



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

2021년 8월  
석사학위 논문

# 알프레드 쿠빈의 작품에 등장하는 그로테스크 이미지 연구

—프로이트의 트라우마, 죽음 충동, 거세공포, 언캐니  
개념을 중심으로

조선대학교 대학원

미 학 미 술 사 학 과

최 민 재

# 알프레드 쿠빈의 작품에 등장하는 그로테스크 이미지 연구

—프로이트의 트라우마, 죽음 충동, 거세공포, 언캐니  
개념을 중심으로

Analysis of Alfred Kubin's Grottesque Images  
—Based on Sigmund Freud's Trauma, Death  
Impulses, Castration Fears and Uncanny

2021년 8월 27일

조선대학교 대학원

미 학 미 술 사 학 과

최 민 재

# 알프레드 쿠빈의 작품에 등장하는 그로테스크 이미지 연구

—프로이트의 트라우마, 죽음 충동, 거세공포, 언캐니  
개념을 중심으로

지도교수      김 승 환

이 논문을 문학 석사학위신청 논문으로 제출함

2021년 4월

조선대학교 대학원

미 학 미 술 사 학 과

최 민 재

## 최민재의 석사학위논문을 인준함

위원장    조선대학교 교 수    장민한 (인)

위 원    조선대학교 교 수    공병혜 (인)

위 원    조선대학교 교 수    김승환 (인)

2021년 5월

조선대학교 대학원

## 목 차

### 국문초록

### ABSTRACT

제1장 서론	1
제1절 연구의 배경 및 목적	1
제2절 연구의 방법과 범위	2
제2장 그로테스크와 프로이트의 4가지 개념	5
제1절 그로테스크의 이론적 배경	5
1. 그로테스크의 어원과 시대적 양상	5
2. 19세기 후반 이후의 미술에 나타난 그로테스크	14
제2절 프로이트의 4가지 개념과 그로테스크의 상관관계	19
1. 트라우마와 그로테스크	20
2. 죽음 충동과 그로테스크	22
3. 거세공포·언캐니와 그로테스크	24
제3장 쿠빈의 그로테스크 이미지 유형 분석	27
제1절 쿠빈의 생애	27
제2절 여성 혐오	33
1. 임신한 여성	33
2. 악마적 의식의 주체자	36
3. 팜프 파탈	38
제3절 죽음으로의 회귀	44
1. 죽음과 삶	44
2. 죽음과 고통	46
3. 죽음과 유한한 시간	49

제4절 심리적 공포로서 구멍.....	51
1. 여성 성기.....	51
2. 구멍.....	57
3. 입.....	60
제4장 쿠빈 작품의 의의와 가치.....	65
제1절 그로테스크한 미술 작품의 해석적 틀로서 프로이트의 4가지 개념.....	65
제2절 쿠빈의 미술사적 가치.....	71
제5장 결론.....	74
참고문헌.....	78

## 국문초록

본 논문은 알프레드 쿠빈의 그로테스크 이미지를 프로이트의 정신분석학 개념 중 트라우마, 죽음 충동, 거세공포·언캐니를 통해 논의하고, 나아가 쿠빈의 미술사적 위치를 재고하는데 그 목적을 둔다.

쿠빈은 오스트리아 출신의 작가이자 삽화가로 생전에 ‘그로테스크’한 그림을 다수 그린 것으로 알려져 있다. 그의 그림에는 심연의 어두운 그림자가 드리우고, 현실에 존재하지 않는 무서운 것들이 가득하다. 그의 그림을 마주한 감상자는 두려움과 호기심을 동시에 느끼게 되고, 이내 그림 속으로 빠져들게 된다. 쿠빈이 집필한 소설 『다른 한 편』의 제목처럼, 그의 그로테스크한 그림은 감상자를 현실의 반대편으로 데려다 놓는다.

쿠빈의 회화는 내면의 무의식의 세계와 개인적 경험에서 비롯된 그로테스크한 면모를 보이는 이미지로 구성된다. 쿠빈이 활동했던 19세기 후반에서 20세기의 유럽 사회는 독재 정권과 전쟁의 공포가 팽배해있었다. 쿠빈은 혼란스러운 시대적 분위기 속에서 개인사적 문제들을 겪으면서 정신적·심리적으로 불안한 시간을 보냈다.

이러한 쿠빈의 불안정한 심리 상태는 작품에까지 영향을 미쳤다. 특히 1898년에서 1904년 사이에 제작된 쿠빈의 초기 회화들은 그로테스크의 정수를 보여주고 있으며, 프로이트의 트라우마, 죽음 충동, 거세공포와 언캐니의 맥락에서 설명 가능한 해석적 실마리들이 발견된다. 쿠빈의 그림에는 여성 혐오에서 비롯된 부정적인 여성상, 작품에 짙게 내재된 죽음과 관련된 비관론적인 정서 그리고 여성의 성기를 비롯한 구멍의 이미지가 다수 등장한다.

따라서 본 논문은 쿠빈의 그로테스크한 이미지의 특징을 프로이트의 정신분석학 개념인 트라우마, 죽음 충동, 거세 공포·언캐니라는 네 가지 관점에서 분석하고자 한다. 나아가 쿠빈의 그림 세계를 이루고 있는 예술적 표현 방식인 그로테스크가 ‘환상성’이라는 맥락에서 끝나지 않고 ‘왜 우리 시대의 그로테스크인가’라는 질문을 던져볼 수 있다. 본 논문은 국내에 잘 알려져 있지 않은 알프레드 쿠빈이라는 화가를 소개하고, 기존의 문학적 연구가 아닌 미술사적 연구라는 점에 있어서 의의가 있다.



## ABSTRACT

### Analysis of Alfred Kubin's Grotesque Images

—Based on Sigmund Freud's Trauma, death impulses, castration fears and uncanny

Choi Minjae

Advisor: Prof. Seung-Hwan, Kim Ph.D

Aesthetics and Art History

Graduate School of Chosun University

This paper aims to discuss Alfred Kubin's Grotesque paintings through trauma, death impulses, castration fears, and uncanny based on Freud's psychoanalysis concepts, and further to reconsider the position of Alfred Kubin in art history.

Kubin is an Austrian writer and illustrator who is known to have painted many "grotesque" paintings during his lifetime. His paintings are full of dark shadows of the abyss and scary things that do not exist in reality. Facing his paintings, the viewer feels both fear and curiosity, and soon falls into them. His grotesque paintings, like the title of the novel *The Other Side*, take the viewer to the other side of reality.

Kubin's paintings consist of grotesque images from the inner unconscious world and personal experience. In the late 19th and 20th centuries when Kubin was active, there was widespread fear of dictatorship and war. Kubin had a time of mental and psychological uneasiness, experiencing personal historical problems in a chaotic atmosphere.

Kubin's unstable state of mind influenced his work. In particular, Kubin's early paintings, produced between 1898 and 1904, show the essence of Grotesque, and explainable interpretive clues are found in Freudian ps

ychoanalytic contexts. Kubin's paintings feature a number of negative images of women stemming from misogyny, pessimistic emotions related to death deeply embedded in the work, and images of holes, including women's genitals.

Therefore, this paper attempts to analyze the characteristics of Kubin's grotesque images from four perspectives: trauma, death impulse, castration fear, and uncanny, Freud's psychoanalysis concept. Furthermore, Grotesque, the artistic way of expressing the world Kubin created, does not end in the context of "fantasy," but asks the question, "Why Grotesque of our time?" This paper introduces an artist named Alfred Kubin, who is not well-known in Korea, and is significant in that it is an art history study, not an existing study about Kubin's novel.

## 제 1장 서론

### 제 1절 연구의 배경 및 목적

본 연구는 알프레드 쿠빈(1877-1959)의 작품에 등장하는 그로테스크한 이미지를 프로이트의 정신분석학 관점에서 살펴보고자 한다. 특히 프로이트의 정신분석학 개념 중 트라우마, 죽음 충동, 거세 공포·엔캐니의 네 가지 개념을 통해 살펴볼 것이다. 이는 쿠빈의 그로테스크한 이미지를 분석하는데 유용하다. 트라우마는 쿠빈의 여성관과 밀접한 관련이 있으며, 죽음 충동은 그의 삶에 대한 비관론적인 태도와 연관성을 갖는다. 쿠빈의 작품에 반복되어 나타나는 구멍의 이미지가 환기하는 공포와 두려움은 거세공포와 엔캐니로 설명이 가능하다.

쿠빈 작품의 심연에는 어두운 분위기와 위협이 도사리고 있으며, 불가사의한 기운이 감돈다. 그의 그로테스크한 그림은 감상자들의 시선을 끌며 공포, 우울, 놀라움과 동시에 호기심을 불러일으킨다. 쿠빈이 저술한 소설 『다른 한 편』의 제목처럼 그의 그림은 관람객을 현실의 반대편으로 데려다 놓는다. 그러나 쿠빈의 그로테스크한 그림이 모두 동일한 양상을 띠고 있지는 않다. 초기에 비해 후기 작품으로 갈수록 그로테스크한 표현은 다소 약해지는 모습을 보인다. 쿠빈의 초기 그림으로 분류되는 1898년부터 1904년 사이에 제작된 작품에서 작가 내면에 잠재된 고통과 상처, 불안정한 심리·정신적 문제들을 보여주는 특징이 가장 잘 나타난다.

쿠빈의 초기 작품에 반복되어 나타나는 임신한 여성, 해골, 여성 성기 등의 이미지는 어린 시절에 겪은 사건과 기억이 원인으로 작용하는 것처럼 보인다.<sup>1)</sup> 다른 화가들의 그로테스크한 그림이 종교, 도덕, 신화, 전설, 사회·정치적 문제 등의 특정한 주제와 관련되어 있다는 사실에 비추어 본다면, 이는 쿠빈만의 독특한 점이라고 할 수 있다. 그렇다면 쿠빈의 작품에 그로테스크한 이미지가 나타난 이유는 무엇이며, 불안정한 심리·정신적 문제와 그로테스크는 무슨 관련이 있을까? 쿠빈의 그로테스크한 작품이 당대의 개념이나 시대상을 어떻게 반영하고 문제점을 제시하고 있는가? 나아가 그로테스크의 미학적 가치는 무엇인가라는 질문을 제기해 볼 수 있을 것이다.

지금까지 쿠빈에 관한 국내 선행 연구는 미흡한 편이다. 홍진호의 「현실의 일부가 된 꿈과 환상-알프레드 쿠빈의 <다른 한 편>」<sup>2)</sup>은 쿠빈의 소설이 여타 환상문학과의

1) Annegret Hoberg et al., *Alfred Kubin: Drawings 1897-1909*, New York: Prestel/Neue Galerie, 2008, pp. 42-43.

2) 홍진호, 「현실의 일부가 된 꿈과 환상-알프레드 쿠빈의 <다른 한 편>」, 한국카프카학회, 제24집, 2010.

차이점을 연구하고 있다. 조예서는 「트라클의 후기 산문시와 쿠빈의 삽화 비교연구」<sup>3)</sup>에서 오스트리아의 시인 게오르크 트라클의 시의 내용이 반영된 쿠빈의 삽화를 소개하면서 그 둘을 비교 연구하고 있다. 이는 쿠빈이 제작한 삽화만을 다룬다는 점에서 이외의 작품들에 대한 연구가 부족하다는 한계가 있다. 김남진의 「현대미술에 나타난 그로테스크 이미지 연구 : 상징주의, 초현실주의, 포스트모더니즘을 중심으로」<sup>4)</sup>는 쿠빈을 연구하는 논문이라고는 할 수 없으며, 다만 연구자가 상징주의 미술 사조를 논의하는데 있어서 쿠빈을 간략하게 언급하는데 그치고 있다. 이처럼 쿠빈에 관한 기존의 국내 연구는 그 수가 많지 않을 뿐만 아니라, 쿠빈에 대한 미술사적 연구가 제대로 이루어지고 있지 않은 실정이다.

쿠빈이 외국, 특히 유럽에서 이미 환상적인 비전과 그로테스크한 미술 세계를 보여 주는 화가로 평가받는다라는 사실에 비추어 본다면 국내에서의 쿠빈에 대한 연구의 미흡함은 아쉬운 부분이다. 따라서 본고는 쿠빈의 그로테스크한 회화를 프로이트의 정신분석학 개념 중 트라우마, 죽음 충동, 거세공포와 언캐니를 통해 미술사적으로 연구하는데 있어 그 의의를 찾을 수 있다.

## 제 2절 연구 방법과 범위

본 연구는 1898년부터 1904년 사이에 제작된 쿠빈의 작품에 등장하는 그로테스크 이미지를 프로이트의 정신분석학 개념 중 트라우마, 죽음 충동, 거세공포·언캐니를 통해 살펴보고자 한다. 작품 범위를 1898년부터 1904년으로 설정한 이유는 이 시기에 제작된 그림에서 프로이트의 정신분석학 이론을 해석적 틀로서 적용시킬 수 있는 요소들이 다수 발견되었기 때문이다.

본 연구를 위해 연구자는 쿠빈과 관련된 주요 서적과 논문, 간행물과 학술 저널 등을 활용했다. 쿠빈의 생애와 작품 해석을 위한 참고서로는 『Austrian expressionism: the formative years』(1993), 필립 H. 라인(Phillip H. Rhein)의 『The verbal and visual art of Alfred Kubin』, 『Alfred Kubin: Drawings 1897-1909』을 참고했다. 쿠빈의 자서전인 『Alfred Kubin』은 주관적인 견해와 자기해석이 들어간 경향이 있었으며 실제로 다 축약된 내용과 객관성이 부족한 부분 때문에 다소 신뢰성은 떨어졌다.<sup>5)</sup> 그러나 쿠

3) 조예서, 「트라클의 후기 산문시와 쿠빈의 삽화 비교연구」, 고려대학교 석사학위 논문, 2013.

4) 김남진, 「현대미술에 나타난 그로테스크 이미지 연구 : 상징주의, 초현실주의, 포스트모더니즘을 중심으로」, 경성대학교 박사학위 논문, 2018.

5) 이러한 쿠빈의 자서전에 대한 평가와 관련된 내용은 Phillip H. Rhein, *The verbal and visual art of Alfred Kubin*, Ariadne Press, Riverside, California, 1988, pp. 3-5를 참조함.

빈 개인 내면의 불안과 정신·심리적 상태 및 병적 증세를 포함해, 일련의 사건에 대한 당시의 감정 상태에 대해서 본인의 기술이 들어가 있었기에 쿠빈의 내면세계와 정신적인 부분을 이해하는데 많은 도움이 되었다.

그로테스크 개념을 이해하기 위해 볼프강 카이저의 『미술과 문학에 나타난 그로테스크』, 미하일 바흐친의 『프랑수아 라블레의 작품과 중세 및 르네상스의 민중문화』, 필립 톱슨의 『그로테스크』를 중심으로 살펴보았다.

정신분석학 이론과 개념을 이해하기 위해 주로 프로이트의 『히스테리 연구』, 『억압, 증후 그리고 불안』, 『예술, 문학, 정신분석』, 맹정현의 『프로이트 페러다임』을 참고하였다. 상기된 연구서들은 연구자의 전반적인 프로이트 이론에 대한 심도 있는 이해를 도와주었다.

본 연구는 다음과 같이 구성된다. 먼저 2장에서는 그로테스크의 이론적 고찰과 프로이트 정신분석학의 네 가지 개념을 살펴볼 것이다. 2장 1절에서는 그로테스크의 어원과 시대에 따른 그로테스크의 양상을 정리한다. 2장 2절에서는 프로이트의 정신분석학과 미술이 어떤 관계를 맺고 있는지 살펴본다. 더불어 프로이트의 정신분석학 개념 중 트라우마, 죽음 충동, 거세공포·언캐니에 대해 자세히 논의한다. 이후 그로테스크와 네 가지의 개념이 어떻게 관련이 있는지 살펴볼 것이다.

3장에서는 앞서 설명한 네 가지 개념을 토대로 쿠빈의 작품을 분석해본다. 나아가 다른 작가들의 작품과 비교분석을 통해 쿠빈 작품에 대한 심층적인 이해를 돕고자 한다. 먼저 3장 1절에서는 쿠빈의 작품에 대한 전반적인 이해를 위해 그의 생애를 소개한다. 3장 2절에서는 쿠빈 작품에서 여성 혐오의 면모를 띠는 그로테스크한 이미지를 개인사적, 사회·역사적 맥락에서 분석해본다. 3장 3절에서는 죽음이라는 관념과 작가의 비관론적인 정서가 짙게 깔린 그로테스크한 작품이 등장하게 된 배경을 개인사적 차원을 넘어 정치·역사적 맥락에서 살펴보도록 한다. 마지막 3장 4절에서는 작품에 등장하는 여성 성기가 동굴, 구멍, 입과 같은 이미지들로 나타났을 때 어떠한 의미를 지니는지 거세공포와 언캐니 개념을 통해 살펴볼 것이다. 이후 4장에서는 쿠빈의 미술 작품을 해석하기 위해 미술사적 방법론으로서 적용했던 트라우마, 죽음 충동, 거세공포와 언캐니 개념이 쿠빈의 선대 미술 작품에도 적용해보고 이후 쿠빈 작품에 대한 미학적 가치 판단을 내리기로 한다.

이를 통해 결론에서는 쿠빈의 그로테스크한 이미지가 프로이트의 정신분석학적 관점에서 해석 가능한 것임을 밝히고자 한다. 또한 쿠빈의 그로테스크한 작품이 당대의 개념이나 시대상을 어떻게 반영하고 문제점을 제시하고 있는지 확인한다. 이 지점에서

그로테스크의 미학적 가치를 확인해볼 수 있을 것이다. 더 나아가 쿠빈이 미술사에서 갖는 위치를 재고해본다.

## 제 2장 그로테스크와 프로이트의 4가지 개념

### 제 1절 그로테스크의 이론적 배경

#### 1. 그로테스크의 어원과 시대적 양상

그로테스크의 역사는 원시 시대부터 시작됐다. 피터 핀게스텐(Peter Fingesten)은 프랑스의 라스코 동굴 벽화에서 발견된 한 형상에 대해 다음과 같이 말하고 있다.

미술에서 최초의 그로테스크 이미지는 프랑스의 라스코 동굴 벽화에서 발견된 아포칼립스한 괴수이다. 이 괴수는 완전히 비현실적인 모습을 하고 있다. 말의 머리에 사자의 몸을 갖고 있고 배는 임신을 해서 축 쳐져 있으며 몸에는 혹이 붙어있다. 이마에는 긴 뿔이 튀어나와 있으며 동그란 모양의 표식이 온 몸을 뒤덮고 있다. 이 그로테스크 이미지는 무시무시하고 악마의 형상을 띠고 있는데, 출산을 상징하는 신비로운 힘을 가진 동물일 것이다.<sup>6)</sup>

이처럼 핀게스텐은 최초의 그로테스크 이미지를 라스코 동굴 벽화에서 찾고 있지만, 학자들에 따라 그로테스크 이미지의 시작은 다르다. 그러나 그로테스크라는 용어의 등장 시기에 대해선 일치된 의견을 보이고 있다.<sup>7)</sup>

보편적으로 그로테스크라는 용어는 1480년경에 발굴된 고대 로마 네로 왕의 궁에 있던 동굴의 기이한 벽화에서 유래한다.<sup>8)</sup> 벽화에는 각종 동물과 식물 그리고 인간이 하나로 얽혀 기이한 형상을 하고 있는 모습이 그려져 있었다. 불어권에서는 이 기이한 그림에 대해 “끄로페스끄(grotes-que)라고 불렀으며, 1640년경 그로테스크(Grotesque)라는 단어로 대체되었다.”<sup>9)</sup>

6) Peter Fingesten, “Delimitating the concept of the grotesque”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 42, No. 4, Summer, 1984, p. 420.

7) 함순용, 「고야 관화연작에 나타난 그로테스크 미학 연구」, 성균관대학교 일반대학원 박사논문, 2010, p. 18.

8) James Luther Adams·Wilson Yates, *The Grotesque in Art and Litreature: Theological Reflecti ons*, Wm. B. Eerdmans Publishing Co., Grand Rapids, Michigan, Cambridge U.K, 1997, p. 5.

9) 그로테스크의 어원을 확인해 보니 “이탈리아어로 동굴은 그로타(grotte)이고 그로타에서 이것의 형용사형인 그로테스코(grottesco)와 명사형인 그로테스카(la grottesca)가 생겨났다.”, 필립툼슨,

## ① 르네상스 시기의 그로테스크

16세기 이탈리아 르네상스의 화가이자 건축가로 활동했던 바사리(Giorgio Vasari)는 앞서 논의한 이 벽화에 대해 부정적인 입장을 보이면서 로마시대의 비트루비우스(Marcus Vitruvius Pollio)의 다음과 같은 논평을 인용하고 있다.

벽면에 새겨진 괴물의 형상은 자연에서 본 뜬 아름다운 이미지를 대신하고 있다. 아름다운 원주(圓柱)가 있어야 할 자리에는 식물의 줄기와 잎사귀가 뒤엉켜서 소용돌이 모양으로 자라나고 있다. 나뭇가지 모양의 촛대는 위아래가 뒤바뀐 채 벽면을 장식하고 있다. 가느다란 식물의 줄기는 사람의 머리 혹은 동물의 머리를 한 반신상을 받치고 있다. 이러한 기이한 형상들은 지금까지 본 적이 없었다. (...) 어떻게 갈대가 지붕을 받칠 수 있으며, 부드럽고 연약한 나뭇가지가 반신상을 장식하겠으며, 식물의 뿌리와 덩굴에서 받은 꽃이고 받은 인간인 형상이 생겨날 수 있단 말인가?!<sup>10)</sup>(도판 01)

위와 같이 묘사된 이미지는 바사리처럼 고전적인 취미를 가진 사람에겐 불쾌하고 끔찍하게 다가왔을 것이다. 바사리를 기점으로 르네상스 시기에는 그로테스크에 대한 부정적인 입장이 지배적이었다.<sup>11)</sup> 이러한 배경에는 예술은 자연의 모방이라는 르네상스 시기의 예술관이 자리하고 있었다.<sup>12)</sup> 그럼에도 불구하고 르네상스의 예술가들은 그로테스크에 매료되어<sup>13)</sup> 예술작품에 기꺼이 이 새로운 표현양식을 수용했다.<sup>14)</sup> 라파엘로(Sanzio Raphael)가 1515년경 교황청의 기둥에 그린 장식화가 그 대표적인 예이다. 그가 제작한 장식화에는 줄기에서 자라난 인간의 몸, 식물의 잎사귀가 벽면을 장식하고 있는 모습, 두꺼비와 다람쥐 그리고 도롱뇽과 같은 동물들이 그려져 있다. 이외에도 동

『그로테스크』, 김영무 옮김, 서울대학교출판부, 1986, p. 17을 참조함.

10) Marcus Vitruvius Pollio, *De Architectura*(27 B.C.), trans. and ed. Frank Granger(Cambridge: Harvard University Press, Loeb Classical Library, 1934), 2: 105를 James Luther Adams·Wilson Yates, *op. cit.*, pp. 7-8에서 재인용.

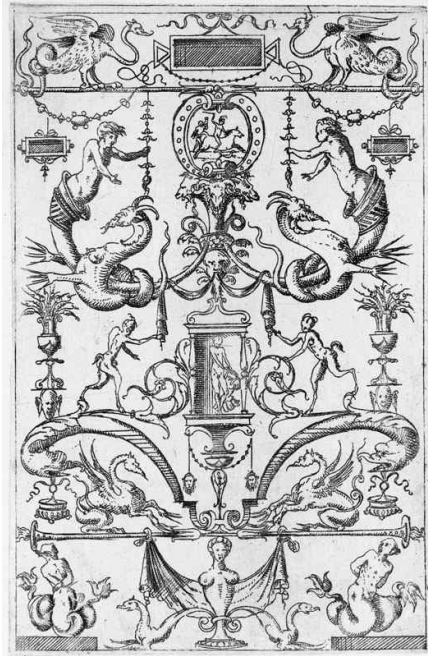
11) 함순용, *op. cit.*, p. 21.

12) 볼프강 카이저, 『미술과 문학에 나타난 그로테스크』, 이지혜 옮김, 아모르문디, 2019(개정판), p. 50.

13) James Luther Adams·Wilson Yates, *op. cit.*, p. 6.

14) *op. cit.*, p. 32.





[도판 01] 뒤 세르소, <그로테스크 모티프>, 1550, 뉴욕, 메트로폴리탄 미술관

식미술에서 지배적이었던 것과 달리, 북유럽 미술의 그로테스크는 다른 성격을 보여주었다.<sup>19)</sup> 히에로니무스 보쉬(Hieronymus Bosch)와 대(大) 피터 브뤼겔(Pieter Bruegel the Elder)의 작품에서 그 점을 확인할 수 있다. 보쉬의 <천년왕국>(도판 02)과 <성 안토니우스의 유혹(The Temptations of St. Anthony)>에서는 묵시록의 종말 장면이나 “기독교관에서 통용되던 지옥의 모습, 신의 종복으로서 인간에게 경고를 던지거나 인간을 시험하고 벌주는 괴물들”<sup>20)</sup>이 등장한다. 한편 브뤼겔은 종교적 틀을 벗어난다는 점에서 보스와 조금 다르지만 <악녀 그리트>(도판 03), <네덜란드 속담(Netherlandish Proverbs)>, <사육제와 사순절의 싸움(The Fight between Carnival and Lent)>에서 나타나는 도덕적 교훈과 종교적인 색채는 여전히 보쉬와 일맥상통하는 부분이라고 할 수 있다.<sup>21)</sup> 이처럼 북유럽 르네상스 미술에서는 그로테스크가 종교적인 의미나 기독교

판 조각가였던 아고스티노 베네치아노(Agostino Veneziano), 루카 시뇨렐리(Luca Signorelli)가 그린 벽화에서도 그로테스크 장식을 찾아볼 수 있다.<sup>15)</sup>

또한 그로테스크는 감정의 표현으로서 “현실의 질서가 파괴된 세계와 대면할 때의 긴장감과 섬뜩함”<sup>16)</sup>을 의미하기도 했는데, 이 때문에 르네상스 시기에는 그로테스크를 ‘화가의 꿈(sogni dei pittori)’이라는 표현으로 부르기도 했다. 이 단어는 질서와 규칙으로 이루어진 실제 세계와 완전히 다른, 화가가 꿈이나 상상의 세계에서만 표현 가능한 이질적이고 비현실적인 세상을 일컫는 말이다.<sup>17)</sup>

이후 그로테스크가 알프스 이북으로 전파되면서 북유럽 미술가들도 이 표현양식을 예술에 적용하기 시작했다.<sup>18)</sup> 이탈리아의 그로테스크가 장

15) *Ibid.*, p. 33.

16) *Ibid.*, p. 34.

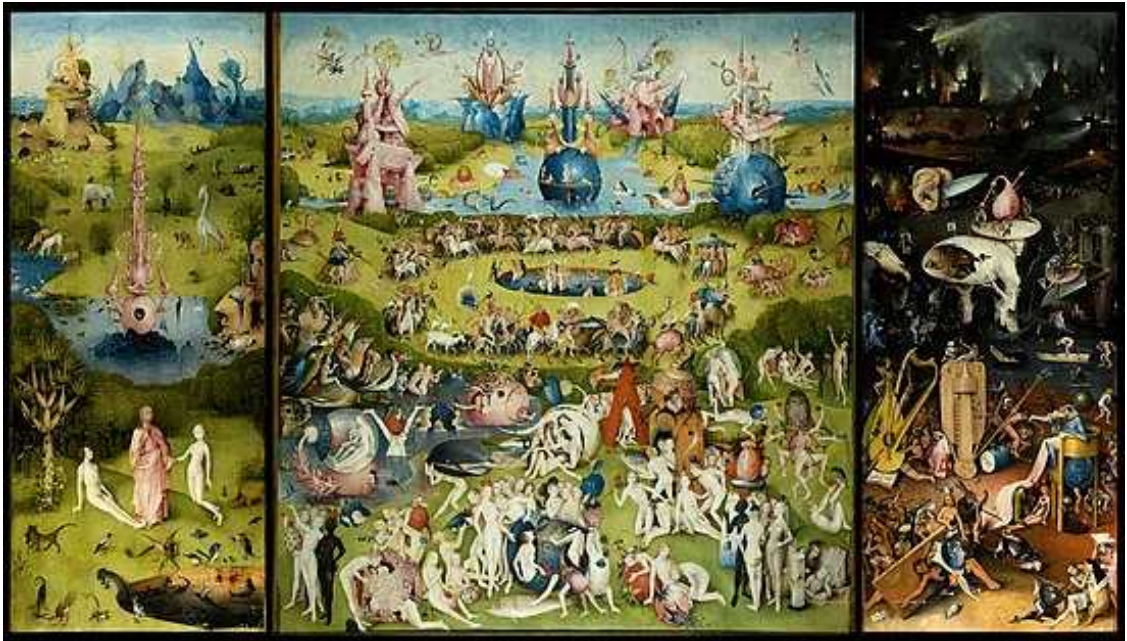
17) *Ibid.*

18) *Ibid.*

19) James Luther Adams·Wilson Yates, *op. cit.*, p. 9.

20) 볼프강 카이저, *op. cit.*, p. 59.

21) Donal Polumbo, *Eros in the Mind's Eye*(London: Greenwood Press, 1986), chap. 1, and



[도판 02] 히에로니무스 보쉬, <천년왕국(The garden of Earthly Delight)>, oil on oak panels, 205.5 × 384.9cm, Museo del Prado, Madrid



[도판 03] 피터 브뤼겔, <악녀 그리트(Dulle Griet)>, oil on panels, 115 × 161cm, Museum Mayer van den Bergh, Antwerp

Barasch, chap. 1을 James Luther Adams·Wilson Yates, *op. cit.*, p. 9에서 재인용.

적 세계관을 보여주는 표현 양식으로 쓰이고 있음을 알 수 있다.

## ② 17·18세기의 그로테스크

17·18세기에 걸쳐 영국과 프랑스로 넘어오면서 그로테스크는 더 넓은 의미를 가지게 되었다. 17세기 프랑스의 한 사전은 그로테스크를 “외적으로 우스꽝스럽고 기이하며, 괴상한 것”<sup>22)</sup>으로 설명한다. 또 다른 어학사전은 그로테스크를 “유쾌하게 그리고 우스꽝스러운 특징을 가진 무언가”<sup>23)</sup>로 정의하고 있다. 이렇듯 이 시기의 그로테스크는 볼프강 카이저가 언급한 것처럼 “우스꽝스럽고, 웃음을 유발하며 희화화된 이미지”<sup>24)</sup>라는 개념으로 받아들여졌다. 그렇다면 그로테스크가 이러한 의미로까지 확장된 이유는 무엇이었을까? 그 배경에는 캐리커처와 연관이 있다.<sup>25)</sup>

그로테스크가 캐리커처와 동일선상에 놓이게 된 것은 빌란트(Christoph M. Wielan)에 의해서였다. 18세기의 유명한 캐리커처 연구가였던 빌란트는 캐리커처의 의미를 세 가지로 분류했는데, 그로테스크는 그 중 마지막 유형인 “순전히 화가의 상상으로 창조된, 혹은 소위 그로테스크라 불리는 캐리커처”<sup>26)</sup>에 속한다. 빌란트는 왜 그로테스크와 캐리커처를 동일한 양식으로 보았을까? 빌란트에게 캐리커처는 현실을 왜곡하고 대상을 과장해서 비현실적으로 표현한 것이었다.<sup>27)</sup> 이러한 캐리커처의 특징과 “기형적인 형태에 대한 조소와 더불어 보기에도 섬뜩하고 괴이한 요소에 대한 혐오감”<sup>28)</sup>의 면모를 보이는 그로테스크의 특징이 비슷하다고 보았기 때문이었다. 이처럼 그로테스크가 캐리커처와 동일하게 간주되면서 “실제 인물이나 사회적 범주에 대한 논쟁적 도구로서 재탄생”<sup>29)</sup>하게 되었다. 이때 그로테스크는 “대상의 신체적 결점을 과장되게 표현함으로써 도덕적 결점을 비웃고 비난”<sup>30)</sup>하는 수단으로 사용되었다. 결과적으로 그로테스크는 대상을 우스꽝스럽게 만든다. 즉 대상의 한 부분을 기형적이게 강조하면서 추하게 변형시킨다.<sup>31)</sup>

22) *op. cit.*, p. 43.

23) *Ibid.*

24) *Ibid.*, p. 60.

25) *Ibid.*, p. 48.

26) *Ibid.*, p. 49.

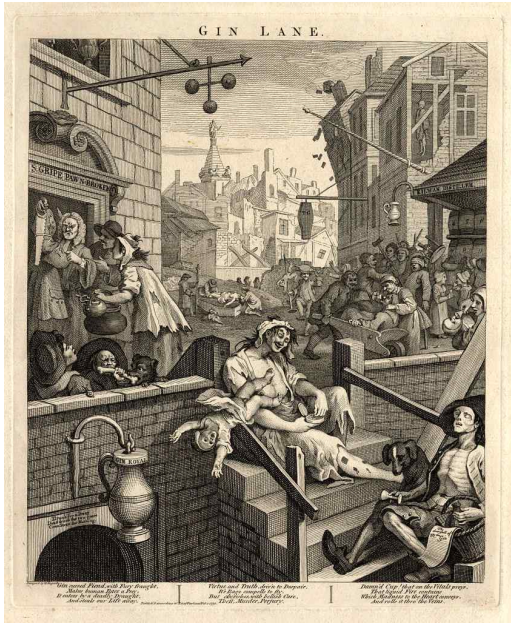
27) *op. cit.*

28) *Ibid.*, p. 50.

29) 움베르토 에코, 『추의 역사』, 오숙은 옮김, 열린책들, 2008, p. 152.

30) *Ibid.*

31) *Ibid.*



[도판 04] 윌리엄 호가스, <진 거리(Beer Street and Gin Lane)>, 1751, Etching and engraving, 141 × 161cm, Courtesy Andrew Edmunds, London

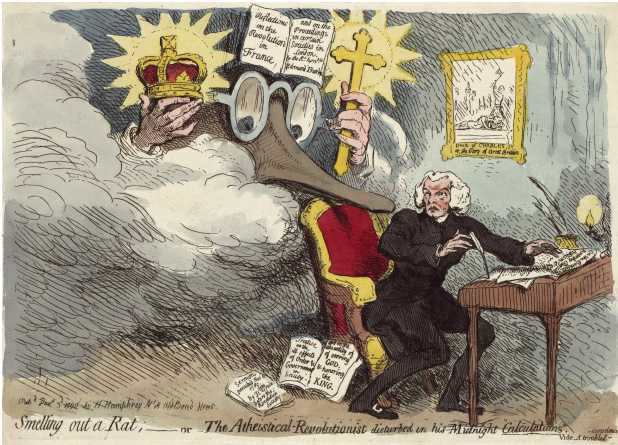


[도판 05] 윌리엄 호가스, <잔인함의 네 단계(The Four Stages of Cruelty: The Reward of Cruelty)>, 1751, Etching and engraving, 32×38cm, Courtesy Andrew Edmunds, London

이러한 그로테스크의 특징은 자연스럽게 풍자화에서도 발견된다. 18세기는 예술가들 사이에서 풍자가 유행처럼 번져나갔던 시기였다.<sup>32)</sup> 구체적인 예로 영국의 윌리엄 호가스(William Hogarth)의 판화 연작 중 <진 거리>(도판 04)와 <잔인함의 네 단계>(도판 05)을 살펴보자. <진 거리>에서는 술이 인간과 사회에 미치는 악영향을 정신이 나가 버린 인물들과 혼돈에 빠진 길거리의 모습을 통해 보여주고 있다. <잔인함의 네 단계>에서는 ‘툼’이라는 인물을 내세워 악행을 일삼은 인간의 최후가 무엇인지 보여주고 있다. 특히 <잔인함의 네 단계>의 연작 중 마지막 그림인 <잔인성의 대가>를 보면, 남자의 배를 갈라 내장을 뽑아내고 있는 모습, 두개골에 구멍을 뚫는 모습 등은 그로테스크의 끔찍하고 잔인한 면모를 보여준다.

호가스보다 조금 더 후배격인 제임스 길레이(James Gillray) 또한 풍자화가로 명성을 떨쳤다. 길레이는 당시 왕립 아카데미 부설학교에서 공부를 했기 때문에 이미 예술계에서는 신임을 받고 있었다. 그의 풍자화에서도 그로테스크한 특징이 발견되는데,

32) 윌리엄 본, 『낭만주의 미술』, 마순자 옮김, 시공사, 2003, p. 92.



[도판 06] 제임스 길레이, <변절자 찾아내기(Smelling out a rat)>, 1790, Etching and engraving with publisher's watercolour, 24.8 × 35cm, Trustees of the British Museum



[도판 07] 제임스 길레이, <피곤한 하루 일과를 끝낸 후 식사를 하는 상퀼로트 가족(Un Petit Souper a la Parisienne)>, 1792, hand-coloured etching, 28.7 × 36.2cm, Trustees of the British Museum

<변절자 찾아내기>(도판 06)에서는 에드먼드 버크(Edmund Burke)가 리처드 프라이스라는 종교인의 부도덕하고 위선적인 모습을 고발하는 상황을 보여주고 있다.<sup>33)</sup> 그림에서 버크의 모습은 머리가 없고 코와 눈, 손만 묘사되어있다. 특히 코를 과장해서 아주 크게 그렸는데 그 모습이 꽤나 우스꽝스러워 보이기까지 한다. 또 다른 작품인 <피곤한 하루 일과를 끝낸 후 식사를 하는 상퀼로트<sup>34)</sup> 가족>(도판 07)에는 훨씬 잔인하고 야만적인 모습이 나타난다. 길레이는 당시 공화당이었던 상퀼로트의 모습을 과격하고 야만적으로 표현하고 있다.<sup>35)</sup> 아이를 거꾸로 매달아 피를 뽑고 있는 모습, 한쪽 구석에서 인간의 내장으로 보이는 찌꺼기 따위를 정신없이 먹고 있는 꼬마들이 보인다. 그중 가장 그로테스크한 광경은 인간의 머리를 식탁 위에 올려놓고 다섯 명의 사람들이 눈, 심장, 팔을 게걸스럽게 먹고 있는 모습일 것이다.

정리하자면 호가스의 작품은 타락한 영국 사회와 개별 인간의 사

33) *Ibid.*, p. 93.

34) 프랑스 내에서 혁명을 주도했던 파리의 빈민층으로 이루어진 급진적 세력을 일컫는 말. “귀족들이 입는 ‘퀼로트’라는 바지를 입지 ‘않는’다고 해서 ‘상퀼로트’라 불렀다.” 노명식, 『프랑스 혁명에서 파리 코뮌까지, 1789~1871』, 책과함께, 2011, pp. 126-127을 참조함.

35) E.H 곰브리치, 『서양미술사』, 백승길·이종승 옮김, 예경, 2012, p. 190.

약하고 추한 모습을 우스꽝스러우면서도 잔인하게 보여주고 있으며, 길레이의 작품은 영국과 프랑스에서 벌어졌던 사회·정치적 혼란과 문제를 과장되고 잔인하게 나타내고 있다. 두 작가가 작품에서 보여주고 있는 그로테스크는 “풍자적 알레고리와 결합하여 개혁의 필요성을 느끼도록 국민들의 의식을 바꾸기 위해 고안된 것이었다.”<sup>36)</sup> 이처럼 18세기의 그로테스크는 시대상을 풍자하고 사람들에게 도덕적인 교훈을 전달하는데 그 목적을 두고 있음을 알 수 있었다.

### ③ 신고전주의 시기의 그로테스크

신고전주의 시대에는 그로테스크의 영향이 축소되었다. 이러한 배경에는 데카르트의 합리주의를 바탕으로 자연을 정복의 대상으로 인식했던 사고가 예술에까지 영향을 미쳤기 때문이었다.<sup>37)</sup> 당시 예술가들은 아카데미의 규율에 따라 이탈리아의 르네상스 미술을 수용했다. 그들은 선대의 화가들이 보여주었던 논리, 이성, 질서, 규율을 받아들이고 그 이외의 어떤 것도 인정하지 않았다.<sup>38)</sup> 17세기의 화가 푸생(Nicolas Poussin)이 주창했던 고대 미술, 자연, 드로잉은 신고전주의 화가들의 미학 규범으로 받아들여졌다.<sup>39)</sup> 또한 16세기에 활동했던 프란시스쿠스 유니우스(François du Jon)라는 신학자의 문헌에서는 “헛된 자만심과 방종에 의해 자연에 알려지지 않은 갖가지 터무니없고 기괴한 형상을 고안해내지 않도록 주의해야 한다.”<sup>40)</sup>라고 쓰여 있었다. 이러한 르네상스 시기의 사상을 신고전주의 화가들이 이어받았기 때문에 그로테스크가 설 자리는 더욱 없었다. 신고전주의를 대표하는 다비드(Jacques Louis David)와 같은 화가들은 빙켈만이 고전의 그리스 조각상을 통해 추구했던 “고요한 위대성과 고귀한 단순성”<sup>41)</sup>이라는 사상을 예술 작품에 투영했다. 다비드를 경외했던 앙그르(Jean-Auguste-Dominique Ingres) 역시 학생들에게 “대상을 정밀하게 묘사하고, 즉흥성과 무질서를 경계하라”<sup>42)</sup>라고 할 정도로 고전기 회화의 완벽함을 추구했다.

이러한 분위기 속에서 그로테스크가 가지고 있는 조화와 균형이 깨진 “정상규범을 위반하는 비정상성”<sup>43)</sup>은 빛을 보기 어려웠다. 그로테스크한 이미지가 보여주었던 기괴

36) 윌리엄 본, *op. cit.*, p. 92.

37) 오병남, 『미술론 강의』, 세창, 2014, p. 83.

38) *Ibid.*, p. 79.

39) *Ibid.*, p. 87.

40) *Ibid.*, p. 88.

41) 윌리엄 본, *op. cit.*, p. 13.

42) E.H 콰브리치, *op. cit.*, p. 503.

하고 우스꽝스러우며 공포스러운 특징은 화가의 상상력과 창조력에서 비롯되었기 때문이었다. 그러나 점점 그리스 조각상과 같이 시각적으로 완전무결함을 추구하는 예술이 예술가의 열정과 사상을 온전히 보여줄 수 있는가라는 시대적 의문이 제기되었다.<sup>44)</sup> 그로테스크는 “반이성적이고 반고전주의적, 고정관념의 전복, 화가의 창조적인 상상력이 중심이 되었던 낭만주의 시대”<sup>45)</sup>에 와서 그 영향력을 다시 행사하게 되었다.

#### ④ 낭만주의 시기의 그로테스크

19세기 낭만주의에 이르러, 오로지 상상력에 의해서 표현될 수 있는 이미지들은 긍정적으로 받아들여졌다.<sup>46)</sup> 이 말은 곧 그로테스크의 재출현과 그것이 긍정적으로 받아들여지게 됨을 의미하기도 했다.

낭만주의 시대의 대표적인 화가로 프란시스코 고야(Francisco Goya)를 꼽을 수가 있다. 스페인 출신이었던 고야는 궁정화가로도 활동했으며 격정적인 시대의 소용돌이 한 가운데에 있던 화가였다. 고야의 상상력은 음침하고 환상 속에만 존재하는 기괴한 요괴나 괴물 등의 그로테스크한 존재로 발현되었다.<sup>47)</sup> 그는 당시 유럽에서 성행하던 악마나 마녀의 모습 또한 그로테스크하게 묘사했다. 그의 작품 속 악마나 마녀는 혼란스럽던 스페인의 시대적 상황 속에서 국민들을 탄압하고 억압했던 정부와 부패의 중심이었던 카톨릭을 상징했던 것이었다.<sup>48)</sup> 고야의 그로테스크에서 알 수 있는 또 다른 특징은 자신의 꿈, 악몽, 불안정했던 정신세계를 형상화한 것이었다. 그의 유명하고 가장 난해한 작품으로 손꼽히는 <검은 그림 연작>에는 그로테스크한 이미지가 반복적으로 등장한다. <검은 그림 연작>의 대표작들이라고 할 수 있는 <아들을 잡아먹는 사투르누스(Saturn Devouring His Son)>, <두 명의 늙은 남자(Two Old Men)>, <성 이시드로의 순례>(도판 08), <스프를 떠먹고 있는 두 노인(Two Old Men Eating Soup)>, <환상적인 모습(Fantastic Vision)>에서는 고야의 정신세계가 그로테스크한 도상들로 반영되어 있다.<sup>49)</sup>

스위스 출신의 낭만주의화가였던 존 헨리 푸셀리(John Henry Fuseli)의 그림에서도

43) 이창우, 『그로테스크 예찬』, 그린비, 2017, p. 47.

44) 윌리엄 본, *op. cit.*, p. 13.

45) 오병남, *op. cit.*, p. 106.

46) *Ibid.*

47) E.H 콰브리치, *op. cit.*, p. 488.

48) *Ibid.*, p. 485.

49) 함순용, *op. cit.*, p. 41.



[도판 08] 프란시스코 고야, <성 이시드로의 순례(A Pilgrimage to San Isidro)>, 1823, Oil mural transferred to canvas, 140 × 438cm, Museo del Prado, Madrid

그로테스크한 이미지를 찾아볼 수 있다. 특히 작품 <악몽(Nightmare)>에 나타나는 말과 악마에게서 뿔어져 나오는 그로테스크한 분위기와 이미지는 환상, 꿈의 세계를 보여주고 있는 듯하다. 고야와 푸셀리의 작품에서 나타나는 정신세계와 꿈을 반영한 그로테스크의 새로운 면모는 이후 상징주의와 초현실주의에서 나타나게 될 그로테스크의 새로운 성격을 앞서 예고하고 있다.

지금까지 그로테스크의 어원과 르네상스부터 19세기 중반까지의 그로테스크 개념의 시대에 따른 변화를 고찰해보았다. 그로테스크가 이탈리아 르네상스에서는 장식예술로 나타났다면, 북유럽 르네상스에서는 종교적인 세계관을 보여주는 하나의 표현양식이었음을 알 수 있었다. 그리고 17·18세기에는 빌란트에 의해 그로테스크가 캐리커처와 동일선상에서 간주됐고 풍자와 밀접한 관련을 맺게 되었다. 하지만 그로테스크는 고전미를 추구했던 신고전주의 시대에 주춤하게 되지만 이후 낭만주의의 등장과 함께 다시 한 번 그 모습을 드러내게 되었다. 이렇듯 그로테스크는 시대의 이념과 가치관에 따라 두드러지게 나타나기도 하며 그렇지 않은 경우도 있음을 알 수 있다.

## 2. 19세기 후반 이후의 미술에 나타난 그로테스크

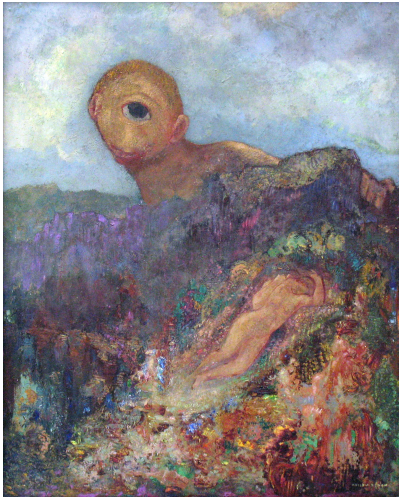
19세기 후반 상징주의와 함께 그로테스크는 또 한 번 그 모습을 드러냈다. 1789년 대혁명을 통해 프랑스에서는 진보적 사상이 득세하였고, 경제·정치적으로 발전할 수 있다는 낙관적인 믿음이 생겨났다. 그러나 1870년 프랑스가 프로이센과의 전쟁에서 참



패하면서 비관론적 사상이 사회 전반에 유행처럼 번져나갔다. 사람들은 현실에 이상향을 제시해주리라 여겼던 실증주의와 사회주의에 회의를 느끼게 되었다. 결국 기존의 가치가 무너지면서 극단적인 회의주의, 퇴폐주의가 생겨나게 되었다.<sup>50)</sup> 이러한 새로운 시대적 분위기 속에서 상징주의가 태동하게 되었다.

### ① 상징주의 시기의 그로테스크

상징주의 화가들은 이성, 도덕, 절제라는 구시대적 가치를 멀리하고 암시와 상징을 통한 정신세계와 주관적 감정을 표현하였다.<sup>51)</sup> 새롭게 등장한 이 사조의 본질은 상상력이었다.<sup>52)</sup> 그들은 “상상력을 통해 상징으로 예술을 전달하려는 욕구와 함께 꿈, 환상, 신화 그리고 소설에 관심을 보였다.”<sup>53)</sup> 구체적인 예로 귀스타브 모로(Gustave Moreau)는 신비롭고 이국적인 분위기의 미술을 선보였다. 그는 그림의 주제를 철학, 문학, 성경을 비롯해서 전설과 신화에서 가져왔다.<sup>54)</sup> 모로의 작품 <환영(L'Apparition)>은 성서 속 헤롯 왕에게 세례요한의 목을 요구한 살로메의 이야기를 다루고 있다. 그의



[도판 09] 오딜롱 르동, <키클롭스 (Kyklopes)>, 1914, Oil on cardboard mounted on panel

다른 작품인 <오이디푸스와 스팅크스>는 그리스 신화에 나오는 테베의 왕인 오이디푸스와 스팅크스 사이에 얽힌 이야기를 나타내고 있다. 또한 오딜롱 르동(Odilon Redon)은 석판화와 목판화를 이용해 암시적인 분위기를 연출한다.<sup>55)</sup> 르동의 모호하고 신비스러운 작품은 암시적 기법을 통해 감상자의 의식과 무의식을 이끌어낸다.<sup>56)</sup> 이러한 르동의 회화적 특징은 그리스 로마 신화에 등장하는 외눈박이 거인을 묘사한 <키클롭스>(그림 09)와 셰익스피어 극에 등장하는 반인반수를 묘사한 작품 <캘리밴(Caliban)>에서 확인할 수 있다. 두 화가의 그림에서 나타나는 신체의 절단, 신체 요소의 결핍, 이질적 형상의 조합은 그로테스크의 특징이라고 할 수 있다. 이처럼 상징주의 미술은 인간 내면과 비물질적 세계

50) 김정란, 『프랑스 상징주의』, 연세대학교 출판부, 2005, p. 29.

51) *Ibid.*, p. 157.

52) 에드워드 루시-스미스, 『상징주의 미술』, 이대일 옮김, 열화당, 1987, p. 26.

53) *op. cit.*, p. 156.

54) *Ibid.*, p. 159.

55) *Ibid.*, p. 163.

56) *Ibid.*, p. 164.

를 그로테스크하게 나타내고 있다.<sup>57)</sup>

## ② 독일 표현주의 시기의 그로테스크

상징주의 이후 20세기 독일 표현주의 미술에서도 그로테스크가 중요한 역할을 했다. 독일 표현주의 화가들은 사회적 현상에서 그림의 모티프를 얻었는데, 그들 작품 속 그로테스크는 “사회적 병리에 대한 고발”<sup>58)</sup>이라 할 수 있다. 구체적인 예로 오토 디스(Otto Dix)의 <카드놀이 하는 사람들>(도판 10)을 살펴보자. 군복을 입은 세 사람이 카드놀이를 하고 있다. 그러나 이들의 상태를 보면 다리가 없거나 머리의 절반이 뜯겨졌으며, 잘린 팔 대신 발가락으로 카드를 들고 있는 기괴하고 끔찍한 모습을 보여주고 있다. 화가는 1차 세계대전 이후, 참혹하게 변해버린 현실을 반영하고 있다. 즉 전쟁 후 혼란스러운 시대 속에서 인간 내면에 잠재된 우울과 공포, 개인이 입은 피해와 그로 인한 고통, 상처 등 당시 사회와 인간이 겪고 있던 현상을 그로테스크를 통해 표현한 것이다.



[도판 10] 오토 디스, <카드놀이 하는 사람들(Skat Players)>, 1920, 캔버스에 유화, 포토몽타주, 콜라주 혼합, 110×87cm, 베를린 국립미술관

## ③ 초현실주의 시기의 그로테스크

1920년대에 등장한 초현실주의는 그로테스크와 깊은 관련이 있다.<sup>59)</sup> 특히 19세기 후반 이후의 미술에 나타난 그로테스크는 이전 시대와 또 다른 특징을 보여주고 있는데, 주목할 점은 초현실주의 미술에서 그로테스크가 프로이트의 정신분석학과 만나면서 새로운 성격을 띠었다는 점이다. 앙드레 브르통(Andre Breton)의 초현실주의 선언과 함께 초현실주의 화가들은 프로이트의 정신분석학을 기반으로 작품 활동을 활발히 하였

57) *Ibid.*, p. 158. 상징주의는 죽음, 성(性), 악무주의 등의 주제를 통해서 시대적 중심 관점을 창조하였는데 이때 그로테스크가 큰 역할을 하였다. 도널드 레이놀즈, 『19세기의 미술』, 전혜숙 옮김, 예경, 1991, p. 122.

58) 움베르토 에코, *op. cit.*, p. 368.

59) 볼프강 카이저, *op. cit.*, p. 263.

다.<sup>60)</sup> 이들은 무의식, 꿈, 환상을 인간의 근원으로 보았으며 이를 미술작품에서 재현해 보였다.<sup>61)</sup>

살바도르 달리(Salvador Dali), 막스 에른스트(Max Ernst)를 비롯한 초현실주의 화가들의 작품에서 드러나는 그로테스크 이미지는 프로이트의 정신분석학에서 언급되는 꿈과 무의식의 개념을 통해 설명된다. 초현실주의 미술은 신체를 이용한 그로테스크한 형상뿐만 아니라 데페이즈망 기법을 통해 언캐니한 그로테스크의 면모를 보여주고 있다.

특히 언캐니 개념이 작품에 두드러진 화가는 키리코(Giorgio de Chirico)였다. 그의 작품에는 르네상스의 건축물과 현대의 물건이 함께 있다거나, 고대의 조각상과 외과용 수술 장갑이 놓이는 방식을 통해 관객을 낯설게 만든다.<sup>62)</sup>(도판 11) 이러한 초현실주의 예술 작품을 통해 “그로테스크는 생경해진 세계”<sup>63)</sup>라고 카이저는 주장했다. 그가 말한 생경해진 세계란 “지금껏 익숙하던 세계의 질서가 파괴되는 것”<sup>64)</sup>을 의미한다. 그리고 이때 느껴지는 위협, 공포, 섬뜩함, 당혹스러움, 낯설음이 그로테스크의 본질이라는 것이다.<sup>65)</sup>



[도판 11] 데 키리코, <사랑의 노래(The song of Love)>, 1914, 캔버스에 유채, 73×59.1cm, 뉴욕, MoMA

60) *Ibid.*, p. 264.

61) 노버트 린튼, 『20세기 미술』, 윤난지 옮김, 예경, 2003, p. 170.

62) 볼프강 카이저, *op. cit.*, p. 266.

63) *Ibid.*, p. 290.

64) *Ibid.*, p. 266.

65) *Ibid.*, p. 290. 한편 이러한 카이저의 그로테스크 정의에 대해 예술·문학 비평가였던 미하일 바흐친(Mikhail Bakhtin, 1895-1975)은 비판적인 입장을 보여주었다. 바흐친은 카이저가 정의한 그로테스크에 대해 “단지 모더니즘 그로테스크의 몇 가지 현상들에만 적용될 수 있는 것일 뿐, 낭만주의 그로테스크에 적용될 때에는 전혀 부합하지 않으며 그 발전의 이전 단계에도 결코 적용시킬 수 없다.”라는 문장으로 비판하고 있다. 바흐친은 『프랑스어 라블레의 작품과 중세 및 르네상스의 민중문화』라는 저서에서 그로테스크를 설명하고 있다. 바흐친은 그로테스크의 본질을 카니발과 같은 축제에서 나타나는 민중들의 웃음으로 설명한다. 종교적인 엄숙한 문화에 대립해 나타나는 “카니발적 유형의 광장 축제들”에서 드러나는 “의식적 구경거리는 이질적이고 비공식적이며, 우스꽝스러운 의식과 전례들, 난쟁이들, 절름발이들, 떠돌이 광대들은 민중들의 웃음과 카니발적인 문화의 부분이다.” 카니발은 모든 규범이나 가치, 제도, 질서를 일시적으로 파괴하여 축하하는 것이다. 이러한 카니발 속에서 나타나는 그로테스크는 민중들의 웃음을 유발하고 물질과 육체의 긍정적 과장법을 사용하여 “공포와 경악에서 세계를 해방시켰으며,” 오히려 밝고 유쾌한 장소로 만들었다는 것이다. 무섭고 공포의 대상이었던 모든 것이 카니발 세계에서는 즐겁고 우스꽝스러운 것이 된다. “결코 하나도 무섭지 않은 세계에서만 그로테스크 고유의 극단적 자유가 나타나며”, 바흐친은 그로테스크를 “항상 변화의 기쁨으로 충만해 있는 것”이라며 긍정적인 입장을 취하고

#### ④ 1960년대 이후의 그로테스크

1960년대 이후 포스트모더니즘 시대에 활동했던 예술가들은 사회 문제, 권력관계를 반영하는 문화적 산물의 수단으로 신체에 대한 탐구를 보다 깊이 하였다.<sup>66)</sup> 해프닝이나 플럭서스, 행위예술과 같은 1960-70년대 유행했던 퍼포먼스 아트가 그 예이다. 특히 신체미술은 몸을 적극적인 예술적 표현의 수단으로 사용하면서 자해나 육체적 고통과 아픔을 동반하는 피학적인 실험에서부터 조금 더 온건한 종류에까지 다양하게 진행되었다.<sup>67)</sup>

포스트모더니즘 시기에는 인종, 계급, 젠더 등의 사회적 문제를 수면 위로 끌어올리는 과정에서 과격하고 거친 예술적 퍼포먼스가 동반된다. 또한 컴퓨터 기술, 생명과학과 의학의 발전이 고도로 높아지면서 그것들이 몸에 미친 충격을 탐구했다. 그들은 몸과 기계를 중첩시키거나 신체의 일부를 분리, 과편화하기도 했다. 또한 피와 같은 체액이나 내장을 보여주기도 하였다.<sup>68)</sup>

이렇듯 르네상스 시기부터 포스트모더니즘까지 그로테스크는 당대의 사회적 현상이나 개념들을 반영하고 보여주는 데 있어 적절한 예술적 표현 양식이었다. 르네상스 시기에는 음지에 있는 지옥의 모습을 묘사하는데 그로테스크한 면모가 나타났으며, 17-18세기에는 사회의 부패의 온상이나 감추어져 있던 시대적 모순을 드러내고 전복하는데 그로테스크는 예술가들의 최고의 표현 수단이었다. 이후 19세기 후반 세기말적 분위기 속에서도 그로테스크는 퇴폐주의라는 당대의 하위개념을 드러내 보이는데 사용되었다. 20세기에 들어와 그로테스크는 인간 내면의 고통이나 무의식, 꿈 등의 비물질적 세계와 사회·정치적 문제를 드러내고 기존의 가치를 전복시키는 효과를 보여주는데 그 면모를 보이고 있다. 포스트모더니즘에서는 신체를 적극적인 표현 수단으로 사용하며 대중문화를 통한 그로테스크 이미지가 늘어났으며, 여러 첨단 기술이 예술에 적용되면서 매체의 다변화를 이용한 그로테스크한 면모가 드러났다.<sup>69)</sup>

---

있다. 이러한 바흐첸의 그로테스크에 대한 설명은 미하일 바흐첸, 『프랑수아 라블레의 작품과 중세 및 르네상스의 민중문화』, 이덕형·최건영 옮김, 아카넷, 2001, pp. 88-90, 이재걸, 「북유럽 르네상스 회화와 그로테스크-W. 카이저와 B. 바흐첸의 이론을 중심으로」, 『예술문화융합연구』, 제3권, 2015, p. 32, p. 124를 참조함.

66) 진 로버트슨·크레이그 맥다니엘, *op. cit.*, p. 120.

67) *Ibid.*, p. 124.

68) *Ibid.*, p. 126.

69) 김남진, *op. cit.*, p. 191.

그로테스크는 상징주의 미술과 독일 표현주의 미술에서 각각 인간 내면의 비물질적 세계와 1차 세계 대전으로 인한 인간 내면에 잠재된 우울과 공포 그리고 고통을 보여 주고 있다. 이후 초현실주의 미술에서는 인간의 무의식과 꿈, 환상을 예술적 표현 양식인 그로테스크를 통해 보여주고 있다. 이 지점에서 본고가 주목할 부분은 그로테스크가 인간의 정신적·심리적 내면의 세계를 드러내는데 있어 중요한 표현적 양식으로 변모하게 되었다는 것이다. 즉 그로테스크는 깊은 내면에서 발현된 정신의 세계, 심리적 고통과 문제가 반영된다는 점에서 프로이트의 정신분석학 개념을 통해 접근할 필요가 있다.<sup>70)</sup> 다음 절에서는 프로이트의 정신분석학 개념 중 트라우마, 죽음 충동, 거세공포·언캐니와 미술 작품에 드러나는 그로테스크의 관계를 살펴보기로 한다.

## 제 2절 프로이트의 4가지 개념과 그로테스크의 상관관계

정신분석학은 기본적으로 환자의 노이로제를 치료하는 데에 목적이 있지만<sup>71)</sup> 프로이트는 치료법을 넘어 이를 하나의 학문적 이론으로 발전시켰다. 프로이트의 정신분석학이 세상에 나올 수 있었던 이유는 자신이 관찰하고 실험 대상이었던 환자들과의 만남이 전제되었기 때문이다. 즉 프로이트의 정신분석학은 개념이 현상에 앞서서 것이 아닌, 현상이 개념에 앞서서 탄생한 학문이다.

프로이트의 정신분석학은 인간의 심리와 행동을 탐구하고 연구하는 지식 체계라고 할 수 있다. 인간의 심리가 반영된 미술 작품을 해석하는데 있어 정신분석학의 적용은 그 타당성을 갖는다.<sup>72)</sup> 이 점 때문에 기존의 많은 연구자들은 정신분석학을 미술 작품의 해석 수단으로 사용하였다. 미술 작품의 해석에서 프로이트의 정신분석학이 갖는 방법론적 목적은 작품에 내재된 의미를 예술가의 “위장된 무의식의 욕망과 기억”<sup>73)</sup>에

70) 유럽에서는 1800년대부터 꿈에 관한 많은 연구와 서적들이 쏟아져 나왔다. 수많은 심리학자와 철학자들은 꿈에 대한 연구를 이루어 나갔고 이러한 선행 연구를 기반으로 이후 프로이트는 <꿈의 해석>이라는 책을 발간할 수 있었다. 그러나 쿠빈이 화가로서 본격적으로 활동하기 시작한 19세기 후반부터 20세기 전반에 걸쳐 프로이트의 정신분석학이 가장 큰 영향력을 행사했기에, 다른 심리학 이론보다 프로이트의 정신분석학을 바탕으로 쿠빈의 작품에 접근할 필요가 있다. 김숙영, 『막스 클링어의 장갑 연작 연구』, 서양미술사학회, Vol.33 No.-, 2010, p. 124를 참조함.

71) 강영계, 『강영계 교수의 프로이트 정신분석학 이야기』, 해냄, 2007, p. 44.

72) 김영길, 『정신분석학적 작품분석을 통한 미술교육 비평 연구』, 美術教育論叢, 한국미술교육학회 Vol. 24 No.1, 2010, p. 361.

73) 마이클 헤트·샬럿 클롱크, 『미술사방법론』, 전영백과 현대미술연구회 옮김, 세미콜론, 2012, p. 288.

비추어 밝혀내는 것이다. 나아가 프로이트 정신분석학은 화가의 미술 작품에 내재된 성 심리적 요인을 화가의 개인적 경험에서 찾아 연구하는데 목적을 둔다.<sup>74)</sup> 여기서 화가가 생전에 작성한 글, 일기, 누군가와 주고받은 편지와 같이 여러 문서를 자료로 삼아 작품에 내재된 암시와 관계를 이끌어 낼 수 있다.<sup>75)</sup> 실제로 프로이트는 미술품 수집가이기도 했으며 미술에 학문적 관심을 보일 정도로 미술에 관심을 두고 있었다. 이는 프로이트가 이탈리아 르네상스의 거장 레오나르도 다 빈치에 관한 논문<sup>76)</sup>을 발표했다는 사실에서 입증된다.

미술사와 정신분석학은 각각 이미지와 환자의 행동이 내포하고 있는 의미와 그 원인이 무엇인지 밝히는 데에 초점을 두고 있다. 따라서 본고는 쿠빈 작품에 그로테스크한 이미지가 나타나는 원인과 내재된 의미를 파악하기 위해 프로이트 정신분석학의 개념 중 트라우마, 죽음 충동, 거세공포·연캐니를 살펴보고 각각의 개념들이 예술적 표현 양식인 그로테스크와 어떤 연관성을 갖는지 살펴보겠다.

## 1. 트라우마와 그로테스크

프로이트는 정신과 의사이자 정신분석학의 창시자로 유명하지만 대학 전공 시절에는 신경학을 공부하였다. 그는 의학박사 학위를 받고 신경과 의사가 되면서 본격적으로 히스테리 환자를 치료하기 시작했다. 프로이트는 히스테리의 원인을 알아내고자 환자들의 사례를 분석하면서 1893년 스승인 조셉 브로이어와 함께 「히스테리 현상의 심리 기체에 대하여: 예비적 보고서」<sup>77)</sup>라는 논문을 발표했다. 이후 1895년 『히스테리 연구』를 공동 집필하였다.<sup>78)</sup>

『히스테리 연구』에는 ‘사건’과 ‘트라우마’라는 중요한 개념이 등장한다. 먼저 사건이란 우리가 예상하지 못한 지점에서 발생한 일을 말한다. 반면 트라우마는 정신이 준비되지 못한 상태에서 그 사건이 남긴 쇼크를 의미한다.<sup>79)</sup> 특히 트라우마는 외부의 성적

74) *Ibid.*, p. 283.

75) *Ibid.*, p. 290.

76) 「레오나르도 다 빈치의 유년 기억」(1910)은 프로이트가 다 빈치가 어린 시절에 겪었다고 하는 독수리와 관련된 꿈의 내용에 관한 정신분석학적 논문이다. 프로이트는 다 빈치의 고백 글에서 독수리가 어떻게 동성애적 성향과 연관되는지, 다 빈치의 뛰어난 예술적 기질과 과학자로서의 기질이 어떻게 연관성을 갖는지 논의한다. 지그문트 프로이트, 『예술, 문학, 정신분석』, p. 161.

77) 이 논문에서 프로이트는 정신분석학 이론의 기초를 세웠다. 미하일 바흐젠, 『프로이트주의』, 김윤하 옮김, 뿔, 2011, p. 11.

78) 장영계, *op. cit.*, p. 105.

인 자극이 정신 속에 개입하면서 갈등을 일으키게 되는 것이다.

이 지점에서 프로이트는 ‘성적 자극이 어떻게 정신 속으로 개입됐을까?’ 라는 의문과 함께 ‘성적 자극을 일으킬 만한 사건이 있지 않았을까?’ 라고 생각했다. 프로이트는 그 사건의 원인을 어떠한 ‘만남’으로 가정한다. 여기서 말하는 ‘만남’이란 피해를 준 어른과의 만남이라고 할 수 있다. 평범했던 아이가 어른과의 잘못된 만남에서 성적 접촉이 발생하고, 이는 아이의 정신에 강한 흔적을 남기게 된다. 주목할 부분은 환자가 당시 어린 아이기에 아직 성적인 행위의 의미를 정확하게 인지하지 못한다는 점이다.<sup>80)</sup>

여기서 중요한 것은 “사건의 표상이 정신에 쇼크를 만들어 낸다.”<sup>81)</sup>는 점인데, 사건 자체가 문제가 아니라 사건의 표상이 문제가 된다. 사건이라는 것은 하나의 해프닝이기 때문에 한 번 일어나면 없어지지만, 사건의 표상은 여전히 환자의 정신 속에 남아서 사라지지 않는다. 프로이트는 표상이라는 단어 대신 기억이라고 표현한다.<sup>82)</sup> 즉 프로이트에 따르면 트라우마는 환자가 유년 시절에 겪은 성적인 사건에서 발생한 기억이 사라지지 않고 여전히 머리에 남아있는 정신적 쇼크를 의미한다.<sup>83)</sup> 이러한 트라우마는 환자에게 끔찍한 기억을 안겨주고 평생 고통 속에 살게 한다.

한편 예술가의 특정한 의도와 목적에서 만들어진 예술작품은 개인의 정서적·심리적 상태를 드러낸다.<sup>84)</sup> 이러한 맥락에서 트라우마를 지닌 예술가의 작품에는 트라우마에서 비롯된 개인의 정신적·심리적 문제가 반영되었다고 볼 수 있다. 이 과정에서 예술가는 자신에게 트라우마를 안겨준 대상의 모습을 부정적인 방식으로 묘사하게 되는데, 이때 뒤틀리고 왜곡되는 등 그로테스크한 면모가 반영된 모습으로 나타나게 된다. 왜냐하면 환자에게 그 기억은 불쾌하고 두려운 기억이기 때문이다. 바로 그러한 기억에서 도출된 ‘감정’이 핵심이라고 할 수 있다. 불쾌했던 기억이 환자의 정신에 불러일으킨 감정으로 인해 환자가 대상에 대해 혐오감을 들게 만들고 두려움을 느끼도록 하는 것이다.<sup>85)</sup> 이러한 부정적인 감정은 작품에서 그로테스크한 면모를 띠는 이미지가 나타나는 원인이라고 할 수 있다.

그렇다면 예술가는 왜 트라우마에 대한 기억을 그로테스크한 이미지로 작품에 반복

79) 맹정현, 『프로이트 패러다임』, 위고, 2015, p. 64.

80) *Ibid.*, pp. 82-83.

81) *Ibid.*, p. 65.

82) *Ibid.*

83) 지그문트 프로이트, 「억압, 중후 그리고 불안」, 『프로이트 전집 12』, 황보석 옮김, 열린책들, 1997, p. 52.

84) 박이문, 『예술철학』, 문학과지성사, 1983, p. 37.

85) 맹정현, *op. cit.*, p. 69.

하는 것일까? 프로이트는 이러한 행위의 이유를 자기 보호라고 설명하며,<sup>86)</sup> 구체적인 예로 ‘포르트-다(Fort-Da)’ 놀이를 든다. 이 놀이는 아기가 실이 감겨진 실패를 던지면서 ‘포르트!’라고 외친 이후, 다시 실패를 되감으면서 ‘다!’라고 외치는 놀이이다. 이때 프로이트는 실패를 엄마의 상징물로 해석하였고, ‘포르트’는 엄마가 사라진 상황, ‘다’는 엄마가 되돌아온 상황이라고 보았다. ‘포르트-다’ 놀이를 통해 아기는 엄마의 대용물(실패)의 사라짐과 나타남을 반복하면서 공포와 두려움을 반복해서 마주하고 있다.<sup>87)</sup> 즉 아기는 엄마가 사라진 공포의 상황을 하나의 놀이로 되풀이하고 연습함으로써 그때의 공포를 완화시키고자 하는 것이다.

이러한 맥락에서 예술가 또한 트라우마에서 비롯된 정신적 고통을 완화시키고자 작품에 트라우마와 관련된 그로테스크한 이미지를 반복적으로 나타낸다고 볼 수 있다. 결론적으로 프로이트는 예술가가 트라우마를 완화시키는 수단으로 미술 작품을 만들어 낸다고 보았고, 이를 ‘승화’의 한 형식으로 생각했다.<sup>88)</sup> 즉 그로테스크는 예술가가 트라우마를 마주하고 극복하기 위한 표현 방식이라고 할 수 있다.

## 2. 죽음 충동과 그로테스크

프로이트의 죽음 충동 이론을 설명하기에 앞서, 프로이트가 말한 ‘나르시시즘’에 대해 알아보자. 프로이트가 『히스테리 연구』를 집필할 당시, 그가 주목했던 환자군은 히스테리 환자들이었다. 이후 1911년 프로이트는 새로운 환자군에 주목하게 되는데 정신병을 앓는 환자들이었다. 물론 이전에도 프로이트는 『정신분석의 탄생』이라는 책에서 정신병에 대해 이야기를 하고 있지만, 당시에는 정신병을 히스테리와 같은 신경증의 일종으로 생각했다. 프로이트의 제자들이 정신병을 연구하기 시작하자, 프로이트도 1905년 이후부터 정신병을 정신분석학 측면에서 연구하기 시작했다. 정신병을 지닌 환자들을 관찰하고 연구한 끝에 프로이트는 다음과 같은 결과를 도출하게 된다. 정신병을 앓는 환자들끼리 다른 대상에게 지녀야 할 리비도를 자신에게 쏟고 있다는 것이다. 즉 프로이트에게 나르시시즘이란 자아가 제3자가 아닌 스스로를 사랑의 대상, 성적인 쾌락의 대상으로 인식하는 것을 의미한다.<sup>89)</sup>

86) 우정아, 『남겨진 자들을 위한 미술』, 휴머니스트, 2015, p. 23.

87) *Ibid.*, pp. 22-23.

88) 마이클 헤트·샬럿 클롱크, *op. cit.*, p. 287.

89) 맹정현, *op. cit.*, pp. 43-44.



이처럼 리비도의 대상이 자아이든 다른 대상이든 간에 프로이트는 결국 쾌락원칙에 입각해서 인간이 하는 모든 행동의 목적은 쾌락을 위한 것이라 생각했다. 그러나 1910년대 후반부터 쾌락원칙만으로는 설명할 수 없는 현상들이 보고되었다. 1차 세계대전 이후 전쟁신경증 환자들의 행동에서 ‘외상 후 특별장애(PTSD)’라고 하는 현상이 발견된 것이다. 그들은 쾌락이 아닌 불쾌감을 주는 행동을 반복하는 모습을 보였고, 프로이트는 이러한 행동을 ‘반복강박’이라 불렀다. 문제는 반복강박으로 인한 행동이 쾌락이 아닌 불쾌감을 준다는 것이다. 프로이트는 ‘왜 불쾌한 경험을 반복하는가?’ 라는 문제를 제기했고, 이 지점에서 ‘죽음 충동’이 존재한다고 생각했다. 프로이트는 1920년에 완성된 『쾌락원칙을 넘어서』에서 이 죽음 충동이라는 개념을 처음 등장시킨다. 즉 나르시시즘이 자신을 향한 리비도의 성적인 쾌락이라면, 죽음 충동은 자아가 스스로를 파괴하고 분열시키는 성향을 말한다. 자아가 성적인 충동 외에 파괴와 죽음을 향한 충동이 있다는 설명이다. 이러한 죽음 충동 이론을 생물학적인 가설과 경제학적인 가설을 통해 살펴보도록 하자.<sup>90)</sup>

생물학적인 가설에서 죽음 충동은 생물이 생(生)의 전(前)으로 돌아가려는 성질, “비유기체적인 상태로 회귀하려는 성향”<sup>91)</sup>을 말한다. 즉, 생이란 태어남과 동시에 죽음을 향해 달려가는 것이다. 그렇다면 생물은 왜 비유기체의 상태로 돌아가려는 것일까? 이 지점에서 경제학적인 가설이 개입한다. 모든 생물은 고통, 갈등, 불쾌함을 없애기 위한 방향으로 살아간다. 그리고 그러한 부정적인 감정을 무(無)로 만들기 위한 수단이 죽음이라는 것이다. 이렇듯 두 가설의 관점에서 확인되는 공통점은 회귀이다.<sup>92)</sup> 생물학적인 관점에서 비유기체로의 회귀이며, 경제학적인 관점에서 긴장과 고통의 양을 제로화하려는 회귀이다. 따라서 죽음 충동이란 “강력한 추진력으로 이전 단계의 상태를 회복하려는 힘”<sup>93)</sup>이다. 프로이트는 이 죽음 충동을 통해 자아가 삶이 아닌 죽음을 지향하는 것이라 생각했다.<sup>94)</sup>

프로이트의 죽음 충동 이론에서 봤을 때, 인간은 본능적으로 주변 사람들의 죽음에서 비롯되는 슬픔이나 심리적인 문제로 인한 고통과 괴로움 등의 부정적인 감정을 본능적으로 없애려 한다고 볼 수 있다. 이때 그 과정에서 스스로를 학대하거나 파괴하려는 피학적인 성향이 동반된다.<sup>95)</sup> 만약 예술가가 공격적이고 파괴적인 성향을 가지고

90) 마이클 헤트·샬럿 클롱크, *op. cit.*, p. 261.

91) *Ibid.*

92) *Ibid.*, p. 263.

93) 헬 포스터, 『강박적 아름다움』, 조주연 옮김, 아트북스, 2018, p. 46.

94) *Ibid.*

있다면, 자연스럽게 작품에서도 그 성향이 드러나게 된다. 이러한 점 때문에 자살, 살해 등의 죽음과 관련된 이미지가 예술가의 작품에 그로테스크한 특징을 지닌 이미지로 나타난다. 결과적으로 죽음 충동에 입각해서 본다면, 그로테스크한 면모를 띠는 작품은 괴로움, 고통, 슬픔 등의 불쾌한 감정을 없애기 위해 예술가가 만들어낸 결과물이라고 할 수 있다.

### 3. 거세공포·언캐니와 그로테스크

프로이트는 신경증 환자들이 여성의 성기를 보면 두려워 한다는 것을 알게 되었다. 그렇다면 환자들은 왜 두려움을 느꼈을까? 이 질문에 답을 하기 위해 프로이트의 ‘거세공포’ 개념을 살펴보자. 거세공포라는 개념은 프로이트의 『어린아이의 성 이론에 관하여』(1908)라는 논문에서 처음 등장한다. 애초에 거세공포는 남근이 무엇이고, 남근의 역할을 논하기 이전에 남근의 존재여부라는 해부학적인 측면에서 출발했다. 연구가 진행되어감에 따라 프로이트는 ‘왜 거세공포가 나타났는지, 남근이 없다는 사실이 왜 그토록 공포심을 유발 하는가’라는 의문을 제기하게 된다. 어린 아이는 성별에 상관없이 자신처럼 모든 인간에게 남근이 있다고 믿는다. 그러나 자신과 달리 여성에게는 남근이 없다는 것을 알게 됐을 때, 어린 아이는 여성 성기에 대해 혐오감과 불쾌감을 느낄 뿐만 아니라, 자신의 남근 또한 거세될지도 모른다는 불안과 공포를 느끼게 된다는 것이다.<sup>95)</sup>

이제 앞선 질문에 대한 답을 해보자. 우리는 이 문제에 대한 한 가지 해답을 나르시시즘에서 찾을 수 있다. 남근이라는 신체의 기관은 나르시시즘 즉, 자신의 리비도가 투여되는 중요한 부위이기 때문에 자신과 동일시가 가능하다. 그로 인해 남근의 결여는 환자에게 강력한 공포심과 두려움, 불안을 만들어낼 수 있다는 것이다.<sup>97)</sup> 따라서 거세공포는 남근에 투영되어 있는 나르시시즘의 훼손에서 오는 불안과 공포를 의미한다.<sup>98)</sup>

이러한 거세공포는 이후 ‘언캐니’라는 개념과 함께 프로이트의 『Das Unheimliche』<sup>99)</sup>

95) 미국 정신분석 학회, 『정신분석 용어사전』, 이재훈 외 옮김, 한국심리치료연구소, 2002, p. 158.

96) 맹정현, *op. cit.*, p. 221.

97) *Ibid.*, pp. 221-222.

98) *Ibid.*, p. 223.

99) 이 논문은 1919년 『이마고』라는 논문을 비롯해 여러 논문에 수록되었다. 이후 독일어 운하임리히(unheimliche)가 영어로 번역되면서 ‘언캐니(uncanny)’라는 단어로 처음 등장하게 된 것이다. 즉 ‘언캐니’는 프로이트가 사용했던 독일어 ‘운하임리히’를 영어로 번역한 것이다. 여기서 운하임리히는 ‘두려운 낯설음’으로 해석된다. 본고에선 편의상 ‘언캐니’로 통일한다. 지그문트 프로이트, 『에

(1919)라는 논문에서 다시 한 번 거론된다. 한편 에른스트 엔치(Ernst Jentsch)는 자신의 논문<sup>100)</sup>에서 프로이트보다 일찍 ‘엔캐니’ 개념에 대해 설명 한 바 있는데, 그는 ‘엔캐니’가 지적인 불확실성에서 기인한다고 보았다. 여기서 지적인 불확실성이란 대상에 대해 잘 알지 못해서 익숙하지 않은 상태를 의미한다.<sup>101)</sup> 즉, 엔치는 어떤 대상에 대해 잘 알지 못하거나 친숙하지 않기 때문에 두렵고 낯섬을 경험한다고 보았다. 그러나 프로이트는 이러한 엔치의 이론에서 한 발 더 나아간다.

프로이트는 엔캐니를 연구하기 위해 독일어 사전에서 하임리히(heimliche)의 뜻을 찾아보는 것에서 시작했다. 프로이트는 heimliche가 ‘친숙한’, ‘길들여진’, ‘친근하고 내밀한’, ‘다정한’이라는 뜻을 가지고 있다는 것을 찾아냈다.<sup>102)</sup> 그러나 시간이 지나면서 heimliche는 ‘신비스러운’, ‘불가사의’, ‘무의식적인’, ‘폐쇄적인’이라는 뜻을 함께 지니게 되었음을 알게 되었다. 따라서 heimliche는 이중의 의미를 갖게 되었고 반대어인 unheimliche의 뜻을 지닐 정도로까지 진행된 것이다.<sup>103)</sup> 이와 같은 이유로 프로이트는 heimliche라는 단어와 unheimliche가 서로 동의어임을 주장한다. 즉 프로이트가 정의하는 엔캐니는 몰라서 생기는 불안이나 두려움이 아닌 아주 오래되고 친근했던 것이 일순간 두렵고 낯설게 느껴지는 것을 의미한다.

프로이트는 ‘엔캐니’를 설명하기 위해 호프만의 『모래 인간』<sup>104)</sup> 이야기를 예로 들고

술, 문학, 정신분석』 정장진 옮김, 서울: 열린책들, 2004, p. 404 각주 참고.

100) 에른스트 엔치, 「두려운 낯설음의 심리학에 대하여 Zur Psychologie des Unheimlichen」, 1906.

101) *op. cit.*, p. 406.

102) heimliche에서 unheimliche의 뜻을 지니게 되는 과정에서 프로이트는 빌헬름 그림과 야코프의 『독일어 사전』(1877)에 나오는 heimliche의 의미를 참고하고 있다. *Ibid.*, pp. 409-410을 참조함.

103) *Ibid.*, p. 411.

104) 이 이야기는 대학생 나타니엘이 유년시절 겪었던 사건이 어른이 되어서도 반복적으로 자신의 눈앞에 나타나는 현상들을 겪게 되면서 벌어지는 사건을 다루고 있다. 나타니엘의 어머니는 아이들을 재우기 위해 모래인간에 대한 이야기를 해주곤 했다. 하녀는 아이들에게 조금 더 생생하게 이야기를 전달하기 위해 아이들이 잠을 자지 않으면 모래인간이 나타나 아이들의 눈알을 뽑아간다는 끔찍한 이야기를 해준다. 어린 나타니엘은 모래인간의 모습이 궁금해서 아버지의 서재에 숨어 들어간다. 그곳에서 평소 자신의 집에 찾아오던 변호사 코펠리우스와 아버지가 다투는 모습을 보게 되고, 그 자리에 나타니엘이 있는 것을 알게 된 코펠리우스는 아이의 눈을 뽑으려고 한다. 하지만 아버지가 용서를 구하게 되고 나타니엘은 눈을 뽑히지 않게 된다. 1년 뒤 코펠리우스가 집을 찾아온 그날 폭발 사고가 나고 아버지는 이 사건으로 목숨을 잃게 된다. 성인이 된 나타니엘은 떠돌이 안경 장수 주제페 코폴라를 만나게 되는데 그는 “이 눈알 좀 봐”라고 하면서 안경을 사도록 권유한다. 결국 나타니엘은 주머니에 넣고 다닐 수 있는 작은 망원경을 구매한다. 어느 날 나타니엘은 망원경을 통해서 옆집 교수인 스팔란차니의 집을 훑쳐보게 된다. 그 집에는 교수의 딸인 올림피아가 살고 있었으며 그녀를 훑쳐 본 나타니엘은 약혼녀도 잊어버리고 사랑에 빠지게 된다. 하지만 올림피아는 안경장수 코폴라와 교수인 스팔란차니가 함께 만든 자동인형이었다. 어느 날 코폴라와 스팔란차니는 다툼을 벌이고 코폴라는 올림피아의 두 눈을 뽑아 버린다. 뽑힌 두 눈을 스팔란차니는 집어 들어 나타니엘을 향해 던진다. 나타니엘은 발작을 일으키지만 이내 정신을 차리고 교수의 목을 졸라 죽이려고 한다. 시간이 지나 깊은 병에서 회복된 나타니엘은 자신의

있다. 그리고 바로 이 지점에서 ‘거세공포’ 개념이 등장한다. 프로이트는 『모래 인간』에 나오는 주인공 나타니엘이 모래 인간(아버지)에게 눈알을 뽑힐지도 모른다는 생각을 아이가 아버지에 의해 자신의 남근이 거세당할지도 모른다는 불안감을 느끼는 ‘거세공포’로 파악하고 있다. 『모래 인간』에서는 눈알이 남근을 대신하고 있지만, 프로이트는 여성 성기에 대해 두려움을 갖는 환자들의 실제 현상을 통해 문학적 상상력과 그 차이를 두고 있다. 여성 성기는 인간이 태어난 곳이기 때문에 ‘친숙한’ 것이다. 그러나 인간은 성장하면서 함부로 성기에 대해 언급하거나 그것을 드러내 보이는 행위를 수치스러운 것으로 간주했다. 이로 인해 여성 성기는 오랫동안 억압되면서 ‘낯설고 친숙하지 않은’ 것이 되었다.<sup>105)</sup>

더불어 여성 성기가 낯설고 두려운 것이라는 점과 그로테스크 이미지 또한 무섭고 혐오감을 준다는 부분에서의 연관성을 그로테스크의 어원에서 찾아볼 수 있다. 그로테스크의 어원이 ‘그로테(grotte, 동굴)’에서 유래한 것을 염두에 둔다면, ‘동굴’ 역시 그로테스크한 이미지를 지니고 있음을 자연스럽게 떠올릴 수 있을 것이다. 따라서 여성 성기, 구멍, 입은 그로테스크한 속성을 띠며 언캐니의 전형이라고 할 수 있다.

지금까지 프로이트 정신분석학의 트라우마, 죽음 충동, 거세공포·언캐니 개념과 예술적 표현 양식인 그로테스크가 어떻게 연관성을 지니는지 살펴보았다. 다음 장에서는 쿠빈의 삶을 살펴보고 위에서 논의한 프로이트 정신분석학 개념들이 어떻게 쿠빈 작품에서 그로테스크한 이미지로 재구성되는지 알아보자.

---

약혼녀인 클라라와 그녀의 오빠와 함께 시내를 걷게 된다. 시내에서 그들은 높은 첩탐을 발견하게 되고 나타니엘과 클라라는 그곳을 함께 올라간다. 거기서 나타니엘은 발작을 일으키며 클라라를 첩탐 밑으로 밀어버리게 된다. 다행히 클라라는 밑에 있던 오빠에게 구조가 된다. 첩탐 위에 홀로 남아 망원경으로 아래를 관찰하던 나타니엘은 균중들 사이에서 코펠리우스를 발견하게 된다. 이내 나타니엘은 “맞아! 예쁜 눈들, 예쁜 눈들”이라고 외치더니 첩탐 밑으로 몸을 던져 자살을 하고 만다. 이상의 『모래 인간』의 줄거리와 관련된 내용은 지그문트 프로이트, *Ibid.*, pp. 414-418을 참조함.

105) unheimliche의 접두사 un은 억압의 표식이다. *Ibid.*, p. 440을 참조함.

## 제 3장 쿠빈의 그로테스크 이미지 유형 분석

### 제 1절 쿠빈의 생애

알프레드 쿠빈은 1877년 4월 10일 북부 보헤미아 지방의 소도시 라이트메리츠(Leitmeritz)에서 태어났다. 쿠빈의 아버지 프리드리히 프란츠 쿠빈(Friedrich Franz Kubin)은 토지 측량 공무원이었고 어머니 조한나 제니 쿠빈(Johanna Jenny Kubin)은 재능 있는 피아니스트였다. 그의 아버지는 쿠빈이 태어난 직후 곧바로 잘츠부르크(Salzburg)로 전근을 가게 되었다.<sup>106)</sup> 어머니와 행복한 시절을 보내고 있던 쿠빈은 1879년 아버지가 있던 잘츠부르크로 이사를 가게 되었고, 그곳에서 아버지를 처음 만난다. 갑작스런 아버지의 존재는 쿠빈에게 불편하고 위협적으로 다가왔다.<sup>107)</sup> 행복했던 엄마와의 생활이



[도판 12] 알프레드 쿠빈, <어머니의 죽음(Mother's Death)>, 종이에 연필, 30.9×24cm, 1930, 비엔나, 알베르티나 미술관

권위적이고 가부장적인 아버지로 인해 깨지고 말았기 때문이었다. 쿠빈이 5살이 되던 해(1882) 아버지가 켈암제(Zell am See)로 직장을 옮기게 되면서 가족들도 함께 이사를 가게 되었다.<sup>108)</sup>

이후 쿠빈이 10살이 되던 해(1887), 쿠빈의 엄마는 폐결핵으로 세상을 떠나고 말았다. 쿠빈에게 엄마의 죽음보다 큰 충격을 안겨 주었던 것은 아버지의 행동이었다. 당시 상황에 대해 쿠빈은 다음과 같이 회고했다. “아버지는 세상에서 가장 똑똑하고 중후한 목소리를 가진 남자답고 엄격한 사람이었다. 하지만 엄마의 축 늘어진 시체를 안고 집안을 돌아다니며 아기처럼 평평 울던 무기력한 모습은 전혀 아버지답지 않았다. 심지어 나는 그 모습에 겁을 먹기까지 했다.”<sup>109)</sup>(도판 12)

106) Phillip H. Rhein, *op. cit.*, p. 6.

107) 쿠빈은 아버지에게 질투심을 느끼기도 했으며 자서전에서 밝히길 “아버지는 우리 가족을 2년 동안 버렸다”, “엄마와의 행복한 시간을 보내고 있던 와중 불편하고 반감지 않은 사람(아버지)이 우리의 행복한 날들을 한순간에 부서버렸다.” 이러한 아버지에 대한 반감으로 쿠빈 연구가들은 그의 작품을 프로이트의 오이디푸스 콤플렉스와 거세 콤플렉스 관점에서 해석하기도 한다. Alfred Kubin, *op. cit.*, p. 4.

108) *Ibid.*

109) *Ibid.*, pp. 6-7.

어머니가 사망한 이후, 쿠빈의 아버지는 아내의 동생이었던 로사와 결혼을 했으나 불행하게도 그녀마저 출산 중 세상을 떠나고 말았다. 마침 그때 잘츠부르크에 있는 라틴어 학교를 다니던 쿠빈은 학교에 적응하지 못하고 다시 집으로 돌아왔다. 아내를 두 번이나 잃은 슬픔에 쿠빈의 아버지는 집에 돌아온 아들에게 어떠한 관심과 애정도 드러내지 않았다.<sup>110)</sup> 아버지는 아내를 잃은 슬픔에 쿠빈을 무지막지하게 때리며 이유 없이 화풀이를 하기도 했다. 쿠빈은 “그때 내 인생은 참을 수 없을 정도로 끔찍하게 변했다. 신마저 내 기도에 응해주지 않았고 나는 완전히 고립되었다. 내게 남겨진 감정이 라곤 증오, 증오 그리고 또 증오뿐이었다.”<sup>111)</sup>라고 당시 상황에 대해 고백한 바 있다. 한편 새엄마와 아버지의 사이에는 쿠빈의 이복여동생이 있었으며, 그 여동생을 돌봐주던 유모가 있었다. 그러나 그녀는 집안일도 일절 하지 않던 게으른 여자였다. 그녀는 심지어 쿠빈을 고의적으로 괴롭히기도 했는데, 쿠빈이 저지른 사소한 사건이나 잘못을 크게 부풀리고 과장해서 아버지께 고자질을 했던 것이다.<sup>112)</sup>

아버지에게 버림받고 학교도 다니지 않던 쿠빈은 자연스럽게 혼자 지내는 시간이 많아졌다. 혼자 지내는 동안 쿠빈은 공상의 세계에 점점 깊이 빠져 들었고 상상력도 더욱 풍부해졌다. 쿠빈은 삶의 즐거움을 학교와 친구들이 아닌 혼자만의 시간에서 찾게 되었다. 쿠빈은 대부분의 시간을 집에 딸린 정원에서 보냈는데, 그곳에서 힘없는 작은 벌레와 동물을 괴롭히며 놀았다. 그때 쿠빈은 자신에게 숨겨진 사디즘적 성향이 있음을



[도판 13] 알프레드 쿠빈, <연못(The Pond)>, 1905, 종이에 잉크

깨닫고, 자신의 과거에 대해 “분명 지금은 너무나 후회되는 일이지만, 그것은 내게 큰 즐거움을 가져다주었다.”라고 회고하였다.<sup>113)</sup> 호기심에 불타던 어린 쿠빈을 흥미롭게 하는 것들은 너무나 많았는데, 그 중 하나가 시체였다. 쿠빈은 혼자 지내는 동안 당시 마을에서 무덤을 파내는 사내였던 회츨(Hözl)과 가깝게 지내게 되었다. 그는 종종 호수에서 부패된 시체를 꺼내는

110) Phillip H. Rhein, *op. cit.*, p. 7.

111) Alfred Kubin, *op. cit.*, p. 8.

112) *Ibid.*

113) *Ibid.*, p. 4.

작업을 하곤 했다. 그는 시체와 관련된 일에 대해 쿠빈에게 이야기를 들려주곤 했는데, 이는 쿠빈의 상상력을 자극했고 훗날 그의 미술에 영향을 미치게 된다.<sup>114)</sup>(도판 13)

일련의 사건을 겪은 이후, 쿠빈의 아버지는 쿠빈을 첼암제와 잘츠부르크에 있던 파리학교와 상업학교에 다니게 하였다(1888-1892). 한편 그 사이 쿠빈의 아버지는 두 번째 재혼을 하였는데, 그녀는 클라겐푸르트(Klagenfurt) 출신의 젊은 여자였다. 마침 그녀의 오빠 즉, 쿠빈의 외삼촌이 클라겐푸르트에서 사진사로 일을 하고 있었고, 쿠빈은 그 기회로 외삼촌 밑에 들어가 풍경 사진 수습생으로 일을 하게 되었다. 쿠빈은 재미없고 따분한 학교에서 벗어나 여러 나라의 풍경 사진들을 보며, 상상 여행을 떠날 수 있었다.<sup>115)</sup>

삼촌은 작업실을 비우는 경우가 많았는데, 그때마다 쿠빈은 과거에 일어났던 일련의 사건들에서 비롯된 스트레스에서 벗어나기 위해 몸부림을 쳤다. 쿠빈은 외로움과 슬픔을 달래기 위해 술집과 사창가를 드나들었다. 방탕한 생활을 이어가던 쿠빈은 극도의 불안 상태에서 자살을 결심했다. 쿠빈은 곧바로 구식 리볼버를 구입한 후 첼암제로 돌아오게 된다. 그는 엄마의 묘지에 찾아가 방아쇠를 당겼지만, 낡고 녹슨 총은 작동하지 않았다. 자살은 실패로 끝났고 이후 다시 클라겐푸르트로 돌아갔지만 외삼촌은 쿠빈을 환영해주지 않았다. 결국 쿠빈은 다시 집으로 돌아와야만 했다.<sup>116)</sup>

어느 곳에서도 환영 받지 못한 쿠빈은 망연자실한 채 군에 자원입대 하게 된다. 그곳에서 나름 만족스러운 군 생활을 이어 가던 중, 그의 상사가 자살을 하게 되는 사건이 발생한다. 쿠빈은 이 사건으로 인해 노이로제와 정신병적 증세가 심해졌고, 그라츠(Graz)에 있는 군병원에 입원을 하게 된다. 이후 쿠빈은 제대 명령을 받고 집으로 돌아오게 됐다. 쿠빈은 1897년 군대를 전역하고 <가르텐라우베(Die Gartenlaube)>라는 잡지에 소일거리로 그림을 그리곤 했다.<sup>117)</sup> 어느 날 잡지에 실린 쿠빈의 그림을 보게 된 집안의 한 사람이 뮌헨의 사립미술학교인 슈미트-루트(Schmidt-Reutte)로 그를 보내면 어떻겠냐는 제안을 하였고, 1898년 21살이었던 젊은 쿠빈은 화가로서의 경력을 쌓기 위해 뮌헨으로 건너가게 되었다.<sup>118)</sup>

이전까지 예술적으로 결핍된 시간을 보낸 쿠빈에게 뮌헨이라는 도시는 새로운 예술적 영감을 주는 곳이었다.<sup>119)</sup> 쿠빈은 뮌헨에서 생활하기 전까지 진정한 예술작품이라

114) *Ibid.*, p. 9.

115) *Ibid.*, pp. 9-10.

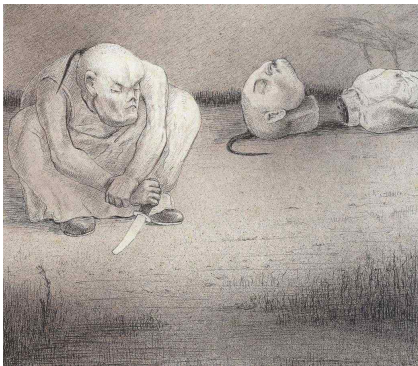
116) Phillip H. Rhein, *op. cit.*, pp. 7-8.

117) *Ibid.*, p. 8.

118) *Ibid.*, p. 9.



[도판 14] 막스 클링거, <악몽(Nig htmares)>, 1879, 함부르크, 쿤스트 할레



[도판 15] 알프레드 쿠빈, <중국에서 (From China)>, 1900-01, 종이에 연필, 뮌헨, 렌바흐하우스 시립미술관

고 부를 만한 그림을 보지 못했다. 쿠빈은 옛 거장들로부터 그려진 종교화나 역사화에 전혀 흥미를 느끼지 못했고, ‘대체 누가 그런 그림에서 즐거움을 찾을 것인가?’ 라는 의문만 가득 품게 되었다.<sup>120)</sup>

뮌헨에 온지 이틀째 되던 날, 쿠빈은 알테 피나코텍(Alte Pinakothek) 미술관을 가게 되었다. 그곳은 “천국에 다녀온 듯, 엑스터시를 느꼈다”<sup>121)</sup>라고 할 만큼 쿠빈에게 신선한 충격과 예술적 영감을 주었다. 이후 미술관을 자주 오가며 고야, 앙리 드 그루(Henry de Groux), 펠리시앙 롱스(Félicien Rops), 에드바르 뭉크(Edvard Munch), 제임스 앙소르(James Ensor), 르동의 작품들을 보고 많은 예술적 영향을 받았다. 특히 롱스와 독일의 막스 클링어(Max Klinger)의 작품은 그에게 중요한 예술적 본보기가 되었다. 쿠빈은 클링어의 작품을 접하고, 본인도 그와 비슷한 작품을 그리겠다고 다짐했다.<sup>122)</sup> (도판 14)(도판 15) 쿠빈에 따르면 클링어의 에칭화는 고야보다 훨씬 본인의 작품에 영향을 미쳤으며, 클링어의 <장갑을 찾아서(Finding of a Glove)> 에칭 연작을 본 후 “기쁨에 몸서리를 쳤다.”라고 고백한 바 있다.<sup>123)</sup> 이후 1903년 한스 폰 베버(Hans von Weber)가 쿠빈이 그린 15점의 그림을 묶어 출간했는데, 이는 쿠빈이 유명해지는데 큰 도움이 되었다.<sup>124)</sup>

그럼에도 불구하고 쿠빈에게 뮌헨의 삶은 마냥 행복하지만은 않았다. 어린 시절 겪은 일련의 사건

119) Patrick Werkner, *op. cit.*, p. 186.  
120) Alfred Kubin, *op. cit.*, p. 18.  
121) *Ibid.*, p. 29.  
122) *Ibid.*, p. 22.  
123) Patrick Werkner, *op. cit.*, p. 184.  
124) Phillip H. Rhein, *op. cit.*, p. 11.





[도판 16] 알프레드 쿠빈, <악마의 미사(The Black Mass)>, 1905

들에서 비롯된 트라우마와 히스테리 증상 등의 심리적 불안증세가 쿠빈을 매우 힘들게 했다.<sup>125)</sup> 예를 들어 길을 걸어가던 쿠빈은 교령회를 열고 군중들 앞에서 연설을 하고 있는 한 교주를 보게 되었다. 그 광경은 쿠빈에게 마치 교주의 명령 아래 으르렁거리는 소리를 내며 모여 있는 동물들의 환영으로 비추어졌다.(도판 16) 히스테리 증상은 이뿐만이 아니었는데, 어느 날 작은 술집에 들린 쿠빈

은 서빙을 하던 웨이트리스들이 왁스인형으로 보이는 착시현상을 겪기도 했다.<sup>126)</sup> 또 다른 예로 쿠빈은 오케스트라 연주를 관람하러 갔다가 주위의 모든 사람들이 갑자기 동물과 인간이 뒤섞인 끔찍한 괴물의 형상으로 보이고 알아들을 수 없는 이상한 소리를 낸 것을 들은 경험도 있다고 밝혔다.<sup>127)</sup>

쿠빈은 미술 외에도 소설가로도 자신의 역량을 펼쳐보였는데, 1909년에 출판한 『다른 한편(The Other Side)』은 독일 환상문학의 대표작으로 평가받는다. 또한 그는 에드거 앨런 포(Edgar Allan Poe), E.T.A. 호프만(E.T.A. Hoffmann), 토마스 만(Thomas Mann) 등의 소설집 삽화를 그렸는데, 삽화만 하더라도 총 2000점이 넘는다. 1906년 쿠빈은 자신의 아내와 함께 츠비클레트(Zwickledt)에 있는 오래된 성으로 거처를 옮긴 뒤, 전에 비해 주류 예술계와의 활발한 교류를 하지 않았다. 그러나 쿠빈은 칸딘스키, 프란츠 마르크, 파울 클레 등 뮌헨에서 연을 맺은 몇몇 작가들과는 여전히 교류를 했으며, 잠깐이지만 청기사과의 일원으로도 활동(1911)을 했다.<sup>128)</sup>

츠비클레트에서 꾸린 아내와의 안정된 삶은 쿠빈의 작품 경향에도 변화를 주었다.<sup>129)</sup> 쿠빈은 예술가로서 자신의 미술 세계를 완성시켰던 그로테스크한 작품과 후원자가 원하는 아카데미즘적인 경향의 작품 사이에서 발생하는 딜레마에 빠져 있다가 해결책을 찾아내었다. 쿠빈은 이전에 수족관에 갔던 경험을 되짚어 보며 해저의 광경과

125) *op. cit.*, p. 186.

126) Alfred Kubin, *op. cit.*, p. 23.

127) *Ibid.*, p. 22.

128) *op. cit.*, pp. 12-15, p. 56 내용을 참조함.

129) 쿠빈은 두 번째 아내를 친구들과의 모임에서 우연히 만났다고 고백한 바 있다. 쿠빈의 건강 상태는 1904년 3월을 기점으로 정상을 되찾기 시작했다. Alfred Kubin, *op. cit.*, p. 28.

해양 생물들의 모습을 작품에 담아내기 시작한 것이다. 그 결과 쿠빈이 이전까지 한 번도 시도해보지 않았던 도전적이고 실험적인 경향을 내비치는 작품들이 쿠빈의 손끝에서 탄생하게 된다. 현미경으로 관찰한 듯 확대되고 세밀한 세부묘사는 이전에 쿠빈 작품에서 볼 수 없었던 새로운 회화적 성취였다. 이는 1905년 쿠빈이 파리에 머물고 있던 르동의 작업실을 방문하고 그곳에서 마주한 르동의 작품을 본 뒤 영향을 받은 것으로 보인다.<sup>130)</sup> 또한 색에 대한 새로운 탐구적 열정은 쿠빈이 남프랑스와 이탈리아로 떠났던 여행에서 얻어 온 값진 결과물이었다<sup>131)</sup>. 나아가 쿠빈은 수채화에 이어 유화 작업과 템페라 그리고 동판화에까지 열정적인 탐구 의식을 이어나갔다.<sup>132)</sup>

이처럼 초기 작품과는 확연히 다른 작품 경향을 보이는 실험적인 시기가 1908년까지 지속되었다. 그럼에도 불구하고 여전히 쿠빈이 보여주는 그림 세계의 기저에는 그로테스크라는 단단한 뿌리가 중심을 잡고 있었다. 1907년 봄에 아버지가 죽고 쿠빈은 한동안 작품 활동을 중단했다. 1908년 쿠빈은 “내가 할 수 있는 것들은 모두 다 해봤다.”<sup>133)</sup>라고 진술할 정도로 동시대 화가들이 시도하지 않았던 미술적 기법에 대한 쿠빈의 도전은 그가 이룬 큰 성과 중 하나라고 할 수 있다. 이후 쿠빈은 자신이 가장 잘 할 수 있고 재능을 보인 드로잉으로 돌아간다. 1959년 쿠빈은 생을 마감할 때까지 열정적으로 작품 활동을 이어나갔다. 쿠빈은 일생동안 ‘이해 불가능한 것들과의 싸움’을 멈춘 적이 없었다. 그에게 불안과 공포는 최고의 예술적 영감의 원천이었다.<sup>134)</sup> 이를 바탕으로 쿠빈은 당시에 도 그리고 후대까지 환상의 대가이자 그로테스크한 화가로 평가 받는다.

위에서 살펴보았듯, 쿠빈은 한 개인으로서 그리고 예술가로서 굴곡진 삶을 살아왔다. 쿠빈은 일련의 사건을 겪으면서 정신적인 고통과 아픔, 슬픔, 불안 등을 자신의 작품에 나타냈다. 특히 뮌헨에서 작품 활동을 하면서 제작된 그로테스크한 그림들은 그의 삶과 정신세계가 가장 잘 반영된 작품이라고 볼 수 있다. 쿠빈의 초기 작품들은 이후 펼쳐질 그의 그림 세계를 관통하는 중요한 자양분이다. 다음절에서는 쿠빈의 삶과 정신세계가 반영된 그로테스크한 작품을 구체적으로 살펴보도록 하자.

130) Patrick Werkner, *op. cit.*, p. 202.

131) *Ibid.*, p. 197.

132) *Ibid.*, pp. 197-202를 참조함.

133) *Ibid.*, p. 202.

134) Phillip H. Rhein, *op. cit.*, p. 17.

## 제 2절 여성 혐오

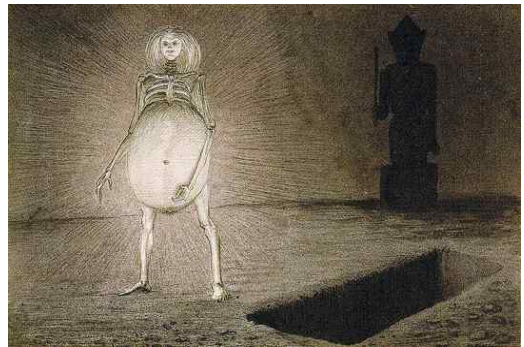
본 절에서는 여성 혐오적 면모가 드러난 쿠빈의 작품을 1. 임신한 여성 2. 악마적 의식의 주체자 3. 팜프 파탈이라는 세 가지 관점에서 살펴볼 것이다. 여성에게 입은 피해와 정신적 충격과 고통으로 인해 쿠빈의 초기 작품에 나타나는 여성들은 대부분 부정적인 방식으로 묘사되고 있다. 세 가지 구분을 통해 쿠빈의 각 작품에 나타나는 그로테스크한 모습을 보이는 여성 도상이 상징하는 바와 쿠빈이 전달하고자 했던 의도를 파악해보도록 하자.

### 1. 임신한 여성

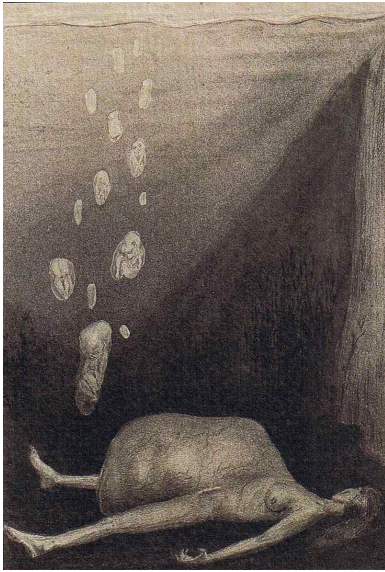
1902년에 그려진 <알>(도판 17)은 감상자의 시선을 사로잡는다. 그림의 중앙에는 무덤이 있고 그 옆에는 해골 형상의 여자가 서있다. 이 여자의 몸에서는 광채가 사방으로 뿜쳐 나가고 있다. 여자의 부푼 배는 곧 터질 듯 풍선처럼 팽창해 있는데, 제목이 암시하듯 몸 안에 거대한 ‘알’을 품고 있는 듯 보인다. 후경에는 석상처럼 보이는 정체를 알 수 없는 물체가 그림자의 형태로만 관찰된다. 징그러운 정도로 부푼 배를 가진 이 여자의 정체는 무엇일까?

‘임신한 여성’ 도상은 작품 <수태>(도판 18)에서도 등장한다. 화면 중앙에는 기형적으로 배가 부푼 여자가 쓰러져 있다. 여자의 탄력 없는 피부로 미루어 보아 여자는 아기를 낳기도 전에 싸늘한 시체가 되어 차가운 바닥에 쓰러져있다. 여자의 축 늘어진 배에 희미하게 보이는 핏줄과 뻗뻗하게 경직된 팔과 두 다리 그리고 다리 사이에서 떠오르는 태아는 관람자에게 오싹함을 느끼게 한다. 세상의 빛을 보지 못한 연약한 생명들은 죽음을 맞이한 채 대지를 떠나고 있다. 태아들은 어디로 올라가는 것일까?

이외에도 <지구: 우리 모두의 어머니>(도판 19)를 살펴보면 임신한 여자가 긴 머리를 풀어 헤친 채, 두 팔을 앞으로 쭉 내밀고 땅에 씨앗을 뿌리고 있다. 여자의 주위에 나뒹



[도판 17] 알프레드 쿠빈, <알(The Egg)>, 종이에 잉크, 스프레이, 16×24cm, 1902, 비엔나, 알베르티나 미술관



[도판 18] 알프레드 쿠빈, <수태(Fertility)>, Leopold Collection, Vienna, 1901-02

굴고 있는 무수히 많은 잘린 머리들은 그로테스크한 분위기를 고조시키고 있다. 이처럼 쿠빈의 작품에 ‘임신한 여성’ 도상이 반복적으로 등장하는 이유는 무엇일까?

이러한 작품들을 조금 더 깊이 이해하기 위해 쿠빈의 삶에서 여성과 관련된 사건을 들여다 볼 필요가 있다. 어린 시절 쿠빈은 엄격하고 무서웠던 아버지를 싫어한 반면<sup>135)</sup> 엄마에게는 애정을 느꼈다. 이런 쿠빈에게 어린 나이에 맞이한 엄마의 죽음은 슬픔을 넘어 커다란 아픔으로 다가왔다.<sup>136)</sup> 아내가 세상을 떠난 뒤, 아버지는 쿠빈의 이모였던 로사와 재혼을 하지만 안타깝게 그녀마저 아이를 낳던 중 세상을 떠나고 만다. 실의에 빠진 쿠빈의 아버지는 아들에 대한 애정을 조금도 드러내지 않았다. 유일한 혈육이었던 아버지의 사랑과 관심을 받지 못한 쿠빈은 철저히 혼자가 되었고,

누구와도 쉽게 어울리지 못한 채 쓸쓸하고 고독하게 혼자 지내는 시간이 많아졌다. 엄마와 새엄마의 죽음 그리고 아버지에게 버림받은 어린 쿠빈은 심리적으로 많이 약해져 있었다. 그러한 쿠빈에게 씻을 수 없는 상처를 안겨준 건 마을의 임산부였다. 그녀는 쿠빈을 유혹했는데, 일찍 죽은 엄마에 대한 그리움 때문이었을까 쿠빈은 임산부의 유혹에 넘어갔고, 그녀에게 성폭행을 당하고 말았다. 당시 성폭행의 수위가 어느 정도였는지 확실하지 않지만, 이 사건은 쿠빈에게 씻을 수 없는 상처와 고통을 안겨주었고 트라우마를 남기게 된다.<sup>137)</sup>

135) 아버지에 대한 분노와 증오의 감정은 쿠빈이 군대를 전역하고 집에 돌아온 뒤부터 사라졌다. 아버지는 군대에서 돌아온 쿠빈을 반갑게 맞이했으며 이에 대해 쿠빈은 더할 나위 없는 즐거움과 행복을 느꼈다고 회고했다. “나는 아빠와 매우 다정하고 화기에애한 사이였으며, 아빠는 내가 성공한 것에 대해 자랑스러워 하셨다.” Alfred Kubin, *op. cit.*, pp. 16-17, p. 27을 참조함.

136) *Ibid.*, p. 6.

137) *Ibid.*, p. 7. 아이러하니 하게도 이러한 트라우마로 인한 불안과 두려움, 고통은 쿠빈에게 예술적 영감의 원천으로 작용하였다. “쿠빈이 임종 전에 자신을 돌봐주던 의사에게 다음과 같이 말했다고 한다. ‘제게서 불안을 뺏어가지 말아주세요. 불안은 제가 가진 유일한 재산입니다.’” (“Noch am Sterbebett soll er zu einem trostenden Arzt gesagt haben: Nehmen Sie mir meine Angst nicht, sie ist mein einziges Kapital.”) In: Martin Lichtmesz: 50 Jahre ohne Kubin. In: Sezession 31, August 2009. S. 31을 조에서 「트라클의 후기 산문시와 쿠빈의 삽화 비교연구」, 고려대학교 석사학위 논문, 2013, p. 38 각주에서 재인용함.



[도판 19] 알프레드 쿠빈, <지구: 우리 모두의 어머니(Earth: Mother of Us All)>, 종이에 잉크, 17.15×38cm, 1900

프로이트에 따르면 정신·심리적으로 상처가 쉽게 발생할 가능성이 큰 시기는 유년기이다. 왜냐하면 나이가 어릴수록 외부의 자극에 대한 방어기제가 약하기 때문이다. 프로이트는 어린 아이와 어른이 받는 상처의 강도 차이를 “분열하려는 세포의 핵을 바늘로 찌르는 것과 성숙한 유기체를 바늘로 찌르는 것의 차이”에 비유했다.<sup>138)</sup> 이러한 프로이트의 이론에 입각한다면 11살의 어린 나이의 쿠빈에게 가해진 성폭행은 한 개인의 인생을 어두운 심연 속으로 빠지게 만든 사건이기에 충분했다.

엄마의 죽음과 출산 중 세상을 떠난 새엄마에 이어서 임신부의 성폭행 사건은 쿠빈에게 여자에 대한 양가적인 감정을 품게 만들었다. 이 감정은 그의 작품에 큰 영향을 미쳤으리라 추정된다. 특히 무방비 상태인 어린 자신을 겁탈했던 임신부에 대한 분노와 반감이 쿠빈의 작품에서는 ‘임신한 여성’ 도상으로 나타난 것이다. <알>에서 임신부는 쿠빈을 무덤으로 데려가기 위한 위협적인 존재로서 죽음의 기운을 뿜어내고 있다. 어린 쿠빈의 기억 속에 임신은 생명의 탄생과 같은 기쁨을 상징하는 긍정적인 순간이 아니라 죽음이나 상실과 밀접한 것이었다. 그에 따라 <지구: 우리 모두의 어머니>의 임신한 여성이 뿌리고 있는 것은 생명을 잉태하는 씨앗이 아닌 ‘죽음의 씨앗’이라고 볼 수 있다. 여성이 지나온 길에 목이 잘린 채 널브러진 머리가 있는 것도 이러한 이유에서이다. 즉, 임신부는 쿠빈에게 죽음과 위협적인 존재의 상징이다.<sup>139)</sup>

프로이트에 따르면 어떠한 성적인 사건을 겪게 된 후 피해자에겐 그 사건이 기억으

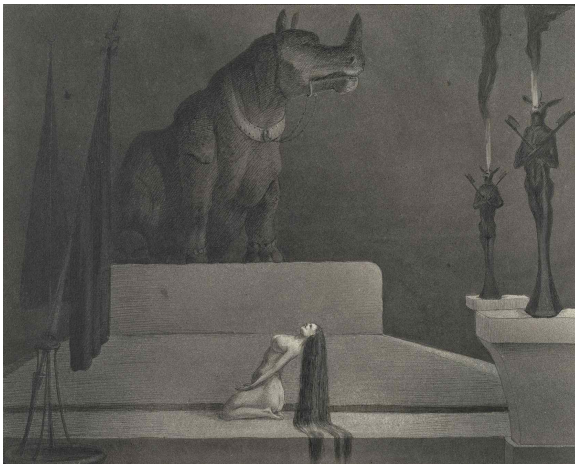
138) 이창재, 『프로이트와의 대화』, 학지사, 2003, p. 159.

139) Annegret Hoberg et al., *op. cit.*, p. 45.

로 남게 되는데, 이 기억을 표상이라고 한다.<sup>140)</sup> 여성과 관련된 일련의 사건들에서 비롯된 부정적인 기억이 쿠빈의 작품 안에서 여성 혐오적 특성을 지닌 ‘임신한 여성’이라는 표상으로 드러난 것으로 볼 수 있다.<sup>141)</sup>

## 2. 악마적 의식의 주체자

쿠빈의 그림에는 ‘임신한 여성’ 도상뿐만 아니라 ‘악마적 의식의 주체자’로서 여성이 묘사된다. 악마적인 존재들에 대한 문헌상의 기록은 2세기 초의 『함무라비 법전』이나 기원전 7세기의 이집트 문화에 언급되어 있다. 그리스 문화에는 마녀들이 존재했다는 기록이 있으며, 로마의 문헌을 살펴보면 악마적인 존재들에 의해 행해진 흑마술(혹은 흑마법)에 대한 내용이 기록되어 있다. 흑마술은 남녀 모두 행할 수 있는 주문이었음에도 불구하고, 유럽에서는 악마적 존재들을 여성과 동일시하는 뿌리 깊은 여성 혐오증이 존재해왔다. 그리스도교에서는 오직 여성들만이 악마와 결탁할 수 있다고 믿었으며, 중세 시대에는 ‘마녀 집회’에 대한 이야기가 전해진다.<sup>142)</sup>



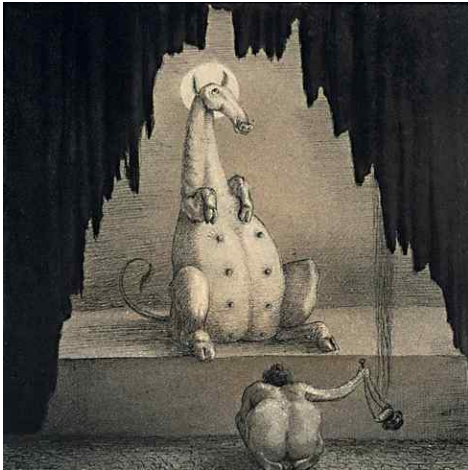
[도판 20] 알프레드 쿠빈, <우상(Der Gotze)>, 1903, 비엔나, 알베르티나 미술관

<우상>(도판 20)에는 제단 위의 거대한 코뿔소 앞에 나체의 여자가 무릎을 꿇고 허리는 뒤로 젖힌 채 앉아있는 모습을 볼 수 있다. 왼편에는 깃발이 걸린 뾰족한 창이 있고, 반대편에는 악마의 모습을 한 동상들의 머리에서 불이 뿜어져 나오고 있다. 이 그림 원제목의 ‘Gotze’는 ‘(맹목적) 숭배의 대상, 우상, 거짓, 신’이라는 뜻의 독일어이다. 제목으로 미루어보아 여자는 코뿔소를 신으로 모시고 경건하게 의식을 치루고 있는 것으로 보인다.

140) 맹정현, *op. cit.*, p. 84.

141) 쿠빈은 자서전에서 트라우마로 인한 불안과 두려움, 고통은 자신에게 예술적 영감의 원천으로 작용했다고 진술했다. 또한 작품 속에 드러나는 그로테스크한 면모는 어린 시절에 있었던 일련의 사건들과 관련이 있으며, 그러한 사건들이 끊임없이 그림을 그리도록 한다고 고백했다. *op. cit.*, p. 42를 참조함.

142) 움베르토 에코, *op. cit.*, p. 203.

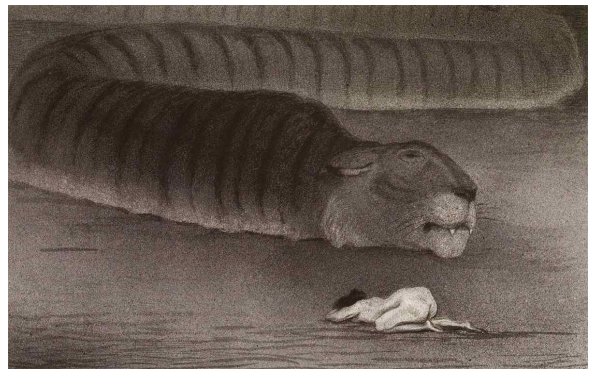


[도판 21] 알프레드 쿠빈, <경배(Adoration)>, 1901, 29.8×27.4cm, 린츠주립미술관

<경배>(도판 21)를 살펴보자. 제목에서 알 수 있듯 여자는 경배의 대상인 괴물에게 옆드려 절을 하고 있다. 쿠빈의 상상력이 창조해낸 이 괴물을 살펴보면 얼굴은 말, 몸은 살찐 기린, 꼬리는 사자이다. 배에는 8개의 젖이 보이고, 머리에는 귀인지 뿔인지 모를 것이 솟아나 있다. 뒷모습 밖에 보이지 않는 여자는 실오라기 하나 걸치지 않은 채, 한손에 무언가를 흔들고 있다. 동물과 여자가 있는 장소는 실내처럼 보이지만 괴물의 얼굴 뒤편으로 동그랗게 달이 떠있는 것으로 보아 실내가 아닐 수도 있음을 암시한다. 갈기갈기 찢어진 커튼과 나체의 여인, 괴이한 괴물이

자아내는 불가사의하고 그로테스크한 분위기는 감상자로 하여금 다른 세계에 온 듯 착각에 빠지게 만든다.

작품 <보아 뱀>(도판 22)에는 거대한 뱀이 등장한다. 그러나 그림을 자세히 보면 무언가 이상함을 눈치 챌 것이다. 신체는 뱀인 반면, 온몸을 뒤덮은 무늬와 얼굴은 호랑이의 모습을 하고 있다. 신체의 이질적 형상의 조합은 그로테스크가 가지고 있는 ‘하이브리드’의 성격을 보여주고 있다.<sup>143)</sup> 전작들과 마찬가지로 이 작품 속 여자도 벌거벗은 채 보아 뱀 앞에 머리를 조아리며 넋죽 옆드려 그를 찬양하고 있다.



[도판 22] 알프레드 쿠빈, <보아 뱀(The Large Boa)>, 1903

쿠빈 작품 속에 나타나는 이러한 의식의 형태는 서구 사회에서 전해 오던 일종의 악마적 숭배 의식인 ‘사바스(Sabbath)’의 한 형태로 볼 수 있다. 악마적 숭배 의식이 반영된 기존 작품에서 사탄은 보편적으로 숫염소의 모습으로 묘사된다.<sup>144)</sup> 그리고 사바스 의식에 참여

143) 김예경, 『『프랑켄슈타인』, 송고와 그로테스크』, 우리어문연구, 우리어문학회, Vol.62 No.-, 2018, p. 425.

144) 염소는 고대부터 전해 내려오던 지배적인 형상이었다. 염소는 서구 사회에서 반인반양의 파우니

하는 마녀들은 대부분 나체의 여성들로 묘사된다. 사바스는 그 형태가 늘 동일하게 이루어진 것은 아니며 예술가마다 독자적인 방식으로 변형된다. 쿠빈은 상상력을 발휘하여 보편적인 사바스의 구성과 형태를 자신만의 회화적 세계 안에서 재구성하고 있다. 가령 기존의 작품에 등장하는 염소는 각종 괴이한 동물들에 의해 대체되며, 여러 명의 마녀를 그리는 대신 마녀 한명으로 축소시킨다. 쿠빈은 남성과 여성이 서로 영원히 증오와 적대감의 관계에 있다고 고백한 바 있으며, 이와 같은 생각을 당대 지식인들과 공유했다.<sup>145)</sup> 여성과의 부정적인 관계에 대한 설정으로 하여금 쿠빈의 작품 속 여성은 스스로 악마적 의식의 신도이자 성체로서 그 역할을 담당하며, 여성은 늘 악마, 유혹, 어리석음의 상징으로 묘사된다. 이처럼 쿠빈은 과거부터 내려오던 회화적 전통 방식에 대한 거부를 통해 자신만의 양식을 지닌 독창적인 화풍의 작품을 이끌어낸다.

### 3. 팜프 파탈

<말 위에 앉아있는 여인>(도판 23)에서 검은 중절모를 쓰고 검은 옷을 입은 여인이 장난감 말 위에 앉아 있다. 말이 올라선 받침은 날카로운 작두인데, 그 아래 온몸이 난도질을 당한 시체들이 널브러져 있다. 산산이 조각난 신체들에서 날카로운 비명소리가 들리는 듯하다. 이러한 상황에서도 여인은 눈 하나 깜빡하지 않고, 허리에 칼을 찬 채 발밑의 상황에 대해선 무심한 표정을 짓고 있다. 날카로운 턱 선과 한 치 흐트러짐 없는 곧은 자세에서 여인의 냉정함이 묻어나온다.

쿠빈은 선배 화가였던 룩스의 작품에서 영향을 많이 받았다. 벨기에 출신 화가였던 룩스는 세기말적인 분위기 속에서 해골이나 악마, 데카당스적인 그림이나 삽화들을 주로 그렸다.<sup>146)</sup> 베버가 수집한 쿠빈 작품 모음집에는 쿠빈이 1902년 봄부터 룩스의 작

---

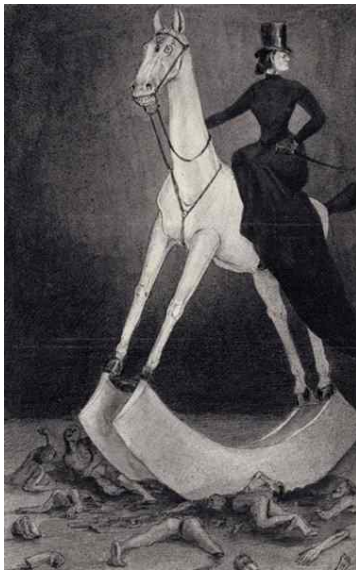
와 사티로스, 다신의 신인 판이 결합된 모습이었다. 염소는 유럽에서 전해 내려오던 사바스에서 단골 소재로 등장하던 형상이다. 대표적으로 고야의 <마녀의 집회>를 예로 들 수 있다. 그리오 드 지브리, 『마법사의 책』, 임산·김희정 옮김, 루비박스, 2003, p. 92.

145) Patrick Werkner, *op. cit.*, p. 187.

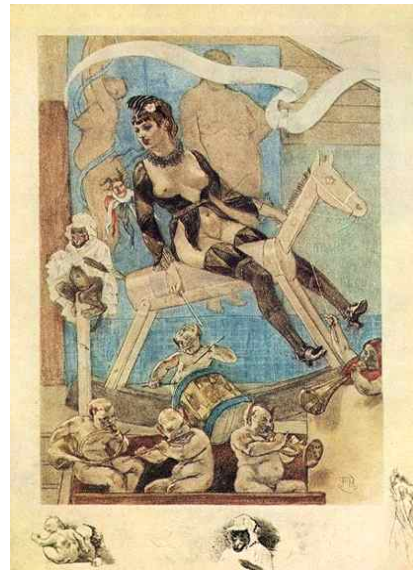
146) 룩스는 대학 재학 중 <우일렌슈피젤>(1856-1864)이라는 잡지의 창간 멤버였다. 룩스는 이 잡지에 풍자화를 여러 번 실었다. 이 잡지는 당시 프랑스의 영향과 전통적인 아카데미즘의 양식에서 벗어나기 위한 벨기에의 여러 예술가들의 의지를 대변했다. 이후 1868년 룩스는 순수미술 자유연합이 만들어지는 데에 도움을 주기 위해 동참했다. 질 장티 외, 『상징주의와 아르누보』, 신성림 옮김, 장해, 2002, p. 53. 1874년 룩스는 파리에 살기 시작했는데 사교성이 좋아 자신의 집에 다양한 분야의 예술가들을 초대해 파티를 벌이곤 했다. 그중 상징주의 시인 보들레르(Charles Pierre Baudelaire)를 만나 깊은 교우관계를 맺게 된다. 보들레르의 퇴폐적이고 데카당한 경향의 문학에서 적잖은 영향을 받은 것으로도 추정된다. 보들레르의 가장 유명한 시집인 『악의 불꽃』에는 퇴폐적이고, 데카당스하고, 우울, 죽음에 대한 관념이 돋보이는 경향의 시들로 구성되어있다. 그중에



품을 보고 습작했던 작품들도 있다. 쿠빈이 베버에게 보낸 편지에는 다음의 내용이 적혀있었다. “지금도 난 완전히 룽스의 그림에 영향을 받고 있어.”<sup>147)</sup> 이러한 사실로 미루어 보아 이 작품은 룽스의 <흔들 목마에 올라탄 여인>(도판 24)에서 모티프와 구성을 가져왔으리라 추정된다. 두 작품은 유사한 구성을 하고 있지만, 전달하는 분위기는 사뭇 다르다. 룽스의 그림에선 동적이며 음악적 선율이 느껴진다. 또한 밝은 색감과 농염한 여인의 육체는 육망의 향연의 분위기를 보여준다. 이와 반대로 쿠빈의 그림은 전체적으로 모노톤의 색감으로 인해 우울하고 정적이며, 살육의 섬뜩함이 전달된다. 또한 룽스 작품에 등장하는 여자는 가슴과 성기를 드러내어 선정적이고 고혹적인 반면, 쿠빈 작품 속 여자는 중년 여성에 가깝고 몸 전체를 감싸고 있는 검은 드레스로 인해 냉혈함이 강조되고 있다. 남성성의 상징인 말은 쿠빈의 작품 속에서 여성의 장난감으로



[도판 23] 알프레드 쿠빈, <말 위에 앉아있는 여인(The Lady on the Horse)>, 1901, 뮌헨, 렌 바흐하우스 시립미술관



[도판 24] 펠리시앙 룽스, <흔들 목마에 올라탄 여인(Woman on a Rocking Horse)>, 1870

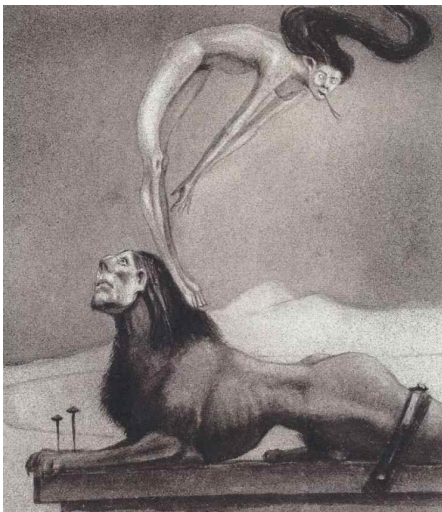
는 여성에 대한 부정적인 인식을 엿볼 수 있는 시들도 발견된다. 송복순(편), 『악의 불꽃-보들레르의 문학과 인생』, 이목구비, 1996, pp. 144-146. 보들레르는 벨기에에 대한 모욕적인 말을 일삼으며 극도의 혐오감을 내비추었다. 아이러니하게도 그와 우정을 쌓았던 룽스는 벨기에 출신인데 룽스만큼은 “유일하고 진실한 예술가”라는 칭찬을 아끼지 않았다. 국립현대미술관(편), 『룽스와 몽크 : 남자과 여자』, 컬처북스, 2006, p. 13. 이와 더불어 권위적이고 고전주의의 성향을 띠는 아카데미즘에 반기를 든 룽스에게 퇴폐적이고 에로티시즘적인 모습을 보이는 작품에서 예술적 표현 양식인 그로테스크가 나타난 것은 당연한 수순으로 보인다.

147) Annegret Hoberg et al., *op. cit.*, p. 26.

몰락했고, 남성 스스로를 파괴하는 무기로 전락했다.<sup>148)</sup> 특히 쿠빈의 그림에서 검은 망토 대신 검은 중절모와 검은 옷을 입고, 독이 든 바구니 대신 칼을, 구부정한 자세 대신 말을 타고 꼳꼳하게 허리를 편 모습을 통해 마녀의 현대적 해석을 읽어 낼 수 있다.

이렇듯 룩스의 작품과 비교했을 때, 쿠빈의 가장 큰 무기는 예술적 표현 방식인 그로테스크라고 할 수 있다. 룩스의 그림에서 보이는 장식적인 요소들 가령 연주를 하고 있는 악마, 여인 위로 훑날리는 하얀 띠는 쿠빈의 그림에선 찾아볼 수 없다. 쿠빈은 여자, 말 그리고 조각난 시체라는 세 가지 구성요소만을 가지고 강력한 흡입력을 발산하는 그림을 만들어 냈다. 분명 쿠빈은 룩스의 그림에서 회화적 모티프를 차용하고 있으나, 룩스의 그림에선 찾아볼 수 없는 그로테스크한 면모를 유감없이 발휘하고 있다. 앞서 기술했지만 바닥에 나뒹굴고 있는 조각난 신체와 경직된 말의 다리와 공포를 감지한 듯 커진 눈동자, 이빨 그리고 검은 의상을 입은 여인이 만들어내는 참혹한 광경은 그로테스크의 극치를 보여주고 있다.

<남자 스�핑크스>(도판 25)는 룩스에게 영향을 받은 쿠빈의 또 다른 작품이다.<sup>149)</sup> 20



[도판 25] 알프레드 쿠빈, <남자 스�핑크스(Male Sphinx)>, 1903, 종이에 잉크, städtische galerie im lenbachhaus, Munich, Kubin-Archiv

여년의 시간을 두고 앞서 그려진 룩스의 <스핑크스>(도판 26)를 먼저 살펴보자. 조각상을 끌어안고 있는 나체의 여성과 이를 뒤에서 바라보는 악마가 등장한다. 여성의 섹슈얼적인 자세와 몸매로 인해 악마는 페니스가 터질 듯이 발기된 채 여성을 노려보고 있다. 룩스는 여성의 별거벗은 모습과 섹슈얼한 이미지를 통해 남성을 유혹해서 파멸의 길로 이끄는 팜므 파탈의 전형을 그려내고 있다. 단상에 메두사의 부조는 팜므 파탈의 분위기를 한층 더 고조시킨다. 상징주의 화가들에게 스�핑크스처럼 반인반수의 이중성은 여성의 이중성과 대응된다.<sup>150)</sup> 남성을 유혹해 파멸로 이끄는 팜므 파탈의 잔혹성은 여성 혐오주의에서

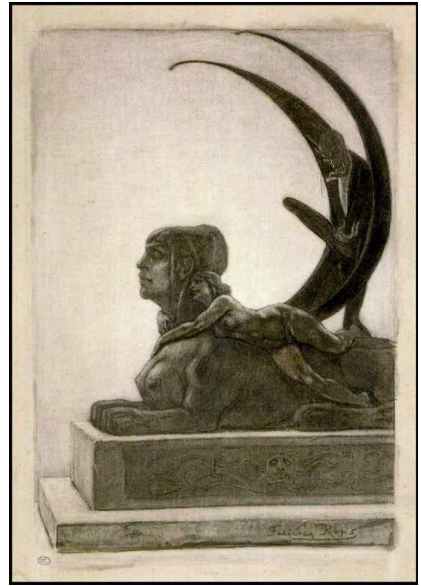
148) *Ibid.*, p. 108.

149) 유디트, 클레오파트라, 스템크스는 상징주의 미술에서 자주 등장하는 소재였다. 김남진, *op. cit.*, p. 43.

150) 질 장티 외, p. 87.

비롯된 여성에 대해 당시 사회가 가지고 있던 인식의 결과를 보여준다.

이제 쿠빈의 작품으로 시선을 옮겨보자. 룩스 작품에 등장한 휘어졌던 날개는 기형적으로 동그랗게 말아진 여자의 몸으로 대체되고, 성적으로 흥분한 악마는 페니스가 발기된 채 엮드려있는 남성 스팅크스로 변신했다. 쿠빈의 작품에 묘사되는 기형적으로 굽어진 여자의 신체와 흰자만 있는 눈, 길고 가느다란 뺨 혀의 모습은 그로테스크한 화가로서 쿠빈의 명성을 여실히 보여주고 있다. 또한 그림을 자세히 살펴보면 스팅크스의 두 발은 못으로 고정되었고 하체는 벨트로 단단히 묶여있어 움직일 수 없는 상태임을 보여준다. 자신의 위에서 묘기를 부리는 듯한 여자를 바보 같이 쳐다만 보고 있는 남자 스팅크스의 표정은 더욱 우스꽝스럽기까지 하다. 쿠빈은 여자에게 철저히 억압받고 통제당해 자유를 구속당한 스팅크스의 무기력한 모습을 통해 남성을 파멸로 이끄는 팜므 파탈적 특징을 보여주고 있다.



[도판 26] 펠리시아양 룩스, <스핑크스 (Sphinx)>, 1882, 벨기에, 룩스미술관

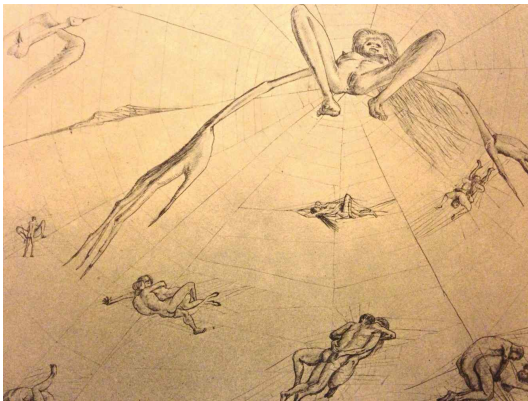
이렇듯 당대 상징주의 화가들은 스팅크스와 같이 신화나 전설에서 회화적 모티프를 차용하여 반복적으로 사용하였다. 그들은 세기말과 함께 새롭게 맞이한 산업화 시대의 분위기 속에서 중압감을 느끼고 새로운 것에 대한 욕구를 갈망했다. 화가들은 기존의 사고방식과 표현방법으로는 앞으로 다가올 새로운 시대에 적응하기 어렵다고 판단하였다. 따라서 이를 극복하기 위한 방편으로 19세기 상징주의 화가들의 작품은 과거로의 회귀 즉, 도피의 욕구가 강력하게 투영된 요소들이 등장하게 되었다. 가령 그들은 사탄 숭배, 악마와 관련된 의식을 포함해서 사디즘과 마조히즘을 찬양하였다. 이는 퇴폐적이고 염세적인 사상이 사회 전반에 팽배해 있던 분위기가 반영된 것이다. 더 나아가 상징주의 화가들은 매춘부, 스팅크스와 같은 음지에 있는 대상이나 신화적 모티프(151)를 즐겨 다루었다.

다만 여타 상징주의 화가들과 쿠빈의 차이점은 분명히 존재한다. 상징주의 화가들이 혼란스럽던 현실 세계에서 도피하고자 신화와 전설에서 회화적 모티프를 빌려온 반면,

151) 움베르토 에코, *op. cit.*, pp. 350-352.

쿠빈은 내면의 아픔과 상처, 트라우마를 극복하기 위한 방편으로 개인적 경험에서 비롯된 그로테스크한 형상들을 반복적으로 그렸다고 볼 수 있다. 즉 자신과 무관했던 전설과 신화, 성서의 이야기는 쿠빈의 호기심과 회화적 상상력을 자극하기엔 충분하지 않았다고 할 수 있다.<sup>152)</sup> 앞서 기술한 것처럼 프로이트는 예술가가 내면에 가지고 있는 부정적인 기억을 극복하기 위해 승화의 형식으로 예술 작품을 만들어낸다는 데에서 논리적 타당성을 들 수 있다.

쿠빈의 또 다른 작품 <거미>(도판 27)에도 팜므 파탈적 이미지가 나타난다. 한 여자가 소름끼치게 가늘고 기다란 손을 뻗은 채 한 마리의 여왕 거미처럼 거미줄에 누워있다. 오싹하고 징그러운 여자의 주위에는 여러 무리의 남자와 여자들이 성관계를 나누고 있다. 그들은 자신들이 위험에 처해 있는 줄도 모르고 성적 욕구와 쾌락에 빠져있다. 거미여자는 누군가를 유혹하듯 다리를 벌리고 음부를 보여주고 있는데, 그녀의 유혹에 걸려든 새 한 마리의 모습이 화면 왼편 상단에서 포착된다. 이 새의 몸통을 자세히 살펴보면 마치 발기된 남근을 상징하는 듯한 모습을 하고 있다. 고풍적이고 선정적인 여자의 모습에 이끌려 가여운 희생양이 된 것으로 보인다. 이를 통해 팜므 파탈적



[도판 27] 알프레드 쿠빈, <거미(The Spider)>, 19×24.7cm 종이에 잉크, 1902, 비엔나, 알베르티나 미술관

이미지를 내뿜는 여성의 섹슈얼리티에 매혹되어 파멸을 맞이하는 남성의 비극적 운명을 읽어낼 수 있다. 이 작품에서 여자는 즐거움, 행복, 기쁨의 대상이 아닌 포식자로서 공포와 잔인함 그리고 팜므 파탈의 상징으로 나타난다.

이처럼 쿠빈의 작품에는 여성 혐오적 정서가 반영된다. 이러한 배경에는 앞서 기술한 엄마와 새엄마의 죽음, 임신부에게 당한 트라우마뿐만 아니라 그의 가정환경도 영향을 있을 것으로 추정할 수 있다. 쿠빈에게는 여동생이 두 명 있었는데<sup>153)</sup> 무섭고 엄

152) 물론 쿠빈 또한 <남자 스펅크스>, <씨를 뿌리는 사탄>, <사투르누스>처럼 신화나 전설, 성서에서 모티프를 가져온 작품도 더러 존재한다. 다만 그 수가 동시대 화가들에 비해 현저히 낮고, 쿠빈을 유명하게 만든 그림들의 대부분은 개인적 경험에서 영감을 받아 제작된 것들이다. 이러한 부분에 대해 쿠빈은 다음과 같이 언급한 적이 있다. “전반적으로 내 작품에 나오는 모티프들은 어린 시절 있었던 작은 사건들과 관련이 있고 그 사건들이 나에게 계속 그림을 그리도록 한다.”  
Annegret Hoberg et al., *op. cit.*, p. 42.

153) 여기서 언급되는 동생들은 이복동생이며 아버지의 두 번째, 세 번째 부인에게서 각각 낳은 아이

격했던 아버지 밑에서 동생들은 모범적이고 착한 아이의 표본으로 성장했다. 아버지에게 애정과 관심을 전혀 받지 못했던 쿠빈에게 여동생들은 짜증나고 화를 돋우는 스트레스의 존재였다. 그러나 쿠빈을 더욱 분노하게 만든 사람은 동생들을 돌봐주던 유모였다. 그녀는 매우 거칠고 무식한 여자였고 집안일은 거들떠도 보지 않았다. 최악은 쿠빈을 고의적으로 나쁜 아이로 만들며 괴롭히기도 했다. 예를 들면 그녀는 쿠빈이 사소한 잘못이나 실수를 하면, 마치 범죄를 저지른 것 마냥 과장해서 쿠빈의 아버지에게 고자질하기 일쑤였다.<sup>154)</sup> 여동생과 유모라는 존재에서 비롯되는 여성에 대한 분노와 악감정은 여성을 팜프 파탈과 같은 부정적인 모습으로 나타나게 한 또 다른 원인이었을 것이라 예상해본다.

한편 팜프 파탈의 특징이 나타나는 쿠빈의 그로테스크한 작품을 화가 개인적 차원의 해석을 넘어, 19세기 말 유럽의 사회·문화적 맥락에서 살펴볼 필요도 있다. 팜프 파탈은 서구 역사에서 전일적으로 나타난 현상이지만, 팜프 파탈의 유행 자체는 19세기 말적 현상이라고 볼 수 있다.<sup>155)</sup> 이 시기 동안 팜프 파탈은 회화와 문학에 강력한 양분을 제공했다. 오스카 와일드(Oscar Wilde)가 1896년 발표한 『살로메』는 성서 속 살로메의 이미지를 팜프 파탈의 전형으로 탄생시킨 작품이다. 그의 소설은 당대 상징주의 화가였던 모로와 독일의 작곡가였던 리하르트 슈트라우스(Richard Strauss)의 오페라가 탄생하게 하는 등 예술·문화적 방면으로 큰 영향을 주었다.<sup>156)</sup>

19세기 말은 과학과 산업이 눈부신 발전을 이룩한 시기였지만, 그 이면에는 부패와 타락 그리고 종말론적 사고가 팽배했다. 한편 여성들은 주체성을 지닌 신(新)여성과 사회적 개인으로서 자유로운 성생활과 그 지위를 마음껏 누렸다. 이로 인해 남성들은 자신들이 오랫동안 지켜오던 가부장제가 무너질지도 모른다는 불안감과 여성에게서 느낀 치명성, 두려움, 근대적 여성의 주체성 발현 등에 대해 일종의 ‘자기 방어적’ 징후로서 팜프 파탈의 여성 이미지를 만들어 냈다. 즉 팜프 파탈은 19세기에 등장하게 된 신 여성에 대한 남성들의 거부감과 위기감이 반영된 단어로 볼 수 있다.

또한 자유로운 성생활과 매춘의 만연으로 생기게 된 매독과 같은 성병의 원인을 여

들이다. Alfred Kubin, *op. cit.*, p. 6 참고, The Catalogue of Exhibition *Alfred Kubin* in 2014/15 at Shepherd W&K galleries, New York, p. 148 연표 참고.

154) Alfred Kubin, *op. cit.*, p. 8.

155) 권석우, 「세기말에 여성은 왜 팜프 파탈이 되었는가? - 팜프 파탈의 어원과 기원 그리고 세기말 팜프 파탈의 창녀화에 관하여」, 국제언어인문학회, 인문언어, Vol.18 No.-, 2016, p. 63.

156) 소영현, 「팜프파탈이라는 장치와 젠더화된 사회적 집합감정」, 한국고전여성문학연구, 한국고전여성문학회, Vol.0 No.31, 2015, p. 149.

성에게 전가시킴으로써 여성 혐오를 만들어 냈다고 볼 수 있다.<sup>157)</sup> 프랑스의 피부과 의사였던 알리베르(Jean-Louis Alibert)가 저술한 『피부질환에 관한 설명서』(1814)에는 <매독에 걸린 여성 성기>라는 제목의 삽화가 수록되어 있다. 이 삽화는 매독에 대한 남성의 두려움을 증폭시키고 있을 뿐만 아니라, 팜므 파탈이 여성성에 대한 공포심이라는 논의를 시각적으로 잘 보여주고 있다.<sup>158)</sup> 이러한 맥락에서 팜므 파탈은 여성에 대한 환멸, 위협 그리고 혐오라는 속성을 띠면서 창녀라는 의미를 가진 단어로까지 전락하고 말았다.<sup>159)</sup> 이처럼 팜므 파탈은 신여성의 등장과 함께 높아진 여성들의 지위에 대한 남성들의 불안감과 반감으로 인해 생겨난 현상임을 알 수 있다. 쿠빈의 개인사적 배경과 사회·문화적 상황을 통해 쿠빈 작품에 등장하는 팜므 파탈적 여성의 이미지를 이해해볼 수 있게 된다.<sup>160)</sup>

한편 동시대에 활동했던 프로이트는 남성과 여성에게 각각 ‘남성성’, ‘여성성’이라는 특성이 존재한다고 믿었다. 이러한 남성성과 여성성을 프로이트는 당대의 가부장적 문화의 영향아래 ‘남성은 능동성’이며 ‘여성은 수동성’이라는 등식을 만들어낸다. 즉, 남성은 적극적이고 진취적인 능동성의 행동을 보여야 하고, 여성은 소극적이고 수동적인 행동을 해야 한다는 것이다.<sup>161)</sup> 그러나 쿠빈의 작품에 나타난 팜므 파탈적 특성을 지닌 여성들의 모습을 보면, 프로이트가 만들어낸 등식을 위반하고 있는 셈이다. 쿠빈 작품 속 여성들은 능동적이고 남성 위에 군림하는 힘 있는 모습을 보이고 있다. 이처럼 쿠빈은 앞서 프로이트가 언급한 수동적인 여성상을 그로테스크라는 표현 양식을 통해 재구성한다. 이는 그로테스크가 지닌 전복성이라는 측면에 기반을 둔 것이라 할 수 있다. 따라서 표독스러운 여성, 거미 여인, 야성의 여자와 같은 위협적인 여성상을 표현하는 데 있어서 쿠빈에게 그로테스크는 적절한 표현방법이었을 것이다.

## 제 3절 죽음으로의 회귀

### 1. 죽음과 삶

157) *Ibid.*, p. 66.

158) *Ibid.*, p. 68.

159) *Ibid.*, p. 73.

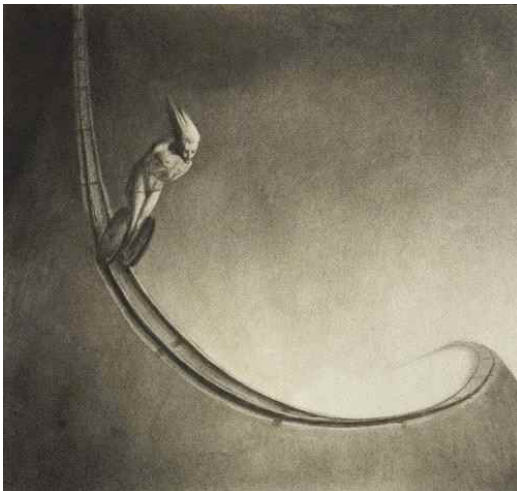
160) 팜므 파탈의 이미지는 비단 쿠빈뿐만 아니라, 클림트, 코코슈카, 쉴레의 누드화에서도 찾아볼 수 있다. 권석우, *Ibid.*, p. 77. 그러나 쿠빈의 작품에 나타나는 팜므 파탈의 이미지는 다른 작가들에 비해 훨씬 폭력적이고 과격한 방식으로 나타난다.

161) 이창재, *op. cit.*, pp. 226-227.

쿠빈은 여성에 대한 부정적인 인식뿐만 아니라 죽음과 관련된 그의 비관론적 인생관을 작품에 드러낸다. 이점에서 그의 작품을 심층적으로 이해하기 위해 죽음에 대한 태도가 담긴 쿠빈 삶의 단면을 간략히 살펴볼 필요가 있다.

쿠빈은 인생에서 두 명의 여자와 사랑에 빠졌다.<sup>162)</sup> 첫 번째 여자는 에미 바이어(Emmy Bayer)로 약혼까지 한 사이였다. 그러나 그의 행복은 오래 지속되지 않았다. 뮌헨에서 연인과 행복한 시간을 보내던 중 바이어는 심각한 병에 걸렸고, 입원한지 10일 만인 1903년 12월 1일 세상을 떠나게 되었다.<sup>163)</sup> 어머니의 죽음 이후, 사랑하는 사람의 죽음을 다시 한 번 겪자 쿠빈의 노이로제는 더욱 심해졌다. 더욱더 절망의 구렁텅이에 빠진 쿠빈이 동생에게 보낸 편지에는 다음과 같이 적혀져 있다. “내 인생은 매순간이 고통이고 간신히 버티는 중이야. 죽음만이 내 인생의 목표지. 이 세상 모든 것은 죽음 안에서 똑같이 존재할 뿐이야. 난 더 이상 존재하고 싶지 않아. 삶을 끝내고 싶어.”<sup>164)</sup> 이 편지를 통해 당시 쿠빈이 죽음을 어떻게 인식하였고, 얼마나 힘들고 괴로운 삶을 보내고 있었는지 짐작할 수 있다.

이러한 배경 지식을 가지고 먼저 살펴볼 작품은 <인간>(도판 28)이다. 이 작품에는



단 한 사람만이 보인다. 이 사람은 두 손이 뒤로 결박됐고 두 다리 또한 바퀴에 고정된 채 빠른 속도로 레일을 내려오고 있다. 바퀴를 멈출 수도 속도를 늦출 수도 없다. 그는 그저 레일을 따라 하강할 뿐이다. 한없이 아래로 떨어지는 레일은 그림에 무한한 공간감을 더해준다. 이 사람은 누구이며, 쿠빈은 무엇을 말하고 싶었던 것일까?

쿠빈은 “인생에서 무슨 일이 일어나든지, 모두가 이미 정해진 길을 내려온다.”<sup>165)</sup>라고 고백한 바 있다. 인생은 정해진 길을 가는

[도판 28] 알프레드 쿠빈, <인간(The Man)>, 1902, 비엔나, Leopold Collection

162) 두 번째 부인은 헤드윅 그룬들러(Hedwig Gründler)라는 과부였다. 이 여자도 건강이 좋지 못했지만 쿠빈의 불안정하고 고통뿐이었던 삶을 이전보다 안정되고 행복하게 바꾸어준 사람이었다. Phillip H. Rhein, *op. cit.*, p. 11.

163) *Ibid.*

164) Patrick Werkner, *op. cit.*, p. 187.

165) Annegret Hoberg et al., *op. cit.*, p. 50.

것이며 그것이 운명이다. 그리고 결국 그 길의 끝에는 죽음만이 있다는 그의 비관론적 인생관이 작품에 반영된 것으로 보인다. 이 작품이 제작되기 전인 1900년에 작성된 쿠빈의 노트에는 죽음에 대해 사유한 흔적이 다음과 같이 기록되어 있다. “처음부터 나는 자살할 운명이었다. 죽음은 인간을 최고의 즐거움과 순수한 행복으로 안내한다. 나의 삶은 천천히 그리고 끊임없이 죽음을 향해 나아갈 것이다.”<sup>166)</sup> 그의 말처럼 삶은 죽음을 향해 달려간다. 레일에 발이 묶여 이미 정해진 선로를 타고 운명의 종착역을 향해 하강하는 <인간>의 사람처럼 말이다. 인간은 무한한 공간과 시간 속에서 스스로 유한한 존재임을 발견한다. 일련의 사건으로 인해 죽음을 여러 차례 마주했던 쿠빈에게 죽음은 아무것도 아니었으며, 그저 삶의 목표일뿐이었다.<sup>167)</sup> <인간> 속 바퀴에 다리가 묶여 하강하는 사람은 고통으로 얼룩진 삶 속에서 죽음을 향해 달려가던 쿠빈 자신의 모습이 투영된 것은 아닐까?

## 2. 죽음과 고통

<최고의 의사>(도판 29)에는 검은 옷을 입은 해골이 침대에 누워 있는 사람의 얼굴을 손으로 누르고 있다. 침대 위에 누워있는 사람은 끈으로 손목이 묶인 채 손바닥을 맞대고 있다. 살려달라고 비는 것일까, 죽여 달라고 애원하는 것일까? 고통 속에 몸부림치며 사느니 편안히 죽음을 맞이하는 것이 나올 수도 있겠다. 의사가 고통 속에 힘겨워 하는 사람을 구제해주듯 죽음도 마찬가지이다. 프로이트는 인간의 삶을 ‘삶 본능’과 ‘죽음 본능’이 공존하는 것으로 보았다. 즉, 죽음이란 삶의 일부분이기 때문에 삶을 더욱 가치 있게 해준다. 나아가 죽음은 그 자체만으로도 가치 있는 것이 된다. 죽음은 삶의 고통으로부터 영원한 해방이라는 또 다른 가치를 지닌다. 죽음은 자연스러운 것이지 결코 부정적인 것만은 아니다. 괴롭고 고통스러운 자극에 시달려 온 이들은 더 이상의 고통이 존재하지 않는 영원한 휴식으로 죽음을 받아들일 것이다.<sup>168)</sup> 인생의 모든 아픔과 고통은 죽음과 함께 소멸한다. 이러한 맥락에서 ‘최고의 의사’라는 제목을 다시 살펴본다면 역설적이게도 죽음은 최고의 의사가 되는 것이다. 그리고 이 지점에서 죽음에 대한 쿠빈이 가지고 있던 문제의식을 이해해볼 수 있다.

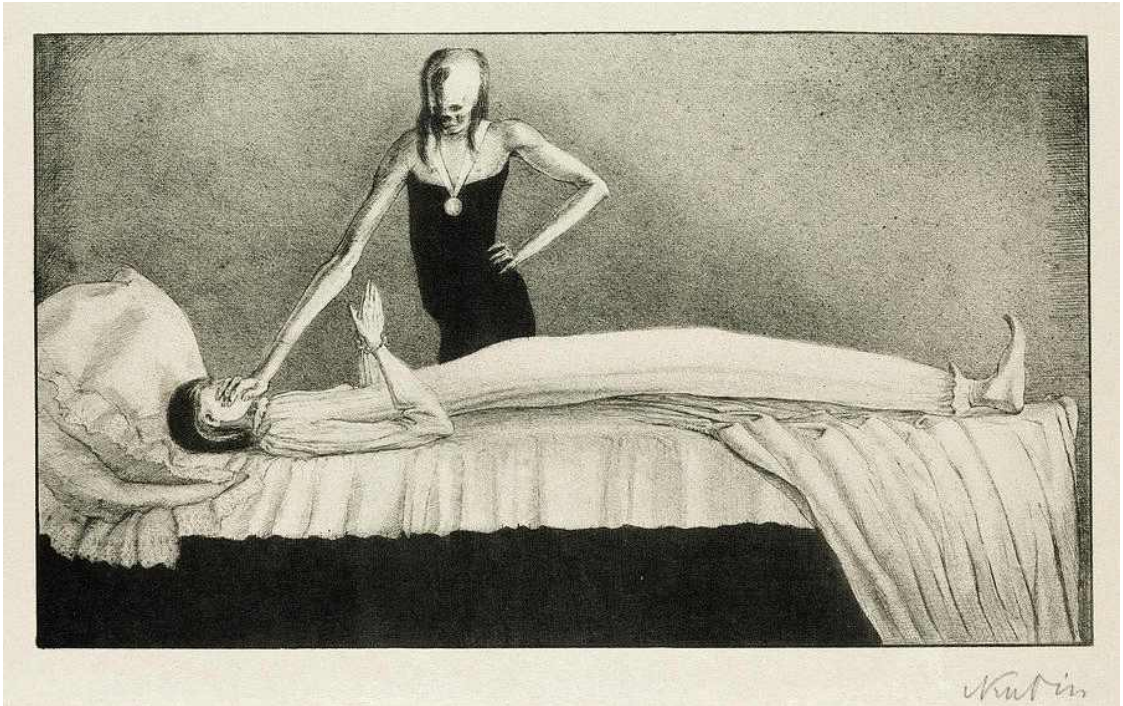
죽음에 대한 쿠빈의 생각은 본인이 탐닉했던 쇼펜하우어의 철학에서 큰 영향을 받았

166) Patrick Werkner, *op. cit.*, p. 186.

167) *op. cit.*

168) 이창재, *op. cit.*, pp. 282-284.





[도판 29] 알프레드 쿠빈, <최고의 의사(The Best Physician)>, 종이에 잉크, 1903

다.169) “끊임없는 고통이 삶의 본질이다”라는 쇼펜하우어의 비관적이고 염세주의적인 사상은 몇 차례 사건으로 상처와 아픔을 겪은 쿠빈의 마음을 움직이기에 충분한 것이었다. 특히 쇼펜하우어의 자살에 대한 긍정적 태도170)는 쿠빈이 자살 기도를 하게 만든 원인 중 하나로 작용하지 않았을까 추측해본다. 쇼펜하우어는 삶의 본질을 고통으로 보았다. 인간의 인식능력 중 가장 고도의 상태인 지성이나 이성도 끊임없이 인간의 욕망과 욕구를 채우기 위해 부채질하지만, 결코 채워질 수 없는 것이기에 좌절에서 오는 고통은 지속된다. 이러한 이유로 쇼펜하우어는 인간이 삶의 의지를 지속하는 한 고통은 삶의 본질이라고 파악한 것이다.171) 쿠빈은 쇼펜하우어의 삶에 의지의 부정을 통해 고통에서 벗어나야 한다는 사고를 자신의 그림 속에서 보여준다. 쿠빈의 작품에

169) Phillip H. Rhein, *op. cit.*, p. 40.

170) 쇼펜하우어가 무조건 자살을 강요하거나 자살을 하라는 식으로 자신의 철학을 주창했던 것은 아니었다. 쇼펜하우어는 자살이 삶을 긍정하는 태도에서 비롯된 것으로 보았다. 그는 삶의 긍정적인 측면을 지속하고 싶은데, 그것을 위한 이용 수단이 고통뿐이라면, 결국 삶을 중단하는 것, 즉 자살이 그 해결책이라고 주장했다. 즉 ‘삶은 끊임없는 고통의 연속’이라는 그의 철학에서 비롯된 것이다. 크리스토퍼 제너웨이, 『쇼펜하우어』, 신현승 옮김, 시공사, 2001, pp. 155-157을 참조함.

171) 공병혜, 「쇼펜하우어의 예술철학과 회화」, 칸트연구, 한국칸트학회, Vol.44 No.-, 2019, pp. 126-127.

전반적으로 내재된 죽음의 정서는 세계긍정이 아닌 “이 세계의 비통함을 제시하면서 인간 욕구의 집착에 대한 비판적 의식과 더불어 의지의 부정”<sup>172)</sup>을 표현하고 있는 것이다. 이는 삶에의 의지를 부정하고 거기서 벗어나 무욕의 세계로 향한 구원의 의미로 해석할 수 있다.<sup>173)</sup> 또한 개체가 결국 비유기체의 상태인 무(無)로 돌아간다는 프로이트의 죽음 충동이론에서 본다면 <최고의 의사> 속 죽음은 인간이 고통에서 해방되기 위한 수단이다.

쿠빈의 작품을 조금 더 심층적으로 이해하기 위해 쿠빈과 동시대에 활동했던 노르웨이 출신의 화가 몽크의 그림으로 잠시 시선을 돌려보자. 몽크의 작품 중 <죽음의 침실>(도판 30), <죽은 엄마와 아이>, <병실에서의 죽음>은 죽음을 주제로 다룬 작품이다. 몽크가 5살이 되던 해, 그의 엄마는 폐결핵으로 숨을 거두었다. 이후 엄마의 빈자리를 열심히 메꾸면서 동생들에게 커다란 힘이 되어주었던 큰누나 소피마저 건강상의 이유로 세상을 떠나고 만다. 이로 인해 신경증을 앓게 된 몽크의 아버지는 가족에게 폭력을 휘두르기까지 했다. 몽크는 그때의 상황과 아버지에 대해 다음과 같이 회고했다. “질병과 아버지의 광기 그리고 죽음은 내게서 평생 떠나지 않았다. 아버지는 우리 형제자매들에게 무자비하게 폭력을 휘둘러댔다. 어린 시절 나는 엄마도 없고 건강도 좋지 못했다. 내가 마치 지옥의 벌을 받고 있다는 느낌을 받았다.”<sup>174)</sup>



[도판 30] 몽크, <죽음의 침실(The death bed)>, 1895, 90×120.5cm, oil on canvas, Bergen, Rasmus Meyer collection

엄마의 죽음, 아빠의 폭력 그리고 좋지 못했던 건강 상태라는 개인사적인 배경은 두 예술가가 공유하고 있는 측면들이다. 그러나 그림의 구성, 구도, 표현적인 부분에 있어서 쿠빈과 몽크의 그림은 큰 차이를 보인다. 몽크는 인물의 수와 크기를 화면에 가득 채움으로써 감상자에게 답답하고 밀실 공포증을 느끼게 하는 효과를 의도한다. 그의 작품에서 볼 수 있는 모습은 오직 애도하고 있는 가족들 뿐,<sup>175)</sup> 죽음도 죽어가

172) *Ibid.*, p. 136.

173) *Ibid.*, p. 138.

174) 요세프 파울 호딘, 『에드바르 몽크』, 이수연 옮김, 시공아트, 2010, p. 12.

175) 몽크 그림에 등장하는 인물들은 그의 가족들을 그린 것이다. Ulrich Bischoff, *Edvard Munch, 1863-1944 : images of life and death*, Taschen, 2011, p. 56.

고 있는 인물도 보이지 않는다. 죽음을 마주하고 있는 사람들의 무기력함과 절망, 우울함만이 화면을 가득 채우고 있다. 오른쪽에 보이는 해골처럼 묘사된 인물의 얼굴에서 그로테스크한 면모를 볼 수는 있지만, 뭉크의 그림을 이루고 있는 정서는 그로테스크보다 멜랑콜리에 가깝다고 할 수 있다.

뭉크가 실제 자신의 가족과 현실 세계의 공간을 나타내고 있다는 측면에서 사실적인 반면, 쿠빈은 자신의 상상력을 적극적으로 활용했다. <최고의 의사>에는 인간이라고 할 수 있는 인물이 보이지 않는다. 감상자의 눈이 감지할 수 있는 현실적인 대상은 침대를 제외하고는 없다. 해골은 당연하거니와 상체가 비정상적으로 기다란 인물만이 확인된다. 정확히 어디인지 조차 알 수 없는 장소는 쿠빈의 상상력과 환상성이 만들어낸 허구의 공간이다. 조형적인 측면에서 본다면, 쿠빈은 펜과 잉크를 활용하여 색보다 선을 통해 인물을 완성하고 전체적인 분위기를 만들어 낸다. 쿠빈은 자신의 엄마가 어떻게 죽어갔는지 두 눈으로 똑똑히 지켜봤으며 이에 대해 다음과 같이 회고했다. “아름답던 엄마의 얼굴은 점점 창백해지고 처음 보는 낯선 얼굴로 변해갔다.”<sup>176)</sup> 이후 쿠빈은 죽음을 여러 번 목격했지만, 그에게 엄마의 죽음만큼 강렬했던 것은 없었다. 이러한 개인적 기억과 감정의 측면에서 보았을 때, 침대 위의 인물과 해골은 고통 속에 죽어 가던 엄마의 임종 마지막 모습이 투영된 것으로 추론해 볼 수 있다. 결국 쿠빈의 그림은 인간의 고통과 그것을 끝내는 죽음을 상상력의 힘을 빌려 다루고 있다. 만약 그림이 “가시적인 것의 재현이 아닌 비가시적인 것의 가시화”<sup>177)</sup>라고 본다면 쿠빈의 그림 속 죽음의 정서는 그로테스크의 가시화일 것이다.

### 3. 죽음과 유한한 시간

<죽음의 시간>(도판 31)에는 중세에 지어진 것 같은 커다란 성벽과 시계가 보인다. 그러나 일반적인 시계와는 거리가 멀어 보인다. 칼로 된 시침이 시계 판에 매달린 사람들의 머리를 시간의 흐름과 함께 순서대로 잘라내고 있기 때문이다. 성벽에는 머리가 잘려 떨어지면서 남긴 혈흔이 보이며, 이미 성벽 아래에는 무수히 많이 잘린 머리카락이 한가득 담겨있는 천이 보인다. 시계 판에는 다섯 사람의 머리카락이 남았고 언제 올지 모르는 죽음의 순간을 기다리는 사람들의 표정에선 체념, 슬픔, 분노, 공포 그리고

176) Annegret Hoberg et al., *op. cit.*, p. 45.

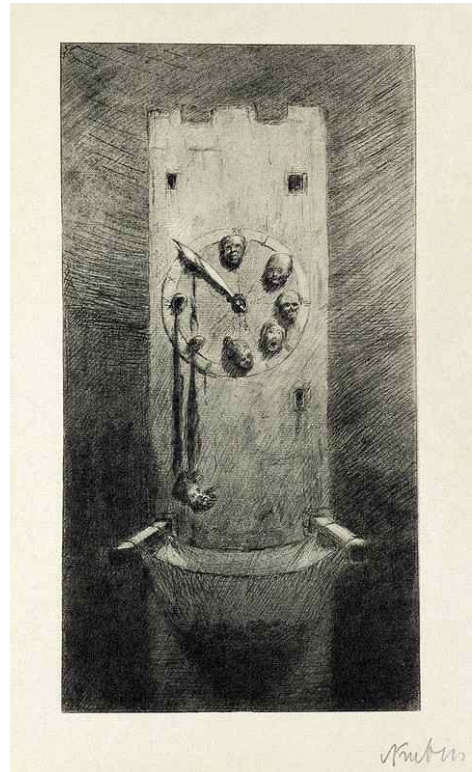
177) 한의정, “프랜시스 베이컨의 <십자가책형을 위한 세 개의 습작> 연구 : 메를로-퐁티 이론을 중심으로”, 한국미학예술학회, 미학 예술학 연구 Vol. 34 No.-, 2011, p. 260.

좌절을 읽을 수가 있다.

시간이 흐른다는 것은 죽음의 순간도 조금씩 가까워짐을 의미한다. 시간은 속절없이 지나가고 그 시간 속에서 결국 인간은 죽음을 맞이한다. 피할 수 없는 시간 속에서 죽음 또한 불가피한 것이다. 그리고 그 죽음을 받아들이는 사람들의 반응도 제각각임을 알 수 있다. 자살을 기도할 정도로 죽음의 초침과 가까웠던 쿠빈은 어떤 표정을 짓고 있었을까? 쿠빈의 삶과 죽음의 문제 그리고 비관론적 인생관이 담긴 작품을 조금 더 심층적으로 이해하기 위해 19세기 말 유럽의 시대적 상황을 살펴보도록 하자.

19세기 유럽은 국제적인 긴장과 군사충돌의 위험이 최고조에 달했다. 그 배경에는 비스마르크의 군비확장과 유럽열강들과의 대립이 있었다. 독일의 제국주의적 식민지 확산 정책은 국제적 분쟁을 일으킬 가능성이 매우 높았다. 전쟁을 막고자 각국 정상들이 평화회의를 주최했음에도 불구하고 유럽의 상황은 전쟁으로 치닫고 있었다.<sup>178)</sup>

암울하고 불안한 기운이 감도는 19세기 후반의 사회적 분위기 속에서 유럽을 풍미했던 이상주의와 낙관주의를 내세웠던 철학은 막을 내렸다. 그 대신 문명 비판론적 사상이 19세기 후반부터 독일 지식인들과 예술가들 사이에 퍼져나갔다.<sup>179)</sup> 쇼펜하우어와 니체의 철학이 대표적인 예라고 할 수 있는데, 그들이 주창한 염세주의적이고 문명 비판론적 시각<sup>180)</sup>은 이상주의에 환멸을 느낀 사람들의 주목을 받기 시작했다.<sup>181)</sup> 쿠빈 또한 그들의 철학에 심취했고 그의 그림 속에서 느껴지는 어둡고 암울한 정서는 “독일



[도판 31] 알프레드 쿠빈, <죽음의 시간 (The Hour of Death)>, pen and ink, wash and Spritztechnik on Kataster paper, 28.4×15cm, 1900

178) 민석홍·나종일, 『서양문화사』, 서울대학교출판문화원, 2005(개정판), p. 331.

179) 알프레드 쿠빈, 『다른 한편』, 홍진호 옮김, 지식을만드는지식, 2018, p. 398.

180) 니체는 “서구를 지배하는 문명 자체가 허무주의라고 보았다. 니체는 이러한 근대의 허무주의의 씨앗을 고대에서 이어져온 플라톤주의, 소크라테스주의 그리고 기독교 도덕으로 보고 있다. 니체의 유럽 사회와 문명에 대한 비판은 그의 저서 『힘에의 의지』에서 자세히 다루고 있다. 강영계, 『니체와 문명 비판』, 철학과현실사, 2007, p. 285, p. 311을 참조함.

181) 최성배, 『쇼펜하우어-진실』, 모아북스, 2006, p. 38.

제국과 오스트리아-헝가리 제국의 몰락”<sup>182)</sup>을 나타낸 것으로도 볼 수 있다. 이러한 점에서 쿠빈의 <죽음의 시간>은 문명 비판론적인 시각과 함께 고도로 발달된 유럽 사회가 맞닥뜨릴 모습을 암시한다. 더불어 1, 2차 세계 대전과 독일의 나치즘, 군국주의로 인한 암울한 미래의 시간이 곧 멀지 않았음을 날카로운 초침과 죽음의 시간을 기다리고 있는 사람들의 모습으로 나타내고 있다.<sup>183)</sup>

지금까지 죽음의 정서가 내재된 쿠빈의 작품들을 살펴보았다. 죽음을 대하는 쿠빈의 철학적 문제의식과 태도가 반영된 작품들은 개인사적인 배경과 더불어 위험하고 불안했던 국제 정세와 함께 당대 유행하던 철학에서 비롯되었다. 비판론적인 색채가 담긴 쿠빈의 작품은 그의 상상력이 만들어낸 그로테스크한 세계를 담아내고 있다. 인간 개인과 문명사회가 앓고 있던 시대적 고통과 아픔은 결국 죽음으로 귀결된다. 이렇듯 프로이트의 ‘죽음 충동’ 이론은 예술가가 창조해낸 예술 작품에도 적용되며 나아가 현실 세계가 대면하고 있는 문제점을 제기해준다.

## 제 4절 심리적 공포로서 구멍

우물, 동굴, 맨홀 등의 ‘구멍’은 영화나 드라마에서 공포의 소재로 주로 사용된다. 그리고 괴물, 귀신과 같은 미지의 존재는 늘 구멍 안에 존재하며, 인간의 호기심과 공포심을 유발한다. 인간의 신체에는 아홉 여개의 구멍이 존재하는데, 특히 입과 여성의 성기는 대표적인 신체 기관이라고 할 수 있다. 이러한 구멍은 인간의 신체 중 생의 근원으로서 세상의 열림이자 시작이지만, 가장 추한 곳으로 여겨지기도 한다. 쿠빈 작품에 나타나는 구멍의 이미지는 그로테스크한 분위기와 함께 익숙하지만 불안간 낮설게 다가와 감상자를 당황시킨다. 본 절은 쿠빈의 그로테스크한 작품에 등장하는 ‘구멍’의 이미지를 1. 여성 성기 2. 구멍 3. 입이라는 세 가지 범주에서 살펴볼 것이다.

### 1. 여성 성기

182) 알프레드 쿠빈, *op. cit.*, p. 397.

183) Jan Ernst Adlmann, *Mirror to a world gone awry*, Art in America, Vol.97 Issue 2, 2009, pp. 119-120.

작품 <죽음으로의 다이빙>(도판 32)에는 두 남녀가 보인다. 여자에 비해 한참이나 작은 체구의 남자는 여자의 성기를 향해 다이빙을 하고 있다. 그림의 절반 이상을 차지하고 있는 V자 형태의 두 다리는 다이빙하는 남자의 모습과 어우러져 깊은 공간감을 만들어 낸다. 다리 사이로 보이는 여자의 검은 성기는 더 이상 신체 일부가 아니라 남성을 집어 삼킬 것 같은 위협적인 형상으로 다가온다. 여성의 성기뿐만 아니라 음모의 디테일한 표현은 그림을 바라보는 이들에게 극대화된 공포를 심어준다. 쿠빈이 여성의 성기를 그린 이유는 무엇일까? 그리고 이때 남성은 누구일까?

쿠빈은 15살 때 사진 수습공으로 클라겐푸르트에 머무르면서 밤마다 사창가를 전전했다. 그러나 쿠빈은 창녀들과의 잠자리에 매번 실패하고 말았다.<sup>184)</sup> 그 유력한 이유를 어린 시절 임신부에게 성폭행을 당하면서 쿠빈이 처음으로 마주한 여성 성기에 대한 두려움에서 찾아볼 수 있다.<sup>185)</sup> 여성 성기에 대한 두려움과 공포는 프로이트의 ‘거세공포’ 개념으로 이해해볼 수 있다. 어린 아이가 자신과 동일하게 남근이 있을 것이라 생



[도판 32] 알프레드 쿠빈, <죽음으로의 다이빙(Death Jump)>, 종이에 잉크, 22.2 × 16.7cm, 1900, 개인소장

각했던 여체에서 남근이 없는 것을 확인하게 된다. 자신 또한 남근이 거세될지도 모른다는 불안이 아이의 무의식에 침투하면서 성인이 되어서도 삶을 구속하게 된다.<sup>186)</sup> 즉, 이러한 “성 차이 인식 장면”으로부터 어린 아이는 아버지에게 자신의 남근이 거세당할지도 모른다는 공포를 느끼게 되는 것이다.<sup>187)</sup> 앞서 말한 것처럼 쿠빈은 성에 대한 인식이 확립되기 전에 여성의 성기를 본 경험이 있다. 여성 성기는 쿠빈에게 남근이 거세된 형태로 인식되었고 이는 그에게 충격과 공포의 대상으로 느껴진 것이다.

또한 프로이트는 ‘자궁 존재의 환상’으로 여성 성기에 대한 두려움을 설명한다. 여성 성기를 마주한 후 처음 환기되는 감정이 억압의 과정을 거치

184) Phillip H. Rhein, *op. cit.*, p. 8.

185) 쿠빈이 두 번째 부인과의 사이에서 아이를 갖지 못했던 원인 또한 여성 성기에 대한 두려움 때문으로 볼 수 있다.

186) 김인숙, 「거세불안의 표상에 관한 연구」, 기초조형학연구, 한국기초조형학회, Vol.17 No.3, 2016, p. 98.

187) 이창재, *op. cit.*, p. 222.

게 되는데, 이에 대해 프로이트는 신경증을 앓고 있던 환자들이 여성 성기에 대해 언캐니를 느끼는 이유로 보았다. 이 지점에서 언캐니의 기본 원리인 익숙한 것이 낯설게 느껴지는 것, 억압된 것이 회귀했을 때 발생하는 심리적인 작용과 직결된다.<sup>188)</sup>

이러한 맥락에서 <죽음으로의 다이빙> 속의 여성 성기는 신체라는 표상을 넘어, 제목에서 암시하듯 남자가 다이빙을 하면 안 되는 곳이자 죽음과 공포라는 표의로서 임의로 부여된 주관적인 상징성을 내포한다. 한편 쿠빈은 여자와의 반복된 성관계 실패로 인해 소심하고 불편한 심정을 남자의 왜소한 체구로 표현하고 있다. 그럼에도 불구하고 끈게 뻗은 신체와 발기된 페니스는 애인과 사회로부터 멸시당하는 거세된 존재가 아닌, 자신의 리비도가 투영된 힘 있고 자랑스러운 남근을 소유한 존재<sup>189)</sup>임을 보여주기 위한 상징이라고 볼 수 있다.

한편 이 그림은 화가 개인의 심리적 차원의 이해에 덧붙여 당시 시대적 상황을 접촉시켜 살펴볼 수 있다. 이 작품이 제작된 1900년 유럽은 전쟁의 위험, 부패와 타락의 기운이 지배적이었다. 베이컨과 데카르트의 합리주의적 세계관을 바탕으로 자연을 정복하고자 했던 서구 문명은 점점 그 한계를 드러내고 있었다. 쿠빈의 소설 『다른 한 편』은 ‘꿈의 제국’이라는 가상의 나라가 몰락해가는 과정을 보여주고 있다. 소설 속 ‘꿈의 제국’은 20세기 유럽의 어두운 미래와 전쟁의 기운, 암울한 비전을 보여준다. 쿠빈은 이러한 자신의 생각을 소설보다 앞서 이 그림에 나타내고 있다. 쿠빈은 『다른 한 편』을 통해 “생명력을 잃고 몰락할 수밖에 없는 인간의 문명” 즉, 혼란스러웠던 유럽 사회를 “생명력의 근원으로서 자연적 성 에너지”<sup>190)</sup>로 극복하고자 하였다. 소설 속 인간 문명에 대비되는 생명력의 근원과 자연적 성 에너지가 그림에서는 여성의 성기로 나타난 것이다.

조금 더 다양한 각도에서 여성의 성기가 그려진 쿠빈의 작품을 바라보기 위해 남성 작가와 여성 작가를 선정하여 쿠빈의 미술과 비교함으로써 그의 미술 세계를 심층적으로 이해해 보고자 한다. 우선 19세기 프랑스의 사실주의 화가 구스타브 꾸르베(Gustave Courbet)는 아카데미즘의 제도권 미술에 반감을 가지고 터키의 외교관이자 미술품 수집가였던 카릴 베이(Khalil Bey)의 요청으로 <세상의 기원>(도판 33)을 제작했다. 꾸르베가 묘사한 여성 성기는 풍부한 색감과 세밀한 묘사가 더해져 실제 대상의 있는

188) 전영백, 「‘포스트미니멀리스트’ 아니쉬 카푸어의 신체를 닮은 형이상학적 작업=숭고와 언캐니 사이」, 현대미술사연구, 현대미술사학회, Vol.0 No.32, 2012, p. 342.

189) *op. cit.*, p. 223.

190) 알프레드 쿠빈, *op. cit.*, p. 399.



[도판 33] 구스타브 꾸르베, <세상의 기원(Origin of the World)>, 캔버스에 유채, 46×55cm, 1866, 파리, 오르세 미술관

그대로를 보여준다. 화면에 보이는 하얀 침구는 나체로 누워있는 여성의 섹슈얼적인 모습을 상상하게 만든다. 또한 살짝 드러난 한쪽 가슴과 덩수룩한 음모 그리고 적나라한 성기는 감상자에게 성적 판타지를 제공한다.

남성의 성적 판타지를 자극하는 <세상의 기원>은 출품되었을 당시 여성의 성기를 그렸다는 이유로 많은 사람들에게 질타를 받았다. 왜냐하면 미술사에서 여성 누드는 신의 모습을 이상화하여 작품으로 제작되는 경우에만 예술로 받아들여졌으며, 인간 여

성의 누드는 예술이 아닌 외설로 간주됐기 때문이다. 예술가들은 신을 형상화할 때조차 성기 노출은 최대한 자제하면서 그렸다. 19세기 후반 마네의 <올랭피아>, <풀밭위의 점심식사>가 지탄의 대상이 된 이유 또한 이러한 맥락에서이다. 더욱이 <세상의 기원>은 여체의 전체 형상이 아닌 오로지 성기만을 부각시켜 묘사하고 있으며, 서양 미술사에서 끊임없는 외설 논쟁을 불러온 체모(體毛)에 대한 묘사로 인해 논란의 중심에 서게 된 것이다.

쿠빈과 꾸르베 두 화가의 작품은 상상력의 측면에서 명백한 차이점을 보인다. 꾸르베의 작품이 다소 사실적으로 여성의 신체와 성기를 묘사하고 있는 반면, 쿠빈 작품의 환상적인 비전을 완성하고 있는 근간은 상상력이다. 여성의 성기로 다이빙을 하는 남자, 여성과 남성의 체구 차이, 보는 이를 압도하는 화면의 구성력은 현실의 저편에서 벌어지고 있는 광경을 보여주는 것 같다. 동일한 대상을 묘사하는데 있어서 쿠빈이 보여주는 독창적인 해석은 그의 내면에 자리 잡고 있는 상상력의 세계와 심리적 작용에서 출발한다. 이 지점에서 그로테스크는 쿠빈의 회화 세계를 완성시켜주는 마지막 매듭의 역할로서 제 기능을 다하고 있다.

다음은 여성 작가 니키 드 생 팔(Niki de Saint Phalle)의 가장 유명한 작품 중 하나인 <혼><sup>191)</sup>(도판 34)을 살펴보겠다. 이 작품은 쿠빈이 세상을 떠난 지 10년도 채 안돼

191) <혼>은 그녀의 <나나(Nana)> 시리즈 작품 중 하나인데, 나나는 엄마를 의미하는 마마(mama)와 할머니를 의미하는 이탈리아어 노나(nona), 혹은 유모의 내니(nanny)의 중간 형태의 단어로 여성을 의미하는 단어이다. 나나는 니키가 어린 시절 무의식적으로 생각했던 여성성을 바탕으로





[도판 34] 니키 드 생 팔·장 텅겔리·페어 오로프 올트 베트, <훈(Hon)>, Fabric on steel scaffolding, 1966, 6×23.5×10m

그리는 것만으로 많은 사람들의 비난이 쏟아지던 보수적인 미술계에서 관람객들은 이제 직접 작품의 두 다리 사이에 뚫린 여성의 성기 사이를 통과해 신체 구석구석을 체험하게 된다. 관람객들은 그 안에서 음료를 마실 수도 있고 도서관과 영화관 그리고 수족관까지 마음껏 즐길 수 있다.<sup>192)</sup>

작품 <훈>을 체험하기 위해 관람객들이 거쳐야 하는 여성의 성기(구멍)는 남성적 시각에 의한 섹슈얼한 의미 혹은 두려움이나 위협적인 대상이라는 맥락에서 벗어나 있다. 그녀가 여성의 성기를 ‘생명의 문’, ‘천국의 문’이라고 진술한 반면,<sup>193)</sup> 쿠빈은 여성의 성기를 지옥과 죽음으로 인식했다. 이러한 점은 쿠빈과 니키 드 생 팔의 여성 성기에 대한 인식의 차이를 보여준다. 두 작품에서 여성의 성기는 더 이상 신비롭거나 ‘보여선 안 될 은밀한 대상’에서 탈피한다. 생명의 근원으로서 자연적 성 에너지를 온몸으로 느낄 수 있는 긍정적인 측면이 부각된 니키의 작품과 달리, 쿠빈의 작품은 그가 창조해낸 그로테스크한 세계만큼이나 부정적인 측면이 강조된다. 거세공포와 언캐니에서 비롯되는 심리적 공포는 니키의 작품에서는 찾아볼 수 없는 쿠빈만의 독특한 점이라고 할 수 있다.

오랫동안 억압되어온 여성의 성기는 미술 작품으로 재탄생되어 많은 사람들에게 노출됨으로써 감상자들을 불편하고 낯설게 만든다. 이러한 점은 여성 성기가 언캐니의 대응물이라고 하는 또 다른 해석을 제시한다. 이러한 해석에 기대어 또 다른 여성 작

서 제작되었는데, 길이 23.5m, 높이 6m에 달하는 거대한 설치 작품으로 1966년 스톡홀름 현대미술관에 전시된 바 있다. 알록달록한 색채로 이루어진 이 작품은 임신한 여성이 다리를 벌리고 누워있는 모습으로 연출되었다.

<훈>은 일반적으로 미술 작품을 향유하는 방식인 ‘바라보기’에 머물러 있지 않다. 여성의 누드, 성기를

만들어진 작품이다. 슈테파니 슈뢰더, 『여신이여, 가장 큰 소리로 웃어라』, 조원규 옮김, 세미콜론, 2006, p. 152

192) Saint Phalle, Niki de et al., *Niki de Saint Phalle: My art·My dreams*, Munich' New York, Prestel, 2008, p. 15.

193) 슈테파니 슈뢰더, *op. cit.*, p. 160.



[도판 35] 신디 셔먼, <무제 #250(untitled #250)>, 1992



[도판 36] 신디 셔먼, <무제 #264(untitled #264)>, 1992

가인 신디 셔먼의 작품 <무제 #250> (도판 35)와 <무제 #264>(도판 36)를 살펴보자.

<무제 #250>은 위에서 내려다본 마네킹의 모습을 보여주고 있다. 19세기 인상주의 화가였던 마네의 <올랭피아>와 <풀밭위의 점심식사>에서 화면 밖을 응시하고 있던 누드의 여성들처럼, 셔먼의 작품 속 여성 마네킹 또한 두 팔을 머리 위에 둔 채 감상자를 똑바로 응시하고 있다. 이러한 불편한 시선은 이내 관람자의 시선을 마네킹의 신체 특히 강조된 가슴과 임신한 듯 부푼 배로 이끈다. 그러나 마네킹의 벌린 하체 사이에 노골적으로 드러난 여성 성기와 그곳에 삽입된 소시지의 낫설고 그로테스크한 광경은 다시 한 번 관람자를 당황하게 만든다. 이러한 점은 <무제 #264>에서도 나타난다. 성기는 가려지거나 숨겨져 있지 않고, 감상자를 향

해 공공연히 드러내 보이고 있다. 쿠빈과 셔먼의 작품 모두 성기를 마주한 사람들에게 불편하고 낯설고 공포와 두려움을 환기한다. 여성 성기에 대한 유혹, 보면 안 되는걸 알면서도 보고 싶은 욕구와 함께 마주한 여성의 성기는 감상자가 생각한 섹슈얼한 이미지가 더 이상 아니다. 남근이 없는 여성의 신체는 특히 남성 관람자에게 거세 공포를 불러일으킨다.

쿠빈과 셔먼 모두 여성 신체에 대한 규격화되고 정형화된 기존의 아름다움의 틀에서 벗어나, 여성의 신체를 파괴되고 왜곡된 면모를 보이는 '그로테스크'라는 문법에 적용시켰다. 이러한 여성의 그로테스크한 신체를 통해 셔먼은 여성의 자아확립과 주체성의 실현이라고 하는 페미니즘적 사고를 보여준다. 그러나 셔먼의 의도는 오히려 감상자로

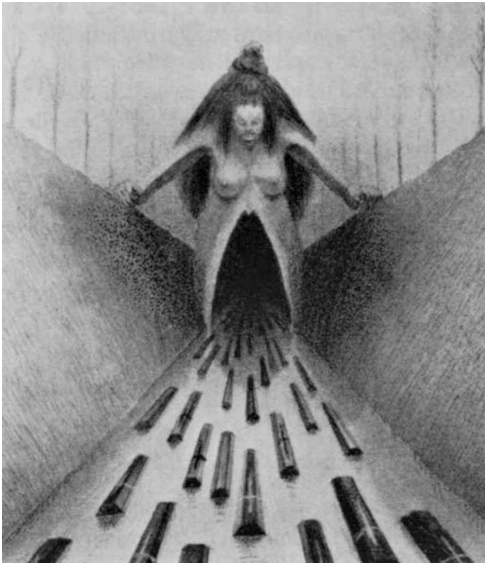
하여금 거북하게 만들고 눈살을 찌푸리게 만들기 때문에 역효과를 낼 수 있다. 서면 작품이 보여주고 있는 선정적인 자세나 노골적인 표현은 남성 작가들의 작품에서도 충분히 발견할 수 있으며, 그녀가 의도했던 페미니즘적 시각을 재고하기 위한 표현수단으로 적절하지 않을 수 있다. 반면 쿠빈의 회화에서 나타나는 여성의 성기는 화가의 감정과 심리적 상태를 잘 반영하고 있다고 볼 수 있다. 이는 작품의 구도와 구성 그리고 쿠빈의 상상력에서 비롯된 예술적 표현 양식인 그로테스크가 가진 큰 힘이라고 할 수 있다.

## 2. 구멍

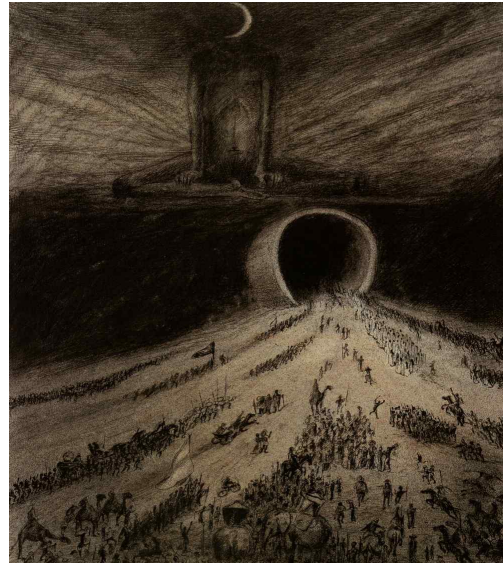
1900년에 그려진 <지옥으로 가는 길>(도판 37)에는 거대한 여인이 등장한다. 머리카락은 머리 위까지 끌어올려 묶을 만큼 장발이다. 화면의 소실점을 따라가다 보면 감상자의 시선은 화면 가운데에 있는 커다란 구멍으로 시선이 모이게 된다. 이러한 장치는 쿠빈이 의도한 조형적 구성 방식으로 화가로서 그의 뛰어난 테크닉을 확인할 수 있는 부분이다. 한편 화면 하단에는 십자가가 새겨진 수많은 관들이 여인의 몸으로 들어가고 있다. 어둡고 끝을 짐작할 수 없는 몸의 구멍은 여인의 뒤편으로 길게 이어지는 듯 보인다. 블랙홀처럼 빨려 들어갈 것만 같은 구멍은 관람자에게 심리적 공포를 선사한다.

4년 뒤 그려진 <지옥으로 향한 길>(도판 38)에도 구멍의 이미지가 반복된다. 이 작품은 전체적으로 삼등분으로 나누어 살펴볼 수 있다. 먼저 그림의 아랫부분에는 많은 사람들이 보이고, 중앙에는 짙은 어둠 속으로 뚫린 터널이 보인다. 그리고 상단에는 정체불명의 남자가 앉아있다. 그림을 조금 더 자세히 보면 낙타, 말 그리고 마차를 탄 사람들, 깃발을 든 기수들, 백의를 입은 사람들이 촘촘히 그리고 세밀하게 묘사되어 있음을 확인할 수 있다. 마치 전투태세를 갖춘 무리들이 구멍을 향해 진군하고 있는 것처럼 보이기도 한다. 이러한 인물의 세부적 묘사는 쿠빈이 브뤼겔에게서 받은 영향으로 추정할 수 있다.<sup>194)</sup> 한편 초승달을 배경으로 높은 곳에서 사람들을 내려다보고 있는 남자의 정확한 표정을 읽을 수 없지만, 그 존재만으로도 작품에 그로테스크한 분위기를 이끌어내고 있다. 하늘에 떠 있는 초승달은 신비로우면서 불가사의한 분위기를 자

194) 쿠빈은 아픈 아내와 함께 요양 차 비엔나에 가게 되었다. 이때 방문한 코트 뮤지엄에서 보게 된 브뤼겔의 작품에 압도를 당했다고 진술했다. (“At the Court Museum he was overwhelmed by the paintings of Brueghel”) Phillip H. Rhein, *op. cit.*, p. 12를 참조함.



[도판 37] 알프레드 쿠빈, <지옥으로 가는 길(The Road to Hell)>, 1900



[도판 38] 알프레드 쿠빈, <지옥으로 향한 길(The Way to Hell)>, 1904

아내고 있다.

사람들은 구멍을 통해 어딘가로 들어가는데, 제목으로 미루어 보아 그들이 도착하게 될 곳은 지옥일 것이다. 사람들이 지나쳐야 할 시커먼 어둠 속 구멍에는 심연의 공포가 도사리고 있는 듯 보인다. 쿠빈이 보여주는 드로잉의 자유로움은 하늘에 휘갈긴 날카로운 선으로 나타나고 화면 중앙을 가득 채우고 있는 무겁고 어두운 드로잉의 질감은 보는 이에게 심리적 공포를 선사한다. 이렇듯 쿠빈 작품의 제목에는 ‘죽음’, ‘지옥’이라는 표현이 공통적으로 나타나고 있다. 구멍과 죽음은 어떤 관련이 있을까?

시골에서 종종 볼 수 있는 우물, 땅과 바다에 생기는 싱크 홀과 블루 홀 등의 구멍은 인간의 원초적 호기심과 공포심을 자극한다. 프로이트에 따르면 남성이 페니스를 삽입하는 행동과 아이들이 옷장 안, 어머니의 치마 속으로 숨어 들어가려는 행동은 모두 욕구에 대한 상징이다.<sup>195)</sup> 이러한 상징은 어머니의 품, 자궁으로 회귀하는 길을 나타낸다. 즉 구멍은 여성 자궁의 대용 또는 상징이다.<sup>196)</sup> 프로이트는 언캐니 개념이 여성 성기와 연관된다고 보았고, 언캐니한 장소는 인류의 시작이 되는 “집에 들어가는 입구”라고 주장했다.<sup>197)</sup> 이러한 점에서 두 작품에 나타나는 구멍은 여성 자궁의 변형

195) 강영계, *op. cit.*, p. 111.

196) 미하일 바흐젠, 『프랑수아 라블레의 작품과 중세 및 르네상스의 민중문화』, *op. cit.*, pp. 115-116.

으로 해석할 수 있다. 앞서 거세공포의 개념을 통해 해석한 여성의 성기는 쿠빈에게 공포의 대상이었고 쿠빈에게 구멍 내부로의 출입은 죽음으로 향하는 것과 다름없다. 따라서 구멍(여성의 성기)으로 들어가고 있는 무수한 관과 사람들은 죽음의 장소인 ‘지옥’으로 발걸음을 옮기고 있다고 볼 수 있다. 이제 쿠빈이 활동했던 시대·역사적 배경에서 구멍의 의미를 보다 깊이 이해해보도록 하자.

일본 작가 노마 히로시의 『어두운 그림』은 브뤼켈 작품에 등장하는 구멍이라는 소재를 통해 중·일 전쟁과 태평양 전쟁을 겪은 일본의 청년들이 안고 있는 시대적 고민과 인간성 상실, 피폐해진 정신세계를 보여주는 작품이다.<sup>198)</sup> 시대와 국적은 다르지만 소설에 등장하는 청년들과 마찬가지로 쿠빈 또한 19세기 말 유럽 열강들의 제국주의적 식민지 확산 정책과 이로 인한 전쟁의 불안한 기운 속에서 살아가던 예술가였다. 쿠빈에게 당대의 현실과 시대적 분위기는 그로테스크하게 다가올 수밖에 없었다. 따라서 암울한 미래(구멍)를 향해 나아갈 수밖에 없는 인간의 운명을 죽음을 향한 발걸음의 표현으로 해석해 볼 수 있다.

여기서 한 가지 질문을 던져볼 수 있다. 일반적으로 ‘구멍 안으로 들어간다’라는 표현이 우리에게 익숙하다. 그렇다면 쿠빈 작품에서 구멍은 ‘안’과 ‘밖’ 중 어느 곳으로 통하는 것일까? 쿠빈은 작품 활동을 하면서 시대가 당면한 문제와 이를 바라보는 개인의 고통과 문제의식을 ‘구멍’이라는 모티프를 통해 보여주고 있다. 쿠빈 작품에 등장하는 인물들은 모두 구멍으로 다이빙을 하거나 홀린 듯 어두컴컴한 구멍의 내부로 들어가는 모습을 보여준다. 실제로 쿠빈은 고성에 들어가 부인과 살면서 주류 예술계와 연을 끊은 적이 있다. 그 이유로는 한 개인으로서 감당하기 힘든 현실과 시대의 중압감, 예술가로서 극복할 수 없는 한계를 느꼈기 때문이지 않을까 조심스럽게 추측해본다. 구멍 내부로 들어감은 암울한 미래를 향한 인간의 운명을 상징하는 것으로 해석할 수 있다. 그러나 구멍을 통해 외부세상으로 나간다고 했을 때, 인간은 구멍을 통과하면서 슬픔과 아픔, 고통을 경험하게 되지만 동시에 불확실하고 불안한 미래의 운명을 극복하고 더 나은 세계로의 이동을 의미한다고 볼 수 있다. 고성에 들어가 지내던 쿠빈은 주류 예술계로부터 자신을 완전히 차단하지는 못했는데, 이는 인간이 어떤 방식으로든 마주할 수밖에 없는 현실 세계와의 교류를 의미한다. 그리고 쿠빈은 이러한 지점을 ‘구멍’이라는 모티프로 나타낸 것으로 해석해볼 수 있다. 즉, 인간은 “어두운 고통과 조우

197) 전영백, *op. cit.*, p. 343.

198) 양정임, 「『요한시집』과 『어두운 그림』에 나타난 ‘구멍’의 상징성 연구」, 동남어문학회, Vol.1 No. 33, 2012, p. 87.

하면서 그들이 나아갈 지점을 자문하게 된다.”<sup>199)</sup>

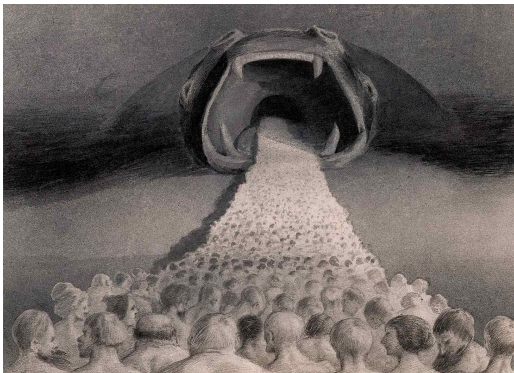
이와 같이 구멍 안과 밖의 기준의 전복성은 쿠빈 작품이 내포하고 있는 그로테스크의 전복성으로 이해할 수 있다. 국가와 역사라는 거대한 담론 아래 살아가는 예술가로서 시대를 바라봤던 작가의 시선은 ‘구멍’이라는 모티프를 통해 나타나고 있다. 즉, 쿠빈 작품에 나타나는 구멍은 단순하게 뚫린 구멍이 아니라 예술 작품을 통해 현실 세계의 문제를 반영하는 어두운 거울이자 예술과 현실을 이어주는 통로의 의미를 함의하고 있다.<sup>200)</sup>

### 3. 입

<미지의 공간 속으로>(도판 39)에는 입이 등장한다. 수많은 나체의 사람들이 꿈속에서나 볼 법한 괴물의 입 안으로 들어가고 있다. 근경에 묘사된 사람들은 서로 이야기를 나누며 걸어가고 있는데 정확한 표정을 읽어낼 수는 없다. 화면의 시점 때문에 감상자들 또한 이 행렬의 일부가 된 느낌을 받기도 한다. 사람들을 기다리고 있는 괴물의 거대한 입과 날카로운 이빨이 만들어내는 괴기스러움은 더욱 섬뜩하게 느껴진다.

2년 뒤 그려진 <커다란 입>(도판 40)에도 비슷한 형상의 괴물이 다시 한 번 등장한다. 이 작품에서도 많은 사람들이 줄을 지어 괴물의 입 속으로 향하고 있다. 달라진 점이 있다면 화면의 시점이 조금 더 원경으로 밀려났고 사람들의 행동에서 민첩함이 감지된다. 이전 작품에서는 사람들이 줄을 맞춰 천천히 입 속을 향해 걸어가고 있다면,

이 작품의 사람들은 빠른 걸음걸이로 입 속을 향해 뛰어 들어가는 듯한 느낌을 전달하고 있다. 그들은 왜 서둘러 입 속으로 향하는 것일까?

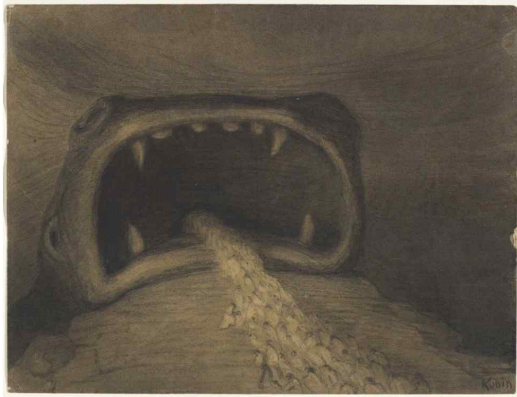


[도판 39] 알프레드 쿠빈, <미지의 공간 속으로(Into the Unknown)>, 1901

199) *Ibid.*, p. 92.

200) *Ibid.*, p. 95.

쿠빈 그림 속 ‘입’의 의미와 의도를 살펴보기 위해 반세기의 거리를 두고 그려진 베이컨의 <비명(Scream)> 연작을 비교해보자. 두 작품 모두 ‘입’이라는 소재를 다루면서 그로테스크한 작품 세계를 보여준다.



[도판 40] 알프레드 쿠빈, <커다란 입(Das große Maul)>, 1903, 24.7×32.3cm, 종이에 연필, 잉크, Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München

베이컨의 <비명> 연작의 제작 동기는 푸생의 <유아 대학살>(도판 41), 영화 <전함포템킨>(도판 42)에 등장하는 인물들의 입이었다.<sup>201)</sup> <십자가 받치의 형상들에 대한 세 개의 습작>(도판 43), <벨라스케스의 교황 이노센트 10세 초상화에 따른 연구>, <머리를 위한 습작>(도판 44), <초상화를 위한 습작>, <영화 “전함포템킨의 간호사”를 위한 습작> 등 <비명> 연작에 숨겨진 베이컨의 의도를 파악하기 위해 개인사적 배경과 당대 사회적 분위기를 살펴보기로 하자.

18-19세기에는 성병과 관련된 문제가 의학계에 새롭게 제기되기 시작했다. 그러면서 성과 관련된 질병과 단어들이 홍수처럼 쏟아져 나왔는데, 동성애도 그중 하나였다. 의사들은 동성애를 성적인 퇴화로 간주했고, 유전적으로 선천적인 결함으로 보기까지 했다. 이후 동성애는 도덕적 타락의 범주로까지 속하게 되었다.<sup>202)</sup> 기독교는 동성 간의 성관계를 죄악시 하였다.<sup>203)</sup> 19세기 말에는 동성애자들의 항문성교와 같은 행위뿐만 아니라 동성애적 성향을 지니고 있다는 자체만으로도 처벌을 받게 되는 법률이 제정되었다.<sup>204)</sup> 이처럼 뿌리 깊은 동성애에 대한 혐오는 베이컨이 활동했던 20세기 중후반 서구 사회까지 이어져 내려왔다. 이러한 맥락에서 동성애자였던 베이컨이 사회적약자로서 받았던 비난, 억압, 사람들의 곱지 않은 시선과 사회의 부정적인 인식에 대한 절규가 <비명> 연작 속 인물들의 벌어진 입으로 나타나고 있는 것으로 보인다. 이 입에서는 사회에서 자신들의 위치에 대해 목소리를 낼 수 없는, 마치 ‘소리 없는 아우



[도판 41] 니콜라 푸생, <유아 대학살 중 일부(The Massacre of the Innocents)>, 1628, 147×171cm, Musée Condé in Chantilly, France.

201) James Luther Adams·Wilson Yates, *op. cit.*, p. 163.

202) 노라 칼린, 『동성애자 억압의 사회사』, 심인숙 옮김, 책갈피, 1995, *Ibid.*, pp. 89-90.

203) *Ibid.*, pp. 46-47.

204) *Ibid.*, p. 97.



[도판 42] 영화 전함 포툼킨의 한 장면

성'과 같은 처절함이 느껴진다. 벌어진 입을 통한 비명은 베이컨이 품고 있던 현실의 고민이 지속됨을 알려주는 고통 받는 신체의 표상이 된다. 또한 푸생, 예이젠시테인, 몽크의 비명 혹은 절규가 '표현적' 차원에만 그치는 반면, 베이컨의 비명은 “동물적인 웃음이나 익사한 사람의 마지막 비명”일 수도 있다.<sup>205)</sup>

한편으로 베이컨의 그림은 2차 세계대전 이후 전후세대의 왜곡된 인간 형상을 보여준다. 베이컨은 전통적 제단화의 형식인 삼면화의 형태를 즐겨 사용했는데, 삼면화에는 예수 책형의 이미지가 반복적으로 나타나고 있다. 베이컨은 이러한 종교적 도상을 통해 인간 실존의 문제에 대해 질문을 던지고 있다.<sup>206)</sup> 그의 작품에 나타나는 극단적인 형태의 변형과 왜곡은 시대에 대한 격분, 인간 내면의 잔혹성, 공포, 광기를 드러낸다. '그로테스크'가 특히 혼란스러웠던 시대에 득세했다는 사실에서, 양차 대전 이후에 제작된 베이컨의 폭력성이 짙은 도상의 출현은 당연해 보인다.

이러한 베이컨의 작품과 비교했을 때, 쿠빈의 작품에 나타나는 입은 주관적인 상징물로서 그 경향이 짙다. 프로이트는 입을 “여성 생식기의 열림”<sup>207)</sup>으로 보았는데, 쿠빈이 겪은 사건의 영향으로 인해 여성 성기가 작품 안에서 ‘입’의 형태로 변형된 것으로 보인다. 쿠빈과 같은 히스테리 증상을 가진 환자들에게 입은 여성 생식기와 동일하게 거세 공포를 일으키며, 괴물의 눈, 괴물의 입, 미지의 세계로 통하는 심연의 어두운 통로와 같은 공포와 위협의 대상으로 인식되었을 것이다. 바흐첸은 그로테스크 이미지를 “피와 내장, 심장과 기타 내부 기관들과 같은 내적인 모습”에까지 보여준다고 하였다. 더 나아가 “구멍과 용기된 부분들이 담겨 있는 자연 이미지와 사물의 이미지로 확장”<sup>208)</sup>된다고



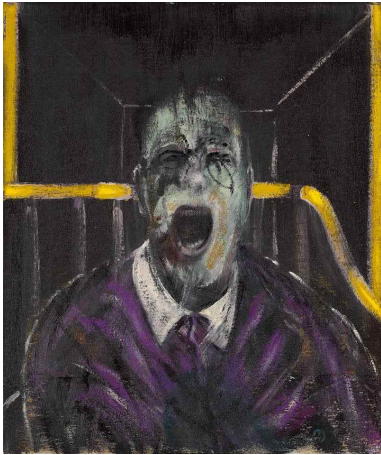
[도판 43] 프랜시스 베이컨, <십자가 받치의 형상들에 대한 세 개의 습작>, 1944, 유성 페인트 및 파스텔, 74 × 94cm, 테이트 브리튼

205) 크리스토프 도미노, 『베이컨, 회화의 괴물』, 성기완 옮김, 시공사, 1998, p. 94.

206) James Luther Adams·Wilson Yates, *op. cit.*, p. 143.

207) 강영계, 『강영계 교수의 프로이트 정신분석학 이야기』, *op. cit.*, p. 333.





[도판 44] 프랜시스 베이컨, <머리를 위한 습작(Study for a head)>, 1952, 캔버스에 유채, 66 × 56cm

보았다. 베이컨의 입은 그 내부가 다 보임으로써 “신체의 내장적 고통”<sup>209)</sup>까지 연상된다는 점에서 바흐젠의 주장을 확인할 수 있다. 그러나 쿠빈의 그림 속 입은 신체기관으로서 해부학적 균형이 파괴된 그로테스크한 이미지가 아니다. 더 이상 신체기관으로서 입의 ‘익숙함’이 카이저의 주장처럼 일순간 “낯섦과 생경한 것으로 바뀌게 되는 심리적 범주의 언캐니 그로테스크”<sup>210)</sup>라고 할 수 있다.

지금까지 살펴보았듯 여성 성기를 비롯한 입과 구멍은 그로테스크한 시각성이 갖는 왜곡, 뒤틀림, 과장 등의 ‘데포르마시옹’과 함께 고전주의적 아름다운 몸의 이미지를 거부하고 있다는 측면에서 그로테스크의 특징이 드러나고 있다. 무용 및 퍼포먼스 비평가 샬리 베인즈(Sally Rachel Banes)에 따르면 “고전적인 몸은 부드럽고 마감이 잘 되어 있으며, 폐쇄적이고 완결되어 있다. 반면 그로테스크한 몸은 거칠고 고르지 않으며, 마무리가 불완전하고 열려 있으며 틈새가 많다.”<sup>211)</sup> 그로테스크의 어원이 동굴을 뜻하는 그로테(grotte)라는 것을 염두 한다면, 내부의 빈 공간이 존재하는 입, 동굴, 음부는 그로테스크의 상징이다. 어둡고 끝을 알 수 없는 내부를 들여다보았을 때, 무엇이 있을지 모르는 예측불가능성에서 비롯되는 인간의 심리적 공포는 언캐니의 대표적 현상이라고 할 수 있다. 쿠빈의 작품에서 반복되는 구멍의 이미지들을 언캐니와 연관지어볼 수 있는 부분은 그림 속 그로테스크한 신체이다. 깊고 좁은 구멍은 인체의 귀, 입, 성기와 같은 부분적 요소들의 유기적 구조를 닮았다. 즉 언캐니 개념은 몸과의 연관성에서 이해해볼 수 있는데 그만큼 신체와의 관련성이 높기 때문이다. 특히 쿠빈 그림에

208) 미하일 바흐젠, 『프랑수아 라블레의 작품과 중세 및 르네상스의 민중문화』, p. 494.

209) 이재걸, 『프랜시스 베이컨의 작품에 나타난 그로테스크 연구』, 기초조형학연구, 한국기초조형학회, Vol.17 No.1, 2016, p. 464.

210) 볼프강 카이저, *op. cit.*, p. 290.

211) 진 로버트슨·크레이그 맥다니엘, 『테마 현대미술 노트』, 문혜진 옮김, 두성북스, 2011, p. 147.

등장하는 그로테스크한 신체의 가장 기본적인 개념이 결국 몸이라는 물리적 대상에 대한 “생리학적·해부학적 묘사들”에 도달하게 되기 때문이다.<sup>212)</sup> 나아가 쿠빈의 작품에 나타나는 ‘구멍’은 현실 세계의 비가시적인 빈틈이며, 이에 대해 카이저는 ‘중간 영역’, ‘공간간의 사이’라고 불렀다. 그로테스크는 바로 이러한 현실과 비현실의 사이에 있는 구멍(빈틈)에 존재한다.

---

212) 이창우, *op. cit.*, p. 39.

## 제 4장 쿠빈 작품의 의의와 가치

### 제 1절 그로테스크한 미술 작품의 해석적 틀로서 프로이트의 4가지 개념

본고는 2장 1절에서 쿠빈의 그로테스크한 그림들을 이해하기에 앞서 그로테스크의 개념과 각 시기마다 상이하게 나타난 그로테스크한 작품들에 대해 논의해보았다. 이를 통해 쿠빈이 활동하기 이전의 미술사적 배경과 쿠빈이 영향을 받았던 그로테스크한 작품들을 파악할 수 있었다. 더 나아가 본 절에서는 쿠빈의 그로테스크한 미술 작품을 해석하기 위해 적용했던 트라우마, 죽음 충동, 거세공포와 언캐니 개념을 또 다른 그로테스크한 그림 해석에 적용해본다. 이를 통해 미술 작품을 해석하는데 있어서 프로이트의 정신분석학 개념의 방법론적 의의를 확인할 수 있을 것이다.

먼저 기독교 중심의 사회적 분위기 속에서 르네상스 시기의 화가들은 종교적 세계관을 드러내고 성경 말씀과 교리를 일반 대중에게 전파하는데 자신들의 재능을 유감없이 발휘했다. 가령 그로테스크한 도상들로 가득 찬 보쉬와 브뤼겔의 그림들에서 보쉬는 성경 묵시록의 이야기를 보여주며, 브뤼겔은 속담을 회화로 옮겨 시각적 즐거움과 교훈을 전달하고 있다. 또한 보쉬는 에덴동산, 천국과 지옥을 자신만의 독창적인 화풍과 상상력을 이용해 묘사해낸 반면, 브뤼겔은 농민전쟁으로 인해 야기된 사회적 불안과 혼란 그리고 스페인의 정치적 압정에 대한 반감을 종교적 주제를 빌려 표현하였다. 이렇듯 보쉬와 브뤼겔의 그림은 시민들에게 르네상스 시기의 기독교적 세계관과 도덕적 교훈을 전파하고 당대 사회에 느낀 개인의 분노와 문제의식을 그로테스크한 표현 양식을 빌려 드러낸다.

보쉬와 브뤼겔의 그로테스크한 작품을 종교적이고 사회적·역사적 차원의 해석을 넘어서 프로이트의 언캐니 관점에서 바라보자. 심연의 깊이를 가늠할 수 없어 두려움과 심리적 공포를 환기하는 구멍은 프로이트의 언캐니 개념을 대표적으로 상징하는 표상이라고 할 수 있다.<sup>213)</sup> 우리는 그러한 구멍의 이미지를 중세시대라는 길고 어두웠던 터널을 지나 등장한 보쉬의 그림 <천년왕국>에서 발견할 수 있다. <천년왕국>은 삼면화로 이루어진 제단화이다. 이 작품의 왼쪽 패널에서 묘사하고 있는 에덴동산을 유

213) 전영백, *op. cit.*, p. 337



[도판 45] 히에로니무스 보쉬, <천년왕국> 중 일부



[도판 46] 히에로니무스 보쉬, <천년왕국> 중 일부

심히 보면, 그림 하단에 예수님, 아담과 이브 아래로 그려진 검은 구멍을 확인할 수 있다.(도판 45) 평화로운 동산의 분위기와 달리 구멍에서는 여러 괴상한 동물들이 책을 읽거나 수영을 하고 물을 마시고 있다. 원죄를 가진 인간은 에덴동산에 머무르지 못하고 이 구멍의 밑으로 떨어지는 것일까. 다음으로 지옥을 나타낸 오른쪽 패널의 그림을 보면 물고기에게 잡아먹힌 인간이 그 아래로 뚫린 구멍으로 떨어지고 있음을 알 수 있다.(도판 46)

보쉬가 활동했던 당시는 중세의 그늘에서 벗어나 르네상스를 향해 달려가던 시기였는데, 여전히 기독교의 권력이 사회의 근간을 이루고 있던 때였다. 기독교적 세계관과 가치관을 가지고 있던 사람들의 눈에 보쉬 그림의 검은 구멍은 원죄에 대한 두려움을 유도하는 상징물로 그 의미가 확장되었다고 볼 수 있다. 기독교 세계관에서 원죄는 아담과 이브가 선악과를 따 먹은 죄로, 모든 인간이 태어났을 때부터 가지고 있는 죄를 의미한다. 당대 기독교 세계관을 믿고 있던 사람들에게 원죄는 보쉬의 그림 속 지옥으로 가는 문을 상징하는 듯한 검은 구멍과도 같다. 감상자는 검은 구멍을 통해 자신들의 기억 속에서 억압되어 온 원죄를 마주하게 된다. 즉 검은 구멍은 감상자에게 원죄에 대한 억압된 기억을 회귀시킴으로써 지옥으로 떨어지지 않을까 하는 두려움과 불안을 야기하는 매개체로 해석해볼 수 있다.

보쉬 이후 브뤼겔의 작품에서도 구멍의 이미지를 찾아볼 수 있다. 1562년에 그려진 <악녀 그리트>는 투구와 칼로 무장한 늙은 여자가 약탈한 물건을 가진 채 빠른 걸음으로 지옥을 빠져나오고 있는 모습을 묘사하고 있다. 이 그림은 “여자는 지옥의 입에서도 약탈을 서슴지 않는다.”라고 하는 플랑드르 속담을 회화적 표현으로 옮겨놓은 것



[도판 47] 피터 브뤼겔, <악녀 그리트> 중 일부

이다.<sup>214)</sup> 감상자의 시선에서 그림 왼편에 기괴한 얼굴이 발견된다.(도판 47) 커다랗게 벌어진 입에서는 악마들로 추정되는 것들이 뒤죽박죽 섞여 몸싸움을 하는 듯 보인다. 두 콧구멍에서는 코털처럼 빠져 튀어나온 괴물의 촉수가 징그러운 모습을 드러내고 있다. 본고에서 앞서 소개했던 쿠빈 작품들 속 입은 어두컴컴하고 뺨 뚫린 내부를 보여줌으로써 그 안에 무엇이 도사리고 있을지 모르는 공포를 환기했다. 그러나 브뤼겔은 아무것도 존재하지 않는 어두운 입의 내부를 그리는 대신 기괴하고 끔찍한 형상의 악마들이 구멍에 가득 차서 우글거리는 형국을 보여줌으로써 심리적 공포인 언캐니를 발생시킨다.

한편 이 작품은 언캐니의 관점에서 벗어나 브뤼겔이 활동했던 시대의 여성에 대한 혐오나 환멸을 보여주고 있다고 해석해볼 수 있다. 앞서 설명한 것처럼 이 작품은 ‘여자는 어디서든 약탈을 일삼는다.’라는 의미를 지닌 플랑드르의 속담에서 모티프를 취하고 있다. 그렇다면 이러한 해석은 어떠한 논리적 근거를 바탕으로 의미화 될 수 있을까? 브뤼겔이 활동했던 15-16세기의 북유럽 시대적 배경을 살펴보자. 이 당시에는 아버지보다 모계의 혈통이 군주나 왕의 정치적 정당성과 주장을 확고히 하는데 있어서 중요한 요소로 작용했다. 특히 15세기 후반에서 16세기 초반에는 여성들의 족보(genealogy)가 전체 유럽의 판도를 뒤흔들 수 있는 핵심적인 요소로 적용되었다. 또한 남성들 대신 여성들이 정치적 역할을 수행하기도 하였다. 여성들은 남성들의 아내로서 정략결혼의 대상으로 그치지 않고 더 나아가 남성이 자리를 비울 시 섭정이나 섭정에 버금가는 역할을 실행하기도 하였다.<sup>215)</sup>

이러한 북유럽의 시대적 배경 속에서 여성들의 지위와 권력은 남성들을 뛰어넘을 정도로 상승했다. 따라서 사회와 정치의 분야에 있어서 대부분의 권력을 지배하고 있던

214) Christian Vohringer, *Pieter Bruegel*, Cologne: Konemann, 1999, p. 58.

215) 김나영, 「15-16세기 북유럽의 안나 젤프드리트 도상: 모계와 권력」, 서울대학교 대학원 고고미술사학과 미술사학전공, 석사학위논문, 2020, p. 2.

여성들에 대한 남성들의 반감과 혐오 그리고 공포가 ‘악녀 그리트’라고 하는 도상에 반영된 것으로 해석해 볼 수 있다. 즉, 브뤼겔의 작품에서 읽어낼 수 있는 여성 혐오의 관점은 본고가 쿠빈의 작품에서 다루고 있는 트라우마에서 비롯된 여성 혐오 및 팜프 파탈과 일맥상통하는 부분이다. 이는 프로이트의 정신분석학 개념을 쿠빈보다 대략 300년 이상이나 앞선 르네상스 시기에도 적용될 수 있다는 흥미로운 해석을 낳는다.

르네상스를 지나 17세기 이탈리아 바로크 시대에 활동했던 여성 작가 아르테미시아 젠틸레스키(Artemisia Gentileschi)의 작품으로 넘어가 보도록 하자. 그녀의 작품 <홀로페르네스의 목을 베는 유디트>(도판 48)는 서양 미술사에서 여성 작가들의 작품 중 가장 잘 알려진 그림이라고 할 수 있다. 젠틸레스키의 이 그림과 늘 비견되는 작품은 카라바조가 동일한 주제로 그린 <홀로페르네스의 목을 베는 유디트>이다. 이 회화적 모티프는 유디트가 베를리아를 이시리아의 손에서 구하기 위해 적장 홀로페르네스의 진영으로 쳐들어가 그의 목을 베는 이야기에서 유래한다. 카라바조의 작품에 등장하는 유디트와 비교했을 때, 젠틸레스키가 그린 유디트는 다소 남성적이고 용감하면서도 한 치 망설임 없이 적장의 목을 베는 전사와 같은 용맹한 모습으로 나타난다. 우리는

이러한 차이를 젠틸레스키의 개인적 경험과 프로이트의 트라우마 개념을 통해 해석해 볼 수 있다.

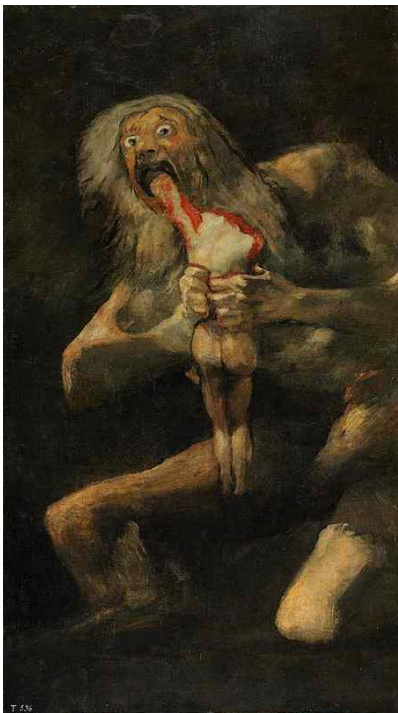


[도판 48] 젠틸레스키, <홀로페르네스의 목을 베는 유디트(Judith Slaying Holofernes)>, 1613, 캔버스에 유채, 158.8 × 125.5cm, Museo Capodimonte, Naples, Italy, Naples

젠틸레스키는 아버지의 후원자이자 친구였던 타시(Tassi)라고 하는 사람에게 강간을 당했다. 이러한 사실을 알게 된 그녀의 아버지는 타시를 고발하였고 이후 재판이 진행되었다. 그러나 재판 과정에서 범행을 저지른 남성보다 젠틸레스키에게 더 많은 비난의 화살이 쏟아졌다. 젠틸레스키는 부도덕하고 정숙하지 못한 여자로 낙인찍혀 커다란 고통을 겪게 되었다. 프로이트의 트라우마 관점에서 젠틸레스키의 경우를 바라본다면, 어린 젠틸레스키는 성에 대한 개념이 확립되기도 전에 나쁜 어른에게 성적인 사건을 겪게 되었고 그 사건의 기억이 그녀에게 정신적 쇼크(트라우마)를 주었다고 볼

수 있다. 즉, 젠틸레스키의 작품은 그녀의 트라우마에서 발생한 남성혐오와 분노가 반영된 것으로 이해해볼 수 있다. 또한 피가 낭자하고 적장의 목을 거침없이 베는 유디트의 모습은 남성을 향한 그녀의 트라우마의 강도를 짐작케 한다. 쿠빈이 임신한 여성에게 성폭행을 당하고 트라우마가 생긴 이후 여성혐오와 함께 ‘임신한 여성’이라는 도상을 작품에 나타낸 것처럼 젠틸레스키의 작품 역시 프로이트의 트라우마 개념을 적용해본다면 동일한 의미를 가진다고 볼 수 있다.

19세기 스페인 낭만주의의 대가 고야의 작품 중 <아들을 잡아먹는 사투르누스>(도판 49)와 그의 <검은 그림> 연작 중 하나인 <성 이시드로의 순례>에 묘사되는 ‘벌어진 입’의 이미지를 프로이트의 언캐니 관점에서 살펴보도록 하자. 먼저 전자는 사투르



[도판 49] 고야, <아들을 잡아먹는 사투르누스(Saturn Devouring His Son)>, 1823, 캔버스에 유채, 143 × 81cm, Museo del Prado, Madrid

해해볼 수 있다. 흥미로운 점은 쿠빈 또한 사투르누스와 관련된 신화를 독창적이고 상상력이 넘치는 자신만의 방식으로 그려냈다.(도판 50) 쿠빈이 묘사한 사투르누스는 고야의 그것과 달리 자식들을 품에 가둔 채 한 명씩 집어 삼키려고 하는 찰나의 긴박한

누스가 자신의 아들에게 살해당하지 않기 위해 아내가 자식을 낳는 즉시 아들들을 잡아먹지만, 결국 여섯 번째 아들인 제우스에게 죽게 된다는 신화를 그린 작품이다. 사투르누스의 하얀 머리칼과 커다랗게 뜯은 눈, 자식을 잡아먹기 위해 게걸스럽게 벌어진 입은 그로테스크의 극치를 보여준다. 살육의 현장에서 자식의 몸에 흘러내리는 붉은 피와 하얀 살덩이 그리고 검은 배경은 서로 대비되어 더욱 더 섬뜩한 분위기를 연출한다. 특히 커다랗게 벌어진 입은 관람자에게 극도의 두려움과 심리적 공포를 선사한다. 입은 음식을 먹거나 소리를 내는 신체 기관이다. 그러나 고야의 작품에 묘사된 입은 자신의 아들을 잡아먹기 위한 살인의 도구로 그 의미가 변화했다. ‘입’이라고 하는 친숙한 신체 기관이 더 이상 우리에게 친숙하거나 익숙하지 않고, 낯설고 두려움과 공포를 안겨주는 대상으로 바뀌게 되었다. 바로 이 지점에서 감상자는 프로이트의 언캐니를 경험하게 되는 것이다. 이러한 해석은 쿠빈의 작품에서 입이 환기하는 언캐니의 공포가 무려 약 백년이나 앞서 나타난 것으로 이



[도판 50] 쿠빈, <사투르누스(Saturn)>, 1936, watercolor and pen and ink on paper, 34 x 27cm

순간을 나타내고 있다. 유화 대신 수채와 펜, 잉크가 사용된 쿠빈의 그림은 그로테스크한 면모가 다소 줄어들었으며 만화적인 요소가 돋보인다. 그림에도 불구하고 자식을 잡아먹기 위해 찢어질 듯 찢겨 벌어진 사투르누스의 거대한 입은 감상자에게 섬뜩함과 공포를 안겨준다.

이렇듯 아들을 잔인하게 먹고 있는 사투르누스(아버지)의 모습에서 프로이트의 거세공포 개념을 읽어볼 수 있을 것이다. 프로이트는 거세공포를 아들이 아버지에게 의해 남근이 거세당할지 모른다는 심리적 공포의 개념으로 설명했다. 여기서 남근이라는 상징물은 은유적으로 ‘남성성, 권력, 지위’로도 해석해 볼 수 있다. 따라서 아버지 또한 ‘남근’으로 상징되는 것에 대한 상실(거세)의 공포와 두려움을 느낄 수 있을 것

이다. 즉, 아들에 의해 죽임(거세)을 당할지도 모르는 사투르누스(아버지)의 두려움과 공포가 결국 자식을 잡아먹고 있는 그로테스크한 형국으로 나타난 것으로 이해해 볼 수 있다.

고야의 <성 이시드로의 순례>(도판 51)에는 여러 명의 인물들이 등장한다. 이 장면은 순례를 위해 먼 길을 떠나는 상황으로 보인다. 그러나 화면 근경에 포착된 인물들의 놀라움과 공포에 짓눌린 표정은 순례를 떠나는 이들의 경건함과 거리가 멀어 보인다. 특히 악기를 든 남자의 얼굴을 보면 눈알은 위로 튀어올랐고 공포를 머금고 벌어진 입은 불경스러워 보이기까지 하며 작품에 그로테스크한 분위기를 더해주고 있다. 한때 왕정화가로 이름을 떨치고 부와 명예를 누렸던 고야가 세월이 지나고 느낀 인간에 대한 환멸과 분노 그리고 시대가 직면한 문제와 예술가로서 아



[도판 51] 고야, <이시드로의 순례> 중 일부



무것도 할 수 없는 좌절감을 고통으로 휩싸인 울부짖는 인물들의 벌어진 입을 통해 보여준다고 해석해 볼 수 있다.

지금까지 프로이트의 트라우마, 죽음 충동, 거세공포, 언캐니 개념을 쿠빈의 선대 화가들의 미술 작품에 적용시켜보았다. 프로이트의 정신분석학은 인간의 행동을 관찰하고 연구하여 도출된 결과를 바탕으로 정립된 이론이다. 프로이트가 밝혀낸 인간의 정신적·심리적인 측면들은 그가 연구한 환자들뿐만 아니라 이전부터 인간이 보편적으로 지니고 있는 부분이기도 하다. 따라서 프로이트와 동시대에 활동했던 쿠빈의 미술 작품뿐만 아니라 쿠빈 이전의 미술 작품 해석에도 프로이트의 정신분석학 개념을 적용할 수 있는 근거가 된다.

## 제 2절 쿠빈의 미술사적 가치

쿠빈은 미술사에서 상징주의와 표현주의 사조의 중간에 위치하는 독특한 화가로 평가받는다. 쿠빈이 활동했을 때뿐만 아니라 사후에도 그의 그림은 많은 학자들로 하여금 다양한 해석을 낳게 하였다. 쿠빈의 그림이 함의하고 있는 화가의 정신적인 부분에서부터 철학적인 문제의식 그리고 어떠한 해석적 실마리도 발견되지 않는 부분들은 쿠빈을 연구하는 학자들의 궁금증을 여전히 해소시키지 못하고 있다.

쿠빈의 그림이 당대 많은 사람들에게 관심을 받게 된 배경에는 그의 상상력이 돋보이는 주제적인 측면뿐만 아니라 상상력의 세계를 만들어 내는 쿠빈의 조형적 특징을 생각해볼 수 있다. 쿠빈은 주로 펜과 잉크, 연필을 사용했는데, 이는 순간적으로 번뜩이는 회화적 아이디어를 그 자리에서 빠르게 스케치하기 위함이었다. 쿠빈의 작품에서 사방으로 뻗쳐가는 날카로운 선은 그의 무의식에 잠재하는 불안, 외로움, 소름 끼칠 정도의 공포에서 탄생했는지 모른다. 쿠빈의 펜 끝에서 날카롭고 예리한 선의 움직임이 만들어내는 형상들은 아포칼립스적인 환상 속에 존재하는 마지막 것들에 대한 꿈과 같다. 그림에 등장하는 존재들은 이 세상의 것들이 아니다. 그리고 감상자는 그러한 존재들을 정확하게 측정하거나 분석할 수 없다. 왜냐하면 그들은 완전히 왜곡되어 있으며, 소름끼치게 과장되어 있기 때문이다. 그림 속 풍경들은 시공을 넘어서서 끝없는 꿈속으로 사라지듯 자취를 감춘다. 쿠빈의 그림은 감상자를 움켜쥐고 세상의 반대편으로 던져버린다.<sup>216)</sup>

216) Annegret Hoberg et al., *op. cit.*, p. 24.

그로테스크한 세계를 창조하는 쿠빈에게 붓보다 선적인 빠른 필치를 가능하게 한 펜의 사용은 감상자에게 훨씬 강력한 인상을 심어줄 수 있는 도구였다. 무채색의 한정된 기법을 고수하는 쿠빈의 작품은 색채가 사용된 작품들에 비해 훨씬 직접적이다. 무채색의 빠르게 훑고 지나가는 선은 쿠빈이 나타내고자 하는 바를 정확하고 간결하게 제시해준다. 쿠빈의 그림 중 <펜의 모험>이라고 하는 제목의 작품이 있다. 쿠빈은 자신의 상상력과 환상적인 그로테스크한 작품 세계를 완성시켜주는 중요한 도구로서 펜의 중요성을 말하고자 한 것으로 파악할 수 있다. 쿠빈이 번뜩이는 자신의 아이디어를 종이에 빠르게 담는 과정에서 그의 손은 거기에 순응하며 따라갈 뿐이다. 색채와 사용하는 도구 외에도 쿠빈이 제작한 작품들의 사이즈 또한 중요하게 다루어볼만한 부분이다.<sup>217)</sup> 쿠빈은 흔히 매우 작은 규격의 종이를 선택했다. 이는 자신만의 환상적인 비전의 세계를 작은 화폭에 응축시켜 그 효과를 극대화하고 감상자에게 상상의 나래를 펼칠 수 있도록 하는 미적 효과를 지니고 있다.

쿠빈은 그림과 문학 이외에도 철학에도 조예가 깊었다. 그는 쇼펜하우어와 니체의 철학에 심취했었다. 특히 삶에의 의지에서 오는 고통이 삶의 본질이라고 봤던 쇼펜하우어의 철학은 고통으로 얼룩졌던 삶을 살고 있던 쿠빈에게 커다란 울림으로 다가왔을 것이다. 쇼펜하우어의 『의지와 표상으로서의 세계』의 기본사상은 쿠빈의 그림에 회화적 형태로 표현되었다. 쿠빈의 그림들은 “이 세계의 비극성과 이로 인한 의지의 부정에 대한 사고”<sup>218)</sup>를 보여준다. 쿠빈은 세계긍정이 아닌 세계의 비극을 보여줌으로써 삶에의 의지에 대한 비판적 의식과 쇼펜하우어가 말한 의지의 부정을 표현하고 있다.<sup>219)</sup>

쿠빈이 창조한 꿈의 세계와 환상적인 비전의 기저에는 상상력이 자리 잡고 있다. 불쾌하고 끔찍한 형상들, 불가사의한 미지의 존재들이 보여주는 그로테스크한 면모는 쿠빈 나름의 상상력에서 출발하며, 그의 상상력의 힘은 일생동안 겪어온 불안에서 탄생한 것이다. 쿠빈의 회화 세계는 검은 머리카락같이 가늘고 기다란 선들이 자그마한 화폭 안에서 휘갈겨 지며 상상 속에서만 만날 수 있는 괴물과 미지의 것들로 가득 채워진다. 1910년 이후 쿠빈은 여러 책의 삽화를 자신만의 독창적인 화풍으로 그려나갔다. 언어로 완성된 문학작품이 시각 예술인 회화로서 쿠빈의 펜 끝에서 재탄생하게 된 것이다. 쿠빈이 창조한 인물들은 몽환적이기도 하고 또 다른 세계에 간혀 허우적대고 있

217) 볼프강 카이저, *op. cit.*, pp. 280-281.

218) 공병해, *op. cit.*, p. 136.

219) *Ibid.*

는 형상들이다. 쿠빈의 그림에서는 시각적인 측면뿐만 아니라 청각적인 요소까지 감지할 수 있다. 어린 시절 오래된 교회에서 영감을 얻은 듯 묘사된 교회에서는 종소리가 죽음의 시간을 알리 듯 감상자의 귀를 날카롭게 파고든다. 또한 물가에서 시체를 건져 올리기 위해 안간힘을 쓰는 낚시꾼들의 음성과 족제비를 잡기 위해 총을 겨누고 있는 사냥꾼에게서 총소리가 들리는 듯하다.

초현실주의 화가들과 달리 쿠빈은 ‘통찰력’보다 회화적 ‘구성’을 추구했다. 쿠빈은 회화적 ‘구성’에 관한 자신의 견해를 다음과 같이 밝힌 바 있다. “부드럽게 떠오르는 조각들을 결집해 하나의 전체를 구성하기로 결심했을 때 나는 비로소 커다란 만족감을 느꼈다. (...) 그러나 우리는, 가령 어떤 흥미로운 체계에 의거해 개별적인 현상의 비밀이 밝혀짐으로써 전체가 해체되는 일이 생기지 않도록 주의를 기울여야 할 것이다. 그러한 현상들이 지닌 참된 상징적 힘을 손상하지 않고 내버려 두는 것이 좋다. 눈에 보이는 그대로의 창조적인 영상이 그것을 둘러싼 광대한 해석보다 강력하고 본질적이라는 게 나의 견해이다.”<sup>220)</sup>

쿠빈은 상상력에서 창조된 자신의 그로테스크한 세계에 대해 스스로 “밤의 얼굴, 어스름의 세계, 모험, 음울한 동화”<sup>221)</sup>라고 칭하였다. 쿠빈의 작품들 중에는 유쾌하고 우스꽝스러운 정도로 웃음을 유발하는 것들도 있다. 그럼에도 불구하고 쿠빈의 독창적이고 불가사의한 작품을 해석하는데 있어서 상상력에서 비롯된 그로테스크가 포괄적인 틀을 제시해주는 것만은 분명하다.

쿠빈이 일생동안 보여주었던 그로테스크한 이미지에 대한 연구자의 궁금증과 호기심은 쿠빈 연구의 출발점이었다. 프로이트의 트라우마, 죽음 충동, 거세공포, 언캐니 개념은 그의 작품에 나타나는 여러 도상들의 의미와 상징성을 해석하고 그의 그림을 유형화하는 부분에서 방법론적 의의를 지니고 있다. 쿠빈의 불가사의하고 그로테스크한 미술 작품은 프로이트의 정신분석학적인 측면뿐만 아니라 화가의 개인사적인 문제, 문학 작품, 쿠빈이 활동했던 사회·역사·시대사적인 측면과 당대의 철학적 문제가 상호 복잡하게 얽혀있다. 쿠빈의 그로테스크한 그림을 이전에 시도되지 않았던 프로이트의 트라우마, 죽음 충동, 거세공포 그리고 언캐니의 개념을 바탕으로 논의한 미술 작품 해석의 시도는 본고가 가진 미술사적 연구의 소중한 가치라고 볼 수 있다.

220) Über mein Träumerleben, Künstlerbekenntnisse, ed. P. Westheim, 1924; W. Hess, Dokumente, p. 116을 볼프강 카이저 *op. cit.*, p. 276에서 재인용함.

221) *Ibid.*, pp. 276-277.

## 제 5장 결론

본 논문은 오스트리아 출신의 작가이자 화가인 알프레드 쿠빈의 그로테스크한 작품을 프로이트의 정신분석학 관점에서 이해해보고자 하였다. 인류 역사상 혼란했던 시기에 두드러졌던 예술 표현 방식인 ‘그로테스크’는 19세기 말에서 20세기로 이행되는 시대·역사적 흐름 속에서 예술 영역, 특히 미술에서 많은 화가들의 작품에 공통적으로 나타났다. 그러나 다른 화가들의 그로테스크한 이미지와 달리, 쿠빈 작품의 그로테스크한 이미지는 주관적인 내면의 경험적 세계와 당대의 시대상을 반영하고 있다는 점에서 차이점을 지닌다. 연구자는 쿠빈의 전반적인 생애와 사회·역사적 배경 속에서 그로테스크한 표현과 프로이트의 정신분석학의 개념이 어떤 식으로 작품의 주제와 연관되는지 분석하고자 했다. 나아가 쿠빈 작품에 나타난 그로테스크의 미학적 가치를 알아보하고자 했다.

프로이트의 정신분석학이 등장하기 훨씬 앞서 1800년대 초부터 유럽에서는 많은 심리학자와 철학자들의 꿈에 관한 연구가 활발히 이루어졌다. 그 영향으로 예술가들은 인간의 무의식, 꿈 등의 정신적·심리적인 영역을 예술 작품에 반영하면서 내면의 세계를 탐구했다. 1900년 프로이트의 『꿈의 해석』이 발간되면서 정신분석학은 하나의 학문으로서 미술 분야에서 큰 영향력을 행사했다. 미술사학자들을 비롯해 많은 연구자들이 초현실주의 화가들의 작품에서 프로이트의 정신분석학과 관련된 많은 연구를 진행하였다. 그러나 초현실주의 화가들보다 앞서 프로이트와 동시대에 활동했던 화가들 중 프로이트의 정신분석학 이론이 예술 작품에 특별히 두드러져 나타난 화가는 쿠빈이었다.

어린 시절 쿠빈은 엄마가 세상을 떠나고, 아빠의 무관심으로 인해 혼자 지내게 되었다. 이 시기에 임신부에게 당한 성폭행은 쿠빈의 정신에 쇼크를 주었고 트라우마로 남게 되었다. 트라우마는 쿠빈의 불안정한 심리·정서와 뒤섞여 작품에 여러 유형의 부정적인 여성상을 나타나게 하였다. 임신한 여성과 미지의 존재를 섬기는 여자들, 남성을 파괴하고 파멸로 이끄는 팜프 파탈의 모습을 지닌 ‘여성 혐오’적 특징이 반영된 여성들이 등장하게 된 것이다.

쿠빈은 지속적으로 히스테리 증상을 겪으면서 더 이상 정신적 고통을 견디다 못해 자살 기도를 하였다. 결과적으로 자살 기도는 실패했지만, 삶을 끝내려는 그의 행동은 프로이트의 죽음 충동 이론이 예견한 현상 중의 하나라고 볼 수 있다. 이후 쿠빈은 자살 기도를 여러 번 했고, 동생과 주고받은 편지와 일기장에서는 죽음과 관련된 사유의

흔적이 발견되었다. 또한 세기말이라는 특수한 시대적 상황 속에서 쿠빈은 쇼펜하우어와 니체의 비관론적이고 염세주의적인 철학에 심취하였다. 엄마와 군대 상관의 죽음 그리고 자살 기도와 같이 죽음에 익숙한 쿠빈에게 두 철학자에 대한 관심은 자연스러운 것이었다. 따라서 쿠빈의 작품에는 죽음의 그림자와 어두운 정서가 지배적으로 나타난다. 쿠빈이 창조한 그로테스크한 세계에는 ‘죽음으로의 회귀’라는 특징을 찾아볼 수 있다.

프로이트의 거세공포는 자신의 남근이 잘릴지도 모른다는 두려움을 의미하고, 언케니는 ‘익숙했던 것이 일순간 낯설어지고 섬뜩하게 느껴지는 감정’을 말한다. 프로이트는 언케니한 감정을 느끼게 되는 이유를 ‘억압된 것의 회귀’로 보았다. 즉 언케니는 드러나면 안 되는 대상이 드러나게 되거나 어둠 속에 남아 있어야만 하는 것이 밖으로 표출되었을 때 느껴지는 낯설고 두려운 감정이다. 쿠빈 작품을 살펴보면 여성 성기가 나타나는데, 여성 성기는 사회적으로 드러나면 안 되는 오랫동안 억압된 대상이었다. 그러나 쿠빈 작품에 여성의 성기가 등장하게 되었고 이를 억압된 것의 회귀 즉, 언케니한 대상으로 해석할 수 있었다. 또한 남근이 결여된 모습으로 인식된 여성 성기는 거세공포라는 개념으로 해석될 수 있는 작품으로 탄생하게 되었다. 여성의 성기를 비롯해 작품에 나타나는 구멍 이미지는 죽음, 공포, 두려움, 위협의 대상으로서 심리적 공포를 환기시킨다.

본 연구의 목적은 쿠빈 작품에 나타나는 그로테스크한 이미지들이 프로이트 정신분석학의 중심 개념인 트라우마, 죽음 충동, 거세공포·언케니의 관점에서 설명될 수 있는지에 대한 것이었다. 쿠빈의 그로테스크한 작품에 나타나는 모든 요소들은 개인의 심리적인 요소와 역사적인 것이 상호 관계를 맺으면서 섞여 있었다. 이러한 맥락에서 쿠빈 작품에 개인사적인 배경을 넘어 역사적·사회사적으로 프로이트의 정신분석학 개념이 그의 그로테스크한 회화에 반영되고 있다는 것을 알 수 있었다.

쿠빈 작품의 독특하면서 후대 작가들에게 귀감이 되었다는 점은 프로이트의 정신분석학이 나오기도 전에 이성적이고 일상적인 논리를 파괴하고, 주관적 내면의 세계를 표출했다는 데 있다. 예술가들이 당대 미술 사조의 흐름을 따르는 경향에도 불구하고, 쿠빈은 자신만의 예술 세계를 구축하면서 의식의 세계보다 무의식의 세계에 더욱 깊이 몰두했다는 데에 그의 예술가로서 위대함을 들 수 있다. 트라우마, 죽음 충동, 거세공포·언케니와 관련된 무의식과 내면세계를 표출했던 쿠빈의 그로테스크한 회화는 개인의 문제를 넘어 당대의 정신적 가치의 파괴, 인간성의 상실이 낳은 물질문명의 위기적 상황을 드러내고 문제점을 제기하기도 한다.

쿠빈의 작품에 표현된 그로테스크는 세기말의 시대적 상황과 화가 개인의 특수한 상황이 결부돼 이루어진 것으로 작품마다 다양한 유형으로 나타나고 있다. 쿠빈에게 ‘그로테스크’는 자신의 삶의 흔적을 표현하는데 있어 불가피한 선택이었다. 쿠빈이 보여주고 있는 환상적인 비전과 현실 세계와의 연결은 그로테스크의 본질이다. 그로테스크가 괴기스럽고 혐오스럽고 불쾌감을 주는 특성을 지닌다는 기존의 견해에서 벗어나 여러 표현적 방법의 확장과 예술가의 창조적인 표현 수단의 하나로 파악할 수 있었다. 또한 시대적 변화의 흐름 속에서 그로테스크가 예술가의 상상의 영역에서 출발하여 우리가 살고 있는 현실 내부로까지 확장됨을 알 수 있었다.<sup>222)</sup> 그로테스크는 불쾌하거나 때로는 공격적인 모습을 보임으로써 감상자를 당혹스럽게 한다. 그로테스크는 특히 당대의 하위문화 혹은 하위 개념을 드러내는데 있어서 필연적인 수단이었다고 할 수 있다. 용인될 수 있는 범위를 벗어나고 사람들이 주목하지 않았던 부분을 드러내 보이며 나아가 사회적 규범을 뒤엎고 저항하는 수단으로서 그로테스크는 또 다른 미학적 가치를 가지고 있다. 이때 왜 우리 시대의 그로테스크인가라는 질문을 던져볼 수 있다. 그로테스크는 단순히 비사실적이고 초자연적인 영역에서 이뤄지는 상상력의 표현에만 머무르지 않고, 다시 우리가 살고 있는 복잡한 현실 세계와의 관계를 반영하는 이중 구조를 가지고 있다. 독일의 철학자 헤겔에 따르면 그로테스크는 “지극히 자의적이고 불합리하며 환상적이다.”<sup>223)</sup> 헤겔은 그로테스크가 초자연적인 특성을 띤다고 보았다. 그러나 그로테스크에서 환상성은 “출발점은 되지만 기착점이 되어서는 안 된다.”<sup>224)</sup> 그로테스크는 현실 세계와 완전히 무관한 상상력의 산출물이 아니다. 하이드지크(Arnold Heidsieck)의 말처럼 “그로테스크는 잘 알려진 낯선 것이며, 현실 안에서 갑자기 마주하게 되는 모순적 상황”<sup>225)</sup>이다. 즉 그로테스크는 단순히 예술적 표현 양식으로서 수명을 다하지 않는다. 그로테스크는 우리 시대가 대면하고 있는 사회·정치·역사적 문제점들을 드러내고 해결 방안을 제시하는데 또 하나의 방편이 될 수 있다.

이러한 맥락에서 쿠빈 작품 속 그로테스크는 현실 세계의 요소들과 환상성이 연관되면서 “현실과 환상, 사실과 허구가 서로 팽팽하게 길항하는 변증법적 긴장 속에 놓여 있다.”<sup>226)</sup> 그로테스크는 외적으로 일반적인 ‘정상’의 범주에서 크게 벗어나 불쾌하고

222) 김남진, *op. cit.*, p. 192.

223) 진 로버트슨·크레이그 맥다니엘, *op. cit.*, p. 161.

224) 전영운·류신, 「‘그로테스크의 형식·내용·수용: Wolfgang Kayser와 Arnold Heidsieck의 이론을 중심으로」, 중앙대학교 인문과학연구소, Vol.31 No.-, 2001, p. 154.

225) *Ibid.*, p. 153.

226) *op. cit.*

당혹스럽게 느껴지기도 한다. 그러나 계층, 성별, 개인이 오랜 시간 억압받아왔고 표현의 자유를 침해했던 사회적 규범을 전복하고 저항하는 수단이 그로테스크의 또 다른 미학적 가치라고 할 수 있다.<sup>227)</sup>

본고의 가장 큰 의의는 국내에 생소한 알프레드 쿠빈이라는 화가를 소개하고, 기존에 이루어진 문학적 연구가 아닌 미술사의 관점에서 접근했다는 점이다. 한편으로는 쿠빈이 생애동안 제작한 모든 작품을 다루지 못했다는 아쉬움이 있다. 그럼에도 불구하고 쿠빈의 전체적인 작품 경향을 관통하는 초기작품을 다룬 것을 통해 앞으로 그를 연구하는 데에 있어 본고가 초석이 될 수 있을 것으로 기대해본다. 앞에서도 기술했듯이 쿠빈에 관한 국내연구는 매우 미흡한 편이다. 이에 따라 쿠빈의 작품이 지닌 예술성과 철학적 문제의식에 대한 미술사적 검토의 필요성이 제기된다. 이와 더불어 쿠빈의 그로테스크한 회화가 지니고 있는 다채로운 해석적 실마리는 앞으로 진행될 그의 연구에 대한 기대로 남겨두고자 한다.

---

227) 진 로버트슨·크레이그 맥다니엘, *op. cit.*, p. 147.

## 참 고 문 헌

### 단행본

- 강영계, 『강영계 교수의 프로이트 정신분석학 이야기』, 해냄, 2007  
 강영계, 『니체와 문명 비판』, 철학과현실사, 2007  
 김경란, 『프랑스 상징주의』, 연세대학교 출판부, 2005  
 국립현대미술관, 『롭스와 뭉크 : 남자와 여자』, 컬처북스, 2006  
 노명식, 『프랑스 혁명에서 파리 코뮌까지, 1789~1871』, 책과함께, 2011  
 맹정현, 『프로이트 패러다임』, SPF-위고, 2015  
 민석홍·나종일, 『서양문화사』, 서울대학교출판문화원, 2005(개정판)  
 박이문, 『예술철학』, 문학과지성사, 1983  
 송복순, 『악의 불꽃-보들레르의 문학과 인생』, 이목구비, 1996  
 이창우, 『그로테스크 예찬』, 그린비, 2017  
 이창재, 『프로이트와의 대화』, 학지사, 2003  
 오병남, 『미술론 강의』, 세창, 2014  
 우정아, 『남겨진 자들을 위한 미술』, 휴머니스트, 2015  
 최성배, 『쇼펜하우어-진실』, 모아북스, 2006  
 한국프랑스철학회 엮음, 『현대 프랑스 철학사』, 창비, 2015  
 곰브리치, 『서양미술사』, 백승길·이종승 옮김, 예경, 2012  
 그리오 드 지브리, 『마법사의 책』, 임산·김희정 옮김, 루비박스, 2003  
 노라 칼린, 『동성애자 억압의 사회사』, 심인숙 옮김, 책갈피, 1995  
 노버트 린튼, 『20세기 미술』, 윤난지 옮김, 예경, 2003  
 도널드 레이놀즈, 『19세기의 미술』, 전해숙 옮김, 예경, 1991  
 마이클 해트·샬럿 클롱크, 『미술사방법론』, 전영백과 현대미술연구회 옮김, 세미콜론, 2012  
 미국 정신분석 학회, 『정신분석 용어사전』, 이재훈 외 옮김, 한국심리치료연구소, 2002  
 미하일 바흐찐, 『프랑수아 라블레의 작품과 중세 및 르네상스의 민중문화』, 이덕형·최건영 옮김, 아카넷, 2001



- 미하일 바흐젠, 『프로이트주의』, 김윤하 옮김, 뿔, 2011  
 볼프강 카이저, 『미술과 문학에 나타난 그로테스크』, 이지혜 옮김, 아모르문디, 2011  
 알프레드 쿠빈, 『다른 한편』, 홍진호 옮김, 지식을만드는지식, 2018,  
 윌리엄 본, 『낭만주의 미술』, 마순자 옮김, 시공사, 2003  
 요제프 브로이어·지그문트 프로이트, 『히스테리 연구』, 김미리혜 옮김, 열린책들, 2016  
 요세프 파울 호딘, 『에드바르 뭉크』, 이수연 옮김, 시공아트, 2010  
 에드워드 루시-스미스, 『상징주의 미술』, 이대일 옮김, 열화당, 1987  
 슈테파니 슈뢰더, 『여신이여, 가장 큰 소리로 웃어라』, 조원규 옮김, 세미콜론, 2006  
 지그문트 프로이트, 「억압, 증후 그리고 불안」, 『프로이트 전집 12』, 황보석 옮김, 열린  
 책들, 1997  
 지그문트 프로이트, 「두려운 낯설음」, 『예술, 문학, 정신분석』, 정장진 옮김, 서울:열린  
 책들, 2004  
 진 로버트슨·크레이그 맥다니엘, 『테마 현대미술 노트』, 문혜진 옮김, 두성북스, 2011  
 질 장티, 로랑 우세, 세브린 주브, 필리프 티에보, 프랑수아 베르뉴, 『상징주의와 아르  
 누보』, 신성림 옮김, 창해, 2002  
 제이 에멀링, 『20세기 현대예술이론』, 김희영 옮김, 미진사, 2013  
 카를 로젠크란츠, 『추의 미학』, 조경식 옮김, 나남, 2017  
 크리스토프 도미노, 『베이컨, 회화의 괴물』, 성기완 옮김, 시공사, 1998  
 크리스토퍼 제너웨이, 『쇼펜하우어』, 신현승 옮김, 시공사, 2001  
 필립 톰슨, 『그로테스크』, 김영무 옮김, 서울대학교출판, 1986  
 Alfred Kubin, *Alfred Kubin's Autobiography*, Galerie St. Etienne, 1968  
 Annegret Hoberg. Klaus Albrecht Schroder, Peter Assmann, Andreas Geyer, Werner  
 Hofmann, and Olaf Peters, *Alfred Kubin: Drawings 1897-1909*, New York: Prestel  
 /Neue Galerie, 2008  
 Christian Vohringer, *Pieter Bruegel*, Cologne: Konemann, 1999  
 Frances S. Connelly, *The Grottesque in Western Art and Culture*, University of Mi  
 ssouri-Kansas City, Cambridge university press, New York, NY, 2012  
 Geoffrey Galt Harpham, *On the grotesque*, The Davies group, publishers Aurora, C  
 olorado USA, 2006  
 James Luther Adams·Wilson Yates, *The Grottesque in Art and Litreature: Theologi  
 cal Reflections*, Wm. B. Eerdmans Publishing Co., Grand Rapids, Michigan, Camb

- ridge U.K, 1997
- Patrick Werkner, *Austrian Expressionism: The Formative Years*, The society for the promotion of science and scholarship, Palo Alto, California, 1986
- Phillip H. Rhein, *The Verbal and Visual Art of Alfred Kubin*, Ariadne Press, Riverside, California 1988
- Saint Phalle Niki de, Schulz-Hoffmann Carla, Descargues Pierre, *Niki de Saint Phalle: My art·My dreams*, Prestel, Munich' New York, 2008
- Ulrich Bischoff, *Edvard Munch, 1863-1944 : images of life and death*, Taschen, 2011

## 학위논문

- 김나영, 「15-16세기 북유럽의 안나 젤프드리트 도상: 모계와 권력」, 서울대학교 대학원 고고미술사학과 미술사학전공, 석사학위논문, 2020
- 김남진, 「현대미술에 나타난 그로테스크 이미지 연구 : 상징주의, 초현실주의, 포스트모더니즘을 중심으로」, 경성대학교 박사학위논문, 2018
- 조예서, 「트라클의 후기 산문시와 쿠빈의 삽화 비교연구」, 고려대학교 석사학위 논문, 2013

## 학술논문

- 김숙영, 「막스 클링어의 장갑 연작 연구」. 서양미술사학회, Vol.33 No.-, 2010
- 김인숙, 「거세불안의 표상에 관한 연구」, 기초조형학연구, 한국기초조형학회, Vol.17 No.3, 2016
- 김예경, 「『프랑켄슈타인』, 숭고와 그로테스크」, 우리어문연구, 우리어문학회, Vol.62 No.-, 2018
- 김재원, 「그로테스크의 시각적 알레고리에 관한 연구-19세기 말 작품을 중심으로」, 한국 디자인포럼, 한국디자인트렌드학회, Vol. 17 No.-, 2007
- 김영길, 「정신분석학적 작품분석을 통한 미술교육 비평 연구」, 미술교육논총 제24권 1

- 호, 한국미술교육학회, 2010
- 김예경, 「프랑켄슈타인」, 송고와 그로테스크」, 우리어문연구 62권 0호, 우리어문학회, 2018
- 공병혜, 「쇼펜하우어의 예술철학과 회화」, 칸트연구, 한국칸트학회, Vol.44 No.-, 2019
- 권석우, 「세기말에 여성은 왜 팜므 파탈이 되었는가? - 팜므 파탈의 어원과 기원 그리고 세기말 팜므 파탈의 창녀화에 관하여」, 국제언어인문학회, 인문언어, Vol.18 No.-, 2016
- 류은영, 「그로테스크와 카타르시스의 정신분석학적 상관성 연구 : 미셀 레리스의 자서전을 중심으로」, 한국외국어대학교 외국문학연구소, 외국문학연구 제63호, 2016
- 소영현, 「팜므파탈이라는 장치와 젠더화된 사회적 집합감정」, 한국고전여성문학연구, 한국고전여성문학회, Vol.0 No.31, 2015
- 양정임, 「『요한시집』과 『어두운 그림』에 나타난 ‘구멍’의 상징성 연구」, 동남어문학회, Vol.1 No.33, 2012
- 이재걸, 「프란시스 베이컨의 작품에 나타난 그로테스크 연구」, 기초조형학연구, 한국기초조형학회, Vol.17 No.1, 2016
- 전영백, 「‘포스트미니멀리스트’ 아니쉬 카푸어의 신체를 닮은 형이상학적 작업=송고와 언캐니 사이」, 현대미술사연구, 현대미술사학회, Vol.0 No.32, 2012
- 전영운, 류신, 「그로테스크의 형식, 내용, 수용」, 인문학연구 제 31집 연구논문, 2001
- 한의정, 「프랜시스 베이컨의 <십자가책형을 위한 세 개의 습작> 연구 : 메를로-퐁티 이론을 중심으로」, 미학 예술학 연구 Vol. 34 No.-, 한국미학예술학회, 2011
- 홍진호, 「현실의 일부가 된 꿈과 환상-알프레드 쿠빈의 <다른 한 편>」, 한국카프카학회, 제24집, 2010.
- Peter Fingesten, “*Delimitating the concept of the grotesque*”, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 42, No. 4, Summer, 1984
- Jan Ernst Adlmann, *Mirror to a world gone awry*, Art in America, Vol.97 Issue 2, 2009

## 기타

The Catalogue of Exhibition Alfred Kubin in 2014/15 at Shepherd W&K galleries, New York