creative commons
COMMONS DEED

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

dCollection

미술경영학박사 학위논문

20세기 이전 미국 초상화에 재현된 “미국성”

2019년 2월

서울대학교 대학원
협동과정 미술경영
이 은 주

20세기 이전 미국 초상화에 재현된 "미국성"

지도교수 김 정 희

이 논문을 미술경영학박사 학위논문으로 제출함

2018년 12월

서울대학교 대학원

협동과정 미술경영

이 은 주

이은주의 박사 학위논문을 인준함

2019년 1월

위 원 장 김 진 영 (인)

부위원장 신 문 수 (인)

위 원 김 희 영 (인)

위 원 윤 희 경 (인)

위 원 김 정 희 (인)

초 록

본 논문은 미국의 식민지 시기(1607-1776)부터 도금시대(1865-1905)가 끝나는 1905년까지 미국의 초상화를 통해서 주류 미국인들이 생각하는 '미국성(Americanness)'이 시대마다 어떻게 형성되고 재현되었는지를 고찰하는 연구이다.

영국의 식민지였던 미국은 영국으로부터 독립해 미합중국이라는 독립 국가를 이루었지만, 서로 다른 국적과 문화를 지닌 이민자 공동체였기 때문에 제대로 된 나라를 구축하는 데 어려움이 많았다. 미국인들은 이주 초기부터 자신들의 공동체를 영국과 구별하고 자신들의 독자성을 정의하고 형성하는 것을 중요하게 여겼다. 미국문화를 형성한 지배적인 집단인 백인 앵글로색슨계 신교도(White Anglo-Saxon Protestant, WASP)는 초상화를 제작해 다른 계층과 자신들을 '구별'하고, 정체성을 구축하고자했다.

주류 미국인들의 구성이 시대에 따라 변했듯이 주류 미국인이 생각하는 "미국성"도 시대에 따라 바뀌어왔다. 식민지 시대, 독립혁명, 건국, 남북전쟁, 경제호황을 거치면서 시대별로 조금씩 다른 모습으로 나타난 미국의 신흥 엘리트계층은 자신들이 미국의 주류지배층이라고 생각했고, 또 그렇게 보이기를 원했다. 초상화는 이 신흥 엘리트계층들을 그들이 원하는 모습대로 형상화하는 데 탁월한 매체였다.

17세기 식민지 초기에는 1세대 젠트리로 불리는 성직자, 정치 지도자, 의사와 같은 전문직 종사자들이 주로 초상화를 남겼는데, 그들은 지도자의 덕목, 청교도 교리, 지배규범 등을 초상화에 나타내고자했다. 검정색, 흰색, 갈색 톤만을 사용한 간결하고 무거운 초상화는 모델이 독실한 청교도임을 강조하며 '청교도의 암울(Puritan gloom)'로 불렸던 근검, 절약, 금욕을 보여주었다.

이후 상업귀족으로 불린 2세대 젠트리는 대부분 1세대 젠트리의 자녀들과 새롭게 유입된 영국 젠트리 출신의 부유한 상인들로서, 무역으로 부를 축적하여 새로운 젠트리 계층을 형성하기 시작했다. 금욕적인 종교

적 교리를 중시했던 1세대와는 달리, 2세대 젠트리는 열심히 일해서 얻은 물질적 번영은 곧 하나님의 축복이라고 생각했고 이를 초상화에 적극적으로 드러내고자했다.

18세기에 들어서는 노동자계층으로 자수성가한 신흥 상인계층이 지배계층을 형성했다. 이들은 1·2세대 젠트리와의 대립과 견제를 보여주고 자신의 사회 정체성을 표현하기 위해 '소사이어티 초상화(society portrait)'를 그렸다. 소사이어티 초상화는 패션, 포즈, 소품, 에티켓을 통해 의뢰인의 사회적 권력과 영향력을 드러내는 초상화이다. 부가 곧 지위였기에 그들은 과시적으로 자신의 부를 드러내고자 했다.

1740년대부터는 미국에서 출생한 화가들이 본격적으로 활동하기 시작했다. 이 화가들은 '아메리칸 드림'이란 용어로 설명할 수 있는 근면, 절제, 자립, 자신감, 물질주의, 실용성, 평등주의와 같은 미국인의 기질을 초상화에 자연스럽게 표현했다.

1776년 독립이 되고 1788년 새로운 헌법이 비준되면서 세계 최초의 민주공화국이 세워졌다. 이 시기에는 13주의 결속을 강화하기 위해 초상화의 역할이 강조되었다. 이 새로운 국가는 초대 대통령이었던 조지 워싱턴을 '국가의 아이콘'으로 내세워 새로운 나라의 정치이념을 설명하고 국민을 통합하고자했다. 초상화는 대중에게 대통령이 절대군주가 아닌 공화국 지도자라는 인식을 심어주었다.

미국은 민주화와 산업화를 이루는 과정에서 평등과 인권을 강조하였고, 같은 시기 운송 수단이 발달한 덕에 지방경제도 빠르게 발전하였는데, 이러한 분위기는 민주적인 예술의 탄생을 불러왔다. 떠돌이 화가들은 초상화의 요구가 늘어난 미국 북동부지역의 초상화를 제작해 초상화의 대중화에 기여했다. 그림을 주문했던 중산층은 도시 상류층과 달리 그림을 보는 눈을 훈련받지 않았기 때문에, 자신들이 누구인지 쉽게 판단할 수 있는 실용적이고 단순한 묘사를 선호했다. 또한 이 시기에는 누구나 쉽게 초상화를 그릴 수 있는 피지오노트레이스를 사용한 실루엣 초상화와 측면 초상화가 유행하였다. 유화로 그린 전신 초상화와 반신 초상화가 그 비용과 사이즈에 의해 의뢰인의 사회적 지위를 나타내었다면,

흑백의 실루엣 초상화는 그러한 지표를 제거해 민주주의 정신을 실현했다고 평가되었다.

남북전쟁 이후 대규모의 이주민이 미국으로 들어오면서, 주류 미국인은 그들과 자신을 구분하기 위해 이전보다 더 화려한 초상화를 제작하게 되었다. 미국경제가 급격한 성장을 하는 과정에서 '강도귀족(robber baron)'으로 불리던 소수의 기업가들은 엄청난 규모의 부를 축적한 반면, 가난한 이민자와 노동자들은 더욱 가난해져 가고 있었다. 도금시대 상업귀족들은 호화저택을 엄청난 크기로 지었고, 이와 함께 전신 초상화의 수요도 1870년과 1920년 사이 크게 증가했다. 신흥 상업귀족들은 청교도적 억제와 완전히 결별하고, 부를 과시하고 모델을 돋보이게 하는 화려한 초상화를 선호했다. 빈부격차가 심했던 도금시대는 '가난의 원인은 바로 가난한 자들에게 있다'고 인식하는 미국 개인주의를 보여주며 강도귀족의 부를 정당화했다.

위에서 보듯이, 미국에서는 주류 미국인으로 분류되었던 WASP만이 초상화를 남길 수 있었고, 그 초상화를 통해 자신들의 정체성을 형성할 수 있었으며, 그 정체성이 곧 미국의 정체성이 되었다. 전통 기반이 약했던 미국은 영국을 모방함으로써 자신들도 정통성을 가진 국가라는 것을 보여주고자 했고, 다른 한편으로는 영국과 차별화함으로써 영국보다 뛰어난, 실용적이고 민주적인 자신들만의 가치를 초상화를 통해 드러내었다. 또한 미국 초상화는 주류 미국인이 자신들만의 정체성을 공고히 하는 한편 비주류 미국인을 배제시키는 방편으로 이용되기도 했기 때문에, 초상화를 통해 주류 미국인이 미국을 정의하려던 과정을 탐색할 수 있다.

주요어: 미국 초상화, 미국성(Americanness), 미국 정체성, 백인 앵글로색슨계 신교도(WASP), 청교도주의(Puritanism), 소사이어티 초상화(Society Portrait), 피지오노트레이스(physionotrace), 떠돌이 초상화가(itinerant portraitists).

학번: 2013-30369

목 차

I. 서 론.....1

1. 연구의 목적.....1

2. 선행연구.....7

II. 식민지 시기(1607-1776)와 초상화.....13

1. 미국 식민지의 역사.....13

1) 미국 식민지의 형성.....13

① 초기 식민지 역사.....13

② 청교도 대이주(Great Migration, 1630-42)와 언덕 위의 도시(city upon a hill)의 건설.....15

2) 무역확산과 교육을 통한 청교도 정체성 확립.....19

2. 초상화 수요계층의 형성과 변화.....22

1) 미국 초상화의 발달.....22

① 초상화의 기능.....22

② 미국 초상화의 등장.....24

2) 17세기 새로운 계층의 등장과 초상화 양식의 변화.....28

① 청교도 정체성 강조: 필그림 파더스(1620)와 1세대 젠트리.....30

a. 영국에서 제작된 초상화.....32

b. 식민지에서 제작된 초상화.....36

② 청교도주의와 자본주의 양립: 2세대 젠트리.....38

3) 18세기 소비사회로의 이행과 초상화: 전문적 초상화가의 등장과 미국적 초상화 양식의 정립.....49

① 초상화가의 입지 상승: 장인(craftsman)에서 화가로.....49

a. 화가 서명이 있는 초상화와 자화상의 등장.....50

b. 영국과 유럽 출신 전문적 화가들의 이주.....54

② ‘소사이어티 초상화(society portrait)’와 새로운 계층의 등장.....58
a. 신흥 상인계층의 부를 과시하는 수단으로서 소사이어티 초상화.....58
b. 청교도주의와의 분리: 영국귀족을 모방하는 신흥 상인계층.....61
c. 신분과 매너의 표현으로서의 초상화.....65
③ 미국태생 화가들이 그린 ‘미국인의 기질’: 실용성(practicality)과 평등(equality).....72

III. 독립혁명 이후(1776-1860)의 초상화.....80
1. 새로운 국가 정체성 구축과 초상화.....81
1) 13주의 결속 강화를 위한 초상화의 역할.....85
① 역사적 사건의 기록화로서의 역사초상화의 등장.....86
② “국가의 아이콘”: 초대대통령 조지 워싱턴 초상화의 제작.....91
a. 승리한 미국의 상징으로서의 워싱턴 장군.....93
b. 민주주의 상징으로서의 대통령/시민 워싱턴.....99
2) 민주공화국 시민의 덕목과 교육적 초상화: 초상화 갤러리와 삽화 인명사전.....109
2. 민주화와 산업화에 따른 초상화의 대중화와 기계화.....118
1) 지방 초상화 수요의 확장과 떠돌이 초상화가(Itinerant Portraitists)의 활약.....122
① 떠돌이 초상화가의 등장.....123
② 단순화된 지방초상화의 도상과 기법.....127
③ 지방 사람들의 정체성 구축에 기여: 직업에 대한 자부심과 근면함 강조.....129
2) 초상의 기계화: 피지오노트레이스(physionotrace)의 개발과 측면 초상화와 실루엣 초상화의 유행.....135

① 피지오노트레이스의 개발과 측면 초상화의 대량생산..137
② 실루엣 초상화의 미학적 특징: 실용성과 검소함을 강조.....142
③ 기계 초상화를 통한 측면 초상화의 효과: 흑인과 원주민의 타자화.....146

IV. 도금시대(1865-1905)의 초상화.....155
1. 소사이어티 초상화를 통한 신흥 산업귀족들의 특권과 지위 강화.....160
2. 주류미국인으로서 영향력 과시.....167

V. 결 론.....175

참고문헌.....182
도판목록.....198
도 판.....209
Abstract.....227

I. 서 론

1. 연구의 목적

본 논문은 미국의 식민지 시기(1607-1776)부터 도금시대(1865-1905)가 끝나는 1905년까지 “주류 미국인”이 어떻게 구성되었고 종교적·경제적·정치적 변화에 의해 이른바 “미국성(Americanness)”이 어떻게 형성되고 재현되었는가를 초상화를 통해서 고찰할 것이다. 또한 각 시대별로 국가의 이데올로기, 종교적·사회적 규범이 어떻게 구축되었고 어떻게 미국 사회의 지배규범이 되어 초상화에 재현되었는지를 논의하고자 한다. 영국의 식민지였던 미국은 영국으로부터 독립해 미합중국이라는 독립 국가를 이루었지만, 서로 다른 국적과 문화를 지닌 이민자 공동체였기 때문에 제대로 된 나라를 구축하는데 어려움이 많았다. 미국인들은 이주 초기부터 자신들의 공동체를 영국과 구별하고 자신들의 독자성을 정의하고 구축하는 것을 중요하게 여겼다.

식민지 시대의 미국 정체성은 초기 영국 이주민들이 정착했던 뉴잉글랜드(New England)를 중심으로 주류를 이루었던 백인 앵글로색슨계 신교도(White Anglo-Saxon Protestant, WASP)에 의해 형성되었다. 특히 종교적인 문제 때문에 낯선 세계로 이주해온 청교도들과 그들의 이데올로기는 미국의 정체성을 구축하는 데 중요한 역할을 했다. 식민지 시기부터 미국은 다양한 민족들이 이주해 거주했다. 뉴잉글랜드, 뉴네덜란드라는 지명이 말해주듯이 각 민족은 분리된 정착지에서 자신들의 문화를 지키며 생활했다. 하지만 영국계 이주민들이 13주를 정치적으로 장악하게 되면서, 미국은 영국에서 온 이민자들과 그들의 후손으로 이루어졌다고 하는 ‘역사적 신화(historic myth)’가 기정사실이 되었다.[1)]

사회학자 빈센트 N. 페릴로(Vincent N. Parillo)는 미국 사회의 지배적인 집단, 즉 “주류 미국인(mainstream American)”을 “내(內)집단

1) Vincent N. Parrillo, "Diversity in America: A Sociohistorical Analysis", *Sociological Forum* 9:4(December 1994), pp. 523-34.

(ingroup)"이라고 불렀으며, 이에 속하지 않은 민족 집단을 "외집단(outgroups)"이라고 정의했다.[2] 이주 초기였던 1689년 내집단으로 분류된 잉글랜드인(English)은 전체 인구의 80%에 해당했다. 독립혁명 이후 1790년 내집단은 여전히 잉글랜드인만을 포함했지만, 이는 전체 인구의 60.9%로 줄어들었다. 이 시기 이민자들 중 50%는 잉글랜드, 40%는 아일랜드, 나머지는 유럽대륙 출신이었다.

1890년 무렵에 이르러 이전에는 외집단으로 분류되었던 스코틀랜드인과 아일랜드인이 잉글랜드인과 함께 영국인(British)으로 분류되어 내집단을 형성했는데, 이는 전체 인구의 36.6%로 내집단의 비율이 급격이 축소되었다.[3] 이러한 배경에는 1840년대 이후 미국의 산업화와 대륙횡단 철도 건설이 있었다. 건설 인력으로 동원된 이들이 대거 미국으로 몰려들었는데, 동유럽과 남유럽에서 폴란드인, 러시아인, 그리스인, 이탈리아인이 들어왔고 중국에서도 대규모의 이주민이 들어와 영국 출신의 이민자 수를 추월했다. 1920년 내집단은 63.7%까지 확장되었는데, 그 이유는 이전에 외집단으로 분류되었던 네덜란드인, 독일인을 포함하는 북유럽과 서유럽인들까지 내집단으로 재분류되었기 때문이다. 이러한 사실은 '내집단'이 확장된 것이 식민지 시기부터 미국을 이끌어 가던 집단인 WASP가 자신들의 권위를 유지하고 자신들과 인종적으로 먼 집단과 구분하기 위해서라는 사실을 방증한다.

실제로 1907년부터 1911년까지 "이민의 문제점"을 분석한 미국이민위원회(U.S. Immigration Commission)는 남유럽과 동유럽 사람들을 "신(new) 이민자", 서유럽과 북유럽 사람들을 "구(old) 이민자"라는 용어로 정의하면서, 전통적인 농촌 중심의 앵글로색슨 미국이 도시를 가득 채운 남·동유럽 이민자들에 의해 위협받고 있다고 주장했다. 이들은 신이민자들이 미국사회에 원만히 동화될 수 없으며 미국의 생활수준을 하락시키고 앵글로색슨의 혈통을 묽게 한다고 결론 내렸다.[4] 이러한 인식 때문에

---

2) 위의 글, p. 538.
3) 위의 글, pp. 538-40.
4) 손영호, 「딜링햄위원회의 이민보고서-내용 분석과 타당성에 대한 논의」, 『미국사연구』, 제20집(2004), 한국미국사학회, pp. 110-11.

미국은 1924년 국적기원법(National Origins Act)을 만들어 동유럽인, 남유럽인, 아시아인의 이민을 제한했다.

주류 미국인들의 구성이 시대에 따라 변했듯이 주류 미국인이 생각하는 "미국성"도 시대에 따라 바뀌어왔다. 미국성은 미국 정체성, 미국의 정신, 미국적인 것, 미국적인 가치, 미국의 국가성, 미국의 특성, 아메리칸 드림으로 통용되기도 한다. 미국 사회학자 L. 로버트 콜스(L. Robert Kohls)는 1984년에 미국인들이 집단적으로 공유하는 미국적인 가치를 13개로 나누어 설명하였다. 그가 제시한 미국적인 가치는 1) 환경에 대한 개인적인 지배(personal control over the environment), 2) 변화(change), 3) 시간과 그것의 통제(time and its control), 4) 평등/평등주의(equality/egalitarianism), 5) 개인주의/사생활(individualism/privacy), 6)자립(self-help), 7) 경쟁/자유기업제도(competition/free enterprise), 8) 미래지향(future orientation), 9) 행동/노동지향(action/work orientation), 10) 격식을 차지지 않음(informality), 11) 솔직/개방/정직(directness/openness/honesty), 12) 실용성/효율성(practicality/ efficiency), 13) 물질주의/탐욕(materialism/acquisitiveness)이다. 이와 대조적으로 전통적인 유럽국가들 중요시하는 가치는 1) 운명(fate), 2) 전통(tradition), 3) 인간의 상호작용(human interaction), 4) 계층/지위/신분(hierarchy/rank/status), 5) 집단의 복지(group's welfare), 6) 생득권, 유산(birthright inheritance), 7) 협력(cooperation), 8) 과거지향(past orientation), 9) "존재"지향("being" orientation), 10)격식을 차림(formality), 11) 간접/의례/"체면"(indirectness/ritual/"face"), 12) 이상주의(idealism), 13) 유심론/무심함(spiritualism/detachment)이다.[5] 콜스가 제시한 미국적인 가치들은 식민지시기부터 주류 미국인들에 의해 형성되어 온 것으로 한때 긍정적으로 여겨지며 '아메리칸 드림'이라고 일컬어졌다. 하지만 1980년대 이후 미국성에 대한 연구는 신미국학자들에 의해 미국패권주의의 일환이었거나 '미국화 이데올로기'의 위세를 높여주는 것에 일조했다는 비판을 받았다.[6] 제러미 리프킨(Jeremy Rifkin)은 2004년에 유럽 국가의 가치와 차

5) L. Robert Kohls, "The Values Americans Live By", in Holly Posner and Katherine Jason ed., *Explorations in American Culture* (Boston: Heinle & Heinle, 1995), pp. 4-12.

별화를 가졌던 '아메리칸 드림'을 비판하면서 이와 대비되는 개념으로 이상적인 유럽인 '유러피언 드림'을 제시했다.[7] 나인호는 '미국적인 것'에 대한 인식인 '아메리카니즘(Americanism)'이 "반유태주의나 오리엔탈리즘처럼 타자에 대한 그 객관적 실체보다는 이미 선험적으로 혹은 전통적으로 형성된 주관적인-궁극적으로는 부정적인-인식을 의미한다"고 설명하면서, 독일에서는 아메리카니즘이 "자신의 정체성을 명료화하고 이를 보호하기 위해 필요했던 문화적 기제였다"고 지적했다. 19세기 중엽 독일 지식인들은 미국을 독일이나 유럽의 현실과 대비되는 대안적 미래인 유토피아로 긍정적으로 인식했지만, 1945년 이후부터는 미국의 정치와 문화, 미국식 자본주의에 반감을 드러냈다.[8] 위의 이론들을 종합해서 볼 때, 미국성은 유럽성과 대조를 이루어 형성되었고, 자신들의 지배 이데올로기를 재생산하고 권력을 지속하는 힘이었다.

미국성에는 정체성도 포함되는데, 정체성이 미국인들 스스로 정의내리는 자신들의 모습이라면, 미국성은 그것을 포함해서 미국이 다른 나라들과 다른 특징을 포함하는 것이다. 미국 정체성이 자기의 신분을 증명하고 자기 자신을 정의하는 것이라면, 미국성은 미국인들이 정의한 미국적 특징과 타자가 평가한 미국적 특징 모두를 포함하는 것이라고 볼 수 있다. 즉 미국성은 과거 이주 당시 이주민들이 본국에서 가지고 왔던 가치관, 사람들이 생각하는 이상적인 것, 자기와 타자와 관계를 통해서 드러난다.

미국 정신분석학자 에릭 H. 에릭슨(Erik H. Erikson)은 정체성을 "자신 내부에서 일관된 동일성을 유지하는 것과 다른 사람과의 어떤 본질적인 특성을 지속적으로 공유하는 것을 의미한다."라고 정의했다.[9] 탈

---

6) 신현욱, 「『주홍글자』의 '미국성' 재고」, 『안과밖』, 제14집(2003), 영미문학연구회, pp. 60-61.

7) 제러미 리프킨(Jeremy Rifkin), 『유러피언 드림(*The European Dream: How Europe's Vision of the Future is Quietly Eclipsing the American Dream*)』(2004), 이원기 옮김(민음사, 2005).

8) 나인호, 「'미국'과 '미국적인 것'에 대한 독일인들의 인식」, 『미국사연구』 제16집(2002), 한국미국사학회, pp. 301-29.

9) Erik H. Erikson, "The Problem of Ego Identity", *Journal of the American Psychoanalytic Association* 4:1(January 1956), p. 57.

식민주의 이론가 호미 바바(Homi K. Bhabha)는 정체성의 형성과정을 “타자의 시선이나 위치와의 관계 속에서 성립되는 것”이라고 설명했다.[10] 즉 정체성이란 자신을 드러내기 위해 개인(혹은 집단)과 타자를 이분화하고 타자와 비교하는 것이다. 정체성은 변하지 않는 본질이라고 믿는 것이고 이것은 타자와의 비교를 통해 강화되는 것이다.

미국성의 일부로서 미국의 정체성을 드러내기 위해서 주류 미국인들은 주류와 비주류를 끊임없이 구분하고 재정의해 나갔다. 식민지 초기 이주해온 청교도들은 비-청교도를 이방인(stranger)으로 규정하고 자신들과 구별했다. 식민지의 지배세력이었던 청교도들은 청교도 교리를 바탕으로 자신들을 정의했다. 18세기에는 무역의 번성으로 부를 형성한 신흥 상인계층이 지배세력으로 성장했다. 신흥 상인계층은 부로 자신의 사회적 지위를 규정하면서 다른 계층과 차별화를 두었다. 독립혁명 이후 주류 미국인들은 13주를 결속시키기 위해 영국과 미합중국을 구별하고, 흑인과 원주민을 타자화했다. 남북전쟁 이후 지배세력으로 성장한 신흥 상인들은 가난한 노동자, 이민자들과 자신을 구별하며 미국적인 것을 구축했다.

본 논문은 위와 같은 타자화를 통한 정체성 구축에 매우 유용했던 원천 중 하나가 초상화였음을 규명하고자 한다. 초상화에는 그것을 주문하는 사람이 자신을 어떻게 정의하는지, 그리고 자신을 어떻게 보여주고자 하는지가 표현된다. 따라서 미국의 초상화를 살펴보면 당시 시대에 따라 미국적인 것이 무엇이었는지가 드러나게 될 것이다. 미국문화를 형성한 지배적인 집단은 초상화를 제작해 다른 계층과 자신들을 “구별”하고 정체성을 구축하고자했다. 본 논문에서는 미국의 초상화가 특정한 방식으로 주류 미국인이 구축한 미국성을 드러내고 있다고 전제하고, 초상화를 분석함으로써 미국성이 형성되어 온 과정의 일부분을 살필 것이다.

초상화는 단순히 인물의 닮음을 포착하는 것이 아니라 모델의 성격, 인격, 사회계층, 직업, 나이, 성별을 포함하는 정체성을 나타내는 것이다.[11] 미술사가 리처드 브릴리언트(Richard Brilliant)는 초상화가 사회

10) 호미 K. 바바(Homi K. Bhabha), 『문화의 위치(*Location of Culture*)』(1994), 나병철 옮김 (소명출판, 2012), p. 111.

적 현실을 반영한다고 주장했다. 그는 초상화의 이미지가 “나이, 성별, 인종, 육체적인 아름다움, 직업, 사회적 지위로 정의되는 특정한 시기의 사회구성원으로서 적절한 행동 방식과 외모에 대한 관습을 결합한다”고 설명했다. 그는 이어서 초상화를 종합적으로 연구하기 위해서는 사회적 암시, 사회사적인 측면으로서 미술작품의 문헌적 가치, 사회적·예술적 관습사이의 미묘한 상호 작용에 대한 이해가 필요하다고 지적했다.[12] 즉 초상화는 특정한 시기의 종교적·정치적·문화적 이데올로기를 반영하고 지배 권력을 지지하는 도구로 활용될 수 있었다.

이 연구를 식민지 시기부터 20세기 초까지 제한한 이유는 미국의 역사와 ‘미국성’을 재현하는 매체가 변화했기 때문이다. 20세기 이후에는 사진의 발달로 전통적인 초상화가 상대적으로 덜 활용되었다. 19세기 말 이후 미국에는 여러 국가에서 이민자가 대규모로 유입되었고, 이로 인해 국가적인 차원에서 주류사회의 덕목을 강조하기 어려워졌다. 미국은 1907년부터 멜팅팟(Melting Pot)이라는 개념으로 모든 이민자들이 미국 주류문화에 동화되거나 융합되기를 원했다. 멜팅팟은 1780년대부터 다양한 민족과 문화가 녹아들어 완전히 새로운 민족과 문화로 만들어지는 평등주의 관점으로 시작되었다. 하지만 이 개념은 모든 이민자들을 이상화된 앵글로 색슨 모델로 탈바꿈시키려는 앵글로 동조(Anglo-Conformity)라는 패권주의의 과정으로 변화했다.[13] 그러나 사회가 점점 다원화되면서 미국 사회는 WASP로 정립된 미국의 정체성에서 벗어나 문화적 다양성을 인식하고 다문화주의를 받아들이면서 적어도 표면적으로는 ‘주류 미국인’을 강조할 수 없게 되었다.

1990년에는 내집단이 전체 인구의 71.3%에 해당하게 되었다. 이는 1965년 이민규제법이 완화되면서 제 3세계 이민자 수가 유럽 이민자 수를 넘어서게 되자, 유럽인 전체를 내집단으로 분류했기 때문이다. 이것은 아프리카계 미국인, 원주민과 유색인종을 백인과 구분하기 위해 모든 유

11) Shearer West, *Portraiture* (Oxford: Oxford University Press, 2004), p. 11.
12) Richard Brilliant, *Portraiture* (London: Reaktion Books, 2002), p. 11.
13) Jason McDonald, *American Ethnic History: Themes and Perspectives* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007), pp. 50-53.

럽출신 사람들을 '주류 미국인'에 포함시킨 결과이다.[14] 이러한 변화가 방증하듯이 실제로 미국은 다양한 인종과 민족의 인구가 늘어나면서 미국인들이 구분한 내집단에서 문화적 동질성을 유지하는 것은 불가능하게 되었다.

본 논문에서는 초상화를 시대별로 살펴볼 것인데, 각 시대나 시기별로 주류 미국인이 초상화에서는 어떻게 드러나는지 조금 더 세부적으로 알아볼 것이다. 또한 주류 미국인의 초상화를 통해 미국성이 어떻게 정의되었는가를 논의할 것이다. II장에서는 초기 정착이 이루어진 뉴잉글랜드를 중심으로 식민지 시기의 역사와 이주 초기 초상화가 나타나게 된 배경을 알아보고자 한다. 특히 식민지 사회가 경제적으로 안정되면서 이주 1세대와 2세대의 초상화가 왜 변화하였고, 그들이 나타내고자 했던 정체성이 어떻게 다르게 재현되었는지를 살펴볼 것이다. III장에서는 독립혁명 이후 '미합중국'이라는 새로운 나라가 최초의 민주공화주의라는 이념으로 건설되는 데 있어 초상화의 역할을 밝히고, 나라의 이념이 초상화에 어떻게 반영되어 나타났는지를 분석할 것이다. IV장에서는 남북전쟁 이후 북부의 급격한 경제성장에 따른 "주류 미국인"의 구성 변화와 그것이 초상화를 통해서 드러나는 방식에 대해 연구할 것이다.

2. 선행연구

초기 미국 초상화연구는 역사협회들의 주도로 이루어졌으며, 초상화를 수집해 역사적 맥락 안에서 의뢰인과 화가의 신원을 밝히는 것에 집중했다.[15] 이후 미술관에서 초상화와 관련된 전시회가 열리면서 미술사가들 사이에서 초상화의 양식을 분석하는 시도가 이루어 졌다. 보스턴

14) Parrillo(주 1), pp. 538-40.

15) Waldron Phoenix Belknap Jr., *American Colonial Painting: Materials for a History* (Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 1959); Louisa Dresser, "Portraits in Boston, 1630-1720", *Archives of American Art Journal* 6:3/4(July-October 1966).

미술관(Museum of Fine Art, Boston)에서 1982년에 열렸던 전시회 ≪뉴잉글랜드의 시작: 17세기(New England Begins: The Seventeenth Century)≫는 이주 초기였던 17세기에 만들어진 뉴잉글랜드 지역의 기록물, 지도, 가구, 공예품, 회화작품을 전시했다. 이 전시회에서는 17세기에 영국에서 가지고 오거나 뉴잉글랜드에서 유화로 그려진 27점의 초상화가 소개되었다. 조나단 L. 페어뱅크스(Jonathan L. Fairbanks)가 쓴 전시회 도록은 초상화를 사회사와 연결시켜 해석했다.[16] 이 전시를 시작으로 초상화에 대한 연구가 본격적으로 이루어졌다. 미술사가 웨인 크레이븐(Wayne Craven)은 1986년에 출판한 책 『식민지 미국 초상화(*Colonial American Portraiture*)』에서 식민지 사회를 형성한 사회적·경제적·문화적 요소와 함께 17-18세기 미국 초상화를 분석하였다.[17] 그는 이 시기 미국 초상화가 청교도적 사고방식의 반영이라고 해석했으며, 초상화를 존 칼뱅(John Calvin)과 벤자민 프랭클린(Benjamin Franklin)의 저서들과 연결시켜 분석하였다. 크레이븐의 저서는 초기 식민지 사회에서 청교도 교리의 영향력을 파악할 수 있도록 도와주었다.

1987년 국립초상화박물관에서 열린 전시회 ≪미국 식민지 초상화: 1700-1776 (American Colonial Portrait: 1700-1776)≫은 18세기 초부터 독립혁명 전까지의 초상화를 전시해 미국에서 초상화의 역할을 보여주었다.[18] 전시회와 함께 열렸던 컨퍼런스에서는 미국과 영국 역사학자와 미술사학자들이 다양한 시각으로 식민지 초상화를 해석했다. 이 컨퍼런스에서 발표된 논문을 편집한 책이 1993년에 『18세기 미국 초상화(*The Portrait in Eighteenth-Century America*)』라는 제목으로 출판되었다.[19] 이 책에서 역사학자 티머시 H. 브린(Timothy H. Breen)은 18세기

16) Jonathan L. Fairbanks and Robert Trent, *New England Begins: The Seventeenth Century* (Boston: Museum of Fine Arts, Boston, 1982).
17) Wayne Craven, *Colonial American Portraiture: The Economic, Religious, Social, Cultural, Philosophical, Scientific, and Aesthetic Foundations* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986).
18) Ellen G. Miles and Richard Saunders, *American Colonial Portraits 1700-1776* (Washington City: Smithsonian Institution press for the National Portrait Gallery, 1987).
19) Ellen G. Miles, ed., *The Portrait in Eighteenth-Century America* (Newark: University of Delaware Press, 1993).

미국의 소비사회를 미국 지배계층의 소비패턴과 연결시켜 초상화가 의뢰인의 사회적 지위와 부를 드러내기 위한 도구였다는 것을 지적했다.[20] 그는 식민지 미국인들이 영국에서 제작된 상품을 소유하는 것을 통해서 사회적 신분을 보여주었고, 초상화가 이러한 자기형성(self-fashioning)을 위한 무대였다고 설명했다.

김정희는 2001년 발표한 논문「포스터 속의 레닌 이미지에 나타난 레닌과 스탈린 시대 권력의 도상학」에서 통치자의 시각 이미지들이 그것들이 생산된 시대의 정치이념을 비춰주는 거울이라고 설명했다.[21] 또한 그녀는 레닌과 스탈린 시대의 지배자 도상학이 동종의 체제 안에서만 재생산되는 것이 아니며, 민주주의 국가에서도 정치적 연출이 전략적으로 이루어지고 있음을 지적했다. 그녀의 논문은 세계 최초의 민주공화국인 미합중국이 탄생한 이후, 13주를 결속시키려고 사용한 초대 대통령 조지 워싱턴의 이미지를 해석하는 기반을 제공해주었다. 앨리슨 D. 하워드(Alison D. Howard)와 도나 R. 호프먼(Donna R. Hoffman)이 쓴 논문「그림은 천 마디의 말보다 가치 있다: 미술을 통해 미국 국가 정체성 만들기("A Picture is Worth a Thousand Words: Building American National Identity through Art")」는 미국이 어떻게 시민들에게 민주공화국의 정치이념을 미술을 통해 전달했는지를 논의하고 있다.[22] 이 논문은 새로운 국가의 정체성을 형성하는 데 있어서 시각미술의 역할을 이해하는 데 도움이 되었다.

독립혁명 이후부터 남북전쟁 이전 사이에 제작된 초상화만을 다룬 글은 많지 않다. 1977년 국립초상화갤러리의 큐레이터인 앨런 G. 마일즈(Ellen G. Miles)의 편저로 1977년에 출판된 『미국 초상화: 19세기(*Portrait Painting in America: The Nineteenth Century*)』는 1800년에

---

20) Timothy H. Breen, "The Meaning of Likeness: Portrait Painting in an Eighteenth-Century Consumer Society", in Ellen G. Miles, ed., *The Portrait in Eighteenth-Century America* (Newark: University of Delaware Press, 1993), pp. 37-60.

21) 김정희, 「포스터 속의 레닌 이미지에 나타난 레닌과 스탈린 시대 권력의 도상학」, 『서양미술사학회논문집』, 제15집(2001), pp. 77-109.

22) Alison D. Howard and Donna R. Hoffman, "A Picture is Worth a Thousand Words: Building American National Identity through Art", *Perspectives on Political Science* 42:3(July 2013), pp. 142-51.

서 1860년 사이에 제작된 미국초상화를 다루고 있다.[23] 마일즈가 서론에서 거론했듯이, 미술학계에서는 1800-1860년대 미국초상화에 대한 조사와 주요 초상화가에 대한 연구 및 작품분석이 전혀 이루어지지 않았다. 아쉽게도 이 책도 19세기 초상화를 분석하기 보다는 뉴욕 시와 찰스턴 시의 시청사가 소장하고 있는 초상화 작품, 1800-1860년대에 활동했던 화가들의 이름과 작품을 카탈로그 형식으로만 정리했다.

이전까지의 지방 초상화는 "포크아트(folk art)"나 "나이브 아트(naive art)"로 분류되어 미국미술사에서 폄하되었지만, 1990년대 이후 지방 초상화와 관련된 전시회와 논문이 발표되면서 지방 초상화가 중요하게 취급되기 시작했다. 1992년에 매사추세츠 주에 위치한 올드 스터브릿지 빌리지(Old Sturbridge Village)에서 열린 전시회 ≪당신의 이웃을 만나다: 뉴잉글랜드 초상화, 화가, 사회, 1790-1850(Meet Your Neighbors: New England Portraits, Painters and Society, 1790-1850)≫는 1790-1850년에 뉴잉글랜드 교외 지역에서 제작된 82점의 초상화를 지역사회를 반영하는 사회·경제적 변화와 연결하여 전시했다. 특히 이 전시와 함께 출판된 전시도록은 급격한 도시화가 진행되고 대규모의 이주민이 늘어났던 시기에 경제적으로 혜택을 받았던 지방 중산층의 취향을 초상화를 통해 설명하고 있다.[24] 앨런 히키 그레이슨(Ellen Hickey Grayson)은 「포크 초상화의 미학에 대한 새로운 이해에 관하여("Toward a New Understanding of the Aesthetics of Folk Portrait")」에서 지방 초상화를 교외지역 의뢰인의 경제성장과 자기형성에 대한 욕구를 표현하는 방법이었다고 지적하였다.[25] 본 논문에서는 위에서 언급한 전시회와 그레이슨의 글을 바탕으로 지방초상화가 당시 경제적 이슈와 민주주의와 평등주의라는 이념을 어떻게 반영하였는가를 논의할 것이

---

23) Ellen G. Miles, ed., *Portrait Painting in America: The Nineteenth Century* (New York: Main Street/Universe Books, 1977).

24) Jessica F. Nicoll and Caroline F. Sloat, ed., *Meet Your Neighbors: New England Portraits, Painters and Society, 1790-1850* (Amherst, Mass.: The University of Massachusetts Press, 1992).

25) Ellen Hickey Grayson, "Toward a New Understanding of the Aesthetics of "Folk" Portraits", in Peter Benes ed., *Painting and Portrait Making in the American Northeast* (Boston: Boston University, 1995), pp. 217-34.

다.

뉴욕 역사 협회(New York Historical Society)는 2013년에 전시회 ≪미의 유산: 미국 도금시대 초상화(Beauty's Legacy: Gilded Age Portraits in America)≫를 개최했다. 이 전시는 1866년부터 1910년 사이에 제작된 미국 소사이어티 초상화(society portrait)를 검토했다. 전시회와 함께 출판된 도록은 도금시대에 제작된 초상화를 파악하는 데 기본적인 참고가 되었다.[26]

미국의 전반적인 문화와 미술을 다룬 책으로는 데이비드 비엘라작(David Bjelajac)의 『미국미술: 문화사(*American Art: a Cultural History*)』(2001), 웨인 크레이븐(Wayne Craven)의 『미국미술: 역사와 문화(*American Art: History and Culture*)』(1994)와 프란시스 K. 폴(Frances K. Pohl)의 『미국의 틀 잡기: 미국 미술의 사회사(*Framing America: a Social History of American Art*)』가 있다.[27] 이 책들은 식민지 초기부터 20세기까지 미국미술의 전반을 다루고 있어 전반적인 미국미술을 이해하는 데 도움이 되었다. 하지만 19세기 미술은 풍경화가 미국의 정체성을 보여준다는 것에만 치중해 서술하였고 초상화는 거의 다루지 않았다.

초상화를 다룬 연구로는 김정희의 박사학위 논문 『오토 딕스(Otto Dix)의 여자그림들: 현실과 자기고백』(1994)이 있다. 이 논문은 초상화에 나타난 도상을 해석하는 방법에 대한 기본적인 토대를 마련해주었다.[28]

그밖에 최근 미국 초상화를 다른 저서로는 리처드 H. 사운더스(Richard H. Saunders)가 2016년 출판한 책 『미국의 얼굴: 초상화와 정

---

26) Barbara Dater Gallati, ed., *Beauty's Legacy: Gilded Age Portraits in America* (New York: The New-York Historical Society, 2013).

27) David Bjelajac, *American Art: a Cultural History* (New York: Abrams, 2001); Wayne Craven, *American Art: History and Culture* (Madison, Wis.: Brown & Benchmark, c1994); Frances K. Pohl, *Framing America: a Social History of American Art* (New York: Thames and Hudson, 2012).

28) Jung-Hee Kim, *Frauenbilder von Otto Dix: Wirklichkeit und Selbstbekenntnis* (Ph. D. Dissertation, Universität Hamburg, Germany, Lit Verlag, 1994).
독일어로 쓴 본인의 논문을 직접 번역해주신 김정희 교수님께 감사드린다.

체성의 문화사(*American Faces: A Cultural History of Portraiture and Identity*)』가 있다.[29] 사운더스는 미국에서 초상화의 역할을 사회적·정치적·문화적 배경과 함께 접근했다. 이 책은 350년이라는 미국초상화 역사를 파악하는 데 기본적인 참고가 되었고, 본 논문에서 전반적인 미국 초상화를 다루는 기반을 제공해주었다. 그러나 위 책은 초상화가 어떠한 정체성을 표현하려고 했는지에 대한 결론이 명확히 드러나 있지 않다.

우리나라에서 미국은 정치, 경제적으로 중요한 위치를 차지하고 있다. 1962년 미국 이민법 계정으로 한국인의 미국 이민이 늘어나면서 미국이 생각하는 미국이란 무엇인가를 사회적·인류학적으로 논의할 필요가 생겨났다. 국내에서 조선미의 초상화에 대한 글이 있지만 미국 초상화에 대한 연구는 없다.[30] 미국 미술과 정체성에 관한 연구는 신채기의 박사학위논문인 『1910년대에서 1930년대까지 미국 미술에 나타난 국가 정체성에 관한 연구』(2004)가 있다.[31] 이 논문은 1910-1930년대 미국미술이 국가정체성을 어떻게 규명했는지를 논의한다. 신채기는 1910년부터 1930년대까지 논의되었던 미국 미술의 정체성을 구축하기 위한 담론들이 1950년대 미국 미술계가 국제적인 성격으로 인정받는 밑거름이 되었고, 1960년대 부각된 문화적 다원주의의 밑거름이 되었다고 주장했다. 신채기는 일반 미국인 사이에서 정체성이 담론화되기 시작했던 1910년대 이후의 미국미술과 정체성을 다문화주의와 연결시켜 설명하고 있다.

반면 본 논문은 아메리카 신대륙에서 미국이 건설되기 시작해 20세기 초 인종의 종류가 더 다양해지기 전까지를 다루었다. 초상화에 재현된 각 시대별 국가의 이데올로기, 종교적·사회적 규범을 살펴보고, 그것이 어떻게 형성되었는지 그리고 어떻게 미국 사회의 지배규범으로 스며들었는지도 함께 들여다보고자 한다. 이상의 연구를 통해서, 미국 사회계층, 지배규범, 미국 정체성이 시대에 따라 어떻게 변화했는지, 어떤 가치가 공통적으로 초상화에 드러나는지를 분석할 수 있을 것으로 기대한다.

---

29) Richard H. Saunders, *American Faces: A Cultural History of Portraiture and Identity* (Hanover: University Press of New England, 2016).

30) 조선미, 『초상화 연구: 초상화와 초상화론』(문예, 2007).

31) 신채기, 『1910년대에서 1930년대까지 미국 미술에 나타난 국가 정체성에 관한 연구』 (박사학위논문, 이화여자대학교, 2004).

II. 식민지 시기(1607-1776)와 초상화

1. 미국 식민지의 역사

1) 미국 식민지의 형성

① 초기 식민지 역사

미국의 식민지는 1492년 크리스토퍼 콜럼버스가 스페인 국왕의 지원을 받아 대서양을 건너 아메리카 대륙을 정복한 이후 미국 독립혁명이 일어나는 1776년까지 지속되었다. 영국인은 1607년부터 본격적으로 북아메리카 대륙에 정착하기 시작했다.[32] 영국은 벨기에 앤트워프를 상대로 대규모 의류시장과 양모 거래를 통해 중상주의 정책을 활발하게 펼쳤으나 1550년대 공급 과다로 시장이 쇠퇴하기 시작했다. 영국 상인들은 식민지 건설이 해외 교역의 새로운 시장이 될 것이며, 과잉 인구와 빈곤을 완화시킬 것이라고 생각했다.

1606년 제임스 1세는 신대륙 식민 사업에 관심이 있었던 런던의 상인집단에게 아메리카 남부를, 플리머스 상인들에게 북부에 대한 전권을 주었다.[33] 남부지역 식민 사업에 대한 전권을 받은 런던 주식회사(London Company)는 특허장을 받아, 1607년 5월 미국 동부 대서양 연안의 버지니아 제임스타운(Jamestown)에 식민지를 성공적으로 건설했다.[34] 1608년 용병으로 왔던 존 스미스(John Smith) 선장이 이 지역 주

32) 영국은 1585년 로어노크 섬(Roanoke; 지금의 노스캐롤라이나 주 연안)을 첫 북아메리카 식민지로 건설하고자했다. 하지만 1585년 시작되어 1604년 종결된 영국-스페인 전쟁으로 인해 모국으로부터의 보급품 조달이 어려워졌고, 적대적이었던 현지 부족들과의 분쟁으로 최초의 식민지건설은 실패했다.

33) 영국은 이제까지 러시아와 스페인의 신대륙에 의존했던 목재, 금과 은 같은 물품들을 식민지에서 얻고자했다. 영국은 국왕이 식민지를 직접 다스리는 스페인과는 다른 방식으로 식민지 건설을 진행하였다. 영국 국왕은 대가를 받고 한 회사에 식민지를 경영할 수 있는 특허장을 발행하여 그 회사가 경제적 이득을 위해 식민지를 경영하는 식민지 정책이 추진되었다.

도권을 잡고 질서를 만들면서 안정적으로 자리를 잡게 되었다. 1612년 유럽 귀족의 필수 기호품이 된 담배재배를 시작하면서 유럽으로의 수출이 가능해지자, 비교적 성공적인 식민지생활을 유지할 수 있게 되었다.

1620년 12월 11일 매사추세츠 플리머스(Plymouth)에 메이플라워(Mayflower) 호를 타고 온 "최초의 개척민"이 정착하게 되었다.[35] 이것은 제임스타운을 이끌던 존 스미스 선장이 1614년 이 지역을 탐험하고 출간한 『뉴잉글랜드 설명서(*A Description of New England*)』라는 책으로 알려진 뉴잉글랜드 지방에 건설된 최초의 영구식민지였다.[36] 가족단위의 남녀와 어린이들로 구성된 102명은 청교도(saints) 35명, 비-청교도(strangers) 67명을 포함한 41개 가족으로, 돈벌이만을 위해 이주해온 제임스타운 식민지인들과는 달리 영국성공회에 대립하여 신앙의 자유를 찾아 종교적 유토피아를 건설하기 위해 온 청교도들이었다.

스스로를 성자(saints)라고 불렀던 청교도들은 급진적인 청교도로 알려진 분리주의자들(Separatists)이었다. 이들은 1603년 제임스 1세가 즉위 후 청교도를 억압하는 정책을 펴자 1608년부터 종교의 자유를 누릴 수 있는 네덜란드 라이덴(Leyden)으로 이주하기 시작했다. 하지만 외국인 비숙련공으로 낮은 임금을 받는 것에 대한 불만과 네덜란드에 적응하면서 정작 교회와 멀어진다는 불안으로 신대륙으로의 이주를 결심하게 되었다. 그들은 제임스 1세에게 특허장을 받아 북부 식민 사업에 대한 전권을 지닌 플리머스 회사(Plymouth Company)로부터 8만 에이커(약 324㎢)의 토지, 어업권, 인디언 교역 허가, 자치제도를 만들 권리를 받았다.[37] 가족단위로 온 이주민들은 종교적 신념과 공동체에 대한 애착이 컸기 때문에 그들 사이의 질서도 빠르게 정착되었다.

---

34) 이곳은 영구 정착지가 아닌 단순히 금이나 은을 찾기 위한 단기정착지로 활용되었다. 개척자 144명 전원 남자였고 이들 중 3분의 1은 신사계급의 행정직이었고, 나머지는 이 회사에 고용되어 금을 찾기 위해 계약 노동자로 온 젊고 가난한 이주민들이었기 때문에 정착을 위해 필요한 농작물 재배와 같은 이윤과 관계없는 일은 하지 않았다. 그들은 굶주림, 폭염과 모기와 말라리아로 인한 전염병으로 인해 1607년 말 38명만이 살아남았다.

35) 폴 존슨(Paul Johnson), 『미국인의 역사 I(*A History of the American People*)』(1997), 명병훈 옮김(살림, 2016), p. 56.

36) 뉴잉글랜드(New England): 메인, 뉴햄프셔, 버몬트, 매사추세츠, 코네티컷, 로드아일랜드의 6주에 걸친 미국 북동부지방.

37) 존슨(주 35), p. 58.

이 청교도집단을 필그림 파더스(Pilgrim Fathers)라고 부르는데, 이는 지도자 중 한명인 윌리엄 브래드퍼드(William Bradford, 1590-1657)가 『플리머스 식민사(*Of Plymouth Plantation*)』에서 그들을 "필그림(순례자)"이라고 부르는데서 유래되었다. 그들은 성지를 여행한 후 고향에 돌아오는 일반적인 순례자가 아닌 "새롭게 성스러운 나라를 건설하여 천년왕국이라는 목표를 향해 쉼 없이 나아가는 영원한 순례자"였다.[38]

한편, 청교도들에게 이방인(strangers)이라고 불린 67명의 비-청교도들은 청교도들에 의해 고용된 군사 고문, 플리머스 회사에 의해 고용된 배 승무원, 배 수리공과 목수, 소목장이, 대장장이, 섬유직조기능공, 피혁기능공과 같은 직인들과, 실직 군인, 소상인, 수산물거래자들, 고용노동자들(servants)이었다. 이주의 주체세력이었던 청교도들은 자신들을 성자로, 비-청교도들을 이방인으로 부르면서 자신들과 구분했고, 이를 통해 자신들의 정체성을 형성했다.

② 청교도 대이주(Great Migration, 1630-42)와 언덕 위의 도시(city upon a hill)의 건설

1625년 왕위에 오른 제임스 1세(통치기간 1603-1625)의 아들 찰스 1세(1625-49)는 의회를 해산하고 절대군주제로 나라를 다스렸다. 또한 그는 국교회를 강화하면서 더욱 심하게 청교도를 억압했다. 그러자 청교도 신념을 지지하는 런던 상인들과 이스트 앵글리아 신사계급들(East Anglian gentlemen), 성직자들은 대규모의 청교도 피난처를 건설하고자

---

38) 위의 책, p. 59.
필그림 파더스의 성공적인 신대륙 정착 이후 지도자였던 윌리엄 브래드퍼드와 에드워드 윈슬로우(Edward Winslow)가 식민지생활에 대해 서술한 『모트의 이야기(*Mourt's Relation*)』가 1622년 영국에서 출판되었다. 이어서 1624년 윈슬로우의 『뉴잉글랜드에서 온 복음(*Good News from New England*)』이 출판되었다. 이는 신대륙으로의 청교도 이주를 고무시켰다. 1626년과 1628년 소수의 청교도들이 잇따라 이주하면서 첫 이주지 플리머스에서 65km 떨어진 매사추세츠 주 세일럼(Salem)에 식민지가 세워졌다.

1628년 왕으로부터 뉴잉글랜드 식민지 건설 특허장을 취득하여 3,000파운드의 자본으로 매사추세츠 베이 회사(Massachusetts Bay company)를 세웠다. 이 회사의 12명의 대주주들은 1629년 8월 26일 캠브리지에 모여 이듬해 뉴잉글랜드로의 이주를 약속하는 캠브리지 협약(Cambridge Agreement)을 체결하였다.[39] 같은 해 10월 20일 그들은 주주총회를 개최하여 존 윈스럽(John Winthrop, 1588-1649)을 식민지 초대 지사로 선출했다. 그는 이스트 앵글리아의 서퍽 주의 부유한 귀족계급출신으로 캠브리지 대학을 졸업하고 치안판사로 일했으나, 청교도라는 이유로 직책을 잃자 신대륙에 독립적인 자치의회(언덕위의 도시)를 세울 계획을 세우고 자신의 영지를 팔아 매사추세츠 베이 회사의 주식을 사들였다. 회사는 종교적 탄압을 받은 청교도인 뿐만 아니라 경제적 기회를 찾는 이주민에게 일정한 토지를 할당하는 인두권 제도를 제안하면서 이주할 사람들을 모집했다.[40]

1630년 3월 29일 존 윈스럽의 지도하에 가장 규모가 큰 1,000명 이상의 이주민들이 17척의 배를 타고 보스턴(Boston)에 도착해서 뉴잉글랜

---

39) 12인의 주주명단: Sir Richard Saltonstall, Thomas Dudley, William Vassell, Nicholas West, Isaac Johnson, John Humfrey, Thomas Sharpe, Increase Nowell, John Winthrop, WIlliam Pynchon, Kellam, Browne, William Colbron. William G. Robbins, "Massachusetts Bay Company: An Analysis of Motives", *The Historian* 32:1(November 1969), p. 95.

40) David Jaffee, *People of the Wachusett: Greater New England in History and Memory, 1630-1860* (New York: Cornell University Press, 1999), p. 7.
모집된 이주민의 선두부대는 약 1,000여명으로 험버(Humber)와 탬즈(Thames) 강어귀 사이의 5개 동부주(Lincolnshire, Norfolk, Suffolk, Cambridgeshire, Essex)출신들이었다. 특히 세계적으로 유명한 섬유산업지역이었던 이스트 앵글리아로 불리는 서퍽(Suffolk)주와 노퍽(Norfolk)주 출신 이주희망자는 375명이었다. 그 이유는 1620년대 후반부터 영국이 참여한 30년 전쟁(1618-1648)이 유럽의 적대감을 높이면서 섬유수출을 혼란시켰고, 전쟁으로 인한 세금과 추가부담금이 커지면서 산업이 쇠퇴하기 시작했기 때문이었다. Roger Thompson, *Mobility and Migration: East Anglian Founders of New England, 1629-1640* (Amherst:: University of Massachusetts Press, 1994), p. 23.
뿐만 아니라 1621년부터 1623년에 걸쳐 일어난 집중호우로 인해 농작물 수확이 크게 감소하면서 매년 농산물가격이 계속해서 폭등했다. 이로 인한 경제적 어려움은 사람들에게 새로운 세계로의 이주를 열망하게 함으로써, 매사추세츠 베이 회사는 많은 이주민을 어렵지 않게 모을 수 있었다. 이주희망자들 중 33.8%가 농업, 25.2%가 섬유산업 종사자였고, 33.1%가 직인, 3.6%가 의사와 교사와 같은 전문직, 2.2%가 무역업, 2.2%가 어부와 같은 해양업종사자였다. Virginia Dejohn Amderson, *To Pass Beyond the Seas: The Great Migration and the Settlement of New England, 1630-1670* (Ph. D. Dissertation, Harvard University, 1984), p. 52 (Table VII) 참고.

드 지역에 정착하게 되었다. 이주민들은 하나의 교구를 중심으로 모여 작은 타운을 형성하면서 정착치를 건설했다. 뉴잉글랜드 지역은 모래가 섞인 습지가 많아 대규모 농사가 불가능했기 때문에 어업과 모피, 목재 교역의 중심인 보스턴 항을 중심으로 타운을 형성했다. 그 이후 1630년부터 1642년까지 매년 새로운 이주민이 정착했다. 약 2만 1천명의 청교도 중심의 이주민들은 뉴잉글랜드를 중심으로 한 해안지대에 정착하게 되었다.[41]

존 윈스럽은 1630년에 아르벨라(Arbella)호의 선상에서 그들의 정착지는 종교적 사명감을 보여주는 '언덕 위의 도시'가 될 것이라고 「기독교 자비의 모델("A Model of Christian Charity")」이라는 제목의 설교를 하였다.

> 우리는 스스로를 언덕 위의 도시로 여겨야 한다. 세계의 모든 이목이 우리에게 집중되어 있다. 따라서 우리가 수행하는 일에서 우리의 신을 제대로 섬기지 못하여 신이 현재 우리에게 제공하는 도움이 철회하도록 만든다면 우리는 이 세상에서 이야깃거리와 웃음거리가 될 것이다.[42]

이 연설은 하나님에 의해 선택받은 땅인 미국이 비기독교인과 타인에게 모범이 되고, 다른 나라에게 길을 안내해야 한다는 것을 제시했다. 로버트 M. 크런든(Robert M. Crunden)은 윈스럽의 이 설교가 미국의 예외주의(exceptionalism)을 알리는 최초의 목소리였다고 설명했다.[43] 역사학자 페리 밀러(Perry Miller)는 청교도들의 대이주의 목적이 하나님으로부터 부여받은 '황무지로의 사명(Errand into the Wilderness)'이었고, 영국과 유럽에서 이루지 못한 종교개혁을 통하여 세계를 구하는 것이었다고 주장했다.[44] 이러한 청교도적 선민의식은 미국적인 가치에 근간을 이루었

---

41) Joseph A. Conforti, *Saints and Strangers: New England in British North America* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2006), p. 33.
42) 로버트 M. 크런든(Robert M. Crunden), 『미국문화의 이해(*A Brief History of American Culture*)』(1990), 정상준, 황혜성, 전수용 옮김(대한교과서, 1996), p. 24.
43) 위의 책, p. 24.
44) Perry Miller, *Errand into the Wilderness* (New York: Harper, 1956), p. 11.

다고 말할 수 있다.

1630년대 이주민들 중 대부분이 성직자, 자작농, 농부, 예술가, 장인, 무역상, 상인 등 30-40대 영국 중산층의 부부와 몇몇의 자녀들, 하인으로 구성된 핵가족이었다.[45] 75%이상이 한 사람당 최소 50파운드나 하는 항해운임을 식민지회사에 의존하지 않고 자신들이 직접 지불할 경제적 여유가 있었다.[46] 이주민 중 50%이상이 하인을 데리고 올 정도로 부유했고, 전체 인구의 17%가 이들과 함께 온 하인들이었다.[47] 독신남자들만 이주했던 버지니아 식민지와 달리 뉴잉글랜드는 가족단위의 이주가 많아 버지니아에서 여자가 부족해서 나타났던 내부분쟁을 피하고 사회적 안정을 찾는데 기여했다.[48] 이러한 패턴은 뉴잉글랜드를 토지소유권을 바탕으로 가족중심의 중산층으로 이루어진 사회로 만들었다.[49]

역사학자 폴 존슨(Paul Johnson)은 이러한 청교도가 중심이 되어 만들어진 타운 중심의 뉴잉글랜드 식민지를 "그리스도교도의 유토피아적이며 폐쇄적인 기업 지역 사회"라고 평가했다.[50] 청교도 대이주를 통해 신대륙으로 온 청교도들은 가족중심의 중산층이었고 대부분 글을 읽고 쓸 줄 아는 학식 있는 사람들이었다. 자본을 가진 무역상뿐만 아니라 기술자와 상인, 경험이 풍부한 농민이 주류를 이루었다.[51] 이 뉴잉글랜드

---

45) 남편들의 평균 나이는 37.4세, 부인들의 평균 나이는 33.8세였고, 한 가정 당 평균 가족 수는 4.07명이었다. Amderson(주 40), p. 30 and p. 34.

46) 당시 자작농의 연소득이 40-60정도 파운드였고, 농부의 연소득이 20파운드 정도였음을 감안하면 50파운드의 통행비용은 비싼 것이었다.

47) Conforti(주 41), p. 69.

48) Timothy H. Breen and Stephen Foster, "Moving to the New World: The Character of Early Massachusetts Immigration", *The William and Mary Quarterly* 30:2(April 1973), pp.193-94.
찰스 1세가 1635년 7월 지역을 떠나는 사람들은 추밀원(Privy Council;국왕을 위한 정치문제 자문단)에게 특허장을 받아야한다는 성명서를 발표한 후부터 세관원들은 이주희망자들의 이름, 거주지, 직업, 나이, 목적지와 같은 정보를 수집했다. 역사학자 티모시 브린(Timothy H. Breen)과 스테판 포스터(Stephen Foster)는 1637명 한해 뉴잉글랜드로 이주한 전체 이주민 273명(노퍽Norfolk의 그레이트 야머스Great Yarmouth발 193명, 켄트Kent의 샌드위치 Sandwich발 80명)의 나이, 직업, 출신지 목록이 남아있는 기록을 분석하였다. 그들은 273명만으로 대이주의 종합적인 성향을 판단하기엔 무리가 있지만 어떠한 부류의 사람들이 이주를 했는지에 대한 정보는 얻을 수 있다고 주장했다. 이들에 따르면 샌드위치발 탑승자 80명은 부부 24명과 그들의 아이들 31명과 하인 22명, 그리고 독신남 3명으로 구성되어있었다.

49) Conforti(주 41), p. 45.

50) 존슨(주 35), p. 57.

지방은 주류 지배계급인 WASP를 바탕으로, 현재까지 미국문화를 주도하는 영국문화와 청교도문화가 섞인 미국적인 문화가 형성되었다.

2) 무역확산과 교육을 통한 청교도 정체성 확립

무역이 꾸준히 성장하면서 17세기 보스턴은 미국 식민지에서 가장 중요한 마케팅 중심지이자 항구가 되었다. 보스턴은 식민지에서 가장 큰 도시였다. 이곳의 인구는 1630년 175명에서 1640년에는 1,200명, 1650년에는 2,000명, 1660년에는 3,000명, 1680년에는 4,500명, 그리고 1690년에는 7,000명으로 증가했다.[52] 플리머스, 코네티컷, 북부 매사추세츠 지역의 타운들은 농산물, 목재, 모피를 직물이나 다른 공산품으로 교환하기 위해서 보스턴에 의존해야했다.

이주민들은 초기에는 무엇보다 새로운 환경에 적응하기 위해 애썼다. 그러나 시간이 지나면서 무역을 통해 경제적으로 여유가 생기자 그들은 교육과 문화에 관심을 가지기 시작했다. 청교도들에게 있어 교육은 종교 활동을 위한 필수요건이었다. 신의 말씀이 쓰인 성경을 스스로 읽고 그 뜻을 실천하는 것이야 말로 진정으로 하나님의 뜻을 따르는 것이라고 여겼기 때문에 청교도 집단은 교육열이 높았다. 영국에서부터 청교도들은 배움에 대한 존중이 중요시되어, 성직자에게 학습이 요구되었다. 평신도들 사이에서도 학습이 장려되어 학교와 강사의 기여를 통해 학습이 확산되도록 노력했다.[53]

초창기부터 청교도들은 교육열이 높았다. 1570년대부터 케임브리지

---

51) 위의 책, p. 97.

52) Carl Bridenbaugh, *Cities in the Wilderness: The First Century of Urban Life in America 1625-1742* (New York: Knopf, 1960), p. 6.
다른 항구도시였던 뉴포트(Newport)의 인구가 1640년 96명, 1650년 300명, 1660년 700명, 1680년 2,500명 그리고 1690년 2,600명으로 증가한 것과 비교하면 보스턴의 인구는 엄청나게 빠른 속도로 그 수가 증가했다고 볼 수 있다.

53) Francis J. Bremer, *The Puritan Experiment: New England Society from Bradford to Edwards* (Hanover: University Press of New England, 1995), pp. 117-18.

대학교는 청교도주의 정서의 중심이었다.[54] 이는 1584년 엘리자베스 1세 시대의 재무장관이자 청교도 신자였던 월터 마일드메이(Walter Mildmay)가 케임브리지 대학에 에마뉘엘 칼리지(Emmanuel College)를 설립하면서 더욱 강화되었다. 이 칼리지는 칼뱅주의 교리와 프로테스탄트의 설교자 교육을 목적으로 세워져 많은 청교도 성직자들을 배출했다.

이러한 교육에 대한 열의는 청교도 이주민들에게도 이식되어 식민지 문화에 중요하게 작용했다. 뉴잉글랜드 청교도 이주민들은 17세기 아메리카 대륙에 정착한 식민지주민들 중 가장 교양 있고 충분한 교육을 받은 사람이 들어왔다.[55] 초기 뉴잉글랜드 지도자들 중 캠브리지나 옥스퍼드 대학교에서 엘리트 교육을 받은 성직자나 변호사는 100명이 넘었고, 특히 캠브리지의 에마뉘엘 칼리지를 졸업한 사람은 매사추세츠 베이 회사의 최대 주주였던 아이작 존슨(Isaac Johnson)과 청교도 성직자 존 하버드(John Harvard), 토머스 셰퍼드(Thomas Shepard), 존 카튼(John Cotton), 토머스 후커(Thomas Hooker)를 포함한 29명이었는데, 이들이 상류계층을 형성했다.[56]

청교도는 성경을 읽고 그것에서 진실을 얻는 것이야 말로 가톨릭의 독재와 도덕적 혼돈을 피하는 유일한 길이라고 믿었다. 청교도는 성경과 그것의 읽기를 강조했기 때문에 교육과 출판물의 중요성을 일찍이 알고 있었다. 뉴잉글랜드의 초대 이주민들은 교육과 출판을 통해서 2세대 이주민들에게 수준 높은 기독교 교육뿐만 아니라 청교도 사회에서 필요한 지식을 습득할 수 있도록 노력했다. 이주민들은 청교도사회의 종교적 지도자를 양성하고 기독교 전통을 지속시키기 위해 1636년 매사추세츠 보스턴 인근 캠브리지(Cambridge)에 하버드 대학(Harvard College)을 설립했다.[57] 이를 위해 식민지 정부는 400파운드의 기금을 만들었고, 1637년

54) 크런든(주 42), p. 17.
55) Conforti(주 41), p. 45.
56) Bremer(주 53), p. 119.
57) 캠브리지의 지명은 원래 뉴타운(Newtown)이었다. 당시 뉴타운의 목사이자 존경받는 청교도 설교자인 토머스 셰퍼드(Thomas Shepard)와 이 지역 첫 목사 토머스 후커(Thomas Hooker), 첫 번째 하버드 대학 학장인 헨리 던스터(Henry Dunster)와 첫 교사인 나다니엘 이튼(Nathaniel Eaton), 주요 기증자 존 하버드(John Harvard), 그리고 매사추세츠 식민지 지도자인 존 윈스럽이 캠브리지 대학 출신으로 이 지역에 하버드 대학이 세워지면서 캠브리지 대

영국에서 매사추세츠로 이주해온 존 하버드(John Harvard)목사가 1639년 전 재산의 절반인 780파운드와 400여권의 책을 기부하면서 그의 이름을 따 하버드대학이라 명명되었다. 하버드 대학은 영국 에마뉘엘 칼리지를 모델로 하여 청교도 교리중심의 프로그램을 구성하였고, 종교지도자뿐만 아니라 사회 지도층을 양성했다.

1638년 캠브리지에 인쇄소가 만들어졌고, 1640년 출판소가 생겨 미국식민지에서 최초로 히브리어인 구약성서 시편을 시의 율격에 맞추어 영어로 번역한 단행본『베이 시편(*The Bay Psalm Book*)』이 출판되었다. 곧이어 1642년 매사추세츠 식민지 정부(General Court)는 부모들과 스승들이 자녀들과 도제들의 교육, 특히 종교적 신념과 이 나라의 법률을 읽고 이해하는 능력을 교육시키게 하고, 각 타운에 도시행정위원(selectmen)을 뽑아 이에 대한 책임을 평가하는 법안을 만들었다. 이후 1647년 매사추세츠 식민지 정부는 50가구 이상인 타운은 선생을 고용해야 하고, 100가구 이상인 타운은 하버드 대학교 입학에 적합한 교육을 위해 공교육기관인 문법학교(grammar school) 설립을 의무화하는 법안을 통과시켰다.[58] 1650년대 뉴잉글랜드 지방에서는 남성의 60%이상이 글을 읽고 쓸 수 있었으며, 여성들도 성경을 읽기 위해 읽고 쓰는 능력을 집에서 배웠기 때문에 다른 식민지 여성보다 문맹률이 낮았다.[59] 이후 보스턴에도 1675년에는 인쇄소가 그리고 1687년까지는 8개의 서점이 문을 열었다. 1693년에는 최초의 교과서 『뉴잉글랜드 입문서(*New England Primer*)』가 보스턴에서 출판되었다.

학에 경의를 표하기 위하여 지명을 캠브리지로 바꾸었다.

58) Bremer(주 53), p. 118.

59) Conforti(주 41), p. 45.

2. 초상화 수요계층의 형성과 변화

1) 미국 초상화의 발달

① 초상화의 기능

초상화는 모델의 얼굴과 신체를 회화, 드로잉, 사진, 판화 등으로 그리는 것이다. 미술사가 쉬어러 웨스트(Shearer West)는 초상화가 단순히 인물의 겉모습을 그리는 것이라고 정의한다면 초상화의 복잡함을 설명할 수 없다고 했다. 그녀는 초상화가 단순히 인물의 닮음을 포착하는 것이 아니라 모델의 성격, 인격, 사회계층, 직업, 나이, 성별을 포함하는 정체성을 나타내는 것이라고 설명했다.[60] 조선시대 초상화를 연구한 조선미는 초상화를 "특정한 성격을 지니고 있는 특정 인물을 그려내는 회화로 크게 보아 인물화의 일부분에 속한다"고 정의했다.[61] 즉 초상화는 인물의 신체적 특징뿐만 아니라 신분, 부, 성격, 내면까지 표현하는 것이다.

초상화는 초기 신석기 시대부터 발견되지만, 초상화가 중요한 미술 장르로 구분되기 시작한 것은 15세기부터이다. 이때부터 이탈리아와 네덜란드의 종교화에 미술 후원자의 초상이 그려졌으며, 유명한 인물들이 독립된 형식으로 그려지기 시작했기 때문이다.[62] 17세기 프랑스 아카데미에서는 초상화란 영웅적이고 덕목이 높다고 평가되는 인물을 나타내야 하기 때문에 초상화를 역사화 다음으로 가장 중요한 장르로 규정하였다.[63] 김영나는 초상화의 주인공이 권력자, 국가의 영웅, 역사적으로 중요한 인물들이기 때문에 초상화에서는 "정치적, 사회적 고려가 미적인 고려에 우선할 수도 있다"고 주장했다.[64]

---

60) West(주 11), p. 11.
61) 조선미(주 30), p. 95.
62) West(주 11), pp. 14-15.
63) 위의 책, p. 12.
64) 김영나, 「화가와 초상화」, 『미술사 연구』, 제20집(2006), 미술사연구회, p. 7.

국가의 지배 집단의 초상화는 다른 집단과 구별될 수 있는 정체성을 보여주어야 했다. 미술사가 김정희는 논문「포스터 속의 레닌 이미지에 나타난 레닌과 스탈린 시대 권력의 도상학」에서 "권력의 도상학에서는 이미지 전달자와 묘사 대상과 수신자의 사이의 역학관계에 따라 변화가 일어난다"고 지적하면서 스탈린이 자신의 권력을 정당화하고 새로운 전통을 만들기 위해 레닌의 초상을 철저히 계획적으로 우상화하고 불멸화하였다고 설명했다. 또한 그녀는 "통치자의 시각 이미지들은 그것들이 생산된 시대의 정치이념을 비춰주는 거울이며, 따라서 권력의 도상학이다"라고 지적했다.[65] 이는 지배세력의 초상화에서 국가의 이데올로기가 재현된다는 것을 설명해준다. 따라서 초상화의 목적은 모델의 정확한 닮음을 보여주기 보다는 초상화를 주문하는 사람이 자신을 어떻게 보여주고 싶어 하는지를 이상화된 모습으로 재현하는 것이라고 볼 수 있다.

미국에서 초상화는 식민지시대부터 19세기 말까지 주요 미술 장르였다. 물론 미국에서도 역사화와 풍경화의 요구가 있긴 했지만 초상화는 대부분의 미술후원자들의 1순위였다.[66] 그 이유는 초상화가 기록물로서의 가치를 가지고, 사회적 현실을 반영하는 동시에 국가의 이데올로기를 재현하기 때문이다. 초상화는 독립혁명 전까지 식민지 미국의 미술을 차지했다. 미국에서 초상화는 의뢰인의 사회적·정치적 지위, 결혼, 가족의 유대관계를 기념하고 의뢰인의 죽음을 추모하는 역할을 했다. 미술사가 데이비드 비엘라작(David Bjelajac)은 초상화가 식민지 미국인들에게 "물질적 번영과 세속적 성공, 종교적 순수성과 도덕적 헌신 사이에서 조화를 이루기 위한 수단이었다"고 평가했다.[67] 바바라 그로스클로스(Barbara Groseclose)는 미국에서 초상화가 후원자들에게 가장 매력적인 장르로 인정받은 이유를 "초상화는 사회적 위치를 보증하거나 표시하고 명성과 연대기적 계보의 탁월함 보증하고 사적 기억을 리허설"하기 때문이라고 해석했다. 그녀는 "민주주의 사회 체제 안에서 초상화는 출세주

65) 김정희(주 21), pp. 89-100.
66) Estill Curtis Pennington, *Lessons in Likeness: Portrait painters in Kentucky and the Ohio River Valley, 1802-1920* (Lexington: University Press of Kentucky, 2011), p. xiii.
67) Bjelajac(주 27), p. 68.

의와 평등주의의 충동을 제공한다. 즉 초상화는, 다른 사회적·경제적 관계와 같이, 새로운 세계의 민주주의 정원의 미로를 통해 계층의 길(paths of class)을 보여준다"라고 지적했다.[68] 미국에서 초상화는 의뢰인의 신분, 혈통, 가치관, 정치적 이데올로기를 표현하는 도구였다고 해석할 수 있다.

② 미국 초상화의 등장

앞에서 언급했듯이, 식민지 시대 미국의 뉴잉글랜드(New England)는 WASP가 주류를 이루었다. 이주민들은 신실한 청교도들로 대부분 중산층이었고 교육열이 높아 교육과 출판을 장려했다. 이들은 초기 이주 역사를 기록했고, 이와 함께 이들의 이데올로기를 재현한 초상화도 식민지 뉴잉글랜드를 중심으로 가장 먼저 제작했다.

식민지시기 미국에서 초상화가 그려진 것은 청교도들이 1620년 뉴잉글랜드 플리머스에 처음으로 정착하고 나서 40여년이 지난 1660년대의 일이다. 17세기 일기작가였던 사무엘 시월(Samuel Sewall, 1652-1730)은 1685년 6월 13일 "총독 브래드스트리트(Gov. Bradstreet)의 초상이 그의 응접실에 걸려있었다"고 기록했다. 그는 1688년 3월 28일 랜돌프(Randolph)의 집에서 <옥스퍼드 칼리지와 홀의 풍경(Landscips of Oxford Colledges and Halls)>을 보았다고도 썼다.[69] 이는 17세기 식민지 미국에 초상화뿐만 아니라 풍경화도 존재했었음을 보여준다. 하지만 풍경화는 현재 한 점도 남아있지 않다. 1711년과 1747년에 보스턴 지역에서 있었던 대화재로 많은 그림이 소실되었고, 그림을 보관하고 있는 자손들이 공개하기를 꺼려하기 때문에 당시 제작된 그림의 정확한 수는 알려지지 않고 있다. 17세기 뉴잉글랜드 지역에서 제작된 그림 중 현재 남아있는 작품은 40여점인데, 이것들은 모두 초상화이다.[70]

---

68) Barbara S. Groseclose, *Nineteenth-century American Art* (New York: Oxford University Press, 2000), p. 35.
69) Fairbanks(주 16), p. 413.
70) Pohl(주 27), p. 64.

뉴잉글랜드에서 미술 발전이 늦어진 이유는 크게 종교적, 경제적 (또는 사회적) 두 가지 측면으로 찾을 수 있다. 우선 종교적인 이유로 청교도가 우상숭배를 금지했기 때문이다. 실제로 초기 매사추세츠로 이주해온 사람들은 대부분 영국 국교인 성공회의 정교한 의례와 화려한 스테인드글라스로 장식된 교회를 비난했던 사람들이었다. 따라서 그들은 식민지 미국에서 예배당을 지을 때 스테인드글라스 창문, 조각 장식품, 벽화, 태피스트리, 오르간 등 모든 장식적인 요소를 배제했다. 미술사가 버질 바커(Virgil Barker)에 따르면, 식민지 미국 초기 청교도들은 미술에서 모든 종교적·장식적 요소를 거부하고 예술을 세속적으로 유용한 것으로만 한정했다. 그들의 미술은 공리주의적인 것이었다.[71] 다른 한편으로 청교도들은 일상에서도 즐거움 보다는 유용성을 강조했는데 이것은 새로운 장소에서 개척하면서 시작해야 했기 때문으로 해석된다. 이처럼 초기 이주민들은 실용적인 것을 중요시했기 때문에 경제적이 아닌 일 특히 회화나 장식에 돈을 지불하기 어려웠다. 따라서 식민지 시각예술은 교육적 목적을 지녔던 인쇄물보다 늦게 발전했다.

1660년대에 뉴잉글랜드 지역에서 특히 무역으로 번성한 보스턴을 중심으로 초상화 주문이 시작되었다. 초상화가 뉴잉글랜드에서 처음 그려진 정확한 년도는 알 수 없지만 현재 남아있는 작품 중 1664년에 그려진 작가미상의 <엘리자베스 에깅턴(Elizabeth Eggington)>과 <존 클락(Dr. John Clark)>이 가장 오래된 초상화로 평가받고 있다(도 1, 2). 초상화가 다른 장르 회화보다 먼저 시작된 이유는 한편으로는 부를 축적한 이주민들의 자신감을 표현하고자 한 것에서 찾을 수 있지만, 다른 한편으로는 그들이 영향을 받은 영국의 현상과 연결시킬 수 있다.

16세기와 17세기 영국에서는 거의 모든 종교적 이미지와 회화가 우상숭배로 간주되어 파괴되었고, 금지되었지만 초상화만은 허용되었다. 초상화는 영국에서 회화의 주요 장르였고, 영국의 영향을 많이 받은 뉴잉글랜드 지역도 부를 축척하자 초상화 제작이 용인되었다. 역사학자 로버트 H. 크런든은 뉴잉글랜드 초상화가 실제적이고 표상적인 예술형태로

71) Virgil Barker, *American Painting: History and Interpretation* (New York: Macmillan, 1950), p. 9.

귀족계층과 새로이 부를 축척한 상인계층에게 인기가 있었는데, 이것은 관능적인 것에 대한 적대감과 조상을 영웅으로 숭배하는 그들의 성향과 잘 맞았기 때문이라고 설명했다.[72] 당시 영국에서 초상화는 다른 장르보다 상대적으로 저렴하고 크기가 작았기 때문에 예술이 아닌 공예품(craft)으로 인식되었고, 초상화가도 장인(craftsman)으로 간주되었다.[73] 따라서 초상화는 이러한 공예적 속성으로 인해 역사화나 종교화가 지녔던 사치나 낭비와 멀다고 여겨졌기 때문에 청교도의 가치와 맞아떨어져 뉴잉글랜드에서도 인기를 끌 수 있었다.

이에 따라 17세기 뉴잉글랜드에서는 초상화를 그리던 사람들은 전업화가가 아니었고 대부분은 선박이나 간판에 칠을 전문으로 한 장인이었다. 그들 자신도 예술가가 아닌 기능공으로 여겼다.[74] 보스턴이 무역도시로 번성하고, 조선업이 발달하면서 선박과 간판의 도색작업에 능한 직인들이 많이 유입되었고, 그림에 대한 관심도 점점 높아지게 되었는데, 이들이 늘어난 초상화의 수요를 충족시켜줄 수 있었다.

미술사가들이 추정한 바에 따르면 17세기 당시 보스턴 지역에서 활동했던 화가는 적어도 14명이었다. 화가로 기록된 사람들 중에서는 미술과 무관한 직업을 가진 사람들도 있었다. 예를 들어 어거스틴 클레멘트(Augustine Clement, c. 1600-1674)는 영국 레딩(Reading)에서 전문화가로 활동했지만 보스턴에서는 장식화가(painter-stainer)로 활동한 것으로 기록되어있다.[75] 존 포스터(John Foster, 1648-81)는 출판업자, 톰 차일

---

72) 크런든(주 42), p. 69.

73) Lillian B. Miller, "The Puritan Portrait: Its Function in Old and New England", in David D. Hall and David Grayson Allen ed., *Seventeenth-Century New England: A Conference Held by the Colonial Society of Massachusetts.* 63(June 1984), pp. 160-63. 18세기까지 영국에서 초상화는 공예품으로 간주되었기 때문에 예술기금 제한을 피할 수 있었다. 영국은 헨리 8세(1509-1547) 사후 경제파탄의 위기가 닥치자 역사화, 풍경화와 같은 규모가 큰 예술 의뢰를 위한 기금을 제한하였다. 반면 비용이 적게 들고 유용하다고 정당화 시킨 공예품(craft), 즉 초상화에 의뢰가 집중되었다.

74) Susan M. Llewellyn, "A Tale of Two Portraits: Motivations behind Self-Fashioning in Seventeenth-Century Boston Portraiture", *Historical Journal of Massachusetts* 39(Summer 2011), p. 14.

75) Louisa Dresser, "The Background of Colonial American Portraiture: Some Pages from a European Notebook", *Proceedings of the American Antiquarian Society* 76(April 1966), p. 32.

드(Tom Child, d. 1706)는 묘비를 만들던 장인이었고, 토머스 스미스(Thomas Smith, d. 1691)는 선장이었다.

17세기 미국 초상화를 다루는 대부분의 책에서는 이름이 알려지지 않은 초상화 작가를 artist가 아닌 “limner”라고 지칭한다. 조슈아 C. 테일러(Joshua C. Taylor)는 동사 “to limn”의 뜻은 “닮게 그리다”라는 뜻임을 지적하고 있다. 17세기 식민지 미국 화가들은 “limner”라고 불렸고 이것은 그들이 보여준 기량에 적절하게 맞았다고 주장했다.[76] 그들은 훌륭한 미술품이 아닌 기능적이고 인식 가능한 그저 “초상”을 제작했던 것이다. 예를 들어 <존 프리크(John Freake)>의 초상화를 그린 화가는 의뢰인의 이름을 따 “The Freake limner”라고 적어놓았다. 당시 뉴잉글랜드에서 회화는 실용적인 일에 관여했던 장인들에게 일종의 부업일 뿐이었다. 따라서 회화의 발전은 식민지에서 더디게 진전될 수밖에 없었다. 화가는 단순히 닮음을 그릴 수 있으면 누구라도 상관이 없었다.

17세기 뉴잉글랜드에서 그려진 거의 모든 초상화에는 서명이 없고, 초상화가에 대한 기록이 남아있지 않다. 나중에 자세히 서술하겠지만 17세기 뉴잉글랜드에서 화가의 서명은 예외적으로 1690년경 토머스 스미스의 자화상에 처음이자 유일하게 등장한다. 당시 의뢰인의 이름과 나이는 초상 옆에 기록되어 있지만 화가의 신원이 알려지지 않은 것은 놀랍지 않은 것이었다. 이는 17세기 식민지 미국의 초상화는 의뢰인이 중요하고 그림을 그리는 사람은 중요하지 않았다는 것을 시사한다. 이러한 사실은 유명한 화가에게 초상을 그려 받는 것이 자신의 부와 지위를 과시하는 방법이라고 생각했던 18세기와 구분되는 17세기 초상화의 특징이다.

---

76) Joshua C. Taylor, *The Fine Arts in America* (Chicago: The University of Chicago Press, 1979), p. 12.

2) 17세기 새로운 계층의 등장과 초상화 양식의 변화

17세기에 초상화를 주문했던 의뢰인들은 1세대 젠트리와 2세대 젠트리인 “상업귀족”으로 나뉜다.[77] 1세대 젠트리 초상화의 주인공들은 공동체에서 추모할 가치가 있다고 생각되었던 지도자와 성직자들이었다. 이들의 초상화에서는 그들의 청교도로서의 정체성이 강조되었다. 반면 선조들의 재산을 기반으로 경제적으로 부유해진 2세대 젠트리들은 자신들의 상업적인 성공을 과시하기 위해서 초상화를 그렸다.

젠트리(gentry)는 영국에만 있는 독특한 사회계층으로 귀족보다 하위에 있는, 작위(peerage)가 없는 계층이다. 영국에서 귀족의 작위는 장자에게만 세습되었기 때문에 젠트리는 주로 토지 소유권을 지녔지만 작위가 없는 차남 이하의 자제들로 구성되었다. 이들은 “토지귀족”이라고 불렸으며 귀족과 함께 지배계층을 형성하면서 지방의 통지차로 자리 잡았다.[78] 1630년대 대부분 종교적인 이유로 이주해온 젠트리 계층은 1630년대 당시 자신이 지녔던 재산과 지위를 그대로 가지고 오면서 식민지 사회 상류층을 형성했다. 이들은 영국에서 가지고온 재산으로 대지주가 되었다. 김정희는 젠트리를 “사회활동 속에서 ‘온정주의적(paternal) 역할’을 하고 ‘공동선을 향한 눈을 가지고 통치’하는 것을 이상적인 타입으로 기대”했다면서, 이들은 “돈 버는 것을 ‘비신사적인’ 것으로 경멸한다고 여겼다”라고 설명했다.[79] 뉴잉글랜드 1세대 젠트리는 지역사회의 공공건물과 학교를 위해 많은 재산을 기부했고 이를 통해 매사추세츠 식민지의회의 고위 의원직을 도맡아 식민지에서도 부와 지위를 유지했다.[80]

17세기 뉴잉글랜드에는 미술학파가 존재하지 않았을 뿐만 아니라, 예술을 보는 통일된 관점도 없었다. 청교도와 영국 국교회의 종교적 갈

77) Craven(주 17), pp. 55-77.
78) 박지향, 「영국 시민사회의 형성과 발달」, 『아시아문화』, 제 10호(1994), p. 10.
79) 김정희, 『문명화, 문화주의, 기업문화: 영국정부의 예술 정책』 (서울대학교출판문화원, 2010), p. 127.
80) Darrett B. Rutman, *Winthrop's Boston: a Portrait of a Puritan Town, 1630-49* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1965), pp. 72-74.

등에도 불구하고, 신대륙으로 건너온 청교도들은 영국에서부터 가지고 있던 그들의 문화적 취향과 관심을 그대로 이식시켰다. 이주민들은 신대륙에서 새로운 방식을 개발하기 보다는 영국에서의 시각적 경험과 기억을 그대로 옮겨왔다. 그들은 물질적으로 풍요로운 생활을 할 수 있게 되자 그들이 관찰하고 이해했던 영국 16-17세기 시각적 예술의 의미와 기능을 그들의 생활과 예술에 복원시키고자 했다.

1세대 젠트리가 토지를 기반으로 권력을 잡았다면, 2세대 젠트리는 1650년대부터 무역으로 부를 축적하면서 지배계층으로 부상했다. 이러한 과정에서 17세기 뉴잉글랜드에는 두 가지의 초상화 스타일이 나타나게 되었다. 하나는 1세대 젠트리의 초상화로 이주 후에 그려진 것도 있지만 주로 영국에서 초상화를 그려 이주지로 옮겨온 것으로서 당시 영국에서 유행했던 앵글로-더치 양식(Anglo-Dutch style)이나 네덜란드 사실주의 양식(Netherlandish realism)을 사용한 것이었다. 다른 하나는 2세대 젠트리가 애용하던 양식으로 17세기 영국에서 보수적인 민족주의를 대변하는 프로테스탄트 중산계층과 젠트리에게 지지받았던 영국식 르네상스 양식이었다. 이것은 엘리자베스 1세(통치기간 1558-1603)와 제임스 1세(1603-25) 재위기간에 전개된 미술양식으로 엘리자베스-자코뱅 양식(Elizabethan-Jacobean style) 또는 네오-중세 양식(Neo-Medieval style)으로 불린다. 이처럼 두 세대로 구성된 젠트리들은 의도적으로 각각 다른 양식을 선택하여 그들을 표현하게 했다.

17세기 뉴잉글랜드에서 나타나는 이 두 가지 양식은 당시 초상화를 의뢰했던 사회계층의 변화와 깊이 관련 있다. 두 양식의 초상화는 의뢰인의 의식도 다르고 초상화에서 강조하고자 하는 점도 상이했다. 이것을 바탕으로 이 장에서는 17세기 뉴잉글랜드의 초상화가 어떻게 변화되었는지 설명하고, 이것이 초상화를 주문하는 식민지인들의 정체성 및 계층과 어떠한 연관이 있는지 살펴보고자 한다.

① 청교도 정체성 강조: 필그림 파더스(1620)와 1세대 젠트리

앞에서 언급했듯이 이주 1세대들 중 초상화를 의뢰한 사람들은 주로 뉴잉글랜드 엘리트였다. 찰스 볼튼(Charles Knowles Bolton)은 3권으로 된 저서 중 제 2권에서 1701년 이전에 그려졌거나 영국에서 그려져 뉴잉글랜드로 가져온 이주 1세대들의 초상화들을 분석했다. 그에 따르면 이들 대부분은 영국에서 좋은 가문 출신의 부유한 지주 계층인 젠트리였다. 또한 이들은 경제력을 바탕으로 수준 높은 교육을 받아 성직자, 상공인, 치안판사 등으로 활동했다. 49점의 초상화의 의뢰인들은 성직자, 군 간부, 관료 등과 같은 지도자와 상인과 같이 경제적으로 크게 성공한 사람들로 상류계급 출신이었고, 그들 중 3분의 1은 대학교육을 받았다.[81]

보스턴 계보학자 윌리엄 휘트모어(William H. Whitmore)에 따르면, 영국에서부터 젠트리였던 뉴잉글랜드 식민지 상류층은 이곳에서 폐쇄된 계층을 만들었다. 고국에서 젠트리였던 개척민들은 보스턴에서도 그들의 과거의 계급을 계속 유지했다고 말해도 무방하다. 그들은 다른 사람들보다 더 호화스럽게 살았고, 식민지의 지배 권력을 장악했으며, 공동체에서 동맹 집단을 이루기 위해 그들끼리 결혼을 했다. 성직자와 하버드 졸업생들은 일반적으로 같은 집단으로 인정되었고, 자연스럽게 가장 부유한 상인들도 배제시킬 수 없었다.[82] 존 윈스럽과 윌리엄 핀천(William Pynchon)같은 젠트리 계층은 식민지에서 그들 스스로 하나님에 의해 준비된 타고난 지도자라고 생각했고, 그들끼리의 연례 선거를 통해 정치적 지배를 승인받았다.[83] 식민지 초대 지사였던 윈스럽은 100여명의 대농장주에게만 참정권을 허용함으로써 상류층 중심의 정치구조

---

81) Charles Knowles Bolton, *The Founders: Portraits of Persons Born Abroad who Came to the Colonies in North America before the Year 1701* (Boston: The Boston Athenaeum, 1919).

82) William H. Whitmore, "Boston Families Prior to A.D. 1700", in Justin Winsor ed., *The Memorial History of Boston, including Suffolk County, Massachusetts, 1630-1880*, (Boston: J.R. Osgood and Company, 1880), p. 558.

83) Stephanie Grauman Wolf, "Rarer than Riches: Gentility in Eighteenth-Century America", in Ellen G. Miles, ed., *The Portrait in Eighteenth-Century America* (Newark: University of Delaware Press, 1993), p. 91.

를 조직했다. 참정권은 이미 청교도이거나 청교도로 개종이 인정된 사람들에게만 해당되는 것이었다.[84] 이렇게 형성된 폐쇄적인 1세대 젠트리 계층은 사회 최상류층으로서 사회 전반에 관여하면서 청교도 교리에 따라 식민지를 이끌었는데 이러한 이데올로기는 지배세력이었던 1세대 젠트리의 초상화를 통해 더 강화되었다.

뉴잉글랜드에 정착한 영국인들에게 역사와 전기(biography)는 이주 초기부터 중요한 지적관심사였다. 신대륙에 도착하자마자 플리머스의 지도자 윌리엄 브래드퍼드와 매사추세츠 베이의 지도자 존 윈스럽은 다음 세대에게 이주 이유와 첫 이주민들이 새로운 식민지를 설립하기 위해 겪은 고난을 알리기 위하여 『플리머스 식민사(*Of Plymouth Plantation*)』(1630)와 『뉴잉글랜드의 역사(*The History of New England 1630-1649*)』(1790)에 식민지 역사를 연대순으로 기록했다. 1660년 이후 경제가 안정되자 이주 초기 역사와 이주민들의 업적을 기록하려는 노력이 이어졌다. 성직자들도 신자들에게 뉴잉글랜드 역사 공부에 주목하도록 권고했다. 이러한 역사에 대한 관심은 역사적 인물을 초상화로 남기는 것으로 이어지게 되었다. 독실한 청교도였던 그들은 직접 초상화를 의뢰하는 것이 자신을 드러내 과시하는 것이었기 때문에 청교도 정신에 어긋나고, 예의에 벗어난다고 여겼다. 따라서 1세대 젠트리의 초상화 대부분은 신세계로 멀리 떠나는 사람을 기억하기 위해서 혹은 이른 죽음을 당한 아이를 애도하기 위해 가족들이 의뢰한 것이었다. 이때 초상화는 이미지를 넘어 가문의 계보로 사용되었던 것으로 보인다.

또한 뉴잉글랜드 지역사회에서도 초상화를 의뢰하였는데, 이는 1세대 젠트리의 죽음을 추모하고 사회기여를 기리기 위한 것이었다. 사회 최상류층이었던 고위 공직자와 청교도 성직자 초상화가 많이 그려진 데에는 물론 이들이 모국에서 가지고 온 지위와 재산을 초기 식민시 사회에서도 유지하며 경제적으로 여유가 있어서였기도 하다. 그러나 이주 초기역사와 이들의 업적을 기록하여 두고자 하는 필요도 관련이 있어 보인다. 왜냐하면 1세대 젠트리의 초상화들은 역사적 기록물로서의 역할도

84) 크런든(주 42), p. 24.

했기 때문이다.

a. 영국에서 제작된 초상화

위에서 언급했듯이 영국에서 그려진 초상화는 이주 당시 그려 이주지로 가지고 오거나, 이주 후 화가의 부재로 인해 영국을 방문해서 그린 것으로 나눌 수 있다. 식민지로 옮겨진 초상화는 대부분 영향력 있는 식민지 지도자와 성직자의 초상화이다. 이 초상화는 대부분 실물크기로 공공건물에 공개적으로 전시하기 위해 지역사회의 의뢰로 영국에 있던 것을 미국으로 옮겨오거나 복사본으로 만들어진 것들이다. 이 초상화들은 지도자들의 권위와 덕목을 보여주는 영웅 초상화의 역할을 하였다.

매사추세츠 베이 식민지의 초대 지사였던 존 윈스럽의 실물크기의 반신상 초상화는 그가 1630년 대규모의 이주민들을 통솔해서 뉴잉글랜드로 오기 1년 전인 1629년에 그려진 후 식민지로 옮겨졌다(도 3). 그의 아버지는 서퍽(Suffolk)의 영주였고, 그는 캠브리지 대학을 졸업한 부유하고 박식한 사람이었다. 윈스럽은 젠트리 계층이 누릴 수 있는 특권을 받으면서 자랐다. 초상화에서 그는 소매가 긴 장갑을 잡고 있는데, 이것은 귀족계급을 상징한다. 그는 당시 유행했던 콧수염과 턱수염을 함께 기르는 “반 다이크 수염”을 하고 있다.[85]

이 초상화의 화가는 알려져 있지 않지만, 당시 영국 왕실 초상화가였던 반다이크 유파의 작품으로 여겨지고 있다. 윈스럽의 포즈와 색의 조화는 이 유파의 특징을 잘 나타낸다. 반 다이크 유파는 남성 초상화를 그릴 때 감상자의 관심을 의뢰인의 얼굴에 집중시키기 위해 의복을 단순하게 그렸다.[86] 이러한 특징은 존 윈스럽 초상화에도 나타난다. 윈스럽은 단순한 검정색 의복을 입고 있다. 초상화의 유일한 장식은 레이스로 테두리 장식된 정교한 주름 옷깃과 레이스로 마무리 된 하얀 소맷동뿐이다. 이는 청교도로서의 절제와 금욕을 나타낸다. 그림의 색조는 검정색, 갈색, 흰색으로 엄격하게 제한되어있어 청교도 금욕주의의 표본을 보여주는 듯하다. 이 초상화는 보스턴 타운하우스의 대회의실에 걸려있었다

85) Craven(주 17), p. 72.
86) Fairbanks(주 16), p. 11.

고 알려져 있다.[87]

초상화들이 공개적으로 전시되었었다는 기록은 당시에 발간된 책들에 남아있다. 예를 들어, 뉴잉글랜드 청교도 성직자이자 역사가였던 코튼 매더(Cotton Mather, 1663-1728)는 1702년에 출판된 책에서 뉴잉글랜드 정착의 역사를 기록했다. 제 1권에서 그는 "우리들의 용감한 윈스럽은 정말 분별력 있게, 끈기 있게 어려움들을 극복했는데, 이는 후대에게 존경받아 마땅하다. 그리고 그의 사후 그들의 지도자의 그림이 예의를 갖추어 주의회 의사당(state-house)에 걸려있어, 그의 삶의 지혜, 용기와 신성한 열의는 그를 이어 정부를 이끌 모든 이들에게 충분히 가치 있는 본보기가 될 것이다"라고 썼다.[88] 그는 존 윈스럽의 업적을 칭송하면서 공개적인 그의 초상화 전시는 그를 추모하기 위해 당연한 것이라고 주장했다. 또한 존 애덤스(John Adams, 1735-1826)의 1817년 4월 15일 편지에 타운하우스의 대회의실(Council Chamber)을 묘사하면서 그가 1770년 그곳을 보았을 때 "지도자 윈스럽, 브래드스트리트(Bradstreet), 엔디콧(Endicott) 그리고 벨처(Belcher)의 조금 닮은 초상(likenesses)이 방의 컴컴한 구석에 걸려있었다"라고 서술했다.[89]

이 그림에 대해서는 다른 기록도 있다. 18세기 미국의 영향력 있는 미술 수집가였던 피에르 유진 뒤 시미티에르(Pierre Eugene Du Simitiere)는 미술 컬렉션을 평가한 『뉴잉글랜드 보스턴의 회화(*Paintings in Boston New England*)』에서 "대회의실에 찰스 2세와 조지 2세의 전신 초상화 그리고 지도자 윈스럽, 엔디콧, 레베렛(Leveret), 브래드스트리트와 버넷(Burnet) 그림의 복사본과 지도자 포놀(Pownall)의 초상화가 걸려있다"고 설명했다.[90]

---

87) 위의 책, p. 11.

88) Cotton Mather, *Magnalia Christi Americana, or The Ecclesiastical History of New-England, from Its First Planting in the Year 1620, unto the Year of Our Lord, 1698,* vol. 1 (Hartford: Silas Andrus, 1820), p. 110.

89) Charles Francis Adams, *Works of John Adams*, 1865, Vol. 10, pp. 249-250 quoted in Louisa Dresser ed., *XVIIth Century Painting in New England: A Catalogue of an Exhibition Held at the Worcester art museum in Collaboration with the American Antiquarian Society, July and August, 1934* (Worcester, Mass.: The Trustees, 1935), p. 46.

90) Paul Sifton, *Pierre Eugene Du Simitiere (1737-1784): Collector in Revolutionary*

이러한 기록들은 식민지 초기 지도자의 초상화가 영국 왕실 초상화와 동일하게 걸려있었고 존중되었다는 것을 보여준다. 이주 초기부터 식민지 사회의 틀을 잡기 위해 애썼던 1세대 젠트리들의 초상화들은 지도자로서의 그들의 업적을 기리고 본받기 위해 제작된 후 공개적으로 전시되었던 것으로 해석할 수 있다.

플리머스 식민지의 설립자 중 한명이자 1633년, 1636년과 1644년에 식민지의 지사였던 에드워드 윈슬로우(Edward Winslow, 1595-1655), 그의 아들이자 1673년에서 1680년까지 플리머스 식민지 지도자였던 조사이어 윈슬로우(Josiah Winslow)와 후자의 부인 페넬로페 펠햄(Penelope Pelham)의 초상화는 모두 1651년 영국에서 그려졌다(도 4, 5, 6). 그들은 조사이어와 페넬로페의 결혼을 기념하기 위해 초상화를 그리게 한 후 플리머스로 가지고 돌아왔다. 윈슬로우는 영국 우스터(Worcester) 인근의 부유한 대지주 가문 출신이었다. 그는 존 윈스럽과 마찬가지로 젠트리계층의 특권을 누리며 문화를 향유했다. 에드워드 윈슬로우는 초상화에서 그의 부인으로부터 온 가문의 인장이 보이는 편지를 들고 있는 모습으로 그려졌는데, 이것은 그가 사교적인 젠트리라는 것을 강조하기 위해서였다.[91]

이 초상화 세 점은 영국 젠트리 계층이 선호했던 빛과 그림자를 강조하는 네덜란드와 플랑드르 화풍으로 그려졌다. 미술사가 웬디 캐츠(Wendy Kats)는 윈슬로우 가문이 로버트 워커(Robert Walker, 1599-1658)에게 가문의 초상화를 의뢰했기 때문에, 에드워드 윈슬로우 초상화의 제작자가 전통에 따라 로버트 워커나 그의 제자일 것이라고 추측했다.[92] 워커는 올리버 크롬웰(Oliver Cromwell, 1599-1658)과 의회파가 청교도 혁명으로 수립한 영국 공화정의 수석화가로 활동했다. 그는 크롬웰을 비롯한 정치인들의 초상화를 도맡아 그렸다.[93] 워커의 자화상

America (Ph. D. Dissertation, University of Pennsylvania, 1960), p. 387.

91) Wendy Katz, "Portraits and the Production of the Civil Self in Seventeenth-Century Boston", *Winterthur Portfolio* 39:2/3(Summer/ Autumn 2004), p. 104.

92) 위의 글, p. 101.

93) 에드워드 윈슬로우가 영국에 있을 당시 크롬웰의 공화정 체제에서 활동했던 정황으로 봤을 때, 그의 초상화가 로버트 워커가 제작한 작품일 가능성이 높을 것으로 보인다.

과 에드워드의 초상화 두 작품 다 제한된 색을 사용하고 빛과 그림자의 극적인 대조를 보여준다(도 7). 워커는 이탈리아에서 그림을 공부했고, 플랑드르 출신의 영국 왕실화가였던 안토니 반 다이크(Antony Van Dyck, 1599-1641)의 영향을 받았다. 워커는 인물의 윤곽을 보여주는 대신 형태를 강조하고 입체적으로 나타내기 위해 물감을 교묘하게 다루었다.[94] 워커는 물감을 검정색, 갈색, 흰색만을 제한적으로 사용해서 에드워드 윈슬로우가 사치를 지양하고 검소한 생활을 하는 청교도로 묘사했다. 이 초상화에 그려진 장식은 금빛 단추와 옷깃에 연결된 테슬이 전부다. 그가 그린 윈슬로우의 초상화는 곧 플리머스의 집에 걸려 전시되었다. 이 집을 방문한 사람들은 이 초상화들을 감상한 후 자극을 받아 자신들의 초상화를 의뢰해 집에 걸기도 했다.

당시 영국에서 그려져 뉴잉글랜드로 오게 된 초상화들 중 성직자가 모델인 것으로 윌리엄 에임스(William Ames, 1576-1633)와 존 코튼(John Cotton)의 1649년 초상화가 있다. 윌리엄 에임스는 영국의 종교적 박해를 피해 네덜란드 최북부에 위치한 프리슬란트(Friesland)로 이주해 프라네커 대학(University of Franeker)의 종교학 교수로 제직했다. 윌리엄 에임스의 초상화는 1633년 책 『신학의 핵심(*The Marrow of Theology*)』의 표지를 위해 그려졌다(도 8). 이것은 네덜란드 화가 빌렘 반 데 블릿(Willem van der Vliet)이 그린 것으로 알려져 있다. 에임스의 책이 하버드 대학에서 교과서로 쓰이면서 그는 뉴잉글랜드에서 가장 존경받는 성직자들 중 한 명이 되었다. 그는 오락, 음주, 춤과 같은 쾌락을 금하는 금욕적인 생활과 엄격한 규율을 통해 청교도를 세속적인 종교로부터 보호해야한다고 주장했다. 검정색, 갈색, 흰색만을 사용하고 장식을 제한한 그의 초상화는 그의 금욕주의를 반영한 것이라고 볼 수 있다. 에임스는 뉴잉글랜드 종교생활의 근간이 된 설교 위주의 예배를 드리는 새로운 예배 형식인 회중교회주의(congregationalism)를 고안한 사람 중 하나였다. 그의 청교도 이론은 뉴잉글랜드 성직자들의 설교에서 칼뱅과 루터의 이론보다 더 많이 인용되었고, 뉴잉글랜드에서 청교도 교리가 정

94) Katz(주 91), p. 101.

착하는데 큰 영향을 미쳤다. 하버드 대학은 그의 업적을 기리기 위해 1637년에 그의 초상화를 뉴잉글랜드로 옮겨와 학교에 전시했다.[95]

b. 식민지에서 제작된 초상화

식민지 경제가 점차 안정되어가고, 뉴잉글랜드 1세대 이주민들이 나이가 들자 이들의 가족들과 친구들은 1세대의 초상화를 주문하기 시작했다. 이러한 요구가 늘어나면서 1660년대부터 뉴잉글랜드에서도 초상화가 제작되었다.[96] 이들 대부분은 성직자, 의사나 치안판사와 같은 전문직 종사자들로 대이주 기간인 1630년에서 1642년 사이에 뉴잉글랜드로 건너와 청교도주의를 바탕으로 새로운 식민지가 질서를 잡는 데 많은 기여를 한 인물들이다. 이 초상화들은 대부분 뉴잉글랜드에서의 업적을 기리기 위해 그들이 죽기 직전 가족들의 권유로 제작된 것으로 보인다.[97] 이러한 초상화들은 화가가 아니라 장인들이 그렸다. 위에서 언급했듯이 당시는 그림주문이 많지 않아 전문화가가 없었기 때문에 배나 간판 도색을 담당했던 장인들이 부업으로 초상화를 그렸다.

외과 전문의이자 치안판사였던 존 클락(Dr. John Clark, 1598-1664)의 초상화는 그가 죽기 1년 전인 1664년에 그려졌다(도 2). 존 클락은 식민지시기 미국 첫 외과의사였다. 그의 왼손은 해골을 잡고 있고 오른손은 두개골을 뚫을 때 사용하는 수술도구를 들고 있다. 해골은 메멘토 모리(memento mori)를 상징하는 동시에 클락의 직업을 암시한다. 존 클락의 초상화는 엄숙한 분위기가 강조되었는데, 이것은 17세기 네덜란드 중산층이 선호했던 사실적인 초상화 양식의 영향을 받은 것이다.[98]

---

95) 1690년 하버드 대학이 초상화가 토머스 스미스(Thomas Smith)에게 윌리엄 에임스의 초상화 복제를 의뢰한다. Dresser(주 15), p. 11.

96) Dresser(주 89), p. 17.

97) 예를 들어, 외과 전문의이자 치안판사였던 존 클락(Dr. John Clark)(1664년), 매사추세츠 베이 회사의 특사로 1628년 파견되어 존 윈스럽이 이주오기 전까지 식민지를 다스렸던 존 엔디콧(John Endecott, 1588-1665) (1665년), 1638년 뉴헤이븐(New Haven)에 새로운 식민지를 건설해 종교적 지도자가 된 존 대븐포트(John Davenport, 1587-1670)(1670년), 성직자 리처드 매더(Richard Mather, 1596-1669), 성직자 존 윌라이트(John Wheelwright, c. 1592-1679)(1677년) 그리고 군인이자 상인이었던 토머스 새비지(Thomas Savage, 1608-1682)(1680년)등이 있다.

98) Craven(주 17), p. 91.

리처드 매더는 1635년 매사추세츠로 이주해온 뉴잉글랜드의 저명한 성직자로 보스턴 인근 도체스터(Dorchester)의 교회 목사로 봉직했다. 그는 신학자로도 유명했는데, 미국 식민지에서 최초로 출판된 단행본『베이 시편(*The Bay Psalm Book*)』의 번역작업을 한 인물들 중 한 명이다. 그의 초상화는 아들 인크리스 매더(Increase Mather)가 리처드의 업적을 기리기 위해 쓴 책 『성직자 리처드 매더의 삶과 죽음(*The Life and Death of that Reverend Man of God, Mr. Richard Mather*)』(Boston, 1670)의 표지를 위해 그려진 목판화이다(도 9). 그는 오른손으로 안경을 잡고 있다. 왼손에는 책이 들려있는데, 그가 번역한 『베이 시편』이라고 추측된다. 이는 학자이자 성직자였던 그의 업적을 상기시키도록 그려진 것처럼 보인다. 이 판화는 보스턴에서 첫 인쇄소를 연 것으로 유명한 존 포스터(John Foster)가 제작한 것인데, 그는 미술과 관련된 어떠한 교육도 받지 않은 인물이었다. 리처드 매더가 입은 금욕적인 청교도의 검정색 의상은 화폭의 3분의 2를 채우며 화면을 압도하고 있다. 이는 장식이 없는 하얀색 옷깃과 함께 근엄하고 정직한 그의 성격을 나타내는 듯하다.

존 엔디콧은 매사추세츠 베이 회사의 특사로 1628년 세일럼으로 이주해온 뒤 1630년까지 식민지를 다스린 인물이다. 그는 역사학자들 사이에서 가장 근엄하고 타협하지 않는 청교도로 평가되고 있다.[99] 이러한 그의 성격은 1665년 제작된 작가미상의 초상화에서 잘 나타난다(도 10). 그는 정면을 향해있고 장갑을 든 오른손을 가슴에 얹고 있는데, 그 장갑은 귀족을 의미하는 것이다. 장갑 소맷동의 세밀하게 그려진 장식과 오른손 새끼손가락에 끼고 있는 반지만이 이 초상화의 유일한 장식품이다. 초상화는 검정색, 흰색, 갈색 톤만을 사용하여 간결하게 그려져 엄격한 청교도로서의 그의 성품을 잘 드러내고 있다. 이 간결하고 무거운 초상화는 자신을 독실한 청교도로 강조하며 "청교도의 암울(Puritan gloom)"로 불렸던 근검, 절약, 금욕을 보여주고 있다.

나다니엘 호손(Nathaniel Hawthorne)은 소설 『주홍글자』(1850)와

99) Justin Winsor, ed., *The Memorial History of Boston, including Suffolk County, Massachusetts, 1630-1880* (Boston: J.R. Osgood and Company, 1880), p. 541.

『일곱 박공의 집』(1851)등에서 17세기 식민지 청교도 사회와 청교도들을 엄격하고 심각하고 음침하게 묘사했다. 그가 묘사한 이미지는 소설의 인기와 세일럼의 마녀사냥과 연결되면서 역사적 사실로 여겨지게 되어 "청교도의 암울"이라는 용어로 그 시대상을 표현하게 되었다.[100] 하지만 청교도의 암울은 청교도 사회의 극히 일부분이었을 뿐 실제로 세대교체가 이루어진 1650년 이후 뉴잉글랜드는 암울이나 음침함과는 거리가 멀었다.

② 청교도주의와 자본주의 양립: 2세대 젠트리

1세대 젠트리가 초상화에서 세속적인 즐거움을 부정하고, 검소하고 금욕적인 생활을 강조하는 청교도 교리를 반영했던 반면, 2세대 젠트리는 그들이 이룬 물질적 풍요를 하나님의 은총으로 여기고 그들의 의식을 지배한 자본주의의 정신을 초상화에 재현했다. 1650년대부터 보스턴에서는 무역이 번성하면서, 이를 통해 부를 축척한 2세대 젠트리가 성장해 세대교체가 이루어졌다. 매사추세츠 베이 식민지 초대 지사이자 청교도 1세대의 권력의 상징이었던 존 윈스럽이 1649년 사망하면서, 초창기 청교도의 가치와 윤리가 변질되고 사회계층이 변화하기 시작했다. 청교도라는 종교적 울타리 안에서 동질성을 강조했던 공동체는 개인주의가 강조되는 사회로 변모되었다. 역사학자 제임스 헨레타(James A. Henretta)는 논문 「식민지 보스턴의 경제 발전과 사회구조」에서 세대교체가 이루어진 1650년대 상업중심의 보스턴 사회를 다음과 같이 서술했다.

> 1650년 이후 무역과 산업의 확장은 초기 지역공동체의 사회 동질성과 응집성을 처음 일그러뜨린 다음 파괴해버린 강력한 경제세력을 촉진시켰다. 타운 생활의 모든 측면은 보스턴이 개입된 대서양 무역이라는 역동적이고 경쟁이 치열한 세상에 영향을 받았다. 1세기가 넘도록 지속된 급속한 경제성장의 파괴적인 압력은 [보스턴 사회를] 점점 더 나머지 뉴잉글랜드 지역과 다르게 더욱 다양하고, 복잡하고 현대적으로 만들었다. 보스턴이

100) Craven(주 27), p. 46.

토지기반사회에서 해양 중심지로 탈바꿈한 것은 갑작스럽지도 않았을 뿐 더러 획일적이지도 않았다.[101]

이처럼 1650년대 보스턴 사회는 2세대 식민지인들의 상업적 성공을 통해서 청교도의 엄격함과 종교적 통제가 무너지고 있었다. 1세대 젠트리의 자녀들과 새롭게 유입된 영국 젠트리 출신의 부유한 상인들이 무역으로 부를 축적하면서 새로운 젠트리 계층을 형성하기 시작했다. 웨인 크레이븐(Wayne Craven)은 이러한 2세대 젠트리를 "상업귀족(mercantile aristocracy)" 계층이라고 불렀다.[102]

뉴잉글랜드에서는 목재가 유럽보다 싸고 풍부했기 때문에 조선업이 점차 발달하게 되어 1640년대부터 중형보트, 범선, 돛단배와 원양 항해선이 보스턴 노스 엔드(North End)에서 만들어지기 시작했다.[103] 1676년부터는 한해 30척 이상의 배가 보스턴에서 만들어졌다. 각 배는 12명 이상의 투자자, 조선공, 누수방지공, 밧줄과 돛 노동자, 대장장이와 같은 다양한 노동력에 의해 제작되었다.[104] 항구에 정박하는 배가 늘어나면서 항구에서 배 수리를 하고, 양식을 공급하고, 여정을 위한 채비를 해야 했기 때문에 보스턴의 직인과 상점의 판매원은 더 많은 일을 맡게 되었다. 이로 인해 많은 자금과 노동력이 보스턴에 집중적으로 모이게 되면서 보스턴의 경제는 호황을 맞게 되었다. 매사추세츠지역의 항구는 1676년까지 15톤 이상의 배를 230척 보유했고, 10,000파운드에서 20,000파운드의 자산을 가진 상인은 약 30명에 이르렀다.[105]

보스턴시가 이렇게 변화하는 동안 1세대 지도자계층의 자녀들도 상업과 무역에 종사하면서 경제적 부를 축적했다. 예를 들어, 앞에서 소개한 존 윈스럽의 아들 존 윈스럽(John Winthrop the younger)은 젠트리 계층이 토지소유권을 제외하고는 돈을 버는 것을 경멸하는 농업사회 사

101) James A. Henretta, "Economic Development and Social Structure in Colonial Boston", *The William and Mary Quarterly* 22:1(January 1965), p. 75.
102) Craven(주 27), p. 42.
103) 1642년 트라이얼(Trial)호를 시작으로 시브릿지(Seabridge), 인크리즈(Increase), 그레이하운드(Greyhound), 말라가 머천트(Malaga Merchant)등이 차례로 보스턴에서 건조되었다.
104) Rutman(주 80), pp. 189-90.
105) Dresser(주 89), p. 14.

고방식을 고집하던 아버지와 달리 코네티컷 지역에 제분소를 짓고 무역을 독점하면서 큰 이익을 남겼다. 또한 다른 아들 중 스테판 윈스럽(Stephen)은 모피무역을 하던 윌리엄 핀천의 무역사무관으로 일했고, 사무엘 윈스럽(Samuel)은 대서양 무역을 통해 큰 수익을 올렸다. 2세대 젠트리에 속하는 이들은 이러한 방식으로 쌓은 부와 사회적으로 높은 지위를 바탕으로 실질적으로 사회를 지배했다.

상공업을 바탕으로 성공한 2세대 젠트리는 주로 토지에 의존해서 경제적 번영과 사회적 지위를 유지했던 토지귀족인 1세대 젠트리 계층과 달랐다. 농업중심 사회였던 이주 첫 10년 동안 넓은 토지는 이주민들에게 생계를 위한 가장 중요한 요소였다. 토지의 소유는 부와 권력의 원천이었다. 하지만 상업사회가 되면서 부와 권력의 원천이 무역으로 바뀌면서 더 큰 재산을 축적하는 것이 가능해졌다.

사회는 여전히 보수적이었지만 2세대 젠트리들은 전혀 다른 방식으로 자신을 드러냈다. 1세대 젠트리의 초상화는 청교도의 엄숙함이라는 이미지를 강조하면서 지도자로서의 덕목을 보여주는 것이 목적이었던 반면, 2세대의 젠트리는 초상화를 통해 상업귀족의 부유함을 보여주기를 원했다. 1세대와 2세대 젠트리의 초상화에 나타난 변화는 각각의 세대가 중요시한 청교도적 덕목이 변화하였음을 보여준다.

1세대 젠트리는 근면, 검소, 금욕을 실천하는 것을 가장 중요한 청교도 윤리라고 생각했다. 반면 2세대 젠트리는 노동으로 획득한 부가 곧 하나님에게 선택받은 자라는 것을 증명하는 것이라는 생각을 강조했다. 웨인 크레이븐은 상업귀족인 2세대 젠트리의 특징에 대해 “이 사람들은 세속적으로 반드시 성공하고자 했고, 물질주의라는 강력한 혈통을 보유했다. 그들은 안식일에는 예배당에서 목사의 말에 귀 기울이다가도, 그 이외의 날에는 사무실에서 이익을 얻는 데에 전념했다”고 설명했다.[106] 청교도주의의 근간을 이루는 사상을 제공한 종교개혁가 존 칼뱅(John Calvin)은 『기독교 강요(*Institutes of Christian Religion*)』(1536)에서 “기독교인의 의무란 자신의 최고 능력으로 세속적 소명을 성취하는 것이

106) Craven(주 27), p. 42.

다"라고 주장했다. 상인 계층은 이것의 순종은 곧 하나님을 기쁘게 하는 것이고, 번영을 보상받게 될 것이라고 믿었다.[107] 17세기 식민지인들에게 그들을 신세계로 이끈 종교적 신념은 매우 중요한 요소이기는 했지만, 부의 축척이 곧 하나님의 보상이라고 생각했기 때문에 세속적 성공도 중요했다.

막스 베버(Max Weber)는 캘빙주의적 직업윤리를 '세속적 금욕주의'로 설명하면서 구원을 확신하고자하는 실천행위라고 했다. 그는 청교도의 세속적 금욕주의가 "이윤추구를 합법화했을 뿐만 아니라 더 나아가 신이 직접 원하는 것으로 간주"했다고 주장했다. 그는 또한 "신이 신자들 가운데 누군가에게 이윤의 기회를 준다면 거기에는 그 나름의 의도가 있기 때문이다. 그러므로 신앙이 깊은 기독교인이라면 그러한 기회를 이용함으로써 신의 부름에 따라야 한다(...)신의 섭리를 따라 이윤 창출에 성공한 성도가 있으면 언제나 그를 가리켜 '신이 그의 사업을 축복하신다'고 말했다"고 설명했다.[108] 기독교인에게 이윤은 하나님이 부여한 구원의 확신이었다. 따라서 2세대 젠트리가 구원의 확신인 부를 초상화를 통해 보여주는 것은 당연한 결과였을 것이다.

절제와 금욕을 중요시했던 엄격한 청교도였던 1세대 젠트리는 초상화를 직접 의뢰하는 것조차도 청교도 정신에 어긋나는 것이라고 여겼다. 반면 2세대 젠트리는 직접 초상화를 의뢰해 적극적으로 자신을 드러내고자했다. 하지만 뉴잉글랜드는 여전히 엄격한 청교도주의가 만연했기 때문에 직접적으로 자신의 부를 과시하는 것은 권력을 쥐고 있었던 1세대 지도층의 경계 대상이 되어 사업에 타격을 받을 수도 있었다. 그렇기 때문에 2세대 젠트리는 의도적으로 엘리자베스-자코뱅 양식으로 초상화를 그리거나, 어린이 초상화를 그리는 방법을 통해서 자신의 경제적 성공을 보여주었다.

영국식 르네상스 미술인 엘리자베스-자코뱅 양식은 영국 왕실 미

---

107) 위의 책, p. 42.

108) 막스 베버(Max Weber), 『프로테스탄티즘의 윤리와 자본주의 정신(*Die Protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*)』(1920), 김덕영 옮김(길, 2010), p. 351 and pp. 342-43.

술을 담당하던 한스 홀바인(Hans Holbein, c. 1497-1543) 사후부터 플랑드르의 화가 안소니 반 다이크(Anthony Van Dyck, 1599-1641)가 찰스 1세의 왕실화가로 활동하기 전까지 영국에서 유행한 미술양식이다. 이 시기 영국에서는 대부분 초상화만 그려졌다. 엘리자베스 1세의 통치 기간(1558-1603) 동안 영국 민족주의(nationalism)의 영향으로 초상화가 장려되었는데, 이는 초상화가 왕권과 국가에 대한 찬미의 매개체였기 때문이었다. 왕실은 방문자에게 깊은 인상을 심어주고 국위를 확고히 하기 위해 많은 초상화를 전시했다. 엘리자베스 1세 통치기간 동안 영국은 세계 강국으로 부상하였고, 유럽대륙과의 접촉은 민족주의에 의해 차단되었다. 당시 영국인들은 이탈리아 미술이 곧 가톨릭을 의미한다고 여겼다. 엘리자베스 1세는 그녀의 초상화가 철저하게 그것과 분리된 영국 중세시대 채색필사본과 같이 전통적인 방식으로 제작되도록 고집했다.

엘리자베스-자코뱅 양식은 형태와 공간의 압축, 최소화한 빛과 그림자, 장식적인 채색, 선형적 패턴, 다채로운 세부장식이 특징이다.[109] 엘리자베스 1세와 제임스 1세의 궁정화가였던 니콜라스 힐리어드(Nicholas Hilliard, 1547-1619)가 1575년에 그린 <엘리자베스 1세>는 인물의 형태와 볼륨감을 무시하고 평면화시켜 선을 강조하고, 의복의 장식적인 패턴을 보여준다(도 11). 엘리자베스-자코뱅 양식으로 그려진 이 초상화는 세밀한 장식으로 장엄함의 효과를 보여준다. 이는 엘리자베스 1세의 위풍당당한 의상과 그녀의 정치적 기술이 합쳐지면서 이 초상화양식이 기능하게 했다.[110] 수잔 르웰린(Susan M. Llewellyn)은 엘리자베스-자코뱅 양식을 “세련미의 부족이 아니라 엘리자베스 여왕이 그녀의 왕권과 개신교 국가를 유럽대륙의 가톨릭 국가들에게 알리는 방법인 영국문화의 의식적인 표현에 기인했다”고 해석했다.[111] 실제로 엘리자베스 1세는 권력의 중요성을 잘 알고 있었고 이것을 유지하기 위해 초상화를 이용했다. 엘리자베스 1세의 초상화는 화려함의 아이콘이자 상징으로 그리고 영국

109) Craven(주 17), p. 22.
110) Ellis Waterhouse, *Painting in Britain 1530-1790* (New Haven: Yale University Press, 1994), p. 36.
111) Llewellyn(주 74), p. 20.

국가의 영향력의 표상으로 변모되었다.[112] 이를 통해 이 양식은 영국인들에게 진정한 영국 양식이라고 인식되었다.

엘리자베스-자코뱅 양식은 영국 찰스 1세(통치시기 1625-49)가 제위에 오르면서 쇠퇴하기 시작했다. 찰스 1세는 예술의 열렬한 후원자로, 유럽대륙의 화가들에게 눈을 돌려 바로크 양식으로 왕실을 장식하게 하고, 플랑드르 화가인 안토니 반 다이크(Anthony Van Dyck, 1599-1641)와 페테르 파울 루벤스(Peter Paul Rubens, 157-1640)에게 그림을 의뢰했다. 1632년 반 다이크는 왕실화가로 임명되었고, 왕과 왕비의 일련의 전신 초상화들을 바로크 양식으로 제작했다. 헨리에타 마리아(Henrietta Maria) 왕비는 프랑스 가톨릭신자로 사치스러운 예술을 후원했다. 청교도는, 사치스러운 가톨릭신자인 왕비를 둔 찰스 1세 왕실을 불신했다. 이러한 이유로 뉴잉글랜드 청교도 이주민들은 자연스럽게 17세기 유럽전역에서 유행했던 바로크 양식이 아닌 이전 세기에 유행했던 엘리자베스-자코뱅 양식을 선호했고 그들의 초상화에 사용했다.

어린이 초상화의 경우 2세대 젠트리는 1세대와의 큰 갈등을 겪지 않았다. 1680년 이전에 그려진 초상화 중 3분의 1은 행복한 가정을 상징하는 아이들의 초상화였을 정도로 그것의 비율은 높았다.[113] <엘리자베스 에깅턴>(1664), <메이슨가 아이들(The Mason Children)>(1670), <로버트 깁스(Robert Gibbs)>, <마가렛 깁스(Margaret Gibbs)>, <헨리 깁스(Henry Gibbs)>(1670)가 그 예이다(도 1, 12). 이는 어린이 초상화가 <엘리자베스 에깅턴>과 같이 당시 자녀의 이른 죽음을 애도하는 용도로 쓰였기 때문이기도 하지만, 엄격한 청교도 사회에서 자녀들이 부모를 대신하여 세속적 가치를 보여주는 사회적 아이콘으로서 역할을 했다고 해석할 수 있다.[114] 이들은 어른과 같은 표정과 포즈, 유사한 의복을 입고 있어, 어른의 미니어처였다.

1674년에 완성된 작자미상의 초상화 <존 프리크(John Freake)>와 <엘리자베스 프리크와 아기 메리(Elizabeth Freake and Baby Mary)>는

112) Miller(주 73), pp. 160-63.
113) Craven(주 17), p. 55.
114) 위의 책, pp. 55-56.

17세기 보스턴사회를 지배한 청교도 신념과 상인근성이라는 양면을 보여주는 초상화이다(도 13, 14). 초상화에는 프리크가문의 종교적 독실함과 물질적 번영에 대한 갈망이 잘 나타나있다. 존 프리크는 1635년 영국 젠트리가문에서 태어나 1658년에 보스턴으로 이주했다. 상인이자 변호사로 활동했던 자산가였던 그는 대표적인 2세대 젠트리 계층인 상업귀족에 속했다. 그는 집 두 채와, 양조장, 제분소 그리고 배 6척의 지분을 가지고 있었다. 또한 그는 1661년 보스턴의 부유한 상인 토머스 클라크(Thomas Clarke)의 딸 엘리자베스 클라크(Elizabeth Clarke)와 결혼하면서 상업귀족으로서의 자신의 위치를 확고히 했다.[115]

프리크 초상화는 진한 브라운 색 배경에 머리는 약간 오른쪽으로 돌리고 정면을 향해있다. 그의 얼굴은 살짝 웃음을 띠고 자신감 넘치는 표정으로 관람자를 똑바로 바라보고 있다. 단정하게 다듬어진 콧수염, 말끔히 면도한 얼굴은 관람자로 하여금 호감을 가지게 한다. 그는 어깨까지 내려오는 웨이브가 있는 긴 머리를 하고 있다. 크레이븐은 이 헤어스타일을 영국 찰스 1세 시대 왕당파(Cavalier)가 즐겨 쓰던 가발을 거부하는 동시에 그 반대파였던 원두당(Roundhead)과 독실한 청교도를 상징하는 짧은 머리도 거부했다는 것을 보여주는 것으로 해석했다.[116] 프리크는 긴 웨이브 머리를 고집하면서 두 집단과 연관되는 것을 피하고 오로지 뉴잉글랜드의 상업귀족으로서의 자신의 위치를 드러내고자 했다. 존 프리크는 독실한 청교도를 상징하는 검정색 의복 대신 세련된 소매가 있는 벨벳소재의 진한 갈색 코트를 입고 있다. 은으로 된 단추가 코트 앞쪽과 주머니에 20개 이상 줄지어 장식적으로 달려있고 단춧구멍도 은색 실로 맵시 있게 수놓아져있다. 속이 거의 다 비치는 모슬린으로 만들어진 흰색 셔츠는 주름을 많이 넣어 풍만하게 부풀린 소매로 장식되어있다. 오른손은 젠트리를 상징하는 소매가 긴 장갑을 들고 있고, 문장을 새겨 넣은 금으로 된 반지를 끼고 있는 왼손은 화려하게 장식된 은 브로치

115) Wayne Craven, "The Seventeenth-Century New England Mercantile Image: Social Content and Style in the Freake Portraits", in Marianne Doezema and Elizabeth Milroy, ed., *Reading American Art* (New Haven: Yale University Press, 1998), pp. 2-3.
116) 위의 글, p. 5.

를 만지고 있다. 베네치아 풍의 화려한 레이스 칼라는 청교도 성직자들의 초상화에서 보았던 단순한 흰색의 각진 옷깃과는 대조적이다.

프리크가 입은 의복은 상업사회에서 그의 번영과 지위를 시사한다. 미술사가 프란시스 K. 폴(Frances K. Pohl)은 상인들이 부를 축적하면서, 성직자들과 보수 지배계층이 만들어놓은 관행을 무시하고 부수려는 시도를 했는데, 존 프리크가 이들 중 한 사람이라고 설명했다. 그는 프리크 가족의 초상화에 대해서 "청교도는 부를 호화롭거나 과시적으로 진열하는 것을 비난했기 때문에, 뉴잉글랜드에서 자신의 부를 회화 안에 보여주는 것은 간단한 일이 아니었다. 존 프리크는 그의 번영을 자신의 방식대로 정당화하려는 방법으로 이 초상화를 사용한 것으로 보인다."라고 해석했다.[117] 1658년에 보스턴으로 이주한 프리크는 1630년대 영국에서 유행하기 시작한 바로크양식으로 그려진 초상화에 익숙했을 것이다. 하지만 그는 장식성을 강조하는 엘리자베스 자코뱅 양식으로 자신의 초상화를 그림으로써 부를 과시하는 동시에 1세대 지배계층과의 대립을 피할 수 있었을 것이다.

<존 프리크>와 같은 시기에 그려진 그의 가족초상화인 <엘리자베스 프리크와 아기 메리>는 처음에는 1674년에 그려진 것으로 알려졌으나 X선 투과 촬영 결과 1671년 처음 그려진 후 1674년 딸 메리가 추가되고 많은 부분 수정되어 완성된 것으로 밝혀졌다.[118] 엘리자베스와 메리는 귀족가정의 우아한 인테리어를 암시하는 붉은색 장식용 커튼배경에 터키의 카펫을 모방한 커버를 씌워 터키워크 의자(Turkey-work chair)라고 알려진 의자에 앉아있다. 이 의자는 17세기 당시 가장 고가의 의자로 프리크 가문의 물품목록에 따르면 그들은 이 의자를 12개 이상 소유했던 것으로 알려져 있다.[119] 엘리자베스는 카키색 새틴 드레스와 금색과 은색 명주실로 끝부분이 장식된 다홍색 페티코트(속치마)를 입고 있다. 그녀의 드레스 소매는 검정색과 붉은색 리본으로 장식되어있고, 소맷

117) Pohl(주 27), p. 64.
118) Susan Strickler, "Recent Findings on the Freake Portraits", *Journal of the Worcester Art Museum* 5(1981-1982), pp. 51-53
119) Craven(주 27), p. 43.

동과 옷깃은 화려한 레이스를 사용하였다. 이 모든 섬유들은 외국에서 수입된 값비싼 것들로 새틴은 프랑스, 레이스는 스페인, 베니스나 네덜란드, 명주실은 영국에서 수입되었다. 그녀는 극동에서 수입된 세 가닥으로 된 진주목걸이와 왼손에는 인도에서 수입된 석류석 팔찌와 금반지를 착용하고 있다. 엘리자베스의 무릎위에 앉아있는 메리도 값비싼 드레스를 입고 있다. 모자, 옷깃, 소맷동은 수입된 레이스로 장식되어있다. 밝은 노란색 드레스와 모자는 실크로 야드 당 7실링이었다고 프리크의 물품목록에 기록되어있다.[120]

이 초상화는 값비싼 의복과 가구에 둘러싸인 17세기 상인귀족의 부와 지위를 보여주고 있다. 즉 엘리자베스와 메리의 의상은 당시 영국과에 교역에서 얻은 상인 무역의 품목이었다. 이들 초상화에서는 청교도의 엄격하고 금욕적인 이미지를 볼 수 없을 뿐만 아니라 세속적 쾌락에 대한 부정도 보이지 않는다.[121] 오히려 상업귀족은 세속적 쾌락과 물질적 풍요를 자랑스러워하면서 그들의 초상화에 장식적인 요소로 포함시켰는데, 이는 청교도주의와 자본주의의 양립에서 나오는 뉴잉글랜드 지역의 독특한 특성이라고 볼 수 있다. 이러한 맥락에서 미술사가 데이비드 비엘라작(David Bjelajac)은 17세기 뉴잉글랜드 초상화에 대해 다음과 같이 평가했다:

> 초상화는 식민지 미국인들에게 물질적 번영과 세속적 성공 그리고 종교적 순수성과 도덕적 헌신 사이에서 조화를 이루는 것의 어려움을 해결하는 수단이었다. 청교도는 신에게 선택받은 사람들을 예수의 살아있는 이미지라고 여겼기 때문에, 초상화는 뉴잉글랜드 성직자들의 의해 허가되고 장려된 종교적 표현의 형태가 되었다.[122]

---

120) Probate Inventory of the Estate of John Freake, 24th day, 7th month, 1675, Suffolk County, Miscellaneous Docket, Vol 5, p. 295 quoted in Worcester Art Museum, "Early American Paintings", *Worcester Art Museum*.
https://www.worcesterart.org/collection/Early_American/Artists/unidentified_17th/elizabeth_f/discussion.html (최종접속일 2018.01.21).

121) Craven(주 17), p. 3.

122) Bjelajac(주 27), p. 68.

성직자들은 세속적 소명에 헌신하는 것은 곧 하나님 계획을 실천하는 것이라고 장려했다. 그리고 이것은 2세대 젠트리에게 물질적 풍요를 허용하는 것으로 해석되었고, 그들의 세속적 성공은 초상화에 그대로 반영되었다.

프리크의 초상화는 소명을 근면하게 이루어 얻어낸 물질적 보상인 번영에 대한 청교도 신념과 하나님의 은총을 나타낸다. 웨인 크레이븐은 프리크의 가족 초상화에 나타난 번영은 그들의 독실함의 가시적인 표현이고 이러한 상인계층의 세속주의가 뉴잉글랜드뿐만 아니라 미국 식민지 전체의 성격을 형성하는 기반이 되었다고 평가했다.[123] 일견 단순하고 간결해 보이는 초상화지만, 작고 단정하면서도 화려하고 섬세한 장식이 포함되어있는 옷과 보석은 적당한 사치스러움을 보여주는 듯하다. 프리크 가족은 그들의 소명에 최선을 다하고 하나님의 은총으로 물질적인 풍요를 얻은 기쁨을 초상화에 표현하고 있다.

1664년에 제작된, 뉴잉글랜드에서 그려진 것으로 제일 오래된 작가미상인 <엘리자베스 에깅턴>도 청교도주의와 자본주의의 양립을 잘 보여준다(도 1). 엘리자베스 에깅턴은 보스턴의 상인이자 상선의 선장이었던 제러마이어 에깅턴(Jeremiah Eggington)과 청교도 성직자이자 신학자 존 코튼(John Cotton)의 딸 엘리자베스 코튼사이에서 1654년에 태어났다.[124] 이러한 가족배경을 바탕으로 그녀의 초상화에는 두 계층의 특징이 모두 나타나 있다. 성공한 상인의 딸이자 유명한 성직자의 외손녀였던 그녀는 흥미롭게도 당시 보스턴 사회의 양대 상류층 모두를 상징한다.

2세대 젠트리의 등장과 그들이 몰고 온 변화에 대해 우려했던 1세대 이주민들은 문화적 전통을 변화시키려는 어떠한 시도도 반대하는 경향이 있었다. 초상화도 예외가 아니었다. 뉴잉글랜드 청교도들은 그들의

123) Craven(주 115), pp. 6-9.

124) 엘리자베스 에깅턴은 태어나자마자 어머니가 병으로 죽자 그녀는 외할머니인 사라 코튼(Sarah Cotton)의 손에서 자라게 된다. 사라 코튼은 매사추세츠 베이 식민지에서 존경받는 성직자였던 존 코튼의 부인으로 그가 사망한 후 전통적인 성직자 가문의 리처드 매더(Richard Mather)와 재혼했다. 엘리자베스 에깅턴은 8살이 되던 1664년 사망하는데, 일 때문에 그녀의 죽음을 지키지 못했던 아버지를 위해 이 초상화가 그려졌다고 알려져 있다.

사회와 전통이 계속해서 유지되기를 바랐다. 이 초상화에서 그녀는 그녀의 죽음을 암시라도 하듯 생기 없는 종이인형처럼 그려졌다. 검정색 배경과 검정색과 흰색으로만 이루어진 그녀의 의복은 청교도의 검소함과 절제를 나타낸다. 이것은 어린 엘리자베스가 살았던 성직자 집안의 생활방식에 뿌리를 두고 있는 것처럼 보인다.

반면 엘리자베스가 입고 있는 의복의 세부묘사는 상인 계층이 누렸던 물질적인 풍요를 보여준다. 이 그림은 선을 강조하여 캔버스를 평면화시켰고 장식적인 세부를 강조해 마치 중세시대의 채식필사본을 보는 듯하다. 초상화는 이러한 기법으로 부의 특징을 잘 묘사했다. 언뜻 단조롭게만 보이는 그녀의 드레스는 자세히 들여다보면 그 재료가 화려한 무늬로 이루어진 벨벳이며, 끝부분은 레이스로 마감되어있다. 그녀는 금줄에 정교하게 세공된 진주 목걸이를 하고 있다. 화려한 레이스로 장식된 옷깃을 여민 리본 끝에는 금으로 만든 틀에 들어있는 그녀의 아버지 또는 어머니의 세밀화가 보석들과 함께 달려있다. 그녀의 왼손은 명문가 출신의 여성을 의미하는 부채를 들고 있다. 부채는 깃털로 이루어져있고 손잡이는 금으로 매우 정교하게 제작되어 있어 고가로 보인다. 치맛자락을 잡은 오른손 새끼손가락에는 금반지가 껴있다. 그녀의 머리에 비해 두꺼운 목은 죽음을 앞둔 소녀의 모습을 급하게 그리려던 초상화가의 미숙함으로 보는 경향이 있지만, 우스터 미술관(Worcester Art Museum) 큐레이터 루이자 드레서(Louisa Dresser)는 이 그림이 물에 잠겨 심한 손상을 입은 후 이루어진 수정으로 인한 어색함 때문일 것이라고 주장했다.[125]

다른 한편으로는 프리크 초상화와 그의 가족 초상화, 엘리자베스 에깅턴의 초상화의 어색함은 화가가 기술적으로 완벽하지 않아서이기도 했겠지만 의도적으로 중세 방식으로 그려졌을 가능성 때문이기도 하다. 뉴잉글랜드 2세대 젠트리 계층은 혈통으로 이어진 단단한 세습지위가 아닌 부를 통해 얻어진 불안정한 그들의 지위를 확고히 하기 위해 엘리자베스 1세처럼 초상화를 이용했다. 그들은 엘리자베스-자코뱅 양식을 그

125) Dresser(주 15), p. 11.

들의 초상화에 채택함으로써 관람자들에게 자신들이 전통적인 영국 젠트리라는 인상을 심어주고자 했다. 당시 영국에서 뉴잉글랜드로 막 이주해 온 사람들은 찰스 2세에 의해 영국에서 유행하고 있는 관능적이고 감각적인 유럽 바로크 양식의 초상화를 익히 알고 있었을 것이다. 그럼에도 불구하고 뉴잉글랜드 초상화 의뢰인들이 16세기 영국에서 유행했던 엘리자베스-자코뱅 양식을 선택하여 자신의 초상화에 사용했다는 것은 뛰어난 화가의 부재일 수도 있다. 하지만 그들은 뉴잉글랜드 지역사회 안에서 전통을 따르며 유서 깊은 가문이라는 인식을 초상화를 통해서 확립하려고 했다고 해석할 수 있다. 당시 뉴잉글랜드에서 자신의 초상화를 집에 걸어놨다는 것은 다른 가문과 구별되는 부를 가졌다는 것을 뜻했고, 엘리자베스-자코뱅 양식의 사용은 엘리자베스여왕과 같은 고결한 이미지를 보여주고 과거와의 연속성을 보장하기 위함이었을 것이다.

3) 18세기 소비사회로의 이행과 초상화: 전문적 초상화가의 등장과 미국적 초상화 양식의 정립

① 초상화가의 입지 상승: 장인(craftsman)에서 화가로

화가의 존재가 드러나지 않았던 17세기와 달리 18세기에 들어오면서 초상화에 대한 수요가 증가하고 전문적으로 그림만을 그리는 계층이 나타나기 시작했다. 앞에서 서술했듯이 17세기에는 예술적 소질을 갖춘 화가가 드물었고 그림주문도 많지 않았기 때문에, 가구와 간판 같은 기능적인 물건에 장식을 하던 장인(craftsman)이 부업으로 초상화를 담당했다. 18세기 초부터 인구가 늘어나고 경제가 급속도로 성장하면서 경제기반과 직업이 다양화되었다. 그리하여 전문적으로 그림만을 그리고 사는 화가들이 나타나기 시작하는데, 이는 초상화의 수요가 이전 세기보다 크게 증가했기 때문이다. 또한 화가의 지위도 단순한 기술공이 아닌 젠

트리의 매너를 갖춘 지적인 인물로 여겨지기 시작했다. 화가는 자신을 젠트리라고 생각했고 젠트리처럼 입고 행동했다. 또한 이들은 자신의 위상을 드러내기 위해 그림에 서명을 하거나 젠트리의 모습을 한 자화상을 그리기도 했다. 17세기에는 의뢰인이 중요했던 반면 18세기부터는 화가의 이름이 중요하게 되었다. 전문초상화가가 등장하면서 주요 화가들을 중심으로 초상화가 발전했다. 이와 함께 유명한 화가들에게 초상화를 그리게 하는 것은 의뢰인의 부와 지위를 과시하는 한 방법이 되었다.

a. 화가 서명이 있는 초상화와 자화상의 등장

식민지 미국 화가들 사이에서 초상화에 서명을 하는 경향은 18세기 중반이후부터 크게 증가했다.[126] 식민지 미국 초상화에서 화가의 서명이 등장하는 첫 번째 그림 중 하나는 토머스 스미스(Thomas Smith, d. 1691)가 1690년경에 그린 자화상 <대령 토머스 스미스(Captain Thomas Smith)>다(도 15). 화가들은 의뢰인이 쉽게 이름을 주목할 수 있게 자신의 그림 하단에 명확하고 체계적으로 서명했다. 화가의 자신감에 기인한 이러한 서명들은 구매자에게 확신을 주는 '품질'을 보증하고 잠재적 구매자에게 은밀한 메시지를 보냈던 것으로 해석할 수 있다.[127]

훈련을 잘 받고 교양도 있던 정상급 화가들은 자신들을 노동자가 아닌 젠트리라고 믿었다. 18세기 영국 미술이론가이자 초상화가인 조나

126) Ellen G. Miles, "The Portrait in America, 1750-1776", *American Colonial Portraits 1700-1776* (Washington City: Smithsonian Institution press for the National Portrait Gallery, 1987), p. 43.

127) Margaretta M. Lovell, *Art in Season of Revolution: Painter, Artisans, and Patrons in Early America* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005), p. 14.
예를 들어, 1708년 이주해온 독일출신 화가 유스투스 엥겔하르트 쿤(Justus Engelhardt Kuhn)은 1710년 초상화 <이그네이셔스 디기스(Ignatius Digges)>의 오른쪽 중앙에 "Anno AEtatis suae 2 1/2 1710. E Kuhn. Feci"라고 서명을 남겼다. 스웨덴 출신 초상화가 구스타브 헤셀리우스의 아들 존 헤셀리우스(John Hesselius)는 <게빈 로슨과 그의 부인(Mr. and Mrs Gavin Lawson)>의 초상화 뒷면에 "Gavin Lawson Etat 30 J. Hesselius pinxt 1770 Virginia June 21"의뢰인의 이름과 나이, 자신의 이름, 날짜를 적었다. 미국 태생의 로버트 피크는 <앤 쉬펜 윌링(Anne Shippen Willing)>(1746)에 "R Feke pinx 1746"라고 썼다. 존 싱글턴 코플리도 <메리 터너 서전트(Mary Turner Sargent)>에 "John Singleton Copley pinx 1763"라고 자신의 서명을 남겼다.

단 리처드슨(Jonathan Richardson, 1665-1745)은 1715년에 출판된 책 『회화론(*Theory of Painting*)』에서 초상화가의 역할을 다음과 같이 설명했다.

> 초상화가는 사람들을 이해하고, 그들의 기질들을 헤아리며, 얼굴뿐만 아니라 그 정신도 표현해야만 한다. 그리고 그는 주로 지위 있는 사람들과 일하기 때문에, 사리를 분별할 줄 아는 사람처럼 생각해야만 한다. 그렇지 않으면 그만큼 진실하고 참된 닮음을 주는 것은 불가능할 것이다.[128]

리처드슨의 설명처럼 영국에서는 화가가 진실한 젠트리의 초상화를 그리기 위해서는 그 자신도 젠트리처럼 행동하고 생각해야만 했다. 이러한 생각은 영국출신 전문초상화가들이 미국으로 건너와 화가로 활동하면서 미국에도 영향을 끼쳤다. 리처드슨의 책은 미국 화가들과 지식인들에게 널리 읽혔고, 미국의 미적 취향에 많은 영향을 주었다.

화가들은 의뢰인에게 자신이 충분히 귀족적 초상화를 그릴 수 있는 사람으로 보여야 했기 때문에, 젠트리처럼 입고 행동했다. 초상화가들이 젠트리처럼 행동하는 것은 성공의 "보상"이 아닌 성공의 "기준"이었다.[129] 이들은 단순한 장인이기보다는 유행의 선두주자이자 교사로서 유럽의 사치품들과 이것들을 사용하는 방법, 귀족의 매너를 의뢰인의 초상화에 포함시켰다.

위에서 언급한, 미국에서 제작된 첫 자화상의 화가인 토머스 스미스는 선장이자 화가로 활동했고, 그의 자화상은 자신이 죽기 직전인 1690년경에 제작된 것이다. 이것은 17세기 뉴잉글랜드 초상화 중 유일하게 신분이 밝혀진 화가에 의해서 그려진 현존하는 유일한 자화상이기도 하다.[130] 그는 그림 왼편 해골아래 놓여있는 편지의 아랫부분에 "TS"라

---

128) Jonathan Richardson, "The Theory of Painting", *The Work of J. Richardson* (London: T. & J. Edgerton, 1792), pp. 13-14.

129) Lovell(주 127), p. 12.

130) Fairbanks(주 16), p. 474.
토머스 스미스가 화가로 활동했다는 기록은 1680년 6월 2일 하버드 대학 회계담당자의 1669-1693년 장부에 "Colledge Dr Ames effigies per Order of Corporation. £4.4"라고 기록되어있다.

고 자신의 이니셜을 그려 넣었다(도 16). 그는 자화상을 통해 자신의 존재를 드러냈다. 그가 서명을 이런 식으로 한 것은 그가 화가보다는 부를 가진 젠트리로 보여지길 원했던 사실을 방증한다고 할 수 있다. 그는 세련된 의복을 갖추어 입고서 관람자를 똑바로 쳐다본다. 이는 스미스 스스로가 자신감 있는 성공한 사람이라고 생각했다는 것을 보여준다. 그는 1691년 4월 25일 그의 유언장에 자신을 "뱃사람(mariner)"이라고 적었으며, 자신을 토지와 재산을 소유한 부유한 사람으로 묘사하면서 부인과 자식들에게 토지와 "£812.19.8"을 남긴다고 썼다.[131]

위의 자화상의 창문에는 네덜란드와 영국의 깃발을 단 배들이 보인다. 이는 1670년 영국과 네덜란드가 연합해서 아프리카 연안을 공격했던 장면을 그린 것이다. 이것은 자화상의 제목에서 알 수 있듯이 해군이었던 화가의 업적을 보여주는 것이다. 유언장에서도 보이듯이 그는 해군이었던 자신의 과거를 자랑스럽게 생각했다. 이 자화상은 죽음을 앞둔 스미스가 과거의 영광과 현재와 미래의 죽음을 보여준다. 그의 오른손은 죽음에 대한 시가 적힌 종이 위에 있는 해골을 잡고 있는데 이는 유럽 바로크 그림에서 유행했던 "죽음을 기억하라(memento mori)"는 알레고리이다.[132] 그는 그의 유언장에 "I Thomas Smith of Boston within his Majesties Territory and Dominion of New England(...)sick in body(...)"라며 자신이 병들었다는 것도 기록했다.[133] 이는 죽음을 상징하는 해골과 연결시키면 그가 이 구절을 통해 그의 다가올 죽음을 감지하고 있음을 알려주려고 한 것으로 볼 수 있다. 이것은 또한 그가 단순히 보이는

---

131) 위의 책, p. 474.

132) 편지에 적힌 토머스 스미스의 시:

Why why should I they World be minding
therein a World of Evils Finding.
Then Farwell World: Farwell thy Jarres
thy Joies thy Toies thy Wiles thy Warrs
Truth Sounds Retreat: I am not sorye.
The Eternall Drawes to him my heart
By Faith (which can thy Force Subvert)
To Crowne me (after Grace) with Glory.
TS

133)Fairbanks(주 16), p. 474.

닮음만을 그리는 장인을 넘어서 보이지 않는 것, 즉 알레고리를 사용하는 지적인 화가였다는 것을 보여주는 장치이기도 하다.

토머스 스미스의 자화상을 시작으로 많은 화가들이 그림에 서명을 하거나 자화상을 그리는 것이 늘어나게 되었는데, 이것은 전문화가로서의 자부심을 표현한 것으로 해석할 수 있다. 다른 한편으로 이것은 앞에서 언급했듯이 자신을 위한 일종의 홍보로서 의뢰인을 찾기 위한 통로로도 볼 수 있었다. 그 이유는 유럽과 달리 식민지 미국 화가는 장기적인 왕실 후원을 받을 수 없어서 화가들이 스스로 나서서 직접 의뢰인을 찾아야했기 때문이다.

미술사가들은 토머스 스미스가 바로크 양식을 뉴잉글랜드에 소개한 것으로 평가하고 있다.[134] 바로크 양식은 빛과 그림자, 원근법을 사용해 입체적인 형태와 공간을 표현한다. 이전에 엘리자베스-자코뱅 양식을 사용한 <엘리자베스 프리크와 아기 메리>(1674)가 평면적으로 그려 의뢰인의 얼굴보다는 의상과 장신구를 더 강조했던 것과 달리, 스미스 자화상의 중심은 그의 얼굴과 공간이다(도 14, 15). 관람자의 눈은 관람자의 공간과 가장 가까이 있는 그림 왼편 탁자 구석의 편지에서 시작해서 스미스가 오른손으로 감싸고 있는 두개골, 그리고 레이스로 된 옷깃, 흰 곱슬머리, 의자와 커튼, 창문의 순서로 원근감이 표현되었다. 견고한 형태와 설득력 있는 공간으로 그려진 스미스의 자화상은 1680년대부터 뉴잉글랜드에서도 바로크 양식이 사용되고 있었음을 나타낸다. 이후 바로크 양식은 18세기 뉴잉글랜드 초상화에서 주요 양식으로 사용되었다. 감각적이고 사치스러운 왕실 스타일로 인식되었던 바로크 양식이 뉴잉글랜드에 사용되기 시작했다는 것은 금욕적인 생활을 강조했던 청교도주의가 경제적·사회적인 영향으로 쇠락하고 있었다는 증거로 해석할 수 있다.

---

134) Jules David Prown, *American Painting: from Its Beginnings to the Armory Show* (New York: Rizzoli, 1987), pp. 19-21; James Thomas Flexner, *First Flowers of Our Wilderness: the Colonial Period* (New York: Dover Publications, 1969), p. 13; Miller(주 73), p. 173.

b. 영국과 유럽 출신 전문적 화가들의 이주

경제성장과 함께 수입품 사업의 붐은 초상화에도 영향을 미쳤다. 영국은 물론 다른 유럽국가 출신 화가들의 초상화도 밀려드는 수입품의 일부분이 되어 식민지 미국으로 유입되기 시작했다. 18세기 초반 식민지 미국은 정규 교육을 받은 전문 화가들을 끌어들일 만큼 경제적으로 충분히 매력적인 곳이 되었다. 18세기에 다른 지역도 뉴잉글랜드만큼 발전해 있었기 때문에 화가들은 남부를 포함해 여러 지역에서 활동하게 되었다. 1705년에 영국의 여성 파스텔화가 헨리타 존스턴(Henritta Johnston)은 미국 남동부의 사우스캐롤라이나 주 찰스턴에 자리 잡았다. 1708년에는 독일 화가 유스투스 엥겔하르트 쿤(Justus Engelhardt Kuhn)이 미국 북동부 대서양 연안의 메릴랜드 주 아나폴리스에 정착했다. 1711년에는 스웨덴의 유서 깊은 지식인 가문 출신의 구스타프스 헤셀리우스(Gustavus Hesselius)가 필라델피아에 자리 잡고 초상화가가 되었다. 1714년에는 스코틀랜드 출신의 존 왓슨(John Watson)이 동부의 항구도시 뉴저지 퍼스 앰보이(Perth Amboy)에, 1726년에는 영국 메조틴트 판화가 피터 펠럼(Peter Pelham)이 보스턴에 정착했다. 1729년에는 스코틀랜드출신 존 스마이버트(John Smibert)가 아일랜드의 성직자이자 철학자인 조지 버클리의 수행원으로 와 뉴잉글랜드 뉴포트에 머물다가 보스턴에 정착했는데, 그는 후에 미국 식민지에서 가장 인기 있는 초상화가가 되었다.

당시 미국으로 이주해 온 사람들 중에 훌륭한 예술적 감각을 가졌던 미술가들은 없었지만 식민지에 유럽의 다양한 유파들을 소개해 신선한 자극을 가져다주었다.[135] 이러한 맥락에서 미술사가 에드거 P. 리처드슨(Edgar P. Richardson)은 이 화가들에 대해 다음과 같이 서술했다.

> 그들은 예술적으로보다는 역사적으로 더 흥미로운 존재들이다. 그들은 특히 바로크 초상화 형식을 도입했다. 그들은 견고한 형태, 선의 리드미컬한 전개, 단순하고 선명한 색채, 빛과 그림자의 효과적인 대조로 정의할 수 있는 바로크의 색채화적인(coloristic) 스타일을 사용할 수 있었다. 그

135) Edgar Preston Richardson, *Painting in America: from 1502 to the Present* (New York: Crowell, 1965), pp. 30-31.

들은 영감은 부족했을 수 있지만 훌륭한 기능공들이었다. 그리고 그림에서 그들의 기술을 배웠기 때문에, 미국 토박이 미술가들은 보기 좋은 장식적 구도와 선명한 색감을 어떻게 만드는지를 그들의 작품을 통해 배울 수 있었다. 예술적 상상력은 배우는 것이 아니라 타고나는 것이다. 이주민들의 예술적 중요성은 회화의 기술을 가져왔다는 것이다.[136]

확실히 18세기 초 식민지 미국으로 이주해온 화가들은 영국 주류 초상화가들과 비교했을 때 기술적으로는 뒤졌지만, 그들을 통해 도입된 바로크 양식이 미국 초상화 발전에 큰 기여를 한 것은 사실이다. 데보라 I. 프로서(Deborah I. Prosser)는 이주해온 화가들의 수준이 떨어지는 이유가 그들이 실력이 없어서라기 보다는 작업 방식이 영국과 다른 시스템을 가지고 있었기 때문이라고 해석했다. 영국은 유명 화가가 여러 명의 조수와 의상만을 담당해서 그리는 주름장식화가(drapery painter)를 따로 고용하는 대규모 스튜디오를 운영했다. 반면 식민지 미국에서는 화가 혼자서 모든 것을 그려내야만 했기 때문에 초상화의 양과 질이 영국에 비해 현저히 떨어질 수밖에 없었다고 주장했다.[137] 18세기에도 17세기와 마찬가지로 영국에 가서 그려오지 않고 현지에서 그려진 초상화들은 양식적으로나 예술적으로나 선택의 폭이 한정되어 있었다.

이 시기 영국에서 건너와 식민지에서 활동했던 화가들 중 대표적인 인물은 앞에서 언급한 존 스마이버트(John Smibert)다. 그는 1734년 스튜디오 한 편에 응접실, 갤러리, 그리고 미술용품점을 열어 사람들이 모일 수 있는 장소로 만들었다. 여기서 그는 초상화를 그리고, 자신의 작품과 그가 모사한 유럽 작품컬렉션을 전시하고, 수입 캔버스, 액자, 붓, 물감을 판매했다.[138] 이 스튜디오는 초상화를 의뢰하고 싶어 하는 사람들

---

136) 위의 책, pp. 39-40.

137) Deborah I. Prosser, *Visual Persuasion: Portraits and Identity among Colonial Artists and Patrons 1700-1776* (Ph. D. Dissertation, University of Pennsylvania, 1997), p. 28.

138) Carrie Rebora Barratt, "Faces of a New Nation: American Portraits of the 18th and Early 19th Centuries", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 61:1(Summer 2003), p. 10.
존 스마이버트의 소장품은 라파엘의 <의자에 앉은 성모(Madonna dell' Impannata)>, 푸생의 <스키피오의 절제(Continence of Scipio)>, 반 다이크의 <벤티볼리오 추기경의 초상(Portrait of Cardinal Bentivoglio)>을 그린 복사본과 <메디치의 비너스(Venus de Medici)>와 <라오콘

에게 샘플을 제공하는 장소였을 뿐만 아니라 초상화를 그리고 싶어 하는 아마추어 화가들과 유럽미술의 최신경향을 알고 싶어 하는 일반인들의 교육의 장이었다. 특히 그는 그가 1729년에 완성한 가로 236.2cm 세로 176.5cm의 대규모 그룹 초상화인 <버뮤다 그룹(The Bermuda Group)>을 스튜디오에 전시했다(도 17). 이는 다분히 의도적인 것이라 말할 수 있는데, 그것은 그가 보스턴에서 상류층을 상대로 이전에 본적 없는 대규모 작품을 전시하면서, 그들을 고객으로 끌어들이기 위해 자신의 능력, 취향과 지위를 분명하게 전달하려는 것으로 보였기 때문이다.

<버뮤다 그룹> 초상화의 맨 오른쪽에는 버뮤다에 학교를 세우려고 계획했던 조지 버클리가 서있고 그 옆에 그의 부인이 아이를 안고 앉아 있다. 그녀 옆에는 그녀의 친구 핸콕(Hancock)이 앉아있다. 두 여성 사이에 서 있는 사람은 젠트리 출신 모험가 존 제임스(John James)이고, 제일 왼쪽에서 두 번째로 서 있는 사람은 모험가인 리처드 달턴(Richard Dalton)이다. 한 손에 펜을 들고 앉아있는 사람은 존 웨인라이트(John Wainwright)로 이 그룹이 영국에서 버뮤다로 떠나기 전 이 그룹 초상화를 의뢰한 사람이다. 제일 왼쪽에 서서 관람자를 응시하고 있는 사람이 바로 존 스마이버트다.[139] 스마이버트는 자신의 자화상을 젠트리 그룹의 일부로 그려 넣었다. 그럼으로써 토머스 스미스처럼 그는 자신의 지위를 단순히 화가가 아닌 젠트리로 승격시켰다.

인물들은 테이블을 중심으로 모여 있다. 스마이버트는 테이블 위에 있는 책에 자신의 이름과 완성된 날짜를 적었다. 인물들은 손짓과 눈짓을 통해 리드미컬하게 연결되어있다. 인물들은 화면에 가깝게 배치되어 있고, 공간을 압도하고 있다. 스마이버트는 빨간색, 금색, 갈색, 파란색, 검정색 등으로 이루어진 옷감의 풍부한 색감을 풍성하고 부드러운 붓질로 채워 넣었다. 테이블을 덮고 있는 오리엔탈 카펫과 그들이 입고 있는 벨벳과 새틴으로 만든 옷은 그들이 유행에 민감한 엘리트 사회의 일원이라는 것을 보여준다.[140] 그는 런던에서 미술훈련을 통해 배운 풍성한 입

(Laocoon)>의 석고모형 그리고 동시대 영국과 유럽 대가들의 작품을 복제한 메조틴트가 포함되어있었다.

139) Craven(주 17), pp. 160-61.

체감과 섬세한 색감균형을 만들기 위해 색을 어떻게 써야하는지를 잘 보여준다.[141]

스마이버트의 초상화는 상류층의 취향에서부터 생활방식에 이르기까지 미국 미술에 큰 영향력을 끼쳤다. 식민지 미국인들은 영국인처럼 보이고 싶을 뿐만 아니라 영국 사회체계의 상류계급의 일부이고 싶은 욕망이 있었다. 스마이버트가 영국에서부터 가지고 온 왕실 초상화의 메조틴트 판화는 의뢰인들에게 훌륭한 견본역할을 했다. 그들은 판화를 통해 최신 유행을 알고 자신이 고른 판화와 거의 똑같이 자신의 초상화가 그려지길 원했다. 특히 영국에서 귀족 여성의 초상화는 남성초상화의 2배 이상으로 많이 메조틴트로 제작되었다. 미국 여성 의뢰인들에게 영국의 유행을 보여주는 메조틴트는 인기였는데, 그들은 전체 구성뿐만 아니라 드레스의 주름, 손의 포즈와 같은 작은 디테일도 왕족의 패션을 모방하기를 원했다.[142]

스마이버트는 보스턴에 정착한 첫 해인 1729년 보스턴 재력가 프랜시스 브린리(Francis Brinley), 그의 부인 데보라 라이드(Deborah Lyde)와 아들 프랜시스(Francis)의 초상화를 그렸다. <프랜시스 브린리 부인과 아들>은 피터 렐리의 <레이디 프라이스(Lady Price)>를 1684년 메조틴트로 제작한 작품을 모방했다(도 18, 19). 브린리 부인은 레이디 프라이스와 같은 제스처로 오른손으로 오렌지 꽃의 잔가지를 잡고 있다. 하얀색 오렌지 꽃은 결혼과 순결을, 과일은 출산력을 상징한다. 따라서 아들을 안고 오렌지 나무 옆에 앉아있는 그녀는 어머니로서의 역할이 강조되었다. 또한 오렌지 나무는 식민지에서는 보기 드문 식물이었기 때문에 브린리 가의 부를 상징하기도 한다. 스마이버트는 그가 사용할 수 있는 모든 기술들을 포함시켜 이 초상화를 그렸다. 런던 유행에 대한 그의 지식이 초상화를 더욱 현대적이고 호감가게 만들었다. 이 그림은 뉴잉글랜드 사회에서 큰 인기를 끌었고 이것을 본 사람들이 앞 다투어 그에게

140) Craven(주 27), p. 71.
141) Richard H. Saunders, "The Portrait in America, 1700-1750", *American Colonial Portraits 1700-1776* (Washington City: Smithsonian Institution press for the National Portrait Gallery, 1987), p. 10.
142) Belknap(주 15), p. 292.

초상화를 의뢰하기 시작했다. 스마이버트는 보스턴에 정착한 후 17년 동안 총 241개의 초상화를 그렸다.[143] 뉴포트, 코네티컷 연안, 올버니(Albany)와 같이 보스턴에서 멀리 떨어진 곳에서도 그에게 초상화를 의뢰하기 위해 보스턴으로 왔다.

② '소사이어티 초상화(society portrait)'와 새로운 계층의 등장

a. 신흥 상인계층의 부를 과시하는 수단으로서 소사이어티 초상화

18세기에는 17세기의 청교도 중심의 1·2세대 젠트리 계층과 대립하는 신흥 상인계층이 등장했고, 이들을 중심으로 사회 엘리트계층이 형성되었다. 신흥 상인계층의 성장은 식민지사회의 종교적·정치적 변화와 깊이 연관되어있다. 상업귀족이라 불리던 2세대 젠트리가 영국에서부터 젠트리 가문 출신으로, 물려받은 재산과 지위를 바탕으로 식민지에서 상업적으로 성공한 계층이었던 반면, 신흥 상인계층은 노동자출신으로 17세기 후반부터 무역의 번성으로 자수성가하여 큰 부를 형성한 계층이었다. 이제 모든 식민지 지역에서 젠트리는 매우 부유한 사람을 칭하는 것이 되었고, 남부에서 젠트리는 대규모 농장주인(plantation owner)을, 북부에서는 상인을 의미하게 되었다. 영국에서 젠트리는 토지를 관리하는 것만 용인되어 "특정한 직업이 없이 사회적으로 존경받는 사람"이라고 정의되었다. 반면 18세기 식민지 미국에서 사회적 권력은 결국 부에 의지했고, 이것이 곧 젠트리를 형성했다.[144] 신흥 상인계층은 스스로를 젠트리라고 보았다. 이들은 매너, 드레스와 사회적 행동뿐만 아니라 건축과 초상화를 선택하는 것까지도 영국귀족을 모방했다.

자치 식민지였던 뉴잉글랜드가 1689년부터 영국 왕실직할식민지가 되면서 성공회가 식민지사회에서 가장 영향력 있는 종교가 되었다. 청교도와 달리 성공회는 사치스러운 생활방식을 허용했기 때문에 식민지인들

143) 스마이버트의 공책에는 런던에서 175점 미국에서 241점의 작품을 남겼다고 기록되어있다. Lovell(주 127), pp. 14-15.
144) Wolf(주 83), p. 92.

의 생활방식은 크게 달라졌다. 이와 함께 18세기 급속한 경제성장과 외국화가들의 유입은 초상화 의뢰를 부추겼다. 초상화는 초기 식민지 시대부터 가장 독보적인 미술장르였고, 18세기에도 여전히 큰 인기를 누렸다. 1700년부터 1776년 사이에 그려진 초상화 중 남아있는 작품은 약 3,700여점으로 그중 2,500점은 1750과 1776년 사이에 그려진 작품들이다. 초상화에 그려진 인물들은 이 시기 인구의 1%에 해당했다.[145] 리처드 H. 사운더스는 부자들을 위해 제작되었던 소사이어티 초상화가 "17세기부터 19세기 중반까지의 초상화 중 거의 대부분을 차지했다"고 주장했다. 결혼이나 사업성공을 기념하기 위한 목적으로 제작되었던 소사이어티 초상화는 사회에서 개인의 위치를 과시하기 위한 역할을 했다.[146]

소사이어티 초상화는 초상화에 그려진 패션, 포즈, 소품, 에티켓을 통해 의뢰인의 사회문화적 권력과 영향력을 드러내는 양식의 초상화를 말한다. 식민지 시기 미국인들에게 소사이어티 초상화는 자신의 사회 정체성을 표현하기 위한 가장 효과적인 방법이었다. 여기서 말하는 "소사이어티(Society)"는 사교 집단(social clique) 혹은 사교계라고 번역할 수 있다. 미술사가 가브리엘 바디아-푼(Gabriel Badea-Päun)은 "소사이어티"에 들어가기 위해서는 두 가지 자격 요건이 필요한데 하나는 "유명인사(celebrity)"일 것, 또 다른 하나는 소사이어티의 "관계를 다지기 위한 여가"라고 주장했다. 문화 수준에 관심을 가졌던 소사이어티는 매너의 개선이라는 사회적 기능을 수행했다. 이 집단은 에티켓과 사회적 관습을 준수하고자했고 우아한 복장을 차려입고 정치에 대한 흥미를 기르고 예술을 장려했다.[147] 상인 집안들은 상류클럽 멤버십, 공익사업, 파티와 같은 "고상한 의례(polite rituals)"를 통해서 사회 정체성을 강화하고자 했다.[148]

소사이어티 초상화는 부유한 의뢰인이 개인주택에서 가장 눈에 잘

145) Miles(주 126), p. 44.
146) Saunders(주 29), p. 2.
147) Gabriel Badea-Päun, *The Society Portrait: from David to Warhol* (New York: Vendome Press, 2007), p. 15.
148) Ralph Peter Mooz, *The Art of Robert Feke* (Ph. D. Dissertation, University of Pennsylvania, 1970), p. 57.

띄는 곳에 전시하기 위한 목적으로 주문된 것이다. 거실이나 응접실은 소사이어티의 손님들이 방문해 접대를 받고 유흥을 즐기는 곳이었다. 이곳은 곧 자신의 부를 과시하는 전시장의 역할을 했고 초상화는 값비싼 가구, 도자기, 은제품과 같은 사치품들과 함께 전시되었다. 당시 고급스러운 미적 취향과 인식은 엘리트를 상징하는 것이었고 개인의 도덕성 발달과 떼어 놓을 수 없는 관계라고 믿었다.[149] 이렇게 유행처럼 그려진 식민지 미국의 초상화는 조지 왕조 양식으로 웅장하게 지어진 저택 응접실에 차례로 진열되어 가문의 부와 혈통을 표현했다.

소사이어티 초상화의 의뢰인들은 대부분 신흥 상인계층 혹은 지주와 그들의 가족들이었다. 그 외에 변호사와 성직자를 포함한 전문직 남성들이 초상화를 남겼다. 리처드 사운더스는 당시 초상화를 의뢰했던 사람들을 “상인 왕자(merchant prince)”라 정의했고, 이들은 개인적인 업적을 기념하기 위해 초상화를 그렸다고 설명했다.[150] 이는 18세기 초상화의 역할이 17세기 성행했던 영웅초상화의 기능이 아닌 부를 과시하고 소사이어티안에서 자신의 위치를 확고히 하기 위한 기능으로 바뀌었다는 것을 보여준다.

부, 유행, 지위를 표출하고 있는 소사이어티 초상화는 부자와 부를 갈망하는 사람들로부터 꾸준한 수요가 있었다.[151] 신사와 숙녀는 사교적인 예의, 식사 예절, 점잖은 태도, 예술에 대한 지식, 유행에 대한 세련된 취향, 장식된 가구, 흰색 가발 등 사회적 자아(social self)의 지표인 표식이 필요했다. 소사이어티 초상화에 사용된 이 표식들은 의뢰인이 추구하는 사회, 시민, 혹은 개인의 자질을 전형적으로 보여주는 문화 권력이었다.[152] 당시 상류층들은 조지 왕조풍의 저택(Georgian house), 수입된 도자기, 실크 옷감, 곡선이 많고 장식적인 디자인의 치펀데일(Chippendale) 가구, 무늬를 새긴 은제품, 화원과 과수원, 정중한 태도(polite behavior),

149) Saunders(주 29), p. 8.
150) 위의 책, p. 11.
151) 위의 책, p. 2.
152) Paul Staiti, "Character and Class: The Portraits of John Singleton Copley", in Marianne Doezema and Elizabeth Milroy ed., *Reading American Art* (New Haven: Yale University Press, 1998), p. 16.

충분한 음식과 풍만한 신체 등이 고위계층임을 알리는 시각적 기호라는 것을 알고 있었고, 따라서 이것을 초상화에 포함시키려고 했다.[153]

예를 들어, 1748년 필라델피아에서는 정치·경제적으로 도시를 실질적으로 이끄는 부유한 상인, 은행가, 변호사, 의사와 같은 전문직업인이나 정치 지도자들과 같은 엘리트들이 모여 "Dancing Assembly" (혹은 "Philadelphia Assembly")를 공식적으로 설립했다. 회원가입은 경제적·정치적 지위에 근거해 엄격하게 통제되었다. 회원들은 사업보다 여가에 더 많은 시간을 할애할 수 있을 만큼 부유해야했다. 이들은 1월부터 5월까지 매주 화요일 회원들의 집을 돌아가면서 모임을 가졌고 참가비로 4실링을 냈다. 대화, 춤, 카드놀이와 토론을 연마하던 이러한 모임은 사회적 접촉을 위한 장을 제공했다.[154] 이 댄스모임과 같은 파티는 식민지 엘리트들에게 오락 이상의 기능을 했다. 이것은 모인 사람들에게 자기 자신을 국제적인 엘리트라고 홍보할 수 있는 시각적 방식이기도 했다.[155] 그들은 행동거지, 패션, 외모를 경쟁했다. 소사이어티 초상화도 이러한 고상한 의례이자 경쟁의 일부였을 것이다.

b. 청교도주의와의 분리: 영국귀족을 모방하는 신흥 상인계층

신흥 상인계층은 부는 소유했지만 젠트리 혈통이 아니었기 때문에 보스턴의 주류사회에 속하지 못하였다. 1세대 젠트리 계층은 입법 업무를 담당하는 대의원, 행정 업무를 담당하는 행정관직과 치안판사직(Justice of Peace)을 독점하여 토지개발과 도시 기반시설의 집행 과정에 개입하면서 부를 일궜고 권력을 행사했다. 이들은 자신들의 가문이 이 기득권을 계속 유지하기를 원했기 때문에 자신들의 후손인 2세대 젠트리

153) 위의 글, p. 14.

154) Lynn Matluck Brooks, "The Philadelphia Dancing Assembly in the Eighteenth Century", *Dance Research Journal* 21:1(Spring 1989), p. 1.
"Dancing Assembly"의 첫 해 회원은 버드(Burd), 츄((Chew), 해밀턴(Hamilton), 잉글리스(Inglis), 맥콜(McCall), 미플린(Mifflin), 펜(Penn), 피터스(Peters), 포엘(Powel), 쉬펜(Shippen), 틸먼(Tilghman), 월리스(Wallace), 윌링(Willing) 가문이었다. 이후 벤자민 프랭클린(Benjamin Franklin)과 조지 워싱턴(George Washington)도 회원이 되었다.

155) Zara Anishanslin, *Portrait of a Woman in a Silk Dress: The Hidden Histories of Aesthetic Commodities in the Eighteenth-Century British Atlantic World* (Ph. D. Dissertation, University of Delaware, 2009), p. 153.

들만 주요 의원직을 맡도록 했다. 이에 따라 노동계층 출신이었던 일부 상인들은 부는 축척했지만 공직에는 진출할 기회가 없었기 때문에 이들의 불만은 극에 달하게 되었다.

예를 들어, 사무엘 슈림튼(Samuel Shrimpton)은 1680년대 보스턴에서 가장 세금을 많이 내는 부유한 상인이었다. 그럼에도 불구하고 엘리트 집단에 들어가 정치적 활동에 참여할 수 없었다.[156] 그의 아버지 헨리 슈림튼(Henry Shrimpton)은 1639년 보스턴으로 이주해 왔다. 헨리는 고등교육을 받지 못했던 놋쇠 세공인이었다. 그는 런던과 무역업을 시작하면서 부를 쌓았지만 뉴잉글랜드 청교도 지배층과 엘리트 집단에 속하지 못했다. 그는 1666년 죽으면서 1만 2천 파운드에 달하는 유산을 사무엘에게 남겼다. 초라한 가문출신의 상인들에게 최상류 엘리트층은 폐쇄된 사회였다. 따라서 슈림튼은 주요 의원직을 맡기 위해 청교도 지배계층과 대립관계를 형성했고, 마침내 1687년 왕실 총독 자문 위원(Governor's council)에 임명되었다.

사무엘 슈림튼이 이렇게 정치적 권력을 얻을 수 있었던 데에는 찰스 2세가 자치식민지였던 매사추세츠 베이의 특허권을 1684년 폐지하였기 때문이었다. 청교도 자치식민지였던 매사추세츠 베이는 이후 1686년 영국 왕실직할식민지가 되어 왕실이 임명한 총독이 식민지를 다스리게 되었고, 그런 후 영국 국교회를 정착시켰다. 이 결과 왕실직할식민지를 반대했던 1세대와 2세대 젠트리들은 주요 직위를 잃게 되었다. 이러한 상황에서 사무엘 슈림튼은 1686년 왕실 총독으로 식민지로 온 에드먼드 안드로스(Edmund Andros, 1637-1714)와 돈독한 관계를 맺었고, 영국 국교인 성공회 교회를 받아들이면서 정치적인 권력을 얻게 되었다.

슈림튼과 같은 신흥 상인계층은 초상화를 통해 청교도 및 1세대 지배계층과의 대립과 견제를 보여주었다. 상인계층은 보수적이었던 이 그룹에 대한 열등감을 자신의 부를 적극적으로 과시하는 것으로 표출했다. 역사학자 버나드 베일린(Bernard Bailyn)은 보스턴의 부유한 상인들 대부분은 청교도적 생활양식으로부터 자신들을 분리시켰다고 주장했다. 또

156) Craven(주 17), p. 113.

한 그들은 영국의 왕정복고 시대 삶의 모습에서 견본을 가져와 자신들에게 대입시켰다.[157] 신흥 상인계층은 시대에 뒤떨어진 엘리자베스-자코뱅 양식보다 그들의 이미지를 훨씬 잘 표현해주는 동시대 최신 스타일을 선호했다. 선조들의 청교도적 엄격함에 지친 2-3세대 청교도들도 그들이 얻은 경제적 성공의 결실을 즐기고 과시하고 싶어 했기 때문에, 감각적인 바로크 양식이 점점 더 유행하게 되었다. 신흥 상인계층은 대립관계였던 2세대 젠트리 초상화와 정반대의 양식을 의도적으로 선택하여 초상화를 그렸다. 2세대 젠트리였던 <존 프리크>의 초상화가 엘리자베스-자코뱅 양식으로 그려진 반면 상인계층의 초상화는 17세기 후반 영국 왕실과 귀족들에게 유행했던 바로크 양식을 받아들였다. 그들은 왕실과 귀족의 옷차림과 생활방식을 모방하는 등 귀족의 취향을 그대로 흉내 내었다.

뉴잉글랜드에서 바로크 양식은 왕실직할식민지로 바뀐 시기인 1690년대에 본격적으로 나타나기 시작했다. 1660년 왕정복고에 성공한 찰스 2세(통치시기 1660-1685)는 왕실에 유럽대륙의 바로크 양식을 다시 소개했다. 총독과 수행단들은 런던의 최신 유행과 스타일을 가져왔고, 새로운 스타일은 이전 세대들과의 대립을 원했던 상인계층에 의해 더욱 빠르게 유행하기 시작했다.[158] 영국 정부는 식민지에 성공회를 설립할 것을 명령했고, 1686년 보스턴에 최초로 국교회 예배당인 킹스 채플(King's Chapel)이 지어졌다. 성공회 예배당이 설립되면서 신자들의 수가 증가했고, 이후 성공회는 식민지 내에서 가장 큰 영향력을 행사하는 종교가 되었다. 군주와 귀족의 종교로 여겨졌던 성공회는 교인들에게 어떠한 제한도 부과하지 않았고, 귀족적인 사치스러운 생활방식을 허용했다. 따라서 성공회는 청교도 사회였던 뉴잉글랜드에 허용되지 않았던 더욱 진보적이고 세련된 취향의 확산에 기여하게 되었다.[159] 신흥 엘리트계층은 자신의 부를 마음껏 과시하고 싶어 했기 때문에 어떠한 제약도 부과하지 않

157) Bernard Bailyn, *The New England Merchants in the Seventeenth Century* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1979), p. 139.
158) Prown(주 134), p. 20.
159) Craven(주 17), p. 108.

는 성공회는 그들의 든든한 지원군이 되었다.

1675년 영국에서 그려진 작가미상의 초상화 <사무엘 슈림튼>은 17세기 후반 2세대 젠트리와 신흥 엘리트계층 사이의 종교·예술적 대립을 가장 잘 보여주는 그림 중의 하나이다(도 20). 이 그림에서 슈림튼은 뉴잉글랜드의 보수적인 지배계층과 자신을 분리하려는 의지를 확실히 보여준다. 그는 영국을 직접 방문하여 자신의 초상화를 그리게 했다. 이는 보스턴에 바로크 양식으로 그림을 그릴 수 있는 화가가 없었기 때문일 수도 있지만, 자신의 부와 영국과의 친분을 과시하려한 듯이 보인다. 엘리자베스-자코뱅 양식으로 그려진 2세대 젠트리의 초상화 <존 프리크>가 의복에 빡빡하게 채워진 장식묘사를 강조했다면, 바로크 양식으로 그려진 슈림튼의 초상화는 장식적인 디테일을 최소한으로 했고, 느슨한 붓터치를 사용하여 광택이 고운 새틴의 촉감과 물결치는 옷 주름을 강조했다. 슈림튼의 초상화에서 가장 중요한 것은 장식이 아닌 그의 얼굴이다. 프리크 가족의 초상화가 3/4상으로 얼굴보다는 그들의 드레스 코드와 장신구에 더 초점이 맞추어졌던 반면, 슈림튼의 초상화는 반신상으로 그의 얼굴과 풍채가 강조되었다. 사실적으로 그려진 화면을 압도하는 그의 살집 있는 얼굴과 당당한 풍채는 자신감을 나타내는 동시에 그가 청교도처럼 금욕적인 생활을 하지 않는 다는 것을 보여준다. 특히 슈림튼의 머리모양과 의복은 주목할 만하다. 그의 머리카락은 프리크와 윈스럽의 초상화의 길이보다 더 길다. 이 스타일은 그가 지지했던 영국 왕당파(Cavalier)의 어깨까지 늘어뜨린 머리(lovelock)는 아니지만 영국귀족들 사이에서 유행하던 스타일이었다.

이 초상화는 영국 찰스 1세와 2세의 궁정화가였던 피터 렐리(Peter Lely, 1618-1680)가 그린 <찰스 2세(Charles II)>(1675)와 비슷한 스타일을 보여주고 있다(도 21, 22). 초상화는 화면을 뒤덮은 천의 감촉, 청색과 적색의 강렬한 대비, 빛과 그림자의 강조를 통해 3차원적인 특성을 보여준다. 또한 찰스 2세의 얼굴을 사실적으로 묘사하여 현실감을 주고 있다. 슈림튼 초상화도 빛과 그림자를 풍부하게 사용하여 3차원적인 신체와 옷주름의 형태를 보여준다.

슈림트가 입은 의복은 광택이 고운 선명한 푸른색의 새틴으로 주름이 풍성하고, 넥타이처럼 매는 남성용 스카프인 크라바트는 레이스로 장식되어있다. 이것은 슈림튼이 질 높은 상품을 누릴 만한 능력이 되는 자산가라는 것을 보여준다. 이 초상화는 엘리자베스-자코뱅 양식의 초상화에서는 찾아볼 수 없었던, 의복의 촉감도 표현했다. 2세대 젠트리를 대표하는 <존 프리크>와 <사무엘 슈림튼>이 그려진 시기는 각각 1674년과 1675년으로 비슷한 시기에 그려졌음에도 불구하고 서로 다른 미술양식을 선택해 자신들이 강조하고자하는 사회적·종교적·정치적 이데올로기를 초상화에 반영했다.

웨인 크레이븐은 <사무엘 슈림튼>이 "더 높은 사회적 지위와 고상하고 세련된 생활방식을 찾아서, 1세대 지배계층의 사회적·문화적 양식을 떠나 새로운 타입의 정서와 출세욕을 표현한다"라고 해석했다.[160] 그는 귀족 스타일을 모방하면서 귀족의 지위로 올라가고 싶은 그의 야망을 보여주었다. 1675년 영국에서 그려진 슈림튼의 초상화가 그의 훌륭한 저택에 걸려있을 때 대부분의 사교계의 인사들은 그들이 이전까지 보아왔던 초상화와 그 초상화의 다른 점을 바로 알아챘고 자극을 받았을 것이다.

c. 신분과 매너의 표현으로서의 초상화

18세기 초상화 의뢰인들은 대부분 밑바닥에서부터 상업으로 성공한 상인계층이었기 때문에, 초상화의 역할이 신분의 표현이라고 생각했고 자기형성(self-fashioning)을 위한 소사이어티 초상화를 주로 그렸다. 초상화는 지위를 규정하기 위한 도구이자 가문의 의무(familial obligation)를 고취시키는 수단이었다.[161] 캐리 바렛(Carrie R. Barrett)은 급성장하는 식민지 미국의 물질주의 속에서 초상화가 결정적인 두 가지 이유로 큰 역할을 했다고 주장했다. 그녀는 "첫째, 초상화는 진귀한 사치품들 중에서 현지에서 만드는 것이 가능했다. 둘째, 초상화는 수입하기 어렵거나

160) 위의 책, p. 115.
161) Jennifer Van Horn, "The Mask of Civility Portraits of Colonial Women and the Transatlantic Masquerade", *American Art* 23:3(Fall 2009), p. 11.

비싼 상품에 대한 소유권의 증거를 제공했다"라고 당시 초상화의 역할을 정의했다.[162] 의뢰인들은 초상화를 통해 자신이 소유하고 있는 사치품과 자신의 귀족적 매너를 동시에 보여줄 수 있었다.

식민지 사회에서 부는 권력, 영향력, 사회적 지위의 원천이었다. 돈으로 살 수 있는 좋은 옷, 멋진 집, 아름다운 가구, 장신구, 도자기, 미술품과 같은 것들은 성공과 번영에 대한 물질적인 표명이었다. L. 로버트 콜스는 13가지의 미국적인 가치 중 하나인 물질주의를 설명하면서, 미국인들이 대부분의 사람들이 소유하길 꿈꾸는 물질적 대상에 가치를 두고 수집한다고 지적했다. 또한 그는 미국인들에게 물질적 대상은 근면함의 자연스러운 보상이고, 그들에게 최우선 순위는 이것을 얻고 유지하고 지키는 것이라고 설명했다.[163] 작위가 붙은 귀족이 없는 사회에서 부는 경제, 정치, 사회적 문제만이 아니라 심지어는 종교도 결정하는 요소였다.[164]

경제가 성장하자 부유한 직공, 농부와 소매상인들은 모두 영국산 직물, 도자기, 유리제품, 홍차와 같은 소비재의 열렬한 소비자가 되었다. 수입품 사업은 1720년부터 붐을 일으켰고 1740년대에 가속화되었으며, 1750년대가 되자 뉴잉글랜드는 영국의 가장 큰 시장이 되었다.[165] 이제 평범한 중산층 미국인들조차도 가난한 사람들과 구분되는 사치품을 사들임으로써 상류층을 모방하려고 했다. 상류층은 자신을 모방하려는 중산층과 구분될 수 있는 다른 상품을 원하게 되었다. 그들은 복잡한 모양으로 조각되고, 최고급 목재를 사용하고, 런던에서 혹은 식민지 도시에서 가장 높게 평가되는 직인에게 주문제작한 제품들을 사들여 집안을 장식했다.[166] 이것이 식민지 미국 상류층이 그들의 사회적 지위를 주장하는 방법이었다. 그들은 "올바른" 종류의 사치품들을 소유하고 그것들을 "적절히" 사용하는 것이야말로 자신들의 지위를 정의하는 것이라고 생각하게 되었다.[167] 또한 그들은 의식적으로 귀족적 매너와 취향과 같은 문화

162) Barratt(주 138), p. 10.
163) Kohls(주 5), pp. 11-12.
164) Craven(주 17), p. 284.
165) Barratt(주 138), p. 10.
166) Wolf(주 83), p. 97.

적 소양을 익히기 시작했다. 그들은 특정 계급에 걸맞은 사치품을 소유하고 귀족처럼 행동하려고 하는 자기형성을 통해 자신의 이미지를 규정하고 지위를 확립하려고 했다.

실제로 상류층은 수입의 4분의 1을 자신의 특권과 권력을 보여주는 물건과 초상화에 지출했다.[168] 초상화의 가격은 은으로 만든 큰 맥주잔이나 찻주전자 또는 숙련된 직공의 9주치 임금과 동일한 가격일 만큼 매우 비쌌다. 하지만 되팔 수 있는 은제물건이나 풍경화와 달리 초상화는 사실상 재판매할 수 없었다. 그럼에도 불구하고 초상화가 증가한 것은 미적사치를 위해서였다. 1690년부터 1775년까지 미국식민지에서 인구분포와 경제 팽창은 사치품의 소비와 예술 및 건축의 후원에 있어 더욱 자유로운 분위기를 만들었다. 이로 인해 상류층의 경제 기반 또한 다양해졌다. 남부의 귀족으로 불리었던 대규모 농장 경영자들, 네덜란드 치하의 뉴욕에서 많은 토지를 소유해 특권을 누렸던 지주들(patroons), 그리고 조선업과 무역으로 부를 축적한 뉴잉글랜드의 상인들은 식민지 미국의 상류층으로 경제적·사회적·정치적으로 큰 영향력을 행사했다. 미국독립혁명이 일어난 1776년 직전까지 식민지의 인구는 25만 명에서 200만 명 이상으로 크게 증가하였다. 대부분의 식민지 타운은 2배 혹은 3배로 그 크기가 커졌다. 1770년대 뉴욕의 인구는 2만 명, 보스턴은 1만 6,000명으로 증가했다. 1690년 4,000명에 불과했던 필라델피아는 1775년 4만 명으로 증가하면서 가장 큰 주요도시가 되었다. 1689년부터 1760년까지 식민지 미국의 1인당 소득은 실질적으로 연간 0.5%씩 올랐다. 전 세기동안 식민지인의 생활수준은 50-100% 향상되었다.[169]

1689년부터 1760년까지 식민지 미국과 영국 사이의 무역은 700% 증가했다. 수입품에 대한 1인당 지출은 1720년부터 1770년까지 적어도 50% 증가했다. 식민지 미국으로 수입된 영국제품은 영국에서 산업혁명이 본격적으로 시작되었던 1750년에서 1760년 사이 두 배로 증가했다.[170] 식민지 미국인들은 영국 수입품을 구매하고, 영국제 옷을 입고,

167) 위의 글, p. 96.
168) Staiti(주 152), p. 14.
169) Bjelajac(주 27), p. 77.

영국제 유리제품으로 마시고, 영국제 식기로 먹고 영국식 총을 사용하고, 영국제 파이프로 담배를 피우고, 영국제 종이로 자신들의 생각을 기록하며 영국적인 문화에 심취했다.[171]

초상화의 사이즈와 그것을 그린 화가의 명성은 의뢰인의 부나 취향과 더불어 관람자들에게 깊은 인상을 남겼다. 이에 따라 의뢰인들은 자신이 원하는 이미지를 불어넣어줄 수 있는 화가를 선택했다. 의뢰인들은 자신의 모습을 거울과 같이 똑같이 묘사한 초상화를 원했던 것이 아니다. 상류층 사람들은 화가에게 자신이 어떻게 보이고 싶은지를 상의했다. 초상화의 목표는 단순히 의뢰인을 보여주는 것이 아니라 그/그녀가 원하는 모습을 보여주는 것이었다.[172] 의뢰인들은 자신들을 영국귀족으로 보고 영국에서 수입된 값비싼 의상, 소품을 초상화에 포함시킴으로써 영국귀족으로 자기의 정체성의 정의하고 영국귀족처럼 보여지길 원했던 것이다.

한편으로 식민지 미술가들은 자유롭게 영국 판화에서 구도와 복장에 대한 아이디어를 빌려왔다. 17세기와 마찬가지로 18세기 식민지 미국의 초상화는 전적으로 영국 작품에 의존했다. 판화로 제작된 영국 대가의 작품들은 미국에서 활동하는 화가들에게 스타일, 포즈, 디자인, 도상연구의 예를 제공했다.

소사이어티 초상화에 사용된 포즈와 의상은 매너와 몸가짐에 대한 특정한 규칙을 반영했다. 식민지 미국인들은 스스로 학습하고 상류사회에서 어떻게 행동해야 하는지에 대한 안내서를 읽었다. 그중 가장 대중적인 것은 리처드 올레스트리(Richard Allestree)의 『젠틀맨의 소명(*The Gentleman's Calling*)』(London, 1664), 『레이디의 소명(*The Ladies Calling*)』(Oxford, 1673), 그리고 프랑소와 니벨론(François Nivelon)의 『고상한 품행의 기초(*Rudiments of Genteel Behavior*)』(London, 1737)였다. 이 책들은 젠틀맨처럼 서있기, 걷기, 인사하기와 같이 적절한 상류층 자세를 열거했고 이는 곧 유행이 되었다. 의뢰인들은 이러한 책

170) 위의 책, p. 77.
171) Breen(주 20), p. 42.
172) 위의 글, p. 49.

에 나열된 많은 관습을 고상한 것이라고 생각했고, 그대로 흉내 내기 시작했다. 18세기 초상화는 이러한 안내서에 따라서 의뢰인의 사회적 역할이나 기대를 따르는 영국귀족과 같은 정형화된 이미지를 표현했다.

특히 소사이어티 초상화는 상류사회의 일원이라는 것을 분명히 보여주는 상징과 같은 것이었기 때문에 다른 초상화와 동일한 사물, 포즈, 의상이 드러나야만 했다. 존 스마이버트는 동일한 메조틴트 판화를 기본으로 같은 포즈, 헤어스타일, 의상을 반복해서 사용했다. <나다니엘 커닝햄 부인(Mrs. Nathaniel Cunningham)>(1730)과 <존 어빙 부인(Mrs. John Erving)>(1732)은 동일한 헤어스타일에 동일한 의상을 입고 동일한 제스처를 취하고 있다(도 23, 24). 이 그림들은 넬러가 그린 초상화를 존 루벤스 스미스(John Rubens Smith)가 1699년 메조틴트로 제작한 <래닐러 백작부인(Countess of Ranelagh)>을 모방했다(도 25).[173] 초상화의 여성들은 어깨 너머까지 흐르는 긴 곱슬머리를 하고 있다. 주름이 많은 풍성한 실크 드레스의 옷깃과 소매는 물결치는 흰색 옷감으로 장식되어 있다. 모두 옷깃의 중앙을 만지고 있은 같은 제스처를 하고 있다. 다른 포즈를 취하고 다른 의상을 입는 것은 당시 의뢰인에게 표준에서의 일탈을 뜻했고, 자신의 신분에 걸맞지 않는 것이라고 생각했을 것이다. 당시 사회적 지위는 “소유(possession)”가 아닌 “투영(projection)”이었다.[174] 화가는 의뢰인이 속하고 싶어 하는 사회적 지위에 걸맞은 제스처, 드레스, 사물들을 다른 사람과 비슷하게 초상화에 투영시켰다.

존 싱글턴 코플리는 그림 활동을 시작한 1753부터 보스턴 상류계층에서 가장 선호하는 초상화가가 되었다. 그는 의뢰인들이 초상화를 원하는 이유를 정확하게 이해했고, 그것을 그림으로 완벽하게 표현했다. 18세기 중반 식민지 엘리트들에게 적절한 행동거지란 영국귀족의 품행을 따르는 것을 의미했다. 따라서 코플리의 초상화 인물들은 이상화된 동시대 행동 규칙을 반영하는데, 이는 코플리가 아버지 펠햄의 매너 교실에서 정중한 태도의 규칙을 배워 이것에 익숙했기 때문이다.[175] 코플리가

173) Belknap(주 15), pp. 297-99.
174) Staiti(주 152), p. 33.
175) 위의 글, p. 19.

1758년에 그린 <메리와 엘리자베스 로얄(Mary and Elizabeth Royall)>은 매사추세츠 메드퍼드의 가장 부유한 상인들 중 한명이었던 아이작 로얄(Issac Royall, Jr.)의 두 딸인 메리와 엘리자베스의 초상화이다(도 26). 초상화에서 값비싼 옷감과 잘 훈련된 애완동물과 희귀한 꽃은 가문의 부와 사회적 지위를 과시하기 위해서 나열되어 있다. 소녀들은 수입된 레이스로 장식된 값비싼 실크 드레스를 입고 있다. 그녀들 뒤 배경을 뒤덮은 와인색과 금색의 벨벳 휘장은 영국귀족의 초상화를 상기시킨다. 영국에서 수입된 수십 미터의 새틴은 그들의 부를 자랑이라도 하는 듯이 그들의 몸, 가구, 공간을 감싸고 풍성하게 흘러내리고 있다.

초상화 속 애완동물들 또한 그들의 지위를 암시하는 데 사용되었다. 파란색 드레스를 입은 소녀 메리의 손가락 끝에는 벌새가 균형을 잡고 앉아있다. 벌새는 그녀의 아버지 아이작이 교역을 했던 서인도 제도에서 수입된 것이다. 벌새는 주로 계층의 특권을 나타내는 용도로 사용되었다. 특출한 곡예를 보여주는 이 훈련된 새는 어린 아가씨의 특출한 개성으로 이해될 수 있다. 메리가 실제로 새를 다룰 수 없었다 하더라도 이 장면은 그녀의 도덕적 기량을 상징한다. 훈련된 새는 문명을 나타낸다.[176]

오른쪽 노란색 드레스를 입은 소녀 엘리자베스는, 목에 꽃으로 만든 목걸이를 걸고 있는 애완견을 쓰다듬고 있다. 이 개는 몸집이 작은 애완용 개의 일종인 킹 찰스 스패니얼(King Charles spaniel)로 영국 왕족들이 가장 좋아하는 애완견이었다. 이 개는 영국에서는 귀족만 소유할 수 있도록 법으로 제한되어있었다. 즉 이 애완견은 상류층의 상징이었다. 미국 식민지에서는 그러한 제한은 없었지만 영국에서 수입된 이 개는 상류층의 상징으로 여겨졌다. 따라서 사치스러웠던 찰스 2세의 이름을 붙인 이 개는 상류층의 특권과 여유를 보여주고 싶어 하는 미국 엘리트 여성을 위한 강력한 상징이 되었다.[177] 또한 애완견 목에 걸려있는 배양된 꽃은 여성의 규율, 과학, 세공품으로 이해되었다. 여성들은 꽃을 단순히 재배하는 것이 아닌 자신의 아이들처럼 양육했다. 엘리트층이 재배하는

176) 위의 글, pp. 22-23.
177) 위의 글, pp. 23-24.

과일과 꽃은 엘리트 종들로 원예과학에 따라 접목되고 배양되었다.

김정희는 그녀의 박사논문 『오토 딕스의 여자그림들: 현실과 자기고백』에서 딕스가 여자아이들을 성과 연결된 역할에 따라 바라보아 자신의 어린 딸도 미래의 어머니로 묘사했다고 설명했다. 그녀는 그가 자신의 딸 넬리를 그린 초상화 <인형과 함께 있는 넬리 I>(1928)를 설명하면서 "인형놀이는 일반적으로 가부장적 사회에서 '성숙한 어머니다움의 첫 번째 충족'으로 해석된다"고 지적하면서 이는 "여자를 어머니로 보는, 그리고 멀리는 어머니를 여자의 소위 '천직(natürlicher Beruf)'으로 보는 남자들의 생각의 전형적인 표시로 설명할 수 있다"고 해석했다.[178] 이와 마찬가지로 <메리와 엘리자베스 로얄>도 순종적인 애완동물과 배양된 꽃 그리고 이들을 보살피는 소녀들의 단정한 품행은 훌륭한 딸이자 미래의 아내, 그리고 '천직'인 어머니가 될 품위 있고, 잘 교육받고, 예절바른 소녀들의 캐릭터를 보여주는 의도로 그림에 포함되었다고 해석할 수 있다. 이 그림은 의뢰인의 부뿐만 아니라 애완동물을 교육시키고 꽃을 재배할 수 있는 귀족적 자질을 지닌 어머니상을 보여주고 있다.

코플리의 <니콜라스 보일스턴(Nicholas Boylston)>(1767)에서 그림 배경에 있는 험난한 바다를 향해하고 있는 큰 배와 "LEDGER"라고 써진 회계장부는 니콜라스 보일스턴의 직업과 지위를 알려준다(도 27). 큰 배는 그가 무역업을 한다는 것을 의미하고, 두꺼운 두 권의 회계장부는 그의 부를 짐작하게 한다. 즉 이 물건들은 그가 보스턴의 엘리트 계층이라는 것을 나타낸다. 값비싼 영국 실크로 만들어진 그의 가운과 터번 스타일의 모자는 보일스턴의 세련된 취향과 대단한 부를 상징한다. 단추가 열려있는 조끼 안에는 더욱 더 값비싼 옷감으로 만든 옷을 입고 있다. 우아하게 자세를 잡고 호화로운 옷을 입은 그는 성공한 사업가라기보다는 중동의 황제처럼 보인다. 이러한 성대한 세팅은 보일스톤이 "상류층(noble Man)"이자 "왕자(Prince)"라는 것을 보여준다.[179] 보일스턴의 초상화는 그의 세속적 성공과 여가생활을 보여주는 데 집중했다.

폴 스테이티(Paul Staiti)는 코플리의 초상화를 다음과 같이 평가했

178) Kim(주 28), pp. 44-45.
179) Staiti(주 152), p. 14.

다.

> 초상화는 전형적으로 치펀테일 스타일의 가구, 로코코 스타일의 다기 세트와 같이 자신을 표현하려는 목적을 가진 물건들로 장식된 저택의 현관 복도, 응접실과 식당에 걸렸다. 코플리의 초상화는 18세기 인물을 위한 연출기법에서 가장 주목할 만한 장식이 되었다.[180]

이와 같이 코플리가 그린 초상화는 고가의 사치품들과 함께 자신의 부와 지위를 보여줄 수 있는 강력한 상징으로 저택의 한 부분에 존재했다. 사람들은 코플리의 초상화가 집 한 쪽 벽면에 걸려있는 것만 보고서도 그 집안의 품격을 가늠할 수 있었던 것이다.

③ 미국태생 화가들이 그린 '미국인의 기질': 실용성(practicality)과 평등(equality)

18세기 초반부터 뉴잉글랜드와 중부의 식민지에 미국에서 출생한 2세대 화가들이 등장했다. 이러한 새로운 세대의 화가들이 외국출신 화가들로 부터 스타일을 익혀 미국의 독특한 초상화를 발전시켜나가면서 1740년대부터 1776년까지 미국 초상화는 전성기를 맞이했다. 이들 중 대표적인 화가는 로버트 피크(Robert Feke, c. 1707-1752)와 존 싱글턴 코플리(John Singleton Copley, 1738-1815)이다.

나다니엘 에먼스(Nathaniel Emmons)는 1704년부터, 조셉 배저(Joseph Badger)는 1708년부터, 존 그린우드(John Greenwood)는 1728년부터, 존 싱글턴 코플리는 1738년부터 보스턴에서 활동했다. 로버트 피크는 1707년경부터 롱아일랜드에서 활동했고, 제임스 클레이풀(James Claypoole)은 1720년부터, 벤자민 웨스트(Benjamin West)는 1738년부터 필라델피아에서 활동했다.[181] 이들은 18세기 초반에는 존 스마이버트와

---

180) 위의 글, p. 13.
181) Richardson(주 135), p. 31.

같은 외국 출신의 전문화가가 초상화 시장을 장악하고 있었기 때문에 큰 두각을 나타내지 못했다. 하지만 1746년 스마이버트가 병으로 은퇴하자 가장 큰 초상화 시장 중 하나인 보스턴에서는 그의 자리를 대신할 새로운 화가를 필요로 했다. 다른 한편으로는 오스트리아 제국 안 영지의 왕위계승을 둘러싸고 오스트리아, 영국, 네덜란드, 프러시아, 프랑스, 스페인이 1740년부터 1748까지 싸웠던 오스트리아 계승 전쟁(the War of the Austrian Succession)동안 이민과 여행에 제한이 있었기 때문에 유럽 화가들이 식민지로 여행하기가 어려워지게 되자 식민지 미국 태생의 미술가들이 두각을 나타내기 시작했다.[182] 식민지 미국은 이제 더 이상 유럽출신의 화가들에게 크게 의존하지 않아도 되었다.

1740년대부터 활동한 코플리와 같은 미국에서 태어난 화가들은 외국출신의 화가들의 작품이나 그들이 가지고온 판화를 통해서 그림의 스타일과 기술을 배웠음에도 불구하고 식민지 미국인들의 특징에 맞는 특별한 미적 체계를 만들었다.[183] 미국태생 화가들은 동시대 유행을 따르기 위해 영국 초상화가들이 그린 그림을 메조틴트로 복사한 작품들을 보며 포즈와 스타일을 그대로 따라하고 기술을 배웠다. 하지만 그들의 초상화가 원숙해질수록 그들은 동시대 영국과 유럽의 스타일과는 차이를 보이게 되었다. 프레드릭 스위트(Frederick A. Sweet)는 이 차이를 “사실주의(realism)”에서 찾았다. 그는 미국출생화가들이 의뢰인들의 외관을 냉철하게 꿰뚫어 보고 그들의 개성을 사실적으로 그려냈다고 설명했다.[184]

미국에서는 타고난 권리가 아니라 부가 사람의 사회적 지위를 결정지었다. 벤자민 프랭클린에 따르면 “부자가 되는 길”은 기회를 잡고, 부지런하고, 이익을 내는 수완을 가진 누구에게나 열려있다. 누구나 보잘것 없는 부류에서(meaner sort) 더 좋은 부류(better sort)로 이동할 수 있었다. 또한 프랭클린은 에세이 「미국으로 이주하려는 사람들을 위한

182) Saunders(주 141), p. 10.
183) Craven(주 17), p. 264.
184) Frederick A. Sweet, "From Colony to Nation", *Bulletin of the Art Institute of Chicago* 43:2(April-May 1949), p. 25.

정보(“Information for Those Who Would Remove to America”)」에서 미국을 계층 제한과 편견이 없는 기회의 땅이자 노동자 계층의 사회라고 묘사했다.[185] 새로이 부를 획득해 최상류층에 위치한 엘리트들은 자신이 중산층 출신이라는 것을 절대 잊지 않았고 중산층 미덕을 절대 포기하지 않았다. 그들은 그들이 자수성가한 귀족이라는 사실에서 자부심과 명예를 찾았다. 크레이븐에 따르면 자수성가한 “보스턴 귀족”에게 핵심적인 것은 “개인주의(individualism)”이다. 이들은 오직 개인의 노력을 통해서 이 정도의 수준에 도달했기 때문이다. 실용주의, 합리주의, 평등주의도 이 계층의 전형적인 특징이었다. 실용적인 사람은 이상적인 것보다 효과적인 것에 따라 행동하는 사람이다. 번영을 추구하는 상인은 그다지 이상주의적 판타지에 기울지 않는다. 상인은 실제로 일하고 얻은 것에 대한 큰 자부심과 자신감을 가지고 있기 때문에 자신의 초상화에 이상화보다는 정직함이 묘사되기를 원했다.[186] 또한 그들은 노력의 결실을 드러내는 세팅에서 초상화가 그려지기를 원했다. 상인은 회계장부가 펼쳐진 책상 앞에 앉아 있었고, 장인은 공예를 하고 있는 모습으로 묘사되었다.

앞에서 언급했듯이 미국에서 출생한 화가들은 1740년대부터 본격적으로 활동하기 시작했다. 웨인 크레이븐에 따르면 1740년부터 식민지 미국사회에는 크게 두 가지 이념이 지배했다. 그 첫 번째 요소는 지방 귀족과 같은 지위에 오른 신흥 상인계층 즉 중산층의 사회관습, 윤리, 미덕이고, 두 번째 요소는 가장 영향력 있는 영국 성공회와 개신교에 기반을 둔 종교적 신념이었다. 미국에서 나고 자란 화가들은 이 두 요소를 기본으로 근면, 절제, 자립, 자신감, 물질주의, 실용주의, 평등주의와 같은 미국인의 기질을 흡수했다.[187] 그리고 이러한 기질은 초상화에 자연스럽게 나타냈다.

랄프 피터 무즈(Ralph Peter Mooz)는 17세기 미국미술이 실제로 유럽에서 생활했던 사람들에 의해 제작되었다면, 18세기 미국미술은 미국에서 태어난 사람들에 의해 만들어졌다고 주장했다. 미국에서 태어난

185) Craven(주 17), pp. 257-58.
186) 위의 책, p. 311.
187) 위의 책, p. 253 and p. 264.

사람들은 유럽의 아이디어를 판화와 책과 같은 이차적인 수단을 통해서만 받아들였기 때문에 자연스럽게 더욱 미국적인 관점을 지닐 수 있었다.[188] 이 사람들은 초상화에 낯선 도상학을 보여주는 스튜디오 소품보다는 자신의 옷을 사용해서 자신만의 개성이 표현되기를 원했다. 또한 조나단 리처드슨의 책을 통해서 배운 미적 취향이 초상화에 반영되기를 원했다.[189] 리처드슨은 『회화론』에서 "각 캐릭터는 고유한 태도와 의상을 가지고 있어야만 한다. 장식과 배경은 이것에 어울려야한다. 초상화의 모든 부분은 인물을 표현해야하고 얼굴의 닮음뿐만 아니라 특징도 가지고 있어야만 한다"라고 주장했다.[190]

로버트 피크는 롱아일랜드 오이스터베이에서 1707년경 출생했다. 그는 1741년부터 1750년까지 보스턴, 뉴포트, 뉴욕 그리고 필라델피아에서 약 9년간 화가로 활동했다. 피크는 이미지들을 일반화시키고 이상화시키는 것을 피하면서 자기만의 스타일을 탄생시켰다. 피크는 의뢰인을 직접적으로 관찰했고, 개개인의 특징을 이해하고 정확하게 묘사하려고 노력했다. 이것이 앞서 프레드릭 스위트가 설명한 미국적 사실주의라고 할 수 있다.

그가 1746년에 그린 <앤 쉬펜 윌링(Anne Shippen Willing)>은 의뢰인의 부와 지위를 전시하는 소사이어티 초상화로 당시 성공한 신흥 상인계층들의 풍요로움과 열정적인 물질주의를 반영하는 동시에 의뢰인에 대한 사실적인 묘사를 보여준다(도 28). 앤 쉬펜 윌링은 필라델피아에서 경제적 · 정치적으로 가장 영향력 있는 가문 출신이었다. 그녀는 필라델피아의 첫 시장이었던 에드워드 쉬펜(Edward Shippen)의 손녀이자 성공한 상인인 조셉 쉬펜(Joseph Shippen)의 딸이었다. 그녀는 무역으로 큰 부를 쌓고 필라델피아의 시장을 두 번 역임한 찰스 윌링(Charles Willing)과 결혼했다. 그녀는 춤, 카드게임, 정치토론을 하는 필라델피아 댄싱 어셈블리(Dancing Assembly of Philadelphia)라는 소사이어티에 속

188) Ralph Peter Mooz, "Robert Feke: The Philadelphia Story", in Ian M. G. Quimby ed., *American Painting to 1776: A Reappraisal* (Charlottesville: The University Press of Virginia, 1971), p. 191.
189) 위의 글, p. 192.
190) Richardson(주 128), p. 17.

해 있었다. 자라 애니션슬린(Zara Anishanslin)은 여러 기록을 통해 앤 쉬펜 윌링이 필라델피아 엘리트 소사이어티 특히 댄스모임에서 매너와 에티켓을 갖춘 주도적인 위치에 있었던 “상인의 여왕(merchant queen)”이었을 것이라고 추론했다.[191]

앤 쉬펜 윌링은 큰 꽃무늬가 있는 실크로 된 두꺼운 은색 드레스를 입고 있고, 상류층 여성의 품위를 말해주는 도구인 부채를 들고 있다. 드레스에 사용된 옷감은 수입된 값비싼 천으로 부유한 계층만 구할 수 있었기 때문에 착용한 사람의 사회적 지위를 충분히 짐작할 수 있다. 피크는 특히 섬유의 촉감을 포착하는 데 능했다. 그녀가 입은 실크 드레스의 원산지는 런던과 섬유무역을 하는 그녀 남편의 직업을 홍보했다. 그녀의 드레스는 값비싼 영국 상품에 쉽게 접근할 수 있는 그녀의 위치와 최고의 영국제 다마스크 직물을 파는 상인과 결혼한 소비자라는 그녀의 역할을 보여준다. 그녀는 유럽과 영국의 상품의 소비자이자, 식민지 물질문화의 제작자이며, 사교계의 일원이자, 명문가를 만드는 사람이었다.[192] 그녀의 초상화는 그녀 남편의 무역을 홍보하는 동시에 식민지 여성이 어떻게 미국 상인 권력을 정의하는 중요한 역할을 했는지를 보여준다. 그녀의 소사이어티에 속한 사람들은 그녀의 집에 방문해 응접실에 전시되어 있는 초상화를 감상했을 것이다. 피크는 이 소사이어티 회원들 중 벤자민 프랭클린(Benjamin Franklin, 1706-1790)을 제외한 모든 회원들의 초상화를 그릴 수 있었다.[193]

이전 초상화들이 여성의 이미지를 일반화하고 이상화시켰던 것과 달리 이 그림에서 앤은 통통하게 그려졌다. 리처드 H. 사운더스에 따르면 일반적으로 성별의 역할에 대한 지배적인 견해는 화가들에게도 영향을 끼쳤는데, 남성 초상화에 있어 필수적인 요소는 충실한 닮음에 대한

---

191) Anishanslin(주 155), pp. 142-46.

192) Zara Anishanslin, *Portrait of a Woman in Silk: Hidden Histories of the British Atlantic World* (New Haven: Yale University Press, 2016), p.188.

193) Anishanslin(주 155), p. 148.
로버트 피크는 1746년 필라델피아에서 토머스 홉킨스(Thomas Hopkinson), 텐치 프랜시스(Tench Francis), 새뮤얼 맥콜 부인(Mrs. Samuel McCall), 조지 맥콜 부인(Mrs. George McCall), 메리 맥콜(Mary McCall)등의 초상화를 그렸다.

묘사였던 반면 여성 초상화는 여성에게 걸맞은 아름다움이었다. 남성은 성공한 사람, 여성은 성적 매력의 대상으로 표현되었다는 것이다.[194] 하지만 이 초상화에서 앤은 더 이상 성적 매력의 대상이 아니다. 그녀는 큰 꽃무늬가 있는 두꺼운 은색 실크 드레스를 입고 있다. 우아하고 값비싼 드레스는 평범하고 순박해 보이는 그녀의 얼굴과 대조를 이룬다.

피크의 초상화는 "닮다(look like)"가 아닌 "이다(be)"를 의미한다.[195] 앤 쉬펜 월링의 초상화는 당시 식민지 미국인들의 태도를 잘 보여준다. 크레이븐은 "의뢰인은 보잘 것 없는 중산층 출신으로 자신이 벌어들인 부로 편안하고 우아한 생활을 하지만 귀족적 가식과 환상적인 이상화를 꺼렸다. 그들은 자신감과 개성을 바탕으로 그들 스스로가 존경받고 칭찬받을 만하다고 생각했기 때문에 초상화에 거짓을 그릴 이유가 없다고 생각했다"고 1740년대 이후 미국태생 화가들의 초상화를 평가했다.[196]

자신이 하는 일에 대해 자부심을 가지고 있었던 상인들은 자신의 모습의 영국귀족처럼 이상화된 모습으로 그려지기 보다는 실제모습 그대로 사실적으로 그려지기를 원했다. 존 싱글턴 코플리가 1768년 그린 초상화 <폴 리비어(Paul Revere)>는 성공한 상인이 된 리비어의 모습을 영국귀족처럼 가장하여 보여주는 대신 일하는 모습을 보여준다(도 29). 폴 리비어는 보스턴의 은세공업자로 코플리가 미니어처 초상화를 위한 은 프레임을 의뢰했던 인물이다. 리비어는 자신에게 익숙한 작업실에서 작업복인 짙은 녹색조끼와 깨끗한 흰색 셔츠를 입고 있다. 그의 옷은 한가하게 시간을 보내는 젠트리의 의복이 아닌 매일 입는 작업복이다. 리비어는 은 찻주전자를 들고 있고 그 주변에는 은세공을 위한 공구들이 늘어져있다. 그는 앞에 앉아있는 사람과의 대화중에 생각에 잠긴 듯 손가락으로 턱을 집고 있다. 이 초상화는 그가 지역사회에서 존경받는 위치에 있고 기능공이라는 자신의 직업을 부끄러워하지 않고 오히려 그 사실을 자랑스러워하는 인물이라는 점을 표현했다. 식민지 초기부터 식민지 정

194) Saunders(주 29), p. 6.
195) Taylor(주 76), p. 21.
196) Craven(주 17), p. 284.

신의 토대였던 청교도의 가르침에 따라, 자신의 소명에 최선을 다해 성공하고 부를 얻는 것은 자랑스러운 것이었다. 데이비드 비엘라작은 리비어의 초상화가 독립혁명까지 이어지는 민주주의를 표명한다고 하면서 다음과 같이 주장했다.

> [리비어의 초상화는] 귀족적 초상화로부터의 의미 있는 사회적 일탈이다. 이 초상화는 소비재를 만드는 노동과 기능공의 사회적 지위가 높아지는, 민주적인 전환을 함축하고 있다. 동시에 사치품 공예가가 도덕적이고 위엄 있는 사람이라는 것을 시각적으로 표현함으로써 코플리는 초상화나 은으로 만든 찻주전자 같은 사치품들이 악덕이 아닌 오히려 미덕의 표명이라고 부유한 의뢰인들을 안심시키고 있다. 18세기의 소비자 혁명은 식민지 문화를 개선하고 영국화하는 데 기여했을 뿐만 아니라 점점 더 자신감 있는 미국인들이 정치적 권리를 요구하게끔 대담하게 만들었다.[197]

자수성가한 기능공들은 누구나 성공할 수 있다는 자본주의, 평등주의, 실용주의, 합리주의라는 미국 정체성을 상징했다. 막스 베버는 "봉건귀족들의 고상한 태만과 졸부들의 천박한 허식은 금욕주의가 똑같이 증오하는 것이었다. 이에 반해 자수성가하고 절제적인 시민계층은 최상의 윤리적 평가를 받았다"고 지적했다.[198] 베버는 이러한 청교도적 직업윤리가 자본주의 발달을 촉진한 동력이었다고 본 것이다. 벤자민 프랭클린은 『젊은 기능공에게 보내는 충고(*Advice to a Young Tradesman*)』(1748)에서 "제조업과 절약 없이는 아무것도 어떤 것도 할 수 없지만, 그것들과 함께라면 모든 것을 할 수 있다. 그는 정말로 모든 것을 가질 수 있고 모든 것을 모을 수 있고, 틀림없이 부자가 될 것이다"라고 기능공을 찬양했다.[199]

벤자민 프랭클린의 말은 "아메리칸 드림(American Dream)"이란 용어로 설명할 수 있다.[200] 제러미 리프킨(Jeremy Rifkin)은 미국인들이

197) Bjelajac(주 27), p. 113.
198) 베버(주 108), p. 343.
199) Craven(주 27), p. 102.
200) 아메리칸 드림이라는 용어는 1931년 역사가 제임스 트러슬로 애덤스(James Truslow Adams)가 출판한 『미국의 서사시(*The Epic of America*)』에서 처음 사용했다.

미국이 특별한 소명 의식을 가진 특별한 나라라는 확신이 있었으며 “굳은 결의로 임하면 이 땅에서는 모든 것이 성취 가능하다는 독특한 미국적 관념”이 있었는데 이것이 아메리칸 드림 그 자체라고 설명했다. 이어서 그는 아메리칸 드림이 “성공하기 위해 개인에게 주어지는 무한한 기회를 강조”하고 “전력투구하고 융통성을 살리고 자립함으로써 성공할 수 있다는 개념을 기초”로 한다고 설명했다.[201] 자수성가한 미국 상인들과 기능공들은 벤자민 프랭클린의 말처럼 제조업과 성실함을 바탕으로 부를 쌓았고 기회의 땅이 제공하는 물질주의를 즐기며 아메리칸 드림을 이루었다. <폴 리비어>에 반영된 미국적 가치는 대규모의 이민자들이 미국으로 몰려와 아메리칸 드림을 꿈꾸게 하는 원동력이 되었던 것이다.

이 장에서는, 식민지 초기·중기·후기 지배계층이었던 1세대· 2세대 젠트리와 신흥 상인계층의 초상화를 다루었다. 1세대 젠트리는 금욕적인 청교도 정신을 바탕으로 국가 이데올로기를 형성했다. 그들의 초상화에서는 청교도의 엄숙함이라는 이미지가 강조되었다. 반면 2세대 젠트리는 막스 베버가 설명한 칼뱅주의적 직업윤리인 ‘세속적 금욕주의’를 실천하며 이윤추구를 구원의 확신이라고 생각하고 이를 초상화에 드러냈다. 신흥 상인계층은 청교도주의와 완전한 분리를 원했다. 그들의 초상화에서는 ‘아메리칸 드림’으로 대표되는 근면, 자립, 변화, 물질주의, 탐욕, 경쟁, 노동지향, 실용성이라는 미국성이 강조되었다.

201) 리프킨(주 7), pp. 11-12 and p. 41.

III. 독립혁명 이후(1776-1860)의 초상화

이 장에서는 미국 독립선언문이 발표된 1776년부터 남북전쟁이 일어나기 전인 1860년까지 시기의 초상화를 연구할 것이다. 이 시기는 연방시대(Federal era)와 잭슨 민주주의 시대(Jacksonian Democracy era)로 구분할 수 있다. 연방시대는 신생국가의 형성과 정부가 구성된 초기를 지칭하는 용어이다. 학자마다 그 시대를 다르게 구분하지만 일반적으로 미국이 독립된 후 30년간을 일컫는다. 이 시기 지도자들은 시민들에게 민주-공화국의 정치 이념을 설명하고 13주의 결속을 강화하기 위한 수단으로 미술을 사용했다. 특히 초상화는 독립혁명을 이끈 영웅들을 기념하고, 초대 대통령 조지 워싱턴(George Washington)이라는 새로운 국가의 아이콘을 통해 국가 정체성을 전달하는 역할을 했다. 정치 지도자들은 공화제가 강조한 시민의 역량을 키우기 위해 교육에 힘을 쏟았고 초상화 갤러리를 설립해 공화국 시민의 덕목을 키우게 했다.

잭슨 민주주의 시대는 앤드류 잭슨(Andrew Jackson)이 서부출신 최초로 민중의 지지로 제7대 대통령으로 선출된 1828년부터 1840년까지를 말한다. 미국은 이를 기점으로 일반 대중의 정치참여 기회를 확대시키며 새로운 민주주의 체제를 형성해 전환기를 맞게 된다. 이 시기는 시민의 역할, 민주주의, 평등주의를 강조했다. 따라서 일부 엘리트뿐만 아니라 시민들도 초상화를 그리기 시작했고 교외지역의 초상화 요구를 만족시키기 위해 떠돌이 초상화가(itinerant portraitist)들이 증가하게 된다. 또한 얼굴의 윤곽을 추적해 기록하는 피지오노트레이스(physiognotrace)라는 초상제작기가 발명되면서 초상화는 더욱 대중화되었다.

이 장에서는 초기 연방시기 정권과 초상화가 최초의 '민주공화국'이라는 국가의 정체성을 만드는데 어떠한 역할을 했는지, 그리고 이후 초상화가 어떻게 대중화되었는지를 서술할 것이다.

1. 새로운 국가 정체성 구축과 초상화

1776년 7월 4일 13개 식민지 대표자들은 필라델피아 인디펜던스 홀(Independence Hall)에서 버지니아 대표였던 토머스 제퍼슨이 초안을 잡아 완성된 <독립선언서>를 발표했다. 이 내용은 미국 13개 식민지들은 이제 독립적인 국가로서 영국에 대한 기존의 모든 충성과 의무로부터 벗어난다는 것을 골자로 했다. 독립선언서 발표 이후 미국은 독립을 위해 7년 동안 긴 전쟁을 치러야 했다. 미국과 영국은 1783년 9월 3일 프랑스 파리에서 <파리 조약(Treaties of Paris)>을 체결했다. 이로써 공식적으로 전쟁은 끝이 났고, 미국은 독립국으로 국제적으로 인정받았다. 13개 식민지는 이제 미합중국(the United States of America)의 13 "주(states)"가 되었다.

미국 13주들은 독립을 위한 전쟁 중이던 1781년 연방규약(the Articles of Confederation)을 만들고 첫 정부의 틀을 세웠다. 이 규약은 느슨하고 모호한 점이 많았기 때문에 주의 권리와 연방정부의 권한 사이에서 의견충돌을 가져왔고, 정부가 세금을 징수하고 교역을 통제하는 일에 있어 많은 문제점을 노정했다. 모든 주는 각각 자체적으로 자신들의 법을 만들었고, 화폐도 따로 발행했기 때문에 전체 국가로서의 결속력이 약했다. 그러자 통일된 법을 만들기 위해서 1787년 9월 17일 모든 주들의 대표자들 55명은 필라델피아에서 조지 워싱턴(George Washington)의 주재로 연방정부를 만들기 위한 헌법제정회의(Constitutional Convention)를 열어 강력한 연방정부의 기틀을 마련했다. 이 회의를 통해 주와 연방의 권력, 행정·입법·사법이 균형을 이루는 새로운 헌법이 만들어졌다.[202] 상원·하원으로 이루어진 입법부가 법을 만들고, 대통령을

202) 헌법제정회의에 참석했던 55명의 대표자들 대부분은 독립혁명에 기여한 인물들로 이들 중 75%는 연합규약 의회와 대륙의회에 참여했었다. 참석자들은 상인, 제조업자, 선박업자, 은행가, 의사, 성직자들로 구성되었다. 이들 대부분은 부유한 토지 소유자들이었다. 버지니아 대표로 조지워싱턴, 제임스 매디슨(James Madison), 펜실베이니아 대표 벤저민 프랭클린(Benjamin Franklin), 토머스 미플린(Thomas Mifflin), 로버트 모리스(Robert Morris), 뉴욕 대표 알렉산더 해밀턴(Alexander Hamilton), 로버트 예이츠(Robert Yates), 코네티컷 대표 로저스 서먼(Rogers sherman)등이 참석했다. 당시 토머스 제퍼슨은 프랑스 대사로 파리에 존 애덤스(John Adams)는 영국에 머물렀다.

수반으로 하는 행정부가 법을 집행하고, 대법원 관할의 사법부가 법을 검토하고 헌법을 수호하는 역할을 하면서 견제와 균형을 이루었다. 1788년 헌법이 최종적으로 비준되면서 새로운 정부가 만들어졌고, 1789년 2월 4일 조지 워싱턴이 미국 초대 대통령으로 선출되었다.

기존 질서에 대항하고 새로운 나라를 건설한 미국의 독립혁명은 계몽주의의 산물이었다. 계몽주의는 17세기 영국에서 발생해 18세기 프랑스 철학자들에 의해 절정에 이른 지식인 운동이었다. 영국의 철학자 존 로크(John Locke, 1632-1704)는 왕권신수설을 반대했고 정치권력은 오직 공익을 추구할 때에만 정당화된다고 주장했다. 또한 인간은 선천적으로 선하고 독립적이며 평등한 존재라고 주장하였다. 18세기 프랑스에서 볼테르(Voltaire, 1694-1778), 드니 디드로(Denis Diderot, 1713-84)와 장 달랑베르(Jean d'Alembert, 1717-83)와 같은 학자들은 이성의 힘을 믿었고, 이성이야말로 모든 자연적 현상을 설명할 수 있다고 생각했다. 이들을 포함한 프랑스 계몽주의자들은 여러 권으로 된『백과전서(*Encyclopedie*)』를 저술했는데, 이 책에 포함된 많은 논문들은 뿌리 깊은 위계사상과 왕권신수설에 이의를 제기하는 진보적인 어조를 드러낸다. 이러한 계몽주의사상은 독립선언서와 미국 헌법이 만들어지는 데 큰 영향을 주었다.[203] 왕권신수설이 여전히 널리 믿어졌던 18세기 후반, 1776년 미국독립선언문은 다음과 같이 서술했다.

> 모든 사람은 평등하게 태어났으며, 창조주로부터 생명과 자유와 행복의 추구를 주장할, 남에게 양도할 수 없는 권리를 부여받았다. 이 권리를 지키기 위해 정부는 거기에 속한 사람들의 동의를 통해 구성되어야 하며, 이러한 모든 목적에 정부가 부합하지 않을 때 정부의 형태를 바꾸거나 폐지하고, 또 이 원칙에 입각해 시민의 안전과 행복을 가장 잘 구현할 수 있는 새로운 정부를 만들 권리가 시민에게 있다.

따라서 "새로운" 국가는 평등과 자유라는 개념을 바탕으로 나라의 정체

---

203) Petra ten-Doesschate Chu, *Nineteenth-Century European Art* (Upper Saddle River, N.J.: Prentice Hall and Harry N. Abrams, 2003), p. 26.

성을 확립하고 건설해야했다.

군주제에 반기를 들었던 미국인들은 복수의 주권자가 통치하는 공화제를 정치체제로 채택했다. 미국의 공화제는 고대 그리스의 민주제적 공화정과 로마의 귀족제적 공화정이 혼합된 "고전적 공화주의(classical republicanism)"를 기반으로 했다. 이 사상은 근대적 자유주의 혹은 민주주의로 대체되기 전까지 미국인들의 정치·사회사상을 주도하는 체계였다.[204] 역사학자 앨런 브링클리(Alan Brinkley)는 미합중국의 정치 이념을 다음과 같이 정의했다.

> 정부의 성공 여부는 그 시민의 성격 여하에 달려 있었다. 국민이 시민적 덕목(civic virtue)으로 충만한 건전하고 독립적인 재산 소유자들로 구성된다면 그 공화국은 존속할 수 있을 것이고, 소수의 막강한 귀족과 대다수의 독립적이지 못한 노동자로 구성된다면 그 공화국은 위험에 빠질 것이다. 그러므로 처음부터 소규모의 부동산 소유자(freeholder: 독립적인 자영농)가 미국 정치 이념의 근간이었다.[205]

미합중국의 수도는 세계 최초의 "민주공화국(democratic republic)"이라는 정치·이념적 정체성을 도시공간에 반영해야만 했다. 임시 수도로 사용하고 있던 필라델피아는 이미 많은 역사적 사건들을 기념하는 곳이었기 때문에 새 정부는 민주공화국의 이념을 반영할 새로운 곳이 필요했다. 도시 연구가 맬컴 마일스(Malcolm Miles)는 도시계획에 대해 "기존의 구조를 허물고 새로운 디자인에 따라 도시를 새로 구성하는 것은 급격한 역사 변화의 가능성을 말하는 것이기도 하다(...)아마도 불결한 것들과 과거의 혼란, 걱정해야 할 복잡한 문제들을 깨끗이 치워버리려는 욕망으로 새로운 도시를 건설하는 데 매진했다고 할 수 있다"고 설명했다.[206] 따라서 의회는 논의 끝에 13주들의 중앙지점인 포토맥 강

---

204) 황해붕, 「독립혁명기 미국 공화주의의 기본 원리들과 그 변형」, 『미국사연구』, 제 1집 (1993), pp. 19-20. 황해붕은 "미국의 공화주의가 르네상스의 시민적 인문주의를 매개로 18세기 영미세계로 도입되어 계몽사상적으로 변형된 고전적 공화주의 사상"이라고 설명했다.

205) 앨런 브링클리(Alan Brinkley), 『있는 그대로의 미국사 1(*The Unfinished Nation*)』 (2011), 황혜성 외 5인 옮김(휴머니스트, 2016), p. 257.

206) 맬컴 마일즈, 『미술, 공간, 도시-공공미술과 도시의 미래(*Art, Space and the City: Public*

(Potomac River)연안의 메릴랜드 주와 버지니아 주 사이에 있는 황무지를 수도의 위치로 정했다. 새롭게 역사를 쓸 수도는 어느 주에도 속하지 않은 독립된 행정 구역인 연방직할지로 초대 대통령 조지 워싱턴의 이름에서 도시 이름을 따와 워싱턴 컬럼비아 특별구(Washington, District of Columbia), 약칭 워싱턴 D.C.라 칭했다. 1791년 워싱턴은 프랑스 태생의 건축가 피에르 샤를 랑팡(Pierre-Charles L'Enfant)에게 도시 계획을 의뢰했다. 피에르 랑팡은 독립전쟁을 할 당시 조지 워싱턴이 이끌던 대륙군(Continental army)에서 군 엔지니어로 활약했던 사림이다.

미국의 독립혁명과 프랑스 혁명을 직접 겪은 랑팡은 새로운 국가의 수도가 지니는 중요성을 잘 알고 있었기 때문에 민주공화국을 상징할 수 있는 도시계획을 세웠다(도 30). 그는 수도를 "자유의 제국(empire of liberty)"으로 표현하려고 했다.[207] 그는 웅장한 대로와 모뉴멘트(monument)로 가득한 도시를 상상했다. 랑팡과 워싱턴은 새로운 수도가 국가의 내부 파벌을 묶고 문명화 과정을 보여주기를 원했다.[208]

랑팡은 국회의사당과 대통령 관저를 중심으로 도시를 계획했는데 이는 군주제 나라의 도시설계가 군주가 사는 성을 중심으로 이루어 진 것과 대조를 이룬다. 국회의사당은 지형적으로 가장 높은 곳인 도시 중심에, 대통령관저를 그 다음 높은 곳인 북서 지구에 위치시켰다. 두 건물의 공간적 거리는 미국 헌법에 기초한 권력분립의 원칙을 반영한 것이다. 랑팡은 두 건물을 중심으로 방사형으로 만들어 도시의 모든 주요 건물들이 두 건물을 중심으로 모일 수 있도록 주요 도로를 계획했다. 이는 강력한 연방정부를 의미하는 것으로 해석할 수 있다.[209] 지형적으로 가장 높은 곳에 위치한 국회의사당은 로마의 종교·정치의 중심인 주피터 신전 카피톨륨(Capitolium)에서 아이디어를 얻었고 그 이름도 'U.S.

Art and Urban Futures)』(1997), 박삼철 옮김(학고재, 2000), p. 47.

207) Kirk Savage, *Monument Wars: Washington D.C., the National Mall, and the Transformation of the Memorial Landscape* (Berkeley: University of California Press, 2009), p. 13.

208) 위의 책, p. 25.

209) 랑팡의 계획은 프랑스의 베르사이유와 같이 봉건주의적인 사상을 담고 있는 바로크 양식이었기 때문에 그는 결국 1792년 해고된다.

Capitol' 이라고 지었다. 찰스 L. 그리스월드(Charles L. Griswold)는 랑팡의 계획안을 보면 캐피톨은 워싱턴의 지리적 중심에 가깝고 도시의 주요도로들은 민주주의 정치이념의 중심인 캐피톨에서 만난다고 지적하면서 의회의 발상지인 캐피톨은 국민이 스스로를 통치(govern)해야 한다는 민주주의의 기본 원리를 구현했다고 주장했다.[210] 국회의사당(Capitol)과 대통령 관저의 건물은 민주주의 이상을 표현하기 위해 1792년 공모전을 열어 건축가를 선발했다.[211]

1) 13주의 결속 강화를 위한 초상화의 역할

미국은 서로 다른 종교와 인종, 규율을 가지고 생활하던 13개 주들로 이루어졌기 때문에 이러한 다양성을 통합하는 것이 국가의 주요 목적이었다. 각 주들은 중앙정부가 요구하는 단일의 국가 정체성에 노골적으로 저항했고, 지역에 대한 충성심을 강조했다. 미술은 각 주가 가지고 있었던 지역주의를 버리고 미합중국으로서의 통합된 정체성을 가진 국가주의로 변화하는 과정에서 핵심적인 역할을 했다. 회화부터 도자기, 자수에 이르는 다양한 매체로 제작된 독립혁명 영웅들과 정치 지도자들의 이미지들은 시민들에게 새로운 미국을 설명하는 역할을 부여받았다.

미국의 새로운 정치 체계는 유럽의 전제정치와는 크게 달랐기 때문

---

210) Charles L. Griswold and Stephen S. Griswold, "The Vietnam Veterans and the Washington Mall: Philosophical Thoughts on Political Iconography", *Critical Inquiry* 12:4(Summer 1986), p. 692.

211) 국회의사당 공모전에서 뽑힌 윌리엄 손턴(William Thornton)은 로마 판테온(Pantheon)을 기반으로 건물 중앙에 돔형 지붕이 있는 건물과 그 양옆에 윙이 배치되게 건축했다. 토머스 제퍼슨은 그 건물이 "단순하고(simple), 고귀하고(noble), 아름답고(beautiful), 탁월하게 배열되었다"고 평가했다. 이후 건물은 몇 차례에 걸쳐 증축되어 현재의 모습이 되었다. 또한 대통령 관저를 위한 공모전에서는 아일랜드 출신 이민자 제임스 호번(James Hoban)이 선정되었다. 하지만 그의 건축안은 제퍼슨이 선호했던 신고전주의 양식이 아니었다. 제퍼슨은 신고전주의 양식이 새로운 국가가 구현하고자 하는 민주적, 공화주의적, 인본주의적 가치를 상징한다고 생각했기 때문에 신고전주의 건축가로 당시 유명한 벤자민 헨리 라트로브(Benjamin Henry Latrobe, 1764-1820)를 공공건물 감독으로 임명했다. 라트로브는 호번의 도안에 신고전주의 양식을 더했다. 그는 대통령관저 현관에 이오니아식 기둥을 세워 주랑(portico)을 만들어 신고전주의 건물로 변모시켰다.

에, 이것을 지속시키기 위해 체계의 가치와 신념을 시민들에게 알려주는 "정치사회화(Political socialization)" 절차가 필수적이었다.[212] 정부는 정치사회화를 위해 초상화를 적극적으로 활용해 시민들에게 추상적인 가치를 시각적으로 전달하려고 노력했다. 특히 헌법이 비준 된 후 미국이 모호한 정체성으로 고심했던 시기, 초상화는 이 나라가 첫 근대 공화국이자 위대한 미래라는 신화를 체계화하는 것을 도왔다.

① 역사적 사건의 기록화로서의 역사 초상화의 등장

1783년 영국이 공식적으로 미국의 독립을 인정하자, 미국 화가들은 독립혁명의 주요 사건들, 영웅과 상징을 기념하기 위한 노력을 가속화했다. 미국인들은 독립 국가의 지위에 대한 통합적 이미지를 만들기 위해 노력했다. 미국은 독립의 쟁취와 이것에 기여한 영웅들의 위대함, 새로운 정부의 이데올로기를 표현하기 위해 초상화를 이용하였다. 18세기 중반까지 상인과 지주의 의뢰로 그려진 소사이어티 초상화에만 국한되었었지만 이제 미국 초상화는 독립혁명과 공화국의 초대 정부의 업적을 위엄있게 보이게 하고 확고히 배치하는 것을 도왔다.

도린다 에반스(Drinda Evans)는 연방시대를 영웅숭배의 시기라고 규정했다. 연방시대동안 화가들은 유명한 인물들, 독립혁명의 승리에 대한 자랑스러운 자아의식을 "역사 초상화"라는 특별한 카테고리 통해 보여주었다.[213] 독립혁명과 그 주역들은 역사 초상화를 통해서 공식적으로 기념될 수 있었다. 중요한 사건들을 기록한 역사 초상화는 계몽적일 뿐만 아니라 사회적·정치적·문화적 안건들을 지지하는 기능을 했기 때문에 18세기와 19세기에 높이 평가되었다. 이 그림들이 나타내고자 했던 것은 의무, 명예, 희생과 같이 공화주의적 덕목을 보여주는 것이었다.[214]

---

212) Howard(주 21), p. 144.

213) Dorinda Evans, "Survival and Transformation: The Colonial Portrait in the Federal Era", in Ellen G. Miles, ed., *The Portrait in Eighteenth-Century America* (Newark: University of Delaware Press, 1993), p. 130.

214) Saunders(주 29), p. 183.

하지만 민주주의 사회이자 기본적으로 청교도 사회였던 미국은 우상숭배라는 정서를 받아들이기 어려웠기 때문에 조지 워싱턴 초상화를 제외한 역사화와 같은 공공미술은 드물게 의뢰되었다.[215] 유럽에서 공부하고 온 화가들은 가장 존경받는 형식이었던 역사화라는 기념비적인 장르의 의뢰를 간절히 원했지만 거의 의뢰를 받을 수 없었다. 따라서 화가들은 역사화 의뢰 부재로 생활고를 겪게 되자 생계수단으로 초상화와 역사화를 혼합한 역사초상화라는 장르를 고안해냈다. 이러한 이유로 미국에서 역사 초상화는 직접적인 전투장면을 묘사한 그림보다 더 인기가 있었다. 미국인들은 분명히 역사적 사건에 대한 작품보다는 국가의 영웅 초상화를 더 잘 받아들였다.[216] 이는 미국인들이 식민지 시기부터 초상화 양식에 가장 익숙했기 때문이라고 볼 수 있다. 또한 벤자민 웨스트(Benjamin West, 1738-1820)와 같이 영국에서 활동했던 화가들에게 미국의 승리를 보여주는 직설적인 전투장면은 그들의 왕실후원에 영향을 미칠 수 있었기 때문에 역사 초상화라는 형태가 유행했다고 해석할 수 있다.

벤자민 웨스트는 필라델피아 출신으로 1763년 런던으로 건너가 영국왕실화가로 활동했고 로열 아카데미 창립회원으로 조슈아 레이놀즈(Joshua Reynolds)에 이어 제 2대 회장을 지냈다. 그는 역사화 <울프 장군의 죽음(Death of General Wolf)>(1770)에서 고전적인 의상이 아닌 동시대 의상을 입은 인물을 그려 영국 역사화에 논쟁을 불러 일으켰다(도 31). 레이놀즈는 웨스트의 그림을 하이아트의 세속화라고 비판했다. 미술사가 데이비드 비엘라작은 레이놀즈와 영국 아카데미 전통에 대한 웨스트의 미적 반란은 미국에 대한 그의 애국심(American nationalism)에서 찾을 수 있다고 주장했다.[217] 웨스트는 자신이 미국인이라고 생각했고 영국으로 미술을 공부하러 오는 미국출신 학생들을 성의껏 보살피고 가르쳐 미국미술 발전에 크게 기여했다. 18세기 말부터 19세기 미국에서 주도적인 역할을 했던 화가 찰스 윌슨 필(Charles Willson Peale), 길버

215) Richardson(주 135), p. 132.
216) 위의 책, p. 132.
217) Bjelajac(주 27), pp. 130-31.

트 스튜어트(Gilbert Stuart), 존 트럼불(John Trumbull), 랄프 얼(Ralph Earl), 워싱턴 알스턴(Washington Allston), 토머스 설리(Thomas Sully)와 사무엘 모스(Samuel F. B. Morse) 등이 그의 스튜디오에서 공부했다.

웨스트는 미국의 독립혁명과 성공적인 독립에 큰 관심을 가지고 있었지만 자칫하다가는 자신의 왕실 후원을 잃을 수도 있었기 때문에 이와 관련된 그림을 그리는 것을 자제했다. 그는 독립혁명 종식을 위한 영국과 미국의 예비교섭인 1782년 11월 30일을 기록한 <파리조약 미국 특사단(Peace Treaty Commissioners in 1782)>(1783)을 제작했다(도 32). 그는 <울프 장군의 죽음>을 복사본과 판화로 제작하여 유럽과 미국에서 수천 점이 팔려나가 상업적인 성공을 거두었기 때문에, 독립혁명과 같은 역사 초상화 또한 그에게 그러한 성공을 가져다 줄 것이라고 믿었다. 또한 그는 새로운 공화국이 정치적, 문화적으로 현존하기 위해서는 국제적인 청중이 필요하다고 생각했다.[218] 그는 이 특사단으로 참여했던 존 제이(John Jay), 존 애덤스(John Adams), 벤자민 프랭클린(Benjamin Franklin)과 헨리 로렌스(Henry Laurens)에게 초상화의 모델이 되어줄 것을 부탁했고, 그들은 흔쾌히 동의했다. 하지만 영국 정부 대표로 참석했던 리처드 오스왈드(Richard Oswald)는 영국의 패배를 기록하는 기념 초상화라는 이유로 모델을 거절했다.[219] 영국 왕실의 압박에 부담을 느낀 웨스트는 그림을 결국 미완성으로 남겼다.

벤자민 웨스트가 이 작품을 개인 초상화가 아닌 공공초상화로 제작한 이유는 13주의 결속을 강조하기 위해서라고 해석할 수 있다. 파리조약을 위해 미국 특사단으로 참여했던 사람들은 13주를 대표하는 인물들이었다. 존 제이는 뉴욕 주, 존 애덤스는 매사추세츠 주, 벤자민 프랭클린은 펜실베니아 주, 헨리 로렌스는 사우스캐롤리나 주의 대표로 참석했다. 이 그룹초상화는 13주가 독립선언문을 시작으로 서로 연합하여 전쟁을 치렀고 승리의 결과로 미합중국이 탄생했다는 것을 강조하고 있는 듯하다.

---

218) 위의 책, p. 138.
219) Saunders(주 29), p. 184.

존 트럼불은 코네티컷 젠트리 집안의 아들로 하버드를 졸업한 재원이었다. 그는 화가가 되기 위해 영국으로 가 벤자민 웨스트 밑에서 공부했고 역사화에 심취했다. 그는 자신이 역사화가라는 자부심이 있었다. 그는 1786부터 2년간 영국에서 미국독립혁명의 장면들을 그렸고 1789년부터 1791년까지 군사 영웅들의 정확한 초상을 포착하기 위해 미국 동부해안을 여행하면서 초상 드로잉을 남겼다.[220] 또한 첫 대륙회의에 참석했던 47명의 대표들의 실물 초상화를 그리기 위해 미국 전역을 다녔고 결국 조지 워싱턴, 토머스 제퍼슨, 존 애덤스, 벤자민 프랭클린, 알렉산더 해밀턴을 포함하는 36명의 실물 초상화를 남겼다.[221] 그는 역사 초상화의 인기로 파생되는 판화의 잠재적인 수익성을 잘 알고 있었다. 따라서 그는 모든 참여자의 이야기를 신중하게 조사하고 얼굴을 명확하게 구별되게 그렸다. 그는 이를 바탕으로 1786년부터 1828년까지 독립혁명과 초기 공화국의 사건을 중심으로 8점의 역사 초상화를 완성했다.[222] 이 작품들 중 가장 유명한 작품이 이후 국회의사당에 큰 버전으로 걸리게 되는 <1776년 7월 4일 독립선언문(The Declaration of Independence, 4 July, 1776)>(1787-1819)이다(도 33).

1812년부터 1815년까지 치러졌던 영국과의 전쟁에서 미국이 승리를 거둔 후, 미국은 이제 진정한 독립을 이루었다고 믿었다. 1815년 영국 해

---

220) David Jaffee, “Art and Society of the New Republic, 1776-1800”, *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. http://www.metmuseum.org/toah/hd/arso/hd_arso.htm (최종 접속일 2018. 09. 27).

221) Robert Hughes, *American Visions: The Epic History of Art in America* (New York: Knopf, 1997), p. 133.

222) 8점의 작품은 <1775년 6월 17일 벙커스 힐 전투에서 워런 장군의 죽음(The Death of General Warren at the Battle of Bunker's Hill, June 17, 1775)>(1786), <1775년 12월 31일 퀘벡 공격에서 몽고메리 장군의 체포(The Death of General Montgomery in the Attack on Quebec, December 31, 1775)>(1786), <1776년 12월 26일 트렌턴에서 헤센용병들의 체포(The Capture of the Hessians at Trenton, December 26, 1776)>(1786-1828), <1777년 1월 3일 프린스턴 전투에서 장군 머서의 죽음(The Death of General Mercer at the Battle of Princeton, January 3, 1777)>(1787-1828), <1776년 7월 4일 독립선언문(The Declaration of Independence, 4 July, 1776)>(1787-1819), <1777년 10월 16일 새러토가에서 버고인 장군의 항복(The Surrender of General Burgoyne at Saratoga, 16 October 1777)>(1822), <1781년 10월 19일 요쿠타운에서 콘월리스 경의 항복(The Surrender of Lord Cornwallis at Yorktown, 19 October 1781)>(1787-1820), <1783년 12월 23일 조지 워싱턴 장군의 사임(The Resignation of General Washinton, Dec. 23, 1783)>(1822-24) 이다.

군에 의해 불탄 워싱턴 D.C.의 국회의사당을 새롭게 지을 당시, 트럼불은 제퍼슨과 존 애덤스에게 정치적인 로비를 해 국회의사당을 장식할 독립혁명에 대한 역사 초상화 의뢰를 얻어냈다. 1817년 의회는 로툰다에 전시할 4개의 대형작품을 위한 3만 2천 달러의 기금을 마련해 트럼불에게 작업을 맡겼다.[223] 그는 이전에 제작했던 <1776년 7월 4일 독립선언문>을 포함하여 워싱턴이 총지휘관직을 사임하는 장면인<1783년 12월 23일 조지 워싱턴 장군의 사임>(1822-24), 전투 후 평화를 중재하는 장면인 <1777년 10월 16일 새러토가에서 버고인 장군의 항복>(1822)과 <1781년 10월 19일 요크타운에서 콘월리스 경의 항복>(1787-1820)을 그렸다.

<1776년 7월 4일 독립선언문>에서 트럼불은 젠틀맨으로 이루어진 정부를 시각화했다. 인물들은 생기 넘치는 전쟁의 영웅이 아닌 근엄한 신고전주의 건물 안에 서 있는 나이든 47명의 건국의 아버지들(Founding Fathers)로 그렸다. 중앙에는 독립선언문을 작성한 독립선언 기초위원회 위원들인 매사추세츠 주의 존 애덤스, 버지니아 주의 제퍼슨, 펜실베니아 주의 프랭클린, 코네티컷 주의 로저 셔먼과 뉴욕 주의 로버트 리빙스턴이 독립선언문을 대륙회의 의장인 존 핸콕(John Hancock)에게 제출하고 있다. 트럼불은 독립혁명에서 가장 중요한 이 행사가 공화주의 귀족들에 의해 이성적이고 합법적으로 행해졌다는 것을 진지하게 묘사했다. <1776년 7월 4일 독립선언문>은 미합중국이 전통과 과거에 집착하는 영국인들과 달리 근대적이고, 실용적이며 합리적으로 13주의 대표 47명이 참석한 가운데 독립을 위한 투쟁을 시작했다는 것을 강조한 것이다.

<1783년 12월 23일 조지 워싱턴의 사임>은 의회 개정 전에 경의를 표하여 서서 총사령관직을 사임하는 워싱턴을 보여준다(도 34). 신고전주의 세팅은 동시대를 배경으로 하는 주제에 고전적인 위엄을 주는 동시에 그려진 주제가 역사적으로 중요한 사건이라는 것을 강조한다. 신고전주의 양식은 새롭게 탄생한 공화국이 1820년대 초까지 가장 선호하는 양

223) Vivien Green Fryd, *Art & Empire: The Politics of Ethnicity in United States Capitol, 1815-1860* (New Haven: Yale University Press, 1992), p. 12.

식이었다. 페트라 텐-더쉣 추(Petra ten-Doesschate Chu)는 미국에서 신고전주의를 선호하는 이유는 단순한 취향변화가 아닌 계몽주의의 마지막 절정 단계를 보여주는 것이라고 설명했다. 그는 이것이 "과거에 대한 학문적 관심과 현재를 바꾸겠다는 고결한 열망을 동시에 보여주는 것"이라고 해석했다.[224] 같은 이유로 혁명기의 프랑스에서도 신고전주의 양식이 유행했다. 새로운 공화국은 그리스 민주주의 이상과 로마 공화주의의 덕목을 수용하고 이를 건축과 그림에 반영했다.[225] 신고전주의 양식은 화려하고 경박한 궁정의 삶을 묘사하는 데 탁월했던 감각적이고 장식적인 로코코양식을 대체했다. 신고전주의 양식은 단순한 형태와 제한된 선과 색을 사용해 인물의 영웅심, 도덕심, 절제력을 표현하는데 탁월했다. 이 그림에 사용된 신고전주의 양식은 워싱턴이 개인적 권력에 대해 무관심했다는 것을 강조해준다.

독립혁명 전투를 기념하기 위해 그린 다른 두 그림은 직접적인 전투장면을 묘사하기 보다는 전투를 평화적으로 마무리하는 과정을 그렸다. 확실히 트럼불의 <1776년 7월 4일 독립선언문>과 같은 그룹 초상화는 역사적 가치와 함께 오락적 가치를 가지고 있었다. 이 그림은 1819-20년 겨울 뉴욕, 보스턴, 필라델피아와 볼티모어에서 전시되었다. 2만 천여 명 이상의 사람들이 그림을 보았고 전시는 총 4000달러의 수익금을 올렸다.[226]

② "국가의 아이콘": 초대 대통령 조지 워싱턴 초상화의 제작

조지 워싱턴(1732-1799)은 미국독립혁명 당시 독립혁명군의 총사령관으로, 미국이 영국으로부터 독립하는 데 결정적인 역할을 했다. 또한 1789년 4월 30일 초대 대통령으로 선출되어 건국초의 미국사회를 이끌어간 지도자였다. 그는 "국가의 아버지"로 추앙되었고, 18세기 말에서 19세

224) Chu(주 203), p. 17.
225) Pennington(주 66), p. xix.
226) Saunders(주 29), p. 184.

기에 이르기까지 많은 예술가들에 의해 회화와 조각 등으로 묘사되면서 새로운 국가의 아이콘이 되었다. 이러한 현상은 19세기에 걸쳐 하이아트뿐만 아니라 대중문화, 상품에서도 이용되었다. 캐리 레보라 배럿(Carrie Rebora Barratt)은 미국 대중문화가 워싱턴의 아이콘적 페르소나를 정교하게 만들어 애국주의적, 정서적 목적을 위해 그의 이미지를 이용했다고 평가했다.[227]

조지 워싱턴이 생전 직접 모델로 서서 제작된 작품은 총 23점으로 알려져 있다.[228] 그의 실물 초상화를 그린 미술가들은 이 작품들을 바탕으로 많은 파생작들을 제작했다. 이 작품들은 실물 크기의 전신 회화와 조각에서부터 판화와 미니어처에 이르기까지 다양한 크기와 매체로 만들어졌는데, 유화 11점, 조각 2점, 미니어처 5점, 메조틴트 판화 1점, 드로잉 1점과 파스텔화 3점이다. 조지 워싱턴의 이미지는 그의 사후 기념비에서부터 가정 식기, 손수건에 이르기까지 미국인의 삶 깊숙이 자리했다. 폴 스테이티(Paul Staiti)는 스튜어트가 1795년부터 1825년까지 30년에 걸쳐 그린 워싱턴 초상화가 첫 미국 지도자의 통합된 신화를 만듦으로써 장애가 많은 미국이 안정적으로 되는 것을 도왔다고 주장했다.[229]

워싱턴의 초상화는 미국의 승리를 상징하는 장군이미지의 초상화와 민주주의를 상징하는 대통령이미지의 초상화로 나눌 수 있다. 장군 유니폼을 입은 워싱턴 초상화는 독립혁명의 승리와 국가의 통합을 강조했다. 대통령이미지의 워싱턴의 초상화는 민주공화국 시민으로서의 워싱턴 대통령의 이미지를 강조했다.

---

227) Carrie Rebora Barratt, “George Washington: Man, Myth, Monument”, *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2009. http://www.metmuseum.org/toah/hd/wash/hd_wash.htm (접속일: 2018. 10. 26)

228) David Meschutt, "Life Portraits of George Washington", in Barbara J. Mitnick ed., *George Washington: American Symbol* (New York: Hudson Hills Press in association with the Museums at Stony Brook and the Museum of Our National Heritage, 1999). pp. 25-37.

229) Paul Staiti, "Gilbert Stuart's Presidential Imagery", in Maurie McInnis and Lois P. Nelson ed., *Shaping the Body Politic: Art and Political Formation in Early America* (Charlottesville: University of Virginia Press, 2011), p. 164.

a. 승리한 미국의 상징으로서의 워싱턴 장군

식민지 시대 초상화는 개인이 자신의 부와 지위를 과시하기 위해 직접 초상화를 의뢰한 반면 역사 초상화는 주로 주(州)와 지방 정부의 의뢰로 제작되었다. 특히 총사령관이었던 워싱턴이 포함된 역사초상화는 정부 주청사와 시청의 주요한 전시물이 되었다.[230] 초기 식민지 시기 존 윈스럽의 초상화가 주의회 의사당에 전시되어 관람객에게 정착의 역사를 보여주고 청교도 교리에 기반을 둔 정치적 이데올로기를 강화하는 역할을 했던 것과 마찬가지로, 정부 청사에 전시된 워싱턴의 장군의 초상화는 독립전쟁의 승리로 시작된 미합중국의 초기역사와 이데올로기를 반영하는 역할을 했다. 장군 이미지로 군복을 입은 그의 초상화는 군인의 용맹함뿐만 아니라 독립전쟁의 승리, 국가의 통합과 미국의 자유를 상징하는 것으로 해석되었다[231]

1779년 필라델피아 주의회 의사당 최고 집행위원회는 찰스 윌슨 필(Charles Willson Peale)에게 뉴저지 주 트렌턴과 프린스턴 전투의 승리를 기념하는 초상화를 의뢰했다. 필은 1760년대 후반 런던에서 벤자민 웨스트에게 지도를 받은 후 필라델피아에서 화가로 활동했는데, 워싱턴과의 개인적인 친분으로 1772년부터 1799년 까지 총 7점의 워싱턴 생전 초상화를 그렸다. 그는 이 의뢰를 위해 전신 초상화 <프린스턴의 조지 워싱턴(Geroge Washington at Princeton)>을 제작했다(도 35). 이 초상화에서 워싱턴은 자신감 넘치는 혁명 지휘관으로 대포에 기대어 서있다. 배경에는 프린스턴 전투장면이 그려져 있다. 바닥에는 영국군에 고용되어 미국군과 대립했던 독일 헤센용병들의 패배를 암시하듯 그의 발밑에 헤센의 깃발이 구겨져 놓여있다. 전쟁장면은 뒤쪽으로 밀려났다. 이 그림에서 워싱턴은 필이 런던에서 공부하던 당시 보았던 그랜드 매너에 나타나는 오만하고 거만한 영웅이 아니다(도 36). 필은 여러 점의 복제품을 제작했고 현재 원작을 포함한 복제품 4점이 미국 주요 미술관에 전시되고 있다.[232]

---

230) Saunders(주 29), p. 178.
231) Barratt(주 227).
232) 원작은 필라델피아 The Pennsylvania Academy of Fine Arts, 복제품 3점은 각각 코네티

1790년 뉴욕 시의회는 존 트럼불에게 뉴욕 시청에 전시할 워싱턴의 전신 초상화를 의뢰했다. 뉴욕 시 의뢰로 그린 <조지 워싱턴>은 1783년 11월 25일 영국군이 전쟁에서 패한 후 철수하고 워싱턴이 뉴욕으로 돌아온 날을 그린 것이다(도 37). 워싱턴은 군복을 말끔히 차려입고 느긋한 자세로 흰 말에 기대어 뉴욕 시민공원인 볼링 그린(Bowling Green)에 서있다. 배경에는 볼링 그린과 뉴욕 만(New York Bay)이 묘사되어있다. 이 그림은 정부의뢰로 제작된 초상화의 수준 높은 기준을 확립했다는 평을 듣는다.[233]

1792년 사우스 캐롤리나 주의 찰스턴 시는 1791년 5월 워싱턴이 도시를 방문한 것을 기념하기 위해 시청에 전시할 초상화를 트럼불에게 의뢰했다. 그는 <트렌턴의 조지 워싱턴 장군(General George Washington at Trenton)>을 그려 찰스턴 시에 보냈다(도 38). 그는 워싱턴의 지도력을 보여주는 결정적인 순간을 그리기로 결정했다. 그는 워싱턴이 독립혁명을 승리로 이끈 프린스턴 전투를 위해 1777년 1월 2일 저녁 뉴저지 트렌턴에서 책략을 세웠던 때를 묘사했다. 이 전투는 독립혁명의 결정적인 승리를 거둔 날이었다. 워싱턴은 금색 조끼와 바지에 파랑 코트로 이루어진 군복을 완벽하게 차려입었다. 그의 오른손은 작은 망원경을 들고 있고, 왼손은 검을 쥐고 있다. 그 뒤로는 기백이 넘치는 흰 말이 마부에 의해 저지되고 있고 포병대가 다리를 지키기 위해 긴박하게 대포를 쏘고 있다.

트럼불은 역사화와 초상화를 적절하게 혼합하여 총사령관의 영웅적인 면모와 고결함을 표현했다. 워싱턴은 고대 유명 조각상 중 하나인 <벨베데레의 아폴로(Apollo Belvedere)>와 같은 포즈를 취하고 있다(도 39). 태양의 신과 동일시된 워싱턴은 군을 완벽하게 이끄는 사령관으로

컷 Yale University Art Gallery, 버지니아 The DeWitt Wallace Museum과 뉴욕 The Metropolitan Museum of Art에 전시되어 있다. 이밖에도 1783년 프린스턴 대학의 전신인 뉴저지 컬리지(New Jersey College)는 나소 홀(Nassau Hall)에 전시할 워싱턴 초상화를 찰스 윌슨 필에게 의뢰했다. 그는 전신 초상화 <프린스턴 전투 후 조지 워싱턴(George Washington After the Battle of Princeton)>을 완성해 1784년 9월 29일 공개했다. 1789년 하버드 대학의 총장 조셉 윌러드(Joseph Willard)는 화가 에드워드 새비지(Edward Savage)에게 학교에 전시할 워싱턴의 초상화를 의뢰했다.

233) Craven(주 27), p. 141.

보인다. 하지만 찰스턴 시는 워싱턴이 1791년에 도시를 방문했을 때 시민들이 직접 보았던 더욱 정감 있고 평화적인 이미지의 워싱턴 초상을 원했다. 찰스턴 시는 그림을 거부하기 위한 투표를 진행했다. 시민들은 그의 그림이 좀 더 차분하고, 고요하고 평화적으로 보이길 원했다. 그들은 신의 능력을 가진 워싱턴보다는 친숙하고 접근 가능한 영웅을 기대했던 것이다.[234] 트럼불은 결국 전쟁 장면을 지우고 찰스턴의 쿠퍼강(Cooper River)과 풍경을 그렸고 워싱턴의 오른 손에 칼 대신 지팡이를 그린 <찰스턴의 워싱턴(Washington at the City of Charleston)>를 다시 제작했다(도 40). 이 초상화는 시민들에게 호응을 얻었다.[235] 처음 그렸던 그림은 트럼불이 계속 소장하고 있다가 1806년 신시내티 협회(Society of the Cincinnati)가 구입해 예일 대학교에 기부했다.[236] 지금은 예일 대학교 미술관에 전시되어있다.

독립혁명 후 정부의 미술의뢰는 단순하고 사실적인 영웅 초상화를 선호하는 경향이 있었다. 또한 이들은 전투 장면보다는 전쟁 후 평화로운 모습을 원했다. 웅장하게 영웅적이고 이상화된 초상화는 부유한 엘리트의 귀족적 허세를 불신하는 미국 중산층 청중의 마음을 별로 끌지 못했던 것이다.

1796년 버지니아 주 청사에 미국 최초의 대통령 조각이 세워지게 되었다(도 41). 1784년 버지니아 주는 리치먼드의 버지니아 주청사(Virginia State Capitol)에 워싱턴 조각상을 세울 계획을 세웠다. 당시 미국에는 조각으로 초상을 제작할 수 있는 미술가가 없었고, 유화로 그린 초상화보다 가격이 10배 이상 비쌌기 때문에 조각상이 드물게 제작되었다.[237] 버지니아 주는 당시 파리에 머물고 있던 토머스 제퍼슨에게 작가를 선정하고 진행하는 일을 일임했다. 그는 새로운 국가에서 정치적 인물의 첫 조각상이라고 할 수 있는 이 조각상을 통해 국가의 정체성을

234) Bjelajac(주 27), p. 142.
235) Saunders(주 29), pp. 178-79.
236) John Trumbull, *Catalogue of Paintings, by Colonel Trumbull: Including Nine Subjects of the American Revolution, with near Two Hundred and Fifty Portraits of Persons Distinguished in that Important Period* (New York: Nathaniel B. Holmes, 1831), p. 33.
237) Saunders(주 29), pp. 178-79.

확고히 보여주기 위해 애썼다.

제퍼슨은 당시 프랑스 계몽주의자 드니 디드로(Denis Diderot, 1713-84), 볼테르(Voltaire, 1694-1778)와 장 자크 루소(Jean-Jacques Rousseau, 1712-78)를 조각했던 프랑스 조각가 장 앙투안 우동(Jean-Antoine Houdon, 1741-1828)에게 조지 워싱턴의 대리석 조각상을 의뢰했다. 우동은 영국 로열 아카데미에서 교육받고 로마에서 4년간 그림공부를 했다. 그는 디드로 흉상을 통해서 조각의 긴 역사에서 처음으로 영웅적이지 않은, 회의적이고 이성과 감정이 혼합된 근대 인물의 이미지를 만들었다는 평가를 받았다(도 42). 그는 작품에 계몽주의 사상을 반영하여 모델의 얼굴을 공들여 충실히 묘사하는 동시에 그들을 계몽주의 시대를 표상하는 인격으로 만들었다.[238] 우동의 계몽주의 성향은 이 사상에 심취해있던 제퍼슨의 선택에 큰 영향을 미쳤다.

토머스 제퍼슨은 우동이 조각을 제작할 동안 그와 수많은 편지를 주고받으며 워싱턴을 어떻게 묘사할지에 대해 의견을 나눴고, 워싱턴의 의견도 전달했다. 버지니아 정부는 프랑스에 있는 우동을 위해 찰스 윌슨 필에게 그가 조각할 때 참고할 초상화를 제작해 줄 것을 의뢰했다. 하지만 우동은 제퍼슨의 제안에 따라 조지 워싱턴의 실물 마스크를 제작하기 위해 벤자민 프랭클린과 함께 1785년 10월 2일 미국을 방문했다.

이 작품에서 워싱턴은 남부의 부유한 농장주이자 훌륭한 군인이고, 지도자로 묘사되었다. 우동의 완성작은 “일부 현대적, 일부 고대적”인 요소를 가지고 있었는데 이는 제퍼슨과 우동의 상호작용의 직접적인 결과였다. 우동의 조각은 고대 그리스·로마의 공화주의 요소를 상징하는 동시에 지도자를 비범하게 표현하지 않아야한다는 제퍼슨과 워싱턴의 생각을 시각적으로 표현했다.[239] 제퍼슨은 특히 우동과의 편지에서 워싱턴보다 큰 사이즈는 가식적이라고 여겨질 수 있기 때문에 조각이 실물크기여야 한다고 주장했다. 이것은 “정치가가 왕도, 신도 아닌 동등한 사람들

238) Robert Rosenblum and H. W. Janson, *19th-Century Art* (Upper Saddle River, N.J.: Pearson Prentice Hall, 2005), p. 102.

239) Maurie D. McInnis, "Revisiting Cincinnatus: Houdon's George Washington", in Maurie McInnis and Lois P. Nelson ed., *Shaping the Body Politic: Art and Political Formation in Early America* (Charlottesville: University of Virginia Press, 2011), p. 140.

중 제 1인자(*primus inter pares)*인 시민"이라고 생각했던 당시 미국인들의 생각을 보여준다.[240] 워싱턴은 현대적인 군복을 입고 있는데 이는 워싱턴의 의견으로, 역사화에서 현대적 의상을 입은 인물을 그려 많은 논란이 있었던 벤자민 웨스트의 작품 <울프 장군의 죽음>(1770)에서 영감을 받아 현대적인 의상을 선호한다고 작가에게 전달했다.[241] 워싱턴이 입은 의상을 제외한 다른 소품들은 고대 그리스, 로마를 암시한다.

워싱턴의 왼손은 칼과 승마용 코트를 벗어 걸쳐놓은 기둥에 기대고 있고, 오른손은 지팡이를 짚고 있다. 기둥은 13개의 막대기 다발 속에 도끼를 끼운 패시스(fasces)로 고대 로마공화정 당시 집정관의 권력과 권위를 상징했다. 13개의 막대기는 13개의 주를 의미한다. 13주의 "연합(union)"은 미국 정치가들에게 매우 중요한 요소였다. 독립혁명 시기 만들어진 연방규약(the Articles of Confederation)아래 13주들은 "친목 연맹(league of friendship)"으로 존재했다. 하지만 새로운 헌법이 만들어지고 대통령이 선출되면서 주들은 더욱 복잡하게 연합해야 할 필요가 있었다.[242] 묶여진 13개의 막대기는 이들의 결속을 상징한다.

우동은 고대 로마의 정치가인 킨키나투스(Cincinnatus)에서 모티브를 가져와 워싱턴을 현대의 킨키나투스로 묘사했다. 킨키나투스는 정계에서 은퇴 후 고향으로 내려가 농사를 지으며 생활한 인물이었다. 조지 워싱턴도 대통령 자리에서 내려온 후 고향으로 돌아가 농사를 지으며 지냈다. 워싱턴은 칼을 내려놓고 농사를 감독할 때 사용하는 지팡이를 들고 있다. 조각 뒤쪽에 놓여 워싱턴을 지지하고 있는 쟁기는 그가 고향인 마운트 버논(Mount Vernon)으로 내려가 미국의 평범한 국민처럼 생활한다는 것을 암시한다. 이것은 미국지도자들이 생각하는 이상적인 지도자의 모습이었다. 우동은 로마 도상학인 킨키나투스와 패시스를 사용해 대통령제가 중앙집권화된 권력이 아니고 두려움의 대상도 아니라는 것을 더 친근하게 전달하고자했다. 이는 새로운 정치체계를 확립하는 시기에 대중에게 추상적인 정치 개념을 쉽게 설명해주고 국가의 정체성을 만들

240) Hughes(주 221), p. 124.
241) McInnis(주 239), p. 138.
242) Howard(주 22), p. 147.

어주는 데 큰 도움을 주었을 것이다.

신고전주의 세팅과 고향으로 돌아가 일반인의 삶을 사는 반-영웅적인 행동은 법의 지배와 개인적 권력에 대한 무관심을 강조한다. 데이비드 비엘라작은 이 조각에서 워싱턴이 부유한 대지주로 표현되었다고 지적하면서 이는 “주와 국가의 안정은 땅에 근거한 독립적인 재산가의 정치권력에 의존한다고 믿는 보수적인 미국의 신념을 표현한다”고 해석했다.[243] 실제로 조지 워싱턴을 비롯한 연방주의자들은 새로운 지도자는 부유하고 잘 교육받은 시민들 중에서 뽑혀야 한다고 믿었다.[244] 이러한 생각은 이후 반연방주의자였던 토머스 제퍼슨이 이끈 민주공화당과 대립하게 된다. 하지만 우동이 이 조각을 통해 강조하고자 했던 점은 부유한 대지주인 워싱턴이 아닌 나라의 독립을 위해 헌신한 후 권력을 포기하고 고향으로 돌아와 평범한 시민으로 생활하는 워싱턴으로 보인다.

1818년 프랑스 조각가 안토니오 카노바(Antonio Canova, 1757-1822)는 제퍼슨의 추천으로 노스 캐롤리나주가 의뢰한 조지 워싱턴의 조각 초상을 제작했다(도 43). 카노바는 1803년 제작한 <평화의 중재자 마르스로 분한 나폴레옹(Napoleon as Mars the Peacemaker)>에서 나폴레옹을 전쟁의 신 마르스로 제작해 유명해졌다(도 44). 카노바는 3미터가 넘는 이 조각상에서 현대 의상을 입은 모습으로 제작할 예정이었지만, 그는 이것이 볼품없다고 나폴레옹을 설득해 누드상으로 완성했다. 나폴레옹은 이 거대한 조각상에서 로마의 의상인 토가를 어깨에 걸치고 영원한 고대의 신의 이미지로 표현되었다. 카노바는 <조지 워싱턴> 조각을 이탈리아 조각가 주세페 체라키(Giuseppe Ceracchi)가 1791년 워싱턴의 실물을 보고 조각한 흉상을 모델로 만들었다. 워싱턴은 로마 장군의 갑옷을 입고 앉아있다. 에드거 리처드슨은 이 조각이 전혀 익숙하지 않은 워싱턴의 얼굴과 고대 의상으로 인해 노스 캐롤리나에서 인기를 끌지 못했다고 주장했다.[245] 이 조각은 결국 1831년 화재로 인해 소실되었는데, 주는 이 조각을 다시 만드는 대신, 그 자리에 버지나아 주의 의뢰

243) Bjelajac(주 27), pp. 144-45.
244) Pohl(주 27), p. 92.
245) Richardson(주 135), p. 134.

로 우동이 1785년에 제작했던 워싱턴 대리석 조각상을 청동으로 만든 복제품을 놓았다. 이것은 카노바의 조각상이 미국인들에게 공감을 얻지 못했다는 것을 반영한다. 이는 미국인들이 불멸의 신이 아닌 일반 시민과 다르지 않은 친근한 워싱턴의 이미지를 선호했다는 것을 보여준다.

개인적인 권력과 공직에 무관심한 워싱턴의 이미지는 18세기 후반 엘리트 지배계층이 선호하는 도상이었다. 찰스 윌슨 필이 1788년에 그린 <윌리엄 스미스와 그의 손자(William Smith and His Grandson)>는 시골에서 여유롭게 은퇴생활을 하고 있는 젠트리의 모습을 묘사했다(도 45). 스미스는 발티모어에서 밀과 밀가루 무역으로 성공한 상인이었지만, 이 초상화에서는 그의 직업과 부를 나타내는 두꺼운 회계장부, 항해중인 배, 값비싼 의복이 전혀 묘사되어있지 않다. 대신, 그는 간소한 녹색 옷을 입고 야외에 있는 정원용 의자에 앉아있다. 그의 손은 옆에 서있는 손자의 머리를 쓰다듬고 있다. 이것은 그가 손자를 사랑하는 자상한 할아버지이자 평범한 시민이라는 것을 강조하는 것이다. 테이블 위에는 원예와 관련된 책들, 가지치기용 칼, 나뭇가지가 놓여있다. 이러한 소품은 그가 재배농법을 공부하면서 자기수양을 하고 있다는 것을 보여준다. 잘 익은 복숭아를 들고 있는 그의 손자는 새로운 국가의 밝은 미래를 상징한다. 복숭아는 그림 배경에 그려진 스미스의 과수원에서 수확한 것으로 보인다. 그는 이 초상화에서 도시생활을 접고 과일을 재배하고 있는 모습으로 그려졌지만, 그의 뒤쪽에 그려진 고전적인 건축양식은 그가 기득권층이라는 것을 암시한다. 실제로 그는 이 초상화가 그려진 후 3개월 뒤 미국 의회 의원으로 선출되었다.[246] 이 초상화는 스미스를 부유한 상인이지만 부를 과시하지 않고 공직에 욕심이 없는 사람으로 보여줌으로써 그가 나라를 이끌어갈 충분한 덕목을 갖춘 사람이라는 것을 보여준다.

b. 민주주의의 상징으로서의 대통령/시민 워싱턴

조지 워싱턴의 대통령 이미지는, 독립 후 여전히 형성단계에 있었

246) Brandon Brame Fortune, "From the World Escaped: Peale's Portrait of William Smith and His Grandson", *Eighteenth-Century Studies* 25:4(Summer, 1992), p. 587.

던 국가의 힘과 정통성을 상징했다. 대통령으로서 정직, 미덕, 애국심의 이상을 구현했다.[247] 워싱턴은 도덕성, 의무, 용맹과 지도력의 의인화였다.

워싱턴의 생전 초상화 중 가장 유명한 것은 길버트 스튜어트의 작품들이다. 스튜어트는 영국에서 그림을 공부하고 1793년 미국으로 돌아왔다. 그는 1794년 겨울 필라델피아에서 워싱턴을 직접 모델로 세워 초상화를 제작했다. 그는 이 초상을 바탕으로 <본 초상화(Vaughan Portrait)>(1795), <애서니엄 초상화(Athenaeum Portrait)>(1796)와 <랜스다운 초상화(Lansdowne Portrait)>를 제작했다(도 46, 47, 48). 이 이름들은 각 초상화의 의뢰인이나 소유자, 소장처에 따라 붙은 것이다. <본 초상화>는 초상화의 첫 소유자였던 런던의 상인 사무엘 본(Samuel Vaughan)의 이름을, <랜스다운 초상화>도 소유자인 영국 후작 랜스다운(Lansdowne)의 이름을 붙였다. 미국의 1달러 지폐에 있는 워싱턴의 이미지로도 유명한 <애서니엄 초상화>는 스튜어트가 죽기 전까지 직접 스튜디오에 소장하다가 사후 문예진흥기관인 보스턴 애서니엄(Boston Athenaeum)이 소장하게 되면서 그 이름이 붙여졌다.

우선 <랜스다운 초상화>는 전신 초상화로 펜실베이니아의 상원 의원 윌리엄 빙험(William Bingham)이 영국 후작 랜스다운에게 선물하기 위해 의뢰했다(도 48). 랜스다운은 미국의 독립을 노골적으로 지지했던 영국인이었다. 따라서 빙험은 이 작품을 통해서 랜스다운에게 영국으로부터 미국 독립을 쟁취한 반역군 장군 워싱턴이 지금은 미국의 초대 대통령이 되었다는 사실을 보여주고, 랜스다운의 지지가 틀리지 않았음을 정확하게 전달할 필요가 있었다. 마빈 사딕(Marvin Sadik)은 이러한 상황으로 볼 때 조지 워싱턴의 초상화는 당시 영국 군주였던 조지 3세의 것과 동일한 위엄으로 가득 차보일 필요가 있었기 때문에 길버트 스튜어트는 “그랜드 매너(Grand Manner)” 방식으로 전신 초상을 그려 이러한 메시지를 전달한 것이라고 주장했다.[248] 독립혁명 직후 미국의 미술은

247) Barratt(주 227).

248) Marvin Sadik, "Heroes for a New Nation: 1776-1812", *American Portraiture in the Grand Manner, 1720-1920* (Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1981),

18세기 말 영국의 로열 아카데미 초대 회장인 조슈아 레이놀즈(Joshua Reynolds, 1723-1792)의 전통적인 고전주의 성향을 띠었다.[249] 레이놀즈는 로열 아카데미에서 고대 그리스와 로마를 모방하고 르네상스 대가들을 공부할 것을 강조했다. 스튜어트는 역사화의 고상하고 화려한 양식을 초상화에 적용시킨 레이놀즈의 그랜드 매너 방식에 영향을 받아 초상화를 그렸다. 그랜드 매너는 모델을 위엄 있고 품위 있어 보이게 하기 때문에 지도자들에게 선호되는 양식이었다. 그랜드 매너는 국가 수장의 세속적 권한을 공고히 하기 위해, 공공 독립의 성과와 영웅을 기념하기 위해 사용되었다. 확실히 그의 그림은 영국 그랜드 매너를 보여주지만 영국의 귀족적, 군주적 초상화의 과시적 요소를 제외시켰다. 예를 들어, 벤자민 웨스트가 그랜드 매너로 그린 조지 3세의 초상화는 왕권을 상징하는 왕관과 족제비 털과 붉은 색 휘장이 두러지게 나타난다(도 49). 하지만 워싱턴 초상화 배경에 묘사된 기둥과 붉은 휘장은 권력의 중요성으로서가 아닌 신고전주의의 요소로서만 사용되었다.

스튜어트는 그림에 절대 군주를 상징하는 장식물을 배제하고 새로운 미국 공화국의 상징을 묘사했다. 그는 대중에게 대통령이 절대군주가 아닌 공화국 지도자라는 인식을 심어주기위해 노력했다. 그는 명확하게 워싱턴의 새로운 신분 즉 새로운 공화국 미국의 '시민이자 지도자'라는 것을 보여준다. 대통령은 전쟁터나 궁전이 아닌 그의 사무실에 서있다. 한 손을 들어 올린 워싱턴의 포즈는 청중에게 연설하고 있는 지도자의 모습이다. 이 포즈는 1세기 고대 로마의 조각상에서 찾을 수 있는 로마 제국 공화당 상원의원의 자세로 그가 공화주의자라는 것을 암시한다(도 50).[250]

책상 위에는 『연방주의론(*The Federalist*)』과 『의회 저널(*Journals of Congress*)』이 놓여 있고, 책상 밑에는 『미국 헌법과 법률(*Constitution and Laws of The United States*)』이 있다. 이 책들은 새로운 리더의 학구열을 보여주는 동시에 새로운 정부 체계를 암시한다.

---

p. 22.

249) Bjelajac(주 27), p. 123.

250) Pohl(주 27), p. 93.

1788년 헌법이 최종적으로 비준되면서 분산적이었던 정부는 이전보다 강력한 힘을 가진 중앙정부가 되었고, 1789년 조지 워싱턴을 단일의 지도자인 대통령으로 선출했다. 사람들은 대통령의 권력이 절대군주로 나타날 수도 있다는 불안감을 가지고 있었다. 따라서 새로운 정부는 한 개인에게 권력이 귀속될 수 없다는 것을 사람들에게 확신시켜 줄 필요가 있었다.

『연방주의론』은 존 애덤스, 알렉산더 해밀턴과 제임스 매디슨(James Madison)이 1787-88년 신문에 연재한 논문 85편을 책으로 출판한 것이다. 이 책은 미국 헌법이 처음 만들어졌을 당시, 사람들에게 헌법의 취지를 설명하고 중앙과 지방, 정부와 국민 사이의 권력 배분, 정치체제를 구성하는 행정, 입법, 사법의 분리와 같은 정치에 관한 기본문제들을 쉽게 설명했다. 또한 헌법의 기본정신인 "견제와 균형"이 권력이 집중되는 것을 방지하는 삼권분립이라는 강조하면서 이는 모든 국민의 이익을 보호할 수 있는 가장 좋은 방법이라고 주장했다. 『의회 저널』은 입법부의 법적 절차를 공식적으로 기록한 저널이다. 이 저널은 새로운 헌법 제 1조 "헌법에 의하여 부여되는 모든 입법권(立法權)은 미국연방의회에 귀속한다."에 따라 입법권이 행정부가 아닌 의회에 있다는 것을 상기시킨다. 또한 『연방주의론』과 『미국 헌법과 법률』은 헌법상 의회의 역할이 제한된다는 것을 보여준다.[251]

의자와 책상에는 신흥 국가에서 새롭게 만들어진 도상이 나타나 있다. 의자에는 미국 국기를 상징하는 별과 줄무늬가 그려져 있다. 미국 국기는 1777년 6월 14일 채택되었다. 빨간색과 파란색으로 이루어진 13개 줄은 13주를 의미하고, 파란 바탕에 그려진 13개의 흰 별은 주의 통합과 새로운 성좌를 상징한다. 흰색은 순수성을, 빨간색은 용기와 강인함을, 파란색은 경계, 인내와 정의를 의미한다.[252] 책상 다리에는 독수리가 조각되어있다. 독수리는 1782년 펜실베니아의 학자 윌리엄 바튼(William

---

251) Howard(주 22), p. 146.

252) Eran Shalev, "A Republic Amidst the Stars: Political Astronomy and the Intellectual Origins of the Stars and Stripes", *Journal of the Early Republic* 31(March 2011), pp. 52-53.

Barton)의 제안으로 공식적인 국새로 사용되었다. 독수리는 고대 신들의 왕인 제우스를 상징하기 때문에 최고권위를 의미한다고 생각했다. 벤자민 프랭클린은 독수리가 비도덕적인 캐릭터를 가지고 있다는 이유를 들어 미국 자생 동물이자 용기를 상징하는 칠면조가 나라의 상징으로 더 적당하다고 추천했지만 이는 받아들여지지 않았다. 대륙회의의 서기였던 찰스 톰슨(Charles Thomson)이 고대 상징과 미국 토종새를 완벽하게 혼합한 흰머리독수리로 디자인을 최종적으로 수정하였다.[253] 이후 흰머리독수리는 워싱턴의 이미지와 함께 가구, 섬유, 도자기의 디자인 모티프로 사용되면서 대중적인 인기를 끌었다.

워싱턴은 매우 소박한 검정색 취임식 정장을 입고 있다. 폴 스테이티(Paul Staiti)는 워싱턴이 실제로 화려하고 호화로운 생활을 즐긴 남부 귀족이었지만 이 초상화에서는 검소한 복장을 했다고 지적했다.[254] 워싱턴은 버지니아의 부유한 지주였고 화려한 것을 선호했지만 개인의 정치적·경제적 힘이 호화로운 그림을 이용하여 기념된다면 최근에서야 영국의 지배에서부터 자유로워진 신생국에서는 반감을 살 수 있다는 것을 잘 알고 있었다.[255] 스튜어트의 <랜스다운 초상화>는 다른 어떠한 초상화보다 더 분명하게 로마 제국의 연설가처럼 진지하고 미국 성직자처럼 간소하게 공화국의 리더를 표현했다했다.[256] 워싱턴은 공화국의 모범적인 캐릭터로, 카리스마 대신 가식 없는 위엄을 보여주는 젠트리로 묘사되었다. 스튜어트의 초상화는 워싱턴에게 근엄하고 위엄 있고 위풍당당한 국제적 위상을 지닌 존경받는 정치가의 이미지를 주었다.

이 시기 유럽에서는 일반적으로 군주의 모든 과시적인 요소와 함께 정교하고 웅장한 의복을 입고 있는 권력자들을 그렸다. 예를 들어, 나폴레옹은 전통적인 군주가 아니었지만 군주를 표현했던 작품형식에서 크게 벗어나지 않게 자신의 초상화를 제작했다. 프랑스 혁명(1789-1794)이후

253) Amy Liebster, “Eagles After the American Revolution.”, *Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art* , 2012.
http://www.metmuseum.org/toah/hd/eagl/hd_eagl.htm(최종 접속일: 2018. 10. 16).
254) Staiti(주 229), p. 169.
255) Pohl(주 27), p. 93.
256) Staiti(주 229), p. 169.

나폴레옹은 빠르게 권력을 쥐었고 그를 황제로 세운 프랑스 제 1제정이 탄생했다. 나폴레옹은 통치기간동안 전략적으로 그의 군사적 공적을 미화하고 지도자, 관리자, 보호자로서의 자질을 칭송하기 위한 많은 수의 회화를 의뢰했다.[257] 1804년 나폴레옹은 그의 대관식을 기념하기 위해 자크-루이 다비드(Jacques-Louis David, 1748-1825)에게 대관식 장면을, 장-오귀스트 도미니크 앵그르(Jean-Auguste Dominique Ingres, 1780-1867)에게 황제의 초상을 의뢰했다 나폴레옹은 18세기 어떠한 통치자들보다도 정치 선전의 수단으로서 살롱의 잠재력을 잘 이해하고 있었다. 그가 의뢰한 거의 모든 회화들은 루브르의 살롱에 전시되었다. 이것은 그가 전시를 구경 온 관람객들에게 전달할 시각적 메시지를 발표할 수 있는 공개토론회장이었다.[258]

다비드의 <나폴레옹 1세의 대관식(The Consecration of the Emperor Napoleon and the Coronation of Empress Josephine on December 2, 1804)>은 가로 9미터, 세로 6미터의 대형 캔버스에 그려져 노트르담 성당에서 교황과 많은 성직자들 등 100여명의 실물 초상화를 포함하는 사치스러운 행사를 묘사했다(도 51). 앵그르는 <왕좌에 앉은 나폴레옹(Napoleon on His Imperial Throne)>(1806)에서 대관식 예복을 입고 왕자에 앉아있는 새로운 황제를 기념했다(도 52). 그는 세밀한 금장식 무늬로 이루어진 화려한 흰담비 모피와 붉은 벨벳으로 된 대관식 의상을 입고 있다. 나폴레옹은 높은 왕좌에 앉아 일상으로부터 분리되어 변치 않은 영역에 위치한 신으로 묘사되었다. 그의 정면포즈는 올림푸스의 제우스 조각상과 얀 반 에이크의 <성부 하나님(God the Father)>(1432)의 절대자를 연상시킨다. 역사적으로 프랑스 국왕은 권장이나 칼과 같은 장식물들에 의해 권력을 보여줬지만 나폴레옹은 올림푸스 신과 동일한 존재로 그려졌다.[259]

신과 같은 위치의 신성한 군주의 모습을 한 나폴레옹과 대조적으로 잉크, 펜 책과 같은 일상적인 물건에 둘러싸여 있는 워싱턴은 대중에 의

257) Chu(주 203), p. 17.
258) 위의 책, p. 117.
259) Rosenblum(주 238), p. 65.

해 선택된 '일시적인 통치자'의 모습을 보여준다.[260] 스튜어트가 그린 초상화는 공화국의 지도자가 어떻게 보여야하는지를 정확하게 묘사했다. 워싱턴은 로마 연설가처럼 진지하고 미국 성직자처럼 소박하게, 카리스마 대신 가식 없는 위엄을 발산하며, 젠틀맨이자 도덕적으로 진지한 모범적인 캐릭터로 묘사되었다.[261] 칼을 들고 있지만 칼자루를 쥐고 있지 않고 있는 그의 손과 책상 위에 있는 책, 펜, 잉크 또한 그가 군인이 아닌 정치가라는 것을 강조한다.

스튜어트가 그린 <본 초상화>(1795), <애서니엄 초상화>(1796)는 새로운 유형의 초상화의 인기를 대표하는 작품들이다(도 46, 47). 스튜어트는 인물의 얼굴을 묘사하는 데 관심이 많았기 때문에 당시 많이 그려졌던 전신상과 무릎길이(knee-length)상 대신 흉상과 반신상으로 초상화를 그렸다. 흉상은 앉아있는 인물의 머리를 중심으로 어깨와 팔꿈치까지 그렸다. 반신상은 앉아있는 인물의 팔, 손과 의자의 팔걸이를 포함해 허리부분까지 보이게 그렸다. 배경은 얼굴에 더 포커스를 주기 위해 보통 꾸밈없는 어두운 색깔로 처리되었다. 이 유형들은 전신상보다 사이즈가 작아 비용이 적게 들었기 때문에 독립혁명 후 중산층의 부가 증가하면서 크게 유행하게 되었다. 스튜어트의 반신상 포맷은 존 트럼불, 존 웨슬리 자비스(John Wesley Jarvis), 사무엘 러벳 왈도(Samuel Lovett Waldo), 제임스 프로팅험(James Frothingham)과 체스터 하딩(Chester Harding)과 같은 많은 화가들이 모방하였다. 도린다 에반스는 이것을 연방시대를 대표하는 가장 성공한 실물사이즈 초상화라고 정의했다.[262]

18세기 소사이어티 초상화는 부를 과시하기 위해 물건과 소품을 진열하고 정확하게 묘사하는 것에 집착했다. 반면 흉상 초상화는 얼굴과 표정을 강조해 위엄, 고귀함, 신중함, 평정이라는 의뢰인의 정신을 초상화에 담을 수 있었다. <본 초상화>는 워싱턴의 권력을 상징하는 부수적인 장식을 배제하고 얼굴만을 신중히 관찰하여 그린 흉상 초상화이다(도 46). 그가 취임식에 입었던 검은색 정장만이 그의 지위를 보여준다. 배경

260) 위의 책, p. 65.
261) Staiti(주 229), p. 169.
262) Evans(주 213), p. 128.

은 어두운 책으로 칠해져있다. 워싱턴이 창백한 피부를 가지고 있었음에도 불구하고 스튜어트는 워싱턴의 볼과 코를 붉은색으로 생기발랄하게 칠해 혈색 좋게 그렸다. 그의 입술은 오므리고 있고, 매부리코는 강조되었다. 불그스레한 피부 톤은 그가 활기가 넘치고 열정적인 사람을 암시하는 반면, 날카로운 시선과 긴장된 입술은 자신의 감정을 조절하는 자제력을 가진 사람이라는 것을 보여준다.[263] 초상화의 소박함과 단순함은 신과 같은 권력을 보여주었던 유럽 군주들과는 확실히 다른 민주적인 지도자의 모습을 제시한다.

스튜어트의 이러한 '소박한' 초상화는 영국의 영향을 받은 그랜드 매너를 그대로 사용한 호화로운 기념초상화가 영국으로부터 막 자유로워진 시민들에게 반감을 살 수 있다고 생각한 지도자들에게 선호되었다. 스튜어트의 초상화는 통제, 검소, 억제, 견실, 평온, 온건, 의지, 사색과 같은 속성을 상기시키는데, 이 모든 것은 독립혁명과 헌법이 제정되기 전 연합규약인 시행되던 정치적으로 혼란스러운 시기에 환영받았다. 에드거 리처드슨은 이러한 스타일을 미국에서 시작된 국가적 양식으로 "신고전주의 리얼리즘"이라고 칭하면서, 이 양식이 실제보다 돋보이게 그리는 유럽의 이상적인 서사가 아닌 인물을 신중히 관찰하고 캐릭터를 포착하는 데에 집중했다고 주장했다.[264] 한편 로버트 휴스(Robert Hughes)는 스튜어트의 신고전주의 초상화들을 '연방주의 양식(Federal style)'이라고 불렀다.[265] 스튜어트는 영국에서 레이놀즈와 웨스턴에게 미술을 배웠기 때문에 영국의 신고전주의 양식, 특히 게인즈버러, 레이놀즈와 롬니의 작품에서 많은 영향을 받았다. 하지만 스튜어트는 스케치를 하듯 빠르게 그리는 즉흥성과 투명한 색감을 사용하는 기술적 기교를 바탕으로 영국 신고전주의와는 다른 자신만의 스타일을 확고히 했다. 영국 신고전주의 화가들이 인물을 이상화하고 물감을 두껍게 칠했던 반면 그는 얇게 물감을 칠하고 정밀한 드로잉, 선적인(linear) 양식을 선호했다. 따라서 작품

263) Angela L. Miller, Margaretta M. Lovell and David M. Lubin, *American Encounter: Art, History and Cultural Identity* (Upper Saddle River, NJ: Pearson/Prentice Hall, 2008), p. 145.
264) Richardson(주 135), p. 93.
265) Hughes(주 221), p. 130.

은 영국의 것보다는 딱딱했지만 프랑스 신고전주의 작품보다는 산뜻하고 색이 선명한 색채화적인(coloristic) 양식이었다.[266] <본초상화>는 워싱턴의 골상, 생기 있는 피부와 눈빛, 차분하고 건강한 표정, 정교하고 생생한 색감은 변치 않는 워싱턴의 캐릭터를 잘 전달한다.

셀 수 없이 많이 재생산된 워싱턴 초상화의 원작과 복제품들로 인해 미국 전역의 사람들은 동시에 국가 지도자의 이미지를 공유하는 것이 가능했다.[267] 여러 나라에서 온 이주민이라는 이질적인 사람들로 이루어진 국가는 스튜어트가 제작한 워싱턴의 이미지를 공유하면서 스스로 동포라는 감각을 가지게 되고 새로운 정체성에 익숙해져갔다. 워싱턴의 이미지는 국가의 아이콘으로 새로 만들어진 국가, 헌법과 정치이념을 대변하게 되었다.

미국 역사상 조지 워싱턴만큼 많이 초상화로 제작된 인물은 없었다. 많은 화가들이 워싱턴의 초상화를 반복적으로 재생산해 큰 이익을 얻었다. 그의 이미지는 도자기, 옷감 디자인, 시계에 사용되었다. 미국인들은 자신의 집에 워싱턴의 이미지를 전시했다. 워싱턴은 공화국의 신성성을 중요하게 여긴 국가적 '종교의 대상'이 되었다. 1858년 미국의 민주주의 정신을 대변했던 시인 월트 휘트먼(Walt Whitman)은 워싱턴의 초상화가 모든 벽에 걸려있었으며, 워싱턴이 미국인들의 애정으로 거의 성인으로 추대되었다라고 당시 상황을 서술했다.[268] 워싱턴 초상화는 자유, 전쟁의 승리, 높은 도덕적 행동과 애국심의 시각적 상기물의 역할을 했다.[269] 특히 워싱턴 사후 제작된 신격화된 워싱턴의 이미지와 공공 모뉴먼트로서 만들어진 워싱턴 기념비는 국가 정체성을 공고히 하는데 이용되었다.

이미지를 통한 워싱턴의 신격화는 그의 사후 본격적으로 진행되었다. 1799년 12월 14일 워싱턴이 사망하자 모든 미국인들은 영웅이자 나라의 아버지였던 그를 애도했다. 워싱턴이 죽은 후 미술가들과 건축가들

266) Richardson(주 135), p. 120.
267) Staiti(주 229), pp. 185-86.
268) Saunders(주 29), p. 63.
269) 위의 책, pp. 63-64.

은 그를 신으로 표현했다.[270] 그의 이미지는 시민들이 그들의 지도자는 믿음직하고 나라는 항상 안전하다는 안도감을 요구할 때 제작되었다. 그는 국가의 힘과 정통성, 존경받는 나라의 우두머리의 완벽한 전형이었다.[271] 특히 1860년대 연방정부가 통화를 발행 할 때 스튜어트의 <애서니엄 초상화>에서 파생된 워싱턴의 이미지는 1달러 지폐에 새겨져 불멸하게 되었다.[272]

1862년 8월 건축가 토머스 월터(Thomas U. Walter)는 워싱턴 D.C.에 있는 국회의사당의 확장 공사를 시작했다. 그는 국회의사당 로툰다를 위해 이탈리아 화가 콘스탄티노 브루미디(Constantino Brumidi)에게 프레스코 화를 의뢰했다. 브루미디는 <워싱턴의 신격화 (The Apotheosis of Washington)>를 3년여의 제작기간과 4만 달러의 예산을 들여 완성했다(도 53). 이 작품에서 워싱턴은 장군의 유니폼을 입고 있고, 그의 양옆에는 자유(Liberty)와 승리(Victory)의 여신 그리고 13주를 상징하는 여성들이 자리하고 있다. 리처드 사운더스는 브루미디의 프레스코화가 워싱턴에게 그의 이름을 붙여지어진 도시에서 경쟁자가 없는 중요한 지위를 주었다고 평가했다.[273]

하지만 이 작품 이전에는 정치적 민주주의자들은 어떠한 인간의 신격화도 반대했다. 미국 조각가 호레이쇼 그리노(Horatio Greenough, 1805-52)가 1840년 국회의사당을 위해 제작한 워싱턴 조각상은 그를 반누드의 제우스처럼 묘사해 큰 비난을 받았다(도 54). 이 작품은 국회의사당 중앙을 장식하기 위해 의뢰되었지만. 사람들의 공감을 얻지 못해 국회의사당 밖에 전시되었다가 결국 지금은 미국국립박물관 지하에 보관되어있다.[274]

커크 새비지(Kirk Savage)는 특권(prerogative)보다는 대표자(representation)를 내세우고 리더라는 관념을 부인하는 공화국 이론을 가진 나라에서 국가의 아이콘이라는 워싱턴의 역할은 역설적인 것이었다

---

270) Bjelajac(주 27), p. 142.
271) Barratt(주 227).
272) Saunders(주 29), p. 64.
273) 위의 책, p. 58.
274) Bjelajac(주 27), p. 143.

고 지적했다.[275] 하지만 워싱턴은 공화국의 자기 규제(self-regulation)사상을 구현하고 워싱턴 개인이 아닌 미국 그 자체를 이야기하는 아이콘으로 남았다. 다양한 주들로 이루어진 미국은 워싱턴의 초상화로 인해 지역성을 억제하고 결속을 다질 수 있었다. 워싱턴의 대중적인 이미지는 국가의 대통령도 동일하게 헌법의 지배를 받는다고 믿었던 시민의 철저한 검토를 통해 형성되었던 것이다.

2) 민주공화국 시민의 덕목과 교육적 초상화: 초상화 갤러리와 삽화 인명사전

1800년 토머스 제퍼슨이 제 3대 대통령으로 선출되면서 대중을 위한 교육은 점점 더 강조되었다. 미국에는 연방주의와 민주-공화주의 두 개의 당이 존재했다. 독립 후부터 정부를 이끌었던 초대 대통령 워싱턴, 2대 대통령 존 애덤스와 초대 재무 장관이었던 알렉산더 해밀턴은 연방주의자였던 반면 제퍼슨은 강력한 중앙정부를 반대한 반연방주의자였다. 두 정당의 갈등은 미국 미술에 큰 영향을 주었다.

연방주의자들의 정치적 신념은 귀족적 특권과 전통적인 재산권을 유지하는 것이었다. 연방주의자들은 정치적 권리는 그들의 재산과 관련이 있고 재산이 없는 사람들은 정치적으로 권리를 주장할 이유가 없다고 믿었기 때문에 귀족적 특혜 시스템을 유지하려고 노력했다.[276] 이 정당의 지도자들은 부유한 상인, 은행가, 금융업자, 변호사, 부동산 투자자와 방대한 토지 소유자들이었다. 이들은 주의 정치를 장악했고 뉴욕 은행과 증권 거래소와 같은 가장 영향력 있는 기관들을 운영했다. 이러한 연방주의자들의 생각은 당시의 사회적 현실을 반영한 것이다. 그들은 출생, 교육, 부에 따라 서민이나 젠틀맨의 계층으로 나뉘었다. 초기 투표권은

275) Kirk Savage, "The Self-made Monument: George Washington and the Fight to Erect a National Memorial", *Winterthur Portfolio* 22:4(Winter 1987), p. 226.

276) Alan Wallach, "Thomas Cole and the Aristocracy", in Marianne Doezema and Elizabeth Milroy, ed., *Reading American Art* (New Haven: Yale University Press, 1998), p. 79.

소유재산에 따라 주어졌다. 예를 들어 뉴욕 주에서는 주지사나 상원의원 선거에 투표권을 행사하려면 250달러 이상 가치의 부동산을 소유하고 있어야만 했다. 이것은 40%이하의 남성만이 선거에 참여할 수 있는 권리가 주어졌다는 것을 의미했다.[277] 재산소유로 주어진 선거권은 1821년 헌법제정회의에 의해 폐지될 때까지 지속되었다.

하지만 1800년부터 제퍼슨이 속한 민주공화당이 정권을 쥐게 되면서 귀족적 특권은 원칙적으로 옹호될 수 없었고, 연방주의자들의 이데올로기는 붕괴되고 있었다. 또한 친영 정치를 펼쳤던 연방주의자들이 1812년 영국과의 전쟁을 반대하면서 이들에 대한 대중의 반감은 극에 달하게 되었다. 정치적으로 설자리를 잃은 연방주의자들은 그들의 지위와 재산을 문화의 영역에서 주장하려고 했다. 그들은 문화를 소유하는 것이 그들의 우월성을 지속시킬 수 있다고 믿었다.[278]

뉴욕은행장 존 핀타드(John Pintard)와 뉴욕 시장 드위트 클린턴(Dewitt Clinton)을 포함한 연방주의자들은 1804년 뉴욕 역사협회(the New York Historical Society)를 결성하였다. 이들은 영국 예찬자이자 프랑스를 싫어하는 연방주의자들로 엘리트주의의 최후의 보루로 이 협회를 결성하였다. 그들은 신흥중산층의 구호를 외쳤지만 정작 그들의 행동은 과거에 기초를 두고 있었다.[279] 협회는 연방주의 영웅들과 독립혁명을 기념했고 이와 연관된 그림과 책, 소품을 수집했다. 그들은 뉴욕시에 무료로 건물을 임대해 줄 것을 요구했고 1816년부터 뉴욕시 공원에 위치한 빈민구호소 건물을 사용하게 되었다. 그들은 1층에 4개의 큰 방과 지하 저장소를 이용했다. 하지만 대중을 위한 필의 박물관과 다르게 사적 클럽과 같이 운영되었기 때문에 일반인들이 접근 할 수 없었다. 뉴욕역사협회는 그들이 수집한 과거의 영광을 캐비닛에 보관하고 그 과거에 갇혀 대중들로부터 스스로를 격리시켰다.

이와 함께 1789년부터 1801년까지 뉴욕 시장이었던 리처드 바릭

277) 위의 글, p. 80.
278) 위의 글, p. 82.
279) Joel J. Orosz, *Curators and Culture: An Interpretive History of the Museum Movement in America, 1773-1870* (Ph. D. Dissertation, Case Western Reserve University, 1986), p. 157.

(Richard Varick)을 중심으로 1802년 뉴욕에 순수예술 아메리카 아카데미(American Academy of Fine Arts)가 설립되었다. 존 트럼불이 교장으로 활동했던 이 아카데미는 미술가를 위해서라기보다는 젠틀맨의 미술 사교클럽과 같은 역할을 했다. 이 아카데미는 의도했든 안했든, 25달러의 회비와, 회장과 후원자들의 독재적인 성격과 보수적인 취향을 지녀 대부분의 젊은 예술가들을 배제시키는 결과를 낳았다. 그들은 또한 조지 워싱턴에게 아카데미의 명예 후원자가 되어주길 부탁했는데, 이는 워싱턴이 예술에 조예가 깊어서가 아니라, 영국 왕 조지 3세가 영국 로열아카데미를 후원하는 것과 비교되는 '대통령' 후원을 원해서였다.[280] 이 제안은 워싱턴의 명예지위에 내포된 귀족적 특권을 거부한 공화주의 회원에 의해 무산되었지만, 이것은 여전히 유럽의 귀족적 특권에 젖어있던 아카데미의 사상을 그대로 보여주었다.

연방주의자들은 1825년부터 1845년까지 영국 출신 풍경화가 토머스 콜(Thomas Cole, 1801-48)에게 전례 없는 후원을 제공했다. 콜의 가문은 영국에서 젠트리였지만 산업혁명으로 인해 전 재산을 잃고 미국으로 이주했다. 그는 스스로 영국인이고 젠트리라고 생각했기 때문에 연방주의 귀족들과 동일한 가치관을 가지고 있었다.[281] 이러한 그의 배경은 연방주의자들이 그를 후원한 중요한 이유 중 하나였다. 콜의 풍경화는 사슴이 거주하고 인디언이 가로지르는 훼손되지 않은 풍경을 묘사했다(도 55). 평론가들은 콜의 풍경화가 자연을 파괴하는 산업화와 문명화를 비판하고, 지역주의와 정치적 양극화를 초월하는 국가 정체성을 나타냈다고 평가했다. 하지만 앨런 월러크(Alan Wallanch)는 콜의 이러한 풍경화가 "귀족적 엘리트에 의해 지배되는 사회였던 농업사회를 바라는 그들의 열망을 보여주었다"고 해석했다.[282] 그가 그린 풍경은 현재가 아닌 몇십 년 전의 미국의 풍경이었고, 이것은 귀족들의 향수를 반영하고 있는

280) John E. Crowley, "The American Republic Joins the British Global Landscape", in Maurie McInnis and Lois P. Nelson ed., *Shaping the Body Politic: Art and Political Formation in Early America* (Charlottesville: University of Virginia Press, 2011), p. 109.

281) Wallach(주 276), pp. 82-83.

282) 위의 글, p. 88.

것이다. 즉 풍경화는 지배계층들이 귀족적 특혜를 누리던 과거를 회상하게 하는 도구로 사용되었다고 해석할 수 있는데 이는 평등을 강조하는 미합중국의 정치이념과는 거리가 먼 것이었다.

이와 대조적으로 1800년부터 정권을 잡은 민주공화당은 미국 전역에 정치적 민주주의와 평등한 인간의 권리를 확립하려고 애썼다. 이들은 미술을 독점하던 귀족들의 특혜를 약화시키고, 순수예술의 도덕적, 교화적인 기능을 통해 대중들을 교육하려고 했다.

역사 초상화의 제작과 함께 1780년대와 1790년대에 걸쳐 모범적인 인물의 초상화를 제작하고 이를 전시하기 위한 초상화 갤러리가 생겨나기 시작했다. 정치 지도자들과 미술가들은 초상화가 시민의 덕목을 키우고 교육시키는 역할을 한다고 믿었다. 독립혁명 이후 미국 지도층들은 시민 교육을 최우선 과제로 삼고 퇴화된 황무지가 아닌 지식인들로 이루어진 국가라는 것을 알리려고 했다. 미국에서는 농민, 독립 자영농이라는 낱말은 사라지고 대신 "시민"이 쓰였다. 또 시민집단을 가리키는 호칭으로 "퍼블릭"이라는 용어가 쓰이기 시작했다.[283] 미국인들이 생각한 공화국은 고대 그리스-로마의 고전적 공화주의, 플라톤, 아리스토텔레스와 그 계승자들의 합리적 도덕철학, 영국의 보통법과 자연법 전통, 프로테스탄트 종교개혁이라는 종교적 전통과 기독교적 휴머니즘과 계몽주의의 합성물이었다.[284] 이것을 바탕으로 미국은 자신의 이익보다는 공공의 이익을 중시하는 시민적 덕목에 뿌리를 둔 공화국을 만들려고 했다.

존 애덤스는 교육이 "무지한 사람들을 계몽하고, 억압받는 사람들을 해방시키기 위한 신의 섭리"라고 말하면서 젠틀맨을 만드는 것은 교육이지 태생이나 특권이 아니라고 주장했다. 프린스턴 대학교 총장 스태노프 스미스는 "공화주의의 관습과 교육이 결부되어 도덕을 전반적으로 향상시키고 공중도덕이 사회 풍습이 되는 효과를 거둔다"고 믿었다.[285] 토머스 제퍼슨은 계몽된 시민들만이 새로운 이데올로기 아래서 수립된

283) 존슨(주 35), p. 286.
284) 존 H. 엘리엇(John H. Elliott),『대서양의 두 제국: 영국령 아메리카와 에스파냐령 아메리카 1492-1830(*Empires of the Atlantic World: Britain and Spain In America 1492-1830*)』(2006), 김원중 옮김(그린비, 2017), p. 811.
285) 존슨(주 35), p. 287.

권리와 자유를 보호하는 일에 위임될 수 있다고 믿었다.[286] 그는 그가 작성한 독립선언문에 생명권, 자유권과 행복 추구권이 시민의 권리라고 서술했다. 이러한 권리를 지지하고 지탱하기 위해서는 시민계급의 역량이 중요했기 때문에 그는 교육을 중시했다. 미국은 모든 사람에게 평등하게 교육받을 기회를 제공하는 "기회 균등"의 나라로 교육을 통해서 의욕 있고 재능 있는 사람은 자력으로 성공할 수 있다고 생각했다.[287]

토머스 제퍼슨은 민주주의에서 교육은 의무라고 믿었다. 그는 예술의 교육적 영향력을 잘 알고 있었다. 당시 미국은 독립혁명에 동조한 유럽인들에게조차도 예술과 과학에 비호의적인 퇴화된 황무지로 인식되는 경향이 있었다.[288] 프랑스의 유명한 박물학자 뷔퐁(Comte de Buffon)은 1761년 출간된 『자연사(*Histoire Naturelle*)』에서 아메리카의 동물과 인간들이 유럽의 그것들에 비해 작고 허약하다는 점을 거론하면서 아메리카를 퇴화하고 미숙한 세계라고 주장했다. 같은 해 스웨덴의 박물학자 피터 칼름(Peter Kalm)은 북아메리카 식민지들을 둘러보고 나서 『여행기(*Travels*)』(1770)에 아메리카 정착민들이 아메리카 기후에 살면서 퇴화되었다고 기술했다.[289] 이러한 상황에서 제퍼슨은 예술품을 수집하고 이를 대중에게 공개함으로써 그들을 문화적으로 성숙한 시민으로 교육시키려고 했다.

식민지 시기 미국에는 초상화나 다른 미술작품들을 볼 수 있는 공공 미술관이 없었다. 일반 시민이 한 점의 초상화를 소유하는 것도 드물었으며, 식민지인의 가장 부유한 극소수만이 초상화 컬렉션을 소유할 수 있었다. 이것은 식민지 사회에서 초상화의 사회적 지위를 반영하는 것이다. 식민지 시기의 회화 컬렉션은 화려한 집의 건축양식과 함께 젠트리라는 가문의 지위를 평가할 수 있는 사치품이었다. 식민지 시기 가장 큰 컬렉션은 버지니아 웨스트오버(Westover)의 윌리엄 버드 2세(William Byrd II, 1674-1744)가 자신의 집에 42점의 초상화를 수집한 것이다.[290]

---

286) Craven(주 27), pp. 113-14.
287) 리프킨(주 7), p. 59.
288) Bjelajac(주 27), pp. 122-23.
289) 엘리엇(주 284), p. 795.
290) Saunders(주 29), p. 172.

이 초상화들은 미적 관심이기보다는 가문의 혈통을 보여주기 위한 의도로 전시되어 집을 방문하는 가족과 친구들에게만 공개되었다.

하지만 1780년대를 시작으로 사회 지도층과 미술가들은 초상화 컬렉션의 교육적인 중요성에 대해 생각하면서 자신의 컬렉션을 공개적으로 전시하기 시작했다. 토머스 제퍼슨은 1789년 파리에 있는 동안 그의 흉상을 제작한 우동에게 프랑스 계몽주의자인 볼테르와 튀르고의 흉상과 벤자민 프랭클린과 조지 워싱턴을 포함한 12점의 흉상을 구입했다.[291] 그는 버지니아 샬러츠빌에 자신이 직접 설계한 이탈리아어로 '작은 언덕'이라는 뜻의 집 몬티첼로(Monticello)에 가족과 친구뿐만 아니라 누구에게나 열려있는 박물관을 열었다. 그는 특히 "중요한 인물들의 갤러리(gallery of worthies)"를 위해 초상 조각 컬렉션을 모으기 시작했다.[292]

필라델피아에서 활동하던 화가이자 과학자, 발명가였던 찰스 윌슨 필은 1786년 7월 18일에 그의 집에서 인접한 필라델피아 3번가와 롬바르드 가(Third and Lombard Streets)에 박물관을 오픈했다. 그는 그곳에 "위대한 인물들의 컬렉션(collection of great men)"이란 이름으로 독립혁명 영웅들의 흉상 초상화 소장품을 전시 했다.[293] 조지 워싱턴, 토머스 제퍼슨, 벤자민 프랭클린과 같이 국가 건국에 기여한 인물들의 초상화

---

291) Roger B. Stein, "Mr. Jefferson as Museum Maker", in Maurie McInnis and Lois P. Nelson ed., S*haping the Body Politic: Art and Political Formation in Early America* (Charlottesville: University of Virginia Press, 2011), p. 186.

292) Saunders(주 29), p. 172.

293) 위의 책, pp. 174-176.
필 이외에 화가들도 자신의 소장품과 자신이 그린 초상화를 전시하기위해 갤러리를 오픈하였다. 스위스 출신의 화가이자 미술수집가인 피에르 드 시미티에르(Pierre Du Simitiere, 1737-84)는 각 지역의 식물과 동물 드로잉과 판화 2,000여점과 인디언과 아프리칸 골동품, 미국역사와 연관된 책과 신문을 전시하는 ≪아메리칸 뮤지엄(American Museum)≫을 1782년 필라델피아에 열었다. 그는 전시 일부로 그가 그린 미국독립혁명의 지도자들의 측면 초상화를 포함시켰다. 1782년에 오픈한 시미티에르의 박물관은 1784년 그의 죽음과 함께 운영을 중지했다. 그는 필라델피아 정부에 자신의 소장품을 구입해 후세를 위해 계속 보존해줄 것을 부탁했지만, 정부는 이를 거부했다. 그의 소장품들은 1785년 옥션을 통해 팔렸다. 그의 박물관은 초상화 중심이 아닌 자연사중심의 캐비닛 개념의 박물관이었다. 1798년과 1800년 사이 제임스 샤플레스(James Sharples)는 뉴욕 대중들에게 그의 저명한 인물들의 초상화 컬렉션을 진열했고 이후 같은 컬렉션을 전국을 돌아다니며 전시했다. 샤플레스는 실물을 보고 그린 워싱턴과 같은 유명인 초상화의 복제품을 판매하기 위한 목적으로 갤러리를 열었기 때문에 전시와 교육을 목적으로 했던 필의 박물관가는 달랐다. 시미티에르와 샤플레스의 갤러리는 짧은 기간 동안 운영해 남아있는 자료가 많이 없고 필의 박물관과는 그 목적이 달랐다.

전시는 미국역사에 기록될 가장 성공적인 순간을 강조하기 위한 수단이었다. 즉 이는 미국이 짧은 역사를 가졌지만 정통성을 가진 국가라는 것을 보여주고, 여전히 전제국가로 남아있는 영국과 차별화를 주기 위함이었다고 해석할 수 있다.

찰스 윌슨 필은 박물관을 통해 관람객에게 특별히 미국적이라고 생각되는 가치를 교육하려고 했다. 그는 민주주의 문화의 중심이 되는 원칙을 보여주는 작품을 제공함으로써 예술을 지원하도록 정부를 설득했다.[294] 그는 1792년 펜실베이니아 주에 탄원서를 보내 박물관이 공익사업이며 그 증거로 초상화 홀의 모범적인 기능을 주장했다. 필의 박물관이 1802년 필라델피아 주 의회 의사당으로 이전하면서 공익적 기능은 더욱 분명해졌다. 필은 모범적인 미국인들의 얼굴을 전시하면서 젊은이들이 초상화를 본 후 그들을 모방하고 그들처럼 분투하기를 희망했다.[295]

필의 초상화 컬렉션은 200점 이상으로 두 줄로 배열되어 흉상 조각, 풍경화, 박제된 90여종의 포유류, 700여종의 조류와 4천여 종의 곤충과 함께 전시되었다(도 56).[296] 박물관 오픈 당시 44점이었던 초상화는 1795년 87점으로 늘어났고 이후 200여점에 이르게 되었다.[297] 필은 직사각형 캔버스에 얼굴과 어깨가 보이는 실물 크기의 흉상초상화를 제작했다. 이 흉상 포맷은 당시 스튜어트에 의해 인기를 끌었던 형식이었다. 필은 이 포맷을 사용하여 인물의 지위와 부를 나타내는 과시적인 요소를 배제하고 얼굴에만 집중해 인물의 캐릭터와 지적능력에 초점을 맞추었다(도 57).

바바라 마리아 스태퍼드(Barbara Maria Stafford)는 흉상 초상이 지적 능력으로 인류에 봉사했던 사람들을 예우하기에 가장 적절한 형식이라고 주장했다.[298] 브랜던 포춘(Brandon B. Fortune)도 흉상 초상화는

---

294) Miller(주 263), p. 164.

295) Christopher J. Lukasik, "The Face of the Public", *Early American Literature* 39:3(September 2004), p. 422.

296) Miller(주 263), p. 165.

297) John C. Milley, "Portraiture: Commemorative and Symbolic", in Doris Devine Fanelli and Karie Diethorn ed., *History of the Portrait Collection, Independence National Historical Park* (Portland: Book News, Inc., 2001), pp. 7-9.

298) Barbara Maria Stafford, "Arena of Virtue and Temple of Immortality: An Early

유럽에서 고드프리 넬러의 <존 로크>와 <아이작 뉴튼>과 같이 지식인의 초상화에 널리 이용되었다고 설명했다.[299] 크리스토퍼 루카식(Christopher J. Lukasik)도 초상화가 모범적인 공인을 전시하고 이것의 관람자와 의사소통을 한다는 개념은 리처드슨과 레이놀즈의 18세기 영국 초상화 이론을 내포하고 있다고 주장했다.[300] 영국역사학자 존 배럴(John Barrell)은 18세기 회화의 인문주의 이론이 공적 미덕과 연관된 모범적인 행동을 회화에서 본 시민이 공익을 위해 그것과 비슷한 행동을 할 것이라고 예술의 공적 기능을 정당화할 것이라고 주장했다.[301] 필은 다른 이론가들이 제안하듯이 영국 회화의 시민 인문주의 이론을 믿었고 얼굴 초상화가 공중도덕을 고취할 수 있다고 생각했다.

필은 소품이나 상징적인 배경이 아닌 얼굴을 단독으로 묘사하여 모델의 캐릭터를 개념화하고 도덕적 이상을 보여주었다. 그는 이러한 흉상이 자기를 내세우지 않은(self-effacing) 공화국의 미덕에 알맞다고 믿었다.[302] 필은 그림을 '기록'이라고 보고 초상화를 그릴 때 사실을 기반에 둔 단순하고 간결한 스타일로 정확한 닮음을 포착하려고 노력했는데, 이는 모범적인 인물의 이미지를 통해 서술된 역사보다 더 쉽게 대중을 교육시키기 위해서였다.[303] 그는 가능한 실물을 보고 초상화를 그리려고 노력했다. 그는 대중들에게 독립혁명 영웅에 대한 실질적인 인식과 공화국 시민의 덕목에 대한 가르침을 제공했다. 라틴어, 프랑스어, 영어로 인쇄된 라벨과 글을 통해 방문객들은 독립혁명 세대의 미덕을 알고 각 모델의 인상학을 분석할 수 있었다. 그는 모든 훌륭한 인물들이 모두에게 접근 가능할 뿐만 아니라 국가나 사회에 선행으로 이어질 수 있다는 것을 보여주고자 했다.[304] 필은 동일한 사이즈의 동일한 형식으로 그려진

Nineteenth-Century Museum Project", *Journal of the Society of Architectural Historians* 35: 1(March 1976), p. 26.

299) Brandon Brame Fortune, "Charles Willson Peale's Portrait Gallery: Persuasion and the Plain Style", *Word & Image* 6:4(1990), p. 309.

300) Lukasik(주 295), p. 423.

301) John Barrell, *The Political Theory of Painting from Reynolds to Hazlitt:: The Body of the Public*, (New Haven: Yale University Press, 1986), pp. 10-23.

302) Fortune(주 299), p. 318.

303) 위의 글, p. 321.

304) Saunders(주 29), p. 176.

초상화들을 동일한 방식으로 전시함으로 해서, 영웅이라고 인식된 캐릭터들을 민주화했다.

필의 초상화는 정식교육을 받지 않은 관람객을 목표로 전시되었다. 이 그림들은 관람자에게 어떠한 특별한 요구도 하지 않았다. 부와 지위를 상징하는 알레고리적 소품을 제외하였기 때문에 같은 소사이어티 멤버들만 '읽을' 수 있었던 18세기 소사이어티 초상화와는 전혀 달랐다. 이 그림을 보기 위해서 미술 역사에 대한 사전 지식이 필요하지 않았다. 예를 들어 필이 그린 토머스 제퍼슨은 입가의 옅은 미소로 공익에 관심을 가지는 자애롭고 합리적인 캐릭터를 보여준다(도 58).[305] 필의 목표는 가능한 한 폭넓은 관람객에게 교육과 유흥에 접근할 수 있는 기회를 제공하는 것이었다. 그는 박물관을 통해 계몽된 시민을 만들고 자연의 보편적 원리에서 얻은 모든 사회질서를 입증하고자 했다.[306] 1802년 그는 박물관의 목적은 모든 계층을 위한 교육과 오락이고, 박물관은 사람들을 악습으로부터 구하고 사회를 위한 도덕적 후견인이라고 말했다.[307] 그의 초상화 컬렉션의 목적은 미적 유희가 아니었고, 이 초상화를 감상하기 위한 특정한 교육이 필요한 것도 아니었다. 리처드 사운더스는 이러한 초상화 갤러리가 같은 형식으로 반복적으로 전시되면서 규격화되고 의례(ritual)에 대한 사회적 열망을 반영하며, 이는 역사를 만들어가는 신생국에 정통성을 주는 주요 미국인들을 기념하기 위한 필수적인 수단을 제공했다고 평가했다.[308]

초상화갤러리의 이러한 교육적 기능은 출판으로까지 확대되었다. 19세기 초부터 유명한 미국인들을 기념하기 위해 삽화 인명사전이 초상화의 주요형식으로 등장하기 시작했다. 1815년 조셉 델라플레인(Joseph Delaplain)은 『유명한 미국인들의 삶과 초상화 기록(*Repository of Lives and Portraits of Distinguished American Characters*)』을 출판했다. 그의 책을 시작으로 이러한 출판물이 잇달아 발간되기 시작했다.

---

305) Fortune(주 299), p. 320.
306) Miller(주 263), p. 165.
307) Orosz(주 279), p. 147.
308) Saunders(주 29), pp. 187-88.

존 샌더슨(John Sanderson)은 『독립선언문 서명자들의 전기(*Biographies of the Signers to the Declaration of Independence*)』(1820-27)를 출판했다. 제임스 롱가크르(James B. Longacre)와 제임스 헤링(James Herring)의 4권짜리 『유명한 미국인들의 국립 초상화 갤러리(*National Portrait Gallery of Distinguished Americans*)』(1833-39)를 출판했다. 이 책은 140명 이상의 인물들의 전기글과 판화 초상화로 구성되어있었다.

미국에서 초상화를 넣은 표지화가 있는 전기, 자서전, 저작집은 18세기에도 존재했지만 삽화 인명사전은 새로운 현상이었다.[309] 특히 1812년 영국과의 전쟁 이후 미국에서는 커져가는 국민적 자존심과 초기 역사의 기반에 기여했던 사람들을 기록하고 명확하게 하려는 심리적 욕구가 강해졌고, 이러한 욕구는 인명사전의 인기를 부채질 했다.[310] 미국인들은 독립혁명을 겪지 않은 젊은이들이 모범적인 미국인들의 얼굴을 보고 그들을 모방하기를 원했다.

2. 민주화와 산업화에 따른 초상화의 대중화와 기계화

1800년 토머스 제퍼슨이 제 3대 대통령으로 당선된 이후 경제는 호황을 누리고 있었고, 서부로의 팽창은 많은 사람들에게 무한한 가능성을 제공했다. 초상화 수요계층의 확장은 민주주의의 확대를 주장한 토머스 제퍼슨과 앤드류 잭슨의 대통령 당선과 서부 팽창으로 인한 경제성장으로 더욱 가속화되었다.[311]

미국의 인구는 급속히 증가해 1790년 390만 명에서 1820년 960만 명으로 증가했다.[312] 1812년 영국과의 전쟁이 1815년 종지부를 찍자 유

309) 위의 책, pp. 185-87.
310) 위의 책, p. 185.
311) Bjelajac(주 27), p. 171.

럽에서 많은 이민자들이 유입되었다. 1814년과 1860년 사이 국가의 인구는 4배가 되었고, 도시들은 외국 이민자들로 빽빽해졌다. 이 시기 동안 500만 명의 이민자가 미국에 도착했고, 이 중 거의 반이 영국에서 왔고 나머지의 5분의 4가 아일랜드에서 왔다. 이민자 물결은 1830년대와 40년대 동안 증가했고 42만 8천명이 도착한 1854년 최고조에 달했다. 아일랜드 감자기근(1845-48)으로 인해 빈곤한 사람들이 미국에 새로운 삶을 찾아 물밀 듯이 밀려왔다.[313]

미국은 연방시대동안 동부 해안지역의 13주에서 아메리카 대륙의 절반 가까이 차지할 만큼 영역을 크게 확장했다. 새롭게 확장된 영토의 대부분은 제 3대 대통령이었던 토머스 제퍼슨(임기 1801-09)이 1803년 5월 미시시피 강 서안에서 로키 산맥까지 뻗어 있는 약 210만㎢에 이르는 프랑스령 루이지애나를 프랑스의 통치자였던 나폴레옹 보나파르트에게서 사들인 것이었다(도 59). 이 땅을 루이지애나 구입지(Louisiana Purchase)라고 부른다.[314] 이것은 서부 지역 개척의 발판이 되었다. 애팔래치아 산맥 서쪽에서 가장 먼저 주로 편입된 켄터키와 테네시에 더해 1803년 오하이오 주, 1812년 루이지애나 주, 1816 인디애나 주, 1817년 미시시피 주, 1818년 일리노이 주, 1819년 앨라배마 주, 1821년 미주리 주, 1836년 아칸소 주, 1837년 미시간 주 등이 차례로 탄생했다.

농업의 기계화가 시작되면서 미국의 무역, 산업, 농업은 호황기를 맞이했다. 1793년 엘리 휘트니(Eli Whitney)가 발명한 조면기를 시작으로 수력과 증기력을 이용한 공장들이 북부의 도시와 외곽 지역에 세워졌다. 미국의 산업화는 유럽에서 숙련된 노동력이 유입됨으로 해서 과속화되었다. 1830년 펜실베니아에는 161개의 공장이 매사추세츠에는 169개 공장이 운영되었다.[315]

---

312) 엘리엇(주 284), p. 963.
313) Bjelajac(주 27), p. 163.
314) 루이지애나 구입지는 오늘날 미국 전체 영토의 23%에 해당하는 지역으로 아이오와(Iowa), 아칸소(Arkansas), 오클라호마(Oklahoma), 캔자스(Kansas), 콜로라도(Colorado), 사우스다코타(South Dakota), 텍사스(Texas), 뉴멕시코(New Mexico), 네브래스카(Nebraska), 노스다코타(North Dakota), 미주리(Missouri), 미네소타(Minnesota), 몬태나(Montana), 루이지애나(Louisiana), 와이오밍(Wyoming)등 15개 주가 이 지역에 포함된다.
315) 존슨(주 35), p. 569.

넓어진 영토에 물자를 원활히 공급하기 위해 정부는 국도를 건설하기 시작했다. 1818년 애팔래치아 산맥을 넘어 휠링(Wheeling)까지 연결하는 최초의 국도가 개통되었다. 이주민은 거기서 오하이오 강을 따라 나아갈 수 있었다. 1830년대 전반에는 오하이오 주 콜럼버스까지 길이 뚫렸다. 남부 지역에서는 1820년 앨라배마 주 플로렌스와 뉴올리언스 사이에 도로를 개통시켰다. 이것은 미시시피 강 하류 지역으로 가는 최고의 루트였다.

1825년 10월 너비 12미터(40ft), 깊이 1.2미터((4ft)의 이리(Erie) 운하가 완성되자 대서양에서 허드슨 강을 거쳐 오대호까지 연결되어 대평원 지대로 가는 것이 더 쉬워졌다. 이것은 또한 뉴욕이 항구로서 입지를 더욱 굳히는 계기가 되었다. 특히 이주민들은 뉴욕에서 이 운하를 통해 편리하게 중서부의 새로운 도시로 직접 갈 수 있었다. 곧이어 펜실베니아에 운하 시스템이 건설되기 시작했고 미국 오하이오 주 북부의 클리블랜드(Cleveland)와 오하이오 강, 미시시피, 뉴올리언스를 연결하는 운하가 건설되었다. 그 뒤 증기선이 등장해 미시시피 강 유역을 빈번하게 오가며 개척자들을 실어 날랐고 급속하게 팽창하는 도시 주민들을 위해 식료품과 의류를 운반했다.[316]

1828년 운하망을 보완하기 위해 볼티모어와 오하이오를 잇는 최초의 철도가 건설되었다. 이후 1830년 뉴욕 센트럴 철도의 근간이 되는 노선이 건설되기 시작했고, 1834년 펜실베니아 철도가 개통되었다. 이후 동부와 미시시피 유역을 연결하는 노선이 완공되었다. 1853년 뉴욕과 시카고를 연결하는 노선이 개통되었다. 또한 1837년 화가이자 발명가인 사무엘 모스가 모스부호를 이용해 전신기를 만들었다. 1844년 워싱턴과 볼티모어 사이에 전신을 개통하는 것을 시작으로 철도 노선을 따라 전신망을 건설하기 시작해 상업에 큰 변화를 가져오게 되었다.[317] 이 같은 운하와 철도의 건설은 전국적인 운송망의 확대를 가져왔고 이는 도시뿐만 아니라 교외지역에도 큰 부 축적할 수 있는 기회를 주었다. 자급자족을 하던 지방 자작농들은 원거리 시장에서 팔기 위한 판매용으로 생산되는 환금

316) 위의 책, pp. 460-61.
317) 위의 책, pp. 577-79.

작물을 재배해 운송망을 이용해 팔면서 거대한 부를 얻게 되었다.

1828년 제 7대 대통령으로 당선된 앤드류 잭슨은 자수성가한 서부 개척민의 상징으로 대중들의 지지를 한 몸에 받았다. 그는 버지니아 주와 매사추세츠 주의 특권층 출신이었던 이전 대통령들과 달리 사우스캐롤라이나의 가난한 아일랜드 이민자 집안 출신이었다. 그는 1788년부터 서부 테네시에 정착해 변호사로 활동했었다. 대통령으로 당선 된 후 실천한 정치사상을 "잭슨 민주주의"라고 부르는데, 그는 일반 대중의 정치참여 기회를 증대시켰으며 정치 보수주의자인 귀족 엘리트의 정치참여를 차단했다. 그는 토지를 소유한 남성만이 가질 수 있었던 선거권을 모든 백인 남성으로 확대시켰다.[318]

이러한 인간의 평등성을 강조하는 분위기와 교외지역에서 늘어나는 부는 민주적인 예술의 탄생을 불러왔다. 연방주의자들과 다르게, 제퍼슨과 그의 추종자들은 독립혁명을 통해 특징적, 독립적인 미국의 생활방식인 근본적으로 새로운 종류의 사회를 위한 잠재력을 보았고, 그들은 이것을 표현하기 위한 근본적으로 새로운 종류의 예술을 기대했다.[319] 이 시기 제작된 초상화들은 귀족적 특혜를 지속하려고 했던 연방주의자들이 선호했던 초상화 양식과 귀족적 특혜에 대한 향수를 강조했던 토머스 콜의 풍경화와 대조를 이루며 발전하게 되었다.

이 절에서는 미국의 민주화와 산업화 과정에서 나타난 지방 초상화 수요의 확장과 그에 따른 떠돌이 초상화가의 증가를 변화하는 농업사회의 맥락에서 연구하고자 한다. 또한 이러한 정치·경제·문화적 변화가 측면 초상화의 인기와 어떻게 연관되어 나타나는지 알아볼 것이다.

---

318) 미국 헌법은 시민권 대상을 백인으로 제한했다. 백인 여성은 선거권 행사를 제외하고 시민으로 인정되었다. 여성은 1920년 처음으로 선거권이 주어졌다. 흑인은 1868년, 인디언은 1924년 조건 없이 시민권이 주어졌다. 이들의 선거권은 1965년이 되어서 인정되었다.

319) Crowley(주 280), p. 94.

1) 지방 초상화 수요의 확장과 떠돌이 초상화가(Itinerant Portraitist)의 활약

17-18세기 식민지 시기 미국에서 그 가격이 비싼 만큼 초상화를 그리는 사람은 아주 드물었다. 초기 미국 가정의 물질생활을 보여주는 효과적인 자료인 유언장의 물품목록은 식민지 뉴잉글랜드 대다수 가정에 초상화를 포함하는 어떠한 그림도 없었다는 것을 보여준다.[320] 단지 지위가 높고 경제적으로도 허용되는 소수만 초상화를 의뢰하고 누릴 수 있었다. 당시 초상화는 뉴잉글랜드에서 치안판사, 영향력 있는 성직자, 거상, 지역 대지주와 같은 엘리트를 평범한 사람들로부터 구별하는 사회지위의 분명한 증표였다. 일반적으로 이들은 사교모임이 열리는 거실과 서재에 장식해 자신들의 지식과 문화적 수준을 자랑하기 위해서 초상화를 소유했다. 초상화의 모델, 의뢰인과 그것을 보는 관람자는 같은 "소사이어티"에 속했다. 초상을 소유하고 서로의 것을 감상하는 것은 이 소사이어티의 회원자격을 결정하는 필수요건으로 일컬어지기까지 했다.[321]

그러나 이러한 상황은 19세기 초에 들면서 변하기 시작한다. 기술의 진보와 무역을 통해서 부를 가진 사람이 증가되면서 지방에 거주하는 중산층도 초상화를 소유할 수 있게 되었다. 초상화를 의뢰했던 새로운 의뢰인들은 시골지역이라고는 해도 지방상인, 의사, 변호사, 성직자, 선장, 제조업자, 부유한 농부, 장인-사업가(artisan-entrepreneurs)와 그들의 부인과 아이들로 지방의 지역사회에서는 상류층에 속하는 사람들이었다. 이들은 19세기 초 경제적 변화의 최대 수혜자였던 중상류층이었다.[322] 1800년부터 1840년까지 매사추세츠 지역사회의 물품목록을 조사해본 결과 "그림(picture)"을 소유했던 세대의 비율이 10분의 1 이하에서 5분의

---

320) Jack Larkin, "The Faces of Change: Images of Self and Society in New England 1790-1850", in Jessica F. Nicoll and Caroline F. Sloat, ed., *Meet Your Neighbors: New England Portraits, Painters and Society, 1790-1850* (Amherst, Mass.: The University of Massachusetts Press, 1992), p. 10.

321) Valentijn Byvanck, *Representative Heads: Politics and Portraiture in Antebellum America* (Ph. D. Dissertation, New York University, 1998), p. 1.

322) Larkin(주 320), p. 11.

1로 2배가 되었다. 이는 이 시기 초상화 수요가 이전에 비해 수배로 증가했다는 것으로 해석할 수 있다.[323] 이들의 수요를 채우기 위해 지방을 떠돌아다니면서 초상화 의뢰를 받는 떠돌이 초상화가가 1800년대부터 1850년대까지 급격하게 증가했다.

① 떠돌이 초상화가의 등장

떠돌이 초상화가는 19세기 초 미국의 초상화의 발전과 확장에 중요한 역할을 하였다. 이들은 대도시에 집중된 미술에서 소외된 사람들을 직접 찾아가 의뢰를 받았다. 지방 의뢰인들은 이들로 인해 잠재고객에서 주요한 초상화 고객이 되었다. 이러한 떠돌이 초상화가의 증가는 여러 가지 이유가 있지만 부유한 상인과 정치인들의 초상화 의뢰가 주요 도시를 중심으로 유명 화가에게만 집중됐기 때문이라고 볼 수 있다. 길버트 스튜어트와 존 트럼불은 조지 워싱턴과 같은 국가의 주요 인물들을 도맡아 그렸고, 이는 상류층으로부터의 초상화 의뢰로 이어졌다. 유명한 화가에게 자신의 초상화를 그린다는 것은 미적 아름다움뿐만 아니라 그들의 사회적 지위도 보증한다고 생각했기 때문이다. 유명화가들은 보스턴, 뉴욕, 필라델피아의 스튜디오를 중심으로 활동했기 때문에, 지방에 사는 사람들은 초상화 의뢰를 위해서 그들의 스튜디오를 직접 방문해야만 했다. 이에 화가들은 교외지역에서 늘어나고 있는 초상화의 요구를 채우기 위해 떠돌이 화가로 활동하기 시작했다. 미국 북동부지역은 이리운하의 개통으로 인해 급격하게 부가 증가했고 식민지 시기부터 확실히 자리 잡은 인구의 중심지였기 때문에 떠돌이 화가들은 이 지역을 중심으로 초상화를 제작했다.[324]

독립혁명 직후에는 해외 아카데미에서 정규 미술교육을 받은 소수의 화가들만이 지방을 여행하면서 떠돌이 화가로 활동했다. 이들은 주요 화가에게만 의뢰가 몰리자 자신의 생계를 위해 의뢰인을 직접 확보할 수

323) 위의 글, p. 10.
324) Deborah Chotner, *American Naive Paintings* (Washington D.C.: National Gallery of Art, Cambridge University Press, 1992), p. xii.

있는 교외지역을 여행하면서 교외인사들의 초상화를 제작했다. 예를 들어, 초기 떠돌이 화가로 활동했던 랄프 얼(Ralph Earl, 1751-1801)은 1778년부터 영국에서 정규 미술교육을 받고 1785년 미국으로 돌아왔다. 그는 미국 주요 도시에서 유행하는 최신 초상화 양식에도 익숙했지만, 생계를 위해 교외 지역을 여행하면서 그림의뢰를 받는 일을 선택했다. 그는 1790년대 매사추세츠 서쪽 지역과 코네티컷, 버몬트의 교외 지역을 여행하면서 초상화를 제작했다. 그는 그가 영국에서 배운 그랜드 매너 양식을 버리고, 새로운 공화국의 시민으로서 단순한 이미지를 원했던 중산층 의뢰인들의 취향에 맞춘 스타일로 초상화를 그리기 시작했다. 찰스 버드 킹(Charles Bird King) 또한 아카데미 교육을 받은 재능 있는 화가였다. 하지만 1812년 영국에서 돌아왔을 때 그는 미국에서 화가 커리어를 확립하는 데 어려움을 겪었고 곧 떠돌이 초상화가로서의 삶을 시작했다. 킹은 7년 동안 로드아일랜드, 뉴포트 필라델피아, 리치몬드와 워싱턴 사이를 여행하면서 초상화를 제작했다.[325]

그 이후 지방에서 초상화의 수요가 점점 더 늘어나자 독학으로 미술을 배운 장식미술 장인이나 아마추어들이 떠돌이 화가가 되었다. 이들은 간판제작과 같은 기능공으로 활동했으나 늘어나는 초상화 의뢰로 돈을 벌기위해 초상화 작업에 뛰어든 사람들이었다. 코네티컷 콜브룩(ColeBrook)에서 태어난 에미 필립스(Ammi Phillips, 1788-1865)는 독학으로 미술을 공부했다고 알려져 있다. 그는 코네티컷, 매사추세츠와 뉴욕 국경의 서쪽에 위치한 작은 마을들을 여행하면서 떠돌이 초상화가로 활동했다. 그는 1810년부터 1860년까지 근 50년 동안 약 500점의 초상화를 제작했다. 매사추세츠 주 레버렛(Leverett)에서 태어난 에라스투스 솔즈베리 필드(Erastus Salisbury Field, 1805-1900)는 1824년부터 1여 년간 뉴욕에서 사무엘 모스(Samuel F. B. Morse)밑에서 미술을 공부했다. 1825년 고향으로 돌아온 그는 매사추세츠 주와 코네티컷 벨리 지역을 여

325) Elizabeth Mankin Kornhauser, "Staring Likeness: Portraiture in Rural New England, 1790-1850", in Jessica F. Nicoll and Caroline F. Sloat, ed., *Meet Your Neighbors: New England Portraits, Painters and Society, 1790-1850* (Amherst, Mass.: The University of Massachusetts Press, 1992), p. 26.

행하면서 떠돌이 초상화가가 되었다.

지방에서 제작된 초상화는 시골(rural), 포크(folk), 나이브(naive), 프리미티브(primitive)나 비-아카데미(nonacademic) 초상화라고 불리기도 한다. 메트로폴리탄 미술관의 캐리 레보라 바렛(Carrie Rebora Barratt)은 지방에서 제작된 미술을 설명할 때 시골, 아웃사이더(outsider), 특이한(idiosyncratic)이나 비-아카데미라는 용어는 열등감을 보여주기 때문에 원래 의미를 손상시킨다고 지적했다. 따라서 메트로폴리탄 미술관은 전통적이고 쉽게 식별할 수 있는 용어 "포크 아트"를 사용한다고 설명했다.[326] 하지만 워싱턴 국립 미술관의 데보라 처트너(Deborah Chotner)는 널리 사용되고 있는 용어 "포크 아트(folk art)"는 주로 아카데미 교육을 받지 않은 아마추어 화가들의 작품을 설명할 때 쓰이기 때문에 정규미술 교육을 받았지만 지방에서 미술을 제작한 화가들의 작품은 배제하고 있다. 따라서 이 작품들을 설명할 수 있는 정확한 용어는 아니라고 지적했다. 그녀는 지방에서 제작된 작품을 망라하는 용어로 "나이브 아트"를 제안했다.[327] 앨런 히키 그레이슨(Ellen Hickey Grayson)도 20세기에 만들어진 용어 "포크"는 논란이 많다고 지적했다.[328] 이 논문에서는 두 용어 모두 논란의 여지가 있기 때문에 19세기 초중반 뉴잉글랜드 외곽지역에서 그려진 초상화를 도시에서 제작된 초상화들과 구분하여 설명하기 위해 "지방 초상화"라는 용어를 사용할 것이다.

떠돌이 초상화가들이 지방으로 떠돌아다니며 지역신문에 자신들의 방문을 알리고 작업을 홍보했다. 떠돌이 화가들은 캔버스나 판자에 그려진 전통적인 유화 초상화에서부터 종이에 수채화로 그린 측면 초상화에 이르기까지 다양한 형식을 제공할 수 있었다.[329] 예를 들어 루퍼스 포터(Rufus Porter)의 광고 전단지에는 홍보 문구 "정확한 초상CORRECT LIKENESSES"과 초상화 양식 별 가격이 적혀있다(도 60). 그는 측면 초

326) Carrie Rebora Barratt, "Nineteenth-Century American Folk Art", *Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art,* 2004. http://www.metmuseum.org/toah/hd/afkp/hd_afkp.htm (최종 접속일 2018.09.27).
327) Chotner(주 324), p. xi.
328) Grayson(주 25), p. 217.
329) Kornhauser(주 325), p. 31.

상화 20센트, 정면 초상화 3달러, 상아에 그린 미니어처 초상화에 8달러를 받았다. 찰스 버드 킹과 같이 아카데미에서 훈련을 받은 떠돌이 화가는 초상화 1점에 100달러 정도를 받았다. 이것은 아마추어 떠돌이 화가들이 그린 그림의 5배에서 10배로 높은 가격이었고, 농장 노동자의 반년치 임금에 해당되었다. 아마추어 화가의 그림 가격도 19세기의 물가와 비교하면 싼 것이 아니었다. 10달러는 1830년대 지방 성직자의 주급이었고, 40달러는 좋은 말을 살 수 있었다.[330] 기록에 따르면 부유한 지역에서는 새로운 초상화가가 마을에 도착하면 경쟁적으로 초상화를 주문했다는 것을 알 수 있다. 조셉 와이팅 스톡(Joseph Whiting Stock)은 1843년 매사추세츠 뉴베드퍼드(New Bedford)에 머물러 초상화를 제작하는 동안 자유롭게 미술후원을 받았고 37점의 초상화와 18점의 세밀화를 의뢰받아 그렸다고 기록했다.[331]

1800년과 1850년 사이 뉴잉글랜드 전역에 떠돌이 화가에 의해 그려진 초상화는 폭발적으로 증가했다. 외곽지역의 가정들은 떠돌이 초상화가의 열렬한 소비자가 되었다. 남편, 부인, 어린이와 노모 등 가정의 모든 일원들은 그들이 생활하는 집에서 모델이 되어 화가 앞에서 포즈를 잡았다.[332] 미국 최초의 미술 비평가 존 닐(John Neal)은 1829년 이 같은 초상화들은 형편없지만 모든 마을에서 융성했고, 부자를 위한 사치품이 아닌 친숙한 가정용 가구로 평범한 사람들의 집을 장식했다고 평가했다.[333] 떠돌이 화가들은 젠트리나 상류층만이 독점적으로 소유할 수 있었던 사치품인 초상화를 무수히 많은 중산층 미국인들이 소유하는 것을 가능하게 했다.

---

330) Larkin(주 320), p. 11.

331) Juliette Tomlinston, ed., *The Paintings and the Journal of Joseph Whiting Stock* (Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1976), p. 6, quoted in Kornhauser(주 325), p. 31.

332) Larkin(주 320), p. 9.

333) John Neal, "American Painters and Painting", *Yankee and Boston Literary Gazette* 1 (1829), p. 45, quoted in David Jaffee, "Correct Likeness: Culture and Commerce in Nineteenth-Century Rural America", in Marianne Doezema and Elizabeth Milroy, ed., *Reading American Art* (New Haven: Yale University Press, 1998), p. 113.

② 단순화된 지방초상화의 도상과 기법

초상화 의뢰인이 확장되면서 민주적이고 단순화된 도상구도가 유행했다. 떠돌이 초상화가는 비교적 저렴하고 단순한 초상화를 제공했다. 그림을 주문했던 중산층은 도시 상류층과 달리 그림을 보는 눈을 훈련받지 않았기 때문에, 그들이 누구인지 쉽게 판단할 수 있는 실용적이고 단순한 묘사를 선호했다.[334] 초상화는 선명하게 규정된 형태, 깔끔하게 계획된 구성과 명확하게 규정된 공간의 배열, 정확성, 대칭, 일반화된 빛과 모든 화면에 주어지는 동등한 주목도, 표현적 붓질의 결핍과 전체적인 평면성과 선적인 묘사로 특징지어진다.[335] 아카데미 교육을 받은 미술가들이 다양한 그림자와 명암법에 가치를 두었던 반면 지방 초상화 제작자는 단순하고 선이 강조된 평면적인 스타일을 목표로 했다. 대부분의 초상화 의뢰인들은 훈련받지 못한 관람자들도 판단할 수 있도록 자신감 넘치는 이목구비가 포착되기를 기대했다. 또한 그들은 보통일상생활에서 익숙한 물건과 함께 그려지기를 기대했다.

떠돌이 화가들의 작품의 이러한 특징들은 단순히 기량부족의 결과라고 볼 수만은 없다. 지방에서 제작된 초상화는 학자들에 따라 다르게 평가되어 왔다. 미국 포크아트를 연구한 인류학자 존 블라흐(John Vlach)는 지방에서 제작된 초상화를 “플레인 회화(plain painting)”라 규정하며, 이것은 정규 미술교육을 충분히 받지 못한 화가들의 산물이며 지방 의뢰인들은 단순히 더 나은 선택권이 없었다고 주장했다.[336] 역사학자 데이비드 제피(David Jaffee)는 지방에서 그려진 초상화가 소비자 중심의 신흥중산층의 구매력과 자기형성(self-fashioning)에 대한 그들의 욕구로 인해 질에 대한 고려는 무시되었다고 평가했다.[337] 미술사가 앨

334) Larkin(주 320), p. 12.
335) Barratt(주 326).
336) John Vlach, *Plain Painters: Making Sense of American Folk Art* (Washington D.C: Smithsonian Institution Press, 1988), pp. 3-33.
337) David Jaffee "The Age of Democratic Portraiture: Artisan Entrepreneurs and the Rise of Consumer Goods", in Jessica F. Nicoll and Caroline F. Sloat, ed., *Meet Your Neighbors: New England Portraits, Painters and Society, 1790-1850* (Amherst, Mass.: The University of Massachusetts Press, 1992), pp. 35-46.

런 히키 그레이슨(Ellen Hickey Grayson)는 지역의 선호도, 아카데미 교육의 제한된 기회와 경제적 고려가 지방 초상화를 제작하는 데 중요한 요소였음을 인정했다. 하지만 그녀는 지방의 의뢰인들이 스스로 맹목적으로 아카데미의 이상을 모방하기보다는 스스로 지방 화가들을 선택해 자신들의 경제적 성장과 자기형성에 대한 욕구를 표현하려고 했다고 주장했다.[338] 캐리 레보라 바렛도 지방 초상화를 해석할 때 중요한 것은 이러한 스타일이 초상화가들의 실력부족이 아닌 지방 의뢰인들이 정해놓은 기준에 따라 작업을 했다는 것을 이해하는 것이라고 지적했다.[339] 지방 초상화는 대도시에서 그려졌던 국제적인 양식에서 벗어나서 그려지기는 하였지만, 아카데미에서 공부했던 화가에 의해서도 제작되었기 때문에 화가 선택권이 없었던 것은 아니다. 지방 의뢰인들은 도시 초상화와 구별되는 자신들만의 정체성을 표현하기 위해 초상화 스타일을 구축했고 그 스타일을 구현할 수 있는 작가를 선택했던 것이다.

엘렌 히키 그레이슨은 지방 초상화 스타일을 장인 미학(artisan aesthetic)이라고 지칭했다. 이는 대도시에서 유행하는 코스모폴리턴 미학(cosmopolitan aesthetic)과 대조되는 용어이다. 코스모폴리턴 미학을 지지하는 후원자와 비평가는 다른 계층으로부터 스스로를 구별하기 위해 이 미학을 선호했다. 그녀는 길버트 스튜어트가 이 미학을 대표한다고 생각했다. 스튜어트의 세련되고 색이 강조된 회화적(painterly) 스타일은 빠르게 휘갈긴 붓놀림으로 특징지어진다(도 61). 스튜어트는 '선천적인 천재성(innate genius)'을 기반으로 가시적인 붓자국을 남겼으며, 이 붓자국이 자신의 서명을 대신한다고 생각했다.[340] 비평가 존 닐(John Neal)은 스튜어트의 테크닉을 무심하고 대담하고 자신감 있다고 평가면서, 쉽고 빠르게 그림을 그리는 것은 특권이자 선천적인 천재성을 반영한다고 주장했다. 반면, 존 닐은 지방 초상화를 형편없다고 폄하하면서 미술에서 고단한 노동은 불필요하다고 했다.[341] 장인 미학을 대표하는

338) Grayson(주 25), p. 218.
339) Barratt(주 326).
340) Grayson(주 25), pp. 218-19.
341) 위의 글, pp. 217-21.

에미 필립스(Ammi Phillips, 1788-1865)의 작품은 붓자국을 없애고 물감을 몇 겹으로 덧입힌 그림으로 노동력이 들어갔다(도 62).

장인 미학과 코스모폴리턴 미학은 당시 대립하던 연방주의자와 공화주의자의 미학을 보여준다. 연방주의자들이 자신들이 선천적으로 타고난 지도자들이라고 생각했다. 그들은 귀족적 특권과 전통적인 재산권 유지를 위해 새로운 정부와 대립했다. 반면 공화주의자들은 교육과 노력에 의해 부를 쌓을 수 있다고 생각했다.

③ 지방 사람들의 정체성 구축에 기여: 직업에 대한 자부심과 근면함 강조

떠돌이 화가들은 지방 의뢰인들이 선호하는 장인 미학을 취했다. 지방 의뢰인들은 코스모폴리턴 미학의 가시적인 붓자국이 암시하는 타고난 천재성이라는 가치와 상속받은 권위를 거부했다.[342] 이것은 상속된 부와 권위의 통제에 구애받지 않는 사회에서 순전히 노력만으로도 기술을 연마해서 사회에서 인정받고 부를 축척할 수 있다는 것을 상징했다. 지방 의뢰인들은 이러한 스타일을 그리는 화가를 선택함으로써 자작농의 이상에 기저를 이루는 자립성, 자주성과 후천적 천재성의 가치를 고수했다. 초상화는 성공적으로 시장 자본주의에 동화된 모델의 모습을 분명히 보여주었다.

이러한 지방 초상화는 특히 장인-사업가계층이 선호하는 양식이었는데, 권위와 권력보다는 포부와 존경할 만한 미덕을 묘사했다. 잭 라킨(Jack Larkin)은 “만약 초상화가 여전히 사회적 경계를 표시한다면, 그 선은 지금 덜 명확하고 사회 체계에서 더 낮은 곳에 도달했을 것이다. 새로운 초상화는 권한과 권력보다는 열망과 존경을 그린다.”고 평가했

342) 위의 글, p. 226.
초상화의 매끄러운 표면과 보이지 않는 붓자국은 후천적인 천재성을 표현한다. 대부분 떠돌이 화가들이 기술적으로 더욱 능숙해질수록 캔버스의 질감과 붓자국은 덜 가시적이게 되었다. 지방 화가들은 작품에 팔레트 나이프를 사용해 표면을 더욱 매끈하게 만들었다.

다.[343] 예를 들어, 윌리엄 피스크 에인즈워스(William Fisk Ainsworth)가 1839년에 그린 <프레드릭 킬너(Frederick Kilner)>에서 킬너는 주름하나 없이 완벽한 코트와 새하얀 셔츠, 우아한 크라바트를 입고 있다(도 63). 킬너는 매사추세츠 바(Barre)에서 양복점을 운영하는 재단사였다. 여기서 그가 입고 있는 멋진 의복은 지위가 아닌 직업을 말해주고 있다. 그가 들고 있는 잡지도 그의 업계잡지이다. 그가 자신의 직업에 자부심을 가지고 있다는 것을 알 수 있다. H. T 웹(Webb)이 그린 <루이스 포드 볼드윈(Lewis Ford Baldwin)>(1841)에서 볼드윈은 구두 제조인으로 신발 치수를 재는 자를 들고 있다(도 64). 구두 제조인은 이전에는 하찮은 직업으로 여겨졌지만 그림이 그려진 1840년대에는 경제 변화가 가져온 부의 새로운 원천을 상징했다. 1840년 신발 제조업은 섬유제조에 버금가는 수준으로 발전했다.[344] 구두 제조인의 도구는 그의 정체성을 표현했다. 꼿꼿하게 선 그의 자세는 그의 자신감과 자부심을 보여주고, 잘 차려입은 양복은 그의 부를 상징한다.

지방 초상화는 또한 시장 자본주의에 동화된 의뢰인의 성공을 증명했다.[345] 예를 들어, 에라스투스 솔즈베리 필드(Erastus Salisbury Field, 1805-1900)의 <조셉 바셋(Joseph Bassett)>(c. 1836)은 가구제작자이다(도 65). 그림에서 바셋은 그가 만든 나무 의자에 앉아 있는데, 이는 그가 가구 제작자이자 그가 앉은 대량 생산된 의자를 유통하는 사람이라는 것을 암시한다.[346]

에라스투스 솔즈베리 필드가 그린 실물크기의 가족 초상화 <조셉 무어와 그의 가족(Joseph Moore and His Family)>(1839)은 19세기 초 미국 교외지역의 빠른 사회적 변화를 잘 보여준다(도 66). 매사추세츠 주 웨어(Ware)의 조셉 무어는 겨울에는 모자 제조인으로 여름에는 출장 치과의사로 일했고, 종교학 교수이기도 했다. 따라서 그는 근면하게 일해서 재산을 모은 상당한 자산가였을 뿐만 아니라 종교적 신념이 강한 사

343) Larkin(주 320), p. 11.
344) 위의 글, p. 12.
345) Grayson(주 25), p. 218.
346) 위의 글, p. 226.

람이었다.

이 초상화에는 의자, 탁자, 거울, 카펫이 화려한 색채로 그려져 있는데 이는 산업화로 인해 대량생산이 가능해진 제품들의 생산, 유통과 소비를 반영한 것이다.[347] 물물교환으로 상품을 구입했던 교외지역은 과거 시장경제에서 제외되었지만, 이리 운하와 같은 운송망의 확대로 농부들이 환금작물을 재배하여 판매하게 되면서 자본주의 시장경제에서 중요한 위치를 차지하게 되었다.[348] 화려한 가구와 거울과 같은 물건들은 과거에는 사치품이었지만 소비재 상품으로 대량생산이 가능해졌고, 이것은 떠돌이 화가와 같이 마을을 돌며 물건을 팔러 다니는 행상인들에 의해 교외지역까지 퍼지게 되었다.

프랜시스 폴은 이 초상화를 신분이 "상승한 부르주아 손에 의한 현대화의 힘과 청교도적 평등주의 정신에서 나온 보수적 도덕성의 힘 사이에서 균형을 보여준다"고 해석했다.[349] 그림에 등장하는 모든 등장인물과 소품들은 일정한 대조와 균형을 유지하고 있다. 인물들은 흑백의 의상을 입고 있는데 이는 화려하게 그려진 카펫과 대조를 이룬다. 흑백의 의상은 쾌락과 사치를 제한했던 청교도 정신을 상징한다. 반면 화려한 색채의 카펫과 의자, 거울은 19세기 초부터 시골생활을 자본주의 사회로 탈바꿈시킨 소비재를 상징한다.

이 그림은 조셉 무어의 캐릭터를 그대로 솔직하게 보여준다. 조셉 무어 얼굴에 있는 큰 점은 필드가 모델을 있는 그대로 진실하게 그렸다는 것을 보여준다. 이 가족의 근면함은 가사노동, 창의적인 놀이와 공부를 상징하는 개인적인 물품을 통해서 나타났다. 조셉 무어 양편에 서 있는 아이들은 그의 두 아들로 겨드랑이에 책을 끼고 있는 아이는 첫째 아들이다. 부인 알미라 무어(Almira Moore)는 그녀의 죽은 여동생 루이자(Louisa)의 두 어린 자녀 사이에 앉아있다. 그녀의 양손은 여성의 노동이었던 바늘과 바느질감을 쥐고 있다. 그녀 뒤에 있는 테이블 위에는 실타

347) David Jaffee, "Peddlers of Progress and the Transformation of the Rural North, 1760-1860", *The Journal of American History* 78:2(September 1991), p. 511.
348) Allan Kulikoff, "The Transition to Capitalism in Rural America", *The William and Mary Quarterly* 46:1(January 1989), p. 130.
349) Pohl(주 27), p. 131.

래로 가득 찬 작은 진열대가 있다. 이 실타래는 모자를 제조했던 조셉의 직업과도 자연스럽게 연결된다.

조셉 무어의 양옆에는 그의 아들들이 서 있는데 오른편 서 있는 아이는 장난감을 왼편에 서 있는 아이는 책을 들고 있다. 부인 알미라의 오른편에 서 있는 남자아이는 칼과 길게 깎은 나뭇조각을 들고 있고, 왼편의 여자아이는 꽃을 들고 있다. 초상화에서 주로 여자아이는 전통적으로 여성스러움을 상징하는 꽃이나 인형을 들고 있다. 반면 남자아이는 활동적인 야외활동을 암시하는 장난감이나 책을 들고 있는 경우가 많았다. 김정희는 그녀의 박사논문 『오토 딕스의 여자그림들: 현실과 자기고백』에서 딕스가 자신의 자녀를 그린 그림에서도 성 특정적이고 성에 대한 양극화된 인식으로 바라보았다고 지적하면서 "여자에게 있어 꽃 소품은 일반적으로 서양 문화에서는, 예를 들어 마리아에게 있어서처럼, 처녀성의 상징으로, 그리고 허무의 상징(Vanitassymbol)으로 사용"되었고, 여기서 허무함은 어린이 시기가 금방 지나가버린다는 것을 암시하는 것이라고 설명했다. 또한 그녀는 "여자아이는 순종, 수동성, 고요와 그와 유사한 것들을, 반면 남자아이는 의지, 적극성, 역동과 그와 유사한 것들을 구체화 하고 있다"고 지적했다.[350] <조셉 무어와 그의 가족>에 그려진 아이들도 성 특정적인 모습으로 묘사되었다. 이모 옆에 기대어 꽃을 들고 서 있는 여자아이는 순종과 수동성을 장남감과 책을 들고 서 있는 남자아이들은 의지와 적극성을 보여준다고 해석할 수 있다.

어두운 의복과 닫혀진 창문은 알미라의 여동생의 죽음을 추모하는 듯 엄숙한 분위기를 드러낸다. 하지만 이러한 분위기는 바닥, 의자 등받이, 가을 프레임의 알록달록한 디자인과 밝은 빨간색 커튼과 대조를 이룬다. 하지만 거울의 그림자는 잘못된 방향으로 그려져 있고, 카펫은 원근법이 무시되었다. 프랜시스 폴은 닫쳐진 창문이 관람자가 무어 집에서 보이는 바깥세상과의 접근을 차단하는데 이는 인물들과, 그들의 소박한 번영과 근면성에 초점을 맞추도록 하기 위해서라고 해석했다.[351]

반면, 농부의 초상화는 시계제작자, 양복제작자와 같은 장인-사업

350) Kim(주 28), pp. 37-40.
351) Pohl(주 27), p. 132.

가의 초상화보다 드물게 그려졌다. 그것은 뉴잉글랜드에서 부는 농업보다는 상업과 제조업으로 더 빠르게 축적할 수 있었기 때문이었다. 마을이 크든 작든 운송과 통신과 연관된 곳에 지내던 사람들은 초상화와 같은 문화적 접근성이 높았다. 눈여겨 볼 점은 장인-기업가의 초상화에는 그의 직업과 연관된 사물이 같이 그려졌던 반면 농부의 초상화에는 농업과 관련된 어떠한 상징도 나타나있지 않다. 쟁기, 낫과 같은 경작과 관련된 도구는 전혀 묘사되지 않았다. 버몬트의 농부 마크 화이트 애덤스(Mark White Adams)는 초상화에서 농업과 연관된 상징 대신 지갑을 들고 있다(도 67). 지갑은 그가 전통적인 물물교환 시스템에서 벗어나 현금을 기반으로 거래를 한다는 것을 보여준다. 또한 필드가 그린 <폴 스미스 팔머(Paul Smith Palmer)>에도 농부인 의뢰인의 직업을 보여주는 상징이 나타나있지 않다(도 68). 그는 스톡브리지(Stockbridge)의 농장주로 많은 부를 축적했다. 이 초상화는 덮개를 씌운 소파만을 그려 그의 부를 증명한다. 농부에 대한 상징의 부재는 중산층 문화에서 농업이 매우 힘든 노동으로 인식되었던 것으로 해석할 수 있다.[352]

초상화의 모델은 어린아이들 보다는 성인이 지배적이었다. 1830년대 뉴잉글랜드에서 18세 미만의 인구는 전체인구의 45%를 차지했지만 전체 초상화의 20%만이 어린이로 그려졌다. 이중 5세 이하의 유아기에 있는 아이들의 그림이 더 많이 그려졌는데, 아이들이 질병으로 인한 죽음에 더 노출되어 있었기 때문에 아이의 모습을 기록해고 싶어 했다. 한 캔버스에 부부가 함께 그려지는 일은 드물었다. 아버지, 어미니, 딸, 아들과 같은 가족 멤버들은 경제적인 이유로 각각 다른 캔버스에 그려져 거실에 장식되었다. 가족 초상화는 드물게 의뢰되었다.

1830-40년대, 가족에서 벗어난 미혼남녀에 의해 의뢰된 그림들도 눈에 띄게 증가했다. 이것은 산업화로 인한 직업의 기회와 생활방식의 변화를 반영하는 것이다. 일부 젊은 남녀들의 초상화 의뢰는 자기 권리를 주장하고 자신의 돈으로 감당할 수 있는 문화적 해택을 최대한 받으려고 했다는 것을 보여준다. 19세기 초 뉴잉글랜드에는 다양하고 확장된

352) Larkin(주 320), p. 13.

다수의 사립중등학교가 있었다. 가르치는 것은 그들에게 중요한 직업이 되었다. 매사추세츠 주 윌브라엄(Wilbraham)에 있는 웨슬리언 아카데미(Wesleyan Academy)의 젊은 교사들은 1836년과 1837년 두 차례에 걸쳐 조셉 와이팅 스톡을 학교로 초대해 초상화를 의뢰했다. 그는 7명의 교사들의 초상화를 그렸다. 이 그림은 처음으로 학교 기숙사에 걸렸다.

또한 뉴잉글랜드 공장의 미혼 직공들도 초상화를 의뢰하기 시작했다. 1825년 이후 섬유제조업 커뮤니티는 그들이 번 돈으로 소비하는 젊은 여성으로 가득 차게 되었다. 화가 어거스터스 풀러(Augustus Fuller)는 1843년 "로웰(Lowell)에는 충분한 돈을 가진 공장에서 일하는 아름다운 아가씨들을 그릴 기회가 많다"고 기록했다.[353] 공장도시였던 로웰은 1817년부터 인근 농업지역에서 소녀들을 선발하여 직업훈련을 통해 숙련된 노동자로 양성하는 동시에 여가 시간과 주말을 이용하여 지적 소양과 건전한 생활 윤리를 교육시켰다. 로웰은 "직업훈련과 더불어 지적·윤리적 교육을 노동자에게 제공하여 건전한 시민정신을 갖춘 노동 인력을 양성해내는 공화주의적 공동체"였고 빈곤과 타락의 온상이었던 영국 맨체스터와 같은 공장도시와 대조를 이뤘다. 로웰이 '전원 속의 공장'으로 수력발전소의 전기를 이용해 매연을 최소화하고 공장 내 정원을 조성해 아름다운 환경을 만들었는데 이것은 "자연과 문명, 자유와 질서, 개인과 사회가 조화를 이루고 있는 공화국으로서의 미국이 내세워 온 국가적 이미지를 거듭 확인하는 것"이기도 하였다.[354] 많은 미혼 여성들은 뉴잉글랜드 지역에 세워진 많은 면직 공장에서 일하면서 번 돈으로 악기를 배우거나 최신 유행하는 옷을 입으며 자신을 꾸미는 데 투자했다. 그들은 자신의 집과 방을 장식하거나 떨어져 지내는 가족들에게 선물로 보내기 위해 초상화를 의뢰했다 이 미혼 여성들의 초상화는 결혼 후 가족 초상화의 일부에 포함되거나 없어져 남아있는 작품이 많지 않다.

직공 미혼여성의 초상화로 알려진 그림은 샌퍼드 메이슨(Sanford Mason)이 그린 <새라 셰드(Sarah Shedd)>(1833)이다(도 69). 이 그림은

353) 위의 글, pp. 18-19.
354) 신문수, 「기술공학과 민주주의: 미국의 문화적 정체성에 관한 한 시각」, 『미국학』, 제26집(2003), 서울대학교 미국학연구소, pp. 255-56.

매사추세츠 주 로웰(Lowell)에 있는 면직공장에서 일하는 여성을 그린 그림이다. 뉴햄프셔의 워싱턴 출신인 그녀는 아버지가 죽은 후 가족을 부양하기 위해 1828년부터 여름에는 고향에서 학생들을 가르치고 겨울에는 로웰에 있는 면직공장에서 일했다.

역사학자 고든 우드(Gordon S. Wood)는 지방초상화와 떠돌이 초상화가를 통해서 "평범한 사람들이 고상함의 자질을 획득했고, 그렇게 함으로써 문화를 민주화했다"고 평가했다.[355] 앨리슨 하워드(Alison Howard)는 일반인의 초상화 소유가 미국이 중산층 체계로 되어가고 있고 이는 민주공화국의 이념인 민주주의를 의미하는 것이라고 해석했다.[356] 지방 초상화는 19세기 뉴잉글랜드에서 소비량이 늘어난 카펫, 의자세트, 소파, 액자에 끼운 거울과 같은 소비재와 매우 비슷했다. 이 초상화들은 위와 같은 소비재들처럼 대량생산되지는 않았지만 포맷과 가격이 어느 정도 표준화되었다.[357] 떠돌이 화가들은 초상화에 대한 지방시장의 욕구를 만족시키기 위해 제작기술을 표준화했다. 이러한 표준화는 다음 장에서 설명할 윤곽 추적 기계인 피지오노트레이스(physiognotrace)의 발명으로 더욱 활성화되었다. 이들은 기계를 사용해 더 정확한 초상을 더욱 빠르고 값싸게 제공할 수 있었다. 이들은 초상화를 소비재로 변모시켰다. 개선된 운송과 통신이 지역경제를 변모시키기 시작했듯이 소비재는 시장사회 출현에 있어 더욱 중요한 역할을 하였다.

2) 초상의 기계화: 피지오노트레이스의 개발과 측면 초상화와 실루엣 초상화의 유행

측면 초상화는 1790년대부터 사진이 발명되는 1839년까지 미국에서 가장 대표적인 초상화형식이었다. 측면 초상화의 인기는 고전주의, 공화

355) Gordon S. Wood, *The Radicalism of the American Revolution* (New York: Vintage, 1991), p. 354.
356) Howard(주 22), p. 144.
357) Larkin(주 320), p. 11.

제 정치, 골상학 이론에 대한 관심과 피지오노트레이스의 발명과 깊이 연관되어 있다.

신고전주의 양식을 선호했던 초기 미국 정부는 미국이 로마 공화국의 적절한 후계자라는 것을 공고히 하기 위해 로마제국 동전과 메달, 카메오를 의도적으로 연상시키는 메달모양의 측면 초상화를 제작해왔다.[358] 스튜어트가 제작한 18인치 메달 모양의 초상화 <토머스 제퍼슨>은 고대 그리스와 로마시대의 동전, 메달, 대리석 부조상의 이미지를 직접적으로 모방했다(도 70). 측면 초상화는 신고전주의 양식이 강조하는 선(line)적 형식과 연관되어있다. 고대부터 선은 이성, 순수, 진실과 연결되었다. 흑백 실루엣의 단순함은 신고전주의 개념과 닮았다.

또한 측면 초상화의 인기는 스위스 성직자 요한 캐스퍼 라바터(Johann Kaspar Lavater)의 책 『인상학론(*Essays on Physiognomy*)』(1775-78)의 출판으로부터 큰 영향을 받았다. 인상학이란 얼굴의 골상과 습관적인 얼굴표현으로 생긴 영구적인 주름으로 사람의 도덕적 특성을 알아내는 것으로 사람의 열정과 비영구적인 얼굴표정을 연구하는 감정학과 대조를 이룬다. 라바터는 인상학을 통해 영구적인 무의식적 얼굴 표정에서 도덕적 캐릭터를 읽을 수 있다고 주장했다. 그는 특히 옆얼굴을 인간 캐릭터의 광범위한 분석을 위한 근거로 사용했다. 라바터는 이 책에서 옆모습의 형태가 사람의 선천적인 도덕과 품행의 기질을 반영한다고 주장했다. 그는 옆얼굴이 원근법과 명암법 없이 그려지기 때문에 인상학자들에게 해석을 위한 가장 좋은 매개체라고 믿었다.

라바터의 책은 1788년 영어로 번역되어 런던에서 출판되었고, 이후 미국에서는 1794년 보스턴에서 처음으로 출판되었다. 그의 이론은 1825년까지 인상학에 대한 최소 63개 이상의 기사가 미국 정기간행물에 실릴 정도로 인기를 끌었다. 이 기사들은 얼굴에서 어떻게 도덕적 캐릭터를 읽는지를 설명하면서 인상학의 보편성을 인정했고, 이것이 일관성 있는 과학적 체계로 만들어 질 수 있는지에 대해 논쟁했다.[359] 사람들은 라바터의 인상학에 따라 인물의 캐릭터를 추론했다. 예를 들어, 1788년 필라

358) Evans(주 213), pp. 128-30.
359) Lukasik(주 295), pp. 426-28.

델피아 정기간행물 『컬럼비안 매거진(*Columbian Magazine*)』은 그의 이론을 조지 워싱턴과 벤자민 프랭클린의 옆얼굴과 함께 소개했다(도 71). 라바터의 이론을 바탕으로 기사는 워싱턴을 위엄 있고 신중하게 행동하는 사람으로, 벤자민을 사상가의 전형이라고 묘사했다.[360]

1796년 피지오노트레이스가 미국에 소개되면서 미국 초상화는 중요한 변화를 겪었다. 피지오노트레이스는 초상제작기로 얼굴의 윤곽을 추적해서 기록하는 기구인데, 휴대가 용이할 정도로 사이즈가 작고 가벼워서 조작자가 다수의 측면화(profile portrait)를 빠르고 경제적으로 만들어 내는 것을 가능하게 했다. 이 기계는 미국에 도입되었던 초반에는 부유층에게만 인기를 누렸으나 박물관에서 기계를 설치해 입장객들에게 초상화를 제작해 주면서 대중적으로 큰 인기를 누리게 되었다. 또한 기계의 특허권과 무관하게 기계가 복제되면서 떠돌이 초상화가들도 이 기계를 도입해 지방에서 초상화를 제작하면서 미국 전역으로 퍼져나가게 되었다. 초상화의 저렴해진 가격은 과거 엘리트 후원자들만이 장악했던 초상화 시장을 의미 있게 넓혔다.

이 장에서는 피지오노트레이스를 사용한 측면 초상화가 19세기 초중반 민주주의를 강조했던 미국의 정치적 신념을 어떻게 표현했는지 살펴보고자 한다.

① 피지오노트레이스의 개발과 측면 초상화의 대량생산

피지오노트레이스는 1780년대 중반 프랑스의 첼리스트 질 루이 크레티앙(Gilles-Louis Chrétien)이 발명한 기구이다(도 72). 그는 1786년 『저널 제네럴 드 프랑스(*Journal Général de France*)』에 누구나 4분 내에 초상화를 그릴 수 있는 기계를 만들었다고 홍보했다.[361] 이 기계는

---

360) Ellen G. Miles, "1803-The Year of the Physiognotrace", in Peter Benes ed., *Painting and Portrait Making in the American Northeast* (Boston: Boston University, 1995), p. 119.

361) 위의 글, p. 127.

150cm정도의 이젤 형태로 중앙에는 종이가 놓일 수 있게 만들었다. 기계 맨 위에는 도형을 확대하거나 축소하는 데 쓰는 팬터그래프(pantograph)가 설치되어있다. 이 기계를 사이에 두고 화가와 모델이 자리한다. 불빛에 투영된 모델의 그림자를 따라 화가가 기계에 부착된 막대를 움직이면, 이와 연결된 팬터그래프가 동시에 종이에 모델의 윤곽을 축소해 그리는 방식으로 작동한다. 이 새로운 발명품은 1790년대 초부터 프랑스 혁명을 피해 미국으로 건너온 프랑스 이민자들을 통해 1796년 처음 소개되었다. 프랑스 이민자 J. J. 부디에(J. J. Boudier)는 1796년 9월 26일 신문 『필라델피아 가제트(*Philadelphia Gazette*)』에 피지오노트레이스를 홍보하는 최초의 광고를 실었다. 이후 찰스 생-메밍(Charles Févret de Saint-Mémin)은 1797년 뉴욕에, 1798년 필라델피아에 피지오노트레이스를 위한 가게를 열어 크게 성공했다.[362]

생-메밍은 프랑스 귀족출신으로 1793년 미국으로 왔다. 그는 미술을 정식으로 배운 적은 없었지만 가족의 생계를 위해 피지오노트레이스를 사용해 초상화 그리는 일을 시작했다. 그는 1814년 프랑스로 돌아가기 전까지 900점 이상의 실물크기 측면 초상화를 제작했고 그 중 800여 점을 판화로 만들었다. 그는 뉴욕, 필라델피아, 볼티모어, 워싱턴, 리치몬드와 찰스턴에서 초상화를 제작했다.

생-메밍은 고대 동전을 모방한 것처럼 보이게 하기 위해서 가장자리를 원형으로 만들었다. 이것은 초기 공화국의 영웅들을 위한 적절한 이미지였기 때문에 조지 워싱턴, 토머스 제퍼슨, 존 애덤스를 비롯한 정치 지도자들에게 인기가 많았다. 예를 들어, 1804년 제작한 토머스 제퍼슨의 초상화는 생-메밍의 전형적인 스타일을 잘 보여준다(도 73, 74). 이 초상화는 생-메밍이 즐겨 쓰던 핑크색 종이에 피지오노트레이스를 사용해 깔끔하게 모델의 윤곽을 추적했다. 그 후 목탄과 흰색, 회색, 검정색 초크를 사용해 얼굴의 디테일과 명암을 주었다. 이 초상화의 크기는 세로 50cm, 가로 38cm로 거의 실물사이즈였다. 생-메밍은 이 초상화를 지름 6cm의 원형의 판화로 제작했다. 그는 측면 초상화는 1점 당 8달러,

362) 위의 글, pp. 130-31.

드로잉, 판화 원판과 인쇄한 12점의 판화를 패키지로 25달러에 팔았다. 또한 여성 초상화는 디테일 때문에 판화작업에 더 많은 시간이 든다는 이유로 35달러를 받았다.[363] 드로잉과 판화를 함께 제작해 판매하는 것은 미국에서 생소한 것이었기 때문에 새로운 형식과 스타일을 원하는 부유층에게도 인기를 끌었다.

이후 화가이자 박물관장이었던 찰스 윌슨 필은 1802년 12월 영국인 존 아이작 호킨스(John Isaac Hawkins)가 만든 새로운 피지오노트레이스 기계를 필라델피아에 있는 그의 박물관에 설치했다(도 75). 이 기계는 동시에 4장의 작은 사이즈 초상화를 제작했다. 그는 1802년 12월 28일 『오로라(*Aurora*)』라는 신문에 피지오노트레이스에 대한 광고를 실었다.

> 천재적인 존 호킨스씨가 필 박물관에 다른 사람의 도움 없이 누구나 1분 안에 측면 초상을 제작할 수 있는 발명품 *피지오노트레이스*를 선물했다. 다른 어떤 발명품보다도 아마 가장 진실한 윤곽을 주는 이 특이한 기계는 자신이나 친구들의 초상을 원하는 관람객들을 위해 박물관에 설치되었다.[364]

박물관 입장료 25센트를 낸 관람객들은 1센트의 종이 가격으로 측면 초상화를 제작할 수 있었다. 또한 그들은 6센트를 더 지불하면 기계 옆에 상주하는 모세스 윌리엄스(Moses Williams)의 도움을 받을 수 있었다. 윌리엄스는 필의 노예였다가 1802년 27세로 해방된 후 실루엣 초상화 전문가가 되었다. 그는 직접 윤곽을 투사하고 오려내 관람객들의 초상화제작을 도와주었다.[365] 필은 1802년에만 박물관 방문객의 절반에 해당하는 8천 8백 명의 초상화를 제작했다. 1805년 그는 측면 초상화가 광범위해

---

363) Fillmore Norfleet, *Saint-Mémin in Virginia: Portraits and Biographies* (Richmond: Dietz Press, 1942), p. 28.

364) Lillian B. Miller ed., *The Selected Papers of Charles Willson Peale and His Family Vol 2* (New Haven: Yale University Press, 1983), p. 478.

365) Wendy Bellion, "Heads of State: Profiles and Politics in Jeffersonian America", in Lisa Gitelman and Geoffrey B. Pingree ed., *New Media, 1740-1915* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003), p. 34.

져서 “측면 초상의 대유행(rage for profiles)”을 불러올 것이고 거의 모든 가정에서 측면 초상화를 소유할 것이라고 말했다.[366] 기계의 사용으로 초상화 제작이 표준화되면서 비용이 저렴한 대량생산이 가능해 졌다. 대량생산은 사회계층과 상관없이 모든 시민들이 동일한 품질의 초상화를 소유해 평등한 것처럼 보이도록 만드는 ‘평등주의 신화’를 보여준다. 필의 박물관의 관람객은 거의 한결같이 백인들이었다.[367] 특히 필의 측면 초상화는 박물관에 입장료를 내고 방문하는 사람에 한해 그릴 수 있는 것이었기 때문에 모든 사람이 소유할 수 있는 것은 아니었을 것이다.

존 호킨스는 이 발명품에 대한 특허를 받았고 영국으로 떠나기 전 다른 미술가들에게 이 기계를 사용할 수 있는 권리를 주었다.[368] 권리를 얻은 미술가들 중에는 필의 아들 라파엘 필(Raphaelle Peale)과 초상화가 우리 K. 힐(Uri K. Hill)이 포함되어 있었다. 라파엘 필은 1804년 보스턴에 피지오노트레이스를 제작하기 위한 가게를 열었다. 그는 이 가게에 그가 메릴랜드, 버지니아, 사우스캐롤라이나, 조지아를 돌아다니며 제작했던 초상화들 중 몇 백 장을 기계와 함께 본보기로 가져왔다. 그는 이 발명품을 사용해 한번에 4장에서 22장의 실루엣 초상화를 만들어낼 수 있다고 강조했다. 그는 또한 이 특허권을 가진 기계를 모방하는 사람은 고발당할 것이라고 경고했다.[369] 호킨스로부터 특허권을 받은 우리 힐은 조지타운과 워싱턴D.C., 뉴욕에서 활동하다가 1805년 보스턴에 자리를 잡았다. 하지만 많은 초상화가, 장인-사업가, 기계공들이 값싼 기계로 만든 측면 초상화의 인기를 활용해 돈을 벌려고 했다. 결국 라파엘 필과 유리 힐의 특허권은 침해를 당했고 많은 사람들이 기계를 복제해 부당이득을 취했다.

1802년 12월 찰스 윌슨 필이 자신의 박물관에 기계를 설치한 후 몇

366) Lukasik(주 295), pp. 433-34.
367) David R. Brigham, *Public Culture in the Early Republic: Peale's Museum and Its Audience* (Washington: Smithsonian Institution Press, c1995), p. 71.
368) Miles(주 360), p. 135.
369) Peter Benes, "Machine-Assisted Portrait and Profile Imaging in New England after 1803", in Peter Benes ed., *Painting and Portrait Making in the American Northeast* (Boston: Boston University, 1995), p. 138.

달 뒤부터 뉴욕과 보스턴에 7개의 기계가 설치되었다. 이 기계들은 호킨스의 특허권을 교묘하게 피해 제작된 것들이었다. 예를 들어, 1803년 6월 23일 존 웨슬리 자비스(John Wesley Jarvis)와 조셉 우드(Joseph Wood)는 그들의 뉴욕 드로잉 아카데미에서 피지오노트레이스 초상을 2실링에 제공했다. 그로부터 4일 후인 6월 27일부터 에드워드 새비지(Edward Savage)는 뉴욕에 있는 그의 박물관에 피지오노트레이스를 설치하고 30초안에 제작되는 측면 초상화를 1페니에 제공했다. 그해 7월 다니엘 보웬(Daniel Bowen)은 보스턴에 있는 그의 컬럼비안 박물관(Columbian Museum)을 방문하는 후원자들에게 무료로 피지오노트레이스로 제작한 초상을 제공했다.[370] 2년 새에 보스턴과 뉴욕에서 사용되는 피지오노트레이스의 수는 2배로 증가했고 1811년까지 미술관, 커피하우스, 목욕탕, 술집을 비롯한 40개의 장소에서 기계를 이용해 초상화를 제작했다.[371]

피지오노트레이스를 이용해 그린 초상화는 저렴한 가격으로 판매되었다. 예를 들어, 전문 화가였던 라파엘 필은 피지오노트레이스로 그린 초상화를 25센트, 미니어처 초상화를 20달러, 유화 초상화를 30달러에 판매했다.[372] 대표적인 떠돌이 화가들은 더 많은 이익을 얻기 위해 실루엣 초상화를 프레임과 함께 판매하거나, 유리위에 금색으로 그려 7달러를, 미니어처 초상화 스타일로 수채화나 크레용을 사용해 덧칠해 2달러 25센트를 더 받았다.[373]

이후 피지오노트레이스는 지방을 돌아다니며 초상화 의뢰를 받는 떠돌이 초상화가들에게 부수적인 수입원이 되면서 전국적으로 퍼져나가게 되었다. 위에서 언급한 박물관들이 거의 무료로 초상화를 제작해 주기는 했지만 입장료를 받았기 때문에 도시에 사는 중산층 이상의 사람들만이 해택을 받을 수 있었다. 하지만 떠돌이 화가들로 인해 기계를 이용한 실루엣 초상화는 점점 더 고객층을 확대할 수 있었다. 이 기계는 떠돌이 초상화가들이 휴대하기 더 편한 방식으로 변형되었다.

---

370) 위의 글, p. 139.
371) 위의 글, p. 149.
372) 위의 글, p. 144.
373) 위의 글, p. 145.

피지오노트레이스 초상화의 인기는 민주적인 미국의 정치적 이상과 밀접하게 관련이 있다. 웬디 벨리온(Wendy Bellion)은 피지오노트레이스의 인기를 제퍼슨을 대통령으로 뽑은 유권자들의 취향과 연결시켰다. 그녀는 연방주의자들이 학식과 재산을 가진 뛰어난 사람들인 “타고난 귀족(natural aristocracy)”만이 나라를 대표하고 이끌 수 있다고 한 신념을 대중들이 거부했다고 보았다.[374] 앤드류 잭슨은 1828년에 제 7대 대통령으로 당선 된 후 토지를 소유한 남성만이 가질 수 있었던 선거권을 모든 백인 남성으로 확대시켜 대중의 정치참여 기회를 증진시켰다. 싼 가격으로 누구나 구입할 수 있었던 피지오노트레이스초상화의 인기는 소수집단이 권력을 소유하는 귀족정치가 아닌 일반시민도 실질적으로 정치에 참여할 수 있다는 민주주의 이상을 반영하는 것으로 볼 수 있다.

② 실루엣 초상화의 미학적 특징: 실용성과 검소함을 강조

측면초상화 중에서도 특히 실루엣초상화는 다양한 이유로 미국인들에게 더 많은 인기를 끌었다. 첫째, 이 초상화는 미술 훈련을 받지 않은 사람들도 기계를 이용해 쉽게 제작할 수 있었다. 둘째, 이것은 매우 저렴했다. 사진이 발명되기 전에 실루엣초상화는 미국에서 가장 경제적인 초상화였다. 작고 저렴한 종이를 오려내 만든 실루엣(silhouettes)이라고 불리는 “그림자(shadow)” 측면 초상화가 대부분의 미국인들이 이용할 수 있는 주요 초상화 형식이 되었다.[375]

18세기 실루엣의 인기는 고대 그리스와 로마 미술에 대한 관심의 반영이기도 하다. 그리스의 작가 플리니우스(Pliny the Elder)는 코린트

374) Wendy Bellion, "The Mechanization of Likeness in Jeffersonian America", 1999, MIT communications forum. web.mit.edu/m-i-t/articles/index_bellion.html (최종접속일 2018. 09. 25).

375) 실루엣이라는 용어는 1757년 프랑스 루이 15세의 재무 장관이었던 에티엔 드 실루엣(Etienne de Silhouette)의 이름에서 유래했다. 그는 경제적으로 어려웠던 나라를 위해 극단적으로 세금을 거두려고 해 국민들에게 큰 저항을 받았다. 결국 그는 재임 8개월 만에 퇴임하게 되는데, 이후 궁색하거나 값싼 것에 실루엣이라는 꼬리표가 붙게 되었다.

의 도공 부타데(Butade)의 딸 디부타데(Dibutade)가 전장으로 나가는 남자친구의 이미지를 간직하기 위해서 벽에 남자친구의 그림자의 윤곽을 새겼다는 이야기를 썼다. 많은 사람들은 이 이야기를 실루엣의 원천이라고 본다. 스위스출신으로 영국에서 활동한 화가 헨리 푸젤리(Henry Fuseli)는 1801년 런던 로열 아카데미의 강연에서 코린트 처녀 이야기가 인상학과 연관되어 사용되는 실루엣과 연결되어 있다고 설명했다. 주목할 만한 것은 이 이야기가 1770년대부터 1820년대 유럽과 미국에서 크게 인기를 끌었는데, 이것은 실루엣의 인기가 절정인 시기가 라바터의 『인상학론』이 대중적으로 보급된 시기와 일치한다는 것이다.[376]

영국에서 실루엣을 사용하는 화가들은 주로 런던과 바스(Bath)와 같이 부유층이 속한 "소사이어티"가 모여 있는 장소에서 모여들었다. 미국 실루엣 화가들도 초기에는 여름휴양지가 있던 매사추세츠 주의 글로스터(Gloucester), 로드아일랜드 주의 뉴포트(Newport)에서 의뢰를 받기 위해 모여들었다.[377] 하지만 실루엣초상화는 다양한 제작자, 제작방법, 재료로 만들어졌기 때문에, 곧 모든 계층의 사람들에게 폭넓게 인기를 누렸다. 실루엣 초상화는 대학교에서 학생 기록용으로 쓰이기까지 했다. 1802년 예일 대학교는 입학생들의 실루엣초상화를 제작해 각 학급의 신체기록으로 사용했다(도 76). 이후 다른 대학에서도 같은 방법을 사용했다.[378]

실루엣 초상화는 값비싼 유화 소사이어티 초상화를 허영심과 연결시켰던 사람들, 특히 펜실베니아 퀘이커교도들에게 큰 호응을 불러일으켰다. 이들은 평면적이고 디테일을 표현하지 않는 실루엣초상화가 검소하고 금욕적인 생활을 강조하는 퀘이커교들의 종교적 실천과 맞아떨어진다고 생각했다. 유화로 그린 전신 초상화와 반신 초상화가 그 비용과 사이즈에 의해 의뢰인의 사회적 지위를 나타내었다면, 흑백의 실루엣 초상화는 이러한 지표를 제거해 미국 정치 이념중 하나인 민주주의를 실현했

376) Penley Knipe, "Paper Profiles: American Portrait Silhouettes", *Journal of the American Institute for Conservation* 41:3(2002), p. 206.
377) 위의 글, p. 208.
378) Saunders(주 29), p. 34.

다고 평가할 수 있다.

실루엣 초상화는 1800년부터 1840년 사이 필라델피아 지역의 퀘이커교도들이 가장 선호하는 초상화 양식이었다. 실루엣의 사용은 그들의 종교적 실천과 관련 있었다. 퀘이커교도들이 필라델피아에서 실루엣초상화를 의뢰하는 유일한 소비자는 아니었지만 그들은 특정한 방식으로 그들의 이미지를 교환하고 수집하고 해석했다. 필라델피아가 속한 펜실베니아 주는 1682년 부유한 영국 퀘이커교도인 윌리엄 펜(William Penn)이 그의 아버지에게 재정적 빚이 있던 찰스 2세에게서 그 빚 청산을 위해 받은 대규모 토지소유권리증을 가지고 세운 식민지였다. 그는 이 식민지를 신앙의 자유를 보장하는 퀘이커 교도의 피난처로 건설해 큰 무리의 퀘이커교도를 비롯해 박해받는 종교인들을 받아들였다. 특히 펜실베니아의 주도인 필라델피아는 퀘이커교가 세운 도시로 근면하고 검소한 생활을 강조한 퀘이커교도들이 엘리트층을 탄탄하게 형성하고 있었다.

엘리트 퀘이커교도들은 내부적·외부적인 도전으로 그들의 종교적 신념이 흔들리던 시기 자신들을 비-퀘이커교도들과 구별하고 친족, 교우와 공동체의 유대를 강화하기 위해 실루엣초상화를 제작했다.[379] 이 시기 미국 퀘이커교도 중 자유주의적 단체였던 힉사이트(Hicksite)는 정통 퀘이커교와 분립하고자 했고, 결국 1827년 분리되었다. 이러한 상황 속에서 도시 부유층으로 형성된 정통 퀘이커교도들은 실루엣초상화를 제작하고 수집하여 앨범을 제작해 그들의 역사와 그룹의 정체성을 나타내고 공고히 하고자 했다.

실루엣초상화는 검소함을 강조하는 퀘이커교도들에게 바람직한 매체로 용인되었다. 퀘이커교도들은 주로 흉상 초상에 이용되는 할로우컷(hollow-cut) 실루엣 방식을 사용했다.[380] 이 방식은 흰 종이에 그린 이미지를 오려낸 후 그 종이를 검정색 종이나 천 위에 붙여 검정색 이미지가 두드러져 보이게 만든다. 간소한 검은 의복과 챙이 넓은 모자는 퀘이커교의 상징이었기 때문에, 실루엣초상화의 검은 이미지는 그들의 정체

379) Anne Verplanck, "The Silhouette and Quaker Identity in Early National Philadelphia", *Winterthur Portfolio* 43:1(Spring 2009), p. 42.
380) 위의 글, p. 51.

성을 강조할 수 있는 최적의 방법이었다(도 77). 그들은 실루엣을 통해 공동체정체성을 만든 것이다.

당시 퀘이커교도가 아닌 엘리트들은 1760년부터 1860년까지 사치스러운 재료를 사용하는 미니어처 초상화(miniatures)를 주로 의뢰했다.[381] 미니어처 초상화는 유럽 귀족들의 전통에 근원을 두고 있는데 주로 값비싼 상아에 수채화로 그린 초상화를 금으로 만든 케이스에 넣어 목걸이처럼 하고 다녔다. 작은 공간에 세밀하게 모델의 얼굴, 장신구, 의복을 다양한 색으로 묘사했던 미니어처 초상화는 단순한 실루엣초상화와 대조를 이루었다.

부유한 퀘이커교도들은 실루엣초상화를 모아 앨범을 제작하기도 했다 실루엣은 제작 특성상 한번에 4장까지 제작이 가능했기 때문에 같은 이미지를 친척이나 친구에게 나누어줄 수 있었다. 퀘이커교도들은 서로 초상화를 교환하여 커뮤니티의 유대를 강화했다. 이 앨범은 그룹 정체성의 상징이라고 해석할 수 있다. 앤 버플랜크(Ann Verplanck)는 일관성 있게 단순하고 일정한 크기의 흑백 이미지는 퀘이커교의 상징적인 역할에 기여했다고 평가했다.[382]

위귀스트 에두아르(Auguste Edouart, 1789-1861)는 1839년 사진의 발명으로 실루엣초상화의 인기가 주춤한 무렵 이전과는 다른 스타일로 실루엣초상화를 제작해 큰 인기를 끌었다. 그는 1839년 프랑스에서 이주해 뉴욕에 정착했다. 그는 일찍이 전신과 가족 실루엣초상화를 제작해 인기를 끌었다. 그는 단순한 흉상으로만 제작되던 실루엣초상화를 전신초상과 가족 초상화로 제작했다(도 78). 그는 5년 간 3800명 이상의 전신 실루엣 초상화를 만들었다. 그의 의뢰인은 4명의 미국 대통령, 5명의 대법관, 6명의 주지사와 13명의 장군을 포함했다. 매우 섬세한 그의 테크닉은 그의 인기에 기여했다.

---

381) Anne Verplanck, *Facing Philadelphia: The Social Functions of Silhouettes, Miniatures, and Daguerreotypes, 1760-1860* (Ph. D. Dissertation, The College of William and Mary in Virginia, 1996), p. 267.

382) Verplanck(주 379), p. 74.

③ 기계 초상화를 통한 측면 초상화의 효과: 흑인과 원주민의 타자화

카일 매튜 칸스(Kyle Matthew Karnes)는 소비가 정체성을 형성하는 힘을 가지고 있는데, 실루엣초상화와 머리스타일(장식)의 소비는 19세기 초중반 주류사회에서 “백인” 정체성을 만드는 사회적 과정의 일부라고 주장했다.[383] 측면초상화 인기의 견인차라고 일컬어지는 라바타의 『인상학론』은 인종의 환경결정론을 지지하기 위해 독일 이상주의 철학, 프랑스의 자연사, 빙켈만의 신고전주의와 성경을 동원했다. 라바타를 포함해 이 당시 출판된 책들은 백인이 얼마나 우월한지를 드러내는데, 자기 정체성을 규정하기 위해 타자를 사용했다. 이들은 자신과 타자가 그냥 다른 것이 아닌 자신이 우월하다는 것을 보여주려고 타자와 비교했다.

많은 학자들과 미술가들이 백인의 우월함을 설명하기 위해 <아폴로 벨베데레>를 예를 들어 설명했다. 일찍이 영국의 화가 윌리엄 호가스(William Hogarth)는 1753년 『미의 분석 (*The Analysis of Beauty*)』에서 미를 정의하고 표준화하려고 시도했다. 그는 미를 설명하는 이상적인 예를 그리스 조각에서 얻었다. 그는 실루엣에서 사람의 외면 특히 측면이 정면보다 만족스러운 미를 드러낸다는 분석을 믿었다.[384] 빙켈만 또한 『고대 예술사(*The History of Ancient Art*)』(1763)에서 그리스 조각에서 이상적인 아름다움을 찾았다. 라바타는 “얼굴의 미와 기형은 인간의 도덕적 미와 기형에 비례하고, 이것에 의해 결정된다. 도덕적으로 최고인 것은 가장 아름다운 것이다. 도덕적으로 최악의 것은 가장 기형적인 것이다”라고 주장했다.[385] 그는 이 완벽한 아름다움을 설명하기 위해 그리스 조각상 <아폴로 벨베데레>의 측면상과 실루엣을 사용했다(도 79).

---

383) Kyle Matthew Karnes, *The Art of Difference: Body Fragmentation, Physiognomy, and Racism in Capitalist Social Formation, 1770-1860* (Ph. D. Dissertation, UC Riverside, 2009), pp. 193-94.

384) 위의 책, p. 148

385) Johann Caspar Lavater, *Essays on Physiognomy* (New York: R. Worthington, 1860), p. 99.

18세기 말부터 흑인과 백인은 다른 인종이라고 주장하는 복수인종설(polygenic origin theory of races)을 뒷받침하기 위한 과학적 인종주의가 나타났다. 해부학적 연구를 근거로 과학적으로 발전시키는 연구가 의사와 과학자들에 의해 만들어졌다. 1799년 영국의 내과의이자 외과의인 찰스 화이트(Charles White)는 『인류의 규칙적인 단계에 관한 설명(*An Account of the Regular Gradation in Man*)』에서 흑인은 백인과 유인원의 가운데에 위치한다면서, 긴 팔, 뒤로 들어간 턱, 적은 뇌용량과 작은 두뇌로 인해 유인원에 가깝다고 주장했다.[386] 미국에서는 1820년경 내과의사 사무엘 모튼(Samuel G. Morton)이 인간의 두개골을 수집해 뇌의 평균크기로 인종을 서열화 했다. 그는 백인과 흑인은 완전히 다른 인종이며 인종사이에는 지적, 기질적인 면에서 생태적인 차이가 있다고 주장했다. 그는 앵글로 색슨족이 지적으로나 도덕적 용기에 있어서 가장 우수하고 이러한 우수성 때문에 많은 식민지를 건설했다고 주장했다.[387] 모튼에 영향을 받은 내과·외과의사 조시아 클락 노트(Josiah Clark Nott)는 조지 R. 글리든(George R. Gliddon)과 함께 『인류의 유형(*Types of Mankind*)』(1854)을 저술했다. 이 책에서 그들은 아폴로 조각상이 완벽한 인간의 아름다움이고 머리는 흠잡을 데 없다고 묘사하면서 유럽인의 대표로 그리스 조각상 <아폴로 벨베데레>, 아프리카인의 대표로 니그로(Negro)를 선택하여 침팬지의 두개골과 비교한 삽화를 보여주었다(도 80). 그들은 니그로의 측면상과 두개골이 침팬지와 해부학적으로 관련 있다고 보면서 흑인종을 “어리석음, 게으름, 부동, 야만, 낮은 해부학적 발달”이라고 규정했다. 반면 그들은 백인종을 “지성, 활기, 야망, 진전, 높은 해부학적 발달”이라고 표현했다.[388]

이와 함께 과학적으로 모델의 측면을 측정해 진실한 초상을 제공하는 피지오노트레이스도 이러한 과학적 인종주의 사상을 뒷받침하는 역할

386) 김혜명, 「흑인의 과학적 인종주의에 관한 고찰-보아스학파를 중심으로」, 『통합유럽연구』, 제9집(2018), 서강대학교 국제지역문화원, pp. 316-18.
387) 신문수, 「미국 흑인 타자화 약사」, 『미국학』, 제29집(2006), 서울대학교 미국학연구소, p. 295.
388) Josiah Clark Nott and George R. Gliddon, *Types of Mankind* (Philadelphia: Lippincott, Grambo, 1854), p. 313 and pp. 458-61.

을 했을 것이다. 이 기구는 백인의 이상적인 얼굴에 가까울수록 도덕적으로 성숙한 사람이라는 것을 증명하는 과학적인 도구로 사용될 수 도 있었을 것으로 볼 수 있다. 즉 백인의 미적 기준에서 벗어난 흑인과 원주민은 부도덕하다는 결론을 이끌어 낼 수 있었을 것이다.

19세기 초중반 미국에서 제작된 흑인과 원주민의 초상화는 모델이 스스로 원해서라기보다는 타의에 의해서 제작되는 경우가 많았다. 흑인과 원주민의 초상화는 공장에서 일하던 미혼 여성들이 자기의 권리를 주장하기 위해서 만든 초상화나 가족의 혈통을 기념하기 위해서 만든 초상화들과는 큰 차이를 보인다. 19세기 미국이 민주주의를 표방한 국가이기는 했으나 어디까지나 WASP를 중심으로 지배되는 나라였다. 흑인은 1868년이 돼서야 조건 없는 시민권이 주어졌고 원주민은 1924년에 시민으로 인정받았고 1965년에서야 선거권을 얻었다.

피지오노트레이스를 사용한 측면초상화로 인해 초상화 제작이 대중화되었다고는 하나 흑인이나 원주민의 초상화는 아주 드물게 제작되었다. 피지오노트레이스를 사용해 한 해에만 8천점을 넘게 제작했던 찰스 윌슨 필의 박물관에서 흑인을 모델로 그린 작품은 <모세스 윌리엄스, 윤곽 재단사(Moses Williams, Cutter of Profiles)>(1803)와 <미스터 쇼의 블랙맨(Mr. Shaw's blackman)>(1803) 단 2점이다(도 81, 82). <모세스 윌리엄스, 윤곽 재단사>는 흑인혼혈로 필의 노예였다가 1802년 27세에 해방되어 그의 박물관에 고용된 모세스 윌리엄스의 초상화이다. 그는 어릴 때부터 필의 아이들과 미술교육을 함께 받았다.

그웬돌린 두보이스 쇼(Gwendolyn Dubois Shaw)는 찰스 윌슨 필이 편지에 모세스 윌리엄스를 "my Molatto Man Moses"라고 표현했다고 지적하면서, 물라토라는 용어가 그의 고용된 지위, 인종적으로 혼합된 민족과 같이 그에게 제한된 인종적 정체성을 만들어준다고 주장했다. 이것은 미국의 정체성을 분명히 '*백인*'이라고 정의하는 필라델피아 공공영역 안에서 그를 완전히 '*타자(other)*'로 인식하게 한다.[389] 윌리엄스는 인

389) Gwendolyn DuBois Shaw, "Moses Williams, Cutter of Profiles: Silhouettes and African American Identity in the Early Republic", *Proceedings of the American Philosophical Society* 149:1(March 2005), pp. 27-28.

디언 복장을 하고 필라델피아 중심가에서 마스토돈(mastodon)의 뼈를 전시하는 박물관 행사를 홍보하는 전단지를 나눠주는 일을 했다. 엘렌 페르난데스 사코는 이것을 필이 윌리엄스에게 시각적 체계 내에서 하위의 자격을 주어 박물관에 전시된 전시물과 같이 내세운 것이라고 해석했다.[390]

<미스터 쇼의 블랙맨>은 모세스 윌리엄스가 제작했다고 알려졌는데, 이 초상화는 윌리엄스를 제외하고 유일하게 박물관에 방문해 실루엣 초상화를 남긴 아프리칸 미국인이다. 그의 튀어나온 인중과 윗입술, 곱슬거리는 짧은 머리카락은 그가 아프리카계라는 것을 보여준다. 초상화 상단에 적힌 "Mr. Shaw's blackman"은 그와 주인과의 관계와 그의 인종을 설명해준다. 데이비드 브리검(David Brigham)은 이 초상화에서 블랙맨은 오로지 노예제도와 그의 피부색 내에서만 존재한다는 것을 보여준다고 해석했다.[391] 엘렌 페르난데스 사코는 블랙맨이 그의 개인적인 특징이 아닌 주인과 인종에 의해서만 신원이 밝혀진다고 비판했다.[392]

흑인을 그린 실루엣초상화의 또 다른 예는 1796년 그려진 <플로라(Flora)>이다(도 83). 이 작품은 실물크기로 제작된 초상화로 종이에 팬과 갈색잉크로 그려졌다. 이 그림은 흑인여성노예 플로라를 그린 것이다. 그녀의 삐죽삐죽한 머리까락과 두꺼운 입술은 그녀의 인종을 보여준다. 그녀의 이름은 그림 오른쪽 위에 "Flora profile", 오른쪽 아래에 "Flora profile"과 "Flora Benjamin"이라고 3차례에 걸쳐 적혀있다. 노예들의 이름은 소유자들의 기호에 맞게 바뀌었는데 플로라도 그렇게 바꾼 새로운 이름이라고 여겨진다. 노예 매매증서에 따르면 "밀퍼드(Milford)의 마가렛 드와이트(Margaret Dwight)는 19세 노예 플로라를 코네티컷 페어필드 카운티(Fairfield County), 스트랫퍼드(Stratford)의 아사 벤자민(Asa Benjamin)에게 25파운드에 팔았다"고 기록되어 있다. 그녀의 초상화는 그녀가 팔려가기 전에 그려진 것으로, 그녀의 새로운 주인이 구입한 노

390) Ellen Fernandez Sacco, "Racial Theory, Museum Practice: The Colored World of Charles Willson Peale", *Museum Anthropology* 20: 2(September 1996), p. 28.
391) Brigham(주 367), p. 71.
392) Sacco(주 390), p. 28.

예가 도망갈 경우 신원확인 목적으로 남긴 기록문서로 현재 경찰의 수배 사진과 같은 역할을 했을 것으로 해석되고 있다.[393]

미국 원주민의 측면초상화와 실루엣초상화는 1804년에서 1807년 사이 정부의 요청으로 생-메밍과 찰스 윌슨 필에 의해 그려졌다. 생-메밍은 피지오노트레이스를 사용해 8명의 측면초상화를 제작했다.[394] 필은 기구를 사용해 11명의 실루엣 초상화를 제작했다. 토머스 제퍼슨은 1802년 루이지애나를 구입한 후 탐험가 메리웨더 루이스(Meriwether Lewis, 1774-1809))와 윌리엄 클라크(William Clark, 1770-1838)에게 이곳이 어떤 곳인지 2년간 탐험하도록 지시했다. 제퍼슨은 그곳에서 원주민을 만날 경우 가장 우호적이고 회유적인 매너를 취하라고 당부했다. 또한 그는 영향력 있는 원주민 추장이 워싱턴을 방문할 의사가 있다면 만남을 주선하라고 지시했다.[395] 1804년부터 세 차례에 걸쳐 수십 명의 원주민들이 제퍼슨과 만나기 위해 워싱턴 D.C.를 방문했다.

1804년 7월 11일 첫 번째 원주민 특사 대표단인 오세이지(Osage) 부족 14명이 미주리의 세인트루이스(St. Louise)에서 워싱턴 D.C.에 온 후 볼티모어, 필라델피아와 뉴욕을 구경한 후 10월 3일 돌아갔다. 1805년 12월 오세이지, 아이오와(Iowa), 수(Sioux)와 포니(Pawnee) 부족이 두 번째 대표단으로 워싱턴에 도착해 1806월 4월까지 머물렀다. 오세이지와 맨던 부족을 포함한 세 번째 대표단은 1806년 12월 루이지애나 지역 탐험을 끝낸 루이스와 클라크와 함께 워싱턴에 도착했다.

두 번째 대표단이 1806년 1월 1일 제퍼슨이 연 백악관 환영연회에 참석했을 때, 이 연회에 참여했던 작가 마가렛 바야드 스미스(Margaret Bayard Smith)는 원주민 의상을 입고 참석한 그들을 다음과 같이 묘사했다.

> 이 오세이지 부족은 인류의 고결한 표본이었고 화가와 조각가를 위해 질 높은 연구를 제공할 수 있었을 것이다. 키가 크고, 똑바로 서고, 잘 균형

393) Shaw(주 389), p. 32.
394) Ellen G. Miles, "Saint-Mémin's Portraits of American Indians, 1804-1807", *The American Art Journal* 20:4(1988), p. 3.
395) 위의 글, p. 5.

> 잡히고 위풍당당한 그들의 모습, 위엄 있고 품위를 지키고 도도한 태도로 인해 그들은 타고난 귀족으로 보였다. 대통령의 요청으로 그들은 그들의 민족의상을 입고 참석했다(...)머리는 완전히 부드럽게 밀었다.[396]

백인들에게 원주민은 동일한 인종이 아닌 "표본"이자 질 높은 연구의 대상이었던 것이다.

미국 원주민이 초상화의 대상이 된 것은 두 번째 대표단이 1806년 1월 제퍼슨의 제안으로 볼티모어, 필라델피아와 뉴욕을 여행했을 때였다. 그들은 필라델피아에서 찰스 윌슨 필의 박물관을 방문했고, 필은 9명의 원주민과 2명의 유럽혈통 통역사의 실루엣초상화를 제작했다. 1806년 2월 22일 지역신문 『오로라(*Aurora*)』는 필라델피아를 방문한 원주민들을 대표단들이 그들의 "미개한 옷"에서 "멋진 유니폼"으로 갈아입혔고, 이 새로운 의상은 그들을 더욱 "기독교인"으로 보이게 한다고 보도했다. 필은 그가 제작한 실루엣초상화 <와콘스카(Waconsca)>에서 원주민이 워싱턴에서 받은 군복스타일의 코트를 입은 모습을 그려 그들이 미국 문명화를 받아들였다는 것을 강조했다(도 84).[397] 초상화는 넓은 이마, 편편한 눈썹뼈, 강한 턱선, 완전히 빗어 올려 묶은 머리를 보여준다.

필은 원주민 방문객들의 신체적· 문화적 차이점을 주목했다. 그는 제퍼슨에게 그가 제작한 11명의 이름을 적은 실루엣초상화를 편지와 함께 보냈다. 필은 편지에 "이 미개인들(savages)들 중 몇 명은 얼굴 윤곽에 의한 흥미로운 캐릭터를 가지고 있다"고 썼다. 그웬돌린 두보이스 쇼(Gwendolyn Dubois Shaw)는 이러한 필의 관찰이 두개골의 형태에 따라 개인이나 민족, 인종 전체의 지능 수준과 범죄 성향에 대한 통찰력을 준다고 믿는 골상학(phrenology)을 반영하고 있다고 주장했다.[398]

---

396) Margaret Bayard Smith, *The First Forty Years of Washington Society*, Gaillard Hunt ed. (New York: C. Scribner's Sons, 1906), p. 401.

397) Mark Kirkham Pingree, *From Revolutionary Patriots to Principal Chiefs: Promoting Civilization and Preserving Savagery in American Museums, 1785-1865* (Ph. D. Dissertation, UC Davis, 2003), p. 79.

398) Gwendolyn DuBois Shaw, "A Cutter of Profiles: Moses Williams, Who Captured History with His Silhouettes", *Lapham's Quarterly*, (June 26, 2018). https://www.laphamsquarterly.org/roundtable/cutter-profiles(최종 접속일 2018. 11. 12).

필은 피라미드를 만들어 학식 있고, 경제적으로 성공한 유럽계 미국 사람과 연관 있는 작은 그룹은 맨 위에 위치시켰다. 그리고 보통의 노동에 종사하는 사람이 속한 그룹을 아래에 위치시켰다. 필은 인간을 교육에 따라서 구분하여 체계화했다. 그는 유럽출신 미국인들은 그들의 수련된(cultivated) 정신 때문에 문명화된 세계의 정점이라고 여겼다. 필은 이들 아래 미국 원주민을 시작으로 남아메리카 원주민, 남태평양 원주민을 그리고 맨 아래 노예무역 중심지였던 골드 코스트의 아프리카인을 위치시켰다. 그는 이 차이가 미개와 수련된 정신이라고 지적하면서 모든 인간은 얼마나 미개한지와 상관없이 적절한 교육과 환경을 통해서 문명화될 수 있다는 계몽주의 신념을 표명했다.[399] 따라서 필은 원주민과 흑인이 미개하고 교육이 필요한 인종이라는 것을 초상화를 통해서도 강조한 것이라고 볼 수 있다.

생-메밍은 1803년부터 1807년까지 워싱턴에서 활동했다. 토머스 제퍼슨은 대표단에게 그가 피지오노트레이스를 사용해 제작하는 초상화의 모델이 되어줄 것을 부탁했다. 생-메밍은 이 특사 대표단들 중 8명의 실물크기 측면초상화를 초크를 사용해서 9점을, 수채물감을 사용해서 6점을 제작했다. 수채물감으로 제작된 6점의 측면초상화는 1805-1806년과 1806-1807년에 있었던 두 번째와 세 번째 대표단을 직접 본 영국공사관 어거스터스 존 포스터(Augustus John Foster)가 의뢰한 것으로 알려져 있다.[400] 그 중 몇 점은 그림에 모델을 설명하는 글이 적혀있어 신원을 확실히 알 수 있다. <포허스카, 그레이트 오세이지 족장(Pawhuska, Chief of the Great Osages)>(1806)은 첫 대표단의 리더이자 3개의 오세이지 부족 중 '그레이트 오세이지(Great Osages)' 족장의 측면초상화이다(도 85). 생-메밍은 이 초상화에서 매부리코에 큰 눈, 튀어나온 광대뼈, 두툼한 입술과 길게 늘어트린 머리를 한 족장을 보여준다. 그는 장식용 술과 견장이 달린 미국 군복을 입고 있는데 이는 미국 방문을 기념하여 받은 선물이다. 그는 또한 팔에 은색 완장을 차고 목에 은색 평화 메달(peace medal)을 걸고 있는데 이것은 워싱턴 방문을 기념하여 받은 것

399) Pingree(주 397), p. 55.
400) Miles(주 394), p. 14.

이다.[401] 대통령 측면초상이 그려진 메달과 독수리가 그려진 완장은 대략적으로만 그려져 있다. 그웬돌린 두보이스 쇼는 생-메밍의 그림이 군복와 같이 19세기 백인 관람자들에게 더욱 익숙한 모습으로 그렸다고 지적하면서, 이는 시각적 표현의 전략으로 원주민의 시대착오적인 신분과 새로운 유럽스타일 사회에 동화될 수 없는 무능함을 뒷받침하는 것이라고 해석했다.[402]

미국 대통령 초상이 새겨진 평화 메달은 원주민 부족과 평화적인 관계를 유지하기 위한 수단으로 제퍼슨이 원주민 지도자들에게 배포하였다. 평화 메달 제작은 제 3대 대통령인 제퍼슨을 시작으로 제 23대 대통령 벤자민 해리슨(재임 1889-1893)까지 계속되었다. 루이스와 클라크는 1804년 탐험을 떠날 때 다량의 평화 메달을 가지고 갔다. 이 메달은 평화와 친선을 상징하는 것으로 그들이 만나는 원주민 지도자들에게 주었다.[403] 제퍼슨의 평화메달은 존 라이히(John Reich)가 디자인하였다. 앞면은 “TH. JEFFERSON PRESIDENT OF THE U.S. A.D. 1801"과 제퍼슨의 측면초상이, 뒷면에는 “PEACE AND FRIENDSHIP"과 악수하는 손, 원주민이 쓰던 도끼와 평화의 담뱃대가 교차되어 새겨져있다.

폴 스테이티는 생-메밍이 원주민들의 이미지를 제퍼슨의 이미지와 동일하게 제작하였기 때문에 작품들에서 공화주의의 평등주의를 보여준다고 주장했다.[404] 하지만 생-메밍의 이미지들은 백인과 원주민을 동일한 크기와 방식으로 제작하는 것을 통해 화가는 원주민이 “타자”라는 것을 더 강조하고 있는 것처럼 보인다. 『타자의 초상: 인종주의와 문학』에서 신문수는 “백인들은 아메리카 인디언과 흑인을 원시적이고, 미개하고, 의고적이고, 유아적인 존재로 타자화함으로써 스스로를 자율과 독립심을 소중한 가치로 삼는 가장 선진적인 문명인으로 자처할 수 있었던 것”이라고 지적했다. 특히 백인들에게 인디언은 “그 자질이 열등하거나 아니면 근본적으로 다른 인종적 타자였다. 그들은 이렇게 그린 인디언의

401) 위의 글, p. 14.
402) Shaw(주 398).
403) Saunders(주 29), p. 94.
404) Staiti(주 229), p. 165.

모습과 대자적인 이미지에서 자신들의 정체성을 찾고자 하였다(...)백인의 자기 정체성의 확인과 그 문명의 정당성을 위해서도 아메리카 인디언과 흑인은 열등한 인종적 타자로 남아 있어야만 했다"라고 주장했다. 프란츠 파농(Frantz Fanon)이 "흑인은 검어야 할 뿐만 아니라 백인과의 관계 속에서 검어야 한다"라고 했듯이 "미국에서 인디언은 단순히 인디언인 것이 아니라 바로 백인과의 관계에서 인디언이지 않으면 안되었던 것"이다.[405] 생-메밍이 그린 원주민은 백인과 같은 형식으로 그리고, 같은 백인의 옷을 입고 있어도 역시 그들은 타자라는 것을 더 강조하고 있는 것으로 해석할 수 있다.

이 장에서는, 미합중국이 건국될 때 지배계층들이 13주를 결속시키기 위해, 여전히 군주제를 유지했던 유럽 국가들과 구별되는 미국성을 강조했다는 결론을 도출했다. 미합중국의 지배계층은 민주공화국이라는 국가 정체성을 시민이자 대통령인 조지 워싱턴의 이미지를 통해 전달하고자 했다. 또한 미국 초상화은 떠돌이 초상화가의 등장과 피지오노트레이스의 사용으로 대중화되었고, 이에 따라 변화, 평등, 노동지향, 실용성, 효율성이라는 미국성이 더욱 강화될 수 있었다.

405) 신문수, 『타자의 초상: 인종주의와 문학』(집문당, 2009), pp. 350-52.

IV. 도금시대(Gilded Age, 1865-1905)의 초상화

미국 북군과 남군의 싸움이었던 남북전쟁(1861-65)은 노예해방운동이라기보다는 북부연방과 남부연합의 주도권싸움이었다. 농업 중심의 남부와 공업 중심의 북부는 생활방식과 경제에서 큰 차이를 보였다. 남부는 목화재배중심으로 노예를 소유한 소수의 사람들이 권력과 부를 누렸다. 남부사람들은 북부가 정치, 산업, 금융, 제조업에서 남부를 압도하고 있고, 북부가 주도하고 있는 의회가 자신들의 생활 방식을 위협하고 있다고 생각했다.[406] 그들은 자신들의 부와 생활방식을 지키기 위해 연방에서 탈퇴해 남부연합을 만들어 연방과 대립했다. 북부의 승리로 끝난 남북전쟁은, 정치적으로는 미국의 통일을 이끌어냈지만 사회적으로는 많은 문제 특히 계층 갈등을 야기했다. 농업에서 생산성이 높은 제조업으로 노동력과 자본이 몰리면서 산업화와 도시화가 빨리 이루어진 반면 빈부격차가 커지고 도시의 슬럼화가 확산되었다.

남북전쟁이 끝난 1865년 이후 미국의 경제는 국제적인 위상을 얻을 만큼 크게 성장하게 되었다. 역사학자 케네스 C. 데이비스(Kenneth C. Davis)는 남북전쟁이 종료된 시점부터 20세기에 들어서는 35년 동안 미국은 전쟁으로 황폐해진 농업국에서 광대한 땅을 보유한 산업 제국(empire)이 되었고, 이렇게 빠른 성장을 할 수 있었던 데에는 철도 보급, 철강 산업의 구축, 유전 개발과 같은 산업 개발이 빨리 이루어졌기 때문이라고 평가했다.[407] 남북전쟁 이후 미국의 도시화는 급속히 진행되었다.

남북전쟁 이후 눈부신 경제성장의 시기를 “도금시대”라고 부른다. 일반적으로 경제학에서는 남북전쟁 후 재건이 끝난 1877년부터 경제 불황이 오는 1893년까지 미국 자본주의가 급속하게 발전한 경제 성장기를 도금시대라고 정의한다.[408] 미술사에서는 남북전쟁이 끝난 1865년부터

406) 케네스 C. 데이비스(Kenneth C. Davis), 『미국에 대해 알아야 할 모든 것, 미국사(*Don't Know Much about History*)』(1995), 이순호 옮김(책과함께, 2004), p. 262.
407) 위의 책, p. 293.

1905년에 이르는 40년을 “도금시대(Gilded Age)”라고 한다.[409] 학자에 따라서 대략 1860년대부터 제 1차 대전이 일어나기 전 1914년까지를 도금시대로 보기도 한다. 이 용어는 1873년 미국 소설가 마크 트웨인(Mark Twain)과 찰스 더들리 워너(Charles Dudley Warner)가 함께 쓴 소설『도금시대(*The Gilded Age: A Tale of Today*)』에서 처음 선보였다. 도금시대는 눈부시게 성장하고 있는 미국경제가 황금기를 구가하고 있는 것 같지만, 겉보기에만 찬란할 뿐 그 속으로는 많은 사회적 문제로 곪아가고 있다는 뜻을 내포하고 있다. 케네스 C. 데이비스는 도금시대를 비판하면서 다음과 같이 서술했다.

> 진보라고해서 다 같은 진보는 아니다. 미국이 이룩한 진보는(...)겉만 번지르르하고 속은 천박하고 지저분한 그런 진보였다. 그것은 철로 한 구간을 깔 때마다 그리고 석탄과 철광석 1톤을 캘 때마다 수천 명의 목숨을 앗아간 그런 진보였다. 태반이 정치적 발언권이 아예 없거나 거의 없는 이민자이거나 퇴역병이었던 노동자들은 위험하고 비위생적인 노동 조건 속에 형편없는 급여를 받으며 노동에 종사했다. 이 시기에 새롭게 형성된 부는 또 엄청난 부패의 시대를 여는 계기가 되기도 했다. 눈 하나 깜짝 안하고 수백만 달러를 받아 챙겼던 뉴욕과 워싱턴의 정치인들, 그런 정치인들을 떡 주무르듯 주무른 백만장자 기업인들에 비하면 서부 개척 시대의 무법자들은 삼류 사기꾼에 불과했다.[410]

미국경제가 급격한 성장을 하는 과정에서 ‘강도귀족(robber baron)’으로 불리던 소수의 기업가들은 엄청난 규모의 부를 축적한 반면 가난한 이민자와 노동자들은 더욱 가난해져 가고 있었다.

남북전쟁 이후 본격적인 산업화가 진행되면서 악덕 자본가인 강도귀족들은 철도, 조선소, 석유, 철강 사업을 장악하고 거대 기업을 만들었다. 강도귀족이라는 말은 중세 독일에서 불법적으로 높은 통행료를 징수

---

408) 이준구, 「미국 사회, 무엇이 ‘신도금시대’의 도래를 가져왔나?」, 『경제논집』, 제52집 (2013), 서울대학교 경제연구소, p. 2.
409) Bjelajac(주 27), p. 227.
410) 데이비스(주 406), p. 293.

했던 영주들을 일컫는 독일어 'Raubritter'에서 유래된 것이다.[411] 대표적인 강도귀족 기업가로는 석유업의 존 록펠러(John D. Rockefeller), 철강업의 앤드류 카네기(Andrew Carnegie), 철도업의 코넬리우스 밴더빌트(Cornelius Vanderbilt)가 있다. 이들은 주가 조작이나 불공정 거래와 같은 비윤리적이고 불법적인 방법을 동원해 사업을 독점했고 빠른 속도로 막대한 부를 축척했다. 존 록펠러는 1870년 5개의 정유 공장을 하나로 통합해 스탠더드오일(Standard Oil)이라는 회사를 세웠다. 이 회사는 정유의 95%를 독점해 철도를 통제했다. 록펠러는 1879년 트러스트를 형성해 석유를 정제하고, 수송하며, 유통하는 분야 전반을 통제해 가격을 상승시키고 임금을 낮췄다. 앤드류 카네기는 스코틀랜드 출신으로 13세인 1848년 미국 펜실베니아 주 피츠버그에 정착했다. 그는 1865년부터 철도와 고층건물에 필요한 철강을 생산하는 철강 산업에 뛰어들어 1872년 홈스테드 제강소를 건설했다. 1892년 제강소를 중심으로 석탄과 철광석을 운반하는 철도와 선박을 운영하는 트러스트를 형성해 카네기철강회사를 설립해 전국 철강 생산의 4분의 1을 차지했다. 밴더빌트는 수상 운송업을 시작해 뉴욕센트럴 철도를 미국 최대 단선 철도로 건설해 막대한 부를 쌓았다.

강도귀족들의 중심에는 철도업이 있었다. 철도업은 부지매입, 건설, 열차구입, 운영과 보수를 포함하는 방대한 사업이었기 때문에 엄청난 자본이 요구되었다. 따라서 철도회사들은 채권을 발행해 지분을 팔고 돈을 빌려오는 주식회사 형태를 띠게 되었다. 사회학자 루스 슈워츠 코완은 미국 주식시장과 투자은행이 철도시대가 낳은 산물이라고 지적하면서, J. P 모건, 코닐리어 밴더빌트와 같은 사업가들이 철도를 합병하면서 큰 부를 축적했다고 설명했다.[412]

---

411) 심계순, 「마크 트웨인의 "도금시대"와 폴 크루그먼의 "신도금시대"」, 『미국학논집』, 46권 1호(2014), 한국아메리카학회, p. 45.
19세기 후반 악덕 산업자본가들에게 붙여진 이 별명은 미국 저널리스트 매튜 조셉슨(Matthew Josephson)이 1934년에 쓴 『강도귀족들(*The Robber Barons*)』이라는 책을 통해 일반에게 널리 알려지게 되었다.

412) 루스 슈워츠 코완(Ruth Schwartz Cowan), 『미국 기술의 사회사(*A Social History of American Technology*)』(1997), 김명진 옮김(궁리, 2012), pp. 266-67.

서부에 자리 잡은 농부들은 소와 밀을 빠르고 값싸게 동부로 운송할 수 있는 방법이 절실했다. 철도 건설에 필요한 레일의 수요로 인해 철강업이 함께 발전했다. 또한 철도가 지나가는 지역이 개발되었다. 철도에 의해 수송비가 하락하면서 유통, 판매액 증대 효과를 낳았다. 남북전쟁 후 철도 수송의 요구가 증가하면서 철도의 표준화 사업이 본격화되었다. 자본을 가진 큰 회사들이 작은 회사들을 병합하면서 철도를 전국적인 규모로 확장하고 선로를 표준화하기 시작했다.[413] 1862년 대륙철도를 건설하기 위한 태평양 철도법이 만들어짐에 따라 정부는 네브래스카 주 오마하에서 캘리포니아 주 세크라멘토를 연결하는 철도를 건설하기로 결정했다. 공사는 그 이듬해부터 시작되었다. 두 회사가 건설하던 철도가 1869년 5월 유타 주의 프로먼토리서밋(Promontory Summit)에서 만나면서 비로소 대륙횡단 철도가 연결되었다. 1870년에는 철도의 총연장이 약 8만 4,800킬로미터였고 1880년에는 14만 8,800킬로미터, 1920년에는 40만 6,400킬로미터가 되었다. 이를 통해 미국 본토에 있는 48개 주가 물리적으로 연결되었다.[414]

1869년까지 대륙횡단 철도를 마무리하기 위해 유니언 퍼시픽 회사는 남북 전쟁에 참전했다가 퇴역한 군인, 흑인, 아일랜드 인 이민자를 많이 고용했다. 센트럴퍼시픽 회사는 부족한 일손을 중국인 이민자로 충당했다. 미국은 1790년 이후 “귀화법”에 의해 백인 이외에는 입국과 거주를 허가하지 않았다. 하지만 서부개척시대에 대륙횡단철도 건설로 중국인 노동자들이 유입되었고 1880년에 이르러 그 수는 30만 명으로 늘어났다.[415] 1860년부터 1900년까지 인구는 3천 1백만에서 7천 6백만으로 두 배 이상 증가했다. 이 중 1천 5백만 명은 이민자들로 급격히 성장하고 있는 도시에 몰려들었다. 대부분 이민자들은 영국, 아일랜드, 독일, 스칸디나비아 출신이었다. 하지만 1890년 이후 폴란드, 러시아, 우크라이나, 이탈리아, 그리스, 슬로바키아, 헝가리 출신 이민자들이 늘어나 북·서유럽의 이민자들보다 수적으로 우세하게 되었다.

---

413) 신문수(주 354), p. 245.
414) 코완(주 412), p. 266.
415) Bjelajac(주 27), p. 231.

많은 이민자들이 미국으로 몰려오자 임금은 더 낮아지게 되었다. 이에 WASP들의 편견을 표현하는 대중잡지와 신문들은 몰려오는 가난한 이민자들이 미국의 자유와 기관을 위협한다고 경고하기 위해 판에 박힌 듯이 인종을 비하하는 캐리커처나 민족에 대한 고정관념으로 가득 찬 만화를 게재했다.[416] 미국은 중국인 노동자의 유입을 막기 위해 1882년 중국인 배척법(Chinese Exclusion Act)을 가결해 중국인 노동자의 이민을 금지했다. 또한 1886년 숙련 노동자의 안정적인 지위와 경제적 이익을 위해 창립된 전국적인 직업조합인 미국노동총동맹(American Federation of Labor)은 아시아인과 동유럽 이민자들과 아프리카계 미국인들, 여성의 가입을 제한했다. 이들은 비숙련 이민자들과의 임금 차별을 강하게 주장했다.

이러한 상황에서 신흥 상업귀족은 인건비를 낮게 유지하기 위해서 매니저를 고용해 노동자들의 능률을 감시했다. 기업가들은 조합을 파괴하고 임금을 낮추기 위해 파업 노동자들 대신 일하는 노동자인 파업파괴자(strikebreaker)와 무장한 개인 경비를 고용했다. 또한 제작과 유통을 통합하는 트러스트를 만들어 산업계를 독점했다. 미국의 사회평론가 소스타인 베블런(Thorstein Veblen)은 1899년 『유한계급론』에서 "금력이 강한 상류계급이 부를 축적할수록 금력이 약한 하류계급은 더욱 심한 궁핍과 박탈감에 시달린다."고 주장하면서 신흥상업귀족을 비판했다.[417] 산업귀족은 자신의 지위를 공고히 하고 다른 계급과 자신을 더 확실하게 구분하기 위해 노동자들에게서 착취한 부를 과시적으로 소비했다. 도금시대 동안 예술은 경제 엘리트의 과시적 소비와 여흥에 의해 어느 때보다 호황을 누렸다.

18세기 식민지 시기 무역으로 큰 부를 축척한 신흥엘리트계층들이 자신의 사회 정체성을 표현하기 위해 소사이어티 초상화를 그렸듯이 도금시대 신흥 상업귀족들도 자신의 부와 지위를 강화하기 위해 소사이어티 초상화를 그렸다. 위에서 언급한 존 록펠러, 앤드류 카네기와 코넬리

416) 위의 책, p. 231.
417) 소스타인 베블런(Thorstein Veblen), 『유한계급론(*Theory of the Leisure Class*)』(1899), 김성균 옮김(북큐브네트웍스, 2012), p. 372.

우스 밴더빌트의 초상화가 이에 좋은 예가 될 수 있겠지만, 이들의 초상화는 대부분 대중에게 공개되고 있지 않아 자료가 없기 때문에 이 논문에서는 제외했다.

1. 소사이어티 초상화를 통한 신흥 상업귀족들의 특권과 지위 강화

도금시대 미술은 근대 미국의 경제적 힘과 기업의 에너지를 표현하였다. 상업귀족들은 개인 소득세와 상속세를 내지 않았기 때문에 유럽 귀족처럼 살면서 과시적으로 그들의 부를 지출했다.[418] 소스타인 베블런은 자본주의 사회에서 과시적인 소비를 하는 계급을 "유한계급(leisure class)"이라고 칭하면서 노동계급과 구분했다. 그는 고급품 소비와 같이, 생계유지를 위한 최소한의 소비를 제외한 모든 소비는 유한계급에만 어울리는 것이라고 했다. 그는 유한계급의 과시적 소비의 이유가 "고도로 산업화된 사회에서 명성을 획득할 수 있는 근거는 다름 아닌 재력이다. 재력을 과시하는 방편인 동시에 명성을 획득하고 유지하는 방편은 여가활동을 하는 것과 과시적으로 재화를 소비하는 것이다"라고 설명했다.[419]

도금시대 상업귀족들은 호화저택을 엄청난 크기로 지었고, 이와 함께 전신 초상화의 수요도 1870년과 1920년 사이 크게 증가했다. 전신 초상화는 호화저택의 넓은 공간에 쉽게 수용될 수 있었다. 이 시기 초국가적인 엘리트(supranational elite)라고 불리는 미국과 유럽의 최상위계층들은 회화적(painterly), 인상주의적 국제 양식으로 그려진 초상화를 선호했다. 이 양식은 프랑스 아방가르드와 파리살롱이나 뉴욕 아카데미 작품 사이의 절충안이었다.[420] 이 양식은 미국출신 화가 존 싱어 서전트(John

418) Bjelajac(주 27), p. 227.
419) 베블런(주 417), pp. 173-74.

Singer Sargent), 스웨덴 화가 안데르스 소른(Anders Zorn), 이탈리아 출신 화가로 런던과 파리에서 활동한 조반니 볼디니(Giovanni Boldini)와 발렌시아 출신의 인상파 화가 호아킨 소로야(Joaquin Sorolla)에 의해 국제적인 인기를 얻게 되었다. 이들은 인상주의로 대표되는 모더니즘과 아카데미 전통을 결합한 양식을 사용했다. 이들은 대담하고 가시적인 붓놀림과 예리한 원근법과 같은 고도의 예술적 기교를 사용하여 모델의 결정적인 순간을 포착했다.[421] 이 양식은 모델을 실제보다 더 돋보이게 했고 모델이 실제보다 더 큰 권한을 가지고 있는 것처럼 보이게 했다. 이것은 스스로를 귀족의 위치로 향상시키고 싶어 했던 신흥 상업귀족들의 요구를 잘 충족시키는 것이었다.

이 시기 초상화는 신흥귀족의 정체성을 확립하기 위해 의뢰되었다. 이 신흥귀족은 급속한 산업 확장으로 인한 급진적인 경제·사회적 변화를 겪던 시기 초상화를 통해 개인의 정체성을 확립하고 주장하려고 했다. 이들은 자기인식의 과정으로 스스로를 같은 소사이어티의 사람들, 선조, 유럽 귀족들과 끊임없이 비교했다.[422] 사운더스는 초상화가 “혈통에 대한 이슈를 강조했기 때문에 의뢰인들은 초상화의 연금술을 통해 스스로를 향상시키고 싶어 했다. 선두적인 화가의 붓질로 그려진 매력 넘치는 초상화는 평범한 부르주아의 금속 조각을 조상 대대로 전해오는 금으로 탈바꿈시켰다.”라고 해석했다.[423] 19세기 후반 초상화 의뢰인들은 그들이 의뢰한 그림이 그들이 어떻게 보이길 원하고 기억되길 원하는지에 대한 가치 있는 구현인 문화자본이라는 것을 이해했다. 돈 많은 명문가 출신의 후원자들은 미술의 힘을 믿었고 그들의 이름이 사람들의 이목을 끈다는 것을 자랑스러워했다.[424]

미국 신흥귀족들은 국제적인 명성을 가진 화가들에게 초상화를 의

---

420) Saunders(주 29), p. 17.

421) Richard Ormond and Elaine Kilmurray, *John Singer Sargent: Complete Paintings* (New Have, Conn.: Yale University Press, 1998), pp. 18-21.

422) Barbara Dater Gallati, "Gilded Age Portraiture: Cultural Capital Personified", in Barbara Dayer Gllati ed., *Beauty's Legacy: Gilded Age Portraits in America* (New York: The New-York Historical Society, 2013), p. 12.

423) Saunders(주 29), p. 16.

424) Gallati(주 422), p. 12.

뢰했다. 화가들에게도 국제적인 자금력을 가지고 있는 의뢰인을 얻는 것은 아주 중요했다. 1895년부터 주요한 프랑스 갤러리들은 미국에 분점을 내고 초상화 의뢰를 위한 쇼케이스로 인기 있는 유럽 초상화가들의 전시회를 열었다. 예를 들어, 프랑스의 화상 폴 뒤랑뤼엘(Paul Durand-Ruel)은 뉴욕에 갤러리를 열어 조반니 볼디니, 프랑스 화가 안토니오 드 라 간다라(Antonio de La Gandara), 벨기에 화가 알프레드 스테방스(Alfred Stevens)의 작품으로 전시회를 열었다.[425] 초상화가들은 일단 미국 유명 인사에게 초상화 의뢰를 받고 인정을 받게 되면 그 인사가 속한 소사이어티의 사람들로부터 의뢰를 보장받을 수 있었기 때문에 경쟁적으로 미국에 와 자신을 알리는 데 힘썼다. 부유층에게 인기 있는 초상화가는 재정적 안락함과 사회적 지위를 보장받았기 때문에 많은 화가들의 선망의 대상이 되었다. 예를 들어, 프랑스 화가 에밀 위귀스트 카롤루스 뒤랑(Emile Auguste Carolus Duran, 1838-1917)은 당시 세계적으로 유명한 소사이어티 초상화가로 미국, 영국, 포르투갈, 러시아의 의뢰인들이 프랑스로 그를 직접 찾아가 그림을 의뢰했다. 그가 1898년 봄 미국에 왔을 때 2달 동안 7점의 초상화를 그렸고, 그림 한 점에 4000달러에서 8000달러를 받았다.[426]

당시 프랑스에서 활동하던 미국인 화가 메리 카사트(Mary Cassatt, 1844-1926)와 제임스 맥닐 휘슬러(James McNeill Whistler, 1834-1903)는 국제적으로 명성이 있었음에도 유럽에 머물며 활동했기에 미국인들은 굳이 이들에게 초상화를 의뢰하지 않았다. 또한 토머스 에킨스(Thomas Eakins)는 사실주의 그림을 그렸기 때문에 사치스러운 취향의 소사이어티 초상화를 원하는 의뢰인들에게 후원을 받지 못했다.[427] 초상화 의뢰가 유명 프랑스 출신 화가들에만 몰리자 미국 초상화가들은 가난에 시달렸다. 미국 평론가들은 미국 의뢰인들이 유럽의 유명한 화가들에게 속아 질 낮은 초상화에 과도한 비용을 지불한다고 비난했다.[428] 이 같은 비난

425) Badea-Päun(주 147), p. 136.
426) Gallati(주 422), p. 46.
427) 위의 글, p. 44.
428) 위의 글, p. 46.

은 지속적으로 표면화되었다. 특히 상업귀족들에 의해 1893년과 1907년 미국에서 발생한 경제 공황으로 비싼 돈을 들여 외국인 화가에게 초상화를 의뢰하는 이들은 더욱 비난받았다.

존 싱어 서전트는 해외에서 큰 인기를 끌어 미국 신흥 상업귀족들이 가장 선호하는 화가가 되었다. 그는 부유한 미국인 부모 밑에서 이탈리아 피렌체에서 태어났다. 그는 이탈리아, 오스트리아, 스위스에서 어린 시절을 보냈고 프랑스 파리의 카롤루스 뒤랑의 스튜디오에서 그림을 배웠다. 그는 1874년부터 4년간 아돌프 이본과 함께 프랑스 국립미술학교 에콜 데 보자르(École des Beaux-Arts)에서 수업을 들었다. 이후 1880년대부터 프랑스, 영국과 미국에서 큰 호평을 받았다. 그는 1900년 영국에서 활동하는 초상화가 중 최고 권위자라는 평판을 얻었다. 많은 비평가들은 그를 예술세계의 진정한 마스터로 묘사했다.[429] 미국에서도 서전트의 인기는 엄청났는데 평론가들은 그가 스승인 카롤루스 뒤랑의 인기를 뛰어넘었다고도 평했다. 1905년 2월 18일 『미국 아트 뉴스(*American Art News*)』는 "서전트는 세계에서 가장 바쁜 사람 중 한명이다(...)그는 평생 동안 그가 그릴 수 있는 수의 의뢰를 받았기 때문에 더 이상의 초상화 의뢰를 거절했다."고 보도했다.[430]

영국과 프랑스에서 떠오르는 초상화가였던 서전트는 미국 의뢰인들의 요청으로 1887년 9월 미국 보스턴에 도착했다. 그는 미국에 머무는 9개월 동안 보스턴 소사이어티 클럽인 세인트 보톨프 클럽(St. Botolph Club)에서 개인 전시회를 열었고, 뉴욕과 보스턴에서 20점의 초상화를 제작했다. 이 당시 가장 주목받았던 초상화는 보스턴 사교계의 여왕이자 미술 컬렉터 이사벨라 스튜어트 가드너(Isabella Stewart Gardner)의 초상화였다(도 87).[431] 초상화에서 가드너는 목 부분이 깊게 파인 검정 드

---

429) Badea-Päun(주 147), p. 136. 영국 주간매거진 『펀치(*Punch*)』의 삽화가 버나드 파트리지(Bernard Partridge)는 1906년 1월 1일 서전트와 벨라스케스가 서로 팔장을 낀채로 각자의 그림을 들고 박물관으로 함께 걸어가는 모습을 캐리커처로 그렸다. 서전트가 들고 있는 그림은 테이트 갤러리가 막 구입한 <엘렌 테리의 초상(Portrait of Ellen Terry as Lady Macbeth)> 이고 벨라스케스가 들고있는 그림은 국립 미술관이 구입한 <거울 속의 비너스(Venus at her Mirror)>이다. 이것은 Sargent의 평판을 정확하게 묘사한 그림이다.

430) Saunders(주 29), p. 17.

431) 가드너는 1903년 보스턴에 그녀의 이름을 따 "이사벨라 스튜어트 가드너 박물관"을 설립해

레스를 입고 화면 정중앙에 정면을 향해 곧게 서있다. 그림 배경에는 가드너가 소장하고 있던 르네상스 시대 베네치아 양단이 그려져 있다. 서전트는 의도적으로 양단의 문양을 확대해 가드너의 머리 주위에 후광이 비치는 듯한 효과를 주었다. 가드너와 서전트의 친구였던 소설가 헨리 제임스(Henry James)는 이 초상화를 보고 “후광이 비치는 비잔틴 성모 마리아”라고 묘사했다.[432] 서전트는 가드너에 후광이 비치는 듯한 효과를 주어 그녀를 우상화하고 불멸화했다. 그녀의 목과 허리에 걸려있는 진주 장신구는 배경의 원형 패턴을 반복해 검정 드레스와 대조되는 장식성 보여준다. 미술 비평가 로버트 휴스(Robert Hughes)는 미국은 부의 과시하는데 있어 그들의 청교도적 억제에 대한 모든 자취를 지웠다라고 도금시대 미술을 평가했다.[433]

서전트의 <아이작 뉴턴 펠프스 스톡스 부부(Mr. and Mrs. Isaac Newton Phelps Stokes)>(1897)는 스톡스 부부의 친구가 그들의 결혼을 기념하기 위해 주문한 초상화이다(도 88). 아이작 스톡스는 미국 건축가로 뉴욕 재력가의 아들이었다. 그와 결혼한 이디스 민턴(Edith Minturn)은 선박업계의 거물 로버트 민턴(Robert Bowne Minturn)의 딸로 뉴욕 유치원협회 회장을 맡았을 뿐만 아니라 이민자 여성을 위해 재봉학교를 운영하는 활달한 자선활동가였다. 이 초상화는 에너지 넘치고 쾌활한 그녀의 이미지를 그대로 보여준다. 이 그림은 원래 이디스가 이브닝드레스를 입고 애견 그레이트데인(Great Dane)과 같이 그려질 예정이었다. 하지만 그림을 그릴 당시 개가 그림 장소에 도착하지 않아 그릴 수 없게 되자 남편이 그 자리를 대신하게 되었다.[434] 그녀는 이브닝드레스 대신 남자 같은 블라우스를 입고 자신감 넘치는 자세로 서있다. 이 초상화는 적극적이고 활력 넘치는 젊은 상류사회 여성의 이미지를 잘 보여주고 있다.

뉴욕 소사이어티 클럽은 자신들이 소장한 초상화와 자신들의 초상

미켈란젤로, 렘브란트 등 2500여점의 소장품을 전시했다.

432) Ormond(주 421), p. 210.

433) Hughes(주 221), p. 246.

434) Saunders(주 29), p. 17.

화를 모아 1894년 뉴욕 내셔널 디자인 아카데미(National Academy of Design)에서 ≪초상화 소장품 전시회(Portrait Loan Exhibitions)≫를 열었다. 이 전시회는 금융가이자 아트 딜러인 헨리 마퀀드(Henry G. Marquand)를 중심으로 한 경영인들이 집행위원으로 조직되어 병원을 돕기 위한 자선사업의 일환으로 진행되었다. 이 전시회는 조슈아 레이놀즈와 존 싱글턴 코플리같은 대가들과 동시대 화가들에 의해 그려진 650점의 초상화를 전시했다. 미술사가 리처드 사운더스는 대가들이 그린 유럽 귀족들과 저명한 미국 선조들의 초상화를 신흥귀족들의 초상화와 같이 전시하는 것은 신흥귀족들의 특권과 지위에 대한 이슈를 강화하는 역할을 했다고 지적했다.[435] 전시회의 오프닝 행사는 5달러의 입장료를 받았음에도 크게 성공했고, 1895년과 1898년 동일한 전시가 열렸다. 다른 도시들도 이같은 전시를 모방했다.

이 전시회에 참여한 화가들과 모델들은 사람들의 이목을 끌기에 충분했다. 전시회에는 국제적으로 명성을 얻은 미국 대표화가들인 존 싱어 서전트, 윌리엄 체이스(William Merritt Chase), 벤자민 커티스 포터(Benjamin Curtis Porter)와 메리 카사트(Marry Cassatt)가 참여했을 뿐만 아니라 세계적인 소사이어티 초상화가였던 카롤루스 뒤랑과 안데르스 소른도 참여했다.

특히 카롤루스 뒤랑이 그린 <콘수엘로 밴더빌트Consuelo Vanderbilt>(1894)는 화가와 모델의 지명도로 인해 전시회에서 가장 주목받은 그림이었다(도 89). 당시 콘수엘로는 철도업으로 유명한 밴더빌트 가문의 윌리엄 밴더빌트(William K. Vanderbilt)의 딸로 9대 말보로 공작 찰스 스펜서 처칠(Charles Spencer-Churchill)과 결혼을 앞두고 있었다. 이 둘의 결혼은 미국 신흥 부자들이 명예를 얻기 위해 지참금을 지불하고 몰락한 영국귀족과 결혼하는 대표적인 사례였다. 그녀는 미국 졸부의 딸이 돈으로 유럽 귀족가문의 혈통을 샀다는 뜻에서 “달러 프린세스(dollar princess)”로 불렸다. 그녀의 어머니 알바(Alva)는 카롤루스 뒤랑에게 콘수엘로의 신혼집인 영국 블레넘 궁전(Blenheim Palace)에 걸

435) 위의 책, p. 16.

려있는 토머스 게인즈버러(Thomas Gainsborough), 조슈아 레이놀즈, 조지 롬니(George Romney)의 그림과 조화를 이룰 수 있는 그림을 의뢰했다.[436] 카롤루스 뒤랑은 전체적으로 파스텔 톤으로 그림을 부드럽게 그렸다. 콘수엘로는 신화에 나오는 여신처럼 이상화되었다. 그녀는 궁전인 듯 보이는 건물앞에 서있고 그 뒤로는 꽃, 나무, 들판, 하늘이 보인다. 전체적으로 하얀 드레스는 레이스와 핑크빛 리본으로 장식되어 있어 그녀의 여성미를 더 강조한다.

이 전시회에는 메리 카사트의 작품도 전시되었다. 그녀는 오빠 알렉산더 카사트(Alexander J. Cassatt)에 의해 2점의 작품을 1894년 ≪초상화 소장품 전시회≫에 출품했다. 알렉산더는 당시 세계에서 가장 큰 보험회사 중 하나였던 에퀴터블 생명보험(Equitable Life Assurance Society of the United States)의 임원이었다.[437] 또한 그는 이후 펜실베이니아 철도회사의 7대 회장을 역임한다. 상류사회의 중심에 있었던 가문의 이름으로 그녀의 그림은 큰 주목을 받았다.

부유한 펜실베니아 투자 중계인의 딸이었던 메리 카사트는 1861년부터 1865년까지 펜실베니아 아카데미에서 회화를 공부했고, 1870년대부터 파리에 정착했다. 그녀는 여자라는 이유로 프랑스 국립미술학교인 에콜 데 보자르에 다닐 수 없었다. 카사트는 전통적인 아카데미 스타일에서 벗어나 파리의 선두적인 아방가르드 화가들이었던 프랑스 인상주의 그룹에 합류했다.[438]

출품한 작품 중 <르 피가로 지를 읽는 카사트 부인(Reading “Le Figaro")>(1878)은 신문을 읽고 있는 메리의 어머니를 그린 것이다(도 90). 인상주의자 특유의 스냅샷과 같은 구도로 그려진 이 그림은 주체적

436) Gallati(주 422), p. 23.

437) 헨리 볼드윈 하이드(Henry Baldwin Hyde)로 1859년 뉴욕 맨해튼에 세운 에퀴터블 생명보험은 1991년 프랑스의 보험회사 악사(AXA)에 인수되어 2004년부터 회사명이 악사에퀴터블생명보험회사(AXA Equitable Life Insurance Company)로 바뀌었다.

438) 아방가르드는 원래 군사용어로 주력부대에 앞서 적의 움직임을 파악하는 전방 부대를 뜻했다. 19세기 예술에서 아방가르드는 아카데미 미술양식과 예술적 기준을 거부하고 혁신적인 예술을 일컫게 되었다. 모네, 르누아르, 에드가 드가가 이끌던 인상주의는 보수적인 프랑스 아카데미 미술가들에 의해 심사되는 전시인 파리 살롱에 작품을 보내는 것을 중지했다. 대신 1874년 그들은 독립적으로 그룹 전시를 시작했다. 드가의 초대로 카사트는 1877년 인상파 화가 그룹에 합류했고 1879년부터 그룹이 해산하는 1886년까지 그들의 전시에 참여했다.

인 여성을 보여주고 있다. 전통적으로 서양회화에서 여성은 신문이 아닌 로맨스 소설이나 성경을 읽고 있는 모습으로 묘사되었다. 뉴스는 남성이 장악하고 있는 정치와 경제 영역을 다루었기 때문에 신문은 전통적으로 남성이 읽는 것이라고 여겨졌다.[439] 하지만 이 그림에서 카사트 부인은 관람자의 응시도 외면한 채 그녀의 모국어인 영어가 아닌 프랑스어로 된 신문을 몰두해서 읽고 있다. 이것은 그녀의 지적능력을 강조하는 것이라고 해석할 수 있다. 그녀는 새로운 관점으로 신여성의 이미지를 만들었다. 하지만 이 그림은 초상화라기보다는 인물화로, 자신의 정체성을 드러내려고 직접 의뢰한 초상화와는 그 형식이 다르다고 볼 수 있다.

2. 주류미국인으로서 영향력 과시

금융과 산업계의 거물들과 같이 도금시대의 가장 영향력 있는 남성들은 군인과 같은 남자다운 성격과 동일시되면서 이 시대의 새로운 영웅으로 그려졌다. 그들은 기개, 투지, 흉포함과 같은 공격적인 기업가적 에너지로 이사회를 장악했고 극적인 출세를 이루었다.[440] 폴 존슨은 남북전쟁 이후 나타난 신흥기업가들을 다음과 같이 평가했다.

> 미국은 모험가들과 설교가들에 의해 세워졌고, 젠틀맨 출신 정치가들에 의해 공화제 국가로 변모했지만, 국가를 만들고 국민을 살찌운 것은 사업가들이었다. 국민이 사업가를 존경하면 안 될 이유가 있을까? 1870년대, 1880년대, 그리고 1890년대 미국인들은 스스로가 세계에서 가장 잘사는 나라의 국민이라는 강한 자부심을 느꼈고 인류 역사상 일찍이 없었던 높은 생활수준을 누리고 있다는 사실을 인식하고 있었다(...)이 활기차고 약동하고 풍요로운 체계를 지휘하는 주인공들이 사람들에게 자신감을 심어주고 경쟁심을 북돋아주어야 했던 것은 불가피한 일이었다.[441]

---

439) Bjelajac(주 27), p. 267.
440) Gallati(주 422), p. 38.

이 글은 도금시대에 신흥 사업가들이 식민지시대의 건국영웅, 독립혁명 이후의 정치적 영웅과 비슷한 수준으로 영웅대접을 받았다고 해석할 수 있다.

남성의 초상화는 시각적 흥미를 제공하는 화려한 드레스나 보석을 착용하지 않기 때문에 여성 초상화보다 의뢰인을 미적으로 만족시키기 어려웠다. 따라서 화가들은 소품보다는 모델의 포즈를 이용해 이들의 권력을 보여주려고 했다.

안데르스 소른은 남성 초상화에서 특히 두각을 나타냈다. 그는 1904년 미국에서 가장 큰 은행 중에 하나였던 니커보커 신탁회사(Knickerbocker Trust Company)의 회장인 찰스 트레이시 바니(Charles Tracy Barney, 1851-1907)의 초상화를 그렸다(도 91). 바니는 오른손은 허리에 왼손은 코트자락을 잡고 어둠속에서 서있다. 그의 머리만 빛을 받고 있다. 그의 자세는 항해를 책임지고 있는 배의 선장을 연상시킨다. 이 초상화에서 그는 사업의 최고조에 달해있는 것처럼 보인다. 실제로 이 그림을 그린 해 그가 책임지고 있는 신탁회사 본사가 뉴욕 최고의 번화가였던 5번가(Fifth Avenue)와 34번가(34rd Street) 사이에 미국에서 가장 유명한 건축회사였던 맥킴, 미드, 앤 화이트(Mckim, Mead & White)에 의해 완성되었다. 관람자가 올려다보도록 배치된 전신 초상화는 큰 사업을 책임지고 있는 사람의 패기와 자신감을 보여준다. 그림 오른쪽 벽난로에 타오르고 있는 장작은 그의 불타는 야망과 자부심을 보여준다.

프랑스 화가 에밀 위귀스트 카롤루스 뒤랑(Emile Auguste Carolus Duran, 1838-1917)이 1899년 그린 <레오날드 루위슨(Leonard Lewisohn)>도 바니와 비슷한 포즈를 취하고 있다(도 92). 레오날드 루위슨은 왼쪽 손을 허리에 오른쪽 손을 테이블 위에 놓았는데, 이 자세는 서양미술에서 몇 세기에 걸쳐 남성적 권위를 상징하는 포즈를 통해 사업과 가족에 대한 남성의 지배권이라는 아이디어를 전달한다. 그의 위엄

441) 폴 존슨, 『미국인의 역사 II(*A History of the American People*)』(1997), 명병훈 옮김(살림, 2016), pp. 75-76.

있는 표정과 고압적인 자세는 그의 권력을 설득력 있게 증명한다.[442] 루위슨은 독일계 유태인으로 구리와 은광업으로 큰 재산을 쌓았다. 아무런 장식이 없는 금욕적인 세팅은 광산업의 거물을 효과적으로 돋보이게 한다.

바바라 D. 갈라티(Barbara Dayer Gallati)는 찰스 트레이시 바니와 레오날드 루위슨의 초상화를 비교하면서 바니와 같은 비유대인 그룹의 초상화는 겉만 번지르르한 반면 루위슨과 같은 초상화는 상류층 독일계 유태인의 토대를 형성하는 강직함과 소박함을 표현한다고 해석했다. 이 초상화는 개신교 앵글로 색슨 남성으로 구성된 압도적인 권력구조와 점점 더 영향력을 넓히고 있는 독일계 유태인 금융가 집단 사이의 사회적 차이를 보여준다.[443] 두 집단은 서로 다른 사회적 세력을 가지고 있었다. 두 초상화는 뉴욕을 대표하는 두 개의 소사이어티를 대변한다.

뉴욕 사교계는 크게 앵글로 색슨 기업가와 유명인사로 구성된 "포헌드레드(the Four Hundred)"와 독일계 유태인 금융가들로 구성된 "원헌드레드(the One Hundred)"로 나뉘었다. 포헌드레드은 도금시대 뉴욕 사교계 명사였던 사무엘 워드 맥컬리스터(Samuel Ward McAllister)가 처음 사용해 뉴욕 엘리트계층이 모인 상류사회와 동의어가 되었다. 그는 뉴욕이 식민지 시기 뉴암스테르담(New Amsterdam)이었던 시기 때부터 재산을 모은 네덜란드인의 자손인 상류층 뉴욕사람을 일컫는 "니커보커(knickerbockers)"들 사이에서 유행을 만드는 테이스트메이커(tastemaker)로 통했다. 그는 1889년 그의 후원자이자 뉴욕 최고의 사교 여왕이라고 불리는 캐롤라인 스케메르혼 아스터(Caroline Schermerhorn Astor)가 주최하는 파티에 각계 유명인사들 400명을 초청했다. 당시 『뉴욕 트리뷴(*New York Tribune*)』의 기자가 400명만 초대한 이유를 묻자 맥컬리스터는 "뉴욕 상류사회에는 400명밖에 없다"고 말한 것은 유명한 일화이다. 뉴욕에 정착했던 네덜란드인의 자손인 아스터는 밴더빌트 가문과 같은 벼락부자들을 의도적으로 파티에서 제외했다.

프랑스 화가 아돌프 이본(Adolph Yvon)이 그린 <사무엘 워드 맥

442) Gallati(주 422), p. 38.
443) 위의 글, pp. 38-41.

컬리스터(Samuel Ward McAllister)>(1877)는 도금시대 미국 상류사회의 취향을 대표한다(도 93). 파리에서 그려진 이 그림은 중년 남성의 과장된 자만심을 보여준다. 그는 그의 엄지로 옷깃을 잡고 있는데 이는 남성적 우월감과 권력을 상징한다. 바바라 D. 갈라티는 그림을 감싸고 있는 화려한 금빛 프레임이 그가 캐롤라인 아스터 사교계의 비공식적인 시종으로서 그의 지위를 움켜잡으려는 욕망을 더 강조한다고 지적했다. 이 그림은 도금시대와 관련된 유럽중심의 성향, 낭비, 특권과 피상적 가치를 구현했다.

원헌드레드는 광산업의 루위슨 가문과 구겐하임(Guggenheim) 가문, 리먼 브라더스 투자은행Lehman Brothers)을 이끄는 리먼(Lehman) 가문, 골드만삭스 투자은행(Goldman Sachs & Company)의 골드만(Goldman) 가문과 삭슨(Sachs) 가문 등 뉴욕의 금융과 산업을 주도하는 독일계 유태인 가문의 사교모임이었다. 이들은 스스로를 포헌드레드와 대립하는 원헌드레드라고 불렀다. 이들은 “유태인 대공(Jewish Grand Dukes)”이라고 불리며 특권, 권력, 자선, 가문의 자부심을 보여주려고 했다.[444]

하지만 유태인 소사이어티에 대한 주류 미국인의 시선은 곱지만은 않았다. 당시 활동했던 영국계 미국인인 미술 비평가 찰스 H. 카핀(Charles H. Caffin)은 1898년 뉴욕에서 열린 ≪초상화 소장품 전시회≫에서 존 싱어 서전트가 그린 <에셔 베르트하이머(Asher Wertheimer)>(1898)를 보고 “아주 명백하게 인종적 특징으로 보자면 이 젠틀맨은 유태인이다. 그의 시선은 날카롭고 집중되어있고, 상업적이지만 틀림없이 영리하고 깊고 안목 있어 보인다. 쳐진 어깨와 인물 전체를 통해 느껴지는 민감함은 상인 특유의 유연성이나 예술적 기질의 수용성과 예민함, 어쩌면 둘 다를 드러내는 것일지도 모른다”고 평가했다(도 94).[445] 독일계 유태인인 에셔 베르트하이머는 런던에서 활동하는 아트딜

444) Stephen Birmingham, *Our Crowd: The Great Jewish Families of New York* (Syracuse, N.Y.: Syracuse University Press, 1996), pp. 7-8.

445) Charles H. Caffin, "The Loan Exhibition of Portraits at the National Academy", *Harper's Weekly* (December 24, 1898), 1260, quoted in Gallati(주 422), p. 41.

러로 서전트의 초상화 판매를 도맡아 하는 인물이었다. 이 초상화는 베르트하이머가 은혼식을 기념해 부인초상화와 함께 의뢰한 작품이다. 그는 왼손에 시가를 들고 있고 오른손으로 허리를 짚고 있다. 그의 오른편에는 그의 애완견인 검은 푸들이 그려져 있다. 바바라 D. 갈라티는 초상화에 대한 카핀의 비평이 인종에 대한 고정관념에만 노골적으로 의존했다고 비판했다.[446] 서론에서 언급했듯이, 1890년 무렵 스코틀랜드인, 아일랜드인, 잉글랜드인으로 형성된 내집단은 전체인구의 36.6%로 그 비율이 급격이 축소되었다. 이에 타인종에 대한 WASP의 반감은 격화되었다. 특히 유태인은 미국이민위원회가 분석한 이민 집단 보고서에 따라 "도시에 집단적으로 거주하는 경향이 강하며, 비-아리안 계통으로 전형적인 샤일록 타입(셰익스피어의 베니스 상인에 나오는 유태인)의 냉혹한 자본주의자"로 이기적이고 개인주의적이며 고리대금업을 통하여 재산을 불리는 사악한 종족으로 인식되었다.[447] 초상화 그 자체보다는 유태인이라는 인종에 치중한 카핀의 비평은 다른 인종을 타자로 인식하고 외집단으로 구별하려했던 사회 분위기와 외집단인 유태인이 경제적 성공을 바탕으로 사회적인 영향력을 키워가고 있는 것에 대한 내집단의 불편한 시선을 반영하는 것으로 해석할 수 있다.

도금시대 동안 미국 미술은 아름다움, 조화, 세련된 주제를 선호하는 신흥귀족의 고상한 취향을 반영한 소사이어티 초상화의 절정기였다. 강도귀족으로 불린 신흥귀족들은 가난한 노동자나 이민자들과 자신을 구별하기 위해 더 화려하고 과시적인 초상화를 제작했다. 미국학을 연구하는 신조영은 이런 과시적 활동이 미국의 빈부격차가 자신의 권리에 최상의 가치를 부여하는 개인주의와 관련이 있다고 설명했다. 그는 '가난의 원인은 바로 가난한 자들에게 있다'라는 인식을 가지고 있는 미국 개인주의를 비판하면서 미국 사회학자 제임스 M. 헨슬린(James M. Henslin)이 제시한 '빈곤의 문화(culture of poverty)'를 다음과 같이 정리했다.

빈곤 계층은 가난에서 벗어나기 위해서는 필수적인 근면성실, 근검절약,

446) 위의 글, p. 41.
447) 손영호(주 4), p. 98.

직장과 학교에서의 성취, 가정의 화목 등과 같은 주류 사회의 규범, 가치관이 결여되어 있다는 것이다. 즉 근면성실과는 거리가 먼 희박한 노동윤리, 미래를 위해 저축하는 대신 현재를 즐기는 향락 지향성, 가정과 사회에 대한 배려보다는 자신의 말초적 쾌락을 좇는 자기 중심성 등등, 당연히 가난할 수밖에 없으며 동시에 가난에서 벗어날 수 없는 이유로 '빈곤의 문화'를 제시하고 있다.[448]

이렇듯 미국의 개인주의는 거대기업이 비윤리적인 방법으로 이윤을 남기고, 노동자들의 인건비는 낮추는 것을 정당화하게 한 것이다. 한편 이것은 식민지 시기 2세대 젠트리와 신흥 상인계층과 마찬가지로 도금시대 상인귀족들도 이윤증대가 하나님에게 선택받은 사람이라는 증거라고 보는 청교도가치관을 가지고 있었음을 보여주는 것이다.

제러미 리프킨은 유럽에서는 가난이란 개인의 잘못이 아니라 사회적 요인 때문에 찾아온다고 믿는 경향이 강한데, 그 이유는 "유럽의 빈자들이 인종적으로 소수가 아니라 백인들이었고, 따라서 국민 대다수가 그들과 자신을 동일시하고 '동포에게 닥친 불운이 내게도 닥칠 수 있다'고 믿으며 그들의 곤경을 공감할 수 있기 때문이었다."라고 지적했다.[449] 반면 미국의 빈자들 특히 도금시대에 미국으로 이주해온 사람들은 인종적으로 '우리'가 아닌 '그들'이었기 때문에 빈자들이 처한 상황을 미국적인 생활방식 때문이라고 인정하지 않는 것이다.

초상조각에서도 인종적으로 주류와 타자를 구별한 예를 찾을 수 있다. 남북전쟁을 추모하기 위한 초상조각은 대부분 재건 시대(Reconstruction Era)가 끝나는 1877년 이후부터 의뢰되기 시작했다.[450] 어거스터스 세인트-고든스(Augustus Saint-Gaudens)가 제작한 <로버트 굴드 쇼와 매사추세츠 54연대를 위한 추모비(Robert Gould Shaw and

448) 신조영, 「미국적 가치관 비판-개인주의와 물질주의를 중심으로」, 『미국사연구』, 제13집 (2001), 한국미국사학회, p. 200; James M. Henslin, *Social Problems* (Englewood Cliffs, NJ.: Prentice Hall, 1994), pp. 257-60 참고.

449) 리프킨(주 7), pp. 61-62.

450) 남북전쟁 때문에 경제적·정치적으로 황폐해진 나라를 재건하기 위해 힘쓰던 시기를 일컫는 용어인 재건 시대는, 통상적으로 재건 정책이 시작된 1865년을 시작으로 보는데, 일부 학자들은 노예해방선언이 이루어진 1863년을 시작으로 해석하기도 한다.

Massachusetts 54th Regiment Memorial)>는 12명의 보스턴 시민들의 의뢰로 1884년부터 1897년까지 약 14년에 걸쳐 제작된 청동 부조조각상이다(도 95). 이 조각은 남북전쟁 당시 북군으로 활동했던 미국 최초의 흑인부대인 매사추세츠 54연대와 그들을 지휘한 로버트 굴드 쇼를 추모하는 작품이다. 쇼와 54연대 구성원 대부분은 1863년 7월 16일 사우스캐롤라이나의 와그너 요새에서 전사했다. 부조로 제작된 이 작품은 말에 타고 있는 로버트 굴드 쇼를 중심으로 행진을 하는 54연대 보병들이 묘사되어 있다. 로버트 휴스는 이 작품이 두 가지 이유에서 전례 없는 프로젝트였다고 평가했다. 하나는 백인 지도자와 함께 흑인을 영웅으로 묘사하는 작품을 의뢰받은 미국조각가가 이제까지 없었다는 것이다. 다른 하나는 이 작품이 미국에서 첫 번째로 제작되는 그룹 모뉴먼트였다는 점이다. 로버트 휴스는 세인트-고든스가 작품제작을 위해 말을 타고 있는 영웅과 석관 프리즈(frieze)에 조각된 영웅들이라는 두 가지의 르네상스 요소들을 결합했고, 흑인을 게으르게 묘사한 인종차별적인 고정관념에서 벗어나 40명의 흑인병사들의 머리를 흑인 모델을 보고 사실적으로 제작했다고 설명했다.[451]

하지만 데이비드 비옐라작은 이 작품이 흑인과 백인을 인종적으로 양분했다고 비판했다. 당당한 백인 장교인 로버트 굴드 쇼가 허리를 꼿꼿이 세우고 건장한 말을 타고 있는 데 반해 흑인병사들은 지쳐 보이고 후줄근해 보여, 자신의 자유를 위해 싸우는 활기 넘치는 모습이 아닌 전투의 무게에 짓눌린 모습으로 묘사되었기 때문이다. 또한 세인트-고든스가 사실적인 묘사를 위해 흑인 모델을 보고 개별적으로 흑인병사들의 얼굴을 제작했음에도 불구하고 구성원들 중 아무도 두드러지지 않을뿐더러 몇몇은 쇼와 거대한 말에 가려져있다. 비옐라작은 흑인과 백인의 이분법적인 묘사는 1896년 대법원의 판결로 공공시설에서 흑인과 백인의 자리를 합법적으로 분리시켜도 좋다는 '분리 평등(separate but equal)' 개념을 강조하는 것으로 자유를 위해 싸운 흑인들의 노력을 무효화하는 것이라고 비판했다.[452] 실제로 쇼와 말은 작품 앞에 조각되어있을 뿐만 아니

451) Hughes(주 221), p. 209.
452) Bjelajac(주 27), pp. 263-64.

라 전체 작품의 절반 가까이를 차지하고 있다. 반면 흑인 병사들 중 13명의 얼굴만 자세히 묘사되어 있을 뿐 나머지 병사들은 다리만 보이기 때문에 그들은 단지 영웅 초상의 장식이나 배경처럼 보인다.

이 장에서는, 눈부신 경제성장을 이룬 도금시대에 강도귀족이라 불렸던 상업귀족들이 엄청난 부를 축적했고, 부를 과시하기 위한 수단으로 초상화를 이용했다는 결론을 지적하고자했다. 이들의 초상화에는 물질주의, 탐욕, 개인주의라는 미국성이 반영되었다. 이 시기 미국 내집단을 형성했던 WASP는 가난한 노동자와 이민자들을 타자로 인식하고 자신들을 그들과 구별하기 위해 이전보다 더 화려한 초상화를 제작했다.

V. 결　　론

지금까지 식민지 시기부터 도금시대가 끝나는 1905년까지, 미국의 초상화를 통해서 주류 미국인들이 생각하는 '미국성'이 시대마다 어떻게 구축되고 재현되었는지를 종교적·경제적·정치적 사건과 연결하여 분석하였다.

백인 앵글로색슨계 신교도(White Anglo-Saxon Protestant, WASP)로 구성된 주류 미국인들은 타인과의 차별화나 동일화를 통해서 자신들의 정체성을 나타내었다. 식민지 시대, 독립혁명, 건국, 남북전쟁, 경제호황을 거치면서 시대별로 조금씩 다른 모습으로 나타난 미국의 신흥 엘리트계층은 자신들이 미국의 주류지배층이라고 생각했고, 또 그렇게 보이기를 원했다. 초상화는 이 신흥 엘리트계층들을 그들이 원하는 모습대로 형상화하는 데 탁월한 매체였다. 이 신흥 엘리트계층들은 시대별로 각각 다른 원하는 국가의 이미지를 가지고 있었고, 따라서 국가의 지도자로서 자신들의 모습을 각기 다른 방식으로 초상화에 재현했다. 미국의 주류였던 신흥 엘리트계층들을 그린 초상화의 변화과정을 살펴보면, 각 시대별로 미국의 정체성이 구축되는 과정이 드러나 있었다.

17세기 식민지 초기에는 1세대 젠트리로 불리는 성직자, 정치 지도자, 의사와 같은 전문직 종사자들이 주로 초상화를 남겼는데, 그들은 지도자의 덕목, 청교도 교리, 지배규범 등을 초상화에 나타내고자했다. 종교적인 이유로 이주해온 1세대 젠트리는 1630년대 영국에서 자신이 지녔던 재산과 지위를 그대로 가지고 오면서 식민지 사회 최상류층을 형성했다. 이들 대부분은 대이주 기간인 1630년에서 1642년 사이에 뉴잉글랜드로 건너와 청교도주의를 바탕으로 새로운 식민지가 질서를 잡는 데 많은 기여를 한 사람들이었다. 이 시기에 초상화를 의뢰한 사람들은 선조들의 업적을 후세에 남기고 싶어 했던 그들의 가족과 친구들이었다. 이 선조들은 하나님으로부터 선택받은 사람으로서 미국에 정착했기 때문에, 미국은 차별성을 갖고 다른 나라의 모범이 되어야 한다는 점을 초상화를

통해 강조했던 것이다. 이 시기 초상화는 일종의 역사적 기록물로서, 신대륙에 정착한 선조들 중 공동체에서 추모할 가치가 있다고 생각되었던 인물들을 기념하기 위해 제작되었다. 검정색, 흰색, 갈색 톤만을 사용한 간결하고 무거운 초상화는 모델이 독실한 청교도임을 강조하며 "청교도의 암울(Puritan gloom)"로 불렸던 근검, 절약, 금욕을 보여주었다. 초상화에서 청교도적 금욕주의는 1920년 경제대공황 이후 부활하게 되는데, 그랜트 우드(Grant Wood, 1892-1942)가 1930년에 제작한 <아메리칸 고딕(American Gothic)>이 대표적인 예라고 할 수 있다. 이 그림은 공황 시기에 건실하게 자기의 의무를 다하는 미국인의 청교도적 금욕과 근검을 진정한 미국의 가치로 정의내리면서, 혼란을 극복하려는 움직임과 함께 큰 주목을 받게 되었다.

이후 상업귀족으로 불린 2세대 젠트리는 대부분 1세대 젠트리의 자녀들과 새롭게 유입된 영국 젠트리 출신의 부유한 상인들로서, 무역으로 부를 축적하여 새로운 젠트리 계층을 형성하기 시작했다. 이들은 자신이 쌓은 부를 과시하기 위해서 초상화를 직접 의뢰했다. 사회는 여전히 보수적이었지만 2세대 젠트리들은 전혀 다른 방식으로 자신을 드러냈다. 1세대 젠트리의 초상화는 청교도의 엄숙함이라는 이미지를 강조하면서 지도자로서의 덕목을 보여주는 것이 목적이었던 반면 2세대의 젠트리는 초상화를 통해 상업귀족의 부유함을 보여주기를 원했다. 1세대와 2세대 젠트리의 초상화에 나타난 변화는 각각의 세대가 중요시한 청교도적 덕목이 변화하였음을 보여준다. 금욕적인 종교적 교리를 중시했던 1세대와는 달리, 2세대 젠트리는 열심히 일해서 얻은 물질적 번영은 곧 하나님의 축복이라고 생각했고 이를 초상화에 적극적으로 드러내고자했다. 1세대 젠트리의 초상화가 장식 없는 검정색 의복으로만 그려진 반면, 2세대 젠트리들은 화려한 디테일이 들어간 의복을 입은 모습으로 그려졌다. 그러나 2세대 젠트리는 청교도주의와 자본주의 사이에서 균형을 이루려고 했다. 이들은 축척된 부를 과시하는 동시에 의도적으로 청교도들이 선호했던 엘리자베스-자코뱅 양식으로 초상화를 그려 1세대 젠트리와의 대립을 줄였다. 젠트리 2세대의 초상화에 나타난 번영은 하나님이 부여한 구

원의 확신이라는 가시적인 표현이었다. 막스 베버가 '세속적 금욕주의'로 설명한 이 칼뱅주의적 직업윤리는 뉴잉글랜드뿐만 아니라 미국 식민지 전체의 성격을 형성하는 기반이 되었다는 것을 발견할 수 있었다.

18세기에 들어서는 노동자계층으로 자수성가한 신흥 상인계층이 지배계층을 형성했다. 이들은 폐쇄적이었던 뉴잉글랜드 엘리트 집단과 대립하고 영국 성공회를 받아들이면서 정치적인 권력을 얻었다. 이들은 1·2세대 젠트리와의 대립과 견제를 보여주고 자신의 사회 정체성을 표현하기 위해 '소사이어티 초상화'를 그렸다. 소사이어티 초상화는 패션, 포즈, 소품, 에티켓을 통해 의뢰인의 사회적 권력과 영향력을 드러내는 초상화이다. 상류층은 수입의 4분의 1을 자신의 특권과 권력을 보여주는 물건과 초상화에 지출했다. 신흥 상인계층에게는 부가 곧 지위였기에 그들은 과시적으로 자신의 부를 드러내고자 했다. 이들은 청교도적 생활양식으로부터 자신들을 분리시키고, 영국귀족의 복식과 매너를 초상화에 그대로 모방함으로써 전 시기 초상화와 확연한 차이를 드러냈다. 이들의 지위는 영국처럼 세습되는 작위나 혈통이 아닌 오직 부를 통해서만 얻어진 불안정한 것이었기 때문에, 영국귀족을 모방한 초상화를 통해 자신의 지위를 공고히 하고자 했던 것이다. 이 시기에는 전문초상화가가 등장했는데, 인기 있는 화가에게 초상화를 의뢰하는 것은 곧 자신의 부와 지위를 반영하는 것이었다. 초상화는 진귀한 사치품들 중 하나로 현지에서 만드는 것이 가능했다. 이 시기 초상화의 기능은 수입하기 어렵거나 비싼 상품에 대한 소유권의 증거를 제공했다는 것을 발견할 수 있었다.

미국에서 출생한 화가들은 1740년대부터 본격적으로 활동하기 시작했다. 1740년대부터 식민지 미국사회에는 크게 두 가지 이념이 지배했는데, 그 첫 번째 요소는 지방 귀족과 같은 지위에 오른 신흥 상인계층 즉 중산층의 사회관습, 윤리, 미덕이고, 두 번째 요소는 가장 영향력 있는 영국 성공회와 개신교에 기반을 둔 종교적 신념이었다. 미국에서 나고 자란 화가들은 이 두 요소를 기본으로 근면, 절제, 자립, 자신감, 물질주의, 실용성, 평등주의와 같은 미국인의 기질을 흡수했다. 그리고 '아메리칸 드림'이란 용어로 설명할 수 있는 이러한 기질은 초상화에 자연스럽

게 나타났다.

1776년 독립이 되고 1788년 새로운 헌법이 비준되면서 세계 최초의 민주공화국이 세워졌다. 이 시기에는 13주의 결속을 강화하기 위해 초상화의 역할이 강조되었다. 이 새로운 국가는 초대 대통령이었던 조지 워싱턴을 '국가의 아이콘'으로 내세워 새로운 나라의 정치이념을 설명하고 국민을 통합하고자했다. 정부는 초상화를 적극적으로 활용해 시민들에게 민주공화주의의 추상적인 가치를 시각적으로 전달하려고 노력했다. 특히 헌법이 비준된 후 미국이 모호한 정체성으로 고심했던 시기, 미술은 이 나라가 '첫 근대 공화국이자 위대한 미래라는 신화'를 체계화하는 것을 고취했다. 초상화는 대중에게 대통령이 절대군주가 아닌 공화국 지도자라는 인식을 심어주었다. 초상화는 명확하게 워싱턴의 새로운 신분 즉 새로운 공화국인 미국의 '시민이자 지도자'라는 것을 보여주었다. 워싱턴의 초상화는 정치가가 왕도, 신도 아닌 동등한 사람들 중 '제 1인자(*primus inter pares)*인 시민'이라고 여겼던 당시 미국인들의 생각을 보여주는 것이었다.

미국은 민주화와 산업화를 이루는 과정에서 평등과 인권을 강조하였고, 같은 시기 운송 수단이 발달한 덕에 지방경제도 빠르게 발전하였는데, 이러한 분위기는 민주적인 예술의 탄생을 불러왔다. 연방주의자들과 다르게, 제퍼슨과 그의 추종자들은 독립혁명을 통해 독립적인 미국의 생활 방식인 실용주의와 평등주의를 위한 잠재력을 보았고, 이를 표현하기 위한 새로운 종류의 예술을 기대했다. 이 시기 제작된 초상화들은, 귀족적 특혜를 지속하려고 했던 연방주의자들이 선호했던 초상화 양식이나 풍경화와 대조를 이루며 발전하게 되었다. 미국 북동부지역은 이리운하의 개통으로 인해 급격하게 부가 증가했고, 식민지 시기부터 확실히 자리 잡은 인구의 중심지였기 때문에 초상화의 요구가 늘어났다. 떠돌이 화가들은 이 지역을 중심으로 초상화를 제작해 초상화의 대중화에 기여했다. 그림을 주문했던 중산층은 도시 상류층과 달리 그림을 보는 눈을 훈련받지 않았기 때문에, 자신들이 누구인지 쉽게 판단할 수 있는 실용적이고 단순한 묘사를 선호했다. 아카데미 교육을 받은 미술가들이 다양

한 그림자와 명암법에 가치를 두었던 반면, 지방 초상화 제작자는 단순하고 선이 강조된 평면적인 스타일을 목표로 했다. 대부분의 초상화 의뢰인들은 훈련받지 못한 관람자들도 판단할 수 있도록 자신감 넘치는 이목구비가 잘 포착된 묘사를 기대했다. 또한 측면초상화를 누구나 그릴 수 있는 피지오노트레이스가 만들어지면서 초상화의 대량생산이 가능해졌다. 유화로 그린 전신 초상화와 반신 초상화가 그 비용과 사이즈에 의해 의뢰인의 사회적 지위를 나타내었다면, 흑백의 실루엣 초상화는 그러한 지표를 제거해 민주주의 정신을 실현했다고 평가되었다. 이는 미국의 중산층이 넓고 안정적이라는 것을 말해주었으며 일반인도 초상화를 소유할 만큼의 부와 교양을 가지고 있다는 것을 의미했다. 이러한 현상은, 민주주의 국가인 미국에서는 일반시민도 노력하면 계층 사다리를 자유롭게 올라갈 수 있다는 믿음을 주었다.

한편 과학적으로 모델의 측면을 측정해 사실적인 초상을 제공하는 피지오노트레이스는 과학적 인종주의 사상을 뒷받침하는 역할을 했다. 이 기구는 백인의 이상적인 얼굴에 가까울수록 도덕적으로 성숙한 사람이라는 것을 증명하는 방편으로 이용되기도 했다. 즉 백인의 미적 기준에서 벗어난 흑인과 원주민은 부도덕하다는 결론을 이끌어 낼 수 있었다. 백인들에게 원주민은 동일한 인종이 아닌 '표본'이자 연구의 대상이었던 것이다. 백인과 동일한 사이즈와 방법으로 제작된 측면초상화는 흑인과 원주민이 '타자'라는 것을 더 강조했다. 이것은 두개골의 형태에 따라 개인이나 민족, 인종 전체의 지능 수준과 범죄 성향에 대한 통찰력을 준다고 믿는 골상학(phrenology)을 반영하고 있는 것이었다.

남북전쟁 이후 대규모의 이주민이 미국으로 들어오면서, 주류 미국인은 그들과 자신을 구분하기 위해 이전보다 더 화려한 초상화를 제작하게 되었다. 미국경제가 급격한 성장을 하는 과정에서 '강도귀족(robber baron)'으로 불리던 소수의 기업가들은 엄청난 규모의 부를 축적한 반면, 가난한 이민자와 노동자들은 더욱 가난해져 가고 있었다. 도금시대 상업귀족들은 호화저택을 엄청난 크기로 지었고, 이와 함께 전신 초상화의 수요도 1870년과 1920년 사이 크게 증가했다. 전신 초상화는 호화저택의

넓은 공간에 쉽게 수용될 수 있었다. 초상화는 모델을 실제보다 더 돋보이게 했다. 이것은 스스로를 귀족의 위치로 향상시키고 싶어 했던 신흥 상업귀족들의 요구를 잘 충족시키는 것이었다. 돈 많은 명문가 출신의 후원자들은 미술의 힘을 믿었고 그들의 이름이 사람들의 이목을 끈다는 것을 자랑스러워했다. 미국은 부의 과시하는 데 있어 그들의 청교도적 억제에 대한 모든 자취를 지웠다. 빈부격차가 심했던 도금시대는 '가난의 원인은 바로 가난한 자들에게 있다'고 인식하는 미국 개인주의를 보여주며 강도귀족의 부를 정당화했다.

도금시대에는 뉴욕 앵글로 색슨 기업가와 유명인사로 구성된 "포헌드레드"와 독일계 유태인 금융가들로 구성된 "원헌드레드"가 뉴욕 사교계를 이끌었다. 포헌드레드(WASP)는 유태인들을 배척했지만, 유태인들은 자신들도 주류가 될 자격이 있다고 생각했기 때문에, 사교 그룹을 만들고 초상화를 제작했다. 두 집단들이 남긴 초상화는, 경제적인 성공을 바탕으로 사회적인 영향력을 키워가고 있는 유태인(원헌드레드)과, 이들을 타자로 인식하고 외집단으로 구별하려했던 포헌드레드의 대립을 보여주었다.

위에서 보듯이, 미국에서는 주류 미국인으로 분류되었던 WASP만이 초상화를 남길 수 있었고 그 초상화를 통해 자신들의 정체성을 형성할 수 있었기 때문에, 그 정체성이 곧 미국의 정체성이 되었다. 전통 기반이 약했던 미국은 영국을 모방함으로써 자신들도 정통성을 가진 국가라는 것을 보여주고자 했고, 다른 한편으로는 영국과 차별화함으로써 영국보다 뛰어난, 실용적이고 민주적인 자신들만의 가치를 초상화를 통해 드러냈다. 반면 비주류 미국인들은 초상화를 거의 남기지 못했을 뿐 아니라, 남기더라도 자신이 의뢰해서 자신이 원했던 모습으로 그려진 것이 아니라 수동적으로 타자화되어 초상화가 그려졌기 때문에 자신의 정체성을 드러낼 수 없었다.

결과적으로 미국 초상화는 주류 미국인이 자신들만의 정체성을 공고히 하는 한편 비주류 미국인을 배제시키는 방편으로 이용되기도 했기 때문에, 초상화를 통해 주류 미국인이 미국을 정의하려던 과정을 탐색할

수 있었다. 본 논문은 실루엣 초상화와 피지오노트레이스로 제작된 흑인과 원주민의 초상화만을 일부 살펴보았으나, 주로 주류 미국인의 초상만을 강조해서 서술했기 때문에 비주류 미국인을 그린 초상에 대해 제대로 다루지 못한 점이 한계로 보일 수 있다. 그렇지만 여기서는 주류 미국인들의 초상화를 통해서 미국성을 보여주는 데 초점을 두었다. 비주류 미국인을 그린 초상화와 주류 미국인의 초상화를 비교한다면 주류 미국인의 타자화 가정이 더욱 명확해질 것이다. 이는 향후 과제로 남기고자 한다. 본 논문은 미국 초상화를 분석함으로써 미국 사회계층, 지배규범, 미국 정체성이 시대에 따라 어떻게 변화했는지, 어떤 가치가 공통적으로 초상화에 드러나는지를 밝혔다는 점에서 의의를 찾아볼 수 있을 것이다.

참고문헌

단행본, 논문, 도록

김정희, 『문명화, 문화주의, 기업문화: 영국정부의 예술 정책』, 서울대학교출판문화원, 2010.

————, 「포스터 속의 레닌 이미지에 나타난 레닌과 스타린 시대 권력의 도상학」, 『서양미술사학회 논문집』, 제15집(2001), 서양미술사학회, pp. 77-109

김영나, 「화가와 초상화」, 『미술사 연구』, 제20집(2006), 미술사연구회, pp. 7-28.

김혜명, 「흑인의 과학적 인종주의에 관한 고찰-보아스학파를 중심으로」, 『통합유럽연구』, 제9집(2018), 서강대학교 국제지역문화원, pp. 311-46.

나인호, 「'미국'과 '미국적인 것'에 대한 독일인들의 인식」, 『미국사연구』, 제16집(2002), 한국미국사학회, pp. 301-29.

로버트 M. 크런든(Robert M. Crunden), 『미국문화의 이해(*A Brief History of American Culture*)』(1990), 정상준, 황혜성, 전수용 옮김, 대한교과서, 1996.

루스 슈워츠 코완(Ruth Schwartz Cowan), 『미국 기술의 사회사(*A Social History of American Technology*)』(1997), 김명진 옮김, 궁리, 2012.

막스 베버(Max Weber), 『프로테스탄티즘의 윤리와 자본주의 정신(*Die Protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*)』(1920), 김덕영 옮김, 길, 2010.

맬컴 마일즈(Malcolm Miles), 『미술, 공간, 도시-공공미술과 도시의 미래(*Art, Space and the City: Public Art and Urban Futures*)』(1997), 박삼철 옮김, 학고재, 2000.

박지향, 「초상화로 구성된 국민의 역사-런던 국립초상화미술관」, 『영국 연구』, 제30집(2013), 영국사학회, pp. 107-38.

————, 「영국 시민사회의 형성과 발달」, 『아시아문화』, 제10호(1994),

한림대학교 아시아문화연구소, pp. 261-90.
소스타인 베블런(Thorstein Veblen), 『유한계급론(*Theory of the Leisure Class*)』(1899), 김성균 옮김, 북큐브네트웍스, 2012.
손영호, 「딜링햄위원회의 이민보고서-내용 분석과 타당성에 대한 논의」, 『미국사연구』, 제20집(2004), 한국미국사학회, pp. 89-117.
신문수, 『타자의 초상: 인종주의와 문학』, 집문당, 2009.
————, 「미국 흑인 타자화 약사」, 『미국학』, 제29집(2006), 서울대학교 미국학연구소, pp. 277-316.
————, 「기술공학과 민주주의: 미국의 문화적 정체성에 관한 한 시각」, 『미국학』, 제26집(2003), 서울대학교 미국학연구소, pp. 241-59.
신조영, 「미국적 가치관 비판-개인주의와 물질주의를 중심으로」, 『미국사연구』, 제13집(2001), 한국미국사학회, pp. 193-212.
신채기, 『1910년대에서 1930년대까지 미국 미술에 나타난 국가 정체성에 관한 연구』, 박사학위논문, 이화여자대학교, 2004.
신현욱, 「『주홍글자』의 '미국성' 재고」, 『안과밖』, 제14집(2003), 영미문학연구회, pp. 60-84.
심계순, 「마크 트웨인의 "도금시대"와 폴 크루그먼의 "신도금시대"」, 『미국학논집』, 46권 1호(2014), 한국아메리카학회, pp. 43-71.
앨런 브링클리(Alan Brinkley), 『있는 그대로의 미국사 1(*The Unfinished Nation*)』(2011), 황혜성 외 5인 옮김, 휴머니스트, 2016.
이준구, 「미국 사회, 무엇이 '신도금시대'의 도래를 가져왔나?」, 『경제논집』, 제52집(2013), 서울대학교 경제연구소, pp. 1-49.
제러미 리프킨(Jeremy Rifkin), 『유러피언 드림(*The European Dream: How Europe's Vision of the Future is Quietly Eclipsing the American Dream*)』(2004), 이원기 옮김, 민음사, 2005.
조선미, 『초상화 연구: 초상화와 초상화론』, 문예, 2007.
존 H. 엘리엇(John H. Elliott), 『대서양의 두 제국: 영국령 아메리카와 에스파냐령 아메리카 1492-1830(*Empires of the Atlantic World: Britain and*

Spain In America 1492-1830』(2006), 김원중 옮김, 그린비, 2017.

케네스 C. 데이비스(Kenneth C. Davis),『미국에 대해 알아야 할 모든 것, 미국사 (*Don't Know Much about History*)』(1995), 이순호 옮김, 책과함께, 2004.

폴 존슨(Paul Johnson), 『미국인의 역사 I(*A History of the American Peopl e*)』(1997), 명병 훈 옮김, 살림, 2016.

————, 『미국인의 역사 II(*A History of the American People*)』(1997), 명병훈 옮김, 살림, 2016.

호미 K. 바바(Homi K. Bhabha), 『문화의 위치(*Location of Culture*)』(1994), 나병철 옮김, 소명출 판, 2012.

황해붕, 「독립혁명기 미국 공화주의의 기본 원리들과 그 변형」, 『미국사연구』, 제1집(1993), pp. 19-46.

Amderson, Virginia Dejohn, *To Pass Beyond the Seas: The Great Migration and the Settlement of New England, 1630-1670*, Ph. D. Dissertation, Harvard University, 1984.

Anishanslin, Zara, *Portrait of a Woman in Silk: Hidden Histories of the British Atlantic World,* New Haven: Yale University Press, 2016.

————, *Portrait of a Woman in a Silk Dress: The Hidden Histories of Aesthetic Commodities in the Eighteenth-Century British Atlantic World*, Ph. D. Dissertation, University of Delaware, 2009.

Badea-Päun, Gabriel, *The Society Portrait: from David to Warhol,* New York: Vendome Press, 2007.

Bailyn, Bernard, *The New England Merchants in the Seventeenth Century*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1979.

Barker, Virgil, *American Painting: History and Interpretation*, New York: Macmillan, 1950.

Barratt, Carrie Rebora, "Faces of a New Nation: American Portraits of the 18th and Early 19th Centuries", *The Metropolitan Museum of Art*

Bulletin 61:1(Summer 2003), pp. 3-56.

Barrell, John, *The Political Theory of Painting from Reynolds to Hazlitt: The Body of the Public*, New Haven: Yale University Press, 1986.

Belknap Jr., Waldron Phoenix, *American Colonial Painting: Materials for a History*, Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 1959.

Bellion, Wendy, "Heads of State: Profiles and Politics in Jeffersonian America", in Lisa Gitelman and Geoffrey B. Pingree ed., *New Media, 1740-1915*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003, pp. 31-59.

Benes, Peter, "Machine-Assisted Portrait and Profile Imaging in New England after 1803", in Peter Benes ed., *Painting and Portrait Making in the American Northeast,* Boston: Boston University, 1995, pp. 138-50.

Birmingham, Stephen, *Our Crowd: The Great Jewish Families of New York,* Syracuse, N.Y.: Syracuse University Press, 1996.

Bjelajac, David, *American Art: a Cultural History,* New York: Abrams, 2001.

Bolton, Charles Knowles, *The Founders: Portraits of Persons Born Abroad who Came to the Colonies in North America before the Year 1701,* Boston: The Boston Athenaeum, 1919.

Breen, Timothy H., "The Meaning of Likeness: Portrait Painting in an Eighteenth-Century Consumer Society", in Ellen G. Miles, ed., *The Portrait in Eighteenth-Century America*, Newark: University of Delaware Press, 1993, pp. 37-60.

Breen, Timothy H., and Stephen Foster, "Moving to the New World: The Character of Early Massachusetts Immigration", *The William and Mary Quarterly* 30:2(April 1973), pp. 189-222.

Bremer, Francis J., *The Puritan Experiment: New England Society from Bradford to Edwards,* Hanover: University Press of New England,

1995.

Bridenbaugh, Carl, *Cities in the Wilderness: The First Century of Urban Life in America 1625-1742,* New York: Knopf, 1960.

Brigham, David R., *Public Culture in the Early Republic: Peale's Museum and Its Audience,* Washington: Smithsonian Institution Press, c1995.

Brilliant, Richard, *Portraiture,* London: Reaktion Books, 2002.

Brooks, Lynn Matluck, "The Philadelphia Dancing Assembly in the Eighteenth Century", *Dance Research Journal* 21:1(Spring 1989), pp. 1-6.

Byvanck, Valentijn, *Representative Heads: Politics and Portraiture in Antebellum America*, Ph. D. Dissertation, New York University, 1998.

Chu, Petra ten-Doesschate, *Nineteenth-Century European Art,* Upper Saddle River, N.J.: Prentice Hall and Harry N. Abrams, 2003.

Chotner, Deborah, *American Naive Paintings*, Washington D.C.: National Gallery of Art, Cambridge University Press, 1992.

Conforti, Joseph A., *Saints and Strangers: New England in British North America,* Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2006.

Craven, Wayne, "The Seventeenth-Century New England Mercantile Image: Social Content and Style in the Freake Portraits", in Marianne Doezema and Elizabeth Milroy, ed., *Reading American Art,* New Haven: Yale University Press, 1998, pp. 1-11.

————————, *American Art: History and Culture,* Madison, Wis.: Brown & Benchmark, c1994.

————————, *Colonial American Portraiture: The Economic, Religious, Social, Cultural, Philosophical, Scientific, and Aesthetic Foundations*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

Crowley, John E., "The American Republic Joins the British Global Landscape", in Maurie McInnis and Lois P. Nelson ed., *Shaping the Body Politic: Art and Political Formation in Early America,*

Charlottesville: University of Virginia Press, 2011, pp. 89-127.

Dresser, Louisa, "Portraits in Boston, 1630-1720", *Archives of American Art Journal* 6:3/4(July-October 1966), pp. 1-34.

————, "The Background of Colonial American Portraiture: Some Pages from a European Notebook", *Proceedings of the American Antiquarian Society* 76(April, 1966), pp. 19-58.

————, ed. *XVIIth Century Painting in New England: A Catalogue of an Exhibition Held at the Worcester art museum in Collaboration with the American Antiquarian Society, July and August, 1934*, Worcester, Mass.: The Trustees, 1935.

Erikson, Erik H. "The Problem of Ego Identity", *Journal of the American Psychoanalytic Association* 4:1(January 1956), pp. 56-121.

Evans, Dorinda, "Survival and Transformation: The Colonial Portrait in the Federal Era", in Ellen G. Miles, ed., *The Portrait in Eighteenth-Century America,* Newark: University of Delaware Press, 1993, pp. 123-37.

Fairbanks, Jonathan L., and Robert Trent, *New England Begins: The Seventeenth Century,* Boston: Museum of Fine Arts, Boston, 1982.

Flexner, James Thomas, *First Flowers of Our Wilderness: the Colonial Period*, New York: Dover Publications, 1969.

Fortune, Brandon Brame "From the World Escaped: Peale's Portrait of William Smith and His Grandson", *Eighteenth-Century Studies* 25:4(Summer, 1992), pp. 587-615.

————, "Charles Willson Peale's Portrait Gallery: Persuasion and the Plain Style", *Word & Image* 6:4(1990), p. 308-24.

Fryd, Vivien Green, *Art & Empire: The Politics of Ethnicity in United States Capitol, 1815-1860,* New Haven: Yale University Press, 1992.

Gallati, Barbara Dater ed., *Beauty's Legacy: Gilded Age Portraits in America,* New York: The New-York Historical Society, 2013.

————, "Gilded Age Portraiture: Cultural Capital Personified", in Barbara Dayer Gllati ed., *Beauty's Legacy: Gilded Age Portraits in America,* New York: The New-York Historical Society, 2013, pp. 10-49.

Grayson, Ellen Hickey, "Toward a New Understanding of the Aesthetics of "Folk" Portraits", in Peter Benes ed., *Painting and Portrait Making in the American Northeast,* Boston: Boston University, 1995, pp. 217-34.

Griswold, Charles L. and Stephen S. Griswold, "The Vietnam Veterans and the Washington Mall: Philosophical Thoughts on Political Iconography", *Critical Inquiry* 12:4(Summer 1986), pp. 692-719.

Groseclose, Barbara S., *Nineteenth-century American Art,* New York: Oxford University Press, 2000.

Henretta, James A., "Economic Development and Social Structure in Colonial Boston", *The William and Mary Quarterly* 22:1(January 1965), pp.75-92.

Henslin, James M., *Social Problems,* Englewood Cliffs, NJ.: Prentice Hall, 1994.

Horn, Jennifer Van, "The Mask of Civility Portraits of Colonial Women and the Transatlantic Masquerade", *American Art* 23:3(Fall 2009), pp. 8-35.

Howard, Alison D.. and Donna R. Hoffman, "A Picture is Worth a Thousand Words: Building American National Identity through Art", *Perspectives on Political Science* 42:3(July 2013), pp. 142-51.

Hughes, Robert, *American Visions: The Epic History of Art in America,* New York: Knopf, 1997.

Jaffee, David, *People of the Wachusett: Greater New England in History and Memory, 1630-1860,* New York: Cornell University Press, 1999.

————, "A Correct Likeness: Culture and Commerce in 19th Century

America", in Marianne Doezema and Elizabeth Milroy, ed., *Reading American Art,* New Haven: Yale University Press, 1998, pp. 109-27.

————. "The Age of Democratic Portraiture: Artisan Entrepreneurs and the Rise of Consumer Goods", in Jessica F. Nicoll and Caroline F. Sloat, ed., *Meet Your Neighbors: New England Portraits, Painters and Society, 1790-1850,* Amherst, Mass.: The University of Massachusetts Press, 1992, pp. 35-46.

————. "Peddlers of Progress and the Transformation of the Rural North, 1760-1860", *The Journal of American History* 78:2(September 1991), pp. 511-35.

Karnes, Kyle Matthew, *The Art of Difference: Body Fragmentation, Physiognomy, and Racism in Capitalist Social Formation, 1770-1860*, Ph. D. Dissertation, UC Riverside, 2009.

Katz, Wendy, "Portraits and the Production of the Civil Self in Seventeenth-Century Boston", *Winterthur Portfolio* 39:2/3 (Summer/Autumn 2004), pp. 101-28.

Kim, Jung-Hee, *Frauenbilder von Otto Dix: Wirklichkeit und Selbstbekenntnis*, Ph. D. Dissertation, Universität Hamburg, Germany, Lit Verlag, 1994.

Knipe, Penley, "Paper Profiles: American Portrait Silhouettes", *Journal of the American Institute for Conservation* 41:3(2002), pp. 203-23.

Kohls, L. Robert, "The Values Americans Live By", in Holly Posner and Katherine Jason ed., *Explorations in American Culture,* Boston: Heinle & Heinle, 1995, pp. 4-15.

Kornhauser, Elizabeth Mankin, "Staring Likeness: Portraiture in Rural New England, 1790-1850", in Jessica F. Nicoll and Caroline F. Sloat, ed., *Meet Your Neighbors: New England Portraits, Painters and Society, 1790-1850,* Amherst, Mass.: The University of Massachusetts Press, 1992, pp. 23-34.

Kulikoff, Allan, "The Transition to Capitalism in Rural America", *The William and Mary Quarterly* 46:1(January 1989), pp. 120-44.

Larkin, Jack, "The Faces of Change: Images of Self and Society in New England 1790-1850", in Jessica F. Nicoll and Caroline F. Sloat, ed., *Meet Your Neighbors: New England Portraits, Painters and Society, 1790-1850,* Amherst, Mass.: The University of Massachusetts Press, 1992, pp. 9-21.

Lavater, Johann Caspar, *Essays on Physiognomy*, New York: R. Worthington, 1860.

Llewellyn, Susan M., "A Tale of Two Portraits: Motivations behind Self-Fashioning in Seventeenth-Century Boston Portraiture", *Historical Journal of Massachusetts* 39(Summer 2011), pp. 8-28.

Lovell, Margaretta M., *Art in Season of Revolution: Painter, Artisans, and Patrons in Early America,* Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005.

Lukasik, Christopher J., "The Face of the Public", *Early American Literature* 39:3(September 2004), pp. 413-64.

McDonald, Jason, *American Ethnic History: Themes and Perspectives,* Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

McInnis, Maurie D., "Revisiting Cincinnatus: Houdon's George Washington", in Maurie McInnis and Lois P. Nelson ed., *Shaping the Body Politic: Art and Political Formation in Early America,* Charlottesville: University of Virginia Press, 2011, pp. 128-61.

Mather, Cotton, *Magnalia Christi Americana, or The Ecclesiastical History of New-England, from Its First Planting in the Year 1620, unto the Year of Our Lord, 1698,* vol. 1, Hartford: Silas Andrus, 1820.

Meschutt, David, "Life Portraits of George Washington", in Barbara J. Mitnick ed., *George Washington: American Symbol,* New York: Hudson Hills Press in association with the Museums at Stony Brook

and the Museum of Our National Heritage, 1999. pp. 25-37.

Miles, Ellen G., "1803-The Year of the Physiognotrace", in Peter Benes ed., *Painting and Portrait Making in the American Northeast,* Boston: Boston University, 1995, pp. 118-37.

————, ed,, *The Portrait in Eighteenth-Century America,* Newark: University of Delaware Press, 1993.

————, "Saint-Mémin's Portraits of American Indians, 1804-1807", *The American Art Journal* 20:4(1988), pp. 2-33.

————, "The Portrait in America, 1750-1776", *American Colonial Portraits 1700-1776,* City: Smithsonian Institution press for the National Portrait Gallery, 1987, pp. 28-76.

————, ed., *Portrait Painting in America: The Nineteenth Century,* New York: Main Street/Universe Books, 1977.

Miles, Ellen G., and Richard Saunders, *American Colonial Portraits 1700-1776,* Washington City: Smithsonian Institution press for the National Portrait Gallery, 1987.

Miller, Angela L., Margaretta M. Lovell and David M. Lubin, *American Encounter: Art, History and Cultural Identity,* Upper Saddle River, NJ: Pearson/Prentice Hall, 2008.

Miller, Lillian B., "The Puritan Portrait: Its Function in Old and New England", *Seventeenth-Century New England: A Conference Held by the Colonial Society of Massachusetts* 63(June 1984), pp. 153-84.

————, ed., *The Selected Papers of Charles Willson Peale and His Family Vol 2,* New Haven: Yale University Press, 1983.

Miller, Perry, *Errand into the Wilderness,* New York: Harper, 1956.

Milley, John C. "Portraiture: Commemorative and Symbolic", in Doris Devine Fanelli and Karie Diethorn ed., *History of the Portrait Collection, Independence National Historical Park,* Portland: Book News, Inc., 2001, pp. 1-12.

Mooz, Ralph Peter, "Robert Feke: The Philadelphia Story", in Ian M. G. Quimby ed., *American Painting to 1776: A Reappraisal*, Charlottesville: The University Press of Virginia, 1971, pp. 181-216.

————, *The Art of Robert Feke*, Ph. D. Dissertation, University of Pennsylvania, 1970.

Nicoll, Jessica F. and Caroline F. Sloat, ed., *Meet Your Neighbors: New England Portraits, Painters and Society, 1790-1850,* Amherst, Mass.: The University of Massachusetts Press, 1992.

Norfleet, Fillmore, *Saint-Mémin in Virginia: Portraits and Biographies,* Richmond: Dietz Press, 1942.

Nott, Josiah Clark and George R. Gliddon, *Types of Mankind,* Philadelphia: Lippincott, Grambo, 1854.

Ormond, Richard and Elaine Kilmurray, *John Singer Sargent: Complete Paintings*, New Have, Conn.: Yale University Press, 1998.

Orosz, Joel J., *Curators and Culture: An Interpretive History of the Museum Movement in America, 1773-1870*, Ph. D. Dissertation, Case Western Reserve University, 1986.

Parrillo, Vincent N., "Diversity in America: A Sociohistorical Analysis", *Sociological Forum* 9:4(December 1994), pp. 523-45.

Pennington, Estill Curtis, *Lessons in Likeness: Portrait painters in Kentucky and the Ohio River Valley, 1802-1920,* Lexington: University Press of Kentucky, 2011.

Pingree, Mark Kirkham, *From Revolutionary Patriots to Principal Chiefs: Promoting Civilization and Preserving Savagery in American Museums, 1785-1865*, Ph. D. Dissertation, UC Davis, 2003.

Pohl, Frances K., *Framing America: a Social History of American Art,* New York: Thames and Hudson, 2012.

Prosser, Deborah I., *Visual Persuasion: Portraits and Identity among Colonial Artists and Patrons 1700-1776*, Ph. D. Dissertation,

University of Pennsylvania, 1997.

Prown, Jules David, *American Painting: from Its Beginnings to the Armory Show*, New York: Rizzoli, 1987.

Richardson, Edgar Preston, *Painting in America: from 1502 to the Present,* New York: Crowell, 1965.

Richardson, Jonathan, "The Theory of Painting", *The Work of J. Richardson*, London: T. & J. Edgerton, 1792.

Robbins, William G., "Massachusetts Bay Company: An Analysis of Motives", *The Historian* 32:1(November 1969), pp. 83-98.

Rosenblum, Robert, and H. W. Janson, *19th-Century Art,* Upper Saddle River, N.J.: Pearson Prentice Hall, 2005.

Rutman, Darrett B., *Winthrop's Boston: a Portriat of a Puritan Town, 1630-49,* Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1965.

Sacco, Ellen Fernandez, "Racial Theory, Museum Practice: The Colored World of Charles Willson Peale", *Museum Anthropology* 20: 2(September 1996), pp. 25-32.

Sadik, Marvin, "Heroes for a New Nation: 1776-1812", *American Portraiture in the Grand Manner, 1720-1920,* Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1981, pp. 21-26.

Saunders, Richard H., *American Faces: A Cultural History of Portraiture and Identity,* Hanover: University Press of New England, 2016.

————, "The Portrait in America, 1700-1750", *American Colonial Portraits 1700-1776,* Washington City: Smithsonian Institution press for the National Portrait Gallery, 1987, pp. 1-27.

Savage, Kirk, *Monument Wars: Washington D.C., the National Mall, and the Transformation of the Memorial Landscape,* Berkeley: University of California Press, 2009.

Savage, Kirk, "The Self-made Monument: George Washington and the Fight to Erect a National Memorial", *Winterthur Portfolio* 22:4(Winter

1987), pp. 225-42.

Shalev, Eran, "A Republic Amidst the Stars: Political Astronomy and the Intellectual Origins of the Stars and Stripes", *Journal of the Early Republic* 31(March 2011), pp. 39-73.

Shaw, Gwendolyn DuBois, "Moses Williams, Cutter of Profiles: Silhouettes and African American Identity in the Early Republic", *Proceedings of the American Philosophical Society* 149:1(March 2005), pp. 22-39.

Sifton, Paul, *Pierre Eugene Du Simitiere (1737-1784): Collector in Revolutionary America,* Ph. D. Dissertation, University of Pennsylvania, 1960.

Smith, Margaret Bayard, *The First Forty Years of Washington Society*, Gaillard Hunt ed., New York: C. Scribner's Sons, 1906.

Stafford, Barbara Maria, "Arena of Virtue and Temple of Immortality: An Early Nineteenth-Century Museum Project", *Journal of the Society of Architectural Historians* 35: 1(March 1976), pp. 21-34.

Staiti, Paul, "Gilbert Stuart's Presidential Imagery", in Maurie McInnis and Lois P. Nelson ed., *Shaping the Body Politic: Art and Political Formation in Early America,* Charlottesville: University of Virginia Press, 2011, pp. 162-93.

————, "Character and Class: The Portraits of John Singleton Copley", in Marianne Doezema and Elizabeth Milroy ed., *Reading American Art*, New Haven: Yale University Press, 1998, pp. 12-37.

————, "Accounting for Copley", in Carrie Rebora ed., *John Singleton Copley in America*, New York: Metropolitan Museum of Art, 1995, pp. 25-52.

Stein, Roger B., "Mr. Jefferson as Museum Maker", in Maurie McInnis and Lois P. Nelson ed., S*haping the Body Politic: Art and Political Formation in Early America,* Charlottesville: University of Virginia Press, 2011, pp. 194-230.

Strickler, Susan, "Recent Findings on the Freake Portraits", *Journal of the Worcester Art Museum, Worcester* 5(1981-1982), pp. 32-55.

Sweet, Frederick A., "From Colony to Nation", *Bulletin of the Art Institute of Chicago* 43:2(April-May 1949), pp. 24-28.

Taylor, Joshua C., *The Fine Arts in America,* Chicago: The University of Chicago Press, 1979.

Thompson, Roger, *Mobility and Migration: East Anglian Founders of New England, 1629-1640*, Amherst: University of Massachusetts Press, 1994,

Trumbull, John, *Catalogue of Paintings, by Colonel Trumbull: Including Nine Subjects of the American Revolution, with near Two Hundred and Fifty Portraits of Persons Distinguished in that Important Period,* New York: Nathaniel B. Holmes, 1831.

Verplanck, Anne, "The Silhouette and Quaker Identity in Early National Philadelphia", *Winterthur Portfolio* 43:1(Spring 2009), pp. 41-78.

————, *Facing Philadelphia: The Social Functions of Silhouettes, Miniatures, and Daguerreotypes, 1760-1860,* Ph. D. Dissertation, The College of William and Mary in Virginia, 1996.

Vlach, John, *Plain Painters: Making Sense of American Folk Art,* Washington D.C.: Smithsonian Institution Press, 1988.

Wallach, Alan, "Thomas Cole and the Aristocracy", in Marianne Doezema and Elizabeth Milroy, ed., *Reading American Art,* New Haven: Yale University Press, 1998, pp. 79-108.

Waterhouse, Ellis, *Painting in Britain 1530-1790*, New Haven: Yale University Press, 1994.

West, Shearer, *Portraiture,* Oxford: Oxford University Press, 2004.

Whitmore, William H., "Boston Families Prior to A.D. 1700", in Justin Winsor ed., *The Memorial History of Boston, including Suffolk County, Massachusetts, 1630-1880*, Boston: J.R. Osgood and

Company, 1880.
Winsor, Justin. ed, *The Memorial History of Boston, including Suffolk County, Massachusetts, 1630-1880*, Boston: J.R. Osgood and Company, 1880.
Wolf, Stephanie Grauman, "Rarer than Riches: Gentility in Eighteenth-Century America", in Ellen G. Miles, ed., *The Portrait in Eighteenth-Century America*, Newark: University of Delaware Press, 1993, pp. 91-101.
Wood, Gordon S., *The Radicalism of the American Revolution,* New York: Vintage, 1991.

웹사이트 자료

Barratt, Carrie Rebora, "George Washington: Man, Myth, Monument", *Heilbrunn Timeline of Art History,* New York: The Metropolitan Museum of Art, 2009.
http://www.metmuseum.org/toah/hd/wash/hd_wash.htm(최종접속일: 2018. 10. 26).
————, "Nineteenth-Century American Folk Art", *Heilbrunn Timeline of Art History, New York: The Metropolitan Museum of Art,* 2004.
http://www.metmuseum.org/toah/hd/afkp/hd_afkp.htm(최종접속일 2018.09.27).
Bellion, Wendy, "The Mechanization of Likeness in Jeffersonian America", 1999, MIT communications forum.
web.mit.edu/m-i-t/articles/index_bellion.html(최종접속일 2018. 09. 25).
Jaffee, David, "Art and Society of the New Republic, 1776-1800",

Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000.
http://www.metmuseum.org/toah/hd/arso/hd_arso.htm(최종접속일 2018. 09. 27).

Liebster, Amy, “Eagles After the American Revolution”, *Heilbrunn Timeline of Art History,* New York: *The Metropolitan Museum of Art,* 2012
http://www.metmuseum.org/toah/hd/eagl/hd_eagl.htm(최종접속일: 2018. 10. 16).

Shaw, Gwendolyn DuBois, "A Cutter of Profiles: Moses Williams, Who Captured History with His Silhouettes", *Lapham's Quarterly* (June 26, 2018).
https://www.laphamsquarterly.org/roundtable/cutter-profiles(최종접속일 2018. 11. 12).

Worcester Art Museum, "Early American Paintings", *Worcester Art Museum.*
https://www.worcesterart.org/collection/Early_American/Artists/unidentified_17th/elizabeth_f/discussion.html (최종접속일 2018.01.21).

도 판 목 록

[도판1] 작가미상, <엘리자베스 에깅턴(Elizabeth Eggington)>, 1664, 캔버스에 유채, 92x76cm, 코네티컷 주, 하트퍼드(Hartford), 워즈워스 애서니엄(Wadsworth Atheneum).

[도판2] 작가미상, <존 클락(Dr. John Clark)>, 1664, 캔버스에 유채, 86x68.5cm, 보스턴 의학 도서관(Boston Medical Library).

[도판3] 작가미상, <존 윈스럽(John Winthrop)>, c.1629, 90x73.6cm, 매사추세츠 주, 우스터, 미국 골동품 협회(American Antiquarian Society).

[도판4] 작가미상: <에드워드 윈슬로우(Edward Winslow)>, 1651, 캔버스에 유채, 96.5x82.5cm, 매사추세츠 주, 플리머스(Plymouth), 필그림 소사이어티(Pilgrim Society).

[도판5] 작가미상, <조사이어 윈슬로우(Josiah Winslow)>, 1651, 캔버스에 유채, 94x81cm, 매사추세츠 주, 플리머스, 필그림 홀 뮤지엄(Pilgrim Hall Museum).

[도판6] 작가미상, <페넬로페 펠햄(Penelope Pelham)>, 1651, 캔버스에 유채, 94x81cm, 매사추세츠 주, 플리머스, 필그림 홀 뮤지엄(Pilgrim Hall Museum).

[도판7] 로버트 워커(Robert Walker), <자화상 (Self-portrait)>, c.1645-1650, 73.7x61cm, 캔버스에 유채, 런던, 영국 국립초상화 미술관(National Portrait Gallery).

[도판8] 빌렘 반 데 블릿(Willem van der Vliet), <윌리엄 에임스(Dr. William Ames)>, 1633, 보드에 유채, 81x66cm, 매사추세츠 주, 켐브릿지, 하버드 대학 초상화 컬렉션(Harvard University Portrait Collection).

[도판9] 존 포스터(John Foster), <성직자 리처드 매더(The Reverend Richard Mather)>, 1670, 종이에 목판화, 15.3x12.5cm, 보스턴, 매사추세츠 역사 협회(Massachusetts Historical Society).

[도판10] 작가미상, <존 엔디콧(John Endecott)>, 1665, 캔버스에 유채, 101x85.5cm, 보스턴, 매사추세츠 주의사당(Massachusetts State House).

[도판11] 니콜라스 힐리어드(Nicholas Hilliard), <엘리자베스 1세(Queen Elizabeth I)>, c. 1575, 목판에 유채, 78.7x61cm, 런던, 테이트(Tate).

[도판12] 작가미상, <메이슨가 아이들(The Mason Children)>, 1670, 캔버스에 유채, 100x109cm, 샌프란시스코 미술관(Fine Arts Museums of San Francisco).

[도판13] 작가미상, <존 프리크(John Freake)>, 1674, 캔버스에 유채, 108x93.5cm, 매사추세츠 주, 우스터 미술관(Worcester Art Museum).

[도판14] 작가미상, <엘리자베스 프리크와 아기 메리(Elizabeth Freake and Baby Mary)>, 1674, 캔버스에 유채, 108x93.5cm, 매사추세츠 주, 우스터 미술관(Worcester Art Museum).

[도판15] 토머스 스미스(Thomas Smith), <자화상(Self-Portrait)>, c.1690, 캔버스에 유채, 63x61cm, 매사추세츠 주, 우스터 미술관(Worcester Art Museum).

[도판16] (세부) 토머스 스미스(Thomas Smith), <자화상(Self-Portrait)>, c.1690.

[도판17] 존 스마이버트(John Smibert), <버뮤다 그룹(The Bermuda Group)>, 1728-39, 캔버스에 유채, 236.2x176.5cm. 코네티컷 주, 뉴헤이븐(New Haven), 예일 대학교 미술관(Yale University Art Gallery).

[도판18] 존 스마이버트(John Smibert), <프랜시스 브린리 부인과 아들(Mrs. Francis Brinley and Her Son Francis)>, 1729, 캔버스에 유채, 127x99.5cm, 뉴욕, 메트로폴리탄 미술관(Metropolitan Museum of Art).

[도판19] 피터 렐리(Peter Lely) 모작, <레이디 프라이스(Lady Price)>,

1684, 메조틴트, 33.4x 25.2cm, 런던, 영국 국립초상화미술관(National Portrait Gallery).

[도판20] 작가미상, <사무엘 슈림튼(Samuel Shrimpton)>, 1675, 캔버스에 유채, 76x63.5cm, 보스턴, 매사추세츠 역사 협회(Massachusetts Historical Society).

[도판21] 피터 렐리(Peter Lely), <찰스 2세(Charles II)>, 1675, 캔버스에 유채, 114x94cm, 영국 귀네드, 펜린 성(Penrhyn Castle).

[도판22] 피터 렐리(Peter Lely), <찰스 2세(Charles II)>, 1675, 캔버스에 유채, 74.9x62.9cm, 런던, 영국 국립초상화미술관(National Portrait Gallery).

[도판23] 존 스마이버트(John Smibert), <나다니엘 커닝햄 부인(Mrs. Nathaniel Cunningham)>, 1730, 캔버스에 유채, 오하이오, 톨레도 미술관(Toledo Museum of Art).

[도판24] 존 스마이버트(John Smibert), <존 어빙 부인(Mrs. John Erving)>, 1732, 캔버스에 유채, 100.9x78.1cm, 매사추세츠 주, 스미스 컬리지 미술관(Smith College Museum of Art).

[도판25] 존 루벤스 스미스(John Rubens Smith), <래닐러 백작부인(Countess of Ranelagh)> (after Kneller), 1699, 메조틴트, 33.6x24.5cm, 런던, 영국 국립초상화미술관(National Portrait Gallery).

[도판26] 존 싱글턴 코플리(John Singleton Copley), <메리와 엘리자베스 로얄(Mary and Elizabeth Royall)>, c. 1758, 캔버스에 유채, 146x121.9cm, 보스턴 미술관(Museum of Fine Art, Boston).

[도판27] 존 싱글턴 코플리(John Singleton Copley), <니콜라스 보일스턴(Nicholas Boylston)>, 1767, 캔버스에 유채, 124.5x101.6cm, 매사추세츠 주, 하버드 대학 초상화 컬렉션(Harvard University Portrait Collection).

[도판28] 로버트 피크(Robert Feke), <앤 쉬펜 윌링(Anne Shippen Willing)>, 1746, 캔버스에 유채, 127x101.6cm, 헨리 프란시스 듀

퐁 윈터투어 박물관(The Henry Francis du Pont Winterthur Museum).

[도판29] 존 싱글턴 코플리(John Singleton Copley), <폴 리비어(Paul Revere)>, 1768, 캔버스에 유채, 88.9x72.4cm, 보스턴 미술관(Museum of Fine Art, Boston).

[도판30] 피에르 샤를 랑팡(Pierre-Charles L'Enfant), <워싱턴 D.C. 도시계획>, 1791.

[도판31] 벤자민 웨스트(Benjamin West), <울프 장군의 죽음(Death of General Wolf)>, 1770, 캔버스에 유채, 152.6x214.5cm, 오타와, 캐나다 국립 미술관(National Gallery of Canada).

[도판32] 벤자민 웨스트(Benjamin West), <파리조약 미국 특사단(Peace Treaty Commissioners in 1782)>, 1783, 캔버스에 유채, 72.4x92.1cm, 뉴욕, 메트로폴리탄 미술관(Metropolitan Museum of Art).

[도판33] 존 트럼불(John Trumbull), <1776년 7월 4일 독립선언문(The Declaration of Independence, 4 July, 1776)>, 1787-1819, 캔버스에 유채, 307x505cm, 워싱턴 D. C., 미국 국회의사당.

[도판34] 존 트럼불(John Trumbull), <1783년 12월 23일 조지 워싱턴 장군의 사임(The Resignation of General Washinton, Dec. 23, 1783)>, 1822-24, 캔버스에 유채, 307x505cm, 워싱턴 D. C., 미국 국회의사당.

[도판35] 찰스 윌슨 필(Charles Willson Peale), <프린스턴의 조지 워싱턴(Geroge Washington at Princeton)>, 1779, 캔버스에 유채, 238.7x149.8cm, 필라델피아, 펜실베니아 미술 아카데미(Pennsylvania Academy of the Fine Arts).

[도판36] 조슈아 레이놀즈(Joshua Reynolds), <캡틴 존 해밀턴(Captain John Hamilton)>, c. 1746, 캔버스에 유채, 애버컨 허룸스 트러스트(Abercorn Heirlooms Trust).

[도판37] 존 트럼불(John Trumbull), <조지 워싱턴(George Washington

)>, 1790, 캔버스에 유채, 273.32x182.88cm, 뉴욕시청(New York City Hall).

[도판38] 존 트럼불(John Trumbull), <트렌턴의 조지 워싱턴 장군(General George Washington at Trenton)>, 1792, 캔버스에 유채, 235x160cm, 예일대학교 미술관(Yale University Art Gallery).

[도판39] 작가미상, <벨베데레의 아폴로(Apollo Belvedere)>, 2세기(A.D.), 대리석, 224cm, 바티칸 박물관(Vatican Museum).

[도판40] 존 트럼불(John Trumbull), <찰스턴의 워싱턴(Washington at the City of Charleston)>, 1792, 캔버스에 유채, 235x160cm, 찰스턴시청(Charleston City Hall).

[도판41] 장 앙투안 우동(Jean-Antoine Houdon), <조지 워싱턴(George Washington)>, 1785-92, 대리석, 188cm, 버지니아 주의사당(Virginia State Capitol).

[도판42] 장 앙투안 우동(Jean-Antoine Houdon), <디드로(Diderot)>, 1771, 대리석, 51.9cm, 파리, 루브르 미술관(Louvre).

[도판43] 안토니오 카노바(Antonio Canova), <조지 워싱턴(George Washington)>, 1820. 석고, 170cm, 카노바 박물관(Gypsotheca e Museo Antonio Canova).

[도판44] 안토니오 카노바(Antonio Canova), <평화의 중재자 마르스로 분한 나폴레옹(Napoleon as Mars the Peacemaker)>, 1803, 대리석, 345cm, 런던, 앱슬리 하우스(Apsley House).

[도판45] 찰스 윌슨 필(Charles Willson Peale), <윌리엄 스미스와 그의 손자(William Smith and His Grandson)>, 1788, 138.18x102.55cm. 버지니아 미술관(Virginia Museum of Fine Arts).

[도판46] 길버트 스튜어트(Gilbert Stuart), <본 초상화(Vaughan Portrait)>, 1795, 캔버스에 유채, 73x60.5cm. 워싱턴 국립 미술관(National Gallery of Art).

[도판47] 길버트 스튜어트(Gilbert Stuart), <애서니엄 초상화

(Athenaeum Portrait)>, 1796, 캔버스에 유채, 121.9x94cm, 보스턴 미술관(Museum of Fine Art, Boston).

[도판48] 길버트 스튜어트(Gilbert Stuart), <랜스다운 초상화(Lansdowne Portrait)>, 1796, 캔버스에 유채, 243.8x152.4cm. 펜실베니아 미술 아카데미(Pennsylvania Academy of the Fine Arts).

[도판49] 벤자민 웨스트(Benjamin West), <조지 3세(George III)>, 1779, 캔버스에 유채, 255.3x182.9cm, 영국 왕실재단 로열 컬렉션 트러스트(Royal Collection Trust).

[도판50] 작가미상, <키케로 조각(Statue of Cicero)>, 제작년도미상, 대리석, 로마 대법원(the Palace of Justice in Rome).

[도판51] 자크-루이 다비드(Jacques-Louis David), <나폴레옹 1세의 대관식(The Consecration of the Emperor Napoleon and the Coronation of Empress Josephine on December 2, 1804)>, 1807, 캔버스에 유채, 621x979cm, 파리, 루브르 미술관(Louvre).

[도판52] 장-오귀스트 도미니크 앵그르(Jean-Auguste Domnique Ingres), <왕좌에 앉은 나폴레옹(Napoleon on His Imperial Throne)>, 1806, 캔버스에 유채, 260x163cm, 파리, 군사 박물관(Musée de l'Armée).

[도판53] 콘스탄티노 브루미디(Constantino Brumidi), <워싱턴의 신격화(The Apotheosis of Washington)>, 1865, 프레스코, 89.5cm diam, 워싱턴 D. C., 미국 국회의사당.

[도판54] 호레이쇼 그리노(Horatio Greenough), <조지 워싱턴(George Washington)>, 1840, 대리석, 345.4x259.1x209.6cm, 워싱턴 D.C., 스미스소니언 국립미국사박물관(Smithsonian National Museum of American History).

[도판55] 토머스 콜(Thomas Cole), <이른 가을 캐츠킬의 풍경(View on the Catskill Early Autumn)>, 1837, 캔버스에 유채, 99.1x160cm, 뉴욕, 메트로폴리탄 미술관(Metropolitan Museum of Art).

[도판56] 찰스 윌슨 필(Charles Willson Peale)과 티션 램지 필(Titian Ramsay Peale), <필 박물관의 롱 룸(The Long Room in Peale's Museum)>, 1822, 종이에 연필과 수채, 35.6x52.7cm, 디트로이트 미술관(Detroit Institute of Art).

[도판57] 찰스 윌슨 필(Charles Willson Peale), <윌리엄 바트럼(William Bartram)>, 1808, 캔버스에 유채, 56.8x46.4cm, 필라델피아, 인디펜던스 국립역사공원(Independence National Historical Park).

[도판58] 찰스 윌슨 필(Charles Willson Peale), <토머스 제퍼슨(Thomas Jefferson)>, 1791, 캔버스에 유채, 56.8x46.4cm, 필라델피아, 인디펜던스 국립역사공원(Independence National Historical Park).

[도판59] 루이지애나 구입지(Louisiana Purchase).

[도판60] 루퍼스 포터의 광고전단지 (Handbill for Rufus Porter), 1820-24.

[도판61] (세부)길버트 스튜어트(Gilbert Stuart), <윌리엄 손턴(William Thornton)>, 1804, 캔버스에 유채, 73.1x61.9cm, 워싱턴 국립 미술관(National Gallery of Art).

[도판62] 에미 필립스(Ammi Phillips), <메이어 부인과 딸(Mrs. Mayer and Her Daughter)>, 1830-40, 캔버스에 유채, 96.2x87cm, 뉴욕, 메트로폴리탄 미술관(Metropolitan Museum of Art).

[도판63] 윌리엄 피스크 에인즈워스(William Fisk Ainsworth), <프레드릭 킬너(Frederick Kilner)>, 1839, 캔버스에 유채, 76.1x63.5cm, 매사추세츠 주, 올드 스터브릿지 빌리지(Old Sturbridge Village).

[도판64] H. T 웹(Webb), <루이스 포드 볼드윈(Lewis Ford Baldwin)>, 1841, 캔버스에 유채, 71.5x61.6cm, 볼드윈 가문 컬렉션(Baldwin Family Collection).

[도판65] 에라스투스 솔즈베리 필드(Erastus Salisbury Field), <조셉 바셋(Joseph Bassett)> c. 1836, 캔버스에 유채, 88.9x72.4cm, 버몬

트 주, 쉘버른 뮤지엄(Shelburne Museum).

[도판66] 에라스투스 솔즈베리 필드(Erastus Salisbury Field), <조셉 무어와 그의 가족(Joseph Moore and His Family)>, 1839, 캔버스에 유채, 209.23x237.17cm, 보스턴 미술관(Museum of Fine Art, Boston).

[도판67] 아론 딘 플레쳐(Aaron Dean Fletcher), <마크 화이트 애덤스(Mark White Adams)>, 캔버스에 유채, 1837, 69.5x61.6cm. 매사추세츠 주, 올드 스터브릿지 빌리지(Old Sturbridge Village).

[도판68] 에라스투스 솔즈베리 필드(Erastus Salisbury Field), <폴 스미스 팔머(Paul Smith Palmer)>, 1835/1838, 캔버스에 유채, 86.4x73.4cm, 워싱턴 국립 미술관(National Gallery of Art).

[도판69] 샌퍼드 메이슨(Sanford Mason), <새라 셰드(Sarah Shedd)>, 1833, 캔버스에 유채, 66.1x55.4cm, 개인소장.

[도판70] 길버트 스튜어트(Gilbert Stuart), <토머스 제퍼슨(Thomas Jefferson)>, (The Medallion Portrait), 1805, 캔버스에 유채와 달걀 혼합물, 47.6x47.6cm, 매사츄세츠 주, 하버드 아트 뮤지엄(Harvard Art Museums).

[도판71] 1788년 3월 컬럼비아 매거진(Columbian Magazine)에 개제된 조지 워싱턴과 벤자민 프랭클린의 측면초상.

[도판72] 질 루이 크레티앙(Gilles-Louis Chrétien), <피지오노트레이스 디자인 드로잉(design drawing for Physionotrace)>, 1786.

[도판73] 찰스 생-메밍(Charles Févret de Saint-Mémin): <토머스 제퍼슨(Thomas Jefferson)>, 1804, 종이에 목탄과 초크, 50x38cm, 매사추세츠 주, 우스터 미술관(Worcester Art Museum).

[도판74] 찰스 생-메밍(Charles Févret de Saint-Mémin), <토머스 제퍼슨(Thomas Jefferson)>, 1804, 동판화.

[도판75] 찰스 윌슨 필(Charles Willson Peale), <윌리엄 그로스(William Groth) 실루엣초상화>, c. 1802-10, 종이에 할로우컷(hollow-cut) 실루엣, 보스턴 미술관(Museum of Fine Art,

Boston).

[도판76] 1802년 9월 예일 대학교 입학생 실루엣 초상화, 1806.

[도판77] 작가미상, <어너 가문 앨범 중 존 레드먼 박사의 실루엣 초상>, 1803-30. 빈터투어 도서관(Winterthur Library).

[도판78] 오귀스트 에두아르(Auguste Edouart), <존 퀸시 애덤스(John Quincy Adams)>, 1841, 잘려진 종이에 석판화와 초크, 28x21.2cm. 워싱턴 D.C., 국립초상화미술관(National Portrait Museum, Washington D.C.).

[도판79] 요한 캐스퍼 라바터(Johann Kaspar Lavater)의 책 『인상학론(Essays on Physiognomy)』의 도판, 1870.

[도판80] 조시아 클락 노트(Josiah Clark Nott)는 조지 R. 글리든(George R. Gliddon)의 책 『인류의 유형(*Types of Mankind*)』의 도판, 1854.

[도판81] 모세스 윌리엄스(Moses Williams)와 라파엘 필(Raphaelle Peale), <모세스 윌리엄스, 윤곽 재단사(Moses Williams, Cutter of Profiles)>, c.1803, 종이에 할로우컷(hollow-cut) 실루엣, 10.16x12.7cm, 필라델피아 라이브러리 컴퍼니(Library Company of Philadelphia).

[도판82] 모세스 윌리엄스(Moses Williams), <미스터 쇼의 블랙맨(Mr. Shaw's blackman)>, 1803, 종이에 할로우컷(hollow-cut) 실루엣, 10.16x12.7cm, 필라델피아 라이브러리 컴퍼니(Library Company of Philadelphia).

[도판83] 작가미상, <플로라(Flora)>, 1796, 종이에 브라운 잉크, 35.56x38.1cm, 코네티컷 주, 스트랫퍼드 역사 협회(The Stratford Historical Society).

[도판84] 찰스 윌슨 필(Charles Willson Peale), <와콘스카(Waconsca)>, 1806, 종이에 할로우컷(hollow-cut) 실루엣, 10.16x12.7cm, 워싱턴 D.C, 스미스소니언 협회, 국립 인류학 자료보관소.

[도판85] 찰스 생-메밍(Charles Févret de Saint-Mémin), <포허스카,

그레이트 오세이지 족장(Pawhuska, Chief of the Great Osages)>, 1806, 종이에 목탄과 초크, 50x38cm, 뉴욕 역사 협회(New York Historical Society).

[도판86] 존 라이히(John Reich), <평화의 메달(peace medal)>, 1801.

[도판87] 존 싱어 서전트(John Singer Sargent), <이사벨라 스튜어트 가드너(Isabella Stewart Gardner)>, 1888, 캔버스에 유채, 189.9x80cm, 보스턴, 이사벨라 스튜어트 가드너 박물관.

[도판88] 존 싱어 서전트(John Singer Sargent), <아이작 뉴턴 펠프스 스톡스 부부(Mr. and Mrs. Isaac Newton Phelps Stokes)>, 1897, 캔버스에 유채, 214x101cm, 뉴욕, 메트로폴리탄 미술관(Metropolitan Museum of Art).

[도판89] 에밀 오귀스트 카롤루스 뒤랑(Emile Auguste Carolus Duran, <콘수엘로 밴더빌트(Consuelo Vanderbilt)>, 1894, 캔버스에 유채, 251.5x154.9cm, 영국 블레넘 궁전(Blenheim Plalace).

[도판90] 메리 카사트(Mary Cassatt), <르 피가로지를 읽는 카사트 부인(Reading “Le Figaro")>, 1878, 캔버스에 유채, 101x81.2cm. 개인소장.

[도판91] 안데르스 소른(Anders Zorn), <찰스 트레이시 바니(Charles Tracy Barney)>, 1904, 캔버스에 유채, 228.6x121.9cm, 뉴욕 역사 협회(New York Historical Society).

[도판92] 에밀 오귀스트 카롤루스 뒤랑(Emile Auguste Carolus Duran, <레오날드 루위슨(Leonard Lewisohn)>, 1899, 캔버스에 유채, 221x111.8cm, 뉴욕 역사 협회(New York Historical Society).

[도판93] 아돌프 이본(Adolph Yvon), <사무엘 워드 맥컬리스터(Samuel Ward McAllister)>, 1877, 캔버스에 유채, 72.7x57.2cm, 뉴욕 역사 협회(New York Historical Society).

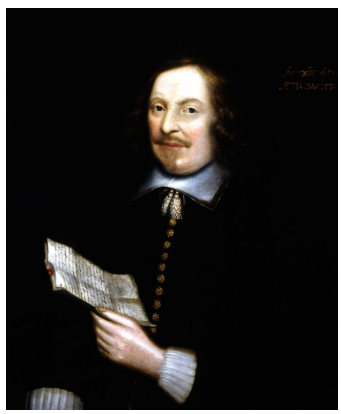
[도판94] 존 싱어 서전트(John Singer Sargent), <에셔 베르트하이머(Asher Wertheimer)>, 1898, 캔버스에 유채, 147.3x97.8cm, 런던, 테이트(Tate).

[도판95] 어거스터스 세인트-고든스(Augustus Saint-Gaudens), <로버트 굴드 쇼와 매사추세츠 54연대를 위한 추모비(Robert Gould Shaw and Massachusetts 54th Regiment Memorial)>, 1884-97, 청동, 304x403cm, 보스턴 코먼(Boston Common).

[도판 1] 작가미상, <엘리자베스 에깅턴(Elizabeth Eggington)>, 1664.

[도판 2] 작가미상, <존 클락(Dr. John Clark)>, 1664.

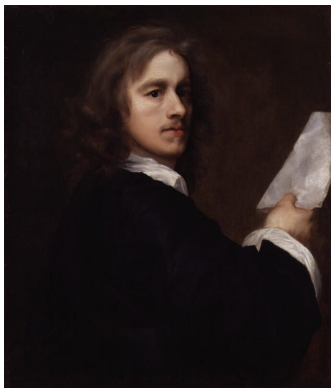
[도판 3] 작가미상, <존 윈스럽(John Winthrop)>, c.1629.



[도판 4] 작가미상: <에드워드 윈슬로우(Edward Winslow)>, 1651.

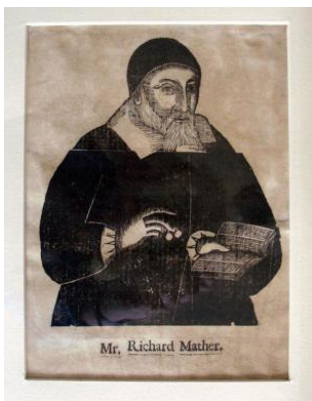
[도판 5] 작가미상, <조사이어 윈슬로우(Josiah Winslow)>, 1651.

[도판 6] 작가미상, <페넬로페 펠햄(Penelope Pelham)>, 1651.

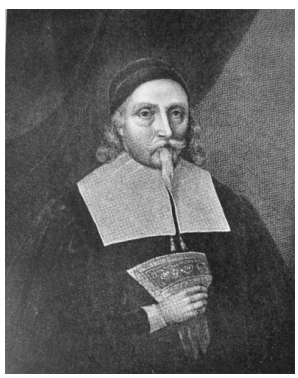


[도판 7] 로버트 워커(Robert Walker), <자화상(Self-portrait)>, c.1645-1650.

[도판 8] 빌렘 반 데 블릿(Willem van der Vliet), <윌리엄 에임스(Dr. William Ames)>, 1633.



[도판 9] 존 포스터(John Foster), <성직자 리처드 매더(The Reverend Richard Mather)>, 1670.



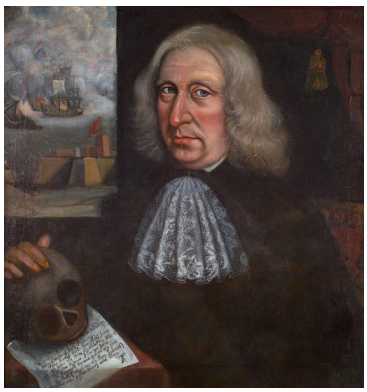
[도판 10] 작가미상, <존 엔디콧(John Endecott)>, 1665.

[도판 11] 니콜라스 힐리어드(Nicholas Hilliard), <엘리자베스 1세(Queen Elizabeth I)>, c. 1575.

[도판 12] 작가미상, <메이슨가 아이들(The Mason Children)>, 1670.

[도판 13] 작가미상, <존 프리크(John Freake)>, 1674.

[도판 14] 작가미상, <엘리자베스 프리크와 아기 메리(Elizabeth Freake and Baby Mary)>, 1674.



[도판 15] 토머스 스미스(Thomas Smith), <자화상(Self-Portrait)>, c.1690.

[도판 16] (세부)토머스 스미스(Thomas Smith), <자화상(Self-Portrait)>, c.1690.

[도판 17] 존 스마이버트(John Smibert), <버뮤다 그룹(The Bermuda Group)>, 1728-39.

[도판 18] 존 스마이버트(John Smibert), <프랜시스 브린리 부인과 아들(Mrs. Francis Brinley and Her Son Francis)>, 1729.

[도판 19] 피터 렐리(Peter Lely) 모작, <레이디 프라이스(Lady Price)>, 1684.

[도판 20] 작가미상, <사무엘 슈림튼(Samuel Shrimpton)>, 1675.

[도판 21] 피터 렐리(Peter Lely), <찰스 2세(Charles Ⅱ)>, 1675.

[도판 22] 피터 렐리(Peter Lely), <찰스 2세(Charles Ⅱ)>, 1675.

[도판 23] 존 스마이버트(John Smibert), <나다니엘 커닝햄 부인(Mrs. Nathaniel Cunningham)>, 1730.

[도판 24] 존 스마이버트(John Smibert), <존 어빙 부인(Mrs. John Erving)>, 1732.

[도판 25] 존 루벤스 스미스(John Rubens Smith), <래닐러 백작부인(Countess of Ranelagh)> (after Kneller), 1699.

[도판 26] 존 싱글턴 코플리(John Singleton Copley), <메리와 엘리자베스 로얄(Mary and Elizabeth Royall)>, c. 1758.

[도판 27] 존 싱글턴 코플리(John Singleton Copley), <니콜라스 보일스턴(Nicholas Boylston)>, 1767.

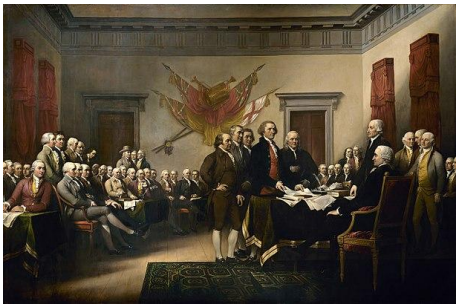
[도판 28] 로버트 피크(Robert Feke), <앤 쉬펜 윌링(Anne Shippen Willing)>, 1746.

[도판 29] 존 싱글턴 코플리(John Singleton Copley), <폴 리비어(Paul Revere)>, 1768.

[도판 30[피에르 샤를 랑팡(Pierre-Charles L'Enfant), <워싱턴 D.C. 도시계획>, 1791.

[도판 31] 벤자민 웨스트(Benjamin West), <울프 장군의 죽음(Death of General Wolf)>, 1770.

[도판 32] 벤자민 웨스트(Benjamin West), <파리조약 미국 특사단(Peace Treaty Commissioners in 1782)>, 1783.

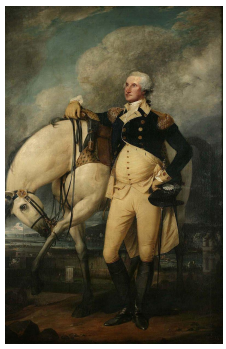


[도판 33] 존 트럼불(John Trumbull), <1776년 7월 4일 독립선언문(The Declaration of Independence, 4 July, 1776)>, 1787-1819.

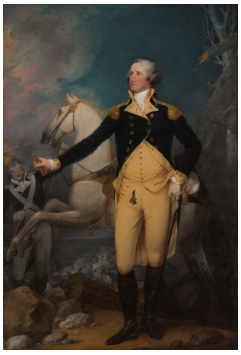
[도판 34[존 트럼불(John Trumbull), <1783년 12월 23일 조지 워싱턴 장군의 사임(The Resignation of General Washinton, Dec. 23, 1783)>, 1822-24.

[도판 35] 찰스 윌슨 필(Charles Willson Peale), <프린스턴의 조지 워싱턴(Geroge Washington at Princeton)>, 1779.

[도판 36] 조슈아 레이놀즈(Joshua Reynolds), <캡틴 존 해밀턴(Captain John Hamilton)>, c. 1746.

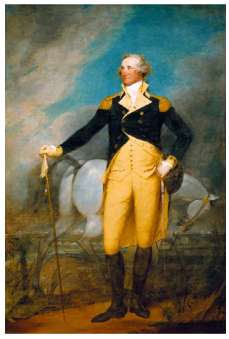


[도판 37] 존 트럼불(John Trumbull), <조지 워싱턴(George Washington)>, 1790.



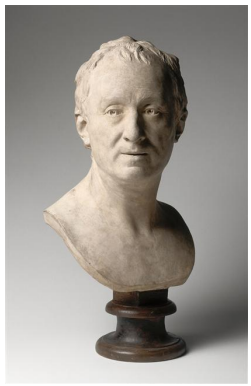
[도판 38] 존 트럼불(John Trumbull), <트렌턴의 조지 워싱턴 장군(General George Washington at Trenton)>, 1792.

[도판 39] 작가미상, <벨베데레의 아폴로(Apollo Belvedere)>, 2세기.

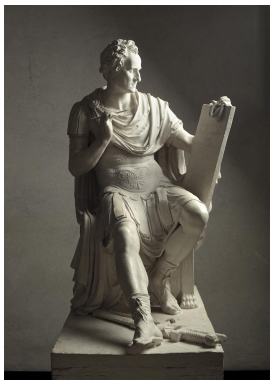


[도판 40] 존 트럼불(John Trumbull), <찰스턴의 워싱턴(Washington at the City of Charleston)>, 1792.

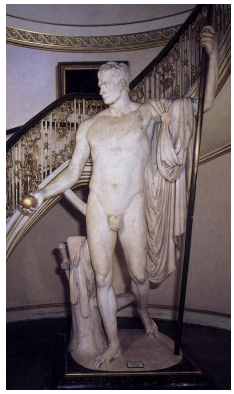
[도판 41] 장 앙투안 우동(Jean-Antoine Houdon), <조지 워싱턴(George Washington)>, 1785-92.



[도판 42] 장 앙투안 우동(Jean-Antoine Houdon), <디드로(Diderot)>, 1771

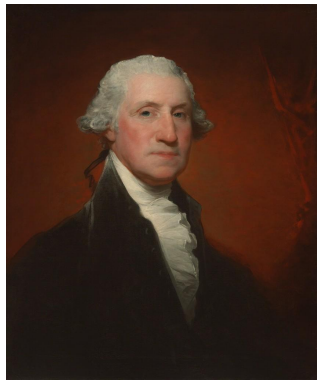


[도판 43] 안토니오 카노바(Antonio Canova), <조지 워싱턴(George Washington)>, 1818.

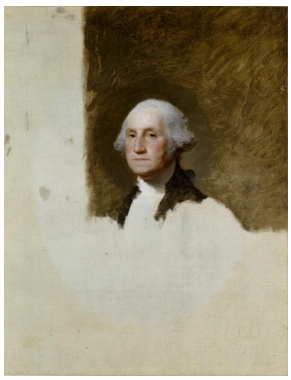


[도판 44] 안토니오 카노바(Antonio Canova), <평화의 중재자 마르스로 분한 나폴레옹(Napoleon as Mars the Peacemaker)>, 1803.

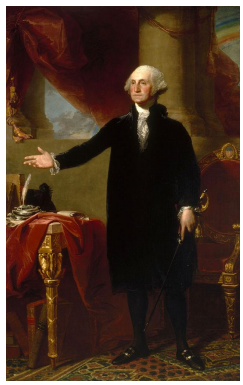
[도판 45] 찰스 윌슨 필(Charles Willson Peale), <윌리엄 스미스와 그의 손자(William Smith and His Grandson)>, 1788.



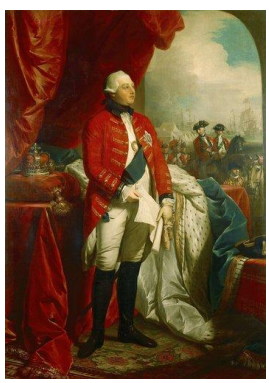
[도판 46] 길버트 스튜어트(Gilbert Stuart), <본 초상화(Vaughan Portrait)>, 1795.



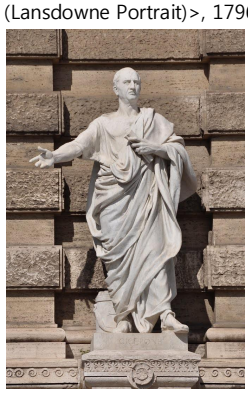
[도판 47] 길버트 스튜어트(Gilbert Stuart), <애서니엄 초상화(Athenaeum Portrait)>, 1796.



[도판 48] 길버트 스튜어트(Gilbert Stuart), <랜스다운 초상화 (Lansdowne Portrait)>, 1796.



[도판 49] 벤자민 웨스트(Benjamin West), <조지 3세(George Ⅲ)>, 1779.

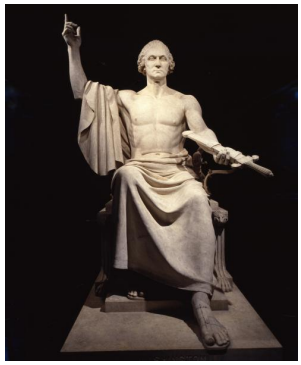


[도판 50] 작가미상, <키케로 조각(Statue of Cicero)>, 연도미상.

[도판 51] 자크-루이 다비드(Jacques-Louis David), <나폴레옹 1세의 대관식(The Consecration of the Emperor Napoleon and the Coronation of Empress Josephine on December 2, 1804)>, 1807.

[도판 52] 장-오귀스트 도미니크 앵그르(Jean-Auguste Domnique Ingres), <왕좌에 앉은 나폴레옹 (Napoleon on His Imperial Throne)>, 1806.

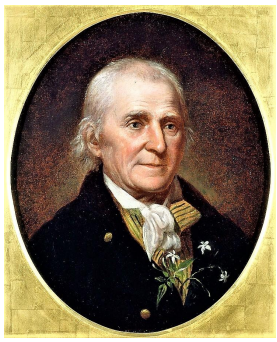
[도판 53] 콘스탄티노 브루미디(Constantino Brumidi), <워싱턴의 신격화 (The Apotheosis of Washington)>, 1865.



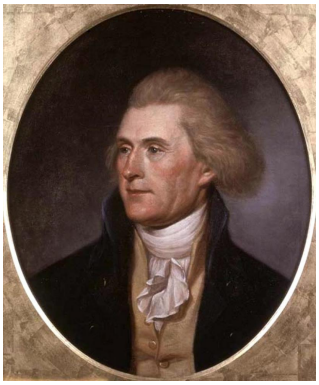
[도판 54] 호레이쇼 그리노(Horatio Greenough), <조지 워싱턴(George Washington)>, 1840.

[도판 55] 토머스 콜(Thomas Cole), <이른 가을 캐츠킬의 풍경(View on the Catskill Early Autumn)>, 1837.

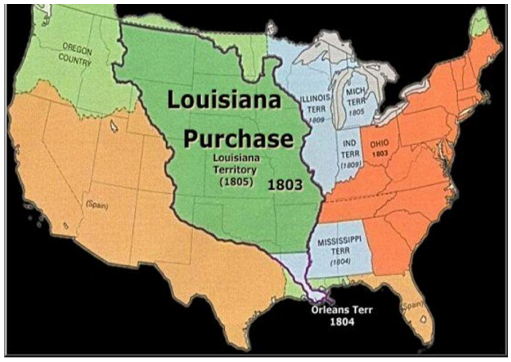
[도판 56] 찰스 윌슨 필(Charles Willson Peale)과 티션 램지 필(Titian Ramsay Peale), <필 박물관의 롱 룸(The Long Room in Peale's Museum)>, 1822.



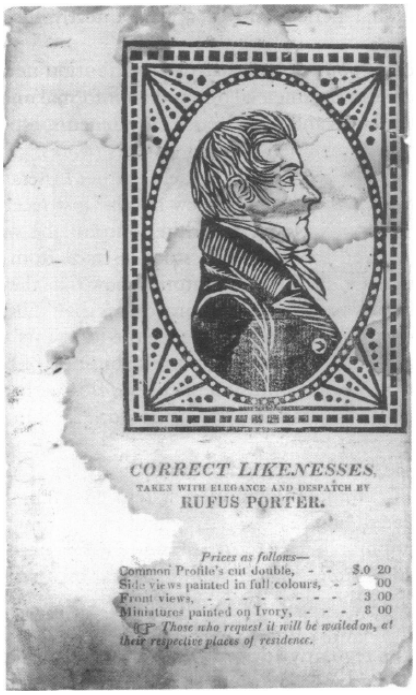
[도판 57] 찰스 윌슨 필(Charles Willson Peale), <윌리엄 바트럼(William Bartram)>, 1808.



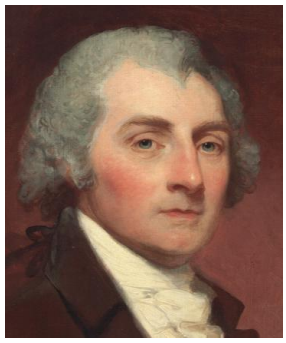
[도판 58] 찰스 윌슨 필(Charles Willson Peale), <토머스 제퍼슨(Thomas Jefferson)>, 1791.



[도판 59.] 루이지애나 구입지(Louisiana Purchase).



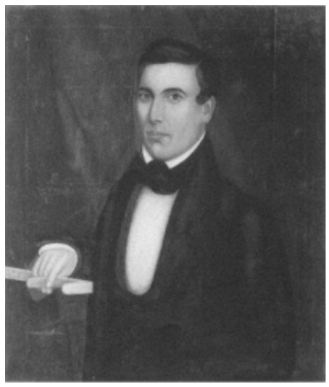
[도판 60] 루퍼스 포터의 광고전단지(Handbill for Rufus Porter), 1820-24.



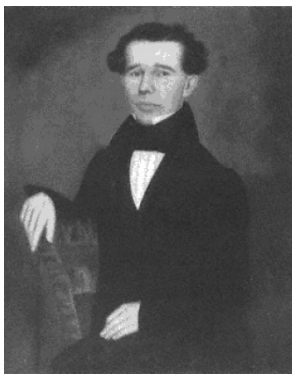
[도판 61] (세부)길버트 스튜어트(Gilbert Stuart), <윌리엄 손턴(William Thornton)>, 1804

[도판 62] 에미 필립스(Ammi Phillips), <메이어 부인과 딸(Mrs Mayer and Her Daughter)>, 1830-40.

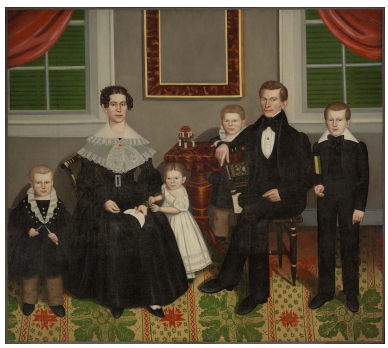
[도판 63] 윌리엄 피스크 에인즈워스(William Fisk Ainsworth), <프레드릭 킬너(Frederick Kilner)>, 1839.



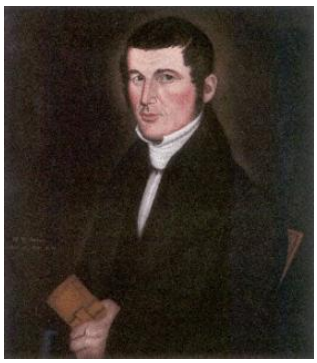
[도판 64] H. T 웹(Webb), <루이스 포드 볼드윈(Lewis Ford Baldwin)>, 1841.



[도판 65] 에라스투스 솔즈베리 필드 (Erastus Salisbury Field), <조셉 바셋 (Joseph Bassett)> c. 1836.

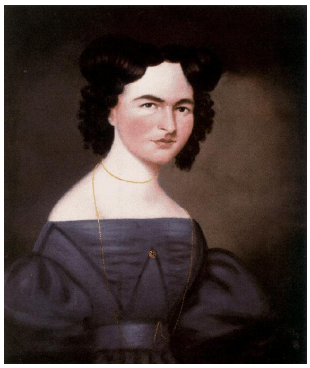


[도판 66] 에라스투스 솔즈베리 필드 (Erastus Salisbury Field), <조셉 무어와 그의 가족(Joseph Moore and His Family)>, 1839.



[도판 67] 아론 딘 플레쳐(Aaron Dean Fletcher), <마크 화이트 애덤스(Mark White Adams)>, 1837.

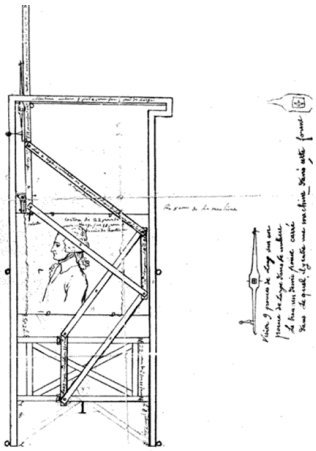
[도판 68] 에라스투스 솔즈베리 필드 (Erastus Salisbury Field), <폴 스미스 팔머(Paul Smith Palmer)>, 1835/ 1838.



[도판 69] 샌퍼드 메이슨(Sanford Mason), <새라 셰드(Sarah Shedd)>, 1833.

[도판 70] 길버트 스튜어트(Gilbert Stuart), <토머스 제퍼슨(Thomas Jefferson)>, (The Medallion Portrait), 1805.

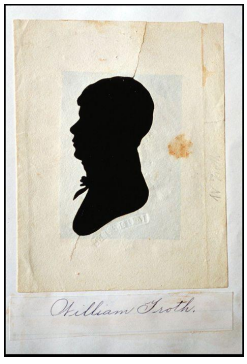
[도판 71] 1788년 3월 컬럼비아 매거진 (Columbian Magazine)에 개제된 조지 워싱턴과 벤자민 프랭클린의 측면초상.



[도판 72] 질 루이 크레티앙(Gilles-Louis Chrétien), <피지오노트레이스 디자인 드로잉(design drawing for Physionotrace)>, 1786.

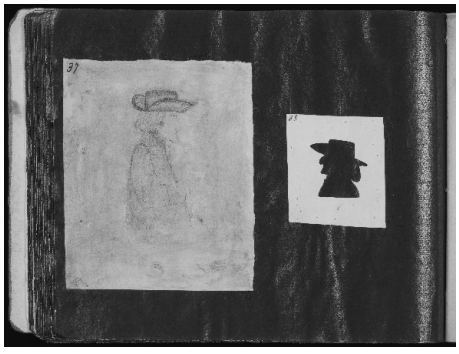
[도판 73] 찰스 생-메밍(Charles Févret de Saint-Mémin): <토머스 제퍼슨(Thomas Jefferson)>, 1804.

[도판 74] 찰스 생-메밍(Charles Févret de Saint-Mémin), <토머스 제퍼슨(Thomas Jefferson) 동판화>, 1804.

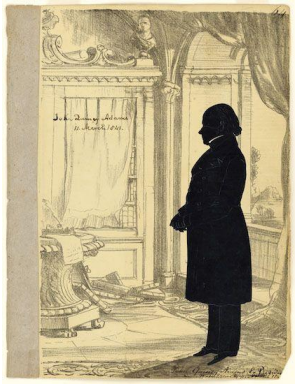


[도판 75] 찰스 윌슨 필(Charles Willson Peale), <윌리엄 그로스(William Groth) 실루엣초상화>, c. 1802-10,

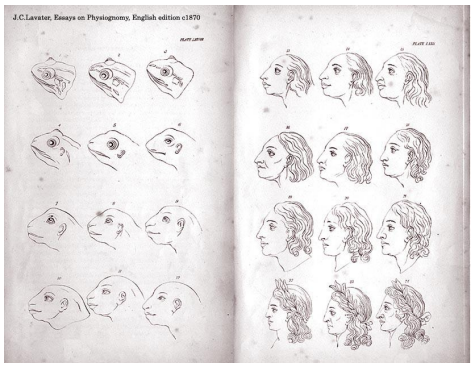
[도판 76] 1802년 9월 예일 대학교 입학생 실루엣 초상화



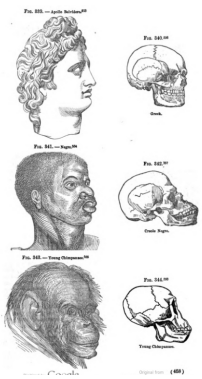
[도판 77] <어너 가문 앨범 중 존 레드먼 박사의 실루엣 초상>, 1803-30.



[도판 78] 오귀스트 에두아르(Auguste Edouart), <존 퀸시 애덤스(John Quincy Adams)>, 1841.

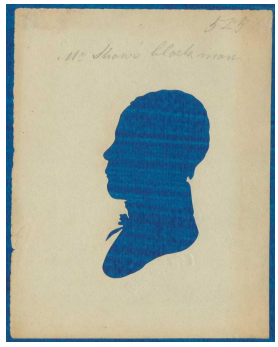


[도판 79] 요한 캐스퍼 라바터(Johann Kaspar Lavater)의 책『인상학론(Essays on Physiognomy)』의 도판, 1870.

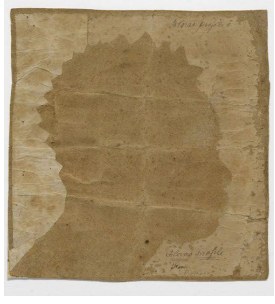


[도판 80] 조시아 클락 노트(Josiah Clark Nott)는 조지 R. 글리든(George R. Gliddon)의 책『인류의 유형(*Types of Mankind*)』의 도판, 1854.

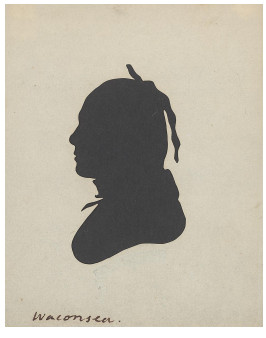
[도판 81] 모세스 윌리엄스(Moses Williams)와 라파엘 필(Raphaelle Peale), <모세스 윌리엄스, 윤곽 재단사(Moses Williams, Cutter of Profiles)>, c.1803.



[도판 82] 모세스 윌리엄스(Moses Williams), <미스터 쇼의 블랙맨(Mr. Shaw's blackman)>, 1803.



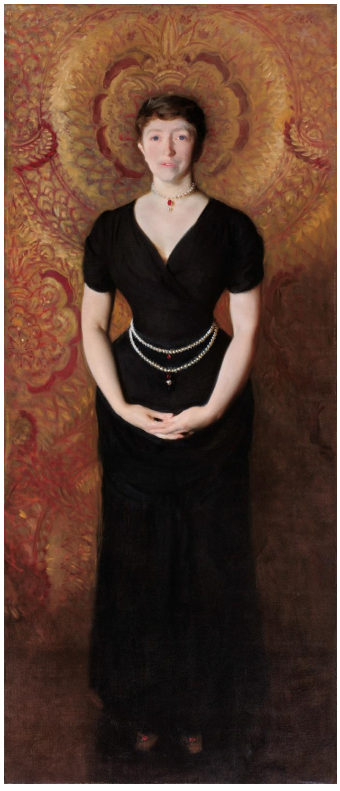
[도판 83] 작가미상, <플로라(Flora)>, 1796.



[도판 84] 찰스 윌슨 필(Charles Willson Peale), <와콘스카(Waconsca)>, 1806.

[도판 85] 찰스 생-메밍(Charles Févret de Saint-Mémin), <포허스카, 그레이트 오세이지 족장(Pawhuska, Chief of the Great Osages)>, 1806.

[도판 86] 존 라이히(John Reich), <평화의 메달(peace medal)>, 1801.



[도판 87] 존 싱어 서전트(John Singer Sargent), <이사벨라 스튜어트 가드너(Isabella Stewart Gardner)>, 1888.

[도판 88] 존 싱어 서전트(John Singer Sargent), <아이작 뉴턴 펠프스 스톡스 부부(Mr. and Mrs. Isaac Newton Phelps Stokes)>, 1897.

[도판 89] 에밀 오귀스트 카롤루스 뒤랑(Emile Auguste Carolus Duran, <콘수엘로 밴더빌트 Consuelo Vanderbilt>, 1894.

[도판 90] 메리 카사트(Mary Cassatt), <르 피가로지를 읽는 카사트 부인(Reading "Le Figaro")>, 1878.

[도판 91] 안데르스 소른(Anders Zorn), <찰스 트레이시 바니(Charles Tracy Barney)>, 1904.

[도판 92] 에밀 오귀스트 카롤루스 뒤랑(Emile Auguste Carolus Duran, <레오날드 루위슨(Leonard Lewisohn)>, 1899.

[도판 93] 아돌프 이본(Adolph Yvon), <사무엘 워드 맥컬리스터(Samuel Ward McAllister)>, 1877.

[도판 94] 존 싱어 서전트(John Singer Sargent), <에셔 베르트하이머(Asher Wertheimer)>, 1898.

[도판 95] 어거스터스 세인트-고든스(Augustus Saint-Gaudens), <로버트 굴드 쇼와 매사추세츠 54연대를 위한 추모비(Robert Gould Shaw and Massachusetts 54th Regiment Memorial)>, 1884-97.

Abstract

Representation of Americanness in American Portraits before the 20th Century

Eunjoo Lee
Arts Management, Interdisciplinary Program
The Graduate School
Seoul National University

This thesis examines how "Americanness" had constructed and represented through American portraits from the colonial period (1607-1776) to the Gilded Age (1865-1905) by the mainstream Americans.

After the United States became independent of England, this country had difficulties to construct a united nation since she was composed of immigrants from diverse nationalities and cultural backgrounds. The Americans have distinguished themselves from the English, and highly regarded to define and form their identity. White Anglo-Saxon Protestant(WASP), which has dominantly formed the American cultures, has produced portraits "to distinguish" themselves from other classes and to construct their identity.

As the composition of the mainstream Americans have changed with the times, 'Americanness' which they have thought of, has also changed. The American's newly rising elites have presented themselves differently throughout the colonial period, the American Revolution, the Civil War. They have thought that they are the mainstream ruling class and want to look like that. Portraits are the excellent medium to embody what they want to show.

In the seventeenth century, ministers and civil officials who called as the 'first-generation gentry' mainly produced portraits. They wanted to reflect the leader's virtues and Puritanism in their portraits. Their portraits were simple but serious since it used black, white and brown colors. These emphasize that sitters are devout Puritans, and convey images of Puritan austerity called as the theory of 'Puritan gloom'.

The mercantile aristocracy, who were children of first-generation gentry and wealthy merchant from the English gentry background, accumulated wealth through trades. They formed the second-generation gentry. While the first-generation gentry emphasized Puritan austerity, the second-generation gentry thought that their prosperity proved God's blessing and reflected it in their portraits.

In the eighteenth century, emerging merchants from the working class formed the ruling class in the colony. They ordered 'Society Portrait' to show the confrontation with the first and second-generation gentry and to express their social identity and status. Society portrait reveal sitters' social power and status through fashion, poses, props and etiquette. Since their wealth indicated their status, they ostentatiously represented their wealth in the portraits.

American-born painters had began to produce portraits since 1740s. They expressed American characteristics—industry, moderation, independence, egalitarianism, materialism and practicality—which could be explained by the term of 'American dream'.

After the American Revolution, the United States found the democratic republic. At this time, the role of the portrait was stressed to reinforce the unity of 13 states. This new country showed the first President George Washington as a 'national icon' to explain new political ideals and to unify the people. Portraits provided an awareness that the president was not a monarch, but a mere leader of the republic.

The United States emphasized human rights and equality during the process of its democratization and industrialization. At the same time, the local economy rapidly developed due to the improvement of transportation. This atmosphere gave the chance to create the democratic arts. Since the demands for portraits were increased in the rural Northeast areas, Itinerant portraitists traveled there to produced portraits. They contributed to the popularization of portraiture. As sitters from the middle class was not trained to appreciate pictures, they preferred practical and simple depiction of them to easily judge who they were. In addition, in this time, portraits were produced by physionotrace. Physionotrace made possible to produce profiles and silhouettes of anyone. While portraits by oil painting reflect sitters' social statue through these price and sizes, silhouettes remove these indicator in the portraits. Therefore silhouettes were considered to fulfill the spirit of democracy in the United States.

After the Civil War, the mainstream Americans produced more

splendid portraits to distinguish themselves from a massive influx of immigrants. As the nation's economy was growing, only few entrepreneurs, called as 'robber baron', amassed great wealth while poor workers and immigrants became poorer. In the gilded aged, the gap between the rich and poor was ever widening. The emerging mercantile aristocracy completely separated from Puritan austerity, and showed off their wealth in the portrait.

In the United States, only WASP who were classified as the mainstream Americans, could produce portraits, formed their identities through portraits. Indeed, these identities have became American identity. The United States imitated England to show the legitimacy of the nation. On the other hand, the Americans distinguished themselves from the English to reveal American values by producing portraits. Since American portraits used to make Americans' identity secure and to exclude outgroup Americans, it is possible to analyze the processes of defining Americanness by analyzing portraits.

Keywords: American Portraiture, Americanness, American Identity, White Anglo-Saxon Protestant(WASP), Puritanism, Society Portrait, Physionotrace, Itinerant Portraitists.

Student Number: 2013-30369