

연구논문

리 크래스너(Lee Krasner)와 추상표현주의의 젠더 이데올로기*

김경미**

〈국문초록〉

유럽 모더니즘에서 벗어나 미국적인 미술을 정립하기 시작했던 추상표현주의 1세대에 속했던 리 크래스너는 잭슨 폴록과의 결혼 후 폴록의 아내라는 이름만 남긴 채 화단에서 잊혀져갔다. 유독 예술가 부부가 많았던 이 시기에 많은 여성 화가들이 남성들 못지않게 활발하게 활동했지만 대부분 사라져 갔다. 여기에는 냉전시대에 필요한 강력한 남성 영웅의 신화로 새로운 미국미술을 만들어간 대형 미술관과 비평가들의 역할이 컸다. 크래스너의 사례를 통해 당시 여성 차별적 시대적 분위기와 화단의 젠더 이데올로기를 잘 파악할 수 있다. 크래스너의 젠더의식에는 마초들의 무대에서 개인의 성공보다 폴록을 지원할 수밖에 없었던 희생양이라는 면과, 폴록과의 파트너십으로 자신의 커리어를 유지해나간 대안적인 선택이라는 면이 동시에 존재한다.

주제어: 리 크래스너, 잭슨 폴록, 추상표현주의, 남성성, 젠더 이데올로기

* 본 연구는 2016년도 계명대학교 비사연구기금으로 이루어졌음.

** 계명대학교 타블라라사 칼리지(Tabula Rasa College) 조교수(kimikim@kmu.ac.kr)

© 2017 계명대학교 여성학연구소

1. 들어가는 말

예술가들이 예술적 활동을 전개하고 발전시켜 나가는 데 그들을 둘러싸고 있는 주변인들과의 관계만큼 직접적인 영향을 끼치는 요소도 없다. 그런 의미에서 예술가 부부나 예술가 커플은 일반인 배우자를 둔 경우와 달리 서로 주고받은 영향은 매우 크고 중요하다. 1940년대부터 1950년대 미국의 추상표현주의 화단에는 유독 예술가 부부들이 많이 있었다. 사진가 알프레드 스티글리츠(Alfred Stieglitz)와 화가 조지아 오키프(Georgia O'Keeffe)를 제외하고는 모두 화가 부부이다. 잭슨 폴록(Jackson Pollock)과 리 크래스너(Lee Krasner), 윌렘 드 쿠닝(Willem de Kooning)과 그의 아내 일레인 드 쿠닝(Elaine de Kooning), 로버트 마더웰(Robert Motherwell)과 헬렌 프랑켄탈러(Helen Frankenthaler) 등이 대표적 부부 커플이다. 이 세 명의 남성 화가들은 추상표현주의를 실질적으로 이끌어간 장본인들이다. 남편의 동료화가이기도 했던 아내들은 대부분 남성의 무대로 인식된 추상표현주의 화단에서 이름난 남편의 그림자에 가려진 채 대형 미술관의 딜러들과 비평가들로부터 소외되고 차별받으며 활동하고 있었다.

그 중에서도 추상표현주의의 선구자로서 가장 왕성한 활동을 하며 주목을 받았던 크래스너는 폴록과 결혼 후 '폴록의 아내(Mrs. Pollock)'로 불리며 잊혀져갔다. 한 화가로서의 여정으로 볼 때 크래스너는 전성기를 향해 가던 중 결혼했고, 결혼 후 서서히 화단에서 거의 사라져 폴록의 매니저로 살다 폴록의 사후 다시 화단으로 돌아왔지만 크래스너 생전에는 미국 밖에서 먼저 그녀의 회고전이 열렸고, 미국 본토에서 열린 것은 사후인 1983년에서야 비로소 가능했다. 유독 추상표현주의 여성 화가들이 미술사에서 거의 삭제 내지 축소되며 평가절하된 것에는 유럽과 구별되는 독자적인 미국미술을 구축해가려던 당시의 시대적 분위기가 강력하게 반영되어 있

다. 이 여성 화가들의 예술가로서의 여정과 운명에 국가적 이상과 미술 비평가들의 전략이 어떻게 개입되어 옮겨졌는지 살펴보는 것은 미술사와 여성주의 연구에서도 필요한 부분이다.

크래스너에 대한 본격적인 재평가는 1970년대 페미니즘운동이 일어나면서부터 시작되었다. 1973년 휘트니미술관의 큐레이터 마르시아 터커(Marcia Tucker)가 미국에서 처음으로 크래스너의 작품을 대대적으로 전시함으로써 크래스너는 폴록의 그림자에서 벗어나게 되었다. 그 뒤 크래스너 작품의 역사적 위치를 가늠하려는 연구들이 이어졌는데 바바라 로즈(Barbara Rose), 조안 마터(Joan Marter) 등에 의해서 전시회 도록과 각종 잡지 기고 등의 글을 통해 관심의 초점이 점차 폴록에서 크래스너로 옮겨졌다. 거기에는 작가 일대기적 연구로 크래스너 연구 지평을 넓힌 게일 레빈(Gail Levin)도 포함된다. 종전까지의 크래스너 연구자들은 크래스너를 비롯한 여성 화가들이 1940년대부터 1960년대까지 동시대 화단과 비평가들에게 어떻게 배제되어 왔는지 그 부당성을 주로 작품을 통해 입증하고 크래스너 작업의 미술사적 재평가에 힘써왔다.

본 연구는 크래스너의 개인적인 삶과 화가로서의 삶과 예술을 미술사적 재평가보다 여성주의적 관점에서 당시 화단의 상황 속에서 보다 자세히 파악해보고자 한다. 폴록과 결혼 전 촉망받는 신인으로서 누구보다 자기 삶을 적극적으로 개척해나갔던 크래스너가 결혼 후 갑자기 창작활동을 줄이고 폴록을 전폭적으로 지원하기까지 그녀의 젠더의식과 작품 수용 과정은 매우 궁금한 부분이다. 당시 폴록 부부가 맺었던 대형 미술관과 큐레이터들, 비평가들과의 관계 그리고 더 나아가 동료 화가들과의 관계는 폴록 부부의 삶과 예술에 결정적인 영향을 끼쳤으며 특히 크래스너의 젠더의식에 중요한 변수로 작용했다. 따라서 본론에서는 폴록과의 파트너십을 중심으로 한 생애와 관련된 사적인 영역과, 그녀가 폴록을 지원하고 자신이 활동했던 화단을 중심으로 전개된 공적·사회적 영역으로 구분하여 크래

스너의 젠더의식을 통하여 그녀의 삶과 예술 전반을 조망해보고자 한다. 크래스너를 포함하여 동시대 여성 화가들의 몇몇 사례는 추상표현주의의 젠더 이데올로기를 더 폭넓게 이해할 수 있게 해준다.

2. 크래스너의 생애와 젠더관

1) 유대 성장배경과 젠더관의 확립

어릴 때 이름이었던 레나 크래스너(Lena Krassner)는 1908년 뉴욕의 브루클린에서 태어났다. 크래스너의 부모는 사회적 정의와 정치적 개혁에 대한 신념을 안고 미국으로 망명의 길을 떠난 러시아 유대인 이민자였다. 크래스너의 아버지가 이주해 온지 4년, 어머니가 미국에 도착한지 일 년이 채 안 되어 크래스너가 태어났고 그녀의 가족은 언어적 장벽과 생활고로 몹시 힘든 생활을 이어갔다. 크래스너에게 가정에서의 롤모델은 어머니나 언니가 아니라 아버지와 오빠였다. 그녀의 아버지 조셉(Joseph)은 유대 정교인으로서 종교서적을 탐독하는 학자적 면모를 지니고 있었다. 그는 “비판적 탐구와 철학적 토론을 기반으로 하는 탈무드의 전통에 근거한 자기 성찰적이고, 섬세한”(Rose, 1983: 13) 사람이었다. 크래스너는 아버지를 존경했고 그의 종교서적들에 열광했다. 특히 아버지가 읽는 책들의 정교한 장식과 히브리어 서체에 큰 매력을 느꼈으며 아버지에게 들었던 많은 이야기들은 크래스너의 상상력의 원천이 되었다. 오빠 어빙(Irving)은 화학을 공부했지만 크래스너를 다양한 지적, 문화적 세계로 안내한 장본인이다. 그는 크래스너에게 도스토예프스키, 고골, 고르키 등의 책과 뉴욕 메트로 폴리탄 오페라 극장의 가수인 카루소의 음악을 소개했다. 어빙의 영향으로 크래스너는 독일 철학자 쇼펜하우어, 니체의 철학을 흡수하면서 유대

신념에서 서서히 등을 돌리기 시작했다.

엄격한 유대 환경에서 성장했지만 다양한 지적 열망과 호기심으로 충만했던 자의식이 강한 크래스너는 유대계율을 두 번씩이나 어긴 대가로 유대 사회에서 파문당했다. 그녀가 유대관습을 어긴 첫 사건은 크래스너의 언니가 병사했을 때 유대 전통에 따라 형부의 아내가 되어 언니의 아이들을 양육해야 했지만 크래스너는 그것을 거부했다. 결국 그녀의 여동생이 크래스너를 대신하여 16세의 나이로 형부의 아내가 되었다. 두 번째로 그녀는 2년여 동거 끝에 아버지가 돌아가신 후 이교도인 폴룩과 결혼했다. 크래스너가 엄격한 형식주의적 유대주의에 회의적이며 스스로 파문을 자초했음에도 불구하고 그녀는 자신을 유대인으로 인식하고 있었다.¹⁾

크래스너의 삶을 형성해 온 종교적 배경이었던 유대 정교회에서 여성은 남성들과 절대 동등하지 않다. “아이러니하게도 유대 여성들은 이른바 억압받는 사람들에게서 다시 억압받는 존재들이었다”(Levin, 2007: 28). 동유럽에서 최상위층의 유대 남성은 종교학자가 된다. 학자들 모임에서 여성은 배제된다. 여자들은 부의 상속에서도 제외되고 오로지 남편의 공부를 위해서만 헌신해야 한다. 생계를 책임지기 때문에 여성들이 가정에서 누리는 힘은 남성들보다 세지만, 그렇다고 해서 존경을 받지 못했다. 크래스너가 어릴 때 히브리어로 암송한 기도문의 끝부분은 남녀 간의 차별을 단적으로 말해 준다. 소년들은 그들의 신에게 ‘당신의 형상으로 만들어 주셔서 감사’하고, 소녀들은 ‘당신이 보기에 적합하게 만들어 주셔서 감사’하다는 기도문을 암송하며 기도했다(Levin, 2007: 29).

이처럼 크래스너의 유대적 배경은 그녀의 젠더관에 중요한 영향을 끼쳤을 것으로 보인다. 그에 걸맞게 2011년 발간된 리 크래스너의 평전(評傳) 맨 앞장은 1876년에 출간된 여류소설가 조지 엘리엇(George Eliot)의 소설

1) 이에 대해 그녀의 지인인 테리 네테르(Terry Netter)는 “그녀는 어떤 면에서 모든 사람들이 자신을 유대인으로 알도록 만들었다”라고 증언하고 있다(Levin, 2011: 369).

『다니엘 데론다』의 한 대목으로 시작된다.²⁾

넌 여자가 아니지만 상상해볼 순 있겠지. 그러나 네 속에 남자의 재능을 가지고 있으면서 소녀가 되어 노예처럼 사는 것이 어떤 것인지 절대 상상할 수 없을 거야. 도려낸 무늬를 가지고 사는 것 — 이게 유대 여인들이란다. 이게 네가 되어야 할 존재요, 사람들이 네게 바라던 바야. 여자의 심장은 그보다 더 커서도 안 되고 딱 그만한 크기라야 하는 거란다. 그렇지 않으면 중국 여인들의 발처럼 강제로 작게 만들 수밖에 없어(Levin, 2011).

크래스너의 평전을 썼던 레빈(Levin, 2011)은 리 크래스너의 삶 저변에 흐르는 유대 관습의 요소가 그녀의 삶의 방식과 예술가로서의 삶을 결정하는 데 큰 영향을 끼쳤다고 분석했다. 실제로 크래스너가 경험한 다양한 유대 전통과 성장배경은 그녀의 전 생애와 작품에 부분적으로 반영되어 나타난다. 더 나아가 크래스너의 젠더관을 형성하는 데 결정적인 작용을 한 것으로 보인다. 전통적 유대 관습적인 젠더역할을 체득했을 크래스너의 젠더관이 완전히 확립될 때까지 몇 번의 터닝포인트가 찾아온다. 언니의 아이를 양육하며 형부의 아내로 살아가는 것은 크래스너에게 화가의 길을 포기하는 것을 의미했기 때문에 크래스너는 그것을 거부했다. 그것은 그녀에게 전통적 젠더관에 대한 거부이기도 했다.

그러나 누구보다 자의식이 강하고 전투적이었던³⁾ 크래스너도 아버지가

-
- 2) 남편이 죽자 자신의 아들을 유대인으로 키우고 싶지 않았던 데론다의 어머니는 어린 핏덩이를 영국으로 입양 보냈다가 늙고 병들어 장성한 아들과 재회한다. 이 장면은 그녀가 아들에게 용서를 구하며 재능 많았던 유대 여인으로서 자신의 운명을 토로하는 대목이다.
 - 3) 크래스너는 누구보다 자기 삶을 투쟁적으로 이끌어가고 개척하려는 성향을 가진 인물이었다. 그녀는 부모의 도움으로 공부할 수 없는 형편으로 일찍부터 집을 나와 미술학교 시절 야간 업소 웨이트리스로 일하며 학업을 마쳤다. 1921년 맨해튼의 워싱턴 어빙 고등학교는 여학생이 산업미술과정을 배울 수 있는 유일한 학교였다. 그러나 브루클린에 산다는 이유로 입학이 거절되자 경제적으로 독립을 선언하고 법공부로 전환한 뒤 브루클린 여고에 진학해서 6개월 후 다시 워싱턴 어빙에 진학할 만큼 강인한 의지의 소유자였

돌아가신 후 정신적 멘토를 잃은 충격에 한동안 그림을 그리지 못했다. 그녀의 의식 안에는, 그녀의 거부에도 불구하고, 아버지에 대한 절대적 의존이라는 유대전통이 깊이 뿌리내리고 있었다. 마터 역시 비슷한 지적을 한다. 많은 작가들이 크래스너가 폴록의 역동적인 회화를 접하고 그녀 자신의 예술적인 발전이 흔들렸다는 점에 유념한다. 그러나 그녀의 아버지의 죽음(1944년 11월)은 정신적·심리적으로 그녀를 완전히 파괴하여 그 무렵 작품생산이 거의 불가능하도록 만들었다. 그래서 아버지의 사후 크래스너는 마음을 바꾸어 폴록과 결혼했다(Marter, 2007: 38). 따라서 크래스너의 사적 영역에서 확인할 수 있는 그녀의 젠더관은 유대 가정에서의 출생과 성장배경을 통해 유대적 젠더관에서 탈유대적 젠더관을 거쳐 다시 전통적 젠더관을 재수용하는 크래스너를 목격하게 된다.

2) 폴록과 크래스너의 파트너십



〈그림 1〉 스프링 지구에서의 크래스너와 폴록

자료: Wilfrid Zogbaum 촬영, 1943-1945

다. 자신의 유년시절의 이름이었던 ‘레나 크래스너(Lena)’를 덜 보수적으로 들리는 ‘리(Lee)’로 바꾸면서 자신의 성(性)인 크래스너(Krassner)까지 ‘s’를 하나 줄여 바꿈으로써 “더 미국적으로”(Englemann, 2007: 12) 보이도록 적극적으로 변신을 실행했다.



〈그림 2〉 폴록 화실의 크래스너와 폴록

자료: Larry Larkin 촬영, 1950

크래스너는 화가가 되기 위한 정규과정을 착실하게 밟아갔다. 여자 예술학교인 쿠퍼 유니온, 내셔널 아카데미 오브 디자인, 한스 호프만 스쿨(Hans Hofmann School of Fine Arts)에 등록하여 그의 제자가 되었다. 1935년부터 1943년까지 대부분의 추상표현주의 화가들처럼 경제공황시기 뉴딜정책의 일환으로 루즈벨트(Franklin D. Roosevelt) 대통령의 미술가 후원 프로젝트인 벽화 그리기 사업(Federal Art Project)이 주류를 이루었던 WPA(Works Progress Administration)에 참가했다. 크래스너는 1941년 크래스너가 존 그레이엄(John Graham)의 초대로 뉴욕에서 열린 ‘프랑스와 미국 회화’ 그룹전에 참여했을 때 폴록을 만났다. 그의 화실을 찾아간 크래스너는 폴록의 에너지 넘치는 캔버스에 매료되어 1942년부터 폴록과 동거하기 시작했다. 폴록은 그의 자유분방한 액션 페인팅과 달리 말수가 적고 사교성이 결여되어 대인관계에 문제가 많은 사람이었다. 폴록보다 먼저 미술계 인맥을 쌓아 두었던 크래스너는 자신의 절친들은 물론이고 미술계의 주요 인사들에게 폴록을 본격적으로 홍보하기 시작했다. 크래스

너가 폴록을 소개한 사람으로는 드 쿠닝, 한스 호프만을 비롯하여 당대 화단을 움직인 두 비평가 클레멘트 그린버그(Clement Greenberg)와 해롤드 로젠버그(Harold Rosenberg) 등이 있다. 크래스너는 대형 갤러리 딜러들까지 필요한 사람들은 모두 찾아다니며 폴록을 적극적으로 홍보했다. 폴록은 크래스너를 통해 미술계의 주요인사들 뿐만 아니라 피카소, 몬드리안, 칸딘스키 등 유럽 모더니즘을 접하고 받아들이며 그의 화력을 쌓아갈 수 있었다.

폴록과 크래스너는 동거생활을 청산하고 1945년 정식 부부가 되어 이스트 햄튼(East Hampton)으로 가서 스프링(Spring) 지구에서 신혼살림을 시작했다((그림 1)). 폴록은 2층 침실을 화실로 사용하다 이듬해 외양간을 개조해서 화실로 사용했고((그림 2)), 폴록이 사용하던 침실은 크래스너가 화실로 사용했다. 두 사람은 철저하게 분리된 각자의 화실에서 자신의 작품세계를 추구해 갔다. “그들은 서로 초대받은 경우에만 서로의 화실을 방문”(Englemann, 2007: 44)했고 작품은 서로 보여주지만 서로의 예술에 대해서는 이야기하지 않았다. 정신적 지주와도 같던 아버지의 죽음으로 그림을 그릴 수 없을 정도로 위기를 맞았던 크래스너가 동거를 청산하고 폴록과 결혼하면서 개인적 삶에 큰 전환기를 마련한 것은 한편으로는 스스로 거부했던 전통적 젠더관을 접고 다시 전통적 젠더역할을 수용하는 것이었다. 그러나 크래스너 스스로 화가의 길을 완전히 포기한 것이 아니었으므로 사적 영역이라 할 수 있는 그들의 결혼생활에는 화가로서의 작업과 활동에 대한 여러 사안들이 늘 포함되어 있었고, 그 내용과 정도에 따라 그녀의 젠더역할에 대한 인식도 조금씩 조정되었다. 폴록과 동거하던 중에는 그와 경쟁하는 동료였고 결혼 초까지만 해도 폴록을 의식하여 독자적인 길을 가고자 했다.



〈그림 3〉 크래스너, 〈회화 No. 19〉, 1947-1948

자료: 메이소나이트에 유채와 에나멜, 51,4×61cm
Gordon F. Hampton Family



〈그림 4〉 크래스너, 〈나이트라이프(Nightlife)〉, 1947

자료: 캔버스에 유채, 81,9×86,9cm 개인 소장

추상표현주의 여성 작가들의 작품들은 대부분 남성화가들의 구성과 기법을 모방하는 아류로 평가되었는데 특히 남편이 화가인 경우 그들의 작품에 대한 평가의 기준점은 남편의 작품이 되는 것이 일반적이었다. 폴록과 동거하던 시절 크래스너가 아트 딜러 시드니 재니스(Sidney Janis)에게 폴록을 소개하여 폴록이 승승장구하자 그의 성공은 한편으로는 크래스너

에게 좌절을 안겨주었다. 크래스너는 재니스에게 자신의 최근 세 작품을 보여주었지만 “너무나 폴록적”(Levin, 2011: 205)이라는 혹평을 듣고 크게 좌절했던 것이다. 그래서 크래스너는 스스로 익명적인 ‘L.K.’라는 이니셜로 자신을 은폐해보기도 하면서 폴록의 영향에서 벗어나 독자적인 화풍을 개척하기 위해 간간히 썼다. 폴록의 영향에서 벗어날 수 있는 전환점이 된 ‘리틀 이미지(Little Image)’ 시리즈는 1946년부터 폴록이 쓰던 화실을 자신의 화실로 만들면서 비로소 탄생된 것이다. 그녀는 그것이 약 3년 걸렸으며, 슬럼프를 지나 처음으로 자신감을 얻고 힘을 얻은 계기라고 밝히고 있다. 대부분 20-30인치의 작은 사이즈로 올오버 패턴 리틀 이미지 시리즈는 크게 모자이크 타입(〈그림 3〉), 직조 타입(〈그림 4〉), 그리고 그리드 타입으로 나눌 수 있다. 이 리틀 이미지는 규모가 작고 장식적인 것들은 전부 여성적인 속성으로 구분했던 당시의 기준으로 보아 매우 여성적 작품이라 할 수 있다. 더구나 그린버그의 관점에서는 모자이크를 연상하는 작업은 여성들의 패치워크나 퀼트를 연상시킨다. 그러나 비슷한 방식으로 면을 구획하여 모자이크 식 ‘그림문자(pictograph)’ 연작 작업을 했던 고트립의 작품(〈그림 5〉)은 여성적 감성의 아기자기한 모티브를 많이 다루고 있음에도 불구하고 상대적으로 약간 더 사이즈가 크며, 무엇보다 남성 화가의 작품이므로 여성적 감성과 연결시켜 평가되지 않는 것이다.

크래스너의 초기 리틀 이미지 그림에는 드립 페인팅 기법을 사용하기는 했지만 폴록과 대조적으로 래커를 사용하지 않고 오일을 사용했고, 폴록이 무의식에서 나온 자유분방한 드리핑을 화면에 구사했다면 크래스너는 화면에 과도한 제스처를 억제하고 견고한 질서를 구축한다. 〈회화 No. 19〉(〈그림 3〉)에는 다양한 도형, 혹은 문자적 특징을 보이는 기호들이 대거 등장한다. 1965년 크래스너는 이 그룹에 속하는 작품들을 프리드만(B. H. Friedman)에게 그녀의 ‘상형문자’라고 부른 바 있다(Levin, 2011: 241). 휘트니미술관 큐레이터인 터커가 크래스너가 매년 우측 상단에서부터 그림

을 시작하여 다른 방향을 가로질러 끌어내리는 것을 알아채고 히브리어 필사훈련과의 연관성 제기했을 때 크래스너 자신은 전혀 의식하지 않고 그렇게 했다고 답했다(Levin, 2007: 29). 실제로 크래스너는 전 생애에 걸쳐 쓰기작업에 깊은 매료될 느꼈다. 그녀는 소녀시절 읽지는 못하지만 히브리어 쓰기를 배웠고, 어릴 때부터 자기가 만든 비밀어로 쓰는 것을 좋아했다. 후에 크래스너는 언어적 성격의 시각예술에 매료되어 서체기법을 탐구하고, 히브리어, 아랍어, 페르시아어, 켈트어 그리고 한자어 형태를 탐구했다.



〈그림 5〉 고트립, 〈예언(Augury)〉, 1945

자료: 캔버스에 유채, 101.6×76.1cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York

결혼 초반까지만 하더라도 크래스너의 독자적인 작업으로 평가받는 ‘리틀 이미지’ 회화 연작들을 의욕적으로 생산했던 크래스너는 시간이 갈수록 작업을 줄여가다 급기야 자신의 작업을 거의 중단하다시피 하며 폴록의 매니저로서 폴록의 홍보를 본격적으로 시작했다. 그녀는 붓 대신 앞치마

를 두르고 딜러들과 손님들을 위해 수도 없이 요리했고, 폴록 한 사람을 온전히 ‘돌보기’ 위해 폴록은 원했지만 아이도 갖지 않았다. 오로지 폴록 한 사람을 위해 기꺼이 ‘미시즈 폴록(Mrs. Pollock)’⁴⁾으로 살고자 했다. 결혼 초반까지 화가와 폴록의 아내로서의 역할을 병행했던 크래스너의 젠더 역할에서 화가로서의 작업과 사회적 활동을 거의 전부 덜어 내버렸다고 할 정도로 아내의 역할에 올인한 데는 크래스너가 결혼 후 비로소 심각성을 인지하게 된 폴록의 우울증과 음주벽 때문이었다. 특히 폴록의 음주벽은 결혼 전 동거하기 전부터 크래스너가 인지하기는 했지만 미국 미술의 신화적 존재로 알려진 그의 유명세와 어울리지 않게 충격적일 정도로 심각했고, 두 사람의 애정과 신뢰가 바탕이 된 결혼생활뿐 아니라 그들의 예술적 활동까지 위협하는 큰 걸림돌이 되었다.⁵⁾

폴록은 결혼 후 크래스너의 전폭적인 지원을 받으며 안정적인 상태에서 작품 활동을 전개하고 있었지만 그의 멘탈은 외부 조건에 너무나 영향을 많이 받았다. 특히 1949년 파슨즈(Parsons) 갤러리에서 첫 개인전을 앞두고 『라이프』(Life)지(誌)의 “그폴록이 미국에서 가장 위대한 생존화가인가

4) 크래스너보다 4살 어린 여성 화가인 버피 존슨(Buffie Johnson)같은 사람은 크래스너를 ‘미시즈 잭슨 폴록(Mrs. Jackson Pollock)’이라고 불렀다. 여성의 정체성을 그들의 남편의 이름을 따라 부르는 습성은 당시 이스트 햄튼에서는 흔한 일이었다(Levin, 2011: 261).

5) 크래스너가 본격적으로 의사를 수소문하여 치료방법을 찾아 나선 것은 그때까지 그녀가 도덕적 나태로 알고 있었던 알콜중독이 당시 치료를 요하는 ‘병’으로 보고되는 연구들이 점차 늘어나고 있었기 때문이었다. 그들의 지인들 중 많은 사람들이 증언한 ‘술만 마시면 완전히 괴물로 변하는’ 폴록의 심각한 음주벽을 치료하기 위한 크래스너의 노력이 얼마나 처절했는지는 레빈이 쓴 크래스너의 평전에 고스란히 담겨있다. 거기에는 수많은 의사들을 바꾸어가면서 온갖 방법들을 동원하여 폴록의 ‘병’을 치료하기 위한 노력이 그들의 예술적 행보만큼 길고 자세히 기록되어 있다. 폴록은 원래 성이 맥코이(McCoy)였는데 어릴 때 부모가 일찍 돌아가시고 이웃에 입양되면서 성이 폴록으로 바뀌었다. 친아버지도 알콜중독자로 폴록이 8세 때 가정을 버려 막내였던 그는 늘 애정 결핍으로 형을 아버지로 여겼으며, 고교시절 싸움으로 퇴학당하기도 했다. 그의 음주벽과 우울증은 이미 1937년 그가 스물다섯 살 때부터 정신과 치료를 받는 상태가 되어 있었고 “정신적인 문제로 4F 등급이라는 군대 부적합 판정을 받은 사실”(Levin, 2011: 185)은 이를 뒷받침해준다.

(Is he the greatest living painter in the United States)?⁶⁾라는 제목의 기사로 하루아침에 스타로 부상한 후 그는 더 예민해져갔다. 그의 명성이 높아질수록 시기하는 동료들이 늘어났고 폴록을 적극적으로 홍보하는 크래스너는 남성 화가들에게 더욱 더 기피대상이 되었다. 폴록은 전시가 열릴 때마다 작품이 팔리는 결과에 지나치게 조급하게 반응했고, 화단에서 최고자리를 유지해야 한다는 강박관념에 시달렸다. 특히 1950년 파슨즈 갤러리에서 열린 전시회에서 폴록의 작품은 출품작 32점 중 〈라벤더 미스트(Lavender Mist)〉 한 점만 팔렸다. 이때 전시된 작품들은 〈가을 리듬(Autumn Rhythm)〉을 비롯하여 대부분 오늘날 폴록의 걸작들이 다수 포함되어 있다.

이후 새로운 드로잉 기법을 시도하지만 별 성과를 거두지 못하자 폴록은 우울증에 빠져 맨해튼의 화가들의 아지트 ‘시더 바(Cedar Bar)⁷⁾’로 가서 음주하고 싸움을 벌이곤 했다. 알콜중독자들의 배우자들은 대개 주변 사람들에게 외면당하기 십상이고 수치도 감수해야 한다. 폴록이 술만 마시면 너무나 난폭해져서 그들의 결혼과 사회생활은 시들어갔다. 크래스너의 친구들은 그런 상황에서 크래스너가 보여주는 헌신의 모습을 보고 다들 감탄했다. 호프만의 제자이자 화가인 린다 린데버그(Linda Lindeberg)는 회고하기를 그녀는 “그의 왼손 같았고 비록 그녀가 알콜중독자와 살았어도 그녀가 결코 잭슨을 나쁘게 말하는 것을 들어본 적이 없다”고 하였다 (Levin, 2011: 271).

6) 이 기사는 기사의 제목에 대한 대답은 ‘아마도 그런 듯 보인다’라는 내용으로 실질적으로 폴록을 홍보하였기 때문에 폴록은 이런 기사나 비평가들의 도움으로 전후 미국미술의 신화적 영웅의 페르소나를 형성해갔다.

7) 1940년대 후반 이스트 8번가에 문을 연 이 클럽은 당시 추상표현주의자들의 사교 모임장이었다. 남성 화가들이 주로 모인 이곳에 드 쿠닝의 아내 일레인, 루스 아브람스(Ruth Abrams), 그리고 아프리카인 미국인 헤일 우드러프(Hale Woodruff)도 클럽에 초대되어 출입하기는 했지만 일부에서는 그들을 여성, 게이, 혹은 유색인종 예술가들처럼 ‘다른 사람들’처럼 느꼈다. 남성들을 제외한 이런 부류의 사람들은 그 클럽에서 정말 절대로 환영받지 못했다(Doss, 1998: 844)



〈그림 6〉 크래스너, 〈도시〉, 1953
자료: 베이소나이트에 유채와 종이 콜라주
121.9×91.4cm, 개인 소장



〈그림 7〉 크래스너, 〈흰머리독수리〉, 1955
자료: 캔버스에 유채, 종이, 195.6×130.8cm
Audrey and Sydney Immas

크래스너가 슬럼프로 인한 심리적 불안정을 극복해가는 과정은 ‘리틀 이미지’ 작품들에서 보여준 화면의 견고한 구조처럼 폴록과는 다르다. 그녀의 강인하면서도 안정적인 정서가 폴록을 돌보는 데 큰 기여를 한 것으로 보인다. 리틀 이미지 시리즈 이후 크래스너가 1953년 제작한 두 점의 〈도시〉(〈그림 6〉)는 대도시 뉴욕에 대한 “부정적인 기억”(Englemann, 2007: 66)을 다루고 있다. 이 무렵 크래스너는 콜라주 기법을 도입하기 시작했다. 〈도시〉에는 검은 색 종이를 덧붙여 대도시의 마천루 이미지와 도시의 대로의 이미지가 중첩되도록 표현되어 있다. 뉴욕에 대한 크래스너의 이미지는 시더 바에서 휘청거린 폴록의 음주벽만큼 불안정한 건물과 도시와 사람들이 만들어낸 소음들이 어둡게 각인되어 있다. 스티글리츠가 남성성을 상징하는 고층건물을 가진 대도시 이미지는 남성들의 전유물이라고 아내 오키프에게 그리지 못하게 했다(신채기, 2014: 125)는 점을 상

기해볼 때 크래스너는 수직의 기둥을 반복적으로 사용하여 남성적 이미지를 생성해냈다. 1955년에 제작된 〈흰머리독수리〉(〈그림 7〉)는 이례적으로 폴록이 망친 그림을 크래스너가 콜라주로 사용한 것이다. 크래스너는 폴록의 허락을 받고 그림 중 드립 페인팅 부분을 자신의 작품에 재활용했다. 이와 같이 실패작의 재활용은 유대적 재생, 여성적 재활용, 알뜰함으로 해석되기도 했다. 작품의 화면을 압도하는 주황색의 따뜻한 기운에도 불구하고 화면 전체를 골고루 뒤덮고 있는 독수리 부리를 연상하는 뾰족한 형태들은 남성적 이미지를 중첩해간다. 결정적으로 검정색 물감이 떨어진 폴록의 드리핑 콜라주는 야생성까지 부여하여 남성적 이미지를 극대화시킨다. 1950년대 초반기 폴록과 크래스너 모두 파슨즈 전시에서 실패했지만 화가에게 찾아온 위기를 극복하지 못한 폴록과 달리 크래스너는 실패로 끝난 작품으로 다시 성찰하고 새로운 콜라주를 완성시켰다는 점에서 의미를 찾을 수 있다.

슬럼프를 견디지 못하고 절필하며 시작된 폴록의 외도는 결국 폴록의 음주벽으로 이어져 폴록의 운명을 돌이킬 수 없게 만들었다. 폴록이 루스 클리그만(Ruth Kligman)⁸⁾과 연애를 시작한 것을 알게 된 크래스너는 그녀와 결별할 것을 최후통첩하고 유럽으로 떠났다. 크래스너가 부재 중이던 1956년 폴록은 만취한 채로 클리그만과 그녀의 친구 에디트 멧츠거(Edith Metzger)를 태우고 고속으로 운전하다가 나무와 정면충돌하여 클리그만만 혼자 살아남고 폴록과 멧츠거는 현장에서 사망하였다. 크래스너는 그린버그로부터 소식을 듣고 귀국하여 장례식을 치르고 그해 12월 뉴욕 현대미술관에서 회고 추모전을 열었다. 폴록이 사망할 즈음 크래스너가 1956년부터

8) 당시 한 갤러리에서 일하던 26세의 미모의 클리그만과 44세의 폴록과의 만남은 다분히 고의적이었다. 그녀는 가장 잘 나가고 있는 화가가 누군지 알아보고 폴록에게 접근했다. 폴록과 친구를 죽게 한 교통사고에서 살아남은 그녀는 크래스너에게 부상에 대한 소송을 제기하여 1만 달러를 받아냈다. 폴록의 사후 클리그만은 드 쿠닝과 4년간 연애를 했고, 1974년 폴록과의 6개월간의 연애사를 회고록으로 출간했다.

그린 50년대 작품들은 이전과는 매우 다른 이미지를 다루고 있다. 폴록이 클리그만과 외도하여 크래스너가 유럽으로 떠날 때 그녀는 〈예언〉(〈그림 8〉)을 이젤 위에 두고 출발했다. 폴록의 사고소식을 듣고 그녀가 미국으로 돌아왔을 때 크래스너는 폴록의 죽음도 직면했을 뿐 아니라 폴록의 지속적인 불신도 내면화했어야 했다. 〈예언〉에는 거대한 젓가슴을 매달고 있는 인물이 등장한다. 우측 상단 암흑 속에서 눈동자 하나가 그를 주시하고 있다. 〈둘 속의 셋(Three in Two)〉(〈그림 9〉)은 폴록의 초기 작품 〈두 사람(Two)〉에 대한 뒤늦은 크래스너의 반응일 수도 있다. 작품의 제목은 폴록과 크래스너의 사이에 끼어든 클리그만의 존재로 위기를 맞았던 그들의 관계처럼 다분히 암시적이다. 폴록 죽음 이후 그린 작품 중 하나로 〈둘 속의 셋〉과 비슷한 분위기의 〈탄생〉 역시 폴록의 초기 작품 제목이기도 하다.



〈그림 8〉 크래스너,
〈예언〉, 1956

자료: 캔버스에 유채, 147.3×86.3cm
Robert Miller Gallery



〈그림 9〉 크래스너, 〈둘 속의 셋
(Three in Two)〉, 1956

자료: 캔버스에 유채, 190.5×147.3cm Mr. &
Mrs. Robert I. MacDonnell

자신의 작품은 자전적 내용을 담고 있다고 밝힌 크래스너의 〈리슨(Listen)〉(〈그림 10〉)에서는 폴록의 사후 비로소 피눈물과 함께 아무도 관심 없었던 자신의 감당할 수 없는 손실의 역사를 쏟아내려는 크래스너의 영혼의 풍경이 읽혀진다. 로버트 홉스(Robert Hobbs)는 작품에 담긴 크래스너의 자전적 삶의 여정을 읽어내며 다음과 같이 분석한다.

〈리슨〉의 장면에는 디오니소스 미스터리가 재연된다. 해체되어 땅속에 묻힌 그리스의 신, 여기에선 피 흘리며 희생되는 여성으로 대치된다. ‘리슨’의 주제는 크래스너의 ‘대지의 그린(Earth Green)’, 시리즈 첫 작품들 중 하나이다. 그녀는 이 작품을 제작하면서 너무나 행복한 기분에 눈물이 앞을 가렸다고 회고했다. 크래스너는 이 작품에 대한 평가를 ‘행복’으로 보인다고 하는 것은 부당하다고 말한다. 거대한 짓가슴 형태의 열매를 매달고 있는 식물을 묘사하고 있는데 검붉은 배경은 해체과정의 피처럼 보인다. 아마도 그 피는 생명에 자양분을 주고 결실을 가져다 줄 것이다. 이 작품은 성장과 성숙을 다룬다. 그러나 변형의 고통과 과거의 자아의 상실 역시 함께 다루고 있다(Hobbs, 1993: 66-67).



〈그림 10〉 크래스너, 〈리슨〉, 1957

자료: 캔버스에 유채 161.3×148.3cm, 개인 소장



〈그림 11〉 〈그린의 자화상〉을 그리는 크래스너, 1956

자료: Mark Patiky 촬영, 1989

폴록의 사후 미망인으로서 크래스너의 첫 프로젝트는 1956년 뉴욕 현대 미술관에서 열린 폴록의 기념 회고전의 전시 지원이었다. 전시회와 전시회의 리뷰는 주로 그녀의 남편의 마지막과 그의 업적과 유작에 집중되도록 신경 써야 했다. 크래스너는 그를 잃었지만 그의 업적이 그녀에게서 사라져가도록 하고 싶지 않았다. 미망인으로서 크래스너는 미술관과 주요 개인 컬렉션들에 있는 폴록의 작품들이 얼마나 좋은 상태로 자리 잡고 있는지 신경 쓰고 관리했다. 크래스너는 폴록이 죽은 후 그녀의 삶의 동기이자 전부였던 폴록이 사라져 한동안 그림을 그릴 수도, 다른 사람들과의 관계도 힘들어졌다.⁹⁾ 자기 자신에 대한 물음을 반복하며 폴록의 스튜디오에서 작업을 재개했는데 이전보다 작품 크기를 더 확장하여 〈그린의 자화상〉(〈그림 11〉)처럼 주로 대규모 작업들에 착수했다. 비록 그녀의 그림이

9) 1957년 12월 16일까지 FBI 서류에는 크래스너가 ‘미스 폴록(Mrs. Pollock)’으로 기재되어 있었다. 이 사실은 당시 크래스너가 폴록의 죽음에 대해 조사를 받으면서 알려지게 되었는데 같은 추상표현주의 화가였던 로드코와 고트립도 같이 조사받았다. 그들이 유대인이었기 때문이었다. 당시 반 유대인 정서가 만연하여 누군가가 폴록의 죽음에 크래스너를 의심하였다(Levin, 2011: 321-322).

자신의 감정들을 반영하기도 하지만 때때로 정반대로 나타나기도 했다. 폴록의 갑작스러운 죽음 후 그녀는 대담하고 경쾌한 작품들을 그렸다. 예를 들어 활기찬 화면을 보여주는 '대지의 그린(Earth Green)' 연작을 통하여 빨리 폴록을 떠날 수 있게 되었다. 이 시리즈에서는 그녀의 자연을 강조하는 경향이 탄생, 파괴, 재생의 암시로 나타난다.

결혼한 크래스너는 '여성화가', '폴록의 아내', 그리고 장차 태어날 수 있는 '폴록 2세의 엄마'로서 그녀의 정체성에 대한 고민이 컸을 것이다. 크래스너는 그 세 가지 중 '폴록의 아내'로 살고자 한 그녀의 선택은 폴록이 그림을 그려 생계를 책임지기로 한 마초적 결단에 대한 전적인 존경과 신뢰에서 우러나온 것이었음을 강조했다(Levin, 2011: 238). 페미니스트 미술 비평가 낸저(Cindy Nemser)가 한때 크래스너에게 왜 그녀의 독자성이 돋보이는 '리틀 이미지' 작품들과 같은 것으로 폴록과 경쟁하지 않았는지 물은 적이 있다. 그때도 크래스너의 답은 분명했다.

나는 예술계의 성차별주의자의 입장에서 한 여성으로서 일을 수행하고, 내 그림을 그리고, 그러면서 폴록의 아내로서 역할을 다 하고, 그렇게 나를 던져 소진할 수 없었다. 단지 그 많은 것을 할 수는 없었다. 내가 중요하게 생각한 것은 내가 일을 할[그림을 그릴 수 있다는 것이고 다른 것들은 다음 순서가 올 것이다. 그게 옳든 그르든, 나는 내 결정을 한 것이다(Levin, 2011: 244).

크래스너는 화가로서 자신이 일하지 않고도 그림을 그릴 수 있다는 사실에서 남편인 폴록에게 마초적 매력과 깊은 신뢰 그리고 동시에 부담을 느꼈기 때문에, 폴록을 홍보하는 조력자로서 보답해야 한다는 강박을 가지고 있었다. 그렇다면 그들의 사적 결혼생활에서 '폴록의 아내'라는 역할은 여전히 유효한가? 그들의 실제 결혼생활을 가장 잘 아는 가족들은 '아내'라기 보다 다른 역할, 다른 젠더 역할을 이야기하고 있다. 그들은 '아내' 이

상을 언급하고 있다. 폴록의 형 샌드(Sande)는 코네티컷에 있는 방위산업체에 일자리를 얻어 군복무를 면제받고 뉴욕을 떠나면서 크래스너의 손에 폴록을 맡겨두어 안심할 수 있었다. 그들의 만형이었던 찰스(Charles)는 훗날 회상하기를 “크래스너에게는 폴록이 필요로 하는 강한 힘이 있었다. 그건 폴록의 앞길을 열어주었다. 만일 그가 크래스너를 만나지 않았더라면, 아마도 그는 나쁜 여자와 엮었을 것이다.” 찰스의 아내 엘리자베스(Elizabeth)는 다음과 같이 덧붙인다.

폴록은 자아도취적인 성향과 자기애가 너무 강하다. 그것이 왜 폴록이 응석을 부리는지에 대한 이유이다. 크래스너는 너무나 능력 있고 주도적인 여성으로 보인다. 나는 왜 폴록이 그녀와 즉시 함께 하고자 했는지 이유를 알 것 같다. 그는 ‘엄마’를 찾은 것이다(Levin, 2011: 193).

폴록의 형 제이(Jay)의 아내 알마(Alma)는 모든 일에 자기중심적이고 자기애가 강한 폴록의 이런 성격적인 면에 대해 다음과 같이 회고한다.

폴록은 그림을 그리기 위해 그의 삶이 자유로워지길 원했다. 자신이 그렇게 살려면 다른 사람들은 그 밖의 다른 것들을 해야만 했다. 그러면서도 그는 남의 도움은 받으려고 하지 않았다. 그저 자신이 케어받고 싶어 했다(Levin, 2011: 173).

마초 화가는 현실에서 오랫동안 자신에게 결핍되었던 애정과 보살핌을 쏟아부어줄 ‘엄마’가 필요했다. 결혼생활의 사적 내용의 큰 부분을 차지한 폴록의 끝없는 음주벽을 크래스너가 병증으로 인지하면서부터 그녀는 폴록을 한결같이 헌신적으로 돌보았다. 실제로 폴록을 지속적으로 감당할 수 있는 사람은 크래스너 외에는 아무도 없었다. 크래스너가 폴록과의 결혼생활에서 취하게 된 젠더역할은 초기에는 화가와 아내의 병행이었다.

그러나 폴록의 음주벽과 당시 남성들의 무대로 굳어져가고 있는 화단 분위기를 깨달은 크래스너는 여성화가로서 폴록을 포함하여 남성들과 경쟁하며 커리어를 쟁취하는 것을 포기하고 전통적 젠더역할에 재편승했다. 그 길은 자신이 열광했던 폴록을 돌보면서 틈틈이 그림을 그릴 수 있는 가장 안전한 선택이라고 봤을 것이다. 폴록을 지키며 자신이 붓을 놓지 않기 위해 크래스너의 젠더의식은 그렇게 재조정되어 갔다.

3. 추상표현주의의 젠더 이데올로기

1) 대형 미술관과 비평가들

추상표현주의가 출현하던 1940년대 중반 미국은 국가적인 경제난과 전쟁의 경험으로 기존의 성 역할을 포함한 사회적 관념이 무너지면서 새로운 격변기를 맞고 있었다. 특히 대공황과 2차 세계대전을 거치는 동안 여성들의 사회참여로 이어진 여권신장을 억제하고 젠더 스테레오타입이 중요한 가치로 강조되면서 전쟁 직후 위축된 남성성을 회복하고자 하는 움직임이 국가적으로 시작되었다. 국제정세로 볼 때 1940년 독일이 프랑스를 점령한 이래 미국은 21세부터 35세 사이의 모든 남성들의 군 입대를 요구하면서 남성 영웅 신화가 다시 일어나길 기대했다(Gibson, 1997: 10). 미술사적으로 볼 때 지금까지 유럽의 모더니즘을 답습만 해오던 미국 미술이 독자적 주도권을 가지기 위해서는 미국적 특색을 지닌 새로운 미술의 출현이 필요했다. 유럽 화가들에게서 본 적이 없는 드리핑 기법을 사용하는 액션페인팅을 창안한 폴록의 남성미 넘치는 모던 회화는 시대가 요구하는 미국적 가치에 부합하기도 하고 새로운 신화를 만들기에 충분했다. 추상표현주의를 리드한 비평가 그린버그는 폴록을 2차 세계대전 이후

최고의 아방가르드 미술가이자 최고의 화가라고 칭송했다. 그린버그는 예술작품을 평가하는 것도 젠더의 구분과 연계하여 ‘메이저 아트’와 ‘마이너 아트’로 나누고 ‘메이저 아트’는 여성적 특성에서 최대한 멀어지는 것으로 규정했다(Gibson, 1997: 10). 폴록의 화실에서 찍은 폴록과 크래스너의 사진(〈그림 2〉)은 여성 파트너에게 보조를 받는 이상적인 스테레오타입의 남성 화가라는 당시 남성 중심의 사회적 질서가 반영되어 있다.¹⁰⁾



〈그림 12〉 〈성난 사람들〉

자료: 『라이프』지, 1951년 1월 11일

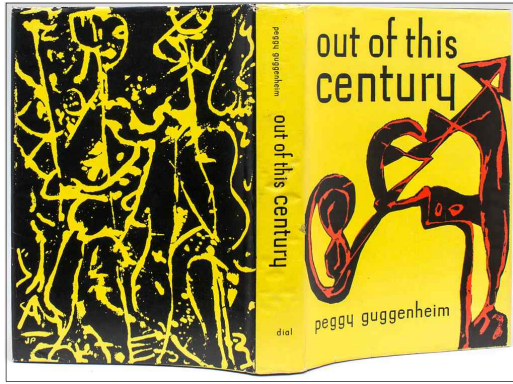
이처럼 추상표현주의의 태동은 남성성을 강조하는 시대적 분위기와 깊

10) 1950년 8월 5일 잡지 『뉴요커』(*The New Yorker*)의 ‘동네의 수다(Talk of the Town)’ 코너에 폴록과 크래스너의 인터뷰 기사가 실렸는데 함께 실린 사진 속 크래스너는 몸을 굽혀 화덕 위에서 요리를 하고 있고 폴록은 그것을 바라보고 있다. 그에 대해 몇몇 평론가들은 성차별주의적 스테레오 타입으로 해석했다(Levin, 2011: 263). 이와 같이 예술가 부부가 공적으로 소개될 때 여성은 항상 남성의 보조적 역할을 하거나 지원하는 포즈를 취하는 것이 일반적이었는데 이런 점 역시 당시 젠더역할에 대한 사회적 인식을 반영하는 것이다.

은 연관성이 있다. 추상표현주의 회화의 표면적 특징이라고 할 수 있는 ‘액션’과 ‘제스처’는 남성성을 수행하는 행위로 간주되었다. 인디언들의 모래회화에서 영감을 받아 바닥에 눕힌 화면 안을 휘젓고 다니며 물감을 떨어뜨리는 폴록의 드리핑 기법은 그 자체로 창조적 의식이자 가장 강렬한 남성적 행위인 성행위의 사정을 상징하기도 한다. 지금까지 그보다 더 극명하게 남성성을 드러내는 미술은 없었다. 그러나 이와 비슷하게 남성성을 전유하는 방식으로 작품을 제작한 여성 화가들은 늘 남성 화가와의 비교대상으로서만 평가되어야 했고 대부분 독창성이 부족한 채로 모방을 일삼는 아마추어로 평가 절하되었다.

1951년 『라이프』지(誌)에 ‘성난 사람들(The Irascibles)’(〈그림 12〉)이라는 이름으로 실린 사진 한 장은 수십 년 동안 서양미술사에서 추상표현주의자들의 인명사진처럼 인식되었다. 사진 속 주인공들은 폴록 외에 드 쿠닝, 고틀립, 라인하르트, 스틸, 마더웰, 뉴만, 로드코 등 실질적인 미국 추상표현주의를 대표할만한 화가들이다. 메트로폴리탄 미술관의 보수적인 경향으로 시작된 반 모더니즘 정책에 반대하기 위해 당시 화단의 주역들이 대부분 다 모인 것이다. 그들의 예술은 서로 달랐지만 분명한 공통점은 그들은 모두 백인 남성들이라는 점이다. 이 사진 속 유일하게 등장한 여성은 화단에서 별로 존재감이 없던 헤다 스티(Hedda Sterne)이다. 그녀는 마초 화가들의 무대에 동참한 죄로 주위의 따가운 시선을 한몸에 받았다. 이 사진은 추상표현주의 화가들의 일종의 인증 샷과 같은 것이었기에 초대받지 못한 크래스너는 그녀의 자존심에 큰 상처를 받았다. 크래스너는 스티가 유일한 여성으로 실린 이유는 스티의 아트 딜러 베티 파슨즈(Betty Parsons)의 천거로 보았다(Levin, 2011: 263).¹¹⁾

11) 바바라 로즈는 크래스너의 공격적이고 투쟁적인 성향이 동시대 비평가들과의 관계를 소원하게 만들었다고 평가하고, 크래스너가 추상표현주의 1세대로 인정받지 못한 이유는 당시 ‘성난 사람들’ 사진 속에 크래스너가 포함되지 않은 것과 미술가들이 자주 모이는 클럽에 자주 참석하지 않은 점을 들었다(Rose, 1983: 9). 그러나 사진은 남성들의 무대



〈그림 13〉 폴록, 페기 구겐하임의 회고록 표지 디자인

자료: New York: The Dial Press, 1946

비평가 로버트 코츠(Robert Coates)는 당대로서는 상당히 이른 1944년 이미 잡지 『뉴요커』(*The New Yorker*)에 그 무렵에는 아직 정확하게 정의하지 못한 새로운 경향의 자유분방한 양식이 지나치게 우대받는 현실에 크게 우려를 표명하며 미국 화단에 존재하는 다양한 화풍을 상기시키고 폴록 외에도 40여 명의 화가들이 더 존재하고 있다는 사실을 주지시킨 바 있다(Doss, 1998: 840). 그로부터 50여년이 지난 후 추상표현주의는 ‘미국 미술’로 불리고 있다. 그동안 여러 비평가들과 학자들이 추상표현주의가 어떻게 그리고 왜 주도적인 문화적 지위를 획득할 수 있었는지 그리고 그 명예를 지속해왔는지 물어왔다. 1997년 앤 깁슨(Ann Eden Gibson)은 『추상표현주의: 다른 술책』(*Abstract Expressionism: Other Politics*)이라는 이름으로 출간된 책(Gibson, 1997)에서 처음으로 새로운 방향으로 추상표현주의를 조망하기 시작했다. 그녀는 추상표현주의자들의 이야기에 지금까지

에 고의로 여성 화가들을 제외시킨 결과이며, 크라스너가 평소 시디 바에서 여성들이 가속처럼 취급되는 모습을 혐오했고 음주벽이 있는 폴록이 잦은 시비로 늘 싸움이 붙었던 곳을 그들의 명성이 만들어지는 아지트라고 해서 즐겨 찾기는 힘들었을 것으로 보인다. 실제로 그곳을 드나들었던 일레인 드 쿠닝도 주류가 되지는 못했다.

지 포함되지 않았던 ‘다른 사람들’을 주목하였다. 추상표현주의는 젠더와 인종의 사각지대였다. 코츠의 지적처럼 1940년대와 50년대 미국화단에는 분명히 왕성하게 활동하던 여성화가들, 아프리카 화가들을 비롯하여 유색 인종 화가들 그리고 퀴어 화가들도 존재했다. 젠더, 계급, 인종의 다양성을 인정하지 않았던 냉전 시기 미술계의 지배적인 경향(오세현, 2014: 18)은 추상표현주의 무대를 남성화된 공간으로 만들었으며 1960년대 이후 젊은 백인 남성 미술가들을 중심으로 전개된 미니멀리즘에서 추상미술은 남성의 전유물이라는 시각을 다시 점화시킨다.¹²⁾

추상표현주의의 젠더 이데올로기를 구축하는 데 결정적인 역할을 한 사람들은 바로 대형 갤러리들과 미술 비평가들이었다. 추상표현주의가 백인 남성들의 미국미술로 안착하도록 ‘기획’한 것은 추상표현주의 화가들을 치켜세운 그린버그와 로젠버그의 영향력이라 해도 과언이 아니다. 특히 “추상표현주의는 그린버그와 같은 비평가들에 의해 냉전시대동안 미국의 문화적 우월성을 증명하는 증거로 옹호되었고, 이후 1970년 이 미술운동의 역사를 다룬 책 『미국 회화의 승리』(*The Triumph of American Painting*)를 출간한 어빙 샌들러(Irving Sandler)와 같은 학자들에 의해 찬양되었다”(Doss, 1998: 842). 경제공황을 겪고 전후라는 점을 감안할 때 추상표현주의 시대 그림을 팔아 생계를 유지해야 하는 화가들에게 대형 미술관과 비평가들은 절대적인 존재였다. 당시 화단의 새로운 스타로 부상했던 폴록조차도 크래스너와의 생계는 오로지 대형미술관과 딜러들 그리고 비평가들의 펜 끝에 의지했어야 했다.

폴록과 관계를 가졌던 미술관과 딜러들은 대부분 호의적이었다. 그러나 그 호의는 폴록에게만 국한된 것이었지 크래스너에게는 항상 다른 기준, 다른 관점이 적용되었다. 그들은 폴록부부를 만날 때 크래스너를 항상 폴

12) 여기에 대해서는 전혜숙·김은실(1998)을 참고 바람.

록의 아내 혹은 매니저로서만 인정하였을 뿐 그녀가 그림을 그리는 폴록의 동료화가라는 사실은 삭제해버렸다. 폴록과 크래스너 부부에게 가장 중요한 사람이었던 미술관 관계자는 페기 구겐하임(Peggy Guggenheim)¹³⁾이다. 유럽 모더니즘을 모방하며 초현실주의적 오토매티즘이 대세였던 1940년대 초반 폴록의 작품을 이해하는 사람들은 별로 없었다. 페기 역시 폴록을 눈여겨보지 않았다가 폴록이 크래스너와 동거하던 1943년 몬드리안이 폴록을 ‘가장 미국적인 화가 중 한 사람’이라고 하자 바로 작품을 보러 그의 화실을 찾아왔다. 당시 화실에는 크래스너의 작품이 폴록의 작품과 함께 서 있었는데 당시 폴록과 동거를 시작하면서 크래스너는 폴록의 천재성에 압도되어 완성된 그림에 자신의 이름을 ‘L.K.’라는 이니셜로만 표기했다. 화단을 움직인 대형 갤러리와 비평가들에게 그녀는 남성 화가들에게 영향을 받은 모방자로서 한동안 익명성만 부유하는 이니셜 ‘L.K.’라는 존재로 통했다. 페기는 그 이니셜의 주인이 크래스너임을 분명히 알고 있음에도 “L.K.라는 그림이 많이 보이네요. L.K. 나는 L.K.의 그림을 보러 온 게 아니에요. 누가 L.K.인가요?”(Levin, 2011: 201)라고 함으로써 크래스너의 존재를 무화시켰다. 이날 폴록의 작품을 처음 접한 페기는 폴록과 계약을 하고 폴록을 스타로 만드는 대열에 합류하게 된다. 동시에 페기와 크래스너와의 악연도 시작되었다.

크래스너의 평전을 집필한 레빈은 크래스너에 대한 페기의 태도를 ‘적대감’으로 묘사했다. 당시 페기와 같은 독일 유대인들은 크래스너와 같은 러시아 유대인들을 점잖은 사람들로 보고 있었는데 아마도 페기는 크래스너

13) 페기의 부모는 뉴욕의 사회적으로 가장 부유하고 영향력 있는 유대 가문 중 하나였던, 벤자민 구겐하임과 플로레테 젤리그만으로 그녀의 아버지가 타이타닉호가 침몰되면서 사라져간 1912년 페기는 불과 14살이었다. 그녀는 그리니치빌리지에서 서점을 경영하면서 예술가들과 친분을 가지면서 뉴욕에 그녀의 갤러리를 열어 사업을 시작했다. 폴록이 본격적인 화가로 활동하기 전 페기의 삼촌이 경영하는 비구상 회화 미술관에서 관리인으로 고용되어 액자를 만들고 입장 수를 카운트하는 일을 한 적이 있다(Levin, 2011: 198).

를 ‘거칠고, 불결한’ 러시아인의 스테레오타입으로 본 것으로 추측한다(Levin, 2011: 225). 사실 폐기는 폴룩과 크래스너가 동거하는 동안 폴룩과 염문을 뿌리기도 했기 때문에 폐기가 크래스너를 질투했을 가능성은 상당히 높다. 그런 배경에서 폴룩을 전폭적으로 지원한 것과 달리 크래스너가 관련된 일에는 어떤 것이든 폐기는 거의 거절했다. 두 사람의 결혼 증인 요청도 거절했고, 후에 폴룩의 외도 시 크래스너의 유럽여행 중 호텔을 추천해달라고 했을 때도 바쁘다는 이유로 거절했다. 폴룩과 크래스너가 결혼하면서 신혼집을 마련하기 위해 2천 불을 폐기에게 빌릴 때의 상황에 대해 폐기는 다음과 같이 서술하며 크래스너에 대한 적대감을 감추지 않았다.

리(Lee)는 폴룩에게 너무나 헌신적이어서 내가 병상에 있을 때, 룡아일랜드의 집을 사기 위해 2천불을 빌려달라고 매일 아침 나에게 사정하러 찾아왔다. 그녀는 폴룩이 뉴욕을 벗어나면 술을 끊을 거라 생각했다. 내가 어떻게 여분의 자금을 마련할지 몰랐으나 마침내 나는 그렇게 하기로 했다. 왜냐하면 그게 리를 떼어낼 유일한 방법이었기 때문이었다(Levin, 2011: 233).

폐기와 계약을 맺고 있는 동안에도 폐기의 지원이 중단되지 않기 위해 폴룩부부는 무척 신경을 썼다. 폐기가 자신의 회고록을 낼 때 폴룩은 책 표지(<그림 13>)를 디자인해주었는데 후에 책이 출판되자 폐기가 책 한 부를 서명하여 이들에게 보내주었다.

잭슨에게... 그녀는 책의 서명에 나를 포함시키지 않았다. 나는 그 일에 적지 않게 상처를 받았던 것을 기억한다. 나는 원래 폐기를 좋아했다. 그녀가 아마도 내가 잭슨에게 붙어있는 것을 싫어하고, 근본적으로 그녀가 여자들을 하찮게 여긴다는 것을 내가 몰랐어야 하는데...(Levin, 2011: 240).

강한 남성적 힘이 돋보이는 미국적 미술의 신화를 만들고자 했던 미국 화단의 이념을 설계한 대표자 그린버그는 당시 진보적 성향의 『네이션』(*The Nation*) 잡지의 미술 평론 일을 하고 있었는데 폴록은 그린버그가 그의 작품에 대해 하는 말을 주의 깊게 듣고 전적으로 신뢰했다. 그는 스프링지구의 폴록 집을 자주 방문하여 폴록부부와 교제를 나누었다. 크래스너의 예리한 지성을 알아본 그린버그는 예술에 대해 주로 침묵하는 폴록 대신 밤늦게까지 크래스너와 많은 대화를 나누었다. 하지만 크래스너 생전에는 그녀를 진정한 화가로서 인정하지 않았다. 그가 선택한 폴록의 신화에 기여한 크래스너의 공로와 기여는 인정하지만 크래스너가 추구한 폴록과 비슷한 수준의 아방가르드적 시도와 새로운 예술에 대해서는 함구했다. 1951년 파슨즈 갤러리에서 열린 크래스너의 첫 개인전에 대해 그린버그는 단 한 마디의 논평도 하지 않았다. 그들 셋이 절친한 관계였다는 점에서 볼 때 그것은 쉽게 납득할 수 없는 이상한 일이었다. 그린버그 역시 자기가 실제로 예술에 대해서는 폴록이 아니라 크래스너와만 대화했다고 인정했다. 크래스너는 처음 그린버그에게 유럽의 아방가르드와 그녀의 스승 호프만을 소개했고, 계속해서 그를 위해 지적인 예술적 대화거리를 제공했다. 그러나 그는 오로지 폴록의 작품에 대해서만 논평했다. 크래스너는 그린버그에게 장례식에서 조사를 해줄 것을 요청했으나 폴록으로 인해 함께 죽었던 소녀의 죽음 때문에 거부했다. 폴록의 사후 그린버그는 크래스너를 처음으로 인정하는 진술을 했다.

리(Lee)는 정말로 그폴록에게 유일한 사람이었고 그녀가 옳았다. (...) 그러나 리는 결국 그의 희생자였다. 그리고 이전보다 더 나은 화가가 되었다(Levin, 2011: 312).

라이벌 사이였던 로젠버그나 그린버그는 폴록에게서 이득을 취하려고

했지 둘 다 크래스너의 예술에 대해서는 관심도 없었고 쓰려고도 하지 않았다. 그들이 폴록보다 먼저 친분을 가졌던 크래스너를 배제하고 폴록에 집중한 것은 어떤 방식에서든 당시 남성화가들에게 실력이 뒤지지 않았던 크래스너의 작품에 대한 그들의 진술은 폴록의 앞길에 걸림돌이 될 수도 있었다. 공교롭게도 그린버그, 로젠버그는 둘 다 유대인들이다. 의식적이든 아니든 그들의 유대 여성들에 대한 태도는 성적 역할에 대한 동유럽의 문화적 모델에 밀착되어 있고, 그것이 특히 크래스너와 같은 유대 이민자들 문화 속에 그대로 남아 지속되는 것으로 보인다. 이처럼 크래스너의 작업이 공적, 사회적 평가에서 제외된 것에는 당시 화단의 젠더 이데올로기를 주도한 대형 미술관과 큐레이터 그리고 무엇보다 이름난 비평가들의 기여가 컸다.

2) 추상표현주의 화가들

크래스너에 대한 동료화가들의 평가는 어떠했을까? 그녀는 동료들에게 실력 있는 화가로 인정받았지만 폴록의 홍보에 지나치게 열정적이고, 폴록의 음주벽을 관리해야 하는 그녀의 적극적인 태도로 인해 드센 이미지로 기억하는 사람들이 많다. 크래스너의 화풍에 영향을 끼친 유럽의 두 화가였던 몬드리안과 한스 호프만은 그들의 경쟁상대가 아닌 크래스너의 재능을 높이 평가했다. 크래스너의 초기 활동시절 리버사이드 미술관에서 열린 연례 전시회에서 그녀는 몬드리안을 에스코트하기도 했는데, 몬드리안은 크래스너의 작품에 내재된 '강한 내적 리듬'에 대해 칭찬한 바 있다 (Marter, 2007: 37). 1940년대 초반 크래스너의 작품에는 몬드리안의 기하학적인 요소들이 대거 나타난다.

한스 호프만은 2차 세계대전을 피해 미국에 건너와 한스 호프만 스쿨을 설립하여 미국 추상회화의 기초를 다진 추상표현주의자들의 명실상부한

대부이다. 크래스너는 스승 호프만과의 만남에 대해 매우 좋은 기억을 유지하고 있었다. 그녀에게 1930년대, 40년대, 50년대에 여성 작가가 된다는 것은 힘들지 않았느냐고 물었을 때 크래스너는 그녀가 1937년부터 공부하기 시작한 한스 호프만에게서가 가장 좋았던 곳이라고 이야기했다. 재학 시절 크래스너의 그림이 '너무 좋아서 여자가 그린 줄 몰랐다'고 했는데 그가 자신에게 해줄 수 있는 최고의 찬사였다고 회고했다(Marter, 2007: 31). 호프만이 크래스너의 추상 작품을 보고 너무 훌륭해서 여자가 그린 줄 몰랐다고 한 저 진술은 너무나 유명하여 인용되지 않는 문헌이 없을 정도이다. 호프만의 발언에는 유럽 문화권에서 오랫동안 인식되어 온 '남성-이성, 여성-감성'이라는 이분법적 사고가 전제되어 있다. 즉 여성은 감성적 존재이므로 추상과 같은 본질을 탐구하는 논리적, 이성적인 작업은 남성의 영역이라고 생각하는 것이다. 비록 그런 관점에서 나온 발언이기는 하지만 크래스너의 작품에 찬사를 보낸 호프만은 크래스너에게 이후에도 지속적으로 호의적이었다.

미술계를 움직이는 딜러들과 비평가들이 여성 화가들을 배척하고 적대시하던 것과 달리 예술가 부부들이나 동료 화가들 사이에서 여성 화가들이 무시되는 경우는 드물었다. 폴록과 크래스너의 경우에도 공적 영역에서 폴록은 크래스너에게 훌륭한 화가 파트너였다. 1951년 파슨즈 갤러리에서 열린 크래스너의 첫 개인전은 폴록이 베티 파슨즈에게 간청해서 겨우 열릴 수 있었다. 그러나 크래스너에게 호의적이지 않았던 파슨즈는 크래스너의 그림을 한 점도 팔지 못해 크래스너는 크게 좌절했다. 다른 여성 화가들이 남성 동료들과 잘 지내는 것과 달리 유독 남성 동료들이 크래스너에게 비판적인 이유는 무엇일까? 그것은 그들이 가장 시기하는 폴록의 아내이기도 하지만 그녀가 폴록을 너무 적극적으로 홍보하기 때문이기도 하다. 크래스너는 자신을 가로막는 것은 폴록이 아니라 당시 전체적인 환경임을 밝히며 "내가 작업을 계속하는 한 불쾌하고, 조바심을 내면서도 나

는 적극적으로 완전히 그 환경에 따라간다. 그러나 그게 내 작업을 방해하지는 않는다. 그게 중요하다. 나의 불편함, 분노, 화는 그런 전체적인 상황이지 가정적인 것이 아니다”(Levin, 2011: 240)라고 주장했다.

로젠버그와 그린버그만이 크레스너가 화단에서 분노를 느꼈던 유일한 유대인들이 아니었다. 1950년 바넷 뉴만이 ‘성난 사람들’ 사진 촬영을 위해 폴록을 초대하려고 전화했을 때 크레스너가 전화를 받았다. 뉴만은 동료인 크레스너에게 인사조차 하지 않고 폴록을 바꿔달라고 하여 크레스너를 무시했다. 여성들에 대한 유대 남성들의 권위적이고 차별적인 태도는 뉴만의 크레스너에 대한 태도에서도 고스란히 나타난다. “남성 화가들의 성공이 불분명한 직업에서 그들의 특혜 받은 신분을 여성들과 공유하길 꺼리는 것은 너무나 당연하다”(Levin, 2011: 265).

남성성의 화신인 ‘영웅’을 만들고자 하는 모더니스트 화단과 비평가들의 노력 속에 동시대 여성 화가들은 서서히 주변화되었다. 추상표현주의 1세대에 속했던 크레스너, 펄 파인(Perle Fine), 앤 라이언(Anne Ryan) 이후 등장한 그레이스 하티건(Grace Hartigan), 조안 미첼(Joan Mitchell), 헬렌 프랑켄탈러(Helen Frankenthaler) 등 2세대 여성 화가들의 운명도 크게 다르지 않았다. 1세대 여성 작가들 중 앤 라이언의 경우 그녀의 작품은 크기도 작지만 무엇보다 주로 사용하는 재료가 실, 천 등 여성적 매체이므로 영웅적 숭고함과 무관하다는 이유로 일찍부터 남성 화가들의 경쟁 대상에서 제외되어 있었다. 당시 장식적인 미술과 연관되는 것은 여성적인 것이라 추상표현주의의 남성적인 특징과는 맞지 않고 가치 있는 작품으로 인정받지 못했다. 그런 의미에서 남성 화가들이나 비평가들에게 라이언은 일찌감치 경쟁 대상이 아니었을지도 모른다. 1957년 『라이프』 잡지에 ‘앞서가는 여류 화가들’이라는 제목으로 다섯 명의 여성 화가들이 소개되었는데 그 중 35세 이상은 아무도 없었다. 크레스너는 당시 거의 50세에 가까웠다. 하티건, 미첼, 윌슨(Jane Wilson), 프랑켄탈러, 블레인(Nell Blaine)

이 그 주인공이었다. 기사는 ‘젊은 그룹이 미국의 생동감 있는 미덕을 반영한다’고 이들을 극찬하고 홍보하고 있었다. 『라이프』는 특히 젊음과 이 젊은 여성 화가들의 육체적인 매력을 강조했고, 심지어 윌슨을 가리켜 ‘뉴욕 패션모델처럼 일한다’고 열광했다”(Levin, 2011: 320).

추상표현주의 여성 화가들 중 부유한 미국인 가정에서 태어나 ‘레이디 페인터(Lady Painter)’로 불리던 두 여성이 있었는데 그들은 바로 조앤 미첼과 헬렌 프랑켄탈러였다. 미첼은 의사의 딸로, 프랑켄탈러는 판사의 딸로 상류 사회의 자녀들이었다. 그러나 그들 역시 남성 화가들의 무대에 주류로 인정받는 데는 많은 걸림돌이 있었다. 미첼은 클라인(Franz Kline)과 드 쿠닝의 제스처를 전유하여 그녀만의 제스처로 화면을 만들어갔다. 그러나 미첼의 경우에도 그녀의 남성 동료들이나 파트너들의 영향 하에서 논의되어 그녀가 일급 화가로 인정받는데 큰 걸림돌이 되었다. 예를 들어 미첼은 남성 화가 골드버그(Michael Goldberg)와 그녀의 연인이었던 캐나다 출신의 화가 장 폴 리오펠(Jean-Paul Riopelle)에게 영향을 받아 그들의 ‘아류’로 평가되었다(Gibson, 2007: 15). 당시 남성 화가들처럼 여성 화가들의 경우에도 교묘한 경쟁심리를 유지했다. 미첼은 1950년대 뉴욕 여성 화가들이 서로에게 매우 적대적이었으며, 오히려 남성 화가들이 여성 화가들을 지원해주었다고 회고했다(Lippard, 1976: 183).

프랑켄탈러는 1950년 그린버그를 만나 5년간 연인으로 지냈다. 그린버그를 통해 폴록, 드 쿠닝 부부, 클라인 등을 만났다. 미첼이 클라인과 드 쿠닝에게 영향을 받았다면 프랑켄탈러는 그린버그의 안내로 폴록의 화실을 방문한 후 큰 충격을 받고 폴록의 영향 하에 그녀의 작업을 시작했다. 프랑켄탈러는 1958년 이혼한 마더웰의 세 번째 아내로 결혼하였다. 이후 그녀의 작품 역시 남편 마더웰을 비롯하여 남성 화가들의 영향으로 평가되었다. 프랑켄탈러 작품의 트레이드마크인 ‘스머든 얼룩(soak stain)’은 온화하고 평화로운 이미지로 여성 특유의 정서를 반영하고 있지만 여성 화

가들의 작품에 대한 과도한 편견은 그것이 월경혈에 대한 메타포로 읽혀지는 결과를 낳기도 했다. 프랑켄탈러는 그녀의 초기의 재현적 형상들이 점점 면을 확장하여 후반으로 가면 완전히 넓은 색면으로 발전해가는 양식적인 변화를 보여준다. 그녀의 독자적인 작업방식이나 양식적인 특징에 대한 언급은 자제되고 프랑켄탈러는 오랫동안 ‘색슨 폴록에서부터 케네스 놀란드(Kenneth Noland)와 모리스 루이스(Morris Louis)를 연결시켜주는 자’로서 평가되었다(Gibson, 2007: 16). 프랑켄탈러의 작품은 이미 그녀의 초기 작품인 〈산과 바다〉(〈그림 14〉)에서부터 폴록의 영향이 거론되었다. 그러나 초기 작품부터 이후 작품에서도 폴록의 드리핑이나 제스처에서 나온 기법의 흔적은 찾아볼 수 없다. 그녀는 “오로지 색이 젖어 들어간 캔버스의 확실한 평면이 만들어내는 고도의 긴장감”으로 화면을 압도한다(Gibson, 2007: 17).



〈그림 14〉 프랑켄탈러, 〈산과 바다〉, 1952

자료: 캔버스에 유채와 차콜, 220×297.8cm
National Gallery of Art, Washington, DC.

겉으로 보기에 장식적이고, 크기가 작은 특성일 뿐 아니라 감성적이고

유연한 속성의 형태나 분위기 등도 모두 남성적인 것에서 제외되었고 무엇보다 전형적 여성적 특성을 보여주는 것은 아방가르드 회화로 간주되지 않았다. 이런 기준들이 얼마나 모순적인지는 최정상급 남성 화가들 몇 사람만 보더라도 금방 드러난다. 여성화가들도 남성적 모티브로 남성적 이미지를 얼마든지 창조할 수 있고, 남성들 역시 장식적이고 섬세한 여성적 감성을 화면에 담아낼 수 있다. 그린버그에게 아방가르드는 추상작업을 의미했다. 한때 여성화가 하티건을 옹호했던 그린버그가 하티건이 1953년 화면에 구상적 형상을 담기 시작하자 더 이상 그녀를 지원하지 않았다 (Marter, 2016: 21). 폴록의 영원한 라이벌이었던 드 쿠닝은 구상 작업인 〈여인〉 시리즈를 그렸고 마더웰과 고트립의 작품들에는 동시대 여성화가들의 작품에서보다 더 여성적 모티브들이 많이 등장한다. 마더웰의 〈핑크 누드가 있는 인테리어〉(〈그림 15〉)는 그 색채와 장식적이고 여성 특유의 감성적 모티브로 보아 명백히 여성이 그린 그림처럼 보인다. 호프만이 보았더라면 여성이 그린 줄 알았다고 하지 않았을까?



〈그림 15〉 마더웰, 〈핑크 누드가 있는 인테리어〉, 1951

자료: 메이소나이트에 유채, 111.8×139.7cm
Mildred Lane Kemper Art Museum

4. 나오며

1940년대 중반부터 1950년대 추상표현주의 시대 미국 미술세계는 미술사에서 보기 드물게 마초들의 경쟁과 스캔들로 얼룩져 있다. 그 이유는 유독 예술가부부가 많았던 이 시기에 젠더 스테레오 타입을 강화하며 국가적으로 강한 남성성을 강조하면서 여성 화가들을 지나치게 배제함으로써 그녀들의 정체성을 오히려 더 혼란스럽게 하는 결과를 초래했기 때문이다. 그래서 크래스너만 하더라도 그녀는 폴록과 결혼한 후 ‘리 크래스너’라는 자기 이름을 두고 자의든 타의든 ‘폴록의 아내(Mrs. Pollock)’, ‘L.K.’, ‘엄마’, ‘미망인’으로 비춰졌다. 유명 비평가들과 기자들이 폴록을 인터뷰하면서 크래스너를 화가로 전혀 다루지 않고 폴록의 성실한 동반자로 기재했고 그와 동시에 크래스너의 작업이 사회적 평가에서 제외되었다. 이것은 동시대 여성의 젠더역할에 대한 사회적 인식을 보여주는 단적인 예이다.

유대 관습 안에서 성장한 크래스너는 전통적 유대 젠더역할에 굴복하지 않고 화가로서의 길을 개척해가며 많은 예술계의 연줄을 가진 젊고 실력 있는 무서운 신인일 때 폴록을 만나면서 자신의 젠더관을 재조정하기 시작했다. 당시 추상표현주의 화단에서 남성 화가들과 충분히 경쟁할 수 있었지만 크래스너는 폴록의 천재성에 매료되어 화가로서의 정체성을 유보하고 폴록을 지원하는 삶을 선택하기로 했다. 마초들의 경쟁 무대를 전략적으로 지원하는 유대 비평가 그린버그가 보여준 남성 권위주의의 벽이 얼마나 견고한지를 유대 가정에서 성장한 크래스너는 너무 잘 알기에 일찍부터 자신의 성공계획을 접고 폴록의 그늘 아래에서 지속적으로 그림만 그릴 수 있길 희망했다. 그러나 폴록의 스타등극에 대한 시기와 견제도 만만찮았고, 무엇보다 폴록의 끝없는 음주벽과 우울증은 그들의 결혼생활을 끝내 스캔들과 불행으로 매듭짓게 했다.

화가로서 자신의 정체성을 유보했지만 크래스너가 절필한 것이 아니라 꾸준히 그림을 그렸다는 것을 기억해야 한다. 폴록의 사후 크래스너는 1965년 런던 화이트채플 갤러리와 1973년 휘트니미술관에서 개인전을 열며 ‘폴록의 부인(Mrs. Pollock)’이 아니라 ‘리 크래스너’로서 본격적으로 이름을 알리게 되었다. 크래스너의 작품에 나타난 젠더 이미지는 그 결과로 남은 다양한 젠더의 기표들인 셈이다. 폴록과의 파트너십을 통해 그녀가 ‘폴록의 아내’, ‘지원자’, 심지어 ‘엄마’와 같은 존재로서의 젠더역할을 수행했다면, 크래스너의 작품 속에는 젠더 일반의 여성적, 남성적 범주로 구분 가능한 젠더적 속성의 이미지들이 모두 나타난다. 그것은 크래스너 자신이 밝혔듯이 그녀의 작품은 대부분 자전적인 내용들을 다루고 있으므로 매우 유동적이다. 즉 때로는 조형적으로 볼 때 여성적 이미지들이 우세하게, 때로는 대형 캔버스를 사용하여 남성적 이미지들을 전폭적으로 구성하기도 하였다. 폴록의 사후 폴록의 화실을 사용하면서 화폭의 크기는 더 대형으로 확장되었고 화면을 지배하는 이미지도 수직과 수평, 대각선들을 주조로 하는 남성적 특징이 더 두드러지는 경향을 보여준다. 여성적 곡선이 등장하더라도 거기에는 반드시 날카로운 직선과의 조우가 전제되어 화면은 여성적 부드러움만으로 채워지는 법이 없다. 그녀에게 내재되었던 예술적 재능은 폴록의 사후 폴록을 홍보하고 돌보는 부담을 온전히 벗은 후 비로소 제대로 발전할 수 있었을 것으로 보인다.

1940년과 1950년대 미국 화단에는 크래스너를 포함한 여성화가들 외에도 쿼어 화가들, 유색인종 화가들, 아프리카 화가들 등 차별과 배제 속에서 성장한 많은 화가들이 있다. 그들 역시 여성 화가들처럼 영웅적인 남성 화가들이 중앙에서 활동하는 동안 주변화된 부류에 속했다. 2014년 뉴욕의 유대 미술관에서 크래스너와 동시대에 활동했던 아프리카 흑인 화가였던 노만 루이스(Norman Lewis)의 공동전시가 열린 바 있다. 우연의 일치라고 보기 힘들 정도로 두 사람의 예술적 여정이 비슷한 과정을 보여주어

흥미를 자아낸다. 추상표현주의는 젠더, 인종, 다양성의 가치가 배제된, 쓰다만 왜곡된 미술사이다. 강한 미국미술의 '신화 만들기'를 위해 비평가들과 매체들에 의해 의도적으로 걸러지고 생략된 수많은 다른 예술가들에 대한 이야기는 오늘날의 비평가들, 미술관들, 연구자들에 의해 새롭게 채워져야 할 부분이다.

참고문헌

- 신채기(2014), “조지아 오키프와 젠더: 꽃, 누드, 그리고 국가 이데올로기”, 『젠더와 문화』, 제7권 1호, 99-132쪽.
- 오세현(2014), “화가 부부의 수행적 정체성: 잭슨 폴록과 리 크라스너 연구”, 서울대학교 대학원 고고미술사학과 석사학위 논문.
- 전혜숙·김은실(1998), “페미니즘의 관점에서 본 미니멀리즘”, 『현대미술사 연구』, 제8권 1호, 131-145쪽.
- Doss, E.(1998), “Not Just a Guy’s Club Anymore”, *American Quarterly*, 50(4), pp. 840-848.
- Englemann, I. J.(2007), *Jackson Pollock and Lee Krasner*, Munich: Prestel Verlag.
- Gibson, A.(1997), *Abstract Expressionism: Other Politics*, New Haven: Yale University Press.
- _____ (2007), “Lee Krasner and Women’s Innovations in American Painting”, *Woman’s Art Journal*, 28(2), pp. 11-22.
- Hobbs, R.(1993), *Krasner*, New York: Abbeville Press.
- Levin, G.(2007), “Beyond the Pale: Lee Krasner and Jewish Culture”, *Woman’s Art Journal*, 28(2), pp. 28-34.
- _____ (2011), *Lee Krasner: A Biography*, New York: Harper Collins Publishers.
- Lippard, L. R.(1976), *From the Center: Feminist Essays on Women’s Art*, New York: Dutton.
- Marter, J.(2007), “Negotiating Abstraction: Lee Krasner, Mercedes Carles Matter, and the Hofmann Years”, *Woman’s Art Journal*, 28(2), pp. 35-39.

_____ (ed.) (2016), *Woman of Abstract Expressionism*, New Haven and London: Yale University Press.

Rose, B. (1983), *Lee Krasner: A Retrospective*, New York: Museum of Modern Art.

(논문 투고일: 2017.10.31, 심사 확정일: 2017.11.27, 게재 확정일: 2017.12.07)

〈Abstract〉

Lee Krasner and the Gender Ideology of Abstract Expressionism

Kim, Kyong-Mi*

Lee Krasner, a member of the first generation of Abstract Expressionism that began to establish American art on the back of European modernism, was excluded from the art world after marrying Jackson Pollock and was known only as Pollock's wife. At this time many female painters were as active as men but mostly vanished from sight, due to the preferences of the large museums and the critics who saw a need for a new American art during the Cold War era, created through the myth of the powerful male hero. The discriminative atmosphere toward women and the gender ideology of the art world at that time can be appreciated through exploring Krasner's case. Her life and the gender images in her work illustrate both the sacrificial nature of her support for Pollock over and above her own personal success on the macho platform, and an alternative choice to consider her career as a partnership with Pollock.

Key words: Lee Krasner, Jackson Pollock, Abstract Expressionism, masculinity, gender ideology

* Assistant Professor, Tabula Rasa College, Keimyung University