



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](#)

2023년 8월
석사학위 논문

오딜롱 르동(Odilon Redon)의
‘검은색 작업(Noirs)’에 나타난
이중 이미지(Double Image) 연구

- ‘괴물(Monsters)’ 모티브를 중심으로

조선대학교 대학원

미 학 미 술 사 학 과

이 수 민

오딜롱 르동(Odilon Redon)의
‘검은색 작업(Noirs)’에 나타난
이중 이미지(Double Image) 연구

- ‘괴물(Monsters)’ 모티브를 중심으로

A Study on the Double Image in
Odilon Redon's 'Noirs'

- Focusing on the 'Monsters' motif

2023년 8월 25일

조선대학교 대학원

미 학 미 술 사 학 과

이 수 민

오딜롱 르동(Odilon Redon)의
‘검은색 작업(Noirs)’에 나타난
이중 이미지(Double Image) 연구

- ‘괴물(Monsters)’ 모티브를 중심으로

지도교수 김 승 환

이 논문을 문학 석사학위신청 논문으로 제출함

2023년 4월

조선대학교 대학원

미 학 미 술 사 학 과

이 수 민

이수민의 석사학위논문을 인준함

위원장 조선대학교 교 수 장 민 한 (인)

위 원 조선대학교 교 수 공 병 혜 (인)

위 원 조선대학교 교 수 김 승 환 (인)

2023년 5월

조선대학교 대학원

목 차

ABSTRACT

제1장 서론	1
제1절 연구의 배경 및 목적.....	1
제2절 연구의 방법 및 내용.....	4
제2장 유럽 미술에서의 이중 이미지 양상	7
제1절 16·7세기 시각적 양상.....	7
제2절 18·9세기 풍자적 양상.....	13
제3절 20세기 상상적 양상.....	18
제3장 르동의 검은색 작업에 대한 고찰	27
제1절 르동의 생애.....	27
제2절 르동의 검은색 작업의 형성 배경.....	36
1. 인간 기원에 관한 탐구.....	36
2. 낭만주의와 ‘검은 태양’, ‘жал려진 머리’ 모티브.....	43
제4장 르동의 검은색 작업 속 괴물 모티브에 나타난 이중 이미지 분석	50
제1절 인간-폴립.....	50
제2절 인간-식물.....	53
제3절 인간-동물.....	57
제4절 인간-기구.....	63
제5장 결론	68
참고문헌	70

국문 초록

본 논문은 19세기 상징주의 화가 오딜롱 르동의 검은색 작업(Noirs) 속 괴물 모티브에 나타난 이중 이미지 표현에 관하여 분석하였다. 그의 검은색 작업에 등장하는 괴물들은 인간과 이질적인 것이 결합한 모습으로 그려졌는데, 여기에서 이중 이미지의 특징이 발견되고 있다.

유럽 미술에서의 이중 이미지는 16세기 매너리즘 화가 아르침볼도의 초상화 작품을 시작으로 한동안 시각적 양상으로 전개되었다. 재현을 추구했던 당시의 회화 양식에는 적합하지 않은 기법이였기에 이후 바로크 회화로 넘어가면서 그 양상이 잠잠해졌다. 이후 18, 19세기 풍자화에 풍자 대상과 이질적인 것을 결합해 웃음을 유발하는 풍자적 양상으로 나타났다. 20세기 초현실주의 회화에서 이중 이미지는 회화적 특징으로 개념화됐다. 그리고 현대에 와서는 어렵지 않게 볼 수 있는 표현 기법으로 자리하고 있다.

그렇다면 19세기 상징주의 화가 오딜롱 르동의 검은색 작업에 나타난 이중 이미지의 미술사적 가치는 무엇인가? 본 연구는 르동의 검은색 작업 속 괴물 모티브에 나타난 이중 이미지 특징을 ‘인간-폴립’, ‘인간-식물’, ‘인간-동물’, ‘인간-기구’ 총 4가지로 범주화하여 분석하였다. 각각의 모티브의 사용 양상은 시기에 따라 다르게 나타났다. 첫 번째 특징인 ‘인간-폴립’에서 폴립은 동물과 식물 그 중간 단계에 속하는 강장 생물로 식물에서 동물로의 진화가 일어날 수 있다는 가설에 힘을 실어주는 존재였다. 두 번째 특징인 ‘인간-식물’은 그랑빌의 풍자 삽화에 나오는 ‘식물화된 인간’ 표현과 클라보의 식물 이미지에 영향을 받았다. 세 번째 특징인 ‘인간-동물’은 역시 그랑빌과 고양이 풍자화에 나타난 ‘동물화된 인간’ 표현에 영향을 받았다. 이것은 일반적으로 알고 있는 반인반수 이미지가 아니고, 어디서도 본 적 없는 환상적인 모습으로 표현됐다. 마지막으로 네 번째 범주인 ‘인간-기구’와 관련하여 화가는 19세기 프랑스 과학의 발전을 대표하는 상승하는 기구에 인간 얼굴을 결합한 이중 이미지를 보여주고 있다. 이러한 그의 이중 이미지 표현에는 인간의 이원적인 특성의 공존에 대한 화가의 관심이 반영되어 있는데, 이는 이후 이중 이미지를 사용하여 현실과 꿈, 의식과 무의식 등이 교차하는 ‘초현실’의 세계를 표현한 초현실주의 회화의 선구적인 양상으로 볼 수 있다. 본 논문은 국내에

잘 알려지지 않은 오딜롱 르동이란 화가에 관해 소개하고, 기존의 상징주의 문학과 관계성으로 인해 간과해 왔던 그의 검은색 작업을 이중 이미지라는 회화적 특징을 통해 미술사적 관점에서 다룬 연구라는 점에 있어서 의의가 있다.

ABSTRACT

A Study on the Double Image in Odilon Redon's 'Noirs' - Focusing on 'Monsters' motif

Soo Min, Lee

Advisor: Prof. Seung Hwan, Kim Ph.D

Aesthetics and Art History

Graduate School of Chosun University

This paper aims to discuss the expression of double image shown in the 'monsters' motif in the Noirs of Odilon Redon, a symbolist painter of the 19th century. Double Image is a style of painting that induces another image from one image or creates a new image by combining two images. And the monsters appearing in Redon's Noirs have the characteristics of a double image as a combination of a human and a disparate things.

Double image in European art was developed as a visual aspect for a while, starting with the portrait of Arcimboldo, a Mannerism painter in the 16th century. However, it was a technique that was not suitable for the painting style of the time that pursued representation, so it faded into obscurity as it moved to Baroque painting afterwards. Later, in the 18th and 19th century satirical paintings, it appeared as a satirical aspect that aroused laughter by combining a object of satire and a strange things. In the 20th century surrealism painting, the double image was conceptualized as a pictorial feature. And in the Modern era, it is positioned as an expression technique that can be easily seen.

Then, what is the art-historical value of the Double image in the Noirs

of Odilon Redon? This study analyzed the Double image characteristics of the monsters motif in Redon's Noirs by categorizing them into four categories: 'human-polyp', 'human-plant', 'human-animal', and 'human-balloon'. The use of each motif varied depending on the period. In the first feature, 'human-polyp', polyps are coelenterates that are intermediate between animals and plants. These support the hypothesis that evolution from plants to animals can occur. The second feature, 'Human-Plant', was influenced by the expression of 'vegetable human' in Granville's satirical illustration and the plant illustrations of Armand Claveau. The third feature, 'human-animal', was also influenced by the expression of 'animalized human' in the satirical paintings of Granville and Goya. This is not a half-human, half-animal image that is generally known, but is expressed in a fantastical figure that has never been seen anywhere. Last, in the fourth category 'human-balloon', the artist shows a double image that combines a human face with an ascending balloon representing the development of French science in the 19th century. All four of these double image features reflect the artist's desire for the coexistence of dualistic characteristics.

Key words : Odilon Redon, Symbolism, Double Image, Surrealism, Noirs

제1장 서론

제1절 연구의 배경 및 목적

이중 이미지란 하나의 이미지로부터 다른 이미지를 유도하거나, 두 개의 이미지를 합쳐 새로운 이미지를 만들어 내는 회화 표현 기법을 말한다.¹⁾ 일반적으로 그 최초의 작품을 16세기 말부터 17세기 초 사이 매너리즘 시대에 활동한 이탈리아 궁정화가 주세페 아르침볼도(Giuseppe Arcimboldo, 1526-1593)의 초상화 작품을 떠올린다. 이후 17세기 플랑드르 화가들 사이에서 유행한 ‘의인화된 풍경’에 의해 그 전통이 이어졌다. 18세기 말부터 19세기 무렵, 영국과 프랑스를 중심으로 당시 하위예술²⁾로 인식되던 풍자화와 같은 대중미술에서 이중 이미지는 새로운 양상으로 나타나게 된다.

19세기 무렵 프랑스에서는 산업혁명과 함께 신흥세력으로 등장한 부르주아들이 풍자화, 캐리커처 등의 대중미술에 지대한 관심을 표명했다. 당시 풍자화가들은 풍자 대상을 더 과장되게 묘사하고자 데포르메, 동물화 혹은 의인화, 알레고리 등의 표현 기법을 사용하였다. 특히 이중 이미지는 풍자 대상을 이질적인 것과 혼합하여 우스꽝스럽고 그로테스크한 모습으로 만들어 감상자에게 풍자적 웃음을 유도하였다.

이중 이미지가 기법으로써 확고해질 수 있었던 것은 바로 20세기 초의 초현실주의 회화³⁾를 통해서였다. 프로이트의 정신분석학에 영향을 받은 초현실

1) 정승아는 ‘마치 두 개의 그림이 신비스럽게 하나의 그림에 숨겨진 것 같은 복수적 시각 형태로 이상하게 중첩(重疊)된 형태들이 혼란스러운 부조와 같은 효과를 보여주는 삼차원적 성향을 나타낸다.’라고 말한다. 정승아, “살바도르 달리의 이중이미지와 편집광적 비평작업의 분석,” (석사학위, 대구가톨릭대학교 일반대학원, 2001), p. 20

2) 17세기에 설립된 프랑스 왕립 미술 아카데미(L'Académie royale de peinture et de sculpture)는 명칭에서 알 수 있듯이 회화와 조각만을 순수 미술로 간주하였다. 그리고 이러한 왕립 아카데미를 기반으로 형성된 프랑스 화단은 순수 미술(Beaux-Arts)과 장식예술(Arts décoratifs)의 위상을 엄격히 구분하였다. 그렇기에 장식예술의 한 분야에 속해 있던 삽화(Illustration)는 회화와 조각에 비하면 미학적 가치가 낮은 분야로 인식됐다. André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les courages des plus excellents peinture modernes* (Paris, 1685-1688), reprint (Paris: Les Belles lettres, 2007), p. 56

3) 제 2차 세계대전이 발생한 직후까지 프랑스를 중심으로 약 20년간 일어난 회화 운동으로서 기성 예술의 틀을 부수고자 한 다다이즘으로부터 파생되었다. 그러나 과격한 방

주의 화가들은 합리적 사고로부터 억압된 상상력을 해방하기 인간의 무의식 영역을 예술로 끌어내고자 했다. 달리, 마그리트 등의 초현실주의 화가들은 이중 이미지를 기반으로 한 새로운 표현기법을 만들었다. 그들은 물체의 외부 이미지와 그것의 본질인 내부 이미지를 한 공간에 교차시킴으로써 현실과 꿈, 의식과 무의식이 공존하는 환상적 세계를 표출하였다.

19세기 상징주의 화가 오딜롱 르동(Odilon Redon)의 검은색 작업에 이중 이미지 특징이 잘 나타나고 있다. 르동의 이중 이미지는 현실과 꿈이 공존하고 있는데, 이는 초현실주의 회화의 선구적인 양상으로 볼 수 있다.

르동은 회화의 목적이 재현에 있었던 당시에 색채와 조형, 매체의 틀을 벗어난 예술 작업을 펼친 20세기 근대 미술의 선구적인 화가다. 또한 그는 인간 존재의 본질, 무의식⁴⁾, 꿈 등과 같은 비가시적인 영역을 예술 작업을 통해 탐구하였는데, 이는 르동 미술의 핵심 주제로 관통한다.

르동 미술의 양상은 작업 방식에 따라서 판화를 위주로 작업한 ‘흑색 시기’와 유화 및 파스텔 위주로 작업한 ‘색채 시기’로 나누어진다. 흑색 시기에 만들어진 르동의 검은색 작업⁵⁾은 어린 시절에 만난 클라보(Armand Clavaud)와 브레스댕(Rodolphe Bresdin) 등의 중요한 인물들과의 교류를 통해 얻게 된 과학 이론들과 인간 기원에 대한 이원론적 관점 그리고 19세기에 퍼져있던 낭만주의 사상 등에 영향을 받아 전개되었다.

르동의 검은색 작업에선 검은 태양, 잘려진 머리, 괴물 등과 같은 독특한 모티프들을 찾아볼 수 있는데, 그중에서도 괴물(Monsters) 모티프에는 이중

식으로 진행되었던 다다와는 달리 기성 예술의 형식을 따르면서 무의식의 정신세계에 대한 탐구에 집중하였다.

4) 감보니에 따르면, 르동이 1898년 멜레리오에게 보낸 편지에서는 그가 그린 파르지팔에 관해 상상력(la fantaisie) 그 자체이자, “또한 무의식의 전달자이며, 고귀하며 신비로운 인물이기도 하다”고 말을 마치며 창작 과정에 대한 설명을 끝맺었다. 그가 인용부호에 “무의식”이란 용어를 사용한 데에는 아마도 1877년에 프랑스어판으로 발간된 ‘무의식의 철학자’로 불린 에두아르트 폰 하르트만의 저서 『무의식의 철학 Die Philosophie des Unbewussten』(1870)을 참고한 것으로 보인다. Dario Gamboni, “Parsifal / Druidess: Unfolding a Lithographic metamorphosis by Odilon Redon”, *The Art Bulletin* Vol. 89, No. 5 (2007), p. 785

5) 본 연구는 19세기 말 프랑스에서 활동한 상징주의 화가 오딜롱 르동(Odilon Redon, 1840-1916)의 검은색 작업(Noirs)에 나타난 이중 이미지(Double Image)에 대해 미술사적 맥락에서 살펴볼 것이다. 여기서 ‘검은색 작업’이란 르동의 판화 작품들을 아울러서 지칭하는 용어이다. 르동은 자신의 판화 작업을 ‘내 그림자들(Mes ombres) 혹은 ‘검은색 작업(Noirs)’이라 부르곤 했다.

이미지의 특징이 강하게 나타나고 있다. 작품 속에 등장하는 괴물들은 인간에 동물, 풀립, 식물, 기구 등과 같이 이질적인 요소들이 결합한 그로테스크한 이미지로 그려졌다. 훗날 그가 멜레리오와의 인터뷰에서 본인 작업 중에서 가장 좋아하는 것이 무엇인가에 대한 질문에 “나의 괴물이다.. 거기에 가장 나다운 것이 나타나고 있다.”라고 답한 것에서 알 수 있듯이, 그의 괴물에는 ‘의식과 무의식’, ‘이성과 상상력’ 등과 같은 양극단의 이원적인 특성의 공존을 추구한 화가의 생각이 자리하고 있다.

르동에 관한 국내 선행 연구는 동시대의 근대 화가들과 비교해서는 미흡한 편이다. 한성희는 르동의 검은색 작업(Noirs)에 관하여 이를 세부적으로 초기와 후기로 나누어, 각 시기 별 양상들을 당시 사회적 상황과 문학과와의 관계성을 중심으로 연구하였다.⁶⁾ 약 30년 전에 발표된 연구 논문이라 그의 검은색 작업과 다다이즘, 초현실주의 미술 등의 20세기 근대 미술과의 연관성에 관해서는 연구가 진행되지 않았다. 김희진의 학위논문은 르동 미술에 나타난 정신성에 대해 “통합적 정신성”이란 개념으로 분석하였다.⁷⁾ 그렇지만 르동 미술과 초현실주의 미술과의 연관지점에 관해서는 결론 부분에서 언급하는데 그치고 있다. 또한 김영선은 르동 미술에 나타난 상징주의적 양상에 관해 연구하였는데,⁸⁾ 르동 미술에 관해 문학과와의 관계성에 벗어나지 못한 연구라는 점에 아쉬움이 있다. 가장 최근에 르동 미술을 연구한 이영임은 그의 전반적인 생애와 함께 각각 시기별 작품 양상들을 나누어 정리하였는데, 이를 통해 르동이 20세기 근대 미술(야수파, 나비파, 포비즘 등) 사조들의 정신적 지주로서 자리하고 있음을 밝혔다. 그러나 르동 작품과 근대 미술 작품들을 연결하는 직접적인 회화적 특징에 관해 다루지 못했다는 한계가 있다.⁹⁾ 이렇게 르동에 관한 대다수의 국내 연구는 르동 미술이 20세기 전위적 경향의 근대 미술들에 영향을 미치고 있음을 언급하나, 작품 간의 직접적인 연결지점에 관해서 깊이 있는 연

6) 한성희, “오딜롱 르동의 관화에서의 ‘Noir(검은색)’ 연구,” (석사학위, 홍익대학교 일반대학원, 1993)

7) 김희진, “오딜롱 르동(Odilon Redon)의 작품에 나타난 통합적 정신성에 관한 연구,” (석사학위, 이화여자대학교 일반대학원, 2002)

8) 김영선, “Odilon Redon의 회화와 상징주의 문학과와의 연관성에 대한 연구,” (석사학위, 전남대학교 일반대학원, 2006)

9) 이영임, “오딜롱 르동의 삶과 작품에 관한 연구,” (석사학위, 호남대학교 일반대학원, 2013)

구는 아직 이루어지지 않았다.

오늘날에 현대미술의 선구자로 여겨지는 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp)은 그의 미술의 출발점이 세잔(Paul Cézanne)이라는 질문에 “그가 위대한 인물이라는 것은 잘 알고 있다. 그러나 내 미술의 시작점에 대해 말하자면, 아마 그것은 르동 미술일 것이다.”¹⁰⁾이라고 언급할 정도로, 르동이 20세기에 등장한 전위적 경향의 근대 화가들에게 미친 영향력은 상당했다.

해외에서는 르동에 대해 20세기 전위적 경향의 근대 미술 운동뿐만이 아니라 현대 미술에까지 영향을 미치는 선구적인 화가로 평가되는 실정이다. 그에 반해, 아직 국내에서의 르동에 대한 관심은 다소 미약한 실정이다. 따라서 본고는 르동의 검은색 작업 속 ‘이성과 상상력’, ‘의식과 무의식’, ‘원시성과 정신성’ 등과 같은 인간의 이원적인 특성들로 만들어진 괴물 모티브를 중심으로 이중 이미지 특징에 대해 살펴보고자 한다. 이를 통해 르동 미술에서 20세기 전위적 근대 미술의 조각이 어떻게 나타나고 있는지를 발견하고자 한다.

제2절: 연구의 방법 및 내용

본 논문은 1870년대 초부터 1890년대 말 사이에 제작된 르동의 검은색 작업에 나타난 이중 이미지에 관한 연구이다. 작품 범위를 이 시기로 설정한 이유는 이 때 작업한 관화 작품에서 이중 이미지의 특징을 지닌 괴물 모티브가 집중적으로 나타나기 때문이다. 그리고 ‘인간-폴립’, ‘인간-식물’, ‘인간-동물’ 그리고 ‘인간-기구’ 등 총 네 가지 괴물 모티브를 살펴볼 것이다. 이 네 가지 범주화에 관해서는 각각의 모티브가 집중적으로 사용된 시대적 양상에 따라 분류하였다. 초반에는 폴립, 식물 이미지의 등장이 잦았으나, 후반에 갈수록 약해졌다. 동물 이미지는 초반부터 후반까지 끊임없이 사용된 이미지였다. 또한 기구는 당시 시대적 상황과 밀접하게 연관되어 나타난 이미지이다. 이것은 짧게 사용됐으

10) "I am sure that most of my friends would say so and I know that he is a great man. Nevertheless, if I am to tell what my own point of departure has been, I should say that it was the art of Odilon Redon." Marcel Duchamp quoted by Pach, op. cit. p. 165; John Rewald, Dore Ashton, Harold Joachim, *Odilon Redon, Gustave Moreau, Rodolphe Bresdin* (Publisher: Museum of Modern Art, 1961), p. 45 재인용

나, 화가의 독창적인 예술관이 잘 드러나는 대표적인 이미지이다.

본 연구는 르동에 관한 주요 서적과 논문, 간행물과 학술 저널 등을 활용했다. 그중에서도 가장 기본적인 참고 문헌은 바로 작가의 일기와 편지 그리고 미술비평들을 한데 엮은 르동 자서전 『나 자신에게(À soi-même, journal 1867-1915)』(1922)이다. 또한 르동의 친우이자 예술 평론가로 활동한 앙드레 멜레리오(André Mellerio, 1862-1943)는 『오딜롱 르동(Odilon Redon)』(1913)이란 저서를 통해 미술사에 르동을 위치시켰다. 이후 초기 르동 연구는 주로 말레리오의 저서를 기반으로 진행됐다. 또한 그가 열성적으로 수집한 르동의 자료들과 관련 인터뷰는 현대에 와서도 매우 중요한 자료들이다.¹¹⁾ 현재까지 출판된 르동에 관한 국내 서적들은 그 수가 손에 꼽을 뿐만 아니라 르동이란 화가에 대해 소개하는 수준에 머물고 있다.

르동의 검은색 작업에 대해 이해하기 위해 시카고 미술관(The Art of Institute of Chicago)에서 출판한 『Odilon Redon: Prince of Dreams, 1840-1916』(1994)과 바바라 라슨(Barbara Larson)의 『The Dark Side of Nature: Science, Society, and the Fantastic in the work of Odilon Redon』(2005), 한성희의 「르동의 판화에 나타난 ‘Noir(검은색)’에 대한 연구」(1993)를 참고하였다. 르동 미술에 나타난 정신적 양상에 관해서는 김희진의 「오딜롱 르동의 작품에 나타난 통합적 정신성에 관한 연구」(2002)가 도움이 되었다.

본 연구는 다음과 같이 구성된다. 먼저 2장에서는 유럽미술에 나타난 이중 이미지에 관하여 시대별 양상들을 정리할 것이다. 2장 1절은 16세기 중반부터 17세기 초 사이 유행한 매너리즘 회화를 기점으로 나타난 이중 이미지의 시각적 양상에 관하여 살펴본다. 2장 2절에서는 18세기 말부터 19세기 중반 사이 유행한 풍자만화, 삽화 등과 같은 대중미술에 나타난 이중 이미지의 풍자적 양상에 대해 앞 절과 동일한 방식으로 정리한다. 그리고 2장 3절에서는 20세기 프로이트의 정신분석학에 영향을 받아 예술을 통해 무의식의 세계를 탐구하였던 초현실주의 화가들로 인해 형성된 상상적 양상에 관해 설명하고자 한다.

11) 멜레리오가 수집한 르동 관련 자료들은 이후 1994년에 시카고, 암스테르담, 런던에서 열린 르동 전시회에 맞춰 드루익(Douglas W. Druick)과 제거(Peter Kort Zegers)에 의해 편집되어 연구 서적으로 출판되었다. 이 책은 르동 미술에 관해 매우 깊이 있게 다루어 본 연구에 많은 도움이 되었다.

3장에서는 르동의 검은색 작업을 통해 그의 예술관에 대해 살펴볼 것이다. 3장 1절에서는 르동의 생애에 대해 살펴본다. 3장 2절에서는 검은색 작업의 형성 배경에 대해 영향을 준 주요 사상들과 그의 독창적 상상력을 보여주는 대표 모티브를 관련 작품과 함께 살펴보고자 한다.

4장에서는 앞 장에서 살펴본 배경 요인들을 바탕으로 그의 검은색 작업에 나타난 이중 이미지 특징에 대해 괴물 모티브를 중심으로 분석하고자 한다. 4장에서는 괴물 모티브에 나타난 이중 이미지적 특징에 대해 ‘인간-폴립’, ‘인간-동물’, ‘인간-식물’, ‘인간-기구’ 이렇게 총 네 가지로 나누어 살펴본다.

제2장 유럽 미술에서의 이중 이미지

본 장에서는 유럽 미술에 나타난 이중 이미지의 양상들에 대해 살펴보고 한다. 이는 이후에 살펴볼 르동의 이중 이미지에 관한 미술사적 위치를 파악하는데 필요한 작업으로, 시대 및 양식에 따라서 크게 세 가지 양상으로 나누어 볼 수 있다. 이 이중 이미지는 16세기 중반부터 17세기 사이에 일어난 매너리즘 및 플랑드르 미술 작품에서 최초로 ‘시각적 양상’으로 나타났다. 이후 18세기 말부터 19세기 사이에 유행한 대중미술을 통해 ‘풍자적 양상’으로 나타나게 되었다. 그리고 20세기 초 프로이트의 정신분석학 이론에 영향을 받아 무의식의 영역을 순수한 예술의 근원으로서 바라본 초현실주의 화가들에 의해 ‘상상적 양상’을 갖게 된다.

제1절 : 16·17세기의 ‘시각적 양상’

유럽 미술사에서 이중 이미지는 16세기 신성 로마 제국의 궁정화가로 활동한 주세페 아르침볼도(Giuseppe Arcimboldo, 1526-1593)의 독창적인 초상화에서 처음으로 나타났다. 그가 활동하던 16세기 중반은 화려하게 일어났던 르네상스 회화가 점차 쇠퇴하면서 매너리즘 회화¹²⁾로 넘어가는 과도기적 시기였다. 매너리즘 회화는 이성적이며 정밀함을 추구하던 르네상스 회화와는 대비되게 부자연스럽고 감정적이며 불명확한 양상이 특징이었다. 매너리즘 화가들은 르네상스 회화가 가진 이론적이며 구조적인 면을 해체하고자, 외면적으로도 내면적으로도 서로 다르게 조직된 여러 공간 부분으로 분해하여 표현하였다. 이 같은 공간 통일성의 해체는 화면의 인물들을 채는 척도나 주제상의 의미를 논리적으로 파악할 수 없게 만들어 누가 주인공이고 누가 엑스

12) 1520년경부터 17세기 초에 걸쳐 르네상스에서 바로크 미술로 이행하는 사이(ca. 1530-1600)에 이탈리아에서 일어난 과도기적 미술 양식을 말한다. 매너리즘의 어원은 ‘스타일’과 ‘양식’을 의미하는 이탈리아어 ‘마니에라(maniera)’에서 유래했다. 미술에서 매너리즘의 특징은 왜곡되고 늘어진 구불거리는 형상, 불명료한 구도, 양식적인 속임수와 기괴한 효과 등이 있다. 월간미술, “매너리즘”, <https://monthlyart.com/encyclopedia/%EB%A7%A4%EB%84%88%EB%A6%AC%EC%A6%98/> (2022년 4월 10일 검색)

트라이anzi 알 수 없게 만드는 혼합적인 구성으로 나타났다.¹³⁾[도판 1, 2]



[도판 1] 파올로 베로네세, <레판토 해전(Allegory of the Battle of Lepanto)>, 1571, 캔버스에 유화, 169×137cm, 베네치아 아카데미아 미술관



[도판 2] 엘 그레코, <오르가스 백작의 매장(The Burial of Count of Orgaz)>, 1586, 캔버스에 유화, 480×360cm, 톨레도 산토 토메 성당

보다시피 그들은 각각 다른 공간(장소)에 있는 인물들을 한 공간에 병치하고 인용하는 방식으로 작품을 창작하였는데, 이러한 특징은 이중 이미지가 형성되는 데 있어 영향을 미쳤을 것으로 간주한다. 그 결과 아르침볼도의 초상화 작품을 통해 이중 이미지는 회화 표현 기법으로서 최초로 모습을 드러내게 되었다.

매너리즘 회화의 대표 화가인 아르침볼도는 16세기 중반 신성 로마 제국의 황제 페르디난트 1세로부터 궁정화가로 임명받은 이래 1593년에 사망하기 전까지 합스부르크 왕가를 위해 작업했다. 대상의 재현을 추구했던 당시 일반적인 초상화 작품과는 달리 오히려 추상에 가깝다고 볼 수 있는 그의 개성적인 그림들이 지속해 그려질 수 있었던 것은 그의 독특한 예술을 높게 평가한 황제들의 적극적인 후원 덕분이었다.

아르침볼도는 꽃, 채소, 동물, 책 등과 같은 다양한 정물들을 절묘하게 조합하

13) 아르놀트 하우스저, *문학과 예술의 사회사 2*, 백낙청·반성완 역 (서울: 창작과 비평사, 1999), pp. 143-144



[도판 3] 주세페 아르침볼도, <베르툼누스>, 1591, 캔버스에 유화, 70×57cm, Skokloster Castle

여 인간의 형상처럼 보이도록 그렸다. 여기에서 이중 이미지는 하나의 종합된 이미지로부터 전혀 다른 새로운 이미지를 끌어내면서 이 둘이 겹쳐 보이게 하는 ‘시각적 양상’¹⁴⁾으로 나타났다. ‘시각적 양상’의 이해를 돕기 위해 아르침볼도의 초상화 작품 중에서도 대표작으로 알려진 <베르툼누스(Vertumnus)>[도판 3]를 살펴보자. 신성 로마 제국의 황제 루돌프 2세를 계절의 신 베르툼누스에 비유하여 황제의 건강을 축원하고 젊음과 태평성대를 칭송하는 마음을 담은 초상화 작품인¹⁵⁾ 이 그림은 제1 이미지인 ‘채소, 과일과 꽃’ 등의 정물들과 제2 이미지인 ‘황제의 초상’으로 이루어졌다. 화가는

제1 이미지를 절묘하게 조합하여 새로운 제2 이미지를 만들면서 감상자의 시선을 이동시키고 있다.

이 시각적 양상의 이중 이미지는 제1 이미지와 제2 이미지가 각자 온전하게 유지되고 있기에, 그림의 주체가 되는 이미지는 감상자의 초점에 따라 시시각각 달라진다. 즉, 동일한 그림을 감상하였을 때 어떤 형태가 그 자체로는 전혀 변하지 않고 있음에도 보는 이의 시각에 따라 하나에서 다른 하나로 바뀌는 ‘게슈탈트 전환’¹⁶⁾과 같은 착시 현상이 일어나는 것이다.

기존 회화 작품에선 찾아볼 수 없는 아르침볼도의 독창적인 미술은 당대의 왕

14) 본 논문에서 ‘시각적’이란 단어를 선택한 바는 우선 아르침볼도식의 이중 이미지가 형성되는 데 있어 시각적인 착시 효과가 가장 중요하게 자리하고 있기 때문이다. 그리고 이 같은 이중 이미지는 감상자에게 놀라움을 동반한 시각적인 즐거움을 일으키는 것에 목적이 있었다. 이러한 특징들을 종합해 보았을 때 착시적보다는 시각적 양상으로 정의하는 것이 적합하다고 생각하였다.

15) 강다운, “한국의 탈과 주세페 아르침볼도 회화의 기법적 특성을 응용한 작품디자인 제안,” (석사학위, 한성대학교 일반대학원, 2017), p. 20

16) 형태 심리학(게슈탈트 심리학)에 따르면, 사람은 무언가에 지각할 때 대상을 요소적인 정보의 집합으로 보지 않고 전체로서의 고유성, 그러니까 큰 하나로서의 구조나 특질에 주목해 보는 경향이 있다고 한다. 사람의 얼굴을 보아도 눈, 코, 입 등 부분적인 요소의 기계적인 집합으로 보는 게 아니라, 그것이 자아내는 인상과 이미지의 전체상으로 보는 것이다. 이주현, *지식의 미술관 - 그림이 즐거워지는 이주현의 미술 키워드 30* (서울: 아트북스, 2009), pp. 39-40

족과 귀족으로부터 높은 찬사를 받았으나, 그가 세상을 떠난 뒤에는 점차 잊혔다.¹⁷⁾ 하지만 그가 남긴 이중 이미지 기법은 16세기 말부터 17세기 사이 플랑드르 화가들 및 독일 판화가들 사이에서 유행한 ‘의인화된 풍경 (anthropomorphic landscapes)’이라는 독특한 주제의 유행으로 그 맥이 이어지게 되었다.

16세기 르네상스 이전까지만 해도 서양미술에서의 풍경 이미지는 신화적 혹은 역사적 인물을 돋보이게 만드는 일종의 배경 장식에 불과하였다. 그러다가 16세기 플랑드르 학파에서 독자적인 양상이 보이 시작하다가 17세기의 네덜란드 화가들에 의해 독립적인 회화 장르로서 자리 잡게 된다.



[도판 4] 작가 미상(플랑드르 화파), <의인화된 풍경-숙녀의 초상(Anthropomorphic Landscape-Portrait of a Woman)>, c. 1570, 나무에 유화, 브뤼셀 왕립 미술관

풍경화가 회화 장르로 자리하기 이전인 과도기적 시기에 기존의 조형 중심의 작업 방식과 풍경 중심의 작업 방식이 합쳐지면서 독특한 주제가 만들어졌는데, 이것이 바로 ‘의인화된 풍경’이었다. 이 유행의 시작에 관해서는 관련 작품들의 대다수가 작가 미상이거나 플랑드르 학파(flemish school)¹⁸⁾란 기록만이 남아있을 뿐 현재로서는 확실히 밝혀진 바 없다.[도판 4] 하지만 풍경 이미지로부터 얼굴 이미지를 끌어내는 이중 이미지 기법에 관해서는 아르침볼도의 작업에서 영향을 받은 것으로 보인다.¹⁹⁾

17) 강다운, 앞의 논문, p. 6

18) 플랑드르 학파 혹은 플랑드르 회화로 알려진 이 사조는 15세기부터 17세기 초 플랑드르와 브라반트, 에노, 피카르디, 아르투아를 포함한 주변 지역의 회화 운동을 말하는데, 생동감 있는 매체 표현과 타의 추종을 불허하는 숙련된 기법으로 유명하였다. 위베르와 안반 에이크, 피터르 브뤼헬 그리고 루벤스에 이르기까지 플랑드르 화가들은 유희의 대가였다. 주로 그들의 주변 세상에 대한 견고하고 사실적이며 세부적인 환상을 묘사하고자 했다. "Flemish art", *Encyclopedia Britannica*, January 16, 2019, <https://www.britannica.com/art/Flemish-art> (2023년 2월 14일 검색)

19) 영국에 있는 Royal Collection Trust 박물관이 소장 중인 의인화된 풍경 주제를 가지고 작업한 목판화에는 “그는 나를 산의 형상으로 만들어 내, 종이 위에 묘사했다. 우연으로부터의 자연, 예술을 돌파한 아르침볼도.”라는 문구가 기록되어 있다. 그 당시 의인화 기법과 아르침볼도와의 연관성은 매우 확실했기에, 다른 예술가들로부터 동시대의 판화 그림으로 표현된 그의 창작물로 인정받을 수 있었다. Royal Collection

17세기 플랑드르 화가 및 독일 판화가 사이에서는 ‘의인화된 풍경’을 주제로 한 예술 작업이 전개됐다. 그 대표적인 작품으로 벨기에 출신의 플랑드르 풍경 화가 주스 드 몸페르(Joos de Momper the Younger, 1564-1635)²⁰⁾의 연작 그림을 꼽을 수 있다.



[도판 5] 주스 드 몸페르, <사계절 연작 중 여름(A Anthropomorphic landscapes: Allegory of summer)>, 약 17세기 초, 목판에 유화, 52.5×39.6cm, 개인 소장



[도판 6] 주스 드 몸페르, <사계절 연작 중 겨울(A Anthropomorphic landscapes: Allegory of Winter)>, 약 17세기 초, 목판에 유화, 52.5×39.6cm, 개인 소장

몸페르가 16세기 말부터 17세기 초 사이에 그린 것으로 여겨지는 의인화된 풍경 그림은 봄, 여름, 가을, 겨울 즉, 사계절을 인간의 모습으로 표현한 연작 그림이다. 여름과 겨울을 표현한 그림에서 알 수 있듯이, 제1 이미지인 자연경관으로부터 제2 이미지인 남성의 얼굴이 드러나는 이중 이미지의 특징이 나타나고 있다.[도판 5, 6]

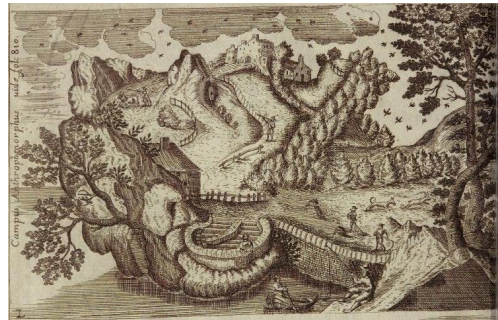
Trust, “A male head composed of landscape features and buildings”, <https://www.rct.uk/collection/search#/5/collection/807498/a-male-head-composed-of-landscape-features-and-buildings> (2023년 2월 22일 검색)

20) 주스 드 몸페르는 16세기 말부터 17세기 초 사이 매너리즘에서 사실주의로의 넘어가는 전환기에 벨기에의 안트베르펜을 중심으로 활동한 플랑드르 풍경 화가다. 그의 미술은 풍경화의 역사에 한 획을 그은 16세기 플랑드르 화가 피터르 브뤼헬로부터 작업에 있어 영향을 크게 받았다.

당시 독일 지역의 관화가들 사이에서는 의인화된 풍경의 영향을 받은 ‘바위에 나타나는 수염 기른 남성의 초상’이라는 도안이 유행하였다. 이 도안은 의인화된 풍경 주제에 몰두한 17세기 스위스의 관화가 마테우스 메리안 더 엘더(Matthäus Merian the Elder, 1593-1650)이 최초로 그린 것으로 간주한다.²¹⁾[도판 7] 그리고 메리안과 동시대에 활동한 독일의 수학자 아타나시우스 키르허(Athanasius Kircher, 1602-1680)가 자신의 저서 『빛과 그림자의 위대한 예술(Ars magna lucis et umbrae)』(1646)에 자연물에 나타나는 인간 형상을 이론적으로 설명하기 위해 메리안의 삽화를 모작한 그림을 넣으면서 알려지게 된다.²²⁾[도판 8] 그 이후에는 바츨라프 홀라(Wenceslaus Hollar), 마테우스 메리안 더 영거(Mattüäus Merian the Younger) 등을 비롯한 예술가들에 의해 모작되거나 변형됐다.²³⁾[도판 9, 10]



[도판 7] 마테우스 메리안 더 엘더, <의인화된 풍경-수염을 가진 남성의 초상 Anthropomorphic Landscape>, c. 1620-30, 동판화, 11×17.3cm, Royal Collection Trust



[도판 8] 아타나시우스 키르허의 저서 속 의인화 분야(Campus Anthopomorphic)'에 나오는 삽화 일부

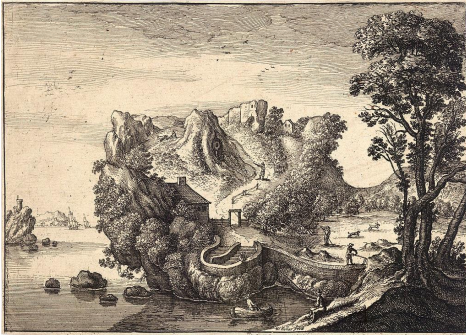
그러나 이 ‘의인화된 풍경’은 과도기적 시기에 소규모로 일어난 유행이었기에 이후 미술계의 흐름이 바로크 회화로 넘어가게 되면서 17세기 후반에는 사그라

21) “A male head composed of landscpae features and buildings”, *Royal Collection Trust*, <https://www.rct.uk/collection/807500/a-male-head-composed-of-landscape-features-and-buildings> (2023년 3월 6일 검색)

22) Athanasius Kircher, *Ars magna lucis et umbrae* (Rome: Lodovico Grignani, 1649), pp. 806-808

23) “Colossal landscapes”, *JS Blog - Journal of a Southern Bookreader*, October 19, 2014, <http://jsbookreader.blogspot.com/2014/10/colossal-landscapes.html> (2022년 10월 13일 검색)

지게 되었다. 그로 인해 이중 이미지 역시 그 맥이 조용히 잠잠하게 되었다.



[도판 9] 바츨라프 홀라, <의인화된 풍경>, Unknown date, University of Toronto Wenceslas Hollar Digital Collection



[도판 10] 마테우스 메리안 더 영거, <의인화된 풍경>, 1650, 수채화, Nekes Collection

제2절 : 18·9세기의 ‘풍자적 양상’

앞서 살펴봤듯이 17세기 중반 이후 회화에서는 이중 이미지의 양상이 보이는 작품들을 찾기 어려워졌다. 그러나 다른 분야에서 이중 이미지의 양상이 나타났는데, 그것은 바로 18세기 중반 영국을 중심으로 유행하게 된 풍자화(caricature)²⁴⁾였다.

풍자화의 역사는 16세기 플랑드르 미술을 대표하는 히에로니무스 보쉬(Hieronymus Bosch)와 피터르 브뤼헬(Pieter Brueghel)의 독창적인 그림으로부터 형성되어졌다. 플랑드르 미술의 대가들은 다양한 상징과 우의를 통해 세상의 악과 죄, 그리고 인간의 어리석음을 풍자하는 작품에서 풍자적 양상을 강하게 보여주었다.²⁵⁾ 당시 시대적 상황에 비추어서 볼 때, 이때의 풍자화는 종교적 관

24) 이탈리아의 비평가 발디누치(Flippo Baldinucci)는 1681년 미술 용어사전에서 당대 예술가들이 그린 ‘카리카레’에 대해 “인물의 전체적인 느낌을 최대한 닮게 그리고자 하는 의도를 가지며, 재미를 위해 때로는 대상을 조롱하기 위해 얼굴 생김새의 결점을 과장하고 강조하지만, 전체적으로 볼 때 작품의 모델처럼 보이게 하는 초상화 기법”이라 정의하였다. Baldinucci, “Caricare”, in *Vocabulario Toscano dell'arte del disegno* (Florence, 1681): E. H. 콤포브리치, *서양미술사*, p. 320 재인용

25) 이지연, “윌리엄 호가스의 회화에 나타난 풍자적 표현 연구,” (석사학위, 단국대학교 교육대학원, 2012), p. 6

점에서 인간이란 존재의 본성과 어리석음을 지적하거나, 세속적인 삶에 대해 부정적으로 묘사하여 교훈적인 내용을 전달하는 것에 목적을 두었다.

오늘날 우리가 보편적으로 알고 있는 풍자화 개념은 영국을 기점으로 형성된 18세기 말의 풍자화에 기인하고 있다. 영국에서는 1740년대부터 이탈리아 풍자화가 유행하였는데, 공장에서 찍어낸 것과 같은 그림들이 난무하였다.²⁶⁾ 이러한 현상을 바꾸고자 한 18세기 영국미술의 대표적인 화가 윌리엄 호가스(William Hogarth, 1697-1794)에 의해 풍자화의 틀이 만들어졌다.

그의 풍자화는 기존 인물의 특징을 왜곡 및 과장하는 이탈리아의 풍자화에 사회적 논평이 더해졌다.²⁷⁾ 이후 호가스의 영향을 받은 로우랜드슨(Thomas Rowlandson), 길레이(James Gillray) 등과 같은 풍자화가들이 등장하면서 영국은 풍자화의 중심지로 자리하게 된다. 그리고 19세기에 들어서면서 프랑스로 풍자화의 유행이 넘어가게 된다.

19세기의 프랑스는 계속된 시민 혁명으로 인해 혼란스러운 시기였는데, 이러한 상황은 영국으로부터 넘어온 풍자화 양식이 더욱 발전하게 되는 계기가 되었다. 호가스의 풍자화 양식을 계승한 오노레 도미에(Honoré Daumier, 1808-1879)와 자유 언론가 및 풍자화가로 지낸 샤를 필리퐁(Charles Philipon, 1800-1861)의 적극적인 활동은 프랑스 풍자화의 발전으로 이어졌다.²⁸⁾

18세기와 19세기의 풍자화는 감상자에게 풍자적 웃음과 그로테스크한 감정을 불러일으키고자 하였다. 이를 위해 당시의 풍자화가들은 풍자 대상을 더욱 과장해서 표현하였고, 데포르메와 의인화 등의 외형적 변형을 주는 기법들이 주로 사용되었다.

이중 이미지는 풍자 대상에 이질적인 존재를 결합함으로써 더욱 우스꽝스럽거나 기괴한 표현을 연출할 수 있었다. 물론 고대의 스펅크스, 켄타우로스 등과 같은 신화에 나오는 반인반수 존재에게서도 이와 유사한 특징이 있다고 할 수 있

26) 박창석, “캐리커처의 인물변형(人物變形)에 대한 연구 - 유럽의 캐리커처를 중심으로 -,” (석사학위, 상명대학교 일반대학원, 2008), p. 41

27) 김지현, “도미에의 정치풍자화 연구 <가르강튀아>를 중심으로,” (석사학위, 홍익대학교 일반대학원, 2013), p. 12

28) 1830년부터 19세기 전반 동안 파리에서 발표된 풍자화는 대부분 필리퐁이 창간한 『라 카리카튀르』(1803-1835)와 『르 샤흐리바리』(1832-1893)를 통해 대중에 소개되었기 때문에, 이 시기 풍자화의 성장에 있어 필리퐁의 풍자 신문과 그의 풍자화 산업의 성공이 큰 역할을 하였음을 주지해야 한다. 김지현, 위의 논문, p. 13

으나, 그것은 인간도 동물도 아닌 환상적 존재로서 대상에게 경외와 공포를 일으킨다는 점에서 그 결이 다르다. 즉, 풍자화에 나타난 이중 이미지의 특징은 제1·2 이미지로부터 새로운 ‘제3 이미지’를 만들어 내서, 이 제3 이미지를 통해 대상에게 풍자적 웃음을 유발한다는 것이다.

그런 점에서 풍자적 양상의 이미지에서는 이전 회화와 달리 ‘게슈탈트 전환’과 같은 착시 효과는 일어나지 않는다. 왜냐하면 그림의 주체가 되는 이미지가 제3 이미지로 향하기 때문이다. 더욱 자세한 이해를 위해 관련 작품을 살펴보기로 하자.

첫 번째로 살펴볼 작품은 풍자화가 J. J. 그랑빌(J. J. Grandville, 1803-1847)²⁹⁾의 환상적인 풍자 그림이다. 그랑빌은 예전부터 전해져 왔으나 개념적으로 모호한 작업이었던 ‘동물학적 방식(animalomanie)’³⁰⁾을 좀 더 체계적으로 정리하여 독립적인 작업으로 만들었다는 점에서 도미에와 더불어 19세기 풍자화의 지평을 넓힌 인물로 평가받는다.

과거의 작업이 동물의 얼굴에서 인간의 얼굴을 유추하는 수준에 그치었는데,, 그랑빌은 이와 반대로 인간의 얼굴에서 동물적인 특징을 잡아내었다. 즉, 인간을 동물화하는 작업을 통해 다양한 인간의 성격을 표현하였다. 더 나아가 사물에까지 이를 적용하였다. 그리고 이러한 작업을 일컬어 ‘메타모르포스(métamorphose)’, 즉 ‘변신 혹은 변환’이라고 개념화하였다.³¹⁾

그랑빌이 1828년부터 약 1년간 연재한 색채 만화 『시대풍 변신담(Les

29) J. J. 그랑빌은 그의 예명으로, 본명은 장 이그나스 이지도레 제라드 그랑빌(Jean Ignace Isidore Gérard Grandville)이다. 프랑스 낭시 출신으로 20대 중반 도미에와 함께 유명 풍자잡지 『라 카리카튀르』와 『라 샤흐리마리』에서 풍자만화를 연재하면서 유명 풍자화가 대열에 올라섰다. 그의 삽화에 등장하는 의인화된 야채와 동물 모양의 인물 이미지들은 이후 존 테니엘, 귀스타브 도레, 펠리시앙 톱스, 월트 디즈니에 이르기까지 여러 세대의 만화가와 일러스트레이터들의 작업에 많은 영향을 미쳤다. Wikipedia, “J. J. Grandville”, https://en.wikipedia.org/wiki/Jean_Ignace_Isidore_G%C3%A9rard_Grandville (2023년 11월 20일 검색)

30) 동물의 인상학적 관점에서 특징적 요소를 선택하여 변신의 캐릭터를 설정하는 것을 일컫는다. 물론 그랑빌 이전에도 동물의 머리와 인간의 몸을 결합한 작업을 시도한 풍자화가들이 있었으나, 이 작업을 좀 더 체계적인 관점과 우화적으로 동물과 인간의 연관성을 정리하여 독립된 장르로서 위치시킨 것은 그랑빌에 의해서이다. 박창석, 앞의 논문, p. 48

31) 그랑빌은 인간을 변신시키는 데 있어 개, 고양이, 곰 등의 육지 동물, 어류, 파충류 및 곤충류뿐만 아니라 카드, 목각인형, 악기 등과 같은 무생물에 이르기까지 다양한 매개체를 선택하였다. 박창석, 위의 논문, p. 49

『Métamorphoses du Jour』(1828-1829) 속 등장인물들은 위에서 말한 ‘변신’한 존재들로, 모두 동물의 두상에 인간의 몸을 한 반인반수의 모습으로 그려지고 있다. [도판 11, 12]



[도판 11] J. J. 그랑빌, <오만과 비천함>, 1828-1829, 발자크 기념관 소장



[도판 12] J. J. 그랑빌, <오! 흥측한 남자가 자꾸 따라온다>, 1828-1829, 호스틴 미술관 소장

<위험에 빠진 처녀>[도판 13]는 순진한 처녀를 피어내어 과렴치한 짓을 하려는 못된 남성의 모습을 풍자적으로 그려낸 작품이다. 화가는 양의 두상에 여성의 몸을 한 ‘양 처녀’와 여우의 두상에 남성의 몸을 가진 ‘여우 남자’로 변신시킨 등장인물을 통해 풍자적 웃음을 유발하고자 했다. 여기서 제1 이미지는 ‘처녀와 남성’이며 제2 이미지는 ‘양과 여우’로, 이 두 이미지가 종합된 제3 이미지인 ‘양 처녀와 여우 남성’인 것이다.

18세기 스페인 미술을 대표하는 낭만주의 화가 프란시스코 고야(Francisco Goya, 1746-1828)의 판화 작품에서도 이러한 이중 이미지의 양상을 발견할 수 있다. 18세기 말의 혼란했던 스페인 사회를 풍자적 시선으로 그려낸 고야의 동판화집



[도판 13] J. J. 그랑빌, <위험에 빠진 처녀>, 1828-1829, 호스틴 미술관 소장

『카프리초스(Los Caprichos)』(1799)³²⁾의 판화 그림들에는 이성을 위협하는 존

32) 원래 카프리초(Capricho)는 이탈리아어 카프리시오(Capriccio)에서 유래한 단어로 “예외적인 것, 번덕스러운 것, 환상적인 것, 그리고 아주 독단적인 성향”을 의미한다. 예술에서는 1561년에 음악에서 ‘Capriccio(광상곡)’라는 단어로 처음 사용되었는데, 이후 회

재로서 기괴하면서도 우스꽝스러운 모습의 괴물들이 등장한다. 이들은 게으름, 폭식, 사기, 육욕, 무지나 미신과 같은 인간의 악한 습관들이 형상화된 것이다.



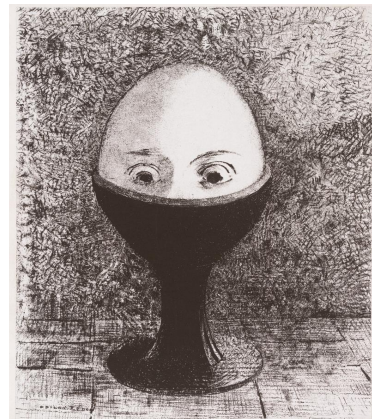
[도판 14] 프란시스코 고야, <모든 것은 추락하기 마련이다(Todos Caerán)>, 1799, 동판화, 21.4×14.4cm, 메트로폴리탄 미술관



[도판 15] 프란시스코 고야, <다 뽑히고 쫓겨났다(Ya van desplumados)>, 1799, 동판화, 30.6×20.1cm, 프라도 미술관

이 동판화집의 19, 20번째 판화 <모든 것은 추락하기 마련이다>[도판 14]와 <다 뽑히고 쫓겨났다>[도판 15]에는 인간의 머리에 새의 몸통을 한 반인반수의 ‘새 인간’이 등장한다. 여기에서 제1 이미지는 ‘남성 인간’이며 제2 이미지는 ‘새’로, 이 두 개의 이미지가 만나 제3 이미지인 ‘새 인간’이라는 추한 모습을 만들어 내 웃음을 유발한다.

이렇게 19세기 프랑스에서 발전한 풍자화는 르동에게 상당한 영향을 주었다. 특히 그 당시에 잘 알려져 있던 고야와 그랑빌의 판화 작품들은 그의 검은색 작업에 나오는 모티브들의 그로테스크한 표현에 있어 아이디어를 제공하였다.[도판 16]



[도판 16] 오딜롱 르동, <계란(L'Œuf)>, 1885, 석판화, 29.3×22.6cm, Museum of Modern Art

화, 문학에서도 사용됐다. 말 그대로 일정한 형식에서 벗어난 자유분방함이 나타나는 작품들을 가리킨다.

제3절 : 20세기의 ‘상상적 양상’

2장 1절에서 살펴보았듯, 유럽 회화에서의 이중 이미지는 플랑드르 화파와 같이 특정 집단에서만 조용히 나타났다가 사라졌다는 점에서 다른 기법들과는 달리 미술사적으로 큰 흔적이 남지 않았다. 이후 17세기 중반에 들어서면서 바로크 회화로 미술사조의 흐름이 넘어가게 되면서 회화 작품에서 이중 이미지의 양상은 한동안 발견하기 어렵게 되었다. 개념이 모호했던 이중 이미지를 확고하게 회화 기법으로서 자리하게 한 건 바로 20세기 초에 나타난 초현실주의 화가들이었다.

20세기 초에 일어난 초현실주의 운동은 다다이즘 운동³³⁾에서 파생된 전위적 경향의 예술 운동으로, ‘파리 다다’를 주도했던 브르통(André Breton, 1896-1966)³⁴⁾이 1924년에 발표한 <제1차 초현실주의 선언>을 기점으로 활발히 전개되었다. 이 운동은 정신분석학의 창시자 지그문트 프로이트(Sigmund Freud, 1856-1939)³⁵⁾의 이론에서 영향을 받았는데, 그가 발견한 무의식의 세계는 당시 이성 중심 사회에 반감을 품던 초현실주의자에게 적절한 답을 제공해 주었다.

초현실주의자는 인간 본성 깊숙한 곳에 순수한 욕망으로 이루어진 무의식의 세계가 자리하고 있으며, 우주에는 원초적인 카오스가 내재해 있다고 믿었다.³⁶⁾

33) 다다이즘은 제1차 세계대전 중 전쟁을 거부하고 스위스의 취리히로 몰려든 예술가들이 그때까지 서구를 지배하여 온 이성에 반기를 들고 이성의 산물인 합리주의를 궤멸시켜 그것으로 세워진 질서를 파괴하고자 했다. 다다이스트들은 모든 전통이나 가치, 이성의 우위성, 예술형식, 권위 등을 부정하고 불합리한 것, 비이성적인 것, 비예술적인 것, 비도덕적인 것을 찬미하면서 일종의 파괴적, 부정적, 허무주의적 경향을 보였다. 백기수, *미학* (서울: 서울대학교 출판부, 1979), p. 61

34) 앙드레 브르통은 20세기 초현실주의 운동을 주도한 대표 인물이자 프랑스의 시인이자 미술 이론가로, 의대생 시절에 프로이트의 저서들을 읽고 무의식의 영역을 알게 된 후 이를 예술의 원천으로써 탐구하기 시작한다. 그리고 1924년에 그의 이론으로부터 영향을 받은 『초현실주의 선언』을 발표하여, 20세기 초현실주의 운동의 막을 열었다. 그는 이성이 지나치게 팽배하는 현 사회를 해결하기 위해선 이성이 배제된 인간의 순수한 상태, 즉 무의식의 탐구에 그 해답이 있다고 보았다.

35) 지그문트 프로이트는 오스트리아 출신의 심리학자로 정신분석학을 만든 인물이다. 그는 인간의 정신 구조를 의식, 전의식, 무의식으로 나누어 보았다. 의식은 주의를 기울이면 알아챌 수 있는 정신적 작용이며, 전의식은 노력 여하에 의해 의식될 수 있는 영역 그리고 무의식은 전혀 의식하지 못하는 영역으로 흔히 꿈, 실수, 슬버릇 등이 여기에 속한다.

36) 신현숙, *초현실주의* (서울: 동아출판사, 1992), p. 114

그러므로 진정한 예술은 이성에 의해서는 결코 생산될 수 없다고 주장하였다. 이 운동은 먼저 시(詩)와 문학에서 일어났다가 미술, 영화 등의 다른 분야들로 퍼지게 되었다. 미술의 경우, 브르통의 입김이 강하게 작용하던 다른 분야들에 비해 화가의 독립성이 유지된 채 발전될 수 있었다.

초현실주의 화가들은 상상력이 작용하는 꿈과 광기의 영역을 통해 인간 내면에 자리한 무의식의 세계를 도출할 수 있다고 생각하였고, 예술로써 이를 해방시키고자 하였다.³⁷⁾ 그들이 추구한 초현실의 세계를 시각적으로 표현하기 위해 오토마티즘(automatism), 프로타주(frottage), 데칼코마니(décalcomanie), 콜라주(collage) 등의 독창적인 표현 기법을 창안하여 작업에 활용하였다.

현실과 꿈, 이성과 상상이 공존하는 무의식의 세계를 탐구했던 초현실주의 화가들의 작품에 이중 이미지가 등장하는 것은 우연이 아니었다. 당시 초현실주의 운동을 일으켰던 브르통은 이중 이미지를 최초로 회화 작업에 선보인 주세페 아르침볼도를 최초의 초현실주의 예술가로서 평가하였다. 이처럼 브르통에 의해 아르침볼도의 미술사적 위치가 격상하게 되었다. 더불어 그의 작품이 가진 중요한 특징인 이중 이미지 역시 초현실주의 화가를 중심으로 관심받게 되었고, 나아가 작업에도 영향을 미치게 된다.

이중 이미지를 적극적으로 작업에 활용한 대표 화가들로는 살바도르 달리(Salvador Dali, 1904-1989)와 르네 마그리트(René Magritte, 1898-1967)를 들 수 있다. 그들은 꿈과 현실이 공존하는 초현실의 세계를 묘사하는 데 있어 이중 이미지의 양상을 가진 독특한 기법들을 사용하였는데, 바로 ‘편집광적-비평방법(paranoia critic)’과 ‘데페이즈망(dépaysment)’이다.

‘편집광적-비평방법’³⁸⁾은 달리가 프로이트의 정신분석학에 영향을 받아 만들

37) 초현실주의 미술은 일반적으로 두 단계로 나뉘는데, 1924년경부터 1930년경까지 자동기술의 형태를 취하면서 즉흥적이고 추상적으로 작업했던 막스 에른스트, 앙드레 마쉴, 이브 탕기, 호안 미로 등이 활약했던 기간이 그 첫 단계이다. 이 첫 단계 초현실주의의 요소는 우선 기법적인 측면에서 찾아볼 수 있는데, 그들은 무의식, 비이성을 적극 활용하기 위해 오토마티즘(automatism)을 사용했다. 자동기술법으로도 알려진 오토마티즘은 이성의 통제 없이, 또 미학적, 윤리적 통제 없이 생각의 흐름을 기록하는 것으로, 의식의 심층 세계를 탐구하기 위해 그들이 고안해 내었거나 다다로부터 물려받은 여러 기법을 말한다. 제2단계는 살바도르와 르네 마그리트 등이 괴이한 꿈의 영상을 통해서, 의미심장한 내용을 사실적이거나 독창적인 미술 기법을 통해 표현했던 기간이다. 신현숙, 앞의 책, p. 78

38) 편집광적 비평방법(Paranoia Critic)은 1930년 달리에 의해 주장된 초현실주의 회화의

어 낸 표현 기법이다. 이는 정신착란 현상을 연상케 하는 비이성적인 인식의 즉흥적 표현을 통해 예술가가 자신의 강박관념과 욕구를 조직화, 체계화하는 것을 의미한다.³⁹⁾ 달리는 정신질환의 일종이었던 편집증의 특성을 이용해 정상인이 무한한 상상력의 가능성을 펼칠 수 있도록 유도하였다. 그리고 이를 통해 현실과 상상의 영역이 뒤섞이는 꿈과 같은 환상적인 세계를 묘사함으로써 인간의 잠재의식에 관한 탐구를 시도하였다.

그러한 과정에서 달리는 이중 이미지에 관하여 개념화를 시도했다. 그는 1930년에 발간된 초현실주의 잡지 『혁명을 위한 초현실주의(Le Surréalisme au service de la révolution)』(1930-1933)에서 이중 이미지에 관해 “어떤 한 사물을 형태상 혹은 해부학상 한 치의 변형을 가하지 않고도 동시에 절대적으로 또 다른 하나의 사물을 재현할 수 있는 것”⁴⁰⁾이라고 정의하였다.

달리의 작품들에 나타난 이중 이미지의 양상은 사실적이며 세밀하게 묘사한 일상적 사물에다 전혀 의외의 이미지를 환상적으로 집어넣는 과정에서 나타난다. 이 이중 이미지는 숨겨진 모습이 두 개, 세 개에서 끝나는 게 아니라, 달리의 특이한 편집광적 해석 능력에 따라 그 이상의 훨씬 더 많은 숫자의 형상까지도 계속 전개되면서 나타나기도 한다.⁴¹⁾ 특히 1930년대에 작업한 달리의 작품들에 이중 이미지가 자주 보이는데, 화면에 모여 있는 인물의 상들이 스스로 다른 얼굴을 형성한다든가, 풍경의 일부가 사람 얼굴 혹은 동물의 형상으로 겹치는 묘사가 그 실례이다.

<해변에 나타난 얼굴과 과일 그릇의 환영>[도판 17]은 달리가 편집광적-비평 방법을 사용하여 그린 첫 작품인 <보이지 않는 사람>[도판 18]의 연장선에 있다. 여기에서의 이중 이미지는 오브제의 왜곡과 변형을 통해 일어나는 시각적

한 기법으로, 이른바 편집광 환자의 환각 증상을 예술 작업에 이용하였다. 정신질환의 일종인 편집증은 망상이 주된 증세로서 환각 능력에 의해 물체를 전혀 다른 별개의 상태로 보며 망상은 사회적 조건을 무시하고 내적 욕구에 따른 불합리한 주관적 신념이 굳어진 것으로 사고의 의지, 행위의 명석성과 질서는 그대로 유지한다. 오진경, “달리의 편집광적 비평방법에 관한 연구,” (석사학위, 이화여자대학교 일반대학원, 1983), p. 37

39) 이은미, “살바도르 달리의 편집증 및 이중영상기법의 연구,” (석사학위, 홍익대학교 교육대학원, 2007), p. 24

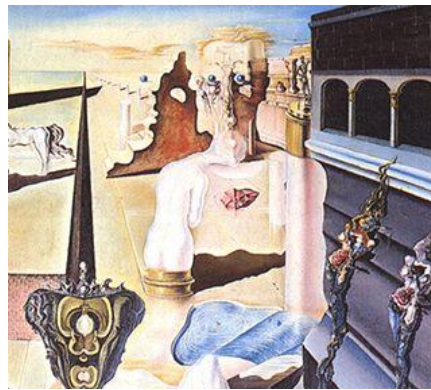
40) Salvador Dali, “L’Ame Pourri,” *Le Surréalisme Au Service De La Revolution* No. 1 (1930), p. 10

41) 정승아, 앞의 논문, p. 25

착시로 인해 연출되는데, 총 3개의 이미지를 볼 수 있다. 먼저 그림 중앙 부근에 있는 항아리, 서양 배가 담긴 과일 그릇과 눈의 위치에 자리한 조개껍데기의 조합은 ‘인간의 얼굴’을 보여준다. 그리고 파도치는 해변과 터널이 뚫어진 산은 개의 두상을, 바다 위의 고가의 철교는 개 목걸이를 그리고 과일 그릇과 왼쪽의 바위처럼 보이는 배경은 개의 몸통을 만들어 냄으로써 ‘한 마리의 개’를 만들어 내고 있다. 또한 ‘배가 담긴 과일 그릇’은 바다를 배경으로 한 바위의 모양과 항아리를 밑바탕으로 하여 나타나고 있다.



[도판 17] 살바도르 달리, <해변에 나타난 얼굴과 과일 그릇의 환영(Apparition d'un visage et d'un compotier sur une plage)>, 1938, 캔버스에 유화, 115×144cm, Wadsworth Atheneum 미술관



[도판 18] 살바도르 달리, <보이지 않는 사람(L'homme invisible)>의 일부분 확대한 장면, 1933, 140×81cm, 레이나 소피아 미술관

한편 ‘데페이즈망’⁴²⁾은 오토마티즘처럼 잠재의식에 기반하고 있으나, 우연에 의한 추상적인 표현이 아닌 사실적이며 구체적인 표현을 통해 감상자에게 충격을 선사하여 모순적인 상태로 만드는 기법이다. 이를 위해서는 감상자가 그림에 나오는 오브제를 명확히 인지할 수 있어야 하기에, 오브제를 의도적으로 왜곡 및 변형하여 화면을 구성한 ‘편집광적-비평방법’과는 다르게 작품 속에 등장하는 오브제의 형태가 뚜렷하게 유지된 채 나타난다.

이 데페이즈망의 근원은 조르조 데 키리코(Giorgio de Chirico, 1888-1978)⁴³⁾

42) 프랑스어로 사진적 의미로는 고향이나 고국으로부터의 추방이나 유배 혹은 낯선 느낌, 아울러 환경이나 습관의 변화나 기분의 전환을 의미한다.

43) 조르조 데 키리코는 20세기 초에 활동한 이탈리아의 화가이자 작가이다. 그의 예술의 사상적 근거에는 독일 낭만파와 니체, 쇼펜하우어 등의 독일 철학이 깊숙이 자리하고 있는데, 그의 환상과 신비감을 지닌 독특한 화풍에 크게 영향을 미쳤다.

의 작품이다. 키리코는 제1차 세계대전 전후에 형이상학 회화(pittura metafisica)를 주도한 화가이다.⁴⁴⁾ 그의 회화 양식은 구상적이면서도 기괴하고 부자연스러운 형상으로 보는 이에게 낯설고 불안한 느낌을 자아내게 하기 위해, 깊이 있는 면 공간에 서로 어울리지 않는 여러 가지 물건들을 배치하는 것이 특징이었다.⁴⁵⁾



[도판 19] 조르주 데 키리코, <시인의 불확실성(L'Incertitude du poète)>, 1913, 캔버스에 유화, 106×94cm, 테이트 모던

키리코 이후 데페이즈망은 에른스트, 달리, 마그리트 등이 즐겨 사용하였다. 특히 키리코의 작품에 매료된 마그리트는 일상생활의 낯익은 사물들을 전혀 이질적인 요소로 만들어 일상적인 의미에서 벗어나게 하는 데 관심을 두게 되었다.⁴⁶⁾

마그리트는 예술을 통해 익숙한 것을 낯설게 만들으로써 외형의 본질에 대한 의문을 제기하고자 했다. 그리고 자연과 인공물, 진실과 허구, 현실과 초현실 사이의 경계를 뒤흔들기 위해 여러 가지 방식들을 고안하였는데, 그 과정에서 데페이즈망이 형성되고 있다.

마그리트의 데페이즈망은 크게 세 가지 방식으로 나타나고 있다. 첫 번째 방

44) 키리코는 1906년부터 1909년까지 뮌헨에서 지냈는데 그곳에서 니체적인 허무주의를 추구하게 된다. 그리고 1911년 쇼펜하우어의 『파레르가 운트 파라리포메나』를 여러 번 읽고 꿈, 환영, 신비함 등과 같은 사고 작용을 핵심적인 사유 주제로 보고, 그 안에서 형이상학적 의미를 발견하였다. 오경미, “조르조 데 키리코 ‘형이상학회화’의 의미”, 기초조형학연구 15집, No. 1 (2014), p. 371

45) 오경미, 위의 논문, p. 372

46) Waldberg Patrick, *René Magritte* (Brussels: Andre De Rache, 1965), p. 52

식은 전혀 관련 없는 오브제들의 병치이다. 마그리트의 <승리>[도판 20]라는 작품을 보면, 그림의 중앙에 떠 있는 구름과 열린 문이 등장하고 있다. 일상에서 항상 보는 흔한 형태의 문이지만 구름과 수평선과 같은 이질적인 것들과 병치되면서, 이 문은 낯선 세계로 안내하는 신비스러운 것으로 다가오게 된다.

두 번째는 오브제의 크기를 비현실적으로 변형하는 방식이다. 마그리트가 작업 후반에 그린 <여행의 추억>[도판 21]을 보면 비스듬히 선 피사의 사탑과 이를 받쳐주고 있는 거대한 하나의 깃털이 등장한다. 보편적으로 자리한 깃털의 본질은 가볍고, 부드러운 것이다. 그러나 화가는 깃털의 크기를 확대하여 거대한 탑을 지탱하는 단단한 존재로 묘사함으로써 본질과 반대되는 이미지를 부여하였다. 동시에 비현실적인 깃털의 크기는 작품 속 공간을 초현실적인 장소로 인식하게 한다.



[도판 20] 르네 마그리트, <승리 (La Victoire)>, 1939, 캔버스에 유화, 72.5×53.5cm, 개인 소장



[도판 21] 르네 마그리트, <여행의 추억 (Souvenir de voyage)>, 1958, 캔버스에 유화, 40.1×30.2cm, 개인 소장

그리고 마그리트의 이중 이미지는 바로 세 번째 방식인 두 오브제가 결합하여 하나의 그림으로 형성되는 과정에서 찾아볼 수 있다. 그의 그림을 본 감상자는 이질적이면서도 낯설고 나아가 신비로운 느낌을 느끼게 된다. 왜냐하면 이미 본인에게 익숙했던 이미지들이 전혀 예상치 못한 이미지로 변모하면서 고정된 사고에 충격을 일으키기 때문이다.

[도판 22]는 마그리트의 <집단적 발명>이란 작품으로, 작품 속 이중 이미지는 ‘물고기’와 ‘인간 여성’이란 두 오브제를 합쳐 만든 기괴한 존재이다. 물고기의 머리에 여성의 다리를 가진 존재는 인어를 빗대어 표현한 것으로 볼 수 있다. 본디 신화 및 동화 속에 전해지는 인어의 모습은 사람을 바다에 빠지게 하는 아름다운 외모를 지닌 존재로 인식되어 있다. 그러나 화가는 발상의 전환을 통해 친숙한 이미지를 충격적인 이미지로 변환하여 고정관념을 깨뜨리고 있다.



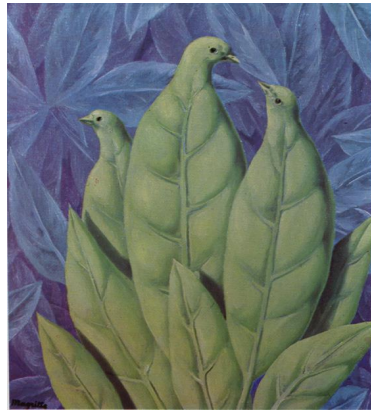
[도판 22] 르네 마그리트, <집단적 발명(L'Invention Collective)>, 1934, 캔버스에 유화, 116×73cm, 개인 소장



[도판 23] 르네 마그리트, <자연의 은총(Les Grâces naturelles)>, 1961, 캔버스에 유화, 벨기에마그리트 미술관



[도판 24] 르네 마그리트, <보물섬(L'île au Trésor)>, 1942, 종이에 과슈, 33×48.7cm, 벨기에 마그리트 미술관



[도판 25] 르네 마그리트, <자연의 은총(Les Grâces naturelles)>, 1962, 캔버스에 유화

<자연의 은총>[도판 23] 속 작품의 오브제들인 ‘새와 나뭇잎’은 마그리트가

1924년부터 관심을 두고 반복적으로 탐구한 모티브이다. 화가는 유화뿐 아니라 파스텔, 과슈 등과 같이 다양한 재료들을 가지고 작업했다.[도판 24, 25]

이 작품 속 이중 이미지의 양상은 ‘새’와 ‘나뭇잎’이라는 두 개의 오브제를 합쳐 동물도 식물도 아닌 기묘한 존재, 즉 ‘새-식물’이다. 이 ‘새-식물’ 모티브를 기반으로 그린 작품들의 공통된 특징은 단색의 사용이다. 이러한 표현은 두 오브제의 비현실적인 결합을 자연스럽게 묘사함으로써 실제 현실에 있을 것 같이 느끼게 만든다. 그러나 이 두 존재의 결합은 이성적으로 볼 때 절대 있을 수 없다는 점에서 이 공간은 현실이 아닌 꿈과 같은 초현실의 공간이다.

초현실주의 작품들에 나타난 이중 이미지를 ‘시각적 양상’, ‘풍자적 양상’과 같이 조형적인 측면에 초점을 맞춰 논의하는 것은 쉽지 않다. 왜냐하면 초현실주의 미술에서의 이중 이미지의 양상은 표현 기법과 화가에 따라 그 양상들이 너무나 다양하게 나타났기 때문이다.

그렇다면 초현실주의 미술에 나타난 이중 이미지는 어떤 양상으로 정의할 수 있을까? 초현실주의 화가들은 이중 이미지를 그들이 추구한 현실과 꿈이 공존하는 상상 속의 공간인 ‘초현실’을 담아내기 위해 사용하였다. 그렇기에 이 이중 이미지는 화가의 주관적 사고와 독창적인 상상력이 중요하게 작용하고 있다는 점에서, ‘상상적 양상’으로 정의할 수 있다.

지금까지 살펴보았듯이, 유럽 미술에서의 이중 이미지 기법은 시대에 따라 그 양상들이 점차 확장되었다. 처음에는 단순히 시각적 즐거움을 일으키는 것에 지나지 않았으나, 18세기 말에 유행한 캐리커처, 풍자만화 등을 통해 풍자화에 풍자적 웃음을 유발하는 장치로서 확장되었다. 이후 20세기 초현실주의 화가들은 이중 이미지 기법을 그들의 상상에 기반한 현실과 꿈이 교차하는 초현실적인 공간을 시각적으로 표현하는 데 활용하였다. 그리고 현대에 이르러서는 20세기 서양 철학계의 화두였던 주체와 타자, 몸과 정신성 등과 같은 주제들이 예술계로 흘러들어오면서, 이중 이미지는 이제 어렵지 않게 예술 작품에서 발견할 수 있는 기법이 되었다.

19세기 상징주의 미술을 대표하는 화가 오딜롱 르동은 초현실주의자들보다 앞서서 인간 무의식의 영역에 관심을 두고 이를 예술로 표현하고자 한 전위적인

인물이었다. 특히 그의 검은색 작업은 낭만주의에서 얻은 무의식적 상상력과 당시 급격하게 발전한 19세기 근대 과학, 의학 등의 여러 분야에서 습득한 지식이 작품 속에 등장하는 여러 모티브에 반영되어 있다. 그중에서도 그의 괴물 모티브는 이원적인 특성의 공존을 추구한 화가의 생각이 반영되었는데, 여기에는 인간과 이질적인 존재가 결합한 이중 이미지의 특징이 발견되고 있다.

제3장 르동의 ‘검은색 작업’에 대한 고찰

르동 미술은 화가의 삶과 함께 전개됐다고 해도 과언이 아니다. 특히 그가 흑색 시기에 작업한 ‘검은색 작업’은 그가 어린 시절에 만난 인물들로부터 받은 영향과 19세기의 여러 사회적 현상과 밀접하게 관련되어 있다. 그런 점에서 이번 장에서는 르동의 생애를 살펴보고, 그의 검은색 작업에 영향을 미친 대표적인 특징을 다루고자 한다.

제1절 르동의 생애

르동은 1840년 4월 20일 프랑스의 보르도에서 베르트랑 르동의 차남으로 태어났다. 그는 태어나자마자 빼이를르바드(Peyrelebadé)에 있는 삼촌 집에 맡겨져 지내게 되었는데, 약 10년간 가족과 떨어진 채 홀로 어린 시절을 지내게 된다. 이 시기의 르동은 자연과 함께 홀로 시간을 보내곤 했다. 그렇기에 그에게 있어 빼이를르바드는 가족과 떨어져 고독과 르동에게 직접적으로 마주하게 되는 상징적인 장소가 되었다.⁴⁷⁾

1851년 11살이 되던 해에 르동은 그의 가족이 있는 보르도로 돌아오게 되었다. 워낙 몸이 병약했던 탓에 공립학교를 또래에 비해 늦게 다니게 되었는데, 시와 음악을 좋아하는 조용하고 내성적인 소년으로 자라났다.

보르도에서 지내는 동안 르동은 화가의 길을 선택하는 데 있어 영향을 미친 중요한 인물들과 만나게 되었다. 그가 보수적 경향의 아카데미 회화가 아닌 전위적 경향의 낭만주의 회화에 끌리게 된 데에는 이때 만난 사람들의 영향이 컸다.

르동이 15살에 미술 선생으로 만난 고랭(Stanislas Gorin, 1824-1874)은 낭만주의 회화를 추구한 풍경 화가였다. 그는 종종 보르도 미술관에서 미술 수업을 하곤 했는데, 그로 인해 르동은 당시 전시 중이던 들라크루아, 코로, 모로 등과 같은 유명한 작가의 작품들을 모작하면서 회화의 기틀을 다지게 되

47) Dario Gamboni, *The Brush and The Pen - Odilon Redon and Literature*, trans. Mary Whittall (Chicago: University of Chicago Press, 2012), p. 15

었다. 이때 르동에게 스며든 낭만주의적 양상은 추상적이며 어두운 환상성에 대한 관심으로 이어져 훗날 전개되는 그의 검은색 작업에 밀접한 영향을 끼치게 된다. 고갱은 르동에게 낭만주의 풍경화에서 발전된 개인적인 표현과 함께 자연의 세부적인 것을 관찰하여 이를 화가의 상상력으로 그려내는 방법을 전해주었다.⁴⁸⁾

16세가 된 1855년, 르동은 그의 인생 전반에 있어 중요한 인물인 아르망 클라보(Armand Pierre Clavaud, 1828-1890)⁴⁹⁾를 만나게 된다. 나이 차이에도 불구하고 두 사람은 금세 절친한 사이가 되어 르동은 그의 서재에 자주 방문하였다. 클라보는 르동에게 플로베르, 에드거 앨런 포, 보들레르 등의 낭만주의 문학 소설들과 스피노자의 저서 그리고 힌두 시들을 소개해 주었다. 그리고 당시 프랑스에선 흔하지 않던 다윈주의자였던 클라보는 르동에게 다윈의 『종의 기원』을 소개해 주었고, 그로 인해 그는 어릴 때부터 진화론적 사상을 받아들이게 된다. 또한 미생물 연구에도 관심이 있던 클라보를 통해 르동은 현미경으로 본 미생물 사진들을 관찰할 기회가 있었다. 이때의 경험은 훗날 그의 검은색 작업을 전개하는 데 있어 많은 영향을 주었다.⁵⁰⁾

그뿐만 아니라 클라보는 회화 분야에도 일가견이 있었는데, 특히 들라크루아의 낭만주의 회화 작품에 매료되어 있었다. 이러한 클라보의 영향으로 르동은 들라크루아 회화로부터 낭만주의의 영향을 받아들이게 된다.⁵¹⁾ 당시 보르도 미술관에선 들라크루아의 <사자 사냥>[도판 26]⁵²⁾을 기탁 보관 중이었

48) 김희진, 앞의 논문, p. 10

49) 아르망 클라보는 19세기 프랑스의 식물학자이자 삽화가이다. 그는 보르도 식물원에서 도서관 관리인 및 식물학 강좌 교수로 재직했다. 시인 프랜시스 잭스의 지인이었던 클라보는 잭스에게 르동을 소개해 주기도 했다. 그들의 사이는 오래가진 않았으나, 잭스의 추천으로 르동은 파스텔 작업을 시도하였다. 클라보는 1890년에 자살로 생을 마감하였는데, 르동은 친우의 갑작스런 죽음에 슬퍼하며 애도의 의미로 자신의 석판화집 『꿈(Songes)』(1890)을 그에게 헌정하였다. 클라보가 수집한 41개의 식물 표본들은 현재 보르도 식물원에 보관 중이다. Wikipédia, “Armand Clavaud”, https://fr.wikipedia.org/wiki/Armand_Clavaud (2022년 8월 20일 검색)

50) 이영임은 ‘이 때 이해하게 된 종의 기원은 후일 르동의 예술 세계에 결정적인 영향을 주게 된다’고 말한다. 이영임, 앞의 논문, p. 12

51) 훗날 르동은 “나는 그(클라보)가 들라크루아 작품 속에 등장하는 전사, 연인 혹은 영웅들의 자세에 뿌리박힌 생명력에 대해 말하면서 내게 보여준 삶의 가치와 그 속에서 느꼈던 강한 흥분을 여전히 알 수 있다.”고 회상하였다. Odilon Redon, 앞의 책, p. 16

52) 들라크루아의 <사자 사냥>(1855)은 1870년에 일어난 의문의 화재로 인해 그림 상부의 1/3이 손실되었다. 따라서 르동은 이 화재가 일어나기 이전에 모작한 것으로 보인다

는데, 르동은 이 작품을 최소 두 번 이상 모작할 만큼 들라크루아의 낭만주의 회화에 빠져있었다.[도판 27]



[도판 26] 외젠 들라크루아, <사자 사냥 (Chasse aux lions)>, 1855, 캔버스에 유화, 57×74cm, 스톡홀름 국립 박물관



[도판 27] 오딜롱 르동, <사자 사냥 모작 (Chasse aux lions)>, 캔버스에 유화, c.1860-70, 46×55cm, 오르세 미술관

르동은 회고록을 통해 그의 초기 작업이 들라크루아에 뿌리를 두고 있다고 언급하였다. “들라크루아 또한 마찬가지다. 장면 일부에 보이는 한 손, 한 팔은 인물 전체를 전달한다. (...) 그(클라보)가 얼마나 자주 나에게 들라크루아의 아름다움인 변형의 정당성을 신나게 보여주었는지. 나는 과감한 이 손의 양식이 내 초기 작업의 본질이자 동기라 생각한다.”⁵³⁾

몇 번의 방황 끝에, 르동은 마침내 20대 중반에 본격적으로 화가의 길을 걷기를 결심한다. 그러나 대중들에게 인정받는 아카데미즘 회화를 배우길 원했던 아버지의 압력에 의해, 그는 1864년에 장 레옹 제롬(Jean-Léon Gérôme, 1824-1904)⁵⁴⁾의 밑에서 배우게 된다. 주제도, 기법도 모두 정교한 틀에 딱 맞춰진 아카데미즘 회화는 이미 낭만주의의 기법에 길든 르동에게는 맞지 않는 옷과 같았다.

결국 르동은 1년 뒤 제롬의 스튜디오를 나와 판화가 브레스맹(Rodolphe

다. 한성희, 앞의 논문, p. 11

53) Odilon Redon, 앞의 책, p. 16

54) 장 레옹 제롬은 전통적인 아카데미즘 회화를 대표하는 화가로서, 오리엔탈리즘 회화 뿐 아니라 역사화, 신화화, 초상화 등과 같이 여러 분야에서 아카데미즘 회화의 정점을 보여주었다. 프랑스 정부로부터 레지오 도너르 훈장을 받고, 영국 왕립 아카데미 명예 회원이 되는가 하면, 프러시아의 빌헬름 1세로부터 붉은 독수리 대훈장을 받는 등 유럽 미술계를 압도했다. 이주헌, 앞의 책, p. 219

Bresdin, 1822-1885)⁵⁵⁾의 제자로 들어가게 된다. 브레스댕의 밑에서 견습한 기간은 약 2년 정도밖에 되지 않았으나, 그와 지내면서 르동은 그의 미술 인생의 절반을 쏟아 넣은 ‘검은색 작업’의 기틀을 세우게 되었다. 브레스댕은 판화예술의 선구자로 알려진 뒤러(Albrecht Dürer, 1471-1528)와 명암을 절묘하게 사용한 렘브란트(Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 1606-1669)의 판화 작품들을 보여주면서 판화가 가진 예술성에 대해 깨닫게 해주었을 뿐만 아니라, 실질적으로 판화 작업에 필요한 기법들을 전수해 주었다.[도판 28, 29]



[도판 28] 렘브란트, <병을 치유하는 그리스도 (Christ Preaching)>, c. 1646-1650, 동판화, 28.3×39.5cm, LA 카운티 미술관



[도판 29] 알브레히트 뒤러, <멜랑콜리아 I (Melancholia I)>, 1514, 24.1×19.1cm, 동판화, 메트로폴리탄 미술관

꾸준히 그림을 그렸음에도 불구하고, 르동은 1860년대 말이 될 때까지 그만의 예술성이 뚜렷한 작업을 내놓지 못했다. 그가 예술가로서 이렇다 할 방향을 못 잡고 헤매던 중 1870년에 보불전쟁⁵⁶⁾이 터지게 된다. 가족의 압박과

55) 로돌프 브레스댕은 19세기에 프랑스 출신의 판화가 및 조각가이다. 이상한 세부적 묘사들로 가득 찬 그의 환상적인 판화 작업은 특히 보들레르, 고티에, 위스망스 등과 같은 시인 및 비평가들을 매료시켰으며 나아가 훗날 현대 예술가들에게까지 영향을 미쳤다. 그는 19세기 판화 예술에 있어 가장 훌륭하고 독창적인 대표 판화가 중 한 명으로 휘슬러, 도레, 메리옹과 나란히 자리하고 있다. Wikipedia, “Rodolphe Bresdin”, https://en.wikipedia.org/wiki/Rodolphe_Bresdin (2022년 10월 2일 검색)

56) ‘보불전쟁’ 혹은 ‘프로이센-프랑스 전쟁’으로 알려진 이 전쟁은 통일 독일을 이룩하려고 한 프로이센과 이를 저지하려는 프랑스 제2제국 사이에서 발발하였다. 이 전쟁에서 패한 프랑스는 제2제국이 무너지고 제3공화국이 들어서게 되었고, 프로이센은 오스트

예술의 고통에서 몸부림치던 르동은 입대를 지원한다. 주변의 우려와 달리 군에서의 생활은 그에게 있어 휴식과 같았다. 오히려 군 생활 동안 본인의 예술적 재능에 대한 의심을 거두게 되었고, 진정으로 예술가로서 살아갈 의지를 확고히 다지게 되었다.⁵⁷⁾

약 1년간의 치열한 전쟁은 결국 프랑스의 패배로 끝났다. 종전 이후, 그는 보르도로 돌아가지 않고 파리의 몽파르나스 근처에 지내며 본인의 작품 연구를 진행하였다. 당시 파리는 유럽 사회에서 일어나는 변화가 가장 빠르게 들어오는 장소였고, 이러한 환경은 그의 검은색 작업에 필요한 아이디어를 아낌없이 제공하였다.

1870년대를 기점으로 르동의 작업에 독창성이 드러나게 되는데, 이때부터 그는 판화를 사용한 ‘검은색 작업’⁵⁸⁾에 본격적으로 몰두하게 되었다.⁵⁹⁾ 르동 미술의 양상은 작업 방식에 따라 판화로 작업한 ‘흑색 시기’와 유화 및 파스텔로 작업한 ‘색채 시기’로 나누어진다.⁶⁰⁾ 즉, ‘검은색 작업’으로 알려진 판화 작업에 몰두한 1870년대부터 1890년대 사이를 전반인 ‘흑색 시기’로, 이후 고흐와 아들의 탄생 영향으로 파스텔과 유화 작업으로 넘어간 1890년대 중반부터 1900년대 초 사이를 ‘색채 시기’로 불린다.

르동에게 검은색은 가장 정신적이며 본질적인 색이었다.⁶¹⁾ 명암의 표현이 자유로운 목탄의 매체적 특성은 르동 예술의 본질이 되는 무의식적 상상력을

리아를 제외한 독일 연방 내의 모든 회원국을 통합하여 독일 제국을 세우게 된다.

57) 오딜롱 르동, 앞의 책, p. 81

58) 르동은 본인의 판화 작업을 언급할 때 ‘내 검은 것들(mes noirs)’라 부르는데, 여기서 ‘noir(누아르)’는 프랑스어로 ‘검은’, ‘검은색’을 의미한다. 이영임에 따르면, 르동은 ‘검은 색들’을 쓸 때 고유명사를 지칭하는 것과 마찬가지로 첫 글자를 소문자(les noirs)가 아닌 대문자(les Noirs)로 표기하면서, 흑색 시기의 판화 작업에 대한 애착과 중요성을 강조한다. 그렇기에 본 논문에서는 그의 판화 작업을 지칭하는 대표 용어로서 ‘검은색 작업(Noirs)’을 사용하고자 한다.

59) 르동은 피가르에게 보낸 편지에서 “나의 독창성은 30세 이후, 즉 1870년 전쟁 이후에 나타난다.”고 말하였다. “Lettre de Odilon Redon à Edmond Picard” (15 June, 1894): André Mellerio, *Odilon Redon* (Paris: Société pour l'étude de la gravure française, 1913), p. 81

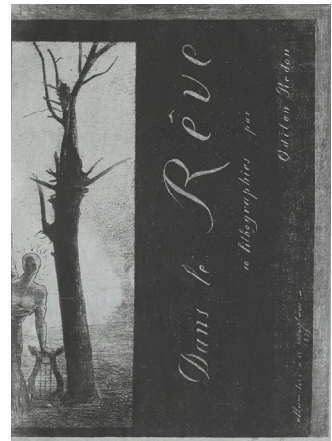
60) 흑색 시기 및 검은색 작업의 기점에 관해서는 연구자에 따라 1860년대 중반 혹은 1870년대 초반으로 나뉘는데, 필자는 그의 독창성이 드러나기 시작한 1870년대 초반을 기점으로 간주한다.

61) 르동에게 ‘검은색(noir)’은 사고, 순수논리, 모호함의 대표라고 볼 수 있다. 한성희, 앞의 논문, p. 8

표현하는데 매우 부합하였고, 약 1870년 중반까지 주로 목탄화를 가지고 작업하였다.

“검은색은 가장 본질적인 색이다. 무엇보다도 그것은 건강과 생명을 쥐고 있다는 걸, 인정할 건가? 정신 건강의 은밀하고 심오한 근원으로부터. (...) 검은색을 중요시해야만 한다. 그것은 어느 무엇도 남용하려 하지 않는다. 눈을 즐겁게 하거나 어떠한 감각도 자극하고자 하지 않는다. 검은색은 팔레트 혹은 프리즘의 가장 아름다운 색보다도 더욱 우월한 정신의 대리인이다.”⁶²⁾

1878년에 르동은 마담 레이삭의 살롱에 다니면서 알게 된 화가 팡탱-라투르(Henri Fantin-Latour, 1836-1904)로부터 새로운 석판화 제작 기법 ‘전사 석판 인쇄술(Transfer lithography)’을 알게 된다. 이 제작 기법은 프랑스의 대표 풍자화가 오노레 도미에가 최초로 자신의 판화 작업에 사용하면서 삽화가들 사이에서 유행하게 되었다. 그로 인해 화가들은 값싸고 휴대하기 편한 전사지에 이전의 디자인을 복사할 수 있게 되었고, 매번 일일이 손으로 그려야 했던 드로잉 과정을 단축할 수 있었다.⁶³⁾ 더불어 최종 인쇄물에는 기존 석판화 기법에서는 불가능했던 종이의 질감 표현까지 가능하게 되었다.



[도판 30] 『꿈속에서(Dans le Rêve)』의 표지화, 1879, 석판화, 53.4×36.9cm, Museum of Modern Art

원래 초반에는 목탄화 작업을 하는 데 필요한 드로잉을 늘리기 위해 이 기법을 사용하였으나, 드로잉을 석판에 옮기는 과정 방식 자체에 빠지게 되었다.⁶⁴⁾ 그 이후부터 석판화는 약 20년 동안 진행된 검은색 작업의 주요 표현

62) Odilon Redon, 앞의 책, pp. 140-141

63) 한성희, 앞의 논문, p. 32

64) 르동은 벨레리오에게 보낸 편지에서 “나는 드로잉을 늘리기 위해 첫 번째 석판화를 제작했다. 그러나 나는 그것들을 석판화로 변하게 하는 과정에서 그 방법에 반했고, 결국은 이 새로운 수단을 가지고 작업을 하게 되었다.”라고 회상했다. “Lettre à André Mellerio(21 Juillet, 1898)”: Klaus Berger, *Odilon Redon: Fantasy and Colour* (Publisher: McCraw-Hill, 1965), p. 127 재인용

기법이 되었다. 르동은 그의 첫 번째 석판화집 『꿈속에서』 [도판 30]를 발표한 1879년에서부터 1908년 사이에 약 200여 개의 석판화를 제작하였다.⁶⁵⁾

파리에서의 생활은 르동에게 검은색 작업에 필요한 다양한 과학 지식을 쌓는 데 최적의 장소였다. 낭만주의 시기부터 예술가들이 작업에 필요한 영감을



[도판 31] 오딜롱 르동, <번지르르하며 수척한 망령이 모습을 드러낸다>, 1887, 석판화, 15.3×9.8cm, Museum of Modern Art

을 얻기 위해 박물관을 방문하는 것은 자연스러운 일이었는데, 르동 역시 예외는 아니었다. 특히 그는 기상천외한 과학적 표본 및 자료들이 즐비하던 자연사 박물관을 종종 방문하였는데, 박물관 내부에 있는 ‘비교해부학 전시관’에서 주로 시간을 보내곤 했다.⁶⁶⁾ 이 전시관에는 동물과 인간의 다양한 골격 및 두개골뿐만 아니라 뒤피트랑 박물관(Musée Dupuytren)에서 본 기괴한 형태의 인간 배아와 태아, 신체적 결함을 가진 신생아들의 표본들이 유리 진열장에서 전시되어 있었다.⁶⁷⁾

그가 피카르에게 의뢰받아 작업한 석판화집 『배심원』의 5번째 판화인 <나무들이 삐로 얽혀져 있는 산책로 입구, 나뭇가지들의 미로, 번지르르하며 수척한 망령이 모습을 드러낸다>[도판 31]에는 앙상한 삐로 된 몸매 나뭇가지들이 기괴하게 얽혀진 머리를 가진 괴상한 존재가 등장한다. 망령으로 보이는 이 존재는 골격에 비하면 비정상적인 머리를 가지고 있는데, 이 같은 묘사는 그가 뒤피트랑 박물관에서 본 다양한 모습의 기형적 인간 골격을 참고한 것으로 보인다.[도판 32, 33]

훗날 르동은 1891년에 한 멜레리오(André Mellerio)와의 인터뷰에서 “나는 정말로 그곳(박물관)에서 나의 ‘괴물(Monsters)’에 관한 아이디어를 얻었다

65) 한성희, 앞의 논문, p. 33

66) 당시 자연사 박물관의 기록부에 따르면 비교해부학 전시관을 찾은 제르베와 고드리의 제자들은 모두 예술가들과 의대생들이었다. Muséum d'Histoire Naturelle Register, Galerie d'Anatomie Comparée (Visiteurs et étudiantes du cabinet d'anatomie, 1832-96), National Archives AJ15* 145: Barbara Larson, 앞의 책, p. 58 재인용

67) Barbara Larson, 위의 책, p. 54

.”68)라 말했다. 이처럼 그는 독창적인 괴물들을 창조하는 과정에서 다양한 생물들의 표본과 관련 자료들이 즐비했던 박물관으로부터 영감을 받았다.



[도판 32] 뒤피트랭 박물관에 전시된 기형 인간 표본들



[도판 33] 기형 인간의 표본 사진

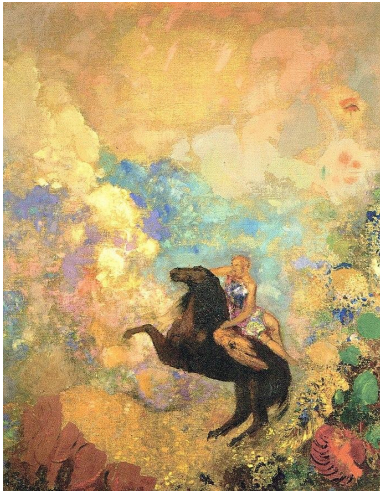
그는 40살의 늦은 나이에 마담 레이삭의 살롱에서 알게 된 카미유 팔트(Camille Falte, 1852-1923)와 1880년 5월 1일에 결혼하였다. 그녀의 존재는 그의 예술이 창조적인 방향으로 나아가게 했다. 르동은 자신의 어머니와 대비되는 책임감과 상냥함을 지닌 그녀 덕택에 자기 내면에 오랫동안 자리하고 있던 고독, 불안감 등의 어두운 감정을 예술 작업을 통해 창조적 에너지로 전환할 수 있었다.⁶⁹⁾

약 20년 동안 전개된 르동의 검은색 작업은 1890년대에 들어서면서 점점 그 양상이 흐릿해졌다. 이러한 변화에는 1884년 이후부터 일어난 심적으로 큰 충격을 준 사건들에 의해서였다. 르동은 갓 태어난 첫째 아들과 동생들의

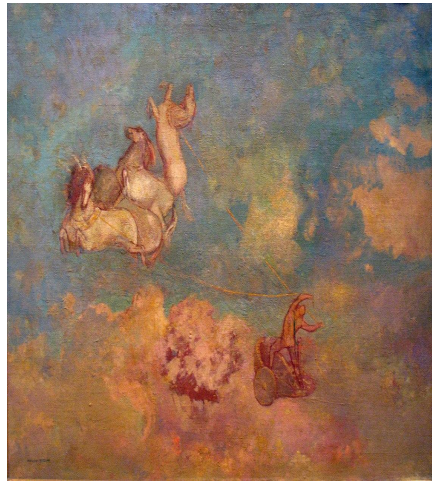
68) “나는 정말로 그곳에서 나의 괴물들에 대한 아이디어를 얻었다. 그리고 그것들이 너무나 기이한 점은 살 수 있다는 것이다. 내 괴물들은 이를 위한 법칙에 따라 상상된다. 따라서, 부분적으로 어떠한 부분의 과장은 다른 것의 축소나 퇴화를 수반한다; 즉, 균형이 깨져거나 다른 방식으로 균형이 잡힌다. 그러므로, 거대한 머리에 작은 몸 혹은 그 반대이다.” Interview of November 30, 1891, André Mellerio Archive, Art Institute of Chicago; Barbara Larson, 앞의 책, p. 56 재인용

69) 르동의 어머니는 신경질적이며 불안정한 인물이었다. 카미유는 그의 어머니와 고향이 같았으나 정반대의 성격을 지니고 있었다. 그는 1898년에 메를리오에게 보낸 편지에서 그녀(카미유)와 ‘검은색’이 없었다면 나 자신이 어떻게 되었을지 모르겠다고 전하며, 그녀의 존재가 얼마나 중요한가에 대해 언급하였다. Marius-Ary Leblond, *Lettres d’Odilon Redon: 1878-1916 par sa famille* (Publisher: G. Van Oest, 1923), p. 32

죽음, 그리고 소중한 친구들의 죽음 등으로 인해 크나큰 상실감에 빠지게 되었다.⁷⁰⁾ 하지만 둘째 아들 아리의 탄생은 동시에 큰 기쁨을 선사하였고, 그 과정에서 그는 슬픔과 기쁨이 공존하는 양가적인 감정을 느끼게 된다.⁷¹⁾ 이를 통해 그는 탄생과 죽음, 희망과 절망, 기쁨과 슬픔, 이 모든 것이 결국 하나의 연속체라는 깨달음을 얻게 되었다.⁷²⁾ 이에 따라 르동은 오랜 시간 그의 정신의 대리자였던 검은색에서 벗어나, 색채로부터 나오는 생명력을 감각할 수 있게 되었다.⁷³⁾



[도판 34] 오딜롱 르동, <페가수스 위의 뮤즈(Muse sur Pegasus)>, c. 1908, 캔버스에 유화, 73.5x54.5cm, 일본 군마 근대 미술관



[도판 35] 오딜롱 르동, <아폴론의 마차(Le Char d'Apollon)>, 1905, 캔버스에 유화, 66×81.3cm, 메트로폴리탄 미술관

그리하여 1900년대에 들어서면서 본격적으로 파스텔과 유화를 사용한 색채

70) 르동의 동생들인 레오와 마리는 1885년에 연이어 세상을 떠나고 만다. 그가 보르도에 있을 당시부터 친구였던 브와세(Julse Brois e)는 같은 해 4월에 복막염으로 사망한다. 또한 1886년에 첫째 아들 장이 태어나지만 얼마 못 가 사망하고 만다. 더불어 1890년엔 그의 멘토이자 친구였던 클라보가 자살로 세상을 떠난다. Roseline Bacou, *Lettres de Gauguin, Gide, Huysmans, Jammes, Mallarmé, Verhaeren...   Odilon Redon* (Paris: José Corti), p. 85와 Odilon Redon, 앞의 책, pp. 92-94 참조

71) 정금희, “르동 회화와 보들레르 시와의 연계성,” *藝術論集* Vol. 8 (전남대학교 예술연구원 소, 2008), p. 189

72) 김희진, 앞의 논문, p. 49

73) 스승이었던 브레스맹은 ‘색채는 삶, 바로 그것이다.’라고 가르쳤으나, 그가 스승의 말을 이해하기까지 오랜 시간이 걸렸다. 정숙자, 앞의 책, p. 66

위주의 작업 양상으로 변하게 된다.[도판 34, 35] 그는 1890년대 후반에 쓴 편지에 파스텔 작업으로부터 긍정적인 감정을 느끼고 있음을 언급하였다. “(파스텔은) 석판화보다 더 재미있는 작업이며, 맹세컨대 더 생산적이다. (...) 파스텔은 물질적으로나 도덕적으로 나를 지탱해 준다. 이것은 나를 다시 젊어지게 하고, 피곤하지 않게 만든다.”⁷⁴⁾

르동은 자신의 예술 작업에 대해서 “암시 미술(L’art suggestif)”라고 정의했다. “암시 미술은 사고로도 다가가는 꿈을 위해 사물들에 빛을 퍼뜨리는 것과 같다. (...) 이는 전적으로 자유롭고 찬란한 음악과 같은 자극적인 예술에서 완전하다. 그러나 우연과는 무관한 나름의 논리를 지닌 각각의 유사한 다양한 요소, 전이되고 변형된 형태들의 결합을 통해 내 것이 된다.”⁷⁵⁾

이처럼 르동에게 진정한 예술이란 악보와 같은 기호로부터 눈에 보이지 않는 음악이라는 예술이 만들어지듯이, 다시 말해 비가시적인 것을 가시적인 것을 통해 보여주는 것이었다.⁷⁶⁾ 그렇기에 그는 어릴 때 영향을 받은 낭만주의적 예술관에서 얻은 무의식적 상상력과 당시에 활발하게 발전한 과학, 의학, 천문학 등의 여러 분야에서 얻은 지식을 결합하여 그만의 독창적인 예술 세계를 만들어 냈다.

제2절 르동의 검은색 작업의 형성 배경

1. 인간의 기원에 관한 탐구

르동은 어린 시절 주변의 영향으로 접하게 된 낭만주의 사상으로 인해 인간의 야만적이면서 신적인 이중적인 본성에 관해 관심을 두게 되었다. 그러

74) 정확히는 1896년과 1897년에 르동이 고희의 처남이었자 네덜란드 수집가인 앙드리에즈 봉거(Andries Bongger)에게 보낸 편지들에 나오는 내용이다. Ted Gott, “Redon, Mellerio, Mantegna and the Melbourne Pegasus”, *Art Journal* 27, 26 Jun, 2014, <https://www.ngv.vic.gov.au/essay/redon-mellerio-mantegna-and-the-melbourne-pegasus/> (2023년 5월 10일 검색)

75) Odilon Redon, 위의 책, p. 26

76) “... 나의 독창성은 보이는 것의 논리를 보이지 않는 것에 놓음으로써, 있을 법한 것의 법칙에 따라 있을 법하지 않은 존재를 인간처럼 살아있는 것으로 만드는 데에 있다.” Odilon Redon, 위의 책, p. 28

나 그가 인간 기원에 대해 본격적으로 탐구하기 시작한 것은 1871년 이후부터로, 그의 작업이 독창성을 가지게 되는 바탕을 마련하였다. 그는 보불전쟁의 패배, 파리 코뮌과 같은 연이은 어두운 사건들을 경험하면서, 그로 인해 불안한 인간 실존과 그 기원에 관한 관심을 예술로써 탐구하게 되었다.⁷⁷⁾

그가 1870년 보불전쟁 당시에 그린 <이 무한한 공간의 영원한 침묵이 나를 두렵게 한다>[도판 36]⁷⁸⁾은 제목부터 파스칼(Blaise Pascal, 1623-1662)⁷⁹⁾의 저서 『광세(Pensées)』(1683)와 연관된 작품임을 보여주고 있다. 이 그림에는 인간으로 보이는 어떤 존재가 등장한다. 그의 머리는 하늘을 갈망하기에 위로 향해 있으나, 몸은 짐승처럼 네 발로 걷는 듯이 행동하고 있다. 이는 인간의 불행은 천사처럼 행동하고자 하나 짐승처럼 행동하는 데 있다는 파스칼의 인간 실존에 관한 이원론 사상을 반영하고 있다.⁸⁰⁾ 이것은 부모에게서 버림받은 고통스러운 어린 시절의 기억을 가진 채 구원을 갈망하는 르동 자기 모습을 투영하고 있다고 볼 수 있다.⁸¹⁾

파스칼은 “인간이 위대한 것은 그 자신이 ‘비참함’을 알고 있기 때문이다.”⁸²⁾고 보았다. 인간과 달리 나무나 짐승은 자신이 비참한 존재인 줄 모른다. 이는 그것들이 비참하지 않아서가 아니라 그러한 상태를 본성의 것으로 살아가고 있기 때문이다. 인간은 이 본성의 것을 비참으로 인식한다.⁸³⁾ 그리고 이 상반되는 두 요소의 공존을 ‘모순 혹은 대립’이라 부르며, 인간 안에는 위대와 비참이 끝없는 원을 그리며 상호 관련을 맺으며 자리하고 있음을 주장했다.⁸⁴⁾

77) André Mellerio, 앞의 책, pp. 44-46; 김희진, 앞의 논문에서 재인용

78) 블레즈 파스칼, *광세*, 현미애 역, (서울: 을유문화사, 2013), p. 116

79) 블레즈 파스칼은 프랑스의 심리학자, 수학자, 철학자, 신학자이다. 일반적으로 수학이나 과학 분야에서 잘 알려져 있으나, 본디 그는 철학과 신학을 더 집중적으로 탐구하였다. ‘인간은 자연 가운데서 가장 약한 하나의 갈대에 불과하다. 그러나 그것은 생각하는 갈대이다.’라는 명언을 남긴 인물로서, 현대 실존철학의 선구자로 평가받는다.

80) ‘사람은 자신이 짐승 같대거나 천사 같다고 믿어서도 안 되고, 이 두 점을 몰라도 안 되며, 둘 다 알아야 한다.’ 블레즈 파스칼, 위의 책, p. 56

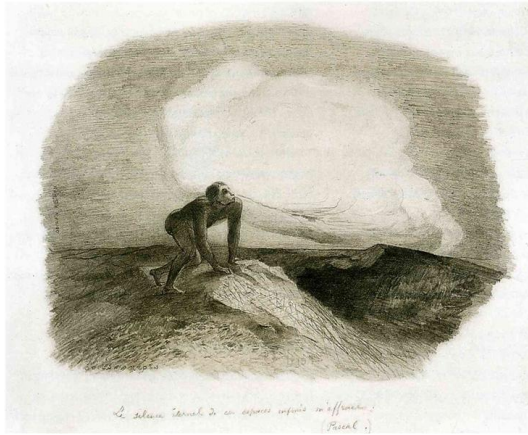
81) 김희진, 위의 논문, p. 29

82) 블레즈 파스칼, 위의 책, p. 56

83) ‘인간의 위대는 너무나 명백해서 인간 자신의 비참 속에서조차 그 위대함이 드러난다. 왜냐하면 동물에게 속하는 본성을 우리는 비참이라 부르기 때문이다.’ 블레즈 파스칼, 위의 책, p. 57

84) 이환, “파스칼에 있어서의 이원론”, *인문논총* 제6집 (1981), p. 29

인간 기원에 관한 파스칼의 이원론적 사상은 르동의 인생 전반에 걸쳐 중요한 의미로 작용하게 된다. 1898년에 그는 멜레리오에게 보낸 편지에서 파스칼의 광세를 읽고 받은 감동에 관해 썼다. 그리고 오랫동안, 이 글을 바탕으로 한 연작을 제작하려고 했으나 그 추상적인 난해성으로 인해 난관을 겪고 있음을 언급했다.⁸⁵⁾



[도판 36] 오딜롱 르동, <이 무한한 공간의 영원한 침묵이 나를 두렵게 한다(La silence éternel de ces espaces infinis m'effraie)>, ca. 1870, 22.3×27.2cm, 목탄화, 파리 시립 근대 미술관

결과적으로 르동은 광세를 주제로 한 작품집을 발표하지 않았다. 하지만 검은색 작업에 있어 주요 부분을 차지하는 괴물 모티브와 관련하여 파스칼의 사상과 연관성이 있는 것으로 보인다. 파스칼은 이중성이 공존하는 인간 존재에 대해 종종 괴물에 빗대어 표현하곤 했다. “... 그러므로 인간은 얼마나 기이한 괴물인가! 얼마나 진기하고 흉물스러우며 혼돈과 모순의 존재이며 경이인가! 만물의 심판자, 나약한 지렁이, 진리의 수탁자, 불확실과 오류의 시궁창, 또한 세상의 영광이자 쓰레기이다.”⁸⁶⁾

19세기 상징주의 문학의 대표 시인 보들레르(Charles Pierre Baudelaire, 1821-1867)⁸⁷⁾의 이원론적 사상 역시 르동에게 영향을 미쳤다. 보들레르에 따

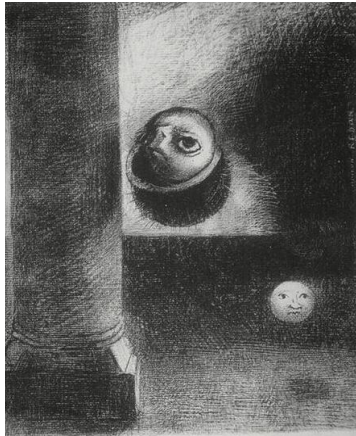
85) Marius-Ary Leblond, 앞의 책, p. 32

86) 블레즈 파스칼, 앞의 책, p. 64

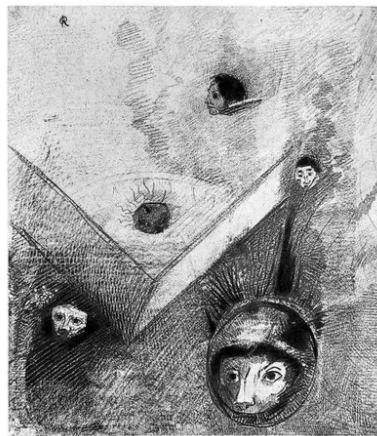
87) 샤를 보들레르는 19세기 프랑스 상징주의를 대표하는 시인이자 비평가이다. 그는 1857년에 상징주의 문학을 대표하는 시집 『악의 꽃』을 발표하나, 미풍양속을 해친다

르똥, 인간의 내면에는 두 가지의 갈망이 자리하고 있는데 하나는 신을, 다른 하나는 악마를 향한 것이다. 신 혹은 정신적인 것의 기원은 크게 상승하고자 하며, 악마 혹은 동물성에의 기원은 하강을 추구한다.⁸⁸⁾

르똥은 어릴 때 클라보를 통해 보들레르의 문학작품을 접할 수 있었다.⁸⁹⁾ 훗날 흑색 시기 후반에 보들레르의 대표 시집 『악의 꽃』을 주제로 그린 석판화집을 발표할 만큼 르똥의 예술에서 보들레르의 영향력은 지대했다. 그의 미술에 보이는 상승하거나 하강하는 묘사는 보들레르의 인간 기원에 대한 이원론적 시각을 반영하고 있는 듯하다.[도판 37, 38]



[도판 37] 오딜롱 르똥, <그곳엔 발달하지 않은 존재들도 있었다(Il y eut aussi des êtres embryonnaires)>, 1885, 석판화, 24×20cm, Museum of Modern Art



[도판 38] 오딜롱 르똥, <우리의 밤을 배경으로 신은 노련한 손가락으로 다면적이며 끝없는 악몽을 그린다> 1890, 석판화, 24×21.2cm Museum of Modern Art

1871년부터 르똥은 이러한 인간 기원에 대한 이원론적 사상에 당시 대두되던 다윈의 진화론적 사상을 접목한 작품을 작업하기 시작했다. 1859년에 다

는 이유로 기소되어 벌금 및 시 여섯 편이 삭제당하는 판결을 받았다. 에드거 앨런 포의 팬이었던 그는 적극적으로 포의 작품을 번역하여 프랑스에 소개하는 업적을 남기었다.

88) “모든 인간의 내부에는 언제나 두 가지 갈망이 있는데, 하나는 신을 향한 것, 다른 하나는 악마를 향한 것이다. 신 또는 정신적인 것의 기원은 크게 상승하려는 욕망이요. 악마 또는 동물성에의 기원은 하강하는 쾌감이다.” Charles Baudelaire, *Mon coeur mis à nu* (Paris: Librairie générale française, 1972), p. 111

89) Odilon Redon, 앞의 책, p. 16

원의 종의 기원이 발표된 이후 진화론은 실존철학 분야에서 엄청난 센세이션을 일으키게 되었다. 르낭(Ernest Renan), 미슐레(Jules Michelet)를 비롯한 당시 사상가들은 인간 정신의 이중성에 대해 진화론적 개념을 적용한 새로운 관점을 제시하였다. 그들은 무의식적 상상력을 원시적인 것으로, 의식적 이성을 진화, 진보된 것으로 보았다.⁹⁰⁾

그가 1871년에 그린 <추락한 천사>[도판 39]에 등장하는 존재는 검은 날개를 지닌 천사이다. 초점 없이 무기력한 천사의 눈은 신적인 공간인 하늘을 갈망하며 위로 향하고 있으나, 그의 육체는 원시적인 공간인 지상에 고정되어 있다. 등에 달린 날개는 그에게 신적인 영역으로 상승할 기회가 있음을 암시하나,⁹¹⁾ 아직 그는 자신의 날개, 즉 진화된 부분을 인지하지 못한 듯하다. 그가 같은 주제로 1872년에 그린 또 다른 작품 <추락한 천사>[도판 40]에서는 이전 작품과 달리 여기에 등장하는 천사는 날개를 활짝 펼치면서 하늘을 향해 고개를 돌리고 있다. 그는 원시적인 존재로서 네발로 땅을 딛고 있으나, 본인에게 날개가 있음을 깨닫고 이를 활용하고자 한다. 이 천사는 이전의 천사에 비해 더 진화된 상태로 볼 수 있으며, 신적인 영역으로 나아갈 가능성이 느껴진다.

이러한 르동의 인간 기원에 관한 탐구는 결국 그 자신의 기원을 찾아가는 과정이었다. 그의 아버지는 양가적인 인물로, 그에게 믿음과 애정을 주었음과 동시에 매우 거칠고 억압적인 존재였다. 이러한 연유로 그는 아버지에 대해 항상 불안한 감정을 느끼면서도 그에게서 순응할 수밖에 없었다.⁹²⁾

나아가 르동이 어릴 때 겪은 가족과의 분리는 그에게 어둡고 우울한 감정들을 느끼게 하였고, 그로 인해 검은색을 정신적 대리인으로 받아들이게 되었다. 이러한 본인 존재에 관한 어둡고 모호한 인식은 어느 하나의 사조로 정의되기를 거부하였던 화가의 예술관으로 나타나게 된다.⁹³⁾

90) Douglas W. Druick, 앞의 책, pp. 81-82

91) 김희진은 이 천사들에 대해 이들은 추락한 것이 아니라 진화론적으로 아직 상승, 발전하지 못한 것이라고 해석한다. 김희진, 앞의 논문, p. 30

92) ‘... 아버지는 내게 종종 말하였다. “이 구름을 보아라, 내가 보듯, 구름 사이에서 변화하는 형상들이 보이지 않느냐?” ... 그는 자연을 사랑했으며 내게 이따금 아메리카 초원에서 느낀, 그가 정복한 광활한 숲에 대해 말하곤 했다... 그는 독립적이면서 거칠고 억압적인 존재였기에 나는 그 앞에서 항상 심한 불안감을 느꼈다...’ Odilon Redon, 앞의 책, p. 9

1874년, 르동은 아버지의 죽음으로 인해 예술 작업에 있어 창조적 해방감을 맞이하게 된다.⁹⁴⁾ 이후 피카르에게 보낸 편지에서 그는 아버지의 죽음 이후 오히려 스스로 예술을 통제할 수 있게 되었으며, 본인 작업에 독창성이 도래하였음을 언급하였다.⁹⁵⁾



[도판 39] 오딜롱 르동, <추락한 천사(L'ange déchu)>, 1871, 목탄화, 28.6×23.6cm, Kröller-Müller Museum



[도판 40] 오딜롱 르동, <추락한 천사(L'ange déchu)>, 1872, 목탄화, 24×36cm, 개인 소장

1884년 이후 연속적으로 일어난 충격적인 사건들은 르동의 예술관에 크나큰 파동을 선사하였고, 그의 검은색 작업에서부터 점차 그 영향이 나타나기 시작했다.

그가 1889년에 발표한 석판화집 『구스타브 플로베르에게』의 다섯 번째 판화 <스핑크스... 그 무엇도 피해 갈 수 없는 나의 시선은 삼라만상을 넘어 닿을 수 없는 저 지평선 위로 뻗어간다. 키메라: 나, 나는 날렵하고 유쾌하다!>⁹⁶⁾[도판 41]에 등장하는 �핑크스와 키메라는 흑과 백으로 칠해져 두 존

93) “내 그림은 영감을 주나, 정의되지는 않는다. 그것들은 무엇도 확정하지 않으며, 마치 음악처럼, 우리를 불확정성(L'indéterminé)의 애매한 세계로 인도한다.”, Odilon Redon, 앞의 책, p. 26

94) 김희진, 앞의 논문, p. 31

95) 르동은 아버지의 죽음 이후에 피카르에게 보낸 편지에서 “1875년에 모든 것이 나의 연필과 목탄을 통해 다가왔다.”라고 언급하였다. 1894년 6월 15일에 르동이 피카르에게 보낸 편지 내용을 André Mellerio, 위의 책, p. 81; Douglas W. Druick. 앞의 책, p. 85 재인용

96) ‘Le Sphynx...mon regard que rien ne peut devier, demeure tendu a travers les



[도판 41] 오딜롱 르동, <스핑크스: ...그 어느 무엇도 피해 갈 수 없는 나의 시선은...(Le sphinx:: ...mon regard, que rien ne peut dévier...)>, 1889, 석판화, 55×36cm, 워싱턴 내셔널 갤러리

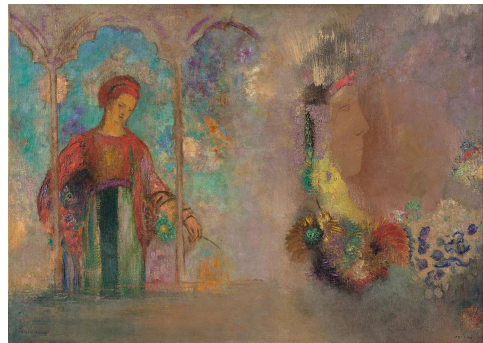
시기의 작업과 비교해 보면, 색채 시기의 작품들은 주제적으로나, 표현적으로 상당히 부드러워지고 온화해졌다.[도판 42, 43]

재의 대비를 강렬히 보여준다. 고정된 스펅크스는 시선을 피하고 있으며, 역동적인 키메라는 시선을 감상자에게 향하고 있다. 스펅크스는 이성을 대표하는 존재이며, 키메라는 상상력을 대표하는 존재이다. 즉, 르동은 이 두 존재를 한 공간에 위치시킴으로써 이성과 상상력, 유지하려는 것과 변화하려는 것 등과 같은 양극단의 특성 모두가 인간이 가진 본질임을 암시하고 있다.

이제 르동은 오랜 시간 동안 그의 정신적 대리인이었던 검은색에서 벗어나 다채로운 색채를 받아들이게 되었고, 그 안에서 창조적인 영감을 얻을 수 있게 된다. 1890년대를 기점으로 파스텔과 유화를 사용한 색채 위주의 작업에 몰입하게 되었다. 그의 흑색



[도판 42] 오딜롱 르동, <꽃 속의 오펠리아(Ophélie parmi les fleurs)>, 1905, 종이에 파스텔, 64×91cm, 런던 내셔널 갤러리



[도판 43] 오딜롱 르동, <고딕 회랑의 여인과 꽃 속의 초상(Woman in Gothic Arcade and profile with Flowers)>, c. 1905, 캔버스에 유화, 43.5×60.8cm, 반 고흐 미술관

choses sur un horizon inaccessible. La Chimere - Moi, Je suis legere et joyeuse'

르동의 검은색 작업은 인간 기원에 관한 탐구이자, 거친 상태였던 화가의 무의식을 다스리는 훈련의 과정이었다. 그렇기에 검은색 작업은 일반 대중들이 보기에는 솔직히 난해한 측면이 강했다. 그렇기에 독특하고 환상적인 그림에 매료된 위스망스를 비롯한 상징주의자들 사이에서 화제가 되었을 뿐, 당시 대중들과 프랑스 화단에선 외면당하였다.⁹⁷⁾

2. 낭만주의와 ‘검은 태양’, ‘잘려진 머리’ 모티브

어린 나이에 포, 보들레르 등의 낭만주의 및 상징주의 문학 작품들을 접하면서 낭만주의적 사상⁹⁸⁾을 받아들이게 된 르동에게 자연이 주는 상상력은 예술의 근원이었다. 그 또한 1898년에 멜레리오에게 보낸 편지에 본인 미술의 본질에 무의식적 상상력이 자리하고 있음을 언급하였다.⁹⁹⁾ 아마 그가 “무의식”이란 용어를 사용한 것과 관련하여 1877년에 프랑스로 번역되어 출판된 에두아르트 폰 하트르만(Edourd Von Hartmann)¹⁰⁰⁾의 저서 『무의식의 철학』(1869)을 참고한 것으로 보인다.¹⁰¹⁾

97) 르동은 1881년에 첫 전시회를 열었으나 당시 주류 화단과 대중들의 반응은 싸늘하기 그지없었다. 이때의 상황에 대해 그는 “이는 나의 기억 속에 언제까지나 수수께끼로 남아있을 것이다.”라고 언급했다. 그리고 1882년에 두 번째 개인전을 열었으나 위스망스와 앤스캥 만이 그의 독특한 예술 작품에 호기심 어린 관심을 보였을 뿐, 역시나 대중들의 반응은 냉정했다. 정숙자, “상징주의와 오달롱 르동” (석사학위, 홍익대학교 대학원, 1970), pp. 18-19

98) 18세기 말부터 19세기 초 사이에 이성 중심의 계몽주의와 고전주의에 대한 반동으로 일어난 낭만주의 사상은 세계를 인식하게 하는 힘이 이성이 아닌 감성에 있으며, 우주는 살아있는 유기체로서 감각적 현실을 초월하여 관념의 세계에 실체가 존재한다고 보았다. 그렇기에 낭만주의 예술은 그 이전까지는 배제되어 왔던 예술가의 상상력에 초점을 두고, 예술을 펼치는 데 있어 감정, 신비 등과 같은 비합리적인 것을 중요시하게 되었다.

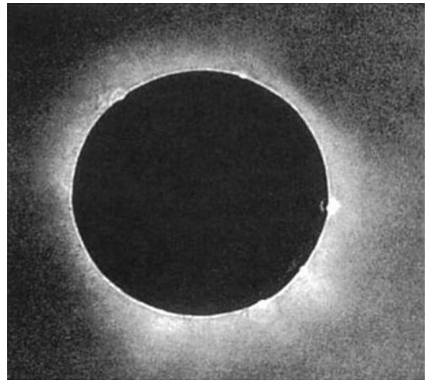
99) 르동은 그의 창작 작업에 관한 질문에 답하면서 “상상력은 무의식의 전달자이다.”라고 말을 끝마쳤다.

100) 하트르만은 “심리적 무의식”을 의식적 정신 생명의 기원으로 간주했는데, 그것이 우의 실체를 형성하는 “절대적 무의식”으로부터 파생되었다고 간주했다. 그는 예술적 작업이 무의식적인 과정에 기반을 두고 있으며, 순교자, 예언자, 신비주의자들과 함께 예술가들을 “자발적인 감각과 무의식적인 환각의 융합”의 주요 저장고로 묘사하였다. Dario Gamboni, 앞의 논문, p. 785

101) 19세기 말 당시에는 최면, 꿈과 같은 무의식적 영역에 관한 심리학적 담론 및 연구들이 활발히 진행되던 시기였고, 그는 마담 레이삭의 살롱을 다니며 이와 관련된 다양한 지식을 얻을 수 있었다.

르동은 낭만주의가 추구한 무의식적 상상력과 실증주의 사상이 중요시한 이성과 과학과 같은 대립하는 개념들이 같이 공존함으로써 인간의 정신적 발전이 이루어진다고 보았다. 그에게 있어 진정한 예술은 양극단의 어느 한 곳에 치우친 상태가 아닌 의식과 무의식이 같이 작용하면서 만들어지는 것이었다. 그의 자서전 첫 장에는 다음의 문장으로 시작한다. “나는 나 자신을 따라 예술을 만들었다. 나는 가시적 세계의 경이로움에 눈을 열고, 뭐라고 말하든 자연과 생명의 법칙들에 순응하고자 끊임없이 관심을 가지면서 작업했다.”¹⁰²⁾ 그런 점에서 그의 작업에 나타나는 구체 및 검은 태양 등과 같은 우주론적 이미지, 잘려진 머리, 안드로진, 괴물 등과 같은 독특하고 환상적인 모티브들은 바로 단순히 환상성만을 지닌 것들이 아닌 외부적 환경에 대한 끝없는 관심 속에서 만들어졌다.

유럽 낭만주의자들에게 브라만교, 불교와 같은 인도철학은 이성애 지배되어 버린 인간 정신을 구원할 수 있는 대안으로 다가왔다. 그 과정에서 형성된 낭만주의 미학은 원초적 세계, 즉 우주와의 합일을 꿈꾸었다.¹⁰³⁾ 그들에게 인간이 가진 최고의 능력인 상상력은 인간과 우주를 합일하게 하는 힘이었으며, 이 상상력이 기반이 되는 꿈, 환상, 광기 등의 비합리적인 영역들은 우주와의 합일을 가능케 하는 것으로 다가왔다.¹⁰⁴⁾



[도판 44] 19세기에 촬영된 검은 태양 사진

그의 미술에 나타나는 우주론적 표현은 19세기에 퍼진 신비주의 사상의 영향이 크다. 참고로 19세기 후반 프랑스는 천문학 분야에 관한 연구가 활발하게 진행되던 시기였고, 대중들을 위한 천문학 서적들이 출판되었다. 거대 망

102) Odilon Redon. 앞의 책, p. 8

103) 박혜숙은 낭만주의의 꿈, 몽상은 불교에서 말하는 해탈의 상태와 맞닿아 있다고 주장한다. 박혜숙, “불교 우주론과 신비주의 그리고 낭만주의 미학,” 프랑스문화예술 연구 제12집 (2004), p. 21

104) 특히 상징주의 시인들은 낭만주의 미학이 추구한 우주와 인간 사이에 보이지 않는 교감이 있으며, 인간은 사물 안에 내재해 있는 우주의 비유 혹은 상징을 볼 수 있어야 한다는 우주적 알레고리에 크게 영향을 받았다. 박혜숙, 위의 논문, pp. 17-21

원경의 발명은 천문학용 사진술의 발전으로 이어져 혜성, 태양 등과 같은 천체들의 세밀한 이미지를 만날 수 있게 되었다.[도판 44]

아이러니하게도 천문학의 발전은 오히려 사람들에게 영적인 세계에 대한 환상을 더 자극하기 시작했다. 19세기 프랑스 천문학을 부흥시키는 데 일조한 플라마리옹(Nicolas Camille Flammarion, 1842-1925)¹⁰⁵⁾을 비롯한 다수의 다원주의자는 당시에 퍼져있던 신비주의 사상에 감응되어 죽음 이후의 삶, 즉 윤회적 삶을 이룰 수 있는 공간으로서 우주를 바라보았다. 그들에게 지구는 모든 행성 중 가장 아래에 자리하는 것이었다.¹⁰⁶⁾

1883년에 제작한 석판화집 『에드가 포에게』¹⁰⁷⁾ 속 다섯 번째 판화 <살아있는 존재를 이끄는 숨결은 구체안에도 존재한다>[도판 45]는 플라마리옹의 영향을 받은 르동의 우주론적 관점이 잘 드러나는 대표적인 작품이다. 작품 속에 보이는 검은 공 이미지는 전통적으로 낭만주의 문학이 만들어 놓은 ‘검은 태양’이라는 이미지에 그 뿌리가 있다.¹⁰⁸⁾ 태양은 이원성을 지닌 존재로 태양의 빛이 너무 과하면 고통을



[도판 45] 오딜롱 르동, <살아있는 존재를 이끄는 숨결은 구체안에도 존재한다 (Le souffle qui couduit les êtres est aussi dans les sphères)>, 1883, 석판화, 27.3×20.9cm, LA 카운티 미술관

105) 카미유 플라마리옹은 19세기 프랑스의 천문학자이자 작가이다. 그는 천문학에 관한 대중 과학 소설 작품들, 초기 공상과학(Science Fiction) 소설로 간주하는 몇몇 작품들, 심령 연구에 관한 작품들을 포함하여 약 50권 이상의 저서를 저술한 다작 작가였다. 그가 1887년에 쓴 *Lumen*이라는 소설은 인간인 주인공이 외계인의 영혼과 대화하는 형식으로 구성되고 있는데, 이는 공상과학 소설의 선구적인 작품으로 간주한다.

106) 플라마리옹은 1877년 화성 운하 논쟁 이후부터 외계 생명체가 있을 것이라 점점 더 확신하게 되었다.

107) 르동이 1883년에 발표한 석판화집으로 총 6점의 판화 작품들로 구성됐다. 작품 제목들은 에드가 앨런 포의 시에서 가져왔으나, 화가의 예술관을 반영하여 환상적이며 독특한 그림들로 표현하였다.

108) 대표적으로 검은 낭만주의(Roman noir) 작가 네르발이 우울함을 언급할 때 사용한 검은 태양을 들 수 있다. 비평가 테오필은 르동이 좋아했던 뒤리의 <멜랑콜리아 I>에 등장하는 혜성 이미지를 검은 태양으로 해석했다. 그는 검은 태양을 우주에서 보내는 고통의 신호로 보았다. Barbara Larson, 앞의 책, p. 120

느끼게 되나, 적당한 빛은 자양분이 된다.¹⁰⁹⁾ 이러한 관점에서 볼 때, [도판 45]에 나오는 검은 태양은 멜랑콜리와 같은 우울함의 표상이라기보다는 구체들에 생명력을 주는 근원적인 힘에 대한 상징으로서 해석할 수 있다.

이 같은 우주론적 표현에 있어 라슨(Barbara Larson)은 르동이 20대 때 플라마리옹의 저서 『다원적인 세계』(1862)의 소장하고 있었다는 사실을 통해 위와 같은 우주론적 특징이 나타나는 작업에 플라마리옹의 사상이 반영되고 있다고 주장한다.¹¹⁰⁾ 산드스트롬(Sven Sandström)에 따르면, 작품 제목에서 말하는 ‘숨결 또는 입김’은 태초의 생명 창조와 연관되어 있으며, 힌두교에서의 범신론적 사상과 플라마리옹의 사상을 반영하여 인간 존재와 우주가 동일함을 암시한다.¹¹¹⁾

르동 미술 전반에 등장하는 ‘잘려진 머리’ 모티브는 낭만주의 때부터 화가들에게 인기 있는 주제였는데, 이는 성서나 신화 속에 등장하는 유디트, 살로메, 오르페우스 등과 같은 참수가 등장하는 이야기에 관한 관심으로 이어졌다. 여기에 19세기 중반 유럽 예술가들을 중심으로 유행하기 시작한 팜프파탈¹¹²⁾ 모티브와 결합하여지면서, 잘려진 머리는 위협받는 남성성에 대한 상징으로서 나타나게 되었다.[도판 46, 47]

특히 낭만주의와 상징주의를 잇는 화가로 평가되는 귀스타브 모로(Gustave Moreau, 1826-1898)는 이러한 신화적 주제들로부터 예술적 영감을 받아 작업한 대표적인 인물이었다. 장식적이며 환상적인 모로의 작품들은 이후 르동을 비롯한 상징주의 예술가들에게 영감을 제공하였다.¹¹³⁾

모로가 성서 속에 나오는 세레 요한과 살로메 이야기를 주제로 그린 <환

109) Barbara Larson, 앞의 책, p. 123

110) 라슨은 작품 제목이 다원적인 세계에 “우주 전체에 걸쳐 발견되는 생명의 숨결은 걸 보기에 고독과 존재의 찬란함으로 사람들의 공간을 변형시킨다.”라는 문장을 연상케 한다고 보았다. Barbara Larson, 위의 책, p. 126

111) Sven Sandström, 앞의 논문, pp. 87-89

112) 팜프파탈(femme fatale)은 프랑스어로 ‘과멸로 이끄는,’ ‘숙명적,’ ‘치명적’을 뜻하는 파탈(fatale)과 ‘여성’을 의미하는 팜프(femme)의 합성어로 즉, ‘거부할 수 없는 매력으로 남성을 유혹해 결국 과멸에 이르게 하는 치명적 여인’을 뜻하는 단어이다.

113) 당시 많은 시인과 화가가 모로의 그림을 존경했다. 회화에서는 페르낭 크노프, 뤼비 드 샤반느 등이 모로에게 영향을 받았으며, 문학적으로는 테오도르 드 반빌, 장 로랭 등이 모로에 관한 시를 썼다. 또한 테오필 고티에, 위스망스, 말라르메, 에밀 졸라 등은 모로의 작품을 칭찬하였다. Pierre-Louis Mathieu, *Gustave Moreau* (NewYork: Flammarion, 1994), p. 309

영>[도판 48]은 르동의 검은색 작업에 나오는 ‘잘려진 머리’ 모티브에 직접적인 영감을 준 작품이다. 일반적으로 회화 작품 속 세레 요한의 잘린 머리는 쟁반 위에 올려져 표현되어졌다. 그러나 모로는 그 안에 환상성을 더하여, 이 세레 요한의 머리를 허공에 띄움으로써 기존의 틀을 부순 새로운 방식으로 그려내었다.



[도판 46] 앙리 레오폴드 레비, <오르페우스의 죽음(La mort d'Orphée)>, c. 1870, 캔버스에 유화, 46.5×55.8cm, 시카고 미술관



[도판 47] 귀스타브 모로, <오르페우스(Orphée)>, 1865, 목판에 유화, 154×99.5cm, 오르세 미술관

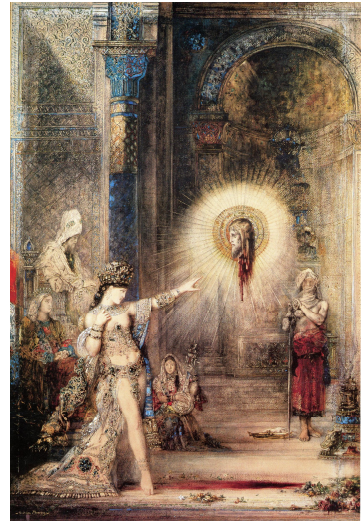
모로는 특이함 색감과 구성을 택하였으나, 기초적인 묘사에 있어서는 고전적인 기법을 따랐다. 그러나 르동은 모로의 작품에 영감을 받긴 했지만, 이를 독창적인 상상력으로 완전히 다른 분위기의 환상적인 이미지로 만들어 냈다.

르동의 검은색 작업의 문을 연 그의 첫 번째 석판화집 『꿈속에서』에서 ‘잘려진 머리’는 중요한 모티브로 작용하고 있다. 그는 총 10점의 판화 작품 중 7점에서 잘려진 머리 모티브를 사용하였다. 또 다른 1점에선 잘려진 머리는 등장하지 않으나 허공에 뜬 눈알이 나타나고 있는데, 구도적으로 모로의 작품과 유사한 양상을 보인다.[도판 49, 50]

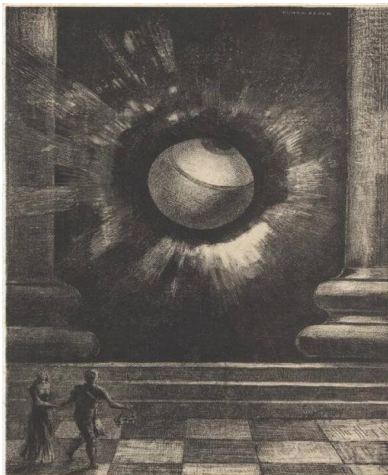
동일한 석판화집의 열 번째 판화 작품인 <접시 위에>[도판 51]를 보면 납작한 접시 위에 놓인 잘려진 머리가 등장한다. 이전 유럽 회화 작품들 속 잘

려진 머리는 참수당해 이미 눈을 감고 죽음을 맞이한 상태거나, 잘려진 채 고통받은 표정으로 그려지는 게 일반적이었다. 세례 요한의 머리를 환상적인 구도로 묘사했던 모로 역시 이러한 전통적 이미지를 유지했다.

그러나 르동은 죽음을 암시하는 잘려진 머리를 마치 살아있는 것처럼 표현함으로써 죽음과 생의 가운데에 자리하는 모호한 존재로 보이게 만들었다. 오른쪽 바닥에 있는 도끼는 접시 위의 목을 자른 수단임을 암시한다. 그러나 주변에는 피 한 방울 보이지 않으며, 잘려진 머리는 죽음에 빠진 상태가 아닌, 살아있는 눈빛을 지닌 채 위로 시선을 향하고 있다. 오히려 은은한 미소를 띠고 있는데, 이는 물질적인 몸으로부터 해방되어 마치 해탈한 상태에 들어선 듯한 느낌을 준다.



[도판 48] 귀스타브 모로, <환영 (L'Apparition)>, 1876, 수채화, 106×72.2cm, 오르세 미술관



[도판 49] 오딜롱 르동, <환영 (Vision)>, 1879, 석판화, 27.3×19.7cm, Museum of Modern Art



[도판 50] 오딜롱 르동, <바퀴 (La Roue)>, 1879, 석판화, 23×19.5cm, Museum of Modern Art

이러한 잘려진 머리는 검은색 작업 초기에 집중적으로 나타나는 모티브로, 여기에 르동은 여러 이질적인 요소들을 결합함으로써 이원적인 특성을 기반

으로 한 독창적인 괴물 이미지를 끌어냈다. 이는 또한 1890년대 이후 색채 시기로 전환된 후에 다시 나타나게 등장하는데, 이때에는 오르페우스 신화를 기반으로 하여 몽환적인 분위기의 부드러운 모습으로 표현됐다.

르동의 검은색 작업은 상상력, 꿈 등과 같은 비합리적인 것을 추구한 낭만주의 예술에 영향을 받았으나, 본인의 무의식적 상상력을 의식적인 작업을 반영함으로써 독창적인 예술로 발전시켰다. 르동은 이 무의식적 상상력이 그의 예술의 본질로 자리하고 있으나, 예술가로서 무의식에 잠식당하지 않기 위해서는 의식적인 것에 항상 관심을 두어야 함을 강조했다. “미술은 다른 어떤 분야들보다 예술가가 본인의 작품을 준비하는 작업의 매 순간 의식적이기를 요구한다.”¹¹⁴⁾



[도판 51] 오딜롱 르동, <접시 위에(Sur la coupe)>, 1879, 석판화, 24×16cm, Museum of Modern Art

114) Odilon Redon, 앞의 책, p. 101

제4장 르동의 검은색 작업 속 괴물 모티브에 나타난 이중 이미지 분석

르동의 검은색 작업을 대표하는 괴물 모티브에는 이중 이미지의 특징이 강하게 드러나고 있다. 이 괴물들은 ‘의식과 무의식’, ‘물질과 정신’ 등의 양극단의 이원적인 특성으로 만들어진 존재이다. 이는 인간 기원에 관심과 예술을 통해 정신적인 발전을 이루고자 한 그의 생각을 반영한다. 본 장에서는 괴물 모티브에 나타난 이중 이미지 특징을 ‘인간-폴립’, ‘인간-식물’, ‘인간-동물’, ‘인간-기구’, 총 4가지 특징으로 범주화하여 관련 작품들과 함께 살펴보고자 한다.

제1절 인간-폴립(Polyp)

첫 번째 범주인 ‘인간-폴립(Polyp)’은 르동의 검은색 작업에 독창성을 부여하는 데 일조한 이중 이미지이다. 이는 폴립과 다른 생물을 결합한 방식의 표현으로 그가 즐겨 사용했던 이미지였다.



[도판 52] 폴립(히드라)의 실물 사진

폴립은 자포동물의 한 형태로서 다세포동물 가운데 해면동물 다음 단계의 하등동물로, 당시 진화론적 개념에서 볼 때 동물 중에서 가장 원시적인 단계에 속하는 존재였다.[도판 52] 유럽에서는 18세기서부터 이 기묘하기 그지없는 폴립에 관한 연구가 활발하게 전개되었다.¹¹⁵⁾ 식물의 형상에 가깝지

115) 1740년까지만 해도 폴립은 식물로 알려져 있었는데, 수학자이자 자연사가인 아브라암 트랑블레의 발견으로 동물처럼 스스로 움직이고 먹이를 잡아먹고 소화한다는 점이 밝혀졌다. 이 폴립의 발견은 가설로만 남아있던 식물계와 동물계를 잇는 중간 단계의 존재가 실재한다는 사실을 증명하였다. 이충훈, “디드로와 폴립 - 디드로의 과학 이론과 문학적 상상력”, 인문논총 제66집 (2011), pp. 141-143

만, 동물과 같은 생식 활동을 하는 이 모호한 생물은 당연히 식물학자 사이에서도 화제가 되었다. 그러므로 다윈주의자이자 식물학자였던 클라보를 통해 르동은 폴립에 대한 지식을 얻었을 것이다.

1883년에 발표한 석판화집 『기원(Les Origines)』에서 그는 작품에 등장하는 대다수 괴물을 폴립과 다른 생물들을 결합한 이중 이미지로 표현했다. 제목에서부터 다윈의 『종의 기원』(1859)을 연상케 하는 만큼, 그의 검은색 작업 중에서도 진화론적 주제를 가장 강하게 드러내는 작품집이다. 총 9장의 판화로 구성된 이 작품집은 물질적이며 원시적 존재들을 시작으로 이것들이 점차 진화해 나가는 과정을 그려내고 있다. 마지막 장에 이성을 가진 인간 존재를 등장시킴으로써 정신적인 발전이 가능한 인간이 진화의 최종 과정에 자리하고 있음을 암시하였다.¹¹⁶⁾



[도판 53] 오딜롱 르동, 『기원』의 표지화, 1883, 석판화, 30.5×22.5cm, Museum of Modern Art



[도판 54] 오딜롱 르동, <그리고 인간이 나타났다(Et l'homme parut, interrogeant le sol d'où il sort et qui l'attire, il se fraya la voie vers)>, 1883, 석판화, 27.9×20.9cm, Museum of Modern Art

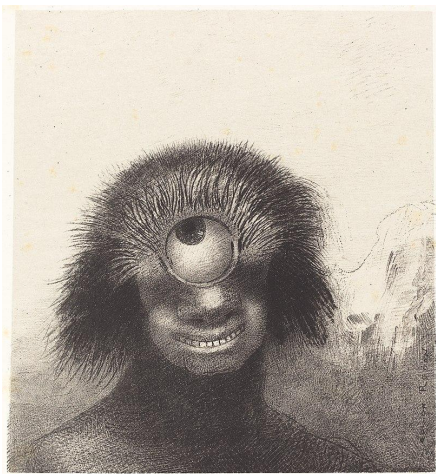
이 작품집의 표지화[도판 53]를 보면, 거의 세포 단계로 보이는 존재가 등

116) 여기에서 르동은 자연과 인간세계를 연결한 낭만주의 사상에 기초를 두고 동시에 진보적인 과학에 새로운 이미지를 부여하는 세계를 추구함으로써 서로 대립하는 요소의 이중적인 수용을 보여준다. 한성희, 앞의 논문, p. 45

장하고 있다. 이것이 바로 다음 장에서부터 등장하는 괴물의 ‘기원’이다. 이 기원적 존재는 어딘지는 알 수 없으나, 아마 깊은 바닷속으로 추측되는 어느 공간에서 함께 부유하고 있다. 이는 ‘생명체는 공동 조상으로부터 생겨난다.’라고 주장한 다윈의 사상을 반영하고 있는 듯하다.¹¹⁷⁾

이 그림의 중앙에 등장하는 ‘인간 얼굴을 한 폴립(Polyp)’은 폴립의 몸에 인간 얼굴을 결합한 기형적인 존재로, 모호하게 그려진 주변 것들과는 달리 뚜렷한 형태를 하고 있다. 이 존재는 작품집의 맨 마지막에 등장하는 인간의 기원이다. 그러나 아직 진화가 덜 된 원시적인 단계에 있음을 암시한다.

원시적인 존재인 폴립의 몸은 가장 동물적인 영역인 아래를 향하고 있다.



[도판 55] 오딜롱 르동, <웃고 있는 흉측한 키클롭스의 일종인, 괴상한 폴립이 물가에 떠 있다(Le Polype difforme flottait sur les rivages, sorte de cyclope souriant et hideux)>, 1883, 석판화, 21.3×19.9cm, Museum of Modern Art

그러나 폴립의 몸은 원시적인 존재이기에 더는 정신적 영역으로는 나아갈 수 없다. 위를 향한 간절한 시선과 대비되게 얼굴 가득 만연한 미소는 현재에 대한 만족으로 보인다. 아이러니하게도 이성을 상징하는 눈이 자리한 곳은 원시적인 폴립 상태에 머물러 있고, 그에 반해 인간의 형태에 가까운 코와

이에 비해 이성적인 존재로서 시선을 위로 고정한 채 은은한 미소를 띠고 있다. 이 미소는 그가 원시적 존재에서 이성적 존재인 인간으로 진화할 수 있음에 대한 암시적인 표현으로 볼 수 있다.[도판 54]

동일한 석판화집의 5번째 판화인 <웃고 있는 흉측한 키클롭스의 일종인, 괴상한 폴립이 물가에 떠 있다>[도판 55]는 제목으로부터 직접적으로 폴립과의 연관성을 말하고 있다. 그는 고대 그리스 신화 속에 등장하는 외눈 괴물인 키클롭스에 폴립을 결합하여 괴물이 가진 원시적인 면을 강하게 묘사하고 있다.

이 괴물이 가진 커다란 눈은 정신적 영역을 갈망하며 시선을 위를 향하고 있다.

117) 찰스 다윈, *종의 기원*, 장대익 옮김, (서울: 사이언스 북스, 2019), p. 237

입은 활짝 지은 미소를 통해 원시적인 동물적 모습을 보여주고 있다.

당시 폴립은 과학자들뿐만이 아니라 예술가들에게 있어서 과학적인 상상력을 제공하였다. 그렇기에 동물과 인간 간의 경계 또한 모호하다고¹¹⁸⁾ 생각한 르동 역시 이 모호한 존재로부터 영감을 받아 작업했다. 또한 어느 한 곳에 확실하게 속하지 않은 폴립의 불확정한 특성은 작가가 표현하고자 한 암시 미술에 부합하는 이미지가 아닐 수 없었다.

이와 관련하여, 21세기의 비평가들은 다윈의 진화론에 대한 르동의 지식, 파리 자연사 박물관 방문, 의과대학 강의 참석 등을 바탕으로 폴립, 키메라, 키클롭스, 안드로진 등의 인물은 인간 생명의 시작에 대한 명상이라고 본다.¹¹⁹⁾ 어느 한 곳에 속하지 않은 신체적 모호성은 우리의 자아를 위협할 수도 있으나 자연의 강인함을 보여주기도 한다.

제2절 인간-식물

두 번째 범주인 ‘인간-식물’은 검은색 작업 초기에 집중적으로 등장하는 이중 이미지이다. 르동은 식물 혹은 꽃의 이미지에 인간 머리 혹은 눈 이미지가 결합한 ‘인간-식물’의 모습을 한 괴물을 만들어 냈다. 이러한 특징은 표현적인 면에서는 앞서 말한 바와 같이 그랑빌의 삽화로부터 영향을 받은 것으로 보인다.[도판 56] 또한 식물학자였던 클라보는 식물과 동물을 연결하는 연구에 몰두해 있었는데,¹²⁰⁾ 이 또한 르동이



[도판 56] J. J. 그랑빌, <식물들의 기상>, 1843, 프랑스 국립 도서관

118) “동물과 인간의 삶은 마찬가지로... 나는 특정 괴물들을 만들어 내는 데 있어 본능에 내재한 직감적 명령을 따른 것이라 믿는다.” Odilon Redon, 앞의 책, p. 27

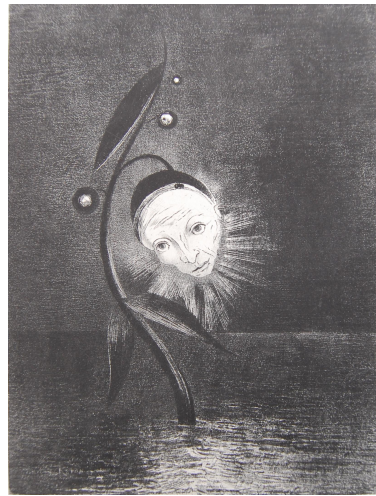
119) Jodi Hauptman, *Beyond the Visible: The Art of Odilon Redon* (New York: The Museum of Modern Art, 2005), p. 6

120) “나는 또한 나중에 식물 생리학 분야에서 일한 식물학자 클라보의 친구였다. 내가 잘 아는 건 아니지만, 그는 눈에 보이지 않는 세계의 경계에서 동물과 식물, 꽃이면서 생물인-하루 중 몇 시간 동안 빛의 작용 아래서만 동물로 존재하는 이 신비스러운 요소에 대해 탐구하고 있었다.” Odilon Redon, 앞의 책, p. 9

이후 ‘인간-식물’과 같이 하이브리드적인 요소¹²¹⁾를 지닌 기형적 괴물을 만들어 내는 데 영향을 주었을 것으로 여겨진다.¹²²⁾

1885년에 제작한 석판화집 『고야 예찬』의 첫 번째 판화 <늪지의 꽃, 슬픈 인간의 머리를 가진>[도판 57]이다. 이 괴물은 인간 머리와 꽃이 결합한 기괴한 모습으로 작품에 등장하고 있다. 여기 절대 현실에서는 볼 수 없는 ‘인간-꽃’ 이미지는 다음 장에서 살펴볼 ‘인간-동물’에 나오는 <울고 있는 거미>[도판 61]와 마찬가지로 모호한 생명체이다. 이는 이 존재들이 식물에 가까운 건지 아니면 동물에 가까운 건지 즉, 존재의 모호함을 지니고 있다.¹²³⁾

위스망스는 이 그림에 대해 “이 납빛의 꽃에 한없이 발산되는 몹시 개인적인 슬픔을 발견했다. 그것의 표정에는 전체적으로 비탄에 잠긴 시선의 낱아빠진 피어로, 울고 있는 늙은 어릿광대... 울분에 사로잡힌 고대 왕의 상심한 모습이 비친다.”¹²⁴⁾라 말했다. 이는 그의 주관적인 관점이 반영된 지극히 문학적인 평가로 보인다.¹²⁵⁾



[도판 57] 오딜롱 르동, <늪지의 꽃, 슬픈 인간의 머리를 가진(La Fleur du marécage, une tête humaine et triste)>, 1885, 석판화, 27.3×20.4cm, Museum of Modern Art

식물 줄기에 피어난 인간 머리는 바로 이성을 가진 정신적인 존재로서, 절대적인 공간인 위로 향해 시선을 향하고 있다. 그러나 검은색의 늪지와 식물 줄기는 원시적인 무의식을 암시하며, 이 존재가 원시적인 영역에 속해 있음을 암시한다. 그러나 의식을 상징하는

121) 르동의 괴물은 기괴한 하이브리드로서 일부가 동물과 식물로 된 모호한 인간의 모습으로 나타나는데, 목탄화의 모호한 표현성과 같이 이는 불확실한 존재임을 보여준다.

Jodi Hauptman, 앞의 책, p. 6

122) 식물에서 인간의 형상으로 이어지는 진화론적인 성장에 대한 르동의 흥미는 식물과 동물 세계의 경계에 대한 유기적 형상에 흥미를 느끼고 있던 클라보에 의해 더 자극받았다고 볼 수 있다. 이영임, 앞의 논문, p. 25

123) Druick W. Douglas, 앞의 책, p. 153

124) J. K. Huysmans, *Oeuvres*, V III, p. 159; Stephen Frederic Eisenman, 앞의 논문, p. 82 재인용

125) 이 동판화에 등장하는 각각의 이미지는 삶의 근본적인 신비에 직면한 실존적 우울함을 전달한다고 볼 수 있다. Jodi Hauptman, 위의 책, p. 10

인간 머리는 자신이 속한 어두운 무의식을 약하게나마 밝히고자 하고 있다.

이러한 표현은 구스타브 용이 말한 고차원의 의식에 관한 생각과 맞닿는 지점이 있다. “빛을 가져오는 자, 즉 의식의 확대자로서의 그것은 어둠, 즉 태고의 무의식 상태를 극복한다. 현대인의 의식을 초월한 고차원의 의식이 이 세상의 단 하나의 존재와 같게 된다. 이 고독성이 고차원의 의식의 소유자와 그의 주위 환경과의 충돌을 표시한다. 어둠의 정복자가 먼 태고로 되돌아가서 많은 전설과 함께 일찍이 근본적인 정신의 고뇌, 즉 무의식이 있었음을



[도판 58] <선인장 남자(L'homme cactus)>, 1882, 목탄화, 46.5×31.5cm, Museum of Modern Art

입증한다.”¹²⁶⁾ 감보니는 르동의 무의식에 대한 이해는 프로이트의 범성적 개념보다는 용의 집단적 무의식 이론에 더 근접하다고 주장한다.¹²⁷⁾

1882년에 작업한 <선인장 남자>[도판 58]에서 화가는 양극단의 를 목까지 잘린 남성 이미지에 선인장 이미지를 결합한 그로테스크한 괴물로 표현하였다. 르동은 이 괴물이 아직 진화가 덜 된 상태임을 묘사하기 위해 흑인 남성의 모습을 취했는데, 이는 당시 진화론과 골상학 등을 통해 정당화된 제국주의 사상이 반영되어 있다.¹²⁸⁾

당시 프랑스는 다윈의 진화론적 관점에서 의 인종학에 관한 연구가 활발하게 진행되었다. 이러한 관심과 연구를 반영하듯, 1877년부터 식민지에서 데려온 흑인 원주민들의 전시가 열리기 시작했다.¹²⁹⁾ 1881년에 르동은 남아메리카의 티에라

126) C. G Jung/C. Kerényi, “*Essays on a Science of Mythology*” trans. R. FC.Hull. (Publisher: Princeton University press), p. 88; 정귀영, *초현실주의 · 소한진 · 「꿈 죽음 광기 심령 원시종교」* (서울: 문예한국사, 2011), p. 72 재인용

127) Dario Gamboni, 앞의 논문, p. 786

128) 보불전쟁의 패배와 알자스 로렌 지방로 인한 국가적 상실을 채우기 위해 프랑스는 해외 식민지 확보에 뛰어들었는데, 1870년에서 1900년대는 프랑스 제국주의가 가장 고양된 시기였다. 그자비에·야코노, 『프랑스植民地帝國の歴史』 平野千果子 譯, 白水社, 1998년; 三浦信孝, 『現代フランスを讀む』 大修館書店, 2002년; 노리코 야마조, “Image of Black Figures in the Art of Odilon Redon,” *都市文化研究* Vol. 20 (2018), p. 45 재인용

129) Douglas W. Druick, 앞의 책, p. 139

텔 푸에고 인들의 전시를 보게 되었는데, 원시적인 모습에 가까운 그들로부터 고귀한 순수성에 대한 향수와 함께 길들지 않은 야만성이 주는 충격이라는 양가적인 감정을 느꼈다.¹³⁰⁾

남자의 얼굴이 올려진 화분 부분을 자세히 보면, 역동적인 모습을 한 아마조네스의 모습이 그려져 있는 것을 볼 수 있다.[도판 59] 아마조네스는 고대 그리스 신화에 나오는 모계 사회의 부족이다. 아마조네스의 역동성은 자연 그 자체의 원시성을 상징하는데, 이는 이 괴물의 근원이 무의식적인 자연에 있다는 것을 암시한다.¹³¹⁾

선인장 남자의 얼굴 부분은 밝게 표현되고 있으나, 그곳을 제외한 머리와 목은 검은색으로 짙게 표현되고 있다. <갑옷> [도판 68]과 유사하게 이것에 달린 검은 가시들은 그의 원시적이며 어두운 무의식을 의미한다. 그렇기에 의식을 상징하는 얼굴 부분에는 가시는 더 자리하고 있지 않다. 그러나 상처투성이의 얼굴은 의식과 무의식이 공존하기 위해서는 많은 고통이



[도판 59] <선인장 남자>의 화분 부분 확대

수반됨을 암시하고 있다. 이는 또한 자신의 기원으로 인해 고통스러워하는 원시적 존재는 바로 르동 본인의 모습을 표현한 것이라고 해석할 수 있다.¹³²⁾

이처럼 ‘인간-식물’에서의 식물은 자연에서 생겨난 원시성과 무의식적 상상력을, 인간은 이성을 지닌 의식적인 존재를 상징하고 있다. 그런 점에서, 우리는 이원적인 특성으로 만들어진 이 괴물은 바로 인간 존재에 대한 표상임을 확인할 수 있다. 1890년대 후반 르동과 교류하였던 고갱이 남긴 괴물에 대한 글은 위의 해석을 뒷받침해 준다.¹³³⁾ “... 그의 모든 식물 및 배아 그리고 본질적으로 인간 존재는 함께 살아왔다. 그는 최대한의 이치로 우리를 (그

130) Odilon Redon, 앞의 책, pp. 87-88

131) 노리코 야마조, 앞의 논문, p. 139

132) 김희진, 앞의 논문, p. 42

133) 고갱은 1889년 위스망스가 그의 저서 『어떤 이들(Certains)』에서 르동의 “괴물”을 작가 입맛대로 사용한 데에 격분하여 이에 대해 장문의 글로 반론했다. Douglas W. Druick, 앞의 책, p. 172

가 창조한 이미지의 존재에 대해) 의심하게 만든다. (...) 르동의 모든 작업에서, 나는 단지 마음의 언어를 볼 뿐이지, 괴물이 아닌, 완전히 인간적인 것을 볼 수 있다.¹³⁴⁾

제3절 인간-동물

세 번째 범주인 ‘인간-동물’은 르동 미술 전반에 걸쳐 가장 오랫동안 사용된 이중 이미지 표현이다. 이는 대체로 인간 얼굴에 어류, 곤충 등과 같이 하등생물이 결합한 모습으로 그려지고 있다. 이러한 특징은 당시 유명 삽화가였던 그랑빌의 삽화 소설 『또 다른 세계(Un Autre monde)』(1843)와 고양이 동판화집 속 인간과 동물이 결합한 그로테스크한 존재들로부터 영향을 받은 것으로 보인다.[도판 60] 이외에도, 그의 스승이었던 판화가 브레스댕의 밑에서 풍자화와 관련된 자료들과 작업에 사용되는 여러 기법을 배울 수 있었다. 그 과정에서 르동은 두 개의 형상을 겹쳐놓는 혼합기법(Superimposition)을 습득한 것으로 여겨진다.¹³⁵⁾



[도판 60] J. J. 그랑빌, <가면무도회>, 1843, 프랑스 국립 도서관

1881년에 그린 <울고 있는 거미>[도판 61]에는 인간 얼굴을 가진 기형적인 거미의 모습을 한 괴물이 등장한다. 여기에서 인간 얼굴은 이성을 지닌 진화적 존재임을 상징하며, 정신의 영역을 갈망하며 시선을 위로 향하고 있다. 그러나 원시적 존재를 상징하는 거미의 몸에 갇힌 현 상태에서는 결국 불가능함을 인지하고 비탄에 빠져 눈물을 흘리고 있다.

134) For the Gauguin text, see Jean Loize, “Un inédit de Gauguin,” *Nouvelles littéraires* (7 May, 1953), trans. in Daniel Guérin, ed Eleanor Levieux trans. *The Writings of a Savage: Paul Gauguin* (New York, 1978), pp. 42-43; Douglas W. Druick, 앞의 책, p. 172 재인용

135) 한성희, 앞의 논문, p. 38

반면에 그가 같은 해에 비슷한 구성으로 작업한 또 다른 작품 <웃고 있는 거미>[도판 62]에 등장하는 거미 괴물은 오히려 아래로 몸을 향한 채 활짝 미소를 띠고 있다. 이러한 표현은 앞에서 본 <괴상한 폴립이 물가에 떠 있다.>[도판 55] 속 괴물의 미소를 연상케 하는데, 이 미소는 <울고 있는 거미>[도판 61]의 거미 괴물과는 다르게 자신이 속한 이 낮고 원시적인 공간에 대해 만족하고 있는 상태임을 의미한다.



[도판 61] 오딜롱 르동, <울고 있는 거미(L'Araignée qui pleure)>, 1881, 목탄화, 49.5×37.3cm 개인 소장



[도판 62] 오딜롱 르동, <웃고 있는 거미(L'Araignée souriante)>, 1881, 목탄화, 49.5×39cm, 루브르 박물관

르동은 이러한 표현을 통해 동물들은 자신들이 비참한 상태임을 인지할 수



[도판 63] <웃고 있는 거미>의 얼굴 부분 확대

없다고 한 파스칼의 사상을 반영한 것으로 생각된다.¹³⁶⁾ 그렇기에 <웃고 있는 거미> [도판 62]에 비해 이 거미 괴물은 인간적인 특징은 거의 흐릿해지고 있다. 반면에 동물적인 특징이 더 도드라지고 있는 것을 발견할 수 있다. 특히 눈 부분을 확대해서 보

136) 인간과 달리 나무나 짐승은 자신이 비참한 존재인 줄 모른다. 이는 그것들이 비참하지 않아서가 아니라 그러한 상태를 본성의 것으로 살아가고 있기 때문이다. 블레즈 파스칼, 앞의 책, p. 57

면 코, 입 등의 다른 부위에 비해 더 흐릿하고 어둡게 묘사되고 있는 것을 볼 수 있다. 이는 유일하게 정신적인 영역을 인식하는 눈의 힘이 거의 사라지고 있음을 의미한다.[도판 63]

르동이 작업 속 거미와 관련하여 몇몇 연구자들은 19세기에 활동한 비운의 시인 로트레아몽 백작(Le Comte de Lautréamont, 1846-1870)¹³⁷⁾의 『말도로르의 노래』(1874)와의 연관성을 주장한다.¹³⁸⁾ 물론 이전부터 르동의 검은색 작업을 호평했던 위스망스는 1885년에 데스트레(Jules Destrée)에게 보낸 편지에서 자신이 받은 로트레아몽 백작의 작품에 대한 찬사와 함께 르동 미술과의 밀접한 양상이 나타나고 있음을 언급하였다.¹³⁹⁾ 또한 드루익은 르동의 <웃고 있는 거미>(1881)와 관련하여 복잡한 성격을 지닌 거미에 관한 미술레(Jules Michelet, 1789-1874)의 저서에 영향을 받았다는 가정하에, 이는 거미의 사랑이 없는 삶의 아이러니를 뜻한다고 말한다.¹⁴⁰⁾

이외에도 인간과 동물을 결합하여 만든 반인반수의 괴물에서도 이중적인 특성이 공존하는 모습을 찾아볼 수 있다. 석판화집 『기원』의 다섯 번째 판화 <가시 침을 두른 사이렌이 과도 속에서 나타났다>[도판 64]에는 인간과 해양 생물을 결합하여 만들어진 반인반수 모습의 괴물이 등장하고 있다.

르동은 대중적이고 보편적 이미지와는 전혀 다르게 사이렌을 기괴하고 흉측한 모습으로 묘사함으로써 감상자의 집단적 무의식에 혼란을 일으켰다.¹⁴¹⁾ 고대 그리스 신화에 등장하는 바다 괴물인 사이렌(Syren)은 아름다운 여자의

137) 로트레아몽 백작은 필명으로 본명은 이지도르 뤼시앵 뒤카스(Isidore Lucien Ducasse)이다. 그는 당시 바이런, 미츠키에비치, 보들레르 등의 시인들을 비롯한 로망 누아르 작가들로부터 영향을 받았다. 하나뿐인 대표작 『말도로르의 노래』는 작가 사후에 초현실주의자들로부터 저주받은 천재의 광기와 독창성이 빛어낸 걸작으로 재평가되면서 유명해졌다.

138) 훗날 르동은 1924년에 출판된 『말도로르의 노래』의 삽화를 담당하였다.

139) J. K. Huysmans, “Lettre du 27 septembre 1885 de Joris-Karl Huysmans à Jules Destrée”, *Lettres inédites à Jules Destrée* (Genève: Librairie Droz, 1967), pp. 52-54

140) 미술레에 따르면, 거미는 근본적으로 추악하여 현미경으로 확대해도 숨겨진 아름다움이 드러나지 않는다. 이 거미는 “치명적으로 이기적이며... 그리고 야만적”이 될 운명을 지니고 있으며, 먹기 위해 빙빙 돌고 빙빙 돌며 먹는 악순환에 갇혀있다. Druick W. Douglas, *알의 책*, p. 151

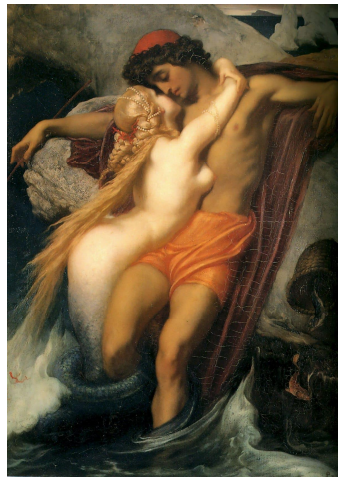
141) 고갱은 르동의 괴물은 단지 상상적 존재이며, 이는 인간을 위협하는 ‘괴물’이 아니라고 말한다. “당연히 우리는 익숙하지 않은 동물을 볼 때 괴물처럼 바라본다. 이는 우리가 관습적인 것, 다수를 구성하는 것만을 참되고 정상으로 인식하는 경향이 있기 때문이다.”

얼굴에 새의 몸통을 했다. 그런데 19세기에는 인어와 유사한 모습으로 변형되어 남성을 유혹하는 팜프파탈로 묘사됐다.

이에 비해 르동의 사이렌은 팜프파탈과는 거리가 먼 공포심을 유발하는 괴물의 모습을 하고 있다. 그는 여성인지 남성인지 구분이 안 되는 중성적인 인간 이미지에 정체를 알 수 없는 해양 생물 이미지를 결합하여 기괴한 존재로 표현하였다. 참고로 중성적인 인간 모습은 이후에 자주 등장하는 안드로진 이미지를 연상케 한다. 그런 점에서 이러한 특징은 안드로진 이미지의 선구적인 모습으로도 볼 수 있다.



[도판 64] 오딜롱 르동, <가시 침을 두른 사이렌이 파도에서 나타났다(La Sirene sortit des flots vetue de dards)>, 1883, 석판화, 30.2×23.5cm, 워싱턴 내셔널 갤러리



[도판 65] 프레데릭 레이턴, <어부와 사이렌(The Fishman and the Syren)>, ca. 1856-1858, 캔버스에 유화, 66.3×48.7cm, 브리스톨 미술관

괴물의 하체 부분을 자세히 보면 파도와 하반신의 경계가 구분되지 않아서 그 형태가 모호하다. 이러한 표현은 이 괴물이 원시적 공간을 상징하는 물가와 깊게 연결되어 있음을 알 수 있다. 즉, 아직은 절대적인 영역으로 나아갈 수 없는 상태이다.

사이렌의 하반신은 마치 심해 속에 있을 법한 위협적인 해양 생물의 모습을 하고 있다. 여기 허리 부근에 달린 검은 가시 형태의 날카로운 침들은 아직 진화되지 않은 원시적인 본성을 형상화하는 듯하다. 이 괴물의 얼굴 부분

을 보면, 눈 부근을 중심으로 둥글게 밝은 명암이 들어가고 있으며 그 이외의 부분은 짙은 명암으로 칠해져 있다. 더 자세히 보면, 입가에 은은한 미소를 띠고 있는데 이는 원시적인 몸매 만족하고 있는 상태임을 암시한다.[도판 66]

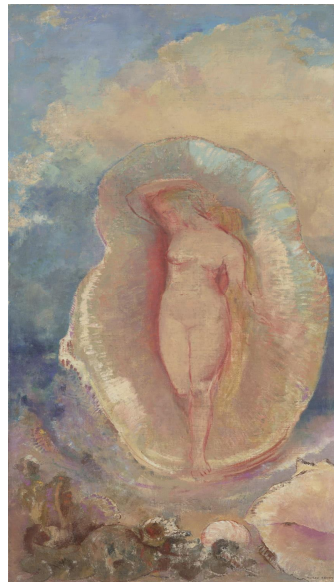


[도판 66] 사이렌의 얼굴 부분 확대

작품 속의 가시 침 이미지와 관련하여, 그것은 성계 이미지로부터 영감을 받은 것으로 보인다. 그 당시 19세기 유럽에서 성계는 발생학, 세포학 등과 같은 생물학 관련 연구에 활발하게 사용되던 해양 생물이었다. 르동은 색채 시기에 여성 이미지와 성계나 조개껍데기 이미지를 종합한 그림들을 종종 작업했다.[도판 67, 68]



[도판 67] 오딜롱 르동, <목욕 혹은 성계 속 여인(Bather or Sea Urchin Woman)>, 1904, en/of 1922, 석판화 26×16cm, 프랑스 국립 도서관



[도판 68] 오딜롱 르동, <비너스의 탄생(The Birth of Venus)>, 1912, 캔버스에 유화, 143.2×62.5cm, Museum of Modern Art

그가 사이렌에서 사용한 성계 이미지는 이후 1891년에 그린 목탄화 작품 <갓옷>[도판 69]에서도 찾아볼 수 있다. 이 작품 속의 인물은 인간 여성으로

추측되나 성계와 같은 갑옷¹⁴²⁾에 쌓여 거의 괴물의 모습에 가깝게 느껴진다. 이 괴물은 그녀의 다른 자아가 형상화된 것으로서 숭고함과 야수성이 공존하는 진화와 원시주의에 대한 르동의 관심을 반영한다.¹⁴³⁾

클레르 모란(Claire Moran)은 <갑옷>[도판 69]과 <선인장 남자>[도판 58]



[도판 69] 오딜롱 르동, <갑옷 (L'Armure)>, 1891, 목탄화, 50.7×36.8cm, 메트로폴리탄 미술관

에 표현된 인간성의 파편은 인간과 동물, 의식과 무의식, 현실과 꿈이 융합되어 매우 불안정하며 통일성이 결여된 현실이 되는 주제를 투사하는 그의 작품 전반에 울려 퍼지고 있음을 주장한다.¹⁴⁴⁾

원래 갑옷은 무언가로부터 대상을 지키는 것이나, 아이러니하게도 여기서 갑옷은 대상을 억압하고 있다. 여성의 머리를 둘러싼 검은 가시들은 그를 외부로부터 지켜주면서도, 그것에게서 벗어나지 못하게 하는 이원성을 지니고 있다.

평소 르동이 검은색을 정신성의 대리자로 생각했다는 사실에서 추측해 볼 때, 이 검은 갑옷은 바로 여성의 무의식을 의미한다고 볼 수 있다. 즉, 어두운 무의식에 잠식된 상태로 볼 수 있는데, 이 상태에서 벗어나기 위해서는 그 안에 있는 이성이 깨어나야 한다. 그러나 공허해 보이는 여인의 눈은 이미 어두운 무의식에 스며든 것처럼 보인다.

4가지 범주 중에서 ‘인간-동물’은 다른 화가 작품에서 종종 발견할 수 있는 이중 이미지 표현이다. 그러나 르동의 반인반수 모습의 괴물이 차별화되는 지점은 고정된 생각에서 벗어난 새로운 형태의 이미지로 표현되어 감상자의 집단 무의식을 흔들었다는 점이다.¹⁴⁵⁾ 이전의 반인반수 괴물 이미지는 인간

142) 장 비알라(Jean Violla)는 이를 ‘일종의 성계 같은 것(une sorte d'être oursin)’이라 주장한다. Jean Viala, *La Vie et l'œuvre d'Odilon Redon* (Paris: ACR Éditions, 2001), p. 66

143) Claire Moran, “Under the spell or Nerval? The writings of Odilon Redon”, *World & Image* Vol. 23, No. 4 (October · December, 2007), p. 419

144) Claire Moran, 위의 논문, p. 419

145) 르동의 괴물은 화가의 실증주의와 반실증주의 사이의 변증법적인 운용을 통해 만들

존재를 위협하거나 두렵게 하는 즉, 외면적인 것의 표상이었다. 그러나 르동의 ‘인간-동물’ 모습의 괴물은 인간의 이원적인 특성이 자리하는데 이는 내면적인 것의 표상으로 볼 수 있다.

그리고 동물과 인간을 결합해 어디서도 본 적 없는 기괴하고 독창적인 괴물 이미지를 만들어 감상자의 집단적 무의식에 충격을 주는 이러한 표현 방식은 이후 초현실주의 회화 작품 속 이중 이미지의 선구적인 양상으로 보인다.



[도판 70] 르네 마그리트, <사랑의 노래 (The Song of Love)>, 1948, 캔버스에 유화, 129×108cm, 개인 소장

다.¹⁴⁶⁾[도판 70]

르동은 본인 작품의 기원에 관해 어떠한 설명도 거부했으며, 심지어 멜레리오와의 인터뷰에서는 “모든 창조는 미스터리(신비)로 둘러싸는 것이 좋다.¹⁴⁷⁾”라고 주장했다. 여기에서 우리는 “예술은 세상에 존재하지 않는 신비를 일깨워 준다.”라고 한 마그리트의 예술관에 유사한 면을 찾을 수 있다.

제4절 인간-기구

네 번째 범주인 ‘인간-기구’는 검은색 작업 초기에 짧게 사용된 이중 이미지로서, 당시의 시대적 상황과 연관되어 있다. 18세기 말 프랑스에서 몽골피에 형제(Joseph-Michel Montgolfier, Jacques-Étienne Montgolfier)에 의해 최초로 발명된 열기구(air balloon)는 과학의 진보적인 발전을 보여주는 대표적인 이미지였다. 그리고 인간의 몸으로는 다가갈 수 없는 공간이었던 하늘을 부유하는 기구의 존재

어진 존재로 유물론과 관념론 또는 물질과 정신의 종합이 자리한다. 한성희, 앞의 논문, p. 88

146) 고갱은 초현실주의 기법인 데페이즈망에서 느끼는 감정과 유사한 내용으로 르동의 괴물을 바라보았다. “물론 우리가 익숙하지 않은 동물은 괴물처럼 보이는데, 이는 우리가 관습적인 것, 다수를 구성하는 것만을 참되고 정상적으로 인식하는 경향이 있기 때문이다.”

147) Dario Gamboni, 앞의 책, p. 15

는 문학뿐만이 아니라 미술, 음악 등의 여러 분야의 예술가들에게 많은 영감을 주었다.[도판 71]

르동이 그의 검은색 작업에서 사용한 기구 이미지는 1878년의 만국박람회에 전시된 앙리 지파르(Henri Giffard, 1825-1882)의 거대 계류기구를 참고하였다.[도판 72, 73] 1878년의 만국박람회 개최하는 동안 지파르가 진행한 기구 체험 행사는 당시 파리 시민들 사이에서 큰 화젯거리였고, 르동 역시 이에 대해 잘 알고 있었다.¹⁴⁸⁾



르동은 자신이 본 기구 이미지에 인간 머리나 눈 이미지를 결합하여 독창적인 괴물 이미지를 만들어 냈다. 이 분리된 ‘머리와 눈’은 당시 르동이 자주 사용하던 이미지로 각각 모로와 그랑빌의 작업으로부터 영향을 받은 것으로 보인다.¹⁴⁹⁾ 머리와 눈은 인간 존재를 상징하는 대표적인 부위였다. 그러나 여기에 그는 우의적인 표현으로서가 아닌 순수한 상징성을 부여하였다.¹⁵⁰⁾ 그리하여 이 두 이미지는 르동 미술 전반에 걸쳐 그의 독창성을 보여주는 대표 이미지들로 자리하였다.

[도판 71] 프란시스코 드 고야, <기구(El globo)>, ca. 1812-16, 캔버스에 유화, 105×84cm, 프랑스 아쟁 미술관

그가 1878년에 발표한 목탄화 작품인 <눈-기구>[도판 74]는 르동의 독창적인 예술 작업의 시작을 알리는 상징적인 그림이다. 이 그림 중앙에 등장하는 괴물은 인간의 것으로 보이는 ‘눈’ 이미지와 ‘기구’ 이미지가 결합한 모습을 하고 있다.

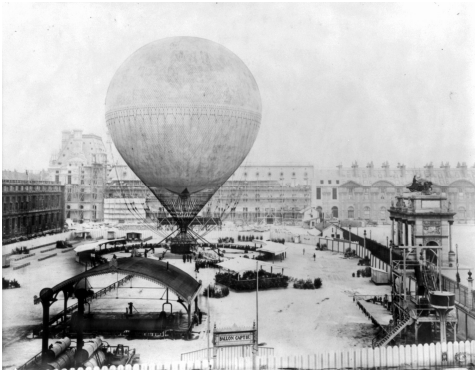
이 기구는 당시 근대 과학의 발전이 만들어 낸 획기적인 발명품으로, 즉 물질성을 의미한다. 반면 대중적으로 ‘영혼의 창’이라 불리던 눈은 순수한 정신성

148) 르동에 대해 찾아본 도양(Jeanne Doin)은 르동의 ‘눈-기구’에 대해 다음과 같이 말하였다. “해부 조각으로부터 기구를 만들어 내는 아이디어는 포획된 거대 계류기구를 본 결과물이었다. 현실의 양상은 여기에 분명히 실재한다. ... 달, 구체 그리고 별과 같은 것들을 일반적인 기관과 결합함으로써 그는 환각적인 이미지를 불러일으켰다.” Jeanne Doin, “Odilon Redon”, *Mercur de France*, vol. CX, juillet 1914, p. 13; Barbara Larson, 앞의 책, p. 113 재인용

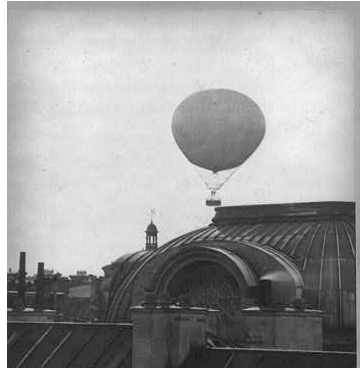
149) ‘분리된 눈’과 관련하여 르동은 그랑빌의 독창적인 삽화에 영향을 받은 것으로 추측된다. 한성희, 앞의 논문, p. 35

150) 한성희, 위의 논문, p. 36

을 상징함을 알 수 있다. 르동은 눈과 시각을 영혼의 성장과 관련해서 중요하게 생각했다. 이는 카메라와 같이 물리적인 구조를 통한 확장의 도구로서가 아니라 정신적인 영역으로 나아가기 위한 기관이었다.¹⁵¹⁾



[도판 72] 앙리 지파르의 거대 계류기구의 사진, 1878, 콩그레스 도서관



[도판 73] 거대 계류기구의 비행 장면, 1878, 콩그레스 도서관

르동은 1870년의 전쟁에서 그 잠재성이 확인된 기구라는 새로운 공중 운송 기관을 작품의 소재로 그가 즐겨 사용한 눈을 접목했는데, 근대적인 과학 발전의 상징인 기구와 내면적 사고방식을 나타내는 안구 이미지를 조화시키고 있다.¹⁵²⁾

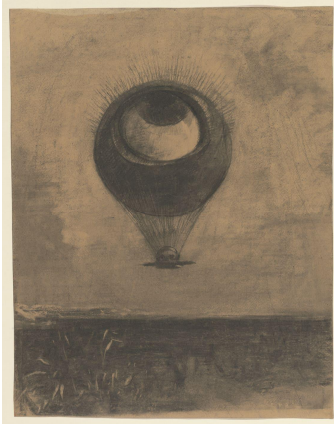
이 기구에 달린 눈은 무한의 공간이자 정신적인 영역인 창공을 향해 시선을 향하고 있다. 이영임은 의식적 이성의 발전을 상징하는 기구 이미지는 그의 무의식적 정신인 상상력을 자유롭게 해줄 수 있는 수단으로 작용한다고 본다.¹⁵³⁾ 그러나 기구는 물질적 존재이기에 절대적인 영역인 무한의 공간에 들어가는 것은 힘들어 보인다. 더불어 이 괴물을 자세히 살펴보면 앞에서 언급한 폴립을 연상케 하는데, 이것이 정신정보다는 원시성에 가까운 존재임을 보여주고 있다.

이러한 관점에서 바바라 라슨(Barbara Larson)은 이 ‘눈-기구’와 관련하여 당시 ‘줄에 묶여 있던 거대 계류기구’로부터 영감을 받았다는 점으로부터, 이 작품은 물질적 영역에서의 해방이 불가능함을 시사하고 있다고 주장한다.¹⁵⁴⁾

151) Odilon Redon, 앞의 책, pp. 61-62

152) 이영임, 앞의 논문, p. 24

153) 이영임, 위의 논문, p. 24



[도판 74] 오딜롱 르동, <눈-기구 (Eil-Balloon)>, 1878, 목탄화, 42.2×33.3cm, Museum of Modern Art



[도판 75] 오딜롱 르동, <슬픈 상승 (Triste montée)>, 1879, 석판화, 26.6×19.8cm, Museum of Modern Art

그러나 르동이 1879년에 발표한 첫 석판화집 『꿈속에서』의 9번째 판화 <슬픈 상승>[도판 75] 속 ‘인간-기구’에 등장하는 괴물은 이전과는 다른 양상을 표현하고 있다.

이 작품에 등장하는 ‘기구 모양의 인간 머리’는 아래로 시선을 향한 채 어색한 미소를 짓고 있다. 그에 반해 그 인물에 매달린 ‘날개 달린 머리’는 위로 향해 환하게 미소를 띠고 있다. 이성과 근대 과학 발전의 상징인 기구와 이성을 상징하는 인간 얼굴의 결합은 즉, 의식적인 이성의 발전을 의미한다. 그리고 ‘인간-기구’의 상승에 의해 아래에 있는 날개 달린 머리도 같이 상승하고 있다.¹⁵⁵⁾

이 ‘날개 달린 머리’는 고대 그리스 신화에 나오는 잠의 신 히프노스(Hypnos)로 해석해 볼 수 있다. 이 히프노스는 고대에 무의식의 영역을 표현하는 데 사용됐는데, 머리 한쪽에 날개를 단 형상을 하고 있다.¹⁵⁶⁾[도판 76] 1880년대 유럽에서는 최면, 꿈과 같은 무의식적 영역에 관한 새로운 연구들이 발표되었는데,¹⁵⁷⁾ 무의식적 상상력을 그의 예술의 근원으로 본 르동 역시 이러한 연구들에 대해 잘 알고 있었다.¹⁵⁸⁾ 그런 점에서 ‘날개 달린 머리’는 인간의 무의식을 상징하는 것으로 여겨진다.

르동은 의식이나 무의식, 어느 한 가지만을 발전시켜서는 절대적인 영역인 무한으로 나아갈

154) Barbara Larson, 앞의 책, p. 114

155) 김희진, 앞의 논문, p. 40

156) Barbara Larson, 위의 책, p. 142

157) Barbara Larson, 위의 책, p. 144

158) 김희진은 당시에 유행하던 ‘최면(hypnosis)’을 통한 무의식으로서의 접근과 그 치료적 효과와 관련지어서 생각해 볼 때 이는 즉, 르동 자신의 무의식적 정신이라고 해석한다.



[도판 76] <히르노스의 조각상>, BC 350-200, 청동으로 제작, 영국 박물관

수 없다고 생각했다. 따라서 의식적인 이성을 통해 무의식적 상상력을 발전시켜야 하고, 그런 과정을 통해 인간 정신의 고양이 일어난다고 보았다.¹⁵⁹⁾

르동은 동시대의 화가들이 기구의 모습을 재현하는 데에 머물러있던 당시에 부유하는 기구로부터 인간적인 특성을 포착하여 본인만의 독창적인 이미지로 형상화하였다. 이 같은 표현 방식은 이후 사물로부터 인간 모습을 끌어내었던 데 키리코의 작업과 유사한 양상을 발견할 수 있다.[도판 77]

르동과 데 키리코는 활동 시기는 다르지만, 이들은 일상적인 사물을 새로운 관점으로 바라보았다는 점에서 공통분모를 찾을 수 있다. 키리코는 “모든 물체에는 양면성이 있다. 그 일면은 우리가 흔히 볼 수 있고 누구에게나 보이는 일면이요. 또 다른 면은 극소수의 한정된 사람만이 비상한 통찰력과 형이상학적 명상이 일치하는 순간에만 볼 수 있는, 즉 신들린 것 같은 형상학적인 면이다. 예술 작품은 반드시 외양에 나타나는 것 이상의 어떤 것을 다루어야만 한다.”¹⁶⁰⁾고 주장하였다. 이는 “나의 독창성은 (...) 있을 법한 것의 법칙에 따라 있을 법하지 않은 존재를 인간처럼 살아있게 만드는 것에 있다.”¹⁶¹⁾고 르동의 예술관을 연상케 한다.



[도판 77] 조르주 데 키리코, <형이상학적 뮤즈(Metaphysical Muses)>, 1918, 캔버스에 유화, 55×35cm, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea

159) 초현실주의가 <초현실>이라는 말로 시사하는 바의 현실을 넘어서는 다른 현실의 관념은 헤겔의 변증법에 근거한다. 초현실주의의 변증법적 관계에서, 현실과 비현실의, 실제와 꿈의, 잠들고 깨어 있음의, 의식과 무의식의 모순이 초극되고, 과학과 비의주의의, 감추어진 것과 드러난 것의, 믿음과 회의의 대립이 해소되는 <어떤 정신의 한 점>은 현실이 역사적으로 변질하는 계기일 뿐만 아니라 사물과 인간이, 인간과 인간이, 사물과 사물이 서로 조응하고 교통하여 그윽한 통합을 향해 도약하는 순간이다. 앙드레 브르통, *초현실주의 선언*, 황현산 역, (과주: 미메시스, 2011), pp. 37-38

160) A. 야페, *미술과 상징*, 이희숙 역, (서울: 열화당, 1979), p. 75

161) Odilon Redon, 앞의 책, p. 8

제5장 결론

르동은 작업 초기에 의해 규정된 ‘삽화가(Illustrateur)’라는 편견에서 벗어나기가 쉽지 않았다. 그는 본인의 검은색 작업을 순수 미술로 인정받고자 했으나 보수적이던 프랑스 화단과 대중들은 그의 작업에 별다른 반응을 보이지 않았다. 예상보다 냉혹한 반응에 르동 역시 큰 상처를 받았지만, 그는 본인만의 예술세계를 포기하지 않았다. 이후 20세기로 들어서며 프랑스 화단을 주도하는 세력이 젊은 화가들로 교체가 되자, 르동은 세잔, 고흐와 같이 근대 미술을 주도한 대표 화가로 평가되었다. 1903년에 레지옹 도뇌르 훈장을 수여함으로써 공식적으로 국가가 인정한 화가로 인정받게 되었다. 다다이즘, 초현실주의 미술 등과 같은 전위적 근대 미술의 씨앗은 르동 때부터 자라나고 있었다.

르동의 색채 작업은 나비파와 야수파 화가들에게 영향을 준 것으로 평가된다. 반면 그의 검은색 작업은 관화라는 매체적 특성과 상징주의 문학과 관련성으로 인해 그 자체가 지닌 회화적 특징에 대해 간과해 왔다. 그런 점에서 르동의 검은색 작업에 나타난 회화적 특징인 이중 이미지의 양상에 관한 연구는 더욱 필요하다.

유럽 미술에서의 이중 이미지 기법은 16세기 매너리즘 화가 아르침볼도의 초상화 작품을 시작으로 한동안 시각적 양상으로 전개되었다. 재현을 추구했던 당시의 회화 양식에는 적합하지 않은 기법이었기에 이후 바로크 회화로 넘어가면서 그 양상이 잠잠해졌다. 이후 18, 19세기 풍자화에 풍자 대상과 이질적인 것을 결합해 웃음을 유발하는 풍자적 양상으로 나타났다. 20세기 초 현실주의 회화에서 이중 이미지는 회화적 특징으로 개념화됐다. 그리고 현대에 와서는 어렵지 않게 볼 수 있는 표현 기법으로 자리하고 있다.

그렇다면 19세기 상징주의 화가 오딜롱 르동의 검은색 작업에 나타난 이중 이미지의 미술사적 가치는 무엇인가? 본 연구는 르동의 검은색 작업 속 괴물 모티브에 나타난 이중 이미지 특징을 ‘인간-폴립’, ‘인간-식물’, ‘인간-동물’, ‘인간-기구’ 총 4가지로 범주화하여 분석하였다. 각각의 모티브의 사용 양상은 시기에 따라 다르게 나타났다. 첫 번째 특징인 ‘인간-폴립’에서 폴립은 동

물과 식물 그 중간 단계에 속하는 강장 생물로 식물에서 동물로의 진화가 일어날 수 있다는 가설에 힘을 실어주는 존재였다. 두 번째 특징인 ‘인간-식물’은 그랑빌의 풍자 삽화에 나오는 ‘식물화된 인간’ 표현과 클라보의 식물 이미지에 영향을 받았다. 세 번째 특징인 ‘인간-동물’은 역시 그랑빌과 고야의 풍자화에 나타난 ‘동물화된 인간’ 표현에 영향을 받았다. 이것은 일반적으로 알고 있는 반인반수 이미지가 아니고, 어디서도 본 적 없는 환상적인 모습으로 표현됐다. 마지막으로 네 번째 범주인 ‘인간-기구’와 관련하여 화가는 19세기 프랑스 과학의 발전을 대표하는 상승하는 기구에 인간 얼굴을 결합한 이중 이미지를 보여주고 있다. 이러한 네 가지 이중 이미지 특징에는 모두 이원적인 특성의 공존을 추구한 화가의 생각이 반영되어 있다.

르동의 검은색 작업은 인간 기원에 관한 탐구이기도 하나, 어린 시절의 영향으로 내면에 자리 잡은 어두운 감정을 예술로써 승화하는 과정이었다. 그러한 점에서, 1880년대에만 해도 이 검은색 작업을 일반적인 대중들이 소화하기에는 상당히 난해했다. 20세기 진보적 성향의 화가들이 프랑스 화단이 이끌게 되자, 묻혀있던 르동 미술에 대한 평가 또한 달라졌다. 르동은 이러한 변화가 도래할 것을 내다보았다.¹⁶²⁾ 이렇게 자신의 예술에 대한 굳건한 믿음이 있었기에, 르동은 오랜 시간 동안 독창적인 예술성을 유지할 수 있었다.

본 연구는 기존의 문학적 평가라는 잣대로 회화적 특징을 간과해 왔던 르동의 검은색 작업을 이중 이미지를 통해 살펴보았다는 점에 그 의의를 찾을 수 있다. 그의 후기 작업인 색채 시기의 작품에도 검은색 작업에서와 다른 추상에 가까운 이중 이미지 특징이 나타나고 있으나, 이번 연구에서 아쉽게도 다루지 못했다. 그런데도 유럽 미술에 나타난 이중 이미지 양상에 대해 세부적으로 분석하여, 이를 통해 르동의 이중 이미지가 갖는 미술사적 위치에 관해 확인한 것에 만족하고자 한다. 해외에 비해 국내 르동 미술에 관한 연구는 미흡한 편이다. 그런 점에서 이번 연구를 계기로 르동이란 인물에 대한 국내 미술사계의 관심이 활발해지길 기대해 본다.

162) 내 예술이 먼저 인상주의의 약간 낮은 아치형 건물이 세워진 합리주의 세대의 대중들에게 반항을 찾지 못했다면, (모든 것은 진화하기에) 현세대를 (내 작업을) 더 잘 이해한다. 더욱이, 음악의 최상의 물결에 의해 프랑스에서 예전보다 더 영향을 받은 훨씬 다른 정신의 젊은이들은 반드시 이 예술의 이상주의적 조형물의 허구와 꿈에 필연적으로 열려있다. Odilon Redon, 앞의 책, p. 129

참고 문헌

르동 미술

국내 문헌 및 단행본

블레즈 파스칼, 『팡세』, 현미애 옮김, 서울: 을유문화사, 2000.

정숙자, 『오딜롱 르동』, 서울: 열화당, 1981.

국외 문헌 및 단행본

André Mellerio, *Odilon Redon*, Paris: Société pour l'étude de la gravure française, 1913.

Barbara Larson, *The Dark Side of Nature: Science, Society, and the Fantastic in the Work of Odilon Redon*, University Park: Pennsylvania State University Press, 2005.

Charles Baudelaire, *Mon coeur mis à nu*, Paris: Librairie générale française, 1972.

Claire Moran, "Under the spell or Nerval? The writings of Odilon Redon", *World & Image* Vol. 23, No. 4, 2007.

Dario Gamboni, *The Brush and The Pen*, trans. Mary Whittall, Chicago: University of Chicago Press, 2012.

_____, "Parsifal/Druidess: Unfolding a Lithographic metamorphosis by Odilon Redon", *The Art Bulletin* Vol. 89, No. 5, Dec, 2007.

Douglas W. Druick, *Odilon Redon: Prince of Dreams, 1840-1916*, Chicago: The Art of Institute of Chicago, 1994.

Roseline Bacou, *Lettres de Gauguin, Gide, Huysmans, Jammes*,

- Mallarmé, Verhaeren... à Odilon Redon*, Paris: Librairie José Corti, 1960.
 Jean Vialla, *La Vie et l'œuvre d'Odilon Redon*, Paris: ACR Éditions, 2001.
 Jodi Hauptman, *Beyond the Visible: The Art of Odilon Redon*, NewYork: The Museum of Modern Art, 2005.
 Joris-Karl Huysmans, “Lettre du 27 septembre 1885 de Joris-Karl Huysmans à Jules Destrée”, *Lettres inédites à Jules Destrée*, Genève: Librairie Droz, 1967.
 John Rewald, Dore Ashton, Harold Joachim, *Odilon Redon, Gustave Moreau, Rodolphe Bresdin*, NY: Museum of Modern Art in collaboration with the Art Institute of Chicago, 1961.
 André Mellerio and Odilon Redon, Interview of November 30, 1891, André Mellerio Archive, The Art Institute of Chicago.
 Klaus Berger, *Odilon Redon: Fantasy and Colour*, Publisher: McGraw-Hill, 1965.
 Marius-Ary Leblond, *Lettres d'Odilon Redon: 1878-1916 par sa famille*, Publisher: G. Van Oest, 1923.
 Noriko YAMAJO, “Image of Black Figures in the Art of Odilon Redon”, *都市文化研究* Vol. 20, 2018.
 Odilon Redon, *À soi-même, journal(1867-1915)*, CA: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2018.
 Pierre-Louis Mathieu, *Gustave Moreau*, NewYork: Flammarion, 1994.
 Stephen Frederick Eisenman, *On the Politics of Dreams: A Study of the Noirs of Odilon Redon*, Publisher: Princeton University, 1984.

학위논문

- 김희진, 「오딜롱 르동(Odilon Redon)의 작품에 나타난 통합적 정신성에 관한 연구」, 이화여자대학교 학위논문(석사), 2002.
 정숙자, 「상징주의와 오딜롱 르동」, 홍익대학교 학위논문(석사), 1970.

이영임, 「오딜롱 르동의 삶과 작품에 관한 연구」, 호남대학교 학위논문(석사), 2013.

한성희, 「오딜롱 르동의 판화에서의 ‘Noir(검은색)’ 연구」, 홍익대학교 학위논문(석사), 1993.

학술논문

박혜숙, 「불교 우주론과 신비주의 그리고 낭만주의 미학」, 프랑스문화예술연구 제12집, 2004.

이충훈, 「디드로와 폴립 - 디드로의 과학 이론과 문학적 상상력」, 『인문논총』 제66집, 2011.

이환, 「파스칼에 있어서의 이원론(二元論)」, 『인문논총』 제6집, 1981.

정금희, 「르동 회화와 보들레르 시와의 연계성」, 『藝術論集』 Vol.8, 전남대학교 예술연구소, 2008.

기타

“Armand Clavaud”, Wikipédia, Last modified October 20, 2022, https://fr.wikipedia.org/wiki/Armand_Clavaud

“Rodolphe Bresdin”, Wikipedia, Last modified February 8, 2023, https://en.wikipedia.org/wiki/Rodolphe_Bresdin

Ted Gott, “Redon, Mellerio, Mantegna and the Melbourne Pegasus”, *Art Journal* 27 in *National Gallery of Victoria*, June 26, 2014, <https://www.ngv.vic.gov.au/essay/redon-mellerio-mantegna-and-the-melbourne-pegasus/>

이중 이미지 관련

국내 문헌 및 단행본

- 백기수, 『미학』, 서울: 서울대학교 출판부, 1979.
- 신현숙, 『초현실주의』, 서울: 동아출판사, 1992.
- A. 야페, 『미술과 상징』, 이희숙 옮김, 서울: 열화당, 1979.
- 아르놀트 하우스, 『문학과 예술의 사회사 2』, 백낙청·반성완 옮김, 파주: (주)창비, 1999.
- 앙드레 브르통, 『초현실주의 선언』 황현산 역, 파주: 미메시스, 2011.
- 이주현, 『지식의 미술관 - 그림이 즐거워지는 이주현의 미술 키워드 30』, 서울: 아트북스, 2009.
- 정귀영, 『초현실주의·소한진·「꿈 죽음 광기 심령 원시종교」』, 서울: 문예한국사, 2001.

국외 문헌 및 단행본

- André Breton, *Le Surréalisme au service de la Révolution*, Paris: José Corti, n°1 de juillet 1930.
- Athanasius Kircher, *Ars Magna Lucis et Umbrae*, Rome: Lodovico Grignani, 1646.
- J. J. Grandville, *Un Autre monde*, Paris: Henri Fourier, 1843.
- Waldberg Patrick, *René Magritte*, Brussels: Andre De Rache, 1965.
- Harry Torcyner, *Magritte: Ideas and Images*, Published: Harry N. abrams, 1979.

학위논문

- 강다운, 「한국의 탈과 주세페 아르침볼도 회화의 기법적 특성을 응용한 작품디자인 제안」, 한성대학교 학위논문(석사), 2017.
- 김지현, 「도미에의 정치풍자화 연구 <가르강튀아>를 중심으로」, 홍익대학교 학위논문(석사), 2013.

박창석, 「캐리커처의 인물변형(人物變形)에 대한 연구 - 유럽의 캐리커처를 중심으로-」, 상명대학교 학위논문(석사), 2008.

오진경, 「달리의 편집광적 비평방법에 관한 연구」, 이화여자대학교 학위논문(석사), 1983.

이은미, 「살바도르 달리의 편집증 및 이중영상기법의 연구」, 홍익대학교 교육대학원 학위논문(석사), 2007.

최정민, 「르네 마그리트(Rene Magritte)에 있어서 데페이즈망(Depaysment)의 가상성」, 홍익대학교 학위논문(석사), 2004.

기타

“매너리즘”, 월간미술, 2014년 4월 9일,

<https://monthlyart.com/encyclopedia/%EB%A7%A4%EB%84%88%E>

“Flemish art,” Encyclopedia Britannica, January 16, 2019,

<https://www.britannica.com/art/Flemish-art>

“A male head composed of landscape features and buildings,” The Official site of Royal Collection Trust, unknown date,

<https://www.rct.uk/collection/807500/a-male-head-composed-of-landscape-features-and-buildings>

“Colossal landscapes”, *JS Blog - Journal of a Southern Bookreader*, October 19, 2014, <http://jsbookreader.blogspot.com/2014/10/colossal-landscapes.html>

“J.J Grandville”, Wikipedia, Last modified 28 April, 2023,

https://en.wikipedia.org/wiki/Jean_Ignace_Isidore_G%C3%A9rard_Grandville