

석사학위논문

인체소묘의 조형성 연구



제주대학교 대학원

미술학과

고보형

2009년 2월

인체소묘의 조형성 연구

지도교수 박 성 진

고 보 형

이 논문을 미술학 석사학위 논문으로 제출함

2009년 2월

고보형의 미술학 석사학위 논문을 인준함

심사위원장 인

위 원 인

위 원 인

제주대학교 대학원

2009년 2월

<국문초록>

인체소묘의 조형성 연구

고보형

제주대학교 대학원
미술학과 서양화전공

지도교수 박성진

소묘는 19세기 이전의 서구미술에서는 밑그림 정도의 보조적 수단으로 인식되어 왔다. 그러나 현대미술에 있어서 소묘는 과거의 미술사조에서 나타난 일반적인 소묘의 한계를 넘어 소묘 자체만으로도 자신의 역량과 개성을 표출해 내는 예술의 한 장르로서 그 가치를 인정받고 있다.

그림을 그리는 행위는 곧 소묘를 의미할 수 있다. 어떠한 대상을 그릴 때 화가는 우선 대상의 높이나 넓이, 밝은 부분과 어두운 부분 등 대상의 기본적인 형태를 우선적으로 고려하게 된다. 회화와 차이점이 있다면 그것은 물감을 사용하는 것 뿐 다른 차이는 없다고 할 수 있다. 앙그르가 지적한 바와 마찬가지로 많은 화가들은 ‘소묘방식에 따라 그림을 제작해야한다.’는 원칙에 동의하고 있다.

이러한 중요한 개념적 원리로 볼 때, 소묘를 그저 단순한 기초과정으로 단정해서는 안 될 일이다. 또한 단순한 손의 기술만으로도 불가능하다는 것을 알아야 한다. 왜냐하면 소묘의 세계는 복잡하고 다양한 회화의 성격 중에서 가장 근본적인 위치에 있고, 현대에 이르러 미술의 독립된 장르에 속하며, 소묘의 원리를 이해하는 것은 회화를 이해하는데 선행되어야하는 필수적인 과정이기 때문이다.

현대에 이르러 미술의 세계는 더 난해해지고 복잡해지는 추세에 있다. 소묘는 기초적 과정에서 뿐만 아니라, 창작적인 측면에서도 위치를 재정립할 필요가 있다고 생각한다. 이러한 이유로 인체소묘를 중심으로 소묘의 위치를 재정립하고 나아가할 방향에 대하여 인체소묘의 조형성 연구라는 논제로 연구하게 되었다.

본 연구에서는 이러한 미술활동에 있어서 가장 기본적이고 중요한 소묘를 연구하였으며, 인체소묘를 중심으로 인체의 조형원리와 형식을 고찰하였다.

연구방법으로는 문헌자료를 기초로 하여 인체소묘를 이해하고 미술해부학적 구조를 통한 조사와 분석, 역대 작가들의 인체소묘에 대한 조형성 분석, 그리고 본 연구자의 작품에 대한 분석을 통하여 인체소묘를 연구하였다.

II장에서는 소묘의 전반적인 이해를 위해 소묘의 개념과 역사, 여러 재료의 다양한 분류를 통하여 소묘의 의미를 살펴보았다. 그리고 인체소묘의 개념과 미술해부학적 관점에서 과학적인 측면을 고찰하여 인체소묘의 다양한 조형적 구조를 다루었다.

III장에서는 인체의 조형미를 연구하고, 인체소묘의 다양한 분석을 위해 작가들의 인체소묘 작품을 비교·분석하였으며, 본 연구자의 인체소묘 작품에 대한 조형성의 원리를 분석·제시하였다.

본 연구를 통하여 인체소묘에서 조형성을 등한시 하여 나타나는 오류에 대한 연구와 그에 따른 조형언어에 대한 개념정립의 필요성을 절감하게 되었으며, 이러한 개념정립이 이루어 질 때 더욱 인체소묘의 조형성에 대한 진정한 가치가 더해질 것이라고 믿는다.

또한 인체소묘의 의미와 해부학적 지식을 형태와 일치시키려는 미학적 연구, 인체소묘를 통하여 인물탐구에 대한 많은 관심과 훈련으로 소묘자체의 중요한 변화 즉, 대상을 보는 방법, 대상의 개념설정, 다양한 표현기법 등에 따른 새로운 인식에 힘입어 소묘만으로도 훌륭한 작품을 창조해낼 수 있음은 물론 그 가능성을 다시 한번 확인하는 계기가 되었다.

그리고 그 속에 내재되어 있는 미학적 개념을 심도 있게 연구하고 새롭게 적용한다면 현대미술에서 자유로운 표현영역을 더욱 넓혀 나갈 수 있는 새로운 가능성을 제시해 주는 동시에 더욱 독자적 영역으로 자리매김 할 것이라 확신한다.

목 차

<국문초록>.....	i
I. 서론.....	1
II. 소묘의 이해 및 고찰.....	3
1. 소묘의 개념.....	3
2. 서양소묘의 역사.....	9
3. 소묘의 재료.....	17
4. 인체소묘의 이해.....	22
5. 미술해부학의 이해.....	26
III. 인체소묘의 조형성 분석.....	38
1. 조형미로서의 인체.....	38
2. 작가들의 인체소묘 비교분석.....	45
3. 본인 작품에 대한 분석.....	51
IV. 결론.....	60
참고문헌.....	62
<ABSTRACT>.....	64

그림 목 차

<그림 1> 알타미라 동굴벽화.....	9
<그림 2> 하기아 성당의 모자이크 그림.....	10
<그림 3> 다 빈치, 여성해부도.....	12
<그림 4> 로트렉, 코르셋을 입고 있는 여인.....	13
<그림 5> 클레, 여인.....	15
<그림 6> 촌장의 상.....	29
<그림 7> 미론, 원반 던지는 남자.....	29
<그림 8> 다 빈치, 신체도.....	30
<그림 9> 미켈란젤로, 인체 습작.....	31
<그림 10> 다 빈치, 비트루비우스 인간.....	34
<그림 11> 알베르티, 인체 비례.....	35
<그림 12> 다 빈치, 인체 비례.....	35
<그림 13> 뒤러, 아담과 이브.....	36
<그림 14> 미켈란젤로, 빈사의 노예.....	42
<그림 15> 뒤상, 계단을 내려오는 나부.....	42
<그림 16> 빌렌도르프의 비너스.....	43
<그림 17> 모딜리아니, 노란스웨터의 잔느.....	43
<그림 18> 드쿠닝, 여인.....	44
<그림 19> 다 빈치, 성 안나와 세례요한과 함께 있는 성모자.....	45
<그림 20> 미켈란젤로, 리비아의 무녀.....	46
<그림 21> 드가, 개의 노래.....	47
<그림 22> 쇠라, 서있는 나부.....	48
<그림 23> 쉴레, 소녀 누드.....	49
<그림 24> 무어, 일렬로 누워 자는 사람들.....	50

<그림 25> 고보형, 무념무상(無念無想).....	52
<그림 26> 고보형, 평화의 시간을 위하여.....	53
<그림 27> 고보형, 비애(悲愛).....	54
<그림 28> 고보형, 남-인체.....	55
<그림 29> 고보형, 몸짓.....	56
<그림 30> 고보형, My hands.....	57
<그림 31> 고보형, 양배추공주.....	58



I. 서론

일반적으로 다양한 소재의 미술표현 대상 중에서 눈으로 보이는 것만이 아닌 정신과 성격까지 표현하는데 있어서 인체만큼 까다롭고 난해한 것도 없다. 이러한 인체는 언제나 작가들에게 매력적인 표현의 대상이었다. 인간의 움직임은 다양하고 그 구조가 복잡하기 때문에 인체를 표현한다는 것은 이들로 하여 끊임없는 도전과 동시에 창작의 연속인 것이다.

소묘의 기원은 불을 지피다 남은 숯의 덩어리로 윤곽선을 긋는 것에서부터 시작되었다고 추측할 수 있으며, 회화예술에 있어서 최초의 시작점인 동시에 가장 기초적인 미술학습의 영역을 구축하였다.

소묘는 선으로 대상의 형태를 그대로 옮겨 그리는 기술이 아니라, 대상에서 형태, 비례, 원근, 명암, 양감, 질감, 동세 등을 관찰하여 단색으로 형태를 창조해낸다는 점에서 모든 조형표현의 기본이 된다. 이렇듯 소묘는 일찍부터 화가의 표현 동기를 기록하거나 어떤 그림의 습작 또는 밑그림으로서 본격적인 회화작품 제작을 위한 예비적 단계의 그림이나 그 과정으로 이해되어 왔다. 그러나 회화의 변천에 따라 현대미술에서의 소묘는 독립적이고 창조적 영역으로 부각되고 있다.

인체소묘란 인체를 소묘하는 것인데, 이러한 인체를 예술작품 안에서 사실적 환영(幻影)이나 추상성을 통해 성공적으로 표현하기 위해서는 소묘의 기본요소와 해부학적 지식, 조형성의 원리를 이해하는 것이 바람직하다.

본 연구의 목적은 소묘가 무엇인지에 대한 근원을 이해하고, 이에 따른 인체소묘의 연구와 고찰(考察)을 통하여 현대 회화 속에서 더욱 그 가치의 중요성을 인정받고 있는 독자적인 예술표현을 위한 조형성의 원리를 탐구하였다.

연구방법으로는 문헌자료를 통하여 소묘의 개념과 역사, 재료를 이해하고 인체소묘와 미술해부학과의 상관관계를 파악하였다. 또한, 인체소묘의 조형성에 대한 분석으로는 조형미로써의 인체의 의미를 이해하고 르네상스의 레오나르도 다 빈치에서 시작하여 현대미술에 이르기까지 각 미술사조마다 영향을 미친 작가들의 인체소묘 작품에 대하여 재료적인 면에서부터 기법에 이르기까지 비교분석하였다.

그리고 본인의 인체소묘 작품 또한 재료와 기법, 모델의 선정기준과 성격, 정신적인 면에 대한 분석을 통하여 조형성의 원리를 연구하였다.

이와 같은 연구를 기초로 인체소묘 속에 깊이 내재되어 있는 미학적 가치와 창의적인 표현기법의 가능성을 모색한다면 새로운 미술의 개념을 열어나갈 것이다.



II. 소묘의 이해 및 고찰

1. 소묘의 개념

우리가 어떠한 사물을 관찰하고 그림을 그리는 것은 생각하는 행위와 거의 동시에 일어나기 때문에 그림상의 이미지는 정신적 과정의 유기적 확대를 의미한다. 그러므로 사물을 보고 느끼며 지각하고 인지하는 과정은 서로 분리된 것이 아니라, 동시에 발생하는 것으로 볼 수 있다. 즉 본다는 것(seeing)은 동시에 사고하는 것(thinking)이다. “그림은 불분명한 내적 심상에 초점을 맞추어 뿐만 아니라 발전된 사고의 흐름에 대한 기록이 되기도 한다. 더 나아가 그림은 기억 능력의 한계를 커버해 준다. 아무리 기억력이 좋은 사람도 그림으로 그려놓은 것만큼 또렷하게 기억할 수는 없다.”¹⁾ 그러므로 그림으로 표현된 시각언어(visual language)는 우리가 사용하는 일상의 언어(verbal language)보다 훨씬 더 많은 사람들에게 명료한 의사전달이 가능하다.

1) 소묘의 개념

소묘(素描)는 통념적으로 채색하지 않고 주로 선으로 그린 회화표현을 일컫는 말이다. 또 소묘의 본질에 대해서 18세기 가이드 북(Guide Book)에서는 이렇게 정의 하고 있다.

“소묘는 대상의 외관을 모방하여 재현하는 예술이다. 선과 그림자에 따라서 자연 혹은 인공의 물체의 형태와 외관을 표현하는 것이다. 또 마음속에 안고 있는 구상과 도안 같은 것을 베껴내는 예술이다. 이들의 표현행위는 수학적인 법칙의 도움을 빌지 않고 행해진다.”²⁾

즉, 가시적(可視的)으로 존재하는 대상으로부터 상상 속에서 존재하는 대상까

1) 로버트 H. 맥킴, 김이환 역, 「시각적 사고」, 평민사, 1995, p.31.

2) 이강일 엮음, 「소묘의 이해」, 미진사, 1988, p.6.

지 모두 포함하며 단순한 수학적 재현에 머물지 않고 느낌까지도 포용하는 것이다. 그래서 결국 소묘란 화가가 눈에 보이는 세계에서 어느 양상의 본질을 전하기 위한 것이다. 작품을 제작할 때 형태에 따라 화가가 보고 있는 것을 그대로 재현하든지, 물체에 따라 그가 느끼는 것을 기술하든지, 어느 쪽이든지 가능한 것이다. 또 그때 상황에 따라 무엇을 전달하기 위한 것일 수도 있고 아니면 단순한 미적효과를 목적으로 이루어질 수도 있는 것이다.

다양한 의미를 가지고 있는 소묘라는 용어는 이탈리아어 disegno에서 유래하였으며, 그 어원은 라틴어의 designare(지시·계획하다)이다. 소묘는 불어로 데생(dessin)이라고 하며 영어로는 드로잉(drawing)이라고 하는데 실제로 사용하고 있는 뜻에는 차이가 있다. 왜냐하면 데생은 원래에 의미에 있어서는 넓게 사용되어졌다 하더라도 지금 우리 상황에서는 소묘의 일부분에 해당하는 협소한 의미로 사용되고 있다. 드로잉 역시 원래 소묘와 동격으로 시작되었을지 모르지만 선을 긋는다는 의미의 물음을 확대하여 사용됨으로써 소묘의 한계를 넘어서 구분하기 어려운 상황까지 비약해서 해석하려고 하기 때문이다. 또한 소묘의 뜻은 현대에 와서 많은 변화를 겪고 있는데 여기에서 소묘를 두 가지로 구분하여 생각해보도록 한다. 즉, 일반적 의미의 소묘와 변화된 의미의 소묘가 그것이다.

(1) 일반적 의미

소묘의 일반적 의미는 랜덤하우스(Random-House) 영어사전에 잘 나타나 있다. 이 사전에 의하면 “그리는 행동, 선으로 그려진 것, 색과 관계없는 형태의 묘사, 초벌그림이나 초안, 특히 펜이나 연필로 그리는 것”³⁾으로 표현되고 있다. 이러한 사전적 의미를 떠난다 하더라도 일반적인 소묘는 연필, 펜, 목탄, 콘테, 등의 단색으로 도면에 선을 그어 형상(形象)을 나타내는 것으로서 회화의 기초를 의미하는 것으로 해석되고 있다.

회화는 크게 두 가지 요소로 구분되는데 팡드르(peindre 프)와 데시니(dessines 프)가 그것이다. 팡드르는 색채분위로 표현하는 것이고 데시니는 골격·윤곽·명암·운동 등을 표현하는 것을 말한다. 즉 일반적인 의미의 소묘란 데시니를 말하는 것이다. 일반적인 의미의 소묘가 하는 역할은 단지 회화란 조각이나 건축의 제작에 있어서 전초적인 작업이다. 즉 종속적인 관계의 소묘인 것이다. 물론 르

3) 상계서, p.6.

네상스 이후 소묘 자체로서 훌륭한 작품이 존재하지 않는 것은 아니었지만, 대다수의 작가들은 소묘를 부수적인 기초 작업으로 여겼다. 또한 독특한 작품으로 완성되었다 하더라도 작품의 독립성을 애써 인정하려들지도 않았다.

소묘의 또 다른 역할은 작품을 구상할 때, 순간의 발상(發想)을 기록해두는 것이다. 예술의 특성이 그렇듯이 발상이 수학적으로 체계화한다든지 순간의 기억이 항상 똑같이 반복될 수는 없으므로 그것을 기록으로 남겨두지 않을 경우 이내 사라져서 다시 되살려내기가 어려워진다. 이때의 기록이 곧, 소묘를 의미한다.

(2) 변화된 의미

변화된 의미의 소묘는 표현에 있어서 데시니만을 고집하지 않고 표현영역을 넓혀나가는 것으로써 최근의 의식변화에 따른 적극적인 미의 추구하고 재료의 개발에 기인하고 있다. 즉, 과거에는 조형의 문제가 미분화 안 된 상태에서 소묘의 한계선을 명확히 구분할 수 있었을 뿐 아니라, 재료에 있어서도 연필, 목탄 등과 같은 재료는 일반적인 의미로서 소묘의 재료에 어울리는 것들이었다. 그러나 콘테, 파스텔, 크레용, 색연필과 같이 색채에 관계된 소묘의 재료가 꾸준히 개발되고 있는 현실에 비추어볼 때 소묘의 성격과 역할도 당연히 변할 수밖에 없는 상황이 되고 있다. 색채가 화면에서 차지하는 경중을 떠나서 색채가 선의 역할로서 사용된다면 소묘에 포함될 수 있는 것이다.

소묘는 오래전부터 항상 그 자체로서 독특한 조형언어를 지니고 표현되어지고 있었음에도 불구하고 종속적이라는 선입관념을 면치 못하고 있었다. 그러나 소묘는 2차대전 후에 와서 새롭게 인식되고 있음은 사실이다. 이러한 것은 올리바(Achille Bonito Oliva)⁴⁾의 말에 잘 나타나 있다.

“현대 미술에 있어서의 소묘는 회화나 조각의 부속물로서 질감이나 시각적 강조에서 벗어나, 직접 형태를 이루는 방법으로 또 그 충분한 간결성으로 인하여 이루어지는 기호(sign)로서, 이제 자립하려는 순간에 있다.”⁵⁾

올리바의 지적처럼 현대에 와서는 소묘가 소묘 자체로서 순순함을 드러내는 순간에 하나의 독립된 조형예술로 돌아간다는 뜻이다. 그리고 오늘날에 화가의 시각에 대한 독창성과 묘법의 다양성에 편중하여 변화된 의미의 소묘는 생각이

4) 이탈리아의 미술평론가(1939~)로 트랜스아방가르드란 용어를 만들어 낸.

5) 상계서, p.7.

나 느낌 또는 이상을 순수하고 자유롭게 직접적으로 표현하는 가장 원초적인 방법이라고 이해하게 되어 그 가능성이 새롭게 탐구되고 있다.

2) 소묘, 데생, 드로잉의 관계

서양에서 데생(dessin)으로 사용되어오던 단어가 우리에게서 소묘로 번역되어 사용되고 있는데, 데생이라는 뜻은 “화면에 형태, 양감, 질감의 세 가지 요소를 구비한 완성 작품만을 가리키는 경우가 일반화되어 의미가 축소된 경향이 있다. 즉 차분히 이젤 위에서 장시간에 걸쳐 제작하는 석고 데생의 경우는 데생의 대표적인 예가 될 것이다. 다시 말하면 소묘를 크로키·스케치·데생·정밀묘사로 구분한다면, 데생은 소묘의 일부분에 해당한다.”⁶⁾는 것이다.

선사시대나 구석기 시대의 것을 소묘라고 말하기에는 어울리지 않을 수도 있다. 차라리 드로잉이라는 본래 개념과 비슷할지도 모른다. 또 현대에 와서 소묘의 현상이 미분화되어가는 과정에서 새롭게 나타난 소묘의 형태를 드로잉이라고도 한다. 드로잉의 어원은 선(線)에서 왔으며 선은 본래 존재한 것이 아니라 그 어느 때인가 인간의 행위로부터 나타난 것이며 당연히 인간에 의한 것이라야 조형의 의미가 성립되는 것이다. 그렇다면 이전의 원시인에게서 존재가 가능한 것들, 즉 구석기 시대의 주술적(呪術的)이거나 본능적 의사전달 방식으로 사용했던 점이나 기호적 형태는 현대회화나 조각에서 나타나는 개념적이며 내면표출 형식을 기술함으로써 나타나는 외형적인 면과 공통점을 갖고 있다. 그러므로 선사시대 이전의 단순 묘사적 선묘는 원초적인 드로잉이었다고 할 수 있다. 그러나 현대에 사용되는 드로잉은 이러한 개념적이며 내면표출적인 것이 원초적인 것에서부터 제약받지 않은 조형언어의 범주(帆柱)까지를 포함한 넓고 심화된 현상을 가리키고 있다.

지금에 와서 넓어지고 변화되어진 소묘는 이러한 원시인의 단순묘사에서부터 르네상스의 세련되고 완숙한 묘사와 현대의 개념적이며 심화된 선묘에 이르기까지 폭넓게 수용되고 있다.

6) 상계서, p.7.

3) 소묘의 동양적 이해

일반적으로 동양화와 서양화를 분류할 때, 표현의 재료를 적용시키는 경향이 많은데, 드로잉의 재료 또한 동·서양에서 다르게 적용되어 왔다. 서양미술사에서 연필, 목탄 등이 손쉽게 사용할 수 있는 드로잉의 표현 재료였다면, 동양미술사에서 드로잉의 특징은 화선지, 묵(墨), 붓의 관계 속에서 살펴볼 수 있다.

전통적인 동양의 화가들은 자연의 기(氣)를 조화롭게 교감시켜 우주적 합일감(合一感)을 성취하려 하였다. 그림을 그릴 때 전통적으로 전해 내려온 붓 사용법을 엄격히 준수하며 기본 공식에 따라 심혈을 기울여 연습하였다. 또한 대상을 표현할 때도 기운생동(氣韻生動)⁷⁾에 따라 팔과 손을 빠르고 유연하게 움직여서 주제의 이미지를 표현했다. 이러한 방법으로 대상의 가는 붓을 통해 전달되며, 종이 위에 형상화된다.

붓을 사용하는 행위는 단순한 외적 표현이 아니라 오랜 기간의 엄격한 수련에 의한 정신세계의 표현인 것이다. 서양의 넓직한 붓이 면의 묘사가 용이하다면, 동양화에서 사용되는 붓은 끝이 뾰족하여 선적인 묘사가 용이하다.

또한 한국을 비롯한 중국, 일본 등에서는 그림을 그릴 때 먹을 중요한 매체로 사용했는데, 물의 양으로 농담을 조절하며 흡수력이 강한 화선지나 비단 위에 그림을 그렸다. 화선지는 서양의 종이나 캔버스에 비하여 먹물의 농담에 따른 번지는 효과를 잘 나타낸다. 특히 서양의 잉크와 비교하여 동양의 먹은 독립적인 매체로써 사용된다. 서양미술에서는 대부분의 수채화 작업이 처음에는 잉크로 윤곽을 그리고 펜으로 완성되지만 잉크가 독립적인 표현 매체로 사용되는 경우가 매우 드물기 때문이다. 이러한 재질상의 특성 때문에 동양의 미술은 흔히 선의 미술로, 서양의 미술은 면(面)의 미술로 비유된다.

뿐만 아니라 동양화의 표현 재료는 단순히 물질로서의 성질뿐만 아니라, 그 안에 깊은 정신세계를 함유하고 있다. “전통적으로 화선지와 먹은 동양 문화권에서 하나의 물질인 동시에 정신적인 어떤 것이었다. 말하자면 물질과 정신이 결합되어 있는 제3의 어떤 것, 그것이 수묵사상(水墨思想)이고 동양사상이었다.”⁸⁾

7) 기운생동의 기운은 그려야할 대상의 풍모, 개성 또는 생명이나 정신을 가리키며 묘사대상의 기질이나 성격이 화면에 생생하게 표현되어지는 것을 요구하는 그리기 법칙이다. 특히 기운생동은 시대를 초월하여 중국화(동양화)의 최고 이상을 나타내는 말로 사용되었다.

8) 박용수, 「한국화 감상법」, 대원사, 1993, p.10.

“서양화의 개념으로 볼 때, 드로잉이라 할 수 있는 동양화의 표현 경향의 하나인 선묘화(線描畵)에서는 작가의 필치와 기운을 감지할 수 있으며 운동감을 느낄 수 있다. 드로잉의 독특한 심미적인 특성은 하나의 형상의 위치를 바탕의 테두리나 가장자리와 관련시켜 의식적으로 혹은 직관적으로 정할 수 있다는 것이다. 이 형상을 둘러싼 여백은 네가티브 형태로서 바탕[보통은 종이]에 전체적인 패턴을 형성하기도 하고 공간적인 후퇴감을 암시할 수도 있다.”⁹⁾ 이처럼 표면에 그려진 모든 형태는 시각적으로 그 표면에서 앞으로 튀어나오듯이 보이기 때문이다.

9) 데이비드 파이퍼, 손화주 역, 「미술사의 이해」, 시공사, 1995, p.162.

2. 서양소묘의 역사

소묘는 시대와 환경에 따라 변천해 왔다. 소묘는 과연 어떤 이유에 의해서 생겨났으며 변화의 요인은 무엇인가? 소묘의 역사를 고찰함으로써 거기에 대한 이해를 얻고 인체소묘는 어떤 변천과정을 겪으며 발전하였는지도 동시에 해답을 얻을 수 있을 것이다. 아울러 우리시대의 소묘에 대한 인식의 척도로 삼게 된다.

1) 고대의 소묘

드로잉은 인간 표현 행위의 가장 기본 단위로 인류의 출현과 동시에 행해져 왔다. 역사적으로 드로잉의 유래가 언제인지 정확히 추정할 수는 없으나, 서양미술사에서는 기원전 2만년 전후의 스페인의 알타미라 동굴 벽화¹⁰⁾인 <그림 1>과 프랑스 도르도뉴 지방의 라스코 동굴 벽화¹¹⁾ 등을 인류의 드로잉, 즉 회화표현의 기원으로 추정하고 있다. “고대

사회의 드로잉은 현대 드로잉 작업의 주요소인 심미성에 의한 표현보다 다산, 풍요, 수확, 사냥의 성공 등을 기원하는 고대인들의 주술적·기복적(祈福的)요소가 강하게 표현되어 있다. 동굴 벽화에 그려진 동물 그림의 대부분은 구석기 시대 수렵사회에서 일종의



<그림 1> 알타미라 동굴벽화

주술적인 역할을 한 것이고, 구석기인들은 생존을 위해 필요한 동물을 상징적으

10) 스페인 북부 산탄데르 서쪽 30km 지점에 있다. 이 동굴은 1868년 사냥꾼에 의해 발견되었으며, 1875년 산탄데르의 귀족 마르셀리노 데 사우투올라가 이곳을 방문하여 동물의 뼈와 부싯돌제[燧石製] 석기를 발견했다. 사우투올라는 1879년 여름 어린 딸 마리아를 데리고 이곳을 다시 방문했는데, 그때 어린 딸이 동굴 천장의 황소(실제로는 들소) 그림을 처음으로 발견했다. 그림과 유물이 오래된 것임을 확신한 사우투올라는 자신의 발견을 1880년에 발표했다. 그러나 스페인과 외국의 전문가들은 이 그림을 가짜로 취급했으며, 이 그림들은 1910년경에 이르러서야 진품으로 인정받았다.

11) 1940년 9월 4명의 젊은이가 처음 발견했으며, 프랑스 도르도뉴 몽티냐크 근처 베제르 계곡의 절벽 위쪽에 있다. 하나의 주 동굴과 3~4개의 좁고 긴 방으로 구성된 동굴의 벽면은 새기거나 선으로 그리거나 채색한 동물로 아름답게 장식되었다.

로 포획하였을 것이라고 짐작된다.”¹²⁾

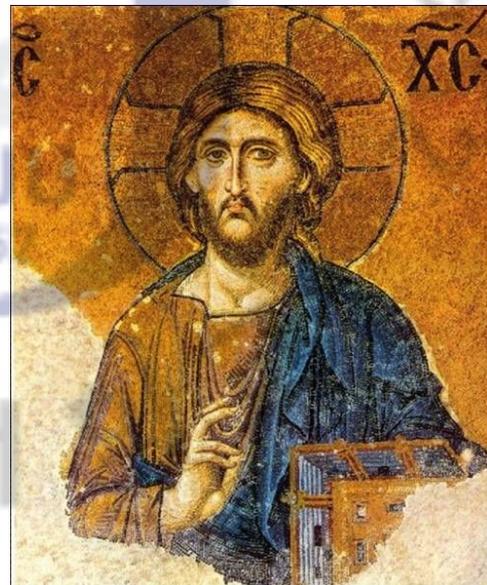
한편 고대 이집트 미술은 세밀한 부분을 과감하게 생략하는 기하학적 단순성이 특징인데, 이집트인들은 한순간에 보이는 것을 그대로 묘사해서 그리기보다, 이미 보아서 알았던 형태의 특징을 단순화하여 마치 한 장의 지도를 그리듯이 완벽하게 그리는 기하학적인 질서를 준수하였던 것이다.

고대 그리스 미술은 비례의 아름다움을 나타냄과 아울러 즐거움을 통한 교육의 방법이였다. 또한 미술의 형식은 시각 세계의 모방과 이상화에 바탕을 두고 있다고 생각했다. 때문에 인체를 그리거나 조각할 때에는 비례와 균형을 가능한 조화롭게 추구하는 이상적인 아름다움에 주된 관심을 보였으며, 이러한 신체에 대한 강조는 뛰어난 기교에 바탕을 둔 자연주의적 표현양식으로 나타나게 되었다.

그리스 미술의 비례감은 로마 미술에도 표현되는데, 로마 시대의 드로잉은 통치자의 명예나 업적을 기념하는 건물 부조, 조각 등의 밑그림으로 많이 그려졌다.

2) 중세의 소묘

중세미술은 형태와 정신적인 측면에서 고전미술이나 르네상스 미술과는 상당히 차이가 있다. 중세의 작가들에게 신체는 더 이상 자연주의적 형태로서 찬양의 대상이 아니었으며, 정신적 실체, 즉 내세(來世)를 표현하기 위한 수단에 불과하였다. 르네상스를 거친 근대의 입장에서 볼 때, 중세미술은 무지의 소산으로 인해 문화적 침체를 맞이했다. 중세미술은 신을 찬양하기 위한 것이었으므로 그 당시에 뛰어난 화가나 조각가가 있었



<그림 2> 하기아 소피아 성당,
모자이크 그림

다 하더라도 거의 대부분 이름이 알려져 있지 않았다. 예를 들면, 비잔틴 시

12) 로리슈나이더 에덤스, 박영은 역, 「미술사방법론」, 조형교육, 1999, p.17.

대¹³⁾의 모자이크 그림인 <그림 2>는 계급적이고 경외심을 불러일으키기 위하여 제작되었고, 로마네스크(Romanesque)¹⁴⁾와 고딕양식(Gothic)¹⁵⁾의 성당들은 작가들의 공동작업에 의해서 이루어졌다. 그 속에서 개인의 재능이나 공로는 하느님에 대한 찬양과 감사로 그들의 작업 속에 묻혀 사라져 버렸다.

중세 성당의 창문이나 벽면에 그려진 스테인드글라스나 모자이크 형식의 그림들은 성경내용을 알기 쉽게 설명하는 그림이 압도적으로 많다. 이러한 그림은 계몽의 목적이 쉽게 전달되도록 원근과 명암이 없이 간단명료하게 도상학적(圖像學的)으로 그려진 것이 특징이다.

3) 르네상스 시대의 소묘

르네상스(Renaissance)¹⁶⁾는 신에 종속된 중세 예술을 해방시켰다. 르네상스 시대에 이르러 예술작품은 각각의 영역을 확보하며 분리되기 시작하였다. 이 시기에 화가들은 이상 세계를 보다 과학적으로 객관화시켜 반영하려고 노력하였으며, 인체에 국한되었던 묘사의 대상을 그 배경이 되는 풍경에까지 확대하여 삼차원의 자연공간에 놓여진 여러 인물들을 이차원의 한 평면 화폭에 묘사하는 방법인 원근법을 창안하였다.

르네상스 이탈리아의 소묘의 제작은 보편적으로 완성된 독자적 작품으로서의 제작이 아니라 스케치와 대상 연구를 하기 위한 것이었다. 소묘와 페인팅의 주제적 연관성이 매우 높았고 그것이 예비적인 것이 아닌 경우에도 그러했다. 르네상스 시대 이탈리아의 대표적 미술가인 다 빈치(Leonardo da Vinci, 1452~1519), 라파엘(Sanzio Raffaello, 1483~1520), 미켈란젤로(Buonaroti Michelangelo, 1475~1564) 등은 완숙한 작품을 표현하기 위해 소묘를 사용하였고, 그들 나름대로의 독특한 작업 방식을 가지고 있었다.

13) 비잔틴시대(A.D. 324~640) 로마의 기독교 공인후, 동로마제국을 건국한 330년에 발생한 양식.

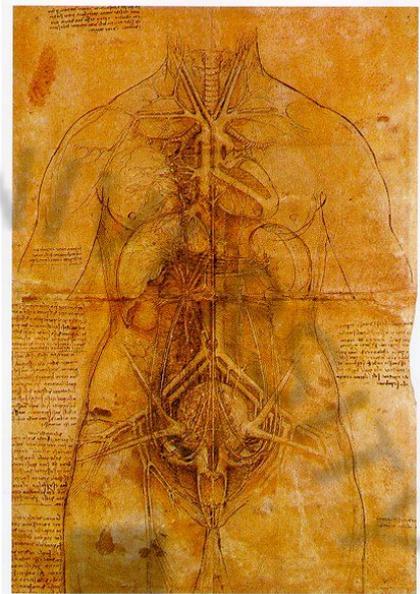
14) 게르만 민족이 로마양식과 결합, 중세문화로 발전시킨 건축양식이다. 8세기말~13세기 초의 이탈리아, 프랑스, 독일, 영국에서 교회건축을 중심 중심으로 발달하였다.

15) 12~16세기초까지에 걸친 고딕건축은 로마네스크 건축양식에서 발전하여 독자적인 완성의 단계에 이르렀다.

16) 유럽 문명사에서 14~16세기 사이에 일어난 문예부흥 운동을 말한다. 르네상스의 구체적인 시기는 1400년부터 1530년의 130년간을 의미한다. 과학혁명의 토대가 만들어져 중세를 근대와 이어주는 시기가 되었다. 여기서 문예부흥이란 구체적으로 14세기에서 시작하여 16세기 말에 유럽에서 일어난 문화, 예술 전반에 걸친 고대 그리스와 로마 문명의 재인식과 재수용을 의미한다. 이 점에서 르네상스는 일종의 시대적 정신 운동이라고 말할 수 있다.

르네상스 시대의 대표적 인물의 한 사람인 다 빈치는 건축, 조각, 해부학, 천문학, 수학, 음악 등의 다방면에서 재능과 관심을 가진 사람이었다.

다 빈치는 회화의 밑그림을 위한 소묘, 인물을 묘사한 소묘뿐만 아니라, <그림3>과 같은 인체해부학에 대한 소묘는 철저한 과학적 방법에 의해 그려졌고, 풍부한 상상력을 바탕으로 과학적 현상을 묘사하는 소묘에 깊은 관심을 가지고 수천 점의 스케치를 하였는데, 그가 스케치한 작업들은 당시 과학자들의 발명과 발견을 앞지르는 것이었다.



<그림 3> 다 빈치, 여성해부도

다 빈치와 함께 르네상스를 대표하는 거장인 미켈란젤로는 신비주의에 많은 관심을 가졌다. 다 빈치가 규칙에 따라 작업하였다면, 미켈란젤로는 영감(靈感)에 따라 작업하였다. 미켈란젤로는 특히 피에타를 위시한

많은 조각 작업을 하였으며, 로마의 시스티나 성당(Sistina Chapel)의 천장화인 최후의 심판은 불후의 명작으로 꼽을 수 있다.

미켈란젤로는 신체의 각 부분을 관찰하고 그것을 종이 위에 표현하였다. 특히 그는 해박한 해부학 지식을 바탕으로 인물의 머리·어깨·팔 등의 율동적인 흐름을 세밀하게 묘사하였는데, 강약으로 변화하는 선을 사용하여 치밀한 소묘를 하였다.

이러한 르네상스 시대의 소묘는 문예부흥운동의 정신에 걸맞게 해부학과 과학적인 탐구정신에 힘입어 새롭게 정립되었고 미술운동에 밑거름이 되었다.

4) 19세기의 소묘

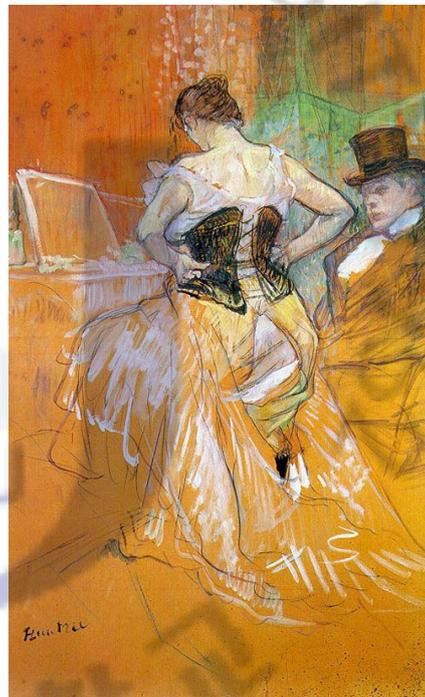
19세기 서양미술의 특징은 인간의 자유로움을 강조하여 표현한 것이다. 특히 근대사회로의 전환기에서 화가의 자유로운 예술 세계는 표현의 중요한 요소로 등장한다. 이와 관련해 소묘도 사실주의적 경향과 인상주의적 경향으로 나눌 수 있다.

사실주의적 소묘의 특징은 대상의 묘사에 충실한 소묘로 가상의 현실은 그림 속에 표현하지 않았다. 대표적인 소묘는 쿠르베(Gustave Courbet, 1819~ 1877), 도미에(Honoré Daumier, 1808~1879), 밀레(Jean F. Millet, 1814~1875) 등의 사실주의적인 태생을 바탕으로 한 작업에서 잘 엿볼 수 있다. 쿠르베나 도미에가 그 시대의 사회 현상이나 사회비판적인 측면을 묘사했다면, 밀레는 농촌의 목가적인 풍경을 주로 묘사했다. 사실주의 화가들 대부분의 소묘는 유화나 판화작업의 밑그림으로 그려진 것이 특징이라 할 수 있다.

한편 인상주의의 화가들은 색채와 빛을 통하여 찰나(刹那)의 시각적 감각을 표현했다. 즉 광선과 날씨조건의 변화에 따른 대상의 형태와 색채의 변화를 그림에 담아내었던 것이다.

신인상주의 화가들은 보다 과학적인 색채 분석을 바탕으로 색채와 빛의 이미지를 화폭에 그렸는데, 특히 쇠라(Seurat Georges Pierre, 1859~1891)와 시냐크(Paul Signac, 1863~1935)의 점묘법¹⁷⁾ 작업에 잘 나타나고 있다.

이 시대 프랑스는 다양한 소묘 기법이 실현되는 선두적(先頭的) 장소였는데 드가(Degas Edgar, 1834~1917), 로트렉(Henri de Toulouse Lautrec, 1864~1901), 고흐(Vincent van Gogh, 1853~1890)와 세잔(Paul Cezanne, 1839~1906)의 개인적인 화첩 노트에 잘 나타나 있다.



<그림 4> 로트렉, 코르셋을 입고 있는 여인

로트렉은 <그림 4>와 같은 드로잉을 통한 그의 회화 작업뿐만 아니라 19세기의 포스터 작업의 활성화에 많은 기여를 하였다.

드가는 무용수의 율동적인 포즈를 포착하거나, 무용수의 뒷모습 등을 사실적으로

17) 점이나 점과 유사한 세밀한 붓터치로써 그리고자 하는 바를 묘사하는 회화의 표현기법이다. 특히, 시냐크, 쇠라에 의해 색점묘의 병치혼합이 시도되었다.

로 묘사하고 있다. 또한 고희는 소묘에서 짧고 강렬한 선묘나 붓 터치 작업으로 대상을 인상적으로 매우 강하게 표현하고 있다. 세잔의 드로잉에서는 시대의 산물인 원근법, 균형 잡힌 구도, 이상화된 인물, 명암대조법 등을 부분적으로 거부한 선묘적 표현을 볼 수 있다.

이처럼 19~20세기 초반화가들의 드로잉이나 그들의 표현 속에서 새로운 전환기의 다양한 표현 경향을 읽을 수 있다.

5) 20세기의 소묘

이 시기의 소묘는 20세기 초반 파리를 중심으로 형성된 에콜 드 파리(Ecole de paris)¹⁸⁾ 출신의 작가들에 의해 미술의 중요한 형식으로 간주된다. 드로잉은 건축, 조각, 회화 등의 밑그림 즉 보조 작업으로 인식되었던 것으로부터 독립하였다.

야수파 화가들의 드로잉은 소수의 예비적인 습작(習作)들만 남아 있는데, 마티스(Henri Matisse, 1869~1954)나 드랭(A. Derain, 1880~1954)의 작업은 예비적인 드로잉의 실제적인 사용을 전제(前提)로 했다. 그들은 색채를 최대한 임의적으로 자유롭게 사용하여 선을 극도로 왜곡시켰다. 자유로운 색채 사용과 함께 야수파 화가들의 드로잉은 자유스러운 감각의 표현으로 충만하다. 특히 마티스는 유희의 밑그림이라는 의미를 넘어선 드로잉 작업을 일생 동안 꾸준히 거듭했다.

야수파를 뒤이은 큐비즘의 대표적 작가인 피카소(Pablo Ruiz Picasso, 1881~1973)의 작업은 20세기 드로잉의 역사에서 가장 뛰어난 작업들 중의 하나일 것이다. 특히 다양한 재료와 표현 기법을 자유자재로 사용했던 피카소의 작품에서 드로잉은 매우 중요한 위치를 차지했다.

실제로 1930년대 대다수 모더니즘 작가들은 큐비즘을 통해 영감 받은 기하학적 추상작품을 구성하거나 구도를 연구하는 논리적 탐구의 수단으로 드로잉을 이용하였다. 이들은 색채의 표현적인 잠재성을 탐구하고자 했기 때문에 드로잉을 단지 윤곽선으로만 한정하였다. 그러나 드로잉이 단순해질수록 이러한 윤곽선들이 더욱 중요해지는 결과를 낳았는데, 그 이유는 선이 지닌 생명력이 너무나 강하여 조그만 표현의 잘못이나 실수라도 시각적으로 명백하게 드러나기 때문이었다.

18) 1차 대전을 전후한 혼란기에 예술적 분위기를 찾아 파리에 온 러시아인 마르크 샤갈과 카카임 수뎀느, 이탈리아인 아메데오 모디글리아니와 같은 화가들을 통칭하여 에콜 드 파리(Ecole de Paris)라 부른다.

독일의 표현주의 작가들은 강렬한 선묘와 힘 있게 과장된 형태의 묘사를 통해 역동적인 방식의 드로잉을 제작했다. 반면 칸딘스키(Wassily Kandinski, 1866~1944)는 비재현적(非再現的)인 선을 새롭게 인식시키는 토대를 이룩한 최초의 작가이다.

또한 클레(P. Klee, 1879~1940)의 서정적이고 섬세한 드로잉 작품은 펜 기법에서 전대미문의 극치를 보여주어 현대 드로잉의 매우 탁월한 작품으로 인정된다. <그림 5>에서 클레의 선은 환상적인 꿈을 추구하는 어린이의 그림과 같은 천진난만함을 나타내고 있다.



<그림 5> 클레, 여인

20세기의 중반에 들어오면 타시즘(Tachisme)¹⁹⁾의 드리핑(dripping)²⁰⁾ 기법과 같은 표현양식을 제외하고, 드로잉은 모든 작가들에 의해서 제작되고 전 세계로 확산된다. 특히 미술 작업 경향이 외부 세계의 대상으로부터 완전히 독자적인 자율성을 찾는 비재현성을 띠므로써 드로잉도 다른 미술 형식으로부터 독립되어 독자적인 작업으로 인식되기 시작했다.

추상표현주의 화가들의 작업을 보면 회화와 드로잉은 서로 구분하기가 어려워진다. 회화적인 드로잉 혹은 드로잉적인 회화라고 하는 것이 그 특징을 가장 잘 규정하는 표현이 될 것이다. 폴록(J. Pollock, 1912~1956)은 1947년에 시작한 그의 작품에 드리핑 기법을 구사함으로써 새로운 양식을 전개하였다.

클라인(Franz Kline, 1910~1962) 또한 그의 고유한 회화적 드로잉을 발전시켰다. 그는 1940년대의 서예풍 윤곽을 점진적으로 추상화시킨 일련의 잉크 스케치

19) 수묵화의 서체나 번지는 효과를 강조하는 추상화로 앵포르멜 추상에서 볼 수 있다. '얼룩'이라는 뜻의 타슈에서 유래된 말로, 얼룩과 순간적인 붓자국을 통해 작가의 행위를 객관화시키고 서정적 성격의 표현으로 유기적 공간개념을 창조한다. 1953년 오늘날의 미술지에서 처음 쓰였고, 에스티엔이 이 말을 정식명칭으로 받아들이면서, 이후 뜨거운 추상의 경향을 가진 화가들을 가리키는 명칭이 되었으며, 동양의 서체에 서 많은 영향을 받아 1960년대 이후 활발히 전개되었다.

20) 드립 페인팅이라 불리며 붓과 같은 도구를 사용하여 그림을 그리는 것이 아니라 그림물감을 캔버스 위에 직접 떨어뜨리거나 부어버리는 회화표현기법이다.

작업에 몰두했는데, 그의 많은 작품들이 일반적인 제스처 페인팅과는 달리 습작에 기초하고 있다. 실제로 클라인은 검은색과 흰색 사이의 정확한 경계를 짓기 위해, 한 번 채색을 하고 나서 거듭 채색하는 과정을 거쳤다. 그리하여 드로잉이 중심이 되고 채색은 드로잉 비해 부차적(副次的)인 것이 된 것이다. 그의 회화적 드로잉에서는 동양의 캘리그래피(calligraphy)를 엿보는 듯하다.

대지예술의 대표적 인물인 크리스토(J. Christo, 1935~)의 작업에서 드로잉은 작업의 밑그림, 구상 또는 스케치 작업으로 행해졌는데, 마치 건축가가 치밀하게 드로잉 작업을 하는 것과 같은 역할을 담당하였다. 대지예술의 특성상 작품 자체는 시간이 지나면 사라지지만, 그의 드로잉 작업은 그의 작업의 과정을 살펴볼 수 있는 증인으로 또 다른 가치를 가진다.

소묘의 역사는 인류의 역사만큼이나 오래 되었다. 서양미술사에서 소묘는 거의 중세까지 미술 형식의 양식적인 표현 수단으로 독자적인 예술 표현영역이라기보다는 종속적인 역할을 담당하였다.

서양미술사의 거대한 흐름 속에서 소묘의 역사를 살펴본다는 것은 건축, 회화, 조각의 표현 경향을 일련된 양식으로 역사적으로 고찰하는 것보다 많은 어려움을 안고 있다. 왜냐하면 어떤 특정한 시기 동안의 소묘의 역사가 반드시 시대 예술의 일반적인 경향을 대변(代辨)하는 것은 아니기 때문이다. 즉 “소묘는 예술가들이 작품에 대한 예술가의 감정을 전달하는 매개체적 경향이 강하므로, 소묘로 예술의 역사적 과정을 기술하기에는 부적절하다. 개별적인 화가의 드로잉은 드로잉의 역사 속에서의 양식적인 분류에 의해서보다는 차라리 각각의 작품 속에서 가장 잘 논의될 수 있을 것이다.”²¹⁾ 그러므로 어떤 사람의 드로잉이 특정한 드로잉 기법의 전형(全形)이라고 말하는 것은 거의 불가능하다. 만일 어떤 시대에 유행한 미술 양식의 토대 위에서 그려진 어떤 드로잉을 이해하려 한다면, 미술사 전반에 대한 이해에 바탕을 두어야 할 것이다.

21) 윤민희 외 2인, 「드로잉과 기초디자인」, 예경사, 2001, pp.42~44.

3. 소묘의 재료

소묘의 재료는 무척이나 다양하다. 우리가 널리 사용하는 연필, 목탄, 콘테 등 여러 가지 재료부터 어떤 재료라도 단색(單色)을 이용한 그림은 소묘라 생각해도 무방하다.

본 연구에서는 인체소묘에서 많이 다루는 재료를 표현과 대상의 상징과 의미에 따라 그 특성에 맞게 다루었다.

1) 종이

화구로 사용되는 종이는 화면의 바탕에 해당되는 것으로써 특히 소묘를 하는데 있어서는 꼭 필요한 용구에 속한다. 어떤 대상물을 표현하는 데 있어서도 거기에 적합한 종이를 사용함으로써 효과적인 표현을 할 수 있다. 화구로서의 종이는 크게 켄트지, 목탄지, 수채화지로 구분된다. 세 가지 종류 모두 소묘용지로 쓸 수 있으며, 다른 여러 종류의 종이로도 독특한 느낌의 인체소묘는 가능하다. 소묘의 특성상 바탕에서 오는 느낌이 강하므로 선택하는데 신중해야 한다.

2) 연필

흔히 쓰고 있는 연필에는 H, HB, B 등이 있는데 연필의 무르기에 따라 표현 효과가 다르게 나타난다. H는 연필심의 단단함을 나타내는 Hard를, B는 연필심의 검기를 나타내는 Black을 의미하며 자세한 표현을 위해서라면 H 또는 HB 연필을 쓰는 것이 좋고, B의 숫자가 높은 경우 강조할 부분을 진하게 표현할 때 사용하는 것이 좋다. 소묘에서 특히 연필을 많이 사용하는 것은 다루기가 쉬우며 한 번 그었던 선을 지우기가 쉽고, 또한 지우개에 의한 효과를 내기도 쉽기 때문이다. 또 연필은 단일한 재료에 의한 완성작품을 만들 수 있을 뿐만 아니라 목탄과 같이 사용할 수 있으며, 수채화에서는 담채(淡彩)용으로 사용되어 깊이 있는 작품효과를 낼 수 있다.

연필은 소묘 분야에 있어서 가장 기본적인 표현의 재료이다. 인체소묘에서 가장 많이 쓰이는 재료이지만 인체의 근육을 표현할 때에는 근육의 운동감을 생각

하면서 표현하여야 연필선의 느낌을 제대로 드러낼 수 있다.

3) 목탄

인간이 가장 먼저 그림을 그리기 시작한 재료가 불을 피우다 남은 숯이라고 가정한다면, 목탄은 인류가 그림을 그리기 시작한 최초의 미술재료라 볼 수 있다.

목탄은 주로 포도나무나 버드나무의 가지를 태워서 만든 숯이다. 조금만 힘을 주어도 부러지고, 그린 자리에 손을 대면 선이 뭉개져 번지는데 이러한 번짐이 목탄 그림의 특징이다. 다 그린 뒤에는 픽사티브(fixative)²²⁾를 써서 정착시킨다. 표현이 적합한 대상은 섬세하지 않은 것이 좋으며, 명암의 효과가 강한 경우에 사용하는 것이 좋다.

목탄은 정밀성과 내구성이 부족한 결점이 있는 반면 손쉽게 사용할 수 있고 지우기가 쉽다. 그리고 목탄의 또 다른 특성은 소재의 포착방법이 용이하며, 명암을 조절하기가 쉽고 소재의 재질감 표현 등의 연구에 편리하다. 오래전부터 화가들이 목탄을 소묘의 도구로 선택하는 것은 다른 도구에 비해서 감성적인 성질을 가지고 있기 때문이며, 화면에서 작품이 진행되는 과정의 감정이 바로 화면에 옮겨지기 때문이다. 만일 거칠고 굵은 선으로 걱정적인 느낌을 나타내고자 한다면 목탄의 특성을 이용해서 손쉽게 화면에 나타낼 수 있으며, 순간적으로 진정되고 차분한 느낌으로 선회하고 싶다 하더라도 거즈, 손가락, 식빵 등을 사용하여 손쉽게 분위기를 전향할 수 있다. 목탄의 종류에는 막대형 목탄, 압착목탄, 연필형 목탄이 있는데 막대형 목탄은 가장 일반적으로 사용되고 있는 것으로 두꺼운 것, 중간 것, 얇은 것의 세 가지가 있다.

목탄은 인체소묘에 가장 많이 이용되어 온 소묘 재료로 인체의 부드러운 근육을 표현하는데 많은 효과를 얻을 수 있으므로 인체소묘에 이상적인 재료라 할 수 있다. 잘 지워지기 때문에 고도의 숙련된 테크닉이 필요하며 섬세한 표현은 연필형 목탄을 함께 사용하면 얼마든지 나타낼 수 있다.

22) 목탄, 연필, 파스텔 따위로 그린 그림의 표면위에 뿌려 그림이 손상되지 않게 한다. 모든 소묘작품은 픽사티브를 사용하여 정착시켜 주는 것이 보관상 효과적이다.

4) 콘테

목탄을 단단하게 한 것과 같은 느낌인데 농담(濃淡)의 정도가 풍부하여 예부터 콘테화로 하나의 분야를 형성하고 있다. 색은 흑색, 회색, 갈색, 백색 등이 있고 착색지에 사용함으로써 효과를 볼 수 있다. 연필보다 빛깔이 진한 콘테는 지우개로 잘 지워지지 않으므로 처음엔 얇게, 그리고 점차 진하게 그려 나가도록 해야 한다. 목탄이 다루기 힘든 반면, 콘테는 명암표현이 비교적 자유자재로 가능하다.

연필보다는 강한 표현이 가능해서, 서양에서는 작가들의 작품에서 가장 흔하게 보이는 재료이다. 콘테 역시 문지르는 효과가 가능하다.

콘테 또한 목탄처럼 이상적으로 인체를 표현하는데 알맞은 재료이며, 여러 가지의 색채가 있기 때문에 인체의 피부색의 느낌을 다양하게 표현하는데 알맞은 재료라 할 수 있다. 목탄과 갈색 콘테, 흰색 콘테를 이용하면 인체의 표현을 보다 더 효과적으로 할 수 있다.

5) 파스텔

파스텔은 크레용과 같은 계열의 화구이다. 입자가 곱고 불투명한 것이 특징이며 분말형태로 부착시켜 사용한다. 파스텔 특유의 창백한 색감은 진흙이나 호분의 특성에서 나오는 것이다. 파스텔에는 소량의 점착제가 첨가되어 있는데 덧칠할 수 있는 것도 하나의 특징이다. 유화나 불투명 수채화처럼 두텁게 칠하는 것이 아니라 문지르듯이 하여 빛깔을 병치(併置)하는 방법을 취한다. 파스텔의 종류로는 막대형 파스텔과 연필형 파스텔이 있다. 파스텔은 먼저 칠한 다음에 문질러주는 효과에 의해서 형태가 다양하게 변한다.

또한, 인체의 부드러운 표현에 효과적이며, 색채에 대한 표현효과를 높일 수 있다는 장점을 가진 반면에, 잘못 이용했을 때 뿌옇게 흐려지는데 주의를 하며 표현하여야 한다.

6) 펜과 잉크

펜에 의한 선은 농도 조작이 불가능할 뿐만 아니라 일단 지면 위에 그어진 선은 교정할 수 없는 단점을 가지고 있다. 그러나 펜의 날카로운 선은 현대적인 감각의 표현에 적당하며 가늘고 차가운 선에서부터 다양한 선의 표현이 가능하다.

인체를 표현하는데 펜처럼 철저하게 계획적으로 접근해야 하는 도구는 없다고 생각한다. 렘브란트와 도미에가 인체를 표현한 판화를 보면 펜을 인체동세를 기준으로 생명력 있게 표현하고 있음을 알 수 있다.

7) 소스(coys)²³⁾

둥근 막대 콘테처럼 생겼으며 그림을 그리기 전에 밑바탕에 중간 색조(色調)를 만들어주거나 작업 중에 어두운 바탕 처리를 할 때 쓰이기도 한다. 가루를 내어 물에 희석시켜 쓰는 고체안료라고 생각하면 되고 지워지지 않게 밑칠을 하려면 물과 함께 수성접착제를 혼합하여 붓이나, 스펀지를 이용하여 칠하면 소묘를 하면서도 잘 지워지지 않는 효과를 얻을 수 있다.

인체소묘를 하는데 있어서 여러 가지 중간 색조를 얻을 수 있으므로 인체의 부드러움을 표현하고 화면속의 공간감을 표현할 수 있는 적절한 재료이며, 서양의 소묘 가운데 흰 종이에 색조가 물든 종이는 이러한 소스 안료를 사용한 소묘라 할 수 있다.

8) 기타재료

- 사인펜: 유성과 수성이 있으며, 수성은 수채 물감이나 물이 묻으면 번지는 효과를 낼 수 있다.
- 크레용: 색심의 경도가 고르지 않아서 불편한 면이 있지만, 색채가 맑고 깨끗한 특색이 있다.
- 색연필: 연필처럼 깎아 쓰는 색연필이 미끄러지지 않아 세밀하게 표현하기 쉽다. 최근에는 여러 가지 색의 색연필과 수채 겸용 색연필이 개발되었다. 넓게 쓰이는 색연필에는 세 가지 종류가 있다. 첫째는 두껍고 비교적 연한 심으로 색상이 다양하고 광선과 물에 강한 것, 둘째는 잘 부서지지 않는 심으로 되어 있으며 정교한 표현에 매우 유용하며 방수성은 가지고 있으나 색의 범위가 제한된 것, 셋째는 물에 녹일 수 있는 워터 컬러 펜슬이다. 이것은 굵고 가는 제품으로 연필과 수채물감의 중간이다. 색연필은 최근에 소묘에서 자주 사용되며 사용하기 편리하다.

23) 러시아어. 한글로는 특별히 번역된 단어가 없어서 러시아에서 불리던 명칭 그대로 사용.

이와 같이 인체소묘의 재료는 위에 소개한 재료 외에도 무척 다양하며 또한 표현하여 나타낼 수 있는 재료라면 그 어떤 재료라도 인체소묘에 사용될 수 있을 것이다.

현대기술의 발전은 표현수단으로 이용할 수 있는 도구와 재료들도 더욱 더 많이 양산하고 진화시키고 있다. 하지만 어떤 도구와 재료를 사용할 것인가 보다도 어떻게 효과적으로 표현할 것인가 하는 점이 더 중요한 과제임을 잊어서는 안 된다.



4. 인체소묘의 이해

인체소묘를 다루는 데 있어서 인체소묘의 전반적인 개념을 이해하고 인체소묘에는 어떠한 종류가 있는가를 구분함으로써, 인체소묘를 어떤 입장에서 생각하고 이해하며 어떤 종류의 인체 표현을 할 것인지에 대한 전반적인 내용을 고찰(考察)하였다.

1) 인체소묘의 개념

인물화는 동물화 다음으로 회화에서 가장 오래된 역사를 가진 것이다. 어느 민족의 예술사를 보든지 회화가 기호나 무늬 단계를 벗어나서 물상을 재현시키게 되었을 때 맨 처음에 나타난 것이 동물묘사이며, 다시 더 진보하면 반드시 사람의 형태가 나타난다. 즉, 인간 본래의 충동에서 생긴 회화가 생활과 밀접하게 연결된 데서 생겨났다고 생각하여도 무방한 것이다.

유럽 회화의 역사는 인물화에서 비롯되어 발전했다고 할 수 있을 정도로 인물화가 중심이 되어 있다. 이집트, 그리스, 로마 및 기독교 미술은 모두 인물이 주제였다. 17세기 네덜란드의 풍경화, 풍속화가 독립된 회화분야로서 발전하기 이전의 회화는 거의 인물화라고 할 정도로 인물은 중요한 소재였다.

세잔은 “미술의 귀착점(歸着點)은 결국 인체이다.”²⁴⁾라고 말한 바 있다. 이런 이유로 근대회화에서 인물화는 순수하게 조형 그 자체로 인물의 본질을 나타내려 한다. 이를테면 풍만한 나체 여인의 형태에서 인간이 살아가는 기쁨과 애정을 표현하고, 또 여윈 인체로 초조감이나 불안을 나타내는 것 따위이다. 이러한 느낌은 인물화의 대상이 되는 모델에게서 받는 수도 있고, 그와 같은 모델을 선정하는 수도 있다. 회화의 기본단계로써 인체에 대한 연구는 특히 소묘의 방법을 활용하는데 인체소묘는 초상화, 누드화, 착의화(着衣畵)로 구분할 수 있다.

(1) 초상화

초상화의 특징 중 하나는 “한 개인의 신체적인 특징과 개성을 후세에 전달하려는 목적을 가진 장르화이다. 그러므로 초상화는 계급과 직업, 사회적 신분을

24) 이강일(1988), 전계서, p.148.

드러내는 확실한 기록이었다.”²⁵⁾ 즉, 어느 특정한 인물의 얼굴이나 모습을 그리는 그림이다. 근대 이후 사진기의 발명으로 얼굴을 복제하기 이전까지만 하더라도 초상화는 회화로서의 역할 외에 실용적인 목적으로도 사용되었다. 초상화에서 얼굴 외에도 상반신이 묘사된 경우가 있는데 얼굴의 인상이 주제가 된다면 엄격하게 구분하지 않고 초상화라 한다.

초상화가 본격적으로 성행하게 된 것은 르네상스 이후부터이며 바로크²⁶⁾ 시대는 초상화의 전성기였다고 할 수 있다. 초상화에서 재료는 제한 없이, 자유롭게 사용되고 있다.

(2) 누드화

소묘에서 누드를 다룬다는 것은 중요한 일이다. 누드화는 거의 인류의 역사와 함께 비롯되었으며 회화나 조각에서 누드를 주로 다루었던 시대가 있었고, 오랫동안 누드화가 자취를 감춘 시대도 있었다. 이것은 당시의 많은 사회적, 문화적 요인과 밀접하게 관계되어 있다. 고대 이집트에서는 신(神)이나 지배자 계급과 노예나 농노(農奴)를 구분하기 위해서 나체로 묘사하였다. 고대 그리스 역시 이와 같은 원칙이 적용되었지만 많은 변화를 겪으며 자유스러워진다. 그리스에서 나체에 대한 표현은 기원전 4세기 비너스의 조각상과 아름다운 창녀(娼女) 프리나의 조각상이 델타이 신전에 세워지고 난 뒤부터라고 한다. 그 후 비너스는 그리스의 조각과 회화의 주제로서 많이 표현되었다. 비잔틴 미술이나 로마네스크, 고딕미술에서는 나체가 존재할 수 없었으며 그리스도나 세례 요한 등 실제로 나체로 표현되어야 할 성인들까지도 처음에는 착의(着衣)로 표현되었던 것이다. 이러한 사실은 봉건적인 사회조직 속에서는 누드화가 존재할 여지가 없었다는 것을 의미한다.

그러나 15, 16세기에 이르면 이탈리아에서 누드화가 다시 융성하게 되는데, 피렌체에서의 보티첼리(Sandro Botticelli, 1446~1510)나 미켈란젤로의 누드화는 완전한 미적인 세련을 거쳐 인체의 구조에 대한 과학적 탐구에 의해 표현되었던

25) 마리아 카를라 프레테, 오병욱 역, 「미술이란 무엇인가」, 청년사, 2004, p.160.

26) 16세기말경 이탈리아에서 뚜렷하게 나타나기 시작했으나 유럽에서는 대략 17세기, 독일과 남아메리카의 식민지에서는 18세기에 이르러서야 절정에 이르렀다. 바로크 시대 작품의 특징은 양식적인 면에서 혼합적이며 심지어 반항적인 모습을 보인다는 것이다. 그러나 감각에 호소하여 감정적 상태를 표출하려는 욕구는 일반적으로 극적 표현으로 나타난다. 바로크 양식과 관련된 몇 가지 특징들은 장려함, 감각적인 풍요, 극적 효과, 생동감, 운동감, 긴장, 감정분출, 예술간의 특징들을 흐리는 경향 등이다.

것이다. 이때의 소묘는 중요한 비중을 차지하게 되었으며 작품 제작을 하기 위한 수많은 습작인 나체의 소묘가 많이 남아 있다. 그러나 고대 그리스의 누드화가 시민적 요구에 의해서 제작되었다면, 이 시대에는 개인적인 감격과 취향의 범위 안에서 제작되었다는 것이 차이점이다. 한편 르네상스의 다비드상은 시민적 위상을 위하여 승리의 영웅으로 나타내고 있으며, 18세기 프랑스 혁명기에 나타난 다비드상은 힘찬 남성의 누드화로서 시민적 평등과 정치적 감격의 상징으로서 나타내었다. 또한 회화작품에서는 대혁명기의 활동가들을 마치 고대 그리스인처럼 나체로 표현하기도 했다. 그러나 18세기의 여체는 순수하게 여성의 육체로 표현되고 애욕(愛慾)적인 면에 가치를 두고 있다. 그 후 19세기 앵그르(Jean Auguste Dominique Ingres, 1780~1867)나 들라크르와(Eugene Delacroix, 1799~1863)의 나체는 고대 그리스인이나 로코코인들처럼 예술적 형성은 자기 스스로의 세계, 자신이 살고 있는 시대 속에서 실증(實證)하지 않았다. 앵그르는 고대 그리스나 로마에서, 들라크르와는 근동지방의 풍속에서 누드화를 도입하였다.

19세기 이후의 유럽에서는 여성의 누드화가 성행되고, 코로(Camille Corot, 1796~1875), 쿠르베, 마네(Edouard Manet, 1831~1883), 드가, 세잔, 르누와르(Pierre-Auguste Renoir, 1841~1919)는 눈부신 근대적 형태로 발전시켰다. 그리하여 많은 작가들이 누드화 속에서 자태표출의 새로운 몇 가지 가능성을 전개하였는데, 고갱(Paul Gauguin, 1848~1903)은 나체의 자연 그대로에 생존형식을 취한 야만적이며 건강한 진실성을 그렸다. 마티스나 뒤피 (Raoul Dufy, 1877~1953)는 나체의 현실적 매력보다는 선이나 색채의 회화적인 요소에 관심을 가졌고, 모딜리아니(Amedeo Modigliani, 1884~1920)의 나체는 변형된 가운데 우수(憂愁)를 느끼게 한다. 이와 같이 많은 작가들이 나체에 대해 관심을 가졌고 소묘로서도 가치를 나타내었다.

(3) 착의화

착의화에서는 대상이 입고 있는 옷의 종류에 따라서 질감 표현에는 차이가 있다. 인체는 옷에 의해서 감싸여 있지만 내부구조에 해당하는 골격(骨格)에 절대적인 영향을 받는다. 즉, 실제로 착의화에서 안정감이라는 것은 외형만의 문제가 아니고 자연스러운 내부 골격의 표현에 의해 나타날 수 있다.

육체를 둘러싸고 있는 의복의 형태와 색채 및 무늬 등에 현혹됨이 없이 일단

내부의 덩어리감을 파악할 수 있고 골격을 찾아낼 수 있는 안목이 필요하다. 이러한 기초 위에서 옷자락의 흐름, 형태, 역학적인 관계를 이해해야 할 것이다. 옷자락의 구조를 찾아내고 화면에 나타낸다는 것은 상당한 학습이 필요하며, 평소에 기물 위에 천을 걸쳐놓고 묘사해보는 것이 착의화를 하는 데 도움이 된다. 초상화와 누드화의 기초 없이는 참다운 착의화를 그리기가 어렵다.



5. 미술해부학의 이해

르네상스를 거치면서 해부학은 미술에 있어서 인체를 표현하는데 중요한 이론이다. 미켈란젤로는 수많은 해부학용 사체와 밤낮으로 사투를 하며 인체의 모든 해부학적 이론을 섭렵한 결과 시스티나 성당의 벽화와 훌륭한 인체조각을 탄생시킬 수 있었다. 그는 해부학적 이론을 작품 속에 담아내기 위한 수단으로써 인체소묘를 강조하였다.

인체에 대해서 공부하려면 우선 의학을 포함한 해부학에 관한 전문 용어에 대한 지식이 필요하다. 일반의 자연과학 교육에서 사용되고 있는 용어가 겨우 3천 단어인데 비해 이 분야에서 쓰이는 용어는 2만 단어를 넘는다. 여기에서 그것들의 하나하나를 말하는 것은 불가능하므로 전문 서적을 참고로 해 주었으면 한다.

“인체는 우선 두부(頭部), 경부(脛部), 흉부(胸部), 복부(腹部) 및 골반(骨般)으로 된 체간(體幹)²⁷⁾과 상지(上肢) 및 하지(下肢)로 구분된다. 이들의 부위는 더 세분되는데 여기에 관해서는 지면의 구성상 생략한다. 인체의 골격은 2백여 개의 뼈로 구성되어 체제를 형성하여 지주의 역할을 함과 동시에 근육의 부착에 의해 수동적 운동 기관으로 되어 있다. 뼈와 뼈가 연결되어 있는 소위 관절은 운동의 기점(基點)이 된다. 인체에는 6백 개 이상의 근육이 붙어 있어서 실제로 헤아리기가 어렵다. 이러한 이유는 사람에 따라 여분의 근육을 갖고 있기도 하고 모자랄 수도 있으며, 또 어떤 근육은 독립된 근육으로 생각되기도 하고, 큰 범위의 일부로 생각되기도 하기 때문이다. 뼈가 수동적 운동 기관인데 비해서 근육은 능동적 운동 기관이다. 근육 가운데 골격에 붙어서 이것을 운동시키는 근육을 골격근이라 부른다.”²⁸⁾

이 밖에 인체를 관찰함에 있어 주요한 사항을 간략하게 소개하면 우선 인체는 한 가운데 시상면(矢狀面)²⁹⁾에 따라 거의 똑같이 두 조각으로 나누어지는, 즉 좌우가 대칭적인 것이다. 다음에 남녀노소에 따라 체형이 각각 다르다는 것, 그리고

27) 척추동물의 몸 가운데 중축을 이루는 부분. 머리, 목, 가슴, 배, 꼬리의 다섯 부분으로 나눈다.

28) 황상주, 「미술해부학도보」, 홍문당, 1994, p.33.

29) 몸의 전후로 지나는 수직면을 시상면이라 하며 이 중에서 몸을 좌우대칭으로 나누는 면을 정중면이라 한다.

동일 인종에 동성, 동년이라도 상이점(相異點)이 있다는 것, 인체 각부의 길이는 비례 관계에 있다는 점 등이다. 이 인체 비례에 대해서는 해부학의 분야에서도 연구가 행해지고 있으며 많은 학자들에 의해서 계측된 데이터로 각 연령의 전신장과 각 부위와의 평균 비율을 도화(圖畵)한 것이 발표되고 있다.

본 연구에서는 미술해부학의 용어와 골학(骨學), 근학(筋學) 등 해부학의 연구적인 측면은 다루지 않았다. 그러나 미술해부학과 인체소묘의 관계를 정확히 이해하여 인체소묘의 조형성을 보다 쉽게 이해할 수 있도록 미술해부학의 의의와 발전과정에 대하여 고찰하였다. 그리고 미술해부학과 인체소묘의 관계를 정확하게 이해하기 위해 인체비례의 상관관계를 통하여 인체소묘의 조형성을 보다 쉽게 이해할 수 있도록 하였다.

1) 미술해부학의 의의

“해부학(Anatomy)은 넓은 의미로는 생명을 가진 모든 동식물의 구조를 공부하는 생물형태학의 한 분야이지만 특별히 따로 표시하지 않는 한 사람 몸의 구조와 몸을 구성하고 있는 부분 사이의 관계를 공부하는 의학의 한 학문분야를 가리킨다.”³⁰⁾ 본 연구에서 다루는 미술해부학은 인체미술학을 표현하는 응용 해부학이다.

르네상스 이래 작가들에게 중요시되었던 과거의 미술해부학은 근대 작가들에게는 그 주관적 표현의 전환으로 점차 경시(輕視)되어 온 것은 사실이다. 그러나 미술 경향의 주관과 객관을 막론하고 미술해부학은 작가 특히 미술학도들에게는 무엇보다도 필요한 학문이라는 것을 확신한다. 과거나 현재나 어느 나라를 막론하고 인체를 표본으로 조형 작업의 기초를 다져야 함은 당연하다.

“미술해부학은 인체를 제작하려는 미술학도나 미술가들에게 올바른 인체의 구조, 운동, 표정 등을 가르치는 유일한 형체학(形體學)이다”³¹⁾ 라고 하는 것이 르네상스 이후의 미술해부학에 관한 직접적인 정의라고 하겠다. 그러므로 소위 오늘날 주관적 입장에서 비난받아 온 것은 주목할 만한 사실이다.

미술해부학이란 결코 단순한 인체의 골격이나 근육을 암기하고 운동이나 표정

30) 백상호, 「해부학총론」, 군자출판사, 1997, p.1.

31) 김원, 「미술해부학」, 집문당, 1988, p.6.

을 기억하는 것만으로 족한 학문이 아니다. 그리고 예술은 형상에의 맹종(盲從)이 아니다. 우리는 인체의 표본을 만들려는 것이 아니며 해부학적으로 완전한 묘사를 시도함으로써 예술적 가치를 갖는 것도 아니다. 고대 동굴벽화나 그리스의 조각사의 미적 완성의 이유를 보아도 자연 이해가 될 것이다.

그러므로 미술해부학은 형태의 동세(動勢 Movement)³²⁾와 미적 구성의 기본을 이해하고 인체에 대한 미적 관찰력과 미적 표현법을 습득하기 위한 학문이란 점에서 의학적 해부학과 특히 다른 점이다.

다 빈치는 “화가는 우선 골근(骨筋)의 성질을 알고 한 지체(肢體)의 형상에 따라 골근이 어떻게 움직이는지를 알지 못하고는 인체의 동작을 그려낼 수 없다.”³³⁾고 주장하였다. 또 미술사가인 구르노의 저서 다 빈치 회화론에서 다 빈치는 해부학상의 정확한 지식을 가질 필요성을 역설하면서 그 지식을 지나치게 표현하는 것을 반대하였다고 하였다. “인물의 신체를 그리는 일은 쉬우나 그 혼(魂)을 그리는 일은 어려운 것이다. 그 이유는 혼은 인체에 있어서 지체의 운동과 미적 표정에 의해 표현하지 않으면 안 되기 때문이다.”³⁴⁾ 이 말은 미술해부학에 있어서 특히 동세를 말한다.

근대작가로서는 고흐가 인체의 동세에 관해서 언급한 바도 있다. 그의 편지 중에서 “아카데미한 화가들의 인체화는 실로 하나도 잘못된 곳이 없으나 그것은 움직이지 않고 있다. 그러나 밀레, 도미에의 인물은 해부학적으로 많이 다르지만 거기에는 생명을 가지고 움직이고 있다.”³⁵⁾고 쓰고 있다.

요컨대 미술해부학은 인체소묘에 있어서 기초가 되는 양식임을 명심해야 한다. 따라서 미술해부학은 결코 새로운 것을 추구하는 작가들의 자유와 뜻을 구속하려는 것이 아니며, 그러한 의욕적 예술 창작의 세계에 바탕이 되는 학문이라 하겠다.

32) 동세란 이차원(회화, 평면) 및 삼차원(입체, 조각)의 조형예술 속에 내포된 다시 말하면 미화된 사차원 시, 공간적 감각이라 말할 수 있다. 이 동세를 그리스인들은 자연의 인체모델 속에서 직접 관찰함으로써 그 체험을 통해서 얻었다. 그러나 이탈리아 사람들은 환경여건상 도저히 그러한 일을 할 수 없었던 관계로 그런 결핍을 지식과 이해로 습득하였다.

33) 정정주, 「인체드로잉 기법」, 조형사, 1991, p.60.

34) 김원(1988), 전계서, p.6.

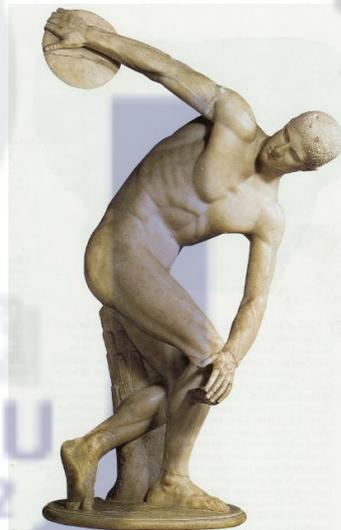
35) 상계서, p.7.

2) 미술해부학의 역사

약 15,000년 전인 후기 구석기시대의 한 유적이 남프랑스로부터 스페인에 걸쳐 발견되었다. 피레네 산맥 중의 알타미라 동굴에 남아 있는 원시인들의 들소와 짐승들의 벽화는 생동감이 뛰어난 사실적 묘사로 유명하다. 이렇게 오랜 태고시대에 어떻게 수류(獸類)에 대한 세밀한 관찰과 운동표현이 가능했는지 후세의 학자들도 놀랄 정도이지만 실로 해부학적으로도 훌륭한 작품들이다. 이것은 그들의 가장 중요한 생활 요소인 수렵을 오랜 세월 계속하는 동안 동물의 생태와 약동하는 모습을 항상 관찰하며 지식을 갖게 했기 때문에 그들 생활의 필수품인 무기 외에 수예품에 있어서 놀랄만큼 묘사되어진 것이다. 즉 항상 열심히 대상의 동작을 주시(注視)하였기 때문에 동물들의 동세표현에 도움이 된 것이라 볼 수 있다.



<그림 6> 촌장의 상



<그림 7> 미론, 원반 던지는 남자

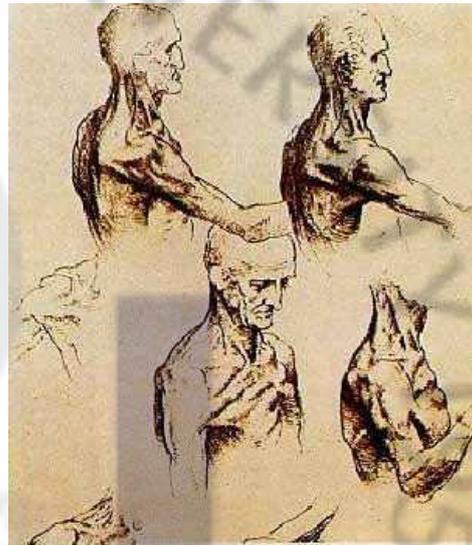
“미술해부학의 시초는 이집트 알렉산드리아의 헤로필로스(Herophilos, B.C.300경) 등에 의해서 기원전 300년경부터 시작”³⁶⁾되었다고 볼 수 있으며, 우수한 작품들도 많이 보인다. <그림 6>은 목조로 만들어졌으며 인체의 비례와 지팡이를 잡은 동세가 돋보이는 작품이다.

그리스 시대에는 올림픽 경기를 통해서 인체의 동세를 볼 수 있는 기회가 많았기 때문에 우수한 작품들이 많이 나왔다. 그 중에 <그림 7>은 움직이는 동세

36) 예술세계사 편집부, 「미술해부학」, 예술세계사, 1995, p.10.

속에서도 순간의 멈춘 동작을 표현한 대단한 걸작으로 유명하다. 후대의 작가들은 인체의 여러 가지 형태를 창작하려 해도 그리스와 같이 우수한 모델을 목격할 수 있는 기회를 얻지 못하였다. 그리하여 뜻있는 작가들은 시체를 직접 해부하면서 구조를 습득하려고 노력하기 시작하였다. 이것이 근대 해부학의 시초³⁷⁾이다. 당시의 해부학은 미술가들에게 불가분의 관계를 맺고 있었으므로 제작에 있어서 많은 도움을 얻었다. 이탈리아의 르네상스를 보아도 원근법과 인체의 해부학적 묘사를 아주 탁월하게 한 작가들을 많이 볼 수 있다.

그중 중기에 와서 위대한 작가인 다빈치를 들 수 있다. 그는 회화, 조각은 물론 수학, 물리, 박물, 철학 등 다방면으로 탁월한 재능을 발휘한 천재적인 작가이다. 실로 근대의 예술, 과학, 철학에의 선구자로도 존중받고 있으며, 미술해부학에 있어서도 선조(先祖)라고 할 수 있다. <그림 8>처럼 해부하면서 그린 정밀하고도 수많은 소묘들은 해부학 도서로 오늘날까지 전해지고 있다. 그의 독자적인 논리에 의해서 그려진 근육의 분류는 놀랄



<그림 8> 다 빈치, 신체도

만한 작품으로 표현되었다. 그의 수기(手記) 중에는 “껍질을 벗기고 근육을 뜯어낸 무시무시한 시체 옆에서 밤을 새우며 고학을 하였다”³⁸⁾는 등의 많은 일화를 남기고 있다.

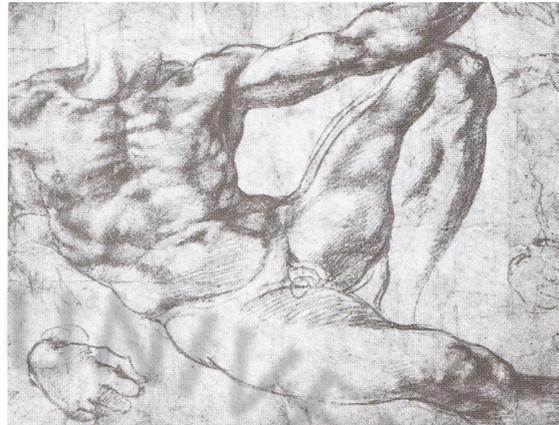
당시 모든 사정이 그러한 작업을 하기에 극히 어려웠음에도 불구하고 감행되었다는 사실은 오늘날 우리들에게는 상상조차 힘든 일이었다. 물론 그는 다방면으로 재능을 가졌으나 그가 위대하다는 것은 그의 정신의 깊이에 있다고 할 수 있다. 또 그의 과학적 정신에 의한 탐구욕은 예술적인 창작 의욕이 합해서 이루

37) 근대 해부학의 시초인 베살리우스는 인체해부를 자주 실시하여 1543년 인체의 구조에 대하여(fabrica)를 발표하였고, 근대 해부학의 기초를 다졌다. 이 획기적인 저서에서 그의 모든 과학적·인문학적·미학적 재능을 보여주었다. Fabrica는 그 이전의 어떤 책보다도 인체에 대해 포괄적이고 정확하게 묘사했으며, 새로운 해부학 용어를 사용했고 인체와 체제에서도 세련된 완벽함을 갖추었다.

38) 김원(1988), 전제서, p.9.

어진 것이라고 본다. 여기서 하나 주목할 점은 아무리 그가 학문의 이치에 밝았다고 해서 그 이론을 예술작품상에 과장하지 않았다는 사실이다.

미켈란젤로는 철학에 있어서도 조예가 깊고 또 가장 열렬한 해부학의 한 사람이다. 그는 당시 유명한 전문의보다도 더 많은 시체를 해부하였다. 이러한 고난을 겪고



<그림 9> 미켈란젤로, 인체 습작

난 그는, 그의 작품 시스티나 성당의 대벽화 중에 여러 형태의 동작과 골격, 근육을 암기하여 제작하는데 있어서 자유자재로 그가 원하는 모든 형상을 표현하여 실로 해부학상의 걸작을 남길 수 있었다. <그림 9>는 벽화를 그리기 위한 습작으로 남성의 아름다운 인체근육을 해부학적인 기준에 근거하여 표현하고 있다.

그 외에도 라파엘, 루벤스(Peter paul Rubens, 1577~1640)도 인체의 표현을 연구한 이탈리아 작가이다. 또 네덜란드 출신 렘브란트(Rembrandt van Rijn, 1606~1668)도 인체의 해부학적 관찰을 주시하였으며 그의 해부도는 아주 유명하다.

19세기 말엽에 와서 해부학적 기법에 대한 반동이 시작되었고 미술사의 대혁명이 일어나 객관이 주관으로 전환되어 이때부터 인체해부는 의사들의 일로 알고 점점 멀어져 가기 시작하였다. “근대에 와서 과학과 예술의 견해와 이론의 차가 확실해지고 과학이 객관에 중점을 두는 반면에 예술세계는 함부로 객관 즉 과학에 복종할 필요가 없다는 관념이 사람들의 머릿속에 싹트기 시작했기 때문이다. 그래서 해부학적 정확성을 묘사의 이론으로 삼아 표현의 기초로 삼았던 사실주의(Realism)적 예술 경향은 인체의 비례와 형태를 마음대로 과장(Deformation)하거나 주관적 분석주의(Cubism)를 시도하는가 하면 추상미술에서는 전혀 인체의 형을 붕괴시켜 극단적으로 표현하는 경향까지 대두되었다.”³⁹⁾

그러나 최근 주관적이고 추상적인 조형예술 세계는 그 방향을 좀 더 실체의 본질인 존재론에 두어 해석을 내리고 있으며 이러한 견해는 사물의 철저한 관찰

39) 상계서, p.11.

과 묘사를 요구하게 되었다. 더욱이 이제 미술학도들의 기본자세인 미적 관찰의 입장에서 미술해부학은 큰 의의와 중요성을 갖지 않을 수 없다.

3) 인체 비례(Proportion)

비례란 “비율, 분할, 균형 등을 뜻하는 것으로 본래의 라틴어 proportio[관계]라는 말에서 비롯된 것이다. 즉, 전체 속에서 부분이 어떤 비율로 되어있는가 하는 전체와 부분과의 관계를 뜻한다.”⁴⁰⁾

모든 시대를 통해 예술가는 인체의 형태에 매료당해 왔다. 그리고 각 시대의 예술가는 인체 형태의 계량화를 지속적으로 연구해왔다. 해부학이 신체 각 부분의 구조나 형태, 기능의 관계에 대해서 연구하는 학문이라고 한다면 인체 비례는 이들 신체의 각 부분의 연결고리이며, 인체 형태의 구성에 대해 수량적으로 연구하는 분야라고 할 수 있겠다. 파노프스키(Erwin Panofsky)⁴¹⁾는 “인체 비례 이론은 인간에 대해서, 인간의 존재를 예술적 표현의 주제로 생각할 때 수학적 관계를 확립하는 체계이며 그 역사는 양식의 역사이다.”⁴²⁾라고 말하였다.

그리스 조각의 도식화된 인체상을 앞에 두고 생각해 볼 수 있는 것은 비례는 해부학적으로 상호간에 분명히 구분된 부분과 전신과의 관계를 확립하고자 한 것으로 인체의 각 부분의 비례의 조화를 논하였으며, 그 대상은 체육이나 경기로 단련된 남자들이었다. 이를 통하여 그리스에서는 미의 원리를 균형에서 찾으려 했음을 알 수 있다.

그리스 조각에 있어서 최후의 위대한 작가 리시포스(Lysippos, B.C. 4세기)⁴³⁾는 “머리를 작게 하고, 다리를 길게 하고, 몸통을 가늘게 한 인체 비례를 생각해 리시포스 이전의 조각가가 창작한 경기자의 상보다도 더욱 복잡하게 동작을 억제하여 운동력을 암시적으로 표현하는 포즈를 만들어 냈다. 폴리클레토스⁴⁴⁾의 비

40) 이강일(1988), 전개서, p.121.

41) 그의 주제는 다양성, 비판력, 박식함, 문학·철학·역사의 풍부한 인용으로 유명하다. 브라이스가우에 있는 프라이부르크대학교에서 공부했고, 1926~1933년 함부르크대학교 교수로 재직했다. 1931년 처음으로 미국에 가 뉴욕에 있는 뉴욕대학교의 객원교수로 일했다. 1935년 뉴저지 주 프린스턴에 있는 고등연구소의 미술사 교수가 되었다.

42) 황상주(1994), 전개서, p.22.

43) BC 4세기에 그리스 시키온에서 활동한 그리스의 조각가. 그는 폴리클레토스의 이상적인 인체(남자) 비례법을 수정해 머리는 작게, 몸매는 가냘프게 만들었기 때문에 인물상의 키가 더 커 보인다.

레가 7등신이었음에 대해 리시포스의 그것은 두부의 전신에 대한 비가 8:1로서 오늘날의 소위 8등신의 시초가 되었다.”⁴⁵⁾

그리스 미술의 고전기에 있어 클래식의 전형적인 작품으로 간주되고 있는 리시포스의 벨베델레의 아폴론상은 이 형식으로 표현된 것이다. 이 상은 후년에 인체 비례의 사서(View Bücher von menschlicher proportion, 1528)를 저술한 뒤러(Albrecht Durer, 1471~1528)의 인체 비례의 연구에 기초가 되었다고 한다. 리시포스의 규범에 대해 기욤은 “그의 규범은 비트루비우스적 인간으로서 계승되어 14세기 말에 나타난 예술 이론가 체니니 체니노(Cennino di Drea Cenini, 1370~1435)에 의해 인정되었다. 리시포스의 규범은 손바닥만이 아니라 두부 및 그 일부분이 포함되어 모듈을 만드는 데 도움이 되고 있다.”⁴⁶⁾고 말하였다.

비트루비우스적 인간⁴⁷⁾이란 건축가 비트루비우스⁴⁸⁾(Vitruvius, B.C. 10년경)의 건축의 책속에서 자연 인간의 신체 구성을 다음과 같이 기록하고 있다.

“두부 안면은, 아래턱부터 이마 위의 머리털이 난 부분까지 10분의 1, 마찬가지로 손바닥도 손목에서 중지의 끝까지 10분의 1, 머리는 아래턱부터 머리 정상까지 8분의 1, 목의 끝부분을 포함하여 가슴 맨 위로부터 머리털이 돋은 부분까지 6분의 1, 가슴의 중앙에서 머리 정상까지 4분의 1이다. 얼굴 그 자체의 높이의 3분의 1이 아래턱에서 콧구멍 아래까지로 되었고 코의 높이도 콧구멍 아래에서 양 눈썹의 중앙의 한계선까지도 같은 비율이다. 이 한계선으로부터 머리털이 돋은 곳까지 이마도 마찬가지로 3분의 1이다. 발은 신장의 6분의 1, 상지(손을 제외하고)는 4분의 1, 가슴도 똑같이 4분의 1이고 그 밖의 지체도 또 자신의 계측비(計測比)를 갖고 있다고 기록하고 옛날의 유명한 화가나 조각가들은 그것을 이용하였으며, 한없는 칭찬을 보냈다.”⁴⁹⁾고 말하고 있다.

44) BC 5세기의 위대한 그리스의 조각가.

45) 상계서, p.23.

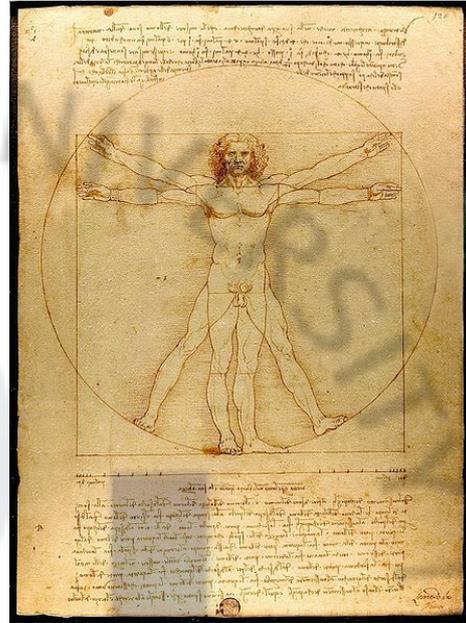
46) 상계서, p.24.

47) 비트루비우스적 인간 또는 인체비례도는 레오나르도 다 빈치의 소묘 작품이다. 고대로마의 건축가 비트루비우스가 쓴 ‘건축 10서(De architectura)’ 3장 신전 건축 편에서 ‘인체의 건축에 적용되는 비례의 규칙을 신전 건축에 사용해야 한다.’고 쓴 대목을 읽고 그렸다고 전해진다. 원문을 옮기면서 고대의 인체 비례론을 그대로 받아들이지 않고 실제로 사람을 데려다 눈금자를 들이대면서 측정한 결과를 글로 적어두었다.

48) BC 1세기에 활동한 로마의 건축가.

49) 상계서, p.25.

그리고 “인체에 있어 자연적인 중심점은 배꼽이다. 따라서 사람이 양팔과 다리를 펼쳐놓고 누워있는 자세에, 콤파스의 기침을 배꼽에 두고 원을 돌리면 그 팔과 다리의 끝이 원에 접한다. 둥근 도형이 그렇듯이 인체에 그려질 뿐만 아니라, 또한 사각은 인체에서 형성할 수도 있다. 발바닥부터 머리끝까지 측정한 그 계측을 펼쳐놓은 양팔에 옮기면 높이와 폭이 같다.”⁵⁰⁾ 그러므로 인간은 손이나 발을 펼치면 인체는 완전한 기하학적 형태인 방형(方形)과 원형(圓形)에는 꼭 들어맞으므로 인체는 비례의 모범형이라고 말하고 있다. 이 제언이 르네상스기에 하나의 철학적 체계의 기초를 이루고 있었던 것이다.



비트루비우스적 인간상은, 몇 가지 작품에 나타나 있는데, 그 중에서도 유명한 것은 <그림 10>이다. 클라크는 “이 소묘는 비트루비우스적 인간을 가장 근사하게 <그림 10> 다 빈치, 비트루비우스 인간 해석한 것이며 전반적으로 보아 가장 정확한 해석이다.”⁵¹⁾라고 말하고 있다. 레오나르도 다 빈치의 소묘는 방형과 원을 사용해 그린 인간의 이중상(二重像)으로 알려진 인체 비례의 비트루비우스적 인간의 사고방식을 표현한 것이다.

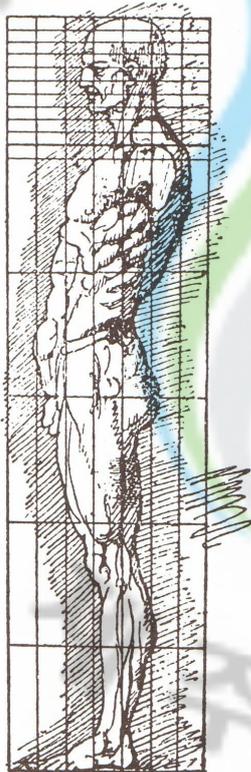
조각가인 동시에 소묘가이며 건축가였던 미켈란젤로는 나체상과 건축이라는 두 가지 질서 사이의 상관관계를 찾아내서 고전적인 비례 체계에 대해 연구하였는데 그 증거가 되는 습작이 원저궁에 남겨져 있다. 여기에는 인체의 세부에 대한 계측치(計測值)가 기입되어 있다. 클라크는 “미켈란젤로의 후년(後年)의 작품에서는 거의 변형된 수법이 나타나고 있는데 그가 고전적인 비례 체계를 무시했다고 생각하는 것은 잘못된 것이다.”⁵²⁾라고 말하였다

50) 임영방, 「미술의 길」, 교양총서, 1994, p.70.

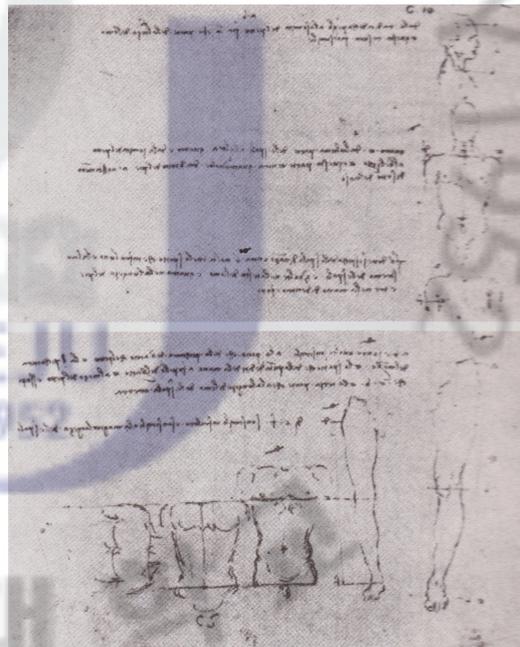
51) 황상주(1994), 전개서 p.25.

52) 상계서, pp.27~28.

르네상스기에 인체 비례 이론을 발전시킨 데 결정적인 역할을 한 이론가는 레오네 바티스타 알베르티(Leone Battista Alberti, 1404~1472년)⁵³와 다 빈치이다. 파노프스키는 “그들은 자연 그 자체에 감히 도전하여 살아 있는 인체에 콤팩스나 자를 가지고 다가가서 많은 모델 가운데 자신의 판단이나 유능한 조연자의 의견에 의거하여 가장 아름답다고 생각되는 것을 골라내고, 그리고 치수를 그저 대충, 어림잡고 또는 그것이 평면으로 보이는 한에서만 결정하지를 앓고, 높이만이 아니라 폭과 깊이에도 인체의 자연 구성에 충분한 배려를 하여 아주 정확하게 그 치수를 확인함으로써 순수 과학적인 인체 측정학의 이상에 접근하려 하였다”⁵⁴라고 저서 속에서 말하고 있다. 원저궁에 남아 있는 다 빈치의 해부학 수기



<그림 11> 알베르티, 인체 비례



<그림 12> 다 빈치, 인체 비례

C권의 6권째 속의 10장에 인체 비례에 관한 소묘가 있다. 알베르티는 신장을 6

53) 선원근법(linear perspective)에 대한 과학적 기초를 제공했던 이론가 중 한 사람이다. 그의 회화론(1435)에서 원근법이론을 소개하였다.

54) 상계서, p.28.

페테스(피트)와 60옹케올라에(인치), 600미누터(최소 단위)로 구분하고, 그 결과 산 모델로부터 얻어낸 치수를 그림으로 표현하고 있다<그림 11>. 신장을 6으로 구분하고 있는 사고방식은 <그림 12>에서도 볼 수 있다.

북구 르네상스기에 있어 최대의 예술가로 일컬어지는 뒤러의 인체 비례의 사서는 그가 죽은 후인 1528년에 출판된 것인데, 이 비례 이론은 그 이전에도 그 이후에도 도달할 수 없는 최정점(最定點)을 보이고 있다.



<그림 13> 뒤러, 아담과 이브

뒤러는 250여 매의 목판화와 1천 이상이나 되는 소묘를 남겼고, 또 인체 비례나 원근법 등의 이론을 탐구한 1,500 페이지에 달하는 고본(稿本)을 드레스덴, 런던 및 베를린 등에 남기고 있는데, 그 가운데 탁월한 부분은 인체 비례의 연구에 관한 것이었다. 그의 <그림 13>에 그려진 인체상은 자연 관찰에 의거한 남녀의 형태가 아니고 뒤러의 완전한 인체 비례이론에 따른 것이라고 하겠다.

또한 뒤러는 인체 비례의 사서 중 제1서, 제2서에서는 다 빈치식의 방법을, 그리고 제3서에서는 알베르티의 방법을 써가며 인체 비례 이론의 확립에 고심을 거듭해 왔다.

“가장 아름다운 인간의 형태란 어떤 것이어야 할 것인가, 그 결정적 판단을 내리는 인간이 이 세상에 있는 것이 아니다. 신(神)만이 아시는…… 하물며 미(美)에 관해서 그 양부(良否)를 구별할 수는 없다.”⁵⁵⁾고 뒤러가 서문 속에서 말하고 있다. 그리고 “인체의 생물학적 복잡성은 인체가 지닌 아름다움과 병행한다. 따라서 인간을 움직이는 생명력은 피부 안팎에서 물결치고 발산됨을 발견할 수 있는 것이다.”⁵⁶⁾는 것처럼 미가 인체 비례에서만 생겨나는 것은 아니다 라는 것도

55) 상계서, p.30.

56) 새러 심블릿, 최기득 역, 「예술가를 위한 해부학」, 예경, 2005, p.9.

알아야 할 것이다.

“본다는 것은 안다는 것과 동일하다.”⁵⁷⁾는 다 빈치의 말처럼 감각과 지성을 함께 인식의 근원으로 하여 대상을 포착하는 태도를 견지해야 한다. 그리고 인체소묘에서도 외양보다도 기본적인 골조를 찾음으로써 흔들리지 않는 원천적인 형태의 미로 승화할 수 있다. 표면은 감각적인 눈으로 보면 항상 변화 하지만, 내부의 골격은 짜임새의 원리 때문에 변할 수 없다는 해석이다. 이처럼 인체를 꿰뚫어 보는 투시안(透視眼)이 필요한데, 이것이 미술해부학을 이해하고 활용하는 원리라 하겠다.



57) 임영방(1994), 전개서, p.201.

Ⅲ. 인체소묘의 조형성 분석

인체의 조형적 요소를 연구하기 위하여 조형미로서 인체는 어떠한 의미를 갖는지에 대하여 연구하였다. 이러한 조형성의 연구를 위하여 작가들은 어떠한 기법과 정신으로 인체를 표현했는지에 대하여 탐구해 보았으며, 본 연구자의 인체소묘작품을 통하여 인체소묘가 유화나 수채화 등의 미술 재료보다도 어쩌면 더욱 더 독특한 회화성을 지닌 작품을 제작할 수 있다는 확신을 서게 했다.

그리고 인체소묘의 조형성을 바탕으로 다른 재료적 측면이나 기법을 연구해 나간다면 인물의 형태적인 측면뿐만 아닌 그 인물이 갖고 있는 정신세계까지도 표현할 수 있다.

1. 조형미로서의 인체

인체에 있어서 다양한 비례와 그 동적인 조형의 변화는 한마디로 무궁한 미의 세계다. 그래서 신의 창조인 인간의 오묘한 조형미를 고대로부터 지금까지 예술창조의 주된 소재로 채택하여 왔고 앞으로도 누구나 이 완전미(完全美) 혹은 절대미(絶對美)⁵⁸⁾의 추구를 위해 많은 예술가들이 집념할 것이 분명하다. 이러한 예술창조의 주제로 삼아온 인체에는 시대사적으로 그리고 작가 개인적으로 다양하게 해석하고 표현하여 왔다.

이미 헤겔이 그의 지양론(止揚論)에서 언급한 것처럼 “남여의 인체사상은 석기시대부터 부단히 발전하여 그리스시대의 우아한 인체사상으로 나타난다. 그리고 그리스 이래의 인체가 가장 완벽하고 아름답다고 믿었다. 그런 미술에서 인체는 누드로 표현되어야 한다”⁵⁹⁾는 정당성을 획득하기도 했다. 이후 인체누드는 영국 빅토리아시대의 도덕가들의 가혹한 비난에도 불구하고 미술의 성전처럼 되었다.

58) 완전한 조화를 가진 최고의 아름다움.

59) 박용숙, 「인체의 발생과 원리, 그 전개」, 가나아트, 1992, p.63.

이러한 인체에 대한 그리스나 이탈리아적인 전통이 비록 변형되기는 했으나 그 인간주의적인 분위기가 되살아난 것은 북구 르네상스이고 그것이 낭만주의시대의 인체미술의 원동력이 되었다. 루벤스의 인체의 조형미를 보면 그의 인체 속에서 고전시대의 웅장한 건축미를 보게 된다. 그가 그리는 남성들은 아크로폴리스 언덕위에 우뚝 선 석조신전처럼 웅건하고 사비니의 여자 약탈이나 세 여인 같은 작품에 나타나는 여성들은 풍성하고 탐욕스런 젖가슴을 지니고 있다. 그것은 양질의 토양으로 뒤 덮힌 풍성한 농토의 의미와 같으며 훌륭한 자식을 얻고자하는 사려 깊은 남성에게 있어서 그 건강하고 웅장한 여체는 탐욕의 대상이 아닐 수 없다.

그러나 낭만주의 시대에 이르러서 인체의 고전적인 건축성의 의미는 약화되고 모든 인체는 감성적이거나 감각적인 대상으로 변한다. 이 시대에 와서 모든 인체미술이 여체 누드로 전환되는 것도 그런 맥락과 일치한다.

투박한 흑갈색의 피부의 건강한 타이티 여성을 즐겨 그린 고갱이 여체의 건강미를 찬양하게 된 것은 고전주의 시대의 건축미에 대한 동경이긴 하지만 전반적으로 그가 경험했던 서구의 병적인 근대문명과 긴밀한 관계가 있는 것이다. 물론 루벤스에서 앵그르, 앵그르에서 고갱의 인체의 조형미가 나타나는 데에는 시민혁명이나 산업혁명도 영향을 미쳤다. 이런 과정에서 사람들의 관심은 점차 현상적이고 물질적이 것에 가치의 비중을 두게 되어 마침내 물신(物神)이 등장하고 인간 소외가 극대화되는 시대를 맞게 된다.

그래서 인상파 시대의 화가들은 인체를 뼈와 근육과 살의 아름다운 총체적 조화로서가 아니라, 단순히 뼈이거나 근육이거나 살로만 보았다. 세잔느는 뼈에서, 피카소는 근육, 고흐나 고갱은 살에서 그들의 특별한 감각의 원리를 이끌어 냈다. 그래서 이들은 벌거벗은 누드 앞에서 일반인들이 상상하는 것보다 훨씬 초연한 태도를 가질 수 있었지만, 누드를 빵이나 도자기처럼 관찰자적인 측면으로만 접근하는 것은 슬픈 일이 아닐 수 없다. 하지만 이런 태도에서 인체의 해체는 표현의 중요하고도 효과적인 가능성으로 확인되기도 한다. 그래서 클라크는 이렇게 말한다.

“근대미술은 과거의 미술보다는 훨씬 명확히, 누드란 단순히 육체만을 재현하는 것이 아니라 유추(類推)로써 우리의 상상적인 체험의 일부를 이루고 있는

모든 구조에 인체를 그들의 기하학에 관련시켰다. 20세기의 인간은 크게 확대된 육체생활의 체험과 한층 더 복잡한 우주 내용을 지니고 있는 것이다.”⁶⁰⁾

이 글에서 인체는 이미 자연[우주원리], 그 자체가 아니라 현대인의 모든 복잡한 생활체험이나 상상력의 구조를 유추할 수 있는 하나의 매개가 되고 있음이 확인된다.

인체가 숭배의 대상에서부터 이렇게 푸줏간의 상품으로 떨어지게 되는 것은 놀라운 변화이지만 실제로 그 밑바탕에는 무신론적 실존주의⁶¹⁾의 영향이 깔려있다고 말할 수 있다. 사르트르가 “실존은 본질에 앞선다.”라고 주장했을 때에는 숭배되는 인체와 고깃덩어리가 된 인체의 위상이 서로 뒤바뀌는 시대상황이 적절하게 반영되고 있음을 알게 해준다.

이러한 사상 속에서 자코메티의 인체들은 거의 일관되게 생명체를 섬유질이나 오랜 세월동안 땅 속에 산화된 고대의 유물이거나 혹은 폐물처리장에 버려진 부식된 금속을 연상케 하는 질감을 근간(根幹)으로 삼고 있다.

레제는 이렇게 고백하고 있다. “나에게 있어서 인간의 모습은 열쇠나 자동차처럼 중요한 것은 아니다. …… 이를테면 인간은 고무주머니와 같으며 자동차는 인체와 같은 것이다.”⁶²⁾ 이렇게 인체가 자동차와 같은 실용품과 비교되는 그 밑바닥에는 물론 테크놀로지 사회가 암시되어 있다. 자동차가 인체의 기능을 하게 되고 인체가 고무주머니처럼 물리적인 질감으로 표현된다면 벌써 인체와 사물은 같은 크기와 같은 무게로 공존하지만 그것이 그대로 똑같은 값어치의 균형을 유지하리라는 보장은 없다. 산업사회의 비정한 합리성의 산물이고 보면 인체와 사물의 동질적인 위상도 이렇게 무너지고 말 것이다.

인체가 이렇게 자연의 질서 속에 놓이지 않고 인위적인 시각 속에 놓이기 위해서는 초현실의 관문을 통하지 않으면 안 되었다. 인체는 비록 자연의 아들이

60) 상계서, p.66

61) 그리스도교적 실존주의에 대해서 J.P.사르트르, S.보부아르, 메르로 폰티 등으로 대표되는 실존주의. 이 사상은 ‘신은 죽었다’라는 유명한 말을 남긴 F.W.니체의 계보에 이어지며, 실존에 앞서서 본질을 설정함으로써 신을 부정하는 이 입장에서는, 신이 존재하지 않기 때문에 인간은 완전히 자유로운 존재라고 생각하여 철저한 휴머니즘의 입장을 취한다.

이 주장에 따르면 오직 인간만이 ‘실존이 본질에 선행하는’ 존재이기 때문에 오히려 인간은 끊임없는 자기 초월에 의해서 자기의 본질을 스스로 형성해가지 않으면 안된다. 여기에서 실존의 본질을 이루는 초월은 신에의 수직적 초월이 아니라, 인간에 의한 인간적 세계의 초월을 뜻한다.

62) 김원(1998), 전계서,p.204

지만 그것이 형성되는 과정에서 그 모양이 아닐 수도 있는 여러 가지 우연성이 있다는 점을 깨달으면서 20세기의 화가들은 그 우연이 펼쳐놓은 가능성의 세계를 탐구하였다. 초현실주의자들은 이를 순수한 내적인 모델이라 불렀고 그 순수한 내적 모델로서의 인체는 불가시(不可視)의 가시로 존재한다고 주장하였다. 그래서 인체는 현실에 존재하지만, 그 본래적인 인체의 속성은 우리들의 상상을 초월하는 것이고 그것은 현실에서 존재하는 인체를 지배하기도 하였다.

1) 사실적 표현

“예술은 자연의 모방이고 그 모방의 대상은 불가불(不可不) 인간이다.”⁶³⁾라는 아리스토텔레스(Aristoteles, B.C384~322)의 미학을 보더라도 진리를 탐구하는 수단이 인체 속에 내재되어 있음을 알게 된다. “일찍이 고대인들은 우주만물의 척도가 인간이라 믿었다. 또 그 특별한 경험을 통하여 인체를 탐구하는 일이 곧 인류가 알고자 했던 궁극적이며 영원한 본질을 확인하는 데 없어서는 안 된다는 것을 알고 있었다.”⁶⁴⁾ 이는 고전미술이 얼마나 대상에 충실한가를 의미한다. 특히 그리스의 대리석 조각상은 인체미의 극치이며 동시에 정확하게 표현된 해부학적 인체이다. 실제로 로마 시대 조각상은 거의 그리스의 파손된 작품을 복귀시키는데 지나지 않았다. 그래서 많은 모조품을 내었지만 그리스를 능가할 수 없는 점이 특이할 만하다. 인체의 해부학적 정확성은 물론이지만 동적 표현에 있어서도 근육의 긴장과 운동 그리고 인체의 전체에 흐르는 희노애락(喜怒哀樂)의 감정이 완벽하게 전체에 묘사되었다. 회화작가 앵그르의 여체는 피하지방의 적절한 표현으로 여성의 유선미(流線美)를 최대한으로 발휘하였다. 또 인간의 고뇌와 다양한 감정의 변화를 가장 잘 부각시킨 조각가 로댕(Auguste Rodin, 1840~1917)을 상기해야 하겠다. 그의 많은 인체 조각품은 모두 지극히 인간적인 표정의 순간을 고정시킴으로써 인간의 감정을 존재론적으로 영원히 포착하였다. 또한 그의 작품인 ‘생각하는 사람’과 ‘칼레의 시민’은 어두운 시민의 인간적인 표정을 전신에 가득히 풍기는 작품이다. 그의 작품은 고전작품에서처럼 어떤 영웅이나 신화적 인물의 포즈[표정 없는]의 제시가 아니고 삶의 순간을 영원히 고정시

63) 상계서, p.204

64) 박용숙(1992), 전계서, p.58.

킨 그윽한 공간을 갖게 한다. 그리고 철저하게 해부학적인 표현방법을 지킨 작가의 좋은 예이다.

<그림 14>에서, 빈사(瀕死)의 모습과 반항의 모습을 미켈란젤로는 무엇을 통하여 표현하였는가?

“빈사의 모습은 들어 올리는 몸통과 분리된 팔, 또 측굴성(仄屈性)자세(scoliotic posture), 오므린 다리의 모습으로 표현하였으나 반항의 경우는 긴장된 전신의 근육과 함께 몸통에 밀착시킨 팔, 완강한 다리 자세로 나타내고 있다.”⁶⁵⁾

이것은 이미 우리가 알고 있는 여성에 대한 연약한 느낌의 고정관념을 빈사에, 강함을 상징하는 남성에 대한 인식을 반항적인 노예의 근육에 미학적으로 접목시켰다고 할 수 있다.



<그림 14> 미켈란젤로, 빈사의 노예

추상주의 이후 인체는 보다 주관적인 세계에서 파악되었다. 세간의 이론에 따른 사물의 해석, 원, 원추, 원기둥으로 단순화 내지는 기하학적인 분석이 입체주의(Cubism)에서 완벽하게 실현된다. 피카소나 브라크(Georges Braque, 1883~1963)입장이 바로 그것이다. 그런데 이들은 공간적인 분석을 하였는데. 인체의 형태를 다만 단순하게 파악한 것이다. 그러나 뒤상(Marcel Duchamp, 1887~1968)에 가서 인체의 분석은 시간성과 공간성을 동시에 분석해버린다. <그림 15>에서처럼 계단을 내려오는 나부(裸婦)는 동적인 순간순간을 영화 필름의 컷처럼 시간적으로 분석하면서 그 하나하나의 형태를 또 단순형으로 분석하였다.



<그림 15> 뒤상,
계단을 내려오는나부

65) 김원(1988), 전계서, p.206

2) 과장

실제 인체의 왜곡과 과장·과소의 묘사는 원시조각에서 그들의 종교적 해석에 따라 잘 나타나 있다. <그림 16>의 빌렌도르프의 비너스는 1909년 오스트리아의 빌렌도르프에서 출토되었다. 기원전 25000년경에 석회석으로 만들어졌으며 높이가 11cm인 이 상은, 머리는 정성들여 세밀하게 조각했으나 얼굴의 윤곽은 알아 볼 수 없을 만큼 무시 되었다. 여성의 벗은 모습을 새긴 것으로 특별히 유방이나 배, 엉덩이를 과장하여 표현한 것으로 보아 다산을 상징하는 숭배물의 하나였던 것으로 알려져 있다. 이러한 과장은 여성을 정복하기 위한 것이 아니라 그 특수한 기능 때문임을 알 수 있다. 이것은 신앙의 상징으로서 특징을 최대한 표현하려는 수단이었을 것이다.



<그림 16> 빌렌도르프의 비너스

그리스 미술에서 “그리스 조각의 탁월한 특징은 자세와 표정에서 고귀한 단순과 고요한 위대를 지니고 있다.”⁶⁶⁾ 이러한 특징을 강조하기 위해 해부학적으로 복근을 과장했고 우리나라의 금강역사상에서 보여 지는 상지근(上肢筋)의 과장은 인간 이상의 힘을 상징하며 거대한 상상력의 힘으로 다가 온다.



<그림 17> 모딜리아니,
노란스웨터의 잔느

<그림 17>은 여성의 인체를 균형의 과장을 적용하여 길게 잡아 늘임으로서 여체를 더욱 가련하게 혹은 관능적으로 표현되며 여성의 마음까지도 나타날 수 있도록 심상을 표현하였다.

66) 기정희, 「빈켈만 미학과 그리스 미술」, 서광사, 2000, p.99.

3) 추상적 표현

미술의 또 다른 모험의 세계는 추상미술이다. “추상은 어원적으로 뽑아낸다는 뜻이다. 일반적으로 사물 또는 표상에 있어서 그 본질적 특색을 비본질(非本質)적인 것에서 구별하고 뽑아낸다는 것이다. 이에 반해 구상은 직접적인 체험, 지각, 관조(觀照)된 것으로, 추상은 일반적, 사고적, 비관조적인 것으로 나뉜다.”⁶⁷⁾

추상미술의 언어란 실체의 조형을 파괴하거나 무시해버린 상태에서 순수한 미 자체의 표현이다. 서정추상 형식의 인체 표현은 색과 선으로 작가의 지극히 독자적·서정적 세계의 시도를 보인다.

<그림 18>은 기하학적 추상 형식의 인체 표현은 지극히 단순화시킨 직선·원 등의 기본형을 기호적으로 표현한 것이다. 종이에 잉크만으로 천진난만한 동심과 같은 순수의 세계에서 인체를 단순화 시켰음을 알 수 있다. 이들은 구체적 조형 자체로서는 인체를 파악하기 힘들고 다만 2차적 이미지라든가 감각으로만 느낄 뿐이다.

인체의 조형미를 표현하는데 있어서 사실적 표현방법부터 과장을 통하여 자신이 원하는 모습만을 강조할 수도 있고 아니면 완전히 그 형태를 추상화 할 수도 있다. 어떤 표현 방법을 쓰는가도 중요하겠지만 그 대상을 통하여 인체 속에서 깊이 느낄 수 있는 조형적 가치를 표현할 수 있는 자신만의 조형 방법을 찾는 것이 중요하다.



<그림 18> 드쿠닝, 여인

67) 임영방(1994), 전계서, p.224.

2. 작가들의 인체소묘 비교분석

인물화의 역사 중에는 과거에서부터 현대에 이르기까지 많은 위대한 작가들이 있다. 그들은 모두 인체에 대해 강한 감수성과 깊은 이해력을 가지고 있었다. 위대한 인물 작가들의 인체소묘작품을 보고, 본 연구에서 말하고자 하는 조형성의 중요한 원리를 설명하고자 한다.

위대한 작가들의 작품을 보고, 그들이 무엇을 이루었는지 생각해보는 일도 도움이 된다. 그러는 동안 관찰하지 못했던 것을 깨닫게 되거나, 오랫동안 해결하지 못했던 문제를 해결할 수 있으리라 생각한다.

비교·분석 할 인체소묘 작품은 대부분 연대순으로 나열하였고, 서로 비교·대조할 수 있는 작품으로 설정하였다.

1) 다 빈치의 작품 <그림 19>

르네상스의 대표적인 작가로 다 빈치가 그린<그림 19>는 갈색조의 은은하면서도 자연스러운 바탕에 목탄과 흰색 초크를 사용하여 매우 섬세하게 그려져 있고 각자의 인물들이 신체에 대한 형태가 양감적인 표현과 동시에 선묘를 사용하여 사실적으로 표현되어 있다 성모 마리아 무릎 위에 아기 예수의 부드러운 동세와 옷에 나타난 주름의 형태, 인물의 위치, 손과 얼굴 표정 등 그 복잡하게 엮갈린 뒤섞임은 아주 매력적이다. 작품에서 꼭 채워진 구도는 공간이나 빛보다도 형태와 동세의 묘사에 치중했던 것이 분명하다.



<그림 19> 다 빈치,

성 안나와 세례요한과 함께 있는 성모자

다 빈치는 대상을 분석과 투시(透視)를 통해 원하는 대상에 접근하기 시작하였다. 그림을 보다 많은 사람들에게 감동을 주기 위하여, 더욱 철저한 운동감과

긴장감으로 휩싸인 현장성이 강조되었고, 그것은 모두가 해부학적인 바탕위에 이루어지고 있다. 그는 관능적인 육체미보다는 인체가 어떤 상황에서 그 기능을 다하는가에 더욱 관심을 집중하여, 인체구조의 해부도면을 면밀히 분석하여 수많은 소묘로 남겨놓고 있다.

2) 미켈란젤로의 작품 <그림 20>

<그림 20>은 르네상스를 대표하는 쌍두마차인 미켈란젤로가 그린 시스티나 성당 벽화를 위한 인체소묘이다.

미켈란젤로는 시스티나 성당의 벽화를 완성하기 위하여 수많은 소묘를 하였는데, 인체의 구조적인 기능 외에 인간주의적인 수많은 형상을 습작으로 남기고 있다. 그리하여 인체의 본질에 가까운 형상을 창조하는데 위대한 공헌을 했다.



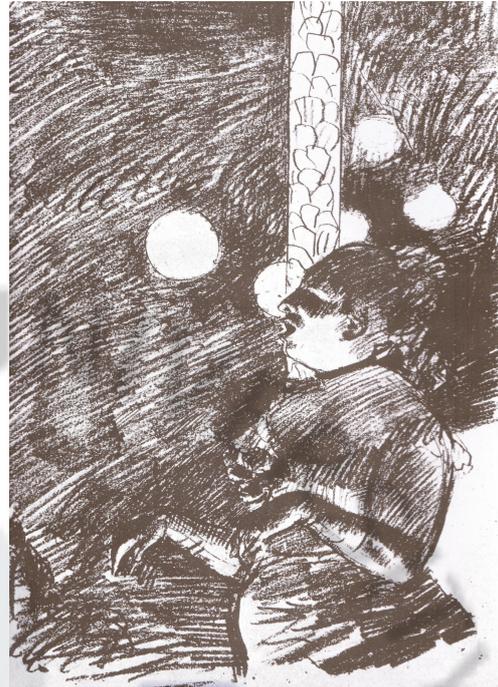
<그림 20> 미켈란젤로, 리비아의 무녀

<그림 20>은 붉은 초크로 그려졌는데 윤곽선 묘법에서 선을 문질러 부드럽고 어두운 톤으로 표현하였다. 그리고 투시적인 원근법을 사용하여 인물을 보다 시각적으로 실체에 가깝게 표현하였다.

제목에서도 알 수 있듯이 여성인데도 남성적인 근육으로 표현하고 있다. 이것은 보다 많은 인체의 골격과 근육의 움직임에 통해 작가가 얼마나 인체를 연구하는가를 보여주며, 같은 공간에 그려져 있는 부분 스케치를 통해서도 알 수 있다. 그리고 여성도 이처럼 골격과 근육을 강조했을 때, 움직임에 대한 동세를 더욱 강조할 수 있었을 것이다.

3) 드가의 작품 <그림 21>

<그림 21>은 드가가 선을 위주로 하여 그린 작품으로 의식과 무의식의 사이에 훌륭한 밸런스를 볼 수 있다. 램브란트와 마찬가지로 그는 자유롭고 대략적인 곡선의 터치와 계획된 선의 터치를 소묘 속에서 대부분 함께 사용하였다. 선의 터치는 빠르게 마무리 지은 평행선의 집합이다. 얼굴, 머리칼, 몸통에서의 터치는 짧고 균등한 간격이지만, 배경에서는 아주 자유롭게 휘갈겨 쓰고 있다. 역시 배경에서 드가는 때때로 손목을 돌려 방향을 변화시킴으로써 더욱 공간적 다양성을 만들어 냈다.



<그림 21> 드가, 개의 노래

“내가 한 일은 대가들의 작품을 연구한 결과이다. 재치, 무의식, 감수성에 대해서는 아무도 알지 못한다.”⁶⁸⁾라고 한 드가의 말은 “감정이 격화된 나머지 무의식적으로 그리고 있었던 적이 있다.”⁶⁹⁾라고 한 고희의 말과는 정반대다. 드가가 지관(知觀)보다 연구나 수련을 더 신뢰하고 있었던 것은 분명하지만, 말 그대로는 받아들이지 않았던 것은 틀림이 없다.

드가는 정밀하면서도 우아한 선과, 평행선을 그리는 톤의 터치를 병용했다. 가늘고 뾰족한 연필도 쓰고, 굵은 크레용이나 파스텔도 사용하였다.

드가의 필적에 보이는 전형적인 특징은 엄청난 겹쳐 그리기로 팔, 다리나 망토의 외형선을 빠르게 대충 그리고, 손이나 얼굴은 정밀하고 주의 깊게 마무리 지은 것이다. 이처럼 드가의 선묘는 의식과 무의식의 조화로운 결합이라 볼 수 있다.

소묘는 형태를 그리는 것이 아니라 보는 방법이다. 소묘는 작가에 있어서 무엇보다도 직접적이고 자발적인 행위이고 일종의 개개인의 서체와도 같은 것처럼 인상주의에 이르러서 소묘는 회화와 더불어 큰 변화를 가져오게 된다.

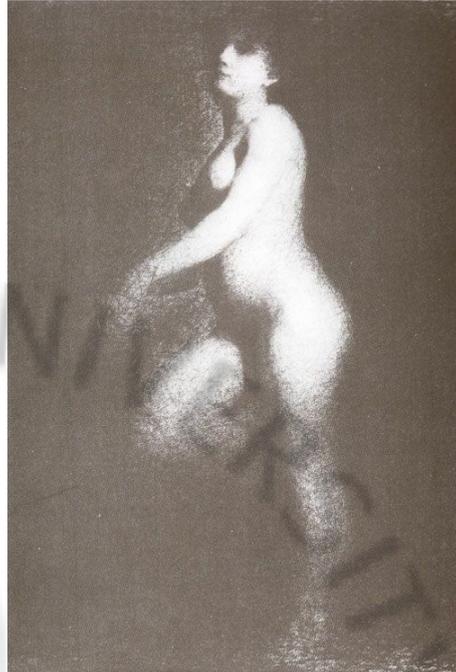
68), 68) 버드토드슨, 안미정 역, 「연필드로잉」, 예경, 1992, p.50

4) 쇠라의 작품 <그림 22>

신인상과 화가 쇠라는 색조 전체에 대해 과학적 연구를 하였으며, 그것은 그의 작품에서 점묘법 스타일의 기초가 되었다.

<그림 22>는 색조 명암에 대한 관심은 이처럼 정밀한 선묘가 전혀 없는 그림에도 분명히 나타나 있는 것을 볼 수 있다.

주로 콘테로 그려졌지만 자세히 살펴보면 좀 더 연구한 회색의 연필을 사용한 것 같은 밑그림을 볼 수 있다. 쇠라의 작품은 그 명암의 구성이 예전에 어떤 소묘보다 독특하고 훌륭하다. 가장 강하게 빛이 비치는 부분도 약간의 명암이 그려져 있다.



<그림 22> 쇠라, 서있는 나무

사진에서는 잘 보이지 않을 수도 있지만 빛이 비치는 둔부(臀部)에도 미묘한 거미집 모양의 콘테선이 있고, 빛이 약해지는 부분으로 갈수록 그 선은 강하게 뻑뻑해져 있다. 명암을 주로 하여 모델의 신체에서 부분적으로 눈에 띄는 색채, 예를 들면, 모발의 색 등에 마음을 빼앗기지 않고 모두를 명암의 흐름으로만 바라보면서 색채에 대해서도 명암으로 처리하고 있다.

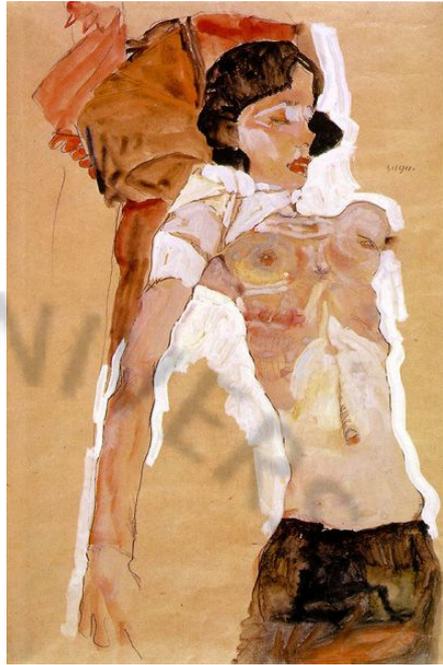
명암에 대한 습작으로서 이 그림은 적당한 타협을 완전히 거부하고 있다. 인체의 윤곽선은 전혀 없고 손과 발은 배경의 어둠속으로 사라져갈 뿐이다. 또한 그로 인해 전체적으로 짙은 느낌과 분위기를 전달한다.

5) 쉘레의 작품 <그림 23>

<그림 23>의 쉘레(Egon Schiele, 1890~1918) 작품은 젊은 여자에 대한 습작이지만, 다른 여자들을 그린 작품과는 달리 무척 개성이 강하다. 쉘레의 대상에 대한 시선은 매우 날카롭다. 거의 불쾌감을 줄 정도로 마르고 볼품이 없는 근육은 몸통을 길게 하여 강조하고 있다. 이 그림은 담황색의 종이에 그려져, 이 종이의 바탕색을 그대로 인체의 색으로 사용하였으며, 밝은 부분은 수채와 과슈로

강조하고 있다.

인체의 색 가운데 종이의 색이 사용되는 부분을 분명하게 하기 위해 인체의 윤곽에 흰 과슈를 칠해 배경을 독립시키고 있다. 그리고 관절부분을 강조하기 위해 핑크와 청색이 사용되고, 둥그스름한 부분을 표현하기 위해 옅은 녹색과 황색을 사용하였다. 하지만 처음 대할 때는 그 색조가 불쾌하고 충격적으로 보일수도 있다. 하지만 이러한 색조야말로 인체묘사에 생기를 주는 역할을 한다. 또한 최소의 수단으로 매우 많은 것을 표현할 수 있는 그의 능력을 전형적으로 나타내고 있다. 피부 밑에 있는



<그림 23> 셀레, 소녀 누드

골격은 항상 명확하고, 그것이 표면에 나타날 때에는 연필선이 사용된다. 윤곽선은 풍부하고, 여러 가지 형태의 가장자리 부분은 선으로 명확하게 그려져 있으며, 작은 모양으로 번지게 그린 곳은 명암을 나타내어 매우 강렬하게 표현되어 있다. 명암을 나타내는 부분이 작아서 선묘의 타협이 없는 솔직함을 강조하는 역할을 하지만, 신체의 단단함과 부드러움을 조화롭게 표현하고 있다.

6) 무어의 작품 <그림 24>

칸딘스키는 ‘회화에 있어서 정신적인 것에 대하여’에서 다음과 같이 말했다. “완벽한 소묘란 본질적이며 내적 생명을 파괴하는 일이 없는 것이고, 소묘에 있어서 손끝으로 하는 숨씨라는 것은 없는 것이다. 또 소묘는 해부학이나 식물학, 기타 과학적 지식을 거역하느냐, 모순된 것이냐와는 전혀 관계가 없는 것이다. 문제는 외적인 시각의 형과 합치되느냐 아니냐의 것보다는, 다만 소묘의 질이 외적 현실의 패턴과는 관계없이 모종의 형태가 예술가의 욕구와 합치되느냐의 문제인 것이다.”⁷⁰⁾ 여기에서 어디까지 자연은 변형되어지고, 그것이 인간의 정신적인

70) 칸딘스키, 권영필 역, 「예술에 있어서 정신적인 것에 대하여」, 열화당 미술책방, 2000, p.127.

것인 내용을 표현할 수 있는 한에 있어서만 의미를 갖는다고 믿었던 것이다.

진정한 리얼리티는 자연의 단순한 물리적 속성을 초월한 데에서만 존재할 수 있다는 신조였다. 여기에서 인상파 이후의 소묘의 변화를 읽을 수 있다.

이러한 이론적 측면에 부합하여 무어(Henry Moore, 1898~1986)의 작품 <그림 24>는 대상 만으로도 충분한 인간으로서의 정신적 가치를 지닌다고 할 수 있다. 사실적으로 표현되어 있지는 않지만, 진정한 리얼리티의 충실함과 무게감이 잘 나타나 있다. 마치 지구의 중력을 느낄 수 있을 만큼의 중량감에 주의를 집중함으로써 인하여 작품은 마치 지형도(地形圖)처럼 느껴진다.

이와 같이 작가들의 인체소묘마다 어떻게 대상을 그려야 하는지 보다는 어떻게 대상을 바라봐야 하는지가 중요하다 하겠다. 즉, 그리는 기법이 중요한 것이 아니라 대상의 진실을 어떻게 깊이 관찰하느냐 하는 것이 중요한 것이다. 이러한 심미안을 가질 때 비로소 창의적인 작품을 제작할 수 있다.



<그림 24> 무어,
일렬로 누워 자는 사람들

3. 본인 작품에 대한 분석

인체소묘의 대상은 다양하다. 나이 성별, 나라, 인종, 등에 따라 나타나는 대상은 얼굴만을 중심으로 한 초상화에서부터 누드화, 착의화까지 얼마든지 다양하게 표현할 수 있다.

인체소묘를 작업하면서 대상에 대해 느끼고 표현하려 노력하지만 풍경이나 정물보다 생각처럼 표현하기가 힘들었다. 이러한 이유는 풍경이나 정물은 어떤 면에서는 정지되어 있는 표현대상이라 볼 수 있고, 이론적인 측면에서는 원근법이나 명암법이면 어느 정도에 표현이 가능하지만, 인체는 동세 속에서 움직이고 변화하기 때문이다. 또한, 인체에 대한 비례, 해부학적 관계 등도 이에 해당된다. 그리고 인간이 인간을 바라보는 시각예술이며, 작품 속에서 자신이 거울에 비친 모습을 투영하듯 작품을 대하기에 보다 더 비판적으로 바라보게 되기 때문이다.

본 연구자의 인체소묘 작품은 대상을 충실히 연구하고 사실적인 방법으로 제작하였다. 인체소묘에서 빼놓을 수 없는 것이 사실적 묘사다. 왜곡하거나 추상화하는 방법과 반대로 대상의 세부 특성까지 정확하게 객관적으로 재현하려고 노력하는 기법 중에 하나이다. 그러나 비록 주관을 피하고 대상의 엄격한 객관화를 추구한다 하더라도 사물의 본질적 특성을 파악하기 때문에 작가의 개성은 빠질 수 없다. 그렇기 때문에 사실적인 표현이라고 해서 단순한 반복의 재현(再現)만이라고 볼 수는 없다.

작품의 대상은 우리 주위에서 흔히 접할 수 있는 인물들, 나의 가족과 지인들을 소재로 삼았다. 그 속에서는 좀 더 다양한 대상의 선택을 위하여 종교인과 누드화도 포함했고 정신지체를 갖고 있는 장애인도 함께 하였다.

작품의 전체적인 제작 기법으로는 전통적인 소묘 기법을 사용하였고 부드러운 톤의 흐름과 번짐을 나타내기 위해 인체를 그리기 전에 종이에 중간 톤을 먼저 만들었다. 그리고 사실적인 작품 중에서도 특히 중요한 부분을 보다 자세히 묘사하는 방법과 그 대상만이 갖고 있는 특징적인 포즈 연구를 통하여 인물 속의 내면적 성격까지도 표현하려고 노력하였다.

1) 무념무상(無念無想) (종이, 콘테, 소스, 80.3×80.3cm) <그림 25>

<그림 25>는 가사(袈裟)를 걸친 적조 스님을 모델로 하여 제작하였다.

무념무상의 상태란 모든 생각을 떠나 마음이 빈 상태(狀態), 일체의 상념이 없는 상태를 의미하며 무아의 경지에 이르러 일체의 상념을 떠난다는 뜻이다.

신회어록(神會語錄)에서는 신회(71)가 수행자에게 말하는 가운데서, ‘무엇이 무념인가 하면,

유무의 둘 다 던져버리고 중도(中道)도 역시 없는 것이라야 이것이 곧 무념이다. 무념은 곧 일념(一念)이요, 일념은 곧 일체지(一切知)다.’ 라고 하였다.

무상(無想)은 모든 사물은 그 사물을 발생시킨 관계 조건의 변화에 따라 변천 소멸하는 것이라는 진리를 깨닫고, 물체의 드러난 모습을 인식하면서도 거기 사로잡히지 않는 것이다. 금강반야경(72)에 ‘무릇 모든 모습은 모두가 허망하다. 만약 모든 모습은 모습이 아니라고 볼 수 있을 때는 곧 여래를 볼 수 있다.’ 신회의 단어(壇語)에는 ‘일체 중생은 본디부터 무상이다. 지금 모습을 말하는 것은 모두가 망발된 마음이다. 마음이 무상이라면 이는 곧 부처님 마음이다.’고 하였다.

<그림 25>에서는 참선을 통하여 무념무상의 세계를 실천해 나가는 스님의 내면적인 상태를 표현하려고 했다. 사회적인 참여 면에서도 보다 적극적인 성격이어서 포즈는 정면을 직시(直視)하는 모습으로 하고, 얼굴은 무표정의 상태를 통해 인물의 성격을 감상자를 통해 각각 다르게 느끼고 상상하도록 했다. 그리고 가사의 자연스런 주름을 통해 인물의 딱딱한 느낌을 해소하는데 중점을 두었다.



<그림 25>

71) 중국 당대(唐代) 선종(禪宗) 하택종(荷澤宗)의 시조

72) 금강반야-바라밀경이라고도 하며 지혜의 정체(正諦)를 금강의 견실함에 비유하여 해설한 불경 선종에서 특히 중요시함.

2) 평화의 시간을 위하여 (종이, 콘테, 소스, 70×52cm) <그림 26>

성직자로서의 삶은, 곧 욕심에서 벗어난다는 의미이며, 속박의 굴레와 무더진 타성의 늪에서 떠나고, 집착하는 마음으로부터 벗어남을 이른다. 그리고 진정한 사랑을 실천했던 예수의 뜻을 이어서 세상에 사랑을 심는 역할을 수행하는 일일 것이다.

본 연구자가 바라보는 가톨릭은 사랑이 가득하고 향기가 가득한 종교다. 항상 순수하고 성스러운 성모 마리아가 존재하는 것처럼. 사랑의 눈으로 보면 이 세상 모두가 사랑이고 행복이며, 너와 나를 구분하지 않고 모두가 한 식구이며, 모두가 행복이고 사랑으로 충만된 세상이다



<그림 26>

<그림 26>은 평생 장애우들과 함께 하며 사랑을 실천하시는 이대원 신부님을 모델로 제작했다. 목주를 들고 손을 가지런히 모은 모습에서 사랑을 실천하는 참된 의지를 표현하였고, 전면을 응시하는 눈에는 미래에 대한 믿음의 신념을 담았다. 머리에서 내려오면서 아래쪽 그림자까지 연결되는 삼각형 구도의 안정감으로 절망 속에서도 절대 꺾이지 않는 종교적 신념을 드러내고자 했다.

3) 비애(悲愛) (파피루스지⁷³⁾, 목탄, 65×44cm) <그림 27>

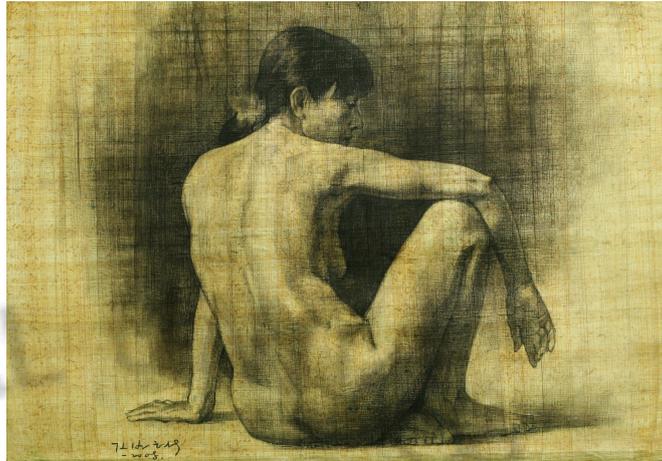
<그림 27>은 인체 주변에서 보여지는 배경을 통해 인물을 더욱 강조한 작품이다.

인체를 감싸고 있는 공간의 밀도와 인체를 안정되게 보일 수 있도록 하는 공간의 무게, 배경과의 거리를 느낄 수 있게 하는 공간감에 중점을 두었다.

공간은 크게 묘사되지 않은 평면적 외부 공간인 실제 공간과 묘사된 공간으로

73) 고대의 문방구 또는 사초과(莎草科 Cyperaceae)에 속하는 파피루스에서 유래한 식물로 만든 종이.

나눌 수 있는데, <그림 27>의 묘사공간은 이차원적 평면위에 삼차원적인 공간의 깊이를 지닌 것처럼 느낄 수 있게 표현하였다.



<그림 27>

미술사를 통해 볼 때 알타미라 동굴로부터 입체과에 이르기까지 미술가들은 이차원적인 평면위에 그려

진 형상들이 삼차원적으로 보이기 위한 노력을 지속해 왔다. 가장 과학적으로 평가된 15세기 선투시도법에 의한 공간묘사법, 개념적으로 사물의 형태를 분해하여 공간에 재구성하는 입체과 등 공간의 문제는 끊임없이 발전, 향상되어 왔다.

공간이란 소묘에서 무엇보다 중요한 문제이다. 그러므로 작품에 부각된 공간의 문제는 실제공간과 묘사공간과의 관계라고 할 수 있다. 즉, 인체소묘에 들어가기 전에 묘사하려는 대상을 어느 부분에 위치해야 하는가의 문제를 먼저 생각해야 한다. 이는 어떻게 묘사하는가 보다도 남아있는 실제공간을 어떻게 활용하는가라는 문제가 된다. 공간 위에 묘사한 대상의 위치에 따라 화면의 구성, 안정감, 운동감은 각각 다른 느낌을 주기 때문이다. 따라서 묘사에 들어가기 전에 비워져 있는 공간의 균형 문제와 표현 문제를 검토, 적용하였다.

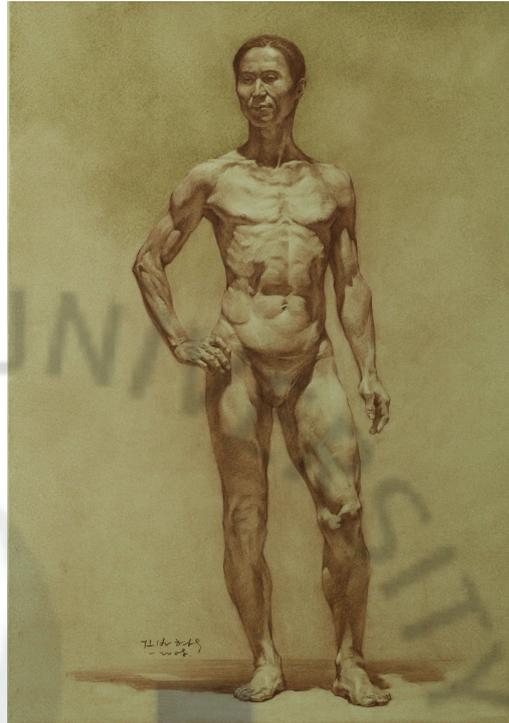
재료는 파피루스 종이에 목탄연필을 사용하였다. 실험을 해본 결과 파피루스종이에는 타 소묘 재료는 적합하지 않았고 오로지 목탄연필만이 나름대로 표현을 할 수 있었다. 이렇게 소묘가 까다로운 재료에 집착했던 이유는 인류 최초의 종이 역할을 한 재료로써 어떠한 종이보다 자연스러운 느낌을 끌어내는 동시에 그 표면 색깔이 인체의 피부 색감과도 유사한 느낌을 표현할 수 있다는 기대감 때문이었다.

4) 남-인체 (종이, 콘테, 소스, 70×52cm) <그림 28>

동서고금(東西古今)을 막론하고 인체를 표본으로 한 조형작업의 기초를 다지는

것은 일반화되어 있다. 미켈란젤로가 “소묘를 해라. 안토니오, 소묘를 해라. 안토니오, 소묘를 하고 시간을 허비하지마라.”⁷⁴⁾ 라고 그의 제자 안토니오의 인체 습작 소묘에 메모를 남겼듯이 인체의 골격과 근육을 살아 숨쉬게 하기 위해선 미술해부학을 이해함은 물론 인체소묘에 적용시켜야 한다.

<그림 28>은 남자의 인체를 묘사했다. 인체의 유기적인 구성미를 관찰하고 그 본질은 물론 사물의 본질까지 분석함으로써 미술의 지각적인 행위를 깨우고, 인체미를 고찰함으로써 보다 미적인 표현 능력을 습득하려는 의도까지 표현하였다.



<그림 28>

인체 표현에 있어서 주관적 표현과 객관적 표현을 막론하고 미술해부학은 필요하다. 이러한 미술해부학적 관점에서 작품을 제작하면서 어떤 근육은 드러나 있고 어떤 근육은 숨겨져 있지만, 강한 남성상의 표현을 위해 강한 광선에서 드러나는 인체의 근육을 하나하나 찾아내어 표현, 묘사하여 강조하였다.

5) 몸짓 (종이, 목탄, 100×73cm) <그림 29>

이 세상 모든 사람들은 나름대로 삶의 가치나 의의를 추구하며 살아간다. 그 중에 어떤 일도 할 수 없고 그저 침대에서 남의 도움을 받으며 살아간다고 했을 때, 이런 삶이 과연 가치가 없을까? 물론 사람마다 다양하게 답할 것이다. <그림 29>는 이 모든 것을 생각해 보게 한다.

<그림 29>의 모델은 정신지체 1급 장애자로 어느 누구의 도움이 없인 하루도 살아가지 못한다. 자신의 의지와는 상관없이 돌아가는 얼굴, 손, 팔 등 보통사람 처럼 결코 표현하지 못하리라 생각되지만 그들도 자신만의 몸짓을 통하여 표현

74) 하인리히 코흐 저, 안규철 역, 「미켈란젤로」, 한길사, 2000, p.237.

욕구를 표출한다고 확신한다.

<그림29>는 빛의 효과를 통하여 사물의 형태를 파악하고 명암대비, 공간감, 깊이감을 통하여 인물의 실체를 표현하였다.

빛의 극대화는 화가 자신이 스스로 연출하는 극심한 대비로써 빛과 그림자의 상호작용을 통해 형태를 부각하는 기법이다. 이러한 연출 방법은 17세기 바로크 시대의 대표적인 미술가인 카라바조(Caravaggio, 1573~1610)⁷⁵와 네덜란드 미술가 렘브란트의 작품에서 다른 작가들보다 빛을 더욱 극적으로 연출하여 사물을 어두운 공간에서 더욱 부각시켰다. 이를 키아로스쿠로(Chiaroscuro)⁷⁶라 하는데, 빛의 밝기와 각도에 따라 양감과 분위기를 연출할 수 있다.



<그림 29>

<그림 29>에서는 위에서 밑으로 향한 강한 빛을 통해서 인물의 표정과 손의 움직임은 사실적으로 다루고, 다른 부분들은 어둠에 묻히게 하는 방법을 선택하여 내면적인 공포감과 불안감, 그러나 삶에 대한 의지와 희망을 표현하고자 했다.

6) My hands (종이, 목탄, 소스, 50×35cm) <그림 30>

작업을 할 때 형상을 떠올리기 전에는 어떠한 선도 그릴 수 없다는 점을 인정한다면, 그 형상의 방향을 결정할 때까지 선을 그릴 수 없다는 것에도 동의해야

75) 그가 주로 사용한 혁신적인 명암법은 바로크 회화의 주요특징이 되었다. 그는 종교적인 주제를 이상적으로 표현하는 전통을 경멸하고 거리에서 소재를 취해 그것들을 사실적으로 그렸다. 성 마태오를 주제로 한 3점의 그림(1597경~1602, 로마 산루이지데이프란체시 교회)은 센세이션을 일으켰으며, 뒤이어 <엠마우스에서의 만찬 The Supper at Emmaus> (1596~98)과 <동정녀 마리아의 죽음 Death of the Virgin> (1605~06)과 같은 걸작들을 그렸다.

76) 이탈리아어로 빛을 뜻하는 키아로와 어둠을 뜻하는 오스쿠로의 합성어이다. 색채 사용과는 관계없이 빛과 그림자를 표현하기 위해 사용하는 미술기법.

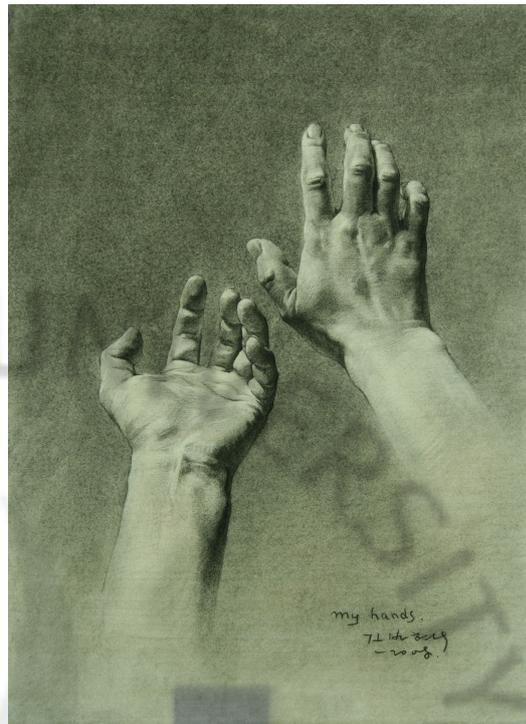
할 것이다. 왜냐하면, 형상의 방향이 가지각색인 한, 형상 위의 선 또한 가지각색일 것이기 때문이다. 따라서 우선 손을 그리려면 선을 긋기 전에 손의 몸통과 손가락들의 동세에 대한 요점을 파악하여야만 한다. 이러한 요점을 파악하기 위해서는 손에 대한 비례와 해부학적 지식이 절대적이다.

뒤러는 자신이 계획한 네 권의 인체비례에 대한 논문을 준비하기 위한 스케치에서 손의 비례를 분석하기 위해 도식 스케치를 만들었다. 그리고 이 스케치를 보며 많은 작품을 제작하였으리라 추측해

본다. 이처럼 손은 인체에서 가장 그리기 어려운 부분 중 하나다. 그러기에, 역대 작가들도 손에 대한 지식을 넓히기 위해 이와 같은 연구를 많이 했으며 소묘나 에스키스 등 그 자료들도 많이 남기고 있다

<그림 30>는 자화상을 대신하여 제작한 작품이다. 인간이 의사 표현을 전달할 수 있는 곳은 얼굴 표정이나 입으로 말할 수도 있지만, 인체의 모든 부분으로 언어적 표현행위를 하고 있다고 봐도 무방하다.

그 중에서 특히, 손은 표정도 지을 수 있고 수화(手話)라는 언어를 통해서 말로 표현할 수도 있는 대상이다. 이러한 본 연구자의 손을 통하여 직접적이지는 않지만 보다 더 회화적으로 자신의 대한 생각을 이야기하고 싶었다.



<그림 30>

7) 양배추 공주 (종이, 콘테, 소스, 70×52cm) <그림 31>

선은 소묘에 있어서 가장 기본적인 요소라고 할 수 있다. 일반적으로 선은 방향과 움직임 그리고 에너지를 암시 하는데, 일단 화면에 그려진 선들은 그 공간을 분할하고 윤곽과 입체를 표현하고, 선 자체로서 하나의 형태를 이루는 고유한

특성을 지닌다. 이러한 선의 특성이 보는 사람의 정서적인 반응을 유발시키는데, 이때 선의 방향성은 보편적이면서도 주관적인 정서를 유도한다. 즉 수평선은 온화하고 안정된 느낌을 주고, 수직선은 솟아오르거나 상승하는 느낌을 주며, 대각선은 울동적이고 힘찬 느낌을 주면서 화면의 구성에 역동성을 부여한다.

이러한 기본적인 선의 특징 외에 자유로운 선, 즉 곡선이나 떨리는 선, 침착하게 중복된 선은 개인의 정서와 심리상태 등의 내면세계를 더욱 강하게 드러내 준다. 어떤 구체적인 형태를 드러내지 않는 추상미술



<그림 31>

에서 볼 때 선은 그 자체로서 충분히 감정을 나타내고 있다는 사실로도 선의 무한한 표현의 영역을 감지(感知)할 수 있다. 이러한 특징을 함축하고 있는 작품이 바로 <그림31>이다.

<그림 31>은 엄마와 함께 미장원에 갔다가 덩달아 머리에 과마를 한 둘째 딸을 모델로 하였고, 제목도 재미있게 양배추 공주라 정했다.

다른 작품보다 선의 특성을 나름대로 최대한 활용하였는데, 단순한 윤곽선만으로도 입체감을 나타낼 수 있고 재료에 따라서는 선 자체가 하나의 형태를 이룰 수 있다.

이러한 선을 최대한 활용하기 위해서는 선을 긋는 시간성은 물론 운동성에 의해 화면 안에서 시각을 유도하는 방향기능과 선의 강약에 의해 강조하는 기능을 갖는다는 점을 이해해야 한다.

인물의 팔과 다리, 그리고 의자는 선으로 대상을 강조하였고, 사실적인 얼굴 묘사, 양감을 풍부하게 살린 머리 묘사로 인물의 특징을 강조 하였다.

이와 같이 작품의 분석을 통하여 얻을 수 있던 것은, 대상과 그 공간을 표현함

에 있어서 대상의 본질을 파악하고, 그 정신을 파악하는 분석적인 태도와 세련되고 회화적인 느낌을 나타내는 직관적인 태도를 서로 결합시켜 조화를 이룰 때, 보다 그 대상의 진실에 가깝게 접근할 수 있다는 것을 알았다.

또한 이러한 표현의 바탕에는 인체소묘를 통하여 창의적 사고를 발전시키고, 조형성을 추구하는 연구가 우선되어야 한다. 이로 인해 인체소묘가 기초적 측면에서의 교육과정을 넘어서 창조적인 예술의 세계로 들어서는 발판이 될 수 있음을 확신한다.



IV. 결 론

현대 소묘는 과거의 모든 제약에서 벗어나 여러 가지 색채를 사용할 뿐만 아니라, 현대 회화에서 사용하는 거의 모든 표현 방법을 이용하고 있다. 그 결과 이제 현대 소묘와 회화의 구별은 거의 불가능하게 되어 독자적 영역을 확고히 구축하고 있다.

인체소묘 또한 과거의 미술사조에서 나타난 종교, 역사, 왕실, 귀족 등, 초상화의 등장인물에서의 습작과정에서 벗어나 현대에서는 다양한 조형의 미를 표현하는 창작방법적인 위치를 차지하고 있다. 그리고 작가들의 표현 방식을 보더라도 개성적이고 창의적 다양성은 소묘에서부터 출발한다고 해도 무리가 없다.

인체소묘의 조형성을 연구한 결과 구상적 표현에서부터 추상적 표현에 이르기 까지 인체소묘는 단편화되어 나타나지 않음을 알 수 있다. 개개인의 개성만큼이나 다양하게 표현되고 있음으로 인해 독립된 장르로서 연구목적이 충분하고, 새로운 가능성을 제시하여 조형성의 원리와 창의적 표현을 할 수 있다는 점을 이해하게 되었다.

오늘날에도 인체소묘는 인물회화를 하는데 보조적 수단으로 활용되는 경우가 많지만, 과거와 같은 회화의 종속적인 위치가 아니라 하나의 독립된 작업 과정으로서 중요성을 지닌다. 실제로 인체소묘는 회화에서 독립된 독자적인 영역으로 간주되고 있으며, 현대미술의 새로운 영역을 확보하고 있다.

다른 표현의 영역보다 인체소묘는 그 대상의 느낌을 빠르고 직접적으로 표현할 수 있으며, 작가의 자유로운 상상력과 실험적 표현을 위한 하나의 열린 형식이다. 특히 새로운 표현 양식을 모색(摸索)하는 과정에서 작가의 조형적 사고의 변화 과정을 잘 나타내 주는 창작 에너지의 출발점이라 할 수 있다.

이러한 영역을 확보하기 위해서는 인체소묘의 전반적인 개념을 이해하고, 미술해부학적 지식을 갖는 것은 중요하다. 그리고 표현을 위한 재료적인 면에서도 충분히 재료의 성질을 이해하고, 그 효과를 숙지(熟知)하는 것에도 많은 노력을 다해야 할 것이다.

그리고 본 연구자의 인체소묘 작품을 통해서 보여주고 싶었던 점은, 다양한 인물들의 성격을 통하여 개개인의 외적인 형상만이 아닌 내면의 세계까지도 표현하고 싶었으며, 한국적인 감수성을 통해 최대한 부드럽고 순수하게 종이 속으로 스며드는 효과를 나타내는데 중점을 두었다.

본 연구를 통하여 현시대의 인체소묘에 대한 인식은 그림의 단순한 형식에 얽매이지 않고 모든 미술형식에 영향을 주며 독자적이며 창의적인 표현 형식으로도 충분히 인식될 수 있을 것이다. 하지만 작품 활동을 위한 체계적인 훈련과 경험 또한 인체소묘에 대한 영역을 확고히 하는데 한 몫을 했다. 이에 따른 인체소묘의 개념 정립과 연구를 선행할 때 초보자와 전문가를 망라한 총체적인 표현 방법의 총아(寵兒)로서 자리매김할 것이다.

참고문헌

<단행본>

- 기정희 저, 「빈켈만 미학과 그리스 미술」, 서광사, 2000.
- 김원 저, 「미술해부학」, 집문당, 1988.
- 박규현 저, 「조형론」, 기문당, 1983.
- 박용수 저, 「한국화 감상법」, 대원사, 1993.
- 백상호 저, 「해부학총론」, 군자출판사, 1997.
- 이강일 엮음, 「소묘의 이해」, 미진사, 1988.
- 임영방 저, 「미술의 길」, 교양총서, 1994.
- 윤민희, 여화선, 손경애 저, 「드로잉과 기초디자인」, 예경, 2001.
- 예술세계사 편집부 저, 「미술해부학」, 예술세계사, 1995.
- 전영탁 저, 「미술재료학」, 미조사, 1976.
- 정정주 저, 서승원 감수, 「드로잉 기법」, 조형사, 1991.
- 조준영 저, 「기초디자인」, 미진사, 1979.
- 최병식 저, 「세계드로잉대전」, 미술연감사, 1987.
- 황상주 저, 「미술해부도보」, 홍문당, 1994.
- 데이비드 파이퍼 저, 손화주 역, 「미술사의 이해」, 시공사, 1995.
- 로리슈나이더 에덤스 저, 박영은 역, 「미술사방법론」, 조형교육, 1999.
- 로버트 H. 맥킴 저, 김이환 옮김, 「시각적 사고」, 평민사, 1995.
- Robert Beverly Hale 저, 이두식, 이승신 역, 「인체해부드로잉」, 지구문화사, 2005.
- 마리아 카를라 브레테 저, 오병욱 역, 「미술이란 무엇인가」, 청년사, 2004.
- 버트 도드슨 저, 안미정 역, 「연필 드로잉」, 예경, 1992.
- 비브 포스터 저, 홍지석 역, 「인체드로잉 바이블」, 마로니에북스, 2005.
- B. 호가스 저, 「다이나믹 헤드 드로잉」, 고려문화사, 1999.
- 새러 심블릿 저, 최기득 역, 「예술가를 위한 해부학」, 예경, 2005.
- 존 레인즈 저, 편집부 편, 「인물화의 기초기법」, 삼호미디어, 1997.
- J.M. 파라몽 저, 최기득 역, 「소묘」, 미진사, 1992.

J.M. 파라몽 저, API편지부 역, 「회화기법총서 1. 데생」, 1993.

칸딘스키 저, 「예술에 있어서 정신적인 것에 대하여」, 열화당 미술책방, 2000.

하인리히 코흐 저, 안규철 역, 「미켈란젤로」, 한길사, 2000.

<논문>

박용숙, 「인체의 발생과 원리, 그 전개」, 가나아트, 1992년 9, 10 통권 27호.

이명선, 「형상속에 내재된 일상의 이미지」, 홍익대학교 대학원 석사논문, 1991.

박장년, 「드로잉의 현대적 해석」, 건국대학교 대학원 석사논문, 1983.



<ABSTRACT>

A STUDY ON FORMATION OF HUMAN BODY DRAWING

Ko Bo-hyung

GRADUATE SCHOOL OF CHEJU NATIONAL UNIVERSITY

Major in Western Painting Department of Art

Supervised by Prof. Park Seong-jin

Human body drawing was regarded as an assistant means of drafting in the Western painting until the 19th century. But the modern art world has acknowledged it as a kind of genre which expresses its own competence and individuality beyond the general limitation of drawing reflected in the past trend.

It is safely said that the behavior of painting means drawing. Painters usually take into consideration the basic forms of the object such as its height and width, darkness and brightness. The only difference is that colors are used in painting. As Ingres mentioned, it is agreed by many painters that paintings should be drawn, based on the methods of drawing.

Accordingly, drawing should not be regarded as a basic course in terms of its importance of the conceptional principle. Additionally, it cannot be done only through simple handy techniques. The reason is that drawing is the most basic part in painting activities, that it belongs to independent genre of art, and that understanding the principles of drawing is a necessary course to be preceded. The modern art world has a more complicating and sophisticating tendency. It is recommended that drawing should be reestablished in creativity as well as in basic course. In this sense, this study deals with formation of human body drawing and its orientation by

reestablishing drawing.

This study deals with drawing, one of the most basic and important parts of painting activities, the formative principles and forms of human bodies, based on human body drawing.

The method of this study follows the understanding of human body drawing, the survey and analysis through artistic anatomical structures, the analysis of formation of human body drawing by some well known major painters and lastly the analysis of my works.

Chapter II does the study of the general meaning of drawing through the concept and history of drawing and various classification of materials. It also deals with various formative structures through artistic anatomical view.

Chapter III deals with the beauty of human body formation, the comparison of various works, analyzing and suggesting the principles of formation of human body drawing. This study has made me realize the errors caused by negligence of formation of drawing and the necessity of establishing the concept of formative languages. It is desirable that establishing the concept of drawing can add the real value of formation of human body drawing.

Additionally through the aesthetic study in which the meaning of human body drawing and anatomical knowledge should be identical to forms, training and great interest in the study of human bodies, critical changes of drawing creates new concept of method to view objects, establish its concepts and various techniques. This provides the opportunity to confirm the possibility to create good works only through drawing.

It is suggested that additional study of the internalized aesthetic concept and its application can give us the opportunity to enlarge the expressive scope of modern painting and gain strong ground as an independent field.