이베로아메리카 제13권 2호 [2011. 12] : 127~159

프리다 칼로의 자화상에 나타난 '개인화'와 '동일화' 연구

우 성 주*
(Woo, Sung-Ju)

<Abstract>

A Study on 'Personalization' and 'Identification' in the Self-Portraits of Frida Kahlo

Frida Kahlo, who had lived the Mexico's Revolution Era, remained a historic recognition as 'a person' and 'a mexican people' in her paintings. In particular, 55 self-portraits reflect overall how the characteristics of hybridity of the 'mexicanidad' could come from the cultural-ethnic-social combination of the complex configurations of heterogeneous elements in her life. Through her works a series of images and symbols of identifying herself with the mexican history and society could be founded such as 'other as a target of exploitation', 'meztizaje', 'motherhood', etc. that let her 'fuse' and 'converge' them to be born as a 'new identity'.

[Key Words: Frida Kahlo/ Self-Portrait/ Hibridity/ Personalization/ Identification/ Image and Symbol]
[주제어: 프리다 칼로/ 자화상/ 혼종성/ 개인화/ 동일화/ 이미지와 상징]

* KAIST 문화기술대학원
E-mail: woo1016@kaist.ac.kr

Ⅰ. 서 론

20세기 라틴 아메리카 미술의 모더니즘을 대표하는 여류화가[1]로 프리다 칼로(Frida Kahlo, 1907년-1954년)를 빼 놓을 수 없다(Lucie-Smith 2006, 98-112). 47세로 삶을 마감한 프리다 칼로는 총 143점의 작품들을 남겼고, 그 가운데 55점이 '자화상'이다. 자화상은 그리는 자의 시선과 보는 자의 시선이 교차되는 공간으로, 미술사에서 자화상을 그리지 않은 화가는 찾아보기 힘들다. 그러나 그들 모두의 자화상이 프리다의 자화상처럼 주목을 받는 경우는 흔치 않다. 내가 '나'를 보는 시선이 마치 해가 바뀔 때마다 찍는 증명사진과 같이 다양하지만, 언제나 일관적인 시선만을 제공할 수 있기 때문이다. 프리다는 벽화운동의 선두 그룹이었던 디에고 리베라의 아내로도 유명했지만, 그로 인해 살아생전 그녀의 예술세계에 대한 조명이 미약했던 것도 부정할 순 없다. 그러나 1983년 하이든 헤레라(Hayden Herrera)에 의해 출간된 그녀의 자서전으로 인해, 프리다는 한 순간 여성운동가의 영웅으로 거듭나고 남편의 명성을 버금가게 된다. 또한 10대 때 겪은 사고와 그 후유증으로 평생 병마와 끊임없이 투쟁하며 육체의 핸디 캡을 안고 무엇보다 민족의 전통문화예술의 부흥을 위해 정열을 불태우는 계기가 된다. 따라서 화가 자신인 '나'와 자신 속에 존재하는 '타자'의 모습을 드러낸 프리다의 시선은 때론 그녀가 겪었던 개인적 격동기와 멕시코가 안고 있던 시대적 변화와 함께 뒤엉켜 작품 속에 녹아 있다. 프리다의 정체성은 멕시코의 메스티소와 닮아있고, 그녀의 '자화상'은 멕시코의 '자화상'을 보여주는 상징성을 지닌다. 그러므로 우리는 그녀의 자화상을 통해 프리다를 강하게 기억하게 되고, 더불어

1) 20세기 라틴 아메리카 미술의 모더니즘을 대표하는 여류화가로는 프리다 칼로와 안토니오 루이스(Antonio Ruiz, 1897-1964), 레메디스 바로(Remedis Varo), 레오노라 캐링턴(Leonora Carrington), 마리아 이스끼에르도(María Izquierdo)를 꼽을 수 있다.

그녀의 자화상에 어리는 멕시코의 문화와 예술을 기억하게 된다.

프리다에 대한 대중적 관심과 호응은 파블로 뤼딕(Pablo Leduc) 감독의 1983년 영화 <프리다, 살아있는 자연(Frida, Naturaleza Viva)>가 명성을 얻었고, 하이든 헤레라(Hayden Herrera)의 자서전 <프리다: 프리다 칼로의 전기(Frida: The Biography of Frida Kahlo)>가 세계적 베스트셀러가 되면서 라켈 티보(Raquel Tibo)의 <프리다 칼로: 열린 삶(Frida Kahlo: una vida abierta>)를 비롯하여 많은 자서전들에 의해 시작되었다. 2001년 미국 우정국 역사 최초의 히스패닉 여성(Hispanic woman)으로 우표에 등장하였고, 2002년 줄리 테이머(Julie Taymor)감독의 셀마 헤이엑(Salma Hayek) 주연의 프리다가 5천8백만$의 입장 수입료를 벌었다. 그리고 2006년 프리다의 1943년작 <뿌리>가 당시까지 중남미 경매액 최고가인 5백6십만불에 팔렸고, 2007년 프리다 칼로 탄생 100주년을 기념하여, 유럽과 미국 등지에서 전시회와 기념회가 활발하게 열렸다.

그동안 프리다에 대한 연구의 키워드는 흔히 디에고 리베라의 아내, 개인적 트라우마의 발현 혹은 멕시코의 혁명기를 살았던 민족화가로, 사후에는 페미니즘의 롤 모델 등 미학이나 예술사 등 구체적인 연구관점보다는 개인적 스토리에 치중되어 있었다. 그러나 본 연구에서는 그녀 작품 세계에 내재된 무의식의 표현이 어떻게 자화상에 표출되었는가에 대한 분석을 통해, 화가의 적극적인 '개인화'의 과정에서 멕시코가 안고 있었던 다중문화의 융합적인 시선이 프리다와 어떻게 '동일화'되어 표현되었는지를 논하였다. 또한 욕망의 시선과 응시로 본 자화상의 이미지를 바탕으로 미학적 관점과 심리학적 해석이 융합된 관점도 함께 시도하였다. 프리다가 겪은 개인적인 삶은 인간의 욕망의 결핍 상태를 간접적으로 보여주고, 민족의 격동기와 개인의 위기 앞에서 개인이자 여성이었던 화가는 자화상이란 매개를 통해 스스로를 치유하고 나아가 다중문화의

정체성을 확립하였기 때문이다.

미학에서의 '시선'과 '응시'란 제작자와 감상자의 욕망에 의해 '보는 것'과 '보이는 것'이라 할 수 있다. '보는 자'는 개인의 시선을 통해 사물을 보는 것이지만, 이미 사회 문화의 배경에 의해 개인적 사고가 수탈된 상태이고, 그러므로 각 시대별 개인적 시선의 차이는 많은 변화를 거쳐 왔다. 달리 표현하면, 만든 제작자의 의도와 관계없이 '보는 자'의 욕망에 의해 시선은 다를 수 있고 더불어 '응시'도 달라질 수 있다는 것이다. 인간의 욕망에 대한 인식은 19세기 르네 데카르트(Réne Descartes)의 자아의식에서부터, 과거 인간의 무책임한 욕망과 권력에 경종을 울렸다. 즉, '나'와 '너'를 구분하게 되고 나아가 '타자'의 존재를 인정하게 된다. 뒤이어 칸트(Immanuel Kant)와 헤겔(Georg Wilhelm Friedch Hegel)에 의한 구체적이고 보편타당한 자아 개념의 '타자'에 대한 구체성이 드러나기 시작했다. 특히 헤겔은 인간은 욕망을 통해 대상과 관계한다고 보았다(전경갑 1999, 57-58). 인간은 근원적 욕망의 추구로부터 생존은 시작되고, 더불어 삶의 보편적 인식과 독창적 인식 사이에서 끊임없는 줄 달리기를 하며 산다. 따라서 헤겔은 타인의 인정을 통해 비로소 자기정체성이 형성된다고 보았다. 즉, 자아의식은 스스로 명상에 의해 도달하는 의식이 아니라, 자신을 비춰보는 타인이라는 거울을 통해 형성된다는 것이다. 그러므로 라깡(Jacque Lacan)은 거울 속에 비친 '나'의 모습에는 또 다른 '나'의 욕망의 시선이 존재한다 하였다(Jacques-Alain Miller 1973, 127-135). 따라서 거울을 통해 그려진 자화상에는 '나'의 또 다른 욕망의 시선이 존재하며, 그 시선은 자아의식과도 깊이 연관되어 있음을 알 수 있다. 내가 추구하는 욕망은 이미 정형화된 모델이 설정되고, 자신의 욕구를 충족시켜 줄 대상을 향해 달려가지만, 우린 다음 순간 또 다른 욕망의 결핍과 마주하게 된다(권택영 1995, 35-36). 결핍과 욕망은 인간의 보편적

원칙이다. 따라서 욕망의 목소리는 존재의 증거이며, 삶의 역동적 에너지원이다(Slavoj Žižek 2009, 24).

프리다는 "나는 너무나 자주 혼자이기에, 또 내가 가장 잘 아는 주제이기에 나를 그린다."(Andrea Kettenmann 2005, 19)고 하였듯, 화가의 자화상은 또 다른 자신의 모습을 보는 시선이자 응시이다. 화가는 자신을 통해 세상을 보았고, 자신이 본 이미지에 충실하며, 삶의 역경과 부딪혔고 그리고 살아가는 법을 배웠다. 그녀는 자신이 가졌던 '혈통적 혼종'과 '문화적 혼합', 그리고 자신의 평생 연인이자 남편이었던 디에고 리베라와 관계 등의 사이에서 '자신의 정체성'에 대한 고민 등을 평생 안고 살았다. 또한 역사의 변환기에서 가만히 바라다보고만 있는 방관자가 아닌, 자신만의 색채로 소리를 낸 작품 속 '그녀의 모습'은 이러한 시간들의 변화무상함을 자신의 이야기와 함께 잘 반영되어 있다. 즉, 새로운 시대의 혁명을 꿈꾸며 실천해 나가는 사회 개혁파의 선두그룹과 숨 막힐 듯 이어지는 개인의 운명적 사건들 사이에서 자신만의 색과 형태로 작품을 쏟아냈다.

따라서 본 논문에서는 그동안 많은 미술평론가들과 여성운동가들이 평가하여 온 프리다의 모습과 더불어 화가의 자화상을 통해, 그녀가 가장 절실히 이야기하고 있는 자신 안의 욕망의 '시선'과 '응시'가 무엇인지에서부터 출발하였다. 남겨진 55점의 자화상에는 단순히 화가의 시선만 존재하는 것이 아니라, 화가의 감추어진 욕망의 응시를 이미지 분석과 함께 의식과 무의식적 측면에 대해 상징화 과정을 통해 분석했다. 10대 때부터 겪었던 신체적 결핍과 욕망을 통해 드러난 내면의 결핍과 욕망의 '시선'은 자화상에 어떻게 표현되어 있는지와 멕시코 혁명시대를 살았던 시대적 배경 및 메스티소로써의 다중정체성의 운명은 어떤 욕망의 '응시'로 자화상에 표현하였는지 등을 미학적 관점과 이미지 분석을 통한

심리학적 접근까지 시도하여, 그동안 알려져 왔던 프리다 속에 감추어져 있던 또 다른 그녀만의 욕망의 '개인화'와 '동일화'를 밝혀보고자 한다.

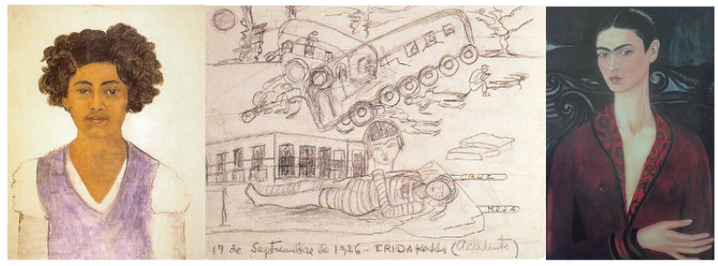
Ⅱ. 문제의 직면과 '개인화'

라깡의 시선처럼 우리는 세계 속에서 보이는 존재들이다(권택영 1994, 17). 세계는 모든 것을 바라보지만 그것을 드러내지는 않는다(박찬부 2007, 136). 이 역설의 지점을 우리를 관찰된 대상 자체에 고정시키는 '중립'적이고 '객관'적인 관찰자로서의 우리의 위치를 근저에서부터 침식시킨다. 이것은 관찰된 장면 속에 관찰자가 이미 포함되고 각인되는 지점이며, 동시에 그림 자체가 우리를 마주 바라보는 그 지점인 것이다. 이러한 모호한 영역이 있음을 깨닫는 순간, 욕망에 의한 결핍이 우리로 하여금 끊임없이 새로운 '감추어진 의미들'을 산출하도록 몰아낸다. 프리다의 자화상에는 그녀가 자신을 바라 본 시선이 함께 농축되어 내면에 차 있는 울분과 고통을 드러냄으로써 침잠시키는 테라피의 역할도 동시에 행하였음을 볼 수 있다. 시각의 평면적 차원은 주체가 자신을 주체로서 정립하려는 최초의 관계인 라깡의 거울 관계에서처럼 시각의 영역이 만들어 내는 것을 끊임없이 우리에게 제공해 준다는 것이다(Joël Dor 1985, 124-131). 즉, 주체라는 개념이 생겨나는 동시에 주체의 소멸을 보여주고 있다. 그러나 프리다는 주체를 정확하게 부각시킴으로써, 보이는 형상 속에 자신의 모든 것을 담아 낸 욕망의 '시선'이 독특하다. 자신의 신체적 결합과 불의의 사고로 인해 타인과의 차별을 인식했고, 이러한 채울 수 없는 욕망의 시선은 그림을 통해, '나'의 '시선'에 내재된 '타인'의 '시선'과 '응시'를 그녀만의 독특한 '시선'으로 자화상에 담아냈다.

1. '결핍'과 문제 직면

멕시코의 혁명기(1910-1921)를 살았던 프리다 칼로의 삶은 그녀가 살았던 시대적 배경처럼 진지하고 거세고 성난 파도의 클라이맥스처럼 드라마틱했다. 그녀의 끊임없는 존재의 '결핍'은 크게 두 가지 사건을 계기로 시작된다. 첫 번째 사건은, 1913년 여섯 살 되던 해에 소아마비로 오른발의 장애를 가져다주고, 두 번째는 그로부터 12년 뒤, 18세에 불의의 전차사고로 인해 '결핍'은 육체적 조건에서부터 자각된다(윤영순 2003, 399). 즉, 육체적 결핍에 의한 '나'와 '타인'과의 '다름'을 인식하게 되는 첫 계기가 되며, 나아가 평생 오른발에 대한 콤플렉스를 안고 살게 된다. 내가 타인을 인식하게 되는 단계에서 내가 욕망하는 그 무엇으로 인해 나와 타인의 구분이 생겨나고, 다름을 인식하는 단계로 접어든다고 볼 수 있다.

소아마비로 인해 오른쪽 다리의 기형적 모습은 전차사고로 인해 손상된 신체의 어떤 부분보다 프리다 삶 전체에서 가장 큰 고통과 강박관념을 안겨다 준다. 어린 시절부터 자신의 결핍을 감추기 위해 바지를 즐겨 입었던 사실에서도 신체적 결합으로 인해 겪어야 했던 심리적 콤플렉스를 유추해 볼 수 있다. 화가에게 바지 착용은 자신의 결핍으로 생겨난 욕망을 숨기기 위한 상징적 장치이기도 하지만, 삶의 투쟁에서 스스로 독립하고자 한 욕망의 응시라고도 볼 수 있다.

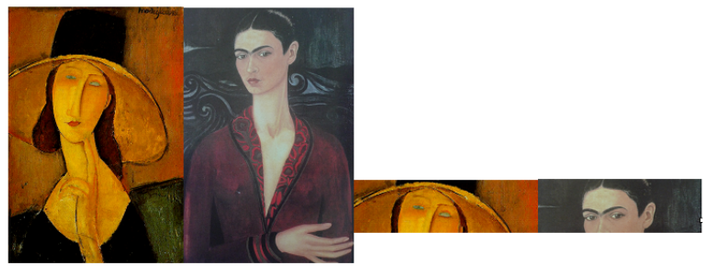


<그림 1> 1926년 전차 사고 이전과 이후, 1923년과 1926년 자화상 비교

그리고 1925년 9월 17일 버스를 타고 가던 길에 전차사고는 척추를 포함하여 온 몸의 뼈가 부서져 버리고, 버스의 쇠 파이프는 그녀의 배를 뚫고 옆구리를 관통하여 영영 아이를 잉태할 수 없는 여성으로써 불구의 몸이 되어, 더욱 생명의 잉태에 집착을 하게 된 계기가 된다. 신체적 결핍으로 인해 프리다가 겪게 된 삶의 변화는 <그림 1>의 1923년과 1926년 자화상의 비교를 통해서도 확연히 나타난다. 두 작품 모두 그녀의 시선은 거울을 통해 들어 온 자신의 상상적 이미지에 충실하고 있다. 라깡이 말하는 거울에 비친 자신의 모습과 자신을 완전히 동일화하는 '거울단계(mirror stage)'로, 자신이 꿈꾸는 '상상계'에 빠져 있는 시기의 '시선'이라 볼 수 있다(전경갑 1999, 129-132). 그러나 1923년 자화상과 전차사고이후 제작된 자화상은 같은 모델로 보이지 않을 정도로 다르다. 즉, 정면을 뚜렷한 의식 없이 자신의 모습을 충실히 그린 1923년 자화상에 비해, 3년 뒤 자화상은 붉은 벨벳으로 감싼 여린 육신은 마치 긴 목선을 강조하고 한 쪽 어깨를 약간 기울임으로써 <그림 2> 모딜리아니(Amedeo Modigliani)의 아내인 쟌느 에퓨테른느(Jeanne Hebuterne)의 초상화를 연상케 한다. 또한 <그림 2> 아래 부분의 이미지처럼, 눈동자가 없는 모딜리아니와는 반대로 두 눈을 크게 뜨고 한 곳을 향해 시선은, 마치 떠나간 연인을 기다리는 마음을 잡고 있는 듯하다. 쟌느의 눈은 아픔보다 평온과 사랑으로 충만 된 표현이라면, 프리다의 눈빛은 한 쪽 날개를 잃은 작은 새의 두려움이 가득 차있다. 거울 속에 비친 자신의 모습을 통해 내면의 감성을 드러내기 시작한 첫 자화상으로써, 학창시절 연인 알레한드로 고메스 아리아스(Alejandro Gómez Arias)[2]에게 사랑받고 싶어 하는

2) 1922년 에스쿠엘라 국립예비학교에 입학한 후, 프리다는 '카추차'라는 클럽에 가입을 한다. 카추차 클럽에서 법학도이자 신문기사고 회원들의 정신적 지도자 역할을 했던 알레한드로 고메스 아리아스를 사랑하게 되지만, 그에게 대한 열정은 얼마 지나 일어난 전차사고 이후, 몇 년간 지속되다 디에고와의 만남으로 그녀의 이야기에서 사라져 간다.

자신의 '상상계'의 욕망이 잘 드러나는 작품이다. 사랑을 받고 있는 쟌느와 사랑받기를 원하는 프리다의 시선은 목선의 유연함과 뻣뻣함으로도 충분히 전달되고 있다. 그리고 쟌느의 얼굴을 받쳐주는 유연한 왼손의 움직임과는 달리, 프리다는 자신의 얼굴 크기와 맞먹는 오른손으로 치명적인 상처를 감싸고 있다. 짙은 청록의 배경색과 벨벳의 붉은 의상 등 강한 콘트라스트를 통해, 날카롭고 신경질적인 화가의 감성과 사고 후 임신을 할 수 없는 상황을 감추고 싶은 여성으로써의 '시선'이라 볼 수 있다.

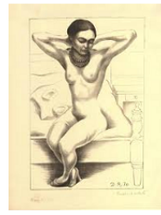


<그림 2> 큰 모자를 쓴 쟌느 에퓌테른느, 1917년(오른쪽)과 쟌느와 프리다의 눈의 묘사 부분(왼쪽)

<그림 1>의 1923년 자화상은 아직 소녀티를 벗어나지 않은 모습에서, 1926년 불의의 전차사고를 겪고 난 후 그려진 자화상은 이미 여인이 된 프리다의 모습이다. 껑충한 단발 곱슬머리에 정면을 무표정하게 바라다보는 시선은 세상에 대한 삶의 태도가 보이지 않고, 그녀의 트레이드마크인 갈매기 눈썹도 찾아볼 수 없다. 그러나 불과 몇 년 후, 그녀의 인생은 그 전의 삶과 완전히 다른 삶이 되었고, 그러한 스스로의 변화와 인식은 벨벳을 입은 자화상에 고스란히 드러난다. 그녀에게 신체적 결합으로 생겨난 두려움과 막막함이 어떠했는지, 아직 어린 티가 벗어나지 못했던 '시선'은 어느새 세상을 무표정하게 바라다보는 여인의 '시선'으로

변해버렸다.

또한 유년 시절부터 또래 아이들로부터 그녀는 '나무다리 프리다'로 놀림을 당했으며, 이 무렵부터 자신은 남들과 결코 같아질 수 없다는 사실을 알게 된다. 이러한 그녀의 강박관념은 <그림 3>의 1930년 리베라가 그린 프리다의 누드화에서도 오른쪽 다리가 보이지 않도록 왼쪽 다리 뒤로 굽혀 앉아 어설픈 포즈에서도 확인된다. 그 시절을 회상하며 쓴 그녀의 일기를 보면, 자신 안의 또 다른 '프리다'를 만나 상상의 나래로 함께 자유롭게 거리를 다니며 이야기를 나누었던 생각을 알 수 있다 (Herrera Hayden 1997 67).



<그림 3> 디에고 리베라가 그린 프리다 칼로의 누드, 1930년

> "나는 유리창에 낀 수증기 위에 손가락으로 문을 하나 그리고, 아주 즐거운 마음으로 이 문을 열고 나가는 상상을 했다. 그리고 핀손이라는 우유판매점까지 가서 핀손Pinzón의 'ó'를 통과하여 지구 중심으로 내려갔다. 그곳에는 항상 상상 속의 친구가 나를 기다리고 있었다. 이제는 그 친구의 모습도 머리색도 잊었다. 그러난 그 친구가 명랑했고 많이 웃었다는 것은 기억난다. 아무 소리 없이 짓은 웃음이었다. 그 친구는 전혀 무게가 나가지 않는 것처럼 나풀나풀 춤을 추었다. 나도 그 친구와 함께 춤을 추었고 온갖 비밀 얘기를 나누었다."

기형적으로 가늘고 잘 성장하지 못한 오른쪽 다리로 인해 사춘기 때까지 바지를 즐겨 입었지만, 디에고와의 결혼을 통해 진정한 자신의 문

제를 바로 직면하게 되면서, 프리다는 바지착용보다 멕시코 전통의 치마를 즐겨 입게 된다. 그러나 그가 자신의 친 동생인 크리스티나와 외도한 것을 안 후, 화가는 다시 유년시절에 즐겨 입던 바지를 다시 착용한다. <그림 14>의 1940년 자화상 위쪽노래가사엔

> "보세요, 내가 당신을 사랑했다면, 그건 당신 머리카락 때문이에요. 나는 더 이상 당신을 사랑하지 않아요."

이러한 사실은 단순히 프리다가 외상에 대한 콤플렉스로 다리를 숨기려 한 사례이기보다는, 다시 홀로서기를 결심한 그녀의 강한 의지의 재현이 바지착용으로 상징화되어 나타났다고 해석된다. 유년시절부터 신체적 콤플렉스로 친구들과 잘 사귈 수 없었고, 그런 자신의 처지를 일찍부터 스스로 극복하여 독립적이고 투쟁적인 삶을 살기를 자처했기 때문이다. 따라서 프리다에게 바지는 신체적 결핍에 맞선 투쟁을 상징한다.

2. 욕망의 시선

프리다만의 독특한 욕망의 '응시'의 시작은 어린 시절, 신체적 결합과 불의의 사고로 비롯되며, 라깡의 '상상계'의 특징처럼 모성으로부터 소외되었다는 느낀 무의식의 세계도 함께 지배하였다(Jacques-Alain Miller 1973, 113-120). 그 결과 결혼 후, 신체적 악조건으로 임신을 할 수 없었음에도 불구하고 생명에 대한 강한 애착과 집착으로 집결된다. 프리다 칼로의 일생은 드라마틱한 요소들로 가득 차 있지만, 그녀의 삶을 요약해 보면, 본인의 의지와 상관없이 일어난 사건들로 스스로 겪어야 했던 고통의 과정들이 곳곳에 장치되어 있다. 그녀는 아버지 기예르모가 첫 번째 부인과 사별한 뒤 만난 어머니 마틸데의 셋째 딸이었고, 넷째를 낳

고 우울증에 걸린 어머니 대신 유모가 길렀다.

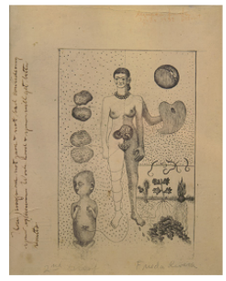
<그림 4> 유모와 나, 1937년

프리다의 어머니는 그녀를 낳은 지 11개월 만에 동생 크리스티나를 낳았기에, 그녀는 어머니의 모유를 충분히 먹지 못하고 유모의 젖을 먹고 자랐다. <그림 4>의 1937년 <유모와 나>에서 그 때 자신의 상황을 그려내고 있다. 원주민 유모는 가면을 쓰고 있고, 더불어 프리다를 가슴으로 꼭 품어 젖을 물리는 것이 아닌, 형식적인 관계로 냉담하게 젖을 물리고 있다. 어린 프리다는 젖이 눈물처럼 비처럼 눈처럼 내리는 세상 바깥으로 홀로 내몰려 있는 모습이다. 어쩌면 자신의 내면 깊숙한 곳에서는 소아마비를 앓게 되었던 것도 어머니로부터 따뜻한 정성을 받지 못했기 때문이라 여기는 부분도 잠재적으로 깔려있음을 부정할 순 없다. 화가는 어린 시절에 대한 이야기를 <유모와 나>를 통해 미술평론가인 라켈 티볼에게 이렇게 들려주었다(Andrea Kettenmann 2005, 47).

> "내가 태어나고 11개월 후에 바로 여동생 크리스티나가 태어났기 때문에 나는 어머니의 젖을 먹지 못했습니다. 유모가 나에게 젖을 물렸지만, 미처 다 빨기도 전에 나를 떼어놓았죠. 이 시절 내 모습을 그렸는데, 어른 얼굴에 어린애 몸을 한 나를 유모가 안고 있는 그림입니다. 하늘과 유모 가슴에서는 젖이 비처럼 떨어지지요."

유년기 때 느꼈던 그녀의 마음은 어머니로부터 충분한 사랑을 받지 못했다는 생각과 더불어, 원주민 유모로부터도 따뜻한 모성을 느낄 수 없었음을 표현하고 있다. 여기서 보이는 칼라의 대비는 인종의 차이뿐만 아니라, 인성적 차이까지 구분하고 있다. 원주민 유모는 멕시코를 의미하고, 스스로는 어머니의 사랑이 아닌 멕시코의 흙과 같은 진한 문화를 흡입하며 자랐음을 시사한다. 심리학자들은 세상에 태어나 생명의 젖줄인 모유과정을 때때로 타인과의 관계형성에 직접적인 영향을 미친다는 연구가 있다. 적절한 시기에 유아가 놀라지 않고 무섭지 않게 배려하여 엄마의 품에서 세상으로 천천히 아이를 내려놓은 일은 그만큼 중요하다는 말일 것이다.

결혼 전 어머니 마틸데는 매우 발랄한 아름다운 여인이었으나, 허약하고 비현실적인 기예르모를 만나 지나칠 정도로 경건하고 강인한 모습으로 가족들을 지켜 나갔다. 프리다의 작품 속에 어머니 마틸데 칼데론의 모습은 2점으로 <그림 11>에서 보듯, 모두 가족의 계보에서 등장하는 모습뿐이다. 이 점 역시 그녀가 어머니에 대한 감정이 어떠했는지를 잘 보여주는 예라 하겠다. 마치 <그림 4>의 <유모와 나 부분>에서 보듯, 돌가면을 쓴 유모와 얼굴과 어른의 얼굴에 어린애 몸의 프리다는 그녀에게 안겨있는 것이 아닌 누워있는 듯, 감정 교류가 생략된 의무적 모습이다. 여기서 어린애의 얼굴이 아닌, 성인이 된 자신을 그려 놓은 이유는, 아마도 어른이 되어서까지 어린 시절 모성애에 대해 목 말라 했던 심정을 표현한 것이라 추측된다. 프리다는 어머니 마틸데를 아주 친절하고 활동적이고 지적이지만, 계산적이고 잔인하고 병적으로 종교에 열중한 사람이라 묘사했다.



<그림 5> 프리다의 유산, 1932년

어머니 마틸데로부터 본의는 아니지만 어린 시절 일찍 분리 되어졌기에, 스스로 받지 못한 모성애를 자식을 통해 실현하고 싶었던 마음이 누구보다 강했다. 또한 전차사고 후 척추와 대퇴골의 경부, 갈비뼈, 왼쪽 다리의 열한 군데 골절상, 왼쪽 어깨와 오른발의 탈구, 세 군데 부러진 골반 뼈와 버스의 쇠 난간이 배를 뚫고 왼쪽 옆구리를 관통해 질을 통해 빠져 나가면서 생명을 잉태할 수 없게 되었기 때문이다(Jean-Marie Gustave Le Clézio 1993, 59-62). 그러나 프리다는 끊임없이 아이를 원했고, 결혼 후, 쿠에르나바카에 거주하던 가장 행복한 시기에 사랑하는 사람의 아이를 낳기로 결심하였지만, 아이는 결국 세상에 태어나지 못했다.

<그림 6> 떠 있는 침대, 1932년

그 후, 1932년 역시 디에고의 작업으로 미국 디트로이트에 머물고 있을 시기, 프리다는 생애 가장 힘든 시간들을 보내고 있었다. 그런 와중에 그녀는 또 다시 아이를 임신할 계획을 세웠지만, 유산이 되고 만다. 프리다는 사고의 후유증과 자궁의 선천적인 기형으로 임신을 할 수 없었고, 더욱이 피검사 결과 매독에 걸려 있었다. 그러나 의사의 여러 충고에도 불구하고 그녀는 아이를 출산할 결심을 하고 기다렸지만, 얼마 지나지 않아 또 다시 유산의 아픔을 겪게 된다. 아이가 유산되어 병원에서 퇴원할 무렵, 프리다는 2점의 그림을 그렸다. 하나는 <그림 5>의 <유산>으로 오른발은 이미 생명이 없는 상태이지만, 생명의 원천을 만들어 내는 역할을 작품을 통해 쉼 없이 시도하고 있음을 암시하고 있다. 해와 달이 궁극적으로 하나이듯, 태양 속에 숨겨진 하얀 달처럼, 자신의 육신 속에 자라나는 생명이 꽃을 피울 수 있는 자양분을 오른발과 오른손은 최선을 다하고 있는 모습이다. 반면, 태아에게 영양분을 직접 공급하고 있는 생명의 끈인 탯줄은 오른발을 칭칭 감고 내려와 태아와 연결되어, 결국 기형적인 오른발의 운명처럼 태아 역시 정상적으로 태어날 수 없었음을 시사한다. 비옥한 대지에 뿌리내릴 식물의 구근 속 씨앗과도 같은 생명은 인간 창조행위의 출발점이었다(Rasmussen, D. M. 1974, 89). 프리다는 그렇게 온 몸과 마음으로 아이를 원하고 기다리고 노력하였지만, 그녀의 눈에서는 이미 눈물이 하염없이 흘러내린다. 이미 제왕절개를 받은 후, 자신과 태아는 분리된 채 각 자 다른 공간에 놓여 있다.

<그림 7> 유산과 떠 있는 침대에 묘사된 태어나지 못한 태아의 모습, 1932년

또 하나의 작품은 <그림 6>의 <떠 있는 침대>로 프리다의 새로운 화풍을 알리는 작품으로, 유산이 되면서 피로 뒤범벅된 침대 위에 벌거벗은 채 누워 눈물을 흘리고 있다. 부러진 골반 뼈와 수술 기구와 함께 놓인 국부 세척기, 난초꽃이 침대 아래에 붉은 핏줄로 연결되었고, 침대 위론 괴물 같은 달팽이, 기묘한 깃발과 석 달된 태아 등 그녀를 괴롭히는 이미지들을 악몽의 상징처럼 떠다니고 있다. 병원침대 다리에는 병원 이름인 헤리 포드(Henry Ford Hospital) 병원이란 이름과 함께 1932년 7월도 함께 기록하였다. 그리고 이 두 작품 속 3개월 된 태아는 <그림 7>처럼 남자아이로 묘사되었다.

<그림 8> 나의 탄생 혹은 탄생, 1932년과
출산을 하고 있는 틀라솔테올틀 여신, 아스테카 조각

유산 이후, 몇 주 동안 프리다는 끊임없이 작업에 몰두했다. 디에고와도 나눌 수 없고 세상 그 누구와도 소통이 단절된 채, 그녀 내면을 채우고 있는 고통과 현실의 잔인함, 사실에 대한 외면 등과 지내며 오로지 그림으로 그것들을 토해 내기 시작하였다. <그림 8>의 <나의 탄생> 역시 그 때 그려진 그림으로, 자신의 탄생모습 역시 고통과 힘겨움으로 얼룩지게 된 최초의 시작이다. 프리다의 탄생에서 보여 준 이미지는 아스테카 출산의 여신, 틀라솔테올틀의 조각에서 유래된다. 산모의 얼굴에 흰 천으로 가려져 있는 까닭은, 유산이 되어 헨리 포드 병원이 입원 하고

있을 당시, 담낭수술 중에 어머니가 사망하였기 때문이다. 물론 자신이 태어나는 순간을 묘사한 것이기도 하지만, 바로 조금 전 겪었던 유산의 힘들고 괴로웠던 순간을 표현한 것이기도 한 작품이기에 여기 침대에 누워 고통을 겪고 있는 산모의 얼굴은 이중적 의미가 상징적으로 포함된 것이라 유추된다.[3] <나의 탄생>은 가부장적인 사회구조에서 여성의 이미지는 늘 아름답고 정숙한 모습이여야 함을 깨버리고 아름다움의 의미를 새로운 시각에서 표현한 페미니즘적 작품이라 평을 받고 있다. 산모의 힘겨운 고통 속에서 세상 바깥으로 고개를 내밀며 태어나는 신생아의 얼굴은 본인의 얼굴이자 자신이 잃어버린 생명이기도 할 것이다. 침대 위 벽에 걸려있는 액자 속 여인의 놀란 표정은 부릅뜬 두 눈과 아우성치는 동그랗게 벌린 입술모양을 보고 짐작 가능하다. 그것은 유산에 대한 안타까움을 암시하기도 한 동시에 어머니의 죽음을 상징하기도 한다.

이렇듯 프리다 가슴 속에 내재된 엘렉트라 콤플렉스는 이 두 작품을 통해 역력히 드러난다. 유아기부터 유년시절까지 어머니로부터 나누지 못했던 적극적인 감성적 교류는 성인이 된 후에도 그녀를 따라다녔다. 어머니 마틸데를 이성적으로 이해하고 받아들였음에도 불구하고, 프리다 일생을 따라다니며 괴롭혔던 모성애에 대한 갈구는 어쩌면 동성애까지 연결시켰다고도 볼 수 있을 것이다. 아이를 가질 수 없었던 그녀는 스스로 여성이기를 거부하고, 자신의 내면에 잠재되어 있던 남성적 에너지를 더욱 강하게 내뿜었기 때문이라 해석될 수 있다.

---

3) 그 외 마틸데의 모습은 1936년 <조부모와 부모와 나>와 1950년~1954년 프리다가 생을 마감하는 그 순간까지 잡고 있었던 <프리다의 가족 초상화>에서만 그녀의 모습을 확인할 수 있을 뿐이다.

Ⅲ. 동일화의 시선과 '승화'

1. 멕시코의 혼종성과 프리다의 동일화

프리다는 유럽계 아버지와 멕시코계 어머니 사이에서 태어난 메스티소였다. 1907년 7월 6일 꼬요아깐(Coyoacán)의 푸른집(Casa Azul)에서 태어나 프리다 칼로 이 칼데론(Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón)으로 출생신고 된다. 아버지 기예르모 칼로(Guillermo Kahlo)는 독일 바덴바덴에서 보석 세공사이자 화가였던 야코브 하인리히 칼로(Jakob Heinrich Kahlo)와 헨리에테 카우프만(Henriett E. Kaufmann)의 후손으로 유대계 헝가리 혈통이며, 아마추어 화가이자 사진사였다. 1891년 멕시코로 이민 온 뒤, 독일계통인 빌헬름(Wilhelm)의 성을 스페인어의 해당 성인 기예르모(Guillermo)로 개명했다. 어머니 마틸데 칼데론 이 곤살레스(Matilde Calderón y Gonzalez)는 스페인계와 멕시코 원주민의 혼혈인(Mestiza)이었다(Andrea Kettenmann 1992, 7-8) 그러므로 화가의 탄생은 곧 멕시코의 다중 정체성의 상징성을 띄고 있고, 유럽과 멕시코 민족 문화가 혼합된 다문화의 결정체, 그 자체이다.

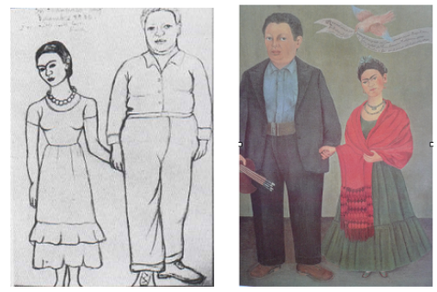
<그림 9> 조부모와 부모와 나, 1936년과 부모와 프리다 부분

1936년 <그림 9>의 <조부모와 나>에서 보면, 화가의 시선 속에 담긴

멕시코의 혼종성은 29세 프리다에겐 적극적인 '동일화'보단 간접적인 '동일화'의 상징성이 확인된다. 꼬요아깐의 생명의 나무처럼 서 있는 어린 프리다는 마치 탯줄 속에 이미 내재된 유전인자를 푸른 리본으로 표현하고 있다. 자신의 DNA에는 양 조부모의 영향을 두루 다 받았지만, 자신이 원하는 DNA는 친가 쪽임에도 불구하고 실질적으론 외가 쪽 DNA가 더 깊이 뿌리내렸음을 암시한다. 1899년 부모의 결혼사진을 바탕으로 그렸지만, 어머니 마틸데가 아버지 어깨를 감싸고 집 안에서 그녀의 비중이 더 컸던 것을 알 수 있다. 그리고 친할머니의 눈썹과 얼굴생김새가 마치 성인된 프리다의 모습을 보는 듯하다. 따라서 프리다의 생각 속엔 자신의 성향과 기질은 외가 피를 더 많이 받았지만, 외모는 친가에 더 가깝다고 여겼고, 자신을 아버지와 같은 방향으로 서 있는 것에서도 볼 수 있다. 즉, 혼혈 혈통에 대한 부정은 없었더라도, 좀 더 친가인 유럽인에 가까운 혈통임을 무의식적으로 드러난 작품이라 할 수 있다. 그러나 아이러니하게도 프리다는 자신의 탄생일과 멕시코혁명에 대해 강한 집착도 보였다. 1940년대 초에 쓴 일기(Jean-Marie Gustave Le Clézio 1993, 244)에는 "나는 네 살 때 일어난 '비극의 10일'사건을 기억한다. 내 두 눈으로 사파타의 농민 반군들이 카란사에게 저항하여 일으킨 반란을 똑똑히 목격했다."는 말에서 알 수 있는 것처럼 자신의 탄생년도와 멕시코 혁명시점을 구분하고 있다. 그러나 1907년에 태어난 그녀는 스스로 자신의 생일을 멕시코 혁명이 일어난 해라고 의도적으로 이야기하곤 했다. 멕시코 혁명으로 포르피리오 디아스 장군의 30년 독재의 시대가 종식되었고, 프리다는 새로운 멕시코의 출발을 자신의 개인적 삶과 '동일화'하기를 원했기 때문이다.

멕시코 혁명기라는 거대한 역사적 흐름 속에 한 개인의 절규와 독창성이 간직되기란 쉽지 않은 것은 사실이다. 프리다 역시 자신의 무의식

에 내재된 정체성에 대한 불합리한 사고는 여전히 간직한 채, 역설적으로 자신의 아픔과 민족 아픔의 동일화를 통해 새로운 에너지를 받았음을 <그림 9>의 <조부모와 나>에 나타난다. 화가의 '자화상'은 개별 인간으로서 겪었던 욕망의 결핍과 고통뿐 아니라, 조국 멕시코의 외상과 아픔까지도 상징적으로 표현되어 있기 때문이다.



<그림 10> 프리다와 디에고, 1930년(왼쪽)과 드로잉과 결혼식, 1931년(오른쪽)

프리다 개인은 철저하게 주체적으로 자신에게 집중된 생을 살았지만, 그녀에게 자신의 삶이 끝나는 날까지 따라다녔던 망령의 그림자가 존재했다. 그것은 마치 외세로부터 독립된 멕시코 영토에 여전히 지속되는 식민시대의 잔해와 같이 끊임없이 몰아치는 혼란의 돌풍처럼 지우려하면 더욱 선명한 빛깔로 그녀의 심장을 파고들었다. 그 망령의 그림자는 1925년 9월 17일, 18살 되던 해에 갑작스럽게 닥친 불의의 교통사고와 1928년 자신의 작품세계의 스승이자 신멕시코운동(Neomexicanismo)의 동지였던 디에고 리베라와의 만남이었다. 1929년 8월 21일 프리다는 자신보다 21세 연상인 43세의 디에고의 세 번째 부인으로 결혼한다. <그림 10>은 같은 결혼식 사진을 보고 제작한 것으로 프리다의 의식과 무의식이 두 사람의 위치와 프리다의 모습에서 잘 드러난 작품이다. 왼쪽 드로

잉 작품에서는 오른쪽에 디에고가 있으나, 프리다의 고개의 기울기는 반대편을 향하고 있는 반면, 1931년 유화작품에서는 위치와 기울기가 모두 달라졌다. 즉, 디에고에 대한 믿음과 신뢰가 1년 후 더 강하게 생겨났지만, 결국 처음 프리다의 무의식에서 드러난 이미지처럼, 결국 디에고는 프리다의 사랑의 신뢰를 져버리고 만다.

프리다의 삶은 20세기 멕시코가 안고 있었던 시대적 시련과도 많이 닮았다. 그러나 그녀는 이 모든 일련의 시련과 드라마틱한 인생임에도 불구하고, 라틴아메리카 모더니즘 운동에서 여성화가의 의미가 부각되는 과정에서 선도적 역할을 수행한다. 이는, 역설적으로 라틴아메리카에서 여성의 사회적 역할이 상대적으로 열악한 상황에 있었음을 의미하는 것이기도 하다. 즉, 남성들이 정치와 군사적 활동무대에서 활약하는 동안 여성은 미술의 영역에 속할 수 있다고 허용하는 사회적 경향 때문이기도 한 것이다. 남성이 공적인 발언의 기회와 능력을 인정받을 수 있는 것과 상대적으로 여성은 사적인 영역에서의 느낌을 표현하는 권리를 가졌다는 사고 개념 때문이라는 것이다(윤영순 2006, 198-200). 남편인 디에고 리베라와 경쟁관계의 구도에 대해서 디에고는 사회적으로 늘 우위에 있었으며, 프리다는 반려자로서의 위치 때문에 상대적으로 종속적 구도에 놓이게 되곤 하였다. 1983년 하이든 헤레라의 자서전 이후 본격적으로 프리다에 대한 의미가 재해석되는 과정에서 여성운동계에 하나의 모범적인 영웅 사례로 확대되어 남편의 명성을 압도하는 결과를 가져온다. 현실적 시각으로는 '남성아래 여성'이지만, '남성위에 여성'으로 보려는 페미니즘적 시각이 80년대 이후 영향력을 행사하게 된다.

프리다는 자신의 삶을 멕시코의 혁명과 '동일화'를 통해, 인생 역경의 드라마틱한 요소들을 숨지 않고 문제를 직시하고 대면하며 살았다. 또한 그녀는 자신에게 불어 닥친 힘겨운 현실을 가만히 주저앉아 한탄하며

울고만 있지 않고 오히려 그 처절한 현실을 극복하는 과정에서 새로운 삶의 전환점을 맞이한다. 전차와의 충돌로 평생 총 36회의 수술을 받아야 했던 현실로 인해 자신의 내면에 숨어있던 화가로서의 자질을 발휘할 수 있었고, 디에고와 별거와 이혼, 재혼과 별거 등의 관계로 세상 속으로 홀로 우뚝 서는 계기가 되었다.

2. 욕망의 응시와 '승화'

인간은 근원적 욕망의 추구로부터 생존은 시작되고, 더불어 삶의 보편적 인식과 독창적 인식 사이에서 끊임없는 줄 달리기를 하며 산다. 그러므로 거울 속에 비친 '나'의 모습에는 또 다른 '나'의 욕망의 시선과 응시가 존재한다(Jacques-Alain Miller 1973, 268-274).

자화상의 '나'를 바라다보는 주체의 '시선'과 '응시'에는 프리다가 짊어져야 했던 육신의 고통으로 인해 형성된 심리적 기제와 방어가 내재되어 있다. 프리다의 외상은 물론 개인의 고통에서 촉발된 것이다. 소아마비와 교통사고, 그에 따른 후유증과 끊임없이 반복되는 대수술, 그리고 디에고 리베라와의 운명적인 만남은 애증의 복합적인 감상을 배경으로 숱한 외상을 형성하게 만든 계기가 되었다. 또한 그녀의 외상에 대한 묘사에는 멕시코가 혁명을 통해 겪었던 아픔의 '동일화' 시선이자, 외세로부터 독립된 조국이 겪고 있는 격동의 시대를 대변하는 멕시코의 얼굴이며, 혼종의 시대를 살았던 멕시코 남성의 모습이고 여성의 모습인 타자의 '시선'과 '응시'를 통한 '승화'가 자화상 속에서 상징화의 과정을 통해 드러난다.

<그림 11> 조부모와 부모와 나, 1936년(왼쪽)과
프리다의 가족 초상, 1950~1954년(오른쪽)

<그림 12> 1931년과 1954년 가족 초상 부분 중 부모의 모습

프리다의 욕망의 '시선'과 '승화'는 크게 무의식적과 의식적 측면에서 논의될 수 있다. 첫 번째, 자신의 출생과 더불어 어머니와의 관계에서 오랜 기간 동안 끊임없는 욕망의 결핍상태에서 고통스러워했던 무의식적 측면과 두 번째, 디에고 리베라의 아내로 살면서 겪었던 욕망의 결핍에서 오는 의식적 측면이다.

화가의 무의식 세계를 지배했던 출생에 대한 욕망의 시선과 '승화'는 <그림 11>과 <그림 12>에서 단적으로 상징화되어 표현되었다. 자신이 가진 '혈통적 혼종'을 수긍하면서도 부정적이었던 <그림 11>의 모습에서, 생의 마지막 시기에 미완성으로 남긴 <그림 12>를 통해, 스스로 그 괴리를 극복하였음이 상징적으로 표현되었다. 즉, 어머니 혈통이 아닌, 아버지 혈통으로 나열해 서 있던 모습에서, 어머니 혈통으로 나열이 수정된

점에 주목할 수 있다. <그림 11>에서 어머니의 왼쪽, 아버지와 자신은 오른쪽이었지만, <그림 12>에서는 반대로 어머니와 자신이 오른쪽으로 그려져 있다. 고대 문명에서부터 이미지들의 분석을 통해 공통적으로 표현되는 부분이기도 하지만, 인류의 오랜 무의식적 관습은 왼쪽보다 오른쪽에 대한 호의가 강하기에, 여기서 오른쪽의 의미 역시 자신과 더 밀착된 관계임을 대변해 준다.

<그림 13> 프리다와 스탈린, 1954년(왼쪽)과
들라크로와의 민중을 이끄는 자유의 여신, 1831년(오른쪽)

이러한 화가 자신의 근원적 욕망의 구도인 출생에 대한 변화 구도는 화가 말기의 작품인 <그림 13>을 통해 혁명의 의지로 대변된다. 죽음을 앞 둔 해에 그려진 <프리다와 스탈린>은 봉헌화[4]의 성격이 강하게 표현

4) 일명 레따블로스라고 불리기도 하며, 종교적으로 기적을 구하려는 마음의 기도에 은혜를 입은 감사함을 담고 있는 봉헌화이다. 가로, 세로 20cm 안팎의 작은 그림으로 철판 위나 나무 혹은 흰 천위에 유성물감으로 그려졌고, 멕시코의 봉헌화는 18세기경부터 기록되고 있다. 밝고 어두운 톤의 칼라를 대비시켜 위험에서 구조된 봉헌자의 위험 상황을 보여주거나 성녀나 전능자의 도움에 감사하는 용도 등, 서술적인 그림과 함께 글이 적혀진 것으로 교회에 봉납하는 작은 그림들이다. 그림에는 초자연적 세계와 지상세계로 구분된다. 병든 사람, 자연재해로 집을 잃은 사람, 사건 사고로 몸과 마음을 다친 사람, 아이를 잃은 사람 등등 고통과 힘듦에서 허우적거리는 사람들과 기둥의 성자, 산티아고 성자, 성모 마리아, 죽음의 성자들

되었다. 스탈린의 초상화는 성인의 얼굴처럼 그녀의 뒤에 떠있는 태양의 의미를 부여한다. 즉, 거의 종교적인 신념으로 공산주의를 받아들이고 있다. 적극적인 현실개입으로 정치적 활동을 활발히 펼친 디에고와는 달리 그녀가 가진 혁명적 정신은 <그림 13>의 들아크로와(Eugène Delacroix, 1798-1863)의 자유의 여신처럼, 현실과 이상의 세계 사이를 오가는 하나의 유토피아였다. 이처럼 메스티소로 태어난 혈통의 혼종성과 유년시절 어머니로부터 소외되었다고 여겼던 모성애의 결핍으로부터, 그녀는 혁명을 자신의 운명과 '동일화'한 시선으로 욕망을 '승화'시켰다.

<그림 14> 두 명의 프리다, 1939년(왼쪽)과 짧은 머리의 자화상, 1940년(오른쪽)

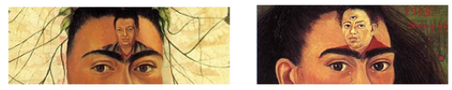
<그림 14>의 1939년 <두 명의 프리다>는 이혼의 아픔 뒤에 탄생한 걸작 중 하나이다. 프리다의 어렸을 적부터 자신 안에 또 다른 프리다를 표현한 부분도 잠재적으로 존재하지만, 이혼에 대한 아픔을 겪은 두 명의 다른 인격체로 등장한다. 디에고 리베라가 사랑한 떼우안떼빽 의상을 입고, 오른손에 남편의 어린 시절 사진이 든 부적 같은 둥근 메달을 잡

이 빛으로 둘러싸인 모습이 표현된다. 그리고 그림 아래에는 감사의 글과 함께, 역경과 고난에 처한 사람의 이름과 날짜, 장소가 적혀 있다.

고 있는 프리다와 유럽풍에 가까운 드레스를 입은 프리다다. 1939년 11월 6일 디에고와 합의 이혼하게 되기까지 3년간 그녀의 가슴앓이는 계속되었고, 결혼생활의 종지부를 찍은 후 1년 뒤 그린 <그림 14>의 1940년 <짧은 머리의 자화상>은 섬뜩할 정도로 자신을 자학하거나 혹은 디에고와의 이별을 받아들이기 위해 몸부림치는 모습이 역력하다. 바닥에 잘려진 머리카락은 마치 생명력이 있어 다시 디에고가 원하는 여성성의 모습으로 돌아갈 새로운 준비를 하는 것 마냥 꿈틀거린다. 그가 좋아하는 떼우안떼빽 의상[5]이 아닌 어둡고 칙칙한 양복은 그녀의 몸엔 너무 커 마치 디에고의 옷을 입은 듯 착각을 일으키게 한다. 그를 잊고 새로운 생의 출발을 다짐하는 모든 요소의 표현에도 불구하고, 반대로 그 모든 요소들은 디에고를 다시 부르고 있음을 부정할 순 없다. 그리고 1년 후, 그녀의 소망대로 1940년 12월 디에고와 다시 재결합하게 된다. 프리다 자신도 모르는 무의식에서는 <짧은 머리의 자화상, 1940년>처럼 이미 그와의 재결합을 원하고 있었기 때문이다.

<그림 15> '내 생각 속의 디에고' 혹은 '디에고를 생각하며', 1943년(왼쪽)과 '디에고와 프리다 1929-1944년 I' 혹은 '디에고와 나의 이중 초상 I', 1944년(중앙), '디에고와 나', 1949년(오른쪽)

5) 프리다는 자신이 즐겨 입던 혁명복장을 벗고 남편이 좋아하는 떼우안떼빽 여인들의 긴 치마와 오악사카 지방의 수놓은 블라우스, 미초아칸이나 할리스코 지방의 커다란 비단 숄, 오토미족 여인들의 새틴 저고리, 유카탄 지방의 알록달록한 꽃으로 장식된 속옷 등 인디언 여인의 복장을 입고 다녔다.



<그림 16> 1943년과 1949년 자화상 속 디에고와 프리다의 눈(부분)

이혼의 아픔을 딛고 디에고와 새롭게 결합한 프리다에게 예전엔 볼 수 없었던 심정이 <그림 15>의 세 작품의 변화를 통해 알 수 있다. 1943년 작품 속 디에고는 더 이상 자신과 분리된 다른 인격체가 아닌, 그녀의 양미간에 존재하는 '제 3의 눈'에 존재한다. 그리고 1944년 <디에고와 프리다 1929-1944년 I>은 디에고의 58번째 생일선물로 주었고, 디에고와 합일된 자신을 갈구함은 여전하지만, 스스로 독립된 개체로써의 소유를 표현하였다. 제목에서 보듯, 그들의 제 1 결혼생활을 마무리하며, 화가 스스로의 자리를 결정지은 마음의 표현이다. 오른쪽 얼굴의 디에고와 왼쪽 얼굴의 프리다, 즉, 프리다가 디에고보단 좀 더 이성적이고 어머니 같은 역할을, 감성적이고 아직 순수한 열정이 더 많은 아들 같은 디에고. 그렇게 둘의 관계는 남편과 아내보다는, 목덜미에 엮어진 나뭇가지가 계속 뻗어나가듯 예술가로서의 동질감으로 깊게 결속된 모습이다. 또한 식물의 속성은 인간에 비해 오랜 기간 동안 지구에 존재한 생명체로 인간의 생명보다 훨씬 지속적으로 영원함을 의미한다. 그리고 두 개의 생명이 줄기에서 만나 하나의 생명체로 변하여 뿌리까지 동일한 생명으로 변한 인연목因緣木처럼 그녀의 욕망이 반영되어 있다. 우측 상단의 태양과 달은 남녀의 상징적 표현으로 하늘아래 두 존재의 역할이 반복적으로 바뀔 수도 있지만, 늘 그 존재감의 무게는 동일함을 강조하고 있다. 복잡한 나선형 달팽이와 조가비는 사랑의 결합과 결정체를 이야기한다. 그러나 두 번째 결혼에도 불구하고 디에고의 애정행각은 끊이지 않았고(Andrea Kettenmann 1994, 340), <그림 15>의 1949년 자화상은 영화배

우 마리아 펠릭스와 염문을 뿌렸던 기간에 완성되었다.1949년 디에고의 전시회 무렵 쓴 에세이에서 프리다 칼로가 본 디에고의 면면이 잘 표현되어 있다(Mike Gonzalez 2002, 145-146).

> "아시아인 같은 머리에서는 검고 가늘고 섬세한 머리카락이 자라나 공기 중에 넘실거리는 것처럼 보인다. 디에고는 약간 슬픈 듯한 눈빛의 상냥한 얼굴을 한 커다란 아기다. 디에고의 어둡고, 매우 지적이며, 튀어나온 큰 눈은 얌전히 있을 때가 거의 없다. ……서로 멀리 떨어져 있는 눈 사이에는 동양의 지혜를 나타내는 보이지 않는 눈이 있음을 알아챌 수 있다. 디에고의 생김새의 꽃이라 할 만한 풍자적이고 부드러운 미소는 두툼한 입술의 부처 같은 입매에서 한 번도 사라진 적이 없다. 그의 벗은 모습을 보면 누구든 즉시 뒷다리로 서 있는 개구리 소년 같다고 생각할 것이다. 그의 피부는 수중동물의 피부처럼 푸르스름하게 희다. 단지 송과 얼굴만이 태양에 타서 검다. 디에고의 어린아이 같은 어깨는, 좁고 둥글고 각진 데 없이 여성스러운 팔로 이어져 경이로운 손에서 끝이 난다. 디에고의 손은 작고 섬세하게 뻗어서 안테나처럼 감각적이고 예민하게 전 우주와 교감한다."

<그림 17> 우주와 대지(멕시코)와 나와 디에고와 세뇨르 홀로틀의 사랑의 포옹 부분, 1949년

이미 여러 차례 임신과 유산, 그리고 이혼과 재결합을 반복하며 그녀 마음 속 디에고의 모습이 다시 재형성되는 과정은 <그림 16>의 1943년과

1949년 자화상 속 디에고의 표현에 나타난다. 지혜로운 존재이자 세계의 중심, 우주와 멕시코의 중심인 디에고의 존재는 그녀가 결코 소유할 수 없는 소유하여서도 안 될 존재로 바뀐다. 1943년 제 3의 눈에 자리한 디에고는 현자의 이미지를 더 강하게 표현되었다면, 1949년 디에고는 아직 세상을 잘 모르기에 현자가 될 수 있었던 어린 디에고 속 또 다른 제 3의 눈이 그려져 있다. 자신이 그동안 전적으로 온 생을 맡기고 의지한 남편이자 삶의 지주였던 그는, 그녀가 돌보고 세상의 모진 풍파와 험한 잣대로부터 보호해 주어야 할 귀한 존재로 바뀌게 되었던 것이다. 디에고의 사랑으로부터 욕망의 시선을 극복하기 위해 프리다는 쉼 없이 노력하였고, 그 '승화'된 시선은 <그림 17>에서 확인된다.

Ⅳ. 결 론

화가의 '자화상'은 더 이상 개별 인간으로서 자신의 자화상만이 아닌, 전통 신화와 문화를 수탈당한 채 무기력한 모습으로 살아가야 하는 비운의 수많은 여인들의 모습이며, 멀게는 코르테스의 정부로 살아가며 피식민인으로서 타자와 피식민 사회에서 여인으로서 타자라는 이중적 타자로서 여인인 말린체의 모습까지 엿보인다. 수탈과 수탈의 구조의 고착을 겪어내는 라틴아메리카 토착 원주민들의 아픔과 외상, 그리고 변혁과 혁명을 꿈꾸는 깨어나는 라틴아메리카의 동반자로서의 용기와 희망이 담겨있다.

프리다의 사망 이후 그녀에 대한 영화나 자서전은 끊임없이 출간되고, 영화들은 많은 흥행을 했지만, 개인적인 삶의 드라마틱한 소재에만 집중될 뿐, 고통 이면에 변화하는 그녀의 시선은 다루지 못했다. <그림 3>의 오른발의 치명적 손실이 결국은 삶의 에너지가 되었고, 그 순간의 깨달

음이 어떠한 과정을 거쳐 도달하게 되는지 등, 그녀 삶의 객관적 시선과 함께 타자의 시선이 어떻게 맞물려 자화상에 드러났는지 대한 조명은 미약했다. 또한 <그림 11>과 <그림 12>에 나타난 한 개인이 감당할 수 없었던 출생과 문화적 혼합, 혼종적 인종성 등 혼란기 멕시코의 새로운 신문화의 흐름에서 그녀의 역할과 시선이 잘 드러나지 못했다.

그러나 프리다의 자화상에서 다른 화가의 자화상에서 볼 수 없는 자신의 심리상태에 따라 등장되는 오브제들의 상징성이 '개인화'로 고착되어 화가의 상태와 '동일화'되는 과정이 잘 표현되어 있다. 첫 번째, 화가에게 바지는 단순히 남성을, 치마는 여성을 대변하는 의미를 넘어, <그림 14>에서 보듯 개인의 고립된 심리와 더불어 세상을 향해 소리치는 절규하는 독립의 선언식이라 볼 수 있다. 동 시대의 여성들에게 다소 생소한 바지착용을 의미있는 순간마다 착용한 사실을 유추하여 보면, 개인의 기호에 의한 단순한 호기심이 아닌 <그림 1>에 표현된 자신의 트라우마 앞에 투쟁하는 독립투사의 모습이라 해석될 수 있다. 즉, 삶의 수동적 자세로부터 능동적인 삶의 주인공으로 자리를 이동하며, 새롭게 강한 의지로 자신의 핸디 캡을 가리고 전쟁터로 나가는 심리상태를 상징화하고 있다.

두 번째, 프리다의 욕망에 의해 자신을 멕시코의 운명과 '동일화'하여 '개인화'시킨 경우를 들 수 있다. 유년시절 어머니 마틸데로부터 받지 못했던 모성애의 고착으로 자신의 아이를 누구보다 갈망하였지만, 이룰 수 없었던 신체적 조건에 대한 울부짖음이 <그림 5>, <그림 6>, <그림 7>, <그림 8>에 잘 드러나 있다. 마치 그것은 스페인으로부터 독립하여 민족의 전통문화 부흥을 꿈꾸던 멕시코 정부의 이상과는 달리 오랫동안 유럽문화의 잔해에서 벗어나지 못한 멕시코의 운명과도 닮아 있다. 그러므로 생명에 대한 애착은 그녀를 더욱 남편에게 고착시키는 촉진제가 되

기도 했지만, <그림 13>처럼 결국 멕시코가 민족문화를 부흥시켰듯, 프리다는 남편으로부터, 생명의 욕망으로부터 해방되어 독립한 모습을 <그림 17>에서 확인할 수 있다.

따라서 프리다의 자화상에는 유년기의 소아마비와 18세의 전차사고로 인해 생긴 신체적 결핍에서부터 욕망의 '시선'이 '응시'로 '승화'된, 자신의 '정체성'이 상징화되어 표현되었다. 오른발의 장애로 인한 바지착용은 삶을 독립적으로 살아가게 하였고, 사고로 육신을 움직일 수 없게 되자, 그녀는 제 2의 인생을 그림과 함께 열게 되었기 때문이다. 디에고로부터 욕망의 시선은 모성애와 함께 연결되어, 생명을 잉태할 수 없는 자신과 남편의 사랑을 온전히 원했던 여성의 '시선'으로부터 '승화'되어, 멕시코의 민족문화를 부흥하는 작업에 몰두하게 되었다. 그리고 자신의 내면의 '타자 의식'은 멕시코의 운명과 '동일화'의 과정을 겪으며, 디에고를 남편이자, 아들이며, 새로운 멕시코의 지혜로운 생명의 원동력으로 '승화'시켰음을 볼 수 있다.

참고문헌

권택영(1994), 『욕망의 이론』, 문예출판사.

_____(1995), 『영화와 소설 속의 욕망이론』, 민음사.

박찬부(2007), 『라캉: 재현과 그 불만』, 문학과 지성사.

윤영순(2003), 「프리다 칼로와 욕망의 추구」, 스페인어문학, No.33.

_____(2006), 「프리다 칼로 현상과 페미니즘 미술」, 중남미연구, Vol.19, No.3.

전경갑(1999), 『욕망의 통제와 탈주』, 한길사.

Andrea Kettenmann(1992), *Kahlo*, Taschen.

Andrea Kettenmann(1994), *Rivera,* Taschen.

Edward Lucie-Smith, (남궁문 옮김, 1999)『20세기 라틴아메리카미술』, 시공사.

Herrera, Hayden(1997), *Frida Kahlo, Las pinturas*, México: DIANA.

Jacques-Alain Miller(1973), *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse,* 맹정현·이수련 옮김(2008),『자크 라캉 세미나 : 정신분석의 네 가지 근본 개념』, 새물결.

Jean-Marie Gustave Le Clézio(1993), *Frida Kahlo & Diego Rivera,* 신성림 옮김(2002),『프리다 칼로 & 디에고 리베라』, 다빈치.

Joël Dor(1985), *Introduction à la lecture de Lacan,* 홍준기·강응섭 옮김(2009),『라깡 세미나·에크리 독해 I』, 아난케.

Mike Gonzalez, *Revolutionary Portraits 1, Diego Rivera-the man who painted walls,* 정병선 옮김(2002),『벽을 그린 남자-디에고 리베라』, 책갈피.

Rasmussen, D. M.(1974), *Symbol and Interpretation,* 장석만 옮김(1991),『상징과 해석』, 서광사.

Slavoj Žižek(2005), *How to read Lacan,* 박정수 옮김(2007),『How to read 라캉』, 웅진지식하우스.

이미지 자료:

<그림 1>, 1923, 자화상 & 1926, 사고 & 1926, 벨벳드레스를 입은 자화상

<그림 2>, 1917, 큰 모자를 쓴 잔느 에퓨테른느(모딜리아니)와 잔느와 프리다의 눈(부분)

<그림 3>, 1930, 프리다 칼로의 누드(디에고 리베라)

<그림 4>, 1937, 유모와 나

<그림 5>, 1932, 유산
<그림 6>, 1932, 떠 있는 침대
<그림 7>, 1932, 유산과 떠 있는 침대에 묘사된 태어나지 못한 태아의 모습
<그림 8>, 1932, 나의 탄생 혹은 탄생과 출산을 하고 있는 틀라솔테올틀 여신(아스테카조각)
<그림 9>, 1936, 조부모와 부모와 나와 부모와 프리다(부분)
<그림 10>, 1930, 프리다와 디에고와 1931, 결혼식
<그림 11>, 1936, 조부모와 부모와 나와 1950-1954, 프리다의 가족 초상
<그림 12>, 1931년, 1954, 가족 초상 부분 중 부모의 모습
<그림 13>, 1954, 프리다와 스탈린과 1831, 민중을 이끄는 자유의 여신(들라크로와)
<그림 14>, 1939, 두 명의 프리다와 1940, 짧은 머리의 자화상
<그림 15>, 1943, 내 생각 속의 디에고, 1929-1944, 디에고와 프리다, 1949, 디에고와 나
<그림 16>, 1943; 1949, 자화상 속 디에고와 프리다의 눈(부분)
<그림 17>, 1949, 우주와 대지(멕시코)와 나와 디에고와 세뇨르 홀로틀의 사랑의 포옹(부분)

▌논문투고일자: 2011년 10월 31일
▌심사완료일자: 2011년 12월 4일
▌게재확정일자: 2011년 12월 12일