creative commons
COMMONS DEED

저작자표시 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.
- 이차적 저작물을 작성할 수 있습니다.
- 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

- 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

문학석사학위논문

에드 스테이플스 선장, 또 다른 에드워드 호퍼

: 에드워드 호퍼의 1920-42년까지의 뉴잉글랜드 작품 연구

2014년 8월

서울대학교 대학원

고고미술사학과 미술사 전공

박 하 연

에드 스테이플스 선장, 또 다른 에드워드 호퍼

: 에드워드 호퍼의 1920-42년까지의 뉴잉글랜드 작품 연구

지도교수 김 영 나

이 논문을 문학석사학위논문으로 제출함

2014년 7월

서울대학교 대학원
고고미술사학과 미술사 전공
박 하 연

박 하 연의 석사학위논문을 인준함
2014년 7월

위 원 장 신 준 형 (인)

부 위 원 장 김 영 나 (인)

위 원 우 정 아 (인)

국 문 초 록

에드워드 호퍼(Edward Hopper, 1882-1967)는 1920년대 초 미국 북동부에 위치한 뉴잉글랜드(New England) 지역을 그린 그림들이 인기를 얻으며, 미국의 대표 화가로 자리매김하게 되었다. 이 작품들은 호퍼가 뉴잉글랜드 지역을 여행하면서 보았던 그 지역의 건축물과 일터를 그린 것이었다. 이렇게 뉴잉글랜드 건축물을 주로 그리던 호퍼는 1928년 <에드 스테이플스 선장(Captain Ed. Staples)>에서 처음으로 뉴잉글랜드의 지역민을 주인공으로 다루었다. 그림 속 남성은 호퍼가 뉴잉글랜드 여행 도중 만났던 실제 인물로, 메인(Maine)의 선장 에드 스테이플스였다. 그를 만나고 몇 년 뒤, 호퍼는 실제 인물에서 이름만 빌려 와, 케이프 엘리자베스(Cape Elizabeth)의 선장 스테이플스를 그린 <에드 스테이플스 선장>을 제작했다. 이 상상의 인물은 호퍼의 아내인 조세핀 니비슨 호퍼(Josephine Nivison Hopper, 1883-1968)(이하 조)의 일기와 그녀가 호퍼의 그림에 관한 이야기를 기록한 『에드워드 호퍼 기록부(Edward Hopper Record Books)』에 몇 차례나 등장하는데, 여기서 조는 스테이플스를 호퍼의 또 다른 자아라고 언급했다.

<에드 스테이플스 선장>그림 속 스테이플스는 늠름하고 자신감 있는 모습의 선장으로 표현되었다. 그러나 10년 뒤인 1940년, 스테이플스는 <주유소(Gas)>란 작품에서 전혀 다른 모습으로 다시 나타났다. 조는 <주유소>의 금발머리 남성이 스테이플스라고 언급하였는데, 이 남성은 매사추세츠(Massachusetts)의 케이프 코드(Cape Cod)의 주유소 주인으로 그려졌으며, 시선을 아래를 향한 채 구부정한 자세로 기계 점검을 하고 있다. 이 같은 모습은 자신감 보다는 우울감과 좌절감을 보여준다. 스테이플스는 1942년에 제작된 <밤을 지새우는 사람들>에서 마지막으로 그려졌다. 조는 자신의 일기에서, 그림 속 뉴욕의 24시간 커피숍 점원을 스테이플스라고 이야

기했다. <밤을 지새우는 사람들>의 스테이플스는 <에드 스테이플스 선장>에서 보여준 자신감이나, <주유소>에서 드러낸 좌절, 우울함 대신, 완벽한 뉴욕의 도시민으로 표현되었다.

이처럼 스테이플스의 달라진 모습의 배경에는 미국의 복잡한 시대상황이 있었다. <에드 스테이플스 선장>이 그려진 1920년 초 미국에는 17세기 '구 이민자들(Old Immigrants)'의 후손들인 백인 앵글로 색슨계 미국인들과 '신 이민자들(New Immigrants)' 사이에 갈등이 있었다. '주류 미국인'이던 '구 이민자들'의 후손들은 19세기 이후 계속해서 유입되는 '신 이민자들'의 이질적인 문화가 미국의 고유한 문화와 정신을 더럽히고 있다고 생각했고 범죄, 질병, 매춘이 '신 이민자들'에게서 비롯된다고 여겼다. '신 이민자들'에 대한 반감이 심해지면서 이들이 집단으로 모여 사는 대도시에 대한 편견 또한 생겼는데, 그 중 특히 뉴욕은 이민자의 슬럼가와 매춘, 향락 등이 활성화된 부정적인 장소로 인식되었다. 이와 반대로 20세기 초 미국인들에게 뉴잉글랜드는 '구 이민자들'의 첫 정착지로, 청교도 인들의 가치와 전통이 가장 잘 남아있는 공간으로 여겨졌다. 또한 뉴잉글랜드의 지역민들은 '양키(Yankee)'로 불리며, 검소하고 청렴한 미국인의 전형으로 생각되었다. '양키'들 중에서 특히 선장은 '보수적인 미국의 옛 가치'를 지키는 수호자를 상징했고, '양키'를 대표한다고 여겨져 뉴잉글랜드의 역사를 기념하는 축제 포스터나 유명 잡지 모델로 등장했다.

호퍼는 <에드 스테이플스 선장>에서 당시 유행한 뉴잉글랜드 선장을 그렸고, 이 선장은 조의 언급처럼 호퍼의 또 다른 자아였다. 스테이플스는 '보수적인 미국의 옛 가치'를 수호하는 호퍼를 대변하는 자아였던 것이다. 실제로 호퍼는 독실한 청교도 집안에서 자란 인물로 누구보다 보수적인 가치관을 지닌 미국인이었으며, '신 이민자들'을 배격했고 보수적인 공화당을 지지했다.

그러나 <주유소>가 제작되던 시기, 미국의 상황은 호퍼를 비롯한 '보수적인 주류 미국인들'에게 불리했다. 경제 대공황 이후, 자유방임주의와 공화

당에 실망한 미국인들은 민주당의 프랭클린 루즈벨트(Franklin D. Roosevelt, 1882-1945, 1933-1945)를 대통령으로 선출했다. 루즈벨트는 미국의 소외된 계층인 '신 이민자'와 흑인을 위한 정책을 펼쳤다. 미국에서는 점차 '신 이민자들'과 흑인이 동등한 미국인으로 여겨졌고, 뉴욕 또한 발전하는 역동적인 도시로 이미지가 바뀌었다. 따라서 미국 내 소외된 계층의 목소리는 점차 커졌고, 이들은 정치와 사회에도 적극적인 관심을 갖게 되었다. 자연스럽게 '주류 미국인들'의 입지는 과거에 비해 좁아지게 되었으며, 미술계도 예외는 아니었다. 연방 정부는 예술가들을 고용하여 정치적으로 활용했고 정부 주도하의 미술들이 각광을 받으며, 자연히 뉴잉글랜드 그림들은 수요가 줄게 되었다.

호퍼는 변해버린 미국의 시대상황에 격노했으며 루즈벨트 정부를 강하게 비난했다. 호퍼에게는 경제적인 문제 또한 찾아왔다. 그의 뉴잉글랜드 그림의 인기가 줄어들었기 때문이다. 이 같은 상황은 호퍼를 우울증에 빠지게 만들었다.

<주유소>와 <밤을 지새우는 사람들>은 이러한 상황에서 탄생한 작품이다. 호퍼는 자신의 또 다른 자아로 언급된 스테이플스를 세 작품의 주인공으로 등장시켰고, 그의 모습과 작품의 배경을 각각 다르게 표현했다. <에드 스테이플스 선장>에서 자신감 있고 강인한 모습의 '양키'로 등장한 스테이플스는 <주유소>에서 좌절하고 우울한 모습으로 표현되었고, <밤을 지새우는 사람들>에서 완전한 뉴욕의 도시민으로 나타났다. 호퍼는 이 같은 스테이플스의 변화된 모습을 그리며 시대상황에 좌절한 자신과 마침내 그 상황에 굴복해버린 스스로를 보여주고 있다.

호퍼의 <에드 스테이플스 선장>, <주유소>, <밤을 지새우는 사람들>은 미국의 급변하는 시대상황과 이에 영향을 받은 한 개인의 이야기를 다루고 있다. 호퍼의 보수적인 가치관과 시대의 변화는 서로 맞물리기도 충돌하기도 하며 스테이플스의 모습을 바꾸었다. 따라서 이 그림들은 호퍼 개인을 대변하며 급변한 시대 상황 또한 보여준다. 특히 확연히 달라진 모습을 보

여주는 <에드 스테이플스 선장>, <주유소>의 배경이 뉴잉글랜드라는 점에서, 두 작품이 그려지던 시기에 호퍼가 제작한 다른 뉴잉글랜드 그림들의 변화양상 또한 조명해볼 수 있다. 이처럼 그림을 통해 작가 개인의 정체성과 사회의 변화를 이야기할 수 있으며, 무엇보다도 지금까지 심도 있게 다루어지지 않았던 호퍼의 뉴잉글랜드 그림들을 살펴볼 수 있기 때문에, 호퍼의 또 다른 자아인 스테이플스와 세 작품은 연구해야 할 필요성을 환기시킨다.

주요어: 에드워드 호퍼, 뉴잉글랜드, 양키, 뉴욕, 내셔널리즘, 대공황, 프랭클린 루즈벨트, 뉴딜

학번: 2010-20054

목 차

Ⅰ. 서론 ····· 1
Ⅱ. 호퍼와 20세기 전반 미국 ····· 10
1. 20세기 전반 미국의 내셔널리즘 ····· 10
1) 대공황 이전의 미국(1900-1929) ····· 10
2) 대공황 이후와 루즈벨트 정부시기(1930-1945) ····· 13
2. 20세기 전반 미국 미술계의 변화 ····· 17
3. 에드워드 호퍼의 예술관 ····· 22
1) 에드워드 호퍼의 정체성 및 가치관 ····· 22
2) 로버트 헨라이와 맥도웰 그룹의 영향 ····· 25
3) 내면의 표현 ····· 28
Ⅲ. 에드 스테이플스 선장 - 에드워드 호퍼의 또 다른 자아 ····· 31
1. 1920년대 뉴잉글랜드 그림 ····· 31
2. 메인의 <투라이츠 등대 연작> ····· 38
3. <에드 스테이플스 선장> ····· 43
Ⅳ. 에드 스테이플스의 좌절, 양키의 죽음 ····· 50
1. 1930년대의 에드워드 호퍼 ····· 50
2. 1930년대 뉴잉글랜드 그림-루즈벨트 정부시기 ····· 54
3. <주유소>에 등장한 에드 스테이플스 ····· 58
4. 에드 스테이플스 선장과 죽음 ····· 61
5. 뉴욕에 등장한 에드 스테이플스 ····· 66
Ⅴ. 맺음말 ····· 69
참 고 문 헌 ····· 76
도 판 목 록 ····· 85
도 판 ····· 92
Abstract ····· 119

Ⅰ. 서론

미국 뉴욕(New York)주(州) 나이액(Nyack)[1] 출신으로 오랜 기간 무명화가였던 에드워드 호퍼(Edward Hopper, 1882-1967)는 1920년대 초 뉴잉글랜드(New England)[2]를 그린 작품들이 주목 받으면서 인기 있는 화가가 되었다. 이 작품들은 <망사르 지붕(Mansard Roof)>(1923)처럼 호퍼가 뉴잉글랜드 지역을 여행하면서 보았던 헛간, 등대, 집 등 주로 그 지역의 건축물과 일터를 그린 것이었다(도 1). 당대의 영향력 있는 미술 비평가 헨리 맥브라이드(Henry McBride, 1867-1962)는 호퍼의 그림을 극찬했으며 호퍼를 가장 미국적인 화가로 불리던 윈슬로우 호머(Winslow Homer, 1836-1910)[3]의 후계자로까지 지목했다.[4]

그런데 이렇게 뉴잉글랜드 건축물을 주로 그리던 호퍼가 1928년 처음으로 뉴잉글랜드 선장, 에드 스테이플스를 그리기 시작했다는 점은 주목할 만하다. 메인(Maine)의 케이프 엘리자베스(Cape Elizabeth)에서 제작된 <에드 스테이플스 선장(Captain Ed Staples)>(1928)은 헛간, 등대, 집 위주로 그려진 기존 뉴잉글랜드 그림과 달랐기 때문이다(도 2). 작품 속 에드 스테이플스는 원래는 호퍼가 뉴잉글랜드를 여행하던 도중 만난 케이프 엘리자

---

1 미국 뉴욕주 남동부에 위치한 나이액은 원래 농업과 어업, 채업, 조선소가 발달한 시골 마을이었다. 그러나 1874년 철도가 개통되면서 신발, 수레 피아노 제조 같은 경공업이 발달하기 시작했고 관광업과 관련된 리조트로 각광받게 되었다. 나이액에 사는 주민들은 주로 17세기 네덜란드에서 이주한 청교도인들의 후손들이었다. Gail Levin, *Edward Hopper* (New York: Rizzoli International Publications, 2007), pp. 3-4.

2 뉴잉글랜드는 처음 영국 청교도인들이 이주한 매사추세츠를 비롯해 코네티컷, 메인, 뉴햄프셔, 로드아일랜드, 버몬트를 이르는 현재 미국의 북동부 지역을 말한다. 이 지역은 19세기 중반까지 미국의 경제, 문화, 교육을 주도적으로 이끌었다. Joseph A. Conforti, *Imagining New England* (North Carolina: North Carolina University, 2001), pp. 11-34.

3 윈슬로우 호머는 미국 풍경을 그린 화가로 특히 바다를 주제로 한 그림을 많이 남겼다. 거친 바다, 암석, 영웅적인 지역민들의 모습은 비평가들에게 미국의 정체성을 가장 잘 표현했다는 호평을 받게 했다. Randall Griffin, *Winslow Homer: An American Vision* (New York: Phaidon, 2006), p. 7.

4 Garnett McCoy, "Charles Burchfield and Edward Hopper: Some Documentary Notes," *Archives of American Art Journal*, vol. 7, no. 3/4 (Jul-Oct, 1967), p. 10.

베스에 살던 실존 인물이었다. 스테이플스를 만나고 일 년 후, 호퍼는 이 실제 인물을 바탕으로 한 상상의 인물화를 그리고 그의 이름으로 제목을 지었다. 이 그림은 화재로 소실되어 기록이 거의 남아 있지 않다. 다만 아내 조세핀 니비슨 호퍼(Josephine Nivison Hopper, 1883-1968)(이하 조)가 호퍼의 그림에 관한 이야기를 기록한 『에드워드 호퍼 기록부(Edward Hopper Record Books)』와 그녀의 일기를 통해 스테이플스에 대한 정보를 얻을 수 있다.

조는 호퍼의 뮤즈이자 조언자로 호퍼의 그림 속 여인들의 모델일 뿐만 아니라, 호퍼에게 수채화를 처음 권하기도 했다. 화가인 조는 호퍼가 영감이 떠오르지 않아 괴로워할 때면, 먼저 그림을 그리기 시작함으로써 그로 하여금 다시 그릴 수 있도록 독려했다. 호퍼와 조는 일상을 공유했으며, 그림의 소재를 찾아 힘든 여행을 함께 했다. 또한 같은 책, 연극, 영화를 보고 토론을 나누는 사이였다. 평소 자신이나 작품에 대해 언급하는 것을 좋아하지 않는 호퍼도 조에게만큼은 그림에 관한 이야기를 자주 했다.[5] 그리고 조는 호퍼에게 들은 것들을 『에드워드 호퍼 기록부』와 일기에 옮겼다. 이 과정에서 그녀는 호퍼의 그림을 간략하게 스케치하였을 뿐 아니라 재료, 캔버스의 크기, 호퍼의 작품 속 등장인물들에 관한 내용까지도 기록했다.[6] 호퍼가 작품이나 자신에 관하여 자서전을 포함한 기록을 남기지 않았기 때문에, 이러한 조의 기록은 호퍼를 가장 잘 대변하는 자료이며 그의 그림을 이해하는 데에 있어 중요하다.

스테이플스는 조의 기록에 예외적으로 몇 번이나 등장한다. 처음으로 스테이플스가 언급된 조의 일기에 따르면, 스테이플스는 호퍼가 1927년에 만난 해안 경비대의 선장이며 <에드 스테이플스 선장>그림 속 남성은 그의 이름만 빌린 가상의 인물로 호퍼의 또 다른 자아라고 적혀 있다.[7] 스테이플

5 Levin, 앞의 책, 서문 xvii 참조.

6 Deborah Lyons, *Edward Hopper: A Journal of His Work* (New York: Whitney Museum of American Art, 1997), p. 7.

7 조의 일기, August 11 1954; Levin, 위의 책, p. 213에서 재인용.

스 선장의 모습은 이후 <주유소(Gas)>(1940), <밤을 지새우는 사람들(Nighthawks)>(1942) 에서 다시 나타났다(도 3, 4). 조는『에드워드 호퍼 기록부』에서 "<주유소>의 금발머리 남성은 화재로 소실된 <에드 스테이플스 선장>의 아들"이라고 언급했다.[8] 작품 속 인물을 살펴보면 툭 튀어나온 이마와 두드러진 광대뼈와 패인 볼, 옷차림은 <에드 스테이플스 선장> 속 스테이플스와 매우 흡사하다.(도 5, 6) 또한 조는 일기에 <밤을 지새우는 사람들>의 금발머리 점원을 스테이플스라고 기록하였는데, 그의 생김새 역시 <주유소>, <에드 스테이플스 선장>의 남성과 닮아있다(도 7).[9]

이처럼 조가 호퍼의 또 다른 자아로 주목하고 있으며, 세 차례나 언급한 스테이플스 선장은 호퍼에게 중요한 인물이라고 볼 수 있다. 호퍼가 스테이플스라는 인물에 큰 의미를 두고 있다는 것은 작품을 통해서도 알 수 있다. 먼저, 작품명인 <에드 스테이플스 선장>을 살펴볼 필요가 있다. <에드 스테이플스 선장>은 호퍼가 자신의 어머니와 아내의 초상화를 제외하고, 유일하게 등장인물의 이름을 작품명으로 한 그림이다. 또한 그림 속 인물을 다른 작품에서 재등장 시키지 않는 호퍼가 유일하게 여러 번 그린 대상이기도 하다. 그만큼 호퍼에게 스테이플스는 특별한 인물이었다고 볼 수 있다.

이러한 스테이플스는 호퍼의 세 그림에서 각각 다르게 표현되었다. 1940년대에 그려진 두 작품은 <에드 스테이플스 선장>과 전혀 다른 배경을 바탕으로 인물의 자세와 표정이 나타나있다. <주유소>와 <밤을 지새우는 사람들>의 배경은 케이프 엘리자베스가 아닌 매사추세츠(Massachusetts)의 케이프 코드(Cape Cod)와 뉴욕의 24시간 커피숍이며, 스테이플스는 각각 주유소 주인과 커피숍의 점원으로 등장했다. 또한 두 그림 속 스테이플스는 <에드 스테이플스 선장>에서 보여준 늠름함을 잃은 채, 좌절한 표정 또는 안타까운 표정을 짓고 있다. 스테이플스는 왜 이전의 작품과는 다른 모습으

8 Josephine Nivison Hopper, *Edward Hopper Record Book*. vol. 2, p. 83; Deborah Lyons, 위의 책, p. 61에서 재인용.

9 조의 일기, March 24 1959; Levin, 앞의 책, p. 349에서 재인용.

로 표현되었을까?

이에 관한 답을 구하기 위해 스테이플스가 1920년대 그려진 뉴잉글랜드의 선장이라는 사실과 조가 호퍼의 또 다른 자아로 스테이플스를 언급했음에 주목할 필요가 있다. 20세기 초 미국인들에게 뉴잉글랜드는 상징적인 공간이었다. 뉴잉글랜드는 미국의 시조인 17세기 앵글로 색슨계 청교도인[10]들의 첫 정착지이기에 미국이 시작된 장소이자 과거 미국의 가치와 문화가 남아있는 공간으로 여겨졌고, 이 지역에 사는 거주민들은 '양키(Yankee)'[11]로 불렸다. 20세기 초 뉴잉글랜드와 '양키'는 '신 이민자들(New Immigrants)'과 함께 유입된 이질적인 외부 문화, 도시의 물질 만능주의와 반대의 의미를 가졌다. '구 이민자들(Old Immigrants)'의 후손들인 '주류 미국인'들은 뉴잉글랜드와 '양키'를 이상적인 공간과 존재로 여겼다.[12] 이와 같은 분위기에서 뉴잉글랜드 지역과 '양키'는 사진, 그림 등으로 이미지화 되었다. 그 중 거친 바다에도 묵묵히 버티며 일하는 뉴잉글랜드의 선장은 급격히 변화하는 미국사회에서 '보수적인 미국의 옛 가치'를 지키는 수호자이자 강인한 '양키'를 대표했다.[13] 동시대에 그려진 <에드 스테이플스 선

10 이들 앵글로색슨계 청교도인들은 퓨리턴(Puritan)이라고도 하며, 영국에서 헨리 8세의 종교개혁 이후인 16세기에 등장하였다. 이들은 영국 초기 프로테스탄트 교도의 사상에 뿌리를 둔 종교인들을 말한다. 퓨리턴의 어원이 '청결하게 한다(Purify)'에서 유래된 것처럼 퓨리턴들은 영국 국교회 내에 존재하고 있는 로마가톨릭적인 제도 ·의식의 일체를 배척하며, 칼뱅주의에 투철한 개혁을 주장하였다. 또한 엄격한 도덕, 주일의 신성화 엄수, 향락의 제한을 주창하였다. 좀 더 순결한 교회를 만들고자 했던 이들은 계속해서 정부와 국교회로부터 박해를 받았다. 그러나 끝없는 배격을 견디다 못해 네덜란드를 거쳐 아메리카(America)로 이주했다. 현재 미국의 기원은 청교도 국가이며, 시조는 17세기 이주한 앵글로색슨계 청교도인들이다. 본 논문에서의 앵글로 색슨계 청교도인 및 퓨리턴은 17세기 미국에 정착한 청교도인들과 그들의 후손을 말한다. 본고에서는 청교도인을 같은 의미인 퓨리턴과도 혼용할 것이다. 정만득, 『미국의 청교도 사회』 (비봉출판사, 2001), pp. 28-55; Perry Miller and Thomas H. Johnson, *The Puritans* (New York, 1963), p. 1.

11 20세기 초의 '양키'는 하나의 상징적인 의미였다. '양키'는 뉴잉글랜드 지역에 거주하는 청교도인, 앵글로색슨, 백인들로서 미국에 처음 정착한 청교도인들의 모습을 그대로 유지하고 있는 사람들을 일컫는다. 그들의 윤리의식과 청렴함, 도덕적 가치는 이민자들의 유입과 더불어 들어온 이민자들의 문화와 가치와 대조적인 것으로 여겨졌다. 그들은 외부세계와 반대항인 미국인을 상징했다. Elizabeth Wiley, "Playing the Yankee: Visitors, Natives and the State of Maine in the First Half of the Twentieth Century," (Ph.D. Dissertation, George Washington University, 2005), pp. 2-9.

12 위의 논문, p. 9.

장>도 당시 유행한 선장의 이미지처럼, 뉴잉글랜드의 보수적이며 강한 '양키'를 보여주고 있는 것이다. 조는 그녀의 일기에 <에드 스테이플스 선장>의 스테이플스는 뉴잉글랜드의 선장들과 뱃사람들의 전형적인 모습을 떠올리게 한다고 언급했다.[14] 그녀의 말처럼 작품 속 스테이플스의 흐트러짐 없는 자세와 정면을 똑바로 응시하고 있는 눈, 각진 얼굴 골격, 넓은 어깨 그리고 단단한 체격은 그를 거친 메인 해협을 누비는 뉴잉글랜드 선장처럼 보이게 한다.

그러나 10년이 지난 뒤, 스테이플스는 예전과 전혀 다른 모습으로 호퍼의 작품 속에 다시 등장했다. 이 변화된 모습은 뉴잉글랜드 및 '양키'의 위상이 달라졌음을 생각하게 한다. 호퍼의 뉴잉글랜드 그림 속, 밝은 색으로 채색된 뉴잉글랜드 건축물들은 사라지고 그 자리에는 좌절하고 있는 지역민들이 어두운 색깔로 표현되었기 때문이다. 스테이플스는 <밤을 지새우는 사람들>을 마지막으로 이후의 그림에는 나타나지 않았으며, 그가 사라진 후 호퍼의 뉴잉글랜드 그림은 전보다 훨씬 적게 제작되었다. 호퍼는 1967년 세상을 떠나기 전까지 뉴잉글랜드 그림을 단 20점밖에 그리지 않았는데, 이는 그 이전에 제작된 328점의 뉴잉글랜드 그림에 비해 훨씬 적은 수였다.

이와 같은 스테이플스 및 뉴잉글랜드 그림의 변화는 호퍼의 자아 및 시대상황의 변화와 연관시켜 생각해 볼 수 있다. 따라서 스테이플스라는 인물과 그를 주제로 한 작품들, 같은 시기에 제작된 뉴잉글랜드 그림들은 연구할 필요성이 있다. 그럼에도 불구하고 지금까지 이에 관한 집중적인 연구는 이루어지지 않았다.

이렇게 연구 성과가 미미한 데에는 지금까지 호퍼에 관한 연구들이 뉴욕 그림을 중심으로 이루어졌다는 점이 크게 작용했다.[15] 뉴잉글랜드 그림에

---

13 William H. Truettrer, *Picturing old new england-Image and memory* (Washington D.C: National Museum of American Art, 1999), pp. 143-144.

14 Levin, 앞의 책, p. 213.

15 대표적인 연구들로 다음을 들 수 있다. Gail Levin, "Edward Hopper's Nighthawks,

관한 연구로는 버지니아 매크렌부르크의 1999년 『에드워드 호퍼: 수채화(Edward Hopper: The Water Colors)』와 칼 리틀(Karl Little)의 2011년 『에드워드 호퍼의 뉴잉글랜드(Edward Hopper's New England)』, 케빈 살라티노(Kevin Salatino)의 2011년 『에드워드 호퍼의 메인(Edward Hopper's Maine)』이 있으며, 그 외에 연구들은 개론서에 나와 있는 것이 전부이다. 이처럼 호퍼의 뉴잉글랜드 그림에 관한 연구는 그 성과가 미미하기 때문에, 스테이플스에 대한 연구 또한 현재까지 진행되지 않은 것으로 보인다.

우선 게일 레빈(Gail Levin), 버지니아 매크렌부르크(Virginia Mecklenburg), 게리 수터(Gerry Souter)와 같이 스테이플스에 관해 언급한 학자들은 조의 일기에 적힌 내용을 인용했을 뿐, 면밀하게 스테이플스와 그가 등장한 작품들에 대해 분석하지 않았다. 게일 레빈은 1996년 『에드워드 호퍼(Edward Hopper)』에서 스테이플스를 언급했으나, 이는 호퍼의 아내인 조의 일기나 편지에서 얘기한 일화를 옮긴 것이었다. 버지니아 매크렌부르크는 1999년 『에드워드 호퍼: 수채화(Edward Hopper: The Water Colors)』에서 호퍼의 뉴잉글랜드 작품들을 연대순으로 정리하는 과정에서 <에드 스테이플스 선장>을 얘기했을 뿐 그 이상의 연구는 하지 않았다.[16]

Surrealism, and the war," *Art Institute of Chicago Museum Studies*, vol. 22, no. 2 (1996); Walter Wells, *Silent Theater: The Art of Edward Hopper* (London: Phaidon Press, 2007); Judith A. Barter, "Nighthawks" in *Edward Hopper* (Boston: Museum of Fine Arts, 2007); Ivo Kranzfelder, "The Tyranny of Intimacy" in *Edward Hopper* (Los Angeles: Taschen, 2006); Avis Berman, *Edward Hopper's New York* (San Francisco: Chameleon Books, 2005); Gail Levin, "Edward Hopper: The Influence of Theater and Film." *Arts Magazine,* vol. 55 (October, 1980); Erika Doss, "Edward Hopper, Nighthawks, Film Noir," *Postscript: Essays in Film and Humanities*, Vol. 2 (Winter, 1983); J. A Ward, *American Silence: The Realism of James Agee, Walker Evans, and Edward Hopper* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1985); Tom Slater ,"Fear of the city 1882-1967: Edward Hopper and the discourse of anti urbanism," *Social & Cultural Geography*, Vol. 3, No. 2 (June, 2002); Linda Nochlin, "Edward Hopper and the Imagery of Alienation," Art Journal, vol. 41, no. 2 (Summer, 1981); Gail Levin, "Symbol and Reality in Edward Hopper's Room in New York," *Arts Magazine*, vol. 56 (January, 1982)

16 Virginia Mecklenburg, *Edward Hopper: The Watercolors* (Washington D.C.: National Museum of American Art, 1999), p. 59.

게리 수터는 2012년『에드워드 호퍼 빛과 어둠(Edward Hopper Light and Dark)』에서 <주유소>를 다루며 스테이플스에 관해 언급했다. 그러나 수터는 연대순으로 호퍼의 그림을 나열하는 과정에서 <주유소>란 작품을 언급했고 조가 이 그림에 관해 이와 같은 내용을 언급했다는 인용만을 했을 뿐이다.[17] 이 세 연구를 제외한 <주유소>와 <밤을 지새우는 사람들>에 관한 연구들은 스테이플스를 언급조차 하지 않았다.[18]

또한 스테이플스는 1920-40년대 미국의 시대상황과 호퍼의 작품들을 관련지은 메튜 바이겔(Matthew Baigell), 사라 파워스(Sarah Powers), 바바라 하스켈(Barbara Haskell) 등의 연구들에서도 다루어지지 않았다. 이 연구들은 미국의 도시화 및 산업화, 제 2차 세계대전, 정부주도하의 '내셔널리즘 (Nationalism)미술'[19]을 호퍼의 그림과 관련지어 분석하고 있다.[20] 이

17 Gerry Souter, *Edward Hopper: Light and Dark* (New York: Parkstone Press, 2007), p. 196.

18 대표적인 연구들로 다음을 들 수 있다. Gail Levin, "Edward Hopper's Nighthawks, Surrealism, and the war," *Art Institute of Chicago Museum Studies*, Vol. 22, No. 2 (1996); Walter Wells, *Silent Theater: The Art of Edward Hopper* (London: Phaidon Press, 2007); Ellen E. Roberts, "Painting the Modern Cape" in *Edward Hopper* (Boston: Museum of Fine Arts, 2007); Judith A. Barter, "Nighthawks" in *Edward Hopper* (Boston: Museum of Fine Arts, 2007); Ivo Kranzfelder, "American Art-European America" in *Edward Hopper* (Los Angeles: Taschen, 2006); Pamela N. Koob, "States of Being: Edward Hopper and Symbolist Aesthetics," *American Art*, vol. 18, no. 3 (Fall, 2004); Jean Gillies, "The Timeless Space of Edward Hopper," *Art Journal*, Vol. 31, No. 4 (Summer, 1972); Erika Doss, "Edward Hopper, Nighthawks, Film Noir," *Postscript: Essays in Film and Humanities*, Vol. 2 (Winter, 1983); J. A Ward, *American Silence: The Realism of James Agee, Walker Evans, and Edward Hopper* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1985)

19 프랭클린 루즈벨트(Franklin Roosevelt, 1882-1945)대통령은 경제 대공황 이후 실의와 굶주림에 빠진 국민들에게 희망, 자부심이 필요하다 여겼다. 연방정부는 실업자구제와 국민들의 자부심 회복을 위한 여러 가지 방안을 고안해냈다. 정부는 '재무성(Treasury Department)'과 '취업진흥청(Works Progress Administration: WPA)'을 통해 가난한 아마추어 화가들을 고용했고 이들로 하여금 국민의 사기를 진작하고 애국심을 키우는 작품을 그리게 했다. Sharon Ann Musher, *A new deal for artist* (Columbia University, 2007), p. 61.

20 대표적인 연구들로 다음을 들 수 있다. Matthew Baigell, *Artist and Identity in Twentieth-Century America* (Cambridge University Press, 2001); Matthew Baigell, "The Beginnings of The American wave and the Depression," *Art Journal*, Vol. 27, No. 4 (Summer, 1968), pp. 387-396; Powers Sarah, G., "Images of Tension: City and Country In the Work of Charles Sheeler, Thomas Hart Benton And Edward Hopper," (Ph.D. Dissertation, The University of Delaware, 2010); Barbara Haskell, *Modern Life. Edward Hopper and*

학자들은 호퍼의 성향 및 가치관은 거의 배제하고 있으며, 작품에 쓰인 소재 및 인물의 표현을 분석하는 데에만 집중하고 있다.

그러나 앞서 언급했듯이 스테이플스와 호퍼의 뉴잉글랜드 그림들은 미국사회와 호퍼 개인을 모두 설명할 수 있다는 점에서 중요하므로 이에 관한 연구는 반드시 이루어져한다. 지금까지 연구에서 간과되어 온 호퍼의 뉴잉글랜드 그림들은 유화 작품 369점 중 104점, 수채화 357점 중 244점으로, 호퍼의 전체 그림 가운데 월등히 높은 비중을 차지하고 있기도 하다. 따라서 호퍼의 뉴잉글랜드 그림들을 연구하는 것은 그만큼 의의가 있다. 본 논문은 호퍼의 언급을 대신하는 조의 기록을 바탕으로 논의를 진행할 것이다. 조의 글에 등장하는 에드 스테이플스란 그림 속 인물을 분석하며, 선행 연구에서 주의 깊게 다루어지지 않은 호퍼의 정체성과 가치관을 면밀히 살펴볼 것이다. 또한 1920-30년대의 호퍼의 뉴잉글랜드 그림들을 집중적으로 연구해보고자 한다.[21]

본 논문은 다음과 같은 순서로 진행하고자 한다. Ⅱ장에서는 <에드 스테이플스 선장>이 그려진 1920년대의 미국의 시대상황 및 '내셔널리즘'을 살펴보고, 이를 <주유소>, <밤을 지새우는 사람들>이 제작된 시기의 미국의 시대상황, '새로운 내셔널리즘'[22]과 비교할 것이다. 또한 뉴잉글랜드 및 '양키'의 위상이 어떻게 변화되는지도 알아볼 것이다. 이어서 호퍼 개인의 정체성과 가치관을 심도 있게 다루면서, 미국의 사회변화가 호퍼의 생각에 미

His Time, (New York: Hirmer Publishers, 2011); Lloyd Goodrich, *Edward Hopper*, (New York: H. N. Abrams, 1971); Robert Hobbs, *Edward Hopper*, (New York : H.N. Abrams, 1987); Ivo Kranzfelder , *Edward Hopper Vision of Reality*, (Köln: Taschen, 1995); Renner Rolf Günter , *Edward Hopper 1882-1967 Transformation of the Real*, (Köln: Taschen, 2002); Tom Slater ,"Fear of the city 1882-1967: Edward Hopper and the discourse of anti urbanism," *Social & Cultural Geography*, Vol. 3, No. 2 (June, 2002).

21 호퍼의 뉴잉글랜드 그림들이 후대에 큰 주목을 받지 못하는 이유는 1940년 중반부터, 비평가 및 큐레이터들이 호퍼를 뉴잉글랜드를 그리는 화가가 아닌, 도시 그림을 그리는 화가로 재위치 시켰기 때문이다. 미술계는 그의 뉴욕 그림에 더 주목했고, 작품 속 인물들을 도시의 소외되고 고독한 자들로 해석하며 호퍼야말로 전후 미국의 모습을 잘 보여주는 화가라며 칭송했다

22 '새로운 내셔널리즘'이란 1920년대까지의 '내셔널리즘'과는 다른 개념이며, 1932년 시작된 루즈벨트 정부 주도하에 새롭게 정의된 '미국', '미국인'의 개념을 포함한다. Baigell, 위의 논문, pp. 387-389 참조.

친 영향과 그것이 작품에 반영되었는지를 살펴보려 한다.

Ⅲ장에서는 <에드 스테이플스 선장>을 비롯하여 호퍼의 1920년대까지의 뉴잉글랜드 그림을 중점적으로 분석해보고자 한다. 이 시기 호퍼의 뉴잉글랜드 그림은 지역민들의 집, 등대, 헛간 등을 다루었다. 따라서 이 장에서는 호퍼가 뉴잉글랜드 건축물 그림을 그린 이유를 Ⅱ장에서 다룬 호퍼의 정체성과 관련 지어 논의해보고자 한다. 이어서 호퍼가 뉴잉글랜드 그림들 중 유일한 연작인 투라이츠 등대를 살펴볼 것이다. 호퍼가 유년시절부터 가진 뉴잉글랜드 선장에 대한 동경과, 당시 미국에서 뉴잉글랜드 선장이 상징하는 바를 살펴보며 그가 투라이츠 등대에 특별한 관심을 가지게 된 계기와 과정을 구체화하려한다. 마지막으로 <에드 스테이플스 선장>을 연구하며, 호퍼가 뉴잉글랜드 선장으로 자신을 위치시킨 이유에 대해 자세히 알아볼 것이다.

Ⅳ장에서는 <주유소>, <밤을 지새우는 사람들>을 연구하며, <에드 스테이플스 선장>과 비교하여 스테이플스의 달라진 모습을 분석하려 한다. 이와 함께 1930년대의 뉴잉글랜드 그림들도 살펴볼 것이다. 호퍼가 사회 변화과정에서 받은 영향이, 두 작품 및 뉴잉글랜드 그림들에 드러난 양상과, 그가 스테이플스를 달라진 모습으로 표현한 의도 역시 알아보고자 한다.

Ⅴ장에서는 본 논문을 요약하면서, <밤을 지새우는 사람들> 이후의 이야기를 하고자 한다. 1942년 이후 호퍼의 뉴잉글랜드 그림들을 살펴보며, 호퍼의 내면의 변화에 대해 살펴보며 본 논문을 마무리하고자 한다.

Ⅱ. 호퍼와 20세기 전반 미국

1. 20세기 전반 미국의 내셔널리즘

1) 대공황 이전의 미국(1900-1929)

20세기 초 미국의 중심세력은 앵글로색슨 청교도인들(White Anglo Saxon Protestant, WASP)[23]로 이들은 미국 인구의 2/3를 차지했으며 정계.경제계에 많이 진출하여 절대적 목소리를 내었다.[24] 미국 내, 기업자산의 45-53%, 전체 부의 15-25%를 앵글로색슨 청교도인들 소유의 기업이 차지했고, 월 스트리트는 사실상 이들의 지배아래 있었다.[25] 이들의 선조는 17세기 신대륙 아메리카로 이주한 청교도인[26]인 '구 이민자들'로 뉴잉글랜드에 처음 정착했다. 뉴잉글랜드는 메이플라워호가 처음 도착했던 매사추세츠를 비롯해, 코네티컷(Connecticut), 메인, 뉴햄프셔(New Hampshire), 로드아일랜드(Rhode Island), 버몬트(Vermont)를 이르는 현재 미국의 동북부 지역으로, 19세기 중반까지 미국의 경제, 문화, 교육을 주도적으로 이끌

23 WASP은 미국의 '구 이민자들'의 후손으로 앵글로 색슨계 미국 청교도인 중상류층을 의미한다. 이 개념은 17세기 영국계 이민자 뿐 아니라 북유럽과 서유럽의 '구 이민자들'의 후손까지도 포함한다. 본 논문에서 언급하는 백인 앵글로색슨 청교도인은 영국계 '구 이민자'의 후손 뿐 아니라 19세기-20세기 초 WASP의 범위에 포함된 네덜란드 및 서유럽 '구 이민자들'의 후손들까지도 말한다. 이들은 미국의 주류였으며, 19세기부터 계속해서 증가하는 '신 이민자들'을 동등한 미국인으로 인정하지 않았다. 본 논문에서는 앵글로색슨 퓨리턴, 앵글로색슨 청교도인을 앞서 언급한 앵글로색슨 기독교인과 혼용할 것이다. 오치 미치오, 『와스프』, 곽해선 옮김 (살림, 1999), p. 24; Eric P. Kaufmann, "The decline of the WASP in the United States and Canada," in *Rethinking Ethnicity: Majority Groups and Dominant Minorities*, Eric P. Kaufmann (Routledge, 2004), p . 62.

24 Eric P. Kaufmann, *The Rise and Fall of Anglo America* (Harvard University Press, 2004), p. 258.

25 오치 미치오, 위의 책, p. 44.

26 본문에서 언급하는 청교도인은 영국에서 헨리 8세의 종교개혁이후인 16세기에 등장하였으며 영국 초기 프로테스탄트 교도의 사상에 뿌리를 둔 종교인들을 말한다. 본고에서는 청교도 인을 앞서 언급한 퓨리턴(Puritan)과 혼용할 것이다.

었다(도 8).[27] '구 이민자들'은 뉴잉글랜드에서 점차 영토를 확장했으며, 마침내 지금의 미국을 건설했다. 따라서 이들의 후손인 앵글로색슨 기독교인들은 자연히 미국의 중심세력이자 '주류 미국인'이 되었다.

그러나 시간이 흐르며 미국에 '신 이민자들'이란 새로운 세력이 등장하게 되었다. '신 이민자들'은 주로 남유럽이나 동유럽 또는 아시아계로 '구 이민자들'에 비해 피부색이 다양했고 종교도 달랐다.[28] 이들의 외모와 종교는 '주류 미국인'들에게 이질적으로 다가왔다. 다른 피부색, 신체, 관습, 언어, 종교는 '신 이민자들'이 미국사회에 동화되지 못할 것이라는 새로운 공포를 불러 일으켰고, 미국 내에서는 1870년경부터 이민을 제한하는 움직임이 일어났다.[29] 20세기 초까지 미국의 '내셔널리즘'은 이질적인 집단의 유입으로부터 '순수(Pure) 미국인'[30]인 '주류 미국인'의 정체성을 지키려는 '토착주의(Nativism)'적인 성격을 띠고 있었다. 19세기말 법을 제정해 이민자들을 배척하면서, 이와 같은 활동은 한층 두드러졌다. 첫 공격의 대상은 아시아에서 온 이민자들로, 1882년 이민규제법이 제정되며 아시아는 '이민금지 지역(Asiatic Barred Zone)'으로 지정되었다. '주류 미국인'들은 아시아인이 청결함이 부족하고 도덕성이 결핍되었으며, 이들이 믿는 종교 역시 미국의 원칙에 위배된다고 생각했다. 미국인들은 인도인이 자신들과 교제하기 부적합하다고 평가했고, 캘리포니아에서는 중국인 배척 시위가 일어났다. 이민자 배격의 움직임은 서유럽과 북유럽 출신을 제외한 다른 지역의 유럽 이민자들에게도 예외는 아니었다. 남부와 동부 유럽 출신인 이탈리아인과 러시아인, 유대인들은 흑인이나 황인종보다는 우월하나, '주류 미국인'들보다

27 Conforti, 앞의 책, pp. 11-34.

28 1870년대 미국 전체 이민자 중 북부와 서부 유럽인으로 구성되는 '구 이민자들'의 비율은 1870년대 75.9%로 감소하였는데 비해 남부와 동부 유럽인 및 아시아인들로 구성되는 '신 이민자'의 비율은 1870년대에는 4.9%, 1880년대에는 13.9%로 급격히 증가하였다. 민경희, 『미국 이민의 역사』 (충북대학교 출판부, 2008), p. 48.

29 위의 책, p. 36.

30 '순수(Pure)'는 '신 이민자들'의 대거 이주 아래 '신 이민자들'과 기존 미국인들을 구분하기 위해 쓰인 용어이다. 순수의 범주에 포함되는 인물들은 '구 이민자들'의 후손으로 앵글로색슨, 백인, 청교도인 들이었다. Truettrer, 앞의 책, p. 5.

지적 능력, 야망, 사회적 능력 등에서 열등하다고 여겨졌다. 정치계는 '신 이민자들'에 대한 미국인의 공포와 편견을 더욱 조장했다. 상원의원인 윌리암 딜링햄(William Dillingham, 1843-1923)은 '신 이민자들'에 대한 광범위한 조사를 실시하여, 1911년까지 41권에 해당하는 보고서를 출간했다. 이 보고서는 '신 이민자'가 미숙련 노동자, 문맹자, 가족 없이 떠도는 남성들로 이루어져있다고 보고함으로써, 이들에 대한 '주류 미국인'의 공포를 더욱 커지게 했다.[31]

1차 세계대전 종식 후, '신 이민자들'을 배척하는 분위기는 한층 고조되었다. 전후 미국 경제는 큰 폭의 물가상승률, 대량실업 등으로 악화되었고, 임금의 하락과 불안한 직업 안정성 그리고 일자리 부족은 미국사회에 불관용과 억압의 분위기를 만들었다.[32] 미국인들은 경제 불안의 책임을 '신 이민자들'에게 돌렸고 '쿠클럭스 클랜(Ku Klux Klan, 이하 KKK)'이 미국 사회의 주요 세력으로 다시 등장하게 되었다.[33]

'신 이민자들'이 주로 대도시에 머물면서, '주류 미국인'들은 대도시에 대해 부정적인 시선을 갖게 되었다. 이민자들이 이처럼 대도시에 모여든 이유는 대도시가 그들에게 아메리칸 드림을 이룰 기회를 제공하는 것처럼 보였기 때문이다. '신 이민자들'은 도시에 모여 살며 빈민가를 형성했고, 주로 공장일이나 매춘 등을 하며 사회의 하층계급으로 전락했다.

'신 이민자들'은 대도시 중 특히 뉴욕에 많이 거주했다.[34] 1905년 미국 작가 루퍼트 휴즈(Rupert Hughes, 1872-1956)는 『더 리얼 뉴욕(The Real New York)』에서 당시 뉴욕 하우스턴(Houston) 거리와 바워리 이스

31 민경희, 앞의 책, pp. 36-37.

32 1919년에서 1920년까지 물가 상승률은 연 평균 15% 이상이었다. 1920년과 1921년 사이 국민총생산은 10%감소했으며 10만에 이르는 기업이 파산했고, 거의 500만명의 미국인이 일자리를 잃었다. Alan Brinkley, 『있는 그대로의 미국사 3』, 황혜성 옮김 (휴머니스트, 2011), p. 53.

33 최초의 클랜은 1870년대에 사라졌다. 그러나 1915년에 애틀랜타 근교 스톤 마운틴(Stone Mountain)에서 클랜이 새로이 조직되었다. 1차 세계대전 이후 재등장한 클랜은 유대인, 그리고 외국인을 적대시했다. 외국인에게 잔인한 행동을 보였고, 심지어는 폭력까지 휘두르며 조직적으로 위협했다. 때때로 이들은 공개적으로 외국인을 채찍질을 하거나, 타르 칠을 하고 새털을 몸에 씌워놓기도 했으며, 불을 지르고 린치를 가하기도 했다. Brinkley, 위의 책, p. 89.

34 Powers, 앞의 논문, pp. 3-4.

트사이드(Bowery East Side)에 거주하는 400,000명 중 80퍼센트가 러시아인, 루마니아인, 유대인으로 구성되었다고 언급했다.[35] 미국인들은 이민자 거주지를 슬럼이라 부르며, 비위생적이며 더러운 공간으로 여겼다. 이들에게 슬럼의 위생, 질병, 범죄는 혐오와 동시에 공포였다.[36] 따라서 '주류 미국인'들에게 뉴욕은 '신 이민자들'의 이질적인 외래문화가 스며든 공간으로, 세속주의적인 생활방식과 물질만능주의가 팽배한 도시로 인식되었다. 뉴욕 내, 즐비하게 늘어선 고층건물들과 매음, 술, 벌레스크쇼(Burlesque show) 같은 퇴폐적 업소의 성행, 이민자들이 밀집한 슬럼가 등은, 미국인들이 뉴욕을 미국의 전통적인 가치, 문화가 파괴된 타락의 도시로 바라보기에 충분했다.[37]

이와 대조적으로 17세기 '구 이민자들'이 처음 정착한 뉴잉글랜드는 순수한 미국의 모습이 남아있는 이상적인 공간으로 여겨졌다. 자연스럽게 뉴잉글랜드와 뉴욕은 대립되는 양상을 보였다. '주류 미국인'들은 뉴잉글랜드에 거주하는 지역민인 '양키'의 단순한 삶을 동경했다. 미국에서는 뉴잉글랜드 여행이 인기를 얻기 시작했고, 이들 미국인들은 소설이나 그림에서 등장하는 '양키'들이 사는 마을을 둘러보며 간접적으로 가장 순수한 미국인인 '양키'가 되는 경험을 했다.[38]

2) 대공황 이후와 루즈벨트 정부시기(1930-1945)

1929년 미국 전역을 충격으로 몰고 간 경제대공황은 미국 사회에 변화의 바람을 불러 일으켰다. 대공황 이후 미국은 다양한 이념과 인종, 민족과 문화를 배제하던 100% 미국주의, 배타적인 미국주의에서 다양성을 포괄하는

35 Rupert Hughes, *The Real New York* (London: Hutchinson&Co, 1905), p. 240; Molly Suzzane Hutton, "The Ashcan City: Representational strategies at the turn of the century," (Ph.D. Dissertation, Stanford University, 2000), p. 16에서 재인용.
36 Hutton, 위의 논문, pp. 97-98.
37 이주영, 『미국현대사의 흐름』 (비봉출판사, 2003), p. 17.
38 Wiley, 앞의 논문, pp. 14-20.

‘새로운 미국주의’로 바뀌어 갔다. ‘새로운 내셔널리즘’이 등장한 것이다.

경제대공황의 원인은 17세기부터 지속되어 온 자유방임 체제였다. 앵글로색슨 백인 청교도인들은 전통적인 개인주의 철학을 주장하며 이 체제를 선호했으며, 보수적인 공화당을 지지했다. 따라서 이들에게 도시의 노동계급과 이민자들의 지지를 받는 민주당은 ‘비 미국적’이고 ‘비 애국적’인 불순분자들의 집단이었다.[39] 그러나 ‘주류 미국인’의 전폭적 지지를 받고 취임한 공화당의 후버(Herbert Hoover, 1874-1964) 대통령은 대공황을 막지 못했으며, 결국 주식 시장의 붕괴로 미국 경제는 완전히 무너져버렸다. 이에 대공황 첫 3년 동안 국민 총생산(GNP)은 25퍼센트가 줄고, 실업자는 공식적으로 발표된 것만으로도 전체 노동력의 25퍼센트에 이르렀다. 어떤 도시는 실업자가 80퍼센트에 이르러 전체가 마비되기까지 했다. 농촌 역시 예외는 아니었으며, 농민의 1/3이 농토를 잃고 고향을 떠나게 되었다. 이와 같은 상황에서 미국인들은 더 이상 개인의 노력만으로 자신의 운명을 지배할 수 없다는 생각을 갖게 되었다. 개인주의와 자유방임주의의 신념이 흔들리기 시작한 것이다. 기성체제와 지도자들에게 실망한 국민들은 1932년 대통령선거에서 공화당 대신 민주당원인 루즈벨트를 선택했다.[40] 가장 보수적인 뉴잉글랜드를 제외한, 전 지역에서 루즈벨트를 지지하였고 폭발적인 인기로 루즈벨트는 대통령이 되었다.[41]

새 정부가 실행한 뉴딜 정책(New Deal)은 기존의 자유방임체제와 전통적인 가치관, 생활방식을 고집하는 미국인들과 반대 입장에 서있었다.[42] 루즈벨트는 소외된 계층인 신 이민 노동자들과 도시 빈민의 편을 들어주었으며, 뉴딜을 통해 제공된 고용과 임금에 관한 새로운 기준은 미국사회에 만연한 차별에 대한 보호막으로 작용했다. 구제정책은 불완전하나마 도시 이민자와

39 이주영, 앞의 책, pp. 17-18.
40 위의 책, pp. 18-19.
41 1932년의 선거는 일방적이었다. 민주당 후보 프랭클린 루즈벨트는 뉴잉글랜드 지역만 제외하고 미국 전 지역에서 허버트 후버를 압도했다. 루즈벨트는 특히 후버의 대공황 대책에 대한 대중의 환멸감으로 인해 확실히 이득을 보았다. Brinkley, 앞의 책, p. 142.
42 이주영, 위의 책, p. 17.

빈민들의 삶의 질을 향상시켰다.[43] 또한 뉴딜정책은 차별받는 계층을 통합하기 위해, 도시를 중심으로 '문화 전선(Cultural Front)' 캠페인을 펼치기도 했다. 사회적·정치적·인종적 평등을 목표로 한 '문화전선'은 광범위한 영향력을 행사했고, 인종적 문화적 이데올로기적으로 다양한 집단이 여기에 참여했다.[44]

새로운 시대상황은 '새로운 미국', '새로운 미국인'을 등장하게 했다. '신 이민자들'과 오랜 세월동안 2등 시민이었던 흑인은 부모 세대가 고수했던 민족중심의 게토문화를 넘어서 전국적 문화를 공유했다. 그들은 자신들에게 주어진 정치적 권리를 통해 뉴딜과 민주당을 지지하며, 미국인으로서의 시민권을 확인했다. 1924년 대통령 선거에는 이민노동자들 중 단지 1/3 만이 투표 했으나 1936년 루즈벨트 대통령 재선거에서 90%에 해당하는 이민노동자들이 뉴딜과 루즈벨트를 지지했다.[45] 그들이 새롭게 인식한 미국 그리고 미국인은 더 이상 백인, 앵글로색슨, 청교도인만의 전유물이 아니었다. '신 이민자들'과 흑인은 스스로를 미국인이라 인식했다. 그들은 워싱턴(George Washington, 1732-1799, 1789-1797)과 제퍼슨(Thomas Jefferson, 1743-1826, 1801-1809) 그리고 링컨(Abraham Lincoln, 1809-1865, 1861-1865)을 조상으로 간주했고 자신들의 영웅으로 여겼으며 민속 문화와 대중문화를 그들 특유의 방식으로 수용했다.[46] 이와 같은 사회경향은, 루즈벨트 재임 기간(1933-1945)동안 계속되었다. 특히 1939년 발발한 제 2차 세계대전은 '새로운 미국'과 '새로운 미국인'을 더욱 결속시키는 역할을 했다. 외부의 적과 맞서 싸워야하는 상황에서, 정부는 강한 미국과 강한 미국인을 강조했다. 그 안에는 앵글로 색슨계 미국인 뿐 아니라

---

43 김진희, 「대공황기 미국인의 정체성과 문화형성」, 『미국학논집』, vol. no. 35 (2003), p. 87.

44 위의 논문, p. 94.

45 Morton Keller, "The New Deal and Progressivism: A Fresh Look," in *The New Deal and the Triumph of Liberalism* (Boston: University of Massachusetts, 2002), pp. 313-323; 위의 논문, p. 87에서 재인용.

46 위의 논문, p. 102.

‘신 이민자’, 흑인도 포함되어 있었다.

새 정부 주도하의 급격한 변화의 물결은 ‘보수적인 주류 미국인’[47]들을 혼란스럽게 만들었다. 그들은 여전히 자신들만이 진정한 미국인이라 생각했으나 그들의 입지는 계속해서 흔들렸다. 뉴잉글랜드 역시 20세기 초에 비해 주목받지 못했고 대신 중서부와 뉴욕이 각광받기 시작했는데 그 배경에는 정부가 있었다. 루즈벨트는 중서부 지역 개발에 힘썼으며, 정부가 후원하는 사진가 및 화가들에게 중서부 및 뉴욕의 모습을 기록할 것을 요구했다. 정부에 고용된 예술가들은 미주리, 아이오와, 캘리포니아 등지로 떠나 지역의 풍경을 그렸다. 또는 뉴욕과 시카고의 마천루, 야경 등의 화려한 모습을 기록 사진으로 남겼다. 이와 같은 경향은 루즈벨트 정부가 막을 내리는 1945년까지 계속되었다.[48]

---

47 이들 주류미국인들은 앞서 언급한 ‘구 이민자들’의 후손인 앵글로색슨계 백인 청교도인들로, 1932년 대통령 선거에서도 여전히 후버를 지지한 미국인들을 말한다. 1932년 대통령 선거는 1928년 선거와 정반대의 상황이 연출되었다. 1928년 후버는 7개의 주를 제외한 전 지역에서 압도적인 지지를 받으며 당선되었으나, 1932년 선거에서는 뉴잉글랜드를 포함한 6개 주만이 후버를 지지했다. 이는 과거 공화당의 후버를 지지한 ‘주류 미국인’들의 분열을 의미하며, ‘주류 미국인’ 중 일부의 생각이 과거와 달라졌음을 말해주고 있다. 실제로 대공황이후 평범한 중류층 미국인들이 직장을 잃고 거리로 내몰리며, 이들 중 민주당을 지지하는 세력이 생겼다. 그러나 여전히 후버를 지지하는 ‘주류 미국인’들도 있었으며, 이들은 가장 보수적인 미국인 집단이었다. 이들은 루즈벨트를 배신자라고 칭하며 그의 정치에 격렬히 반대했다. 오치 미치오, 앞의 책, pp. 53-59; Brinkley, 앞의 책, p. 96 참조.

48 루즈벨트 이후, 1945년 민주당원이자 부통령인 트루먼(Harry Truman, 1884-1972)이 대통령이 되었다. 트루먼 역시 루즈벨트의 정치사상을 계승해 뉴딜정책의 뒤를 잇는 페어딜(Fair Deal) 정책을 시행했고, 여러 형태의 인종차별에도 대항해 투쟁해 나갔다. 정부의 지속적 투자 덕분에 서부 지역은 계속해서 발전했으며 1945-50년 사이 미국에서 새로운 사업의 10퍼센트 이상이 로스엔젤레스에서 시작되었으며, 1940년에서 1960년 사이 서부의 인구는 50퍼센트 이상 증가했다. 그러나 루즈벨트 때와는 달리 트루먼 재임기에는, 보수적인 미국인들 및 의회에서 공화당 의원들의 목소리가 커졌고 트루먼의 정책은 많은 부분 저지당했다. 1950년에 등장한 조지프 매카시(Joseph McCarthy, 1908-1957)상원의원은 민주당이 반역의 20년에 대해 책임을 질 것을 요구하며 이들을 공산주의자들로 몰아갔다. 이와 같은 여세를 몰아 1953년 대통령 선거에서는 공화당의 드와이트 아이젠하워(Dwight Eisenhower, 1890-1961)가 당선되었다. 뉴잉글랜드는 트루먼 대통령 재임기간중 다시 한 번 주목을 받게 되는데, 이는 전후 냉전(Cold War)시기라는 시대적 상황도 작용했다. 냉전 기간 동안 미국에서는 새로운 애국적 관심이 부상했고, 따라서 가장 오래된 미국을 대표하는 뉴잉글랜드가 재조명되어 뉴잉글랜드 곳곳에는 작은 박물관 등이 세워졌다. 그러나 이와 같은 관심은 과거에 비해 크지 않았고, 뉴잉글랜드는 서부와 다른 도시들의 발전에 비해 점점 낙후되어갔다. 1950-70년 사이 뉴잉글랜드는 미국 전 지역 중 인구, 고용률 면에서 가장 더딘 성장을 보였다. 또한 실업률 역시 미국 평균에 비해 훨씬 높았다. 보수적인 앵글로색슨 기독교인들과 공화당원들도 마찬가지였다. 아이젠하워 이후 아일랜드계 출신이며 카톨

2. 20세기 전반 미국 미술계의 변화

20세기 초 미술계에서도 뉴잉글랜드 지역으로 여행하면서 그림을 그리는 것이 유행했다. 뉴잉글랜드는 19세기에 윈슬로우 호머뿐 아니라 다른 작가들에 의해서도 이미 그려진 적이 있었다. 20세기 이전부터 뉴잉글랜드는 미국인들에게는 향수를 불러일으키는 고향과 같은 장소였기 때문이다.[49] 그러나 작가 공동체 및 다수의 화가들이 뉴잉글랜드를 방문하여 작품을 제작한 것은, 20세기 초에 두드러진 현상이었다. 작가들은 뉴잉글랜드를 유토피아로 바라보았고, 그곳에 머무르며 자신을 속세와 분리된 은둔자로 생각했다.[50] 화가들에게 뉴욕은 세속적인 사람들이 머무는 속세의 공간, 변하는 공간이었으나, 뉴잉글랜드는 검소한 지역민인 '양키'가 머무는 단순한 삶이 있는 공간, 영속적인 공간으로 여겨졌다.[51]

뉴잉글랜드 지역을 그린 대표적인 화가 공동체로는 훗날 애시캔 화파(Ashcan School)로 불리는 맥도웰 그룹(MacDowell Group)이 있었다.[52]

릭 신자인 케네디(John F. Kennedy, 1917-1963)가 대통령으로 당선되었고, 새 대통령이 비(非)앵글로색슨 기독교인들을 등용하며 새로운 정책을 펼치기 시작하며, 기존의 보수적인 미국인들은 이에 동화되는 등 그 위세가 더욱 약해졌다. Brinkley, 앞의 책, pp. 297-312; Conforti, 앞의 책, pp. 310-311; 오치 미치오, 앞의 책, pp. 266-271 참조.

49 19세기 말에도 뉴잉글랜드에 대한 사람들의 향수는 존재했다. 사람들은 기차를 타고 뉴잉글랜드를 대표하는 메인의 해안가나 설산을 여행했다. 화가들도 뉴잉글랜드에 머물며 작품 활동을 하곤 했다. 윌리엄 호머나 조지 이너스(George Innes, 1825-1894), 윌리엄 하셀틴(William Stanley Haseltine, 1835-1900)등이 대표적인데, 이들은 이 지역에 매료되어 웅장하고 아름다운 자연풍경을 그렸다. 뉴잉글랜드에 대한 향수와 더불어 이곳의 풍경을 그리는 것은 20세기에도 이어졌다. 특히 이 시기에는 대도시의 발달과 자본주의가 더욱 가속화 되었으며 이민자의 유입 등이 더욱 많아졌다. 더불어 20세기초의 뉴잉글랜드를 향한 사람들의 갈망은 더욱 커지게 되었다. 특히 20세기 초 화가들의 작품에서는 19세기 호머를 비롯한 화가들이 표현하지 않았던 대도시와 뉴잉글랜드 지역 간의 이분화가 드러난다. Truettrer, 앞의 책, pp. 2-4.

50 위의 책, pp. 1-7.

51 미국의 사회학자 바우디치(Vincent Bowditch)는 20세기 초 예술가를 포함한 미국인들의 이분화된 생각을 정리했다. 미국 문화의 변화에 대해 연구한 바우디치는 특히 대도시와 뉴잉글랜드 지역을 기준으로 한 이분화된 사고를 언급했다. Wiley, 앞의 논문, pp. 8-9.

52 애시캔 화파는 헨라이를 중심으로 조지 벨로스(George Bellows, 1882-1925), 윌리엄 글래큰스(William Glackens, 1870-1938), 존 슬로운(John Sloan, 1871-1951), 에버릿 신(Everett Shinn, 1876-1953), 조지 룩스(George Luks, 1867-1933)로 구성되어 있다. 1930년대에 애시캔 화파란 명칭으로 불리기 이전인 1912년부터 맥도웰 클럽에서 그룹 전시회를 했었다. 맥도웰 그룹을 처음 결성한 헨라이는 아카데미 중심의 미술계에 반기를 들며 동시대 미국의 진짜 모습

로버트 헨라이(Robert Henri, 1865-1929)를 비롯해 록웰 켄트(Rockwell Kent, 1882-1971), 조지 벨로스(George Bellows, 1882-1925), 존 슬로운(John Sloan, 1871-1951)등은 매 여름 혹은 몇 년에 걸쳐 뉴잉글랜드에 머물며 그림을 그렸다. 이들은 뉴잉글랜드의 아름다운 자연풍경을 포착하거나, 지역민들을 영웅적으로 표현하는데 집중했다. 이와 같은 뉴잉글랜드 그림들은 동시대에 그들이 그린 뉴욕 도시의 뒷골목, 오물이 가득한 하천 등과는 정반대의 모습을 보여주었다.

로버트 헨라이의 <바다와 절벽(Sea and Cliffs)>(1911)은 거친 파도와 이를 꿋꿋이 견디는 바위를 표현한 그림으로 헨라이의 <눈이 있는 거리(street scene with snow)>(1901)의 도시풍경에서는 볼 수 없는 강인함과 자연의 힘을 드러냈다(도 9, 10). 켄트의 <바다에서 일하는 사람들(Toilers of the Sea)>(1907)에는 노동을 하는 어부들이 등장했다(도 11). 켄트는 늘 그들의 강인함을 찬양하고는 했다.[53] 벨로스의 <어부의 가족(The Fisherman's Family)>(1919-23)은 몬헤간 섬을 배경으로 어부와 그의 아내, 딸을 그린 작품이다(도 12). 어부는 마치 영웅과도 같은 모습으로 표현되어 있는데 여기서 어부는 벨로스 본인이며 옆의 여성은 아내인 엠마이다. 또한 어부의 어깨에 있는 여자 아이는 그의 딸인 앤이다.[54] 벨로스는 스스로를 뉴잉글랜드의 어부와 동일시했다. 이와 반대로, 벨로스의 뉴욕 그림은 뉴욕에 대한 그의 부정적인 시각을 드러내고 있었다. <강에 있는 쥐들(River Rats)>(1906)은 20세기 초 뉴욕의 '신 이민자들'이 모여 사는 슬럼가를 그린 그림으로, 쥐는 당시 슬럼가의 거주민을 부를 때 쓰던 표현이었

을 보여주고자 했다. 그들은 좀처럼 다뤄지지 않았던 주제인 뉴욕의 빈민들, 더러운 거리의 모습들을 작품에 여과 없이 드러냈다. Levin, 앞의 책, p. 86; Rebecca Surier et al., *Metropolitan Lives The Ashcan Artists and Their New York* (Washington D.C: National Museum of American Art, 1995), p. 13.

53 켄트는 뉴잉글랜드와 이 지역민들에게 동화되고자 하는 열망이 강했다. 그는 뉴잉글랜드에 머물면서 스승인 헨라이에게 편지를 보냈는데 그 내용은 뉴잉글랜드에 대한 극찬과 동시에 이곳을 닮고 싶다와 바다에서 노를 젓는 어부들의 강인한 힘이 부럽다는 것이었다. Wiley, 앞의 논문, p. 110.

54 위의 논문, p. 119.

다(도 13). 이 그림에서 벨로스는 황색과 갈색, 검은색으로 더러운 오수구덩이와 하수구에서 놀고 있는 '신 이민자들'을 표현했다.[55] 슬로운도 벨로스와 비슷한 시각으로 그림을 그렸다. <노란 바위(Yellow Rock)>(1915)에서 뉴잉글랜드의 거칠고 강한 자연풍경을 표현했으며, <록키넥의 저녁(Evening Rocky Neck)>에서는 글로스터의 어촌과 어민 가족을 따뜻한 시선으로 그려냈다(도 14, 15). 그러나 <카민 극장(Carmine Theater)>(1912)에서는 쓰레기가 가득한 맨하탄 거리 모습을 보여주었다(도 16).

이렇게 1920년대까지, 뉴잉글랜드의 풍경과 생업에 종사하는 지역민들을 그린 작품들은 비평가들의 극찬을 받았고, 그 수요 또한 높았다.[56] 그러나 1930년대에 들어서며 루즈벨트 정부 주도하에 미술계에는 새로운 바람이 불어 닥쳤다. 1933년 대통령 취임 첫 해에 시작된 '공공미술 프로젝트(Public Works of Art Project)'(이하 PWAP)는 총 3750명의 작가들을 고용해 700개의 벽화를 포함한 15,660점의 작품을 제작하게 한 대규모의 프로젝트였다. 재무부와 WPA에 소속된 화가들은 정부가 전달하고자 하는 메시지를 효과적으로 보여주는 벽화와 그림을 그렸다. 이들의 주제는 미국의 지방적인 주제, 각 지역의 역사, 신화, 영웅들의 이야기들로 주로 중서부 지역을 배경으로 하고 있거나 역동적이고 화려한 대도시의 모습을 보여주는 것이었다. 이 그림들은 특히 흑인과 '신 이민자들'을 따뜻한 시선으로 그려내었다. 루즈벨트 정부는 이렇게 사진, 그림 등 다양한 방식들을 통해 대도시에 대한 인식, '신 이민자들'에 대한 생각을 완전히 바꾸어 놓으려 했다.[57]

---

55 당시 뉴욕 맨하탄 섬 주변 노동자, 이주민들이 머무는 구역의 강에서 수영하는 것은 더럽다고 여겨졌다. 수많은 오물들이 그 위를 떠다녔기 때문이다. 당시의 신문기사에 따르면 뉴욕 사람들은 그들이 슬럼가의 사람들 때문에 병에 옮을 것을 걱정했다고 한다. Hutton, 앞의 논문, pp. 90-97.

56 1920년대 비평가들은 뉴잉글랜드 그림들을 훌륭하고 매력이 있다고 평가했었다. Salatino, 앞의 책, p. 19 참조.

57 Musher, 앞의 책, p. 61; Karel Ann Marling, *Wall to Wall America* (University of Minnesota Press, 1982), p. 66; Richard D. Mckinzie, *The New Deal for Artist* (Prinston University, 1973), pp. 3-17.

1930년대를 대표하는 지방주의(Regionalism)[58] 작가 벤튼은 <미주리의 사회사(A Social History of the State of Missouri)>(1936)벽화에 『허클베리 핀의 모험』[59] 을 포함시켰다(도 17, 18). 이 그림에서 벤튼은 전통사고에 도전하며 인종차별을 풍자하는 내용의 소설을 소재로 선정했을 뿐 아니라, 흑인 노예 짐을 허클베리 핀보다 훨씬 건장하고 강인한 남성으로 묘사했다. 또 다른 정부기관 소속작가인 폴 켈프(Paul Kelpe, 1902-1985)는 <일리노이 남쪽의 역사(History of Southern Illinois)>(1935-39)에서 19세기의 산업, 농업 발전의 주역들로 19세기 남유럽 이민자들을 그렸다(도 19).[60] WPA 소속작가인 버니스 애봇(Bernice Abbott, 1898-1991)[61]은 <변화하는 뉴욕(Changing New York)>(1935-1939)시리즈에서 뉴욕이 얼마나 발전한 도시인지를 보여주며, 뉴욕에 사는 '신 이민자들' 역시 따뜻한 시선으로 포착했다.[62] <어빙 트러스트 컴패니 지붕에서 바라본 월스트리트(Wall Street from Roof of Irving Trust Co Building)>(1938)는 마천루의 높이를 실감나게 표현하고 있으며, <지토의 베이커리(Zito's Bakery)>(1937)는 이탈리아계 이민자의 미소를 보여주고 있다(도 20, 21).

---

58 지방주의(Regionalism)는 갤러리 화상인 메이나드 워커(Maynard Walker)에 의해 만들어진 미술운동이다. 워커는 자신이 기획한 전시회에서 토마스 하트 벤튼, 존 스튜어트 커리(John Steuart Curry, 1897-1946), 그랜트 우드(Grant Wood, 1891-1942)를 지방주의 운동의 삼인방으로 소개했다. 지방주의란 중서부 지역의 미술이 미국적인 미술임을 강조하는 중서부 미술운동이다. Thomas Hart Benton, *American Regionalism* (University Press of Kansas, 1969), pp. 147-157.

59 『허클베리 핀의 모험』은 마크트웨인(1935-1910)의 소설로 흑인을 주인공인 허클베리 핀의 동반자이자 분신으로 표현하고 과감히 흑인 방언을 사용하는 등 전통사고에 도전하는 동시에 인종차별을 풍자하는 소설이었다.

60 켈프가 그린 인물들의 복식과 다갈색 피부는 19세기 남유럽 이민자들의 모습과 흡사하다. Bruce I. Bustard, *A New Deal for the Arts* (Washington, DC: The University of Washington Press), pp. 25-26.

61 버니스 애봇은 오하이오주 출신으로 20대에 유럽으로 떠나 1923년부터 사진작가의 길을 걷기 시작했다. 그녀는 파리에서 만레이(Man Lay, 1890-1976)의 조수로도 일했으며 그와 꾸준한 친분을 유지했다. 1929년 자신의 책을 발간하기 위해 들른 뉴욕에서 그녀는 무한한 가능성을 보게 되었고 뉴욕으로의 이사를 결심했다. 뉴욕으로 온 그녀는 WPA의 의뢰를 받아 맨하탄을 촬영했다. 그녀의 뉴욕 사진은 주로 빌딩, 뉴욕 시민들이었다.

62 Beaumont Newhall, "Berenice Abbott 1898-1991," *American Art*, vol. 6, no.1 (Winter, 1992), pp. 111-113.

이와 같은 경향은 1940년대 초에도 이어졌다. 2차 대전이 시작되며, 정부에 소속된 화가, 사진가들은 전쟁과 관련된 이미지를 통해 부강한 미국을 보여주려 했다. 또한 미국, 미국인, 미국의 가치란 구호 아래, 국민들을 하나로 단결시킬 수 있는 작품을 제작했다. 여기서 미국, 미국인은 '새로운 미국', '새로운 미국인'[63]이었다. 정부의 메시지를 전하는 사진과 그림들은 기차 역 같은 공공장소 뿐 아니라 많은 사람들이 구독하는 유명 매거진의 표지 또한 장식했다.[64] 그랜트 우드(Grant Wood, 1891-1942)는 1942년 4월호 『새터데이 이브닝 포스트(Saturday Evening Post)』표지에서 중서부 지역의 농민들을 그리며, '미국의 가치는 중서부지역의 전원에서 찾을 수 있고 우리는 이것을 지키기 위해 싸워야 한다'는 메시지를 전달하고 있다(도 22). 또한 '전쟁정보청(Office of War Information, 이하 OWI)'소속 작가인 알프레드 팔머(Alfred Palmer, 1906-1993)의 <M-4 탱크 앞에 선 전차병들(Tank Crew Standing In Front of M-4 Tank)>(1942)은 라틴계 이민자 군인과 흑인 군인을 듬직하고 용맹한 미국 군인으로 표현했다(도 23).

이처럼 미술계의 새로운 경향 속에서, 뉴잉글랜드 그림의 인기는 줄어들었으며, 기존에 뉴잉글랜드 그림을 그리던 화가들은 다른 주제에 집중했다. 존 슬로운은 뉴잉글랜드 풍경화 대신 인물화를 주로 그렸고, 켄트는 연방정부가 의뢰한 벽화를 제작했다.[65] 이 시기 뉴잉글랜드를 그린 밀튼 에이버리(Milton Avery, 1885-1965)와 막스필드 페리쉬(Maxfield Parrish, 1870-1966)는 맥도웰 그룹이 지녔던 시각을 가지고 그림을 그리지 않았다. 따라서 이들의 그림은 지역민을 긍정적으로 표현하지 않았으며, 뉴잉글랜드 풍경을 강인하고 웅장하게 그리지도 않았다(도 24, 25). 이와 같은 미술계의 분위기에서, 마스던 하틀리(Marsden Hartley, 1877-1943)는 뉴잉글랜

63 1930년대와 마찬가지로 1940년대 초 '미국', '미국인'은 미국 중서부와 대도시를 중심으로 '신이민자'와 흑인까지 모두 포함하는 개념이었다.

64 Haskell, 앞의 책, pp. 305-318.

65 벨로스는 1925년 사망했기에 이후 그의 뉴잉글랜드 그림은 존재하지 않는다.

드 출신인 자신을 뉴잉글랜드의 '양키'로 자칭하고 1930년대부터 뉴잉글랜드에 머물며 그림을 그렸다. 하틀리는 맥도웰 그룹처럼 뉴욕에 환멸을 느꼈다. 그는 뉴잉글랜드를 아름다답고 엄숙한 지역으로 찬양했고, 지역민들은 자율적으로 자신의 일을 성실히 하는 인물들로 언급했다.[66] 하틀리는 <북쪽 해안풍경(Northern Seascape, Off The Banks)>(1936)을 그리며 거친 뉴잉글랜드의 바다를 표현했고, <어린 뱃사람(Young Seadog)>(1942)을 통해 건장한 체격의 다부진 뉴잉글랜드 '양키'를 보여줬다(도 26, 27). 그러나 이와 같은 하틀리의 뉴잉글랜드 그림은 1920년대 맥도웰 그룹의 뉴잉글랜드 그림이 큰 호응을 얻은 것과 달리 인기를 얻지 못했다.[67]

3. 에드워드 호퍼의 예술관

1) 에드워드 호퍼의 정체성 및 가치관

에드워드 호퍼는 앵글로색슨계 백인, 퓨리턴으로 대표되는 보수적인 미국인이었다. 그에게 내재된 검소함, 금욕주의, 이교도에 대한 배격은 그가 자라온 환경 및 집안에서 비롯되었다. 호퍼는 엄격한 청교도 집안에서 성장했다. 호퍼의 부모는 둘 다 청교도 집안 출신이었다. 아버지인 게럿 헨리 호퍼(Gerret Henry Hopper)와 어머니인 엘리자베스 그리피스 스미스(Elizabeth Griffiths Smith), 외할머니인 마사 그리피스 스미스(Martha Griffiths Smith)는 모두 독실한 신앙인들이었다. 특히 외가는 17세기 미국으로 이주한 영국계 앵글로색슨, 퓨리턴이었다. 외증조부인 조지프 W. 그리피스(Joseph W. Griffiths)는 영국에서 이주한 감리교 목사였으며, 나이액에 교단을 조직할 정도로 열성적이었다. 조지프의 부인이자 외증조모인 엘

66 Wiley, 앞의 논문, pp. 213-216.
67 Donna M. Cassidy, "On the Subject of Nativeness: Marsden Hartley and the New England Regionalism," *Winterthur Portfolio*, vol. 29, no. 4 (Winter, 1994), pp. 234-243.

리자베스 로지에(Elizabeth Lozier)는 17세기 네덜란드에서 미국으로 이민한 퓨리턴의 후예였다.[68] 친가 역시 독실한 청교도 신자들이었다. 그러나 외가와는 달리 친가는 17세기 미국으로 온 순수 네덜란드인 이민자였다. 그들은 비록 영국계 앵글로 색슨은 아니었지만, 청교도 신자들로 자신들의 자녀를 뉴저지의 감리교에서 세례 받게 했다. 이러한 양가의 전통을 배경으로, 어린 시절부터 호퍼는 교회에서 운영하는 학교에 다녔다. 여기서 그는 복음, 성품, 도덕 교육을 받았다. 이 때 호퍼가 배운 검소함과 희로애락 표현의 절제, 성적 금욕은 성인이 돼서도 그의 정신에 뿌리 깊게 자리 잡았다.

보수적인 '주류 미국인'으로 자란 호퍼에게 미국의 급격한 경제적·사회적 변화는 위협적인 것이었다. 호퍼가 10대였던 1890년대 미국 사회는 점점 밀려드는 이민자들을 받아들이는 문제로 갈등이 있었다. '주류 미국인'들은 이국적이고 급진적인 '신 이민자들'이 기존세력에 위협을 가한다고 생각했다. 호퍼 역시 같은 생각을 하고 있었다. 그는 종종 이민자들에 대한 배척을 글과 그림으로 표현했다.[69] <아나키즘(Anarchism)>(1899)에서 호퍼는 당시 전형적인 동유럽 이민자의 모습을 보여주고 있다(도 28).[70] 그림 속 남성은 당시 미국인의 고정 관념을 보여 주듯 괴기하게 긴 수염과 긴 머리를 하고 있으며 인물의 표정은 우스꽝스럽다. 이 시기 그려진 다른 몇 점의 드로잉에서도, 호퍼가 이방인에게 가진 부정적인 생각을 읽을 수 있다. <각기 다른 국적과 직업을 가진 여덟 명의 남자(Eight Male Figure of Different Nationalities and Occupation)>(1897)는 여덟 명의 이민자를 표현한 드로잉이다(도 29). 마치 술에 취한 듯 코가 빨갛게 표현된 인물, 원숭이의 얼굴을 한 인물들은 <아나키즘>의 남성처럼 희화화 되었다. 다른

68 조지프 W. 그리피스 목사는 영국을 떠나 뉴욕으로 이주했다. 그는 영국 성공회신도였는데 이후 청교도의 분파인 감리교로 전향했으며 1845년 나이액에 감리교단을 조직했다. 조지프 목사의 부인인 엘리자베스 로지에는 네덜란드에서 이주한 청교도인이다. 17세기 네덜란드의 청교도인들은 그들의 종교적 자유와 개혁에 대한 신념을 갖고 미국으로 대거 이주했었다.

69 Levin, 앞의 책, pp. 20-23.

70 이와 같은 언급은 Gail Levin의 호퍼 자서전에 언급된 것이다. 위의 책, p. 20 참조.

드로잉에서도 호퍼는 쓰레기 더미 속의 중국인과 아프리카계 미국인들이 모여 있는 장면들도 그렸다.[71] 호퍼가 지은 시 또한, '신 이민자'에 대한 그의 생각을 보여준다. 그는 서양의 기독교 세력을 몰아내려했던 중국의 의화단 운동[72]에 대한 자신의 생각을 드러냈다. 호퍼는 이교도 세력인 중국인에 대한 분노의 감정을 나타냈다.

이교도 무리는 지옥의 길로 내려갈지니. 그들의 목구멍에서 거친 찬양 소리가 퍼져 나올 때 정의의 총칼을 든 기독교도들은 주님의 복음으로 그 목구멍을 막을 수 있으리. 주님의 분노가 우상을 퍼뜨리려는 못된 이교도 괴뢰들에게 내려질 것이다.[73]

호퍼의 태생과 집안 환경은 그를 지극히 폐쇄적이고 고립적인 사고를 가진 미국인으로 만들었다. 성인이 되어서도 호퍼의 이와 같은 가치관은 변하지 않았다. 호퍼는 공화당을 열성적으로 지지하는 보수파였으며, 1936년의 '루즈벨트에게 투표하지 말자'는 캠페인에 참여하려는 등 적극적으로 진보주의 진영을 비판했다.[74] 같은 해, 호퍼는 <조시의 꿈(Le Rêve de Josie)>(1936)이란 그림에 자신의 캐리커처를 그려 넣었는데, 이 인물의 옆에 놓인 책을 통해 그의 청교도적 가치관을 보여주었다(도 30). 이 책들은 평소 호퍼가 즐겨 읽던 것들로, 그 중 『마지막 청교도(Last Puritan)』[75]와 『헨리 제임스(Henry James)』는 청교도적인 사상과 밀접한 관련이 있는 책이었다.[76] 『마지막 청교도』는 20세기 초를 살아가는 미국인들을 도덕적으로 비판하며, 청교도주의의 의미에 대해 언급하는 소설이었다. 호퍼는 그해 가

71 Levin, 앞의 책, p. 20.
72 1899-1900년에 걸쳐 일어난 의화단 운동은 서양제국주의 침략에 맞서 중국인들이 일으킨 운동이다. 이들은 청조(淸朝)를 도와 서양세력을 몰아내자는 구호아래 서양세력에 굴복하는 관리, 서양선교사, 기독교를 믿는 중국인을 죽이거나 외국공관을 습격했다.
73 Levin, 위의 책, p. 21.
74 위의 책, p. 287.
75 『마지막 청교도』는 호퍼가 가장 읽고 싶었던 책으로 그는 1936년 여름, 트루로 도서관에서 이 책을 보자마자 바로 손에 넣었다고 한다. 위의 책, p. 275.
76 위의 책, pp. 272-274.

을 이 책을 다 읽었고 매력이 넘치는 글이라고 얘기한 바 있다.[77] 그림 속의 또 다른 책『헨리 제임스(Henry James)』는 책 이름이 아니라 소설가의 이름이다. 제임스는 18세기 뉴잉글랜드 사람들과 19세기 청교도 전통의 계승자 그리고 현 시대까지 지속되고 있는 청교도의 혈통을 검토하며, 미국 청교도주의의 복잡성을 탐구한 인물이었다.[78] 호퍼는 그가 소설에서 보여준 대도시 특히 뉴욕에 대한 부정적 감정 및 청교도의 유산과 전통에 대해 묘사한 것들에 깊이 공감했다.[79] 호퍼는 이처럼 보수적인 정치성향을 띠었을 뿐 아니라 가부장적이기도 했다. 그는 청교도의 도덕적 규범 중 하나인 여성의 순결함과 가정, 결혼에서의 가부장주의를 신봉했다.[80] 파리의 창녀를 그린 <천박한 매춘부(La Pierreuse)>(1906-07), <창녀(Fille de Joie)>(1906-07)는 제목에서 도덕의식 없는 여인이라는 뜻을 내포하고 있으며, 그림 속 여인들은 검게 표현된 눈, 흐트러진 머리와 같이 추한 모습으로 표현되었다(도 31, 32).

2) 로버트 헨라이와 맥도웰 그룹의 영향

일찍부터 화가가 되고 싶어 하던 호퍼는 만18세가 되던 1900년 가을, 부모님에게 상업 미술이 아닌 순수 예술을 가르치는 학교로 전학시켜줄 것을 요구했다. 호퍼는 마침내 뉴욕 6번가 동북쪽 코너 웨스트 57번가에 위치한 체이스 스쿨에 다닐 수 있게 되었다. 체이스 스쿨은 화가 윌리엄 머릿 체이스(William Merrit Chase, 1849-1916)에 의해 설립된 곳이었다. 체이스를 비롯해 이 학교의 강사들은 사물을 똑같이 묘사하는 것보다 작가의 창조성과 개성을 더 강조했다. 이곳에서 호퍼는 자신만의 생각과 개성을 표현하는

77 Levin, 앞의 책, pp. 272-274.
78 위의 책, p. 276.
79 위의 책, pp. 277-278.
80 Vivien Green Fryd, "Edward Hopper's Girlie Show: Who is the Silent Partner?," *American Art*, vol. 14, no. 2 (Summer, 2000), pp. 59-65.

방법을 배웠다.[81] 1902년 가을, 3학년이 된 호퍼는 그에게 절대적인 영향을 미치는 스승을 만났다. 그는 로버트 헨라이로 그의 미술 교육은 독특했다. 헨라이는 당시 미술계를 이끌던 아카데미를 철저히 비판하며 자신의 자아와 생각을 표현하는 것이 진정한 예술이라 주장했다. 그에게 진정한 미술이란 미국사회에 대한 화가들의 주관적 감정이 캔버스에 자유롭게 드러나는 것이었다. 이 주장은 그림이란 이상화된 이미지로 관람자를 교화시킨다는 아카데미의 주장과는 상충되는 측면을 지니며, 또한 유럽의 그림들을 모사하는 아카데미의 교육법과도 전혀 다른 것이었다.[82] 헨라이 역시 자신의 제자들에게 유럽의 대가들의 기법에 대해 강의했으며, 이를 연마하라고 가르쳤다.[83] 그러나 그는 작품의 주제와 소재는 반드시 미국에서 찾아야 한다고 생각했다. 헨라이는 제자들이 자신의 주변에서 체험할 수 있는 개별적 경험과 일상적인 삶을 작품에 표현하기를 원했으며, 미국적인 주제야말로 아카데미의 한계를 극복할 수 있는 방법으로 생각했다. 헨라이는 학생들에게 스스로의 삶을 관찰하여 개성적이고 토착적인 표현 수단을 만들어내게끔 했다. 호퍼는 인터뷰에서 스승인 헨라이의 핵심원칙을 다음과 같이 정의했다.

예술은 인생이다. 삶의 표현이며, 예술가 나아가 예술가의 인생에 대한 해석의 표현이다. 헨리는 좋은 선생이었다. 그는 폭넓게 가르쳤다. 그는 그림의 세부적인 것들뿐만 아니라 그림과 삶의 관계를 다루었다. [84]

헨라이는 같은 예술관을 지닌 제자들과 미국을 그리기 시작했다. 로버트 헨라이, 에드워드 호퍼, 존 슬로운, 리언 크롤, 윌리엄 글래큰스, 조지 벨로

81 Levin, 앞의 책, pp. 31-35.

82 Bernard B. Perlman, *The Immortal Eight: American Painting from Eakins to the Armory Show* (New York: Exposition Press, 1962), p. 13.

83 헨라이는 19세기 인상주의 화가들의 작품에 주목했고, 이들의 리드미컬하며 연속성을 가진 스트로크, 색조를 배울 것을 강조했다. 그가 특히 존경한 화가는 에두아르 마네(Edouard Manet, 1832-1883)였다. Robert Henri, 『예술의 정신』, 이종인 옮김 (즐거운 상상, 2010), pp. 78-89; Levin, 위의 책, p. 40 참조.

84 Levin, 위의 책. pp. 41-42.

스, 록웰 켄트 등은 함께 그림을 그리며 뉴욕 웨스트 5번 애비뉴 108가 맥도웰 클럽에서 2주 간격으로 전시를 했었다.[85] 이 모임은 맥도웰 클럽에서 열렸다고 하여 맥도웰 그룹이라 불렸다. 이들은 함께 뉴잉글랜드로 떠나 그림을 그렸고, 힘이 넘치는 바다, 거대한 바위, 높은 산, 열심히 노동하는 강인한 어부들의 모습을 화폭에 담았다.

호퍼는 맥도웰 그룹과 함께 작업을 하며, 그들의 뉴잉글랜드 그림에 많은 영향을 받았다. 호퍼는 맥도웰 그룹처럼 거친 파도와 암석, 푸른 바다를 소재로, 뉴잉글랜드의 절경을 표현했다. 호퍼의 <파도가 부서지는 바위(Waves Crashing on Rocks)>(1916-19)와 <바위와 소용돌이치는 바다(Rocks and Swirling Water)>(1916-1919)는 헨라이의 <큰 바위와 바다(Big Rocks and Sea)>(1910년대)와 유사하다(도 33, 34, 35). 어두운계열의 색채, 한쪽으로 치우친 바위, 흰 파도위에 검푸른 바다를 층층이 쌓은 기법은 호퍼와 헨라이의 작품에서 공통적으로 나타난다. 호퍼의 록키 해안과 바다(Rocky Shore and Sea)>(1916-19)는 벨로스의 <서쪽바람(West Wind)>(1913)과 비슷한 느낌을 준다(도36, 37). 두 작품 모두 화면의 맨 앞에 사선으로 경사진 큰 바위가 있는데 이 바위는 캔버스 한쪽으로 치우쳐 있다. 또한 두 그림 모두 캔버스의 빈 공간에 바다와 하늘이 그려져, 화면의 균형을 맞추고 있으며, 그밖에 임파스토(Impasto)기법[86]의 거친 붓질과 덩어리진 바위를 각각 구분해주는 파랗고 검은 선들, 이 선들로 인해 동글동글한 개체들로 보이는 바위들이 공통적으로 나타난다. 이들의 그림은 헨라이가 몬헤간에서 그린 <바다와 절벽(Sea and Cliff)>(1911)의 구도와 붓터치를 차용했다(도 38).

---

85 Levin, 앞의 책, p. 87.

86 임파스토 기법은 유화물감을 두텁게 칠해서 최대한의 질감과 입체적인 효과를 내는 기법을 말한다. 붓이나 팔레트나이프(palette knife) 또는 손가락으로 색을 칠하거나, 직접 물감을 짜서 바르는 방식을 사용하기도 한다. 중요한 부분을 그리면서 붓자국 등으로 질감 및 표면에 다채로운 변화를 주고자 할 때 이 기법이 유용하다. 두텁게 칠한 물감의 두께로 부분적으로 입체감을 내기도 하지만 화면 전체에 거칠고 두터운 터치를 사용하여 강한 질감효과를 내기도 한다.

3) 내면의 표현

로버트 헨라이를 만나기 전까지, 호퍼는 주로 주변의 사물을 있는 그대로 그리거나 대가의 그림만을 모사했다. 호퍼는 자신만의 색깔과 감성을 세련된 방식으로 표현해내는 법을 알지 못했다. 그러나 헨라이의 가르침을 받은 후, 호퍼는 스스로의 내면을 들여다보기 시작했고 자신에 대해 많은 생각을 하게 되었다. 그가 헨라이에게 배운 미술이란 기교보단 개인의 정신적 활동과도 같은 것이었다.

화가가 모델을 계속 보고 그리다보면 결국 깨닫게 된다. 자신이 알고 그렸다고 생각한 모델의 그림이 실은 아무 생각 없이 그려놓은 것에 불과하다는 것을 말이다. 그러므로 늘 눈앞에 모델을 두고 그리는 사람이 보는 것과 생각하는 것은 모델의 존재를 때때로 무시할 수 있다. 이것은 아주 친밀한 순간에 획득한 기억으로부터 작업하는 사람의 보는 것과 생각하는 것과는 아주 다르다. 때때로 모델 없이 작업하는 학생은 모델을 눈앞에 두고 작업하는 학생에 비하여 훨씬 높은 수준의 정신적 활동을 보여준다.[87]

위대한 화가들은 그들의 내부에서 자라나는 최대의 즐거움과 상상력을 결합하여 주제의 가장 중요한 요소에 도달하게 된다. 이 과정에서 의미 없는 특징들은 과감하게 제거한다. 이것이 선택이고 그 결과는 발췌이다. 위대한 화가는 자연을 그대로 그림에 담는 것이 아니라 발췌를 통해 가장 정련된 감각, 자연이 그에게 준 감각을 표현한다. 화가는 상상력이 있어야한다.[88]

헨라이의 주장에 따르면 미술에서 소재인 나무, 바위, 바다는 아이디어를 표현하는 단순한 매개체일 뿐이며, 결국 풍경화란 작가가 느꼈던 자연을 자신만의 방식으로 나타낸 결과물이다. 그러하기에 무엇보다 작가의 생각과

87 Robert Henri, 앞의 책, p. 136.
88 위의 책, p. 118.

내면의 감정에 의한 능동적인 소재 선택이 중요하며, 작가의 상상력 역시 그림을 그리는데 필수적인 요소가 된다.[89] 헨라이는 그림은 그것을 그리는 사람의 마음상태에 따라 변하기에 인간의 마음은 하나의 도구이며, 예술가는 이 도구를 두려워하지 말아야한다고 주장했다.[90] 또한 그림을 그릴 땐 무엇보다 대상에 대한 화가의 강력한 정서가 바탕이 되어야 한다고 생각했다. 이를 위해 마음에 드는 소재, 의미 있는 소재를 화가가 능동적으로 선택해야 한다고 주장했다. 그는 작품 속 인물들을 "나의 사람들"이라 불렀다.[91]

스승의 가르침에 따라 호퍼는 자신에게 의미 있는 소재를 찾기 시작했고, 스스로의 생각과 이야기를 작품에 나타내려고 노력했다. 이후 그의 주제 선택과 그림의 내용은 고도로 주관적인 경로에 의해 결정되었다.

"나는 오직 나를 위해서 그림을 그린다. 다른 사람들과의 소통보다 스스로를 위해 그리는 것을 중요하게 생각한다. 작품 제작을 할 때 나는 한 번도 대중을 생각해 본적이 없다."[92]

"나는 그림을 그릴 때 내가 가장 좋아하는 대상에 대한 나의 지극히 사적인 감정들을 드러내려고 노력한다. 나는 항상 특정한 대상들을 고르는데 왜냐하면 그 소재들이 나의 내적 경험들을 가장 잘 드러내주는 매개체이기 때문이다."[93]

호퍼의 이와 같은 생각은 랄프 왈도 에머슨(Ralph Waldo Emerson, 1803-1882)의 영향도 있었다. 에머슨은 평소 호퍼가 좋아하는 미국의 철학자이자 시인이었다. 호퍼는 그의 글과 시를 무척 즐겨 읽었고, 에머슨의 사상에 깊이 매료되었다. 에머슨은 자아를 모든 지식의 중심으로 봤으며 자기

89 Koob, 앞의 논문, p. 54.
90 Henri, 앞의 책, p. 59.
91 위의 책, pp. 96-102.
92 Katherin Kuh, *The Artist's Voice* (Da Capo Press, 2000), p. 140.
93 Koob, 위의 논문, p. 53.

신뢰를 생의 문제를 해결하는 중요 길잡이로 간주했다. 호퍼는 에머슨이 얘기한 “진실로 외적인 것은 아무 것도 없으며 따라서 나는 나의 작품을 나 자신으로부터 만들어낸다.”는 말에 전적으로 동의했다.[94] 1959년 호퍼는 자신의 작품에 대해 “그 사람이 바로 그 작품이다.”라는 핵심적이고 중요한 한마디를 했다.[95] 호퍼에게 작품이란 스스로에게 의미 있는 소재를 선택하고 내면을 표현하는 출구 그 이상의 것이었다. 시간이 지날수록 그의 그림에는 온전히 작가의 상상력과 생각만이 표현되었다. 그의 그림은 호퍼의 언급처럼 호퍼 그 자체가 되었다.

94 Lloyd Goodrich, *Edward Hopper* (Harry N. Abrams, 1993), pp. 163-164.
95 Kuh, 앞의 책, p. 131.

Ⅲ. 에드 스테이플스 선장 - 에드워드 호퍼의 자화상

1. 1920년대 뉴잉글랜드 그림

에드워드 호퍼는 1920년대 글로스터에서 건축물들을 그리기 시작하며 헨라이와 맥도웰 그룹의 영향에서 벗어났다. 호퍼는 글로스터 뿐 아니라 메인의 해변, 케이프 엘리자베스, 케이프 코드, 락랜드(Rockland), 포틀랜드(Portland), 케이프 앤(Cape Ann), 오건퀏(Ogunquit), 사우스 트루로(South Truro), 버몬트를 여행하며 뉴잉글랜드 '양키'들의 삶과 역사가 담겨있는 건축물들에 주목했다. 호퍼가 이처럼 뉴잉글랜드 건축물에 관심을 갖게 된 이유는 19세기 말에서 20세기 초, 전원[96] 건축물들이 과거 미국의 삶을 보여주며 향수를 불러일으키는 존재로 여겨진 데에서 찾을 수 있다.[97] 19세기 말, 미국 월간 잡지인 『하퍼스 월간(Harper's Monthly)』, 『애플턴 저널(Appleton's Journal)』, 『스크라이브너 월간(Scribner's Monthly)』은 전원의 오래된 마을들의 역사를 다루며, 전통적인 미국인의 삶이 전원의 건축물에 남아있다고 언급했다.[98] 이와 같은 시각은 대도시의 마천루들과 비교되며 한층 부각되었다. 대도시 건물들은 각 개인을 위해 건축된 것이 아니기 때문에 지나치게 밀집되어 있고, 이와 반대로 전원의 건축물들은 띄엄

96 당시 주목받은 미국의 전원지역은 뉴잉글랜드와 펜실베니아를 포함한 미드 애틀랜틱(Mid-Atlantic)의 오래된 마을, 어부들이 사는 마을, 농장 등이었다. 두 지역 가운데에서는 뉴잉글랜드가 더 인기가 있었는데, 당시 매체들은 미드 애틀랜틱 지역 중에서는 펜실베니아의 전원만을 거의 언급했고, 뉴잉글랜드의 경우엔 메인, 버몬트, 메사추세츠 등 각 지역들을 추천했다. 당시 뉴잉글랜드는 가장 오래된 역사와 미국의 가치를 보여 준다는 점에서 각광받았는데, 이는 19세기 말부터 뉴잉글랜드 자체적인 노력이 있었다. 뉴잉글랜드에서는 지역의 오래된 역사와 전통적인 미국의 가치를 보여주는 '올드 홈 위크(Old Home Week)'를 각 지역마다 열었고, 앵글로색슨 혈통을 강조하며 뉴잉글랜드를 도덕적이고 건강한 유토피아로 묘사하는 브로슈어를 발행하기도 했다. Mecklenburg, 앞의 책, p. 74; Conforti, 앞의 책, pp. 204-260; Lisa N. Peters, *Visions of Home* (Pennsylvania: The Trout Gallery, 1997), pp. 10-35.

97 Peters, 위의 책, p. 37.

98 위의 책, pp. 36-37.

띄엄 자리 잡고 있어 개인의 사생활과 평화로움을 보장하며, 지역민의 삶 또한 묻어있다고 여겨졌다.[99] 1901년 『아키텍쳐럴 레코드(Architectural Record)』지는 전원의 집들은 도시의 건물들과 달리 집주인이 직접 짓기 때문에 그의 아이디어, 취향이 반영된다고 했다.[100] 뉴욕을 벗어나 전원으로 떠난 화가들에게 지역의 건축물들은 매력 있는 소재로 다가왔다.[101] 호퍼 또한 어린 시절 수없이 보았던 뉴잉글랜드의 옛 집들에서 과거의 향수를 느꼈다.[102] 그의 뉴잉글랜드 그림은 집, 등대, 해안 경비대 보초소, 헛간 등으로 채워졌다.

호퍼는 이 그림들을 20세기 초에 유행한 기념엽서 사진과 비슷하게 그렸

---

99 Peters, 앞의 책, p. 10.

100 위의 책, p. 16.

101 20세기 초 호퍼 외에도 전원의 건축물을 그린 화가들이 있었다. 찰스 쉴러(Charles Sheeler, 1883-1965)는 1910년경 펜실베니아 도일스타운(Doyls Town)의 주말별장에 머물며 근처의 벅스 카운티 농장을 사진과 그림으로 이미지화했다(도 39). 쉴러는 뉴욕에서 떠나 주말동안 한적한 도일스 타운에 머물며 지역 건축물을 그렸다. 그러나 쉴러의 지역 건축물에 대한 관심은 미국의 가치가 남아있는 공간이나, 과거의 미국에 대한 향수에서 비롯된 것이 아니라 전원 건축물이란 새로운 소재를 가지고 조형적 실험을 한 것으로 보인다. 따라서 호퍼나 맥도웰 그룹처럼 뉴욕에 대한 부정적인 생각을 보여주는 그림도 그리지 않았다. 또한 호퍼처럼 지역민의 이름을 제목으로 지어 지역민에 대한 애착을 보여주는 행동도 하지 않았다. 오히려 쉴러는 공장을 현대의 종교적 표현의 대체물로 여기며, 도시의 마천루를 긍정적으로 생각했다. 쉴러의 헛간 그림은 그의 대도시 건축물 그림과 차이를 보이지 않으며, 특히 그의 그림은 호퍼와 맥도웰 그룹과 같은 목적으로 그려진 것으로 볼 수 없다. 쉴러의 건축물 그림은 기하학적인 도형들의 집합으로 보이며, 어떤 향수나 긍정적인 시선을 느낄 수 없다(도 40). 쉴러 외에도 1900-1910년경 애봇 풀러 그레이브(Abbott Fuller Grave, 1859-1936), 윌리엄 드 레프트위치 닷지(William De Leftwich Dodge, 1867-1935), 다니엘 가버(Daniel Garber, 1880-1958), 클락 그린우드 부히스 (Clark Greenwood Voorhees, 1871-1933)는 뉴잉글랜드와 미드 애틀랜틱 지역의 전원의 집들을 주제로 삼았다. 그러나 이 집들은 그들이 구입한 별장으로, 지역민들의 집이 아니었다. 이 작가들은 집에서 쉬고 있는 동료화가, 가족들을 그리거나 꽃과 나무로 아름답게 장식된 집을 그렸다. 부히스의 <나의 정원(My Garden)>(1914), 그레이브의 <케네벙크포트 근방의(Near Kennebunkport)>(1900), 가버의 <글렌, 커탈로사(Glen, Cuttalossa)>(1925)의 집들은 그림에서 비중 있게 그려지지 않았다. 이는 호퍼의 그림과 대조적이다. 이들의 그림에서 집은 전원의 삶을 즐기는 자신과 지인들의 모습을 표현할 때 쓰이는 배경으로 정원과 동등한 역할을 한다. 따라서 이 작품들 또한 미국적인 가치를 얘기하고 지역민들의 미국적 삶을 찬양하려는 목적으로 제작되지 않았다(도 41, 42, 43). Sarah Richardson, "Modernism Meets the Farm: Precisionist Paintings and Photographs of Vernacular Architecutre, 1915-1940," (Ph.D, Dissertation, The City University of New York, 2005), pp. 3-4; Carol Troyen, *Charles Sheeler: Painting and Drawings* (Boston: Museum of Fine Arts, 1987), pp. 7- 18; Peters, 위의 책, pp. 36-37; Truettner, 앞의 책, p. 79 참조.

102 Levin, 앞의 책, p. 195.

다. 기념엽서의 사진들은 뉴잉글랜드의 오래된 박물관, 유명인의 생가, 등대 등 지역의 건축물들을 주로 다뤘다.[103] 이 엽서는 20세기 초, 휴대용 코닥 브라우니 카메라가 널리 보급되기 전, 지금처럼 자유롭게 기념사진을 찍을 수 없던 여행자들에게 자신이 여행한 곳을 기념하고 간직할 수 있게 만들어 주었다.[104] 호퍼의 그림 또한 그가 여행을 다니며 인상적이었던 지역민들의 공간을 그린 것으로, 뉴잉글랜드 그림은 호퍼에겐 기념엽서의 사진과도 같은 것이었다. 호퍼는 기념엽서 사진을 찍듯이, 마음에 드는 뉴잉글랜드 건축물이 나타나면 그 자리에서 스케치 및 채색까지 마쳤다. 이는 1923년부터 조의 권유로 시작한 수채화 덕분이었다.[105] 또한 뉴잉글랜드 건축물 그림에 사용된 대각선 구도와 크롭핑(Cropping)기법은 호퍼가 그 건축물을 순간적으로 촬영한 것 같은 느낌을 한층 강화시켰다.[106] 이와 같은

---

103 뱅고르 앤 아루스투크 기차회사(Bangor and Aroostook Rail Road Company)에서 출판한 가이드북과 투어상품들, 각종 잡지에서 뉴잉글랜드를 속세에서 벗어난 공간, 순수한 앵글로색슨 퓨리턴들이 사는 곳, 선조들의 고향으로 홍보하며 뉴잉글랜드는 주요 여행지로 떠올랐고 따라서 뉴잉글랜드의 관광명소를 다룬 기념엽서도 활발히 제작되었다. Truettner, 앞의 책, p. 5; Wiley, 앞의 논문, pp. 26-27; Conforti, 앞의 책, pp. 203-206; Earl Brechlin, *Bygone Coastal Maine* (Maine: Down East, 2004), pp. 1-3.

104 Brechlin, 위의 책, p. 1.

105 호퍼가 수채화를 사용하게 된 데에는 아내인 조의 영향이 있었다. 호퍼는 1923년부터 몬헤간, 글로스터 여행에서 몇 번 마주쳤던 화가 조세핀 니비슨과 빠르게 가까워졌다. 에드워드는 니비슨에게 함께 여행하며 그림을 그릴 것을 제안했고 이후 둘은 파트너가 되었다. 조세핀은 미술을 전공한 헨라이의 제자였다. 니비슨은 헨라이를 “우리 시대의 위대한 예언자”라 칭송했고 가장 중요한 멘토로 여겼다. 그녀는 다른 헨라이의 제자들처럼 뉴잉글랜드 지역의 풍경화 그리기를 좋아했다. 1908년부터 1923년까지 거의 매 여름을 몬헤간 섬, 오건퀏, 글로스터 등에서 보내며 그린 작품을 갤러리에 출품하곤 했다. 조세핀은 유화보다 수채화를 즐겨 그렸으며 1923년 호퍼와 글로스터에 머물 당시, 그에게 수채화를 권유했다. Levin, 앞의 책, p. 150; Gail Levin, “Josephine Verstille Nivison Hopper,” *Woman's Journal*, vol. 1, no. 1 (Spring-Summer, 1980), p. 29.

106 호퍼 그림에 나타나는 이와 같은 사진 구도는 에드가 드가(Edgar Degas, 1834-1917)의 영향으로 보인다. 호퍼는 파리에 머물던 시절(1906-1910) 드가의 그림에 깊은 감명을 받았고, 파리에서 돌아온 이후 자신의 그림에 드가의 사선구도와 크로핑 기법을 적용했었다. 드가의 이와 같은 기법은 그림을 마치 사진의 스냅샷처럼, 순간의 장면을 찍은 듯이 보이게 만들었다. 호퍼가 1913년에 『시스템(System)』 매거진에 그린 삽화를 보면 대각선 각도로 놓인 카운터와 화면의 앞에서 뒤의 문을 향해 점점 좁아지는 사선 방향의 구도가 보이는데, 이는 드가의 <뉴올리언스 목화 거래소(Portraits in a New Orleans Cotton Office)>(1873)를 습작한 것이다(도 44, 45). 호퍼의 <푸른 저녁(Soir Bleu)>(1914)은 캔버스 프레임에 의해 잘려진 기둥이 전경에 있고, 모자를 쓴 남성은 이 기둥에 가려져 표현돼 마치 사진으로 찍은 듯한 효과를 내고 있으며, 이 그림은 드가의 <카페 테라스의 여인(Women on the Cafe Terrace)>(1877)의 크롭핑을 그

특징들은 기념엽서와 호퍼의 그림을 비슷해 보이게끔 한다(도 48, 49, 50)

호퍼는 이처럼 기념사진을 찍듯, 여행을 다니며 마음에 드는 평범한 지역민들의 집과 일터를 그림으로 그렸다. 이 과정에서 호퍼는 건축물의 주인인 지역민들의 삶까지도 그림에 담아낸 것으로 보인다. 이는 마치 당시 기념엽서 사진 속 유명 건축물들이 건물에 얽힌 역사와 이야기를 내포하고 있는 것과 비슷하다. 기념엽서는 여행자들에게 그들이 보았던 건축물들과 관련된 이야기를 환기시켜주는 역할을 하였기 때문이다. 호퍼는 자신이 그린 건축물의 주인들과도 교류했기에 그들의 삶에 대해서 알고 있었고,[107] 이와 같은 '양키'의 삶이 그들이 머무는 건축물을 통해 드러난다고 생각했던 것 같다. 호퍼가 글로스터의 선장의 집에 대해 한 언급은 그의 이와 같은 생각을 보여준다.

"지붕이 아주 강하고 견고하다. 코니스(Cornice)는 지붕보다 더 대담해 보인다. 아마 집주인인 선장을 닮아 그런 것이 아닐까싶다."[108]

이와 같은 호퍼의 언급처럼, 글로스터의 선장의 집을 그린 <망사르 지붕>은 단단한 지붕과 각이 두드러진 코니스가 특징적이다(도 1). 또한 건물 외관에 반복되는 수직선과 수평선의 교차는 집을 한층 견고하게 보이게끔 만든다. 특히 호퍼가 사용한 강한 명암 대비는 건물의 각이 진 형태를 강조하여, 더욱 선장의 집을 단단하게 보이는 효과를 준다. <망사르 지붕>의 흰색

대로 따랐다(도 46, 47). Troyen, 앞의 책, p. 40; Malcolm Daniel, *Edgar Degas Photographer* (New York: Metropolitan Museum, 1999), p. 12; Gail Levin, *Edward Hopper A Catalogue Raisonne* (New York: Whitney Museum of American Art, 1995), pp. 55-57.

107 호퍼는 뉴잉글랜드를 여행하며 머무는 숙소 근처의 이웃들과 교류했다. 이는 평소 사교적인 아내 조 덕분이기도 했다. 이에 관한 자세한 기록은 거의 남아있지 않으나, 조의 일기와 편지를 기반으로 작성된 레빈의 호퍼 자서전에 따르면, 호퍼가 숙소 근처에서 작업을 하길 원해 주로 이웃의 집을 그렸다고 한다. 레빈은 호퍼가 그린 <로커스트 트리>는 가까운 친구가 된 이웃인 프랭크 롬바드의 집이며, <마셜의 집> 역시 그의 이웃의 집으로 붉은 지붕 위로 떨어지는 햇빛이 돋보이는 집이라고 기록했다. Levin, *Edward Hopper*, p. 244.

108 Mecklenburg, "Edward Hopper's Houses," The Magazine Antique, vol. 156, no. 5 (November, 1999), p. 720.

과 명도가 낮은 유채색의 표현은 장식적으로 보일 수 있는 건물 외벽의 요철을 차분하고 소박하게 보이게 만든다. 호퍼의 이와 같은 뉴잉글랜드 집의 표현은 '양키'의 소박하면서도 견고하며 보수적인 성격을 드러낸다. 이와 더불어, <망사르 지붕>은 19세기 빅토리안 양식(Victorian Style)으로 건축된 집으로, 이 오래된 건물은 아파트와 빌딩이 늘어나는 미국에서 과거 미국인의 단순한 삶과 향수를 불러 일으켰다.[109] 따라서 호퍼의 <망사르 지붕>의 집은 뉴잉글랜드의 '양키'의 삶 그 자체이며, 과거 미국의 삶과 가치 또한 되새기게 만든다. 당시 평론가인 로이드 굿리치(Lloyd Goodrich, 1897-1987)는 호퍼의 뉴잉글랜드 그림들을 본 후, 호퍼를 "타고난 퓨리턴"이라고 칭하며, 그림 속 건축물들이 미국의 과거를 떠올리게 한다고 말했다.[110]

우리는 호퍼의 작품들을 보고 느낄 수 있다. 조국의 하늘과 강렬한 햇볕, 명료한 분위기, 그리고 이 모든 것과 공존하는 견고하고 각이 진 미국식 건축물들을 말이다. 이 작고 소박한 건축물들은 도시 외곽의 황량함과 모두 똑같이 생긴 아파트들에도 굴하지 않고 버티고 있다. 호퍼의 그림에 보이는 이와 같은 모습은 근대화된 미국에서 사는 우리의 삶의 모습이기도 하다.[111]

같은 시기에 제작된 호퍼의 <애봇의 집(Abbot's House)>(1926), <탈봇의 집(Talbot's House)>(1926)에서도 <망사르 지붕>과 같은 표현 양식을 볼 수 있다(도 51, 52). 두 작품 역시 절제된 소박한 '양키'의 공간을 통해 그들의 삶을 보여주고 있다. 화면에는 화려한 색채가 사용되지 않았으며, 건물 외관의 수직선과 수평선이 창문에 사용된 곡선보다 강조되어 전체적으로 견고한 느낌을 주고 있다. 또한 두 채의 집 모두 오래된 양식의 건물

109 Levin, 앞의 책, p. 195.
110 Mecklenburg, 앞의 책, pp. 61-62.
111 Lloyd Goodrich, "The Paintings of Edward Hopper," *The Arts*, vol. 11 (March, 1927), pp. 134-138;위의 책, p. 62에서 재인용.

로, 과거 미국인의 삶을 떠올리게 만든다.

‘양키의 공간이 양키를 대변 한다’는 호퍼의 생각은 1945년에 그린 <두 명의 퓨리턴(Two Puritans)>(1945)에서 가장 명확히 나타났다(도 53). 호퍼는 이 그림에서 두 채의 뉴잉글랜드 집을 두 명의 퓨리턴으로 의인화했다. 그림 속 건물들은 호퍼의 다른 뉴잉글랜드 집과 마찬가지로 각진 형태와 단순미가 돋보이며, 건물에 채색된 차분한 색들은 절제미를 보여준다. 조는 이 그림을 본 후, 그림 속 뉴잉글랜드 집의 모습이 ‘순수’하다고 평가했다. 여기서 그녀가 언급한 ‘순수’는 퓨리턴의 어원인 ‘순수’이며, 이와 같은 표현은 화가이자 비평가인 기 펜 뒤부아(Guy Pène du Bois, 1884-1958)가 호퍼 그림의 절제미와 단순미를 그에게 내재된 청교도인의 ‘순수성’에서 비롯되었다고 언급할 때 쓴 것과 같은 의미였다.[112] 이처럼 <두 명의 퓨리턴>의 단순하며 절제된 집의 표현은 뉴잉글랜드 ‘양키’의 모습을 대변하고 있다.

호퍼는 또한 뉴잉글랜드 그림의 제목을 <탈봇의 집>, <애봇의 집>처럼 건물 주인의 이름으로 정하였는데, 이는 <두 명의 퓨리턴>처럼 건축물을 ‘인격화’한 것으로 보인다. 이와 같은 주장은 당시 지역 건축물들을 다룬 그림들의 제목과 비교해봤을 때 더욱 타당성을 갖는다. 호퍼와 비슷한 시기에 그려진 지역 건축물 그림들은 <벅스 카운티의 헛간(Bucks County Barn)>(1918)처럼 그림의 제목으로 지역 명을 주로 사용했으며, 호퍼처럼 일반 지역민들의 이름을 작품명으로 사용한 경우는 없었다. 이 그림들은 단지 지역에 있는 건물들 중 하나로 존재하지만, 호퍼의 그림 속 건축물들은 주인인 ‘양키’들과 강한 연관성을 가진 것처럼 보인다. 그림에 지역민의 이름을 붙이는 호퍼의 이와 같은 행동은 일상적인 지역민의 공간을 마치 기념엽서 속 명소처럼 특별한 장소로도 변하게 했다. 평범한 마을 주민인 탈봇의 집은 <탈봇의 집>이란 작품을 통해, 유명소설가 케네스 로버트(Kenneth Roberts)의 생가인 <오래된 저장고 Old Storer Mansion,

112 Levin, 앞의 책, p. 381.

Kennebunk>(1900-1920)와 같은 기념 장소로 탈바꿈했다(도 54). 이처럼 호퍼는 건축물을 그림으로써, 간접적으로 뉴잉글랜드의 '양키'들의 삶을 화면에 담았다. 이는 벨로스의 <배 만드는 사람들(Builders of Ships)>(1916)처럼 성실하게 일하는 지역민들을 직접적으로 보여주거나, <어부의 가족>처럼 지역민을 영웅으로 표현하는 방식과 다른 것이었다(도 55).

호퍼의 뉴잉글랜드 건축물 그림은 지역민에 대한 그의 긍정적 시선을 보여준다. 호퍼가 그린 동시대의 뉴욕 그림과 비교해보면, 이는 더욱 확연해진다. 호퍼의 1920년대 뉴욕 작품들은 주로 홀로 있는 인물들을 다루고 있다. 특히 호퍼는 혼자서 재봉틀 질을 하고 있거나, 전라로 방에 앉아있는 여인들을 즐겨 그렸다. 이들은 20세기 초 뉴욕 슬럼가의 하층 계급 여성들일 가능성이 높다. 당시 도시의 여성이주민, 지방에서 상경한 가난한 여인들은 재봉일과 매춘을 많이 했기 때문이다.[113] 호퍼의 <이스트 사이드 인테리어(East Side Interior)>(1922)의 여성은 '신 이민자'로 실제 뉴욕에서 발생한 트라이앵글 셔츠회사 화재사건의 희생자였다(도 56). 사건 당시 셔츠회사에서 재봉 일을 하는 수많은 이주민 여성 노동자가 불에 타거나, 건물에서 뛰어내려 죽었으며, 이 그림은 현장 속 이민자 여성을 표현하여 발표 당시 이슈가 됐었다.[114] 그림의 여성은 <각기 다른 국적과 직업을 가진 여덟 명의 남자>, <아나키즘>의 이민자처럼 우스꽝스럽게 그려지지 않았지만, 대신 불안하고 긴장된 자세와 표정으로 표현되었는데, 파리의 창녀를 그린 <벨빌의 사람(Type de Belleville)>(1906-07)의 여성과 닮아있다(도 57).

이와 같은 모습은 뉴욕을 배경으로 그려진 <저녁 바람(Evening Wind)>(1921), <문라이트 인테리어(Moonlight Interior)>(1921-23), <오전 11시(Eleven A.M)>(1926), <뉴욕 인테리어(New York Interior)>(1921)의 여인들에게서도 나타난다(도 58, 59, 60, 61). 그림 속 여성들은 상체를 깊

113 Kathy L. Peiss, *Powers of Desire, The Politics of Sexuality* (New York ; Monthly Review Press, 1983), pp. 74-87.
114 Walter, 앞의 책, p. 85.

숙이 구부리고 있어, 잔뜩 움츠러들어 보인다. 이 그림들은 또한 공통적으로 어둡고 좁은 실내를 배경으로 하고 있으며, 전반적인 색채 및 분위기 또한 음울하다.

이처럼 1920년대 호퍼가 그린 뉴욕 그림은 슬럼가의 하층 계급 여성들을 그리고 있으며, 이들을 부정적인 모습으로 표현했다. 이는 '신 이민자'와 뉴욕을 바라보는 호퍼의 부정적 시각이 반영된 것으로 보인다. 이와 반대로 호퍼의 동시대 뉴잉글랜드 그림은 마치 호퍼 자신의 기념엽서 사진처럼 밝은 색채로 평범한 지역민들의 공간을 그려냈다. 호퍼는 이 지역 건축물들이 주인인 뉴잉글랜드 '양키'들을 대변한다고 보았으며, 이 건물들을 그리며 '양키'들의 삶과 역사까지도 가져왔다. 또한 이 그림들에 건물 주인의 이름을 붙여 평범한 지역민의 집을 마치 기념엽서 속 명소처럼 기념하였다. 이와 같은 호퍼의 뉴잉글랜드 건축물 그림들은 그 자신의 기념엽서 사진일 뿐 아니라 보는 이에게도 미국의 과거를 떠올리게 했다.

2. 메인의 <투라이츠 등대 연작>

에드워드 호퍼는 1926년 이후부터 메인에 장기간 머무르기 시작했다. 메인의 락랜드, 엘리자베스 코드, 포틀랜드에서 그림을 그린 호퍼는 가장 보수적이며 순수한 '양키'들과 그들의 삶을 볼 수 있었다. 메인은 미국 북동부의 주(州)로 뉴잉글랜드 지방 중에서도 가장 북쪽에 자리 잡고 있다. 뉴잉글랜드 남부에 위치한 매사추세츠나 로드아일랜드가 뉴욕과 인접해 있어 이민자들의 접근이 가능했던 반면, 최북단에 위치한 메인은 외부세력과 이질적인 문화로부터 차단될 수 있었다. 덕분에 메인은 앵글로색슨계 백인들로 구성되어 있었으며, 청교도인의 문화 또한 가장 잘 남아 있었다. 20세기의 급속한 도시화 및 '신 이민자들'의 대거 이주에도 메인은 청교도의 정신과 보수성을 잃지 않았다.[115] 1922년 잡지 『네이션(Nation)』은 미국의 각

주(州)들에 관한 에세이를 다뤘는데, 소설가 로버트 해릭(Robert Herrick, 1868-1938)은 메인을 “청교도의 마지막 수호자들이 머무는 곳”으로 언급했다.[116]

호퍼는 메인을 옛 느낌이 남아있는 멋진 장소라고 언급했다. 메인에 도착한 첫해인 1926년에 호퍼는 무려 25 점의 수채화와 유화 몇 점을 완성했다.[117] 호퍼는 메인에서 선장과 어부와 같이 바다를 일터로 삼은 사람들에게 매료되었다. 메인은 바다와 인접한 지리적 조건으로 인해 항구도시들이 발달되어 있었다. 따라서 마을 곳곳에 등대, 해안 경비 보호소, 선장과 어부들의 집이 있었다. 호퍼는 이들의 삶이 녹아든 이 공간들에 관심이 많았다. 호퍼는 케이프 엘리자베스의 <투라이츠 등대>를 4번이나 그렸고 그밖에 <포틀랜드의 등대(Portland Head Light)>(1927), <스트라우트 선장의 집>, <등대가 있는 언덕(Lighthouse Hill)>(1927), <업턴 선장의 집(Captain Upton’s House)>(1927)등을 그렸다.

호퍼가 바다를 일터로 삼은 ‘양키’들과 그들이 머무는 장소들에 관심을 가진 이유는, 이들이 가장 뉴잉글랜드의 ‘양키’답다는 생각 때문이었을 것이다. 뉴잉글랜드가 각광 받던 20세기 초 미국인들은 뉴잉글랜드의 선장과 어부들, 선원들, 등대지기야말로 ‘양키’를 대표한다고 보았다.[118] 거친 파도와 시시각각 변화하는 바다에도 꿋꿋하게 버티며 일하는 선장과 어부는 급격히 변화하는 미국사회에서 ‘보수적인 미국의 옛 가치’를 지키는 수호자를 상징했다.[119] 또한 이들은 뉴잉글랜드의 거친 바다에서 일하는 강인하면서도 용맹하며 큰 물질적 욕심 없이 자신에게 주어진 일을 성실히 수행하는 인물들로 여겨졌다. 20세기 초 미국의 작가 랄프 헨리 가브리엘(Ralph

115 Conforti, 앞의 책, pp. 263-264.
116 Robert Herrick, “The State of Maine-Down East,” *Nation,* vol. 115, (August, 1922), p. 122.
117 Mccoy, Garnett. "Charles Burchfield and Edward Hopper," *Archives of American Art Journal*, vol. 7, no. 3 (Jul-Oct, 1967), p. 12.
118 Joe McCarthy, *New England: Connecticut, Maine, Massachusetts, New Hampshire, Rhode Island, Vermont* (New York: Time, 1969), p. 31.
119 Truettrer, 앞의 책, pp. 143-144.

Henry Gabriel)은 1926년 『육지와 바다의 노동자들(Toilers of Land and Sea)』에서 뉴잉글랜드의 어부를 위대하게 표현했다.

"바다는 영원히 똑같은 모습으로 존재할 것이다. 자신의 삶을 모두 바다에 맡긴 그들은 영원한 정신적 등불이다."[120]

뉴잉글랜드의 선장, 어부들은 포스터와 잡지의 표지에도 등장했다. 케이프코드의 역사를 기리는 축제의 포스터 <케이프 코드 대회(The Pageant of Cape Cod)>(1914)에는 등대와 바다 그리고 배가 그려져 있다(도 62).[121] 케이프 코드 대회는 19세기말 도시화와 '신 이민자'의 이질적인 문화에 위기를 느낀 뉴잉글랜드 지역민들이 미국의 가치와 정신을 되새기기 위해 시작한 축제 중 하나로 도시민들은 이 축제를 참여하기 위해 뉴잉글랜드를 방문했다.[122] 이 축제 포스터의 주인공이 선장으로 그려졌다는 사실은 그가 뉴잉글랜드와 미국의 가치를 상징한다는 것을 말해준다. 선장은 화면에서 가장 큰 비중을 차지하며 화면을 압도하는 선장의 크고 단단한 몸과 키를 꽉 쥔 손은 그의 강인함을 보여준다. 그의 자세는 경직되어 있고 흐트러짐이 없어 근엄해 보이기까지 하다. 1907년 비즈니스 매거진인 『석세스 매거진(Success Magazine)』 7월호 표지는 유명인이 아닌 뉴잉글랜드의 어부가 장식하고 있다(도 63). 그림 속 어부는 묵묵하고 담담하게 자신의 일을 하고 있다. 어부 또한 <케이프 코드 대회>의 선장과 마찬가지로 강인한 모습을 보여주고 있다. 호퍼는 뉴잉글랜드의 모습이 가장 잘 남아있는 메인에서 이와 같은 선장과 어부를 보았을 것이다.

호퍼가 선장들과 그들의 집, 일터인 등대에 관심을 보인 데에는, 어린 시절부터 호퍼에게 선장이 동경의 대상이자 되고 싶은 존재였던 이유도 있었

120 Truettner, 앞의 책 p. 144.

121 케이프 코드 대회는 17세기 영국 청교도인 들이 정착해 지역 명을 케이프 코드라고 지은 시기부터 현재까지의 역사를 공유하고 기리는 축제이다. William Chauncy Langdon, *The Pageant of Cape Cod* (Boston : Blanchard printing company, 1914), pp. 8-12.

122 Conforti, 앞의 책, pp. 203-304.

다.[123] 조의 기록에는 이와 관련된 내용들이 언급되어 있다. 조는 노트에 “호퍼가 화가가 되지 않았다면 선장이 되었을 것이다”라고 적었다. 조의 언급처럼 호퍼는 어린 시절부터 바다와 배 그리고 항해를 좋아했고 대 여섯 살 때부터 항해술을 배우기도 했다. 또한 어린 호퍼는 친구들과 선창가나 강가에 있는 조선소에서 많은 시간을 보내며 놀았으며, 요트 클럽을 조직해 자신의 보트를 몰고 강을 누볐다. 배를 조종하는 일을 동경했던 호퍼는 자신의 보트에 소설 『워터위치(Water-Witch)』의 이름을 붙였다. 호퍼는 이 소설 주인공의 능숙한 배 조종 실력을 부러워했었다. 열다섯 살 되던 해 호퍼는 스스로 캣보트[124]를 제작했고 이 배를 타고 항해를 했다.[125] 성인이 되어서도 여전히 그는 선장을 동경했다. 호퍼는 글로스터에서, 다른 화가들이 배나 해안가를 그릴 때 선장의 마을을 방문했으며, 그곳에서 선장의 집을 보며 강하고 대담한 선장들을 떠올렸다.[126]

이처럼 선장과 그들의 공간에 매료되어 있던 호퍼는 메인에서 투라이츠 등대와 그 옆에 위치한 선장의 집에 유독 관심을 보였다. 투라이츠 등대는 1880년대에 등대를 지키던 한나(Marcus Aurelius Hanna)선장의 용맹한 일화로 유명했다. 한나 선장은 미국 남북 전쟁의 참전 군인이었으나, 부상을 당하여 등대를 관리하는 일을 맡기 시작했다. 메인의 ‘페마퀴드 등대(Pemaquid Lighthouse)’에서 일하던 그는 1800년대부터 투라이츠 등대를 관리했다. 1885년 눈보라가 몰아치던 날, 한척의 범선이 풍랑에 떠밀려 난파된 것을 목격한 선장은, 스스로의 몸에 로프를 매고 거친 바다로 용감하게 뛰어들어 두 명을 구출해냈다. 이 이야기는 널리 퍼졌고 그는 국가에서 주는 훈장인 인명구조부문 금메달을 수여 받았다.[127] 투라이츠 등대에 얽힌 한나 선장의 이야기는 누구보다도 용감하며 자신이 맡은 일을 완수하는 선

123 Levin, 앞의 책, p. 213.
124 캣보트는 뱃머리의 삼각 돛이 없는 1주(柱) 마스트(mast)로 추진되는 범주(汎走). 세일 보트를 말한다.
125 Levin, 위의 책, pp. 4-5.
126 위의 책, p. 169.
127 http://www.lighthousefriends.com/light.asp?ID=547

장을 보여준다. 그의 이와 같은 모습은 뉴잉글랜드와 '양키'를 대표하는 <케이프 코드 대회>의 선장을 연상시킨다.

호퍼는 영웅인 선장의 이야기가 남아있는 투라이츠 등대에 각별한 애정을 보였다. 호퍼는 뉴잉글랜드 건축물 그림 중 이례적으로 투라이츠 등대만 연작으로 제작했다. 투라이츠 등대는 수채화 3점, 유화 1점으로 총 4번이나 다뤄졌으며, <언덕과 집들>(1927), <등대가 있는 언덕>, <업턴 선장의 집>에 그려진 것까지 합하면 총 7점의 그림이 이 등대를 다루고 있다(도 64, 65, 66). 호퍼가 이처럼 등대 연작을 그린 데에는 투라이츠 등대에서 본 뉴잉글랜드 '양키'에 대한 동경 뿐 아니라, 그 모습과 자신을 동화시키고 싶은 마음 때문이었을 것이다. 보수적인 '주류 미국인'이었던 호퍼에게 한나 선장과 투라이츠 등대는 미국의 '보수적인 가치'를 수호하는 이상적 존재이자 동화되고 싶은 대상이었을 것이다. 이와 같은 호퍼의 생각은 자신의 작품에 대한 발언을 꺼렸던 그가 투라이츠 등대에 대한 인터뷰 도중 "투라이츠 등대는 바로 나 자신이다."라고 언급한 데에서 드러났다.[128] 호퍼는 <두 명의 퓨리턴>과 그의 뉴잉글랜드 집들을 '인격화'하였듯이 이 등대 또한 용맹한 선장, 뉴잉글랜드의 '양키' 그 자체로 보았을 것이다. 그리고 투라이츠 등대를 자신이라고 언급한데에서 그가 스스로를 그 선장으로 위치시키고 싶었던 것으로 보인다. 이처럼 뉴잉글랜드의 어부나 선장을 자신과 동일시하는 것은 호퍼만이 아니었다. 맥도웰 그룹의 멤버였던 벨로스 역시 <어부의 가족>에서 자신을 뉴잉글랜드의 어부로 그린 적이 있었다.

투라이츠 등대 연작에는 호퍼의 특별한 관심과 동경의 시선이 드러나 있다. 호퍼는 투라이츠 등대를 다양하게 그리며 그 모습을 하나하나 놓치지 않는 애정을 보였다. <언덕과 집들>에서 호퍼는 원경의 등대와 집을 그렸다. <등대가 있는 언덕>은 <언덕과 집들>을 근경에서 바라본 것 같다. <업턴 선장의 집>, 1929년 유화 <투라이츠 등대>, 1927년 휘트니 미술관

128 Morse, John. Oral history interview with Edward Hopper, Archives of American Art, Washington D. C.: Smithsonian Institution, Real. no. 11844

소장 <투라이츠 등대>는 <등대가 있는 언덕>을 더 가까이에서 바라본 듯이 표현됐으며 건물이 화면을 가득 채우고 있다(도 67, 68). 1927년 휘트니 미술관 소장 <투라이츠의 등대>는 <언덕과 집들>, <등대가 있는 언덕>에서 왼쪽으로 조금 이동한 시선에서 그려졌으며 1929년 유화 <투라이츠 등대>는 1927년의 작품과 정 반대의 위치에서 다뤄졌으며, 1927년 몽고메리 미술관 소장 <투라이츠 등대> 또한 다른 시점에서 포착되었다(도 69). 호퍼는 이처럼 위치를 이동하면서 <투라이츠 등대>의 다양한 모습을 그렸다. 1927년에 수채화로 그려진 또 다른 <투라이츠 등대>에서는 과감한 크롭핑 기법을 시도해 등대의 몸통 부분만을 그리기도 했다(도 70).

호퍼의 투라이츠 등대 연작은 기념엽서의 사진 <케이프 엘리자베스의 등대(Cape Elizabeth Light)>(1910-1914)와 비슷한 구성을 보이나, 엽서와 다르게 투라이츠 등대는 아래에서 위를 쳐다보는 각도로 그려졌다(도 71).[129] 이로 인해 등대의 제일 윗부분은 화면에 맞닿아 있거나 벗어나 있다. 이와 같은 앵글은 견고한 등대를 한층 거대하게 보이게 만들며, 아래에서 등대를 우러러 보는 듯 하여 대상에 대한 호퍼의 동경을 보여주는 것 같다. 이처럼 호퍼는 투라이츠 등대에서 당시 이상적인 '양키'로 여겨졌던 선장의 모습을 보았고, 연작을 그리며 그 선장과 동화되고 싶은 마음을 드러낸 것이다.

3. <에드 스테이플스 선장>

1928년 메인에서 호퍼는 에드워드라는 이름을 가진 실제인물에 바탕한 상상의 인물을 창조했다. <에드 스테이플스 선장>은 케이프 엘리자베스의 선장인 에드워드 스테이플스(Edward Staples)를 그린 작품이었다(도 2).[130]

---

129 Salatino, 앞의 책, p. 57.

130 평소 호퍼는 자신의 이야기나 그림의 내용에 관한 언급을 조 외에 다른 사람들에게 하지 않았다. 따라서 스테이플스와 <에드 스테이플스 선장>에 대한 기록은 조의 일기와 편지에 네 차례 언급된 것이 전부이다. 조는 스테이플스의 직업에 대해선 언급하였으나 생김새 및 생몰년도에

호퍼가 1920년대에 그린 수많은 뉴잉글랜드 그림 중, <에드 스테이플스 선장>만이 유일한 인물화였다. '양키'들의 집이나 일터만을 다뤘던 호퍼가 처음으로 집과 함께 집의 주인을 그린 것이다. 또한 <에드 스테이플스 선장>은 호퍼가 자신의 어머니와 아내의 초상화를 제외하고 처음으로 등장인물의 이름을 작품명으로 한 그림이기도 하다. 스테이플스는 그만큼 호퍼에게 특별한 존재였다.

<에드 스테이플스 선장>에서 오래된 뉴잉글랜드 집 앞에 서 있는 남성이 스테이플스 선장이다. 선장은 두 손을 바지 주머니에 넣은 채 부동의 자세로 서 있다. 그의 날카로운 눈은 어딘가를 응시하고 있으며 입술은 꾹 다물어져 있어 마치 무엇을 결심한 듯 결연해 보이기까지 하다. 그의 살아있는 표정은 호퍼의 동시대 뉴욕 인물화의 인물들과 비교했을 때 한층 두드러진다. 뉴욕 그림 속 등장인물들은 <자동판매기 식당(Automat)>(1923)의 여성, <일요일(Sunday)>(1926)의 남성처럼 얼굴이 뚜렷하게 표현되지 않으며, 시선은 주로 아래를 향하고 있고 어깨와 등이 굽어진 자세를 취하고 있다(도 72, 73). 그러나 스테이플스 선장에게선 이들에게서 보이는 공허한 눈빛이나 무심해 보이는 얼굴이 전혀 나타나지 않는다. 스테이플스의 날카로운 눈빛과 튀어나온 이마를 따라 내려오는 곧은 코, 그리고 양 볼의 두드러진 광대, 각이 진 얼굴선은 그를 강한 인물처럼 보이게 만든다. 또한 스테이플스의 뒤로 보이는 견고한 옛 뉴잉글랜드의 집은 선장의 이와 같은 이미지를 한층 돋보이게 한다. 집 외관의 올곧은 수직과 수평의 선들은 호퍼가 뉴잉글랜드 집에서 느낀 강인함과 질서정연함을 보여준다. 또한 수직의 선들은 스테이플스의 중심축과 일치해 그를 움직이지 않는 수직 상(像)처럼 보이게 한다.

스테이플스 선장은 현존하는 인물로 호퍼는 1927년 뉴잉글랜드를 여행하던 중 그를 만났다.[131] 조는 자신의 일기에 스테이플스는 호퍼가 1927년에

관해선 얘기하지 않았다. 위의 책, pp. 1-2.

131 Levin, 앞의 책, p. 213.

만난 해안 경비대의 선장이며, <에드 스테이플스 선장>의 남성은 그의 이름만 빌린 가상의 인물로 호퍼의 또 다른 자아라고 언급했다.[132]

"1928년, 호퍼가 이름을 가진 인물의 초상화를 그렸다. 그는 호퍼가 작년 여름에 만난 해안경비대원이다. 이 그림은 상상의 초상화다."[133]

이처럼 호퍼가 그림의 인물을 또 다른 자신으로 표현한 적은 스테이플스 외에도 있었다. 호퍼는 <조시의 꿈>에서 자신을 날카로운 지성인으로 표현하였으며, <프로이트와 융의 저서를 들고 있는 소년의 캐리커처(Caricature of the Artist as a boy holding books by Freud and Jung)>(1934)에서는 어린 소년으로, 죽기 전 완성한 유화 <두 명의 희극배우(Two Comedians)>(1965)에서는 조와 자신을 배우 커플로 그렸다(도 74, 75).[134] 조 역시 이 인물들이 호퍼라는 것을 그에게 들어서 알고 있었으며, 이를 자신의 일기에 기록하거나 지인들에게 이야기 하곤 했다.[135]

그러나 호퍼가 또 다른 자신으로 그린 인물들 중, 스테이플스만이 유일하게 실제 인물을 바탕으로 그려졌으며, 조는 호퍼와 함께 실제 스테이플스를 만난 것으로 보인다. 평소 사교적인 조는 이웃들과 만나는 자리에 호퍼와 함께 했었고[136], 또한 조가 <에드 스테이플스 선장>을 상상의 초상화라고 얘기한 부분에서 그녀가 스테이플스의 실제 생김새를 알고 있다는 사실을 추측할 수 있다. 조가 일기에 쓴 다음의 내용은 이를 뒷받침해준다.

"호퍼가 상상으로 만든 이 인물은 전형적인 선장의 모습을 하고 있다. 또한 글로스

---

132 Levin, 앞의 책, p. 213.
133 위와 같음.
134 위의 책, pp. 273-275, 573.
135 조는 굿리치에게 1965년 완성된 <두 명의 희극배우>의 인물들이 자신과 호퍼를 말한다고 언급했다. 또한 조의 일기와 편지를 토대로 만들어진 레빈의 호퍼 자서전에서도 <조시의 꿈>, <프로이트와 융의 저서를 들고있는 소년의 캐리커처>의 주인공이 호퍼라고 언급하고 있다. 위와 같음.
136 위의 책, p. 263.

터와 뉴잉글랜드에서 호퍼가 만난 뱃사람들의 모습을 떠올리게 한다."[137]

조는 작품 속 인물이 실제 그의 모습으로는 표현되지 않았으며, 전형적인 선장과 뱃사람들의 모습으로 그려졌음을 말하고 있다. 이 시기 뉴잉글랜드 선장의 대표적 이미지는 <케이프 코드 대회> 포스터의 선장으로 <에드 스테이플스 선장>의 스테이플스는 포스터 속 선장과 곧은 시선, 투박하고 굵게 표현된 얼굴 선들, 부동의 자세가 닮아있다. <석세스 매거진>표지에 그려진 어부에게서도 스테이플스와 동일한 이미지를 찾아볼 수 있다. 호퍼가 이처럼 스테이플스를 그린 데에는 실제 스테이플스의 영향도 있을 것이다. 스테이플스의 직업인 해안경비원은 해안경비대 보초소에 상주하며 배가 난파 됐을 시 인명 구조를 하며, 밤에는 4시간 교대로 야간정찰을 하는 일을 맡고 있다. 이들은 지역민 가운데에서 선발되며 봄, 가을, 겨울에 주로 활동했고, 7월 8월엔 농업이나 어업에 종사하다 비상시에 보초소로 복귀했다. 해안경비대 일은 고됐기에 강한 체력을 요구했고, 위험 또한 감수하는 직업이었다.[138] 이처럼 힘든 일을 맡았던 스테이플스는 지역의 영웅인 한나 선장처럼 용감한 인물이었을 것이다. 호퍼는 투라이츠 등대를 그리던 1927년 여름, 스테이플스를 만났고 그에게서 이들 선장의 모습을 보았을 것이다. 실제로 1년 후, 호퍼는 스테이플스 선장에게 받은 인상과 기억을 바탕으로 상상의 인물화를 그렸으며, 그의 모습은 당시의 전형적인 뉴잉글랜드의 선장처럼 표현되었다.

호퍼는 조의 언급처럼 스테이플스란 인물을 마치 자신처럼 생각했던 것으로 보인다. 그는 1934년 케이프 코드에 지은 집을 <에드 스테이플스 선장>의 상상의 집과 동일하게 만들려고 했다.[139] 조의 일기에는 <에드 스테이플스 선장>과 관련된 일화가 적혀 있다.

---

137 Levin, 앞의 책, p. 263.
138 Mecklenburg, 앞의 논문, p. 721.
139 Levin, 위의 책, p. 213.

그림의 기다랗게 자란 빛바랜 풀들은 호퍼의 무의식 속에 고착된 이미지들이다. 그림의 집, 외벽을 이루는 참나무 판자들, 창문으로 보이는 램프는 호퍼가 1934년 케이프 코드의 집을 지을 때 구현하려 했던 것들이다. 나의 반대에도 불구하고 고집스럽게 말이다.[140]

호퍼의 케이프 코드 집은 <에드 스테이플스 선장>의 집처럼 참나무 판자벽의 콜로니얼 양식(Colonial Style)으로 지어졌으며, 둘은 비교해보면 호퍼의 집이 좀 더 단순한 양식을 따르고 있다(도 76). 호퍼는 이후 1934년 케이프 코드 집을 지을 때도 이 양식을 따랐다. 호퍼는 조의 언급처럼, 케이프 코드 집을 꾸밀 때 <에드 스테이플스 선장>의 그림과 동일하게 창문 안 램프를 위치시켰다. 이는 2013년 화가 필립 코흐(Philip Koch)가 그린 호퍼의 집 내부 그림에서 발견할 수 있다. 코흐는 호퍼가 세상을 떠난 뒤 그대로 보존되고 있는 그의 집과 스튜디오를 그림으로 그렸는데, 그가 그린 호퍼의 집 내부를 보면 램프가 창문 안에 놓여 있는 것을 발견할 수 있다(도 77).[141] 호퍼의 이와 같은 행동은 그가 자신을 상상으로 만든 인물인 스테이플스와 동일시하는 것으로 보인다. 실제로 조는 스테이플스가 보수적인 호퍼를 대변한다고 보았다. 그녀는 지인에게 보내는 편지에서 스테이플스 선장을 호퍼에 빗대 이야기했다.

만약 내가 에드워드 호퍼와 결혼하지 않았다면 난 에드 스테이플스 선장과 결혼했겠지. 그러고는 뉴잉글랜드의 가정주부의 삶을 살았을 거야. 부엌에서 노예처럼 음식만 하고 하루 종일 빨래만 했을 거야. 난 후회하며 살았겠지.[142]

조의 이와 같은 언급의 배경에는 호퍼와의 갈등이 자리 잡고 있었다. 조는 호퍼와 마찬가지로 헨라이의 제자이자 화가였으며 뉴욕 미술대학(New

140 Levin, 앞의 책, p.213.
141 http://www.philipkoch.org
142 Levin, 위의 책, p. 213.

York School of Art)에서 폭넓은 미술 교육을 받았다. 그녀는 남편의 내조만을 하는 전통적인 여성상에 머무는 것을 원치 않았으며, 자신의 잠재력을 가사의 의무와도 바꾸려 하지 않았다.[143] 조의 이와 같은 생각은 보수적인 청교도의 가치관과 도덕적 엄격함을 중시하는 호퍼와 늘 부딪혔다. 호퍼는 여성들은 성(性)에 대해 관심과 열정이 없으며, 오로지 남편에게 천성적으로 착하게 복종을 하는 존재라고 생각했다.[144] 호퍼는 화가인 조에게 그림에 대해 조언을 구하며 도움을 받았지만, 한편으론 그녀가 집안일과 내조만을 충실히 하길 원했다. 호퍼는 점점 인기를 얻으면서 조의 커리어를 무시하기 시작했고, 그녀가 자신의 내조만을 하길 강요했다.[145] 그러나 조는 이를 거부했다. 그녀는 화가이자 동반자로서의 호퍼를 원해 결혼한 것이기 때문이다.[146] 조는 두려움에 휩싸였지만, 자신의 직업을 포기하길 원치 않았고 가사 노동의 의무 또한 짊어지기 싫어했다. 이로 인해 둘 사이엔 갈등이 발생했다.[147] 조가 호퍼에 빗대어 스테이플스를 언급한 이유는, 스테이플스가 호퍼와 관련 있는 인물이면서 동시에 호퍼의 보수적인 가치관을 상징하는 존재라고 생각했기 때문일 것이다. 조에게 에드워드 호퍼는 동료 화가이자 동반자를 뜻하지만, 에드 스테이플스는 뉴잉글랜드의 가부장적인 '양키'이자, 호퍼의 보수적인 자아와 가치관을 대변하는 존재였던 것이다.

호퍼는 투라이츠 등대 연작을 그리며, 뉴잉글랜드의 선장에 대한 관심과 열망을 보여주었다. 호퍼는 "투라이츠 등대는 나 자신이다" 라는 언급을 하며 등대를 자신처럼 여겼다. 이처럼 뉴잉글랜드 선장에 대한 동경이 누구보다 강했던 호퍼는 보다 직접적인 방식으로 자신의 또 다른 자아라고 볼 수 있는 스테이플스란 인물을 창조했다. 호퍼는 뉴잉글랜드의 전형적인 선장의 모습으로 스테이플스를 그렸고, 이 인물과 자신을 동일시하려 노력했다. 또

143 Levin, 앞의 책, p. 151.
144 위의 책, pp. 176-181.
145 Vivien Green Fryd, 앞의 논문, p. 60; 위의 책, p. 283.
146 Levin, 위의 책, p. 373.
147 위의 책, pp. 177-178.

한 아내인 조는 그런 스테이플스를 호퍼를 대변하는 또 다른 자아로 보고 있었다.

Ⅳ. 에드 스테이플스의 좌절, 양키의 죽음

메인 주의 작품을 그리고 약 10여년 후인 1940년 9월 에드워드 호퍼는 <주유소>를 그렸다(도 3). <주유소>에는 푸른 옷을 입고 있는 금발의 남성이 주유 펌프 기계를 조작하고 있다. 언뜻 보기에 <주유소>에서 이상한 점을 발견하기는 쉽지 않다. 이 그림은 호퍼의 뉴욕 그림들과 어두운 색채, 현대사회의 기계화된 물건의 등장, 인적이 끊긴 곳에 혼자 내던져진 인물, 정적, 우울한 분위기에서 비슷하기 때문이다.

그렇다면 <주유소>는 뉴욕을 배경으로 한 작품일까? 호퍼는 뉴잉글랜드의 메사추세츠의 케이프 코드가 이 그림의 배경이라고 언급했다. 그런데 <주유소>는 호퍼가 그려온 뉴잉글랜드와는 확연히 다르다. 호퍼는 뉴잉글랜드를 표현할 때, 주로 흰색, 터콰이즈 블루, 라이트 블루를 사용했고, 그의 뉴잉글랜드 그림들은 자연의 아름다운 색채로 뒤덮여 있었다. 이와 다르게 <주유소>에는 어두운 계열의 색채들이 쓰였다. 또한, 호퍼는 뉴잉글랜드 그림에서 <에드 스테이플스 선장>을 제외하고는 지역 건축물들을 주제로 삼았는데, <주유소>에는 이와 같은 지역 건축물이 아닌 주유소가 그려져 있다.

이처럼 <주유소>는 전형적인 호퍼의 뉴잉글랜드 그림에서 완전히 벗어나 있다. 호퍼의 <주유소>는 지역민의 공간을 기념하려는 것도 아니며, <에드 스테이플스 선장>처럼 강인한 선장을 보여주려는 것도 아니었다. 호퍼는 왜 이와 같은 그림을 그린 걸까? 그것은 이전과는 달라진 미국의 사회정치적 상황을 통해 이해될 수 있을 것이다.

1. 1930년대의 에드워드 호퍼

미국의 대공황이 일어난 후, 1933년 루즈벨트 정부가 들어서며 미국의 중심이었던 앵글로색슨 청교도인의 입지가 좁아지기 시작했다. 새 정부는 뉴딜 정책을 추진하며 소외된 계층인 신 이민 노동자와 도시 빈민의 편을 들어주었다. 뉴딜 정책은 차별받는 미국인을 통합하려고 그들의 거주지인 도시를 중심으로 캠페인을 펼쳤다. 정부에 의해 기존의 소외된 계층이 점점 미국 내부로 편입되기 시작했다. '새로운 미국인'들이 '새로운 미국'과 함께 등장한 것이다. '보수적인 주류 미국인'들은 이와 같은 변화의 물결을 쉽게 받아들이지 못했다. 그들은 새 정부를 신랄하게 비판했고 세상의 변화에 분노했다. 호퍼도 그들 중 한명이었다.

루즈벨트 정부는 그들의 정치적 메시지를 전달하는 효과적인 방법이자 동시에 미술가들을 구휼하는 목적으로 '농업안전국(Farm Security Administration)(이하 FSA)', WPA등의 기관을 통해 화가들을 고용하고 작품을 의뢰했다. 호퍼 역시 이와 같은 정부의 제안을 받았지만, 그는 그 제안을 단번에 거절했다. 호퍼는 이후에도 정부의 대규모 미술계획에는 전혀 참여하지 않았다. 호퍼는 화가란 자신의 마음이 움직이는 대상이 나타났을 때 그림을 그리는 자율적인 존재라고 생각했다. 그는 자신의 작품이 지방주의 화가들의 그림들처럼, 정부에 이용되길 원치 않았다. 호퍼가 가진 루즈벨트 정부에 대한 반감 또한 벽화 제작을 거부하는 이유 중 하나였다.

뉴잉글랜드 지역을 동경하고 과거 미국을 옹호하는 보수적인 미국인들은 새 정부의 미술가 구휼정책을 신랄하게 비판했다. 1930년대 발간된 『양키매거진(Yankee Magazine)』은 미국의 전통적 가치를 지키며, 새 정부의 잘못된 정책을 알리자는 목적으로 창간되었다. 『양키매거진』은 WPA가 외설스러운 문학과 영화들 그리고 목적 없는 자동차 경주와 의미 없는 라디오 프로그램을 만든다고 언급했다. 또한 정부가 만든 이 창작물들은 미국을 지탱했던 뿌리를 위협하며, 진짜 미국의 모습과 반대된다고 얘기했다. 『양키매거진』이 주장하는 미국인의 삶이란, 진실성과 창의성 그리고 개인의 성취, 열심히 일한 노동의 보상, 태만에 대한 엄벌이 공존하는 것이었다. 그

러나 새 정부와 함께 이 모든 게 무너지고 있으며, 더 이상 백인 '양키'는 과거처럼 큰 힘을 발휘하지 못한다고 매거진은 보도했다.[148]

호퍼도 격렬히 새 정부의 정책과 WPA를 반대했다. 호퍼는 루즈벨트를 피상적이고 천박한 사람이라 생각했다. 호퍼는 1937년 대통령이 대법원 구성을 변경하자는 제안을 하자, 루즈벨트가 나라를 자신의 마음대로 움직일 계획이라며 격노했다. 미국이 독재국가가 된다고 생각한 호퍼는 상원의원들에게 루즈벨트의 대법원 구성안을 열렬히 비난하는 편지를 보냈다.[149] 아내 조 역시 호퍼와 같은 정치적 입장을 가지고 있었으며, 그녀 또한 카네기 홀에서 루스벨트의 대법원 발의에 항의하는 시위에 참여했다.[150] 두 부부는 루즈벨트에 대한 불만이라는 공동관심사를 공유했다. 조와 호퍼는 둘 다 루즈벨트 정부를 반대했다.[151]

루즈벨트 정부에 의해 변한 시대 상황은 호퍼에게 분노뿐 아니라 슬픔 또한 가져다주었다. '신 이민자들'과 흑인의 입김이 거세지며 '양키'의 위치의 흔들림, 퓨리턴의 정신이 깃든 자유방임주의의 무너짐, 더욱 발달하는 대도시들, 정신적 고향인 뉴잉글랜드의 소외됨은 호퍼에게 큰 슬픔으로 다가왔다. 또한 새 정부와 다른 입장을 취하는 호퍼의 작품 판매가 점점 감소하기 시작하며 호퍼는 커리어 면에서도 어려움을 겪었다. 대공황 직후와 다르게 1930년대 중반 이후, 호퍼의 그림에 대한 수요는 줄어들기 시작했다. 상금 역시 마찬가지였다. 1936년까지 호퍼의 평균 한 해 수입은 대략 8000달러 정도였으며, 1937년에는 W.A클라크 상(W.A Clark Prize)의 상금을 합해 총 6800달러의 수입을 올렸다.[152] 1938년에는 수입이 현저히 떨어졌

148 Conforti, 앞의 책, p. 290.
149 Levin, *Edward Hopper*, p. 288.
150 그녀는 지인 케더린 도스 파수스(Katherine Dos Passos)에게 시위참여가 그녀의 첫 정치활동이었다고 자랑스럽게 말했다. 위의 책, p. 292.
151 위와 같음.
152 호퍼는 1931년 그림 32점을 판매해 8728달러의 수입을 올렸고 1936년에는 휘트니 미술관에서 호퍼의 <서클 극장(The Circle Theater)>(1935)를 매입한 가격을 제외하고도 7050달러를 갤러리를 통해 판매했고, 1937년에는 그림 판매액으로 4800달러와 그 외 W.A Clark Prize의 상금으로 2000달러를 받았다. 위의 책, pp. 241, 294.

는데, 호퍼는 어떠한 상금도 받지 못했고 수채화 한 점과 유화 두 점만을 판매해 4750달러의 수입을 올렸다. 1939년 수입은 이보다도 못했으며 1941년에는 제일 낮은 1560달러를 기록했다.[153] 이는 1930년대의 화이트 칼라계층의 1년 평균 수입 1896달러에 비하면 적은 수입은 아니나 중서부 지역이나 대도시 그림으로 인기 있는 화가들의 수입에 비하면 현저히 적었다.[154] 당시 에드워드 밀만(Edward Millman, 1907-1964)은 미주리 세인트 루이스(St. Louis)우체국 벽화비로 29000달러를 정부에게 지급받았다.[155] 호퍼는 작품 판매의 감소와 계속되는 그림 작업의 실패에 점점 불안감을 느꼈고 화가로서도 슬럼프에 빠졌다.[156] 계속되는 우울감과 무기력증은 때때론 분노를 일으키게 만들었고, 호퍼는 아내인 조를 구타하기에 이르렀다. 조는 자서전에서 당시를 회상했다.

"그는 내가 그가 원하는 방향으로 운전을 하지 않자 미친 듯이 소리를 지르기 시작했다. 폭력적으로 변한 그는 운전자석에서 나를 밀쳤다. 그는 몇 시간 동안 거의 고릴라 같았다."[157]

"나는 얼굴 옆을 한 대 맞았고...내 넓적다리는 시퍼렇게 멍이 들었다."[158]

마침내 호퍼부부는 병원을 방문했고 의사는 검사를 위해 호퍼를 입원시켰다. 의사는 호퍼가 예전부터 치료를 받은 갑상선과 뇌하수체에는 문제가 없다고 진단했다. 그러나 호퍼에겐 우울증약이 처방되었고 호퍼는 우울증과 피로감, 무기력을 치료하기 위해 벤제드린(Benzedrine)[159]과 비타민 C를

153 Levin, 앞의 책, pp. 305-306.
154 C. Wright Mills, *White Collar: The American Middle Classes* (Oxford University Press, 2002), pp. 72-73.
155 Mckinzie, 앞의 책, p. 52
156 Levin, 위의 책, p. 305.
157 위의 책, p. 304.
158 위의 책, p. 305.
159 벤제드린은 마약성분이 포함된 각성제로 기분을 좋아지게 만들거나 환각 증세를 보이게 만든

먹어야 했다.[160]

2. 1930년대 뉴잉글랜드 그림-루즈벨트 정부시기

이와 같은 상황 속에서 호퍼의 그림은 전환점을 맞이하게 되었다. 1934년부터 호퍼는 메사추세츠로 옮겨 작업하기 시작했다. 그가 특히 관심을 가진 지역은 바다와 인접한 매사추세츠의 케이프 코드였다. 케이프 코드는 17세기 '구 이민자들'을 태운 메이플라워호가 처음 닻을 내린 역사적으로 의미 있는 장소였다.

그런데 20세기 초 '신 이민자들'이 대거 뉴욕에 유입된 후, 뉴욕과 인접한 메사추세츠와 로드아일랜드에는 '신 이민자들'의 마을이 조성되었고, 자연스럽게 외부의 이질적인 문화가 섞였다. 보수적인 미국인들은 메사추세츠와 로드아일랜드가 뉴잉글랜드 '양키'의 정신을 잃었다고 생각했다. 루즈벨트 정부가 들어서고 '신 이민자들'의 입지가 점점 커져 가면서, 보수적인 미국인들은 메인과 버몬트, 뉴햄프셔만을 진정한 뉴잉글랜드로 보기 시작했다. 『양키매거진』도 세 지역만을 중점적으로 다뤘다. 이들은 매사추세츠와 로드아일랜드를 '구잉글랜드(Old England)' 로 불렀다. 실제로 루즈벨트의 첫 대통령 선거 때 뉴잉글랜드 지역 중 로드아일랜드만이 유일하게 후버가 아닌 루즈벨트를 지지했다. 매사추세츠는 공화당의 후버를 지지했으나, '구 이민자들'이 처음 정착한 가장 오래된 미국이란 명성이 무색할 정도로 이미 '신 이민자들'의 문화가 침투해있었다.

호퍼는 메인의 케이프 엘리자베스를 두고 왜 케이프 코드를 그림의 배경으로 선택하였던 것일까? 그 이유는 케이프 코드가 미국이 시작된 장소임에도 불구하고 이젠 그 정통성과 순수성을 잃어가고 있다고 여겨지는 공간인 데에서 찾을 수 있다. 호퍼는 케이프 코드를 통해 1930년대 급격히 변

다. 현재는 주의력 결핍 과잉행동장애(ADHD)를 보이는 환자들에게 처방되고 있다.
160 Levin, 앞의 책, p. 305.

하고 있는 사람들의 가치관 및 새롭게 정의되는 미국과 뉴잉글랜드지역의 인기하락, '신 이민자들'과 흑인들의 문화에 의해 훼손돼가는 순수한 미국의 정신을 보여주려 한 것은 아닐까. 또한 호퍼가 가장 순수한 뉴잉글랜드로 여기는 케이프 엘리자베스와 케이프 코드는 바다와 인접한 지리적 특성, 분위기, 지역민들의 직업 등이 유사하다. 두 지역은 이와 같은 공통점을 지녔기에, 더욱 대조적으로 뉴잉글랜드와 '양키'의 변한 모습과 쇠락을 보여줄 수 있다. 호퍼는 케이프 코드를 배경으로 이전에 그리던 뉴잉글랜드 스타일에서 벗어난, 전혀 다른 뉴잉글랜드를 그려냈다. 뉴잉글랜드는 더 이상 푸른 하늘과 바다, 햇볕이 내리쬐는 집으로만 표현되지 않았다. 호퍼의 1930년대 중반부터 뉴잉글랜드 그림은 이전 작품들처럼 직접 대상을 보고 그린 게 아니었다. 이 그림들에서 호퍼는 헨라이의 가르침을 적용해 눈보다 마음에 떠오르는 상에 집중했으며, 대상을 직접 보고 그리는 대신 보이지 않는 자신의 감정과 정신세계를 화폭에 옮겼다. 호퍼는 한 매체와의 인터뷰에서 새로운 작업의 어려움에 대해 언급했다. 이 인터뷰는 그가 그림을 그리는 동안 순간 떠오르는 감정과 생각을 캔버스에 옮겼음을 말해준다.

대상을 있는 그대로 그리는 일은 전혀 어렵지 않다. 그러나 그림을 통해 자신의 생각을 표현하는 일은 어려운 작업이다. 생각이란 것은 유동적인 것이기 때문이다. 그림을 그릴수록 나는 점점 생각을 컨트롤하기 힘들다. 나는 한 번도 내가 처음 그리고자 한 것을 그려본 적이 없다.[161]

자연스럽게 호퍼의 뉴잉글랜드 그림에서 빼놓을 수 없었던 수채물감은 점점 그 사용이 줄어들게 되었다. 야외에서 빠르게 대상을 그려낼 필요가 없어졌기 때문이다. 호퍼는 케이프 코드의 트루로 스튜디오에서의 유화 작업을 더 선호했다. 스튜디오에서 그림을 그릴 때, 자신이 더 잘 드러나고 표

161 Gail Levin, *Edward Hopper the Complete Prints* (New York: W. W. Norton & Company, 1979), p. 559.

출된다고 여겼기 때문이다.[162] 호퍼의 그림은 이와 같은 과정을 통해 그가 언급한 “그림은 나 자신이다”가 되었다.

이처럼 변화된 호퍼의 그림에는 뉴잉글랜드와 ‘양키’에 대한 호퍼의 감정과 생각이 더욱 강하게 드러났다. <조개잡이 어부(Clamdigger)>(1935)를 시작으로 뉴잉글랜드 그림에는 지역민들이 등장했다(도 78). 지역민들은 벨로스의 <배 만드는 사람들>의 인물들처럼, 성실하게 일을 하고 있는 ‘양키’로 표현되지 않았으며 <어부의 가족>처럼 영웅으로 그려지지도 않았다. 그들은 일터인 바다와 농장에서 분리된 채 허탈해하는 모습으로 표현되거나 화난 표정을 짓고 있다. 호퍼는 인물들의 얼굴과 몸짓을 통해 박탈감을 전달했다.

뉴잉글랜드 그림에서는 지역민들이 익명의 인물로 그려졌으며 이는 호퍼가 뉴잉글랜드 건축물을 그리며 집주인이나 선장의 이름을 작품명으로 정한 것과는 대조적이다. 호퍼가 스테이플스 선장, 스트라우트 선장, 탈봇, 앤더슨 등 지역민들의 이름을 불러준 행위는 수많은 사람들 중에 평범한 한사람을 의미 있는 존재로 만들어 주었다. 그들은 호명됨으로서, 더욱 특별한 존재가 된 것이다. 그리고 건축물 곳곳에 묻어있는 이들의 소소한 일상은 위대하고 의미 있는 역사로 탈바꿈하게 되었다. 그러나 <조개잡이 어부>이후, 그림 속 지역민의 익명성은 그들을 단지 뉴잉글랜드에 사는 거주민1, 거주민2로 위치시킬 뿐이다.

뉴잉글랜드 그림에는 화면의 채색 또한 이전과 달라졌다. <투라이츠의 등대>에서 볼 수 있던 맑고 청량감 있는 푸른 빛, 밝은 느낌의 녹색, 노란색은 자취를 감추었다. 탁하고 어두운 색깔들이 화면을 가득 메우면서 그림이 전체적으로 어두워졌다. 어둡고 칙칙한 색들은 등장하는 인물들의 감정을 한층 고조시키는 역할을 하고 있다.

1935년의 <조개잡이 어부>는 바뀐 뉴잉글랜드 스타일이 처음 드러난 그림이다. 이 그림은 케이프 코드를 배경으로 하고 있으며, 조개잡이 어부를

162 Khu, 앞의 논문, p. 131.

주인공으로 하고 있다. 화면의 남성은 조개잡이 어부이지만, 바다에서 조개를 줍고 있는 모습으로 표현되지 않았다. 그는 지금 현관 벽에 등을 기대고 앉아 먼 곳을 바라보고 있다. 어부의 손에는 조개 캐는 도구가 쥐어져 있다. 이 도구는 그가 어부임을 알려주는 유일한 단서이다. 어부는 온몸에 힘을 뺀 듯 등을 뒤로 편하게 기대고 있다. 이와 같은 어부의 행동은 그가 일터로 떠나지 않을 것임을 말해준다. 반면 조개잡이 도구를 꽉 움켜쥔 손과 강한 힘을 주며 생긴 팔의 근육들은 일터로 가려는 의지를 보여준다. 두 가지 모순된 행동은 어부의 의지가 좌절된 상황을 나타낸다(도 79). 이와 같이 어부의 좌절된 욕구는 허탈함을 불러일으켰다. 아래로 처진 입 꼬리와 초점 없는 공허한 시선은, 그의 체념과 상실감을 보여준다. 회색빛이 감도는 하늘과 탁하게 표현된 어두운 녹갈색의 숲, 누런 풀들은 화면에 어두운 분위기를 조성하여 어부의 감정을 더욱 고조시키고 있다.

어부는 선장과 마찬가지로 이상적인 뉴잉글랜드 '양키'를 대표했다. 험한 바다에서 버티는 강인함과 묵묵히 최선을 다해 일하는 성실함은 순수한 미국인인 백인 퓨리턴의 모습이었다. 그러나 <조개잡이 어부>의 어부는 『석세스 매거진』의 어부의 모습과 다르다. 자신의 일터와 일에서 격리된 어부는 그저 허탈하게 앉아있을 수밖에 없다. 그의 모습은 미국에서 점점 설 자리를 잃어가는 '양키'와 '주류 미국인'들을 대변하는 것으로 보인다. 조개잡이 어부는 호퍼가 현재 느끼고 있는 미국인들의 모습을 보여주는 것이다. 어부가 보여주는 허탈함과 상실감은 미국의 중심에서 밀려나는 '양키'와 뉴잉글랜드 그리고 자신이 처한 상황에 대한 그의 마음이기도 하다.

1939년의 <케이프 코드의 저녁(Cape Cod Evening)>(1939)은 부부의 모습을 그린 그림이다(도 80). 그림의 주인공인 남성과 여성은 전혀 다른 모습으로 그려졌다. 남성은 강아지에게 무언가를 건네려는 듯 오른손을 앞으로 내밀고 있다. 그러나 그의 시선은 강아지를 쫓지 않고 아래를 향해 있다. 남성의 굽은 등과 축 처진 어깨, 그늘진 얼굴, 바닥을 향한 시선은 그의 기분이 유쾌하지 않다는 것을 보여준다(도 81). 현관에 축 처진 모습으

로 앉아 있는 남성은 <조개잡이 어부>의 남자를 떠올리게 한다. 그의 아내는 양팔을 맞물린 채 기둥에 기대 서있다. 그녀는 지금 무언가에 화가 나 있고 자세는 긴장되어 있다(도 82). 호퍼는 실제 모델 없이 상상으로 이 여성을 그렸는데, 여성이 취하고 있는 포즈는 조가 그에게 화를 낼 때 취하는 자세에서 빌려온 것이었다.[163] 이 부부가 드러내는 부정적인 감정들은 주변의 어두운 색들과 어우러져 한층 강화되고 있다. 이 부부의 모습은 현재의 상황이 그들에게 불만족스럽다는 것을 말해준다. 특히 여성에게서 보이는 화는 호퍼가 인물화에서 처음 표현한 감정으로, 호퍼는 그림을 통해 분노를 표출하고 싶었던 것으로 보인다. 이 분노는 미국에서 설자리가 좁아지고 있는 주류미국인들의 상황과 이를 조장하는 정부에 대한 것은 아닐까? 호퍼는 루즈벨트 정부와 그들의 정책에 화가 나있었기 때문이다.

<조개잡이 어부>와 <케이프 코드의 저녁>의 남성들은 <주유소>의 남성과 비슷한 모습을 하고 있다. 또한 세 그림 모두 어두운 색채로 그려져, 분위기가 유사하다. 호퍼는 과연 <주유소>란 그림을 통해, 어떤 얘기를 하고 있는 것일까?

3. <주유소>에 등장한 에드 스테이플스

<에드 스테이플스 선장>을 그리고, 약 10여년 뒤인 1940년 9월 에드워드 호퍼는 <주유소>를 그렸다. <주유소>에 담긴 이야기는 흥미롭다. 주유소 기계 옆 금발머리 남성은 <에드 스테이플스 선장>의 스테이플스 선장이기 때문이다. 호퍼는 인물화를 그릴 때 아내인 조에게 그 인물의 이름, 직업, 출신을 얘기하곤 했다. 그들 중엔 실제로 호퍼가 만난 사람도 있었고 상상 속의 인물도 있었다.[164] 조는 에드워드의 그림 그리는 과정이나 호퍼가 언급

163 Levin, 앞의 책, p. 314.

164 에드워드 호퍼는 자신의 작품 속 인물의 이름과 그들의 출신성분, 직업 등을 종종 얘기하곤 했다. <쉬는 시간(Intermission)>(1963)의 앉아있는 여인은 호퍼의 상상 속 인물이다. 호퍼는 조에게 그녀의 이름은 노라이며 그녀는 아일랜드계 이민자 출신이라고 했다. 그림 속에서 청소부

한 말들을 일기나 『에드워드 호퍼 기록부』에 적었다. 그녀는 <주유소>와 관련된 이야기 또한 기록하였는데, 그 중 작품의 주인공에 대해 "주유 펌프를 만지는 남성은 기찻길 화재사고로 타죽은 <에드 스테이플스 선장>의 아들"이라고 언급했다.[165]

조는 이 그림의 남성이 1929년 클리브랜드 미술관(Cleveland Museum) 전시에서 돌아오는 길에 기차 화재사고로 타버린 <에드 스테이플스 선장> 그림의 아들이며 호퍼가 자신의 작품들에 상상의 가계도를 만들었다고 얘기했다.[166] 조는 이 이야기를 호퍼에게 직접 들었고 『에드워드 호퍼 기록부』에 적었다.[167]

이처럼 <주유소>의 남성을 '그림의 아들'로 이야기한 조의 기록은 은유적인 표현으로 읽을 수 있다. 따라서 <주유소>는 <에드 스테이플스 선장>의 또 다른 이야기를 들려주는 속편으로, 그림 속 금발머리 남성은 스테이플스 본인으로 볼 수 있다. 이와 같은 이유로 조가 선장의 아들이라 언급한 남성은 스테이플스 선장과 지나치게 닮아있는 것이다. 그림의 남자는 스테이플스 선장과 마찬가지로 40-50대의 중년남성으로 보이며 나이에 걸맞은 중후한 느낌의 셔츠와 조끼, 바지를 입었다(도 83). 또한 남성의 칙칙한 얼굴색뿐 아니라 앞으로 살짝 굽은 등, 근육이 줄어들어 왜소해진 몸 역시 그가 중년임을 짐작할 수 있게 한다. 이 남성의 얼굴은 <에드 스테이플스 선장>의 스테이플스처럼 자세하게 그려지진 않았으나 튀어나온 이마와 볼에 v자형으로 두드러진 광대, 입매, 금발의 머리가 스테이플스와 흡사하며, 옷차림 역시 <에드 스테이플스 선장>의 스테이플스를 그대로 옮긴 듯하다(도 5, 6). 스테이플스의 옷차림에서 넥타이만 맸을 뿐 조끼, 셔츠, 바지는 그대로이다. 또한 <주유소>는 <에드 스테이플스 선장>과 그림의 크기가 거의 비

노라는 극장을 청소하다 잠시 쉬고 있는 중이다. Gail Levin, *A Catalogue raisonne vol. 3* (New York: Whitney Musuem of American Art, 1995), p. 374.

165 <에드 스테이플스>는 클리브랜드 머스 전시에서 돌아오는 길에 기차 화재로 타버려 현재는 사진으로만 남아있다. Levin, *Edward Hopper*, p. 329.

166 위와 같음

167 Lyons, 앞의 책, p. 61.

슷하다. 다만 <에드 스테이플스 선장>은 조가 “상상의 초상화”라고 언급한 것처럼 인물에 집중한 반면, <주유소>는 케이프 코드의 주유소란 큰 무대 안에 인물을 표현하여 화면 속에서 내러티브(Narrative)를 읽을 수 있다.

호퍼는 왜 스테이플스의 속편인 <주유소>를 제작한 것일까? 호퍼는 <에드 스테이플스 선장>에게 강한 애착을 가졌다. 조는 <에드 스테이플스 선장>이 화재로 타버린 이야기를 하면서 그림이 소실되었다고 표현하지 않고, 스테이플스 선장이 불에 탔다고 언급했다. 이는 마치 <에드 스테이플스 선장>을 초상화가 아닌 인격체처럼 표현한 것으로, 호퍼와 조가 그림의 인물 그 이상으로 스테이플스를 생각했음을 보여준다.[168] 따라서 호퍼는 <에드 스테이플스 선장>이 소실된 후 크게 상심했을 것이다. 10년 뒤, 호퍼는 선장과 똑같은 모습을 한 남성을 그려 죽은 스테이플스를 <주유소>에 불러왔다. <에드 스테이플스 선장>그림 속 인물과 너무나도 닮은, 나이 든 모습으로 말이다. <주유소>의 주인공은 속편으로 부활한 스테이플스 선장으로 볼 수 있다.

그러나 케이프 코드에 다시 모습을 드러낸 스테이플스 선장에게서는 <에드 스테이플스 선장>의 당당함과 자신감이 보이지 않는다. 그는 마치 호퍼의 뉴욕 그림의 주인공들처럼 시선을 아래로 향한 채, 몸을 구부정하게 숙이고 있다. 과거 확신에 찬 표정은 사라지고 생각에 잠긴 듯 한 무표정만이 그의 얼굴에 드리워져있다. 그의 곁엔 뉴잉글랜드의 옛 집 대신 도시의 상징인 주유소만이 존재할 뿐이다. 작품의 전반적인 분위기 또한 호퍼가 그린 뉴잉글랜드 수채화처럼 밝지 않다. 오히려 <주유소>는 뉴욕의 어두운 분위기를 띠고 있다. 화면에는 따사로운 햇볕 대신 황혼만이 짙게 깔려있다. 용맹한 선장은 <주유소>에서 더없이 힘없고 좌절된 존재로 그려졌다. 호퍼가 강한 애착을 보였던 스테이플스 선장과 뉴잉글랜드를 뉴욕의 도시그림처럼 그린 데에는 이유가 있다고 보인다.

---

168 Levin, 앞의 책, p. 329.

4. 에드 스테이플스 선장과 죽음

<주유소>는 에드워드 호퍼가 가장 힘들던 시기에 탄생한 작품이다. 호퍼의 자서전에 따르면 당시 호퍼는 수입에 대한 불안감과 창작의 어려움 때문에 우울증에 걸려있었다고 언급되어 있다.[169] 1940년 루즈벨트 대통령은 재선에 성공했고 따라서 여전히 미국에는 '비 미국적(Un American)' 정책이 행해지고 있었다. 호퍼는 또 다시 정부의 작품 의뢰를 받았으나, 힘든 상황에도 불구하고 이를 거절했다. 조가 호퍼의 누나인 매리언에게 보낸 편지에는 <주유소>를 그릴 때 호퍼가 얼마나 정신적으로 힘든 상태였는지가 고스란히 드러나 있다.

"에드가 새 캔버스를 시작하려고 해요. 몇 년간 그림 그리기를 원했는데, 이것이 두 번째 캔버스지요. 올해는 그림이 잘 되지 않아요. 전에는 훨씬 쉽게 됐었는데."[170]

조의 말처럼 과거 여름에만 십 몇 점의 작품을 완성했던 호퍼의 왕성함과 비교해봤을 때, 당시 그의 창작활동이 얼마나 어려웠는지 알 수 있다.

<주유소>는 스튜디오에서 호퍼가 상상으로만 그린 작품이다. 따라서 이 그림은 뉴잉글랜드에 대한 호퍼의 생각을 가장 잘 보여준다고 할 수 있다. 호퍼는 <주유소>에서 이전의 그림보다 한층 발전한 방식을 사용해 내면세계를 더욱 효과적으로 보여주고 있다. 호퍼는 현실과 비슷해 보이지만 사실 현실과는 동떨어진 공간인, 케이프 코드의 주유소를 창조했다. 스테이플스 선장이 존재하는 텅 빈 주유소는, 호퍼가 만들어낸 가상공간이다. 호퍼는 이곳이 실제 공간이 아니라는 단서를 작품에 남겼다. 호퍼는 <주유소>를 독특한 다시점으로 그렸다. 호퍼의 작품은 기본적으로 선 원근법을 따르고 있었다. 1926년의 <앤더슨의 집>, 1927년 <업턴 선장의 집>은 모두 1점

169 Levin, 앞의 책, p. 330.
170 위의 책, p. 328.

투시 원근법으로 그려졌기에, 사진을 찍은 듯 사실적으로 보인다. <주유소>는 호퍼의 이와 같은 안정적인 선 원근법에서 벗어났다. 화면에는 소실점이 모두 세 곳에 존재하며 각 소실점들은 우리가 실제 공간이라고 지각할 수 없는 위치에 있다. 소실점1은 아스팔트 도로를 따라 선을 그리면 찾을 수 있다(도 84). 도로의 끝 부분은 소실점1을 빗겨나간 지점에 그려졌다. <주유소>화면의 중앙을 가로지르는 도로를 불안정한 구도로 처리했기에 이 작품은 전체적으로 안정감을 주지 못하고 있다. 다른 2개의 소실점들은 화면 구도의 불안함을 한층 강화하고 있다. 소실점2는 주유소 펌프들과 주유소 건물 아래를 받치고 있는 시멘트 바닥의 선을 따라가 보면 발견할 수 있다. 소실점2는 그림 속 검은 숲 속에 있다(도 85). 소실점3은 주유소 건물의 옆면을 지나 캔버스를 벗어난 왼 측에 위치한다(도 86). <주유소>에는 소실점 3개가 예상하지 못한 곳에 존재하며, 화면을 어지럽게 만들고 있다. 호퍼의 의도적인 소실점 배치로 인해, <주유소>는 비현실적이며 뒤틀린 공간으로 재탄생했다. 미술전문학교를 다닌 호퍼가 사실적으로 풍경을 그리는 법을 알고 있었을 것이다. 따라서 <주유소>의 화면배치는 다분히 의도적인 것으로 볼 수 있다. 현실과 분리된 공간의 주유소는 호퍼의 상상의 공간이자 내면세계인 것이다.

<주유소>에서 호퍼는 급변한 사회를 겪으며 새 정부와 '신 이민자들'에 의해 위협받고 고통 받는 '보수적인 주류미국인'들과 자신을 표현했다. <주유소>의 배경인 케이프 코드에는 등대와 선장의 집이 아닌 주유소가 있다. 현대 문물의 상징인 주유소는 케이프 코드의 변한 모습을 직접적으로 보여주고 있다. 또한 호퍼는 분신인 스테이플스 선장을 인적이 드문 주유소에 등장시켰다. 작품 속에서 스테이플스는 움츠러든 자세로 주유펌프를 점검하고 있다. 이 모습은 <에드 스테이플스 선장>에서 나타난 자신감 넘치는 모습과 다르다. 변해버린 스테이플스 선장은 호퍼 자신의 몰락과 좌절을 상징한다. 뉴잉글랜드 바다를 누비는 선장은 주유소 관리자로 모습을 바꾸었다. 스테이플스가 주유하러 들른 행인이 아니라, 주유소의 주인인 데에는 다음

과 같은 이유가 있다. 만약 스테이플스가 주유를 하러 잠시 들렀다면 펌프 근처에 차가 있어야 하는데 그림에는 어디에도 차가 존재하지 않는다. 다시 말해 스테이플스는 이 주유소의 관리자이며, 그는 지금 주유 펌프를 점검중인 것이다. 이와 같은 스테이플스의 표현은 뉴잉글랜드 '양키'가 새로운 시대와 도시의 문물에 굴복했음을 보여준다. <주유소>의 스테이플스는 표정 또한 <에드 스테이플스 선장>과 대조적이다. 그는 고개를 아래로 향한 채 입을 꾹 다물고 있다.

<주유소>의 배경인 적막한 황혼은 한층 우울한 분위기를 고조시키고 있다. 호퍼에게 황혼의 적막함은 또한 죽음을 의미했다. 호퍼는 <주유소>를 그리기 5년 전에 제작한 <황혼의 집(House at Dusk)>(1935)에서 처음 황혼과 고요함을 죽음과 연결 지었다(도 87). 호퍼가 트루로 스튜디오에서 제작한 <황혼의 집>은 , 그가 죽음을 앞두고 있는 어머니를 생각하며 그린 작품으로, 호퍼는 이 그림과 죽음을 환기시키는 괴테의 시 「방랑자의 밤 노래」를 연관 지어 얘기하고는 했다.[171]

"언덕이 모두 조용하고 모든 골짜기에서 아무 소리도 들리지 않고 새들이 모두 숲 속에서 조용해지면 곧 그대도 쉬게 되리라."[172]

같은 해 그려진 <황혼의 셰익스피어(Shakespeare at Dusk)>(1935) 또한 실제 풍경을 보고 그린 게 아닌, 스튜디오에서 제작된 작품으로, 호퍼는 이 그림에서 또 다시 황혼과 적막 그리고 죽음을 언급했다(도 88). 이 그림은 그의 어머니가 죽은 직후 그려진 것이었다. 호퍼는 <황혼의 셰익스피어>와 죽음을 노래하는 소네트를 비교하며, 그림의 풍경이 죽음을 노래하는 소네트의 내용과 비슷하다고 생각했다. 어머니의 죽음, <황혼의 셰익스피어>, 죽음을 노래하는 소네트는 모두 죽음과 연관되어 있다.

171 Levin, 앞의 책, p. 266.
172 위와 같음.

1년의 그때쯤 노란 잎이 하나도 없이, 혹은 아주 조금 달려 있는 가지는 추위에 흔들리고 귀여운 새들은 빈약하고 엉성한 합창으로 노래하네.
나에게서 당신이 보는 것은 그러한 날의 황혼이니 저녁놀이 서쪽으로 질 때 검은 밤이 녹음을 조금씩 빼앗아 가는데
죽음의 또 다른 모습, 그것이 모든 것을 뒤덮고 쉬게 하네.[173]

<황혼의 집>, <황혼의 셰익스피어>에서, 호퍼가 설정한 황혼이란 시간 배경과 적막함은 다분히 어떤 메시지를 전달하려는 의도로 보인다. 어머니가 세상을 떠난 1935년, 호퍼는 <황혼의 집>, <황혼의 셰익스피어>를 황혼을 배경으로 그렸으며, 이 그림들은 호퍼의 상상으로 제작되었기에, 그의 생각을 반영하고 있다. 1935년 이전의 황혼을 배경으로 한 작품들을 모두 야외에서 실제 배경을 보고 제작한 것들이었다.[174] 호퍼는 <황혼의 집>, <황혼의 셰익스피어>를 그리며 자신의 내면을 드러냈으며, 이와 더불어, <황혼의 집>, <황혼의 셰익스피어>를 죽음에 관한 시들과 연관시켰다. 이와 같은 사실들을 미루어 볼 때, 호퍼에게 있어 황혼이란 죽음을 표현하는 시간 배경임을 알 수 있으며, 그가 그림을 통해 전달하려는 메시지는 죽음의 소네트와 「방랑자의 밤 노래」에서 이야기하는 죽음으로 볼 수 있다.

호퍼는 <주유소>를 그릴 때, 하루 중 황혼을 택했다. <주유소>의 적막함과 선장의 침묵은 <황혼의 집>, <황혼의 셰익스피어>에서의 죽음의 고요함, 적막함과 비슷하다. 그리고 <주유소>의 시간적 배경인 황혼은 호퍼의 작품에서 죽음을 의미하고 있다. 이처럼 호퍼는 <주유소>에 죽음과 관련된 황혼과 적막함을 가져왔으며, 자신의 또 다른 자아인 스테이플스를 그려 넣었다. 그리고 메이플라워호가 처음 닻을 내린 케이프 코드를 이 모든 것들을 보여줄 무대로 삼았다. 호퍼의 상상으로 만들어진 <주유소>는 이 모든 요소를 가지고 하나의 이야기를 하고자 한다. <주유소>에 나타난 호퍼의

173 Levin, 앞의 책, p. 269.
174 Levin, *Catalogue Raisonnè*, p. 222.

이와 같은 설정은 스테이플스, 뉴잉글랜드, 그리고 자신에게 죽음의 그림자가 드리워졌음을 말하고 있다. 호퍼에게 있어 그림이란 “그림은 나 자신이다”라는 언급처럼 자기의 생각과 내면을 그대로 보여주는 것이었다. 새롭게 변화된 시대상황 속에서 호퍼는 ‘보수적인 주류미국인’ 으로의 정체성이 상실되어감과 입지의 좁아짐을 느꼈고, 그러한 자신의 생각을 <주유소>를 통해 드러낸 것이다. 호퍼에게 이와 같은 상황은 죽음으로 느껴졌을 것이다.

이 행위는 당시 호퍼가 겪은 우울증과도 밀접한 관련이 있다. 우울증은 사랑하는 대상, 조국, 자유, 어떤 이상 등의 상실감에서 비롯되는데, 호퍼 또한 지금까지 이상적이라 믿은 것들이 더 이상 이상적이지 않은 현실, 시대가 변하면서 갑자기 찾아온 화가로서의 입지의 좁아짐, 더 이상 완벽한 주류가 아니라는 사실, 자신감의 상실에 우울증으로 빠지게 되었다. <두 명의 퓨리턴>에서도 이와 같은 ‘양키’와 죽음이 드러난다. 그림 속 뉴잉글랜드 집 두 채는 호퍼에 의해 두 명의 ‘양키’인 퓨리턴으로 의인화되었다. 이는 마치 호퍼의 1920년대의 뉴잉글랜드 건축물 그림들을 떠올리게 한다. 그러나 이 작품은 <투라이츠 등대>, <탈봇의 집>처럼 밝고 맑은 계열의 색채로 표현되지 않았으며, 어두운 분위기는 <조개잡이 어부>와 닮아있다. 또한 화면을 감싸는 노란색의 빛은 <황혼의 집>의 하늘색과 일치해, 이 그림의 시간 배경이 황혼임을 말해준다. 또 다시 죽음을 의미하는 황혼과 함께 뉴잉글랜드 ‘양키’는 존재하고 있다.

동시대의 뉴욕 그림에서도 호퍼는 청교도인의 도덕성과 미국의 옛 가치의 무너짐을 보여주었다. 1941년 그려진 <걸리쇼(Girlie Show)>(1941)는 환락과 윤락의 상징인 벌레스크 쇼를 다룬 그림으로, 이 퇴폐적인 쇼는 호퍼가 가진 퓨리턴의 보수적이며 도덕적인 기준에서 완전히 벗어나는 것이었다(도 89). 작품 속 스트리퍼 여성은 1920년대의 <저녁 바람>, <문라이트 인테리어>에 등장한 윤락 여성들이 보이는 움츠린 자세와 놀란 모습으로 표현되지 않았으며, 그녀들처럼 얼굴을 가린 채 등장하지도 않았다. 또한 어두운 공간에 숨어있기보단 무대 중앙에서 당당한 자세로 조명을 받고 서

있다. 호퍼는 과거처럼 그림을 통해 비난을 하기보단 있는 그대로의 씁쓸한 현실을 보여주고 있다. <걸리쇼>는 호퍼가 믿었던 가치들이 무너진 모습을 여실히 보여줌과 동시에 그가 이 상황에 굴복하고 있음을 말해준다.

5. 뉴욕에 등장한 에드 스테이플스

<주유소>를 그린 지 2년 뒤, 에드워드 호퍼는 대표작 <밤을 지새우는 사람들>을 완성했다(도 4). 스튜디오에서 제작된 이 그림은 뉴욕의 24시간 커피숍을 무대로 하고 있다. 그림의 인물들은 24시간 커피숍에서 밤을 새며 음료를 마시고 있다. 이 인물들 중 카운터에서 손님들에게 서빙을 하는 금발머리 남성이 눈에 띈다. 그는 <에드 스테이플스 선장>, <주유소>의 주인공인, 에드 스테이플스 선장이다. <밤을 지새우는 사람들>을 그리며 호퍼는 언제나처럼 아내에게 등장인물에 관한 이야기를 했다. 그는 조에게 작품 속 금발의 남성이 스테이플스 선장이라 말했다.[175] 커피숍 점원 스테이플스는 <에드 스테이플스 선장>, <주유소>의 스테이플스와 튀어나온 이마와 푹 패인 볼과 두드러진 광대뼈가 닮아있다(도 5, 6, 7). 그러나 그에게서는 <에드 스테이플스 선장>의 늠름함이나 위용이 보이지 않는다. 또한 <주유소>의 스테이플스가 보여준 좌절의 감정도 존재하지 않는다. 스테이플스는 평범한 뉴욕의 도시민으로 그려졌을 뿐이다.

<밤을 지새우는 사람들>은 <주유소>와 마찬가지로 가상의 세계, 상상의 세계이다. 호퍼는 <밤을 지새우는 사람들>이 비현실 공간임을 <주유소>와 같은 방법으로 알려주고 있다. 화면을 자세히 관찰하면, 현실세계와 다른 구도가 쓰였다는 걸 알 수 있다. 커피숍 건물은 왼쪽의 소실점을 향해 급격하게 선이 모이며 곡선을 만들고 있다. 실제 공간에서는 유리창아래의 건물 밑단이 화면에서 보이는 것처럼 왼쪽 끝과 오른쪽 끝의 두께가 많이 차이

175 Levin, *Edward Hopper*, p. 349.

가 나지 않는다. 2013년 뉴욕에 가상으로 지어진 <밤을 지새우는 사람들>의 3D버전 건물을 보면, 호퍼의 그림이 과장되어있음을 알 수 있다(도 90). 두 번째 이상한 점은, 모자를 쓰고 혼자 떨어져 앉아있는 인물에서 찾을 수 있다. 그는 오른편의 남녀와 똑같은 크기로 그려졌다(도 91). 실제 공간에서는 이 남성이 남녀보다 훨씬 더 큰 모습으로 보일 것이다. 2013년의 <밤을 지새우는 사람들>3D건물은 이 점을 감안해 남성을 더 크게 표현했다(도 92).

호퍼가 뉴욕을 배경으로 스테이플스를 그린 의도는 무엇일까? 뉴욕은 호퍼와 '양키'를 포함한, 보수적인 미국인들이 부정적으로 생각하는 장소이다. 호퍼는 뉴욕을 무질서한 도시라고 언급하며 뉴욕 사람들은 사무적이고 현금에 대한 집착이 심하다고 얘기했다. 그는 또한 백인 퓨리턴 소설가 헨리 제임스(Henry James, 1843-1916)가 뉴욕에 대해 볼품없으며 형편없고 끔찍한 도시라고 언급한 것에 전적으로 동의했다.[176] 스테이플스는 <주유소>에서 이미 뉴잉글랜드의 '양키'의 쇠락과 죽음을 상징하며 호퍼의 백인 퓨리턴으로서의 자아의 죽음을 의미하는 존재로 그려졌다. 호퍼는 자신이 가장 부정적으로 생각하는 장소인 뉴욕에 유령과 같은 존재인 스테이플스를 등장시키며, 자신이 처한 시대 상황에 대한 굴복과 포기를 보여주고 있다. 이러한 이유로 <밤을 지새우는 사람들>이 스테이플스에겐 <주유소>에서와 같은 좌절이나 절망의 감정이 보이지 않는다. 스테이플스는 뉴욕의 도시민으로 24시간 커피숍에서 일하고 있을 뿐이다. <밤을 지새우는 사람들>은 <주유소>에서 드러난 뉴잉글랜드와 도시의 갈등 그리고 선장의 좌절이 없다. 스테이플스는 완벽한 뉴욕 도시민으로 변했다.

그런데 스테이플스의 시선과 표정은 무엇인가를 말하려는 듯 보인다. 그림의 가운데 남녀를 가리면 스테이플스의 시선이 처음부터 누군가를 향해 있음이 드러난다(도 93). 스테이플스는 지금 그 대상을 향해 안타까운 표정을 짓고 있다. 처진 눈썹과 살짝 벌린 입은 그가 안타까운 감정을 갖고 있다는

176 Levin, 앞의 책, p. 279.

것을 보여준다. 스테이플스의 시선은 혼자 우두커니 앉아있는 남자를 향해 있는데, 이 남성은 바로 <밤을 지새우는 사람들>을 그린 호퍼이다.

모자를 쓴 남성은 <자화상(Self Portrait)>(1925-30)의 호퍼와 닮아있다(도 94). <밤을 지새우는 사람들>의 남성이 입은 옷은 아내 조가 남편을 위해 사준 벨트가 달린 사파리 재킷이었다. 조는 호퍼를 위해 아베크롬비 앤 드 피치(Abecorombie & Fitch)매장에서 이 재킷을 샀다고 말했다. 평소 호퍼는 이 사파리 재킷을 즐겨 입었다.[177] 그림의 호퍼는 어깨를 축 늘어뜨리고 있다. 스테이플스는 호퍼에게서 떨어진 채, 그를 안타까운 시선으로 바라보고 있다. 뉴욕의 커피숍 점원이 된 스테이플스와 쓸쓸한 뒷모습으로 커피숍에 앉아있는 호퍼는, 바꿀 수 없는 시대 상황에 굴복해버린 호퍼와 '양키'를 말한다. <밤을 지새우는 사람들>을 마지막으로 스테이플스는 더 이상 호퍼의 작품에 등장하지 않았으며, 이후 호퍼의 뉴잉글랜드 작품 수 또한 현저히 줄어들었다.[178]

177 Levin, 앞의 책, pp. 350-351.

178 1910-1942년 사이, 뉴잉글랜드 그림은 328점이 제작되었으나, 1942년 이후부터 호퍼가 작고한 1967년까지 그려진 뉴잉글랜드 그림은 단 20점뿐이었다.

Ⅴ. 맺음말

“그림은 나 자신이다.”

에드워드 호퍼가 자신의 그림을 두고 한 말이다. 호퍼에게는 그림은 곧 자신을 대변하는 매체이자 그 자신이었다. 따라서 호퍼는 누구이며, 어떤 생각을 가진 화가인가? 라는 물음은 그의 그림을 이해하기 위해 필수적일 수밖에 없다. 호퍼의 그림은 대부분 뉴욕과 뉴잉글랜드 지역을 배경으로 하고 있다. 이는 호퍼가 생각하는 미국의 의미나 미국인으로서 호퍼의 정체성에 대한 연구가 그의 작품을 이해하는 데 있어 반드시 전제되어야 함을 말한다.

호퍼는 ‘미국’을 앵글로색슨, 백인, 청교도인들이 세운 국가이자 청교도 가치관 아래 청렴하고 성실하게 자신이 맡은 일을 하는 ‘미국인’들이 거주하는 나라라고 생각했다. 호퍼는 ‘미국’과 ‘미국인’을 외부에서 유입된 ‘신 이민자들’과 철저하게 분리하여 보았던 것이다. 호퍼가 이러한 가치관을 가지게 된 데에는 당시 미국의 시대상황 및 그와 연관된 환경이 결정적인 요인으로 작용했다.

20세기 초 미국에는 남유럽, 동유럽, 아시아 등지에서 온 ‘신 이민자들’을 배척하며, 그들이 집단을 이루며 사는 대도시를 부정적으로 보는 경향이 만연해 있었다. 대도시 중 특히 이민자들이 많이 거주하는 뉴욕은 환락, 배금주의, 도덕적 타락, 더러움 등의 ‘신 이민자들’이 가져온 이질적 문화가 뒤섞인 공간으로 인식되었다. 이와 반대로 지금 미국의 시조인 ‘구 이민자들’이 처음 터를 잡은 뉴잉글랜드지역은 이상적인 미국인 ‘양키’가 사는 곳으로 인식되었다. 뉴잉글랜드 지역의 ‘양키’들은 앵글로 색슨 백인들로서 청교도를 믿었다. 그들은 교리에 따라 검소하고 희로애락을 절제하며 소명의식에 따라 열심히 일하는 자들이었다. 20세기 초 미국인들은 자신들이

찾고자 하는 순수한 과거 미국인, 미국의 모습을 뉴잉글랜드에서 보았다. 미국인들은 이상을 찾아 때로는 은둔자처럼 뉴잉글랜드 지역으로 떠나 장기간 거주하거나 뉴잉글랜드로 여행을 다녔다. 호퍼의 스승 로버트 헨라이와 맥도웰 그룹 역시 오랜 기간 뉴잉글랜드에 머물며 작품 활동을 하곤 했다. 호퍼는 1910년대까지 이들과 교류하며 함께 그림을 그렸고, 호퍼의 그림은 자연스럽게 맥도웰 그룹의 영향을 받았다.

호퍼는 1920년대에 이르러 맥도웰 그룹의 영향에서 벗어나, 20세기 초 유행하던 여행 기념엽서 사진과 같은 방식으로 뉴잉글랜드의 '양키'들의 삶을 기록하고 기념했다. 호퍼는 지역민들이 머무는 장소인 집이나 일터를 마치 당시 유행하던 기념엽서의 명소들처럼 그렸다. 그리고 그림들마다 평범한 지역민들의 이름을 넣어 작품명을 지었다. 1920년 중반 호퍼는 뉴잉글랜드 지역 최북단에 위치한 메인으로 떠나 그림을 그리기 시작했다. 메인은 뉴잉글랜드 지역 중에서도 가장 보수적이며 폐쇄적인 곳이었다. 어린 시절부터 배, 선장, 바다에 매료되었던 호퍼는 메인의 케이프 엘리자베스에서 가장 이상적인 '양키'들을 만났다. 그는 뉴잉글랜드의 용맹한 선장들의 역사가 남아있는 투라이츠 등대를 연작시리즈로 제작했다.

호퍼는 특히 메인에 머물며 1928년 <에드 스테이플스 선장>을 그렸다. 에드 스테이플스는 뉴잉글랜드의 선장으로 실존 인물이었고 호퍼가 동경하는 '양키'의 강인함과 순수함을 지닌 존재였다. 호퍼는 이 실존 인물을 바탕으로 상상의 초상화인 <에드 스테이플스 선장>을 그렸다. '에드 호퍼'는 자신과 같은 이름을 가진 '에드 스테이플스' 선장을 또 다른 자신으로 생각했다.

스테이플스 선장은 1940년 호퍼가 상상으로 그린 <주유소>란 작품에 다시 등장했다. 그러나 그는 <에드 스테이플스 선장>에서의 늠름한 선장이 아닌 주유소의 주인으로 그려졌다. 그의 자세는 호퍼의 도시 그림의 인물들처럼 위축되어 있으며 얼굴에는 생기가 없다. 또한 뉴잉글랜드 메사추세츠의 케이프 코드가 배경인 <주유소>에는 푸른 바다나 등대가 아닌 도시의

문물인 주유소가 그려져 있다. ‘구 이민자들’을 태운 메이 플라워호가 처음 닻을 내린 역사적 공간 케이프 코드는 대도시의 주유소가 들어선 공간으로 변모했으며, 선장은 주유소 주인이 된 것이다. 호퍼는 이와 같은 설정을 통해 뉴잉글랜드의 쇠퇴와 ‘양키’의 좌절, 스스로의 절망을 보여주고자 했다.

1929년 대공황 이후 들어선 루즈벨트 정부는 미국 중서부 개발, 과거 소외된 ‘신 이민자’ 및 하층민에 대한 적극적 지원, 흑인 통합 정책 등을 시행했고, 이는 ‘새로운 미국’, ‘새로운 미국인’을 만들어냈다. 기존의 ‘보수적인 주류 미국인’들의 입지는 상대적으로 좁아질 수 밖에 없었다. 공화당을 지지하던 뉴잉글랜드 지역민들과 호퍼는 새로운 시대 상황에 분개하고 절망했다. 호퍼는 화가로서도 타격을 받게 되었다. 1920년대 크게 인기를 얻던 호퍼의 뉴잉글랜드 그림들은 1930년대 중반 이후부턴 생각보다 큰 주목을 받지 못했다. 호퍼는 계속되는 침체기에 급기야 우울증에 걸리게 되었다. <주유소> 화면에 짙게 깔린 황혼은 호퍼가 죽음과 관련된 작품을 그릴 때 사용한 시간 배경으로, ‘양키’의 좌절과 뉴잉글랜드 쇠퇴가 죽음과 연관되어 있음을 말해준다. 이는 호퍼의 ‘양키’로서의 자아에게도 죽음이 드리워졌음을 의미한다.

1942년 <밤을 지새우는 사람들>에서 호퍼는 <주유소>의 스테이플스를 재등장 시켰다. 뉴욕의 24시간 커피숍에서 스테이플스는 종업원으로 서빙을 하고 있다. 완벽한 뉴욕 도시민으로 둔갑한 에드 스테이플스 선장은 ‘양키’로서의 자긍심을 모두 잃은 빈껍데기이다. 호퍼는 이 그림에 자신의 모습까지 담아내었다. 테이블에 홀로 앉아 있는 남성은 호퍼이다. 이제 뉴욕의 한 커피숍에 호퍼 본인과 호퍼의 또 다른 자아가 함께 있는 것이다. 밤을 지새우는 사람들의 이와 같은 설정은 호퍼가 시대 상황에 굴복하고 포기한 상태임을 보여준다. 이 작품을 마지막으로 스테이플스 선장은 호퍼의 작품에 더 이상 나타나지 않았으며, 이후 호퍼의 뉴잉글랜드 작품 수 또한 현저히 줄어들었다. 1910-1942년 사이, 뉴잉글랜드 그림은 328점이 제작되었으나, 1942년 이후부터 호퍼가 작고한 1967년까지 그려진 뉴잉글랜드 그

림은 단 20점뿐이었다. 뉴잉글랜드 그림의 빈자리는 뉴욕 또는 뉴멕시코, 와이오밍 주(州)를 다룬 그림들로 대체되었다.

그러나 호퍼는 '보수적인 주류 미국인'으로의 자신을 완전히 버리지 않았고, 1940년대의 뉴잉글랜드 그림들을 통해 그의 내적갈등을 보여주었다. 스테이플스 선장이 사라진 후에 제작된 몇 점의 뉴잉글랜드 그림은 여전히 <주유소>처럼 어두운 분위기와 색채로 그려졌다(도 95).

1949년을 기점으로, 호퍼의 뉴잉글랜드 그림들은 변하기 시작했다. 호퍼는 화면에 햇빛을 가지고 왔으며, <투라이츠 등대>에서 보여준 밝은 색을 다시 보여주었다. 그림 속 인물들은 이 햇볕을 쐬면서 쉬고 있거나 바라보고 있으며, 이들의 평화로워 보인다(도 96, 97). 이와 같은 변화는 호퍼의 1950-60년대 뉴욕 그림에도 나타났다. 뉴욕의 사무실과 카페, 집으로 햇볕이 들어왔고, 도시민들은 이 빛을 바라보고 있거나 햇볕을 쐬며 생각에 잠겨 있다(도 98, 99). 이 도시민들은 여전히 입을 다문 채 있지만, 이들을 둘러 싼 주변의 밝은 빛에 의해 고독과 침묵이 아닌 명상에 잠긴 듯 보인다. 1920년대, 호퍼의 뉴잉글랜드 그림과 뉴욕 그림이 보여준 대조적인 모습은 이제 희미해졌으며, 이는 호퍼의 심경에 변화가 생겼음을 말해준다.

인생의 황혼에 접어든 호퍼는 달라져있었다. 아내인 조의 커리어를 무시하고, 내조만을 강요했던 가부장적인 호퍼가 조의 그림이 휘트니에 전시 되는 과정에서 도움을 주기도 했으며 때론 조언도 해주었다.[179] 1960년 대통령 선거에서 호퍼는 비 앵글로색슨 청교도인이자 민주당 후보인 존 에프 케네디(John F. Kennedy, 1917-1963, 1961-1963)가 당선됐을 때 실망하였다. 그러나 이와 같은 새 대통령에 대한 불신에도 재클린 케네디(Jacqueline Kennedy Onassis, 1929-1994)가 백악관 전시를 위해 <스쿰 등대의 집(Houses of Squam Light)>(1923)을 빌려달라고 했을 때, 호퍼는 기뻐하며 이를 주었다.[180] 이는 루즈벨트 정부의 몇 번에 걸친 벽화 의

179 Levin, 앞의 책, pp. 508-519.
180 위의 책, p. 541.

뢰에도 꿋꿋이 거부하던 모습과는 확연히 달라진 자세였다. 백인 앵글로 색슨 퓨리턴 외에 '미국인'에 대해서도 호퍼의 태도는 달라졌다. 1955년에 제작된 <사우스 캐롤라이나의 아침(South Carolina Morning)>(1955)에 그려진 흑인여성은 <각기 다른 국적과 직업을 가진 여덟 명의 남자>에서 원숭이처럼 그려진 흑인과 달리 당당한 자세와 표정으로 정면을 바라보고 있으며, 호퍼 그림의 다른 주인공들처럼 햇빛을 받고 서 있다(도 100).

이처럼 일생의 마지막 무렵의 호퍼는 이전과 달라져 있었다. 몇 차례에 걸친 수술과 건강 악화로 그는 몸이 쇠해져 있었을 뿐더러, 어린 시절부터 확고하게 그의 머릿속에 자리 잡은 가치관도 희미해지기 시작했다. 그가 세상을 떠나기 4년 전 완성한 <빈 방의 해(Sun in an Empty Room)>(1963)는 호퍼의 마지막 뉴잉글랜드 유화작품으로, 그가 사회의 변화 속에서 겪은 내적 갈등과 좌절이 잠재워졌으며, 마음속에 평안을 찾았음을 보여주고 있다(도 101). 이 그림은 뉴잉글랜드의 집 내부를 보여주고 있다. 방에는 그 어떤 것도 존재하지 않으며, 오로지 창문을 통해 들어온 햇볕만이 온화하고 따뜻하게 방 안을 가득 채우고 있다. 창문 너머로는 어두운 올리브 녹색의 숲이 보이는데, 이 어둡게 표현된 숲은 <케이프 코드의 저녁>, <주유소>에도 그려졌던 것으로, 호퍼의 좌절, 갈등과 연관돼 있다.[181] 그러나 그림 속 숲은 이제 창문 너머로 조그맣게 존재감 없이 그려져 있으며, 화면은 따뜻한 빛으로 가득하다. 뉴잉글랜드 '양키'를 상징하는 집 내부, 그것은 곧 퓨리턴인 호퍼의 마음을 보여준다. 계속되던 호퍼의 마음속의 갈등, '양키'로서의 좌절은 이제 해소된 듯 그의 뉴잉글랜드 그림에는 빛만이 충만하다.

본 연구는 호퍼의 작품에 세 번이나 언급된 인물에 대한 궁금증에서 출발했다. 호퍼의 또 다른 자아로 언급된 스테이플스의 모습은 호퍼 및 시대 상황의 변화에 따라 변해갔다. 호퍼의 고정된 가치관과 시대의 변화는 서로 맞물리기도 충돌하기도 하며 스테이플스의 모습을 바꾸었다. 따라서 호퍼의 그림을 명확히 이해하기 위해선 호퍼가 가진 '미국인', '미국'과 관련된 가

181 Barter, 앞의 책, p. 220.

치관을 규정지을 필요가 있었다. 기존의 연구들은 호퍼의 가치관을 1930년 이후 '새로운 내셔널리즘'과 연관 짓거나 '반도시주의(Anti Urbanism)'로 분석했다. 본고에서는 이에 한계를 느끼고 새로운 시선으로 호퍼의 '미국'과 '미국인'을 바라보았다. 호퍼의 기저에 머무는 근본적인 가치관은 그의 어린 시절과 성장시절, 성인이 되어서까지 계속되는 불변하는 것이었다. 그는 항상 뉴잉글랜드의 '양키'이길 갈망하는 공화당을 지지하는 백인, 앵글로 색슨계의 퓨리턴 이었다.

본 논문에서는 호퍼의 이와 같은 가치관과 연관 지어 기존 연구들에서 주로 다루지 않는 호퍼의 뉴잉글랜드지역 그림들을 중점적으로 연구했다. 호퍼의 뉴잉글랜드 그림들이 후대에 큰 주목을 받지 못하는 이유는 1940년 중반부터, 비평가 및 큐레이터들이 호퍼를 뉴잉글랜드를 그리는 화가가 아닌, 도시 그림을 그리는 화가로 재위치 시켰기 때문이다. 미술계는 그의 뉴욕 그림에 더 주목했고, 작품 속 인물들을 도시의 소외되고 고독한 자들로 해석하며 호퍼야말로 전후 미국의 모습을 잘 보여주는 화가라며 칭송했다.[182]

그러나 호퍼의 뉴잉글랜드 그림은 호퍼의 유화 작품 369점 중 104점, 수채화 357점 중 244점을 차지한다. 반면 뉴욕 그림은 유화 및 수채화를 합쳐 60점 가량밖에 그려지지 않았다. 호퍼의 전체 그림 가운데 뉴잉글랜드 그림의 비중은 월등히 높으며, 따라서 이 그림들은 그 자체로도 연구의 가치가 있다. 또한 호퍼의 도시그림과 달리 1920-42년 사이의 뉴잉글랜드 그림만이 변화를 보였는데, 이와 같은 점은 시대상황과 함께 작가의 심경변화와도 연관 지어 생각해 볼 수 있다. 이 시대의 뉴잉글랜드 작품은 그 누구보다도 작가와 밀접하며, 그를 잘 대변해준다고 볼 수 있기에 뉴잉글랜드 그림들 중에서도 특히 중요한 위치를 차지한다. 현재까지의 뉴잉글랜드 그

182 1956년『타임』지는 호퍼를 표지모델로 세우며, "침묵의 목격자(Silent Witness)"란 제목과 함께, 호퍼의 그림은 외로움과 혼란 속에서 사는 사람들을 보여주며 이것은 이전까지 없던 새로운 미술로써, 미국의 사실주의는 새 장을 열었다고 언급했다. Mecklenburg, 앞의 책, p. 148.

림에 관한 연구는 일부 학자들에 의해서만 진행된 상태이며, 대부분의 연구가 특정 시기를 다루기 보단 전 시기의 그림을 카달로그식으로 설명하고 있을 뿐이다. 따라서 본 논문은 호퍼를 새로운 '미국적'의미로 분석함과 동시에, 특정 시기의 뉴잉글랜드 지역의 그림들을 집중적으로 다루어 기존 연구의 한계를 극복해보고자 했다.

참 고 문 헌

<1차 사료>

Morse, John. *Oral history interview with Edward Hopper*, Archives of American Art,
Washington D. C.: Smithsonian Institution, Real. no. 11844

<도록>

Adler, Esther, American Modern: Hopper to O'Keeffe, New York: The Museum of Modern Art, 2013.
Barr, Alfred, Edward Hopper: Retrospective Exhibition, New York: The Museum of Modern Art, 1933.
Haskell, Barbara, Modern Life. *Edward Hopper and His Time*, Munich: Himer Verlag. 2009.
Perlman, Bernard B., *The Immortal Eight: American Painting from Eakins to the Armory Show*, New York: Exposition Press, 1962.
Strand, Mark, *Hopper*, Barcelona: Lumen, 2008.
Véronique, Leleu, *Hopper,* Paris: Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 2012.

<단행본>

민경희, 『미국 이민의 역사』, 충북대학교 출판부, 2008.
배한극, 『미국 청교도 사상』, 혜안, 2010.

오치 미치오, 『와스프』, 곽해선 옮김, 살림, 1999.

이길용, 『미국이민사』, 대한교과서, 1992.

정만득, 『미국의 청교도 사회』, 비봉출판사, 2001.

A. 프레데릭, 『1929, 미국대공황』, 신범수 옮김 , 고려원, 1992.

A. 프레데릭, 『원더풀 아메리카』, 박진빈 옮김, 서울: 앨피, 2006

A. 블랭클리, 『있는 그대로의 미국사』, 황혜성 옮김 , 서울: 휴머니스트, 2011.

R. 헨라이, 『예술의 정신』, 이종인 옮김, 서울: 즐거운 상상, 2010.

S. 프로이트, 『새로운 정신분석학 강의』,임홍빈 옮김 , 서울: 열린책들, 1996.

S. 프로이트, 『정신분석학의 근본 개념』, 박찬부 옮김, 열린책들, 2006.

Alter Wells, *Silent Theater: The Art of Edward Hopper,* London: Phaidon Press, 2007.

Baigell Matthew, The American Scene American Painting of the 1930's, Praeger Publisher, 1974.

_____, *Artist and Identity in Twentieth-Century America,* Cambridge University Press, 2001.

Benton, Thomas, *An american in art*, University Press of Kansas, 1969.

_____. *American Regionalism*, University Press of Kansas, 1969.

Bustard, Bruce, *A New Deal for the Arts* ,Washington, DC: The University of Washington Press, 1997.

Berman, Avis, *Edward Hopper : Etchings*, New York: Craig F. Starr Gallery, 2008.

Berman, Avis, *Edward Hopper's New York*, San Francisco : Pomegranate, 2005.

Clause, Bonnie, Edward Hopper in Vermont, New Hampshire: University Press of New England, 2012.

Costantino, Maria, *Edward Hopper*, Dorset House Publishing, 1997.

Dennis, James, Renegade Regionalists. Wisconsin: The University of

Wisconsin Press, 1998.

Earl D. Brechlin, *Bygone Coastal Maine* , Down East Books, 2004.

Foster, Carter, *Hopper drawing*, New York : Whitney Museum of American Art, 2013.

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

Griffin, Randall, *Winslow Homer: An American Vision*, New York: Phaidon, 2006.

Günter, Renner, *Edward Hopper 1882-1967 Transformation of the Real*, Köln: Taschen, 2002.

Haskell, Barbara, *Modern Life. Edward Hopper and His Time*, New York: Hirmer Publishers, 2011

Hobbs, Robert, *Edward Hopper*, New York : H.N. Abrams, in association with the National Museum of American Art, 1987.

Haaften, Julia, *Berenice Abbott: A Modern Vision*, New York: The New York Public Library, 1989.

Joe McCarthy, *New England: Connecticut, Maine, Massachusetts, New Hampshire, Rhode Island, Vermont* , New York: Time, 1969.

Joseph A. Conforti, *Imagining New England* , North Carolina: North Carolina University, 2001.

Junker, Patricia, *Edward Hopper: Women*, Seattle: Seattle Art Museum, 2013.

Katherin Kuh, *The Artist's Voice*, Massachusetts: Da Capo Press, 2000.

Kauffmann Eric, *Rethinking Ethnicity: Majority Groups and Dominant Minorities*, Routledge, 2004.

Kranzfelder, Ivo, *Edward Hopper Vision of Reality*, Köln: Taschen, 1995.

Langdon, William Chauncy, *The Pageant of Cape Cod,* Boston : Blanchard printing company, 1914.

Levin, Gail, The Complete Watercolors of Edward Hopper, New York: Whitney Museum of American Art, 2001.

_____. *A Catalogue raisonne*, New York: Whitney Musuem of American Art, 1995.

_____. *Edward Hopper The Complete Prints.* New York: Whitney Museum of American Art, 1979.

_____, *Hopper's Places*, University of California Press, 1998.

_____, *Edward Hopper: The Complete Prints*, W. W. Norton & Company, 1979.

_____, *Edward Hopper : The art and the artist*, New York : Whitney Museum of American Art, 1980.

_____, *Edward Hopper*, New York: Rizzoli International Publications, 2007.

Lyons, Deborah, *Edward Hopper : a journal of his work*, New York : Whitney Museum of American Art, 1997.

_____, *Edward Hopper and the American imagination*, New York : Whitney Museum of American Art, 1995.

Little, Carl, *Edward Hopper's New England*, San Francisco : Pomegranate, 2011.

Musher, Ann, *A new deal for artist*, Columbia University, 2007.

Mckinzie, Richard, *The New Deal for Artist*, Prinston University, 1973.

Marling, Karen, *Wall to Wall America*, University of Minnesota Press, 1982.

Miller, Perry, *The Puritans* , New York: Society for History Education, 1963.

Mecklenburg, Virginia, *Edward Hopper: The Watercolors*, Washington D.C.: National Museum of American Art, 1999.

Marker, Sherry, *Edward Hopper*, New York: Crescent Books, 1990.

Nicoll, Jessica, *Robert Henri&His Circle: The Allure of the Maine Coast*, Portland: Portland Museum of Art, 2007.

O'Doherty, Brian, *American Masters*, New York: Random House, 1988.

Perlman, Bernard B., *The Immortal Eight: American Painting from Eakins to the Armory Show*, New York: Exposition Press, 1962.

Peiss, Kathy, *Powers of Desire, The Politics of Sexuality* , New York ; Monthly Review Press, 1983

Peters Lisa, *Visions of Home*, Pennsylvania: The Trout Gallery, 1997.

Rubin, Susan, *Edward Hopper: Painter of Light and Shadow*, New York: Abrams Books, 2007.

Randall Griffin, *Winslow Homer: An American Vision*, (New York: Phaidon, 2006)

Roberts, Ellen, *Edward Hopper*, Boston: Museum of Fine Arts, 2007.

Rupert Hughes, *The Real New York*, London: Hutchinson&Co, 1905.

Surier, Rebecca, *Metropolitan Lives The Ashcan Artists and Their New York*, Washington D.C: National Museum of American Art, 1995.

Salatino, Kevin, *Edward Hopper's Maine*, Munich : DelMonico Books : Prestel, 2011.

Souter, Gerry, *Edward Hopper: Light and Dark*, New York: Parkstone Press, 2007.

Troyen, Carol, *Edward Hopper*, Boston: MFA Publishing, 2007.

_____. *Charles Sheeler: Paintings and Drawings*, Boston: Museum of Fine Arts, 1987.

Ward, J. A., *American Silence: The Realism of James Agee, Walker Evans, and Edward Hopper* , Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1985.

William H. truettrer, *Picturing old new england-Image and memory,*

Washington D.C: National Museum of American Art, 1999.

Wieland, Schmied, *Edward Hopper : portraits of America*, New York : Prestel, 1999.

Wagstaff, Sheena, *Edward Hopper*, London: Tate Publishing, 2004.

Yochelson, Bonnie, *Berenice Abbott: Changing New York*, New York: The Museum of the City of New York, 1997.

<학술 논문>

김진희,「대공황기 미국인의 정체성과 문화형성」,『미국학 논집』, vol. 35 (2003): pp. 81-114.

김서형,「로버트 헨리와 8인전」,『미국사 연구』vol. 29 (2009) : pp. 31-61.

손진욱,「자기심리학개관」,『정신분석』, vol. 11, no. 2 (2000): pp. 232-244.

양희정,「냉전 이데올로기와 미국 미술계」,『진보평론』. vol. 8 (2001): pp. 367-391.

Beaumont Newhall, "Berenice Abbott 1898-1991", *American Art*, vol. 6, no.1 (Winter, 1992)

Brwon, Milton, "The Early Realism of Hopper and Burchfield," *College Art Journal,* vol. 7, no. 1 (Autumn, 1947): 3-11.

Baigell, Matthew, "The Beginnings of The American wave and the Depression," *Art Journal*, vol. 27, no. 4 (Summer, 1968): pp. 387-398.

Cassidy, Donna, “On the Subject of Nativeness: Marsden Hartley and the New England Regionalism,” *Winterthur Portfolio*, vol. 29, no. 4 (Winter, 1944): pp. 227-245.

Colleary, Elizabeth, "Josephine Nivison Hopper: Some Newly Discovered Works," *Woman's Art Journal*, vol. 25, no. 1 (Spring, 2004): pp. 3-11.

Donnell, Courtney, "Edward Hopper: The Art and the Artist," *Bulletin of*

the Art Institute of Chicago, vol. 75, no. 4 (Oct-Dec, 1981): pp. 1-3.

Conlon, James, "Men Reading Women Reading," *Frontiers*. vol. 26, no. 2 (2005): pp. 37-51.

Donnell, Courtney, "The Art and the Artist," *Bulletin of the Art Institute of Chicago*, vol. 75, no. 4 (Oct-Dec, 1981) pp. 1-3.

Doss, Erika, "Edward Hopper, Nighthawks, Film Noir," *Postscript: Essays in Film and Humanities*, vol. 2 (Winter, 1983)

Fryd, Vivien, "Edward Hopper's Girlie Show, Who Is the Silent Partner?," *American Art*, vol. 14, no. 2 (Summer, 2000): pp. 52-75.

Goodrich, Lloyd, "Hopper," *Art Journal*, vol. 23, no. 3 (1964): p. 230.

Gillies, Jean, "The Timeless Space of Edward Hopper," *Art Journal*, vol. 31, no. 4 (1972): pp. 404-412.

Goodrich, Lloyd, "Six Who Knew Edward Hopper," *Art Journal*, vol. 41, no. 2 (Summer, 1981): pp. 125-135.

Hanson, Anne, "American Meaning and French Craft," *Art Journal*, vol. 41, no. 2 (Summer, 1981): pp. 142-149.

Hollander, John, "Hopper and the Figure of Room," *Art Journal*, vol. 41, no. 2 (Summer, 1981): pp. 155-160.

Herrick, Robert, “The State of Maine-Down East”, *Nation,* vol. 115 (August, 1922): pp. 182-183.

Iverson, Magaret, "In the Blind Field: Hopper and the Uncanny," *Art History*, vol. 21, no. 3 (September, 1998): pp. 409-429.

Koob, Pamela, "States of Being: Edward Hopper and Symbolist Aesthetics," *American Art*, vol. 18, no. 3 (Fall, 2004): pp. 52-77.

Levin, Gail, "Symbol and Reality in Edward Hopper's <Room in New York>," *Arts Magazine*, vol. 56 (1982), pp. 149-153.

_____, "Edward Hopper: The Influence of Theater and Film," Arts

Magazine, vol. 55, no. 2 (1980), pp. 123-127.

_____, "Edward Hopper's Nighthawks, Surrealism, and the war," *Art Institute of Chicago Museum Studies*, vol. 22, no. 2 (1996)

_____, "Josephine Verstille Nivison Hopper," *Woman's Journal*, vol. 1, no. 1 (Spring-Summer, 1980): pp. 28-32.

_____, "Edward Hopper Symposium at the Withney Museum of American Art," *Art Journal*, vol. 41, no. 2 (Summer, 1981): pp. 115-117.

_____, "Review: Edward Hopper By Robert Hobbs," *The New England Quarterly*, vol. 61, no. 3 (1988): pp. 475-479.

_____, "Edward Hopper: The Influence of the Theater and Film," *Arts*, vol. 55, no. 2 (Oct. 1980) :pp. 123-124.

McCoy, Garnett, "Charles Burchfield and Edward Hopper: Some Documentary Notes," *Archives of American Art Journal*, vol. 7, no. 3/4 (Jul-Oct, 1967): pp. 1-15.

Mecklenburg, Virginia, "Edward Hopper's House," *The Magazine Antiques* (November, 1999): pp. 718-725.

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

O'doherty, Brian. "Portrait: Edward Hopper," *Art in America*, vol. 52 (1964). pp. 68-88.

Slater, Tom, "Fear of the city 1882-1967: Edward Hopper and the discourse of anti urbanism", *Social & Cultural Geography*, vol. 3, no. 2 (June, 2002): pp. 135-154.

Stanton, Joseph, "Two Ways of Looking at a Hopper," *Michigan Quarterly Review*, vol. 47. no. 3 (Summer, 2008): pp. 539-555.

Stowe, William, "Doing History on Vacation: Ktaadn and the Country of the Pointed Firs," *The New England Quarterly*, vol. 71, no. 2 (Jun,

1998): pp. 163-189.

Sullivan, Terry, "Edward Hopper's Moments of Mystery," American Artist, vol. 818 (2011), pp. 24-31.

<학위논문>

Gillies, Jean., "The Timeless Space of Edward Hopper." (Ph.D. Dissertation, Evanston University, 1970)

Hutton Suzzane, “The Ashcan City: Representational strategies at the turn of the century”, (Ph.D. Dissertation, Stanford University, 2000)

Powers Sarah, G., “Images of Tension: City and Country In the Work of Charles Sheeler, Thomas Hart Benton And Edward Hopper”, (Ph.D. Dissertation, The University of Delaware, 2010).

Richardson, Sarah., "Modernism Meets the Farm: Precisionist Paintings and Photographs of Vernacular Architecture 1915-1940," (Ph.D. Dissertation, The City University of New York, 2005)

Tomasic Maria Veronica, “To Own Their Rooms: Representations of the Inner Life in an Age of Transition, Late Thirties to Early Fifties”, (Ph.D. Dissertation, Yale University, 2001)

Wiley, Elizabeth., “Playing the Yankee: Visitors, Natives and the State of Maine in the First Half of the Twentieth Century”, (Ph.D. Dissertation, George Washington University, 2005)

<기타>

http://www.lighthousefriends.com/light.asp?ID=547

http://www.philipkoch.org

도 판 목 록

도 1. 에드워드 호퍼, <망사르 지붕>, 1923, 종이에 수채, 35.6x50.8cm, 브루클린 미술관, 뉴욕

도 2. 에드워드 호퍼, <에드 스테이플스 선장>, 1928, 캔버스에 유채, 71.1 x 91.4cm

도 3. 에드워드 호퍼, 주유소, 1940, 캔버스에 유채, 66.7X102.2 cm ,뉴욕 현대 미술관, 뉴욕

도 4. 에드워드 호퍼, 밤을 지새우는 사람들, 1942, 캔버스에 유채, 84.1x152.4cm ,시카고 아트 인스티튜트, 시카고, 미국

도 5. <에드 스테이플스 선장> 세부

도 6. <주유소> 세부

도 7. <밤을 지새우는 사람들> 세부

도 8. 뉴잉글랜드 지역 지도

도 9. 로버트 헨라이, 바다와 절벽, 1911, 캔버스에 유채, 66 x 81.3cm, 알렉산더 갤러리, 뉴욕, 미국

도 10. 로버트 헨라이, 눈이 있는 거리, 1901, 캔버스에 유채, 81.3x65.5cm, 내셔널 갤러리 오브 아트, 워싱턴, 미국

도 11. 록웰 켄트, 바다에서 일하는 사람들, 1907, 캔버스에 유채, 96.5x111.8cm 뉴브리튼 미국 미술관, 코네티컷, 미국

도 12. 조지 벨로스, 어부의 가족, 1919-23,캔버스에 유채, 97.79x123.83cm, 개인소장

도 13. 조지 벨로스, 강에 있는 쥐들, 1906, 캔버스에 유채, 77.5x97.8cm, 개인소장

도 14. 존 슬로운, 글로스터의 노란 바위, 1915, 캔버스에 유채, 50.48x60.96, 개인소장

도 15. 존 슬로운, 록키넥의 저녁, 1916, 캔버스에 유채, 66x81cm, 개인소장

도 16. 존 슬로운, 카민 극장, 1912, 캔버스에 유채, 66.04x78.74cm, 허시혼 미술관, 워싱턴, 미국

도 17. 토마스 하트 벤튼, 미주리의 사회사, 1936, 벽에 템페라, 미주리주 의사당, 미주리, 미국
도 18. 토마스 하트 벤튼, 허클베리 핀의 모험, 1936, 미주리주 의사당, 미주리, 미국
도 19. 폴 켈프, 일리노이 남쪽의 역사, 1935-39, 벽에 과슈, 카본데일 대학교, 일리노이, 미국
도 20. 버니스 애봇, 파크 애비뉴와 39번가, 1936, 사진, 뉴욕시 박물관, 뉴욕, 미국
도 21. 버니스 애봇, 지토의 베이커리, 1937, 사진, 뉴욕 공공도서관, 뉴욕, 미국
도 22. 그랜트우드, 새터데이 이브닝 포스트지 표지, 1942, 새터데이 이브닝 포스트지, 인디애나폴리스, 미국
도 23. 알프레드 팔머, M-4탱크 앞에 선 전차병들, 1942, 녹스, 켄터키, 미국
도 24. 밀튼 에이버리, 버몬트 언덕, 1936, 캔버스에 유채, 81.28x121.92cm, 로즈 아트 뮤지엄, 매사추세츠, 미국
도 25. 막스필드 패리쉬, 뉴 햄프셔 언덕, 1932, 캔버스에 유채, 58.42x45.72cm, 개인소장
도 26. 마스던 하틀리, 북쪽 해안풍경, 1936-37, 캔버스에 유채, 46.1x61cm, 밀워키 아트 뮤지엄, 위스콘신, 미국
도 27. 마스던 하틀리, 어린 뱃사람, 1942, 캔버스에 유채, 101.6x76.2cm, 레지스 콜렉션, 미니애폴리스, 미국
도 28. 에드워드 호퍼, 아나키즘1899, 종이에 펜과 잉크, 25.1x19.7cm, 개인소장
도 29. 에드워드 호퍼, 각기 다른 국적과 직업을 가진 여덟 명의 남자, 1897, 종이에 연필, 25.4cmx20.3cm, 개인소장
도 30. 에드워드 호퍼, 조시의 꿈, 1936, 종이에 연필, 27.9x21.6cm, 개인소장
도 31. 에드워드 호퍼, 천박한 매춘부, 1906-07, 종이에 수채, 과슈, 30.2x25.7cm, 시카고 아트 인스티튜트, 시카고, 미국
도 32. 에드워드 호퍼, 창녀,1906-07, 종이에 수채, 30.2x23.8cm, 휘트니 미술관, 뉴욕, 미국
도 33. 에드워드 호퍼, 파도가 부서지는 바위, 1916-19, 패널에 유채, 22.9x

34.3cm, 휘트니미술관, 뉴욕, 미국
도 34. 에드워드 호퍼, 바위와 소용돌이치는 바다, 1916-19, 23.5x31.1cm, 휘트니 미술관, 뉴욕, 미국
도 35. 로버트 헨라이, 큰 바위와 바다, 1910년대, 나무 패널에 유채, 66x81.3cm, 개인소장
도 36. 에드워드 호퍼, 록키 해안과 바다, 1916-19, 캔버스에 유채, 24.5x33cm, 휘트니 미술관, 뉴욕, 미국
도 37. 조지 벨로스, 서쪽바람, 1913, 패널에 유채, 38.1x49.53cm, 개인소장
도 38. 로버트 헨라이, 바다와 절벽, 1911, 패널에 유채, 66x81.3cm, 개인소장
도 39. 찰스 쉴러, 벅스 카운티의 헛간, 1918, 종이에 과슈와 크레용, 41x61.5cm, 콜롬버스 미술관, 오하이오, 미국
도 40. 찰스 쉴러, 헛간 추상화, 1917. 종이에 검정초크, 36.3x49.5cm, 필라델피아 미술관, 필라델피아, 미국
도 41. 클락 그린우드 부히스, 나의 정원, 1914, 캔버스에 유채, 73x91.4cm, 개인소장
도 42. 애봇 풀러 그레이브, 케네벙크포트 근방의, 1900, 캔버스에 유채, 50.8x68.6cm, 보스 갤러리, 보스턴, 미국
도 43. 다니엘 가버, 글레렌 커탈로사, 1925, 캔버스에 유채, 106.7x106.7cm, 개인소장
도 44. 에드워드 호퍼, 시스템 잡지 삽화, 1913
도 45. 에드가 드가, 뉴올리언스 목화 거래소, 1873, 캔버스에 유채, 73x92cm, 포미술관, 아키텐, 프랑스
도 46. 에드워드 호퍼, 푸른 저녁, 1914, 캔버스에 유채, 91.4x182.9cm, 휘트니 미술관, 뉴욕, 미국
도 47. 에드가 드가, 카페 테라스의 여인, 1877, 종이에 파스텔, 54.5x71.5cm, 오르세 미술관, 파리, 프랑스
도 48. 에드워드 호퍼, 하스켈의 집, 1924, 종이에 수채, 34.3x49.5cm, 개인소장
도 49. 기념엽서, 톰소여의 오두막을 집필한 집, 1900-1920, 사진, 8.6x13.7cm

도 50. 에드워드 호퍼, 앤더슨의 집, 1926, 종이에 수채, 34.3x49.7cm, 보스턴 미술관, 매사추세츠, 미국
도 51. 에드워드 호퍼, 애봇의 집, 1926, 종이에 수채, 34.3x49.5cm, 뉴브리튼 미국 미술관, 코네티컷, 미국
도 52. 에드워드 호퍼, 탈봇의 집, 1926, 종이에 수채, 35.6x50.8cm, 개인소장
도 53. 에드워드 호퍼, 두 명의 퓨리턴, 1945, 캔버스에 유채, 76.2x101.6cm, 개인소장
도 54. 기념엽서, 오래된 저장고, 1900-1920, 사진, 8.6x13.7cm
도 55. 조지 벨로스, 배 만드는 사람들, 1916, 캔버스에 유채, 76.2x111.8cm, 예일대학교 아트갤러리, 코네티컷, 미국
도 56. 에드워드 호퍼, 이스트 사이드 인테리어, 1922, 종이에 연필, 20x24.9cm, 휘트니 미술관, 뉴욕, 미국
도 57. 에드워드 호퍼, 벨빌의 사람, 1906-07, 종이에 수채, 30.5x24.1cm, 데이튼 아트 인스티튜트, 오하이오, 미국
도 58. 에드워드 호퍼, 저녁 바람, 1921, 종이에 연필, 34x40.6cm, 휘트니 미술관, 뉴욕, 미국
도 59. 에드워드 호퍼, 문라이트 인테리어, 1921-23, 캔버스에 유채, 60.96 x73.66cm, 아델슨 갤러리, 뉴욕, 미국
도 60. 에드워드 호퍼, 오전 11시, 1926, 캔버스에 유채, 71.4x91.8cm, 스미소니언 인스티튜션, 워싱턴, 미국
도 61. 에드워드 호퍼, 뉴욕 인테리어, 1921, 캔버스에 유채, 61x73.7cm, 휘트니 미술관, 뉴욕, 미국
도 62. 게릿 베네커, 케이프코드 대회, 1914, 석판화, 56.5x35.2cm, 브라운대학 도서관, 로드아일랜드, 미국
도 63. 헨리 팩, 석세스 매거진 10호 표지, 1907, 피바디 엑세스 미술관, 매사추세츠, 미국
도 64. 에드워드 호퍼, 언덕과 집들, 1927, 종이에 수채, 34.4x49.5cm, 보스턴 미술관, 코네티컷, 미국

도 65. 에드워드 호퍼, 등대가 있는 언덕, 1927, 캔버스에 유채, 75.8x102.2cm, 달라스 미술관, 텍사스, 미국
도 66. 에드워드 호퍼, 업턴 선장의 집, 1927, 캔버스에 유채, 71.1x91.4cm, 개인 소장
도 67. 에드워드 호퍼, 투라이츠 등대, 1929, 캔버스에 유채, 74.9x109.9cm, 메트로폴리탄 박물관, 뉴욕, 미국
도 68. 에드워드 호퍼, 투라이츠 등대, 1927, 종이에 수채, 35.4x50.8cm, 휘트니 미술관, 뉴욕, 미국
도 69. 에드워드 호퍼. 투라이츠 등대, 1927, 종이에 수채, 14x20cm, 몽고메리 미술관, 앨라배마, 미국
도 70. 에드워드 호퍼, 투라이츠 등대, 1927, 종이에 수채, 35.4x50.6cm, 휘트니 미술관, 뉴욕, 미국
도 71. 기념엽서, 케이프 엘리자베스의 등대, 1910-1914, 사진, 레이톤 앤 발렌타인, 뉴욕, 미국
도 72. 에드워드 호퍼, 자동판매기 식당, 1927, 캔버스에 유채, 71.4x91.4cm, 디모인 아트센터, 아이오와, 미국
도 73. 에드워드 호퍼, 일요일, 1926, 캔버스에 유채, 73.7x86.4cm, 필립스 콜렉션, 워싱턴, 미국
도 74. 에드워드 호퍼, 프로이트와 융의 저서를 들고 있는 소년의 캐리커처, 1934, 종이에 연필, 10.5x7.9cm, 개인 소장
도 75. 에드워드 호퍼, 두 명의 희극 배우, 1966, 캔버스에 유채, 73.7x101.6cm, 개인 소장
도 76. 에드워드 호퍼의 케이프 코드 집
도 77. 필립 코흐, 창문과 에드워드 호퍼의 트루로 스튜디오 침실, 2013, 캔버스에 유채, 35x56cm, 개인 소장
도 78. 에드워드 호퍼, 조개잡이 어부, 1935, 캔버스에 유채, 61.6x76.2cm, 개인 소장
도 79. <조개잡이 어부> 세부

도 80. 에드워드 호퍼, 케이프 코드의 저녁, 1939, 캔버스에 유채, 76.8x102.2cm, 내셔널 갤러리 오브 아트, 워싱턴, 미국
도 81. <케이프 코드의 저녁> 세부
도 82. <케이프 코드의 저녁> 세부
도 83. <주유소> 세부
도 84. <주유소> 소실점1
도 85. <주유소> 소실점2
도 86. <주유소> 소실점3
도 87. 에드워드 호퍼, 황혼의 집, 1935, 캔버스에 유채, 92.1x127, 버지니아 미술관, 버지니아, 미국
도 88. 에드워드 호퍼, 황혼의 셰익스피어, 1935, 캔버스에 유채, 43.2x63.5cm, 개인소장
도 89. 에드워드 호퍼, 걸리쇼, 1941, 캔버스에 유채, 81.3x96.5cm, 개인소장
도 90. 바스티안 바이스, 밤을 지새우는 사람들 설치물, 2013, 플랫아이언 빌딩, 뉴욕, 미국
도 91. <밤을 지새우는 사람들> 세부
도 92. 바스티안 바이스, 밤을 지새우는 사람들 설치물, 2013, 플랫아이언 빌딩, 뉴욕, 미국
도 93. <밤을 지새우는 사람들> 세부
도 94. 에드워드 호퍼, 자화상, 1925-30,캔버스에 유채, 63.8x51.4cm, 휘트니 미술관, 뉴욕, 미국
도 95. 에드워드 호퍼, 솔리튜드 #56, 1944, 캔버스에 유채, 81.3x127cm, 개인소장
도 96. 에드워드 호퍼, 정오, 1949, 캔버스에 유채, 69.9x103.3cm, 개인소장
도 97. 에드워드 호퍼, 2층의 햇볕, 1960, 캔버스에 유채, 101.6x127cm, 휘트니 미술관, 뉴욕, 미국
도 98. 에드워드 호퍼, 카페테리아의 햇볕, 1958, 캔버스에 유채, 102.2x152.7cm, 예일 대학교 아트 갤러리, 뉴헤이븐, 미국

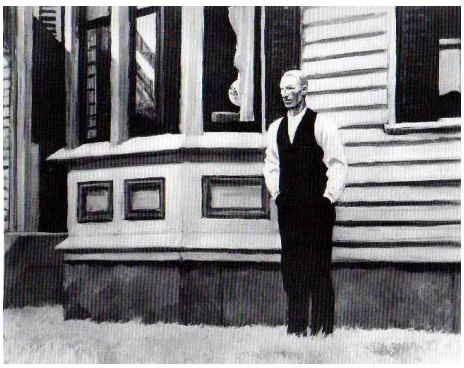
도 99. 에드워드 호퍼, 뉴욕 오피스, 1962, 캔버스에 유채, 101.6x139.7cm, 몽고메리 미술관, 앨라배마, 미국

도 100. 에드워드 호퍼, 사우스 캐롤라이나의 아침, 1955, 캔버스에 유채, 76.2x101.6cm, 휘트니 미술관, 뉴욕, 미국

도 101. 에드워드 호퍼, 빈 방의 해, 1963, 캔버스에 유채, 73x100.3cm, 개인소장

도 판

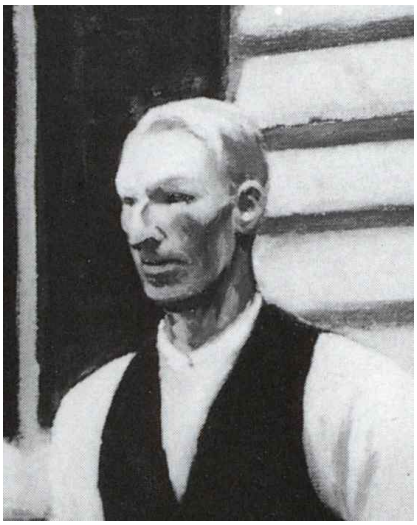
도 1. 에드워드 호퍼, 망사르 지붕, 1923, 종이에 수채, 35.6x50.8cm, 브루클린 미술관, 뉴욕, 미국



도 2. 에드워드 호퍼, 에드 스테이플스 선장, 1928, 캔버스에 유채, 71.1 x 91.4cm, 화재로 소실

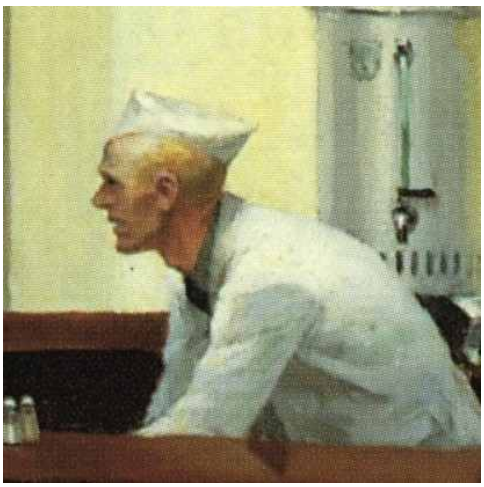
도 3. 에드워드 호퍼, 주유소, 1940, 캔버스에 유채, 66.7X102.2 cm ,뉴욕 현대 미술관, 뉴욕, 미국

도 4. 에드워드 호퍼, 밤을 지새우는 사람들, 1942, 캔버스에 유채, 84.1x152.4cm, 시카고 아트 인스티튜트, 시카고, 미국



도 5. <에드 스테이플스 선장> 세부

도 6. <주유소> 세부

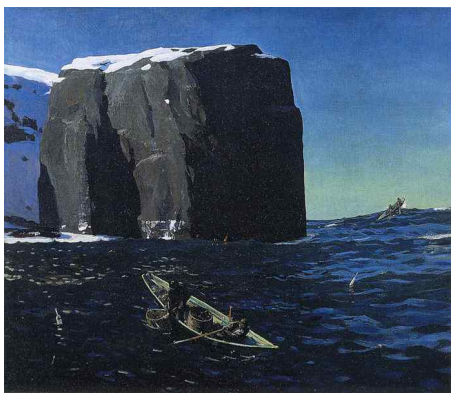


도 7. <밤을 지새우는 사람들> 세부

도 8. 뉴잉글랜드 지역

도 9. 로버트 헨라이, 바다와 절벽, 1911, 캔버스에 유채, 66 x 81.3cm, 알렉산더 갤러리, 뉴욕, 미국

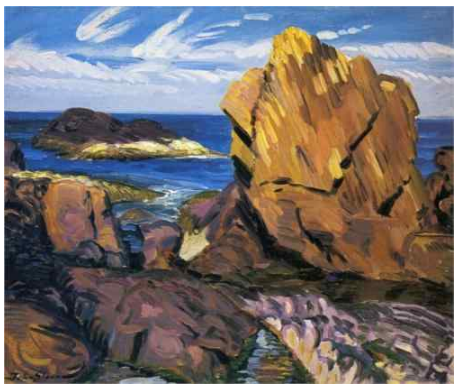
도 10. 로버트 헨라이, 눈이 있는 거리, 1901, 캔버스에 유채, 81.3x65.5cm, 내셔널 갤러리 오브 아트, 워싱턴, 미국



도 11. 록웰 켄트, 바다에서 일하는 사람들, 1907, 캔버스에 유채, 96.5x111.8cm, 뉴브리튼 미국 미술관, 코네티컷, 미국

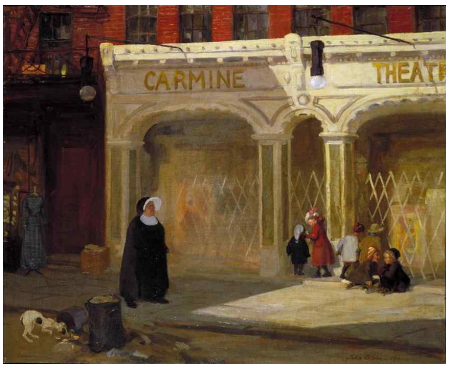
도 12. 조지 벨로스, 어부의 가족,1919-23, 캔버스에 유채,97.79x123.83cm, 개인소장

도 13. 조지 벨로스, 강에 있는 쥐들, 1906, 캔버스에 유채, 77.5x97.8cm, 개인소장



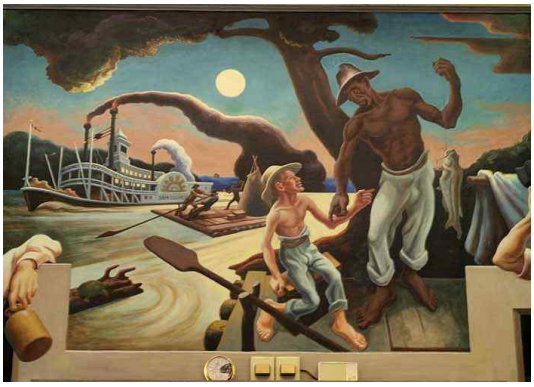
도 14. 존 슬로운, 글로스터의 노란 바위, 1915, 캔버스에 유채, 50.48x60.96, 개인소장

도 15. 존 슬로운, 록키넥의 저녁, 1916, 캔버스에 유채, 66x81cm, 개인소장



도 16. 존 슬로운, 카민 극장, 1912, 캔버스에 유채, 66.04x78.74cm, 허시혼 미술관, 워싱턴, 미국

도 17. 토마스 하트 벤튼, 미주리의 사회사, 1936, 벽에 템페라, 미주리주 의사당, 미주리, 미국

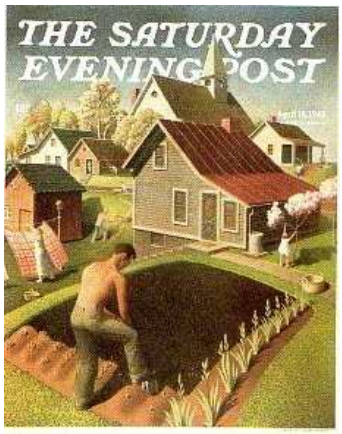


도 18. 토마스 하트 벤튼, 허클베리 핀의 모험, 1936, 미주리주 의사당, 미주리, 미국

도 19. 폴 켈프, 일리노이 남쪽의 역사, 1935-39, 벽에 과슈, 카본데일 대학교, 일리노이, 미국

도 20. 버니스 애봇, 파크 애비뉴와 39번가, 1936, 사진, 뉴욕시 박물관, 뉴욕, 미국

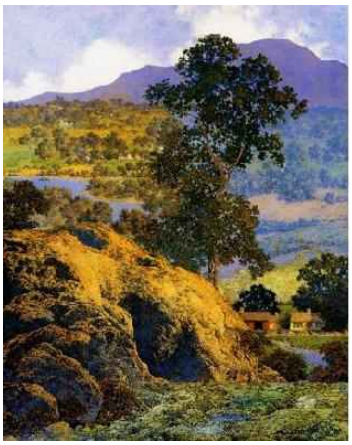
도 21. 버니스 애봇, 지토의 베이커리, 1937, 사진, 뉴욕 공공 도서관, 뉴욕, 미국



도 22. 그랜트우드, 새터데이 이브닝 포스트지 표지, 1942, 새터데이 이브닝 포스트지, 인디애나폴리스, 미국

도 23. 알프레드 팔머, M-4탱크 앞에 선 전차병들, 1942, 녹스, 켄터키, 미국

도 24. 밀튼 에이버리, 버몬트 언덕, 1936, 캔버스에 유채, 81.28x121.92cm, 로즈 아트 뮤지엄, 매사추세츠, 미국

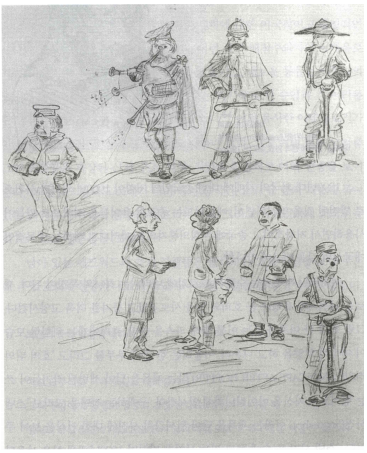


도 25. 막스필드 패리쉬, 뉴 햄프셔 언덕, 1932, 캔버스에 유채, 58.42x45.72cm, 개인소장

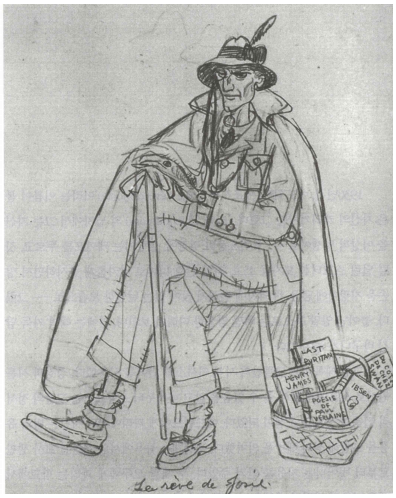
도 26. 마스던 하틀리, 북쪽 해안풍경, 1936-37, 캔버스에 유채, 46.1x61cm, 밀워키 아트 뮤지엄, 위스콘신, 미국

도 27. 마스던 하틀리, 어린 뱃사람, 1942, 캔버스에 유채, 101.6x76.2cm, 레지스 콜렉션, 미니애폴리스, 미국

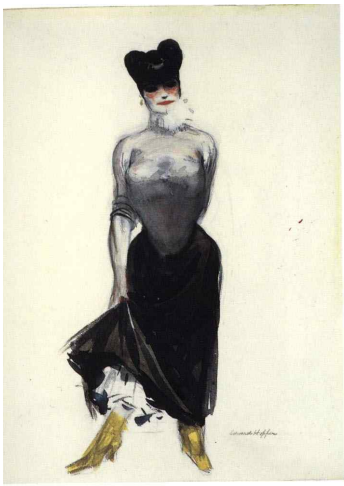
도 28. 에드워드 호퍼, 아나키즘 1899, 종이에 펜과 잉크, 25.1x19.7cm, 개인소장



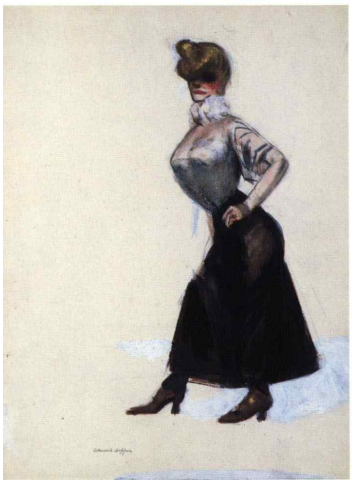
도 29. 에드워드 호퍼, 각기 다른 국적과 직업을 가진 여덟 명의 남자, 1897, 종이에 연필, 25.4x20.3cm, 개인소장



도 30. 에드워드 호퍼, 조시의 꿈, 1936, 종이에 연필, 27.9x21.6cm, 개인소장



도 31. 에드워드 호퍼, 천박한 매춘부, 1906-07, 종이에 수채, 과슈, 30.2x25.7cm, 시카고 아트 인스티튜트, 시카고, 미국



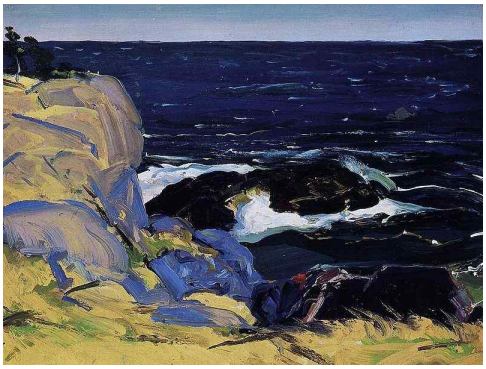
도 32. 에드워드 호퍼, 창녀, 1906-07, 종이에 수채, 30.2x23.8cm, 휘트니 미술관, 뉴욕, 미국

도 33. 에드워드 호퍼, 파도가 부서지는 바위, 1916-19, 패널에 유채, 22.9x34.3cm, 휘트니 미술관, 뉴욕, 미국

도 34. 에드워드 호퍼, 바위와 소용돌이치는 바다, 1916-19, 23.5x31.1cm, 휘트니 미술관, 뉴욕, 미국

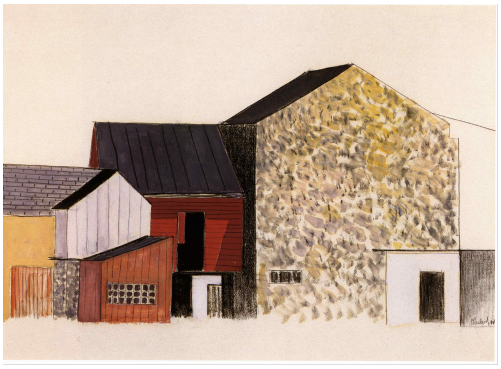
도 35. 로버트 헨라이, 큰 바위와 바다, 1910년대, 나무패널에 유채, 66x81.3cm, 개인소장

도 36. 에드워드 호퍼, 록키 해안과 바다, 1916-19, 캔버스에 유채, 24.5x33cm, 휘트니 미술관, 뉴욕, 미국

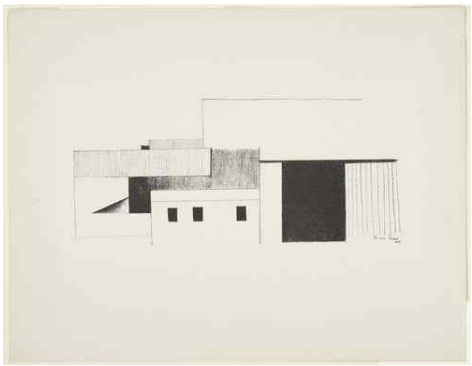


도 37. 조지 벨로스, 서쪽바람, 1913, 패널에 유채, 38.1x49.53cm, 개인소장

도 38. 로버트 헨라이, 바다와 절벽, 1911, 패널에 유채, 66x81.3cm, 개인소장

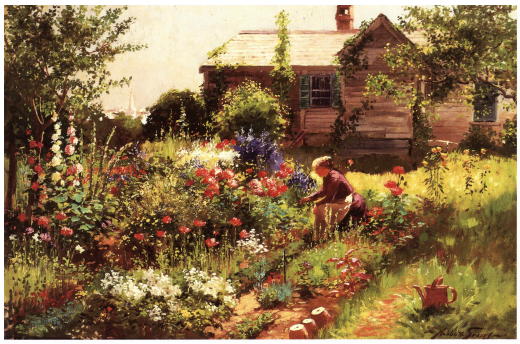


도 39. 찰스 쉴러, 벅스 카운티의 헛간, 1918, 종이에 과슈와 크레용, 41x61.5cm, 콜롬버스 미술관, 오하이오, 미국



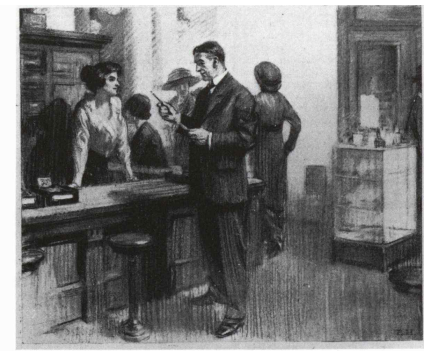
도 40. 찰스 쉴러, 헛간 추상화, 1917. 종이에 검정초크, 36.3x49.5cm, 필라델피아 미술관, 필라델피아, 미국

도 41. 클락 그린우드 부히스, 나의 정원, 1914, 캔버스에 유채, 73x91.4cm, 개인소장



도 42. 애봇 풀러 그레이브, 케네벙크포트 근방의, 1900, 캔버스에 유채, 50.8x68.6cm, 보스 갤러리, 보스턴, 미국

도 43. 다니엘 가버, 글레렌 커탈로사, 1925, 캔버스에 유채, 106.7x106.7cm, 개인소장



도 44. 에드워드 호퍼, 시스템 잡지 삽화, 1913

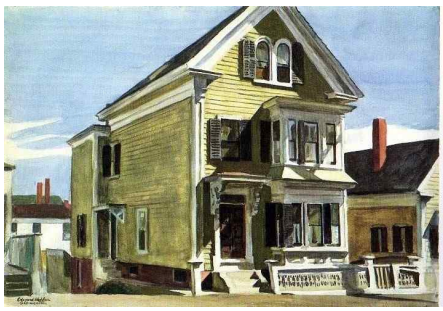
도 45. 에드가 드가, 뉴올리언스 목화 거래소, 1873, 캔버스에 유채, 73x92cm, 포 미술관, 아키텐, 프랑스

도 46. 에드워드 호퍼, 푸른 저녁, 1914, 캔버스에 유채, 91.4x182.9cm, 휘트니 미술관, 뉴욕, 미국

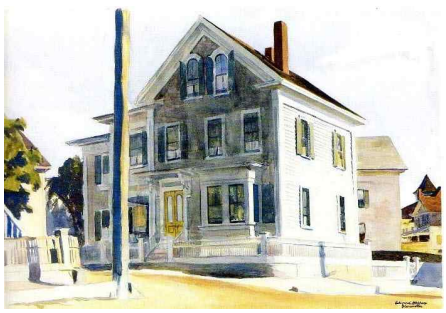
도 47. 에드가 드가, 카페 테라스의 여인, 1877, 종이에 파스텔, 54.5x71.5cm, 오르세 미술관, 파리, 프랑스

도 48. 에드워드 호퍼, 하스켈의 집, 1924, 종이에 수채, 34.3x49.5cm, 개인소장

도 49. 기념엽서, 톰소여의 오두막을 집필한 집, 1900-1920, 사진, 8.6x13.7cm



도 50. 에드워드 호퍼, 앤더슨의 집, 1926, 종이에 수채, 34.3x49.7cm, 보스턴 미술관, 매사추세츠, 미국

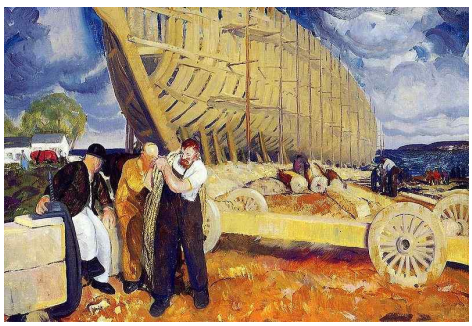


도 51. 에드워드 호퍼, 애봇의 집, 1926, 종이에 수채, 34.3x49.5cm, 뉴브리튼 미국 미술관, 코네티컷, 미국

도 52. 에드워드 호퍼, 탈봇의 집, 1926, 종이에 수채, 35.6x50.8cm, 개인소장

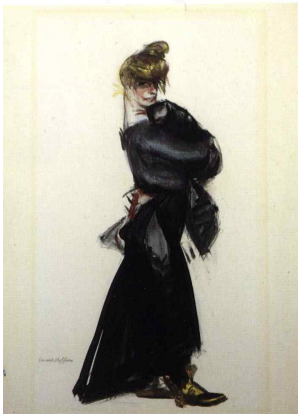
도 53. 에드워드 호퍼, 두 명의 퓨리턴, 1945, 캔버스에 유채, 76.2x101.6cm, 개인소장

도 54. 기념엽서, 오래된 저장고, 1900-1920, 사진, 8.6x13.7cm



도 55. 조지 벨로스, 배 만드는 사람들, 1916, 캔버스에 유채, 76.2x111.8cm, 예일대학교 아트 갤러리, 코네티컷, 미국

도 56. 에드워드 호퍼, 이스트 사이드 인테리어, 1922, 종이에 연필, 20x24.9cm, 휘트니 미술관, 뉴욕, 미국



도 57. 에드워드 호퍼, 벨빌의 사람, 1906-07, 종이에 수채, 30.5x24.1cm, 데이튼 아트 인스티튜트, 오하이오, 미국

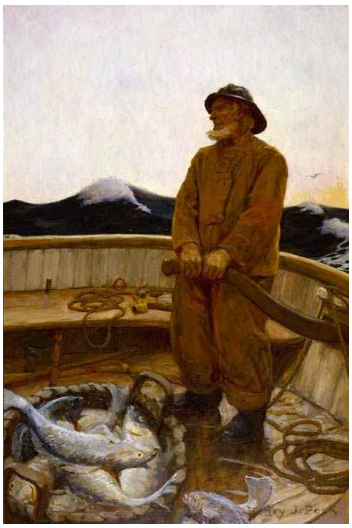
도 58. 에드워드 호퍼, 저녁 바람, 1921, 종이에 연필, 34x40.6cm, 휘트니 미술관, 뉴욕, 미국

도 59. 에드워드 호퍼, 문라이트 인테리어, 1921-23, 캔버스에 유채, 60.96x73.66cm, 아델슨 갤러리, 뉴욕, 미국

도 60. 에드워드 호퍼, 오전 11시, 1926, 캔버스에 유채, 71.4x91.8cm, 스미소니언 인스티튜션, 워싱턴, 미국

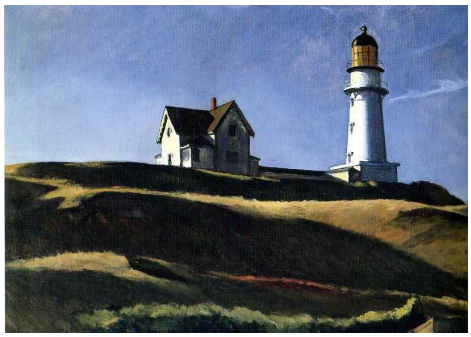
도 61. 에드워드 호퍼, 뉴욕 인테리어, 1921, 캔버스에 유채, 61x73.7cm, 휘트니 미술관, 뉴욕, 미국

도 62. 게릿 베네커, 케이프코드 대회, 1914, 석판화, 56.5x35.2cm, 브라운대학 도서관, 로드아일랜드, 미국



도 63. 헨리 팩, 석세스 매거진 10호 표지, 1907, 피바디 엑세스 미술관, 매사추세츠, 미국

도 64. 에드워드 호퍼, 언덕과 집들, 1927, 종이에 수채, 34.4x49.5cm, 보스턴 미술관, 코네티컷, 미국



도 65. 에드워드 호퍼, 등대가 있는 언덕, 1927, 캔버스에 유채, 75.8x102.2cm, 달라스 미술관, 텍사스, 미국

도 66. 에드워드 호퍼, 업턴 선장의 집, 1927, 캔버스에 유채, 71.1x91.4cm, 개인소장

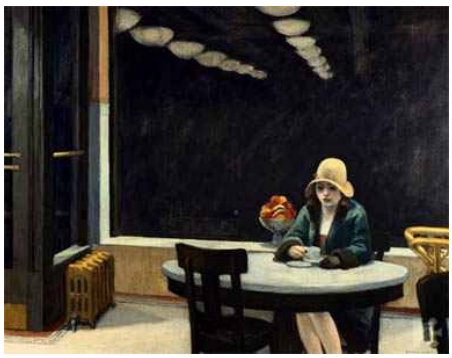
도 67. 에드워드 호퍼, 투라이츠 등대, 1929, 캔버스에 유채, 74.9x109.9cm, 메트로폴리탄 박물관, 뉴욕, 미국

도 68. 에드워드 호퍼, 투라이츠 등대, 1927, 종이에 수채, 35.4x50.8cm, 휘트니 미술관, 뉴욕, 미국

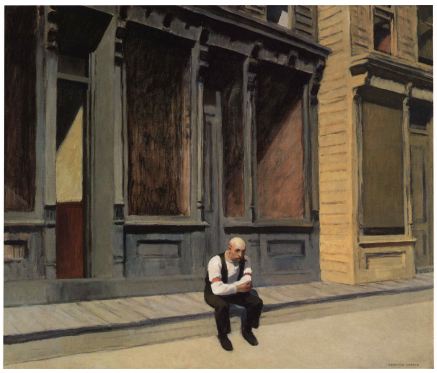
도 69. 에드워드 호퍼. 투라이츠 등대, 1927, 종이에 수채, 14x20cm, 몽고메리 미술관, 앨라배마, 미국

도 70. 에드워드 호퍼, 투라이츠 등대, 1927, 종이에 수채, 35.4x50.6cm, 휘트니 미술관, 뉴욕, 미국

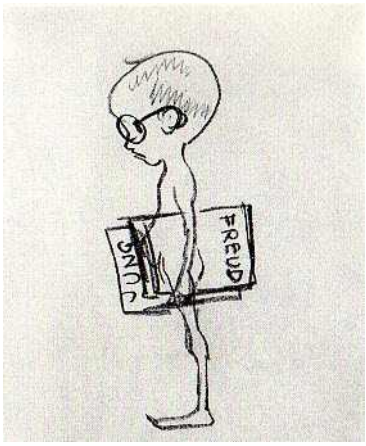
도 71. 기념엽서, 케이프 엘리자베스의 등대, 1910-1914, 사진, 레이톤 앤 발렌타인, 뉴욕, 미국



도 72. 에드워드 호퍼, 자동판매기 식당, 1927, 캔버스에 유채, 71.4x91.4cm, 디모인 아트센터, 아이오와, 미국



도 73. 에드워드 호퍼, 일요일, 1926, 캔버스에 유채, 73.7x86.4cm, 필립스 콜렉션, 워싱턴, 미국



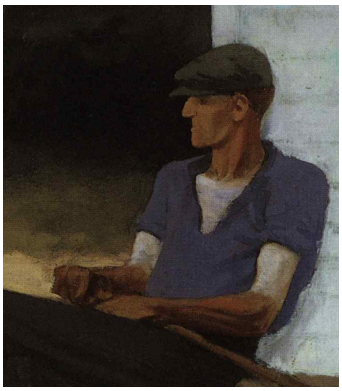
도 74. 에드워드 호퍼, 프로이트와 융의 저서를 들고 있는 소년의 캐리커처, 1934, 종이에 연필, 10.5x7.9cm, 개인 소장

도 75. 에드워드 호퍼, 두 명의 희극 배우, 1966, 캔버스에 유채, 73.7x101.6cm, 개인 소장

도 76. 에드워드 호퍼의 케이프 코드 집

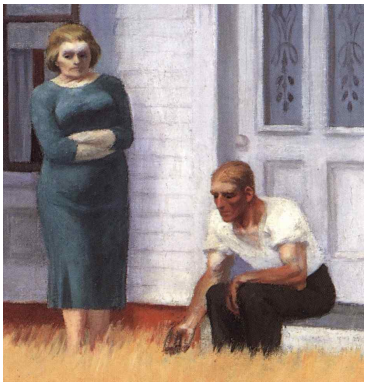
도 77. 필립 코흐, 창문과 에드워드 호퍼의 트루로 스튜디오 침실, 2013, 캔버스에 유채, 35x56cm, 개인 소장

도 78. 에드워드 호퍼, 조개잡이 어부, 1935, 캔버스에 유채, 61.6x76.2cm, 개인소장

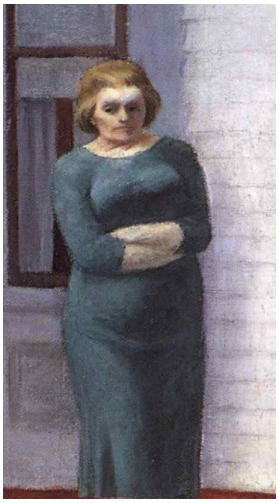


도 79. <조개잡이 어부> 세부

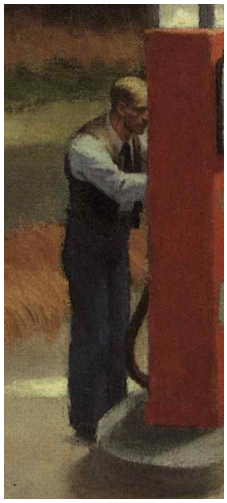
도 80. 에드워드 호퍼, 케이프 코드의 저녁, 1939, 캔버스에 유채, 76.8x102.2cm, 내셔널 갤러리 오브 아트, 워싱턴, 미국



도 81. <케이프 코드의 저녁> 세부



도 82. <케이프 코드의 저녁> 세부

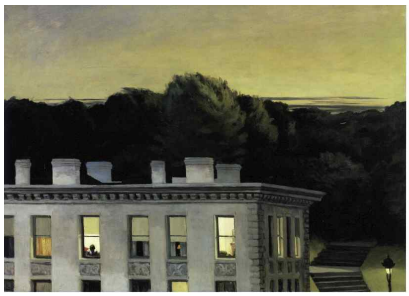


도 83. <주유소> 세부

도 84. <주유소> 소실점1

도 85. <주유소> 소실점2

도 86. <주유소> 소실점3



도 87. 에드워드 호퍼, 황혼의 집, 1935, 캔버스에 유채, 92.1x127, 버지니아 미술관, 버지니아, 미국

도 88. 에드워드 호퍼, 황혼의 셰익스피어, 1935, 캔버스에 유채, 43.2x63.5cm, 개인소장

도 89. 에드워드 호퍼, 걸리쇼, 1941, 캔버스에 유채, 81.3x96.5cm, 개인소장

도 90. 바스티안 바이스, 밤을 지새우는 사람들 설치물, 2013, 플랫아이언 빌딩, 뉴욕, 미국

도 91. <밤을 지새우는 사람들> 세부

도 92. 바스티안 바이스, 밤을 지새우는 사람들 설치물, 2013, 플랫아이언 빌딩, 뉴욕, 미국

도 93. <밤을 지새우는 사람들> 세부

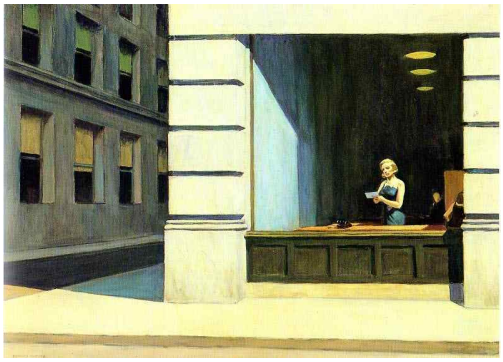
도 94. 에드워드 호퍼, 자화상, 1925-30,캔버스에 유채, 63.8x51.4cm, 휘트니 미술관, 뉴욕, 미국

도 95. 에드워드 호퍼, 솔리튜드 #56, 1944, 캔버스에 유채, 81.3x127cm, 개인소장

도 96. 에드워드 호퍼, 정오, 1949, 캔버스에 유채, 69.9x103.3cm, 개인소장

도 97. 에드워드 호퍼, 2층의 햇볕, 1960, 캔버스에 유채, 101.6x127cm, 휘트니 미술관, 뉴욕, 미국

도 98. 에드워드 호퍼, 카페테리아의 햇볕, 1958, 캔버스에 유채, 102.2x152.7cm, 예일 대학교 아트 갤러리, 뉴헤이븐, 미국



도 99. 에드워드 호퍼, 뉴욕 오피스, 1962, 캔버스에 유채, 101.6x139.7cm, 몽고메리 미술관, 앨라배마, 미국

도 100. 에드워드 호퍼, 사우스 캐롤라이나의 아침, 1955, 캔버스에 유채, 76.2x101.6cm, 휘트니 미술관, 뉴욕, 미국

도 101. 에드워드 호퍼, 빈 방의 해, 1963, 캔버스에 유채, 73x100.3cm, 개인소장

Abstract

Captain Ed Staples: another Edward Hopper:

A study on the New England drawings by Edward Hopper from 1920 to 1942

Hayun, Park
Dept. of Archaeology and Art History
Graduate School, Seoul National University

Edward Hopper (1882-1967) became the representative artist in the United States as his drawings of New England region located in the Northeastern United States became popular in the early 1920's. These artworks are the drawings of the buildings and workplaces of the region that Hopper saw during the travel of New England. Hopper who mainly drew the buildings in New England made the local resident of New England as his main character in *Captain Ed. Staples* in 1928. The man in the picture was the actual person whom Hopper had met during the travel of New England. He was a captain in Maine. A few years after meeting him, Hopper created *Captain Ed. Staples* which expressed Captain Staples of Cape Elizabeth in Maine by using only name from the actual person. This imaginary character appeared several times in 『Edward Hopper Record Books』, which contained the diaries of Josephine Nivison Hopper (1883-1968) who was the wife of Hopper (referred to "Jo" hereinafter) and the stories on Hopper's pictures recorded by Jo. In this book, Jo mentioned that Staples is another self of Hopper.

Staples was expressed as the captain with manliness and self-confidence in *Captain Ed. Staples*. However, Staples emerged again in the artwork *Gas* with completely different appearance in 1940, decades later than its first emergence. Jo mentioned that the blond-haired man in *Gas* is Staples. This man was expressed as the owner of gas station in Cape Cod, Massachusetts. He was inspecting the machine with stooped pose and downward gaze. Such appearance showed the sense of

depression and frustration rather than self-confidence. Staples was drawn for the last time in *Nighthawks* created in 1942. In her diary, Jo said that the 24-hour coffee shop clerk in New York in this picture was Staples. Staples appeared in *Nighthawks* was represented as a perfect urban resident instead of the self-confidence expressed in <Captain Ed. Staples > or the depression and frustration expressed in *Gas.*

There were complicated historical circumstances of the United States regarding the different appearance of Staples. In the early 1920s in the United States in which *Captain Ed. Staples* is drawn, there were conflicts between the white Anglo-Saxon Americans as the descendants of 'Old Immigrants' in the 17th century and 'New Immigrants'.The descendants of 'Old Immigrants' who was 'main stream Americans' thought that the disparate culture of New Immigrants who were continuously flowed since the 19th century spoiled the unique culture and spirit of America and regarded crime, disease, prostitution to be derived from them. As the antipathy for New Immigrants became severe, the bias against metropolis where they lived together in group was also made. In particular, New York was recognized as the negative place in which the slums of immigrants, prostitution, and entertainment are activated. In contrast, for the Americans in the early20th century, New England is recognized as the first settling place of Old Immigrants in which the Puritan value and tradition was most preserved. In addition, the residents of New England was called as Yankee and regarded as the archetype of thrifty and upright. Especially, captain symbolizes the guardian of 'the traditional value of conservative America' among Yankees. It was appeared as the model of festival foster or popular magazine which celebrated the history of New England as being perceived as the representative of Yankees.

Hopper drew New England Captain which was in fashion at that time, and this captain was another self of Hopper as mentioned by Jo. Staples was the representing self of Hopper who protected 'the traditional value of conservative America'. In fact, Hopper had grown up in a devout puritan family. He was the American with the most conservative value than anybody else. He also opposed New Immigrants and supported the

conservative Republican Party.

However, in the period of *Gas* being created, the circumstances of the United States was unfavorable for 'mainstream conservative Americans' including Hopper. After the Great Depression of economy, the Americans who were disappointed at the principle of laissez-faire and the Republican Party selected Franklin D. Roosevelt (1882-1945, 1933-1945) of the Democratic Party as the president. Roosevelt executed the policies for New Immigrants and Black Americans who belonged to the marginalized classes. New Immigrants and Black Americans were gradually became equal citizens in the United States. The image of New York was change into developing and dynamic city as well. Accordingly, the voice from the marginalized classes within the United States grew, and they became interested in political and social conditions actively. The position of 'the mainstream Americans' naturally became narrow compared to the past, and the art world is no exception. The federal government hired artists and used them politically. As the government-led art became popular, the demands on New England picture decreased by default.

Hopper was furious at the changing historical situations in the United States, and he criticized the Roosevelt government strongly. In addition, Hopper faced economic problems, since the popularity of his New England drawings was reduced. Such situations made him fall into depression.

Gas and *Nighthawks* was the artworks created in such circumstances. Hopper made Staples who was mentioned as his another self appeared as the main character of three drawings and differently expressed his appearances and the drawing backgrounds relatively. Staples who had been expressed as a Yankee with self-confidence and toughness in *Captain Ed. Staples* was expressed in frustrated and depressed mood. Then, He was expressed as a perfect urban resident in New York in *Nighthawks*. As drawing such changing appearances of Staples, Hopper revealed himself as being discouraged by the state of a period and

finally being succumbed to the state.

The artworks *Captain Ed Staples, Gas, Nighthawks* of Hopper include the rapidly changing situations of an age and an individual who was influenced by it. The conservative value of Hopper and the changes of the age transformed the appearances of Staples as making intersections and conflicts each other. Therefore, these artworks represent Hopper as an individual as well as the rapidly changing situations. In particular, considering that the background of *Captain Ed. Staples* and *Gas* which was significantly changed is New England, the aspect of change among other New England drawings created by Hopper in the period of these two artworks can be explored. The changes of individual identity of the artist and the changes of society can be described through drawings. Above all, these three artworks and Staples as another self of Hopper arouses the necessity of research by examining New England drawings of Hopper which had not been investigated as in-depth studies.

Keywords: Edward Hopper, New England, Yankee, New York, Nationalism, the Great Depression, , New Deal

Student number: 2010-20054