



저작자표시-동일조건변경허락 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.



동일조건변경허락. 귀하가 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공했을 경우에는, 이 저작물과 동일한 이용허락조건하에서만 배포할 수 있습니다.

- 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](#)

문학석사학위논문

화가 부부의 수행적 정체성
잭슨 폴록과 리 크래스너 연구

2014년 1월

서울대학교 대학원
고고미술사학과 미술사 전공
오 세 현

국 문 초 록

잭슨 폴록(Jackson Pollock)과 리 크래스너(Lee Krasner)는 1945년부터 1956년까지 뉴욕 미술계에서 함께 활동한 화가 부부이다. 미국의 현대 미술에서 손꼽히는 두 화가의 파트너십은 개별 화가에 대한 연구 이상으로 주목되어야 할 중요한 테마라고 할 수 있다. 또한 두 화가의 성숙기 양식으로 평가되는 폴록의 드립 페인팅(drip painting), 크래스너의 리틀 이미지(Little Image), 콜라주(collage) 시리즈와 화가로서의 페르소나는 결혼 전후를 기점으로 급격하게 변화하기 때문에, 두 화가의 1945년 이후 부부로서의 삶을 살펴보는 것은 각별한 의미가 있다.

본 논문은 당대의 평가에서 최근의 연구에 이르기까지, 성 역할에 대한 전통적 관념이 폴록과 크래스너의 화가로서의 이미지와 작품 연구에 무리 없이 부합하면서, 화가 부부가 미술사에서 일방향적 영향관계라는 한정된 모습으로만 비춰진 점에 문제의식을 갖고 진행되었다. 그 이면에는 두 화가가 정형화된 ‘남편과 아내’ 역할을 ‘수행(performance)’한 과정이 존재했다는 점이 본 논문의 제안이다. 이를 통해 연구자는 구축된 부부의 이미지가 두 화가 모두 미술계에서 안정적으로 활동할 수 있는 모태가 되었으며, 시대와 환경에 적응하며 화가 부부로서 실천한 대안이었다는 점을 주장하고자 한다. 따라서 본 논문에서는 화가 부부의 활동을 이해하는 중요한 개념으로서, 사회적 성을 의미하는 ‘젠더(gender)’와 이를 수행하면서 구축되는 ‘정체성(identity)’에 초점을 맞추었다. 즉, 화가의 젠더 정체성은 고정된 역할을 반복적으로 수행하는 것을 통해 미술계라는 공간 안에서 극화(劇化)된 것으로 볼 수 있다.

화가 부부라는 특수한 관계는 회화적 측면 뿐 아니라 사회적 배경까지 입체적으로 고려되어야 한다. 대공황 시기부터 2차 대전까지 축적되어온 남성성의 위기의식이 냉전 시기 대중 심리학, 문화 비평, 필름 누아르, 예술계에도 영향력을 행사하기 시작했다. 특히 타자화된 여성의 이미지를 정당하게 하고, 여성에게 복종과 유순함을 재확인하면서 남성의 정체성에 영웅적인 속성을 부여하고자 한 문화적 논리가 예술계 전반에 지배적인 경향으로 작용하였다.

이러한 배경 하에 예술을 직업으로 선택하는 것은 여성과 동성애자들의 경향이라는 사회적 관념이 당시 미술계의 남성 비평가와 화가들을 위협하였다. 비평가 클레멘트 그린버그(Clement Greenberg)는 작품 평가에 있어 “메이저 아트

(major art)”를 남성 화가의 내적 시험의 장이자 여성적인 특성에서 멀어지는 것으로 규정하였다. 따라서 미술계에 형성된 젠더와 작품 가치의 연계는 남성 화가들에게 영웅적이고 강력한 남성의 이미지를 고무하였다.

여성 화가들은 다양한 방식으로 남권주의적 미술계에 대응하였는데, 남성성이 거칠게 수행되는 공간으로 스스로를 위치시켰던 일부 여성 화가들은 그들의 젠더를 무효화 하거나 남성성의 기표를 전유(appropriation)하는 방식을 택했다. 그러나 비평가들은 대체로 이들의 독창성을 의심하며 이들을 공식적인 화가로 여기지 않았다. 반면 크래스너와 같은 화가의 경우 전통적인 젠더 스테레오타입에 따라 남성의 시각에서 합여된 여성성을 적극적으로 실천하기도 하였다.

폴록과 크래스너는 결혼 생활에서 얻은 정서적 안정과 화가로서의 민주적인 관계에도 불구하고, 부부로서 함께 활동하면서 점차 위와 같은 젠더화된 평단에 발맞추어 남성과 여성의 스테레오타입을 적극적으로 선전하였다. 시대의 규범이었던 남성성의 스테레오타입에 동조하는 것은 자신이 속한 공동체에서 낙오되지 않으려는 행동으로 이해할 수 있다. 크래스너도 폴록과의 결혼 전후를 기점으로 자기 설정에 급격한 변화를 보여준다. 폴록과 함께 생활하면서 크래스너의 작품 제작량은 급격히 감소하였다. 화가로서의 활동이 소극적이었던 점은 1930년대 초 대담하고 자신감이 넘치는 자화상, 사진의 이미지와도 매우 대조적이다.

사회적 관념에 의도적으로 부응하는 것은 두 화가의 공동 전시 활동에서 더욱 두드러진다. 두 화가가 함께 참여한 대표적인 전시인 1949년 《예술가들: 남성과 아내(Artist: Man and Wife)》는 화가 부부들의 작품을 함께 전시한 대표적인 사례였다. 지속적으로 두 화가가 함께 전시에 참여하면서 활기 넘치는 물감의 흔적을 가시화한 드립 페인팅과 비교적 작은 스케일로 촘촘한 구성을 띄었던 리틀 이미지 시리즈를 공적 영역에 반대항으로 제시하는 것은, 화가로서의 페르소나를 남편과 아내로서 더욱 강화하는 측면이 있었다. 특히 크래스너는 리틀 이미지를 단독으로 출품하지 않고 리틀 이미지로 개인전을 열고자 한 제안을 거절하면서까지 폴록의 작품과 나란히 전시되는 것을 선호하였다.

두 화가의 정형화된 이미지는 대중매체를 통해서도 하나의 상징이 되어갔다. 매체에 실린 화가 부부의 내밀한 삶에 대한 묘사는 권위적인 남편 폴록의 모습과 요리를 만드는 크래스너의 가정적 역할이 두드러지도록 한다. 또한 두 화가의 사진에서 폴록은 스튜디오를 지배하는 중심적인 존재로 부각되고, 제스처의 연속성

을 그대로 시각화하며 제작 과정의 역동성을 전달한다. 이와 대조적으로 크래스너는 걸작을 낳는 창조적인 남성의 공간에서 여신 같은 포즈로 남성 화가의 뮤즈가 되어 수동적인 역할로 나타난다.

남성성, 여성성이라는 역사적 개념이 당대 평단에 의해 작품에 있어서도 이분화된 관계로 정립되었고, 폴록과 크래스너의 작품에서도 젠더의 기표로 극화되었다. 그러나 크래스너가 여성성의 스테레오타입에서 일탈하는 실험적 작품들을 파기하거나 재활용하면서 작품의 젠더 기표를 일관되게 통제하려는 의지를 보였다면, 폴록의 작품에는 간헐적으로 남성성의 메타포를 깨뜨리는 전복적 기표가 드러난다는 차이가 있다. 이는 개인적 기질과 화가로서의 개성을 넘어선 젠더 역할의 수행, 체제와의 동일시에서 기인한 갈등이 작품에서 저항의 징후로 발현된 것으로 보인다.

미국의 급진적인 추상 미술을 남성성이 실행되는 장소로 보는 것은 특수한 역사적 문맥이 만들어낸 믿음이었으며, 그 논리를 생산한 주체 또한 미국의 남성 비평가들이었다. 폴록은 분명 자신의 사회적 위치와, 남성 화가로서의 정체성을 유지하는 드립 페인팅의 사회적 가치를 인식하고 있었다. 그러나 폴록은 드립 페인팅 작업이 한창이었던 1948년, 드립 페인팅의 한 가운데를 오려내거나 덧붙이는 콜라주/데콜라주 작품을 제작하여 평단을 당혹시키기도 했다. 드리핑 기법이라는 극화된 행위 이면에는 보다 재현적이고 구상적인 작품을 제작하고 싶어한 폴록의 예술적 의지가 꾸준히 이어져왔던 것으로 보인다. 폴록은 데콜라주 작품들에 매우 모순적인 태도를 보였는데, 이는 자신의 위치를 수호하고자 했던 사회적 욕구와 이에 기인한 내적 갈등을 반영한다. 또한 1950년 이후 본격적으로 구상 회화를 제작하기 시작한 이래 비평가들이 자신의 작품을 불편해할 것이라며 두려워하기도 했다. 이에 크래스너도 데콜라주에 대해, 폴록은 구체적인 이미지를 의도하지 않았다고 강조하며 그의 “액션 화가(action painter)”로서의 면모를 함께 수호하려 하였다. 즉 폴록의 드립 페인팅은 미술계의 젠더 의식 내에서 극화된 예술적 결과물이며, 아내의 작품과의 관계가 이를 강화하는데 일조한 것으로 볼 수 있다.

크래스너의 경우, 폴록을 비롯한 가까운 동료 화가들이 그녀의 작품 활동을 독려했음에도 불구하고 결혼 이후 전시 활동에 소극적이었으며, 주로 집안에서 소규모의 작품을 제작하였다. 1948년 가구 전시회에 출품했던 크래스너의 모자이크 테이블과 이후 본격적으로 제작한 리틀 이미지 시리즈의 격자 구조, 리드미컬한

작은 색면의 배열은 같은 시기 폴록의 드립 페인팅과는 대조적으로 그녀의 여성 화가로서의 감수성과 가정적인 아내로서의 이미지를 구축하는 측면이 있다. 그런버 그는 부부의 집을 방문했을 때 리틀 이미지를 “요리”에 비유하기도 하였다.

1953년부터 제작된 콜라주 시리즈에는 폴록의 1950년대 구상 회화가 포함되었는데, 이는 침체기를 겪던 폴록에 대한 해독제 역할을 한 측면이 있다. 크래스너는 자신의 작품과 폴록의 버려진 작품들을 모아 콜라주를 제작하였으며, 평단의 호평을 폴록의 것으로 만드는 결과를 낳았다. 또한 오래내고 덧붙여진 콜라주의 외양과 질감은 폴록의 드립 페인팅과 유사해 보인다. 찢겨진 드로잉 조각들은 제작 과정의 물리적 행위를 가시화하며, 제스처를 통해 뺏어나간 물감의 흔적처럼 확산하는 형태로 재구성되었다. 콜라주는 결과적으로 남편에게 종속된 아내로서의 정체성을 수행하면서 동시에 실추된 폴록의 권위를 바로 세우는 데 기여한 셈이다.

폴록은 미술계에서 합의된 남성 화가의 규범, 권위적인 남편의 역할을 수행하면서 사회적 기대에 부응하였고, 비평가들의 이해관계에 적합했던 그의 급진적인 추상 미술은 화가로서의 위치를 견고하게 만들었다. 크래스너도 냉전 시기 사회에서 요구한 이상적인 여성, 아내의 역할에 충실하였고 화가로서의 이미지도 크게 다르지 않았다. 이러한 결과로 폴록의 영역을 침범하지 않으면서 이른 시기 대형 갤러리에서 전시를 가질 수 있었던 측면도 있다. 그러나 무엇보다 여성에게 배타적이었던 미술계에서, 크래스너의 새로운 페르소나의 내면화는 파트너십을 우선으로 하면서 자연스럽게 동시대의 시공간에 적응한 대안적인 선택으로 보여진다.

본 논문은 기존의 화가의 전기, 연구 논문의 비평 언어를 재조명하고 학문적으로 배제되어 온 사안들에도 중점을 두어, 이를 통해 두 화가의 커리어와 작품을 동반자적 삶에서 시작한 역사로 이해할 수 있는 단초를 제공하고자 하였다. 폴록과 크래스너의 목표가 각자의 예술적 기질과 개성을 발휘하기보다 파트너십을 통해 안정적인 위치를 구축하는 것이었다는 점은, 두 화가에게 미친 부부로서의 삶의 영향력을 발견하는 데 기여할 수 있을 것이라 기대한다. 나아가 그간의 미술사에 존재해온 많은 화가 부부들에 대한 새로운 시각을 열 수 있기를 바란다.

키워드: 잭슨 폴록, 리 크래스너, 화가 부부, 수행적 정체성, 냉전 이데올로기, 젠더

목 차

I. 서론	1
II. 젠더, 파트너십, 미술계의 공동 주체	
1. 냉전 시기 젠더 이데올로기와 문화적 논리	9
2. 잭슨 폴록-리 크래스너의 극화된 파트너십	15
(1) 작품의 가치와 젠더의 연계	15
(2) 1940년대의 화가 부부들	20
(3) 공조적으로 수행된 젠더 정체성: 1945년 결혼 이후	23
3. 공적 영역에서의 부부 이미지	26
(1) 대형 갤러리를 매개한 예술 공동체	26
(2) 공동 전시 활동: 남편의 작품과 아내의 작품	33
(3) 시각 매체에 나타난 스테레오타입	38
III. 작품에 나타난 젠더의 기표 분석	
1. 잭슨 폴록: 동일시와 갈등	44
(1) 부부가 동조한 젠더 수사학: 드립 페인팅	44
(2) 일탈의 징후: 데콜라주 시리즈	49
2. 리 크래스너: 구축된 ‘미세스 폴록’	56
(1) 아내의 페르소나: 모자이크 테이블과 리틀 이미지	57
(2) 남편의 권위를 통한 자기규정: 콜라주 시리즈	63
IV. 결론	68
참고문헌	73
도판목록	81
도판	86

I. 서론

잭슨 폴록(Jackson Pollock, 1912-1956)과 리 크래스너(Lee Krasner, 1908-1984)는 1945년부터 1956년까지 미국 뉴욕 미술계에서 함께 활동한 대표적인 화가 부부이다. 미국 현대 미술에서 손꼽히는 두 화가의 파트너십은 개별 화가에 대한 연구 이상으로 주목되어야 할 중요한 테마라고 할 수 있다. 잭슨 폴록은 미국의 현대 미술의 주요한 화가 중 한명으로, 그의 짧았던 생애 이상으로 여전히 다각도로 연구되는 미술사의 대표적인 아이콘이다. 그는 와이오밍(Wyoming) 주(州) 코디(Cody)에서 태어나 화가로서의 활동 초기 토마스 하트 벤튼(Thomas Hart Benton, 1889-1975)의 가르침을 받아 미국 지방주의(Regionalism) 미술의 영향을 받았다. 1930년 뉴욕으로 이주한 뒤 폴록은 점차 캔버스에 물감을 흘뿌리는 ‘드리핑(dripping)’ 기법을 활용하여 거대한 추상 회화를 제작하기 시작했다. 특히 그의 트레이드마크와도 같은 “액션 페인팅(Action Painting)”을 선보이며 미국의 추상표현주의(Abstract Expressionism), 나아가 현대 미술을 대표하는 화가로 자리매김했다. 리 크래스너는 폴록과 같은 시기 뉴욕에서 활동한 여성 화가이자 폴록의 아내로, 러시아에서 미국으로 이민 온 유대인의 딸이었다. 폴록과 달리 그녀는 미국에서 활동한 독일 출신의 화가 한스 호프만(Hans Hofmann, 1880-1966)의 휘하에서 공부하며 활동 초기 유럽 모더니즘(Modernism)의 영향을 깊게 받았다. 크래스너는 점차 뉴욕 화가들의 급진적인 추상 회화 경향에 합류하면서 초기 추상표현주의의 주요 화가로 활동하였지만, 1945년 폴록과의 결혼 이후 줄어든 작품 제작과 저조한 전시 활동은 화가로서의 능력과 미술사에서의 위치를 저평가하도록 만든 측면도 있다. 그러나 1970년대 이후 페미니즘(Feminism) 비평가들의 수정주의적 해석은 크래스너를 새롭게 바라볼 수 있는 토대가 되었다.

두 화가의 성숙기 양식으로 평가되는 폴록의 ‘드립 페인팅(drip painting)’과 크래스너의 ‘리틀 이미지(Little Image)’, 콜라주(collage) 시리즈는 결혼 이후 두 화가가 함께 생활하고 작업하던 시기에 제작되었다. 두

화가의 회화적 양식과 화가로서의 페르소나가 결혼 전후를 기점으로 급격하게 달라지는 점은 그간의 연구사에서 크게 주목받지 못해왔다. 따라서 폴록과 크래스너의 작품을 1945년 이후 두 화가의 부부로서의 삶과 함께 살펴보는 것은 각별한 의미가 있다. 특히 화가 부부라는 특수한 관계는 회화적 방면 뿐 아니라 사회적 방면 모두를 입체적으로 고찰해야 한다. 폴록과 크래스너가 함께 활동했던 1940년대 말 1950년대 초 뉴욕 미술계는 그 어느 때보다도 냉전(Cold War) 이데올로기에 강력한 영향을 받고 있었다. 대공황(Great Depression)과 전쟁을 거치며 동반된 섹슈얼리티(sexuality), 결혼 제도에 대한 공적 의식의 변화에 직면하여, 국가적 이데올로기는 전통적인 사회의 성 역할을 수호하고 새로운 가치를 수용하지 않으려는 보수적인 경향을 띄고 있었다.

두 화가에 대한 개별적인 연구사에는 이러한 시대적 특수성이 부분적으로 고려되기도 하였으나 이들을 화가 부부로서 함께 바라보려는 시도는 당대의 평가 뿐 아니라 최근의 연구까지도 작품에 나타난 표면적인 영향관계에 치중되면서 역사적 맥락은 고려하지 않는 경향이 크다. 대체로 폴록과 크래스너의 예술적 관계에 대한 기존의 연구는 크래스너가 폴록의 회화적 에너지, 거대하고 활기찬 추상 양식을 답습했으며, 폴록은 크래스너로 인해 유럽 모더니즘에 대한 지적인 이해가 가능했다고 보는 것이 대부분이었다.¹⁾ 이러한 시각은 당시 섹슈얼리티에 대한 미술계의 주된 의식, 특히 미술계에서 부부로서 활동한 화가의 특수한 상황을 재고하지 않고 있다. 따라서 ‘남편과 아

1) 폴록과 크래스너를 함께 연구한 사례 중 폴록은 크래스너에게 즉흥성을 제공하고, 크래스너는 폴록의 작품이 조직적이고 정제되도록 영향을 미쳤다는 평가에 대해서는 대표적으로 Barbara Rose, *Krasner/Pollock: A Working Relationship* (New York: Grey Art Gallery and Study Center, 1981), Paul Brach, “Tandem Paint: Krasner/Pollock,” *Art in America* 70, #3 (March 1982), pp. 92-95; 크래스너의 화가로서의 활동과 작품을 폴록을 대신하여 목소리를 내는 역할이라고 본 견해도 있다. Anna C. Chave, “Pollock and Krasner: Script and Postscript,” Francis Frascina ed., *Pollock and After: The Critical Debate* (London: New York: Routledge, 2006), pp. 329-347; Ellen G. Landau, “Jackson Pollock and Lee Krasner: The Erotics of Influence,” *Pollock's America: Jackson Pollock in Venice: The “Inscibles” and the New York School* (Milan: Skira Editore, 2002), pp. 173-241.

내'라는 보편적인 개념을 상정한 채 시대적 특수성에 주목하지 않았다는 한계가 있다.

1970년대 이후 본격화된 페미니즘 비평의 경우, 그간 주목 받지 못한 크래스너의 예술적 정체성을 재조명하기 시작하였다. 그러나 크래스너를 여성이나 아내가 아닌 한 명의 화가로서 평가하고자 한 시도는 도리어 폴록과 크래스너의 파트너십의 의미를 축소시킨 경향이 있다.²⁾ 또한 크래스너를 남권주의적 미술계에서 자신의 자아를 스스로 소멸시킬 수밖에 없었던 미술계의 희생양으로도 평가하는 경우도 있었다.³⁾ 이러한 페미니즘적 독해는 폴록과의 결혼이 크래스너에게 악영향을 주었다고 상정한 뒤 폴록으로부터 크래스너를 분리하려는 페미니스트와 여성 유대인 비평가들의 성급한 해석으로 보인다.⁴⁾ 또한

2) 크래스너가 폴록과는 차별화된 예술적 자아를 만들기 위해 제스처에 대비되는 수사학적 장치로 '글쓰기'를 상징하는 칼리그래피(calligraphy)를 활용했다고 보는 견해, Whitney Chadwick, *Women, Art, and Society* (London: Thames & Hudson, 1996); 크래스너의 초기 거친 제스처의 작품을 홀로코스트(Holocaust)에 대한 개인적 감정을 반영한 것으로, 리틀 이미지 시리즈를 히브리어의 메타포로서 유대인의 정체성과 종교적 태도로 해석한 대표적인 연구로, Robert Hobbs, *Lee Krasner* (New York: Abbeville Press, 1999), Marcia Tucker, *Lee Krasner: Large Painting* (New York: Whitney Museum of American Art, 1973); 크래스너의 유대교에 대한 신념과 유대인 정신, 특히 검소함과 재활용의 습관이 콜라주를 제작했다고 보는 견해도 있다. Gail Levin, "Beyond the Pale: Lee Krasner and Jewish Culture," *Woman's Art Journal*, Vol. 28, No. 2 (Fall-Winter 2007).

3) 크래스너가 폴록의 작품에 압도된 이래 자신의 화가로서의 활동을 축소하고 폴록을 돕기로 결정했다고 보는 대표적인 연구로, Ines Janet Engelmann, *Jackson Pollock and Lee Krasner* (Munich; New York: Prestel, 2007), Steven Naife and Gregory White Smith, *Jackson Pollock: An American Saga* (New York: Woodward/White, 1989); 여성을 차별했던 미술계에 적응하기 위해 자신의 자아를 양성적인 것으로 만들었다고 보는 견해, Anne M. Wagner, "Krasner's Fiction," *Three Artists (Three Women): Modernism and the Art of Hesse, Krasner, and O'Keeffe* (Berkeley: University of California Press, 1996), pp. 105-190; 크래스너가 폴록을 독려하며 스스로를 타자화했다고 보는 견해에 대해서는 Griselda Pollock, "Killing Men and Dying Women," Fred Orton and Griselda Pollock ed., *Avant-Gardes and Partisans Reviewed* (Manchester: Manchester University Press; Manchester; New York: Distributed exclusively in the USA by St. Martin's Press, 1996), pp. 222-290; 크래스너가 자신보다 폴록의 커리어를 더욱 지원하면서, 폴록에게 정신적 안정을 주었다는 견해, "The Indomitable Lee Krasner," *The Feminist Art Journal*, Vol. 4, No. 1, (1975), pp. 4-9.

4) 미술사학자 게일 레빈(Gail Levin)은 페미니즘 운동에서 유대인 여성들에 의한 여권 신장의 욕망이 크래스너의 작품에 분명 영향을 미쳤으며, 크래스너를 지지한 학자들이 대부분 유대인인 것도 우연이 아니라고 스스로 시인한 바 있다. Gail Levin, 앞의 글, p. 32.

페미니스트 연구자들은 사회적 제약에만 초점을 맞추어 관계 안에서 작용하는 사적인 상호작용의 다양함과 두 화가의 주체적인 태도를 충분히 서술하지 못했다.⁵⁾ 무엇보다 크래스너가 당대 남성과 여성의 성 역할 대한 전통적인 사회적 관념에 동조한 것으로 나타나는 면은 페미니즘 비평의 모순점이다.

폴록과 크래스너의 관계를 성의 대결구도로 단순화하여 바라보는 것은 미술사학자 데이비드 크레이븐(David Craven)의 비유에 따르면, 역사적 맥락을 벗어나 “담론의 그물”에 걸려드는 것이다.⁶⁾ 이러한 시각은 반세기 이상 폴록과 크래스너의 관계를 대중의 입맛에 맞는 픽션으로 만들어 화가 부부라는 테마를 상품화하는데 일조하였다. 비슷한 맥락에서 1989년 베스트셀러가 된 스티븐 나이페(Steven Naifeh)와 그레고리 스미스(Gregory White Smith)의 폴록의 전기(biography)는 크래스너가 폴록을 영웅의 자리에 위치시키고 폴록의 작품 가격을 높이려는 동기를 가진 것으로 평가하기도 한다.⁷⁾ 그러나 나이페와 스미스의 글은 선별된 사실만을 토대로 하여 독자의 구미를 자극하도록 각색된 경향이 분명 존재하며, 크래스너의 주체적 역할에 대해서는 전혀 주목하지 않고 있다.

따라서 화가 부부를 바라보는 당대 사회적 시각과 역사적으로 수용되어온 과정이 충분히 연구되어온 만큼, 본 논문은 그간의 비평 언어를 해체하여 화가를 가장 기본적인 미술사의 주체로 되돌려놓고자 한다. 폴록과 크래스너가 그들이 살아간 시대, 그들이 속한 사회에 대처하고 내면화하는 사사로운 특성들은 그 자체로 중요한 작은 역사라고 볼 수 있다. 애정관계로

5) Whitney Chadwick and Isabelle De Courtivron, *Significant Others: Creativity & Intimate Partnership* (New York: Thames and Hudson, 1993), p. 9.

6) David Craven, *Abstract Expressionism as Cultural Critique: Dissent During the McCarthy Period* (Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1999), p. 122.

7) 작가 스티븐 나이페와 그레고리 화이트 스미스는 크래스너의 열정과 환상이 폴록으로부터 실현되었다고 본다. 나아가 크래스너가 자신의 커리어를 포기하면서까지 폴록이 어머니로부터 받지 못한 헌신과 성적 만족을 주었다고 평가하기도 하였다. Steven Naife and Gregory White Smith, 앞의 책, pp. 404-408; 비슷한 견해로, 폴록과의 결혼 생활 동안 크래스너는 휴면상태였으며, 폴록 사후 그의 신화의 관리인이 되었다고 평가한 경우도 있다. Paul Brach, 앞의 글, pp. 92-95.

맺어진 두 남녀가 결혼을 통해 부부가 되면서 두 사람의 화가로서의 삶도 새로운 양상을 띠게 되었다. 즉, 폴록과 크래스너는 자연스럽게 화가 부부라는 또 하나의 삶을 담당한 공동의 주체가 되었다.

본 논문의 문제의식은 당대의 평가에서 최근의 연구에 이르기까지, 남녀의 성 역할에 대한 전통적 관념이 폴록, 크래스너의 화가로서의 이미지와 작품 연구에 무리 없이 부합하면서 화가 부부가 미술사에서 일방향적 영향관계라는 한정된 모습으로만 비춰진 점에서 출발하였다. 그 이면에는 두 화가가 스스로 정형화된 ‘남편과 아내’의 역할을 연극적으로 ‘수행(Performance)’한 과정이 존재했다는 점이 본 논문의 제안이다.⁸⁾ 이를 통해 연구자는 구축된 부부의 이미지가 두 화가 모두 미술계에서 안정적으로 활동할 수 있는 모태가 되었으며, 시대와 환경에 적응하며 화가 부부로서 실천한 대안이었다는 점을 주장하고자 한다. 폴록과 크래스너는 부부이면서 동시에 동시대를 살아간 사회의 구성원으로서, 또한 화가로서 보다 복잡한 공적 역할을 도맡고 있었다. 따라서 본 논문에서는 화가 부부의 활동을 이해하는 중요한 개념으로서, 성(性)에 대한 보다 넓은 개념으로 사회적 성을 의미하는 ‘젠더(gender)’와, 이를 수행하면서 구축되는 ‘정체성(identity)’에 초점을 맞추었다.⁹⁾ 즉, 화가의 ‘젠더 정체성(gender identity)’은 고정된 역할을 반복적으로 수행하는 것을 통해 미술계라는 공간 안에서 극화(劇化)된 것으로 볼 수 있다.

크래스너는 뉴욕 미술계에서, 커리어를 유지하기 위해 선택할 수 있었던

8) 젠더 이론가 주디스 버틀러(Judith Butler)는 정체성이란 사회가 이상화하고 내재화한 규범으로, 행위를 통해 가변적으로 구성되는 것이라고 본다. 버틀러는 이러한 개념을 무대 위에서 배우가 행하는 퍼포먼스에 비유하여 “수행성(Performativity)”이라 규정하고, 수행을 통해 주체의 젠더가 사회적 규범과 기능, 개인과 사회 변화 사이의 관계 사이에서 산출되는 것으로 보았다. 이러한 맥락에서 본 논문에서도 폴록과 크래스너가 냉전 시기 미술계라는 시공간 안에서 하나의 정체성을 “수행”한 것으로 볼 것이다. 주디스 버틀러, 『젠더 트러블: 페미니즘과 정체성의 전복』, 조현준 옮김 (파주: 문학동네, 2008), p. 23, pp. 25-27.

9) 본 논문에서 정체성이란, 여러 산발적인 출발 지점을 가진 제도, 실천, 담론의 효과이다. 특히 미국 대공황 시기부터 냉전까지 젠더 의식에 있어 다분히 억압적인 체제 하의 역사적 상황을 배경으로, 정체성을 미술계 내에서 화가로서의 자아를 지칭하는 개념으로 설정하였다. 정체성은 단순히 권력과 체제에 동일시하는 것이 아니라 수행의 효과로서, 버틀러에 따르면 전복적 불연속성, 불일치성을 생산하기도 한다. 앞의 책, p. 76-77.

가장 현명한 역할은 “자신에게 할당된 역할을 지속시켜온 것”이었다고 회고한 바 있다.¹⁰⁾ 이러한 언급은 폴록과 크래스너의 수행적 정체성을 화가 부부의 대안적인 선택이었던 것으로 바라볼 수 있도록 한다. 같은 맥락에서, 1981년 크래스너는 폴록과의 결혼을 “생산적인 공동 작업(productive collaboration)”이었다고 정의한 바 있다. 두 화가의 목표가 뉴욕 미술계에서 각자 성공적인 화가로 발돋움하는 것보다는 파트너십을 통해 안정적인 정체성을 구축하는 것이었다는 제안은, 폴록과 크래스너에 대한 기존의 독자적인 연구사에서 배제되어왔던 화가 부부로서의 삶의 영향력을 발견하는 데 기여할 수 있을 것이라 기대한다.

본 논문은 다음과 같이 진행될 것이다. II장은 냉전 시기 젠더 이데올로기가 형성된 사회적 상황과 동시에 대공황 이후부터 축적되어온 사람들의 공적 의식을 재고하고, 이러한 상황을 반영했던 당대 뉴욕 미술계의 지배적 경향을 살펴볼 것이다. 보수적인 미술 비평가들에 의한 “메이저 아트(major art)”와 “마이너 아트(minor art)”의 구분이 화가들의 젠더 정체성을 구조화해온 점을 분석하고, 동시에 남성 화가와 여성 화가들이 평단에 대처하는 전략을 재고하여 폴록-크래스너 부부의 전략이 갖는 의미를 규명할 것이다. 특히 폴록과 크래스너가 화가들의 그룹 활동, 전시, 시각 매체 등에 참여하는 양상을 분석하여, 미술계의 공적 영역에서 남성과 여성, 남편과 아내라는 대응 관계를 의도적으로 선전했음을 설명할 것이다. III장에서는 폴록과 크래스너의 작품을 구체적으로 분석하면서 두 화가의 사회적 실천이 작품에서도 동일하게 유지되며 젠더 스테레오타입을 강화하고 있음을 읽어낼 것이다. 이장에서 집중적으로 분석할 작품은 1945년 결혼 이후 본격화된 폴록의 드립 페인팅과 데콜라주(décollage) 시리즈, 크래스너의 리틀 이미지와 콜라주 시리즈이다.¹¹⁾ 이 작품들은 폴록과 크래스너의 성숙기 양식으로 평가될 뿐 아니라, 두 화가 모두 결혼 전 제작한 작품과는 차별화된 새로운 양식적 변화

10) Cindy Nemser, *Art Talk: Conversations With 12 Women Artists* (New York: Scribner, 1975), p. 2, p. 6.

11) 콜라주(collage)와 반대의 뜻으로, 미술에서 뜯어내고 떼어내는 행위를 포함한 작품 제작 방식을 말한다.

를 보이기 때문에 더욱 각별한 의미가 있다. 본 논문은 기존의 화가의 전기, 연구 논문의 비평 언어를 재조명하고 연구사에서 학구적으로 배제되어 온 사안들에도 동등하게 중점을 두어, 두 화가에 대한 신화화, 상품화된 역사가 아닌 동업자적 삶이라는 현실에서 시작한 역사로 이해될 수 있는 단초를 제공하는데 목적이 있다.

II. 젠더, 파트너십, 미술계의 공동 주체

사회적 성을 말하는 젠더는 사회 내에서 구성원의 행동 양식과 자기 인식에 통용된 기준을 제공한다. 젠더의 규범적인 양식은 시대와 환경에 따라 변화해왔기 때문에 ‘남성성(masculinity)’, ‘여성성(feminity)’의 개념도 역사적 현상이라 볼 수 있다. 규범적인 사회를 만들기 위한 스테레오타입이 필요해지면서 시대가 지날수록 남성성과 여성성에 대한 표준은 권력과 결부되어 형성되었다. 따라서 남성성과 여성성의 구분은 사회적 요구를 충족시키고 사회 구성원을 개체가 아닌 유형으로 동질화하는 측면이 있다. 역사학자 조지 L. 모스(George L. Mosse)는 불확실한 성적 구분이 무정부 상태를 떠올리기 때문에, 불안정한 시기일수록 젠더 스테레오타입은 국가적으로 중요한 가치였다고 강조한다.¹²⁾ 제 2차 세계 대전 직후 전통적인 젠더 관념은 당대 사회에 필요한 기초적인 이념으로 채택되었고, 국가적 차원의 통제 하에 사회 구성원의 젠더 정체성은 더욱 뚜렷하게 범주화되어야 했다. 이러한 보수적인 분위기가 사회 전반을 지배하였고, 문화의 제공자들 또한 이러한 사회적 분위기에 흡수되었다. 따라서 개개인은 그 어느 때보다도 “남성이 되는 것(being a man)”, “여성이 되는 것(being a woman)”을 지속적으로 수행하면서 남성성, 여성성이라는 공적 정체성을 구축하였다.¹³⁾

대공황 시기부터 냉전 시기까지 역사적으로 축적되어온 미국 사회의 젠더 의식은 그 어느 때보다도 체제와 밀접하게 결부되어 있었다. 이러한 현상이 문화 전반에 지배적인 경향으로 작용하였고, 뉴욕 미술계에서도 사회, 정치적으로 올바른 입장을 중용하는 비평이 급속도로 증가하였다.¹⁴⁾ 이에 따라 화가들의 공적 정체성이 젠더의 범주로 편입되었고, 화가의 사회적 이미지

12) George L. Mosse, *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity* (New York: Oxford University Press, 1996), pp. 66-67.

13) Patrick D. Hopkins, “Gender Treachery: Homophobia, Masculinity, and Threatened Identities”(1992), Larry May and Robert A. Strikwerda ed., *Rethinking Masculinity: Philosophical Explorations in Light of Feminism* (Lanham, Md.: Littlefield Adams Quality Paperbacks, 1992), p. 123.

14) Ashton Dore, *The New York School: A Cultural Reckoning* (Berkeley: University of California Press, 1992), p. 157.

와 커리어 등 삶 전반에도 큰 영향력을 행사하였다.

1. 냉전 시기 젠더 이데올로기와 문화적 논리

젠더에 대한 사회적 관념의 변화는 일찍이 20세기 초 미국의 산업화와 밀접한 관련이 있었다. 대공황과 전쟁의 경험으로 1930년대의 여성은 노동 현장에 등장하며 생존을 위해 투쟁하는 남성의 파트너가 되었고, 점차 남성의 경제력으로부터 독립하기 시작하였다. 이에 따라 여성의 결혼 또한 남편의 경제력에 종속되고, 가정의 영역에 할당된 아내라는 가부장적 개념에서 벗어나기 시작했다.¹⁵⁾ 결혼한 여성들은 점차 물리적인 노동을 요구하는 산업 현장에서 일을 하거나, 전문 직종에 종사하게 되면서 남성과 동등한 경제적 위치를 점유하였다. 실제로 1890년대부터 1940년대까지 결혼한 여성이 가정 외부에서 일을 하는 경우가 4배 이상 늘어났으며, 대공황 이후에는 그 현상이 더욱 두드러졌다.¹⁶⁾ 1933년 허버트 후버 대통령(Herbert Hoover, 1874-1964)의 요청으로 편찬된 연방 정부의 보고서에 따르면 2천 600만 명의 여성이 집안 일과 동시에 파트타임, 혹은 풀타임으로 직업을 갖고 있었다.¹⁷⁾ 이는 경제적 위기로 인해 남녀 모두 생계를 위한 직업을 가져야 했던 대공황 시기의 주된 경향이었다. 비슷한 맥락에서 1930년대 여성 저널 《여성들의 가정(The Ladies Home Journal)》이 실시한 “여성에게 달려있다(It's Up to the Women)” 캠페인은 여성이 대공황에 참여하여 국가적 경제를 돕는 것을 낙관적인 사회적 현상으로 보고 여성의 잠재력을 강조하였다. 이 캠페인은 1950년대까지 지속되면서 가정주부들이 공적 영역으로 참여할 것을 권장하였고, 전통적인 여성의 역할을 넘어서는 것이 사회적 효율성을 증대하는 일임을

15) Vivien Green Fryd, *Art and the Crisis of Marriage: Edward Hopper and Georgia O'Keeffe* (Chicago; London: University of Chicago Press, 2003), p. 6.

16) Christina Clare Simmons, “‘Marriage in the Modern Manner’: Sexual Radicalism and Reform in America, 1914-1941” (Ph. D. diss., Brown University, 1982), p. 152, 위의 책, p. 20에서 재인용.

17) *President's Research Committee on Social Trends, Recent Social Trends in the United States* (New York: McGraw-Hill, 1933), xlvi-vii, 위의 책, p. 25에서 재인용.

역설하였다.

젠더 의식의 변화는 남성과 여성의 관계에 새로운 가치를 부여하였다. 1920년대에 교육 기관 안에서 구애가 이루어지는 청년 문화를 겪은 젊은 세대들로 인해 결혼 적령기의 격차가 줄어들었고, 남성과 여성의 젠더를 보다 동질적인 것으로 바라보는 관점이 사회 내부로부터 생겨나기 시작했다.¹⁸⁾ 특히 남녀 관계에서 감정의 중요성을 중시한 새로운 문화적 경향은 동반자적 관계를 중심으로 한 새로운 형태의 남녀 관계를 이상적인 것으로 제시하였다.¹⁹⁾ 새롭게 정립된 “현대적 결혼(Modern Marriage)”의 개념은 아내의 역할을 남편의 특권, 책임감을 동시에 공유하는 것으로 보면서 전통적인 젠더의 위계질서를 변화시켰다.²⁰⁾ 새로운 결혼 개념은 단순히 이념에서 그치지 않고 소설, 잡지, 대중적 공론과 학술적 이론을 통해 공공의 의식이 되어 가면서 새로운 현실을 설명하는데 일조했다.²¹⁾ 특히 프랭클린 루즈벨트 대통령(Franklin Delano Roosevelt, 1882-1945)의 부인이자 사회 운동가였던 엘레노어 루즈벨트 여사(Ann Eleanor Roosevelt, 1884-1962)는 결혼한 여성들이 집안일이나 엄마의 역할보다는 남편과의 파트너십에 더욱 초점을 맞출 것을 강조하였다.²²⁾

그러나 현대적 결혼의 가치가 젊은 층을 위주로 지지받은 반면, 남성성의 위축이라는 사회 전반에 잠재된 위기를 표면화한 측면도 있었다.²³⁾ 실제로 강인하고 재능 있는 여성들의 등장은 전통적인 성 관념에 익숙한 세대에게는 사회적 충격으로 다가왔다.²⁴⁾ 기혼 남성의 실직의 증가, 맞벌이 형태로

18) Sara M. Evans, *Born for Liberty: A History of Women in America* (New York: Free Press; London: Collier Macmillan, 1997), p. 177.

19) 위와 같음.

20) Ernest R. Mowrer, *The Family: Its Organization and Disorganization* (Chicago: University of Chicago Press, 1993), p. 270, p. 276, Vivien Green Fryd, 앞의 책, p. 20에서 재인용.

21) 위의 책, p. 24.

22) Eleanor Roosevelt, “The Modern Wife’s Difficult Job,” *Literary Digest* 106 (August 30, 1930), p. 18.

23) FBI는 공산주의자 뿐 아니라 동성애를 근절하고자 했으며, 동성애자들이 국가적 안보를 위협하는 것으로 보았다. Fiona Barber, “Abstract Expressionism and Masculinity”(2004), Paul Wood ed., *Varieties of Modernism* (New Haven: Yale University Press, 2004), p. 154.

인해 남성의 가장으로서의 능력에 대한 의심과 추락한 권위는 사회적 차원의 위기였다. 여성의 증대된 경제력에 느낀 수치와 익숙한 권위로부터의 추방 때문에 자살을 감행했던 당대 경제 거물들의 극단적인 사례는 당시 젠더 관념의 변화가 큰 사회적 충격이었음을 보여준다.²⁵⁾ 1937년 10만 명을 표본으로 하여 실시된 가족학 연구 기관의 설문조사는 여성의 경제활동에 대한 일반인의 인식과 더불어 기존의 사회적 관념을 재건하고자 한 의도를 반영하는데, 남편이 재정적으로 충분히 가족을 부양할 수 있다면 여성은 가정에 있어야 한다는 의견이 82퍼센트를 차지했다.²⁶⁾ 이러한 연구는 낙관적인 사회적 분위기에 불구하고, 새로운 상황에서 강조된 남녀 파트너십의 가치를 인정하지 않으려는 보수적 경향이 공존하는 사회상을 반영한다. 페미니스트 사회학자 베티 프리던(Betty Friedan)은 이러한 사회적 괴리를 “문화 지체(Cultural Lag)”에 비유하기도 하였다.²⁷⁾

전통적인 젠더 관념의 붕괴라는 위기의식이 사회 지도층과 기성세대를 위주로 표면화되면서 점차 여성의 사회적 위치를 위협하기 시작했다. 여전히 남아있던 대공황 시기 가부장적 문화와 새로운 상황의 충돌은 보수주의자들에게는 사회의 위계질서를 붕괴시키는 위기로 여겨졌다. 따라서 새롭게 생겨난 가족 제도의 모델, 새로운 젠더의 가치와 기능은 당시 국가적 기대에는 부합하지 않는 것이었다. 이에 따라 미국의 사회과학은 전통적 관념에 새로운 권위를 부여하고자 했다. 과학적인 방식으로 사회 구조에 접근하는 기능주의적 체제는 성 역할의 분리와 적절한 할당을 통해 사회의 결속을 유지시키는 데 목적이 있었다. 특히 여성이 경제적 현장에 가담하는 것은 가족 구성원간의 연대를 느슨하게 만들어 국가적 힘을 약화시킬 것이라는 우려가 컸다.²⁸⁾ 아내의 역할과 고유한 관심사는 집안일로서, 여성이 본연의 자리에 있

24) Sara M. Evans, 앞의 책, p. 197.

25) Studs Terkel, *Hard Times: An Oral History of the Great Depression* (New York: Pantheon Books, 1970), pp. 104-105, Sara M. Evans, 앞의 책, p. 199에서 재인용.

26) “Working Wives and Others’ Bread: Married Women in Jobs Stir Sociological Controversy,” *Literary Digest* 123 (15 May 1937), pp. 25-26, Vivien Green Fryd, 앞의 책, p. 26에서 재인용.

27) Betty Friedan, *The Feminine Mystique* (New York: Norton, 2001), p. 149.

어야 가족 뿐 아니라 국가의 안정을 기대할 수 있다는 것이다.²⁹⁾ 이미 1930년대부터 여러 주, 도시에서 기혼 여성의 취업을 금지하거나 제한하는 입법이 추진되기 시작했다.³⁰⁾ 여성의 경제활동이 남성과 여성의 애정과 결혼 생활을 위협한다는 명목 하에 실직자 남성을 지지하면서, 경제활동에 가담하는 기혼 여성들을 낙담시키고자 한 것이다. 실제로 노동력에 편입된 기혼 여성의 비율이 급증했음에도 불구하고, 입법 취지와 시행은 기혼 여성이 가정 밖에서 일하는 것을 남성의 일자리를 빼앗는 것으로 각인시킨 측면도 있었다.³¹⁾ 여성의 경제력 신장은 국가적 이념에는 부합하지 않는 것이었고, 젠더에 대한 사회적 관념의 급격한 변동은 새로운 방향으로 제시되는 것이 아니라 혼란 속에서 더욱 과거의 모습으로 돌아가고자 하는 경향을 띠었다.

제 2차 세계 대전의 발발로 미국은 새로운 사회적, 경제적 상황을 맞이하였고, 대공황 시기 기능주의적 관점에 따라 여성에게 부적합하다고 생각되었던 일들이 애국이라는 명목 하에 다시 여성에게 부과되기 시작했다.³²⁾ 여성들은 전쟁 기간 동안 사회적 요구에 대규모로 부응하였다. 3백만 명의 여성이 적십자에서 자원봉사를 도맡았고 민방위를 위해 구급차를 운전하거나 비행기를 관측하였으며, 미군 서비스 기구(United Service Organizations)의 유희실에서 군인들을 대접하기도 하였다.³³⁾ 또한 군입대한 남성의 빈자리를 메우면서 여성도 전쟁과 가정, 지역 사회 동원에 책임을 맡게 되었다.³⁴⁾ 특히 여성들은 국내 경제와 전쟁을 뒷받침하기 위해 중공업 등 주로 남성들의 분야였던 직종에 종사하면서 점차 노동자 계급의 사회적 이미지를 공유하였다.

28) Vivien Green Fryd, 앞의 책, p. 26.

29) Sara M. Evans, 앞의 책, p. 245.

30) 위의 책, p. 201.

31) 위의 책, pp. 201-202.

32) 위의 책, p. 219.

33) Susan M. Hartmann, *The Homefront and Beyond: American Women in the 1940s* (Boston: Twayne Publishers, 1982), p. 22; William Henry Chafe, *The American Woman: Her Changing Social, Economic, and Political Roles, 1920-1970* (New York: Oxford University Press, 1972), p. 138, 위의 책, pp. 220-221에서 재인용.

34) 위와 같음.

전쟁 종식 직후인 1946-1958년 대중적인 월간지들의 85퍼센트 이상이 여성에 대한 억압만큼이나 체제 전복적인 프로파간다를 내세웠는데, 사회적 성공을 이룬 여성들의 이미지가 공적 영역에서의 남성적 메타포와 뒤섞여 나타났다.³⁵⁾ 특히 여성들의 이미지는 가정적인 이미지와 공적인 성취 사이의 차이가 불명확한 채로 제시되었는데, 냉전 시기 국가적 수사에서 자유로울 수 없었기 때문으로 보인다. 전쟁 직후 위축된 남성의 권력을 복원시키고자 하는 움직임이 다시금 국가적으로 실시되었고, 개인의 공적 생활을 국가의 권력이 지배하는 상황 하에서 꾸준히 신장되어온 여성의 자아 의식을 제도화할 수 있는 길은 없었다.³⁶⁾

미국의 국제적 위신과 남성 주체성의 확립은 냉전 하의 집단 심리로 인해 더욱 가속화되었다. 미국인들은 2차 세계 대전 이후 공산주의와 미국 내부의 방해 공작, 핵전쟁에 대한 공포로부터 해방되었다고 믿었으나 그 기저에는 여전히 사회적 긴장이 존재하고 있었다.³⁷⁾ 공화당 상원 의원 조셉 R. 매카시(Joseph Raymond McCarthy, 1908-1957) 집권 당시, 냉전의 수사와 체제 전복자들에 대한 비난은 성적 뉘앙스를 띠고 있었다.³⁸⁾ 주체적이고 강력한 힘의 표상인 남성성은 세계 정치에 대한 불안과 뒤섞여 애국심, 국가주의와 결부되었고, 무력하고 허울뿐인 것으로 비취질지 모른다는 위기감이 공존하고 있었다.³⁹⁾ 따라서 남성적 면모에서 이탈하는 것은 사회적으로 혐의의 대상으로 여겨졌다. 또한 전쟁 그 자체는 남성에게 영웅적 속성을 부여할 수 있는 계기였다. 1940년 독일이 프랑스를 점령한 이래 미국은 21세에서 35세 사이의 모든 남성에게 군대에 입대할 것을 요구하였고, 이를 통해 남성 영웅의 신화가 다시 부각되기를 기대하였다.⁴⁰⁾ 성 역할의 범주를 더욱 뚜렷하게 하고자 한

35) Joanne Meyerowitz, "Beyond the Feminine Mystique: A Reassessment of Postwar Mass Culture, 1946-1958"(1993), Joanne Meyerowitz ed., *Not June Cleaver: Women and Gender in Postwar America, 1945-1960* (Philadelphia: Temple University Press, 1994), pp. 233-234.

36) Sara M. Evans, 앞의 책, p. 229.

37) Andrew Perchuk, *The Masculine Masquerade: Masculinity and Representation* (MIT List Visual Arts Center: MIT Press, 1995), p. 34.

38) Sara M. Evans, 앞의 책, p. 229.

39) Andrew Perchuk, 앞의 책, p. 35.

40) Ann Gibson, *Abstract Expressionism: Other Politics* (New Haven: Yale

국가적 계획은 전쟁에 참여한 남성 주체를 이상적 보루로 구조화하고, 여성에게는 전쟁에서 돌아오는 군인들을 돌보는 모성적, 가정적 역할을 부여하였다.⁴¹⁾ 한편 동성애자나 양심적 병역 거부자, 신체적 결함이 있는 남성을 제외하고, 입대하지 않는 남자는 애국심이 결여되고 비겁한 남성으로 조롱과 비난의 대상이 되었다.⁴²⁾

1930년대 대공황 시기부터 제 2차 세계 대전까지 축적되어온 남성성에 대한 위기 의식이 대중 심리학, 필름 누아르(Film Noir), 문화 비평, 대중 철학과 미술계에 지배적인 논리로 스며들었다. 또한 젠더 스테레오타입을 강조한 냉전 시기의 문화적 생산물은 그 어느 때보다도 국가 권력에 부응하려는 보수적인 경향을 띠고 있었다. 특히 1940년대 강력한 여성에 대한 증오 감정이 미국 문화 전반에 걸쳐 나타났으며, 다양한 분야에서 여성의 이미지를 타자화하거나 폭력의 대상으로 만들었다. 예술 분야에서는 남성을 조종하는 모성적 힘에 대한 감정을 반영한 아들을 과잉보호하는 어머니 ‘모미즘(Momism)’, 어머니를 살해하고자 하는 아들의 무의식적 욕망 ‘오레스테스 콤플렉스(Orestes Complex)’ 신드롬이 생겨났다. 또한 금기시되어온 여성의 섹슈얼리티가 남성을 제압하는 위험한 것으로 여겨졌고, 이를 유희하고 조롱하는 것을 통해 남성성을 보호하고자 한 대중 심리가 여성을 ‘집어삼키는 어머니(Devouring Mother)’, ‘팜므 파탈(Femme Fatal)’로 상징화했다.⁴³⁾ 이는 여성을 물신의 대상으로 객체화하는 것을 정당하게 하고, 이에 맞서는 남성의 정체성에 영웅적인 속성을 부여하고자 한 남성적 판타지의 일부였다. 여성에게 복종과 유순함을 재확인하고, 하락한 자신감을 바로 세우고자 한 욕구가 문화적 상징으로 표현된 것이다.⁴⁴⁾ 미술사학자 마이클 레자

University Press, 1997), p. 10.

41) 위의 책, p. 17; Maxine Margolis, *Mothers and Such* (Berkeley: University of California Press, 1984) p. 214.

42) Andrew Perchuk, 앞의 책, p. 34.

43) 마이클 레자는 이러한 헤게모니의 대표적인 문화적 사례로 1950-53년 윌렘 드 쿠닝(Willem de Kooning, 1904-1997)이 제작한 ‘여인(Woman)’ 시리즈를 든다. 드 쿠닝의 여인은 남성을 재물로 삼아 욕망을 실현하는 위험한 존재로 여성을 상징하고, 남성 화가의 예술적 오브제가 되면서 동시에 남성 화가의 투쟁의 장소가 된다. Michael Leja, *Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s* (New Haven: Yale University Press, 1993), pp. 258-265.

(Michael Leja)는 이러한 문화적 현상과 남성성의 헤게모니를 “현대적 남성 (Modern Man)”의 담론으로 정의하고, 남성 중심의 사회적 질서를 자연스러운 것으로 만들고자 한 문화적 논리를 반영한 것으로 보았다.⁴⁵⁾

같은 맥락에서 남성 화가와 여성 화가의 관계를 구조화하는 이상적인 스테레오타입 또한 폴록과 크래스너의 연출된 사진에서 확인된다. 남성 화가는 주로 자신의 스튜디오를 배경으로, 여성 파트너에게 존경과 보조를 받는 것으로 나타나며, 폴록과 크래스너의 사진도 규범화된 젠더 역할을 적극적으로 반영하였다(도 1, 2). 사진작가이자 영화 제작자인 한스 나무스(Hans Namuth, 1915-1990), 조각가이자 사진가 윌프레드 조그바움(Wilfred Zogbaum, 1915-1965)이 촬영한 뉴욕 근교의 롱 아일랜드(Long Island) 이스트 햄튼(East Hampton)의 스튜디오를 배경으로 한 폴록과 크래스너의 사진은 길들여진 보헤미안 남성 화가와 가정적인 여성 화가의 모습을 보여준다.

대공황과 전쟁을 거치며 축적되어온 여성의 사회적 능력과 가치에 대한 일반적인 인식은 점차 공적 의식이 되어갔다. 또한 중요한 역사적 사건들을 함께 겪고 성장한 남성과 여성의 파트너십도 필연적인 시대의 현실이었다. 그럼에도 불구하고 냉전 시기 안정적인 삶을 위협했던 국가적 이데올로기와 문화적 논리로 인해 개인의 삶의 양식은 수행적인 성격을 띠어 갔으며, 젠더 헤게모니가 예술계 전반에 큰 영향력을 미쳤던 시대적 특수성은 화가의 젠더 정체성을 보다 전략적인 것으로 바라볼 필요성을 시사한다.

2. 잭슨 폴록-리 크래스너의 극화된 파트너십

(1) 작품의 가치와 젠더의 연계

남성성 위기의 시대에 대처하는 국가적 이념과 문화적 현상은 미술계에서도

44) 위의 책, p. 262.

45) 위의 책, pp. 262-265.

화가들의 생계를 좌우하는 권력과 체제가 되었다. 특히 예술에 흥미를 갖거나 이를 직업으로 선택하는 것이 여성과 동성애자들의 경향이라는 사회적 관념은 당시 미술계의 남성 비평가와 화가들을 위협하는 요소였다.⁴⁶⁾ 예술가에 대한 미국인들의 인식 또한 사회에서 쓸모없는, 생산 활동이 불가능한 문제아들로 인식하는 경향이 있었으며 야망 달성에 실패한 소극적인 영웅들로 인식되기도 하였다.⁴⁷⁾ 따라서 남성 화가의 직업적 실패는 퀴어(queer), 아웃사이드(outsider), 패배자(looser)로 비난받았고 어떤 직종보다도 더욱 트라우마적인 것으로 여겨졌다.⁴⁸⁾ 이러한 분위기는 뉴욕 미술계를 지배한 보수적인 젠더 의식을 더욱 가열화하였다. 미술비평가 클레멘트 그린버그(Clement Greenberg, 1909-1994)를 비롯한 주도적인 비평가들의 비평 방식은 작품 평가에 있어 “메이저 아트”와 “마이너 아트”의 구분을 젠더의 구분과 연계하면서, “메이저 아트”란 남성 화가의 내적 시험의 장이자 여성적인 특성에서 최대한 멀어지는 것으로 규정하였다.⁴⁹⁾ 따라서 미술계에 형성된 젠더와 작품 가치의 연계는 남성 화가들에게 영웅적이고 정력적인 남성의 이미지를 고무시켰다.

뉴욕 미술계에서 작품의 트레이드마크는 “특허권(patent)”으로 여겨지면서 유럽의 예술 경향과는 구분되는 미국의 아방가르드 회화로서 평단의

46) 1948년 발간된 알프레드 킨세이(Alfred C. Kinsey, 1894-1956)의 당대 사회의 성에 대한 학술 보고서 『인간에 있어서 남성의 성적 활동(Sexual Behavior in the Human Male)』은 이성애자 남성보다 동성애자 남성이 예술적으로 민감하단 보편적 믿음을 주장하였고, 30년대 말, 40년대 초 축적된 젠더와 예술에 대한 사회적 인식의 결과물이었다. Alfred C. Kinsey, *Sexual Behavior in the Human Male* (Philadelphia: W. B. Saunders, 1948); Margaret Mead, *Male and Female: A Study of the Sexes in a Changing World* (New York: New American Library, 1955); 추상표현주의 화가들의 성 역할의 위반에 대한 공포와 이로 인한 호모포비아(Homophobia)에 관해서는 Ann Gibson, 앞의 책, pp. 11-12 참조.

47) Thomas Hess, *Barnett Newman* (New York: Museum of Modern Art, 1971), p. 29, Ann Gibson, p. 12에서 재인용.

48) Cindy Nemser, 앞의 글, p. 7.

49) Clement Greenberg, “The Present Prospects of American Painting and Sculpture”(1947), John O'Brian ed., *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism Volume 2* (Chicago: University of Chicago Press, 1986), p. 165, 167; Edward Lucie-Smith, “An Interview with Clement Greenberg,” *Studio International* 179 (April 1970), p. 114, Ann Gibson, 앞의 책, p. 10에서 재인용.

환영을 받았다.⁵⁰⁾ 특히 미국적 회화의 기원을 정립하는데 목말랐던 비평가들이 그 고유성을 추상 미술에 두고 남성적 속성을 부여하면서 “메이저 아트”, 즉 ‘주요한 예술’로서 호평하였기 때문에 남성 화가들은 화가로서의 입지를 다지고 비난과 도태를 면하기 위해, 사회가 부여한 젠더 범주에 강하게 동조하였다. 이러한 맥락에서 역사학자 베네딕트 앤더슨(Benedict Anderson)은 냉전 시기, 뉴욕 미술계라는 특정한 시공간은 화가들 뿐 아니라 비평가, 큐레이터, 딜러들이 권력이 작동하는 방식에 따라 스스로를 위치시켰던 “수행적인 공간(performative space)”, “상상된 공동체(imagined community)”라고 비유했다.⁵¹⁾ 이는 화가로서의 삶과 개인의 삶 모두가 성공적이기를 바란 자연스러운 현상이었다.

즉, 남성 화가들은 생물학적 성 이상으로 더욱 ‘남성적인 존재’로 구조화되었다. 앞 장에서 살펴본 바와 같이 전통적인 젠더 역할에 부응하며 구성원으로서의 안정성을 기대하는 것은, 규범에 불복종하는 것이 위반에 대한 죄책감이라는 전통적 관념보다 사회의 분업공정에서 도태되어 쓸모없는 존재가 될 것이라는 점에 불안을 느꼈기 때문이다.⁵²⁾ 따라서 동성애자였던 화가들은 작품에 대한 호평을 기대하기 힘들었다. 대표적으로 당시 동성애자 화가였던 테오도로스 스타모스(Theodoros Stamos, 1922-1997)나 소니아 세쿨라(Sonia Sekula, 1918-1963)와 같은 화가들은 비평가들에 의해 정신적 질환을 앓고 있는 것으로 치부되기도 하였으며, 그들의 작품은 부정적으로 코드화되었다.⁵³⁾ 즉, 당대 미술계에서 화가의 젠더 정체성은 시대적 조건 하에 조성된 사후적인 것이라고 볼 수 있다. 이러한 맥락에서 아일랜드의 미술사학자 피오나 바버(Fionna Barber)도 폴록을 비롯하여 클리포드 스틸

50) Ashton Dore, 앞의 책, p. 155.

51) Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London: Verso, 1983), p. 14, p. 16, Lisa Bloom, “Rethinking Art Discourses of the 1940s and 1980s,” *With Other Eyes: Looking at Race and Gender in Visual Culture* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999), p. 21에서 재인용.

52) Mirra Komarovsky, “Cultural Contradictions and Sex Roles”(1946), Robert F. Winch and Robert McGinnis ed., *Selected Studies in Marriage and the Family* (New York: Holt, 1953), p. 295.

53) 1991년 스타모스와 저자와의 인터뷰, Ann Gibson, 앞의 책, p. 11, p. 129.

(Clyfford Still, 1904-1980), 프란츠 클라인(Franz Kline, 1910-1962), 윌렘 드 쿠닝 등 남성 화가들의 작품에 나타난 신체적 특성인 “제스처(Gesture)”가 남성성을 수행하는 행위임을 주장하였다(도 3, 4, 5).⁵⁴⁾ 같은 견지에서 크레이븐도 미국 냉전 시기의 남성성이 시대적인 “컬트(cult)”라고 보았다.⁵⁵⁾

젠더, 계급, 인종의 다양성을 인정하지 않았던 냉전 시기 미술계의 지배적인 경향은 여성 화가들의 처지를 난처하게 만들었다. 여성 화가들은 남성화된 공적 영역에서 그들의 젠더를 무효화 하거나 작품에서 남성성의 기표를 전유(appropriation)하는 한정적인 방식 외에는 미술계에서 주목받기 어려운 상황이었다. 클라인의 제스처를 전유했던 여성 화가 조앤 미첼(Joan Mitchell, 1952-1992)의 추상 회화는 호평을 받으면서도 남성 화가에 대한 굴복으로 여겨졌고, 비평가들은 그녀의 능력을 의심했다.(도 6)⁵⁶⁾ 일레인 드 쿠닝의 경우 그녀의 남편 윌렘 드 쿠닝의 <여인> 시리즈의 조형적 형식을 답습하였으며, 그레이스 하티건(Grace Hartigan, 1922-2008)은 남성 화가들의 작품에 나타난 반(反)이상화된 여성의 이미지를 차용하여 여성을 묘사하기도 하였다.(도 7, 8)⁵⁷⁾ 또한 남성성을 전유하는 방식으로 작품을 제작한 여성 화가들이 대체로 남성 화가나 비평가의 파트너였다는 점은 독창성이 부족하다는 평가를 받기 쉬웠다.⁵⁸⁾ 도리어 남성성이 거칠게 수행되는 공간으로 스스로를 위치시켰던 미첼, 하티건과 같은 여성 화가들의 모습은 미술계에 대한 헌신을 의심하도록 만들었고, 비평가들은 이들을 공식적인 화가가 아닌 아마추어로 여겼다.⁵⁹⁾

따라서 미술계의 주요 위치를 포기하지 않았던 일부 여성 화가들 사이에서 그들만의 제 2의 경쟁이 생겨나기도 했다. 또한 남성화된 공간을 점유

54) Fiona Barber, 앞의 글, p. 147.

55) David Craven, 앞의 책, p. 115.

56) Lucy R. Lippard, *From the Center: Feminist Essays on Women's Art* (New York: Dutton, 1976), p. 182.

57) Michael Leja, 앞의 책, p. 266.

58) Ann Gibson, 앞의 책, p. 21.

59) Lucy R. Lippard, 앞의 책, p. 182.

하기 위한 여성 화가들의 교묘한 경쟁심리가 서로에게 적대적인 태도를 갖도록 했다.⁶⁰⁾ 한편으로는 남성 화가들이 구축해놓은 젠더의 기표를 차용하는 것이 여성 화가들에게 죄책감을 갖도록 하기도 하였다.⁶¹⁾

반면 겉으로 보기에 장식적이고, 전형적으로 여성적 분위기의 작품은 비평가들에 의해 아방가르드 회화에서 제외되면서 남성 화가들의 영역을 침범하지 않을 수 있었다.⁶²⁾ 크래스너, 헬렌 프랑켄텔러(Helen Frankenthaler, 1928-2011)와 같은 여성 화가의 경우 작품에서 전통적인 젠더 스테레오타입에 따라 남성의 시각에서 합의된 여성성을 실천하였다.(도 9, 10)⁶³⁾ 이는 섬세함, 조잡함 등 미술계에서 여성성을 지시하는 정형화된 언어로 평가되었으며, 대체로 남성 파트너의 반대향으로서 평가된 점을 통해 더욱 두드러졌다. 크래스너의 선택은 화가 개인으로서의 성공보다 파트너십과 커리어를 동시에 향유하고자 했던 대안적인 선택으로 보인다.

60) 위의 책 pp. 182-183; Fionna Barber, 앞의 책, pp. 178-179.

61) Michael Leja, 앞의 책, p. 266.

62) Carter Ratcliff, *The Fate of a Gesture: Jackson Pollock and Postwar American Art* (New York: Farrar, Straus, Giroux, 1996), p. 272.

63) 크래스너의 작품에 나타난 젠더의 기표는 본 논문의 III장에서 보다 자세하게 분석할 것이다; 프랑켄텔러의 경우, 작품의 트레이드마크와도 같았던 “스며든 얼룩(soak stain)”이 월경혈에 대한 메타포로 수용되면서, 프랑켄텔러의 작품은 여성 화가로서의 좌절을 문맥화한 것으로 평가되었다. 또한 프랑켄텔러의 작품은 그녀의 남편이었던 로버트 마더웰(Robert Motherwell, 1915-1991)을 비롯하여 남성 화가들의 영향을 받은 것으로 평가되어왔다. 비평가들과 대중 매체는 마더웰과 대조적으로 그녀의 회화적 테크닉이 “섬세하고 조잡한” 것으로 묘사하였고, 이는 여성 화가들에 대한 미술계의 공식적인 요구에 프랑켄텔러가 참여하는 것이었다. Jean Lipman and Cleve Gray, “The Amazing Inventiveness of Women Painters,” *Cosmopolitan*, Vol. 151, No. 4 (October 1960), pp. 62-66, Lisa Saltzman, “Reconsidering the Stain: On Gender, Identity, and New York School Painting,” Ellen G. Laudau ed., *Reading Abstract Expressionism Context and Critique* (New Haven: Yale University Press, 2005), p. 563에서 재인용; 프랑켄텔러는 남성 화가들의 창조적 “행위(act)”에 저항하는데 실패했으며, 그들을 차용하면서도 더욱 소심하고 섬세하게 만들었다고 평가받았다. Harold Rosenberg, *The De-Definition of Art* (New York: Horizon Press, 1972), p. 64; “프랑켄텔러의 작품은 여성에 대한 선언이다… 폴록의 작품을 논외로 하고서는 그녀의 작품을 생각할 수 없다… 프랑켄텔러는 아실 고르키(Arshile Gorky)의 40년대 작품을 그대로 가져와 여성적 정교함으로 재생산했다.” E. C. Goossen, “Helen Frankenthaler,” *Art International*, Vol. 5, No. 8 (October 20, 1961), pp. 77-78, Lisa Saltzman, 앞의 글, p. 563, p. 566에서 재인용.

(2) 1940년대의 화가 부부들

폴록과 크래스너의 실제적인 부부로서의 삶은 동시대에 함께 활동한 화가 부부들의 보편적인 상황과 크게 다르지 않았으며, 이는 폴록과 크래스너가 택한 화가 부부로서의 이미지를 보다 극화된 것으로 이해할 수 있도록 한다. 결혼 생활을 통해 얻을 수 있었던 정서적 안정과 화가로서의 민주적인 관계에도 불구하고 두 화가는 앞장에서 살펴본 젠더화된 평단에 발맞추어 전통적인 남성과 여성의 스테레오타입을 적극적으로 선전하였다. 그러나 1940년대의 미국은 그 어느 때보다 많은 화가 부부들이 활동하고 있었고, 그들의 실제 관계는 성차별적이지 않았던 것으로 보인다. 대공황 이래 도처에서 실시된 공동 작업과 1930년대 말 지방주의 미술에 반대하고 새로운 추상 미술을 추구하면서 생겨난 화가들의 아방가르드 운동과 유럽 모더니즘에 대한 토론, 강연, 다양한 예술 공동체는 이 시기 화가 부부가 상당수 맺어질 수 있었던 배경이 되었다. 특히 1930년대 말 실시된 공공 산업 진흥국(WPA, Works Progress Administration)의 연방 미술 계획(FAP, Federal Art Project)과 아방가르드 화가 그룹 ‘미국 추상 화가 협회(AAA, American Abstract Artist)’, ‘예술가 연합(Artists' Union)’ 등 공동 작업을 했던 대표적인 집단 내에 많은 화가 부부들이 존재했으며, 실제로 이들은 생계를 위한 공동 작업, 혹은 정치적 신념을 위한 행동에 함께 가담하면서 더욱 두터워진 연대 의식 안에서 꾸준히 함께 작업할 수 있었다. 일레인 드 쿠닝에 따르면, “제스처 화가(Gesture Painter)”들에 대한 일반적인 사회적 인식이 공격적, 반항적인 이미지였던 것과는 대조적으로 폴록, 드 쿠닝, 프란츠 클라인 등 그녀와 가까웠던 제스처 화가들은 실제로 그들의 여성 파트너에게 차별적이지 않았다고 언급한 바 있다.⁶⁴⁾ 남성 화가들은 비평가, 딜러들과 달리 대체로 여성 화가들을 지지했으며, 남성 파트너와의 정서적 유대는 남성화된 영역에서 고립된 여성 화가들에게 각별한 의미가 있었을 것이다.⁶⁵⁾

64) David Craven, 앞의 책, pp. 120-121; Phyllis Tuchman, “Interview with Elaine de Kooning,” (August 27, 1981) Elaine de Kooning Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

이는 앞장에서 살펴본 바와 같이 자연스럽게 남성과 여성의 관계를 ‘동업자적 관계(partnership)’의 성격을 갖도록 했던 사회 내부의 분위기가 축적되어온 것과 맥을 같이 한다. 새로운 형태의 결혼은 남성과 여성의 평등함이라는 새로운 가치에 크게 의존하고 있었으며, 미술계라는 공적 영역에서 함께 생산 활동을 이어간 화가 부부들에게서도 크게 다르지 않았다. 실제로 폴록과 크래스너가 예술적 동업자로서, 그리고 부부로서 민주적인 관계를 유지해온 것은 두 화가와 가까웠던 동료들의 증언, 폴록 사후 크래스너의 인터뷰를 통해 자세하게 확인할 수 있다. 크래스너는 폴록과의 결혼생활에서 얻을 수 있었던 만족감과 결혼 이후 도심을 벗어난 환경에서 얻을 수 있었던 두 사람만의 정서적 안정을 강조하였다.⁶⁵⁾ 특히 폴록과의 결혼 생활에서 경쟁이나 분쟁은 없었다고 언급하였다.⁶⁶⁾ 또한 크래스너는 인터뷰를 통해 실제로 폴록이 사람들에게 회자되는 만큼 공격적이지 않았으며, 물리적인 폭력을 행사하지 않았음에도 사람들의 과장 때문에 그녀 자신까지 세뇌당할 정도였다고 회고하였다.⁶⁸⁾ 나아가 미술계에서 스스로의 커리어를 가능하게 했던 것은 폴록과의 삶이자 그를 이해하고 존중하는 일이었고, 그것은 그녀가 작품을 제작하는 방식과는 무관하게 둘만의 개인적인 일이었다고 언급한 바 있다.⁶⁹⁾ 이러한 크래스너의 태도는 믿음과 애정을 기반으로 했던 폴록과 크래스너의 파트너십의 단면을 짐작케 한다.⁷⁰⁾ 두 화가와 가까웠던 동료 화가

65) 조안 미첼도 1950년대 뉴욕 미술계의 여성 화가들이 서로에게 매우 적대적이었으며, 도리어 남성 화가들이 더욱 여성 화가들을 지원해주었다고 회고하였다. Lucy R. Lippard, 앞의 책, p. 183.

66) “폴록은 시골에서의 삶에서 오는 평화를 필요로 했고, 그것이 우리의 작업을 지속시키도록 했다. … 우리는 현관 입구에 앉아 몇 시간 동안 말없이 풍경을 바라보곤 했다.” Francine du Plessix and Cleve Gray, “Who was Jackson Pollock?,” *Art in America*, Vol. 55 (May-June 1976), pp. 50-51.

67) John Gruen, *The Party's Over Now; Reminiscences of the Fifties--New York's Artists, Writers, Musicians, and their Friends* (New York: Viking Press, 1972), p. 232.

68) Francine du Plessix and Cleve Gray, 위의 글, P. 50; John Gruen, 위의 책, p. 233.

69) Ellen G. Landau, “Lee Krasner’s Early Career, Part Two: the 1940s,” *Arts Magazine* Vol. 56, no. 3 (November 1981), p. 80; Michael Cannell, “An Interview with Lee Krasner,” *Arts Magazine*, Vol. 59, No. 1, (1986), p. 88.

70) Ellen G. Landau, “Lee Krasner’s Early Career, Part Two: the 1940s,” *Arts*

배지오츠의 아내 이텔 배지오츠(Ethel Baziotes, 1916-1992) 또한 폴록과 크래스너를 가까이에서 지켜보며 두 화가에 대해 “심리적으로 깊숙이 뿌리내린 관계”라고 비유한 바 있었다.⁷¹⁾ 이러한 견지에서 미술사학자 바바라 로즈(Barbara Rose)도 폴록의 ‘마초(macho)’ 이미지에도 불구하고, 그가 크래스너의 작품을 진지하게 존중했으며 두 화가는 “예술적 동지(comrade-in-art)”였다고 평가하였다.⁷²⁾ 나아가 폴록과 크래스너의 결혼 생활은 두 사람만이 알 수 있는 이야기라고 강조하면서 폴록과 크래스너의 사사로운 관계가 성급하게 역사화되는 것을 경계하려는 면모를 보였다.⁷³⁾

폴록과 크래스너는 1942년 존 그래엄(John Graham, 1886-1961)이 기획한 《프랑스와 미국의 회화(French and American Painting)》 전시에서 첫 만남을 가졌다. 폴록은 스튜디오에 다른 화가의 방문을 꺼릴 만큼 소극적이고 낮을 가렸지만 크래스너와는 급속도로 가까워졌는데, 유럽 모던 아트에 대한 지적 관심사를 공유하는 동시에 매우 차별화된 서로의 사회적 배경과 예술가로서의 면모에 매력을 느꼈기 때문이며, 이성으로서의 호감 또한 자연스러운 원인이었을 것이다. 폴록과 크래스너는 1945년 결혼한 이후 뉴욕 근교 롱 아일랜드의 이스트 햄튼으로 이사하여 둘만의 결혼 생활을 시작했고, 기존의 화가로서의 이미지와 회화적 양식은 급격히 새로운 양상을 띠었다. 즉, 두 화가의 연합이 개별 활동 시기와는 매우 차별화된 모습이라는 점, “예술적 동지”로서의 면모를 은폐하면서 정형화된 남편과 아내의 이미지를 적극적으로 선전했다는 점은 폴록과 크래스너가 화가 부부로서 함께 활동하기 시작하면서 새로운 정체성을 수행하기 시작한 것으로 이해할 수 있다.

Magazine, Vol. 56, no. 3 (November 1981), p. 80; Michael Cannell, “An Interview with Lee Krasner,” *Arts Magazine*, Vol. 59, No. 1, (1986), p. 88.

71) Ellen G. Landau, “Lee Krasner’s Past Continuous,” *Art News* 83, No. 2 (February 1984), p. 73.

72) Barbara Rose, “Lee Krasner”(1972), Arlene Bujese ed., *Twenty-Five Artists* (Frederick, Md.: University Publications of America, 1982), p. 59.

73) 위와 같음.

(3) 공조적으로 수행된 젠더 정체성: 1945년 결혼 이후

1942년부터 크래스너와 함께 지내기 시작하면서 폴록은 다방면으로 그녀에게 영향을 받았다. 크래스너와를 만난 이후 폴록이 처음 제작한 작품 <남성과 여성(Male and Female)>(1942)은 안정되고 성숙한 관계에서 온 새로운 경험을 반영한다(도 11).⁷⁴⁾ 또한 이 시기 폴록이 다수 제작했던 여성을 주제로 한 상징주의(Symbolism)적 구상 회화는 폴록이 크래스너와의 만남 직후 남성과 여성이라는 이항관계에 주목했음을 보여준다.⁷⁵⁾ 이러한 작품들은 크래스너와의 만남 전후로 급격히 변화한 폴록의 공적 정체성을 예고하는 과도기적 작품으로 보인다.

폴록의 남성 화가로서의 수행적 정체성은 폴록이 점차 남성 화가들의 공적 영역에 참여하면서 부각되었다. 그러나 폴록의 마초 이미지는 예민하고 내성적이었던 기존의 개인적인 기질과는 매우 차별화된 모습이었다. 폴록의 가까운 이웃, 동료 화가들의 개인적 증언은 난폭한 남성으로 역사화된 폴록의 화가로서의 이미지와는 상반된 모습을 알려준다. 화가들의 모임 ‘예술가 클럽(The Artist Club)’에서 폴록과 가까웠던 화가들은 사람들이 그에게 가졌던 편견이 사실이 아니었으며, 폴록이 매우 조용하고 부끄러움을 많이 타는 소극적인 성격의 소유자였던 점을 증언한다.⁷⁶⁾ 크래스너가 일찍이 뉴욕

74) Ellen G. Landau, 앞의 책, p. 112.

75) 위의 책, p. 38.

76) 여성 화가 헤다 스텐(Hedda Sterne, 1910-2011)은 뉴욕 화가들의 모임이었던 ‘예술가 클럽(the Artist Club)’에서 평소에 그녀가 가졌던 폴록의 이미지를 바꿀 수 있었다고 언급한다. “나는 폴록의 폭력적인 일화에 대해 많은 영향을 받았지만, 실제로 그를 보았을 때 그는 친절하고 조용했으며, 편견과는 정반대였다. 그의 아웃사이더 기질과 제스처는 사람들로부터 자신을 보호하려는 것이었다.” Jeffrey Potter, *To a Violent Graven: An Oral Biography of Jackson Pollock* (New York: G.P. Putnam, 1985), p. 122; 폴록과 함께 벤튼 휘하에서 공부했던 액슬 혼(Axle Horn)은 폴록이 “무뚝뚝하고, 사회적으로 부끄러움 타고, 유약하며 신경질적인 만큼 대초원처럼 부드럽고 다정했다.”고 회고하면서 폴록의 평소 공격적인 면과 비교하며 “지킬과 하이드(Jekyll and Hyde)”에 비유하기도 했다. Axel Horn, “Jackson Pollock: The Hollow and the Bump”(1966), Pepe Karmel and Kirk Varnedoe ed., *Jackson Pollock: Interviews, Articles and Reviews* (New York: Museum of Modern Art: Distributed by H. N. Abrams, 1999), p. 106; 하티건은 폴록의 집을 방문했을 때, 그가 마치 껍질 없는 조개처럼 부끄러워했다고 기억한다. Gail Levin, *Lee Krasner: A Biography*, (New York: William

미술계의 주요 인사들을 폴록에게 소개시키고 다양한 화가 그룹에 참여시키려고 할 때 그는 소극적인 태도로 일관했지만, 술에 취해 저지른 거칠고 폭력적인 언행에는 매우 자부심을 느꼈다.⁷⁷⁾ 그러나 동시에 자신이 ‘비트족(Beat Generation)’으로 비취질 것을 두려워하는 태도를 보이기도 하였는데, 비트족은 미국의 규범적인 스테레오타입에서 완전히 해방된 세대로 간주되었기 때문이다.⁷⁸⁾

시대의 규범이었던 남성성의 스테레오타입에서 벗어나는 것은 사회적으로 병적(病的)인 것으로 간주되었기 때문에, 남성 화가들 사이에서 조성된 마초 문화, 특히 폴록의 악명 높았던 공격적 행동은 자신이 속한 공동체에서 낙오되지 않으려는 보상적인 행동으로 이해할 수 있다. 다시 말해, 사회 내부에서 적절한 기능으로 받아들여지지 않는 열등한 면을 보충하려는 행위가 이상적인 정체성을 수행하도록 한 것이다.

마찬가지로 크래스너도 폴록과의 결혼 전후를 기점으로 자기 설정에 급격한 변화를 보여준다. 크래스너가 1920년대 말 속해 있던 국립 디자인 아카데미(National Academy of Design)의 학생 기록 카드에 의하면 그녀는 학칙을 어겨가며 자신만의 방법을 고집하였고, 공격적이고 호전적인 성품, 독립적인 성향을 가지고 있었다.⁷⁹⁾ 이러한 기질은 1930년대 말 WPA에 속한 대다수 미술가들과 함께 정치적 행동주의에 참여하거나 남성 화가들과 동등한 위치에서 교류하면서 꾸준히 유지되어 왔던 것으로 보인다.⁸⁰⁾ 또한 크래

Morrow, 2011), p. 251; 폴록 부부와 가까웠던 독일 출신의 화가 비타 피터 페테르센(Vita Peter Petersen, 1915–2011)은 레빈과의 인터뷰에서, 폴록이 “술만 마시지 않으면, 사랑스럽고, 점잖으며 시적인, 친절한 사람”이라 언급했다. Gail Levin, 앞의 책, p. 252; 폴록의 작품을 수차례 구매했던 단 밀러(Dan Miller)는 이스트 햄튼에서 잡화점을 운영하던 폴록의 이웃이었는데, 폴록의 진실된 됴됨이(sincerity)에 감동을 받고 그의 작품을 구매하게 되었다고 회고한다. 이후 그는 폴록의 작품 일곱 점을 구매한 가격에 다시 되팔았다. Dorothy Selberling, “A Shy and Turbulent Man Who Became a Myth,” *Life*, Vol. 47 (November 9, 1959), 쪽수 없음.

77) 폴록의 형제들은 그가 술집에서 행패를 부리거나 경찰에게 난폭하게 굴고, 감옥에서 밤을 새는 일을 자랑스럽게 여겼다고 전한다. Jeffrey Potter, 앞의 책, p. 53.

78) Clement Greenberg Papers, 1928–1994, Getty Research Institute, Los Angeles (950085), Box 34, File No. 1, p. 3; Marcia Brennan, 앞의 책, p. 83에서 재인용; George L. Mosse, 앞의 책, p. 184.

79) Ellen G. Landau, “Lee Krasner’s Past Continuous”(1984), p. 70.

80) 당시 WPA의 미술 사업을 통해 대규모 벽화 제작과 공공 건축 장식에 참여하는 것은 예

스너는 1940년대 초반까지 다양한 아방가르드 화가 그룹에서 전시와 토론, 강연에 참석하는 등 뉴욕 미술계 내에서 활발하게 활동하였다. 크래스너의 동료였던 문학 비평가 라이오넬 에이블(Lionel Abel, 1910-2001)에 의하면, 크래스너는 그녀의 오랜 동료이자 미술 비평가였던 해롤드 로젠버그(Harold Rosenberg, 1906-1978)보다 더욱 많은 정치적, 예술적 지식을 갖고 있었으며, 그녀가 결혼하기 전 활발하게 화가 그룹에 참여할 당시에 로젠버그는 크래스너를 자신의 멘토로 여겼다고 전한다.⁸¹⁾ 그러나 1942년 폴록과 함께 생활하기 시작하면서 크래스너의 작품 제작량은 급격히 감소하였고 적극적이었던 아방가르드 화가 모임에 참여하는 것을 중단하기 시작했으며, 대신 폴록을 뉴욕 미술계의 주요 비평가와 딜러, 당대 손꼽히는 아방가르드 화가들에게 소개하기 시작했다. 특히 폴록과의 대응 관계를 통해서만 작품을 출품하는 등 크래스너의 소극적인 전시 활동은 결혼 전 폴록보다 더욱 활발하게 전시에 참여한 그녀의 화가로서의 활동에 급격한 변화였다. 호프만은 크래스너가 폴록과의 결혼 이후 매우 여성화되었다고 언급하였는데, 화가로서의 이미지의 급격한 변화는 1930년대 초 대담하고 자신감이 넘치는 자화상, 사진과는 매우 대조적인 것이었다(도 12, 13).⁸²⁾

1952년 사회학자 윌리엄 화이트 주니어(William H. Whyte, Jr.)는 전통적인 관습으로 성문화된 젠더 역할의 수행이 사회적으로 효율적인 결과를 가져올 수 있다고 주장하였다.⁸³⁾ 개인은 사회에서 기본적으로 요구하는 바에 동의하면서 사회의 주요한 구성원으로 자리매김 할 수 있기 때문이었다.⁸⁴⁾ 이러한 맥락에서, 정형화된 부부 이미지로의 변화는 냉전 시기 문화적 논리에 동조하며 동시대 비평가와 대중에게 만족스런 픽션을 제공하고, 문화적 고립으로부터 두 화가 모두를 보호한 측면이 있었다.⁸⁵⁾

술을 동성애자의 미감에 맞는, 혹은 여성의 전유물이라는 선입견을 타파하며 화가의 공적 이미지를 노동자의 모습으로 비춰지도록 한 측면이 있었다. Steven Naife and Gregory White Smith, 앞의 책, p. 276.

81) Robert Hobbs, 앞의 책, p. 31.

82) Ellen G. Landau, 앞의 글, p. 70.

83) William H. Whyte, Jr., "The Wife Problem"(1952), Robert F. Winch and Robert McGinnis ed., 앞의 책, pp. 278-280.

84) 위와 같음.

3. 공적 영역에서의 부부 이미지

(1) 대형 갤러리를 매개한 예술 공동체

그린버그는 1940년대 말 작품에 대한 야심보다 성공하고자 하는 화가들의 야심이 더욱 중요한 문제라고 보았다.⁸⁶⁾ 이는 미국의 문화적 진보에 목말라 하던 지식인들과 비평가, 딜러나 갤러리 디렉터, 미술관의 큐레이터들이 화가들의 목소리를 대신 내기 시작한 상황을 반영한다. 이러한 맥락에서 뉴욕 미술계의 주요 인사들의 정치적 성향과 미적 취향, 대형 갤러리와 미술관의 전시 경향, 화가들에게 아방가르드적 태도를 선취할 것을 당부한 비평가나 딜러들의 영향력이 화가로서의 삶과 커리어를 보장하는 주요한 요소 중 하나였다.

여성 딜러들은 남성 화가에 비해 비교적 적은 수로 활동하던 여성 화가들을 독려하기보다는 오히려 적대적인 태도로 일관하였다. 그린버그를 비롯하여 갤러리 소유자이자 딜러였던 페기 구겐하임(Peggy Guggenheim, 1898-1979)과 베티 파슨스(Betty Parsons, 1900-1982), 크래스너의 오랜 동료이자 비평가인 로젠버그 등 폴록이 화가로서 성공하는데 일조했던 딜러나 비평가들은 대외적으로 크래스너를 작가로서 진지하게 대하지 않았다. 폴록과 계약했던 구겐하임과 파슨스의 갤러리에서는 여성 화가가 전시에 참여하기 매우 어려웠다.⁸⁷⁾ 특히 구겐하임은 크래스너가 폴록과 결혼한 이래 더

85) 미술사학자 찰스 해리슨(Charles Harrison)은 1940년대 뉴욕 미술계의 화가들이 영웅적 남성성의 신화를 형성하는데 동의한 것은 그것이 냉전 하의 본질적인 가치로 여겨지면서, 문화적으로 고립되지 않기 위한 투쟁이 하나의 원인이라고 보았다. Charles Harrison, *Painting the Difference: Sex and Spectator in Modern Art* (Chicago: University of Chicago Press, 2005), p. 234.

86) Clement Greenberg, "Introduction to an Exhibition in Tribute to Sidney Janis"(1958), John O'Brian ed., *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism Volume 4* (Chicago: University of Chicago Press, 1993), p. 53; Marchal E. Landgren, "A Dialogue," Francis V, O'Connor ed., *The New Deal Art Projects: An Anthology of Memoirs* (Washington D. C.: Smithsonian Institution Press, 1972), p. 325.

87) John Gruen, 앞의 책, p. 231.

육 그녀에게 반감을 가졌다. 파슨스는 폴록을 화가로서 매우 존경하고 그의 작품을 애호하였지만 남성 화가에 비해 여성 화가들에게는 차별적인 태도를 유지했는데, 특히 크래스너와 일레인 드 쿠닝에게 매우 냉소적인 태도를 보였다.⁸⁸⁾ 크래스너가 베티 파슨스 갤러리(The Betty Parsons Gallery)에서 개인전을 가질 수 있었던 것은 폴록이 고집스럽게 크래스너의 개인전을 마련 해주기를 주장했기 때문이었고, 파슨스는 폴록을 기쁘게 해주기 위해 어쩔 수 없이 크래스너의 개인전을 기획하였다고 회고하였다.⁸⁹⁾ 파슨스는 크래스너의 개인전에 출품된 작품을 단 한 개도 판매하지 않았고 출판에도 적극적이지 않았다.⁹⁰⁾ 파슨스는 크래스너를 화가로서 존중하지만 “폴록 없이는 그녀도 없다”고 단언했는데, 이는 당시 남성 화가를 파트너로 둔 여성 화가들과 딜러들의 관계를 전형적으로 보여준다.⁹¹⁾

그러나 크래스너는 미술계의 차별에 대항하지 않고 도리어 여성 화가, 아내로서의 페르소나를 유지하였고, 미술계의 공적 영역에 최대한 참여하지 않으면서 폴록에게 종속된 부수적인 존재로 머물러 있었다. 이에 대응하여 폴록은 보다 적극적으로 남성 화가들의 공적 영역에 참여하는 것을 통해 평단을 의식하고 동시대 아방가르드 화가로서의 의무를 실천한 것으로 보인다. 이러한 전략을 통해 결과적으로 폴록과 크래스너 모두 대형 갤러리에서 전시를 가질 수 있었으며, 이를 매개한 것은 폴록의 작품이 갖는 미적 가치 이상으로 폴록이 참여했던 화가 그룹에서의 활동이 주된 요소였다. 폴록과 크래스너는 예술 공동체가 당대 미술계의 주요 경향과 새로운 방향을 제시하는데 일조할 뿐 아니라 딜러와 큐레이터, 갤러리와 미술관의 전시 경향과도 밀접한 관련이 있었음을 잘 알고 있었다.⁹²⁾

88) 크래스너는 메트로폴리탄 미술관(The Metropolitan Museum of Art)이 전위적인 예술을 경멸하며 추상 작가들을 배제한 점에 항의하는 성명서를 제출했던 ‘성마른 자들(The Irascibles)’ 그룹에 자신이 포함되지 못하고 여성 화가로는 헤다 스티인이 유일하게 포함된 일을 파슨스의 영향력이라고 믿었다. Cassandra Langer, Transcript of lost tape of March 1981, Gail Levin, 앞의 책, p. 263에서 재인용.

89) Jeffery Potter, 앞의 책, p. 139.

90) Ines Janet Engelmann, 앞의 책, p. 65.

91) Cindy Nemser, 앞의 글, p. 8.

92) Bruce Glazer, “Jackson Pollock: An Interview with Lee Krasner,” *Arts Magazine* 41, No. 6 (April 1967), p. 26.

화가들의 그룹 활동은 1930년대 말부터 드 쿠닝의 스튜디오에서 가진 비공식적 모임에서 시작하여 구체적인 그룹으로 활성화되었는데, 이러한 공동체는 대체로 남성들의 영역이라는 사회적 관념이 작용하고 있었다.⁹³⁾ 대표적으로 1930년대 ‘예술가 연합’, ‘미국 추상 화가들’의 성차별적 분위기는 시더 태번(Cedar Tavern)에서 정기적으로 열린 모임, ‘예술가 클럽’, ‘스튜디오 35(Studio 35)’ 등으로 이어졌고, 모임의 정규 회원으로 인정된 여성은 소수였다.⁹⁴⁾ 또한 “ 예술가 클럽”의 회원으로 활동했던 여성 화가 루스 아브람스(Ruth Abrams, 1912-1986)에 의하면 모임이 발족할 당시에는 본래 여성의 참여를 허락하지 않으려는 의도를 갖고 있었다.⁹⁵⁾ 특히 그룹 활동에서 여성 화가는 “가축처럼 취급되었다”는 크래스너의 언급은 이러한 예술 공동체들 내부에서도 여전히 남권주의적 경향이 존재했음을 알려준다.⁹⁶⁾ 크래스너와 달리 미첼과 같은 여성 화가가 술을 많이 마시고 공격적으로 행동하는 등 스스로 마초 이미지를 부각시키면서, 공적 영역에서도 남성 화가의 특성을 전유하며 미술계의 남성들과 동등한 위치에서 활동하고자 노력하기도 한 점도 이러한 상황을 반영한다.⁹⁷⁾

1930년대 말에서 1940년대 초까지 크래스너는 폴록보다 뉴욕 미술계에서 더욱 잘 알려진 화가였고, 다양한 아방가르드 그룹에서 활동하면서 정치적 행동에 참여하기도 했었다. 그에 비해 폴록은 복잡한 뉴욕 미술계의 행정 체계와 화가들의 그룹 활동 등 익숙하지 않은 상황에 매우 생소해했다.⁹⁸⁾ 폴록은 1940년대 초반 크래스너의 소개로 뉴욕 미술계의 다양한 아

93) Gail Levin, 앞의 책, p. 131.

94) 위의 책, p. 260; 여성 회원들은 남성 화가들과 동등하게 취급받지 못했으며 남성 화가들을 보조하는 역할로 구조화되었다. Ann Gibson, “Lee Krasner and Women Innovations in American Abstract Painting,” *Woman’s Art Journal*, Vol. 28, No. 2 (Fall-Winter 2007), p. 12.

95) Ann Gibson, 앞의 책, p. 152.

96) 1977년 바바라 로즈가 제작한 영화 <오랜 시선(The Long View)>에서의 인터뷰, Barbara Rose, *Lee Krasner: Retrospective* (Houston: Museum of Fine Arts; New York: Museum of Modern Art, 1983), p. 9에서 재인용.

97) Klaus Kertess, *Joan Mitchell* (New York: Harry N. Abrams, 1997), p. 21, Fiona Barber, 앞의 책, p. 181에서 재인용.

98) Ellen G. Landau, *Jackson Pollock* (New York: Abrams, 1989), p. 85.

방가르드 모임에 함께 참여하였는데, 이러한 활동은 폴록을 몹시 불편하게 만들었다. 당시 함께 모임에 참여했던 화가들의 증언에 의하면 그는 아무 말 없이 언짢은 기색으로 앉아있거나 말없이 나가버리곤 했다.⁹⁹⁾ 특히 “예술가 클럽”은 폴록이 뉴욕 화파(New York School)의 화가들 사이에서 과감한 양식을 창출할 수 있도록 한 발전의 토대가 되었다는 평가에도 불구하고 폴록은 우편물 수신자 명단에서 종종 이름이 확인될 뿐이며, 정규 회원 화가들에 의하면 그는 정기적으로 참여하지 않았을 뿐 아니라 매우 짧은 시간 말없이 자리를 지키곤 했다.¹⁰⁰⁾ 이와는 반대로 크래스너의 경우, 공공연히 여성을 차별했던 미술계의 분위기에 따라 예술 공동체에서도 여성 화가를 배제시키고 동등하게 대우하지 않기 시작하면서 다른 여성 화가들과 달리 점차 그룹 활동에 참여하지 않으면서 공적 영역에서의 활동을 줄여갔다. 이는 두 화가의 관심사와 주요 활동의 무대가 뒤바뀐 것이나 다름없었다.

폴록이 폐기 구겐하임과 계약하며 첫 개인전을 갖도록 매개한 것이 폴록이 회의적인 태도로 일관하면서도 꾸준히 참여했던 예술 공동체와, 이들에게 사사로이 호의를 베풀던 크래스너의 아내로서의 역할이었다는 점은 그간의 폴록 연구에서 간과되어온 부분이다. 폴록과 크래스너는 초현실주의 예술에 우호적이지 않았음에도 1942-1943년 로베르토 마타(Roberto Matta, 1911-2002)를 중심으로 하여 마더웰, 배지오츠, 피터 부사(Peter Busa, 1914-1985), 제롬 캄로우스키(Gerome Kamrowski, 1914-2004) 등과 그들의 스튜디오에서 오토마티즘(automatism)을 연구하고 초현실주의적 아이디어를 교류하는 모임을 가졌다. 크래스너는 초현실주의 남성 화가들이 아내들을 그들 마음대로 옷을 입혀 마치 애완동물처럼 과시한다고 보고, 여성을 오브제로 취급한다고 느꼈다.¹⁰¹⁾ 그러나 크래스너는 이미 1930년대 말까지 초현실주의에 대한 흥미를 작품에 반영했으며, 1944년 시드니 재니스(Sidney Janis, 1896-1989)의 『미국의 추상과 초현실주의 예술(Abstract and

99) Steven Naifeh and Gregory White Smith, 앞의 책, p. 398.

100) B. H. Friedman, *Jackson Pollock: Energy Made Visible* (New York: Da Capo Press, 1995), p. 107.

101) Barbara Rose, 앞의 책, p. 53.

Surrealist Art in America)』에 소개된 71명의 화가들 중 크래스너가 12명의 여성 화가에 속해있었던 점을 감안할 때, 그녀가 모임에 발길을 끊은 것은 예술적 견해의 차이라기보다 남성화된 영역에서 자신의 입지를 줄여가는 자연스러운 과정으로 보인다. 이와 달리 폴록의 경우 초현실주의를 실험했던 화가 그룹에 1년여 남짓 더 참여하였지만 그들의 실험적인 시스템에 늘 부정적이었으며, “숙제를 할당받는 느낌이었다”고 불만을 표하곤 했다.¹⁰²⁾

여기에는 당대 딜러들의 취향, 갤러리의 예술적 경향에 동조하려는 폴록과 크래스너의 내밀한 전략이 작용했던 것으로 추측된다. 폐기 구겐하임은 1942년 유럽의 초현실주의 화가 막스 에른스트(Max Ernst, 1891-1976)와 결혼하였고, 점차 초현실주의에 경도되었다. 이에 따라 구겐하임이 소유한 금세기 미술 화랑(Art of This Century Gallery)은 초현실주의 작가와 작품에 힘을 쏟고 있었다.¹⁰³⁾ 폴록의 작품에 대한 초현실주의의 영향은 폴록의 드립 페인팅이 지닌 혁신성을 정당화해줄 수 있는 역사적 근간이 되어왔다.¹⁰⁴⁾ 그러나 폴록이 초현실주의자들과 교류하고 표면적으로나마 영향관계를 유지하였던 시기에, 대형 갤러리에서 호의적인 화가로 평가받고 개인전을 가질 수 있었던 것을 눈여겨볼 필요가 있다.¹⁰⁵⁾ 미술사학자 아넷 콕스(Annette Cox)는 폴록의 작품에서 나타나는 초현실주의와의 친연성이 구겐하임의 미감을 만족시켰기 때문이라고 보았지만, 실제로 구겐하임은 폴록과 그의 작품을 처음 접했을 때 매우 부정적인 태도를 보였다.¹⁰⁶⁾ 구겐하임에게

102) Jeffrey Wechsler, “Surrealism’s Automatic Painting Lesson,” *Art News*, Vol. 76, April 1977, pp. 44-47, Ellen G. Landau, 앞의 책, p. 99에서 재인용.

103) 구겐하임은 1942년 설립한 금세기 미술 화랑에서 에른스트를 비롯하여 커트 셀리그만(Kurt Seligmann, 1900-1962), 마르셀 뒤샹(Henri Robert Marcel Duchamp, 1887-1968) 등 유럽 출신의 초현실주의 작가들의 작품을 구매하고 전시했으며, 앙드레 브르통(Andre Breton, 1896-1966) 등 에른스트의 동료들과 가까이 지내면서 갤러리 운영의 조언을 받았다. 위의 책, p. 102.

104) Carter Ratcliff, 앞의 책, p. 48.

105) 마찬가지로 미술사학자 엘렌 랜도(Ellen G. Landau) 또한 폴록의 회화에 나타난 초현실주의적 경향과 더불어 이 시기에 금세기 미술 화랑에서 영향력을 행사할 수 있었던 점을 함께 주목한다. Ellen G. Landau, “Lee Krasner’s Early Career, Part Two: the 1940s”(1981), p. 82.

106) Annette Cox, *Art-as-Politics: The Abstract Expressionist Avant-Garde and Society* (Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1982), p. 30; Ellen G. Landau, 앞의 책, p. 105.

폴록을 소개한 것은 초현실주의 모임에서 친분을 쌓았던 마더웰이었다. 유럽의 초현실주의를 미국에 적극적으로 소개한 아트 디렉터 하워드 퍼젤(Howard Putzel, 1898-1945)과 마타도 폴록이 금세기의 주요 화가가 될 것이라고 구겐하임을 설득하고 폴록의 개인전을 열도록 한 주요 인물이었다. 그러므로 폴록이 금세기 미술 화랑, 뉴욕 현대 미술관(MOMA, The Museum of Modern Art)에서 전시를 갖고 작품을 판매할 수 있었던 것은 초현실주의자들과의 그룹 활동이 큰 원인이 되었다고 볼 수 있다. 마찬가지로 미술사학자 커크 바네도(Kirk Varnedoe)도 폴록이 초현실주의 모임에서 잠깐의 흥미를 느꼈을 뿐 그가 필요로 하는 정보를 얻기 위해 조용히 참여하기 시작했다고 본다.¹⁰⁷⁾ 폴록은 구겐하임과의 계약 이후 곧 금세기 미술 화랑에서 개인전을 가졌는데, 이러한 방식으로 한 화가에게 방대한 신의와 관대한 재량권을 주는 것은 당시로서는 매우 드문 일이었다.¹⁰⁸⁾ 폴록과 함께 초현실주의 모임에 참여했던 캠펠로우스키는 폴록이 대공황 시기에 갤러리와 계약을 따낸 최초의 미국인 화가라고 언급할 정도였다.¹⁰⁹⁾ 폴록이 자신이 참여했던 여러 예술 공동체에서와 마찬가지로 마타의 초현실주의 그룹에서도 매우 회의적인 태도로 일관했던 점을 감안할 때, 화가들과의 교류는 당대 남성 화가들의 주된 활동 경향에 찬동하면서 동시에 뉴욕 미술계에서 주류적인 위치를 확보하는 매개체가 된 것이다.

구겐하임이 폴록에게 호의적인 태도를 가질 수 있었던 원인에는 크래스너의 긴밀한 협조도 있었다. 크래스너는 1978년 인터뷰를 통해 퍼젤에게 단독으로 식사를 대접하는 등 그의 호의를 사기 위한 사적인 교류가 있었음을 인정한 바 있는데, 이는 폴록이 구겐하임과 지속적으로 계약할 수 있었던 요인으로 작용했을 것이다.¹¹⁰⁾ 즉, 미술계의 “핵심층(Inner Circle)”에 의해

107) Kirk Varnedoe and Pepe Karmel, *Jackson Pollock* (New York: Museum of Modern Art; Distributed in the U.S. and Canada by Harry N. Abrams, 1998), p. 37.

108) Mary V. Dearborn, *Mistress of Modernism: The Life of Peggy Guggenheim* (Boston; New York: Houghton Mifflin, 2004), p. 221.

109) 위와 같음.

110) Interview with Lader, Venice, Italy, April 3-6, 1978, Ellen G. Landau, 앞의 책, p. 103에서 재인용

폴록이 발굴될 수 있었던 것은 기존의 자신의 활동 영역을 줄여가면서 시골 출신의 폴록을 그린버그를 비롯한 뉴욕 미술계의 주요 인사에게 소개시킨 크래스너의 역할과, 뉴욕의 화가들과 비평가들, 딜러들과 교류하며 남성화된 공간에 의무적으로 참여했던 폴록의 공적 역할이 주요한 원인 중 하나였다고 볼 수 있다.¹¹¹⁾

폴록의 대형 갤러리에서의 성공적인 데뷔가 크래스너의 활동 입지를 자연스럽게 확보한 측면도 있었다. 폴록은 금세기 미술 화랑에서 첫 개인전을 가진 이후 여성 화가들에게 적대적이었던 구겐하임을 설득하여 크래스너도 금세기 미술 화랑에서 작품을 출품할 수 있도록 했다. 폴록은 구겐하임이 크래스너의 스튜디오를 방문하도록 하였고, 1945년 여성 그룹전 《주로 현대적인 용어: 여성이 돌아왔다(Chiefly Modern in Idiom: The Woman Again)》 전시에 크래스너의 작품이 출품되었다. 그러나 크래스너는 전시가 종료될 때까지 갤러리에 얼굴을 비추지 않았는데 그녀에 대한 구겐하임의 반감을 의식했던 것으로 보인다.¹¹²⁾ 또한 폴록이 구겐하임과 계약하고 개인전을 갖는 데 중요한 역할을 했던 퍼젤이 세운 갤러리 67(Gallery 67)에서, 개장 이후 첫 전시였던 《비평가들을 위한 문제(Problem For Critics)》 전시에서도 폴록과 크래스너의 작품이 포함되었으며 전시에 참여했던 여성 화가는 크래스너가 유일했다.¹¹³⁾ 여성 화가가 대형 갤러리에서 전시를 가지기 어려웠던 1940년대에 크래스너가 금세기 미술 화랑, 베티 파슨스 갤러리 등에서 전시를 가질 수 있었던 것은 딜러를 설득한 폴록의 영향력이 결정적 역할

111) 당대 뉴욕 미술계에서 주요한 영향력을 행사한 ‘핵심층’에는 구겐하임, 알프레드 바(Alfred Hamilton Barr, Jr., 1902-1981), 제임스 트랄 소비(James Thrall Soby, 1906-1979), 제임스 존슨 스위니(James Johnson Sweeney, 1900-1986), 그린버그가 포함되어 있었다. Serge Guilbaut, *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal, 1945-1964* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990), p. 84.

112) 랜도는 크래스너가 화랑에서 팜플렛을 접는 등 잡무를 도맡아 하거나 폴록의 쇼를 홍보하는 아웃사이더로 보이지만 실제로는 중요한 비즈니스를 도맡고 있다고 평가하면서, 폴록을 대가로 만드려는 야망을 가진 여성으로 크래스너를 묘사한다. Ellen G. Landau, “Lee Krasner’s Early Career, Part Two: the 1940s”(1981), p. 82 참고; 그러나 중요한 사실은 크래스너도 폴록의 영향력을 통해 작품을 판매하고 갤러리에 출품할 수 있었다는 점이다.

113) Ellen G. Landau and Jeffery D. Grove, *Lee Krasner: A Catalogue Raisonné* (New York: Abrams, 1995), p. 308.

을 한 셈이다.

폴록이 보다 적극적으로 미술계에서 활동하기 시작한 이래 크래스너는 화가로서의 활동에는 매우 소극적인 태도를 고수하였으며, 젠더 스테레오타입의 의도적인 실천은 결과적으로 두 화가가 뉴욕 미술계에서 주요 화가로 발돋움할 수 있는 중요한 계기로 작용한 것이다.

(2) 공동 전시 활동: 남편의 작품과 아내의 작품

남성 화가들은 그들의 여성 파트너에게 존경을 받는 것이, 여성 파트너를 압도하는 남편이라는 이미지를 구축하고 남성 화가의 자아를 강화하여 평단의 기대에 부합할 수 있다는 점을 잘 알고 있었다.¹¹⁴⁾ 폴록과 크래스너의 전시 활동 또한 이러한 사회적 관념에 의도적으로 부응하고 있는 것으로 보인다. 크래스너는 1945년부터 1951년까지 단 한 번도 개인전을 가지지 않았다. 또한 폴록과의 공동 전시와 금세기 미술 화랑에서의 여성 그룹전을 제외하면 1948년 뉴욕의 버사 셰이퍼 갤러리(Bertha Schaefer Gallery)에서 열린 실내 가구용품 전시에 모자이크 테이블과 리틀 이미지 시리즈 중 <구성 (Composition)>(1948) 한 점을 출품한 경우를 제외하고는 단독 작품 출품은 전무했다(도 14, 15). 그러나 크래스너는 뉴욕과 이스트 햄튼을 오가며 폴록과의 공동 작품 전시에는 꾸준히 참여하였으며, 대체로 카탈로그가 단행본으로 출간되지 않았던 소규모 전시가 많았기 때문에 연구자들에 의해 크래스너가 전시 활동을 완전히 멈췄던 것으로 곡해되어온 것이 사실이다. 전시들에 지속적으로 함께 참여하는 것은 공적 영역에서 반대항으로 제시되는 화가로서의 페르소나와 작품의 특성을 통해 남편과 아내로서의 이미지를 고착화했다.

화가 부부들의 작품을 함께 전시했던 대표적인 사례는 1949년 시드니 재니스 갤러리(Sidney Janis Gallery)에서의 《예술가들: 남성과 아내 (Artist: Man and Wife)》 전시였다. 이 전시는 폴록이 파슨스와의 계약 해

114) Kirk Varnedoe and Pepe Karmel, *Jackson Pollock*, p. 35.

지 이후 세 번째로 계약했던 남성 딜러 시드니 재니스에 의해 기획되었다. 이 전시에는 폴록과 크래스너를 비롯하여 윌렘 드 쿠닝과 일레인 드 쿠닝, 에른스트와 도로시아 태닝(Dorothea Tanning, 1910-2012), 영국의 벤 니컬슨(Ben Nicholson, 1894-1982)과 바바라 헵워스(Barbara Hepworth, 1903-1975), 독일 출신의 장 아르프(Jean Arp, 1887-1966)와 소피 토이버(Sophie Taeuber, 1889-1943), 로버트 들로네(Robert Delauney, 1885-1941)와 소니아 들로네(Sonia Delauney, 1885-1979), 파블로 피카소(Pablo Picasso, 1881-1973)와 프랑수아즈 질로(Francoise Gilot, 1921-), 데이비드 헤어(David Hare, 1917-1992)와 자클린 랑바(Jacqueline Lamba, 1910-1993), 스탠리 윌리엄 헤이터(Stanley William Hayter, 1901-1988)와 헬렌 필립스(Helen Phillips, 1913-1995) 등 미국과 유럽의 화가 부부의 작품이 전시되었던 것이 확인된다. 이 전시는 대표적인 화가 부부들의 상호작용 및 회화적 특성의 대조를 통해 그간 미술계에 있어온 남편과 아내의 이미지를 상징적으로 보여주는 전시였다. 이러한 전시의 의도는 화가 부부와 그들의 작품을 ‘남성 그리고 아내(man and wife)’으로 동질화하는 경향이 있었고, 결과적으로 전시는 큰 성공을 거두었다.¹¹⁵⁾ 즉, 성의 긴장 관계, 남편과 아내라는 내러티브는 대중들의 흥미를 자극할 뿐 아니라 비평가들에 의해 조성된 젠더 의식에 부합하면서, 남성 화가와 여성 화가의 젠더 정체성을 이상적으로 구조화하는 기획이었던 셈이다.

《예술가들: 남성과 아내》 전시 당시 폴록이 출품한 작품은 <넘버 10(Number 10)>(1949)으로, 수평으로 긴 거대한 캔버스에 드리핑 기법을 이용하여 활기 넘치는 물감의 흔적을 가시화한 작품이었다(도 16). 반면 크래스너의 작품은 리틀 이미지 시리즈의 “쓰레기 더미 축제(Junk Dump Fair)”로 매우 자조적인 제목으로 출품되었다.¹¹⁶⁾ 이 작품은 현재 남아있지 않아

115) 크래스너에 의하면 갤러리 오너이자 전시를 기획했던 재니스는 이 전시에서 큰 수익을 얻었다. Dorothy Seckler, Oral history interview with Lee Krasner, 1964 Nov. 2-1968 Apr. 11, Archives of American Art.

116) 딜러 겸 작가 존 버나드 마이어스(John Bernard Myers, 1920-1987)가 크래스너에게 보낸 편지에서 발췌, Jackson Pollock and Lee Krasner Papers, circa 1905-1984, Archives of American Art.

크래스너가 일찍이 파기했거나 소실된 것으로 추측된다. 당시 『아트 뉴스(Art News)』의 전시 리뷰에서 “남편의 통제되지 않은 물감을 작은 사각형, 삼각형으로 엮어 놓았다”는 표현을 미루어 짐작컨대 1948년 전후 다수 제작된 올오버(all-over) 구성의 모자이크를 연상시키는 <정지 그리고 출발(Stop and Go)>(1949-50), 1949년 제작한 <무제(Untitled)>(1949)와 같은 작품에 가까웠을 것이다(도 17, 18).¹¹⁷⁾ 비교적 작은 스케일로 촘촘한 그리드(grid) 구성을 띠었던 리틀 이미지 시리즈는 폴록과의 대응 관계를 통해 크래스너의 화가로서의 이미지를 더욱 여성, 그리고 아내로서 강화할 수 있었다. 더욱이 크래스너는 당시 폴록의 딜러였던 파슨스가 크래스너의 리틀 이미지로 개인전을 기획하고자 하였으나 이를 거절한 바 있었다.¹¹⁸⁾ 이는 폴록의 드립 페인팅과의 대응 관계를 통해 대중에 작품이 시각화되기를 바란 태도로 보여진다. 리틀 이미지 시리즈는 단독으로 전시된 적 없이 주로 이스트 햄튼의 집 안에 걸려있었으며 단 한번 1948년 가구 전시에 출품된 것을 제외하면 폴록의 작품과 나란히 출품되는 경우에만 대중에 공개되었다(도 19).

《예술가들: 남성과 아내》 전시의 평가는 주로 거대한 남편의 영향력에 압도되거나 저항하는 여성 화가를 저평가하는 것에 가까웠고, 따라서 화가 부부들의 젠더 정체성을 더욱 이분화 하는데 일조하였다.¹¹⁹⁾ 크래스너는 이 전시가 눈길을 끄는 문구를 통해 흥미를 유발하며 큰 수익을 기대했던 전시였다는 점을 잘 알고 있었다.¹²⁰⁾ 분명 리틀 이미지는 작품에 나타나는 올오버 형태나 원시주의, 혹은 크래스너의 유대인 정체성과 관련한 독립적인 해석의 여지에도 불구하고 “남편의 양식을 조야하게 정돈해 놓았다”는 젠더화된 용어로 평가되었다.¹²¹⁾ 폴록과의 공동 전시에서 크래스너는 남성성의 반대향

117) Ellen G. Laudau and Jeffery D. Grove, 앞의 책, p. 16 각주 32 참조; Gretchen T. Munson, “Man and Wife,” *Art News* 48 (October 1949), p. 45; Marcia Brennan, 앞의 책, p. 95에서 재인용.

118) Cindy Nemser, 앞의 글, p. 8.

119) 《예술가들: 남성과 아내》 전시를 비롯하여, 폴록과 크래스너가 함께 작품을 출품했던 전시와 구체적인 출품 작품 분석은 III장 참조.

120) 크래스너는 “전시의 타이틀이 눈길을 끄는데, 어떤 이유가 있었을 것이다. 제니스는 남편과 아내의 작품이 나란히 놓여지길 바랐다. 그리고 그는 거기서 많은 수익을 챙겼다. 나는 그의 동기가 무엇이었는지 잘 모르겠다. 분명 흥미를 유발하는 요소가 있었다.” 고 언급했다. Dorothy Seckler, 앞의 글, 쪽수 없음.

(counter-type)으로 스스로를 공적 영역에 제시하였고, 이를 통해 폴록의 남성, 남편으로서의 권위를 뒷받침했다. 이는 1951년 미국에서 활동한 이탈리아 출신의 딜러 레오 카스텔리(Leo Castelli, 1907-1999)가 기획한 《9번가 쇼(The Ninth Street Show)》 전시에서도 마찬가지였다. 이 전시에서 폴록은 “잭슨 폴록(Jackson Pollock)”으로 소개되었지만 크래스너의 이름은 “크래스너(Krasner)”로만 기재되었는데, 모든 여성 화가들은 남성 화가들과 달리 이름을 제외한 성만 표기되었다.¹²²⁾ 비슷한 예로 1950년 이스트 햄튼의 길드 홀 뮤지엄(Guild Hall Museum)에서 열린 《열 명의 이스트 햄튼 추상주의자(Ten East Hampton Abstractionist)》 전시에는 당시 이스트 햄튼에서 거주하거나 활동했던 화가들의 작품이 소규모로 전시되었는데, 화가 부부들의 경우 여성의 이름은 남편의 이름에 “미세스(Mrs.)”가 붙여진 채로 소개되었다.¹²³⁾ 이러한 전시들에 지속적으로 함께 참여하는 것은 화가 부부의 남편과 아내로서의 이미지를 더욱 강화한 측면이 있었다.

이 외에도 폴록과 크래스너는 1953년 이스트 햄튼에서 열린 전시 《12점의 이스트 햄튼 컬렉션(A Selection From 12 East Hampton Collections)》 전시와 《17명의 이스트 햄튼 예술가(17 East Hampton Artists)》 전시 등에 함께 참여하였다. 두 화가가 이스트 햄튼에서 참가한 전시회는 대체로 별다른 후원이나 카탈로그 없이 개인 서점이나 음반가게 등에서 소규모로 열린 경우가 많았기 때문에, 사진이나 기록을 통해서만 제한적으로 확인이 가능한 실정이다. 현재 확인 가능한 《12점의 이스트 햄튼 컬렉션》 전시의 카탈로그에서, 크래스너의 작품작은 “사각형 변주곡(Variations on a Square)(1949),” 폴록의 작품작은 “회화(Painting)(1949)” 라고 적혀 있으며, 카스텔리의 컬렉션으로 표기되어있다.

121) Gretchen T. Munson, 앞의 글, p. 45.

122) 위의 책, p. 272.

123) 화가명의 기재 방식과 도의 지역의 관습에 대한 설명은 Gail Levin, 앞의 책, p. 261; 이 전시에는 폴록과 크래스너를 포함한 두 쌍의 화가 부부가 참여하였는데, 버피 존슨(Buffie Johnson, 1912-2006)의 경우 “미세스 조지 사이크스(Mrs. George Sykes)”로, 크래스너는 “미세스 폴록(Mrs. Jackson Pollock)”으로 남편의 이름을 따라 화가명이 기재되었다. 한편 폴록은 이 전시에서 나무스를 만나 친분을 쌓게 되었다. Gail Levin, 앞의 책, p. 261.

이로 미루어 보았을 때 크래스너가 출품한 리틀 이미지 시리즈는 사각형의 패턴이 조밀하게 캔버스를 채운 <흑백의 네모들 넘버 1(Black and White Squares No. 1)>(1949), 폴록의 작품은 《9번가 쇼》 전시 사진에서 확인 가능한 <연보라빛 안개: 넘버 1(Lavender Mist: Number 1)>(1950)을 지시하는 것으로 보인다(도 20, 21). 두 화가의 작품은 구상과 추상의 대조, 작품 스케일의 차이, 제작 방식의 특성 등 작품 성격의 확연한 차이를 보여준다.

폴록과 크래스너에 대한 정형화된 부부로서의 이미지는 1951년 베티 파슨스 갤러리에서 열렸던 크래스너의 개인전을 바라보는 평단의 시각에도 반영되었다. 이 전시에는 단 몇 개월 만에 급조한 것으로 추측되는 기하학적 색면 추상 회화(Color Field Painting) 14점이 출품되었다(도 22, 23).¹²⁴⁾ 크래스너의 색면 회화는 비슷한 시기 에이돌프 고틀립(Adolph Gottlieb, 1903-1974), 바넷 뉴먼(Barnett Newman, 1905-1970) 등 베티 파슨스 갤러리에서 열린 남성 색면 추상 화가들의 작품과의 유사성에도 불구하고 그린버그, 로젠버그를 비롯한 주요 비평가들은 그녀의 개인전에 어떠한 리뷰나 평가도 남기지 않았다. 또한 대중 매체에서는 비교적 호의적인 반응을 보였지만 “피에트 몬드리안(Piet Mondrian, 1872-1944)의 공식을 여성적 예민함으로 작업했다”, “섬세함에 대한 애정”, “귀엽게(sweetly) 배열된 색조 구성” 등 제한적인 용어로 평가되었다.¹²⁵⁾ 반면 폴록의 첫 개인전부터 성공을

124) 개인전에 출품되었던 14점의 작품 중 12점은 파기되거나 재활용된 것으로 추정되며 현재는 두 점만 남아있다; 바바라 로즈와 와그너는 이스트 햄튼의 폴록과 크래스너의 스튜디오 사진을 분석하여 크래스너가 개인전에 출품한 작품들은 1951년 봄까지 그녀가 전혀 제작에 착수하지 않았던 점을 지적하였다. 1951년 봄까지 스튜디오에는 크래스너의 작품에 보이지 않으며, 크래스너는 전혀 다른 양식으로 작품을 제작하고 있었다. 따라서 14점의 색면 추상 회화는 여름에 개최된 전시까지 단 몇 개월 만에 제작된 것으로 유추가 가능하다. Barbara Rose, *Lee Krasner: A Retrospective*, 1983, p. 70; 파슨스와의 계약 이후 크래스너가 스튜디오에서 제작하기 시작한 것은 폴록이 1951년 출품했던 작품들을 연상시키는 흑백의 구상적인 회화들이었던 것이 1950년 봄 나무스가 촬영한 스튜디오 사진에 나타난다. Anne M. Wagner, “Lee Krasner as L. K.,” *Representations*, No. 25 (Winter 1989), p. 54. 또한 크래스너는 출품된 모든 작품 어디에도 서명이나 제작 연도를 남기지 않았다. 즉, 베티 파슨스 갤러리에서의 전시는 첫 개인전을 위해 공을 들인 결과물로 보기 힘들며, 진지하게 임하지 않았을 가능성이 크다.

125) Stuart Preston, “Among One-man Show,” *New York Times* (October 21, 1951), p. 105, Gail Levin, 앞의 책, p. 274에서 재인용; Dore Ashton, “Lee Krasner,” *Art News* (November 1951), p. 53, Gail Levin, 앞의 책, p. 275에서 재인용; Emily Genauer, “Abstract and Real,” Newspaper clipping, LK Papers,

거두고, 그의 작품이 초기부터 그린버그와 제임스 존슨 스위니 등 당대 영향력이 있었던 비평가들에 의해 남성적 활기와 거친 공격성이 투영된 것으로 평가되면서 “메이저 아트”로 부상할 수 있었던 것 또한 작품에 대한 평가가 화가의 정체성과 선행적으로 밀접하게 연계되어 있었던 당대 미술계의 상황을 반영한다.

크래스너는 1951년의 개인전을 제외하면 폴록 생전에는 단 한번도 개인전을 갖지 않았으며, 폴록과의 공동 전시에만 활발하게 참여한 것은 여성 화가들에 대한 비평가, 딜러, 미술관 큐레이터들의 편견과 더불어 폴록과의 결혼 이후 ‘미세스 폴록(Mrs. Pollock)’으로 구조화된 자신의 페르소나가 화가 부부가 아닌 독립된 화가 한명으로서의 평단의 호의를 받기 어려웠던 것을 짐작했기 때문일 것이다. 따라서 크래스너는 폴록과의 공동 전시에 참여하면서 파트너십을 기반으로 한 새로운 화가로서의 페르소나를 유지하였던 것으로 보인다.

(3) 시각 매체에 나타난 스테레오타입

공적 영역에 제시된 남편과 아내의 스테레오타입은 전시 활동 뿐 아니라 매체를 통해 대중적으로 하나의 상징이 되어갔다. 1949년 『라이프(Life)』에 실린 마샤 홈즈(Martha Holmes, 1923-2006)가 촬영한 폴록과 크래스너의 사진은 주방에서 앞치마를 두르고 부엌일을 하는 크래스너와, 협탁에 걸터앉아 담배를 피우며 접시 닦는 일을 도와주는 폴록의 모습이 보인다(도 24). 화가 부부의 내밀한 삶에 대한 관심은 1950년 『뉴요커(The New Yorker's)』에서도 한 평론가의 서술을 통해 반영되었다. 짤막한 글은 이스트 햄튼의 집을 방문한 평론가가 두 화가를 직접 관찰한 바를 설명해주고 있는 것으로 보인다. 이 글에서 평론가는 권위적인 폴록의 모습과 남편을 위해 요리를 만드는 크래스너의 가정적 역할을 부각시키고 있다. 『뉴요커』에 실린 비평가의 글은 다음과 같다.

AAA, roll N6867, frames 123-33, Gail Levin, 앞의 책, p. 275에서 재인용.

폴록은 대머리에 거친 성격을 가졌고, 어딘가 복잡한 눈빛을 띤 38살의 남성이었다. 그는 자신의 아내 리 크래스너가 아침을 만들고 있는 주방에서, 담배를 피우고 커피를 마시며 멍하니 아내를 바라보고 있었다. 크래스너는 적갈색의 머리를 가진 마른 여성으로 폴록과 마찬가지로 화가였으며, 그녀는 오븐에 몸을 기울이고 건포도 젤리를 만들고 있었다.¹²⁶⁾

크래스너는 카메라 앞에서 스스로를 관습적인 가정주부의 이미지로 비취지도 록 하는 방법을 매우 잘 알고 있었다고 언급하였다.¹²⁷⁾ 이러한 스테레오타입이 작품을 제작하는 화가의 사진과 영화에서도 동일하게 반영되었다. 화가의 스튜디오 사진은 그가 제작한 작품의 일부로서 화가의 초상과도 같은 것이었다.¹²⁸⁾ 1950년 이후 사진가이자 영화감독 루디 버크하트(Rudy Burckhardt, 1914-1999), 나무스가 찍은 폴록의 사진은 스튜디오를 지배하는 중심적인 존재로 폴록을 부각시키고, 제스처의 연속성을 그대로 시각화하며 작품 제작 과정의 역동성을 전달한다(도 25, 26). 크래스너의 경우 걸작을 낳는 창조적인 남성의 공간 안에서, 여신 같은 포즈로 남성 화가의 뮤즈가 되어 남편의 뒤에서 그를 보조하는 부수적인 역할로 등장한다.¹²⁹⁾ 이러한 스테레오타입이 전후 미국 남성성의 위기를 상쇄하는 집단적인 판타지로 인식되면서, 페미니즘 비평가들은 뉴욕 미술계에서 여성 화가들의 입지를 이와 관련지어 설명했다. 그러나 폴록은 크래스너의 독려 없이는 촬영에 임할 수 없었을 것이라고 언급할 만큼, 당시 촬영은 크래스너의 희생이 아닌 적극적인 역할 분담에 의해 그녀의 의지대로 이루어진 것이었다.¹³⁰⁾ 폴록 또한 드리핑 기법과 제스처를 극대화하는데 동조하였고, 유화와 담배 연기, 부츠가 바닥을 가르는 소리 등 사진을 통해 나타난 상상적 재현과 더불어 치마를

126) Berton Roueche, "Unframed Space," *New Yorker* (August 5, 1950), p. 16.

127) 크래스너와 저자와의 대화, Gail Levin, 앞의 책, p. 263.

128) Caroline A. Jones, *Machine in the Studio: Constructing the Postwar American Artist* (Chicago: The University of Chicago Press, 1996), p. 35.

129) 위의 책, p. 32.

130) Jeffery Potter, 앞의 책, p. 129.

입은 채 다리를 꼬고 앉아 폴록의 신속한 행동을 바라보는 크래스너의 존재는 폴록의 남성성을 더욱 강화하도록 한다.¹³¹⁾

폴록과 크래스너에 대한 가장 최근의 연구인 영국의 미술사학자 마르시아 브렌난(Marcia Brennan)의 글은 두 화가의 사진에 나타나는 부부 이미지가 냉전 시기 가족 제도의 사회적 이상이 투영되어 있음을 주장하였다.¹³²⁾ 브렌난의 연구는 두 화가가 미술계에서 주목받을 수 있었던 근거를 시대적 특수성과 결혼이라는 가족 제도에서 찾고 있어 중요한 의의가 있다. 그러나 브렌난은 성, 가족에 대한 보다 정교한 현대의 사회학적 설명을 통해 두 화가의 활동을 자연스러운 냉전 시기의 사회적 부산물로 바라보는 경향이 있다. 그러나 이러한 구조주의적 독해는 특정한 시공간에서 작용하는 개개인의 수용, 일탈, 타협 등의 다양성을 고려하지 않는다는 한계가 있다. 또한 이러한 관점은 남권주의 사회에서의 필연적인 결과라는 페미니즘 비평가들의 단편적인 독해와도 크게 차이가 없다.

또한 폴록과 크래스너의 사진은 동시대 함께 활동한 화가 드 쿠닝 부부의 사진과는 매우 대조적이다. 나무스가 촬영한 캔버스 속의 여인과 일레인 드 쿠닝 앞에서 윌렘 드 쿠닝은 공격적이고 남자다움을 과시하는 포즈로 팔짱을 끼고 있으며, 근육에는 힘이 들어간 모습이다(도 27).¹³³⁾ 또한 이 사진에서 드 쿠닝의 <여인>과 일레인 드 쿠닝의 모습이 오버랩되는데, 드 쿠닝은 빌렌도르프(Willendorf) 비너스를 연상시키는 원시화된 여성, 강력한 힘

131) Fiona Barber, 앞의 책, pp. 152-153.

132) Marcia Brennan, "Pollock and Krasner: Touching and Transcending the Boundaries of Abstract Expressionism," *Modernism's Masculine Subjects: Matisse, the New York School, and Post-Painterly Abstraction* (Cambridge, Mass.; London: MIT Press, 2004) pp. 76-114. 브렌난은 화가 개인보다는 담론 자체가 자율성을 가진 것으로 상정하고, 폴록과 크래스너가 자연스럽게 동시대 미국 백인 남성 주체를 구축하는데 함께 참여했다고 본다. 크래스너에 대해서는 남편 폴록에 대항하고 분투하며 영웅적 세계를 열망했다고 보면서도, 궁극적으로는 두 화가의 모습을 필연적인 역사의 단면으로 보고 있는 것이다. 브렌난의 연구는 화가의 주체적인 선택과 동기를 고려하지 않을 뿐 아니라 미술계 내에서 화가 부부로서의 활동에 주목하지 않고 냉전 시기의 남성상과 여성상에 두 화가를 적용시키는 것에 머물고 있다. 따라서 이러한 담론적 해석은 두 화가에 대해 일탈이나 저항, 대안적 행위의 가능성들을 고려하지 않고 예외 없이 이들을 남성 주체를 구성하는 역사적 부산물로 해석하는 결과를 낳았다.

133) 위의 책, p. 166.

을 가진 여성의 섹슈얼리티를 통제하고 조절하는 남성의 승리를 상징적으로 보여준다. 두 여인 앞에서 윌렘 드 쿠닝의 마초적 이미지는 자신의 여성 파트너를 정복하고 통제하고자 하는 남성 화가의 페르소나를 강조하고 있는 것으로 보인다. 그러나 이에 대응하는 일레인 드 쿠닝의 모습은 자전거용 바지와 남성용 셔츠, 다리를 벌리고 당당하게 앉아 카메라를 정면으로 응시함으로써 윌렘 드 쿠닝과 비슷한 맥락에서 스스로를 보헤미안 여성 화가로 구축한다.¹³⁴⁾ 이는 나무스의 사진에 나타난 “가정적으로 길들여진 (domesticated)” 크래스너의 모습과는 매우 대조적이다.¹³⁵⁾ 폴록의 경우 여성 파트너인 크래스너와의 긴장 관계가 아니라, 각자 할당된 젠더 역할에 몰두하면서 보다 규범화된 부부 이미지를 강화하는 측면이 있다.

나무스가 찍은 폴록의 사진을 직접적으로 반영한 로젠버그의 글 「미국의 액션 화가(The American Action Painter)」(1952)는 작품이 화가의 전기와 분리될 수 없는 행위라고 언급하면서 삶과 예술의 동질성을 강조하였다.¹³⁶⁾ 이는 폴록 개인의 삶을 하나의 비극으로 연출하여 폴록의 작품에도 극적인 성격을 부여한다. 나무스가 촬영한 폴록의 작업 영상을 담은 영화 <잭슨 폴록 51(Jackson Pollock 51)>(1951)도 이러한 성격을 극대화한다. 이 영화에서 드립 페인팅 외에 폴록이 영화 촬영 시기 제작한 구상 회화는 등장하지 않는데, 비평가들을 실망시킬만한 요소를 의도적으로 배제한 것으로 보여진다. 나무스가 촬영한 폴록의 스튜디오 사진은 1951년 『아트 뉴스』에 실렸고 베티 파슨스 갤러리의 벽을 장식하기도 했으며, 영화 감독이자 사진가였던 루돌프 버크하르트(Rudolph Burckhardt, 1914-1999)와 공동 편집한 폴록의 사진집 단행본이 『포트폴리오(Portfolio)』에서 출간되었다.¹³⁷⁾ 또

134) 위와 같음.

135) 랜도는 폴록과의 생활이 본래 크래스너가 가졌던 호전적인 기질을 “가정적으로 길들인 (domesticated)” 것으로 본다. Ellen G. Landau and Jeffery D. Grove, 위의 책, p. 13; 랜도는 이를 폴록에 대한 수동적인 태도를 유지하면서 동시에 “그를 열렬하게 이해하는 사람(passionate knower)”으로 비유하지만, 이러한 크래스너의 사회적 정체성을 그녀의 예술적 자질과 연계해서 바라보는 것은 적절하지 못함을 경고한다. Ellen G. Landau, “Jackson Pollock and Lee Krasner: The Erotics of Influence,” p. 174.

136) Harold Rosenberg, “The American Action Painters,” *Art News* (December 1952), p. 23.

137) Ellen G. Landau, 앞의 책, p. 197.

한 같은 해 나무스가 촬영한 폴록의 작업 영상이 뉴욕 현대 미술관에서 상영되었다(도 28, 29).

폴록과 크래스너의 파트너십은 보수적인 미술계의 이해관계에 상응하는 남성과 여성의 안정적인 관계를 구축하기 위한 것이었다. 이러한 부부 이미지를 통해 폴록은 미술계의 문화적 논리에 부응하면서 화가로서 주요한 입지를 구축할 수 있었고, 동시에 크래스너는 여성, 아내로서의 페르소나를 강화하면서 역설적으로 동시대 여성 화가들의 영향력이 크지 않았던 시기에 대형 화랑에서 전시를 가질 수 있었다. 또한 폴록이 비평가들을 만족시키며 중심적인 화가로 주목받은 만큼 크래스너도 여성 화가들과의 제 2의 경쟁에서 벗어날 수 있었을 뿐 아니라 두 화가 모두 안정적인 위치에서 지속적으로 작업을 유지할 수 있었다. 따라서 크래스너가 폴록, 그리고 미술계에 희생되어 작품 제작과 개인전, 그룹전 등 전시 활동을 멈추었다고 보는 연구사는 잘못된 사실관계에 근거한 오류이다.¹³⁸⁾ 당시 전시에 주요 화가들이 작품을 출품하고 여러 매체와 비평가들에 의해 평가가 이루어진 점을 감안할 때, 영향력이 있었던 전시임에도 불구하고 명백한 기록과 평가가 간과되었던 것은 도리어 여성 화가에 대한 연구자들의 태도를 방증하는 것으로도 보인다. 무엇보다 화가 개인의 기질과 사회적 입장, 결혼이라는 특수한 가치를 다각도로 고찰하지 않고 단순화된 영향관계로 두 화가의 파트너십을 축소시킨 왜곡된 평가라고 볼 수 있다.

138) 대부분의 연구자들은 크래스너가 1951년 개인전 전까지 한번도 전시를 갖지 않았다고 언급한다. 특히 이스트 햄튼에서의 전시는 카탈로그 확인이 어렵기 때문에 크래스너가 작품 활동을 멈춘 것으로 바라보도록 하였으며, 카탈로그 레조네(Catalogue Raisonné)에서도 소규모 그룹전은 기재되어 있지 않은 경우도 많다. 누락된 전시 참가와 출품 목록은 크래스너가 폴록으로 인해 일방적으로 화가로서의 활동을 멈춘 것으로 평가하도록 만든 측면이 크다.

Ⅲ. 작품에 나타난 젠더의 기표 분석

Ⅳ장에서는 두 화가가 1945년 결혼 이후 이스트 햄튼으로 이주한 뒤 제작한 폴록의 드립 페인팅과 데콜라주 시리즈, 크래스너의 리틀 이미지 시리즈와 콜라주를 중심으로 살펴볼 것이다. 이 작품들에 주목해야 하는 이유는 이것이 두 화가의 성숙기를 대표하는 작품일 뿐 아니라 젠더 정체성이 여전히 작품 내에서도 극화되어 ‘기호 작용(action of the sign)’을 하는 것으로 나타나며, 수행적 정체성의 예술적 생산물로 볼 수 있기 때문이다. 그러나 크래스너가 여성성에서 일탈하는 실험적 작품들을 파기하거나 재활용하면서 작품의 성격을 일관되게 통제해왔다면, 폴록의 작품에는 간헐적으로 남성성의 메타포를 깨뜨리는 전복적 기표가 그대로 드러난다는 차이가 있다. 이는 개인적 기질과 화가로서의 개성을 넘어선 젠더 역할의 수행, 체제와의 동일시에서 기인한 갈등이 폴록의 작품에서 저항의 징후로 발현된 것으로 보인다.

본 장에서는 폴록과 크래스너의 작품에 나타난 조형적 특성의 연속성과 일탈, 자신의 작품과 파트너의 작품에 대한 두 화가의 태도를 분석하면서 이들이 의도적으로 젠더의 대응 관계 안에서 부부의 스테레오타입을 유지한 점을 추적할 것이다. 따라서 작품 분석을 위해 회화의 형식과 조형 요소를 하나의 텍스트로 접근하여, 젠더의 기표로서 바라보고자 한다. 당대 뉴욕 미술계에서 보수적인 모더니즘 비평가들에 의해 수호되어 온 드립 페인팅의 형식적 특성, 추상(abstraction)과 구상(figuration)에 연계된 미술계의 젠더 의식을 살펴보고, 동시대 함께 제작된 폴록의 드립 페인팅과 데콜라주를 남성성의 수행과 그에 따른 일탈의 욕구로 분석할 것이다. 이러한 폴록의 동일시와 갈등에 크래스너가 아내로서 함께 대응하였기 때문에, 폴록의 드립 페인팅과 데콜라주 시리즈는 화가 부부의 전략을 살펴볼 수 있어 더욱 의미가 있다. 크래스너의 작품에 대해서는 그간의 연구가 과도하게 크래스너만의 독립적 특성을 규명하는데 집중하면서 간과해온, 작품에 나타난 젠더의 특성에 초점을 맞출 것이다. 이를 통해 리틀 이미지와 콜라주를 폴록과의 파트너십과 연계하여 분석하고자 한다. 또한 크래스너의 전시 출품 및 작품의 파기

가 여성, 아내로서의 페르소나를 일정하게 유지해온 점을 설명할 것이다.

1. 잭슨 폴록: 동일시와 갈등

(1) 부부가 동조한 젠더 수사학: 드립 페인팅

폴록의 ‘올오버 페인팅(All-Over Painting)’은 예술에서 관습적 시각을 파괴한 모더니즘 전통의 점진적이고 논리적인 정점으로 여겨졌다.¹³⁹⁾ 올오버 페인팅은 현재까지 폴록의 작품 중 공식적으로 경매에서 최고가로 낙찰되었던 <넘버 19(Number 19)>(1948)을 비롯하여 <가을의 리듬(Autumn Rhythm)>(1950), <연보라빛 안개: 넘버 1>(1950) 등 폴록의 1947-1950년 작품의 대표적인 수식어가 되었다(도 30, 31). 2미터가 넘는 거대한 캔버스에 검정색을 비롯한 어두운 색조의 물감을 캔버스 표면 곳곳에 악센트로 활용하여 균일하게 흩뿌려진 물감의 거친 흔적은 그 자체로 에너지를 발산하면서 관람자를 압도하게 된다.

본고에서 주목하고자 하는 부분은 폴록이 결혼 이후 공적 영역에서 뿐 아니라, 작품 제작에 있어서도 남성성의 기표를 수호하려는 의지를 보였으며 크래스너의 작품과도 이항 대립을 이룬다는 점이다. 올오버 구성을 효과적으로 달성하는 물감의 드리핑 기법은 초기부터 그린버그, 스위니, 로젠버그 등 비평가들에게 남성적 활기로 수용되었고, 화가의 신체적 행위가 개입된 제작 과정으로 강조되면서 폴록의 사회적, 회화적 페르소나를 더욱 남성적으로 구조화했다.¹⁴⁰⁾ 폴록의 드립 페인팅의 혁신성과 젠더 정체성과의 연계는 폴록의

139) Claude Cernuschi, *Jackson Pollock: Meaning and Significance* (New York: Icon Editions, 1992), p. 116; 올오버 페인팅은 일반적으로 회화적 구조와 짜임이 작품 표면에 동등한 강도와 색조, 질감으로 특정 부분이 강조되지 않고 모든 부분이 다양하게 조직되면서 균형을 이루는 상태를 말하며, 그린버그는 올오버 페인팅의 특징을 “탈중심적(decentralized)”, “다성적(polyphonic)”인 것으로 정의한다. William Rubin, “Jackson pollock and the Modern Tradition,” *Art Forum* 5, no. 6, (Feb. 1967), p. 20; Clement Greenberg, “The Crisis of the Easel Picture”(1948) John O'Brian ed., *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism Volume 2* (Chicago: University of Chicago Press, 1986), p. 222.

140) Ann Gibson, 앞의 책, p. 10.

주체적인 의지 이상으로 비평가들에 의해 구체화되었으며, 미국 사회에서 남성성에 대한 표준화된 상징과 표상이 필요한 시기에 폴록의 작품은 적절한 문화적 산물로 수용되면서 다양한 의미로 정립되었다. 그린버그는 전후 파리 화파(School of Paris)의 퇴폐적인 미술 경향과는 차별화된 정력적 활기를 뉴욕 추상 미술의 수사학으로 내세웠고, 이에 남성적 속성을 부여하였다.¹⁴¹⁾ 또한 회화에서 올오버 구성과 평면성은 원시적인 에너지라는 인류학적 정의를 통해, 공적 책임과 권력의 역할을 남성에게 부여한 당대 이데올로기와도 결부되었다.¹⁴²⁾ 그린버그를 위시로 성립된 남성성에 대한 다양한 수사는 규범적인 사회를 위한 남성성, 여성성이라는 역사적 개념이 점차 구체적인 미술 작품에 있어서도 스테레오타입화 되어간 현상을 반영한다.

특히 폴록의 작품에 부여된 영웅적 성격의 결정적인 요소는 제작 기법의 특성에 있었다. 또한 드리핑 기법을 통한 캔버스의 탈경계화는 승고, 종교적 에너지, 존재론적 관조 등 거대한 주제로 해석되면서 폴록의 드립 페인팅은 더욱 신화화되었다.¹⁴³⁾ 특히 1952년 「미국의 액션 화가」에서 “액션 페인팅”이란 용어를 고안한 로젠버그는 캔버스를 화가들의 몸짓(gesture)이 하나의 사건(event)이 되어 일어나는 곳으로 정의하고, 화가의 신체적 행동을 강조하는 실존주의적 해석을 통해 폴록의 예술가적 정체성과 그의 작품을 남성

141) Greenberg, “The Present Prospects of American Painting and Sculpture”(1947), John O'Brian ed., 앞의 책, p. 167.

142) 올오버 페인팅의 회화적 특성은 좌우익의 관습적 정치에서 탈피하고 미국 민주주의의 자유의 등식을 성립시키는 냉전 프로파간다의 적절한 것으로 수용되기도 하면서, 미술계에서 남성적 속성과도 결부되었다. Claude Cernuschi, 앞의 책, p. 150; 물론 이러한 제작 방식과 작품 형식은 폴록만의 것은 아니었다. 1940년대 말 1950년대 초 뉴욕 미술계에서 올오버의 개념은 부분적으로 폴록 세대의 많은 화가들에게서 동시적으로 찾아볼 수 있는데, 크래스너를 비롯해서 드 쿠닝, 브래들리 워커 톰린(Bradley Walker Tomlin, 1899-1953), 리차드 푸세다르트(Richard Pousette-Dart, 1916-1992), 마크 토비(Mark Tobey, 1890-1976), 에드 라인하르트(Ad Reinhardt, 1913-1967)의 작품에서도 이러한 형식을 볼 수 있으며, 대체로 폴록과는 달리 규칙적인 색의 구성과 기하학적 형태를 보여 준다. Claude Cernuschi, 앞의 책, p. 226; 올오버 페인팅과 젠더 이데올로기와의 관계에 대해서는 Ann Gibson, 앞의 책, p. xxxvi, p. 43 참조.

143) Parker Tyler, “Jackson Pollock: The Infinite Labyrinth”(1950), Pepe Karmel and Kirk Varnedoe ed., *Jackson Pollock: Interviews, Articles and Reviews*, pp. 65-67; Kirsten A. Hoving, “Jackson Pollock’s Galaxy: Outer space and Artist’s Space in Pollock’s Cosmic Paintings,” *American Art*, Vol. 16, No. 1 (Spring 2002), pp. 82-93.

성의 메타포로 보았다.¹⁴⁴⁾ 전후 ‘행동(act)’에 대한 실존주의적 해석은 남성의 가치를 판단하는 척도로서 냉전 하에 정치적 행동을 필요로 하는 수사이자, 오랫동안 축적되어온 남성성의 위기라는 시대 인식에 대처하는 “행동하는 남성(man of action)”의 노스텔지어를 반영한다고 볼 수 있다.¹⁴⁵⁾

그러나 올오버 구성과 캔버스를 바닥에 두고 사방에서 작업하는 것은 비슷한 시기 폴록과 크래스너의 작품에 동시적으로 나타난다. 폴록의 올오버 구성이 크래스너의 리틀 이미지의 공간 구성에 영향을 주었다는 것이 두 화가를 함께 연구한 연구자들의 일반적인 견해이지만, 일부 연구자들은 이러한 양식을 누가 먼저 시도하여 파트너에게 영향을 미쳤는지 알기 어렵다고 지적한 경우도 있었다.¹⁴⁶⁾ 1946-1947년 크래스너가 제작한 <무제(Untitled)> 세 점은 이후의 리틀 이미지와 외관상 유사하지만 작품 크기가 리틀 이미지 시리즈보다 비교적 크며, 엘렌 랜도는 『카탈로그 레조네(Catalogue Raisonné)』에서 파기된 작품들의 사진을 정밀 분석하는 과정을 통해 세 점의 작품의 붓질의 방향과 흔적이 캔버스 사방에서 여러 각도로 그려진 것을 밝혀내었다(도 32, 33, 34).¹⁴⁷⁾ 이 세 작품은 1946년 사진작가 허버트 매티스(Herbert Matters, 1907-1984)가 제작 당시 촬영한 사진에서만 포착되며 현재는 파기되어 존재하지 않는다. 이 작품들은 크래스너가

144) Harold Rosenberg, 앞의 글 참조.

145) Barbara Rose, “Namuth’s Photographs and the Pollock Myth,” *Pollock Painting: Photographs by Hans Namuth* (New York: Agrinde Publications, 1980), 쪽수 없음.

146) 이는 대체로 이스트 햄튼으로 이사온 직후 시작된 폴록의 ‘목초지의 소리(Sounds in the Grass)’ 시리즈와 크래스너의 1946-1949년 리틀 이미지 시리즈의 유사성을 근거로 한다. 독일의 미술비평가 이네스 자넷 엔겔만(Ines Janet Engelmann)은 2007년 폴록과 크래스너에 대한 연구에서, 폴록의 올오버 구성에 영향을 받았다는 크래스너의 언급에도 불구하고 이는 폴록을 올오버 구성의 선구자로 만들기 위한 크래스너의 전략일 가능성을 배제할 수 없다고 보았다. Ines Janet Engelmann, 앞의 책, p. 38; 미술사학자 신디 넴저(Cindy Nemser)도 비슷한 시기 제작된 폴록과 크래스너의 작품 분석을 통해 올오버 형식과 드리핑 기법 모두 누가 먼저 사용하기 시작한 건지 알기 어렵다고 평가하였다. Cindy Nemser, 앞의 글, p. 8. 미술평론가 아서 단토(Arthur Danto)는 크래스너의 <푸른색 회화(Blue Painting)>(1946)가 폴록이 드리핑 기법을 발견하기 직전 시기 폴록의 또 다른 버전의 드립 페인팅처럼 보인다고 언급했다. Arthur Danto, “Lee Krasner: A Retrospective,” *The State of the Art* (New York: Prentice Hall Press, 1987), p. 35.

147) Ellen G. Landau and Jeffery D. Grove, 앞의 책, p. 100.

1946년 1월 직후에 제작한 것으로 추측되며 폴록이 캔버스 사방에서 드리핑 기법을 활용하며 ‘액션 페인팅’을 선보인 시기보다 선행할 가능성이 있다. 그럼에도 크래스너는 스스로 리틀 이미지 시리즈에 나타난 올오버 구성이 폴록의 영향을 반영한다고 언급한 바 있다.¹⁴⁸⁾ 이러한 작품들은 작품의 크기와 제작 방식을 고려했을 때 분명 폴록의 스튜디오를 공유하면서 제작되었을 것이다. 이러한 작품들은 파기되면서 결과적으로 두 화가의 젠더 스테레오타입을 강화하는데 일조한 셈이다.

폴록의 드립 페인팅에 덧씌워진 남성성은 크래스너와의 대응 관계를 통해 더욱 강화되었다. 폴록과 크래스너는 건설적인 토론과 조언을 통해 각자의 작품 활동을 존중하면서도, 각자가 수행하는 젠더 스테레오타입의 경계를 의식적으로 넘어서지 않았다. “리(Lee)의 능력은 충분하지만, 위대한 예술은 남근(pecker)을 필요로 한다. 그녀는 그것을 가지지 못했다”는 폴록의 언급은 크래스너의 화가로서의 재능에 대한 가치 절하이기 보다는 당대 미술계에 대한 폴록의 시각, 또한 남성성의 수사학에 동조하는 태도에 가깝다.¹⁴⁹⁾ 폴록은 본래 뉴욕 미술계에서 남성과 여성의 상징에 균형을 맞추며 동등한 개념으로 인식했던 소수의 남성 화가이기도 했다.¹⁵⁰⁾ 그럼에도 크래스너와의 결혼 이후 평단의 주목을 받기 시작한 이래 폴록의 작품은 1940년

148) Ines Janet Engelmann, 앞의 책, p. 38.

149) Jeffrey Potter, “Jackson Pollock: Fragments of Conversations and Statements”(1949-1956), Helen A. Harrison ed., *Such Desperate Joy: Imagining Jackson Pollock* (New York: Thunder's Mouth Press, 2000), p. 91; 1960년 그린버그는 폴록이 미술계에서의 성공을 위해 추상의 필요성을 깨닫고 추상을 도입했다고 확신했다. 할 포스터 외, 『1900년 이후의 미술사: 모더니즘, 반 모더니즘, 포스트 모더니즘』, 배수희 외 옮김 (서울: 세미콜론, 2007), p. 356.

150) 바바라 로즈는 폴록이 가부장적인 뉴욕 미술계에서 홀로 남성과 여성의 상징에 균형을 맞추며 동등한 개념으로 인식한 화가였다는 점을 주장하기도 하였다. 로즈는 폴록의 작품 <암컷 늑대(The She-Wolf)>(1942), <파시파에(Pasiphae)>(1943) 등을 예로 들면서 폴록이 크래스너와의 만남 이전부터 등 당대 정신분석학 개념에 근거한 남성과 여성의 원형(archetype)을 이분법적 상징으로 이용했던 뉴욕 미술계의 남성 화가들과는 대조적으로, 남성의 논리에 의거한 상징과 균형을 맞추기 위해 여성을 지모신, 또는 원시적 이미지에 투영하는 것에서 벗어나 있다고 평가하였다. Barbara Rose, “Lee Krasner”(1972), Arlene Bujese ed., *Twenty-Five Artists* (Frederick, Md.: University Publications of America, 1982), p. 59; 파슨스의 경우 로즈와 동일하게 <암컷 늑대>(1942)에 대해, 폴록이 자신의 내향적인 성격을 무마하기 위해 여성을 공격적인 이미지와 연합하였다고 보기도 한다. Francine du Plessix and Cleve Gray, 앞의 글, p. 55.

대 말까지 줄곧 남성성의 메타포로 점철되었다. 폴록은 1951년 크래스너의 개인전에 출품된 색면 추상 회화에 대해 “전례 없는 신선함과 거대함”이라고 평가했지만 동시에 “작품에 대한 권위성(authority)이 부족하다”고 언급했는데, 이러한 평가는 크래스너의 작품을 자신의 ‘반대항’으로 삼아 드립 페인팅에 부여된 권위와 여성 화가를 파트너로 둔 남성 화가로서의 자아를 내면화하는 태도로 보인다.¹⁵¹⁾

드립 페인팅에 덧씌워진 남성성의 수사학은 비평가들에 의해 폴록 사후에도 꾸준히 유지되어왔다.¹⁵²⁾ 그러나 폴록은 드립 페인팅 작업이 한창이었던 1948년, 보다 통제된 드리핑 기법으로 인간의 형태를 그려내는 작업을 동시에 하기도 하였으며 이는 거친 제스처와는 거리가 멀었다. 대표적으로 <무제(쏟아 붓는 검정의 구성)(Untitled(Composition with Black Pouring))>(1947), <넘버 22A(Number 22A)>(1948), <3인조(Triad)>(1948) 등의 작품은 데콜라주, 콜라주는 아니지만 붓을 캔버스에 대지 않고 물감을 흘러가며 인간의 형태를 그려낸 것이다(도 35, 36, 37). 이미 드리핑된 작품 표면에 어두운 색의 물감을 천천히 흘러가면서 의도적으로 단순화된 인간의 형태를 그려내거나 비교적 작은 사이즈로 종이 위에 세 명의 인간의 형태를 그려낸 작품은 드립 페인팅이라기보단 드로잉에 가까워 보인다. 특히 드립 페인팅의 한 가운데를 올려내거나 덧붙이는 콜라주, 데콜라주 작품은 평단을 당혹시키기도 했다. 미술비평가 마이클 프리드(Michael Fried)는 폴록의 1948년 데콜라주 작품과 구상적 요소에 대해 캔버스 평면의 균일된 통합을 깨뜨리는 구조적인 불일치로 폴록의 작품을 저평가하였다.¹⁵³⁾

151) B. H. Friedman, 앞의 책, p. 179.

152) 2004년 브렌난은 이러한 그린버그의 견해를 확장시켜 올오버 구성이 작품 자체에 내재된 전체성, 파편화되지 않는 주체, 거세 공포를 차단하면서 근본적으로 처음부터 남성적 속성을 갖는다고 해석하기도 하였다. Marcia Brennan, *Painting Gender, Constructing Theory: The Alfred Stieglitz Circle and American Formalist Aesthetics* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001) p. 267; 미술사학자 T. J. 클락(Timothy James Clark)도 폴록의 드리핑 기법을 액션을 통한 격렬한 에너지, 자유로운 신체적 움직임이 명백히 성적 차이를 작동시키는 남성성의 메타포라고 보았다. T. J. Clark, “Jackson Pollock’s Abstraction,” Serge Guilbaut, ed., *Reconstructing Modernism* (Cambridge: MIT Press, 1990), p. 229.

153) Michael Fried, 앞의 책, pp. 14-16.

(2) 일탈의 징후: 데콜라주 시리즈

폴록은 1950년까지 드립 페인팅을 꾸준히 제작하며 미술계에서 자신의 위치를 수호해 왔지만, 1948년부터 드리핑 기법으로 전면을 채운 캔버스 한가운데 화면의 일부를 도려내거나 천을 덧붙여 인간의 형체를 빚어내는 실험을 하였다.¹⁵⁴⁾ 대표적인 작품은 <무제(오려내기)(Untitled(Cut-Out))>(1948-50)로, 종이로 완성한 드립 페인팅의 중앙에 인간 형상을 오려내어 물감이 듬성하게 드리핑 된 캔버스 위에 부착한 것이다(도 38). 이 작품에서 오려낸 형상은 <무제(오려낸 인물)Untitled(Cut-Out Figure)>(1948) 위에 부착되었는데, 형상을 오려낸 뒤 더욱 다양한 색조로 드리핑을 가하였으며, 하드보드지에 부착한 뒤 인간 형태의 외부를 흰색 물감으로 듬성하게 드리핑하여 완성하였다(도 39). 마찬가지로 <그림자들(Shadows)>(1949), <무제(울동적인 춤)(Untitled(Rhythmical Dance))>(1948), <그물 밖으로: 넘버 7(Out of the Web: No. 7)>(1949) 등은 같은 시기 울오버 구성의 드립 페인팅을 제작하면서 함께 실험된 데콜라주 및 콜라주 작품들이다(도 40, 41, 42). 이 작품들이 1949년 베티 파슨스 갤러리에 전시되었을 때, 『뉴욕 타임즈(New York Times)』는 “구상적 요소가 거친 남성적 활력(virility)을 황폐화한다”고 저평가했다.¹⁵⁵⁾ 데콜라주는 분명 울오버 구성과 달리 시선이 머무는 지점을 제공하고 모더니즘의 정점이자 미국 미술의 선봉으로 성역화 되어온 폴록의 드립 페인팅을 위협하는 것이었다.¹⁵⁶⁾ 자유롭게 드리핑된 물감을 바탕으로 하면서 동시에 이에 손상을 가해 정제된 형상을 지탱시키는 형식은, 하나의 작품 내에 나타난 상반된 요소의 충돌이라고 볼 수 있다.

폴록의 드립 페인팅에 나타난 데콜라주 시리즈의 인체 형상, 그리고

154) <오려내기>(1948-50)의 형상을 클로버 모양으로 보는 견해도 있다. Branden W. Joseph, “Negative Capabilities,” *Art Forum* Vol. 51, No. 8 (April 2013), pp. 230-239.

155) Sam Hunter. “Among the New Shows”(1949), Pepe Karmel and Kirk Varnedoe ed., *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*, p. 61.

156) 미술사학자 리사 잘츠만(Lisa Saltzman)도 폴록의 <오려내기>(1948-50)의 작품 제목과 익숙한 형태가 어떤 신호를 피할 수 없게 만든다고 지적한다. Lisa Saltzman, 앞의 글, p. 561.

1950년 이후 본격화된 구상 작품들은 폴록이 자신의 사회적 이미지에 강하게 부담을 느꼈던 시기에도 맞물려 있다.¹⁵⁷⁾ 미국 냉전 하의 젠더 정체성은 개인이 사회에서 안정된 삶을 향유하도록 하는 중요한 문화적 조건이었다. 사회학자 미라 코마로브스키(Mirra Komarovsky)는 앞서 살펴본 대공황과 전쟁 이후 미국에서 남성과 여성의 지위가 동등해져간 사회적 변화와 동시에, 이에 상반되는 젠더 역할의 국가적 요구가 구성원을 억압한다고 보았다.¹⁵⁸⁾ 따라서 개인은 자신의 개성과 문화적 역할 사이에서 불안을 느끼게 되며, 이러한 환경은 개개인이 스스로를 속이도록 만들었다고 본다.¹⁵⁹⁾ 마찬가지로 미술계에 순응하기 위한 남성성의 수행은 점차 폴록에게 뉴욕 미술계에 대한 권태와 회의를 느끼도록 하였다. 폴록은 미국 회화의 선봉이라는 신화, 마초 남성의 대표적 인물로 자신을 바라보는 사회적 시선에 극도의 불안감과 피로를 느끼고 있었을 것이다. 폴록은 사진 촬영과 매체를 통한 선전이 점차 실수라고 느꼈고, 크래스너 또한 1980년 인터뷰에서 나무스와의 촬영이 “모두 폴록의 본성에 맞지 않는 일이었다”고 회고한 바 있다.¹⁶⁰⁾ 또한 폴록은 ‘액션 페인팅’이란 표현이 날조된 수사라 여기며 로젠버그에게 냉소적인 태도를 보이기도 했다.¹⁶¹⁾ 이러한 폴록의 심리적 부담은 비평가들이 구축한 드립 페인팅의 영웅적 성격과 아방가르드의 리더 이미지를 유지하며 수반되었다.

같은 맥락에서, 폴록의 드립 페인팅에 대한 연구사의 오랜 쟁점이었던 추상과 구상의 문제를 재고할 필요가 있다. 추상과 구상의 극단을 오가는 폴록의 작품은 미술계라는 권력 체계 안에서 화가가 하나의 정체성에 동일시하는 과정에서 일어난 갈등이라는 것이 본고의 제안이다. 뉴욕 미술계의 남성 화가들은 ‘눈에 익숙한 것’을 그리는 것, 즉, 구상적인 작품은 창조력의 부재, 모방적 행위로 여겼고 이를 여성적 기질로 치부하였다.¹⁶²⁾ 심지어 완벽

157) Ellen G. Landau, 앞의 책, p. 214.

158) Mirra Komarovsky, 앞의 글, pp. 295-303 참조.

159) 위와 같음.

160) Jeffery Potter, 앞의 글, p. 129; Barbara Rose, “Jackson Pollock at Work: An Interview with Lee Krasner”(1980), Pepe Karmel and Kirk Varnedoe ed., 앞의 책, p. 47.

161) Gail Levin, 앞의 책, p. 288.

162) Ann Gibson, 앞의 책, p. 153.

하게 추상화되지 않은 <여인(Woman)> 시리즈를 제작했던 윌렘 드 쿠닝조차 구상적인 작품을 비판하였다.¹⁶³⁾ 이에 동조하여 폴록도 “알아볼 수 있는 이미지, 시각적인 단어들은 작품을 망친다”고 주장한 바 있다.¹⁶⁴⁾ 특히 ‘예술가 클럽’의 남성 화가들은 대체로 여성 화가들이 직접 경험한 문제를 더욱 구상적으로 묘사하는 반면 남성 화가들은 경험을 초월한 “메타-네러티브(meta-narrative)”, 전면적인 추상으로 접근한다고 여겼다.¹⁶⁵⁾ 따라서 폴록의 드립 페인팅 한 가운데에 나타나는 인물 형상은 그를 메이저 아트의 선봉으로 만든 남성성의 기표를 다시금 전복시키는 것이었다. 또한 분절과 절단이라는 데콜라주의 제작 방식의 특성이 비판적 성격을 갖는다는 점을 주지할 때, 구체적인 형상은 거칠게 드리핑된 화면에 나타난 정제된 형상이라는 반작용으로도 생각해볼 수 있다.¹⁶⁶⁾ 이러한 맥락에서 예술 비평가였던 프랭크 오하라(Frank O’Hara, 1926-1966)도 폴록의 데콜라주를 드립 페인팅의 균일하게 통합된 화면에 반작용으로 나타나는 폴록의 주체성의 위기로 평가하기도 하였다.¹⁶⁷⁾

폴록은 데콜라주 작품들에 매우 모순적인 태도를 보였는데, 이는 자신의 위치를 수호하고자 했던 사회적 욕구와 이에 기인한 내적 갈등을 반영한다. 앞서 언급한 대로 이는 정체성을 사후적으로 구축하는 과정에서 축적된

163) 위와 같음.

164) 위의 책, p, 5.

165) Fionna Barber, 앞의 글, p. 181.

166) 브랜든은 폴록의 데콜라주가 울오버 구성을 밀도 높게 채워야 했던 그의 어려움에 숨통을 트이도록 해 주는 욕구의 분출로 보았다. Brandon Taylor, 앞의 책, p. 113; 미술사학자 벤자민 부클로(Benjamin H. D. Buchloh)는 데콜라주는 집단적 무의식에 대한 예술로, 예를 들어 액션 페인팅의 신화와 같은 상품화된 스펙타클의 문화, 원형적 모델에 직접적으로 반대하는 것이라고 설명하였다. Benjamin H. D. Buchloh, “From Detail to Fragment: Décollage Affichiste,” *October*, Vol. 56, High/Low: Art and Mass Culture (Spring 1991), p. 107; 미술사학자 브라이어니 페(Briony Fer)는 폴록의 데콜라주가 모더니스트의 시각성(opticality)에 상처를 내는 트라우마적 행위라고 비유하였다. Briony Fer, *On Abstract Art* (New Haven: Yale University Press, 1997), p. 106.

167) 오하라는 폴록의 1940년대 말에서 1950년대 초 추상에 반대하여 구상적인 것에 대한 위기가 추구되었으며, 이것이 그가 예술가로서의 자아를 발견할 수 있는 가능성을 탐색한다고 보았다. Frank O’Hara, *Jackson Pollock* (New York: G. Braziller, 1959), p. 12.

불안과, 사회적 기대에 부응하려는 의지가 충돌하고 있는 것으로 보인다. 1949년 『라이프』와의 인터뷰에서 “알아볼 수 있는 이미지로부터 멀어지려고 언제나 노력한다”는 폴록의 언급은 그린버그를 기쁘게 했지만, 이후 “형상은 결국 나타나기 마련”이라고 인정하면서 그를 실망시키기도 했다.¹⁶⁸⁾ 또한 “추상 미술은 음악처럼 즐겨야 한다”고 한 폴록의 언급은 추상 자체의 내재적 가치를 중시하면서 음악의 원리와 추상 미술을 연계한 그린버그의 논리를 직접적으로 반영한다.¹⁶⁹⁾ 폴록의 초기 드립 페인팅의 경우, 이스트 햄튼에서의 자연 현상에 대한 경험, 풍경이나 날씨와 관련된 메타포 등 새로운 환경을 반영하는 제목을 선호하기도 하였다. 그러나 점차 재현적인 이미지를 탐색하는 것을 막기 위해 크래스너의 조언에 따라 작품 제목을 숫자로 바꾸었다.¹⁷⁰⁾ 이는 작품의 가치에 대한 평단의 기준을 인식하고 이를 수호하고자 했던 의지를 반영한다. 폴록이 1951년 이후 본격적으로 구상 회화에 복귀한 이후에도 여전히 비평가들의 기대에 부응하지 못했다는 불안에 시달린 것도 이러한 맥락에서 이해할 수 있다.¹⁷¹⁾

크래스너는 이러한 징후에 위기의식을 느끼고 데콜라주에 대해, 폴록은 구체적인 이미지를 의도하지 않았다고 강조하며 그의 ‘액션 화가(Action

168) Steven Naifeh and Gregory White Smith, 앞의 책, p. 591.

169) Claude Cernuschi, 앞의 책, p. 129; Francis V O'Connor and Eugene Victor Thaw, *Jackson Pollock: A Catalogue Raisonné of Paintings, Drawings, and Other Works Vol. 4* (New Haven: Yale University Press, 1978), p. 251; Greenberg, “Towards a Newer Laocoon”(1940), John O'Brian ed., *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism Volume 1* (Chicago: London: University of Chicago Press, 1986), pp. 30-32.

170) <은하수(Galaxy)>(1947), <혜성(Comet)>(1947), <밤의 소리(Night Sounds)>(1944), <밤의 안개(Night Mist)>(1945), <열광적인 밤(Electric Night)>(1944), <밤의 무용수(Night Dancer)>(1944), <밤의 의식(Night Ceremony)>(1944)은 밤하늘의 신비로움에 대한 매혹을 반영한다. Kirsten A. Hoving, 앞의 글, p. 82; 미술사학자 C. L. 웨이섭(C. L. Wysuph)은 이러한 드립 페인팅이 심상을 읽어낼 수 있도록 하는 폴록의 상징주의라고 설명한다. C. L. Wysuph, “Behind the Veil,” *Art news*, Vol. 69 (Oct. 1970), p. 53.

171) 1952년 폴록은 유럽에 방문 중인 가까운 동료이자 폴록의 작품 후원자이기도 했던 알 폰소 오소리오(Alfonso Ossorio, 1916-1990)에게 쓴 편지에서 본격적으로 구상으로 돌아간 그의 “검정 물감 쏟아붓기(Black Pouring)” 시리즈에 대해 “비구상주의자(Non-Objectivists)들이 자신의 작품을 불편해할 것”이라며 이를 우려하였다. Francis V O'Connor and Eugene Victor Thaw, 앞의 책, p. 257.

Painter)’로서의 면모를 함께 수호하려 하였다. 1950년 이후 폴록의 작품이 점차 구상화되면서 그린버그는 환멸을 느꼈고, 따라서 크래스너는 로젠버그에게 폴록을 지지해줄 것을 직접 요청하기도 했다.¹⁷²⁾ 또한 크래스너는 폴록의 작품에서 인식할 수 있는 이미지가 드러나는 작품은 1945년 드립 페인팅이 본격화되기 직전에 제작한 <여덟에는 일곱이 있었다(There were seven in Eight)>(1945) 하나뿐이라고 강조하였으며 작품의 제목이 관람자에게 해석의 여지를 줄 것을 걱정하지 않았는지에 대해서는, 작품에서 제목에 언급된 참조적인 이미지를 찾는 것은 불가능하다고 단언하였다(도 43).¹⁷³⁾ <여덟에는 일곱이 있었다>(1945)는 1945년에 완성되었지만, 일찍이 1943년에 작업이 중단되었다가 다시 제작된 것이다.¹⁷⁴⁾ 이 작품은 물감이 드리핑 되기 이전에는 토렘과 유사한 인간 형태의 이미지가 그려져 있었지만, 그 위에 덮인 물감의 줄기가 전면을 가로지르면서 기존의 구상적 요소를 가리려는 시도로 나타난다. 1940년대 이후 폴록의 드립 페인팅은 궁극적으로 구상적인 것을 피하기 위한 의지가 반영되어 있었으며, 미술사학자 윌리엄 루빈(William Rubin) 또한 폴록의 드리핑 기법은 구체적인 이미지를 가리기 위한 의식적인 행위에서 출발한 것으로 생각해볼 수 있다.¹⁷⁵⁾ 이를 젠더 정체성과 연계했을 때, 드리핑 기법은 여성적 기표를 지워내는 행위인 것이다.

이러한 행위가 폴록의 성숙기 작품에서도 확인된다. 폴록은 <그물 밖으로: 넘버 7>(1949)의 작업 도중 메소나이트(masonite) 표면에서 인간 형상을 떼어내어 인형으로 만들기도 했지만, 다시 구체적인 이미지를 감추기 위해 떼어낸 표면을 더욱 모호한 형태로 만든 것으로 보인다.¹⁷⁶⁾ 또한 <여덟에

172) Norman L. Kleeblatt, “Greenberg, Rosenberg, and Postwar American Art,” Norman L. Kleeblatt ed., *Action/Abstraction: Pollock, de Kooning, and American Art, 1940–1976* (New Haven; London: Yale University Press, 2008), p. 146.

173) Michael Cannell, “An Interview with Lee Krasner”(1983), *Arts Magazine*, Vol. 59, No. 1 (1986), p. 88.

174) Ellen G. Landau, 앞의 책, p. 150.

175) William Rubin, “Jackson Pollock: An Artist’s Symposium, Part 1,” *Art news*, LXVI, (April 1967), p. 15.

176) 랜도는 이것이 예상치 못하게 노출된 형상화를 삭제하려는 시도로 본다. 폴록은 <그물 밖으로: 넘버 7>(1949)에서 캔버스 천이 부착된 메소나이트를 인간 형상으로 떼어 동료가

는 일곱이 있었다>(1945)와 마찬가지로 드리핑된 물감의 흔적 속으로 형상을 중화시켰다. 비슷한 예로 <오려내기>(1948-50)와 <오려낸 인물>(1948) 또한 오려내고 덧붙여진 인간 형태를 보존하면서도 형상 내부나 형상의 윤곽 외부에 재차 물감을 드리핑하는 행위를 통해 작품 전체가 구상 회화로 인식되는 것을 방지하고자 한 것으로 보인다. 데콜라주를 제작하기 시작한 1948년, 폴록은 『라이프』와의 인터뷰에서 “실제 같은(lifelike) 이미지는 실수였다”고 언급했다.¹⁷⁷⁾ 그러나 1949년 베티 파슨스 갤러리에서 열린 개인전에 <그물 밖으로: 넘버 7>(1949)를 포함한 데콜라주 작품들을 그대로 출품한 것으로 보아 폴록이 이 작품들을 실패작으로 여겼다고 보기 힘들다. 또한 폴록은 1949년 전시에서는 데콜라주 시리즈의 제목을 숫자로 제시하여 작품에 대한 해석의 여지를 차단했지만, 1955년 재니스 갤러리에서 이 작품들을 다시 전시할 때 ‘그물 밖으로’, ‘오려내기’ 등 구체적인 제목 바꾸어 출품하였다. 이는 점차 폴록이 구상에 더욱 의미를 부여하고, 이를 작품의 주요한 가치로 내세우고자 했던 의지로 추측할 수 있다. 1956년에 폴록은 작품에 나타난 구상적 요소를 인정하는 듯, “대부분의 작업 기간이 어느 정도 재현적이었고, 그 중 매우 재현적이었던 시기도 있었다”고 언급하기도 했다.¹⁷⁸⁾

한편 1947-1948년경 폴록은 알루미늄 페인트를 작품의 재료로 사용하기 시작한 것이 눈길을 끈다. 1947년에 제작한 <대성당(Cathedral)>(1947), <혜성(Comet)>(1947), <루시퍼(Lucifer)>(1947)와 1948년 제작한 <3인조>(1948) 등에 사용된 은색의 알루미늄 페인트는 드립 페인팅과 인물 형상이 나타난 작품 모두 고루 사용되었는데, 알루미늄 페인트로 인해 관람자는 관람 위치에 따라 작품의 채도와 명도의 변화를 경험하게 된다(도 44, 45, 46). 색다른 안료의 사용은 회화의 구조를 유동적으로 변화하게 만들면서

자 딜러 존 버나드 마이어(John Bernard Myers, 1920-1987)에게 춤추는 인형이라고 선물했는데, 이 작품의 경우 처음에는 떼어내진 부분이 더욱 명확히 인간의 형상이었을 것으로 보인다. John Bernard Myers, *Tracking the Marvelous: A Life in the New York Art World* (New York: Random House, 1983), p. 105, Ellen G. Landau, 앞의 책, pp. 208-213.

177) Ann Gibson, 앞의 책, p. 5.

178) Selden Rodman, *Conversations with Artists*, (New York: Devin-Adair Co., 1957), p. 82.

작품에 시간성을 부여할 뿐 아니라 다채로운 분위기를 연출하여 관람자로 하여금 다양한 상상적 재현을 가능하도록 한다.¹⁷⁹⁾ 또한 폴록은 물감을 나이프로 떠서 직접 캔버스에 바르기도 하였으며, 이러한 임파스토(impasto) 기법은 캔버스의 표면에 입체적, 촉각적 효과를 두드러지도록 한다. 폴록이 작품 제작과 자신의 작품에 대한 화가로서의 태도를 표명하는데 있어 지속적으로 드립 페인팅에 부여된 여성적 기표를 지워내고자 노력해온 것과 동시에 작품에 구체적인 주제와 내용, 극적 효과를 통해 재현적인 요소를 투영하고자 했던 폴록의 의지는 꾸준히 드립 페인팅에 오버랩되어 나타났다.

미국의 급진적인 추상 미술을 남성성이 실행되는 장소로 보는 것은 특수한 역사적 문맥이 만들어낸 믿음이었으며, 그 논리를 생산한 주체 또한 미국의 남성 비평가들이었다. 폴록은 분명 자신의 평단에서의 위치와, 남성 화가로서의 정체성을 유지하는 드립 페인팅의 사회적 기능과 가치를 명확히 인식하고 있었다. 그러나 드립 페인팅이 남성성의 분출, 노동자 이미지, 폭력성, 남성 화가를 운동선수로 표상하는 신화를 수반하면서, 폴록은 전 세계에 자신이 반항과 자유의 상징으로 알려지는 것을 고문으로 여겼다.¹⁸⁰⁾ 폴록에 대한 평단의 회의적인 태도와 1950년 이후 재발한 알콜 중독은 폴록을 괴롭게 했던 문제였다.¹⁸¹⁾ 특히 폴록이 점차 구상 회화로 복귀하면서 본격화된 평단의 비판적

179) 로버트 로젠블럼(Robert Rosenblum)은 폴록이 <대성당(Cathedral)>(1947) 등의 작품에서 알루미늄 페인트를 활용하여 빛의 효과를 통해 종교적인 숭고함을 의도하였다고 보면서 폴록을 미국 “회화적 이단(pictorial heresy)”으로 비유한 바 있다. 이러한 맥락에서 폴록이 알루미늄 페인트를 사용한 점에 대해 클로드 세르누쉬(Claude Cernuschi)는 폴록의 드립 페인팅이 특정한 “도상학(iconography)”을 가진다고 평가하였고, 브라이언 로버트슨(Bryan Robertson)은 폴록의 작품이 무의식의 결과물이 아니라, 의식적으로 내용과 수단을 합치하고자 한 지적 노력이라고 평가하였다. Robert Rosenblum, “The Abstract Sublime,” *Art News*, Vol. 59 (February 1961), p. 56, Ellen G. Landau, 앞의 책, p. 179에서 재인용; Claude Cernuschi, 앞의 책, p. 137; Bryan Robertson, *Jackson Pollock* (New York: H.N. Abrams, 1960), p. 37.

180) 1950년 이후 폴록의 작품 제작량이 감소하고 평단의 지지를 잃으면서 동료들은 그가 스스로를 아방가르드 회화의 리더로서 책임감에 고통받고 있다고 평가하였다. 특히 윌렘 드 쿠닝은 이 시기를 그가 고통스럽게 새로운 예술적 영감을 추구하고 있는 시기로 강조하기도 하였다. 이러한 맥락에서 1956년 폴록이 교통사고로 사망했을 때 그의 사망을 폴록이 겪던 개인적인 고통과 결부짓기도 하였다. Ellen Johnson, “Jackson Pollock and Nature,” *Studio International*, Vol. 185 (June 1973), p. 257.

181) 1950년 베티 파슨스 갤러리에서 열린 폴록의 마지막 개인전에서 그린버그는 “폴록의 가장 최고의 전시”라고 평가했지만, 『뉴욕 타임즈』는 폴록의 작품에 대해 “월페이퍼 패턴을

인 목소리, 재정적 상황의 악화는 그의 작품 제작량에도 영향을 미쳤다. 1952년 재니스와의 계약 당시 폴록은 새롭게 전시할 수 있는 작품이 없어 대부분 1940년대 말 제작한 드립 페인팅을 다시 전시할 수밖에 없었다.¹⁸²⁾

사회적 주체와 개인적 주체의 괴리는 폴록의 작품에서 추상과 구상이라는 반대 요소의 충돌로 표면화된 것이다. 이는 냉전 시기 이데올로기에 대한 충성과 개개인의 삶을 침해하는 권력에 대한 저항의 공존을 상징적으로 보여준다. 1956년 정기간행물 《여성의 가정 동반자(Woman's Home Companion)》에서는 이러한 모순적 현상을 “불복종적 개인주의(insubordinate individualism)”라 정의하고, 당대 미국인의 특성에 깊이 배어든 것으로 보았다.¹⁸³⁾ 따라서 폴록의 작품에 나타난 일탈적인 징후는 화가의 갈등을 상징적으로 보여주는 것으로 해석할 수 있다. 폴록의 성숙기 작품은 사회적 기대에 대한 부응과 저항 사이에서 갈등하는 화가의 내면을 총체적으로 반영하고 있는 셈이다. 결국, 드립 페인팅을 손상시키는 구상적 요소의 흔적은 젠더를 수행하는 화가의 딜레마를 상징적으로 보여주는 것으로 해석할 수 있다. 바꾸어 말하면 폴록의 드립 페인팅은 미술계의 젠더 의식 내에서 극화된 예술적 결과물이며, 아내의 작품과의 관계가 이를 강화하는데 일조한 것이다.

2. 리 크레스너: 구축된 ‘미세스 폴록’

바라보는 것과 같은 몽상”이라고 표현하였고, 『뉴요커』는 “이러한 개인적 메시지가 우리에게 다가올 수 있는가?”라고 물으며 의구심을 드러냈다. Howard Devree, “Artists of Today: One-Man Shows include Recent Paintings by Jackson Pollock and Mark Tobey,” *New York Times* (December 3, 1950), X9; Robert M. Coates, “Extremists,” *The New Yorker* (December 9, 1950), p. 110, Gail Levin, 앞의 책, p. 268에서 재인용.

182) 폴록이 뉴욕 미술계에서 유일하게 작품을 5000달러 이상의 가격으로 판매할 수 있었던 화가였지만, 대부분 1950년 중반 이후 성사된 것이다. 폴록의 절친한 동료 화가였던 토니 스미스(Tony Smith, 1912-1980)는 1950년대 전후 폴록의 연간 수입은 2600달러 정도밖에 되지 않았다고 언급했다. Francine du Plessix and Cleve Gray, 앞의 글, p. 54.

183) Louise Lyndon, “Uncertain Hero: The Paradox of the American Male,” *Woman's Home Companion* (November 1956), p. 43.

(1) 아내의 페르소나: 모자이크 테이블과 리틀 이미지

크래스너의 대표적인 작품 리틀 이미지 시리즈와 콜라주는 작품 제작 당시에는 미비한 전시 활동으로 인해 평단의 평가가 거의 전무하거나 폴록의 작품과 대비되어 서술되어왔다. 그러나 이후 연구자들에 의해 리틀 이미지와 콜라주는 미술사에서 크래스너의 예술적 능력을 증명한 작품으로 평가받아왔다. 두 시리즈는 대체로 크래스너가 어떻게 자신만의 경험을 새로운 양식으로 표출하며 성장했는지를 보여주는 작품으로 여겨졌으며, 그녀의 유대인 정체성과 관련하여 유대교의 문화 또는 종교적 방식으로 해석되기도 했다.¹⁸⁴⁾

그러나 리틀 이미지 시리즈와 콜라주는 폴록과의 결혼 이후 제작한 작품들 중 파기하거나 재활용하지 않고 전시에 출품했던 작품들임을 감안할 때 화가 부부의 공동 주체로서, 그리고 그녀 스스로 할당한 “미세스 폴록”의 예술적 생산물로서 그 성격을 살펴보는 것은 각별한 의미가 있다. 특히 크래스너는 같은 시기 많은 수의 실험적인 작품들을 파기하였는데, 콜라주 시리즈의 경우 폴록의 작품 뿐 아니라 1951년 개인전에 출품했던 자신의 작품들의 대부분을 파기하여 재구성한 것이다. 이러한 특성을 두고 페미니즘 비평가들은 크래스너의 콜라주를 남편의 작품을 거칠게 잘라내고 부착하는 “대학살”, “예술적 숙청(artistic housecleaning)”, 폴록의 권위에 대한 “거세” 등으로 비유하였다.¹⁸⁵⁾ 그러나 앞서 언급했듯이, 이러한 방식으로 폴록과의 파트너십에서 크래스너를 분리하려는 시도는 단편적인 결과밖에 얻지 못한다. 특히 화가가 처한 구체적인 상황과 분리된 공간으로서 예술 작품을 인식하고, 폴록에 대한 대항마라는 편협한 가치로만 평가하려는 시도는 작품을 환상을 투영하는 공간으로 축소시키는 것이다.

리틀 이미지 시리즈와 콜라주 시리즈에 앞서 폴록과의 결혼 직후 제작한 모자이크 테이블(Mosaic Table)을 먼저 살펴볼 필요가 있다. 모자이크

184) 구체적인 연구사례는 본 논문의 각주 2 참조.

185) Griselda Pollock, 앞의 책, p. 278; Barbara Rose, *Lee Krasner: Retrospective*, p. 76; Ellen G. Landau, “Channeling Desire: Lee Krasner’s Collages of the Early 1950s,” *Woman’s Art Journal*, Vol. 18, No. 2 (Autumn 1997–Winter 1998), p. 28.

테이블은 폴록과 결혼한 이후 처음으로 전시에 출품한 작품일 뿐 아니라 크래스너의 모든 작품 중 대중 매체에 소개된 첫 작품이기도 하다. 무엇보다 폴록과의 공동 작업 기간 동안 크래스너의 대표작들을 지탱해온 회화적 실천의 시발점이기 때문에, 1948년 제작한 모자이크 테이블의 예술적 특성을 구체적으로 재고하고자 한다.

크래스너가 폴록과 함께 생활하기 시작한 이래 폴록을 비롯해서 그녀의 정신적 지주와도 같았던 몬드리안과 호프만, 가까운 동료 화가들이 그녀가 전시에 참여하도록 독려했음에도 불구하고 크래스너는 전시 활동에 적극적이지 않았다.¹⁸⁶⁾ 그 대신 크래스너는 주로 집안에서 거실, 침실 등을 스튜디오 삼아 소규모의 작품을 제작하였다. 크래스너는 폴록이 1930년대 말 WPA에서 프로젝트로 제작했던 모자이크의 조각들, 부러진 유리 파편들과, 이스트 햄튼에서 수집했던 조개껍질, 조약돌 등 자연에서 얻을 수 있는 매체들과 단추, 열쇠와 자물쇠, 작은 펜던트와 같은 장신구, 동전 등을 함께 나무에 부착하여 모자이크로 제작하였다.¹⁸⁷⁾ 모자이크는 폴록의 도움으로 원형의 커피 테이블 형태로 완성되어 집안에 배치되어 있었다.¹⁸⁸⁾ 1948년 크래스너는 모자이크 테이블과 리틀 이미지 한 점을 뉴욕의 버사 셰이퍼 갤러리에서 열린 《모던 주택이 활기를 띤다(The Modern House Comes Alive)》 전시에 출품하였다. 이 전시는 회화, 조각에서 영감을 받은 실내 가구와 장식품이 주요 전시 대상이었으며, 참여 작가는 대부분 인테리어 디자이너였다.¹⁸⁹⁾ 당시 전시 카탈로그에서 크래스너의 모자이크 테이블은 “조식용 방

186) Barbara Rose, *Krasner/Pollock: A Working Relationship*, 쪽수 없음.

187) Ellen G. Landau, *Jackson Pollock*, p. 174; 크래스너는 이스트 햄튼 주변의 숲과 목초지, 모래 언덕, 습지, 해변 등에서 조개껍질, 조약돌 등 자연적 형상을 수집하였다. 크래스너가 모자이크를 만드는 동안 폴록은 실제 오브제들을 회화에 붙이는 작업을 하였는데, <은하수>(1947)와 <상전벽해(Sea Change)>(1947)에 자갈을, <마술 손전등(Magic Lantern)>(1947)에 손톱을, <다섯 길 깊이(Full Fathom Five)>(1947)에 조약돌과 손톱, 압정, 물감 뚜껑, 성냥, 열쇠, 페니, 빗, 철사 등이 포함되었으며, 이러한 방식으로 오브제가 직접 작품에 포함되는 것은 크래스너의 영향을 받았을 것으로 보인다. Barbara Rose, *Lee Krasner: A Retrospective*, p. 59; Ellen G. Landau, “Lee Krasner’s Early career, Part Two: the 1940s”(1981), p. 83.

188) 이스트 햄튼으로 이주한 직후 집안에는 가구가 부족했기 때문에 크래스너는 여러 가구 물품을 직접 만들기도 했다. Gail Levin, 앞의 책, p. 250.

189) Ellen G. Landau, 앞의 글, p. 83, p. 89 주 37 참조.

(morning room)”을 장식하는 작품 카테고리에 <꽃들(Blossoms)>, <수탉(Roosters)>, <어린 수탉(Cockerel)>과 함께 구체적인 작품명 없이 “알렉산더 스타인(Alexander Styne, 1940-)이 디자인한 테이블의 캔버스”로만 기재되었다. 크래스너의 모자이크 테이블은 장식적인 실내 가구들과 함께 전시되어 자칫 예술 작품으로 보이지 않을 수도 있었지만 그녀는 특별히 항의하지도, 또는 적극적으로 작품을 판매하기 위해 노력하지도 않았다.¹⁹⁰⁾ 《뉴욕 헤럴드 트리뷴(New York Herald Tribune)》의 전시 리뷰에는 크래스너의 모자이크 테이블 사진이 포함되었으며, 이는 처음으로 대중 매체에 소개된 크래스너의 작품이었다. 또한 같은 시기 폴록의 드립 페인팅과는 대조적으로 그녀의 여성 화가로서의 감수성과 아내로서의 가정적인 정체성을 구축하는 측면이 있었다.

모자이크 작업은 이후 리틀 이미지의 격자 구조와 리드미컬한 작은 색면의 배열 등에 직접적인 영향을 주었고, 크래스너 스스로도 이러한 영향관계를 강조하였다.¹⁹¹⁾ 리틀 이미지 시리즈의 대표적인 작품인 <정오(Noon)>(1947), <조가비꽃(Shellflower)>(1947), <밤의 삶(Night Life)>(1947)은 밝은 원색을 사용하여 작은 색면이나 유기적인 문양이 반복적으로 캔버스 전체를 메우고 있으며, 물감의 질감이 두드러진다(도 47, 48, 49). 1948-50년의 리틀 이미지 시리즈의 후기 작품은 보다 칼리그래피적 요소가 강해지면서도 원, 삼각형, 사각형의 형태는 여전히 장식적이며, 붓질의 정교함이 더욱 강조되었다(도 50, 51). 비슷한 패턴으로 리드미컬하게 리틀 이미지의 화면을 메운 조밀한 작은 문양들과 이를 통제하는 붓의 활용은 폴록의 드립 페인팅과는 매우 대조적인 성격을 가진다. 리틀 이미지 시리즈의 조형적 특성은 여성, 아내로서의 이미지를 강화하는 측면이 있었다. 모자이크 테이블과 더불어 리틀 이미지 시리즈는 집안 곳곳에 걸려있었으며, 그린버그는 폴록과 크래스너의 집을 방문했을 때 리틀 이미지에 대해 “매우 좋다, 이것은 요리(cooking)이다”라고 평가했다.¹⁹²⁾

190) Gail Levin, 앞의 책, p. 255.

191) Ellen G. Landau, 앞의 글, p. 85.

192) Cindy Nemser, 앞의 책, p. 91; 크래스너는 그린버그가 이를 칭찬조로 이야기한 것으

크래스너는 폴록의 작품과의 대응 관계를 통해서만 리틀 이미지를 전시에 출품하였으며, 당대 미술계의 젠더 의식을 염두에 두었을 때 리틀 이미지에 대한 동시대의 시각은 여성 화가의 작품, ‘아내의 작품’을 바라보는 것에 가까웠을 것이다. 폴록과 함께 참여한 1949년 《예술가들: 남성과 아내》 전시에서 크래스너의 리틀 이미지에 대한 평가는 오로지 남성과 여성의 대결 구도, 또는 남편의 영향력에 굴복하는 아내의 이미지로 점철되었다. 『뉴욕 타임즈』는 “남편들은 도전적으로 앞장서서 아이디어를 제공하는 반면, 아내들은 뒤로 물러나 색이나 무늬만을 다룬다. 특히 폴록과 대조적으로 크래스너는 작은 형상들을 합쳐 놓은 데서 확연히 확인된다.” 고 평가하였다.¹⁹³⁾ 또한 『아트 뉴스』에서는 이 전시가 “작은 아내들(little wives)”이 그들의 반쪽, 남편들의 강한 영향력에 어떤 방식으로 저항하는지를 보여준다고 평가하기도 했다.¹⁹⁴⁾

리틀 이미지에 나타난 기하학적 형태의 작은 색면들과 그리드 구조는 크래스너가 1920-1930년대에 몬드리안과 신조형주의(Neo Plasticism), 입체주의(Cubism)에 가졌던 관심 등 유럽 모더니즘에 대한 감각과 그녀만의 회화적 언어를 반영하는 측면이 있었다. 그러나 폴록의 드립 페인팅과 함께 전시되면서 작품의 형식적 특성, 스케일, 제작 방식의 차이가 리틀 이미지의 주요 관람 요소로 부각되었고, 작품의 성격은 더욱 여성적인 것으로 평가되었다. 한편 미술사학자 로버트 홉스(Robert Hobbs)는 리틀 이미지에 나타난 파편들의 배열이 하나의 “집안일(domestic craft)”로서 여성이 가족들의 옷을 기우고 이불을 만드는 것과 같으며, 대공황과 전쟁을 겪은 이래 사회적응에 실패한 남성들을 위한 여성들의 가정적 역할이라는 오랜 전통 모델에서 기인한 문화적 결과물로 보기도 하였다.¹⁹⁵⁾

40여개의 리틀 이미지 시리즈의 작은 포맷과 정제된 붓질은 이스트 햄

로 여겼는데, 그린버그의 평가와 태도로 미루어볼 때 그는 크래스너가 사회적, 회화적으로 여성이자 아내로서의 페르소나를 유지하는 것에 만족했던 것으로 보인다.

193) Stuart Preston, “By Husband and Wife,” *New York Times* (September 25, 1949), X9, Gail Levin, 앞의 책, p. 259에서 재인용.

194) Gretchen T. Munson, 앞의 글, p. 45.

195) Robert Hobbs, 앞의 책, pp. 113-116.

튼에서 크래스너의 스튜디오나 마찬가지였던 침실, 거실 등의 공간의 제약이 하나의 원인이었다.¹⁹⁶⁾ 크래스너는 리틀 이미지 시리즈를 테이블 위에 올려놓고 제작했기 때문에 리틀 이미지의 크기는 대체로 90센티 이하였다.¹⁹⁷⁾ 따라서 작품 크기로 인해 신체적 움직임을 더욱 확장시켰던 폴록의 드립 페인팅과는 매우 대조적이며, 집안 내부를 장식하는데 매우 용이하였다. 리틀 이미지란 제목 또한 작품의 스케일 뿐 아니라 폴록이 크래스너를 “작은 여인 (little woman, little lady)”이라 지칭하거나 그녀의 작품을 “작은 회화 (little painting)”라고 부른 데에서도 연관성이 엿보인다.¹⁹⁸⁾

한편 리틀 이미지의 정제된 붓질과 조밀하게 구성된 색면은 당시 마크 토비(Mark Tobey, 1890-1976), 브래들리 워커 톰린(Bradley Walker Tomlin, 1899-1953), 에드 라인하르트 등의 남성 화가들의 작품에서도 유사하게 나타나기도 한다. 이러한 작품을 제작한 화가는 자유롭게 물감을 활용하며 불규칙적이거나 유기적인 형태를 보여준 화가들에 비해 그 수는 비교적 적은 편이었고, 그린버그는 작품에 나타나는 섬세하고 정교한 여성적 분위기가 “메이저 아트”에서 이들을 배제시킨다고 평가하였다.¹⁹⁹⁾ 그러나 크래스너가 앙리 마티스(Henry Matisse, 1869-1954)와 몬드리안의 영향을 반영한 빨간색, 노란색, 파란색의 원색을 주요 색채로 활용한 반면 앞서 언급한 크래스너의 작품과 비슷한 양식을 선보인 남성 화가들의 작품은 주로 어두운 계열의 색조를 활용하였고, 하얀색, 검정색 물감이 작품의 주요 뼈대를 이룬다. 1940년대 후반 폴록을 비롯하여 호프만, 뉴먼, 로스코, 마더웰, 스틸 등 많은 화가들은 물감의 흑백 대비를 강조하는 경향이 있었다. 호프만이 직접 언급한대로, 흑백의 대비를 활용하는 것은 긍정과 부정, 비극과 창조 등 원초적인 색의 병치를 통해 감정적 힘을 발산한다는 화가들의 믿음을 반영한 것이다.²⁰⁰⁾ 반면 크래스너의 리틀 이미지는 보다 밝은 색조의 원색을

196) Ellen G. Landau, “Lee Krasner’s Early Career, Part Two: the 1940s”(1981), p. 84.

197) 위의 글, p. 84.

198) Anne M. Wagner, 앞의 책, p. 135.

199) Claude Cernuschi, 앞의 책, p. 226, Ann Gibson, 앞의 책, p. 10.

200) Hans Hofmann, “The Search for the Real in the Visual Arts”(1948), in Sam

활용하여 무거운 분위기에서 스스로 거리를 둘 뿐만 아니라, 기존의 모자이크 테이블과의 연속성을 강조하면서 소품적 성격을 두드러지도록 한다. 리틀 이미지는 토비, 톰린의 작품에 비해 대체로 가로, 세로 1미터가 채 넘지 않는 작은 비교적 작은 크기로 제작되었다. 또한 크래스너가 1949-1950년에 제작한 <정지 그리고 출발>(1949-1950)은 원형의 목재에 직접 에나멜 물감을 칠해 제작한 리틀 이미지로, 모자이크 테이블과 형태와 크기 모두 동일하여 직접적인 영향 관계를 갖는다.

토비는 주로 템페라를 이용하여 작품을 제작하였고, 크래스너의 경우 에나멜을 주요 매체로 활용하였다. 토비와 크래스너의 리틀 이미지 모두 유희보다 정교하고 섬세한 표현이 가능하도록 하였고, 서로 다른 색이 뒤섞이지 않도록 할 수 있었다. 그러나 토비의 작품은 빠르게 건조되고 화면의 윤택함을 최소화하는 템페라 물감을 활용하였지만 크래스너의 리틀 이미지는 원색의 에나멜을 통해 표면의 질감과 붓질의 활용을 강조하였으며, 에나멜 덩어리가 하나의 색면이 되어 더욱 작은 패턴들의 결합이 두드러진다. 또한 캔버스의 표면은 에나멜의 광택이 더해져 장식적인 성격이 부각되었다. 토비와 크래스너의 작품은 비슷한 시기 외관상 매우 유사해 보이지만 매체의 활용과 의도, 작품에서 오는 전체적인 분위기는 큰 차이가 있었다.

리틀 이미지는 크래스너가 결혼 직후인 1946-47년 거칠게 제스처된 추상 회화를 파기하여 재활용하여 제작된 점에 주목할 필요가 있다. 크래스너는 “회색 납작한 판들(Grey Slabs)”이라 지칭한 작품들을 파기하여 리틀 이미지를 제작하는 데 재활용하였다. 크래스너의 “회색 납작한 판들”은 100센티 이하였던 리틀 이미지 시리즈와 비교하여 비교적 큰 사이즈의 작품들로, 현재 남아있는 <이미지 표면(Image Surface)>(1945), <푸른색 회화>(1946)와 매터스의 사진으로만 확인 가능한 무제 작품을 포함한다(도 52, 53, 54). 이 시기 작품들은 분명 폴록과의 결혼 직후 기하학적 입체주의에서 벗어나고자 했던 새로운 시도, 나아가 폴록의 기존 작품들에서 받은 영감과

Hunter, *Hans Hofmann* (New York: H.N. Abrams), p. 42, Ann Gibson, 위의 책, p. 252에서 재인용.

강렬한 인상을 반영한다. 그러나 크래스너는 폴록과 함께 이 시기 작품들을 물에 담가 물감을 벗겨낸 뒤, 캔버스 사이즈를 축소시켜 리틀 이미지로 재활용하였다. 앞 장에서 지적한 대로, 크래스너는 폴록과의 결혼 이후 꾸준히 자신의 작품에 나타난 남성성의 기표를 제거하면서 화가로서의 자아를 여성이자 아내라는 하나의 속성으로 통일시키고자 한 의지였다.

(2) 남편의 권위를 통한 자기규정: 콜라주 시리즈

1953년부터 제작된 크래스너의 콜라주 시리즈는 모자이크, 리틀 이미지 시리즈와 마찬가지로 촉각적인 제작 과정을 포함한다. 도구를 이용하거나 직접 손으로 종이, 천을 찢고 다시 파편들을 배열하며 재구성하는 과정은 모자이크와 리틀 이미지의 조형적 특성에서 크게 벗어나지 않는다. 그린버그가 동시대 화가들의 콜라주 작품에 혁신적인 가치를 부여했던 것과 달리 화가 에스 테반 빈센트(Esteban Vicente, 1903-2001)는 콜라주가 본질적으로 친밀함의 가치를 가진다고 보면서, 크래스너의 콜라주는 매체를 이용한 “정원 가꾸기(gardening)”와 같으며, 감정적 경험의 산물로 보았다.²⁰¹⁾ 이는 보다 젠더화된 용어로 크래스너의 작품을 바라보는 시각이 반영된 것으로 보인다.

무엇보다 크래스너의 콜라주에서 주목해야 할 점은 폴록의 드로잉이 직접적으로 콜라주에 포함되었다는 점이다. 따라서 크래스너의 콜라주 시리즈는 작품의 진정성(authenticity)에 대해 여전히 논의되고 있다.²⁰²⁾ <무제

201) Esteban Vicente, “Collage as Painting,” *It Is* 1 (Spring 1958), p. 41, Daniel Haxall, “Collage and the Nature of Order: Lee Krasner’s Pastoral Vision,” *Woman’s Art Journal*, Vol. 28, No. 2 (Fall-Winter 2007), p. 25에서 재인용. 비슷한 견해로 랜도는 콜라주가 당시 폴록과의 관계의 악화로 인해 그녀가 느낀 감정적인 괴리감을 메타포화 한 것으로 본다. 애착관계에 대한 대체적인 표현이 콜라주로 제작되었다는 것이다. Ellen G. Landau, “Channeling Desire: Lee Krasner’s Collages of the Early 1950s” (1998), p. 28.

202) 단토는 크래스너의 콜라주가 폴록을 초월하는 야망을 보여주기에 부족하며, 그녀의 작품에는 늘 다른 화가들의 그림자만이 있다고 저평가한다. Author Danto, 앞의 책, pp. 36-37. 미술사학자 애나 체이브(Anna C. Chave)는 크래스너의 콜라주가 여전히 폴록의 영향력을 담보한다고 보는데, 크래스너가 그러한 역할을 자처했다는 것이다. 체이브에 의하면 폴록의 언어적 능력의 부족함이 크래스너가 스스로 폴록의 목소리를 내는 역할을 도맡아 두 화가 사이의 예술가로서의 “성 역할 전환(transsexuating role)”이 일어났다.

(Untitled)>(1953-54), <숲(Forest)>(1954-55) 등은 폴록의 1950년대 드로잉, 1951년 크래스너의 개인전에 출품되었던 작품들을 파기하여 파편의 일부를 부착한 것으로 확인된 작품이다(도 55, 56). 또한 <숲 넘버 1(Forest No. 1)>(1954), <숲 넘버 2(Forest No. 2)>(1954), <콜라주(Collage)>(1955), <대머리 독수리(Bald Eagle)>(1955), <컬러 토템(Color Totem)>(1955) 역시 폴록의 드로잉을 오려 캔버스에 부착하고 크래스너가 붓질을 더한 것이다(도 57, 58, 59, 60).

본 장에서는 크래스너의 콜라주 시리즈가 폴록의 침체기에 대응하는 해독제로, 1950년대 초 침체기를 겪던 폴록에 대한 사회적, 회화적 보상이라는 점을 주장하고자 한다. 이러한 위기감 속에 대부분의 드로잉과 유화 작품이 실패작으로 여겨져 스튜디오 구석에 쌓였고, 크래스너는 폴록의 허락 하에 버려진 작품들을 모아 자신의 파기된 작품과 합쳐 콜라주를 제작하였다. 이는 크래스너 본인을 위한 실험이기보다는 폴록의 실패를 표면화하지 않으면서, 동시에 평단의 호평을 폴록의 것으로 만들도록 한 결과를 낳았다. 그린버그는 1955년 스테이블 갤러리(Stable Gallery)에 전시된 크래스너의 콜라주 시리즈에 대해 그녀를 진보시킨 결정적인 돌파구라고 평가하면서도, 폴록을 통해서 얻을 수 있었던 가치라고 보았다.²⁰³⁾

크래스너는 전시 첫날 폴록이 콜라주 시리즈가 마치 자신을 위해 만든 작품인 양 찬사했다고 기억한다.²⁰⁴⁾ 1953년 나무스가 촬영한 크래스너의 미완성 콜라주 <컬러 토템>(1955)을 들고 있는 폴록의 사진은 콜라주에 대한 그의 태도를 엿보게 한다(도 61). 폴록은 본래 수직으로 제작 중이었던 크래스너의 작품을 수평으로 들고 있으며, 그 모습은 마치 폴록을 콜라주의 주인으로 보이도록 한다. 또한 오려내고 덧붙여진 콜라주의 외양은 폴록의 드립 페인팅을 연상시킨다. 특히 1955년 제작된 콜라주 <무제(Untitled)>(1955)는 천과 종이가 보다 길고 가늘게 찢어져 부착되었고, 두

Anna C. Chave, 앞의 책, p. 331.

203) Bryan Robertson, *Lee Krasner's Collages* (New York: Robert Miller Gallery, 1986), p. 9; Brandon Taylor, 앞의 책, p. 114.

204) Cindy Nemser, 앞의 글, p. 9.

드리지는 검정색 파편들은 폴록의 <연보라빛 안개>, <하나: 넘버 31>의 드리핑된 검정 물감을 연상시킨다(도 62). 콜라주의 찢겨진 드로잉 조각들은 드립 페인팅에서 제스처를 통해 뺏어나간 물감의 흔적처럼, 내부로부터 외부로 확산하는 형태로 재구성되었다. 또한 폴록의 드로잉은 거칠게 해체되면서 구상이라는 위험 요소도 함께 추상화되어 자취를 감추었다. 대신 콜라주의 생생한 질감, 경계가 다듬어지지 않은 종이, 천 조각들은 제작 과정의 물리적 행위를 가시화하며 새로운 역동성을 전달한다. 폴록은 크래스너의 콜라주를 이스트 햄튼의 이웃들에게 선물로 주며 자신의 드로잉이 포함되었다는 점에 매우 만족하였으며, 크래스너의 콜라주가 “신선하고 거대하다”고 평가하며 몹시 자랑스러워했다.²⁰⁵⁾

콜라주에는 1950년대 폴록의 드로잉 뿐 아니라, 크래스너가 폴록 생전에 가졌던 1951년 단 한 번의 개인전에 출품했던 작품들이 함께 포함되었다(도 63, 64, 65). 크래스너는 1981년 인터뷰를 통해 콜라주에 포함된 자신의 작품들이 높은 판매가로 거래가 성사되었던 것들이라 고백했는데, 이를 해체하였다는 것은 명백한 자기파괴적 행위이다.²⁰⁶⁾ 여기에는 작품 어디에도 서명을 남기지 않을 만큼, 충분한 기간을 갖지 않고 진지하게 제작하지 않았던 14개의 작품에 대한 화가로서의 개인적인 환멸이 투영되었을 것이다. 그러나 작품 판매와 수익, 무엇보다 화가로서의 가치를 높이는 데 일조할 수도 있었던 작품들을 직접 파기하면서 남편의 커리어를 안정화하고, 동시에 콜라주에서 폴록의 존재를 강조하는 것은 크래스너가 의도적으로 자신의 화가로서의 능력을 축소시키는 것과 다름없었다. 크래스너는 콜라주 시리즈를 제작한 직후 자신의 작품을 “자멸 행위(Self-Destruction)”라 지칭했다.²⁰⁷⁾ 크래스너

205) Grace Glueck, “Scenes From a Marriage: Krasner and Pollock,” *Art news* (December 1981), p. 61; 폴록은 1954년 크리스마스에 이스트 햄튼의 이웃 캐롤 브레이더(Carol Braider)에게 <흑백의 콜라주(Black and White Collage)>(1953)를 선물했는데, 폴록은 크래스너의 콜라주가 자신이 포기한 작품, 자신의 창조력의 일부가 합쳐진 것이라 강조했다고 전한다. 1979년 7월, 1989년 7월 브레이더와의 인터뷰, 브레이더가 저자에게 1990년 2월 20일에 보낸 편지에서 발췌, Ellen G. Landau, 위의 글, p. 29에서 재인용.

206) 크래스너는 1981년 인터뷰에서 콜라주에 포함된 파괴된 자신의 작품은 좋은 거래가 성사되었던 작품들이었다고 고백했다. Grace Glueck, 앞의 글, p. 61.

207) Ellen G. Landau, 앞의 글, p. 28.

가 작품에 부여한 ‘파괴’의 의미는 그녀 스스로 남성 화가-여성 화가의 수직적 관계를 내면화하여 자신을 평가하는 것이며, 파편화된 아내의 작품이 남편의 권위에 지탱되어 하나의 작품으로 완성되는 ‘여성적 행위’의 과정을 보여주는 것이다.²⁰⁸⁾

크래스너의 콜라주 시리즈가 전시되었을 때, 그린버그와 로젠버그를 비롯한 주요 비평가들은 어떤 호평이나 악평도 하지 않았으며, 전시에 대한 공식적인 리뷰는 전무하였다. 크래스너의 콜라주 시리즈에 대한 연구사가 폴록을 비롯한 남성 화가들에 대한 크래스너의 분노와 새로운 예술적 창조로 점철되어 평가되어온 것에 비해, 실제로 당대 콜라주에 대한 평단의 반응은 여성, 아내로서의 이미지를 부각시킨 기존 작품의 성격과는 차별화된 획기적인 것으로서 수용되지 않았던 것이다. 도리어 미술평론가 아서 단토(Arthur Coleman Danto)가 평가한 대로, 당대에도 크래스너의 콜라주는 여전히 폴록을 통해서 스스로의 위치를 규정하고 있는 것이었다.²⁰⁹⁾ 결과적으로 이러한 작품의 기표는 남편에게 종속된 아내로서의 정체성을 수행하면서, 동시에 실추된 폴록의 권위를 바로 세우는 데 기여한 셈이다.

크래스너의 모자이크 테이블과 리틀 이미지, 콜라주 시리즈는 그녀의 화가로서의 자아를 단일하게 유지시켰다. 또한 폴록과의 대응 관계를 통해 전시에 출품되면서 여성 화가, 그리고 아내로서의 이미지를 견고하게 만든 수행적 정체성의 예술적 결과물이다. 크래스너의 젠더 스테레오타입의 수행은 남성 화가의 자아를 강화하면서 폴록과의 파트너십 또한 미술계에서 안정적으로 수용될 수 있도록 하였다.²¹⁰⁾ 이를 통해 여성 화가들과의 제 2의 경쟁 및 평단의 눈총에서 벗어나 꾸준히 화가 부부로서 커리어를 유지하였다. 1980년 크래스너는 스스로를 “생존자(survivor)”라고 평가하면서, “인생에

208) 이는 와그너가 크래스너의 콜라주에 대해 타자를 매개로 해서만 자신의 예술적 자아에 대해 이야기할 수 있게 된다고 주장한 것과 동일하다. Anne M. Wagner, 앞의 책, p. 112; 그러나 와그너는 이러한 방식으로 남성적 요소를 포함하여 자신의 공식적 자아로 설정하는 여성적인 행위가 되는 것이 ‘모순’이라고 평가하였는데, 이러한 해석 역시 크래스너의 콜라주를 폴록에게 종속된 부수적 위치에서 독립시키려는 페미니즘적 시각을 전제로 하고 있다. 본고에서는 모순이 아닌 ‘의도가 포함된 행위’로 평가하고자 한다.

209) Arthur Danto, 앞의 책, pp. 36-37.

210) Joanne Meyerowitz, 앞의 책, p. 233.

서 큰 성공이 없었던 것이 결국 축복이었다”는 의미심장한 말을 남겼다.²¹¹⁾ 공적 영역을 지배한 문화적 논리에 동조하는 것은 크래스너가 제도적 영역에 초점을 맞추어 그녀 스스로 선택한 대안적인 선택이었음을 짐작케 한다.

주지해야 할 점은 크래스너가 화가로서의 의지를 접은 채 일방향적으로 폴록의 커리어를 지지했던 것이 아니라는 점이다. 크래스너의 회화적 실천은 폴록과의 믿음과 애정을 기반으로 한 파트너십의 일환이었으며, 미술계라는 사회 내에서 구성원으로서 안정된 위치를 점유하고자 했던 대안적 선택으로 보아야 한다. 미술계의 공적 영역과 작품에서 이어진 극화된 정체성은 앞에서 살펴본 바와 같이 폴록과 크래스너를 화가 부부의 공동 주체로 미술계에 위치시키고, 당대 문화적 논리에 무리 없이 수용 가능하도록 하면서 새로운 화가로서의 삶을 이어나갔다. “불행하게도, 폴록을 알게 된 것은 최고의 행운이었다”는 크래스너의 언급은 폴록과의 만족스러운 파트너십과 더불어 시대와 환경에 의한 대안적 선택에서 오는 아쉬움을 반영하는 것으로도 보인다.²¹²⁾

211) Barbar Cavaliere, “An Interview with Lee Krasner,” *Flash Art* 94-95 (January-February 1980), p. 16.

212) Louise Elliott Rago, “We Interview Lee Krasner,” *School Arts*, Vol. 60 (September 1960), p. 32.

IV. 결론

폴록과 크래스너가 함께 활동했던 20세기 중반부터 현재에 이르기까지 많은 미술사가와 비평가들은 두 화가를 함께 연구한 경우만큼은 화가의 자전적 정보를 선별적으로 차용하거나 혹은 학문적으로 고려해야 할 대상으로 여기지 않으면서 화가의 주체성을 무시해온 경향이 있다. 특히 포스트모던(Postmodern) 시대의 현대적 담론들은 미술의 역사를 다각적으로 판단할 수 있는 새로운 시각을 제공해 주지만, 역사적 문맥을 소홀히 다루어 다양한 가능성들과 한 시대를 지배했던 인식의 틀을 중요한 가치로 여기지 않기도 한다. 본 논문은 미국 냉전 시기의 이데올로기와 더불어 뉴욕 미술계에서 특수한 문화적 논리가 조성되는 역사적 과정을 검토하였고, 그러한 시대적 배경 하에 화가가 이를 주체적으로 수용하고 대처하는 방식에 초점을 두었다. 이에 따라 폴록과 크래스너가 1945년 결혼 이후 파트너십의 공동 주체로서 미술계에서 실천한 다양한 활동과 그 양상을 구체적으로 분석하였다. 본 논문에서 가장 강조되어야 할 점은 사회의 구성원들이 자신에게 할당된 역할을 수용, 혹은 부정하면서 정체성을 완성시켜 갈 때 그 결정은 스스로 정의해간다는 점이다.²¹³⁾ 즉, 결과론적 평가를 넘어 화가 개인의 주체적 의지와 화가가 처한 사회적 상황을 이해할 때, 보다 객관적인 시각과 다양한 가능성을 확보할 수 있다.

폴록과 크래스너가 함께 생활하고 작업하기 시작한 1945년 전후의 미국 사회는 국가적인 경제난과 전쟁의 경험으로 기존의 사회적 관념이 붕괴하는 새로운 격변기를 맞이하고 있었다. 특히 국가 지도층에 의해 주도된 냉전 시기의 이데올로기는 대공황과 2차 세계 대전으로 본격화된 여성성의 신장을 억제하고 전통적인 성 역할을 유지시키는 데 주안점이 있었다. 그러나 젊은 세대를 위주로 한 생물학적 성, 사회적 성에 대한 인식의 변화와 그로 인한 새로운 가족, 결혼 제도의 정립은 사회 구성원의 젠더에 대한 새로운 자각을 반영한 결과였다. 이념과 현실이 충돌하는 상황 속에서 미술계의 경우, 국가

213) Whitney Chadwick and Isabelle De Courtivron, 앞의 책, p. 10.

적 이데올로기와 결부된 보수적인 문화적 강령이 그린버그, 알프레드 바 주니어, 스위니, 로젠버그 등 뉴욕 미술계의 핵심 인물들에 의해 조성되었다. 특히 이 시기 국가 체제의 이념과 사회적 관념은 예술을 직업으로 삼았던 남성을 동성애자, 여성적인 존재로 범주화하면서 미술계의 남성들을 위협했다. 또한 미술계의 대부분의 남성들이 전쟁에 참여하지 않았던 점도, 전쟁이라는 역사적 사건과 젠더 의식을 연계하고자 했던 국가적 요구와 상치되면서 미술계 남성들에게 위기의식을 갖도록 했을 것이다. 이러한 경향에 힘입어 미술계에서는 주요 비평가들에 의해 남성적인 면모에서 벗어나는 것은 작품의 가치와 화가의 권위를 하락시키는 것으로 간주되었다. 이러한 교조적인 논리 하에 여성 화가들의 입장은 더욱 난처할 수밖에 없었다. 또한 화가로서의 성공과 사회적 위신이 보수적인 비평가, 딜러들의 관계와 밀접하게 연계되면서, 미술계가 요구하는 경향에서 이탈하는 것은 화가로서의 삶을 위협하였다. 따라서 미술계에 조성된 지배적인 논리에 부응하는 일은 화가들이 미술계에서 안정적인 커리어를 유지할 수 있도록 하는 중요한 요소가 되었다.

폴록과 크래스너는 1945년 결혼한 뒤 화가 부부로서 더욱 미술계의 젠더 의식에 민감할 수밖에 없었다. 결혼 전후로 급격하게 변화한 새로운 화가로서의 정체성은 폴록과 크래스너가 미술계에서 파트너십을 향유하면서 동반된 새로운 대응으로 볼 수 있다. 폴록과 크래스너는 뉴욕 미술계의 주요 비평가, 딜러들의 취향에 민감하게 반응하였고, 무리 없이 수용 가능한 전통적인 남성과 여성의 이미지, 부부의 스테레오타입을 실천하였다. 폴록은 여성 파트너에게 보조와 존경을 받는 권위적인 남성 화가로서의 역할을 실천하였고, 비평가들의 이해관계에 적합했던 그의 급진적인 추상 미술은 미술사에서 폴록의 위치를 견고하게 만들었다. 크래스너는 남성 화가의 파트너, 아내로서의 역할을 유지하면서 스스로를 “미세스 폴록”으로 내면화하였다. 개인의 기질과 개성을 은폐하며 구축된 부부 이미지는 두 화가의 안정적인 커리어를 보장한 측면이 컸다. 이러한 공적 영역에서의 수행적 정체성과 파트너십은 당대 문화적 헤게모니의 최적의 수용 조건이 되어 폴록의 당대 최고의 화가로 평가받을 수 있도록 하는데 일조했다. 크래스너 또한 폴록의 영역을 침범하

지 않으면서 독자적인 여성 화가로서의 조형 양식을 구축했으며, 이러한 결과로 평단의 기대에 무리 없이 부합하면서 1940년대에 대형 갤러리에서 전시를 가질 수 있었던 측면이 있다. 여성에게 배타적이었던 미술계에서, 파트너십을 기반으로 한 새로운 페르소나는 크래스너의 대안적인 선택으로 보여진다. 그러나 사회적 요청과 평단의 기대에 부응하려는 과도한 부담이 폴록의 작품에서 저항의 징후로 나타나기도 하며, 크래스너의 경우 파트너십의 실천이 수용의 관점으로만 평가되어 오면서 단순히 오랜 기간 폴록의 그림자에서 벗어나지 못한 것으로 저평가될 수밖에 없었던 대가를 치르도록 했다. 한편 크래스너가 수행한 정체성은 그녀가 이민자의 딸로 홀로 뉴욕에 와서 가난, 차별과 투쟁해야 했던 개인적 상황으로 인한 전략이기도 했다. 특히 그녀가 유대인이었다는 점은 교조적인 미술계의 이데올로기에 더욱 동조할 수밖에 없도록 만든 점도 있을 것이다.²¹⁴⁾

본 논문에서 제안한 폴록과 크래스너의 공조적인 수행은 결혼으로 맺어진 두 화가의 관계를 최우선으로 하는 주체적 의지 이후에 동반된 것이다. 즉, 당대 지배적인 문화적 논리와 협상하고 대안 방식을 구축하는 과정에서, 폴록과 크래스너가 화가 부부로서 미술계에서 함께 안정적인 위치를 점유하고자 한 동반자적 믿음이 그 시발점이었다고 평가할 수 있다. 폴록이 1956년 갑작스런 사고사로 삶을 마감했기 때문에 10여년 남짓 한 짧은 기간 외에는 두 화가의 연계된 활동을 다양한 시각으로 확인하는 것이 어려워졌다. 그러나 폴록 사후 크래스너가 거대한 추상 회화를 제작하기 시작하면서 새로운 양식을 통해 폭넓은 전시 활동을 개시한 것은, 그녀가 수행했던 정체성이 폴

214) 1970년대 중반 이후 막스 코즐로프(Max Kozloff)를 비롯한 수정주의 비평가들에 의해 당대 교조적인 미술계의 이데올로기가 그린버그, 로젠버그, 마이어 샤피로(Meyer Schapiro) 등 유대인 남성 비평가들이 조성한 경향인 것으로 제시되었다. 파시즘의 국가주의와 인종 계보학에 대한 공포, 자기 부정, 나아가 이러한 특수성을 제거하는 보편주의에 대한 꿈의 일환으로 시대에 대처하는 특정한 비평의 기준을 만들고, 정치적 신념, 인종, 민족, 그리고 젠더에 대한 기존의 역사적 담론을 재구성하여 소외에서 벗어나고자 했다는 견해도 있다. 따라서 추상미술의 미적 가치도 이러한 기준 하에 강조된 것이라는 주장이다. Lisa Bloom, "Gender, Race, and Nation: Histories and Discourses", 앞의 책 참조; 크래스너 스스로도 본명인 "레노어 크래스너(Lenore Krassner)"를 더욱 미국적인 성으로 바꾸기 위해 R 하나를 뺀 "크래스너(Krasner)"를 화가명으로 사용했고, 자신의 유대인 배경을 거부하기도 했다. Robert Hobbs, 앞의 책, p. 72.

록과 함께 화가 부부로서의 삶을 향유하던 방식이었음을 재차 확인하도록 한다.

1980년대 이후 예술적 파트너십에 대한 관심이 증가하였으며 이와 관련한 전시 기획이 다수 이루어졌다. 폴록과 크래스너를 단독으로 전시했던 경우는 1981년 뉴욕 대학(New York University)의 그레이 갤러리(Grey Gallery)에서 열린 《크래스너/폴록: 작업하는 관계 (Krasner/Pollock: Working Relationship)》 전시와 1989-1990년 스위스의 베른 미술관(Bern Kunstmuseum)에서 열린 《리 크래스너와 잭슨 폴록: 예술가의 대화와 공명(Lee Krasner and Jackson Pollock Artists' Dialogues and Resonances)》 전시가 대표적이다. 이러한 전시는 대체로 화가 부부가 각자의 파트너에게 영향을 주었다는 점이 주요 제언이었다. 특히 베른에서의 전시에 대해 미술사학자 스티븐 폴카리(Stephen Polcari)는 실제 폴록과 크래스너의 개인적 관계가 작품에 어떤 의미가 있는지에 대해서는 다루지 않는다고 평가하였다.²¹⁵⁾ 동시대 함께 화가로 활동했던 부부들에 대한 관심은 여전히 단편적인 시각에 머물러 있었던 것으로 보인다.

미술사에서 예술가들의 파트너십을 재조명하는 연구가 2000년대에 본격적으로 진행되면서, 이들의 사회적 정체성 및 예술적 결과물을 새롭게 평가하려는 시도가 다양하게 이루어졌다. 서론에서 소개한대로 미술사학자 바바라 로즈, 휘트니 채드윅(Whitney Chadwick), 브렌난 등의 연구자들은 ‘두 사람(couple)’이란 개념을 연구의 대상으로 설정하고 젠더, 인종, 계층과 관련한 복합성에 주목하는 흥미로운 작업을 보여주었다. 이러한 연구의 의의는 예술가들의 파트너십이 가족, 부부, 애정 관계 등을 설정하는 사회 구조의 지배 속에서 탈피하거나, 혹은 탈피하지 못한 채 대안적인 이야기를 만들어왔다고 보고 앞으로의 예술적 파트너십에 대한 연구 또한 두 사람의 관계를 보다 넓은 맥락에서 재고해야 할 필요성을 제시했다는 점이다.²¹⁶⁾

본 논문은 그간의 연구사가 폴록과 크래스너를 분리하여 개별적으로

215) Stephen Polcari, "In the Shadow of an Innovator," *Art International*, Vol. 120 (1990), p. 103.

216) Whitney Chadwick and Isabelle De Courtivron, 앞의 책, p. 7.

다루거나 두 화가의 실제적인 관계에 학문적으로 큰 의미를 부여하지 않았던 지점에서 시작하여 화가 부부의 수행적 정체성이라는 새로운 가능성을 살펴 보았다. 당대 미술계의 헤게모니를 토대로 폴록과 크래스너의 전시 활동과 선전, 그리고 구체적인 작품을 젠더의 기표로서 접근하는 것은 화가 부부를 새롭게 이해하는 데 의의가 있을 것으로 기대한다. 나아가 그간의 미술사에 존재해온 많은 화가 부부들에 대한 새로운 시각의 단초를 제공하길 바란다.

참고 문헌

- 주디스 버틀러, 『젠더 트러블: 페미니즘과 정체성의 전복』, 조현준 옮김, 파주: 문학동네, 2008.
- 할 포스터 외, 『1900년 이후의 미술사: 모더니즘, 반 모더니즘, 포스트모더니즘』, 배수희 외 옮김, 서울: 세미콜론, 2007.
- Ashton, Dore. *The New York School: A Cultural Reckoning*, Harmondsworth; New York: Penguin Books, 1979.
- Bloom, Lisa. *With Other Eyes: Looking at Race and Gender in Visual Culture*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- Brach, Paul, "Tandem Paint: Krasner/Pollock," *Art in America* 70, #3 (March 1982), pp. 92-95.
- Brennan, Marcia, *Modernism's Masculine Subjects: Matisse, The New York School and Post-Painterly Abstraction*, Cambridge, Mass.; London: MIT Press, 2004.
- , *Painting Gender, Constructing Theory: The Alfred Stieglitz Circle and American Formalist Aesthetics*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001.
- Buchloh, Benjamin H. D., "From Detail to Fragment: Décollage Affichiste," *October*, Vol. 56, High/Low: Art and Mass Culture (Spring 1991), pp. 98-110.
- Bujese, Arlene, ed., *Twenty-Five Artists*, Frederick, Md.: University Publications of America, 1982.
- Cavaliere, Barbar, "An Interview with Lee Krasner," *Flash Art*, No. 94-95 (January-February 1980), pp. 14-16.
- Cernuschi, Claude, *Jackson Pollock: Meaning and Significance*, New York: IconEditions, 1992.
- Chadwick, Whitney, *Women, Art, and Society*, London: Thames & Hudson, 1996.

- _____, Isabelle De Courtivron, *Significant Others: Creativity & Intimate Partnership*, New York: Thames and Hudson, 1993.
- Cannell, Michael, "An Interview with Lee Krasner," *Arts Magazine*, Vol. 59, No. 1, (1986), pp, 87–89.
- Craven, David, *Abstract Expressionism as Cultural Critique: Dissent During the McCarthy Period*, Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1999.
- Danto, Arthur Coleman, *The State of the Art*, New York: Prentice Hall Press, 1987.
- Engelmann, Ines Janet, *Jackson Pollock and Lee Krasner*, Munich; New York: Prestel, 2007.
- Evans, Sara M., *Born For Liberty: A History of Women in America*, New York: Free Press; London: Collier Macmillan, 1997.
- Fer, Briony, *On Abstract Art*, New Haven: Yale University Press, 1997.
- Frascina, Francis, *Pollock and After: The Critical Debate*, London; New York: Routledge, 2006.
- Friedan, Betty, *The Feminine Mystique*, New York: Norton, 2001.
- Friedman, B. H., *Jackson Pollock: Energy Made Visible*, New York: Da Capo Press, 1995.
- Fryd, Vivien Green, *Art and the Crisis of Marriage: Edward Hopper and Georgia O'Keeffe*, Chicago; London: University of Chicago Press, 2003.
- Gibson, Ann Eden, *Abstract Expressionism: Other Politics*, New Haven: Yale University Press, 1997.
- _____, "Lee Krasner and Women Innovations in American Abstract Painting, *Woman's Art Journal*," Vol. 28, No. 2 (Fall–Winter 2007), pp. 11–19.
- Glazer, Bruce, "Jackson Pollock: An Interview with Lee Krasner,"

- Arts Magazine* 41, No. 6 (April 1967), pp. 36–39.
- Glueck, Grace, “Scenes From a Marriage,” *Art News* (December 1981), pp. 57–61.
- Greenberg, Clement, John O'Brian, ed., *The collected essays and criticism Volume 4*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- Gruen, John, *The Party's Over Now: Reminiscences of the Fifties – New York's Artists, Writers, Musicians, and their Friends*. New York: Viking Press, 1972.
- Guilbaut, Serge, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War*, Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- _____, ed., *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal, 1945–1964*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990.
- Harrison, Charles, *Painting the Difference: Sex and Spectator in Modern Art*, Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- Harrison, Helen A., ed., *Such Desperate Joy: Imagining Jackson Pollock*, New York: Thunder's Mouth Press, 2000.
- Haxall, Daniel, “Collage and the Nature of Order: Lee Krasner's Pastoral Vision,” *Woman's Art Journal*, Vol. 28, No. 2 (Fall–Winter 2007), pp. 20–27.
- Hobbs, Robert Carleton. Lee Krasner. New York: Abbeville Press, 1999.
- Hoving, Kirsten A., “Jackson Pollock's "Galaxy": Outer Space and Artist's Space in Pollock's Cosmic Paintings,” *American Art*, Vol. 16, No. 1 (Spring, 2002), pp. 82–93.
- Jones, Caroline A., *Machine in the Studio: Constructing the Postwar American Artist*, Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- Johnson, Ellen, “Jackson Pollock and Nature,” *Studio International*, Vol. 185 (June 1973), pp. 257–261.

- Joseph, Branden W., "Negative Capabilities," *Art Forum*, Vol. 51, No. 8 (April 2013), pp. 230–239.
- Kinsey, Alfred C., *Wardell Baxter Pomeroy, Clyde E. Martin. Sexual Behavior in the Human Male*, Philadelphia: W. B. Saunders Co., 1948.
- Kleeblatt, Norman L., Maurice Berger, Balken Debra Bricker, *Action/Abstraction: Pollock, De Kooning, and American Art, 1940–1976*, New Haven; London: Yale University Press, 2008.
- Landau, Ellen G., "Channeling Desire: Lee Krasner's Collages of the Early 1950s," *Woman's Art Journal*, Vol. 18, No. 2 (Autumn 1997 – Winter 1998), pp. 27–30.
- _____, Jeffery D. Grove, *Lee Krasner: A Catalogue Raisonné*, New York: Abrams, 1995.
- _____, "Lee Krasner's Early Career, Part Two: the 1940s," *Arts Magazine* Vol. 56, no. 3 (November 1981), pp. 80–89.
- _____, "Lee Krasner's Past Continuous," *Art News* 83 #2 (February 1984), pp. 68–76.
- _____, *Jackson Pollock*, New York: Abrams, 1989.
- Leja, Michael, *Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s*. New Haven: Yale University Press, 1993.
- Levin, Gail, "Beyond the Pale: Lee Krasner and Jewish Culture," *Woman's Art Journal*, Vol. 28, No. 2 (Fall–Winter 2007), pp. 28–34.
- _____, *Lee Krasner: A Biography*, New York: William Morrow, 2011.
- Lippard, Lucy R., *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*, New York: Dutton, 1976.
- Lyndon, Louise, "Uncertain Hero: The Paradox of the American Male," *Woman's Home Companion* (November 1956), pp. 41–43, 107.
- Margolis, Maxine L., *Mothers and Such: Views of American Women and Why they Changed*, Berkeley: University of California Press,

- 1984.
- May, Larry., Robert A. Strikwerda, *Rethinking Masculinity: Philosophical Explorations in Light of Feminism*, Lanham, Md.: Littlefield Adams Quality Paperbacks, 1992
- McGinnis, Robert, Robert Francis Winch, ed., *Selected Studies in Marriage and the Family*, New York: Holt, 1953.
- Mead, Margaret, *Male and Female: A Study of the Sexes in a Changing World*, New York: New American Library, 1955
- Meyerowitz, Joanne J., *Not June Cleaver: Women and Gender in Postwar America, 1945-1960*, Philadelphia: Temple University Press, 1994.
- Mosse, George L., *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity*, New York: Oxford University Press, 1996.
- Naifeh, Steven W., Gregory White Smith, *Jackson Pollock: An American Saga*, New York: Woodward/White, 1989.
- Namuth, Hans, Barbara Rose, *Pollock Painting: Photographs by Hans Namuth*, New York: Agrinde Publications, 1980.
- Nemser, Cindy, *Art Talk: Conversations with 12 Women Artists*, New York: Scribner, 1975.
- _____, "The Indomitable Lee Krasner," *The Feminist Art Journal*, Vol. 4, No. 1 (1975), pp. 4-9.
- O'Brian, John ed., *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism* Volume 1, Chicago: London: University of Chicago Press, 1986.
- _____, *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism* Volume 4, Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- O'Connor, Francis, V., Eugene Victor Thaw, *Jackson Pollock: A Catalogue Raisonné of Paintings, Drawings, and Other Works* Volume. 4, New Haven: Yale University Press, 1978.
- O'Connor, Francis V., ed., *The New Deal Art Projects: An Anthology*

- of Memoirs*, Washington: Smithsonian Institution, 1972.
- O'Hara, Frank, *Jackson Pollock*, New York: G. Braziller, 1959.
- Orton, Fred, Griselda Pollock, *Avant-Gardes and Partisans Reviewed*, Manchester: Manchester University Press; Manchester; New York: Distributed exclusively in the USA by St. Martin's Press, 1996.
- Plessix, Francine du, Cleve Gray, "Who Was Jackson Pollock?," *Art in America*, Vol. 55 (May-June 1967), p. 48-59.
- Perchuk, Andrew, Helaine Posner, ed., *The Masculine Masquerade: Masculinity and Representation*, Cambridge, Mass.: MIT List Visual Arts Center: MIT Press, 1995.
- Polcari, Stephne, "In the Shadow of an Innovator," *Art International*, Vol. 12 (1990), pp. 105-107.
- Rose, Barbara, *Krasner/Pollock: A Working Relationship*, New York: Grey Art Gallery and Study Center, 1981.
- Pollock, Jackson, *Pollock's America: Jackson Pollock in Venice; The "Irascibles" and the New York school*, Milan: Skira Editore, 2002.
- Potter, Jeffrey, *To a Violent Grave: An Oral Biography of Jackson Pollock*, New York: G.P. Putnam, 1985.
- Rago, Louise Elliott, "We Interview Lee Krasner," *School Arts*, Vol. 60 (September 1960), pp. 31-32.
- Ratcliff, Carter, *The Fate of a Gesture: Jackson Pollock and Postwar American Art*, New York: Farrar, Straus, Giroux, 1996.
- Robertson, Bryan, *Jackson Pollock*, New York: H.N. Abrams, 1960.
- _____, *Lee Krasner, Collages*, New York: Robert Miller Gallery, 1986.
- Rodman, Selden, *Conversations with Artists*, New York: Devin-Adair Co., 1957.
- Roosevelt, Eleanor, "The Modern Wife's Difficult Job," *Literary Digest* 106 (30 August 1930), pp. 18-19.
- Rose, Barbara, *Lee Krasner: A Retrospective*, Houston: Museum of

- Fine Arts; New York: Museum of Modern Art, 1983.
- Rosenberg, Harold, "The American Action Painters," *Art News*, vol. 51, no. 8 (December 1952), pp. 22-23, 48-50.
- Rubin, William, "Jackson Pollock and The Modern Tradition," *Art Furom* 5, No. 6 (February 1967), pp. 14-22.
- Roueche, Berton, "Unframed Space," *New Yorker* (August 5, 1950), p. 16.
- Selberling, Dorothy, "A Shy and Turbulent Man Who Became a Myth," *Life*, Vol. 47, (November 9, 1959), 쪽수 없음.
- Seckler, Dorothy, Oral History Interview with Lee Krasner, 1964 November 2, Archives of American Art, Smithsonian Institution.
- Taylor, Brandon, *Collage: The Making of Modern Art*, London: Thames & Hudson, 2004.
- Tuchman, Phyllis, Oral History Interview with Elaine de Kooning, 1981 August 27, Archives of American Art, Smithsonian Institution.
- Tucker, Marcia, *Lee Krasner: Large Painting*, New York: Whitney Museum of American Art, 1973.
- Varnedoe, Kirk, Pepe Karmel, *Jackson Pollock*, New York: Museum of Modern Art; Distributed in the U.S. and Canada by Harry N. Abrams, 1998.
- _____, *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*, New York: Museum of Modern Art: Distributed by H. N. Abrams, 1999.
- Wagner, Anne M., *Three Artists (Three Women): Modernism and the Art of Hesse, Krasner, and O'Keeffe*, Berkeley: University of California Press, 1996.
- _____, "Lee Krasner as L. K.," *Representations*, No. 25 (Winter 1989), pp. 42-57.
- Wood, Paul, ed., *Varieties of Modernism*, New Haven: Yale University

Press in association with the Open University, 2004.

Wysuph, C. L., "Behind the Veil," *Art News*, Vol. 69 (October 1970),
pp. 52-55, 80.

도판목록

도 1. 한스 나무스 촬영, <하나: 넘버 31(One: Number 31)>(1950)을 작업하는 잭슨 폴록, 1950.

도 2. 윌프리드 조그바움 촬영, 이스트 햄튼 집에서 폴록과 크래스너, 1949.

도 3. 클리포드 스틸, <1944-N 넘버 2(1944-N No. 2)>, 1944, 캔버스에 유채, 264.5 x 221.4 cm, 시드니, 해리엇 재니스(The Sidney and Harriet Janis) 컬렉션.

도 4. 윌렘 드 쿠닝, <다락방(Attic)>, 1949, 캔버스에 유채, 에나멜, 신문지 부착, 157.2 x 205.7 cm, 뉴욕 메트로폴리탄 미술관(The Metropolitan Museum of Art, New York) 소장.

도 5. 프란츠 클라인, <뉴욕(New York)>, 1953, 캔버스에 유채, 200.6 x 129.5 cm, 버팔로 올브라이트 녹스 미술관(Albright-Knox Art Gallery, Buffalo) 소장.

도 6. 조안 미첼, <회화(Painting)>, 1953, 캔버스에 유채, 133.35 x 139.7 cm, 미네소타 워커 아트 센터(Walker Art Center, Minnesota) 소장.

도 7. 일레인 드 쿠닝, <호텔 방 안의 남성(Man in the Hotel Room)>, 1954, 캔버스에 유채, 81.28 x 55.88 cm, 필라델피아 자넷 플래이셔 갤러리(Janet Fleisher Gallery, Philadelphia) 소장.

도 8. 그레이스 하티진, <붉은 꽃과 함께 있는 여인(Woman with Red Flower)>, 1956, 캔버스에 유채, 136.5 x 97.2 cm, 개인 소장.

도 9. 헬렌 프랑켄텔러, <그라나다(Granada)>, 1953, 캔버스에 유채, 121.92 x 127 cm, 개인 소장.

도 10. 헬렌 프랑켄탈러, <산과 바다(Mountain and Sea)>, 1952, 캔버스에 유채, 220 x 297.8 cm, 워싱턴 국립 미술관(National Gallery of Art, Washington D. C.) 소장.

도 11. 잭슨 폴록, <남성과 여성(Male and Female)>, 1942, 캔버스에 유채, 186 x 124.5 cm, 필라델피아 미술관(Philadelphia Museum of Art) 소장.

도 12. 리 크래스너, <자화상(Self-Portrait)>, 1930, 리넨에 유채, 76.5 x 63.8 cm, 뉴욕 유대인 박물관(The Jewish Museum, New York) 소장.

- 도 13. 스튜디오의 크래스너, 1932, Jackson Pollock and Lee Krasner Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution.
- 도 14. 리 크래스너, 모자이크 테이블(Mosaic Table), 1947, 목재에 여러 매체를 함께 부착, 지름 116.8 cm, 재이슨 맥코이 부부(Mr. and Mrs. Jason McCoy) 컬렉션.
- 도 15. 리 크래스너, <구성(Composition)>, 1948, 캔버스에 유채, 54.6 x 80 cm, 개인 소장.
- 도 16. 잭슨 폴록, <넘버 10(Number 10)>, 1949, 캔버스에 유채, 45.72 x 271.78 cm, 보스턴 미술관(Museum of Fine Arts, Boston) 소장.
- 도 17. 리 크래스너, <정지 그리고 출발(Stop and Go)>, 1949-50, 목재에 유화 물감과 에나멜, 지름 116.2 cm, 미국 에퀴터블 생명보험(The Equitable Life Assurance Society of the United State) 컬렉션.
- 도 18. 리 크래스너, <무제(Untitled)>, 1949, 캔버스에 유채, 61 x 121.9 cm, 데이비드 마골리스(David I. Margolis) 부부 컬렉션.
- 도 19. 1957-58년 경 촬영한 폴록과 크래스너의 집안 내부 광경. 벽에는 <밤의 삶(Night Life)>, <태양의 여인 2(Sun Woman 2)>, 계단 옆에는 원형의 <정지 그리고 출발>(1945-50)이 붙어 있다.
- 도 20. 잭슨 폴록, <연보라빛 안개: 넘버 1(Lavender Mist: Number 1)>, 1950, 캔버스에 에나멜, 알루미늄 페인트와 유채, 221 x 299.7 cm, 워싱턴 국립 미술관 소장.
- 도 21. 리 크래스너, <흑백의 네모들 넘버 1(Black and White Squares No. 1)>, 1948, 리넨에 에나멜과 유채, 61.3 x 76.2 cm, 이스트 햄튼 에드워드 드래곤(Edward F. Dragon, East Hampton, NY) 컬렉션.
- 도 22. 리 크래스너, <넘버 2(Number 2)>, 1951, 235 x 335.3 cm, 폴록-크래스너 재단(Pollock-Krasner Foundation) 컬렉션.
- 도 23. 리 크래스너, <넘버 3(Number 3)>, 1951, 캔버스에 유채, 209.6 x 147 cm, 뉴욕 현대 미술관 소장.
- 도 24. 1949년 4월자 『라이프』에 실린 이스트 햄튼의 집에서 폴록과 크래스너의 사진.
- 도 25. 루돌프 버크하트 촬영, <넘버 32(Number 32)>를 제작하는 잭슨 폴록, 1

950.

도 26. 한스 나무스 촬영, <하나: 넘버 31>(1951)을 제작하는 잭슨 폴록, 1951.

도 27. 한스 나무스 촬영, 일레인과 윌렘 드 쿠닝의 사진, 1953.

도 28. 한스 나무스, 파울 팔켄베르그(Paul Falkenberg), <잭슨 폴록 51(Jackson Pollock 51)>, 1951, 영화의 첫 장면.

도 29. 한스 나무스, 폴 팔켄베르그, <잭슨 폴록 51>, 1951, 영화의 한 장면.

도 30. 잭슨 폴록, <가을의 리듬(Autumn rhythm)>, 1950, 캔버스에 에나멜, 266.7 x 525.8 cm, 메트로폴리탄 미술관 소장.

도 31. 잭슨 폴록, <넘버 19(Number 19)>, 1948, 캔버스에 유채, 78.4 x 58.1 cm, 프랑수아 피노(François Pinault) 컬렉션.

도 32. 리 크래스너, <무제(Untitled)>, 1946-47, 캔버스에 유채, 106.7 x 54 cm, 파기된 것으로 추정.

도 33. 리 크래스너, <무제(Untitled)>, 1946-47, 캔버스에 유채, 96.5 x 43.2 cm, 파기된 것으로 추정.

도 34. 리 크래스너, <무제(Untitled)>, 1946-47, 캔버스에 유채, 142.2 x 114.3 cm, 파기된 것으로 추정.

도 35. 잭슨 폴록, <무제(Untitled)>, 1947, 캔버스에 에나멜과 유채, 43.8 x 23.3 cm, 개인 소장.

도 36. 잭슨 폴록, <넘버 22A(Number 22A)>, 1948, 종이에 에나멜과 젯소로 채색, 57.1 x 77.8 cm, 재이슨 맥코이 부부 컬렉션.

도 37. 잭슨 폴록, <삼인조(Triad)>, 1948, 종이에 에나멜과 유채, 52 x 62 cm, 개인 소장.

도 38. 잭슨 폴록, <무제(오려내기)(Untitled(Cut-Out))>, 1948-50, 종이에 유채 후 오려내어 캔버스에 부착, 77.5 x 59.7 cm, 폴록-크래스너 재단 컬렉션.

도 39. 잭슨 폴록, <무제(오려낸 인물)(Untitled(Cut-Out Figure))>, 1948, 종이와 판지에 에나멜, 유리, 손톱, 알루미늄 페인트, 유채 후 하드보드지에 부착, 78.8 x 57.5 cm, 개인 소장.

도 40. 잭슨 폴록, <그림자들(Shadows)>, 1949, 매체 확인 불가, 81 x 66 cm, 개인 소장.

도 41. 잭슨 폴록, <울동적인 춤(Rhythmical Dance)>, 1948, 에나멜과 유채된

- 종이를 오려냄, 111.8 x 82 cm, 뉴욕 소더비(Sotheby's, New York) 소장.
- 도 42. 잭슨 폴록, <그물 밖으로: 넘버 7(Out of the Web: Number 7)>, 1949, 메소나이트에 유채, 244 x 121.5 cm, 독일 슈투트가르트 국립 미술관(Staat galerie, Stuttgart) 소장.
- 도 43. 잭슨 폴록, <여덟에는 일곱이 있었다(There were seven in Eight)>, 1945, 캔버스에 유채, 109.2 x 259.1 cm, 월터 바라이스 부부 재단(Mr. and Mrs. Walter Bareiss) 소장
- 도 44. 잭슨 폴록, <혜성(Comet)>, 1947, 94.3 x 45.4 cm, 캔버스에 유채, 루트비히스하펜암라인, 빌헬름 학 미술관(Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein) 소장.
- 도 45. 잭슨 폴록, <대성당(Cathedral)>, 1947, 캔버스에 알루미늄 페인트와 에나멜, 181.6 x 89.2 cm, 달라스 미술관(Dallas Museum of Art) 소장.
- 도 46. 잭슨 폴록, <루시퍼(Lucifer)>, 1947, 캔버스에 알루미늄 페인트와 에나멜, 유채, 267.9 x 104.1 cm, 스탠포드 대학교 미술관(Stanford University Museum and Art) 소장.
- 도 47. 리 크래스너, <정오(Noon)>, 1947, 리넨에 유채, 61 x 76.2 cm, 개인 소장.
- 도 48. 리 크래스너, <조가비꽃(Shellflower)>, 1947, 캔버스에 유채, 61 x 71.7 cm, 바바라와 존 웨이즈(Barbara and John Weisz) 소장.
- 도 49. 리 크래스너, <밤의 삶(Night Life)>, 1947, 리넨에 유채, 51.4 x 61 cm, 개인 소장.
- 도 50. 리 크래스너, <무제(Untitled)>, 1949, 컴포지션 보드에 유채, 121.9 x 94 cm, 뉴욕 현대 미술관(The Museum of Modern Art, New York) 소장.
- 도 51. 리 크래스너, <무제(Untitled)>, 1949, 리넨에 유채, 99 x 78.1 cm, 폴록-크래스너 재단(Pollock-Krasner Foundation) 소장.
- 도 52. 리 크래스너, <이미지 표면(Image Surfacing)>, 1945, 리넨에 유채, 68.6 x 54.6 cm, 폴록-크래스너 재단 소장.
- 도 53. 리 크래스너, <푸른색 회화(Blue Painting)>, 1946, 캔버스에 유채, 71.4 x 91.4 cm, 개인 소장.
- 도 54. 허버트 매티스 촬영, 리 크래스너, <무제(Untitled)>, 1946-47, 캔버스에

유채, 71.1 x 106.7 cm, 파기된 것으로 추정.

도 55. 리 크래스너, <무제(Untitled)>, 1953-54, 메소나이트에 유채 물감과 종이 조각 부착, 142.2 x 121.9 cm, 뉴욕 도이치 은행(Deutsche Bank, New York) 컬렉션.

도 56. 리 크래스너, <숲(Forest)>, 1954-55, 보드지에 유채 물감과 종이 조각 부착, 127 x 50.8 cm, 뉴욕 로버트 밀러 갤러리(Robert Miller Gallery, New York) 소장.

도 57. 리 크래스너, <숲 넘버 1(Forest No. 1)>, 1954, 압축 목판에 유채 물감과 종이 부착, 152 x 61 cm, 에드워드 스트로게이트 부부(Edward M. Strawgate) 컬렉션.

도 58. 리 크래스너, <대머리 독수리(Bald Eagle)>, 1955, 리넨에 채색된 캔버스 조각 부착, 195.6 x 130.8 cm, 로스엔젤레스 오드리와 시드니 이마스(Audry and Sidney Irmas, Los Angeles) 컬렉션.

도 59. 리 크래스너, <숲 넘버 2(Forest No. 2)>, 1954, 목재에 유채 물감과 종이 부착, 152 x 61 cm, 스위스 베른 미술관(Bern Kunstmuseum, Switzerland) 소장.

도 60. 리 크래스너, <컬러 토템(Color Totem)>, 1955, 코튼 덕(cotton duck)에 유채 물감과 종이 조각 부착, 뉴욕 로버트 밀러 갤러리 소장.

도 61. 한스 나무스 촬영, 크래스너의 <컬러 토템>(1955)을 수평으로 들고 있는 폴록, 1953.

도 62. 리 크래스너, <무제(Untitled)>, 1955, 캔버스에 유채 물감과 종이 조각 부착, 92.7 x 123.2 cm, 시드니 콜(Mr. and Mrs. Sidney Kohl) 부부 컬렉션.

도 63. 리 크래스너, <쏟아지는 금(Shooting Gold)>, 1955, 캔버스에 유채 물감, 종이 조각과 삼베 부착, 208.9 x 148.6 cm, 페이에즈 새로핌(Fayez Sarofim) 컬렉션.

도 64. 리 크래스너, <뻗어나간 노랑(Stretched Yellow)>, 1955, 캔버스에 유채 물감, 종이 조각과 캔버스 조각 부착, 209.6 x 146.7 cm, 로스엔젤레스 고든 햄튼(Gordon F. Hampton, Los Angeles) 컬렉션.

도 65. 리 크래스너, <무능력한 그림자(Lame Shadow)>, 1955, 캔버스에 유채 물감과 종이 조각 부착, 208.3 x 146.7 cm, 폴록-크래스너 재단 소장.

도판



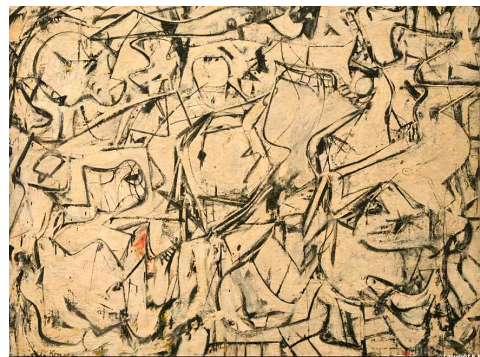
도 1 한스 나무스 촬영, <하나: 넘버 31(One: Number 31)>을 작업하는 잭슨 폴록, 1950.



도 2 윌프리드 조그바움 촬영, 이스트 햄튼 집에서 폴록과 크레스너, 1949.



도 5 프란츠 클라인, <뉴욕(New York)>, 1953, 캔버스에 유채, 200.6 x 129.5 cm, 버팔로 올브라이트 녹스 미술관(Albright-Knox Art Gallery, Buffalo) 소장.



도 4 윌렘 드 쿠닝, <다락방(Attic)>, 1949, 캔버스에 유채, 에나멜, 신문지 부착, 157.2 x 205.7 cm, 뉴욕 메트로폴리탄 미술관(The Metropolitan Museum of Art, New York) 소장.



도 5 클리포드 스틸, <1944-N 넘버 2(1944-N No. 2)>, 1944, 캔버스에 유채, 264.5 x 221.4 cm, 시드니, 해리엇 재니스(The Sidney and Harriet Janis) 컬렉션.



도 6 조안 미첼, <회화(Painting)>, 1953, 캔버스에 유채, 133.35 x 139.7 cm, 미네소타 워커 아트 센터(Walker Art Center, Minnesota) 소장.



도 7 일레인 드 쿠닝, <호텔 방 안의 남성(Man in the Hotel Room)>, 1954, 캔버스에 유채, 81.28 x 55.88 cm, 필라델피아 자넷 플레이셔 갤러리(Janet Fleisher Gallery, Philadelphia) 소장.



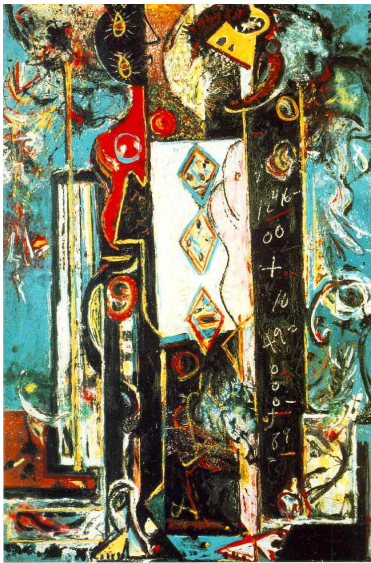
도 8 그레이스 하티건, <붉은 꽃과 함께 있는 여인(Woman with Red Flower)>, 1956, 캔버스에 유채, 136.5 x 97.2 cm, 개인소장.



도 9 헬렌 프랑켄탈러, <그라나다(Granada)>, 1953, 캔버스에 유채, 121.92 x 127 cm, 작가소장.



도 10 헬렌 프랑켄탈러, <산과 바다(Mountain and Sea)>, 1952, 캔버스에 유채, 220 x 297.8 cm, 워싱턴 국립 미술관(National Gallery of Art, Washington D. C.) 소장.



도 11 잭슨 폴록, <남성과 여성(Male and Female)>, 1942, 캔버스에 유채, 186.1 x 124.3 cm, 필라델피아 미술관(Philadelphia Museum of Art) 소장.



도 12 리 크래스너, <자화상(Self-Portrait)>, 1930, 리넨에 유채, 76.5 x 63.8 cm, 뉴욕 유대인 박물관(The Jewish Museum, New York) 소장.



도 13 스튜디오의 크래스너, 1932.



도 14 리 크래스너, 모자이크 테이블(Mosaic Table), 1947, 목재에 여러 매체를 함께 부착, 지름 116.8 cm, 제이슨 맥코이 부부(Mr. and Mrs. Jason McCoy) 컬렉션.



도 15 리 크래스너, <구성(Composition)>, 1948, 캔버스에 유채, 54.6 x 80 cm, 개인소장.



도 16 잭슨 폴록, <넘버 10(Number 10)>, 1949, 캔버스에 유채, 45.72 x 271.78 cm, 보스턴 미술관(Museum of Fine Arts, Boston) 소장.



도 17 리 크래스너, <정지 그리고 출발(Stop and Go)>, 1949-50, 목재에 유화 물감과 에나멜, 지름 116.2 cm, 미국 에퀴터블 생명보험(The Equitable Life Assurance Society of the United State) 컬렉션.



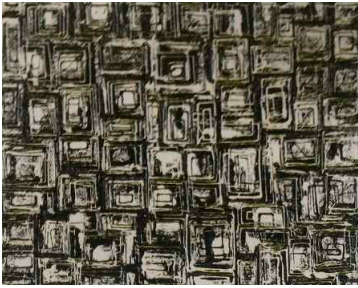
도 18 리 크래스너, <무제(Untitled)>, 1949, 캔버스에 유채, 61 x 121.9 cm, 데이비드 마글리스(David I. Margolis) 부부 컬렉션.



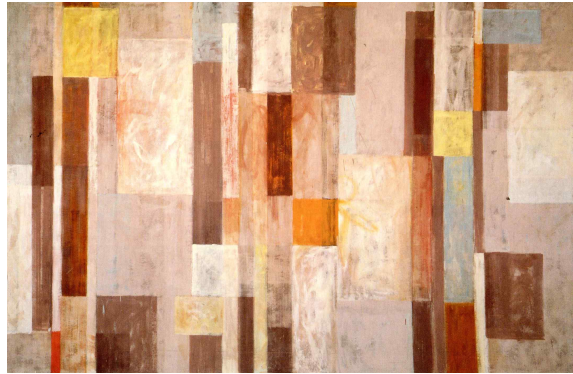
도 19 1957-58년 경 촬영한 폴록과 크래스너의 집안 내부 광경. 벽에는 <밤의 삶(Night Life)>, <태양의 여인 2(Sun Woman 2)>, 계단 옆에는 원형의 <정지 그리고 출발>(1945-50)이 붙어 있다.



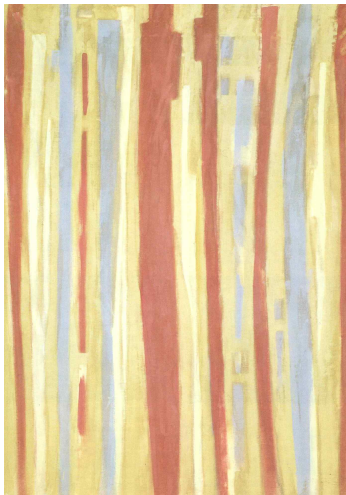
도 20 잭슨 폴록, <연보라빛 안개 : 넘버 1(Lavender Mist : Number 1)>, 1950, 캔버스에 에나멜, 알루미늄 페인트, 유채, 221 x 299.7 cm, 워싱턴 국립 미술관 소장.



도 21 리 크래스너, <흑과 백 네 모 넘버 1(Black and White Squares No. 1)>, 1948, 리넨에 에나멜과 유채, 61.3 x 76.2 cm, 이스트 햄튼 에드워드 드래곤(Edward F. Dragon, East Hampton, NY) 컬렉션.



도 22 리 크래스너, <넘버 2(Number 2)>, 1951, 235 x 335.3 cm, 폴록-크래스너 재단(Pollock-Krasner Foundation) 컬렉션.



도 23 리 크래스너, <넘버 3(Number 3)>, 1951, 캔버스에 유채, 209.6 x 147 cm, 뉴욕 현대 미술관 소장.



도 24 마샤 홈즈가 촬영한 이스트 햄튼의 집에서 폴록과 크래스너의 사진.



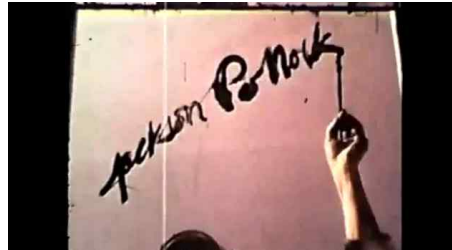
도 25 루돌프 버크하트 촬영, <넘버 32 (Number 32)>를 제작하는 잭슨 폴록, 1950.



도 26 한스 나무스 촬영, <하나: 넘버 31>(1951)을 제작하는 잭슨 폴록, 1951.



도 27 한스 나무스 촬영, 일레인과 윌렘 드 쿠닝의 사진, 1953.



도 28 한스 나무스, 파울 팔켄베르그, <잭슨 폴록 51(Jackson Pollock 51)>, 1951, 영화의 첫 장면.



도 29 한스 나무스, 폴 팔켄베르그, <잭슨 폴록 51>, 1951, 영화의 한 장면.



도 30 잭슨 폴록, <가을의 리듬(Autumn rhythm)>, 1950, 캔버스에 나멜, 266.7 x 525.8 cm, 메트로폴리탄 미술관 소장.



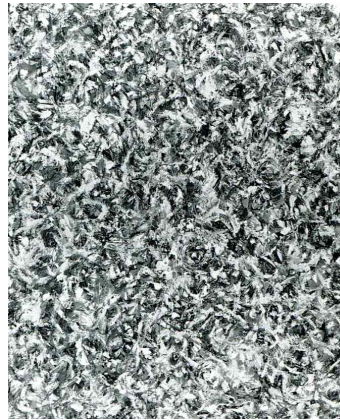
도 31 잭슨 폴록, <넘버 19(Number 19)>, 1948, 캔버스에 유채, 78.4 x 58.1 cm, 프랑수아 피노(François Pinault) 컬렉션.



도 32 리 크래스너, <무제(Untitled)>, 1946-47, 캔버스에 유채, 106.7 x 54 cm, 파기된 것으로 추정.



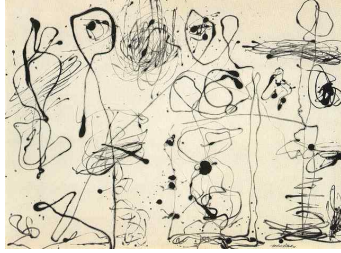
도 33 리 크래스너, <무제(Untitled)>, 1946-47, 캔버스에 유채, 96.5 x 43.2 cm, 파기된 것으로 추정.



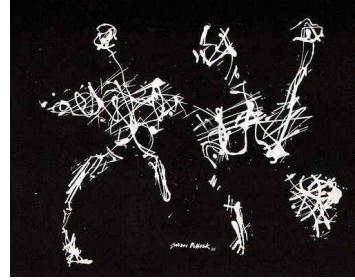
도 34 리 크래스너, <무제(Untitled)>, 1946-47, 캔버스에 유채, 142.2 x 114.3 cm, 파기된 것으로 추정.



도 35 잭슨 폴록, <무제 (Untitled)>, 1947, 캔버스에 에나멜과 유채, 43.8 x 23.3 cm, 개인 소장.



도 36 잭슨 폴록, <넘버 22A (Number 22A)>, 1948, 종이에 에나멜과 젯소로 채색, 57.1 x 77.8 cm, 재이슨 맥코이 컬렉션.



37 잭슨 폴록, <삼인조(Triad)>, 1948, 종이에 에나멜과 유채, 52.0 x 62.0 cm, 개인소장.



도 38 잭슨 폴록, <무제(오려내기) (Untitled(Cut-Out))>, 1948-50, 종이에 유채 이후 오려내어 캔버스에 부착, 77.5 x 59.7 cm, 폴록-크래스너 재단 컬렉션.



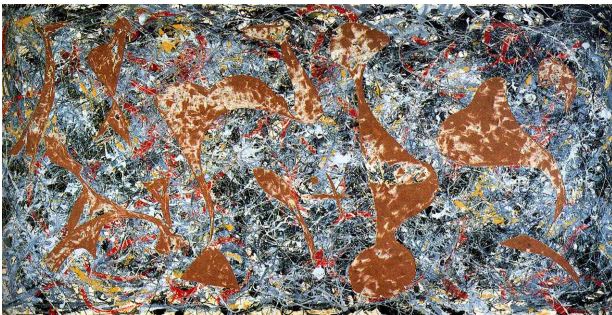
도 39 잭슨 폴록, <무제(오려낸 인물) (Untitled(Cut-Out Figure))>, 1948, 종이와 판지에 에나멜, 유리, 손톱, 알루미늄 페인트, 유채 후 하드보드지에 부착, 78.8 x 57.5 cm, 개인 소장.



도 40 잭슨 폴록, <그림자들(Shadows)>, 1949, 매체 확인 불가, 81 x 66 cm, 개인소장.



도 41 잭슨 폴록, <율동적인 춤(Rhythmical Dance)>, 1948, 에나멜과 유채된 종이를 오려냄, 111.8 x 82 cm, 개인소장.



도 42 잭슨 폴록, <그물 밖으로: 넘버 7(Out of the Web: Number 7)>, 1949, 메소나이트에 유채, 244 x 121.5 cm, 독일 슈투트가르트 국립 미술관(Staatgalerie, Stuttgart) 소장.



도 43 잭슨 폴록, <여덟에는 일곱이 있었다(There were seven in Eight)>, 1945, 캔버스에 유채, 109.2 x 259.1 cm, 월터 바라이스 부부 재단(Mr. and Mrs. Walter) 소장.



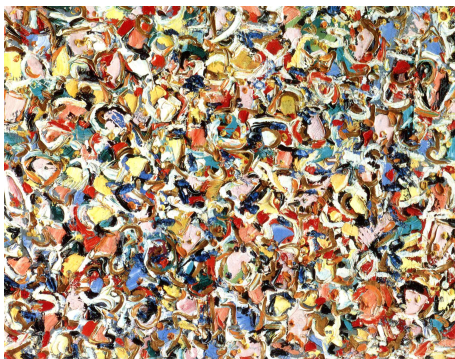
도 44 잭슨 폴록, <대성당(Cathedral)>, 1947, 캔버스에 알루미늄 페인트와 에나멜, 181.6 x 89.2 cm, 달라스 미술관(Dallas Museum of Art) 소장.



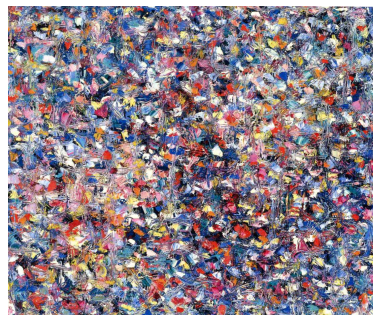
도 45 잭슨 폴록, <혜성 (Comet)>, 1947, 94.3 x 45.4 cm, 캔버스에 유채, 독일 루트비히스하펜암라인, 빌헬름 학 미술관(Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigs-hafen am Rhein) 소장.



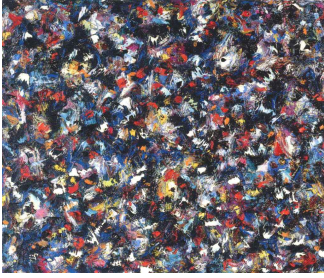
도 46 잭슨 폴록, <루시퍼(Lucifer)>, 1947, 캔버스에 알루미늄 페인트와 에나멜, 유채, 267.9 x 104.1 cm, 스탠포드 대학교 미술관(Stanford University Museum and Art) 소장.



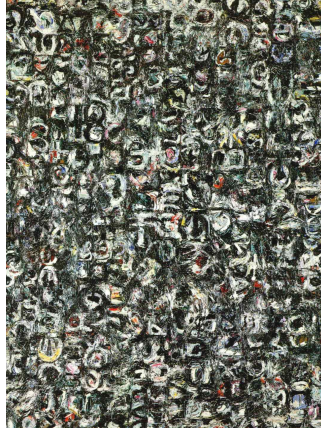
도 47 리 크래스너, <정오(Noon)>, 1947, 리넨에 유채, 61.0 x 76.2 cm, 개인소장.



도 48 리 크래스너, <조가비꽃(Shellflower)>, 1947, 캔버스에 유채, 61.0 x 71.7 cm, 바바라, 존 웨이즈(Barbara and John Weiss) 소장.



도 49 리 크래스너, <밤의 삶 (Night Life)>, 1947, 리넨에 유채, 51.4 x 61 cm, 개인소장.



도 50 리 크래스너, <무제 (Untitled)>, 1949, 컴포지션 보드에 유채, 121.9 x 94 cm, 뉴욕 현대 미술관 소장.



도 51 리 크래스너, <무제 (Untitled)>, 1949, 리넨에 유채, 99.0 x 78.1 cm, 폴록-크래스너 재단(Pollock-Krasner Foundation) 소장.



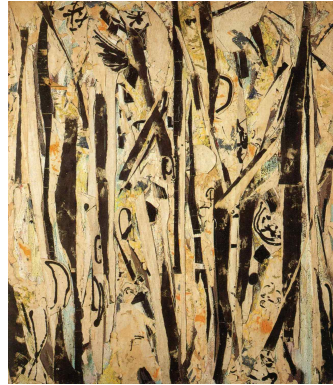
도 52 리 크래스너, <이미지 표면 (Image Surfacing)>, 1945, 리넨에 유채, 68.6 x 54.6 cm, 폴록-크래스너 재단 소장.



도 53 리 크래스너, <푸른색 회화 (Blue Painting)>, 1946, 캔버스에 유채, 71.4 x 91.4 cm, 개인소장.



도 54 허버트 매터스 촬영, 리 크래스너, <무제 (Untitled)>, 1946-47, 캔버스에 유채, 71.1 x 106.7 cm, 파기된 것으로 추정.



도 55 리 크래스너, <무제 (Untitled)>, 1953-54, 메소나이트에 유채 물감과 종이 조각 부착, 142.2 x 121.9 cm, 뉴욕 도이치 은행(Deutsche Bank, New York) 컬렉션.



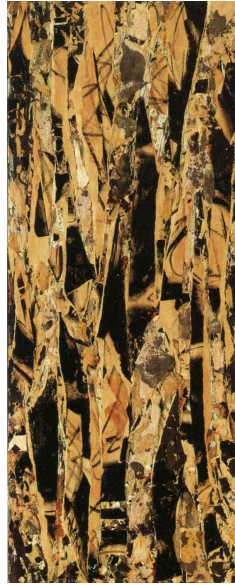
도 56 리 크래스너, <숲(Forest)>, 1954-55, 보드지에 유채 물감, 종이 부착, 127 x 50.8 cm, 뉴욕 로버트 밀러 갤러리(Robert Miller Gallery, New York) 소장.



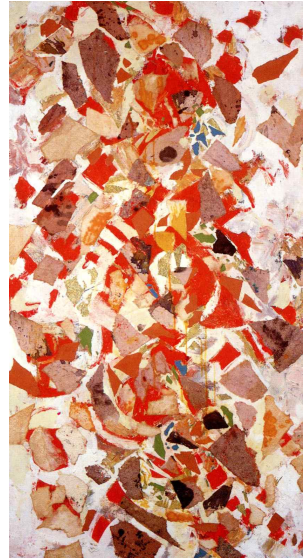
도 57 리 크래스너, <숲 넘버 1(Forest No. 1)>, 1954, 압축 목판에 유채 물감, 종이 부착, 152 x 61 cm, 에드워드 스트로게이트(Edward M. Strawgate) 컬렉션.



도 58 리 크래스너, <대머리 독수리(Bald Eagle)>, 1955, 리넨에 채색된 캔버스 조각 부착, 195.6 x 130.8 cm, 로스앤젤레스 오드리와 시드니 이마스(Audry and Sidney Irmas, Los Angeles) 컬렉션.



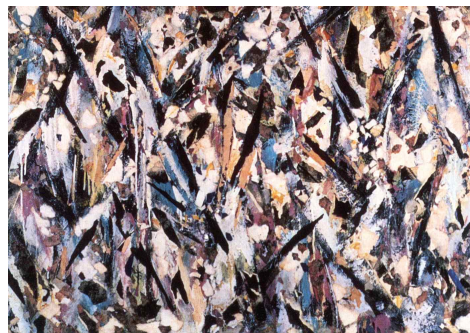
도 59 리 크래스너, <숲 넘버 2(Forest No. 2)>, 1954, 목재에 유채 물감과 종이 부착, 152 x 61 cm, 스위스 베른 미술관(Bern Kunstmuseum, Switzerland) 소장.



도 60 리 크래스너, <컬러 토렘(Color Totem)>, 1955, 코튼 덕(cotton duck)에 유채 물감과 종이 조각 부착, 146.3 x 80cm, 뉴욕 로버트 밀러 갤러리 소장.



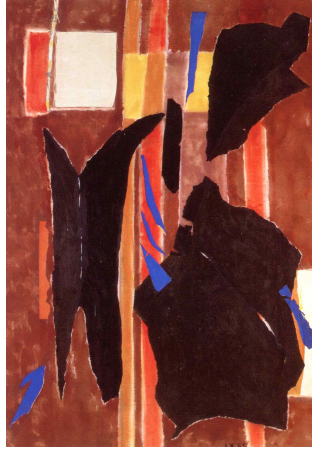
도 61 한스 나무스 촬영, 크래스너의 <컬러 토렘>(1955)을 수평으로 들고 있는 폴록, 1953년 8월.



도 62 리 크래스너, <무제(Untitled)>, 1955, 캔버스에 유화 물감과 종이 조각 부착, 92.7 x 123.2 cm, 시드니 콜(Mr. and Mrs. Sidney Kohl) 부부 컬렉션.



도 63 리 크래스너, <쏟아지는 금(Shooting Gold)>, 1955, 캔버스에 유채, 종이 조각과 삼베 부착, 208.9 x 148.6 cm, 페이에즈 새로핌(Fayez Sarofim) 컬렉션.



도 64 리 크래스너, <뻗어나간 노랑(Stretched Yellow)>, 1955, 캔버스에 유채 물감, 종이 조각과 캔버스 조각 부착, 209.6 x 146.7 cm, 로스엔젤레스 고든 햄튼(Gordon F. Hampton, Los Angeles) 컬렉션.



도 65 리 크래스너, <무능력한 그림자(Lame Shadow)>, 1955, 캔버스에 유채 물감과 종아 조각 부착, 208.3 x 146.7 cm, 폴록-크래스너 재단 소장.

Abstract

Artist Couple's Performative Identity : Jackson Pollock and Lee Krasner

SeHyeon O

Dept. of Archaeology and Art History
Graduate School, Seoul National University
Supervised by Professor Youngna Kim

Jackson Pollock and Lee Krasner are an artist couple working together in New York art world during 1945~1956. The partnership between Pollock and Krasner considered as the important painters in American modern art must be significant as much as each artist. Also, Pollock's drip painting, Krasner's Little Image and her collage series which are evaluated as the artists' mature styles and their personas as an artist changed drastically around their marriage. Therefore, examining two artist's life as a couple after 1945 is particularly meaningful.

This thesis raised a critical issue to an existing evaluation of the relationship of two artists, which is one-way influential from Pollock to Krasner. Since their images as artists and their paintings are matching up to the traditional gender stereotype, it induces the researchers to the limited point of view. I suggest that it was two artists' 'performance' which plays with the standardized 'man and wife' role and this intended image made their stance more stable in art world. Therefore it could be argued that it was Pollock and Krasner's alternative choice along with the period they were working as artists, and with the situation around them. Thus in this thesis, I emphasize on the notion of 'gender', a socially defined sexuality, and 'identity' that is constructed by performing a fixed role for each man and woman. That is, the artist's gender identity can be said to be

dramatized by repeatedly performing the standardized role for them in art world.

To considering an artist couple, in the light of its distinct characteristics, social background must be concerned. The crisis of masculinity accumulated from The Great Depression to Second World War began to effect on popular psychology, cultural critics, Film noir, and art world in Cold War era. Especially it justified the objectified, woman's image and reconfirmed an obedience and conformity of woman. Such a cultural logic giving man's identity a heroic characteristic influenced on art world dominantly.

Against this background, the male critics and the painters were threatened by then generalized conception that having an artistic career was feminine and homosexual. A critic Clement Greenberg defined "major art" as a man's field where the rubber meets the road, the exclusion of femininity. Thus the connection between gender and the value of the painting encouraged the male painters to perform heroic and powerful masculinity.

Female painters cope with this masculinist art world in various ways, They situated themselves in the context of masculinity or appropriated the signifier of the man's painting. Nevertheless the critics doubted woman's ability to create and generally refused to regard female painters as professionals. On the other hand, a female painter like Krasner actively performed a standardized femininity from man's standpoint.

In spite of Pollock and Krasner's democratic relationship and emotional stability from their marriage life, they began to perform a traditional gender stereotype more actively. They complied with the standard of the era not to fall behind in the community they belonged. Krasner also changed her self-definition as an artist around her marriage with Pollock. Her poor career seems to contrasted with her bold and self-assured portrait and picture in 1930s.

Living up to the social expectation was seen in their joint

exhibition. The 《Artist: Man and Wife》(1949) was a representative exhibition that Pollock and Krasner showed their paintings together. Pollock's vividly gestured drip painting and Krasner's neatly arranged Little Image tended to make their personas more like a 'husband and wife'. Moreover instead of showing her little image separately, Krasner rejected a suggestion of a one-man show with Little Image series. She preferred to exhibit her Little Image only alongside the Pollock's painting.

Pollock and Krasner's standard couple image also became a typical symbol through mass media. The description in journal showed Pollock as a husband with an authority and emphasized Krasner's homely figure. Also a pictures of two artists that accentuated Pollock as a central figure visualized the continuity of the gesture, and delivered the dynamic of the process. In contrast, Krasner seem to play a passive role in the picture as a muse posing like a goddess in her man's studio while a masterpiece being created.

Masculinity and Feminity, the historical notion polarizing two gender, was dramatized in Pollock and Krasner's painting as a signifier of gender. However, Krasner consistently continued to control her feminity in the paintings through destroying or recycling her paintings that departed from gender stereotype, On the other hand, Pollock intermittently showed subversive signs that disturbed a signifier of masculinity in his paintings. I argue that these painterly symptoms of resistance reveal artist's inner conflicts caused by performing the standard gender role against his own personality, and identifying himself with a the social standards.

It was an intended belief in the historical background of American that gestured abstract painting is a place for actioning masculinity, and the belief was made by American male critics. Pollock clearly noticed his social position and the social value of the drip paintings that maintain his gender identity as a male artist in art world. However, in 1948, the peak time of the drip paintings , he made

collage/decollages that cut or paste papers on drip painting, and it confused the critics at that time. I suggest that there was a Pollock's continued artistic will for figuration and expression behind the dramatized method of dripping. And Pollock's vague stance with decollages also reflects his inner desire defending his social position. Krasner emphasized that Pollock never intended to create the specific images, and tried to protect his social position as an "action painter." In other words, Pollock's drip painting is an artistic product dramatized within gender standards in art world, and its effect was reinforced by the relationship with the paintings of his wife Krasner.

Meanwhile Krasner was very passive even though Pollock and her colleagues encouraged her artistic career, and she mainly made the small pieces at home. In 1948, She exhibited a mosaic table and one of Little Image series in one furniture exhibition. A grid composition and rhythmically arranged scraps of the small forms tended to construct Krasner's feminine sensitivity and the image of a domestic wife in contrast to Pollock's drip painting at same time. Greenberg likened Little Image to "Cooking" when he visited Pollock and Krasner's home.

The collage series made since 1953 included Pollock's figurative paintings in 1950s, It appears to have performed as a detoxification for Pollock when he was in a slump. Krasner made collages with the remains of her painting and Pollock's, which consequentially made the favorable reviews for the collages return to Pollock. Moreover a cut and pasted collage's appearance and texture seems similar to pollock's drip painting. Torn slices of drawing paper visualize the process of physical making and were reconstructed like traces of paint through gesture. This is to say that collage series performed a wife's role subordinate to the name of husband, recovering the damaged reputation of Pollock.

Pollock came up to social expectations through performing the role of the male artist and authoritative husband and his drastic abstract painting suitable for critics understanding gave him a fame in art

world. Krasner also faithfully performed an ideal role for women in Cold war ideology and a role for the female artists encouraged by the society. As a result, she could exhibit in a large gallery without intruding a role for the male artist. But more importantly, considering the art world which was exclusive to men, I suggest that Krasner's internalized new persona seems like an alternative choice giving priority to partnership and settling naturally in contemporary era and circumstances around her.

This thesis attempted to show that two artists' career and their works could be understood to have started from their partnership through researches and re-illuminating artists' biology and more importantly putting emphasis on the private issues that most researchers had not paid attention academically. I am expecting this thesis will help understanding that an artist couple's collaborative purpose could have effects on each of their artistic lives. Furthermore, I look forward to shed a light on new aspects of existing artist couples in art history.

Keywords: Jackson Pollock, Lee Krasner, Artist Couple, Performative Identity, Cold War ideology, Gender

Student Number : 2011-20078