

송 미 숙 교수지도

석사학위 청구논문

에드워드 호퍼의 <밤샘하는 사람들
Nighthawks>에 나타난 소외개념

2010

성신여자대학교 대학원

미술사학과

윤선옥

에드워드 호퍼의 <밤샘하는 사람들
Nighthawks>에 나타난 소외개념

송 미 숙 교수지도

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2010년 5월

성신여자대학교 대학원

미술사학과

윤선옥

인 준 서

윤선옥의 석사학위 논문으로 인준함.

심사위원 _____ 印

심사위원 _____ 印

심사위원 _____ 印

성신여자대학교 대학원

논문 개요

본 논문은 에드워드 호퍼(Edward Hopper, 1882-1967)의 <밤샘하는 사람들 *Nighthawks*>(1942)에 나타난 소외 개념에 관한 연구이다. 그는 대개 당대 미국 사회의 전형적인 모습을 사실적인 회화 기법으로 표현한 작가로 알려져 왔다. 하지만 그의 회화가 포함하고 있는 형식이나 의미들은 매우 다양하고 모호하기 때문에 단지 기법상의 방법만을 가지고 그를 평가하는 것은 어려운 일이다. 따라서 호퍼에 관한 기존의 연구들은 회화의 조형적인 측면에 주목하거나 사회문화사적인 관점 혹은 그의 타고난 성격을 바탕으로 그의 이미지들을 해석해 나가는 방법 등 다양하게 진행되어 왔다.

본 논문은 호퍼가 본격적인 화가로서 활동하기 시작한 1920년대에서부터 후기작에 이를 때까지 지속적으로 그의 화면에 나타나는 소외의 개념을 종합한 작품이라고 할 수 있는 <밤샘하는 사람들>을 논의의 중심에 두고자 한다. 당대는 제1차 세계 대전 이후의 급격한 경제 성장을 이룩하는 미국 사회의 큰 변화의 시기으로써 당대의 도시인들은 여러모로 들뜬 사회 분위기 속에서 빠르게 변화하는 삶을 살아가고 있었다. 이처럼 산업화·도시화에 따른 급격한 사회적 변화의 이면에는 현대인이 현대 문명으로부터 느끼는 소외나 도시 속의 군중들로부터 자신을 단절시키고 고독한 존재로 만들어버리는 개인의 소외와 같은 심리적 갈등이 필연적으로 깔려 있었다. 그의 화면들은 바로 그 시대의 현대인이 겪는 소외의 감정을 드러내고 있는 것이다.

이러한 호퍼만의 특징적인 화면들은 30년대를 거쳐 1942년 <밤샘하는 사람들>을 통해 집약되고 있다. 또한 1945년에 또다시 발발

한 제2차 세계대전이라는 큰 사건을 겪은 사람들의 마음 속에 자리잡은 피폐한 감정들은 <밤샘하는 사람들>에서 보여지는 그의 소외된 화면들과 맞물려 그들에게 와 닿는 것이었고, 이후 그가 대중들의 주목을 다시 한번 받을 수 있는 계기가 된 작품이라고 할 수 있다.

본 논문은 먼저 2장에서 20세기 초반 미국 미술의 상황과 호퍼의 예술 형성 배경을 동시대 작가들과의 관계를 통해 알아보겠다. 3장에서는 1,2절로 나누어 그의 작품에 드러나는 소외의 개념이 어떻게 형성되었는지에 관해 알아 본 후 <밤샘하는 사람들>을 논의의 중심에 두고 상업 시설물을 다룬 일련의 작품들과 화면 속 고독한 현대인의 모습을 담은 작품으로 나누어 이 작품에 나타난 소외개념에 관해 알아보겠다. 결론적으로 호퍼가 <밤샘하는 사람들>을 통해 종합시킨 소외의 개념을 미국의 역사적인 관점이나 조형적인 측면에서 바라 본 기존의 연구들에 논의를 발전시켜 나아가는 것에 본 논문의 의의를 둔다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
1. 연구의 목적	1
2. 연구의 방법 및 범위	4
II. 20세기 초 미국 미술과 호퍼의 예술 형성	9
1. 20세기 초 미국미술	9
2. 호퍼의 예술 형성	18
III-1. 현대 사회의 소외개념	23
III-2. <밤샘하는 사람들>(1942)에 나타난 소외개념	36
a. 도시의 상업 시설물	37
b. 고독한 현대인의 표상	45
IV. 결론	54

참고도판

참고문헌

Abstract

도판 목록

- 도판 1. 조지 벨로우스 George Bellows, <증기를 내는 거리
Steaming Street>, 1908, Oil on canvas, 97.47×76.84cm,
Santa Barbara, Santa Barbara Museum of Art
- 도판 2. 존 슬로언 John Sloan, <그림 상점 *Picture Shop Window*>,
1907, Oil on canvas, 82.3×63.5cm, Washington D.C.,
The Newark Museum
- 도판 3. 찰스 쉐러 Charles Sheeler, <미국 풍경 *American
Landscape*>, 1930, Oil on canvas, 61×78.8cm,
New York, The Museum of the Modern Art
- 도판 4. 조지아 오키프 Georgia O' Keeffe, <흰색의 캐나다 창고
No.2 White Canadian Barn No. 2>, 1932, Oil on canvas,
30.48×76.2cm, New York, Metropolitan Museum of Art
- 도판 5. <맨해튼 브릿지 루프 *Manhattan Bridge Loop*>, 1928,
Oil on canvas, 88.9×152.4cm, Massachusetts,
Andover, Addison Gallery of American Art
- 도판 6. 찰스 데무스 Charles Demuth, <나의 이집트 *My Egypt*>,
1927, Oil on composition board, 90.8×76.2cm,
New York, Whitney Museum of American Art
- 도판 7. 토마스 하트 벤틀 Thomas Hart Benton, <붐타운 *Boomtown*>,
1927-28, Oil on canvas, 101.9×137.8cm, New York,
Memorial Art Gallery of the University of Rochester

- 도판 8. 그랜트 우드Grant Wood, <미국적 고딕*American Gothic*>, 1930, Oil on beaverboard, 76×63.3cm, Chicago, The Art Institute of Chicago
- 도판 9. 토마스 콜Thomas Cole, <만곡부*Oxbow*>, 1836, Oil on canvas, 130.8×193cm, New York, Metropolitan Museum of Art
- 도판 10. <집과 항구*House and Harbor*>, 1924, Watercolor over graphite, 34.3×49.5cm, Private Collection
- 도판 11. <철도 건널목*Railroad Crossing*>, 1922-23, Oil on canvas, 73.7×101cm, New York, Whitney Museum of American Art
- 도판 12. <뉴욕, 뉴헤이븐과 하트퍼드*New York, New Haven and Hartford*>, 1931, Oil on canvas, 81.3×127cm, Indianapolis, Indianapolis Museum of Art
- 도판 13. 워커 에반스Walker Evans, <거리 장면, 루지애나주 모건시*Street Scene, Morgan City, Louisiana*>, 1935, Film negative
- 도판 14. 로버트 헨라이Robert Henri, <눈 온 거리*Street Scene with Snow*>, 1902, Oil on canvas, 66.04×81.28cm, New Haven, Yale University Art Gallery
- 도판 15. <퐁 데 자르*Le Pont des Arts*>, 1907, Oil on canvas, 58.6×71.3cm, New York, Whitney Museum of American Art
- 도판 16. <퐁 루아얄*Le Pont Royal*>, 1909, Oil on canvas, 59.7×72.4cm, New York, Whitney Museum of American Art

- 도판 17. 샤를 메리옹 Charles Meryon, <파리의 에칭 *Etchings of Paris*>, 1854, Etchings
- 도판 18. <미국 풍경 *American Landscape*>, 1920, Etching,
20×25.1cm
- 도판 19. <철길 옆의 집 *House by the Railroad*>, 1925,
Oil on canvas, 61×73.7cm, New York,
The Museum of the Modern Art
- 도판 20. 조지 벨로우스, <비 내리는 강 *Rain on the River*>, 1908,
Oil on canvas, 81.28×96.52cm, Museum of Art,
Rhode Island School of Design
- 도판 21. 존 슬로언, <선거날 밤, 헤럴드 광장 *Election Night, Herald Square*>, 1907, Oil on canvas, 66.04×81.28cm,
New York, Memorial Art Gallery of the University of
Rochester
- 도판 22. 존 슬로언, <그리니치 빌리지에서 본 도시 *The City from Greenwich Village*>, 1922, Oil on canvas, 66×85.7cm,
Washington D.C., National Gallery of Art
- 도판 23. 찰스 쉘러, <맨하타—위에서 내려다 본 교회와 보행자들
Manhatta—Churchyard and Pedestrians, from above>,
1920, gelatin silver print, Boston, Lane Collection
- 도판 24. <도시 *The City*>, 1927, Oil on canvas, 70×94cm, Tucson,
The University of Arizona Museum of Art
- 도판 25. 폴 스트랜드, <월 스트리트 *Wall Street*>, 1915,
Film negative
- 도판 26. <밤 그림자 *Night Shadow*>, 1921, Etching, 17.6×21.1cm,

Boston, Museum of Fine Arts

도판 27. 폴 스트랜드, <무제 *Untitled*>, 1907, Film negative

도판 28. <지붕 *Rooftops*>, 1926, Watercolor over graphite on paper, 32.7×50.5cm, New York,

Whitney Museum of American Art

도판 29. <윌리엄스버그 다리에서 *From Williamsburg Bridge*>, 1928, Oil on canvas, 73.7×109.2cm, New York,

Metropolitan Museum of Art

도판 30. 존 슬로언, <비둘기 *Pigeons*>, 1910, Oil on canvas, 66.4×81.3 cm, Boston,

Courtesy of the Museum of Fine Arts

도판 31. <밤샘하는 사람들 *Nighthawks*>, 1942, Oil on canvas, 84.1×152.4cm, Chicago, The Art Institute of Chicago

도판 32. <이른 일요일 아침 *Early Sunday Morning*>, 1930, Oil on canvas, 89.4×153cm, New York,

Whitney Museum of American Art

도판 33. <황혼 무렵의 집 *House at Dusk*>, 1935, Oil on canvas, 92.1×127cm, Richmond, Virginia Museum of Fine Arts

도판 34. <약국 *Drug Store*>, 1927, Oil on canvas, 73.7×101.6cm, Boston, Museum of Fine Arts

도판 35. <푸른 저녁 *Soir Bleu*>, 1914, Oil on canvas,

91.4×182.9cm, New York, Whitney Museum of American Art

도판 36. 에드가 드가, <밤의 카페 테라스에 있는 여인들 *Women on the Terrace of a Café in the Evening*>, 1877, pastel on

paper, 41×60cm, Paris, Musée d' Orsay

도판 37. 밤샘하는 사람들에 관한 예비 드로잉

도판 38. 여인의 동작 연습

도판 39. 지오르지오 드 키리코Giorgio de Chirico, <거리의 미스터리와 멜랑콜리 *TheMystery and Melancholy of a Street*>, 1914, Oil on canvas, 87×71.4cm, Private Collection

도판 40. 존 슬로언, <중국 음식점 *Chinese Restaurant*>, 1909, Oil on canvas, 30.48×76.2cm, New York, Memorial Art Gallery of the University of Rochester

도판 41. <일요일 *Sunday*>, 1926, Oil on canvas, 73.7×86.4cm, Washington D.C., The Phillips Collection

도판 42. 존 슬로언, <미용실 창문 *Hairdresser' s Window*>, 1907, Oil on canvas, 80.96×66.04cm, Wadsworth Athaneum

도판 43. <자동판매기 *Automat*>, 1927, Oil on canvas, 71.4×91.4cm, Iowa, Des Moines Art Center

도판 44. <호텔 방 *Hotel Room*>, 1931, Oil on canvas, 152.4×165.7cm, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza

도판 45. <뉴욕의 방 *Room in New York*>, 1932, Oil on canvas, 73.7×91.4cm, Sheldon Memorial Art Gallery and Sculpture Garden

도판 46. <브루클린의 방 *Room in Brooklyn*>, 1932, Oil on canvas, 74×86.4cm, Boston, Museum of Fine Arts

도판 47. 존 슬로언, <맥설리의 바 *McSorley' s Bar*>, 1912, Oil on canvas, 66.04×81.28cm, Detroit, The Detroit Institute of Arts

I. 서론

1. 연구의 목적

에드워드 호퍼(Edward Hopper, 1882-1967)는 대개 당대 미국 사회의 전형적인 모습을 사실적인 회화 기법으로 표현한 작가로 알려져 왔다. 하지만 그의 작품에 나타나는 조형적인 측면들은 다양한 관점으로 해석되고 있기 때문에 그를 사실주의 작가로서만 국한시킬 수는 없다. 그가 동시대 다른 작가들과 차별성을 유지 할 수 있었던 점도 바로 어느 한 계열로 분류시킬 수 없는 자신만의 특징적인 화면을 가지고 있었기 때문이다. 당대 미국 미술계는 표면적으로 봤을 때 사실주의 아니면 추상주의로 확실히 분리되어 있었음에도 불구하고 그의 화면은 추상적인 빛과 색채의 사용, 복잡한 구성 등 다양한 해석을 가능하게 했다.

호퍼가 본격적인 화가로서 활동을 시작한 1920년대의 뉴욕은 제1차 세계 대전 이후의 이른바 재즈 시대(Jazz Age)¹라 일컫는 급격한 경제 성장을 이룩하는 미국 사회의 큰 변화의 시기으로써 산업화·도시화·기계화가 급속도로 진행 되고 있었다. 당대의 도시인들은 여러모로 들뜬 사회 분위기 속에서 빠르게 변화하는 삶을 살아가고 있

¹ 1920년대를 일컬어 미국, 캐나다 그리고 영국에서는 ‘번성하는 20년대(Roaring Twenties)’ 나, ‘재즈 시대(Jazz Age)’ 라 불렀으며, 유럽에서는 ‘황금의 20년대(Golden Twenties)’ 라고 불렀다. 이 말은 제1차 세계대전 이후에 따르는 경제 붐 현상을 일컫는 말이다. 20세기에 들어서 이런 급격한 경제 성장은 대부분 엄청난 사건- 예를 들어 1, 2 차 세계대전과 같은 -뒤에 따르는 것을 볼 수 있다. 하지만 모든 나라에서 이러한 번영을 맞이 한 것은 아니었다. 독일은 1차 세계 대전의 책임으로 인한 막대한 빚더미에 앉게 되었다. 동유럽 지역에서는 러시아의 급진적인 정치적 움직임의 부상으로 1922년 공산주의를 정치적 바탕으로 한 소비에트연방공화국이 성립된 시기이다.

었다. 이와 같은 산업화·도시화에 따른 급격한 사회적 변화의 이면에는 현대인이 현대 문명으로부터 느끼는 소외나, 경제가 발전할수록 점점 더 벌어지는 빈부의 격차에 따른 사회적 약자로서의 소외 혹은 도시 속의 군중들로부터 자신을 단절시키고 고독한 존재로 만들어버리는 개인의 소외와 같은 심리적 갈등이 필연적으로 내재되어 있었다. 이후 1929년 미국의 주가가 폭락하고 경제적으로 큰 어려움에 봉착하게 되는 경제 공황과 함께 30년대 말에 또다시 발발한 제2차 세계대전은 사람들의 감정을 다시 한번 침체된 분위기 속으로 몰아가는 계기가 되었다.

이처럼 주요한 사건들을 수반하는 시대적 상황 속에서 호퍼의 화면은 그 시대의 현대인이 겪고 있는 복잡 다양한 감정들에 들어맞는 것이었다. 그의 화면들은 바로 그 시대의 익명의 현대인 혹은 작가 자신이 겪는 소외의 감정을 대변하고 있는 것이다. 여기에서 ‘소외’의 개념은 그의 이미지 속에서 뉴욕의 적막만이 감도는 거리에 자리잡고서 있는 옛 양식의 건물이나 텅 빈 상업시설들을 그린 그림이건, 지방의 황량한 자연 속에 덩그러니 솟아 있는 주택을 그린 그림이건 간에 1920·30년대를 거쳐 42년의 <밤샘하는 사람들>에 집약되어 나타난다고 할 수 있다. 발전을 거듭할수록 늘어나는 뉴욕의 마천루들이나 첨단 시설을 갖춘 건축물들 때문에 점점 더 설 곳을 잃어가는 옛 양식의 주택들은 그에게 현대인의 기억 속에서 사라져가는 어떤 소외된 경험이나 추억과 같은 것으로 받아들여졌다.² 때문에 그의 뉴욕 풍경에 등장하는 대부분의 거리나 건물들은 이미 사람들의 관심 밖으로 밀려난 조용하고, 침체된 정적만이 감도는 도시의 모습을 하

² Carol Troyen eds., *Edward Hopper*, Boston, Mass: MFA Publications, 2007, p. 117.

고 있는 것이다.

이처럼 호퍼의 이미지들은 표면적으로 보기에 고독이나 황량함, 소외의 개념을 드러내고 있는데, 이것이 바로 그만의 고유한 화면의 특징이라고 할 수 있다. 현대인의 고독·외로움·절망감·무력감·무관심과 같은 모든 심리적 상태를 아우르는 ‘소외’의 개념은 그의 전 작품 세계를 통해 지속되는 테마이다. 그는 1942년 <밤샘하는 사람들>을 완성한 후 “이 그림은 내가 밤거리를 어떻게 상상 하는지에 관해 잘 보여준다. 아마도 나는 무의식적으로 대도시에서의 고독을 그리고 싶었던 것 같다.”³라고 말했는데, 작가 역시 현대사회의 구성원으로써 필연적으로 이러한 감정을 공유하고 있음을 밝힌바 있다.

호퍼는 40세가 될 때까지 꾸준히 일년에 한 두 번 전시를 여는 등의 활동을 하고 있었지만 동시대 작가들에 비해 별다른 호응을 받지 못하고 힘겨운 시기를 보내고 있었다. 그에 관한 다양한 호의적인 평가와 연구들이 나오기 시작한 것은 1924년 프랭크 K. M. 렌 갤러리(Frank K. M. Rehn Galleries)에서 열린 첫 개인전부터이다.⁴ 그에게 20년대는 그의 오랜 경력 동안에 대중들과 미술계 안팎의 사람들로부터 첫 성공을 이루어낸 시기이자, 이 때 그려진 그림들은 그의 원숙기 작품 들에 반복적으로 나타나는 주제의 근간을 이루고 있다. 따라서 본 연구의 중심인 <밤샘하는 사람들>에 나타난 소외 개념을

³ Robert Carleton Hobbs, *Edward Hopper*, New York: H. N. Abrams, 1987, p. 129.

⁴ 호퍼는 1923년 브루클린 미술관에서 매년 열리는 수채화 전시에 글로스터에서 제작한 6점의 수채화를 출품했다. 이 전시에서 호퍼의 작품에 매력을 느낀 프랭크 렌(Frank K. M. Rehn)이 <맨사드 지붕>(1923)을 100달러에 구입했는데, 이 작품은 호퍼의 성공을 알리는 상징적인 의미를 갖는 작품이 되었다. 이후 렌은 호퍼의 오랜 삶의 진실한 동반자로서 호퍼의 1924, 1927, 1929년 개인전을 포함하여 이후로 수많은 개인전과 그룹 전을 통해 그를 성공한 미술가로 이끄는 데 크게 기여하였다.

이해하기 위해서는 이전 시기의 작품에 관한 연구가 선행되어야 할 것이다.

따라서 본 논문은 호퍼를 형식주의적인 관점에서 보다는 그의 화면의 조형적인 측면에 중점을 두고, 먼저 당대 사회의 소외개념을 그의 작품과 관련시켜 알아본다. 그런 다음 1942년의 <밤샘하는 사람들>을 통해 종합시킨 화면의 조형적인 특징과 이에 따른 소외 개념을 다양한 작품들과의 비교를 통해 재평가 해 나가는 것이 본 연구의 목적이라 할 수 있다.

2. 연구의 방법 및 범위

지금까지 호퍼에 관한 연구는 로이드 구드리치(Lloyd Goodrich), 로버트 홉스(Robert Carleton Hobbs), 게일 레빈(Gail Levin)에 이르는 전기적인 기술에 중점을 두고 다루어진 논의들⁵과 함께 1920년대부터 나오기 시작한 연구들은 당시 새롭게 주목 받기 시작한 미국의 사실주의 화가 토마스 에이킨스(Thomas Eakins, 1844-1916)와 연결시키면서 주로 형식주의적인 방법으로 접근하여 그를 사실주의 화가로 분류하고 그의 화면을 평가해 나간 것들이 주를 이루었다. 그를 미국미술의 기수로 끌어 올린 포브스 왓슨(Forbes Watson), 버질 바커(Virgil Barker), 구드리치는 그가 ‘진지하고 솔직하며 완고한 사실주의자’라고 평가하면서, 그의 화면들이 ‘정직한 시선으로 현실을 사

⁵ Lloyd Goodrich, *Edward Hopper*, New York: H. N. Abrams, 1971; Robert Carleton Hobbs, *Edward Hopper*, New York: H. N. Abrams, 1987; Gail Levin, *Edward Hopper: Art and Artist*, exhibition catalogue, New York and London: Whitney Museum of the American Art & W. W. Norton, 1980; Gail Levin, *Edward Hopper: An Intimate Biography*, New York: Knopf, 1995.

로잡았다’⁶고 평가했다.

1940-50년대는 호퍼에 관한 비평적 접근들이 그의 작품의 감성적인 내용들에 강조를 둔 새로운 방향으로 나아간다. 이것은 전쟁시기의 불안과 전후의 사회적 가치의 붕괴를 반영하는 개념이 이 시기 그의 고독하고 소외된 화면들을 통해 드러나기 때문일 것이다. 이러한 입장들은 1980년대를 전 후로 발표되기 시작한 논문들에서 분명히 나타난다. 특히 장 길리스(Jean Gillies), 린다 노클린(Linda Nochlin), 케이트 루빈(Kate Rubin) 등의 학자들은 호퍼 화면의 조형적인 측면과 그의 이미지들을 소외의 개념으로 연결시키는 방식의 여러 이론들을 제시했는데, 이는 그의 이미지에 나타나는 소외 개념에 관한 다양한 해석의 가능성을 마련하였다.

먼저 “The Timeless Space of Edward Hopper”(1973)라는 글에서 길리스는 미국 미술에서 그의 회화를 지속적으로 중요한 위치에 놓으면서 대부분의 기술들이 이 미술가의 특징을 ‘소외(alienation)’, ‘고요(silence)’, ‘영원(timelessness)’이라는 단어들로 나타낸다면, 이 단어들에 관한 정의를 내리고 있다. 또한 화면의 구도, 시점, 빛, 기하학적이고 선명한 색들로 면을 채워나가는 방식의 색채의 사용⁷ 등에 관해 세세하게 다루고 있다.

노클린은 “Edward Hopper and the Imagery of Alienation”(1981)에서 그의 40년대 이후의 작품들에 관해 논하면서 그가 오래 전부터 미국인들 내면에 존재해 왔던 소외라는 감정을 역사적인 관점

⁶ Forbes Watson, “John Sloan and the Philadelphians,” *The Arts* II, no. 4(April 1927):pp. 169-177; Virgil Barker, “The Etchings of Edward Hopper,” *The Arts* 5, no. 6(June 1924): p. 323; Goodrich, “The Paintings of Edward Hopper,” *The Arts*II, no. 3(March 1927): p. 138

⁷ Jean Gillies, “The Timeless Space of Edward Hopper,” *Art Journal*, vol. 31, no. 4(Summer 1973), pp. 404-412.

에서 바라보고 이러한 감정들이 그의 이미지를 통해 상징화 되고 있다고 말하고 있다. 또한 이러한 이미지들은 인간이 만들어 낸 기계문명의 산물로 현대 도시인들이 필연 적으로 공유해야만 하며 고독이라는 감정을 통해 명백히 드러나고 있다⁸고 밝히고 있다.

한편 루빈은 “Edward Hopper and the American imagination”에서 그가 미국의 고유한 건축, 텅 빈 거리, 상점, 황량한 고속도로 등을 통해 20세기의 미국의 삶을 가장 잘 나타낸 화가라면서, 이러한 소재들은 수많은 미국의 다른 미술가들에게도 무수한 영감을 주었지만 그만큼 깊은 감흥을 주지는 못한다고 평가했다. 또한 당대의 주류를 이루던 추상적인 기법에 아랑곳하지 않고 사실적인 화법에 전념해 있었지만, 사실 그의 활기 없는 회화의 특징들의 이면에는 복잡한 접근 방식과 다양한 예술적 요소들이 숨겨져 있다⁹고 해석했다.

이와 같이 기존의 호퍼에 관한 연구들은 크게 세가지로 나누어 볼 수 있다. 첫째는 그를 미국의 사실주의 풍경화가 에이킨스나 윈슬로 호머(Winslow Homer, 1836-1910)의 계보를 잇는 사실주의 화가로 분류하면서 그가 미국의 전통을 그대로 간직한 전형적인 미국 양식을 강조하고 있다고 평가하는 입장이다. 둘째는 1910년대와 40년대에 겪은 양차대전을 통해 현대인들이 갖는 공포나 불안과 같은 감정들을 그의 이미지와 연관시키면서 당대인들의 심리적 현상을 반영하고 있다고 보는 관점이다. 마지막으로 그의 소심하고 내성적인 타고난 성격을 들어 그의 화면이 작가의 성격을 반영하는 조용하고 고독한 이미지들을 담고 있다고 평가하는 것이다.

⁸ Linda Nochlin, “Edward Hopper and the Imagery of Alienation,” *Art Journal*, vol. 41, no. 2(Summer 1981), pp. 136-141.

⁹ Kate Rubin, “Edward Hopper and the American imagination,” *Magazine Antiques*, vol. 148 (August 1995), pp. 166-175.

본 논문은 호퍼의 소외 개념, 특히 고독한 도시의 이미지에 관심을 갖고 그의 화면의 조형적인 측면에서 논의를 전개해 나간다는 점에서 앞에서 언급한 1980년대를 전후로 발표된 세 논문들에 초점을 두고 논의를 전개한다. 그러나 이 시기의 연구들은 비교적 그의 후기 작품들에 관해 논의하고 있으므로 본 논자는 <밤샘하는 사람들>을 논의의 중심에 두고 그가 1920·30년대에 이룩한 화면의 양식적 특징들이 어떻게 발전되어 왔는지를 그의 개인적인 성격과도 연결 시키면서 좀더 발전된 해석을 이끌어내고자 한다.

여기서 본 논자는 <밤샘하는 사람들>이 본 논문에서 중점적으로 다뤄질 내용이기 때문에 그의 도시 이미지들 예를 들어, 텅 빈 뉴욕의 거리나, 오래된 건축물, 주택, 상점 등을 그린 도시 이미지들만을 논의의 대상으로 한다. 왜냐하면 그의 전시대에 걸친 수많은 화면들이 대부분 걸으로 보기에 고독이나 황량함을 전달하기 때문에 어느 정도 작품 선택의 범위를 제한해야만 했다.

또한 동시대 작가들의 작업 방식이나 미국 미술의 상황은 호퍼의 작품 제작 방식에 어느 정도 영향을 미쳤으므로 이들과의 비교도 이루어질 것이다. 예를 들어 그림의 소재를 선택함에 있어서 그가 당대 미국 사회의 전형적인 모습을 있는 그대로 화면에 담아내는 방식은 20세기 초반 미국 미술의 주류에 있던 애쉬캔 스쿨(Ashcan School)의 영향을 들 수 있다. 애쉬캔이 신속한 필치로 현대 도시인의 삶을 기록하는 기록자로서 자신들의 화면을 채워나갔다면 그는 이들의 소외된 삶을 주로 다루었으며, 꼼꼼하고 내성적인 그의 성격을 바탕으로 화면의 구성에서 완성에 이르기까지 신중한 작업 방식을 고수했다. 바로 이 점이 그를 애쉬캔과 분리할 수 있는 가장 큰 차이점이다. 또한 잘려나간 화면의 구성이나 원색적이고 평면적인 색채의 사용 등에

서는 사진의 영향이나 당대 진행 중이던 정밀주의(Precisionism) 화가들과의 연관성도 어느 정도 있는 것으로 보고 동시대 작가들과의 비교를 통해 그가 이들에게서 받아들인 방식을 어떻게 이용하여 자신만의 독특한 화면을 창조해 냈는지 알아본다.

따라서 본 논문은 II장에서는 20세기 초 미국 미술의 상황과 호퍼의 미술 수업과 여러 선배 작가들이나 당대 문화의 현상에 영향을 받은 예술 형성기는 어떠한지 알아본다. III장에서는 1,2장으로 나누어 먼저 1장에서 호퍼 예술의 특징을 이루는 소외 개념에 관해 살펴본 후 2장에서 본격적으로 <밤샘하는 사람들>에 나타난 소외 개념에 관해 분석하면서 도시의 상업 시설물들과 실내의 고독한 인물이 있는 구성으로 나누어 논의를 전개하겠다. 특히 1920·30년대의 도시 이미지들의 특징을 이루는 요소들은 이후 <밤샘하는 사람들>이 탄생할 수 있었던 초석이라고 할 수 있으므로 이 때의 화면은 중요하다고 할 수 있다. 따라서 1920년대 호퍼가 신중한 작업 방식으로 얻어낸 뉴욕의 도시 이미지들의 조형적인 측면을 다각도로 살펴보면서, 1980년대의 연구들을 확장시켜 호퍼의 <밤샘하는 사람들>을 하고 이후의 화면들이 어떠한 방향으로 전개되었는지 알아보는 것에 본 논문의 의의를 두겠다.

II. 20세기 초 미국 미술과 호퍼의 예술 형성

1. 20세기 초 미국 미술

호퍼가 전문적인 화가로서 활동을 하기 시작한 20세기 초반의 미국은 이른바 ‘진보의 시대(Progressive Era, 1895-1917)’¹⁰라 일컫는 대공황 전야의 산업화, 도시화, 기계화가 급속도로 진행되고 있었다. 관광객들이 도시의 마천루, 지하철, 공공 건물들의 물질적 장대에 경탄하고 있을 동안에 더욱더 깊은 변화들이 사회 분야에서 일어나고 있었다. 이전 시대에 신체적 혹은 지리적 제한을 받아왔던 이민자들, 여성들, 흑인들이 이제는 공공의 삶 속에서 함께 할 수 있게 되었다. 지식인들은 나라의 경제와 정치적으로 도전한 급진주의 노동계급과 협력을 이루어냈으며 새로운 직업의 등장도 초래했다. 극도의 상품화와 상업화는 상품 판매를 통해서 개인을 만족시키는 문화의 약속을 소비자에게 예고했다.¹¹ 소비자의 눈을 매혹시키는 현란한 광고판이나 인쇄물들이 그들의 삶 속에 등장하였고, 도시 풍경은 새로운 브랜드의 이름과 문구들로 뒤덮였다.

¹⁰ 이 시기의 뉴욕은 미국 문화의 변형을 이끄는 정치적, 사회적 중심지였다. 인구는 급속하게 증가했고-1890년과 1910년 사이의 인구는 이민자들로 인해 거의 두 배로 늘어났다-주변의 자치구는 거대 뉴욕에 합병되었다. 뉴욕 인구의 78퍼센트가 넘는 500만 인구의 대부분이 외국에서 태어났거나 북아메리카의 다른 지역에서 이주해 왔던 이민자들의 2세대들이었다. 이들은 산업화, 무역 혹은 새로운 화이트 칼라 분야의 직업을 찾아 빈번하게 주거지를 옮겼으며, 끊임없이 치솟는 고층 건물들이 탄생하고 있는 수개국어의 혼합된 도시를 창조해냈다. 거대 도시 뉴욕이 만들어낸 특징들-크기와 속도의 규모에 있어서 단연 앞서나가는 미국의 중심으로서의 역할, 세계적인 인구의 유입, 미국은 물론 전 세계를 연결하는 진보적인 통신과 경제의 연결 망 등-은 곧 현대 도시의 전형을 만들어냈다; Rebecca Zurier, *Picturing the city: urban vision and the Ashcan School*, University of California Press, 2006, pp. 2-3.

¹¹ Zurier, 위의 책, p. 4.

또 한가지 변화의 움직임으로는 1890년대 미국 문화를 이끌었던 빅토리아 시대의 문화에 대한 반작용이다. 이것은 사회적·문화적 인습에 대한 거부뿐만 아니라 미국의 문학과 음악, 미술이 겪고 있던 유럽(특히 영국)에 대한 신 식민적 종속 상황에 대한 거부로 나타났다. 이러한 변화는 맨해튼을 중심으로, 정확히 말하자면 19세기 중반에 상대적으로 적은 이주민들의 비율을 갖고 있던 그리니치 빌리지(Greenwich Village)에서 예술적·문학적 보헤미안들을 중심으로 시작되었다. 이 지역은 1880년대에 아일랜드인들과 이탈리아인들이 살던 줄지어 늘어선 저택들이 도시 계획의 일환으로 바뀌면서 변화하기 시작했다. 이곳은 사회주의자들과 페미니스트들, 게이와 레즈비언들, 성에서 해방된 이들과 자유 연애 지지자들, 기성 체제에 반대하는 이들과 전위 예술가들, 화가들과 작가들에게 카페와 찻집, 갤러리, 극장, 서점들이 즐비한 매력적인 장소였다.¹²

일반적으로 미국 미술계는 1910년 이전까지 유럽의 아카데미즘이나 인상주의에 경도된 일부 유학파들을 중심으로 유럽 미술의 전통을 간접적으로 접했다. 1910년대부터 유럽의 모더니즘 작품과 유럽 출신 작가들의 물리적 현존을 통해 보다 직접적으로 유럽의 세력을 접하게 되었다고 할 수 있다. 1900년의 뉴욕 미술계를 지배하던 풍경화나 신고전주의 또는 인상주의의 전통에 대한 반항으로 그리니치 빌리지에서는 두 가지 현대 미술이 탄생했다. 첫 번째는 사실주의 계열로 세기 초에 헨라이가 이끄는 한 무리의 필라델피아 화가들의 그룹인 애쉬컨 스쿨(Ashcan School, 1891-1914)¹³이 뉴욕에 정착하면

¹² 프랑수아 베유, 문신원 역, 『뉴욕의 역사』, 궁리, 2003, pp. 297-300.

¹³ 미국 미술가 그룹의 명칭으로서 ‘애쉬컨 스쿨’이라는 용어는 1934년까지 출현하지 않았으며, 바로 그 해 홀저 캐힐(Holger Cahill, 1887-1960)과 알프레드 바(Alfred Hamilton Barr Jr., 1902-1981)가 그들의 책 『Art in America: A

서부터, 두 번째는 알프레드 스티글리츠(Alfred Stieglitz, 1864-1946)를 중심으로 갤러리 ‘291’에서 유럽의 모더니즘 미술을 미국에 소개하면서부터이다.

20세기의 전환기에 애쉬캔 미술가들은 유럽의 아카데미즘을 모방하는 태도에 대해 크게 반발한 혁명적인 정신과 쓰레기통과 같은 지저분한 뉴욕의 뒷골목을 다룬 동시대의 이미지들을 소재로 채택하여 그린 파격적인 성격으로 미국 미술의 성격을 대변해 왔다고 알려져 왔다.¹⁴ 이들은 ‘젊은 미국 화가들’, ‘신 미술 리얼리즘(New Art Realism)’ 혹은 ‘당시 주택들과 좁은 골목을 그렸던 헨라이를 따르는 추종자들’로써 ‘보수주의적이고 아카데미한 전통들의 신봉자이기보다 혹은 기법적인 면에서 이상화된 미의 표준을 따르기보다는 당대의 삶과 특징을 강조하는’ 미술가 그룹으로 비추어졌다.¹⁵

이들의 존재를 미국적 미술의 대변자로 끌어올리는데 중요한 역할을 한 전시는 1908년 2월 4일부터 19일까지 뉴욕의 맥베스 갤러리(Macbeth Galleries)에서 열린 《8인전 *Eight American Painters*》¹⁶이었다. 이 전시는 당시 국립 미술 아카데미(National Academy of

Complete Survey』에서 이 용어를 처음 사용했다. 하지만 이전의 저널리스트들은 이 용어를 이들이 도시의 삶의 더러운 현실을 비유하려고 ‘쓰레기통(ashcan)’이란 단어를 사용했다는 개념으로 이해해 왔다. 1930년대에 만들어진 이 용어는 애쉬캔을 공식적인 조직으로서 나타냈을 뿐만 아니라, 당대 사회를 사회적 관점에서 바라보던 미국장면회화(American Scene Painting) 화가들의 선구자로서 또한 토마스 에킨스로 돌아가고자 했던 ‘미국 사실주의의 전통’을 잇는 계승자로서 그들을 분류했다; Edward Lucie-Smith, *American Realism*, NY: Abrams, 1994, p. 61.

¹⁴ 신채기, 『1910년대에서 1930년대까지 미국 미술에 나타난 국가 정체성에 관한 연구』, 이화여자대학교 대학원, 박사학위논문, 2004, p. 40.

¹⁵ Zurier, 앞의 책, pp. 24-25.

¹⁶ 이 전시에 참여한 8인은 존 슬로언(John Sloan, 1871-1951), 윌리엄 글래클스(William J. Glackens, 1870-1938), 조지 룩스(George Luks, 1867-1933), 에버렛 싰(Everett Shinn, 1876-1963), 조지 벨로우스(George Bellows, 1882-1925), 어니스트 로슨(Ernest Lawson), 모리스 프렌더게스트(Maurice Prendergast), 아서 데이비스(Arthur Davies)이다. 이들은 필라델피아 신문사에서

Art)나 미국 미술가 협회(Society of American Artists)와 같은 제도권 미술이 애쉬켄의 작품이 기존의 인습과 상충된다는 이유로 지속적으로 전시를 거부했던 것에 항의하고자 하는 취지에서 기획되었다.

헨라이의 기본적인 생각은 무엇보다 미술이 삶으로부터 분리되어서는 안 된다는 것이었다. 그래서 소재가 우아 하지 않고 흉물스럽더라도 그것이 어떤 생명력을 담고 있다면 기록할만한 가치가 있다고 가르쳤다. “아름답든 아니든 간에 진실하고 강렬한 내용을 도시를 돌아다니며 사냥감 찾듯이 찾으라”¹⁷ 고 주문한 그는 빠르게 변모하는 도시의 이미지를 즉석에서 순간의 진실을 담아 다큐멘터리적인 면모로서 기록하라고 요구하였다. 예를 들어, 벨로우스의 <증기를 내는 거리 *Steaming Street*>(1908)(도판1)는 짐마차를 끄는 말과 시내 전차 사이에 지금 막 충돌이라도 일어 날 듯한 혼잡하고 위험한 뉴욕 거리를 날쌔 붓놀림으로 담아냄으로써 통제가 불가능 해 보이는 거리의 위험을 표현하고 있다. 그 역시 뉴욕 시민들과 함께 그 현장에 멈춰서 혹은 자신의 작업실 창문을 통해 바라보고 그것들을 빠른 필치의 붓 놀림으로 재빠르게 기록하는 방식을 사용했다. 또 다른 예로, 밤이라는 시간대에 멋진 의상을 차려 입은 여성들이 거리를 활보하며 상점에 진열된 상품들에 정신을 쏟고 있는 모습을 다룬 슬로언의 <그림 상점 *Picture Shop Window*>(1907)(도판2)은 당대 여성의 자유로워진 사회적 신분을 반영하는 시사적인 그림으로서, 우리는 이 장면을 통해 변화한 당대 사회의 가치관을 엿볼 수 있는 것이다. 이처럼 도시의 이야깃거리들을 소재로 선택하는 이들의 방식은 호퍼가

읽히고 설킨 친분으로 돈독한 우정을 과시했으며, 이러한 연결고리는 뉴욕에서 더욱 발전된 관계를 유지하는 바탕이 되었다. 이처럼 신문이나 잡지사에서의 경력은 애쉬켄 그룹의 성향을 정의하는 결정적인 요소였다.

¹⁷ Zurier, 앞의 책, pp. 31-32.

자신의 소재를 도시에서 구하는 방식에 깊은 영향을 끼친 요소이다.

스티글리츠의 공식적인 활동은 1902년 사진을 하나의 조형적 표현 방식으로 끌어올리려는 목표로 사진분리파(Photo-Seccession)를 조직하면서 시작되었다. 이것은 당시 사진이 하나의 예술로 인정받지 못한 상황에 대한 반향이었다. 그에게 새로운 테크놀로지의 시대에 알맞은 미술의 매체는 곧 사진이었으며, 그는 자신이 찍은 도시 이미지들을 통해 이것들이 시사하는 현대성을 강조하고자 하였다. 모더니즘 회화가 추상을 향해 나간다면 사진은 회화가 할 수 없는 것, 즉 완전히 재현적인 이미지로 나아가야 한다는 것이 그의 생각이었다.¹⁸ 그가 1905년 5번가 291번지에 열었던 ‘291’ 갤러리를 통해 유럽의 모더니즘 미술을 소개하기 시작한 경위도 사진과 회화의 관계에 대한 논의를 진전시키고자 함이었다.

하지만 1913년 2월 렉싱턴 애비뉴의 제69연대 병기고에서 열린 《아모리쇼 *Armory Show*》는 스티글리츠의 활동에 큰 변화를 가져다 주게 된다. 이 전시는 유럽 모더니즘 미술을 미국 사회에 대대적으로 소개한 전시로, 단순히 미술계뿐 아니라 일반 대중들 사이에 이르기까지 미국 미술의 자의식을 일깨운 중요한 전시였다. 마티스(Henri Matisse), 브라크(Georges Braque), 피카비아(Francis Picabia), 피카소(Pablo Picasso), 뒤샹(Marcel Duchamp)과 같은 유럽의 대가들을 접할 수 있었던 이 전시는 스티글리츠가 ‘291’ 갤러리에서 열어 온 전시와 비슷한 성격을 가지고 있었지만, 장대한 스케일, 미디어, 선정적 성격 그리고 현대 미술을 완전히 대중적 이슈로 부각시킨 파급효과 면에서 뚜렷이 구별되었다.¹⁹ 이 전시의 기획자들이 바로 애쉬

¹⁸ 신채기, 앞의 논문, p. 56.

¹⁹ 프랑수아 베유, 앞의 책, p. 302.

캔의 멤버들이었는데 원래 자신들의 그림을 판매하려는 의도에서 시작된 것이었지만, 결과적으로 미국 미술의 장면을 완전히 바꾸어놓는 매우 중요한 전시로서 평가 받게 되었다.

1914년에 발발한 1차 세계대전은 미국 내부의 내셔널리즘을 고조시켰을 뿐 아니라, 전쟁을 피해 뉴욕에 도착한 유럽 출신의 미술가들이 대중적인 인기를 누리며 미국 미술의 가능성에 대해 발언함으로써 미국 미술계의 정체성 구성에 지대한 영향을 끼쳤다.²⁰ 하지만 이와 같은 상황 속에서도 20세기 초 미국 미술가들은 주요 미술관, 학교, 공공 교육기관들, 개인 컬렉션들의 확장에 의해 미술이 성장하였음에도 불구하고 전쟁과 함께 유럽에서 이주한 유럽 미술가들의 기세에 눌리면서 그들의 상황을 완전히 만족시키지 못하고 있었다. 1차 대전 이후 유럽 미술가들이 뉴욕을 떠나자 미국 내에서는 토착주의자들의 세력이 주도권을 잡았다. 이들은 자생적인 미국 미술의 가치를 주장하고 진정한 미국 미술의 형태가 어떤 것인지 규명하려 하였으며²¹ 이러한 움직임은 미국이 전쟁을 통해 이룬 경제적인 풍요와 함께 20년대를 거쳐 지속되었다.

한편 애쉬캔이 도시를 배경으로 한 현대인들의 살아있는 활발한 삶을 주로 다루었다면 정밀주의(Precisionism) 미술가들은 고요하고 정적인 화면을 특징으로 건물과 기계 등을 주요한 주제로 채택했다. 이들의 화면에 등장하는 인물은 보통 구성의 대수롭지 않은 미미한 존재로서였다. 명료하고 깨끗한 선, 분명한 기하학, 붓자국이 드러나지 않는 완벽한 표면처리를 나타내는 이들 화면의 양식은 사진과 깊은 관계를 가지면서 유럽의 것이 아닌 미국만의 특색을 가진 미술로

²⁰ 신채기, 앞의 논문, p. 38.

²¹ 위의 논문, p. 39.

자리잡게 되었다.²² 이론상 정밀주의는 찰스 쉐러(Charles Sheeler, 1883-1965), 찰스 데무스(Charles Demuth, 1883-1935), 모튼 샴버그(Morton Schamberg, 1881-1918), 조지아 오키프(Georgia O’Keeffe, 1887-1978)와 같은 미술가들을 포함하지만, 사실 정밀주의란 움직임은 미국에서 실지로 존재하거나 활동이 있었던 움직임이 아니었다. 이것은 미국 미술가들이 그린 중립적인 기계 이미지를 미국 미술의 특색으로 부각시키기 위하여 미국의 비평가들이 만들어낸 용어²³였다.

미술사적으로 정밀주의는 헨라이의 저널리즘적 회화를 스티글리츠의 스트레이트 사진 기법(Straight Photography)²⁴과 만나게 하였고, 이러한 기법을 다양하게 실험했던 사진 작가들은 쉐러, 에드워드 스타이켄(Edward Steichen, 1879-1973), 폴 스트랜드(Paul Strand, 1890-1976)와 같은 작가들이었다. 이 기법은 19세기적 자연 풍경 속에 20세기적 공장을 하나의 이미지 속에서 조합시킨²⁵ 쉐러의 <미국 풍경 *American Landscape*>(1930)(도판3)과 같은 이미지를 창조해 냈다. 사진작가로서도 활동한 그의 대상을 바라보는 시각의 각도와 독특한 원근법은 카메라의 영향을 나타낸다. 이처럼 사진과 같이 윤곽선이 명확한 초점의 화면은 오키프의 <흰색의 캐나다 창고 No. 2>(1932)(도판4)에서 더욱 두드러진다. 작가는 카메라의 망원렌즈로 대상에 초점을 맞추듯이 자신이 선택한 소재에 시각을 집중한 채 명암대비가 심한 사진에서와 같은 명확성을 얻기 위해 불필요한 세부

²² Lucie-Smith, 앞의 책, p. 73.

²³ 신채기, 앞의 논문, pp. 126-127.

²⁴ 이 기법은 한 순간의 모습을 정밀하게 초점을 맞추어 찍어내는 것으로서 마천루, 공장, 교량, 발전소, 기계 등에서 기본적인 기하형태를 발견하여 세부 묘사나 회화적 표면처리를 배제한 냉정하고 절제된 화면을 구성하는 방법이다; N. 뉴홀, 정진국 역, 『사진의 역사-1839년부터 현재까지』, 열화당, 1982, p. 115.

²⁵ 신채기, 위의 논문, p. 128.

는 생략하였다. 이처럼 관찰된 대상을 사진 기법으로 포착하여 필요한 것만을 취하고 단순하게 추상화시킨 화면은 호퍼의 도시 이미지들이 나타내는 화면 구성과 연관성을 갖는다고 할 수 있다. 예를 들어, 그의 <맨해튼 브릿지 루프 *Manhattan Bridge Loop*>(1928)(도판5)는 명확한 수평적 구도에 뉴욕의 건축물들이 수직적으로 배치된 구성으로 볼 때 쉴러의 공장 풍경을 생각나게 한다. 이처럼 그는 자신의 화면에서 종종 양측면을 잘라내는 수법이나 압축된 시점 등을 사용하는데 이것이 바로 사진의 영향을 반영하는 것들이다. 역시 사진을 기반으로 작업하였던 데무스는 뒤상과 피카비아를 중심으로 한 뉴욕 다다 그룹의 일원이었는데, 이들 그룹에서는 과학기술이 최소한 부분적으로나마 인간 행위에 대한 반어적인 은유물의 역할을 하였다.²⁶ 그는 <나의 이집트>(1927)(도판6)에서 어떤 무명의 미국 건축물을 찬양한 것 같다. 화면을 가로질러 입체주의의 분산적인 광선과 색면들이 개입됨으로써 그려진 소재들에 장엄함과 정신성이 부여되고²⁷ 있다. 결국 객관적이고 구조주의적인 정밀주의의 이미지들은 경제적이고도 단순한 형태로 질서라는 의미를 전달하는데 유용한 도상이 되었으며, 산업 발달에 대한 낙관적인 신념과 자본주의 이데올로기를 찬양하는 태도를 보인 사조²⁸였다.

1930년대의 경제 공황은 자본주의 과정에서 대두한 급격한 변동 사항들에 노출된 미국을 보여주는데, 이러한 상황들은 미술가들로 하여금 정치, 사회, 경제적 여건 속에서 다양한 자아 정체성의 개념들을 실험할 수 있는 기회를 제공했다.²⁹ 또한 이전 시기의 미술이 산업화

²⁶ 노버트 린튼, 윤난지 역, 『20세기의 미술』, 예경, 1993, p. 181.

²⁷ Lucie-Smith, 앞의 책, p. 75.

²⁸ 위의 책, p. 75.

²⁹ Zurier, 앞의 책, p. 8.

속에 경제적으로 발전하는 도시의 모습에 매료되었다면, 30년대의 미술은 이러한 산업화나 도시화에 대한 회의적인 시각이 드러나기 시작했다. 흔히 지방주의(Regionalism)라는 이름으로 알려진 이 세력의 대표적 화가는 그랜트 우드(Grant Wood, 1892-1942), 토마스 하트 벤튼(Thomas Hart Benton, 1889-1976), 존 스투어트 커리(John Steuart Curry, 1897-1946)이다. 이들은 1926년 오일쇼크로 인해 텍사스의 보저(Borger)라는 작은 마을의 인구가 급등했던 사건을 다룬 벤튼의 <붐타운 *Boomtown*>(1927-28)(도판7)이나, 우드의 <미국적 고딕 *American Gothic*>(1930)(도판8)과 같이 미국의 중서부 농촌을 소재로 한 농부나 평원, 농업 활동 등을 주제로 삼았다. 밀려오는 외부세력의 위협으로부터 지킬 수 있는 미국적인 전통은 미국 건국 초기의 개척자 정신이나 청교도 정신, 혹은 독립 정신과 같은 가치에 담겨있었기 때문에 지방주의 화가들은 이러한 전통을 수호하며 향토색 속에서 진정한 미국을 찾고자³⁰ 했다.

따라서 지난 10여 년 동안 미국 미술계의 자아 정체성 구성에 영향을 미치면서 미국의 모더니즘을 변화시켰던 유럽 미술에 대한 이해는 거부되었고, 미국에서 추상회화를 그려왔던 선배 미술가들조차 더욱 자연주의적인 양식으로 전향하는 상황이 전개 되었다.³¹ 사실주의는 이 시기의 미국 미술을 표현하는 필수적인 요소로서 그리고 새로운 모더니즘으로서 평가 받게 되었다. 이러한 미술계의 흐름의 변화는 미국의 정치·사회적 삶에 따르는 자연적인 성과였다.

이처럼 20세기 초반의 일반적인 흐름이 ‘변화’에 중점을 둔 점에서 호퍼의 개인적인 성격과 그의 미술의 특징들은 그 시기에 꼭 들어

³⁰ Lucie-Smith, 위의 책, p. 93.

³¹ 노버트 린튼, 앞의 책, p. 185.

맞는 것이었다. 이 시기에 호퍼가 민족 특유의 유산이라고 할 수 있는 미국의 자연 환경이나 뉴욕을 그리는 것은 그에게 성공을 보증하는 것과 같았다. 또한 당대의 이슈가 된 사진 기법에 영향을 받아 화면을 절단하거나 압축시키는 구성을 채택한 그의 방식은 미묘한 심리적 효과를 달성하며 그의 화면에 소외의 개념을 한 층 부각시키는 역할을 했다. 세계주의가 점차적으로 미국의 작은 마을에 까지 영향을 미칠 무렵에 그는 유행하는 방식에 아랑곳 하지 않고 자신의 신념으로 충실하게 자신의 작업에 몰두했다.³² 이러한 특성들은 1929년 경제 공황 이후에 더욱 큰 가치를 갖게 되었으며, 호퍼는 현대의 삶 속에서 실패, 자아상실, 고독, 불명예를 겪었던 대중들에게 한 걸음 다가가는 당대의 환영 받는 화가가 되었다.

2. 호퍼의 예술 형성

에드워드 호퍼는 1882년 뉴욕주 나이액(Nyack)에서 번창하는 직물상인의 둘째 아들로 태어났다. 호퍼가 유년과 청소년 시기를 지낸 허드슨 강변은 19세기 초반기에 이주한 영국인 이민 미술가들의 시선을 사로잡으며 그들의 작품에 깊은 영감을 불어넣는 곳이었다. 이 시기 이곳의 강둑이나 계곡의 아름다운 장관을 즐겨 다루었던 미술가들을 일컬어 허드슨강 화파(Hudson River School) 라고 하는데, 이들 중에서 특히 토마스 콜(Thomas Cole, 1801-48)³³의 <만곡부

³² Troyen eds., 앞의 책, p. 19.

³³ 영국 출신의 토마스 콜(1801-48)은 일반적으로 허드슨강 화파의 창시자로 알려져 있다. 그는 대략 1825년 가을 기선을 타고 허드슨 강 일대를 여행하며, 이곳에서 풍경화를 제작하기 시작했다. 콜은 미국 자연의 광대함을 끌로드 로랭과 유

Oxbow>(1836)(도판9)와 같은 풍경화는 1908년 메트로폴리탄 미술관이 구입한 이래로 호퍼는 자주 이곳을 방문하며 이 작품을 연구할 기회를 가질 수 있었다. 이 작품은 제목 그대로 커다랗게 U자형을 그리며 굽이쳐 흐르는 강을 멀리 산 기슭에서 내려다 본 시점으로 그린 것이다. 콜의 이러한 시점은 호퍼가 글로스터(Gloucester)에서 제작한 <집과 항구*House and Harbor*>(1924)(도판10)와 같은 수채화에서 사용한 시점과 유사점을 보인다. 텅 빈 하늘과 육지를 경계 짓는 바다의 중간에 단색의 물감으로 흐릿하게 처리한 희미한 산의 능선은 콜이 자신의 그림에 자주 사용했던 먼 산을 처리하는 기법에서 그러하다.³⁴ 이처럼 호퍼는 콜의 잔잔히 흐르는 강의 표면이나 반짝이는 물의 형태들을 표현하는 방법들에 관해 주로 연구했다.

또한 허드슨 강을 따라 나이액 마을을 통과 하는 기차 선로들은 호퍼의 기차 이미지에 영감을 준 요소들이다. 기차 선로 주변의 버려진 지역에 외로이 서 있는 주택 한 채를 그린 <철도 건널목*Railroad Crossing*>(1922~23)(도판11)이나 <뉴욕, 뉴헤이븐과 하트퍼드*New York, New Haven and Hartford*>(1931)(도판12)와 같은 이미지들은 그의 전 작품 활동 내내 지속적으로 되풀이되는 테마로서 호퍼의 소외된 이미지를 대변하는 흔한 장면이다. 이러한 이미지들은 워커 에반스(Walker Evans, 1903-1975)가 1930년대 경제 공황 시기의 쇠락한 시골 경제를 나타내는 폐쇄된 간이역을 보여주는 동시에 이미 지나간 미국의 산업 부흥기의 풍요로웠던 시골의 작은 마을을 통과하는 텅 빈 철로를 찍은 <거리 장면, 루지애나주 모건시*Street Scene, Morgan City, Louisiana*>(1935)(도판13)와 매우 비슷한 분

림의 이상화된 고전주의 풍경화에 기초하여 미국의 대자연을 융합시키려고 노력했다.

³⁴ Troyen eds., 앞의 책, p. 31

위기를 연출하고 있다.³⁵ 이처럼 호퍼에게 허드슨 강변의 아름다운 주위환경은 19세기 후반기의 미국의 건축물들과 풍경의 매력을 두루 접할 수 있는 매우 중요한 장소였다.

호퍼는 1899년부터 1900년까지 뉴욕에 있는 상업미술학교에서 일러스트레이션 공부를 한 후, 뉴욕미술학교(New York School of Art)에서 윌리엄 매릿 체이스(William Merritt Chase, 1849-1916), 로버트 헨라이(Robert Henri, 1865-1929), 케네스 헤이스 밀러(Kenneth Hayes Miller, 1876-1952)와 같은 지도자들에게서 전문적인 미술 수업을 받았다. 이들은 미술의 소재를 미술사, 문학, 영화 그리고 동시대의 문화로부터 이끌어 내라면서 그림은 삶으로부터 분리되어서는 안 된다고 강조했다.³⁶ 예를 들어, 헨라이의 <눈 온 거리 *Street Scene with Snow(57th Street New York City)*>(1902)(도판14)는 또 다른 제목에서 알 수 있듯이 자신의 작업실 창 밖으로 보이는 57번가의 눈이 내린 거리를 그린 그림이다. 이처럼 자신의 아파트 주변의 거리나 강 등지에서 소재를 선택하는 이들의 가르침은 호퍼의 마음에 와 닿는 것이었고, 그 역시 전 작품을 통해 자신이 살던 뉴욕이나 여행을 통해 경험하게 된 지역의 고유한 건축물이나 장소들에서 소재를 구했다.

1906년 뉴욕미술학교를 나온 이후 호퍼는 1906-7, 1909, 1910년에 파리로의 여행을 통해 자신의 기법과 소재의 선택에 많은 영향을 받는다. 그는 파리에서 미술 학교에 입학하지는 않았지만, 파리는 도시 자체는 그에게 중요한 영향을 끼쳤다. 당시 활발하게 진행

³⁵ Susan Danly, Leo Marx, eds., *The Railroad in American Art: Representations of Technological Change*, Wellsley College Cambridge, Mass; MIT Press, c.1988, p. 40.

³⁶ Troyen eds., 앞의 책, p. 32.

중이던 인상주의 작품들을 접하면서 그들의 빛을 다루는 방법을 신중히 연구하였고, 그에게 빛은 중요한 표현 수단으로서 황량하고 고독한 도시 풍경에 극적인 분위기를 연출하는 중심이 되는 매개물이었다.³⁷ 그러나 호퍼는 종종 인상주의자들과 자신을 연결시키는 입장들에 거부감을 나타내면서 그들과는 거리를 유지하는 입장³⁸을 밝혀 왔다. 하지만 파리의 다리를 그린 초기의 <퐁 데 자르 *Le Pont des Arts*>(1907)(도판15)이나 <퐁 루아얄 *Le Pont Royal*>(1909)(도판16)은 소재의 선택이나 밝은 색채의 사용과 붓놀림에서 인상주의적인 기법이 여실히 드러난다.

1910년에는 파리를 거쳐 런던, 암스테르담, 브뤼셀, 마드리드 등을 여행한 후 뉴욕으로 돌아온 그는 체이스의 프랑스 인상주의의 유행적인 붓놀림과 벨라스케스(Velázquez)와 할스(Frans Hals)에게 영향을 받았던 당대의 화가 마네의 화법을 찬양했던 헨라이의 방법을 통합시켰다.³⁹ 또한 화면의 구도나 색채의 사용법에 있어 자신만의 독특한 시각에 따라 마네(Edouard Manet), 드가(Edgar Degas), 샤를 메리옹(Charles Meryon, 1821-68)⁴⁰, 렘브란트(Rembrandt van Rijn) 등의 대가들을 연구하는 것에 공을 들였다.

또한 에칭과 수채화는 그의 주요한 소재와 구성을 자유롭게 연습할 수 있었던 매체들이었다. 호퍼는 특히 19세기 프랑스의 가장 뛰어난

³⁷ Hobbs, 앞의 책, p. 23.

³⁸ 위의 책, p. 34.

³⁹ Troyen eds., 앞의 책, pp. 29-37.

⁴⁰ 샤를 메리옹(Charles Meryon, 1821-68), 프랑스 태생으로 색맹이었던 그의 모든 작품은 에칭이다. 그는 일반적으로 19세기 프랑스의 가장 중요한 에칭가로 인정받는데, 그의 가장 유명한 작품은 파리의 구시가의 풍경 시리즈이다. 렘브란트 이후 후대의 관화가들에게 큰 영향을 미쳤고, 동년배의 부러움을 살 정도였으나 당시 예술가들이 그러하듯이 작품을 인정받지 못해 가난에 시달렸다. 성격적으로도 문제가 있던 그는 결국 정신병에 시달리다 사망한다.

난 에칭가 메리옹이 건축적인 요소들로 화면을 구성하는 방법에 있어 <파리의 에칭 *Etchings of Paris*>(1854)(도판17)과 같은 작품에 영향을 받은 것으로 보인다. 그것은 <퐁 루아얄>(도판16)의 잘려나간 다리를 연결하는 육지의 건축물로 구성된 화면과 매우 흡사하며, 이와 같은 구성 방식은 호퍼의 도시 이미지들에 주로 등장하는 다리나 육교, 출입구를 그린 이미지들에 나타나는 특징적인 요소들이 되었다. 후에 호퍼는 자신의 미술에 영향을 끼친 가장 중요한 인물 중 하나로 메리옹을 꼽았을 정도로 그의 예술 형성에 있어서 중요한 위치를 차지하는 에칭은 그의 회화가 구체화되기 전에 먼저 시작했던 작업이다. 따라서 호퍼가 제작한 에칭들은 결과적으로 그의 후기 작품들을 위한 밑그림 작업과 같은 것으로 생각할 수 있다.

또 한가지 호퍼의 작품세계를 형성하는데 중요한 부분을 차지하는 것은 문학이나 영화에 관한 그의 열정이다. 어린 시절부터 프랑스 문학을 접하면서 친숙해진 프랑스 사실주의에 관한 그의 열정은 그것이 글이든지 회화든지 간에 그의 여러 원숙기 회화에서뿐 아니라 초기 회화에서도 나타나며, 일러스트레이터로서 일한 그의 경력은 이를테면 문학의 이야기를 암시하는 세부화된 배경에 인물을 배치하는 복잡한 이야깃거리가 있는 실내 장면을 다룬 그림들의 구성에 도움을 준 요소였다.

Ⅲ-1. 현대 사회의 소외개념

현대 산업사회에서의 인간의 위치는 우리가 당면하고 있는 가장 중요한 문제 가운데 하나이다. 산업사회의 두드러진 특징은 흔히 기술의 발전과 이에 따른 급격한 사회변동으로 요약된다. 과학과 기술의 경이로운 발전은 고도로 자동화된 기계의 개발을 가능하게 했고 이것들의 엄청난 생산력으로 말미암아 대량 생산 체제를 구축하게 되었다. 따라서 대량 생산과 대량 소비의 순환이 숨가쁘게 반복되는 현상이 초래되었으며, 이들 기업들은 대중 매체 등 온갖 수단을 총동원해서 소비 욕구를 자극하게 된다. 이러한 대량 생산 체제를 지향하는 산업사회는 필연적으로 도시의 거대화를 가져오게 된다. 따라서 인간관계의 공동체성은 파괴되고, 이기적으로 고립되어 원자화된 인간은 유기체적인 관계로부터 고도로 공업화되고 기계화, 자동화, 조직화된 산업체제에 맹목적으로 적응하는 기계적인 관계로 전락된다.⁴¹ 이와 같은 기술의 발달로 물질적 편의를 창조하는 능력은 신장되어 왔으나 정신적 안락을 유지하는 능력은 오히려 위축되어 왔다. 분업과 전문화, 도시화와 세속화, 그리고 지리적 사회적 이동에 따른 전통적 사회구조의 와해는 우리가 이제까지 경험하지 못한 심리·사회학적 문제를 낳았다.

여러 분야의 철학자, 사회학자, 심리학자 및 문学家들이 산업사회에서의 인간의 불안·아노미(anomie)·낙망·비인간화·무관심·사회해체 소원(estrangement)·자아상실·고독·무력감·무의미감·무

⁴¹ 박승위, 『소외론의 전개와 이론적 쟁점』, 사회과학연구 Vol. 4, No.2, 1984, pp. 11-14.

규범성·고립감·비관주의 등의 문제에 대해 논의해 왔다.⁴² 산업사회에서 인간이 가지는 이와 같은 심리 상태 혹은 사회현상을 포괄하는 가장 적절한 개념이 바로 소외의 개념이다. 인간은 그 자체로 독특한 개성을 지닌 존재로서 보다는 생산체제의 효율성을 위한 기능으로서, 목적가치로서보다는 수단이나 도구적 가치로 인정된다.⁴³ 대중사회에서는 개인들을 단위나 사물로 취급하는데, 사물로서의 개인들은 보다 용이하게 소비될 수 있고 교환될 수 있거나 양도될 수 있다.⁴⁴ 이렇게 됨으로써 개인으로부터 개인의 소외, 사회관계로부터 개인의 소외가 야기된다. 이러한 사회관계에서는 깊은 정서적 유대와 감정 교류를 경험할 수 없고 사람들은 자연히 소외나 단절, 허탈과 증오를 체험할 수 밖에 없다.

나아가 이런 경향은 정치, 경제, 문화 및 사회의 관계들에서뿐만 아니라, 가족관계에까지 미쳐 정신적 부조화나 정신병리적 장애를 일으키는 주요한 원인이 되기도 한다. 이와 같이 산업사회가 지닌 특성들이 그 사회의 구성원인 개별적인 인간에게까지 심리적인, 또는 정신병리적인 소외감을 경험하게 하는 것이다. 마찬가지로, 심리학이나 정신의학에 의해 설명되는 소외현상은 계층간의 소외, 즉 계급적 의미를 지닌 소외 현상과 완전히 무관할 수 없을 뿐 아니라 오히려 그것을 심화시키는 중요한 요인이기도 하다. 소외개념이 지니는 이러한 다의성(多義性)과 광범한 적용으로 말미암아 연구의 유용성에 회의를 가지는 학자들도 있지만 현대사회의 인간을 이해하는 가장 중요한 개

⁴² 프리츠 파펜하임, 황문수 역, 『현대인의 소외』, 문예출판사, 1978, p. 19.

⁴³ 안형관, 『소외 개념의 정의와 그 현대적 적용』, 현대사상사연구, Vol. 3, 1992, pp. 89-90.

⁴⁴ 프리츠 파펜하임, 위의 책, p. 21.

념⁴⁵임은 확실하다.

호퍼의 도시나 변두리를 다룬 이미지들은 현대를 살아가는 도시인들의 소외와 인간성 박탈, 넓게는 물질문명에서 필연적으로 소외될 수밖에 없는 현대인이 처한 상황을 담아내고 있다.⁴⁶ 당대의 다른 작가들이 새롭게 생겨나는 마천루나 현대화된 도시와 그 곳에 사는 현대인들의 이미지를 담아낸다면, 호퍼는 뉴욕의 오래된 건축물이나 도시 변두리의 기차 이미지들을 통해 지난 과거와 현재 사이의 갈등을 그려내고 있다. 그의 이미지들은 결코 소란스럽게나 직접적인 인물의 갈등을 드러내지 않는, 마치 그 많은 뉴욕인구가 다 사라져 버린 것처럼 조용하고 황량한 모습을 하고 있으며 인물의 등장 역시 부수적인 존재로서일 뿐이다.

호퍼가 활동하던 당대의 사회 역시 위에서 언급한 것처럼 급변하는 변화를 겪어야만 하는 혼란스러운 시대였고, 따라서 당대의 삶을 살아가는 현대인들 또한 그러한 혼란스러움이나 외로움, 고독함을 느끼고 있었다. 그가 자신의 작품 세계를 통해 지속적으로 표현해 낸 화면들은 당대 뉴욕의 삶 속에 필연적으로 내재되어 있던 도시인의 복잡 다양한 감정들을 내포하고 있다. 이러한 다양한 감정들은 호퍼 특유의 화면 구성을 통해 더욱 고조되는데, 그것은 같은 시기 동안에 다루었던 철도 이미지나 뉴욕의 도시 이미지들에서 잘 드러나고 있다.

지금까지 다루어진 기차라는 소재 자체가 현대 문명과 인간의 대립이나 갈등을 주로 다루는 것이었기 때문에 당연한 결과로 받아들여질 수 있겠지만, 호퍼의 기차 이미지들은 그만의 특징을 요약하고 있다. 뉴욕을 관통하거나 도시 변두리를 지나는 철도 이미지는 그를 비

⁴⁵ 프리츠 파펜하임, 앞의 책, p. 23.

⁴⁶ Kate Rubin, "Edward Hopper and the American imagination," *Magazine Antiques*, vol. 148 (August 1995), p. 167.

롯해 많은 선배 화가들과 동료 화가들에게 기계문명과 산업화라는 시대적 상황을 나타내는 가장 적절한 소재⁴⁷였다. 허드슨 강변을 따라 나이액과 같은 마을을 관통하여 달리는 철도 노선은 그의 초기의 기차 이미지에 영감을 주었으며, 이러한 영향들은 뉴욕 풍경에 고스란히 스며들어 있다. 이 이미지들은 기차선로를 에워싼 도심의 주택이나 다리 혹은 인간의 문명이 미치지 않은 거친 야생의 지역들을 포함⁴⁸한다. 그는 기차를 타고 창 밖으로 보이는 빠르게 지나가는 도시의 풍경을 재빨리 포착하여 ‘움직이는(moving on)’ 순간을 화면 속에 옮기는 방식으로 작업했다.⁴⁹ 이렇게 움직이는 기차 안에서 스쳐 지나가며 보여지는 미국 대지의 황량함은 외로움이나 소외의 감정을 가장 잘 전달하는 매체들이었다.

<미국 풍경 *American Landscape*>(1920)(도판18)은 하루 일과를 마친 농장의 젓소들이 지쳐서 무거워진 발걸음으로 화면의 뒤쪽 농장 집으로 가기 위해 힘들게 철로를 건너고 있는 장면으로 황량한 변두리의 풍경을 그리고 있다. 이들 화면에 등장하는 미국의 대자연 안으로 들어 온 기계 문명을 상징하는 기차는 어떻게 당대인의 삶을 고립, 단절, 소외시키고 있는지를 보여준다. 젓소들의 뒷모습은 고독한 시골의 풍경 속에 등장하는 외로운 모습을 포착하는 동시에 매일 매일 농장 건물과 농장을 두 부분으로 가로질러 분리시키고 있는 위험한 철로를 건너야만 하는 소들의 힘겨운 현실⁵⁰을 드러내고 있다. 화면을 가로지르는 소들과 덩그러니 우뚝 솟아 있는 하단이 잘려나간 집의 상층부만 보이는 낮은 시점은 관람자로 하여금 불안감을 자아낸

⁴⁷ Danly eds., 앞의 책, p. 166.

⁴⁸ Troyen eds., 앞의 책, p. 35.

⁴⁹ Danly eds., 위의 책, p. 167.

⁵⁰ Hobbs, 앞의 책, pp. 53-54.

다. 이것은 전경의 비교적 밝게 보이는 대지와는 대조적으로 사람과 동물의 주거지역을 감싸고 있는 검은 수풀의 띠로 인해 아무것도 없는 하늘을 한층 더 어둡고 공포스러운 느낌으로 전달하고 있다. 당대 미국 변두리의 모습을 그대로 반영한 이 관화가 전달하는 메시지는 기계 문명에 의해 방해 받은, 침범 당한 미국의 대자연의 모습, 바로 당대 미국인들의 소외된 현실을 반영⁵¹하고 있는 것이다.

여기서 사용된 수평구도는 그가 변두리의 철도 이미지들에 자주 사용한 방식이다. <철길 옆의 집 *House by the Railroad*> (1925) (도판19)은 지난 세계와 20세기 문화의 차이에 관한 심리적인 이해를 나타내는 중요한 그림이라고 할 수 있다.⁵² 이 장면은 그림의 공간을 스냅 사진을 찍어 놓은 것과 같이 잘라냄으로써 질주하는 기차의 창을 통해 순간적으로 지나치는 풍경임을 암시하고 있다. 낮은 시점에서 위를 향해 바라 본 붉은 색의 기차 선로는 건너편의 프랑스식 맨사드 지붕을 한 낮은 빅토리아식 맨션을 자연과 분리시키는 동시에 건물의 하단부를 절단하고 있다. 주택 뒷편에는 아무것도 표현되지 않았으며 관람자는 수평을 가로지르는 기차 선로 넘어 존재할 집의 하부 구조를 짐작할 수 밖에 없다.⁵³ 어둠에 싸여 있는 입구와 창문들은 삶을 의미하는 어떠한 표시도 찾아 볼 수 없으며, 잘려나간 건물의 하부는 맞은편에서 녹슨 철로와 맞닥뜨린 관찰자의 시선과 같은 위치에서 미묘하게 표류하면서 불안감을 고조⁵⁴시키는 역할을 한다.

화면을 수평으로 가로지르는 선로는 <철도 건널목> (도판11), <뉴욕, 뉴헤이븐과 하트퍼드> (도판12)에서도 반복되는 요소들로서,

⁵¹ Hobbs, 앞의 책, p. 55.

⁵² Troyen eds., 앞의 책, p. 36.

⁵³ Jean Gillies, "The Timeless Space of Edward Hopper," *Art Journal*, vol. 31, no. 4 (Summer 1973), p. 408.

⁵⁴ 위의 글, p. 408.

미국의 땅에 유럽의 문화적 가치가 지속되는 것을 의미하는 빅토리아 식 맨션 역시 망가지기 쉬운 자연과 산업화에 따른 미국의 막강한 힘이 전적으로 연결될 수 없음을 보여준다.⁵⁵ 여기에서 호퍼의 철도는 기계문명이 막 들어오기 시작한 미국의 무관심한 지형을 가로지르면서 자원이나 생산 제품들의 수송으로 바빠 달리던 모습의 철로⁵⁶가 아닌 발전으로 인해 점점 쇠퇴해 가는 지방의 냉혹한 현실을 고독한 외곽 지역의 옛 양식의 건물을 통해 보여주고 있다. 그러므로 그의 철도 이미지들은 대자본과 전통적인 문화 사이의 극적인 긴장을 드러내고 있다고 할 수 있다. 반면에 벨로우스는 <비 내리는 강*Rain on the River*>(1908)(도판20)에서 기차의 부풀어 오르는 흰 구름과 같은 연기를 위엄 있는 강의 모습과 함께 다루면서 조화로운 색조와 통일된 표면을 보여주는 감각적인 붓터치⁵⁷로 자연과 산업화에 따른 기계문명 사이의 대립이 아닌 조화를 표현하고 있다.

같은 시기 호퍼가 뉴욕의 고가 철도를 다루는 방식은 슬로언의 <선거 날 밤, 헤럴드 광장*Election Night, Herald Square*>(1907)(도판21)과도 차이를 보인다. 이들 두 작가가 자신의 이미지에 투영했던 도시를 바라보는 관점이 근본적으로 다르다는 것을 알 수 있다. 슬로언은 주로 고가 철도의 다리 밑에 자리잡은 도시의 변화가와 그곳에 모여든 인파들로 가득 찬 거리의 모습을 포착하고 있다. 제목에서도 알 수 있듯이 선거 날 밤의 여흥을 즐기려는 사람들은 하나같이 즐겁고 유쾌하며 활기찬 모습이다. 사람들의 시시각각 변화하는 포즈와 표정을 포착하기 위해 빠른 붓 놀림으로 화면 전체를 채워나가는 방식을 사용한다. 마찬가지로 <그리니치 빌리지에서

⁵⁵ Hobbs, 앞의 책, pp. 31-33.

⁵⁶ Danly eds., p. 16.

⁵⁷ 위의 책, p. 167.

본 도시 *The City from Greenwich Village*>(1922)(도판22) 역시 지나치게 화려한 색상, 눈부시게 자극적인 빛을 사용함으로써 이시대 뉴욕의 떠들썩한 모습⁵⁸을 담아내고 있다. 또한 호퍼는 쉐러의 <맨하타—위에서 내려다 본 교회와 보행자들 *Manhatta—Churchyard and Pedestrians, from above*>(1920)(도판23)에서처럼 새롭게 건축된 마천루들의 위층에서 아래를 내려다 본 현기증 나는 거리를 보여주는 극도로 수직적인 시점을 사용했다. 이것은 그의 적막한 도시에 긴장감을 고조시키는 역할을 하는데, 슬로언의 이미지들에도 자주 등장하는 요소이다.

<도시 *The City*>(1927)(도판24)⁵⁹ 역시 극단적인 수직적인 시점으로 적막한 뉴욕 거리를 더욱 극적으로 보이게 한다. 화면의 배경에 붉은 벽돌로 지어진 가로로 긴 건물은 1830-40년대에 지어진 것으로 정면 입구에 높은 계단이 있으며 장식적인 세부를 거의 제거한 다소 진부한 특징을 보이는 후기 이탈리아식 건물⁶⁰이다. 이 붉은 벽돌 주택은 호퍼의 거의 대부분의 뉴욕 풍경에 등장하는 중요한 소재로써 소외를 드러내는 주된 대상물이다. 이 주택을 가로질러 광장의 오른쪽 가장 측면에 흰색의 위와 아래가 잘려나간 건물은 19세기 후반의 것이고. 구성의 중앙에 맨사드 지붕과 아치형의 창문들, 화려하게 장식된 기둥과 난간으로 건축된 제2 제정기의 높은 건물이, 이 건

⁵⁸ 슬로언의 작업실과 집이 위치한 그리니치 빌리지는 뉴욕의 신세계를 보여주는 매우 흥미로운 장소였으며, 20년대 동안 슬로언은 이곳의 여러 옥상이나 고가 철도에서 바라본 주택의 많은 이미지들을 제작했다; Zurier, 앞의 책, p. 295.

⁵⁹ 1927년 2월 호퍼의 두 번째 개인전 《Recent Works by Edward Hopper》은 뉴욕에 있는 프랭크 렌 갤러리(Frank K. M. Rehn Gallery)에서 열렸다. 이 전시는 호퍼에게 명성으로나 금전적으로 매우 성공적인 결과를 가져다 주었다. 4점의 유화와 12점의 수채화, 그리고 판화 그룹으로 구성된 이 전시의 작품들은 4월에 8점의 수채화가 각각 평균적으로 250 달러에 팔렸다. <도시>는 필립스 컬렉션(Phillips Collection)에서 구입했다; Troyen eds., 앞의 책, p. 233.

⁶⁰ 위의 책, p. 115.

물의 바로 오른쪽에는 다소 특징이 없는 19세기 중반의 건물이 있다. 저 멀리 왼쪽 뒤편에 갈색과 흰색으로 이루어진 꼭대기가 잘려나간 고층 건물은 새로운 뉴욕을 상징하는 마천루이다.⁶¹ 이처럼 한 화면 안에 다양한 시기에 지어진 건물들을 함께 배치시킴으로써 시간의 흐름을 알리는 동시에 지나간 과거에 대한 향수를 드러내고 있다.

광장 옆으로 난 도로와 잔디밭, 그 사이로 난 오솔길은 기하학적 형태들로 구획되어 있으며, 그곳에는 희미한 붓질로 형태 지워진 유령과 같은 몇 안 되는 사람들이 자신의 갈 길을 재촉하고 있다. 이 인물들은 폴 스트랜드의 <월 스트리트 *Wall Street*> (1915)(도판25) 속 인물들이 걷고 있는 유령과 같은 도시 광경과 매우 흡사하다. 사진의 오른쪽 배경을 거의 차지하며 거대하게 서 있는 건물과 그것이 뿜어내는 직사각의 검은 형태들은 그 옆을 지나가는 보잘것없이 작은 크기의 사람들을 압도하고 있으며, 이는 화면의 왼쪽으로부터 들어오는 빛이 거리에 만들어낸 긴 그림자들로 인해 더욱 비현실적인 세계를 보는 듯한 느낌을 준다. 사진 속 거대한 검은 창은 호퍼의 건물 내부의 모습을 거의 분간 할 수 없는 수많은 창문들을 생각나게 하는데, 중앙 건물의 전면에 붉은 햇빛 가리개가 있는 창문을 제외하면 하나같이 텅 비어 있는 듯 어두운 단일한 색으로 칠해져 있다. 배경의 수평적 구성을 강조하는 낮은 건물과 그 주변의 수직적으로 솟아 있는 건물들의 무작위적인 배치, 극도로 높은 시점의 구도와 텅 빈 거리를 더욱 강조하는 단조로운 색채의 사용은 서부영화 속 황량한 도시를 보는 듯하다. 이러한 도시를 묵묵히 걸어가는 고독한 현대인의 모습은 바로 당대 사회에서 직면하게 되는 현대인의 소외를 나타내는 가장 적절한 방식이었을 것이다.

⁶¹ Troyen eds., 앞의 책, p. 115.

<밤 그림자 *Night Shadows*>(1921)(도판26)도 극도의 수직적 거리를 나타내는 시점, 한 장의 사진처럼 잘려나간 주변 풍경과 정지된 화면, 흑과 백의 대비를 통해 극적인 효과를 달성한다. 적막한 거리를 홀로 지나가는 인물은 화면의 왼쪽 밖에서 비춰지는 전신주의 불빛을 향해 나아가고 있다. 하지만 거리를 환하게 비춘 전신주는 외로운 거리의 통행인에게 밝은 빛을 제공하는 동시에 거대한 어둠의 그림자를 드리우며 인물에게 공포의 대상이 되기도 한다. 슬로언의 환한 불빛으로 빛나는 활기를 띤 대도시(도판22)의 밤과는 대조적으로 호퍼는 너무나도 적막한 뉴욕의 거리를 표현하고 있다. 그의 익명의 도시인은 자신이 걸어가는 방향을 향해 관람자의 시선을 그림 밖의 거리로 유도하며 앞으로 나아가고 있다. 이 장면은 스트랜드의 1907년 사진 <무제 *Untitled*>(도판27)와 거의 똑 같은 구성과 느낌을 전달하고 있다. 고층 건물들이 들어선 도시의 거리는 낮에도 그늘진 곳이 많았고 스트랜드는 이러한 그늘진 거리를 홀로 걸어가는 도시인의 모습을 맞은편 건물의 위에서 내려다 보는 시점으로 포착하고 있다. 흑백의 대조나 빛이 비추는 곳의 그림자 처리, 위에서 내려다 본 시점, 인물의 진행 방향으로 볼 때 호퍼는 이 사진을 염두에 두고 <밤 그림자>를 제작한 것으로 보인다. 그 역시 어느 밤 우연히 창밖을 내려다 보다 마주친 장면을 강조하기 위해 거리를 클로즈업해 잘라내고 관람자로 하여금 불안함을 고조시키는 추상적이고 극단적인 회화적 장치를 통해 평범한 뉴욕의 거리를 잊혀지지 않는 미국의 고독한 이미지로 전환시킴으로써⁶² 이들 사회에 만연해 있는 소외, 냉담, 불화를 전달하고 있는 것이다.

호퍼는 이와 같은 소외개념을 드러내는 소재들을 자신의 아파트

⁶² Troyen eds., 앞의 책, p. 116.

창문이나 고가 전철을 타고 이동하면서 창을 통해 보이는 거리나 이웃한 건물들, 그곳의 주민들을 몰래 혹은 우연한 시선으로 바라보는 방식으로 다수의 이미지들을 제작했다. 특히 인접한 오래된 주택을 주제로 한 <지붕 *Rooftops*>(1926)(도판28)과 <윌리엄스버그 다리에서 *From Williamsburg Bridge*>(1928)(도판29)⁶³는 슬로언의 <비둘기 *Pigeons*>(1910)(도판30)와 비슷한 옛 양식의 건물이라는 것을 제외하면 화면에 충만한 화려한 색채들과 옥상의 두 인물들이 전달하는 이야깃거리가 있는 이미지와 매우 다르다. <지붕>에서 딱딱하고 기계적으로 보이는 기하학적인 건물의 배치와 물감의 질감을 거의 배제한 평면성을 강조하는 단일한 색채의 사용 때문에 차갑고 단조로운 느낌을 주는 화면이나, 사치스럽게 장식된 계단과 꼭대기 장식들을 가진 19세기의 붉은 벽돌로 지어진 건물에 관한 그의 열정을 다시 한번 재확인하는⁶⁴ <윌리엄스버그 다리에서>와 달리 <비둘기>는 풍부한 이야기를 가진 도시의 한 장면을 재현해 내고 있다. 딱 붙어있는 다른 두 건물의 옥상에 각각 올라 있는 두 인물-작대기로 비둘기

⁶³ 근접한 브루클린 다리(Brooklyn Bridge)의 교통혼잡을 완화시키기 위해 1903년 지어진 윌리엄스버그 다리 주변에는 옛 건축물들이 많았기 때문에 호퍼는 자주 이곳을 찾아 주변을 스케치하고 다녔다. 특히 그의 눈을 잡아 끌었던 건물들은 한 평론가가 ‘뉴욕의 오래된 주택들’이라고 단순히 언급하는데 그쳤던 대 저택들이었는데, 워싱턴 스퀘어의 건물들만큼이나 건축적으로 유행이 지난 이곳 건물들은 그의 눈을 사로잡았다; Troyen eds., 앞의 책, p. 121.

⁶⁴ 호퍼는 이 그림의 구성에 매우 신중을 기했다. 먼저 그림의 구성을 위한 장소를 정한 후 다양한 지점에서 스케치한 드로잉들은 작업실로 돌아와 자신의 기호에 맞게 재구성했다. 그가 얻어내려 한 이 이미지의 증점은 기차가 다리를 지나치는 ‘순간의 모습을 포착’한 것 같은 느낌이었다. 때문에 호퍼는 예비 드로잉에서 다소 수평적으로 보이는 그림의 구성을 회화에서는 건물들의 상층 구조와 하부의 다리 난간을 좀더 기울어진 대각선으로 상승시켜 어느 한 점에서 거의 만날 것 같은 시점을 부여했다. 이것은 재빨리 스쳐가는 기차의 창을 통해 순간적으로 건물을 포착한 것 같은 효과를 강조하는 역할을 한다. 또한 드로잉에는 없는 오른쪽의 가장 높은 건물의 맨 윗 층 창가에 앉아 있는 하얀 옷을 입은 여인을 삽입 시킴으로써 이 여인이 익명의 도시인으로부터 자신의 사생활을 우연찮게 침범 당하고 있음을 알리고 있다; Troyen eds., 앞의 책, p. 122.

때를 하늘로 솟아 오르게 하는 중년 남자의 행동을 옆 건물 골뚝에 편안히 주저앉은 채 비둘기를 쫓는 남자의 행동을 바라보는 젊은 소년의 모습-은 마치 같은 공간에서 한가로운 저녁 무렵을 보내고 있는 서로 아는 친밀한 사이인 것처럼 보인다. 반면 호퍼가 <윌리엄스버그 다리에서>에 등장시킨 가장 높은 건물의 상층 두 번째 창가에 앉아 고개를 숙이고 있는 흰 옷을 입은 여인의 모습은 익명의 현대인들이 한 공간 안에 동시에 존재 하면서도 서로를 의식하지 않은 채 각자 개개인의 생각에 잠겨 자기 소외에 빠진 고독한 모습을 하고 있다.⁶⁵ 그의 현대 도시인들은 도시의 거대함과 빠른 속도로 변화하는 주변 환경 속에서 자신의 존재를 혼자만의 생각에 가두어버리는 단절되고 소외된 감정에 틀어박힌 일상을 살아가고 있는 것이다.

<맨해튼 브릿지 루프>(1928)(도판5)에서 호퍼는 1909년에 완공된 장식적인 양식을 배제한 전혀 새로운 양식의 전체가 철골 구조로 이루어진 이 다리와 주변 풍경을 배경으로 외로운 한 인물을 삽입함으로써 매우 기계적이고 황량한 도시 속의 현대인의 소외된 모습을 표상하고 있다.⁶⁶ 그가 이 그림의 구성에서 중점을 두었던 점은 그림의 양 측면으로 뻗어 나간 수평적 화면을 실제보다 더 확장되어 보이게 하는 것이었다.⁶⁷ 청명한 겨울의 푸른 하늘과 실처럼 얇게 퍼진 구름 한줄기는 이 그림에서 유일하게 유동하는 느낌을 준다. 태양이 드리우는 빛과 그림자의 대비는 화면을 가로지르는 육중한 두께의 다리

⁶⁵ Gillies, 앞의 글, p. 412.

⁶⁶ 1928년 초반 <윌리엄스버그 다리에서>가 완성된 2개월 후에 그려진 것으로 카페 장면을 그린 <푸른 저녁>(1914)이래로 가장 큰 그림이었다 그가 이 그림의 비율을 결정하거나 구성적인 요소들을 배열하는데 있어 매우 신중을 기했음은 호퍼가 이 그림을 의미심장한 역작으로 간주했다는 것을 의미한다. 그는 적어도 이 이미지를 위해 3점의 드로잉을 그렸고 고가 기차가 운행하지 않는 시간대에만 그림을 그릴 수 있었기 때문에 여러 번 이곳을 방문해야 했다.

⁶⁷ Troyen eds., 앞의 책, p. 123.

대들보와 뒤쪽의 밀집해 있는 건물들에 더욱더 무거운 입체감을 주었으며, 또한 이 빛은 건물이나 구조물의 형태를 명확하게 구분하고 있는데, 마치 육면체 상자들을 이리저리 잘 정돈해 놓은 것 같은 느낌을 준다.⁶⁸ 따라서 여기에는 어떠한 생명력이나 영원한 지속성은 찾아볼 수 없는 황량하고 고독한 모습을 하고 있다.

유일하게 튀는 빨간색 건물은 <윌리엄스버그 다리에서>의 주제가 된 이탈리아식 건축물의 일부로 보이며, 차분한 황색 계열의 색채들로 건물과 배경을 칠한 것 역시 이 그림을 무겁고 침체되어 보이게 하는 요소이다. 유일하게 등장하는 왜소한 체격의 인물조차 관람자의 시선을 끌지 못하고 고개를 떨군 채 잘려나간 거리의 왼쪽 끝을 향해 천천히 발길을 옮기고 있다. 그 결과 대담무쌍한 수평적 형태를 적용한 이 그림은 기계적으로 보이는 정방형의 건물들로 인해 지상의 자연과 상반되는 정적인 파노라마를 달성함과 동시에 깊은 감정적 반향을 불러 일으킨다.⁶⁹ 이것은 쉘러가 <미국 풍경>(도판3)에서 그린 공장 이미지처럼 산업사회의 기계문명을 찬양하는 의미에서 산업화에 따른 도시의 새로운 국면을 환영하는 입장에서 그린 것이라기 보다는 그것들에 의해 침범 당한 현대 도시의 소외를 다룬다고 할 수 있다.

이처럼 호퍼의 철도 이미지들은 다양한 현대인의 감정과 관련된 의미를 ‘소외’라는 짧은 단어로 정의 내리기 쉬운 자신만의 독특한 화면을 통해 보여주고 있는 것이다.⁷⁰ 그의 작품에서 되풀이 되는 모티

⁶⁸ Lloyd Goodrich, "Six Who Knew Edward Hopper," Art Journal, (Summer 1981), p. 128.

⁶⁹ Troyen eds., 위의 책, pp. 121-124.

⁷⁰ 20년대가 저물어가는 1928년은 호퍼의 미술 인생에 있어 매우 흥분된 한 해였다. 그의 작품 제작 속도는 놀라울 정도였는데, 그는 뉴욕과 다른 지방(주로 글로스터)에서 제작한 8점의 유화를 완성했으며, 바이어들도 쉽게 찾을 수 있었다. <맨해튼 브릿지 루프>는 그 해 12월 호퍼의 가장 헌신적인 후원자들 중 한 사람인 스테판 C. 클락(Stephen C. Clark)이 구매했다. 호퍼의 눈에 띄는 경제적인 성장

프린 황량한 철로와 텅 빈 길, 도시의 밀집한 건물들의 옥상, 고가 다리들, 기차 역과 같은 장소들은 경험해 보지 못한 곳으로 떠나고자 하는 작가의 욕망을 드러내는 것이었다.⁷¹ 따라서 그의 철도 이미지들이 표상하는 다양한 대상들은 근본적으로 조용하고 내성적이었던 그의 성격을 잘 반영하는 것이기도 하다. 동시대 슬로언과 같은 작가가 도시의 활기찬 새 바람의 움직임을 유쾌하고 긍정적인 시각에서 바라보고 느꼈던 것에 반해 혹은 쉴러가 사진기법을 통해 이루어 낸 뉴욕의 마천루들을 기계적이고 정밀한 회화 기법으로 미래 지향적인 화면을 표현 한데 반해 호퍼는 점점 현대화로 인해 과거로 사라져 가는 과거 뉴욕의 옛 모습을 찾아 다니며 당대 뉴욕의 현실을 꾸밈없는 화면으로 표상하고 있는 것이다.

은 절정에 이르렀는데, 렌은 그 해 호퍼의 유화와 수채화들을 8,000 달러가 넘는 금액에 판매했고, 호퍼는 약 5,300 달러의 이익을 봤다. 호퍼는 이제 렌 갤러리의 간판 미술가가 되었다. 그의 모든 종류의 그림은 미국 내에서 열린 거의 모든 전시에 초대 받았으며, 게다가 호퍼는 미국미술의 사실주의 계열을 대표하는 대변인으로서 인정받게 되었다; Troyen eds., 위의 책, p. 234.

⁷¹ Danly eds., p. 168.

Ⅲ-2. <밤샘하는 사람들*Nighthawks*>(1942)에 나타난 소외개념

호퍼가 오랜 경력 동안에 추구해 온 이미지들은 크게 두 가지로 나뉘 볼 수 있는데, 그것은 주로 뉴욕을 다룬 도시 이미지들과 그 밖의 다른 지방을 그린 시골 풍경들로 나뉘 수 있다. 그는 평생을 뉴욕에 거주하며 이곳의 여러 지역들을 화면에 담아냈으며, 여름에는 주로 뉴욕을 떠나 다른 지방의 소도시에서 머물면서 새로운 소재를 찾는데 시간을 보내곤 했다. 그가 자신의 화면에 지속적으로 등장시켰던 소재들은 도시의 텅 빈 거리나 오래된 건물, 상점, 선로가 있는 황량한 거리로 이것들은 그의 화면 속에서 대부분 고독한 모습을 하고 있다. 이러한 이유로 인해 그의 회화는 일반적으로 ‘소외’와 관련 지어 평가되어 왔다. 동시대 작가들이 추상적인 회화 방식으로 자신들의 화면을 채워나갔다면, 그는 사실적인 화면을 간직하면서도 기하학적 구성이나 단일한 색면으로 공간을 채워나가는 추상적인 면모를 드러내는 독특한 화면을 창조해 냈다.

특히 <밤샘하는 사람들>(1942)(도판31)은 그가 본격적인 화가로서 활동을 시작할 1920년대를 시작으로 30년대를 거쳐 지속적으로 반복해온 소외의 표상을 집약시킨 작품이라고 할 수 있다. 이 작품에 등장하는 밤의 상점 건물, 텅 빈 거리, 개개의 인물들의 상반되는 태도, 극적인 빛의 효과와 원색적인 색면의 사용은 그의 회화를 소외와 연결시키는 특징적인 요소들이 되어 왔다. 따라서 본 글에서는 호퍼의 도시 이미지들을 도시의 상업 시설물들과 고독한 인물을 주제로 삼은 작품으로 나누어 <밤샘하는 사람들>과 함께 살펴보면 이 작품에 집약되어 나타나는 소외개념을 알아본다.

a. 도시의 상업 시설물

호퍼가 본격적인 화가로서 활동을 시작한 1920년대 뉴욕은 이른바 재즈 시대(Jazz Age)의 도시로서 대부분의 미술은 그들의 가장 중요한 회화적 모티프인 초고층빌딩과 기계, 문학의 주제들이 주로 채택했던 상업, 자본주의, 돈의 매력과 같은 것에서 주제를 끌어내고 있었다.⁷² 하지만 같은 시기 그가 그린 뉴욕은 도시의 떠들썩한 웅성거림과는 거리가 먼 고독한 도시를 그리고 있다. 그는 뉴욕의 침체된 지역을 그저 훑어보며 돌아다니면서 북부연방동맹(Federal), 도금시대(Gilded Age), 현대(modern)라는 세 시대를 이어 온 워싱턴 스퀘어의 노스이스트(Northeast) 코너에서 초기의 영감을 받았으며,⁷³ 이러한 그의 관심은 후기 양식에까지 지속된다. 특히 그의 관심을 끌었던 곳은 그가 1913년 이래로 살았던 워싱턴 스퀘어 주변의 지역으로 그는 도시를 걸어 다니며 관찰하고 기억해 두었던 이웃에 위치한 건물과 거리를 화폭에 담아냈다.

1941년 12월에 착수 하기 시작한 후 다음해 1월 완성된 <밤샘하는 사람들>은 호퍼가 가장 자랑스러워하는 작품 중 하나였으며, 시카고 아트 인스티튜트(The Art Institute of Chicago)가 1942년 5월에 구입했다. 이곳의 큐레이터 프레드릭 스위트(Frederick Sweet)는 “어떠한 사회문제나 개혁운동, 대망을 품지 않은 고요하고 무사태평한 주변 상황 안에서 매우 역동적인 힘이 존재하는 구성을 보여준다”면서, 그를 현명하고 직설적이며, 명확한 성격을 가진 사람⁷⁴이라고 평가했다. 호퍼는 “<밤샘하는 사람들>은 내가 밤거리를 어떻게

⁷² Zurier, 앞의 책, p. 3.

⁷³ Troyen eds., 앞의 책, p. 111.

⁷⁴ 위의 책, p. 195.

상상 하는지에 관해 잘 보여준다. 특별히 고독한 장소라는 생각을 가질 필요까지는 없는 것이다. 나는 화면을 극도로 단순화했으며, 레스토랑을 더욱 넓게 그리려 했다. 아마도 나는 무의식적으로 대도시에서의 고독을 그리고 싶었던 것 같다.”⁷⁵라고 말하면서, 대도시의 고독을 그리고 싶었지만, 다른 한편으로 오로지 그리니치 가 갈림길에 있는 레스토랑을 있는 그대로 재현하고자 했다⁷⁶는 점을 강조했다.

수수께끼 같은 혹은 묵상에 잠긴 네 명의 인물이 멋들어진 현대식 식당에 등장하는 이 장면은 인물들 위로 눈부시게 밝게 빛나는 인공 조명이 식당을 밝게 비추는 동시에 밤 시간대의 어두운 거리로 빛을 발산하고 있다. 호퍼는 뉴욕의 현대식 건물보다는 그리니치와 7번 애비뉴(Seventh Avenue) 주변을 돌아다니다 발견한 작은 건물들에 더 관심이 많았다. 밤새 영업하는 이 식당 또한 이런 식으로 돌아다니다 발견한 곳으로, 그는 여기에서 현대 도시인의 삶의 일면과 물리적인 배경을 통해 생겨나는 심리적 불안을 묘사하고 있다.⁷⁷ 또한 뉴욕의 옛 건물들을 주로 다루다 보니 그의 화면은 수평적인 인상을 주는 것들이 많은 것이 특징이다.

그 예로 <이른 일요일 아침*Early Sunday Morning*>(1930)(도판32)⁷⁸은 <도시>(도판24)나 <윌리엄스버그 다리에서>(도판29)와 같이 낮은 층으로 된 줄지어 들어선 뉴욕의 옛 건물을 다룬 일련의 그림들 중 하나이다. 화면의 전면을 차지하고 있는 이 건물은 워싱턴

⁷⁵ 폴프 쿤터 레너, 정재곤 역, 『에드워드 호퍼』, 마로니에 북스, 2005, p. 80.

⁷⁶ Hobbs, 앞의 책, p. 129.

⁷⁷ 위의 책, p. 130.

⁷⁸ 호퍼는 후에 큐레이터이자 비평가인 케서린 커(Katharine Kuh)에게 “<이른 일요일 아침>이란 제목은 7번 애비뉴에 관한 거의 문학적인 해석이었다”고 말하면서 이 그림의 시적인 제목은 “누군가에 의해 후에 덧붙여진 것”이라면서 그 자신은 이 그림을 있는 그대로 ‘7번 애비뉴 상점들’이라고 불렀다고 말했다; Troyen eds., p. 136.

스퀘어에서 그리 멀지 않은 7번 애비뉴에 위치한 것으로, 거리와 면한 1층에는 상점들이 2층에는 아파트나 사무실로 이루어져 있고 위의 두 화면에 등장하는 건물들에 비해 좀더 현대적 양식의 건물이다. 그는 이 작품에 특별하고 고독한 순간을 포착하기 위해 어떠한 사건이나 일들이 일어날만하지 않은 이른 아침 시각을 선택했다.⁷⁹ 위층의 창문들과 아래층 상점의 문은 열려 있지만 내부는 텅 빈 것처럼 보이며 다른 어떤 인간적인 면모를 드러내지 않는 황량한 도시 풍경의 모습을 하고 있다. 원래 이 작품에는 <윌리엄스버그 다리에서>나 <황혼 무렵의 집 *House at Dusk*>(1935)(도판33)에서처럼 상층 창에 생각에 잠긴 듯한 여인을 2층의 왼쪽에서부터 네 번째 창에 밖을 내다보고 있는 인물로 포함시켰지만, 위의 두 그림과 달리 이 작품에서는 완성 단계에서 창가의 인물을 건물의 주된 색인 녹색 계열의 색면으로 칠해버림으로써 창문들의 각기 다른 정도의 색조들에 따라 그 실내에 사람들이 있음을 넌지시 비치는 효과를 사용한다. 따라서 인간이 아닌 건물 그 자체를 현대사회의 외롭고 고독한 도시의 한 일원으로 바라보고 있는 것이다. 스트랜드의 <월 스트리트>(도판25)의 화면 구성에서처럼 주된 건물을 화면의 양끝에서 사진의 한 장면처럼 잘라냄으로써 강조되는 수평성은 화면의 비율을 더욱더 넓어 보이도록 강조하는 역할을 한다. 또한 길고 어두운 그림자가 드리운 소화전이나 이발소 광고물과 같은 대상들은 스트랜드의 사진 속 인물들에게 드리워진 긴 그림자를 생각나게 하며, 연속되는 처마의 가장 자리 장식과 거의 알아볼 수 없을 정도로 걸려 있는 상점들의 희미한 간판과 쇼윈도를 장식하는 완벽히 직각을 이루는 천막은 자칫 단조로울 수

⁷⁹ Gillies, 앞의 글, p. 410.

있는 수평적 화면에 시각적 다양성⁸⁰을 부여하고 있다. 이른 아침의 깨끗하고 어질어지지 않은 평온한 빛은 그가 “나는 이른 아침이나 늦은 오후의 긴 그림자를 좋아한다”고 말했듯이 이 작품의 분위기를 매일의 고요함과 시간의 흐름 사이의 고독으로 병합⁸¹시키고 있다.

이러한 고요한 시간의 흐름을 압도하는 고독한 분위기는 <밤샘하는 사람들>의 중요한 주제이기도 하다. 호퍼는 <이른 일요일 아침>의 텅 빈 상가 건물을 십여 년 후에 그린 이 작품에 어떤 변화된 모습도 없이 식당의 배경에 그대로 옮겨 놓았다. 이 건물 또한 <이른 일요일 아침>에서 화면 밖 오른쪽에서 빛이 비춰지고 있듯이 오른쪽 식당에서 발산하고 있는 전등 불빛을 받아 어느 정도 상점 내부의 이미지가 드러나고는 있지만 그것으로 인해 밝아진 텅 빈 내부는 고독한 도시의 밤을 더욱 황량하게 만들고 있다.

이 작품 이전에 호퍼는 깊은 밤의 적막한 분위기를 드러내는 상업 시설물에 관한 연구인 <약국 Drug Store>(1927)(도판34)⁸²을 제작했다. 한 줄기 전등 빛으로 환하게 밝혀진 모퉁이 약국만이 인적이 끊긴 어둡고 썰렁한 뉴욕 거리를 환하게 비추고 있는 이 장면에서 빛은 어두운 거리에 홀로 우뚝 서 있는 약국의 고독한 분위기를 강조하

⁸⁰ Gillies, 앞의 글, p. 411.

⁸¹ Gail Levin, *Edward Hopper: An Intimate Biography*, New York: Knopf, 1995, p. 227.

⁸² <약국>은 1929년 1월 21일 렌 갤러리에서 열린 호퍼의 세 번째 개인전 《Exhibition by Edward Hopper》에 전시된 작품으로, 이 전시는 그 동안의 호퍼의 전시 중 가장 대규모로 이루어진 전시였다. 이 전시는 12점의 유화, 10점의 수채화, 그리고 드로잉들로 구성되었다. 호퍼는 그 해에 15번의 전시에 참여했으며 14점의 수채화와, 80점의 판화, 2점의 유화를 합해서 6,211 달러에 팔았다. 대부분의 뉴욕의 일간지들과 미술 잡지들은 즉시 이 전시에 관한 리뷰를 내놓았으며, 전시된 5점의 뉴욕 풍경화 중에서 특히 관심을 끌었던 작품이 바로 <약국>이었다. 헨리 맥브라이드(Henry McBride)는 『New York Sun』에서 “과거로 사라져가는 지방의 장면이 관심을 갖는 타고난 미술가 즉, ‘지나간 옛 뉴욕’에 매력을 느낀 화가”라고 호퍼를 평가했다; Troyen eds., 앞의 책, p. 234.

고 있다.⁸³ 이 작품이 제작된 20년대는 개인의 건강과 위생에 관한 관심들이 고조되고 있는 시기였고, 따라서 이시기에 개인 생활 용품들은 종종 미국 미술에 등장하는 소재였다. 이 그림은 ‘실버의 약국’이라 쓰여진 간판 아래의 쇼윈도 위쪽에 ‘처방전 약 엑스-랙스(Ex-Lax)’란 문구를 사실적으로 그려 넣음으로써 화려한 장식으로 진열된 대중 완하제인 약품을 광고⁸⁴하고 있는 것이다. 빨강과 파랑으로 쇼윈도의 배경을 장식하고 있는 깃발 모양의 천 들과 금색 고리에 매달린 커다란 향아리모양 장식은 가운데에 진열된 상품들을 더욱 돋보이게 하기 위한 장식⁸⁵이다. 그는 <이른 일요일 아침>에서와 같은 옛 건물의 모퉁이에 위치한 약국에 빛 바랜 시간의 흐름을 암시하는 효과를 주기 위해 건물의 전면에 칠한 물감을 긁어내는 수법을 사용했다. 이것은 <일요일>(도판41)의 상가 건물에 사용한 기법과 같은 방법인데, 드문드문 드러나는 캔버스 천의 질감은 오래된 건물의 외벽에서 떨어져 나간 페인트의 흔적처럼 얼룩덜룩한 느낌을 준다. 약국 건물 모퉁이에 절반만 보이는 전등의 불빛과 쇼윈도의 안쪽에서 발산하는 빛은 대체적으로 밝고 따뜻한 느낌의 아이보리 계열의 색조를 사용했는데 이는 광고물의 원색들을 더욱 선명하게 강조하고 있다. 빛을 받아 희미하게 생성된 곳곳의 그림자들은 간결하게 구획된 도시의 텅 빈 공간에 기하학적인 형태를 드리우고 있다. 이것은 데무스가 자신의 화면(도판6)에서 태양 광선을 기하학적 형태들로 처리한 것과 비

⁸³ Rubin, 앞의 글, p. 170.

⁸⁴ 이 엑스-랙스란 약품은 라디오, 지하철, 잡지 등에서 광고되고 있는 상품이였다. 호퍼는 반복되는 ‘X’ 자의 패턴을 좋아했는데, 보는 사람들은 그게 아니었다. 렌의 부인은 이 그림이 조잡하다고 폄하 하면서, ‘엑스-랙스’ 라는 문구에서 마지막 ‘X’ 자를 ‘C’ 자로 바꾸면 이 작품을 구입하겠다고 호퍼에게 제안을 했고, 그는 ‘X’ 자를 ‘C’ 자로 고친 후 렌 부인에게 이 작품을 팔았다; Troyen eds., 앞의 책, p. 234.

⁸⁵ Rubin, 위의 글, p. 170.

슷한 방식이다. 그는 이 그림에 어떠한 심리적 효과를 부여하거나 상징적인 해석을 전제로 하지 않고, 대신 이 그림 자체가 상징이 되고자 했다. 약국의 쇼윈도는 고독한 도시의 밤을 배회하거나 탐험하다 갑작스레 발견하게 되는 도시의 오아시스⁸⁶와 같은 것이었다.

호퍼가 처음 다룬 밤 장면은 1910년 파리를 다녀온 4년 후에 제작한 <푸른 저녁 *Soir Bleu*>(1914)(도판35)이다. 이 그림은 인상주의자들이 즐겨 다룬 카페 테마를 생각나게 하는데, 화면의 왼쪽 전면에서 화면을 절단시키고 있는 기둥이나 테이블에 자리잡고 있는 인물들의 시선처리에서 드가의 <밤의 카페 테라스에 있는 여인들 *Women on the Terrace of a Café in the Evening*>(1877)(도판36)을 반영한 것으로 보인다. 하지만 인상주의자들이 19세기 중반 프랑스 문학과 회화에 등장하는 유랑하는 멋쟁이로서 당대의 삶을 즐기는 플라뇌르(Flâneur)⁸⁷로서 도시를 바라본 것과는 다르게 호퍼는 당대의 현실을 날카로운 시선으로 직시하였다.⁸⁸ 그러나 기법적으로 인상주의적 성격이 농후한 이 작품은 호퍼의 다른 소외된 화면들과는 거리가 있어 보인다. 왼쪽에 담배를 문 매춘 중개인과 중앙의 진한 화장을 매춘부가 자신의 손님을 찾기라도 하듯 화면을 똑바로 응시한 채 성적인 솔직함을 그대로 노출시키고 있는 소외 계층과 오른쪽의 부유층으

⁸⁶ Troyen eds., 앞의 책, pp. 125-129.

⁸⁷ 플라뇌르(Flâneur) 샤를 보들레르가 사용한 이 낱말(‘빈둥거리다’를 뜻하는 프랑스어 ‘flâner’에서 파생)은 익명의 군중 속을 어슬렁거리며 남을 관찰하는데에서 즐거움을 얻는 도시 한량을 가리킨다. 그의 책 『현대 생활의 화가』에서 보들레르는 친숙하면서도 소외되고 사회적 차별에 민감한 현대인의 시선을 예증하기 위해 ‘플라뇌르’라는 낱말을 사용했다. 미술에서 여기에 해당하는 것은, 콩스탕탱기의 작품에서 볼 수 있듯이 빠른 데생과 정확한 관찰을 결합한 양식의 스케치였다. 자연주의 양식의 새로운 공식인 이것은 결국 인상주의에 통합되었다; 제임스 H 루빈, 김석희 역, 『인상주의』, 한길아트, 1999. p. 355.

⁸⁸ Linda Nochlin, “Edward Hopper and the Imagery of Alienation,” *Art Journal*, vol. 41, no. 2(Summer 1981), p. 140.

로 나누어 구성한 이유로⁸⁹ 미국에서 특별히 주목 받지는 못했다.

<밤샘하는 사람들>의 현존하는 스케치들(도판37,38)을 보면 개개의 대상들을 따로 스케치 하여 전체적인 화면 구성에 매우 신중을 기했음을 알 수 있다. 커피 기계들과 식당 벽을 대신하는 커다란 판 유리 틈을 메우는 작은 기둥들, 거리의 배경에 들어서 있는 상가 건물의 창문과 출입문 등은 캔버스의 넓은 수평적 범위에 평형을 이루게 하고 있다. 그는 캔버스의 비율에 관해 많은 생각을 했다고 적으면서 긴 수평적 형태들은 더 넓은 측면의 확장을 가져다 준다⁹⁰고 했다. 화면에서 그림의 모서리를 지나가는 수평적인 선들은 이 장면 밖으로 이어지는 공간을 암시하는 것이다. 수평적인 구성의 단조로움을 피하기 위해 수직적인 요소들을 사용한 기법은 <이른 일요일 아침>이나 종종 다른 그림에서도 적용하던 것이었다. 또한 서로 교차하는 공간에 엄격한 기하학적인 대각선이나 사다리꼴을 자주 등장시켰는데, 이것들은 식당 건물의 사다리꼴 형태와 배경에 있는 건물의 미세한 대각선을 그리고 있다. 이처럼 전통적인 한 점 소실점을 사용하지 않고 다 시점이나 수평선을 사용한⁹¹ 이 그림의 구성은 깨진 시점의 사용을 통해 공간적인 모순을 그려내며 그림에 불안감을 조성하고 있다. 그것은 지오르조 드 키리코(Giorgio de Chirico, 1888-1978)의 구성 방식을 닮아있다. <거리의 미스터리와 멜랑콜리 *The Mystery and Melancholy of a Street*>(1914)(도판39)에서 키리코는 거리의 양쪽으로 들어선 건물 사이의 균형이 깨진 소실점과 모순된 그림자, 유령과 같은 형체를 가진 인물의 형태들은 꿈을 꾸듯 몽롱한 풍경을

⁸⁹ Gail Levin, "Edward Hopper's Process of Self-Analysis," Art News, (October 1980), p. 146.

⁹⁰ Levin, 앞의 책, p. 274.

⁹¹ 위의 책, p. 275.

만들어낸다. 이러한 강한 건축적인 구조물의 깨진 시점들은 명백한 인간의 공간임을 나타내는 동시에 오묘하게 텅 빈 거리는 잊혀지지 않는 환상적인 느낌 혹은 어딘지 모를 공포나 불안감을 자아낸다.⁹² <밤샘하는 사람들> 역시 식당의 출입문의 부재, 완전히 텅 빈 거리, 그림의 표면에서부터 우리의 시선을 화면 안쪽으로 끌어당기는 비실제적인 시점 때문에 실제 거리라고 하기에는 기묘한 인상을 준다. 따라서 두 화가는 건축적 패턴과 그림자, 극도의 V자형 각도로 구성된 화면, 분위기를 환기시키는 기울어진 빛이 비추는 평범한 대상들을 통해 오묘한 분위기를 창조하고 있다.

<밤샘하는 사람들>은 시간이 멈춘 밀봉된 세계에 뚜렷한 삶의 의미를 갖지 못하는 현대인의 모습을 가두어 버렸다. 그는 물질세계를 초월하는 깊은 정적만이 감도는 공간을 그의 눈과 정신을 통해 받아들이고 있으며 조용하고 내성적인 화면을 갖는 이 그림이 나타내고자 한 것이 바로 이러한 분위기(mood)⁹³인 것이다. 매일 지나다니는 평범한 식당을 그리고자 했다는 호퍼의 말에도 불구하고 이 화면은 세상의 소리와 움직임이 제거된 야간 식당을 통해 당대 미국의 사회·문화적인 상황을 정확하고 순수하게 포착⁹⁴하고 있다. 이와 같은 심리적 공간은 외로움과 함께함이 동시에 존재하며 인간이 처한 자신과 세계 사이의 긴장, 개인주의가 공존한다. 따라서 다음절에서는 <밤샘하는 사람들> 속 인물들을 통해 드러나는 이러한 소외의 감정들에 관해 알아본다.

⁹² Troyen eds., 앞의 책, p. 200.

⁹³ 위의 책, p. 209.

⁹⁴ Levin, 앞의 책, p. 280.

b. 고독한 현대인의 표상

호퍼가 그의 오랜 경력 동안에 꾸준히 탐구해 온 모티프 중 하나는 바로 ‘실내’ 또는 ‘실내의 인물’이 있는 구성이었다. 이전 시기의 작가들이 인간이 자연에 대해 느끼는 소외감을 이상화된 대자연의 모습으로 나타내었다면, 호퍼는 현대사회의 도시인이 겪는 심리적 갈등을 대기와 빛이 ‘실내 공간’ 안에 출현하는 내면 풍경의 모습을 통해 드러내고 있다. 이와 같은 그의 다양한 화면들은 소외를 드러내는 가장 알맞은 소재였으며 지속적으로 그의 화면에 등장하고 있다. <밤샘하는 사람들>의 야간 식당에서 시간을 보내고 있는 인물들 역시 식당 천정에서 비추는 인공적인 빛의 테두리 안에서 함께 존재하지만 그들의 개개의 행동들은 서로간에 어떠한 연관성도 보이지 않는다. 함께 하는 것 같으면서도 분리되어 있는 모호한 이 인물들의 관계는 이 그림의 분위기를 불안하게 만드는 장치⁹⁵인 것이다.

식당 테이블의 모서리 쪽에 홀로 앉아 우리를 향해 등을 돌리고 있는 신사는 남녀 커플과 마주보는 위치에 있지만 시선을 피한 채 고개를 숙이고 자신만의 묵상에 잠겨있다. 이 신사는 나머지 인물들이 빛의 중앙에서 비교적 밝게 묘사된 반면에 거리를 투영하는 유리창을 통해 흡수되고 있는 어둠에 스며들어 있다. 호퍼는 이 신사를 화면의 정 중앙에 배치시킴으로써 작품의 주제인 소외를 부각시키는 역할을 부여하고 있다. 또한 이 신사는 <푸른 저녁>의 중앙에서 고개를 숙인 채 담배를 물고 있는 광대와 함께 내성적이고 고독한 성격을 가진 작가 자신의 모습을⁹⁶ 화면 속에 투영하고 있는 것이다.

⁹⁵ Troyen eds., 앞의 책, p. 197.

⁹⁶ Levin, 앞의 글, p. 145.

이 신사의 오른쪽으로 테이블 위에 놓여 있는 빈 유리잔은 방금 그 자리에 있던 손님이 자리를 비웠음을 의미한다. 이 인물의 부재는 웨이터와 바 사이에 있는 남녀 커플을 더욱 명료하게 바라볼 수 있도록 해 준다.⁹⁷ 이 커플은 동행으로써 옆자리에 앉아 있기는 하지만 역시 서로의 시선을 딴 곳에 둔 채 각자의 생각에 빠져 있다. 여성은 손에 쥔 작은 종이-아마도 수표이거나 돈으로 보이는-에 집중해 있고, 남자는 자신들을 향해 몸을 숙이고 무언가 말을 하듯 입을 살짝 벌린 웨이터의 행동에 별 반응이 없이 침묵하고 있다. 이처럼 이 식당의 인물들은 웨이터를 제외하고는 서로간의 어떠한 대화나 소통을 단절시킨 채 식당이라는 한 공간 안에 그저 공존하고 있을 뿐⁹⁸이다.

호퍼의 고독한 인물들은 슬로언의 다소 어두운 식당 내부에 있는 네 인물들이 화면에서 수평적으로 배치된 테이블에 앉아 있는 <중국 음식점 *Chinese Restaurant*>(1909)(도판40)과 비교해 볼 수 있다. 화면의 중심 역할을 하는 화려한 붉은 깃털 장식이 들어간 모자를 쓴 여성은 진한 화장이나 현란한 의상으로 봐서 여성의 미덕을 잘 갖춘 여인은 아닌듯하다. 이 여성은 일행인 남자가 게걸스럽게 음식을 입안으로 넣는 동안 포동하게 살이 오른 식당의 고양이에게 먹을 것을 건네고 있는데 오른쪽 테이블의 신사들이 우습다는 듯이 즐겁게 바라보고 있다. 이처럼 슬로언은 1900년대에 새롭게 등장한 이민자들의 전문 식당들에 흥미를 가지고 그곳의 모습을 즐거운 시선으로 담아내고 있다.⁹⁹ 반면 호퍼는 이들의 유쾌함 보다는 고독한 모습을 포착하면서 슬로언의 이야기적인 화면 구성이 완전히 배제된 채 그 어떤 움

⁹⁷ Levin, 앞의 책, p. 349.

⁹⁸ Joel Meyerowitz, "Artists' s Panel," *Art Journal*, (Summer 1981), p. 152.

⁹⁹ Zurier, 앞의 책, p. 296.

직업이나 활동을 찾을 수 없는 정지된 모습을 하고 있다.

이처럼 등장 인물들이 생각에 잠긴 모습을 한 장면들은 호퍼 회화의 소외를 표현하는 또 다른 중요한 장치이다. 목상에 잠긴 인물의 설정이라는 것 자체로 고독이나 외로움, 소외개념을 직접적으로 드러내는 역할을 하기 때문이다. <일요일 *Sunday*>(1926)(도판41)은 19세기 상업 시설물들에 관한 연구의 시작을 알리는 그림으로 특별할 것 없는 조용한 일요일의 저녁 시간대의 한적한 상점을 그리고 있다. 인적이라고는 없는 텅 빈 거리는 그 흔한 광고판 조차도 보이지 않는다.¹⁰⁰ 슬로언의 <그림상점>(도판2)이나 <미용실 창문 *Hairdresser's Window*>(1907)(도판42)과 같은 새롭게 변화한 길거리 상점들의 간판이나 광고로 가득한 뉴욕의 거리와 대조를 이룬다. 미용실 그림에서 관람자를 향해 앉아 긴 머리를 내려뜨린 손님과 이제 막 머리손질을 시작하려는 풍만한 몸매의 미용사와 손만 보이는 그녀의 조수의 모습은 작은 미용실 창을 통해 거리를 지나다니는 군중들의 즐거운 눈요기 대상¹⁰¹이 된다. 이처럼 슬로언은 신속한 붓 놀림과 현란한 색채의 사용으로 화면 속 주인공들의 생기 넘치고 발랄한 이미지들을 포착했다. 그의 거리 상점들은 20세기에 들어와 새롭게 대두한 군중들의 소비생활과 밤 문화 또는 유행에 민감한 현대인의 모습¹⁰²을 호기심에 찬 즐거워하는 인물들의 모습을 통해 드러내고 있는 것이다.

<일요일>은 얇은 대각선을 그리며 나무판재로 마감된 두 건물

¹⁰⁰ 이 그림은 1926년 렌 갤러리에서 열린 《*Today in American Art*》이란 그룹전에 전시되었는데, 이때 이 전시의 기획자인 구드리치가 벨로우스, 글래큰스 같은 작가들의 작품과 함께 포함시킨 그림이었다. 전년에 그려진 <철길 옆의 집>(1925)과 이 작품을 매우 칭찬한 구드리치는 이 때부터 호퍼의 열광적인 지지자로서 ‘신랄한’ 혹은 ‘외로움’이란 단어들로 호퍼의 미술 세계를 특징 지우기 시작했던 첫 평론가들 중 한 사람이었다; Troyen eds., 앞의 책, p. 115.

¹⁰¹ Zurier, 앞의 책, p. 297.

¹⁰² Lucie-Smith, 앞의 책, p. 63.

의 상점들과 바로 앞 나무 인도에 멍하니 앉아 지루한 시간을 달래며 담배를 피우는 고독한 인물만이 거리의 유일한 생명력을 지닌 존재이다. 호퍼는 건물의 표면을 캔버스 천의 질감이 드러날 정도로 적은 양의 물감으로 얇게 덧칠함으로써 건물 내부로 침투하는 한줄기 광선이 비추는 먼지가 자욱한 텅 빈 공간의 분위기를 더욱 효과적으로 전달하고 있다. 이러한 물감 처리법은 건물의 외형을 더욱 낡아 보이게 하면서 침체된 상업 거리의 경제 상황을 환기시키고 있다. 건물의 장식적인 요소들이 거의 제거된 유리 창과 출입문은 직사각형의 단일 형태의 반복으로 화면 전체를 더욱 단조로워 보이게 한다. 그는 평범한 일요일 오후 시간대를 기하학적 형태들로 결합된 구조물과 추상적인 빛을 통해 이상하리만큼 고요한 분위기¹⁰³를 조성해낸다.

이 그림에 관한 평론은 대부분 어중간하게 작은 크기로 그려진 인물에 관한 것이었다. 한 리뷰에서 이 인물을 “나무로 된 인도에 팔짱을 끼고 아래쪽을 향해 시선을 정지시키고 있는 이 인물은 관람자를 향해 아무것도 일어나지 않는 길고 지루한 일요일에 지친 무력한 얼굴을 하고 있다”고 했다. 다른 글에서는 이 남자의 차림새—다소 유행이 지난 스타일에 코트도 없고, 칼라도 없는 셔츠를 입고 있는—로 봐서 “아마도 술집 주인처럼 보이는 이 남자”는 옛 양식의 텅 빈 건물 앞에 앉아서 ‘측은한’ 얼굴을 하고 있다¹⁰⁴고 언급했다. 이와 같은 고독한 인물의 묵상은 <자동판매기 *Automat*>(1927)(도판43)에서 계속되고 있다. 1910년대에 발명된 자동판매기는 새로운 종류의 셀프간이 식당의 등장을 초래했는데, 신속하고 간소화된 이 식당의 점원은 동전만 넣으면 원하는 음식을 즉석에서 제공하는 자동판매기로 대

¹⁰³ Rubin, 앞의 글, p. 171.

¹⁰⁴ Troyen eds., 앞의 책, p. 117.

체되었다.¹⁰⁵ 이 기계는 하루에 수 천명의 손님들에게 음식을 제공할 수 있었고, 인구의 이동이 많은 도시에 주로 자리 잡고 있었다. 도시의 시민들에게 이러한 식당들은 공공장소에서 사적인 대화를 나눌 수 있는 좋은 장소로 떠올랐다.¹⁰⁶ 간이 식당들은 대개 대리석 테이블에 단단한 은행나무 의자들로 채워져 있었으며 깔끔하고, 능률적이며 부드럽고 신사적¹⁰⁷이었다. 또한 이 시기의 간이 식당들은 일하는 여성들에게 혼자 저녁을 해결할 수 있는 적당한 장소가 되어 주었다.

<밤샘하는 사람들>의 골똥히 생각에 잠긴 여성을 연상시키는 이 여성은 당시에 유행하던 종 모양의 모자를 쓴 짧은 단발머리를 하고 최신 유행의 미니스커트와 스타킹을 신고 우아한 솔이 칼라와 소매에 달린 값비싼 코트를 걸친 모습을 하고 있다. 그녀는 앞머리를 거의 덮을 정도로 깊숙이 모자를 눌러 쓰고 있으며 그녀의 시선은 자신의 커피잔을 향한 채 무언가를 골똥히 생각하고 있는 듯 보인다. 이 여성은 미국 사회에 새롭게 등장한 새로운 산업에 종사 하는 노동 인구를 상징하는데,¹⁰⁸ 지금 자신이 속한 사회적 위치에서 언제 소외 될지 모를 상황에 불안해 하고 있음을 그녀의 의기소침하고 피곤해 보이는 얼굴을 통해 드러내고 있다.

호퍼는 이 여성의 불안한 심리 상태를 인물의 포즈와 그녀를 둘러싼 간이 식당의 내부 구성을 신중히 계산한 후 실행에 옮겼다. 그는 이 여성을 문에서 가장 가까운 테이블에 위치시켰고, 그녀의 맞은편에 있는 은행나무 의자는 그녀가 기대고 있는 둥근 대리석 테이블에 바짝 붙여 놓았다. 때문에 그녀는 안 그래도 얇은 공간 안에서 앞

¹⁰⁵ 프랑수아 베유, 앞의 책 p. 297.

¹⁰⁶ 위의 책 p. 298.

¹⁰⁷ Nochlin, 앞의 글, p. 137.

¹⁰⁸ Troyen eds., 앞의 책, p. 118.

쪽으로 바짝 끌어 당겨 진 것처럼 보인다. 슬로언의 그림과 같이 평범한 식당에서 떠들썩한 저녁을 즐기고 있을 익명의 사람들과는 대조적으로 신체의 하부가 절단된 채 문에서 가까운 테이블에 홀로 앉아 있는 이 여인은 보는 사람으로 하여금 불안감을 고조¹⁰⁹시키고 있다. 그녀의 등 뒤에는 벽을 대신하는 커다란 유리창이 천정 뒤쪽으로 길게 이어지는 밝은 램프의 행렬을 반사하고 있으며, <밤샘하는 사람들>에서 호퍼가 유리창 밖의 거리 풍경을 희미하게나마 반사한 것에 비해 이 유리창은 바깥의 상황을 전혀 알아볼 수 없다. 이것은 관람자의 시선을 아무것도 보이지 않는 어두운 직사각의 면 안으로 제한하면서 여성의 신체를 식당의 작은 공간 안에 가두어 놓는 역할을 한다. 때문에 이 유리벽은 여성의 암담한 미래에 대한 불안과 근심을 강조하는 장치로서 작용¹¹⁰한다.

이 유리벽은 <밤샘하는 사람들>에서도 반복되고 있다. 호퍼는 불안한 심리적 갈등을 드러내기 위해 깊은 밤 도시의 거리를 걷고 있었을 보행자들이나 이 식당을 관찰하고 있던 자신의 모습까지 모두 제거했다. <자동판매기>와는 달리 유리를 통해 바깥 풍경을 비치게 하고는 있지만 인적이 없이 어둠에 싸인 밤거리는 마찬가지로 보는 사람으로 하여금 불안감을 고조시킨다. 따라서 바라보는 사람과 바라본 것 사이의 심리학적 긴장감은 인적이 끊긴 밤의 식당을 매우 불안해 보이게 한다. 실내의 빛에 의해 어둠으로부터 빛을 발산하고 있는 유리벽은 어둠에 갇힌 바깥 세상과의 분리를 강화하는 역할¹¹¹을 한다. 우리는 그들을 보고 있지만 그들은 우리를 보지 못한다. 이처럼 자신이 관찰한 사실을 경험하지 않은 대상처럼 보여주는 것이 그의

¹⁰⁹ Nochlin, 앞의 글, p. 137.

¹¹⁰ 위의 글, p. 137.

¹¹¹ Meyerowitz, 앞의 글, p. 152.

도시 주제들의 핵심¹¹²이다.

30년대에 제작된 실내의 고독한 인물들을 다룬 <호텔 방 *Hotel Room*>(1931)(도판44), <뉴욕의 방 *Room in New York*>(1932)(도판45), <브루클린의 방 *Room in Brooklyn*>(1932)(도판46) 역시 자신들을 바로 앞에서 바라보고 있는 관람자나 혹은 작가의 시선을 인식하지 못한 채 각자 자신들의 할 일을 하고 있다. 세 작품은 모두 실내의 공간 안에 존재하면서 고개를 떨군 채 정면을 향하거나 등을 돌리고 있는 모습으로 <밤샘하는 사람들>의 고독한 신사의 모습을 연상시킨다. 또한 손에든 종이를 바라보며 깊은 생각에 잠긴 여성의 행동은 <호텔 방>의 여인과 똑같은 자세이다. 또한 최소한의 옷차림으로 좁은 호텔방의 침대에 앉아있는 이 여인의 벗어놓은 옷가지들은 <자동판매기>의 여인이 갖추고 있던 것과 거의 비슷하다. 소파 앞에 놓인 두 개의 가방은 그녀가 가벼운 여행 중은 아닌 것으로 보이며, 이것 때문에 고개 숙인 그녀의 목상은 어딘지 모를 고독이나 외로움을 환기시키는 요소가 되고 있다. 또한 그녀의 등뒤에서 발산하는 강렬한 인공 조명은 숙이고 있는 머리 때문에 얼굴에 깊은 그림자를 드리우면서 여인의 소외된 감정을 배가시키는 역할을 한다.

이처럼 실내의 천정 조명에서 떨어지는 강렬한 빛에 의해 인물들에게 드리워지는 어두운 그림자는 <뉴욕의 방>에서도 계속된다. 밤 시간대에 열린 창문을 통해 이웃한 건물의 실내를 들여다 보고 있는 화면 속 두 인물은 한 공간에 존재하지만 서로 얼굴을 돌리고 있으며 천정에서 드리운 조명의 그림자를 받아 어두워진 그들의 얼굴은 이 사람들의 신분을 알아차릴 수 없게 한다. 신문을 보거나 피아노에 기대 건반을 성의 없이 두드리는 것 같은 인물들의 행동은 단절된 대화

¹¹² Troyen eds., 앞의 책, p. 196.

와 서로간의 소통의 어려움을 느끼게 한다. 이러한 소통의 단절은 <브루클린의 방>에서 아예 관람자를 향해 등을 돌린 인물의 모습으로 나타난다. 호퍼는 탁 트인 전망이 내려다 보이는 조용한 창가에 앉아 책을 보는 듯한 고개를 숙인 인물을 전경에 보이는 <도시>나 <일요일>에 등장하는 옛 구식 건물과 동등한 물질로 취급하면서 이들을 통해 자신의 소외개념을 동시에 드러내고 있는 것이다.

이러한 화면의 구성과 함께 호퍼는 원색적인 보색의 색상을 사용함으로써 작품의 불안감을 고조시키고 있다. 그는 자신이 사용한 채도가 높은 원색적인 색채의 조화를 위해 혹은 보충하기 위해 무채색의 흰색과 회색을 적절히 사용해서 다양한 색조를 병치시켰다.¹¹³ <밤샘하는 사람들>에서 붉은 색 상의를 입은 여인의 밝은 오렌지색 머리카락은 그녀를 화면에서 매우 튀어 보이게 하려고 고의적으로 선명한 붉은색을 사용했다. 이것은 슬로언의 <중국 음식점>에서 붉은 깃털 장식의 된 모자를 쓴 진한 화장의 여성이 어두운 화면에 생기를 불어넣는 역할을 부여하거나 <맥설리의 바*McSorley's Bar*>(1912)(도판47)에서 전체적인 수평 구도에 현란한 바 내부의 장식들이 배경을 이루며 웅기종기 모여있는 인물들을 배치한 화면에서 자칫 밀밀해 보일 수 있는 화면에 바 종업원들의 흰색 유니폼에 포인트를 줌으로써 화면에 생기를 불어넣는다. 호퍼도 적막한 화면에 여성을 부각시킴으로써 역광을 받아 얼굴에 그림자가 드리운 옆에 있는 남자의 칙칙한 푸른색과 회색의 정장과 대비를 이루면서 성적인 긴장을 부여하고 있다. 때문에 여인은 더욱 앞으로 돌출되어 보이는 반면 남자는 뒤쪽 배경으로 스며들어 보인다. 이러한 보색의 색채들

¹¹³ Troyen eds., 앞의 책, p. 207.

은 남자가 쓴 모자의 챙, 커피 컵, 담배 그리고 웨이터의 유니폼에서 발견되는 흰색의 하이라이트에 의해 더욱 강화된다. 또한 전체적으로 무채색의 억제된 분위기를 보완하기 위해 여기에 서로 보완하는 거의 비슷한 색들을 화면 전체에 사용하고 있다. 이러한 색채법은 그의 화면에서 자주 발견되는 것으로 전체적으로 단조롭고 조용한 이미지들의 포인트가 되어주면서 극적인 효과를 달성하는 요소이다.

지금까지 살펴본 바와 같이 호퍼는 당시 미국에 새롭게 등장한 간이식당의 기계화된 능률성을 강조하는 대신에 도시의 소란스러운 에너지와 리듬에서 따로 분리된 듯 한 목상에 잠긴 조용한 인물들에 초점을 맞추고 그들의 소외된 감정을 화면 속에 표상하고 있다. 이들 상업 시설물에 등장하는 인물들은 현재 자신이 속한 사회에 참여하고 싶어하지만 현실은 그들의 뜻대로 움직여 주지않는 단절되고 소외된 현대 사회의 문제점을 드러내는 것이다. 그는 자신의 전 작품을 통해 어떠한 정치적인 입장을 화면에 표명하지는 않았지만, 도시의 거리에 등장하는 인물들을 단순히 애처로운 이미지에 관한 이야기적 장치로서만 특징 지을 수는 없다. 오히려 이 인물들은 이 시기의 수많은 미국인들의 현실적인 상황을 반영하는 그들의 자화상 이라고 할 수 있다. 1920년대의 경제 붐과 30년대에 찾아 온 대공황, 이후 40년대에 발발한 제2차 세계대전이라는 시대상은 당대를 살아가는 현대인들에게 혼란을 가져다 주었을 것이다. 이러한 시대의 불안과 사회적 불균형은 사회 전체에 자아상실·불안·낙망·무관심·고독·무력감·비관주의와 같은 감정들을 고조시켰다. 그는 바로 이러한 1920년대의 경제 성장의 이면에 존재하는 기회를 잡지 못한 소외된 사람들의 현실이나 전쟁 후 겪은 사람들의 정신적 혼란스러움을 뉴욕의 거리나 상점, 실내의 고독한 인물들을 통해 드러내고 있는 것이다.

IV. 결론

지금까지 호퍼의 <밤샘하는 사람들>을 통해 살펴 본 바와 같이 그가 주로 활동했던 당대 미국, 특히 뉴욕은 급격한 경제 성장을 바탕으로 한 산업화와 도시화의 중심지로서 발전하고 있었으며, 그에 따라 창출되는 일자리나 새로운 문화의 혜택을 누리려 몰려드는 인구의 이동이 빈번했다. 하지만 하루가 다르게 변화하는 도시화와 산업화, 기계화를 겪어야만 하는 현대 도시인들의 삶은 중류 계층 이상의 즐거운 인생을 살아가는 사람들이 있는가 하면 노동자들이나 빈민 계층의 빈곤과 고립감, 소외와 같은 힘겨운 감정을 안고 인생을 살아가는 사람들로 나뉘어지는 이중성을 가진 도시에 살고 있었다. 또한 도시로 몰려드는 사람들로 인해 시골지방의 경제와 사회는 점점 더 쇠퇴해져 갔으며, 이는 도시의 발달이 낳은 어쩔 수 없는 시대 상황이었다.

이처럼 그가 본격적인 화가로 활동을 시작한 1920년대의 사회 현상은 경제 붐으로 인한 사회적 갈등이 대두했고, 30년대에는 대 공황이라는 경제 침체시기가 닥치면서 이후 40년대는 2차 대전이라는 공포나 혼란의 시기를 다시 한번 사람들이 겪으면서 이들의 심리는 어느 때 보다 힘겨운 시간의 흐름이었을 것이다. 따라서 그가 화면 속에 나타낸 이미지들은 심리적인 단절, 고독, 불안, 무관심, 황량함, 고요함, 쇠퇴와 같은 소외개념을 드러내는 복잡 다양한 감정들을 내포하고 있다. 현대 사회의 큰 변화를 겪어야만 했던 당대의 작가들은 도시인의 소소한 일상을 그림 속에 표현하기를 반복하는데, 그들 역시 급변하는 사회의 구성원으로써 존재했기 때문이다. 따라서 이들 작가들이 선택한 도시인 혹은 현대인들의 일상, 소외라는 주제는 자

연스럽게 그들의 미술 안으로 들어올 수 있었던 것으로 보인다.

호퍼 작품의 특징은 그가 초반에 다루었던 주제들을 말년에까지 계속해서 반복한다는 것이다. 본 논문에서는 <밤샘하는 사람들>에 나타난 소외개념을 연구하기에 앞서 그가 미국 미술의 흐름과 어떠한 관계를 갖고 자신의 미술적 자질을 형성해 왔는지 알아보았다. 20세기 초반 미국 미술의 상황은 1차 세계대전이라는 대혼란을 피해 미국으로 건너온 유럽 미술가들이 기득권을 가지면서 미국 미술가들은 그들의 그늘에 가려 제대로 실력 발휘를 하지 못하는 상황이었고 전쟁 이후에도 그다지 주목할만한 활동을 하지 못하고 있었다. 미국 미술이 두각을 드러내기 시작한 것은 <아모리쇼> 이후 추상미술이 전 세계적인 현상으로 자리잡으면서 미국에서도 다양한 미술적 시도들이 시작되면서부터이다. 하지만 호퍼는 이러한 시대적 흐름에도 점차 밀려나가는 사실적인 기법을 유지하면서도 어느 정도 추상적인 구성적 장치들을 사용함으로써 자신만의 독특한 화면을 구축하는 작가로 성장할 수 있었다. 또한 앞에서 논의된 것처럼 복잡 다양한 사회적 흐름은 그의 소외된 화면을 대중들에게 강한 감정적 유대감을 형성시킴으로써 그를 성공한 작가로서 만들어주는 역할을 하였다.

따라서 본 논문에서는 당대 사회에 새롭게 등장한 사회적 현상으로 현대인들이 겪어야 했던 ‘소외개념’에 관해 알아보면서 이러한 개념을 드러내는 호퍼의 다양한 작품들을 다루어 보았다. 특히 그의 기차 이미지나 뉴욕의 도시 이미지들은 당대의 점점 쇠락해 가는 도시의 변두리나 시골의 산업과 새롭게 성장하는 대도시의 현대화를 잘 보여주는 예이다. 그는 자신의 화면을 통해 현대사회의 발전의 이면에 존재하는 과거에 대한 향수를 도시 변두리의 선로나 뉴욕의 옛 건축물들을 통해 드러내고 있는 것이다. 그에게 이러한 구식의 건물들

은 건물은 개인적이고 문화적인 역사였다. 화면을 통해 회화의 기법적인 화려함을 선보이거나 이야깃거리가 많은 이미지를 표현하지도 않는 그의 그림들은 주로 현대 산업사회의 기계 문명과 인간 혹은 자연과의 대립 구도를 통해 어떻게 드러나는지를 표현해 내고 있다. 때문에 소외를 드러내는 이러한 이미지들은 같은 시기에 그려진 다른 작가의 작품들처럼 활발하게 변화하는 도시의 이미지 보다는 지나간 시대의 건물들과 거리를 통해 현대인의 심리적 고독감이나 소외의 감정을 드러낸다고 할 수 있다.

이러한 소외개념은 1942년 제작된 <밤샘하는 사람들>에 집약되어 있다. 따라서 본 논문은 본격적으로 이 작품 분석을 함에 있어 이전 시기의 화면들도 함께 살펴보면서 그가 화면의 세부를 구성하는데 어떠한 요소들에 중점을 두었는지 알아보았다. 이 작품은 밤새 영업하는 식당을 중심으로 그 안에 각기 제 생각에 빠져있는 고독한 인물을 배치함으로써 어두운 밤 적막만이 감도는 도시의 한 식당에서 시간을 보내는 도시인들의 소외된 심리 상태를 반영하고 있다. 화면에 등장하는 구식 건물, 상점, 고독한 인물들은 호퍼의 회화를 통해 지속적으로 채택된 소재들이고 이는 <밤샘하는 사람들> 이후에도 계속되는 특징적인 요소들으로써 그의 소외개념을 전달하는 가장 효과적인 방식이었다. 결론적으로 호퍼의 현대 산업사회를 살아가는 현대인들은 고도로 성장해 가는 도시의 발전 속에서 필연적으로 따르는 심리적 박탈감이나 고독감, 소외의 감정을 격어야만 했고, 그의 회화는 이러한 현대인의 고독과 심리적 갈등을 자신의 직관적인 응시와 세심하고 신중한 조형적 구성을 통해 표현해 낸 작가라는 것이다. 결국 그가 다룬 일련의 회화들이 당대의 삶을 있는 그대로 바라보고 느끼면서 당대의 사실을 기록한 화가라는 것을 재 정의해 본다.

참고 도판



도판 1. 조지 벨로우스, <증기를 내는 거리
Steaming Street>, 1908, Oil on canvas,
97.47×76.84cm, Santa Barbara,
Santa Barbara Museum of Art



도판 2. 존 슬로언,
<그림 상점 *Picture Shop Window*>, 1907, Oil on canvas,
82.3×63.5cm, Washington
D.C., The Newark Museum



도판 3. 찰스 쉐러, <미국 풍경 *American Landscape*>, 1930, Oil on canvas, 61×
78.8cm,



도판 4. 조지아 오키프, <흰색 캐나다 창고 No. 2 *White Canadian Barn No. 2*>, 1932, Oil on canvas, 30.48×76.2cm, New York, Metropolitan Museum of Art



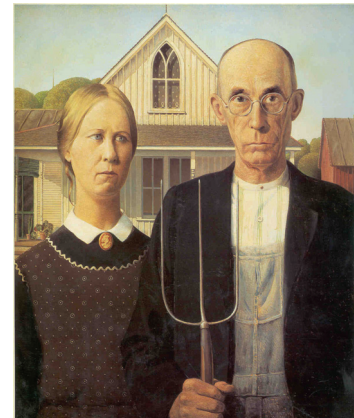
도판 5. <맨해튼 브릿지 루프
Manhattan Bridge Loop>, 1928,
Oil on canvas, 88.9×152.4cm,
Massachusetts, Andover,
Addison Gallery of American Art



도판 6. 찰스 데무스, <나의
이집트*My Egypt*>, 1927, Oil
on composition board, 90.8×
76.2cm, New York, Whitney
Museum of American Art



도판 7. 토마스 하트 벤튼, <붐타운
Boomtown>, 1927-28, Oil on
canvas, 101.9×137.8cm, New York,
Memorial Art Gallery of the
University of Rochester



도판 8. 그랜트 우드, <미국적
고딕*American Gothic*>, 1930,
Oil on beaverboard,
76×63.3cm, Chicago,
The Art Institute of Chicago



도판 9. 토마스 콜, <만곡부*Oxbow*>,
1836, Oil on canvas, 130×193cm,
New York,
Metropolitan Museum of Art



도판 10. <집과 항구*House and Harbor*>, 1924, Watercolor over graphite, 34.3×49.5cm, Private Collection



도판 11. <철도 건널목*Railroad Crossing*>, 1922-23, Oil on canvas, 73.7×101cm, New York, Whitney Museum of American Art



도판 12. <뉴욕, 뉴헤이븐과 하트퍼드*New York, New Haven and Hartford*>, 1931, Oil on canvas, 81.3×127cm, Indianapolis Museum of Art



도판 13. 워커 에반스, <거리 장면, 루지애나주 모건*Street Scene, Morgan City, Louisiana*>, 1935, Film negative



도판 14. 로버트 헨라이, <눈 온 거리*Street Scene with Snow*>, 1902, Oil on canvas, 66.04×81.28cm, New Haven, Yale University Art Gallery



도판 15. <퐁 데 자르 *Le Pont des Arts*>, 1907, Oil on canvas, 58.6×71.3cm, New York, Whitney Museum of American Art



도판 16. <퐁 루아얄 *Le Pont Royal*>, 1909, Oil on canvas, 59.7×72.4cm, New York, Whitney Museum of American Art



도판 17. 샤를 메리옹, <파리의 에칭 *Etchings of Paris*>, 1854, Etchings



도판 18. <미국풍경 *American Landscape*>, 1920, Etching, 20×25.1cm



도판 19. <철길 옆의 집 *House by the Railroad*>, 1925, Oil on canvas, 61×73.7cm, New York, The Museum of the Modern Art



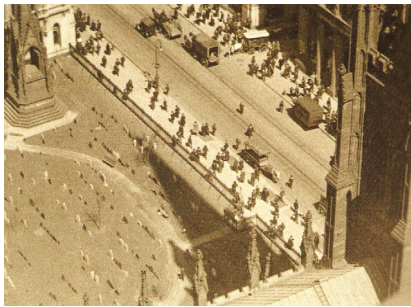
도판 20. 조지 벨로우스, <비 내리는 강 *Rain on the River*>, 1908, Oil on canvas, 81.28×96.52cm, Museum of Art, Rhode Island School of Design



도판 21. 존 슬로언,
<선거날 밤, 헤럴드 광장 *Election Night, Herald Square*>, 1907, Oil on canvas,
66.04×81.28cm, N.Y., Memorial Art
Gallery of the University of Rochester



도판 22. 존 슬로언, <그리니치 빌리지
에서 본 도시 *The City from Greenwich
Village*>, 1922, Oil on canvas,
66×85.7cm, Washington D.C.,
National Gallery of Art



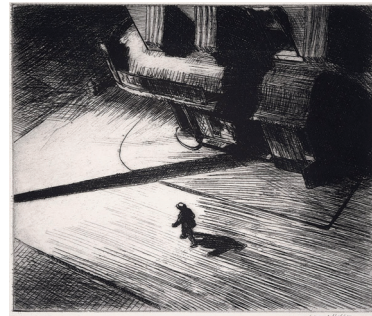
도판 23. 찰스 쉐러, <맨하타—위에서
내려다 본 교회와 보행자들 *Manhatta
—Churchyard and Pedestrians, from
above*>, 1920, gelatin silver print,
Boston , Lane Collection



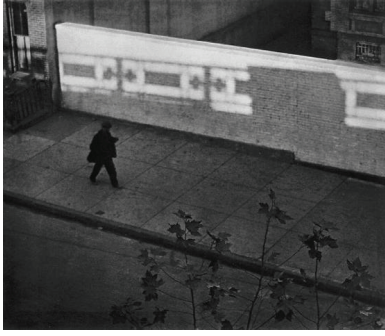
도판 24. <도시 *The City*>, 1927,
Oil on canvas, 70×94cm, Tucson,
The University of Arizona Museum
of Art



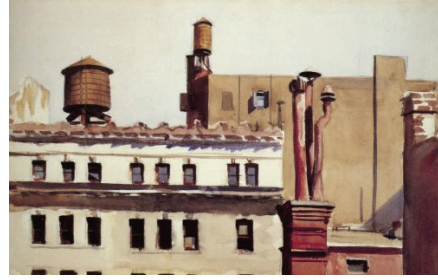
도판 25. 폴 스트랜드,
<월 스트리트 *Wall Street*>,
1915, Film negative



도판 26. <밤 그림자 *Night Shadow*>,
1921, Etching, 17.6×21.1cm,
Boston, Museum of Fine Arts



도판 27. 폴 스트랜드,
<무제 *Untitled*>, 1907,
Film negative



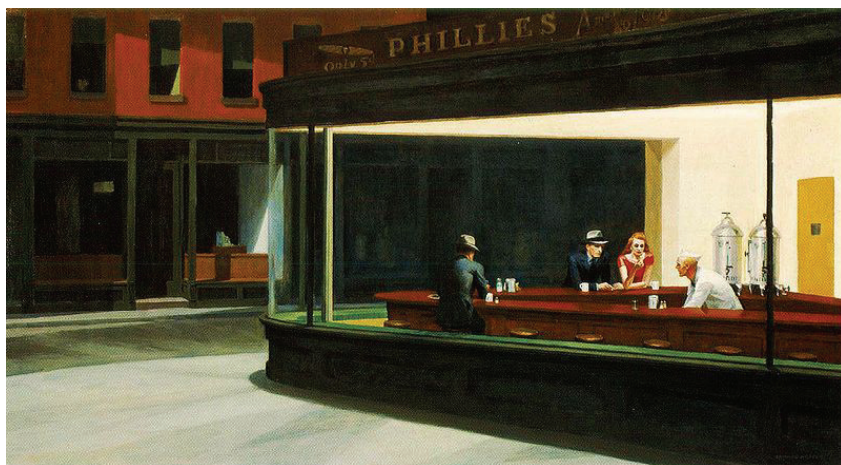
도판 28. <지붕 *Rooftops*>, 1926,
Watercolor over graphite on paper,
32.7×50.5cm, New York,
Whitney Museum of American Art



도판 29. <윌리엄스버그 다리에서 *From Williamsburg Bridge*>, 1928, Oil on canvas, 73.7×109.2cm, New York, Metropolitan Museum of Art



도판 30. 존 슬로언, <비둘기 *Pigeons*>, 1910, Oil on canvas, 66.4 × 81.3 cm, Boston, Courtesy of the Museum of Fine Arts



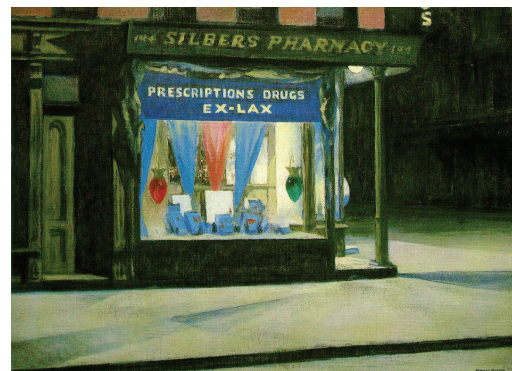
도판 31. <밤샘하는 사람들 *Nighthawks*>, 1942,
Oil on canvas, 84.1×152.4cm, Chicago, The Art Institute of Chicago



도판 32. <이른 일요일 아침 *Early Sunday Morning*>, 1930,
Oil on canvas,
89.4×153cm, New York,
Whitney Museum of American Art



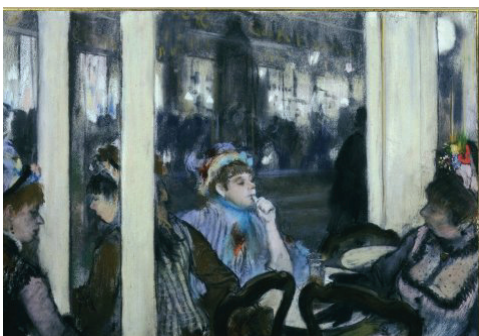
도판 33. <황혼 무렵의 집 *House at Dusk*>, 1935, Oil on canvas,
92.1×127cm, Richmond,
Virginia Museum of Fine Arts



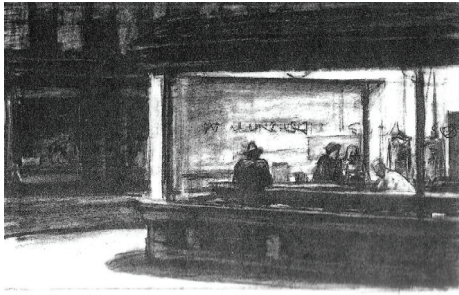
도판 34. <약국 *Drug Store*>, 1927,
Oil on canvas, 73.7×101.6cm, Boston,
Museum of Fine Arts



도판 35. <푸른 저녁 *Soir Bleu*>, 1914,
Oil on canvas, 91.4×182.9cm, New York,
Whitney Museum of American Art



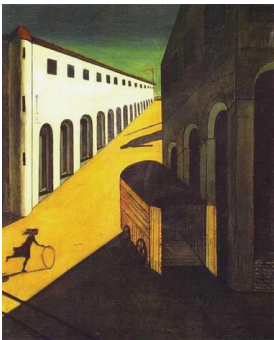
도판 36. 에드가 드가, <밤의 카페 테라스에 있는 여인들 *Women on the Terrace of a Café in the Evening*>, 1877, pastel on paper, 41×60cm,
Paris, Musée d'Orsay



도판 37. 밤샘하는 사람들에 관한
예비 드로잉



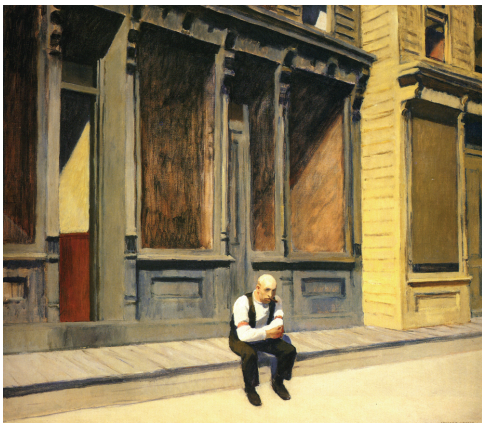
도판 38. 여인의 동작 연습



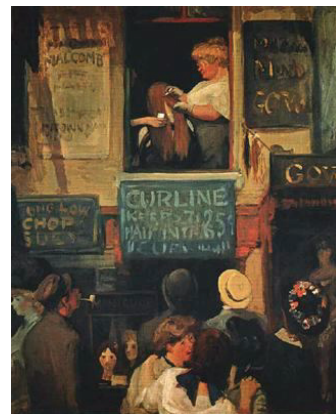
도판 39. 지오르지오 드 키리코, <거리의
미스터리와 멜랑콜리 *The Mystery and
Melancholy of a Street*>, 1914, Oil on
canvas, 87×71.4cm, Private Collection



도판 40. 존 슬로언, <중국 음식점 *Chinese
Restaurant*>, 1909, Oil on canvas, 30.48
×76.2cm, New York, Memorial Art
Gallery of the University of Rochester



도판 41. <일요일 *Sunday*>, 1926,
Oil on canvas, 73.7×86.4cm,
Washington D.C.,
The Phillips Collection



도판 42. 존 슬로언, <미용실 창문
Hairdresser's Window>, 1907,
Oil on canvas, 80.96×66.04cm,
Wadsworth Atheneum



도판 43. <자동판매기 *Automat*>, 1927,
Oil on canvas, 71.4×91.4cm, Iowa,
Des Moines Art Center Permanent
Collections



도판 44. <호텔 방 *Hotel Room*>, 1931,
Oil on canvas, 152.4×165.7cm,
Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza



도판 45. <뉴욕의 방 *Room in New York*>, 1932, Oil on canvas,
73.7×91.4cm, Sheldon Memorial
Art Gallery and Sculpture Garden



도판 46. <브루클린의 방 *Room in Brooklyn*>, 1932, Oil on canvas,
74×86.4cm, Boston,
Museum of Fine Arts



도판 47. 존 슬로언, <맥설리의 바 *McSorley's Bar*>, 1912, Oil on
canvas, 66.04×81.28cm, Detroit,
The Detroit Institute of Arts

참고 문헌

국외 단행본 및 전시 카달로그

Bauer, John I. H., *Revolution and Tradition in Modern American Art*, Cambridge, Mass; Harvard University, 1951.

Bedell, Renecca, *The Anatomy of Nature: Geology and American Landscape Painting, 1825-1875*, Princeton University Press, 2002

Craven, Wayne, *American art: history and culture*, Brown Benchmark, 1994.

Danly, Susan, Marx, Leo, eds., *The Railroad in American Art: Representations of Technological Change*, Wellsley College Cambridge, Mass; MIT Press, c.1988.

Goodrich, Lloyd, *Edward Hopper*, New York: H. N. Abrams, 1971.

Hobbs, Robert Carleton, *Edward Hopper*, New York: H. N. Abrams, 1987.

Levin, Gail, *Edward Hopper: Art and Artist*, exhibition catalogue, New York and London: Whitney Museum of the American Art & W. W. Norton, 1980.

Levin, Gail, *Edward Hopper: An Intimate Biography*, New York: Knopf, 1995.

Lucie-Smith, Edward, *American Realism*, NY: Abrams, 1994.

McCoubrey, John, *America Tradition in Painting*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2000.

- Perlman, Bennard, *Painters of the Ashcan school: the immortal Eight*, Dover Publications, 1988.
- Prendeville, Brendan, *Realism in 20th Century Painting*, T&H, 2000.
- Troyen, Carol, eds., *Edward Hopper*,
Boston, Mass: MFA Publications, c2007.
- Tallack, Douglas, *Twentieth-century America: intellectual and cultural context*, London; New York:
Longman, 1991.
- Taylor, Joshua C., *The Fine Arts in America*, University of Chicago Press,
- Zurier, Rebecca, Snyder, Rovert W., Mecklenburg, Virginia M., *Metropolitan lives: the Ashcan artists and their New York*, National Museum of American Art; New York: Norton, c.1995.
- Zurier, Rebecca, *Picturing the city: urban vision and the Ashcan School*, University of California Press, 2006.

국외 정기간행물

- Gillies, Jean, "The Timeless Space of Edward Hopper," *Art Journal*, vol. 31, no. 4(Summer 1973), pp. 404-412.
- Goodrich, Lloyd, "Six Who Knew Edward Hopper," *Art Journal*, (Summer 1981), pp. 125-135.
- Hanson, C. Anne, "Edward Hopper, American Meaning and French Craft," *Art Journal*, (Summer 1981), pp. 142-149.
- Hollander, John, "Hopper and the Figure of Room," *Art Journal*,

- vol. 41, no.2 (Summer 1981), pp. 155-160.
- Leider, Philip, "Vermeer & Hopper," *Art in America*
(March 2001), pp. 96-103.
- Levin, Gail, "Edward Hopper'S Process of Self-Analysis," *Art News*, (October 1980), pp. 144-147.
- Levin, Gail, "Editor's Statement," *Art Journal*, (Summer 1981),
pp. 115-117.
- Meyerowitz, Joel, "Artists's Panel," *Art Journal*, (Summer 1981),
pp. 150-154.
- Nochlin, Linda, "Edward Hopper and the Imagery of Alienation,"
Art Journal, vol. 41, no. 2(Summer 1981),
pp. 136-141.
- Rubin, Kate, "Edward Hopper and the American imagination,"
Magazine Antiques, vol. 148 (August 1995),
pp. 166-175.
- Silberman, Rovert, "Edward Hopper and the Implied Observers,"
Art in America, vol. 69, no. 7(September 1981),
pp. 148-154.

국내 단행본

- 노버트 린튼, 윤난지 역, 『20세기의 미술』, 예경, 1993.
- 뉴홀 N., 정진국 역, 『사진의 역사-1839년부터 현재까지』, 열화당, 1987.
- 롤프 쿨터 레너, 정재곤 역, 『에드워드 호퍼』, 마로니에 북스, 2005.
- 린다 노클린, 권원순 역, 『리얼리즘』, 열화당, 1986.

- 밀턴 W. 브라운, 권오룡 역, 『아메리카 리얼리즘』, 열화당, 1990.
- 마가렛 버트하임, 박인찬 역, 『공간의 역사』, 생각의 나무, 2001.
- M. 마페졸리, H. 르페브르 외, 박재환 외 역, 『일상생활의 사회학』, 한울 아카데미, 1994.
- 앙리 르페브르, 박정자 역, 『현대세계의 일상성』, 기과랑, 2005.
- 앙드레 모로아, 신용석 역, 『미국사』, 흥성사, 1982.
- 제임스 H 루빈, 김석희 역, 『인상주의』, 한길아트, 1999.
- 프리즈 파펜하임, 황문수 역, 『현대인의 소외』, 문예출판사, 1978.
- 프랑수아 베유, 문신원 역, 『뉴욕의 역사』, 궁리, 2003.
- 박승위, 「소외론의 전개와 이론적 쟁점」, 『사회과학연구』, Vol. 4, No.2, 1984.
- 안형관, 「소외개념의 정의와 그 현대적 적용」, 『현대사상사연구』, Vol. 3, 1992.

국내 논문

- 신채기, 『1910년대에서 1930년대까지 미국 미술에 나타난 국가 정체성에 관한 연구』, 이화여자대학교 대학원, 박사학위논문, 2004.

Abstract

A Study on the concept of alienation presented in Edward Hopper' s <*Nighthawks*>

Yoon, Sen-ok

Dept. of Art History

Graduate School

Sungshin Women' s University

This thesis aims at examining the New York landscape paintings in the 1920s by Edward Hopper (1882–1967). Generally, Hopper is considered a painter who expressed the typical aspects of his contemporary North American society with his realism painting techniques. Since, however, the styles or meanings that Hopper' s work contains are too varied and vague, it is difficult to evaluate his work only from the technical point of view. Thus, existing studies on Hopper have often analyzed his images based either on the formative aspect of his paintings, on the social cultural viewpoint, or on his innate character.

There are two motives that Hopper has consistently investigated in his long artistic career: the construction of “the interior” or

“people in the interior space” and the urban or rural landscape themes. Whereas artists in his previous era had expressed alienation that people feel in nature with idealized landscapes, Hopper showed urban residents’ internalized psychology with atmosphere and light appeared in “internal spaces” . Also one of the main themes in his landscape paintings is the depiction of old buildings that are out of his times, which functions not only the role of a bridge between the past and the current times, but also the feelings of people in the modern age, such as loneliness or alienation.

This thesis aims at delineating the concept of alienation based on the New York landscape paintings in the 1920s among Hopper’ s various themed landscape paintings. The reason for examining his paintings in this period of time is because it was in the 1920s that the painter saw his first success as an artist in his long career, and also because these paintings were centered on the themes that were to appear repeatedly in his ripening stage. Furthermore, it was in the 1920s that the American society saw one of the biggest upheaval along with the great economic success after the First World War, and people in urban environments lived a rapidly changing and advancing society. It was inevitable, however that on the other side of such an urban life existed people’ s psychological loneliness, alienation and

emotional concepts in which Hopper's artistic activities could take root.

From the introduction, this thesis discussed in Chapter 2 the circumstances of the USA art in early 20th century and those of the 1920s in the USA, the time Hopper's artistic foundation was laid down. Furthermore, the thesis examined the relation between the contemporary artistic activities of the Ashcan School, the mainstream of the times, led mainly by Robert Henri (1865–1929) and those of Hopper. In Chapter 3, the thesis then discussed several New York landscape paintings by Hopper in the 1920s, particularly, those whose theme was architecture in New York. Also the thesis examined the concept of “alienation” based on his railroad images, one of Hopper's key themes in that time that delivered most vividly the feeling of being alienated. Finally, the thesis conducted an in-depth review of *Nighthawks* (1942) on which all the elements discussed previously are concentrated in order to examine how Hopper advanced his canvas after 1930s. In conclusion, the significance of this thesis is that based on the formative aspects of Hopper's New York landscape paintings in the 1920s, it aimed at reanalyze the representations of alienation that these paintings showcased.