



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 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](#)

미술경영학박사학위논문

미국적 송고

-바넷 뉴먼과 추상표현주의에 관한 재고-

2018년 8월

서울대학교 대학원
협동과정 미술경영전공
이 상 윤

미국적 숭고

-바넷 뉴먼과 추상표현주의에 관한 재고-

지도교수 정 영 목

이 논문을 미술경영학 박사학위논문으로 제출함

2018년 6월

서울대학교 대학원

협동과정 미술경영 전공

이 상 윤

이상윤의 박사학위논문을 인준함

2018년 6월

위원장	<u>김 형 관</u>	(인)
부위원장	<u>김 희 영</u>	(인)
위원	<u>김 정 락</u>	(인)
위원	<u>김 진 아</u>	(인)
위원	<u>정 영 목</u>	(인)

국 문 초 록

이 논문은 추상표현주의에 반영된 송고의 미국적 특성에 관한 것이다. 추상표현주의의 송고가 유럽의 송고 이론이나 개념과 비교하여, 얼마나 미국적인 특성을 띠고 있는지에 관하여 검토하였다. 지금까지 발표된 추상표현주의에 관한 연구들은 대개 1950년대 이후의 작품들, 즉 추상표현주의가 그것의 대표적인 형식에 도달한 이후의 시기에 초점을 두었고, 그 중에서도 1970년대에 발표되었던 수정주의 시각의 연구들은 미국과 소련의 냉전 구도 내에서 추상표현주의에 부여된 정치적 기능과 이데올로기적의 의미에 집중되어 있었다. 그러나 1990년대에 이르러, 수정주의의 시각이 추상표현주의의 등장 배경이나, 미학적 의도, 또는 추상표현주의자들이 추구하였던 실제의 목적을 간과하고 있다는 점이 지적되어 왔다.

위와 같은 이유에서 이 논문은 1940년대 말부터 1950년대 초반까지 추상표현주의가 자신들의 원숙한 형식에 도달하기 이전의 시기에 나타난 동시적 변화가 바넷 뉴먼이 주장한 송고를 중심으로 전개되었음을 밝히고자 하였다. 그리고 뉴먼과 추상표현주의자들이 1950년대 미국을 대표하는 미술, 나아가 자유 민주주의 이데올로기의 진영을 대표하는 선전 미술로 인식될 만큼 스스로가 미국적인 특성을 모색하고 표현하고자 하였다는 사실에 주목하였다. 이에 따라 논문에서는 미국적 송고의 목적 하에 추상표현주의자들이 구체적으로 어떻게 이를 전개하였는지를 주요 골자로 하며, 그러한 과정에서 세부적으로 그들이 자기 자신과 미국을 어떻게 인식하였고, 미국적인 특성을 어떠한 형식과 주제로 드러내하고자 하였는지를 살펴보고자 하였다.

논문은 총 다섯 장(章)으로 나뉘며, 서론과 결론을 제외하고는 세 부분으로 나뉜다. 본론의 첫 부분은 미국 미술의 역사 내에서 송고가 어떻게 표현되었는지, 송고의 미술사적 배경과 그것의 영향에 관한 것이다. 19세기 낭만주의 풍경화가인 허드슨강 화파와 20세기 초, 미국의 모더니스트들이었던 정밀주의의 작품을 중심으로 송고가 어떻게 표현되었고, 어떠한 변화를 거쳐, 계승되었는지에 관하여 서술하였다. 또한 추상표현주의 송고에 영

향을 준 사상과 신념들, 곧 유럽의 영향 하에서 벗어나고자 하였던 탈(脫) 유럽 현상과 미국주의 사상의 영향, 그리고 사회주의 이데올로기로부터 벗어날 수밖에 없었던 1930-40년대 미국의 사상적 배경에 대해 서술하였다.

다음 장은 추상표현주의 송고의 중심인물인 바넷 뉴먼의 송고 개념을 유럽의 송고 이론과의 비교하며 이것이 어떠한 개념이었는지를 분석하였다. 유럽 송고 이론의 계보는 롱기누스, 버크, 칸트에 의해 이어지는데, 버크의 경험주의적 시각과 '공포(terror)' 개념은 뉴먼의 송고에 영향을 주었지만, 칸트의 관념주의적 송고 개념은 도전을 받았다. 이러한 뉴먼의 송고 개념은 추상표현주의의 송고에 중심 역할을 하였으나, 그러나 이를 받아들였던 미술가들이나, 대중매체를 통해 전달된 송고는 뉴먼이 의도한 송고와는 결을 달리하였다. 추상표현주의의 송고는 특유의 급진적이고, 도전적이며, 전위적이 특성들이 부각되었고, 마찬가지로 추상표현주의자들에 대한 인식도 쉽게 이해될 수 있는 송고의 특성들, 즉 거대한 크기나 남성적인 것, 도전적인 행위 등에 초점이 맞추어졌다. 그리고 이러한 이유에서 학자들은 추상표현주의의 송고가 대중적인 송고의 특성을 띤다고 보았으며, 이것은 다시 엘리트주의적이며 관념주의적인 유럽의 송고와는 다른 미국적인 특성으로 이해되었다.

따라서 본론의 IV장에서는 실제 추상표현주의 작품의 주제와 형식 등에 나타난 미국적 특성이 무엇인지에 대해 분석하였다. 우선 추상표현주의 형식적 특성을 살펴보며, 이것이 어떻게 미국적 송고로 볼 수 있는지를 설명하였다. 첫 째 압도적일 만큼 거대한 작품의 규모, 둘째는 즉물적이고 즉각적인 특성이다. 화면을 그림 속 세계를 재현하기 위한 표면이나, 스크린 같은 개념으로 여기지 않는 극단적인 평면성은 새로운 공간 개념을 제시하였는데, 이것은 그린버그에 의해 회화의 순수성으로 칭송 받았다. 또한 크고 단순한 형태로 이루어진 추상화는 이성이나 논리로 감상되기 보다는 짧은 순간에 일어나는 감정적 반응 외에, 다른 이성적 사고를 제한하는 즉각성에 의해 송고를 경험하게 하였다.

규모와 즉물성 같은 송고 형식의 특성들은 또한 작품에 드러나는 주제 의식을 통해 송고 경험을 산출해내었다. 송고를 산출하는 주제 중 하나는 미국 예외주의 사상이 내재된 '창조'의 주제인데, 이는 미국을 '타락하지

않는 땅' 또는 신이 허락한 '약속의 땅'으로서 보는 미국의 전통적인 국가 정체성을 따르는 것으로, 뉴먼과 스틸의 작품에서 발견되었다.

다른 주제는 낭만주의적 실존주의라는 미국적 실존주의의 영향 하에 있었던 추상표현주의자들의 자기 인식과 관련된 것이다. 프랑스 실존주의와 달리 비극적인 현실을 초월하여 '그 무엇'을 향하는 추상표현주의의 지향점은 그것의 불명료함 때문에 낭만주의적으로 볼 수 있는데, 이것은 대중들에게 오해와 왜곡을 야기하는 원인으로 생각할 수 있다. 또한 미국 사회의 계층적 변화와 맞물려 추상표현주의는 대중의 영웅으로서 인식되었고, 로젠버그는 그것을 미국 아방가르드의 실패로 간주하였다. 사실 송고란 인간의 보편적인 사고에 관계된 개념임에도 불구하고 추상표현주의자들은 이것을 미국의 예술을 설명하는 미학 개념으로 채택함으로써 송고의 미국화를 구현하였으며, 이를 통해 비극적 현실의 초월을 지향하였다고 할 수 있다.

주요어: 송고, 미국적 송고, 추상표현주의, 미국 미술, 바넷 뉴먼, 낭만적 실존주의, 거대함, 현존성, 즉물성, 즉각성, 선민사상, 고귀한 야만인

학 번: 2011-30372

목 차

국문초록

I. 서론

- 1. 연구 주제와 의의 1
- 2. 선행 연구 5
- 3. 논문의 구성 및 내용 9

II. 송고의 미술사적 영향과 사상적 배경 12

- 1. 송고의 미술사적 배경과 영향 12
 - 1) 19세기 미국 낭만주의 풍경화의 송고 12
 - 2) 정밀주의 회화에 나타난 송고 26
- 2. 미국적 송고 출현의 사상적 배경 39
 - 1) 탈유럽의 경향과 범미국주의의 등장 39
 - 2) 탈이데올로기 경향과 절충주의로의 이행 51

III. 바넷 뉴먼의 송고 개념에 대한 분석 62

- 1. 유럽 송고 이론과의 비교 62
 - 1) 버크의 송고 이론과 '공포(terror)' 개념의 수용 63
 - 2) 칸트 송고 이론에 대한 모순적 태도 70
- 2. 바넷 뉴먼의 송고 개념의 미국적 특성 80
 - 1) 《예술에서 송고란 무엇인가?》의 송고 개념과 뉴먼의 관점 80
 - 2) 미국적 송고의 의미와 특성 93

IV. 추상표현주의 숭고의 미국적 특성	102
1. 미국적 가치관의 반영	102
1) 선민의식과 관련된 숭고 주제	102
(1) ‘창조’와 ‘구원’에 내재된 선민의식	102
(2) ‘타락하지 않은 땅’으로서 서부 자연의 암시	112
2) ‘고귀한 야만인(noble savage)’ 신화의 재등장	119
2. 유럽의 이젤화 전통에 대한 도전	132
1) 규모의 거대함과 그 의미	132
(1) 미국적 특성으로서 규모의 거대함	132
(2) 이젤화 전통에 대한 도전	141
2) ‘현시’로서의 회화	147
(1) 추상표현주의의 현존성, 즉물성, 즉각성	148
(2) 현존적 회화 형식과 재고	157
3. 낭만적 실존주의의 영향과 좌절	164
1) 비극의 영웅과 숭고	164
2) 대중적 영웅으로	181
V. 결론	200

참고문헌

도판

Abstract

I. 서론

1. 연구 주제와 의의

이 논문은 송고의 미국적 특성에 관한 연구로, 바넷 뉴먼(Barnett Newman)과 추상표현주의 송고의 개념과 형식, 주제 내에서 미국적으로 파악될 수 있는 특성들이 무엇이며, 이것이 작품에 어떻게 반영되었는지에 대해 분석하고자 하였다. 연구 대상으로서 추상표현주의는 미국 미술에서 가장 처음 국제무대에서 주목 받았으며 냉전 이데올로기의 한 축을 대표하는 미술로서 막강한 영향력과 파급력을 보여주었다. 이에 따라 추상표현주의는 지금까지 미국 미술에서 가장 주목 받아온 연구 대상이라고 할 수 있었다. 그러나 이 같은 관심과는 달리, 1990년대까지 추상표현주의에 대한 연구는 아주 다양하게 진행되지는 못했다. 1970년대에 등장한 수정주의적 시각은 탈(脫)냉전의 맥락 하에 설득력 있는 성과를 보여주었지만, 이후의 연구들은 수정주의 연구에서의 부분적인 오류를 반박하거나, 이 맥락에서 크게 벗어나지 못하였다. 당시 가장 주목 받았던 글은 막스 코즐로프(Max Kozloff)의 「냉전기의 미국회화(American Painting During the Cold War)」(1973)와 에바 코크로프트(Eva Cockcroft)의 「추상표현주의, 냉전의 무기(Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War)」(1974)라고 할 수 있는데, 이 글은 추상표현주의가 마주하였던 냉전의 현실, 즉 이데올로기로 점철되었던 시대 상황 속에서 추상표현주의의 좌표를 기록하였다는 점에서 의미가 있었다. 그러나 수정주의자들의 시각은 정작 추상표현주의 그 자체와는 거리를 둔 것으로, 1950년대 추상표현주의의 작품과 미술가들에 직접적으로 닿아 있지는 않았다. 또한 수정주의 연구는 추상표현주의가 미국 미술계에서 이미 주류에 편입되고 난 이후의 시기에 치중되어 통시적인 관점을 제시하지는 못했다.

그러나 수정주의자들이 간과한 1940년대 말에서 1950년대 초반의 시기는 추상표현주의의 발생 목적의 면에서 중요성을 가진다. 그들은 1947년부터 1953년까지 반(半)구상적 경향에서 추상으로 이행하며 여러 형식적

실험을 거쳤다.¹⁾ 이 기간이 중요성을 가지는 이유는 첫 째 이러한 변화에 그들이 동시적으로 참여하였기 때문이며, 둘 째 이 시기는 냉전기로 진입하기 이전의 시기로서 추상표현주의의 전례 없는 전성기를 유지하기 위한 태동기에 해당하기 때문이다. 아실 고르키(Arshile Gorky), 잭슨 폴록(Jackson Pollock), 바넷 뉴먼, 마크 로스코(Mark Rothko), 로버트 마더웰(Robert Motherwell) 등 1세대 추상표현주의자들은 1946-48년을 전후하여 형식적 변화를 보였으며, 이 변화는 1950-1951년까지 단기간에 성숙기에 도달할 만큼 확신적이었다. 1940년대 후반의 반(半)구상적 회화에서 추상표현주의로의 형식적 전환이 이처럼 거의 동시에 일어날 수 있었던 데에는 어떠한 충동이 있었던 것으로 생각된다. 논문에서는 추상표현주의자들을 공통된 하나의 흐름으로 간주할 수 있는 근거이자, 전환의 충동을 ‘숭고(崇高, sublime)’에서 발견하였다. 그리고 바넷 뉴먼과 그의 숭고 개념은 추상표현주의 숭고의 중심축이라 할 수 있다.

1950년대 이후 추상표현주의 경향은 점차 뉴욕 미술계 전반의 흐름을 주도하는 주류에 편승되었고, 수정주의 연구에서와 같이, 냉전기 동안에는 공산주의 진영과의 대치 상황에서, 다른 한 진영을 대표하는 미술로서의 특권적 지위가 부여되었다. 추상표현주의가 국가 기관의 지원이나 록펠러 가문과 같은 기득권 계층의 후원 아래, 문화 냉전의 한 축으로 등극하기 시작한 1955년 이전의 시기는 이러한 흐름에서 볼 때, 추상표현주의가 보여준 변화의 목적과 의도가 비교적 왜곡됨 없이 잘 드러난 시기로 볼 수 있다. 또한 이 때 추상표현주의자들은 유럽의 아류에서 벗어나, 보다 미국적이라고 인정될 미술 형식을 찾기 위해 노력하였다. 위와 같은 생각에서 본 논문에서는 이 무렵 추상표현주의 작품에 표현된 숭고를 미국적 미술을 표방한 그들의 의도가 반영된 것으로 전제하고, 숭고의 미국적인 특성들을 발견하고자 하였다.

미국 미술에서 숭고는 반세기 이상 크게 주목받지 못하였다가 2차 세계대전 후에 추상표현주의자들에 의해 다시 부활하였으며, 1920-30년대부

1) 1947년에서 1953년의 기간은 뉴먼이 <하나임 I(Onement I)>(1948)과 유사한 형식을 처음 시도했고 폴록이 처음으로 드리핑을 시작했던 시점부터, 1954년 베니스 비엔날레에 폴록이 참여하여 추상표현주의를 유럽에 알렸던 시점 이전까지의 시기를 의미한다.

터 고조되었던 미국주의적 가치관은 추상표현주의의 송고가 미국화 되는 데에 주요한 양분이 되었다. 따라서 추상표현주의의 송고는 유럽 송고 이론이 근간이 되었고, 이 위에 미국 미술사의 영향과 미국주의적 가치관이 결합된 결정체라 할 수 있다. 그러나 송고와 미국주의는 서로 상충되는 개념이다. 송고의 어원이 ‘입구(limen)’와 ‘아래(sub)’에서 유래된 것처럼 인간의 의식이 일상적인 상태를 벗어나 고양되면서 어떠한 초월적 관념의 상태로 올라서는 것을 지칭하는 반면, ‘미국적’ 또는 미국주의는 다분히 이데올로기적이며, 특정한 경계 안을 지칭하는 구체적인 의미를 띠고 있기 때문이다. 따라서 송고와 미국이라는 두 요소의 결합은 명확하게 지칭할 수 없는 인간의 의식의 상태가 어떠한 구체적인 양상과 경향을 드러내는 모순된 현상을 가리킨다. 이러한 이유에서 롭 윌슨(Rob Wilson)은 ‘미국적 송고(American sublime)’를 “장엄함에 대한 국가의 의지”, 또는 “세계 경쟁을 위한 이름”으로 비판하기도 하였다.²⁾ 그런데, 추상표현주의자들의 경우 사실상 전체주의에 대항하였고, 냉전 이데올로기보다는 사회주의에 더 친숙하였으며, 때문에 그들이 보여준 미국주의란 유럽과 구별될 수 있는 미국적이거나 미국다운 특성을 발굴하고, 이를 발전시키고자 하였던 애국심의 발로라고 생각된다. 바꾸어 말해, 추상표현주의에 나타난 송고는 ‘송고의 미국화’로 요약될 수 있으리라고 본다.

또한 추상표현주의의 송고는 유럽의 송고론을 이론적 발판으로 삼고 있음에도 불구하고, 19세기 유럽의 낭만주의 회화에 나타난 송고와 비교해 볼 때 여러 면에서 차이점을 보인다. 단적으로 드러나는 형식적 차이점으로는 진지하지 못하거나, 무례하게 보일만큼 즉물적이고 즉각적인 특성을 띠게 된 것, 다른 하나는 극단적으로 큰 크기의 캔버스가 사용되었다는 점에서 이전의 송고와 차이를 보였다. 이러한 형식적 차이점들은 추상표현주의를 급진적으로 보이도록 하였다. 클레멘트 그린버그(Clemente Greenberg)는 1955년 「미국형 회화(American Type Painting)」에서 추상표현주의의 미국적 특성에 대해 언급하였는가 하면, 일찍부터 송고에 주목하였던 로렌스 알로웨이(Lawrence Alloway)는 추상표현주의의 송고를 ‘미국적 송고

2) Rob Willson, *American Sublime*, Wisconsin, Univ. of Wisconsin Press, UP, 1991, p.24-25

(American Sublime)'로 이름 지었다. 이처럼 대부분의 1950-60년대 비평가들은 추상표현주의의 형식적 차이점에서 유럽의 미술과 구별되는 그리고 과거 유럽의 영향 하에 있었던 미국 미술과도 다른 추상표현주의의 미국적 특성에 관해 언급하였다. 그러나 기존의 연구들이 추상표현주의를 미국적 특성을 띠는 것으로 파악했음에도 불구하고, 어떤 면에서 미국적이라고 설명될 수 있는지에 대해서는 상대적으로 명확한 견해를 제시하지는 못하였다. 단순히 큰 스케일이나 격정적인 추상 형식만으로 미국적으로 볼 수 있는지에 대해서는 여전히 의문이 제기된다. 또한 '수정주의 관점을 수정하기' 위한 다양한 주제의 연구에서 송고는 그것의 종교성이나, 미학적 철학적 범주에 국한되어 다루어졌다.

위와 같은 이유에서 본 논문에서는 추상표현주의 발현에 결정적인 영향을 주었던 에드먼드 버크(Edmund Burke)와 임마누엘 칸트(Immanuel Kant)의 송고 논의와 이 논의들이 어떠한 시대적, 사회적 배경에서 도출되었으며, 그리고 형식상의 차이뿐 아니라 주제 면에서 이전의 송고 미학과 추상표현주의의 송고의 차이는 무엇인지에 집중하였다. 또한 이러한 특성들이 송고의 미국화 양상, 즉 어떠한 면에서 미국적이고 미국다운 특성으로 설명될 수 있는지에 관하여 검토하였다. 대개 추상표현주의는 냉전 시기 동안, 문화 냉전의 한 축을 담당하였다는 이데올로기적인 시각에서 연구되었는가 하면, 이것과는 반대로 추상표현주의의 미학적 분석이나, 형이상학적이고 관념적인 주제에 국한 되었다. 때문에 논문에서는 추상표현주의에 대한 연구를 보다 정밀하고, 유기적인 관계 속에서 이해하는 데에 목적을 두었다. 추상표현주의는 1950년대의 매카시즘(McCarthyism)의 반공 이데올로기에는 매몰되지 않았던 반면, 미국답고, 미국적이라 할 수 있는 것들을 발굴해 내려는 미국주의적 신념에 기대어 있었고, 이를 위해 뉴먼과 추상표현주의자들은 의식의 초월을 추구하는 송고 미학을 돌파구로 삼았다는 점에 주목하였다. 매카시즘이 쇠퇴한 1960년대에도 추상표현주의의 영향이 여전히 미국 미술에 지대한 영향을 주었다는 사실 역시, 냉전 이데올로기만으로 설명될 수 없는 추상표현주의의 미학적 흡인력을 설명해 주는 일면일 것이다. 또한 미국적 송고를 모색하고자 한 추상표현주의자들의 노력은 이들의 작품이 유럽 미술의 아류라는 평가에서 벗어나, 미국의 독자적인 미술

로 자리매김하는 첫 교두보를 마련한 것으로 설명될 수 있다.

2. 선행 연구

본 논문에서 참고하였던 선행 연구는 주제 별 두 부분으로 나눌 수 있다. 하나는 숭고에 관한 것으로, 미술사보다는 미학적 영역에 포함된다. 위(爲) 롱기누스(Longinus)의 숭고 이론부터 에드먼드 버크(Edmund Burke)와 임마누엘 칸트(Immanuel Kant)의 숭고론은 숭고 미학의 근간이 되는 연구이다. 1980년대 이후로 장 프랑소와 리오타르(Jean Francois Lyotard)가 칸트의 숭고 이론을 분석함으로써, 포스트모더니즘 시각에서 재해석된 숭고 개념을 제시하였고, 그는 이와 같은 입장에서 바넷 뉴먼의 작품에 관한 여러 편의 글을 썼다. 이들 중, 롱기누스, 버크, 칸트의 숭고 이론은 바넷 뉴먼이 1948년에 「숭고는 지금이다(The Sublime Is Now)」를 썼을 무렵 뉴먼의 숭고 개념의 뿌리가 되었다.

다른 하나는 미국 미술사의 영역에 포함되는 것들로, 추상표현주의에 영향을 준 미술사적 배경을 살펴보기 위해서는 불가피하게 범위가 19세기 부터 20세기 초반에까지 넓게 형성된다. 여기에는 숭고와 관련이 있는 것과 그렇지 않은 연구들 모두가 포함된다. 그 중에서, 미국 미술과 숭고의 관련성은 추상표현주의의 등장으로부터 십 여 년이 지난 뒤에야 시작되었다. 뉴먼이 아방가르드 문예 잡지인 『호랑이의 눈(Tiger's Eye)』에 「숭고는 지금이다」를 발표하였으나, 미국주의적 시각에서 숭고 미학의 필요성을 주장하였던 이 글은 사실 미국 미술이 어떻게 숭고를 표현할 수 있는가에 관한 부분을 설명하기에는 부족하다. 같은 이유에서, 미국 미술에 적용되었던 숭고에 관한 연구는 1960년대 초, 추상표현주의자들의 작품에서 숭고 특성을 발견한 몇몇 비평가, 미술사학자들의 글에서부터 시작되었다. 로렌스 알로웨이(Lawrence Alloway), 로버트 로젠블럼(Robert Rosenblum)의 글에서 뉴먼이 주목하였던 숭고가 처음 미국 미술의 특성으로 언급되었다.³⁾

3) Lawrence Alloway, "The American Sublime"(1963), *Topics in American Art*

1990년대 이후에는 추상표현주의에 치중하던 송고 연구가 과거로 시선을 돌려, 미국의 19세기 낭만주의 풍경화와 20세기 정밀주의 회화가 송고의 관점에서 재조명되었다. 19세기, 20세기 초반의 미국 미술에서 발견된 송고 특성은 추상표현주의의 송고가 미술사적으로 어떠한 토대 위에서 성장하게 되었는지를 설명해 줄 수 있는 연구들이었다. 뿐만 아니라, 이 때 발표된 연구들 중에서는 송고의 표현이 당시 미국 내에 형성되었던 미국주의적인 의미가 내재된 것을 발견함으로써 미술에서 송고 표현이 이데올로기적으로 어떻게 적용될 수 있는지의 문제를 다루었다. 토마스 콜(Thomas Cole)과 허드슨강 화파(Hudson River School)의 회화에 표현된 송고가 미북부의 이데올로기를 시각화하고 선전하는 수단으로 사용되었다는 주장은 1990년대 엔젤라 밀러(Angela Miller)와 알렌 월러흐(Alan Wallach)의 연구에서 시작되어, 2000년대에 들어서는 정치적 이데올로기와의 관련성에 보다 더 초점을 두었던 팀 베링거(Tim Barringer)의 연구를 통해 전개되었다.⁴⁾

한편 1990년대부터는 안나 체이브(Anna Chave), 메튜 베이겔(Matthew Baigell) 등에 의해, 그리고 2000년대는 완다 콘(Wanda Corn) 등의 학자들을 통해, 20세기 초반 미국의 모더니즘을 다양한 각도로 바라보는 새로운 연구들이 개진되었다.⁵⁾ 이들은 미국의 모더니즘을 주도하였던

Since 1945, Norton, 1975, pp.31-41; Robert Rosenblum, "The Abstract Sublime." *Art News* 59, 10 (1961), pp.1940-1970.

4) Angela Miller, *The Empire of the Eye: Landscape Representation and American Cultural Politics, 1825-1875*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1993.; Alan Wallach, "Thomas Cole: Landscape and the Course of American Empire", edit. by William H. Truettner and Alan Wallach, *Thomas Cole: Landscape into History*, New Haven and London, Yale University Press, 1994, pp.8-42; Tim Barringer, "The Englishness of Thomas Cole", edit. by Nancy Siegel, *The Cultured Canvas: New Perspectives on American Landscape Painting*, Durham, New Hampshire, University of New Hampshire Press, 2011, pp.1-52

5) Anna C. Chave, "'Who Will Paint New York?': 'The World's New Art Center' and the Skyscraper Paintings of Georgia O'Keeffe", *American Art* 5, 1/2 (1991), pp.87-107; Matthew Baigell and Allen Kaufman, "Thomas Cole's The Oxbow: A Critique of American Civilization," *Arts Magazine*, vol. 55 (January 1981), pp. 136-39; Wanda M. Corn, *The Great American Thing: Modern Art and National Identity 1915-1935*, Berkeley, Los Angeles and London, University of California Press, 1999.

알프레드 스티글리츠(Alfred Stieglitz)와 그의 영향 아래 성장한 정밀주의 회화에 그려진 산업 현장이나, 도시 이미지들에는 그들이 직접 경험한 송고가 표현되었고, 이것은 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp)의 기계 미학과의 단적인 차이라고 설명하였다. 또한 정밀주의의 회화의 송고성에 의해 또 하나의 '위대한 미국' 이미지를 창조할 수 있었다고 지적하였다. 이러한 주장은 완다 콘(Wanda Corn)의 『위대한 미국의 것(The Great American Thing)』(2001)에서 가장 비중 있게 논의되었으며, 여기에서 콘은 미국 스스로가 만들어낸 국가 이미지와 유럽에 의해 부여된 미국의 이미지 간의 차이를 상세하게 비교하였다. 콘의 연구가 미국의 국가 정체성이나 미국의 국가 이미지에 초점을 둔 것인 반면, 송고와 관련된 시각에서 정밀주의를 논한 연구도 이후에 발표되기는 하였으나, 정밀주의와 송고 미학이 긴밀한 관련이 있다고 보기엔 무리가 있고, 상대적으로 이 주제는 19세기 낭만주의 풍경화나, 추상표현주의에서만큼 비중 있게 다뤄지지 않았다.

반면 추상표현주의에 관한 연구는 19세기 낭만주의 풍경화나, 정밀주의와 비교해 수적으로도 많았을 뿐 아니라, 비중도 가장 컸다. 추상표현주의가 전성기를 구가하였던 1950년대에는 클레멘트 그린버그(Clement Greenberg)와 해롤드 로젠버그(Harold Rosenberg), 토마스 헤스(Thomas Hesse) 등, 당시 비평가들의 글이 중요한 참고 자료가 되었는데, 이 중 토마스 헤스만이 추상표현주의의 송고를 언급하였다.⁶⁾ 한편, 1960년대의 연구는 추상표현주의의 미학적, 형식적 특징에 관한 내용이 주류를 이루었고, 1970년대에 들어서는 추상표현주의가 냉전 체제 안에서, 이데올로기적으로 기능한 부분들을 드러내는 연구가 활발히 진행되었으며, 20여 년이 지난 1990년대에서야 수정주의자들의 논리를 반박하는 주장이 개진되었다. 이때 추상표현주의에 관한 연구는 이데올로기적 시각에서 벗어나, 보다 다양하고 광범위하게 전개되었는데, 미술 시장의 관점에서 본 문제들이나, 유대주의, 여성주의, 또는 여러 국가에 미친 추상표현주의의 영향 등에 초점을 둔 연구들이 전개되었다.

그러나 위에서 거론된 추상표현주의와 관련된 선행 연구들은 송고에 관하여 언급은 하고 있지만, 추상표현주의에 표현된 송고에 중점을 둔 연구

6) Thomas B. Hess, *Barnett Newman*, New York, Museum of Modern Art, 1971.

는 아직까지 뉴먼에게만 집중되어 있으며, 그 수도 많지 않다. 그러한 중에도, 이브 알랭 부아(Yve-Alain Bois), 폴 크로더(Paul Crowther), 존 골딩(John Golding) 등에 의해, 추상표현주의의 미학으로서 숭고에 관한 논의가 한층 더 진척되었다. 또한 매튜 베이겔(Matthew Baigell)의 뉴먼과 로스코에 관한 연구에서는 부분적이기는 하지만, 숭고 미학이 미국으로 이민 온 디아스포라 유대인으로서의 정체성과 밀접한 연관을 가진다는 새로운 관점도 제시되었다.⁷⁾ 한편 학위 논문 중에는 1998년 로스코, 뉴먼, 스틸의 작품에서의 숭고에 대한 연구가 발표되었는데, 이 논문은 고대부터 1980년대까지 등장한 숭고 이론을 정리하여 세 작가의 작품에 적용한 것으로서, 추상표현주의의 숭고에 대한 미학적 스펙트럼과 지속성을 강조하였으나 여전히 미학에 치중하여 추상표현주의 작품과 주제에 근접하지는 못했다.⁸⁾

한편, 2000년대 초반까지 국내에서 발표된 추상표현주의에 관한 연구는 수정주의자들의 시각에서 많이 벗어나 있지는 않았고, 학위논문 대부분은 추상표현주의 작가 개인에 관한 연구들이 많았다. 추상표현주의 작품에만 국한되지 않고, 조금 더 확장된 시각을 보여 준 연구로는 1940-50년대 미국의 미술비평과 아방가르드 개념, 그리고 미국 미술계가 추상표현주의를 수용하는 데에 가장 큰 영향을 주었던 그린버그와 로젠버그의 이론을 재해석한 것으로서, 김희영, 조주연 등의 연구가 대표적이다.⁹⁾ 이 외에, 사회적 사실주의에서 추상표현주의로 1930-40년대 미국 미술의 이행을 다룬 박응주의 박사 학위 논문과 1930년대 미국의 모더니즘과 국가 정체성을 연결시킨 신채기의 학위논문과 후속 연구들, 추상표현주의에 반동적 영향을 주었던 20세기 미국의 사실주의를 연구한 김진아 등의 논문은 추상표현주의를

7) Yve-Alain Bois, *Painting as Model*, Mit Press, 1993; Paul Crowther, "Barnett Newman and the Sublime", *Oxford Art Journal* 7, 2 (1984), pp.52-59; John Golding, *Paths to the Absolute Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko and Still*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 2000.

8) Cliff Getty McMahon, *The Sublime in Rothko, Newman and Still*, Ph.D Thesis, University of St. Andrews, 1998.

9) 김희영, 「모더니즘 미학에 대한 저항의 자취 : 해롤드 로젠버그의 '행동' 비평」, 『서양미술사학회논문집』, 26 (2007. 2), pp.56-71; Hee-Young Kim, "The Tragic Hero: Harold Rosenberg's Reading of Marx's Drama of History", *Art Criticism*, 2005, pp.7-21; 조주연, 「클레멘트 그린버그의 미술론에 관한 연구」 서울대학교 대학원 박사학위 논문, 2002.

둘러싼 역사적, 사회적 배경을 돌아봄으로써, 한층 더 입체적인 시각을 확보하도록 하였다.¹⁰⁾ 다른 한편, 국내에서 송고는 주로 미학자들에게서 연구되었는데, 최병길, 배철영, 권정임 등은 특히 리오타르, 칸트의 송고 개념과 뉴먼과의 연관성에 무게를 두었으며, 미술사학자들의 경우, 김정락, 마순영 등과 같이 낭만주의 미술 내에서 송고를 다룬 논문들이 발표되었다.¹¹⁾

3. 논문의 구성 및 내용

서론과 결론을 제외한 논문의 본론은 크게 세 부분으로 나눌 수 있다. II장에서는 추상표현주의의 송고가 어디서부터 영향을 받았고, 송고의 가치를 재발견하기까지, 시대적, 사회적 배경은 무엇인지에 관한 내용을 담고 있다. 추상표현주의가 주목하였던 송고 미학은 19세기 유럽의 송고 이론뿐 아니라, 19세기 미국의 낭만주의 풍경화로부터의 영향을 무시할 수 없기 때문이다. 토마스 콜(Thomas Cole)을 위시하여, 미국의 첫 번째 ‘화파’로 알려진 ‘허드슨 강 화파(Hudson River School)’의 작품에서 송고가 어떻게 시각화 되었는지, 그리고 추상표현주의에게 계승되었던 부분은 무엇인지에 대해 살펴본다. 그리고 미국의 산업 발전 이후, 대자연으로 상징되는 미국과는 다른 새로운 미국의 이미지를 구축하고자 하였던 정밀주의(Precisionism) 작품들 중, 찰스 쉐러(Charles Sheeler), 찰스 드무스(Charles Demuth), 그리고 조지아 오키프(Georgia O'keeffe)의 작품에서

10) 박응주, 「1930년대에서 1940년대로의 미국미술의 이행기에 관한 연구: 사회적 리얼리즘과 추상표현주의를 중심으로」, 홍익대학교 대학원 박사학위 논문, 2013; 신재기, 「1910년대에서 1930년대까지 미국 미술에 나타난 국가 정체성에 관한 연구」, 이화여자대학교 대학원 박사학위 논문, 2004; 김진아, 「20세기 초 뉴욕의 재현과 미국미술의 확장」, 『순천향 인문과학논총』, 2014, Vol.33(3), pp.189-223; 김진아, 「영화 프랑켄슈타인의 흥행 다시 보기: 1930년대 초반의 사회경제적인 위기와 미국의 불안」, 『영미문화』, 2009, Vol.9(2), pp.1-17

11) 최병길, 「리오타르의 포스트모던 송고론」, 『역사와 사회』, 2000, Vol.25, pp.9-41; 배철영, 「리오타르의 뉴먼: 현시할 수 없는 것으로서 순간 혹은 사건」, 『철학논총』 2005년 1월, Vol.39, pp.179-198; 권정임, 「현대 송고 개념의 기원 연구」, 『미학 예술학 연구』, 2012, Vol.35, pp.193-235; 김정락, 「“Architecture terrible”과 “Gothic revival”: 건축에 대한 문학과 심리학적 감수성」, 『미술사학』, 8 (2006), Issue 20, pp.201-220

는 숭고가 어떻게 나타나고 있는지를 분석한다. 높은 건축물과 거대한 기계 설비를 재현한 정밀주의의 작품이 단적인 숭고를 표현하였다고 할 수는 없지만, 그럼에도 불구하고 숭고성의 관점에서 정밀주의가 갖는 중요성이라면, 추상표현주의자들이 대부분 한스 호프먼(Hans Hoffman)의 제자, 또는 뉴욕 아트 스튜던츠 리그(Art Students League)의 학생이었던 1920-30년대 당시, 그들은 정밀주의로부터 형식적인 영향뿐 아니라, 미국적 미술의 필요성을 알게 되었다는 점에서일 것이다.

III장은 바넷 뉴먼의 숭고 개념을 중심으로, 뉴먼의 숭고가 롱기누스, 버크, 칸트의 숭고 이론과 어떻게 다른지, 그리고 이들과 비교해 어떠한 면에서 미국적인 특성을 반영한다고 볼 수 있는지에 대해 살펴본다. 특히, 『호랑이 눈(Tiger's Eye)』에 숭고에 관한 글이 게재된 여섯 필자들의 숭고 개념과 추상표현주의 숭고에 있어 핵심적인 역할을 한 바넷 뉴먼의 「숭고는 지금이다(The Sublime Is Now)」(1948)를 중심으로 미국에서 전개된 숭고 개념의 특성을 분석하였다.

IV장은 추상표현주의 작품에서 구체적으로 숭고가 어떻게 표현되었는지에 관한 분석으로, 왜 추상표현주의의 숭고를 미국적 숭고라 부를 수 있는지의 특성들을 차례로 검토한다. IV장의 1절은 미국의 전통적인 가치관이 반영된 특성으로, 신의 선택을 받았다고 믿었던 미국 건국 시조의 선민의식이 반영된 주제를 분석하고 있다. 이것은 19세기 미국 낭만주의 풍경화와 마찬가지로 미국의 자연과 관련된 주제로서, 창조와 구원의 주제 아래, 시원적 자연, 태고의 자연을 암시하거나 19세기 미국에서 널리 통용되었던 ‘고귀한 야만인(noble savage)’ 개념과 유사한 ‘영웅적이고 숭고한 인간상’ 추구하였다는 점에서 둘로 나눌 수 있다. 이 두 주제는 또한 미국의 특별함을 주장하는 예외주의(exceptionalism)와 선민의식이 내재되었다는 점에서 미국적 특성의 주제에 해당된다. 2절은 숭고를 산출하는 계기로서 추상표현주의의 형식에 관한 내용을 서술하고 있다. 추상표현주의의 규모의 거대함과 ‘그 자체’로서의 회화 즉, 추상표현주의의 즉물성과 즉각성에 관한 것으로, 이것은 유럽 모더니즘과 뚜렷한 형식적 차이를 보여준다. 마지막 3절은 1940년대 미국에 영향을 주었던 실존주의를 철학적 배경으로 하여 나타난 숭고 주제에 관한 내용을 다룬다. 클레멘트 그린버그(Clement

Greenberg)의 형식주의적 비평에 비해 상대적으로 조명 받지 못했던 해롤드 로젠버그(Harold Rosenberg)의 시각을 토대로 추상표현주의의 실존주의적 특성들을 살펴보고 이것이 어떻게 숭고한 비극과 연관되는지, 또한 미국적 특성으로 볼 수 있는 특성은 무엇인지에 대해 살펴본다. 당시 미국의 미술가들에게 나타난 실존주의는 프랑스 실존주의를 그대로 수용한 것이 아닌 낭만화된 실존주의로 볼 수 있다. 추상표현주의자들은 또한 숭고의 주제로서 현실의 비극을 초월하는 영웅을 제시하고자 하였는데, 이와 같은 낭만주의적인 실존주의가 어떻게 대중의 관심과 지지를 얻을 수 있었는지, 반면에 어떻게 대중에게서 왜곡과 오해를 받게 되었는지에 관하여 검토한다. 이를 통해 정치 이데올로기적인 시각에 편중되어 있었던 기존 연구의 폭을 넓히고, 제한적이거나 표피적으로만 다루어졌던 추상표현주의의 숭고를 보다 입체적으로 살필 수 있는 재고의 기회를 갖고자 한다.

II. 송고의 미술사적 영향과 사상적 배경

1. 송고의 미술사적 배경과 영향

미국 미술에서 처음 송고가 나타나게 된 시기는 19세기 미국의 낭만주의 풍경화로 거슬러 올라간다. 유럽과 다른 장엄하고 거대한 미국의 자연을 재현하였던 19세기 낭만주의 풍경화의 송고와 추상표현주의의 송고는 형식과 주제 면에서 차이를 보이지만, 그럼에도 불구하고 추상표현주의의 송고는 지속적으로 유럽과의 구별을 모색하였다는 면에서 볼 때 미국적 송고의 계보를 잇고 있다고 말할 수 있을 것이다. 논문 II장의 1절에서는 19세기 낭만주의 풍경화에서의 송고와 이후 새로운 산업 풍경을 그린 정밀주의 회화에서 송고를 어떻게 시각화하였고, 그것의 주제는 어떤 의미였는지 또는 어떠한 면에서 추상표현주의에 영향을 주었는지에 관하여 논하고자 한다.

1) 19세기 미국 낭만주의 풍경화의 송고

W. J. T. 미첼(Mitchell)은 문화에 의해 매개된 자연을 보여준다는 점에서 풍경화는 미술이 아닌 매체라고 하였다.¹²⁾ 이처럼 실제 풍경을 그대로 재현한 것처럼 보이는 풍경화 역시 시대적 사상이 반영된 문화적 산물이라 할 수 있다. 미국 미술에서 송고가 표현되기 시작한 19세기 낭만주의 풍경화 역시 그러한 역사적 맥락에서 산출되었으며, 송고 풍경화를 통해 유럽과의 구별과 극복을 지향하고, 미국의 예외주의 사상의 고취를 보여주었다. 이와 같은 미국적 특성들은 또한 100여 년 뒤 추상표현주의의 송고에 영향을 주었다.

12) W. J. T. Mitchell, "Imperial Landscape", W. J. T. Mitchell edit., *Landscape and Power*, second edition, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2002, p.5

미국적 송고는 1820년대 미국의 낭만주의 풍경화의 시작과 함께 하였다. 비슷한 시기 유럽 낭만주의 회화로부터 영향을 받은 미국의 풍경화는 이 때문에 20세기 중반까지도 단순히 유럽 화풍의 답습으로만 평가되었다. 그러나 1960년대 후반부터, 이를 단순한 유럽 미술의 답습이 아닌, 보다 ‘미국적’이라고 평가될 수 있는 특성을 그 안에서 발견하려는 요구가 계속되었고, 바바라 노박(Barbara Novak), 데이비드 헌팅턴(David Huntington)과 같은 학자들에 의해 19세기 낭만주의 풍경화에서 미국적인 특성들을 찾는 연구가 본격적으로 전개되었다.

그리고 이들에 의해, 19세기 풍경화는 이른바 ‘미국적 낭만주의’로 정의될 수 있었는데, 이는 랄프 왈도 에머슨(Ralph Waldo Emerson), 헨리 데이비드 쏘로(Henri David Thoreau) 등, 송고와 장엄미를 강조함으로써 “초월주의(Transcendentalism)”로 지칭된 당시 미국의 낭만주의 문학과 시대사상을 공유하였기 때문이었다. 이러한 분석은 1990년대 말, 엔젤라 밀러(Angela Miller), 팀 베링거(Tim Barringer), 앤드류 윌튼(Andrew Wilton), 앨런 월락(Alan Wallach) 등 정치적, 사회적, 이데올로기적 시각에서 19세기 풍경화를 재조명하였던 차세대 연구진에 의해 활발히 진행되었다. 19세기 미국의 낭만주의 미술을 연구하는 학자들은 대부분 토마스 콜(Thomas Cole)을 위시하여, 허드슨강 화파의 작품들을 연구하였는데, 그들은 미국의 대자연을 그리되, 이것을 개발되지 않은 자연 곧 “타락하지 않은 자연(untamed nature)”으로 재현하였다는 공통점을 보였으며, 남북 전쟁을 기점으로 그 이전에는 프로테스탄트의 건국 신념을 상기시키는 “약속의 땅(promised land)”을 재확인시키며, 이후로는 서부 진출이 미국에 주어진 “명백한 운명(Manifest Destiny)”임을 일깨우는 이데올로기적 송고를 표현한 것으로 이해되었다.¹³⁾

위와 같은 송고를 보여준 토마스 콜과 허드슨강 화파는 미국의 7대

13) 미국의 자연관은 “길들여지지 않은 자연(untamed nature)”이나, “손상되지 않은 자연(untamed nature)”으로 비유되기도 하는데, 특히 후자인 “손상되지 않은 자연”은 노박이 그의 저서에서 사용한 비유로, 훼손되지 않은 청정의 자연이라는 비유는 낭만주의 시대의 자연관 중 미국에서 새로이 나타난 개념으로 설명하였다. Barbara Novak, *American Painting of the Nineteenth Century: Realism, Idealism, and the American Experience*, (Second Edition), Harper & Row, Publishers, New York, 1979, p.61

대통령 앤드류 잭슨(Andrew Jackson)의 정권기부터 미국 동부 지역을 중심으로 활동하였다. 전쟁 영웅이었던 잭슨은 남부 농장주들의 지지를 얻었고, 1816년 루이지애나 주의 매입, 1930년의 ‘인디언 이주정책(Indian Removal Act)’ 등 서부 진출을 꾀하는 팽창주의 노선을 채택하였다. 그러나 당시만 해도 이익을 장담할 수 없었던 잭슨의 서부 진출을 위한 막대한 지출 부담은 특히 동부 엘리트 계층의 반발을 야기하였다. 이와 같은 시대적 배경에서 동부 엘리트 계층에 속했던 허드슨강 화파에게 미국다운 풍경이란 유럽과 구별되는 “손상되지 않은 자연(unspoiled nature)”으로서, 그들에게 잭슨의 개발 중심의 팽창주의는 곧 유럽의 전철을 밟는 오류나 미국의 자연을 타락시키는 것이나 다름없었다.¹⁴⁾ 토마스 콜의 「미국의 풍경에 관한 에세이(Essays on American Scenery)」(1836)에서 잭슨의 팽창주의에 대한 경고는 유럽의 산업화에 따른 비극을 매개로 전달되었다.

“문명화된 유럽에서 원시적 풍경의 특성이 오래 전에 파괴되었고 한때 대륙을 뒤덮었던 울창한 숲도 벌목되었다. 거친 산은 매끄러워졌고 세차게 흘렀던 강은 늘어난 인구의 기호와 필요에 적응하기 위해 물길을 바꾸었으며, 한때 무성했던 숲은 이제 잔디가 덮인 정원이 되었고 맹렬한 개울은 항해할 수 있는 하천이 되었다. 험준한 바위에도 탑이 세워졌고 거친 계곡은 쟁기로 개간되었다. 풍경의 아름다움이 급격히 사라지고 있는 현실에 대해 비통해하지 않을 수 없다. 도끼의 파괴적 맹위가 나날이 힘을 더하고 있다”¹⁵⁾

콜은 이 글에서 산업 혁명 시대에 자행된 자연의 파괴를 신랄하게 비판하였는데, 영국에서의 경험이 콜의 이러한 비판적 토대가 되었다. 콜의 출생지인 영국 랭커셔의 볼톤은 17세기 청교도 혁명 시기부터 그들의 근거

14) Barbara Novak, Ibid, pp.61-65

15) Thomas Cole, "Essays on American Scenery", *American Monthly Magazine*, No. 1, January 1836, 콜의 글 출처 <http://www.geocities.ws/steletti/docs/scenery.pdf> (검색일 2017년 2월 11일); 신문수, 「'자연의 나라' 국가 건설과 자연의 재발견」, 신문수 엮음, 『미국의 자연관 변천과 생태의식』, 서울대학교 출판문화원, 2010년, 70쪽

지가 되었고, 특히 영국의 산업 혁명 초기부터 기계화 공정이 도입되었던 지역으로서 기계화에 저항했던 러다이트(Luddite) 운동 또한 유독 거세었던 지역이었다. 미국으로 건너가기 전까지 볼튼의 한 면직 공장에서 일했던 토마스 콜 역시 러다이트의 반기계주의 운동을 가까이서 접할 수 있었다.¹⁶⁾ 뿐만 아니라 그의 아버지 제임스 콜(James Cole)은 볼튼 지역의 전형적인 중간 계층(middling class)으로서 직업을 소명으로 여기며, 사회에 대한 책임과 높은 도덕성을 요구하는 칼뱅주의적 청교도주의 사상을 가졌던 인물이었다.¹⁷⁾ 청교도주의로부터 받은 이 같은 영향은 콜의 작품에 나타나는 반(反)잭슨주의적인 보수적 정치 성향에도 영향을 주었다.

토마스 콜의 반(反)팽창주의적 성향은 또한 대부분 젠트리(gentry) 계층에 속했던 후원자들과의 관계도 연관이 있었다. 젠트리는 영국의 신사 계층을 지칭하며, 이들은 귀족과 중간 계층 사이에 위치하였고, 귀족은 아니었지만 귀족 못지않은 학식과 경제적 능력을 갖추었다. 여기에는 전문성을 띤 직업인들도 포함되었는데, 법률가, 은행가, 상인, 공장주, 혹은 증권업자들이 젠트리에 속하였다.¹⁸⁾ 17세기 플리머스에 도착한 첫 세대들과는 달리, 19세기 미국의 젠트리 계층은 귀족들처럼 명망 있는 가문을 이루기도 하고 사회 영향력을 행사하는 등 귀족층이 부재한 미국의 지배 계층으로 부상하였다. 콜은 비록 중간 계층(middle class)이었지만 이들 미술 후원자들과 친분을 쌓으면서 자신을 젠트리와 동일시하였던 것으로 알려졌다.¹⁹⁾ 이들은 “대중의 사람(man of people)”으로 불렸던 잭슨과는 지역적, 계층적으로 구별되었는데, 마찬가지로 콜과 허드슨강 화파 역시 잭슨과 민주당 공화당의 노선에 반대하였다.

보수적인 청교도주의와 반팽창주의에서 형성된 허드슨강 화파의 반

16) Tim Barringer, "The Englishness of Thomas Cole", edit. by Nancy Siegel, *The Cultured Canvas: New Perspectives on American Landscape Painting*, University of New Hampshire Press, Durham, New Hampshire, 2011, p.6

17) Alan Wallach, "Thomas Cole: Landscape and the Course of American Empire", edit. by William H. Truettner and Alan Wallach, *Thomas Cole: Landscape into History*, Yale University Press, New Haven and London, 1994, p.24-25

18) Stuart M. Blumin, *The Emergence of the Middle Class: Social Experience in the American City, 1760-1900*, Cambridge University Press, Cambridge, New York, 1989, p.3

19) Alan Wallach, op. cit, p.38

잭슨주의는 미국의 자연을 개발되지 않은 천혜의 자연으로 묘사함으로써 가시화되었다. 앞 서 언급하였듯이 「미국의 풍경에 관한 에세이」에서도 콜은 개발에 대한 경고를 주저하지 않았으며 뿐만 아니라, 글 전반에 걸쳐 미국의 자연을 에덴이나, 풍족(richness), 방대함(vastness), 장엄(magnificence), 숭고성(sublimity) 등의 단어로 설명하였다. 특히, 콜은 에세이의 마지막에서 “우리는 아직 에덴에 있다”고 결론지었는데,²⁰⁾ 미술사학자 바바라 노박은 이에 대해 19세기 미국은 낭만주의의 영향으로 셸링의 ‘자연철학(Naturphilosophie)’, 윌리엄 워드스윅스(William Wordsworth)의 ‘자연의 하나님(God in Nature)’, 랄프 월도 에머슨(Ralph Waldo Emerson)의 자연 개념 등이 일반적으로 알려졌지만, 에덴이나 낙원처럼 “손상되지 않은 자연(unspoiled nature)”의 개념은 미국에서만 뿌리 내렸던 청교도주의적 자연 개념의 반영이라고 설명하였다.²¹⁾ 비단 콜과 허드슨강 화파뿐 아니라, 당시 많은 미국인들 역시 독립 선언서에 미국을 “자연의 나라”로 표현한 토머스 제퍼슨(Thomas Jefferson)의 자연관이나, 지질학, 생물학적 시각에서 미국의 자연을 자세히 묘사한 윌리엄 바트램(William Bartram)의 『여행기(Travels)』(1791), 또는 랄프 왈도 에머슨, 헨리 데이비드 쏘로(Henry David Thoreau), 제임스 페니모어 쿠퍼(James Fenimore Cooper)같은 초월주의자(Transcendentalist)들의 문학 작품들에서 이미지가화된 미국의 자연, 예를 들면 ‘신세계(new land)’, ‘새로운 에덴(new Eden)’, ‘광야(Wilderness)’, ‘약속의 땅(promised land)’와 같은 개념들로부터 영향을 받았다. 이러한 자연관은 개발되지 않은 자연의 숭고함, 곧 인간의 문명과 동떨어진 시원적 자연이나, 때 묻지 않은 태고의 자연 개념으로부터 형성된 것으로, 깎아지른 높은 절벽, 깊고 어두운 계곡, 험준한 산맥, 또는 거대한 고목과 울창한 숲 등, 미국의 실제 풍경에서부터 자연스럽게 형성되었다고 할 수 있다. 그리고 이와 같은 미국의 자연 풍경은 버크와 칸트의 이론에서 밝힌 바와 같이, 두려움과 경외감 같은 강렬한 숭고를 산출할 수 있는 대상들이었다.

토마스 콜 역시 유럽의 자연과 다른, 미국의 시원적, 태고적 풍경에

20) Thomas Cole, op. cit

21) Barbara Novak, op. cit, p.61

주목하였고, 이러한 그의 생각은 화이트마운틴, 홀리요크, 캣츠킬 등 뉴잉글랜드 지방 유명 관광지를 재현함으로써 시각화되었다. 그러나 콜의 풍경화는 미국의 자연을 있는 그대로 '기록'한 것은 아니다. 그는 실제 풍경에 송고를 강조하기 위한 조형 요소들을 덧붙였는데, 때문에 콜의 송고성은 후원자들에게 "자연의 진실(verity of nature)"이 부족하다는 불만을 듣기도 하였다.²²⁾ 그러나 이에 대한 답변에서 콜은 후원자의 요구를 그대로 받아들이기보다는 "최고의 모범은 구성"이라며, 자연의 단순한 모방 그 이상의 것을 추구해야 할 것을 주장하였다.²³⁾ 콜이 주장한 '구성'이란 곧 미국의 풍경에서 송고를 발견하고 그것을 드러내는 것, 미국의 자연이 간직한 시원적 풍경을 재현하되, 그것에 송고의 요소들을 더하는 방식으로 나타났다.

이러한 그의 의도는 1836년 <홀리요크 산에서 본 정경(View from Mount Holyoke)>(이하 <우각호(The Oxbow)>로 표기)[도II-1]에서도 나타났다. 메사추세츠의 커네티컷 강의 풍경을 그린 이 작품은 실제 풍경을 재현하면서도, 자연과 문명에 대한 콜의 비판적 시각이 투영되었다. <우각호>의 왼쪽은 홀리요크 산, 오른쪽은 커네티컷 강의 농경지로 나뉘며, 전자에는 폭풍우, 후자에는 쾌청한 날씨가 그려져 미와 송고가 양립하도록 구성되었다. 뒤틀리고 부러진 '죽은 고목'과 폭풍우를 몰고 오는 먹구름은 모두 격정적인 송고의 경험을 시각적으로 드러내는 소재이다. 또한 주제 면에서 볼 때 <우각호>에 나타난 송고와 미의 대립은 또한 점차 가속화되는 미국의 산업화와 자연개발에 대한 콜의 강한 비판을 의미하였다. 원경의 산에 보이는 히브리 글자는 위에서 내려다보면 하나님을 뜻하는 'shaddai(יְהוָה, 전능자)'로, 아래에서 위를 향해 보면 '노아(נֹחַ)'로 읽을 수 있다.²⁴⁾ 콜은 미국의 산업화에 따르는 자연의 무분별한 개발에 대한 경고를 타락의 결과로

22) Barbara Novak, op. cit., p.66

23) Baltimore Museum of Art, *Annual II: Studies on Thomas Cole, An American Romanticist*, (Baltimore, 1967), pp.45-47, Barbara Novak, op. cit., p.66에서 재인용

24) <우각호>에서의 원경에 헤브루 글자가 그려졌다는 분석은 Matthew Baigell와 Allen Kaufman의 아래 논문에서 처음 제시되었다. Matthew Baigell and Allen Kaufman, "Thomas Cole's The Oxbow: A Critique of American Civilization," *Arts Magazine*, vol. 55, (January 1981), pp.136-39; <우각호>에서의 글자를 'shaddai'와 'noah'로 해석하고 이를 노아의 홍수 심판과 연결지은 분석은 아래 논문을 참고할 것. David Bjelajac, "Thomas Cole's *Oxbow* and the American Zion Divided", *American Art*, Vol. 20, No. 1, (Spring 2006), p.70

주어진 노아의 홍수 심판에 빚대었다.

이 외에도 <우각호>는 파노라마식 구성을 통해 숭고를 보여주었다. 예비과정으로 그려진 <우각호>의 스케치[도II-2]를 보면, 각각 가로가 22.18cm, 세로가 34.06cm의 스케치북 두 장을 붙여 한 화면을 만듦으로 화면의 비율이 1:1.6에서 1:3으로 늘어난 것을 확인할 수 있다. 이처럼 옆으로 길게 늘어난 화면은 장엄하고, 웅장한 풍경을 재현하는 데에 적합하였는데, 콜은 파노라마의 비율을 적용함으로써 마치 산 위에서 아래로 넓게 조망하는 시점을 구현하고자 하였다. 19세기 풍경화에서의 파노라마 형식에 관해 연구한 앨런 월릭은 전망대나 높은 탑, 로툰다(rotunda) 등에서 모든 것이 한 눈에 들어오는 풍경을 처음 봤을 경우, “눈 어지럼증(see-sickness)”를 호소할 정도로, 파노라마 형식은 압도적이고 장엄한 풍경을 연출해내며, 이는 전원 풍경(the pastoral), 높은 곳에서 보는 전망(the prospect), 숭고한 전망(the sublime prospect), 먼 곳의 경치(the view) 라는 풍경화의 네 가지 관습 중에서 특히 숭고한 전망을 보여주는 형식이라고 설명하였다.²⁵⁾ 콜의 이러한 파노라마의 구도는 프레데릭 에드윈 처치(Frederic Edwin Church) 등 허드슨강 화파에 의해 계승되었고, 이후 이들의 특유의 형식으로도 자리 잡았다.

콜의 제자인 처치는 미 북동부 뉴잉글랜드 지방에 속하는 하포드(Harford)에서 태어나고 자랐다. 1852년의 <뉴잉글랜드 풍경(New England Scenery)>으로 화가로서의 명성을 얻었던 그는 계속해서 미국의 정체성을 드러낼 수 있는 대표적인 풍경들을 그렸다. 처치의 풍경화에서는 그의 과학적이고 실증적 사고를 반영하는 정밀한 재현 방식과 함께 숭고에 대한 각별한 관심을 발견할 수 있다.²⁶⁾ 1852년에 그린 <자연의 다리(the

25) Alan Wallach, "Some Further Thoughts on The Panoramic Mode in Hudson River School Landscape Painting", edit. by Phillip Earenfight and Nancy Siegel, *Within the Landscape: Essays on Nineteenth-Century American Art and Culture*, the Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2005, pp. 109-110

26) 처치는 당시 대중적으로 인기를 얻었던 과학 서적들에 몰두하였으며, 미술에서도 이러한 과학적 사고가 중요하다고 생각했다. 이와 관련하여, 헨리 터커만(Henry Tuckerman)은 1867년 처치에 대해 비평하기를, “그의 독서 취향은 과학 정도로 과학 편향적임을 보여 준다”고 하였다. Rebecca Bedell, *The Anatomy of Nature: Geology & American Landscape Painting, 1825-1875*, Princeton University Press, New

Natural Bridge)>[도II-3] 역시 남부 버지니아(Virginia) 지역의 대표적인 명소를 그린 것으로, 독립선언서를 작성하였던 토마스 제퍼슨(Thomas Jefferson)의 『버지니아 주에 관한 비망록(Notes on the State of Virginia)』(1785)에 기록된 미국의 상징적 풍경을 그린 작품이었다.

“몇 분간 이것의 꼭대기에서 아래를 내려다보면, 그것은 나에게 아주 고통스러운 두통을 준다. 꼭대기에서 내려다보는 광경이 고통스럽거나 (painful) 참을 수 없는 것이라면, 아래에서 올려다보는 광경은 똑같이 극심한 강도의 희열(delight)일 것이다. 송고로부터 발생한 감정들은 여기서 느끼는 감정들을 벗어나 느끼기는 불가능하다. 그 감정들은 너무나 아름다운 아치, 너무나 고양되고 밝으며, 천국에까지 닿을 정도로 솟아있는 그 광경은 보는 사람을 사로잡을 정도로 표현이 불가능하다.”²⁷⁾

위의 인용에서처럼 제퍼슨은 버지니아의 다리를 “미국 자연의 작품 중 가장 송고한 풍경”이라 하며, 이것에서 송고로부터 발생하는 강렬한 감정들인 고통과 희열을 느낄 수 있다고 기술하였다. 인용에서 제퍼슨이 설명한 고통과 희열의 송고는 처치의 작품에서도 동일하게 나타난다. <자연의 다리>의 전경에 그려진 작은 인물들과 대조가 되는 거대하고 웅장한 규모의 다리와 이를 강조하는 명암의 대비는 사실적인 묘사에 극적인 효과가 더해져, 제퍼슨이 묘사한 송고 경험을 전달한다. 다리 아래쪽 암석의 주변과 아치 위에 무성하게 자란 나무들은 인간의 손이 닿지 않는 시원적, 태고적 자연이며, 다리가 인간에 의해서가 아닌 자연적으로 생성된 ‘신의 작품’이라는 점에서는 경이로움과 한편, 거대한 규모에서는 두려움이나 경외를 느낄 수 있다. 처치는 <자연의 다리>에서와 같이 신비스러운 형태의 자연물이나, 대기의 기이한 상태 혹은 희귀한 풍경 등을 통해 신의 피조물로서 미국 자연의 송고를 강조하였다.

한편 <자연의 다리>에서 처치는 이데올로기적 메시지를 전달하였다.

Jersey, 2001, p.69

27) Thomas Jefferson, *Notes on the State of Virginia*, 1785, South Bend, IN, Infomotions, Inc., 2001. ProQuest Ebrary. Web. 검색일(2017. 10. 27)

미술사가 레베카 베델(Rebecca Bedell)은 미국의 민속화가 에드워드 히스(Edward Hicks)의 <평화로운 왕국(Peaceful Kingdom)>(1825)[도II-4]과의 유사점을 근거로, 처치의 작품에서 이데올로기적 의미를 발견하였다. 두 작품에서 버지니아의 다리는 모두 미국을 상징하였고, 히스 작품에 그려진 어린 아이와 동물들은 성경에 기록된 낙원에 대한 묘사이며, 처치는 이를 전경의 백인과 흑인으로 바꾸었다.²⁸⁾ 즉 두 작품 모두 낙원으로서 미국의 이미지로 해석될 수 있으며, 처치의 작품은 특히 신분과 인종의 차별이 없이 ‘하나 된 미국’을 그림으로써, 반노예제를 주장한 북부의 이데올로기를 반영하는 것으로 해석되었다.²⁹⁾

한편, 1857년에 그린 처치의 <나이아가라(Niagara)>[도II-5]는 런던에서 전시되었을 때 러스킨의 호평을 받으며, 미국의 아이콘적(iconic) 이미지로서 부상하였다.³⁰⁾ 또한 콜의 영향을 받은 파노라마의 구도를 취함으로써, 장엄한 구도를 통해 숭고를 보여주었다. 세로 106.2 cm, 가로 226.25cm 크기의 <나이아가라>의 약 1:2 비율의 파노라마 구도는 캔버스의 실제 크기를 보다 더 크게 느껴지도록 한다. 월력은 “파노라마적 숭고(panoramic sublime)”를 느끼게 하는 <나이아가라>의 이면에는 “시각적인 계급(optical hierarchy)”이 내재되었다고 설명하였는데, “모든 것을 다 볼 수 있는(all-seeing)” 지배자적 시점은 처치와 그를 포함한 미국의 동부 엘리트 계층이 가진 선민사상에서 배태된 우월한 자기 인식을 반영하고 있는 것이라 할 수 있다.³¹⁾

그런데 처치의 파노라마적 숭고 이면에는 당시 노예법을 두고 갈수

28) 낙원으로서의 미국 풍경은 미국 건국시기의 ‘천년왕국주의(Millenniumism)’와도 연관이 있다. 히스의 그림도 이사야서 11장 6절-8절에 기술된 천년왕국에 관한 내용을 기반을 하고 있다. “그 때에 이리가 어린양과 함께 거하며 표범이 어린 염소와 함께 누우며 송아지와 어린 사자와 살찐 짐승이 함께 있어 어린 아이에게 끌리며, 암소와 곰이 함께 먹으며 그것들의 새끼가 함께 엮드리며 사자가 소처럼 풀을 먹을 것이며 젓먹이는 아이가 독사의 구멍에서 장난하며 전 뱀 아이가 독사의 수에 손을 넣을 것이라. 나의 거룩한 산 모든 곳에서 해됨도 없고 상함도 없을 것이니” 개역개정 이사야 11:6-8

29) Rebecca Bedell, op. cit. p.72

30) 러스킨이 처치의 <나이아가라>에 그려진 무지개를 실제 갤러리 유리창의 빛이 그림에 반사된 것으로 착각하였었다는 경험담이 회자되면서, <나이아가라>는 영국에서도 더욱 유명해지게 되었다. Henry Tuckerman, *Book of the Artists: American Artist Life*, New York, G.P. Putnam, 1867, p.371

31) Alan Wallach, op. cit., p.111

록 심화되었던 남북 간 정치적 갈등을 염두해 볼 때, 동부 엘리트 계층들이 지지하였던 미국의 민주주의 이데올로기가 반영되었다. 처치와 대부분의 북동부의 엘리트들은 7개의 노예주로 조직된 남부 연합과 대치하였고, <나이아가라>의 압도적이고 공격적인 이미지와 파노라마 구도에서 나타나는 송고는 그들의 반(反)남부 이데올로기의 힘과 북부의 맹렬한 전의, 그리고 자유 수호의 의지를 상징적으로 보여주었다.³²⁾ 여기에 처치는 송고의 압도적인 감정들을 강조하는 부가적인 표현들을 덧붙였다. 콜의 자주 그렸던 것처럼, 처치 또한 폭풍우가 몰아치는 듯한 짙은 회색의 구름으로써 어둡고 맹렬한 불쾌의 감정을 강조하는 한편, 왼쪽 끝에는 건국 시조인 청교도들이 가졌던 ‘약속된 땅’ 사상을 지시하는 ‘언약’의 상징 무지개를 그림으로써 미국의 예외주의 신념을 다시 한 번 확인시켰다.

멕시코 전쟁 이후, 미국 북부 연방에 속한 23개 주와 남부 연합에 속하는 7개 주는 새로 합병된 캘리포니아와 텍사스 주의 노예 법 인정 여부를 놓고 정치적 대립을 반복하였다. 이와 같은 갈등과 분쟁은 멕시코 전쟁이 끝난 뒤에도 미국 사회에 지속적으로 잠재되어 있었는데, 1860년 공화당 후보이면서 노예제에 반대 입장을 표명하였던 링컨의 대통령 당선으로 인해, 내재되어 있었던 남북 간의 정치적 갈등이 표출되었다. 남부 연합은 미합중국에서 이탈하여 남부 연합국을 건립하였고, 이를 위법으로 해석한 북부 연방과 남부 연합과의 갈등은 남북 전쟁으로 확대되었다. 이러한 시대적 배경 속에서 처치의 <나이아가라>와 같이 북부의 정치적 신념을 적극적으로 반영하였던 허드슨강 화파의 풍경화에도 변화가 있었다.

이 변화에는 미국미술연합회(American Art-Union; AAU)의 영향력이 작용하였는데, 1843년부터 1852년까지 유력한 미술기관으로써 군림하였던 미국미술연합회는 “미술과 관련된 고도의 수사법이 국가적 감정(national feeling)을 통합시키는 데에 봉사할 수 있으리라”고 생각한 제임스 헤링(James Haring)에 의해 설립, 운영되었다.³³⁾ 헤링은 미국미술연합

32) Angela Miller, *The Empire of the Eye: Landscape Representation and American Cultural Politics, 1825-1875*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1993, pp.218-220

33) American Art-Union, Papers Reel 8, October, 1838, p.3, Patricia Hills, "The American Art-Union as Patron", edit. by Andrew Hemingway and William

회의 운영을 위해 산하 기구로서 운영 위원회를 두었는데, 1844년부터 2년간 AAU의 대표를 지낸 브라이언트나, 『브로드웨이 저널(Broadway Journal)』의 발행인 찰스 브릭스(Charles F. Briggs), 『뉴욕 타임즈』와 AP 통신의 창설자 헨리 레이몬드(Henry J. Raymond), 『뉴욕 트리뷴(New York Tribune)』에서 활동한 언론인이며 휘그당을 창설한 정치인 호러스 그릴리(Horace Greely) 등, 총 83명의 위원들이 AAU의 운영 위원회를 거쳤다. 이들은 당시 대표적인 동부 엘리트 지배계층이라 할 수 있는, 사업가, 변호사, 언론인, 의사, 금융인 등으로, 특히 서부 개발에 직접적인 이권이 있었던 이리 철도 회사(Erie Railroad)의 대표 프랜시스 에드몬드(Francis W. Edmond), 일리노이 중앙 철도 회사(Illinois Central Railroad)의 대표 조너던 스톨지스(Jonathan Sturges)와 같은 인물들도 참여하였다.

이처럼 동부의 지배 계층으로 꾸려진 AAU 운영 위원회는 “남과 북 모두를 만족시킬 이미지”, 즉 남과 북 모두에게서 논란이 되지 않을 이미지의 작품들을 지원하도록 결정하였고, 그것은 1848년의 기록에서도 알 수 있듯, 대개 미국적 장면(American scene)임을 알아볼 수 있는 풍경화나, 장르화에 집중되었다.³⁴⁾

위와 같은 배경에서 미국 낭만주의 풍경화의 승고는 차세대 허드슨 강 화파로 분류되는 알버트 비어스타트(Albert Bierstadt)나 토마스 모란(Thomas Moran)의 서부 풍경을 통해 계승되었다. 이들은 특히 록키 산맥(Rockey Mountains)과 요새미티(Yosemite) 등, 서부의 장엄하고 신비로운 풍경에 매료되었다. 1850년대까지는 허드슨 강 화파의 다른 화가들처럼 미국 동부를 대표하는 화이트 마운틴의 풍경을 그렸던 비어스타트도 역시 군인이자 탐험가인 프레데릭 웨스트 랜더(Frederick West Lander)와 함께 오버랜드 통로(Overland Trail)의 대안 선로를 개척하기 위한 1859년의 탐험에 동행한 뒤부터는 오로지 서부 풍경에만 몰두하였다.³⁵⁾ 비록 동부에서

Vaughan, *Art in Bourgeois Society, 1790-1850*, Cambridge University Press, Cambridge, UK, p.318에서 재인용

34) Ibid, p.321

35) 록키산맥 부근에서 신앙 공동체를 이룬 몰몬교도들 중 일부 교단은 1857년 ‘메도우 산의 대학살(Mountain Meadows Massacre)’을 일으켰다. 그들은 아칸소에서 캘리포니아

서부로 작품의 대상은 분명 바뀌었지만, 인간의 손이 닿지 않은 태고의 자연, 손상되지 않은 자연 풍경을 그림으로 미국적 풍경의 공식을 만들고, 이를 통해 미국의 정체성뿐 아니라, 미국의 특이성과 우월함을 주장하는 예외주의 이데올로기를 제시하였다는 점은 남북전쟁 전후가 모두 동일하였다고 할 수 있다.

비어스타트가 1865년에 그린 <록키 산맥, 랜더스 봉우리(Rocky Mountains, Lander's Peak)>[도II-6]은 그의 두 번째 서부 탐험 후 그려진 것으로, 남북 전쟁에 참전하였다가 전사한 랜더스를 추모하기 위한 것이었다. 이 작품에서는 월경의 랜더스 봉우리로 이어지는 중경 부분의 협곡이 강조되었고, 전경에도 넓은 평지가 아닌 거칠고 험한 절벽을 그려 화면의 깊이가 한층 깊어졌다. 또한 그림 앞부분에 인디언 부락과 가축을 그리는 대신 곰과 작은 동물을 그림으로써 인간의 흔적과 문명에서 벗어난 태고적 자연의 장엄한 풍경을 송고로 보여주었다. 그리고 회색 구름이 자욱한 봉우리와 구름 사이에 부분적으로 드러나는 강하고 밝은 빛줄기에 의해서는 신비롭고 초월적인 풍경이 표현되어 19세기 후반부터 본격화 된 “명백한 운명”의 팽창 이데올로기에 설득력을 더하였다.

위와 같이, 록키 산의 풍경을 송고로 표현하고 이를 통해 당시 미국 사회의 팽창주의적 이데올로기를 고취시켰던 비어스타트는 1867년 파리 만국 박람회에 참여하였고, 이 자리에서 미국의 동부 풍경을 소개한 다른 화가들과 달리, 당시로서는 미지의 땅이었던 미국의 서부 풍경을 전시하였다. 당시 만국 박람회에 참여한 허드슨 강 화파에 관해 쓴 아래의 인용은 이들의 작품이 다른 유럽의 풍경과 얼마나 달랐고, 또 미국 화가들이 ‘미국적인 풍경’을 알리는 데에 얼마나 충실하였는지를 엿볼 수 있다.

“모든 국가들은 그들의 이웃 국가들보다 더 나은 풍경화를 그릴 수 있다고 생각한다. 그러나 모든 국가가 이 과제를 유독 눈에 띠는 방식으로 수행하려 하지는 않는다. 이 점에서 어느 누구도 미국의 풍경화를 어떤 다른 국가의 것으로 착각하지는 않을 것으로 보인다. 그들의 작

로 향하는 개척자들의 부락을 공격해, 6세 이하 어린이 17명을 제외한 120여명의 남녀노소를 학살하였다. 이 사건 이후 미국 연방정부 내에서는 물론교도들을 피해 서부로 진출할 수 있는 다른 안전한 통로에 대한 요구가 높아졌다.

품은 웃음 띤 얼굴에 미국의 국가주의를 품고 있다.”³⁶⁾

태고의 자연, 개발되지 않은 자연 풍경을 동일하게 그렸지만, 남북 전쟁 이후의 미국의 풍경화들은 과거의 반(反)평창주의 노선에서 이탈하여 “명백한 운명”의 구호 아래, 미국의 국가 정체성을 서부 풍경에 덧입혔다. 비어스타트와 마찬가지로 토마스 모란 역시 4대 미국 국토 조사 사업에 동행하면서 옐로우스톤(Yellowstone)과 그랜드 캐니언(Grand Canyon)의 풍경을 재현하였다. 모란의 1872년 작품 <옐로우스톤의 그랜드 캐니언(the Grand Canyon of the Yellowstone)>[도II-7]은 1871년의 탐험 이후 그려진 것으로, 세로 213.4cm, 가로 365.8cm의 거대한 캔버스에 옐로우스톤의 아이콘적 풍경이 재현되었다. 급하고 날카로운 협곡의 경사는 V자 형태로 중첩되어 깊고 방대한 공간감을 만들어내고, 용암의 분출에 의해 생성된 넓은 방울 형태의 회색 암석은 화산 활동에 의한 불안정하면서도 변화무쌍한 지표의 움직임의 묘사하며, 가운데의 폭포와 좌측 원경의 세 개의 간헐천(geyser)에서는 수증기 기둥이 솟아, 지표 아래의 뜨거운 온도, 다시 말해 옐로우스톤 지역의 화산활동과 용암분출 등을 연상하도록 한다. 이처럼 생성과 변화, 에너지를 표현하는 모란의 작품에서 가장 특징적인 옐로우스톤의 풍경이라면, 가파른 계곡을 따라 형성된 노란색의 암석과 간헐천의 수증기가 만드는 풍경이라 할 수 있는데, 각각 암석은 용암의 이동과 침식 작용을, 수증기는 높은 온도를 시각화한다. 특히, 처음 탐사대에 의해 공식적으로 발견되었던 1859년 이전에는 이곳이 소수의 목격자들에 의해 “지옥”으로 불렸다는 사실에 미루어 볼 때, 모란은 옐로우스톤의 비현실적, 파괴적 풍경이 이끌어내는 두렵고, 기이한 감정을 숭고로 전달하고자 하였다고 생각된다. 또한 오랜 시간에 걸쳐 지속적으로 활동하는 지표면의 움직임을 형상화함으로써는 무한에 가까운 시간 개념에서 도출되는 숭고를, 그리고 스펙터클한 규모로 전개되는 지구 활동에서는 칸트가 ‘물리적’ 숭고로 설명하였던 것과 유사하다.

36) 위의 인용은 1867년 파리 만국 박람회에 전시된 허드슨 강 화파의 작품에 대한 어떤 외국 비평가의 비평이다. Barbara Babcock Millhouse, *American Wilderness*, Black Dome Press, New York, 2007, p.151에서 재인용

그러나 이 작품에서는 “명백한 운명”을 정당화하는 이데올로기적 송고가 내재되었다. 작품 전경에는 작은 인물 둘이 그려졌는데, 계곡 방향을 바라보고 있는 백인과 반대 방향을 보며 어둠을 가리키는 인디언이다. 이에 대해, 미술사가 베델은 이 둘은 그랜드 캐니언의 거대한 규모를 측정케 하는 비교 대상이면서, 유한한 존재로서의 의미를 띠기도 하지만, 동시에 이 둘은 각각 “야만의 상태(savage state)”와 “문명의 도래(arrival of civilization)”, 곧 야만의 시대가 지나고 다가올 낙관적 미래를 상징하는 형상들로 해석하였다.³⁷⁾

서부 풍경을 송고로 표현한 모란의 또 다른 작품은 <콜로라도의 협곡(The Chasm of the Colorado)>(1873-74)[도II-8]으로, 이 작품 역시 1873년 유타 주와 애리조나 주를 조사했던 ‘파월의 서부 콜로라도 강 지역의 지리학적 지형학적 조사’ 사업의 결과로 제작되었다. 당시, 그랜드 캐니언을 처음 탐사하였던 모란은 그랜드 캐니언의 장엄한 광경에 관한 감상을 아래와 같이 남겼다.

“몇 마일에 걸쳐 있는 모든 협곡이 우리 발아래 놓였다. 그리고 단연코 그것은 이전에 내가 결코 본 적이 없었던, 두려울 정도로 가장 거대하고 인상적인 광경이었다. 그랜드 캐니언 그 자체의 색은 빨강, 밝은 인디언 빨강, 그리고 사암과 적(赤)대리석의 물질은 계단식 협곡들 아래 전체에 있었다.”³⁸⁾

위의 인용에서처럼 ‘두려운 정도로 거대한’ 그랜드 캐니언의 광경은 모란의 경험을 이끌어낸 것이라 할 수 있는데, 그는 자신이 경험한 송고를 세로 213.4cm, 가로 365.8cm의 큰 캔버스에 구현하였다. 또한 이 작품에서는 전작 <엘로우스톤의 그랜드 캐니언>와는 달리, 지층 중간 중간에 연기처럼 보이는 수증기와 왼쪽에는 먹구름과 폭우가 그려졌는데, 이에 따라 전작을 불, 흙에 연관된 지형의 형성으로 설명할 수 있다면, <콜로라도의

37) Rebecca Bedell, op. cit, pp.134-135

38) Moran to Mary Nimmo Moran, 13 August 1873, Home Thoughts from Afar: The Letters of Thomas Moran to Mary Nimmo Moran, edit. Amy O. Bassford, East Hampton N.Y, 1967, p.37에 수록; Rebecca Bedell, op. cit, p.138

협곡>은 물에 의한 지형의 형성을 의미하는 작품으로 해석될 수 있다.³⁹⁾ 전작에서 인디언과 백인 형상들을 통해 다가올 미국의 전망에 대한 낙관적 기대를 보여준 것과 마찬가지로 이 작품에서는 폭우와 맑은 대기 중간 지점에 무지개를 그려 놓음으로써 서부 진출과 정착이 신의 약속, 곧 미국의 “명백한 운명”임을 다시 한 번 상기시켰다.

2) 정밀주의 회화에 나타난 송고

위와 같이 19세기 허드슨강 화파가 미국의 시원적 풍경을 재현함으로써 송고를 전달했던 반면, 20세기 초 정밀주의(Precisionism)에 나타난 송고성은 미국의 산업화, 도시화에 기인하는 것으로써 송고의 대상이 자연에서 산업 현장으로 전환되었다고 할 수 있다. 미국의 산업화 풍경이 산출하는 송고를 통해 정밀주의는 미국의 위대함과 동시에 거센 변화에 대한 두려움 양자 모두를 표현하였다.

미국 미술에서 송고를 산출하는 대상이 자연 풍경에서 산업 풍경으로 전환된 데에는 20세기 초반의 미국의 눈부신 경제 성장이 배경이 되었다. 1914년 제1차 세계대전의 발발부터 미국이 연합국으로 참전한 1917년까지, 이 기간 동안 미국은 정치적 중립을 표방하는 가운데 막대한 경제적 수익을 얻을 수 있었다. 1916년 미국이 연합국들에게 수출한 물품 규모는 1914년 규모의 4배에 달했고, 당시 미국 내 거대 자본가로 성장하였던 모건(J. P. Morgan)은 프랑스 정부에 5천 만 달러의 차관을 제공하여 유럽으로의 자본수출 역시 가능하게 하였을 뿐 아니라, 모건 자신 또한 세계적인 금융가 반열에 올랐다.⁴⁰⁾ 1차 대전이 종전되고 난 뒤 1923년, 대통령 워렌 하딩(Warren Harding)의 서거로 당시 부통령이었던 케빈 쿨리지(Calvin Coolidge)가 미국의 대통령이 되었는데, 그는 “미국의 비즈니스는 비즈니스다.(business of America is business)”를 주장하였던 인물이었다. 쿨리지

39) Rebecca Bedell, *The Anatomy of Nature: Geology & American Landscape Painting, 1825-1875*, Princeton University Press, New Jersey, 2001, p.136

40) Frances K. Pohl, *Framing America: A Social History of American Art*, Third edition, New York, Thames and Hudson Inc., 2012, p.324

와 그의 공화당 행정부는 기업 활동에 대한 감시와 규제를 담당하는 행정 부처의 권한을 축소하고, 대신에 생산비를 낮출 수 있는 표준화 제도를 도입하는 등 친(親)기업 정책을 추진하였고, 기업투자를 활성화하려는 목적에서 부자들의 세금을 50%이상 줄여주는 세금 감면 정책을 펼쳤다.⁴¹⁾ 이로 인해 1929년의 대공황 이전까지 유지되었던 쿨리지 정권 시기의 미국은 기업가, 자본가들의 전성기를 구가하였다.

위와 같은 시대적 배경에서 송고와 미국적 모더니즘을 함께 보여준 정밀주의는 아렌스버그(Walter Arensberg) 서클이나 알프레드 스티글리츠(Alfred Stieglitz) 서클, 그리고 스티글리츠의 화랑인 '갤러리 291'을 통해서 접한 유럽 모더니즘의 영향 아래 성장하였고, 1920년대 초를 지나서는 점차 가속화되는 미국주의의 영향 하에 '미국적 모더니즘'을 추구하는 방향으로 전개되었다. 1910년대 후반까지는 유럽 아방가르드를 소개하는 데에 가장 선구적이고 주도적이었던 스티글리츠 역시 갤러리 291이 문을 닫은 후 1921년에 인티미트 갤러리(The Intimate Gallery)를 오픈하면서 보다 더 '미국'을 강조하는 방향으로 발전하였는데, 예를 들면 스티글리츠는 자기 자신 외에, 아서 도브(Arthur G. Dove), 존 마린(John Marin), 조지아 오키프(Georgia O'Keeffe), 마스든 하틀리(Marsden Hartley), 폴 스트랜드(Paul Strand), 찰스 드무스(Charles Demuth)와 같은 모더니스트들을 "7인의 미국인"으로 지칭하고, 전시 《7인의 미국인: 스티글리츠와 그가 아끼는 모더니스트들의 단체전》(1925)을 기획하였으며, 이들은 이후 스티글리츠의 두 번째 서클 구성원으로 불리게 되었다. 이뿐 아니라 스티글리츠는 1923년 오키프의 개인전 제목을 《미국인 조지아 오키프(Georgia O'Keeffe American)》라고 지었는가 하면, 1929년에는 갤러리 '아메리칸 플레이스(The American Place)'를 새로 오픈하여, 유럽과의 구별과 동시에 미국의 자생적 모더니즘 확립에 노력을 더하였다.⁴²⁾

또한 미국적 모더니즘을 확립하려는 이러한 노력은 '8인(The

41) Ibid, p.330

42) 인티메이트 갤러리 오픈을 알리는 문서에는 7인의 미국인 명단에 찰스 데무스의 이름 대신 "Number Seven(six +X)"으로만 표기되었다. 이에 대해 완다 콘(Wanda M. Corn)과 같은 학자들은 동성애자였던 데무스를 스티글리츠가 적극적으로 자신의 서클에 포함시키려 하지는 않았던 것으로 분석했다. Wanda M. Corn, op. cit, pp.16-17

Eight)’을 이끌며 “미술은 우리 미국인들의 정신, 기질, 성질을 표현하는 것”이라 한 로버트 헨리(Robert Henri)의 주장처럼, 미국의 정신과 사회를 그릴 것을 역설하였던 애쉬칸 화파(Ashcan School)의 영향과 유럽 아방가르드의 맹목적 수용에 대한 반성, 또는 미국적인 모더니즘의 필요성에 대한 유럽 모더니스트들의 독려, 그리고 1차 대전 이후 높아진 미국의 위상 등 복합적인 역학관계에 기인한 것으로 볼 수 있다.⁴³⁾

한편 정밀주의자들은 소재에 있어서도 유럽과 구별되는 미국적 소재와 풍경들을 선택하였는데, 허드슨강 화파의 대자연 대신, 1920년대 공장지대의 풍경, 기계설비, 도시의 마천루나 거대한 규모의 다리 등이 주된 소재로 대체되었다. 이에 따라 조지아 오키프, 찰스 드무스, 찰스 쉐러 등의 사진과 회화에서는 산업화에 따라 급변하는 미국의 도시 풍경과 거대한 규모를 자랑하는 기계 설비를 대상으로 한 송고를 보여주었다.

스티글리츠 서클 중 찰스 드무스는 뒤샹뿐 아니라, 피카비아, 알버트 글레이즈 부부 등 뉴욕에 거주하였던 유럽 아방가디스트와 가까이 지냈고, 뉴욕의 마천루를 보며 “미국은 예술이 만개할 장소”가 될 것이라 주장하였던 뒤샹의 기계 미학에 직접적인 영향을 받았던 인물이었다.⁴⁴⁾ 1921년 뒤샹과 함께 떠났던 두 번째 유럽 여행에서 돌아온 드무스는 5년간의 공백기를 가졌고, 이후 고향 랭커스터나 인근 지역의 건물, 공장, 기계설비 등을 그린 랭커스터 풍경화 일곱 점을 그렸다. 이 때 새로이 그렸던 대상들은 주로 물 저장소, 공장 굴뚝, 곡물 저장소 등 거대한 기계 설비들이었는데, 그는 이 소재들을 송고를 산출하는 기념비적이고 장엄한 장면으로 표현하였고, 그 중 하나가 <나의 이집트(My Egypt)>(1927)[도II-9]이다.

드무스는 <나의 이집트>에서 이셸만(John W. Eshelman and Sons) 부자(父子)의 대형 곡물 저장소를 재현하였는데, 이 곡물 저장소의 실제 사진[도II-10]과 드무스의 작품을 비교하면, 드무스의 작품에서 저장소

43) Robert Henri, "The New York Independent Artists", *The Craftman*, 18 May, 1910: Matthew Begail, op. cit p.48에서 재인용

44) 완다 콘에 의하면, 뒤샹은 드무스가 자신을 “모더니스트”만이 아닌, “미국인”으로 인식하도록 도왔으며, 함께 1921년에는 유럽으로 건너 가 미국인 컬렉터 거트루드 슈타인(Gutruide Stein)을 유럽에 초대하는 계획을 세우기도 했고, 미국에 머무를 때에도 자주 만나 뉴욕의 클럽과 문화 명소를 함께 찾았다고 한다. Wanda M. Corn, op. cit, p.194

형태는 가로로 더 확대되었거나, 주변 건물이 낮게 조정되는 등, 장엄하면서도 극적 효과를 만들어 내었다. 또한 왼쪽에서 대각선 방향으로 내려오는 광선은 19세기 미국의 초월주의(Transcendentalism) 풍경화의 영향을 찾을 수 있는데, 이렇듯 드무스의 회화는 입체주의와 같은 유럽 모더니즘의 영향뿐 아니라, 미국 19세기 미술로부터의 영향이 함께 나타났다.

드무스의 <나의 이집트>에 이어진 미국 미술로부터 받은 유산들은 미국적인 모더니즘, 또는 미국의 문화적 우수성을 알릴 수 있는 독자성을 추구하였던 드무스의 의지가 표현되었다. 작가 스스로도 “최고의 작품”이라 불렀던 <나의 이집트>는 제목에서도 역시 미국의 산업화 일면을 보여주는 대형 곡물 저장소를 고대 이집트 유적인 피라미드에 빚댄 그의 의도를 읽을 수 있는데, 사실 이러한 비유는 르 코르뷔지에(Le Corbusier)나 발터 그로피우스(Walter Gropius), 에리크 멘델스존(Erich Mendelssohn)과 같은 유럽의 모더니스트들이 이미 사용하였던 비유로서, 유럽 모더니스트들이 발견한 미국의 문화적 잠재력은 정밀주의자들을 고무시켰다.⁴⁵⁾

또한 1923년 출판된 르 코르뷔지에의 『새로운 건축을 향하여 (Toward a New Architecture)』에는 미국과 캐나다에 설치된 대형 곡물 저장소 사진이 여러 장 게재되었고, 이것을 이집트 피라미트의 기하학적 구조와 비교하는 내용도 함께 실렸다.[도II-11] 르 코르뷔지에는 또한 책에서 곡물 저장소를 “미국의 장엄한 피라미트”에 빚대었고, 그의 이러한 생각은 1927년 5월 뉴욕에서 열린 《기계 시대 박람회(Machine-age Exposition)》로 이어져, 이 전시는 대형 곡물 저장소와 물탱크 등의 대형 시설물 사진들로 채워졌으며, 이 전시에 뒤상, 먼 레이, 찰스 쉐러, 루이스 조로워 등과 함께 드무스 역시 자신의 작품 두 점을 출품하였다.⁴⁶⁾

45) 그로피우스는 1913년 그의 에세이에서 “산업의 모국, 미국. 미국은 몇몇 독창적이고 장엄한 건축물(constructions)들을 소유하고 있다. 미국의 새로운 건축들은 그것들의 압도적이고 기념비적인 힘으로 인해 고대 이집트인들의 유적과 비교할 만 하다. 미국의 건설자들은 처음부터 신선하고 순수하면서도 크고 촘촘한 형태들을 위한 선천적인 감정을 유지해 왔다.”라고 적었다. Walter Gropius, "Die Entwicklung Moderner Industrie Kunst"(1913), in Reyner Banham, *A Concrete Atlantis: U.S Industrial Building and European Modern Architecture, 1900-1925*, Cambridge, Mass., 1986, p.202에서 재인용

46) Karal Ann Marling, "My Egypt: The Irony of the American Dream", *Winterthur Portfolio* 15, (Spring 1980), pp.25-39

이처럼 산업적 소재를 미국의 새로운 이미지로 제시하는 한편, 드무스는 자신의 작품을 미국 미술의 계보 안에 위치시키고자 하였다. 그는 1921년 스티글리츠에게 보낸 편지에서, 자신의 작품은 19세기 후반 미국의 풍경화로부터 시작된 “미국적 장면(American Scene)” 회화의 흐름을 잇는 것이라고 설명하였다.⁴⁷⁾ 편지에서 밝힌 대로, 드무스가 미국의 19세기 풍경화의 맥을 잇고자 하였다는 점에서 볼 때, 그의 작품에서의 거대한 규모와 장엄함, 광선처럼 보이는 교차된 선들에서는 초월적인 숭고를 찾을 수 있다. 특히 드무스는 정밀주의자 중에서도 유독 미국에 대한 긍지가 남달랐다. 그는 미국을 항상 “자유의 우리 땅(our land of freedom)”이라 불렀으며, “유럽의 위대한 문화 유산 또한 미국의 작은 마을과 다를 바 없다”고 주장하였다.⁴⁸⁾ 이러한 생각은 그의 또 다른 작품 <용사의 집(...And the Home of the Brave)>(1931)에서도 살펴볼 수 있는데, 이 작품은 1931년에 미국의 공식 국가로 채택된 “The Star Spangled Banner”의 한 구절을 제목으로 차용하였다.

드무스와 마찬가지로 찰스 쉐러 역시, 산업 시설물이나 기계 설비 등을 숭고로 표현하여, 산업 국가로서 국제무대의 중심에 선 미국을 이미지화하는 작품을 보여 주었다. 쉐러 역시 당대 미국의 모더니스트들처럼 아모리 쇼에서 유럽 아방가르드를 접하였고, 특히 뒤샹의 작품을 “정밀함의 구축”, 또는 “뒤샹의 손을 거친 것의 가장 아름다움은 정밀함”이라 따르며, 뒤샹의 기계 미학을 받아들였다.⁴⁹⁾

그러나 드무스와 같은 미국 모더니스트들은 세밀함이나, 날카로움, 정밀함으로 대변되는 뒤샹의 기계 미학 자체를 있는 그대로 수용한 것은 아니다. 정밀주의는 유럽 모더니스트로부터 수용한 기계 미학을 바탕으로 하고 있으면서도 19세기 낭만주의 풍경화에 뿌리를 둔 미국적 숭고를 접목시켰다. 1915년 1차 세계대전을 피해 미국을 방문한 피카비아의 ‘오브제

47) 드무스가 스티글리츠에게 보낸 편지, 1921년 11월 28일, Bruce Keller edit., *Letters of Charles Demuth, American Artists, 1883-1935*, Philadelphia Temple University Press, 2000, p.37

48) Wanda M. Corn, op. cit, p.220

49) Gail Stavitsky, "Reordering reality: precisionist directions in American art, 1915-1941." *Montclair, Montclair Art Museum and Sheldon Memorial Gallery, Precisionism in America*, 41 (1915), p.12

초상화' 연작 중, <벌거벗은 미국 소녀의 초상(Portrait d'une jeune fille américaine dans l'état de nudité)>과 1917년의 <미국인(Américaine)> [도II-12], 그리고 미국의 미술가들에게 기계 미학의 영향을 준 뒤샹의 <초콜릿 분쇄기(Chocolate Grinder)>(1914)[도II-13]를 보면 유럽 모더니스트들이 미국인의 정체성을 시각화한 기계 미학이 드무스나, 실러의 작품과는 다르다는 것을 알 수 있다. 이에 반해 정밀주의는 기계 미학의 특성을 보이고 있지만, 전자에서 볼 수 없는 숭고가 더하여졌다는 차이점을 보였다. 정밀주의는 또한 조금 앞 선 시대에 활동하였던 미국의 애쉬캔 화파와도 비교해 볼 때, 숭고의 면에서 차이가 있다. 정밀주의와 애쉬캔 화파 모두 공통적으로 미국의 산업 현장이나 도시의 풍경을 재현하였음에도 불구하고 후자에게서는 정밀주의와 같은 장엄, 경외와 같은 숭고성이 발견되지 않는다.

한편 실러가 촬영한 1920년대 사진에서는 이러한 특성이 보다 명확하게 나타난다.⁵⁰⁾ 1927년 '앤 더블유 에이어 앤드 손(N. W. Ayer & Son)'은 포드 사(社)의 의뢰를 받아, 당시 소속 사진사로 일하였던 실러에게 사내 잡지와 회사 광고에 쓰일 사진을 촬영할 것을 위임하였고, "미국 산업에 대한 독창적인 해석"이 담길 것을 주문하였다.⁵¹⁾ 이 때까지 타자기, 난로, 의자와 같은 일상 용품의 사진이나, 뉴욕의 모더니즘 건축물들을 그려왔던 실러는 포드사의 광고 이후로는 미국의 산업 현장을 사진과 회화의 주된 대상으로 삼았다.

1927년 10월부터 6주간 실러는 루즈 강(River Rouge) 인근 지역에 조성된 포드의 대규모 공장 단지에서 광고 사진 촬영을 하였다. 이 때 촬영된 작품은 32점으로, 모두 멀리서 공장과 굴뚝들을 조망하는 풍경이나, 아니면 내부에 설치된 거대한 기계 설비들을 찍은 것이었고, 이 가운데에서 인간의 모습, 즉 노동자의 모습은 촬영되지 않았다.⁵²⁾ 그런데 이것은 실러

50) 당시 대표적인 광고회사였던 'N. W. 에이어 앤드 손(N. W. Ayer & Son)'는 록웰 켄트(Rockwell Kent), 페르낭 레제(Fernand Leger), 조지아 오키프 등의 미술가들에게 상업 광고 사진 촬영을 의뢰하곤 하였는데, 찰스 실러 역시 그러한 작가들 중 하나였다. Sharon Lynn Corwin, *Selling "America": Precisionism and the Rhetoric of Industry, 1916-1939*. Vol. 1. Univ. of California, Berkeley, (2001), p.18

51) Carol Troyen and Erica E. Hirsheler, *Charles Sheeler: Paintings and Drawings*, 1987, p.17

와 비슷한 시기에 포드사의 광고를 맡았던 예술가들에게 공통적으로 보였던 경향이었다. 1929년 쉐러의 뒤를 이어, 포드사의 광고 사진 촬영을 의뢰 받았던 사진작가 마가렛 부크 화이트(Margaret Bourke-White)가 밝힌 바에 의하면, 당시 예술가들은 포드사로부터 “거대하고 드라마틱한 산업 장면을 단순한 구성과 강렬한 대비”로 표현해달라는 말과 함께 아주 상세한 주문까지도 요구 받았다고 회상하였다.⁵³⁾

쉐러가 루즈 공장 촬영을 의뢰받아 촬영을 시작하였던 당시는 또한 국제시장에 발돋움 하기위한 포드사의 전환기에 해당하였던 시점이었다. 포드는 당시 포드의 인기모델이었던 ‘모델T’의 판매가 저조해지고, 이를 대체할 신 모델 ‘모델A’의 출시가 늦어지면서, 판매 주력 모델에 공백이 생겼으며, 이 때 6만 명 노동자들의 해고와 하이랜드 공장의 폐쇄를 감행하였다. 한편 동시에 이루어진 루즈 공장단지로의 이전은 효율적인 광고 수단으로 여겨졌고, 루즈 공장의 첨단 시스템을 광고에 적극 활용함으로 포드의 새로운 이미지 창출에 주력하였다.⁵⁴⁾

실제로 쉐러가 촬영하였던 루즈 공장은 1927년에 완공되었던 당시, 세계에서 가장 큰 공장으로서의 위용을 자랑하였다. 93개의 구조물과 53,000개의 기계를 보유하고, 93마일의 철길, 27마일의 컨베이어 벨트를 갖추고 있었으며, 미국 산업의 심장부로 인식되었다.⁵⁵⁾ 또한 이 곳에는 75,000명의 노동자들이 근무하였으며, 1913년부터 일괄 생산 라인

52) 1920년대 기업 광고에 노동자들의 모습이 의도적으로 배제되었다는 주장에 미루어 보아, 쉐러의 작품 역시 그러한 경향에서 크게 다르지 않았다는 사실을 유추해낼 수 있다. 사회작가 데이빗 나이(David E. Nye)는 그의 글에서 G.E(General Electric)사의 예를 들며, 산업현장에서 노동자의 모습을 제외시킨 것이 당시의 일반적인 경향으로 파악하였으며, 쉐러와 같은 시기에 포드 사의 광고를 위해 고용된 사진가 와그너(C. E. Wagner)에게 포드사의 홍보 책임자가 “당신에게 조연한 내용들을 부각시키고, 지나치게 부정적인 것은 없애라”는 내용의 편지를 보낸 정황으로 미루어볼 때, 노동자들의 모습이 배제된 쉐러의 작품은 전적인 작가의 의도로 보기는 힘들다고 생각된다. David E. Nye, *Image World: Corporate Identities at General Electric, 1890-1930*, Cambridge, Mass, MIT Press, 1985, p.103; Sharon Lynn Corwin, op. cit, p.26

53) Carol Troyen and Erica E. Hirsheler, op. cit, p.18

54) Robert Lacey, *Ford: The Men and the Machine*, Boston, MA, Little, Brown and Company, 1986, pp.298-99

55) Teresa Costa, "William Carlos Williams and Charles Sheeler: Modernist Depiction of Arcadia", *A Journal of Anglo-American Studies*, Op. Cit. No. 12, 2010, pp.140-141

(assembly line)을 구축하여 자동차 1대를 93분 만에 조립할 수 있었고, 10초당 한 대의 자동차를 생산하는 대규모 생산 시스템을 갖춘, 포디즘(Fordism)이 시각화된 장소였다.⁵⁶⁾ 루즈 공장에서 주목 받은 것은 무엇보다 기계 설비와 생산 라인이 보여주는 압도적인 규모였는데, 실러 역시 노동자들의 일하는 모습이나, 역동적으로 움직이는 기계의 모습을 포착하기 보다는 그 자체로 송고를 경험하게 할만큼 거대하고 웅장한 기계설비의 규모를 부각시키는 데에 집중하였다.

실러의 사진 작품 <십자형 컨베이어>[도II-14]에 보이는 교차된 컨베이어는 아래에서 위를 올려다보는 시점으로 촬영되었고, 중앙에는 거대한 저장고와 8개의 굴뚝이 하늘 높이 치솟아 있어, 구조물들의 크기와 높이를 비교할 만 한 인물 형상이 촬영되지 않았음에도 불구하고, 이 구조물들이 얼마나 크고 압도적인 규모인지를 짐작할 수 있게 한다. 또한 이와 같은 구도는 루즈 공장의 크기와 규모에 따르는 장엄함과 웅장함을 부각시켜 컨베이어와 뒤에 세워진 여러 시설물들에 대한 두려움 또는 경외를 경험하게 하는 송고를 표현하였다. 비록 공장 시설을 촬영한 것이었지만, 실러의 작품은 종교적으로 보일 만큼 고요한 장엄함과 규모로써 산업 풍경의 송고를 보여주었다. 이것은 또한 미국의 산업 현장이 당시의 미국의 시대정신을 대변한다는 실러의 생각을 반영하는 부분이기도 했다.

“모든 시대마다 그 시대정신을 나타낼 수 있는 외적 근거가 있기 마련이다. 현대 사회에서는 산업이 가장 큰 영향을 차지하고 있는 가운데(고딕 성당이 바로 그 옛날의 종교적 표현이듯이) 오늘날은 공장이 바로 그 종교적 표현을 대체한다는 말은 설득력이 있다.”⁵⁷⁾

미국의 위대함을 산업 시설의 송고로 나타낸 드무스나, 가공할 만한 규모의 공장 설비에서 두려움과 경외 모두를 표현한 실러 뿐 아니라, 조지아 오키프 역시 미국의 새로운 풍경 속에서 송고를 시각화하였다. 오키프는 특히 대도시 뉴욕의 풍경으로 송고를 표현하였다. 그가 마천루를 ‘미국적

56) Ibid, pp.140-141

57) Constance Rouke, *Charles Sheeler: Artist in the American Tradition*, New York, Harcourte, Brace & Company, 1983, p.180

풍경'으로 새롭게 인식하게 된 데에는 두 가지 배경이 영향을 주었다. 하나는 뉴욕의 대도시 풍경에 주목하였던 유럽 모더니스트들의 영향, 곧 뒤상이나 피카비아, 르 코브뤼지에와 같은 유럽 모더니스트들의 조언과 다른 하나는 당시 새로이 건축된 뉴욕의 모더니즘 건축물에 의해 조성된 뉴욕의 새로운 풍경이 오키프의 인식에 영향을 주었다. 뉴욕에 본격적으로 고층 빌딩들이 들어서기도 전인 1910년대부터 뒤샤는 “이곳의 마천루를 보라. 이보다 더 아름다운 것이 유럽 어디에 있겠는가?”라 하였고, 피카비아는 “바로 뉴욕이 큐비스트의 도시이며, 미래주의자들의 도시이다. 뉴욕은 그것의 건축, 그것의 삶, 그것의 정신을 통해 현대적 생각을 표현하고 있다.”라며, 유럽 미술과 차별된 소재로서 뉴욕의 도시 풍경을 칭송하였다.⁵⁸⁾

또한 1922년에 건축된 뉴욕 셸턴 호텔(New York Shelton Hotel)과 1924년 미국 라디에이터 빌딩(American Radiator Building)의 건축을 시작으로 뉴욕은 기념비적인 규모와 극단적인 수직성이 강조된 새로운 대도시 이미지를 구축할 수 있었다. 이러한 요건들은 오키프에게 유럽 모더니스트들이 느꼈던 고양된 환희와 기대보다는 두려움이나 불안으로 비쳐졌으며, 그와 같은 감정들이 오키프의 송고 경험을 고취시켰다. 조지아 오키프와 스티글리츠는 1925년부터 셸턴 호텔에 거주하였고, 뉴욕의 스카이라인과 모더니즘 빌딩의 풍경을 사진과 회화로 작업하였다. 게다가 1925년부터 1929년까지의 기간 동안에 집중적으로 그려졌던 오키프의 뉴욕 풍경화 20여점은 같은 시기에 이들 부부와 함께 셸턴 호텔에 머무르며 교류하였던 건축 이론가 클로드 브래그던(Claude Bragdon)으로부터 직접적인 영향을 받았다. 브래그던은 셸턴 호텔의 완공 시기에 맞춰 발표된 아티클에서 “마천루는 건축 분야에서 우리가 공격받지 않고 주장할 수 있는 진정한 의미의 독창적인 발전이자, 쉽 없이 활동하고 팽창하며 때로는 위태롭기까지 한 미국 정신의 상징이다.”라고 주장하였다.⁵⁹⁾

오키프의 <반사점이 있는 셸턴(The Shelton with

58) 미국 미술에 대한 마르셀 뒤샤(Marcel Duchamp)의 언급, *Current Opinion*, November, 1915, p.22

59) Anna C. Chave, “Who Will Paint New York?: ‘The World’s New Art Center’ and the Skyscraper Paintings of Georgia O’Keeffe,” *American Art* 5, no. 1/2 (Winter - Spring 1991), p.86

Sunspots)>(1926)[도II-15]과 <셸턴 호텔 뉴욕 No.1(Shelton Hotel, New York, No.1)>(1926)[도II-16]은 모두 비슷한 시기의 셸턴 호텔을 그렸는데, 오키프는 날씨나 시간, 시점 등을 달리하며 뉴욕의 모더니즘 건물 반복하여 그렸다. 앞서 언급된 오키프의 두 작품들은 모두 몇 개의 직선으로 단순화된 형태와 날카로운 경계선으로 셸턴 호텔의 기념비성을 극적으로 강조하였으며, 이를 통해 승고를 시각화하였다.

그런데 당시 오키프와 함께 활동하였던 미국 모더니스트들의 작품에도 이와 유사한 형식들을 찾아 볼 수 있다. 오키프의 작품은 찰스 쉐러와 폴 스트랜드(Paul Strand)가 협업한 단편 영화 <맨하타(Manhatta)>(1921)[도II-17]에서 브루클린 다리와 맨하탄 고층빌딩 등의 장면에서의 수직성이 극단적으로 강조된 시점과도 유사하였으며, <반사점이 있는 셸턴>에서의 빛의 반사와 빌딩 주변에서 피어오르는 연기는 10여 년 앞서 뉴욕의 풍경을 촬영하였던 스티글리츠의 <야망의 도시(The City of Ambition)>(1910)[도II-18]와도 유사점을 보였다.⁶⁰⁾ <반사점이 있는 셸턴>에 보이는 반사점과 연기는 또한 <라디에이터 빌딩, 밤, 뉴욕(Radiator Building, Night, New York)>(1927)[도II-19]의 광선과 가로등 빛의 반사, 그리고 피어오르는 연기에서 반복되었으며, 이러한 표현 방식은 <밤의 셸턴 호텔(Shelton Hotel at Night)>(1927)[도II-20]에도 유사하게 사용되었는데, 안나 체이브(Anna C. Chave)는 오키프가 이러한 표현 방식을 사용함으로써 뉴욕의 마천루를 서부의 가파른 절벽처럼 보이도록 하였다고 설명하였고, 이어서 오키프가 가졌던 “마천루의 경험은 승고성의 하나”라고 하였다.⁶¹⁾ 같은 것에 대해, 완다 콘은 한편 “오키프가 ‘영혼 없는’ 뉴욕을 에머슨 식의 초월적인 승고의 경험으로 만들었다”고 서술하였다.⁶²⁾

이와 같은 표현은 동시대 활동하였던 건축가 겸, 미술가 휴 페리스(Hugh Ferriss)의 <셸턴 호텔(The Shelton Hotel)>(1927)[도II-21]에서도 동일하게 나타났다. 이 작품에도 오키프의 <라디에이터 빌딩, 밤, 뉴욕>과

60) Juan Suárez, "City Space, Technology, Popular Culture: The Modernism of Paul Strand and Charles Sheeler's Manhatta", *Journal of American Studies*, 36(1), 2002, pp.85-106

61) Anna C. Chave, op. cit., p.96

62) Wanda M. Corn, op. cit., p.28

같은 광선 표현을 발견할 수 있다. 또한 페리스의 <셀턴 호텔>은 1923년 셀턴 호텔이 완공되기 전, 찰스 쉐러가 촬영한 사진 작품과 동일한 구도에서 촬영한 사진[도II-22]을 작업한 것으로, 스트랜드, 오키프, 스티글리츠, 페리스, 쉐러에게만 국한된 것이 아닌 1920년대 후반에 활동하였던 다양한 장르의 모더니스트들에게 유사한 표현 방식이나 형식 등이 반복되었음을 알 수 있다.

이처럼 오키프 작품에 나타나는 동시대 작품들과의 연계는 1920년대 미국의 모더니스트들 간의 활발한 교류뿐만이 아니라, 그들 사이에 미국과 송고와 관련된 어떠한 미의식이 공유되고 있음을 알게 한다. 1910년대에 만들어진 스티글리츠의 첫 번째 서클 멤버와 달리, 1920년대에 결성된 스티글리츠의 두 번째 서클 멤버, 오키프, 도브, 하틀리, 마린, 드무스, 스트랜드, 스티글리츠는 전자에 비해 미국 모더니즘의 독자성을 더욱 강조한 그룹이었다. 후자는 또한 왈도 프랭크(Waldo Frank), 폴 로젠필드(Paul Rosenfield), 윌리엄 카를로스 윌리엄스(William Carlos Williams)과 같은 동시대의 영향력 있는 모더니스트 작가, 언론인들과의 교류하며, 미국적 모더니즘의 필요성에 대한 이들의 주장을 따라 독자적인 모더니즘 형식에 주목하게 되었다.⁶³⁾ 실제로 첫 번째 서클 구성원들은 유럽을 방문하거나, 유럽에서 수학하여 유럽의 아방가디즘에 보다 직접적인 영향을 받은 예술가들이라고 할 수 있었던 반면 두 번째 서클은 유럽에서 수학하거나 유럽을 방문하기보다는 자생적인 토양에서 모더니즘을 싹 틔우는 노력을 우선하였다. 이는 미국 태생으로 미국에서 교육받고 활동하였던 오키프나, 뉴욕에서 독학으로 사진을 공부하였고, 후에 스티글리츠와 서클에 합류한 스트랜드 그리고 1930년대까지 유럽을 방문하지 않았던 드무스 등 정밀주의자들은 1910년대와는 다른 미국의 '자생성'을 설명해준다.⁶⁴⁾

63) 스티글리츠 두 번째 서클과 당대 모더니스트 문인들간의 교류의 다음의 일례를 통해서 잘 알려져 있다. 모더니스트 시인 윌리엄 카를로스 윌리엄스의 「위대한 숫자(The Great Figure)」는 과도한 상징성을 제한하는 모더니즘 시로, 찰스 드무스의 포스터 초상화 (poster portrait)시리즈에 결정적인 영향을 주었다. 이 시에서 영감을 받은 드무스는 1928년, <나는 금색의 숫자 5를 보았다(I Saw the Figure 5 in Gold)>를 그렸다.

64) 완다 콘은 1910년대 활동한 미국의 모더니스트들과 달리, 1920-30년대까지 유럽을 전혀 방문하지 않았던 오키프, 드무스, 쉐러를 위와 같은 이유에서 세 명의 '자생적 (rooted) 미국 미술가'로 분류하고 있다. Wanda M. Corn, op. cit, p.194

뿐만 아니라 유럽의 모더니스트들이 그들의 미의식이나 미학적 신념을 국가, 또는 국가주의 이데올로기와 연결시키지 않은 것에 반해, 이들은 정밀주의의 형식으로 표출된 모더니즘을 유럽과의 대결 구도 내지는 미국주의 내에서 정립하려 하였다. 스트랜드는 정밀주의를 가리켜 스스로 “미국은 이제 파리나 그 아류의 영향 없이 미국이라는 것을 제대로 표현하였다. 이 부활은 미국에서의 최상의 미학적 성취를 얻었다.”고 평가하였는가 하면, 드무스는 “나는 브로드웨이를 사랑한다. 그것의 상스러움(vulgarity)와 진(gin)을...그리고 사실 나는 이 나라를 사랑한다.”라고 썼다.⁶⁵⁾ 이와 같이 1910년대의 스티글리츠 서클과 1920년대의 서클, 두 서클간의 변화와 차이 그리고, 1910년대와 1920년대 미국 모더니스트들에게 나타난 의식의 변화와 차이는 또한 유럽으로부터 수용된 모더니즘이 점차 미국식 모더니즘의 모색으로까지 이어지게 되는 변화, 차이와도 연결 지을 수 있다.

1926년 이후로 오키프의 마천루 회화는 더 이상 셸턴 호텔처럼 특정 건물을 지칭하는 제목을 취하지 않았다. 이 때문에 그의 작품은 더욱 일반적인 미국의 도시 풍경으로 인식되는 데에 효과적이었다. <도시의 밤(City Night)>(1926)[도II-23]과 <뉴욕의 밤(New York, Night)>(1929)[도II-24] 등이 그러한 예라 할 수 있는데, <도시의 밤>에서는 색 면들이 더욱 대담해지고, 형태가 보다 더 단순화되면서 예리한 직선과 수직성이 한층 더 부각되었고, 또한 아래에서 위를 올려다보는 극적인 시점을 통해 마치 고층 빌딩들에 의해 압도되는 듯, 두려움과 경외감, 압도적인 규모에서 도출되는 숭고를 경험하게 한다. 고층 빌딩들을 그림으로써 규모, 장엄, 기념비성을 더욱 강조하는 방식은 1929년에 그린 <뉴욕의 밤>에서도 시도되었고, 오키프의 뉴욕 풍경화는 셸턴 호텔을 그린 몇 점을 제외하고는 칸트가 설명하였듯 숭고의 감정을 더욱 고취시킬 수 있는 뉴욕의 밤 풍경에 집중되었다. 또한 오키프의 ‘마천루 회화(skyscrapers painting)’ 연작은 오키프의 작품 중에서도 가장 직선이 강조된 작품들이었다. 위의 <도시의 밤(City

65) Paul Strand, "Photography", *The Seven Arts*, No.2, (August 1927), p.525; Peter Schmidt, "Some Versions of Modernist Pastoral: Williams and the Precisionists", *Contemporary Literature*, vol. 21, no. 3, (Summer 1980), p.389; Charles Demuth, "You Must Come Over", ca. 1929 in Wanda M. Corn, op. cit., p.193

Night)>(1926)[도II-23]이나, <거리(Street)>(1926)[도II-25] 등에서는 상승하는 건물의 수직성이 강조되었고, 어두운 색과 견고한 형태의 건물이 압도하는 듯한 숭고성을 보인다. 그리고 이와 같은 구성은 약 20여 년 뒤 바넷 뉴먼의 <하나임 I(Onement I)>(1948)이전에 시도하였던 작품들과 형태적 연관성을 보였다.

1920년대에 뉴욕의 아트 스튜던츠 리그(Art Students League)에서 수업을 받았던 뉴먼, 폴록, 로스코 외 대다수 추상표현주의자들은 당시 뉴욕에 10여 개 남짓 있던 갤러리 전시를 자주 관람하였던 것으로 알려졌는데, 이 무렵 스티글리츠의 갤러리에 전시되었던 오키프의 작품뿐 아니라, 그가 ‘미국의 화가’로 불렸다는 사실을 추상표현주의자들 또한 잘 알고 있었을 것이다. 미국적 특성을 보여줄 수 있는 미술 형식을 모색하고, 이에 부합하는 미학을 주장하였던 추상표현주의자들에게 오키프의 숭고는 유럽 모더니즘보다 더 설득적이었을 것으로 생각된다.⁶⁶⁾

오키프뿐 아니라, 찰스 쉐러의 1920년 작 <처치街(Church Street)>[도II-26]과 1922년 작 <고층건물들(skyscrapers)>[도II-27] 역시 1920년대 주목받았던 뉴욕의 도시 풍경을 그린 작품이다. 두 작품 모두 강한 명암의 대비와 대담하고 단순한 면의 구성, 수직성이 강조된 예리한 직선의 형태로 정밀주의의 시각적 특성을 보여주었다. 이 두 그림은 또한 19세기 낭만주의 풍경화에서 관람자를 압도하는 거대한 미국의 자연이 뉴욕의 고층빌딩으로 대체된 것 같은 기념비적인 건물의 규모와 인간을 압도하는 뻣뻣한 건물 숲을 그려 미국의 새로운 숭고 풍경을 제시하였다. 쉐러는 두 작품의 구도와 형태를 그가 스트랜드와 함께 공동제작 하였던 영화 <맨하타>의 스틸 컷[도II-28]에서 선택하였다. 이 영화는 또한 발표 당시의 원

66) 헌터 컬리지(Hunter College)의 미술사 교수 윌리엄 에이지(William C. Agee)는 2017년 7월 24일에 열린 심포지엄 발표, 《초기 추상표현주의: 존 마린과 동료들에 의한 종이 작품들(Proto Abstract Expressionism: Works on Paper by John Marin and Friends)》에서, 지금까지 발표된 추상표현주의에 관한 연구들이 유럽과의 영향관계나 멕시코 벽화와의 관련성에 치중되어, 존 마린, 조지아 오키프 등, 미국의 미술로부터 받은 영향을 간과하고 있다고 주장하였다. 그는 강의에서 정밀주의의 드로잉과 수채화 등을 추상표현주의의 초기 작품에 나타난 추상성과 나란히 비교하였고, 사실 상, 1940년대 중 후반에 나타난 추상으로 이행 과정에서는 미국 미술의 영향이 추상표현주의의 발전에 밑거름이 되었다고 설명하였다. 인터넷 주소: <https://vimeo.com/219909284> (검색일: 2018. 2. 10)

제가 <뉴욕 그 장엄함(New York the Magnificent)>이었는데, 실러는 위의 두 그림과 같은 대도시 뉴욕의 고층빌딩의 모습을 즉물적으로 보여줌으로써 이것의 압도적인 규모와 장엄한 기념비성을 표현하고자 하였다.

2. 미국적 송고 출현의 사상적 배경

19세기 낭만주의 풍경화와 정밀주의 송고가 추상표현주의 송고에 미술사적 영향이었다면 추상표현주의 송고가 미국적 특성으로 전개되는 데에는 1930-40년대의 사상적 배경이 밀받침되었다. 내부적으로는 신(新)이민자의 증가와 이에 따른 규제정책들 그리고 1929년 대공황으로 인해 불안과 위기의식이 고조되었고, 외부적으로는 스탈린 체제 아래 변질된 사회주의 노선과 세계대전으로 치달는 불안정한 국제정세가 작용하였다. 이와 같은 시대 배경 속에서 미국주의(Americanism)와 탈(脫)이데올로기의 사상은 미국적 미학으로서 송고 출현에 영향을 주었다.

1) 탈유럽의 경향과 범미국주의의 등장

19세기 낭만주의 풍경화와 정밀주의의 송고가 추상표현주의의 송고 표현에 미술사적인 기반이 되었다면, 1, 2차 세계대전을 거치며 미국 내에서 형성되었던 미국주의 이데올로기와 탈 유럽 현상은 추상표현주의 송고의 사상적인 기반이 되었다. 미국주의는 처음에는 이민자들에 대한 배타적 시선에서 비롯되었으나, ‘2차 대(大)이민’ 시기에 정착한 외국인들을 ‘범(凡) 미국주의’의 기치 아래 포섭하였던 1930년대부터는 정반대의 양상을 보였다. 이민 2세대, 또는 이민자 출신이 다수였던 추상표현주의자들 대부분은 1920-30년대에 청년기를 보냈으며, 그들은 이 때에 미국주의의 전개와 변화를 직접 경험하였다.

1920년대는 미국 역사상, 이민자들에게 가장 배타적이었던 시기로 기

록되며, 이 때 미국주의 이데올로기도 절정에 달하였다. 1차 세계대전 이후, 미국의 급진적인 좌익계열의 사회당원 중 90%는 영어를 사용하지 못했던 '신 이민' 집단이었고, 보수적인 노동조합이었던 미국노동총연맹(AFL)에서 제외되어, 세계산업노동자단(IWW)에 가입하게 된 좌익 단원들 역시 대개 신 이민자들이었다는 사실은 당시 왜 미국 사회가 이민자들에게 그토록 배타적이었는지의 이유를 지적해 준다. 자본가들이 속한 미국의 상류층은 세계 산업 노동자단(IWW)과 같은 좌익 노동운동의 규모가 커질수록 미국 역시 러시아처럼 사회주의 혁명을 맞게 되지는 않을까 하는 위협을 느꼈으며, 중산층은 기존의 경제적 특권을 유지하고, WASP(white anglo-saxon protestant)의 전통을 완수하는 데에 이민자의 증가가 방해가 된다고 생각했으며, 노동자들은 이들에게 자신들의 일자리를 빼앗기게 되지는 않을까 걱정하였다.⁶⁷⁾

이민자 가정 출신이거나 아니면 미국 동부의 주류에 들지 못한 서부 출신들이 다수였던 1세대 추상표현주의자들은 위와 같이 이민자들을 향한 유례없는 차별과 편견이 지배하였던 1920년대에 청년기를 보냈다.⁶⁸⁾ 바넷 뉴먼은 뉴욕에서 태어났지만, 그의 아버지는 폴란드계 유대인 이민자였으며, 마크 로스코, 아실 고르키, 빌렘 드 쿠닝은 모두 유럽에서 태어난 이민자들이었다. 러시아령이었던 라트비아 출생의 유대계인 로스코는 1913년에 미국으로 건너왔고, 아실 고르키는 터키령이었던 아르메니아 출신으로, 터키에 의해 자행된 아르메니아 민족의 학살을 피해 1920년에 미국으로 도피하였다. 또한 빌렘 드 쿠닝 역시 네덜란드 출신으로, 1926년에야 미국으로 건너왔다. 이민자였던 추상표현주의자 외에도, 와이오밍 주 출신인 잭슨 폴록과 노스 다코다 출신인 클리포드 스틸 또한 뉴잉글랜드 출신이 아니었으므로, 전통적으로 미국 사회의 주류가 아니었다는 면에서는 이민자들과 크

67) Julian F Jaffe, *Crusade Against Radicalism: New York During the Red Scare, 1914-1924*, New York Kennikat Press, 1972, p.6

68) 추상표현주의 1세대로 일컬어지는 21명의 작가들 중, 1/3은 유럽 태생의 신이민자였으며, 나머지 1/3은 뉴욕 외 지역에 살았다. 이들 중 3/4은 1900년과 1913년 사이에 태어난 동년배들이었다. 다이아나 크레인(Diana Crane)은 위와 같은 추상표현주의자들이 그들 스스로를 주류로 인식되지 못했으면서도, 동질감을 형성하면서 '예술 공동체'로의 결속력을 다졌던 이유를 설명해준다고 보았다. 다이아나 크레인, 조진근 번역, 『아방가르드와 미술시장』, 북 코리아, 2012년, 46-47쪽

게 다르지 않았다. 위와 같은 사실에 비추어 볼 때, 추상표현주의자들이 경험하였던 1920-30년대의 미국주의는 그들보다 앞서 활동하였던 모더니스트들이 경험하였던 미국주의와는 전혀 다른, 타자로서의 경험이었다고 할 수 있다.

19세기 말부터 폭발적으로 증가한 남동부 유럽인들의 이민, 특히 아일랜드인이거나, 러시아계 유대인 이민자들이 증가하면서, 미국의 토착민을 자처하였던 WASP의 위기의식도 점차 고조되었다. WASP, 즉 18세기에 서유럽에서 건너 와, 미국 사회의 주류를 형성하였던 ‘구(舊) 이민자’들과 달리, ‘신(新) 이민자’들은 “본질적으로 급진적이며 잠재적으로 폭력적”으로 인식되었거나, 미국 사회의 위협으로 간주되었고, 1차 세계대전 후 미국은 더 이상의 원치 않은 이민을 막기 위해 강도 높은 규제 정책들을 시행하였다.⁶⁹⁾ 예를 들면, 1917년에는 서유럽보다 상대적으로 문맹률이 높았던 남동 유럽인의 입국을 제한하기 위해 ‘문맹 테스트 이민법(Literacy Test Act of 1917)’을 시행하였는가 하면, ‘문맹 테스트 이민법’이 실효를 거두지 못하자, 1924년에는 ‘국적 쿼터제(National Origins and Quarter System)’를 시행하였다.⁷⁰⁾ 1920년대의 이러한 이민 규제 정책들은 실상 유럽 남동부 출신의 이민자들에 대한 WASP의 인종주의적 편견이 수면 위로 드러난 것이나 다름없었다. 이민자들에 대한 WASP의 차별과 편견은 밖으로는 새로운 이민을 제한하고, 안으로는 이민자들을 미국화 되도록 종용하였다.

위와 같은 시대적 분위기에서 ‘100% 미국화’의 주장은 대중들에게 전폭적인 지지를 얻었다. 특히 1차 세계대전 중에는 미국화에 대한 주장이 애국심과 결부되어, 정당성을 얻을 수 있었다. 그리고 미국화의 궁극적인 목표는 미국의 가치와 종교, 문화를 이민자들에 의한 ‘오염’으로부터 지키고, 이를 더욱 우수한 문화로 발전시키는 데에 있었으며, 미국의 풍속, 가치관,

69) Julian F Jaffe, op. cit, p.6, 김형근, 「강요된 미국화, 미국 적색공포(1919-1920)의 성격에 관한 소고」, 『중앙사론』, 제12권, 483쪽, 주3에서 재인용

70) 1924년의 ‘국적 쿼터제’는 1890년의 인구조사를 기준으로, 미국 내 체류하고 있는 국적별 인구 수를 세어, 국가별 인구수의 2%만 미국 이민이 허가되도록 규제하는 법안이다. 즉 19세기에는 서유럽 이민자의 수가 동유럽보다 많았으므로, 서유럽 이민은 유지되었던 반면, 동유럽 이민은 줄일 수 있었다.

전통, 상징을 강화함으로써, 미국의 정치, 사회 체제로부터 구성원들의 이탈을 막고, 미국 문화의 본질을 규명하며, 그것의 ‘순수성’을 유지하는 데 주력하였다. 이러한 미국화 운동은 또한 다양한 형식에서 전개되었는데, 교육 기관, 종교단체, 공공 기관 등을 통해 미국주의의 메시지가 대중들에게 반복, 전달되도록 하였다.

그 중, 정보공보위원회(Government's Committee on Public Information)은 노골적으로 선전을 실시한 단체로 유명하였는데, 이 위원회의 목적은 “모든 인쇄물의 목표가 시민들에게 미국에 대한 애국심을 주입시키는 데로 설정”되는 데에 있었다.⁷¹⁾ 교육 기관 역시 미국화의 흐름에 빠지지 않았는데, 콜롬비아 대학의 총장 니콜라스 버틀러(Nicolas M. Butler)는 WASP의 선조인 메이플라워 전통을 거론하며, “미국은 구원될 것이다. 미국의 역사와 조상을 경멸하거나 비난하는 자들에 의해서가 아니라, 메이플라워(Mayflower)의 향해 이래로 이 나라에서 일어난 모든 것을 존중하고 경외심을 표하는 자들에 의해서...”라는 연설로 열렬한 찬사를 받았다.⁷²⁾ 정치권 역시 예외는 아니었다. 당시 미국의 정계에서는 보다 구체적인 미국화 정책을 놓고 고심하였고, 이민자들이 출신 국가의 언어를 더 이상 사용하지 못하도록 제한하는 교육 정책도 그 중 하나였다. 1919년 8월, 상원의원 윌리엄 캐년(William S. Kenyon)은 “지금은 이 나라를 하나의 언어만을 사용하는 나라로 만들어야 한다.”라고 주장하였고, 재향군인회 잡지에서는 “통합 언어는 바로 미국 영어일 뿐이다”고 강조하였다.⁷³⁾ 이에 대해 언론 역시 노골적인 지지를 표명하였다.

“학교는 100% 미국화라는 우상(idol)만이 머물 수 있는 신성한 곳이어야 하며 여기에는 결코 논쟁이 아니라 단지 토론거리라도 제기될 수

71) Complete Report of the Chairman of the Committee on Public Information, 1917, 1918, 1919, (Washington, D.C, Government Printing Office, 1920), pp.2-5, 김형곤, 「강요된 미국화, 미국 적색공포(1919-1920)의 성격에 관한 소고」, 『중앙사론』, 제12권, 484쪽 재인용

72) Nicolas M. Butler, "Is America Worth Saving? An Address Delivered Before the Commercial Club of Cincinnati", Ohio, April 19, 1919, New York, Colombia University Press, 1919, p.20, 김형곤, 위의 글, 484쪽 재인용

73) New York Times, October 14, 1919; American Legion Weekly, 1 November 14, 1919, p.12

있는 다른 이데올로기가 없어야 한다. 그런데도 볼셰비키의 원리가 이미 여러 학교에 퍼져있을 뿐만 아니라 다양한 급진주의 사상에 젖어있거나 노출되어 있다. (중략) 우리는 이 나라에 침투한 악의 요소를 정확히 하고 궁극적으로 온 나라와 국민들을 구원하기 위하여 학교에서 100% 미국화 교육은 필수적이다.”⁷⁴⁾

언론과 정치계, 그리고 미국 정치권에 영향력을 행사하는 여러 애국 사회단체들의 지지를 바탕으로 1919년부터는 미국화 운동을 담당하는 특별 위원회인 ‘전국 미국화 위원회’가 학교 내에 설치되었다. 또한 미국의 20개 주 이상이 외국인에게 영어를 가르치는 야간학교를 의무화하도록 법안을 통과시켰으며, 아이다호와 유타주에서는 영어를 말하지 못하는 외국인들을 선별하여 미국화 프로그램에 참가하도록 강제하였다. 1919년에는 15개 주가 공립, 사립을 불문하고 모든 초등학교에서 사용되는 유일한 언어는 ‘미국식 영어’일 것을 공포하였고, 뉴욕 주를 선두로 하여 대부분의 주에서 공립학교의 교사는 반드시 시민권자여야 한다는 조항을 신설하였다.⁷⁵⁾

이와 같은 미국화 운동의 결과는 표면적으로는 미국을 하나의 국가, 하나의 언어, 하나의 정체성으로 통합시키고자 한 것으로 보이나, 당시 이민자들이 피부로 느꼈던 100% 미국화는 동일화 전략 이면에 숨겨진 차별, 다시 말해 ‘하나 된 미국’의 이면에 숨겨진 인종 차별과 별반 다를 바 없었다. 이러한 WASP 중심의 미국주의는 백인 안에서도 WASP에 속하지 않은 켈트, 슬라브, 유대인, 이베리아인, 메디테리언 등 ‘타자화 된 백인’을 양산하는 결과를 가져왔다.⁷⁶⁾ 타자들에 대한 편견과 차별의 경험은 추상표현주의자들 역시 예외는 아니었다. 1922년 예일(Yale) 대학에 들어간 로스코는 그 곳에서 WASP가 이끄는 “엘리트주의자들과 인종주의자들의 커뮤니티”를 보게 되었고, 이에 대한 비판을 흑사병에 풍자적으로 빗대어, 잡지 『예일 토요일 이브닝 페스트(Yale Saturday Evening Pest)』를 발간하였다.⁷⁷⁾ 바넷

74) New York Times, May 10, 1919; New York World, June 2; Manufacture' Record, National Civic Federation Review 등이 있다.

75) 김형곤, 앞의 글, 489쪽

76) Jacobson, *Whiteness of A Different Color*, pp.41-42

77) Stephen M. Stigler, "Aeron Director Remembered", 48. J. Law and Econ, 307, 2005, 인터넷 주소:

뉴먼 역시 당시 유대인 시온주의자(Zionism)들이 그러했던 것처럼, 1930년대까지도 무정부주의적 정치관을 가지고 있었으며, 1933년에는 뉴욕 시장 선거에 출마하였는데, 무상 복지 정책에 무게를 둔 그의 공약은 WASP 중심의 자본주의 경제 체제에 도전하는 상당히 급진적인 내용을 담고 있었다.⁷⁸⁾

그러나 차별에서 비롯된 강압적인 100% 미국화는 대공황 전후로 변화를 보였다. 대공황 이후로, 미국 국민들의 애국심이 최고조에 이른 것은 과거와 다를 바 없었으나, 이전의 미국화 운동의 중심에 WASP가 있었다면, 대공황을 거치며 미국주의 중심 세력은 보다 큰 범주로 확대되었다. 위와 같은 ‘범(凡)미국주의’의 출현은 1930년대 ‘코케이지언(Caucasian)’이라는 새로운 인종적 구분을 지칭하는 단어에서부터 예고되었다. 19세기 우생학에서 명명된 코케이지언은 1930년대 점차 증가하는 아시아 이민자들과 유럽 이민자들을 구분하기 위해 사용된 단어로, 앵글로 색슨, 켈트, 유대인, 슬라브, 알파인, 메디테리언, 노르딕 등의 인종을 아우르는 광범위한 범주의 ‘백인’을 지칭하는 단어였다. 이에 따라 미국주의의 중심 역시, 좁은 의미의 백인이었던 WASP에서 넓은 의미의 백인을 뜻하는 코케이지언 중심으로 확대되었고, 그 때부터 소위 ‘범미국주의(Pan Americanism)’가 형성되기 시작하였다. 1933년 고등학교 교사들을 위한 과학 교과 지침서에서는 인류의 인종 구분을 “니그로, 코케이지언, 몽골리언, 말레이안, 오스트레일리안과 같은 넓은 분류에 적용 된다”고 설명되었으며,⁷⁹⁾ 1940년 미국 의회는 “서반구(Western Hemisphere) 출신 인종의 후손들”에게 귀화를 허가하면서, 이것은 닥쳐 올 위기 상황에 대처할 수 있는 “범미국주의(Pan Americanism)의 연계를 보다 강력히 하기” 위함이라는 뜻을 밝혔다.⁸⁰⁾ 이후 소설, TV, 드라마 등 대중 매체에서도 코케이지언이라는 백인 구분이

<https://www.saylor.org/site/wp-content/uploads/2011/05/Mark-Rothko.pdf> (검색일: 2018년 1월 16일)

78) Thomas B. Hess, *Barnett Newman*, New York, Museum of Modern art, 1971, p.33

79) 김연진, 「미국 유대인의 인종적 오디세이: 백인, ‘백인타자’, 그리고 코케이지언」, 『미국사연구』, 제 21집, p.192에서 재인용

80) McFadyen, "The History of Naturalization Requirements", p.1; 김연진, 「이민과 귀화, 그리고 미국의 국가 정체성」, 『미국사연구』 제29집, 2009년 5월, 72쪽

빈번하게 등장하였다. 위와 같은 백인 범주의 확대에 따른 범미국주의의 주장에 대한 배경은 첫 째, 점차 늘어나는 아시아계 이민자들에 대한 경계와 흑인 인권 운동의 반동적 흐름을 반영하는 것, 둘째, 나치에 의해 자행된 반유대주의적 학대에 대한 각성에서 일어난 것, 셋째는 1920년대 미국주의 운동 아래에서 교육된 신 이민자들의 2세대가 미국인으로 성장하게 된 배경으로 설명될 수 있었다.

코케이지언의 이름 아래 통합된 새로운 백인층의 형성과 함께 1930년대 미국주의의 발전은 미국인들의 변화된 국가 개념에 의해서도 가능하였다. 독립선언서에 명시된 대로 계약 관계에 의존하였던 국가 개념이 대공황의 위기로 인해 자연스럽게 ‘공동체’ 의식으로 전환되었기 때문이다.⁸¹⁾ 더욱이 루즈벨트에 의한 뉴딜 정책은 공화당이 내세운 반(反)뉴딜주의 움직임 속에서 보다 강력한 민주당의 결집과 지지를 필요로 하였으며, 이러한 상황에서 유대인, 흑인, 이민자, 노동자들을 흡수한 민주당이 제시할 수 있는 표어 역시 미국주의였다. 따라서 1930년대 미국은 ‘범미국주의’의 이름 아래, 넓은 의미의 백인 층이 미국의 새로운 주류 세력으로 부상하였고, 이들이 지지하는 루즈벨트의 뉴딜러(New Dealer)와 민주당, 그리고 공화당을 배제하기 위해 민주당에 공조하게 된 미국 공산당간의 ‘뉴딜 연합’이 형성되었다. 이와 같은 1930년대의 사회적 정치적 연합의 구축은 대공황의 경제 위기의 타개를 목적으로 하는 미국주의의 새로운 국면을 이끌어냈다.

한편, 이러한 시대적인 배경 안에서, 미술계에서도 역시 1920년대부터 제기되어 온 미국적인 미술, 미국다운 미술에 관한 논의와 주장이 30년대 까지도 계속되었다. 비평가 토마스 크레이븐(Thomas Craven)은 유럽 미술에 대한 도전적인 비평을 발표하며 유럽의 보헤미안적 영향으로부터 미국이 벗어나야 할 것을 강조하였다. 1924년에 창간된 『미국의 잡지(American Mercury)』에서 그는 “미국인들의 고유한 미술 화파가 만들어져야 할 것”을 주장하였고,⁸²⁾ 뿐만 아니라, 그에게 유럽 미술은 “이미 낡고 무익한 것”이며, “인류의 소통하는 경험들에 아무런 기능을 하지 못하는

81) Richard Hofstadter, *The Age of Reform: from Bryan to F.D.R.*, (New York, A Division of Random House 1955), pp.282-284

82) Thomas Craven, "Contemporary American Culture", *The American Mercury* 8, (March 1928), pp.365-68

것”이라고 설명하였고, “미국의 땅에서는 프랑스로부터 수입된 이 형이상학적인 양식들이 결코 자라지 못할 것”이라고 못 박았다.⁸³⁾ 한편 당시 미국의 미술계는 미국의 고유한 양식의 필요성을 넘어 미국의 문화적 우수성을 피력하기도 하였는데, 1925년 로버트 헨리(Robert Henri)는 다음과 같이 역설하였다.

“오늘, 이 나라에는 더 엄청난 기회가 있다. (중략) 세계의 역사 속에서 존재했던 그 어떤 것보다도 위대한 삶과 예술, 그리고 그것에의 이해가 아마도 지금 여기에 존재하고 있을 것이다.⁸⁴⁾”

일찍부터 미국 고유의 모더니즘 양식을 모색할 것을 주장하였던 로버트 헨리는 1920년대 미국의 경제적 부흥에 부응하는 “위대한 예술”을 주장하는 미국주의적 시각을 내보였다. 한편 이러한 미국 문화의 우수성을 주장하고, 미국주의를 선동하는 발언들은 좌, 우 이데올로기의 양 진영을 가리지 않고 제기되었다. 우익 단체로 알려진 미국 미술가 연맹(League of American Artists)에서는 “미국은 지금 이 나라를 위대한 문화적 우위로 이끌어 줄 예술의 르네상스로 향하고 있다.”라는 자족적 평가를 내렸는가 하면, 좌익 그룹의 대표적인 인물 조셉 프리먼(Joseph Freeman)은 1925년 잡지 『새로운 대중(*The New Masses*)』에 “역사나 예술에서 선례가 부재했던 미국은 이제 다방면에서 창의적이고 본질적이며, 변치 않는 형식 속에서 이를 표현할 미국적인 것들을 발견해야 한다.”고 주장하였다.⁸⁵⁾

또한 미국주의는 대공황의 경제 위기 이후에도 지속되었으며, 미국 미술계 내에서 미국다운 미술을 발견하기 위한 노력을 도모하고, 더불어 유럽 미술과의 경쟁 역시 심화되었다. 대공황 이후 미국인들은 유럽 모더니즘에

83) Thomas Craven, "Men of Art: American Style", *The American Mercury*, 6 (December 1925), pp.425-32

84) Robert Henri, "What About American Art?", *Art and Decoration* 26, November 1925, p.75

85) *The American Art News*, 22, (27 October 1923), p.1; Daniel Aeron, *Writers on the Left* (New York: 1965), p.119; Matthew Baigell, "The Beginnings of "The American Wave And the Depression", *Art Journal*, Vol. 27, No. 4 (Summer 1968), p.387

서 발견되는 난해함이나 보헤미안적 태도를 허황된 것 내지는 부도덕한 것으로 치부하였고, 유럽의 미술, 더 정확히는 프랑스 화파를 넘어서는 ‘미국의 르네상스’를 앞당길 것을 주장하였다.

“1929년의 이 위기에서 모두들 이 곳에 무엇이랄도 현실적이라고 할 만한 것이 있는가를 찾기 위해 주변을 둘러보기 시작했다. 그 과정에서 유럽으로부터 온 쓰레기가 단지 쓰레기였다는 것이 발견되었다.”⁸⁶⁾

당시 뉴욕에서 활동한 영향력 있는 딜러였던 메이널드 워커(Maynard Walker)의 위의 설명은 공황 이후 거세어진 유럽 모더니즘에 대한 미국의 반발을 대변하는 동시에, 그 동안 유럽 모더니즘 수용에 앞장 선 미술가들을 곤란하게 하는 발언이었다. 워커뿐 아니라, 미국 평단에서도 미국 미술의 우수함을 치켜세우는 비평들이 계속하여 발표되었다. 20년 뒤에는 보수적인 비평으로 추상표현주의자들의 반발을 샀던 뉴욕 타임즈의 에디터 에드윈 엘든 쥬얼(Edwin Alden Jewell)도 이 때에는 ‘미국의 예술가들도 그들의 목소리로 노래할 것’을 요구하였으며, 1931년에는 “오늘날, 우리는 자부심을 가지고, 맹목적인 애국주의(jingoism)라는 반짝이는 작은 종을 더 이상 지니지 않아도 된다. 우리는 우리의 미술가들의 작품이 무엇에도 뒤지지 않는다는 것을 알게 되었기 때문이다.”라고 썼다.⁸⁷⁾ 1930년대부터 미국은 이처럼 유럽에 못지않다는 문화적 자부심과 함께 미국다움과 우수함을 알릴 수 있는 형식과 주제에 대한 진지한 논의를 이어갔으며, 이러한 과정에서 미국 중남부 지역에서 등장한 인디언 미술이나, 미국의 농촌 풍경, 또는 도시 노동자들의 삶과 같은 주제들이 주목받기 시작하였다. 이와 같은 소재들은 100여년 가까이 동부 엘리트 중심으로 발전하여 온 미국 미술계를 “실제의 미국적인 미술”로 재편할 수 있는 소재들로 인식되었다.⁸⁸⁾

미국주의의 확산은 대공황 이후로 더욱 가속화되었다고 할 수 있는데, 경제 위기에서 파생된 대규모 실업자 문제를 타개하기 위해, 1933년에 설립된 ‘연방 예술 프로그램(Federal Program of the Arts, FPA)’를 통해

86) Maynard Walker interview, *American Digest* 7 (1 September 1933), p.10

87) Edwin Alden Jewell, "Americans", *American Digest*, 6(1 November 1931), p.6

88) Maynard Walker interview, op. cit, p.10

미국주의적 시각이 강화되었으며, 무엇보다 미술계 내에 이러한 시각이 전달되는 데에는 ‘연방 예술 프로그램’의 설립이 결정적이었다. 루즈벨트 대통령의 친구이며, 화가인 조지 비들(George Biddle)은 “만민의 예술(Art for Millions)”을 주장하며, ‘연방 예술 프로그램’이 보다 공공적 기능으로 발전해야 할 것과 이를 위해 연방 정부의 지원이 필요한 것에 관해 멕시코의 선례를 들어 루즈벨트를 설득하였다.

“르네상스 이래로 멕시코 미술가들은 최대의 벽화 국립 학교를 만들었다. 디에고 리베라(Diego Rivera)은 멕시코 대통령인 오브리곤이 멕시코 혁명 정신을 반영한 이상적인 사회상을 표현하기 위해 멕시코 화가들이 정부 건물의 벽에 그림을 그리도록 허락한 것 때문에 이것이 가능했었다고 말했다. 미국의 젊은 화가들은 우리 조국이 매진하고 있는 사회적 혁명에 대해서 이전에 결코 그랬던 적이 없을 만큼 의식하고 있으며, 그들은 이러한 이상(ideal)을 영속적인 미술 형식으로 표현하기를 갈망하고 있다. 그들이 정부의 협조만 받을 수만 있다면...나는 우리의 벽화가 조금의 동력을 얻기만 해도 처음으로 생동감 넘치는 국민적 표현을 생산할 수 있을 것이라 확신한다.”⁸⁹⁾

비들의 설득은 곧 예술의 민주화를 지향하는 것으로, 이로 인해 1935년에 공공산업 진흥국(Works Progress Administration; WPA) 내에 연방 예술 기획(Federal Art Project; FAP)이 설치될 수 있었다. 이로써 연방 정부의 지원 아래, 특정 계층이 향유하는 미학이 아닌 대중적, 공공적 미학으로서 미국 미술의 필요성과 그것의 발굴을 위한 노력이 전개되었다. 뿐만 아니라, 존 듀이의 제자로, 그의 철학에 깊은 영향을 받았던 홀저 카힐(Holger Cahill)은 FAP의 책임자로 선정되었는데, 그는 특히 미국의 민속 미술의 발전과 미국적 미학의 모색에 관심을 기울였다. 카힐은 미술이 대중의 소유여야 할 것과 특히 FAP에서 지원하는 벽화에서 “명백하게 미국 미술(distinctly American art)”임이 드러나야 할 것, 곧 내용과 양식적인 면 모두에서 유럽 모더니즘과 확연히 다른 미국적인 특성이 드러나야 할 것을

89) George Biddle, 1933년 5월 Roosevelt에게 보낸 편지, Karal Ann Marling, *Wall-to-Wall America*, p.31에서 인용

주장하였다.⁹⁰⁾ 또 카힐과 함께 연방 예술 기획을 도왔던 플라나건(Flanagan)과 스킴로프(Skoloff) 등의 뉴딜주의자(New Dealer)들 역시 미학적인 면에서 국가주의적 시각을 고수하였으며, 이들에 힘입어 카힐은 뉴딜 예술 정책의 최종 목표는 대중들의 문화 접근성을 높이고, 예술가들을 위한 사회적 경제적 완성, 그리고 마지막으로 “새로운 국가 예술에 대한 약속”이라고 주장하였다.⁹¹⁾

그런데, 미술의 민주화와 미국적 미술의 발돋움을 약속하였던 카힐이 주목하였던 것은 민속예술(Folk Art)과 원시주의 미술이었다. 카힐의 취향이 FAP의 예술가들을 강제하지는 않았지만, 적어도 그는 FAP에서 제작되는 작품들이 대중들이 쉽게 알아볼 수 있는 형상적인(figurative) 작품이기를 원했고, 이러한 작품을 위한 카힐의 지원은 FAP에 고용된 5,000여 명의 예술가들과 그들이 제작하는 108,000점의 이젤화, 2,500점의 벽화, 17,700점의 조각이 사회적 사실주의(Social Realism)나 미국의 지방주의(Religionism) 풍으로 편중되는 데에 영향을 미쳤다.⁹²⁾ AAA(American Abstract Association)의 창립 멤버이자, 예외적으로 FAP에서 추상 벽화를 그렸던 인물인 버고인 딜러(Burgoyne Diller)는 당시 FAP가 구상과 추상의 갈림길에서 화가들을 제한하기 보다는 “예술가로서의 특권을 상기시키면서, 그들을 고무시키거나 자극함으로써, 특정 양식(style)의 방향을 안내”하였다고 회고하였다.⁹³⁾ [도II-29], [도II-30] 뿐만 아니라, 1929년 미국 모더니즘의 발전을 목적으로 개관한 휘트니 미술관(Whitney Museum)도 역시 로버트 헨리, 에드워드 호퍼, 벤 샬, 토마스 하트 벤튼 등 1930년대 사회적 사실주의와 지방주의 작가들의 작품을 적극적으로 전시, 소장하였으며, 1932년에는 “미술에서의 국가주의는 우리에게 이익인가?”라는 토론회

90) Holger Cahill, Jane De Hart Mathews, "Arts and the People: The New Deal Quest for a Cultural Democracy", *The Journal of American History*, Vol. 62, No. 2, (Sep., 1975), pp.316-339에서 재인용

91) Ibid, p.325

92) David Eldridge, *American Culture in the 1930s*, Edinburgh Univ. Press, 2008, p.157

93) "Abstract Murals of WPA", 인터넷 자료
<http://www1.nyc.gov/site/designcommission/archive/wpa-abstract-murals/wpa-abstract-murals.page> (검색일 2018. 1. 30)

를 개최하는 등, 미국 미술과 미국 모더니즘에 대한 미술관의 관심을 지속적으로 내보였다.⁹⁴⁾

이렇게 미국적 미술로서 지원받았던 사회적 사실주의, 지방주의의 작품은 그러나, 1940년대 이후로는 미술계 안에서 크게 지지를 얻지는 못했다. 하지만 이러한 변화는 미국적인 미술로서 인정받았던 특정 양식, 곧 사회적 사실주의나 지방주의가 또 다른 양식으로 대체된 사실을 의미하는 것이지, 1940년대에 미국의 미술계가 미국주의에서 탈피하였다는 의미는 아니었다. 1940년대 초에는 정밀주의, 초현실주의, 사회적 사실주의, 지방주의와 같이 여러 미술 양식이 미국 미술계 내에 공존하는 가운데 점차 추상 미술의 전개가 예견되었다. 그리고 추상표현주의의 예에서처럼, 변화하는 양식 가운데에서 미국적 특성, 미국적 미학으로 인정받을 만 한 요소를 찾는 노력이 계속되었다. 1935년 아돌프 고틀리브(Adolph Gottlieb)는 FAP의 문화적 민주화에 대해 논하면서, 사회적 사실주의와 지방주의를 지원함으로써 미국적 미술을 발굴하고자 하였던 FAP의 노력은 “잘못된 기대를 가지고, 예술가와 대중 사이의 화해를 위해 향해를 시작한 감상적인 태도(sentimental attitude)”였다고 지적하였으며, 계속해서 “유기적으로 관계된 사회”에서 예술가들이 수많은 대중들의 취향에 조화를 이루며 살 수 있을 것이라는 발상은 “유토피아적인 환상”일 뿐이라고 일축하였다.⁹⁵⁾ 고틀리브의 지적은 다수의 미국적 미술로 불렸던 양식들이 있음에도 불구하고, 여전히 미국적인 미술로 인식될 양식의 부재를 토로하였던 이전 논의들의 반복과 같았다. 로버트 골드워터는 미국적 미술에 관하여 『미술(The Magazine of Art)』지에 실린 공개 질문을 통해, “미국 미술에서 미국적이라 할 명백한 경향이나 방향이 있는가? 미국적이라고 할 만한 특별한 특징이 있는가?”라고 물었으며, MoMA의 관장이었던 알프레드 바는 이에 대한 대답으로 “그러한 경향이 없다”고 답변하였다.⁹⁶⁾

이처럼 미국적 미술에 대한 요구와 모색은 1920년대부터 2차 세계 대

94) Matthew Baigall, op. cit, p.391

95) Adolf Gottlieb, "Artist and Society: A Brief Case History", *College Art Journal*, XIV, (Winter 1955), p.99

96) “미술(The Magazine of Art)”에서 골드워터가 공개 질문, Alfred Barr, *Defining Modern Art*, New York, Harry N. Abrams, 1986, p.211

전까지 오랫동안 이어졌지만, 1940년대까지도 미국적 미술이라 인정될 만한 형식을 정립하지 못하였다. 이러한 시대적 배경은 미국적이고 미국다운 미술 양식에 대한 필요성과 추상표현주의자들의 미국주의 사상을 자극하였을 것으로 생각된다. 그리고 그것은 새로이 수립된 범미국주의의 기제 아래, 이민자의 나라로 거듭난 미국의 새로운 국가 정체성을 추상표현주의자들이 얼마나 빨리 흡수하였는지를 보여주는 일면이라 할 수 있다.

2) 탈이데올로기 경향과 절충주의로의 이행

‘100% 미국화’로 표면화되었던 1920년대의 미국주의는 대공황 이후 연방미술사업(FAP)에 의해 대중적으로 확산되었고, 1930년대를 지나며 미국의 국내외 정치적 상황과 맞물려 변화를 보였다. 1920-30년대의 지배적인 형식이었으며, 미국주의적 시각을 반영하였던 지방주의나, 사회적 사실주의가 뉴딜 시기에는 많은 미국 미술가들에게 환영받았으나, 1930년대 중반에 이르러, 스탈린 체제의 억압적인 문화 정책에 대한 반동으로, 미국에서도 소련의 사회주의적 사실주의를 연상케 하는 형상적, 구상적 미술 양식으로부터 점차 벗어나기 시작했다. 더구나 1939년 8월의 독일 소련 불가침 조약(German Soviet Nonaggression Pact) 체결과 11월에 발발된 소련의 핀란드 침공은 뉴딜시기의 좌파 예술인들마저 탈(脫)이데올로기의 노선으로 전향하게 만드는 계기가 되었다. 위와 같은 시대적 배경은 당시 예술인 모임에 참여했었던 추상표현주의자들이 정치 이데올로기에서 벗어나는 데에 영향을 주었다.

1930년대의 이데올로기적 변화는 루즈벨트의 뉴딜 시기의 ‘인민전선(Popular Front)’의 흥망과 밀접한 관련이 있다고 할 수 있다. 인민전선은 노동자들의 거대 집단인 산업노조연합(CIO, Congress of Industrial Organization)과 이 단체의 공산주의자들이 주축이 된, 미국 역사상 가장 큰 규모의 시민 연대였으며, 미국 내 좌익 계열뿐 아니라, 공화당의 집권을 막으려 했던 민주당의 루즈벨트 지지자들, 뉴딜주의자들까지 포함된 거대한

정치 연합으로 발전하였다. 미국의 인민전선은 그동안 여러 국가의 공산당이 내세웠던 사회주의 혁명의 목표에서 떠나, 1935년 6월 제7차 모스크바 코민테른을 통해 제기된 공산당의 반(反)파시즘 투쟁을 공동의 목표로 공유하였다. 미국 공산당의 이러한 방향 전환은 루즈벨트와 민주당, 그리고 뉴딜 지지자와의 연대를 수월하게 하였고, 이처럼 ‘가장 미국적인 형태’를 수용한 미국 공산당은 1930년대에 전무후무한 전성기를 구가하였다.⁹⁷⁾ 또한 인민전선의 형성에 기여했던 산업노조연합은 전문기술을 가진 노동자 계층에서 배제된 비숙련 노동자들의 대다수가 속해 있었던 노조로서, 이들은 대부분 제2차 이민 물결에 합류하였던 남동 유럽 출신의 이민자들이었다. 때문에 미국의 인민전선 시대는 평범한 사람들의 시대, 또는 그와 같은 계층의 지지에 힘입은 중산층이 기존의 지배 계층과 보수층을 대신해 기득권을 얻게 된 시기라 할 수 있다.

위와 같은 배경 속에서, 인민전선의 활동을 통해 미국 내에 진보적인 문화가 조성될 수 있었다. 하지만 인민전선 문화가 이처럼 좌파 중심의, 진보 성향의 문화였다는 점은 사실이나, 그것은 이전의 공산당이 지향하였던 ‘프롤레타리아 문화(proletcult)’ 노선에서는 벗어나 있었다. 공산당 계열의 잡지 『뉴메스(New Mass)』에 서술된 바에 의하면, 이 때의 인민전선 문화는 예전과 달리 대중문화를 부르주아의 도구로 간주했던 입장에서 한 걸음 물러서게 되었고, 대중문화라는 매체 자체에 대한 비판 대신에 대중문화의 특정 내용에 대한 비평에 초점을 두었다. 또한 당시 좌파 지식인들은 대중문화에 대한 자신들의 시각이 편협한 흑백 논리에 입각한 것이었다는 점을 자각하게 되었다.⁹⁸⁾ 이에 대해 문화사가 레이몬드 윌리엄스(Raymond Williams)는 인민전선 문화가 당시 지배 문화와는 분명 거리를 두고 있지만, 완전한 대척점에 위치한 것은 아니라는 점을 지적하였고, 이로 인해 인민전선 문화는 ‘대안적’ 성격을 띠 수밖에 없었다고 평가하였다.⁹⁹⁾ 엄밀히

97) Eric Foner, "Why is There No Socialism In America?", *History Workshop*, Editorial Collective, History Workshop, Ruskin College, 1984, p.40

98) Paul R. Gorman, *Left Intellectuals and Popular Culture in Twentieth-Century America*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1996, pp.123-124

99) Raymond Williams, *Marxism and Culture*, Oxford, Oxford University Press, 1977, pp.108-113

말해, 이데올로기적인 면에서 인민전선 문화는 사회주의적이기 보다는 이전의 미국주의가 변형된 새로운 버전의 미국주의적 태도에 가까웠다고 볼 수 있었다.

대중문화에 대한 수용적인 태도에 있어서나, 지배 문화와의 절충적 관계 등에 미루어 볼 때, 인민전선 문화는 인민전선의 수용적 특성만큼이나 포괄적인 특성을 보였다고 할 수 있다. 또한 이민자 출신의 노동계층이 중심을 이룬 점에서도 알 수 있지만, 인민전선 문화는 무엇보다 인민의 문화임을 강조한 다양한 이념과 인종, 계층과 문화를 아우르는 것으로, 이전의 배타적인 미국주의와의 차별을 보여 주었다. 이와 같은 새로운 미국주의로의 변화는 ‘인민’의 권리를 강조하고, 미국 역사 내에서 미국적인 민속 문화를 발굴해내며, 이를 통해 진보적인 문화를 미국의 전통으로 수립하려는 태도에서도 동일하게 발견되었고, 그것은 범미국주의의 출현과 맥을 같이하는 것이었다.¹⁰⁰⁾ 당시 인민전선 문화에 영향을 받았던 좌파 예술인들 또한 대공황기의 동시대의 삶을 실제적으로 포착하기 위해 미국 전역을 여행하며 평범한 미국인의 삶과 문화를 표현하는 데에 역점을 두었다. ‘유랑하는 동료들(fellow travelers)’로 불렸던 이들은 자신의 작품에 표현된 평범한 미국인의 삶이 곧 새로운 미국의 정체성을 보여주는 것이라 생각하였고, 이들이 “미 대륙을 여행하는 것은 그 자체로 서부 개척자의 모험을 따르는 것이었고, 미국인으로서의 자신의 정체성과 유산을 찾는 작업으로 인식”되었다.¹⁰¹⁾ 이러한 경향에 대해 작가 스타인벡은 “유럽적인 것이 아닌, 미국적인 것에 대한 집착”이라고 평가하였다.¹⁰²⁾

인민전선의 문화적 영향력은 연방 예술 프로그램(FAP)을 통해 가시화되었으며, 대중들에게 빠르게 확산되었다. 1920년대를 이끌었던 WASP 중심의 미국주의는 이로써 인민전선 문화의 영향 하에 더 큰 범주의 미국주의로, 즉 더 이상 워싱턴, 제퍼슨, 링컨이 WASP 미국인만의 영웅이 아니며, 압제에 대항하여 미국주의를 구현하였던 모든 미국인들의 영웅으로 인

100) Lawrence Schwartz, *Marxism and Culture, The CPUSA and Aesthetics in the 1930s*, Port Washington, NY, Kennikat Press, 1980, p.10

101) Richard Pells, *Radical Visions and American Dreams: Culture and Social Thought in the Depression Years*, University of Illinois Press, 1998, p.197

102) Ibid, p.291

식될 수 있었다. 또한 사회주의 혁명과 같은 협소하고 경직된 이데올로기의 주장이 아닌, 보다 포괄적이고 수용적인 시각에서 새로운 미국주의를 주장 하였던 인민전선의 노선은 WASP 계층에 포함되지 않았던 1940년대의 추상표현주의 그룹이 미국 미술계의 중심으로 부상할 수 있었던 바탕과 연결 지을 수 있다.

인민전선 문화를 통해 나타난 미국주의의 변화와 탈(脫)이념적 경향은 1934년에 창립되어 한 때 폴록, 로스코, 마더웰 등이 참여했었던 미술가 노조(Artists Union)와 1936년 루즈벨트의 제 2 뉴딜기의 시작과 함께 창립되었고, 인민전선의 산하 단체로서 당시 미술가들에게 직접적인 영향을 미쳤던 미국미술가위원회(American Artist Congress)의 이데올로기적 변화와도 같은 맥락 안에 있었다. 미국미술가위원회는 스투어트 데이비스(Stuart Davis)가 핵심 멤버로서 발족하게 되었는데, 이 위원회는 급진적인 사회주의 미술 그룹이었던 존 리드 클럽(The John Reed Club) 구성원들의 소모임이 모태가 되었다. 노동자로서 미술가의 정체성을 강조하였던 미국미술가위원회는 그러나, 존 리드 클럽과 달리, 사회주의 이념보다는 파시즘의 향거를 우선 천명하였고, 미술 후원자 계층과 작품의 주제, 예술의 가치 등, 많은 면에서의 전면적 전환을 도모하였다.¹⁰³⁾ 1936년 첫 모임에서 400여 명의 회원이 모인 미국예술가위원회는 스스로를 “어떠한 정치적인 편파성도 추구하지 않는다. 우리가 원하는 것은 파시즘의 위협을 깨달은 미술가들이 함께 모여야 한다는 것, 이 상황에 대해 토론하고 그들 스스로의 안위를 위해서 조직을 만들어야 한다는 것, 그 뿐이다. 우리는 어떠한 극단적인 급진주의(radicalism)도 강조하지 않는다.”고 주장하였다.¹⁰⁴⁾

이념적으로는 다소 느슨하다고 할 수 있었던 미국미술가위원회의 성향은 회원 자격 요건의 개방성에서도 드러났는데, 이는 1930년대로 갈수록 미국 사회 내에서 심화되었던 미국의 더 큰 통합, 즉 범미국주의의 영향을 보여주는 일면이기도 하였다. 미국미술가위원회는 “미국에 살고 있는 어떠한 미술가들에게도 개방”된 단체임을 밝혔고, 이뿐 아니라 미술가들이 그들

103) Andrew Hemingway, *Artists on the Left: American Artists and the Communist Movement*, New Haven, CT, Yale University Press, 2002, p.30

104) Cecile M. Whiting, *Antifascism in American Art*, New Haven, CT, Yale University Press, 1988, p.162

의 작품을 위해 어떠한 주제를 선택하든지 자유롭고, 정부의 어떠한 불합리한 검열에도 응하지 않을 자유에 대해 역설하였다.¹⁰⁵⁾

이에 따라 그들은 1936년 “전쟁과 파시즘에 대항(Against War and Fascism)”이란 기치 아래, 베를린 올림픽을 위해 개최되는 미술 전시에 대항하는 집단 거부 운동으로, 그들의 신념을 가시화하였다. 또한 이들은 미국 내에서는 연방예술계획(FAP)에 압력을 행사하여, 뉴딜정부에 고용된 예술가들의 처우 개선이나, 미술관 대여료의 공제, 또는 뉴욕 세계 박람회에 미국 모더니즘 회화가 전시되도록 요구하는 등의 구체적인 조건들을 협상하기도 하였다. 또한 1937년에는 스페인 내전을 주제로 여러 전시회를 조직하는 등, 반파시즘 신념을 드러내는 적극적인 행동에 나섰다. 이러한 노력은 1939년 뉴욕 발렌타인 갤러리(Valentine Gallery)에서의 피카소 <게르니카>의 전시로 결실을 맺을 수 있었고, 이후로도 그들은 내전 중인 스페인에 옷, 음식, 구급차 등을 보내기 위한 모금 활동뿐 아니라, 북아일랜드의 독립을 지지하는 모금 활동 등을 통해 활발한 반파시즘 운동을 실천하였다. 미국미술가위원회는 루즈벨트의 뉴딜이 종결되고, 2차 세계대전의 전조가 고조되던 1942년 미술가 노조와 합병되면서 미술가노조로써 맥을 이어갔다.

한편 미국미술가위원회와 함께 탈(脫)이데올로기의 흐름을 주도한 미술가 노조는 1936년 창립된 이후, 지속적인 반파시즘 운동을 전개하였다. 미술가 노조는 1939년 잡지 『예술전선(Art Front)』을 창간하였고, 매주 수요일 밤마다 현대미술에 대한 강의나 토론회를 개최함으로써 미술과 보다 밀접한 관련성을 보였는데, 이는 미국미술가위원회의 활동과 비교가 되는 부분으로 훗날 추상표현주의자들의 모임과 이들의 토론 활동이 미술가노조의 영향을 받았다는 것을 알게 한다. 미술가노조의 시작 역시, 미국미술가위원회와 마찬가지로 존 리드 클럽의 좌파 인사들과 밀접한 연관이 있었고, 그것의 모태는 비고용 예술가 그룹(Unemployed Artists Group; UAG)이었다. 비고용 예술가 그룹은 뉴딜 시기 연방정부에 예술가들의 안정적인 고용에 대한 약속을 요구하였고, PWAP(Public Works of Art Project)의 업무를 담당하였던 휘트니 미술관 관장 줄라아나 포스(Juliana Force)의 무성의

105) Ibid, p.162

한 태도로 인해 갈등이 불거지자, 대대적인 미술인 시위를 이끌었다. 연방 정부에 미술인의 고용을 촉구하는 이들의 요구가 받아들여지게 된 1934년, 비고용 예술가 그룹에서 미술가 노조라는 이름으로 바뀌게 되었다.

이 과정에서 당시 미술가들의 후원, 소장자층은 부유한 엘리트 상류층에서 정부 또는 공공(public)으로 전환하게 되었는데, 이에 따라 미술가들의 주제 또한 특정 후원 계층으로부터 자유로워질 수 있게 되었다. 이는 홀저 카힐이 이끈 제1 뉴딜 시기, WPA내에 민속 예술과 지방주의, 사회적 사실주의 작품에 편중되었던 점과 비교해 차이점을 발견할 수 있다. 처음 300명가량으로 시작된 미술가 노조의 규모가 갈수록 거대해지고 이들의 영향력이 세어지면서 지방주의, 사회적 사실주의로부터 벗어난 형식들이 늘어나게 되었다.

제1 뉴딜시기와 비교해 보다 자유로워진 표현방식을 위해 이들은 관련 강의나 토론회를 활발히 개최하였다. 미술가노조의 뉴욕지부에 소속된 예술가들은 매주 수요일 8시 30분 그린위치 빌라(Greenwich Village), 첼시(Chelsea), 또는 로어 이스트 사이드(Lower East Side)에서 열리는 노조의 강연회와 토론에 참석하였다. 이 모임들은 자정을 넘을 때까지 지속되었고, 대부분 모임에는 600-800명 정도가 참석할 정도로 성황을 이루었다. 이들이 주로 토론하였던 주제는 과연 추상이 미술의 대중화나, 또는 새로이 바뀌게 된 예술의 향유계층에 적합한 형식은 무엇인지 등에 대해서였으며, 이때의 토론은 추상화 또는 사실주의적 양식 어느 쪽으로도 확실하게 매듭지어지지 않았다.¹⁰⁶⁾

1938년 미술가노조는 거대 좌익 노동자 단체인 산업노조연합(CIO)과 연계하여, 뉴딜 정부에 보다 더 안정적인 쪽으로 강화된 고용 조건을 관철 시키고자 하였다. 그러나 이듬해 미술가노조가 바랐던 ‘예술 노동자’로서 정부와의 협상이 타결되지 않자, 점차 미술가노조에 참여하는 작가의 수가 감소하였다. 1939년부터 뉴딜 정부는 4년 정도 미술가노조에게 이전에 시행하였던 고용 규제 정책을 연장하였으나, 큰 실효를 거두지 못했다. 더욱이 당시 러시아 공산당의 억압적인 예술 정책 시행에 대한 비판과 나치의

106) Gerald M. Monroe, “The Artists Union of New York”, *Art Journal*, Vol. 32, No. 1, Autumn, 1972, p.17

파시즘 정권에 대한 규탄의 의미로 대다수의 예술가들이 아직도 『아트 프론트』를 통해 스탈린주의적 관점을 철회하지 못했던 미술가노조에서 탈퇴하여, 1940년 현대화가 및 조각가연맹(Federal of Modern Painters and Sculptors; FMPS)을 조직하였다.

현대화가 및 조각가연맹의 탄생에 영향을 주었던 소련의 예술 정책은 러시아 아방가르드의 전성기였던 1910년대를 지나, 레닌 사후 1924년 스탈린이 집권하게 되면서 예술가들의 표현에 대한 억압으로 돌아섰다. 1932년 4월, 러시아 공산당 중앙위원회는 ‘문학예술조직의 개편에 관하여’를 채택하면서, 기존의 모든 문학과 예술가의 그룹을 해체하고, 이들을 검열하였던 예술 단체인 RAPP(Rossiyskaya Assotsiatsiya Proletarskikh Pisateley, Russian Association of Proletarian Writers)를 대신해, 중앙위원회가 인정한 단일한 예술인 협회를 만들어 그 자리를 대체할 것을 공표하였다. 이에 따라, 같은 해 8월 모스크바와 레닌그라드 예술가 동맹(the Moscow and Leningrad Union of Artists)이 창립되었고, 예술가 동맹의 회장에 막심 고르키(Maxim Gorky)가 선출되었다. 이 때부터 소련의 예술가들은 그들의 작품에서 공산주의 이데올로기를 표방하고, 나아가 낙관적이고 이상적인 모습으로 혁명 이후의 러시아를 제시할 수 있는 작품을 통해, 예술가로서의 사회적 책무를 다할 것이 요구되었다.

이와 같은 배경에서 1934년에 개최된 제1회 전(全)소비에트연방 작가 동맹(SSSR)에서는 공식적인 창작방법론으로서 사회주의적 사실주의가 채택되었다. SSSR에서 확립된 사회주의적 사실주의의 창작 원칙은 첫째, 노동자계급 세계관을 반영할 것, 둘째는 변증법적 유물론과 셋째, 노동자계급의 입장을 대변하는 당파성이 작품에서 나타나야 할 것이었다. 이러한 원칙을 따라 작가들은 SSSR에서 제시된 창작 방법론을 기준으로, 혁명 체제에 대한 낙관적인 전망을 표현해야 했다. 당시 사회주의적 사실주의는 구체적이면서도 객관적이고 역사적인 사실에 기초하되, 수용자들이 작품의 소재와 주제를 쉽게 알 수 있으며, 이에 공감할 수 있는 창작방법을 사용하는 것으로써, 이것이 이전의 사실주의와 다른 점은 파토스(pathos)의 열정을 통해 희망찬 미래를 보여주는 체제 선전을 위한 혁명적 낭만주의의 성격을 띠었다는 점이였다. 또한 혁명적 낭만주의는 혁명에 대한 열정, 공산주의 사회

에 대한 희망, 영웅적인 투쟁, 혁명가들의 고상한 정신, 낙관주의적 세계관을 표현하는 소련의 정치 체계에서 탄생된 ‘사회주의적 사실주의’ 창작방법의 주된 방식이었다.

1910년대 러시아 아방가르드의 흐름이 사회주의적 사실주의에 와서 단절되고, 사회주의적 사실주의 작품을 강요함으로써 표현의 자유를 제한하는 스탈린 정권의 행보에 대해, 사회주의 혁명에 제한을 두었던 인민전선 문화의 좌익 미술가들과 이데올로기와 무관하였던 대다수 미국 미술가들의 반대가 1940년대에 들어서면서 더욱 거세어졌다. 게다가 1940년 4월 4일, 소련의 핀란드 침공을 지지하는 미국미술가위원회의 동의안 통과는 미국미술가위원회뿐만 아니라 미술가노조에게까지 큰 파장을 미치게 되었으며, 1940년에 두 단체에서 탈퇴한 미술가들이 현대화가 및 조각가 연맹에 대거 합류하게 되었다. 결과적으로 새로이 만들어진 이 연맹의 이름에서도 알 수 있듯, 1930년대의 인민전선 문화와 그 토대에서 탄생한 좌익의 미술 단체들은 1940년대에 이르러서는 스탈린주의 노선에서 탈피하여, 모더니즘을 우선시 한 탈이데올로기적 경향으로 전개되었다.

현대화가 및 조각가연맹의 창립에 기여한 추상표현주의자인 로스코와 아돌프 고틀리브, 그리고 이들 추상표현주의자들과 친밀하게 지냈던 모더니스트 밀턴 에이버리(Milton Avery), 이 외에도 컬럼비아 대학에서 트로츠키주의를 강의하며 당시 미국 모더니스트들에게 큰 영향을 주었던 마이어 샤피로(Meyer Schapiro)와 화가 호세 드 크래프트, 일리야 볼로토프스키 등이 미술가노조로부터의 탈퇴와 연맹의 창립에 깊이 관여한 인물들이었다. 이들은 소련의 억압적인 문화 정책과 핀란드 침공, 파시즘 정권과의 협약 등에 비판적 시각을 취하였으며, 더 이상 미국의 미술이 정치, 이데올로기, 민족주의에 제한받지 않을 것과 동시대의 미술이 형식이 모더니즘에 입각하여 창작되어야함을 주장하였다. 마크 로스코 역시 그의 글 「낭만주의자들은 고무되었다(The Romantics Were Prompted)」에서 억압적인 정치적, 이데올로기적 맥락과의 결별을 “이 침묵과 고독을 끝장내는 숨을 가다듬어 우리의 팔을 다시 뻗어내는 일”이라고 비유하였는가 하면, 1938년, 대표적인 좌익 매체인 『파티잔 리뷰(Partisan Review)』는 소련이 혁명의 진의를 제대로 이어가지 못한다는 비판적 시각에서 이를 ‘배반당한 혁명’이라고 한

레온 트로츠키의 논문을 게재하며 소련 공산당과 단교하였고, 그 해 8월에는 트로츠키, 디에고 리베라, 앙드레 브르통의 혁명 예술 선언문인 「자유로운 혁명적 예술을 향하여(Towards a Free Revolutionary Art)」를 실었다.¹⁰⁷⁾ 선언문을 통해 그들은 동시대 미술가들 스스로가 소련 풍의 사회주의적 사실주의 형식으로부터 벗어나야 한다는 것을 주장하였고, 특별히 이 부분은 미술가노조와 미국 공산당에 소속되어 있었던 몇몇 급진적인 미술가들을 겨냥하는 내용으로 비추어졌다.¹⁰⁸⁾

이처럼 소련의 스탈린주의에 대한 실망은 미술가들의 탈이데올로기 경향으로 이어졌고, 이데올로기가 사라진 빈공간은 미국주의의 주장과 절충적인 미술 형식들로 채워졌다. 1943년 현대화가 및 조각가 연맹의 세 번째 전시 서문에는 창립 당시 발표된 선언문이 인용되었는데, 이에 따르면 현대화가 및 조각가 연맹의 출범은 “우리는 현대미술 운동이 근거가 되어, 예술에서 세계의 전통을 무효화하는 예술에서의 국가주의를 규탄”의 의미임을 밝혔으며, 이러한 취지에 맞춰 세 번째 전시에서도 마찬가지로 “미국의 생동적 재능의 생동감을 성장시키고”, 미국인들의 “정치적 고립주의(isolationism)에서 벗어나 성장해야 할 것을 이 나라가 강요한 것 같이, 전 세계의 미술가들이 만나야 할 세계 예술의 중심이 이제 우리인 것을 깨달아야 한다”고 주장하였다.¹⁰⁹⁾

탈이데올로기적 노선을 취한 점에서 볼 때, 현대화가 및 조각가 연맹은 분명 이전의 단체와 전혀 다른 색을 띠고 있다고 볼 수 있지만, 그러나 다른 한편에서 내세운 주장들, “이제는 우리가 진정 글로벌한 계획에 부여된 문화적 가치를 받아들여야 할 때”이며, 미국인으로서 얻게 된 선천적인 재능을 발전시켜나갈 것을 주장하였다는 점, 그리고 세계의 전통을 무시하는 국가주의의 규탄을 비판한다는 점 등에서 볼 때, 연맹 또한 사상적인 면에

107) 폴 우드, 정성철, 조선령 번역, 『재현의 정치학: 40년대 이후의 미술』, 시각과 언어, 1998년, p.54-55

108) 위의 책, p.54-55

109) Federation of Modern Painters and Sculptors의 세 번째 전시 서문, The Wildenstein Gallery in New York, 1943년 6월, (SG73-4)

인터넷주소:

http://www.warholstars.org/abstract-expressionism/timeline/1943/mark_rothko_federation.html (검색일: 2018년 1월 30일)

서 1920년대부터 이어온 미국주의에서 크게 벗어나 있지 않았다.

1930년대 지방주의나 사회적 사실주의의 형식을 통해 미국적인 소재와 형식들을 미국의 국가 예술로 양식화하려던 시도들은 이데올로기적인 이유에서 좌절되었고, 미국주의가 여전히 요구되는 채로, 미국은 또 다시 미국적인 형식이 무엇인지에 대한 답을 찾아야 했다. 이 때 출현한 절충주의는 이데올로기가 사라진 공백으로 들어 온 미국주의의 요구, 곧 미국적 미술의 구현을 위한 시도로 볼 수 있었다. 비평가 푸셋-다트(Pousette-Dart)는 잡지 『오늘의 미술과 미술가들(*Art and Artists of Today*)』에 게재된 그의 글에서, 탈이데올로기의 현상을 미술의 절충주의와 연결 지었으며, 소련과 사회주의적 사실주의의 예시에서와 같이, 어떤 특정한 형식을 비평적으로 옹호하거나 주장하는 것은 미국의 상황을 소련이나 독일과 같이 퇴행시키는 결과를 가져올 것이라고 우려하였다. 또한 그는 이러한 절충주의가 개인의 표현의 자유를 수호하는 것과 다를 바 없는 것이며, 미국은 그것을 보전하기 위해 투쟁해야 할 것을 주장하였다.

“지금 미국은 어떤 개인이나 집단도 미국을 지배하고 있지는 않다는 매우 적절한 이유로 인해 매우 건전한 조건에 있다. 미국에서 예술가들은 여전히 표현의 자유를 갖고 있으며 그것은 우리가 보전하기 위해 투쟁해야 하는 것들 중 하나이다.”¹¹⁰⁾

푸셋 다트의 비평이 발표된 이후, 몇 년 뒤 실제로 세인트 루이스 시립미술관(City Art Museum)이 기획한 미국의 현대미술 전시회의 서문에서는 같은 내용이 반복되었다. 서문을 쓴 P. T. 레스본은 동시대 미국 미술에서는 사실주의, 표현주의, 환상주의, 초현실주의, 추상, 그리고 원시주의 등 적어도 여섯 가지 이상의 형식들이 공존하고 있음을 확인하였다고 설명하였다. 그리고 계속해서 그는 이러한 다양성이야말로 미국의 고유한 특징이며 미국 미술의 ‘불가피한 특성’이라고 주장하였다.¹¹¹⁾

이와 같이 1940년대 들어서 탈이데올로기적 경향과 함께 나타난 절충

110) Richard Pousette Dart, "Freedom of Expression", *Art and Artists of Today*, p. 26

111) 폴 우드, 앞의 책, p.54에서 재인용

주의는 미국주의의 시대적 요구 안에서 여러 가지 형식적 실험을 이끌었다. 마찬가지로 이 시기 활동하였던 추상표현주의자들 또한 구상적인 작품, 초현실주의, 또는 원시주의 등을 다양하게 실험하면서 미국적인 미술, 미국다운 미술을 찾으려는 노력을 거듭하였다. 그러한 시도는 1940년대 후반 추상표현주의 형식에 이르러 마침표를 찍게 되었고, 1950년대 추상표현주의의 유행은 추상표현주의가 미국적 미술 양식으로 인식되었다는 사실을 증명하였다. 그러나 어쩌면 미국적 미술로서 추상표현주의에 집중되었던 과도한 관심은 뉴딜시기가 끝나고 탈이데올로기의 대규모 노선 변경 속에서, 다양성 그 자체가 미국적 특성이라고 스스로를 위로하였던 미국 비평가들의 주장에 위배된 현상이라 할 수 있다.

III. 바넷 뉴먼의 숭고 개념에 대한 분석

1940년대 탈이데올로기의 시대 속에서 파생된 절충주의는 훗날 추상 표현주의로 불리게 되는 미국의 신진 미술가들에게도 유사한 양상으로 나타났다고 할 수 있다. 추상표현주의에 필요한 미학적 개념으로서 숭고를 제시한 바넷 뉴먼도 역시 1946년부터 1948년까지는 이후의 색면 회화 형식을 포함하는 실험과 절충주의적 양상을 보였다. 뉴먼의 다양한 시도와 변화는 1948년 12월 그의 「숭고는 지금이다(The Sublime Is Now)」가 발표되고 난 뒤, 그리고 이 글을 쓰면서 뉴먼 스스로 다시 숭고의 미학적 가치를 깨닫게 된 시점을 마지막으로 종결되었다.

1. 유럽 숭고 이론과의 비교

추상표현주의에 숭고를 제시한 첫 인물은 바넷 뉴먼이라 할 수 있지만, 사실 서구 문명에서 숭고에 관한 연구는 고대 로마 시대로 소급될 만큼 오래되었다. 그리고 숭고 개념이 예술에서 가장 절정에 이른 시기는 18세기 유럽의 낭만주의 시대였다. 숭고 이론 중 현존하는 최고(最古)의 문헌인 『숭고론(On the Sublime; Peri Hýpsous)』의 필사본이 1554년에 발굴되었고, 1674년 니콜라스 부왈로(Nicolas Boileau)에 의해 프랑스어로 번역되면서 비로소 숭고 개념이 유럽 전역에 알려지게 되었다. 이후, ‘숭고’는 부분적으로는 낭만주의의 창시자 프리드리히 쉴레겔(Friedrich von Schlegel)과 프리드리히 셸링(Friedrich Wilhelm Joseph Schelling)의 예술 철학에서, 그리고 더 깊이는 에드먼드 버크(Edmund Burke)와 임마누엘 칸트(Immanuel Kant)의 숭고 이론을 통해, 낭만주의 예술의 핵심적인 미 개념으로 인식되었다. 한편, 미국 미술의 숭고는 200여 년 가까이 유럽에서 전개되어 온 숭고 개념에 기댈 수밖에 없었다. 숭고와 관련된 미술이 나타나게 된 시기는 19세기 낭만주의 풍경화에서였지만, 이들의 작품에 표현된 숭고는 18세기 숭고 이론에 뿌리는 둔 카스파 다비드 프리드리히

(Caspar David Friedrich), J. M. W 터너, 제임스 워드(James Ward), 존 마틴(John Martin) 등, 19세기의 유럽 낭만주의 화가들의 영향을 수용한 것으로 보인다. 그리고 미국 미술에서 숭고는 비록 작품에서 그것이 가시화 되었다고는 해도, 숭고 이론의 개진으로까지 이어지기는 어려웠다. 때문에 숭고 개념은 20세기 중반에 이르러서야 바넷 뉴먼과 추상표현주의에 관한 비평에서나마 제한적으로 논의되었다. 위와 같은 배경에서 추상표현주의의 숭고 논의는 유럽 숭고 이론의 수용과 극복 속에서, 어떻게 숭고를 미국화 할 것인가의 과제에서 시작되었다고 할 수 있다.

1) 버크의 숭고 이론과 ‘공포(terror)’ 개념의 수용

롱기누스를 시작으로, 버크, 칸트, 헤겔 등으로 이어지는 유럽 숭고 이론 중에서, 추상표현주의 숭고에 큰 영향을 준 것은 버크와 칸트의 숭고 개념이었다. 특히, 경험주의적 시각에서 숭고를 분석한 버크의 이론은 미국의 여러 예술가들의 글에서 가장 많이 언급되기도 하였으며, 작품에서도 많이 적용되었다.

버크의 숭고 개념의 가장 큰 특징은 우선 미에 종속되어 있었던 숭고를 미와 대등한 개념으로 조명하였다는 점에 있다. 그는 1757년에 발표한 『숭고와 아름다움의 이념의 기원에 대한 철학적 탐구(A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful)』에서 숭고를 미와 숭고, 이원적인 구조 안에 위치시키고, 이 둘을 비교함으로써 숭고와 미를 양립하게 하였다. 이로써 버크는 이상적인 아름다움을 추구하는 신고전주의 미학에 대한 안티테제로서의 숭고를 제시하는 것으로 이해된다. 미 중심의 유럽 미학에 대한 대립으로서 숭고를 이해하였다는 것 과도 관련이 있다.

추상표현주의자들 중 직접적으로 숭고를 언급하였던 몇 안되는 예술가들 중 특히 바넷 뉴먼은 그의 글 「숭고는 지금이다(Sublime Is Now)」에서, 미켈란젤로나 중세 시대를 제외한 유럽의 미술사는 아름다움, 곧 이성

중심적이며 이상적이고, 완전성을 추구하는 미가 중심이 되었다고 지적하며, 미국은 유럽의 미 중심주의에서 벗어날 것을 주장하였다.¹¹²⁾ 그러면서 뉴먼은 미와 숭고간의 갈등이 역사가 되어버린 유럽 미술은 인상주의를 거쳐, 큐비즘과 20세기 모더니즘에 이르기까지 이 투쟁을 지속하였음에도 불구하고, 결국 숭고가 미 중심적인 유럽 미술을 전복시키지 못했다고 주장하였다.¹¹³⁾ 다시 말해 추상표현주의자들에게도 숭고는 버크와 마찬가지로, 유럽의 오랜 전통을 극복할 수 있을 미학 개념이자, 안티테제로서 인식되었다고 할 수 있다.

또한, 버크가 『숭고와 아름다움의 이념의 기원에 대한 철학적 탐구』에서 적용한 미와 숭고의 비교 방식에서는 로크의 경험주의로부터 받은 영향을 살펴볼 수 있다. 경험주의 사상에 입각하여 버크는 숭고를 산출하는 대상의 속성은 물론, 숭고를 경험할 때 인간의 정서적인 변화와 신체적 반응, 그리고 그것의 원리와 이유까지 면밀히 고찰하였다. 이전까지 숭고에 대한 연구가 숭고를 산출하는 계기와 대상의 속성에만 집중되었던 것과 비교해, 숭고를 경험할 때 주체에게서 나타나는 다양한 정서적, 신체적 반응을 주시하였던 버크의 연구는 경험주의의 산물인 동시에, 이전까지의 숭고 분석과는 다른 버크의 독창적인 관점으로 볼 수 있었다. 즉 『숭고와 아름다움의 이념의 기원에 대한 철학적 탐구』에 나타난 버크의 숭고 개념은 숭고를 고전주의의 미 개념에 대치시킨 낭만주의 미학의 개념이면서 경험주의와 자연주의에서 비롯된 유럽 근대 사상의 결합이나 마찬가지였다.

또한 버크는 숭고에 대한 분석뿐 아니라, 고전주의의 핵심 개념으로서 아름다움의 특징이 “전통적인 미학 이론에서 제시했던 비례와 균형, 조화, 완전성, 적합성 등이 아닌, 작음, 부드러움, 달콤한, 가냘픈, 지속적 변화 등”이라고 주장하였는데, 이 또한 아름다움을 산출하는 관념적 기준에만 집중되었던 기존 이론들과 차별된 버크의 독창적인 시각을 드러내는 것이었다.¹¹⁴⁾ 경험주의적 관점에서 제시되었던 버크의 미와 숭고의 개념은 미와

112) Barnett Newman, "The Sublime Is Now"(1948), edit. John P. O'Neill, *Barnett Newman: Selected Writing and Interviews*, Alfred A. Knopf, Inc., New York, 1990, p.171

113) Ibid., p.171

114) 에드먼드 버크, 김동훈 번역, 『숭고와 아름다움의 이념의 기원에 대한 철학적 탐구』(A

숭고가 플라톤의 이데아론에서 설명되었던 것처럼 선형적으로 주어지는 성질이 아니라고 주장함으로써, 롱기누스의 숭고 개념과도 차이를 보였다.

위와 같은 미와는 달리 버크의 숭고 개념에서 주목 받은 내용이라면, 숭고를 통해 경험되는 정서적 반응을 관찰하며, 이것이 부정적인 감정에서 긍정적인 반응으로의 전환이라는 점을 발견한 부분이다. 미와 숭고를 대등 비교하였던 그는 이 덕분에 미와 숭고 둘에게서 수반되는 각각의 감정에 대해 세세한 분석이 가능하였다. 여기에서 그는 숭고를 경험할 때 느끼게 되는 공포, 경악(astonishment), 전율, 환희(delight) 등, 복잡한 감정의 변화를 체계화하였으며, 뿐만 아니라, 무엇보다 처음으로 숭고에서 부정적 감정인 공포(terror)가 가장 지배적인 원리임을 밝혔다.¹¹⁵⁾ 이로써 버크의 숭고는 “어두운 숭고(dark sublime)”이론으로 일컬어졌다.¹¹⁶⁾ 버크에 의하면 숭고의 감정 중에서 가장 지배적인 감정은 공포인데, 이 공포는 “자기 보존에 속하는 걱정”에 의해, 두려움, 경악, 놀람, 경외감 등 여러 가지 강력한 정서 반응을 수반하게 된다.

그러나 이 공포는 단지 공포 그 자체로만 지속되는 것은 아니며, “일정한 거리를 두어 그 압박이 어느 정도 완화되면 이 고통과 위험이 희열(delight)”을 줄 수 있게 되는데 이러한 불쾌에서 쾌로의 이행에서 나타나는 걱정적인 심리 상태를 숭고라고 설명하였다.¹¹⁷⁾ 그는 “희열(delight)”을 “유쾌(pleasure)”와 구분하면서, 유쾌가 “고통과 아무런 관계없이도 존재하는 즐거움”인데 반해, 희열은 고통에서 벗어날 때의 쾌를 의미하며, “고통과의 관계없이 존재할 수 없는 즐거움”으로 설명하였다. 버크가 설명한 희열은 숭고에서 산출되는 걱정적인 쾌의 종류이며 이를 통해 숭고는 미와

Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful], 마티, 2009년, 18쪽

115) 현재까지 버크의 『탐구』는 서울대학교의 김동훈과 연세대학교 김혜련 두 학자에 의해 한국어 번역본이 출판되었다. 이 둘 모두는 'astonishment'를 놀라움보다 더 자극적인 감정인 '경악'으로 표현했으며, 숭고의 최종적 쾌라 할 수 있는 'delight'의 경우, 전자는 '안도감'을 후자는 '유적(愉適)'을 번역어로 선택하였다. 본 논문에서는 delight를 원래의 사전적 의미에 따라 강렬한 기쁨을 의미하는 환희로 번역하고자 하였다.

116) Cliff Getty McMahon, *The Sublime in Rothko, Newman and Still*. Diss. University of St. Andrews, 1998, p.8

117) Edmund Burke, *A Philosophical Inquiry into Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, edit. Adam Phillips, Oxford University Press, UK 1990, p.36

달리 고통이 전환되면서 발생하게 된 강렬한 쾌임을 설명한 것이다. 그는 또한 어떠한 쾌의 감정이 고통과 공포를 수반 하였는지의 여부에 따라, 미 또는 숭고의 카테고리에 위치시킬 수 있는지가 결정되며, 이를 통해 숭고가 불쾌를 매개하여 전이된 쾌임을 밝혔다. 희열과 유쾌를 구분하는 한편, 이러한 구분의 기준이 고통과 공포의 여부에 달렸다는 사실을 밝히면서 버크는 처음으로 숭고의 감정이 단순한 환희나 걱정이 아니라는 사실과 아름다움이 주는 쾌와도 구분된다는 점을 설명하였다.

위와 같은 버크의 시각은 18-19세기 낭만주의 미술에서 공포, 두려움과 같은 불쾌의 감정을 표출하는 데에 영향을 주었고, 그 영향은 초현실주의까지 이어졌다. 이에 대해 바넷 뉴먼 역시, 숭고가 불쾌의 감정을 수반하며, 이 때문에 단순한 쾌를 수반하는 미와는 다르다는 점을 설명한 버크의 분석이 후대에 얼마만큼 영향력 있는 분석이었는지에 대해 서술하였다.

“에드먼드 버크만이 유일하게 숭고와 미를 나누었다. 그의 미와 숭고 구분이 세련되지 못하고 원시적인 것이라 할지라도 그것은 분명하다. 그리고 그것은 얼마만큼 밀접하게 초현실주의자들이 숭고에 영향을 받았는지를 알 수 있기에 흥미롭다. 나에게서는 버크가 초현실주의자 설명서같이 읽혀진다.”¹¹⁸⁾

사실 초현실주의가 주목한 공포는 뉴먼의 관찰과는 달리, 버크가 설명한 숭고의 공포와 부합되지 않았다. 그러나 위에서도 알 수 있듯이 적어도 뉴먼이 파악한 바대로, 숭고가 공포와 같은 불쾌의 감정에 필연적으로 관계되어 있다는 버크의 분석이 낭만주의나 초현실주의 예술가들에게 큰 영향을 주었다는 점은 분명하다. 그러나 버크의 ‘공포(terror)’에 보다 근접한 개념은 뉴먼과 추상표현주의자들에게서 나타났다. 1940년대부터 원시성이나 시원적인 주제에 매료되었던 이들은 정체를 알 수 없는 대상을 마주할 때의 최초의 인류가 경험하였을 ‘공포’를 회화에서 표현하고자 하였다. 뉴먼이 「숭고는 지금이다」를 발표하기 이전에 쓴 「첫 인간은 예술가였다(The

118) Barnett Newman, "The Sublime Is Now", (1948), edit. John P. O'Neill, op. cit., p.172

First Man Was an Artists)」(1946)와 「표의적 그림(The Ideographic Picture)」(1947)에서 그는 미국 북서부 지역 크와키우틀(Kwakiutl) 부족의 미술[도IV-10]에 나타나는 추상 형태는 “알 수 없는 것(the unknowable)이나 알려지지 않은 것(the unknown)에 의한 공포나 경외”가 동기가 된 예술행위의 결과로 보았다.¹¹⁹⁾ 뉴먼은 또한 이러한 원시 미술은 곧 “뻔한 실재를 초월함과 동시에 자기 이해를 향하는 희열(delight)”이 표출된 것으로 생각했다.¹²⁰⁾ 뉴먼의 주장에서 볼 때 크와키우틀 부족의 추상은 불가지의 대상 앞에서 원시인 예술가가 경험하였던 ‘희열에 찬 공포(delightful horror)’가 ‘표의적(ideographic) 형태’를 통해 표출된 것으로, 이 공포는 앞서 버크가 설명한 승고의 경험이 반영된 것이라 할 수 있다.

뉴먼뿐 아니라 로스코도 또한 원시미술이 두려움을 표현하는 미술이며, 위협적인 대상 앞에서 인간이 느끼는 원초적인 공포를 어찌한 매개 없이 드러낸 것이 원시의 추상이라고 말했다.¹²¹⁾ 그리고 원시미술에서 예술 충동을 야기하는 대상은 인간을 둘러싼 공포, 어둠, 악함, 힘과 관련되어 있으며, 그것은 구체적으로 표상되지 않고 다만 안개에 싸인 듯 흐릿하다고 설명하였는데, 그가 설명한 안개와 같은 흐릿함은 로스코의 색면 추상을 의미하는 것으로도 해석할 수 있다.¹²²⁾ 폴록의 경우는 직접적으로 ‘공포’를 언급하지는 않았으나, 그의 회화에 우주와 관계된 제목을 붙였던 1947-48년 무렵 몇몇 작품들에 ‘근거 없는’ 혹은 ‘원인 모를’이나 ‘알 수 없는’의 의미인 ‘unfounded’라는 제목을 붙였다.¹²³⁾ 이와 같은 제목은 또한 뉴먼이 ‘알 수 없는 것(the unknowable)’과 ‘알려지지 않은 것(the unknown)’으로 설명하였던 절대적인 대상을 마주할 때에, 본능적으로 인간이 겪게 되는 원초적인 경외와 두려움과 관련된 것으로 해석된다.

119) Barnett Newman, "The First Man Was an Artists"; "The Ideographic Picture", op. cit. pp.107-109

120) *ibid.* p.108

121) Mark Rothko, "Primitive Civilizations' Influence on Modern Art", *The Artist's Reality: Philosophies of Art*, Yale University Press, 2006, pp.214-221

122) *Ibid.*, pp.214-221

123) 베티 파슨즈 갤러리에 남아 있는 1948년 폴록의 개인전 작품 리스트에는 후에 <Vortex>와 <The Nest>로 제목이 붙은 두 작품이 <Unfounded>로 표기되어 있다. Timothy J. Clark, "Jackson Pollock's Abstraction", *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal*, 1964, (1945), p.198

그런데 버크의 숭고 개념이 위와 같은 정서적 반응에만 집중된 것은 아니다. 그는 미와 숭고를 산출하는 대상의 특징에도 관심을 두었는데, 그가 분석한 숭고를 산출하는 계기나 대상은 공통적으로 특정한 물리적 속성들을 지녔고, 이에 대한 버크의 분석은 낭만주의 미술가들이 무엇을 대상으로 하고, 또 이를 어떻게 재현할 것인가의 문제에 영향을 주었다. 예를 들어, 그는 아름다움을 산출하는 대상은 숭고의 대상과 비교하면서, 상대적으로 아름다운 대상은 크기가 작고, 색이 밝고, 부드러운 촉감 등의 특징이 있다고 보았던 반면, 숭고를 산출하는 대상은 거대한 규모, 어둡고 진한 색, 거친 촉감 등의 특성을 가진다고 파악하였다. 『숭고와 아름다움의 이념의 기원에 대한 철학적 탐구』의 2부와 4부에서 버크는 숭고와 미를 산출하는 대상의 특성을 보다 상세히 비교하였다. 그의 분석에 의하면 숭고를 산출하는 대상의 특징은 ‘거대함’, ‘어두움’, ‘무한’, ‘통일성’이었으며, 이러한 특징을 가진 대상에 대한 분석과 경험, 분석 결과 등이 함께 서술되었다.

숭고를 산출하는 대상의 분석 중에서 특히 버크는 거대한 규모가 숭고의 가장 필수적인 특성으로 보았고, 규모를 결정짓는 기본 요소는 높이, 길이, 깊이라고 하였다. 또한 그는 이러한 대상의 특징이 숭고의 경험 정도와도 상관 관계있으며, 그 안에 어떠한 원칙이 작용하는 지에 관해 분석하였다.

“연장은 길이, 높이, 깊이로 이루어진다. 이 중에서 길이가 가장 덜 감명을 준다. 백 미터의 길이의 평평한 땅은 백 미터 높이의 탑이나 바위, 산이 주는 것과 같은 효과는 절대로 일으키지 못할 것이다. 마찬가지로 나는 높이가 깊이보다 덜 장엄하다고 생각한다. 절벽에서 내려다보는 것이 같은 높이의 대상을 올려다보는 것보다 훨씬 더 크게 우리 마음을 움직인다. 경사진 평원보다는 깎아지른 절벽이 숭고를 느끼게 하는 힘이 더 크다.”¹²⁴⁾

이와 같이 버크는 한 발 더 나아가 실제 대상뿐 아니라, 생물학, 인류학, 의학 등 다양한 근대 학문을 근거로 들며, 길이, 깊이, 높이가 어떻게

124) 에드먼드 버크, op. cit., 123쪽

송고의 정도 차이를 산출하는지를 비교 분석하였다. 그의 비교와 관찰, 체계적인 분류 방식은 경험주의적 시각을 반영한 것이다. 대상의 어떠한 특성이 송고와 어느 정도로 관계되는 지에 대한 분석과 송고가 어떠한 신체 변화를 야기하며, 그에 따른 심리적인 변화는 무엇인지에 관한 분석은 버크의 독창적 관점을 보여주었다.

“하나의 대상의 오직 한 점만을 한 번에 분간할 수 있다는 주장을 받아들인다면, 송고함의 원천이 규모의 거대함이라는 사실이 더욱 분명해질 것이다. 왜냐하면 만일 한 번에 한 지점만을 관찰할 수 있다면 눈은 그러한 물체의 광대한 표면을 아주 빠르게 가로질러 관찰해야 하고, 그 결과로 그 부위를 움직이게 되어 있는 섬세한 신경이나 근육은 아주 긴장할 수밖에 없기 때문이다.”¹²⁵⁾

거대한 대상을 한 눈에 보려면 눈의 신경과 근육이 긴장하게 되는데, 그는 이러한 긴장에서 유발된 신체 고통이 생성되었다가 사라지며 불쾌에서 쾌로의 전이, 즉 송고를 하게 된다고 주장하였다.¹²⁶⁾ 같은 맥락에서 그는 거대하면서도 균일한 부분들로 이루어진 대상 역시, 우리가 쉽게 그것을 한 눈에 볼 수 없고, 또 한 번에 그 대상의 경계에 도달할 수 없기 때문에 신체의 고통을 야기하며 한편 송고를 경험하게 된다고 설명하였다.

또 다른 예로 버크는 태양 빛과 같은 강렬한 빛 역시 감각기관을 압도하여 송고를 산출한다고 주장하였는데, 번개는 그것의 속도에 의해 큰 효과를 줌으로써, 그리고 어둠은 ‘우리가 얼마나 안전한 지 알 수 없는 심리적 고통 때문’에 송고의 계기가 될 수 있다고 설명하였다. 그러나 특별히 어둠이 주는 두려움에 관해 버크는 로크의 견해를 반박하였다. 버크는 어둠이 주는 공포가 유령, 귀신과 같은 미지의 존재에 관한 이야기로 인한 두려움, 다시 말해 학습에 의한 공포라는 로크의 견해를 반박하였고, 대신에 이것은 “빛이 없어질 때 홍채의 방사체 조직이 수축하게 되는데, 어둠이 심해질수록 더 많이 수축하게 되고, 안신경이 긴장하면서 고통이 생기기 때문”

125) Ibid. p.198

126) Ibid. p.198

에 어둠은 그 자체로 송고를 산출할 수 있는 것이라 설명하였다.¹²⁷⁾ 이것으로 그는 송고의 경험으로 겪게 되는 두려움이나 공포가 유령이나, 잔인한 대상 등에 의해 느끼는 공포와는 다른 별개의 것임을 구분해냈다. 또한 위와 같은 분석은 사실상, 뉴먼이 버크의 송고론이 초현실주의 사용 설명서와 같다고 판단한 것과는 다르게, 초현실주의의 대다수 작품이 버크가 지적하였던 송고의 경험과 다른 별개의 공포를 표현하고 있음을 알게 한다.

이 외에도 버크는 거대함, 강한 빛, 짙은 어둠 외에도 송고를 산출할 수 있는 여러 계기와 다양한 동인들에 대해 이전과 다른 독창적인 의견들을 제시하였다. 예를 들면, 웅장함이나, 일의 어려움, 연속과 균일, 장엄함과 같은 규모와 관련된 계기뿐 아니라, 공허, 어둠, 침묵과 같은 결핍과 관련된 계기들 그리고 폭포 소리, 폭풍우, 대포, 짐승의 포효 같은 굉음이나 갑작스러움과 같은 물리적 변화 역시 송고의 계기가 된다고 파악하였다. 심지어 감각기관의 고통과 관계된 극도의 쓴 맛이나 악취 등은 '완화를 전제하는 한'에서 송고의 계기가 될 수 있다는 새로운 분석도 제시하였다.

이상의 버크의 송고 개념, 특히 '공포'에 집중한 버크의 송고는 그것이 불쾌에서 쾌로 완화되며, 엑스타시(ecstasy)나 카타르시스(katharsis)와 같은 격렬한 경험들을 전달하게 된다는 주장에서 볼 때, 초현실주의의 공포보다는 추상표현주의의 작품에 더 잘 부합하였다. 실제 뉴먼이 이점을 수정하려고 목적했는지는 알 수 없으나, 「송고는 지금이다」에서 버크의 개념이 초현실주의를 통해 가시화되었다고 한 뉴먼의 시각은 버크의 공포가 결국 알 수 없는 존재에 대한 두려움에서 시작된 뉴먼과 추상표현주의자들에 의해 보다 더 잘 실현되었다는 점에서 볼 때 역설적이었다.

2) 칸트 송고 이론에 대한 모순적 태도

임마누엘 칸트(Immanuel Kant)는 미 중심적인 고전주의적 미학과 취미를 선형적인 판단으로 보는 플라톤주의와 달리, 주관과 주체의 감정에 중

127) Ibid., pp.204-210

점을 둔 경험주의적 관점을 수용하였다. 버크와 마찬가지로 칸트 역시, 숭고를 통해 경험되는 상반된 감정의 전환에 관심을 가지고 숭고 분석을 전개하였으나, 이후 이성의 초월적 경험을 강조한 관념주의적 숭고론을 정립하였다. 이러한 숭고 이론에 도달하기까지 칸트의 숭고 개념의 변화 과정은 숭고에 관한 첫 저서인 『아름다움과 숭고함의 감정에 관한 고찰(*Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*)』(1764)과의 비교를 통해 살펴볼 수 있다.¹²⁸⁾ 이 책에서 칸트 역시 버크와 마찬가지로 미와 숭고를 대등하게 비교하였고 미의 대상과 숭고의 대상을 성과 인종 등 보다 넓은 범주에서 고찰하였다. 그러나 칸트는 미와 숭고를 산출하는 대상에 관해 설명하기에 앞서, 미와 숭고, 그리고 이것들을 통해 느낄 수 있는 쾌와 불쾌의 감정들은 대상보다는 그것을 바라보는 주체에 의해 좌우된다고 전제함으로써 버크와의 차이를 보였다.

“쾌적함(Vergnügen) 혹은 불쾌(Verdruss)라고 하는 여러 가지 느낌들은 결코 그것을 불러일으키는 외부 사물의 성질에 기인하지 않는다. 그것은 오히려 모든 사람들 각각의 고유한 감정에 기인한다. 여기서 쾌(Lust) 혹은 불쾌(Unlust)가 생겨난다.”¹²⁹⁾

이처럼, 대상보다 주체의 경험에 보다 더 중심을 두었던 칸트의 시각은 실상 경험주의로부터 받은 영향을 보여주는 것이다. 이후 객관적 합목적성이 아닌 주관적 합목적성으로 미와 숭고의 판단력을 설명하는 칸트의 논리는 『판단력 비판』에 토대가 되었다. 그러나 주체에 중심이 있다고 전제하였던 칸트도 『고찰』에서는 내용의 많은 부분을 미의 대상과 숭고의 대상을 비교 분석하는 데에 할애하였다. 특히, 미는 여성스러움과 관련된 특성들 예를 들면 부드러움, 연약함 등으로, 반대로 숭고는 남성적인 것, 거침, 견고함 등으로 양분하였는데, 가장 신랄한 비판을 받았던 칸트의 이와 같은 이분법적인 구분은 사실, 칸트 역시 숭고를 미에 도전하는 안티테제로서 인식하고 있음을 알게 한다.

128) 이하 『고찰』로 표기

129) 임마누엘 칸트, 이재준 번역, 『아름다움과 숭고함의 감정에 관한 고찰(*Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*)』(1764), 책세상, 2005년, 13쪽

“이제 우리가 음미하려고 하는 더욱 세련된 감정은 주로 두 종류인데, 숭고함의 감정과 아름다움의 감정이 그것이다. 이 두 가지 감정에서 생겨난 감동은 아주 다양한 방식으로 기분 좋게(angenehm)한다. (중략) 신성한 숲 속의 키 큰 너도밤나무와 쓸쓸한 그림자는 숭고하며, 화단과 낮은 울타리 그리고 그림 속의 잘 가꿔진 꽃들은 아름답다. (중략) 숭고함은 감동시키고, 아름다움은 매료시킨다.”¹³⁰⁾

미와 숭고를 구별하는 엄격한 이분법적 구분은 4장의 “숭고함과 아름다움의 여러 감정에 기인하는 한에서의 민족 특성에 관해”에서는 미적 인종과 숭고적 인종이라는 인종적 구분으로까지 확대되었는데, 많은 논란을 야기하였음에도 불구하고, 칸트의 미학은 아름다움에 치우쳐 있는 고전주의 미학에서, 어둡고, 물형식적이며, 불균형과 부정적(不定的)인 대상들에게로 관심을 돌리게 하였다. 뿐만 아니라 이를 통해 예술에서 미학적 범주를 확장하는 데에까지도 영향을 미쳤다. 무엇보다도 칸트는 『고찰』을 시작으로, 고전주의 미학에서 배제되었던 것들에 대한 관심을 이끌어내었다. 이 점은 고전주의 미학의 경직성을 극복하는 낭만주의에 영향을 주었다.

“숭고함의 감정은 때로는 어떤 전율(Grausen)이나 우울함을, 또 어떤 경우에는 단순히 고요한 경탄을, 그리고 또 다른 경우에는 숭고한 평원 너머로 펼쳐진 미까지도 수반한다. 나는 맨 앞의 것을 공포의 숭고함이라 부르고, 그 다음 것을 고상한 숭고함으로, 그리고 맨 마지막 것을 화려한 숭고함이라 부르고 싶다. 깊은 외로움은 숭고하지만, 공포는 주는 방식으로 그러하다.”¹³¹⁾

위에서 칸트가 세 가지로 구분한 숭고의 종류에서 그는 ‘공포의 숭고’ 즉 인용절의 뒤 부분에 묘사된 것과 같은 깊은 외로움, 어두움, 광활함, 기이한 환상같이 이전의 예술 작품에서 조명되지 않은 부정적인 것들에 대한 관심을 드러내어 주었다. 위와 같은 칸트의 분석은 숭고가 미의 안티테제로

130) Ibid., pp.15-16

131) Ibid., p.16

제시되었다는 점에서 버크와 맥락을 같이 한다. 그리고 낭만주의가 고전주의에 도전한 것과 같이, 이것은 미 중심적인 유럽 미술에 도전한 추상표현주의의 숭고 개념에서도 찾아볼 수 있다.

한편, 『고찰』이 나온 지 26년이 지난 1790년, 그의 세 비판서 중 마지막 저작인 『판단력 비판(Kritik der Urteilskraft)』을 출판하였고, 이를 통해 칸트는 본격적인 자신의 미학이론을 정립하게 되었다. 칸트에 의하면, 우선 판단력은 ‘규정적 판단력(bestimmende Urteilskraft)’과 ‘반성적 판단력(reflektierende Urteilskraft)’으로 나눌 수 있는데, 미나 숭고의 판단은 특정한 것들로부터 보편성을 이끌어내는 후자의 판단에 해당된다. 또한 미와 숭고의 판단은 어떠한 이타의 목적이나 욕구도 없는 순수한 무관심의 상태, 바꾸어 말하면 ‘목적 없는 합목적성’을 추구하는데 이것을 칸트는 특별히 ‘관조(Kontemplation)’라 불렀다. 순수한 관조의 상태에서 미인지 아닌지를 판정하는 판단이 미학적 판단, 곧 취미 판단이다. 취미 판단은 앞서 언급한 판단력의 두 종류 중 반성적 판단에 해당하며, 특수에서 보편을 추출해내는 반성적 판단 속에서만 상상력과 지성(Verstand, 오성)은 자유로운 유희를 하게 된다.¹³²⁾ 칸트는 이 상상력과 지성의 자유로운 유희가 곧 쾌와 만족감을 불러일으키게 된다고 설명한다. 그리고 그는 이러한 과정을 통해 대상을 대하는 무관심의 관조 역시 쾌와 만족의 정서를 불러일으키는 것이 가능하다고 설명하였다.

그러나 숭고의 판단은 그 자체로 만족을 주는 무관심의 만족이라는 점과 반성적 판단력을 요구하며 보편성과 필연성을 요구한다는 점에서는 미와 동일하지만, 이와 달리 숭고의 판단은 반성적 판단에서 상상력과 지성이 자유롭게 유희하는 미의 판단과 완전히 다른 중대한 차이점이 발견된다. 숭고의 판단에서는 취미 판단에서 얻게 되는 상상력과 지성의 조화 대신, 상상력과 이성(Vernunft)이 조화되지 못하고 충돌하게 되는데, 이것이 칸트가 주목한 미와 숭고 판단에서의 중요한 차이점이다. 다시 말해, 어떤 거대한 대상이나 부정(不定)적 존재를 보게 되었을 때, 이것을 파악하기 위한

132) 독일어 Verstand는 라틴어 intellectus의 번역어인데, 이 단어를 한국어로 번역할 때에는 학자마다 차이를 보이고 있다. 김상현은 ‘지성’, 김광명은 ‘오성’, 최근에 와서 오성을 지성으로 번역하는 흐름이 점차 늘고 있다고 한다.

상상력이 가동됨과 동시에 마주하고 있는 대상은 우리의 상상력이 구현해 낼 수 없는 초월적이고 절대적인 어떤 것이라는 사실을 이성을 통해 파악하며 좌절, 한계, 공포 등의 ‘부정적인 쾌감’의 경험을 하게 되는데, 이것이 칸트가 설명하는 숭고 판단의 작동 원리이다.

“숭고의 만족은 그 종류에 있어서도 미의 만족과 아주 다르다. 후자는 직접적으로 생을 촉진하는 감정을 수반하며 그 때문에 자극이나 유희하는 상상력과 결합될 수 있지만, 전자는 오직 간접적으로만 일어나는 쾌감이다. 즉 이 쾌감은 생명력들이 일순간 저지되었다가 곧이어 한층 더 강력하게 분출함으로써 야기된 감정을 통해 발생한다. 따라서 이것은 일종의 감동이며 상상력의 유희라기보다는 상상력의 엄숙한 활동인 것처럼 보인다. 그러므로 숭고는 자극과 결합될 수 없다. 그리고 숭고에 있어서 마음은 대상에 매료될 뿐만 아니라 또한 항상 부단히 대상으로부터 반발을 당하기 때문에, 숭고한 것에서 느끼는 만족은 긍정적인 쾌보다는 오히려 감탄이나 경외를 내포하는 쾌감, 즉 부정적 쾌감이라 불러야 마땅하다.”¹³³⁾

이처럼 상상력을 무력화시키고, 한계에 봉착하게 만드는 숭고한 대상은 절대성이나 초월성과 깊은 연관이 있다. 칸트는 숭고를 ‘수학적 숭고’와 ‘역학적 숭고’, 이 두 가지 특성으로 분류하였는데, 이 중 ‘수학적 숭고’는 “단적으로 큰 것” 또는 “절대적으로 큰 것”이라 설명하였다.¹³⁴⁾ 여기에서 절대성은 그것과 비교해 다른 모든 것이 작다는 사실에서 획득되며, 또한 그것은 인간의 감각으로 감지할 수 없는 것, 단지 이성으로만 인지할 수 있는 부정(不定)적 대상이다. 이러한 이유에서 칸트는 숭고를 아래와 같이 설명하였다.

“숭고란 단지 그것을 생각할 수 있다는 것만으로도 감각의 모든 척도를 능가하는 어떤 마음 능력이 있음을 증명한다.”¹³⁵⁾

133) 임마누엘 칸트, 『판단력 비판』, 김상현 번역, 책 세상, 2005년, 82쪽

134) Ibid., p.80

135) Ibid., p.91

위 구절에서 알 수 있듯이, 칸트는 송고의 대상보다 대상을 보는 주체의 마음과 인식을 중시하였고, 『고찰』과 달리 『판단력 비판』에서는 송고에 대한 분석도 이러한 맥락에서 대상에 대한 분석이 아닌, 송고의 감정을 분석하는 쪽을 향하였다. 그리고 이 송고의 감정이 각각 두 가지 특성의 송고, 즉 “수학적 송고”와 “역학적 송고”에서 어떻게 나타나는지에 대해 분석하였다. 특히 크기와 관련된 수학적 송고 부분에는 대상에 대한 상상력과 이성 사이에 부조화가 어떻게 감정 변화를 일으킬 수 있는지가 자세히 서술되어 있다.

“송고의 감정은 크기를 감성적으로 평가할 때 상상력이 이성에 의한 평가에는 부적합하다는 것에서 비롯하는 불쾌의 감정이자 그와 동시에 최대의 감성적 능력도 이 이성 이념에는 부적합하다는 바로 이 판단이, 이성 이념에 도달하려는 노력이 우리에게 법칙인 한에서, 이성 이념들과 일치한다는 데에서 일깨워진 쾌의 감정이다.”

즉 송고를 산출하는 어떤 거대한 대상 앞에서 우리는 이것을 측정하려는 우리의 상상력이 이성의 판단에 의해 좌절될 때 불쾌를 경험하게 되고, 다시 이 불쾌는 우리의 한계를 일깨우는 이성의 이념과 일치되면서 강한 쾌로 전환된다. 칸트는 이어서 불쾌가 쾌로 전환되는 감정적인 고양을 “초(超)감성적 사명이 일깨워 진다”고 하였다.

“크기 평가를 위한 단위를 현시함에 있어서 상상력이 최대한의 노력을 기울인다는 것은 어떤 절대적으로 큰 것에 관계함을 의미하고, 따라서 이 절대적으로 큰 것만을 크기에 대한 최고의 척도로 채용하는 이성의 법칙에 관계함을 의미하는 것이다. 그러므로 어떠한 감각적 척도도 이성에 의한 크기 평가에는 부적합함을 내면적으로 지각하는 것, 그것이 바로 이성 법칙과 합치하는 것이면서 또한 불쾌다. 그런데 이 불쾌의 감정은 우리 안에 있는 우리의 초(超)감성적 사명에 대한 감정을 일깨우는데, 이 초 감성적 사명에서 보면 감성의 모든 척도가 이성의 이념들에 대해서는 부적합하다는 것을 발견함은 합목

적적인 것이고, 따라서 쾌감인 것이다.”¹³⁶⁾

위에서처럼 칸트는 송고를 야기하는 대상을 마주하였을 때의 상상력과 이성의 충돌은 불쾌를 유발하지만, 이 불쾌함 속에서 최고치로 고양된 상상력이 결국에는 절대성을 인식하는 이성 이념들에 못 미친다는 것을 파악하는 순간, 불쾌가 반전되어 강렬한 쾌를 유발하게 된다는 것이다. 그리고 불쾌에서 쾌로의 극적인 전환으로 인해, “감정의 격렬한 동요”인 송고의 경험을 하게 된다고 하였다.¹³⁷⁾ 이와 같은 마음의 동요는 아름다움을 느낄 때의 “평정한 관조”와는 대조가 된다. 또한 송고에 의한 감정적 동요는 아름다움의 경험에 비할 수 없는 역동적인 에너지를 분출한다. 때문에 아름다움보다 송고의 감정이 더 강렬하게 각인 되는 것이다.

다음으로 칸트는 불쾌가 쾌로 전환되는 송고의 감정 분석에 “위력”, 즉 “큰 장애를 압도하는 능력”과 관계된 ‘역학적 송고’를 분석하였다. 칸트는 역학적으로 송고하다고 하려면, “그 대상은 공포를 일으키는 것으로 표상되어야 한다.”고 설명한다.¹³⁸⁾

“마치 위협이라도 하는 양 대담하게 튀어나온 가파른 절벽, 엄청난 번개와 천둥을 동반한 채 하늘 높이 겹겹이 싸인 시커먼 먹구름, 무시무시한 파괴력을 자랑하는 화산, 황폐만을 남기고 지나가는 태풍, 격한 파도가 치솟는 끝없는 대양 그리고 광포하게 흘러내리는 높은 폭포와 같은 것들을 보노라면 우리는 우리의 저항 능력이 이런 것들의 힘에 비하면 보잘 것 없이 나약하다는 것을 느끼게 된다. 그러나 만약 우리가 안전한 곳에 있다면, 그 광경은 두려우면 두려울수록 그만큼 더 매력적인 것이 되고, 그래서 우리는 이러한 대상들을 기꺼이 송고하다고 부른다. 왜냐하면 이런 대상들은 정신력을 일상적인 평범함을 넘어서도록 고양시켜주며, 또 우리 내부에 있는 전혀 다른 종류의 저항 능력, 즉 절대적인 것처럼 보이는 자연의 엄청난 위력에 우리 자신을 견주어 볼 수 있는 용기를 마련해주는 저항 능력을 발견하

136) Ibid., p.102

137) Ibid., p.103

138) 그러나 칸트는 곧이어 반대의 경우, 즉 공포를 일으키는 모든 대상이 송고하다고는 말할 수 없다고 단언한다. Ibid., p.106

도록 하기 때문이다.”

우리의 상상력으로 이해 불가능한 숭고의 대상을 파악하기에는 우리의 능력이 불충분하다는 것에서, 우리는 우리의 한계를 확인하게 된다. 즉 숭고한 대상을 통해 한계를 깨닫게 되는 것은 필연적인 결과라 할 수 있다. 그러나 그와 동시에 우리의 이성 능력에는 이와는 다른 초감성적인 척도, 다시 말해 자연의 무한함 그 자체를 단위로 하는 그리고 그 대상에 비하면 자연의 모든 것이 유한한 것에 불과한 그런 초감성적 척도, 즉 측정과 이해가 불가능하도록 광대한 대상 자체를 능가하는 우월함이 우리 안에 있음을 발견하게 된다는 것이다. 이어서 칸트는 숭고한 대상 앞에 우리가 마주하게 되는 숭고의 메커니즘, 곧 한계와 이에 따른 불쾌 그리고 이 불쾌로 인해 얻게 되는 쾌를 통해 우리가 신비스러운 초월의 경험을 얻을 수 있다고 설명하였다.

“그러므로 우리의 감성적 판단에 있어서 자연은 그것이 공포를 일으키는 한에서 숭고하다고 판정하는 것이 아니라, 오히려 그것이 우리의 능력을 일깨우기 때문에 숭고하다고 판정된다. 이 능력은 우리가 염려하는 것(재산, 건강, 생명)을 사소한 것으로 간주한다.”¹³⁹⁾

위의 인용에서처럼 칸트가 설명하는 역학적 숭고는 공포를 유발 할 만큼 위력을 가진 대상에 우리의 저항이 좌절될 때, 한계와 무력감을 경험하며 불쾌의 감정을 갖게 되지만, 이와 동시에 이러한 초월적이고 절대적인 대상을 인식할 수 있는 이성의 능력을 경험함으로써 극적인 우월감을 통해 강렬한 쾌로 전환될 수 있다는 것이다. 숭고한 대상이 주는 불쾌에 대하여 칸트 역시 그것이 단순한 두려움과 공포와 구별해야 할 것을 강조하였다. 칸트는 다시 한 번 이렇게 공포가 강렬한 쾌로 전환되는 숭고와 달리, 끔찍하거나 공포를 느끼는 것만으로는 그것을 숭고로 볼 수는 없다고 주장한다. 그에 의하면 우리가 그러한 감정을 유발하는 대상에서 멀어질 때, 고통의 해소로 얻게 되는 쾌적함이 숭고에서처럼 만족이 아닌, 기쁨이기 때문에,

139) Ibid., pp.108-109

그리고 또한 이러한 기쁨은 그 대상을 다시 마주하고 싶어 하는 마음이 생기지 않는 쾌이기 때문에 숭고로 판단할 수 없다고 구분 짓는다.¹⁴⁰⁾

위와 같이 고통으로부터 벗어났을 때 경험하게 되는 만족과 기쁨, 양자에 대한 구별은 일차적으로는 숭고와 숭고가 아닌 것의 구별로 볼 수 있지만, 그보다 우선적으로는 이를 통해 칸트의 숭고 개념이 절대적인 것, 초월적인 것에 얼마만큼 깊숙이 기대어 있는지를 알 수 있는 부분이다. 칸트의 관념주의적 숭고 개념은 그러나 버크의 숭고와 비교해 그것이 숭고를 산출하는 대상에서 너무 멀리 벗어나 있다는 점에서, 즉 초월적이고, 관념적인 방향으로 치우치게 되었다는 점에서 비판을 받기도 하였다.

“롱기누스는 미와 관련하여서는 플라톤적인 태도와 가치의 문제에서 벗어나지 못했다. 그러므로 그에게서 열광적 기쁨의 느낌은 완벽한 연설문-목적적인 수사학과 동의어가 되었다. 그러나 이 혼동은 칸트에게도 계속되었다. 초월적 지각(perception)에 대한 칸트의 이론에서, 이 현상(phenomenon)은 현상 그 이상이었다.”¹⁴¹⁾

칸트에 대한 뉴먼의 짧은 비평은 칸트의 이론에서 숭고를 어떠한 초월적인 경지, 또는 이성의 능력과 관련시키는 점에 대한 지적으로, 뉴먼은 칸트가 이데아와 관련된 이상적인 미에서 숭고를 구분해내는 데에 실패한 것으로 오해하였다. 또한 버크를 제외하고는 롱기누스, 칸트, 헤겔로 이어지는 숭고론의 계보에서는 여전히 미와 숭고가 구분되지 못하였고, 이 점은 미술사에까지 확장되어, 서양 미술의 역사 자체가 미와 숭고가 정리되지 못한 채, 어느 것을 우선순위에 둘 것인가에 대한 투쟁의 역사로 변질되었다고 주장하였다.

그러나 칸트의 숭고 이론에 대한 뉴먼의 비판은 아이러니하게도 포스트모더니즘 사상가 프랑소와 리오타르(François Lyotard)에 의해 오히려 모순된 것으로 결론지어졌다. 뉴먼의 모순에 대한 리오타르의 설명은 칸트의 숭고 개념 중에서 ‘재현할 수 없는 것의 재현’을 통해 경험되는 숭고에

140) Ibid., p.107

141) Barnett Newman, "The Sublime Is Now", op. cit., p.172

근거한 것이다.

“숭고는 적어도 원리상으로는 개념에 일치하는 대상을 상상력이 표현하지 못할 때 발생한다. 우리는 세계(실재하는 것의 총체)에 대한 이데아를 가질 수는 있으나 그 사례를 보여 줄 수 있는 능력은 없다. 우리는 단순성(붕괴되거나 와해될 수 없는 것)의 이데아를 갖고 있지만 그것의 ‘사건(발생)’이 될 지각 가능한 대상으로 예증할 수는 없다.”¹⁴²⁾

리오타르는 또한 칸트의 오류를 지적하였던 뉴먼이 사실상 작품에 미루어 볼 때, 가장 칸트적인 숭고를 표현한 것임을 밝혔다. 「숭고와 아방가르드(The Sublime and Avant-Garde)」(1985)에서 리오타르는 뉴먼이 자신의 글 「새로운 미학을 위한 서설(Prologue for New Aesthetic)」(1949)¹⁴³⁾에서 강조한 “시간 감각”에 관한 언급을 근거로, 뉴먼의 작품을 어떠한 설명이나 논리적인 해석이 불가능한 “사건(occurrence)” 그 자체의 발생으로 보았다.

“뉴먼의 지금은 의식으로 파악될 수 없는 것이며 또 의식에 의해 구성될 수 있는 있는 것도 아니다. 오히려 이것은 의식을 발가벗겨 그 권위를 박탈하는 것이고, 의식이 규정할 수 없는 것이며, 심지어 의식이 그 자신을 규정하기 위해서는 망각해 버려야 하는 어떤 것이다. 우리가 규정할 수 없는 것은 무언가가 일어나고 있다는 것이다. 혹은 더 간단히 표현하자면 그것이 일어난다는 것이다. 이것은 그저 인과율로 설명될 수 없는 우연한 사건(occurrence)이다.”¹⁴⁴⁾

리오타르에 의하면, 재현할 수 없는 것은 재현할 수 없음 그 자체로써 드러내는 면에서 볼 때 뉴먼의 작품은 가장 칸트적인 숭고를 보여주며, 이 재현할 수 없는 것의 재현이라는 숭고의 경험은 뉴먼이 여러 글과 작품 제

142) 장 프랑소와 리오타르, 이삼출 역, 「‘포스트모더니즘이란 무엇인가’의 질문에 답하여」, 『포스트모던의 조건』, 민음사, p.174-76

143) 이 글은 1949년에 작성되었으나 뉴먼은 생전에 이 글을 발표하지는 않았다.

144) 장 프랑소와 리오타르, 「숭고와 아방가르드」, op. cit., p.204

목에서 드러낸 “지금Now”라는 시간 감각, 곧 “의식이나 인과관계에 의해 구성될 수 없는 시간성”을 통해서 시도되고 있다는 것이다. 그리고 리오타르는 뉴먼의 “지금”을 하이데거의 “사건(ein Ereignis)” 개념과 연관시켜, 뉴먼의 “지금”을 정체를 알 수 없는 비규정적 어떤 것의 발생 자체로 해석하였고, 따라서 “지금”과 “사건”에서 우리가 의식으로 규정할 수 없는 것은 “무엇인가가 일어났다(something happens, daß etwas geschieht)” 또는 “일어나고 있다는 사실(it happens, daß es geschieht)”이라고 설명하였다.¹⁴⁵⁾ 그러면서 리오타르는 뉴먼의 작품이 재현할 수 없는 것을 재현하려 한 숭고이기 때문에, 그것의 형식은 필연적으로 파괴의 형식, 또는 몰형식으로 연결될 수밖에 없으며, 때문에 전위성을 떨 수밖에 없고, 표현할 수 없음 그 자체를 드러낸다는 면에서 르네상스 이후의 미술 전통뿐 아니라 모더니즘의 전통적인 합의마저도 거부하는 것이라고 주장하였다.¹⁴⁶⁾

살펴본 바와 같이 『판단력 비판』에 이르러, 칸트의 숭고 개념은 이전의 『고찰』과 비교해 더욱 정교하고, 세분화되었고, 또한 대상보다는 주체 중심적인 이론으로 정립되었다는 것을 확인할 수 있다. 그리고 무엇보다 칸트가 주장하는 숭고 경험의 기저에는 절대성, 초월성과 같이, 고도화된 이성이 깨달을 수 있는 이데아적인 관념이 자리하고 있다는 것을 알 수 있다. 그리고 이와 같은 칸트의 초월적이고 이데아 중심적인 생각은 뉴먼에 의해 미와 숭고가 분리되지 못한 것으로 오해되었다. 그러나 칸트의 숭고 개념의 관념주의적 성격으로 인해 칸트를 비판하였던 뉴먼은 역설적이게도 숭고가 현시 할 수 없는 대상을 현시함으로 산출된다는 칸트의 분석을 가장 잘 시각화하였던 미술가로 생각할 수 있다.

2. 바넷 뉴먼의 숭고 개념의 미국적 특성

1) 《예술에서 숭고란 무엇인가?》의 숭고 개념과 뉴먼

145) Ibid., pp.203-205

146) Ibid., pp.203-205

의 관점

뉴먼의 「숭고는 지금이다(The Sublime is Now)」 이후 40여 년이 지난 뒤, “1940년대에 뉴욕 출신의 유대계 미술가에 의해 어떻게 다시 숭고라는 단어가 부활될 수 있었는지”에 대한 프랑소와 리오타르의 질문은 미국에서 숭고에 대한 관심이 재개되었다는 사실이 얼마나 흥미로운 논점인지를 알려준다.¹⁴⁷⁾ 리오타르의 언급이 시사하는 바대로, 모더니즘의 등장 이후 낭만주의 미학인 숭고는 유럽에서 등한시되었고, 100여 년이 지난 뒤, 1940년대 말이 되어서야 유럽이 아닌 뉴욕에서 숭고 논의가 재개되었다. 또한 숭고의 포스트모던적 특성에 주목한 리오타르의 주장에 비추어 볼 때, 유럽으로부터 모더니즘을 수용한 지 오래 지나지 않은 미국에서 유럽 모더니즘에 도전하는 전위적인 개념으로서 숭고 미학이 제시되었다는 사실은 주목을 끌 만한 현상이었다.

추상표현주의의 숭고 개념은 추상표현주의 형식의 태동과 동시에 제기되었고, 때문에 추상표현주의 형식이 구현되는 데에 숭고 미학의 영향이 컸으리라는 추측 또한 가능하다. 그리고 숭고 개념은 당시에 발간되었던 아방가르드 잡지를 통해 미국의 다른 미술가들에게도 전달될 수 있었다. 바넷 뉴먼 개인의 미학에만 머물렀을지 모를 숭고 미학이 뉴욕 화파의 특성적인 경향으로 발전될 수 있었던 데에는 이와 같은 아방가르드 미술 매체의 영향을 무시할 수 없다. 1940년대 미국에서는 전위를 표방한 잡지들은 30년대부터 진행되었던 탈이데올로기의 공백을 채웠고, 그 중 뉴욕 화파의 도전적인 글을 적극적으로 게재하였던 문예 잡지 『호랑이의 눈(Tiger's Eye)』 역시 당시 대표적인 아방가르드 매체였다. 『호랑이의 눈(Tiger's Eye)』에는 여러 다양한 미술 형식과 문학 작품들이 수록되었으며, 그 중 하나가 1948년에 실린 숭고에 관한 여섯 필자의 글로써, 이 때 기획된 원고들은 숭고를 바라보는 미국의 예술가들의 시각을 반영된 것이다.

추상표현주의자들과 친분이 두터웠던 화가 존 스테판(John Stephan), 그리고 그의 부인이자 시인 루스 월그린 스테판(Ruth Walgreen Stephan)

147) Ibid., p.208

이 문예 전문 잡지인 『호랑이의 눈』을 창간하였고, 1947년 10월부터 1949년 10월까지 총 9권을 발행하였다. 스테판 부부의 『호랑이의 눈』은 또한 동시대의 다양한 아방가르드 예술 담론들을 게재하고, 전통과 관습에 대항하는 한편, “패러다임을 만들지 않는다.”는 목적을 지향하였다.¹⁴⁸⁾ 이러한 목적 아래, 작품 캡션에 작가의 이름을 기재하지 않는 독특한 규정을 원칙으로 삼았는데, 이와 같은 원칙은 전시 및 소장 기준이 작품 그 자체보다는 작가의 인지도나 평판에 좌우되고 있다고 비판 받았던 뉴욕 현대미술관(Museum of Modern Art, MoMA)에 대한 비판적 의미를 나타내는 것이었다.¹⁴⁹⁾

도전적이고 전위적인 잡지 원칙과는 달리, 한편 『호랑이의 눈』에 게재되는 작품과 글은 특정한 기준 없이, 다양한 양식과 주제에서 선정되었다. 『호랑이의 눈』에는 유럽의 모더니스트들, 예를 들면 자코메티, 에른스트, 이브 탕기, 장 아르프, 샤갈 등 유럽의 초현실주의 미술가들뿐 아니라, MoMA가 외면하였던 뉴욕의 신진작가들, 바넷 뉴먼, 마크 로스코, 잭슨 폴록, 클리포드 스틸, 빌렘 드 쿠닝, 로버트 마더웰, 애실 고리키 등, 몇 해 뒤에 추상표현주의자들로 불리게 되는 인물들의 작품과 글이 실렸다. 이 중 뉴욕 화파의 경우 발행인인 존 스테판과 마찬가지로, 1930년대에 아트 스튜던츠 리그(Art Students League)에서 미국 북서부 연안의 인디언 미술을 접하고, 베티 파슨스(Betty Parsons)화랑과 패기 구겐하임(Peggy Guggenheim)의 금세기 화랑(This Century Gallery)을 통해 데뷔하였던 미술가들이 대부분이었다.¹⁵⁰⁾ 또한 뉴욕 화파 뿐 아니라, 이들보다 앞서 1920년대 미국 모더니즘 운동에 참여하였던 인물들 역시 『호랑이의 눈』의 필자로 포함되었는데, 조각가 허버트 퍼버(Herbert Ferber)와 막스 베버

148) 《The Tiger's Eye: The Art of a Magazine》전시 카탈로그, p.11, the exhibition at the Yale University Art Gallery, 2002년 1월 29- 2002년 3월 30일까지 전시.

149) Ann Eden Gibson, *Issue in Abstract Expressionism: the Artist-Run Periodicals*, UMI Research Press, 1990, p.30

150) 추상표현주의자들이 뉴욕 아트 스튜던츠 리그에서 강의를 들었던 1930년대 당시, 아트 스튜던츠 리그의 학생들 사이에서는 프란츠 보아스(Franz Boas)의 책 『원시주의 미술(Primitive Art)』(1927)가 크게 유행하였고, 나바호 인디언의 전통 디자인을 응용하였던 오스카 콜리어(Oscar Collier)와의 교류 속에서 원시주의 미술에 대한 관심이 높았다. Ibid., p.21

(Max Weber), 그리고 스티글리츠 서클에 속했던 윌리엄 카를로스 윌리엄스가 그러한 예이다. 이러한 다양한 필자의 글과 작품을 수록하였던 『호랑이의 눈』은 바로 같은 이유에서 특정 사상을 뚜렷이 제시할 수는 없었다. 이는 이데올로기적 경향이 강했던 뉴딜 시기가 지난 후, 여러 다양한 모더니즘 양식들이 혼재하였던 당시 상황의 반영임과 동시에 절충주의적이라는 비판을 함께 받았다.

『호랑이의 눈』은 당시 『파티잔 리뷰(*Partisan Review*)』, 『아트 인 아메리카(*Art in America*)』 등의 잡지와 나란히 경쟁하며, 샌프란시스코, 시카고, 시애틀, 파리 등, 미국뿐 아니라, 유럽에서도 읽혀졌으며, 다른 한편, 『가능성(*Possibility*)』, 『이코노그래프(*Iconograph*)』, 『인스टे드(*Instead*)』, 『미국의 현대미술가(*Modern Artists in America*)』등과 함께 1940년대 아방가르드 문예 운동을 뒷받침해 주었다. 『호랑이의 눈』이 심층적으로 다루었던 다양한 아방가르드적 주제들 중, 송고 미학은 『호랑이의 눈』을 통해 주목받았던 주제 중 하나였다.

존 스테판은 1948년 12월 《예술의 관념들: ‘미술에서 송고란 무엇인가?’에 대한 여섯 의견(The Ides of Art: Six Opinions on What Is Sublime in Art?)》을 기획하였다. 이 기획 칼럼에는 여섯 명의 저자, 미술가인 쿠르트 셸리그만(Kurt Seligmann)과 로버트 마더웰, 작가 실베스터(A.D.B. Sylvester)와 시인이자 비평가인 니콜라스 칼라스(Nicolas Calas), 그리고 이 잡지의 발행인이자 편집장 존 스테판과 당시에는 화가로 활동하지 않았으나 훗날 추상표현주의 송고에 가장 큰 영향을 준 바넷 뉴먼의 「송고는 지금이다」가 실렸다.

가장 먼저 게재된 셸리그만의 글은 유럽의 미술관에서 경험하였던 송고를 바탕으로 서술되었다. 벨리니(Bellini), 카스타뇨(Castagno), 카르파치오(Carpaccio) 등 르네상스 시대의 작품을 볼 때 느끼게 되는 경외감, 두려움, 압도되는 듯한 장엄 뿐 아니라, 시인 포우(Poe)가 그의 시를 통해 “심연에서 증거한 것도 송고”라고 주장함으로써, 문학과 예술작품을 통해 경험된 송고에 대해 상세히 설명하였다. 그러나 셸리그만의 글은 송고 개념 그 자체에 대한 설명으로 충분하였으나, 유럽의 송고 미학에 대한 재해석이나, 송고를 미국적 미학으로 발전시켜야 할 것에 대한 주장을 하지는 않았

다.

한편 실베스타는 「경험의 전조(Auguries of Experience)」라는 글로, 파울 클레(Paul Klee)의 후기 작품을 숭고의 예로 설명하였다. 그는 문학적 인 제목이 붙여진 클레의 후기작들을 르네상스의 구축적인 형식과 반대되는 것, 이에 따라 피카소의 형식과도 상반되는 것으로 보았고, 이것을 “끝이 시작이 되는 것, 시간과 공간처럼 무한하면서, 궁극에 도달하는 게임”이라고 비유하였다.

칼라스의 경우 뉴먼과 마찬가지로 고대부터 칸트까지 숭고론의 계보에 대해 서술함으로써 「베로니카와 스피нк스(Veronica and the Sphinx)」의 서두를 시작하였다. 그러면서 그는 고대 그리스 신화와 유대교의 예와 같이 숭고가 신화와 종교에 국한된 것이 아니라, 숭고는 현실에서도 발견할 수 있는 실제적인 개념임을 주장하였다. 칼라스는 한편 숭고가 어떤 경험인지에 대한 규정을 미룬 채, 어떤 것들에 의해 숭고가 경험될 수 있는지에 대해 서술하였다. 그에 의하면, 숭고는 낭만주의 이전에 추구하였던 완전함, 이상(理想), 아름다움과 반대되는 것들, 예를 들면 열망(anxiety)이나 심연과 같은 깊이, 내면의 어두움, 지독한 오염 등을 통해 경험되는 것이었다. 이러한 칼라스의 숭고 개념은 버크의 숭고뿐 아니라, 추상표현주의의 숭고 개념과도 유사하였지만, 뉴먼이 무엇보다 중요시 하였던 미와 숭고의 구분에는 크게 비중을 두지 않았고, 때문에 칼라스의 숭고 개념은 안티테제로서의 의미가 강조되지는 않았다.

한편, 이 칼럼들을 기획하고 편집한 존 스테판 역시 숭고에 대한 글 「신화는 숭고다(The Myth Is Sublimity)」를 게재하였다. 이 글에서 스테판은 미술에 국한되지 않은 보다 넓은 범주에서의 보편적인 숭고 개념에 대해 서술하였다. 인식의 관점은 주체가 객체를 볼 때와 같은 과학적인 관점과 자신의 존재를 스스로 바라보는 관점으로 구분되고, 후자의 관점에서 “인간은 서로 동의된 암시를 통해, 인간 세계의 신화적 사실성을 창조하기 위한 언어라는 순수한 추상적 매개체를 생각했고, 때문에 인간의 정체성은 신화의 영역 내에 자리한다.”고 주장하였다. 그의 주장에 의하면, 인간의 추상적인 사고 활동은 그것의 진실 여부에 얽매이지 않고, 신화의 영역으로 편입될 수 있는 것으로, 이를 통해 숭고를 경험하게 된다는 주장이다. 계속

해서 스테판은 또한 송고란 이성과 논리로는 불가해한 경험으로서 유럽의 학문과 예술이 지속하였던 방향, 즉 이성중심적인 아름다움의 미학과는 반대되는 것임을 밝혔다. 이는 앞에서 언급한 셸리그만, 실베스타, 칼라스의 송고 개념에서도 부분적이거나 발견되었던 공통된 견해로서, 당시 미국의 예술가들에게 송고는 유럽 미술에 반대되는 것, 혹은 안티테제로서의 의미나 아방가르드적 의미로 이해되었음을 시사해 준다.

다른 한 편, 이들과 달리, 송고를 사회적 문제와 결부시킨 인물은 로버트 마더웰이었다. 그는 「송고를 돌아보며(A Tour of Sublime)」에서 아작스(Ajax)의 자살에 대한 오디세이의 “죽음의 유령들 사이에서 아작스(Ajax)의 침묵은 표현할 수 없이 위대하다”라는 구절을 예로 들며, 침묵을 통해 경험되는 송고란 표현주의에 반대되는 것이며, 이상적인 아름다움과 완전성의 추구에도 반대된다고 주장하였다.¹⁵¹⁾ 그러면서 그는 쿠르베의 사실주의와 같이 파리 화파가 전통적인 미의식에 반대하였던 것처럼, 현대 미술가들 역시 “사회적 면에서” 송고를 거부해야 한다고 주장하였다. 사회적 면에서의 송고란, 물질 중심의 사회, 소유 중심의 사회로 풀이된 자본주의 사회를 지목하는 것으로, 마더웰은 그러한 거대 자본주의 사회가 만든 “제도적인 권한”에 침묵하지 않고 항거하는 것이 바로 현대 미술가의 의무라고 주장하였다. 사회에 대한 침묵에 의해 송고가 경험되며 송고를 추구하는 것은 곧 침묵에 대한 묵인으로 생각하여, 이에 반대하였던 마더웰의 시각은 나머지 다섯 필자와 사뭇 다른 방향을 제시하였다.

이들과는 달리 바넷 뉴먼(Barnett Newman)의 「송고는 지금이다(The Sublime Is Now)」는 다소 선동적인 내용이라 할 수 있었다. 그는 미국 미술이 나아갈 지향점을 송고 미학에서 찾고자 하였다. 또한 유럽 미술의 극복과 미국적 현대미술의 제시를 위해 송고 개념을 인용하였다는 점에서 다른 다섯 필자들과도 차이를 보였다. 이러한 이유에서 뉴먼의 송고 개념은 추상표현주의 미술에 가장 직접적인 영향을 줄 수 있었다. 송고에 대한 뉴먼의 관심은 한편 1940년대에 지속하여 왔던 초현실주의적 양식에서 탈피하여 1948년 봄부터 8개월간, 새로운 회화 형식을 모색하는 시기에 등장하

151) Robert Motherwell, "A Tour of Sublime", *The Tiger's Eye*, 1948, Dec. reprinted in *Ibid.*, p.160

였고, 이 때의 조형적 실험 속에서 시도된 작품이 바로 <하나임 I(Onement I)>(1948)이었다.[도III-1]¹⁵²⁾ 이러한 사실에 비추어 볼 때, 그의 숭고 개념은 <하나임 I>을 통해 당시 뉴먼이 스스로에게 던졌던 질문에 대해 뜻밖에도 얻은 해답이나 다름이 없었다. 뉴먼 스스로도 “새로운 삶을 시작하는 데에 대한 원천”이라고 밝혔듯이, 뉴먼의 숭고는 당시 뉴욕 미술계의 상황에 비추어 볼 때 탈 이데올로기의 공백과 여러 미술형식을 실험함으로써 미국적인 형식을 찾으려 했던 과도기에 대한 마침표와도 같았다.¹⁵³⁾

뉴먼은 절대적이고 초월적인 신의 존재와 인간의 관계가 인간의 선천적 욕망에 의해 예술로 표현되어왔고, 이것이 역사 속에서 ‘숭고’가 아닌 ‘미(beauty)’로 혼동되었다는 주장으로 「숭고는 지금이다」의 서두를 시작하였다. 이 때문에 유럽의 미술가들은 완벽하고, 이상적인 아름다움의 추구와 숭고의 욕망 가운데서 윤리적인 분투를 경험하였어야 했으며, 이 분투는 철학적 오류에, 그리고 시각 예술의 역사 속에 있었던 투쟁에서도 동일하게 반복되었다고 주장하였다.¹⁵⁴⁾ 그가 말한 철학적 오류란 롱기누스로부터 시작된 미와 숭고 사이의 혼동을 가리키는 것으로, 그는 이러한 오류가 버크를 제외한 칸트와 헤겔 등의 철학자들에게까지 대물림 되었으며, 칸트와 헤겔은 각각 미와 숭고를 분리하지 않은 오류, 숭고를 미의 하위 개념으로 종속시키는 오류를 범하였다고 지적하였다.

이어서 뉴먼은 위와 같은 숭고에 관한 철학적 오류가 미술에도 영향을 주었다고 설명하였는데, 숭고와 미의 혼동과 같등은 특히 고대 그리스의 이상적 미를 추구하였던 르네상스에 이르러 절정에 달하게 되었으며, 이로써 르네상스 미술은 “고딕의 희열에 대항하는 임무”를 띠게 되었고, 신의 로고스(logos)가 육화된 “인간-그리스도”를 현실과 분리된 초월적인 대상으로서의 “신-그리스도”로 바꾸었다고 비유하였다.¹⁵⁵⁾ 또한 르네상스의 예와

152) 뉴먼은 1948년 1월 29일에 <하나임 I>을 그린 뒤, 약 8-9개월 동안 눈여겨보지 않았다. 그리고 1948년 가을 문득 이 작품에서 숭고를 발견하게 되었고, 1949년 한 해 동안만 이 시리즈를 18점 그렸다. 그러나 1950년 첫 개인전까지만 해도 뉴먼은 새로 시도한 이 색면회화에 ‘하나임’이라는 제목을 붙이지 않았다.

153) Harold Rosenberg, *Barnett Newman*, HN Abrams, 1978, p.255; Thomas B. Hess, *Barnett Newman*, the Museum of Modern Art, New York, 1971, p.37

154) Barnett Newman, "The Sublime Is Now"(1948), reprinted in John P. O'Neill edit., op. cit., p.171

같이, 미 중심적이었던 미술은 이후 인상주의자들에 의해 “추한 붓 자국의 표면”을 드러내게 되었지만, 뉴먼의 관점에서는 인상주의자들마저도 전통적 미의 가치를 하락시키는 정도에만 그쳤을 뿐, 그들이 직접 “경험하고 있는 새로운 삶의 방식을 환기시켜주지 못하는 것”으로 평가되었다.¹⁵⁶⁾ 인상주의와 마찬가지로 큐비즘 역시 뉴먼에게는 일상적 오브제들을 사용하는 “다다적 제스처”와 유사한 것으로서, 전통적 미의 가치를 “위치 이동(transfer)”시키는 정도에만 머문 것으로 생각되었다.

뿐만 아니라, 피카소나 몬드리안조차도 ‘무엇이 본질적인 미인가?’의 문제에 천착한 나머지, 승고를 표현할 수 없었던 것으로 평가되었고, 특히 “몬드리안의 완벽한 형태”는 오히려 몬드리안이 경험한 고양(exaltation)을 희석시키는 것으로 해석하였다. 그런데 사실 뉴먼은 승고를 주장하기에 앞서, 이미 유럽의 기하학적 추상에 대한 비판적 시각을 피력한 바 있다. 그는 「승고는 지금이다」를 쓰기 3년 전인 1945년 「플라즈마적 이미지(Plasmic Image)」에서 “나는 유럽의 전통적인 추상을 따르지 않는다.”고 하면서, 몬드리안의 회화에서는 주제가 제거됨으로써 결국 미술이 장식으로 남게 될 위기를 자처했다고 비판하였다.¹⁵⁷⁾ 여기에서 뉴먼의 비판점이 주제의 부재에서 미의 추구로 이동하였다는 것을 알 수 있다. 한편 스스로를 기하학적 추상의 파괴자로 비유하였던 뉴먼은 유럽 추상이 미의 파괴를 주저함으로써 치열한 아방가르드의 현장에서 벗어나 고답적 상태에 봉착하였고, 이것은 현대예술의 위기 상황, 곧 “기하학적 추상 미술의 세계에서 기하학 그 자체는 도덕적 위기가 되어 돌아왔으며, 이것에 대해 이제는 어떠한 기하학도 해답이 될 수 없는 상태”라고 진단하였다.¹⁵⁸⁾

이와 관련하여 뉴먼은 이전부터 추상회화를 ‘순수주의자의 미술(purist art)’와 ‘순수하게 사용된 미술 형식(art form used purely)’을 구분하였고, 전자는 유럽의 기하학적 추상, 후자는 “언어와 같이 추상적 개념을 그대로 투영하는 도구로서의 미술”로 설명하였다.¹⁵⁹⁾ 위에서 언급된 후

155) Barnett Newman, "The Sublime Is Now"(1948), op. cit., p.171

156) Ibid., p.172

157) Ibid., p.140

158) Barnett Newman, "From the New American Painting", reprinted in Ibid., p.179

159) Barnett Newman, "Plasmic Image", reprinted in Ibid., p.140

자는 미국의 추상미술이 나아갈 방향으로서 뉴먼의 목적을 반영하였다. 또한 몬드리안의 기하학적 추상을 순수성을 추구하는 목적 하에, 모든 것을 수직과 수평으로 단순화 시키는 과도한 축소 행위로 지적하며, 몬드리안의 이데아는 실현 불가능을 쫓는 것, 현실과 매개되지 않은 현실의 도피로 보았다. 때문에 아름다움이라는 불가능의 목적을 향해 현실을 외면하는 유럽의 추상 대신, 뉴먼은 현실에서의 문제를 표현하기 위해 치열하게 투쟁하고, 현실 한 가운데로 뛰어 들 수 있는 새로운 추상이 미국 미술에서 구현되기를 주장하였다. 추상에 기반한 뉴먼의 이와 같은 숭고 개념에는 현실과 동떨어진 ‘고상함’에 대한 거절이 내포되었고 그것은 즉각적이고, 전율에 휩싸이는 등, 정제되지 않는 강렬한 파토스를 투영하는 새로운 추상에 대한 요구라 할 수 있었다. 1966년 뉴먼의 <누가 빨강, 노랑, 파랑을 두려워 하는가(Who's Afraid of Red, Yellow, and Blue)>[도III-2]는 몬드리안에 대한 풍자를 단적으로 드러낸 작품으로써, 몬드리안으로 대표되는 유럽의 기하학적 추상을 극복하고자 한 뉴먼의 의도가 20여 년까지 지속되었다는 점을 상기시킨다.

그러면서 뉴먼은 유럽 미술은 숭고의 성취에 실패하게 된 반면 “지금(now)”의 미국 미술가들은 미를 부정함으로써 숭고를 성취할 수 있는 해답, 곧 “미를 파괴하려는 현대미술의 충동”을 되찾을 수 있을 것이라고 결론지었다.¹⁶⁰⁾

“나는 믿는다. 여기 미국에서 우리 중 몇몇은 예술이 미의 문제와 어떤 관련을 가진다는 사실을 부정함으로써 해답을 찾게 되고, 유럽 문화의 무게에서 해방될 것임을 (중략) 만약 우리가 추상 속에 살고 있다는 것을 거부한다면, 지금, 주어진 질문은 우리가 어떠한 방식으로 숭고한 예술을 창조할 수 있을까?이다.”¹⁶¹⁾

그런데 위에서 제기된 “어떠한 방식으로 숭고한 예술을 창조할 수 있을까?”의 대답, 즉 숭고를 시각화하는 문제의 해답을 뉴먼 역시 추상미술에

160) Barnett Newman, "The Sublime Is Now"(1948), reprinted in Ibid., p.172

161) Ibid., p.173

서 찾았다. 하지만 뉴먼이 주장하는 추상은 유럽의 기하학적 추상과 구별되어야 했다. 사실 뉴먼은 이러한 입장을 이론적으로 체계화하는 데에 더 이상의 진전을 보이지는 못했다. 이미 칸트와 버크의 숭고론에서 재현 전통을 따르는 시각예술이 숭고를 시각화하는 데에 적합하지 않음이 설명되었는데도 「숭고는 지금이다」를 보면, 뉴먼이 이 내용을 언급하지 않았고 또 이와 같은 내용을 이해하지 못했던 것으로 보이기 때문이다.

사실 『판단력 비판』에서 칸트는 숭고가 규정할 수 없는 부정성(不定性), 감각의 척도를 벗어나는 초월성과 절대성, 끝없는 무한의 대상에 의해 우리의 감각과 상상력이 좌절되는 고통과 두려움을 극복할 때 산출된다고 하였고, 버크 역시 어떠한 대상이 숭고를 산출하려면 “불분명(obscurity)”해야 한다면서, 어둠, 정적, 심연, 무한과 같이 몰형식적인 부정(不定)의 대상이야말로 진정한 숭고의 대상이 될 수 있다고 설명하였다.¹⁶²⁾ 바로 이와 같은 이유에서 버크와 칸트 모두는 회화가 숭고를 표현하기에 적합하지 않은 예술로 판단하였다. 19세기 유럽의 재현 회화에서는 부정의 대상, 몰형식적 대상, 즉 숭고를 산출하는 표현 불가능한 대상을 시각화하는 데에 제약이 있었기 때문이다. 때문에 버크는 문학, 특히 시(詩)가 숭고를 잘 표현해 줄 수 있는 예술 장르임을 피력하면서, 이와는 달리 모방을 주된 원리로 삼아 대상의 형태를 재현하는 회화는 명확한 관념을 제시하기 때문에 우리가 그 대상에 열광하는 데에 방해가 될 뿐, 감정에 강한 동요를 느끼기 어렵다고 설명하였다. 또한 그는 “화가들이 환상적이고 무시무시한 것들을 분명하게 묘사하려고 시도하기 때문에, 지옥을 그린 그림들을 볼 때마다 무언가 우스꽝스러운 것을 그리려 한 게 아닌가”라는 생각을 하게 된다고 덧붙였다.¹⁶³⁾

칸트 역시 회화, 조각을 포함한 조형예술의 본질을 형태와 형식이라 하여, 조형예술이 미의 표현에는 적합하다 할 수 있지만, 숭고에는 적합지 않음을 주장하였으며, 그에 의하면, 미술에서의 이러한 재현 능력은 곧 상상력에 관계된 것으로, 상상력이 좌절되면서 산출되는 부정적 쾌를 숭고로 분석한 그의 숭고론에 견주어 볼 때에도, 회화는 숭고를 표현하는 데에 적

162) Edmund Burke, op. cit., p.54

163) Ibid., pp.54-59

합하지 않은 매체였다.¹⁶⁴⁾ 또한 칸트는 “숭고는 무한정성이 대상에서 또는 대상의 자극에 의해 표상되고 거기에 총체성이 부가되어 사유되는 한에서, 몰형식적 대상에서도 찾아볼 수 있다.”고 주장함으로써, 다시 한 번 숭고의 표상에 대한 재현 미술의 한계를 시사하였다.¹⁶⁵⁾

이러한 부정적, 몰형식적, 무한정적 대상에서 산출되는 숭고를 시각화하는 문제는 오히려 「숭고는 지금이다.」가 발표되고 40여 년이 지난 뒤, 리오타르의 「뉴먼: 순간(Newman: The Instant)」에 의해 명확히 분석되었다.

“임마누엘 칸트는 『판단력 비판』에서 숭고한 회화(sublime painting)에 대한 해결책을 제시한 셈이다. 칸트에 따르면 무한한 힘이나 절대적 거대함은 순수한 이데아(pure Ideas)이기 때문에 우리는 이것을 제한된 공간과 시간 내에서 재현할 수 없다. 다만 우리는 이것을 암시하거나, 부정적 재현(negative presentation)에 세례를 베푸는 것에 의해 이것을 ‘환기시키는 것’만은 가능하다. 아무것도 재현하지 않는 재현이라는 역설의 예시처럼, 칸트는 우상을 새기는 것을 금지한 모세의 율법을 끌어왔다. 이것은 단지 조짐에 불과하지만, 미니멀리스트(minimalists)와 추상주의자(abstractonist)의 문제를 해결해 줄 수 있는 답, 즉 회화가 조형적 억압에서 벗어나게 될 것임을 암시한다.”¹⁶⁶⁾

위에서 리오타르가 설명한 대로, 칸트의 숭고 개념은 “순수 이데아”를 향하여 노력하는 인식의 과정에서 목적이 좌절되며 발생하게 되는데, 이 이데아의 세계는 재현이 불가능하기 때문에 좌절될 수밖에 없다. 이와 같이 재현 불가능한 것에서 경험되는 숭고는 재현과 조형의 테두리에서 벗어난 비대상적 추상 회화를 통해서만 시각화될 수 있었다. 그리고 <하나임 I>과 「숭고는 지금이다」 이후로 등장한 뉴먼의 색면 회화는 그러한 의미에서 숭고를 시각화하는 새로운 미술 형식의 요건들을 갖추고 있었다.

164) 임마누엘 칸트, op. cit., p.49: p.61

165) Ibid., p.81

166) Jean François Lyotard, "Newman: The Instant", trans. Geoffrey Bennington and Rachel Bowlby, *The Inhuman*, Stanford University Press, Stanford, California, 1991, p.85

뉴먼의 숭고 개념은 또한 인간의 선천적 욕망을 가감 없이 드러내는 미학 개념으로 생각되었기에, 문명과 이성 중심주의로 인식된 유럽의 미학적 유산과도 분리될 수 있었다.

“우리는 유럽 회화의 장치들이었던 기억, 연관성, 향수, 전설, 신화 등의 장애물들로부터 해방되고 있다. 우리는 대성당을 그리스도나 ‘생명(life)’으로부터가 아니라 우리 자신으로부터, 우리 자신의 감정으로부터 만들어낸다.”¹⁶⁷⁾

기억, 연관성, 향수, 전설, 신화라는 장애물로부터 벗어나, “우리는 대성당을 우리 자신으로부터, 우리 감정으로부터 만들어낸다”는 뉴먼의 결론은 탈(脫)유럽에 대한 비유이자, 미국주의적 의지를 드러내는 것이기도 하였다. 1939년 2차 세계대전의 발발 이후, 유럽 미술 시장의 붕괴는 유럽의 영향력을 약화시켰고, 1차 세계대전부터 이어졌던 유럽 모더니스트들의 뉴욕으로의 이주 역시 미국 미술계의 성장에 힘을 실어주었다.¹⁶⁸⁾ “유럽 모더니스트들은 더 이상 거인이 아니라, 인간 -계다가 연로한- 으로 보이기 시작”하였다는 할 포스터의 비유처럼, 1940년대 미국은 유럽 모더니즘에 대한 선망이나 열등감이 국제무대의 중심이 되고자 한 미국의 미국주의적 열망으로 대체되었던 시기라고 설명할 수 있다.¹⁶⁹⁾

한편 1940년대의 이러한 상황은 당시의 미국 미술가들의 관심을 그때까지 관심 받지 못했던 미국의 원주민 미술로 시선을 돌리도록 하였다. 『호랑이의 눈』을 통한 숭고 논의가 있기 전인 1943년, 비록 숭고가 직접적으로 언급되지 않았으나, 바넷 뉴먼과 마크 로스코가 함께 출연한 라디오 프

167) Barnett Newman, "The Sublime Is Now"(1948), op. cit., p.171

168) 1930년대에는 나치의 바우하우스 폐쇄로, 발터 그로피우스(Walter Gropius), 미스 반데어 로에(Mies van der Rohe), 모호이 너지(László Moholy-Nagy), 마르셀 브로이어(Marcel Lajos Breuer), 요제프 알버스(Joseph Albers) 부부가 미국으로 망명하였고, 1940년의 몬드리안(Piet Mondrian)의 망명을 위시하여 에른스트(Max Ernst), 샤갈(Marc Chagall), 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp), 앙드레 브르통(Andre Breton), 페르낭 레제(Fernand Leger) 등이 1940년대에 미국으로 건너왔다.

169) Hal Foster, Rosalind Kruass, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames and Hudson, 2004, p.349

로그래의 대본은 뉴먼의 숭고 개념이 어디에서부터 시작된 것인지를 알게 한다.

새로운 미국적 모더니즘 형식을 원시주의나 고졸한 형태들에게서 찾으려 했던 뉴먼과 로스코는 미국의 원주민 미술과 같은 원시 미술이 현대 미술의 새로운 형식으로 제안될 수 있다고 하면서 그러한 주장의 근거를 아련한 향수나 고풍적인 매력이 아닌, “꿈쩍 못하게 만드는 원시 미술 이미지의 즉각성(immediacy)”이라고 설명하였다. 그들이 주목했던 원시 미술의 즉각성은 유럽의 모더니스트들이 칭송하였던 원시주의와도 구별되는 것이었다. 반면 이것은 또한 리오타르가 해석하였던 숭고의 직관적 경험과도 일치하는 것으로서, 미국적 미술이 갖추어야 할 중요 조건들, 예를 들면 탈 유럽과 독창성을 갖추으로써 뉴욕 화파가 목적하였던 미국적 미술에 한 걸음 더 다가간 것으로 볼 수 있다.¹⁷⁰⁾

“우리에게 꿈을 그리는 것은 충분치 않다. 현대 미술이 그것의 첫 자극을 원시 미술의 형식들을 발견함으로써 얻었다면, 우리는 그것의 진정한 중요성이 단지 형식적 배열에 놓여 있지 않으며, 근본적으로 모든 고졸적인 작품이 의미하는 영적인 것에 있다는 것을 느낀다. 악령의 잔혹한 이미지들이 오늘날 우리를 매료시킨다는 것은, 그들이 이국적이거나 그것들이 우리에게 아련하고 고풍적으로 보이는 과거를 회상케 하며 향수에 젖도록 만들기 때문이 아니다. 반대로, 우리를 꿈쩍 못하게 공상과 미신에게로 이끄는 그들의 이미지의 즉각성(immediacy) 때문에, 그리고 원시인들에 의해 생생하고 분명하게 전달되는 미개인들의 우화와 낮은 믿음 때문이다.”¹⁷¹⁾

비록 대본에서 유럽 미술을 직접적으로 거론하지는 않았지만, “꿈을 그리는 것”에 대한 회의는 뉴먼이 항상 “개인적 비극(personal tragedy)”에 매몰되어 있다고 비판하였던 초현실주의를 겨냥한 것이며, “형식적 배열(formal arrangement)” 역시 몬드리안의 추상을 “순수주의자의 구성

170) Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art*, Trans., Arthur Goldhammer, The University of Chicago Press, Chicago, 1983, p.112에 재수록

171) Ibid., p.112

(purist construction)”이라 지적하였던 뉴먼의 비판을 지시하였다.¹⁷²⁾ 이러한 이유에서 뉴먼의 숭고 개념은 이상적인 아름다움을 추구하였던 고전주의뿐 아니라, 그것에 대한 저항으로 탄생된 유럽의 원시주의, 초현실주의, 또는 몬드리안의 데스틸 등으로 대변되는 유럽 모더니즘마저도 부인하는 안티테제로서의 의미가 부여되었다.

숭고의 경험을 중심으로 하는 원시주의를 통해 미국적 모더니즘을 목적하였던 미국 미술가들의 의지는 뉴먼이 「숭고는 지금이다」를 발표하기 직전에 기획한 두 전시를 계기로 점차 직접적으로 미국적 특성, 혹은 미국주의와 연결되는 경향을 그려냈다. 1946년과 1947년, 두 해에 걸쳐 뉴먼은 베티 파슨즈 갤러리(Betty Parsons Gallery)에서 《북서 연안 인디언 회화(Northwest Coast Indian Painting)》와 《표의적 그림(The Ideographic Picture)》의 원시주의 전시를 열었다. 이 때 뉴먼은 전시 제목과 동일한 제목의 카탈로그 서문도 작성하였는데, 뉴먼의 서문이나 전시는 세르주 기보(Serge Guillbaut)가 “미국 미술가들이 그들의 뿌리로 회귀”한 것이라고 평가하였듯이, 미국주의와 직접적으로 관련된 의미로 이해되었다.¹⁷³⁾ 뉴먼은 서문에 밝힌 바와 같이, 이 전시를 통해 콜럼버스 이전(Pre-Columbus)의 미국 인디언의 미술을 제안함으로써, 원시 미술이 ‘유럽미학에 대한 도전’으로, 또한 ‘정식 미학으로서의 지위를 획득’한 미국적 모더니즘의 원류로 인식되기를 희망하였다.¹⁷⁴⁾

2) ‘미국적 숭고(American Sublime)’의 의미와 특성

바넷 뉴먼처럼 직접적으로 숭고를 언급하거나 숭고 개념을 이론화하는 작가는 좀처럼 찾기 힘들다. 이 때문에 추상표현주의의 숭고 특성에 관한 연구에서 뉴먼의 「숭고는 지금이다」는 중요한 위치를 가진다. 이 글은 또한 뉴먼 외에도 마크 로스코, 클리포드 스틸, 잭슨 폴록 등 몇몇 추상표

172) Ibid., p.114

173) Ibid., p.120

174) Barnett Newman, “Northwest Coast Indian Painting”(1946), reprinted in John P. O'Neill edit., op. cit., p.106

현주의 화가들에게서 발견되는 특성을 ‘숭고’로 해석하는 데에도 영향을 미쳤다. 하지만 뉴먼 외에도 스틸이나 로스코, 고틀리브, 마더웰 등 미국의 1940년대 후반에 활동하였던 몇몇 추상표현주의 작가들 사이에서 숭고는 완전히 생소한 개념은 아니었으며, 이 뿐 아니라 양차 세계대전 이후, 절대적, 초월적 대상 앞에서 인간의 존재와 양자 간의 관계에 대한 관심이 확대되면서 당시 미국 예술가들에게 숭고 미학은 새로운 미학으로서 관심의 대상이 될 수 있었다. 예를 들어 스틸은 대학 시절부터 숭고 개념과 숭고 미학과 관련된 공부를 하였던 경험이 있었다고 하였고, 로스코 역시 뉴먼이 「숭고는 지금이다」를 쓸 무렵 롱기누스의 숭고 이론에 대해 뉴먼, 마더웰, 고틀리브와 토론한 적이 있었다고 하였다.¹⁷⁵⁾ 『호랑이 눈』이 숭고에 관한 심포지엄으로 기획 기사를 게재하였던 사실도 같은 맥락으로 해석할 수 있다.

한편 그러나 뉴먼의 「숭고는 지금이다」에 나타난 숭고 개념은 위와 같이 당시 함께 활동한 추상표현주의자들의 공통의 관심사에서 더 나아갔다고 할 수 있었는데, 이 글에 나타난 뉴먼의 미국주의적 숭고 개념은 추상표현주의의 숭고 특성이 ‘미국적인’ 숭고로 명명되는 데에 결정적이었다고 할 수 있다. 뉴먼의 숭고론과 당시 발표된 그의 여러 글들에 근거하여 1960년대부터는 전후 추상표현주의 작품에 내재된 숭고 미학을 이들의 공통된 특성이자, 이를 유럽의 미술과 구별된 미국적 특성으로 보는 미술사가들의 논의 역시 함께 개진되었다.

그 중, 미술사가 로버트 로젠블럼(Robert Rosenblum)은 1961년에 쓴 「추상 숭고(The Abstract Sublime)」로 가장 처음 추상표현주의의 숭고 특성을 미국적 특성으로 범주화 하였던 인물이었다. 그는 이 글에서 바넷 뉴먼뿐 아니라, 클리포드 스틸, 마크 로스코, 잭슨 폴록을 추상적 숭고의 특성을 보이는 “네 명의 사도들”로 거론하였고, 특히 숭고 특성 중에서도 작품 크기의 중요성에 대해 설명하면서, “크기의 거대함은 강력한 숭고의 원인”이라는 버크의 구절을 인용하였다.¹⁷⁶⁾ 그러면서 로젠블럼은 미술에서

175) John Golding, *Paths to the Absolute: Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko and Still*, Thames & Hudson, 2000. p.201

176) Robert Rosenblum, "The Abstract Sublime", *Art News*, 1961, p.59

의 숭고 표현은 버크가 숭고를 산출하는 대상으로 언급하였던 자연의 풍경들을 그린 낭만주의 풍경화에서 시작되었다고 하였는데, 이러한 숭고의 전통은 뉴먼, 스틸, 로스코, 폴록의 추상 작품에서도 계속되고 있다고 주장하였다. 추상표현주의를 낭만주의의 계보에 속한 것으로 보았던 로젠블럼의 시각은 그의 책 『현대 회화와 북구 낭만주의의 전통(*Modern Painting and the Northern Romantic Tradition*)』의 내용과 비교하여 볼 때, 추상표현주의의 숭고 특성을 낭만주의뿐 아니라, 프랑스를 중심으로 발전한 유럽 모더니즘의 대척점에 두었던 것으로 생각된다. 프랑스 중심의 모더니즘에 대한 도전은 다시 말해 로젠블럼이 추상표현주의를 독일, 네덜란드, 영국 등 상대적으로 예술 중심지라고 할 수 없었던 북구 낭만주의의 계보를 잇는 것으로 분석한 듯 보인다.

한편, 로젠버그는 추상회화에서의 숭고에 대해 대상의 물형식, 비정형의 특성에 의해 형성된 전체성(totality)이 그것의 동기가 되었다고 설명하였다. 이는 버크가 대상의 연속과 균일성이 숭고의 계기라는 주장을 재해석한 것으로 보이는데, 버크는 어떤 대상을 이루는 요소들이 한 방향으로 균일하게 지속될 때, 그것은 우리의 감각 기관을 동일하고 지속적으로 자극함으로써, 그리고 변화에 의해 지속성이 중단되지 않음으로써, 그 대상이 한계를 넘어 무한하게 이어진다는 상상을 하게 된다고 설명하였다.¹⁷⁷⁾ 대상의 단순하면서도 경계 없는(boundless) 특성으로 인해 산출되는 숭고는 추상표현주의 회화에도 동일하게 적용되었다.¹⁷⁸⁾ 로젠블럼이 지적하였듯이, 숭고를 표현하는 특성 중, 로젠블럼이 특히 주목하였던 단순성, 전체성, 단일성은 사실 19세기 유럽의 낭만주의 회화가 아닌, 추상표현주의에 와서 보다 더 효과적으로 나타나게 되었다고 할 수 있었다.

같은 맥락 하에 로젠블럼은 네 명의 추상표현주의자들이 보여 주었던 각각의 숭고 특성을 다음과 같이 설명하였다. 먼저 스틸의 회화를 “그랜드 캐니언을 보는 것 같은 커다란 검은 벽”에 비유하며, 그것을 “억겁의 시간 동안의 변화의 산물”로 비평하는가 하면, 로스코의 작품은 카스파 다비드 프리드리히(Caspar David Friedrich)의 <바닷가의 수도승(The Monk by

177) Edmund Burke, op. cit., p.126

178) Robert Rosenblum. op. cit., p.61

the Sea)>[도II-3]의 배경을 연상케 하며 “모양 없는(shapeless) 무한함”을 보여준다고 설명하였다.¹⁷⁹⁾ 또한 폴록의 작품은 폭풍우나 눈보라를 그린 터너의 그림들에서처럼, 에너지와 역동성을 보여주는데, 이것은 “우주적인 에너지”, 또는 “창조의 격동적인 힘”의 표현으로써 폴록의 작품에서도 이와 같은 격동과 규모에 의한 숭고가 표현되었다고 보았다. 마지막으로 뉴먼에 대해서는 대자연에서 숭고를 발견하였던 낭만주의와 직접적인 연관성은 없어 보이지만, 위협적이기도 하고 희열에 가득 찬 감정 등, 숭고의 감정을 “거대한 단일체의 단순성”으로 구현하고 있다고 평가하였다.

또한 그는 글의 마지막 부분에서, 낭만주의 시대에는 자연의 숭고가 신의 전능함의 증명과 같았다면, 2차 세계 대전 이후 추상표현주의에서의 숭고는 “2차 세계대전 후의 창세기 신화”를 “단지 물감만으로 된 추상적 매체”로 표현한 것이라고 하면서, “범신론(pantheism)이 오늘날에는 “페인트-신론(Paint-theism)”이 되었다”고 비유하였다.¹⁸⁰⁾ 로젠버그의 주장은 한편 1950년대에 뉴먼이 여러 물질들을 두루 실험하였다는 사실에 비추어 볼 때 무리한 비유는 아닌 것으로 보인다. 1947년에 발명된 마그나 페인트(Magna paint)를 상당히 이른 시점이라 할 수 있는 1950년부터 사용하였던 뉴먼은 전통적인 재료인 유화 물감뿐 아니라, 이 외에도 아크릴 에멀전 페인트(acrylic emulsion paint), 리비트 페인트(Rivit paint), 듀코 페인트(Duco paint) 등 여러 물감의 다양한 물질성을 실험하였다.¹⁸¹⁾ 대개 위와 같은 페인트들은 기계적이고 정밀하며 예리한 모서리를 그리는 데에 적합하였다. 뉴먼은 페인트 뿐 아니라, 사용한 기구들도 다양하였는데, 붓과 팔레트 나이프는 물론이고, 마스킹 테이프(masking tape), 스프레이 건(spray gun), 롤러, 건축 제도용 펜 등을 두루 사용하였다.¹⁸²⁾ 그가 1950

179) Ibid., p.61

180) Ibid., p.64

181) 마그나 페인트는 마그나 사(社)에서 생산하는 페인트로, 묽은 액체형 아크릴 페인트이며 빠른 건조가 특징이다. 리비트 페인트는 합성 페인트의 하나로 1953년 정도부터 뉴욕에서 판매되기 시작하였는데 뉴먼이 이 페인트 사용에 있어서 선구자나 다름 없었다. 듀코 페인트 역시 매끈하고 광택이 나는 화면을 만들어 주었는데, 미술 전문 물감이 아닌 듀코 사(社)에서 생산하는 다용도 페인트였다. Carol Mancusi-Ungaro, "Barnett Newman's Pilgrimage in Paint", Ho, Melissa, edit., *Reconsidering Barnett Newman*, Philadelphia Museum of Art, 2005. (2005), pp.72-74

182) Ibid., pp.74

년대에 보여주었던 재료에 관한 실험은 미술가의 존재를 증명하기 보다는 회화가 사물처럼 보이는 효과 쪽으로 전개되었으며 로젠버그의 “페인트 신론”의 풍자는 뉴먼 회화에 부각된 물리적 성질에 기인하는 것으로 생각된다. 그런 뉴먼의 물질성 실험은 1960년에 들어서는 사람의 손으로 그렸다는 것을 알려주는 방향으로 전환되었으나, 그림에도 불구하고 “그려진 그림’이기보다는 단지 ‘회화’임을 알리는” 형식을 유지하였다.

뉴먼, 로스코, 스틸의 작품 경향을 “페인트-신론”으로 빗댄 로젠블럼의 풍자는 로렌스 알로웨이(Lawrence Alloway)의 글, 「미국적 숭고(The American Sublime)」(1963)에서 유사한 방향으로 다시 한 번 반복되었다. 영국 비평가인 알로웨이의 시각에서 추상표현주의의 숭고는 고상함과 우아함이 결여 된 것, 다시 말해 일종의 덜 문명화되고, 덜 세련된 “미국적 숭고(American Sublime)”의 특성을 보였다. 반면 그는 추상표현주의의 숭고가 북유럽의 숭고 전통을 잇고 있기 보다는 유럽과 완전히 구별된, 독자적이고 자생적인 미국적 특성이 드러난 것으로 생각하였고, 이에 따라 알로웨이는 뉴먼과 다른 색 면 화가들의 작품에 나타나는 숭고를 ‘미국적 숭고’로 설명하였다. 알로웨이가 말하는 미국적 숭고란 “일련의 거부에 의한 새로운 숭고(new sublime by a series of rejections)”이기도 하였는데, 그에 의하면 「숭고는 지금이다」에서 뉴먼은 그리스의 이상적인 미에 대한 거부와 숭고를 동일시하고 있으며, 그의 숭고 개념은 또한 파리 화파에 대한 거부와도 동일시 된 것이라 해석하였다.¹⁸³⁾ 알로웨이가 분석한 것처럼 뉴먼의 숭고는 고전주의 미학은 물론, 르네상스나 모더니즘에 이르기까지, 유럽 미술 전반에 대한 반대에서 도출된 것으로서, 추상표현주의의 출현을 파리 화파와 뉴욕 화파의 대결 구도로 보았던 시각의 반영이라 할 수 있다.

또한 알로웨이는 특히 버크의 숭고 개념 중에서도 “고통과 위험의 개념을 환기하는 자기 보존에 속한 걱정(passion)”을 강조하였는데, 그에 의하면 뉴먼의 숭고 개념이나 스틸의 작품에서의 숭고는 이와 같은 위협과 고통 속에서 느끼는 ‘걱정’을 보여주는 것이며, 또한 미국 미술의 숭고는 그리스 미술의 이상주의에 대한 불신뿐 아니라, 버크가 숭고의 원천으로 지

183) Lawrence Alloway, "The American Sublime", *Topics in American Art Since 1945*, Norton, 1975, p.32

목한 광대함, 우매함, 어둠, 고독, 침묵, 무한성과 관계된 “작품의 무례함(rudeness)”, 또는 “진지함의 감소(reduced seriousness)”, 즉 미국적 특성의 숭고라고 설명하였다.¹⁸⁴⁾

이어서 그는 뉴먼, 스틸, 로스코의 작품에 나타나는 숭고 표현의 특성을 고찰하기에 앞서, 뉴먼의 숭고 개념은 “기억, 관계, 향수, 전설, 신화의 부담으로부터의 해방”으로, 스틸의 숭고는 “낯아빠진 신화나 동시대 알리바이가 더 이상 유효하지 않음에 대한 지시”로, 마지막으로 로스코의 숭고는 “기억, 역사 기하학의 거부”로 나타난다고 주장하였다.¹⁸⁵⁾ 그리고 각각의 작가와 작품들에서 공통적으로 나타나는 숭고 표현, 즉 알로웨이가 “미국적 숭고”로 부르는 특성에 대해서는 첫 째, 숭고의 주장이 예술가들이 사회 내에서 중심 역할을 담당하는 것과 관계되어 있고, 둘째, 숭고 회화는 최대한의 영역을 최소한의 다양성으로 구성된 것으로써 단일체로 보이도록 하는 단순성이 드러나며, 셋 째, 이들의 주제는 비언어적(non-verbal)이지만, “매우 인간적”인 것으로, 미술가들의 개인적 감정을 거대한 캔버스와 단순한 화면을 통해 기념비적으로 만드는 특성이 있다고 서술하였다.¹⁸⁶⁾ 그러면서 그는 스틸의 숭고는 미국적 풍경의 유산이라 할 수 있는 “대륙적 숭고(continental sublime)” 표현으로, 뉴먼에게서는 그것이 거대한 캔버스와 균일하게 칠해진 색 면을 통해 버크가 숭고의 원인으로 주장하였던 균일성(uniformity)이 나타났으며, “영원과 비극”을 주장하였던 로스코에게는 빛 곧 “영적인 깨달음(illumination)의 메타포”, 혹은 “천지 창조의 에너지”를 상징하는 것으로 나타났다고 설명하였다.¹⁸⁷⁾

그러나 유럽과 구별된 미국적 특성으로서 추상표현주의의 숭고를 분석하였던 알로웨이나 로젠버그는 미국적 숭고에 대한 개괄적인 서술에만 머물렀고, 이후 후속연구에서도 이것을 심화시키지는 못했다. 로젠블럼과 알로웨이의 주장은 ‘수정주의의 수정’을 요구하기 시작한 1990년대에 들어서 다시 언급되기 시작하였다고 할 수 있는데, 로스코, 뉴먼, 스틸, 폴록 등 추상표현주의 개별 작가들의 특성을 숭고의 관점에서 분석하는 연구들에

184) Ibid., p.34

185) Ibid., p.32

186) Ibid., p.37-38

187) Ibid., p.33-39

의해 다시 조명되었다. 추상표현주의 숭고에 관한 후속 연구들에서는 개별 작가들의 숭고를 분석한 연구가 한 축을, 그리고 이와 함께 추상표현주의의 전반적인 작품에 나타난 숭고를 롱기누스, 버크, 칸트, 리오타르 등의 숭고 이론과 비교하는 연구들이 다른 한 축을 형성하였다. 그러나 양쪽 모두 뉴먼과 추상표현주의 작품에서 특정 형식으로써 시각화되어 있는 숭고를 깊이 다루지는 않았고, 주제 면에서는 미국적인 특성이 아닌, 어떤 부분이 유럽 숭고론의 계보를 잇고 있는지의 방향으로 전개되었다.

그 중 로스코, 뉴먼, 스틸의 작품에서의 숭고를 연구한 클리프 게티 맥마흔(Cliff Getty McMahon)의 논문은 위의 세 미술가들의 공통 경향으로서 숭고를 제시하였고, 이들의 작품에 내재된 숭고 개념과 형식적인 공통점 또한 롱기누스, 버크 칸트의 숭고 이론의 계보 내에 위치하여 있다는 것을 설명하였다.¹⁸⁸⁾ 그리고 이 세 미술가들의 작품과 가치관에서 숭고가 어떠한 역할을 담당하고 있는지를 연구의 목적으로 두었다. 맥마흔의 연구의 특이성이라면, 뉴먼 이전의 숭고 이론만을 살펴본 것이 아닌 리오타르, 크로더(Paul Crowther), 위스켈(Thomas Weiskel), 지젝 등 1980년대 이후의 관점과 비교하였을 뿐 아니라, 포우, 멜빌, 쏘로 등 미국의 초월주의 문학과 관련성 안에서 추상표현주의의 숭고를 분석하였다는 점에 있다. 그의 주장에 의하면 로스코는 초월적이고 영적인 숭고를 보임으로써, 그의 숭고는 세 미술가 중 가장 종교성이 두드러진 것으로 설명되었다. 그리고 뉴먼은 로스코의 ‘자기 소멸(self-effacement)’이 발견되지는 않지만, 신의 임재, 예수의 육화(incarnation) 관련된 개념들을 강조함으로써 로스코와 마찬가지로 초월적이고 종교적인 숭고를 보여주며, 그의 숭고는 또한 보편적이고 우주적인 것에 대한 관심에서 비롯된 것임을 주장하였다. 한편 맥마흔의 관점에서 볼 때 스틸은 위의 둘과 달리 가장 현실에 대한 관심이 컸던 인물로, 스틸의 숭고는 비극, 장엄, 미국적인 것, 또는 현실에 대한 비판적 관점을 아우르는 것으로 가장 롱기누스의 숭고 개념에 근접한 개념으로 설명되었다. 이와 같은 맥마흔의 논문은 로스코, 뉴먼, 스틸의 공통적 경향으로서 숭고를 전제하였다는 점에서 볼 때, 분명 이들의 숭고에서 미국적인

188) Cliff Getty McMahon, *The Sublime in Rothko, Newman and Still*, Diss. University of St. Andrews, 1998.

특성으로 볼 수 있을 요소들을 언급하였다고 할 수 있다. 그러나 그 근거들이 세 미술가의 1940년대 작품이나 생애와는 긴밀하게 연결되지 않았고, 시대적 상황과는 거리를 둠으로써 미국적인 특성으로서의 송고를 주장하는데에는 충분히 설득적이지는 않았다.

한편 로젠버그나 알로웨이로부터 40여 년 정도 지난 2000년대에 다시 한 번 미국적 송고에 대해 논하였던 아서 단토(Arthur C. Danto)는 추상표현주의에 반영된 송고가 “아름다움에 대한 해방”이자, “유럽 미학으로부터의 해방”임과 동시에, “미국 미학의 흔들림 없는 지지”라고 주장하였다.¹⁸⁹⁾ 헨리 제임스(Henry James)의 소설 『미국인(The Americans)』(1877)의 주인공 ‘뉴먼’이 루브르 박물관의 미술품들에 압도되어 두통을 일으킨 것과 달리, 의연하게 르네상스의 미술가들을 비평하였던 바넷 뉴먼을 비교하면서 서두를 연 단토의 글에서는 이 ‘새로운 뉴먼(new Newman)’에 이르러 미국은 그들의 예술이 유럽을 능가하는 성취를 만끽하게 되었다고 주장하였다.¹⁹⁰⁾

계속해서 단토는 뉴먼이 거리낌 없이 자신의 작품과 렘브란트를 대등 비교하였을 뿐만 아니라, 미켈란젤로를 비롯한 르네상스 대가들도 해결하지 못했던 문제를 자신이 해결한 것으로 여겼었다고 서술하였다. 그러면서 그는 뉴먼의 업적이란 유럽의 거장들도 실패하였던 문제의 해결, 곧 ‘회화 안에서 송고를 포착(capture)한 것’이라고 주장하였다.¹⁹¹⁾ 또한 뉴먼이 무엇으로 회화 안에서 송고를 드러낼 수 있었는지에 대해서는 첫째, 뉴먼과 추상표현주의 작품은 재현 전통을 따르고 있는 환영적 화면이 아닌, 마치 벽과 같은 즉물적인 화면으로 그것 자체를 제시(present itself)함으로써 송고의 포착이 가능해졌다는 것이다. 그리고 둘째는 뉴먼의 회화가 즉물적으로 보이기는 하지만, 그러하고 그의 작품이 단지 캔버스 표면에 발린 물감의 물질성만으로 파악되는 것은 아니며, 어떠한 의미를 분명하게 구현하고는 있는데, 그것은 대개 ‘지금 여기’와 관계된 것으로서 <하나임> 연작과 같은 어떠한 ‘상태(state)’를 보여주는 것, 더 구체적으로는 송고의 경험을 구현

189) Arthur C. Danto, "Barnett Newman and the Heroic Sublime". *The Nation*, No. 274, 2002, p.29

190) Ibid., p.25

191) Ibid., p.26

하는 것이라고 설명하였다.

일견 단토의 시각은 리오타르의 해석을 기반으로 하고 있는 듯 보이지만, 리오타르가 숭고를 포스트모더니즘적 개념으로 보았던 것과 달리 단토의 관점에서 뉴먼과 추상표현주의의 숭고는 유럽에 대한 미국의 승리로 귀결되었다. 단토의 입장에서 뉴먼에 의해 제시된 숭고는 “미의 함정에서 해방된 회화이며, 더 장대하고 고양된 어떤 것, 즉 신대륙 남녀를 위한 새로운 미술의 성취”를 지시하는 것으로서의 의미를 보여주었다.¹⁹²⁾ 뿐만 아니라 단토는 숭고를 제시한 뉴먼의 행위가 추상표현주의뿐 아니라, 미국의 후대 미술가들을 선동하는 영웅적인 행위라고 판단하였다. 단토는 이러한 의미에서 뉴먼의 숭고를 “영웅적 숭고(heroic sublime)”로 설명하였다.

“오늘날의 그 누구도 1950년대에 가능했던 것과 같은 ‘기쁨으로 고양된 상태’로 회화를 유지시키지 못한다. 뉴먼이 절정으로 끌어올린 미술의 역사가 전혀 다른 시대에게 길을 내 주었던 1960년대, 뉴먼은 젊은 세대에게서 영웅이 되었다. 모든 위대한 예술가가 그렇듯이 뉴먼은 맹렬한 비평가들에게 승리를 거두었으며, 회화에서 영적인 야망을 찾으려는 사람들이라면 모두가, 사색적이고 영감으로 가득 찬 뉴먼의 전시들과 로스코 채플(Rothko Chapel)에 걸린 이 위대한 예술가들의 마지막 작품을 보기 위해 그들 자신을 필라델피아로 여행하도록 만들었다.”¹⁹³⁾

단토가 뉴먼과 추상표현주의의 숭고를 “영웅적”라고 평가한 것에서도 알 수 있지만, 1940-50년대의 미국 미술에서의 숭고 개념은 미학적 개념으로서 그 자체가 아닌, 미국 대 유럽의 문화 정치적 지형도 내에서 의미를 찾을 수 있는 개념이자, 추상표현주의 이후의 미술까지도 ‘미국’의 이름 아래 결속 가능하게 하는 미학적 특성으로서의 의미를 가졌다고 할 수 있다.

192) Ibid., p.27

193) Ibid., p.29

IV. 추상표현주의 송고의 미국적 특성

앞 서 III장에서는 추상표현주의의 송고 개념 형성에 있어 가장 중심 인물이었던 바넷 뉴먼의 송고 개념에 관하여 살펴보았다. IV장에서는 이러한 송고 개념이 추상표현주의 미술가들에게 어떠한 토대를 마련해 주었으며 그것을 작품에서 어떻게 반영하고 있는 지에 관해 검토하고자 한다. 추상표현주의의 송고에서 발견되는 미국적 특성은 세 가지로 요약될 수 있는데, 첫째는 미국적 가치관의 반영으로 19세기부터 이어 온 사상들이 뒷받침 되었다. 둘째는 추상표현주의와 유럽의 미술을 구별하는 단적인 차이점으로써 송고 경험을 전달하는 형식적 특성을 가리킨다. 마지막은 2차 세계 대전 이후의 미국 사회를 반영하는 특성이라 할 수 있는데, 추상표현주의자들은 송고 주제로서 비극의 영웅을 제시하였고 이것은 낭만주의적 실존주의의 반영으로 볼 수 있었다.

1. 미국적 가치관의 반영

1) 선민의식과 관련된 송고 주제

(1) ‘창조’와 ‘구원’에 내재된 선민의식

추상표현주의의 형식과 주제에서 송고는 미국적 가치관의 토대 위에서 발전된 것으로 유럽의 송고와는 다른 방향으로 전개되었다. 그러한 가치관 중 하나는 스스로를 신의 선택을 받은 자들로서 인식하였던 미국의 선민의식이라 할 수 있는데, 이는 미국과 유럽과의 차이뿐 아니라, 유럽의 식민지였던 미국의 태생적 열등의식을 극복하기 위한 가치관이 반영된 것이라 할 수 있다. 추상표현주의 송고 이면에 내재된 선민의식은 미국의 19세

기 낭만주의 풍경화로까지 소급되는데, 이들은 미국의 자연 풍경을 숭고한 대상으로써 재현하였고, 이를 종교적 주제이자 숭고의 계기인 창조와 연결시켰다.

창조의 주제는 롱기누스의 『숭고미 이론』에서부터 이미 신의 전능과 영광을 집약적으로 보여줄 수 있는 숭고 주제로서 거론되어왔다. 저자는 그리스 신화와 유대교의 창조 신화를 비교하며, 그 중에서도 특히 “빛이 있으라”는 신의 명령(logos)으로 시작하는 유대교의 천지 창조에 대해 장엄함이나 태고의 신비로움뿐 아니라, 신의 전능과 영광이 숭고로 나타날 수 있었다고 설명하였다.¹⁹⁴⁾ 버크 역시 신을 통해 숭고를 경험하게 되는 이유는 신의 사랑보다는 신의 능력이 드러날 때이며, 천지창조에 의해 드러나는 신의 전능은 숭고를 경험하게 하는 주요 계기라고 설명하였다. 한편 19세기부터 미국은 신의 전능과 창조의 흔적을 발견할 수 있는 미국의 자연이야말로, “전지전능하고 무소부재하는 신의 손길을 느끼게 하는” 압도적이고 강렬한 숭고의 계기로 인식하였다.¹⁹⁵⁾ 이처럼 창조의 주제는 신의 선택을 받았다는 미국의 선민의식과 숭고 미학의 결합으로서, 과거의 잃어버렸던 이상향으로서의 의미뿐 아니라, 미래에 다시 되찾길 바라는 이상적인 세계라는 ‘순수’와 ‘구원’의 두 개념으로 표출되었다.

창조 주제와 관련하여 19세기 낭만주의 풍경 화가들은 특히 깎아지른 듯한 절벽이나, 거대한 폭포, 인간의 손길이 닿지 않은 울창한 숲 등을 재현함으로써 개발로 변형된 유럽의 자연과의 차이를 드러내는 데에 집중하였다. 산업 혁명을 경험한 유럽과 달리 창조 때의 시원적 풍경을 그대로 간직한 미국의 자연은 순수함과 신성함, 또는 이상적인 세계를 시각화하는 대상이었다. 그리고 그것은 미국의 특이성을 강조하는 예외주의적(Exceptionalism) 우월의식의 반영을 보여주는 것이기도 하였다.¹⁹⁶⁾ 처치

194) 위(爲)롱기누스, 『롱기누스의 숭고미 이론』, 김명복 옮김, 연세대학교 출판부, 2002년, p.38

195) 에드먼드 버크, 김동훈 역, op. cit., pp.118-119

196) 미국의 예외주의는 알렉시스 토크빌(Alexis Tocqueville)의 『미국의 민주 정치(De la Democratie en Amerique)』(1835-40)에서 유래되었다. 토크빌은 이 책에서 미국과 러시아는 세계 정치를 떠안은 예외적인 국가라고 설명하였다. 이후 예외주의는 단순히 미국의 역사적 특이성을 가리키는 용어가 아닌, 세계 정치, 외교의 선두로서 미국의 사명을 뒷받침하는 의미로 사용되었다.

의 <나이아가라>[도II-5]나, 모란의 <콜로라도의 협곡>[도II-8] 등이 그러한 예라 할 수 있는데, 이 작품들에는 개발되지 않은 미국의 거대한 자연의 풍경을 재현하는 한편 특별히 그림 한 쪽에 신의 약속을 상징하는 무지개를 그려 넣었다. 성경에서 무지개는 하나님의 약속을 상징하며, 두 작품에서 무지개의 의미란 곧 미국이 신이 허락한 ‘약속의 땅’임을 보여주는 것이다. II장에서도 언급하였지만, 이것은 그들 스스로가 미국을 신에 의해 허락된 땅으로, 순수함을 간직한 자연으로, 또는 천년왕국(Millennium)이 건설될 낙원으로 생각하는 선민의식이 반영된 것이며, 동시에 유럽의 산업화, 문명화를 타락과 동일시하는 반(反)문명주의적이고, 청교도주의적인 윤리 의식의 반영이기도 하였다.

19세기 낭만주의 풍경화 이후 모더니즘의 등장으로 미국 미술에서 창조의 주제는 등한시 되었으나, 20세기 중반에 이르러 숭고에 관심을 두었던 바넷 뉴먼과 추상표현주의자들에 의해 미국 미술에서 창조 주제가 재조명되었다. 특히 뉴먼에게 창조는 1940년대의 초기작에서부터, 1960년대의 후기작까지 작품 전체를 아우르는 비중 있는 주제이자, 동시에 유대인인면서 미국인이었던 뉴먼의 정체성과도 긴밀하게 연관되는 주제였다. 해롤드 로젠버그는 뉴먼의 작품에 나타난 주제를 다섯 가지로 분류하였는데, 첫 째는 창조의 주제로서, 창조 사건과 창조 사건 내에 벌어지는 행위에 대해서이며, 둘째는 배치와 공간에 대한 것, 셋째는 모세 5경 속 유대교 교리에서의 중심인물들, 넷째는 빛, 마지막 주제는 존재의 상태에 대한 것이라 설명하였다.¹⁹⁷⁾ 그가 분류한 다섯 가지의 주제 중에서도, 창조의 주제는 뉴먼이 색 면 추상의 형식을 시도하기 이전 1940년대 중반의 작품과 여러 글에서도 표명되었던 관심사로서, 따라서 창조의 주제는 뉴먼의 색 면 추상 시기 뿐 아니라, 그의 생애 전반에 걸쳐 가장 중심이 되는 주제라고 할 수 있다.

뉴먼의 창조 주제는 크게 두 가지 의미로 구분된다. 하나는 보편적인 창조 개념으로, 신과 같은 창조자로서의 미술가, 즉 예술가로서 뉴먼 자신의 존재가 투영되었다고 볼 수 있으며, 여기에는 반문명주의적이고, 원시주의적 사상이 밑바탕이 되었다. 다른 하나는 유대계로서 민족적 정체성과 이민자로서 미국인의 정체성에 모두 관련된 주제로서의 창조인데, 학자들은

197) Harold Rosenberg, *Barnett Newman*, HN Abrams, 1978, p.56

이를 미국의 종교적 가치관이 반영된 ‘유사 기독교(quasi-christian)’적 주제로 보았다.¹⁹⁸⁾ 이러한 가치관에는 신의 특별한 선택을 받은 민족이라는 유대인의 선민사상과 신의 선택과 도움으로 국가를 이루게 되었다고 믿었던 청교도들의 선민사상이 내재된 것으로 보인다.

전자의 의미에서 창조에 관한 뉴먼의 관심은 우선 1940년대 중반에 쓰여진 뉴먼의 글을 통해서 보다 더 명확하게 드러났다. 1945년 뉴먼은 「플라즈마적 이미지(The Plasmic Image)」의 시작에서, “창조의 주제는 혼돈이다.”고 하면서, 혼돈의 느낌은 예술가들이 형태, 색, 공간을 어떻게 조정할 것인가와 관련되어 느끼게 되는 정서적 경험으로 해석하였다.¹⁹⁹⁾ 이 글에서 그는 창조를 종교적인 의미로만 제한하는 대신, 창조주인 신과 미술가를 동일하게 창조의 주체로 보았고, 피조물에 대응되는 ‘작품은 창조의 주체가 혼돈을 어떻게 다룰 것인가에 관련된 것’이라고 해석하여, 종교에 국한되지 않는 보다 보편적인 의미에서의 창조 개념에 접근하였다. 또한 뉴먼은 1947년에 쓴 「첫 인간은 예술가였다.(The First Man Was an Artist)」를 통해서도 예술가의 창조를 인간 본연의 행위로 설명함으로써, 뉴먼에게 창조의 주체가 예술과 인간에 관련된 넓은 의미로써 사용되었다는 것을 알 수 있다.

“의심할 바 없이, 첫 인간은 예술가였다. (중략) 인간의 첫 꿈 같이, 인간의 첫 표현은 미학적인 것이었다. 말은 소통하기 위한 욕구라기보다는 시적인 표출이었다. 첫 인간은 그가 마주한 비극적인 상태에서, 자기 인식에서, 그리고 공허(void) 앞에서의 절망적인 상태에서, 두려움과 분노의 고향으로 자음의 소리(consonants)를 내질렀었다. (중략) 인간의 언어는 소통이 아니라, 문학이다. 인간의 첫 울음은 노래였다.²⁰⁰⁾

그런데 위의 인용에서 설명된 첫 인간의 창조 행위 못지않게 살펴보

198) John Golding, op. cit., p.197

199) Barnett Newman, "The Plasmic Image", John P. O'Neill edit., op. cit., pp.138-139

200) Barnett Newman, "The First Man Was an Artist"(1947), John P. O'Neill edit., op. cit., p.158

아야 할 점은 이 창조 행위를 유발하는 계기가 무엇인지에 관한 것이다. 뉴먼은 인간 본연의 행위로서의 창조를 이끄는 원천을 자기 인식, 공허, 그리고 그것들을 대면할 때의 두려움 등으로 설명하고 있다. 즉 뉴먼에게 창조란 당시 뉴먼과 추상표현주의자들이 공통적으로 느꼈을 물질주의 사회에 대한 절망이나, 두 차례 발발된 세계대전으로 인한 비극, 트라우마, 그리고 허무함과 상실감 등을 극복할 수 있는 초월적 개념으로써, 뉴먼이 꿈꾸었던 이상적인 사회로 나아갈 것에 대한 의지적 표현이었다는 것을 알게 한다. 텅 빈 화면을 가르는 수직의 띠는 이러한 이유에서, 창조의 시작을 알리는 선언 내지는 혼란을 잠식시킬 수 있는 절대적 권위, 전능함 등으로 이해되었다.

그런데 이 인간의 창조를 야기하는 알 수 없는 대상에 대한 두려움이나 공허함에 따른 절망감 등은 앞서 설명된 버크와 칸트, 리오타르가 송고를 통해 느낄 수 있는 감정으로 설명한 것과도 일치한다. 이와 관련하여, 이브 알랭 보아(Yve-Alain Bois)는 뉴먼이 자신의 전형적인 색 면 회화 형식을 정립하기 이전부터 주된 주제는 창조였음을 주장하며, 그의 창조 주제는 종교적인 의미뿐 아니라, 광범위한 영역에서 유기적으로 연결되는 주제임을 설명하였다. 뉴먼의 <이교도의 공허(Pagan Void)>(1946)[도IV-1], <유클리드의 심연(Euclidian Abyss)>[도IV-2], <유클리드의 죽음(Death of Euclid)>[도IV-3]와 같이 직접적으로 창조를 지시하고 있지 않은 예외적 주제의 작품들에게서조차, “창세기의 신화(the myth of Genesis)와 직접적으로 연관되지 않는다 할지라도, 분명 창조의 어떠한 개념(a certain idea of creation)과의 관련을 환기시키는 주제들”로 나타날 만큼 광범위하게 이 주제가 나타나는 점은 뉴먼이 창조 행위를 예술가의 원초적 표현 행위, 또는 더 나아가 타락한 문명사회를 처음으로 되돌리고자 하는 극복의 의지로 확장시켰기 때문으로 생각하였다.²⁰¹⁾

그런데 이처럼 송고의 경험을 산출해내는 창조 주제는 기저에 자리 잡고 있었던 뉴먼의 반문명주의와 원시주의적 의식으로부터 발현되었다. 그리고 이것은 19세기 낭만주의 풍경화에 나타난 자연의 순수성을 간직한 미

201) Yve-Alain Bois, "Perceiving Newman"(1988), *Painting as Model*, October Book, the MIT Press, 1993, p.188

국의 이미지의 반복으로 볼 수 있다. 뉴먼은 1946년에서 1948년까지 기간에 집중적으로 문명 이전의 사회나, 원시성에 대한 관심을 보였고, 이는 당시 뉴먼이 교류하였던 다른 추상표현주의자들에게도 공통적인 경향으로 나타났다. 고틀리브와 바지오츠는 해저 생물을 닮은 반추상적(semi-abstraction)인 형상들을 그리기 시작하였고, 고르키 역시 식물이나 인간 형태를 닮은 형상들을 그렸다. 드 쿠닝의 형태 또한 해체된 인간 형상에 가까웠다. 같은 시기에 폴록, 로스코, 스틸 역시 추상으로 변화하는 과정 중간에 속해 있었고, 위와 같은 경향은 초현실주의나 무의식의 세계와의 관련성을 보여주는 것으로 이해되었다.

그러나 뉴먼과 스틸의 경우는 특히 다른 추상표현주의자들과는 다르게 초현실주의보다는 원시주의적 형태에 더 가까웠다. 뉴먼과 스틸의 작품은 생물 형태보다 지질, 지형, 우주와 관련된 형태를 보였으며, 그리스 신화의 주제를 표현하기 위해 생물 형태를 그렸던 로스코 역시 같은 시기 “지구 표면이나, 지질학적인 형태”를 연상시키는 멀티폼(multiform) 형식으로 변화하였다.²⁰²⁾ 이러한 변화는 미로나 마송과 같은 초현실주의의 영향 아래 있었던 추상표현주의자들 중 일부는 여기에 머무르지 않고, 원시주의와 같은 문명 이전의 것에 대한 것, 또는 반문명적인 것에 대한 관심으로 돌아섰다는 점을 보여주었다. 특히 뉴먼, 스틸, 로스코 등의 작품에 나타나는 원시주의는 무의식에 더 가까운 개념이자, 문명화된 인간에 비해 덜 억압받는 자유로움을 추구한다는 점에서 의미를 가졌다. 때문에 억압과 문명에서 벗어나 원초적인 자유로움을 추구라는 면에서 세상의 첫 순간을 기록한 창조 주제에 연결되었다.²⁰³⁾

다른 한편 뉴먼의 창조는 유대교, 기독교와 같은 종교적 의미에서의 창조 주제라 할 수 있으며, 이것은 역시 미국의 종교적인 가치관이 바탕이 된 것으로 생각된다. 초현실주의의 시기로부터 색 면 추상으로서의 과도기라 할 수 있는 1946년부터 뉴먼은 작품에서 창조와 관련된 주제들을 여러 버전으로 다루었는데, 1946년의 <시작(The Beginning)>[도IV-4], <순간

202) Annette Cox, *Art-As-Politics: The Abstract Expressionist Avant-Garde and Society*, UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan, p.47

203) Ibid., p.46

(Moment)>[도IV-5], 그리고 1947년의 <창조의 순간(Genetic Moment)>[도IV-6]가 이러한 예라 할 수 있다. 위의 작품들에서의 창조의 주제가 단순한 시작의 의미나 예술가의 창조 행위가 아닌, 종교적 의미를 띠고 볼 수 있는 근거는 1946년 작 <창세기-파열(Genesis-the Break)>[도IV-7]과 <이교도의 공허(Pagan Void)>[도IV-1]를 통해 보다 직접적으로 설명될 수 있는데, <창세기-파열>의 제목에서는 구약의 첫 책이자, 신의 창조 행위가 자세히 기록된 ‘창세기’가 언급되었고, <이교도의 공허>에서의 “이교도(Pagan)”는 유대교의 선민사상을 반증하는 단어라 할 수 있으며, “공허(void)” 또한 창세기에서 창조 이전의 어둡고 텅 빈 상태를 설명하는 경전의 구절과도 일치되는 부분이다.²⁰⁴⁾ 이와 관련하여 토마스 헤스 역시 <이교도의 공허>의 중앙에 그려진 원 형태를 “창조 이전의 순간”에 대한 유대교의 카발라에서의 해석을 따르는 이미지로 해석하였으며, 이 원의 내부가 어두운 색으로 표현된 것 또한 창조 이전의 상태인 “흑암(darkness)”의 표현이라고 설명하였다.²⁰⁵⁾ 또한 이러한 형태는 윌리엄 블레이크(William Blake)의 작품에서, 창조의 순간에 발휘된 신의 절대적인 능력을 시각화한 형태와도 유사하다.[도IV-8] 블레이크의 회화와 시가 1940년대 『호랑이 눈』에 자주 게재되었고, 잡지 이름 또한 블레이크의 「호랑이(The Tiger)」에서 연유된 것으로, 뉴먼이 창조와 태고의 순간에 관심을 두었던 블레이크 작품과 송고 표현을 참고하였던 것으로 생각된다.

이처럼 뉴먼의 1946년의 작품들이 유대교나 기독교에서의 창조 주제로 해석 가능하다면, 이후에 그려진 <시작>, <순간> 역시 창조 주제의 맥락에서 해석이 가능하다. 또한 <시작>에 나타나는 세 개의 선들은 하단은 좁고 상단은 넓은 형태로, 점차 확산되는 듯한 수직 방향의 운동성을 띠고 있는데, 이것은 창세기에 기록되어 있는 어둠에서 밝음으로 나뉘는 상태, 또는 하늘이 땅으로 나뉘는 운동성의 상태와도 연결된다. 그리고 이 ‘가름(divide)’의 행위는 하늘과 땅, 바다와 육지를 구분하는 신의 창조 행위를

204) "And the earth was without form, and void; and darkness was upon the face of the deep. And the Spirit of God moved upon the face of the waters."
Genesis 1:2 (KJV)

205) Thomas B. Hess, *Barnett Newman*, the Museum of Modern Art, New York, 1971, p.47

상징하는 것으로 생각할 수 있다. <시작>에서의 선들은 이후에 그려진 <순간>에서는 선의 수도 줄어들고, 하단으로 좁아졌던 형태도 일직선으로 단순화되어, 1948년 <하나임 I>[도III-1]과 이후에 지속될 뉴먼의 전형적인 형식에 대한 예고로 볼 수 있다.

1980년대 후반부터는 뉴먼의 복합적 정체성의 배경에서 그의 작품을 해석하는 연구들이 발표되었는데, 유대주의에 관한 연구를 지속하였던 매튜 베이겔(Matthew Baigell)은 뉴먼의 첫 띠(zip) 회화로 알려진 <하나임 I>(1948)을 창조를 주제로 한 이전 작품들과의 연장선상에 놓았을 때, 1948년 5월 14일의 이스라엘 건국 선언과도 결코 무관하지 않을 것이라고 주장하였다.²⁰⁶⁾ 베이겔은 또한 <하나임 I>뿐 아니라, 뉴먼의 작품에 반복적으로 나타나는 띠(zip)는 유대교 카발라의 대표적 석학이자 시온주의자(Zionist)인 게르솜 게하르트 솔렘(Gershom Gerhard Scholem)이 해석한 창조의 이미지와 일치하는 형태로 보았다.²⁰⁷⁾ 베이겔의 이 같은 주장은 비록 뉴먼이 생전에 유대인으로서 자신의 정체성과 작품을 직접적으로 연관 짓지는 않았으나, 사후 그의 작업실에는 솔렘의 저서들이 발견되었다는 헤스의 주장이나, 실제 뉴먼의 아버지 아브라함 뉴먼(Abraham Newman) 역시 열렬한 시온주의자였으며, 어릴 적 뉴먼도 부친의 영향 하에, 엄격한 유대인 학교에서 교육 받았다는 기록에 미루어볼 때 설득력을 얻는다. 그러나 사실 유대인으로서 뉴먼의 민족적 정체성은 미국 사회에 흡수되지 않은 이방인으로서의 정체성으로 보기는 어렵다. 생전에 뉴먼은 단순히 그가 유대인이라는 이유만으로 유대인 미술관 후원 행사와 같은 유대인들의 제한적인 커뮤니티에 초대되는 것을 거절하였다.²⁰⁸⁾ 때문에 뉴먼의 작품에서 그의 민족적 정체성과 관련된 주제가 나타나는 것은 II장에서도 언급하였듯이 신이민자들을 미국인으로서 재편성하였던 범미국주의의 기제 아래, 보다 큰 범주로 확장된 미국인의 새로운 정체성이 가능한 것으로 생각할 수 있다.

한편 종교적인 의미에서 볼 때, ‘창조’의 주제는 또한 ‘구원’과도 필

206) Matthew Baigell, *American Artists, Jewish Images*, Syracuse University Press, p.83

207) Ibid., pp.83-84

208) Mark Godfrey, "Barnett Newman's "Stations of the Cross" and the Memory of the Holocaust", Melissa Ho edit., op. cit., 2005, p.46

연적으로 연결되는 주제이다. 유대교와 기독교 양자 모두에서 구원의 의미는 타락 이전 상태, 즉 피조물이 창조 때의 완전한 원형(原形)으로 돌아가는 것, 또는 타락한 곳에서의 벗어남을 의미하기 때문이다. 뉴먼 역시, 색면 회화에서 송고를 산출하는 종교적 주제로서, 신과 인간과의 약속인 구원의 주제를 다루었다. 즉 창조, 언약, 구원 사이에는 종교적 등식이 성립된다. 다시 말해 구원은 곧 ‘다시 태어남(born again)’ 또는 ‘제2의 창조’와 같으며, 기독교와 유대교, 양자 모두에 가장 핵심적인 개념으로서, 뉴먼에게도 친숙한 주제였다. 또한 구원은 송고론에서도 신의 성품 중에서 정의, 자비, 전능을 총체적으로 드러낼 수 있는 개념으로 설명되었다. 버크는 구원을 신이 인간에게 주는 가장 최선의 은총으로 설명하며 “우리는 그토록 엄청난 은총을 줄 수 있는 힘 앞에서 전율할 수밖에 없다. 우리가 신 앞에 느끼는 기쁨은 두려움에 떨면서 느끼는 기쁨이다.”라고 서술하였다.²⁰⁹⁾ 구원이 물론 종교적으로는 창조 때의 완전한 원형으로 회복되는 이상적인 상태를 의미하였지만, 현실적으로는 고통과 비극에서 벗어난 상태를 지칭하였다. 19세기 허드슨강 화파에게 구원은 유럽으로부터의 독립이나 영토 확장으로 얻게 될 미국의 밝은 미래에 대한 기대에 가까웠다면, 유대계 이민자로서 뉴먼에게 구원은 2차 세계대전 속에서 유대인들이 겪은 홀로코스트로부터의 구원, 또는 유럽과 미국에서 겪었던 반유대주의의 차별에서 벗어남 또는 이민자로서 꿈꾸었을 아메리칸 드림의 이중적인 의미로도 생각할 수 있다.²¹⁰⁾

뉴먼이 1949년에 그린 <언약(Covenant)>(1949)[도IV-9]은 신과 선민 사이의 절대적인 약속, 즉 타락한 인간 중에서 신의 선택을 받은 자들은 여호와의 전능에 의해 구원을 얻는다는 절대적 언약 관계를 시사하는 것으로서, 이 역시 송고를 산출하는 계기에 포함된다. 뉴먼은 <언약> 외에도 같은 해에 <약속(The Promise)>[도IV-10]을 그림으로써 구원 주제에 대한

209) 에드먼드 버크, 김동훈 역, op. cit., 118-119쪽

210) 미국 내 유대인에 대한 시선은 양립적이라 할 수 있는데, 프로테스탄트 가치관과 유사하다는 점에서 유대인은 다른 어떤 국가에서보다 미국에서 가장 대우 받을 수 있었다. 그러나 19세기와 20세기 초까지 미국 정치 엘리트들은 외견상 친유대적 행동을 보였으나, 그럼에도 불구하고 보수층에서 형성된 반유대주의 운동은 2차 세계대전이 끝나기 전까지 꽤 큰 규모로 일어나기도 하였다. 세이무어 마틴 립셋, 문지영, 강정인, 하상복, 이지윤 번역, 『미국 예외주의』, 후마니타스, 2006년, 215-261쪽

지속적인 관심을 드러내었다. 위 작품의 제목 ‘Covenant’는 히브리어 ‘카라트 베리트(ברית חירוב)’로 번역되는데, ‘카라트 베리트’는 직역하면 ‘언약을 쪼개다’의 의미로 설명된다. ‘둘로 쪼개다’라는 의미의 ‘카라트’가 언약, 또는 묶이다는 의미의 ‘베리트’에 붙여진 이유는 언약의 당사자인 두 사람이 약속의 증거로서 제물을 둘로 갈라 신 앞에 맹세하는 고대의 제의적 행위에서 유래되었기 때문이다.²¹¹⁾ 뉴욕에서 출생하였지만 뉴먼은 유대인으로서 유대식 교육을 받았고, 이디시어(Yiddish)와 히브리어를 구사할 줄 알며, 유대인의 전통 의식에도 참여하였던 그의 유년시절에 미루어볼 때, 그가 ‘covenant’로 번역된 ‘카라트 베리트’의 의미를 알고 있었고, 또한 그것의 불변하고 영속적인 의미에서 산출되는 절대성과 숭고에 대해 뉴먼이 관심을 가졌을 것으로 생각할 수 있다.

그러한 이유에서 <언약>에서의 화면을 나누는 두 개의 직선(zip)은 일차적으로는 ‘카라트 베리트’에서의 ‘쪼개다’의 행위, 그리고 더 확장된 의미에서는 종교적 희생을 상징하는 것으로 해석이 가능하다. 렘브란트(Rembrandt)의 <도축된 소(The Slaughtered Ox)>(1655)[도IV-11]는 ‘카라트’의 의미를 보다 구체적으로 보여주는 작품으로, 렘브란트는 중세로부터 이어진 관습을 따라, 반으로 쪼개진 고깃덩어리로 신과 인간 사이의 불변의 언약을 형상화하였다. 이 때문에 렘브란트의 <도축된 소>는 또한 성서에서 신과 인간과의 언약의 성취, 즉 예수의 십자가 책형을 은유하는 상징체로도 해석되기도 한다.²¹²⁾ 마찬가지로, 뉴먼의 <언약> 역시 렘브란트의 <도축된 소>에서의 주제를 보다 명확하게 숭고를 산출시킬 수 있는 형식으로 재해석한 구원의 상징이나 십자가 책형의 주제를 암시하고 있는 것으로 볼 수 있다.

그런데 구원의 주제는 뉴먼 자신이 띠에 대해 설명하였던 내용들에 미루어 볼 때 또 다른 해석으로 확장되기도 한다. 1960년대부터 뉴먼은 이전과 달리 적극적으로 자신의 띠가 선(line)이 아니라 면(field)으로 인식 가능하며, 띠의 양 옆에 있는 큰 면들 역시 띠에 의해 나누어진 것이 아니라

211) Thomas B. Hess, op. cit., p.54

212) Kenneth M. Craig, "Rembrandt and the Slaughtered Ox." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 46, (1983), p.237

하나로 이어지는(unifying) 것이라고 주장하였다.²¹³⁾ 띠가 화면의 분리를 의미하는 것이 아니라는 그의 주장에 미루어 볼 때, <언약>이나 <약속>은 앞서 설명한 유대인들의 고대 언약 의식과의 관련성에서 더 나아가, 뉴먼의 첫 띠(zip) 작품인 <하나임 I(Onement)>(1949)과도 문맥상 같은 주제로 해석이 가능하다. 뉴먼은 <하나임 I(Onement)>에 대해 스스로 이 제목이 ‘속죄(Atonement)’에서 유래된 것이라고 언급하였고, 때문에 이 작품은 유대인들의 전통 제사 의식인 ‘속죄제(The Day of Atonement, Yom Kippur)’와 연관된다고 할 수 있었다.²¹⁴⁾ 그런데 뉴먼이 언급한 이 ‘atonement’는 유대인의 특정 제사 의식에 대한 지칭뿐 아니라, ‘at one (하나가 되어)’의 의미로써 일체성, 전체, 완전함 등의 또 다른 의미로 확장되기도 한다. 띠에 의해 화면이 일체를 이룰 수 있다는 뉴먼의 설명은 바로 위와 같은 해석에 의해 뒷받침된다. 이 점에 근거하여 그의 <언약>이나 <약속> 역시 보다 확장된 의미에서의 구원의 주제, 곧 신과 인간의 단절된 관계의 회복이나, 신과 인간 사이의 완전하고 이상적인 상태의 회복이라는 의미로 확대될 수 있다. 창조와 구원의 주제, 그리고 구원의 필수 조건으로서 속죄 또는 구속(救贖)이라는 하나의 맥락 내에서 전개된 뉴먼의 작품에서의 숭고 주제는 신과 신에 의해 선택된 선민 사이의 관계를 고찰하는 주제라고 볼 수 있다. 그리고 또한 신과 선민 사이의 구속사적인 맥락 아래에서 뉴먼이 제시하였던 숭고의 주제는 비단 유대민족에 국한된 주제이기 보다는 청교도 정신을 계승한 미국적인 가치관, 곧 신의 선택과 인도함에 따라 유럽에서 미국으로 이주한 미국인들의 선민의식의 반영과 유사한 것으로 이해할 수 있다.

(2) ‘타락하지 않은 땅’으로서 서부 자연의 암시

숭고의 계기로서, 바넷 뉴먼의 창조와 구원의 주제가 뉴먼의 미국적인 가치관의 반영으로 볼 수 있다면, 스틸이나 폴록의 창조 주제는 미국을

213) Barnett Newman's Interview with David Sylvester(1965), *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*, Univ. of California Press, 1992, pp.255-256

214) Thomas B. Hess, op. cit., p.55

대표하는 특정 장소로서 서부와 연관되어 있었다. 미국 미술에서 서부를 표현하는 방식은 19세기 미국의 낭만주의 풍경화에서 시작되었으며, ‘타락하지 않은 자연(unspoiled nature)’의 주제 안에서 시각화될 수 있었다. 허드슨강 화파의 창시자 토마스 콜은 영국의 반산업화 운동인 러다이트 운동에 영향을 받았고, 콜의 영향 하에 있었던 허드슨강 화파 또한 잭슨의 팽창주의 정책을 유럽의 산업화와 동일한 무분별하고, 탐욕적인 개발정책이라 생각하였다. 이러한 이유에서 그들은 반팽창주의적 의식을 비유적으로 나타낼 수 있는 미국의 타락하지 않은 자연의 풍경을 재현하였다. 그들이 재현한 미국의 시원적 자연은 한편, 유럽의 풍경과도 구별될 수 있는 대상이었다. 이러한 목적 아래 허드슨강 화파가 주목하였던 장소는 대개 거대한 규모를 자랑하는 미국의 관광 명소들이 대부분이었는데, 1830-50년대에는 나이아가라 폭포나 뉴잉글랜드의 자연 풍경에 집중하였으나, 남북전쟁 이후에는 ‘명백한 운명’의 사명을 다시 다짐하게 하는 장엄한 서부 풍경을 재현하였다. 그런데 미국의 서부 지역은 추상표현주의 활동시대로부터는 100여 년 전에 불과한 1848년 멕시코 전쟁으로 미국이 획득하였던 지역으로, 이 단기간의 역사 동안 미국은 그들의 대표적인 국가 이미지를 동부의 자연보다는 서부에서 발견하였다. 동부와 서부의 관계없이 창조 때의 순수함을 간직한 대상으로서 미국의 자연은 19세기 후반부터 서부 풍경에 집중되기 시작하였고, 이에 따라 신이 허락한 새로운 에덴(New Eden)으로서의 상징성 또한 동부에서 서부 자연으로 편중되었다.

추상표현주의자들이 위와 같은 서부 팽창주의 이데올로기를 있는 그대로 계승하였다고는 볼 수 없으나, 클리포드 스틸이나 잭슨 폴록의 작품에는 미국의 기독교적 가치관을 반영한 뉴먼의 창조 주제와는 또 다른 미국적인 가치관이 내재되었다. 미국 서부의 대자연에서 관찰되는 시원적 광활함과 장엄을 창조의 주제로 표현한 추상표현주의자들의 작품은 이 점에서 보다 미국적인 특성이 강조된 것으로 볼 수 있다. 스틸의 추상 초기 작품 <PH-613>(1942)[도IV-12]의 검은 바탕 위에 그려진 노란색 긴 줄과 짧은 선은 뉴먼의 색면 회화들처럼, 창세기의 창조 장면을 연상케 한다. 이 작품은 스틸 스스로도 ‘뚫고 나타남(Breaking Through)’이라는 별칭으로 불렀는데, 데이비드 안팜(David Anfam)에 의하면 이것은 “어둠을 뚫고 나온

번개처럼 보이는 형태로, 빛과 어둠의 대비”로 요약될 수 있었다.²¹⁵⁾ 화면 전면에 걸쳐 내려오는 긴 선은 마치 번개에 비유되는 갑작스럽게 어둠을 가르는 강한 빛을 연상케 하였는데, 이것은 곧 신의 ‘빛이 있으라’는 절대적인 명령(logos)을 상기시키는 부분이기도 하다. 1940년대부터 이와 같은 단순화된 색 면 추상으로 이행한 스틸의 작품은 극단적인 추상 형태임에도 불구하고, 울퉁불퉁하고 거대한 절벽들과 바위 사이로 빛이 새어나오는 등 서부의 자연을 연상시키는 송고로 설명되었다.

이와 같은 서부 풍경의 암시에는 스틸이 자랐던 장소와도 관련되었다. 미국 중북부 북 다코타(North Dakota)에서 태어나, 워싱턴 주에서 자란 스틸은 생애의 30여 년을 미 서부 지역에서 보냈다. 그의 작품 비평에는 스틸의 출신지에 대한 언급이 빠지지 않다는 점에서도 알 수 있듯, 스틸의 작품에 나타난 이미지들은 광활한 대평야나, 장엄한 절벽, 장대한 폭포와 같은 미 서부의 광활하고도 시원적인 풍경을 연상케 하여 송고를 경험하게 하였다. 뿐만 아니라, 이러한 특징은 남북전쟁 이후의 미국 낭만주의 풍경화를 연상케 하였는데, 이와 같은 이유에서 스틸의 작품은 미국 미술의 계보 안에 위치되거나, 19세기 서부 풍경화의 주제인 ‘타락하지 않은 땅’의 재등장으로 이해되었다. 그러나 서부의 자연이나 인디언 부족에 대한 스틸의 시각에 비추어 볼 때, 스틸 회화에서 암시되는 자연 이미지는 정복 야욕의 수사학으로서 ‘타락하지 않은 땅’으로 보이기보다는 시원적 자연이 가진 반문명적인 순수에 대한 동경을 의미하였다.

그러나 한편 로렌스 알로웨이, 해롤드 로젠버그, 클레멘트 그린버그 등 당대 비평가들은 스틸의 작품과 미국 서부의 풍경과의 연관성에 대해 논하였으며, 스틸의 전기적 논문을 쓴 데이비드 안팜(David Anfam) 또한 스틸이 1920년대에는 넓은 대지에 간헐적으로 세워진 건물 풍경과 같은 서부 풍경들을 반복하여 그렸었다는 점에서 볼 때, 그가 단순히 반문명적인 것만을 추구하였기 보다는 풍경에서도 어떠한 ‘미국적’ 특성을 찾으려는 스틸의 관심을 찾아볼 수 있다고 설명하였다.²¹⁶⁾ 1946년에 처음 스틸을 뉴욕 화단에 데뷔시켰던 로스코 역시 당시 페기 구겐하임(Peggy Guggenheim)

215) David Anfam, "Still's Journey", *Clyfford Still*, Skira Rizzoli, New York, p.90

216) Ibid., pp.83-94; p.116

의 ‘금세기 미술 갤러리(Art of This Century Gallery)’에서 열렸던 스틸의 개인전 서문에서 스틸을 “독자적인(alone)” “서부 출신(working out West)”임을 강조하였고, 배지오티스, 폴록, 마더웰 등 로스코가 “신화 메이커”라고 불렀던 추상표현주의자들에게는 “미술계의 존 브라운(John Brown)”이라고 소개하였다.²¹⁷⁾

그러나 정작 자신의 작품에서 미국적 특성과 관련한 어떠한 직접적인 설명도 남기지 않았던 스틸은 다른 한편으로는 반(反)문명, 반(反)사회, 반(反)정치적 신념을 반복적으로 주장함으로써, 궁극적으로 그의 작품의 주제는 ‘미국적’ 풍경을 통해 암시되는 타락 이전의 세계인 태고나 시원을 지시하는 것으로 분석될 수 있다.²¹⁸⁾ 추상 회화의 절대성에 관한 연구서를 쓴 존 골딩(John Golding)은 이러한 스틸의 “반-도시적 특성(anti-urban quality)”은 다른 색 면 화가인 뉴먼, 로스코로부터 그를 구분해낼 수 있는 중요한 기준이라고 분석하면서, 서부 자연과 밀접한 관련성을 보이는 스틸의 작품을 아래와 같이 설명하였다.²¹⁹⁾

“그의 시각은 미국과 캐나다 서부의 광대함과 고독에 의해 형성되어 왔다. 폴록처럼, 그는 자연(nature)이었으며, 그리고 그의 거대하고, 위풍당당한 캔버스들은 추상화의 그랜드 캐니언으로도 여겨졌다. 분명 20세기의 다른 어떤 캔버스도 이토록 극적으로 승고를 향한 갈망에 응답하지는 못했다.”²²⁰⁾

골딩이 주목한 스틸의 반도시적 특성은 토마스 모란, 알버트 비어스타트와 같이 서부 풍경을 그리는 것에 주력하였던 풍경화가들의 ‘약속의 땅’ 신드롬이 희미해진 반팽창주의나 반문명주의의 주제 의식에 연결됨으로써, 오히려 어느 면에서는 남북전쟁 이전의 허드슨강 화파의 주제에 더 가

217) "Forword", in *First Exhibition Paintings: Clyfford Still*, exh. cat., Art of This Century, New York, 1946; ‘존 브라운’은 미국의 노예 폐지론자로서 무장봉기를 주장했다. Dore Ashton, *About Rothko*, Oxford University Press, 1983, p.121

218) Clyfford Still, "Letter to Gordon Smith", *Art in Theory: 1900-1990*, edit. Charles Harrison and Paul Wood, Blackwell, 1992, pp.585-586

219) John Golding, op. cit., p.214

220) Ibid., p.214

까웠다고 할 수 있다. 그리고 가깝게는 조지아 오키프의 뉴멕시코 체류 시기의 작품을 비롯해, 서부의 광활한 풍경을 진정한 ‘미국적 풍경’으로 인식했던 1930-40년대 작품들의 영향도 발견된다. 오키프가 뉴멕시코를 방문하여 그린 <란초스 교회(Ranchos Church)>(1930)[도IV-13]는 “마치 땅에서 건물이 자라난 것 같다”는 오키프의 묘사처럼, 교회 건물과 대지가 하나의 덩어리인 것처럼 그려졌다. 이는 곧 인디언 문화가 남아 있는 서부에서 발견된 자연과 문명의 일체에 대한 오키프의 바람과 관심을 보여주는 것으로, 위와 같은 친(親)자연적 가치관은 서부를 개발 대상으로 보았던 WASP보다는 ‘인간이 땅을 소유할 수 없으며, 땅에 속할 뿐’이라는 인디언의 전통 사상에 대한 미국 미술가들의 깊은 공감을 반영한다. 그리고 이 점은 서부 출신의 화가 메이너드 디슨(Maynard Dixon)의 <대지를 아는 자(Earth Knower)>(1935)[도IV-14]에서도 동일하게 발견되었다.²²¹⁾ 오키프나 디슨에게서 볼 수 있는 서부 인디언에 대한 공감과 관심은 1930년대 미국인의 정체성의 뿌리가 유럽 문화와 사상에 기반 한 WASP 중심이 아닌, 미국 원주민의 문화와 사상을 흡수하는 쪽으로 변화하고 있음을 보여주었다. 스틸 역시 같은 생각을 받아들인 것으로 보이는데, 그는 1934년부터 5년간 여름마다 워싱턴 주 소재의 인디언 보호구역에 체류하며 그들의 문화를 관찰하고 이를 그림을 그리는 일을 반복하기도 하였으며, 그랜드 쿨리 댐이 인디언 보호구역에 착공할 당시 이 프로젝트를 “재앙”이라며 강하게 비판하였다. 이와 같은 이유에서 데이비드 안팜은 스틸의 <PH-554>(1942)[도IV-15]가 오키프의 <란초스 교회>와 형태적 유사성을 넘어, 오키프와 스틸 모두에게 형성되었던 공통된 자연관이 반영된 것으로 보았다.²²²⁾ 미국의 자연에 대한 스틸의 가치관은 또한 오키프뿐 아니라, 인디언의 자연관과도 유사하게, 자연과 인간의 일체를 추구하며, 반문명적이고, 반사회적인 방향으로 형성되었다. 그리고 이러한 가치관의 바탕에는 미국의 뿌리, 미국의 기원을 유럽이 아닌 서부 원주민의 문화에서 찾으려는 인식의 변화 또한 찾을 수 있다.

잭슨 폴록 또한 스틸처럼 미국 서부의 스케일을 반영하는 독자적인

221) 디슨 역시 “백인은 땅은 내 소유라고 말하지만, 붉은 얼굴의 사람들은 우리는 땅에 속해 있다. 대지는 우리의 어머니다.”라고 말했다.

222) David Anfam, "An Ending Equation", *Abstract Expressionism*, New York, 1990, p.35

양식을 전개한 작가로 주목받았다. ‘카우보이 화가’로 불렸던 폴록은 1930년에 캘리포니아에서 뉴욕으로 이주하여, 1935-1942년까지 WPA에서 그림을 그린 시기에도 서부 풍경에 몰두하였다. 당시 그려졌던 <서부행>[도 II-30]이나 1935년의 <무제>[도IV-17]에는 폴록의 스승이었던 토마스 하트 벤튼(Thomas Hart Benton)과 유사한 형태의 서부 풍경을 찾을 수 있다. 폴록은 또한 스스로를 “자연(I am Nature)”이라 불렀는가 하면, “나는 광대한 대지의 수평선과 같은 명백한 서부 취향을 가지고 있다.”고 밝혔다.²²³⁾ 폴록 작품과 서부의 자연과의 연관성은 드리핑 기법의 등장 이후에도 계속 언급되었는데, 드리핑 역시 “카우보이의 올가미 던짐(lasso)”으로 비유되거나, 폴록 자신은 “로데오 하는 랭보(Rimbaud)”로 비유되었다. 1951년 『아트 뉴스(Art News)』에 폴록의 전시 리뷰를 실은 로버트 굿너프(Robert Goodnough)는 그의 추상화를 서부 자연 앞에서 느끼는 자유를 표현한 것으로 생각하였다.

“그는 종종 미국 횡단 여행을 간다. 화물 열차나 포드사의 모델 A 자동차를 타고, 광대한 풍경과 활짝 열린 하늘을 더욱 예민하게 의식하면서. 폴록은 자연을 사랑한다. 그리고 그의 그림은 이 화가가 태어난 와이오밍 코디에서는 아마 별로 놀라운 일도 아닐, 끝없는 산들과 평원들 앞에 서서 그가 이전에 경험하였을 자유를 만끽하게 한다.”²²⁴⁾

이 글은 이미 드리핑 기법이 폴록의 대표적인 형식으로 이미 알려지고 난 뒤에 쓰여진 것으로, 여기에서의 자유란 폴록의 드리핑 기법에서 관찰되는 정서를 지시한다. 항상 청바지와 카우보이 부츠를 신고 다님으로써, 의도적으로 서부 출신임을 드러내었던 폴록은 서부의 대자연과 필연적으로 관계될 수밖에 없으며, 따라서 그의 추상 또한 광활한 대자연 앞에서 느끼는 자유와 해방감 등과 같은 승고의 경험과 무관하지 않았다.

223) Pollock, Jackson. "Answers to a Questionnaire, 1944", *Abstract Expressionism: Creators and Critics, An Anthology*, Clifford Ross. New York, Abrams, 137 (1990), p.138

224) Robert Goodnough이 쓴 폴록의 전시 리뷰, *Art News*, 1951년, Dennis Raverty, "The Needs of Postwar America and the Origins of the Jackson Pollock Myth", *The Midwest Quarterly*, Spring, 2002, vol. 43(3), p.340에서 재인용

그런데 사실 폴록의 작품은 가장 많이 주목 받았던 드리핑보다는 주제 면에서의 일관성이 두드러진다. 드리핑에서 지시된 자유나 해방감 역시 비교적 일관된 주제에서 동일하게 발견되는데 그것은 서부 자연의 암시에도 나타나는 반문명적 주제로서 창조와 관련된 주제들이라 할 수 있다. 폴록의 전시 중 가장 많은 관심을 받았던 전시인 1948년 1월의 베티 파슨스(Betty Parson) 갤러리에서의 개인전에는 우주, 전체성, 시원 등과 관련된 제목의 작품들이 대부분이었고, 이러한 제목들은 송고와도 관련이 있다. 예를 들면, 셰익스피어의 시 구절이기도 한 ‘다섯 길 깊이’나, ‘혜성(comet)’, ‘유성(shooting star)’, ‘북두칠성의 반사(reflection of the Big Dipper)’, ‘은하(galaxy)’ 등이다. 그리고 이러한 제목들은 공통적으로 인간의 문명과 이성에게 지배받지 않는 대상들, 그러므로 창조의 태고, 시원 등과 관련된 주제로 볼 수 있었다. 얼마 지나지 않아 폴록의 작품 제목은 숫자로 바뀌면서 서정적인 제목들이 더 이상 사용되지 않았으나, 그럼에도 불구하고 폴록의 반문명적, 원시주의적, 시원적 대상에 대한 관심은 지속된 것으로 보였다. 예를 들어 폴록은 여러 점의 작품 제목을 동일하게 ‘넘버 1’으로 지칭하였다. 정확히 1948년부터 3년 간 4점의 작품에 ‘1’과 관련된 제목이 붙여졌다. 네 작품은 모두 1948년의 <No.1-A>[도IV-18]와 1949년의 <No.1>[도IV-19], 그리고 1950년의 <One>[도IV-20]과 <No.1>[도IV-21]으로, 1950년의 <One>은 후에 <One: No. 31>로 제목이 변경되었고, <No. 1>은 <라벤더 안개(Lavender Mist)>라는 별칭이 붙여졌다. 드리핑 기법이 사용된 첫 작품이 아님에도 폴록이 어떤 이유에서 ‘1’을 여러 차례 반복하여 제목으로 붙였는지를 두고 논의하며 학자들은 이 작품들에 내재되어 있는 주제에 관심을 가졌다. 우선 1947-48년에 그려진 다른 작품들이 우주, 천체에 대한 관련성을 보이고 있다는 점에서 미루어 볼 때, 폴록의 ‘1’ 시리즈는 어떠한 전체성(totality)이나 시원, 또는 처음을 지시하는 창조와 관련된 개념으로 해석될 수 있다. 특히 ‘1’ 작품들의 기념비적인 거대함은 이와 같은 전체성이 일종의 우주적이고, 거대한 스케일과 관련된 총체적인 개념으로서의 시작과 연결되도록 하였다. 티모시 클락(T. J. Clark) 역시 폴록의 ‘1’ 작품들에는 하나임(oneness) 또는 전체성(totality)과 관련된 개념이 함축되었을 것이라 보았고, “마치 어떠한 인간 존재도 보이지 않는 태초의 세계”

와 연결되었을 것으로 설명하였는데, 이것 역시 인간이 존재하지 않는, 거대하고 시원적인 우주의 시공간을 연상시키게 하는 부분이다.²²⁵⁾

2) ‘고귀한 야만인(noble savage)’ 신화의 재등장

위와 같이 창조, 구원과 관련된 숭고 주제에 내재되어 있는 미국의 선민의식은 한편으로는 현실의 고통과 비극을 타개할 영웅을 기대하거나, 스스로를 영웅시하는 방향으로 이어지기도 하였다. 그리고 이와 같은 영웅주의는 대개 서구 문명과는 동떨어진 반문명적, 반이성적 사회나 원시시대에 대한 동경의 의미를 내포하였다. 1946년 마크 로스코는 자신을 포함한 추상표현주의자들을 “신화 작가들의 무리(a band of myth-makers)”라고 하였으며, 이 명칭은 공공연하게 추상표현주의를 지칭하는 별명으로 불렸다.²²⁶⁾ 반문명적, 반이성적인 원시 영웅에 대한 추상표현주의의 관심은 궁극적으로는 양차 세계대전 이전까지 문명, 이성, 문화, 예술의 주도권을 가지고 있었던 유럽에 대한 도전의 의미와도 같았다. 1950년 베니스 비엔날레에서 처음으로 세 명의 추상표현주의자 잭슨 폴록, 빌렘 드 쿠닝, 아셀 고리키를 보게 된 영국의 비평가 데이비드 실베스터(David Sylvester)의 비평은 상당히 우회적이었음에도 불구하고, 그린버그나 엘리스 로우치하임(Alice Louchheim)과 같은 미국 비평가들에게 “미국을 문화적 야만인(cultural barbarians)으로 간주하는 거만한 유럽인의 시선”을 드러낸다고 비판 받았다는 일면은 스스로를 영웅시하였던 미국 미술가들의 대담하고 공격적인 작품을 바라보는 당시 유럽의 시각이 어떠했는지를 시사해 준다.²²⁷⁾

225) Timothy J. Clark, "Jackson Pollock's Abstraction", Serge Guilbaut edit., *Reconstructing Modernism*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, 1990, pp.197-207

226) James E. B. Breslin, *Mark Rothko: A Biography*, University of Chicago Press, 2012, pp.194-195

227) James Finch, "'A Wistful Dream of Far-Off Californian Glamour': David Sylvester and the British View of American Art", Tate Paper 인터넷 게재, <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/27/david-sylvester> (검색일: 2018년 6월 25일)

그러나 추상표현주의에 대한 실베스터의 시각이 완전히 근거 없는 비판은 아니었다. 추상표현주의자들은 스스로를 고도로 문명화되고 산업화되었던 유럽과 분리하려 하였고, 로스코의 예와 같이 그들 자신을 문명 이전의 시대, 또는 원시나 시원적인 대상들에 비유하였다. 이러한 면에서 볼 때, 추상표현주의자들이 추구하였던 인간상은 낭만주의 시대에 널리 유행하였던 개념인 가장 위대한 인간, 즉 신에 의해 창조된 원형의 개념과 유사하며, 이것은 18세기 후반 미국에서는 인디언의 보호를 위한 목적에서 벤자민 프랭클린(Benjamin Franklin)에 의해 회자되었던 ‘고귀한 야만인(noble savage)’과 많은 부분에서 유사했다.²²⁸⁾

유럽의 숭고와 비교해 추상표현주의의 숭고는 절대적 대상 앞에 선 인간을 문명 이전의 순수한 존재나 원초적인 인간으로 보았고, 그가 경험하는 숭고는 고양된 이성보다는 영적이고, 초월적인 경험으로 인식하는 경향을 띠었는데, 이는 18세기 프랭클린에 의해 시작되어 19세기 미국에서 유행하였던 ‘고귀한 야만인’ 개념의 재등장으로 생각할 수 있다. 이처럼 유럽의 시각에서 볼 때 야만적이고, 문명화 되지 않은 추상표현주의 ‘고귀한 야만인’의 주제는 1940년대부터 형성된 영웅적이고 위대한 인간에 대한 관심이 드러난 것으로 볼 수 있었다. 영웅적인 인간에 대한 관심은 때로는 미술가 자신을 우월하게 인식하는 자아도취적 시각이나, 역사, 신화 속의 영웅을 동경하고, 이들을 자신의 페르소나(persona)로서 동일시하는 방식 등으로도 나타났다. 주로 뉴먼, 폴록, 스틸의 작품에서 나타나는 이와 같은 영

228) 고귀한 야만인(noble savage)은 17세기 영국의 문학가 존 드라이덴(John Dryden)의 연극, <그라나다의 정복(The Conquest of Granada)>(1672)에서 처음 등장하였고, 낭만주의 시대에는 원시주의와 함께 크게 유행하였던 개념이었으며 그 때부터 북미 인디언을 지칭하는 단어로 사용되기도 하였다. 고귀한 야만인은 신에 의해 창조된 인간이 가장 위대하다는 전제 아래, 일종의 성선설(性善說)과 유사하며, 18세기 후반 미국에서는 벤자민 프랭클린의 「북미 야만인에 대한 발언(Remarks Concerning the Savages of North America)」(1784)에서 인디언 원주민을 옹호하는 개념으로써 등장하였다. 프랭클린의 주장 이면에는 기독교로 개종한 인디언들조차 학살하였던 백인 정복자들을 비판하고, 이들을 제어하기 위한 필요에서 보다 강력한 국가 권력을 주장하기 위한다는 목적이 있었다. 한편 추상표현주의자들은 고귀한 야만인을 직접적으로 언급하고 있지는 않지만, 북미 인디언들을 보는 이들의 관점에서나, 반문명적, 반이성적 사회를 지향하였다는 점에서 볼 때 고귀한 야만인의 개념을 계승한 것으로 생각된다. Vivien Green Fryd, "Rereading the Indian in Benjamin West's 'Death of General Wolfe'", *American Art*, 1995, 9 (1), p.75

응주의는 롱기누스의 고대 숭고 이론에서 직접적으로 언급된 주제이면서, 한편 원시주의적인 입장에서 미국의 특이성과 우월성이 발아되었다는 점에서 유럽의 원시주의와도 구분되었다. 입체파와 야수파 등에 영향을 주었던 유럽의 원시주의가 포괄적인 의미에서 문명화되지 않은 것, 이성중심주의에서 벗어난 것을 지칭하였다면, 추상표현주의자들의 원시주의는 그 보다 훨씬 더 구체적이고 확고하게 미국의 원주민들에게서 발견되는 원시성, 즉 미국의 예술을 ‘선 콜럼버스(Pre-Columbian) 시대’로 되돌릴 미국적 원시주의에 초점이 있었다. 이것은 모더니즘의 범주 안에서, 미국의 문화적 정체성을 수립하기 위한 추상표현주의자들의 특별한 “미국주의적 고려” 때문이라 할 수 있다.²²⁹⁾ 대다수 추상표현주의자들이 거쳐 간 뉴욕 아트 스투던츠 리그에서 폴록의 스승 토마스 하트 벤튼이 학생들에게 아프리카 조각과 가면을 보여주며 유럽의 원시주의를 강의하였으나, 폴록의 관심은 그가 유년 시절 직접 피부로 경험하였던 미국 북서부 연안의 부족과, 남서부 인디언들에게 있었던 것과 마찬가지로이다. 바넷 뉴먼 역시 「선 콜럼버스 석조각(Pre-Columbian Stone Sculpture)」(1944)에서 탈 유럽 미술에 대한 의지와 함께, 당시 미국 내에서 고조되고 있었던 원주민 미학에 대한 관심에 지지의 뜻을 표했다. 뉴먼에게 그것은 “미국인들을 문화적 상속자로서 하나 되게 할 수 있는 공통의 문화유산”이었다. 그리고 그러한 문화적 유산에서 파생된 미학은 “진지함이라고는 찾아볼 수 없는 영웅의 모방, 육감적, 유럽에서 수 십 세기 동안 기피해왔던 사실주의의 맛보기 식”의 특징을 보인다고 설명하였다.²³⁰⁾

1934년부터 워싱턴 주의 콜빌 인디언 보호구역(Colville Reservation)에 머물며, 인디언의 초상과 부족 문화를 그렸던 클리포드 스틸 역시 뉴먼이나 폴록과 마찬가지로 그리스 신화나, 미국의 건국 시조들에게 영웅적인 인간상을 찾지는 않았다. 미국의 시조들조차, 사실 상 유럽에서 건너 온 이주민으로 여겼던 스틸은 미국의 뿌리를 동부에 비해 미개발되었던 서부에서 찾고자 하였으며, 특히 미국에 원래부터 거주해 왔던 원주

229) Michael Leja, *Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940's*, Yale University Press, New Haven, London, p.84

230) Barnett Newman, "Pre-Columbian Stone Sculpture", op. cit., p.62

민 인디언들에게서 영웅적이고 위대한 인간상을 발견하고자 하였다. 전시 《클리포드 스틸: 콜빌 인디언 보호구역과 그 너머, 1934-1939(Clyfford Still: The Colville Reservation and Beyond, 1934-1939)》를 기획한 페트리시아 페일링(Patricia Failing)은 스틸의 인디언 초상화들이 지방주의 화가 그랜트 우드(Grant Wood)가 그렸던 ‘미국인의 초상’보다 한 발짝 더 미국의 뿌리에 다가간 것으로 평가하였다.²³¹⁾

인디언 보호 구역에 머물며, 부족의 지도자들이나 그들의 전통 문화를 그렸던 스틸은 동부의 WASP가 아니라, 원주민 인디언들이 미국의 진정한 뿌리이며, 인종이 다름에도 불구하고 자신도 이들과 같은 뿌리로 연결되었다고 여겼다. 또한 스틸은 독특하고 강력한 힘을 분출하는 인디언 부족 언어에 관심을 보였는가 하면, 실제 그들의 단어를 자주 사용하였다. 인디언 문화에 깊이 공감하였던 스틸은 한편 인디언 보호구역에 착공을 시작한 그랜드 쿨리 댐을 ‘재앙’으로 간주하였으며, 그것을 “인디언들을 목살하고, 그들을 인간으로서 생각지 않은 무자비한 정책이다. 우리는 이들의 총체적인 문화, 강이나 특히 언어의 이동에 기초하고 있는 문화로 이해하여야 한다. 쿨리 댐은 언어의 사다리가 아니다.”라고 비판하였다.²³²⁾ 위와 같은 생각은 대부분 개발에 긍정적이었던 다른 미국인의 생각과는 상반되는 것으로, 스틸은 백인들이 주도하는 서부 개발 정책들이 대부분 원주민들의 고유한 문화 곧 미국의 오랜 문화에 대한 무지와 경시에서 비롯된 것임을 비판하였다.

이 시기 스틸이 반복적으로 주장하였던 바는 미국인으로서 원주민인 인디언 부족 문화에 대한 깊은 이해와 공감이 필요하다는 것이었다. 1940년에 그린 <자화상>[도IV-22]에도 인디언 문화에 대한 스틸의 깊은 관심과 공감이 반영되었다. 거대한 빈 캔버스 앞에서 포즈를 취하고 있는 자신의

231) 전시 《클리포드 스틸: 콜빌 인디언 보호구역과 그 너머, 1934-1939(Clyfford Still: The Colville Reservation and Beyond, 1934-1939)》은 2015년 5월 8일부터 9월 13일까지 덴버에 위치한 클리포드 스틸 미술관(Clyfford Still Museum)에서 열렸다. 전시 기획자인 워싱턴 대학의 페트리시아 페일링(Patricia Failing)교수의 작품 해석은 아래 사이트의 주소를 참고할 것. 사이트 주소: <https://clyffordstillmuseum.org/colville> (검색일: 2017년 10월 20일)

232) David Anfam, "Still's Journey", *Clyfford Still: The Artist's Museum*, Skira Rizzoli, New York, 2012, p.85

모습을 그린 <자화상>에서, 검지를 들고 있는 스틸의 왼손은 달에 대한 크와키우틀(Kwakiutl) 부족의 제의적 동작을 의미하는 것이다.²³³⁾ 미술가로서의 자부심뿐만 아니라, 인디언의 제의 의식에 대한 스틸의 지식과 이해, 또는 더 나아가 인디언 샤먼과 자신을 동일시하는 듯한 스틸의 자기 인식이 발견된다. 뿐만 아니라, 스틸은 종종 자기 자신을 “황야(lostland)에 사는 네안데르탈인”이라 불렀고, 원시적이고 비문명적 대상과 자기 자신을 동일시하였다.²³⁴⁾ 인디언의 단어를 사용하고, 원주민 샤먼에 관심을 가지며 스스로를 원시인으로 인식하였던 스틸은 이렇듯 문명 이전의 인간 즉 원초적인 인간에 자신의 페르소나를 대입하였던 것으로 보인다. 이처럼 그에게 자연과 어우러져 생활하는 인디언 부족은 그가 추구하였던 미국성(Americaness)과 시원성 양자 모두를 충족시키는 대상으로서 의미를 가졌다.

이 무렵 스틸이 관찰하였던 인디언들은 한편 이국적인 모습이 강조되었거나, 또는 19세기 미술에서처럼 폭력적이고 야만적인 모습으로 재현되기 보다는 대자연과 합일의 조화를 이루는 자연인이자, 자연의 땅 미국의 주인이며, 존엄한 인간으로 재현되었다. 그가 그린 인디언 부족의 드로잉에는 입을 굳게 다문 채, 굳은 결의를 보이는 인물이 그려졌는데, 미국의 서부 팽창주의가 한창이었던 19세기 작품들의 인디언과 비교해, 스틸의 인디언은 존엄하고, 권위 있으며, 신비스러움이 나타 나 있다.[도IV-23] 또한 1934년에 그린 <PH-323>(1934)[도IV-24]은 특정 인물을 재현한 것으로는 보이지는 않지만, 당시 스틸이 그렸던 인디언의 형태와 유사한 형상으로, 존엄과 동시에 비극과 고통 속에 처해진 실존적 인간의 이미지가 그려졌다. 작품의 큰 크기뿐 아니라, 강한 직선으로 표현된 삼각형 형태의 다리와 커다란 손 등에서는 인간 실존의 고통이 상쇄하지 못하는 강한 극복의 의지를 느낄 수 있다. 자코메티의 실존적 형상 작품[도IV-25]을 연상케 하는 <PH-323>는 위와 같은 의미에서 학자들에 의해 니체의 ‘초인(Übermensch)’에 비유되었다.²³⁵⁾ 1940년대 중반에 등장하는 스틸의 추상

233) David Anfam, "Still's Journey", op. cit., p.85

234) 클리포드 스틸이 바넷 뉴먼에게 보낸 편지, 1946년 5월 16일, box #7, on AAA site.

235) 자코메티의 실존주의적 형상 조각 <가리키는 남자(Poinitng Man)>(1947)가 1948년 6월 『호랑이의 눈』에 실렸던 것에 미루어 보아, 추상표현주의자들이 자코메티의 작품을

이 위와 같은 형상들에서 비롯되어, 1930년대 말에 <PH-344>(1937)[도 IV-26]과 <1937-8-A>(1937)[도IV-27] 같은 작품을 거쳐, 추상으로 이행한 사실에 미루어 볼 때, 1940-50년대 스틸의 작품은 미 서부의 자연의 이미 지일 뿐 아니라, 그가 1930년대에 그렸던 존엄하고, 영웅적인 인간상에도 관련되어 있다.

스틸의 형상 작품과 그의 1940년대 추상과의 연관성처럼, 뉴먼의 1950년대 추상화 역시 뉴먼이 1940년대 중후반부터 관심을 보였던 주제들과 연관되었다. 1948년 이후, 줄곧 거대하고 단조로운 색 면에 띠를 배치하는 형식을 보여주었던 뉴먼은 작품의 제목을 통해 목적하였던 숭고의 주제를 전달하고자 하였다. 특히, 「숭고는 지금이다」가 발표되고 몇 개월이 지나지 않은 1949년부터 유대교에서의 입지적 인물이나 영웅의 이름이 작품의 제목으로 선택되었다. 비록 뉴먼이 선택한 인물은 유대 민족의 원류로서, 엄밀하게 미국의 선조로는 볼 수 없었지만, 프로테스탄트의 가치관이 뿌리 내린 미국인들에게 뉴먼이 그린 성경의 인물들은 1920년대에 이민 온 유대인들처럼 낯선 존재는 아니었다. 또한 뉴먼이 택한 유대교 경전의 인물들은 대개 ‘처음’이라는 수식어가 붙을 수 있는 프론티어적(frontier) 인물로서, 산업화 이전의 원시 시대에 대한 동경뿐 아니라, 개척자 정신을 강조하는 미국의 가치관이 함축되어 있었다.

뉴먼의 1949년 작품 <아브라함(Abraham)>[도IV-28]은 유대 민족을 이룬 시조이면서, 유대교와 기독교의 신 여호와와 처음으로 언약을 맺음으로, 이를 통해 유대인들이 ‘하나님의 백성’이라는 선민주의적 정체성을 갖게 한 유대민족의 원류이다. 아담이 첫 인류로서 위대한 인간의 탄생을 상징하였다면 아브라함은 유대 민족의 시작을 상징하였는데, 성경에는 그가 ‘이스라엘의 아버지’로 기록되었다. 또한 아브라함은 신의 인도에 따라, 본래의 터전을 떠나, ‘약속된 땅’에서 새로운 민족을 이루도록 선택된 개척자

알고 있었을 뿐 아니라, 그의 작품이 인간의 실존을 상징하는 형상이라는 점도 알고 있었던 것으로 보인다. 그러나 이 때는 이미 스틸이 완전한 추상 형식으로 이행하였을 시기로, 자코메티와 스틸을 일대일 대응시키는 어렵다. 클리포드 스틸의 작품과 니체의 초인 개념과의 연관성은 아래 논문을 참고할 것. Stephen Polcari, "Clyfford Still: Self Portrai as Ubermensch", 2017, 20 March, 인터넷 주소:
<https://www.aesenseandmeaning.net/published-work/2017/3/24/clyfford-still-ritual-artist> (검색일: 2018년 3월 20일)

였다. 성경 속 아브라함뿐 아니라, 뉴먼의 아버지인 아브라함 뉴먼(Abraham Newman) 역시, 1900년에 폴란드의 롬자(Lomza)에서 뉴욕으로 건너 온 유대계 이민자였다는 사실은 민족의 시조인 아브라함과 미국인으로서는 새로운 삶을 개척한 자신의 아버지 아브라함 모두를 가리키는 중첩된 의미로 보인다.

<아브라함>을 시작으로, 뉴먼은 1950년에는 첫 여성이며, 첫 어머니를 의미하는 <이브(Eve)>[도V-29]와 유대인의 전쟁 영웅 <여호수아(Joshua)>[도V-30]를 그렸다. 여호수아는 이집트의 노예였던 유대민족이 탈출(exodus)하여 다시 아브라함의 ‘약속의 땅’, ‘가나안(Canaan)’을 정복하도록 이끈 전쟁 영웅이자, 약속의 땅의 개척자였다. 출애굽 시기에 유대민족을 이끌던 지도자 모세가 가나안에 입성하지 못했던 것과 비교해, 뉴먼이 모세가 아닌 여호수아를 선택한 것은 개척자로서의 영웅에 초점을 둔 것으로 생각할 수 있다. 또한 <아담(Adam)>[도IV-31]은 이듬해인 1951-52년에 제작되었는데, 인류의 시작이면서, 신이 창조한 첫 인간을 의미한다. 유대민족의 정체성과 밀접하게 연관된 위와 같은 인물들은 1950-51년의 <영웅적이고 숭고한 인간(Vir Heroicus Sublimis: Man, Heroic and Sublime)>[도IV-32]으로 귀결되었다. 처음으로 3미터 이상의 크기로 제작된 <영웅적이고 숭고한 인간>은 가로 540cm, 세로 240cm의 규모와 단순성, 강렬한 색상으로 시선을 압도하였다. 내용 면에서도 뉴먼은 아브라함, 아담과 이브, 여호수아와 같은 유대의 영웅이나, 위대한 인물들을 이 작품 안에서 영웅과 숭고의 개념으로 포괄하였다. 그리고 그것은 「숭고는 지금이다」에서 주장하였던 바와 같이 그동안 뉴먼이 추구하였던 숭고의 형식적 실험의 결과이면서, 위대한 인간상의 표현이라 할 수 있다.

또한 뉴먼의 <영웅적이고 숭고한 인간>과 <이브>, <아담>은 서로가 형식적으로도 유사성을 띠도록 만들어졌다. 세 작품은 모두 같은 인디언 레드 계열의 색을 띠었고, 작품의 길이는 달랐지만, 높이는 모두 96인치로 동일하였다. 유사한 색의 사용과 동일한 높이는 세 작품들이 연작의 일부분으로 생각될 만큼 형식상의 유사함을 보여준다. <영웅적이고 숭고한 인간>의 배경 색은 <이브>와 같은 색이 사용되었고, 반면 <아담>은 띠와 배경 색이 <이브>와 대조를 이루었다. <아담>에서는 <이브>의 띠 색과 동일한 색이

바탕에 사용되었고, 반대로 <아담>의 띠 색은 <이브>의 배경과 같은 명도가 더 밝은 붉은 색이 사용되어 두 작품이 서로에 대해 대응관계로 보이도록 하였다. 이처럼 배경 색과 띠 색이 각각의 작품에서 서로 반대가 되도록 하여 대조와 대응의 관계를 의도한 <아담>과 <이브>는 이 때문에 마치 남성과 여성의 대응 관계를 연상시키게 한다. <이브>에서의 띠 형태가 캔버스 가장자리에 얇게 그려졌고, 캔버스 그림자인 듯 어두운 색으로 칠해져, 거의 보일 듯 말 듯 하게 만들어진 것에 비해, <아담>에서의 띠는 보다 더 명확하고, 반복적으로 나타났으며, 때문에 강한 수직성과 직립성을 보여주었다. 이와 같은 형태상의 특성은 <이브>에게서 빈 공간을, <아담>에게서는 띠의 현존을 드러내며, 이 작품들이 각각 인류 최초의 여성과 남성으로 인식되도록 한다.²³⁶⁾

또한 형식과 내용 면에서 <아담>과 <이브>를 통합한 <영웅적이고 숭고한 인간>의 라틴어 ‘Vir Heroicus Sublimis’는 영어 ‘Man, Heroic and Sublime’으로 번역되는데, 뉴먼이 이 작품에서 의도한 바는 위대한 ‘인간’에 초점이 있었다. 아담과 이브로 대표되는 최초의 인류는 숭고하고 영웅적인 인간의 존엄을 의미하는 주제로 제시되었다. 숭고함과 영웅적인 위대함을 갖춘 인간, 궁극적으로 뉴먼은 당대의 현실에서 상실하게 된 ‘인간’의 존엄과 위대함을 작품으로 부활시키고자 했던 것으로 생각된다. 이 세 작품은 또한 원초적인 생명력에 관한 숭고를 강조한다. 앞에서 언급하였던 세 작품의 붉은 색조는 생명을 상징하는 ‘피’ 또는 인간의 생명과 관련이 있어 보인다. ‘아담’의 이름은 히브리어 ‘adamah’에 대한 번역인데, 히브리어로 아담은 ‘대지(earth)’의 의미를 가진다. 또한 ‘adamah’에서 파생된 히브리어 ‘adam’과 ‘dam’은 각각 붉은 색(red)과 피(blood)를 의미한다. 히브리어를 알았던 뉴먼은 아담의 이름에서 붉은 색 또는 피를 연상하였을 것으로 추측할 수 있으며, 첫 인류를 지칭하는 <아담>은 피나, 대지가 상징하는 원초적인 생명력 또는 시원적 에너지 등의 이미지로 파악된다. 그

236) 숭고 미학을 연구한 미학자 필립 쇼우는 2008년 Tate Modern의 숭고 미술에 관한 연구 프로젝트에서 바넷 뉴먼의 <아담>과 <이브>의 숭고성에 관한 논문을 발표하였다. Philip Shaw, "Sublime Destruction: Barnett Newman's Adam and Eve", 페이지 미상. <http://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/philip-shaw-sublime-destruction-barnett-newmans-adam-and-eve-r1140520> (검색일: 2018. 2. 20)

리고 그것은 1, 2차 세계대전과 미국의 물질주의, 폭발적인 산업 발전의 이면에서 포착된 인간 소외와 인간성의 상실에 대한 뉴먼의 비판으로 이해될 수 있다.

뉴먼이 유대 민족의 시조, 영웅, 개척자 등을 통해 현대 사회에서 상실한 원초적인 생명력, 인간의 존엄성과 위대함을 숭고 주제로 제시하였던 반면, 스틸과 마찬가지로 서부 출신이었던 잭슨 폴록은 미국 원주민에 관심을 가졌고, 서부 여러 지역에서 보냈던 유년 시절의 기억과 문명화 되지 않은 자연의 땅에 대한 동경을 가지고 있었다. 뉴딜시기에 그려진 그의 <서부행>[도II-30]에 나타나는 폴록이 인식했던 미국은 더 이상 도시화된 뉴잉글랜드가 아닌, 황량한 사막과 높은 산들로 태고의 풍경을 간직한 서부에 가까웠다. 폴록은 특히 미국 북서부 연안과 남서부 인디언 종족의 제의적 의식이나, 토렘과 관련된 공예품 등에 관심을 보였다. 폴록의 친구 루벤 카디쉬(Reuben Kadish)에 의하면, 폴록이 적어도 주 1회 이상 자연사 박물관을 방문하여, 인디언 부족의 토렘 기둥, 가면, 조각품 등을 스케치하곤 하였다고 하며, 폴록은 또한 루스 베네딕트(Ruth Benedict)가 쓴 『문화의 패턴(*Patterns of Culture*)』와 제임스 프레이저의 『황금 가지(*The Golden Bough*)』를 읽는 등 당시 다른 추상표현주의자들에게도 유행하였던 인류학 저서들을 보면서 인디언 문화에 대한 탐색을 멈추지 않았던 것으로 보인다.²³⁷⁾

이렇게 폴록이 미국 인디언들의 문화와 제의에 특별한 관심을 둔 이유는 두 가지 이유에서 설명이 가능하였다. 하나는 스틸이나, 뉴먼의 경우와 유사하게 인디언에 대한 인식의 변화로, 미국의 선조는 더 이상 영국에서 건너 온 청교도들이 아닌, 미국 원주민 인디언들로 자각하게 되었다는 점, 다른 하나는 베네딕트와 프레이저의 연구를 통해 알게 된 인디언들의 제의 방식은 1930-40년대 폴록이 문제를 겪고 있었던 자기 인식에 대한 긍정적인 영향을 주었기 때문이었다. 인디언 부족의 샤먼들에게서 폴록이 발견한 흥미로운 점은 그들이 제사를 진행하는 과정에서 숭고의 경험이라

237) Stephen Polcari, "Jackson Pollock's Shamanism", 2017, 20 June, <https://www.aesenseandmeaning.net/published-work/2017/5/24/pollock-paris-essay-polcari-web> (검색일: 2018년 3월 20일)

할 수 있는 강력한 희열과 광적인 몰입에 이르렀고, 이를 통해 샤먼은 초자연적인 또 다른 인격으로 변화할 수 있었다는 점이였다. 서부 인디언들과 캐나다 인디언, 멕시코의 원주민들의 제의 의식에서 샤먼은 가면을 써서 자신의 일상적인 인격을 제거하고, 광기어린 행위나 가수면 상태, 또는 극단적인 고립 등의 상태를 거치게 되는데, 학자들은 이 때의 심리적 상태를 우주의 발생 이전의 ‘원초적 혼돈’의 상태로 퇴행하는 것이라고 설명하였다.²³⁸⁾ 강한 황홀경(ecstasy)이나 무아지경의 상태에서, 현실의 정체성과 초자연적 정체성은 분리되었으며, 그러한 숭고의 경험 이후에 샤먼은 토템이나, 다른 초자연적인 인격체로 변화하였다. 이렇게 새로이 부여된 인격은 샤먼을 현실에서의 무기력과 참담함, 고통을 초월한, 활력 넘치고 강인한 지도자로 거듭나게 하였다. 그리고 샤먼은 이 모든 과정을 부족 공동체 일원들과 공유하였고, 이를 통해 자연스럽게 자기를 다른 이들과 구분 짓고 성스럽고 신비스러운 존재나, 초월적인 영웅, 또는 영적인 지도자로 각인시키는 것이 가능했다.

제사 과정에서 인디언 샤먼의 인격 변화는 1930년대 말부터 잭슨 폴록이 무력감을 느꼈던 사회 문제들, 곧 거대 산업 사회로 나아가며 겪게 되는 인간성의 상실이나 개인의 소외, 또는 강대국들의 패권 다툼이나 전쟁에 대한 참담함을 극복할 수 있도록 새로운 차원으로 이끌었다. 특히, 1930년대 폴록이 알코올 중독에서 비롯된 정신적 문제와 극도의 빈곤을 겪었을 때, 샤먼에 대한 관심은 그의 작품에 큰 영향을 미쳤다. 그는 인디언들의 사용한 토템 기둥의 형태를 작품에 적용하였는가 하면, 자연사 박물관의 카탈로그나, 인류학 책에 실린 인디언 부족 공예품의 사진들을 드로잉하며 원시주의 형태 연구에 몰입하였다. <불꽃(The Flame)>(c.1938)[도 IV-33]은 샤먼의 상징인 불에 관한 작품으로, 구체적인 형상을 알아보기 어렵기는 하지만, 불꽃이 타오르는 듯 맹렬하고 공격적인 형태와 강렬한 색, 망설임 없는 붓 자국 등에서 마치 자신을 영적인 지도자와 동일시한 것과 같은 폴록의 자아도취적인 심리 상태를 발견하게 된다. 폴록의 <불꽃>은 또한 그가 동경하였던 멕시코 벽화가 호세 클레멘트 오로즈코(José Clemente Orozco)의 <불의 인간(Man of Fire)>[도 IV-34]과도 형태적 유

238) Ibid., 페이지 미상

사성을 띠었는데, 오로즈코는 1934년 무렵부터 불과 연관된 작품을 계속하여 왔으며, 이 작품에서는 프로메테우스 신화를 통해 영웅적 인간상을 제시하였다. 비록 <불의 인간>이 1939년에야 완성되었지만, 작품 스케치는 이보다 먼저 뉴욕의 알마 리드 갤러리(Alma Reed's Gallery)에서 전시되었고, 폴록이 그의 전시를 빼 놓지 않고 관람하였다는 사실은 오로즈코의 작품과 폴록의 <불꽃>은 불의 형태에서 나타난 유사성뿐 아니라, 영웅과 관련된 주제에서도 관련이 있음을 짐작하게 한다.²³⁹⁾

폴록이 영적인 지도자로서 인디언 부족의 샤먼과 자신을 동일시하며, 자신 또한 샤먼과 같이 초자연적인 인격체와 동일시되고자 하는 열망은 <무제(untitled)>(c.1938-41)[도IV-35]와 <주황 가면(Orange Mask)>(c.1939)[도IV-36]에서도 발견된다. 앞에서 언급하였던 것처럼, 초자연적인 힘을 가진 영적인 지도자가 되기 전, 샤먼은 자기 원래의 인격을 숨길 수 있는 가면을 착용하였는데, 대개 이 가면은 부족 토템이나, 초자연적 존재의 형상으로 만들어졌다. 폴록이 그린 이 두 가면 회화는 피카소가 보여준 고대 형상의 영향을 반영하고 있기도 하며, 다른 한편 인디언 샤먼의 가면을 연상시키는 형태이다. <주황 가면>에 가면 형태는 폴록이 1941년 MoMA의 《미국의 인디언 예술(Indian Art of the United State)》전에 전시된 샤먼의 가면 사진[도IV-37]을 보고 그대로 드로잉한 것 같은 유사 형태가 그려졌다. 1930-40년대 폴록의 작품들은 이처럼 자신과 인디언 샤먼을 동일시하는 시각과 원초적인 생명력을 지닌 존재에 대한 폴록의 욕망을 보여주는 것이라 할 수 있다.

2차 세계대전이 발발하면서 폴록은 전쟁의 광기를 작품에서 표현하기 시작하였고, 이에 따라 작품 형태도 더 추상화되었다. 1945년에 그린 펜화[도IV-38]는 그림 왼쪽에 새와 인간의 형상이 그려져 있으며, 오른쪽 하단에는 전쟁을 연상케 하는 폭발 형태가 그려졌다. 폴록이 이전 작품에서 반복적으로 남자와 여자를 그렸고, 그런 경우 대개 남성은 폴록 자신을 대입한 것이라는 해석에 미루어 볼 때, 왼쪽에 의인화 된 새의 형상은 여성에 대응되는 남성의 상징이자, 폴록 자신을 대체하는 형상으로도 해석되었다.²⁴⁰⁾ 특히 폴록은 작품에서 인디언 토템 형태의 새를 자주 그렸으며, 대

239) Ibid., 페이지 미상

개 힘과 권력을 상징하는 독수리가 많았다. 이 작품에서의 새 형상은 구체적인 종류를 알 수 없지만, 권위, 힘과 관련된 새 형상을 반복하여 그렸던 사실에 미루어 볼 때, 이것 또한 폴록이 욕망하였던 또 다른 초자연적 자아 내지 폴록의 샤먼적 페르소나로 생각할 수 있다.

새 작품과 같은 해에 그려진 다른 작품은[도IV-39] 폴록의 대표적인 드리핑 기법을 예고하는 것으로, 앞의 펜화 하단에 부분적으로 그려진 형태가 전면을 차지한다. 이러한 형태는 전자와 마찬가지로, 전쟁의 광기와 참상에 대한 고발로 볼 수 있으며, 2차 세계대전이 끝나서야 공개된 나치의 홀로코스트 참상에 대한 충격으로도 볼 수 있다. 또한 복잡하고 유동적인 선들의 교차는 폴록의 극적인 심리 상태의 반영으로 볼 수 있는데, 이는 인디언 샤먼이 보여주었던 극치의 황홀감을 이미지화한 것으로 생각된다. 폴록은 자신의 작품을 “이미지의 일종(kind of image)”으로 설명한 바 있으며, 그의 작품이 무의미한 혼돈(chaos)으로 해석될 때마다 강하게 반발하였다. 폴록의 주장이 그의 모든 작품에 적용될 수는 없지만, 폴록의 작품은 현실의 자아를 부정하고 초월적이고 신성한 새로운 페르소나와 같은 자아도취적인 자기 인식을 발견하게 하며, 이것은 또한 그러한 과정에서 폴록이 경험했을 일종의 현실 이탈적 심리상태, 즉 역동적이고 강렬한 엑스타시의 이미지와 긴밀하게 연결된다.

샤머니즘과 직접적인 연관성을 보였던 폴록의 1940년대 작품은 1947년 이후부터, 드리핑 기법의 사용과 함께 완전한 추상 형식으로 전개되었다. 페인트의 물질성과 함께 폴록이 취했던 회전 동작과 역동적인 행위를 기록하는 폴록의 드리핑 회화는 한편 인디언 부족들이 사용한 전통 문양에서 영향을 받았던 1940년대 초의 작품들과 관련이 있었다. 1945년 작으로 추정되는 <여덟 속의 일곱(There Were Seven in Eight)>(1945)[도IV-40]은 폴록의 드리핑 회화가 나오기 몇 해 전에 그려진 작품으로, 화면의 중앙 하단과 오른쪽 부분에는 마치 사람의 눈 형태와 같은 납작한 원 형태가 반복적으로 나타난다. 이러한 형태는 폴록의 1940년대 추상 회화들에서 많이 그려졌는데, <탄생(Birth)>(1941)[도IV-41]이나, 구겐하임의 요청

240) Michael Leja, *Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940's*, New Haven, London, Yale University Press, 1993, pp.169-171

으로 그린 <벽화(Mural)>(1943)[도IV-42], 그리고 조금 더 이후의 드리핑 회화에 가까운 형태로 변화한 <무제(Untitled)>(1945)[도V-43]에 나타나는 소용돌이 모양의 원 형태에서도 유사성이 발견된다. 위와 같은 형태는 당시 폴록이 자주 모방하여 그렸던 인디언 부족의 전통 문양에서 비롯된 것으로 보이며,[도IV-44] 그가 인디언의 전통 패턴에 내재되어 있는 주술적인 의미와 상징성에 주목하였기 때문으로 생각된다. 연속적으로 반복되는 회전 운동을 드러내는 위와 같은 형태들은 유동성을 강조한 드리핑의 전단계로 볼 수 있으며, 드리핑 기법을 통해 폴록의 행위는 운동 범위가 확장되면서 더 자유롭고, 더욱 강렬해질 수 있었다.

캔버스를 바닥에 누이고, 화면에서 붓이 거리를 뚫으로써 동작의 극성(劇性)과 공연성(公演性)을 강조하는 효과를 얻을 수 있었는데, 이를 통해 폴록 역시 스스로를 댄서나 공연자로 인식하는 것이 가능했으리라 생각된다. 이는 또한 제사를 주관하는 샤먼의 제의적 행위에도 연관될 수 있다. 폴록이 『라이프』지의 인터뷰에서, 자신이 그림을 그리는 동안에는 무엇을 하고 있는지 인식하지 못한다고 하였던 내용에서도 알 수 있듯이, 샤먼이 제사 중에 의식을 벗어난 심리 상태를 보이는 것, 예를 들면 엑스타시나 무아지경의 상태와도 연결되는 부분이다. 드리핑 기법뿐 아니라, 나바호(Navajo) 인디언들의 모래 그림 시연에 참여했던 폴록이 모래 뿌리기를 시도하였던 점은 그가 자신을 샤먼으로, 행위자로, 공연자로서 지위를 부여받은 것으로 인식하였을 가능성뿐 아니라, 자신을 인디언 부족의 샤먼과 동일시하였을 가능성에 무게를 실어준다.

그의 많은 작품들은 이처럼 폴록의 영웅적이거나 자아도취적 자기 인식을 드러내 주었다. 폴록의 우월적인 자기 인식은 폴록 회화에서 발견되는 그의 핸드 프린트에서도 근거를 찾을 수 있다. 1948년 작 <넘버 1>에 상단에는 폴록의 손자국이 여러 번 겹쳐져 있다.[도IV-45] 이 손 도장은 아래에 펼쳐진 유동적이고 리드미컬한 물감 드리핑과 대조적으로, 확고하고 명확한 현존의 표시라 할 수 있다. 이에 대해, 클라크는(Timothy J. Clark)은 폴록이 원시 동굴 벽화에서 볼 수 있는 원시인의 손자국을 몇 만 년 전 그곳에 있었을 그들의 존재 그 자체의 지시체라고 생각했을 것이며, 그러한 생각이 자신의 작품에도 폴록의 핸드 프린트를 남기도록 유도하였을 것이라고 추

측하였다.²⁴¹⁾ 형태상으로 물감 드리핑과 손자국은 상반된 표현으로 보일 수 있지만, 공연자, 행위자 또는 영적인 지도자로서 폴록의 우월한 자기 인식이 물감 드리핑을 통해 표출되었다면, 폴록의 핸드 프린트는 그러한 우월한 자기 인식의 견고함을 보여준다는 점에서 동종의 것으로 해석될 수 있다.

2. 유럽의 이젤화 전통에 대한 도전

1) 규모의 거대함과 그 의미

(1) 미국적 특성으로서 규모의 거대함

장-프랑소와 리오타르(Jean-François Lyotard)가 바넷 뉴먼의 회화를 “아!”, “저거 봐(Voila)”라고 설명한 것처럼, 추상표현주의는 즉각적인 감탄과 함께 송고의 감정을 불러일으킨다. 이렇게 직관적이며 즉각적인 송고의 경험은 우선 추상표현주의 작품의 거대한 규모(scale)에 기인한다. 그리고 추상표현주의의 규모의 거대함은 추상표현주의의 급진성을 단적으로 보여주는 형식적 특성으로 인식되었다. 바넷 뉴먼은 대상의 물리적 정도를 가리키는 ‘크기(size)’와 크기의 지각에 관련된 ‘규모(scale)’을 세심하게 구분하여 사용하였는데, “규모는 느껴지는 무엇이다. 결국 화두는 규모다.”라고 주장하였다.²⁴²⁾ 뉴먼의 발언은 크기와 규모의 개념적 차이, 또는 둘 사

241) 폴록 작품의 핸드 프린트에 대해 클락의 입장은 폴록의 의도와 다른 방향으로 전개되었던 것으로 보인다. 그는 폴록의 추상에서 재현과의 연계나 이미지를 찾을 수 있다고 주장하면서, 그의 작품에 손자국은 “더 이상 현존의 지시가 아닌” 폴록이던 아니던 간에 누군가의 손으로 보인다고 지적하였다. Timothy J. Clark, "Jackson Pollock's Abstraction", Serge Guilbaut edit., *Reconstructing Modernism*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, 1990, p.197

242) "The Case for 'Exporting' Nation's Avant-Garde Art", Interview with Andrew Hudson, *Washington Post*, March 27, 1966, reprinted in John P. O'Neill edit., op. cit., p.272

이의 막연한 비례관계에서 한 발짝 떨어져 다양한 외부 상황과 조건들 속에서 경험되는 규모에 보다 집중하게 할뿐 아니라, 단순히 물리적인 크기 면에서는 새로울 것 없었던 추상표현주의에 대한 변호, 즉 커다란 캔버스에 단순하고 반복적이며 평면적인 추상이 결합됨으로써 경험되는 압도적인 규모에 주목하게 한다.

추상표현주의의 이러한 규모는 미국 내에서 뿐 아니라, 유럽에서도 미국다운 특성으로서 인식되었다. 추상표현주의를 유럽에 알리는 데에 결정적인 역할을 하였던 1958년의 《새로운 미국 회화(The New American Painting)》전시에서 이들 작품의 크기는 유럽의 미술관 전시 공간에 비해 너무 큰 나머지, 마드리드 국립 미술관(Museo Nacional de Arte Contemporáneo)은 전시장의 금속 문을 뜯어내기까지 하였다. 이에 대한 기사가 보도되었을 때 유럽의 비평가들은 일제히 미국 미술의 급진성과 선정주의(sensationalism)를 비판하고 나섰다.²⁴³⁾ 이 때 벨기에의 비평가는 추상표현주의의 작품을 두고 “자유를 향한 광기를 보여주는 작품은 마치 위태롭게 몰아치는 폭풍우처럼 보인다.”면서, “이에 벨기에의 추상 화가들과 ‘공인되지 못한’ 유럽의 예술가들은 고삐 풀린 이 거인들의 압도적인 힘의 과시 앞에 서 있는 난장이들과 결코 다를 바 없다”라는 자조 섞인 비평을 하였다.²⁴⁴⁾

미국 미술의 거대한 캔버스는 비단 추상표현주의자들에게만 국한되지는 않았다. 추상표현주의의 출현 이후 1960년대까지 미국 미술에서 “큰 캔버스(Big Canvas)” 양상은 최고조에 도달하였으며, 이러한 현상은 미국 안팎 양자의 시각에서 볼 때 미국적인 특성으로 인식되었다. 이후 1966년에 높이 12피트(365.8cm), 길이 56피트(1,706.8cm)의 가공할 만한 크기를 과시하는 엘 헬드(Al Held)의 <그리스식 정원(Greek Garden)>이 전시되었을 때에는 미국적 특성으로서 ‘큰 캔버스’에 대한 미국 미술가들의 욕망을 다시 한 번 확인케 하였다. 미국 현대 미술에서 규모의 문제를 분석한 논문 에 따르면, 휘트니 미술관(Whitney Museum) 전시회에 출품된 미국 현대

243) Willem De Kooning, et al., *De Kooning: A Retrospective*, The Museum of Modern Art, 2011, p.315

244) Clyfford Ross edit., *Abstract Expressionism: Creators and Critics: an Anthology*. Harry N Abrams Inc., 1990, p.165

미술 작품의 크기의 평균을 년도 별로 측정하였더니, 1949년의 평균 크기는 높이와 길이가 32×34인치(80×85cm), 1959년에는 54×52인치(135×130cm), 1969년에는 79×100인치(197.5×250cm)로 점차 크기가 확대되는 양상을 보였다.²⁴⁵⁾ 뉴먼, 폴록, 스틸 등과 추상표현주의자들을 시작으로 규모의 문제는 미국 미술의 특성을 논할 때 제외될 수 없는 형식적 요소로 자리매김하였다.

그런데 추상표현주의의 대표적인 형식적 특성으로서 인식되는 거대한 캔버스와 이에 기인하는 거대함은 숭고 감정을 산출하는 가장 주된 계기로 알려져 있다. 어떠한 대상의 크기가 숭고 산출에 직접적인 영향을 줄 수 있다는 분석은 이미 여러 숭고 이론들에서 설명되었던 내용이다. 버크는 ‘거대함(greatness)’을 숭고의 원천으로 보았을 뿐 아니라, 대상의 물리적인 크기가 숭고를 산출할 수 있다고 보았고, 그의 경험주의적 관점을 통해, 대상의 길이, 높이, 깊이에 따라, 또는 대상의 양과 크기에 따라, 숭고의 경험과 강도가 어떻게 달라지는지 숭고를 산출하는 대상의 특성을 체계적인 분석하였다.²⁴⁶⁾

“크기의 거대함(greatness)은 숭고의 강력한 원인이다. 이것은 너무나 명백하고 흔히 관찰할 수 있는 것이기 때문에 다른 예를 필요로 하지 않는다. 그러나 크기의 거대함, 정도나 양의 광대함(vastness)이 어떤 식으로 가장 강력한 효과를 낳는지 생각해보는 일은 흔치 않다. 왜냐하면 분명히 동일한 양의 크기로도 다른 경우보다 더 큰 효과를 낳는 방식과 양태들(modes)이 있기 때문이다. 광대함은 길이, 높이 또는 깊이로 이루어진다. 이 중에서 길이는 최소의 효과를 갖는다. 나는 높이가 깊이보다 덜 장대(grand)하고 생각한다.”²⁴⁷⁾

245) Lisa Frye Ashe, *"The Big Canvas": Scale, Size, and the Spaces of American Painting, 1948-1968*, Diss. University of Virginia, 2012, p.3

246) 규모는 상대적인 크기(relative dimension)라 할 수 있다. 즉 크기는 측정 가능한 어떠한 물리적 양을 가리킨다면, 규모는 크기에 대한 상대적, 주관적 인식이라 할 수 있으며, 크기와 직접적인 관련은 있지만, 크기에 규모가 정확히 일치하지는 않는다. 이러한 의미에서 추상표현주의자들은 크기를 가리키는 size나 dimension와 규모를 가리키는 scale을 구분해 사용하고 있다. Joan Kee, *To Scale: Art History Special Issues*, Wiley-Blackwell, 2015을 참고할 것

247) Edmund Burke, op. cit., p.66

대상의 길이, 높이, 깊이에 따라 숭고의 강도 또한 달라진다는 버크의 이론은 숭고를 야기하는 대상의 특성에 중심을 둔 분석이었다. 그러나 대상의 거대함이 숭고를 산출한다는 전제 하에, 칸트는 거대한 대상을 대면할 때, 인간은 어떠한 메카니즘에서 숭고를 느끼게 되는지에 대한, 숭고 경험의 원인을 밝히는 데에 무게를 두었다.

“매우 큰 대상을 만난다면 우리의 상상력은 그 대상을 현시하기 위해 무한히 전진하려고 노력하지만, 우리의 이성엔 실질적 이념인 절대적 총체성을 가지고 파악하기를 요구한다. 하지만 바로 그 때문에 감성계의 사물에 대한 우리의 크기 능력은 이 이념에 부적합하게 된다. 그런데 또 바로 이 부적합이 우리 내부에 초감성적 능력이 있음을 느끼도록 일깨운다. (중략) 즉 숭고란 그것을 단지 생각할 수 있다는 것만으로도 감관의 모든 척도를 능가하는 어떤 마음 능력이 있음을 증명하는 것이다.”²⁴⁸⁾

칸트가 분석한 숭고는 대상에 의존하기 보다는 단지 그것을 ‘통해서’ 발현되며, 때문에 그는 숭고를 “마음의 능력을 증명”하는 것으로 보았다. 이처럼 칸트의 관심은 대상 자체에 있는 것이 아니라, 숭고를 경험하는 주체에 있었다. 또한 칸트는 크기가 큰 대상의 경우, 대상의 속성인 크기에 ‘의해서’ 숭고를 경험하게 되는 것이 아니라, 그것을 ‘통해서’ 오성과 상상력으로는 파악할 수 없는 ‘현시 불가능한 대상’이 있음을 알게 되고, 이러한 주체의 인식과 대상의 현시(現示) 사이에서 발생하는 불일치는 우리 안의 “초감성적 능력”이 있음을 깨닫게 만드는데, 바로 그 때 우리의 감정이 고양되며 강렬한 쾌를 느끼게 된다. 이것이 칸트가 설명하는 숭고의 메커니즘이다. 결국 칸트가 분석한 숭고의 경험은 크기가 큰 대상에 완전히 의존하기보다는, 그것을 통해 어떤 현시될 수 없는 절대적인 규모를 환기하게 될 때 주체가 겪게 되는 경험으로 설명된다. 다시 말해, 거대함 그 자체를 분석한 버크와 거대함을 통해 어떻게 숭고를 경험하느냐를 분석한 칸트의

248) 임마누엘 칸트, *op. cit.*, 90-91쪽

송고론은 각각의 논점과 관심이 조금씩 차이를 보여준다. 그럼에도 불구하고 이 둘 역시 대상의 크기와 규모가 결국에는 송고와 불가분의 관계에 있다는 점에서는 이견을 보이지는 않는다. 그리고 이것은 송고를 표현한 폴록, 로스코, 뉴먼, 스틸의 형식적 공통점이자, 다수의 추상표현주의자들이 주목하였던 주제이기도 하였다.

이와 같은 거대함에 대한 추상표현주의자들의 관심은 송고 이론이 나오기 이전부터 형성되고 있었는데, 1943년 6월 《현대화가, 조각가 연맹(Federation of Modern Painters and Sculptors, 이하 FMPS)》의 전시를 비평한 『뉴욕 타임즈(The New York Times)』의 미술 편집장, 에드워드 앨던 쥬월의 혹평에 항의하는 뜻에서, 로스코, 고틀리브가 보낸 공개 서신에서도 이와 관련된 내용을 확인할 수 있다. 이 서신은 당시 『뉴욕 타임즈』에 기고하고 있었던 뉴먼의 도움을 받아 작성된 것으로, 이들의 성명을 통해, 추상표현주의자들이 주목하였던 큰 그림, 거대한 화면에 대한 관심이 이미 1940년대 초반부터 형성되고 있었음을 알 수 있다.

“우리는 커다란 형태를 향한다. 왜냐하면 그것은 분명한 것이 주는 강한 영향력을 가졌기 때문이다. 우리는 그림의 평면을 다시 주장하길 바란다. 우리는 편평한 형식을 향한다. 왜냐하면 그것들은 환영을 파괴하고 진실을 드러내기 때문이다.”²⁴⁹⁾

로스코와 고틀리브는 성명에서, “커다란 형태”와 “편평한 형식” 그리고 “단순한 표현”에 관한 형식을 주장하였고, 반대로 이를 통해서는 “복합적 사고”를 표현하고자 하였다고 설명하였다. 그 중, 서신의 일부분에는 “강한 영향력을 가진 커다란 형태”에 대한 내용이 서술되었는데, 이는 어떤 형식보다도 구체적이고 명확한 요소로서, 크기에 대한 이들의 각별한 관심을 표명하고 있다. 이 서신은 무엇보다 그것이 작성될 당시 추상표현주의자들의 작품이 초현실주의적인 반(半)추상의 형태를 띠었다는 사실에 비추어 볼 때, 1950년대에 나오게 될 뉴먼, 로스코, 스틸의 거대한 색 면 추상을

249) Dore Ashton, *The New York School*, Penguin Books Ltd., Harmondsworth, Middlesex, England, 1972, p.128 재인용

4-5년 정도 먼저 예고하였다는 점에서 중요한 자료라 할 수 있다. 추상표현주의 작품에서 규모의 문제는 이처럼 중요한 형식적 조건으로서, 어떠한 면에서는 형상과 추상 간의 문제보다도 앞서는 것으로서, 일찍부터 미국의 미술가들에게 중요하게 인식되었음을 짐작할 수 있다.

사실 추상표현주의가 유독 거대한 규모에 집착하였던 것은 그것이 송고의 계기였기 때문만은 아니다. 거대함에 대한 미국의 유별난 관심과 욕망 또한 여기에 기인된 것으로 볼 수 있다. 특히 추상표현주의자들이 20대를 보냈던 1920년대 후반부터 미국은 대도시를 중심으로 한 거대한 산업 시설, 건물, 도로 등이 본격적으로 건설되기 시작하였다. 1920년대 후반, 라디에이터 빌딩, 셸턴 호텔 등 뉴욕의 마천루에 의해, 거대한 높이의 스카이라인이 형성되었고, 그 중 하나가 1927년에 건축된 록펠러 센터(Rockefeller Center)이다. 또한 1930년대 초반에는 미국의 동부와 서부를 가로지르는 고속도로 건설이 본격화되었다. 도로 기획 면에서도 유럽의 어떤 도로 건설에도 찾아볼 수 없는 거대한 크기와 길이, 규모를 자랑하였다. 찰스 쉐러가 머물렀던 루즈 공장단지의 가공할 규모나, 다리, 항만, 세계에서 가장 객실 수가 많은 호텔 등 1920-30년대 미국은 거대함에 대한 욕망과 집착을 숨기지 않았다.

이와 같은 시대적 분위기 속에서 추상표현주의도 ‘거대함’으로 지시되는 미국적 속성에서 자유롭지는 않았던 것으로 생각된다. 실제로 뉴딜 시기 추상표현주의자 중 다수는 WPA에서 벽화를 그린 경험이 있었으며, 이 경험은 훗날 큰 크기의 캔버스와 무관하지 않았다. 폴록 역시 WPA에서 벽화를 제작하였고 그것은 압도적인 크기의 대형 캔버스를 시도하는 데에 영향을 주었다.²⁵⁰⁾ 멕시코 벽화에 대한 남다른 관심과 WPA의 벽화 제작 경험은 폴록에게 거대한 규모를 다룰 수 있는 실질적인 도움을 주었다. 폴록의 거대 회화에 나타나는 전면성(all-overness)이나 드리핑 역시 그러한 예에 포함된다. 폴록의 거대한 규모는 드리핑(dripping) 기법을 시작하기 3년 전인 1943년 페기 구겐하임(Peggy Guggenheim)의 의뢰로 제작된 <벽화

250) 해롤드 로젠버그(Harold Rosenberg)는 작가 개인에 따라 큰 차이를 보이는 추상표현주의자들의 양식을 규정하기 위해, 추상표현주의 형식을 둘로 구분하였는데, 하나는 폴록과 같은 거친 붓터치와 행위(action)가 강조된 제스처적(gestural) 추상표현주의이고, 다른 하나는 뉴먼, 로스코, 스틸과 같은 류의 색면 회화(colour field painting)이다.

(Mural)>[도IV-42]에서 처음 시도되었다. <벽화>는 길이 20피트(609.6cm), 높이 8피트(243.8cm)의 대형 작품이다. 이 작품이 비단 구겐하임의 의뢰로 제작된 것이기는 하지만, 전적으로 구겐하임의 요구조건이기 보다는 이전부터 대형 작품에 관심을 보였던 폴록의 바램이 반영되었다고 생각할 수 있었다. 폴록이 그의 동생 프랭크(Frank Pollock)에게 쓴 엽서에는 폴록이 <벽화>의 큰 크기를 자랑하면서 “전부터 원했던 엄청난 즐거움”이라고 하였다.²⁵¹⁾ 반면 <벽화> 제작을 위해 구겐하임은 뒤샹의 조언을 따라 폴록이 그림을 직접 벽에 그리지 않고 캔버스에 그릴 수 있도록 재료비를 지원하고, 개인전을 위해서 폴록에게 1년 동안 매달 150달러를 지원기로 한 것 외에 어떠한 다른 조건도 제시하지 않았다.²⁵²⁾

거대한 규모에 대한 폴록의 관심은 1940년대 초부터 형성된 것으로 생각되는데, 1950년대 작품처럼 3-4m가 넘는 압도적인 크기는 아니었지만, 폴록의 1940년대 작품들 중에는 6피트(180cm) 크기의 작품이 적지 않았다. 폴록 작품의 대형화에 미친 영향은 여러 각도에 의해 형성된 것으로 볼 수 있는데, 첫 째는 1939년 뉴욕 현대미술관(MoMA)에서 열린 《피카소: 그의 예술 40년(Picasso: 40 Years of His Art)》에 전시된 <게르니카(Guernica)>의 압도적인 크기(높이 3.5m, 길이 7.8m)에 대한 영향이다. 폴록은 <게르니카>를 “충격적인 경험”이었다고 회상하였다.²⁵³⁾ 다른 하나는 멕시코 벽화운동에 대한 폴록의 관심이었는데, 그는 호세 클레멘트 오로스코(José Clemente Orozco), 다비드 알파로 시케이로스(David Alfaro Siqueiros), 디에고 리베라(Diego Rivera)의 벽화에 고무되었고, 1936년에는 시케이로스가 운영하는 뉴욕의 벽화제작 워크숍에 참여하였다. 벽화에

251) Angelica Zander Rudenstien, "Chronology: Jackson Pollock's Mural, Peggy Guggenheim's Commission for the East Sixty-First Street Site and Subsequent History to October 1951", *Getty Research Journal* 9, S1 (2017), p.12

252) 구겐하임과 폴록간의 계약은 당시로서는 미술가의 자유와 재량을 최대한 보장해주는 파격적인 조건이었다. 폴록의 친구이자 화가인 제롬 캄로우스키는 “9월 두 개의 대박이 터졌다. 프랭크 시나트라가 파라마운트 극장에서 히트를 쳐 1000달러를 벌었고, 폴록이 구겐하임과의 계약을 따냈다. 그는 내가 알기로 이 대공황기에 계약을 따 낸 최초의 미국인 화가였다.”라고 회상하였다. Ibid., p.10; 메리 디어본(Mary V. Dearborn), 최일성 역, 『폐기 구겐하임』, 을유, 2006년, 354쪽

253) 잭슨 폴록의 공식 사이트, <http://www.jackson-pollock.org/mural.jsp> (검색일 2017. 8. 5)

대한 폴록의 경험은 1938년부터 1942년까지 WPA 산하 기구인 FAP의 벽화 작업에서도 지속되었다. 위의 내용에 비추어볼 때, 폴록은 <게르니카>나 멕시코 벽화에서 발견되는 거대한 규모의 충격과 효과를 숙지하였을 것이며, FAP에서의 실제 경험한 벽화 제작 과정은 폴록의 대형 작품 제작에도 실질적인 도움이 되었던 것으로 추측할 수 있다. 대담한 규모를 자랑하는 폴록의 <벽화>는 격양, 전율, 고양과 같은 송고의 감정을 이끌어내었고, 이 작품이 발표된 직후부터 당시 뉴욕 미술계에 큰 반향을 일으켰다.

한 편, 색면 화가들 중에서는 클리포드 스틸이 로스코나 뉴먼보다 조금 앞 서 큰 크기의 작품을 시도하였다. 그는 1944년부터 길이 105인치(262.5cm) 높이 92.5인치(231.2cm)인 <PH-235>[도IV-46]와 같은, “당시로서는 보기 드문 대형 회화 작품”을 제작하였다. 이것은 로스코, 뉴먼이 1948년 이후에야 2미터가 넘는 대형 캔버스를 사용했다는 점과 비교해 보았을 때, 4년 정도 앞 선 시기였다.²⁵⁴⁾ 작품 규모의 효과에 대한 스틸의 관심은 그가 “사적 기록(personal record)”이라고 따로 구분하여 불렀던, 여러 크기로 제작된 복제 작품에서도 드러난다.[도IV-47] 그는 자기 작품에 대한 복제품(replica) 총 59점을 제작하였으며, 이를 통해 스스로 “하나 이상의 캔버스에서 생존할 가치가 있는 관념”을 시각화할 수 있었다고 설명하였다.²⁵⁵⁾ 그에게 복제 작품은 원본에서 시도될 수 없었던 여러 가능성들, 예를 들면 캔버스 크기의 차이, 색과 색 면의 구조의 차이 등 미세한 차이를 실험할 수 있는 기회로 여겨졌다. 때문에 스틸의 복제품은 추상표현주의자들의 작품이 즉흥적이고, 우연적이며, 전적으로 무의식에 의존하고 있다는 알려진 사실과는 사뭇 다른 측면을 보여주는 실레이자, 스틸을 비롯한 추상표현주의자들이 자신의 작품의 격정적이고, 송고의 경험을 산출하기 위해서, 작품 크기와 크기에 따라 달라지는 화면의 긴장감에 얼마나 세심한

254) 색면 추상화가들의 작품들은 1948년 이후로 대형 작품이 나온 것으로 알려져 있으나, 클리포드 스틸 미술관의 아카이브 자료와 찰스 헤리슨(Charles Harriossn)의 글, "Abstract Expressionism"의 내용에 비추어볼 때, 스틸이 길이와 높이가 2미터를 넘는 (약 300호) 크기의 작품을 시작한 시기는 알려진 것보다 4년 정도 이른 1944년으로 볼 수 있다. Chales Harrison, "Abstract Expressionism", Nikos Stangos edit., *Concepts of Modern Art*, Harper & Row Publishers, New York, p.258

255) Patricia Faiking, "A Still is A Still is A Still....Still", *Art News*, November 25, 2015, p.64

관심을 보였는지를 알게 한다.

또한 폴록의 <벽화>가 1944년 발표되었다는 사실과 1945년 금세기 미술 갤러리(Art of this Century)에서 열린 그룹전 《가을 살롱(The Autumn Salon)》에 참여하기 전까지는 스틸이 뉴욕에서 활동하지 않았다는 점에 미루어 볼 때, 스틸의 대형 작품은 폴록으로부터의 영향에 의해서라기보다는 미국 서부의 대자연이나, 또한 그것을 그렸던 19세기 미국의 낭만주의 풍경화의 영향으로 설명될 수 있었다.[도IV-48] 그는 1950년 로스코를 비롯한 추상표현주의자들과 교류하며, 뉴욕으로 거주지를 옮기기 전까지 1930년대에는 줄곧 워싱턴 주의 쿨리댐(Grand Coulee Dam), 풀먼(Pullman) 지역에서 살았고, 1943년부터 2년간은 버지니아 주의 리치몬드(Richmond)에서 교편을 잡았는데, 이 리치몬드 거주시기에 스틸 특유의 추상표현주의 형식이 시작되었다. 1946년 첫 뉴욕 전시 이전까지 스틸에게 영향을 준 것은 뉴잉글랜드를 중심으로 하는 WASP의 문화가 아닌, 서부의 광활한 자연과 인디언 원주민 문화였고, 이와 같은 이유에서 스틸의 전형적인 특성이라 할 수 있는 찢어진 듯 보이는 불규칙한 색 면은 깊은 계곡을, 캔버스를 가로지르는 거대한 면은 장대한 폭포에 기인한 형태로 해석되었다. 미술사가 도어 애쉬튼(Dore Ashton) 역시 보들레르(Charles Baudelaire)의 시 구절 “광활한 초원과 인적 없는 강”을 스틸의 작품에 적용하기도 하였고, 비평가 로렌스 알로웨이 역시 스틸의 작품을 그가 자랐던 미국 중서부의 끝없는 평야를 떠올리게 하는 “대륙적 숭고(Continental Sublime)”로 비유하기도 하였다.²⁵⁶⁾ 추상표현주의 작품의 규모와 숭고와의 관련성을 가장 먼저 분석하였던 로버트 로젠블럼(Robert Rosenblum)은 스틸의 작품을 그보다 20여년 정도 앞서 활동하였던 미국의 화가 어거스터스 빈센트 텍(Agustus Vincent Tack)의 작품[도IV-49]과 비교하면서, 이들은 모두 “미국 서부의 숭고한 폭풍우와 산들”에게서 영향을 받았으며, 둘 사이에는 시각적, 감정적 동질감이 목격된다고 하여, 스틸과 텍의 작품에 표현된 숭고가 작가 개인에게 한정된 특성이기보다는 미국적 특성을 반영하는 것으로 보았다.²⁵⁷⁾[도IV-50]

256) Dore Ashton, *New York Times*, November 15, 1959; Lawrence Alloway, "The American Sublime", op. cit., p.36

폴록이 “모든 지옥을 다 합친 것처럼 흥분되는 엄청난 크기”라고 한 것처럼, 열광적인 에너지와 새로움을 추구하였던 추상표현주의자들에 의해, 1940년대 중반부터 2-3미터가 넘는 대형 캔버스가 사용되기 시작하였다. 색면 화가들에게 그것은 유럽의 이젤화 전통을 능가하는 우월함으로 여겨졌으며, 단순히 ‘큰 그림’ 이상의 의미, 미국적 특성으로서 큰 캔버스에 관련된 미학적 의미들이 부여되었다.

(2) 이젤화 전통에 대한 도전

추상표현주의의 거대함은 새로운 공간 개념으로 유럽의 회화에 도전하였다. 그들은 관람자를 둘러싸는 듯한 거대한 화면을 ‘공간’으로 인식하였다.²⁵⁸⁾ 마크 로스코는 1951년 MoMA에서 열린 심포지엄에서 자신의 작품이 관람자와 교감을 가지며, 관조의 대상이 아니라, 그 내부에서 경험되어지길 바라는 목적에서 거대한 규모의 작품을 그리고 있다고 밝혔다.

“나는 아주 거대한 그림을 그린다. 나는 거대한 그림을 그리는 이 기능이 역사적으로는 뭔가 대단히 거창하고 거만한 어떤 것이었다는 것을 깨달았다. 그림에도 불구하고 내가 거대한 그림을 그리는 이유는 바로 -그리고 내 생각에 그것은 내가 아는 다른 화가들에게도 적용될 수 있는- 친밀하길 원하고, 인간적이길 원하기 때문이다. (중략) 당신이 거대한 그림을 그린다면, 당신은 완전히 그 안에 있게 된다. 그 그림은 당신이 통제 가능한 무엇이 아니다.”²⁵⁹⁾

자신의 작품이 관람자를 완전히 둘러싼 ‘방’처럼 보이게 하려는 로

257) Robert Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*, Harper Collins Publishers, 1975, pp.199-200

258) 1943년 <벽화> 제작 당시 잭슨 폴록이 지인에게 남겼던 말로, 폴록의 공식 사이트에 수록되어 있다. <http://www.jackson-pollock.org/mural.jsp> (검색일: 2017년 8월 1일)

259) Mark Rothko, “How to Combine Architecture, Painting, and Sculpture”(1951), Miguel Lopez-Remiro edit., *Writings on Art: Mark Rothko*, Yale University Press, New Haven, p.74

스코의 의도는 1950년대에는 전시 공간의 모든 조건들, 예를 들면 필립스 컬렉션(Phillips Collection)의 전시실[도IV-51]을 조성하기 위해 조명의 밝기부터 천장 높이, 그림의 위치와 작품간 간격뿐 아니라, 관람자가 앉는 의자의 재질과 사이의 간격까지도 그가 직접 조정하였던 점에서 찾아볼 수 있는데, 이러한 세세한 조건들은 로스코가 그의 작품이 관람자를 감싸는 공간처럼 인식한 데에서부터 시작된 것이며, 이와 같은 의도가 전달되기 위해서는 그가 앞서 밝힌 대로, “아주 거대한 그림”이 아니었다면 불가능하였다.²⁶⁰⁾

로스코와 유사하게 뉴먼 역시, 자신의 작품을 캔버스 틀에 국한된 면으로 파악하기 보다는 실제 공간과의 상호 관계 속에 놓인 개방된 공간으로 보았다. MoMA의 《새로운 미국 회화(The New American Painting)》(1959)전시에 참여하게 된 뉴먼은 붓 자국조차 거의 보이지 않는 자신의 거대한 색 면 회화를 두고, “반기술적, 반회화적”이라 공격하였던 이들을 향해 그것은 “거대한 개방적 영역(large open areas)”이며, 눈에 보이지 않지만, 오히려 보다 더 “고도의 예술적 기교”를 요구하는 작품이라고 설명하였다.²⁶¹⁾

뉴먼이 내세운 ‘열린 공간’이란, 작품 내부에 국한된 것이기 보다는 작품과 전시 공간, 작품과 관람자와의 관계 같은 작품의 외부적 관계에서 형성되는 것으로 이해될 수 있다. 이것은 또한 전시 공간의 세부 조건들마저 통제, 조정하려 하였던 로스코와도 유사하다. 1951년 베티 파슨즈(Betty Parsons) 화랑에서 열린 뉴먼의 두 번째 개인전에서는 높이 8피트(243.8cm), 길이 18피트(548.6cm)의 대형 색 면 회화 <인간, 영웅적이고 숭고한(Vir Heroicus Sublimis)>[도IV-32]이 전시되었는데, 거대한 규모에 당혹해 하였던 관람자들에게 뉴먼은 오히려 “이 전시에서는 큰 작품들을 가까이에서 보도록” 권하였다.²⁶²⁾ 작품과 거리를 두고 이를 조망하는 것이

260) 로스코는 자신의 작품이 그림이 아닌, “작은 방(small room)”처럼 보이길 의도하였고 밝혔다. Ibid., p.74; 필립스 컬렉션의 전시실에 관한 내용은 아래 책을 참고할 것. James E. Breslin, *Mark Rothko: A Biography*, University of Chicago Press, 2012, p.449

261) Barnett Newman, "Statement from the New American Painting"(1959), edit. John P. O'Neill, op. cit., p.180

262) Barnett Newman, "Statement for the Second One Man Show"(1951), op. cit.,

아니라, 작품에 가까이 다가가도록 하여, 시야에 그림이 다 들어오지 못하도록 한 뉴먼의 권유는 시각에 의해 대상을 파악하는 것을 단절시킴으로 규모의 거대함을 더욱 강조하여 숭고 경험을 한층 더 고양시키기 위함으로 추측할 수 있다. 1958년 피터 줄라이(Peter Juley)가 촬영한 뉴먼의 <권좌(Cathedra)>(1958) 사진[도IV-52]에는 뉴먼과 한 여성 관람자가 그의 권유대로 가까이서 작품을 보고 있는 모습이 담겼는데, 줄라이의 사진은 독일 낭만주의 풍경화가 카스파 다비드 프리드리히의 <바닷가의 수도승(Monk by the Sea)>[도III-3]을 연상케 한다. 이 사진에서 뉴먼 작품의 강렬하고 압도적인 규모와 색면은 프리드리히 작품의 바다와 하늘이 맞닿은 장엄한 풍경, 또는 거대한 빈 공간과 대응된다고 할 수 있다. 마찬가지로 프리드리히의 작품에 표현된 주제이자, 작품 속 인물이 겪었을 숭고의 경험은 그림 속 인물과, 작품을 보는 관람자들에게도 반복되는데, 줄라이가 촬영한 사진에서도 마찬가지로, 숭고는 뉴먼의 작품 앞에 선 관람자와 이 사진을 보고 있는 이들의 심리 상태에서 동일하게 반복된다고 할 수 있을 것이다. 이 뿐 아니라 뉴먼은 그가 제안한 것처럼 거대한 작품 앞에 선 관람자들의 뒷모습을 여러 번 촬영하였는데, 이것은 거대한 규모와 숭고 효과에 대한 뉴먼의 남다른 관심을 보여준다.[도IV-53]

이와 같이 벽면을 모두 덮을 만큼 거대한 추상표현주의의 캔버스는 그것이 처음 시도되었던 1940년대에는 파괴적인 행동이나 열광적인 심리 상태, 고양된 감정의 표출에서 비롯되었다고 할 수 있다. 그런데 1950년대에 들어서 추상표현주의의 거대한 화면은 비평가들의 새로운 시각에 의해, 보다 확장된 개념으로 제시되었다. 대형 캔버스에 나타나는 전면적(all-overall) 특성에 주목하며 그것을 이미지들이 “그림의 틀 너머로 무한하게 반복될 수 있는 것”으로 본 그린버그나, 비록 캔버스의 물리적인 크기만을 가리키는 것은 아니지만, 로젠버그가 1952년 「미국 행위 미술가들(The American Action Painters)」에서 “경기장(arena)”이라고 비유하였듯, 그들의 화면은 더 이상 환영의 공간으로 들어가는 입구나 틀(frame)로 머물러 있기를 거부하는 반(反)이젤화 경향으로 설명되었다.²⁶³⁾ 이처럼 추

p.178

263) Clemente Greenberg, "'American-Type' Painting", *Partisan Review*, (Spring

상표현주의의 거대한 캔버스는 ‘큰 그림’의 의미에만 국한되지 않았고, 추상표현주의의 공간 개념과 그들의 예술 이론이 아방가르드적인 개념, 혹은 더 나아가 개인과 사회의 관계에 관한 개념으로까지 확장될 수 있도록 촉매 역할을 하였다.

“어떤 특정 순간에, 그 안에서 행위 하기 위한 -그 안에서 실제 또는 상상의 대상을 복제, 재(再)디자인, 분석, 또는 “표현(express)” 하기 위한 공간(space)로서가 아닌- 경기장(arena)과 같은 이 캔버스는 미국 미술가들에게 차례로 나타나기 시작하였다. 이 캔버스 위에서 지속되는 것은 그림(picture)이 아니라 사건(event)이다. 화가는 더 이상 그의 마음 속 이미지를 지니고 그의 이젤에 다가가지 않는다. 그는 그의 앞에 있는 또 다른 물질에 무엇인가를 하기 위해, 그의 손에 있는 물질을 가지고 그 앞으로 간다. 아마 만들어지는 이미지는 이 만남의 결과가 될 것이다.”²⁶⁴⁾

추상표현주의의 거대한 캔버스를 “행위의 장(field)”으로서, 캔버스 위의 추상 이미지는 행위를 매개하는 “물질과 물질의 만남”으로 해석한 로젠버그의 시각은 곧 유럽의 이젤화 전통, 환영주의 ‘그림(picture)’에 대한 거부 의 의미로 해석되었다. 한편 로젠버그의 새로운 공간 개념과 마찬가지로, 그린버그는 「미국형 회화」에서 추상표현주의의 대형 화면이 유럽의 미술 전통 중에서도 바로 전(前) 세대라 할 수 있는 큐비즘의 공간 처리 방식마저도 도전의 대상으로 삼았다는 것을 밝혔다.

“그들은 세잔과 큐비즘 화가들이 디자인과 드로잉을 전적으로 통제하는 좌표로서 확립해 놓은(과거의 거장들이 충실하게 준수하면서도 한 번도 입 밖에 내어 말한 적은 없던 규칙을 명시하면서) 그림의 틀로부터 -캔버스를 에워싸고 있는 직사각형으로부터- “탈출”할 필요를 느끼기 시작했다. 모든 선과 붓질이 그림틀의 수직선과 수평선을 명백

1955), reprinted in *Art and Culture: Critical Essays*, Beacon Press, Boston, 1989, pp.217-236

264) Harold Rosenberg, "The American Action Painters"(1952), *The Tradition of the New*, DaCapo Press Inc., New York, 1994, p.25

히 지시하는 것은 시간이 지나면서 율아매는 습관으로 변해갔으나, 그런 습관에서 탈피하는 길이 커다란 표면, 너무나 커서 그 끝이 작업하는 미술가의 시각 장 바깥 혹은 시각 장 가장자리에서나 놓일 법한 표면에 있음이 발견된 것은 오직 1940년대 중반과 후반의 뉴욕에서였다.”²⁶⁵⁾

그린버그의 해석에서도 알 수 있듯이, 추상표현주의 화가들은 유럽 이젤화의 재현 전통뿐만이 아니라 큐비즘적 공간 해석에 대한 도전으로서, 거대한 규모를 통해 획득될 수 있는 새로운 공간 개념을 제시하고자 하였다. 그것은 추상표현주의의 캔버스 정도의 대형 회화가 유럽 미술에서는 드물었다는 의미가 아니라, 거대한 화면을 통해 추상표현주의자들은 그들의 새로운 공간 개념을 도출하였을 뿐만 아니라, 화면의 크기에서 나타나는 장엄한 스케일을 미국 미술의 특징적인 요소로 인식하였다는 점이 그것과 다르다고 할 수 있다. 특히, 폴록은 1947년 구겐하임의 지원금을 받기 위한 신청서에 다음과 같이 기록하였는데, 여기에서는 추상표현주의자의 대형 화면이 주는 의미는 눈에 떨 만큼 확대된 캔버스의 물리적 크기, 그 이상이라는 사실을 드러내었다.

“이젤과 벽화 사이에서 기능하게 될 거대하고, 이동할 수 있는 그림을 그리고 있다. 나는 이젤 회화가 죽은 형식이라고 믿는다. 그리고 현대적 느낌의 경향이라면 벽 그림(wall picture) 또는 벽화를 향하고 있다고 믿는다. 이 시대는 이젤로부터 벽화로까지 완전히 이행한 성숙기는 아직 아니라고 생각한다.”²⁶⁶⁾

폴록에게 거대한 규모의 회화가 이젤화 전통에 대한 도전과 새로운 형식의 요구가 반영된 의미였다면, 뉴먼에게도 크기는 부르주아의 거실 벽난로 위에 걸 수 있을지의 문제에 관계된, 이젤화 전통에서만 가치 있는 개념이라고 본 점에서 폴록과 동일하였다. 이와 달리 뉴먼에게 규모란 반대로

265) Ibid., p.229

266) Jackson Pollock, “Guggenheim Application”(1947), Kristine Stiles and Peter Selz edit., *Theories and Documents of Contemporary Art*, University of California Press, 1996, p.22

이젤화로 대변되는 ‘넓은 개념’이나 부르주아적인 삶의 제거와 같은 의미였으며, 인간적 규모(human scale)에 관계하고, 내용(content)에 의해 성취되는 것이었다.²⁶⁷⁾ 즉 뉴먼에게 규모의 문제는 전통적인 회화에 부여되었던 부르주아 계층의 소비 대상으로서의 의미, 상품으로서의 회화의 의미에 대한 거절과도 같았다.

이와 같이 거대한 규모에 대한 상기의 해석들, 로젠버그의 “경기장”이나 “행위의 장” 비유, 그린버그가 의미한 “큐비즘의 공간으로부터의 탈출”, 그리고 회화에 부여된 관습적인 가치들에 대한 거절의 의미로서의 폴록과 뉴먼이 주목한 “벽화”와 “규모”까지, 추상표현주의의 대형 화면에 대한 각기 다른 개념과 해석들은 궁극적으로 유럽 미술 전통에 대한 도전과 작품에서 경험된 승고 면에서 공통점을 보였다. 또한 추상표현주의 작품과 비슷한 크기의 제단화나 역사화 같은 유럽 전통의 이젤화와 이들 회화 사이의 분명한 차이점을 규명하면서, 그것이 큐비즘과 같은 유럽 모더니즘과도 구별되는 전혀 새로운 공간 개념의 표현이라는 이중의 목적을 추구하였다. 이와 같은 맥락에서 추상표현주의의 거대한 규모는 점차 이들의 단적인 특징으로 자리 잡게 되었으며, 그것은 곧 “미국적 회화”의 특성으로 이해되기도 하였다.

“폴록, 로스코, 뉴먼, 코르키, 드 쿠닝 및 스틸의 회화들은 ‘이젤 전통’이라고 불리어 온 것을 넘어서는 규모로 제작되었다. 추상표현주의자들의 작품의 벽화적인, 혹은 유사-벽화적인 크기 또한 특정한 미국적 요소를 구현하거나 의미화 하는 것으로 이해되었다. 유럽 모더니즘의 형식들을 사용하기는 하지만, 그것들을 전혀 새로운 화면의 조직 방식 내로 전위시켰던 것이다.”²⁶⁸⁾

충격, 경탄, 경악과 같은 승고의 감정들을 야기하는 추상표현주의의 거대한 규모는 즉각적인 반향과 함께, 인용에서처럼 “미국적 요소의 구현”

267) Barnett Newman, "The Interview with Emile de Antonio", edit. John P. O'Neill, op. cit., p.307

268) Paul Wood, Francis Francina, Jonathan Harris, *Modernism in Dispute: Art Since the Forties*, the Open University & Yale University Press, 1993, p.62

으로 받아들여졌고, 이러한 시도는 새로운 공간 개념의 제시와 맞물려 점차 미국 미술의 특성 또는 미국적 모더니즘으로 추대된 듯 보였다. 1947년 1월 MoMA의 《거대한 규모의 회화(Large Scale Painting)》 전시에서는 피카소, 마티스, 샤갈과 나란히 폴록의 <벽화>가 전시되었으며, 전시된 21점의 작품 중 폴록의 그림이 가장 컸다는 사실에 폴록이 스스로 자랑스러워했다는 일화는, 추상표현주의에 이르러 미국 미술이 비로소 “형식적 장엄함과 정신적 의의를 향한 미국의 오랜 야망”을 이룰 수 있었다고 한 바바라 로스(Barbara Rose)의 평가를 떠올리게 한다.²⁶⁹⁾

지금까지 살펴 본 바와 같이, 추상표현주의 화가들에게 거대한 캔버스 사용은 처음에는 희열, 열광, 비극과 같은 강렬한 감정, 곧 숭고 감정의 표출로 시작되었으나, 비평적 해석이 더해지면서 점차 확장된 의미를 띠기 시작하였고, 이러한 양상은 유럽의 이젤화 전통, 재현 회화에 대한 도전, 그리고 나아가 미국적 특성으로까지 의미를 넓혀 나간 것으로 보인다. 특히 색 면 추상 화가들에게 있어서 거대한 화면은 위와 같은 의미들 외에도 전시 공간이나 관람자들과의 상호 관계 속에 놓인 새로운 개념으로서의 “공간”의 의미를 가진다고 할 수 있는데, 압도적인 규모의 캔버스는 또한 인간적 스케일을 뛰어 넘는 규모뿐 아니라, 비대상적(nonobjective) 특징으로 인하여, 앞서 설명한 ‘열린 공간’이나 ‘환경’과 같은 새로운 공간 개념을 실현할 수 있었다. 이에 관하여 미술사가 아넷 콕스(Annette Cox)는 색 면 추상 회화의 “거대한 규모는 색 영역(area)과 결합되었고, 빛에 대한 상기는 관람자들을 위해 특별하고 친밀한 환경을 창조”하였다고 평가하여, 이들의 독특한 공간 개념이 단지 작품의 규모에만 의존하는 것이 아닌, 비대상적 색면에 의해 더욱 강조된 것임을 밝혔다.²⁷⁰⁾

2) ‘현시’로서의 회화

269) Barbara Roses, *American Painting: The Twentieth Century*, Rizzoli Int. Pubns, 1986, p.70

270) Annette Cox, *Art-as-Politics: The Abstract Expressionist Avant-Garde and Society*, UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1977, p.53

(1) 추상표현주의의 현존성, 즉물성, 즉각성

거대한 캔버스가 ‘이젤화 전통’으로 상징되는 미술제도의 문제에 도전하였다면, 단지 ‘그 자체’로써 경험되는 추상표현주의의 송고는 환영주의(illusionism)에 대한 도전과 같았다. 존재하지만 재현할 수는 없는 무엇의 제시를 위해 ‘그 자체’로 머물러 있는 추상표현주의 회화는 이로써 환영주의뿐 아니라, 아름답거나 아름답지 못 하거나의 문제에 집중된 미학적 기준이 더 이상 유효하지 않음을 보여주었다. 이와 관련하여 포스트모더니즘 사상가 장 프랑소와 리오타르는 송고를 ‘지금’, ‘여기’라고 하였던 뉴먼의 정의에 근거하여 1982년 「송고와 아방가르드(Sublime and Avant-Garde)」에서 송고를 “발생(occurrence)” 그 자체로 설명한 바 있다.²⁷¹⁾ 리오타르의 해석은 사실, 1952년에 이미 로젠버그가 「미국의 행동 화가들(American Action Painters)」에서 추상표현주의 회화에 관하여 서술하였던 내용들과 유사하다. 로젠버그는 미국 화가들에게 캔버스가 행위 하는 장으로 인식되었고, 따라서 캔버스에 만들어지는 그들의 그림은 더 이상 그림이 아닌 ‘사건(event)’임을 설명하였다. 그리고 이 ‘사건’ 개념은 미국 미술가들의 존재를 드러내고, 예술가들의 개인적 저항과 사회적 문화적 환경 간의 상호성을 매개할 수 있는 의미로 풀이하였다.²⁷²⁾ 리오타르가 로젠버그를 인용하지는 않았지만, 추상표현주의자들이 보여준 행위가 재현 전통에서 벗어나 있을 뿐 아니라, 자신의 현존 증명, 그리고 행위의 일어남으로서의 사건(event) 또는 발생(occurrence)이라는 개념과 맞닿아 있다는 점에서 볼 때, 추상표현주의에 대한 이 두 사람의 공통된 시각을 살펴볼 수 있다.

이 중 리오타르의 ‘발생’ 개념은 논리나 지식에 의해 파악할 수 없는 어떠한 사건 그 자체와 사건의 일어남의 그 순간을 의미함으로써, 현존성(presence), 즉물성(literality)과 즉각성(instancy)이 강조되었다. 그리고 리오타르는 무엇을 그렸는지, 무엇에 대한 것인지 알 수 없는 뉴먼의 작품처

271) Jean Francois Lyotard, "Sublime and Avant-Garde", trans. Geoffrey Bennington and Rachel Bowlby, op. cit., p.103

272) 로젠버그의 행동 개념은 다음 논문을 참고할 것. 김희영, 『해롤드 로젠버그의 모더니즘 비평』, 한국 학술 정보, 2009년, pp.95-98

럼, 발생 그 자체로서의 승고가 거대 서사에 대한 대립항이자 아방가르드적 개념이라고 설명하였다. 그는 또한 승고는 작가가 아닌 감상자 중심의 개념이며, 미와 달리 비규정적이고 몰형식적으로 로고스보다는 파토스 중심적이고, 주체에 관심을 두기 보다는 발생 자체에 관심을 둬으로써 동일화, 보편, 규정을 거부하는 아방가르드 예술이라 주장하였다.

이처럼 뉴먼의 승고성을 해석하며, 자신만의 아방가르드적 승고 개념을 정립하였던 리오타르는 「승고와 아방가르드」 이후, 10여 년이 지난 뒤 「뉴먼: 순간(Newman: The Instant)」에서 보다 자세히 뉴먼의 승고 개념과 작품을 분석하였다. 이 글에서 리오타르는 무엇보다 「승고와 아방가르드」에서도 강조하였던 버크의 “환희의 공포(delight terror)”와 “박탈(privation)”에 중심을 두고 논의를 전개하였다. 리오타르의 설명에 따르면 버크는 환희(delight)를 승고의 감정으로 보았고, 이것은 또한 위협적인 공포가 사라짐으로 인해 생성되는 부정적인 기쁨(negative pleasure)으로서, “박탈(privation)”이 그 원인이 되는 것으로 설명하였다.²⁷³⁾ 그런데 리오타르는 발생 그 자체는 발생이 이루어지는 장소 “여기” 외에, 어떠한 사고(思考)나 감각도 허용되지 않는다는 점에서 버크가 설명하는 “위협적인 공허”인 박탈과 연관될 수 있다고 보았고, 이러한 생각에 따라 발생을 장소 개념인 ‘여기’로 설명하였다.

“승고라는 것은 모든 것에도 불구하고, 이 위협적인 공허를 수반한 무엇인가가 일어나게(will happen) 될 것이라는 감정이다. 그리고 승고라는 것은 무엇인가가 장소에서 열리게(take ‘place’) 될 것, 그리고 무엇인가가 모든 것이 끝나지 않으리라는 것을 알리게 될 것에 대한 감정이다. 그 장소는 오로지 ‘여기(there)’이다. 가장 최소화된 발생(minimal occurrence)인 ‘여기’이다.”²⁷⁴⁾

승고가 “가장 최소화된 발생으로서의 ‘여기’”라는 리오타르의 해석에서 ‘여기’는 전작 「승고와 아방가르드」의 도입부에서 언급한 토마스 헤스

273) Edmund Burke, op. cit., p.32

274) Jean Francois Lyotard, "Newman: the Instant", trans. Geoffrey Bennington and Rachel Bowlby, op. cit., p.84

(Thomas Hesse)의 해석을 적용한 개념이다. 헤스는 뉴먼에 관한 그의 저서를 통해, 뉴먼의 송고를 유대교의 신비주의적 교리인 ‘까발라(kabblah)’의 주요 개념, “여기(Makom 또는 Hamakom)”, 즉 “신의 초월적인 현존이 임재하는 장소 개념으로서의 ‘여기’”이면서 동시에 신의 ‘존재’를 가리키는 이중적 의미의 단어로써 설명한 바 있다.²⁷⁵⁾ 「송고와 아방가르드」에서 리오타르가 헤스의 “여기” 개념을 언급하는 정도에 그쳤지만, 「뉴먼: 순간」에서 그는 헤스의 “여기”가 뉴먼의 “현존성(presence)을 붙잡는 시도”를 설명해 줄 수 있는 중요한 개념이라 설명하였다.²⁷⁶⁾ 또한 리오타르는 송고는 발생 그 자체이기 때문에, 송고를 유발하는 대상은 인간의 지성으로는 파악할 수 없는 것, 즉 재현할 수 없는 것이며, 뉴먼의 추상 회화는 이 점에서 “현시할 수 없는 것의 현시”라는 송고의 역설을 보여주며 동시에, 캔버스와 물감의 만남, 곧 물질과 물질과의 만남으로서, 재현의 탈피를 실현하고 있는 것이라고 평가하였다.²⁷⁷⁾

마찬가지로 뉴먼 스스로도 작품에서 송고의 경험을 전달하기 위해 ‘그 자체’로서만 기능하는 즉물적이고 현존적인 특성을 의도하였던 것으로 생각된다. 뉴먼이 한참 송고의 주제에 몰두해 있었던 1948년, 오하이오 여행에서 뉴먼은 거대한 크기의 인디언 무덤을 방문하게 되었는데, 그곳에서 뉴먼은 송고를 경험하게 되었다고 고백하였다. 뉴먼이 경험한 송고란 무덤을 마주할 때 체험하였던 ‘인간이 존재함(man is present)에 연결되는 개념’으로 설명되었다. 그리고 이 현존감에서 파생되는 즉물적이고 즉각적인 경험은 뉴먼의 작품이 장소에 대한 것이나, 장소를 재현한 것이 아닌, ‘장소에 대한 감각(sense of place)’을 제시하는 것으로 풀이되도록 하였다.²⁷⁸⁾ 장소를 감각하는 것과 함께 뉴먼이 강조하였던 또 다른 요소는 시간에 대한 지각이다. 뉴먼의 생각에 송고의 경험은 바로 그 장소와 그 순간의 시간 속에서 무엇이라고 밖에 설명할 수 없는 존재를 지각할 때 가능하였다. 때문에 뉴먼은 자신의 회화는 모더니스트들이 몰두하였던 공간의 문제

275) Thomas B. Hess, op. cit., p.73

276) Jean François Lyotard, "Newman: the Instant", trans. Geoffrey Bennington and Rachel Bowlby, op. cit., p.87

277) Ibid., p.89

278) John Golding, op. cit., p.202

나 이미지의 문제에 관련된 것이 아닌 “시간의 지각(sensation of time)”에 관련되었음을 밝혔다.²⁷⁹⁾ 때문에 헤스는 뉴먼의 대부분의 작품은 신의 임재에서 인간이 경험하게 되는 숭고로서 설명이 가능하다고 보았다.²⁸⁰⁾

시간과 장소의 지각을 통해 숭고의 경험을 전달하려 한 뉴먼은 이것을 어떻게 작품에서 시각화할 지의 문제에 집중하였고, 이에 대한 결과로 즉물적이고 즉각적인 느낌의 형식들을 이끌어냈다. 1955년 그린버그의 전시 리뷰에 대한 이의 제기를 위해 보낸 편지에서 뉴먼은 자신의 작품은 “무겁고, 가득 차 있으며(solid), 직접적인 그 자체이자 어떤 붓 자국을 남기는 것과는 반대”라면서, 그린버그가 마치 “뉴먼과 로스코는 모두 염색을 하듯, 색소에 젖어든 형태”를 보여준다고 한 해석을 반박하였다.²⁸¹⁾ 뉴먼의 이러한 설명은 자신의 작품이 어떤 대상에 대한 또는 어떤 대상처럼 보이도록 하는 회화 전통에서 벗어난 작품, 즉 그 자체를 제시하는 자족적인 회화임을 설명하고 있다고 할 수 있다. 그리고 뉴먼은 위와 같은 즉물적이고 즉각적인 효과를 통해 그가 직접 경험하였던 숭고를 전달하는 것이 가능하다고 믿었던 듯하다.

뉴먼과 유사하게 현시할 수 없는 것의 현시로서의 숭고성은 다른 추상표현주의자들의 작품에서도 공통적으로 발견된다. 작품 내에서 어떠한 형상뿐 아니라, 화면 구성까지 제거된 폴록의 회화는 뉴먼과 마찬가지로 현시할 수 없는 것의 현시를 제시하였다. 이탈리아 비평가 부르노 알피에리(Bruno Alfieri)는 폴록의 작품을 두고, “혼돈(chaos) 그 자체”라고 하면서, 그의 작품에서는 아무 것도 재현되지 않았을 뿐 아니라, 개념도, 실재도, 기하학적 형태도 없는 “무(nothing)의 재현”으로 보기도 하였다.²⁸²⁾ 여기에서 알피에리는 폴록의 작품을 ‘무의 재현’ 또는 ‘혼돈’이라고도 설명하였는데, ‘무’면서 ‘혼돈’이기도 한 알피에리의 양립 불가능한 의미들은 폴록이 로스코의 회화처럼, 허무, 공허, 빔과 같은 ‘무’를 재현하는 것이 아닌,

279) Thomas Hess, op. cit., p.73

280) Thomas Hess, op. cit., p.73

281) 뉴먼이 클레멘트 그린버그에게 보낸 편지, 1955년 8월 9일자 서신, on AAA site.

282) 1950년 11월 20일자 『Time』 기사. Pepe Karmel edit., *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*, The Museum of Modern Art, New York, 1999, p.70에서 재인용

어떠한 것으로도 현시될 수 없는 것을 현시하였다라는 점을 설명하고자 하였던 것으로 생각된다.

또한 뉴먼의 송고 개념을 칸트의 송고와 비교한 미학자 폴 크로더(Paul Crowther)도 역시 뉴먼의 색면 추상 회화가 어떤 상징이나, 대상의 재현도 아니며, 따라서 어떠한 설명이나 매개가 없이 즉자적으로 작품 그 자체를 제시함으로써 송고를 경험하게 한다고 하였다. 그는 뉴먼에 대한 자신의 분석 근거를 뉴먼이 쓴 「표의적 그림」의 도입 부분에서 찾았는데, 이 글은 ‘표의적(ideographic)’과 ‘표의(ideograph)’의 사전적 의미를 인용하는 것으로 시작되기 때문이었다.

“표의(IDEOGRAPH): 대상의 명칭을 표현하지 않으면서 그것의 개념(idea)을 제시하는 형상의 특징 또는 형상의 상징.

표의적(IDEOGRAPHIC): 직접적으로 개념을 재현하는 또는 대상들의 명칭을 매개하지 않는; 대상의 명칭을 표현하지 않으면서 대상의 개념을 제안하는 상징, 형상 또는 상형문자에 의한 특별히 글쓰기의 방식에 적용되는”²⁸³⁾

뉴먼이 가장 먼저 “표의, 표의적”의 의미를 사전에서 인용하였다는 점과 색 면과 띠로만 이루어진 뉴먼의 작품에서, 크로더는 뉴먼이 원시 미술에서 발견한 “표의적” 추상 형태에 영향을 받았고, 그것을 단순히 새로운 형식으로서의 가치뿐 아니라, 명칭이나 설명과 같은 매개함 없는 추상 형태, 즉 직접적으로 어떠한 개념의 재현(representing) 자체인 것에 주목하고 있다고 주장하였다. 그리고 어떠한 형상이나 형태도 제거된, 단일한 색으로만 일정하게 칠해진 뉴먼의 색 면은 또한 점차 캔버스 크기가 확대되면서, 더욱 강렬하고 즉각적인 현존성을 나타내는 방향으로 전개되었다. 이와 같은 추상표현주의 작품의 거대한 크기는 유럽회화의 이젤 전통에서 벗어나게 된 가장 결정적인 근거이나, 사실 이젤 전통에 대한 도전은 단순히 작품의 물리적인 크기에 의해서만 성취되는 것은 아니다. 작품의 큰 크기는

283) Barnett Newman, "The Ideographic Picture"(1947), edit. John P. O'Neill, op. cit., p.107

유럽의 18세기-19세기의 역사화나 마티스, 피카소의 작품에서도 이미 시도되었는데, 이러한 유럽 미술이 이젤화의 전통에서 완전히 벗어나지 못한 것으로 평가되는 이유는 작품의 물리적인 크기에 의해서라기보다는 즉물적이고 즉각적인 현존성이 나타나지 않았기 때문이라고 생각된다.

추상표현주의 작품의 즉물성, 즉각성, 현존성에 대하여 학자들은 이것이 미국적인 특성임을 강조하였다. 알로웨이는 거대한 규모의 색 면 회화의 대표적 특징을 “편평함(flatness), 텅 빈(emptiness), 규모(magnitude)”로 보았으며, 이러한 특징들을 통해 추상표현주의자들이 “상당한 현존(presence), 원초적 특징을 띤 구성 방식, 형식적 변형의 결핍”을 드러냈다고 주장하였다. 그리고 이와 같은 숭고는 “진지함의 상실”이라는 미국적 숭고의 특성으로 볼 수 있다고 하였다.²⁸⁴⁾ 로젠블럼 또한 “거대한 단일체”를 통해 숭고를 드러낸 추상표현주의를 북구 낭만주의의 계보 안에 위치시킴으로써 미국 미술가들을 프랑스를 중심점으로 삼았던 유럽 모더니즘으로부터 분리해내었다. 같은 맥락에서 단토는 추상표현주의에 반영된 이러한 미국적 특성이 1960년대 미니멀리즘의 출현에 미학적 영양분을 제공해 주었고, 이러한 의미에서 추상표현주의자를 미국 미술의 “영웅들”로 비유하였다. 60년대 미국 미술을 대표하는 미니멀리즘은 그것의 현존성 때문에, 더 이상 미술로 볼 수 없다고 평가되었는데, 단토의 시각에서 볼 때, 이 미니멀리즘의 현존성은 이미 추상표현주의의 즉물적이고, 즉각적인 효과를 드러낸 작품들에서 시도되었고, 결국 뉴먼을 위시한 추상표현주의 작가들은 미니멀리즘의 초석을 놓은 “영웅적” 인물들로 평가받을 수 있었다.²⁸⁵⁾

위와 같은 즉물적이고 즉각적인 숭고 특성 때문에 이를 미국적 숭고로 볼 수 있다는 시각은 뉴먼과 폴록, 로스코, 스틸에 발견된 유사성으로 더욱 설득력을 얻는다. 뉴먼이나 폴록과 마찬가지로, 로스코 역시 뉴먼과 비슷한 시기인 1948년경부터 경계가 희미하게 처리된 사각형들로 이루어진 ‘다원형(multiform)’ 회화[도IV-54]를 시작하였고, 여기에서 점차 더 단순하고, 더 즉물적인 화면으로 발전되었다. ‘다원형’ 시리즈가 제작되기 이전, 로스코는 다른 뉴욕 화파들과 마찬가지로, 고대 그리스 신화를 주제로 한

284) Lawrence Alloway, "The American Sublime", op. cit., pp.32-34

285) Arthur C. Danto, "Barnett Newman and the Heroic Sublime", op. cit., pp.29

초현실주의적 양식을 따랐는데, 그의 ‘다원형’ 회화가 처음 시도될 당시 뉴먼, 고틀리브, 로스코는 버크의 『숭고와 아름다움의 이념의 기원에 대한 철학적 탐구』을 읽고 숭고를 주제로 다른 추상표현주의 작가들과도 토론을 벌였으며, 당시 초현실주의에서 벗어나 새로운 형식을 모색하고자 하였던 로스코가 이 경험이 자신에게 특별한 의미였다고 회고한 것에 미루어 볼 때, 그에게 숭고 미학은 답보 상태에 머물렀던 형식적 돌파구가 되었던 것으로 생각할 수 있다.²⁸⁶⁾

로스코의 다원형 회화는 1949년 이후부터 단적으로 단순화된 형식과 거대한 캔버스 크기에서 한층 더 숭고에 가까워졌다. 이러한 변화는 MoMA에 소장되어 1949년부터 영구 전시하게 된 마티스의 <붉은 작업실(The Red Studio)>(1911)[도IV-55]로부터 받은 강렬한 인상에서 비롯되었다. 로스코는 마티스의 작품을 보기 위해 수개월간 MoMA에 자주 방문하여 몇 시간이고 이 작품을 감상하였고, 마티스의 작품을 연구하던 때부터 로스코의 ‘다원형’ 회화의 다양한 색 면들은 한 두 개의 큰 면으로 수렴되었으며, 형태 역시 사각형의 블록 형태로 확대되었고, 거대한 캔버스의 사용이 고정적으로 자리 잡게 된 시점도 이 때부터였다. 실제로 그는 1954년 <마티스에의 경의(Homage to Matisse)>[도IV-56]를 작업하여 자신의 색면 추상에 대한 마티스의 영향을 확인시켜 주었다.

로스코가 자신의 색면 추상이 숭고나 마티스로부터 영향을 받았고, 그의 사각형 색 면들을 “형상의 대체물(substitutes for figures)”이라 불렀다는 사실에서도 알 수 있지만, 로스코는 그의 작품이 추상으로 분류되는 것과 형식주의적 해석 모두에 반대를 표했다.²⁸⁷⁾

“나는 결코 큐비즘에 관심을 가져본 적이 없다. 추상 미술은 결코

286) 어빙 샌들러와 마크 로스코 간의 인터뷰는 1964년 11월 3일에 이루어졌고, 로스코는 이 인터뷰에서 버크에 관해 서술한 로버트 로젠블럼과 로렌스 알로웨이의 글을 호의적으로 평가하였는가 하면, 1948년 즈음에는 다른 예술가들과 버크의 책을 읽고 토론하는 모임을 가졌었다고 회고하였다. Irving Sandler, “Newman, Rothko, Still: Search for the Sublime”, Exhibition Catalog, (April 6- May 28, 1994), C&M Arts Gallery, New York, 1994, 주 18참조

287) William Seitz, “Notes from an Interview by William Seitz, January 22, 1952”, Miguel Lopez-Remiro edit., *Writing on Art: Mark Rothko*, Yale University Press, New Heaven and London, 2006, pp.75-77

나에게 흥미롭지 않았다. 지금의 내 작품은 사실적이다. (중략) 나는 형식주의자가 아니다. 나는 몬드리안에 관심을 가져 본 적도 없다. (중략) 몬드리안은 그의 캔버스를 나누었지만, 나는 몬드리안과 달랐다. 나의 새로운 색 면은 사물(things)이다.”²⁸⁸⁾

위의 인용에서도 알 수 있듯이, 로스코는 스스로를 큐비즘, 몬드리안, 바우하우스 등 유럽의 현대미술에서 분리시킴으로, 자신의 색 면 회화에 나타나는 이미지가 이상적인 형식이나 구성(composition)을 목적인 것이 아님을 거듭 강조하였다. 그리고 위와 같은 로스코의 설명은 그의 작품에 대한 이해나 감상보다는 ‘사물(thing)’과 같이, 즉물성에 의한 강렬한 현존의 경험 그 자체를 의도하였다는 사실을 알게 한다. 실제로 그는 자신의 회화에 나타나는 ‘색 영역’들을 주로 형상의 대체물, 또는 무대 위의 행위자들(performers)로 설명하기도 했으며, 이들을 통해 궁극적으로 추구하였던 점은 바로 “경험”임을 주장하였다.²⁸⁹⁾ 한편 연극 무대 위 행위자에 관한 로스코의 언급 때문에, 로스코의 멀티폼 회화 작품을 형상의 대체물로 보는 시각도 등장하였다. 안나 체이브(Anna Chave)는 그의 논문 「마크 로스코의 주제(Mark Rothko's Subject Matter)」에서 처음으로 로스코의 색면 추상은 인체 형상을 재현한 작품에서 멀티폼 회화를 거쳐 진행된 연장선상으로 해석하였고, 그 중 멀티폼 회화에서 작은 사각형들은 과거 로스코 작품의 인물 형상이 1:1로 대체된 형태로 이해하였다. 체이브의 독특한 분석은 소수의 멀티폼 회화 몇 점에만 적용 가능하다는 점에서 한계를 가지지만, 반면 이 때문에 체이브의 시각은 로스코의 작품이 그 자체로 존재하고 있음을 다시 한 번 확인시켜 주며, 또한 이것이 연극성이나 현존성으로 지시되는 특성임을 상기시킨다.

위와 같은 숭고 특성은 오히려 추상표현주의의 등장으로부터 20여 년이나 지난 후에 마이클 프리드(Michael Fried)의 글 「미술과 사물성(Art and Objecthood)」(1967)에서 보다 명확하게 정리되었다. 프리드는 이 글에서 미니멀리즘(Minimalism)의 현존성(presence)을 비판하며, 현존성은

288) Ibid., p.77

289) Ibid., p.78

미술 작품과 상품을 구분하는 중요한 기준에 위배되는 특성임을 설명하였다. 그런데 프리드가 설명한 미니멀리즘의 현존성 개념은 흥미롭게도 로스코나 뉴먼의 색 면 회화에 적용 가능할 만큼 이와 상당한 유사성을 보였다.

“리터럴 아트(literal art)의 현존성은 기본적으로는 연극적 효과, 혹은 연극적 특질이며, 일종의 무대 위에서의 현존성이다. 그것은 꼭 리터럴리즘 작품이 눈에 튀거나 공격적이어서가 아니라, 그 작품이 관람자에게서 끌어낸 특수한 공모(special complicity)에 의한 것이다. (중략) 사실 이런 대상과 거리를 두고 마주한다는 것은 조용히 있는 다른 사람으로부터 거리를 둔다거나 군중들에 둘러싸인다거나 하는 것과 아주 다르지는 않다. 이렇듯 순간적으로 불쑥 튀어나오는 즉자적인 작품과 예기치 않게 마주치는 체험은 순간적이지만 강하게 사람을 동요시킨다.”²⁹⁰⁾

아마도 로스코는 프리드가 현존성으로 설명하였던 내용과 같이, 자신의 작품에서 현존과 관련된 즉물적이고, 즉각적인 경험하였을 것이며, 또한 그러한 경험을 보는 이들도 공유할 수 있기를 목적하였던 것으로 생각된다. 프리드가 위에서, “즉자적인 작품과 예기치 않게 마주치는 순간적이며 강한 동요”의 경험은 뉴먼이나, 로스코의 거대한 색 면 앞에서 관람자들이 경험하는 숭고와도 유사하다. 또한 프리드의 현존성은 로스코가 자신의 작품을 “경험” 그 자체로 설명한 것에도 대입이 가능하다. 로스코가 사용한 경험의 개념은 이전에 자신이 쓴 「낭만주의자들은 고무되었다(The Romantics were prompted)」(1947)에서의 “초월적 경험”의 의미와 상통하는 것으로서, 여기에서 로스코가 언급한 초월적 경험이란 “친숙함에 대한 위반”을 통해 획득되며, 구체적으로는 초자연적이고 신비스러운, 또는 이상한(uncanny) 것들에 의해 경험되는 숭고에 연결되었다고 설명하였다.²⁹¹⁾ 이와 같이 재현할 수 없는 것의 재현으로서 숭고는 미술에서 그 자체로서

290) Michael Fried, "Art and Objecthood", *Artforum*, June, 1967, reprinted in *Art and Objecthood*, Chicago, 1998; Gregory Battcock edit., *Minimal Art: A Critical Anthology*, Dutton, New York, 1968, p.174

291) Mark Rothko, "The Romantics Were Prompted"(1947), Miguel Lopez-Remiro edit., *Writing on Art: Mark Rothko*, Yale University Press, New Heaven and London, 2006, pp.58-59

의 회화, 즉 즉물적이고 자족적이며 즉각적인 화면으로 제시되었다. 이 점이 바로 송고의 미국적 적용으로서 높고 어두운 절벽이나, 풍량이 이는 바다를 재현한 유럽 낭만주의 회화나 또는 미국의 위대함을 상징하는 낭만주의적 풍경을 그린 허드슨 강 화파에 대한 추상표현주의의 도전이 반영된 것으로 볼 수 있었다.

(2) 현존적 회화 형식과 재고

이와 같은 추상표현주의의 현존적, 즉물적, 즉각적인 특성은 일련의 형식들에 의해 지지되었으며, 추상표현주의에 관한 2000년대 이후의 연구들은 같은 맥락에서 형식적 특성들에 새로이 주목하였다. 추상표현주의에 나타나는 형식적 특성들이 실제 작품에서 즉물성, 즉각성, 현존성의 효과를 이끌어내는 데에 중요한 역할을 하고 있지만, 정작 당시에는 이러한 형식들이 크게 주목받지는 못하였다. 그러한 이유에는 추상표현주의의 대표적 지지자 그린버그의 주장이 작용하였다. 그린버그는 회화의 순수성, 즉 회화가 가장 회화다울 수 있는 평면성을 추상표현주의 작품 내에서 발견해내었지만, 반대로 이 때문에 그의 시각에서 볼 때 일탈로 보이는 점들, 예를 들면 폴록이 구상으로 회귀한 것이나, 색 면 회화에 나타난 즉물성, 사물성 등을 의도적으로 배제한 것이 주된 이유로 생각된다. 하지만 앞서 리오타르나 단토의 주장에서도 살펴보았듯이, 추상표현주의의 평면성은 송고의 제시를 목적하며 점차 극단적인 방향으로 발전하였고, 그들의 화면은 로스코의 주장처럼 그것이 사물로 보일 만큼, 즉물적이고 즉각적인 평면으로 나타나게 되었다. 가령 폴록의 전면성(all overness)이나, 스틸이 작품의 위, 아래를 엄격하게 구분하지 않았다는 점, 뉴먼이 여러 재료를 실험함으로써 미술가의 흔적을 지우고, 색 면이 스스로 존재하는 것처럼 보이려 했던 점 등은 추상표현주의가 현존성, 즉물성, 즉각성으로써 송고의 경험을 전달하기 위해 도입한 형식들이라고 할 수 있다.

우선 폴록의 작품에서 균등하고, 반복적으로, 화면 전체에 걸쳐 이미

지가 형성되는 형식적 특성에 대해 처음으로 언급하였던 인물은 클레멘트 그린버그였다. 그린버그는 폴록이 드리핑 기법을 처음 선보인 그의 네 번째 개인전 리뷰에서, 처음으로 폴록의 작품에 “전체적인 균등(over-all evenness)”이 보인다고 설명하였다.²⁹²⁾ 폴록 회화의 전면성을 지적한 그린버그의 시각은 폴록의 화면을 거미줄이나, 상형문자, 미로 등 어떠한 대상을 연상시키는 이미지로 해석하였던 다른 비평가들의 시각과 명확하게 구별되었다. 그린버그는 이어서 당시의 폴록의 작품에서 그가 성취한 전면성은 회화 표면의 평면성과 즉각적인 전체성, 그리고 피카소의 뒤를 이은 유럽 모더니스트들이 아직까지도 씨름하고 있는 이젤 회화로부터의 탈출에 성공한 업적으로 평가될 수 있다고 치켜세웠다.²⁹³⁾ 그린버그의 전면성 개념은 1948년에 들어서는 한층 더 심화된 듯 보였는데, 이 때의 전시 리뷰에서 그는 폴록의 회화가 이제 벽지(wall paper picture)와 같은 거대한 작품이 되었고, 그림이 캔버스 테두리에 제한 받지 않는 팽창을 보인다고 설명하면서, 폴록의 전면적 구성(all-over design)을 다시 한 번 강조하였다.²⁹⁴⁾

그린버그가 주목하였던 캔버스의 테두리에 구속받지 않는 화면은 폴록뿐 아니라, 스틸, 뉴먼 등 다른 추상표현주의자들에게도 유사하게 나타났던 부분이었다. 그리고 그러한 특성은 역동적이고 자유로운 선, 넓고 강렬한 색 등에 의해 즉각적인 숭고 경험을 도왔다. 스틸은 인디언들이 전통 의복이나, 서부의 광야의 모래 색에서 차용된 선명하고 강렬한 색들을 선택하였고, [도IV-57] 로스코는 숭고를 산출하는 색을 나열한 버크의 분석을 연상시키는 붉은 색조의 어둡고 짙은 색으로 특유의 비극적 정서를 표출하였으며, 뉴먼은 이와 달리 원색에 가까운 강렬한 색을 많이 사용하였다. 전면성이나 강렬한 색의 사용 등, 숭고 경험을 극대화할 수 있는 형식적인 특징들은 더 이상 캔버스가 가상의 세계로 연결되는 출입문이 아니라, 캔버스 표

292) Clement Greenberg, "Art", *Nation*, 1947년 2월 1일자 리뷰기사. Pepe Karmel edit., *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*, The Museum of Modern Art, New York, 1999, p.56

293) Ibid., p.56

294) Clement Greenberg, "Art", *Nation*, 1948년 1월 2일자 리뷰기사. Pepe Karmel edit., op. cit., p.59

면과 그것의 편평함을 인식하도록 도움으로써 그 자체로서의 회화가 제시하는 송고 경험 가능하도록 한다.

폴록처럼 완전한 전면적 균등이 구현되었다고 볼 수는 없지만, 스틸 역시 화면 안에서 상, 하의 구분이나, 중요 부분과 부수적인 부분을 구별하는 위계를 엄격하게 지키지 않았다는 점에서 환영주의의 전통에 대한 도전을 드러냈다. 스틸의 작품은 위아래가 종종 바뀌어 설치되곤 하였는데, 이러한 도전적인 시도는 스틸의 사후에 특히 더 문제시 되는 부분이었다. 1994년 독일에서 스틸의 전시가 예정되었을 때 전시의 담당자는 스틸의 미망인에게 작품 뒤에 부착된 캡션 카드가 하단을 표시한다고 생각하였으나, 이것이 스틸 생전의 전시 도록의 사진들과 일관되게 맞춰지지 않는다는 내용의 서신을 보냈다. 이 전시 담당자는 편지에서 결국 “스틸의 작품이 대개 좀 더 복잡한 형태는 상단에 그려진 경우가 더 많았으므로” 이것을 기준으로 작품을 설치하겠다고 알려왔다.²⁹⁵⁾

위에서 언급된 스틸이나, 폴록의 전면성에서와 같이, 추상표현주의의 단적인 평면성, 화면의 균일함, 캔버스 테두리에 구속받지 않는 특징들은 뉴먼에게서는 여러 가지 확장된 개념으로 나타났다. 추상표현주의의 평면성은 승인되었지만, 그것이 극단적으로 발전하면서 나타나는 즉물성을 간과하였던 그린버그는 뉴먼과 로스코의 작품을 모두 물감이 캔버스에 스며드는 물리적 현상으로서 파악하였으나, 이러한 주장은 자신의 작품을 무겁고, 균일한 색이 채워져 있으며, 가능한 한 어떤 붓 자국도 남기지 않는 ‘단일체(soild)’임을 밝혔던 뉴먼의 반박에 의해 수정되어야 했다.²⁹⁶⁾ 뉴먼 스스로가 설명한대로, 그리고 리오타르가 지적한 대로, 캔버스와 캔버스 표면 위에 그려진 띠는 뉴먼에게 영역(field) 내지는 물질로서 인식되었던 것으로 보인다. 이러한 인식은 뉴먼의 색 면 추상이 시작되고 불과 2년 정도 지난 1951년의 두 번째 개인전에서부터 띠 형태 그대로를 캔버스로 제작한 <야생(The Wild)>(1950)[도IV-58] 연작들에서도 드러난다. 뉴먼은 폭이 가장 얇은 작품인 <야생>을 당시로서는 가장 큰 작품이었던 <인간, 영웅적이

295) Reinhard Onnasch가 Mrs. Clyfford Still에게 보낸 1994년 4월 4일자 서신. 위와 같은 사실에서, 미국 덴버 소재 클리포드 스틸 미술관은 2015년 1월 23일부터 《Up/Down?》 전시를 개최하기도 하였다.

296) 뉴먼이 그린버그에게 보낸 편지 내용, 1955년 8월 9일자 서신, on AAA site.

고 송고한>의 맞은편에 설치했고, <야생>의 우측에는 띠를 입체로 제작한 뉴먼의 첫 조각 작품 <여기 I(Here I)>(1950)[도IV-59]를 두었다.[IV-60] 뉴먼의 <야생>은 가장 처음 시도된 '변형된 캔버스(shaped canvas)'이며, 조각 <여기 I>은 미니멀리즘을 예고하는 작품으로 볼 수 있다. 이러한 배치는 또한 관람자들이 <인간, 영웅적이고 송고한>과 <야생>을 비교하도록 유도함으로써, <야생>이 부착되어 있던 실제 벽이 화면의 배경으로, <야생>은 여기에 그어진 지프처럼 인식될 수 있도록 하였다. 때문에 관람자들은 <인간, 영웅적이고 송고한>에서는 배경에 그어진 형상(figure)으로서 지프를 지각하게 되고, <야생>을 볼 때에는 그것이 작품 자체인지, 실제 벽을 배경으로 한 형상인지의 혼란 속에 놓이다가, <여기 I>를 통해 지프 형태를 견고한 사물로서 인식하게 되는 과정을 거치게 된다. 이처럼 뉴먼이 지프 형태를 변형된 캔버스나 조각으로 전환시켰다는 사실에서는 회화의 전면성이 극단적으로 발전하여 캔버스와 이 위에 그려진 이미지가 그 자체로서의 사물로 인식되기를 의도한 뉴먼의 도전을 읽을 수 있다. 그리고 이것은 지프가 선이 아니라 면이라고 주장하였던 뉴먼의 발언과도 일치하는 부분이다.²⁹⁷⁾

배경과 형상과의 관계, 그리고 그것을 통해 발현되는 즉물성과 현존성에 관련하여 2000년대 이후에 나온 최근 연구들은 특히 뉴먼 작품의 형식적인 측면에 주목하였다. 그 중 미술사학자 이브 알랭 부아(Yve-Alain Bois)는 뉴먼의 지프가 고정적인 이미지가 아닌 관람자의 지각에 따라 다른 이미지로 경험될 수 있다는 의미에서 뉴먼의 지프를 '지시체(index)'라고 설명하였다.²⁹⁸⁾ 때문에 관람자들이 뉴먼의 회화를 볼 때, 지시체로 기능하는 지프는 관람자들의 지각에 연계하여 다른 이미지를 제시하거나, 매순간 새로운 시각적 경험을 가능하게 한다는 것이다. 지각에 관련된 부아의 분석은 2002년 바넷 뉴먼에 관한 심포지엄 《바넷 뉴먼의 재고찰(Reconsidering Barnett Newman)》에서는 대칭성에 관한 내용으로 심화되었다.²⁹⁹⁾ 여기에서 부아가 주장하였던 점은 뉴먼의 작품들은 전반적으로

297) Barnett Newman's Interview with David Sylvester(1965), op. cit., pp.255-256

298) Yve-Alain Bois, "Perceiving Newman", op. cit., pp.42-44

299) 이 심포지엄은 바넷 뉴먼의 회고전을 기념하는 학술 행사로 개최되었다. 전시는 2002년 필라델피아 미술관(Philadelphia Museum)에서 열렸으며, 1971년의 회고전 이후 30

대칭의 문제와 관계되어 있으며, 엄격한 대칭으로 강한 정면성(frontality)을 보이는 <하나임 I>과 같은 작품이 있는가 하면, 이와 달리 <아브라함> 등의 작품에서는 모듈에 의한 화면 분할을 통해 ‘유사 대칭(quasi-symmetry)’을 보이고 있다고 분석하였다.³⁰⁰⁾ 그리고 이 대칭과 유사 대칭을 따르고 있는 뉴먼의 작품 전반은 관람자들을 아래와 같이 종용하고 있고 주장하였다.

“요약하면 대칭은 더 이상 화면을 분할하는 방식인 형식적 패턴과는 관계가 없다. 그것은 전체성(totality)으로서 표면에 대한 선언이다. 그것(지프.zip)은 또한 관람자들에게 대한 ‘명령하기(declaring)’이다: 여기 서! 바로 앞에! 그리고 당신은 당신이 어디에 있는지 정확히 알게 될 거야. 만약 이것이 회화의 가운데 있다면, 그것은 당신의 시야의 한 가운데 오게 될 거야.”³⁰¹⁾

직접적으로 송고를 언급하지는 않았지만 위에서 부아가 설명한 ‘명령하기’란 관람자들을 순간적으로 꼼짝 못하도록 하는 힘, 곧 관람자들이 뉴먼의 작품 앞에서 압도되는 듯한 송고의 경험을 풀이한 것으로 생각된다. 뉴먼 역시 자신의 작품에 나타나는 즉각성과 현존성에 대하여 “당신이 어떤 사람을 처음 볼 때, 당신은 즉각적인 충격을 얻는다. 당신은 디테일을 볼 필요가 없다. 그것은 당신과 그 사람의 전 인격이 교감하는 총체적인 반응이다.”라고 설명한 바 있다.³⁰²⁾ 뉴먼이 의도하고 부아가 집중하였던 즉각적인 현존성은 관람자와 작품 간의 짧은 대면의 순간에 직관적으로 이루어지며, 강렬한 송고의 경험으로 이끄는 힘이다. 한편 부아는 그것을 대칭성

년 만에 열린 뉴먼의 회고전이였다.

300) 부아에 의하면 뉴먼의 <아브라함>의 화면을 6등분으로 나누었을 때, 지프는 1/6의 면적에 해당하는 한 개의 모듈이라고 할 수 있으며, 이 지프가 왼쪽에서 3번째 모듈 자리에 배치되었고, 따라서 지프의 오른쪽 모서리는 화면 정중앙을 지나 대칭을 지각하게 하는 동시에, 모듈이 중앙에서 왼쪽으로 치우친 비대칭을 함께 지각하게 된다고 설명하였다. 대칭과 관계되었지만 엄격한 대칭으로 볼 수 없는 뉴먼의 구성에 대해 그는 유사 대칭성의 구현으로 보았다. Yve-Alain Bois, "Newman's Laterality." Ho, Melissa, edit. *Reconsidering Barnett Newman*. Philadelphia Museum of Art, 2005, pp.33-34

301) Yve-Alain Bois, "Newman's Laterality." Ho, Melissa, edit. *Reconsidering Barnett Newman*. Philadelphia Museum of Art, 2005, p.33

302) Barnett Newman, "Interview with Emile de Antonio"(1970), op. cit., p.306

의 효과로 간주하였으나, 2002년의 연구에서는 입장을 조금 달리하였다. 부아는 자신뿐 아니라 다른 학자들도 찾기 바랐던 것과 달리, 뉴먼의 회화에서 어떤 “비밀의 대칭(secret symmetry)” 법칙이 존재하리라는 가정은 우스갯소리나 다름없으며, 1950년대를 지나며 뉴먼의 지프는 그것의 두께, 색, 명도에서 다양한 변화를 보였을 뿐 아니라, 임의적으로 여겨질 만큼 대칭과 무관하게 배치되었다고 설명하였다.³⁰³⁾ 이로써 그는 대칭성에 관한 자신의 주장이 몇몇 작품에 국한됨을 스스로 증명하였다.

이러한 오류는 비단 부아에게서만 나타나는 것은 아니다. 뉴먼의 작품에 어떠한 비례 규칙이 적용되고 있다고 생각한 마이클 자키안(Michael Zakian)이나, 황금비율을 적용하였던 바바라 캐벌리에(Barbara Cavaliere) 역시 뉴먼의 작품에 나타나는 송고의 근거를 형식 요소 내에서만 찾으려 했기 때문에 결국 한정된 몇 작품에 대한 분석에 그치고 말았다.³⁰⁴⁾ 이들 외에도 최근 연구 동향은 뉴먼의 작품에서 현존성이나 즉각성을 통해 송고를 산출하는 형식적 근거가 무엇인지를 발견해내는 데에 지나치게 몰두하였고, 그러한 연구들은 대부분 지프의 위치에 대한 분석이나 작품의 대칭성이나 비례의 문제를 밝히는 데에 상당한 부분을 할애하였다. 그런데 위와 같은 형식적 분석에 치중된 연구들은 역설적이게도 뉴먼의 형식에 관한 새로운 분석들에 의해 반박되었다. 지프의 화면 분할에 집중되어 있는 위의 분석들은 뉴먼이 지프를 그리는 데에 사용한 다양한 종류의 페인트와 기구들, 마스킹 테이프(masking tape)의 제거 여부 등에 따라 다양한 형식의 지프가 시도되었음이 알려지면서 한계를 마주하였다.

예를 들어 뉴먼의 작품들에서는 배경과 지프가 분리되지 않음으로써 구성의 위계질서를 전복시켰다고 했던 부아의 주장은 비교적 변화가 없는 화면의 배경과 달리, 다양한 형식의 변화를 보였던 지프에 대한 분석과 상충되었다. 2018년에 발표된 연구 결과로는 어떤 지프는 밀칠도 칠해지지 않은 캔버스 천 그대로를 드러내기도 했고, 또 어떤 지프는 테이프를 이용해 마치 기계로 절단한 것 같은 날카로운 모서리를 보여주는가 하면, 반대

303) Yve-Alain Bois, "Newman's Laterality." Ho, Melissa, edit., op. cit., pp.38-39

304) Michael Zakian, "Barnett Newman: Painting and a Sense of Place." *Arts Magazine* 62, pp.39-43; Barbara Cavaliere, "Barnett Newman, 'Vir Heroicus Sublimis'-Building the Idea Complex." *Arts Magazine* 55, 5 (1981), pp.144-152

로 어떤 것은 물감을 두껍게 올려 질감을 강조하거나 의도적으로 굴곡진 선을 드러내기도 하였으며, <하나임 I>과 같이 마스킹 테이프가 제거되지 않은 채 그 위에 물감이 칠해진 지프도 있었다.[도IV-61]³⁰⁵⁾ 그리고 부아의 관점과는 달리 실제로 이렇게 다양한 형식의 지프는 요철로 지각되어 표면 위의 환영을 생성함으로써 배경과 구별된 것처럼 보였는데, 캔버스의 물질성을 그대로 드러낸 지프는 배경보다 들어가 보이기도 하였고, 반대로 어떤 것은 나이프 등을 사용하여 물감을 두껍게 올려 지프가 배경보다 도드라져 보였다.³⁰⁶⁾[도IV-61-2] 또한 <하나임 I>의 지프는 뉴먼이 색을 테스트해 보기 위해 그 위에 붓으로 밝은 오렌지 색 선을 그은 것으로, 이 때문에 <하나임 I>의 지프는 테스트 과정에서 우연히 창조된 것이라는 견해가 제시되었다.³⁰⁷⁾ 이와 같은 새로운 분석들은 뉴먼의 미학적 의도와 조형 방식, 기법 등에 대한 분석을 뉴먼의 작품에 무리하게 대입시키는 연구가 자칫 확대 해석의 오류를 범하게 될지 모른다는 우려를 반증하는 것이었다.

돌아보건대 위와 같은 한계나 오류들은 사실 2000년대 이후, 미국에서 목격되는 추상표현주의에 대한 갑작스런 관심과 더불어 재현할 수 없는 무엇을 재현하려 하였던 뉴먼과 추상표현주의의 송고가 만남으로써 나타나게 된 현상으로 보인다. 미국적 특성의 송고가 기대고 있는 ‘재현 불가능한 대상의 재현’으로부터 파생된 모호함이나 비규정성은 정작 추상표현주의 작품에 대한 분석이 작가들의 미학, 사상, 발언과 유리된 채 형식적인 분석에 매달리게 하는 원인으로 작용하였을지 모른다. 그 자체로서의 즉물성, 현존성, 즉각성의 원리, 더 포괄적으로는 송고 경험의 형식적 계기를 뉴먼의 형식들에서 찾으려 했던 부아나 다른 학자들의 관점들은 아래 인용된 뉴먼의

305) Pia Gottschaller, "From Ruler to Tape: Stops and Starts in the History of Painted Abstraction.", *Getty Research Journal* 10, 1 (2018), pp.149-166; Carol Mancusi-Ungaro, "Barnett Newman's Pilgrimage in Paint", Ho, Melissa, edit. *Reconsidering Barnett Newman*, Philadelphia Museum of Art, 2005, pp.77-78

306) Suzanne Penn, "Intuition and Incidents: The Paintings of Barnett Newman", Ho, Melissa, ed. *Reconsidering Barnett Newman*, Philadelphia Museum of Art, 2005, pp.87-92

307) 흥미로운 점은 <하나임 I>이 테스트 작품임을 처음 밝힌 인물이 이브 알랭 부아였다는 점이다. 그는 <하나임 I>의 지프가 뉴먼이 의도했던 대로 만들어진 것이 아닌 우연히 발견된 것이라고 설명하였으며, 이 주장은 역설적으로 부아의 시각을 반박하는 후속 연구들을 뒷받침하는 결과를 낳았다. Yve-Alain Bois, "Newman's Laterality." Ho, Melissa, edit. op. cit., p.30

발언을 깊이 고려하지 않았던 결과로 생각된다.

“짧은 한 순간 어떤 사람이 그림 전체를 받아들였다면, 그 그림은 잊을 수 없어야 하고 그와 동시에 더는 분석해야 할 것이 정말 없게 된다. 그 느낌은 순간적이다그리고....당신은 결코 당신의 마음에서 그것을 지울 수가 없게 된다. 만약 내가 살아있다는 것이 무엇인지에 대한 진정한 느낌 안에서 내가 감동받았던 것을 느끼는 일에 성공했다면 말이다.”³⁰⁸⁾

뉴먼의 형식 분석에서 출발한 부아나 다른 학자들의 분석이 뉴먼의 작품을 보는 시각을 확장시키는 데에 큰 역할을 한 것은 분명한 사실이다. 그러나 이것이 뉴먼과 추상표현주의가 지속적으로 나타냈던 숭고에 관한 분석 내에서 전개되었다면 몇몇 소수의 작품에 그치지 않는 것으로 생각된다.

3. 낭만적 실존주의의 영향과 좌절

1) 비극의 영웅과 숭고

그린버그와 함께 추상표현주의 비평을 이끈 해롤드 로젠버그는 「미국의 행동 화가들(American Action Painters)」(1952)에서 추상표현주의를 “행동 회화(action painting)”로 설명하였다.³⁰⁹⁾ 로젠버그의 이 “행동” 개념은 잭슨 폴록의 실제 행동을 연상시키는 구절로 인해 실제 행위 또는 물리적 제스처 등으로 오해되기도 하였지만, 김희영에 따르면 로젠버그의 행

308) Barnett Newman, transcript from the program "Barnett Newman" for the National Educational Television series *U.S.A Artists*, produced and directed by Lane Slate, broadcast July 12, 1966, p.5, BNFA (ellipses in transcript), Suzanne Penn, "Intuition and Incidents: The Paintings of Barnett Newman", Ho, Melissa, edit. op. cit., p.93에서 재인용

309) Harold Rosenberg, "The American action painters." op. cit., p.22

동 개념은 개인에게 부과된 사회적 역할과 자신의 실존적 정체성 간의 괴리가 빚어낸 비극에 저항하는 행위를 가리킨다.³¹⁰⁾ 그리고 로젠버그는 예술에서의 이 행위를 ‘자아의 재창조’와 같은 의미로 보았다.³¹¹⁾ 그런데 행동은 로젠버그의 다른 글에 비추어 볼 때 비극의 영웅, 예를 들면 오이디푸스나 셰익스피어의 햄릿과 같이 비극적이면서 한편으로 영웅적이기도 한 인물들의 모순적 행위에 적용될 수 있었다. 로젠버그의 관점에서 비극이란 “사회가 부과한 역할과 진정한 자아 사이에서의 불일치(discrepancy)”이며, 영웅적인 행위란 “주어진 정체성을 파기하고 ‘다시 태어남’의 상태에서 개인을 재현”하는 것을 의미하였다.³¹²⁾

로젠버그가 ‘행동’으로 설명하였던 추상표현주의의 자기 인식과 표출은 비극적이며 영웅적인 면에서 로젠버그가 의미하였던 바와 많은 면에서 유사하다. 뉴먼, 로스코, 스틸, 폴록은 현실에서는 가공할 만 한 위력을 과시한 미국의 원폭 투하 사건과 2차 세계대전의 참상, 그리고 홀로코스트의 트라우마를 대면하여야 했고, 내면으로는 사회주의의 실패에 따른 박탈감이나 또 다른 전체주의로 변질될지 모를 자본주의 체제에 대한 막연한 불안감을 마주하였다. 당시 뉴먼은 전쟁의 참담함에 대해, “그 수많은 두개골의 더미는 파벨 첼리체프(Pavel Tchelitchew)의 작품보다 더 현실적이었다. 뼈 무더기들은 피카소(Picasso) 조각 작품의 뼈 구성들보다 실제였다.”라고 한탄하였는가 하면, “홀로코스트 사진들의 사디즘이야말로 우리를 둘러싼 실제 공포와 파토스이다”라고 말했다.³¹³⁾ 폴록 역시 “현대 미술가들은 이 시대를, 비행기를, 원자폭탄을 과연 과거 어떤 문화의 낡은 형식들로 표현

310) 로젠버그의 ‘행동’ 개념을 고찰한 김희영은 로젠버그의 행동 개념이 그의 사상적 토대에서 배태된 것임을 밝히며, 그에게 영향을 주었던 실존주의와 마르크스주의의 시각에서 이 행동 개념이 어떻게 해석될 수 있는지에 관하여 분석하였다. 김희영, 「모더니즘 미학에 대한 저항의 자취 : 해롤드 로젠버그의 ‘행동’ 비평」, 서양미술사학회논문집, 26 (2007. 2), pp.56-71; Hee-Young Kim, "The Tragic Hero: Harold Rosenberg's Reading of Marx's Drama of History", *Art Criticism*, 2005, pp.7-21

311) Harold Rosenberg, Interviewed by Dorothy Seckler, 8 July, 1968, typescripts from tape recording, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C., 47, Hee-Young Kim, "The Tragic Hero: Harold Rosenberg's Reading of Marx's Drama of History", op. cit., p.9에서 재인용

312) Ibid., p.10; 김희영, 위의 글, p.58

313) Barnett Newman, "Surrealism and the War", edit. John P. O'Neill, op. cit., p.95

가능할지 알 수가 없었다.”라고 적었다.³¹⁴⁾

한편 로스코는 「정서적 인상주의와 극적 인상주의(Emotional and Dramatic Impressionism)」에서 비극적 현실에서 예술가들의 역할은 무엇인지에 관해 논하였다.

“니체가 그리스 비극을 분석한 것을 보면, 비극이 어떻게 고통과 약이라는 문제를 스스로 해결했는지 알 수 있다. 니체는 만약에 영웅적인 행위가 예술이라는 수단을 통해서 삶 속으로 들어오지 않았다면, 그리스인들에게 삶이란 견딜 수 없는 것이었다는 사실을 알아냈다. 사실 니체에게 예술의 완전한 기능이란 인간이 불안을 견딜 수 있도록 그럴듯한 터전을 만들어내는 것이다.”³¹⁵⁾

니체가 발견한 것과 같이, 비극에 저항하기 위해 예술가들은 비극에 처한 영웅을 필요로 하였다. 마찬가지로 추상표현주의 작품에 나타나는 비극성은 단지 비극 그 자체에 매몰되는 것이 아닌, 그들 자신과 동일한 비극 속에 처한 영웅을 제시하였다는 특징을 보였다. 동시에 한편으로는 추상표현주의자들 스스로를 비극적 영웅과 동일시한 것으로 생각된다.

위와 같은 배경에서 형성된 추상표현주의자들의 실존적인 자아 인식은 존 듀이(John Dewey)의 실용주의적(Pragmatism) 전통에 1930년대의 니체주의(Nietzscheism)의 영향, 그리고 1940년대 말에 유행한 프랑스 실존주의 철학의 기반에서 전개되었다고 할 수 있다. 그것은 실용주의의 시각에서 비극을 파악하고, 여전히 실현 불가능한 사회를 목적하는 사회주의는 더 이상 미국 사회에 적용될 수 없다는 한계 의식과 함께 등장하였으며, 전체주의에 대한 저항으로서 실존주의에 거는 미국 예술가들의 기대와 지지를 반영하는 것이었다. 당시 『파티잔 리뷰(*Partisan Review*)』, 『뷰(*View*)』, 『가능성(*Possibilities*)』 등의 잡지에서는 니체나 키르케고르뿐 아니라, 한나 아렌트, 사르트르, 보부아르 등 실존주의와 관련된 글이 자주 소개되었다.

314) Jackson Pollock, Interview with William Wright, in *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*, Pepe Karmel edit., New York, Museum of Modern Art, 1999, p.20

315) Mark Rothko, "Emotional and Dramatic Impressionism", op. cit., p.105

그러나 추상표현주의자들이 프랑스 실존주의를 완전히 수용한 것은 아니었다. 이들의 관점은 개인의 경험을 중시한다는 점에서 실용주의적이며, 동시에 낭만주의적이라고 할 수 있었는데, 주체로서 개인과 역사 사이의 관계 형성에 대한 필요성을 의식하였다는 점에서 추상표현주의자들은 니체에서 사르트르로 이어지는 실존주의와 같은 기류 안에 있었지만, 이들에게 자신의 한계를 극복하며, ‘초월(transcendence)’하는 방향에 있어서는 사르트르가 설명한 가변적이지만 ‘구체적인 상황’이라고 한 것과는 다른, 모호하고 비규정적인 ‘무엇’을 향했다.³¹⁶⁾ 미국 미술가들의 낭만적 실존주의에 관해 도어 애쉬튼(Dore Ashton)은 그들이 “낭만적 공백”을 찾아 초월을 지향했던 보들레르의 시각과 실존주의를 통합한 것이라고 설명하였다.³¹⁷⁾

초월적 지향점을 구체화하지 못한 미국 미술가들의 낭만주의적 시각은 승고로써 실존적 자기 인식을 나타내는 데에로 나아가게 되었다. 그리고 여기에는 당시 미국 미술가들이 피부로 느꼈던 비극적 현실이 영향을 주었다. 뉴먼 역시 미국의 참전 뉴스를 처음 접했던 순간을 종말이 닥칠 것만 같은 공포와 이러한 시대에 화가로서 무엇을 해야 할지 알 수 없었던 박탈과 불가능으로 설명하였다.

“1941년 전쟁의 시기에서 내가 가졌던 느낌은 세상이 끝으로 가고 있다는 것이었다. 세상이 끝나간다고 할 정도로, 내가 당시 느꼈던 회화의 모든 이슈들도 끝이 났다. 왜냐하면 꽃이나, 형상 등을 그리는 것이 불가능했기 때문이다. 그리고 이 위기는 내가 진짜 그럴 수 있을 것이 과연 무엇인가의 문제로 이동하였다.”³¹⁸⁾

316) 김희영은 추상표현주의자들이 보였던 낭만적 실존주의에 대해, “사르트르는 개인이 자신의 한계를 극복하고자 기울이는 노력의 초월을 의미한다고 설명하고 이러한 자기 극복은 항상 ‘구체적인 상황’에 회귀된다고 주장하였다. 반면, 자기의 한계를 찾고자 했던 미국의 예술가들은 이 ‘상황’을 버려두고 부유하면서 무한한 어떤 곳을 지향하였고, ‘구체적인 것’을 찾고자 노력하는 가운데 물질, 즉 자신의 작품이 그들의 존재를 구체적으로 증명해 주는 것으로 간주하였다.”라고 설명하였다.

김희영, 『해롤드 로젠버그의 모더니즘 비평』, 2009, 한국학술정보, p.82

317) Dore Ashton, *The Unknown Shore: A View of Contemporary Art*, Boston, Little Brown, 1962, p.33, 김희영, 『해롤드 로젠버그의 모더니즘 비평』, 한국학술정보, 2009, p.81에서 재인용

318) Mark Godfrey, "Barnett Newman's 'Stations of Cross' and the Memory of the Holocaust"에서 재인용, in *Reconsidering Barnett Newman*, Melissa Ho edit., op.

뉴먼이 느꼈던 종말의 위기와 허무, 그리고 그것을 야기하는 전쟁의 공포 등은 조형적으로 아름답게 그리는 것이나, 어떤 것을 그려야할지와 같은 문제들을 중단시키고, 그 자리를 비극, 절망, 두려움과 같은 숭고를 경험하게 하는 추상으로 이행하도록 하였다. 또한 이러한 낭만적 실존주의는 추상표현주의에서 인간의 위대함, 영웅, 존엄성과 동시에 비극과 절망에 처한 영웅이라는 양가성을 표출하도록 도왔다. 그리고 이와 같은 비극적 파토스는 숭고의 경험을 산출하였다.

1903년 러시아령이었던 라트비아(Latvia)의 드빈스크(Dvinsk)에서 출생한 로스코와 그의 가족은 러시아의 억압을 피해 1913년 미국 포틀랜드로 이주하였다. 유대계 이민자로서의 가정환경 내에서 로스코 역시 뉴먼이나 고틀리브와 마찬가지로 민족적 정체성을 잊지 않기 위한 엄격한 유대식 교육을 받았으며, 그 덕에 로스코는 이디쉬어와 히브리어에 구사할 수 있었다.³¹⁹⁾ 한편 깊은 절망, 죽음, 희생과 같은 숭고를 산출하는 비극적 주제에 대한 로스코의 관심은 디아스포라 유대인으로서의 정체성과 이에 따른 교육, 성장 배경과 사회적 분위기 등을 토대로 발전되어 왔다.

1920년대에 로스코는 예일대학에 장학생으로 입학하였지만, ‘유대계 학생들을 저지하지 않으면, 미국은 온통 유대인 천지로 변하게 될 것’이라고 강변한 프레데릭 S. 존스(Frederic S. Johnson) 총장의 인종주의를 묵도하였다. 학내 분위기 또한 앵글로 색슨계 백인 학생들의 극심한 반유대주의 움직임에 좌우되었다. 로스코는 다른 유대인 친구인 애런 다이렉터(Aaron Director)와 함께 『예일 토요일 저녁 페스트(*Yale Saturday Evening Pest*)』라는 교지를 발행하고, 예일 대학 내의 유대인 차별을 비판하는 사설을 쓰며, 이에 강력히 저항하였다. 당시 로스코가 교지에 “이 교육기관 전체가 허위이며 사교 클럽과 운동부의 품위를 지키기 위한 장식품으로 전락했을 뿐이다.”라고 쓴 글을 보면, 당시 유대인 인종차별에 대한 로스코의 경멸을 읽을 수 있다. 또한 그는 성경에서의 금송아지 우상 숭배 사건에 빗대어,

cit., p.47

319) Anna C. Chave, *Mark Rothko: Subjects in Abstraction*, Yale University Press, New Haven and London, 1989, p.4

예일 대학 학생들이 숭배하는 이상들, 즉 “운동, 과외활동, 사회적 성공, 학점 등의 거짓 신들! 흠으로 빛은 이상들! 이것들을 부수어 버릴 유일한 길은 예일 학생들의 정신과 영혼에 혁명이 일어나야 한다.”고 주장하였다.³²⁰⁾ 그러나 교지가 발행되고 난 다음 학기에 로스코는 장학금 심사에서 탈락하였고, 이것이 발단이 되어 예일 대학을 떠나 뉴욕 아트 스튜던츠 리그에서 회화 수업을 받게 되었다. 인종주의에 대한 로스코의 개인적 경험은 유럽에서 벌어지는 반유대주의(anti-semitism)의 움직임과 1940년대에 등장한 나치 정권의 유대인 학살의 비극에 로스코 자신을 대입시키는 방향으로 이끌었고, 이 때의 트라우마는 그의 작품이 비극적 주제로 향하는 데에도 영향을 주었다.

이와 관련하여 체이브, 베이겔과 같은 학자들은 로스코의 유대인의 정체성에서 기인된 비극적 정서가 로스코를 죽음의 주제, 더 구체적으로는 희생자이지만 구원자(messiah)이기도 한 ‘예수’에 집중하게 하였을 것이라 판단하였고, 이것이 로스코가 색면 페인팅을 시작하기 5-6년 정도 앞서 그렸던 작품들에서부터 시작된 것으로 분석하였다.³²¹⁾ 미국인이 되기 위해 이주하였지만, 한 구성원으로 받아들여지지 않았던 유년시절의 상처, 그리고 예일 대학의 유대인 학생회에서조차도 부유하고 유력한 가문 출신이 아니라는 이유로 차별 당했던 그의 경험은 유대인이면서도 같은 유대인에게 버림받았던 비극적인 메시아이자, 인간의 대속을 위해 영웅적인 희생제물이 된 예수에게 매료될 수밖에 없었을 것으로 생각된다.

체이브와 베이겔, 두 학자는 특히 1941-42년에 그려진 <무제(Untitled)>[도IV-62]와 1940년대 중반에 제작된 것으로 추정되는 <매장(The Entombment)>[도IV-63]에 주목하였는데, 1928년 로스코가 『그림 성경(The Graphic Bible: From Genesis to Revelation in Animated Maps and Charts)』의 삽화[도IV-64]를 그렸다는 사실에서나, <무제>에서 손바닥에 못 자국이 그려진 부분에 근거하여, <무제>와 <매장>이 모두 예수의 죽음에 관한 작품이라고 결론지었다. 특별히 베이겔은 로스코의 이 두

320) Annie Cohen-Solal, *Mark Rothko: Toward the Light in the Chapel*. Yale University Press, 2015, pp.54-61

321) Matthew Baigell, *American Artists, Jewish Images*. Syracuse University Press, p.71

작품에서 유대인으로서 그의 정체성을 보여주는 시각적 요소들이 발견된다고 지적하며, 이를 예수의 죽음과 유대인의 희생이라는 이중적 의미를 띠고 있다고 해석하였다.³²²⁾

<매장>에 비해 형상이 더 구체적으로 그려진 <무제>에는 여러 신체 부분들이 있는데, 팔, 다리, 토르소에는 공통적으로 직선이 강조된 뻣뻣함이 드러나고, 이는 주검을 절대 구부리지 않도록 하는 유대인의 장례 관습과 상기시키며, 여러 부분의 신체가 차곡차곡 한 자리에 모여 있으면서 각각이 사각의 형태 안에 그려졌다는 점은 또한 신체 모든 부분이 가능한 한, 한 자리에 모이도록 해야 한다는 유대인들의 매장 전통에 연결되었다.³²³⁾ 그리고 좌측 세 구의 다리와 여러 부분으로 나뉜 신체는 2차 세계대전이 끝나고 미국 신문에 알려지게 된 유대인 학살 관련 기사와도 연결 지을 수 있다.[도IV-65] 한편 하늘을 향해 손을 뻗어 애도하는 듯 보이는 형상 가운데, 가로질러 누워있는 형상을 그려 넣은 <매장>도 역시 ‘피에타’ 구도를 보임으로써 예수의 죽음을 그린 것으로 설명되었는데, 베이젤은 <무제>와 마찬가지로, 이 작품 역시 예수의 죽음에 홀로코스트의 의미가 중첩되어 있는 것으로 보았다. 그에 의하면 가운데 가로지르는 형상 옆에 날카로운 것으로 그은 듯한 형태는 갈대로 짠 매트에 시신을 안치시키는 유대인들의 전통적인 매장 방식을 그린 것으로 설명되었다.³²⁴⁾

이 외에도 1940년대 중반, 로스코는 죽음을 주제로 하는 작품들을 다수 작업하였고, 이 때 그려진 작품들은 대부분 구상에서 추상으로의 이행 과정에 속한 것들이었다. 체이브는 한편 1940년대 후반부터 나타난 로스코의 초기 추상작품인 멀티폼 회화가 성화(聖畵)들, 특히 예수의 죽음이나 매장을 그린 작품들의 형상을 작은 색 면들로 구성한 것이라 설명하였고, 이러한 분석의 연장선상에서 1950년대의 색면 회화 역시 책형이나 매장과 같은 성경의 비극적 주제를 추상으로 나타낸 것으로 보았다.³²⁵⁾ 예를 들어,

322) 로스코가 삽화를 그린 책은 Lewis Brune, *The Graphic Bible: From Genesis to Revelation in Animated Maps and Charts*, New York, 1928이다. Ibid., pp.70-74

323) 베이젤은 유대인의 이러한 매장 방식은 대규모 폭발 사고 현장에서조차도 손톱이나 머리카락을 잔해더미에서 발견해 분류하도록 만든다고 주장하였다. Ibid., p.71

324) Ibid., p.73

325) 체이브는 그의 논문 *Mark Rothko's Subject Matter*(1982, Yale University)에서 로스코의 3단 색면 회화는 피에타의 구도에서 발전된 것으로 보는 한편, 이것은 동시에 성

<매장 I(Entombment I)>(1946)[도IV-66]에서 화면의 1/3 지점에 길게 걸쳐져 있는 형태는 예수의 시신으로, 이 형태를 받치듯 직립하고 있는 형태들은 성모와 애도하는 제자들의 이미지로, 그리고 상단에 곡선으로 그려진 형상은 예수의 부활과 승천에 연결되는 형태로 볼 수 있다. 이와 같은 시각에서 볼 때, 1949년의 <Number 22>[도IV-67]의 중앙에 있는 붉은 색 띠와 내부에 그려진 선들은 <매장 I>에서 예수의 시신에 사용된 선들과 유사하며, 이 부분을 예수의 죽음으로 상징할 때, <매장 I>의 구도에서 상단의 흰색 띠는 예수의 승천이나 부활에 상응시킬 수 있다. 이처럼 <Number 22>에 적용된 구도와 이전 작품과의 연관성은 또한 이후의 로스코 색면 회화에 반복적으로 사용되었던 기본 구도가 어떠한 주제를 표현하고 있는지 또는 로스코가 어떠한 주제에 지속적인 관심을 가졌는지를 설명해 줄 수 있는 근거가 되었다. 1960년대 이후에도 로스코는 스스로 그의 색면 추상이 성경에서 예수의 죽음과 부활에 관한 것임을 밝힘으로서, 작품에서의 형식적 변화에도 불구하고, 작품의 주제 면에서는 지속적으로 희생, 죽음, 필사(mortality)와 같은 숭고 주제를 표현하고 있음을 보여주었다.³²⁶⁾

한편 로스코 작품의 주제를 디아스포라 유대인으로서 그의 정체성과 연관된 비극으로 보는 최근의 분석과는 달리, 그 이전에 발표된 로스코에 대한 연구들은 숭고를 산출하는 비극적 주제가 니체를 낭만주의적으로 해석한 것에서 비롯되었다고 보았다. 이러한 관점은 대부분 로스코가 쓴 글이나, 인터뷰의 내용에 근거한 것들로써, 동시에 1930년대 니체주의가 미국의 현대미술가에게 미친 영향 전반에 근거하고 있다. 니체의 『비극의 탄생』(1872)은 미국에서는 1911년에 처음 출판되었고, 로스코는 예일 대학 재학 시절인 1921-22년에 『비극의 탄생』을 읽었던 것으로 알려져 있다.³²⁷⁾ 소크라테스 시대 이전의 고대 그리스 비극은 질서와 이성을 상징하는 아폴론적

모의 무릎에서 자고 있는 아기 예수의 이미지가 중첩된 것으로 설명하였는데, 이로써 로스코의 작품은 탄생과 죽음 모두, 궁극적으로는 죽음과 또 이 죽음을 향하는 탄생 곧 필사(必死)에 귀결된다고 해석하였다.

326) 로스코는 1962년 10월 24일 자신의 스튜디오를 방문하여 작업 중인 그의 벽화를 보고, 무엇인지 모를 슬픔이 느껴진다고 했던 하버드 대학 총장 네이션 퓨지(Nathan Pusey)에게 자신의 작품은 “예수의 죽음과 부활을 다룬 것”이라고 설명하였다. James E. B. Breslin, op. cit., p.456

327) Dore Ashton, *About Rothko*, Oxford University Press, 1983, p.71

모드와 도취, 직관, 감성, 희열을 상징하는 디오니소스적 모드간의 긴장과 변증법적인 융합 사이에서 탄생되었다는 니체의 설명은 로스코뿐 아니라, 1930년대 뉴욕 현대 미술가들을 고무시켰다. 19세기 서구 유럽의 문명이 디오니소스적 모드를 억압하고, 계속해서 아폴론적인 문명으로 편향되고 있다고 하였던 니체의 비판은 유럽으로부터 유입된 “지적인 추상(intellectual abstract)”에 대한 비판적 시각을 충동하였고, 유럽 모더니즘에 경도되었던 1920-30년대 미국 미술가들을 바라보는 후진들의 시각이 전환되는 데에 영향을 주었다.³²⁸⁾ 로스코 역시 이러한 시대적 분위기와 동떨어지지 않았는데, 레다(Leda), 안티고네(Antigone), 이피게니아(Iphigenia) 등, 그의 1940년대 초반의 작품들에 붙여진 이름은 호메로스(Homeros), 소포클레스(Sophocles), 아이스킬로스(Aeschylus)의 작품에 등장하는 인물들로 고대 그리스 비극, 특히 트로이 전쟁을 배경으로 한 아이스킬로스의 비극에 대한 로스코의 관심을 엿볼 수 있다. 이뿐 아니라 로스코는 「니체와 그리스 비극(Nietzsche & Greek Tragedy)」(c.1939)라는 글을 쓸 정도로 니체의 『비극의 탄생』에 집중하였다.³²⁹⁾ 비극에 대한 관심은 작품의 형상에서도 찾아볼 수 있는데, 불과 1년 전의 작품들과 상당히 다른 양식으로 그려진 <안티고네>(1941)[도IV-68], <독수리의 징조(The Omen of the Eagle)>(1942)[도IV-69]와 <무제>(1941-42)[도IV-70]에는 그리스 조각상처럼 보이는 얼굴이나 고대 그리스 건축의 장식물 등이 반복적으로 그려졌다.

작품의 제목이나, 화면의 형상에 나타난 그리스 비극에 대한 로스코의 관심은 그의 작품에서 형상이 사라지고, 몇몇 색으로 이루어진 색면 추상의 시기에 도달하였던 때에는 로스코의 예술관이나 작품 주제에 대한 스스로의 언급에서 찾아볼 수 있다. 또한 그는 비극적 주제가 아카데미즘뿐 아니라, 아카데미즘에 대항하고 있지만 “잘 그리기만 한다면 무엇을 그렸는

328) W. Jackson Rushing, "The Impact of Nietzsche and Northwest Coast Indian Art on Barnett Newman's Idea of Redemption in the Abstract Sublime", *Art Journal*, Vol. 47, No.3, 1988, p.187

329) 이 글은 로스코가 쓴 미발표 낙서장의 기록물이다. 안나 체이브의 경우는 로스코가 예일대학에 다닌 시절 니체의 저서들을 처음 읽었을 것으로 추정하였으나, 일반적으로 다른 학자들은 로스코가 니체의 『비극의 탄생』을 읽은 시점을 그의 낙서장(the Scribble book)에 니체를 언급한 1930년대 말로 추정한다. James E. B. Breslin, *Mark Rothko: A Biography*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1993, p.131

지 중요하게 여기기 않음”으로서 사실상 아카데미즘과 다를 바 없어 보이는 현대 미술가들의 형식주의적 시각을 극복할 수 있는 대안이라고 생각하였다.³³⁰⁾ 1943년 고틀리브와 함께 작성한 로스코의 항의 서신에는 전통적인 아카데미즘과 유럽의 아폴론적인 추상에 대한 극복으로서 비극적 주제의 필요성을 주장하는 로스코의 생각을 읽어볼 수 있다.

“최근의 화가들 사이에서 폭 넓게 받아들여지는 관념에 따르면, 화가는 잘 그리기만 하면 무엇을 그렸는지는 중요하지 않다고 한다. 그런데 이것이 바로 아카데미즘의 본질이다. 그러나 아무것도 아닌 것에 대한 좋은 그림은 있을 수 없다. 우리는 단언한다. 주제가 결정적이라는 사실과 비극(tragic)이고 무시간적(timeless)인 주제만이 타당하다는 사실을. 이것이 우리가 원시적이고 고대적인 예술과 정신적 친족 관계에 있다고 공언하는 이유이다.”³³¹⁾

비극적 주제의 필요성에 대한 로스코의 생각은 1950년대 작품에서는 공허와 허무로 표현되었고, 사실상 이는 로스코의 생애 전반에 걸쳐 탐구한 주제라고 할 수 있다. 1958년 프랫 인스티튜트(Pratt Institute)에 초대된 로스코는 연설을 통해 자신의 색면 추상이 단순히 색채에 관한 실험에서 시작된 것이 아님을 밝히며, 동시에 그의 작품이 어떠한 비극적 주제와 여기에서 수반되는 어떠한 감정을 전달하는 것인지를 상세하게 설명하였다.

“예술 작품 레시피와 그것들의 성분, 예술 작품을 만드는 법과 공식들은 다음과 같다.

1. 죽음에 대한 명료한 이해가 - 필사(mortality)에 대한 암시들- 반드시 있어야 한다. 비극적 예술, 낭만적 예술 등은 죽음에 대한 인식을 다룬다.
2. 관능(sensuality). 세계를 향해 구체적일 수 있는 우리의 본능. 그

330) Rothko와 Gottlieb가 Edward Alden Jewell에게 보낸 항의 서신. Charles Harrison and Paul Wood edit., "Rothko and Gottlieb Statement 1943", *Art in Theory 1900-2000*, Blackwell, Oxford, UK, 2002, p.569

331) Ibid., p.569

것은 존재하는 사물들에 대한 탐욕스러운 관계다.

3. 긴장(tension). 갈등이나 억압된 욕망.

4. 아이러니. 이것은 현대의 성분이다. 인간이 순간적으로나마 다른 무언가로 나아갈 수 있도록 해 주는 수단이라고 말할 수 있는 자기소멸(self-effacement)과 자기 검토(examination).

5. 위트와 유희. 인간적인 성분.

6. 덧없음(the ephemeral)과 기회(chance). 인간적 성분

7. 희망. 10% 정도의 희망은 비극적 개념을 더 견딜만하게 만들 수 있다.

난 그림을 그릴 때 이런 성분들을 신중하게 계량한다. 항상 이 성분들에 뒤따르는 형식들이 있다. 나의 그림은 이 성분들의 비율로부터 나온다.”³³²⁾

위 글에 언급된 비극, 자기소멸, 덧없음과 같은 허무와 비극적 주제에 대한 로스코의 관심은 유대인의 정체성으로부터, 그리고 많은 부분은 니체주의의 영향으로부터 출발하여 숭고미학으로 발전되었다고 할 수 있다.

니체의 영향에 의한 비극적 주제의 탐구와 이를 통해 산출되는 숭고의 추구는 로스코뿐 아니라, 마찬가지로 유대계 이민자인 뉴먼에게서도 유사성이 발견되지만, 그러나 뉴먼에게 나타나는 니체의 영향은 로스코 작품에서의 죽음이나 공허와는 구별된다. 뉴먼의 작품에서 니체의 영향은 초자연적 대상 앞에서 자아를 망각하는 무아지경의 상태, 또는 절대적 존재 앞에 선 실존적인 자아를 인식함으로 경험하는 절망과 비극이라는 점에서 찾아볼 수 있다. 1940년대 당시 뉴욕 미술가들의 공통된 분위기와 마찬가지로 뉴먼도 니체주의 사상과 니체의 『비극의 탄생』에 심취하였다.

그러나 니체의 실존주의는 있는 그대로 수용한 다른 미술가들과는 달리, 그는 디오니소스적 표현 방식의 예를 미국 북서부 연시의 안의 원주민 부족인 크와키우틀의 예술과 제의에서 찾았는데, 이들은 미국의 원주민이었기 때문이기도 했지만, 무엇보다 니체가 “디오니소스적 엑스타시으로써만 설명될 수 있다”고 한 고양된 심리 상태를 실제로 보여주었던 부족이었기 때

332) Lecture at the Pratt Institute, Brooklyn, October 1958, reprinted in James E. B. Breslin, op. cit., chapter 13.

문이었다.³³³⁾ 절대적 존재의 유무를 판단하는 뉴먼의 기준에는 루스 베네딕트의 『문화의 패턴(*Patterns of Culture*)』(1934)의 영향이 컸다. 이 책은 니체가 설명한 디오니소스적 세계를 실례로 들어 설명하고, 니체의 디오니소스적 세계를 미국 인디언 문화에 이어주는 가교의 역할을 담당하였다.³³⁴⁾ 『문화의 패턴』에서 베네딕트는 “대부분의 미국 인디언 문화는 디오니소스적”이라 설명하면서, 이들의 종교 의식에서 자주 황홀경(ecstasy)에 빠진 이들이 목격되었다고 기록하거나, 자기 제어 능력이 사라진 상태에서는 인육을 먹는 등의 폭력적이거나 경악스럽기까지 한 행위들에 대해 서술하였다. 그리고 그러한 의식은 강력한 초자연적인 영혼을 만난 인간이 비극에 처한 자아를 극복하고 보다 강하고 초월적인 존재로 거듭나는 변화를 목적하는 것으로서, 니체가 “세계-구원의 축제들 그리고 존재 변화의 날들”이라고 말한 것과 일치한다고 보았다.³³⁵⁾

“북서부 연안의 종족들은 디오니소스적이다. 그들의 종교적인 의식들에서 그들이 마지막까지 얻으려고 애쓰는 것은 황홀경(ecstasy)이었다. 대표 무희는 그 자신의 정상적인 컨트롤 능력을 잃어야만 했고, 그리고 또 다른 존재의 경지로 몰입하여야만 했다. 그는 입에 거품을 물거나, 폭력적이고 비정상적으로 몸을 떨거나, 정상 상태에서는 경악할 만한 행위들을 해야 했다. (중략) 인육을 먹는 행위 앞에서 크와키우틀이 느꼈던 바로 그 혐오감은 그들이 끔찍하고 금지된 것들에 놓여 있는 디오니소스적인 선을 표출하도록 만들었다.”³³⁶⁾

베네딕트의 분석은 1940년대 초중반의 뉴먼의 작품에서 미국 인디언의 미술 형식이 나타날 만큼 직접적인 영향을 주었을 뿐 아니라, 니체주

333) W. Jackson Rushing, "The Impact of Nietzsche and Northwest Coast Indian Art on Barnett Newman's Idea of Redemption in the Abstract Sublime", op. cit., p.192

334) Ibid., p.190

335) 프리드리히 니체, 박찬국 번역, 『비극의 탄생』(1919), 아카넷, 2007년; Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy*, trans. W. A. Hausmann, London, 1919, p.31; Ibid., p.190

336) Ruth Benedict, *Patterns of Culture*, (1st edition, 1934), Boston, 1961, p.177
뉴먼의 서재에는 베네딕트의 위의 책이 소장되어 있다. Ibid., p.190에서 재인용

의를 수용하였던 뉴먼이 1946년 베티 파슨즈 갤러리의 개관전으로 《북서부 연안 인디언 회화(Northwest Coast Indian Painting)》을 기획하는 데에도 영향을 주었다. 당시 이 전시에서 뉴먼은 미국 자연사 박물관에서 빌려온 인디언의 전통 공예품뿐 아니라, 스틸, 로스코, 폴록과 같은 동시대 미국 미술가들의 작품도 함께 전시되었다. 이를 통해 그는 원시 미술과 미국 현대미술과의 연관성, 다시 말해 미국 인디언들의 후예로서 추상표현주의를 소개하려는 의도를 보여주었다.

뉴먼은 크와키우틀 부족들이 제의 과정에서 경험하는 숭고가 예술의 본질이라고 생각하였다. 1947년에 쓴 「첫 인간은 예술가였다.(The First Man Was an Artist)」에서 뉴먼은 과학자들은 인간이 생존을 위해 진화하게 되었다고 주장하였지만, 그의 생각에 인간의 첫 행위는 생존이나 기술이 아닌 예술과 관련이 있으며, 그 행위는 또한 인간이 알지 못하는 대상, 인간이 파악하지 못하는 대상에 대한 두려움과 숭배에서 발현되는 선형적 예술 행위라고 설명하였다.

“신화는 항상 사냥보다 앞섰다. 인간의 첫 발언의 목적은 알 수 없는 대상을 향하는 것이었다. 그의 행위는 그의 예술적인 본성에 기원을 갖는다. 단지 인간의 첫 한 마디가 시였던 것처럼, 인간은 실용주의자가 되기 훨씬 전부터, 그가 도끼를 만들기 전부터, 그는 진흙으로 우상을 만들었다.”³³⁷⁾

위와 같은 생각에서, 뉴먼은 알 수 없는 것, 알려지지 않은 대상, 즉 인간의 지식과 인식을 뛰어넘는 절대적인 존재 앞에서 숭고를 경험하며, 이것을 제시하는 것이 예술의 본질이라고 생각하였고, 그러한 예를 크와키우틀 인디언과 같은 가장 원초적인 문화에서 발견하고자 하였다. 그리고 인디언 미술이나 원시주의에 대한 뉴먼의 관심은 궁극적으로는 숭고에 대한 그의 오랜 연구 결과이기도 하였다. 절대적인 존재, 미지의 존재 앞에 선 인간이 숭고를 경험하게 되며 이것은 본능적이고 원초적인 예술로써 전달 가

337) Barnett Newman, "The First Man Was an Artist.", edit. John P. O'Neill, op. cit., p.156

능하다는 뉴먼의 생각은 미국 인디언 부족에 대한 관심에 머물지 않고, 고대 희랍 신화나, 기독교적인 주제에까지 범주가 확장되었다.

1940년대 중반에 그려진 뉴먼의 <오르페우스의 노래(The Song of Orpheus)>(1944-45)[도IV-71]에는 크와키우틀 부족이 제의를 위해 만든 북, 가면 등에서 보이는 굵고 진한 곡선과 형태상의 유사점들을 찾을 수 있다.[도IV-72] 또한 <오르페우스의 노래>와 같은 시기에 그려진 작품들은 대부분 복잡하고 진한 선들은 1940년대 말부터는 화면을 가로지르는 한 두 개의 띠로 대체되었지만, 초기 작품에서 이 띠는 여전히 거칠고 두꺼운 물감 층을 그대로 보여주어, 이것이 기하학적인 형태나, 몬드리안의 이성적인 화면 구성으로는 생각되지 않는다. 그리고 이처럼 이성보다는 감성을, 논리보다는 직관에 의존한 뉴먼은 니체가 강조한 비극에서의 강렬한 엑스타시와 크와키우틀 부족에 대한 그의 관심을 「숭고는 지금이다」(1948)를 통해, 또는 1949년작 <디오니소스>[도IV-73]에까지 지속적으로 이어갔다.

반면 뉴먼의 색면 회화에서 지프는 인간 형상을 연상케 하는 형태라는 점에서 볼 때, 그것은 실존적 자아를 상징하는 형상으로 해석이 가능하다. 1950년부터 뉴먼은 지프를 아주 좁은 캔버스로 제작하였다는 사실에 비추어 볼 때, 그리고 초기 회화들에서 띠는 인간의 신체 규모를 전제한 길이로 만들어졌다는 점에서 볼 때, 뉴먼의 띠와 직립하는 인간 형상 사이의 연관성을 찾아볼 수 있다. 뉴먼 역시 <야생>은 규모에 관한 실험의 결과이며, 그가 이 실험으로 목적하였던 것은 실제 물리적인 크기와 별도로 “규모는 느껴지는 것” 혹은 “공간과 환경에 대한 작가의 감각이 반영”된 것을 구현하는 것이었다.³³⁸⁾ 그런데 이 실험에서의 뉴먼이 기준으로 삼은 것 역시 인간 신체 사이즈였다. 1950년에 만들어진 7점의 <야생> 시리즈의 길이는 74인치(185cm)에서 95인치(237cm) 사이, 너비는 1.5-6인치(3.75-15cm)정도에 해당된다. 긴 작품은 폭이 좁았고, 상대적으로 짧은 것은 폭이 넓은 편이었는데 대부분 인간 신체 규모보다 조금 더 커 보이도록 하였다. 이와 관련하여 로젠버그는 뉴먼의 지프를 침묵과 빈 공간과 같이 무엇인지 알 수 없는 존재 앞에 ‘고독하게 서 있는 존재의 실제와 기원

338) Barnett Newman, "The Case for 'Exporting' Nation's Avant-Garde Art": Interview with Andrew Hudson, edit. John P. O'Neill, op. cit., p.272

(origin)’으로 비유하였다.³³⁹⁾ 이것은 또한 니체가 『비극의 탄생』에서 ‘비극적 형상에서 가장 숭고한 표현’이라고 설명했던 부분과도 유사하였다.

“태산 같은 파도를 올렸다 내리면서 사방으로 끝없이 펼쳐진 광란으로 포효하는 바다 위에 뱃사람 하나가 자신이 탄 보잘 것 없는 조각배를 믿고 의지한 채 그곳 안에 앉아 있는 것처럼. 인간 개개인은 고통의 세계 한 가운데에서 개별화의 원리를 믿고 의지하며 고요히 앉아 있다. 그 원리에 사로잡힌 자가 그것을 굳건히 신뢰하며 고요히 앉아 있는 자세가 비극적 형상에 가장 숭고하게 표현되어 있다고 말할 수 있을 것이다.”³⁴⁰⁾

띠를 변형한 뉴먼의 작품들에 반영된 실존주의, 곧 고통과 혼돈, 절망적인 한계 속에서도 주체로서의 자아에 대한 의식을 견고히 하고, 이를 변함없이 신뢰하는 실존에 대한 인식은 강한 수직성과 곧은 직선으로 표현되었는데, 이러한 형식적 특성은 한편 알베르토 자코메티(Alberto Giacometti)의 실존적 형상들을 연상시켰다.[도IV-25] 실제 뉴먼과 가까웠던 베티 파슨스는 1920년대 부르델(Antoine Bourdelle)의 스튜디오에서 자코메티와 함께 조각을 배웠고, 그들의 친분은 2차 세계대전 이후에 나온 자코메티의 거친 표면을 가진 인체 작품의 전시가 파슨스 갤러리에서 열리는 것으로 이어졌다. 또한 뉴먼이 뉴욕 마티스 갤러리(Matisse Gallery)에서 열렸던 자코메티의 전시회에 방문하였다는 사실은 뉴먼 회화의 띠와 그것을 모티브로 한 뉴먼의 조각이 자코메티와 마찬가지로, 비극 속의 실존적 주제를 함축하고 있음을 상기시켜준다.

크와키우틀 인디언에 관심을 두었던 뉴먼과 마찬가지로, 클리포드 스틸은 콜빌 인디언 보호구역에서 여러 차례 여름을 나면서 그 지역 원주민인 네스펠렘(Nespelem)부족에 관심을 가졌다. 1930년대 후반부터는 점차 그림 속 형태가 단순화되었고, 구체적인 인간의 형상도 많이 사라져, 1950년대에 전개될 스틸의 추상을 예고하였으나, 불과 몇 해 전인

339) Harold Rosenberg, op. cit., p.78

340) 프리드리히 니체, 박찬국 번역, 앞의 책, 57쪽

1934-1936년까지 스틸이 주목하였던 것은 인디언들의 삶을 통한 인간 실존의 문제를 표현하는 것이었다. 1935년 작품 <PH-79>[도IV-74]는 인디언 보호 구역에서 절망적인 삶을 살고 있는 인디언 부부의 모습이 그려졌다. 흥감이 다 드러날 정도로 양상하게 마른 인간 형태는 고흐의 <슬픔(Sorrow)>[도IV-75]을 연상시키며, 이는 스틸이 인디언들과 함께 공감하였던 절망적이고 비극적인 인간 실존에 관한 표현이라 할 수 있다. 또 다른 작품 <PH-77>(1936)[도IV-76]은 이삭을 줍고 있는 두 농부의 모습을 그린 것인데, 이 작품은 밀레의 <이삭 줍는 여인들>에 대한 실존주의적 해석처럼 보인다. 스틸은 밀레의 목가적인 전원 풍경을 척박한 인디언의 삶으로 재해석하였을 뿐 아니라, 고흐의 <땅을 파내는 두 농부>(1889)[도IV-77]의 노동 현장 또한 더욱 암울하고, 비극적인 삶으로 극화하였다. 스틸은 자신이 인디언 보호구역에서 보았던 삶의 고통을 헤밍웨이의 『인디언 캠프(Indian Camp)』의 한 구절을 인용하여 토로하였다.

“무덤으로부터 차고 나오는 아이들의 비명소리...그러나 운명과 지상명령의 벌어진 틈 어디에선가 사람의 손, 또는 의지, 또는 울음이 일어났다. 그리고 순간, 내가 돌아선 그 곳으로부터 그것이 탄생하였다.”³⁴¹⁾

스틸이 보았던 것은 헤밍웨이가 그의 『인디언 캠프』에서 서술하였던 바로 그 장면과 다르지 않았던 것으로 생각된다. 인간 실존에 대한 스틸의 관심은 1930년대 후반으로 접어들면서는 점차 추상 형태에 가까워지면서, 형상의 구체적인 재현보다 주제와 관련된 전반적인 분위기에 더욱 집중되는 경향을 보였다. 그의 작품이 점차 단순해지고, 재현적인 색은 어둡고 무거운 몇 가지 색으로 수렴되는 변화를 보였으나 실존적 자아 인식은 지속된 것으로 생각된다. 그런 의미에서 스틸의 회화는 비극적 현실의 기록만으로는 볼 수 없는데, 스틸의 작품에는 비극에 저항하는 개인의 의지가 반영되었기 때문이다. 양상하게 마른 두 형상이 마치 땅에서 솟아오르는 듯 그

341) 스틸이 도로시 카힐(Dorothy Cahill)과 에드 카힐(Ed Cahill)에게 보낸 편지, 1954년 6월, in *Clyfford Still*, 1976, p.121 재인용

려진 <PH-344>(1937)[도IV-26]은 미국 인디언들의 미신 “뼈 씨앗(boneseed)”에 대한 언급으로 해석된다.³⁴²⁾ 미술사학자 스테픈 폴카리(Stephen Polcari)의 설명에 의하면, “뼈 씨앗”이란 인디언 조상의 매장 전통처럼 죽은 동물의 뼈를 땅에 묻으면, 마치 과일 종자를 심은 것 같이 땅에서 생명체들로 재생(regenerate)된다고 믿었던 인디언들의 토속신앙을 가리킨다.³⁴³⁾ 인디언들은 뼈에 씨앗과 같이 새로운 생명이 내재된 것으로 생각하였다. 한편 스틸의 작품에서 “뼈 씨앗”의 언급은 단순히 미국주의적 시각에서 스틸이 대입한 인디언 신앙을 지시하기 보다는 보다 보편적인 의미, 즉 주어진 비극적 현실에 대항하는 인간의 생명력 또는 존엄에 연결될 수 있었다. 또한 스틸이 자기 자신을 종종 “설교자(preacher)”로 비유했다는 점을 근거로 스틸의 <PH-323>(1934)[도IV-24]을 로댕의 <세례 요한의 설교(Saint John the Baptist Preaching)>[도IV-78]과 연관시킨 데이비드 안팜의 주장에 비추어 본다면, <PH-323>과 <PH-344>는 모두 당대의 비극적 상황에서 자기 자신의 실존적 정체성을 드러내고, 이러한 행위를 통해 비극에 대항하는 존엄한 인간을 형상화한 것으로 해석이 가능하다.

이처럼 로스코, 뉴먼, 스틸과 같은 추상표현주의자들은 공통적으로 비극 그 자체에만 매몰된 것이 아닌, 궁극적으로는 ‘비극의 영웅’에 무게를 두었다고 할 수 있다. 이러한 사실은 2차 세계대전 이후, 비극적인 삶 자체에 매몰된 나머지, 유럽에서는 송고가 사라지게 되었다고 한탄하였던 철학자 빌헬름 바이세델(Wilhelm Weischedel)의 주장을 다시 상기시키게 하는 부분이다. 반면 로스코가 비극의 영웅이 우리 삶 속에 들어오지 않았다면 삶이란 단지 고통 그 자체가 될 것이라고 하였던 것처럼, 추상표현주의자들이 추구하였던 송고는 미국이 처한 시대와 사회, 그리고 역사의 내면에 자리하고 있었던 비극의 고통 속에서 그것을 초월하고자 하였던 추상표현주의자들이 빚어낸 결과물이라 할 수 있다.

342) Stephen Polcari, "Clyfford Still, Ritual Artist", 인터넷 게재. <https://www.aesenseandmeaning.net/published-work/2017/3/24/clyfford-still-ritual-artist> (검색일: 2018년 4월10일)

343) Ibid., 페이지 미상.

2) 대중적 영웅으로

추상표현주의의 송고에 반영된 낭만적 실존주의는 대중의 관심을 받았으나, 동시에 그들이 의도했던 바와 다른 왜곡과 오해를 야기한 것으로 보였다. 1930-40년대 미국에 수용된 프랑스 실존주의 역시 미국 미술가들 사이에서 낭만적 실존주의로써 ‘미국화’된 것과 같이, 그리고 이 때문에 미국 미술가들이 ‘낭만적 공백’을 지향하면서 이 공백을 대체할 구체성을 자신을 증명할 물질에서 찾으려 한 것처럼, 비극의 영웅이고자 하였던 추상표현주의는 대중들에게 전달되는 과정에서 비극은 사라진 채, 단지 영웅으로만 인식된 것으로 보였다. 이와 같은 왜곡은 송고의 정치적 기능과 관련된 것으로 생각된다. 정치인의 주요 덕목으로서 송고를 강조하였던 롱기누스는 송고가 소수 지배 계층에 필요한 미학이자, 이 계층들만이 이해할 수 있는 미학이라고 생각하였으나, 다른 한편 송고는 여러 사람을 강한 확신과 신념으로 이끌며 다양한 의견들을 만장일치로 이끌어내는 정치적인 힘을 창출해낸다고 설명하였다. 그리고 그것은 인간의 이성에 의해 설득되는 것이 아닌 감동을 주는 것으로 수용자들이 이를 통제하거나 조절할 수 없는 불가항력의 힘을 지닌 것으로 보았다.³⁴⁴⁾ 마찬가지로 송고를 자신들의 미학으로 목적하였던 추상표현주의자들 역시 송고에 의해 실제로는 대중들의 관심과 오해, 모두를 동시에 받게 되었다고 할 수 있었다.

그 중 폴록은 가장 대표적인 예에 해당된다. 1950년 한스 나머스에 의해 촬영된 500여 컷에 달하는 폴록의 사진은 『아트 뉴스』에 게재되었고, 폴록의 작업 과정을 담은 영화도 촬영되었다.[도IV-79] 나머스가 찍은 사진과 영화에서는 폴록의 작품뿐 아니라, 영웅적 예술가로서 폴록의 전위성을 함축적으로 보여줄 이미지들이 생산되었다. 이렇게 구축된 폴록의 이미지들은 나머스의 의도가 어떠한지와는 상관없이 두 가지 면에서 왜곡된 이미지들을 창출하게 되었다. 첫 째 1949년 『라이프』에 실린 인터뷰에서는 폴록 자신이 ‘말 그대로 작품 속에 들어간다.’고 하면서 ‘그림 속에’ 있을 때의 느낌을 언급하였는데, 나머스의 사진과 영화에 촬영된 실제 폴록의 동작

344) 위(爲) 롱기누스, op. cit., p.15

들은 캔버스 주변을 맴돌 뿐이었고, 그 보다는 무릎을 꿇거나, 몸을 구부리고, 팔을 뻗는 등, 역동적인 동작들이 ‘연출’되었다.³⁴⁵⁾[도IV-80] 다른 하나는 영화의 나레이션에서 폴록이 “나는 묽은 페인트(fluid paint)를 드리핑하곤 한다.”면서 곧 바로 이어서 “나는 또한 모래, 깨진 유리, 자갈, 줄 등 독특한 물질들을 사용한다.”라고 설명하는 부분에서 비롯되었다.³⁴⁶⁾ 사실 상, 나레이션에서 폴록은 작품의 기법적인 특성보다는 재료를 일일이 나열해가며 다양한 재료의 사용에 더 비중을 두었으나, 이후에 주목받은 점은 재료가 아닌 ‘드리핑(dripping)’이었다.[도IV-81] 폴록의 ‘신화’를 비판적 시각에서 고찰한 학자들 역시 폴록의 작품은 엄밀히 액체를 여러 방울 떨어뜨린다는 의미인 드리핑보다는 ‘흘리기(to flow)’에 의한 것임을 주장하였다.³⁴⁷⁾ 드리핑을 위주로 ‘창조’된 폴록의 역동적 이미지는 또 다시 대중화의 변주를 거쳤다. 『타임』 매거진은 폴록을 살인자 ‘잭 더 리퍼(Jack the Ripper)’에 빗대어, ‘잭 더 드리퍼(Jack the Dripper)’라는 라벨을 붙여주었는가 하면, 로젠버그가 추상표현주의를 설명하기 위해 처음 사용한 ‘액션 페인팅(Action Painting)’개념 역시 폴록의 드리핑을 가리키는 단어로 오해되었다.³⁴⁸⁾

순수 예술에 대한 대중의 오해가 특이성이라고는 볼 수 없지만, 실존적 자기 인식의 틀 안에서 발현된 추상표현주의의 승고가 유례를 찾기 힘들 정도의 대중적 관심과 지지 속에서 오히려 왜곡되었다는 점은 흥미로운 논점이 아닐 수 없다. 이에 대한 원인으로서 연구자는 세 가지 이유를 제시하고자 한다. 첫째, 미국적 아방가르드에 대한 기대는 추상표현주의의 출현을 미리부터 자축하는 성급함으로 이어졌고 이것은 추상표현주의에 대한 대중들의 이해를 가로 막았을 것으로 추정된다. 둘째는 재현할 수 없는 것

345) Francis V. O'Connor, "Hans Namuth's Photographs of Jackson Pollock as Art Historical Documentation", *Art Journal*, XXXIX, Fall 1979, p.48

346) Hans Namuth 가 촬영한 영화, <Jackson Pollock>, 1951. 인터넷 주소: <https://www.youtube.com/watch?v=6cgBvpjwOG0> (검색일: 2018년 4월 8일)

347) Francis V. O'Connor, op. cit., p.48

348) 바바라 로즈(Barbara Rose)는 1980년 그의 글 「나머스의 사진들과 잭슨 폴록의 신화」에서, “돌이켜 생각해 보니, 로젠버그가 그림에 대해 이야기 하고 있는 것이 아니었다는 사실을 이제야 알게 되었다. 그는 나머지가 촬영한 폴록의 사진을 묘사하고 있었다.”라고 썼다. Barbara Rose, "Namuth's Photographs and the Pollock Myth", *Pollock Painting: Photographs by Hans Namuth*, p.48

의 재현으로서의 숭고 형식뿐 아니라 낭만주의적 ‘공백’을 지향한 실존주의 주제에서도 알 수 있듯, 미국적 숭고는 불명료하고 비규정적인 개념들과 결합되었고 그러한 특성 자체가 오해를 야기했을 것으로 생각된다. 마지막은 2차 세계대전 이후 부상한 미국의 중산층 문화에 추상표현주의가 빠르게 흡수되었기 때문으로, 당시 추상표현주의는 일찌감치 기존 컬렉터 계층과 하위 계층 사이의 위치를 점유하게 되었다.³⁴⁹⁾ 이 때문에 사회 내에서 개인의 저항을 목적하였던 추상표현주의는 본래 의도하였던 아방가르드로서의 역할을 충실히 감당하지는 못한 것으로 보인다.

첫 번째 이유에서처럼 추상표현주의를 미국적 아방가르드로 규정하고 명명하려는 시도는 흥미롭게도 추상표현주의의 대표적인 형식이 나타나기 4-5년 전부터 시작되었다. 1946년 3월 『뉴요커(New Yorker)』의 비평가 로버트 코츠(Robert Coats)가 처음으로 한스 호프먼(Hans Hofmann)의 전시 리뷰에서 1940년대에 미국 미술의 변화를 ‘추상표현주의’로 설명하였다. 당시 대다수 미술가들이 코츠가 사용한 단어를 표피적인 설명에 그쳤다고 반론을 제기하거나, 비판하였음에도 불구하고, 적어도 그것은 새로운 ‘주의’로 명명되어야 할, 1940년대 미국의 집단적이고 새로운 변화를 자각하게 한 것은 사실이었다.

그런데 ‘추상표현주의’ 단어의 등장은 폴록이 드리핑을 보였던 1947년 보다 한 해 먼저, 그리고 뉴먼이 「숭고는 지금이다」를 발표한 시점보다도 몇 해 앞섰다는 점에 비추어 볼 때, 몇 가지 시사점이 있다. 변화를 규정하기엔 이른 시점에서 이와 같은 논의가 시작되었다는 사실은 파리 화파를 대신하여 서구 미술계의 주도권을 잡으려 했던 미국의 욕망을 지시하였다. 뉴욕 화파로 불리게 될 작가 군이 막 형성되었을 무렵에 불거진 추상표현주의에 관한 논의는 시기상조라 할 수 있었다. 그러나 그것으로 인해 무엇보다 이면에 있었던 유럽 모더니즘에 대한 뉴욕 화파의 도전과 전위성이 드러날 수 있었던 것 또한 사실이다. “주관적 추상(Subjective Abstraction)”, “새로운 변성작용(New Metamorphism)” 등, 1943년경부

349) 전후 미국 사회에서 중간계층의 부상과 이들이 조성한 중간계층의 문화에 관한 내용은 다음 논문을 참고할 것. 윤난지, 「잭슨 폴록의 1947-1950년 그림 읽기」, 『서양미술사학회 논문집』 9권, 1997년 12월, p.123

터 1950년대 초까지 훗날 추상표현주의에 부여되었던 다양한 명칭과 그것의 타당성 논쟁은 유럽 모더니즘의 아류로 머물기를 거절하고, 미국의 문화적 진정성과 창의성을 부각시키고자 하였던, 그리고 무엇보다 이 움직임이 미국에서 자생한 집단적이고 전위적 운동임을 명확히 보여주려는 의도를 대변하였다.

이러한 1940년대에 뉴욕에서 화랑을 운영하였던 사무엘 쿠틀(Samuel Kootz)는 본격적인 추상표현주의 형식이 나타나기 5년 전, 「미국 회화의 새로운 개척지(New Frontiers in American Paintings)」(1943)에서 “오늘날 미국은 세계 미술의 중심지가 되었다”고 선언하였는가 하면, 금세기 미술관(Art of this Century)의 자문 위원을 거쳐 뉴욕 57번가에 ‘67 갤러리(67 Gallery)’를 열었던 하워드 퍼첼(Howard Putzel)은 1945년 전시 《비평가의 문제(A Problem for Critics)》에서 호프만, 고르키, 고틀리브, 폴락, 로스코 등 뉴욕 화파의 작품들과 한스 아르프, 피카소, 마송, 미로와 같은 유럽 미술가들의 작품을 나란히 전시하여 미국 미술과 유럽 모더니즘을 대등하게 비교하였다. 이 전시에 대해 바넷 뉴먼은 “퍼첼이 미국 내 전 개되고 있는 새로운 운동을 명명하고 설명하려는 열망을 보여주었다”고 평가하였다.³⁵⁰⁾

《비평가들의 문제》를 기획한 퍼첼은 이 변화를 ‘새로운 변성작용(new metamorphism)’으로 언급한 데 비해, 『뉴욕 타임즈』의 비평가 에드윈 앨런 쥬얼(Edwin Alden Jewell)은 그것을 핵심적이고 간결한 단어로 정의하는 것에는 주저하였다. 그러나 그 역시 “우리가 이제 진정한 미국 회화를 보고 있다고 믿는다”고 가정하였다. 한편 그린버그는 퍼첼이나 쥬얼이 주목하고 있는 변화가 입체파의 막대한 영향권에서 벗어남을 의미한다고 확신하였다. 그린버그의 시각에서 입체파는 2차 세계대전 발발을 기점으로 이미 쇠퇴하기 시작하였고, 반면에 미국 미술이 미국다움을 제시하고 국제 미술계와 미술 시장의 주도권을 잡기 위해서라면 여기에 잔존하고 있는 입체파의 흔적이 제거되어야 한다고 생각하였다.

또한 1945년, MoMA의 큐레이터였던 제임스 존슨 스위니(James Johnson Sweeney)는 뉴욕 화가들의 표현주의적 경향을 부각시키면서, 유

350) Barnett Newman, “The Plasmic Image”, edit. John P. O'Neill, op. cit., p.138

럽 미술과 비교해 뉴욕 화파에는 더욱 자유롭고 유동적인 미국적 특성, 즉 관습에 얽매이지 않는 전위성과 역동성이 있음을 설명하였다.³⁵¹⁾ 이러한 상황에서 1946년에 코츠가 제시하였던 추상표현주의라는 새 이름은 사실 어떻게 규정할 것인가의 문제보다는 ‘미국의 밝은 미래’라는 비평가들의 격찬과 ‘뿌리고 누덕누덕 바른 화파(splatter-and-daub school of painting)’라는 몰이해의 양측 모두를 암시하였다. 그리고 이것은 또한 유럽 모더니즘에 도전한 뉴욕 화가들의 전위성과 급진성에 대한 과대평가로 비쳐진다.³⁵²⁾

이에 대해 미술사가 데브라 브리커 발켄(Debra Bricker Balken)은 코츠, 퍼첼, 그린버그, 스위니, 또는 모드 라일리(Maude Riley)와 동시대 활동하였던 비평가, 큐레이터, 딜러 등이 1940년대 미국 미술에 나타난 다양한 특성 중, 전위성을 추대하는 일에 치우친 나머지, 초현실주의와의 분명한 관계를 무시하는 오류를 범하였다고 지적하였다. 이어서 발켄은 추상표현주의의 걱정적이고, 활력이 넘치며, 역동적인 형식들 모두가 단지 ‘전위’로만 설명되었고, 이에 따라 앙드레 마송이나 호안 미로의 작품을 연상시키는 초현실주의적 특성은 제대로 조명되지 못했으며, 그것은 의도적으로 유럽의 영향은 배제하고, 전위성이 곧 미국적 특성으로 인식하게끔 유도하는 다분히 “당대 외국의 발전을 간과한 민족주의적 해석”이었다고 비판하였다.³⁵³⁾ 발켄의 이러한 해석은 당시 뉴욕 미술계가 도전에 집중하여, 초기부터 초현실주의와의 유사성을 지우고자 하였고, 이후로는 미국이 원했던 방향, 즉 유럽 아방가르드를 넘어서는 극단적이고, 공격적이며, 역동적인 전위성을 강조하는 방향으로 전개된 과정을 보여준다.

추상표현주의에 대한 비평가들과 큐레이터들의 과도한 주의집중은 대중의 시선을 모으기도 했으나, 한편 추상표현주의에 대한 이해의 부족을 낳았다. 1948년 가을 『라이프』가 개최한 《현대 미술에 관한 라이프紙의 원탁토론(A Life Round Table on Modern Art)》은 그 일례를 보여준다. 『라이프』는 10월 11일자 잡지에 이 심포지엄의 내용을 18페이지에 걸쳐, 세세하게 기사화하였다. 당시 그 자리에서 논의하고자 했던 이슈는 “모던아트는

351) James Johnson Sweeney, "Art Chronicle," *Partisan Review*, vol. 12, no. 2 (Spring, 1945), pp.240-242

352) Debra Bricker Balken, *Abstract Expressionism*, Tate, 2005, p.7

353) Ibid., pp.7-11

선인가, 악인가”였다.³⁵⁴⁾ 그런데 흥미로운 것은 ‘모던아트’로 지칭되는 대상이 피카소, 마티스, 칸딘스키가 아닌, “미국의 젊은 극단주의자(young American extremists)”로 불렸던 추상표현주의자들이었다는 점이다. 이 심포지엄에서는 유럽의 모더니스트들의 작품들, 곧 피카소의 <거울 앞의 소녀(Girl before A Mirror)>, 미로의 <새에게 돌을 던지는 사람(Person Throwing the Stone at the Bird)>, 마티스의 <금붕어와 조각(Goldfish and Sculpture)> 등이 벽에 걸려 있었음에도 불구하고, 고틀리브의 <기도(Vigil)>, 드 쿠닝의 <회화(Painting)>, 폴록의 <대성당(Cathedral)>이 주목을 받았다.[도IV-82] 선악을 논할 정도로 추상표현주의의 ‘부도덕’하고 도발적인 특성들이 이 토론 중에 부각되면서 추상표현주의는 대중의 관심을 모으게 되었다.³⁵⁵⁾ 또한 심포지엄에서 가장 팽팽히 의견이 맞섰던 인물은 비평가 클레멘트 그린버그와 예일대학 교수 테오도르 그리니(Theodore Greene)였는데, 그리니는 추상표현주의의 급진적이고 거친 형식을 마치 “농부가 디자인한 넥타인 문양”같다고 폄훼한 데 반해, 그린버그는 “지금까지 보지 못했던 가장 뛰어난 회화들이 최근 이 나라에서 만들어졌다”고 주장하였다.³⁵⁶⁾ 사실 이와 같은 그린버그의 지지 발언은 당시에는 미학적 논의로까지 발전된 것은 아니었으나, 그것과 관계없이 추상표현주의는 이 시점부터 대중들에게 어떠한 ‘주의(主義)’로서 알려지기 시작하였다.

『라이프』의 심포지엄은 모던 아트의 자리를 유럽 미술에서 추상표현주의로 대체하는 데에 기여했을 뿐 아니라, 추상표현주의와 같은 미국의 전위적 현대 미술에 대중이 접근할 수 있도록 하였다. 어빙 샌들러는 이에 대해 “당시까지 대중들은 일반적으로 추상표현주의의 출현에 적대적이었던 반면, 대중 잡지에서서의 적대감은 갈수록 부드러워졌다”고 설명하였고,³⁵⁷⁾ 도어 애쉬튼(Dore Ashton)은 『라이프』가 단지 심포지엄을 통해 “아는 척하는 자신감만 보여줬다”면서, 표면 아래 숨겨졌던 부분들을 지적하였다.

354) Bradford R. Collins, "Life Magazine and the Abstract Expressionists, 1948-51", *The Art Bulletin*, Vol. 73, No. 2 (June, 1991), p.286

355) Ibid., pp.286-287

356) Ibid., p.286

357) Irving Sandler, *The Triumph of American Painting: a History of Abstract Expressionism*, Harper and Row, 1977, pp.212-213

그는 이 심포지엄에 대하여, “『라이프』에 의해서 뜬금없이 자리 잡은 현대 미술에 대한 질문들을 고찰하기 위해, 많은 유명 비평가들이 함께 모일 수 있었다는 사실은 단지 그 자체만으로도 현대 미술에 대한 전후 미국의 필요가 얼마나 컸는지를 보여준다.”라고 설명하였다.³⁵⁸⁾ 정작 이 심포지엄에서 중요한 사실은 『라이프』가 스스로 제기했던 문제, 즉 현대미술의 선악의 문제가 아닌 새로이 등장한 추상표현주의에 대한 관심과 경이를 반증하고 있다는 것이다. 한편 폴록에 대해 연구한 두 학자 스티븐 나이페(Steven Naifeh), 그레고리 화이트 스미스(Gregory White Smith)는 이 심포지엄에서 오갔던 폴록에 대한 비평들에 비추어 볼 때, 『라이프』의 문제점은 작품에 대한 관심보다, ‘화제 거리’에 집중된 것으로 분석하였다.

“이 매체는 단지 ‘이야기’에만 관심을 쏟았다. 이 작품은 선명한가? 강렬한가? 사람들의 흥미를 끄는 부분은 무엇인가? 그들은 미술 개념이나 미술 운동을 위해서 라기 보다 대중들을 위해서 작품을 보고 있었다. 또는 미술가의 외모가 출중한지, 매력이 있는지, 카리스마 넘치는지, 혹시 아주 별나지는 않은지와 같은 성격을 보고 있다.”³⁵⁹⁾

『라이프』와 같은 대중매체를 통해 추상표현주의의 전위성이 대중에게 전달되는 과정에서, 이들의 작품은 화제 거리로 치부되었고, 특유의 불분명함과 비규정성을 보이는 송고는 대중들이 이해 가능한 방향으로 수정되었다. 그것은 대중들의 이목을 끄는 형식들로서, 예를 들어 나이페나 스미스가 앞서 언급한 것처럼 선명하고 강렬한 효과나 커다란 크기, 또는 격렬함과 역동성을 드러낼 수 있는 기법 등이라 할 수 있다. 미국적 특성의 송고에 대해 연구하였던 데이비드 나이는 미국 미술에서 송고 특성은 크기가 큰 것, 역동적인 것, 혹은 남성적인 것에 편중된 “대중적 송고(popular sublime)”³⁶⁰⁾으로 분석한 것도 같은 맥락으로 이해될 수 있다.

358) Dore Ashton, *New York School: A Cultural Reckoning*, Univ. of California Press, 1992, pp.171-173

359) Steven Naifeh and Gregory White Smith, *Jackson Pollock: An American Saga*, New York, CN Potter, 1989. p.575

360) David E. Nye, *American Technological Sublime*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1994, p.32

추상표현주의에 대한 대중들의 관심은 특정 미술가에 대한 관심으로도 이어졌다. 그러나 이해보다는 피상적인 전달에 머물렀다. 추상표현주의자 중 전위적인 특성이 가장 두드러졌던 잭슨 폴록은 실존적 자기 인식에 기반 한 비극의 영웅보다는 대중적 영웅의 이미지가 강조되었다. 폴록이 대중들에게 알려지게 된 계기, 그리고 일찍부터 미국을 대표하는 작가로 인지도가 높아진 계기는 『라이프』에 폴록의 기사가 게재되었을 때부터였다. 1949년 8월 18일 『라이프』에는 “그는 생존하는 미국 화가들 중, 가장 위대한 화가인가?”라는 타이틀로 폴록의 작품과 제작 장면이 실렸다. 네 페이지에 걸쳐 폴록이 소개된 글에는 아놀드 뉴먼(Arnold Newman)이 촬영한 네 컷의 사진도 있었는데, 그 중 세 컷에는 작품이 아닌 작업 중인 폴록의 모습이 담겼다.[도IV-83] 그러나 실제로 『라이프』에 실렸던 폴록에 대한 전반적인 내용은 긍정적이지만은 않았다. 바닥에 캔버스를 깔고 그 위에 에나멜 페인트를 흘리는 사진 아래에는 “폴록이 캔버스에 에나멜 페인트를 침 흘리듯 흘리고 있다(Pollock Drools Enamel Paint on Canvas)”는 부연설명이 붙었고, 기사 가운데는 “폴록을 위대한 화가로 보지 않은 다른 사람들은 그의 그림이 흥미 외에 어떤 것도 만들어내지 못한다고 생각”한다던가, 그의 그림을 “어제 억지로 먹었던 맛없는 마카로니”에 빗대는 내용들도 있었다.³⁶¹⁾ 또한 작품 <No.9>의 캡션에는 “높이는 3피트, 가로 길이는 18피트인데, 피트 당 100달러 씩, 1800달러에 판매 된다”는 설명도 곁들여졌다.³⁶²⁾ 폴록에 대한 노골적인 내용이 함께 기사화된 것에 대해, 서지 길보(Serge Guilbaut)는 “이 글이 폴록에 대한 조롱을 가득 쌓았다”고 평가하였으며, 엘리자베스 프랭크(Elizabeth Flank)는 이 글을 통해 “이해하지 못하는 대상을 조롱하지 않으면 안 된다는 『라이프』의 생각”이 드러나 있다고 지적하였다.³⁶³⁾

그러나 그림에도 불구하고, 폴록과 자신뿐 아니라 작품과 제작 방식 등, 세세한 부분까지 기사화됨으로써, 그는 유럽 미술의 난해함과 고상함을 거절한 전위적이고 숭고한 미국의 예술가로 인식될 수 있었다. 당시로서는

361) "'Jackson Pollock' Is He the Greatest Living Painter in the United States?", *Life*, 8 Aug. 1949, pp.42-45

362) *Life*, 8 Aug. 1949, p.43

363) Bradford R. Collins, op. cit., p.289

흔히 볼 수 없었던 거대한 규모의 캔버스를 배경으로 한 채 서 있거나 형클어진 작업복에 담배를 물고, 반항적이고 공격적인 표정을 취한 폴록의 모습은 마치 대중 스타의 모습을 연상케 하였다.[도IV-84] 아놀드 뉴먼이 촬영한 폴록의 사진들은 폴록의 전위적이고 영웅적인 면을 부각시킨 첫 이미지로서, 이후 1950년에 한스 나머스(Hans Namuth)가 촬영한 아이콘적 장면들과 함께 폴록 신화에 없어서는 안 될 중요한 이미지가 되었다. 이미지 뿐 아니라 『라이프』의 기사에서 주로 다뤄진 내용 또한 비극이나 실존적 인식보다는 강렬한 파토스와 황홀경(ecstasy) 등의 숭고의 경험 위주로 전달되었다.

“이전에 폴록은 『가능성』이라는 잡지에서, “내 그림은 이젤에서 나온 것이 아니다”라고 설명하였다. 그리고 그는 “냉정한 표면에 대한 저항을 필요로 하고 있다”고 한다. 바닥에서 작업하는 것은 그에게 캔버스 주변을 휘젓고 다닐 공간을 주었고, 이 끝에서 저 끝까지 캔버스 화면을 공격하는 듯한 분위기는 그에게 잘 어울렸다. (중략) 폴록은 “나는 문자 그대로 내 그림 안에 있을 수 있다. 내가 내 그림 안에 있을 때, 나는 내가 무엇을 하고 있는지 모른다.”라고 하였다. 그는 “그림이 완성되고 내가 멈추었을 때야 비로소 그때까지 무엇을 했는지 자각하게 된다.”면서, 그것을 “교제를 맺는(get acquainted) 순간”이라고 불렀다.”³⁶⁴⁾

기사에서 확인할 수 있는 내용들, 즉 이젤화로 상징되는 유럽 미술과 기하학적 추상을 비유한 ‘냉정한 표면’에 대한 폴록의 저항, 그리고 바닥에 누인 캔버스 주변을 동물처럼 어슬렁거리는 행위, 무아지경의 상태, 그리고 작품과 작가와의 심리적 교류 등, 폴록이 설명한 반이성적이고, 파토스적인 방식은 숭고의 전위성을 극대화하는 설명으로 이해된다. 게다가 이 같은 폴록의 설명은 뉴먼이 촬영한 사진들과 함께 게재됨으로써, 전위적인 예술가로서 폴록 개인에 대한 인지도와 관심을 높여 주었다. 1943년에 페기 구겐하임(Peggy Guggenheim)의 뉴욕 금세기 미술 갤러리(This Century of

364) 라이프에 실린 전언

Art Gallery)에서 첫 개인전을 가졌으나, 1944년까지도 무명에 가까웠던 폴록은 『라이프』 기사가 나간 이후, 다섯 군데의 미국 미술관에 소장되었을 뿐 아니라, 40여 명의 컬렉터에게 소장되는 인기를 구가하였다.³⁶⁵⁾

이 무렵, 그린버그는 과거 「아방가르드와 키치」(1939)에서 날카롭게 대립하였던 아방가르드와 키치, 그리고 지배계급과 대중 간의 경계를 완화시키고, 미국 아방가르드의 대중화는 예술의 키치화가 아닌, 전위의 저변확대라는 시각으로 돌아섰다. 이러한 그의 시각 변화에는 2차 세계대전 후부터 폭발적으로 늘어난 중산층 증가가 영향을 미쳤다고 할 수 있다. “중산층의 문화는 자기 개발과 관계가 있으며, 새로이 부상한 중간 계층의 문화적 상승 노력의 결과”라고 한 그린버그의 낙관론에 비추어 볼 때, 추상표현주의의 승고가 대중들, 구체적으로는 기존 지도층에 도전한 신흥 부유층에게 전달되면서 그에 따라 전위적 미학으로서 제시되었던 승고 역시 기존의 지배계급의 테두리에서 벗어나 조금 더 대중적으로 확장될 수 있었던 것으로 보인다.³⁶⁶⁾ 추상표현주의가 대중들에게 전달되는 과정에서 전후에 새롭게 부상한 중간 계급을 대상으로 하는 ‘보헤미안 문화 산업’의 발전을 비판하였던 콜린스(Bradford Collins)는 이 중간 계층(middle brow)이 문화적으로는 다시 중상위(upper middle-brows)와 중하위(lower middle-brows)로 나뉘며, 이 중 중상위 계층은 기존의 상위 계층과 유사하게 예술 향유에 관심을 가지는 반면, 중하위는 기존의 하위 계층에 가까운 문화 형태를 띠었다고 설명하였다.³⁶⁷⁾ 중간 계층의 확대와 이에 따르는 계층 분화는 주로 유럽 미술을 구매하였던 기존 컬렉터 층과 구별된 새로운 컬렉터 계층을 형성하였는데, 이들은 기존 계층과 비교해 보다 급진적인 취향을 보였으며 1950년대에는 추상표현주의의 후견인 역할을 한 것으로 평가된다.

콜린스가 추상표현주의의 소장자 계층이 기존의 컬렉터들과 다름을 밝힌 것과 유사하게, 추상표현주의의 승고를 ‘미국적 승고(American Sublime)’로 설명하였던 로렌스 알로웨이의 시각 역시 추상표현주의에서 미국적으로 평가될 만 한 새로운 특성을 발견하였던 것으로 보인다. 그의

365) Bradford R. Collins, op. cit., p.290

366) Clement Greenberg, "The Plight Our Culture", *Commentary*, 1953, CEC, III/29, p.123

367) Bradford R. Collins, op. cit, p.291

시각에서 뉴욕 화파의 숭고는 유럽의 숭고 이론처럼 관념적이거나, 고상하고 점잖은 어조를 띠는 것은 분명 아니었다. 그는 추상표현주의의 숭고 특성을 버크가 숭고의 원천으로 언급한 어둠, 침묵, 고독, 광대함과 관계되어 있는 미국의 “무례함”과 “진지함의 감소”라고 보았는데, 유럽과 달리 미국에서의 숭고가 대중적이며, 소수 지배계급의 미학에 머무르지 않았음을 시사해준다.³⁶⁸⁾ 그리고 이것은 앞서 콜린스가 ‘급진적(radical)’인 취향으로 지적하였던 것과도 연결된다. 알로웨이가 ‘미국적 숭고’로 보았던 뉴먼, 로스코, 폴록 등은 또한 작품에서의 급진성뿐 아니라, 당시 미술제도의 관습적인 행태에 대한 도전적인 발언과 행동을 라디오, 잡지, 신문 등의 매체에 노출함으로써, 그들에게는 기존의 사회적 가치에 대항하는 개혁자, 도전자, 카우보이 등의 대중적인 영웅 이미지가 덧입혀졌다.

추상표현주의자들이 대중으로부터 비극과 실존 대신 영웅적 이미지를 덧입게 된 데에는 사르트르의 실존주의에서 돌아서서 낭만적 실존주의로 향했던 사상적 배경이 원인이라 할 수 있다. 이에 대해 김희영은 미국이 낭만적 실존주의로 변화한 이유를 사르트르의 사회주의로의 전향에서 찾았다.³⁶⁹⁾ 이후 미국의 예술가들은 알베르 까뮈(Albert Camus)의 “저항적, 진보적 주체로서 개인의 창조적 행위”를 받아들였으며, 예술가의 이미지는 재현할 수 없는 것의 재현인 숭고의 태생적 불분명함까지 더해져 낭만적 영웅으로 재탄생하게 된 것으로 생각된다.³⁷⁰⁾ 이에 따라 추상표현주의 작품은 규정할 수 없는 무엇에 대한 강렬한 열망으로, 또 한편 현실에서 추상표현주의자들의 행위는 도전과 저항을 가시화하는 방향으로 강조되었다.

마찬가지로 로스코 역시 미국 모더니즘에 냉소적이었던 비평가이나 미술기관에 항의하는 공개 서신을 발표하곤 하였다. 가장 대표적인 서신은 ‘현대화가 조각가 연맹’의 세 번째 연례 전시 《현대 화가와 조각가의 장면 (Modern Painter and Sculptor Scene)》에 전시된 로스코의 작품을 혹평한 『뉴욕 타임즈』의 비평가 쥘에게 보낸 공개 성명서였다. 뉴먼의 도움을

368) Lawrence Alloway, "The American Sublime", op. cit., p.34

369) 김희영, 『해롤드 로젠버그의 모더니즘 비평』, pp.82-83

370) Albert Camus, "The Artist as Witness of Freedom: The Independent Mind in an Age of Ideologies", *Commentary*, 8, (December 1949), pp.534-538. 김희영, 위의 책, p.84

받아 고틀리브와 함께 작성한 서신에는 몇 년 뒤에 보다 뚜렷하게 나타나게 될 로스코의 형식적 변화, 곧 송고와 관련된 내용도 함께 예고되었다. “우리는 상식에 격렬하게 반대한다. 우리는 이러한 격렬한 반응을 즐긴다. 그것이 찬사이든 경멸이든 상관은 없다. 왜냐하면 그것은 우리의 작품이 그들의 심장을 찢었다는 증거이기 때문이다.” 라고 쓴 로스코는 서신에서 쥬얼의 비평을 언급하면서, 도전과 대항 그 자체에서 획득된 송고 경험을 암시하는 내용을 발표하였다.³⁷¹⁾

추상표현주의자들 중에서 가장 글을 많이 발표하였고, 가장 늦게 작품 활동을 시작한 바넷 뉴먼 역시 1940년대 초부터 전위적이고 선동적인 내용의 서신이나 행위를 보여주었다. 그의 이러한 행보에 비추어 볼 때, 1948년부터 시작된 색면 회화는 특유의 대담하고 강렬한 형식으로 그의 전위적이고 도전적인 관점을 반영하였다고 할 수 있다. 1942년 MoMA에서 열린 대규모의 전시 《미국인 1942: 9개 주에서 온 18인의 예술가(Americans 1942: 18 Artists from 9 States)》와 진주만 공격 1주년 기념 전시로 메트로폴리탄 뮤지엄에서 열린 《승리를 위한 예술가(Artists of Victories)》은 “미국 미술을 지리적으로 축소시킨 전시”, “사실주의와 지방주의에 국한된 작품 선정”라는 이유에서, 당시 ‘현대화가 조각가 연맹’의 지탄을 받았다. 이 후, 이 두 전시에 대한 도전의 의미로 ‘현대화가 조각가 연맹’은 곧바로 《미국 현대 예술가(American Modern Artists)》전을 개최하였는데, 이 때 서문을 썼던 뉴먼은 사실주의나 지방주의 작품이 여전히 미국 미술계를 장악하고 있다며 비판하며, “미국이 곧 세계 문화의 중심지가 될 것이며, 지방주의자(regionalism)들의 애국심은 한 차원 높은 모더니스트의 애국심으로 대체”될 것이라고 주장하였다.³⁷²⁾ 그는 또한 “이제 우리는 대중에게 미국의 모습을 적절하게 반영할 수 있는 예술의 본질을 보여주어야 할 필요성”을 느끼고 있다고 강조하였다.³⁷³⁾ 뉴먼의 주장처럼, 당시의 뉴욕 화파는 미국을 상징할 수 있는 예술 양식, 또는 미국적 특성을 나타내는 미술을 구

371) WNYC의 라디오 프로그램에서 마크 로스코와 아돌프 고틀리브의 말을 글로 기록.

372) Barnett Newman, *American Modern Artists*, exhib. cat. (Riverside Museum, January 17 - February 27, 1943), reprinted in edit. John P. O'Neill, op. cit., pp.22-30

373) Ibid., pp.29-30

현하는 문제뿐 아니라, 이를 대중들에게 제시하고 공감을 얻도록 알리는 노력을 소홀히 하지 않았던 것으로 보인다. 이들은 또한 전위적인 내용을 실은 예술 잡지를 발행하거나, 언론을 통해 자신들의 발언이 기사화되도록 하는 등 매체를 활용하는 데에 적극적이었다.

단 한 권에 불과하였으나, 로버트 마더웰과 해롤드 로젠버그는 다른 예술가들과 함께 1947년 9월에 전위적인 예술 잡지 『가능성(*Possibility*)』을 발행하여 미술, 문학, 건축, 음악 등, 다양한 방면에서 미국의 모더니즘이 유럽과 어떻게 비교될 수 있는지를 논하였다. 또한 1947년부터 화가 존 스테판이 발행한 『호랑이의 눈』은 유럽 미술과 미국 미술을 대등한 수준으로 다루었고, 미국 전시 기관의 편파적인 기획에 대항하는 의미에서 모든 작품의 캡션을 게재하지 않는 파격적인 원칙을 고수하였다. 『호랑이의 눈』은 『파티잔 리뷰(*Partisan Review*)』, 『아트 인 아메리카(*Art in America*)』 등의 잡지와 나란히 경쟁하며, 미국과 유럽의 다양한 지역과 많은 독자들에게 읽혀졌으며, 1948년에는 대중들에게는 생소했던 송고 개념을 소개하는 여섯 필자들의 송고 이론을 게재하였다. 『가능성』과 『호랑이의 눈』뿐 아니라, 다른 한편에서는 『아이코노그래프(*Iconograph*)』, 『인스테드(*Instead*)』, 『미국의 현대미술가(*Modern Artists in America*)』 등의 잡지가 추상표현주의 미술가들에 의해 발행되었고, 1940년대 미국의 미술 운동은 이와 같은 아방가르드 문예 잡지의 발간으로 뒷받침되었다.³⁷⁴⁾

위와 같은 흐름은 예술 잡지에만 국한되지 않았고, 1950년대에는 시사 잡지나 일반 대중매체에까지 범주가 확대되었다. 특히 시사 잡지 『라이프(*Life*)』는 잭슨 폴록을 위시하여 추상표현주의자들의 인터뷰나, 비평을 많이 실었다. 이로 인해 추상표현주의자들은 『라이프』를 통해 주 독자층이었던 중간계층에 자신들의 전위적인 도전을 소개할 수 있었고, 추상표현주의가 미술계를 넘어 일반 대중들에게도 알려지게 되었다. 추상표현주의가 태동한 지, 불과 10여 년이 지나지 않아 미국을 대표하는 미술로 등극하게 된 배경에도 『라이프』와 같은 매체의 힘이 작용하였다. 그 중에서도 『라이프』는

374) 추상표현주의자들에 의해 발행, 편집되었던 문예잡지에 관한 연구는 다음 문헌을 참고할 것. Ann Eden Gibson, *Issues in Abstract Expressionism: The Artists-Run Periodicals*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1990

가장 먼저 관심을 이끌어 내었는데, 이렇게 추상표현주의가 전문 잡지가 아닌 대중적인 매체에 소개되기 시작하면서, 추상표현주의는 미학적 논쟁이나 승고의 면에서 다뤄지기 보다는 표피적인 ‘화제 거리’로 축소되었다.

그러한 화제 중 하나는 ‘성마른 사람들(The Irascible)’로 불리는 메트로폴리탄 뮤지엄에 대한 보이콧 사건이라 할 수 있다. 1950년 메트로폴리탄 뮤지엄의 관장 프랜시스 헨리 테일러(Francis Henry Taylor)는 『타임즈』에 동시대 미술가들에 대해, “동시대의 미술가들은 거드름만 피우며 지식의 광야와 해변을 거닐다, 말라비틀어진 유방이라도 영양가 있는 것이라면 뭐든 취할 기색의 납작 가슴 펠리컨 마냥 축소되어 왔다.”라고 비판하였다.³⁷⁵⁾ 이에 동시대 미술가들은 테일러의 발언에 거세게 항의하였고, 사태를 진정시키기 위해 메트로폴리탄 뮤지엄은 이전의 보수적인 태도를 바꾸어, 동시대 미국 미술을 위한 대규모 전시회를 개최하기로 발표하였다. 그러나 메트로폴리탄은 19세기 이전의 작품들에는 연간 40만 달러의 예산을 편성하였던 반면, 동시대 미술을 위해서는 수상자들에게 단지 8,500달러의 지원금만을 사용하도록 결정하였다.

이러한 결정으로 인해 추상표현주의자뿐 아니라 동시대 미술가들 대부분은 메트로폴리탄에 대한 보이콧 운동을 대대적으로 확대할 조짐을 보였다. 당시의 언론 매체들 역시 이러한 미술계 소식을 비중 있게 다루었다. 하지만 매체가 주목했던 대상은 뉴욕의 미술계 전반의 메시지보다는 추상표현주의자들의 의견에 국한되어 있었다.³⁷⁶⁾ 『타임즈』, 『뉴욕 타임즈』, 『뉴욕 트리뷴』, 『라이프』와 같은 매체들이 추상표현주의자들의 항의 서신과 추상표현주의자들의 사진을 게재하면서, 이들의 전위성과 급진성이 다시 한번 언론의 조명 받는 계기가 만들어졌다.

1950년 5월에는 이 전시의 수상자 선정에서 탈락한 고틀리브에 의해, 메트로폴리탄의 편파성에 대한 항의 서신이 작성되었다. 그의 항의 서신은 1933년의 뉴욕 시장 선거에 출마한 경험이 있었던 뉴먼에게 전달되었고, ‘월요일에는 새로운 소식에 관대하다’는 신문사 전통을 이미 알고 있었던 뉴먼은 세심한 전략을 세워, 고틀리브의 서신이 가능한 한 많이 보도될 수

375) Francis Henry Taylor, *Time*, 5 June, 1950, 54

376) Bradford R. Collins, op. cit., p.294

있도록 하였다. 뉴먼은 신뢰감을 줄 수 있는 정장 차림으로, 각 신문사마다 직접 고틀리브의 편지를 들고 편집자들에게 전달하였으며, 1920년대 뉴욕 시장 선거 후보자 시절부터 만들어졌던 언론계 인맥을 동원하여 고틀리브의 서신이 기사화되도록 힘썼다.³⁷⁷⁾

그 결과, 『뉴욕 타임즈』는 월요일 자에, 뒤 이어 『뉴욕 트리뷴』지가 다음 날 메트로폴리탄에 항의하는 추상표현주의자 18인에 관한 기사를 내보냈다. 이후, 1950년 11월 24일에는 『라이프』의 요청으로, 훗날 추상표현주의자들의 대표적인 이미지로 각인될 ‘성마른 사람들’의 사진 촬영이 진행되었다. 니나 린(Nina Leen)에 의해 촬영된 이 사진에는 메트로폴리탄에 대한 항의의 뜻과 추상표현주의자들의 전위성을 드러내기 위해, 그들이 얼마나 세심한 부분까지 설정하고, 의도하였는지를 발견할 수 있다.[도IV-85]

애초에 『라이프』 측은 이들의 촬영 장소를 메트로폴리탄 뮤지엄 앞의 계단으로 정하였고 추상표현주의자들이 자신의 작품을 들고 위치해 있기를 요청하였으나, 추상표현주의자들은 ‘중립적인 장소(neutral territory)’를 제안하였고, 이에 따라 촬영 장소가 스튜디오로 변경 되었다.³⁷⁸⁾ 추상표현주의자들은 이와 같은 세밀한 조정 과정을 통해, 표면상으로는 메트로폴리탄 미술관에 대한 보이콧이었지만, 실제 그들이 대항하고자 하였던 대상과 궁극적인 목적은 이 보다 더 본질적인 것, 곧 메트로폴리탄으로 상징되는 보수적인 가치관들, 예를 들면 모더니즘에 대한 적대감이나 관습적인 원칙들에 관한 대항임이 대중에게 전달되도록 의도하였다.

뿐만 아니라, 그들의 의도가 더 효과적으로 전달될 수 있도록 복장과 표정, 사진 구도까지도 놓치지 않았다. 뉴먼과 스틸, 라인하르트 등은 마치 ‘은행가(banker)’처럼 보이도록 의상을 선택하였고, 뉴먼은 다른 미술가들에게도 그러한 차림을 하고 올 수 있도록 설득하였다.³⁷⁹⁾ 로버트 마더웰 또한 같이 사진을 찍은 15명의 추상표현주의자들에게 ‘진지하고 엄숙한’ 표정

377) Bernard Harper Friedman, "The Irascibles: A Split Second in Art History", *Arts Magazine*, LIII, Sept., p.101

378) Bradford R. Collins, op. cit., p.294

379) 뉴먼의 미망인 Annalee Newman의 증언에 따르면, 뉴먼은 이 그룹 일원들에게 자신들이 마치 ‘은행가’처럼 보이게 사진이 나와야한다고 설득하였다고 한다. Bernard Harper Friedman, op. cit., p.102

을 지을 것을 주장하였다.³⁸⁰⁾ 또한 당시 니나 린은 여러 구도에서 그들을 촬영하였던 것으로 알려졌으나, 이후에 그들은 자신들 중에서 가장 유명했던 잭슨 폴록이 가운데에 앉아 있는 구도의 사진을 선택하였다. 대중적 인지도를 간과하지 않았던 이들은 모순되게도 추상표현주의와 관계없는 미술가들이 함께 사진을 찍는 것에는 별 다른 제한을 두지 않았다. 사진에서 가장 앞 줄 왼쪽에 앉아 있는 지미 에른스트(Jimmy Ernst)는 추상 화가가 아니었으며, 높이 서 있는 헤다 스텐(Hedda Sterne)은 상업 미술가로서의 활동이 순수 미술 분야보다 더 활발했던 인물이었다. 미술사학자 데이비드 안팜(David Anfam)은 이 사진에서 스텐이 “어디나 한 명쯤 끼어있는 여성(token woman)”의 역할에 지나지 않는다고 비판하였으며, 콜린스는 그 자리에 참여한 미술가 중 단지 네 명 정도만이 보이콧 운동의 본래 취지에 적합한 인물이었다고 지적하였다.³⁸¹⁾

이와 같이 추상표현주의자들이 보여준 세부적인 사항들에 관해 샌들러의 분석을 따르면, 추상표현주의자들은 이전의 보헤미안 예술가들이 취했던 주류 문화에 대한 적대감을 은폐하는 대신, 대중에게 보헤미안의 이미지 보다는 당시 미국사회에 새롭게 부상하게 된 중간 계층의 이미지로 보이기를 원했던 것으로 생각된다.³⁸²⁾ 샌들러의 해석과 마찬가지로, 추상표현주의자들은 자신들의 전위적이고 도전적인 행위가 대중들에게 특정 그룹만의 이익을 주장하는 이기적이고 억지스러운 요구로 비판받지 않도록 전략적으로 대응하였던 것으로 생각된다.

앞 서 보이콧 운동과 함께 기사화되었던 고틀리브의 항의 서신에서는 또한 의도적이고 반복적으로 “선진 미술(advanced art)”라는 단어가 사용되었다.³⁸³⁾ 이에 따라 메트로폴리탄 미술관에 대한 이들의 보이콧 기사의

380) Ibid., p.102

381) David Anfam, "An Unending Equation", David Anfam edit., *Abstract Expressionism*, London, Royal Academy of Arts, 2017, p.18; Bradford R. Collins, op. cit., p.292

382) Irving Sandler, *The Triumph of American Painting: a History of Abstract Expressionism*, Harper and Row, 1977, p.3

383) 이 서신을 작성하는 데에 바넷 뉴먼이 도움을 주었을 것으로 추정된다. 이 서신은 메트로폴리탄 미술관의 관장 로렌드 레드몬드(Roland L. Redmond)에 전달되었고 5월 20일에 기사화되었다. B. H. Friedman, "The Irascibles: A Split Second in Art History", *Arts Magazine*, LIII, Sept., p.98

제목 역시 “선진 예술가들(advanced artists)”로 붙여지게 되었다. 그린버그에 의해서 특별하게 강조되었던 단어인 ‘아방가르드’는 제외되었고, ‘혁명적인(revolutionary)’이나, ‘급진적인(radical)’ 등, 당시 언론에서 추상표현주의자들을 설명하기 위해 자주 언급되었던 단어들 대신, ‘선진’이라는 단어를 사용한 점은 그들의 행위에 대한 대중의 인식을 고려한 선택이었다고 생각한다. 이것은 또한 그 당시 상업 광고에서 자주 사용되었던 단어를 사용함으로써, 대중의 호응과 수용을 목적하였던 추상표현주의자들의 의도를 보여주었다고 할 수 있다.³⁸⁴⁾ 그리고 그것은 아방가르드라면 불가피하게 어느 정도의 고립과 소외를 감내해야 한다고 했던 그린버그의 주장에 대한 반박과도 같았다. 이렇듯 추상표현주의자들이 원했던 그들의 이미지는 보다 대중적인 이미지로서, 보헤미안의 전형이나 은둔자와 같은 예술가의 이미지가 아닌 불합리하고 보수적인 기존 체제에 항거하는 영웅으로 이미지화되기를 의도하였던 것으로 보인다.

그런데 위와 같은 대중화의 흐름은 그들의 의도한 방향과는 사뭇 다른 결과로 나타나기도 하였다. 1951년에는 세실 비튼(Cecil Beaton)에 의해 촬영된 폴록의 사진이 패션잡지 『보그』에 게재되었다.[도IV-86] 그전까지 대중매체에 실린 폴록의 사진이 폴록 자신이나 그의 작품에 비중이 있었다면, 『보그』지에 실린 폴록의 두 작품은 모델 뒤의 배경처럼 보였다. 심지어 가로 형 작품 <No. 27>은 거대한 규모를 더욱 부각시키기 위해 세로로 세워져 촬영되었다. 이에 대해 토마스 크로(Thomas Crow)는 폴록의 작품이 대중 매체에서 제멋대로 “차용되거나, 착취되었다”고 비판하였다.³⁸⁵⁾ 대중들에게는 비극의 영웅이기보다 대중적 영웅에 가까웠던 추상표현주의는 역설적이게도 1956년 폴록의 ‘비극적’ 죽음을 기점으로, 미술 시장에서 단적인 우위를 점유할 수 있었다. 1955년까지 마티스나 칸딘스키와 같은 유럽 모더니스트들의 작품가의 1/10 수준을 밀돌았던 추상표현주의 작품은 1956년에는 10년 전 가격의 100배 이상 상승하며 유럽 미술가들의 작품 가격과 비슷한 수준으로 올라섰다. 이전까지 보수적인 운영으로 비판

384) Bradford R. Collins, op. cit., p.296

385) Thomas Crow, "Fashioning the New York School", *Modern Art in Common Culture*, Yale University Press, 1996, p.47; 윤난지, 「잭슨 폴록의 1947-1950년 그림 읽기」, 『서양미술사학회 논문집』 9권, 1997년 12월, p.123

받았던 메트로폴리탄 미술관에 1957년 폴록의 <가을 리듬(Autumn Rhythm)>이 30,000달러에 판매되었다. 1955년까지 폴록의 작품이 최고 6,000달러에 거래된 것과 비교하면, 1957년의 거래는 기록적인 사건으로 평가되었다.³⁸⁶⁾ 유럽 모더니즘 작품을 중심으로 거래되었던 1930-40년대의 미국 미술시장은 이처럼 1950년대 중반을 기점으로 추상표현주의를 자신들의 예술 상품으로 수용하기 시작한 신흥 컬렉터 계층에 의해 대대적인 전환을 맞이할 수 있었다. 이후 추상표현주의는 1956년 MoMA의 국제위원회(The International Council of MoMA) 설치와 1958년 유럽 8개국 순회 전시가 차례로 기획되면서 명실상부하게 미국을 대표하는 미술로 자리 잡게 되었다.

지금까지 서술하였듯이 미국적 특성으로서 숭고의 가치를 재발견하고, 이를 작품으로 나타내고자 하였던 추상표현주의의 처음 목적은 1950년대를 지나며 많은 부분에서 희석될 수밖에 없었던 것으로 보인다. 이와 관련하여 추상표현주의의 출현 시점이었던 1940년대 말에 대한 래리 리버스(Larry Rivers)의 기억은 추상표현주의의 본래 의도하였던 목적과 그것에 대한 열망에 관하여 시사해주는 바가 크다.

“1940년대에는 우리 중 어느 누구도 상업적으로 성공하지 못했지만, 그것은 크게 의미가 없었다. 우리들은 마치 교회 한 구성원들 같았다. 예술품을 만드는 데에 대한 그 어떠한 보상도 없었으나, 예술에 대한 우리의 관심은 그럴수록 더욱 강해졌다.”³⁸⁷⁾

리버스의 말처럼 1940년대 말의 추상표현주의는 비극적 현실에 대한 저항을 예술에서 보여주고자 하였으며, 미국 미술의 어떤 시대보다도 자유와 숭고로 고양되었던 시기였다고 생각할 수 있다. 마찬가지로 그들은 예술가로서 자기 자신을 다양한 직업 중의 하나를 선택한 것으로 생각하기보다

386) A. Deirdre Robinson, "The Market for Abstract Expressionism", reprinted in Francis Frascina edit., *Pollock and After: the Critic Debate*, Psychology Press, 2000, p.292

387) Larry Rivers, "New York in the Eighties", *New Criterion*, IV, Special Issue, 1986, p.50

는 운명, 또는 신앙이나 신념을 지키는 사명으로까지 생각한 듯 보인다. 폴록 역시 “회화는 나의 삶 전부”라고 고백하였으며, 드 쿠닝은 “예술은 오늘날을 살아가는 삶의 한 방식”이며, 때문에 예술가들은 안락하고 편안한 삶보다는 “영감을 얻길 원해야 한다.”고 주장하였다.³⁸⁸⁾ 그러나 1940년대 말의 고양된 분위기는 앞서 서술한 바대로 1950년대를 지나면서 반전을 맞게 되었다고 할 수 있다. 로젠버그의 아래 인용에서 추상표현주의자들은 마치 후기 자본주의 사회의 거대한 흐름에 마지막까지 저항하였던 최후의 낭만주의자인 듯 서술되었다.

“1940년대와 1950년대 초, 고르키, 폴록, 로스코, 뉴먼, 고틀리브, 드 쿠닝, 그리고 스틸과 같은 미술가들은 여전히 문화적 거리를 유지하는 전통을 이어갔다. 그러나 팝 아트의 출현 이래로, 어떠한 영향력 있는 미국 미술 운동도 이들처럼 공공연하거나 또는 암묵적으로 ‘주류 문화’에 적대적이지는 않았다. 오늘날, 예술가로서의 소외감과 예술에 대한 대중들의 반발, 이 모두는 아주 성공적으로 청산되었다.”³⁸⁹⁾

누구보다 추상표현주의자들이 초기에 보여주었던 숭고한 비극과 비극의 영웅으로써 그들의 존재에 주목했던 로젠버그로서는 위와 같은 전환에 대해 실망을 감추지 못하였을 것이다. 결과적으로 “액션 페인팅 역시 전후 자본주의가 낳은 상품 숭배주의의 법칙”을 더 이상 피하지 못하였다고 진단한 로젠버그의 발언은 역으로 추상표현주의의 미국적 숭고가 전후 미국 사회에 빠르게 흡수되면서 나타나게 될 결과가 무엇인지 예측하지 못했던 그들의 낭만주의적 낙관론과 태만에 대한 지적으로 생각할 수 있으리라고 본다.³⁹⁰⁾

388) S. Rodman edit., *Conversations with Artists*, New York, 1961, pp.89-90

389) Harold Rosenberg, "D. M. Z. Vanguardism", *The De-Definition of Art*, New York, 1972, p.218

390) Harold Rosenberg, "The Concept of Action in Painting", *H. Rosenberg Artworks and Packages*, 1969, p.224, Hee-Young Kim, "The Tragic Hero: Harold Rosenberg's Reading of Marx's Drama of History", *Art Criticism*, 2005, p.18에서 재인용

V. 결론

지금까지 논문에서 주장하는 바는 추상표현주의 작품에 표현된 송고가 미국적이라고 할 수 있을 개념적, 형식적, 주제적인 특성에 관한 것이다. 개념적으로 추상표현주의에 나타난 송고는 버크의 경험주의적인 관점이 계승되었으며, 상대적으로 롱기누스에게서는 간과되었던 공포, 두려움 등에 비중이 있었다. 또한 대상보다는 주체의 초월적 경험에 중점을 두었던 칸트의 관념주의적 시각을 따르지 않는 것은, 반면 현시하지 못하는 것을 현시하였다는 점에서 추상표현주의의 추상은 칸트의 주장을 그대로 시각화한 것으로 이해되었다.

또한 형식적인 면에서 추상표현주의는 버크의 분석이 가장 잘 적용되었으면서도, 그 안에서 미국적인 강렬한 파토스와 즉물적인 특성들을 살펴볼 수 있었는데, 이러한 특징은 추상표현주의에 나타난 송고가 미국적인 송고로 불릴 수 있었던 중요한 차이점이었다. 작품의 거대한 규모는 미국의 광활한 대자연을 연상케 하였으며, 무엇이든 커다란 크기와 거대한 규모를 우선시하였던 미국인들의 오랜 집착을 엿보게 하는 일면이기도 하였다. 추상표현주의자들의 작품이 1958년 유럽에서 대대적인 순회 전시를 하였을 때, 대다수의 유럽 비평가들이 그들의 과시적인 규모에 충격과 경악을 금치 못하였다고 한 사실 역시 이와 관련이 있다. 추상표현주의의 거대한 회화는 버크와 칸트가 지적한 대로, 송고를 산출하는 주요 계기인 것은 부인할 수 없지만, 다른 한편으로는 거대함 그 자체만을 목적하는 것은 추상표현주의를 시각적 효과에 치중된 스펙터클(spectacle)이나 송고의 대중적인 변형으로 보게 한 요인이 되었으리라 생각한다. 데이비드 나이와 같은 학자들이 미국의 송고를 대중적인 송고로 판단하거나, 로렌스 알로웨이와 같은 유럽 비평가들이 추상표현주의의 송고가 무례함과 진지함의 결핍을 동반한다고 보았던 이유도 같은 맥락에서였다.

추상표현주의의 추상은 또한 즉물적이고, 즉각적인 특성을 띠었다. 리오타르에 의해 지지되었던 것은 뉴먼의 회화와 같이, 추상표현주의의 작품

은 감탄사 외에 어떤 방식으로든 설명 불가한 것이라는 점이었다. ‘발생’ 그 자체로 풀이되는 현존성으로 인해 추상표현주의는 숭고를 경험하게 하는 계기가 될 수 있었다. 즉물성, 즉각성, 발생 그 자체, 현존성과 같은 특성들은 그 대상에 대한 인간의 논리, 인과 관계, 이성, 사고가 작용하지 못하도록 마비시키는 압도적인 숭고의 경험을 산출하였다. 뉴먼에 의해 그것은 유럽의 미술이 분투를 거듭하였으나 아직까지도 도달하지 못한 영역으로 이미 지적되었던 내용이었으며, 추상표현주의의 숭고는 즉물적이고 즉각적인 특성을 통해 뉴먼이 바랐던 숭고의 경험을 이끌어낼 수 있었다.

한편, 무엇보다 작품에서의 주제를 중시 하였던 추상표현주의자들은 숭고 주제를 통해, 미국인으로서 그들의 가치관을 드러낼 수 있었다. 흥미로운 점은 뉴먼과 로스코는 유럽에서 이민 온 유대계 미국인이었으며, 스틸과 폴록은 미국인이었지만 모두 서부 출신이었다는 사실에서 비롯된다. 미국인으로서 이들의 정체성은 태생적, 민족적 정체성과 뉴잉글랜드 중심의 WASP가 계승하였던 미국인의 정체성이 혼재된 가치관을 보였다. 그러나 그것이 서로 상충되거나 이질적이지는 않았는데, 이것은 1920-30년대에 고조되었던 범미국주의의 영향 때문으로 생각된다. 당시 ‘백 퍼센트 미국인’ 정책을 실시하였던 미국은 WASP의 인종주의에 대항하는 이민자들의 불만을 불식시키고, 하나 된 미국으로써 결속시키기 위해 미국을 WASP의 국가가 아닌, ‘인종의 용광로(Melting pot)’로 선회하였다. 그리고 이러한 범미국주의의 기제는 이민자와 서부 출신이 많았던 추상표현주의 그룹 내에서도 작동한 것으로 생각된다.

같은 맥락에서 추상표현주의자들이 제시한 숭고 주제의 내면에는 새로운 미국인으로서 추상표현주의자들의 가치관이 내재되었다. 우월적인 자기 인식과 실존적 자기 인식이라는 양가적 인간상의 제시는 이와 같은 맥락에서 형성된 가치관이라 할 수 있다. 뉴먼과 추상표현주의자들은 우선 자신들의 우월적인 선민의식을 창조, 구원과 같은 성경의 주제들이나, 타락하지 않은 순수한 땅, 또는 신의 허락으로 소유할 수 있는 약속의 땅이라는 주제로 나타내었으며, 이러한 주제들에는 미국에 대한 애국심, 자긍심이 내재되었다. 뿐만 아니라 이것은 19세기 낭만주의 풍경화에 내재되었던 동부 엘리트들의 가치관과도 동일하였다. 한편 미국을 바라보는 이들의 시각은 미

국민으로서 자기 인식에도 적용되었던 것으로 보인다. 첫 인류, 고대의 영웅들, 샤먼들과 같이 문명 이전의 사회에 대한 동경에서 추상표현주의자들은 위와 같은 숭고하고 영웅적인 인간상을 제시하거나 자신과 동일시하기도 하였다. 이것 역시 19세기부터 이어 온 ‘고귀한 야만인’이라는 미국적 가치관의 반복과 다름없었다.

반면 추상표현주의는 주어진 현실을 비극으로 전제하며 이 비극을 초월하려는 의지를 비극의 영웅으로 나타내고자 하였다. 비평가 로젠버그에 의해 설명된 위와 같은 개념은 실존주의를 미국화한 낭만주의적 실존주의로 이해할 수 있다. 추상표현주의의 낭만주의적 실존주의는 비극의 초월을 통해 지향하여야 할 방향을 구체화하지 않음으로 사르트르의 실존주의에서 분리되었다. 이와 같이 ‘무엇’을 지향하는 추상표현주의의 독특한 낭만주의적 특성은 대중의 이해를 얻기 힘들었고 오히려 추상표현주의의 비극의 영웅은 대중적 영웅으로 수정되었다. 이러한 결과의 배경에는 유럽의 대항마로서 추상표현주의에 걸었던 미국의 성급한 기대와 앞서 언급하였듯이 낭만주의적 실존주의에서 비롯된 불명료함, 그리고 2차 세계대전 이후 미국의 중산층이 급부상하면서 추상표현주의가 이들의 문화 아이콘으로 흡수되었던 상황이 영향을 주었던 것으로 보인다. 로젠버그는 이를 미국 아방가르드의 실패 또는 좌절로 지적하였다.

추상표현주의의 내부에서 미국적 숭고의 의미는 그들의 작품에서 그것이 어떻게 시각화되었는지의 문제, 즉 이 논문에서 논의된 지점에 머물러 있다고 할 수 있으나, 냉전시대 이후 미술사적 맥락에서 미국적 숭고의 의미는 보다 복잡한 문맥 내에서 진화하였다. 1960년대 이후 추상표현주의에 대한 대부분의 평가는 로젠버그와는 전혀 다른 시각으로 전개되었으며, 어빙 샐러나 서지 길보 같은 이들은 추상표현주의가 단기간에 미국을 대표하는 미술로 등극한 점, 그리고 유럽 미술을 대체하여 미국 미술이 냉전기 국제무대의 중심에 서게 된 것에 주목하였고, 이를 “승리(triumph)”로 간주하였다. 이러한 지적은 1970년대에 등장한 막스 코즐로프, 에바 코르크코프트와 같은 수정주의자들의 시각과 크게 다르지 않았다. 이들의 연구에서 추상표현주의는 미국의 승리나 성공을 의미하거나, 냉전의 무기 등으로 비유되었고, 소련의 해체와 유럽 공산권의 붕괴 이후 탈냉전의 시대가 시작될

때까지도 수정주의에 대한 별다른 반론은 제기되지 않았었다.

그러나 1990년대 이후부터는 수정주의자들에 대한 ‘수정’이 처음 요구되기 시작하였다. 데이비드 크레이븐(David Craven), 프란시스 폴(Frances Pohl), 마이클 킴멜만(Michael Kimmelman) 등의 학자들은 수정주의의 주장이 미국 정부의 모순과 부조리함을 폭로하는 1960-70년대의 시대적 흐름에서 파생된 것으로서, 냉전 구도에 추상표현주의 목적과 발생 그대로를 적용하는 것은 지나치게 단순화된 일차원적 시각일 수 있다는 의견을 제시하였다. 이에 따라 1990년대 이후의 연구들은 추상표현주의자들의 실제 정치적 성향을 살피게 되었고, 그들이 무정부주의자, 또는 반(反)스탈린주의이지만 여전히 사회주의자로 분류될 수 있음을 보여 주었다. 또한 같은 이유에서 미국 연방수사국(FBI)은 냉전기 동안 몇몇 추상표현주의자들을 예의주시하였으며, 추상표현주의가 획득한 국제적 위상 역시 과장된 부분이 있다는 내용들이 제기되었다. 탈냉전주의의 시각은 또한 여성주의나 후기 식민주의적 관점에서 추상표현주의를 바라보는 다양한 연구들에도 영향을 주었다. 예를 들면 추상표현주의자들 내에서 여성 미술가들의 입지를 재조명하거나, 아프리카계 미국인과 성소수자들의 배제를 드러내는 등, 추상표현주의의 내부에 작동하였던 문화 정치의 지형도를 다시 그리는 것이라 할 수 있었다. 그것은 또한 추상표현주의가 그들이 추구하였던 바대로 하나 된 미국을 대표하는 것은 결코 아니며, 오히려 특정 계층이 전후 미국 미술계의 기득권을 장악하였다는 비판으로 확대되기도 하였다. 때문에 위의 연구들은 정치 이데올로기와 별개로 추상표현주의 내부에서 형성된 또 다른 정치를 논하는 것이라고 할 수 있었다.

위와 같은 내용에서 탈냉전 시기의 연구들이 추상표현주의를 보는 관점의 폭을 넓히고, 추상표현주의 자체와 그것에 대한 평가 사이의 간극을 좁히는 데에 영향을 주었다는 점은 분명하다고 하겠다. 그러나 그럼에도 불구하고 아직까지도 1940년대 말 추상표현주의의 등장 시점에서 이들이 본래 목적인 것이 무엇이며, 어떠한 방식을 통해 그것을 이루고자 하였는지, 그리고 결과적으로 이들이 목적하였던 지향점에 도달하였는지에 관한 설명에는 여전히 미흡한 부분들이 발견된다. 다시 말해 그들이 미국적 미학으로서 선택한 송고가 어떻게 미국화 되었는지, 이러한 미국적 송고를 통해 궁

극적으로 목적하였던 바는 무엇이며 그것에 대한 성취가 과연 성공적이었는지에 관한 내용들은 그동안 충분히 검토되지 못한 주제였다고 할 수 있다. 추상표현주의를 미국의 성공으로 간주하고 이를 비판하였던 1970년대의 연구와 결국 그들의 성공이 실패나 다름없음을 지적한 탈냉전 시기의 연구 사이에서 아직 연결되지 못한 부분이라면 그것이 무엇을 향한 성공과 실패인지를 판단할 수 있는 추상표현주의의 목적과 지향점에 관한 실제적인 연구가 충분하게 논의 되지 못했었다는 점이라 할 수 있다. 이와 같은 의미에서 추상표현주의의 미국적 승고에 관한 연구는 냉전에서 탈냉전으로의 관점의 전환을 설명할 수 있는 연결고리로서의 가치를 가진다고 본다. 또한 추상표현주의의 승고에 관한 주제는 더 나아가 추상표현주의의 영향 하에서 성장한 동시대 미국 미술 내에서, 미국적 승고가 어떠한 변화와 확장을 맞이하게 되었는지에 관한 연구로도 그 가능성을 보여준다고 할 수 있을 것이다.

참 고 문 헌

<국 문>

- 김연진, 「미국 유대인의 인종적 오디세이: 백인, '백인타자', 그리고 코케이지 언」, 『미국사 연구』, 제 21집, pp. 175-204
- 김형곤, 「강요된 미국화, 미국 적색공포(1919-1920)의 성격에 관한 소고」, 『중앙사론』, 제12권, pp. 479-506
- 김희영, 『해롤드 로젠버그의 모더니즘 비평』, 한국 학술 정보, 2009년
- _____, 「모더니즘 미학에 대한 저항의 자취 : 해롤드 로젠버그의 '행동' 비평」, 서양미술사학회논문집, 26 (2007. 2), pp. 56-71
- 롱기누스, 김명복 번역, 『롱기누스의 숭고미 이론』, 연세대학교 출판부, 2002년
- 미셸 푸코, 오생근 번역, 『감시와 처벌』, 나남, 2003년
- 신문수, 「'자연의 나라' 국가 건설과 자연의 재발견」, 신문수 엮음, 『미국의 자연관 변천과 생태의식』, 서울대학교 출판문화원, 2010년, pp. 115-152
- 세이무어 마틴 립셋, 문지영, 강정인, 하상복, 이지윤 번역, 『미국 예외주의』, 후마니타스, 2006년
- 에드문드 버크, 김동훈 번역, 『숭고와 아름다움의 이념의 기원에 대한 철학적 탐구』, 마티, 2009년
- 윤난지, 「잭슨 폴록의 1947-1950년 그림 읽기」, 『서양미술사학회 논문집』 9권, 1997년 12월, pp. 113-136
- 임마누엘 칸트, 이재준 번역, 『아름다움과 숭고함의 감정에 관한 고찰』, 책세상, 2005년
- _____, 김상현 번역, 『판단력 비판』, 책 세상, 2005년
- 장 프랑소와 리오타르, 「포스트모더니즘이란 무엇인가'의 질문에 답하여」, 이삼출 역, 『포스트모던의 조건』, 민음사, 1992년, pp. 165-182
- _____, 「숭고와 아방가르드」, 이삼출 역, 『포스트모던의 조건』, 민음사, 1992년, pp. 203-228
- 폴 우드, 정성철, 조선령 번역, 『재현의 정치학: 40년대 이후의 미술』, 시각과 언어, 1998년
- 프리드리히 니체, 박찬국 번역, 『비극의 탄생』, 아카넷, 2007년

<영 문>

- Ashe, Lisa Frye. "The Big Canvas": Scale, Size, and the Spaces of American Painting, 1948–1968, Diss. University of Virginia, 2012.
- Alloway, Lawrence. "The American Sublime", *Topics in American Art Since 1945*, Norton, 1975, pp. 32–45
- Anfam, David. "An Ending Equation", *Abstract Expressionism*, pp. 10–38
- _____, "Still's Journey", *Clyfford Still*, Skira Rizzoli, New York, pp. 83–120
- _____, edit., *Abstract Expressionism*, London, Royal Academy of Arts, 2017
- Ashton, Dore. *About Rothko*, Oxford University Press, 1983.
- _____, *New York School: A Cultural Reckoning*, Univ. of California Press, 1992.
- _____, *New York Times*, November 15, 1959.
- Baigell, Matthew. *American Artists, Jewish Images*, Syracuse University Press, 2006.
- _____, "The Beginnings of 'The American Wave' and the Depression", *Art Journal*, Vol. 27, No. 4 (Summer 1968), pp. 387–398
- Baigell, Matthew & Kaufman, Allen. "Thomas Cole's The Oxbow: A Critique of American Civilization", *Arts Magazine*, vol. 55 (January 1981), pp. 136–149
- Balken, Debra Bricker. *Abstract Expressionism*, Tate, 2005.
- Barr, Alfred. *Defining Modern Art*, New York, Harry N. Abrams, 1986.
- Barringer, Tim. "The Englishness of Thomas Cole", edit. by Nancy Siegel, *The Cultured Canvas: New Perspectives on American Landscape Painting*, University of New Hampshire Press, Durham, New Hampshire, 2011.
- Bedell, Rebecca. *The Anatomy of Nature: Geology & American Landscape Painting, 1825–1875*, Princeton University Press, New Jersey, 2001.
- Biddle, George. 1933년 5월 Roosevelt에게 보낸 편지, Marling, Karla Ann., *Wall-to-Wall America: Post Office Murals in the Great Depression*, Univ. of Minnesota Press, 1982, p. 31

- Bjelajac, David. "Thomas Cole's Oxbow and the American Zion Divided", *American Art*, Vol. 20, No. 1, (Spring 2006)
- Bois, Yve-Alain. "Perceiving Newman"(1988), *Painting as Model*, an October Book, the MIT Press, 1993, pp. 42-44
- Breslin, James E. *Mark Rothko: A Biography*, University of Chicago Press, 2012.
- Burke, Edmund. *A Philosophical Inquiry into our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, ed. Adam Phillips, Oxford University Press, U.K 1990.
- Cahill, Holger & Mathews, Jane De Hart. "Arts and the People: The New Deal Quest for a Cultural Democracy", *The Journal of American History*, Vol. 62, No. 2 (Sep., 1975), pp. 316-339
- Campbell, Catherine H. "Albert Bierstadt and the White Mountains", *Archives of American Art Journal*, Vol. 21, No. 3 (1981). pp. 14-23
- Chave, Anna C. "'Who Will Paint New York?': 'The World's New Art Center' and the Skyscraper Paintings of Georgia O'Keeffe," *American Art* 5, no. 1/2 (Winter - Spring 1991), pp. 87-107
- _____, *Mark Rothko: Subjects in Abstraction*, Yale University Press, New Haven and London, 1989.
- Clark, Timothy J. "Jackson Pollock's Abstraction", Serge Guilbaut edit., *Reconstructing Modernism*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, 1990.
- Cohen-Solal, Annie. *Mark Rothko: Toward the Light in the Chapel*, Yale University Press, 2015.
- Cole, Thomas. "Essays on American Scenery", *American Monthly Magazine*, No. 1, January 1836.
- Collins, Bradford R. "Life Magazine and the Abstract Expressionists, 1948-51", *The Art Bulletin*, Vol. 73, No. 2 (June, 1991), pp. 283-308
- Corn, Wanda M. *The Great American Thing: Modern Art and National Identity 1915-1935*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles and London, 1999.
- Corwin, Sharon Lynn. *Selling "America": Precisionism and the Rhetoric of Industry, 1916-1939*, Vol. 1. University of California, Berkeley, 2001.

- Costa, Teresa. "William Carlos Williams and Charles Sheeler: Modernist Depiction of Arcadia", *A Journal of Anglo-American Studies*, No. 12, 2010.
- Cox, Annette. *Art-as-Politics: The Abstract Expressionist Avant-Garde and Society*, Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1977.
- Craig, Kenneth M. "Rembrandt and the Slaughtered Ox." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 46 (1983), pp. 235-239
- Craven, Thomas. "Contemporary American Culture", *The American Mercury* 8, (March 1928), pp. 365-68
- _____, "Men of Art: American Style", *The American Mercury*, 6 (December 1925), pp. 425-32
- Crow, Thomas. "Fashioning the New York School", *Modern Art in Common Culture*, Yale University Press, 1996, pp. 48-53
- Danto, Arthur C. "Barnett Newman and The Heroic Sublime", *The Nation*, No. 274, 2002, pp. 25-29
- Dart, Richard Pousette. "Freedom of Expression", *Art and Artists of Today*, p. 26
- De Kooning, Willem. et al., *De Kooning: A retrospective. The Museum of Modern Art*, 2011.
- Eldridge, David. *American Culture in the 1930s*, 2008.
- Failing, Patricia. "A Still is A Still is A Still....Still", *Art News*, November 25, 2015, pp. 64-69
- Foner, Eric. "Why is There No Socialism In America?", *History Workshop*, Editorial Collective, History Workshop, Ruskin College, 1984, pp. 40-63
- Foster, Hal. Rosalind Kruass, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames and Hudson, 2004.
- Fried, Michael. "Art and Objecthood", *Artforum*, June, 1967
- Friedman, Bernard Harper., "Irascibles + Abstract Expressionists-Split Second In Art History", *Arts Magazine* 53.1 (1978), pp. 93-110
- Gibson, Ann Eden. *Issue in Abstract Expressionism: the Artist-run Periodicals*, UMI Research Press, 1990.
- Godfrey, Mark. "Barnett Newman's 'Stations of Cross' and the Memory of the Holocaust", *Reconsidering Barnett Newman*, Melissa Ho edit.,

- Philadelphia, Publishing Department Philadelphia Museum of Art, 2005.
- Golding, John. *Paths to the Absolute: Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko and Still*, Thames & Hudson, 2000.
- 1950년 11월 20일자 『Time』 기사
- Goodnough, Robert가 쓴 폴록의 전시 리뷰, Art News, 1951년.
- Gorman, Paul R. *Left Intellectuals and Popular Culture in Twentieth-Century America*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1996.
- Gottschaller, Pia. "From Ruler to Tape: Stops and Starts in the History of Painted Abstraction", *Getty Research Journal* 10, 1 (2018), pp. 149-166.
- Gottlieb, Adolf. "Artist and Society: A Brief Case History", *College Art Journal*, XIV (Winter 1955), p. 99
- Greenberg, Clemente. "'American-Type' Painting", *Partisan Review*, (Spring 1955), reprinted in *Art and Culture: Critical Essays*, Beacon Press, Boston, 1989, pp. 217-236
- _____, "Art", *Nation*, 1947년 2월 1일자 리뷰기사
- _____, "Art", *Nation*, 1948년 1월 2일자 리뷰기사
- _____, "The Plight Our Culture", *Commentary*, 1953, CEC, III/29, p. 123
- Guilbaut, Serge. *How New York Stole the Idea of Modern Art*, Trans., Arthur Goldhammer, The University of Chicago Press, Chicago, 1983.
- Harrison, Charles. & Wood, Paul. edit., "Rothko and Gottlieb Statement 1943", *Art in Theory 1900-2000*, Blackwell, Oxford, UK, 2002, p. 569
- Harrison, Charles. "Abstract Expressionism", Nikos Stangos edit., *Concepts of Modern Art*, Harper & Row Publishers, New York, p. 169-211
- Lecture at the Pratt Institute, Brooklyn, October 1958, Reprinted in James E. B. Breslin, *Mark Rothko: A Biography*, Chicago and London, 1993, chapter 13.
- Hemingway, Andrew. *Artists on the Left: American Artists and the Communist Movement*, New Haven, CT, Yale University Press, 2002.
- Henri, Robert. "The New York Independent Artists", *The Craftman*, 18 May,

- 160, 1910, pp. 143–164
- _____, "What About American Art?", *Art and Decoration* 26, November 1925, p. 70–79
- Hess, Thomas B. *Barnett Newman*, the Museum of Modern Art, New York, 1971.
- Ho, Melissa. edit., *Reconsidering Barnett Newman*, Philadelphia Museum of Art, 2005.
- Jackson. Pollock, "Answers to a Questionnaire, 1944", *Abstract Expressionism: Creators and Critics, An Anthology*, Clifford Ross edit., New York, Abrams 137, 1990.
- "'Jackson Pollock' Is He the Greatest Living Painter in the United States?", *Life*, 8 Aug. 1949, pp. 42–45; *Life*, 8 Aug. 1949, p. 43
- Jacobson, *Whiteness of A Different Color*, pp. 41–42
- Jaffe, Julian F. *Crusade against Radicalism: New York During the Red Scare, 1914–1924*, New York Kennikat Press, 1972.
- New York Times*, October 14, 1919.
- New York Times*, May 10, 1919.
- Jefferson, Thomas. "Notes on the State of Virginia", 1785.
- Jewell, Edwin Alden. "Americans", *American Digest*, 6, (1 November 1931), p. 6
- Karmel, Pepe. edit., *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*, The Museum of Modern Art, New York, 1999.
- Kee, Joan. *To Scale: Art History Special Issues*, Wiley–Blackwell, 2015.
- Keller, Bruce. edit., *Letters of Charles Demuth, American Artists, 1883–1935*, Philadelphia Temple University Press, 2000.
- Kim, Hee–Young., "The Tragic Hero: Harold Rosenberg's Reading of Marx's Drama of History", *Art Criticism*, 2005, pp. 7–21
- Lacey, Robert. *Ford: The Men and the Machine*, Boston, MA, Little, Brown and Company, 1986.
- Leja, Michael. *Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in The 1940's*, New Haven, London, Yale University Press, 1994.
- Lyotard, Jean–François. "Newman: the Instant", trans. Geoffrey Bennington and Rachel Bowlby, *The Inhuman*, Stanford University Press, Stanford, California, 1991.
- _____, "Sublime and Avantgarde", trans. Geoffrey Bennington and

- Rachel Bowlby, *The Inhuman*, Stanford University Press, Stanford, California, 1991.
- Marling, Karal Ann. "My Egypt: The Irony of the American Dream", *Winterthur Portfolio* 15, (Spring 1980), pp. 25–39
- Miller, Angela. *The Empire of the Eye: Landscape Representation and American Cultural Politics, 1825–1875*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1993.
- Mitchell, W. J. T. "Imperial Landscape", W. J. T. Mitchell edit., *Landscape and Power*, second edition, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2002.
- Monroe, Gerald M. "The Artists Union of New York", *Art Journal*, Vol. 32, No. 1 (Autumn, 1972)
- Motherwell, Robert. "A Tour of Sublime", *The Tiger's Eye*, 1948, Dec. pp. 46–48
- Naifeh, Steven & Smith, Gregory White. *Jackson Pollock: An American Saga*, New York, CN Potter, 1989.
- Newman, Barnett. "American Modern Artists", exhib. cat. (Riverside Museum, January 17 – February 27, 1943); reprinted in *Barnett Newman, Selected Writings and Interviews*, edit. John P. O'Neill (New York: Knopf, 1990), pp. 29–30
- _____, "From The New American Painting", edit. John P. O'Neill, *Barnett Newman: Selected Writing and Interviews*, New York, Alfred A. Knopf. Inc., 1990, pp. 178
- _____, "Northwest Coast Indian Painting"(1946), edit. John P. O'Neill, *Barnett Newman: Selected Writing and Interviews*, New York, Alfred A. Knopf. Inc., 1990, pp. 105–106
- _____, "Pre-Columbian Stoen Sculpture", edit. John P. O'Neill, *Barnett Newman: Selected Writing and Interviews*, New York, Alfred A. Knopf. Inc., 1990, pp. 61–65
- _____, "Statement from The New American Painting"(1959), edit. John P. O'Neill, *Barnett Newman: Selected Writing and Interviews*, New York, Alfred A. Knopf. Inc., 1990, pp. 178–180
- _____, "Surrealism and the War", edit. John P. O'Neill, *Barnett Newman: Selected Writing and Interviews*, New York, Alfred A. Knopf. Inc., 1990, pp. 94–96

- _____, "The First Man Was an Artist.", edit. John P. O'Neill, *Barnett Newman: Selected Writing and Interviews*, New York, Alfred A. Knopf. Inc., 1990, pp. 156-160
- _____, "The Ideographic Picture"(1947), edit. John P. O'Neill, *Barnett Newman: Selected Writing and Interviews*, New York, Alfred A. Knopf. Inc., 1990, pp. 107-109
- _____, "The Interview with Emile de Antonio", edit. John P. O'Neill, *Barnett Newman: Selected Writing and Interviews*, New York, Alfred A. Knopf. Inc., 1990, pp. 302-309
- _____, "The Plasmic Image", edit. John P. O'Neill, *Barnett Newman: Selected Writing and Interviews*, New York, Alfred A. Knopf. Inc., 1990, pp. 138-155
- _____, "The Sublime Is Now"(1948), edit. John P. O'Neill, *Barnett Newman: Selected Writing and Interviews*, New York, Alfred A. Knopf. Inc., 1990, pp. 170-174
- Novak, Barbara. *American Painting of the Nineteenth Century: Realism, Idealism, and the American Experience*,(Second Edition), Harper & Row, Publishers, New York, 1979.
- Nye, David E. *American Technological Sublime*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1994.
- _____, *Image World: Corporate Identities at General Electric, 1890-1930*, Cambridge, Mass, MIT Press, 1985.
- O'Connor, Francis V. "Hans Namuth's Photographs of Jackson Pollock as Art Historical Documentation", *Art Journal*, XXXIX, Fall 1979, pp. 48-49
- Onnasch, Reinhard가 Mrs. Clyfford Still에게 보낸 1994년 4월 4일자 서신
- Pells, Richard. *Radical Visions and American Dreams: Culture and Social Thought in the Depression Years*, University of Illinois Press, 1998.
- Pollock, Jackson. "Guggenheim Application"(1947), Kristine Stiles and Peter Selz edit., *Theories and Documents of Contemporary Art*, University of California Press, 1996, p. 22
- _____, interview with William Wright, in *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*, Pepe Karmel edit., New York: Museum of Modern Art, 1999, p. 20

- Rose, Barbara. *American Painting: The Twentieth Century*, Rizzoli Int. Publishers, 1986.
- _____, "Namuth's Photographs and the Pollock Myth", *Pollock Painting: Photographs by Hans Namuth*, 1980, pp. 61–67
- Rosenberg, Harold. & Pacquement, Alfred. *Barnett Newman*, HN Abrams, 1978.
- Rosenberg, Harold. "The American Action Painters"(1952), *The Tradition of The New*, DaCapo Press Inc., New York, 1994.
- Rosenblum, Robert. *Modern painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*, Harper Collins Publishers, 1975.
- _____, "The abstract sublime." *Art News* ,1961, p. 59–63
- Ross, Clyfford. ed. *Abstract expressionism: Creators and Critics: an Anthology*, Harry N Abrams Inc., 1990.
- Rothko, Mark. "Emotional and Dramatic Impressionism", *The Artist's Reality: Philosophies of Art*, Yale University Press, 2006.
- _____, "How to Combine Architecture, Painting, and Sculpture"(1951), Miguel Lopez–Remiro edit., *Writings on Art: Mark Rothko*, New Haven and London, Yale University Press, 2006.
- _____, "Primitive Civilization's Influence on Modern Art", Miguel Lopez–Remiro edit., *Writings on Art: Mark Rothko*, New Haven and London, Yale University Press, 2006.
- _____, "The Romantics Were Prompted"(1947), Miguel Lopez–Remiro edit., *Writings on Art: Mark Rothko*, New Haven and London, Yale University Press, 2006.
- Rouke, Constance. *Charles Sheeler: Artist in the American Tradition*, New York, Harcourt, Brace & Company, 1983.
- Rudenstine, Angelica Zander. "Chronology: Jackson Pollock's Mural, Peggy Guggenheim's Commission for the East Sixty–First Street Site and Subsequent History to October 1951", *Getty Research Journal* 9, S1 (2017), pp. 1–25
- Rushing, W. Jackson. "The Impact of Nietzsche and Northwest Coast Indian Art on Barnett Newman's Idea of Redemption in the Abstract Sublime", *Art Journal*, Vol. 47, No. 3, 1988, pp. 187–195
- Sandler, Irving. "Newman, Rothko, Still: Search for the Sublime", Exhibition Catalog(April 6– May 28, 1994), C&M Arts Gallery, New York,

- 1994.
- _____, *The Triumph of American Painting: a History of Abstract Expressionism*, Harper and Row, 1977.
- Schemidt, Peter. "Some Versions of Modernist Pastoral: Willams and the Precisionists", *Contemporary Literature*, vol. 21, no. 3, (Summer 1980), pp. 383-406
- Schwartz, Lawrence. *Marxism and Culture, The CPUSA and Aesthetics in the 1930s*, Port Washington, NY, Kennikat Press, 1980.
- Seitz, William. "Notes from an interview by William Seitz, January 22, 1952", Miguel Lopez-Remiro edit., *Writing on Art: Mark Rothko*, Yale University Press, New Heaven and London, 2006, pp. 75-77
- Stavitsky, Gail. "Reordering Reality: Precisionist Directions in American Art, 1915-1941", Montclair, Montclair Art Museum and Sheldon Memorial Gallery, *Precisionism in America* 41 (1915), pp. 12-39
- Still, Clyfford. "Letter to Gordon Smith", *Art in Theory: 1900-1990*, edit. Charles Harrison, Paul Wood, Blackwell, 1992, pp. 585-586
- Strand, Paul. "Photography", *The Seven Arts* No.2, (August 1927), p. 525
- Suárez, Juan. "City Space, Technology, Popular Culture: The Modernism of Paul Strand and Charles Sheeler's Manhatta", *Journal of American Studies*, 36(1), 2002, pp. 85-106
- Sweeney, James Johnson. "Art Chronicle," *Partisan Review*, vol. 12, no. 2 (Spring. 1945), pp. 240-242
- Taylor, Francis Henry. *Time*, 5 June, 1950.
- 《The Tiger's Eye: The Art of a Magazine》 전시 카탈로그, the exhibition at the Yale University Art Gallery, 2002.
- Troyen, Caro & Hirsheler, Erica E. *Charles Sheeler: Paintings and Drawings*, 1987.
- Tuckerman, Henry. *Book of the Artists: American Artist Life*, New York: G.P. Putnam, 1867.
- Walker, Maynard Interview, *American Digest* 7 (1 September 1933), p. 10
- Wallach, Alan. "Some Further Thoughts on The Panoramic Mode in Hudson River School Landscape Painting", edit. by Phillip Earenfight and Nancy Siegel, *Within the Landscape: Essays on Nineteenth-Century American Art and Culture*, the Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2005.

- Whiting, Cecile M. *Antifascism in American Art*, New Haven, CT, Yale University Press, 1988.
- Williams, Raymond. *Marxism and Culture*, Oxford: Oxford University Press, 1977.
- Willson, Rob. *American Sublime*. Univ. of Wisconsin Press, Wisconsin, UP, 1991.
- Wood, Paul., Francina, Francis., & Harris, Jonathan. *Modernism in Dispute: Art Since the Forties*, the Open University & Yale University Press, 1993.
- Worringer, Wilhelm. *Abstraction and Empathy : a Contribution to the Psychology of Style*, Ivan R. Dee, Chicago, 1997.

<인터넷 자료>

Polcari, Stephen. "Clyfford Still: Self Portrai as Ubermensch" , 2017, 20 March, 인터넷 주소
<https://www.aesenseandmeaning.net/published-work/2017/3/24/clyfford-still-ritual-artist> (검색일: 2018년 3월 20일)

Hans Namuth 가 촬영한 영화, <Jackson Pollock>, 1951, 인터넷 주소:
<https://www.youtube.com/watch?v=6cgBvpjwOGo> (검색일: 2018년 4월 8일)

Federation of Modern Painters and Sculptors의 세 번째 전시 서문, the Wildenstein Gallery in New York, 1943년 6월, (SG73-4), 인터넷 주소:
http://www.warholstars.org/abstract-expressionism/timeline/1943/mark_rothko_federation.html (검색일: 2018년 1월 30일)

Stigler, Stephen M. "Aeron Director Remembered", 48. J. Law and Econ, 307, 2005, 인터넷 주소:
<https://www.saylor.org/site/wp-content/uploads/2011/05/Mark-Rothko.pdf>
 (검색일: 2018년 1월 10일)

“Abstract Murals of WPA”, 인터넷 주소:

<http://www1.nyc.gov/site/designcommission/archive/wpa-abstract-murals/wpa-abstract-murals.page> (검색일: 2018년 3월 30일)

Shaw, Philip. "Sublime Destruction: Barnett Newman's Adam and Eve",
페이지 미상, 인터넷 주소:

<http://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/philip-shaw-sublime-destruction-barnett-newmans-adam-and-eve-r1140520> (검색일: 2018년 2월 23일)

Polcari, Stephen. "Jackson Pollock's Shamanism", 2017, 20 June, 인터넷
주소:<https://www.aesenseandmeaning.net/published-work/2017/5/24/pollock-paris-essay-polcari-web> (검색일: 2018년 3월 20일)

Finch, James. "'A Wistful Dream of Far-Off Californian Glamour': David
Sylvester and the British View of American Art", Tate Paper 인터넷
주소,<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/27/david-sylvester>
er (검색일: 2018년 6월 25일)

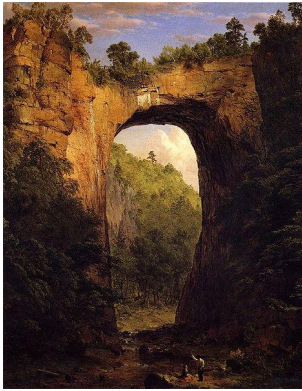
참고 도판



[도II-1] 토마스 콜, <우각호>, 1836년



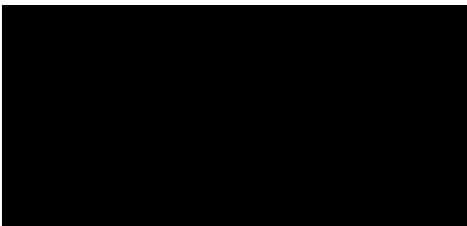
[도II-2] 토마스 콜, <우각호를 위한 스케치>, 1836년



[도II-3] 프레데렉 에드윈 처치, <자연의 다리>, 1852년



[도II-4] 에드워드 히스, <평화로운 왕국>, 1825년



[도II-5] 프레데렉 에드윈 처치, <나이아가라>, 1857년



[도II-6] 알버트 비어스타트, <록키산, 랜더스 봉우리>, 1865년, 110.8 x 90.1cm



[도II-7] 토마스 모란, <옐로우 스톤의 그랜드 캐니언>, 1872년, 213.4 x 365.8cm



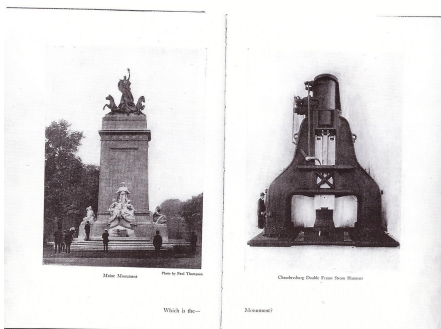
[도II-8] 토마스 모란, <콜로라도 협곡>, 1873-1874년



[도II-9] 찰스 드무스, <나의 이집트>, 1927년



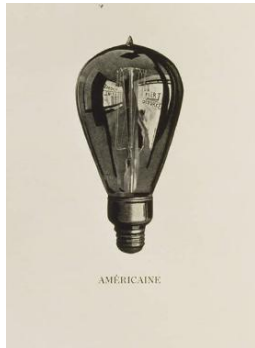
[도II-10] '존 W. 이셀만 앤드 손스' 사(社)의 곡물 저장소, 1950년 경 촬영



[도II-11] 「무엇이 기념비인가?」, 『새로운 건축을 향하여』, 1923년



[도II-12-1] 피카비아, <별거벗은 미국 소녀의 초상>, 1915년



[도II-12-2] 피카비아, <미국인>, 1917년



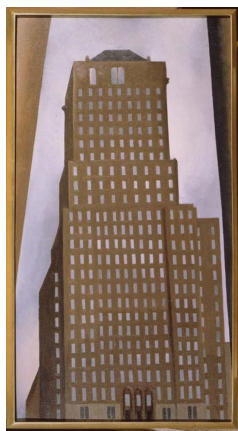
[도II-13] 뒤상, <초콜렛 분쇄기>, 1914년



[도II-14] 찰스 설리, <십자형 컨베이어>, 1927년



[도II-15] 조지아 오키프, <반사점이 있는 셀턴>, 1926년



[도II-16] 조지아 오키프, <셀턴 호텔 no.1>, 1926년



[도II-17] 영화 <맨하타(Manhatta)>의 한 장면



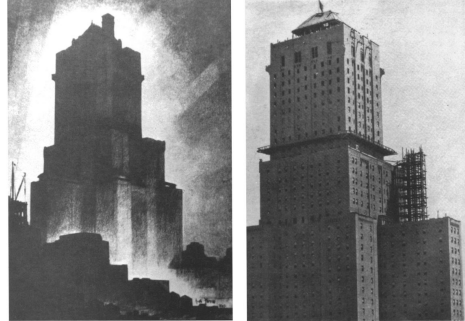
[도II-18] 알프레드 스티글리츠, <야망의 도시>, 사진, 1910년



[도II-19] 조지아 오키프, <라디에이터 빌딩, 밤, 뉴욕>, 1927년



[도II-20] 조지아 오키프, <밤의 셸턴 호텔>, 1927년

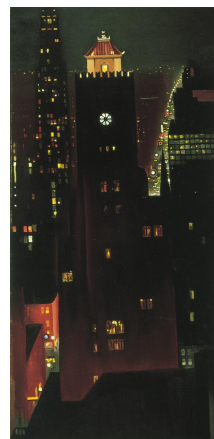


좌:[도II-21] 휴 페리스, <셸턴 호텔>, 1927년

우:[도II-22]찰스 실러, <셸턴 호텔>, 1923년에 촬영한 사진



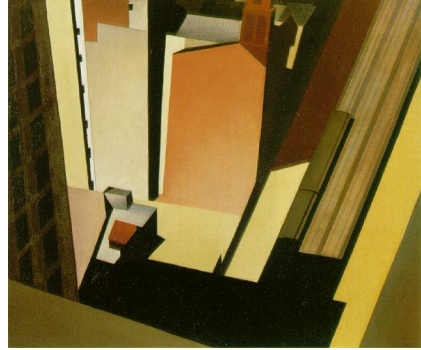
[도II-23] 조지아 오키프, <도시의 밤>, 1926년



[도II-24] 조지아 오키프, <뉴욕의 밤>, 1929년



[도II-25] 조지아 오키프, <거리>, 1926년

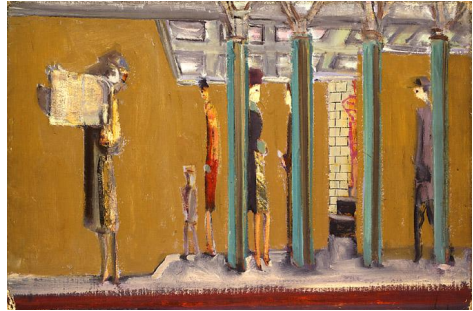


[도II-26] 찰스 쉐러, <처치 가(街)>, 1920년



좌:[도II-27] 찰스 쉐러, <고층건물>, 1922년

우:[도II-28] 영화 <맨하타>의 스틸 컷



[도II-29] 마크 로스코, <지하철>, c.1937



[도II-30] 잭슨 폴록, <서부행>, 1934-35년



[도III-1] 바넷 뉴먼, <하나임 I (Onement)>, 1948



[도III-2] 바넷 뉴먼, <누가 빨강, 노랑, 파랑을 두려워 하는가? I>, 1966년



[도III-3] 카스파 다비드 프리드리히, <바닷가의 수도승>, 1808-1810



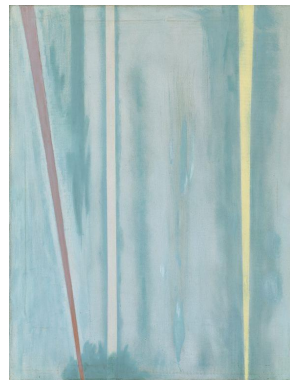
[도IV-1] 바넷 뉴먼, <이방인의 공허>, 1946년



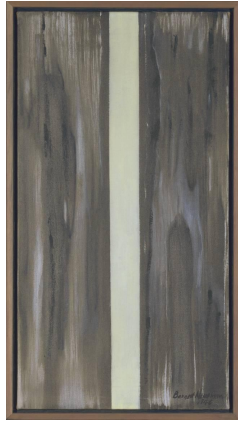
[도IV-2] 바넷 뉴먼, <유클리드의 심연>, 1946-1947년



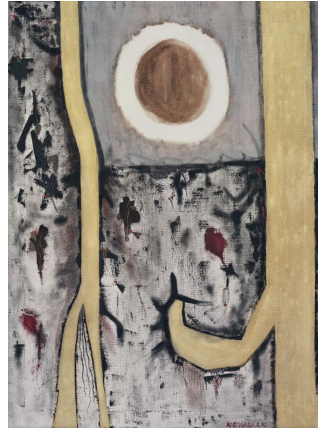
[도IV-3] 바넷 뉴먼, <유클리드의 죽음>, 1947년



[도IV-4] 바넷 뉴먼, <시작>, 1946년



[도IV-5]
바넷 뉴먼, <순간(Moment)>, 1946년



[도IV-6] 바넷 뉴먼, <창조 순간>, 1947년



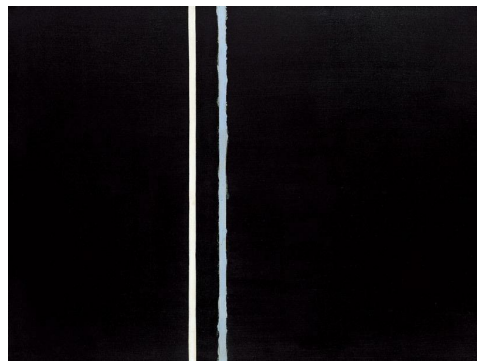
[도IV-7] 바넷 뉴먼, <창세기-파열>, 1946년



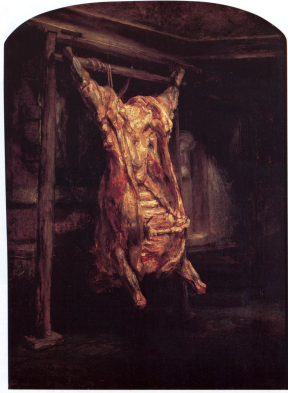
[도IV-8] 윌리엄 블레이크, <태초의 날들>, 1794년



[도IV-9] 바넷 뉴먼, <언약>, 1949년



[도IV-10] 바넷 뉴먼, <약속>, 1949년



[도IV-11] 렘브란트, <도축된 소>, 1655년



[도IV-12] 클리포드 스틸, <PH613>, 1942년



[도IV-13] 조지아 오키프, <란초스 교회>, 1930년



[도V-14] 메이너드 디슨, <대지를 아는 자>, 1935년



[도IV-15] 클리포드 스틸의 인디언 부족 스케치, 1934-1939년



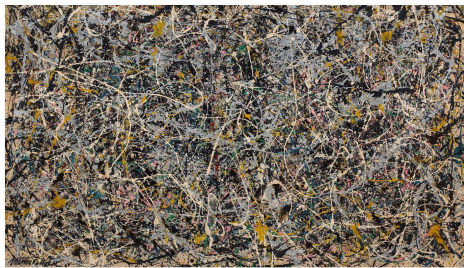
[도IV-16] 클리포드 스틸, <PH 554>, 1942



[도IV-17] 잭슨 폴록, <무제>, 1935



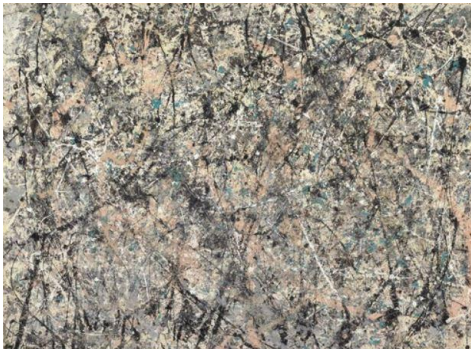
[도IV-18] 잭슨 폴록, <No.1> 1948년



[도IV-19] 잭슨 폴록, <No.1>, 1949년



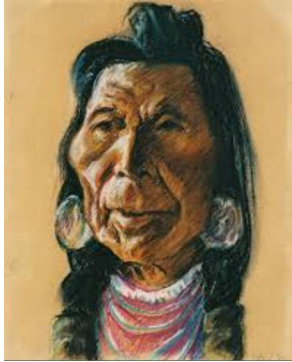
[도IV-20] 잭슨 폴록, <1>, 1950년



[도IV-21] 잭슨 폴록, <No.1>, 1950



[도IV-22] 클리포드 스틸, <자화상>, 1940



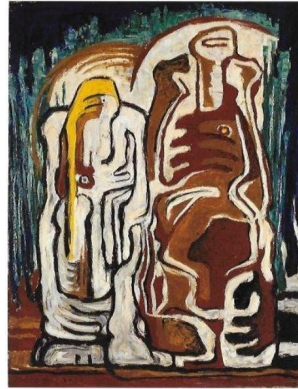
[도IV-23] 클리포드 스틸, 인디언 스케치, 1935년 경



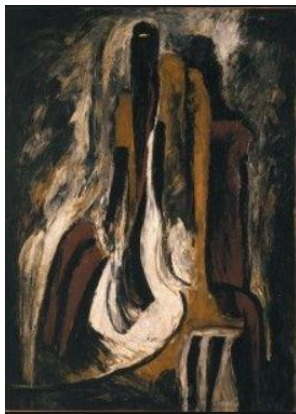
[도IV-24] 클리포드 스틸, <PH323>, 1934년



[도IV-25] 알베르토 자코메티, <걷는 남자>, 1960년



[도IV-26] 클리포드 스틸, <PH344>, 1937



[도IV-27] 클리포드 스틸, <1937-8-A>, 1937년



[도IV-28] 바넷 뉴먼, <아브라함>, 1949년



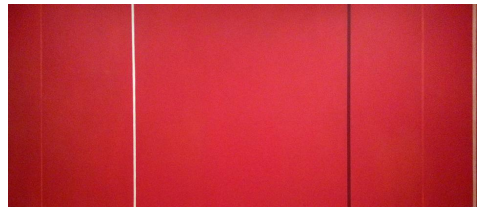
[도IV-29] 바넷 뉴먼, <이브>, 1950년



[도IV-30] 바넷 뉴먼, <여호수아>, 1950년



[도IV-31] 바넷 뉴먼, <아담>, 1951년



[도IV-32] 바넷 뉴먼, <인간, 영웅적이고 숭고한>, 1950-1951년



[도IV-33] 잭슨 폴록, <불꽃>, 1938년 경



[도IV-34] 호세 클레멘트 오로즈코, <불의 인간>, 1939년



[도IV-35] 잭슨 폴록, <무제>, 1938-41년



[도IV-36] 잭슨 폴록, <주황 가면>, 1939년



[도IV-37] 1941년, MoMA, 《미국의 인디언 예술》에 전시되었던 인디언 가면



[도IV-38] 잭슨 폴록의 펜 화, 1945년 경



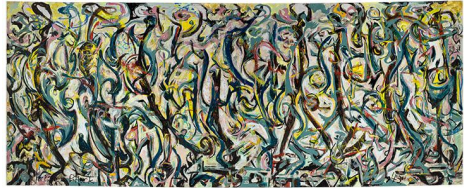
[도IV-39] 잭슨 폴록의 드로잉, 1945



[도IV-40] 잭슨 폴록, <일곱 속의 여덟>, 1945년



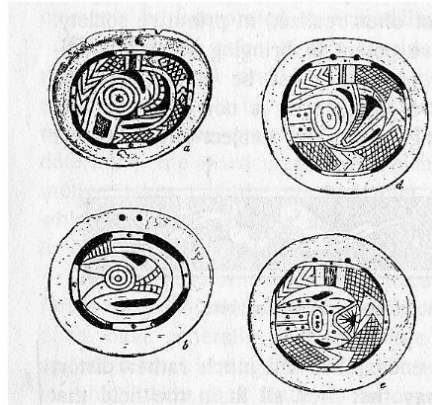
[도IV-41] 잭슨 폴록, <탄생>, 1941년



[도IV-42] 잭슨 폴록, <벽화>, 1943년



[도IV-43] 잭슨 폴록, <무제>, 1945년



[도IV-44] 인디언이 사용하는 전통 문양들



[도IV-45] 잭슨 폴록, <no.1>의 손 도장, (세부), 1948년



[도IV-46] 클리포드 스틸, <PH 235>, 1944년, 262.5 x 231.2 cm



[도IV-47] 클리포드 스틸의 복제 작품들



[도IV-48] 상: 클리포드 스틸, <PH1074>, 1952년

하: 프레데릭 에드윈 처치, <황야의 황혼>, 1860년



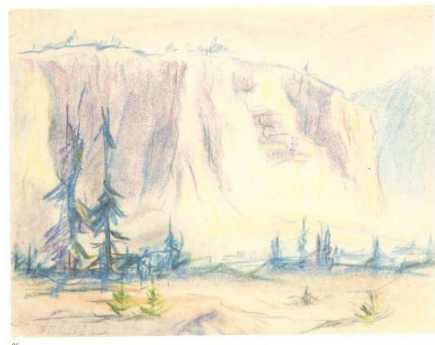
[도IV-49] 어거스투스 빈센트 텍, <열망 (Asperation)>, 1931년



35



[도IV-51] 필립스 컬렉션, 마크 로스코 작

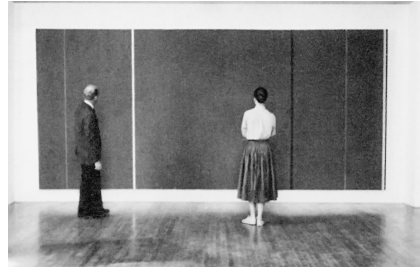


36

[도IV-50] 클리포드 스틸, <서부 풍경 스케치>, 1929년



[도IV-52] 피터 줄라이 촬영한 뉴먼의 작품



[도IV-53] 뉴먼의 작품 앞에 선 관람자들



[도IV-54] 마크 로스코, <Multiform>, 1948



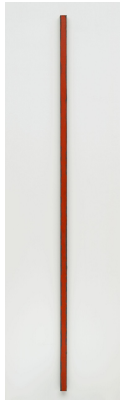
[도IV-55] 마티스, <붉은 작업실>, 1911년



[도IV-56] 마크 로스코, <마티스에의 경의>, 1954년



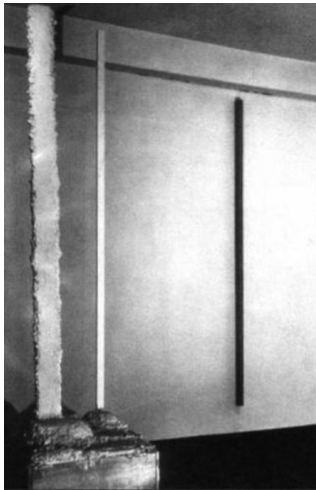
[도IV-57]스틸의 인디언 스케치와 추상회화



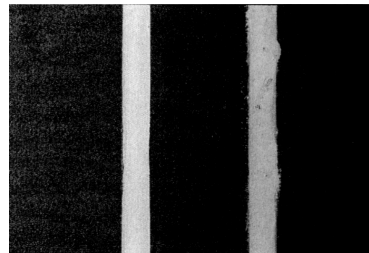
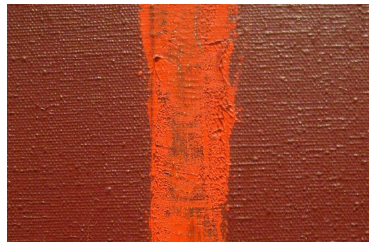
[도IV-58] 바넷 뉴먼, <야생>, 1950년, 243 x 4.1 cm



[도IV-59] 바넷 뉴먼, <여기 I(Here I)>, 1950년, 243.8 x 67.3 x 71.8 cm



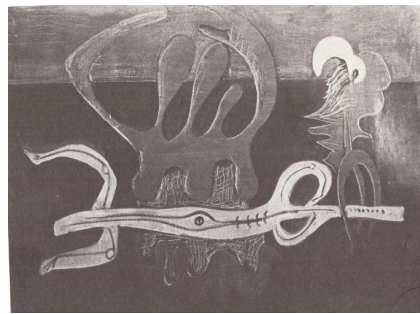
[도IV-60] 바넷 뉴먼, <여기 I>(좌)와 <야생>(우) 설치 장면, 1950년



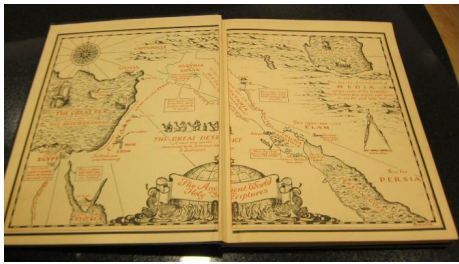
[도IV-61] 바넷 뉴먼, <하나임 I>(上), <약속>(下)의 세부



[도IV-62] 마크 로스코, <무제>, 1941-42년



[도IV-63] 마크 로스코, <매장 I>, 1940년대 중반 추정



[도IV-64] 마크 로스코가 삽화를 그린 『그림 성경』



[도IV-65] 2차 세계대전 당시 언론에 게재된 홀로코스트 관련 사진들1



[도IV-65] 2차 세계대전 당시 언론에 게재된 홀로코스트 관련 사진들2



[도IV-66] 마크 로스코, <매장 I>, 1946년



[도IV-67] 마크 로스코, <No. 22>, 1949년



[도IV-68] 마크 로스코, <안티고네>, 1941년



[도IV-69] 마크 로스코, <독수리의 징조>, 1941-42년



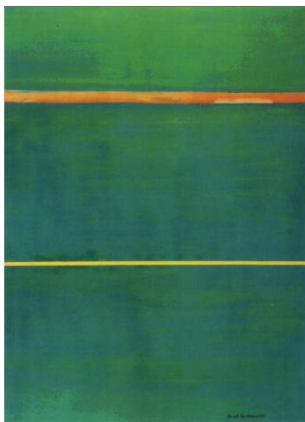
[도IV-70] 마크 로스코, <무제>, 1941-42년



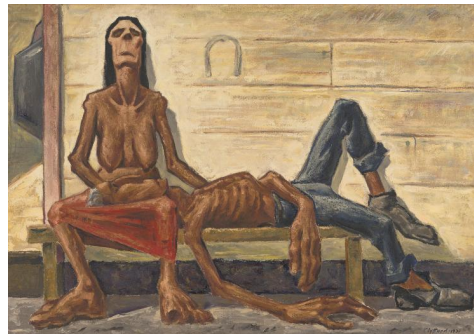
[도IV-71] 바넷 뉴먼, <오르페우스의 노래>, 1944-45년



[도IV-72] 크와키우틀 부족의 전통 문양



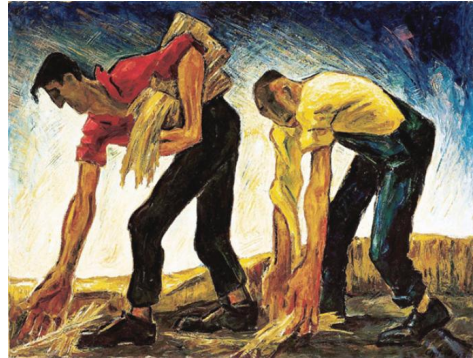
[도IV-73] 바넷 뉴먼, <디오니소스>, 1949년



[도IV-74] 클리포드 스틸, <PH79>, 1935년



[도IV-75] 빈센트 반 고흐, <슬픔>, 1882년



[도IV-76] 클리포드 스틸, <PH 77>, 1936년



[도IV-77] 빈센트 반 고흐, <땅 파는 두 농부>, 1889년



[도IV-78] 오귀스트 로댕, <세례 요한의 설교>, 1878년



[도IV-79] 한스 나머스가 촬영한 잭슨 폴록



[도IV-80] 아놀드 뉴먼이 『라이프』 기사 작성을 위해 촬영한 잭슨 폴록(1949년)



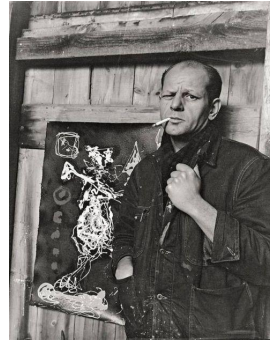
[도IV-81] 한스 나머스의 영화 『잭슨 폴록』, 1950년



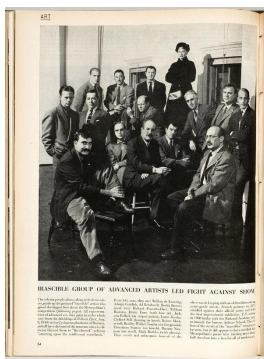
[도IV-82] 1948년 개최된 《현대 미술에 관한 라이프의 원탁 토론》



[도IV-83] 『라이프』에 실린 폴록의 사진, 아놀드 뉴먼 촬영(1949년 8월 18일)



[도IV-84] 아놀드 뉴먼이 촬영한 잭슨 폴록



[도IV-85] '성마른 사람들(The Irascible)', 1950년 11월 24일 『라이프』 게재
나나 린이 촬영한 추상표현주의자들



[도IV-86] 세실 비톤이 촬영한 폴록의 작품
1951년 Vogue 지(紙)

Abstract

American Sublime:
Reconsideration on Barnett Newman and Abstract Expressionism

Lee, Sangyoon
Arts Management, Interdisciplinary Program
The Graduate School
Seoul National University

This dissertation is a study on the 'sublime' of Abstract Expressionism. Comparing with the sublime theories or concepts of Europe, it analyzes why the sublimity of Abstract Expressionism could be called 'American sublime', or what would be aspects of American sublime.

Almost of studies for Abstract Expressionism so far have focused on works of the late 1950s when Abstract Expressionism reached its typical forms, during the 1970s which the revisionist studies were published. However by the 1990s, those perspectives has been pointed out that their views are overlooking the background of Abstract Expressionism, aesthetic intent, or the true purpose pursued by Abstract Expressionists.

For this reason, from the late 1940s to the early 1950s, this dissertation significantly focused on the simultaneous changes that occurred before Abstract Expressionism reached their mature form. And it should be noted that Newman and Abstract Expressionism

were intended to establish their own sublimity for American art. Therefore, This paper mainly aims to analyze how Abstract Expressionists americanize their sublimity. We could also find the answer how Abstract Expressionists have perceived themselves as Americans and what styles and themes they have chosen to reveal American sublime.

The first chapter is introduction and the second chapter described how the sublime was expressed, changed and inherited from Hudson River School to Precisionism. Also this chapter attempted to explain in terms of ideas and ideologies that influenced American sublime, which would be the phenomenon that sought to be distinguished from European art and the output of pan-Americanism or the social changes in the 1930s and 40s.

The following chapter compared Barnett Newman's concept as a linchpin of Abstract Expressionism's sublime with those of European sublime theory. The mainstream of European theories has continued in Longinus, Burke, and Kant. Although Burke's 'terror' influenced to Newman and Abstract Expressionism, but Kant's transcendental concepts were challenged. However Newman's themes and works ironically resemble to Kant's.

The forth chapter analyzed the American sublimity presented in actual Abstract Expressionism themes and forms. First, they followed American values in the 19th century, including American Exceptionalism, the ideology of 'Chosen People', or the idea of 'Noble Savages'. Second, Newman and Abstract Expressionism showed American sublime through their overwhelming scale of the works and its instant literality. Third, Abstract Expressionism is directed toward romantic existentialism, which, unlike French existentialism, transcends tragic reality toward unexplainable 'something itself', thus creating a unique ambiguity. On account of that, misunderstanding and

distortion for the romantic existentialism of Abstract Expressionism would be unavoidable in the media. Also, with the rise of middle class Americans, Abstract Expressionism has become their representative culture and were recognized as public heroes. According to Rosenberg it might be the failure of American avant-garde, that American Expressionism and their sublime could not escape 'the law of the fetishism of commodities' which has built by American mass media.

Key Words: Sublime, American Sublime, American Art, Americanism, Abstract Expressionism, Barnett Newman, Sublime is Now, Romantic Existentialism, Scale, Noble Savage, Instant Literality, Presence.

Student Number: 2011-30372