

석사학위논문

신윤복·아메데오 모딜리아니·헤르만 헤세의
회화 작품을 응용한 아트마스크와 바디페
인팅 디자인 연구

2016년

한성대학교 예술대학원

뷰티예술학과

분장예술전공

김 나 래

석사학위논문
지도교수 김남희

신윤복·아메데오 모딜리아니·헤르만 헤세의
회화 작품을 응용한 아트마스크와 바디페
인팅 디자인 연구

Study on Art Mask and Body Painting designs, based on
the paintings of Shin yun-bok, Amedeo Modigliani and
Hermann Hesse

2016년 6월 일

한성대학교 예술대학원

뷰티예술학과

분장예술전공

김 나 래

석사학위논문
지도교수 김남희

신윤복·아메데오 모딜리아니·헤르만 헤세의
회화 작품을 응용한 아트마스크와 바디페
인팅 디자인 연구

Study on Art Mask and Body Painting designs, based on
the paintings of Shin yun-bok, Amedeo Modigliani and
Hermann Hesse

위 논문을 예술학 석사학위 논문으로 제출함

2016년 6월 일

한성대학교 예술대학원

뷰티예술학과

분장예술전공

김 나 래

김나래의 예술학 석사학위논문을 인준함

2016년 6월 일

심사위원장 _____ 인

심 사 위 원 _____ 인

심 사 위 원 _____ 인

국 문 초 록

신윤복·아메데오 모딜리아니·헤르만 헤세의 회화 작품을 응용한 아트마스크와 바디페인팅 디자인 연구

한성대학교 예술대학원
뷰티예술학과
분장예술 전공
김 나 래

응용 예술은 오늘날 각기 다른 다양한 영역에서 활용 및 재창조 되어 발전하고 있는데, 아트 메이크업(Art Makeup)에서의 응용 분야로는 다양한 재질의 가면에 디자인(design)을 하는 아트마스크(Art mask)와 바디페인팅(Body painting)이 있다.

본 연구는 18세기 후반에서 19세기 초반 활동하며 조선시대 후기의 양반과 기녀들의 생활상을 사실적으로 그려낸 대표적인 풍속화 화가 신윤복(申潤福), 19세기 후반에서 20세기 초반 활동하며 고대 인물 조각상을 회화에 접목시킨 화가 아메데오 모딜리아니(Amedeo Modigliani), 극(劇)작가로 유명하지만 19세기 후반에서 20세기 중반 풍경화 화가로 활동한 헤르만 헤세(Hermann Hesse) 이 세 화가의 회화 작품을 응용한 아트마스크와 바디페인팅 디자인 연구는 진행된 바가 없는 실정으로, 조선시대의 풍속화와 서양의 회화 작품을 접목하여 새로운 형태와 색채의 아트마스크와 바디페인팅 디자인 연구를 하고자 하였으며, 세밀한 선과 원색 계열 색채의 표현이 돋보이는 신윤복과 추상적인 형태의 표현과 중명도 중채도 색채의 다양성이 돋보이는 모딜리아니, 간결한 선의 표현과 다양한 파스텔 계열의 색채 사용이 돋보이는 헤세의 회화 작품을 조형적으로 분석한 후 창의적이며 특징 있는 아트마스크와 바디페인팅 디자인으로 제안하는 것에 목적이 있다.

본 연구는 세 화가의 성장 환경과 시대적 배경을 분석하고 특성을 정리하여 세 화가의 회화에서 나타나는 색채, 형태, 기법을 이론적 토대로 삼았다. 관련 문헌, 사료(史

料), 학술지 등을 참고하였으며, 사진 자료는 관련 문헌과 서적, 인터넷 등을 참고하였다. 작품 제작에 앞서 이미지 스케일(Image scale)과 NCS(Natural Color System) 분석을 통해 각 회화의 색채에서 나타나는 특성과 형태적 특성을 분석한 뒤 세 화가의 조형적 특성을 비교 및 정리하였다. 회화의 모티프(motif) 및 특성을 응용하여 여섯 작품의 아트마스크, 두 작품의 바디페인팅 디자인을 연구 및 제안하였는데, 각 화가의 작품을 모두 응용하여, 세 화가의 각기 다른 조형적 특성에서 모티프를 얻어 하나의 작품으로 완성시키고자 하였으며 다음과 같은 결론을 도출하였다.

첫째, 세 화가의 회화 작품에서 나타나는 원근감과 생동감 그리고 기하학적인 선과 도형 등의 모티프 문양은 ‘아트마스크’와 ‘바디 토르소’라는 입체적인 면적 안에 표현해 내기에 적합함을 알 수 있었다.

둘째, 바디페인팅보다 아트마스크 작품을 제작할 때, 작품의 형태 변형과 오브제 배치보다 자유롭고 창의적임을 알 수 있었다.

셋째, 세 화가의 회화 작품을 통해 각각 폭넓은 명도와 채도의 색채를 얻어, 작품 채색 단계에서 풍부한 색감으로 작품의 화려함을 돋보이게 할 수 있었다.

넷째, 작품 제작 시, 부재료로 쓰인 네일 폴리쉬(Nail Polish)가 장식적이고 기하학적인 문양들을 더욱 더 독특하고 효과적으로 표현 가능하게 함을 알 수 있었다.

다섯째, 세 화가는 모두 일정한 예술 사조에 속해 있지 않았으므로 작품을 제작할 때 특정한 기법이나 형식이 요구되지 않아, 보다 자유롭게 응용할 수 있었다.

본 연구를 통해 각자의 예술 사조를 구축한 세 화가의 작품세계를 재해석함으로써 세 화가의 조형적 특성을 아트마스크와 바디페인팅 디자인에 접목시켰으며, 뷰티 디자이너(Beauty designer)로서 본 연구를 바탕으로 제안한 디자인이 아트메이크업 분야의 가치를 높이는 것에 도움이 되고, 추후 다양한 뷰티 디자인 연구에 활용되어지기를 기대한다.

【주요어】 바디페인팅, 뷰티디자인, 아트마스크, 아트메이크업, 신윤복, 아메데오 모딜리아니, 헤르만 헤세, NCS 표색계

목 차

1. 서 론	1
1.1. 연구의 배경 및 목적	1
1.2. 연구의 범위 및 방법	3
2. 신윤복과 아메데오 모딜리아니와 헤르만 헤세의 생애와 시대적 배경과 작품세계	4
2.1. 생애	4
2.1.1. 신윤복의 생애	4
2.1.2. 아메데오 모딜리아니의 생애	6
2.1.3. 헤르만 헤세의 생애	12
2.2. 시대적 배경과 작품세계	16
2.2.1. 신윤복의 시대적 배경과 작품세계	16
2.2.2. 아메데오 모딜리아니의 시대적 배경과 작품세계	23
2.2.3. 헤르만 헤세의 시대적 배경과 작품세계	29
3. 신윤복과 아메데오 모딜리아니와 헤르만 헤세 회화 작품의 특성	37
3.1. 신윤복과 아메데오 모딜리아니와 헤르만 헤세 회화 작품의 색채 특성 ...	37
3.1.1. 이미지 스케일을 통한 색채 분석	37
3.1.2. NCS를 통한 색채 특성 분석	39
3.2. 신윤복과 아메데오 모딜리아니와 헤르만 헤세 회화 작품의 형태적 특성	54
3.2.1. 신윤복 회화 작품의 형태적 특성	54
3.2.2. 아메데오 모딜리아니 회화 작품의 형태적 특성	56
3.2.3. 헤르만 헤세 회화 작품의 형태적 특성	58
3.3. 신윤복과 아메데오 모딜리아니와 헤르만 헤세 회화 작품의 조형적 특성	60

4. 신윤복과 아메데오 모딜리아니와 헤르만 헤세의 회화 작품을 응용한 아트마스크와 바디페인팅 디자인 제안	64
4.1. 아트 마스크와 바디 페인팅 재료 설명 및 디자인 제안	64
4.1.1. 아트마스크와 바디페인팅의 재료	64
4.1.2. 제작 의도	66
4.2. 신윤복과 아메데오 모딜리아니와 헤르만 헤세의 회화 작품을 응용한 아트마스크와 바디페인팅 디자인 제안	71
4.2.1. 〈작품 1 - 홀(濤)〉	71
4.2.2. 〈작품 2 - 정인(情人)〉	77
4.2.3. 〈작품 3 - 화비화(花非花)〉	83
4.2.4. 〈작품 4 - 현실이면(現實裏面)〉	90
4.2.5. 〈작품 5 - 미인도 연작(美人圖 聯作)1〉	96
4.2.6. 〈작품 6 - 미인도 연작(美人圖 聯作)2〉	102
4.2.7. 〈작품 7 - 미인도 연작(美人圖 聯作)3〉	109
4.2.8. 〈작품 8 - 미인도 연작(美人圖 聯作)4〉	117
5. 결론 및 제언	125
참고문헌	129
ABSTRACT	132

표 목 차

〈표 1〉 신윤복의 소재별 작품세계 1	21
〈표 2〉 신윤복의 소재별 작품세계 2	22
〈표 3〉 아메데오 모딜리아니의 연기별 작품세계	28
〈표 4〉 헤르만 헤세의 연기별 작품세계 1	35
〈표 5〉 헤르만 헤세의 연기별 작품세계 2	36
〈표 6〉 NCS를 통한 신윤복 회화 작품의 색채 분석 1	42
〈표 7〉 NCS를 통한 신윤복 회화 작품의 색채 분석 2	44
〈표 8〉 NCS를 통한 아메데오 모딜리아니 회화 작품의 색채 분석 1	46
〈표 9〉 NCS를 통한 아메데오 모딜리아니 회화 작품의 색채 분석 2	48
〈표 10〉 NCS를 통한 헤르만 헤세 회화 작품의 색채 분석 1	52
〈표 11〉 NCS를 통한 헤르만 헤세 회화 작품의 색채 분석 2	53
〈표 12〉 신윤복 회화 작품의 형태에 따른 모티브 소스와 응용	55
〈표 13〉 아메데오 모딜리아니 회화 작품의 형태에 따른 모티브 소스와 응용	57
〈표 14〉 헤르만 헤세 회화 작품의 형태에 따른 모티브 소스와 응용	59
〈표 15〉 세 화가의 조형적 특성 비교표 1	62
〈표 16〉 세 화가의 조형적 특성 비교표 2	63
〈표 17〉 바디페인팅 기법과 재료	65
〈표 18〉 작품계획표(작품 1~2)	67
〈표 19〉 작품계획표(작품 3~4)	68
〈표 20〉 작품계획표(작품 5~6)	69
〈표 21〉 작품계획표(작품 7~8)	70
〈표 22〉 작품 1 디자인 시안 및 작품 색채 분석	73
〈표 23〉 작품 1 스케치	74
〈표 24〉 작품 1 제작 과정	75
〈표 25〉 작품 1 디자인	76
〈표 26〉 작품 2 디자인 시안 및 작품 색채 분석	79
〈표 27〉 작품 2 스케치	80

〈표 28〉 작품 2 제작 과정	81
〈표 29〉 작품 2 디자인	82
〈표 30〉 작품 3 디자인 시안 및 작품 색채 분석	85
〈표 31〉 작품 3 스케치	86
〈표 32〉 작품 3 제작 과정	87
〈표 33〉 작품 3 디자인 1	88
〈표 34〉 작품 3 디자인 2	89
〈표 35〉 작품 4 디자인 시안 및 작품 색채 분석	92
〈표 36〉 작품 4 스케치	93
〈표 37〉 작품 4 제작 과정	94
〈표 38〉 작품 4 디자인	95
〈표 39〉 작품 5 디자인 시안 및 작품 색채 분석	98
〈표 40〉 작품 5 스케치	99
〈표 41〉 작품 5 제작 과정	100
〈표 42〉 작품 5 디자인	101
〈표 43〉 작품 6 디자인 시안 및 작품 색채 분석	104
〈표 44〉 작품 6 스케치	105
〈표 45〉 작품 6 제작 과정	106
〈표 46〉 작품 6 디자인 1	107
〈표 47〉 작품 6 디자인 2	108
〈표 48〉 작품 7 디자인 시안 및 작품 색채 분석	111
〈표 49〉 작품 7 스케치1	112
〈표 50〉 작품 7 스케치2	113
〈표 51〉 작품 7 제작 과정	114
〈표 52〉 작품 7 디자인 1	115
〈표 53〉 작품 7 디자인 2	116
〈표 54〉 작품 8 디자인 시안 및 작품 색채 분석	119
〈표 55〉 작품 8 스케치1	120
〈표 56〉 작품 8 스케치2	121

〈표 57〉 작품 8 제작 과정	122
〈표 58〉 작품 8 디자인 1	123
〈표 59〉 작품 8 디자인 2	124

그 립 목 차

〈그림 1〉 씨름(18세기)	5
〈그림 2〉 연소답청(18세기)	5
〈그림 3〉 소년전홍(조선후기)	6
〈그림 4〉 춘화를 보는 여인들(조선후기)	6
〈그림 5〉 어린 아메데오 모딜리아니(19??)	7
〈그림 6〉 모딜리아니(19??)	7
〈그림 7〉 젊은 여성의 머리(1908)	9
〈그림 8〉 유대여인(1908)	9
〈그림 9〉 소녀의 초상(1910)	10
〈그림 10〉 붉은 상반신(1911)	10
〈그림 11〉 모딜리아니와 피카소와 브르통(1916)	11
〈그림 12〉 잔 에뷔테른(1914)	11
〈그림 13〉 어린 헤세	13
〈그림 14〉 청년 헤세	13
〈그림 15〉 노년의 헤세	13
〈그림 16〉 나무 오두막집(1924)	15
〈그림 17〉 호수 골짜기 풍경(1930)	15
〈그림 18〉 월야밀회(18세기)	18
〈그림 19〉 주유청강(18세기)	18
〈그림 20〉 무무도(18세기)	19
〈그림 21〉 단오흥정(18세기)	19
〈그림 22〉 쌍검대무(18세기)	19
〈그림 23〉 주사거배(18세기)	19
〈그림 24〉 계명곡암(18세기)	20
〈그림 25〉 송정관폭(18세기)	20
〈그림 26〉 젊은 여성의 머리(1908)와 유대여인(1908)	25
〈그림 27〉 여인상 기둥(1913~1914)	26

〈그림 28〉 여인상 기둥(1913)	26
〈그림 29〉 돌로 만든 두상(190?)	26
〈그림 30〉 누워 있는 누드(1917)	26
〈그림 31〉 누워 있는 누드(1917)	26
〈그림 32〉 잔 에뷔테른의 초상(1919)	27
〈그림 33〉 소녀의 초상(잔 에뷔테른)(1919)	27
〈그림 34〉 큰 모자를 쓴 잔 에뷔테른(1918~1919)	27
〈그림 35〉 베른근교의 멜헨벨베르크의 집(1917)	32
〈그림 36〉 클링조어 발코니(1922)	32
〈그림 37〉 꽃피는 봄날에(1920)	33
〈그림 38〉 나무 오두막집(1924)	33
〈그림 39〉 호수 골짜기의 풍경(1930)	34
〈그림 40〉 카사로짜 앞의 포도나무(1931)	34
〈그림 41〉 평화로운 티치노(1947)	34
〈그림 42〉 이미지 스케일	37
〈그림 43〉 배색 이미지 스케일	37
〈그림 44〉 신윤복 이미지 스케일	39
〈그림 45〉 아메데오 모딜리아니 이미지 스케일	39
〈그림 46〉 헤르만 헤세 이미지 스케일	39
〈그림 47〉 NCS 색상환	40
〈그림 48〉 NCS 색 삼각형	40

1. 서 론

1.1. 연구의 배경 및 목적

아트메이크업은 대중에게 실용적이고 효과적인 기술과 표현을 통해 시각적 메시지를 전달함으로써 종합 예술의 한 분야로 성장하고 있다. 또한 사람의 얼굴과 몸, 마스크와 마네킹 등 인체와 유사한 대상에 보다 예술적이고 개성 넘치는 표현이 가능한 예술이다.

메이크업은 특수 분장과 뷰티메이크업, 아트메이크업 등이 있다. 메이크업에서 특수 분장은 노역 분장, 수염 분장, 상처 분장 등이 있으며, 개인의 얼굴이 지닌 특성을 부각 및 보완하여 아름답게 만들어내는 뷰티 메이크업 (beauty makeup)이 있다. 사람의 형상이 갖는 입체감을 활용한 아트마스크와 바디페인팅 분야도 뷰티 디자이너들을 통해 다양하고 활발하게 발전되고 있다. 아트마스크와 바디페인팅은 각각 사람의 얼굴과 몸, 메이크업 아트 용 마스크와 마네킹에 그림을 그리거나 오브제(object) 등을 장식하는 예술로, 뷰티 디자이너가 전달하고자 하는 메시지와 정서가 담긴 작품세계를 추상적이고 사실적인 방법으로 표현할 수 있다. 개인에 따른 예술적 가치와 개성이 두드러지고 그로 인해 창의적 작품이 탄생할 수 있으며, 실제 사람의 얼굴이나 신체에 적용할 경우 더 생생한 표현이 가능하다.

단순한 기술과 문명의 발전 수준을 넘어, 기계와 산업 그리고 추상적 정서가 융합되어 시너지 효과를 내고 있는 현재, 아트마스크와 바디페인팅은 무용, 연극, 미술, 음악, 행위 예술 등에 접목되어 하나의 메시지를 전달하는 3차원의 상징적 비언어으로써 종합예술의 토탈 장르를 추구하고 있다(부애진, 2014). 이러한 발전으로 인하여 과거와 현재의 다양한 응용 예술은 여러 디자인 분야에서 재현, 응용 등의 과정을 거쳐 새로운 형태로써 재창조되어지고 있다. 이는 곧 새로운 영역의 예술로써 만들어지며 발전하여 다음 세대의 새로운 모티프가 된다.

현재 신윤복과 아메데오 모딜리아니와 헤르만 헤세의 회화 작품을 하나의

디자인에 접목시킨 관련 연구는 아직 진행된 바가 없는 실정이다. 따라서 본 연구는 세 화가의 회화에서 나타나는 조형적 특성에서 모티프를 얻어 개성 있는 아트마스크와 바디페인팅 디자인을 제안하는 것에 목적이 있다. 또한 뷰티 디자이너로서 예술적 가치를 지닌 창의적인 디자인을 재창조하였음에 의의를 둔다.

세 화가를 선정한 이유와 구체적인 연구의 목적은 다음과 같다. 시대적으로는 18세기 후반에서 19세기 초반 한국의 시대적 구분으로 조선 후기에 활동한 신윤복의 회화와, 19세기 후반과 20세기 중반 서양의 시대적 구분 시 근대이며 미술사적 관점으로 현대에 해당하는 시기에 활동한 모델리아니 그리고 헤세의 회화를 접목하여 현 시대에서 재해석하고자 한다. 예술 사조에 있어 풍속화 화가인 신윤복과 당시 유럽의 표현주의 미술에 큰 영향을 받았던 모델리아니와 헤세, 세 화가 모두 특정한 예술 사조를 따르지 않고 자신만의 화풍을 개척하여 기타 사조로부터 자유로웠다. 이에 기법과 사조의 한계점과 제약 없이 자유롭게 새로운 디자인을 제안할 수 있다. 조형적 특성에 있어서는 원근감과 명암을 통해 생동감을 표현한 신윤복의 회화를 기반으로 인물을 독특하게 형상화한 모델리아니의 회화의 형태적 특성을 결합해 모티프로 얻고, 인물이 회화의 중심 소재가 되는 앞의 두 화가와 달리 인물이 전혀 등장하지 않는 헤세의 회화에서 색채의 특성을 주된 모티프로 얻어 개성 있는 작품을 제작할 수 있다. 작품 제작 시, 옅고 밝은 파스텔 톤의 색채를 폭넓게 사용한 헤세의 회화에서 얻되, 전반적으로 무채색 계열을 사용한 신윤복과 명도와 채도가 낮은 색을 사용한 모델리아니의 색을 추가하여 다양한 색채를 표현할 수 있다.

본 연구자는 각기 다른 특성을 가진 세 화가의 회화를 조형적으로 분석하고 그 결과를 토대로 아트마스크 여섯 작품과 바디페인팅 두 작품, 총 여덟 개의 작품을 제작하고자 한다. 모티프를 여성의 몸이 갖는 곡선 위에서 극대화하고자 두 개의 바디페인팅 작품을 앞면과 뒷면에 모두 제작하고, 아트마스크의 자유로운 활용과 재배치를 통한 효과적인 모티프 응용을 예로 들기 위해 아트마스크 작품을 바디페인팅 작품보다 더 많이 제작하고자 한다.

1.2. 연구의 범위 및 방법

본 연구는 세 화가의 생애와 성장 환경 그리고 작품에 영향을 준 시대적 배경을 통해 각 화가의 작품세계가 갖는 사상과 특성을 분석하고, 아트마스크와 바디페인팅의 개념과 표현 기법에 관하여 고찰하는 이론적 고찰로 구성되어 있다. 세 작가의 각기 다른 성장 환경과 배경을 분석하고, 회화 속에서 나타난 색채, 형태, 조형적 특성, 소재, 표현 기법 등을 분석하였으며, 연구방법은 다음과 같다.

첫째, 연구의 필요성과 목적, 의의 그리고 연구의 범위와 방법을 밝힌다.

둘째, 신윤복과 모딜리아니와 헤세의 활동 당시 시대적 배경과 생애 및 작품세계를 분석하여 관련 문헌, 사료, 학술지, 인터넷 자료 등을 고찰하고자 한다.

셋째, NCS를 통한 육안측색으로 세 화가의 회화 작품에서 나타나는 색채의 특성을 분석하고, 각기 다른 형태적 특성에서 모티프를 도출한다.

넷째, 신윤복과 모딜리아니와 헤세의 회화 작품에서 얻은 모티프를 응용하여 총 여덟 개의 작품으로 제안한다. 여덟 개의 작품은 아트마스크 여섯 개와 바디페인팅 두 개로 구성되며, 작품의 주 재료로는 여성 토르소(95cm), 종이 아트 마스크(20cm*13cm), 아크릴 물감, 아크릴 물감용 붓, 기타 재료로는 에바 폼, 네일 폴리쉬 등을 사용한다.

다섯 번째, 신윤복과 모딜리아니와 헤세의 회화 작품 속에 내재된 다양한 특성을 활용하는 제안을 하고자 하며, 연구 과정에서 나타난 문제점을 분석하여, 추후 아트 메이크업 분야에 보다 다채로운 방향의 연구가 이루어질 수 있도록 제언을 하고자 한다.

2. 신윤복과 아메데오 모딜리아니와 헤르만 헤세의 생애와 시대적 배경과 작품세계

2.1. 생애

2.1.1. 신윤복(申潤福, 1758~18??)의 생애

정확한 출생일과 사망일은 알려져 있지 않으나 신윤복(申潤福)은 1758년 조선의 화원 신한평(申漢評)의 슬하에서 태어났다. 고령 출신으로 호는 혜원(蕙園)이며, 1816년에 그려진 자연 연작이 몇 점 확인된 바, 조선 후기 영조(英祖, 1694~1776, 재위 1724~1776, 조선 21대 임금)와 정조(正祖, 1752~1800, 재위 1776~1800, 조선 22대 임금) 그리고 순조(純祖, 1790~1834, 재위 1800~1834, 조선 23대 임금) 시대에 걸쳐 활동했음을 알 수 있다. 단원 김홍도(檀園 金弘道, 1745~1806), 궁재 김득신(兢齋 金得臣, 1754~1822)과 더불어 조선의 3대 풍속화(風俗畵) 화가로 알려져 있다. 화풍에서 보이는 특유의 기늘고 유려한 선과 산뜻하고 따뜻하며 또렷한 색채 등으로 인하여 성별에 대한 의문점이 제시되고 있으나 정확히 밝혀진 바는 없다.

신윤복의 아버지 신한평은 도화서의 화원으로 영조와 정조의 어진(御眞) 제작에 모두 참여했으며, 초상화뿐 아니라 산수화(山水畵)와 화조화(花鳥畵)에도 매우 뛰어났다 (<http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1119119> 2016.05.02. 검색). 아버지의 재능을 물려받은 신윤복은 집안의 대를 이어 그림에 입문했다고 추정할 수 있으며 생애에 대해서는 알려진 바가 거의 없으나 산수화와 영모화(翎毛畵)에도 매우 능했다.

신윤복은 일찍이 아버지 신한평의 영향을 받아 그의 화법을 익혔고 이후에는 도화서의 선배이자 당시 천재로 인정받던 김홍도로부터 화풍의 영향을 받았다. 이는 신윤복의 작품에서 나타나는 그림과 글씨 등이 김홍도의 화풍에서 변모된 점에서 어렵지 않게 알 수 있다. 하지만 이러한 영향에도 어떠한 화풍을 완전하게 그대로 따르는 것이 아니라, 자신만의 화풍을 개척하여 김홍도와 쌍벽을 이루는 독특한 풍속화를 발전시켰다 (<http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1119119> 2016.05.02. 검색). 신윤복과 김홍도의 그림에서 유사한 느낌을 받을 수는 있으나 자세히 살펴보면 재와 대상을 선택하는 것에서부터 차이를 보이는데, 김홍도가 〈그림 1〉과 같이 익살스럽고 소탈한 서민의

일상을 그렸다면 신윤복은 <그림 2>와 같이 양반 계층, 그 가운데 한량과 기녀를 중심으로 두고 그들의 낭만과 풍류를 그렸다. 또한 이를 효과적으로 나타내기 위해 앞서 말한 섬세하고 유려한 필선과 부드러운 색채를 즐겨 사용했고, 시대를 고발하고 비판하기 보다는 현실을 긍정하며 풍류 넘치고 해학적인 면모를 강조했으며, 인물과 배경의 사실적인 표현을 통해 그 당시의 살림과 복식 문화 등을 보였다.



<그림 1> 씨름(18세기)



<그림 2> 연소답청(18세기)

(<http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=975213&cid=46721&categoryId=46878>) (<http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1550839&cid=46721&categoryId=46879>)

또한 남성이 주가 되었던 당시 사회구조에 따라 존재감을 얻지 못한 ‘여성’이라는 소재를 작품의 주 소재로 등장시켰다. 이에 그치지 않고 신분 사회였던 조선에서 가장 천한 신분 중 하나였던 기녀를 중심으로 기방이나 여속(女俗)에 대한 이야기를 그림 속에 담아냈다. 신윤복의 작품들에는 대부분 짙막한 찬문과 함께 자신의 관지(款識)와 도인(陶印)이 곁들여져 있는데 작품의 연기를 밝힌 작품이 많지 않아 정확하게 제작 시기를 알 수 있는 작품이 몇 점 되지 않는다.

신윤복의 회화를 논할 때 에로틱한 춘의도(春意圖) 즉, 춘화(春花)를 빼 놓을 수가 없는데 이는 당시 조선의 성리학(性理學)적 이념에 매우 위배되는 일로 성리학의 폐쇄적 굴레에 반하는 획기적인 시도였다(<http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1119119> 2016.05.02. 검색). 양반들의 위선과 불륜을 대담하고 사실적으로 파헤치는 것은 물론, 이를 풍자하며 인간의 본질과 은폐되어 있던 음습한 면을 화폭에 담아냈다. 남녀의 성

(性)적인 관계가 사실적으로 그려진 작품도 있으나, 그렇지 않은 작품이 더 인기를 끌었던 것으로 알려져 있다. 신윤복은 한 폭의 그림에 무한한 이야기를 담았던 화가이기도 한데 이를 춘의도에 적용시켜 옷을 벗지 않은 두 남녀의 눈빛이나 작은 손짓 등을 통해, 〈그림 3~4〉와 같이 보는 이로 하여금 그 다음 혹은 그 이전의 은밀한 이야기를 상상하게 만들었다. 그러나 춘화를 즐겨 그리고 그 그림을 백성에게 보게 했다는 이유로 제도권에서 쫓겨나게 됐다. 정확히 제도권에서 나간 시점 등이 기록에 남아 있지는 않으나 전성기였던 18세기 이후에도 작품이 발견된 것으로 볼 때, 신윤복은 작품 생활을 그만두지 않았으며, 양반 사대부(士大夫)의 체면 문화와 닫힌 이념에서 한 발 물러나 자유롭게 자신이 걷고자 하는 길을 걸었음을 알 수 있다. 김홍도, 김득신과 더불어 조선 후기의 풍속화를 개척했던 대표적인 화가 신윤복은 앞의 화가들에 못지않게 후대의 화단에 크고 많은 영향을 끼쳤다. 그 증거로 세 화가의 활동 이후, 조선 후기의 작가 미상 풍속화 또는 민화에서 이들의 화풍과 유사한 작품을 심심치 않게 볼 수 있다.



〈그림 3〉 소년전홍(조선후기)



〈그림 4〉 춘화 보는 여인들(조선후기)

(<http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1563809&cid=46721&categoryId=46879>) (<http://news.naver.com/main/read.nhn?mode=LSD&mid=sec&sid1=103&oid=038&aid=0002487232>)

2.1.2. 아메데오 모딜리아니(Amedeo Modigliani, 1884~1920)의 생애

아메데오 모딜리아니(Amedeo Modigliani)는 1884년 7월 12일, 이탈리아 토스카나 주(Regione Toscana)에 위치한 항구 도시 리보르노(Livorno)에서 태어났다(그림 5~6). 모딜리아니는 아버지 플라미니오 모딜리아니(Flaminio Modigliani)와 어머니 에우제니아 가르생(Eugenia Garsin) 사이에서 3남 1녀

가운데 막내로 나고 자랐다. 모딜리아니의 고향 리보르노는 오랜 기간 종교적으로 박해를 받은 사람들을 위한 피난처 역할을 했던 도시였고 유대인들에게는 사회의 고향과도 같은 곳이었으며 모딜리아니의 가정 또한 유대인 가정이었다. 상인이었던 모딜리아니의 아버지도 독실한 신앙심을 지니고 있었으며, 모딜리아니가 예술의 길에 걷는 것을 반대했다. 하지만 그의 어머니인 에우제니아는 철학자인 스피노자(Baruch Spinoza)의 혈통을 이어받은 마르세유(Marseille)의 명문가 자제 출신으로 당시 일반 여성들보다 높은 지성과 교양을 두루 갖춘 지적인 여성이었다. 부친의 사업이 어려워지자 직접 단눈치오의 시를 번역하거나 서평을 써 생활을 유지할 정도였다(정석범, 2012). 모딜리아니가 열 살이 될 때까지 직접 공부를 가르쳤던 에우제니아는 일찍이 아들의 재능을 끌어내는 결정적인 역할을 했다. 모딜리아니가 태어난 당시 모딜리아니의 가정은 경제적으로 어려운 실정이었으나 에우제니아는 그림에 대한 재능을 보이는 아들의 가능성을 믿고 미술 교육을 추진했다.



〈그림 5〉 어린 아메데오 모딜리아니(190?) 〈그림 6〉 모딜리아니(19??)

(앙드레 살몽, 2009)

((<http://blog.naver.com/jojako/220474722883>))

1895년, 모딜리아니는 리보르노 중학교에 입학했다. 또한 그의 외조부의 후견 아래 문리학자 니체(Friedrich Wilhelm Nietzsche)와 보들레르(Charles Pierre Baudelaire), 로트레아몽(Le Conte de Lautreamont) 등의 글을 읽으며 문학을 통한 예술적 감수성을 키웠다. 이 시기에 진실한 창조의 길은 반항과 무질서를 통해 이루어진다는 자아를 형성했다(앙드레 살몽, 2009). 1898년, 늑막염이

재발했으며, 화가가 되기로 진로를 결정하고 리보르노 미술학교에 입학했다. 이 시기에 첫 번째 작품을 그려냈으며, 르네상스(Renaissance)적 연구 경향이 짙은 초기 화풍을 보였다. 당시 풍경화 화가였던 미켈리(Guglielmo Micheli)의 아틀리에에서 데생과 회화를 익혔다.

1901년, 모딜리아니는 당시 미술의 유행과 양식에 거부감을 느꼈다. 빛에 따라 변화하는 세상을 관찰하는 야외 작업보다는 실내의 풍경과 실내 작업을 선호했으며, 풍경화를 그릴 때에도 폴 세잔(Paul Cézanne)의 기법에 더 가까운 초기 입체파 큐비즘(Cubism) 양식을 선택했다. 이후 그리고 요양을 위해 떠난 이탈리아 일대 여행 도중 운명처럼 이집트와 잉카를 비롯한 고대 미술을 접하며 이에 흥미를 얻었다. 1902년 5월, 18세의 모딜리아니는 피렌체의 무료 누드 연습 학교에 입학했으며, 조각가로서의 꿈을 품게 됐다. 그러나 대마초에 손을 대기 시작한 것 또한 이 시기였다. 2년 뒤 3월, 모딜리아니는 베네치아 누드 학교에 입학하여 이탈리아 인상주의의 영향을 받았다 폴 세잔과 반 고흐(Vincent Willem van Gogh)의 작품을 보고 유럽 현대미술의 흐름을 접했으며 그 시대를 풍미한 화가와 조각가들에게 관심을 가졌다.

1906년 1월말 경, 아방가르드(Avant-garde) 미술의 중심지인 프랑스 파리로 거주지를 옮겼고, 로트렉(Henri de Toulouse-Lautrec)과 피카소(Pablo Ruiz Picasso)의 <파란 깃대> 등의 작품을 통해 야수주의에 눈을 떴고, 입체주의 시대가 도래 했으며, 살롱 데 쟁데팡당(Salon des Indépendants)에 작품을 출품했다(앙드레 살롱, 2009). 그러나 이 시기의 모딜리아니는 생활고에 시달렸으며 일정한 거처가 없어 호텔과 여관을 전전했고 마약과 알코올 중독에 시달렸다. 초기 파리에 머무르던 시절 하루에 백여 장에 이르는 그림을 그릴 정도로 끊임없이 작업을 하기도 했으나 상당 수 자의 또는 타의에 의하여 분실되거나 폐기됐다. 이듬해인 1907년에는 폴 알렉상드르(Paul Alexandre) 박사를 통해 살롱 데 쟁데팡당의 회원이 되었으며 폴 세잔의 회고전을 보며 표현주의 기법을 받아들이고 또 하나의 영향을 받았다. 그리고 드디어 어떠한 예술 양식에도 포함되지 않는 모딜리아니 자신만의 양식을 발전시켰다<그림 7>.

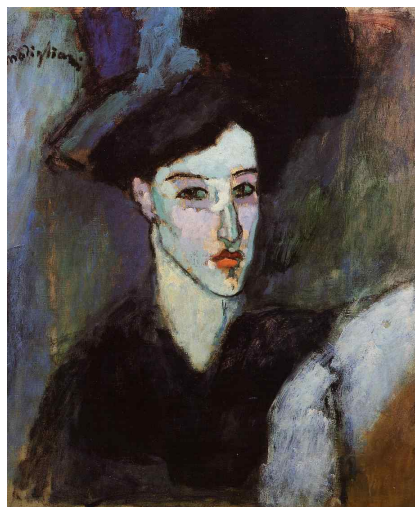
1908년, 모딜리아니는 현재 모딜리아니의 대표적 작품 가운데 하나인 <유대 여인(The Jewess)><그림 8>을 포함한 기타 작품 총 여섯 점을 살롱 데 쟁데

팡당에 출품했다. 당시 모델리아니는 주변인들과 집시 여인 등을 모델로 삼아 초상화나 누드화를 그리며 여러 기법을 시도하기도 했다.



〈그림 7〉 젊은 여성의 머리(1908)

(<http://www.wikiart.org/en/amedeo-modigliani>)



〈그림 8〉 유대여인(1908)

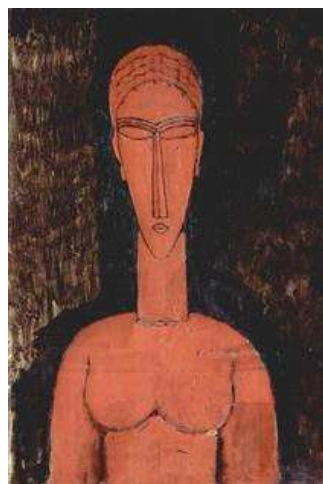
(<http://www.wikiart.org/en/amedeo-modigliani>)

1909년, 폴 알렉상드르 박사의 소개로 원시 부족 미술에 영향을 받고 있던 브랑쿠시(Constantin Brancusi)를 만나게 되었으며 브랑쿠시를 통해 조각을 배웠다. 일찍이 조각에 관심이 깊었던 모델리아니는 화가보다는 조각가가 자신에게 더 알맞다고 생각했으며 조각에 몰두하여 작품을 제작했다. 이듬해, 막스 자코브(Max Jacob)를 만나게 된다. 이 해에는 살롱 데 쟁테팡당에 유화로 그린 작품 여섯 점을 출품했고, 조각과 데생에 집중했다〈그림 9〉.

1911년, 모델리아니가 관심을 가졌던 고대 미술 양식의 분위기를 지닌 콜로넬 콤브(Colonel Combes)의 조각 작품을 본 뒤 그의 조각들을 스케치했다. 로탱(August Rodin)이 가진 조각사적 의미와 수준에 확신을 가지게 됐고 불필요하게 느껴지는 모델링(modeling) 과정을 모두 생략한 후, 자신만의 기법을 찾아 인물의 기본 형상을 기하학적인 형태로 나누게 됐다〈그림 10〉. 모델리아니의 조각은 미술관에서 접한 아프리카와 캄보디아 미술 등에서 영향을 받은 흔적이 있으나, 양식화는 대부분 북부 이탈리아에서 공부하던 시기 자주 접했던 중세의 조각에서 얻은 것으로 추정되고 있다.



〈그림 9〉 소녀의 초상(1910)
(<http://www.wikiart.org/en/amedeo-modigliani>)



〈그림 10〉 붉은
상반신(1911)
(<http://www.wikiart.org/en/amedeo-modigliani>)

1912년, 마침내 살롱 도톤(Salon d'Automne)에 일곱 점의 조각 작품을 출품했다. 이 당시에 폴 알렉상드르 박사의 초상화와 기타 초상화들을 유화로 몇 차례 그렸다. 그러나 1914년, 전쟁이 발발하며 재료를 구하기가 어려워지고 육체적으로도 쇠약해지자 조각을 포기하고 그림에만 열중하기로 마음을 돌렸다. 잠시 이탈리아 리보르노 지방에 머무르다 프랑스 파리로 돌아온 모딜리아니는 몽파르나스에 있는 카페에 자주 드나들며 수틴(Chaim Soutine), 키슬링(Moise Kisling) 등의 인물과 교류했다. 이 해에는 영국 출신의 여류 시인 헤이스팅스(Beatrice Hastings)와 동거를 시작했고, 조각을 잠시 내려둔 채 자신의 연인이나 지인을 그리는 것에 집중했다. 또한 다양한 예술을 편견 없이 이해하기 위해 노력했으며 막스 자코브를 통해 화상 기욤(Paul Guillaume)을 만나며 경제적인 도움을 받았다.

1916년, 모딜리아니는 공동 전시회를 가졌으며 자신의 기존 화풍에 사실주의를 가미했고, 황토색, 검은색, 갈색에 매력을 느끼기 시작했다(앙드레 살몽, 2009). 같은 해의 하반기에는 폴란드의 시인인 레오폴드 즈보로프스키(Leopold Zborowski)를 만나게 됐으며, 이 시기에 동거 중이던 연인 비어트리

스 헤이스팅스와 결별하고 레오폴드 즈보로프스키의 집에 거주하게 됐다. 한창 초상화를 그리던 시기에는 키슬링과 피카소를 비롯한 몽파르나스의 작가와 친구들의 초상화 시리즈를 즐겨 그렸다<그림 11>.



<그림 11> 모딜리아니와 피카소와 브르통(1916)
(<http://www.pablocassio.org/picasso-and-modigliani.jsp>)



<그림 12> 잔 에뷔테른(1914)
(https://ko.wikipedia.org/wiki/%EC%9E%94_%EC%97%90%EB%B7%94%ED%85%8C%EB%A5%B8)

1917년 3월, 모딜리아니는 콜라로시 아카데미에서 잔 에뷔테른(Jeanne Hébuterne)<그림 12>을 만났다. 보수적인 부르주아적 배경을 가진 잔 에뷔테른의 집안에서는 두 사람의 교제를 반대했으나 잔 에뷔테른이 집안과 절연하게 되며 지중해 연안의 코트다쥐르에서 동거를 시작하게 됐다. 모딜리아니는 여성의 누드를 연작으로 그리기 시작했으며, 12월에 베르트 베유의 화랑에서 누드화 개인전을 열었으나 작품이 저속하다 여겨져 경찰에 압수되었다.

1918년 4월, 건강이 악화된 모딜리아니는 니스로 거처를 옮겼다. 모딜리아니만의 양식이 자리를 잡을수록 작품 속의 그림이 갖는 선과 색채는 더욱 더 섬세하고 세련되게 다듬어졌다. 당시 모딜리아니의 작품은 여러 명도와 채도의 황토색 그리고 선명한 파란색이 특징으로 자리 잡았다. 11월, 둘 사이의

첫 아이인 딸이 태어났다. 모딜리아니는 이 시기에 아기와 어린 아이들을 주로 그렸다. 또한 마티스, 피카소 등과 함께 당시 폴 기욤이 주최한 <젊은 작가들>이라는 전시회에 작품을 출품했다.

1919년, 칸에 머물렀으며 존경하던 르누아르(Pierre Auguste Renoir)를 방문했다. 그리고 이 해 7월 7일 잔 에뷔테른과 런던에서 결혼했다. 당시 잔 에뷔테른은 둘째를 임신하고 있었다. 모딜리아니는 살롱 도톤에 회화 작품을 네 점 출품했고, 영국의 <현대 프랑스 미술 그룹 전(展)>에도 작품을 출품하는 등 비교적 활발한 작품 활동을 펼쳤다. 그러나 이 시기부터 이미 건강이 악화되어 실신이 잦았다.

1920년 1월, 모딜리아니는 결핵성 뇌막염을 앓다 24일 토요일 오후 8시에 사망하였다. 그리고 이들이 지난 26일, 잔 에뷔테른이 아기를 가진 채로 모딜리아니의 뒤를 따라 건물의 6층에서 몸을 던졌다. 다음 날인 27일, 모딜리아니는 페르 라셰즈(Pere-Lachaise) 묘지에 묻혔으며, 그의 가족들의 요청에 따라 잔 에뷔테른 또한 같은 무덤에 묻혔다. 사는 동안 생활고에 시달렸고 36세라는 젊은 나이에 요절한 모딜리아니는 사후, 그림의 값이 500배 이상 뛰어오르는 등 세월이 흐른 뒤에야 비로소 그 명성을 인정받을 수 있었다.

2.1.3. 헤르만 헤세(Hermann Hesse, 1877~1962)의 생애

독일계 스위스인으로 시인이자 소설가였던 화가 헤르만 헤세(Hermann Hesse)<그림 13~15>는 1877년 7월 2일, 독일 남서부 지역에 위치한 뷔르템베르크(Württemberg)에서 태어났다<그림 13>. 아버지는 러시아 태생이자 개신교의 선교사였던 요하네스(Karl Otto Johannes Hesse)였으며 어머니는 유서 깊은 신학자 가문 태생이었다. 요하네스 헤세는 인도에서 선교활동을 한 적이 있는 선교사였고, 외삼촌 빌헬름 군테르트(Wilhelm Gundert)는 일본에서 교육가로 활동한 적이 있는 불교 연구계의 권위자였다. 또한 외조부는 다년간 인도에서 포교 활동을 했으며 그의 인격적인 모습과 인도학(印度學) 그리고 수천 권에 이르는 장서들이 어린 헤세에게 큰 영향을 끼쳤다. 신학자 집안에서 나고 자란 헤세는 이러한 환경 속에서 자연스레 동양사상에 관심을 갖게 됐다.

1883년, 헤세는 스위스의 시민권을 취득하고 바젤(Basel) 지역에 머물렀다.

이 외에는 대부분 뷔르템베르크의 칼프(Calw)에서 지냈으며, 1890년 독일 국적을 회복한 뒤 신학교 시험을 준비하기 위해 라틴어 학교에 입학했다. 이듬해 신학자를 목표로 어려운 주(州) 시험을 돌파하여 마울브론(Maulbronn)의 수도원 학교에 들어갔다(<http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1162855> 2016.05.04. 검색). 하지만 부적응으로 인한 신경쇠약이 발병하고, 개성 넘치는 시인이 되고자 굳게 마음을 먹은 헤세는 입학 7개월 만에 기숙사에서 도망쳤다.



〈그림 13〉 어린 헤세

(<http://hesse2015.com/c/multimedia/photo>)



〈그림 14〉 청년 헤세

(<http://hesse2015.com/c/multimedia/photo>)



〈그림 15〉 노년의 헤세

(<https://namu.wiki/w/%ED%97%A4%EB%A5%B4%EB%A7%8C%20%ED%97%A4%EC%84%B8>)

1892년 6월, 짝사랑과 정신적 압박감을 이기지 못해 자살 기도를 한 뒤 결국 슈테텐(Stetten) 신경과 병원에 입원하여 요양 기간을 갖게 됐다. 증세가 호전되고 칸슈타트(Cannstatt) 인문 고등학교에 입학했으나 한 해를 다 채우지 못한 채 퇴학을 당했다. 이후 서점의 점원으로 일하다 그만 둔 뒤 한동안 아버지의 일을 도왔고, 병든 어머니의 걱정을 덜어드리고자 칼프에 위치한 시계 공장에서 톱니바퀴를 닦는 일을 하며 문학수업을 시작했다(<http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1162855> 2016.05.04. 검색). 그리고 1894년에서 1895년, 다시 서점에서 점원으로 취직해 글을 쓰며 삶의 안정을 찾았다. 1899년, 점원 생활을 하며 낭만주의 문학에 심취한 헤세는 처녀시집인 〈낭만적인 노래(Romantische Lieder)〉와 산문집인 〈자정 이후의 한 시간(Eine Stunde hinter

Mitternacht))를 출판했다. 이는 당시 시인이던 릴케(Rainer Maria Rilke)에게 인정받았고, 시인으로서 등단할 기회를 얻었다.

1904년, 헤세는 첫 장편소설 <페터카멘친트(Peter Camenzind))를 통해 문학계에서 지위를 얻었다. 또한 이 해에 아홉 살 연상의 피아니스트 마리아 베르누이(Maria Benrnoulli)와 결혼했다. 이후에는 스위스 호반(湖畔)으로 주거지를 옮겨 글을 쓰는 일에 전념하며, <수레바퀴 밑에서(Unterm Rad, 1906)>, <데미안(Demian, 1919)>, <싯다르타(Siddhartha, 1922)> 등 다수의 소설 및 시집을 출간했으며 1923년, 다시금 스위스 국적을 취득했다. 이후에도 전쟁의 영향이 담긴 <황야의 늑대(Der Steppenwolf, 1927)>, <나르치스와 골트문트(Narziss und Goldmund, 1930)> 등을 출간했고 1946년 <유리알유희(Das Glasperlenspiel), 1943>로 노벨 문학상을 수상했다. 이 밖에도 단편집과 시집은 물론이고 우화집과 여행기 기타 평론과 서한집 등 다수의 간행물이 있다.

제1차 세계대전과 제2차 세계대전(1939~1945)을 겪은 작가들이 그러하듯 헤세 또한 전쟁의 영향을 많이 받은 작가로, 제1차 세계대전 당시 반전주의(反戰主義)적 태도로 출생국인 독일의 문단과 출판계로부터 지식계급의 극단적인 애국주의에 동조하지 않는다는 비난과 공격을 받았다(<http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1162855> 2016.05.04. 검색). <데미안(Demian, 1919)>은 헤세가 문학가로서 크게 성공을 거둘 수 있게 한 작품 중 하나이다. 또한 제2차 세계대전 때에는 헤르만 헤세의 작품이 출판될 수 없도록 모국인 독일에서 작품 인쇄에 필요한 종이를 배당할 수 없도록 탄압을 하기도 했다. 전쟁 당시 매국노라는 비난과 적대적인 반응들에 정신적으로 힘들었던 시기에 당한 부친상과 아내의 정신병 그리고 헤세 자신이 겪었던 병증 등에 의해 평탄한 가정을 유지하는 것에도 위기를 겪게 됐다. 또한 실제 해당 시기에 작품이 뚜렷하게 변화하는 등 문학가로서의 변화기를 겪게 됐다.

1916년, 위의 이유로 결국 정신착란 증세까지 보이던 헤세는 랑 박사(Josef Bernhard Lang)로부터 그림을 통해 증상을 호전시킬 수 있도록 그림 심리 치료를 권장 받았다. 마침내 헤세는 40세의 나이에 삽화나 취미가 아닌 진짜 화가로서 붓을 쥐고 그림을 그리게 됐다. 3년 뒤, 스위스에 정착한 헤세는 그림을 그릴 재료와 기법에 대한 수많은 시도와 다양한 연구를 진행했는데 숯과 수성 도료, 수채화와 유화 그리고 파스텔 등 다양한 재료를 사용해 본 뒤 수채화를 선택했다. 이후 자연에 둘러싸인 채 풍경화를 그리기 시작했는데 초기 화풍에서 보이는 색채들이 비교적 어두운 반면, 중기와 후기를 지

날수록 색채가 맑고 밝아졌다. 이는 헤세가 본격적으로 그림을 그리기로 마음을 먹게 된 계기가 심리 치료임을 전제로 둘 때, 치료가 정상적으로 이루어졌으며 긍정적인 호전 증세를 불러왔음을 알 수 있다<그림 16~17>.

1921년에는 테신(Tessin)에서 수채화 11 점을 발간했고, 1922년에는 부인 마리아와 정식으로 이혼한 뒤 1924년, 스무 살 연하의 루트 뱅거(Ruth Wenger)와 재혼했다가 1927년 다시 이혼하게 됐다. 그리고 다시 1931년, 열여덟 살 연하의 니돈 돌빈(Ninon Dolbin)과 재혼했다.

전쟁 기간 동안 나치의 폭정에 저항하며 자신과 다른 사상을 가진 파벌들에 의해 문학가로서의 파란과 고난을 겪기도 했으나 노벨문학상을 수상한 다음 해인 1947년, 헤세는 고향인 칼프 시의 명예시민으로 선정됐다. 이후 1955년, 서독 출판협회로부터 평화상을 수상했으며 1956년에는 헤르만 헤세상이 제정된다. 또한 화가로서의 삶을 살아가며 3000 점 이상의 그림을 그려냈고 그림을 팔거나 전시회를 통해 번 돈으로 전쟁 포로들에게 생필품을 보내기도 했다. 1962년, 몬타놀라(Montagnola)의 명예시민으로 선정된 헤세는 같은 해 8월 9일, 뇌출혈로 인해 몬타놀라에서 사망하게 됐다. 어린 시절 자유분방함을 펼치며 자신을 속박하던 신학교로부터 도망쳐 자신의 꿈을 실현하고자 했던 어린 헤세는 나이가 들어 세상을 떠날 때까지 자신만의 정신이 깃든 길을 걸었다.

2.2. 시대적 배경과 작품세계



〈그림 16〉 나무 오두막집(1924)



〈그림 17〉 호수 골짜기 풍경(1930)

(<http://www.mutualart.com/Artist/Herma> (<http://www.hesse2015.com/c/multimed>
nn-Hesse/2B7E7A5AD721F1E5/AuctionR
ia/photo)
esults)

2.2.1. 신윤복의 시대적 배경과 작품세계

신윤복의 그림은 정확한 연기가 밝혀진 것이 몇 점 되지 않는다. 정확히 연기가 밝혀진 그림 가운데 가장 나중에 그려진 그림이 1816년 작(作)인 것을 기준으로 볼 때, 신윤복이 조선시대의 21대 임금인 영조와 22대 임금인 정조 그리고 23대 임금인 순조가 재위한 18세기 중반에서 19세기 초반에 걸쳐 활동했던 것을 알 수 있다. 신윤복의 그림을 이해하기 위해서는 당대의 시대적 배경과 신윤복에게 영향을 끼친 화가 등을 살펴볼 필요성이 있다.

신윤복이 출생한 1758년의 조선시대는 사도세자(思悼世子, 또는 장헌세자(莊獻世子))가 영조의 대리청정을 하던 시기였다. 당시 조선은 인간의 내면, 특히 도덕적인 면을 중시하던 성리학(性理學)적 명분론을 신봉(信奉)하고 있었고 정치적으로 노론(老論), 소론(少論) 두 세력의 대립이 이루어지던 때였다. 그로부터 3년 뒤 세자는 노론과의 마찰로 1762년(영조 38년), 왕명에 의해 뒤주에 갇혀 아사(餓死)했다. 영조는 1762년 다시 친정체제(親政體制)를 펼치다 1775년부터 1776년까지 손자이자 사도세자의 아들인 정조에게 왕세손으로서 정권을 맡겼다(https://ko.wikipedia.org/wiki/조선_영조 2016.05.07. 검색).

1776년, 영조의 승하로 정조가 정식 왕위에 올랐다. 1784년에는 북경에서 천주교 세례를 받은 이승훈(李承薰)이 성서와 묵주 등을 가지고 한양에 돌아와 신자를 늘려나가기 시작했다. 이는 성리학과 유교 사상을 중시하던 조선의 정치적 입장과 맞지 않아 갈등을 빚게 된다. 결국 1791년(정조 15년), 신해박해(辛亥迫害) 사건이 일어났다. 조선 최초의 로마 가톨릭 교회에 대한 박해 사건으로 윤지충(尹持忠)과 권상연(權尙然)이 ‘사회의 도덕을 문란케 하고 무부무군(無父無君)의 사상을 신봉하고 난행하였다’는 죄목으로 12월 8일 전주 남문 밖에서 차례로 참수형에 처해졌다(평화신문, 2009). 이후 정조는 천주교 탄압을 반대하는 노론의 의견을 받아들여 더 이상의 박해를 확대시키지는 않고 귀양 등으로 그쳤다. 1796년에는 정약용에 의해 수원 화성이 완공되었고 1800년, 과학과 문예 등 여러 분야의 부흥기를 일으켰던 정조가 승하했다. 같은 해, 순조가 11세의 나이로 왕위에 올랐으며 영조의 계비인 정순왕후(貞純王后)가 55세의 나이로 수렴청정(垂簾聽政)을 시작했다. 이듬해에는 ‘천주교 신자는 인륜을 무너뜨리는 사학(邪學)을 믿는 자들이니, 인륜을 위협하는 금수와도 같

은 자들이니 마음을 돌이켜 개학하게 하고, 그래도 개전하지 않으면 처벌하라’(순조실록, 1838)며, 정순왕후에 의해 신유박해(辛酉迫害)가 일어났다. 근본적으로는 천주교 신자들을 박해한 것이나 실질적으로 노론과 소론, 남인 및 기타 왕실의 인사들 모두가 공격 대상이었다. 1802년, 순원왕후(純元王后)가 왕비로 책봉되고 1804년, 승하한 정조의 친위세력이자 순원왕후의 아버지인 김조순(金祖淳)이 15세의 순조에게서 왕권을 위임받아 섭정(攝政)을 시작하며 세도정치(勢道政治)의 기틀을 마련했다(<https://ko.wikipedia.org/wiki/김조순> 2016.05.07. 검색). 이 시기에 김조순에 의해, 과거 정조가 당파 싸움을 막고자 당파 세력의 균형을 맞추고자 추진했던 탕평책(蕩平策)을 반대했던 벽파(僻派)들이 대다수 숙청당했다. 1812년에는 평안도에서 사회모순에 저항하는 농민 반란인 홍경래의 난(洪景來의 亂)이 일어났다.

역사적으로 18세기 중반에서 19세기 초반은 조선 후기로, 발전하는 과학과 늘어난 교육의 기회로 백성들의 사고(思考)가 자랐으며 양반 이외에 경제력을 쥔 신흥세력들이 등장하던 시기였다. 때문에 경제권으로 관직을 사고파는 매관매직(賣官賣職)이 갈수록 늘어났고 이로 인한 반대와 저항의 목소리도 커져 정치적으로 시끄러웠다. 이 시기 자격이 없으나 관직을 받은 이들과 새로이 경제권을 즐기던 세력들이 기생들과 어울려 여가를 누리기도 했는데 이러한 장면이 신윤복 회화의 소재가 되기도 했다. 당시 문인이나 화가들은 부패한 정치에 대한 비판이나 풍자를 하기도 했는데 대표적으로 신윤복에게도 많은 영향을 끼친 단원 김홍도가 있다. 김홍도는 정조 시대 문예부흥기의 대표적인 화가로 여겨지며, 산수화와 풍속화에서 큰 비중을 차지하는 화가였지만 고사인물화 및 신선도, 화조화, 불화 등 모든 분야에서 독창적인 회화를 구축한 화가이기도 하다(서민지, 2004). 도화서의 화원으로 주로 어명(御命)이나 고위 관료의 명, 양반의 청탁을 받아 그림을 그리거나 팔았으나 상민과 중인 신분 및 천민 등 서민의 삶을 그린 풍속화 화가로 더 잘 알려져 있다.

김홍도의 그림은 그리는 대상을 매우 사실적으로 표현했는데 먹의 짙음과 옅음을 나타내는 농담(濃淡)이 특징이라고 할 수 있다. 배경을 은은한 먹으로 그려내거나 나무와 바위 등을 실감나게 표현하기 위해 점이나 선 등을 추가하는 등 먹의 농담으로 강한 생명력과 생동감을 표현했다. 또한 이를 통해 원

근감을 뚜렷하게 표현했으며 당시 조선의 화단이 추구하던 중국식의 그림 양식이 아닌 새로운 양식으로서 신선한 조형미를 확립했다.

신윤복이 초기에는 도화서의 화원인 아버지 신한평의 화풍에 영향을 받았다고 알려져 있으나, 결론적으로는 도화서의 화원이자 선배였던 김홍도에게 가장 큰 영향을 받은 것을 그림에서 볼 수 있다. 그러나 김홍도의 화풍을 그대로 따르지 않고 자신만의 방식으로 수용하여 차이를 보였다. 김홍도가 먹의 농담을 즐긴 것과는 달리 신윤복은 다양한 색채를 칠하는 것을 즐겼고, 소재가 될 인물 자체에서도 서민이 아닌 양반을 주로 선정했으며, 김홍도가 서민들의 일상생활을 그렸다면 신윤복은 <그림 18~19>처럼 양반의 풍류나 여인의 삶 또는 남녀의 정취를 즐겨 그렸다. 이를 효과적으로 표현해내기 위해서 머리카락 한 올까지 세밀하게 그릴 정도로 필선 자체가 가늘고 부드러웠다.



<그림 18> 월야밀회(18세기)



<그림 19> 주유청강(18세기)

(<http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1550838&cid=46721&categoryId=46>) (<http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=975223&cid=46721&categoryId=468>

879)

79)

또한 풍속화 가운데에서도 <그림 20>과 같이 무속(巫俗)인을 그리거나 <그림 21~23>의 모습처럼 여인이나 기방(妓房)의 일상을 사실적으로 그렸다. 남녀의 정취나 기방의 일상을 그릴 때에는 위의 그림들과 같이 단순한 만남이나 숨겨진 성(性)적 코드를 그림으로 나타냈고, 때로는 일반적인 춘화 그대로 색정적인 면을 그리는 등 직간접적인 현실 묘사에 치중했음을 볼 수 있다. 이는 유교주의 사회에 대한 예술 면에서의 항의였고, 인간주의의 표방이라는 평가도 있다(<https://ko.wikipedia.org/wiki/신윤복> 2016.05.07. 검색).



〈그림 20〉 무무도(18세기)

(<http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=975224&cid=46721&categoryId=46879>)



〈그림 21〉 단오풍정(18세기)

(<http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=975222&cid=46721&categoryId=46879>)



〈그림 22〉 쌍검대무(18세기)

(<http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1550836&cid=46721&categoryId=46879>)



〈그림 23〉 주사거배(18세기)

(<http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1563821&cid=46721&categoryId=46879>)

조선시대는 유교적 도덕관념이 매우 강했던 시기였기에 양반을 풍자한다는 것 자체가 큰 위협이나 처벌의 위험을 안고 있었지만 대담하게 실명과 낙관을 그대로 밝히는 파격적인 태도를 보이기도 했다. 당시 유교와 성리학 이념에 맞지 않는 춘화를 즐겨 그리고 백성들에게 보인 죄로 도화서에서 쫓겨나기는 했으나 크게 처벌은 받지 않았고, 경제권을 가진 신흥세력들의 도움으로 외려 더욱 더 자유분방한 예술세계를 구사할 수 있었다.

신윤복의 풍속화는 배경이나 인물의 외적인 묘사를 통해 당시 생활이나 복식 문화를 사실적으로 보이며 조선 후기의 생활과 멋을 생생하게 전하고 있다. 이 외에도 제도권 밖으로 쫓겨나기 전후에 그렸을 것으로 추정되는 <그림 24~25>의 산수화와 같이 산과 바위, 계곡을 그려낸 그림도 일부 남겨져 있다. 자연의 그림의 경우 한 프레임 안에 모든 풍경을 담기보다는 풍경을 여러 장의 종이에 나눠 그려 화첩으로 제작했다. 하지만 1800년 정조 사후 자유분방한 분위기가 사라지면서 그의 작품 활동도 쇠퇴기에 접어들었다(<https://ko.wikipedia.org/wiki/신윤복> 2016.05.07. 검색). 신윤복의 회화 작품 대부분에는 짧은 찬문과 함께 관지와 도인이 곁들여 있어 신윤복의 그림임을 확인할 수 있으나, 거의 모든 작품이 한 결 같이 정확한 연대와 제작 시기를 밝히고 있지 않아 정확하고 자세한 화풍의 변천 과정을 파악하기는 힘들다. 그러나 앞의 내용과 같이 신윤복이 산수화와 풍속화를 즐겨 그린 것을 바탕으로 하여 그림의 대상과 소재를 중심으로 분류를 한 뒤 화풍을 분석하는 방향의 연구는 가능하다. 본 분석 내용은 앞의 내용을 간추려 간단한 <표 1>에 정리하였다.



<그림 24> 계명곡암(18세기)
(<http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1563798&cid=46721&categoryId=46879>)



<그림 25> 송정관폭(18세기)
(<http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1563811&cid=46721&categoryId=46879>)

〈표 1〉 신윤복의 소재별 작품세계 1

소재	특성		
춘의도	- 외설적인 퇴폐미와 관능미가 아닌 보는 이가 상상할 수 있게끔 하는 춘화를 그림		
			
	소년전홍(18세기)	춘화를 보는 여인들 (18세기)	사시장춘(18세기)
양반과 기녀의 일상	- 당시 천한 신분으로 인식되던 무당과 기녀를 소재로 선정하는 등 파격적인 시도를 선보임 - 양반의 풍류를 그려냄 - 기방의 사실적인 모습을 그려냄		
			
	무무도(18세기)	주유청강(18세기)	주사거매(18세기)
남녀의 정	- 남녀의 정취를 그려냄 - 불륜, 신분 계급의 차이를 뛰어넘은 만남 등을 포착함		
			
	월야밀회(18세기)	춘야밀회(?)	월하정인(18세기)

연구 과정에서 본 연구자가 직접 작성한 도표

〈표 2〉 신윤복의 소재별 작품세계 2

소재	특성	
자연	- 산과 바위를 한 폭에 담아내고 시선의 흐름에 따라 연작으로 제작	
		
	계명곡암(18세기)	송정관폭(18세기)

연구 과정에서 본 연구자가 직접 작성한 도표

2.2.2. 아메데오 모딜리아니의 시대적 배경과 작품세계

일생을 가난과 병증, 마약에 점철된 채 살았던 모딜리아니가 자신만의 화풍을 구축하고 확립한 과정과 이를 통해 탄생한 회화 작품들을 이해하기 위해서는 모딜리아니가 살았던 당대의 시대적 배경을 살펴볼 필요가 있다.

19세기 후반 유럽은 산업의 시대로 과학의 발전이 눈부셨다. 실제 과학과 의학의 발전으로 질병에 대한 대처나 예방이 확립되자 유럽의 인구가 19세기 동안 두 배 가량 증가하기도 했다(<https://ko.wikipedia.org/wiki/19세기> 2016.05.08. 검색). 이 외에도 철학적으로는 다양한 사상이 등장했다. 또한 제국주의 시대로 20세기에 이르기까지 전쟁이 발발하거나 강대국에 의하여 식민지가 설치되기도 했다. 20세기 초반, 가장 큰 사건으로는 제1차 세계대전을 예로 들 수 있다. 이는 유대인 말살 정책에 따라 유대인 출신인 모딜리아니에게 위협이 될 수 있는 사건이기도 했고, 뒤의 내용에 나올 헤르만 헤세 또한 큰 영향을 받은 사건이었으나 이미 정신이 파폐해진 모딜리아니에게 정신적인 큰 타격이나 눈에 띄는 화풍에 변화를 안겨다 주지는 않았다. 모딜리아니의 고향 이탈리아는 1차 세계대전 발발 초반에는 중립을 선포했으나, 결국 이듬해 연합국에 가담하여 전쟁에 참전했다. 결과적으로 연합국이 전쟁에서 승리를 거두게 되었으나 큰 소득은 없었으며, 자본가와 노동자들의 갈등으로 인하여 국내의 기류도 안정적이지 못했다.

20세기 초 유럽의 예술가들은 파리의 이주를 선택하는 경우가 많았는데 그 이유는 다음과 같이 들 수 있다. 첫 번째, 당시 새로운 예술 사조와 기법의 미술이 파리를 중심으로 발전하고 있었으며, 비엔날레(Biennale)를 비롯한 기타 다양한 국제 전시회를 통해 세계적으로 전시될 수 있었다. 두 번째는 모딜리아니 또한 출품을 했던 살롱 데 쟁 데팡당과 살롱 도톤 등의 전시회 출품 기회였다. 그리고 많은 사립 갤러리(gallery)들이 존재하여 이민자 예술가들을 매료시켰고, 이민자 예술가들은 이런 기회나 장소를 통해 자신들의 작품을 전시하기 원했다(박민정, 2014). 세 번째, 1902년 파리에서 개최된 만국 박람회(Exposition Universelle)는 당대 가장 현대적인 특성을 갖춘 도시로 파리를 소개했고 이러한 파리의 모습을 새로운 것을 찾는 예술가들을 모여들게 만들었다(Sarah Wilson, 2002). 마지막 이유는 당시 일어났던 세계대전의 영향인데 독일의 유대인 학살 위협에서 벗어나고자 많은 예술가들이 이민을 택할 수밖에 없었다. 또한 문화와 예술의 관점에서 볼 때 19세기 후반에서 20세기 초반의 유럽은 고전주의(古典主義), 신(新)고전주의, 낭만주의, 모더니즘(Modernism), 사실주의, 아르누보(Art Nouveau), 인상주

의, 자연주의, 표현주의, 콜라주(collage) 등 다양한 예술 사조와 화파(畵派) 그리고 기법의 시도가 등장한 시기였다. 그 가운데 모딜리아니가 정확히 속한 사조는 없으나 고대 미술, 사실주의, 야수파, 입체파, 표현주의 등에 영향을 받은 것으로 알려져 있다.

사실주의는 유럽에서 19세기까지 꾸준히 성행한 미술 사조로 사실적인 아름다움 그 자체를 기반으로 났다. 그리고자 하는 대상을 마치 사진처럼 작은 음영 하나까지 사실적으로 그려내며 보는 이로 하여금 그 대상을 온전하게 전달할 수 있었다. 야수파는 사실주의와는 다르게 그리고자 하는 대상을 과감하게 추상화시키고 강렬한 색 선정과 붓터치로 그려냈던 사조로 입체파와 다른 점이 있다면 감정을 중시했다는 것이며 이는 표현주의의 한 형태로도 볼 수 있다. 입체파는 야수파와 달리 매우 이지적인 사조로, 브라크가 그린 풍경화를 두고 비평가가 ‘입체적 희한함(bizareries cubique)’이라고 부른 것이 어원이 되어 큐비즘이라고 부르게 되었다(<https://ko.wikipedia.org/wiki/입체파> 2016.05.08. 검색). 입체주의 미술은 대상을 입체적 공간으로 나누고 다양한 도형과 색채를 선이나 면을 대신한 표현 수단으로 사용하며 추상적인 경향을 보였다. 표현주의는 20세기 초에 발생한 미술 양식으로 상징주의나 인상주의, 야수파와 같이 자연주의 경향에 반대하는 사조였다. 표현주의 미술의 특징은 화가가 자신의 체험이나 전달하고자 하는 메시지를 다소 거칠게 그려내는 것인데, 이러한 표현적인 측면이 그림의 심미성이나 객관적 이해도에 비해 확연히 높았다. 또한 당시 유럽의 민속 박물관은 아프리카나 남태평양의 섬에서 가지고 온 물건들로 가득 찼 정도로 아프리카 미술에 강한 흥미를 느꼈는데, 당시 활동하던 화가 가운데 피카소나 브라크 등 입체파 화가들도 영향을 받은 것으로 알려져 있다. 가면과 인물 조각상의 단순하면서도 강렬한 표현의 형태가 '새롭고 원초적인 자연'을 바라는 유럽 미술가들의 갈망을 채워주었다(<https://ko.wikipedia.org/wiki/표현주의> 2016.05.08. 검색).

모딜리아니는 미켈리의 미술 학교에 다닐 때부터 대상을 단순화하여 기하학적 모양으로 변화시키는 입체파 화가 세잔과 색채와 질감에 중점을 두고 빛의 변화에 따라 변하는 순간을 포착하여 그리는 인상파 화가 로트렉의 영향을 많이 받았다. 1903년과 1904년에 이르는 동안 모더니즘 예술에서 잠시 나타났던, 강렬한 붓질과 색감으로 고도로 간략화 된 추상화를 거침없이 표현하는 야수파와 기타 그 시대를 풍미한 여러 화가의 작품 및 사조에 관심을 가졌고, 1906년에는 피카소와의 만남으로 완전한 야수파

와 입체파에 눈을 뜨게 됐다. 1907년에는 세잔의 회고전을 보며 표현주의 기법을 수용했는데 표현주의는 자연주의 경향과는 반대되는 경향으로 표현의 비중이 미학이나 객관적 측면에 비해 압도적으로 더 크게 반영되는 사조이다. 이는 이후 모딜리아니의 화풍 구축에도 적지 않은 영향을 끼쳤다<그림 26>. 모딜리아니는 다양한 예술을 고루 보고 이해하기 위해 노력했으며 미술 이외에는 조각 예술이 있었다.



〈그림 26〉 젊은 여성의 머리(1908)와 유대여인(1908)

(<http://www.wikiart.org/en/amedeo-modigliani>)

1902년, 요양 차 이탈리아 여행을 하던 모딜리아니가 우연히 보게 된 이집트와 잉카 등 고대 미술 등은 모딜리아니로 하여금 조각가로서의 꿈을 갖게 했고, 이는 1909년, 브랑쿠시를 만나며 구체화됐다. 고대 미술의 영향을 받아 조각을 하던 브랑쿠시에게 조각을 배우기 시작한 모딜리아니는 1911년, 콤프의 조각 전시회와 로댕의 조각사적 의미를 통해 자신만의 화풍 구축에 박차를 가했다. 수많은 조각 작품 데생<그림 27~28>과 작업<그림 29> 등을 통해 비로소 모딜리아니는 인물의 얼굴이나 신체를 재구성했고, 조각과 회화를 결합한 구상을 거쳐 1916년에는 이러한 화풍에 사실주의적 요소를 가미해 비로소 자신만의 화풍을 확립했다.

모딜리아니는 인물을 즐겨 그렸는데 특히나 자신의 지인을 주인공으로 한 초상화는 물론이고 파리의 뒷거리에 사는 가난한 사람의 초상화나 집시를 비롯한 여성의 나체<그림 30~31> 등을 즐겨 그렸다.



〈그림 27〉 여인상
기둥(1913~1914)

(<http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1443311&cid=46720&categoryId=46865>)



〈그림 28〉 여인상 기둥
앞면(1913)

(<http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1546076&cid=46720&categoryId=46865>)



〈그림 29〉 돌로
만든 두상(190?)

(<http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1549570&cid=46720&categoryId=46865>)



〈그림 30〉 누워 있는 누드(1917)

(<http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1546020&cid=46720&categoryId=46865>)



〈그림 31〉 누워 있는 누드(1917)

(<http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1546024&cid=46720&categoryId=46865>)

모딜리아니의 인물화를 보면 인물의 얼굴형이나 생김새를 표현한 방식이 매우 개성적인데 이는 모딜리아니가 영향을 받은 모든 사조가 결합된 모딜리아니만의 사조를 기

반으로 한 화풍이었다. 인물의 얼굴 형태는 기다란 달걀 형태이고, 목과 몸의 선이 길고 가는 선으로 이루어져 있어 독특한 기품과 아름다움을 나타냈으며, 아몬드 형태의 눈과 긴 코, 굳게 다물린 입술 등도 그림의 특징이라고 할 수 있다<그림 32~33>. 또한 때때로 그림에 인물의 눈동자가 그려지지 않은 것을 볼 수 있는데<그림 34> 이를 두고 모딜리아니는 ‘내가 당신의 영혼을 알 때 당신의 눈동자를 그릴 것이다(앙드레 살몽, 2009.)’ 라고 했다.



<그림 32> 잔 에뷔테른의
초상(1919)

(<http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1546037&cid=46720&categoryId=46865>)

<그림 33> 소녀의 초상
(잔 에뷔테른)(1919)

(<http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=2431763&cid=46696&categoryId=46696>)

<그림 34> 큰 모자를 쓴
잔 에뷔테른(1918~1919)

(<http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=974940&cid=46720&categoryId=46865>)

앞의 내용을 기반으로 하여 모딜리아니의 작품세계를 연기와 영향에 따라 <표 2>에 정리하였다. 정확한 제작 시기와 사진 자료가 남아 있는 1908년을 작품세계 분석 정리의 시작 기점으로 설정했고, 이에 따라 크게 초기(1908~1909), 중기(1910~1915), 후기(1916~1920) 총 세 단계로 분류했다. 분류의 기준은 조각의 영향을 받기 이전과 이후를 초기, 회화와 조각을 접목하여 자신만의 기법을 구축한 시기를 중기, 자신만의 기법에 사실주의 등 기타 예술 사조를 추가로 접목하고 새 기법의 안정을 찾은 시기를 후기로 설정했다.

〈표 3〉 아메데오 모딜리아니의 연기별 작품세계

시기	특성		
초기 (1908~1909)	- 폴 세잔의 큐비즘, 인상파, 야수파 등 당시 유명 화가와 조각가들에게 영향을 받음 - 그림의 거친 선이 점차 부드럽게 다듬어짐		
			
	젊은 여성의 머리 (1908)	유대여인(1908)	폴 알렉상드르의 초상(1909)
중기 (1910~1915)	- 원시 조각을 회화에 접목하여 스케치하고 조각 작업을 함 - 표현주의를 자신만의 방식으로 수용하여 표출		
			
	붉은 상반신(1913)	폴 알렉상드르의 초상(1913)	여인상 기둥 (1913~1914)
후기 (1916~1920)	- 기존의 화풍에 사실주의 가미 - 황토색, 검은색, 갈색에 매력을 느낌 - 다양한 명도와 채도의 황토색, 파란색 사용 - 자신만의 양식을 세심하게 안정화시킴		
			
	누워 있는 누드 (1917)	잔 에뷔테른의 초상(1918)	잔 에뷔테른의 초상(1919)

연구 과정에서 본 연구자가 직접 작성한 도표

2.2.3. 헤르만 헤세의 시대적 배경과 작품세계

헤르만 헤세는 어린 시절에도 음악과 미술에 두루 재능을 보였으나 작가가 아니면 아무것도 되지 않겠다는 소신에 따라 시인과 소설가로서의 길을 먼저 걸었다. 화가로서 그림을 그리기 시작한 40세 이전에도 가족과 지인들에게 보내는 편지 또는 작성한 시에 삽화를 직접 그려 넣는 등 꾸준히 그림에 대한 가능성을 보였으며, 이후 심리 치료를 위해 본격적으로 그리게 된 그림들에서는 헤세의 심리 상태 변화 및 호전 정도에 따라 화풍의 변화까지 볼 수 있다. 헤세의 화풍의 변화 또는 작품세계에 관한 구체적인 연구 자료는 부족한 실정이다. 그러므로 헤세의 작품세계와 화풍의 변화를 이해하기 위해 세계대전이라는 시대적 배경과 더불어 헤세에게 영향을 끼친 다양한 예술 사조와 영향을 준 화가들에 대하여 살펴 볼 필요성이 있다.

‘세계대전’, 헤세가 그림을 그리게 된 계기와 더불어 그의 삶의 배경에서 빼놓을 수 없는 키워드이다. 제1차 세계대전은 1914년 7월 28일부터 1918년 11월 11일까지 유럽을 중심으로 일어난 세계적인 규모의 전쟁으로, 제2차 세계대전이 발생하기 전까지는 단순히 세계대전(World War) 또는 대전(Great war)라고 불렸다. 전쟁 당시 900만 명의 병사가 사망했고, 참전국들 또한 수많은 정치적 혁명과 변화를 맞이했다(https://ko.wikipedia.org/wiki/제1차_세계_대전 2016.05.06. 검색). 전쟁의 근본적인 원인은 자본과 경제를 둔 강대국 사이의 신제국주의(新帝國主義)지만, 직접적인 원인은 전쟁 발발 한 달 전인 6월 28일 오스트리아 제국의 왕위 후계자인 페르디난트(Franz Ferdinand) 대공이 유고슬라비아 민족주의자인 프린치프(Gavrilo Princip)에게 암살당한 사건(https://ko.wikipedia.org/wiki/사라예보_사건 2016.05.06. 검색)이라고 할 수 있다. 이 사건으로 인해 강대국끼리의 전쟁이 시작되어 주변국으로 퍼져나갔다.

헤세가 이미 수많은 그림 활동을 펼치고 있던 시기에 발발한 제2차 세계대전은 인류 역사상 최대의 인명 및 재산 피해를 불러일으킨 잔혹한 전쟁으로, 1939년 9월 1일부터 1945년 9월 2일까지 여섯 해 동안 치러졌다. 1945년 8월 6일과 9일, 미국이 일본의 히로시마와 나가사키 지역에 원자폭탄 투하했고, 15일 일본이 항복하며 사실상 종전이 확정됐다(https://ko.wikipedia.org/wiki/제2차_세계_대전 2016.05.06. 검색). 이 결과, 여러 제국의 식민지로 남아 있던 지역과 국가가 독립하거나 모국으로 복귀했다. 헤세는 평화주의자였다(http://navercast.naver.com/contents.nhn?rid=106&contents_id=6394

2016.05.06. 검색). 전쟁 자체를 반대하고 전쟁으로 인한 무자비한 폭력성과 민간인의 피해를 보며 반발하던 헤세는 독일 당국에서 탄압을 받았고 세계대전은 헤세로 하여금 지울 수 없는 상처를 주는 동시에 그림을 그릴 계기를 만들어 주었다. 실제로 2차 세계대전 당시에 헤세는 그림을 팔아서 번 돈으로 전쟁 난민들을 돕는 등 전쟁에 반대하는 입장을 고수했다. 두 차례의 세계대전을 모두 겪은 헤세는 ‘전쟁의 유일한 효용은 바로 사랑은 증오보다, 이해는 분노보다, 평화는 전쟁보다 훨씬 더 고귀하다는 사실을 우리에게 일깨워 주는 것뿐이다(http://navercast.naver.com/contents.nhn?rid=106&contents_id=6394 2016.05.06. 검색).’ 라고 말했다.

헤세는 전문적인 시설이나 교육기관을 통해 미술을 배운 적은 없으나 화가인 친구 모일렛(Louis Moilliet)을 통해 인연이 닿아 교류하게 된 모르겐탈러(Ernst Morgenthaler)나 파울 클레(Paul Klee)에게 그림을 배우기도 했다. 헤세는 뚜렷하게 어떠한 하나의 예술 사조에 치우치거나 속한 화가는 아니지만 ‘약간의 표현주의적 경향을 띤다.’라고 헤세 본인도 회고한 바가 있다(<http://blog.naver.com/romance76/40011659304> 2016.05.06. 검색).

헤세가 그림을 그리기 시작하던 당시 유럽 미술의 흐름은 다양한 예술 사조의 등장 및 발전과 쇠퇴 등 새로운 국면으로 흘러가고 있었다. 그 가운데 표현주의 미술은 조형예술에서 생겨난 양식으로 인상주의, 상징주의, 야수파 등과 마찬가지로 자연주의 경향에 반(反)하는 경향을 보였다(<https://ko.wikipedia.org/wiki/표현주의> 2016.05.06. 검색). 표현주의를 예술 사조로 삼는 화가들의 경우 예술을 하나의 표현적 수단으로 삼는데, 대개 낭만이나 아름다움보다는 개인이나 사회가 갖는 시대적 불안감과 고뇌 등에서 비롯된 강력한 메시지를 그림에 담았다. 표현하고자 하는 대상의 형태나 내면에 초점을 맞춰 주제를 강조하고 색채와 구도 및 형태적인 부분에 있어 과장 또는 생략을 보이는 것이 표현주의의 특징이라고 볼 수 있다. 대표적인 표현주의 화가로는 놀데(Emil Nolde), 키르히너(Ernst Ludwig Kirchner), 뭉크(Edvard Munch), 코코슈카(Oskar Kokoschka) 등이 있다(<https://ko.wikipedia.org/wiki/표현주의> 2016.05.06. 검색). 이러한 전제를 두고 볼 때 헤세의 그림은 색채로 보나 구성으로 보나 정통성을 지닌 확실한 표현주의 예술이라고 하기에는 어려

은 부분이 있다. 헤세의 그림 가운데 가장 표현주의적 색채에 가깝게 그려낸 몇 점의 그림은 ‘청기사 그룹’과 ‘다리파’의 화가들 그리고 마케(August Macke)가 지닌 화풍과 유사함 또한 알 수 있다. ‘청기사 그룹’은 1912년 5월 독일의 뮌헨에서 출간된 표현주의 화가들의 연감 이름이다. 청기사 그룹에 속한 화가들은 앞에서 대표적인 표현주의 화가로 열거한 화가들과는 달리, 그림을 통해 전달하고자 하는 메시지가 비교적 덜 직접적이었다. ‘다리파’는 키르히너를 중심으로 헤켈(Erich Heckel), 로틀루프(Karl Schmidt-Rottluff) 등이 모여 만든 회화와 소묘 모임이다. 키르히너는 1905년 이 모임의 이름을 ‘브뤼케(Die Brücke=The bridge=다리)’라 칭하고 전업으로 그림을 그리기 시작했으며, 다리파로 이름을 정한 건 혁명적인 정신과 회화를 연결하는 ‘다리’가 되고자 한다는 취지였다고 한다(<https://namu.wiki/w/다리파> 2016.05.06 검색). 기존의 표현주의 화가들과 비교했을 때 ‘청기사 그룹’과 ‘다리파’의 표현주의적 화풍이 조금 더 헤세의 화풍과 가깝다고 볼 수 있는 것이다. 마케의 경우, 헤세와 개인적인 교류가 있는 사이였으며 헤세는 마케의 수채화 그림집을 대부분 가지고 있을 정도로 마케의 수채화를 좋아했다(<http://blog.naver.com/dwarf0410/120002057339> 2016.05.06. 검색). 그밖에도 고흐, 고갱(Paul Gauguin), 칸딘스키(Wassily Kandinsky) 등의 영향을 받기도 했으며 헤세의 그림은 시대별로 표현주의, 입체파 등 그 시대의 유행을 조금씩 반영했다. 하지만 하나의 사조를 따르는 대신 헤세의 내면을 반영했다. 그래서 헤세의 회화에는 헤세의 이상향이 담겨 있다. 이는 헤세의 문학이 갖는 사조를 보면 알 수 있는데, 표현주의적인 시대 상황 속에서도 헤세의 문학은 낭만주의를 기반으로 동화 같은 환상의 세계를 추구했다. 이것이 화가로서의 헤세에게도 그대로 작용했던 것이다.

헤르만 헤세는 1916년, 정신착란 증세와 현실에서 받은 상처들을 치료하기 위하여 그림 치료를 시작했다. 당시 독일에서는 대상을 과장 또는 축소하는 등 왜곡되게 그리지는 표현주의가 유행하고 있었으나 헤세는 그와는 전혀 다른 서정적인 분위기의 풍경화를 즐겨 그렸다. 자연을 사랑하고 자연의 변화를 세심하게 관찰하는 것을 좋아했던 헤세는 당시 머무르던 스위스의 자연 전경을 수채화로 그려냈고〈그림 35~36〉, 눈으로 본 자연의 풍경을 헤세 자신이 보고 느낀 그대로 단순하면서도 자유롭게 표현해냈으며, 꾸밈없이 자연을 담아내려 하는 과정 속에서 헤세는 마음의 안정을 되찾았다. 또한 1920

년 프란츠(Franz Karl Ginzkey)에게 보내는 편지에 다음과 같이 남긴 바가 있다. ‘펜과 붓으로 작품을 창조해내는 것은 내게 포도주와도 같아서, 그것에 취한 상태가 삶을 그래도 견뎌낼 수 있을 정도로 파스하고 아름답게 만들어 준다(http://navercast.naver.com/contents.nhn?rid=106&contents_id=6394 2016.05.06. 검색).’

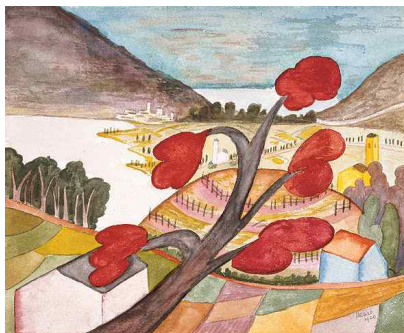


〈그림 35〉 베른근교의 멜헨빌베르크의 집(1917) 〈그림 36〉 클링조어 발코니
(http://www.edaily.co.kr/news/realtime/realtime_ (1922)(<http://hesse2015.com/c/NewsRead.asp?newsid=01328406609364656>) multimedia/photo)

헤세의 그림을 크게 예술 사조나 경향에 따른 흐름으로 나누어 본다면 헤세의 화가로서의 정체성 확립 이전과 이후의 네 단계 정도로 나눌 수 있다. 그림을 그리기 시작한 초기에는 주로 베른 근교에 머무르며 주변 풍경을 그렸는데 자연을 가능한 한 있는 그대로 화폭에 담아내려고 노력했다. 그러나 기존의 자연주의 화가들이 풍경화를 그리는 것과는 달리 자연을 똑같이 재현하는 것이 아니라 자신만의 서정적이고 시적인 감성으로 재구성하여 그려냈다. 이와 관련하여 1920년 1월 13일 지인에게 보낸 편지 가운데 ‘나는 그림에서 자연주의적인 진리가 아닌 시적 진리를 추구하고 있다’라는 내용을 적기도 했다(<http://blog.naver.com/imoonye/30168275625> 2016.05.06. 검색). 이 시기 그린 그림들은 소재나 기법 면에서 다양한 시도를 볼 수가 있는데 펜이나 붓으로 대상의 윤곽을 뚜렷하게 그린 뒤 채색하는 과정을 거쳤다〈그림 37~38〉. 채색에는 파스텔과 유화 물감은 물론이고 백묵이나 템페라 등을 사용하기도 했다.

헤세가 시대적인 흐름에 민감하게 반응하고 당시의 흐름을 따랐다고 보기에는 무리가 있다. 헤세의 화풍이 무엇이라고 단정 지을 수는 없으나 표현주의나 입체파 등 그

시대의 예술 양식에 어느 정도의 영향은 받은 것은 볼 수 있다. 그리고 1921년에서 1923년까지의 그림에서는 입체파적 경향이 강하게 드러나는데 이 시기에 헤세의 화풍은 또 한 번의 변화를 겪었다.



〈그림 37〉 꽃피는 봄날에(1920)
(<http://must.cmah.or.kr/?p=2104>)



〈그림 38〉 나무 오두막집(1924)
(<http://www.mutualart.com/Artist/Hermann-Hesse/2B7E7A5AD721F1E5/Artworks>)

1928년 이후에는 대상의 윤곽선을 펜이나 연필로 짚게 그린 뒤 채색했던 과정을 벗어나 다양한 색과 색의 대비를 통해 윤곽과 음영 등을 조절하는 기법을 시작했다. 이는 이전까지 비교적 어둡거나 탁한 색채를 사용하던 헤세가 심리적으로 긍정적인 변화를 얻은 것으로도 볼 수 있다(그림 39~40). 다양한 색채를 사용하는 과정에 세밀함과 능숙함이 더해진 1930년 이후에는 꽃잎이나 풀잎의 아주 세세한 부분 하나까지도 사실적으로 그려내는 사실주의적 묘사를 시도했다(그림 41).

말년의 헤세는 마케나 몰리에 풍의 그림을 그렸다. 헤세는 종종 자신을 표현주의자로 불렀고 몇몇 사람들에게 의해 그와 같이 불리기도 했다. 당시 대부분의 표현주의 화가들이 시대의 불안과 고뇌를 강렬하고 때로는 기괴하게 표현한 것과는 달리 조금 더 절제된 모습으로 표현했던 마케는 몰리에와 더불어 헤세가 제일 좋아하는 수채화가 중 한 사람이었기에 많은 영향을 받았다. 헤세의 자전적 소설 〈클링조르의 마지막 여름(Klingsors letzter Sommer)〉에 나오는 주인공 클링조르(Klingsors)는 소설 내용 중 한 신문에서 ‘뛰어난 화가, 표현주의자, 위대한 수채화가’, ‘회화의 혁신자, 자연주의 색채의 해방자’로 소개되고 있다. 또한 헤세는 표현주의 화가에게 보내는 편지에서 〈클라인과 바그너(Klein und Wagner)〉를 가리켜 ‘나의 지난 방식과의 단절이며 완전히 새로운

것의 시작'이라고 소개하는데 이는 다름 아닌 이 작품이 표현주의 작품임을 뜻한다
(<http://muzhu221.blog.me/90132850531> 2016.05.06. 검색).

본 연구자는 헤세의 작품세계 가운데 후기의 마지막 기점을 사망한 해인 1962년보다 이른 1947년으로 설정하였다. 작품세계 구분은 화풍의 변화를 준 영향 또는 사건이 분류 기준이 되며, 그림을 그리기 시작한 초기(1916~1920), 화풍을 확립했던 중기(1921~1933), 심리적 안정감이 그림에서도 비춰지는 후기(1934~1947) 총 세 단계로 분류 후 <표 3>에 정리하였다.



<그림 39> 호수 골짜기의 풍경(1930)
(<http://hesse2015.com/c/multimedia/photo>)

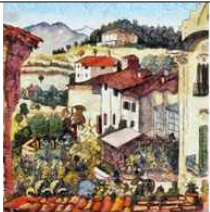


<그림 40> 카사로싸 앞의 포도나무(1931)
(<http://hesse2015.com/c/multimedia/photo>)



<그림 41> 평화로운 티치노(1947) (<http://hesse2015.com/c/multimedia/photo>)

〈표 4〉 헤르만 헤세의 연기별 작품세계 1

시기	특성		
초기 (1916~1920)	- 자연을 가능한 한 그대로 담기 위해 노력 - 자연주의처럼 똑같은 재현이 아니라 서정적이고 시적인 감성으로 대상을 재구성		
			
	베른 근교 멜헨빌베르크의 집(1917)	몬타놀라의 해바라기(1917)	꽃피는 봄날에 (1920)
중기1 (1921~1927)	- 화풍을 확립한 시기로 표현주의, 입체파 등에 영향을 받음 - 1921~1923, 입체파 영향 최고조		
			
	클링조어의 발코니 (1922)	나무 오두막집 (1924)	
중기2 (1928~1934)	- 1928년 이후, 윤곽선을 잡고 채색을 하던 것에서 색채 자체로 윤곽선과 음영을 주는 형식으로 서서히 변화 - 1930년 이후, 사실주의를 일부 수용하고 즐김		
			
	호수 골짜기의 풍경(1930)	몬타놀라의 티치노 풍경(1933)	

연구 과정에서 본 연구자가 직접 작성한 도표

〈표 5〉 헤르만 헤세의 연기별 작품세계 2

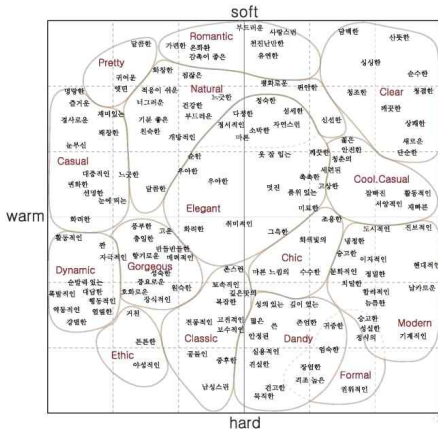
시기	특성		
후기 (1935~1947)	- 다양한 색채의 사용이 능숙해짐 - 색채만으로 선을 정돈하고 음영을 주는 기법이 안정화됨 - 말년에 가까워질수록 그림의 구성과 색채 면에서 여유와 평화로움이 드러남		
			
	테신의 풍경(1936)	붉은 정자(1937)	평화로운 티치노 (1947)

연구 과정에서 본 연구자가 직접 작성한 도표

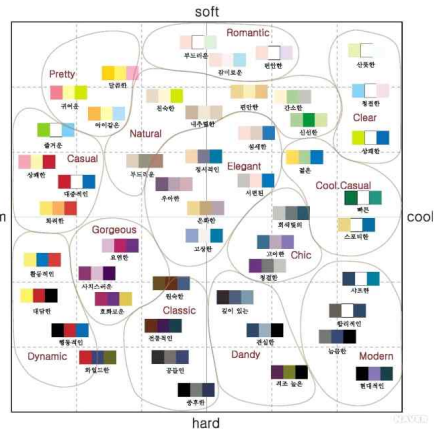
3. 신윤복과 아메데오 모딜리아니와 헤르만 헤세 회화 작품의 특성

3.1. 신윤복과 아메데오 모딜리아니와 헤르만 헤세 회화 작품의 색채 특성

3.1.1. 이미지 스케일을 통한 색채 분석



〈그림 42〉 언어 이미지 스케일



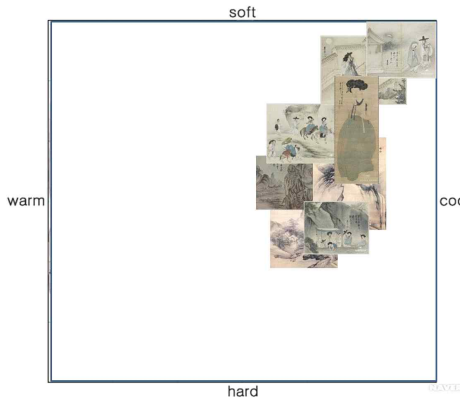
〈그림 43〉 배색 이미지 스케일

(<http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=2797621&cid=55595&categoryId=55595>) (<http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=2797621&cid=55595&categoryId=55595>)

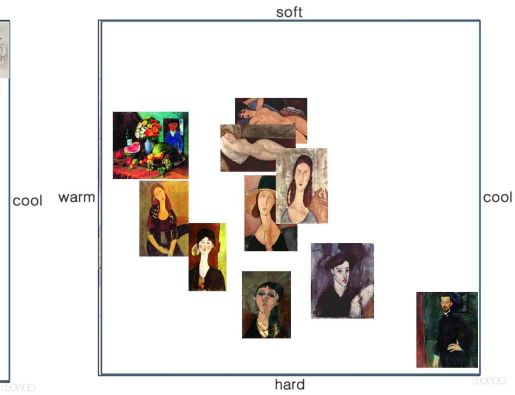
〈그림 42~43〉은 일본 색채연구소 고바야시의 언어 이미지 스케일과 배색 이미지 스케일이다. 색을 통해 일정한 이미지를 느끼고 ‘발랄하다’ 혹은 ‘우울하다’와 같은 형용사로 나타낼 수 있는데, 이를 통해 사람들이 느끼는 색의 공통적인 이미지를 척도화한 것이 이미지 스케일이다. 스케일 위에 놓인 위치를 기반으로 하나의 형용사에 가까워질수록 해당 이미지에 가까운 것이고, 멀어질수록 해당 이미지와 먼 것이다. 배색 이미지 스케일은 세 가지의 색을 조합한 배색을 이용하여 만들어진 이미지 스케일로, 비슷한 느낌의 배색을 묶어 각각에 어울리는 형용사 이미지에 배치한 스케일이다.

다음은 신윤복과 아메데오 모딜리아니와 헤르만 헤세의 회화 작품을 일부

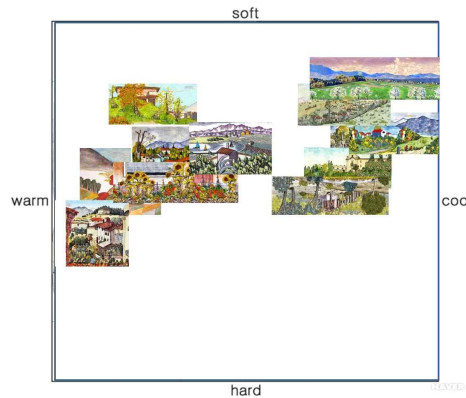
선정하여 이미지 스케일로 정리한 결과이다.



〈그림 44〉 신윤복 이미지 스케일



〈그림 45〉 아메데오 모딜리아니
이미지 스케일



〈그림 46〉 헤르만 헤세 이미지 스케일

〈그림 44〉와 같이 이미지 스케일을 통해 신윤복의 회화 작품을 분석해 볼 때 색채가 Natural, Clear, Elegant, Romantic 이미지에 많이 분포되어 있음을 볼 수 있다. 고바야시 언어 이미지에 표현되어 있는 형용사로 정의해 보면 신윤복의 회화 작품은 ‘부드러운’, ‘친숙한’, ‘내추럴한’, ‘편안한’, ‘간소한’, ‘선한’, ‘산뜻한’, ‘청결한’, ‘상쾌한’, ‘섬세한’, ‘정서적인’, ‘세련된’, ‘온화한’, ‘우아한’, ‘고상한’, ‘부드러운’, ‘감미로운’, ‘편안한’ 등으로 정리할 수 있다.

〈그림 45〉와 같이 이미지 스케일을 통해 아메데오 모딜리아니의 회화 작품을 분석해 볼 때 일부 작품을 제외하면 대부분의 색채가 Classic, Dandy,

Elegant 이미지에 많이 분포되어 있음을 볼 수 있다. 고바야시 언어 이미지에 표현되어 있는 형용사로 정의해 보면 모딜리아니의 회화 작품은 ‘원숙한’, ‘전통적인’, ‘공들인’, ‘중후한’, ‘깊이 있는’, ‘진실한’, ‘격조 높은’, ‘섬세한’, ‘정서적인’, ‘세련된’, ‘온화한’, ‘우아한’, ‘고상한’ 등으로 정리할 수 있다.

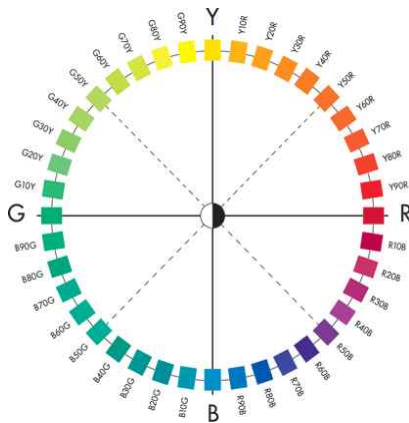
〈그림 46〉과 같이 이미지 스케일을 통해 헤르만 헤세의 회화 작품을 분석해 볼 때 색채가 Casual, Pretty, Clear, Cool Casual 이미지에 많이 분포되어 있음을 볼 수 있다. 고바야시 언어 이미지에 표현되어 있는 형용사로 정의해 보면 헤세의 회화 작품은 ‘즐거움’, ‘상쾌한’, ‘대중적인’, ‘화려한’, ‘귀여운’, ‘달콤한’, ‘아이 같은’ ‘산뜻한’, ‘청결한’, ‘상쾌한’, ‘젊은’, ‘빠른’, ‘스포츠한’ 등으로 정리할 수 있다.

3.1.2. NCS를 통한 색채 특성 분석

NCS는 오스트발트 표색계와 마찬가지로 독일의 생리학자 헤링(Edwald Hering)의 반대색설(4원색설)에 기초(조선아, 2013)한 색채 체계이다. NCS는 빛의 함유량과 무관하게 ‘물체 자체에서 보이는 색’을 심리적 비율과 척도로 나타낸다. 여기에서 말하는 ‘보이는 색’이란 인간의 시각기관인 망막을 통해 뇌에 전달된 색자극을 통한 색을 말한다(문은배, 2011). 이러한 특징은 시각을 통해 지각되는 색채의 특성을 활용하는 메이크업, 건축과 인테리어, 환경디자인 산업 분야 등에서 유용하게 쓰인다. 또한 색의 지각을 통한 심리와 감성을 기반으로 하는 다양한 실험의 지표로 사용되기도 한다.

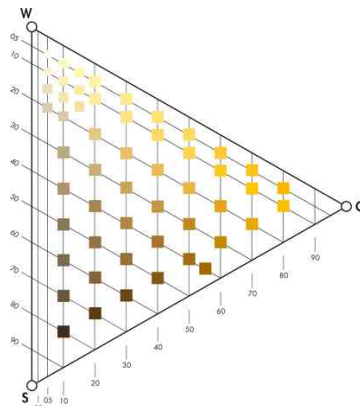
NCS의 색 표기는 명도와 채도에 따라 구분되며, 색도와 검은색도 유채색도의 위치가 같은 색은 어떤 색상이든지 그 색이 갖는 명도와 채도가 같도록 설계(국승채, 2013)되어 있다. 명도와 채도는 톤(Tone)의 개념으로 흰색도(W, 흰 정도), 검정색도(S, 검은 정도), 유채색도(C, 색의 순한 정도)를 의미한다(국승채, 2013). NCS 색상환〈그림 47〉은 노랑(Y), 빨강(R), 파랑(B), 초록(G)을 심리보색의 원리에 따라 노랑과 파랑, 빨강과 초록을 각각 직선상의 반대편에 배치하여 색상환의 기본 축을 구성한다. 이 기본 구성 내에 혼합되어 속하는 색을 10개 단위로 나누어, 표준 40개의 색을 색상환에 나타낸다. NCS 색 속성은 ‘S / 흑색의 혼합 비율 / 순색의 혼합 비율 / 순색 또는 혼

합색의 이름'을 나열하여 표기한다. 이 표기법에서의 S는 NCS 색표집 제2판(second edition)을 의미한다. 예를 들어 색상환과 색 삼각형에 표기된 색의 위치를 색 값으로 나타낼 경우, S1020-Y30R로 표기된 색 값은 표기 순서대로 10%의 흑색 량과, 20%의 백색 량을 가진 Y30R 색상을 의미하게 된다. 여기에서 Y30R은 노랑(Y)와 빨강(R) 사이의 색으로, 노랑(Y)가 70%, 빨강(R)이 30% 섞인 색이다. 즉, 30%의 빨강(R)이 섞인 노랑(Y)인 것이다.



〈그림 47〉 NCS 색상환

(http://www.ncscolour.com/PageFiles/615/NCS_Colour_Circle.png)



〈그림 48〉 NCS 색 삼각형

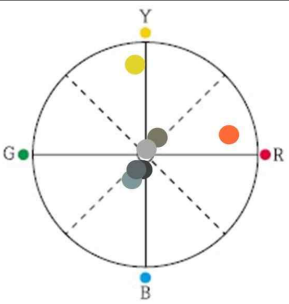
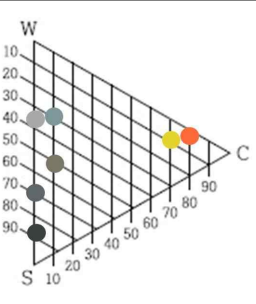
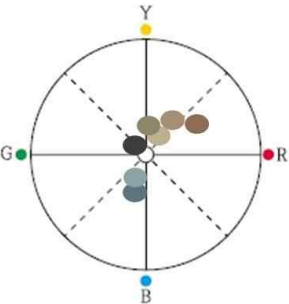
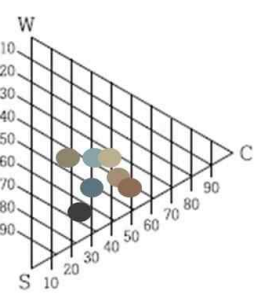
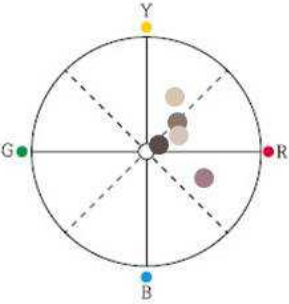
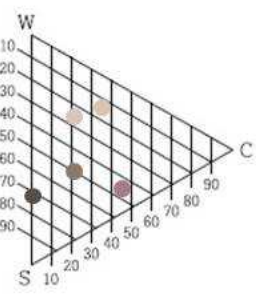
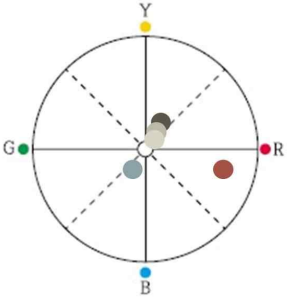
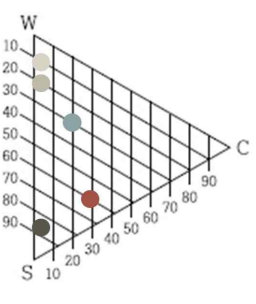
(http://www.ncscolour.com/PageFiles/615/NCS_Colour_Triangle_Y10R.png)

NCS 색 삼각형〈그림 48〉의 각 꼭짓점에는 W(순수한 흰색), S(순수한 검정색), C(완전한 순색)이 위치하고 있다. NCS에서는 이 세 요소의 혼합비를 100(%)로 설정하고 있다. W의 비율 + S의 비율 + C의 비율 즉, 흰색의 기미 + 검은색의 기미 + 순색의 기미 = 100(%)로 나타나야 하는 것이다. 앞에서 예시로 나타낸 색 값 S1020-Y30R에는 흰색의 기미인 백색 량(W)이 나타나 있지 않은데, 위의 공식을 역으로 이용하여 백색 혼합 비율의 값을 구할 수 있다. ‘100-(검은색 혼합 비율+순색 혼합 비율)=백색 량’이 되는 것이다. 이에 따라 위의 색 값 예시에서 백색 량(W)을 구해 보면, 100-(10+20)=70의 값이 나온다. 이를 통하여 S1020-Y30R의 백색 량(W)은 70%가 되는 것이다.

NCS 이론을 통하여 <표 6~11>과 같이 육안측색을 통한 신윤복과 아메데오 모델리아니와 헤르만 헤세의 회화 작품 속 색채를 분석하였다.

<표 6> 첫 번째 그림의 색 값은 S8502-B, S3500-N, S7000-N, S3010-B50G, S5010-G90Y, S1070-G90Y 로 쓰인다. S8502-B는 흑색 량이 85%, 백색 량이 13%인 파랑(B) 기미의 저채도 색이다. S3500-N은 검은색과 흰색 이외의 색이 쓰이지 않은 무채색으로, 검은색이 35%, 흰색이 65% 비율을 이루고 있다. S7000-N 또한 앞의 색과 마찬가지로 무채색이며 검은색이 70%, 흰색이 30% 섞여 있다. S3010-B50G는 50%의 초록(G) 계열이 섞인 파랑(B)으로 명도와 채도 모두 낮다. S5010-G90Y는 중간 명도와 낮은 채도의 색이며 노랑(Y)이 90% 섞인 초록(G) 계열이다. 두 번째 그림의 색 값은 각각 S4520-Y5R, S4050-Y60R, S4045-Y40R, S3040-Y40R, S6525-G60Y, S4030-B30G, S5030-B20G 로 쓰인다. S4520-Y5R은 흑색이 45% 섞인 중간 명도로, 5%의 빨강(R)이 섞인 노랑(Y)이며 채도가 낮다. S4050-Y60R은 중명도 중채도에 해당하며 60%의 빨강(R)이 섞인 노랑(Y)이다. S4045-Y40R도 중명도 중채도에 해당하며 40%의 빨강(R)이 섞인 노랑(Y)이다. S3040-Y40R은 앞의 색보다 명도와 채도가 더 낮은 색이다. S6525-G60Y는 명도와 채도가 낮은 초록(G) 계열의 색이며 노랑(Y)의 기미가 60% 섞여 있다. S4030-B30G는 중간 명도의 색이며 30%의 초록(G)가 섞인 파랑(B)이다. S5030-B20G는 앞의 색보다 흑색 량이 더 많고, 초록 기미가 더 적은 색이다. 세 번째 그림의 색 값은 S1535-Y30R, S5020-Y50R, S2520-Y70R, S4545-R30B, S7000-N 으로 쓰인다. S1535-Y30R은 백색 량이 50% 섞인 30% 빨강(R) 기미의 노랑(Y)이다. S5020-Y50R은 50%의 빨강(R)이 섞인 저채도 노랑(Y)이다. S2520-Y70R은 빨강(R)이 70% 섞인 저채도 노랑(Y)이다. S4545-R30B은 파랑(B)가 30% 섞인 중명도 중채도 빨강(R)이다. S7000-N은 흑색 량 70%의 무채색이다. 네 번째 그림의 색 값은 S6030-R10B, S3020-B40G, S1005-Y10R, S2005-Y10R, S8505-Y20R 로 쓰인다. S6030-R10B는 명도와 채도가 낮으며, 10%의 파랑(B)가 섞인 빨강(R)이다. S3020-B40G는 채도가 낮고 백색 량이 높은 색으로 40%의 초록(G)가 섞인 파랑(B)이다. S1005-Y10R은 백색 량이 높은 저채도의 색으로 10%의 빨강(R)이 섞인 노랑(Y)이다. S2005-Y10R은 앞의 색보다 흑색 량이 더 가미된 저채도의 색이다. S8505-Y20R은 저명도 저채도의 색으로 20%의 빨강(R)이 섞인 노랑(Y)이다.

〈표 6〉 NCS를 통한 신윤복 회화 작품의 색채 분석 1

회화 작품	NCS 색상 분포	NCS 명도 채도
 단오풍정(18세기)		
 미인도(18세기)		
 소년전흥(18세기)		
 쌍검대무(18세기)		

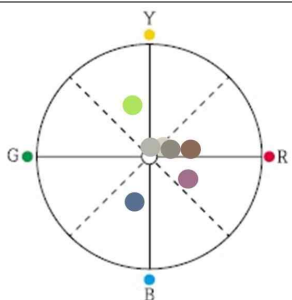
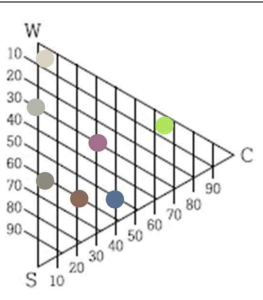
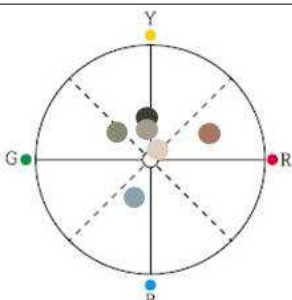
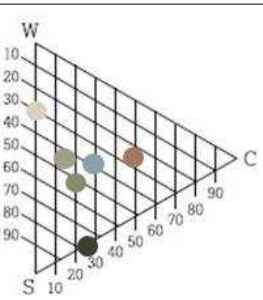
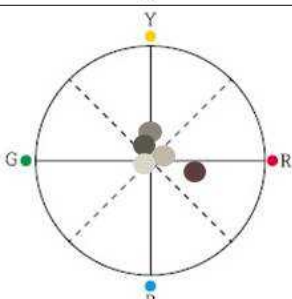
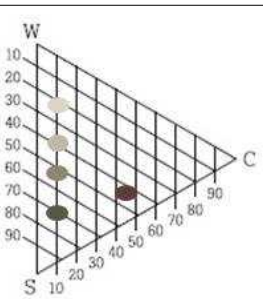
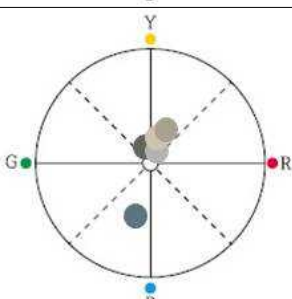
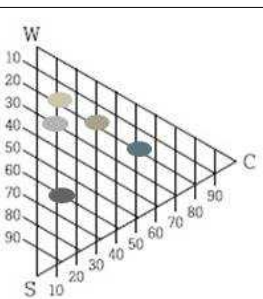
연구 과정에서 본 연구자가 직접 작성한 도표

〈표 7〉에서 첫 번째 그림의 색 값은 S0804-Y50R, S6005-Y80R, S6020-Y90R, S3030-R40B, S5040-B10G, S0565-G50Y, S3000-N 으로 쓰인다. S0804-Y50R은

50%의 빨강(R)이 섞인 노랑(Y)에서 기인하는高明도 저채도의 색이다. S6005-Y80R은 저명도 저채도의 색으로 80%의 빨강(R)이 섞인 노랑(Y)이다. S6020-Y90R은 앞의 색보다 채도가 조금 더 높고 빨강(R)의 기미가 90%인 노랑(Y)이다. S3030-R40B은 빨강(R)이 40% 섞인 파랑(B)로 중명도 저채도의 색이다. S5040-B10G은 중명도 저채도의 색으로 10%의 초록(G)가 섞인 파랑(B)이다. S0565-G50Y는 백색 량이 30% 혼합된 중채도의 색으로 50%의 노랑(Y)가 섞인 초록(G)이다. S3000-N은 흑색 량 30%의 무채색이다. 두 번째 그림의 색 값은 S3000-N, S4515-Y, S7025-Y, S2550-Y70R, S4030-B30G, S5020-G45Y 로 쓰인다. S3000-N은 30% 흑색 량의 무채색이다. S4515-Y은 흑색 량 45%의 저채도 노랑(Y)이다. S7025-Y는 저명도 노랑(Y)이다. S2550-Y70R은 빨강(R)이 70% 섞인 중채도 노랑(Y)이다. S4030-B30G은 30%의 초록(G)가 섞인 중명도 중채도 파랑(B)이다. S5020-G45Y은 45% 노랑(Y)가 섞인 저명도 저채도 초록(G)이다. 세 번째 그림의 색 값은 S2000-N, S4000-N, S5000-N, S7000-N, S4545-R10B 로 쓰인다. S2000-N, S4000-N, S5000-N, S7000-N 모두 무채색으로 각각 20%, 40%, 50%, 70%의 흑색 량을 가진다. S4545-R10B은 파랑(B)가 10% 섞인 중명도 중채도 빨강(R)이다. 네 번째 그림의 색 값은 S2010-Y, S3010-Y, S2030-Y20R, S6010-G60Y, S2050-B20G 로 쓰인다. S2010-Y은高明도 저채도의 노랑(Y)이다. S3010-Y는 앞의 색보다 흑색 량이 더 높은 노랑(Y)이다. S2030-Y20R은 중명도 저채도의 색으로 20%의 빨강(R)이 섞인 노랑(Y)이다. S6010-G60Y는 중명도 저채도의 색으로 60%의 노랑(Y)가 섞인 초록(G)이다. S2050-B20G는 20%의 초록(G)가 섞인 중채도의 파랑(B)이다.

위의 분석 내용으로 NCS를 통한 신윤복의 회화 작품 속 색채를 알 수 있다. 신윤복은 먹을 통해 그림을 그리고, 빨강(R), 파랑(B), 노랑(Y), 연두(GY) 계열의 색을 포인트로 채색했다. 그 결과, 신윤복의 회화 작품은 수묵화에 기타 채색이 들어간 작품이므로 무채색이 주를 이루는 것을 볼 수 있다. 또한 무채색 이외의 색을 채색하는 과정에서도 채도와 명도가 높고 화려한 색채를 사용하는 것이 아닌, 앞의 이미지 스케일에서 분석한 것과 같이 깨끗하고 자연스러운 색채를 사용한 것을 알 수 있다.

〈표 7〉 NCS를 통한 신윤복 회화 작품의 색채 분석 2

회화 작품	NCS 색상 분포	NCS 명도 채도
 연소답청(18세기)		
 월야밀회(18세기)		
 월하정인(18세기)		
 주유청강(18세기)		

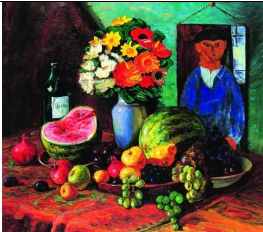
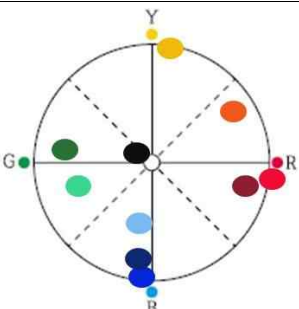
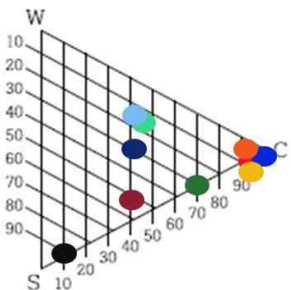
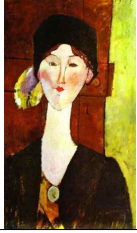
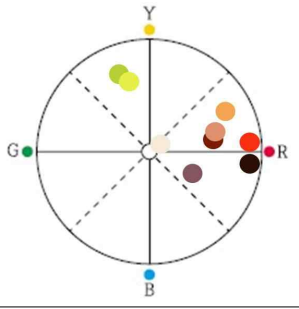
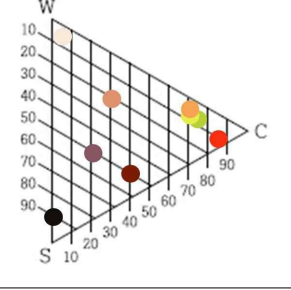
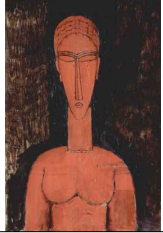
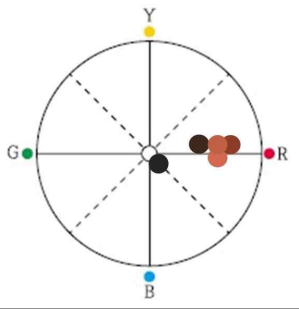
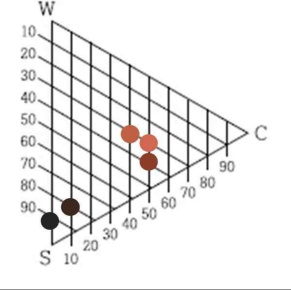
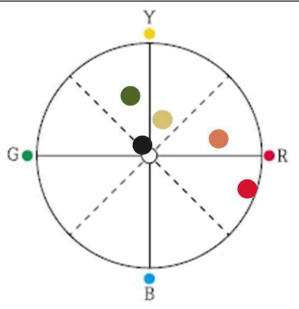
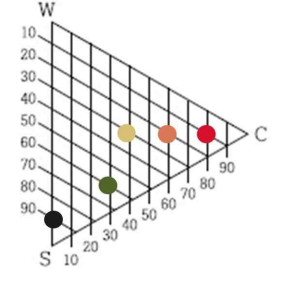
연구 과정에서 본 연구자가 직접 작성한 도표

〈표 8~9〉는 아메테오 모델리아니의 회화 작품 속 색채를 분석한 결과이다. 〈표 8〉 첫 번째 그림의 색 값은 S3070-G10Y, S3040-B10G, S2040-B20G, S2040-B80G,

S1090-B5G, S1090-Y10R, S1090-Y60R, S1090-R10B, S5540-R15B, S9010-G40Y
 로 쓰인다. S3070-G10Y은 10%의 노랑(Y)가 섞인 저명도 초록(G)이다. S3040-B10G
 은 초록(G)가 10% 섞인 증명도 중채도의 파랑(B)이다. S2040-B20G은 초록(G)가 20%
 섞인 저명도 중채도의 파랑(B)이다. S2040-B80G은 앞의 색과 명도와 채도가 같은
 80% 초록(G) 기미의 파랑(B)이다. S1090-B5G은 5%의 초록(G)가 섞였으며, 백색이
 섞이지 않은 고채도의 파랑(B)이다. S1090-Y10R은 백색 혼합 없이 10%의 빨강(R)이
 혼합된 고채도의 노랑(Y)이다. S1090-Y60R은 빨강이 60% 혼합된 고채도의 노랑(Y)이
 다. S1090-R10B는 파랑(B)가 10% 혼합된 고채도의 빨강(R)이다. S5540-R15B는 파랑
 (B)가 15% 섞인 증명도 중채도의 빨강(R)이다. S9010-G40Y는 노랑(Y)가 40% 섞인
 저명도 저채도의 초록(G)이다. 두 번째 그림의 색 값은 S0570-Y30R, S0505-Y50R,
 S2030-Y70R, S5040-Y80R, S1085-Y90R, S9000-N, S5020-R40B, S0575-G70Y,
 S0570-G80Y 으로 쓰인다. S0570-Y30R은 30%의 빨강(R)이 섞인 고채도의 노랑(Y)
 이다. S0505-Y50R은 빨강(R)이 50% 섞인 고명도 저채도의 노랑(Y)이다.
 S2030-Y70R은 70%의 빨강(R)이 섞인 저채도의 노랑(Y)이다. S5040-Y80R은 앞의
 색보다 빨강(R)의 혼합 비율이 높은 증명도 중채도의 색이다. S1085-Y90R은 90%의
 빨강(R)이 섞인 고채도의 노랑(Y)이다. S9000-N은 흑색이 90% 섞인 저명도 무채색이
 다. S5020-R40B은 40%의 파랑(B)가 섞인 증명도 저채도의 빨강(R)이다.
 S0575-G70Y은 70%의 노랑(Y) 혼합 비율을 가진 백색 량 20%의 초록(G)이다.
 S0570-G80Y은 앞의 색과 명도와 채도가 비슷하며 앞의 색보다 노랑의 혼합 비율이
 더 높다. 세 번째 그림의 색 값은 S3040-Y80R, S4050-Y90R, S3050-Y90R,
 S8010-Y90R, S9000-N 으로 쓰인다. S3040-Y80R은 80%의 빨강(R)이 섞인 중채도
 의 노랑(Y)이다. S4050-Y90R은 90%의 빨강(R)이 섞인 증명도 중채도의 노랑(Y)이다.
 S3050-Y90R은 앞의 색보다 백색 량이 더 많은 중채도의 색이다. S8010-Y90R은 앞의
 색보다 흑색 량이 50% 많고, 순색량이 40% 감소한 저명도 저채도의 색이다.
 S9000-N은 흑색이 90% 섞인 저명도 무채색이다. 네 번째 그림의 색 값은 S1080-R,
 S2060-Y80R, S3040-Y10R, S6030-G50Y, S9000-N 으로 쓰인다. S1080-R은 백색
 량과 흑색 량이 각각 10% 섞인 고채도의 빨강(R)이다. S2060-Y80R은 80%의 빨강
 (R)이 섞인 중채도의 노랑(Y)이다. S3040-Y10R은 10%의 빨강(R)이 섞인 증명도 저채
 도의 노랑(Y)이다. S6030-G50Y은 50%의 노랑(Y)가 섞인 증명도의 초록(G)이다.

S9000-N은 흑색이 90% 섞인 저명도 무채색이다.

〈표 8〉 NCS를 통한 아메데오 모딜리아니 회화 작품의 색채 분석1

회화 작품	NCS 색상 분포	NCS 명도 채도
 모이즈 키슬링의 초상이 있는 정물(1918)		
 베아트리스의 초상(1915)		
 붉은 상반신(1913)		
 여인상 기둥 앞면(1913)		

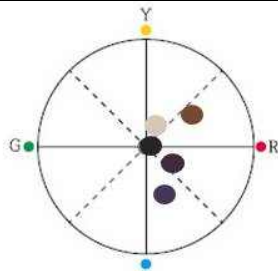
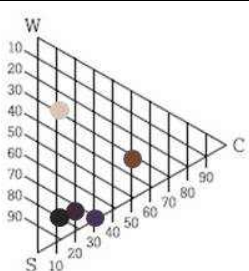
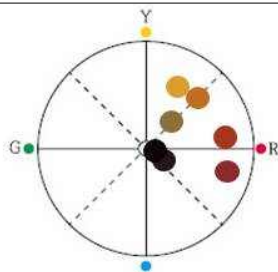
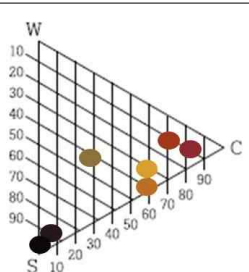
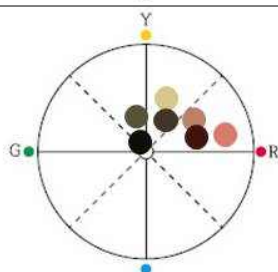
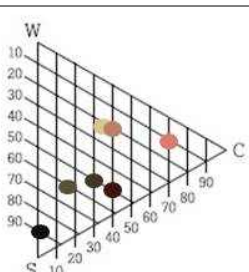
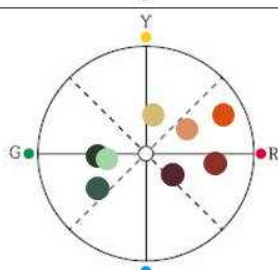
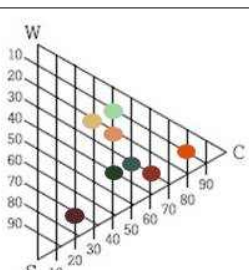
연구 과정에서 본 연구자가 직접 작성한 도표

〈표 9〉의 첫 번째 그림 색 값은 S3010-Y40R, S4050-Y60R, S7020-R40B, S8010-R70B, S7030-R70B 로 쓰인다. S3010-Y40R은 빨강(R)이 40% 섞인 증명도 저채도의 노랑(Y)이다. S4050-Y60R은 60%의 빨강(R)이 섞인 중채도 노랑(Y)이다. S7020-R40B은 파랑(B) 40% 기미의 저명도 저채도 빨강(R)이다. S8010-R70B은 70%의 파랑(B)가 섞였으며, 앞의 색보다 더 낮은 명도와 채도의 빨강(R)이다. S7030-R70B는 앞의 색보다 명도와 채도가 더 높은 색이다. 두 번째 그림의 색 값은 S3060-Y30R, S4030-Y40R, S4060-Y40R, S1070-Y90R, S9010-R, S1080-R, S9505-R20B 로 쓰인다. S3060-Y30R은 빨강(R) 30% 기미의 증명도 중채도 노랑(Y)이다. S4030-Y40R은 40%의 빨강(R)이 섞인 증명도 저채도의 노랑(Y)이다. S4060-Y40R은 앞의 색보다 채도가 더 높은 색이다. S1070-Y90R은 빨강(R) 90%, 백색 량 20% 혼합의 고채도 노랑(Y)이다. S9010-R은 백색 량이 섞이지 않은 저명도 저채도 빨강(R)이다. S1080-R은 앞의 색에 백색 량이 10% 혼합된 색이다. S9505-R20B은 20%의 파랑(B)가 섞였으며 백색 량이 혼합되지 않은 저명도 저채도의 빨강(R)이다. 세 번째 그림의 색 값은 S9000-N, S1070-Y80R, S2040-Y20R, S2040-Y60R, S5030-Y40R, S5040-Y80R, S6015-G70Y 로 쓰인다. S9000-N은 90% 흑색 량의 무채색이다. S1070-Y80R은 80% 빨강(R)이 섞인 고채도 노랑(Y)이다. S2040-Y20R은 빨강(R)이 20% 섞인 중채도 노랑(R)이다. S2040-Y60R은 앞의 색과 같은 명도와 채도를 가진 빨강(R) 60%의 노랑(Y)이다. S5030-Y40R은 40%의 빨강(R)이 섞인 증명도 중채도 노랑(Y)이다. S5040-Y80R은 80% 빨강(R)이 섞인 증명도 중채도 노랑(Y)이다. S6015-G70Y는 70% 노랑(Y)이 섞인 저채도 초록(G)이다. 네 번째 그림의 색 값은 S2030-Y10R, S2040-Y60R, S1080-Y70R, S7020-R10B, S3060-R50B, S3050-B60G, S1040-G, S4040-G 로 쓰인다. S2030-Y10R는 10% 빨강(R)이 섞인 저채도 노랑(R)이다. S2040-Y60R은 60% 빨강(R)이 섞인 중채도 노랑(Y)이다. S1080-Y70R은 70% 빨강(R)이 섞인 고채도 노랑(Y)이다. S7020-R10B은 파랑(B)가 10% 섞인 저명도 저채도 빨강(R)이다. S3060-R50B은 50% 파랑(B)가 섞인 증명도 중채도 빨강(R)이다. S3050-B60G은 60% 초록(G)가 섞인 중채도 파랑(B)이다. S1040-G은 흑색 량이 10% 섞인 중채도 초록(G)이다. S4040-G은 색상환 상에서의 인접색이 섞이지 않은 증명도 중채도 초록(G)이다.

위의 NCS 분석을 통하여 아메데오 모델리아니가 증명도 중채도, 저명도 저채도, 중

명도 저채도, 저명도 중채도 등 어두운 색상을 주로 사용하였음을 알 수 있다.

〈표 9〉 NCS를 통한 아메데오 모딜리아니 회화 작품의 색채 분석2

회화 작품	NCS 색상 분포	NCS 명도 채도
 유대여인(1908)		
 잔 에뷔테른의 초상(1918)		
 젊은 여인의 초상 루이즈(1915)		
 폴 알렉상드르의 초상(1909)		

연구 과정에서 본 연구자가 직접 작성한 도표

〈표 10~11〉은 헤르만 헤세 회화 작품 속 색채를 분석한 결과이다. 〈표 10〉의

첫 번째 그림 색 값은 S1090-Y, S1070-Y40R, S7010-Y40R, S6030-Y70R, S2070-R10B, S4020-R30B, S3030-R60B, S1030-B50G, S5010-G60Y, S1080-G80Y 로 쓰인다. S1090-Y는 흑색 량 10%의 고채도 노랑(Y)이다. S1070-Y40R은 빨강(R)이 40% 섞인 고채도 노랑(Y)이다. S7010-Y40R은 앞의 색과 같은 빨강(R) 혼합 비율을 가진 노랑(Y)이지만 저명도 저채도의 색이다. S6030-Y70R은 빨강(R)이 70% 섞인 증명도 중채도 노랑(Y)이다. S2070-R10B는 파랑(B)가 10% 섞인 고채도 빨강(R)이다. S4020-R30B는 파랑(B)가 30% 섞인 저채도 빨강(R)이다. S3030-R60B는 흑색 량과 채도가 각각 30%인 60%의 파랑(B)가 섞인 빨강(R)이다. S1030-B50G는 50%의 초록(G)가 섞인 고명도 저채도 파랑(B)이다. S5010-G60Y는 60%의 노랑(Y)가 섞인 증명도 저채도 초록(G)이다. S1080-G80Y는 80%의 노랑(Y)가 섞인 고채도 초록(G)이다. 두 번째 그림의 색 값은 S4030-Y20R, S2030-Y60R, S6030-Y90R, S5030-G30Y, S5030-G50Y, S4030-G70Y, S5030-B10G, S2520-B40G, S1510-B50G, S3520-R50B, S3005-R50B, S1005-R 로 쓰인다. S4030-Y20R은 20% 빨강(R) 혼합, 증명도 저채도 노랑(Y)이다. S2030-Y60R은 앞의 색에서 흑색 량이 감소, 빨강(R) 혼합 비율이 증가한 색이다. S6030-Y90R은 빨강(R)이 90% 혼합된 증명도 저채도의 노랑(Y)이다. S5030-G30Y는 30% 노랑(Y)이 혼합된 증명도 저채도 초록(G)이다. S5030-G50Y는 앞의 색에서 노랑(Y)의 혼합 비율을 높인 색이다. S4030-G70Y는 70%의 노랑(Y)가 섞인 증명도 저채도의 초록(G)이다. S5030-B10G는 초록(G)가 10% 섞인 증명도 저채도 파랑(B)이다. S2520-B40G는 40%의 초록(G)가 혼합된 저채도 파랑(B)이다. S1510-B50G는 앞의 색에서 초록(G) 혼합 비율과 흑색 량이 증가하고 순색 량이 감소한 색이다. S3520-R50B는 50%의 파랑(B)가 섞인 증명도 저채도의 빨강(R)이다. S3005-R50B는 앞의 색보다 순색 량이 감소한 색이다. S1005-R은 고명도 저채도의 빨강(R)이다. 세 번째 그림의 색 값은 S2020-Y10R, S1030-Y40R, S7005-Y50R, S1005-G, S2030-G60Y, S2050-G70Y, S0515-G80Y, S0510-B50G, S6010-B90G, S1010-R50B 로 쓰인다. S2020-Y10R은 빨강(R)이 10% 혼합된 증명도 저채도의 노랑(Y)이다. S1030-Y40R은 빨강(R) 40% 혼합 비율의 증명도 저채도 노랑(Y)이다. S7005-Y50R은 빨강(R) 50% 기미의 저명도 저채도 노랑(Y)이다. S1005-G는 고명도 저채도 초록(G)이다. S2030-G60Y는 노랑(Y)이 60% 섞인 고명도 저채도 초록(G)이다. S2050-G70Y는 앞의 색에서 순색 량과 노랑(Y) 기미가 증가한 색이다.

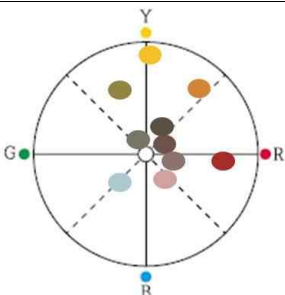
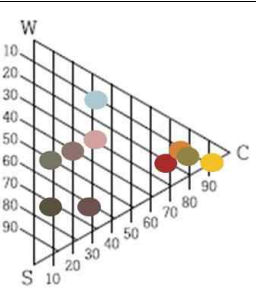
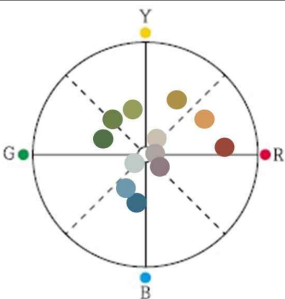
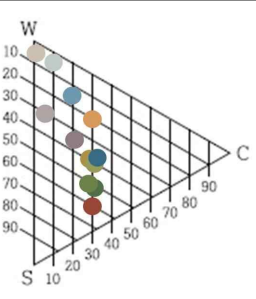
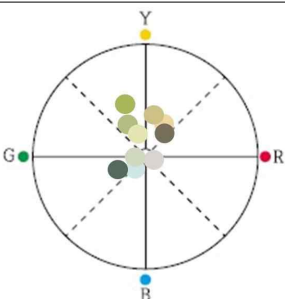
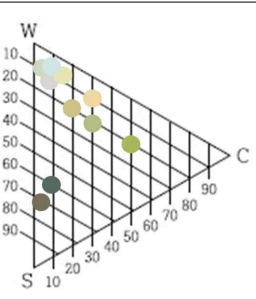
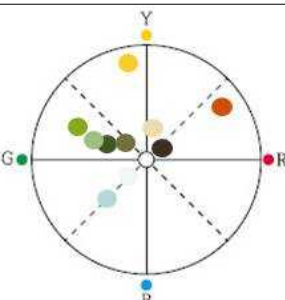
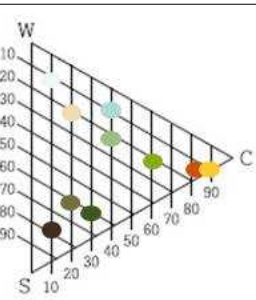
S0515-G80Y는 80% 노랑(Y) 기미의 고명도 저채도 초록(G)이다. S0510-B50G는 앞의 색보다 채도가 낮은 초록(G) 50% 혼합, 고명도 저채도 파랑(B)이다. S6010-B90G는 90% 초록(G)이 혼합된 중명도 저채도의 파랑(B)이다. S1010-R50B는 50%의 파랑(B)이 혼합된 저명도 저채도 빨강(R)이다. 네 번째 그림의 색 값은 S2020-Y20R, S1580-Y70R, S8010-Y70R, S1010-B60G, S1040-B60G, S2040-G40Y, S2060-G40Y, S6030-G40Y, S6020-G60Y, S0590-G90Y 로 쓰인다. S2020-Y20R은 중명도 저채도의 20%의 빨강(R)이 혼합된 노랑(Y)이다. S1580-Y70R은 빨강(R)이 70% 혼합된 고명도 고채도 노랑(Y)이다. S8010-Y70R은 앞의 색과 같은 혼합 색이지만 명도와 채도가 낮다. S1010-B60G는 초록(G)가 60% 섞인 고명도 저채도 파랑(B)이다. S1040-B60G는 앞의 색에서 순색 양이 증가한 색이다. S2040-G40Y는 앞의 색에서 흑색 양이 증가하고, 초록(G) 기미가 감소한 색이다. S2060-G40Y는 앞의 색에서 순색 양이 증가한 색이다. S6030-G40Y는 앞의 색에서 흑색 양이 증가하고 순색 양이 감소한 색이다. S6020-G60Y는 앞의 색에서 순색 양과 노랑(Y) 혼합 비율이 증가한 색이다. S0590-G90Y는 노랑(Y)가 90% 섞인 고채도의 초록(G)이다.

〈표 11〉의 첫 번째 그림 색 값은 S1070-Y40R, S1080-Y80R, S2040-R50B, S2070-R50B, S1010-R60B, S2020-G40Y, S3040-G40Y 로 쓰인다. S1070-Y40R은 빨강(R)이 40% 섞인 고채도 노랑(Y)이다. S1080-Y80R은 앞의 색보다 빨강의 혼합 비율이 40%, 채도가 10% 높은 노랑(Y)이다. S2040-R50B는 파랑(B)가 50% 섞인 중채도 빨강(R)이다. S2070-R50B는 앞의 색과 같은 비율의 빨강(R)과 파랑(B)을 혼합한 색에서 채도가 30% 높아진 고채도 빨강(R)이다. S1010-R60B는 60%의 파랑(B)가 섞인 고명도 저채도 빨강(R)이다. S2020-G40Y는 40%의 노랑(Y)가 섞인 고명도 저채도 초록(G)이다. S3040-G40Y는 40%의 노랑이 섞인 중명도 중채도 초록(G)이다. 두 번째 그림 색 값은 S6030-Y50R, S1020-Y60R, S2030-R40B, S8010-B, S2070-B20G, S2060-B40G, S5040-G, S3040-G30Y, S2050-G60Y, S9000-N 으로 쓰인다. S6030-Y50R은 빨강(R)이 50% 섞인 중명도 중채도 노랑(Y)이다. S1020-Y60R은 빨강(R)이 60% 섞인 고명도 저채도 노랑(Y)이다. S2030-R40B는 파랑(B)가 40% 섞인 저채도 빨강(R)이다. S8010-B는 색상환 위의 인접색이 섞이지 않은 저명도 저채도 파랑(B)이다. S2070-B20G는 초록(G)가 20% 섞인 고채도 파랑(B)이다. S2060-B40G는 초록(G)가 40% 섞인 중채도 파랑(B)이다. S5040-G는 색상환 위의 인접색이 섞이지

낮은 중명도 중채도 초록(G)이다. S3040-G30Y는 30%의 노랑(Y)이 섞인 중채도 초록(G)이다. S2050-G60Y는 앞의 색보다 흑색 량이 10% 더 높고 채도와 노랑(Y) 혼합 비율이 각각 10%, 30% 높은 초록(G)이다. S9000-N은 흑색 량 90%의 무채색이다. 세 번째 그림 색 값은 S2020-Y30R, S1085-R10B, S0502-R50B, S2020-R60B, S1550-B, S5030-B, S0520-B40G, S1520-B40G, S1005-B50G, S3020-B50G, S6020-G, S3030-G40Y, S5540-G60Y, S0570-G90Y 로 쓰인다. S2020-Y30R는 빨강(R) 30% 혼합, 저명도 저채도 노랑(Y)이다. S1085-R10B는 10% 파랑(B) 혼합, 고명도 고채도 빨강(R)이다. S0502-R50B는 50% 파랑(B) 혼합, 백색 량이 매우 높은 고명도 저채도 빨강(R)이다. S2020-R60B는 앞의 색보다 흑색 량, 순색 량, 파랑(B) 혼합 비율이 증가한 색이다. S1550-B는 고명도 중채도의 파랑(B)이다. S5030-B는 중명도 저채도의 파랑(B)이다. S0520-B40G는 40% 초록(G) 혼합, 고명도 저채도의 파랑(B)이다. S1520-B40G는 앞의 색에서 흑색 량이 10% 증가한 색이다. S1005-B50G는 앞의 색에서 흑색 량, 순색 량이 감소하고 초록(G) 혼합 비율이 증가한 색이다. S3020-B50G는 앞의 혼합 색에서 흑색 량, 순색 량이 증가한 색이다. S6020-G는 중명도 저채도 초록(G)이다. S3030-G40Y는 노랑(Y) 혼합 비율이 40%인 중명도 저채도 초록(G)이다. S5540-G60Y는 노랑 60% 혼합, 중명도 중채도 초록(G)이다. S0570-G90Y는 90% 노랑(Y) 혼합, 고명도 고채도 초록(G)이다. 네 번째 그림 색 값은 S1020-Y10R, S0540-Y30R, S3040-Y90R, S2030-R10B, S2010-R30B, S1550-B, S1040-B50G, S2010-B50G, S4010-B50G, S1040-G20Y, S2570-G20Y, S3030-G20Y, S0520-B70G 로 쓰인다. S1020-Y10R는 10%의 빨강(R)이 혼합 비율로 섞인 고명도 저채도 노랑(Y)이다. S0540-Y30R는 30% 빨강(R) 혼합, 고명도 중채도 노랑(Y)이다. S3040-Y90R는 앞의 색에서 흑색 량과 빨강(R) 혼합 비율이 증가한 색이다. S2030-R10B는 10% 파랑(B) 혼합, 고명도 저채도 빨강(R)이다. S2010-R30B는 앞의 색에서 순색 량이 감소하고 파랑(B) 혼합 비율이 증가한 색이다. S1550-B는 고명도 중채도의 파랑(B)이다. S1040-B50G는 50% 초록(G) 혼합, 고명도 중채도 파랑(B)이다. S2010-B50G는 앞의 색에서 흑색 량이 증가하고 순색 량이 감소한 색이다. S4010-B50G는 앞의 색에서 흑색 량이 증가한 색이다. S1040-G20Y는 20% 노랑(Y) 혼합, 고명도 중채도 초록(G)이다. S2570-G20Y는 앞의 색에서 흑색 량, 순색 량이 증가한 색이다. S3030-G20Y는 앞의 색에서 흑색 량이 증가하고 순색 량이 감소한 색이다. S0520-B70G는 70% 초록

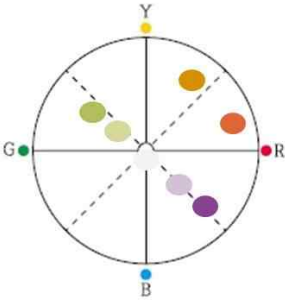
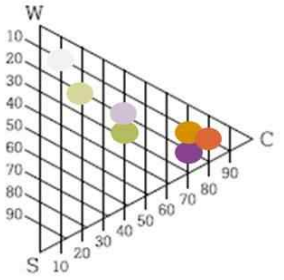
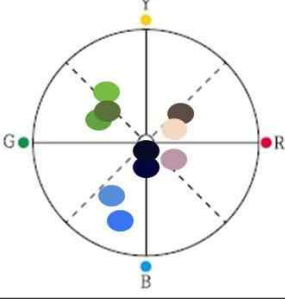
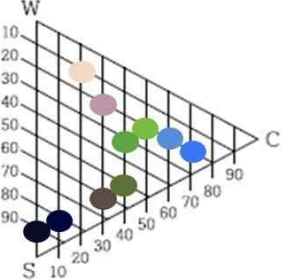
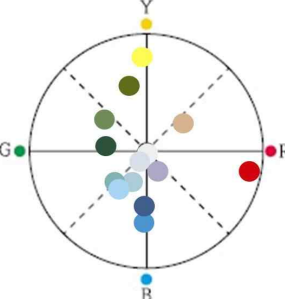
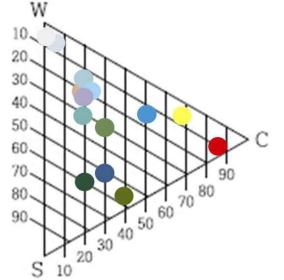
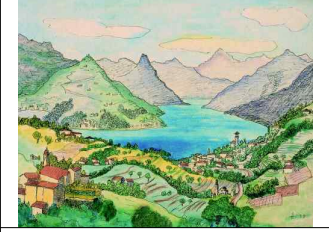
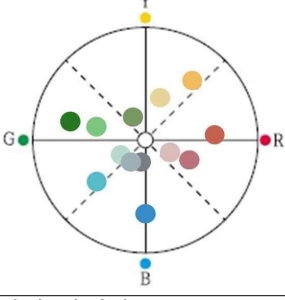
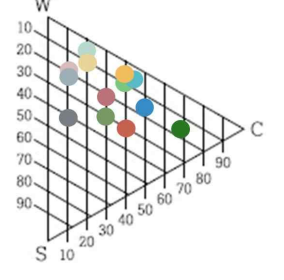
(G) 혼합, 고명도 저채도 파랑(B)이다.

〈표 10〉 NCS를 통한 헤르만 헤세 회화 작품의 색채 분석1

회화 작품	NCS 색상 분포	NCS 명도 채도
 꽃피는 봄날에(1920)		
 나무 오두막집(1924)		
 몬타놀라의 풍경(1933)		
 카사카무치(1931)		

연구 과정에서 본 연구자가 직접 작성한 도표

〈표 11〉 NCS를 통한 헤르만 헤세 회화 작품의 색채 분석2

회화 작품	NCS 색상 분포	NCS 명도 채도
 테신의 풍경(1936)		
 평화로운 티치노(1947)		
 호수 골짜기 위쪽 꽃이 심어진 정원(1928)		
 호수 골짜기 풍경(1930)		

연구 과정에서 본 연구자가 직접 작성한 도표

위의 NCS 분석을 통하여 헤르만 헤세의 회화에는 주로高明度 저채도, 중명도 중채도 위주의 파스텔 톤(Tone)이 나타나는 것을 알 수 있다.

3.2. 신윤복과 아메데오 모딜리아니와 헤르만 헤세 회화 작품의 형태적 특성

3.2.1. 신윤복 회화 작품의 형태적 특성

본 연구에서 다루고자 하는 신윤복 회화 작품의 형태적 특성은 면에 따른 표현과 선에 따른 표현으로 나누었다. 연구자가 제작할 작품이 모딜리아니와 헤세의 회화 작품보다 신윤복 회화에서 나타나는 조선시대의 단면들을 모티브로 차용하기 위해 논제에서 선정한 세 화가 가운데 신윤복 회화에서만 볼 수 있는 한국적인 모티브 소스를 기반으로 하였다.

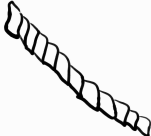
신윤복은 미리 구도를 설정한 뒤 가늘게 형태를 그린 뒤에 채색 작업을 했다. 신윤복의 회화가 갖는 선과 면의 형태적 특징은 선이 복잡하거나 지저분하지 않으나 아주 가늘고 자세하며, 지붕의 기와나 땀기 등 작은 면을 표현할 때에는 단순화된 특징이 있으나 규칙적인 크기를 나열해 반복성을 갖는다는 점 등이 있다. 여인의 자태를 그릴 때에는 선이 섬세하고 부드러우며, 그림을 확대해서 보면 가채와 잔머리 등 머리카락의 한 올까지 다 표현해낼 정도로 아주 정교한 붓의 움직임을 보였다.

춘의도를 그릴 때에는 유혹적인 이미지를 전달하기 위해 여인의 눈가와 입가가 휘도록 그려내거나, 여인이 손을 잡힌 채 거절의 의사를 담아 몸을 한껏 뒤로 빼고 있으나 얼굴은 그와 반대로 붉게 달아올라 수줍게 웃고 있는 등 인물의 표정 하나하나를 생동감 있고 사실적으로 그려냈다. 또한 그림이 야릇한 의미를 내포할 수 있게끔, 정숙한 매무새의 여인의 손이 치맛자락을 들어 올리는 움직임과 들린 치마 아래로 보이는 버선코 등을 의도해 그 이상을 상상하게끔 하기도 했다. 직설적인 춘화를 그릴 때에는 신체의 묘사 또한 사실적이었다.

이 외에 즐겨 그렸던 산수화에서는 풍속화와 비교했을 때 더 큰 붓의 움직임을 볼 수 있는데, 산이나 커다란 바위 등을 그릴 때 큰 형태를 잡은 뒤 단순화된 선으로 간결한 표현을 했다.

신윤복의 회화 작품 가운데 연구자가 형태적 특성을 얻은 모티브 소스는 기왓장, 가채, 땀기, 산과 바위 등 자연을 그려낸 선 등에 있으며, 모티브 응용에 대하여 <표 12>에서 정리했다.

〈표 12〉 신윤복 회화 작품의 형태에 따른 모티브 소스와 응용

면에 따른 표현		선에 따른 표현	
모티브 소스	모티브 응용	모티브 소스	모티브 응용
			
단오흥정(18세기)		단오흥정(18세기)	
			
미인도(18세기)		미인도(18세기)	
			
월하정인(18세기)		산궁수진(18세기)	

연구 과정에서 본 연구자가 직접 작성한 도표

3.2.2. 아메데오 모딜리아니 회화 작품의 형태적 특성

본 연구에서 다루고자 하는 아메데오 모딜리아니의 회화 작품이 갖는 형태적 특성은 면에 따른 표현과 선에 따른 표현 그리고 면과 선의 결합에 따른 특성 세 가지로 나누었다.

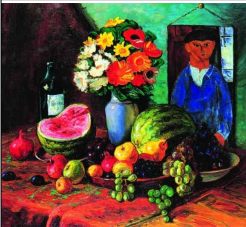
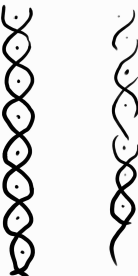
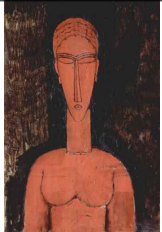
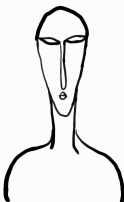
모딜리아니가 자신만의 화풍과 사조를 확립하면서 그려진 회화 작품 속의 인물들은 독특한 형상을 하고 있다. 이는 모딜리아니가 아프리카와 오세아니아 고대 미술의 영향을 받은 것에서 기인하는데, 모딜리아니가 자신만의 조각 양식을 구체화하고 이를 데생에 옮기거나 회화로 재탄생시키는 과정에서 인물의 형상을 기하학적으로 변형시켰다. 조금 기울인 기다란 목과 아몬드 형태의 두 눈 모양, 일반적인 코의 길이보다 얼굴의 비율에서 차지하는 비중이 큰 기다란 코, 굳게 다물린 입술, 달걀형에 가까운 긴 얼굴형 등이 그 결과였다.

또한 모딜리아니의 회화 작품 속 누드화, 조각의 전신이 담긴 데생, 쇠골 조금 아래 또는 상반신까지 그려진 초상화 등을 보면 신체를 이루는 선이 매우 부드럽고 단순화된 곡선임을 알 수 있다. 목에서 어깨까지 이어지는 선은 물론이고, 허리에서 골반 또는 골반에서 발목까지 이어지는 선들이 매우 명료하면서도 완만한 형태로 나타나 있다. 단순화된 형태의 표현은 추상화에 가까울 정도였으며 이러한 특성은 조각과 조각의 데생에서 더 확연하게 드러났다.

정물화를 그릴 때에는 비교적 분명한 선과 조금 더 사실적인 형태를 볼 수 있는데, 모딜리아니가 일반적인 초상화에 비하여 추상적인 느낌을 갖는 후기의 초상화 이외에도 일반적인 정물화를 그렸고, 그릴 수 있었다는 것을 알 수 있다. 또한 모딜리아니의 초상화는 인물의 정자세와 정면을 그리기보다 약간 고개를 튼 각도 또는 고개를 확연하게 기울인 모습 등 일반적인 초상화의 구도와 인물의 자세 등과 차이를 보였다. 이러한 형태는 모딜리아니 그림 특유의 우울한 분위기와 다소 어두운 느낌, 좀처럼 읽을 수 없는 인물의 감정 등이 배가 될 수 있게 돕는다고 생각된다.

모딜리아니의 회화 작품 가운데 연구자가 형태적 특성을 얻은 모티브 소스는 인물의 얼굴형과 독특하게 재형성된 이목구비, 단순화된 몸의 선 등이며, 모티브 응용에 대하여 <표 13>에서 정리했다.

〈표 13〉 아메데오 모딜리아니 회화 작품의 형태에 따른 모티브 소스와 응용

면에 따른 표현			
모티브 소스	모티브 응용	모티브 소스	모티브 응용
 모이즈 키슬링의 초상이 있는 정물 (1918)		 잔 에뷔테른의 초상(1918)	
선에 따른 표현			
모티브 소스	모티브 응용	모티브 소스	모티브 응용
 여인상 기둥 앞면(1913)		 여인상 기둥 (1913~1914)	
면과 선에 따른 표현			
모티브 소스	모티브 응용	모티브 소스	모티브 응용
 붉은 상반신(1913)		 돌로 만든 조각상(19??)	

연구 과정에서 본 연구자가 직접 작성한 도표

3.2.3. 헤르만 헤세 회화 작품의 형태적 특성

본 연구에서 다루고자 하는 헤르만 헤세의 회화 작품이 갖는 형태적 특성은 면에 따른 표현과 선에 따른 표현으로 나누었다.

헤세는 초기 입체파의 영향으로 추상적 경향의 풍경화를 그리던 때가 있었다. 이 때에 그려진 회화 작품을 보면 나무와 집, 꽃잎의 형태가 불규칙한 도형이나 어린아이의 그림처럼 매우 단순화되어 있다. 특히 헤세의 내면세계를 투영한 소재 가운데 가장 무게를 갖는 ‘구름’은 존재감이 없거나 아예 그림과 어울리지 않는 모양 또는 비현실적인 형태로 그려졌다. 이후 내면의 안정을 되찾으며 구름의 형태와 존재감 또한 다른 자연의 소재들과 어우러지며 자연스럽게 변화했다. 또한 초기 화풍을 보면 밑그림을 그린 선이 매우 짙거나 눈에 띄는 반면 중기에 접어들면서는 밑그림의 농도가 점차 얇아지거나 아예 존재하지 않게 됐는데, 이는 헤세가 다양한 색을 통해 색이 만들어내는 형태와 색채 자체로 음영을 넣기 시작한 이후의 일이었다.

헤세는 사실주의 경향을 어느 정도 수용함에 따라 점차 그림을 더 자세하게 그리기 시작했고, 그림의 구도 또한 더 넓은 풍경에서 바라보며 설정했는데 이를 통해 초기와는 확연히 다른 느낌을 구현해낼 수 있었다.

말년의 헤세가 그린 회화 작품을 보면 아무리 멀고 넓은 시야를 두고 그린 그림이라고 해도 꽃잎이나 풀잎 등이 갖는 각각의 느낌을 세밀하게 살려 그려냈다. 그것은 작은 점이나 동그란 도형의 형태가 되기도 했고 길다랗게 늘린 타원 또는 잎사귀의 모양이기도 했다.

헤세의 회화 작품 가운데 연구자가 형태적 특성을 얻은 모티브 소스는 초기 추상적인 경향을 보이며 그려졌던 자연의 형태, 선으로 밑그림을 그리며 드러난 선의 특징, 헤세의 내면세계 변화에 따른 구름의 모양, 자연의 일부를 그리며 나타난 불규칙한 선 등이며, 모티브 응용에 대하여 <표 14>에서 정리했다.

〈표 14〉 헤르만 헤세 회화 작품의 형태에 따른 모티브 소스와 응용

면에 따른 표현			
모티브 소스	모티브 응용	모티브 소스	모티브 응용
			
꽃피는 봄날에		평화로운 티치노	
			
호수 골짜기의 풍경		카사카무치	
선에 따른 표현			
모티브 소스	모티브 응용	모티브 소스	모티브 응용
			
테신의 풍경		평화로운 티치노	

연구 과정에서 본 연구자가 직접 작성한 도표

3.3. 신윤복과 아메데오 모딜리아니와 헤르만 헤세 회화 작품의 조형적 특성

조선시대의 대표적인 풍속화 화가 신윤복과 조각가로서의 삶을 꿈꿨던 화가 아메데오 모딜리아니와 소설가이자 시인으로 유명한 풍경화 화가 헤르만 헤세의 회화 작품에 대한 조형적 특성을 비교 및 분석하여 <표 15~16>에 정리하였다.

신윤복은 자신만의 화풍을 확립하여 부드럽고 세밀한 필선과 다양하고 산뜻한 색채의 사용을 즐기며 사실적이고 생동감 넘치는 당시의 생활상과 퇴폐미 등을 자신의 작품 세계에서 표현하였다.

아메데오 모딜리아니는 입체파와 표현주의, 사실주의 등 당대 유명했던 화가와 조각가들의 예술적 사조와 기법에 관심을 갖고 어느 정도의 영향을 받기도 했으나, 그대로 따르지 않고 조각과 회화의 결합을 통해 자신만의 독특한 작품 세계를 구축하기 위해 노력하였다.

헤르만 헤세는 소설과 시처럼 특유의 서정적인 감성을 수채화를 통해 풍경화에 담아냈다. 심리치료를 위해 시작한 그림이기에 그림 속에 자신의 내면을 투영하였으며, 당대 유행하던 표현주의와 사실주의를 자신의 방식으로 수용하였다.

색채의 특성에서 볼 때, 신윤복은 무채색과 산뜻하고 맑은 원색 등을 즐겨 사용하였으며 전체적으로 색감이 화려하기보다는 포인트가 될 부분에 색을 가미하였다. 모딜리아니는 황토색과 검정색 등 중간 또는 어두운 명도와 채도의 색을 즐겨 사용하였다. 이와 반대로 헤세는 후기로 갈수록 명도가 높은 파스텔 톤의 다양한 색채를 즐겨 사용하였다.

형태적 특성에서는 신윤복의 경우, 사진과 같이 어떠한 상황을 포착한 뒤 주로 양반과 기녀 그리고 여성이라는 소재에 중점을 두고 인물과 인물 간의 이야기를 사실적이거나 간접적인 요소로 표현하였다. 모딜리아니의 경우, 초상화와 누드화를 중점적으로 그렸으며 고대 미술 조각의 특성을 접목하여 달걀형의 얼굴, 아몬드 형태의 두 눈과 기다란 코와 목, 굳게 다물려진 입술을 통해 자신만의 회화적 특성을 보였다. 헤세의 경우, 그림 속에 아주 가끔 등장하는 자신 이외의 인물은 전혀 등장시키지 않았으며 꽃, 나무, 계곡, 호수,

하늘, 땅, 집 등의 풍경화를 즐겨 그렸다. 초기에는 비교적 투박하고 단순화된 형태를 추구했다면 후기로 갈수록 사실적이고 세심하게 작은 부분 하나까지도 표현하려고 하였다.

회화 기법과 재료에 있어서는 신윤복은 붓과 먹으로 형태를 세밀하게 그린 뒤 색을 칠하는 설채법을 즐겼으며, 모딜리아니는 비교적 투박하고 거친 붓터치 기법의 유화를 주로 그렸고, 헤세는 다양한 기법을 시도한 결과 수채화 선택하여 이를 통한 기법을 구사하였다. 세 화가 모두 대상의 표현에 주력하여 기법이 특별하거나 다양하지 않다는 점에서 공통점을 보인다.

위의 내용과 앞서 분석한 이미지스케일을 통해 세 화가의 회화 작품에서 나타나는 작품 세계는 각 화가의 성장 배경과 영향, 성향에 따라 색채에서 형태까지 모두 다르다는 것을 알 수 있다.

〈표 15〉 세 화가의 조형적 특성 비교표 1

구분	신윤복	아메데오 모딜리아니	헤르만 헤세
예술 분야	기타 사조에 영향을 받기는 했으나, 자신만의 사조 구축		
작품 분야	산수화, 영모화, 춘화, 풍속화, 화조화	테생, 누드화, 조각, 정물화, 초상화	삽화, 정물화, 풍경화
작품 세계	- 양반의 삶 풍자 - 기방의 일상 - 여인의 생활 - 섬세하고 부드러운 필선 - 때에 따라, 과감하게 배경 생략, 인물이나 상황에 포커스 - 순간을 포착한 듯 역동적인 이야기 내포 - 정확한 이야기 전달보다 보는 이의 상상력 자극	- 표현주의, 사실주의, 입체파, 아수파 등에 영향 및 수용 - 오세아니아, 아프리카의 조각과 미술 영향, 인물의 외형을 기하학적인 형태로 변형 (달걀형 얼굴, 아몬드 형태의 눈, 굳게 다물린 입술, 기다란 목과 코) - 단순화된 얼굴과 몸의 윤곽선	- 심리상태 호전에 따라 그림의 톤, 분위기 등이 맑고 산뜻하게 변화 - 후기로 갈수록 사실적인 수채화 구현 - 사람에게 받은 상처로 그림 속에 사람은 등장하지 않음
색채	- 먹을 사용했을 때의 무채색 및 기타 원색 즐겨 사용 - 원색 중에서도 높은 한색(寒色)계 비중 - 풍경화의 경우, 색채 배제 후 명암에 중점 - 색채의 온도를 통한 대비효과로 긴장감 - 먹색으로 테두리 및 밑바탕 형성	- 검은색 또는 회색인 섞인 중명도·중채도, 저명도·저채도, 중명도·저채도 등의 어두운 톤 즐겨 사용 - 황토색, 검정색, 갈색, 파란색을 가장 선호 - 다양한 색을 혼합해 덧칠	- 그림 치료 초기: 어둡고 탁한 톤 사용 - 그림 치료 후기: 점차 맑은 톤으로 변화 - 각 색이 인접한 색을 다양하게 사용, 색을 통한 명암 효과 - 계절의 변화에 따라 한색, 난색 다양하게 사용
형태	- 윤곽선 단순화·간결화 - 인물의 머리카락 한 올까지 자세히 표현 - 사실적인 인물 표정, 작은 손짓, 옷자락의 움직임 등을 통해서 생동감 표현	- 기하학적이고 단순한 인물의 표현 - 일부 그림에서의 텅 빈 눈동자와 다물린 입술이 주는 독특한 감상 - 직선, 곡선이 단순화된 형태로 공존	- 초기: 추상적 형태와 서정적 분위기 - 후기: 세밀하고 사실적인 대상 표현, 산뜻한 분위기 - 그림 치료를 통한 심리 상태 호전에 따라 그림 속 구름의 형태 안정화

연구 과정에서 본 연구자가 직접 작성한 도표

〈표 16〉 세 화가의 조형적 특성 비교표 2

구분	신윤복	아메데오 모딜리아니	헤르만 헤세
기법	수묵채색화, 가늘고 세심한 붓 터치	유화, 투박한 붓 터치	수채화, 섬세한 붓 터치
소재	양반계층, 기생, 여인	아내, 지인, 그 외 인물	호수, 구름, 나무, 지붕, 포도원, 해바라기, 산, 마을, 다리, 정원, 숲 등의 자연 풍경
상 징 성	관능미, 퇴폐미, 흥(興), 풍자, 희화화	불안, 두려움, 우울함, 어두운 심리, 관능미, 퇴폐미	초기 - 서정성, 불안, 두려움, 어두운 심리, 외로움, 동경 후기 - 동경, 여유로움, 사랑스러움, 안정, 정착, 안주, 이상세계

연구 과정에서 본 연구자가 직접 작성한 도표

4. 신윤복과 아메데오 모딜리아니와 헤르만 헤세의 회화 작품을 응용한 아트마스크와 바디페인팅 디자인 제안

4.1. 아트 마스크와 바디 페인팅 재료 설명 및 디자인 제안

4.1.1. 아트마스크와 바디페인팅의 재료

아트마스크는 여러 가지 재질과 색상의 마스크를 활용하는 예술로 메이크업 분야에서는 아트메이크업으로 활용되어지고 있다. 마스크의 재질은 불투명 플라스틱, 플라스틱, 종이 등이 있으며 색상은 검은색과 하얀색 등 제공되는 기존의 색상 이외에도 사용자의 채색을 통해 변경 가능하다. 아트마스크를 통한 마스크 디자인을 할 때에는 마스크 위에 채색이 가능한 아크릴 물감, 마카 펜, 기타 오브제 등을 사용할 수 있으며 사용자의 제작 의도에 따라 마스크 재질 선택과 채색 기법이 달라진다. 판매되는 제품 외에 원하는 모양의 마스크를 직접 제작하는 것이 가능하여 창의적인 디자인이 가능하다.

바디페인팅은 신체에 대상을 그려 표현하는 예술로 기법에 따른 재료가 다양하다. 기법의 종류로는 그래픽 활용 기법(Graphic Technique), 디지털 기법(Digital Technique), 에어브러시 기법(Air Brush Technique), 오브제 활용 기법(Objet Technique), UV 발광 기법(UV Luminous Technique), 조명 활용 기법(Illumination Technique), 회화적 기법(Picturesque Technique) 등이 있다<표 17>.

그래픽 활용 기법은 추상적인 모티프를 소재로 한다. 선의 나열, 흑과 백의 조화, 그리고 여러 가지 물건들로 찍는 행위 등이 있으며 색의 배열 또한 규칙적이거나 불규칙적으로 사용하여 표현하고자 하는 이미지를 나타낼 수 있다(공영희, 2007). 재료로는 바디페인팅용 물감이 대표적이다. 디지털 기법은 컴퓨터 그래픽을 이용하며, 보다 정교하고 정확한 작업이 가능하다. 다른 표현 기법에 비해 표현의 영역이 넓고 인체에 간접적으로 표현하므로 수정 및 보완이 용이하다. 일회성이 아닌 영구 보존이 가능하다는 점이 가장 큰 장점으로 작용하며 현재 디지털 아트 분야에 많이 활용되어지고 있다(석필선, 2012). 에어브러시 기법은 압축된 공기가 일정한 압력에 의해 물감을 분사하는 것을 통해 채색한다. 에어브러시 전용 물감과 건(gun)을 사용하며 손으로 직접 채색을

하는 것보다 빠르게 작업할 수 있다. 정교한 작업 또는 자연스러운 음영 표현이 가능하며, 원하는 디자인 판을 몸에 대고 에어브러쉬를 사용하면 스텐실(stencil) 작업 효과를 얻을 수 있다(석필선, 2012). 오브제 활용 기법은 깃털, 스톤, 식물 등의 자연 소재와 레이스, 비닐, 비즈, 종이, 철사, 펄 등의 인공적인 소재를 오브제로 사용할 수 있다. 여러 가지의 오브제를 섞어 사용하는 것도 가능하며, 그림으로는 나타내는 것에 한계가 있는 질감과 입체감의 표현이 가능하다. UV 발광 기법은 UV 발광 물감을 사용하여 채색을 하며, 빛을 차단했을 때 물감이 가진 색의 빛이 투명하게 드러나고 이를 통한 퍼포먼스가 가능하다. 일반적인 물감과 혼합이 가능하지만 혼합 시 발광 효과가 떨어진다. 조명 활용 기법은 어떠한 페인팅이나 메이크업도 사용하지 않고 누드의 모델과 프로젝트에서 투영되는 빛과 그림자로만 대상의 표면, 질감, 색조를 바꾸는 작업(이주영, 2008)이다. 앞의 디지털 기법과 비슷하지만 사진을 촬영하는 공간은 빛이 차단되어 있어야 한다는 점에서 차이가 있다. 촬영 시 허용되는 빛은 빔 프로젝터를 통한 작업 이미지로 제한된다. 회화적 기법은 본 연구자가 사용하게 될 기법은 회화적 기법으로, 바디페인팅 작업 시 가장 많이 사용되는 방법이다. 인체에 무해한 바디페인팅 전용 수성 물감을 사용하게 되며, 필요에 의하여 유성 물감과 아이섀도우 팔레트, 붓펜과 젤 아이라이너 등을 사용할 수 있다. 마네킹에 채색하게 될 경우 다양한 색상의 아크릴 물감과 마카 펜 등을 사용하기도 한다.

〈표 17〉 바디페인팅 기법과 재료

기법	재료
그래픽 활용 기법	바디페인팅 전용 물감 등
디지털 기법	컴퓨터, 작업 이미지 등
에어브러시 기법	에어브러시 전용 물감, 에어브러시 건, 컴프레셔 등
오브제 활용 기법	깃털, 스톤, 식물, 레이스, 비닐, 비즈, 종이, 철사, 펄 피그먼트 등
UV 발광 기법	UV 발광 물감, 바디페인팅 전용 물감 등
조명 활용 기법	빔 프로젝터
회화적 기법	바디페인팅 전용 수성 물감, 메이크업용 유성 물감, 아이섀도우 팔레트, 붓펜 아이라이너, 젤 아이라이너, 펄 피그먼트 등

연구 과정에서 본 연구자가 직접 작성한 도표

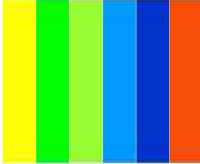
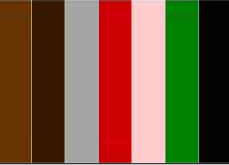
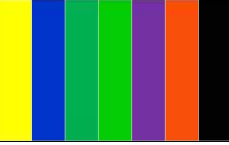
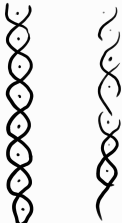
4.1.2. 제작 의도

본 연구자는 개성적이고 독창적이며 예술적 가치가 있는 참신한 아트마스크와 바디페인팅 디자인을 제안하기 위해 조선시대 풍속화가인 신윤복과 조각과 회화의 결합을 통한 독특한 인물화를 그렸던 모델리아니와 극작가로도 유명한 풍경화 화가 헤르만 헤세의 작품 세계를 고찰하고 세 화가의 작품에서 나타난 조형적 특성을 응용 및 재구성 하여 아트마스크와 바디페인팅으로 제작하였다.

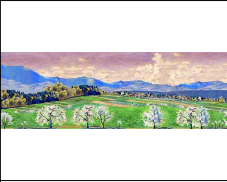
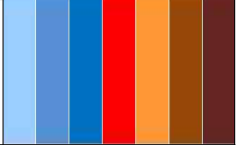
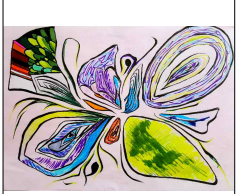
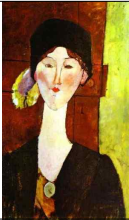
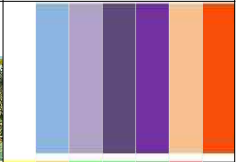
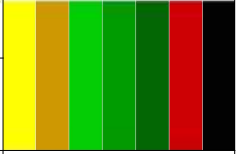
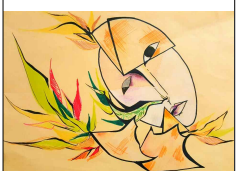
작품 제작 시 더욱 효과적이고 창의적인 표현을 하기 위하여, 신윤복의 회화 작품에서 조형적 특성을 구성하는 세심한 선과 완만한 곡선, 불규칙하고 기하학적인 선으로 그려진 자연의 일부와 작품 자체의 구성 및 주제 등에서 형태적 특성에 대한 모티프를 얻었다. 이에 모델리아니의 회화 작품에서 나타나는 독특한 형태적 특성을 결합하여 마스크의 길이 연장과 과장, 왜곡, 반복 등의 방법을 적용하였으며, 색채에 있어서는 세 화가의 색감을 다양하게 수용하되 헤세의 회화 작품에서 나타나는 맑은 파스텔 계열의 색채와 다양한 톤(tone)의 색을 사용하였다. 작품 구성에 있어서는 신윤복의 대표작인 미인도가 다른 두 화가의 작품과 형태 또는 색채의 특성과 더해졌을 때 가장 다양한 시도가 가능할 것으로 판단하여 작품의 반을 미인도 연작으로 구성하였다.

아트마스크는 채색이 용이한 종이 아트마스크를 사용하였으며, 바디페인팅에서 쓰인 마네킹은 곡선의 아름다움을 극대화하기 위하여 사지가 생략된 토르소를 사용하였다. 또한 아트마스크와 바디페인팅 모두 기본적으로 아크릴 물감과 아크릴 붓을 사용한 페인팅을 시도하였으며, 입체감과 화려함을 부여하기 위한 보조적인 재료로 에바폼과 펄이 들어간 네일 폴리시 등을 사용하였다. 경우에 따라 작품의 여운이나 각 작품의 특성을 살리기 위하여 완전한 채색이나 깔끔한 채색을 거부하였다. 작품의 수는 아트마스크의 재구성 및 재배치를 통한 효과적인 활용을 위해 아트마스크 작품의 수를 바디페인팅 작품의 수보다 더 많이 제작하였다. 이에 여섯 개의 아트마스크 디자인과 두 개의 바디페인팅 디자인을 합해 총 여덟 개의 디자인을 제안하였고, 작품 제작 계획은 <표 18~21>과 같다.

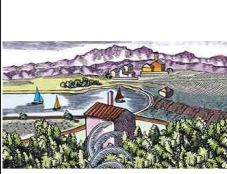
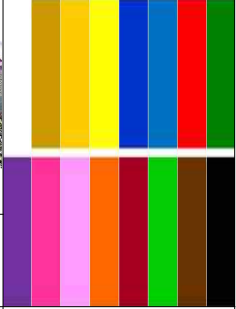
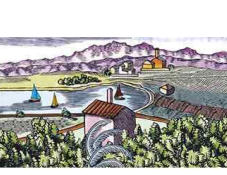
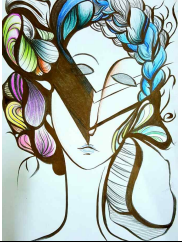
〈표 18〉 작품계획표(작품 1~2)

작 품 1	모티브 소스			색채
				
	단오풍정(18세기)	붉은 상반신 (1918)	호수 골짜기 위쪽 꽃이 심어진 정원 (1928)	
	응용 모티브			일러스트
				
	표현 기법	핸드 페인팅		
	사용 재료	종이 마스크, 아크릴 물감, 붓, 에바 폼, 네일 폴리시 등		
작 품 2	세 화가에게서 얻은 모티브 소스			색채
				
	쌍검대무(18세기)	여인상 기둥 앞면 (1913)	몬타놀라의 풍경 (1933)	
	세 화가에게서 얻은 응용 모티브			일러스트
				
	표현 기법	핸드 페인팅		
	사용 재료	종이 마스크, 아크릴 물감, 붓, 에바 폼, 네일 폴리시 등		

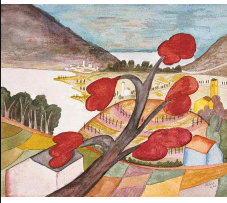
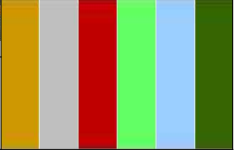
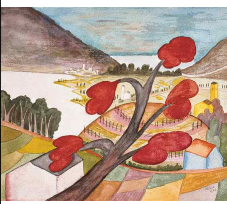
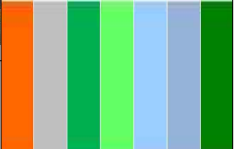
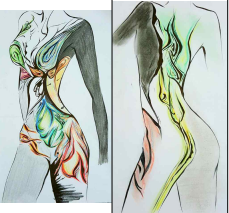
〈표 19〉 작품계획표(작품 3~4)

작 품 3	모티브 소스			색채
				
	산궁수진(18세기)	모이즈 키슬링의 초상이 있는 정물 (1918)	평화로운 티치노 (1947)	
	응용 모티브			일러스트
				
	표현 기법	핸드 페인팅		
	사용 재료	종이 마스크, 아크릴 물감, 붓, 에바 폼, 네일 폴리시 등		
작 품 4	모티브 소스			색채
				
	월하정인(18세기)	베아트리스의 초상(1915)	카사카무치(1931)	
	응용 모티브			일러스트
				
	표현 기법	핸드 페인팅		
	사용 재료	종이 마스크, 아크릴 물감, 붓, 에바 폼, 등		

〈표 20〉 작품계획표(작품 5~6)

작 품 5	모티브 소스			색채
				
	미인도(18세기)	잔 에뷔테른의 초상(1918)	태신의 풍경 (1936)	
	응용 모티브			일러스트
				
	표현 기법	핸드 페인팅		
	사용 재료	종이 마스크, 아크릴 물감, 붓, 에바 폼, 네일 폴리시 등		
작 품 6	모티브 소스			색채
				
	미인도(18세기)	잔 에뷔테른의 초상(1918)	태신의 풍경 (1936)	
	응용 모티브			일러스트
				
	표현 기법	핸드 페인팅		
	사용 재료	종이 아트 마스크, 아크릴 물감, 붓, 붓펜, 마카 펜 등		

〈표 21〉 작품계획표(작품 7~8)

작 품 7	모티브 소스			색채	
					
	미인도(18세기)	잔 에뷔테른의 초상(1918)	꽃피는 봄날에 (1920)		
	응용 모티브			일러스트	
					
	표현 기법	핸드 페인팅			
	사용 재료	바디 토르소, 아크릴 물감, 붓, 네일 폴리쉬 등			
작 품 8	모티브 소스			색채	
					
	미인도(18세기)	잔 에뷔테른의 초상(1918)	꽃피는 봄날에 (1920)		
	응용 모티브			일러스트	
					
	표현 기법	핸드 페인팅			
	사용 재료	바디 토르소, 아크릴 물감, 붓, 네일 폴리쉬 등			

4.2. 신윤복과 아메데오 모딜리아니와 헤르만 헤세의 회화 작품을 응용한 아트 마스크와 바디페인팅 디자인 제안

4.2.1. 〈작품 1 - 흘(濡)〉

재 료: 종이 아트 마스크, 아크릴 물감, 아크릴 물감용 붓, 에바 폼, 네일 폴리쉬 등

사이즈: 캔버스: 가로*세로 46*37.5(cm) / 마스크: 가로*세로 20*13(cm)

기 법: 핸드페인팅

작품 설명:

작품 1은 신윤복의 풍속화 〈단오풍정(18세기)〉와 아메데오 모딜리아니의 〈붉은 상반신(1918)〉, 헤르만 헤세의 〈호수 골짜기 위쪽 꽃이 심어진 정원(1928)〉에서 모티프를 차용하였다. 신윤복의 단오풍정에서는 ‘계곡’이라는 소재와 계곡 옆 땅의 갈라진 부분들을 표현한 기하학적인 진행의 선을 형태적 모티프로 응용하였다. 모딜리아니의 붉은 상반신에서는 회화 작품 속 인물의 긴 코와 얼굴형에서 모티프를 얻었고, 헤세의 회화 작품에서는 전반적인 색채를 추출하여 사용하였다.

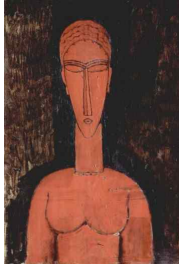
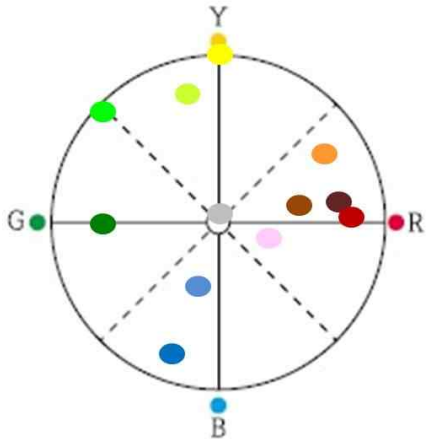
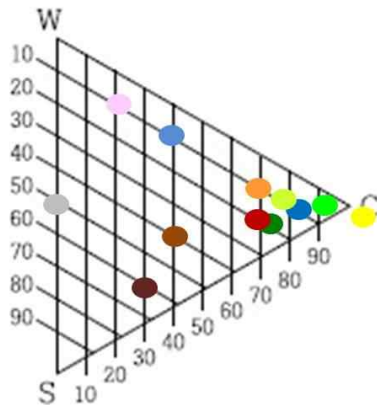
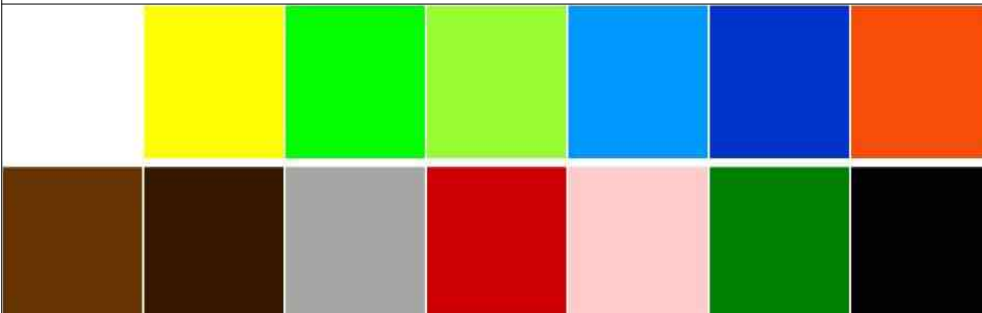
작품의 제목인 ‘흘(濡)’은 물이 흐르는 모양, 물이 흐르는 소리, 물이 샘솟는 것 등을 나타내는 한자어로 작품 1의 중요한 소재로 쓰였다. 신윤복과 헤세 두 화가의 회화 작품에서 보이는 계곡과 호수에서 얻은 소재로, 샘의 물이 모여야 각기 호수와 계곡이 된다는 것에서 기인하였다. 물과 마찬가지로 ‘말(言)’은 단어와 뜻, 소리가 모여 하나의 메시지가 되고 그것들이 모여 큰 뜻이 되기도 한다는 것을 샘물이 흐르고 고이는 형태로써 추상화하였다.

제작 과정에서 아트마스크를 조각내고 길게 배치하여 모딜리아니의 회화 작품과 조각 상에서 드러나는 얼굴의 특징처럼 코와 얼굴형을 길게 늘여 과장되게 표현하였다. 그림 속의 불규칙한 굵기와 길이의 선들은 모두 각기 다른 뜻을 담은 말과 생각을 ‘선’이라는 형태적 모티프로 형상화한 것으로, 난색 계열로 그려진 선은 감성적인 말을, 한색 계열로 그려진 선은 이성적인 말을 상징하도록 의미를 담았다. 마스크의 상악(上顎)과

하악(下顎)을 분리하여 그 사이로 선을 흐르게 한 것은 어긋남 속에 뺄어지는 말을 의미하며, 흐르는 선들은 모두 흘러보냈거나, 이미 흘러진 말들을 상징화하였다. 마스크의 머리 부분에 자란 검은색 가지와 붉은 색조의 피어난 꽃은 각기 다른 키워드를 통해 이어지는 생각의 가지와 생각의 끝에 피어난 꽃을 의미하도록 설정하였다. 꽃의 가지는 절제된 감정과 무거운 이성을 상징하기 위하여 검은색으로 그렸으며, 꽃은 붉은 매화로 그려 홍매화의 꽃말 중 하나인 ‘인내’의 의미를 담도록 하였다. 또한 입체감을 살리기 위하여 철사와 에바 폼으로 꽃과 줄기를 만들어 그림과 어우러지도록 고정하였고, 펄 입자가 큰 색색의 네일 폴리쉬로 채색하여 화려함을 더하였다. 턱 부분에서 하얗게 빈 부분은 앞의 의미를 가진 검은색과, 이성적인 말을 의미하는 한색계로 둘러싸여 있는데 이는 턱 끝까지 차올랐으나 이성의 힘으로 눌러내고 입술 아래에 담아 둔 말을 추상화하였다. 또한 마스크의 상악 부분은 명도가 높고 하악 부분은 얼룩덜룩하게 다른 색채가 섞이거나 비교적 명도가 낮는데 이를 통하여 생각이 탁해졌을 때 뺄어지는 말들의 지저분함과 어두움을 표현하려고 하였다.

사용된 색상을 NCS 색 값을 통해 보면 S1070-Y70R, S4040-Y80R, S6030-Y90R, S2070-R, S1020-R10B, S1040-B20G, S1080-B30G, S2070-G, 0595-G50Y, S1080-G70Y, SC-Y, S5000-N, S9000-N 으로 나타났다. S1070-Y70R, 70%의 R이 섞인 고채도 Y를 사용하였다. S4040-Y80R, R이 80% 섞인 중명도 중채도 Y를 사용하였다. S6030-Y90R, 90%의 R이 섞인 저명도 저채도 Y를 사용하였다. S2070-R, 색상환의 혼합 색 대신 흑색량을 20% 혼합한 고채도 R을 사용하였다. S1020-R10B, B가 10% 섞인 고명도 저채도 R을 사용하였다. S1040-B20G, G가 20% 섞인 고명도 중채도 B를 사용하였다. S1080-B30G, 30%의 G가 섞인 고채도의 B를 사용하였다. S2070-G, 색상환의 혼합 색 대신 흑색량을 20% 혼합한 고채도 G를 사용하였다. S0595-G50Y, 50%의 Y가 혼합되었으며, 백색이 섞이지 않은 고채도의 G를 사용하였다. S1080-G70Y, 70%의 Y가 섞인 고채도의 G를 사용하였다. SC-Y, 순색의 Y를 사용하였다. S5000-N, 흑색량 50%의 무채색을 사용하였다. S9000-N, 흑색량 90%의 무채색을 사용하였다<표 22~25>.

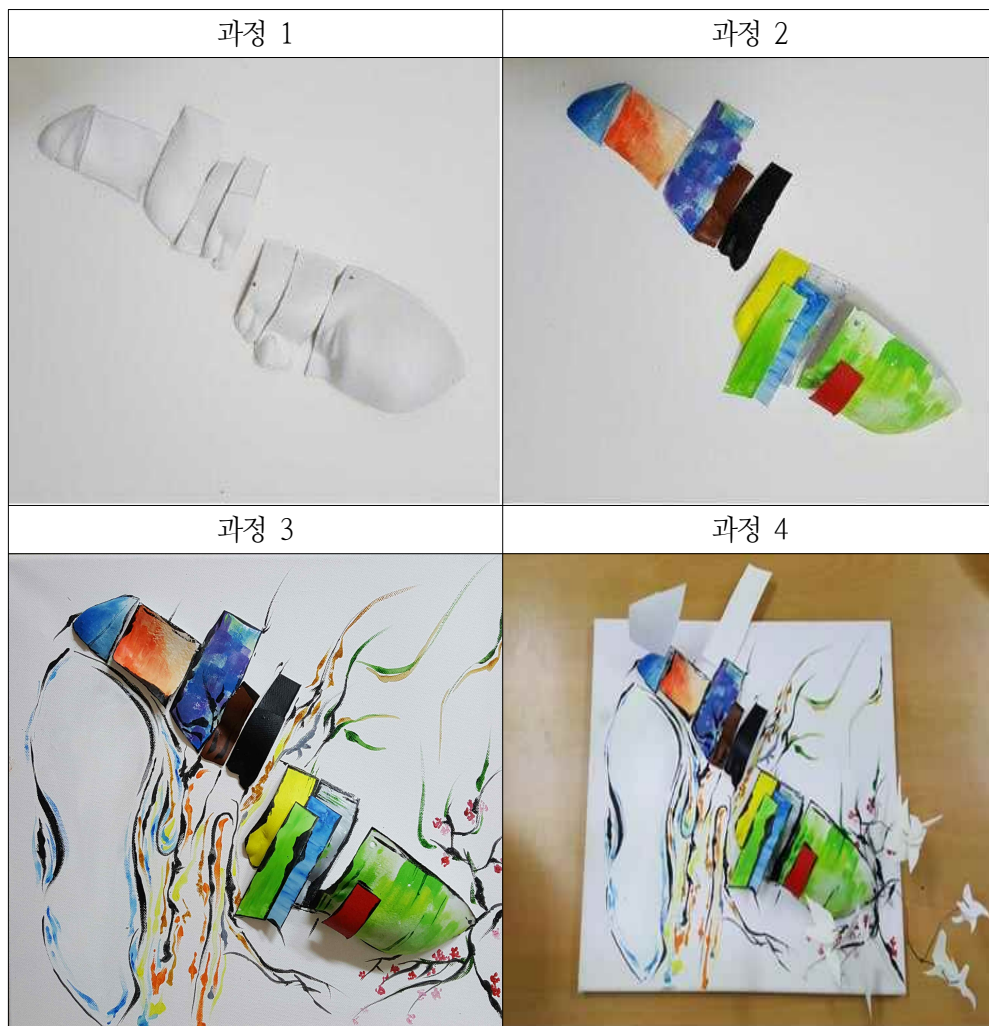
〈표 22〉 작품 1 디자인 시안 및 작품 색채 분석

모티브 작품			
	단오풍경(18세기)	붉은 상반신(1918)	호수 골짜기 위쪽 꽃이 심어진 정원(1928)
NCS 색상환		NCS 명도 채도	
			
NCS 색 값			
S4040-Y80R, S2070-G, SC-Y, S5000-N, S2070-R, S6030-Y90R, S0595-G50Y, S1080-G70Y, S1040-B20G, S1020-R10B, S1080-B30G, S1070-Y70R, S9000-N			
색 팔레트			
			

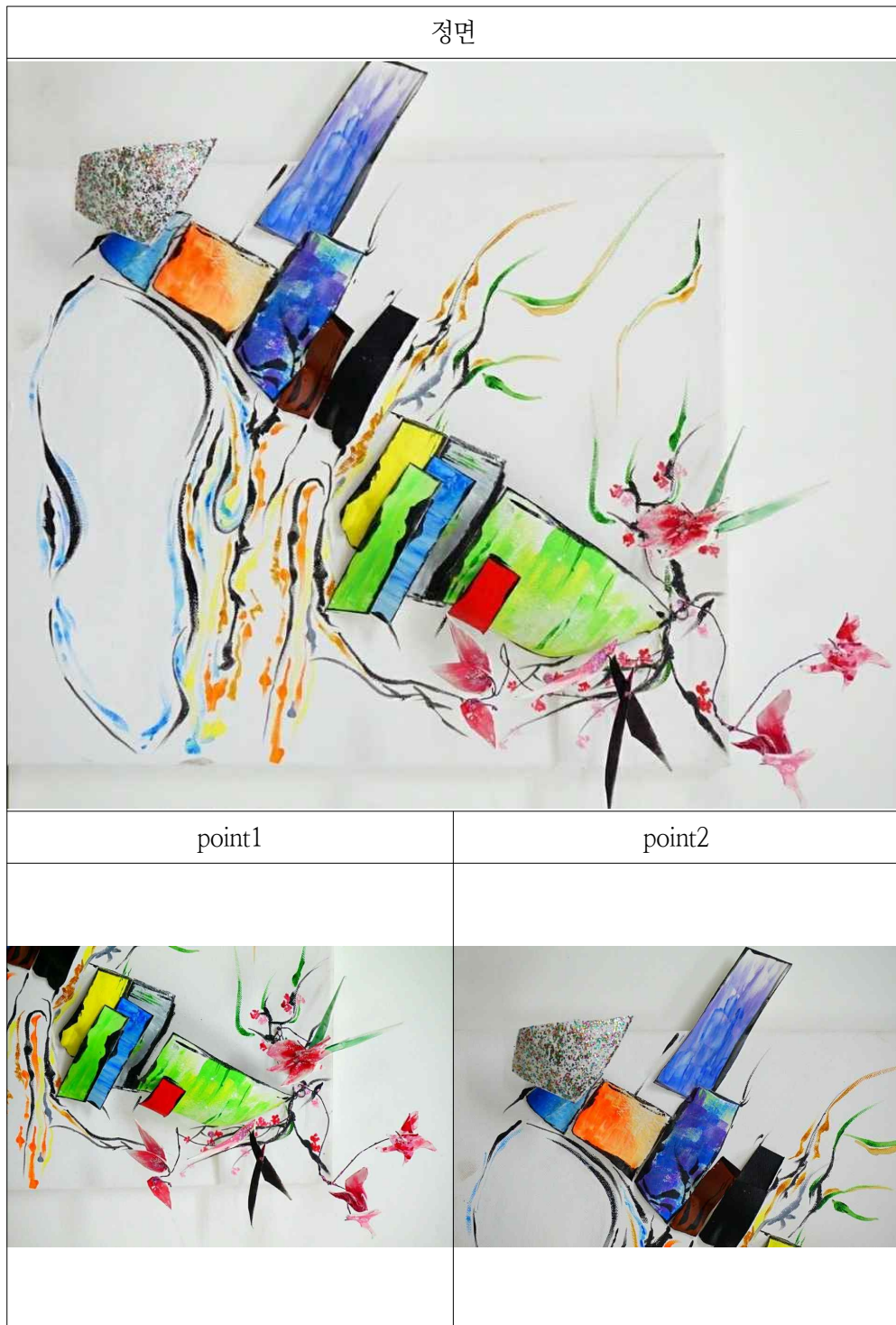
〈표 23〉 작품1 스케치



〈표 24〉 작품 1 제작 과정



〈표 25〉 작품 1 디자인



4.2.2. 〈작품 2 - 정인(情人)〉

재 료: 종이 아트 마스크, 아크릴 물감, 아크릴 물감용 붓, 에바 폼, 네일 폴리쉬 등

사이즈: 캔버스: 가로*세로 46*37.5(cm) / 마스크: 가로*세로 20*13(cm)

기 법: 핸드페인팅

작품 설명:

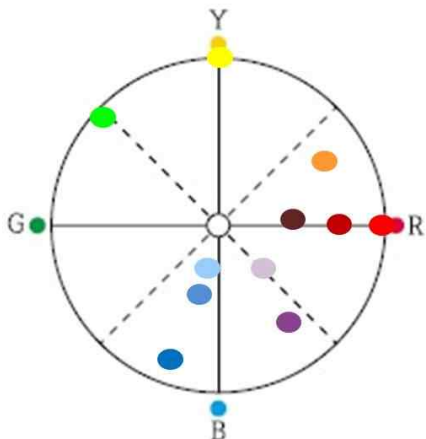
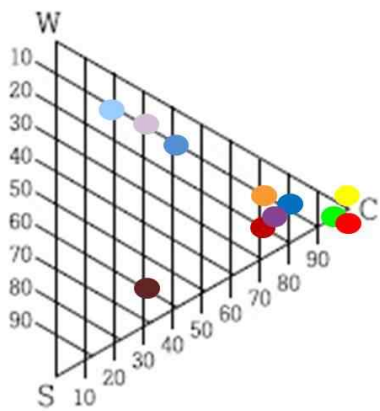
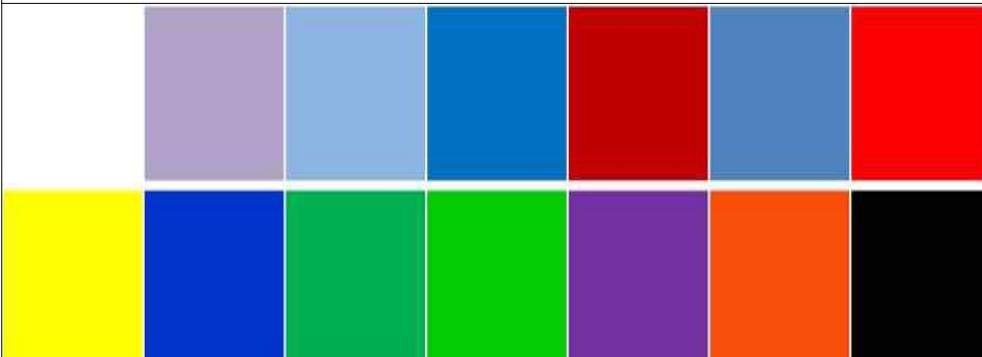
작품 2는 신윤복의 〈쌍검대무(18세기)〉에서 마스크 배치의 모티프를 얻었다. 쌍검대무에서 검무를 추는 두 기녀의 의복 색상 대비를 따라, 반대되는 색상을 통해 서로 다른 기운을 나타내고자 한색과 난색으로 색상을 나누었다. 이에 형태적 모티프를 더하고자 아메데오 모딜리아니의 〈여인상 기둥 앞면(1913)〉 속 가장자리 벽면에 위치한 반복되는 곡선 문양에서 모티프를 얻었다. 전반적인 색채의 모티프는 헤르만 헤세의 〈몬타놀라의 풍경(1933)〉에서 추출하였다.

작품은 각각 한색과 난색으로 온도의 대비를 이루도록 설정하였고, 마스크의 머리를 다른 방향으로 놓아 둘의 성질이 다름을 극대화하였다. 채색 과정에서 한색 계열의 마스크는 얼룩덜룩하게 색을 덧입히고, 난색 계열의 마스크는 화려한 색상을 비교적 매끈하게 채색하여 대비 효과를 더하였다. 두 마스크 모두 입술을 초록색과 연두색 즉, 한색과 난색의 구분이 모두 가능한 중간색으로 설정함으로써 입술을 통하여 마음이 전해지고 서로에게 물들어가는 과정을 표현하고자 하였다. 작품의 우측 하단에 꼬여진 선은 인연의 끈이 실타래처럼 뭉쳐진 것을 추상화한 것이고, 보라색은 온전히 서로에게 섞였을 때의 중간색을 나타낸다. 마스크의 눈이 위치하는 부분 또한 두 마스크 모두 보라색으로 서로를 연인으로 인식하고 바라보고 있음을 표현하였다. 각 마스크의 뒤쪽을 시작으로 우측 하단으로 이어지는 선들은 한색과 난색으로 나뉘어 각자가 가진 생각과 기운, 특징, 성향을 의미하며 모딜리아니의 회화 작품에서 차용한 모티프를 응용하여 표현하였다. 이 또한 점차 보라색이 가미되며 각자의 특성이 하나의 색으로 섞이는 것을 의미하도록 하였다. 서로의 색이 섞이고 하나의 색으로 물드는 채색을 통하여 연인의 사랑을 표현하고자 하였다. 마지막 단계에서 화려함을 더하기 위하여 부분적으로 펠이

함유된 네일 폴리쉬를 사용하였다.

사용된 색상을 NCS 색 값을 통해 보면 S1070-Y70R, S6030-Y90R, S2070-R, SC-R, S1030-R50B, S1575-R60B, S1020-B20G, S1040-B20G, S1080-B30G, S1050-G10Y, 0595-G50Y, SC-Y, S9000-N 으로 나타났다. S1070-Y70R, 70%의 R이 섞인 고채도 Y를 사용하였다. S6030-Y90R, 90%의 R이 섞인 저명도 저채도 Y를 사용하였다. S2070-R, 색상환의 혼합 색 대신 흑색량을 20% 혼합한 고채도 R을 사용하였다. SC-R, 순색의 R을 사용하였다. S1030-R50B, B가 50% 섞인 고명도 저채도 R을 사용하였다. S1020-B20G, G가 20% 섞인 고명도 저채도 B를 사용하였다. S1040-B20G, G가 20% 섞인 고명도 중채도 B를 사용하였다. S1080-B30G, 30%의 G가 섞인 고채도의 B를 사용하였다. S1050-G10Y, 10%의 Y가 섞인 중명도 중채도의 G를 사용하였다. S0595-G50Y, 50%의 Y가 혼합되었으며, 백색이 섞이지 않은 고채도의 G를 사용하였다. SC-Y, 순색의 Y를 사용하였다. S9000-N, 흑색량 90%의 무채색을 사용하였다<표 26~29>.

〈표 26〉 작품 2 디자인 시안 및 작품 색채 분석

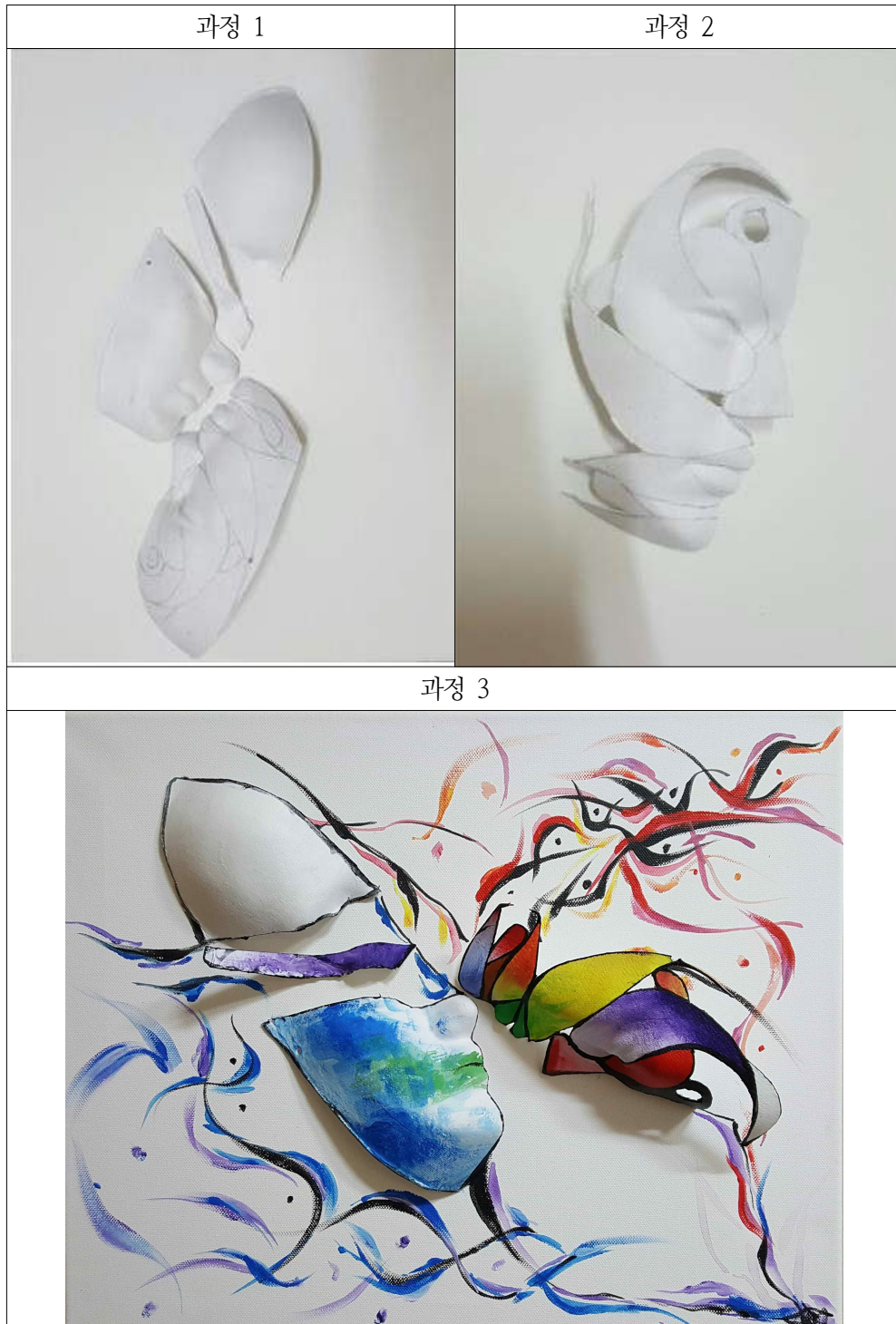
모티브 작품			
	쌍검대무(18세기)	여인상 기둥 앞면 (1913)	몬타놀라의 풍경 (1933)
NCS 색상환		NCS 명도 채도	
			
NCS 색 값			
SC-Y, SC-R, S2070-R, S0595-G50Y, S1040-B20G, S1080-B30G, S1070-Y70R, S6030-Y90R, S1030-R50B, S1575-R60B, S1020-B20G, S1050-G10Y, S9000-N			
색 팔레트			
			

〈표 27〉 작품2 스케치

스케치



〈표 28〉 작품 2 제작 과정



〈표 29〉 작품 2 디자인

정면	
	
point1	point2
	

4.2.3. 〈작품 3 - 화비화(花非花)〉

재 료: 종이 아트 마스크, 아크릴 물감, 아크릴 물감용 붓, 에바 폼, 네일 폴리시 등

사이즈: 캔버스: 가로*세로 53*41(cm) / 마스크: 가로*세로 20*13(cm)

기 법: 핸드페인팅

작품 설명:

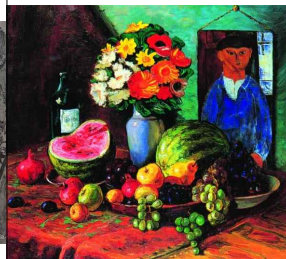
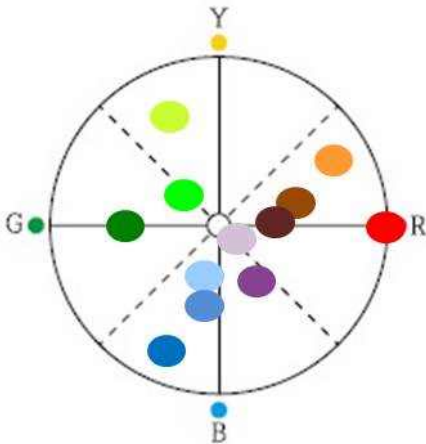
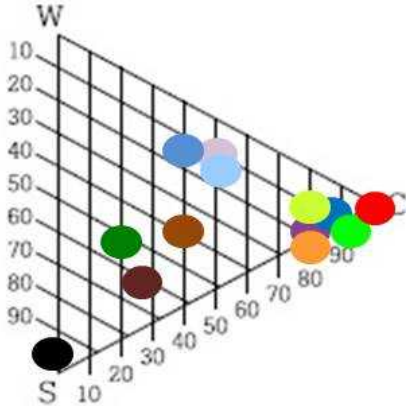
신윤복의 산수화 〈산궁수진(18세기)〉 속 산과 바위의 형태를 나타낸 선에서 기하학적인 선의 모티프를 얻었고, 모딜리아니의 〈모이즈 키슬링의 초상이 있는 정물(1918)〉에서 ‘꽃’이라는 키워드와 다양한 색채에서 모티프를 얻었다. 주로 사용한 색채는 헤세의 〈평화로운 티치노(1947)〉 속 색채이지만, 옅은 파스텔 톤이 주를 이루기 때문에 포인트 색을 가미하기 위하여 앞에서 언급한 모딜리아니의 회화 작품 속 색채를 일부 추출하여 사용하였다.

작품의 제목인 ‘화비화’ 그대로 ‘꽃이되 꽃이 아닌 것’을 표현하고자 하였고 이에 아트마스크의 의도적 배치를 통한 꽃의 형상화를 디자인의 기본 틀로 삼았다. 제작 과정에서 아트 마스크를 돋보이게 하기 위하여 배경은 하얗게 칠하고, 온전한 형태의 마스크와 필요에 맞게 조각내거나 다듬은 마스크들을 활짝 피어난 꽃의 형태로 배치하였다. 또한 마스크를 조각내어 산궁수진에서 얻은 모티프처럼 얇게 오려 접거나 말아서 입체감을 부여하며 꽃의 줄기, 암술, 수술 등을 상징하도록 하였다. 채도가 낮은 보라색과 하늘색, 초록색 계열은 헤세의 회화 작품 속 하늘과 산, 나무의 색에서 추출한 것으로 ‘꽃’이라는 소재에 걸맞게 자연의 색을 사용하였다. 채색 과정에서는 단색을 사용하지 않고 그 위에 인접하는 비슷한 톤의 색채를 배치하고 덧칠하였다. 이는 헤세의 그림에서 볼 수 있는 특징으로, 나뭇잎 하나를 칠해도 연두색 한 색상만이 아닌 기타 비슷한 색상들을 함께 칠해 자연스러운 음영감을 주었다. 화비화 또한 이와 같이 짙은 색채를 쓰지 않고도 인접 색을 통한 음영감 표현이 가능하게끔 하였다. 또한 줄기와 잎사귀 등을 나타내는 불규칙한 굵기와 길이의 선은 서로 다른 색으로 교차시키되 채도를 낮춰 튀지 않으면서도 여백을 채울 수 있도록 표현하였다. 또한 철사와 에바 폼으로 꽃의 형

태를 만들어 우측 상단에 배치하였으며 꽃의 화려함을 강조하기 위해 붉은 펄감과 흰색 펄감 등 다양한 펄 네일 폴리쉬로 채색하였고, 마무리 단계에서 은색, 파란색, 분홍색, 흰색의 펄이 섞인 은색 네일 폴리시를 부분적으로 덧칠해 꽃에 이슬이 맺힌 것을 표현하였다.

전체적으로 다양한 파스텔 계열의 색을 사용하여 톤 인 톤(Tone in Tone)과 톤 온 톤(Tone on Tone) 배색을 하였고, 흰색 기미가 섞인 파스텔 톤이 주를 이루므로 인하여 색이 퍼져 보이지 않게끔 검정색 선을 통해 색과 색 사이의 중심을 잡아 주었다. 사용된 색상을 NCS 색 값을 통해 보면 S4040-Y90R, S6030-Y90R, S1080-Y70R, SC-R, S1050-R50B, S2070-R60B, S1040-B20G, S1050-B20G, S1080-B30G, S4020-G, S1090-G50Y, S1080-G70Y, S9000-N 으로 나타났다. S4040-Y90R, 90%의 R이 섞인 증명도 중채도의 Y를 사용하였다. S6030-Y90R, 90%의 R이 섞인 저명도 저채도의 Y를 사용하였다. S1080-Y70R, 70%의 R이 섞인 고채도 Y를 사용하였다. SC-R, 순색의 R을 사용하였다. S1050-R50B, 50%의 B가 섞인 증명도 중채도의 R을 사용하였다. S2070-R60B, 60%의 B가 섞인 고채도의 R을 사용하였다. S1040-B20G, G가 20% 섞인 고명도 중채도 B를 사용하였다. S1050-B20G, 20%의 G가 섞인 증명도 중채도의 G를 사용하였다. S1080-B30G, 30%의 G가 섞인 고채도의 B를 사용하였다. S4020-G, 흑색량이 40% 섞인 저채도의 G를 사용하였다. S1090-G50Y, 백색이 섞이지 않은 50% Y 혼합 비율의 고채도 G를 사용하였다. S1080-G70Y, 70%의 Y가 섞인 고채도의 G를 사용하였다. S9000-N, 흑색량 90%의 무채색을 사용하였다<표 30~34>.

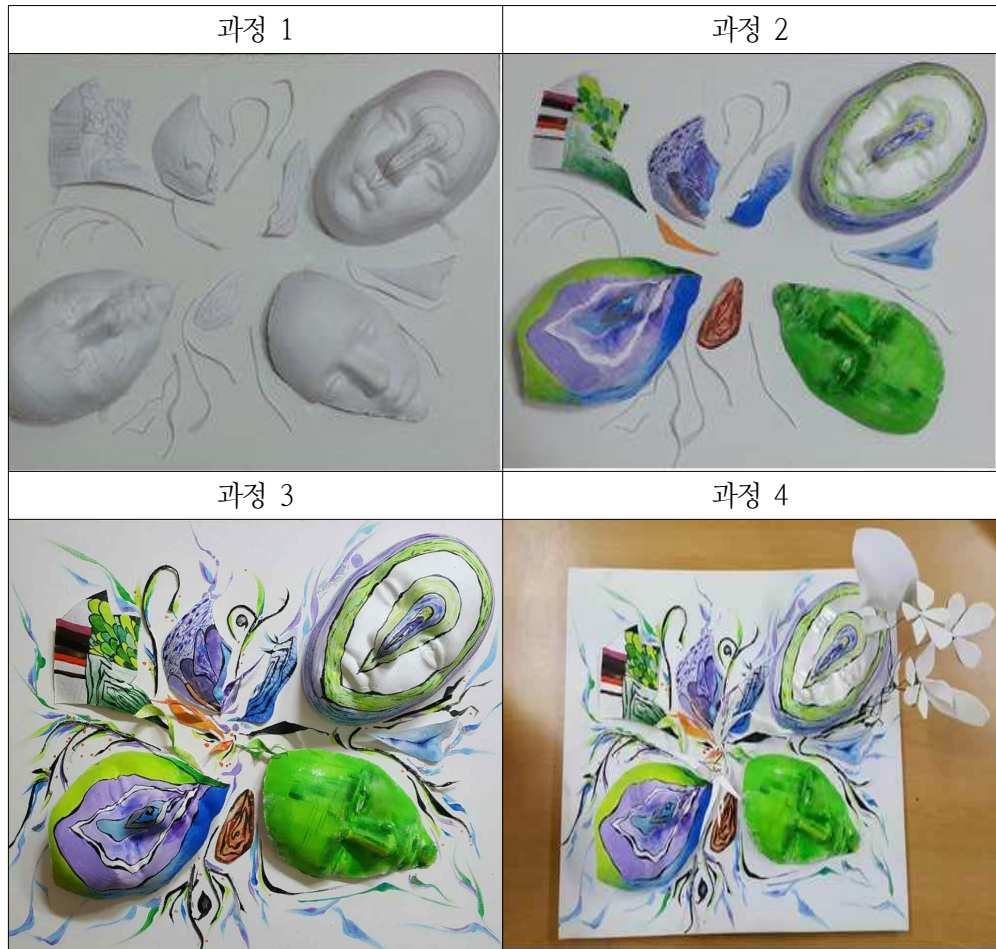
〈표 30〉 작품 3 디자인 시안 및 작품 색채 분석

모티브 작품			
	산궁수진(19세기)	모이즈 키슬링의 초상이 있는 정물 (1918)	평화로운 티치노 (1947)
NCS 색상환		NCS 명도 채도	
			
NCS 색 값			
S1050-R50B, S2070-R60B, SC-R, S4020-G, S9000-N, S1080-G70Y, S1090-G50Y, S1080-B30G, S1050-B20G, S1040-B20G, S1080-Y70R, S4040-Y90R, S6030-Y90R			
색 팔레트			
			

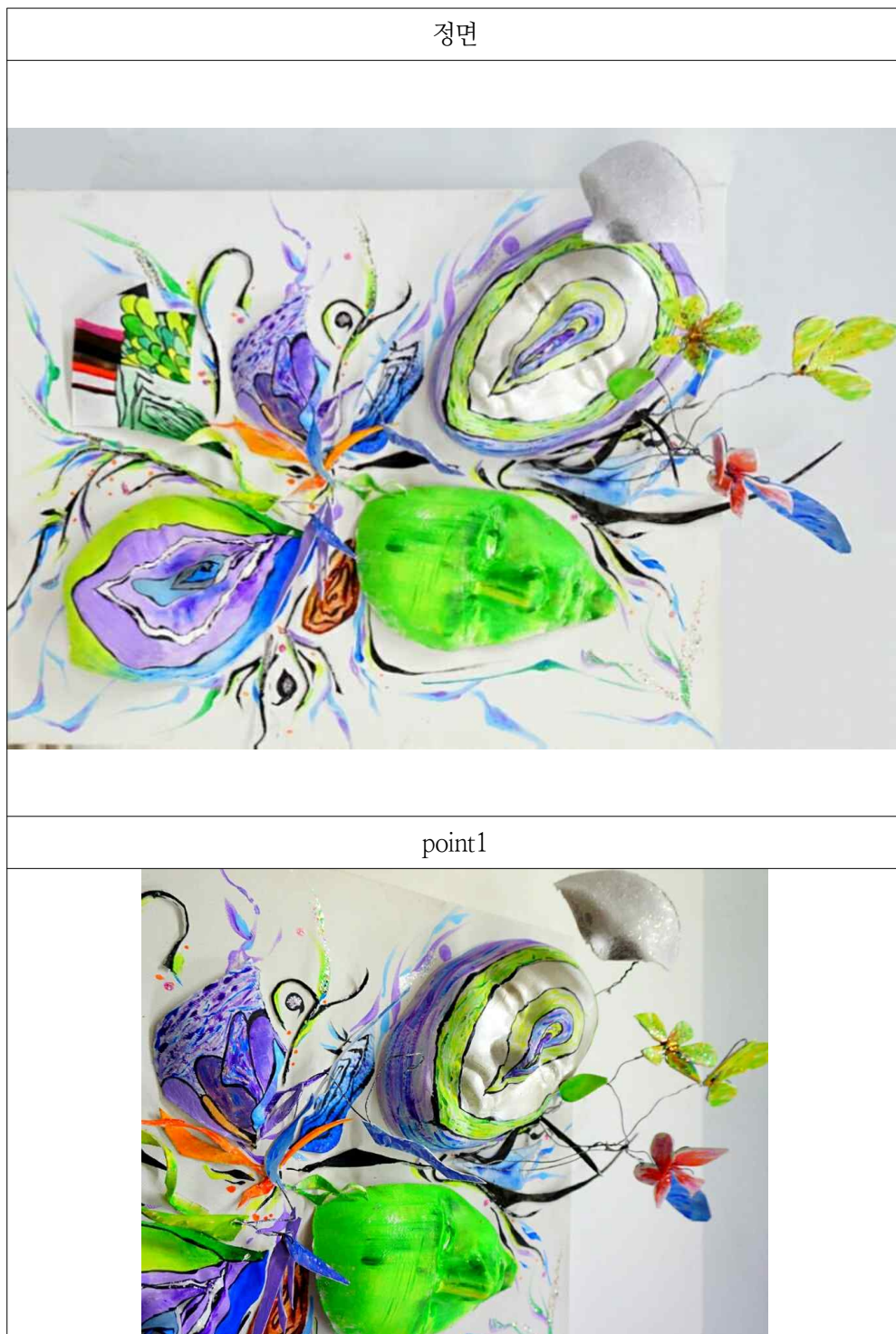
〈표 31〉 작품3 스케치



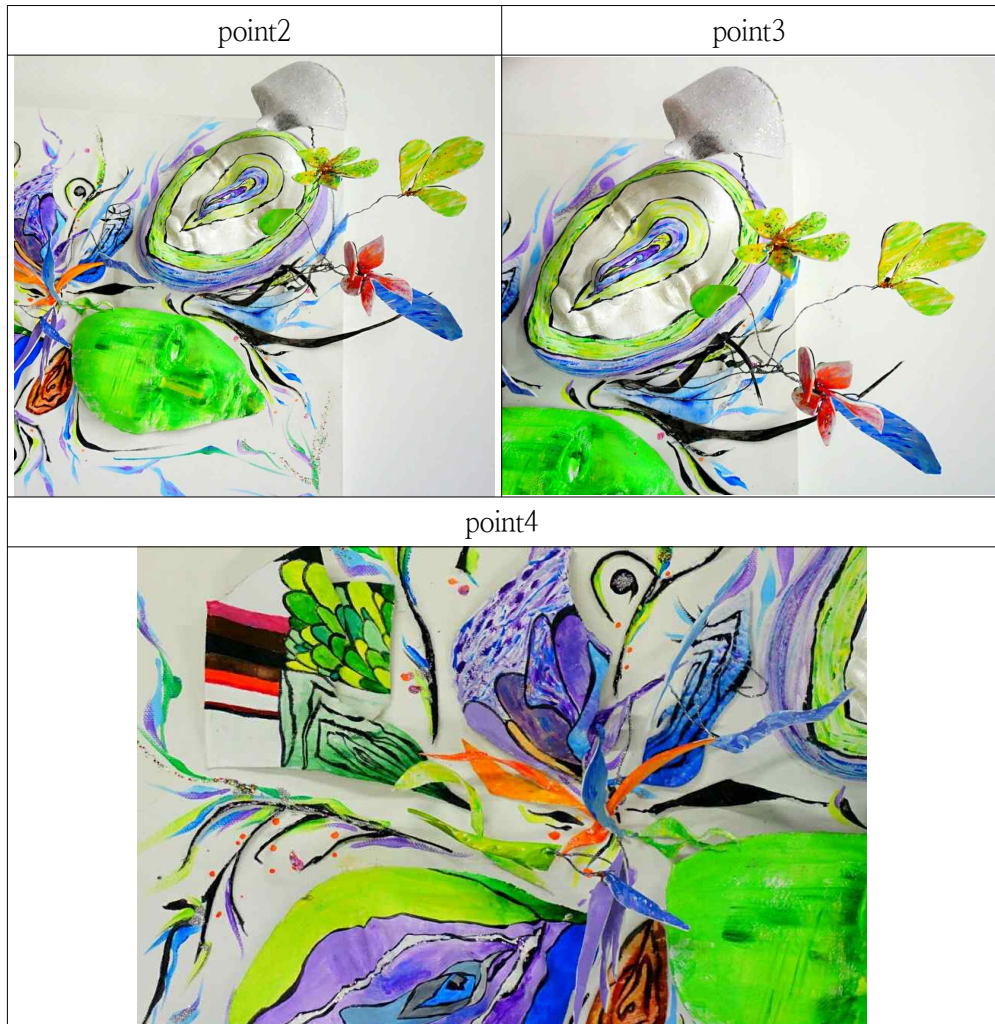
〈표 32〉 작품 3 제작 과정



〈표 33〉 작품 3 디자인 1



〈표 34〉 작품 3 디자인 2



4.2.4. 〈작품 4 - 현실이면(現實裏面)〉

재 료: 종이 아트 마스크, 아크릴 물감, 아크릴 물감용 붓, 에바 폼 등

사이즈: 캔버스: 가로*세로 46*37.5(cm) / 마스크: 가로*세로 20*13(cm)

기 법: 핸드페인팅

작품 설명:

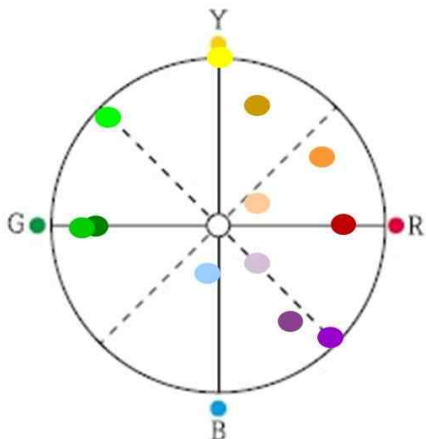
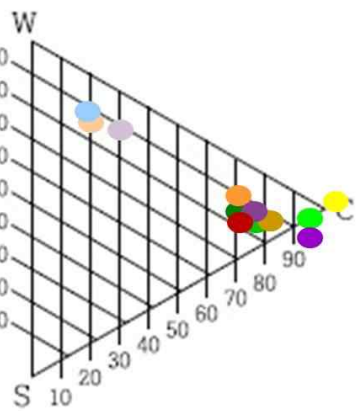
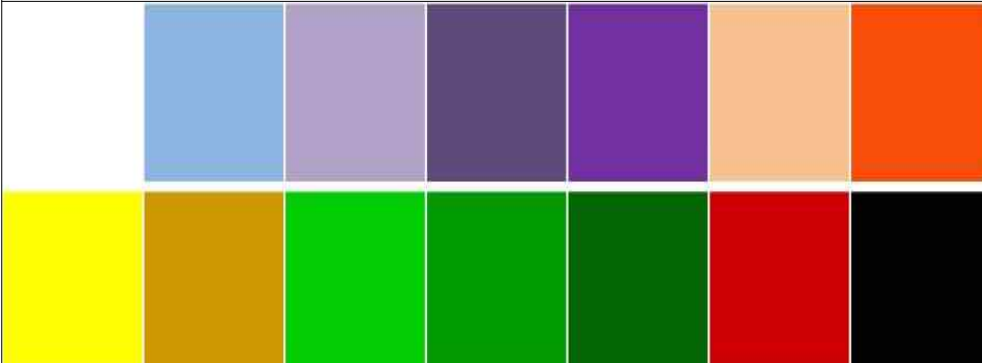
작품 4는 신운복의 〈월하정인(18세기)〉에서 같은 공간임에도 달빛이 비추는 곳과 비치지 않는 곳에서 보이는 서로 다른 모습을 작품 주제 설정과 마스크 구도 설정의 모티프로 얻었다. 아메데오 모딜리아니의 〈베아트리스의 초상(1915)〉에서 색채를 추출하여 사용했으며, 헤르만 헤세의 〈카사카무치(1931)〉 속 세밀하게 표현된 나뭇잎의 모양에서 추가적 모티프를 얻었다. 색채 사용에 있어서는 모딜리아니의 회화 작품 속 우울한 색채와 헤세 회화 작품에 나타나는 나무와 자연의 생동감 넘치는 색을 추출하여 사용하였다.

작품의 제목인 ‘현실이면’은 중의적인 뜻을 담고 있다. ‘현실이었으면…….’ 하고 바라는 마음과 ‘현실의 또 다른 면’을 모두 의미하는데 이를 ‘삶과 죽음’이라는 키워드를 통하여 표현하였다. 배경은 공허함을 나타내기 위하여 하얀색으로 비웠다. 표면에 겹쳐진 마스크의 조각들은 모두 현실과 살아 있음을 의미하며, 이를 돋보이게 하고자 혈색을 나타내는 색채들로 채색하였다. 이와 달리 안쪽에 위치한 마스크는 베아트리스의 초상에서 나타나는 보랏빛 채색에서 모티프를 얻었고, 피가 식었을 때의 차가운 색채를 덧입혀 죽음을 표현하였다. 눈의 경우, 겉에 위치한 마스크는 흰자와 검은자의 대비가 뚜렷한 눈으로 존재감을 드러내고 있는 반면 안쪽에 위치한 마스크는 죽음을 의미하므로 생기를 잃어 또렷한 빛이 존재하지 않는다는 것을 검은색으로 표현하고자 하였다. 마스크가 서로 완전히 겹쳐지거나 일부분이라도 닿게 하여, 제목의 중의적인 의미와 함께 삶과 죽음은 서로 다른 의미이나 같은 경계에 있다는 것을 추상화하고자 하였다. 그리고 각기 다른 크기와 모양으로 뾰족한 끝은 모두 안쪽의 마스크로부터 시작하여 죽음의 기운을 나타내지만, 생동감 넘치는 자연의 색으로 채색하여 반전의 의미와 더불어

이질적인 느낌과 새로운 삶에 대한 갈망을 나타내고자 하였다.

사용된 색상을 NCS 색 값을 통해 보면 S1575-Y30R, S1020-Y60R, S1070-Y70R, S2070-R, S1030-R50B, S0595-R50B, S1575-R60B, S1020-B20G, S1570-G, S1575-G, S0595-G50Y, SC-Y, S9000-N 으로 나타났다. S1575-Y30R, 30%의 R이 섞인 고채도의 Y를 사용하였다. S1020-Y60R, 60%의 R이 섞인 고명도 저채도의 Y를 사용하였다. S1070-Y70R, 70%의 R이 섞인 고채도의 Y를 사용하였다. S2070-R, 색상환의 혼합 색이 섞이지 않은 고채도의 R을 사용하였다. S1030-R50B, 50%의 B가 섞인 고명도 저채도의 R을 사용하였다. S0595-R50B, 50%의 B가 섞인 고채도의 R을 사용하였다. S1575-R60B, 60%의 B가 섞인 고채도의 R을 사용하였다. S1020-B20G, 20%의 G가 섞인 고명도 저채도의 B를 사용하였다. S1570-G, S1575-G 두 색 모두 색상환의 혼합 색이 섞이지 않은 고채도의 G를 사용하였다. S0595-G50Y, 50%의 Y가 섞인 고채도의 G를 사용하였다. SC-Y, 순색의 Y를 사용하였다. S9000-N, 흑색 량이 90%인 무채색을 사용하였다<표 35~38>.

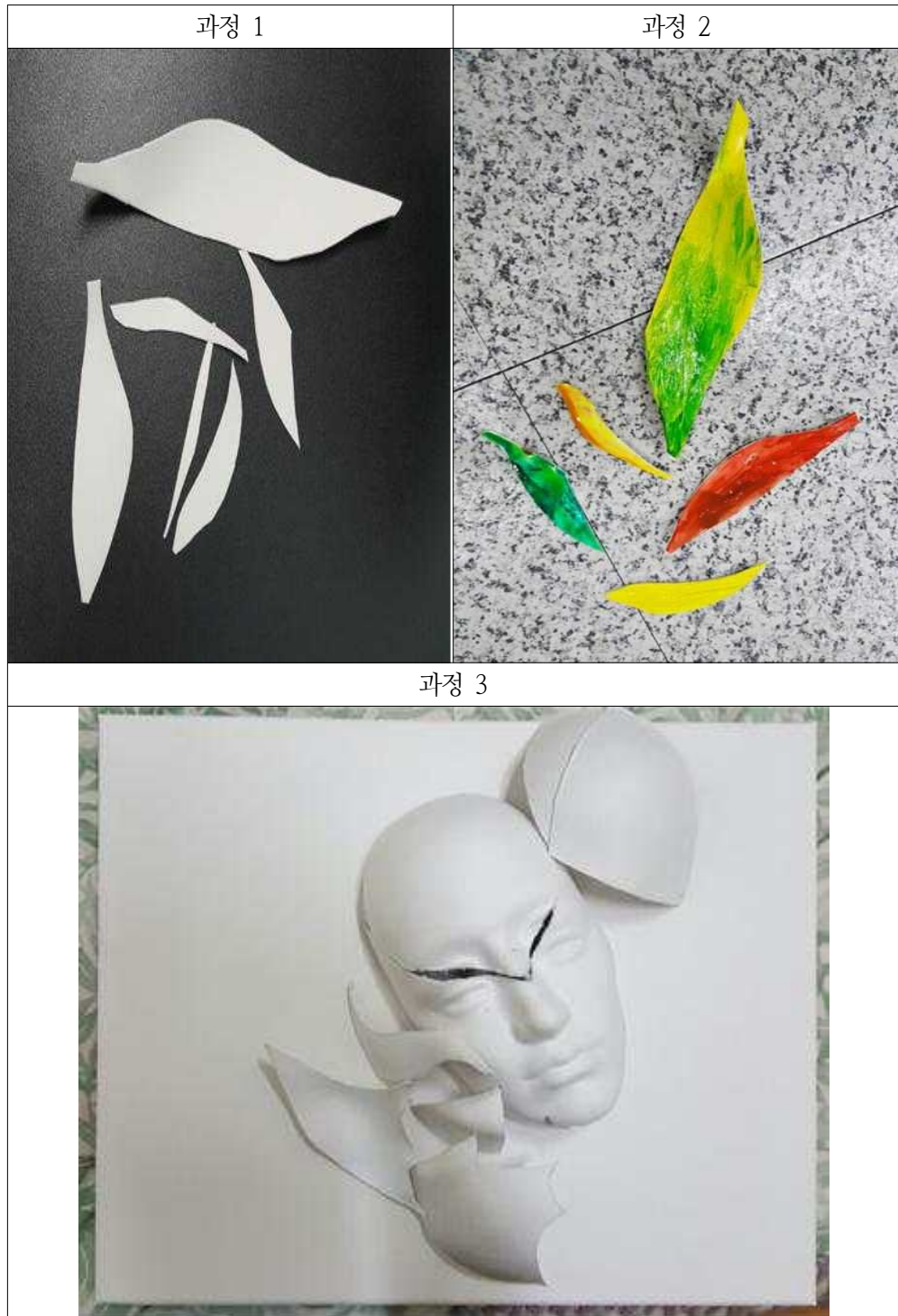
〈표 35〉 작품 4 디자인 시안 및 작품 색채 분석

모티브 작품			
	월하정인(18세기)	베아트리스의 초상 (1915)	카사카무치(1931)
NCS 색상환		NCS 명도 채도	
			
NCS 색 값			
SC-Y, S0595-G50Y, S1070-Y70R, S2070-R, S1030-R50B, S1575-R60B, S1020-B20G, S1570-G, S0595-R50B, S1020-Y60R, S1575-G, S1575-Y30R, S9000-N			
색 팔레트			
			

〈표 36〉 작품4 스케치



〈표 37〉 작품 4 제작 과정



〈표 38〉 작품 4 디자인



4.2.5. <작품 5 - 미인도 연작(美人圖 聯作)1>

재 료: 종이 아트 마스크, 아크릴 물감, 아크릴 물감용 붓, 에바 폼, 네일 폴리쉬 등

사이즈: 캔버스: 가로*세로 46*37.5(cm) / 마스크: 가로*세로 20*13(cm)

기 법: 핸드페인팅

작품 설명:

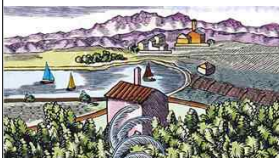
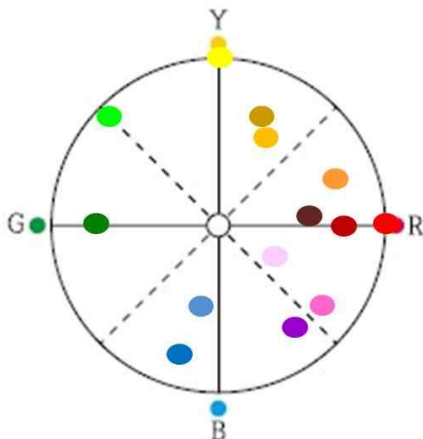
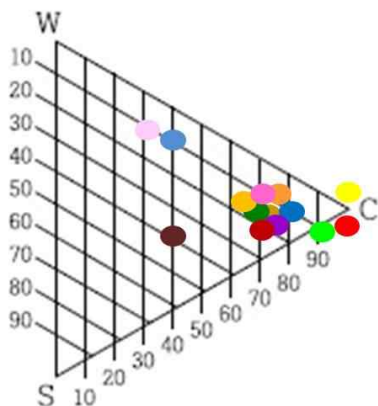
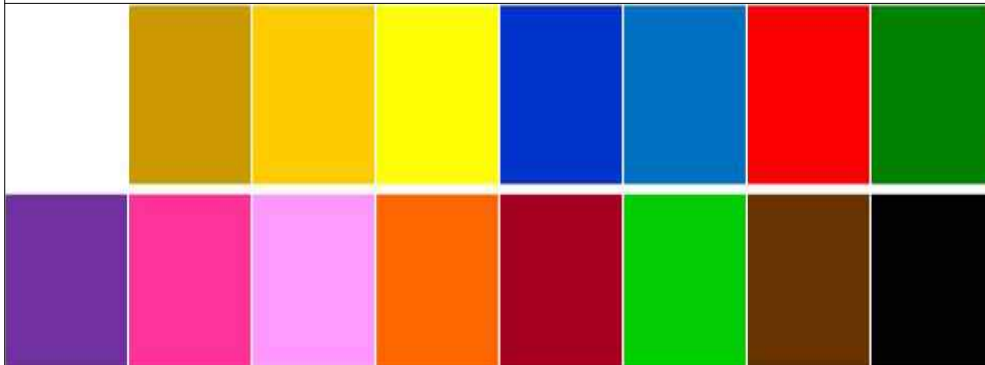
작품 5는 미인도 연작 시리즈의 첫 번째 작품으로, 신윤복의 <미인도(18세기)>에서 주제와 형상의 모티프를 얻었고, 아메데오 모딜리아니의 <잔 에뷔테른의 초상(1918)>에서 나타나는 인물의 독특한 형상과 황토색 계열 색채를 모티프로 차용하였다. 또한 헤르만 헤세의 <테신의 풍경(1936)>에서 산을 구성하는 테두리의 불규칙한 선, 그림의 테두리와 이어지는 빗금에서 선 형태의 모티프를 얻었으며 전반적인 색채를 추출하여 사용하였다.

작품 5에서는 ‘미인’의 일반적인 잣대와 외모지상주의를 풍자하였다. 백색으로 칠한 얼굴 속 눈, 코, 입을 간결하고 투박하게 표현함으로써 그림 속 미인은 일반적으로 칭하는 ‘예쁜’, ‘아름다운’이라는 수식어와 어울리지 않음을 나타내고자 하였다. 또한 미인이 외모가 아름다운 여성이라는 인식과 편견을 풍자하고 희화화하기 위하여, 얼굴의 반은 꾸미지 않은 남성, 다른 반은 서툰 우스꽝스럽게 꾸민 남성의 형상을 하게끔 하였다. 이에 기녀의 갓을 추상화한 마스크를 안쪽 면이 보이게끔 반대로 부착하여 겉치레에만 치중하는 외모지상주의를 희화적으로 표현하였다. 가채의 경우 우측 하단에 있는 가채의 덩어리는 얼굴의 크기보다 훨씬 더 크며 가채를 구성하는 머리카락의 모양새도 모두 다르게 표현하였다. 자신에게 어울리는 것이 무엇인지 모르고 부풀리는 것에만 신경을 썼다는 의미를 담고자 하였다. 좌측 상단의 경우 과장된 가채의 덩어리로 겉으로 드러나는 것, 화려하고 사치스러운 것에 중점을 두는 것을 풍자하였다. 색채는 테신의 풍경 속 수채화의 색채를 차용하였고, 각 조각의 형태는 각각 꽃잎과 뿔단배, 나뭇잎 등을 추상화하였다. 기다란 얼굴과 목의 형상을 한 조각들은 모딜리아니의 회화 작품에서 나타나는 특징에서 모티프를 얻은 것이며, 일부 조각에서는 눈, 코, 입을 그려 넣었

다. 긴 조각은 모딜리아니의 작품이 갖는 대표적인 특성을 통해 가채를 장식하는 비너를 추상화한 것이며, 해세의 작품 속 색채들 가운데 끼워 넣어 사람이 등장하지 않았던 해세의 회화 작품 속에 사람을 등장시키고자 하였다. 좌측 하단의 가채는 마스크의 하관을 잘라 부착하였다. 검은색은 모든 화려함을 뺀 마스크의 존재 그 자체를, 하얀색으로 채색한 입술은 꾸밈없는 순수한 아름다움의 의미를 전달하고자 하였다. 겹치레가 중요한 것이 아니라 장식을 모두 배제했을 때 드러나는 진정한 아름다움이 가장 중요한 것임을 작품을 통하여 표현하고자 하였다. 마지막 단계에서는 마스크의 화려함에 포인트를 주고자 크고 작은 흰색 입자가 섞인 네일 폴리쉬를 부분적으로 두 차례 덧칠했다.

사용된 색상을 NCS 색 값을 통해 보면 S1575-Y30R, S1565-Y40R, S1070-Y70R, S4040-Y90R, S2070-R, SC-R, S1030-R30B, S1070-R40B, S1575-R60B, S1040-B20G, S1080-B30G, S1570-G, S0595-G50Y, SC-Y, S9000-N 으로 나타났다. S1575-Y30R, 30%의 R이 섞인 고채도의 Y를 사용하였다. S1565-Y40R, 40%의 R이 섞인 중채도의 Y를 사용하였다. S1070-Y70R, 70%의 R이 섞인 고채도의 Y를 사용하였다. S4040-Y90R, 90%의 R이 섞인 중명도 중채도의 Y를 사용하였다. S2070-R, 색상환의 혼합 색이 섞이지 않은 흑색 량 20%의 고채도 R을 사용하였다. SC-R, 순색의 R을 사용하였다. S1030-R30B, 30%의 B가 섞인 고명도 저채도의 R을 사용하였다. S1070-R40B, 40%의 B가 섞인 고채도의 R을 사용하였다. S1575-R60B, 60%의 B가 섞인 고채도의 R을 사용하였다. S1040-B20G, 20%의 G가 섞인 중명도 중채도의 B를 사용하였다. S1080-B30G, 30%의 G가 섞인 고채도의 B를 사용하였다. S1570-G, 색상환의 혼합 색이 섞이지 않은 고채도의 G를 사용하였다. S0595-G50Y, 백색이 섞이지 않은 50% Y 기미의 고채도 G를 사용하였다. SC-Y, 순색의 Y를 사용하였다. S9000-N, 흑색 량 90%의 무채색을 사용하였다<표 39~42>.

〈표 39〉 작품 5 디자인 시안 및 작품 색채 분석

모티브 작품			
	미인도(18세기)	잔 에뷔테른의 초상 (1918)	테신의 풍경 (1936)
NCS 색상환		NCS 명도 채도	
			
NCS 색 값			
S1575-Y30R, S1565-Y40R, SC-Y, SC-R, S1080-B30G, S1040-B20G, S1570-G, S1575-R60B, S1070-R40B, S1030-R30B, S1070-Y70R, S2070-R, S0595-G50Y, S4040-Y90R, S9000-N			
색 팔레트			
			

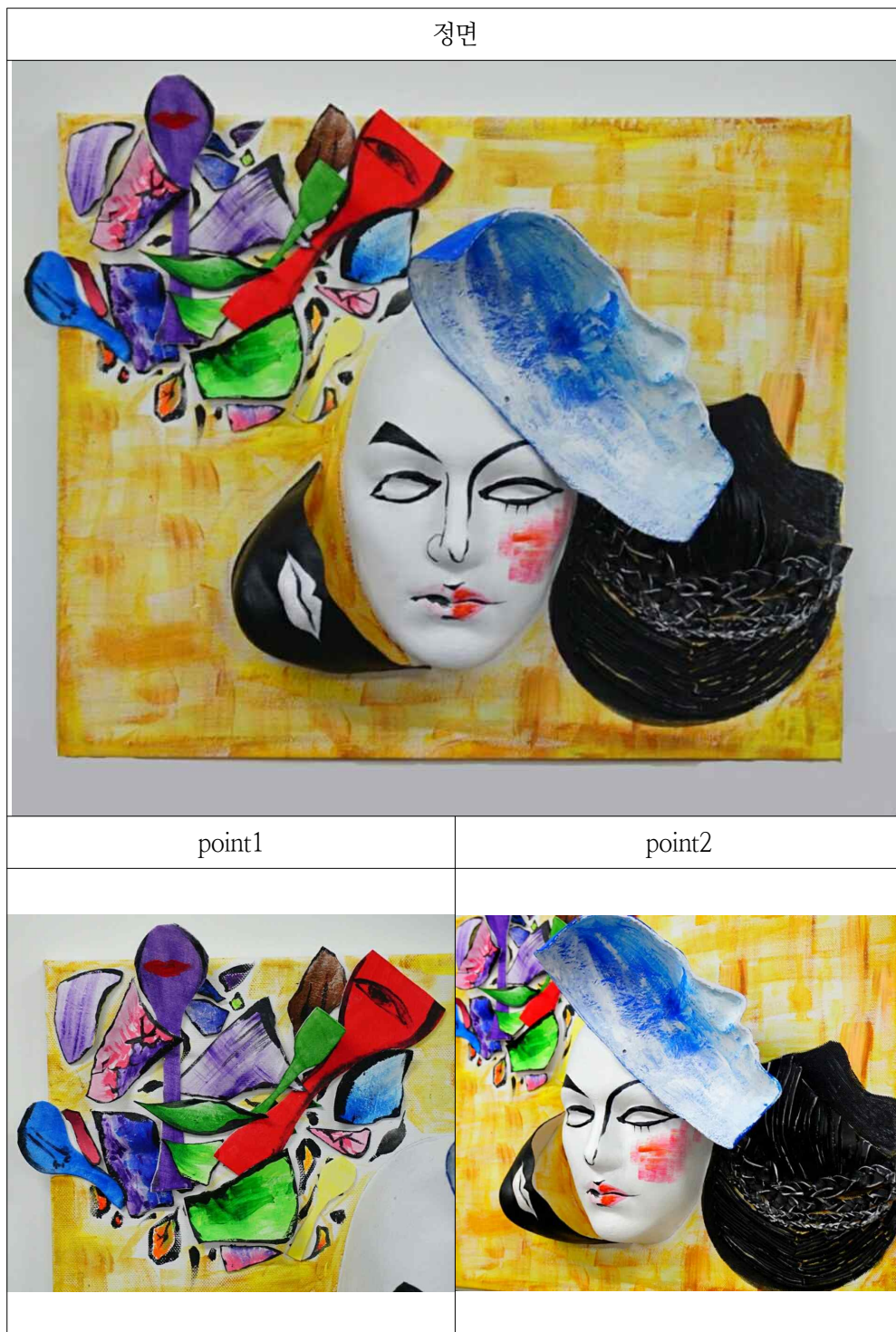
〈표 40〉 작품5 스케치



〈표 41〉 작품 5 제작 과정



〈표 42〉 작품 5 디자인



4.2.6. <작품 6 - 미인도 연작(美人圖 聯作)2>

재 료: 종이 아트 마스크, 아크릴 물감, 아크릴 물감용 붓, 붓펜, 컬러 마카 펜 등

사이즈: 캔버스: 가로*세로 53*41(cm) / 마스크: 가로*세로 20*13(cm)

기 법: 핸드페인팅

작품 설명:

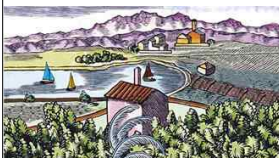
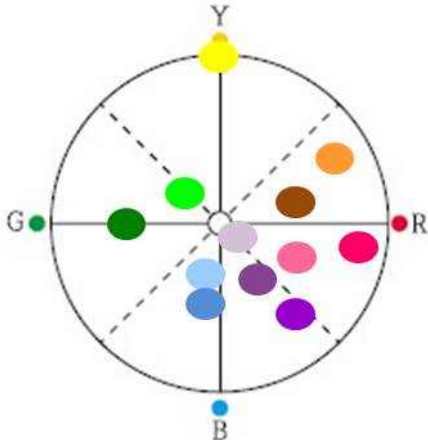
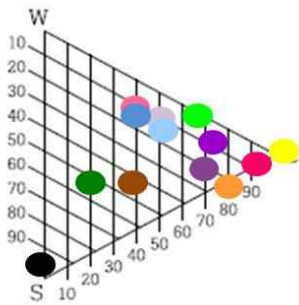
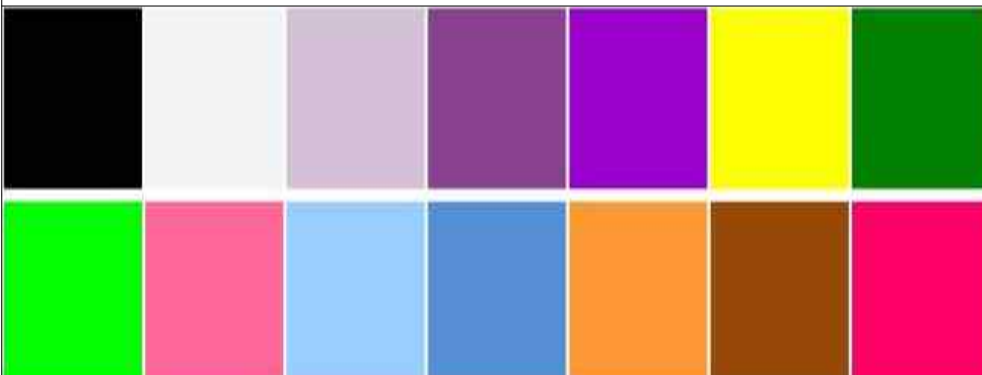
미인도 연작 중 두 번째 작품이며, 신윤복의 <미인도(18세기)>에서 모티프를 얻었고 형태적인 부분에서 개성을 추가 보완하기 위하여 아메데오 모딜리아니의 <잔 에뷔테른의 초상(1918)>에서 두 번째 모티프를 얻어 마스크를 제작하였다. 신윤복의 ‘미인’이라는 소재와 그림 속 여인의 가채를 튼 모습, 모딜리아니의 회화 작품에서 나타나는 독특한 얼굴 형상을 결합하여 기괴하고 우울한 느낌의 새로운 뮤즈(muse)를 만들고자 하였다. 해세의 <테신의 풍경(1936)>에서 나타난 색채를 통해 채색을 하였으며, 앞의 두 회화 작품에서 나타난 색채는 각각 음영 단계를 강화하는 과정에서 일부 추출하여 사용하였다.

제작 과정에서 인물에 포커스를 맞추기 위하여 배경을 하얗게 칠했고, 마스크는 코 부분이 길어 보일 수 있도록 여러 개의 아트마스크 콧대 부분을 조각내어 부착하였다. 전체적으로는 밝은 색감으로 보이나 채도가 낮은 파란색 계열의 색을 주로 사용하여 모딜리아니 회화 특유의 우울하고 모호한 느낌을 더했다. 모딜리아니가 그리는 대상의 마음을 알 수 있을 때에 눈을 그리겠다고 한 것과 같이 미인의 알 수 없는 마음을 표현하고자 두 눈의 공간을 비웠다. 헤어 부분은 미인도의 가채를 기하학적으로 형상화하여 나타냈고 명도가 높은 색을 통해 작품의 분위기와 생상 간의 대비 효과를 나타냈다. 오른쪽 하단에서 하얗게 빈 가채 부분은 알 수 없는 생각의 꼬리를 상징함과 동시에 복잡한 작품 속에서 유일하게 트여 있는 공간으로 배치하였다. 또한 불규칙하고 기하학적인 직선과 곡선을 통해 그로테스크한 이미지에 불안정성을 부여했다.

다양한 파란색 계열을 사용하여 톤 인 톤(Tone in Tone) 배색을 하였고, 명도가 높은 연두색과 자주색 계열을 사용하여 포인트 배색을 하였다. 사용된 색상을 NCS 색

값을 통해 보면 S1080-Y70R, S2070-Y70R, S4040-Y90R, S1090-R10B, S1040-R30B, S1050-R50B, S1075-R60B, S2070-R60B, S1040-B20G, S1050-B20G, S4020-G, SC-Y, S9000-N 으로 나타났다. S1080-Y70R, S2070-Y70R 모두 70%의 R이 섞인 고채도의 Y를 사용하였다. S4040-Y90R, 90%의 R이 섞인 증명도 중채도 Y를 사용하였다. S1090-R10B, 백색 량 없이 10%의 B가 섞인 고채도 R을 사용하였다. S1040-R30B, 30%의 B가 섞인 고명도 중채도 R을 사용하였다. S1050-R50B, 50%의 B가 섞인 증명도 중채도의 R을 사용하였다, S1075-R60B, S2070-R60B 모두 60%의 B가 섞인 고채도의 R을 사용하였다. S1040-B20G, S1050-B20G 모두 20%의 G가 섞인 중채도의 B를 사용하였다. S4020-G, 색상환의 혼합 색이 섞이지 않은 증명도 저채도의 G를 사용하였다. SC-Y, 순색의 Y를 사용하였다. S9000-N, 흑색 량 90%의 무채색을 사용하였다<표 43~47>.

〈표 43〉 작품 6 디자인 시안 및 작품 색채 분석

모티브 작품			
	미인도(18세기)	잔 에뷔테른의 초상 (1918)	테신의 풍경 (1936)
NCS 색상환			NCS 명도 채도
			
NCS 색 값			
SC-Y, S4020-G, S9000-N, S1050-R50B, S2070-R60B, S1075-R60B, S1040-R30B, S1050-B20G, S1040-B20G, S1080-Y70R, S4040-Y90R, S1090-R10B, S2070-Y70R			
색 팔레트			
			

〈표 44〉 작품6 스케치



〈표 45〉 작품 6 제작 과정

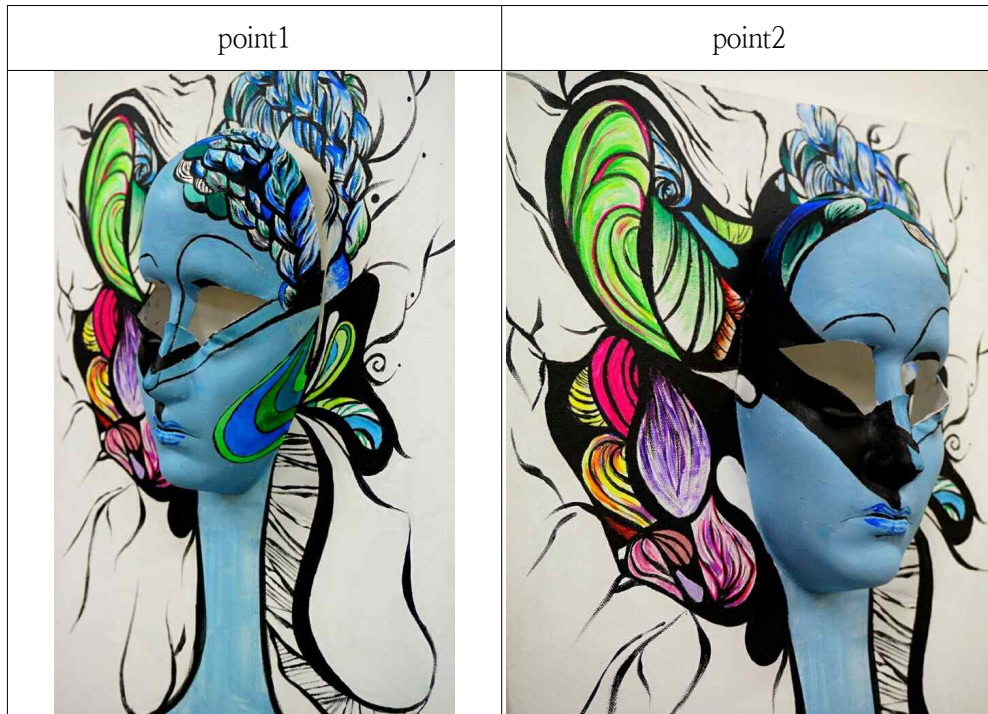
과정 1	과정 2
	
과정 3	과정 4
	

〈표 46〉 작품 6 디자인 1

정면



〈표 47〉 작품 6 디자인 2



4.2.7. <작품 7 - 미인도 연작(美人圖 聯作)3>

재 료: 바디 토르소, 아크릴 물감, 아크릴 물감용 붓, 네일 폴리쉬 등

사이즈: 바디 토르소: 95cm

기 법: 핸드페인팅

작품 설명:

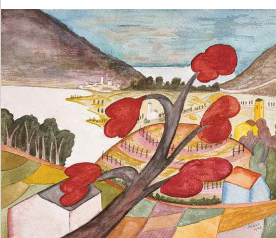
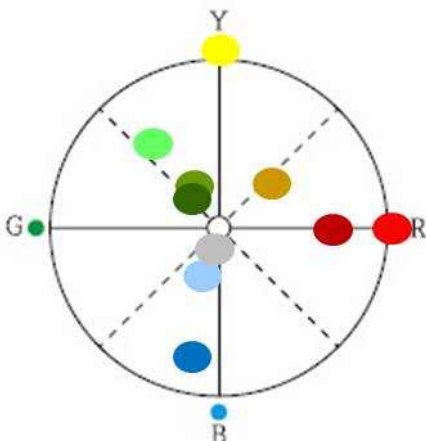
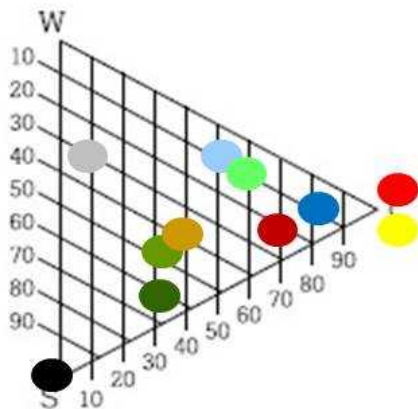
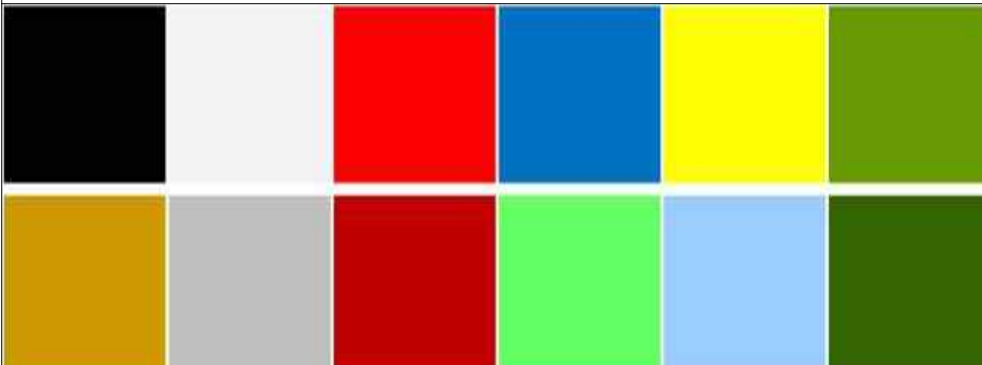
미인도 연작 세 번째 작품이며 바디페인팅으로 앞면과 뒷면에 제작하였다. 작품 6과 같이 신윤복의 <미인도(18세기)>와 아메데오 모딜리아니의 <잔 에뷔테른의 초상(1918)>에서 ‘미인’이라는 소재와 독특한 얼굴 형상에서 얻은 모티프를 작품이 기반으로 설정하였다. 이에 신윤복의 <산궁수진(18세기)> 속 불규칙하고 기하학적인 선의 형태, 헤르만 헤세의 <꽃피는 봄날에(1920)>에서 나타나는 추상적인 꽃의 형태에서 추가적인 형태적 모티프를 얻었다. 빨강, 파랑, 노랑 등의 원색을 중심으로 음영을 나타내기 위하여 헤르만 헤세의 회화 작품 속 색채와 모딜리아니의 회화 작품 속 색채로 선명한 색감과 음영을 표현하였다.

바디 토르소의 옆구리 부분에 여인의 얼굴을 그리되 모딜리아니의 형태적 특성을 접목하여 과장되게 긴 코와 얼굴형을 나타냈다. 부분적인 형태는 한복을 입은 여인이 팔을 들어 금색 줄을 쥐려는 형상으로 설정하였고, 헤세의 추상적인 꽃 형태를 여인의 가채로 표현하였다. 전체적인 형태는 여인의 팔과 소매는 물론이고 토르소의 어깨에서 가슴을 따라 그려진 불규칙한 도형들까지 모두 미인도 속 여인의 가채를 형상화하도록 하였다. 원색의 또렷함과 화려함, 음영의 강조를 통해 그려낸 여인의 형상에 포커스를 주기 위하여 토르소의 왼쪽 면에는 회색 계열을 채색한 뒤 산궁수진 속 기하학적 선의 형태를 응용하여 바위의 형상을 추상화하였다. 옆구리의 검은색 선이 허리를 따라 뒷면의 등까지 이어지도록 그려 여체(女體)가 갖는 곡선의 형태를 돋보이게 하였다. 뒷면은 헤세의 회화 제목에 걸맞게 개나리 색으로 훑날리는 꽃잎을 추상화하였고, 흰색 기미가 섞인 옅은 연두색과 비슷한 톤의 하늘색으로 척추와 견갑골 위쪽을 중심으로 덧칠을 해 나뭇잎을 추상화하였다. 미인의 알 수 없는 심중(心中)을 표현하기 위하여 토르소

정면은 매끈하게 채색하고, 뒷면의 채색은 물기가 없는 붓으로 거칠고 투박하게 두드리거나 긁어내듯 채색하여 서로 다른 분위기를 나타내고자 하였다. 마지막 채색 단계에서 금색 줄을 도드라지게 표현하고 앞면의 포인트를 주기 위하여 펄 입자가 큰 금색 네일 폴리쉬를 네 차례 덧칠하였다.

사용된 색상을 NCS 색 값을 통해 보면 SC-YR, S4040-Y60R, S2070-R, SC-R, S3010-B10G, S1050-B20G, S1080-B30G, S1060-G60Y, S5030-G60Y, S1060-G60Y, S6030-G60Y, S9000-N 으로 나타났다. SC-YR, 순색 YR을 사용하였다. S4040-Y60R, 60%의 R이 섞인 중명도 중채도 Y를 사용하였다. S2070-R, 색상환의 혼합 색이 섞이지 않은 고채도 R을 사용하였다. SC-R, 순색 R을 사용하였다. S3010-B10G, 10%의 G가 섞인 고명도 저채도 B를 사용하였다. S1050-B20G, 20%의 G가 섞인 중명도 중채도 B를 사용하였다. S1080-B30G, 30%의 G가 섞인 고채도 B를 사용하였다. S1060-G60Y, 60%의 Y가 섞인 중명도 중채도 G를 사용하였다. S5030-G60Y, 60%의 Y가 섞인 중명도 저채도 G를 사용하였다. S1060-G60Y, 60%의 Y가 섞인 중명도 중채도 G를 사용하였다. S6030-G60Y, 60%의 Y가 섞인 저명도 저채도 G를 사용하였다. S9000-N, 90% 흑색량의 무채색을 사용하였다<표 48~53>.

〈표 48〉 작품 7 디자인 시안 및 작품 색채 분석

모티브 작품			
	미인도(18세기)	잔 에뷔테른의 초상 (1918)	꽃피는 봄날에 (1920)
NCS 색상환		NCS 명도 채도	
			
NCS 색 값			
S4040-Y60R, S2070-R, SC-R, S3010-B10G, SC-YR, S1050-B20G, S1080-B30G, S1060-G60Y, S5030-G60Y, S1060-G60Y, S6030-G60Y, S9000-N			
색 팔레트			
			

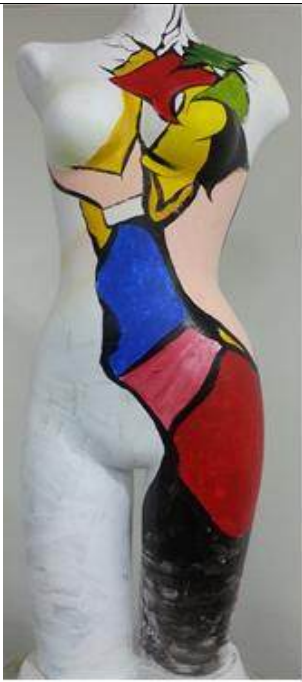
〈표 49〉 작품7 스케치1



〈표 50〉 작품7 스케치2

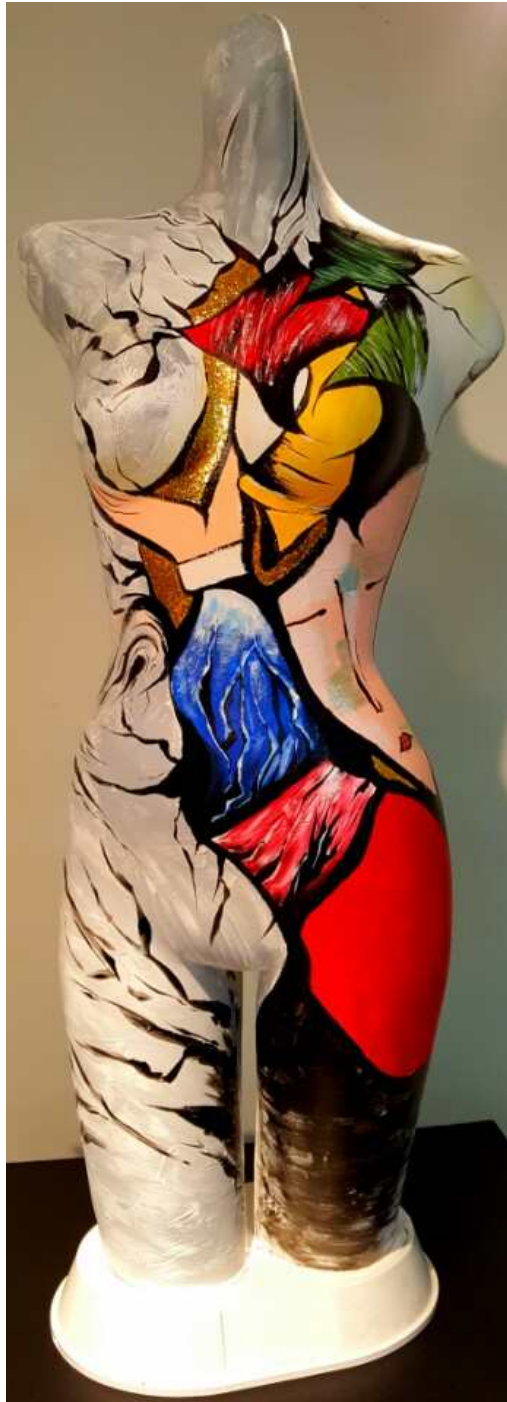


〈표 51〉 작품 7 제작 과정

과정 1	과정 2
	
과정 3	과정 4
	

〈표 52〉 작품 7 디자인 1

정면



〈표 53〉 작품 7 디자인 2



4.2.8. <작품 8 - 미인도 연작(美人圖 聯作)>4)

재 료: 바디 토르소, 아크릴 물감, 아크릴 물감용 붓, 네일 폴리쉬 등

사이즈: 바디 토르소: 95cm

기 법: 핸드페인팅

작품 설명:

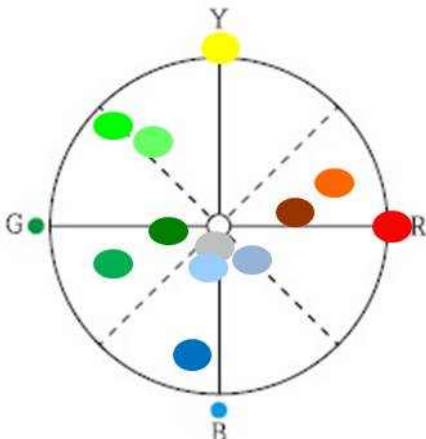
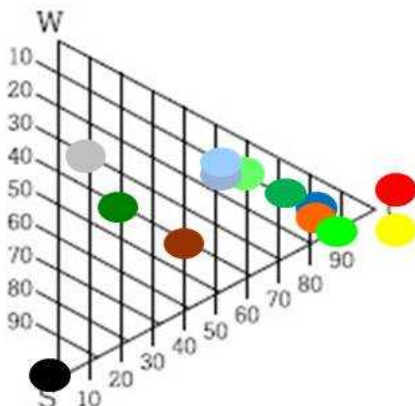
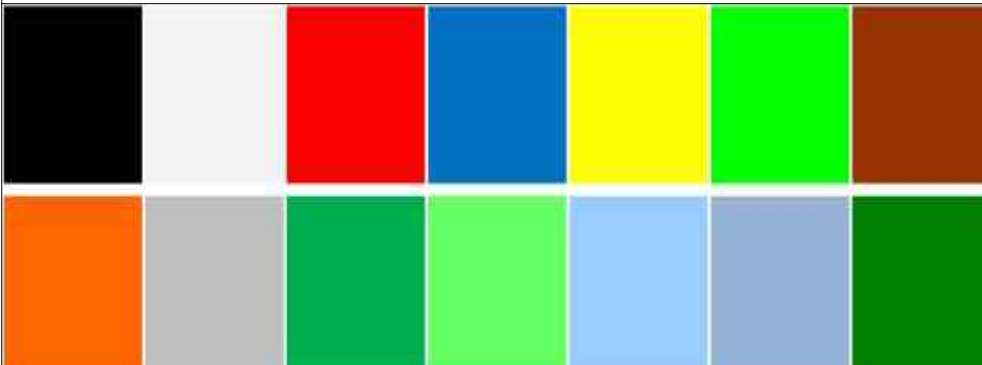
미인도 연작 네 번째 작품이며 바디페인팅으로 앞면과 뒷면에 제작하였다. 작품 6, 7과 같이 신윤복의 <미인도(18세기)> 속 ‘미인’이라는 소재와 아메데오 모딜리아니의 <잔 에뷔테른의 초상(1918)>에서 나타나는 독특한 얼굴 형상에서 얻은 모티프로 작품을 제작하였다. 이에 작품 7과 마찬가지로 신윤복의 <산궁수진(18세기)> 속 불규칙하고 기하학적인 선의 형태와 헤르만 헤세의 <꽃피는 봄날에(1920)>에서 나타나는 추상적인 꽃의 형태에서 추가적인 모티프를 얻었다. 작품 7이 붉은 색조와 금색 네일 폴리쉬를 앞면의 포인트로 배치했다면, 작품 8은 그와 반대로 푸른 계열의 색조를 주조 색으로 사용하여 차이를 두었으며, 여인의 얼굴 배치와 가채의 형상 등의 구성은 작품 7과 같으나, 가채의 형태를 둥글고 완만한 형태의 모티프로 풀어내 앞의 작품과는 다르게 표현하였다.

바디 토르소의 옆구리 부분에 모딜리아니의 형태적 특성을 접목한 여인의 얼굴을 그렸다. 작품 8 또한 부분적인 형태는 꽃잎, 잎사귀, 땅은 머리채 등을 나타내지만 전체적인 형태는 크게 가채를 형상화하도록 하였다. 채색 과정에서 색을 매끈하게 칠하고 그 위에 음영을 주는 것이 아니라, 각기 다른 굵기와 모양의 선을 여러 가지 색으로 겹쳐 그려 하나의 모티프 속에 다양한 색채가 공존할 수 있도록 하였다. 복잡한 패턴과 색채가 넓게 배치되면 의도한 조형적 특성이 묻히거나 지저분하게 보일 수 있어 토르소의 왼쪽 면은 코팅 막을 입히듯 두껍고 매끈하게 회색 계열을 칠해 색의 중심을 잡고 절제된 아름다움을 부여했다. 앞면에서 모든 응용 모티프에 칠한 색채가 연두색과 노란색 색조인데 이 두 색상을 뒷면에서 사용하였다. 토르소의 엉덩이에서 허벅지 뒤쪽을 따라 이어진 검은색 선과 그 옆에 물을 많이 섞어 흐르게끔 표현한 색채의 흐름들은 미인의

감춰진 생각의 흐름을 상징화하였다. 토르소의 어깨에서 허리를 따라 흘러 등까지 이어진 검은색의 굵은 선은 ‘美人’이라는 한자어의 형태를 변형하여 추상화한 것으로 뒷면의 포인트가 되도록 설정하였다. 마지막 단계에서는 화려함을 극대화하기 위하여 펄 입자가 도드라지는 은색의 네일 폴리쉬와 다양한 색의 입자가 함유된 네일 폴리쉬를 부분적으로 세 차례에 걸쳐 덧발랐다.

사용된 색상을 NCS 색 값을 통해 보면 SC-YR, S1080-Y80R, S4040-Y90R, SC-R, S1050-R70B, S3010-B10G, S1050-B20G, S1080-B30G, S1070-B80G, S4020-G, S1090-G50Y, S1060-G60Y, S9000-N 으로 나타났다. SC-YR, 순색 YR을 사용하였다. S1080-Y80R, 80%의 R이 섞인 고채도 Y를 사용하였다 S4040-Y90R, 90% R이 섞인 증명도 중채도 Y를 사용하였다. SC-R, 순색 R을 사용하였다. S1050-R70B, 70% B가 섞인 증명도 중채도 R을 사용하였다. S3010-B10G, 10% G가 섞인 고명도 저채도 B를 사용하였다. S1050-B20G, 20% G가 증명도 중채도 B를 사용하였다. S1080-B30G, 30% G가 섞인 고채도 B를 사용하였다 S1070-B80G, 80% G가 섞인 고채도 B를 사용하였다. S4020-G, 색상환의 혼합 색이 섞이지 않은 증명도 저채도 G를 사용하였다. S1090-G50Y, 백색이 섞이지 않은 50% Y 기미의 고채도 G를 사용하였다. S1060-G60Y, 60%의 Y가 섞인 증명도 중채도 G를 사용하였다. S9000-N, 흑색 량 90%의 무채색을 사용하였다<표 54~59>.

〈표 54〉 작품 8 디자인 시안 및 작품 색채 분석

모티브 작품			
	미인도(18세기)	잔 에뷔테른의 초상 (1918)	꽃피는 봄날에 (1920)
NCS 색상환		NCS 명도 채도	
			
NCS 색 값			
S1050-B20G, S1050-R70B, S3010-B10G, S1060-G60Y, SC-R, S1080-B30G, SC-YR, S1090-G50Y, S4040-Y90R, S1080-Y80R, S4020-G, S1070-B80G, S9000-N			
색 팔레트			
			

〈표 55〉 작품8 스케치1

스케치1



〈표 56〉 작품8 스케치2

스케치2



〈표 57〉 작품 8 제작 과정

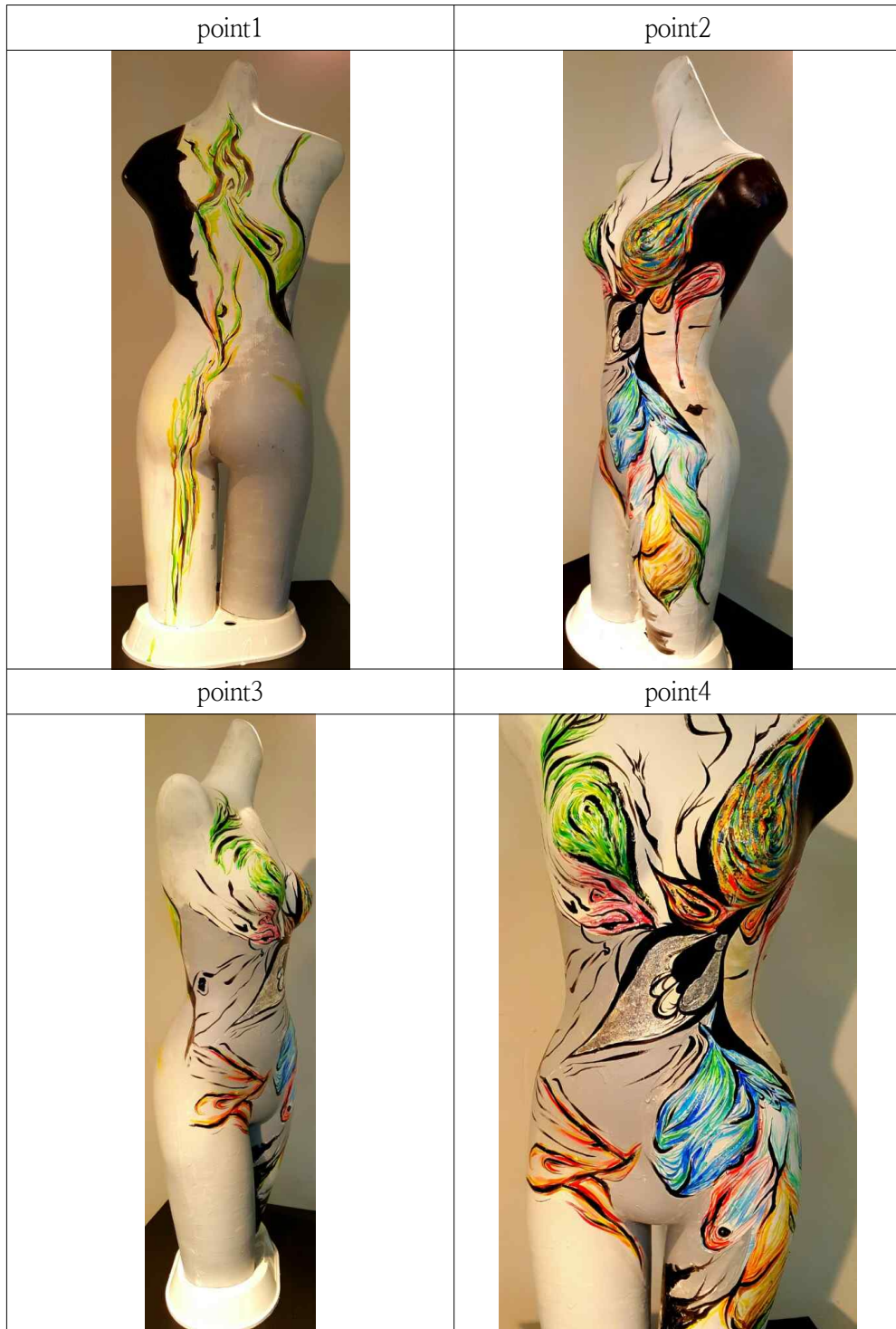
과정 1	과정 2
	
과정 3	과정 4
	

〈표 58〉 작품 8 디자인 1

정면



〈표 59〉 작품 8 디자인 2



5. 결론 및 제언

조선의 풍속화가 신윤복과 이탈리아 출신의 화가이자 조각가였던 모딜리아니 그리고 독일의 소설가이자 시인이며 화가였던 헤세의 작품 형성 배경과 작품 세계를 각 화가의 회화 작품에서 드러나는 공통 키워드인 ‘여성의 관능미, 우울함’에 중점을 두고 연구 및 제안하였다. 신윤복의 회화에서 나타나는 유려한 곡선과 회화 속 인물이나 사물 또는 자연이 갖는 곡선과 직선 그리고 기하학적인 형태, 모딜리아니의 회화에서 나타나는 조각에 기인한 독특한 형태와 낮은 명도와 채도의 색채, 헤세의 회화에서 나타나는 옅은 계열의 색채 등을 분석하고 세 화가의 회화 작품을 재해석 하여 아트마스크와 바디페인팅 디자인으로 재해석하였다. 본 연구자가 추구하고자 하는 디자인에 초점을 맞춰 작품을 제작하기 위하여 표현 기법과 재료는 가지 수를 줄여 단순화하였으며, 표현 기법은 물감과 붓을 사용하는 단순한 페인팅으로 단번에 채색을 하거나 붓을 두드려 색을 칠해 표출하고자 하였다.

신윤복의 회화 작품은 평면상의 그림이나 원근법과 생동감이 특징으로 나타나는데 이는 아트마스크와 바디페인팅에서 더욱 입체이고 자유로운 형태로 나타낼 수 있어, 기하학적인 모티프를 통한 선과 면의 형태가 잘 드러날 수 있도록 하였다. 신윤복의 작품 자체에서 재해석의 주제를 찾은 뒤 모딜리아니의 회화 속 인물이 갖는 독특한 특성을 접목하여 표현하였는데, 신윤복과 모딜리아니의 회화 작품에서 모티프를 얻고 응용하는 과정에서 보이는 색채는 대체적으로 명도와 채도 또는 둘 중 한 요소가 낮지만 헤세의 색채는 순색에 가깝거나 파스텔 계열의 활용이 많아, 세 화가의 색채에서 나타나는 요소를 모두 활용할 때 다양한 색을 더욱 더 다양한 명도와 채도로 나타낼 수 있었다.

형태적 특성에 있어서는 신윤복 회화에서 나타나는 여인의 얼굴과 몸, 가재, 땀, 주변 사물이나 식물에서 많은 모티프를 얻었다. 주로 곡선을 응용한 기하학적 형태이며, 모딜리아니의 회화 속 인물이 갖는 독특한 얼굴형과 이목구비의 형태 등을 주로 적용하고자 하였으며 작품 제안은 다음과 같다.

‘작품 1. 흘(濡)’은 신윤복의 ‘단오풍정’, 아메데오 모딜리아니의 ‘붉은 상반신’, 헤르만 헤세의 ‘호수 골짜기 위쪽의 꽃이 심어진 정원’에서 각각의 모티프를 얻어 아트마스크로 디자인하였다. 마스크를 조각내어 길게 배치하고 아크릴 물감으로 샘물이 흐르는 모양을 추상화하여 핸드페인팅 하였으며, 입체감과 화려함을 더하고자 구조물 채색 과정에서 네일 폴리쉬를 사용하였다.

‘작품 2. 정인(情人)’은 신윤복의 ‘쌍검대무’, 모딜리아니의 ‘여인상 기둥 앞면’, 헤세의 ‘몬타놀라의 풍경’에서 각각의 모티프를 얻어 아트마스크로 디자인하였다. 아크릴 물감을 사용하였으며, 한색과 난색의 대비와 중간색의 연결을 통해 서로에게 물들어가는 연인의 이미지를 표현하였다.

‘작품 3. 화비화(花非花)’는 신윤복의 ‘산궁수진’, 모딜리아니의 ‘모이즈 키슬링의 초상이 있는 정물’, 헤세의 ‘평화로운 티치노’에서 각각의 모티프를 얻어 아트마스크로 디자인하였다. 아트마스크의 자유로운 변형과 배치로 꽃을 형상화하여 꽃이되 꽃이 아니라는 제목을 그대로 표현하였다. 또한 아크릴 물감 채색 후 이슬을 나타내고자 다채로운 펄이 들어간 은색, 빨간색 등의 네일 폴리쉬를 통해 화사하고 산뜻한 느낌을 부여하였다.

‘작품 4. - 현실이면(現實裏面)’은 신윤복의 ‘월하정인’, 모딜리아니의 ‘베아트리스의 초상’, 헤세의 ‘카사카무치’에서 각각의 모티프를 얻어 아트마스크로 디자인하였다. 아크릴 물감을 사용했으며, 제목의 중의적인 뜻을 표현하고자 삶과 죽음의 경계를 아트마스크의 조각과 상반되는 색채로 표현하였고, 에바폼의 변형 장식으로 입체감을 부여하였다.

‘작품 5. 미인도 연작(美人圖 聯作)1’은 신윤복의 ‘미인도’, 모딜리아니의 ‘잔 에뷔테른의 초상’, 헤세의 ‘테신의 풍경’에서 각각의 모티프를 얻어 아트마스크로 디자인하였다. 마스크를 조각내거나 에바폼을 얇게 자른 뒤 아크릴 물감으로 채색하고 땅아서 부착하는 등 다양한 변형을 통해 가채의 형상을 연출하였다.

〈작품 6 - 미인도 연작(美人圖 聯作)2〉는 신윤복의 ‘미인도’, 모딜리아니의 ‘잔 에뷔테른의 초상’, 헤세의 ‘테신의 풍경’에서 각각의 모티프를 얻어 아트마스크로 디자인하였다. 아크릴 물감을 사용하였으며, 마스크의 콧대 부분을 길게 이어 붙여 기다란 코를 나타내며 모딜리아니의 형태적 특성과 미인도의

결합을 통한 독특한 조형미를 시도하였다.

〈작품 7 - 미인도 연작(美人圖 聯作)3〉은 신윤복의 ‘미인도’, 모딜리아니의 ‘잔 에뷔테른의 초상’, 헤세의 ‘꽃피는 봄날에’에서 각각의 모티프를 얻어 바디페인팅으로 디자인하였다. 꽃잎의 형태와 한복의 소매 등으로 크고 작은 가채의 형상을 추상화하였으며, 아크릴 물감을 사용하였고, 부분적으로 펄 입자가 큰 금색 네일 폴리쉬를 포인트로 덧발라 화려함을 부각시켰다.

〈작품 8 - 미인도 연작(美人圖 聯作)4〉는 신윤복의 ‘미인도’, 모딜리아니의 ‘잔 에뷔테른의 초상’, 헤세의 ‘꽃피는 봄날에’에서 각각의 모티프를 얻어 바디페인팅으로 디자인하였다. 작품 7과 차이를 두기 위해 가채의 모양을 완만하게 변형시켰으며 채색 과정에서 아크릴 물감으로 선을 겹쳐 색을 덧칠했고 네일 폴리쉬를 덧발라 표현하였다.

본 연구는 다음과 같은 결론을 도출해낼 수 있었다.

첫째, 세 화가의 회화 작품에서 나타나는 원근감과 생동감 그리고 선과 도형 등의 기하학적인 모티프 문양들은 ‘아트마스크’와 ‘바디 토르소’라는 입체적인 면적 안에 표현해내기 적합한 모티프임을 알 수 있었다.

둘째, 바디 토르소보다 아트마스크를 사용할 때 작품을 표현하는 대상의 형태 변형과 재배치가 더 자유롭고 편리함을 알 수 있었다.

셋째, 세 화가의 회화에서 나타나는 색들이 갖는 다양한 명도와 채도 그리고 아크릴 물감 외에 쓰인 주재료 네일 폴리쉬가 장식적인 문양들을 더욱 더 독특하고 효과적으로 표현 가능하게 함을 알 수 있었다.

넷째, 세 화가의 작품은 일정한 기법이나 형식이 요구되는 기법이 아니므로, 자유롭게 응용할 수 있음을 알 수 있었다.

마지막으로, 세 화가의 회화 작품은 무채색을 중심으로 저명도와 저채도, 고명도와 저채도, 저명도와 고채도, 고명도와 고채도 등 색감이 풍부하여 작품의 주제와 연구자의 제안에 따라 작품의 화려함을 더욱 돋보이게 할 수 있음을 알 수 있었다.

현대인들의 미적 가치관에 걸맞게 연구하며 새롭고 감각적인 디자인을 하

여 끊임없이 아름다움을 재창조해야 하는 뷰티 디자이너들은 개인의 개성이 돋보이는 아트마스크와 바디페인팅 디자인이 예술의 한 영역으로 발전하고 있는 요즈음 과거의 작품과 정서를 기반으로 안정감에서 벗어난 개성 넘치는 소재와 표현 기법을 응용하고, 다양한 예술 사조의 등장과 변화가 창작 활동으로 이어져 조형 예술과 종합 예술 분야의 가치를 높여야 한다. 따라서 이미 존재하고 있던 그리고 앞으로 등장하게 될 예술 사조와 창의적인 디자인 속에서 각각의 뷰티 디자이너가 갖는 새로운 아이디어와 표현 기법 개발이 중요하며, 이에 본 연구는 신윤복의 회화 속에 표현된 형태와 조형적 특성을 연구하여 자유롭고 기하학적인 선과 형태로 분석하고, NCS를 통한 색채 분석으로 신윤복과 모딜리아니와 헤세의 작품에서 나타난 독특한 모티프와 다양한 색채를 적용하여 아트마스크 여섯 가지, 바디페인팅 두 가지로 총 여덟 가지 디자인을 제작하여 제안하였다.

본 연구를 바탕으로 신윤복과 아메데오 모딜리아니와 헤르만 헤세의 회화의 회화 작품에서 조형적 모티프를 차용하여 자유롭게 접목한 아트마스크 및 바디페인팅 디자인이 종합 예술의 한 분야로써 그 가치를 높이는데 도움이 되고자 한다. 뿐만 아니라 기존의 회화 작품을 현대적인 감각과 연구자 본인의 정서로 새로이 재창조한 본 연구의 내용과 결과가 추후 다양한 뷰티 디자인 연구에 활용되어지기를 기대하며, 한국의 풍속화를 적용한 아트메이크업 디자인에 대한 심화 연구를 진행이 요구되는 바이다. 연구 진행 과정에서 회화의 연기가 뚜렷하지 않거나 관련 자료가 부족하여 어려움을 느낀 바가 많았는데, 이에 응용 예술을 통한 연구를 진행하는 후대 연구자의 경우 신뢰성 있는 자료수집이 용이한 예술가를 선정할 것을 제언하는 바이다.

참 고 문 헌

1. 국내문헌

- 도리스 크리스토프, 양영란(역). (2007). 『아메데오 모딜리아니』. 서울: 마로니에북스.
- 문은배. (2011). 『색채 디자인 교과서』. 서울: 안그라픽스. p225.
- 앙드레 살롱. 강경(역). (2009). 『모딜리아니 열정의 보엠』. 서울: 다빈치. p283. p284.
- _____. (1838). 『순조실록』. 순조 1년 1월 10일 정해 1번째 기사.
- 유준상. (1989). 『모딜리아니』. 서울: 서문당.
- 이광표. (2013). 『한국의 미를 만나는 법』. 서울: 이지출판.
- 장성욱. (2013). 『헤르만 헤세의 시와 그림』. 서울: 문예림.
- 장소현. (2000). 『아메데오 모딜리아니』. 서울: 열화당.

2. 국외문헌

- Sarah Wilson. (2002). 『Introduction'in Paris: Capital of the Arts 1900-1968, Sarah Wilson』. London: Royal Academy of Arts. p12.
- Roy Berns. (2003). 『Principles of Color Technology』. Paris: Sigmappress.

3. 학위논문

- 강 미. (2008). 『혜원 신윤복 작품의 에로티시즘 연구』. 경기대학교 교육대학원 석사학위논문
- 강미진. (2012). 『조선후기 풍속화의 특징에 관한 연구 : 풍속화속 남녀의 애정표현을 중심으로』. 홍익대학교 대학원 석사학위논문
- 공영희. (2007). 『구스타프 클림트의 회화 작품을 응용한 바디 아트(Body Art)에 관한 연구 : 바디 페인팅 작품 제작을 중심으로』. 건국대학교 디자인대학원 석사학위논문 p35.
- 구태은. (2007). 『현대조각에 나타나는 원시미술의 반영 : 인물 조각을 중심으로』. 홍익대학교 대학원 석사학위논문

- 국승채. (2013). 『TV홈쇼핑의 상품유형 별 쇼 호스트의 스타일링과 배경화면 색채이미지와 상관계수에 관한 연구』. 한성대학교 예술대학원 석사학위논문 p47. p50.
- 김민주. (2012). 『동양화에서 인물화 연구 : 한국, 중국, 일본 미인도를 중심으로』. 단국대학교 교육대학원 석사학위논문
- 김효영. (2008). 『Amedeo Modigliani 회화연구 : 인체의 Deformation 을 중심으로』. 경기대학교 조형대학원 석사학위논문
- 박민정. (2014). 『아메데오 모딜리아니 초상화에 나타난 문화정체성 : 후기 초상화 (1913-1919)를 중심으로』. 홍익대학교 대학원 석사학위논문 p16.
- 박은혜. (2010). 『신윤복과 애곤 설레의 작품을 통한 에로티시즘 연구』. 한남대학교 교육대학원 석사학위논문
- 부애진. (2014). 『키스 반 동겐과 호안 미로 회화의 조형적 특성을 응용한 바디아트 작품 연구』. 한성대학교 예술대학원 석사학위논문 p1.
- 서민지. (2004). 『단원 김홍도에 관한 연구 : 풍속화첩을 중심으로』. 계명대학교 교육대학원 석사학위논문 p7.
- 석필선. (2012). 『초현실주의 트롱프뢰유 기법에 의한 바디페인팅 작품제작 연구』. 한성대학교 예술대학원 석사학위논문 p11. p16.
- 이주영. (2008). 『팝아트를 應用한 바디페인팅 研究 : 미국의 팝아트작가를 중심으로』. 한성대학교 예술대학원 석사학위논문 p17.
- 장상애. (2013). 『혜원 신윤복의 풍속화 연구 : 배경의 상징성을 중심으로』. 홍익대학교 대학원 석사학위논문
- 장현경. (2009). 『조선후기 풍속화의 특징 연구 : 단원 김홍도와 혜원 신윤복 풍속화의 대표작을 중심으로』. 홍익대학교 대학원 석사학위논문
- 정미혜. (2009). 『신윤복 「월하정인」 풍속화를 통한 한국 창작 춤의 실체연구』. 세종대학교 공연예술대학원 석사학위논문
- 정미혜. (2012). 『조선후기 서민문화를 배경으로 한 회화에 관한 연구 : 풍속화와 민화를 중심으로』. 홍익대학교 교육대학원 석사학위논문
- 정선경. (2009). 『조선후기 신윤복의 풍속화 연구』. 홍익대학교 대학원 석사학위논문
- 조선아. (2013). 『훈데르트바서의 회화 속에 표현된 조형적 특성 분석을 통한 네일 디

자인에 관한 연구』. 한성대학교 예술대학원 석사학위논문 p26.

황지혜. (2009). 『조선후기의 선추에 관한연구』. 홍익대학교 대학원 석사학위논문

4. 인터넷 자료

정석범. (2012). 『영원의 美'를 꿈 꾀 모델리아니, 그를 구한 19세 소녀』. 한국경제 9월 28일.

_____. (2009). 『그림으로 보는 순교자 열전-(1) 윤지충』. 평화신문 3월 8일.

_____. (2009). 『그림으로 보는 순교자 열전-(3) 권상연』. 평화신문 3월 29일.

<https://ko.wikipedia.org>

<http://navercast.naver.com>

<http://terms.naver.com>

<http://blog.naver.com>

<https://namu.wiki/w>

ABSTRACT

Study on Art Mask and Body Painting designs, based on the paintings of Shin yun-bok, Amedeo Modigliani and Hermann Hesse

Kim, Na-Rae

Major in Make-up Art

Dept. of Beauty Art & Design

Graduate School of Arts

Hansung University

Today, applied arts have developed through a wide spectrum of utilization and re-creation in various fields. Art mask field to design masks made of various materials and body painting field are also the representative parts of the application fields of art makeup.

Until now there has been no study that focuses on art mask and body painting design particularly based in art painting of the three artists, Shin Yun-bok(申潤福), a Korean painter of the Joseon Dynasty known for his realistic depiction of noble men and gisaeng in his time from the end of the 18th century to the early 19th century, Amedeo Modigliani who grafted ancient figure sculptures into paintings from the end of the 19th century to the early 20th century, and Hermann Hesse who is known as a landscape painter, as well as a playwright from the end of the 19th century to the mid-20th century. Therefore this study

aims to make an exhaustive study into new forms and colors of art mask and body painting by grafting the genre painting of the Joseon Dynasty period and Western paintings, and also to suggest creative and characterful art mask and body painting design through a full analysis upon paintings of Shin Yun-bok which feature detailed line and vivid colors, that of Modigliani which feature abstract expression and colorful diversity in mid-brightness and mid-saturation tone, and that of Hesse which feature a concise style of line and various pastel colors, in a formative way.

This study is theoretically based in color, form, and technique shown in the paintings of the three painters, analyzing their growth environment and time background and summarizing the characteristics. To achieve the result, literature, historical materials, and academic journals were referred, and in case of photo materials, literature, books, and internet were utilized. Prior to the production of work, characteristics and formative features shown in color of each painting were analyzed through the image scale and NCS(Natural Color System) analysis, and then, summarized by painters to compare. The design of six art masks and two body paintings were studied for suggestion by utilizing the motifs and characteristics of the paintings. In particular, it was attempted to complete a single work on the basis of the motif from the different formative characteristics of each painters, by utilizing all the works of each painter. And the results are as below.

First, it was found that it is appropriate to express the motif patterns, such as geometrical lines and figures, perspective, and vividness shown in the painting works of the three painters within the three-dimensional areas, "art mask" and "body torso".

Second, it was found that shape variation and objet placement tend to be more free and creative in art mask works, rather than body paintings.

Third, it was possible to accentuate splendor of the work with rich colors, by obtaining various colors in a wide range of brightness and saturation from the three painters' art works.

Forth, it was found that nail polish used as one of the subsidiary materials in the production of the work is able to contribute to more unique and effective expression of decorative and geometrical patterns.

Fifth, as the three painters didn't belong to certain trend of arts, it was possible to utilize in a free and creative way when producing the work, without the need of certain technique or convention.

Through this research, it was carried out to graft the formative characteristics shown in the three painters' works into art mask and body painting designs, by reinterpreting the worlds of their art works who established their own characterful art trends. I hope, as a beauty designer, the design suggested in this study would contribute to enhancement of the value of art makeup and also be helpful in future research in the beauty design field.

【Key Word】 Body-paintings, Beauty designs, Art-mask, Art makeup, Shin Yun-bok, Amedeo Modigliani, Hermann Hesse, NCS