

미술 공예 운동과 후기 인상주의 비교 예술론 연구

A Study on the Comparative Art theory in the Arts and Crafts Movement and Post-impressionism

박연실

홍익 대학교 조형 대학 강사

I. 서론 및 요약

II. 미술 공예 운동에서 해석되는 개념 정리

- 1) 형식 이념으로서 오브제 의미
- 2) 생의 예술
- 3) 형식으로서 장식의 의미

III. 후기 인상주의에서 해석되는 개념 정리

- 1) 형식에서의 순수성의 의미
- 2) 삶의 정신으로서 정서의 특성
 - A) 퇴보의 전형으로서 후기 인상주의
 - B) 성실과 정서의 특성으로서 후기 인상주의

IV. 결론

참고문헌

사진설명

KEY WORDS: Truth to Nature, Truth to Material, Nakedness, Simplicity, Spontaneity, Emotion

ABSTRACT

The history of modern design begins with the arts and crafts movement(1860). The importance of the movement which decorated the outset gave birth to all the trends of thought which would occur under the circumstances within it, and it is deemed that the ideas of the figures who played an active part in the movement might be ceaselessly continued through the works and ideas of their outstanding juniors or pupils as a doctrine of the philosophy of design. Therefore, it might be a prerequisite that the significance and spirit of the movement, and its developing process should be addressed in detail in the first place, but for the limited space of this paper, it was intended to describe only the part which can be interpreted in duplicate, linked with post-impressionism.

The subject of this thesis is about a theory of art in which both ideas of the movement(1860) and the post-impressionism(1910) are comparatively reviewed. The genre, strictly speaking, is classified into the history of design or the history of arts and crafts, and into the history of painting, and there is a gap of about an half century between the issues which are comparatively discussed here. Both the movements began in a same environmental place of England, specially the movement at Milieu in England, and since there is a common point that the representative runners of each movement, William Morris(1834-1896) and Roger Fry(1866-1934), belong to a same race of Englo-Saxon, their ideas coincide with an aesthetic scholar, H. Taine's aesthetic interpretation method and the more important is, as being elucidated in the comment and aesthetic theory for which Roger Fry gave effort and activity in his later life, that when he read intensively Ruskin's books, 「Modern Painters」 and 「Stones of Venice」 he had solidified his idea of post-impressionism while giving approval and criticism on them. After all, as in a co-painter, Windyham Lewis's reference of 'Roger Fry's Too Late Morris Movement', he, inspired by the actual activities of Morris, played activities similar to that of Morris in <Arts and Crafts Exhibition Society> while exhibiting and selling some of his decorative art works signed by him and the works of post-impressionism through <the Omega Workshop> (1913-1920).

Herein, what is wished to add a remark by this author is a point that the author of 「Vision and Design」, Roger Fry, has not been made a subject of discussion specially in the Korean world of design. So, with this case of a thesis, it's wished that many latent awakened, design persons in Korea give efforts to researching into Roger Fry so that their findings

could be officially announced in the world.

By the way, what is tried to describe in this paper from now on is to analyse and review the origin of post-impressionism which idea was first coined in the art world through the 1st and 2nd exhibitions of 'Manet and Post-impressionism' which were opened each at the Grafton Gallery in 1910 and 1913 by him. And also, it is intended to review it through the art journals and some references by critics of the day in which favorable criticism or severe criticism were ready to comment through the opinions and influences of the coworkers of Roger Fry, say, Clive Bell, Desmond MacCarthy, etc. and of himself as a main axis, on the art ideas of Gauguin, Gogh, Matisse, and Cezanne whose works were the typical ones participated and exhibited in those 1st and 2nd exhibitions.

I. 서론 및 요약

근대 디자인사는 미술 공예 운동으로 시작된다. 초두를 장식하는 운동의 중요성은 이미 그 안에 차체에 일어날 모든 사조의 발아(發芽)를 배태하며, 운동에서 활약하는 인물들의 사상은 디자인 철학의 교리로서 우수한 후배 내지는 제자들의 작품과 그 사상으로 면면히 이어지리라 본다. 그러므로 무엇보다도 먼저 미술 공예 운동의 의의와 정신, 그리고 그 전개 과정이 일차적으로 상세히 논급되어야 하는 것이 선행과제일지는 알지만, 지면 관계상 후기 인상주의와 연계해서 중첩되어 해석될 수 있는 부분만 기술하려 한다.

본 논문의 주제는 1860년의 미술 공예 운동과 1910년의 후기 인상주의의 사상을 비교 검토하는 예술론이다. 장르는 엄격히 말해서 디자인사 내지는 공예사, 그리고 회화사로 구분 지어지고, 시대(Moment)적으로도 약 50여 년이라는 거의 반세기 격차가 있지만, 같은 영국이라는 환경(Milieu)에서 주도되었고, 각 운동의 대표주자도 윌리엄 모리스(1834-1896)와 로저 프라이(Roger Fry 1866-1934)로 같은 앵글로색슨이라는 인종(Rece)적인 공통점이 있어서 프랑스의 미학자 땀느(H.Taine)의 미학적 해석의 방법¹⁾에도 부합되려니와 그보다 더욱 중요한 점은 프라이의 제반 활동을 차지하였던 평론과 미학이론에서 스스로 밝힌바 있듯이, 그는 러스킨의 저서 「근대 화가들」(Modern Painters)과 「베니스의 돌들」(Stones of Venice)을 정독할 당시 수공과 비판을 교차하면서 사상의 기초를 다졌고, 이윽고 모리스의 실제적인 활동에 고취되어 「로저 프라이의 너무 늦은 모리스 운동」이란 동료 화가 윈디함 루이스(Windyham Lewis)의 인용처럼 실제로 <오메가 위

1) 조 요한, 예술철학, 경문사, P172 참조.

예술작품을 고립적으로 이해해서는 안되고, 작품이 제작되는 '근세의와 관련'에서 추구해야 한다는 것이 예술이해를 위한 기본적인 요인으로 1)선천적 또는 유전적으로 구비된 인간의 기질과 신체의 소질인 종족(la race) 2)그 종족을 둘러싼 자연적 또는 사회적 환경인 '외적 상태의 총화'(le milieu) 3)과거 시대의 작가 또는 사조가 후기의 작가와 사조에 영향을 미치는 시대의(Le moment) 문제가 그것이다.

크숍,1913-1920>을 통해서 작가의 싸인이 된 장식미술과 후기 인상파 작품을 전시 판매하면서 <미술 공예 전시협회>의 모리스의 활동과 유사한 활약을 펼쳐 보인다.

그리고 한가지 더 부인하고 싶은 것은 「비전과 디자인」(Vision and Design)의 저자 로저 프라이가 우리 나라 디자인계에는 별로 거론되지 못한 것으로 안다. 이 논문을 기화로 잠재되어 있을 많은 자각자들의 부지런한 연구열이 세상에 공표되었으면 하는 바람이다.

그러니까 지금부터 기술하려고 하는 본 논문은 프라이가 런던 그라프톤 갤러리에서 1910년과 13년에 개최한 제 1차와 2차 「마네와 후기 인상주의자 전시회」에서 후기 인상주의란 미술 사조가 창출(coined)되었고, 참가 작품들 중 대표적인 고갱과 고흐, 마티스와 세잔의 예술사상을 프라이를 주축으로 한 그의 동료들 가령, 클라이브 벨(Clive Bell)과 데스몬드 맥카티(Desmond MacCarthy)가 펼쳐 보인 견해와 그 영향으로 호평과 혹평을 불사했던 당시 예술저널과 평론가들의 인용을 통해서 분석 검토하려 한다.

II. 미술 공예 운동에서 해석되는 개념 정리

미술 공예 운동은 1861년 4월 <모리스, 마샬, 포크너 상회>의 설립과 더불어 상업적 발디딤을 착수한다. 이 운동은 우선 '잘 만들어진 사물'의 생산에 기여하는 데, 그러기 위해서 미술 공예 작가들은 불가피한 세 가지 조건에 동의하였다.²⁾ 1) 공예인은 물질의 본질을 고려한다. 2) 공예가는 오브제의 기능에 집중하여야 하며, 이야기나 이념을 묘사하기 위하여 오브제의 사용을 시도해서는 안된다. 이 문장에서 오브제의 '주제'와 '형식'으로서 내용주의와 형식주의의 정의를 구분하는 열쇠를 제공한다.³⁾ 3) 최종적인 양자의 목적들에서 공예가는 결과의 호화스러움보다는 '순수성'과 '단순성'을 염두하며 작업해야 한다고 하는 데, 이 '단순성'과 '순수성'의 이념은 앞으로 살피겠지만, 삶이란 커다란 축과 작업과 작품이란 그에 부속되는 작은 축에 공통적으로 적용되는 원리 같은 개념이다.

'물질에 대한 진실' Truth to material의 이념과 '기능적인 오브제'를 제작하고자 하는 욕구는 사색의 범주 내에서 명백히 관련되었는데, 당시 미술 공예 운동에서 '물질에 대한 진실'은 천연 염료와 오염되지 않은 우물물의 배합, 직물의 구조에 따른 프린팅 효과를 고려하였고, 현지 산지에서 난 목재와 대리석의 사용이라든가 혹은 연장(도구)의 사용 방법이나 그 속성 등을 연구하였는데, 그것은 비단 공예 분야에만 한정된 것이 아니라, 영국의 근대 조각 분야에도 필수 불가결한 구호였다. 예를 들면 로댕 이후의 조각가, 가령 헨리 무어와 바바라 헤프워스, 아방가르드 분파에 해당되는 야곱 엡슈타인, 헨리 가우디어 브제스카, 에릭 길 등은 전통적 대리석뿐 아니라, 철과 유리, 그 밖의 플라스틱과 실 등

2) 길리안 네일러, 미술 공예 운동, 박연실 옮김, 도서출판 창미, 1996.

3) 본 논문의 주제상 내용주의와 형식주의의 미학에 대한 명확한 구분의 記號를 생각하라는 대신 참고문헌을 소개한다. 조요한, Ibid, PP.62-77와 에밀 윌리츠, 미학사, 윤고종 옮김, 서문당, PP.23-27 참조.

진기한 재료에 대한 불가피한 연구에 고심한 흔적을 보인다. 그리하여 작품의 재료는 특성(질)의 내용이 되었으며, "특별한 물질의 가능성을 이해하는 기쁨과 자연미를 제안함으로써 그것들을 사용하는 기쁨은 장식미술의 존재이유"⁴⁾(raison d'être)로 부여했다.

미술 공예 운동에는 사회학적인 관점에서 예술과 노동이라는 양 개념이 필수 불가결하게 얽혀 있게 됨에 따라 노동은 신성하며, 노동을 통해 완성되는 예술은 그대로 생활 속에 윤리(도덕)를 낳는 신념으로 거의 신앙적인 경지에까지 부상되었다. 즉 사회의 척도로서 윤리란 가치의 개념과 진지성, 그리고 자기 중진이 운동의 유행에 맞춰 전문적인 측면으로 특성화되어 수많은 아마추어들은 수공예에 참여함으로써 윤리적인 복지의 감정을 유추할 수 있었으며, 삶에 도덕적인 방법으로 관여하고 있음에 건전한 자긍심을 갖기까지 하였다. 그런 면에서 미술 공예 운동은 "예술품보다는 주요 이념의 운동"⁵⁾으로서 주장되었던 것도 사실이다.

그리고 미술 공예 운동은 <예술 노동자 길드, 1884>와 <미술 공예 전시협회, 1886>라는 두개의 가장 중요하고 전문적인 협회를 탄생시켰다. 길드와 협회는 건축가와 디자이너, 그리고 공예인이 연합하여 설립되었는데, 길드는 상업적인 단체는 아니었으나, 이념과 정보의 선전을 위한 에이전트와 이론적 논의를 위한 퍼럼, 그리고 가장 중요한 미팅 장소였다. 그 곳의 멤버들 다수는 미술 공예 운동의 실천적이고 이론적인 문학에 기여하였으며, 새로운 교육제도의 창출도 도모하였다.⁶⁾ <예술 노동자 길드>는 멤버들의 산물을 판매하고 전시하기 위한 목적으로 <미술 공예 전시협회>의 핵심을 제공하였으나, 이전에는 익명의 노력으로 산출되었던 상품들이 이제는 다수를 위하여 개별적으로 싸인이 되어진 작품의 판매와 디스플레이가 허용되었다. 결과적으로 공예인은 당대의 미술인과 같은 지위로 상승되었으며, 그의 생산물은 효용적인 오브제 보다는 전시를 위한 예술 오브제가 됨으로서 우리 나라에서도 상당수의 공예작가들이 자신의 작품에 오브제란 개념을 도입시키는 데, 그 원류는 본래 미술 공예 운동에서 유래된 것이며, 형식주의 미학으로서 오브제의 의미 해석은 다음과 같다.

1) 형식 이념으로서 오브제 의미⁷⁾

<미술 공예 전시협회>는 수공예를 최고로 부활시키려는 방법적 논의를 낳았다. 논의에는 오브제의 역할과 의미에 대한 불일치도 있었는데, 개별적인 공예인으로서 싸인이 된 오브제 전시에는 일차적으로 '미학'에 인식을 둔 사람들과 '윤리'에 인식을 둔 사람들이 있었다. 그래서 동일한 오브제가 사회주의자들에게는 일차적으로 윤리적인 의미를 띤다면, 유행을 따르던 아마추어나 딜레탕트에게는 피상적인 미학적 의미를 가졌다.

4) William Morris, Speech to the Arts and Crafts Exhibition Society, Pall Mall Gazette, November 2, 1886, P.6 인용.

5) T.J.Cobden-Sanderson, The Arts and Crafts movement, Hammersmith Publishing Society, 1905, P.30 인용.

6) S.K.필야드, 모더니즘의 총력, 박 연실 옮김, 조형사, 1996, 구체적인 교육기관을 PP.26-27에서 참조하시오.

7) R.G.Hatton, Design, Chapman & Hall, 1902, P.1 참조
R.G.하튼이 1902년 학생들을 위하여 썼던 실천적인 소책자에서 정의한 디자이너란 '오브제의 형식을 조정하는 사람'이라고 주장하자 미술 공예 운동의 대부분 작가들은 이에 동의하였다.

그러나 시간이 경과한 1880년부터 예술 오브제로서 대부분의 미술 공예 생산물들은 전시되고 구매되었으며, 한편 사용을 위한 오브제 생산의 기제와 사회주의자 오브제들은 점차 쇠퇴하였다. 여기에서 미술 공예 운동은 미학운동으로 융해되었으며, 전문가와 아마추어들은 약간의 어휘들을 공유하면서 유행적인 산물과 추구하고자 하는 욕구로 동요되었으며, 공예인과 그 애호가들은 오브제를 '삶의 독특한 방법의 향기와 윤리'로서 고려하는 예술 오브제에 대한 요지를 탄생시켰다.

가령, 운동의 특색 있는 시리즈로서 모리스의 벽지는 회화와 같은 방법으로 작업하지 않으며, 이야기도 하지 않고 주제도 담고 있지 않다. 고펀 샌더슨(Cobden Sanderson)의 책 장정도 마찬가지이다. 그러나, 이 양 대가들의 작품에서 이해하고 포착할 수 있는 메시지는 매독스 브라운(Madox Brown)의 작품과 같이 미술 공예 운동에 공통적으로 동일하게 적용된다. 즉 오브제는 새로운 사회에 길잡이를 의미한다. 가령, 브라운의 침대는 운동이 노력하며 사회에 알려려는 윤리적인 특성의 물리적인 구현화이다. 침대는 단순하며 소박하고, 또 명백한 수공제작으로서 출처의 나무 형식을 반영하였기 때문에 '물질에 대한 진실' 그 견해이다. 침대의 단순성은 안락성과 화려함을 비하시킴으로서 침대의 형식과 기술성은 축약되었으며, 내용은 구현되었다.

미술 공예는 이미지 안에서 디스플레이 되었다기 보다는 오브제 안에서 상징화되었으며, 형식은 이념으로서 미술 공예 논고에서 강조되었다. 기술성(記述性)과 방법 안에서 오브제는 만들어졌으며, 고양되었다. 이념과 형식, 그리고 기술성(記述性)이 작품을 판단하는 매체가 되었다. 기술적(記述的)이고 형식적인 탁월성이 오브제로 생산을 가동시켰으며, 운동이 대표하는 가치로 구현시켰다. 규범적인 표준은 이념의 성공적인 묘사로부터 발전되어 왔으며, 예술인의 정도도 그렇게 변화되었다. 그리하여 모리스가 정의하는 예술인이란 "무엇이든 발생하는 바를 결정해야 하는 다름 아닌 작업인으로서 그의 작업은 탁월해야 하며,"⁸⁾ "예술 작품을 잘 만들어진 사물이며, 모든 것"⁹⁾이라고 리타바이(W.Lithby)는 모리스의 결론에 보충하고 있다.

2) 생의 예술

모리스는 예술에 대한 수단으로서 삶을 고려하는 대신에 삶의 한 부분으로서 예술을 고려하였다. 즉 시간이란 운동체에 따라 설정 되가는 커다란 삶을 큰 예술로 설정하였고, 삶의 한 부분으로서 장식미술의 작업을 소예술로 생각하였다. 다른 표현으로 해본다면 건축을 대예술로 보았고, 그 건축을 장식하는 벽지, 카펫, 가구, 도자기 등을 소예술로 설정하여 완벽한 대예술의 창조를 커다란 성취로 인정한 셈이다. 때문에 무언가를 제작하는 사람이 예술인일 뿐 아니라, 무언가를 행하는 사람 역시 예술인이란 의미로 보았는데, 행하는 인간으로서의 모리스는 <안티 스크립

8) William Morris, with Introduction by his Daughter May Morris, Vol.XXII, Hopes and Fears for Art, Lectures on Art and Industry, Longmans Green 1914, P.23 인용.

9) W.R.Lethaby, Art and Workmanship, Birmingham School of Printing, 1930, P.3 인용.

(Anti-Scrap)고대 빌딩 보호협회>을 위한 수많은 강연과 <패비언 협회>에서의 활약을 들 수 있겠다. 이 시점에서 훌륭한 사물을 제작하고자 하는 욕구는 훌륭한 사람이 되고자 하는 욕구로 발전되며, '생의 예술'을 추구하게 된다.

미술 공예 운동의 멤버들은 기계와 손, 공장과 작업장 사이에 성립되는 반명제에 양극성을 부여하였는데, 즉 도시와 시골, 그리고 도시 환경과 생의 시골스런 방법을 비교함으로써 전자를 기계와 공장으로 연상하였고, 후자를 땅과 작업장으로 연관시켰다. 도시와 공장, 그리고 기계에 대한 태도는 물론 미술 공예 운동의 영역에만 해당되는 것은 아니다. 영국의 좌파는 오랫동안 반 기계적인 전통을 향유하여 왔으며, 한편 자본주의와 공장의 파괴는 수많은 말기 빅토리아들에 의해 동의어로 취급되었기 때문이다.

도시를 넘어선 지방의 고지(高地)는 미술 공예 이론가들에게서 사회주의자 관점이 되었다. 예를 들면, 러스킨의 <성 조오지 길드, 1871>는 런던을 벗어난 시골 요오크셔와 셰필드에 아쉬베의 <수공예 길드, 1890>는 치핑캠프덴에 유치되면서 손과 작업장의 이념에 충실하였고, 오염되지 않은 공기와 물에서 '순수성'을 찾는 '자발성'을 실천하였고, 삶과 예술에서 단순성의 이념들을 실행하여 갔다. 앞으로 기술할 고갱과 세잔느의 예술세계도 같은 시각으로 해석하게 될 것이다.

미학적 개념으로 분석하자면 삶의 시골 적인 방법과 수공예는 자발성(spontaneity)과 표현성(expressiveness)으로 연관된다. 과거와의 연상은 자발성의 개념을 떠올린다. 자발성이란 자연스러움의 결과이며, 그들을 둘러싸고 있는 사회에서의 기계적인 비인간성과 형식성, 그리고 불모성과 대비된다. 자발성이란 기계가 인간의 손을 포착하기 이전 시대의 의식이며, 이러한 특성들이 미술 공예 개요에서 매우 중요한 것은 미술창조가 시골 개혁가들에게만 한정된 것이 아니라, 삶의 모든 국면들로 확장되었기 때문이다.

역으로 그들의 옹호자들은 기계에 근거한 생활과 도시와 연관짓는 비인간성과 엄격성을 책망하였다. 도시 환경의 창조자로서 그들이 보았던 물질주의와 경험과학은 예술과 표현성에 비우호적으로 대비되었다고 보았기 때문이다. 이에 대한 구체적인 예증은 앞으로 기술하겠지만 후기 인상주의자들의 작품과 예술 의식과도 명백히 중첩되고 있다.

앞서도 밝혔듯이, 당시 미술 공예 이론가들에게서 노동과 삶은 함께 초래되었으며, 예술 생산의 필수적 상황으로서 노동은 기쁨과 고귀함을 동시에 부여하였다. 공장 상황 아래서 인간은 자발적인 자기표현의 수단이 없는 단순한 기계로 전락함에 대해서 인간성 말살과 유기적 생명체의 부정을 고발한다. 예술은 인간적인 요소 없이는 생산될 수 없으며, 월터 크레인(Walter Crane)이 표현하고 있듯이 예술은 "표현 자체의 단순한 능력"¹⁰⁾인 것이다.

전문가와 아마추어들은 자신들이 욕구 하는 생에 기여하며, 자신들이 생산해 낸 예술 작품의 창조에 유사한 긍지와 갈채를 보낸다. 모리스와 그 일행은 예술의 최고 장르로서 건축을 손꼽고 있다. 모리스 생활의 대부분을 보냈었던 레드 하우스나 켈름스코트

의 개조, 위트와 장원 같은 건물과 그 장식은 미술 공예 운동의 대표적인 산물이자 산실로 보여진다.

3) 형식으로서 장식의 의미

미술 공예 작가들은 오브제의 구성적인 부분들을 디자인의 결과로서 고려하였다. 장식(Ornament), 패턴(Pattern), 장식(Decoration)이라는 가장 일반적이고 記述的인 용어들 사이에서 미묘한 차이를 만들어 내기도 하였는데, 패턴에 대한 셀윈 이미지(Selwyn Image)의 주장은 "자체의 공경화와 더불어 미술의 리드미컬한 형식이며, 회화적 미술이 주장할 수 있는 것 이상의 신비적이고 상징적 의미로 심오하다."¹¹⁾는 변호에 주저하지 않았다. 루이스 데이(Lewis Day) 역시 패턴은 단순하다고 기술하고 있으며, "장식은 반복해야 한다."¹²⁾고 언급하였다. "기하학이 모든 평면 패턴들의 근거를 형성한 이래로 장식에 있어서 가장 중요한 요소이다."¹³⁾라고 리이드(G.W.Rhead)가 독자에게 언급하였을 때, 장식은 패턴으로부터 결과한다고 제안하였다. 리이드와 데이의 언급에서 보여주듯이, 장식은 패턴을 감싸며, 한편 패턴과 데코레이션은 가끔 동의어로 취급되었다. 그러나, 건축과 더불어 장식(Decor.)은 보통 3차원과 연관되었으며, 패턴과 장식(Orna.)은 납작한 평면과 관련해서 사용되기도 하였다.

미술 공예 운동에서 주도적으로 생산되었던 장식미술로서 패턴 작업은 회화와도 관련되는 용어로서 후기 인상주의 화가들은 아마추어적인 노력으로 이 둘을 밀접하게 관련시키고 있다. 가령, 반 고흐의 <자장가>, 세잔느의 <정물>, 마티스의 <장미빛 아틀리에>와 <모르풍의 가리개와 젊은 여인들>, 그리고 드가의 <발레리 가족> 등을 꼽을 수 있다.

데이는 활발하게 "장식의 오브제는 장식적인 어떤 것이며, 일차적으로 이야기와 시, 혹은 그 밖의 다른 의도와는 상관없다."¹⁴⁾고 언급함으로써 내용보다는 형식에 주안점을 두는 형식주의 미학의 정의를 암시한다. 작품에서 이념이나 내용이 근절되었을 때 형식은 강조되어진다. 형식은 회화에서 경험된 것과는 아주 다른 쾌락을 자아내는 미학적 특성을 보유하고 있었기 때문에 장식 패턴의 작업은 형식 미학의 특성에 가장 적합한 적용 분야이다. 형식 미학으로서의 요소는 점, 선, 면, 양감, 명암, 색, 등 소위 디자인의 요소이기도하다. 이렇게 분석하다 보면 형식 미학으로서의 틀인 형식(Form)은 고전주의 이념의 척도이므로 패턴 디자인은 고전주의와도 상통한다는 결론을 유추할 수 있다.

"형식이란 드러난 순수성 안에서 최고로 인식된다."¹⁵⁾고 강조하였는데, 이 귀절은 형식에 대한 의미 전달에 가장 정곡을 찌르는 부분이다. 확실히 형식은 색상의 수단으로 '발달'할 필요는 없으며, 대단한 정도까지 적나라함(nakedness)의 이념을 수락함으로써

10) Walter Crane, The Claims of Decorative Art, Laurence and Bullen, 1892, P.17 인용.

11) R.G.Hatton, Ibid, P.210 인용.

크레인은 장식적 디자인이란 "그림 같은 우유적 성질이 아니라, 본질적이거나 혹은 전형적인 선과 형식을 고려한다."고 주장하였다. Walter Crane, Line and Form, G.Bell, 1900, P.20 인용.

12) L.F.Day, The Planning of Ornament, Batsford, 1887, P.2 인용.

13) G.W.Rhead, The Principles of Design, Batsford, 1906, P.177 인용.

14) L.F.Day, Nature in Ornament, Batsford, 1908, P.111 인용.

15) L.F.Day, Everyday Art, PP.134-5 참조.

'디자인의 마른 뼈'에 귀 기울이도록 디자이너에게 촉구된다. 다만 적나라함(뼈짐없이 드러남)이나 디자인의 마른 뼈(살이 없음)로서 드러난 마른 뼈는 골격이나 혹은 군더더기 없는 본질을 예시한다.)같은 어휘는 동양권의 사고나 우리의 정서에서는 어딘가 낯설게 들릴지 모르니 적용 기간이 상당히 소요되리라 본다. 이런 작가들은 작품의 구조적 중심이나 골격(한층 벗겨진)¹⁶⁾, 적나라함¹⁷⁾, 그리고 순수성과 한계에 있어서 긍정적이고 표현적인 특성들 모두를 제안하였다. 빌거벗은 뼈대들과 적나라함, 그리고 공예의 구속력은 과잉 여분과 대조됨으로서 현대 회화의 표피성과 여분에도 대비된다고 보겠다.

운동에서 모리스가 통탄해 한 호화스러움의 반대는 물론 단순성이다. 단순성은 미술 공예 작가들에 의해서 여분적인 것보다는 본질적인 것에 집중하고, 순수성의 결과와 원인으로 고려된 것이다. 형식의 순수성과 단순성에 대한 탐구는 결국 대단히 위대한 형식적 절제로 이끌었으며, 당시 미술 공예 운동의 수많은 멤버들에게 있어서 생의 기본적인 원리들은 순수하고 단순한 형식 안에서 구현되었다. 디자인의 권위와 구조에 따른 진실은 단순화와 정화의 과정과 더불어 순수성을 비롯한 형식의 본질적 개념으로 연상된 것이다.

III. 후기 인상주의에서 해석되는 개념 정리

프라이의 논고에서 모더니스트 작가들(여기에서는 후기 인상주의 화가들과 조각가들을 말하는 데, 지면상 조각가들은 언급하지 않았다.)은 내용보다는 형식에 따른 집중력과 단순성, 그리고 순수성, 또 '물질에 대한 진실'(Truth to material)을 요하는 이런 기초적인 미술 공예 신념에 동의한다. 왜냐하면 처음에 밝혔듯이, 프라이는 러스킨에 고무되었었고, 모리스의 실천적 행위를 답습한 상태여서 미술 공예 언어나 술어학에 이미 수궁하고 또 익숙해진 상황이었으며, 또 그런 어휘들로 재무장하는 입장이었기 때문이다.

모더니스트와 미술 공예 사고에 함축된 한계성과 순수성에 대한 이런 이념들은 구조에 따른 하나의 집중력이었다. 구조와 순수성의 연합은 골격적 형식과 노출성과 관련된 이념으로 이끄는 데, 모더니스트들에게 있어서 적나라함과 골격적 형식은 목적일 뿐 아니라, 또한 수단들로 실천하여 갔다. 때문에 비본질적인 호화스러움(Luxuriousness)과 대비되는 순수성의 개념은 모더니스트와 미술 공예 운동의 양자에서 중심적인 이념이다.

'단순화'와 '조형적 디자인'은 '형식의 의미성'을 전시하였던 후기 인상주의의 각인들로서 후기 인상주의자 의도는 "위대한 정서를 표현하고, 그 정서를 자극하는 것"으로서 정서의 정확한 본질에 집중하도록¹⁸⁾희도되었다.

16) 골격학적 형식은 영국에서 제1차 1계 대전 이후 20년 동안에 시인, 조각가들, 그리고 화가들에 의해 사용된 개념들인데, 가령 조각가 헨리 무어, 바바라헤프워스는 조각의 소재로서 뼈와 바위, 그리고 돌을 썼으며, 존과 폴 나쉬 형제들은 1917-19년의 전쟁터 회화에서 벗겨진 나무들로 골격적 형식을 표현하였다.

17) 아놀드 돌메치(Arnold Dolmetsch) 음악에서 에즈라 파운드가 발견한 것은 轉과 繪에서처럼 '적나라한 형식'과 '구조'에 집중하였다는 점이다. 미술 공예 술어학을 빌리건데, 음악의 구조적이고 추상적인 특성들을 강조하기 위하여 '피넛음악'이라고 불렀다.

1) 형식에서 순수성의 의미

순수성의 개념, 특히 형식의 순수성은 미술 공예와 유사하게 초창기 모더니즘의 중심부를 차지하고 있기 때문에 종교적인 문제와도 관련된다. 프라이와 더불어 후기 인상주의 정립에 지대한 업적을 한 클라이브 벨(Clive Bell)은 종교와 후기 인상주의 사이의 직접적인 관련으로서 "당시의 예술과 종교는 상황에서 인간이 빠져나갈 수 있는 두 길"이라고 언급하면서 예술과 종교 사이에 평행선을 그리기보다는 그 둘을 혼합하고자 원하였다. 그러나, 초창기 모더니즘은 벨의 그 일반화된 주장보다도 더욱 특별한 방법으로 종교에 고취되어 있었다. 현실적인 일례로 반 고흐는 신학대를 나온 전도사 출신이고, 고갱 역시 그의 회화가 보여주듯이 가령, <황색의 그리스도>나 <천사와 씨름하는 야곱>같은 작품에서 복음에 대한 전도라든가 종교적 신앙을 보여주고 있으며, 그에 앞서 모리스 역시 목사가 희망이었던 젊은 시절이 있었고, 라파엘 전파의 주도자였던 단테 가브리엘 로제티 역시 신부직종을 한때는 갈구했었던 것처럼, 미술 공예 운동도 하나의 전체로서 다양한 기독교 사회주의자들로부터 공예의 실천은 예배라는 곱넨 센터스까지 수많은 기독교인들을 육성하였다.

전반적으로 후기 인상주의 작품들은 초월성의 교리와 협력하고 있는 미학으로 보여진다. 후기 인상주의는 일상적 세계에서 인지 가능한 것보다 한층 더 우주적이며, 본질적인 외관상 리얼리티의 종류와 방법으로 나타나고 있기 때문에 마이클 제들러(Michael Sadler)는 고갱이 자신의 회화를 통해서 초월적인 점을 해방하거나 또 회복할 수 있음을 변호해 주었다. 제들러는 "내면적인 표현을 위하여 관습적인 형식을 희생한다."고 표현하였으나, "자연적인 오브제로는 표현될 수 없는 심오한 강조를 함으로서 예술은 경향 지어진다."¹⁹⁾고 덧붙였다. 벨 역시 우주적인 것을 향하여 전우주를 합병하는 후기 인상주의 내재에 따른 초월성의 이념에 공감하였다.

'자연에 대한 진실'(Truth to Nature)이란 격언에서 러스킨은 미학과 윤리를 혼용한 책임을 보여주고 있다. 러스킨은 '근대 화가들'에서 예술의 진실을 "자연의 사실과 감각, 그리고 마음에 대한 진실한 논급"²⁰⁾으로 정의 내렸다. 그러나, 러스킨은 자연의 단순한 모방과 진실을 구분하였으니, 진실은 자연의 유일한 사실의 재현을 보편화하거나 강화시키는 예술가의 장르에 따른 표현의 행위로부터 결과된다고 보고 있다. 성공스런 표현의 불가피한 결과는 아름다이다. 러스킨은 자기표현의 상태로서 자연의 조정과 선택을 부정하지 않았다. 그는 예술인의 성격과 마음의 구현, 그리고 자기표현의 수단으로서 형식을 고려하였다. 러스킨은 예술의 적용에서 존재하는 어려움에도 불구하고 예술 작품에서 실패나 성공을

18) S.K.필아트, Ibid, P.98 인용.

19) Op. Cit., P.98 인용.

20) John Ruskin, Modern Painters, Dent, 1906, I, P.20 인용.

William Morris, The Lesser Arts, Works, vol.22, P.4 참조.

'인간의 손으로 제작된 모든 것은 하나의 형식을 지니고 있는 데, 추하거나 혹은 아름다워야 한다. 가령 가연과 조화되화다면 아름다울 것이고, 자연을 방해한다면 추할 것'이라 하면서 모리스는 자연으로부터 장식을 생산하기 위하여 실천적으로 발전하여 나아갔다. 즉 '예술의 목적은 자연에서 발견되는 질서를 초래하고 강조하는 것'이라 하였는데, 이 귀절에서도 '자연에 대한 진실'을 엿볼 수 있다.

판단하기 위한 '표준'을 제공하였던 것이다. 즉 한층 진실된 작품은 자연이며, 더 나은 것은 마음의 이념과 사색, 그리고 사실을 옮겨 주는 데 있다고 보았기 때문에 후에 거론할 후기 인상주의 화가들의 인간적 정서에 대한 프라이의 염두를 러스킨을 통해서 읽을 수 있다.

러스킨의 사상에 동조한 프라이에게 있어서 후기 인상주의의 형식주의란 한계성과 적나라함, 그리고 순수성의 이념이 함축된다. 형식의 순수성은 본질주의 함축을 보이며, 예술에 있어서 '종교적'이고 정신적 해석을 보여준다.

가령 고갱은 남부해 회화에서 모리스가 산업 사회에 잃어버렸다고 느꼈던 낭만과 신비로 가득찬 유기적이고 시골스런 사회의 이미지를 재현하였다. 특히 고갱의 회화가 특별한 매력을 포용하였던 것은 그의 행보에서 보여주듯이, (파리-브르타뉴-마르티니크-타이티-마르케사스) 유사한 자유와 중간계급을 통해 가동되었던 반도시주의적 특성을 제공하였기 때문이다.

미술 공예 운동의 상반되는 개념에서 보았듯이, 도시의 염오는 기계의 염오를 낳았다. 로저 프라이 역시 기계가 개인적인 자기표현의 가능성과 예술의 가능성을 파괴한다는 미술 공예 신념에 동의하였다. 형식으로 표현된 감정들은 "인간 계급의 일반화된 정신적 활동의 가장 직접적인 지적이었다. 감정은 특별한 사람이나 사물에 지칭되는 것이 아니라, 전 세계 개별성의 전체적 반동을 표현한 전 세계적인 정서라고 생각하였다.

즉 감정은 우주적인 정서의 본질일 것이다. 그래서 순수형식은 '단독형식'(Form alone)이나 '유일한 형식'(only Form)을 의미할 뿐 아니라, 초창기의 오염되고 더럽혀진 상태에서부터 정화되거나 혹은 재정련된 형식이다. 이러한 정화는 형식의 단순성으로 이끌어 주며, 한계성과 회박성, 적나라함과 발가벗음의 특성으로 칭송되었다. 왜냐하면 미술 공예와 초창기 모더니즘은 벗기면 벗길수록 본질을 더욱 드러내었으며, 말할것도 없이 진지성과 성실성은 형식의 청정(淸淨)을 달성하기 위해서는 필수적인 과정이었기 때문이다.

2) 삶의 정신으로서 정서의 특성

프라이의 초창기 비평적 사전에서 장식(Decoration)은 미술 공예 사유자들에게서처럼 표현성(Expressiveness)과 유사한 정서주의(Emotionalism)를 바로 나타낸다. 1908년 프라이에게 있어서 패턴이란 정서를 표현하는 것이고, 후기 인상주의자들의 원리는 예술의 근거가 '자기표현'에 있었다. 자기표현은 '자연의 밀접한 재현'이란 19세기 이념에 의해서 달성되기도는 '디자인의 총합'에 의해서 달성되었다. 만일 사물들 속에 있는 정서적 의미심장함을 성공적으로 전달할 수 있다면, 후기 인상주의에 있어서는 예술의 주체로서 가장 중요한 점이 될 것이다.

후기 인상주의에 관한 맥카티(MacCarthy)의 정의에 결정적인 점은 예술작품의 생산에서 외부 세계의 재현과 자기표현의 상관적인 중요성이다. 후기 인상주의는 예술가 자신에 대한 진실이 예술인의 특성이 되었으며, 진실된 자연스러운 작품은 완벽한 자기표현에 있으며, 작가의 정서라는 특성으로 표현되었기 때문에 자신

에게 진실하면 할수록 성공적인 회화로서 보였다.

그가 후기 인상주의의 개별적인 예술인을 논할 때, 이 개념을 확대하면서 후기 인상주의를 급속하게 특성화하는 기술적(記述的) 용어들로 소개하였다. 가령 세잔느는 "원시미술의 대작에서 일관된 건축적 효과를 생산해 내는 디자인"²¹⁾을 일차적으로 목표하였으니, 그 예로서 <숫케의 초상>이라든가 <붉은 조끼의 소년>, 또 그의 일생의 최대역작 <대수욕>이라든가 <생트 빅트와르 산>같은 작품에서는 구조와 균형이라는 건축적 조형 원리를 적용한 대가로서의 일면과 '사물의 외양과 복합성으로부터 디자인이 요구하는 기하학적 단순성'에 이르기까지 통과 가능한 방법을 보여준다고 보았기 때문이다.

A) 퇴보의 전형으로서 후기 인상주의

후기 인상주의가 정치에서 아나키즘과 같다고 말하였을 때, 문명에 대한 모든 거절과 화가들 개인의 운동은 이러한 어휘의 선택이면에 있었다. 막스 노다우(Max Nordau)는 '타락'(Degeneration)에서 "타락하는 이들이란 늘상 범죄자들이 아니며, 창녀도 아니고, 아나키스트도 아니고, 또 분명한 미치광이도 아니고, 가끔은 작가들이거나 혹은 미술인이다."²²⁾란 표현은 후기 인상주의에 대한 이론가들의 혹평을 예고시킨다.²³⁾ 만일 타락한 사람이 추함을 산출한다면 건강한 사람은 건강의 한 상태로서 미를 산출한다는 러스킨의 정의도 떠올려진다. 즉 미가 '자연의 진실'로 정의됨으로서 건전한 예술이란 자연에 대하여 진실해야 하며, 역으로 타락한 예술이란 '자연에 대한 진실'로 부터는 동떨어져서 추하다고 하는 정의말이다.

후기 인상주의에 대해 혹평하는 평론가들은 '마네와 후기 인상주의자들'을 타락의 놀랄 만한 징후로 보았다. 그들은 후기 인상주의자들이 자연에 대하여 지속적 왜곡을 띄었다는 이례의 증거로 제시하였으니, 가령 추상성과 제정신이 아닌 것 사이의 상호 관련성으로 반 고흐의 인정된 미침과 문명 세계에 대한 고갱의 거부, 그리고 세잔느의 은둔적 습관들로 예를 들었다. 적대감있는 비평가들은 후기 인상주의자들에게서 자연적 진실과 과학적 사실과 직면할 때 퇴보와 정신병, 그리고 조악한 주관론으로 보았다. 가령, 웨이크 쿡(Wake Cook)은 후기 인상주의를 아나키즘적이고, 혁명적으로 보았으며, 또 퇴폐적으로 진단하였다.

또한 그라프톤 갤러리의 회화가 보여주는 윤리적이고 도덕적인 함축에 대한 보수주의적 비평가들의 반응은 예술 세계의 전문가들로서 자신들의 미학적 반응과 아주 복잡하게 혼용되었는데, 그들이 전시회를 공격한 것은 단순히 타락의 증거로서 뿐만이 아니

21) MacCarthy, Manet and the Post-Impressionists, PP.10-11 인용.

S., 필야드, Ibid, P.148 재인용.

22) Max Nordau, Degeneration, Heinemann, 1895, P.VII 인용.

낙선전에 출품한 인상파 화가들의 작품에 대한 평론가들의 혹평을 떠올릴 수 있는데, 가령 마네의 <풀밭 위에서 식사>, <올렘피아>같은 작품들은 모랄과 전통에 거역되는 타락의 전형으로 고려되었다.

23) 제1차와 2차 후기 인상주의자 전시회가 그라프톤 갤러리에서 1913년에 종결되는 동안에 40여 개의 출판물이 출간되었는데, 그 중 13개는 혹평, 14개는 호평을 하였고, 11개는 중립의 입장, 나머지 2개는 기존의 자료를 복사해서 프린팅하는 수준이었다.

라, 사회의 선도적 제도에 따라 심사숙고한 구매를 하는 신사와 도평가들, 그리고 화가의 생계를 위협하는 이례적 회화 실천으로서 후기 인상주의를 보았기 때문이다.

예로서, 마네의 전기자로서 프랑스인이었던 자크 에밀 에랑쉬(Jacques Emile Blanche)는 인상주의란 이름하에 독자적으로 '마네와 후기 인상주의자들'에 공격을 가하였다. 블랑쉬는 "불행한 정신병자 반 고흐, 아마추어 세잔느, 그리고 퇴폐적인 고갱"²⁴⁾으로 평함으로써 후기 인상주의 계통학의 선두주자로 마네가 더럽혀지는 것으로부터 보호되기를 원하였다. 또 후기 인상주의는 반과학적이고 반물질주의적이며, 또 표현적으로 우선 외양에 인식되어 나타난다고 보았다. 그들의 아마추어적이고 무능력함으로는 자연에 대해 진실할 수 없음을 제시하였다. 그들의 위선은 의지가 없음을 표방한다고 보았다.

혹평하는 평론가들이 보는 후기 인상주의 화가들에 대한 순진 무구함의 기소는 완벽성에 대한 러스킨식의 표준을 지지하였으나, 러스킨에게서 위대함이란 대단히 수준 높게 발달하고 세련된 정신적 능력에 호소하는 데 있었다고 보았기 때문에 후기 인상주의자들의 어린아이 같은 단순함은 그와 같은 호소를 만들 수 없다고 보았으므로 때때로 순진 무구함은 단순하고 불성실한 다른 종류의 포즈로서 해석되었다. 평론가들에게 있어서 표준의 분실은 순진 무구한 단순함과 문명화 이전의 노력뿐 아니라, 야만주의와 미개인, 그리고 원시주의에 대한 비문명화된 노력의 열려진 문으로 본 것이다.

그라프톤 갤러리의 벽들은 "야만족들과 어린아이의 표현성이라는 단순하고 원시적인 형식들로 퇴보하였다. 그리고 톤의 결핍과 무형식, 그리고 색상에 있어서 야만 부조화, 어린아이의 거친 노력들과 같은 작품들로 덮혀있다."²⁵⁾ "수많은 정신병자적 예술인들은 자연을 올바르게 보지 않았다."²⁶⁾고 평론가 히슬로프(Hyslop)는 언급하였다. 반 고흐의 회화는 자연의 왜곡을 띄었으니, 일간지 <모닝 포스트>의 평론가 로버트 로스(Robert Ross)는 '성인 미치광이의 시각화된 광란과 정신주의 속임수'로, 고흐 자신은 '근대 사회주의자의 퇴보와 전형성'이라고 스스로를 비하시켰다. 이런 화가들의 정서는 비정상적인 면의 전문가와 병리학을 전공하는 학생들을 제외하고는 관심이 없다는 일축이 난무하였다. 적대감 있는 비평가들은 후기 인상주의 화가들이 도처에서 타락과 야만성, 그리고 경악스런 욕구를 드러냈으며, 또한 호색문화, 건전치 못한 퇴보의 특별한 형식으로 평하였다.

B) 성실과 정서의 특성으로서 후기 인상주의

반면 후기 인상주의의 지지자들은 그들의 작품에서 심오한 정서를 의사 소통할 수 있는 성실한 욕구와 자발성, 그리고 단순성과

재생을 보았다. 지지자들이 후기 인상주의의 형식에 경의를 표한 반면에 또한 그 점은 그들의 마음을 동요시키는 운동의 종교적이고 정서적인 연상들이었다. 무엇보다도 먼저 지적인 비평가들은 예술가의 성실성과 심각성을 격렬하게 반복하여 강조하였다. 평론가 힌드(Hind)는 특히 마티스가 "성실성에 있어서 대담했다."²⁷⁾고 언급하였다. 컨닝햄 그라함(Cunningham Graham)도 "진실된 예술인이라 성실하게 자신을 표현하려고 노력하는 이들"²⁸⁾이라고 정의 내렸다.

예술가의 성실성이란 노력에 따른 지지의 단순한 표현 이상으로 후기 인상주의자들이 아마위꾼이나 사기꾼이라고 주장했던 비평가들에 대한 변호의 차원이 된 셈이다. 예술인의 성실성은 예술 세계를 변호하기 위해서 우호적인 비평가들에 의해 선용(選用)되었으며, 생산자와 생산물 사이에서 결과된 하나의 다리였다. 예술인은 생에 대한 태도뿐 아니라, 작품을 성실하게 임함으로써 성실성은 예술인과 작품을 일치시켜 주는 새로운 예술의 '표준'으로서 재현된 것이다. 성실성이 담겨진 작품은 표현된 정서의 특성에 따라서 다소간 성공적일 수 있다. 캄덴타운의 화가 F.스펜서 고어(Spencer Gore)는 세잔느가 자신의 오브제에 추구했던 강렬한 성실성이 그의 작품에 훌륭한 중대성을 안겼다고 칭송하였다.

그리하여 성실성과 정서의 특성(에즈라 파운드가 표현했던 감정의 특성)은 영국 근대 비평주의의 시금석으로서 프라이가 세잔느에게서 발견했던 자발성이었으며, 평론가들이 모든 후기 인상주의자들에게 발견했던 생과 선 양자에서의 단순성이었다. 고갱은 원시적인 단순성과 아르카익의 회귀적 양식을 발달시키고, 원주민과의 삶을 살기 위하여 타이티에 갔었다. 일간지 <매일 그라픽>(Daily Graphic)은 삶과 자연으로부터 거대한 단순성의 종류를 추출하고자 고갱과 세잔느의 방의에 독자들이 집중함을 기사화하였다. 후기 인상주의자들에게서 형식의 단순성은 삶의 단순성에 대한 요구나 구요로서 보여졌던 것이다.

"후기 인상주의자들은 아카데미즘이 수용한 표준과 문화, 그리고 전통으로부터 반란하였으며, 회화의 정통적 방법은 사물이 보여지는 데 있다."²⁹⁾고 평론가 힌드가 변호하였다. 고갱은 유럽과 문명으로부터 도망 나왔으며, 그 유행적인 보헤미안에게 있어서 만족의 특별한 근원은 탁월한 도시풍의 떠돌이였다. "유럽의 피곤한 하급관리 고갱은 타이티로 항해하였으며, 타이티 예술의 순수한 우물에 두레박을 내려서 원주민의 모든 정통을 퍼내었다."³⁰⁾ 유럽 생활의 가공물과 피상성에 대한 고갱의 이런 거부는 가장 기본적인 생의 포용과 새로운 세계를 향한 충동을 함축시켜 보이고 있다. 그러나, 앞서 언급한 것처럼, 그러한 점에 대해 부정적으로 보았던 일부 평론가들은 고갱의 이런 점을 문명화에 대한 거절로서 퇴보의 전형으로 보았던 것이다.

격 월간지 저널 <떠돌이>(Tramp)는 후기 인상주의자들이 '정력적'이며, 힌드는 마티스 작품들이 "삶을 지녔으며, 삶과 의사 소

24) Jacques Emile Blanche, letter to the Morning Post, 30 November

아는 것처럼 고흐는 자신의 신체 일부를 잘라낸 후 정신병자 수용소에서 숨을 거두었기 때문에 그의 그림, 특히 <까마귀가 있는 옥수수밭>, <국화 앞에서 있는 소녀>, 말년의 <자화상>같은 작품은 정신적이고 육체적인 붕괴의 명확한 증거로 제시되었다.

25) S.K. 필야드, Ibid, I, 192 참조.

26) Op. cit. 193 인용. <말발위외의 까마귀 때, 1898>, <자화상, 1889>, <별이 빛나는 밤, 1889>을 예로 들 수 있으며, 마티스의 <푸른 눈의 소녀>는 대중을 모욕하는 작품이라 일축함.

27) Hind, Daily Chronicle, 7 November, 1910, P.8 인용.

28) R.B.Cunningham-Graham, letter to the Morning Post, 18 November, 1910, P. 10 참조.

29) Hind, Ibid., P.11 인용.

30) S.K. 필야드, Ibid, P.199 인용.

통한다.”고 총괄하였다. 클루턴 브록(Clutton Brock)은 고갱이 “삶 자체”를 그그다고 언급함으로써 후기 인상주의의 지지자들에게 이런 화가들은 정력적인 힘의 의사소통자로서가 아니라, 정서와 표현의 새로운 지평을 열어 주는 선구자와 탐험가로 보였던 것이다.

후기 인상주의의 지지자들은 그들의 회화를 사회적인 포부와 윤리적 가치의 구현, 그리고 상징으로 보았다. 프라이가 집중을 불러 일으켰던 바로 그 이념들, 회화의 기술성과 디자인은 미학적 정서의 근원으로서 뿐 아니라, 이런 가치들의 강화로서 제공된 셈이다. 고갱의 장식적 특성은 거칠었고, 교육받은 적이 없었으며, 반 고흐 붓 일격의 단호함, 세잔느 그림의 서투름, 이 모든 세 예술인들의 회화 작품에서 ‘마감되지 않고’ 광대지 않은 표면은 삶에 있어서 단순성과 자발성의 향기로서 기술(記述)적으로는 윤리적 가치의 해석을 보인 것이며, 기존의 전통적으로 고매하게 마감된 작품에 시각적 교체성을 안겨 준 신선함 그 자체였던 것으로 해석되었던 것이다.

IV. 결론

“마네와 후기 인상주의자들”이란 제목하에 제1차와 2차 후기 인상주의자 전시회가 종결되었을 때, 본문과 주석(23)에서 밝힌 것처럼 혹평과 호평이 팽팽이 맞섰다. 논문이 진행되는 동안에 느껴지는 것처럼 미술 공예 운동과 연계되어 해석될 수 있는 부분은 철저히 호평과 관련된 부분이다. 서론에서 밝혔듯이, 후기 인상주의 성공은 로저 프라이어의 활약에 힘입은 바 크다. 그래서 로저 프라이어의 중요성은 순수 미술에서 뿐 아니라, 패턴과 장식의 소속인 디자인과 공예 분야에서도 그 위치를 조명해야 한다고 본다.

후기 인상주의에 대한 호응적 평론가들은 반 고흐의 강렬성과 정신병을 성실성으로 밝혔고, 프로방스에서의 세잔느의 은둔은 도시를 거절했던 결정적인 증거가 되면서 그의 예술에 한 공헌으로 돌렸다. 고갱 역시 문명화되고 산업화된 세계에서 모든 방해받는 짐들을 벗어 던져 버리고, 시각의 순수성을 발견하기 위해서 남부 해로 갔다. 당시 세 사람의 삶은 소위 문명화된 세계에 대한 거부와 ‘자연에 대한 진실’, 그리고 더욱 인내함으로써 본질적인 가치를 발견하기 위한 삶의 향배였다. 개별적인 의구심을 따라서 단순하고 순수한, 그리고 친절하고 자발적인 사회의 재발견이 진행된 것이며, 근대사회가 잃어버렸던 경이와 신비가 혼용된 것이다.

미술 공예 운동에서 삶과 예술의 방식이었던 수공예와 길드도 런던과 문명을 벗어난 시골 요코르나 셰필드, 그리고 치핑캄프덴에 유치되면서 ‘자발성’과 ‘순수성’, ‘단순화’, 그리고 ‘자연에 대한 진실’과 ‘물질에 대한 진실’의 개념을 유추하는 결정적 증거로 제시한 바 있으나, 시골 환경과 중세기의 길드라는 제작 방법면에서 후기 인상주의자들처럼 퇴보의 전형으로 보일 수도 있겠다.

그리고 미술 공예 운동의 산물처럼 후기 인상주의자 회화는 디자인과 장식, 그리고 패턴의 견지에서 기술(記述)되었던 것처럼,

이 점은 보통 음악적이거나 혹은 수학적인 유비(類比, analogy)로서 단순성과 순수성, 그리고 추상성의 적합한 함축으로 옮겨 주는 데, 프라이어는 후기 인상주의자들이 음악가들과 유사한 ‘상상력에 대한 시각적 언어’를 발견하고자 노력한 이런 은유의 연상에 신념을 주었다.

본론에서도 밝혔듯이, 후기 인상주의 지지자들이 사용하였던 언어는 미술 공예 술어학에 정통하였다. 패턴과 디자인, 그리고 장식은 조화의 다양성 속에서 애용되었으니, 프라이어는 주간지 「국가」(Nation)에서 회화에서 패턴의 완벽성과 힘, 색상의 하모니와 분별을 언급하였으며, 격주 정기 간행물에서도 반복이 즐거움을 주고 디자인에서 고상하고 강강한 미학적 즐거움을 준다면 패턴으로 취해질 수 있다고 하였다.

프라이어는 특히 세잔느가 간결한 총합을 달성하기 위하여 방향성에 따라 리드미컬한 균형을 강조하는 디자인을 사용한다고 언급하였다. 평론가 루터(Rutter)는 반 고흐의 <자장가>를 “장식적 효과를 위한 본질적 전통의 조정과 현실성, 그리고 훌륭한 아라베스크 배경을 띄었다.”³¹⁾고 칭송하였다. 프라이어는 후기 인상주의를 “탁월한 장식적 요소들 안에서 미술의 새로운 개념”으로 칭송하였다.

특히 마티스의 <춤>(La Danse)과 <빨간 가리개>(Le Panneau rouge)가 영국 후기 인상주의 양식에 결정적이었던 것은 색상에 가늘게 분칠한 라인이 전쟁전 영국 후기 인상주의 회화에 또 다시 표현되었으며, 마티스의 양식 안에서 축약되었다고 믿었던 자발성을 재현하도록 시도되었기 때문이다. 물론 <춤>이란 소재는 자연스러움과 자유를 재현하는 데 그 이상 적합한 것이 없으며, 자발성은 영국 후기 인상주의자 화가들에게 매력적인 미학적 주제로서 이에 따른 다른 전형적인 귀절들은 ‘선의 리듬’과 ‘선의 추상적 하모니’, 그리고 ‘색상의 하모니’와 ‘총합적 단순화’이다.

후기 인상주의는 종교의 기(氣)로 둘러싸였으며, 미술 공예 운동과 초창기 사회주의처럼 종교적 언어로 기술되었다. 본문에서 기술한 것처럼 프라이어는 그 방법을 이끌어 내었다. 즉 세잔느와 반 고흐, 그리고 고갱은 초창기 사회주의의 다른 형식들과 미술 공예 운동의 이념 안에서 반 기계적이고 반 도시적인 일부를 제공하였기 때문에 후기 인상주의자들은 자신들의 대륙 계승자들과는 달리 대부분의 미술 공예 이념가들처럼 본질적으로 시골로 개혁된 사회를 고대하였고, 그 안에서 기계는 매우 한정된 장소를 차지할 수밖에 없었던 것이다. 세잔느의 울퉁불퉁한 풍경화, 조밀한 마을, 반 고흐의 구불구불한 옥수수밭, 마디가진 올리브 나무, 활기에 찬 해바라기, 고갱의 유일한 브라타누나 타이티의 농부 소녀들은 --- 바로 모리스 식의 사회주의자들과 영국의 도시 중간 계급의 대다수 가운데서 성행되었던 시골에 대한 망상적 본성과 더불어 자연과의 합일성과 독특성, 본질적으로 전해 오는 정서와 마음에 호소하였던 것이다.

31) Rutter, Sunday Times, 13 November 1910, P.14 인용.

참고문헌

1. 조 요한, 예술철학, 경문사, 1983.
2. 에밀 우티즈, 미학사, 윤 고종 옮김, 서문당, 1984.
3. K.해리스, 현대 미술: 그 철학적 의미, 오 병남, 최 현희 옮김, 서광사, 1988.
4. B.클라인트, 인간의 시각, 조형의 발견, 오 근재 옮김, 미진사, 1994.
5. 길리안 네일러, 미술 공예 운동, 박 연실 옮김, 도서 출판 창미, 1995.
6. S.K.틸야드, 모더니즘의 충격, 박 연실 옮김, 조형사, 1996.
7. 마티스, 세잔느, 반 고흐, 고갱, 각 단행본, 중앙 일보사, 1984.
8. R. Hatton, Desin, Chapman & Hall, 1902.
9. W.R.Lethaby, Art and Workmanship, Birmingham School of Printing, 1930.
10. Walter Crane, The Claims of Decorative Art, Laurence and Bullen, 1892.
11. L.F.Day, Nature in Ornament, Batsford, 1908.

사진설명

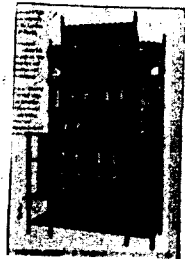
1. 오웬 존스, 장식의 문법 중 한 페이지, 이 책이 1856년 발간 당시 거의 모든 장식 미술가들이 교과서처럼 구독하였다.
2. 오웬 존스, 장식의 문법 중 한 페이지
3. 윌리엄 모리스, 인목 패턴, 1880, 빅토리아 알버트 박물관.
4. 윌리엄 모리스, 벽지 패턴, 1864, 빅토리아 알버트 박물관.
5. 미술 공예 운동의 대표적 상징으로 얘기되는 윌트워 장원의 실내장식
6. 1872년 런던 세계 박람회 출품작, 블루스 탈베르트 디자인, 모든 도자기는 크리스토퍼 드레서가 디자인 함, 두개의 은으로된 중앙작품은 <수공예 길드>를 위하여 C.R.아쉬베가 디자인 함.
7. T.E.콜컷트가 1871년 디자인 제작한 장미나무 카비넷, 최근의 비평가는 "빅토리아의 건축가에 의해 디자인된 이 가구 작품은 가장 독창적이며, 매력적이고 또 영향력 력는 작품"이라고 평하였다.
8. <모리스 상회>를 위하여 조오지 잭이 디자인한 상감한 책장. 1889.
9. E.마네, 풀밭 위의 식사, 1863, 캔바스에 유채, 208 x 264.5cm, 파리 인상파 미술관 소장
10. 세잔느, 붉은 조끼의 소년, 1890-95, 캔바스에 유채, 79.5 x 64cm, 취리히 뷔르케 컬렉션.
11. 세잔느, 정물, 1879-82, 캔바스에 유채, 60 x 73cm, 루브르 미술관.
12. 세잔느, 대수욕, 1989-1905, 캔바스에 유채, 208 x 249cm, 필라델피아 미술관.
13. 반 고흐, 자장가, 1889, 유채, 92 x 73cm, 보스톤 미술관.
14. 반 고흐, 자화상, 1889, 59 x 47cm, 런던 대학 코틀드 인스티

튜트 갤러리 소장.

15. 반 고흐, 오베르의 교회, 1890, 94 x 74cm, 파리 인상파 미술관.
16. 폴 고갱, 타이티 여인들, 1891, 69 x 90cm, 루브르 인상파관.
17. 폴 고갱, 황색의 그리스도, 1889, 뉴욕 버팔로 알브라이트 녹스 예술화랑.
18. 그리이스 시대의 테라코타, 앙포레, 양손잡이가 달려 있는 앙포레의 그림은 '결투'이며, 마티스가 <춤>(la Danse)을 제작하는 데 영감을 받았다는 설이 있다.
19. H.마티스, 춤, 1910, 유채, 258 x 390cm, 레닌그라드 에르미타주 미술관 소장.
20. 마티스, 장미빛 아틀리에, 1911, 유채, 180 x 221cm, 모스크바 푸시킨 미술관 소장.
21. 마티스, 모르퐁의 가리개와 젊은 여인들, 1922, 유채, 115 x 96cm, 필라델피아 미술관 소장.
22. 마티스, 붉은 실내, 1948, 146 x 97cm, 파리 근대 미술관.
23. 헨리 무어, 기대 누운 인물상, 1938, 호오톤 녹암 사용, 길이 137cm, 런던 데이트 화랑.
24. 바바라 헤프워스, 바다 형식(벧전의 환상), 1958.
25. 바바라 헤프워스, 나무와 끈, 1944.



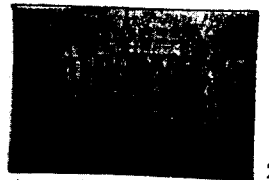
1



7



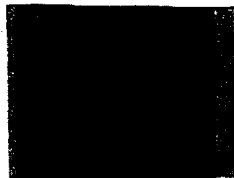
14



20



2



8



15



21



3



9



16



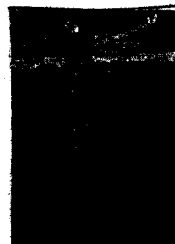
22



4



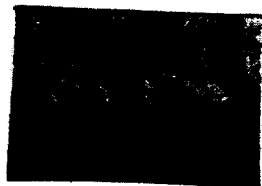
10



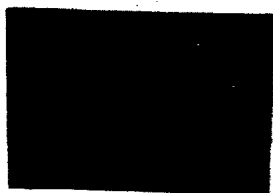
17



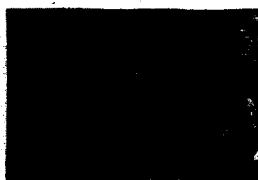
23



11



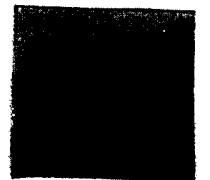
5



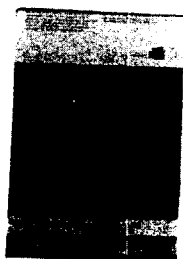
12



18



24



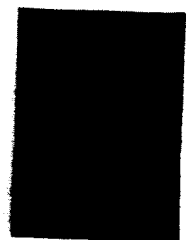
6



13



19



25