



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](#)

송 미 숙 교수지도

석사학위 청구논문

조지프 코넬(Joseph Cornell)

상자 작품에 나타나는 “여성 이미지” 연구

2009

성신여자대학교 대학원

미술사학과

곽 유 진

조지프 코넬(Joseph Cornell)
상자 작품에 나타나는 “여성 이미지” 연구

송 미 숙 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2008년 11월

성신여자대학교 대학원

미술사학과

곽 유 진

인 준 서

곽유진의 석사학위논문을 인준함

심사위원 _____ (인)

심사위원 _____ (인)

심사위원 _____ (인)

성신여자대학교 대학원

논문 개요

본 논문은 조지프 코넬(Joseph Cornell, 1903~1972)의 상자 작품에 나타나는 “여성 이미지”에 관한 연구이다. 미국 초현실주의를 대표하는 작가인 코넬은 상자 안에 여러 종류의 오브제를 담아 ‘상자 작품’을 제작했다. 그의 상자 작품을 구성하는 재료들은 다음과 같이 집약해 볼 수 있다. 하나는 당대의 유명한 발레리나와 여배우, 혹은 소녀의 사진, 삽화, 소지품 이고 다른 하나는 꽃, 유리, 인조보석, 갑각류, 동물, 곤충 등이다. 이것은 코넬이 심취했던 낭만주의와 초현실주의를 토대로 한 (그의) 여성 이미지의 상징들로, 그의 상자 작업에서 여성은 영감의 뮤즈, 팜므 파탈, 아이의 모습으로 투영된다. 따라서 본 논문에서는 코넬의 상자 작업에 등장하는 오브제가 ‘여성 이미지’의 상징이라는 전제하에 작가의 전성기였던 1940년대와 1950년대 사이 중점적으로 제작된 발레리나, 여배우, 소녀의 사진과 그녀들을 상징하는 오브제를 담고 있는 ‘상자 작품’들을 통해 여성 이미지를 분석한다.

이를 위해 본 연구는 크게 세 부분으로 나누어 전개하고자 한다. II장에서는 먼저, 코넬의 여성 이미지 형성에 중요한 요인으로 사료되는 생애에 대해 살펴본다. III장에서는 여성 이미지의 형성 배경과 특징을 고찰한다. 1절 낭만주의와 초현실주의의 영향에서는 동경과 숭배적 대상으로의 여성, 관음성과 페티시(Fetish)적 대상으로의 여성으로 절을 나누어 알아보고, 2절에서는 ‘여성=아이(Femme=Enfant)’, ‘여성=팜므 파탈(Femme=Femme Fatale)’, ‘여성=뮤즈(Femme=Muse)’로 분류하여 코넬 여성 이미지의 특징을 알아본다. 이를 바탕으로 IV장에서는 위의 영향과 특징을 함축하는 코넬 작품의 여성인 발레리나, 여배우, 소녀가 등장하는 상자 작업을 분석한다. 1절에서는 작품 <탈리

오니 보석상자 (Taglioni's Jewel Casket)>(1940)를 통해 발레리나로 상징되는 여성 이미지를, 2절에서는 <로렌 바콜의 페니 아케이드 초상 (Penny Arcade Portrait of Lauren Bacall)>(1945~46)을 통해 여배우로 상징되는 여성 이미지를 살펴본다. 3절에서는 <메디치 공주 (Medici Princess)>(1952~54)를 통해 소녀로 상징되는 여성 이미지를 살펴보고 이들 작품에서 보여지는 낭만주의와 초현실주의로 부터의 특징을 고찰한다.

이를 통해 본 논자는 코넬의 상자 작업에서 여성은 인조 보석과 같은 장식물, 클로즈업(Close-up)된 사진, 초상 등을 통해 투영되었다는 것을 알 수 있었으며, 작품에 나타나는 ‘아이’, ‘팜프파탈’, ‘뮤즈’의 성격은 ‘발레리나’, ‘여배우’, ‘소녀’를 통해 ‘아이와 팜프파탈’, ‘아이와 뮤즈’같은 양가적 특성으로 표현되었음을 찾을 수 있었다. 또 그의 작품에 등장하는 여배우의 사진 등은 1950년대 후반 라우셴버그(Rauschenberg)의 네오 다다와 앤디 워홀(Andy Warhol)의 팝 아트에 많은 영향을 미쳤다는 것을 확인할 수 있었다.

목 차

논문 개요

I. 서론	1
II. 조지프 코넬의 생애	7
III. 코넬 여성 이미지의 형성 배경과 특징	16
1. 낭만주의와 초현실주의 영향	
1) 동경과 숭배적 대상으로의 여성	19
2) 관음성과 페티시(Fetish)적 대상으로의 여성	21
2. 코넬 여성 이미지의 특징	26
IV. 상자 작품을 통한 여성 이미지 분석	31
1. 발레리나 : <탈리오니 보석상자 (Taglioni's Jewel Casket)>(1940)	32
2. 여배우 : <로렌 바콜의 페니아케이드 초상 (Penny Arcade Portrait of Lauren Bacall)>(1945~46)	39
3. 소녀 : <메디치 공주 (Medici Princess)>(1952~54)	47
V. 결론	53

참 고 도 판

참 고 문 헌

ABSTRACT

도판 목록

- 도판1. <탈리오니 보석상자 (Taglioni's Jewel Casket)>, 1940, Box construction, 12.1×30.2×21cm [Closed], The Museum of Modern Art, New York.
- 도판2. <로렌 바콜의 페니 아케이드 초상 (Penny Arcade Portrait of Lauren Bacall)>, 1945~46, Box construction, 52.1×40.6×8.9cm, The Lindy and Edwin Bergman Joseph Cornell Collection, Chicago.
- 도판3. <메디치 공주 (Untitled-Medici Princess)>, 1952~54, Box construction, 47×29.1×11.3cm, The Robert Lehrman Art Trust. Washington, DC.
- 도판4. 코넬의 가족사진, c.1915, Private Collection.
- 도판5. 살바도르 달리, <노출된 쾌락 (Illumined Pleasures)>, 1929, Oil and collage on composition board, 23.8×34.7cm The Museum of Modern Art, New York.
- 도판6. 막스 에른스트, <100개의 머리를 가진 여인 (La Femme 100têtes)>부분, 1929, Romans-Collages, ADAGP, Paris.
- 도판7. <무제 (Untitled)>, 1931, Collage, 17.8×25.4cm, Osaka City Museum of Modern Art, Japan.
- 도판8. <무제-스쿠너 (Untitled-Schooner)>, 1931, Collage, 11.4×14.6cm, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, DC.
- 도판9. <초현실주의 장난감 (Jouet Surréaliste)>, c.1932, Paperboard construction, 2.3×10.6×9.9cm, Smithsonian American Art

Museum, Washington, DC.

- 도판10. <유리 벨 (Glass Ball)>, c.1932, Assemblage, 40.6×22.9×22.9cm, The Art Institute of Chicago, Lindy and Edwin Bergman Joseph Cornell Collection, Chicago.
- 도판11. 코벨 디자인, 1932년 줄리앙 레비 갤러리 (Julien Levy Gallery, New York)의 「초현실주의 (Surrealism)」 전시 포스터.
- 도판12. 루이스 브뉴엘, <안달루시아의 개 (Un Chien Andalou)>, 1929, Film Cut.
- 도판13. _____, <황금 시대 (L'Age d'or)>, 1930, Film Cut.
- 도판14. <로즈 하버트 (Rose Hobart)>, 1936, 16mm Collage Film Cut, The Museum of Modern Art. New York.
- 도판15. <낭만 발레에의 오마주 (Homage to the Romantic Ballet)>, 1942, Box Construction, 10.1×25.4×16.7cm [Closed] , The Betty and Edwin Bergman Collection, The Art Institute of Chicago, Chicago.
- 도판16. <로맨틱 뮤지엄: 여성의 초상 (Romantic Museum: Portraits of Women)>, 1946, Brochure, Hugo Gallery, Joseph Cornell Study Center, Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C.
- 도판17. 마르셀 뒤샹, <여행용 가방 (Boîte-en-valise)>, 1935~41, Series A, o/xx, 1943: with Mariée, 1938, 10.2×40.6×38.1cm [Closed] , Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.
- 도판18. <이름 없는 이야기-막스 에른스트를 위하여 (Story Without a Name-for Max Ernst)>, c.1942 (published in 「View」, April. 1942), Collage on paperboard, 7.6×9.5cm to 19×16.3cm, Private Collection; Courtesy the Menil Collection, Houston.

- 도판19. <무제-붉은 모래 상자 (Untitled-Red sand Box)>, c.1940, Box construction, 11.4×27.3×7.3cm, The Robert Lehrman Art Trust, Washington, DC.
- 도판20. <GC 44>, c.1944~70, Paper folder, paper bags, and envelopes with mounted and loose photomechanical reproductions, photographs, postcards, and notes, 8.9×24.1×27.9cm [Closed] , Joseph Cornell Study Center, Smithsonian American Art Museum. Washington, D.C.
- 도판21. <비둘기장 (Dovecote)>, c.1950~52, Box construction, 43.5×29.2×11.4cm, Private Collection.
- 도판22. <호텔 de L'etoile (Hotel de L'etoile: Night Skies, Auriga)>, 1954, Box construction, 48.3×34.3×18.1cm, The Lindy and Edwin Bergman Joseph Cornell Collection, Chicago.
- 도판23. <비누 방울 세트 (Soap Bubble set)>, 1936, Box construction, 40×36.2×13.8cm, Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, Connecticut.
- 도판24. <로렌 바콜의 페니 아케이드 초상 서류 (Penny Arcade Portrait of Lauren Bacall Dossier)>, 1945~70, Paperboard folder containing magazine excerpts, photographs, photomechanical reproductions, pamphlet, and handwritten and typed notes, 2×22.2×30.5cm [Closed] , Lindy and Edwin Bergman Collection, Chicago.
- 도판25. <온딘의 초상 (Portrait of Ondine)>, c.1940~1960s, Paperboard Slipcase with mounted and loose photomechanical reproductions, watercolors, typed and handwritten notes, book excerpts, and pamphlets, 5×27.3×32.4cm [Closed] , Smithsonian American Art

Museum. Washington, D.C.

- 도판26. <크리스탈 케이지-베레니스의 초상 (The Crystal Cage-Portrait of Berenice)>, c.1934~67, Papered wood valise with photographs, printed and photomechanical reproductions, excerpts from newspapers, books, magazines. and notes, 11.1×50.5×39.7cm [Closed] , Richard L. Feigen, New York.
- 도판27. <타마라 투마노바를 위한 백조의 호수-낭만 발레에의 오마주 (A Swan Lake for Tamara Toumanova-Homage to the Romantic Ballet)>, 1946, Box construction, 24.1×33×10.2cm, The Menil Collection, Houston.
- 도판28. <소유와 무소유 (To Have and Have Not)> , 1944, Film Cut.
- 도판29. 앙드레 브르통, 『나자 (Nadja)』 의 푸른 장갑, 1928.
- 도판30. 빌헬름 예젠, 『그라디바: 폼페이의 환상 (Gradiva : A Pompeiian Fantasy)』 에 언급되는 그리스 부조.
- 도판31. 살바도르 달리, <자신의 몸이 계단과 기둥의 세 척추, 하늘 및 건축이 되는 것을 지켜보고 있는 별거벗은 나의아내>, 1945, Oil on Wood board, 61×52cm, Private Collection.
- 도판32. 한스 벨머, <인형 (The Doll)>, 1932~45, Wood and Mixed Objects, 61×170×51cm, Paris Musée Nationale d'Art Moderne, Paris.
- 도판33. 막스 에른스트, <나의 누이, 제르미날 (Jeanne Hachette et Charles le Téméraire)>, <100개의 머리를 가진 여인 (La Femme 100têtes)>의 부분, 1929, Romans-Collages, ADAGP, Paris.
- 도판34. 르네 마그리트, <이미지의 배반 (The Treachery of Images)>, 1928, Oil on canves, 60×81cm, Los Angeles County Museum of Art, Los

Angeles.

- 도판35. <오브제-비누 방울 세트 (Object-Soap Bubble set)>, 1941, Box construction, 46.4×31.4×9.5cm, The Robert Lehrman Art Trust, Washington, DC.
- 도판36. 살버도르 달리, <랍스터 전화기 (Lobster Telephone)>, 1936, Object, 15×30×17cm, Tate Gallery, London.
- 도판37. <지지 잔메르 랍스터 발레 (ZiZi Jeanmaire Lobster Ballet)>, c.1949, Box construction, 21.8×38.4×9.9cm, Sandra and Gerald Fineberg Collection.
- 도판38. 만 레이, (좌)<무제 (Untitled)>, 1933, (우)<무제 (Untitled)>, 1933, Photograph, Collection Rosabianca Skira.
- 도판39. 자끄-앙드레 부아파르, (좌)<커다란 발가락 (Le gros orteil)>, 1929, Private Collection. (우)<커다란 발가락 (Le gros orteil)>, 1929, Musée National d'Art Modern, Centre Georges Pompidou, Paris.
- 도판40. <무제-탈리오니 유품 상자 (Untitled-Taglioni Souvenir Case)>, c.1942, Box construction, 3.2×13.6×7.6cm [Closed] .
- 도판41. <무제-플로라와 제피르에서의 탈리오니 (Untitled-Taglioni in Flore et Zéphire)>, c.1942, Box construction, 4.8×11.7×8.9cm, Robert Lehrman Art Trust.
- 도판42. <탈리오니 초상, Mademoiselle Taglioni>, Lithograph, after a drawing by A.E.Chalon, London, 1831, detail, Joseph Cornell Study Center, Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C.
- 도판43. 마르셀 뒤샹, <로즈셀라비에 , 왜 재채기를 하지 않는가? (Why not Sneeze Rose Selavy?)>, 1921, Mixed Objects, 11.4×21.8×15.8cm,

Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.

- 도판44. <메디치 슬롯 머신 (Medici Slot Machines)>, 1942, Box construction, 39.4×31.1×11.1cm, Private Collection.
- 도판45. <스위스 슛 - 더 - 슛츠 (Swiss Chute-the-Chutes)>, 1941, Box construction, 53.8×35.2×10.5cm, The Solomon R. Guggenheim Foundation, Venice.
- 도판46. 막스 에른스트, 폴 엘뤼아르 시집 『반복』 표지 일러스트, 1922
- 도판47. 한스 벨머, <눈의 역사에 관한 습작 (Etude pour l'Histoire de l'oeil)>, 1944.
- 도판48. 자코메티, <매달린 공 (Suspended Ball)>, 1930~31, Plaster and metal, 60.3×36.2×35.5cm, Kunstmuseum Basel, Swiss.
- 도판49. 브론치노, <비아 디 코시모 데 메디치 (Bia di Cosimo de' Medici)>, c.1542, Oil on Wood, 63×48cm, Galleria degli Uffizi, Florence.
- 도판50. <메디치 공주>, 1948, Box construction, 44.8×28.3×11.1cm, Private Collection, New York.
- 도판51. <핀투리키오 소년 (Pinturicchio Boy)>, 1942~52, Box construction, 13 35×27.5×10cm, The Joseph and Robert Cornell Memorial Foundation, Chicago.
- 도판52. <카라바치오 소년 - 칸막이 상자 (Caravaggio box-compartmented box)>, c.1950, Box construction, 39×26×7cm, Isidore Ducasse Fine Arts, New York.
- 도판53. 앤디워홀, <25개의 채색 마릴린 (25 colored Marilyns)>, 1962, canvas on acrylic, 208.9×165cm, Modern Art Museum of Fort Worth, Texas.

I. 서론

본 논문은 조지프 코넬(Joseph Cornell, 1903~1972)의 상자 작품에 나타나는 “여성 이미지”에 관한 연구이다. 미국 초현실주의¹⁾를 대표하는 작가인 코넬은 자신이 좋아하는 오브제들을 상자 안에 담아 ‘상자 작업’을 제작했다. 상자 안의 대부분의 오브제들은 발레리나 · 여배우 · 소녀들의 사진, 삽화, 소지품 혹은 꽃, 유리, 인조보석, 갑각류, 동물, 곤충 등이다. 코넬은 미술가로 입문하기 전부터 당대 유명 무용가, 여배우 등의 사진이나 공연 프로그램 같은 것을 수집하는 취미를 가지고 있었고, 후일 이를 상자 작업에 사용했다.²⁾ 예컨대, 코넬은 당대 ‘집시의 사랑 노래’로 유명했던 스페인계 가수 라쿠엘 멜러(Raqual Meller)의 1926년 공연 관람 이후 그녀에게 깊은 인상을 받고 그 날의 공연 티켓과 프로그램 노트를 정리해 간직했다. 이것은 그의 일련의 상자 작업을 구성하는 준비 자료(documents)³⁾ 가운데 최초의 것이다. 이를 통해

- 1) 1930년대 초 유럽으로부터 미국에 유입된 초현실주의는 유럽과는 다른 양상으로 발전한다. 유럽의 초현실주의가 정치적 사상에 입각한 ‘운동’이었다면 미국의 초현실주의는 ‘정치적 사상이 배제된 예술적 사상’으로의 초현실주의였다. 이것은 유럽과 아메리카라는 대륙의 문화적 차이에서 비롯된 사고의 차이가 가져다 준 결과로 사상적 배경 보다는 자유로운 표현에 중점을 두고 미술가의 개성을 중요시 여겼던 미국적 사고방식에 연유한다고 할 수 있겠다. 코넬은 1932년 뉴욕 줄리안 레비 갤러리(Julien Levy Gallery)에서 열린 「초현실주의(Surrealism)」전을 통해 미술계에 등단하며 당시 함께 전시했던 에른스트, 뒤샹 등과 함께 초현실주의자로 소개되지만 엄밀하게 말해 코넬과 이들의 초현실주의에서는 ‘정치성’이라는 차이가 존재한다. 따라서 본문에서 미국 초현실주의를 대표한다고 구분하였다.
- 2) 이러한 관심 분야에 대한 수집은 코넬의 창조력의 바탕이라 할 수 있다. 그의 평생에 걸쳐 이어지는 수집의 취미는 작품 활동의 영감과 탐구, 실행의 재료가 되었다.
- 3) 코넬의 작품을 위한 자료 모음은 잡지나 책등으로 부터의 스크랩, 사진, 그가 지인들과 주고받은 편지 등 작품을 위해 수집한 모든 것들을 포함한다. 코넬은 이것에 ‘파일(files)’, ‘도큐먼트(documents)’, ‘서류(dossiers)’, ‘포트폴리오(portfolios)’, ‘스크랩북(scrapbook)’, ‘탐구(exploration)’라는 용어들을 사용했다. Cantz. (eds.), *Joseph Cornell/ Marcel Duchamp...in resonance*, Texas: Menil Foundation, 1999, p.224.

코넬의 상자 작업에 등장하는 오브제들은 작가 개인의 관심사를 투영하는 대상들이라는 것을 알 수 있다. 이 같은 맥락에서 코넬의 상자 작업에서 사용한 사진, 삽화 같은 오브제들이 그가 좋아했던 여성들을 투영하는 물건이라는 사실은, 상자 작업이 결국 작가의 여성에 대한 집착과 욕망의 반영이라는 것을 알려준다.

코넬의 상자 작업에 나타나는 여성은 어느 특정 개인의 연인이 아닌 당대 유명한 여배우와 발레리나 같은 대중의 연인이다. 이들의 모습은 클로즈업(Close-up)된 얼굴 사진 혹은 상반신 삽화로 직접적으로 제시되기도 하고 소지품, 즉 머리 장식, 의상, 깃털, 인조 보석 등의 오브제에 투영되어 나타나기도 한다. 따라서 본 논고에서는 코넬의 상자 작업에 등장하는 사진과 오브제들은 코넬 개인 혹은 당대 남성들의 여성에 대한 욕망이라는 전제 하에 그의 작업에 나타나는 여성 이미지의 형성 배경과 특징에 관해 고찰하고 작품을 분석하고자 한다. 특히 본 논자는 코넬 여성 이미지의 전형을 대표한다 할 수 있는 발레리나, 여배우, 소녀의 이미지를 통해 그의 여성 이미지가 작품에서 어떻게 다루어지고 있으며 왜 그렇게 표현되었는지에 관해 알아보는 것에 중점을 두고자 했다.

작품 연구의 시작이라 할 수 있는 코넬의 카탈로그 레조네(Catalogue Raisonné)는 워싱턴 DC. 스미스소니언 미술관의 조지프 코넬 연구소(Joseph Cornell Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, DC)에 문의한 결과 아직 발간되지 않은 것으로 확인되었다. 이 점은 본 연구에 있어 코넬의 전 작품의 정확한 파악이 불가능 했다는 점에서 아쉬움을 남긴다. 하지만 최근 탄생 100주년을 기념해, 코넬의 대부분의 작품 뿐 아니라 접하기 어려운 영화 작업까지 CD로 제작해 출간한 린다 로스코 하티건(Lynda Roscoe Hartigan)의 『조지프 코넬: 마법적인 세계 (Joseph

Cornell: Shadowplay Eterniday)』를 통해 그의 작품 세계를 전반적으로 이해할 수 있었다. 그리고 코넬의 일기·편지·파일 등의 일차 문헌 자료들은 『마음에 관한 조지프 코넬의 연극 - 일기, 편지 그리고 파일 (Joseph Cornell's Theater of the Mind - Selected Diaries, Letters and Files)』을 통해 접할 수 있었다.

미술사에서 코넬은 미국의 초현실주의자로 평가받지만 그 스스로는 자신의 작품들이 초현실주의 맥락에서 조명되는 것에 대해 거부감을 가지고 있었다. 이 때문에 던 아데스(Dawn Ades) 등의 학자들은 다음과 같이 코넬을 평가한다. “코넬은 시각적으로 초현실주의에 끌렸지만 아마도 감성에 있어서는 미국의 초월주의 전통에 더 가까웠을 것이다.”⁴⁾ 그러나 “코넬의 작품 이해하기 위해서는 초현실주의를 심층적으로 논의할 필요가 있다”⁵⁾고 한 다이앤 월드먼(Diane Waldman)의 말처럼 에른스트(Ernst)로부터 받은 영감으로 첫 작품을 만들었고 이것을 계기로 1932년 줄리앙 레비 갤러리(Julien Levy Gallery)의 「초현실주의 (Surrealism)」전을 통해 화단에 등단했으며 평생에 걸쳐 뒤샹(Duchamp), 에른스트와 같은 초현실주의자들과 교류했던 했던 코넬의 연구에 있어서 초현실주의의 영향을 벗어나 그의 작업을 이야기한다는 것은 불가하다고 여겨진다. 이러한 당대 뉴욕의 초현실주의 아래에서 코넬을 조명한 연구는 칸츠(Cantz)의 『반향에 있어서의 조지프 코넬과 마르셀 뒤샹 (Joseph Cornell/Marcel Duchamp...in resonance)』이 있다. 칸츠는 코넬과 같은 시기 뉴욕에서 함께 활동하며 그와 깊은 친분을 가졌던 뒤샹의 <여행용 가방 (Boîte-en-valise)>(1942)과 코넬의 상자작업의 연계성을 토대로 뒤샹과 코넬 작품의 공통적인 특징이라 할 수 있는 오브제 사용에 관해 중점적으로 다루고

4) Mcshine, Kynaston. (ed.) , *Joseph Coenell*, New York: The Museum of Modern Art, 1990. p.39.

5) Waldman, Diane., *Joseph Cornell*, New York: George Braziller, 1977. p.12.

있다. 또 그는 코넬 상자 작업의 근간인 자료모음에 관해 언급하고 있다. 이것은 코넬의 작업 형식을 이해하는데 있어 도움이 되었다.

주제에 따라 코넬의 작업을 분류한 다이앤 윌드먼은 『조지프 코넬 - 꿈의 거장 (Joseph Cornell - Master of Dream)』에서 코넬의 작품의 주제가 갖는 특성을 정리하고 있다. 그녀는 코넬의 이미지가 초현실주의의 상징성과 관련이 있다고 보고 있으며, 그의 반복적 이미지 병렬방식은 앤디 워홀의 실크스크린 다중 이미지의 전조가 되었음을 주장한다.

코넬의 전기를 중점적으로 연구한 데보라 솔로몬(Deborah Solomon)은 『유토피아 파크웨이-조지프 코넬의 삶과 작품 (Utopia Parkway - The Life and Work of Joseph Cornell)』에서 코넬의 성장과정, 작품 활동 등을 시기 별로 나누어 주변인들의 인터뷰와 함께 전기문형식으로 서술했다. 이를 통해 코넬의 어린 시절과, 성장과정 등을 비교적 상세히 알 수 있었다. 솔로몬에 따르면, “코넬은 전 생애 동안 그의 생활에 있어 피카소나 잭슨 폴록처럼 술과 여자를 가까이하지 않았다. 하지만 그는 여자를 갈망했고 갈구했다.” 코넬은 실제 미국의 전통적인 윤리의 틀을 벗어나지 않았다고 하지만, 심리적으로 여성에게 강한 열망을 느끼고 있었다. 이러한 코넬의 욕망을 조디 하우스만(Jodi Hauptman)은 『조지프 코넬 - 영화 속에서 스타 쫓기 (Joseph Cornell - Stargazing in The Cinema)』에서 관음적인 성향과 대중적인 여성들을 통한 이상화된 표현의 해소로 해석하였다. 또 디크란 타시지안(Dickran Tashjian)은 『조지프 코넬 - 욕망의 선물 (Joseph Cornell - Gifts of Desire)』에서 코넬의 상자 작업에 나타나는 오브제들은 한편으로 당대 유명 여배우에게 헌정하는 오마주이며 다른 한편으로는 작가의 성적 모티브로 성적 변형과 자용동체적 형상으로 표현되었다고 해석했다.

산드라 레오날드 스타(Sandra Leonard Starr)의 『조지프 코넬과 발레

(Joseph Cornell and The Ballet)』는 코넬 작품에 등장하는 발레리나들과 작품을 연관 지어 분석하고 있다. 이는 그의 작품이 각기 다른 발레리나들에 의한 영감에서 비롯되었음을 말해준다. 특히 본문의 <탈리오니 보석상자> 분석에 참고가 되었다.

코넬의 이러한 연구들은 그의 작품에 대한 다양한 분석과 의견을 제시하고 있지만 그의 ‘상자 작품’에 나타나는 특징적 ‘여성 이미지’에 관해 중점적으로 다루고 있지는 않다. 따라서 본 논문에서 다루고자 하는 코넬 상자 작품의 ‘여성 이미지’에 관한 연구의 필요성에 관한 이유는 충분하다 여겨진다.

이들의 연구를 토대로 본 논문은 코넬의 작업에 나타나는 오브제들이 그의 내적 욕망의 대상인 여성 이미지의 표현이라는 기본 전제 아래 상자작업에 나타나는 오브제를 여성 이미지의 반영으로 해석하였고 그 여성 이미지를 ‘여성=아이(Femme=Enfant)’, ‘여성=팜므 파탈(Femme Fatale)’, ‘여성=뮤즈(Muse)’의 세 가지로 분류해 보았다는 점에 의미가 있다.

II장에서는 먼저, 코넬의 여성 이미지 형성에 중요한 요인으로 사료되는 생애에 대해 살펴본다. III장에서는 여성 이미지의 형성 배경과 특징을 고찰한다. 1절 낭만주의와 초현실주의의 영향에서는 동경과 숭배적 대상으로의 여성, 관음성과 패티시(Fetish)적 대상으로의 여성으로 절을 나누어 알아보고, 2절에서는 ‘여성=아이’, ‘여성=팜므 파탈’, ‘여성=뮤즈’로 분류되는 코넬 여성 이미지의 특징을 알아본다. 이를 바탕으로 IV장에서는 위의 영향과 특징을 함축하는 코넬 작품의 여성인 발레리나, 여배우, 소녀가 등장하는 상자 작업을 분석한다. 1절에서는 작품 <탈리오니 보석상자 (Taglioni's Jewel Casket)>(1940)(도판1)를 통해 발레리나로 상징되는 여성 이미지를, 2절에서는 <로렌 바콜의 페니 아케이드 초상 (Penny Arcade Portrait of Lauren Bacall)>(1945~46)(도판2)을 통해 여배우로 상징되는 여성 이미지를 살펴본다. 3절에서는 <메디치

공주 (Medici Princess)>(1952~54)(도판3)를 통해 소녀로 상징되는 여성 이미지를 살펴보고 이들 작품에서 보여 지는 낭만주의와 초현실주의로 부터의 특징을 고찰한다.

II. 조지프 코넬의 생애

코넬은 1903년 12월 24일 뉴욕 북부 허드슨강 근처의 나이액(Nyack)에서 네덜란드계 미국인 조지프 I. 코넬(Jpseph I. Cornell) 과 헬렌 스톰스(Helen Storms)의 2남 2녀 중 장남으로 태어났다.(도판4) 유년시절 그는 내성적인 성격 탓에 친구들과의 놀이보다는 독서와 부모와의 공연 관람을 즐겼다.

아버지는 직물 디자이너였을 뿐 아니라 가벼운 희극 오페라의 지방 공연에 출연하는 아마추어 가수이자 배우였다. 일과 공연으로 집을 자주 비웠던 부친에 대해 코넬은 당대 상자에서 갑자기 사라지는 마술을 선보였던 후디니(Hudini)에 빗대어 ‘마술사’라고 묘사 했다.⁶⁾ 또한 목공예 솜씨도 뛰어나 보트를 깎거나 가구를 만들곤 했던 부친의 손재주는 후에 코넬이 직접 나무로 상자 작업을 하는데 영향을 주었다. 예쁘장한 외모에 쾌활한 성격을 가진 어머니는 독서와 피아노 연주, 남편과 함께 공연 활동을 하는 것을 즐겼으며 영화 시나리오를 취미삼아 쓰곤 했다. 이 같은 연극에 대한 부모의 열정은 후일 코넬의 예술적 감수성의 토대가 되었다. 또 유년시절 코넬은 때때로 어머니가 외출에서 가져다 준 1센트짜리 기계에서 뽑은 ‘점치는 카드’, ‘성냥갑’, ‘미니 어처 은장식품’등에 대한 기억에 강한 인상을 가졌는데, 이는 그의 작업에서 주요한 모티브로 등장했다.⁷⁾ 이러한 코넬의 유복했던 어린 시절은 1917년 4월 30일 그가 14세 되던 해 아버지가 거액의 부채를 남기고 백혈병으로 사망

6) Solomon, Deborah., *Utopia Parkway: The Life and Work of Joseph Cornell*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1997, pp.5, 8.

7) 코넬은 이러한 어머니의 선물에 대해 “절대 실패하지 않는 선물을 어둠속에서 침대에서 받고 매우 기뻐했다”고 회상하곤 했다. Mcshine, Kynaston. (ed.), 1990, 주4의 책, p.92., Solomon, Deborah., 1997, 위의 책, p.8.

하면서 커다란 변화를 맞이하게 되었다.

아버지가 사망하고 4개월 뒤인 1917년 9월 코넬은 아버지의 고용주였던 조지 E. 쿤하트(George E. Kunhardt)의 도움으로 매사추세츠 앤도버의 명문 사립학교인 필립스 아카데미에 입학했다. 그는 학교를 다니며 웨이터로 일해 용돈을 벌었고 여름 방학에는 쿤하트의 도움으로 그의 회사에서 일했다. 필립스 아카데미 재학 시절 코넬은 미술에는 별다른 흥미가 없는 대신 천문학과 낭만주의 문학에 심취했다. 그러나 학업성적은 좋지 못했고, 역사와 수학에서의 학점이 부족해 결국 1921년 학교를 수료 했을 뿐 졸업장은 받지 못했다.⁸⁾

이후 코넬은 1921년부터 1931년까지 뉴욕의 직물 도매상사인 윌리엄 휘트먼 회사에서 샘플 영업사원으로 일했다. 재정적으로 여유가 생기면서부터 메트로폴리탄 오페라 하우스의 오페라와 연극, 발레, 관람을 즐겼다. 공연관람은 그 자체로 코넬에게 과거 아버지 생전의 유복했던 그의 유년기의 향수였으며, 또 그가 여성에 대한 환상을 채울 수 있는 곳이기도 했다. 코넬은 공연관람 이후 분장실 혹은 무대 뒤로 찾아가 제랄딘 파라(Geraldine Farrar)같은 오페라 가수의 서명이 담긴 사진 혹은 소지품을 얻고자 했으며, 발레리나 안나 파블로바(Anna Pavlova) 주연의 <백조의 호수 (A Swan Lake)>(1924)는 3번이나 관람했다. 이러한 모습은 오페라의 주인공이나 무대 위 발레리나 같은 여성에 대한 그의 관심을 알 수 있게 한다. 코넬은 1926년 ‘집시의 사랑 노래’로 유명했던 스페인계 가수 라퀴엘 멜러(Raqual Meller)의 공연에서 감동을 받고 돌아와 티켓과 프로그램 노트 등을 정리해 간직했다. 이 때 얻은 사진과 공연 자료는 후일 그의 작업의 기본 재료인 수집물의 최초가 된다.⁹⁾

이러한 공연 문화 외에도 코넬에게 있어 뉴욕은 흥미로운 것으로 무궁무진했다. 그는 틈날 때 마다 박물관, 미술관, 도서관, 천문소 등을 자주 방문했고

8) Solomon, Deborah., 1997, 주6의 책, pp. 21~30.

9) _____, 위의 책, p.39.

도서관에서는 자신이 관심 있는 시인, 음악가, 발레리나, 배우들의 사진을 복사 했다. 또한 그는 중고 책, 사진, 오래된 레코드, 판화 그리고 다른 잡동사니들을 수집하는 취미를 가지고 있었다.¹⁰⁾ 이 시기에 수집된 자료들은 작품에서 콜라주와 오브제들의 재료로 이용된다. 정규 미술교육을 받지 않은 코넬에게 뉴욕은 그의 작업의 토대가 되었다.

1925년 어린 시절부터 앓아 온 고질적 위염으로 고통 받던 코넬은 직장 동료의 권유로 크리스천 사이언스(Christian Science)를 알게 된다. 이 종교의 모토는 “현실 세계가 인간의 진정한 영적 상태와 관련이 없는 시각적인 환영일 뿐이다.”라는 것이다. 종교 의식의 과정에서 병을 고친 코넬은 크리스천 사이언스 교도가 되었고, 병고에서 벗어남과 동시에 생활의 많은 부분에 있어 마음의 안정을 찾게 되었다. 독실한 신자가 된 그는 교의 창시자인 메리 베이커 에디(Mary Baker Eddy)의 『성경의 열쇠를 주는 과학과 건강 (Science and Health, with Key to the Scriptures)』(1875)을 접하게 되면서부터 영적 세계에 심취했다. 크리스천 사이언스의 정신에 우위를 둔 교리는 코넬이 초현실주의 사상에 경도되는데 있어 영향을 미쳤다.

코넬은 1931년 초 대공황으로 휘트먼 회사에서의 일자리를 잃었다. 실직 후 여가 시간이 늘어남에 따라 그는 미술관이나 갤러리, 도서관, 서점 등에서 더욱 많은 시간을 가졌다. 그러던 중 1931년 11월 문을 연 줄리앙 레비 갤러리에서 초현실주의 미술을 접하게 된다. 코넬은 이듬 해 줄리앙 레비 갤러리에서의 전시에 앞서 워즈워드 아테니엄 미술관(Wadsworth Atheneum)(코네티컷 하트퍼드)의 「새로운 슈퍼 리얼리즘 (Newer Super Realism)」 전¹¹⁾을 위해 레비가 자신의 갤러리에 꺼내어 놓은 에른스트와 달리(Dali)¹²⁾ 등의 작품

10) Waldman, Diane., *Joseph Cornell: Master of Dreams*, New York : Harry N.Abrams, 2002, pp.16~18.

11) 칙 오스틴(Chick Austin)이 기획한 전시로 미국에서 열린 최초의 초현실주의 전시였다.

을 접했다. 코넬은 이를 계기로 초현실주의에 관심을 가지게 되었고 에른스트의 콜라주 소설(Romans-Collages)¹³⁾, <100개의 머리를 가진 여인 (La Femme 100têtes)>(1929)(도판6)에서 영감을 얻어¹⁴⁾ <무제 (Untitled)>(1931)(도판7)와 <무제-스쿠너 (Untitled-Schooner)>(1931)(도판8)등의 작품들을 제작했다.¹⁵⁾

두 작품은 모두 흑백의 콜라주이다. 우선 <무제>는 재봉틀 위에 옷을 입은 여인이 누워있고 그 여인의 옷이 꿰매어 지고 있다. 재봉틀의 손잡이 부분에는 꽃이 놓아져 있으며, 여인의 다리 부분에는 껍질이 반쯤 벗겨진 옥수수가 있다. <무제-스쿠너>에는 커다란 범선이 물 위에 떠있고, 배의 커다란 돛대 두 개 중 하나의 돛대 대부분을 차지 할 만큼 거대한 장미가 붙어 있다. 그 장미 안에 거미와 거미줄이 있다. 전혀 상관없이 보이는 여러 이미지들을 하나의 화면에 배치하는 그의 시도는 초현실주의자들의 이미지 배합과 유사하

12) 달리의 작품 중 <노출된 쾌락 (Illumined Pleasures)>(도판5)은 『초현실주의자들의 혁명 (Révolution Surréaliste)』에 실렸던 것으로 던 아데스는 이 작품 안의 상자들이 이후 코넬의 상자 구조에 영향을 주었다고 언급했다. Ades, Dawn., 「The Transcendental Surrealism of Joseph Cornell」, Mcshine, Kynaston. (ed.), 1990, 주 4의 책, p.23.

13) 콜라주 소설은 콜라주 기법으로 만들어진 삽화와 텍스트가 결합된 일종의 삽화집이다. 개개의 콜라주가 하나의 문장 혹은 문단처럼 읽혀지길 의도 한 것으로 읽혀지는 콜라주로서 서술성을 갖는다. 말하자면 조형예술과 문학의 독특한 융합이라고 할 수 있다. 에른스트는 기존의 삽화 복사물을 이용하여 흑백 콜라주 소설 <100개의 머리를 가진 여인>(1929), <카르멜 수녀원에 들어가고 싶어 하는 어린 소녀의 꿈 (Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel)>(1930), <자선주간 (Une Semaine de Bonté)>(1934)을 제작했다. 정은경, 「막스 에른스트(Max Ernst)의 콜라주 소설(Romans-Collages)에 나타나는 장르의 확장」, 이화여자대학교 미술사학과 석사학위 논문, 2004, p.1.

14) 초현실주의의 창시자라고도 할 수 있는 브르통은 에른스트에 관해 “초현실주의는 에른스트의 1920년대 콜라주 작품들에서 힘입은 바 크다.”고 언급했다. 이러한 에른스트의 영향을 받은 코넬의 초기 콜라주들은 따라서 초현실주의적인 콜라주의 전형적인 특징들을 보여준다. Breton, André., Taylor, Simon W.(trans)., *Surrealism and Painting*, New York : Hsrper and Row, 1972, p.64.

15) Hartigan, Lynda Roscoe., 「Joseph Cornell: A Biography」, Mcshine, Kynaston. (ed.), 1990, 위의 책, pp.98~99. , Waldman, Diane., 2002, 주10의 책, p.20.

다. 레비는 당시 코넬의 콜라주 작품들을 에른스트의 모작이라고 평가했고 그와 함께 코넬에게 상자를 작업에 도입해 보라는 조언을 했다. 이에 코넬은 종이로 만든 상자 작품¹⁶⁾ <초현실주의 장난감 (Jouet Surréaliste)>(c.1932)(도판9)과 유리반구 안에 오브제와 이미지를 넣은 <유리 벨 (Glass Ball)>(c.1932)(도판10)연작 등을 제작했다.¹⁷⁾ 특히 <유리 벨>은 유리반구 안에 마네킹 손을 놓고 손가락 부분에 줄이 이어져 있는 꽃을 건 작품으로, 꽃의 중심에 위치한 눈(eye)의 이미지는 초현실주의의 영향을 보여준다. 이 작품들은 1932년 1월 줄리앙 레비 갤러리에서 열린 뉴욕의 첫 초현실주의 그룹전, 「초현실주의」(도판11)에 전시되었다. 유럽의 초현실주의자들을 뉴욕에 진출시킨 이 전시에서 코넬은 미국 초현실주의 작가로 소개되며 뉴욕 화단에 등단했다. 같은 해 11월 그는 레비의 갤러리에서 「조지프 코넬의 오브제들 : 사소한 것, 유리 벨, 새도우 박스, 겹눈질, 초현실주의 장난감 (Objects by Joseph Cornell : Minutiae, Glass Bells, Shadow Boxes, Coups d'Oeil, Jouets Surréalistes)」전을 가졌다. 또 코넬은 초현실주의 영화인 루이스 브뉴엘(Louis Bunuel) 감독의 <안달루시아의 개 (Un Chien Andalou)>(1929)(도판12)와 <황금 시대 (L'Age d'or)>(1930)(도판13)¹⁸⁾ 등에서 영감을 받아 1936년 그의 최초의 영화인 <로즈 하버트 (Rose Hobart)>¹⁹⁾(도판14)를 제

16) 종이 상자로 시작되었지만 코넬은 곧 나무를 이용해 상자를 제작한다. 1932~1935년 사이 목공예를 취미로 가진 이웃 칼 백맨(Carl Backman)에게 목공예를 배운 코넬은 기술적으로 숙달이 되고 난 뒤에도 1940년대 중반 자신의 장비가 마련되기 이 전까지 백맨의 지하실에서 작업을 했다. 목공기술의 습득은 그가 작품에 이용할 상자를 직접 제작하게 된 계기가 되었다. Mcshine, Kynaston. (ed.), 1990, 주 4의 책, p.99.

17) Solomon, Deborah, 1997, 주6의 책 pp.60~61.

18) 루이스 브뉴엘 감독은 데뷔작 <안달루시아의 개>를 통하여 초현실주의 영화의 태동을 알렸다. 그는 카톨릭 교회, 부르주아, 파시즘 등에 대한 반감을 영화에 표현 하였는데 <황금 시대>또한 그 연장 선상에 있다. 두 작품 제작에 달리가 참여했으며 <황금 시대>에는 에른스트가 출연하기도 했다.

19) 코넬의 첫 영화인 <로즈 하버트>는 1931년 유니버설 스튜디오(Universal Studio)의 멜로

작 했다.

1935년 코넬은 레비를 통해 참여한 「18, 19, 20세기 미국 회화 및 조각품 (American Painting and Sculpture of 18th, 19th and 20th Centuries)」 (하드포드)전과 알프레드 바(Alfred H. Barr, Jr.)가 기획한 뉴욕 현대 미술관의 「환상 예술, 다다, 초현실주의 (Fantastic Art, Dada, Surrealism)」 (1935)전에서 미국 초현실주의의 대표적 작가로 알려졌다. 1939년에는 그의 두 번째 개인전인 「조지프 코넬의 오브제 전 (Exhibition of Objects by Joseph Cornell)」이 줄리안 레비 갤러리에서 개최되었다.

1940년대부터 코넬은 여성 이미지를 중심으로 한 작품을 중점적으로 만든다. 이는 1926년부터 그가 당대 유명 무용가, 여배우 등의 사진과 공연 프로그램 등을 수집한 자료를 바탕으로 제작되었다. 이 시기 <탈리오니 보석 상자>(1940), <낭만 발레에의 오마주 (Homage to the Romantic Ballet)>(1942) (도판15), <로렌 바콜의 페니 아케이드 초상>(1945~46)등의 여성을 모티브로 한 대표적 작품들이 제작되었다. 1946년에는 휴고 갤러리에서 <로맨틱 뮤지엄: 여성의 초상 (Romantic Museum: Portraits of Women)>전(도판16)이 열린다. 이 전시는 로렌 바콜, 그레타 가르보, 탈리오니 등의 초상 작품들이 구성되었다. 코넬은 시기별로 한 가지 주제에 계속해 매달려서 작업한 것이 아니라 중점적인 주제는 가지되 동시 다발적으로 주제를 진행시키는 작업 방식을 보여 준다. 이와 마찬가지로 그는 여성 이미지 이외의 주제에도 관심을 갖는다. 1942년 뒤상과의 작업은 그에게 전환기를 맞이하게 했다.²⁰⁾ 코넬은 이

드라마 <보르네오의 동쪽 (East of Borneo)>에서 나온 드라마에서 삭제된 촬영 필름을 편집하여 만든 19분짜리 영화였다. 코넬은 주로 <보르네오의 동쪽>의 여주인공의 시각으로 작품을 구성하였다. 작은 필름 조각들로 꿰매어진 그의 필름은 여주인공을 연기한 배우 로즈 하버트(Rose Hobart)의 영화적 초상이다. 영화의 제목인 <로즈 하버트>역시 여배우의 이름에서 나온 것이다. Hauptman, Jodi., *Joseph Cornell: Stargazing in the Cinema*, New Haven and London: Yale University Press, 1999, p.85.

20) 코넬은 1933년 뒤상이 기획한 브루머 갤러리(Brummer Gallery)의 「브랑쿠지 (Brancusi)」

때부터 뒤상과 친근한 관계를 쌓으며 뒤상의 <여행용 가방 (Boîte-en-valise)> (도판17)의 제작 등에 도움을 주었고 자연스레 에른스트, 마타(Matta), 로버트 마더웰(Robert Motherwell)을 소개 받는다. 그는 이를 계기로 1942년 초현실주의에 영향을 준 미국의 영향력 있는 잡지 『뷰 (View)』에 콜라주 작품 <이름 없는 이야기-막스 에른스트를 위하여 (Story Without a Name-for Max Ernst)>(도판18)를 실는다.²¹⁾ 이 작품은 초기작과 마찬가지로 <100개의 머리를 가진 여인>에서 영감을 받아 제작한 것으로 열여섯 장면의 몽타주로 구성된 에른스트에 대한 코넬의 경의의 표현이었다.²²⁾ 코넬은 이 때 부터 1947년 사이 마더웰과 19세기 문화, 특히 발레와 말라르메, 에릭 사티(Erik Satie), 순결 등에 대해 논하며 낭만주의의 자연으로의 회귀에 대해 관심을 가지고 자연의 오브제들에게도 눈을 돌렸다. 이같은 관심은 코넬로 하여금 그와 친하게 지냈던 한 크리스천 사이언스 종사자가 소유한 플러싱(Flushing)의 큰 종묘장인 가든 센터(Garden Center)의 목가적 분위기에 심취하게 했다. 그는 황폐한 집터 주위와 들판, 해변에서 나무, 와인 잔, 액자, 필름 등 버려진 오브제들에 관심을 가졌다. 이것은 <무제-붉은 모래 상자 (Untitled-Red sand Box)>(c.1940)(도판19)등 <모래 상자 연작>과 <GC 44>(c.1944~70)(도판20)의 제작에 도움을 주었다.

1950년대 초 코넬은 척추와 오른쪽 다리 등의 문제로 예전처럼 작품 활동을 하기가 어렵다는 것을 알게 되었고 좌절감을 느꼈다. 그는 이것을 잊고자 새로운 상자 작품과 그 변형, <비둘기장 (Dovecote)>(도판21), <호텔 de

전에서 뒤상을 처음 보았다. 그러나 그들의 격식을 갖춘 소개는 줄리안 레비 갤러리에서였다. 코넬과 뒤상은 1942년 이후에 끈끈한 우정을 나누기 시작했고 그들의 우정은 1968년 뒤상이 죽기 전까지 지속 되었다. Mcshine, Kynaston. (ed.), 1990, 주4의 책, p.101.

21) Waldman, Diane., 2002, 주10의 책, p.144.

22) Prosyniuk, Joann. (ed.), *Modern arts criticism*, Detroit: Gale Research, 1992, pp.177~8.

L'etoile (Hotel de L'etoile: Night Skies, Aurga)>(도판22) 연작과 함께 <비누 방울 세트 (Soap Bubble set)>(도판23), <모래 (Sand)> 연작 같은 이전 주제와 개별 작품들을 재해석하고 정련하기 위해 상당한 노력을 기울였다. 이러한 맥락에서 이 시기 <메디치 공주>(1952~54)가 제작되었으며 <로렌 바콜의 페니 아케이드 초상>의 자료 모음인 <로렌 바콜의 페니 아케이드 초상 서류 (Penny Arcade Portrait of Lauren Bacall Dossier)>(1945~70)(도판24), 발레에 관한 서류 라 할 수 있는 <온딘의 초상 (Portrait of Ondine)>(도판25) 과 <GC44>에 삽화와 메모, 문학적인 발췌물을 추가시켰다.

이후 코넬은 1960년대 주로 자전적 이미지들을 이용한 콜라주를 제작하고 뒤샹, 브르통(Breton)과 함께 뉴욕 현대미술관에서 「아상블라주 (The Assemblage)」 전(1961)을 여는 등 활동을 계속했다. 1965년 코넬의 동생 로버트²³⁾가 사망했다. 코넬은 로버트가 남긴 스케치 작품을 기념하는 의미로 자신의 콜라주를 로버트에게 헌정하고 로버트의 작품을 기초로 콜라주를 제작했다. 다음해 1월 이 작품들은 뉴욕의 로버트 스킨코프(Robert Schoelkopf) 갤러리에서 「로버트 코넬: 회고전 (Robert Cornell : Memorial Exhibition)」이란 제목으로 전시 되었다. 같은 해 11월에 첫 회고전 「조지프 코넬전 (An Exhibition of Works by Joseph Cornell)」이 열려 그의 초기작부터 1965년까지의 작품들이 전시되었다. 이 전시는 월터 홉스(Walter Hopps)에 의해 기획되어 캘리포니아의 파사디나 미술관(Pasadena Art Museum)에서 열렸고, 같은 맥락에서 다이안 와일드만이 기획한 코넬의 두 번째 회고전이 1967년 5월 구겐하임 미술관에서 열렸다. 1970년 메트로폴리탄 미술관에서

23) 코넬은 아버지를 여윈 후부터 어머니와 세 명의 동생들에 대해 책임감을 가지고 살았다. 특히 뇌성마비로 인한 장애를 가진 남동생 로버트에게는 더 각별 했는데 두 여동생이 결혼해 집을 떠난 후에도 코넬은 그의 어머니와 로버트와 함께 독신으로 살았다. 각별했던 로버트와의 형제애는 그의 작품 활동에도 영향을 미쳤으며 학자들 중에는 그의 작품이 사실은 동생 로버트를 위해 만든 장난감에서 비롯되었다는 주장도 있다. 로버트는 코넬이 수집한 물건들에 친숙했고 코넬이 부엌과 식당에서 작업하는 것을 지켜보는 것 즐겼다.

「조지프 코넬의 콜라주 (Collages of Joseph Cornell)」전이 열렸고, 이듬해
이태리 토리노(Turin)의 칼라테아 미술관(Galleria Galatea)에서 그의 첫 유럽
전시가 열렸다. 코넬은 1972년 2월 도르 애쉬턴(Dore Ashton)에 의해 기획
된 쿠퍼 유니온 학교(Cooper Union School)에서의 전시를 마지막으로, 같은
해 12월 29일 69세에 심장마비로 사망했다.

Ⅲ. 코넬 여성 이미지의 형성 배경과 특징

코넬은 작품에서 자신이 매료되었던 여성들을 표현하고자 했다. 그의 작품의 대상이 되는 것은 주로 당대의 유명 여배우, 발레리나, 르네상스 시대 작품에 등장하는 소녀의 초상 등의 여성이다. 상자 작품에 사용된 오브제들은 그가 수집해 온 여성들의 사진과 삽화 혹은 그녀들이 공연에서 사용했던 의상의 일부거나 소품 등의 그녀들을 상징하는 물건들이었다.

코넬의 상자 작업에 나타나는 여성의 초상은 어느 특정 개인의 연인이 아닌 당대의 유명한 여배우와 발레리나 같은 대중의 연인이다. 이들의 모습은 클로즈-업 된 얼굴 사진 혹은 상반신 삽화로 직접적으로 제시되거나 소지품, 즉 인조 보석, 의상, 깃털, 인조 보석 등의 오브제에 투영되어 나타나기도 한다. 이것은 평생을 독신으로 지내며 이성 교제를 멀리했던 코넬의 삶과 달리 상자 작업이 결국 작가의 여성에 대한 집착의 반영이라는 것을 나타낸다. 작가는 작업을 통해 여성에 대한 무의식적 욕망을 표현 했고, 자신이 매료되었던 여성이 담긴 작품을 통해 그 여성을 소유할 수 있었던 것이다. 코넬의 상상속의 소녀 베레니스(Berenice)에 관한 자료모음인 <크리스탈 케이지-베레니스의 초상 (The Crystal Cage-Portrait of Berenice)>(c.1934~67)(도판26)에 담긴 코넬의 메모에서 그가 자신의 상상 속의 소녀의 순수한 모습을 가진 어린 소녀의 뒤를 쫓아가 관찰하고 그 아이가 떨어뜨린 천 조각을 주워 수집하는 모습은 이러한 그의 욕망과 소유에 관한 하나의 단면을 보여준다. 이 같은 코넬의 무의식적 욕망은 낭만주의의 대상에 대한 동경과 함께 낭만주의를 사상적 바탕으로 하는 초현실주의의 욕망 가운데 페티시적 맥락에서 설명된다.

코넬은 1940년 당시 최고의 발레리나였던 타마라 투마노바의 공연을 수차

레 관람하고 그녀의 공연을 통해 19세기 성행 했던 낭만 발레(Romantic Ballet)²⁴⁾에 심취했다. 이것은 코넬로 하여금 투마노바와 당대 낭만 발레의 대표적 발레리나였던 마리아 탈리오니(Marie Taglioni), 파니 체리토(Fanny Cerrito)등 에 관한 자료들을 수집하게 하였고, <탈리오니 보석상자>(1940), <타마라 투마노바를 위한 백조의 호수 (A Swan Lake for Tamara Toumanova)>(1946)(도판27)와 체리토에 대한 오마주적 자료 모음 <온딘의 초상>(1940~60년대 후반)등의 제작으로 이어진다.

발레리나가 숭고하리만큼 아름답고 순수한 환상 속의 여성의 이미지, 즉 ‘여성=뮤즈’와 ‘여성=아이’를 나타낸다면, <낭만 발레 연작>을 제작 중이던 1944년 만들어진 <로렌 바콜의 페니 아케이드 초상>은 이와는 상반되는 ‘여성=팜 프과탈’의 이미지를 나타낸다. 영화 <소유와 무소유 (To Have and Have Not)>의 포스터(도판28)를 통해 당시의 신인 여배우 로렌 바콜에게 매료된 코넬은 늘 그러했듯 바콜과 관련된 자료를 모으기 시작하고 그러던 중 그녀의 순수한 어린 시절 사진을 얻게 된다. 이것은 그에게 당시 할리우드의 섹스 심벌이었던 바콜이 실제 19살에 불과하다는 사실을 알려주었고 이와 함께 코넬을 바콜에 더욱 빠져들게 했다. 즉 그는 바콜에게서 ‘여성=아이’의 순수함을 찾은 것이다. 이것은 코넬을 유년기, 사춘기, 뉴욕 생활의 초창기로 되돌아가게 했고 이 후 “그 영화를 대 여섯 번이나 봤다”고 서술할 만큼 강렬함을 그에게 남겼다. 코넬은 영화를 통해 클로즈-업 된 여배우의 얼굴을 보고 이때부터 초상에 관해 관심을 갖게 되었다. 그는 “스틸사진에서 흔히 경험하는 즐거움을 느꼈다.”²⁵⁾ 이것은 작품 <로렌 바콜의 페니 아케이드 초상>(1945~46)

24) 1830년대 시작된 발레의 형식으로 환상과 신비로움을 추구했다. 주로 사랑을 주제로 한 목가적, 서정적인 성격을 가진다. 이탈리아 발레의 거장 필립포 탈리오니가 그의 딸 마리아 탈리오니를 위해 안무한 작품인 <라 실피드>로부터 시작되었다. 이 공연 이후로 발레의 역사는 큰 변화를 맞이한다. 이 때 부터 발레리나들이 오늘날의 토슈즈를 신게 되었으며 발레 의상인 튜튀(Tutu)도 이 때 생겨난 것이다. 대표작으로는 <라 실피드>와 <지젤>이 있다.

과 <로렌 바콜의 페니 아케이드 초상의 서류>(1945~70)로 이어진다.

초상에 관심을 가진 코넬은 앞서 언급한 그가 1934년부터 수집했던 베레니 스라는 가상의 소녀를 중심으로 그의 소녀에 관한 이미지 수집컬렉션의 연장선상에서 순수를 의미하는 매개체로 이미지화한다. 이것은 ‘여성=아이’의 이미지를 나타내는 소녀에 관한 자료 모음으로 ‘메디치 공주’에서 보여 지는 소녀의 순수성과 같은 맥락에서 설명되는데 코넬은 자신의 어린 시절과 연관시켜 회상을 의미하는 과거의 메디치 소녀의 이미지를 사용한다. 이것은 <메디치 공주>연작으로 제작된다.

코넬의 작품에서 여성 이미지는 ‘여성=아이’, ‘여성=팜프파탈’, ‘여성=뮤즈’의 세 가지 유형으로 나타난다. 이것은 낭만주의에서의 천진함과 순수한 사랑, 그리고 초현실주의에서의 욕망의 대상으로서의 여성 이미지를 모두 갖는 양가적 특성들에 근거한 분류이다. 이러한 특성은 각 작품마다 ‘아이’, ‘팜프파탈’, ‘뮤즈’ 중 하나의 특성으로 구분되는 것이 아니라 ‘아이와 팜프파탈’, 혹은 ‘아이와 뮤즈’ 등 두 가지 이상의 특성이 작품에서 혼합되어 중첩적으로 나타나는 특성을 지닌다. 이 장의 1절 낭만주의와 초현실주의 영향에서 동경과 숭배적 대상으로의 여성, 관음성과 페티시적 대상으로의 여성으로 절을 나누는 것 또한 같은 맥락에서의 구분이며 코넬의 작품에서 이러한 영향은 중첩적으로 합하여져 나타난다. 따라서 이 구분은 코넬의 여성 이미지를 유형별로 나누어 설명하기 위한 구분이지 각 작품의 유형을 대표하는 것이 아니다.

2절에서는 ‘여성=아이’, ‘여성=팜프파탈’, ‘여성=뮤즈’로 나타나는 코넬 여성 이미지의 특징에 대해 알아보겠다. 기존 연구에서는 코넬의 여성 이미지에 이와 같은 구분이 없었지만 본 논자가 작품의 여성 이미지를 분석하기 위해 사용하였음을 밝힌다.

25) Hauptman, Jodi., 1999, 주 19의 책, pp.55, 57.

1. 낭만주의와 초현실주의 영향

1) 동경과 숭배적 대상으로의 여성

코넬은 한 인터뷰에서 “나는 과거 시대, 그 낭만주의 시대, …(중략)… 조화와 통일성이 더 많았던 시대에 신선미를 느낀다.”고 언급했다. 도르 애쉬턴은 코넬을 “낭만과 정신, 혹은 다른 시대...다른 더 순수한 사랑에 대한 갈망, 낭만과 예술가의 위대한 자질 이었던 축복받은 천진난만함을 공유했다.”라고 평가했다.²⁶⁾ 이것은 코넬의 예술관이 낭만주의 문학을 토대로 하고 있음을 시사한다.

낭만주의는 18세기 말에서 19세기 유럽 각국의 사상계와 문예계를 휩쓸었던 정신사상이다. 낭만주의는 이성 중심의 사조들과 대립하며, 다른 한편으로 모든 동시대적인 것들과 뒤섞인 채 어떠한 대상에 대한 동경을 기조로 한다.²⁷⁾ 헤겔은 “낭만주의가 가진 추상성의 세계에는 외적인 현존의 측면이 우연에 넘겨져 있으며...상상의 모험에 맡겨져 있다.”고 말한바 있는데 이는 낭만주의의 본질적 특징을 규정짓는 의미심장한 말이기도 하다. 같은 의미로 오스트리아 극작가인 그릴파르처(Grillparzer)는 “낭만주의 문학의 모체는 환상이다.”라고 말하였는데 환상은 현실과 대비되는 개념이다.²⁸⁾ 즉 이것은 인간은 환상을 통해서 자유롭게 자신의 세계를 고차원적으로 창조할 수 있지만 회상이나 예감의 세계, 꿈이나 요정의 세계, 미래 또는 지나간 세계는 상념 속에만 존재하고 직유적인 표현으로는 접근 할 수 없는 상징적 세계이며 정신에

26) Hauptman, Jodi., 1999, 주 19의 책, pp.164~165.

27) 장남준, 『독일 낭만주의 연구』, 나남, 1989. pp.13~14.

28) _____, 위의 책, p.107.

의해 그 실재성이 인식되는 환상의 힘에 의해서 매개될 수밖에 없고 상징으로서 표현되는 것임을 뜻한다. 다시 말해서 낭만주의 문학의 정신은 표현할 수 있는 전형, 규칙, 형식이념에 그 본질을 두는 것이 아니라 시문학이라는 말로 표현되는 숭고한 것에 대한 불확정적이고 표현 할 수 없고 포착 할 수 없는 것 속에 그 본질을 두고 있다. 이에 관해서 낭만과 작가 W. 슐레겔(W. Schlegel)은 “낭만과는 사물 그 자체가 아니라, 사물에 대한 예감을 독자에게 전달해야 한다.”라고 말했다.²⁹⁾ 19세기 낭만주의 문학의 대표적 작가인 노발리스가 “세상은 낭만적으로 변해야 한다. 그러면 본질의의미를 되찾을 수 있을 것”이라 하고 “내가 평범한 것에 고상한 의미를 일상적인 것에 신비함을, 잘 알려진 것에 미지의 존엄성을 부여하는 한...나는 그것들을 낭만적으로 만드는 것이다.” 라고 설명 했듯이 낭만주의 작가들은 일상적인 것들, 잘 알려진 것들에 의미를 부여하고 동경과 숭배의 대상으로 작품에서 표현했다.

이러한 낭만주의의 동경을 구체적으로 보면 첫째는 일상적인 평범한 현실생활의 도피와 원대한 것에 대한 동경, 둘째는 자신의 마음의 본원에 대한 동경, 셋째는 현실세계를 초월한 이상세계에 대한 내면적 동경, 네 번째는 역사적 현재에 만족하지 않고 과거의 세계에서 이상형을 추구하는 외향적 동경으로 나누어진다.³⁰⁾ 이러한 동경의 중심에는 여성이 존재한다.

여성은 낭만주의 작가들에게 있어서 창조력의 중심이 되는 존재였다. 특히 달빛, 밤, 아이 등을 통해 여성을 표현했는데 창조적 상상력은 사랑으로부터 나오는 것으로 여겼다. 노발리스의 사랑은 소피라는 요절한 약혼녀를 대상으로 한다. 22살 때 만난 12살의 소피는 사실 그에게 있어 여자이기보다 소녀였다. 이것은 ‘여성=아이’라는 개념을 내포한다. 병색이 짙은 해맑은 미소, 소녀다운 천진난만함, 글을 읽고 쓸 줄 모르는 무지한 모습은 노발리스에게 현

29) 장남준, 1989, 주27의 책, p.195.

30) 지명렬, 『독일 낭만주의 총설』, 서울대학교 출판부, 2000, p.422.

실적인 사랑이라기보다는 자연 그대로 순수한 여인, 즉 이상적 사랑의 대상으로 다가왔다. 그의 사랑은 그녀가 죽었을 때 절정에 도달했고 사망 후 더 깊어졌다.³¹⁾ 이러한 맥락에서 코넬의 여성은 실제의 대상이 아닌 존재하기는 하지만 그가 가질 수 없는 대중적 여인들을 대상으로 한다는 점에서 차이를 가진다. 그러나 코넬에게 있어 ‘여성=아이’라는 개념, 즉 여성의 아이 같은 순수함이 중요하게 표현되었다는 것과 그가 한편으로 여성을 이상적인 존재로 칭송했다는 점에서 동일하다.

이러한 유사점은 달빛의 숭상에도 있다. 예를 들어 노발리스는 그의 시에서 “밤을 찬양하자”고 했고, 티이크(Tieck)³²⁾는 “달빛이 찬란한 매혹의 밤”이라고 밤과 달빛을 노래했다. 19세기 낭만주의의 작가들은 이러한 매개를 통해 이성보다는 감정적인 면을 중요시 했고 작품에서 현실의 삶보다 더 완전하고 이상적이며 경이로운, 순수한 시적 세계를 창조하려 하였던 것이다. 코넬은 이 들처럼 낭만적이고 순수한 아이, 뮤즈적 이미지의 여성에 초현실주의자들이 추구했던 갈구와 욕망의 대상으로의 여성 이미지를 더했다.

2) 관음성과 페티시(Fetish)적 대상으로의 여성

코넬이 활동을 시작했던 1930년대 초 미국에 유입된 초현실주의는 그에게 작품을 시작하는 계기를 제공해 주었다. 코넬은 초현실주의 콜라주를 대표하

31) 이은화, 「노발리스 문학의 에로티시즘」, 『괴테 연구』, 한국 괴테 학회, No.15, 2003, p.258.

32) 독일의 극작가, 소설가로 초기 독일 낭만주의 문학의 대표자 이다. 중세 독일의 민화(民話)를 집성하였으며, 소설 <금발의 에크베르트>, 희곡 <장화 신은 고양이> 등의 작품이 대표적이다.

는 에른스트의 <100개의 머리를 가진 여인>에서 영감을 받아 그의 첫 작품을 제작 했으며 뉴욕의 첫 초현실주의 전을 통해 화단에 등단했다. 또한 뒤샹과 만 레이, 마더웰 등과의 교류는 그에게 있어 초현실주의와 밀접한 관계를 맺게 했다. 이러한 초현실주의자들과의 교제는 그가 심취했던 낭만주의와 함께 코넬의 여성 이미지 형성의 배경이 된다. 특히 초현실주의자들의 여성에 대한 관음성과 페티시³³⁾적 시선과 표현은 코넬의 여성 이미지에 영향을 끼쳤다.

프로이트(Freud)는 페티시즘에 대해 일반적으로 “털과 우단, 발, 신발, 코에 난 눈에 띄는 점, 머리 타래와 같은 무생물이거나 부분적인 대상물에 여성의 성을 연관시켜서 성적 만족을 얻어내는 전적으로 남성의 변태행위”라고 정의 내린다. 또한 이 대상물에 대해 페티시스트(Fetishist)들의 어린 시절에 그 존재를 믿었던 여성의 페니스, 혹은 어머니의 페니스의 대체물이라고 언급한다. 예컨대 발이나 신발을 이러한 성적 대상으로 택한 남성의 경우 어린 시절에 여성의 성기를 여성의 발치 안쪽, 즉 무릎 아래쪽에서 몰래 훑쳐본 경험이 있는 사람인 경우가 많다. 또 모피나 벨벳을 선택하는 경우에는 여성의 음모가 자신이 갈망하던 여성의 모습과 합쳐져 고착된 것이라고 설명한다. 즉 대상물을 성욕화, 욕망의 대상화 하여 그로부터 만족을 얻어내는 것이다.³⁴⁾ 이러한 맥락에서 코넬의 여성은 그의 관음성과 페티시적 대상으로 작품에서 나타남을 볼 수 있다.

또 코넬의 페티시적인 성향은 브르통의 주요 소설인 『나자 (Nadja)』(1928)에 수록된 푸른 장갑(도판29)을 낀 여인에게서 설명된다. 브르통의 『나

33) 페티시(Fetish), 페티시즘(Fetishism) 은 우리말로 ‘주물숭배’ 혹은 ‘절편음란증’으로 번역된다. 원시종교로부터 차용된 개념으로 프로이트의 『성욕 이론에 관한 세 편의 에세이』(1905)에서 처음으로 기술되었고 그의 후기 논문인 「페티시즘(Fetishism)」(1927)에서 자세히 다루어 졌다.

34) 지그문트 프로이트, 김정일 역, 『성욕에 관한 세 편의 에세이』, 열린 책들, 1996, pp.27~35. , 엘리자베스 라이트 (ed.) , 박찬부 · 정정호 역, 『페미니즘과 정신분석학 사진』, 한신문화사, 1992, pp.184~191.

자』에서는 브르통이 어느 날 자기 앞에 있는 한 부인에게 장난으로 초현실주의 연구소를 방문해서 그녀가 끼고 있던 놀라운 하늘빛 파란 장갑 한 짝을 기증하라고 제안한 것을 이야기 하는 부분이 나온다. 브르통은 자신이 그렇게 말했음에도 불구하고 그녀가 자신의 제안에 동의하자 당혹감을 느낀다. 그는 그녀의 손에서 영원히 떠난 그 장갑에 대한 생각에 빠졌고 한편으로는 두려움을 동시에 느꼈다. 그는 다시 그녀에게 그렇게 하지 말아달라고 간청한다. 그녀가 돌아가고 난 뒤 브르통은 비로소 심리적 안정을 찾는 다는 내용이다.³⁵⁾ 여기서 장갑은 페티시로 거세에 대응하려는 태도를 보여준다. 장갑은 브르통에게 거세를 깨닫게 해 주면서 동시에 거세를 부인하게 할 수도 있는 것이다. (장갑의 잘린 손의 형태를 빌어 거세를 표현했다.) 문화 비평가인 벤야민(Benjamin)의 “무기물의 섹스어필”이라는 페티시 정의는 청색 장갑이 가진 이 두 가지 측면에 잘 들어맞는 말이다. 초현실주의와 코넬의 오브제는 이러한 점에서 청색 장갑과 같은 성격을 공유하고 있다.³⁶⁾ 초현실주의의 특징인 환상은 욕망의 대상이 아니라 욕망의 배경, 즉 욕망의 무대장치다. 초현실주의 미술은 환상 속에 나타나는 환영적 주체, 환영적 공간 같은 것을 보여준다. 초현실주의 미술에서 주체는 흔히 수동적인 모습을 띄게 되고 공간은 흔히 청색 장갑처럼 일그러진 모습으로 왜곡되어 있다.³⁷⁾

한편으로 초현실주의자들에게 있어 여성은 남성작가들을 예술적 창조성으로 이끄는 뮤즈의 역할을 하는 존재였다. 프로이드는 빌헬름 옌젠(Wilhelm Jensen)의 단편소설 『그라디바: 폼페이이의 환상 (Gradiva : A Pompeiian Fantasy)』의 분석에서 여자를 뮤즈로 이해한 초현실주의자들의 인식에 계시

35) 앙드레 브르통, 오생근 역, 『나자』, 민음사, 2008, pp.57~58.

36) Benjamin, Walter., *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, London: Verso, 1973, p.66.

37) 할 포스터, 전영백과 현대미술연구팀 역, 『욕망, 죽음, 그리고 아름다움』, 아트북스, 2005, p.109. 참조

의 역할을 부가했다.³⁸⁾(도판30) 이는 한편으로 그들에게 있어 여성이 남성을 위한 여성으로 존재한다는 것을 의미한다. 예컨대 피오나 브래들리에 따르면 이 점은 데 키리코(de Chirico)의 작품을 통해 초현실주의에 유입되었으며 뮤즈로서의 여성상으로 널리 그려지고 조각되었던 마네킹에서 나타난다.

초현실주의 이미지에 머리가 없고 종종 팔도 없으며 궁극적으로는 조작이 가능한 마네킹은 여성을 그들의 마음속 욕망에 좀 더 가까이 접근 할 수 있는 완전한 존재라고 여긴 미술가들의 피그말리온(Pygmalion)과 같은 집착을 보여주는 증거라는 것이다.³⁹⁾ 달리는 <자신의 몸이 계단과 기둥의 세 척추, 하늘 및 건축이 되는 것을 지켜보고 있는 별거벗은 나의 아내>(1945)(도판31)에서 그의 아내이자 뮤즈였던 갈라(Gala)를 작품의 주제로 등장시킨다. 또 한편으로 마네킹은 인형과 연관이 깊다. 벨머(Bellmer)는 가공의 젊은 여성 인형이나 물신적 대상, 아이들 장난감으로서의 인형을 표현했다.(도판32) 마네킹은 인간과 비인간이 교차하는 예였고 낭만주의 시대의 잔재는 역사와 자연이 혼합되는 예였다. 마네킹은 여성의 신체를 상품화를 연상시킨다.⁴⁰⁾ 다만 코넬이 초현실주의 여성과 다른 차이점은 던 아테스가 지적 했듯이 에른스트의 명백한 에로티시즘과 신성모독이 그에게는 없다는 것이다. 이러한 차이점에 관하여 에른스트와 코넬의 초기 콜라주사이의 관계를 분석한 1967년 구겐하임 미술관의 전시 리뷰 「Cornell: The Cube Root of Dreams」에서 존 애쉬베

38) 그리스 부조에 새겨진 소녀 그라디바에 사로잡힌 젊은 고고학자 노르베르트 하놀트는 그라디바가 폼페이 파멸 때 산채로 매장되는 꿈을 꾸고 그녀의 흔적을 찾기 위해 폼페이로 떠난다. 폼페이에서 그는 걸음걸이가 눈부신 소녀를 만나고 그녀가 그라디바의 화신이라고 믿는다. 그러나 사실 그녀는 그가 오래전에 버린 연인 초에 베르트강이다. 이것을 깨닫는 순간 그의 그리스 부조에 대한 강박관념을 치유되고 초에 와 사랑하게 된다. 이에 관해 프로이트는 ‘베르트강(Bertgang)’이 독일어로 ‘걸음걸이가 눈부신’이라는 뜻을 지칭한다. 그는 하놀트가 본래 초에에게 빠져 있었고 그녀와의 만남이 그의 억압된 욕망을 해방시켰다고 결론짓는다. 피오나 브래들리, 김금미 역, 『초현실주의』, 열화당, 2003, p.48~49.

39) _____, 위의 책, p.47.

40) 할 포스터, 2005, 주37의 책, p.188.

리(John Ashbery)는 “초현실적인 코넬의 콜라주는 특이한 가소성의 특성을 갖고 있는데, 그 시적 의미로 우리의 관심을 끈다...(중략)...그는 작품의 서술적인 특성과 시각적인 특성간의 정교하게 구성된 대화를 만들어 내는데 둘 중 어느 것도 두드러지진 않는다. 바로 그 결과가 완전히 새로운 종류의 현실주의이다.”라고 언급한다. 예를 들면, 아버지를 가두고 분노에 갇혀 잘린 머리를 끌어안고 있는 소녀의 타락된 모습을 그린 빅토리아 시대의 소녀를 모티브로 한 에른스트의 작품 <나의 누이, 제르미날 (Jeanne Hachette et Charles le Téméraire)>(1929)(도판33) 같은 이미지가 코넬에게는 없다.⁴¹⁾ 단지 코넬의 작품에서 여성은 그의 관음적인 엿보기의 대상과 욕망의 대상으로 나타나며, 동시에 낭만성으로 부터의 순수함에 대한 열망으로 나타난다.⁴²⁾

낭만주의가 동경의 대상으로 여성을 보고 밤, 달빛, 꿈의 세계로 표현하였다면 낭만주의를 사상의 원천으로 함에도 불구하고 초현실주의의 여성은 동경의 대상이라기보다는 그것을 넘어선 욕망의 대상에 가깝다. 이러한 낭만주의와 초현실주의의 다른 여성은 코넬의 작품에서 ‘여성=아이’, ‘여성=팜프파탈’, ‘여성=뮤즈’의 이미지를 통해 양가적 특성을 지닌 여성 이미지로 나타난다.

41) Mcshine, Kynaston. (ed.), 1990, 주4의 책, pp.16~17.

42) 1장에서 언급했듯이 코넬의 삶은 그의 아버지의 죽음으로 인해 많은 변화를 겪게 했고 이것은 원래 상상을 좋아하고 독서를 즐기는 조용한 성격 이었던 코넬을 더욱 상상속의 세계에 쉽게 몰입하게 만들었을 것이다. 그런 점에 연유하여 순수한 이상향을 지향했던 낭만주의의 사상은 코넬에게 있어 그가 황금의 시기라 묘사했던 14살 이전의 어린 시절에 대한 향수도 함께 불러일으켰을 것이라 여겨진다.

2. 코넬 여성 이미지의 특징

낭만주의 작가들이 밤과 달, 환상과 순수한 여성을 노래했듯이 코넬은 <탈리오니 보석 상자>에서 엘버트 반담(Albert D. Vandam)의 『파리의 영국인 (An Englishman in Paris)』(1892)에 등장하는⁴³⁾ 춤추는 발레리나 탈리오니의 이야기를 노래한다. 작품에서 코넬은 반담의 일화에 달빛과 눈을 더하고, 그 장면을 연상시키는 인조 다이아몬드 목걸이, 유리 큐브, 벨벳 등을 등장시켜 자신만의 순수한 시적 세계를 창조 했다.

상자로 이루어진 작품의 뚜껑부분에 발레리나의 일화가 부착되어 있는데 이 일화에 등장하는 달빛, 눈, 눈 위에서 춤추는 발레리나는 낭만주의자들의 ‘순수한 동경의 대상인 여성’에 부합한다. 또 상자안의 유리 큐브 아래에 보이는 푸른빛은 노발리스의 ‘파란 꽃’을 연상시킨다. 이러한 코넬이 가진 여성의 순수에 대한 동경, 목표도 한계도 목적도 없는 무한한 동경은 낭만주의의 근본과 동일하다.⁴⁴⁾ 그리고 이것에 초현실주의에서 나타나는 여성에 대한 욕망이 더해져 그의 페티시적 기질을 나타낸다. 줄리앙 레비가 페티시에 관해 “어느 특정 물체에 영혼의 교리가 구체화 되거나 달라붙어 있거나, 혹은 그것을 통해 영향을 전달하려한다. 정신분석학 용어로는 사랑을 받는 전체 대상물로부터 작은 부분, 상징물, 옷 등으로 생명력이 이동하는 것이다.”라고 정의 했듯이 코넬의 여성에 관한 수집물들은 이 정의를 뒷받침한다.

1931년 레비에게 보인 코넬의 첫 작품은 앞 장에서 말했듯이 에른스트의 <100개의 머리를 가진 여인>에서 영감을 얻은 흑백 콜라주 였다. “겉으로 보기에 너무나 대조적인 곳 같은 두 가지 상태인 꿈과 현실이 미래에는 일종의

43) Waldman, Diane., 2002, 주10의 책, p.58.

44) 지명렬, 2000, 주30의 책, p.421.

절대적 리얼리티라 할 수 있는 초현실성 안에서 조화를 이룬다.”⁴⁵⁾고 한 브르통의 말⁴⁶⁾처럼 작품에서 보이는 전혀 상관없는 여러 이미지들을 하나로 연결하려는 시도는 초현실주의의 이미지들의 배합과 유사하다. 이러한 콜라주 기법은 초현실주의에서 상당히 중요한 의미를 가진다. 콜라주는 초현실주의자들이 찬양하는 로트레아몽(Lautréamont)⁴⁷⁾의 문구 “해부대 위의 재봉틀과 우상의 만남”⁴⁸⁾이 상징하듯 연관되어 지지 않은 장소에서의 상이한 것들의 만남을 불러일으킨다. 말하자면 해부대는 실험실이자 변용의 장소를 의미하는 동시에 몸의 절단과 재구성에 필요한 수술 작업이 이루어지는 곳 즉 콜라주 자체이기도 한 것이다.⁴⁹⁾ 또 코넬 작품의 근간이 되는 오브제는 초현실주의의 오브제⁵⁰⁾의 상징과 유사한 특징을 갖는다.

45) 매슈 게일, 오진경 역, 『다다와 초현실주의』, 한길아트, 2001, p.219.

46) 브르통은 또 페기 구겐하임 (Peggy Guggenheim)의 카탈로그 『금세기 미술 (Art of This Century)』 (1942)의 서문 「초현실주의의 예술적인 발생과 시각 (Artistic Genesis and Perspective of Surrealism)」에서 코넬에 관해 “초현실주의의 수액이 꿈의 세계의 멋진 뿌리에서 올라와 한스 벨머와 조지프 코넬의 작품에 영향을 준다...(중략)...입체 광학적이고 입체 그림적인 시각과 전형적인 비전의 극한에서 코넬은 물체들이 놓여 있어야 할 전통적인 사용 방법을 완전하게 뒤집는 실험을 발전 시켰다.”고 언급하였다.

47) 프랑스의 시인으로 산문시 「말도로르의 노래 (La Chant de Maldoror)」 (1868)단편을 발표했을 뿐 무명으로 사망했다. 20세기가 되어서 재평가 되었고 그가 남긴 산문시집이 발간되었다. 그의 작품은 신비적인 압박과 전율, 광신적이라고도 할 만한 아름다운 환각의 공상적 서사시의 특징을 가진다. 초현실주의, 다다이즘의 선구자로서 일컬어진다. 또 랭보와 아울러 상징파의 선구자로서도 평가되고 있다.

48) 로트레아몽의 시, 「말도로르의 노래 (Les chants de Maldoror)」의 한 구절

49) 조윤경, 『초현실주의와 몸의 상상력』, (주)문학과 지성사, 2008. p.98.

50) 초현실주의 오브제는 앙드레 브르통이 “본래의 장소에서는 전혀 흥미를 끌지 않는 형상이 시공창에 있다면 경이의 대상이 된다.”고 했듯이 아무런 관련도 없는 물건이나 그 한 부분을 본래의 일상적인 용도에서 떼어 단절함으로써 보는 사람으로 하여금 잠재한 욕망이나 환상을 불러일으키게 하는 상징성을 띤 오브제를 뜻한다. 초현실주의자들은 객관적인 우연에 의해 제작 주체의 근원적인 욕망들이 드러난다고 믿었으며 일상적인 용도를 파기하고 그것을 엉뚱한 현실과 결합시킴으로써 그 의미를 전도 시켰다. 하버트 리트, 김윤수역, 『현대미술의 원리』, 열화당, 1981, p.94.

II장에서 잠시 언급하였듯이, 코넬의 초기 입체작품인 <유리 벨>에서 사용된 오브제인 장미삽화의 중심 부분에 있는 눈(eye)은 초현실주의를 상징하는 이미지였다. 눈은 인체 가운데 초현실주의자들이 그들의 근원적 문제의식을 표상하는 것으로 코넬은 완전히 독창적이고 철저한 초현실주의적 이미지를 미묘한 시각적 교환물들로 만들어 낸다. 즉 꽃의 중심부가 있어야 할 곳에 눈이 대신 놓여있는 것이다. 르네 마그리트(René Magritte)의 <이미지의 배반(The Treachery of Images)>(1928)(도판34)에 등장하는 파이프는 코넬의 <오브제-비누 방울 세트 (Object-Shop Bubble set)>연작(도판35)에서 등장하며 달리의 <랍스터 전화기 (Lobster Telephone)>(1936)(도판36)에서 쓰인 플라스틱 랍스터 오브제는 코넬의 <지지 잔메르 랍스터 발레 (ZiZi Jeanmaire Lobster Ballet)>(c.1949)(도판37)에서 쓰였다.

또 페티시적 맥락에서 코넬의 기질은 <크리스탈 케이지>에서 찾을 수 있다. 그의 순수한 소녀의 이미지를 대표하는 상상속의 아이 베레니스에 관한 자료의 모음인 이 작품 속의 1942년 10월 2일의 기록에서 코넬은 그의 상상 속 베레니스의 순수함을 가진 한 아이를 따라간 것을 묘사한다.

“선홍색 코트에 다리를 내놓은 밤색 단발머리 소녀, 그녀는 가는 길에 떨어져있는 나뭇잎을 일부러 발로 차며 우리 집을 지나 오른쪽으로 갔고 교차로부터 우리의 행로는 점차 하나로 모여들었다. 그녀가 (우리) 집을 지나쳐 오른쪽으로 갈 때까지 (나는) 계속 보이는 곳에 머물렀고 내가 그녀를 마지막으로 봤을 때, 그녀는 돌아섰고 나를 지나쳐 돌아보고 있었다.

그녀는 가는 길을 멈추고 갑자기...갈색 가방에서...밝은 보라색 실크 조각을 만들었다. 나는 오랫동안 그것을 살펴보기 위해 멈춰 섰다. 그녀가 다른 방향으로 가는 가던 길로 들어선 후, 나는 돌아가서 젖은 땅에서 떨어진 실을 찾을 수 있었다.”⁵¹⁾

코넬은 이 만남을 기념하기 위해 낙엽 두 개와 실 조각을 봉투에 담아 베레니스에 관한 자료의 하나로 보관했다. 이러한 맥락에서 코넬의 관음증과 성욕 도착을 찾을 수 있다. 그는 순수함을 강조하면서 이상적인 소녀의 투영으로 그의 욕망을 감추는 동시에 개념화 한다. 리본 조각과 말린 꽃, 오려지고 사진으로 찍힌 아이들, 반나체의 아기천사들 등의 조합은 주저하며 지켜보는 성인의 존재를 개념화한다.⁵²⁾

이 점은 <메디치 공주>연작 에서도 드러나는데 코넬은 이 작품들에서 르네상스 소녀의 이미지를 베레니스의 연장선상에서 다루고 있다. 그의 상상 속의 순수한 소녀 베레니스는 르네상스 소녀로 수정되어 코넬의 유년기의 향수와 함께 순수한 아이로서 표현된다. 이것은 그의 작품의 ‘여성=아이’, ‘여성=뮤즈’의 특징을 나타낸다. 한편 코넬은 그의 작품에서 ‘여성=팜프파탈’의 이미지도 나타내고 있는데 이러한 이미지는 초현실주의의 욕망 대상이자 남성의 뮤즈로서의 여성과 유사성을 가진다.

이러한 요소는 또한 <로렌 바콜의 페니 아케이드 초상>에서 나타난다. 이 작품은 1940년대 영화 <소유와 무소유>로 일약 할리우드의 스타가 된 로렌 바콜을 대상으로 하고 있는데 작품에서 사용된 뇌쇄적 표정의 강렬한 바콜의 클로즈업된 사진과 그의 주변에 붙어 있는 그녀의 어린 시절의 사진은 팜프파탈과 아이의 모습 그리고 작가의 영감의 원천으로서 뮤즈의 이미지를 동시에 나타낸다. 대상에 대한 클로즈-업은 초현실주의 사진에서 나타난 만 레이 (Man Ray)의 모자를 클로즈업 한 사진 작품 <무제 (Untitled)>(1933)(도판 38)이나 발가락을 클로즈업 한 자끄-앙드레 부아파르 (Jacques-André Boiffard)의 <커다란 발가락 (Le gros orteil)>(1929)(도판39)에서 보이는 페

51) Hauptman, Jodi., 1999, 주 19의 책, p.182.

52) 코넬은 길거리에서 우연히 본 소녀들을 몰래 따라가거나 그들이 떨어뜨린 물건을 주어 수집했다.

티시적 성향과 같은 맥락에서 설명된다.⁵³⁾ 이러한 점은 앞서 언급한 낭만주의와 초현실주의에서의 동경과 숭배, 관음성과 페티시적인 욕망의 대상이 되는 여성의 이미지를 나타낸다.

코넬은 무대 위의 여배우와 발레리나들에게 욕망을 느꼈고 이것은 그의 작품으로 이어졌다. 작품을 시작하기 이전 코넬은 그러한 욕망을 수집으로 채웠고 작품을 시작 한 이 후 이것은 그의 작업의 기초가 되었다 말하자면 그의 작품은 이러한 그의 욕구가 발현되는 이상적 세계였던 것이다. 하나의 콜라주 혹은 상자 안에서 그가 ‘아이’와 ‘팜프파탈’, ‘뮤즈’의 이미지들을 형상화 했으며 매료되었던 여성들을 작품 안에 담고자 했던 것은 그의 여성에 대한 욕망과 어우러지는 것으로 상자 안에 담긴 여성은 결국 그의 작품 안에서 머물며 그의 소유가 되는 것이다.

53) Fer, Briony., Batchelor, David., Wood, Paul., *Realism, Rationalism, surrealism - Art between the Wars*, Yale University press, 1993, pp.228~229.

IV. 상자 작품을 통한 여성 이미지 분석

1940~50년대는 코넬의 작품 활동에 있어 전성기라 할 수 있다.⁵⁴⁾ 코넬은 이 시기 1930년대의 그의 초기 작품들의 실험적 단계에서 나아가 특정주제를 중심으로 작품을 전개 시킨다. 중심 주제가 되는 것은 여성으로 그는 작품에서 발레리나, 여배우, 소녀의 이미지를 통해 ‘여성=아이’, ‘여성=팜프파탈’, ‘여성=뮤즈’로 나누어지는 그의 특징적 여성 이미지를 나타낸다. 이것은 작가가 자신의 관심사와 성향에 의해 주제를 선택했고 이들을 통해 코넬의 여성 이미지의 유형을 고찰 할 수 있다는 점에서 주목된다. 앞 장에서 알아보았듯이 코넬 여성 이미지의 세 가지 유형적 특징은 낭만주의와 초현실주의를 배경으로 한다.

이에 본 논자는 1절에서 발레리나 연작의 대표적 작품인 <탈리오니 보석 상자>, 2절에서는 여배우 로렌 바콜의 클로즈-업 사진으로 주목되는 <로렌 바콜의 페니아케이드 초상>, 3절에서는 르네상스 작가 브론치노(Bronzino)가 그린 초상으로부터 소녀 이미지를 사용한 <메디치 공주>(1952~54)를 통해 코넬의 여성 이미지를 분석한다. 특히 이러한 작품들을 통해 코넬이 그의 여성 이미지가 갖는 낭만주의에서의 동경과 숭배적 대상, 초현실주의의 관음성과 페티시적 욕망의 대상으로의 여성의 특징을 작품에서 어떻게 나타내고 있으며 어떠한 특성으로 보여주고 있는가에 관해 중점을 두겠다.

54) 이 시기 코넬은 1930년대의 실험적 단계에서 벗어나 그의 작품의 주요 주제들을 작품에 본격적으로 도입한다. 그의 여성 이미지의 대표적 주제인 발레리나, 여배우, 소녀의 모티브가 모두 이 시기에 중점적으로 작품으로 제작되었으며 그를 대표하는 상자작품의 대부분이 이 시기 제작되었다. 1950년대 후반으로 갈수록 코넬은 작품의 중심을 왕성하게 제작되던 상자작업에서 점차 콜라주로 옮긴다. 이것을 II장 생애부분에서 언급 했듯이 상자를 직접 제작하기 다소 어려워진 그의 건강상의 이유와 관련된다.

1. 발레리나 : <탈리오니 보석상자 (Taglioni's Jewel Casket)>(1940)

코넬은 무대 위의 발레리나들에게 동경과 이상화된 여성으로의 환상을 가지고 있었다. 이러한 관심은 1939년 링컨 커스틴(Lincoln Kirstein)⁵⁵⁾의 컬렉션을 기초로 뉴욕 현대 미술관에 의해 댄스 아카이브(Dance Archives)가 설립되고 1940년 여름 발레리나 파니 체리토(Fanny Cerrito)의 19세기 석판화를 발견하게 된 것을 계기로 더욱 활기를 띠게 되었다.

코넬은 낭만 발레부터의 영감을 몇몇의 상자 작품으로 나타낸다.⁵⁶⁾ 그 중 <탈리오니 보석상자>는 1940년 줄리안 레비 갤러리에서 열린 「조지프 코넬 : 오브제 전 (Joseph Cornell : Exhibition of Objects)」에 선보인 작품으로 발레리나를 모티브로 하는 그의 첫 상자 작품이다. 코넬은 1940년 1월 찰리 헨리 포드(Charles Henri Ford)에게 보낸 편지에서 19세기 낭만 발레의 대표적 발레리나 마리아 탈리오니에 기초해 새로운 상자작업을 만들 것을 이야기한다. 같은 해 10월 『뷰』와의 인터뷰에서 그는 <탈리오니 보석상자>에 대해 “탈리오니에게 바치는 ‘호화스러운 벨벳에 감싸인 인공 얼음 상자’이며 “19세기 낭만발레에 심취해 그에 관한 자료를 수집하던 중에 발견한 앨버트 D. 반담의 『파리의 영국인』(1892)에 쓰인 발레리나 마리아 탈리오니(Maria Taglioni)의 일화를 모티브로 한다.”고 밝혔다. 그 일화는 1844년 작가 반담에게 탈리오니가 이야기 했던 것으로 다음과 같다.

생뜨 페테스부르크에서의 공연을 마치고 선물 받은 보석과 함께 마차에 오른

55) 미국 뉴욕시티발레단의 총감독으로 G.벨런친 등과 함께 아메리칸 발레 학교를 개설했다. 1942~1948년 『댄스 인덱스 (Dance Index)』를 발행, 1946년 발레협회를 조직하였으며, 1948년 뉴욕 시티 발레단으로 개편하여 발전시켰다. 미국 발레의 주도적 추진자 중 한 사람으로 대표적인 저서에 『무용』(1935)이 있다.

56) Mcshine, Kynaston (ed.) ,1990, 주4의 책, pp.101~102.

탈리오니는 곧 강도와 마주하게 된다. 그녀를 알아본 강도는 만일 탈리오니가 자신을 위해 진흙 받으로 뺀어 있는 담요 위에서 춤을 춘다면, 물건에 손을 대지 않고 그녀를 보내주겠다는 제안을 한다. 그녀는 춤을 추는 것에 동의했다. 이후 탈리오니는 그 강도에 대해 일종의 러시아의 로빈 후드이며, 달변이며, 성공하지 못한 무용수라고 회상했으며 “나는 전에도 이렇게 안목이 높은 관객 앞에서 본 적이 없고, 앞으로도 그럴 거예요.”라고 고백했다.⁵⁷⁾

코넬은 위의 ‘강도와 발레리나의 일화’에 감명을 받고 거기에 탈리오니의 개입과 그의 낭만적 상상력을 더했다. 반담의 원래 글에 나와 있는 진흙탕 봄철의 전경을 겨울로 바꾸고, 그에 맞게 눈과 얼음, 달빛과 밤을 넣어 일화의 배경을 신비로운 달빛이 비치는 눈 쌓인 겨울밤으로 재탄생시켰다. 또 반담이 말한 사건의 날짜인 1825년을 탈리오니가 유럽에서 성공의 절정기에 있었을 뿐 만 아니라 남편으로부터 버림 받았던 1835년으로 바꾼다.⁵⁸⁾ 이는 탈리오니 일화를 그녀의 가장 절정의 순간에 일어난 사건으로 설정해 작품의 효과를 극대화하기 위한 것으로 보인다. 그는 <탈리오니 보석상자>의 뚜껑 안쪽에 그가 재창조한 탈리오니 일화를 부착했다.

“1835년 겨울의 달밤, 러시아인 노상강도가 마리아 탈리오니가 탄 마차를 멈춰 세웠다. 강도는 매혹적인 발레리나에게 별빛 아래에서 눈 위에 표범 가죽을 깔고 춤출 것을 명령했다. 이 모험담은 이후 탈리오니에게 매우 소중한 기억이 되었다. 이후 탈리오니는 보석상자나 화장대 속에 인공 얼음조각을 넣어 두는 버릇이 생

57) Starr, Sandra Leonard Starr., *Joseph Cornell and the Ballet*, New York: Castelli · Feigen · Corcoran, 1983, p.14.

58) 코넬의 이러한 설정은 그가 읽은 웨인 앤드류(Wayne Andrews)의 짧은 이야기에서 받은 영향도 일조했다. 그 이야기는 앤드류가 익명으로 썼으며 1936년에 발표된 짧은 이야기로 15세기 화가인 안드레아 만테냐(Andrea Mantegna)가 어떻게 자신의 피양새를 버리게 되었는지에 대한 수수께끼의 해답을 모테로 하여 초현실주의와 프로이트의 꿈의 이론을 훌륭히 패러디 작품이다.

졌다. 반짝이는 인공 얼음이 담긴 보석상자는 눈 덮힌 풍경과 별이 빛나는 밤하늘을 연상시켰다.”

작품에 사용된 오브제들은 모두 위의 일화를 나타내는 매개체로 구성 된다. <탈리오니 보석상자>는 빅토리안 스타일의 튼튼한 나무 상자로 되어있으며 이것은 이곳저곳을 떠도는 발레리나 탈리오니와 함께했던 보석함을 의미한다. 상자 내부에는 표범 가죽을 연상 시키는 갈색 벨벳이 깔려 있고 상자 뚜껑의 안쪽에는 탈리오니의 보석을 뜻하는 인조 다이아몬드 목걸이와 함께 코넬이 각색한 탈리오니의 일화가 암청색 바탕의 종이에 타이핑되어 부착 되었다. 상자 본체에는 탈리오니가 보석상자나 화장대 속에 넣어두었다는 인공 얼음조각을 뜻하는 인공 얼음 열 두 개가 있는데 대부분은 칸막이로 구분되어 있는 공간에 꽂혀있고 그 중 몇몇은 위에 훌뿌려져 있다. 인공 얼음이 꽂혀있는 칸막이 아래의 청색 유리 밑에는 다른 목걸이, 목걸이의 파편들, 그리고 유리 조각들이 있다. 작품은 탈리오니가 밟았던 눈과 얼음, 달빛이 반짝이는 밤하늘 아래 표범가죽 위에서 춤을 춘 장면을 인공 얼음과 인조 보석, 벨벳, 푸른 색조를 통해 나타내며, 코넬이 추구했던 낭만주의의 이상적 세계의 표현이기도 하다.

이러한 오브제의 사용은 이후 탈리오니를 주제로 한 일련의 변형작품이자 발레 연작인 <낭만 발레에 대한 오마주>(1942), <무제-탈리오니 유품 상자 (Untitled-Taglioni Souvenir Case)>(c.1942)(도판40), <무제-플로라와 제피르에서의 탈리오니 (Untitled-Taglioni in Flore et Zéphire)>(c.1942)(도판41) 등으로 이어진다.

작품의 구성과 오브제의 사용은 무대 디자인과 그림에서 보석을 사용한 첼리체프(Tchelitchew)와의 친분 관계로 인한 것으로 볼 수도 있다. 다만 코넬은 여기에 탈리오니의 일화를 연상시키는 오브제를 더했다는 점에서 차이점을

가진다. 1948년 그는 <탈리오니 보석상자>에 사용한 인공 얼음의 병렬에 대한 초기의 영감을 회고하며 다음과 같이 썼다.

“근대적 견지: 첫 번째 오마주인 얼음 큐브 상자를 작업하면서 ‘강도’ 사진을 통해 느낀 탈리오니에 관한 살아 있는 강렬한 감정, 얼음과 눈으로 덮인 보석함, 기차에는 눈이 덮여 있다. (도시의 공급 트럭을 유포하는 그랜드 센트럴 역의 객차 게이트를 통해볼 수 있는 것 등으로써 발레 무용수의 ‘요정’을 가장 그래픽적인 방식으로 보여준다.)”⁵⁹⁾

이것은 코넬이 단순히 발레리나와 강도의 일화의 연상에서 나아가 작품에 탈리오니에 관해 감정을 느꼈으며 그녀를 요정의 모습으로 표현한 것임을 알 수 있게 한다.

탈리오니는 코넬이 심취한 낭만주의의 여성에 순수함과 신비함을 모두 가진 여성 이었다. 테오필 고띠에(Théophile Gautier)⁶⁰⁾가 “홀륭한 무용수”라고 설명한 무대 위의 그녀는 영혼의 순수함과 공기 같은 순백함을 보여주었다. 탈리오니는 당시 발레리나의 성적인 매력을 풍기며 테크닉 위주의 춤을 추던 모습과는 상반되는 마른 몸과 긴 팔을 가지고 있었으며 뛰어나게 아름답지도, 몸매가 완벽하게 균형 잡히지도 않았다. 그러나 기록에 의하면 그녀는 춤에서 발산되는 고귀한 숭고함으로 이러한 한계를 뛰어넘었으며, “신성한 탈리오니”, “우아함이 넘치는 마리”라는 타이틀을 얻었다. 코넬은 작품의 위해 준비한 서

59) Starr, Sandra Leonard Starr., 1983, 주57의 책, p.3.

60) 19세기 프랑스의 시인이자 소설가, 비평가로 당대 문예사조의 흐름에 중요한 역할을 하였다. 그는 미우 열정적이고 풍부한 어휘력을 지닌 낭만주의 문학가였으며 낭만발레의 대본가이자 비평가로 주도적인 위치를 차지한다. 그는 발레리나와 발레작품, 공연활동 등에 대해 치밀하고 개성적인 필치로 많은 평문과 기록들을 남겼고 이러한 기록들은 발레 연구가들에게 역사적인 근거가 될 수 있는 자료라 할 수 있다. 노영재, 「Gautier의 비평이 낭만발레에 미치는 영향」, 이화여자대학교 무용학과, 석사학위 논문, 1997, pp.2~3.

류들에 1839년경 그녀의 춤의 동시대적 설명을 끼워 넣었다. 여기에서 그는 탈리오니에 대해 “떠다니는 무언가와 같이, 다시 돌아와야 한다는 의무감 없이 지구를 터치하는 아름다운 효과를 보여주었다.”고 묘사했다.⁶¹⁾

탈리오니는 1804년 유명한 이탈리아 안무가인 필리포 탈리오니의 딸로 스톡홀름에서 태어났다. 그녀는 1832년 안무가였던 자신의 아버지의 작품 <라 실피드 (La Sylphide)>에 날개 달린 공기의 요정으로 출연해 발레리나의 독보적인 위치에 올랐다. 이 작품에서 탈리오니가 보여준 연약하고 고귀한 모습은 낭만주의 발레의 전형이 되었으며 이 때 부터 발레리나의 연약함과 가느다란 모습이 마치 발레리나의 전형인 듯 인식되었다.(도판42)

그러나 무대 위에서의 성공과는 달리 탈리오니의 삶은 그리 순탄치 않았다. 1834년 탈리오니는 질베르 드 부와장(Gilbert de Voisins)백작과 결혼했으나 곧 버림받고 만다. 또 그녀는 명성에 걸 맞는 돈을 벌었지만 버는 만큼 탕진해 은퇴 생활을 빈곤과 함께했다. 탈리오니는 런던으로 이사해, 생계를 위해 그곳에서 부잣집 아이들에게 무용과 품행을 가르쳤다. 코넬은 이러한 탈리오니의 삶에 연민을 느꼈고 앞서 말했듯 강도를 만난 날짜를 1825년에서 1835년으로 바꾸었다. 반담이 말한 날짜는 단순한 착각 (탈리오니는 1837년까지 러시아에 간 적이 없었다)이었지만, 코넬의 작품에서는 그가 탈리오니가 유럽에서 성공의 절정에 있었을 뿐 아니라 남편으로부터 버림받았던 1835년으로 날짜를 바꾸었음을 보게 된다.⁶²⁾ 이것은 앞서 언급 했듯이 그녀의 가장 절정의 순간에 일어난 사건으로 설정해 작품의 효과를 극대화하기 위한 것으로 보인다.

코넬이 설정한 작품의 1835년 이후 3년이 지난 1838년 고띠에는 탈리오니의 춤에 대하여 비판적인 글을 쓴다. 그는 “북쪽의 왕과 왕자들은 너무 많은

61) Starr, Sandra Leonard Starr., 1983, 주 57의 책, p.13.

62) _____. 위의 책, p.15.

꽃과 다이아몬드를 그녀의 발아래 놓았으며, 그들은 탈리오니의 지킬 줄 모르는 발을 무겁게 했고, 탈리오니가 다시는 날아오를 수 없도록 너무 많은 금과 보석으로 짓눌렀다.”고 했다. 이것은 코넬의 <탈리오니 보석상자>의 일화와 잘 맞물린다. 코넬은 탈리오니의 일화에 얼음과 눈, 달빛을 놓았고, 이러한 설정 속에서 그녀는 자신의 귀족 남편보다 더 순수한 연인의 모습을 강도에게서 발견했다. 그리고 자신에게 주어졌던 부(富) 보다 더 오래 지속되는 부(孚)를 발견했을 것이다. 그녀에게서 몸과 부(富)를 강탈할 수 있었던 위치에서 강도는 단지 그녀에게서 전리품으로 춤만을 선택했다. 강도와 탈리오니는 단지 얼음과 담요를 교환의 매체로 삼았을 뿐 이었다. 이러한 자연적인 무대는 코넬이 “얼음과 블루 벨벳, 미드나잇 블루 폴밭, 눈밭을 상기시키는 깨어진 크리스탈로 이루어진 한 편의 시”⁶³⁾라고 했듯이 그가 심취했던 낭만주의 사상과 맞물리고, 무용수와 관객간의 일치되는 상호 작용 속에서 춤의 영혼이 표출된 것은 코넬이 일화 속에서 느낀 감정의 표출이 된다. 코넬은 무용수로서의 무대 위에서의 그녀의 전설과 일치하는 탈리오니의 현실의 이미지를 만들어 냈다. 상자 속에서 탈리오니는 오피리아가 햄릿에게 그러했던 것과 같이 “얼음처럼 순결하고, 눈처럼 순수했다.” 그리고 이 순수함은 코넬이 추구했던 ‘여성=아이’ 혹은 ‘여성=뮤즈’의 특징과 일치한다.

이러한 맥락에서 코넬은 순수하지 않은 않았을 탈리오니의 모습을 배재한 채 그녀가 회상하는 사건을 통해 그 일화에서 나타나는 그녀의 모습을 순수함으로 작품에 나타냈다. 이것은 2년 뒤 <탈리오니 보석 상자>의 연작인 <무제-탈리오니 유품 상자>, <무제-플로라와 제피르 에서의 탈리오니>등에서 이어진다. 또 발레 의상을 연상시키는 망사 천 조각과 작게 조각난 유리 파편 등을 사용한 <무제-플로라와 제피르 에서의 탈리오니> 상자의 내용은 여전히 강도와 함께 한 탈리오니의 하룻밤의 발자취를 보여주려 하고 있다. 다만 이

63) 코넬은 1948년 <탈리오니 보석상자>에 관해 이렇게 특징 지었다.

작품에는 “그 때 이후로 내내, 별빛이 비추는 밤에 하얀 형체가 눈과 얼음으로 빛나는 카펫에 보석같이 흩뿌려진 바람의 음악에 맞춰 빙빙 돌고 있다”는 글이 삽입되어 코넬이 나타내고자 했던 낭만주의 문학에 근거한 ‘여성=아이’, ‘여성=뮤즈’의 이미지를 구체화한다. 코넬은 이 작품의 상자 뚜껑에 탈리오니의 무대를 그린 알프레드 에드워드 샬론(Alfred Edward Chalon)⁶⁴의 그림을 바탕으로 한 석판화를 옮겨 놓았다. 탈리오니의 단독 아라베스크를 묘사한 작품 <무제-플로라와 제피르 에서의 탈리오니>에서, 코넬은 발레에서 연인에 의해 죽음을 맞이한 요정이었고, 실제 인생에서 남편에 의해 버림받은 요정이었던 마리 탈리오니를 신화 속 날개를 단 꽃과 과실과 풍요, 봄의 여신 플로라(Flora)로 나타냈다.

<탈리오니 보석상자>는 다른 한편으로 시각적으로 보여 지는 형식에서 뒤샹의 <로즈셀라비여 왜 재채기를 하지 않는가? (Why not Sneeze Rose Selavy?)>(1921)(도판43)와 유사하다고 언급되기도 하지만 <탈리오니 보석상자>에서 보여 지는 이러한 낭만적 특징들은 낭만주의의 정신적 기조인 동경에 기초 한다. 동경에서 출발하여 동경 속에서 진행하다가 벗어나지 못한 채 완성에 이르지 못하고 영원한 생성과정 속에 있게 되는 것이다. 이것은 코넬의 탈리오니 또한 그가 동경했지만 결코 그녀를 소유하지 못하는 그의 욕망을 작품을 통해 소유한 것으로 해석 하게 한다. 낭만과는 동경이 단지 동경으로 끝나는 것을 원치는 않았다. 왜냐하면 그것은 곧 정체를 의미하기 때문이다. 따라서 동경은 또다시 동경으로 이어져 연속되고 존속되어야 했다. 이러한 동경의 이어짐은 코넬의 작품에서 여성에 대한 그의 끝없는 동경과 그것에서 비롯된 욕망으로 이어진다.

이후 코넬은 상자작업과 『댄스 인덱스 (Dance Index)』의 표지, 기사 디자

64) 샬론은 빅토리아 여왕의 궁정 화가였으며, <라 실피드> 속의 춤추는 탈리오니를 그린 일련의 그림으로 가장 유명하다.

인 등을 통해 발레에 관한 연작들을 전개함과 동시에 발레리나 외에도 여배우, 소녀 등의 모티브를 통해 그의 여성 이미지를 전개한다.

2. 여배우: <로렌 바콜의 페니아케이드 초상 (Penny Arcade Portrait of Lauren Bacall)>(1945~46)

1944년 코넬은 영화 <소유와 무소유>의 홍보 포스터를 통해 여배우 로렌 바콜을 보고 그녀에게 매혹된다. 그 여배우의 사진이 그에게 준 강렬함은 그녀의 아름다움 때문만은 아니었다. 코넬은 그녀에게서 어릴 적 영화관에 갔던 추억을 상기했다.⁶⁵⁾ 조디 하우트만에 따르면, 바콜은 코넬을 유년기, 사춘기, 뉴욕 생활의 초기로 되돌려 보냈다. 실제로 코넬은 “이러한 특성들 때문에 그 영화를 대여섯 번이나 봤다.”고 서술했다. 이를 계기로 코넬은 바콜에 대한 자료를 수집하기 시작했으며, “로렌 바콜의 첫 영화 출현으로 일어난 강렬한 관심으로부터 모든 스틸 사진에서 흔히 경험하는 즐거움을 느꼈다.”⁶⁶⁾ 그는 바

65) 하워드 혹스(Howard Hawks)의 워너브라더스(Warner Brothers)사는 영화 <소유와 무소유>의 19살의 섹시 스타 바콜의 도발적인 눈빛을 부각시킨 시킨 사진으로 광고 포스터를 만들었다. 바콜은 『하퍼스 바자 (Harper's Bazaar)』에서 의류 모델을 하던 혹스의 부인에 의해 발탁되었는데 이러한 신데렐라 스토리 와 할리우드에 의한 그녀의 변모 (혹스는 그녀의 목소리를 저음으로 낮추게 하려고 매일 5시간 이상 소리를 지르게 했다는 루머가 있었다)는 계속해서 매스컴을 통해 보도 되었다. 영화 시사회를 통해 바콜이 출중한 연기를 했다는 것이 분명해지자, 워너 브라더스의 중역진들은 스튜디오 역사상 가장 광대한 홍보 활동을 시작한다. 바콜은 곧 국내에서 가장 유명한 여배우가 되었다. 처음 이러한 현상에 관해 코넬은 “성적인 야단법석”이라고 지칭하며 불쾌함을 표시하며, 이후 <소유와 무소유>에 관해 “그 당시에는 볼 만한 가치가 있는 것으로 보이지 않았던 것 같다...한없이 따분한 사진과 한없이 따분한 영화배우, 그리고 굉장히 평범하고 진부한 이 시대에 속하는 것 같다고 확신 했었다.”고 언급했다. 그러나 바콜의 포스터를 보자마자 바콜에게 매혹 당했다. Hauptman, Jodi., 1999, 주19의 책 p.55.

66) _____, 위의 책, p.57.

콜에 관한 자료의 수집⁶⁷⁾을 통해 당시 그녀가 19살에 불과한 것을 알았고, 어린 시절 사진을 통해 영화 속의 섹시한 여성의 이미지와 반대되는 순수한 이면의 모습을 찾아내었다. <로렌 바콜의 페니 아케이드 초상>은 1946년 휴고 갤러리에서 열린 「여성의 초상-조지프 코넬의 상자 구조물과 배치 (Portraits of Women-Construction and Arrangements by Joseph Cornell)>」 전에서 처음 선보였다. 당시 코넬은 1942년부터 시작된 <메디치 연작> 제작 중에 있었는데, 앞서 언급한 로렌 바콜의 영화 포스터를 보고 곧 그녀에 대한 자료 수집과 함께 작품을 제작을 시작했다.

<로렌 바콜의 페니 아케이드 초상>은 코넬이 “동전과 플런저(plunger) 혹은 밝은 색이 칠해진 핀 볼로 작동되는 일종의 오락 행락지의 새로운 고안물 캐비닛”으로 묘사했듯이 아케이드 게임의 형태를 띤다. 이전 작품인 <메디치 슬롯머신 (Medici Slot Machines)>⁶⁸⁾(도판44)과 <스위스-슛-더-슛츠 (Swiss Chute-the-Chutes)>(도판45)를 본떠 만든 목재 상자 작품으로 상자의 내부는 전체적으로 푸른빛으로 칠해져 있고 크게 세 부분으로 나누어진다. 맨 위 쪽에는 뉴욕의 건물 사진이 붙어있고 중간 부분의 중앙에는 강렬한 눈빛을 하고 있는 바콜의 흑백 얼굴 클로즈업 사진이 부착되어있다. 바콜의 모습은 작품에서 차갑고 이상화된 강렬한 눈빛을 가진 여성의 얼굴 클로즈-업 사진으

67) 코넬은 <로렌바콜의 페니 아케이드 초상>을 보완하기 위해 바콜과 관련된 자료를 수집했다. 밝은 파란색 폴더에 보관용으로 보관되어있는 서류에는 코넬의 작업 기록과 구성 계획, 지도, 워너 브라더스사의 홍보부에서 얻은 바콜의 사진들, 『스크린랜드 (Screenland)』와 『실버 스크린 (Silver Screen)』, 『무비랜드 (Movieland)』와 같은 예능 잡지, 바콜의 영화와 활동을 논평한 신문 사설이 포함되어있다. 비록 <로렌 바콜의 페니 아케이드 초상>은 1946년 「낭만 미술관 (Romantic Museum)」전에 전시되는 것으로 완료되었으나, 코넬은 사망 2년 전인 1970년까지 계속해서 <로렌 바콜 서류 (Lauren Bacall Dossier)>에 항목을 추가했다. 바콜의 서류는 특정 작품을 위해 특별히 창조된 아카이브 프로젝트이다.

68) 3절에서 알아볼 <메디치 공주>는 <로렌 바콜의 페니 아케이드 초상> 이후에 제작된 것이지만 코넬의 <메디치 연작>은 이전에 제작되기 시작한 것으로 <로렌 바콜의 페니 아케이드 초상>은 <메디치 슬롯 머신>같은 <메디치 연작>들에서 형태적 영향을 받은 작품이다.

로 나타난다. 작품은 전체적으로 푸른색을 띄는데 코넬의 작품에서 푸른색은 앞 절에서 살펴보았듯이, 낭만주의 문학 노발리스의 『푸른꽃』에서 그 배경을 찾을 수 있다. 코넬은 초기작에서부터 즐겨 푸른색을 사용했다. 또 <로렌 바콜의 페니 아케이드 초상>이 영화적 매체를 사용했다는 점에서 코넬의 1936년 영화 <로즈 허버트>와 연관 지을 수 있다. 코넬은 이 영화에서도 전체적 화면을 푸른색으로 나타낸다.

작품의 상단 부분의 뉴욕시는 바콜이 얼굴에서 자신의 성적 매력을 나타내는 것처럼 포르노 샵(Shop)이 있는 타임 스퀘어의 음란하고 선정적인 이미지를 내포한다. 실제로 코넬은 그 거리들의 선정적 이미지에 무척 불쾌하면서도 그곳을 향하고자 하는 충동을 떨쳐버릴 수 없어 하는 자신을 자책했다고 한다.⁶⁹⁾ 코넬에게 뉴욕은 한편으로는 콜라주 수집이 가능한 보물창고임과 동시에 자신이 미술가가 될 수 있도록 이끈 도시였지만 다른 한편으로 자신이 금지한 환락의 세계를 엿볼 수 있게 해 준 도시로써, 뉴욕은 두 가지 상반되는 특성을 가진 곳이었다. 이것은 바콜에 대한 그의 태도와도 일치한다. 즉 코넬은 순수한 소녀와 팜프파탈적 여성의 이미지를 바콜에게서 발견한 것이다.

그녀의 사진을 중심으로 양 옆에는 나무틀 안에 어릴 적 그녀의 사진, 영화의 스틸 사진, 키웠던 개의 사진이 있다. 또 상자의 내부에는 관객에게 보이지 않는 내부를 통과하는 일련의 유리 경사로들이 있다. 이것은 이 상자 작품이 게임에 근거한다는 것을 입증하는 것으로 오른쪽 상단에 있는 문에 작은 공을 놓으면, 공은 경사로를 타고 내려오고 (관람자는 공이 바콜의 얼굴을 지나 굴러 내려오는 것을 보게 된다.) 바닥 쪽에 반사된 칸막이에 와서 멈춘다. 공이 작품의 내부를 돌아 오른쪽 하단에 있는 문을 통해 나오면 게임은 끝난다. 코넬은 이러한 움직임, 공이 작품을 관통하는 것에 관해 관람객으로 하여금 그

69) Hauptman, Jodi., 1999, 주19의 책, p.80.

초상화의 주제로부터 시간과 공간을 통과하게 하는 “여행이 된다.”고 설명했다.⁷⁰⁾ 이것은 욕망의 대상이라는 시각에서 볼 때 상당한 성적 의미로 해석될 수도 있다. 즉 작품의 윗부분의 뉴욕이라는 도시의 풍경을 지나 클로즈업된 바콜의 팜프파탈적 성적 매력을 느낀 뒤 성적 이미지와는 상반되는 그녀의 과거의 순수한 모습을 본 관객은 다시 통로를 통해 밖으로 나오는 것이다.

이러한 작품에서 가장 두드러지는 요소는 상자 중앙에 있는 파란색 유리의 판유리 뒤에 있는 바콜의 얼굴 클로즈-업 사진이다. 영화의 연구에 큰 자취를 남긴 로라 멀비(Laura Mulvey)에 따르면, 이러한 클로즈-업 효과는 관음증과 맹목적 숭배의 정신분석학적 범주에 근거한 것으로 “남근이 없는 여성의 몸은 결핍을 의미하며 남성 관객의 입장에서는 거세에 대한 불안감을 불러일으킨다. 카메라맨과 편집자에 의해 맹목적으로 숭배된, 말하자면 ‘완벽한 산물로’ 변형되고 ‘양식화되고 산산이 분해된’ 여성이라는 대상은 이제는 숭배되고 더 이상 위협적이지 않다.”⁷¹⁾ 1910년대 할리우드 스타 시스템이 낳은 최초의 대스타로 기록되는 메리 픽포드(Mary Pickford)에서부터 1930년대 그레타 가르보(Greta Gustafson)에 이르기까지, 여배우의 이미지란 주로 얼굴의 아름다움과 거기서부터 파생되는 신비한 느낌에 집중되어 있었다. 세속적인 느낌에서부터 해방된 천사의 신비로움을 가졌다는 가르보의 얼굴 클로즈-업은 이후 남성 감독의 ‘여성=뮤즈’에 대한 판타지가 개입된 내밀한 여배우의 클로즈-업에 관한 전통을 만들에 내기도 했다.⁷²⁾

로렌 바콜의 클로즈-업된 사진 속의 뇌쇄적 시선은 여성으로서의 바콜을 상징하지만 한편으로 앞서 초현실주의에서의 눈이 상징하는 이미지로 해석될

70) Hauptman, Jodi., 1999, 주19의 책, p.61.

71) _____, 위의 책, p.73.

72) 심정순 편, 심정순 역, 『여성의 눈으로 본 섹슈얼리티와 대중문화』, 도서출판 동인·승실대 여성 문화 연구소, 1999, p.177.

수 있다. 눈은 초현실주의자들의 근원적 문제의식을 표상하는 것이며 초현실주의의 비전과 직결된다. 이들의 작품에서 눈은 대체로 절단된 눈, 감은 눈, 텅 빈 눈 등으로 나타난다. 에른스트는 폴 엘뤼아르(Paul Eluard)의 시집 『반복』(1922)의 표지 일러스트에 양손으로 잡고 있는 실에 꿰어진 눈의 이미지를 표현한다.(도판46) 절단된 눈의 상징성은 루이스 부뉴엘의 영화 <안달루시아의 개>의 첫 장면, 면도날이 젊은 여성의 눈을 절단하는 장면에서 나타난다.⁷³⁾ 또한 벨머는 <눈의 역사에 관한 습작(Etude pour l'Histoire de l'oeil)>(1944)에서(도판47)에서 눈과 성기를 동일시한다. 여성의 얼굴과 외음부가 겹쳐진 벨머의 그림에서 볼 수 있는 주체는 오른쪽 눈이 아니라 그것과 겹쳐진 여성의 외음부이다.⁷⁴⁾

이 같은 맥락에서 바콜의 눈은 코넬 여성 이미지의 여성에 관한 성적 판타지의 표현이라 해석할 수 있다. 더구나 <로렌 바콜의 페니 아케이드 초상>의 클로즈업 된 이미지들은 상자의 유리 뒤에 있어 손에 닿지 않는다. 이러한 상자 작품의 구조는 앞면이 투명 함에도 불구하고 관객과 사진 사이에 건널 수 없는 한계와 그림으로 인하여 더 원하게 만드는 안타까움을 표현하고 있다. 바콜에게 닿으려고 애쓰더라도 손에 닿은 것은 막혀 있는 유리인 것이다. 코넬의 상자는 앞면이 투명함에도 불구하고 막혀있는 유리는 가질 수 없는 매력과 한계를 나타낸다. 이와 함께 상자의 틀 주변에 있는 그녀의 이미지의 증가와 반복은 장면의 맹목적 숭배의 특성을 강조한다. 또 바콜의 사진 양 옆으로 배치된 그녀의 어린 시절의 사진은 클로즈-업 된 사진의 뇌쇄적인 ‘여성=팜프 과탈’의 바콜과는 상반되는 ‘여성=아이’의 모습을 나타낸다. 이러한 양면적인

73) 눈이 중심이 되는 이 장면 발 앞에는 자연에서 벌어지는 유사한 장면이 나온다. 칼날 같은 얇은 구름이 달 위를 가로로 분할하면서 지나간다. 달은 구름의 날카로운 칼날로 절단되고 이어서 인간의 눈은 면도칼로 절단된다. 조윤경, 2008, 주49의 책, p.73.

74) _____. 위의 책, p.75.

여성 이미지의 혼재는 코넬의 특징적 표현으로, 보는 이들이 바콜의 관능적인 클로즈업 사진에 매료 되었다면 자신이 그랬던 것과 마찬가지로 그 속에서 바콜의 순진한 모습을 그녀의 어린 시절의 사진을 통해 알기를 바라는 것을 뜻한다. 코넬의 이러한 여성의 양가적 특성은 초현실주의에서 보여 지는 여성 이미지의 특징과 유사하다. 또 초현실주의자들의 그림에는 창문이 있어 그 안을 들여다 볼 수 있어야 한다고 했던 브르통의 말이 연상되는 유리에 칠해진 수편, 수직의 선들은 아넷 미켈슨(Annette Michelson)이 설명하기를, “클로즈업과 확대, 편집의 (리드미컬한) 패턴은 얼굴과 몸을 탈구시키고 재형성하고 변형시킨다.”⁷⁵⁾

정리하자면, 코넬은 바콜의 성적 특징이 드러난 얼굴에 매료됨과 동시에 브르통의 『나자』 등장하는 여인의 푸른 장갑에 브르통이 느꼈던 것처럼 한편으로 두려움을 느낀다. 겁이 난 코넬은 순수함으로 늘 위장해 온 자신의 불온하고 모순적인 감정과 반응을 타협하기 위해, 즉 또 다른 맥락에서 문화 역사가장-크리스토프 애그뉴(Jean-Christophe Agnew)가 욕구의 표현 형식이라고 부른 갈등을 해결하기 위해 <로렌 바콜의 페니 아케이드 초상>을 이용한다. 코넬에 따르면, 그 상자는 “게임이고 초상화이고 (그녀만큼이나 순수하게 미국적인) 오락실에 있는 기계이지만 빛나고 깨끗한 외모에 할리우드라는 술과 담배 연기, 슬로우 모션 폭력 행위에 그을린 것이다.”⁷⁶⁾ 바콜은 코넬에 의해 작품에서 순수하게 나타난다. 할리우드의 연출과 팬들이 내밀하고 관능적인, 섹시한 인물로 그녀를 받아들였음에도 불구하고, 코넬은 할리우드 홍보의 막을 넘어 실제 혹은 그가 자연스러운 바콜을 볼 수 있다고 생각했다.

코넬은 성적으로 바콜에게 욕망을 가졌음에도 불구하고 그러한 욕망을 순수

75) Hauptman, Jodi, 1999, 주 19의 책, p.73.

76) _____, 위의 책, p.77.

함을 통해 감추려 하였다. 욕망과 순수한 모습의 이상적 여성 이미지 사이의 그의 갈등은 영화제작자 스탠 브랙키지(Stan Brakhage)가 아내의 출산 장면이 담긴 두 편의 영화 <창문 물 아기 움직임 (Window Water Baby Moving)>(1959)과 <탄생의 선율 (Thigh Line Lyre Triangular)>(1961)를 코넬에게 보달라고 청했을 때 명백하게 드러난다. 코넬은 가장 육체적인, 그리고 불완전하기 까지 한 순간에 여성의 신체를 찍은 장면을 접했을 때, 자신이 생각하는 “순수한 매체에는 그러한 소재가 부적합하다”고 주장하면서 난폭하게 반응했다. 이후 그는 브랙키지와 두 해 이상 말 섞기를 거부했다.⁷⁷⁾ 그러나 그가 수집한 자료들은 그가 말하는 순수한 여성의 모습과는 모순된다. 그녀가 <소유와 무소유>를 찍을 당시 19살에 지나지 않았다 하더라도, 바콜이 연기한 인물은 어린 소녀가 아니라, 완전히 성숙한 여인이었으며 성적 매력을 발산한다. 코넬은 예능 잡지에 있는 이야기뿐 아니라 그녀의 영화상 등장인물을 무시하면서, 거리에서 그가 몰래 쫓아가 관찰하곤 했던 순수 자체라 부른 어린 소녀들에게 바콜을 비유했다. 코넬은 소녀들에 관한 자료를 그가 순수하다 여기는 십대 소녀로 지칭한다. 그는 자신의 엄청난 파일들 중에 하나에서 “십대 소녀가 가을 햇볕을 지나는 것이 보인다...위아래로 검은 (밤색) 머리카락에 열린 파란색 스웨터를 입고 높은 턱뼈와 가냘픈 몸매에 수척하고 창백하지만 그녀는 모든 가게들을 지나 사지도 않은 채 공상 쇼핑을 하며 돌아다닌다 - 이 순환하는 시적 현상은...”라고 묘사하고 있다.⁷⁸⁾ 코넬은 그런 소녀들을 “인종의 가장 순수한 구성원들...아이와 여성의 타고난 영성을 행했던 것처럼 겸비하고 있는...타락하고 그을림으로 더러워진 세상에서 원시의 순수함의 균형”으로 간주했다.⁷⁹⁾ 어쩌면 이 소녀들에 대한 순수함의 언급은 완벽하게

77) 앞의 책, p.77.

78) _____, p.78.

79) Auerbach, Nina., 「Alice and Wonderland: A Curious Child」, Victorian Studies 17,

순수한 소녀들에 관심을 가지는 그 자신 또한 타락 할 수 없다는 지론 하에 이 소녀들을 순수함으로 부름으로써 자신의 성도착의 죄를 용서한 것인지도 모른다. 따라서 이것은 자신의 성적 느낌을 인정하기를 거부하고, 성애적인 욕망을 깨끗함과 순수함이라는 어린 소녀에 대한 감탄으로 재구성한 것이라 여겨진다.

다른 한편으로 소녀들을 따라가 열보는 코넬의 관음적 성향은 작품에서 바콜의 얼굴위에 가로로 세워진, 수직 수평의 선과 함께 마치 유리판은 블라인드를 상기시킨다. 사진 속의 바콜은 한편으로 블라인드의 뒤에서 누군가를 몰래 지켜보고자 하는 코넬 자신의 욕망을 투영한 것인지도 모른다. 또 이것은 반대로 관객이 바콜을 지켜보는 위치에 있는 것으로도 설명 될 수 있다. 코넬의 관음적인 시선을 관람객 또한 경험하게 하는 것이다.

코넬은 변색된 것을 순결한 것으로, 성적인 것을 순수한 것으로 다시 상상한다. 작품에서는 이러한 성적인 부분은 그녀의 어린 시절의 사진에서 보여지는 순수함과 게임기에서 착안한 상자의 구조로 인해 감추어진다. <로렌 바콜의 페니 아케이드 초상>에서 내부 경사면과 굴러다니는 공은 이런 감추어진 성적 모티브를 이면에 가진다. 조디 하웁트만은 이 공이 “한쪽에 삽입된 공은 일시성을 시각적 부분으로 소개할 뿐만 아니라 성적인 만남을 추상하고 관객을 침입자나 참여자로 변형시킨다. 맨 위에서 아래로 계속해서 굴러 내려오는 공의 움직임은 육체의 분출을 제어하기 힘든 무형적인 경계선과 틀 속으로 나타내면서, 공은 상자 가운데를 통과하면서 사실상 바콜 얼굴의 얼어붙은 맹목적 숭배에 생명을 불어넣는다.”고 분석했다. 이러한 성적 맥락에서 공은 바콜을 가지고 싶은 코넬의 욕망을 대체하는 도구라 여겨진다.

자코메티(Giacometti)는 매달려 있는 공을 성적 대상과 관련된 이중의식을

no.I, September, 1973, p.32.

나타내는 도구로 사용했다. 매달려 있는 공은 둥근 모양을 한 남근의 숭배의 미, 공 모양은 고환, 엉덩이, 눈 등을 암시한다.⁸⁰⁾(도판48)

이를 통해서, <로렌 바콜의 페니 아케이드 초상>에는 코넬 작품의 여성 이미지의 ‘여성=아이’와 ‘여성=팜프파탈’의 양가적 특징인 나타나 있다는 것을 알 수 있었다.

3. 소녀 : <메디치 공주 (Medici Princess)>(1952~54)

<메디치 연작>은 1940년대 초에서 1950년대에 걸쳐 제작되었다. 이 시기 코넬은 앞서 알아본 <탈리오니 보석상자>나 <로렌 바콜의 페니 아케이드>와 같은 작품들을 제작하지만 이 기간 동안 하나의 모티브를 이용해 가장 많은 수의 작품으로 제작된 것은 <메디치 연작>이었다.

<메디치 연작>에 대한 코넬의 최초의 영감은 르네상스 시대의 화가 소포니스바 안구이솔라(Sofonisba Anguissola)⁸¹⁾의 <검, 장갑, 개를 들고 있는 소년의 초상 (Portrait of a Boy with Sword, Gloves and Dog)>에서의 코지모 I 세(Cosimo I)의 아들 피에르 데 메디치(Piero de Medici)의 초상으로 그려졌던 것의 복사본이었다. 코넬은 1939년 10월 『아트 뉴스 (Art News)』를

80) 할 포스터, 2005, 주37의 책, pp.149~150.

81) 19세기에 활동한 여성 미술가 중 가장 잘 알려진 작가인 소포니스바 안구이솔라는 이탈리아 귀족 집안에서 태어났다. 자유로운 정신을 가졌던 그녀의 아버지는 안구이솔라를 포함한 다섯 딸에게 그림 공부를 비롯해 당시로서는 예외적으로 최고의 교육을 시켰다. 이 덕분에 그녀는 스페인 왕실의 초상화가로써 활공 할 수 있었다. 이탈리아의 르네상스 시대의 화가이자, 건축가, 미술사가였던 조르주 바사리(Giorgio Vasari)는 형식적인 정면 초상화와 측면 초상화에 대비되는 회화식 초상화(conversational portrait)의 발전을 안구이솔라의 공으로 돌렸다. 니콜라 호지·리비 앤슨, 박진아 역, 『미술교양』, 거름, 2007, p.23.

통해 그 그림을 접했다. 코넬은 이 복사본을 1942년부터 슬롯머신 형태 속에 결합시킨다.⁸²⁾ 이 맥락에서 1944년 두 번째 슬롯머신 형태의 작품이 제작되었는데 이것은 브론치노(Bronzino)가 피에르 데 메디치의 여동생 마리아 데 메디치(Maria de Medici)를 그린 초상화 <비아 디 코시모 데 메디치 (Bia di Cosimo de' Medici)>(c.1542)(도판49)를 모티브로 했다.⁸³⁾ 이것은 1948년의 <메디치 공주>로 이어지고, <메디치 공주>(1952~54)에 이르기 까지 작품의 모티브가 된다.

이 절에서 알아보고자 하는 <메디치 공주>(1952~54)는 <메디치 연작>의 후반기 작품에 해당한다. 작품 속의 메디치 공주는 당시 메디치가의 권력과 부를 상징하듯 어린 나이임에도 불구하고 당시 여인들이 착용하던 진주목걸이와 보석들을 착용하고 있다. 작품의 바탕이 되는 푸른색, 메디치 공주의 시선과 클로즈업된 상반신, 무표정 함 속에 나타나는 소녀다운 순수함은 코넬의 여성 이미지의 특징을 작품 속에 함축적으로 내포하고 있다는 점에서 주목된다.

<메디치 공주>는 노발리스의 「푸른 꽃」의 소녀의 순수한 이미지를 상징하듯 푸른색 유리로 덮혀있다. 이 유리 표면에는 앞서 제작된 <메디치 연작>와 <로렌 바콜의 페니 아케이드 초상>에서도 볼 수 있는 수직, 수평의 선들이 그려져 있다. 이 선들은 중심에 위치한 메디치 공주를 분할한다. 초상을 중심으로 좌우에는 네 등분으로 나누어져서 동일한 작은 초상이 각각 다섯 개씩 있다. 좌우의 작은 초상이 중앙의 것과 다른 점은 작은 초상들이 네 등분된

82) 메디치가 왕자는 코넬을 상징 한다고 볼 수 있다. 실제로 1939년 10월 14일자 「아트 뉴스 (Art News)」의 한 사설에서는 모델이 8살에 어머니를 여윈 피에로 데 메디치(Piero de' Medici)와 동일시되었다. 코넬은 아버지의 사망을 경험한 자신의 어린 시절의 비극과 관련성을 느꼈을지도 모른다. Waldman, Diane, 2002, 주10의 책, p.74.

83) 장영아, 죠셉 코넬(Joseph Cornell)의 상자작품에 나타나는 유희성에 대한 연구, 이화여자대학교 미술사학과, 석사학위논문, 2000. p.46.

그림의 한 조각씩을 잃어버린 형태를 띠고 있다는 것이다. 이들은 모두 중앙의 것과 마찬가지로 수직과 수평의 선들로 분할되어 있으나 반대로 미완의 모습이다. 아래에는 앞서 제작된 메디치 연작들과 마찬가지로 게임 판을 연상시키는 그림이 깔려 있고 구슬하나가 놓여있으며 오른쪽에는 주사위 모양의 사각 물체가 놓여 있다. 이러한 게임 판이나 구슬은 <메디치 연작>에서 공통적으로 보여 지는 특징이다.

앞서 제작된 1948년의 <메디치 공주>(도판50)는 여행지도로 덮여있는 수직 벽기둥으로 인해 소녀가 다른 장난감과 분리되어 있다. 소녀의 왼쪽과 오른쪽 옆 부분에는 르네상스 화가 핀투리키오(Pinturicchio)의 <소년의 초상 (Portrait of a Boy)>(1480~85)의 이미지가 그려져 있는 매여 있지 않은 나무 블록들이 있다. 그 칸에는 별과 숫자들이 그려진 다른 블록들과 구슬 한 개, 책 몇 권이 들어있다. 파란색 칠이 되어있는 부분뿐만 아니라 불투명한 옐렌지색 공과 투명한 붉은색 구슬, 금속 책과 용수철, 판유리, 거울들이 공주의 넓게 색칠된 이미지를 효과적으로 돋보이게 한다. 공주 바로 밑에 있는 서랍에는 다른 대상물들과 함께 여행 지도와 보라색 깃털, 지도와 호일로 포장되어 있는 부채, 분홍색과 은행 호일공이 있다. 코넬은 이것들을 이용하여 공주의 상황을 설명했다. 보라색 깃털과 부채는 그녀가 되고자 하는 여성과 군주를 의미한다.

다른 메디치 상자인 <핀투리키오 소년 (Pinturicchio)>(1942-52)(도판51)에서 코넬은 다시 핀투리키오의 작품 속의 소년을 선택했다. 이 작품은 <메디치 공주>(1952~54)와 짝을 이룬다고 언급될 만큼 기법이나 초상의 이용, 색감등 유사성을 나타낸다. 소년의 초상은 갈색으로 소녀의 초상은 푸른색은 칠해져 있다. 그 색깔들은 장엄함과 순수성의 색, 순수의 이상, 유년기적 아름다움을 나타낸다. 코넬은 르네상스 풍 이미지를 이용하여 왕자와 공주를 과거 시대에

두고 고미술 은판사진처럼 파란색이나 갈색으로 칠이 된 유리 뒤에 놓아, 르네상스 풍 왕자와 공주의 상상적 역사를 구성했다. 메디치 상자들에서는 여행 지도로 만들어진 유럽 도시들의 도식으로 이미지들을 병렬하고 르네상스 시대 아이가 현재에 살아있으며 상당히 많은 실제의 동시대 아이가 되도록 구슬과 잭, 코르크 공과 같은 실생활 대상과 함께 조합했다. 코넬은 3차원 장난감과 2차원 이미지를 대조하고 색이나 광택으로 대상의 효과를 강조했다. 더 나아가 대상의 움직임은 왕자나 공주의 정적인 이미지와 대조함으로써 그들의 차이를 강화시켰다. <메디치 연작>에서 블록, 게임판, 지도처럼 생긴 그림들은 코넬 자신의 어린 시절의 추억에 기인한 것으로, 장난감들은 메디치가의 피로 얼룩진 역사와 비극을 표현함과 함께 행복했던 시절이 이제 그들에게는, 그리고 그에게서도 흘러가버렸다는 것을 뜻한다. 코넬은 이러한 자신의 순수한 어린 시절의 추억을 의미하듯 르네상스 소녀를 작품에 나타냈다.

다른 한편으로 <메디치 연작>과 비슷한 시기 코넬이 제작한 <크리스탈 케이지>지에서 그는 이러한 순수의 상징으로 상상속의 소녀 베레니스를 이용한다. 1934년부터 1967년까지 지속된 코넬의 소녀 이미지의 모음이라고 할 수 있는 <크리스탈 케이지>에서 그는 순수와 뮤즈의 여성으로서 소녀를 택하고 이미지를 수집했다. 이러한 점은 메디치 공주와 같은 맥락에서 설명된다. 두 작품 속의 소녀의 이미지는 과거와 현재, 실상과 가상에서 끌어 나온 어린 베레니스들인 것이다. 그리고 이것은 한편으로 코넬의 아동기에 대한 탐색이다. 코넬은 이것에 관해 “그 아름다움과 순수, 의존성, 운명의 가능성들은 실제 삶뿐만 아니라 가상과 시에서도 우리의 감수성에 강하게 호소한다.”, “우리 자연의 모든 공감들은 아동기와 강렬한 관심의 대상을 표현하기 위해 조합한다.”라고 언급한다. 이것은 코넬의 소녀에 대한 관심의 정당성을 제공한다. 상자들은 ‘있고 있던 게임들’이나 장난감 극장으로 상상되고, 슬롯머신은 르네상

스 시대 소년과 소녀의 차지가 된다. 사물에 대한 성인의 애착의 원인을 아동기의 장난감 경험에서 찾았던 다우드라이트(Daudelaire)처럼, 코넬도 1942년 11월 9일 기록에서, 그 자신이 “인간의 완전한 개인적 역사는 아동기에 잠재해있다는 이해”를 했다고 설명한다.⁸⁴⁾ 그러나 이것과 더불어 코넬의 작품에는 동경과 욕망의 대상으로의 여성이 내제되어있다.

초현실주의는 아동기 상상의 비경계성을 획득하려는 낭만파적 노력에 초점을 맞추었다. 코넬과 초현실주의의 어린애 같은 충동 간에는 많은 유사점의 예들이 있지만, 테어도어 아도르노(Theodor Adorno)의 에세이 『초현실주의 회고 (Looking Back at Surrealism)』에서 에른스트의 빅토리아풍 삽화의 조합으로 구성된 콜라주 소설 <100개의 머리를 가진 여인>을 검토하여, 초현실주의가 “아동기 경험을 비난함으로써 폭로하기 위해 시도한다.”라고 주장한다.⁸⁵⁾ 아도르노는 작품들에 나타나는 어떤 “무의식적 상징성”을 부정한다. 대신, 그는 그것들의 역사로의 회귀의 도발이 “과학기술적으로 합리화된 세계의 추상적이고 관료화된 균일성”으로부터 우리를 자유롭게 할 것이라고 생각한다.⁸⁶⁾ 아도르노의 주장은 코넬의 작품의 근거가 된다. 코넬은 동시대 인쇄물을 변형시키기 위해 비눗방울 세트, 빅토리아 시대 오락물, 페니 아케이드 머신 등을 이용한다.

이 당시 코넬은 전쟁 중에 공장 일을 하면서 한 젊은 여성을 만났다. 멀리서 그녀를 황홀하게 바라보는 것밖에는 할 수 없는 자신의 무능함에 좌절하여 자신의 작품을 완성하고자 돌아섰다.⁸⁷⁾ 메디치가 공주는 그 생각들, 즉 배우

84) Hauptman, Jodi., 1999, 주 19의 책, p.164.

85) Adorno, Theodor., 「Looking Back on Surrealism」, Howe, Irving. (ed.), *The Idea of the Modern in Literature and the Arts*, New York: Horizon, 1967, p.222.

86) Krauss, Rosalind., *The Optical Unconscious*, Cambridge: MIT Press, 1993, p.34.

87) Waldman, Diane., 주 10의 책, p.74.

자에 대한 열망의 결과물로 해석되기도 한다. 브론지노의 <비아 데 메디치> 그녀는 젊음과 순수함의 이상향이지만 귀족으로써 그녀는 넘보기 어려운 존재이다. 코넬은 자신의 갈망이 헛된 것임을 인정하면서 그녀를 시간과 공간상 아주 거리를 두고 유리 뒤에 배치해두었다

코넬의 작업 방법은 변형을 필요로 했다. 그는 종종 꿈의 회상으로 시작하였는데 이것은 일기에 기록하도록 영감을 주었고 다른 원천에서 재료를 수집하여 마음속에서 오랜 기간 창안된 후 전체 형태를 갖추게 되었다. 이러한 과정은 의식적 사고의 출발점으로 내적 상상을 사용하는 초현실주의 신념에서 기인했다. 코넬은 종종 자신이 (그가 “하루살이”라고 불렀던 시적이고 정서적인) 특별히 시각적인 재료의 작은 부분 외에는 포착하지 못한다고 말했다. 하나의 주제를 가지고 여러 변형 작품을 만든 그의 작업 방식은 그의 좌절을 풀어주는 자연스런 방식이 되었다. 코넬이 조가비, 유리구, 우표, 장난감 블록, 도자기 파이프와 원, 입방체, 나선형 아크형과 같은 형태의 특정 대상들을 반복하는 것은 하루살이를 사로잡아 붙들고 늘어지는 자신만의 방식이었다.

이러한 의미에서 <메디치 공주>는 그의 아동기에 대한 순수한 추억이자 동경의 대상으로 기능한다. 즉 ‘여성=아이’, ‘여성=팜프파탈’, ‘여성=뮤즈’의 특징을 갖는 이상적 여성의 모습인 것이다.

V. 결 론

지금까지 고찰해 본 바와 같이, 코넬의 상자작품에 나타나는 여성 이미지는 낭만주의와 초현실주의 영향을 바탕으로 한 그의 여성에 대한 동경과 숭배, 관음성과 페티시적 맥락에서 설명되는 욕망의 표현이었다. 즉 코넬의 오브제는 ‘여성 이미지’의 상징으로서 작품에 나타난다. 특히 전성기였던 1940년대에서 1950년대 중점적으로 제작된 작품에서 보여 지는 발레리나, 여배우, 소녀는 코넬의 여성 이미지를 대표하는 것으로 그가 가지고 있는 여성에 대한 이상적 이미지의 특징 ‘여성=아이’, ‘여성=팜프파탈’, ‘여성=뮤즈’를 유추해 낼 수 있게 했다. 본 논문은 이러한 관점에서 코넬의 여성 이미지의 분석을 통해 그의 작품에서 여성 이미지가 어떻게 나타나며 왜 그렇게 표현되었는지에 관해 알아보려고 했다.

이것을 논지로 II장에서는 먼저, 코넬의 미술계 입문과 작품의 영향, 전반적 활동을 살펴 볼 수 있는 생애를 다루었고, III장에서는 여성 이미지의 형성 배경과 특징에 관해 알아보았다. 1절의 형성 배경에서는 코넬의 여성 이미지가 낭만주의 문학의 순수한 동경과 숭배의 대상으로의 여성과 낭만주의를 사상적 모태로 하는 초현실주의의 영감의 뮤즈와 욕망의 대상으로의 여성을 그 배경으로 하고 있으며 초현실주의의 관음성과 페티시적 맥락에서 설명됨을, 2절에서는 이러한 형성 배경을 바탕으로 코넬 여성 이미지가 ‘여성=아이’, ‘여성=팜프 파탈’, ‘여성=뮤즈’의 세 가지 특징으로 분류됨을 알아보았다. 이를 바탕으로 IV장에서는 <탈리오니 보석상자>, <로렌 바콜의 페니 아케이드 초상>, <메디치 공주>를 중심으로 각각 발레리나, 여배우, 소녀로 나타난 여성 이미지를 분석하였다.

그 결과 코넬은 상자 작업에서 어느 특정 개인의 연인이 아닌 당대의 유명

한 여배우와 발레리나 같은 대중의 연인 혹은 르네상스 시대의 초상화 속의 소녀 같은 여성들을 작품의 모티브로 삼았으며 이를 통해 그의 작품에서 나타나는 여성이 노발리스의 사랑이 그의 약혼녀가 죽었을 때 절정에 올랐듯이 가질 수 없는 동경의 대상임을 알 수 있었다. 코넬은 가질 수 없지만 동경하며 바라는 욕망의 대상으로서의 여성을 작품에 나타냈고 그것을 통해 여성을 소유한다고 여겼던 것이다. 또한 코넬의 작품에 나타나는 이미지의 반복적 구성(도판52)은 1960년대 앤디 워홀(도판53)과 라우센버그 등의 작품에 영향을 주었음을 찾을 수 있었다. 다만 코넬의 반복적 이미지는 단순히 작품에 사용되어 이미지를 재창조 해 내는 것이 아니라 그것을 통해 또 다른 작품의 원형을 만들어내는 것에서 차이를 가진다.

주목해야 할 것은 코넬의 작품에서 여성 이미지의 특징은 각각의 작품에서 어느 한 가지 특성만을 나타내는 것이 아니라 ‘아이와 팜프파탈’, ‘아이와 뮤즈’ 등 양가적 특성을 동시에 나타낸다는 것이다. 이러한 점은 여성을 주제로 수많은 자료를 수집하고 작품을 제작한 것과는 반대로 일생동안 독신으로 지내며 육체적으로 여성을 가까이 하지 않았던 그의 인생의 양분되는 모습과 부합함과 동시에 코넬의 이상적 여성 이미지를 나타내고 있다. 이점은 그에게 있어 여성이 자신의 상상 속에서 비롯되어 작품 속에서 이상적으로 표현되어 존재함을 나타내는 근거가 되었다.

코넬의 작품에서 여성은 단순한 하나의 모티브가 아니라 작가 자신의 내면에 위치하는 동경과 숭배, 욕망의 표출로서 기능한다. 이러한 점에서 코넬의 여성 이미지의 연구는 작가의 근원적인 내면의 표현이라는 점에서 중요한 의미를 함축한다고 할 수 있다. 코넬에게 있어 여성 이미지는 하나의 맥락에서 설명되는 성격이 아닌 그가 생각하는 이상적인 여성의 이미지를 다각적으로 내포하고 있는 존재이며 동시에 그의 내면의 이상향의 표현이었던 것이다.

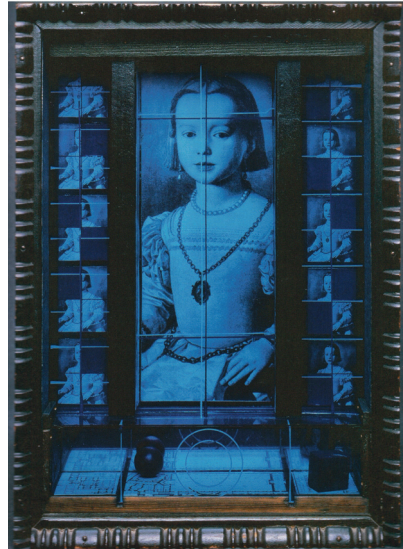
참 고 도 판



도판1. <탈리오니 보석상자>, 1940.



도판2. <로렌 바콜의 페니 아케이드 초상>, 1945~46.



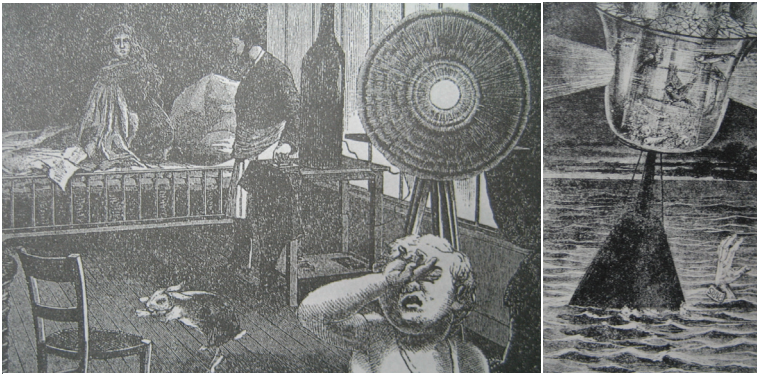
도판3. <메디치 공주>, 1952~54.



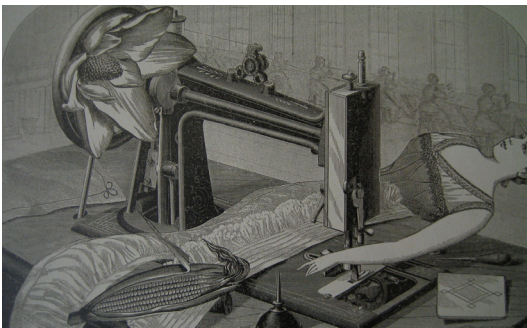
도판4. 코넬의 가족사진, c.1915,



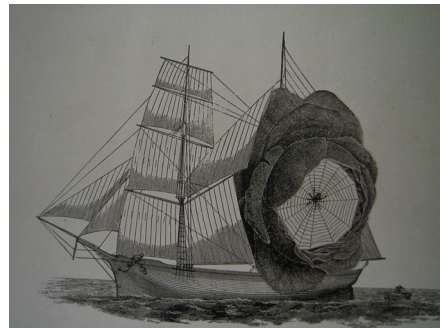
도판5. 살바도르 달리, <노출된 쾌락>, 1929



도판6. 막스 에른스트, <100개의 머리를 가진 여인>, 1929, 부분.



도판7. <무제>, 1931.



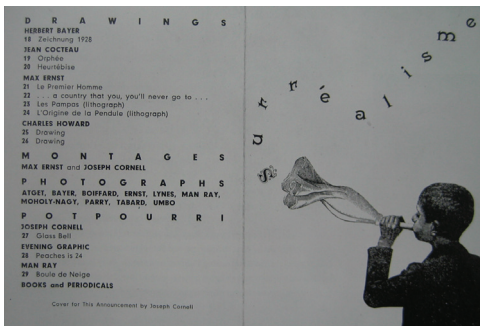
도판8. <무제-스쿠너>, 1931,



도판9. <초현실주의 장난감>, c.1932,



도판10. <유리 벨>, c.1932,



도판11. 「초현실주의」 전시 포스터, 1932.



도판12. 루이스 브뉴엘, <안달 루시아의 개>, 1929, Film Cut.



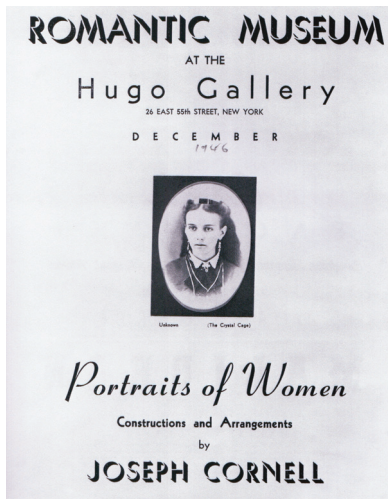
도판13. 루이스 브뉴엘, <황금 시대>, 1930, Film Cut.



도판14. <로즈 하버트>, 1936, Film Cut.



도판15. <낭만 발레에 의오마주>, 1942.



도판16. <로맨틱 뮤지엄: 여성의 초상>, 1946, 전시 포스터.



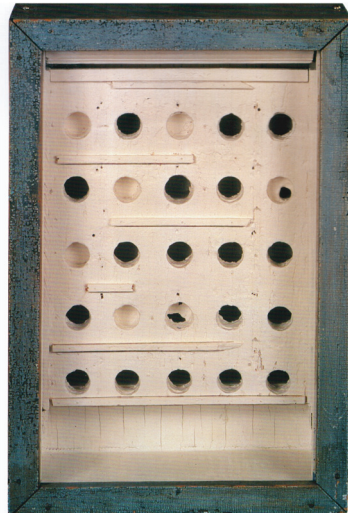
도판17. 마르셀 뒤샹, <여행용 가방>, 1935~41.



도판18. <이름 없는 이야기-막스 에른스트를 위하여>, 1942



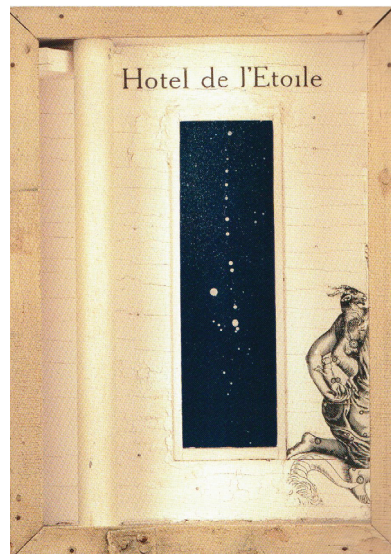
도판19. <무제-붉은 모래 상자>, c.1940.



도판21.<비둘기장>, c.1950-52.



도판20. <GC 44>, c.1944-70.



도판22. <호텔 de l'Etoile >, 1954.



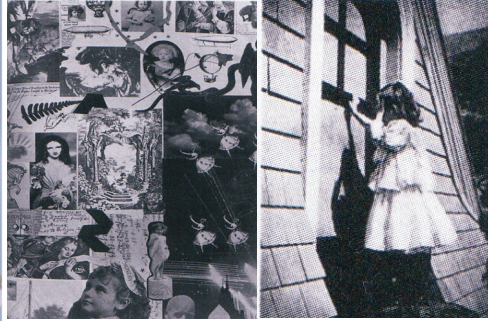
도판23. <비누 방울 세트>, 1936.



도판24. <로렌 바콜의 페니 아케이드 초상 서류>, 1945~70.



도판25. <온딘의 초상>, c.1940~1960s.



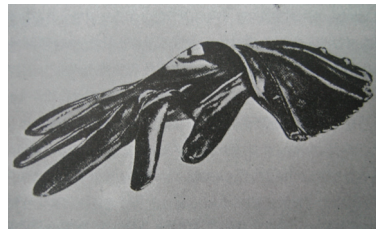
도판26. <크리스탈 케이스>, c.1934~67.



도판27.<타마라 투마노바를 위한 백조의 호수-
낭만 발레에의 오미주>, 1946.



도판28. <소유와 무소유> , 1944. Film Cut.



도판29. 앙드레 브르통, 『나자』, 1928 의 푸른 장갑



도판31. 살바도르 달리, <자신의 몸이 계단과 기둥의 세 척추, 하늘 및 건축이 되는 것을 지켜보고 있는 벌거벗은 나의 아내>, 1945.

도판30. 빌헬름 예젠, 『그라디바: 폼페이의 환상』, 그리스 부조



도판32. 한스 벨머, <인형>. 1932-45.



도판33. 에른스트, <나의 누이, 제르미날>, <백개의 머리를 가진 여인>의 부분, 1929.



도판34. 르네 마그리트, <이미지의 배반>, 1928.



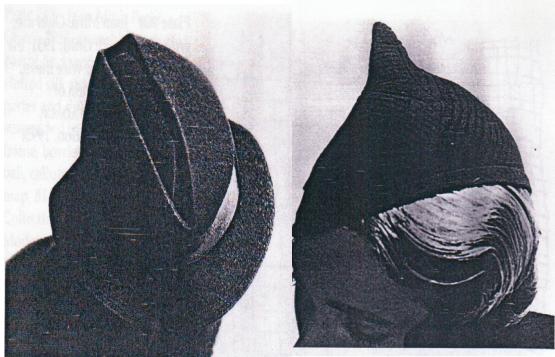
도판36. 달리, <랍스터 전화기>, 1936.



도판35. <오브제-비누 방울 세트>, 1941.

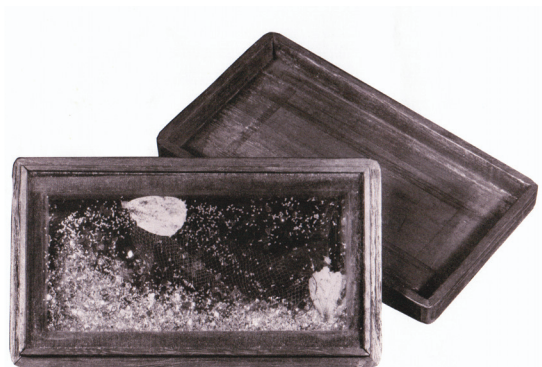
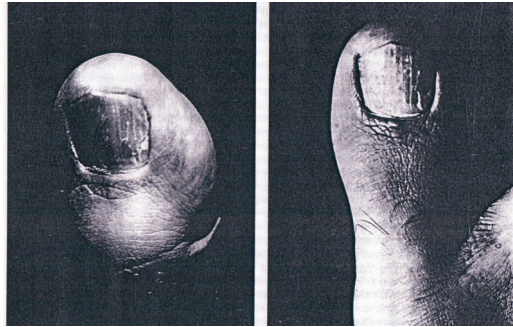


도판37. <지지 잔메르 랍스터 발레 >, c.1949.



도판38. (좌)(우) 만 레이, <무제>, 1933.

도판39.(좌)(우) 자끄-앙드레 부아파르,
<커다란 발가락 >, 1929.



도판40. <무제 -탈리오니 유품상자>,
c.1942.



도판41. <무제 -플로라와 제피르에서의 탈리오니>, c.1942.



도판42. <탈리오니 초상>, 1831.



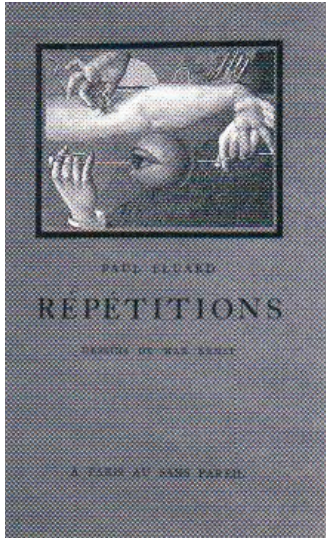
도판43. 뒤상, <로즈셀라비에 , 왜 재채기를 하지 않는가?>, 1921.



도판44. <메디치 슬롯 머신>, 1942.



도판45. <스위스-슛-더-슛츠>, 1941.



도판46. 에른스트, 폴 엘뤼아르의 시집 『반복』, 1922의 표지 일러스트.



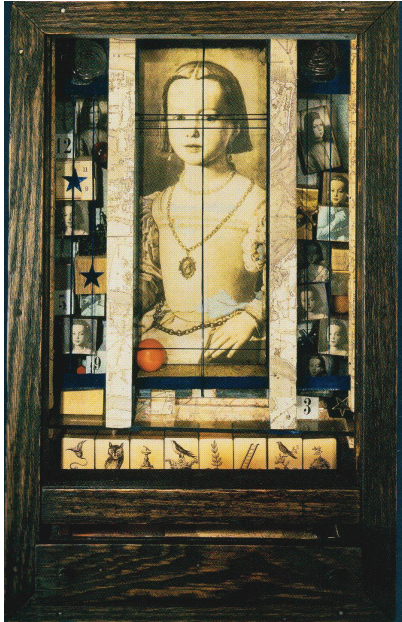
도판47. 한스 벨머, <눈의 역사에 관한 습작>, 1944.



도판48. 자코메티, <매달린 공>, 1930-31.



도판49. 브론치노, <비아 디 코시모 데 메디치>, c.1542.



도판50. <메디치 공주>, 1948.



도판51. <핀투리키오 소년>, 1942~52.



도판52. <카라바치오 소년-칸막이 상자>, c.1950.



도판53. 앤디 워홀, <25개의 채색 마릴린>, 1962.

참 고 문 헌

< 단행본 >

- Ashton, Dore., *A Joseph Cornell album*, New York: Da Capo Press, 1989.
- Benjamin, Walter., *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, London: Verso, 1973.
- Blair, Lindsay., *Joseph Cornell's Vision of Spiritual Order*, London: Reaktion Books, 1998.
- Breton, André., Taylor, Simon W.(trans.), *Surrealism and Painting*, New York : Hsrper and Row, 1972.
- Cantz (ed.), *Joseph Cornell/ Marcel Duchamp...in resonance*, Texas: Menil Foundation, 1999.
- Caws, Mary Ann (ed.), *Joseph Cornell's Theater of the Mind - Selected Diaries, Letters and Files*, New York: Thames and Hudson. 1993.
- Corman, Catherine., *Joseph Cornell's Dreams*, Cambridge: Exact Change, 2007.
- Krauss, Rosalind., *The Optical Unconscious*, Cambridge: MIT Press, 1993.
- Fer, Briony., Batchelor, David., Wood, Paul., *Realism, Rationalism, surrealism - Art between the Wars*, New Haven and London: Yale University press, 1993.
- Hartigan, Lynda Roscoe., *Joseph Cornell: Shadowplay Eterniday*, New

- York: Thames and Hudson, 2003.
- Hauptman, Jodi., *Joseph Cornell: Stargazing in the Cinema*, New Haven and London: Yale University Press, 1999.
- Johnson, Ellen H., *Modern Art and the Object - A century of changing attitudes*, New York: Thames and Hudson, 1976.
- Phillips, Lisa., *The American Century - Art & Culture 1950~2000*, New York: Whitney Museum of American Art, 1999.
- Prosnyuk, Joann. (ed.), *Modern arts criticism*, Detroit: Gale Research, 1992.
- Rubin, William S., *Dada Surrealism, and Their Heritage*, New York: The Museum of Modern Art, 1968.
- Simic, Charles., *Dime-Story Alchemy: The Art of Joseph Cornell*, New York: New York Review Books, 1992.
- Solomon, Deborah., *Utopia Parkway: The Life and Work of Joseph Cornell*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1997.
- Tashjian, Dickran., *Joseph Cornell: Gifts of Desire*, Miami Beach: Grassfield Press, 1992.
- Varnedoe, Kirk., Gopnik, Adam., *High & Low - Modern Art and Popular Culture*, New York: The Museum of Modern Art.
- Waldman, Diane., *Joseph Cornell*, New York: George Braziller, 1977.
- _____. *Joseph Cornell: Master of Dreams*, New York: Harry N. Abrams, 2002.
- Howe, Irving. (ed.), *The Idea of the Modern in Literature and the Arts*, New York: Horizon, 1967.

- 가에탕 가티앙 드 클레람보, 강응섭 역, 『여성의 에로틱한 열정과 페티시즘 - 클레람보와 라캉의 직물과 정신분석』, 도서출판 숲, 2003.
- 니콜라 호지 · 리비 앤슨, 박진아 역, 『미술교양』, 거름, 2007.
- 로버트S. 넬슨 · 리처드 시프 편, 신방훈 외 역, 『새로운 미술사를 위한 비평용어 31』, 아트북스, 2006.
- 린다 노클린, 오진경 역, 『페미니즘 미술사』, 예경, 1997.
- 매슈 게일, 오진경 역, 『다다와 초현실주의』, 한길아트, 2001.
- 빅시 (C. W. E. Bigsby), 박희진 역, 『다다와 초현실주의』, 서울대학교 출판부, 1979.
- 수잔 오, 김채현 역, 『서양 춤 예술의 역사』, 도서출판 이론과 실천, 1990.
- 심정순 편, 심정순 역, 『여성의 눈으로 본 섹슈얼리티와 대중문화』, 도서출판 동인 · 숭실대 여성 문화 연구소, 1999.
- 장남준, 『독일 낭만주의 연구』, 나남, 1989.
- 조운경, 『초현실주의와 몸의 상상력』, (주)문학과 지성사, 2008.
- 지그문트 프로이트, 김정일 역, 『성욕에 관한 세 편의 에세이』, 열린 책들, 1996.
- 지명렬, 『독일 낭만주의 총설』, 서울대학교 출판부, 2000.
- 피오나 브래들리, 김금미 역, 『초현실주의』, 열화당, 2003.
- 앙드레 브르통, 오생근 역, 『나자』, 민음사, 2008.
- 엘리자베스 라이트 편, 박찬부 · 정정호 역, 『페미니즘과 정신분석학 사전』, 한신문화사, 1992.
- 아놀드 하우저, 염무웅 · 반성환 역, 『문학과 예술의 사회사 3』, 창작과비

평사, 1999.

윤난지 편, 윤난지 역, 『모더니즘 이후 미술의 화두』, 눈빛, 2000.

하버트 리드, 김윤수 역, 『현대미술의 원리』, 열화당, 1981.

하인츠 스톨테, 안인길 역, 『도이치 문학의 역사』, 신구문화사, 1994.

할 포스터, 전영백과 현대미술연구팀 역, 『욕망, 죽음, 그리고 아름다움』,
아트북스, 2005.

G.F. 영, 이길상 역, 『메디치』, 현대지성사, 1997.

S. 알렉산드리안, 이대일 역, 『초현실주의 미술』, 열화당, 1984.

< 전시 카달로그 >

Mcshine, Kynaston. (ed.) , *Joseph Coenell*, New York: The Museum
of Modern Art, 1990.

O'Doherty, Brian., *Joseph Cornell*, New York: The Pace Gallery, 1989.

Starr, Sandra Leonard Starr., *Joseph Cornell and the Ballet*, New
York: Castelli · Feigen · Corcoran, 1983.

< 정기간행물 >

Alloway, Lawrence, “The view from the 20th century”, *Art Forum*,
Vol.12, No.5, January, 1974, pp.43-45.

Ashbery, John., “Cornell : The Cube Root of Dream”, *Art News*,
Vol.66, No.4, Summer, 1967, pp.56-59, 63-64.

Auerbach, Nina., “Alice and Wonderland : A Curious Child”, *Victorian
Studies 17*, No.I, September, 1973, pp.31-47.

Bacon, F., “Utopia Parkway : The Lufeand Work of Joseph Cornell by

- Deborah Solomon", *Art News*, Vol. 96, No. 5, 1997, p.109.
- Benedikt, Michael., "Review and Previews : Joseph Cornell", *Art News*, Vol. 65, No.4, Summer, 1966, p.11.
- Bochner, Mel., "In the Museums : Joseph Cornell", *Arts Magazine*, Vol. 41, No.8, Summer, 1967, pp.53-54.
- Caws, Mary Ann., "Joseph Cornell : Diaries and Files", *Arts Magazine*, May, 1991, pp.41-47.
- Cunningham, Michael., "Joseph Cornell : Soap Bubble Set (Lunar Rainbow, Space Object)", *Art forum*, Vol. 37, No.8, 1999, pp.108-109.
- Danto, Arthur Cole., "Joseph Cornell", *Art News*, April, 1996, p.129.
- Diehl, Carol., "Utopia Parkway", *Art News*, May, 1995, p.109.
- Dorsey, Deborah., "Review and Previews: Joseph Cornell", *Art News*, Vol.70, No.10, February, 1972, p.13.
- Dumanis, M., "Joseph Cornell with Box", *Denver Quarterly*, Vol. 37, No.4, 2003, pp.14-15.
- Flam, Jack., "The secret life of Joseph Cornell", *Art News*, Vol. 94, No.2, 1995, p.75.
- Friedland, Hope., "In the Museum: Joseph Cornell", *Art Magazine*, Vol.43, No.1, September/October, 1968, p.58.
- Greenman, Geri., "Art in a Box", *Art & Activities*, Vol. 129, No. 5, June, 2001, pp.22-23.
- Grove, Nancy., Caw, Mary Ann., "Joseph Cornell's Theater of the Mind", *Art journal*, Vol. 53, No.4, 1994, p.94.

- Guinee, Trudy., "Dream Palaces and Crystal Cages : Dialogue Between the Work of Herbert Morris and Joseph Cornell", *Denver quarterly*, Vol.30, No.3, Winter, 1996, p.105.
- Hainley, Bruce., "Joseph Cornell/ Marcel Duchamp...in Resonance", *Art forum*, Vol. 37, No. 10, 1999, pp.150-151.
- Hammond, Paul, "Look at the work of Joseph Cornell", *Art and Artists*, July, 1973, pp.28-30.
- Hess, Thomas B., "The steel mistletoe", *Art News*, January, 1963.
- Holmes, Pernilla., "Joseph Cornell", *Art Review*, Vol. 53, October, 2002, p.28.
- Jacobs, Jay., "In the Galleries: Robert Cornell, Art Magazine", Vol.40, No.5, March, 1966, p.64.
- Moorman, Margaret, "Joseph Cornell", *Art News*, January, 1990, pp.160-161.
- Myers, John Bernard, "Joseph Cornell and the Outside World", *Art Journal*, Vol.35, Winter, 1974-76, pp.115-117.
- Nathan, Jean., "How a Painting Inspired a Novella & Other Stories", *Art News*, September, 1993, pp.160-163.
- Ratcliff, Carter., "Notes on small sculpture", *Art Forum*, April, 1976, pp.36-43.
- Simic, Cjarles., "Joseph Cornell: Master of Dreams by Diane Waldman", *The New York Review of Books*, Vol.49, No.16, 2002, pp. 14-17.
- Wortz, Melinda., "Magic and mysteries", *Art News*, May, 1976,

pp.83-84.

Wood, Gaby., "Clip & Save : Joseph Cornell (1903-1972), Medici Slot Machin (1942)", *Art & Activities*, December, 2001, pp.26-28.

<학술 논문>

강승완, 「마르셀 뒤샹 혹은 로즈 셀라비」, 『미술사 연구』, 미술사 연구회, No.14, 2000.

이은화, 「노발리스 문학의 에로티시즘」, 『괴테 연구』, 한국 괴테 학회, No.15, 2003.

이은기, 「메디치가의 미술후원과 정치적인 목적」, 『서양미술사학회 논문집』, No.6, 1994.

_____, 「공작 코지모 1세의 초상화와 정치 선전」, 『미술사 연구』, 미술사 연구회, No.9, 1995.

한국 해석 학회 편, 「낭만주의 해석학」, 『해석학연구 12집』, 철학과 현실사, 2003.

< 학위 논문 >

Brayndick, Michael Sidney., Joseph Cornell and the dialectics of human time, Unpublished Ph. D. Dissertation, The University of Iowa, 1987.

Leppanen-Guerra, Analisa Pauline., The child lost in the garden of time: Childhood and the fourth dimension in the works of Joseph Cornell, Unpublished Ph.D. Dissertation, University of California, Irvine, 2004.

Roche, Joanna R., Joseph Cornell and the king of Memory, Unpublished ph. D. Dissertation, University of California, Los Angeles, 1998.

노영재, 「Gautier의 비평이 낭만발레에 미치는 영향」, 이화여자대학교 무용학과, 석사학위 논문, 1997.

장영아, 「조셉 코넬(Joseph Cornell)의 상자작품에 나타나는 유희성에 대한 연구」, 이화여자대학교 미술사학과, 석사학위논문, 2000.

정은경, 「막스 에른스트(Max Ernst)의 콜라주 소설(Romans-Collages)에 나타나는 장르의 확장」, 이화여자대학교 미술사학과 석사학위 논문, 2004.

이창숙, 「조셉 코넬(Joseph Cornell, 1903-72)의 로렌 바콜의 페니 아케이드 초상(Penny Arcade Portrait of Lauren Bacall)(1945-46) 연구」, 숙명여자대학교 미술사학과, 석사학위논문, 2007.

< 사전 >

해럴드 오즈본 편, 김영나 · 오진경 감수, 한국미술연구소 옮김, 『옥스퍼드 20세기 미술사전』, 시공사, 2001.

ABSTRACT

A research on “feminine image” shown in the box works of Joseph Cornell

Kwak, You Jin

Dept. of Art History

Graduate School

Sungshin Women's University

This thesis is a research on “feminine image” shown in the box works of Joseph Cornell (1903~1972). Cornell, an artist representing American Surrealism, had produced ‘box works’ by putting various objets in the box. The materials used for his box works are summarized as follows; 1) photos, illustrations, and belongings of famous ballerinas (or girls) and actresses of the years, or girl, 2) flower, glass, artificial gem, crustacea, animal, insect and so on. As the symbols of his feminine image based on Romanticism and Surrealism fascinated by Cornell, female is projected as muse of inspiration, femme fatale, and enfant through box works. Therefore, in this thesis, ‘feminine image’ is analyzed through Cornell's box works produced during his heyday, especially between 1940s and 1950s. These works containing photos of ballerina, actress, and a girl as well as objets representing them.

This research is developed into three big sections. At first, in chapter II, his life is observed as an important element for forming Cornell's feminine image. In chapter III, background and characteristics of feminine image is studied. 'Verse 1 The Effects of Romanticism and Surrealism' examines women in two aspects: women as subjects of longing and worship, and women as subjects of voyeurism and fetishism. Verse 2 investigates characteristics of Cornell's feminine image, such as 'Femme=Enfant', 'Femme=Femme Fatale' and 'Femme=Muse'. Finally, in chapter IV, the masterpieces of Cornell's box works are analyzed, which ballerina, actress and girl appear. Feminine image represented as ballerina through <Taglioni's Jewel Casket>(1940) and actress through <Penny Arcade Portrait of Lauren Bacall>(1945~46) are observed in verse 1 and 2, respectively. Verse 3 shows feminine image represented as girl through <Medici Princess>(1952~54).

As a result, this paper shows that, in Cornell's box works, female is reflected through ornaments like artificial jewels, close-up photos, portrait, etc., and the characteristics of 'enfant', 'Femme Fatale' and 'Muse' are represented as ambivalent characters, such as 'Enfant and Femme Farale' and 'Enfant and Muse', through 'ballerina', 'actress' and 'girl'. It is also verified that photo of actress and such appeared in his works greatly influenced neo-Dada of Rauschenberg and Pop art of Andy Warhol in the late 1950s.