

## 고야의 『카프리초스(Los Caprichos)』에 표현된 자웅동체적 선과 악\*

김정희 (서울대학교)

### I. 계몽사상의 쇠퇴와 『카프리초스』

### II. 『카프리초스』와 스페인의 계몽주의와 교회

1. 계몽주의적 정책의 실제
2. 『카프리초스』 속의 귀족, 관료, 성직자, 농민
3. 『카프리초스』 속의 비계몽/민중/전통 vs 계몽/부르주아 식의 범주화의 가치 전도

### III. 『카프리초스』 속의 인간과 사회의 복합적 양상

1. 여러 모습의 고야
2. 아누스적인 젊은 여자와 남녀 사이의 이중성

### IV. 이원론의 불가능함: 자웅동체인 여자와 ‘카니발’이 된 일상



## I 계몽사상의 쇠퇴와 『카프리초스』

프란시스코 드 고야(Francisco de Goya)는 1799년 80점의 동판화를 인쇄하여 『로스 카프리초스(Los Caprichos)』라는 제목의 책 형태로 제본한 후 판매하려고 2월 6일자 『마드리드일간(Diario de Madrid)』의 첫 면에 광고를 냈다. “변덕스러운(capricho) 주제들의 판화 모음, 프란시스코 드 고야에 의해 발명되어 새겨짐”으로 시작되는 긴 광고는 판화집의 의도, 주제와 형식을 상세히 설명하고 있다.

광고에 따르면 이 판화의 “저자”는 ‘인간의 오류와 악덕에 대한 비판이(비록 수사학과 시가 맡아서 하지만) 회화의 대상도 될 수 있음을 확신하여, 모든 인간 사회가 공통적으로 가진 천박한 편견과 사기들 중에서 그것들처럼 인간의 습관, 무지나 사리사욕에 의해 정당화된 많은 지나침과 어리석음으로부터 우스꽝스러운 것을 전달하는 동시에 특히 예술가의 상상력을 발휘하기에 적당하다고 생각되는 소재들’을 선택했다. 광고는 이 판화집의 내용은 특정인에 대한 비판이 아니라 인간의 보편적인 ‘오류’에 대한 지적이고, 소재들은 이 판화를 제작한 미술가가 ‘자연모방에 등을 돌리고’ 상상을 통해 ‘발명’한 것을 보여주고 있다는 점을 강조했다.

광고에서 이 판화집의 “저자”, 즉 고야는 “지금까지 계몽(ilustración)이 부족해서거나 고삐가 풀려서거나 걱정적으로 되어 과열되어서 어두워지고 혼란스러워진 인간의 정신 속에만 존재했던 형태들과 거동들을 보여 줄 필요가 있었던 사람”으로 묘사되었다. 이것은 광고의 끝에 나오는 다음과 같은 문

장과 함께 고양이를 낭만주의자로 정의하는 동시에 이 양식의 등장을 정당화하는 것이다. “회화는(시 예술처럼) 일반적인 것에서 그것의 목적에 가장 잘 맞는 것을 고른다: 유일하고 상상력에서 나온 형상에서 그것은 자연 속에서 많은 것들로 나뉜 현상들과 성격들을 하나로 합하고 그러한 정신이 풍부한 연결에서 훌륭한 미술가가 비굴한 복사가가 아니라 발명가라는 명칭을 얻으려 노력하게 하는 행복한 모방이 나온다.”<sup>1</sup> 고양이는 이 판화집을 자신이 살던 집의 맞은편에 있는 술이나 잡지를 팔던 가게에서 팔게 했다가 이를 후에 알려지지 않은 이유로 판매를 철회했다.

익명으로 인쇄된 위의 광고는 일반적으로 고양이가 그의 친구들의 도움으로 집필했다고 알려져 있으나 그 주장에 의혹을 가진 연구자들도 많다.<sup>2</sup> 광고에서 오류와 악덕으로 표현된 동판화의 주제들인 편견, 사기, 무지, 사리사욕, 어리석음, 미신 등은 계몽주의가 악으로 규정했던 것들이었고, 그가 그린 많은 초상화들 중에는 계몽주의자들도 있었다. 이러한 요소들은 많은 연구자들이 그가 계몽주의적 입장에서 당시 스페인에 만연했던 ‘악들’을 개선하기 위해 『카프리초스』를 제작했다고 해석하는 근거가 되었다. 이러한 경향의 해석은 그의 일대기를 지나치게 낭만화한 경향을 수정하려던 19세기 저자들에게 의해서 기초가 잡혀 20세기로 이어졌다. 이에 따라 많은 연구자들이 『카프리초스』의 각 판화의 제목과 고양이와 다른 사람들에 의해 각 판화에 덧붙여진 논평을 18세기 후반 문학과 연결시키면서 그와 그가 초상화를 그린 계몽주의자들과의 관계를 부각시켰다. 한편 20세기 스페인의 정치 상황은 고양이 연구자들로 하여금 그의 작품들 가운데 동판화집 『전쟁의 참화』, 〈1808년 5월 2일〉, 〈1808년 5월 3일〉과 같은 스페인 독립전쟁을 주제로 한 것들을 강조하

\* 본 논문은 서울대학교 연구처가 학제간 연구를 진작시키기 위해 2010년 상반기에 도입한 〈Brain Fusion〉연구비 공모에서 “서양 근대 속의 악”이라는 주제로 당선된 공동 연구 프로젝트의 일부이다.

1 광고문, Werner Hofmann, *Goya - Vom Himmel durch die Welt zur Hölle* (München: C.H.Beck, 2003), p. 95에서 재인용; Frank I. Heckes, *Reason and Folly: The Prints of Francisco Goya*, National Gallery of Victoria, Exhibition Catalogue, 1998, p. 23 참고. 이후 『로스 카프리초스』는 『카프리초스』로 표기함.

2 베루에테(Beruete)는 『카프리초스』 광고를 버뮤데스(Céan Bermúdez)가 썼다고 생각하고, 페라리(Laufente Ferrari)와 헬만(Edith Helman)은 모라탱(Moratin)이 썼다고 믿음. Jutta Held, “Literaturbericht: Francisco de Goya - Graphik und Zeichnungen,” *Zeitschrift fuer Kunstgeschichte*, 27 Bd., H. 1, 1964, p. 63.

면서 고야의 미술을 화가의 정치적인 발언으로 해석하도록 했다. 작품의 주제에 집중된 이러한 연구들에서는 대부분 고야의 기법 변화나 이미지에 대한 분석은 간과되었다.

그러나 1980년대 들어서 스페인의 계몽주의에 대한 새로운 분석이 시도되면서 그동안 고야를 계몽주의와 연결시키던 해석을 재고하는 연구자들이 늘어났다. 이와 함께 『카프리초스』가 일반적으로 로고스 중심으로, 그리고 계몽주의의 패턴으로 해석되어 온 사실이 지적되었다. 새 연구들에서는 계몽주의를 반종교적으로 간주한 가톨릭교와 경쟁하던 군주가 계몽주의를 정치적으로 이용하던 스페인의 독특한 상황과 1789년 바스티유 습격 사건과 프랑스 대혁명 그리고 그 이후에 일어난 일련의 사건들을 통해 유럽 전역에서 계몽주의에 대한 회의가 현저해진 현상을 주목했다. 18세기 말 유럽에서 일어난 계몽주의에게서 ‘선인 이성’에 대한 회의는 비이성을 ‘악’으로 분류하는 것을 더 이상 불가능하게 했고, 궁극적으로는 인간의 본성에 대한 재고로 이어졌다. 이러한 양상을 짚은 시절 헤겔(G. W. Friedrich Hegel)은 다음과 같이 설명했다: “우리는 중요한 시대에 있다. 이 시대는 들끓고 있다. 정신이 핵 밀쳐져 그것의 과거의 형상에서 벗어나 새로운 형상을 얻었다. 지금까지의 세계를 바치던 모든 사고들과 개념들이 용해되어 환상처럼 무너진다.”<sup>3</sup>

『카프리초스』는 이러한 시기에 제작되었다. 이 시기는 인간의 본성 중 특정 양상들이 계몽주의의 이성’에 의해 비이성적·비합리적인 것으로 억압되었다는 자각이 일어나던 시기였다. 이러한 이유로 니체는 이 시기에 그의 저서 『선과 악의 저편』의 서두에서 ‘형이상학자의 근본신앙인 상반된 가치들에 대한 믿음을 의심하라’고 요구하게 된 이유를 발견했다.<sup>4</sup> 18세기 말 스페인 사회에 대

3 Georg Lukács, *Der junge Hegel*, Berlin, 1954, 521. Werner Hofmann, “Goya und die Kunst um 1800,” in Werner Hofmann(hrsg.), *Goya. Das Zeitalter der Revolution 1789-1830*, Hamburger Kunsthalle, (Muenchen: Prestel, 1980/81), p. 20에서 재인용. 줄고, 『고야의 <전쟁의 참화>: 선과 악 저편의 인간의 드러냄』, 『서양미술사학 회논문집』, 서양미술사학회, 2011. 12, p. 173에서 재인용.

4 니체는 “11장. 철학자의 편견에 대해서”에서 이 상황을 “도대체 우리 안의 무엇이 ‘진리’를 원한다는 말인가? (...) 우리들은 이러한 의지의 가치에 대해 물었다. 우리가 진리를 원한다고 가정하면: 왜 그보다 허위, 불확실성, 무지는 원하지 않을까?”로 설명했다. Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse: Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*(1885), in Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse/ Zur Genealogie der Moral*, Kritische Studien Ausgabe, Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter, Bd.5, (Berlin/

한 풍자인 『카프리초스』 속의 인간은, 고야가 스페인 독립 전쟁 중에 발견하여 묘사한 인간의 모습과 달리, 계몽사상에 따라 선과 악, 이성과 비이성, 계몽과 비계몽으로 분류된 행동, 습관이나 양상을 보여 준다.<sup>5</sup> 그러나 판화의 각 장면과 등장인물은 다의적이고, 피해자와 가해자, ‘선’과 ‘악’은 서로 분리된 것이 아니라 뒤섞인 상태로 표현되었다. 이것은 이 두 가치들이 서로 상반된 것이고, 따라서 이것들이 한 사건이나 인물 안에 공존할 수 있는 것이 아니라는 믿음에 대한 의혹, 궁극적으로는 그러한 믿음의 근거인 이성에 대한 회의에 따른 결과라고 할 수 있다.

이에 따라 고야의 판화의 표현방식과 내용에서는 프랑스 신고전주의자 다비드(Jacques Louis David)의 작품에서와 같은 명료함을 찾을 수 없다. 『카프리초스』는 당시 진보적인 정치가와 지식인들도 주목했고 고야 역시 관찰했던 사회적·종교적 문제들을 다루고 있다. 등장인물들의 외양과 행동, 그리고 후반부에 집중되어 등장하는 마녀와 마법은, 광고에 따르면, “지금까지 계몽이 부족해서거나 고삐풀림이나 걱정에 의해 과열되어 어두워지고 혼란스러워진 인간의 정신 속에만 존재했던 형태들과 거동들”이다. 그는 인간의 게으름, 폭식, 사기, 욕욕, 무지나 미신과 같은 인간 습관들을 동물화된 인간, 인간화된 동물, 반인반수와 같은 피조물들, 익명적이고 추상적인 배경, 다의적인 제목 등을 가지고 표현함으로써 판화 속의 인물들의 행동과 장면의 의미를 모호하게 만들었다. 그는 각 주제를 특정 사건이나 개인의 것이 아니라 등장인물이 속한 계층의 문제로 보편화시키기도 했다. 이에 따라 그의 판화집은 계몽주의적 방식에 따른 비판과 계도보다는 인간 사회의 보편적 양상에 대한 풍자에 가까워졌다.

위와 같은 해석의 근거는 판화집의 제목에서도 찾을 수 있다. 그는 “카프리초(capricho)”를 1794년에 쓴 한 편지와 1820년에 찍은 판화집 <전쟁의 참

New York: Neue Ausgabe, 1999(1ste, 1967-1977), p. 11. 강조는 본문에 따름.

5 고야는 그 자신이 목도한 스페인 독립전쟁(1808-1813)과 그것의 여파를 동판화집 <전쟁의 참화>(1810-1820)에서 기록했다. 이 판화집에서 그가 보여준 인간의 잔인한 모습을 필자는 2011년에 발표한 논문에서 니체가 그의 저서 『선과 악의 저편』에서 “삶에의 의지”로 설명한 “착취”라는 인간의 본성과 연결시켜 ‘선과 악 저편의 인간의 드라마’으로 해석했다. 참고(주 3) 참조.

화)에서도 사용했다.<sup>6</sup> 이 단어는 18세기 스페인에서는 “일반적인 비합리성과 지나침의 동의어”로 사용되었고, 미술에서는 “발명(invención) 속에서 기묘함을 보여주는 구성 모습”으로 ‘기이하거나 환상적인 효과를 통해 놀라게 하는’ 특징을 지닌 일종의 장르였다. 이 단어는 창조적 행위의 심리적 측면에서는 “의지와 상상력 또는 그것들로부터 독립적으로 작용하는 다른 것들을 보완하는 창의적인 기재”로서 비합리적인 심리적인 힘을 뜻했다. 그것은 ‘비체계적이고 미술의 규율들에 매이지 않는’ 것을 의미했고, ‘결합이 있는 결과와 그것을 야기하는 ‘유해한’ 충동, ‘환영에 의해 창조된 정신적 형태’도 이 단어로 이해되었다.<sup>7</sup>

고야는 18세기 말 스페인 사회를 “카프리초스”로 표현했다. 본 논문에서는 『카프리초스』에 묘사된 화가 자신을 포함한 여러 종류의 인간 모습과 사건들에서 서양의 형이상학이 이분법으로 분류한 가치들이 뒤섞인 양상을 당시 사회와 고야의 개인적 상황과 연결시켜 분석할 것이다.

## II 『카프리초스』와 스페인의 계몽주의와 교회

### 1. 계몽주의적 정책의 실제

일반적으로 카를로스 3세가 1766년 이후 시도한 일련의 개혁들 - 곡물세 폐지, 예수회 추방, 무역관세 폐지, 국립은행 창설, 산업 장려를 위한 세제 혜택

6 그는 판화집을 제작하기 전인 1794년 한 편지에서 당시 주문을 받지 않고도 그리고 있던 작은 유화들을 언급하면서 ‘발명과 번덕(invención e capricho)’을 위한 자리가 없는 주문을 받은 작품에서는 정상적으로 떠오르지 않을 주제들을 가지고 그것들을 시작했다고 썼다. 이 편지는 그가 평생 귀머거리가 될 정도로 병을 앓고 난 후인 1794년 1월 4일 아카데미의 부감독인 이리아르테(Bernardo de Iriarte)에게 쓴 것이다. Andrew Schulz, *Goya's Caprichos - Aesthetics, Perception, and the Body* (Cambridge University Press, 2005), p. 54 재인용; <전쟁의 참화>의 첫 장에는 그것의 부제처럼 “스페인에서 보나파르트에 대항한 피비린내 나는 전쟁의 참혹한 결과, 그리고 다른 확실한 번덕들(caprichos enfáticos)”이라고 적혀있다. 한편 그가 이 동판화집을 제작하던 시기, 즉 1797년과 1798년 사이 그가 마녀 그림들을 포함한 6점의 작품으로 벽을 장식한 오수나 공작 부부의 알라메다 별장의 별명이 “카프리초(El Capricho)”였다. 그는 판화집 내용을 처음에는 꿈/잠의 뜻을 지닌 “sueño”로 계획했었다. 이 부분에 대해서는 본문에서 설명될 것이다.

7 Paul Ibe, “Capricho / Caprichoso: A Glossary of Eighteenth-Century Usages,” *Hispanic Review*, 44:3, 1976, summer, pp. 242-43.

의 도입 등 - 은 계몽사상의 영향으로 해석되었다. 그러나 1992년 고야 연구가 제니스 톰린슨은 이런 식의 연구에 대한 재고를 주장했다. 그녀는 스페인의 계몽주의는 국왕이 그것과의 동맹이 이익이 된다고 생각했을 때 절대주의 군주제와 밀접하게 결합시킨 실용적인 운동이었기 때문에 그것을 간단하게 카테고리적으로 19세기 자유주의의 선봉자로 보서는 안 된다고 주장하면서 그것을, 역사가 레이몬드 카의 정의를 빌려, '정부가 스폰서하고 검열한 것'으로 표현했다.<sup>8</sup> 실제로 스페인에서는 무역 규제를 철폐하자 결국에는 곡물폭동이 일어났다. 18세기 말 스페인의 가장 계몽주의적인 재정상의 개혁으로 일컬어지는 스페인 국립은행(Banco Nacional de San Carlos) 설립 역시 영국과의 전쟁으로 아메리카로 가는 무역 항로가 어려워지자 계속 발행하던 채권과 그것의 가치 하락을 해결하기 위해 1782년에 이뤄진 것이었다.

한편 카를로스 3세가 예수회를 추방한 배경에는 실질적인 면에서 정부보다도 강했던 예수회 세력에 대한 국왕의 알력이 있었다. 1767년 그의 계몽주의적인 개혁이라는 이름의 명령에 따라 6천명이 넘는 성직자들이 추방되기 위해 항구로 끌려갔다. 이것은 이성이 지닌 광기, 즉 비이성을 드러낸 구체적인 증거라고 할 수 있다. 카를로스 3세가 예수회를 추방하자 그동안 예수회가 스페인 교육에 중요한 역할을 담당했었기 때문에 곧바로 교육이 위기에 처하게 됐다. 스페인의 종교재판은 다른 나라들에서보다 악명이 높았다.<sup>9</sup> 그러나 신실한 로마 가톨릭 교도였던 카를로스 3세가 종교재판소의 권한을 줄인 것 역시 그것의 잔인함에 대한 적의나 종교적 관용을 보여주기 위해서보다는 그것을 통한 종교재판소의 경제적 이득과 교회의 치외법권을 제한하려는 의도에 따른 것이었다.<sup>10</sup> 제니스 톰린슨은 프랑스 혁명이 발발한 후 외면상으로

8 Janis A. Tomlinson, *Goya in the Twilight of Enlightenment* (Yale University Press, New Heaven and London, 1992), p. 18.

9 카를로스 3세가 통치하는 동안 화형은 1781년 중지되었으나 종교재판소는 유지되었다. 한때 종교재판소 행정권을 지낸 적이 있으며 고야의 친구이기도 한 후안 안토니오 올렌테가 계산한 바에 따르면 1481년부터 1808년까지 형벌을 받은 사람 수는 다음과 같다. 327년 동안 화형 31,912명, 본인을 본뜬 인형이나 그림만 화형에 처해지고 본인은 종신형에 처해진 경우는 17,659명, 중형은 291,450명, 합계 341,021명. 고야시대의 종교재판소는 과거처럼 악명이 높지는 않았다. 카를로스 3세 치하에서는 18명이 화형, 48명이 허수아비 화형(본인은 종신형). 카를로스 4세 치하에서는 사형에 처해진 사람이 한 명도 없었다. 후타 요시에, 『고야 2』 (1994), 김석희 옮김(한길사, 1998), pp. 183-84.

10 카를로스 3세는 정부의 사법권이 개입하지 않은 상태에서 민간인의 재산을 몰수해서는 안 된다는 이유로 종교

계몽화된 플로리다블랑카 백작이 당시 스페인으로 유입되고 있는 ‘위험한 프 로파간다’를 검열하는 것을 보조하기 위해 종교재판을 요청한 것을 지적하면 서 18세기 말의 왕에 의한 개혁들이 종교재판을 폐지하지 않고 그것을 종교 적인 제도에서 국가 보안 권력으로 변형시켰다고 주장했다.<sup>11</sup>

카를로스 3세가 집권을 시작한 18세기 중엽 군주, 귀족계급과 교회는 마 드리드의 땅과 건물의 반 이상을 소유했고 도시의 경제를 지휘했다. 『카프리 초스』도 시사하듯이 교회는 세금고지서, 임대수입과 스페인 전역과 아메리카 로부터 흘러들어 온 봉건 회비로 부를 축적했다.<sup>12</sup> 종교재판에서 유죄판결을 받을 경우 교회는 재산몰수권을 행사하여 몰수한 재산을 경매에 붙여 부를 늘렸다. 스페인 전역에 성직자 수가 많았고,<sup>13</sup> 마드리드 시에는 빈곤, 매춘과 거리폭력이 만연했다. 교회로부터 재산몰수권을 박탈하는 것을 포함한 카를 로스 3세의 개혁은 이러한 상황에서 시작되었다. 따라서 스페인에서는 성직 자들이 일방적으로 희생당한 것은 아니었다.

## 2. 『카프리초스』 속의 귀족, 관료, 성직자, 농민

스페인의 이러한 모순적인 상황은 『카프리초스』에서도 암시되어 있다. 베르너 호프만은 『카프리초스』를 고야가 어원이 같은 이태리의 장르이자 가볍고 코 미디적인 인터메쵸(intermezzo, 간주곡)와 달리 암흑면(Nachtseite)을 지닌 “카 프리치오(capriccio, 광상곡)”에 새로운 형식적·내용적 밀도를 더하여 그것의 다의성을 심화시킨 것으로 설명했다.<sup>14</sup> “암흑면”은 43번 〈이성의 꿈/잠이 괴물

재판소가 특히 유죄선고를 받은 속인의 토지나 재산을 몰수할 수 있는 권한을 박탈했다. 이 재산몰수권은 실은 교 회에 아주 유리한 경제 수단이었다. 교회가 몰수한 재산을 경매에 붙이는 것도 상투적인 수단이었다. 이외에도 범죄 자들이 교회의 치외법권을 이용하여 법망이 조여들면 교회로 도망치는 일이 흔히 일어났다. 요시에, 같은 책, p. 182.  
11 Tomlinson(주 8), p. 18. 플로리다블랑카(Florida Blanca) 백작은 hidalgo라고 불리는 하급 귀족 출신으로 예수회 를 스페인에서 추방하는 것을 중재함으로써 백작 작위를 얻고, 카를로스 3세 아래서 1792년 2월 파면될 때까지 국가 비서였던 모니뇨(José Moñino)이다. 카를로스 4세의 모니뇨에 해당하는 인물은 고도이(Manuel Godoy)다.

12 Charles C. Noel, “Madrid: City of the Enlightenment,” *History Today*, 45:10, 1995, Oct., p. 28.

13 “1788년 국세조사에 따르면, 스페인에는 6만 8천명의 수도사, 3만 3천명의 수녀, 8만 8천명의 사제가 있었다. 거기에는 직업적으로 교회와 관련된 일을 하는 사람이 수 천 명에 이르렀다. 이들을 합하여 약 20만 명이다. 1788년 까지는 그 수가 크게 줄어들어 있었으니까, 이 명령이 내려졌을 당시에는 그보다 훨씬 많았을 것이다. 특히 마드리드 에는 돌을 던지면 수도사나 거지에게 맞는다는 말이 나올 정도였다.” 요시에, 『고야』, 137

14 Hofmann(주 1), p. 73.





도 1 『카프리초스』50: 〈친칠라들〉, 에칭, 어큐틴트, 광면 어큐틴트, 조각칼, 초판, 1799, 동판크기, 205x150mm

을 생산한다) 이후에 주로 등장하는 반인반수 괴물이 나 마녀만이 아니라 이 판화 이전에 묘사된 일상적인 장면들에서도 발견된다.

『카프리초스』속의 귀족, 관료와 성직자는 모두 게으르고, 무지하며, 폭식을 한다. 어리석은 것은 농민도 마찬가지다. 29번, 〈확실한 것은 입을 능력이 있는 것이다〉는 시종이 단장해주는 귀족을 보여준다. 마드리드 국립도서관에 있는 원고의 익명 저자는 이 장면을 국가사안보다는 외모에 신경을 쓰느라고 보고서를 읽는 동안 머리카락에 바르는 분 때문에 눈이 멀어 결국 보고서를 못 읽게 되는 공무원을 풍자한 것으로 보았다.<sup>15</sup> 제니스 톰린슨은 이 판화를 시종을 거느리는 게으른 상류층의 분별없는 무지와 사치에 대한 풍자로 해석했다.<sup>16</sup> 21번에서 남자들을 유혹한 조류 여자의 깃털을 뽑는 잔인한 남자들은 공무원들이다. 50번 〈친칠라들〉에서 가족조끼에 몸이 묶인 귀족들이 귀 덮개와 눈가리개로 눈과 귀가 막힌 채 역시 눈을 가린 사람이 떠먹여 주는 음식을 먹고 있다.(도 1) “친칠라 가족”이라는 제목이 같은 주제의 동시대 문학과 연결되어 게으른 귀족에 대한 비판으로 해석되었다.<sup>17</sup> 에디트 헬만은 이 장면을 ‘오만에 마비된(그에 따라 감웃을 입은) 두 귀족이 무지로(눈을 가린 당나귀 같은 존재) 배를 채운다’고 묘사했다.<sup>18</sup> 한편 눈과 귀가 덮여 있어 계몽주의가 강조한 시각과 그것과 마찬가지로 미각보다는 높은 감각으로 간주한 청각이 마비된 상태인 귀족을 통해서 고야가 계몽사상을 민중에게 주입하던 주체인 ‘계몽화된’ 귀족의 비계몽 상태를 풍자하고 있다. 이 판화와 같은 시기(1797/98)에 제

15 Schulz(주 6), p. 120.

16 Tomlinson(주 8), p. 21. 시종이 사치로 간주되어 세금이 부과됐다.

17 Edith Helman은 이 판화가 카니자레스(José de Cañizares)가 썼으며, 1784년부터 1795년 사이 마드리드의 신문에 자주 광고가 나온 성공적인 희극 〈El domine Lucas〉의 스스로 전제하는 귀족인 영웅의 성이 Chinchillas라고 불린 것에서 나온 것으로 설명했다. Hofmann(주 1), p. 140, Held(주 2), p. 64; 한편 프라도 논평에는 “듣지 못하고 알지 못하며 아무 것도 안하는 그는 어떤 것도 잘한 적이 없는 많은 친칠라(Chinchilla) 가족에 속한다.”고 적혀있다. Schulz(주 6), p. 131.

18 Held(주 2), p. 64에서 재인용.



도 2 『카프리초스』 30: <왜 그것들을 숨기나?>, 에칭, 광넌 아쿠엔틴, 드라이포인트, 초판, 1799. 동판크기, 215x151mm



도 3 『카프리초스』 37: <학생이 더 많이 알 수 있지 않을까?>, 에칭, 아쿠엔틴, 조각칼, 초판, 1799. 동판크기, 213x151mm

도 4 『카프리초스』 19: <모든 것이 떨어진다>, 에칭, 광넌 아쿠엔틴, 초판, 1799. 동판크기, 215x145mm

도 5 『카프리초스』 42: <할 수 없는 너>, 에칭, 광넌 아쿠엔틴, 초판, 1799. 동판크기, 214x150mm

작되었으며 눈과 귀가 덮인 귀족들에게 교활하게 웃고 있는 여자들이 음식을 떠먹이고 있는 장면을 보여주는 드로잉에 다른 사람이 <이성의 병>이라는 제목을 적어 넣은 것도 이러한 맥락에서라고 할 수 있다.

한편 돈뭉치를 숨기느라 귀족들의 조롱거리가 된 수도승을 보여주는 30번(도 2), 허겁지겁 음식을 입에 떠놓고 있는 수도승들이 등장하는 13번과 49번, 각각 재빠르게 음식을 집거나 술을 마시고 있는 수도승들이 묘사된 78번과 79번은 모두 성직자들의 탐욕과 악행을 보여준다. 이것은 카를로스 3세가 1795년 임대세를 설치하여 교황의 허가로 교회가 국가에게 정기적으로 세금을 내도록 하는 법령을 도입한 것을 상기시킨다. 그러나 정작 종교재판을 조롱한 23번과 24번에서는 교회에 대한 비판보다는 재판관을 보러 온 구경꾼들의 몽매함이나 광기가 더 강조되어 있다.

33번, 37번, 39번과 56번은 마누엘 고도이에 대한 풍자로 해석된다. 근위기병대원이었던 1785년 카를로스 4세의 왕비인 마리아 루이자(Maria Louisa)에게 발탁된 그는 25세이던 1792년 재상으로 임명되어 1798년까지 그 직책을 유지했으며, 1795년에는 바젤에서 열린 평화회담에서 프랑스와 스페인, 프랑스와 프로이센제국 정부 사이의 평화조약을 체결하여 “평화대공”칭호를 받았다. 쿠르트 프로스카우어는 33번 <팔라티노 백작 또는 입천장 백작>의 피를

토하고 있는 환자들과 함께 있는 돌팔이 치과의사를 자격이 안되는데 정치  
를 해서 국민들이 ‘피를 흘리게 한’ 고도이로 해석했다.<sup>19</sup> 37번 〈학생이 더 많이  
알 수 있지 않을까?〉의 어린 당나귀는 25세로 재상이 된 후 재상교육을 받고  
있는 고도이로(도 3), 39번 〈그리고 그의 조부는 그랬었다〉의 죽보를 바라보  
며 기뻐하는 당나귀는 왕손이라고 죽보를 고친 고도이로,<sup>20</sup> 그리고 56번 〈위  
로 아래로〉의 양 손에 불을 든 채 말발굽을 가진 반인반수괴물에게 발목이  
잡혀 위태롭게 서있는 남자는, 한 논평에 따라, 위험한 정치를 하고 있는 고  
도이로 해석되고 있다.<sup>21</sup>

고야는 이 판화들에서 고도이만을 조롱하기 보다는 후자의 행동이 왕비의  
애정과 그녀의 남편 카를로스 IV세의 비호, 스페인 국민과 주변국의 국왕의  
협조와 묵인 등을 통해서 가능해진 것으로 묘사했다. 그는 귀족들의 횡포를  
풍자할 때도 그것을 정당화하지는 않지만 그것이 그들 혼자의 책임이 아닌  
것으로 보여준다. 이를테면 41번 〈더도 덜도 아니다〉에서 원숭이 화가는 게으  
르고 어리석은 귀족을 우화한 당나귀를 이상화시킨 모습으로 그려 아부하고  
있다. 이 판화는 고도이에게 연인을 ‘빼앗기고도’ 그가 주문한 작품을 제작하  
던 고야 자신에 대한 조롱으로도 해석할 수 있다.<sup>22</sup>(도 4)

이렇게 고야가 사회 문제를 그것의 구성원 전체의 책임으로 바라본 시각은  
농부 묘사에서도 드러난다. ‘나를 네 등에 태워줘라고 끝나는 스페인 속담의  
첫 부분에서 가져 온 제목의 42번 〈할 수 없는 너〉에서는(도 5),<sup>23</sup> 당나귀로 묘

19 Curt Proskauer, "The Hidden Political Allusion in a Dental Etching by Francisco de Goya(1745-1828)," *Journal of the History Medicine and Allied Sciences*, 14:3(1959: July), pp. 354-59.

20 한 논평에는 "평화대공. 발을 쥐고 있는 고삐풀림이 그를 높이 들어 올린다. 머리에서 김과 연기가 나는 그는 그의 적들에게 반개를 보낸다."고 쓰여 있다. Hofmann(주 1), p. 110.

21 평화대공은 국왕과 왕비의 요청으로 죽보화자를 초빙하여 죽보작성에 착수했다. 한 죽보화자는 고도이가 에블라 문테 백작 가문에 속하며, 따라서 14세기 포르투갈 정복자인 이네스 데 카스트로의 후손에 해당한다고 말했다고 다른 사람은 고도이가 고트족의 왕 율바대왕의 자손이라고 말했다고 한다. 요시에, 『고야 2』, p. 246, pp. 337-38.

22 이 내용에 대해서는 본 논문의 고야 자화상 부분을 참고할 것. 고야는 1790년대 중반부터 1808년 나폴레옹 침공까지 고도이로부터 초상화, 엠블럼, 장식적인 알레고리 작품들 주문을 받아 제작했다. Jean-Louis Augéand Marie-Paule Romanens, *Les élèves espagnols de David*, exh. cat., Castres: Musée Goya, 1989. Schulz(주 6), p. 111에서 재인용. 고야의 마야 그림 두 점도 19세기 첫 10년의 고도이 소장품 목록에 기록되어 있어 후자의 주문에 따른 것으로 추측된다. 같은 책.

23 J. López-Rey, *Goya's Caprichos: Beauty, Reason and Caricature*, vol. 1 (Princeton, 1953), pp. 130-31. Heckes(주 1), pp. 23-25에서 재인용.

사된 게으른 귀족을 업고 있는 농부들을 통해서 귀족의 억압과 계층 간의 불평등이 그려졌다. 그러나 농부들은 눈을 감고 있다. 그들은 이 상황의 부당함을 모르거나 모른 척하고 있다. 이를 통해서 그들은 이 상황의 ‘공모자’가 되었다. 77번 〈피차 마찬가지로〉에서는 귀족과 성직자가 민중의 어깨에 올라타고 투우를 하듯이 등나무로 짠 소의 모형과 싸우고 있다. 고야는 이 촌극 역시 민중의 꼭두각시 같은 ‘협조’로 가능해진 것으로 보여주고 있다.

앞서 소개한 〈친칠라들〉의 귀족들을 베르너 호프만이 자동장치에 의해 지배받는 자동장치로 설명하면서 게으른 귀족을 희생자이자 가해자로 해석했듯이,<sup>24</sup>(도 1) 고야는 귀족들도 그들의 오만과 무지에 의한 가해자이자 희생자로 보여주었다. 귀족, 성직자, 농부 등의 행동은, 77번 제목처럼, “피차 마찬가지로”이고, 이 모든 “만화경”은, 호프만의 표현을 빌면,<sup>25</sup> “의사-파트너 관계”를 통해서 가능해진 것이다.

이처럼 고야는 그가 조롱하고 풍자한 인간의 욕망, 허영, 어리석음, 무지, 게으름 등이 특정 계층에 국한된 것이 아니라 정부 관리, 귀족, 승려 모두에게 나타나는 것으로 묘사했다. 그는, 앞서 언급했듯이, 제목과 배경 등을 통해서 작품의 내용을 모호하게 했다. 이것은 그가 이러한 습관들이 인간의 보편적인 천성임을 보여 주려 한 것이지만 결과적으로는 그의 판화들이 특정 계층만을 공격한 것으로 해석되는 것을 피할 수 있도록 해주었다. 앤드류 슐츠는 다음과 같은 사실들을 고야가 판화들에서 종교재판을 언급했음에도 불구하고 공식적인 검열을 완화시키려 시도하여 그의 판화들이 ‘진짜로 중요한 제도들을 공격하는 것’으로 여겨지지 않았던 증거로 설명했다.<sup>26</sup> 고야는 판화집을 1799년 2월 이틀간 판매한 후 수거했다. 그러나 그는 같은 해 10월 31일 제 1 궁정화가로 승진했고, 1803년에는 판매되지 않은 판화집 240부를 동판 원판과 함께 그의 아들이 연금을 받는 조건으로 왕립원판실에 넘겨

24 Hofmann(주 1), p. 140.

25 같은 책, p. 111.

26 Schulz(주 6), p. 110. 이 판화집을 고도이와 오수니공작부부도 구입했다. 고도이가 구입한 세트는 현재 파리 국립도서관 소장이다. 같은 책, p. 111. 고야가 종교재판소에 간 이유는 ‘카프리초스’가 아니라 ‘벗은 마야’ 때문인 것으로 알려져 있다.

왔다. 또한 1815년 3월 16일 그가 종교재판에서 그의 미술을 설명해야 했지만 그로부터 18개월 후인 1816년 9월에는 판화집을 팔려고 다시 광고를 했다.

3. 『카프리초스』 속의 비계몽/민중/전통 vs 계몽/부르주아 식의 범주화의 가치 전도

17세기를 거치면서 유럽에서 형성된 계몽주의는 18세기 초 새로운 진보개념, 자연과학적인 지식, 교육에 대한 새로운 생각 등, 그것이 표방하는 가치들을 상류 계층을 대상으로 실천했다. 스페인의 계몽주의 문화는 프랑스의 현세적이고 엘리트적인 문화를 이식해 온 것이었다. 이 문화는 18세기 중엽에는 '너무 심하게 프랑스식으로 되어 마드리드의 보통 사람들은 물론 계몽주의적 사회에서는 어떤 역할도 하려하지 않았던 더 전통주의적인 중산층과 상류층으로부터 점점 더 소외'되었다. 이에 따라 1760년대 초 계몽사상가들은 넓어져가는 주민들 사이의 문화적 갭을 인식하고 대중문화를 변화시키려 하기 시작했다.<sup>27</sup> 국왕은 계몽주의 문화를 정부 정책을 통해서 주민에게 주입시켜 대중화하려 했다. 유럽 국가들이 국·공립박물관/미술관과 미술학교를 건립하여 국민에게 “훌륭한 취향”을 교육시키려 했듯이,<sup>28</sup> 스페인에서도 모든 종류의 예술에서 “훌륭한 취향”을 강조했다. 궁정은 바로크나 신고전주의 화가나 건축가들을 지원했고, 계몽주의자들은 신고전주의적 연극이 ‘훌륭한 시민을 만드는 것’을 도울 수 있다고 믿어 신고전주의적인 극장을 지었다. 찰스 노엘은 이러한 현상을 그들의 미학적 관심사 뒤에 놓여 있는 ‘무질서와 폭력에 대한 항존하는 두려움, 부르봉 정부에 대항하는 수도의 대중들의 지속적인 위협’에 대한 반응으로 설명했다.<sup>29</sup>

이 과정에서 전통적인 풍습과 그것에 친숙한 민중의 일상과 문화는 미신과 같이 비과학적인 것과 동일시되면서 개조와 억압의 대상이 되었다.<sup>30</sup> 이에

27 Noel(주 12), p. 30.

28 영국의 경우에 대해서는 졸저, 『문명화, 문화주의, 기업문화: 영국 정부와 예술정책』(서울대학교출판문화원, 2010), 1장을 참조하십시오.

29 Noel(주 12), p. 30.

30 Jutta Held, "Between Bourgeois Enlightenment and Popular Culture: Goya's Festivals, Old Women, Monsters and Blind Men", *History Workshop*, 23(1987: Spring), p. 39.

따라 당시 스페인 사회에는 ‘수입된 계몽사상과 점점 더 확신하게 된 외국 혐오적인 풍속주의(costumbrismo) 사이의 긴장’이 만연했다.<sup>31</sup> 이를테면 카를로스 3세의 주 조언자로서 플로리다블랑카백작의 전임자인 아란다 백작(Count of Aranda)이 의복 통제를 도입하여 왕궁이 있는 도시에서는 마요의 전통적인 복장인 챙 넓은 모자를 쓰거나 커다란 검정 망토를 입는 것이 엄격히 금지되었고, 심지어 ‘관리와 금리 생활자 및 그 하인들 - 즉 정부의 돈으로 살아가는 사람들 - 은 모두 군복 비슷한 프랑스풍의 옷을 입고 가발과 삼각모자를 쓰라는 명령’이 내려졌다.

전통이나 민중의 삶과 동일시된 마법과 미신에 대한 계몽주의 개혁가와 교회의 태도도 복잡했다. 근대 초기에 지배계층에 의해 만들어져 민중 문화의 억압형태로 실행되던 마녀를 식별하는 기술(art)의 경우 18세기에는 그 역할을 민중이 넘겨받아 여자를 배척하고 억압하는 수단이 되면서 대중의 거친 개념들과 전쟁을 하던 계몽주의 지지자들이 그것을 탄압하는 좋은 이유가 되었다. 역설적이게도 대중적 신앙에 호기심을 가지고 있었던 그들은 그것의 대중적 위력이 약화되자 그것을 미학화하기도 했다. 그러나 18세기 말로 가면서 공정에 대한 불신, 반 프랑스 정서, 계몽주의의 이상에 대한 회의 등이 일어나 대중적인 소요와 연결된 것으로 이해됐던 전통적인 풍습이 부활하자 그것이 정부 관료들에게 위협적인 것으로 비쳐졌다. 교회는 17세기 마녀사냥 이후 토속신앙의 존속에 대해 대체적으로 너그러웠는데, 그 배경에는 교회가 그것의 일부를 교회의 제의에 통합시킨 이유도 작용했다. 따라서 정부와 계몽주의적 개혁자들이 미신을 반대할 때는 교회에 반대를 하기 위해서이기도 했다. 스페인에서 마법은 18세기까지 어둠과 반동의 상징이 되어 그것의 적과 추종자에게 있어 모두 앙시앵 레짐의 이미지의 일부로서 이념적으로 활용되었다.<sup>32</sup>

이러한 현상은 민중, 마녀, 풍속 등을 소재로 한 고야의 작품에서도 나타났다. 그는 1785년부터 오수나공작부부의 주문으로 그들의 별장과 성당을

31 요시에, 『고야 I』, p. 139; Gwyn Williams, *Goya and the Impossible Revolution*(1976), p. 23; Ian Bostridge, *Witchcraft and Its Transformations c. 1650 - c. 1750* (Oxford: Clarendon Press, 1997), reprint 2003, p. 56, p. 240에서 재인용.

32 Held(주 30), p. 48; Williams, 같은 책, p. 23, Bostridge, 같은 책, p. 238에서 재인용, p. 237.

위해 회화 작품을 제작했는데, 이 작품들에서 민중과 풍속에 대한 그의 바뀐 태도가 발견된다. 권 윌리엄스는 민중과 전통을 억압했던 궁정에서 일하던 고야가 전통적인 생활 방식이 파괴될 위험에 놓인 민중들을 묘사하게 된 것을 그가 궁정에서 발전시켰던 계몽주의의 전망이 불가능해진 것임을 알게 된 결과로 해석했다.<sup>33</sup>

한편 1787년부터 1788년 사이에 제작된 <늪우치지 않은 자의 임종자리에 있는 성 보르하>에서 고야 작품에서 처음으로 악마(괴물)가 나타났다.<sup>34</sup>(도 6) 그 후 악마와 마법은 『카프리초스』의 43번과 그 이후의 판화들과 1819년부터 1823년 사이 그가 “귀머거리의 집”을 위해 그린 “검은 회화들”에서 계속 등장한다. 이러한 맥락에서 안소니 패그든은 고야의 마법과 악마 연구 및 재현을 현상을 “양시앵 레짐과 그것의 신성한 상태가 스페인 (매우 후기) 계몽사상에게 지적인 유물로 남은 것의 흔적”으로 설명했고, 권 윌리엄스는 고야의 모든 주술적인 작품에서 위에서 언급한 ‘수입된 계몽사상과 점점 더 확신하게 된 외국 혐오적인 풍속주의 사이의 긴장’을 발견했다.<sup>35</sup> 유타 헬트는 태피스트리 <이시드로 초원>(1788)의 밑그림의 민중과 민속 의상 묘사와 사순절이 끝나는 “재의 수요일”축제 그림인 <정어리의 매장>(1816경)의 그것들 사이의 차이를 전통에 대한 고야의 변화된 태도의 증거로 제시하면서 노파가 “구 전통의 수호자”로 묘사된 것도 변화의 증거로



도 6 <늪우치지 않은 자의 임종자리에 있는 성 보르하>, 1787-1788, 캔버스에 유채, 380x263mm



도 7 <정어리의 매장> 1816경, 캔버스에 유채, 825x625mm

33 Williams, 같은 책. Held, 같은 글, p. 40에서 재인용. 헬트는 이러한 해석이 고야의 작품보다는 1968혁명에 대한 연구자의 실망과 더 관계가 있다고 해석했다.

34 이 유회를 위한 목탄 그림에서는 날개달린 악마가 구원하는 성인으로부터 도망가고 있다. 오일 스케치에서는 유회 버전에서처럼 악마가 침화하는 사람의 침대 뒤에 숨어있는 괴물 그룹으로 대체되었다. 이러한 이미지들은 고야의 『카프리초스』를 ‘재발견’한 사람들이 보들레르를 포함한 프랑스 후기 낭만주의자들인 사실이 당연한 것으로 보이게 한다. 『카프리초스』와 “검은 회화들”에서 계속 등장하는 이러한 괴물들을 보들레르는 ‘monstrueux vraisemblable(있음직한 괴물들)’로 칭했다. Charles Beaudelaire, “Quelques Caricaturistes Étrangers” (1857), *Le Présent*에 인쇄함.

35 Anthony Pagden, “The Reception of the “New Philosophy”, in Eighteenth-Century Spain”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 51(1988). Bostridge(주 31), p. 240에서 재인용.

해석했다.<sup>36</sup>(도 7)

한편 18세기 말 전통에 대한 의식의 변화는 결혼 문화에도 반영되었다. 18세기 후반 계몽사상의 영향으로 부르주아의 결혼과 연애에 대한 견해도 바뀌었다. 이전에는 연애가 일종의 유희와 게임에 가까웠고 성애를 의미했다.<sup>37</sup> 결혼은 사랑 때문이 아니라 중매를 통해서 이뤄졌었다. 그러나 부르주아의 계몽사상은 사랑과 결혼이 일치해야 한다고 보았고, 이것을 도덕적 법칙으로 만들고자 했다. 따라서 중매쟁이에 의해 이뤄진 전통적인 중매는 혼전 성교와 마찬가지로 비난을 받았다.<sup>38</sup> 그러나 계몽주의의 영향력이 약화되면서 전통적 결혼 방식 역시 계몽주의에 반대하는 민중의 정체성의 하나로 해석되었다. 이에 따라 15세기 말 이후 문학에서 셀레스티나로 불리면서 자주 등장한 중매쟁이인 노파는,<sup>39</sup> 전통의 상징 기능을 하게 되었다. 중매쟁이처럼 노파로 묘사된 마녀 또한 18세기 말에는 민중의 힘, 평민 정체성의 상징이자 봉건주의의 상징이 되었다.<sup>40</sup> 이러한 맥락에서 『카프리초스』에서 다의적으로 해석 가능한 다양한 모습으로 묘사된 노파는 전통과 민중에 대한 고야의 복잡한 생각의 반영으로 해석할 수 있다.

노파는 43번 〈이성의 꿈/잠이 괴물을 생산한다〉의 앞에서는 중매쟁이로, 그 뒤에서는 마녀로 등장한다. 노파들은 2번, 6번과 16에서는 젊은 여자와 함께 있고, 5번, 7번과 27번에서는 남녀 쌍과 떨어져 있다. 6번 〈아무도 자기 자신을 모른다〉의 키가 큰 노파는 젊은 여자를 자신의 뒤에 있는 늙은 남자와 연결하려고 설득하는 것처럼 보인다.(도 8) 그러나 젊은 여자는 탈로 얼굴의 반을 가리고 있어 그녀의 상황을 알아내기가 어렵다. 아울러 이 판화의 제목 또한 관객으로 하여금 각 등장인물들의 의도를 여러 가지로 상상하게

36 Held(주 30), p. 40, p. 42를 참고하십시오.

37 요시에, 『고야 I』, p. 227. 서구 사회 내 성욕에 대한 견해의 변화에 관해서는 로베르 뮐상블레(Robert Muchembled), 『쾌락의 역사(L'Orgasme et L'Occident - Une histoire du plaisir du XVI siècle à nos jours)』(2005), 노영란 옮김(지식을 만드는 지식), 2008을 참조하십시오.

38 Held(주 30), p. 47. 정어리 매장은 "재의 수요일"에 마드리드에서 행하는 풍습이다.

39 1499년 첫 출간된 로하(Fernando de Roja)의 『셀레스티나(La Celestina)』에 등장한 중매쟁이이자 마녀가 이러한 풍습의 기원이다. Heckes(주 1), p. 25.

40 Held(주 30), p. 46.





도 8 『카프리초스』 6, 〈아무도 자기 자신을 모른다〉, 에칭, 광넌 어췌틴트, 초판, 1799, 동판크기, 215x151mm

도 9 『마드리드앨범』 6, 〈늙은 거지와 마야〉, 1796-97, 드로잉

만든다. 이것을, 예를 들어 16번의 마야 복장을 한 젊은 여자를 설득하고 있는 작고 얼굴을 가린 노파와 이 판화의 제목 〈세상에; 그게 그녀의 어머니였어〉와 연결시켜서 보면, 이 노파들의 관심이 그들이 중매를 통해 얻을 경제적 이익에만 있는 것 같다. 실제로 『카프리초스』 16번을 위한 아이디어가 된 『마드리드앨범』의 6번 드로잉에서는 노파가 마야를 프랑스식의 뒤로 젖힌 모자를 쓰고 있어 친프랑스주의자로 판단할 수 있는 남자 쪽으로 가라고 설득하는 듯한데, 그 제목은 〈마야와 늙은 거지〉이다.<sup>41</sup>(도 9) 같은 앨범의 아치 아래에서 다리를 벌리고 앉아 있는 마야와 노파가 나오는 드로잉 제목은 〈마야와 투쟁이〉이다. 이러한 예들은 고야가 『카프리초스』에서 전체적으로 배경을 모호하게 처리하고 제목 역시 추상적으로 달면서 구체적인 장소, 인물이나 사건을 지시하는 것을 피하고 노파를 “어머니”나 “거지”로 불렀지만 노파가 실제로는 투쟁이임을 시사한다.

노파가 젊은 여자를 무대로 올려 보내는 듯한 장면인 2번의 제목 〈그들은 예라고 대답하면서 처음에 오는 사람에게 손을 준다〉 역시 노파의 역할을 다의적으로 만드는 동시에 눈에 쓴 탈로 얼굴을 가린 젊은 여자가 중매쟁이의 희생자인지, 아니면 매춘하는 여자인지 알기 힘들게 만든다. 『카프리초스』의 판화들을 그것들에게 아이디어를 제공한 『산루카앨범』과 『마드리드앨범』의 드로잉들을 비교하면 고야가 의도적으로 모호하게 표현했음을 짐작할 수 있다.

판화 17번 〈멋지게 뺨고 있다〉와 31번 〈그녀는 그녀를 위해 기도한다〉는

41 판화에서는 드로잉에서 배경 속에 등장한 앉아있는 남자들이 나오지 않으며, 판화의 여자는 관객 쪽을 당당하게 보고 있는 반면, 드로잉의 여자는 수줍게 눈을 아래로 깔고 있다. 한편 『카프리초스』 7번과 그것의 아이디어가 된 『마드리드앨범』의 19번 드로잉에서는 프랑스식 모자를 한 손에 든 남자가 마야의 얼굴에 대고 말을 걸고 있다.

각각 『마드리드앨범』의 드로잉 23번, <젊은 여자의 머리를 빗고 있는 시녀>와 『산루카앨범』의 10번 드로잉 <스타킹을 올리고 있는 여자>(1796)의 장면에 노파가 추가되고 밝았던 배경이 어둡게 처리되었으며 제목이 달라진 것이다. 이에 따라 젊은 여자의 일상적인 장면이 복합적인 의미를 지닌 상황이 되었다. 젊은 여자들은 매춘하는 여자로, 노파들은 결혼중개인보다는 매춘을 중개하는 뚜쟁이에 가까워 보이는데, 그 점은 16번의 “어머니”로 불린 노파에게서도 비슷하다. 31번에서 17번의 노파와 같은 자세로 앉아 있는 노파의 “기도”역시 누구를 위한 것인지 알기가 어렵다. 이러한 모호함은 5번의 중매쟁이들에게서도 발견된다. 그녀들은 남자의 행동으로부터 마야 복장을 한 여자를 보호하려는 것처럼 보이지만, 남자가 알바공작부인을 유혹하는 고도로 해석되기도 함으로써 속삭이고 있는 두 노파들은 남녀를 연결해 주고 이득을 얻는 뚜쟁이일 수도 있다.(도 4 참조) 아니면 고야는 결혼이나 자유연애도 매춘의 일종으로 보여주고 있는지도 모른다. 고야는 남녀를 ‘중개’하는 것, 결과적으로는 남녀 관계에 대한 자신의 복잡한 생각을 위와 같은 소재를 다양하게 변주해서 보여주고 있다.



도 10 『카프리초스』 68: <예쁜선생>, 예칭, 광년 어 퀴틴트, 드라이포인트, 초판, 1799. 동판크기, 210x150mm

이렇게 젊은 여자와 노파 사이에 봉사와 착취, 희생과 이익 획득이 피비우스처럼 이어진 것은 마녀가 등장하는 판화들에서도 발견된다. 44번, 45번, 60번, 67과 69번은 마술을 부리는 마녀를, 그리고 61번, 64번, 65번, 66번과, 68번은 비행하는 마녀를 보여준다.(도 10) 마녀들은 주로 야행성 동물들과 함께 나왔다. 이 판화들 중 44번과 45번은 유아 살해라는 미신이나 금지된 방식을 통한 출산조정과 낙태를 어머니가 아니라 마녀가 하는 행위로 보여주고 있다. 유타 헬트는 고야가 유아살해를 이러한 방식으로 묘사함으로써 이러한 행위를 어머니의 도덕적 무책임함이 아니라 마법 때문에 일어난 것으로 보여주었다고 해석했다.<sup>42</sup> 그의 판화들에

42 Held(주 30), pp. 47-48. 고야가 1797/98년 오수나공작부부를 위해 그린 마법을 주제로 그린 소품 유타 헬트 중에 도 유타를 제목로 바치는 장면이 있다. <마녀의 연회>(1797/98, 44 x 31 cm, 마드리드, Fundación Lázaro Galdiano),

묘사된 미신과 마법은 잔인하고 그로테스크하다. 그러나 다른 한편으로 그것은 민중의 전통적 믿음으로 기능하였다. 이에 따라 12번에서처럼 행운이 올 것을 믿으면서 죽은 남자의 이빨을 빼려는 젊은 여자의 미신은 『카프리초스』의 다른 민중이 보여주는 여러 행동들과 마찬가지로 계몽사상이 비합리적인 것으로 규정했지만 그들에게는 합리적인 것이었던 구질서를 재현하고 있다.

### III 『카프리초스』 속의 인간과 사회의 복합적 양상

산체스-칸톤(Sánchez-Cantón)은 『카프리초스』의 주제를 다섯 개 그룹(나쁜 교육, 긍정생활, 다양한 악덕, 마녀장면과 마귀에 대한 논쟁)으로 분류했다.<sup>43</sup> 이 주제들은 다양한 방식으로 묘사되었고, 이들을 재현하는 등장인물과 성격도 다양하고 복잡하다. 순진한 여자, 낮은 계층의 여자인 마야(maja), 창녀, 중매쟁이인 노파, 마녀, 관료, 귀족, 수도승, 낮은 계층의 남자인 마요(majo), 의인화된 동물과 동물화된 인간, 마법사, 도깨비 등이 80점의 판화에 등장한다. 이들은 어리석거나 게으른 모습으로 나오기도 하고, 순진하거나 교활한 모습으로 나오기도 한다.

이 인물들을 묘사한 기법도 다양하다. 고야는 에칭과 드라이포인트, 다양한 어퀴트트 기법을 장면의 성격에 맞춰 선택해 사용했다. 이러한 고려는 커리커처식의 변형, 스케치 방식, 입체감이나 명암 효과를 강조하는 방식 등, 다양한 표현방식을 사용하는 것으로 이어졌다. 베르너 호프만은 고야 판화집의 형식의 다양성을 두고 괴테가 같은 시기에 증류기에서 실험한, “진정한 미술가”를 형성하는 여섯 가지 소묘 방식을 실천했다고 해석했다.<sup>44</sup>

등장인물의 성격과 종류, 그리고 양식과 기법의 다양성은 고야의 미술 전

〈마법걸기〉(1797/98, 45 x 32 cm, 마드리드, Fundación Lázaro Galdiano), 이 외에 〈마법에 걸린〉(1797/98, 42 x 30 cm, 런던 National Gallery 소장)과 〈날고 있는 마녀들〉(1797/98, 43,5 x 30,5 cm, Jaime Ortiz-Patiño Collection)의 주제도 마법이다.

43 Held(주 2), p. 64.

44 괴테가 1799년 「수집가와 그의 것들」에서 열거한 여섯 가지 소묘방식은 다음과 같다: “모방자, 공상가(환상가), 특성묘사자, 파동을 일으키는 자(Undulist), 소미술가, 스케치하는 사람들.” Hofmann(주 1), p. 105에서 재인용.

체에서 발견된다. 이러한 특징을 제니스 톰린슨은 “복수 음성(polyphony)”으로 설명하면서 이것을 그의 작품들에서 ‘저자의 목소리가 논의된 미술사 전통들, 그려진 주체들의 성격, 패턴이나 의도된 청중의 투사된 욕망 등, 다른 많은 목소리에 의해 포섭되었다’고 표현했다.<sup>45</sup> 긍정화가였던 그는 이를 테면 카를로스 III세와 IV세, 후자의 아들이면서 부친을 퇴위시킨 페르디난도 VII세를 거쳐 스페인을 침략해 스페인 왕이 된 나폴레옹의 형 호세 보나파르트, 스페인이 독립된 후 다시 왕으로 복귀한 페르디난도 VII세와 이 왕들 아래서 일한 관료들, 귀족들과 군인들에 이르기까지 다양한 인물들의 초상화를 그렸다. 마야와 마요와 같은 서민들, 전쟁 중의 민중들도 그의 작품 속에 등장한다. 그는 사실주의, 바로크와 낭만주의를 거쳤다. 즉 고야가 그린 다양한 인물들과 미술 양식들은 그 자신의 여러 ‘목소리’인 것이다. 아울러 그의 판화의 등장인물들의 복합적인 성격과 다의적인 장면도 복수 음성으로 설명할 수 있을 것이다. 그의 미술의 이러한 특징은 『카프리초스』에서 다양한 양상으로 표현되었다.

## 1. 여러 모습의 고야



도 11 『카프리초스』 1: 〈고야, 화가〉, 에칭, 광넨 아퀼린트, 드라이포인트, 초판, 1799, 동판크기, 215x151mm

도 12 『카프리초스』 43: 〈이성의 꿈짐이 괴물을 생산한다〉, 에칭, 아퀼린트, 초판, 1799, 동판크기, 213x150mm

『카프리초스』에서 고야는 자신의 “복수 음성”을 자신의 모습을 통해서도 보여주었다. 그는 판화집에서 각각 다른 모습으로 여러 차례 등장한다. 1번은 옆모습의 흉상이고 이 판화집의 중간쯤에 놓인 43번은 관객 쪽을 향해 얼굴을 가린 채 책상 위에 엎드리고 앉아 있는 전신상이다.(도 11, 12) 이 두 자화

45 Tomlinson(주 8), p. 7.

상의 중간쯤에 놓인 19번에서는 그가 새의 몸을 하고 다른 반인반조의 인물들과 함께 나온다.(도 4) 스토이치타와 코더스는 1번 자화상의 원통형 모자와 그가 이 판화집을 제작하던 시기에 다른 사람들의 얼굴과 함께 자신의 얼굴을 캐리커처식으로 그린 드로잉 등과 연결시켜 2번의 어두운 배경 속의 웃고 있는 남자와 30번의 수도승을 비웃는 남자도 고야로 해석했다.<sup>46</sup>(도 2, 7 참조)

1번 자화상 아래에는 제목과 연도가 없이 고야의 이름과 그의 직업 “화가”가 적혀있다.(도 11) 형식상 내러티브가 있는 『카프리초스』의 다른 판화들과 구별되는 이 판화는 당시 특히 영국 미술가들이 다음에 나오는 내용을 설명하고자 사용했던 저자의(auctorial) 첫 장 그림 방식이다.<sup>47</sup> 그의 약간 내리 낀 눈, 앞으로 내민 아랫입술과 아래로 처진 구순 등, 캐리커처식으로 표현된 골상학에 따르면 그의 표정은 기분이 안 좋은 것이다.<sup>48</sup> 옆모습의 화가는 자신을 관찰하는 자화상이 아니라 다른 사람에게 보여진 모습이다. 일반적으로 원통형 실크 모자는 이 화가를 자유주의자 지식인으로 보게 만든다.<sup>49</sup> 그러나 30번의 원통형 모자를 쓴 “고야”나 2번과 57번의 전 단계 드로잉에서 “고야”는 1번 자화상처럼 『카프리초스』 속의 사건들과 거리를 둔 냉소적인 “지식인”모습이 아니다.(도 2, 7 참조) 그는 19번에서는 자기 자신을 심지어 새의 모습으로 자학적으로 보여주고 있다.(도 4 참조) 43번의 엎드려 있어 얼굴이 드러나지 않고 자면서 꿈을 꾸고 있는 자화상은 야행성 동물들로 둘러 싸여 있다. 이 자화상은 관객은 볼 수 없는 화가의 내면의 모습이자 계몽사상이

46 Victor I. Stoichita and Anna Maria Coderth, *Goya - Der letzte Karneval*, Wilhelm Fink Verlag, 2006(초판, 1999), pp. 290-294. 고야, 〈16개의 캐리커처〉(1798?), 같은 책, p. 76, 그림 35 참조. 그들은 이 얼굴을 〈정어리 매장〉(1816경)의 뒷발에서도 발견했다. 같은 얼굴은 『카프리초스』 57번에서는 등장하지 않으나 그것의 전 단계 드로잉들 중의 하나로 보이는 〈꿈, 그들이 묘사되는 것들로 인지되는 캐리커처들의 가장무도회〉(1797-98)에서도 발견됨.

47 R. Wolf, *Goya and the Satirical Print in England and on the Continent 1730 to 1830* (Boston, 1991)을 참조한 Stoichita und Coderth, 같은 책, p. 187에서 재인용.

48 앤드류 슐츠는 고야가 스페인에는 자생적인 전통이 없는 용어인 캐리커처를 『마드리드 앨범』에서 갑자기 사용하기 시작한 사실을 지적하면서 화가가 그의 로마 여행 경험, 그의 친구를 통해 얻은 윌리엄 호가스의 것을 포함한 18세기 영국의 예들과 더 나아가서는 프랑스대혁명 이후 대중화된 예 등을 통해서 캐리커처를 연구할 수 있었을 것으로 설명했다. Schulz(주6), pp. 18-19.

49 A. Stoll, “Goyas Zylinder, Der ästhetische Geniebericht der “Caprichos” und das Medienpublikum”, in *Merkur* 516, 1992, pp. 219-36에서 참고한 Stoichita und Coderth(주 46), p. 187.



도 13 미텔리(Giuseppe Maria Mitelli), 〈꿈 속의 알파벳〉, 1683



도 14 〈첫 꿈, 보편적 언어〉, 1797, 북, 세피아 잉크, 247x172mm

시들어가는 시점의 지식인이다.(도 12)

고야는 이 판화집의 성격을 꿈/잠(Sueños)으로 계획했다가 카프리초스로 바꿨다. 이와 함께 그는 판화집의 첫 장으로 계획했던 판화를 판화집의 중간 위치인 43번 자리에 보내고, 옆모습 자화상을 첫 장으로 바꿨다. 반쯤 누운 채로 잠든 남자의 도상학적 기원은, 한나 홀(Hanna Hohl)이 찾아냈듯이, 1683년 미텔리(Giuseppe Maria Mitelli)가 제작한 교육서 첫장 〈꿈 속의 알파벳〉이다.(도 13) 베르너 호프만은 고야가 도상학만이 아니라 배경의 이미지들을 꿈/잠과 연결시킨 제목도 가져왔다고 보았다.<sup>50</sup> 조지 리바이타인은 고야가 이 멜랑콜리아 아이디어를 여러 곳에서 가져왔는데, 특히 제목은 자신의 친구 이리아르테(Tomás de Yriarte)가 1787년 다시 번역한 고전(Horace의 *Ars poetica*)에서 가져왔다고 주장했다.<sup>51</sup> 많은 고야 연구자들에게 특

히 43번의 이미지와 꿈과 잠 모두를 뜻하는 스페인어 “sueño”가 들어간 제목인 〈이성의 꿈/잠〉은 판화 속의 이미지와 함께 이 판화집의 성격을 가장 잘 드러내 주는 것으로 비쳤다.

판화 속에서 고야가 기대고 있는 책상의 한 면에는 〈이성의 꿈/잠이 괴물을 생산한다〉가 적혀있다. 이 판화에 대해서 연구자들이 참조하는 세 개의 주석이 있다. 두 번째 것으로 프라도미술관에 있는 것에는 고야가 친필로 “이성에 의해서 버림받은 상상력은 믿기 어려운 괴물들을 생산한다: 그녀와 결합하여 상상력은 예술의 어머니이고 그것들의 놀라움들의 근원이다.”라고 적혀있다.<sup>52</sup> 이러한 맥락에서 풀 일리는 ‘이성이 물려 난 공간은 그것들의 극단

50 Hofmann(주 1), p. 124. 호프만은 이 도상의 기원을 라이몬디(Marcantonio Raimondi; 1480-1527)의 〈크레타의 전염병(II Morbetta)〉까지 거슬러 올라갔다. 같은 책.

51 이리아르테는 이것을 1777년 처음 번역한 후 1787년과 1804년에 다시 출판했는데, 리바이타인이 지적한 시구는 다음과 같다. “... 혼미한 아픈 남자의 꿈속에서처럼/ 실체가 없는 생각들이 상상해낸 괴물들.” (quoted in Yriarte, Colección de obras en verso y prosa, Madrid, 1787, VI, p16). George Levitine, “Literary sources of Goya’s “Capricho” 43”, *Art Bulletin*, 37, 1955, pp. 57-58.

52 Paul Ilic, “Goya’s Teratology and the Critique of Reason”, *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 18, No. 1,

적 형태로 “괴물들”이라는 이름을 허가하는 고안, 환상, 거짓과 상상의 허구들을 양육하는 토양이 되었다’면서 ‘그러나 그것들은 디드로가 사용한 의미로 “비자연적”이거나 “비현실적”이지 않다’고 설명했다. 그는 이어서 ‘실제로 꿈들과 악몽들은 계몽주의가 시들기 시작한 후 운명적으로 밖에서 역할을 하고, 그것들은 시적인 상상력에 의해 주체의 바깥쪽 의식세계로 이동되었다’고 보았다.<sup>53</sup> 일례로 퓨셀리(Henry Fuseli)에게서 보듯이 “악몽”과 괴물은 18세기 말에 자주 등장한 소재다. 헤케스는 고야의 판화에서 화면 왼쪽 화가 옆에서 펜을 들고 있는 부영이가 화가로 하여금 이성을 환상과 결합하라고 자극하고 있다고 해석했다.<sup>54</sup> 꿈은 18세기 계몽사상가들에게는 진리, 즉 이성의 반대였다. 그러나 부영이는 전통적으로 어둠, 어리석음과 무지의 상징인 동시에 지혜와 예술의 여신인 미네르바의 상징이다.<sup>55</sup> 따라서 고야는 이성과 비이성을 야누스 얼굴로 보여주고 있다고 할 수 있다.<sup>56</sup> 이러한 특징은 이 판화를 이것의 전 단계 드로잉의 하나인 <첫 꿈, 보편적 언어>(1797)와 비교하면 더 구체적으로 드러난다.(도 14)

드로잉에서는 야행성 동물인 박쥐가 날개를 크게 펴고 고야를 엄습하고 있는 동안 부영이들은 멀리 있다. 판화에서는 박쥐들이 멀리 있고, 부영이들이 그의 등 뒤로 다가와 있으며, 그들의 표정과 태도는 그를 재촉하는 듯하다.<sup>57</sup> 드로잉과 판화에서 고야의 발 옆에 앉아 있는 살렘이는 아무 역할을 하지 않는다. 드로잉에서는 좌측 화면이 1/4쪽의 원모양으로 밝게 처리되어 빛/낮, 즉 이성이 야행성 동물들을 내보내려는 듯한 반면 판화의 배경은 전체가 어둡게 처리되어있다. 밝은 그의 등은 빛이 화면 위쪽 밖에서 비치고 있음을 짐

Autumn 1984, p. 44.

53 같은 글, p. 38, p. 39.

54 Heckes(주 1), p. 37.

55 J. Rópez-Rey, *Goya's Caprichos: Beauty, Reason and Caricature*, vol. 1, 1953, p. 137. 같은 책, p. 37에서 재인용.

56 『카프리초스』를 베르너 호프만이 “번덕과 관찰이 교차된 이중 비탕”으로, 앤드류 솔츠가 “관찰과 판타지라는 두 타입의 비전들 사이의 변증법”으로 설명한 것은 이러한 맥락에서라고 할 수 있다. Hofmann(주 1), p. 76; Schulz(주 6), p. 11.

57 『카프리초스』를 위한 판화를 제작하기 시작한 때인 1797년 그는 <Sueños(꿈들)>이라고 칭한, 최소한 28점의 드로잉으로 이뤄진 연작을 주로 펜과 세피아 잉크로 제작하면서 그것을 애칭으로 윙길 계획을 세웠다. Heckes(주 1), p. 31.

작게 한다. 43번에서 고양이 이성의 반대 상태, 즉 꿈/잠 속의 자신을 이성과 비이성 모두의 상징인 부엉이들에 의해 재촉을 당하고 있는 모습으로 묘사한 것은 이성과 비이성이 분리된 것이 아니라는 사실을 암시하는 것이자, 그의 동시대인들에게서처럼, 이성에 대한 신뢰의 상실을 의미한다고 할 수 있다.<sup>58</sup> 따라서 43번에서는 판화집보다 10년 전인 1787년과 1788년 사이에 제작되었으며 이 판화처럼 실제세계와 환상의 세계를 함께 보여주는 유화 〈늪우치지 않은 자의 임종자리에 있는 성 보르하〉에서와 같은 분명한 선과 악의 대립을 찾을 수 없다.(도 6) 그는 이 유화에서 처음으로 괴물을 그렸는데, 이 괴조물은 죄의 구체화로서 죽어가는 남자를 위협하고 있고, 성인은 그것을 내쫓으려 하고 있다.

박쥐와 부엉이는 43번 이후에는 분리되어 등장한다. 45번 〈빨을 것이 많다〉에서 유아를 살해한 마녀들의 등 뒤에서 그들의 행동을 바라보고 있는 박쥐들은 마녀들과 한 편처럼 보인다. 68번 〈예쁜 교사〉에서 젊은 마녀에게 빗자루를 타고 나는 법을 가르치는 늙은 마녀를 바라보고 있는 부엉이는 역설적인 제목과 연결시켜 볼 때 계몽주의가 강조한 교육에 대한 풍자로 해석할 수 있다. 반면 75번 〈아무도 우리를 풀 수 없는가?〉에서는 안경을 낀 커다란 부엉이가 끈으로 남자와 묶인 여자의 머리와 팔을 양다리로 짓누르고 있다. 묶인 상태를 한 눈평은 강제결혼으로 설명했다.<sup>59</sup> 앤드류 슐츠는 이 안경이 구식임을 주목하면서 이 동물을 바람직하지 못한 인간의 버릇들의 시각적 표명으로 해석했다.<sup>60</sup> 이러한 맥락에서 이 부엉이는 시대에 맞지 않는 인간 사고의 구체화라고 할 수 있다.

하나의 사건에 선과 악이 결합되어 있는 것은 두 자화상, 1번과 43번의 중간에 놓여 있으며 역시 고양이의 얼굴이 등장하는 19번, 〈모든 것이 떨어진다〉를 그 다음에 나오는 판화 두 점과 연결시켜 보면 다시 발견할 수 있다.(도 4) 이 판화에서 나뭇가지에 앉아 다른 조류 남자들을 유인하고 있는 조류 여

58 줄고(주 3)를 참고하십시오.

59 Hofmann(주 1), p. 111.

60 Schulz(주 6), p. 76.





도 15 〈알바공작부인〉1797, 캔버스에 유채, 210x149cm

자는 알바공작부인으로, 그녀 옆의 조류 남자는 고야로 알려져 있다. 화면 왼쪽에 그녀의 뒤로 가까이 접근해 있는, 군인 모자를 쓰고 칼을 든 조류 남자는 왕비 마리아 루이자의 ‘연인’이자 알바공작부인의 연인들 가운데 하나인 고도이와 닮았다.<sup>61</sup> 화면 왼쪽 나무 아래에서 조류 남자가 떨어지기를 기원하듯이 쳐다보고 있는 노파는, 앞에서 소개한 다른 노파들처럼, 중매쟁이다.

고야는 늦어도 그가 카디스 근처 산루카(Sanlúcar de Barrameda)에 있는 알바공작부인의 영지에 머물던 시기인 1795년 말부터 그녀를 알았고, 그녀와 연인관계를 가진 것으로 알려져 있다. 그는 1797년 그녀를 그녀의 오른손 검지와 중지 사이에 각각 그와 그녀의 이름이 상감된 반지를 끼고 검지로 그녀가 모래 바닥에 쓴, 그러나 나중에 덧칠한 “오로지 고야(Solo Goya)”를 가리키면서 관객, 즉 고야를 바라보고 있는 모습으로 그려 그녀에 대한 자신의 애정을 고백했었다.(도 15) 앞서 언급한 18세기 후반 계몽주의의 기준에 따르면 고야의 자유연애는, 그로부터 공작부인을 빼앗아 간 고도이의 자유연애나 19번 판화 속의 그들 아래에 있는 중매쟁이에 의한 남녀의 만남과 마찬가지로, 악이다. 그러나 고야는 이 두 종류의 남녀의 만남을 선이나 악으로 나눠 정의하기 보다는 남녀의 관계 사이의 착취와 육체적 욕망에 따르는 대가를 표현하고자 한 듯하다.

일반적으로 고야 연구자들은 공작부인을 중매쟁이와 후자 옆에서 조류 남자의 털을 뽑고 있는 젊은 여자들과 마찬가지로 남자들을 착취하는 사람으로 해석하였다.<sup>62</sup> 특히 헤케스는 고야가 공작부인을 조류 남자들의 유인장치로 묘사하면서 그녀를 가차 없이 공격하고 있다고 해석했다.<sup>63</sup> 같은 맥락에서 61번의 세 방향으로 얼굴을 향한 세 마녀들 위에서 날고 있는 마야 의상을 입고 머리에 나비를 단 여자도 그녀와 고야의 떨어진 관계와 연결시켜 공

61 Heckes(주 1), p. 31. 헤케스는 고야가 1801년에 그린 고도이의 초상화를 비교대상으로 제시했다.

62 같은 책, p. 32; Held(주 30), p. 47.

63 Heckes, 같은 책, p. 31.

작부인으로 해석되었다. 일반적으로 머리 위에 나비를 단 여인이 자주 변함, 속임과 변덕의 상징으로 해석됨으로써<sup>64</sup> 이 판화에서 화가가 자신을 떠난 그녀에 대한 원망을 표현했다고도 할 수 있다. 19번 판화에서 다음에 털이 뽑힐 희생자는 고야다. 그리고 이 판화의 다음 이야기를 보여주는 듯한 20번 판화, <저기 그들이 털이 뽑혀서 간다>에서 털 뽑힌 조류 남성들을 빗자루로 모는 여자들은 잔인하다. 그러나 21번의 판화, <어떻게 그들이 그녀의 털을 뽑는지>에서 조류 여자는 잔인한 정부 공무원들의 희생자가 된다. 61번, <그들은 날아갔다>에서 공작부인은 마녀들에게 이끌려가고 있다. 고야는 여자를 가해자로 표현하기 보다는 그 자신을 비롯한 조류 남성들이나 공작부인 모두 그들의 욕망의 대가를 치루는 존재로 보여주고 있는 것이다.

## 2. 야누스적인 젊은 여자와 남녀 사이의 이중성



도 16 <거짓말과 일시적인 기분의 꿈>, 1797/98

위의 판화들에서 보듯이 고야는 남녀 사이의 관계를 일종의 '착취'로 묘사할 때 그것을 이 둘 사이의 공모로 보여줌으로써 알바공작부인을 포함한 여자를 일방적으로 가해자의 모습으로만 묘사하지 않았다. 이러한 특징은 그가 이 판화들과 같은 시기에 제작한 동판화 <거짓말과 일시적인 기분의 꿈>(1797/98)에서 두 개의 얼굴을 한 여자들에서도 발견된다.(도 16) 특히 화면 중앙의 여자가 『카프리초스』 61번, <그들은 날아갔다>의 공작부인처럼 머리에 나비 날개를 달고 있어 이 판화 역시 화가의 개인적 경험을 표현한 것으로 해석되고 있다.

고야의 판화는 얼굴이 두 개인의 두 명의 여자 주변에 남자 두 명과 탈을 쓰고 있는 인물을 보여준다. 중앙에 있는 여자의 하체에 기대고 누어있는 다른 여자는 한 쪽 얼굴로는 전자를 쳐다보면서 그녀의 손을 화면 오른쪽에서 '공범'을 만들려는 듯이 관객 쪽을 바라보며 입에다 손가락을 대고 침묵하라고 신호를 보내는 남자의 손과 연결시켜 주고 있다. 이 여자는 중매쟁이다.

64 같은 책, p. 32.

그녀의 다른 쪽 얼굴은 말안장가방 탈을 쓰고 옆드린 채 서로 달려드는 뱀과 개구리 히죽거리며 바라보는 인물을 향해 있다. 개구리와 뱀은 음탕함과 육체적 욕망을 나타낸다. 탈은 거짓을 의미하는데 노르트스트림은 말안장가방을 “다른 말안장가방으로 넘어가기”라는 스페인 속담과 연결시켜 파트너를 바꾼다는 의미로 해석했다.<sup>65</sup>

노르트스트림은 고양이 얼굴 두 개가 달린 여인 도상의 출처를 리파(Cesare Ripa; 1560경-1622경)가 사기와 기만의 의인화로 본 “프라우(Fraus)”에서 찾았으며, 화면 중앙의 여자가 곧 연인을 바꾸려 하고 있다 해석했다.<sup>66</sup> 이러한 맥락에서 호프만은 이 판화를 고양이 자신의 연인의 쉽게 변하는 성격을 비유적으로 표현한 것으로 보면서 여자의 머리에 달린 나비 날개를 61번속의 고양이를 떠난 공작부인과 그녀의 나비 날개와 연결시켜 여자의 신뢰할 수 없는 행동에 대한 경고로 해석했다. 그러나 호프만도 지적하듯이 두 얼굴을 가진 이 여자는 기만만이 아니라 진실과 정조의 의인화이기도 하다.<sup>67</sup> 중앙에 있는 여자의 한쪽 얼굴은 그녀의 팔을 두 팔로 감싸고 애걸하듯이 바라보는 남자 쪽을 향해 있는데, 이 얼굴은 정조의 구체화인 반면, 이 남자의 반대쪽을 향한 그녀의 다른 쪽 얼굴은 기만의 구체화이다. 즉 야누스의 두 머리가 전쟁과 평화이듯이, 이 판화의 여자의 두 얼굴은 정조이자 기만이다. 고양이는 이 판화에서도 19번에서처럼 남녀의 욕망, 자유연애와 중매쟁이란 서로 연결된 것이고, 여자의 배신 또한 남자의 공모와 사회의 묵인을 통해 이루어지는 것임을 보여주고 있다.

동일한 인물로 보이는 남녀를 묘사한 『카프리초스』의 10번과 12번에서 젊음은 여자의 대조적인 행동에서도 고양이의 사랑에 대한 불신이 발견된다. 사건의 흐름 상 12번이 먼저 일어난 것이다. 그러나 그는 이 둘의 순서를 바꿔 놓고, 이 두 판화 사이에 이들의 내용과 무관한 〈젊은이들이여 일하라〉라는 제목으로 잡담을 하는 세 명의 마요들을 묘사한 판화를 배치했다.<sup>68</sup> 이에 따라 관객

65 Hofmann(주 1), p. 113에서 재인용.

66 Folke Nordström, *Goya, Saturn and Melancholy, Figura* (Stockholm, 1962), 같은 책에서 재인용.

67 같은 책, p. 112.

68 이와 반대로 고양이는 73번에서는 중매쟁이 노파를 통해 원숭이 얼굴을 한 남자를 소개받고 있는 순박해 보이는

은 이 두 판화를 직접 연결시키는 것을 방해받게는 되었지만 고야는 이 둘을 멀리 떼어 놓지는 않음으로써 이들을 연결시켜 다의적으로 해석하도록 했다.

10번 판화에서 죽은 남자를 껴안고 부축하고 있는 젊은 여자의 행동은 제목 〈사랑과 죽음〉과 연결시키면 의혹의 여지없이 남자의 죽음을 슬퍼하는 것이다. 더욱이 남자의 무게로 허리가 휘어 있고 그의 얼굴과 얼굴을 맞대고 있는 그녀의 슬픔은 이 판화를 위해 고야가 참고한 『마드리드앨범』 드로잉 35번 〈죽어가는 연인을 부축하는 여인〉의 벽 앞에서 죽은 남자를 붙들고 원망 하듯이 하늘을 보고 있는 여인의 그것보다 더 커 보인다. 그러나 그녀를 12번 〈이빨 사냥〉에서 죽은 남자의 이빨이 행운을 가져다준다는 미신을 믿고 목이 매달려 죽은 남자의 입에서 이빨을 빼고 있는 여자와 동일시하면 그녀의 행동을 그의 죽음에 대한 슬픔으로 보기가 어렵다. 드로잉 35번의 설명적인 제목과 비교하여 추상적인 제목 〈사랑과 죽음〉 또한 이 죽음의 이유와 이 장면 이후의 여자의 삶을 다양하게 상상하게 만들어 결국 사랑 개념에 대해 질문 하게 된다. 젊은 여자가 자신의 ‘행운’을 위해 뺨 이빨의 주인이 그녀의 죽은 연인이라면 그것은 이 판화집의 제목처럼, 그리고 〈거짓말과 일시적인 기분의 꿈〉에서 보여준 것처럼 고야에게 사랑은 “카프리초”인 것이다.

앞서 언급했듯이 『산루카앨범』과 『마드리드앨범』은 『카프리초스』에 많은 아이디어를 제공했다. 전자는 고야가 1796년 여름 산루카에 있는 알바공작 부인의 영지에서 그녀와 함께 머무르는 동안, 후자는 1796년과 1797년 사이에 마드리드에서 제작했다. 1797년 그는, 둘 사이의 애정을 확인하려는 듯이, 알바공작부인을 그와 그녀의 이름이 새겨진 반지 두 개를 끼고 바닥에 쓴 글씨 “오로지 고야”를 가리키고 있는 모습으로 그렸다.(도 15) 그러나 “오로지 고야”는 덧칠이 되어 희미해졌다. 많은 고야 연구가들은, 『카프리초스』 19번에서도 암시되었듯이, 이 시기 그와 알바부인 사이의 관계가 끝난 것이 판화집과 〈거짓말과 일시적인 기분의 꿈〉이 보여준 젊은 여자의 성격에 영향을 끼쳤다고 해석했다.

---

젊은 여자에게는 〈노는 것이 낫다〉라고 가르친다. 이 판화에는 “일을 해도 돈이 들어오지 않는다면 확실히 노는 편이 낫다.”는 해설이 붙어 있다.

## N 이원론의 불가능함: 자웅동체인 여자와 카니발이 된 일상



도 17 『카프리초스』57: 〈죽보의 해명〉, 에칭, 아퀴틴트, 초판, 1799. 동판크기, 215x150mm

도 18 〈꿈, 그들이 묘사되는 것들로 인지되는 캐리커처들의 가장무도회〉, 1797-98, 목탄 위에 펜, 세피아 잉크

57번 〈죽보의 해명〉은 검시관들이 짐승의 탈을 쓴 젊은 여자의 아랫도리를 직접 관찰하고 문헌을 참조하면서 그녀의 성 정체성을 규명하려는 장면을 보여준다.(도 17) 이것은 나중에 다른 사람들이 쓴 논평에 따르면 젊은 신랑에게 성 정체성을 알 수 없는 장래의 신부를 그녀의 고조부까지 언급하면서 소개하는 사극을 묘사한 것이다. 이것은 당대 결혼 풍속의 풍자로, 또는 카니발 묘사로 해석된다.<sup>69</sup>

이 판화에서 젊은 여자의 모호한 성 정체성은 그녀의 다리 사이에 놓인 탈이 암시하는데 그것의 자웅동체적 성기 모습은 이것의 전 단계 드로잉들 가운데 하나로, 앞서 언급한 〈꿈, 그들이 묘사되는 것들로 인지되는 캐리커처들의 가장무도회〉(1797-98)에 비해 약화되었다.(도 18) 죽보와 여자를 비교하던 큰 코를 지닌 남자 검시관이 여자 형상으로 바뀌고, 젊은 여자의 무릎 옆에서 웃고 있던 인물들이 사라지면서 이 판화는 투쟁이가 등장한 6번 〈아무도 자기 자신을 모른다〉 장면과 유사해졌다.(도 8 참조) 검시관의 의상 역시 노파의 것과 비슷해졌고, 돋보기를 들고 죽보와 젊은 여자를 관찰하던 코가 큰 늙은 남자 또한 6번의 고깔모자를 쓴 남자와 닮았다. 57번에 대한 프라도 논평에는 “... 그런데 그녀가 실제로 누구냐? 나중에 우리들은 보게 될 것이다.” 라고 쓰여 있다.<sup>70</sup>

69 Stoichita und Coderth(주 6), pp. 220-24; Schulz(주 6), pp. 145-46.

70 Stoichita und Coderth, 같은 책, 223에서 재인용.

6번의 제목은 〈아무도 자기 자신을 모른다〉이다. 프레드 리히트는 고야를 ‘우리에게 소개하는 세계는 이상하고 알려져 있지 않으며 알 수 없으며, 그는 이러한 방법으로 해결책이 없다는 문제를 제기하는 첫 근대의 미술가가 되었다’고 평가했다.<sup>71</sup> 그런데 그 이유는, 제목이 〈아무도 자기 자신을 모른다〉인 6번에 대한 한 논평에 따르면, 모든 사람이 ‘탈을 쓰고’있기 때문이다. 이 논평에는 “세계는 가장무도회다; 얼굴, 의상, 언어, 모든 것이 꾸민 것이다. 모든 사람들이 자신이 아닌 것처럼 보이길 원한다; 모두가 속이고 아무도 자신을 모른다.”라고 적혀있다.<sup>72</sup> 카니발은 가톨릭 문화권에서 사순절 금욕기간이 시작되기 전에 행해지는 축제이다. 카니발을 정의할 때 사용되는 탈선, 탐닉, 반전, 분장 개념은 일상의 삶과 달라지는 것을 즐기기 위한 장치이고, 카니발이 축제가 되는 이유는, 스토이치타와 코더스에 따르면, ‘사물의 평범한 질서가 그것의 반대로, 즉 비-질서로 변하고 코스모스가 카오스로 되기 때문’이다. 이러한 맥락에서 그들은 카니발을 ‘달라지기라는 승리에 대한 환희, 무질서에 대한 환희, 질서와 코스모스의 반대편으로서의 카오스에 대한 환희’로 해석할 수 있다고 보았다.<sup>73</sup>



도 19 19세기 초 카탈로니아 지방 동판, 〈거꾸로 된 세상〉, 마드리드의 마레스(J. M. Marés)의 판화 가게

그러나 고야의 『카프리초스』에서는 일상이 카니발이다. 카니발을 위해 필요했던 ‘탈선, 탐닉, 반전과 분장’이 일상적인 생활이 되었기 때문에 카니발을 위해서 ‘다르게 만들’ 필요도 없고, 그것이 기쁨을 가져다주지도 않는다. 캐릭터 방식으로 표현된 사람들, 탈을 쓴 사람들, 사람과 동물의 혼성물들로 이루어진 고야의 『카프리초스』가 보여주는 세계는, 43번 바로 앞에 놓인 판화의 사람 등 위에 탄 노새와 고야의 그림과 유사한 48개의 이미지를 보여주는

카탈로니아 판화 〈거꾸로 된 세상〉이 시사하듯이(도 5, 19), ‘뒤집혀진 세계’이다. 프레드 리히트는 ‘고야의 선배들은 우리에게 정숙하게 살라고 책망하기

71 Fred Licht, *Goya - the Origins of the Modern Temper in Art* (Icon Editions, 1983), p. 102.

72 Hofmann(주 1), p. 140에서 재인용.

73 Stoichita und Coderth(주 46), pp. 17-18.



도 20 『카프리초스』  
80:〈이제 때가 됐다〉, 예  
침, 광년 어퀘틴트, 조각  
칼, 초판, 1799, 동판크  
기, 215x150mm

위해 악덕 장면을 보여주었지만 그는 악덕이 인간 실존의 일상적인 사실로 존재하기 때문에 악덕을 묘사했다'고 썼다.<sup>74</sup> 『카프리초스』에서 1번에 등장한 “화가”고야가 나머지 79점의 판화에서 보여준 것은 정조와 기만이, 사순절 동안의 금욕과 그 전의 탐닉이, 카오스와 코스모스가, 봉사와 착취가, 남자와 여자가, 그리고 선과 악이 피비우스피 처럼 이어진 모순으로 가득 찬 세계이다. 이 세계는 계몽주의의 이성과 그것이 그 자리를 대신하고자 밀어내려 했던 가톨릭교회의 교리가 모두 진정성을 상실한 18세기 말 스페인이다. 앞서 〈친칠라들〉과 함께 언급한 드로잉의 제목처럼 ‘이성이 병’ 들었고, 교회도 병이 들었다. 43번 이후의 판화들은 신과 이성이 힘을 상실한 세계에서 사람들은 마녀와 악마와 동거하고 있는 모습으로 보여주었다.

이 판화집의 마지막 판화에서는 탐욕스럽고 타락한 성직자들이 팔을 뻗고 입을 크게 벌리고 소리를 지르고 있다.(도 20) 이들은 이 판화의 바로 앞의 79번 〈아무도 우리를 보지 못했다〉는 제목의 판화에서는 술통 앞에서 술을 마시면서 즐거워하던 이들이다. 80번의 제목인 〈이제 때가 됐다〉이다. 폭음한 후의 장면인 이 판화로 고야는, 그가 나중에 〈정어리의 매장〉(1816)에서 묘사했듯이,(도 7) 카니발이 끝나고 금욕을 시작해야 하는 시점을 알리고 있는 듯하다. 왼쪽 뒤편에 앉아 있는 인물이 술 마시던 자세 그대로인 것이 시사하듯이 이들은 여전히 술에 취해있다. 양손을 위로 든 성직자는 놀라 도망을 가려는 듯하다. 이들의 얼굴은 카니발이 끝나 금욕을 시작해야 하는 ‘시간’이 도래한 것에 대한 놀람과 공포로 일그러져 짐승의 얼굴을 닮았고, 이들의 표정과 몸짓은 광인의 그것에 가깝다. 이들에게서는 카니발의 “환희”가 사라졌다. 4세기 이후 유럽 사회에서 신의 율법이 차지했던 진리의 자리를 인간의 이성이 대신했던 계몽의 시대인 18세기가 저무는 시점에 제작된 『카프리초스』에서 고야는 ‘탈선’과 ‘탐닉’이 허용된 카니발에서 나타나는 모습이 인간의 본성이

74 Licht(주 70), p. 94.

라고 이야기하고 있다.



도 21 『이성의 가장자리에서』, Kupferstichkabinett- Staatliche Museen zu Berlin 건물 정면 벽과 그곳에서 2012년 7월 29일까지 열리고 있는 전시 포스터 배너

부가: 필자는 본 논문을 송고한 후 석·박사과정 지도학생들과 시작한 독일 여행 중에 방문한 베를린 국립미술관의 동판화관(Kupferstichkabinett)에서 본 논문의 테제와 일치하고 내용에 상응하는 17-18세기 동판화 연작들 전시를 관람할 수 있었다. 이 전시는 프리드리히대왕 탄생 300주년에 맞춰 기획된 전시들 가운데 하나이며 금년 3월 16일에 시작되었다. 『이성의 가장자리에서 (Am Rande der Vernunft)』라는 제목의 이 전시는 고야의 동판화집 <카프리초스>의 동판화 일부를 마지막 부분에서 보여주며, 포스터로 이 동판화집의 43번을 사용했다. 전시도록은 전시 중에는 출간되지 않고 있다.(도 21)

### 주제어 Keywords

카프리초스(caprichos), 계몽사상(Enlightenment), 선과 악(good and evil), 이성의 꿈/잠 (dream/sleep(sueño) of reason), 괴물(monster), 카니발(carnival), 복수 음성(polyphony), 캐리커처(caricature)

투고일: 2012. 3. 31 심사완료일: 2012. 4. 28 게재확정일: 2012. 4. 28



## 참고문헌 Bibliography

---

훗타 요시에. 『고야 1』- 『고야 4』(1994), 김석희 옮김, 한길사, 1998.

김정희. 「고야의 <전쟁의 참화>: 선과 악 저편의 인간의 드러냄」, 『서양미술사학회논문집』, 서양미술사학회, 2011. 12, pp. 169-199.

\_\_\_\_\_. 『문명화, 문화주의, 기업문화: 영국 정부와 예술정책』, 서울대학교출판문화원, 2010.

로베르 뭉상블레(Robert Muchembled), 『쾌락의 역사(L'Orgasme et L'Occident - Une histoire du plaisir du XVI siècle à nos jours)』 (2005), 노영란 옮김, 지식을 만드는 지식, 2008

Bostridge, Ian. *Witchcraft and Its Transformations c. 1650 – c.1750*. Oxford: Clarendon Press, 1997, reprint 2003.

Dowling, John. "The Crisis of the Spanish Enlightenment: Capricho 43 and Goya's Second Portrait of Jovellanos." in *Eighteenth-Century Studies*. Vol. 18, No. 3(Spring 1985), pp. 331-359.

Harris, Enriqueta. "A Contemporary Review of Goya's 'Caprichos'", *The Burlington Magazine*. Vol. 106, No. 730, pp. 38-43.

Heckes, Frank I. . *Reason and Folly: The Prints of Francisco Goya*. National Gallery of Victoria, Exhibition Catalogue, 1998.

Held, Jutta. "Literaturbericht: Francisco de Goya - Graphik und Zeichnungen." *Zeitschrift fuer Kunstgeschichte*. 27 Bd., H. 1, 1964, pp. 60-74.

\_\_\_\_\_. "Between Bourgeois Enlightenment and Popular Culture: Goya's Festivals, Old Women, Monsters and Blind Men." *History Workshop*. 23(1987: Spring), pp.39-59.

Hilt, Douglas. "Goya: Turmoils of a Patriot." *History Today*. 23:8(1973: Aug), pp. 536-545.

Hofmann, Werner(hrsg.). *Goya. Das Zeitalter der Revolution 1789-1830*. Hamburger Kunsthalle, Muenchen: Prestel, 1980/81.

Hofmann, Werner. *Goya - Traum, Wahnsinn, Vernunft*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1981.

\_\_\_\_\_. "Goyas negative Morphology." W. Hofmann, E. Helman & M. Warnke, Goya, Athenaeum, 1987, pp. 15-70.

\_\_\_\_\_. *Goya: Vom Himmel durch die Welt zur Hölle*. München: C.H.Beck, 2003.

Ilie, Paul. "Capricho / Caprichoso: A Glossary of Eighteenth-Century Usages." *Hispanic Review*. 44:3, 1976, Summer, pp. 239-55.

\_\_\_\_\_. "Goya's Teratology and th Critique of Reason." in *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 18, No. 1, Autumn 1984, pp. 35-56.

Klaus-Schuster, Peter und Wilfried Speipel(hrsg.). *Goya - Prophet der Moderne*, Ausstellungskatalog für Alte National Galerie Berlin(13. Juli - 3. Oktober 2005) und Kunsthistorisches Museum Wien(18. Oktober 2005 - 8. Januar 2006), Dumont, 2005.

Levitine, George. "Literary sources of Goya's "Capricho" 43." *Art Bulletin*. 37, 1955, pp. 56-59.

Licht, Fred, *Goya - the Origins of the Modern Temper in Art*. Icon Editions, 1983.

McFesta-Cormick, Diana, Elective affinities between Goya's "Caprichos" and Baudelaire's "Danse macabre". *Symposium*. 34:4, 1980/1981: Winter, pp. 293-310.

Noel, Charles C, "Madrid: City of the Enlightenment". *History Today*. 45:10, 1995, Oct., pp. 26-32.

Proskauer, Curt, "The Hidden Political Allusion in a Dental Etching by Francisco de Goya(1745-1828)", *Journal of the History Medicine and Allied Sciences*. 14:3(1959: July), pp. 354-59.

Sánchez, Alfonso E. Pérez and Elenor A. Sayre(codirector of exhibition), *Goya and the Spirit of Enlightenment*. Museo del Prado, October 6 - December 18, 1988; Museum of Fine Arts, Boston, January 18 - March 26 1989; The Metropolitan Museum of Art, New York, May 9 - July 16.

Schulz, Andrew. *Goya's Caprichos - Aesthetics, Perception, and the Body*. Cambridge University Press, 2005.

Stoichita, Victor I. und Anna Maria Coderth. *Goya - Der letzte Karneval*, Wilhelm Fink Verlag, 2006(1st. 1999).

Stuart, Paul. "Goya's private albums: A unique exhibition at the Hayward Gallery, London", *The International Committee of the Fourth International (ICFI)*, May 2001, <http://www.wsws.org/articles/2001/may2001/goya-m02.shtml>.

Tomlinson, Janis A.. *Goya in the Twilight of Enlightenment*. Yale University Press, New Heaven and London, 1992.

Nietzsche, Friedrich. *Jenseits von Gut und Böse: Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*(1885), in Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse/ Zur Genealogie der Moral*, Kritische Studien Ausgabe, Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter, Bd. 5, Berlin/New York: Neue Ausgabe 1999(1ste 1967-1977).

### Hermaphrodite Good and Evil in Goya's *Los Caprichos*

Kim, Jung Hee(Seoul National University)

1799 Francisco de Goya published *Los Caprichos* with 80 aquatint etchings. On 6 February he advertised it on the front page of the *Diario de Madrid*. The long advertisement which began with "a collection of prints of capricious subjects, invented and etched by Don Francisco Goya" informed purpose, themes and methods of this collection of prints.

According to this advertisement Goya "has chosen as subjects for his work, from the multitude of follies and mistakes common in every civil society and from the vulgar prejudices and lies authorized by custom, ignorance or self-interest, those that he has thought most fit to provide material for ridicules, and at the same time to exercise the artist's imagination." The text emphasized that the 'author' of this series didn't want to criticise any individual and to be a copyist. From his phantasy Goya invented many creatures like the anthropic, humanized animals etc.. With *Los Caprichos* he stood on the threshold to Romanticism.

The early researchers of *Los Caprichos* classified its author, Goya as an enlightened intellectual. The similarity of the themes of the series with the subjects of the Enlightenment, his some enlightened 'friends' and the idea to avoid the prevalent mystification of his life supported this theory. But this trend became revised since the 80's of the last century. This made possible to research Goya's works in new perspective and to see that Goya didn't criticise the Spanish society and his contemporaries. Rather he showed its reality and parodied through creatures which are mixtures of the reality that he observed, and visions that he invented.

Characters and scenes in Goya's prints are ambiguous and equivocal. They have the values which are defined by the dualistic metaphysic in Europe as oppositional, like good and evil for example, at the same time. Goya himself also appeared in various types in this series. This ambiguousness, or "polyphony", as Jennis Tomlinson defined, is a symptom of the decay of the belief in the Enlightenment which spreaded in Europe as a result of the attack of Bastille and the French Revolution. Goya's self-portrait in pl. 43 of this series, "El sueño de la razon produce monstruos" shows the complex psychology of him and his contemporaries as well. As the rest etchings after this print show witchcraft and monsters reside in the world in which the reason of the Enlightenment and the through the reason weakened God's rule lost their authority. In this thesis I will examine and analyse how Goya represented in *Los Caprichos* the nature of man and its society, as complex being in which the 'antagonistic' value couple as good and evil couldn't be divided, but are united.