creative commons

COMMONS DEED

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

dCollection

[UCI]I804:24011-200000234447

2007년 8월

석사학위 논문

잭슨 폴록 회화에 관한 특성연구

조선대학교 대학원

순수미술학과

최 정 숙

잭슨 폴록 회화에 관한 특성연구

A STUDY ON CHARACTERISTICS OF
JACKSON POLLOCK'S PAINTING

2007년 8월 24일

조선대학교 대학원

순수미술학과

최 정 숙

잭슨 폴록 회화에 관한 특성연구

A STUDY ON CHARACTERISTICS OF
JACKSON POLLOCK'S PAINTING

指導敎授 陳 元 章

이 論文을 美術學 碩士學位 신청 論文으로 提出함.

2007년 4월

조선대학교 대학원

순수미술학과

최 정 숙

최정숙의 석사학위 논문을 인준함

위원장 조선대학교 교수 최 영 훈

위 원 조선대학교 교수 김 승 환

위 원 조선대학교 교수 진 원 장

2007년 5월

조선대학교 대학원

목 차

ABSTRACT
Ⅰ. 서 론 · 1
1.연구 목적 · 2
2.연구 방법 · 2
Ⅱ. 잭슨 폴록의 회화 형성과 시대적 상황 · · · 3
1. 초현실주의의 영향 · · · · · · · · · · · · · · · · · 3
2. 미국 추상표현주의의 성립과 전개 · · · · · · · · 6
3. 잭슨 폴록 회화의 형성배경 · · · · · · · · · · · · 9
Ⅲ. 융의 이론과 잭슨 폴록과의 관계 · · · · · · 21
1. 융의 이론과 잭슨 폴록 · · · · · · · · · · · · · · · 21
2. 융의 분석적 미술치료와 잭슨 폴록 · · · · · · · · 23
Ⅳ. 잭슨 폴록의 회화연구 · · · · · · · · · · · · · 26
1. 잭슨 폴록의 회화특성 · · · · · · · · · · · · · · · 26
1) 드리핑의 태동 · · · · · · · · · · · · · · · · · · · 26
2) 드리핑(Dripping) · · · · · · · · · · · · · · · · · · 28
3) 올오버페인팅(ALL over painting) · · · · · · · · · · 30
4) 액션페인팅(Action Painting) · · · · · · · · · · · · 35
2. 잭슨 폴록의 작품분석 · · · · · · · · · · · · · · · 38
1) 초기 액션페인팅 시기 · · · · · · · · · · · · · · · · 38
2) 액션페인팅의 완성기 · · · · · · · · · · · · · · · · 40
Ⅴ. 결 론 · 45
연 보 · 48
참고문헌 · 50
도판목차 · 52
도 판 · 54

ABSTRACT

A Study on Characteristics of Jackson Pollock's Painting

by ; Jung-Suk,Choi
Advisor : Prof. Won-Jang,Jin
Dept of Fine Arts,
Graduate School of Chosun Univ.

Jackson Pollock is the representative artist of abstract expressionism in the age that the center of art was transferred to America from Europe since the Second World War. He explored a new area called 'action painting' escaping from conventional painting method using brush. Art circle in 1940s had painting techniques of conventional art movements, but artists' revolution and trials continued. Pollock tried to pain with absolutely different methods from former artists. He laid canvas on the floor instead of erecting it on the wall and entered canvas with paint barrel and brush. He expressed his joy, sorrow, surprise and resentment according to his internal movement felt in the canvas. But, viewers of his paintings must have a great deal of trouble before his paintings because they lack certainty and seem to need long observation.

Abstract painting of Jackson Pollock has no form like Kandinsky's because his forms were melted. But, why his works didn't be an object of discussion is in the side of his production methods. He succeeded in depicting invisible and abstract world into new formative language.

Abstract expressionism which was also called New York School was started in New York in 1940s and achieved rapid development in 1950s. And this movement occupied an important position not to be explained without Jackson Pollock's 'action painting'. Pollock expressed psychological maze interwound like web through drip painting. But, the reason that Jackson Pollock was noted as the representative of contemporary art was not only in 'dripping technique'. He who liberated unsophisticated realism and weak modernism of the Paris school and led 'abstract expressionism' played the role of locomotive to move the center of painting to America from Paris and established frame to seek for a new way that many artists employed his painting techniques after his death. He dripped paints on canvas with gun and sprayed or scratched paints on canvas using air brush.

Pollock who studied painting with Thomas Benton in New York accepted cubistic factors of Cezanne and Picasso and followed abstract and expressionistic paintings of Kandinsky. He painted masterpiece of series composition in 1940 and expressed the sense of depth by pouring paints on canvas. Feelings from his colors are liberal. His paintings are sometimes aggressive and suggest very romantic peace and pleasure. Jackson Pollock's painting world was ripen in the period of action painting since 1948.

This paper is to study unconscious art world of Jackson Pollock. He made a new experiment with simple but surprising expression, neglected conventional concept to express something through painting and emphasized painting act itself.

It concentrates on his activities between 1945 and 1950 when action painting was most active and describes his painting styles in these periods based on man's external situation and internal factors.

Ⅰ. 서 론

미국을 대표하는 잭슨 폴록(Jackson Pollock, 1912~1956)은 자유롭고 역동적인 행위를 통해 캔버스에 물감을 떨어트리는 방식으로 작품을 전개한 화가이다. 물감통으로부터 직접 바닥의 캔버스에 흘려 떨어지는 페인트는 즉시 색점이 되고 색선이 되어서 거미줄 망과도 같은 색의 장으로 변한다. 여기에서 그는 특별한 어느 한 부분의 강조점을 두지 않고 모든 부분을 동등하게 강조함으로써 구심점을 없애버렸고, 흐늘거리는 무의식적 행위를 통해 화폭에는 우연적인 요소들을 가득 채우게 되었다. 전통적 이젤 회화에 비해서 더욱 생생하고 개방적이며, 즉각적인 순수화면이 표현되었으며, 고립된 완성도 없고 색채 대비에 따라 회화적으로 창조해야만 하는 회화공간도 없었다. 다만 둔감한 물질적 대비나 시각적 착시에 의한 화면만이 있을 뿐이었다. 그의 작품을 통해 회화는 이제 더 이상 이젤 회화로써 포장될 수는 없었으며, 캔버스는 단순히 주어진 용기로써가 아니라 통일성이 종래의 관념에 의해 강요되지 않고서도 이루어질 수 있는 개방된 장으로써 취급되었다.

잭슨 폴록은 공간 이념에 있어서 캔버스 위의 작업을 물감 이외에 모래, 석고, 유리에 금색 철망, 바늘, 조약돌, 조개껍질 등을 사용하며, 물리적인 힘을 억제시키고 이미지와 일체화시키고 있다. 길게 풀려 엉클어진 실타래와 같은 폴록의 쏟아 붇기식 그림은 현대 회화의 방향에 많은 요소를 제공하였는데, 전면 균질회화(All Over Painting)-외관상 시작도 끝도 없어 보이는 그의 회화 개념-는 바로 캔버스의 한계로까지의 확장, 심지어는 그 너머로까지의 확장을 의미하며, 이것은 관찰자와는 떨어진 상태에서 하나의 독립된 단위로 보이게 하는 르네상스 회화이념에서 최종적인 단절을 시도한 개념이었다. 폴록의 작품에서 색채와 선들은 비록 화면 깊숙한 원근법적 심상을 만들어내지는 못하지만 제한된 깊이 내에서 앞뒤로 굽이치고 파도치며 끊임없이 움직이는 듯한 환영을 창조한다.

오늘날 잭슨 폴록이 주목받는 것은 물론 그의 작품 때문만은 아니다. 그는 미국 미술을 지방적이고 세련되지 못한 리얼리즘과 나약하고 스케일이 작은 파리派의 모더니즘으로부터 해방시키기 위해 추상표현주의 운동을 전개했으며, 현대 미술의 중심지를 유럽에서 미국으로 옮기는데 누구보다도 크게 공헌한 화가로

최초 행위의 개념으로써 예술을 정립한 화가로 그는 역사적으로 주목받을 가치가 있는 사람이다. 최근 논쟁에서는 평생에 걸친 음주와 일련의 反사회적인 행동들로 폴록의 인간적인 측면, 또는 그의 신화적 존재의 이미지가 왜곡 되기도 하고 그의 업적마저도 자포자기 상태에서 빚어진 우연의 결과가 아닌가 하는 의구심을 종종 불러 일으키는등 그의 삶에 대한 비판적인 시선들이 많아지고 있는 현실이다.

A.연구 목적

본 논문은 미국 추상표현주의 화가들 중 양식면에서 가장 먼저 원숙한 경지를 이룬 잭슨 폴록(Jackson Pollock)의 회화에 관한 연구이다. 기존의 연구들이 잭슨 폴록의 작가연구에만 치우치는 경향이 있어 본 연구의 목적은 미국의 액션페인팅의 대표적 작가로써 폴록과 1943-1952년대의 작품연구에 중점을 두어 기법적인 특성을 비교, 폴록의 액션페인팅이 지니고 있는 회화적 의미 즉 예술적 의미를 살펴보고 무의식적 행위를 통한 우연성의 발현이 주는 미술학적 파장을 심리학적 접근법을 통해 논의해보고자 함이다.

B.연구 방법

잭슨 폴록의 활동시기는 학자에 따라 다양하게 구분된다. 폴록의 일대기를 최초로 기록한 소설가이자 극작가인 프리드먼(B.H.Fiedman)은 그의 활동시기를 열한 단계의 시기[1]로 구분하였으며, 특히 후기를 1951,1952년, 1953-1956년의 세

---

1) /man, *Jackson Pollock:Energy made visible,* New York: Da Capo Press 1995
-1912-1929:Growing Up in the West
-1930-1941:American Scene,New York Scene, Personal Scene
-1941-1946:Surrealists Come to New York
-1946-1947:Roots in East Hampton
-1948 :The Club:An Interchapter
-1948-1949:Fame
-1950 :The "Biggest" Year
-1951 :Black and White
-1952 :The Action Painter
-1953-1956:The Final Years
-1956 :Post-Modern

시기로 구분하였다. 미 보스턴 대학의 세르누스치(Claude Cernuschi)교수는 네 시기, 즉 형성기, 초현실주의 시기, Pouring 회화시기, 블랙 Pouring회화 시기로 구분하였으며,[2] 본 논문은 잭슨 폴록의 Pouring회화에 대한 집중적인 고찰을 위해 세르누스치 교수의 후반 두단계 기간동안의 작품에 대하여 논의를 펼치고자 한다.

본 논문의 연구내용을 전개하기 위한 논지는 다음과 같다.

2장에서 3주제로 나누어 폴록의 작품형성 배경을 고찰하여 볼 것이다. 우선 잭슨 폴록의 인성 형성에 큰 영향을 미친 유년기부터 회화의 기본 바탕을 이루게 되는 1947년 이전까지의 사회적 배경 및 주위 환경을 살펴보고자 한다.

3장에서는 잭슨 폴록의 회화성격의 정신적 기반이 되었던 융의 정신분석학적인 이론의 내용과 정신분열치료를 위해서 핸더슨이 수행한 미술치료로서의 정신분석학적인 수행물들이 잭슨폴록에 끼친 심리적인 영향을 분석해 볼 것이다.

4장에서 작품의 성장배경이 되었던 잭슨 폴록의 무의식적 행위를 통해 나타나는 작품들의 우연성을 검토하여 볼 것이다. 드리핑 기법과 전면구성(All-over), 대형 캔버스를 통해 폴록이 표현한 예술의 형태를 년도별 작품분석을 통해 고찰해보고 작품내 작가의 무의식의 세계를 탐구해 보고자한다.

Ⅱ. 잭슨 폴록의 회화 형성과 시대적 상황

1. 초현실주의의 영향

1914년에 일어났던 제 1차 세계대전은 유럽의 정치, 경제, 사회, 문화, 예술의 전 영역에 걸쳐 많은 변화를 가져왔다. 전쟁은 현대미술에도 많은 변화를 일으키게 되었고 현대 미술에 커다란 영향을 미친 사조중의 하나로 초현실주의 미술운동이 태동하게 된다.

초현실주의의 근원은 다다이즘에서 비롯되고, 그 다다이즘은 제1차 세계대전 후의 기존의 전통 질서에 대한 파괴운동이었던 만큼 비합리를 예찬하고 때로는 비윤리적인 방향으로 흐르며, 콜라주와 같은 새로운 기법, 오브제 같은 직접적

2) Claude Cernuschi,*Jackson Pollock:Meaning and Significance,* New York,Westview Press Inc, 1992

인 표현도 채택했으며, 초현실주의 강력한 무기인 에로티시즘은 다다이즘의 비도덕적인 자세를 그대로 이어받았다고 할 수 있다.

그러나 초현실주의는 다다이즘과는 달리 단순한 부정, 파괴에만 그치지 않고 이성이나 합리적인 것을 부정할 수 있는 구체적인 대안을 제시했다는 점에서 보다 더 발전적이라 할 수 있다. 초현실주의자들에게 회화는 목적이 아니라 하나의 수단이였으며 그룹의 지휘자이자 정신적 대부인 시인 브르통(A.Breton,1896~1970)은 1924년 <초현실주의 선언>[3]에서 "외부세계에서 취해진 구태의연한 대상은 더 이상 존재 가치가 없어진 것이다. 이를 대신한 내면세계의 모델은 아직 발견되지 않고 있다"라고 설명하며, 무의식 행위의 궤적을 위한 추진요소로서, 생각하는 자들보다 무의식적으로 '상상하는'이들을 늘 선호하였다.[4]

초현실주의자들은 로트레아몽(Lautreamont,1846~1870)[5]을 그들의 스승으로 인정하여 헤겔(G.W.F.Hegel,1856~1936)의 철학에서 형이상학적 정당성을 주장하고 있었다. 프로이드(Sigmund Freud,1856~1936)존재 또한 없었다면, 초현실주의는 현재와 같은 존재가 불가능했을 것이다. 초현실주의자들은 꿈속의 이미지를 회화적으로 재현하는 단순한 상태를 뛰어넘어 억압된 무의식의 내용에 접근할 수 있는 모든 요소를 사용하고자 하였다.

작품활동의 대상을 무의식의 영역으로 관심을 돌린 초현실주의는 예술을 이성(理性)의 반대 극점, 합리의 반대쪽의 세계인 이성과 감성, 정신과 마음이 합치는 지점에 그 초점을 두게 된 것이다. 그러나 이미 예술은 그러한 조화 ,통일로서는 설명이 불가능하게 되었다. 인간의 자아가 밝음과 어두움의 두 부분으로

---

3) 앙드레 브르통에 의해서 쓰여진 새 선언서를 말한다. 브르통은 원래 다다에 심취하였으나,1922년 초현실주의로 전환하여 1924년 <초현실주의 제1선언>을 발표하였다. 제 1선언에서 그는 초현실주의는 경험의 의식적인 영역과 무의식적인 영역을 완벽하게 결합시키는 수단이며, '절대적 실체 즉 초현실' 속에서는 꿈과 환상의 세계가 일상적인 이성의 세계와 결합될 수 있다고 하였다. 제2선언은 정치 참여에 관한 선언으로 초현실주의 운동이 분열된 시기인 1929년에 발표 되었다. 제3선언은 그가 망명한 미국에서 1942년 발표 되었는데 초현실주의운동은 이미 쇠퇴기에 접어든 때였다.

4) Jean-Luc Daval, 홍승혜 역, 『추상미술의 역사』, 서울:미진사, 1990, p.89

5) 초현실주의의 선구자, 프랑스의 시인이며,절대권력자인 신에 대한 격렬한 반역의 의사와 악마적인 잔학상으로 가득찬 에피소드로 된 작품을 발표하였다.현실과 환상,의식과 무의식의 세계를 아름답고 조화롭게 자동기술법(自動記述法)에 의해 표현하여 초현실주의자의 좋은 표본이 되었다.또한 전통적인 미학에
전혀 구애됨이 없이 인간의 심층심리의 움직임을 예리하게 파헤침으로써 인간의 상상력을 완전히 해방시켜 현대미학에 큰 영향을 주었다.

성립되어 있다는 것이 이후 밝혀졌기 때문이다. 이 자아의 확대라는 문제에 제일 먼저 눈뜬 것은 낭만주의였다. 여기에 미술사가들이 지적하듯, 낭만주의에서 직접 초현실주의로 맥을 잇는 정신의 계보가 형성된다.

초현실주의는 근본적으로 두 가지 양상으로 나뉘어졌다. 하나는 르네 마그리뜨(Rene Magritte,1898~1967)나 살바도르 달리(Salvador Dali, 1904~1989)처럼 아주 자세하게 세부까지 그리는 스타일이다. 왜곡이 심한 달리의 그림은 표현된 사물이 어느 정도 현실과 동일성을 가지고 있었다. 다른 하나는 호앙 미로(Joan Miro, 1893~1983)나 이브 탕기(Yves Tanguy, 1900~1955)와 같은 생물학적 스타일이다. 이 표현 형태는 흔히 유방, 궁둥이, 생식기 따위의 인체 부분과 같은 사실적 사물과의 유사성을 가지고 있었다. 그러나 초현실주의가 진정한 자유를 획득하게 된 것은 이 두 유형의 작가들에 앞선 막스 에른스트(Max Ernst,1891~1976)에 의해서였다. 에른스트는 독특한 꼴라쥬의 수법을 통하여 최초로 무의식에 이르기 위한 '자동주의적'시도를 행한다[6]. 그는 곧 프로타쥬 기법을 통해 그 영역을 넓혀갔고 이후 이러한 오토마티즘(Automatism)이야 말로 초현실주의자들이 자신들의 이념을 회화적으로 표현해 내고자 하는데 사용한 최상의 수단이 되었다.

초현실주의에는 종교감정 대신에 프로이트의 리비도설(說)[7]이 도입된다. 따라서 인간의 숨겨진 부분에 상상력을 펼친 것은 당연한 일이었다. 이러한 점으로 초현실주의는 사실주의나 추상예술과는 대립되는 것으로 간주하기 쉬우나, 반드시 그런 것은 아니다. 달리의 작품 속에서 찾아볼 수 있는 세밀한 묘사력은 사실(寫實)의 극치라고도 할 수 있으며, 또 앙드레 마송(Andre Mason,1896~1987) 호앙 미로, 막스 에른스트의 화풍(作風)에도 추상화의 경향을 볼 수가 있다. 따라서, 이것은 기술적으로는 사실상 추상성을 내포하고 있다고 말하는 것이 타당하다.

---

6) 다까하지 히데지, 유재길역, 『서양미술사』, 서울:조형사, 1994, p.163

7) 프로이트의 본능에 대한 사고는 세 번 바뀌는데, 그에 따라 리비도에 대한 견해도 바뀌었다. 초기(1905~14)에는 리비도를 자아본능(자기보존의 본능)에 대립하고 있는 성본능(종족보존의 본능)에 따른 성적 에너지라는 뜻으로 사용하였다. 중기(1914~20)에는 자아본능은 성본능의 일부로 보았다. 즉, 성본능은 리비도가 자기 이외의 대상에게 향한 대상리비도(對象愛)와 자기에게 향한 자아리비도(自己愛)로 나뉘었다. 말년(1920년 이후)에는 제1차세계대전을 계기로 하여, 삶의 본능(eros instinct)에 대립하는 것으로서 죽음의 본능(death instinct)을 제창했다. 이것은 죽음에 의해서 무기물의 불변성으로 돌아가려는 욕구이며, 타나토스(thanatos)데스트루도(destrudo) 등으로 불린다. 그는 이 삶의 본능에 의해 사용되는 에너지를 리비도라고 말했다.

초현실주의의 대표적인 미술가로서 이브 탕기, 마르셀 뒤샹, 알베르토 자코메티, 레오노르 휘니, J.B.파렝, 등을 꼽을 수 있다[8]. 벨기에의 초현실주의자인 르네 마그리트(Rene Magritte 1898-1967)에 이르면 큰 바위덩어리를 공중에 띄워놓는다든지, 낮이 밤으로 변해 있는 등 정신의 전위(데페이즈망)를 볼 수 있다. 이렇게 기법에 있어서의 데페이즈망은 초현실주의의 최대의 표현기능이라고 말할 수 있겠다. 유파로서의 초현실주의는 일단 이론적인 면에서는 그 역할을 다했다고 볼 수 있으며, 미학적인 면에서의 영향은 오늘날에 와서도 여전히 크며 미국내 추상표현주의의 태동에 중요한 역할을 담당하게 된다..

2. 미국 추상표현주의의 성립과 전개

1940년부터 1970년까지의 미술사는 미국이 주도하였다. 추상표현주의는 추상회화의 한 양식으로 일반적으로 1940~50년대 미국 추상회화를 가리킨다. 유럽에서는 1919년 O.헤르초크가 독일 표현주의잡지 표현주의 잡지《슈투름(폭풍)》에서 구상적 표현주의에 대립되는 용어로 사용하였고[9], 1929년 미국에서 전시회를 열고 있던 러시아의 바실리 칸딘스키(Wassily Kandinsky)의 초기 작품의 자유 분방한 형상에 대해 미술 평론가 알프레드 바(Alfred Barr) 2세가 웰스리 대학의 강의(1929)에서 '형식은 추상적이지만 내용은 표현적' 이라고 말한 것에 유래된다.1945년 '뉴욕커' 지의 로버트 코츠 (Robert Coates) 기자가 한스 호프만의 전람회명(1946)에 추상표현주의를 전용한 이래, 당시 맹활약을 보였던 잭슨 폴록,웰렘 드 쿠닝을 비롯한 미국 젊은 작가들의 작품에 이 용어가 부적당하다는 견해를 나타내어서 비평가 해롤드 로젠버그는 액션 페인팅이란 술어를 대신 썼고[10], 이 명칭을 부여함으로써 널리 알려지게 되었으며, 또 막연히 뉴욕파라는 명칭이 쓰이기도 했다.

추상표현주의는 야수파, 표현주의, 다다이즘, 미래주의, 초현실주의로 이어지는 계보와 인상주의, 입체파, 기하학적 추상의 계보 등 서양 근대미술의 복합적인 요소를 모두 포함하고 있다. 추상표현주의는 형식적으로 추상미술의 계보에

---

8) 로버트 린튼, 윤난지역, 『20세기의 미술』, 서울:예경, 1993, p.181

9) S.알렉산드리안,이대일, 『초현실주의 미술』, 열화당, 1984,p.87

10) 로베르 르벨, 김정란역, 『초현실주의 2』, 열화당, 1992,p.152
로버트 린튼, op.cit, p.231

놓이지만 이십세기 초반에 보이는 기하학적 추상과는 이질적인 것이다.

작가 자신의 직관적인 표현의 행위를 예술로서 나타내게 함을 원칙으로 하는 추상표현주의는 회화에 있어서 무의식성을 강조한 초현실주의의 오토마티즘(Automatism)에서 강한 암시를 받았으며, 전쟁전에 현대 미술사에 등장한 다양한 경향을 종합시켜 유럽에 종속적으로 이끌려 오던 미국의 현대 미술을 독자적으로 분리시켰다. 나아가 추상표현주의는 현대미술을 새로운 영역으로 확장시키는 전환점이 되게된다. 어떤 의도성있는 계획적인 표현의 궁극적 목표가 없이 오직 내적인 직관의 표현으로 화면에는 예기치 않았던 우연한 이미지가 결국 예술에 나타나게 된 것이다.

2차세계대전 초 미국화단은 사회주의적 (Social Realism)와 지방주의(Regionali
sm)[11]가 지배적인 형식이었다. 미국은 전쟁을 통한 부와 내부적인 문제를 극복하고 일차적인 경제적인 난관에 봉착하자, 정책적으로 문화적인 후원을 통한 극복을 꾀한다. 그리하여 미국 미술은 전세계적인 영향력을 과시하기 시작함으로써 독자적인 미국적 양식을 주장함에 이르른다. 그리고 뉴딜 정책의 일환으로써 연방미술정책(Fedral Art Project)이 미술을 공동체의 일상 생활과 통합시키기 위해 결성된다[12]. 추상표현주의는 1930년대 경제 대공항 이후, 1940년대 중반에서 1950년대 초반까지 'New York 10번가' 를 중심으로 가장 활발하게 생성되었다. 2차 세계대전을 전후한 미국 미술, 특히 추상표현주의에 있어 회화표현의 본질은 인간내면의 정신성에 두었으며, 그려지는 이미지보다도 그린다는 행위 자체를 주장하여 격렬함이나 생명감의 긴장이 강조되는 행위추상에서 화면은 현실적인 또는 상상된 대상을 재현하고, 재설계하고, 표현하기 위한 공간이라기보다는 행위하기 위한 장이 되었다. 즉 행위 추상은 자기창조 자기 한정, 또는 자기 초월과 관련이 있으며, 행위는 넓게 뻗은 팔 길이만한 필획에 의해 충돌점에서 빚어지는 물질화된 속도화 에너지 자체이고, 표현 행위는 부단한 정신적 긴장에 의해 논리화되었다.

추상표현주의에 있어 멕시코의 리베라 등이 추진한 벽화의 영향으로 큰 규모

---

11) 그로피우스에 의해 주도된 추상적 스타일이 나타나자 그 반동으로 일어난 국가 민족의 전통이나 자연 의 풍경을 중시하려는 움직임을 말한다. 유럽의 추상미술을 퇴폐미술이라 규정하고 자신의 눈을 미국 의 지방적 풍물로 표현했다.

12) 로버트 린튼, op.cit, p.227

의 초대형 회화의 캔버스가 생기는 계기가 된다. 벽화작업은 공공작업을 통한 노동의 수요와 미국적인 미술의 한 특징을 짓는 계기를 마련하였고, 추상표현주의자들은 정부의 관심과 미국에 형성된 작가들의 자각이 함께 어울려 탄생하게 되었다. 이들은 미국적인 주체성을 확보하기 위해서 애를 썼는데 고대 신화나 원형적인 의미, 또는 원시미술 특히 인디언의 제의(祭儀)에서 비롯한 숭고함과 비장감을 자신들의 이념을 세우는데 기꺼이 수렴하였고, 그것은 초현실주의 영향으로 원시적 주제에 의한 오토마티즘으로 연결되었다. 융의 무의식에서 비롯된 신화, 상징의 집단무의식을 통해 인간내부의 공통의식을 예술로 승화하고자 했으며 미국의 지리적이고 정신적인 개척의 전통을 반영하기도 했다. 이들이 직면했던 예술적 문제는 형태면에서 입체주의 영향과 유럽미술 즉, 모더니즘 예술에 대해 맞닥뜨리게 된다. 일련의 평면성에 대한 인식은 마티스의 모호한 공간감, 모네의 비 형태적인 표현주의 붓 자국 등에 주목하게 하며 동시에 입체주의의 화면분할을 통한 압축된 공간감을 인식한다.

추상표현주의는 크게 두 가지로 차가운 추상계열인 색면추상과 뜨거운 추상의 액션 페인팅으로 구분할 수 있으며, 액션 페인팅은 잭슨 폴록과 윌리엄 드 쿠닝을 대표로 말할 수 있다[13].

유럽에서의 추상표현주의자로서는 장 포트리에, 장 뒤뷔페 등을 선구로 들 수 있다. 이들에 있어서의 마띠에르는 과거와는 전혀 갖는데, 이들은 물감을 두껍게 발라 올린 화면을 긁거나 파는 것처럼 그렸다. 포트리에는 석고나 석회를 굳게 화면에 발랐으며. 뒤뷔페는 물감에 모래나 유리조각 같은 것을 섞어 두껍게 발랐다. 이들은 마띠에르란 물질성을 강조한 것이고. 그린다는 것은 단순한 습관적인 테크닉이 아니라 하나의 행위라는 점을 강하게 의식했다. 즉 마띠에르를 행위와 밀접하게 관련시킨 것이다. 이와 같은 동향을 M.타피에는 '엥포르멜'[14]이라 이름붙였는데, 이것은 추상미술의 새로운 전개가 아니라 실로 '또 다른 예술이라 말하는 것이였다. 프랑스의 앵포르멜 운동에 의해 1950년대 후반에 들어서면서 행위 마띠에르의 원초적 관계가 고정화되어 신선함은 많이 잃게 되지

13) 오지훈, 「액션페인팅의 잭슨폴록과 웰렘 드 쿠닝의 작품비교 연구」, 석사학위논문, 건국대학교, p.8

14) 제 2차 세계대전 후 일어난 서정적 추상회화의 한 경향. 정형화되고 아카데미즘화된 추상으로 특히 기 하학적 추상에 대한 반동으로 생겨난 것이며,격정적이고 주관적인 것이 특징이다. 엥포르멜이란 '비 정형'을 의미하는 말로 넓은 의미에서 보면 추상표현주의의 범주에 들지만 특히 미국의 액션페인팅에 대응하는 프랑스의 예술동향을 가르킨다.

만. 이전의 회화이념을 탈피. 1960년대 회화의 새로운 장을 열게 되었다.

추상표현주의는 1951년 뉴욕 현대미술관에서 열린 "미국추상회화조각전"을 계기로 강력하고 주도적인 미술운동을 전개했다. 그리하여 1951년부터 1961년 사이에 이 운동은 미국 전역으로 세계 각국으로 파급되었다. 1940년대와 1950년대에 다른 스타일의 그림을 그리던 작가들 중에서도 이 경향으로 화풍을 바꾼 경우가 많았다. 본래 추상표현주의자는 폴록, 뉴먼, 로드코, 스틸 뿐으로 이에 대해서 호프만, 고르키, 드 쿠닝, 프란츠 클라인 등은 다른 경향의 작가들로 구분할 수 있다. 왜냐하면 이들의 작품에는 로젠버그(Herold Rosenberg,1906-1978))가 지적했듯이 형상성을 지니고 있기 때문이다[15].

60년대에 들어와서는 뉴욕 현대 미술관에서 아쌍블라쥬 예술이라는 국제전이 개최되었는데. 아쌍블라쥬(집합,조립)란 용어는 뒤뷔페가 처음 사용했다. 명칭에서처럼 기성품, 폐품, 가공품, 기타 여러가지 물체를 긁어모아 만들어낸 전시회이다. 그리는 대신 긁어모은다는 행위까지 확대된 것이다. 현대 도시문명의 생활 양식이나 대량생산, 대량소비의 특성이 반영된 것으로 누보 레알리즘 혹은 팝 아트와도 관련된 것이었다. 이 경향은 주관적이며 유동적인 추상예술로부터 떠나서 환경과의 새로운 결합을 시도한 것으로 해프닝과의 관련도 주목할 만하다. 잡동사니 물체로서의 작품에 관객이 끼어든 삼차원의 살아 있는 아쌍블라쥬는 해프닝에서 말하는 환경과의 새로운 결합과 유사한 것이었다.

추상표현주의 운동은 1960년을 그 정점으로 폴록, 클라인, 로드코, 톰린, 바넷 뉴먼, 라인하트 등이 차례로 작고하면서 쇠퇴기를 맞게 된다. 그러나 남은 작가들, 드 쿠닝, 마더웰, 필립 구스턴, 고틀립, 스틸, 브룩스, 마카렐리 등은 그들의 이미지를 더욱 확대해 나갔으며 프랑켄살러, J.존스 등의 네오 다다이즘, 팝 아트 등을 거쳐 70년대 후반까지 컬러 필드 회화(Color Field Painting), 미니멀 아트,신표현주의 등에 큰 영향을 미쳤다

3. 잭슨 폴록 회화의 형성배경

15) 1952년 헤롤드 로젠버그는 자신의 저서「미국의 액션페인터즈」에서 다음과 같이 기술하였다.
액션페인팅에 있어서의 액션은 이미지가 없이 무의식행위를 통한 예술가와 일체화한 '창조에 이르는 과정'이며 그것만이 작품이라고 한다면 창조적인 과정은 융이 말하는 것처럼, 그 제작자가 그것의 '도구가 되어 흠뻑 빠지게 되고 그 결과 창조가 이루어지는'것처럼 예술가와 '동일물'이 되는 것이 다.액션페인팅은 제작이 아니라 행위이기 때문에 오히려 창조적인 과정의 예술로 말할수 있다.

잭슨 폴록은 미국 와이오밍주의 코디에서 태어났다. 생후 1년도 못되어 캘리포니아주와 아리조나주를 전전하면서 유년시절을 보냈고, 인디언의 유적이나 그랜드 캐년의 탐색, 자동차로 대륙횡단 한 일등의 체험이 그의 유년시절 예술적 기질의 바탕이 된 시공감각 형성에 기여하고 있음도 의심의 여지가 없다.

서부를 전전하게 되는 폴록 일가의 '지배적인 힘'은 모친이었다. 스텔라 메이 미클루이(Stella May Mcclure) 그녀는 수공예를 좋아했고, 예술가가 되고 싶었지만 그 꿈을 자식들에게 떠 넘겼다. 폴록의 큰형인 찰스가 오티스 미술연구소(LA근교)를 거쳐 아트 스튜던트 리그(뉴욕)에서 배운 뒤 화가가 된 것은 모친의 영향이었다고 생각되며, 그외 막내인 폴록 또한 모친의 열성으로 화가의 길에 접어들게 된다. 선구자적인 위치에 있던 그의 형들 또한 폴록의 예술지망을 북돋아 주었다.[16]

폴록은 1928년 16살에 리버사이드 고등학교를 퇴학하고 LA의 수공예고등학교에 입학하게 되었다. 세잔느와 마티스에 일가견을 가진 화가 프레데릭 존 드 세인트 브레인 쉬완 코프스키는 수공예학교에서 폴록을 감화시킨 교사로 그는 학생들에게 독창성을 강조하고 힌두교, 영혼재래설, 갈마 같은 사상을 소개하였다[17].

그 당시 신비주의나 동양사상은 태평양 연안뿐만 아니라 서구의 전체 문화인을 눈뜨게 하였다. 쉬완 코프스키의 교수법에 따라 잭슨 폴록은 크리슈나무르티의 집회에 참가하게 되었으며, 이는 그의 '최초의 종교적 체험'이 되었다. (당시 폴록의 집안은 장로교회파에 속하였으나, 무교회주의자였다)

하지만 수공예학교는 쉬완 코프스키의 존재를 제외하면 마음 붙일 만한 곳이 못되었으며, 폴록은 학교 안에서 반항적인 인물의 한 사람으로 늘상 거론되었다. 이런 폴록의 태도는 쉬완 코프스키의 자유스런 교수법에 의해 그가 코뮤니즘에 관심을 가진 것 때문이 아닌가 추측하게 한다. 실제로 당시 폴록은 코뮤니즘 집회에 자주 참석하고 있었고, 당시 대공황이래 좌익사상은 많은 예술가의 마음을 사로잡았다. 코뮤니즘 집회를 통해 폴록은 트로츠키가 '혁명적 예술'의 모범이라고 한 디에고 리베라(Diego Rivera,1886~1957)[18]의 작품을 보았으며,

---

16) 오지훈, Op. cit., p.16

17) 후지에다 데루오, 박용숙 역, 『잭슨 폴록』, 열화당, 1985, p.81

18) 1921년부터 디에고 리베라(Diego Rivera)를 중심으로 멕시코에서 벽화주의 운동이 진행됨. 멕시코

포머나 대학에서 막 완성된 호세 클레멘테 오로즈코(Jose Clemente Orozco 1883 ~1949)의 프레스코화를 관람하게 된다.

1929년 폴록은 형과 같이 뉴욕으로 건너가 아트 스튜던트 리그에 입교, 토마스 하트 벤튼에 사사하게 된다. 싱크로니즘의 영향으로 해서 추상화를 그리고 있었던 벤튼은 당시 싱클레어 루이스 등의 문학과 거의 평행하게 미국을 위한 미국의 예술인 지방주의를 주장했다는 점에서 사회적인 화가였다. 폴록은 스승 벤튼의 중개로 오로즈코를 알게 되는데 이 경험은 그에게 있어서 의미심장한 것이 되었다. 오로즈코의 벽화를 통해 폴록은"그의 뉴욕시대에 처음으로 당당히 대형 화면의 그림을 마주하게 되었다 “고 오코너는 기록하였다.[19]

폴록은 예술가로써 이름을 떨친후 회고록에 로베르트 핑크햄 라이더가 그에게 흥미를 일으킨 유일한 미국인 이었다고 전하며, 벤튼을 위시한 모든 미국 예술가들에게 등을 돌렸다. 그렇지만 그에게 있어서 거의 유일하게 아카데믹한 교사였던 벤튼만큼은 그의 성장과정에서 결코 무시할 수 만은 없을 것이다.

"기술은 예술에 있어서 중요하기도 하고 그렇지 않을 수도 있다. 그렇지만 기교는 예술가에게 있어선 불가결하다. 예술가는 화필, 안료, 그림을 그리는 표면이 필요한 것처럼 그것을 필요로 한다"라고 폴록이 말할 수 있었던 그 기반은 벤튼이 제공했다고 할 수 있다.[20]

벤튼에 의하면 폴록이 아트 스튜던트리그에 들어갔을 때 "그의 최대 난점은 기본적인 선묘(線描)의 기술이었다."고 표현하였다. 벤튼은 모델을 외관 그대로 자연주의적으로 사생하기보다는 신체 각 부분의 움직이는 변화를 해부학적으로 파악하는 일을 중시한다든가, 뒤러(Albrecht Dürer,1471~1528)나 캄비아소(Luca Cambi
aso,1527-1585)의 고전을 입체파 풍으로 재구성하는 일을 권장했다. 미켈란젤로, 루벤스, 렘브란트, 엘 그레코를 모사하는 많은 데생작업을 수행하였으며, 그것들이 뛰어난 선묘를 지녔다고는 말하기 어려우나, 기묘하게 분석적이었고 표출적인 표현은 여전히 벤튼의 인체 표현에 의존하면서 그를 계기로 폴록은 특

혁명이 발발한 직후 모두가 접할 수 있는 미술을 원하였고 이런 연유 에서 모든 관공서의 벽을 프레스코 벽화로 채우고자 하는 생각을 하게 됐다. 오로즈코(Orozco) 와 시케로스(Siqueiros)는 이 그룹에 가담하여 명확한 메시지 가 담긴 그러나 지적인 면모를 갖춘 구성 작품을 제작했다

19) Francis V O'Connor.*The Genesis of Jackson Pollock:1912 to 1943,* Artforum,May,1967, p.17

20) 김광우,『폴록과 친구들: 뉴욕 추상표현주의 예술가들의 삶과 예술』, 도서출판 미술문화, 1997, p.33

유의 회화적인 기질을 표현하게 되었다. 그것은 폴록의 예술 생성에 있어서의 원형이라고 해도 과언이 아닐 것이다.

폴록은 벤튼으로부터 차츰 다른 예술세계로 옮겨 가게 되지만, 어디까지나 그와 같은 기질과 표현을 기초로 하면서 형체를 해체시키며, 이름을 붙일 수 없는 이미지를 불러일으키는데 이른다. 그의 예술은 이런 과정을 거쳐 서서히 그 특이한 차원으로 향해갔다.

오늘날 조사에도 불구하고 20세와 28세 사이의 청년기 폴록의 활동에 대한 일화는 거의 타인의 입을 거친 불확실한 날짜의 단편적인 일외 구체적인 기록은 찾기 힘들다. 그는 청년기 학생으로써 노력하지 않았지만 조각에 관심이 있었고 1933년에 석공을 배웠다는 증언만이 남아있다.[21]

1934년 폴록은 잠시동안 아르바이트로 시티 앤드 컨트리 스쿨의 관리인이 되고, 아마추어 정신분석학자이자 심리학에 정통한 이 학교의 교사 헬렌 마롯(Helen Marot)을 알게 된다. 처음 그녀는 단순한 친구였지만 '동정적인 여성'이라기 보다는 응큼하면서도 폴록에게 중요한 역할을 부여한 인물이며, 정신적으로는 폴록의 모친의 대역을 맡았던 사람이었다. 헬렌 마롯의 중요한 점은 그녀의 정신분석적인 취향의 융적 공감이 폴록을 개발하게 하였으며, 융은 심리학에 있어서의 피카소적 존재로써 그의 회화 형성에 기여하게 된점이다. 융이 쓴 책 가운데 몇 권은 마롯의 친구인 킬리 벤츠에 의해 번역되어 있었으며, 이 책들을 통해 폴록은 융에 매료 되었다. 당시 사회적으로 개체에 대한 집단을 강조하는 융의 견해는 1930년대에 대두되었던 민족주의적인 경향에 호응되어 받아들여졌고, 이는 1937년 융이 도미하여 예일대학에서 행한 델리 강의 등에 의해 미국내 관심이 고조되고 있었다.[22].

1938년 아실고키와 스튜어트 데이비스를 아트스튜던츠 리그에서 만나게 된다. 추상표현주의 예술가 가운데 예술가이며, 클리포드 스틸과 더불어 컬러 필드(Color Field)회화를 창조한 마크 로드코에 의하면 고키는 아주 엄격한 교사였다고 회상하였다. 고키는 세잔느로부터 영향을 받았고 나중에는 입체주의 회화 방법에 매료되어 거의 피카소와 같은 방법으로 그림을 그리기 시작한 화가로 초현실주의에 관심이 생기자 프랑스의 이브 탕기와 앙드레 마쏭, 칠레의 로베르토 마타, 그리고 피카소와 같은 나라 스페인의 호앙 미로의 그림들을 연구하였다.

---

21) Kirk Varnedoe with Pepe Karmel, *Jackson Pollock*, New York MOMA, 1998, p.23

22) 김광우, op.cit, p.28

1930년대 중반에 그는 친구 예술가들을 화실로 초대한 후 "우리가 직면해야 할 것은 우리가 파산선고를 받았다는 점일세"라고 말했는데 그의 말은 이미 피카소가 회화의 모든 가능성들을 실험했다는 의미였다.[23] 고키는 44살에 스스로 세상을 버렸지만 그가 뉴욕파 예술가들에게 준 영향은 적지 않았고, 폴록은 그로부터 미학적으로 커다란 도움을 받았다.

1930년 ~1940년 초 미국내에서는 벽화와 인디언 예술의 연구가 집중적으로 이루어졌다.이 시기 잭슨 폴록은 데비드 알파로 시케로스(David Alfaro Siqueiros)를 알게 되고 그 당시 그는 혁명을 추구 했던 과격한 성격의 예술가로써 미국 예술가들에게 자신의 벽화를 홍보하고 있는 상태였다. 뉴욕에 체재하는 동안에 그는 '화가들을 위한 실험적 워크샵(Experimental Workshop for Painters')을 조직했는데 폴록은 그 그룹에 동참했다. 당시 시케로스은 무료로 자신을 도와줄 조수가 필요했는데 폴록은 형 샌드의 권유로 자원해서 몇 달 동안 거의 매일 오후 그를 도왔다. 폴록은 시케로스가 사용하는 회화기교에 감동했으며, 집으로 돌아와 그의 기교를 자신의 그림에 직접 사용해보기도 했다. 그는 다른 풍경화에서도 좀더 자유롭게 색을 칠하는 회화방법을 사용했는데 이 역시 멕시코 예술가에게서 받은 영향으로 추정된다. 1940년대 후반 폴록 자신이 영향을 받았다고 말하는 인디언의 모래그림[24]은 당 시기를 통해 바닥을 향해 위에서 뿌린다는 방식이나 그림속에 하나가 된다는 것등은 폴록의 드리핑방식과 기법적인 면에서 근본적인 방향을 제시하게 된다.

1930년대 중반부터 빈곤과 급성 알코올중독으로 폴록은 크게 고통을 받게 된다. 빈곤이라기보다는 개인적인 것이라고 말할 수밖에 없는 알코올중독은 경제적인 이유로 해서 악화일로를 걷게 되었다. 정신병리학자는 알코올중독증에 걸린 사람들에게 공통되는 특징으로서 응석부리기, 자기중심적 성격, 버르장머리 없음, 허전함, 나약함, 특히 모친에 대한 그 나름의 성향을 들고 있는데 폴록의 경우도 이와 똑같다. 이런점은 폴록이 어릴 때부터 여러 곳을 돌아다녔고 억척스러운 성품의 모친에 의해 자랐다는 가정환경, 그 뒤 경제공황 아래서 뉴욕이라는 비정한 대도시에서 생활과도 무관하지가 않았다. 폴록의 생활사, 그 속에

---

23) 김광우, op.cit, p.22

24) 모래 그림: 서부 나바오 인디언은 해가 뜰 때 손가락 사이로 모래를 흘려서 풍요와 출산의 상징인 기하학적 모래 그림을 그린 다음 그 형태가 해가 질 때가지 바람에 흐트러지지 아니하면 그들의 소원 이 성취되지 않는다는 관습이 있다.

서 형성된 성격은 의타심과 고립을 심화시켰고, 그를 알코올중독으로 몰고가 '자아(自我)'의 확립을 가로막고 있었다. 1937년 그는 함께 살고 있었던 화가인 형 샌포드의 충고로 정신과 병원의 통원치료를 받게 된다. 그러한 덕분으로 경과는 일단 좋아지며, 이시기 폴록의 예술의 출발점이고 일컬어지는 <탄생>(도판 1)이 그려졌고, 1939년에는 정신치료를 위해 핸더슨을 소개 받게 된다.

미국의 대표적인 융주의자인 조셉.L.핸더슨은 할례(割禮)나 초경(初經)의 의식으로 비롯되는 이니시에이션에 관한 저작에서 그가 처음으로 분석에 임한 환자에 대하여 다음과 같이 쓰고 있다."이 환자는 유아기의 정서적인 결함 때문에 어느 정도 고립에 괴로워했으나 이런 결함이 충분하게 보상되지 못하였다. 환자는 자기보다 연상의 동정적인 여성 친구와의 밀접한 관계에 의해 이를 보상하려고 시도하였다. 그래서 자신에 대한 그녀의 관심을 확신하게 되었다. 하지만 불행하게도 환자가 실제로 새로운 상황에서의 안전을 충분히 확신하지 못한 가운데 이 여성은 죽고 말았다. 그렇더라도 분명히 환자는 자아를 강화하고 새로운 방향에서 생활을 시작하게끔 되었으며, 직업에서도 성공을 거두고 있었다. 환자는 결혼하고 자기 생활의 개인적인 감정의 레벨에서 제법 적응하고 있는 것처럼 생각 되었다. 나는 이환자를 그 뒤 만나보진 못했으나 대체로 15년쯤 경과하였고, 그 사이에 알코올중독에 걸려 정신적 혼란기를 거쳤으며, 다시 새로운 퇴행상태에 빠져 일할 능력도 상실하게 되었고, 이어 부정적인 성격으로 변하여 죽음을 맞이하게 되었다.[25]

핸더슨은 28세의 남성이라는 것외에 환자가 누구인가를 제시하지 않았지만,이는 잭슨 폴록의 경우로 진단에서 환자보다 '연상의 동정적인 여성'이라고 쓰고 있는데 그녀는 아마도 헬렌 마롯를 가리키는 것으로 생각된다.

조셉.L.핸더슨은 융의 영향을 주도 받은 정신분석학 및 정신치료사로, 예술가이기도 했던 융은 미술을 상징학과 연계시켜 그의 미학이론에 따라 잭슨 폴록을 치료하기 시작했다. 융은 예술가들은 그들이 상징하는 정신세계로부터 이미지들을 창조해낸다고 인식했고,그는 또 사람들은 직관, 느낌, 감각, 사고의 네가지 개성[26] 또는 기능들이 하나로 통합되어 균형을 이룬 후 전체를 이룬다고 했다. 이와 관해 핸더슨의 견해에 따르면 폴록은 네가지 개성인 직관, 느낌, 감각, 사고의 기능이 통합적 균형을 이루지 못한 상태이며, 따라서 폴록이 가지고 있는

25) Joseph, L.Henderson, *Thresholds of Initiation,* Wesleyan Press.Connecticut, 1967, p.126~127

26) 앤터니 스토, 이종인 역, 『융』, 시공사, 1999, p.101

본능적 경향들이 집합적 무의식 안에서 어떤 경향으로 나타나는 지를 발견할 수 있다면 그의 개성들의 재통합이 이론적으로 심리적인 치유를 시작하였다. 헨더슨은 폴록의 창작과정을 거꾸로 연역하여 그의 그림들을 분석함으로써 그의 무의식 세계에서 분출하는 이미지들에 그가 어떻게 의식적으로 가치등급을 정하는가를 살펴보려 했다.

적극적인 상상의 일환으로 핸더슨은 폴록에게 매주 드로잉(도판2-도판7)들을 가져오게 했으며, 그 작품에서 핸더슨은 그의 자아 의식적 요소들을 발견하기도 했지만 본능적 경향들도 발견할 수 있었는데 그런 것들은 '집단 무의식'을 의미했다.

핸더슨은 폴록이 어렸을 때 보았던 것들이 그의 무의식 세계에 남아 있음을 발견했고 그것들 가운데 인디언들에 관한 이미지들이 있음을 보았다. 폴록은 서부에서 성장하면서 인디언의 문화를 호기심을 가지고 바라본 적이 있었고, 그들의 모래회화에 감동하여 나중에 인디언들처럼 춤을 추면서 그림을 그리기도 했다. 핸더슨은 폴록의 드로잉에서 들소가 여인을 공격하고 있는 장면이 아주 에로틱하게 묘사된 것을 보았으며 들소가 사람으로 변하거나 사람이 들소로 변하는 경우도 보았다. 말은 뱀으로 둔갑했고, 뱀은 몸을 둘둘 감은 모양으로 여자의 자궁 안에 쭈그리고 있었다. 폴록은 벤튼과 그에게 영향을 주었던 멕시코 벽화예술가 오로츠코의 그림들에서 본 인상 깊었던 이미지들을 자신의 무의식 세계를 통하여 재현하면서 그것들이 그만의 고유한 이미지가 되기를 바라고 있었다. 폴록은 멕시코 고대의 상징들인 뱀, 도끼, 불구자 등등을 주제로 그림을 그렸다. 조지 맥닐이라는 그의 친구는 "폴록은 벤튼이나 멕시코 벽화예술가와 마찬가지로 아주 나쁜 영향을 받아 그림을 그렸는데 그는 부정적인 요소들을 가지고 긍정적인 이미지를 창조하였다. 그것은 아주 신비한 방법이기도 했다"고 말한 적이 있다[27]. 폴록이 핸더슨의 치료를 받는 동안 그에게 82점의 드로잉[28]을 주었으며, 과슈로 그린 그림 한 점은 치료에 대한 보답으로 주었다.

폴록은 쉬르리얼리즘에 대해서 잡지나 전람회 등을 통하여 그저 막연하게 알고 있었다. 그러다가 1942년 바지오테스의 소개로 이론을 겸비한 화가 로버트

---

27) 김광우, op.cit, p.51

28) 82점의 드로잉(정확하게는 이중의 12점은 양면으로 그려져 있다.)이 핸더슨으로부터 프렛트막스웹 화랑에 양도되어 공표되었다. 더욱 그 속에는 핸더슨의 치료 이전에, 혹은 그것을 떠나서 제작된 것이 몇 점 포함되었다고 전해지고 있다.

마더웰(Robert Motherwell,1915-1991)을 알게 되었고, 그를 통해 심리적 오토마티즘의 원리를 터득하게 되었다. 마더웰을 만나기전에 이미 핸더슨의 회화요법(繪畵療法)에 의해서 오토마틱한 데상을 그렸으며, '예술에 있어서의 무의식의 세계를 확신하고 있었던 폴록은 오토마티즘을 회화 표현상 당연한 방법으로 받아들이고 있었다.

유럽 모더니즘의 영향을 폴록은 한스 호프만이 운영하는 미술학교에 입학하여 입체주의 회화를 배우면서 느끼게 된다. 그가 역점을 두고 가르쳤던 내용은 세가지로서 자연, 화가의 기질, 그리고 미술작품을 위한 재료들의 한계였다. 그는 이 세가지가 그 자체의 법칙을 가지고 있으며 어느 것 하나가 다른 하나에 우선하는 것은 아니라고 주장했다. 그는 색조들이 서로 밀고 당기는 상대성 관계를 유지하며 서로 겹치는 형태들이 나타내므로 평면과 평면 사이의 긴장감을 창조하여 캔버스의 이차원적 특징을 늘 유지하라고 가르쳤다.[29]

폴록이 세계적인 예술가로 부상할 수 있도록 그를 미학적으로 도왔던 또 한사람의 예술가가 있는데 그가 존 그레엄(John Graham 1881~1961)이다.[30] 1939년 폴록이 그레엄을 처음 만났을 때의 그레엄은 신지학(神智學,Theosophy), 연금술, 점성학, 신비주의에 관심을 기울이고 있었다. 1940년 다시 그레엄을 만났고, 당시 폴록의 나이는 스물여덟으로 뉴욕에 온지 10년이 되어 예술가로써 성공할 수 있을까 하는 의심이 절로 생길 때 였으며, 그레엄은 막 59세가 되었을 때였다.

폴록은 그레엄이 정상에 오른 20세기의 대가들이 피카소, 마티스, 몬드리안을 비롯한 유명한 예술가들을 만난 적이 있으며 서양미술에 관해 말할 수 있는 자격을 갖춘 예술가라고 생각했다. 이에 비해 예술가들과의 소통이 부족했던 폴록은 그레엄을 만나자 그가 벤튼과는 달리 모더니즘에 대하여 아주 많은 지식을 가지고 있음을 알고 그의 아파트를 자주 방문하였다. 그레엄은 미술에 관하여 진지하게 오래 토론하고, 폴록이 그를 방문할 때면 두 사람은 밤이 깊도록 대화

---

29) 김광우, op.cit, p.34

30) 그레엄은 러시아에서 미국으로 이민 온 폴란드 사람으로서 1920년부터 뉴욕에 거주하던 그를 뉴욕의 젊은 예술가들이 따르고 있었다. 그레엄은 초기에 나움가보와 엘 리시츠키에게서 구성주의의 영향을 받았으며, 정신분석학자 프로이트와 융의 이론에 관심을 가지고 있었다. 그는 자신의 저서 『예술의 체계와 변증법 System and Dialectics of Art』에서 "잠재의식과 관계가 끊긴 것을 복구하며. 잠재의식의 고동치는 사건들을 의식으로 끌어온다"고 적고 있다. 그는 초현실주의와 상징주의 문학의 관계를 설명하기를 거부하면서 초현실주의 예술가들의 자동주의(Automatism)화법을 젊은 예술가들에게 적극 권했다.

했다. 폴록의 천재성을 처음 발견한 사람이 그였으며 그레엄만이 폴록의 위대한 점을 이해할 수 있었다고 드 쿠닝도 시인했다. 그레엄은 아프리카 예술이야말로 "모든 예술 가운데 가장 위대하다."고 주장했으며, 30년대 후반 그레엄의 아파트는 각종 가면들로 장식되어 있었다. 그레엄은 그의 아파트를 방문하는 사람들에게 아프리카의 미술은 서양미술과는 "완전히 다른 원리들에 기초하여 창조된 것들"이라고 말하면서 그것은 "정신적 감성들"이라고 말했다. 그레엄은 융의 제자 헨더슨과 마찬가지로 예술과 무의식세계가 관련이 있다고 인식했고 "원시인들은 소위 문명인들보다 그들의 무의식세계에 좀 더 접근할 수 있었다"고 믿었다.

그레엄은 무엇보다도 프로이드와 융의 학설을 잘 알고 있었으며, 미술에서 무의식의 역할을 중요하게 여겼다. 즉 그는 "Primitive Art and Picasso"[31]라는 제목의 논문을 통해 무의식은 과거와 미래의 원천이자 저장소이며, 문명인보다 원시인이 무의식에 쉽게 도달한다고 서술했다. 그리고 피카소를 원시미술가와 동등하게 보았다. 그레엄으로 인해 폴록은 원시주의에 대한 관심을 많이 쏟게된다. 1937년 발표된 피카소의 대작 <게르니카>(도판 8)에서 보여준 풍부한 표현주의적 기법과 입체주의적 구성은 폴록에게 처음으로 현대회화의 강렬한 비젼을 제시해 주었다. 피카소의 그림으로부터 영향을 받아 그린 것들 가운데 황소 그림<사람,황소,새>(도판 9)이 있으며, 잠재적인 정신분열증세를 앓고 있던 폴록은 피카소의 그림에서 예술과 무의식 세계의 직접적인 관계를 한눈에 확인할 수 있었다.

1941년 폴록은 클레멘트 그린버그(Clement Greenberg)와 교류하게 되고 미국에서 가장 재능 있는 평론가로 알려진 후,그는 폴록이 위대한 예술가로 부상할 수 있도록 대외적으로 핵심적인 역할을 하게 된다.

그린버그는 네이션紙를 통해 미술작품을 소개하는 글을 주로 썼으며 파티잔 리뷰를 통해서는 미학적인 글들을 발표했다. 그는 노력하는 평론가, 자신만만한 평론가였다. 물론 더러 형편없는 글을 쓸 때도 있었지만 대부분 그가 주장하려는 것은 당시에 우선 귀를 기울일 만한 것이었다. 그의 풍부한 지식과 예리한 관찰력은 미술에 관한 이해를 배가 시켜 주었고 사람들은 그가 가장 재능 있는 평론가라고 인식하기 시작했다. 그린버그는 폴록의 그림에서 심상치 않은 재능

31) Primitive Art and Picasso(원시미술과 피카소): 1937년 4월판 미술잡지인 Magazine of Art속에 그레엄 이 쓴 논문의 제목

을 보았다. 그래서 그는 폴록의 화실을 자주 방문하면서 어떻게 작업이 진전되었는지를 관찰하며 결국 지면상 잭슨 폴록을 스타덤에 올리는 장본인이 되게 된다.

1941년 폴록은 리 크레스너와 결혼을 한다. 그녀는 4살 연상이었고 유태인 특유의 인간관계 형성에 있어서 뛰어난 현실감각으로 폴록이 예술적인 시야를 넓히고 폐쇄적인 자기만의 세계에서 벗어나 활발한 교류를 통해 진정한 예술가 반열에 들어서게 하는 후원을 하게되고, 그녀는 자신의 작업을 중단하면서 까지 자신의 에너지와 재능을 폴록의 능력을 촉진하는데 쏟아부었다. 그녀는 성공을 위한 노력을 집중하며 결정적인 질서요소들을 배열시킴으로 폴록의 삶에 진정한 조력자가 된다.

리의 적극적 인맥형성 능력으로 폴록은 이후 수 많은 예술관련 인맥을 형성하게 되고, 1942년 10월에 페기 구겐하임을 소개받게 된다. 페기 구겐하임은 뉴욕 추상표현주의의 예술가들에게 물리적, 정신적으로 많은 도움을 주었으며 개인적으로는 폴록이 일찌감치 위대한 예술가로 부상할 수 있도록 그에게 전람회를 열어주었다.

여러 환경속에 1942년부터 폴록의 우수한 그림들이 나타나기 시작했다. 그는 지난 몇 년 동안 많은 예술가들로부터 직접적으로 그리고 간접적으로 영향을 받고 있었다. 그레엄의 미학이론, 피카소의 입체주의 화법, 융과 그의 제자 헨더슨의 정신분석학, 마타의 자동주의 회화기교, 미로의 환상적인 이미지들, 마티스의 무지개색, 그리고 시케로스의 증흥적 이미지 만들기 등이 그에게 영향을 끼친 것들이었다.

그해 10월부터 12월까지 석 달 동안 폴록은 세 점의 그림을 완성했다. <속기술적 모습>(도판 10) <남성과 여성>(도판 11)이라는 제목의 이 그림들은 여태까지 그렸던 그림들과는 전혀 다른 좀 더 복잡하고 고유한 것이었다.

폴록은 곧이어 <비밀의 수호자들>(도판 12)과 <파시패>(도판 13)을 그렸다. 그 그림들은 특히 무의식 세계와 연계된 것이었다. 더러 평론가들은 40년대 초의 폴록의 그림을 “신화적 그림들”이라고 말했다. 그러나 그의 그림들은 그리스 로마 신화와는 특별한 관계가 없었다. 그러한 평은 로드코나 고틀립의 그림들에나 어울리는 것이었다. <파시패>는 다만 토템 이미지를 그린 신비스러운 주제로서 당시 폴록이 영향을 받은 잠재의식에 관한 융의 시각이론을 반영한 것이라고 말하는 쪽이 오히려 적당할 것이다.

1943년에 있었던 폴록의 첫 번째 전람회 중요성은 미국 아방가르드 화가가 처음으로 상업적으로 그리고 평론가들로부터 주목을 받은 것을 의미했다. 전람회에는 모두 열여섯 점이 소개되었다.

폴록의 전람회에 관해서 주요 잡지들인 타임, 선, 뉴요커, 네이션, 파티잔 리뷰, 아트뉴스, 아트 다이제스트 뷰가 일제히 보도하면서 그의 그림들을 칭찬했다. 그날은 진정 폴록을 승리자로 미술계에 알리는 날이었다.

그린버그는 네이션 잡지에서 "잭슨은 미로, 피카소, 멕시코 회화들에서 영향을 받았으며, 서른한 살에 그것들의 다른 면에 도달했는데 그것은 자신의 붓놀림에 의해서였다"고 기술하면서 "아직까지 미국 화가들이 그렸던 그림들 가운데 이처럼 힘있는 그림을 나는 본 적이 없었다"고 첨언했다. 어느 평론가는 "잭슨의 그림에는 인디언의 영상이 나타났지만 아주 개성적이었다"고 적었다. 뉴요커는 "잭슨은 피카소에게 영향을 받았지만 그의 기본적인 힘과 대담함은 그가 젊은 서부 예술가임을 말해준다"[32]고 적었다.

폴록의 자학 증세가 심각해지고 우울증으로 괴로워하는 동안 그의 그림들에 대한 평론가들의 언급은 여러 잡지에서 보도되었고 1944년 화랑 '금세기예술'에서 두 번째 개인전을 개최한다. 그는 다시 붓을 들었고 먼저 다섯 점을 완성했는데 주제는 '말'이었다. 그의 그림에 나오는 말은 상처를 입고도 스스로 몸을 일으키려는 모습으로서 그는 그러한 말들에 과격한 색들을 사용했다. 당시 그는 보라색, 붉은색, 금색을 무감각할 정도로 사용하고 있었다. 폴록의 그림에서는 피카소의 회화기교가 엿보였으며 특히 피카소가 그렸던 투우 그림들을 연상시켰다.

폴록이 그린 <토템 레슨 Ⅰ>(도판 14)은 1943년에 그렸던 <파시패>(도판 13)의 부분적 이미지였고 다만 색들이 달랐을 뿐이기 때문이다. 가을 내내 음주벽의 진행으로 술만 마시더니 충분한 시간을 갖고 전람회를 준비하지 않았음을 그의 그림들에서 발견 할 수 있었다. <토템 레슨 Ⅱ>(도판 15)은 토템적 형태와 <비밀의 수호자들>(도판 12),<남성과 여성>(도판 11)의 혼동된 개인적 신화들이 또 다른 형태로 나타난 그림들이었다. 결과적으로 그 전람회는 그가 새로운 그림을 그리지 않았음을 여실히 드러낸 것이었다.

두 번째 개인전에 대한 사람들의 반응은 첫 번째의 것에 비해 미약했다. 대부

32) 김광우, op.cit, p.86

분의 평론가들은 그의 전람회가 신통치 않았다고 말했다. 그리하여 폴록이 지지를 받지 못한 만큼 평론가로서의 그린버그의 지지율도 낮아지고 말았다.

그린버그의 침체가 시작되면서 경쟁자인 해롤드 로젠버그가 곧 그의 위대한 적부상하게된다. 로젠버그는 웰렘 드 쿠닝을 지적하여 가장 위대한 예술가라고 추켜세우기 시작하면서 그린버그의 위상에 도전했고 동시에 폴록의 정상을 흔들기 시작했다. 그때부터 뉴욕 화단 평론부문에서는 로젠버그와 그린버그의 이름이 번갈아 오르내리게 되었고 회화에서는 폴록과 드 쿠닝이 나란히 거명되었다.

웰렘 드 쿠닝은 여러 가지 회화 기교들을 실험하면서 입체주의 회화방법도 응용하고 있었다. 그는 인물화와 초상화를 주로 그렸는데 알베르토 자코메티의 후기 이미지들을 고대하는 것처럼 보이기도 했다. 그렇지만 그는 자코메티와는 다르게, 그러나 더욱 과격한 방법으로 이그러진 사람의 모습들을 그렸으며 특히 여인을 기분 내키는대로 이그러뜨렸다. 폴록이 새로운 그림을 그리지 못하고 술이나 마시면서 부인 리 크레스너에게 근심을 주며 희비극을 연출하고 있을 때 그는 초현실주의 작가들의 자동주의 기교를 조심스럽게 분석하면서 그러한 방법에 손질을 가한 후 자신의 그림에 응용하고 있었다.이후 웰렘 드 쿠닝과 잭슨 폴록은 추상표현주의중의 액션 페인팅 계열의 선구자 및 경쟁자로 간주되었다.[33]

폴록의 세 번째 개인전이 1946년 4월 2일부터 20일까지 열렸는데 두 번째 전람회보다 더욱 실망을 주었다. 폴록은 과슈로 그린 몇 점과 열한 점의 유화를 준비했다. 시적이거나 전설적인 요소들이 있는 그림들로서 거기에서 폴록은 에너지가 분출되도록 그림의 동력주의[34]를 고조시켰으나 결국 작품 활동의 부진으로 전람회는 평론가들은 아예 그의 그림들에 관해 언급조차 하지 않으려 했다.

이후 1947년~1951년까지 4번의 개인전을 개최하게 된다.당 시기가 액션페인팅의 대가로써 잭슨 폴록의 추상표현주의적 작품들의 진정한 가치가 구현되는 시

---

33) 로버트 린튼, op.cit, p.235

34) 동력주의는 미래주의자들이 주로 행한 예술의표현방식으로 원래 미래주의는 문학운동으로 1908년 시인 필립포 토마소 마리네티에 의해 시작되었으며 밀라노인들의 운동으로 이탈리아의 문화를 재건하려는 자주적인 노력으로 시작하였다.미래주의 예술가들은 입체주의로부터영향을 받아 속력과 과격한 행위, 동력적인 운동, 시간의 흐름을 시각적으로 묘사하면서 운동을 정지시키고, 미묘한 색조를 사용하여 명 상적인 분위기를 느끼게 하는 그림을 주로 그리면서 아이러니컬하게도 입체주의 회화공식에 노골적으 로 반발했으며 그들은 기계문명을 찬양하여 빠른 속력으로 달리는 자동차와 기차를 문명의 자랑스러운 자식들로 여겼으며, 나중에는 전쟁을 세계를 재건하는 위생학이라는 위험한 생각까지도 했다.

기였다.

Ⅲ 융의 이론과 잭슨 폴록과의 관계

1. 융의 이론과 잭슨 폴록

두 번의 세계대전과 이로 인한 서구 사회의 붕괴를 경험하면서 당시 미국에서는 인류학, 심리학, 사회학 등 전반적인 지식 분야에서 정신적 위기에 대한 대안으로 원시적 가치들에 대한 연구가 활발히 진행되었다. 새로운 미술에 대한 원천으로 원시 문화의 이미지와 신화의 내용이 주목을 받게 되었다. 또한 1930년 후반에 칼 융(Carl G. Jung)의 분석 심리학은 미국의 진보적인 예술가들에게 다른 세계관과 미학을 제시했다.

칼 구스타브 융(Carl Gustav Jung)은 스위스의 정신과 의사이자 분석심리학의 창시자로 그의 학설은 병리적 현상의 이해와 치료뿐 아니라, 건강한 사람의 마음의 뿌리를 보다 깊고 넓게 이해하고 모든 인간의 자기통찰을 돕는데 이바지하였다.

프로이트 이후의 신 정신분석학파는 프로이트의 결정론적 인간관에 반기를 들고 있었다. 융, 아들러(Adler)등은 프로이트의 생물학적, 결정론적 관점에 반대하고, 인간의 행동에는 사회적,문화적,대인 관계적 요인들이 포함되어 있음을 강조하였다. 융은 인간성장에서 목적의 역할을 강조하였는데, 사람들은 원인들 때문에도 살지만 목적을 위해서 산다고 하였다. 그는 자기완성의 목표를 강조하면서 인간에 대한 낙관적이고 창조적인 견해들을 가지고 있었다. 융은 인간의 무의식에는 부정적인 면도 있지만 긍정적인 측면 역시 무시할 수 없다고 보았다.

치료기법의 측면에서 건강하고 정상적인 심리학을 강조하였던 융은 신경증의 증상들이 정상적 심리과정의 교란에 불과한 것이라고 생각하고, 그것 자체가 중요한 의미를 지니는 것은 아니라고 생각했다. 융은 개인으로 하여금 그의 문제를 해결하고 그의 잠재적 능력을 알아차릴 수 있게끔 도와줄 수 있는 무의식적 영향을 밝혀내어 개인의 어려운 문제를 극복할 수 있게 하는 것으로써 정신분석

학적 치료의 틀을 만들게 되었다.

융에 의해 주장된 분석심리학은 체험을 바탕으로 하는 심리학설이라는데 그 특징이 있다. 이 학설은 단순히 머리로만 생각하고 꾸며낸 논리적 사고의 결과도 아니고 최고의 진리임을 주장하는 신앙고백도 아니며 실험적, 통계적 고찰의 결과도 아니다. 그것은 많은 사람들의 마음을 관찰하고 스스로의 마음의 움직임을 진지하게 살펴간 사람의 경험을 토대로 엮은 가설로서 융은 자기는 흔히 말하듯 철학자가 아니고 경험론자이며 자기의 입장은 현상학적인 입장이라고 하였다.[35]

"무의식적 심상(이미지)은 인간에게 위대한 책임을 지우고 있다. 이것들은 이해하지 못하거나 인간생활에서의 윤리적인 책임에서 움츠려든다면 인간의 전체성을 빼앗기게 되고 인간의 생활에 고통스런 파편만 남겨두게 된다. 세상을 인식한다는 것은 그것을 창조한다는 의미다.[36]"

융은 예술에 대한 분석심리학의 탐구대상을 예술 그 자체의 가치라기보다 예술의 창조과정중의 심리학, 예술작품 속에 나타난 상징성에 국한된다고 하였다. 그는 예술가를 집단적 무의식을 표현하며 이를 예감할 수 있는 매개자로 보았다. 그러므로 융에게는 원형적 상징이 분출하는 예술작품이 큰 관심의 대상이 되었다.[37]

융에 있어서의 창조적인 과정은 원초적, 무의식적인 것으로, 그것은 '원형'이라고 명명된 무의식의 약동에 의해 전개되며, 예술작품이란 이러한 창조적인 과정에서 생기는 '창조적인 형성'이다. 이러한 융의 생각은 예술작품을 개인적인 것과 창조자의 배후관계-가령 예술가와 어머니와의 관계-라고 하는 전제조건에서만이 파악하려는 프로이드의 인과론적인 심리학적 해석과는 다르다. 예술작품에 있어서, 그 전제적 조건은 '모태'이기는 하지만 작품 그 자체는 아니며, 그것을 '창조적으로 새롭게 만들어 놓은 것'이라고 할 수 있겠다. 헬렌 마롯에 의해 정신분석학에 입문하고 핸더슨의 심리 치료에 일환으로 적극적상상을 통한 데생 실험을 통해 폴록은 스스로를 융주의자라고 할 만큼 융의 분석심

35) 이부영, 『정신분석학-C. G. Jung의 인간심성론』, 일조각 2003, p.25

36) C.G.Jung, *Memories,dreams,reflections*, New York.Vintage Books,1961, p.193

37) 이부영, op.cit, p.311

리학을 충분히 수용하고 받아들였다.

폴록의 초기 작품에서 나타나는 시각적 암호와 같은 기호들은 대개 신화나 원시미술과 깊은 관련을 가지고 있다. 초현실주의자들과 달랐던 것은 이러한 신화나 무의식의 상징을 통해 개인의 내면세계보다는 인간의 역사와 문화의 원류를 탐구하려고 한 점이다. 프로이드와 달리 융은 인간의 무의식적인 작용의 신화, 상징 등의 중요성을 강조한다. 이후 신화를 주제로 한 폴록의 작품 <암이리>(도판 16), <파시패>(도판 13)[38]는 상당한 상징성과 신비성을 나타내고 있다.

폴록의 그림에는 기묘한 동물이나 인물, 인간과 동물을 결합한 수수께끼 같은 상징들이 나타나는데, 치료 후에는 무의식의 움직임, 성적 에너지, 미적 이미지 등을 자기 자신의 의식에 주입 해 건강한 정신력을 기르게 되는데, 이때부터 회화작품에는 내적이고 환상적이며 신화적인 부분이 나타는 것을 볼 수 있다.

2. 융의 분석적 미술치료와 잭슨 폴록

앞서 언급했듯 폴록은 알콜 중독, 정신분열증상, 우울증, 동성애 등의 정신적 어려움을 지닌 사람이었고, 그러한 문제들로 인하여 그는 5명의 정신분석가에게 심리치료를 받게 되었다. 그 중에서 폴록은 자신의 융의 관심으로 인하여 융의 제자였던 조셉 헨더슨(Dr. Joseph Henderson)과 드 라즐로(Dr. Violet Staub de Laszlo)에게 그의 이론에 의한 심리 치료를 받게 된다.

알콜 중독이었던 폴록은 치료시간에도 자주 취해있어 그의 실제 세계와 무의식 세계를 비교하며 의사소통을 할 수 없었다. 그리하여 핸더슨은 그가 화가인 점을 착안하여 시각 표현에서 병의 상태를 관찰한다는, 이른바 미술치료[39]를 실시한 것이다. 핸더슨은 폴록의 그림들을 분석함으로써 그의 무의식 세계에서 표출하는 이미지들에 그가 어떻게 의식적으로 가치등급을 정하는가를 살펴보려 했다.

그는 <잭슨 폴록-심리학적 해석>이라는 글에서 클라이언트의 문제는 '말에 의한 표현력'이 결여되어 있고, 또 의지의 소통이 되지 않아서 치료가 될지 어

38) 폴록에게 있어선 <파시패>와 같이 제목과 그 이미지가 일치하지 않는 경우가 있으며(그 때문에 작품이 흥미로워지는 경우도 있다),다만 제목만으로 작품을 말하는 데는 주의해야 할 필요가 있다. 양자의 관 계는 중요하기도 하고 중요하지 않기도 한다.

39) 당시에는 회화요법이라는 용어를 사용하였으나. 지금은 회화요법의 상위개념인 미술치료라 하겠다.

떨지 의문이라고 쓰여 있다.[40] 입원기간 중 연필, 색연필, 잉크, 크래용, 과슈 등에 의한 드로잉이 제출되었는데, 핸더슨은 이 자료를 근거로 병상의 경과를 판단했다.

핸더슨은 독특한 정신을 가지고 있는 폴록을 대상으로 학문적 업적을 기대했던 만큼 폴록이 그에게 전적으로 협조하지는 않았지만, 핸더슨은 폴록의 그림들에 타나난 상징주의를 분석하면서 그의 무의식 세계에 대한 탐험을 시작했다. 그는 폴록의 단순한 관념들과 기본적인 정의들로부터 시작해서 좀더 구체적이고 복잡한 내용들로 분석해 들어갔으며, 폴록의 한 드로잉에 나타난 두 가지 이미지를 그의 상반성의 충돌로 이해하기도 했다.

폴록이 심리치료를 받으며 그린 정신분석용 드로잉은 1939년에서 1940년 사이에 그려졌다는 것 외에, 자세한 연대는 물론 정확한 제작순서도 알 수 없으며, 그 어떤 타이틀도 붙어 있지 않다. 그리는 데 있어 핸더슨은 폴록에게 어떠한 제약을 가하지 않았고, 그가 지녀왔던 모든 체험을 자유롭게 표현하도록 했으며, 병의 상태가 악화되었을 때에도 어김없이 그리게 했다. 폴록은 클라이언트로서 핸더슨에게 전부를 의지했고,또한 고뇌와 안도감 속에서 자발적으로 그림을 그렸다.

이때 폴록의 체험은 거의 무의식 가운데 직절(直截)적으로 표현되었다. 이처럼 그려진 드로잉은 지극히 변화가 많으며 병상에 따라 동일인물이 그렸다고 생각할 수 없는 정도의 것도 있다. 공격적이라고 생각되는가하면, 또 갑자기 톤이 바뀌어 느슨해지며, 유기적이라고 생각되는가 하며 달리 무기적인 성격을 띠기도 한다. 그렇더라도 그 어떤 공통점에 의해 그려진 인간, 동물, 새, 뱀, 조개껍질, 토템은 물론 원(만다라), 네모꼴이나 세모꼴 등의 기하학적 모양마저 살아 있는 것으로 여겨져 어떤 것이건, 상징적 표현이 되어 있었다.

폴록의 정신분석용 드로잉에서 보여 지는 원형으로서의 만다라 모양(도판 2)의 형체야말로 폴록의 '재생의 징조'가 되기도 한다. 만다라는 그전까지 육체 속에서 잠재상태에 있었지만 이제는 밖으로 끌려나와 생명을 불어넣는 신비한 존재를 상징하게 되거나, 어쩌면 인간이 '신비한' 존재를 상징하게 되거나, 어쩌면 인간이 '신비한' 존재로 변화되는 그런 그릇이나 장소를 상징하고 있다. 만다라의 환각을 본 뒤에 폴록의 정신상태가 이전에 비해 현저하게 개선되

40) 후지에다 데루오, 박용숙 역, op.cit, p.89

었다는 것은 사실이다. 이 환각에 의해 해결된 그의 문제가 무엇이었는가를 이해하는 것 또한 무엇 때문에 그가 그처럼 '조화의 극치'를 느꼈는가를 이해할 수 있게 될 것이다.

융은 1937년 예일 대학의 델리 강의 중 <어떤 자연적 상징의 역사와 그 심리적 구조> 속에서 이렇게 쓰고 있다. '조화의 극치'라는 징조는 우리들의 해석을 쓸모없게 만드는 것이며, 그와 같은 환각이 나타나고 그것이 형체로 그려졌다는 사실. 또 클라이언트의 정신상태가 개선되었다는 사실, 그것만이 중요하다고 했다. 따라서 핸더슨이 만다라 모양의 형체 출현을 재생의 징조로 보았던 것은 융주의자인 그로서는 신비할 것도 없으며, 실제로 그때 폴록의 병상은 호전되고 있었던 것이 분명했다.

그러나 융에 흥미를 가진 폴록은 곧 무의식적으로 그린 드로잉에 보인 그 상징적 의미에 스스로 심취하게 되었다. 이에 반면 핸더슨은 의사와 클라이언트라는 관계보다는 폴록이 보여주는 이미지를 통하여 환가의 체험을 뜯어 맞추고, 그 이미지가 주는 개인적이라기보다는 '원형적인 상징성'에 대하여 조석을 붙이는데 그쳐야 했다.

폴록은 18개월 동안 그런 그림들 82여점의 드로잉과 과슈로 그린 작품을 제출하였으며 핸더슨은 그 드로잉들에 나타난 상징주의를 분석하면서 그의 무의식 세계에 대한 연구를 시작하였다. 그러나 이 그림들은 나중에 '정신분석 드로잉들[41]이라고 불리면서 학자들 사이에 대단한 논쟁을 불러일으켰다.

폴록이 알콜 중독에 시달리다가 치료를 받은 것은 그에게 있어서는 이니시에이션이었다고 말할 수 있을지도 모른다. 그는 그 과정을 거침으로써 '성숙한 자아'를 소유하려고 했던 것이며, 그것이 얼마간의 드로잉에 상징적으로 나타났었다. 죽음의 의미가 재생을 위한 시련으로 풀이된다면, 십자가 고난상이 있는 드로잉을 '성숙한 자아'의 전환의 표시라고 할 수 있다. 이 그림은 예술이라고 평가되는 작품으로 인정받게 되며, 실제로 이것은 정신분석용의 드로잉 속에서 가장 뛰어난 작품의 하나이다.

정신분석용 드로잉의 경과가 양호해짐에 따라 폴록의 작품화의 의지를 읽을

41) 1970년 핸더슨은 이 드로잉들을 샌프란시스코 화랑에 팔았고, 그해 10월과 11월에 65점이 휘트니미술관에서 '잭슨 폴록 : 정신분석적 드로잉들'이라는 이름으로 사람들에게 소개되었다, 그러한 이유로 폴록의 융적인 해석에는 그의 부인인 리 크래스너의 융에 대한 어느 정도의 혐오가 반영되었을 것이다. 또한 리 크래스너는 핸더슨이 환자의 병세를 공표하고 그의 드로잉을 '정신분석용 드로잉'이라고 호칭한데 대해서 고소장을 내기도 하였다.

수가 있게 된다. 이 시기의 폴록의 그림은 성질을 달리하게 되며, 더 이상 '무의식의 초상'이라고 할 수 없게 된다. 따라서 핸더슨은 그것을 예술로서의 '실험 작품'과 분류하고 있다. 거기에는 <게르니카>(도판 8)를 통한 피카소와 오로즈코의 영향이 확인되고 있으며, 융의 저작이 그림자를 드리우고있다. 이로 인하여 핸더슨 밑에서 치료를 받은 체험은 그에게 있어서 대단히 의미 있는 일이었으며 그것은 병세만이 아니라 예술에 있어서도 변화를 가져 온 것이다.

핸더슨은 그 후 미국에서 제일 큰 융의 이론을 연구하는 기관을 설립했고, 핸더슨과 함께 수학한 적이 있었던 융의 또 다른 제자 드 라즐로가 그를 대신해서 어머니 같은 역할을 하며 폴록의 정신에 관해 연구를 지속하였다.

폴록은 정신분석용 드로잉 덕분으로 무의식의 역할에 눈뜨게 되었으며, 그에다라 초현실주의에 쉽게 접근할 수 있게 되었고, 그 후 폴록은 오토마티즘에 의한 작품들을 그리게 된다. 폴록은 1950년에 다음과 같은 언급을 통해 융 심리학에 대한 그의 관심을 인정했다. "내가 생각하기에 우리 모두는 프로이드에게 영향을 받았고, 나는 오랫동안 융의 신봉자였다." 폴록의 정신분석학 그림을 보면 폴록이 융의 보편주의에 의해 상징에 관심을 가지게 된 것을 알 수 있을 것이다.

Ⅳ. 잭슨 폴록의 회화연구

1. 잭슨 폴록의 회화특성

1) 드리핑의 태동

폴록의 작업 방식은 드립 기법의 원형으로 간주되어지는 초현실주의의 오토마티즘과는 다른 것이었다. 초현실주의자들은 그들의 자동주의적 작품을 '기록'하는 것을 목표로 삼은 반면 폴록은 회화를 이미지 제작과는 구별되는 '과정'으로서 취급하였다. 폴록뿐 아니라 대부분의 추상표현주의자들은 작업과정에 관심을 가졌다. 따라서 미술작품을 하나의 대상이라기보다는 '지속'으로 간주했고, 미리 전제되지 않은 이미지가 '과정'으로부터 나타나도록 했으며, 특히 미술에서 '직접성'을 강조하였다.

잭슨 폴록의 액션 페인팅중 드립방식에 창작배경에 대한 많은 관심들이 최근 재 조명되고 있다. 초기 이미지 형성 작품에서 드립방식을 통한 올 오버 페인팅의 전환은 잭슨 폴록의 연약하고 상냥한 이면에 숨겨져 있는 독창적인 저돌성에 주로 기인함을 최근 많은 문헌과 논문을 통해 고찰되고 있는 상황이다.1930년대 폴록의 가까운 후원자들은 심각한 그의 정신적 결함을 관대히 받아주었다. 수많은 후원자들과의 교우와 모방을 통한 독창적인 이미지 형성배경은 1935~1940년까지 진행되고 이는 1940년 그의 형 찰스에게 보낸 편지를 통해 나타난다.

“나는 내 작품과 일에 대한 많은 말을 하지 않을 것이다. 단지 나는 지난 몇 년간 격렬한 변화를 겪었을 뿐이다. 거기서 무엇이 나올지 신(神)은 안다."[42]

유년시절 와이오밍주를 전전하며 인디언들이 색깔있는 모래를 주먹에서 떨어뜨리는 화법으로 땅위에 만들었던 이미지를 그는 기억하고 있었으며, ‘불의 사나이’로 불리는 시케로스의 보조로 근무할 때 어깨 넘어로 보이는 작품의 열정을 떨쳐버릴 수 없는 모방 행위로 무의식중 구현하였을 것이다. 시케로스은 물감을 깡통에 담아 그대로 캔버스에 쏟아 부었다. 그렇게 함으로써 그는 '우연한 이미지들을 창조'하였고 폴록은 그러한 기교에 그저 감동할 뿐이었다.

폴록은 초현실주의 예술가들의 주제들에 매료되었던 것이 아니었지만 학문주의로부터 자유로워진 그들의 회화방법에 감동했고 그들의 무의식 세계에 대한 진지한 탐험을 마음에 들어 했다. 그는 특히 미로의 환상적인 이미지들을 좋아했고 ‘자동주의’ 기교의 창시자인 마쏭의 그림들에 관심이 많았다.

이렇듯 폴록은 자연에 내재한 동력주의를 느낄 수 있는 직관을 가지고 있었거나, 아니면 잠재의식과 의식의 분별이 결여된 정신분열 증세를 통한 독단적 무의식 행위를 통해 드립방식의 회화형태를 발전시켜 나아갔다.

폴록은 화실에 앉아서 직관이 잘 작용하도록 눈을 감은 채 감지하기 어려운 무의식 세계에 있는 이미지들을 조심스럽게 인식 안으로 운반했다가 재빨리 캔버스에 담으려 했다. 그는 무의식 세계의 모호한 이미지들을 탐험하기 위해서 신명이 나도록 직관의 영역을 넓히기도 하였다. 무의식세계에 오래 남아 있으려고 그는 비이성적인 생각들을 일깨웠으며 원시인처럼 회화에 대한 지식과 기교들을 전혀 모른다는 듯이 그저 감성으로 붓을 움직이면서 보이지 않는 세계의 이미지들을 재현하려고 노력했다.

---

42) Kirk Varnedoe with Pepe Karmel, op.cit, p.31

그 외 피카소의 후기 입체주의 화법, 미로의 추상적 이미지 창조법, 그리고 마쏭의 자동주의 화법들을 혼용하여 폴록은 그 특유의 이미지들로 변형시키고 있었다. 폴록의 그림을 자세히 관찰하면 그의 솔직한 성격이 무의식 세계에 있는 이미지들을 정직하게 운반한 흔적을 발견하게 된다.

2) 드리핑(Dripping)

20세기 초부터 중요한 회화운동의 이면에는 행위에 대한 문제가 늘 강조되었으며 논란이 되어 왔다. 바로 이러한 행위 중심적 방법으로 작업에 임함으로써 작가의 공간과 시간에 대한 관계는 더 이상 화폭 바깥에서 이루어지지 않고 그림 그리는 작가 감정의 움직임을 통해 화면에 곧바로 나타나게 된다.

드리핑이란 붓이나 주걱등 유사한 도구를 사용한 것이 아니라 그림물감을 화면 위에 떨어뜨리거나 부어버리는 회화의 기법이다. 1924~1927년 사이 자동기술법에 의한 회화를 창시한 마쏭의 그림들은 마구잡이로 떨어져 내리는 조각난 성기와 유방들, 옛 폐허와 어지러운 혼합물들이 사전의 어떤 의도 없이 몇 초 동안 종이위로 쏟아내려 그려진 것이다. 앙드레 브르통이 이 그림들을 <르 레블리옹 쉬르레알리스>지에 게재했을 때 주위의 공산주의자들은 이를 외설스러운 춘화(春畵)라고 비난했다. 반면 파리에서 누구도 원치 않던 이 그림들을 사들인 뉴욕 현대미술관에 그림들 중 몇 점이 전시되었으며 바로 거기에서 폴록의 흘리기 기법 그림이 처음 등단하였다. 곧이어 1941년 막스 에른스트는 구멍 뚫린 깡통을 매달고 그 안에 액체물감을 담은 뒤 그것을 흔들 때 캔버스 위에 생기는 흔적들로 그림을 그리는 기법을 사용하였다. 에른스트는 이 기법 사용과정을 자신의 작품 <파리의 非뉴클리드>를 제작하면서 폴록에 보여주었고 폴록은 자신만의 사상을 표현할 새로운 수단과 방법을 이들 초현실주의자들의 오토마티즘에서 찾게된 것이다. 즉 자신에 내재된 무의식속에 자동기술법을 사용하여 작가들의 솔직함과 진실성이 담긴 사상으로 끌어 올림으로 새로운 것을 찾고자 했던 것이다.

“나는 뎃생이나 밑그림을 준비해 놓고 작업하지 않는다. 내 그림은 직접그린 그림이다. 내가 그리는 방식은 자연적으로 증대되는 필요의 결과이다. 나는 나

의 그림을 그림화 하기보다는 표현하고 싶다.”[43]

폴록이 드리핑 기법을 시작한 것은 자신의 감정과 정서, 그리고 기분에 따르는 행동을 어떤 제약도 없이 자동 기술적으로 캔버스에 기록하고자 했기 때문이다. 즉 회화의 내용을 더 이상 그 어떤 것을 의식적으로 재현하는 것이 아닌 화가의 즉흥적이고, 자발적인 행동을 기록 자료로 만드는 것이었다. 그것은 결국 회화의 내재적인 법칙성을 포기한 채 감정적, 정서적인 행위가 만들어 내는 역동적이고 우연적인 추상적 구조를 제고시키는 것이었다.[44] 실제로 폴록의 드리핑은 단순히 새로운 기법에 머무르지 않는다. 폴록은 작품 제작에서는 예술가의 신체적 개입이
필요하다고 보았다. 드리핑 기법으로 폴록은 캔버스를 세워서 그리는 것이 아니라 바닥에 깔아 놓고 물감을 화면에 떨어뜨리거나 부어버리는 기법으로 행위나 감정을 드러내는 놀라운 결과와 더불어 전혀 새로운 회화스타일을 창조해 냈다. 이 기법을 사용하면서 폴록은 거대한 화면자체 속에 들어가 행위로 표현하는, 제스쳐의 착잡한 궤적에 의해 올 오버 한 화면을 만들어 내었다.[45] 그의 드리핑은 초현실주의의 오토마티즘으로부터 이미지주의를 버리고 그 역학만을 순수하게 분리시키는데 성공함으로써 액션페인팅의 길을 열게 되었던 것이다.

이전 폴록은 도구를 사용하여 제작하였는데 <토템 레슨 Ⅰ> (도판 14)의 작품을 보면 알 수 있다. 이 작품은 화면에 상형문자를 도입하였고 토템을 암시하는 동물들을 그렸다. 이 그림은 미로(Miro)와 마쏭의 작품에서 유사성을 발견 할 수 있다.

드리핑 기법 정신적인면에서 무의식에 자율적인 활동과 힘이 있다는 융의 이론에 영향을 받았다. 융은 의식과 무의식의 이원성을 상보적(相補的)으로 보았고, 무의식은 의식과 마찬가지로 감지하고 목적과 직관을 가지며 의식적인 마음과 같이 느끼고 생각한다고 하였다. 즉 객체인 몸의 움직임은 주체로서 마음의 움직임과 그대로 일치한다. 주체로서의 마음은 자기를 잊고 객체로서의 신체의 움직임 자체가 된다. 이러한 최소의 심신의 상호작용을 인정하는 것이다.

폴록은 '무의식'을 예술의 근원으로 생각하는 초현실주의자들의 개념에 깊은

---

43) 장루이 페리에, 김정화역, 『20세기 미술의 모험』, 에이피 인터내셔널, 1993, p.493

44) 이준우, 「잭슨 폴록의 회화에 나타난 액션페인팅 연구」, 동아대학교 교육대학원, 석사논문, 1999, p.19

45) 오지훈, Op. cit., p.33

인상을 받았다. 폴록은 드리핑 작업을 통해서 그의 내적 리듬을 반영하며, 표현은 시작도 끝도 없는 행위의 지속적으로 제작하였다. 폴록의 그림들은 무질서한 기호들과 붕괴된 윤곽들, 분열된 형상들은 그물과 같은 이미지를 준다. 그러나 기호에 의해 확정된 분해된 행위는 어떤 지향성을 의미하며 행위와 기호는 재표현 될 수 없는 독자적인 형태를 창조하였다. 그가 무의식적으로 그린 그림들은 끝없이 격렬한 감정이 배여 있고 구조가 없기에 색채, 선, 평면, 점들로 이루어져 있다.

드리핑 기법에서는 폴록은 유화물감 이외에 에나멜 페인트, 알루미늄 페인트 등으로 여러가지 물감들을 선택하였다. 그는 캔버스를 바닥에 놓고 물감을 붓고 막대기로 물감을 젖기도 하고 떨어뜨리기, 흘러내리기 등 여러 기법을 도입하면서 반복된 행위를 하였다. 흘린 물감은 부드러운 선이되며, 휘어젓은 동그라미 등 다양한 구성으로 이루어 졌다. 이러한 드리핑 기법은 이미 호프만의 작품에서 부분적으로 사용되었는데 그의 작품에서 찾아 볼 수 있다. 그러나 호프만은 짜임새를 의식하고 표현하였으나 폴록은 짜임새를 깨뜨리는 세계, 의식을 벗어난 세계, 의식을 통제한 자동기술법과 일치하고 있다. 그는 자동적인 물감 흘리기 기법으로 화면에 얼룩지게 하는 비정형적인 형상으로 그렸다.

폴록은 1951년경부터 드리핑 기법을 서서히 버리기 시작하여 가끔씩 전통적 회화기법인 붓, 나이프 등을 사용하였다. 그의 화면에는 완전추상이나 형태가 나타났는데 <거미집 밖, Number 7> (도판 17), <초상화와 꿈> (도판 18)에서 보여 졌다. <초상화와 꿈>은 강한 얼굴과 복잡하게 얽힌 선으로 그려져 있으며, 그는 의미와 무의식에서 분열, 구상과 추상에 대한 선택의 어려움으로 정신적 혼란 상태를 대변하였다.

(3) All Over painting

올 오버(All Over)란 그려진 화면의 특정한 초점 또는 중심부가 없이 화면전체가 고루 평등한 평면으로 처리되고 있는 회화를 말한다. 폴록은 캔버스를 바닥에 놓아두고 작업을 하였는데 전체적인 윤곽을 염두에 두지 않고 그려지는 회화는 시간적인 지속을 유지케 하는 순간, 부분의 결합이 그 결합의 관계를 넘어서 동질적이면서 올 오버의 전체가 되는 것으로서 시각적으로 달라진다는 의미

가 있다.

올 오버화면에서 전체적인 형태를 구성하는 드리핑의 선들은 입체주의와 다르게 작용한다. 폴록은 색채 표현을 어디까지나 선이라는 주 요소에게 양보하여 화면을 융합하기 위한 수단으로 사용했다. 그의 작품에 나타나는 색은 중추적 역할을 하지 않더라도 단순하게 보이지 않으며 심오성을 간직한 깊이를 나타내고 있다.

전면회화에서는 형상과 바탕사이의 구분이 더 이상 존재하지 않는 평면성을 시도하고 있는데, 기존의 회화가 선을 윤곽으로 사용하여 조각적인 형태를 창조하지만 전면회화에서 선은 윤곽적인 동시에 그 자체가 형태를 암시함으로써 회화면 뒤로 물러나는 일련의 면들로 구성되는 전통적인 회화공간과는 대조되는 새로운 종류의 회화공간 즉 순수하게 시각적인 공간을 창조한다. 폴록의 역동적인 화면구성은 몬드리안이 기하학적 입체주의의 구조에 중점을 두고 비 대상적으로 전개시키는데 비하여 폴록은 자동기술법을 이용하여 회화적 구성을 비 대상적인 에너지로 해체시켰다.

폴록은 올 오버 페인트을 제작하면서 명암의 대비를 완화해 갔다. 이 대비의 완화는 거의 윤곽선이 복잡함에 유래되는 갑작스러운 진동이나 충격을 화면에서 배제시키는 그런 의미가 있다고 그린버그는 말하고 있다[46]. 명암법을 기반으로 하는 윤곽선의 복잡함은 큐비스트와 같은 조각적인 음영에서 보는 삼차원적인 일루젼을 지니게 되며 그런 방법에 의해 몇 개의 대상물이 분해되고 중복될 때 화면은 울퉁불퉁해 지면서 진동하게 된다. 이러한 요인을 제거한 작가로 초기 칸딘스키(Vassily Kandinsky,1886~1904)와 클리포드 스틸(Clyfford Still,1904~)이었으나, 그들보다도 더욱 철저했던 것은 잭슨 폴록이었음을 그린버그는 말하였다.

1946년 폴록은 처음으로 올오버 페인팅을 시도하여 <희미한 빛을 발하는 물질> (도판 19) 등을 그렸고 1948-1950년에는 성숙한 작품을 제작하였다. 폴록이 창출한 올 오버는 그려진 화면이 상하좌우의 구별이나 어떤 특정 초점, 중심부가 없이 화면 전체가 고루 평등한 평면으로 처리하였으며, 색채 표현을 중시하지 않았고 화면에 선으로 조화를 이루었다.[47] 이러한 경향은 마크 토비의 <통로>(도판 20)에서도 순수한 선으로 형태를 이루며 표면적으로 폴록의 작품들과

46) Francis V O'Conner, *Jackson Pollock,* The Museum of Modern Art:New York.1967. p.43

47) 후지에다 데루오, 박용숙 역, op.cit, p.212

유사한 전면회화적인 경향을 띠고 있다.

그는 전통적인 제작을 사용하지 않고 화폭에다 떨어지는 물감을 붓이나 막대기로 휘둘러서 그렸고, 에나멜을 사용하여 산업적 성격을 가져다주었다. 색채는 유채색이 아닌 무채색을 사용하여 명도대비를 거부하며 음영에 의한 이차원의 평면을 가져오게 하였다. 폴록은 이러한 기법과 재료를 사용하여 전통적인 재료와 기법에 도전하면서 새로운 추상회화를 창조하였다.

1948년에는 멕시코 벽화의 영향에 의해 대형 화면으로 이루어진 것과 이젤을 떠나 마루바닥에서 제작하였던 것이 올 오버의 시초가 되었으며, 폴록은 독특한 방법으로 자신의 요구와 관심의 기법과 조화를 이루어 올 오버 페인팅 기법의 절정을 이루었다. 그는 캔버스를 마루 위에 놓고 제작할 때 새로운 환경으로 공간을 시도하였다. 캔버스가 이젤에 있을 때와 지면위에 있을 때 작가의 시각은 매우 달라지는데, 화면이 이젤에 세워졌을 경우 수평으로 대면되어 흰 바탕이 초점이 되어 적당한 거리감이 감지되고 내용을 파악할 수 있다. 그러나 캔버스가 마루 위에 있을 때는 크기와 전체를 파악하기가 쉽지 않지만 수직적인 자세로 바닥과 캔버스의 거리를 유지할 수 있다. 그는 색채를 흑, 백으로 중심을 이루게 하고 흰색으로 화면 절반을 채색하였는데 그 이유는 흑백의 무채색 선은 밝음과 어둠의 대비의 중심이고 중성화된 회색으로 조화를 이루기 위해서였다. 폴록이 그린 선들은 어떤 의미보다는 추상의 형태로 우연성으로 제작되었고, 이는 작품 <Number 1 A> (도판 21)등에서 잘 발견할 수 있다. 스텔라는 붓으로 선을 긋는 대신 선으로 그림을 그리는 화가라고 폴록을 일컬었다.[48]

1950년대 폴록의 선들은 더욱 자연적인 표현으로 우연에 의한 우연성이 아닌, 비 기술적인 선의 형태로 그의 독특한 회화가 되었다. 예를 들면 <가을리듬>(도판 22), <연금술>(도판 23), <다섯길의 심연>(도판 24), <One Number 31>(도판 25)등을 들 수 있다. <가을 리듬>은 어느 부분을 잘라도 어색하지 않고 연장하여도 작품으로 지장을 받지 않는다. <One Number 31>는 본래 흰색이나 엷은 갈색으로 변색되었고 우연적인 선과 점으로 이루어졌으며 그의 회화의 중요한 요소인 선과 색채로는 흑, 백, 청색 등으로 채색되어 있으며 작은 점으로 채워졌다. 이 화면은 중앙에서 오른쪽 아래에 검은색으로, 전체적으로 오른쪽 아래에서 왼쪽 위로 흐리고 있어 상하좌우로 감상해도 무방하는 올 오버 페인팅으로

48) 후지에다 데루오, 박용숙 역, op.cit, p.212

특징을 잘 표현하고 있다. 그는 올 오버페인팅을 창작하면서 명암의 대비를 완화해갔다.

이러한 폴록의 작품은 무의식에서 그려진 것이지만 억제할 수 없는 감정의 격렬함으로 표현되어 있다. 모든 삼차원의 형태를 배제하고 순수 행위로서 전면회화의 전체적 단일한 이미지를 표현하며 화면에는 많은 선들로 ,형상과 바탕 사이의 구분이 존재하지 않는 평면성을 시도하여 새로운 시각적인 회화공간을 나타나게 하였다.

폴록의 올 오버 페인팅은 화면 전체에 물감을 뒤덮이는 것과 우연적으로 튀기면서 흩어지는 선이나 점의 흔적을 표현하며 화면 구성을 비게하는 방법을 사용하였다. 올 오버 페인팅은 거대한 화면 공간을 향하여 자기의 존재를 구축하였음을 현대 미술에 중요한 의미를 주었다.

올 오버 페인팅은 이젤 페인팅과는 다르며, 전체적인 윤곽을 염두에 두지 않고 그려지는 회화는 시간적인 지속을 유지케 하는 순간 부분의 결합이 그 결합의 관계를 넘어서 동질이면서 올 오버의 전체가 되는 것으로써 그것은 시각적이라고 말해 질 수 있으며, 높고 낮음의 어떤 일루젼을 갖지 않는다. 그와 같이 일루젼이 나타나지 않는 일, 이것이 올 오버 회화를 그릴 때 요구되는 과제이며, 폴록의 긴박한 제작행위는 이와 깊이 관련이 되어 있다. 그리하여 그 캔버스 일부만을 오려내어도 그 오려낸 일부가 자신이 뜻하는 하나의 세계를 갖고 있는 것으로써 바로 이미지를 과감하게 부정하고 파괴하는 액션의 궤적이 누적되어버린 결과로서 느껴지는 것이다.

올 오버와 관련하여 바바라 로즈(Babara Rose)는 '폴록은 자신의 전면구성을 통해 큐비즘(Cubism)의 구축적인 화면 구성방식과 인상주의 (Impressionism)의 순전히 시각적이고 회화적인 공간을 결합시키고 있다.'고 말하고 있다.

1945년 그는 올 오버의 형태를 작품에 도입하게 되는데 이것은 드로잉 작품에서 나타난다. 예를 들어 1945년 작품에서 초기 작품의 정확한 생각은 순수한 그림 같은 혹은 회화 같은 생각으로 변형되는 과정이며, 이전 작품의 이미지는 곡선의 형태를 이루는 선이 섞여져서 비 형상적으로 변화됨에 따라 이미지는 그 섞여짐 속으로 포함된다. 이때가 그의 초기부터 후기까지의 변천을 만든 때로서 드리핑 기법의 선을 연구하면서 올 오버 스타일을 택하게 된다. 그는 피카소 외에서 브라크(Georges Braque),칸딘스키 특히 마쏭의 판화에 더욱 영향을 받게 되는 데 마쏭의 모방이라고 말할 수 있는 내부이미지의 자발적인 표현을 추구하

려는 그의 생각에 공감하게 되면서부터이다.

폴록은 약 1년간 드라이 포인트에 손을 대면서 선에 대한 연구를 하게 된다. 그린버그의 지적과 같이 폴록의 예술은 처음부터 회화적 요소를 가지고 있었으나 '선의 예술'이라 할 수 있는 드라이 포인트의 선적인 요소와 결부되어 선을 한층 더 두드러지게 했다. 이점에서 마쏭은 폴록에서 올 오버에 대한 중요한 열쇠를 제공해 준다. 여기에서 찾은 올 오버는 구겐하임의 벽화장식에서 본격적으로 올 오버가 공간적인 요소로 전개가 된다.

폴록의 올 오버 회화는 단순히 이미지를 부가하거나 지우는 방법에서 벗어나 그 수준을 뛰어넘어서 형식을 탐구했다고 볼 수 있다. 그것은 체험의 축적과 무아지경의 발현 속에서 예기치 않았던 이미지가 나타나는 방법이었다. 이와 같은 차원의 속에서 선을 추상적이라 하나 그것은 기하학적 도형이나 비정형과는 무관하려 하면서 선은 분명 선이지 그 이상의 것은 아니었다. 여기서 폴록이 보여주려 하는 것은 선이 아니라 선에 의해 올 오버 화면이 생기고 그로 인하여 조형적인 의미에서 선이 소멸되고 있는 것이다.

드라이 포인트에서 오토메틱한 선적인 모티브와 화면의 전체성을 강조하기 위한 올 오버 구성은 이미 모네의 말년 작품 <수련>(도판 26) 에서 보여 진 올 오버 화면에서처럼 어떤 형태가 주제로 부각되게 그리지 않고 캔버스 전체를 하나의 주제가 되게 그려냈다. 특히 소용돌이치는 듯한 올 오버 화면은 언뜻 보기에는 완전한 추상처럼 보이지만 내려 덮인 많은 검은 선들은 토템적인 꼿꼿한 모습들로 모호한 형태가 되었다.[49]

루빈(William.S.Rubin)에 의하면 “올 오버 페인팅은 분석적 큐비니즘의 잔재는 있지만 일류젼한 공간을 비일류전하게 그리고 시각적으로 반짝이는 직물의 감각 때문에 공간성을 부정하게 된다”[50]고 하였다.

잭슨 폴록의 작품은 물리적인 표면으로 존재하는 물감으로 긍정되는 인상과 그리고 망막 속에서 해체되는 빛의 감각에 녹아 들어가는 표면감을 가지고 있다. 폴록은 올 오버 페인팅 이후 캔버스에 많은 작품을 남겨두었고 이 같은 올 오버 페인팅의 특성을 볼 때 큐비즘은 새 공간을 탐구함에 있어 색채 표현을 억제하며 인상파 이전의 전통적인 색채를 되찾아 가고 있다고 평가하고 있다. 폴

49) 김광우, op.cit, p.88

50) 최영대, 「잭슨 폴록의 액션페인팅에 관한 연구」, 서원대학교 교육대학원, 석사 논문, 2001, p.24

록의 색채표현은 공간구조 때문에 그런 요인과 합치되는 높은 질을 유지하게 되는 것이다. 초기에는 모든 화면에 물감을 뒤덮이는 것과 제작되어지는 과정에서 나타나는 우연한 선들이나 점의 흔적을 예외로 하면 화면의 구석이 비우게 되는 그런 것으로 나뉘게 된다.

올 오버 페인팅에서는 중심적으로 향한 내재적인 관계가 전혀 고려되지 않으며, 단일적 이미지를 가진다고 보는 것이지만, 띠 모양의 회화에 있어서는 이 개념화된 언어를 뒤집게 한다. 그림의 물리적인 크기 때문에 캔버스 전체를 한 눈으로 바라 볼 수가 없으며 그 때문에 마치 그림책을 보는 것 같은 시간적인 요소를 지니게 한다.

4) 액션페인팅(Action Painting)

1952년 헤롤드 로젠버그(H.Rosenberg)는 그림 자체보다는 그린다는 행위를 중요시한 화가들의 작업을 규정하기 위해 액션페인팅이란 말을 처음으로 아트 뉴스(Art News)지에 발표하였다.[51] 액션페인팅의 용어는 도덕적(정신적)의미나 미학적인 의미에서 편견의 해방이라는 뜻을 함축한다. 이 의미는 보통의 경우 암시적인 단어의 의미를 제한하고 운동의 개념, 즉흥적 에너지의 개념을 초월한다. 액션페인팅은 어떤 양식이나 미학없이 새로운 양식의 도전으로 그린다는 행위를 중요시 하고 창조행위를 통해 진실된 존재를 포착하려는 실존적인 자세를 보였다.

로젠버그는 행위란 인간적인 주관을 상실하고 인간기계(機械)의 역학으로 변형하지 않는한 완성되지 않고 그 자체를 완성하는 것이 아니고 완성을 향한 개인적인 것으로부터 시작되고 있는 것으로 간주하였다. 자아와 개인적 고뇌를 연상시킨 액션 페인팅은 자기 창조,자기 규정, 자기 초월과 관계가 있으나, 자기표현과는 무관하다. 즉 행위란 행위 속에 숨어 있는 새로운 이미지이며, 새로운 이미지란 긴장관계의 연속이고 육체적인 동작으로 연결되어진다. 폴록은 신체를 움직이는 행위로 그림을 그리기에 해프닝이 끝난 흔적의 결과라고 해석할 수 있다. 한나 아렌트는 액션을 시작이라고 하였는데 '활동한다'는 '창시한다''시작한다'의 의미로 보았으며 '활동한다'는 것은 무엇을 '움직인다'는 것이다. 이런

51) Sam Hunter, *La peinture Americaine Contemporaine,* Milano.Ed.Fabbri.S.P.A, 1969. p.9

의미로 인간은 창시자가 되어 창시와 활동을 할 수 있다.[52]

로젠버그는 행위의 최초의 작품을 선(線)이라 규정하여 선은 액션페인팅에서 중요한 의미를 차지한다 하였다.[53] 로젠버그의 주장에 의한 작품들로 폴록의 <포아링이 있는 구성>(도판 27), 호프만의 <판타지아>(도판 28),드쿠닝의 <여인>(도판 29)등은 액션 그 자체의 재현을 선으로 제작하였다. 특히 폴록은 그림을 그린다고 생각하지 않고 그리고 있는 순간에도 어떤 그림으로 완성될 지 모른 상태, 즉 무의식적인 행동을 반영하여 재현하였다.

폴록이 액션이라는 개념에 관심을 가진 것은 창조적 과정으로 융(Carl.Jung)에서 유래된 것을 그레엄(John Graham,1881~1961)이 차용한 것을 보면서이다. 융에 일가견이 있었던 그레엄은 그의 저서 <예술의 체계와 변증법>에서 예술을 본질적, 창조적인 과정으로 보며 다음과 같이 논하고 있다.

"예술이란 본질적인 과정으로 추상화의 과정이며 창조적인 과정이다.문인(文人)은 한 장의 원고지 위에 사고와 경험을 추상한다.음악가는 동일한 사상을 음(音)으로써 추상한다. 화가의 그림은 삼차원의 무엇보다도 결과가 아니라 창조로서의 과정인 것이다."[54] 예술가는 능동적인 행위자로서 자기의 의지나 능력을 작품과 일체화 한다는 점에서 창조 행위 그 자체이며, 그것은 그대로 창조적인 과정과의 합치를 보여준다. 어떤 일정의 역사적, 신화적, 지적인 소재로 추측하기 어려운 것이고 무의식의 표출이라고 하지만 창조자의 심리적인 것에 귀속되는 것도 아니다. 융이 이분화한 예술의 양태 , 특히 환상적인 양태가 폴록에 의해서 계승되고 있으며 이런 심리적인 상태를 한계에 느낌으로 작품의 본질적인 부분을 대상으로 삼을 수 없음을 피력하며 다만 그것이 예술가에 의해서 만들어지기까지의 과정을 부분의 대상으로 삼을 뿐이라고 말하고 있다.[55]

화가가 대상을 인식한다 는 것은 대상에서 형태와 색채라고 하는 물체로 그 안에 있는 존재와 한꺼번에 보는 과정이다. 그러므로 창조행위를 통해서 표현된 결과로서의 작품은 곧 작가의 인식이 되는 것이다.

폴록의 작업은 인식하기 전에 무의식 상태에서 창조행위가 이루어지며 그가 인식한다는 것은 표현된 결과가 이루어진 이후가 된다. 무의식은 인식을 버리고

---

52) 후지에다 데루오, 박용숙 역, op.cit, p.180

53) 로젠버그, 장덕상역, 『현대미술의 상황』, 서울:삼성문화 문고, 1982, p.137

54) Marcia E Allentuck,*Johs Grahams System and Dialections of Art*, The Johns Hopkins Press, p.93

55) 오지훈, Op. cit. p.36

형상과 이미지를 필요로 하지 않는다. 폴록의 작품에서 나타났듯이 어떠한 이미지도 느낄 수 없으며 이미지를 거부하고 지각 가능한 형상을 대상으로 하지 않음으로써 그의 창조 행위는 훨씬 더 자유로워질 수 있다.

1947년에 시작된 잭슨 폴록의 액션페인팅 회화의 기본적인 사상은 인식면에서 다음과 같은 가설로 성립되어 있다.

"오직 그리기 위해서만 그리려고 결심했을 때 위대한 순간이 온 것이다. 캔버스 위에서 행위는 정치적, 예술적, 도덕적인 모든 가치로부터 해방의 행위가 되었다. 그것은 캔버스가 곧 하나의 세계가 되었다는 것을 의미한다. 그리고 대상으로부터의 해방 다시 말해서 기성의 사회와 예술로부터의 해방을 의미한다." 56)

폴록에 있어서 행위라는 것이 극히 큰 의미를 가진다는 것은 인식방법의 이 같은 성질에서 기인한다. 본다라고 하는 것은 정신적인 육체의 기능이다. 그것은 단순히 정신의 하나의 기능이 아니면 육체의 기능도 아니다. 그래서 그것은 단순히 행위로밖에 표현될 수 없다. 화가의 행위는 색채를 칠한다는 의미, 행위를 그린다는 의미로 환원되고 만다. 그것은 행위로 없어져 버리며 다만 항상 유동하고 생성하는 현재만이 행위로 남는다. 이 부단한 움직임 속에서 행위는 모든 외적인 의미를 벗어나서 다른 어떤 것을 위해서가 아닌 그대로 행위 자체만의 행위인 순간이 폴록이 인식하는 순간이다.

폴록은 "물감이란 마음대로 처리될 수 있는 수동적인 물감이 아니라 돌출구가 없는 힘이 없는 창고이기 때문에 해방시켜 주지 않으면 안된다" 57)는 생각으로 액션페인팅을 시도 하였다.그래서 그는 붓보다는 흙손, 막대기, 흘리기, 손가락 등으로 그렸고, 전통적인 유화 물감을 배제하고 왁스인 듀코 에나멜 물감을 사용하여 우연성을 강조한 작품을 제작하였다. 액션페인팅의 표현적 특징은 행위 자체를 중시하였고, 완성된 작품을 미적 가치로 두지 않고 표현할 때 성실한 행위에 중점을 두었다. 즉 회화가 순수한 형태로 환원될 때 행위는 매우 중요하였다.

반면 막즈 코즐로프(Max Kozloff)와 라우젠버그는 액션페인팅에 대한 모순점을 지적하였는데 코즐로프는 한번의 육체적인 액션이 회화처럼 정지하고 정착된 매체속에 그대로 물질화할 수 있는다는 희망은 모순이며, 매체는 결코 행위가

56) 이준우, Op. cit. p.30

57) 김철수 「추상표현주의에 관한 연구」, 계명대학교 교육대학원, 석사 논문, 1983, p.14

아니라 그 행위의 흔적밖에는 귀결되지 않는다라고 하였다. 라우젠버그 역시 그와 공감하였는데 화가들에게는 캔버스는 표현하는 공간이기 보다는 행위의 장소로 보았으며 이제 캔버스 위에서 일어나야 할 것은 그림이 아니라 사건이라는 비평을 하였다.

2. 잭슨 폴록의 작품분석

1) 초기 액션페인팅 시기

폴록은 1947년에 이르러 이미지를 감추기 위해 물감을 떨어Em리거나 들어붓거나 흩어뿌리는 기법을 사용한다. 이는 표현행위 그 자체를 통해 무의식의 무한한 가능성을 표출하는 행위적 경향으로서 '액션 페인팅'으로 불려 지게 된다. 폴록의 액션 페인팅은 자연의 역동적인 운율감을 표현한 것이라고도 볼 수 있으며,외부 세계에 대한 시각적인 언급이 없는 추상적인 표현이었다. 여기서 추상은 에너지를 시각화하는 유일한 방법이기도 하다.

폴록은 '그린다'라고 하기 보다는 캔버스 주위를 돌아다니면서 유동성이 있는 안료를 사용하여 흘림과 뿌림에 가까운 드리핑 수법을 적용하였다. 이는 또한 폴록 자신의 유기적 구조에 연관된 일관성 속에서 처리되는 튀고 흘러내려 복잡하게 얽힌 얼룩들의 중복과 병치를 통해 넓이로나 깊이로나 무한하게 전면이 뒤덮인 전면회화를 이루게 된다. 이 시기의 작품들을 보면 전체적인 형태를 구성하는 드립의 선들은 모든 과거의 그림과 다르게 작용한다. 그 선들은 전통적인 그림의 기능인 이미지를 모사하거나 어떤 디자인을 이루는 요소들이라기보다는 에너지의 흔적들로서 자유롭게 궤도를 그렸다. 에너지의 연속성을 창조함으로써 그것은 화면의 한계 이상으로 확장하여 무한한 감각을 불러일으킨다. 결국 폴록은 오토마티즘을 이용하여 회화적 구성을 비대상적인 에너지로 해체시킨 것이다. 폴록은 모두 알아 볼 수 없는 상징의 표현을 제시하고 전적으로 격렬한 움직임, 흘림, 페인트의 자국에 의존하였다. 여기서 폴록의 오토마티즘은 초현실주의에서 무의식의 표현을 위한 방법이라기보다는 오토마티즘 자체에서 조형성을 획득하려고 했던 것으로 보여진다.

대형 크기의 캔버스 올 오버로 특징지어지는 전면구성, 색채 체계의 다양화

등으로 특징지어지는 폴록의 행위는 인간과 자연의 조화의 개념을 시각화 한 것으로 이는 동양의 선사상과도 매우 밀접한 것이다. 특히 액션페인팅으로 명명되어지는 그의 작품세계에 있어서 나타나는 무의식은 폴록이 형성력의 발전을 도모하기 위한 수단이었다. 폴록의 행위는 전체적인 관념을 가지고 행함으로써 나타나는 것이다. 폴록의 액션페인팅이 무의식과 우연을 내포하고는 있지만 여기서 한걸음 더 나아가 인식의 주체로서 폴록 자신이 능동적으로 작업에 임하고 있는 것이다. 때문에 폴록의 행위는 무의식이 자체의 구성요소와 신체를 유지보존하고 나아가 그것들을 인식대상으로 하여 끊임없이 인식작용을 하고 있다고 보는 선의 아뢰야식(阿賴耶識)[58]과 거의 같은 상태에서 이루어 졌음을 알 수 있다.[59]

1946년에 다양한 방향을 종합함으로써 최초의 액션페인팅이 나타났다고 일컬어진다. <희미한 빛을 발하는 물질> (도판 19)에서 보여 지는 검은색과 갈색의 부어진 그물들은 분명히 후퇴하는 밝은 노랑과 오렌지색 위에 둘러쳐져 있으며, 1940년대 중반의 경향을 보여준다.<둥지> (도판 30)는 검은색과 흰색 선을 중심으로 다색(茶色)의 반점으로 되어있다. 흰색과 검은색은 서로 대립하지 않으며, 검은색은 다색을 매개로하여 흰색 속에 배합되어 있으며, 제목에서처럼 숲과 같은 이미지는 존재하지 않는다. 폴록의 가장 최초 올 오버 페인팅으로 불려지고 있는 <다섯길의 심연> (도판 24)은 떨어지는 물감에서 생기는 우연으로 아름다움의 힘을 초월해서 그 본질적인 타자성을 유지한 작품이다. 이는 폴록의 최대의 자기표현을 한 작품이기도 하다. 이 작품에서는 선을 비롯한 여러 요소가 화면 구석구석을 뒤덮는다.

이들 선은 지금까지의 회화가 지녀왔던 선의 기능을 갖지 않는다. 이를 테면 재현적인 회화에서 나타나는 인간의 모습은 물론 추상회화에서 보는 형체나 부

---

58) 불교의 유가행유식학파(瑜伽行唯識學派)에서말하는 근원적 인식. 산스크리트로 알라야 비지냐나 (laya-vijna)라 하는데, 알라야는 주소(住所), 비지냐나는 인식이라는 뜻이다. 유가행유식학파는 유가행파유 식학파라고도 하며, 중국과 한국에서는 법상종(法相宗)이라 한다. 아뢰야식은 종자(種字)로서시시각각 변화 하면서 성장하고, 성숙하면 세계의 온갖 현상을 만들어 내며 그 열매로서의 인상을 종자로서 자기 안에 잠재 화(潛在化)한다. 세계는 외적 실재가 아니라 개체의 인식표상이다. 이 아뢰야식을 철학적 입장에서 가장 잘 분석한 경론으로는 《대승기신론(大乘起信論)》이있다. 신라의 고승 원효(元曉)는 《대승기신론소》와 《별 기(別記)》를 통하여 아뢰야식의 전변(轉變)과 추이를 철학적으로 논구하였는데, 원효의 기본적 입장은 인간 을 가능성의 존재로 파악한 것이며, 그 철학적 기반을 이루는 것이 아뢰야식에 대한 그의 논구라고 할 수 있 다.

59) 김진양, 「잭슨 폴록 회화의 행위에 관한연구」, 홍익대학교 교육대학원, 석사논문, 2004, p.22-33

정형도 그것들이 선에 의해 형태를 만든다는 점에서는 변함이 없다. 폴록의 선은 하나의 선 그 자체가 무엇인가를 표현하는 것도 아니며, 또한 그 집합이 형태를 규정해 가는 것도 아니다.

프랭크 스텔라가 미묘하게 말한 것처럼 폴록은 화구로 선을 긋는 대신 선으로 그림을 그리는 화가이며 그 집합이 올 오버의 공간구조가 되는 것이다. 점이나 물감의 번지기는 단순한 액센트로 있는 것이 아니고 이 구조를 활성화 하면서 균등화 되고 있는 것이다.

이젤 페인팅과는 다르며 전체적인 윤곽을 염두에 두지 않고 그려지는 회화는 시간적인 지속을 유지하게 하는 순간순간 부분의 결합이 그 결합의 관계를 넘어서 동질이면서 올 오버의 전체가 되는 것이며, 그것은 시각적이라고 말해 질 수 없으며 높고 낮음의 어떤 일루젼을 갖지 않는다. 부분과 부분의 관계에 그와 같은 일루젼에 나타나지 않는 일, 이것이 올 오버 회화를 그릴 때 요구되는 과제일 것이며, 폴록의 긴박한 제작 행위는 이와 깊이 관련이 되어 있다.

2) 액션페인팅의 완성기

사실상 1948년부터 1952년까지의 폴록의 그림들은 난폭하고 거칠기보다는 우아한 느낌을 주며 난잡하다기보다는 율동적이고 무도적(舞蹈的)이고 제의적인 효과를 보여준다. 오히려 초기 그림들이 훨씬 더 격렬한 것이었는데 이것은 원초적 신화와의 희미한 관련성 속에서 모색되어 온 개인적 투쟁의 산물이었기 때문이다. 그는 원시미술에도 매력을 느꼈었다. 이 같은 성향은 유럽의 입체주의, 표현주의, 초현실주의 작가들과 공통되는 점이지만, 그에게 있어서 원시미술은 자기 자신과 자신의 유럽에 대한 의식 사이에 쐐기를 박는 역할을 하였다.

1948년 1월에 잭슨 폴록은 바로 전해에 그린 뿌리기 그림들을 최초로 전시하였다. 드 쿠닝이 후에 언급하였듯이 폴록은 이 그림들에 의해서 '얼음을 깨뜨렸다'그리고 얼마 안가서 이 그림의 형상과 이것을 만들어낸 제작행위는 비전문인들이 새로운 미술을 이해하는데 중요한 영향을 미치게 되었다. 그림은 직접적인 것이든 상징적인 것이든 재현이 아니게 되었으며 화가 자신을 표상하는 물감의 뒤엉킴을 통해 그의 행위의 궤적을 보여주는 영역이 되었다. 이것은 어떤 시간

동안 그 영역에서 행하여진 행위전체를 농축한 동시에 '정지화면(Still)'인 것이다.

폴록의 당시 그림은 명상적인 것이었으나 토비의 작품과 같은 신비주의적인 속성을 구하지는 않았으며, 독창적이면서도 에른스트의 경우와 같이 마술적인 효과에만 만족하지는 않았다. 그의 그림은 무엇보다도 신선하고 매혹적이었다.

액션페인팅의 대표적인 작품으로 평가되는 이시기의 작품들을 살펴보자.

<대성당(Cathedral,1947)>(도판 31)은 세로로 길쭉한 캔버스에 두고 에나멜 상업용 도료와 알루미늄 도료로 그려졌다. 노랑, 빨강, 파랑색과 검정과 회색(은색)이 주조를 이루고 있는 작품이다. 대성당에서 회색이 효력을 발휘하여 혼합된 이미지를 극점으로서 그 자체의 표현력을 발휘하며 그 효과에 의해서 심오성이 더욱 강력히 발휘되고 있다. 화면은 평면이라기보다는 시야라고 할 수 있는 시각이 성립되며 작품 속에는 드립에 의한 선의 궤적이 분명하게 드러나 있다. 검은색은 배후에 있고 회색선은 원색들 사이에서 그 자체의 표현력을 발휘하고 있다. 각 색선들은 우연적 효과보다는 혼합된 이미지의 연결로서 작용하고 있고 행위의 궤적을 통한 긴장감이 나타난다. 그것들이 서로 얽힌 채 흰색이 앞쪽에 있고, 검은색이 배후에 있는가하면 다시 그 뒤에 하얀 면이 있어서 모두 혼합을 이루고 있다. 그것은 다른 부분과의 상관관계에서 생겼다기보다는 바로 그 나타나는 곳에서 생기고 있다 할 수 있다. 화면의 여기저기에서 대소장단의 비정형적인 선을 비롯하여 작은 물감이 흔적이나 반점등 우발적인 요소가 펼쳐져 있지만 그것들은 시각적으로 보아 화면 전체에 파묻혀 있어서 우발성을 능가하는 긴장감을 가져오고 있다. 대성당의 화면은 하나의 이미지로서 어떤 공간 속에 규정되는 것이 아니라 공간 자신이 된다고 볼 수 있다.

<회화> (도판 32)라는 작품은 애벌칠을 하지 않는 캔버스를 마룻바닥에 놓고 드립에 의해 만들어지는 형태로 화면 전체를 덮는 완전한 올 오버로 되어있다. 회화라는 작품 속에서 보는 여러가지 선은 이미지를 위한 이미지를 만들어내는 여지를 주지 않고 있다. 폴록의 작품에 있어서의 개개의 선은 우연히 그어진 것처럼 보여지기도 한다. 하지만 그것은 우연히 보여주려는 것이 아니라 선의 집합전체가 작품이 되어 있음을 말해준다. 이점 때문에 화면은 상하좌우를 거꾸로 놓을 수 없게 된다. 또 선의 집합이 결정적인 것으로 고착되기 때문에 우연성도 사라지고 만다.

<회화>에 있어서 색채는 백, 흑, 회색의 무채색에 적, 황토 그리고 희미하지

만, 다색, 녹색의 유채색이 사용되고 있다. 먼저 흑위에 백이 칠해진뒤 흑 특히 백과 흑이 대립되어 있는 것처럼 보인다. 이는 평면적이면서도 심오성을 느끼게 만든다. 이를 테면 흑의 스포트는 화면의 뒤로 후퇴하는 것처럼 보이는가 하면 또 앞으로 튀어나온 것처럼 느끼게하는 애매한 성격을 지니고 있다. 여기에서 만일 일방적으로 후퇴나 튀어나오는 것이 느껴지게 된다면 흑과 백의 대비는 어울리지 않지만 여기에 대응하고 있는 것은 같은 계열의 회색이고 또한 적색 등 몇가지 유채색이며 그것들이 대비를 부드럽게 만들어준다. 이 심오성은 옆으로 퍼져서 결국 수평의 레벨 속에 있는 심오성이 된다. 오늘날 상식에 따르자면 폴록의 회화에는 전경과 후경과의 구별이 존재하지 않지만 그 특유의 심오성이 있다는 점을 간과해서는 안된다.

<회화>라는 작품 속에서 보는 여러가지 선은 이미지를 위한 이미지를 만들어 내는 여지를 주지 않고 있다. 폴록은 선적 표현을 버리는 일은 없었으나 여기에 선 선만이 자립하고 있다. 이 선의 자립에서는 그 나름의 추상형태라고 말할 수 있는 지시성이 있기 때문이다. 그와는 반대로 폴록의 작품에 있어서의 개개의 선은 지리멸렬하게 우연히 그어진 것처럼 보이기도 한다. 하지만 그것은 우연성이 아니라 선의 집합전체가 작품이 되어 있음을 말해준다.

<Number 1,1948>(도판 21)의 제목은 중성적인 것으로 대형화면(172.2x264.2cm)이 특색이다. 마루위에 놓여진 캔버스에 유화물감으로 제작된 <Number 1>은 이젤 페인팅을 벗어나고 있다. 여기서의 대형화면은 폴록이 자유롭게 행위하는 새로운 공간구조를 만들어 내는 곳이 된다. 이젤에 세워지지도 않고 바닥에 놓여진 대형 캔버스는 새로운 환경으로서 공간을 시도할 수 있다. 이러한 공간에서 폴록은 캔버스 위에 황색과 같은 다가오는 것 같이 보이는 색은 뒤죽박죽 엉케 붙게 칠했다. 그리고 그 위에다가 희미하게 푸른 기가 있는 보라색 같은 후퇴해 보이는 색을 또 다시 그물같이 떨어트렸다. 그 결과 전진하는 색은 억지로 밖으로 나가려고 싸우고 있는 것처럼 보였다. 이렇게 해서 일어나는 극적인 긴장감은 그물에 걸리거나 우리 속에 갇힌 맹수를 연상하게 한다.[60] 백과 흑이 중심을 이루는 이 그림에서 흑백의 무채색의 선은 정신분석용 데생에서 보는 밝음과 어둠의 대비를 기점으로 삼고 있다. 한 화면의 한 쪽이 다른 쪽의 보조적인 역할을 하지 않아도 되는 것은 중성화 하는 회색으로부터

60) 세계미술대전집, 『Appreciation of Art』, 서울:동화 출판사,1982, 제 12권, p.146

역학관계에 의해 합쳐서 전통적인 모델링으로부터 벗어나게 되었다. 이 화면에서 선은 폴록 이전 추상회화에 지니고 있는 기술규정이라는 선에서부터 완전히 벗어나고 있다. 직선적인 때로는 곡선적인 여러가지 선으로 형성되고 있다.

<거미집 밖, Number 7> (도판 17)는 전형적인 물감 층의 수보다 훨씬 많은 물감 층으로 극도로 두껍게 칠해진 작품이다. 폴록이 올 오버 페인팅을 제작한지 불과 몇 년이 지나지 않았다. 그리고 그는 자신의 회화 속에서 공간구조를 발견하게 되었고, 그 발견을 바탕으로 또 다른 이미지를 표현 할 수가 있었다. 이 작품에서는 물감이 칠해진 뒤엉킨 선들이 덤불 중 하나 안에 폴록이 여러 요소를 짜 맞힌 곳에서 그는 캔버스 위에 칠해진 물감을 제거하고 조각해서 밑에 깔려 있는 섬유판의 부분에서 모양으로 형상화 되어진 것을 보여주었다. 또한 배경과 묘사의 전통적인 관계를 역으로 돌렸다.

폴록은 1950년 중반기에 그 해의 가장 큰 대형작품인 <One Number 31>(도판 25), <가을리듬>(도판 22),<라벤더 미스트> (도판 33)을 통하여 앞선 시기에 자신이 이룩했던 성과들을 요약하여 표현했다.

<One Number 31>은 그 크기에 있어서 매우 거대한 작품이다. 이 작품은 언뜻 보면 베이지색 바탕에 검은색과 흰색의 선들이 가득 차있는 것으로 밖에 보이지 않는다. 배경을 보면 선들이 뒤엉킨 사이사이로 언뜻 언뜻 보이기도 하지만 작품의 가장자리 부분에서 제일 선명하며 그것은 중심부의 주위를 맴도는 어떤 분위기를 창출해 내고 있다.

이러한 배경에 의해 형성된 틀에서 선과 물감 방울들이 군데군데 퍼져있고 특히 캔버스의 아래 부분은 물감 얼룩이 많이 번져 있다. 여기에서 나타난 화면에서는 우연의 요소를 포용하는 다양한 선과 점으로 이루어지고 있다. 흑, 백, 청 등의 색채와 주요소인 선은 돋아나거나 휘어서 교차하여 집적 속에 크고 작은 점이 아롱져서 나타나고 있다.

화면의 중앙에서부터 약간 왼쪽 위의 흰선의 집적, 또 화면의 중앙에서 약간 오른쪽 밑의 검은 선의 집적에 의해 전체적으로 오른쪽 아래에서 왼쪽위로 향한 비스듬한 흐름을 가지고 있다. 물론 폴록의 선은 서술적이 아니며 그것에 의해 무엇인가를 지시하는 일이 없기 때문에 조형 표면에 있어서의 방향성과 같이 의식되는 것은 없다. 그저 조용히 흐르고 있다고 말할 수 있으리라. 그러나 화면의 좌우를 거꾸로 하면 그 흐름은 역류가 되어 우리의 눈에 거슬리게 되며 일종의 방향성을 느끼게 한다. 아래 위를 거꾸로 했을 경우 화면의 변화는 한층 커

진다. 폴록의 화면은 지금 말한 흐름과 같이 특별히 의식되는 것은 아니나, 그 흐름과 관련하여 아래쪽에서 그 원천이 되어 집적하는 검은선, 또 화면의 밑쪽에 있어서 왼쪽에서 오른쪽으로 희미하게 옆으로 뻗어나는 검은선이 중심을 이루고 있다는 것을 부정할 수 없다. 경사지게 흐르는데 따라 화면을 횡단한다거나 혹은 불규칙하지만 수직으로 뻗는 등, 어찌되었건 아래쪽에서 점차 위쪽으로 향해가는 공간, 어쩌면 동양적인 공간을 연상하게 한다. 이 때문에 만일 아래위를 거꾸로 하면 중심이 되어 있는 검은 선의 집적이 위에서 아래를 덮쳐 보는 사람들에게 압박감을 준다.

폴록은 올 오버 페인팅에 돌입함에 따라 명암의 대비를 완벽해 갔다. 그린버그는 '폴록의 <라벤더 미스트,1950>(도판 33)속에서 볼 수 있는 명도대비는 혼합하는 명암의 어슴프레한 꽃가루 속에 흩어져 있으며 조각적인 효과를 암시할 수 있는 것은 모두가 사라졌다'[61]라고 쓰고 있다. 폴록의 회화에 붙어 다니는 명암은 이처럼 대립하는 것이 아니라 융합이다. 이 작품에서 알루미늄 도료의 은색이 사용되고 있지만, 그것도 어둠과 밝음을 강력하게 중화시키고 있다. 반사하거나 흡수하는 그 잡을 길이 없는 빛은 색채의 엉킴 속에 용해되고 그것은 입체주의 회화와는 다른 진동을 화면에 가져온다.

입체주의는 새 공간을 탐구함에 있어 색채표현을 억제하며 인상주의 이전의 전통적인 색채에 되돌아가지는 않았으나, 폴록은 이런 입체주의를 능가함에 따라 인상주의적 색채를 되찾고 있다고 평가되고 있다. 필경 폴록의 색채표현은 공간구조 때문이며 그런 요인과 합치되는 한 높은 질은 유지하게 될 것이라 여겨진다.

폴록의 액션 페인팅시기의 작품에서 나타나는 선들은 단 하나의 이미지로부터 또 다른 구조를 만들고 있다.1950년 한스 나무스에 의하여 촬영된 폴록의 작품 제작모습은 폴록의 행위를 이해하는데 약간의 도움을 얻을 수 있다. 바닥에 놓여진 초대형 캔버스 위에서 물감을 흩뿌리며 행하고 있는 그의 모습은 무의식의 에너지와 함께 활동적으로 표현되고 있음을 알게 한다. 또한 폴록의 행위에 있어서 움직임의 느리거나 빠른 특징은 차례로 선의 특징에 영향을 미친다. 이는 폴록이 자신이 주체자가 되어 동작을 통제하고 있음을 알게 한다. 이렇게 나타나는 그의 작품들은 색채 면에 있어서 무채색이 주로 사용되었으며, 명도대비

61) Clement Greenberg, *Art and Culture,* Boston:Beacon Press, 1961, p.217

를 거부함으로써 삼차원의 평면을 획득하여 전통의 관념을 벗어버리고 있다. 또한 재료와 전통에 대한 새로운 투쟁처럼 보여지기도 하는 알루미늄 페인트와 산업용 에나멜을 가지고 떨어트리거나 붓도 흘리며 행하는 작업은 전통에 대해서도 매우 다른 것이었다. 액션페인팅에 있어서 폴록은 환경의 물리적인 힘을 정신적으로 이해했다고 볼 수 있다.

Ⅴ. 결 론

본 논문에 의하면 폴록은 초기 밝지 못한 가정사로 잠재적인 정신우울증을 겪고 있었고, 청소년시기부터 음주벽에 취하여 결국 정신적 분열증세를 보이는 행동을 했을것으로 판단할 수 있다. 정신 분열증에는 자신의 몸이나 주변의 세상이 동떨어져 있는 비현실적인 느낌, 평상시에는 관심이 없던 철학적 종교적 주제에 대한 집착 등이 있을 수 있고 집중력이 저하되고 긴장, 불안 등의 양상이 나타나는데 잭슨 폴록의 청소년~청년기동안 이러한 분열징후가 많이 발생되었다는 것은 많은 참고문헌에서도 확인된 바 있다. 자신감의 상실과 존재의 허탈감을 느끼는 잭슨폴록이 방황하는 청소년기에 과연 그가 오늘날 추앙 받는 추상표현주의의 대표자를 구상하였을지는 의문시된다.

논문의 취지에 맞추어 잭슨 폴록의 작품활동 중 심리적인 여건을 고려해 보면 액션페인팅 초기작품 활동중 잭슨 폴록은 개인 고유의 화풍을 찾지 못하며 경제적인 불안정,정신적인 분열증상으로 음주벽을 통한 현실을 도피적인 상황이었다고 판단할 수 있다. 폐쇄적이고 패배의식에 젖은 그의 화풍에는 개성을 바탕으로 하는 창조적 화풍은 찾을 수 없었으며, 모방을 통한 수동적인 화풍만이 있을 따름이었고, 여러 화가들에 의한 간접경험만이 그의 화가로서의 기질을 유지하는데 바탕이 되었을 뿐이다.즉 그에게 초기 예술은 열등의식을 통한 모방심리가 작용했을 것으로 생각이 된다.

1차 전시회가 끝난후 폴록은 음주벽의 영향을 최소화하기 위해 정신심리 상담치료를 받게 되며 이 시기 융의 정신분석학에 몰입하였다. 이후 수많은 협력자의 활동으로, 결국 그의 화풍에 본질적인 빛을 발현하게 되었는데, 여기에는 대외적으로 미국 정부 역할이, 내부적으로 부인인 크래스너의 헌신이 결정적인 역할을 하게된다. 정부 주도하의 그린버그는 잭슨폴록을 세계속의 예술가로 추앙

키기에 치밀할 정도의 계산적인 노력을 퍼 부었고 크래스너는 폭넓은 인간관계망을 이곳 저곳으로 확대시켰다. 결국 새로운 미국 예술의 신형엔진으로 결국 잭슨 폴록이 등장하게 된 것이다. 정신분열증을 겪는 환자의 경우 자신이 열등감 및 패배의식에 사로잡힌 경우 스스로를 얽매여 결국 극한 상황인 자살로 인생을 종결짓기도 한다. 그러나 우월의식 및 자신감이 팽배한 정신분열증환자는 때론 인류역사에서도 나타나는 바와 같이 위대한 업적을 남기기도 한다. 여러 사람의 후원에 힘입어 열등감과 우울증세에 자학하던 폴록은 우월감과 독선주의로 화풍의 일인자임을 스스로 자평하게 된다. 폴록은 그린버그의 정책적 후원으로 패배의식에 젖었던 지난날을 잊고 미국내 추상표현주의의 중심에 서고자 노력했으며, 결국 지난날의 모방을 통한 화풍에 동력주의와 자동화법 그리고 융의 정신분석학을 받아들여 결국 오늘날의 액션페인팅을 완성하였던 것이다.

1950년이후 미국 화단 내 로젠버그의 등단과 그의 후원자인 웰렘 드 쿠닝의 경쟁구도속에 결국 잭슨폴록은 극심한 패배의식과 자신감의 결여를 통해 극한상황 쫒기게 되며 1956년 짧은 그의 인생을 교통사고 사망으로써 마감하게 된다. 평생을 정신병으로 고뇌하고 음주로 아픔을 잊던 삶을, 결국 그를 둘러싼 주변 협력자의 이별과 함께 다시 느낄 수밖에 없었으며 결국 외톨이라는 생각으로 죽음이라는 최종문을 선택했던 것이다.

잭슨 폴록의 액션페인팅이 오늘의 현대회화에 미친 영향은 1960년의 팝아트(Pop Art)의 태동과 네오 다다(Neo Dada)와 절충하여 컴바인 페인팅(Combine Painting)을 태동하였으며, 색면을 장(場)으로 하는 컬러 필드(Color Field Painting) 출현의 배경이 되는등 현대 미술의 원형이 되었다는 점이다.

그의 회화중 엄격한 구성주의에서 벗어난 행위의 순수성을 창조하는 경향은 미쇼와 마타에게로 이어지면 그것을 필연적으로 캔버스라는 틀을 벗어나 1950년대 후반에서 60년대에 주로 행해졌던 비 연극적인형식과 우발적인 사건이라고 할수 있는 해프닝(Happening)으로 발전되어 갔으며 미니멀 아트(Minimal Art)의 정신적 기초가 되며 형식주의의 이론의 기원이 되었다. 그리고 또한 현대회화에 있어서 액션페인팅이 끼친 영향력은 폴록의 행위와 유럽화가들의 기호(嗜好) 사이에서 소위 키네틱 아트가 생겨날 수 있는 통로가 열리게 되었는데 이 새로운 경향을 바로 회화의 물질적 실체나 지각의 감각적 환각현상과의 차이를 이용하게 되었다.

폴록의 액션페인팅 행위의 근원적인 원인을 두고 세간의 언론이나 관련된 예

술계 내부의 목소리에서 조차도 논쟁의 여지가 많은 것이 사실이나, 예술작품의 진정한 가치인 예술가 내면의 심리를 보는이가 공감하게 된다면, 그 작품이 초기 모방을 통한 식상한 이미지에서 출발한다 할지라도 그리고 그 자신 스스로 자신의 위치를 결정짓지 못한다 할지라도 그 자신의 고유의 빛을 간직하는 것이다. 정신적인 분열증을 앓으면서도 고뇌하고 노력했던 폴록의 격정적인 감정이 비록 분열증적인 증세에서 비롯되었다고 할 수 있으나 오늘날 그의 작품을 통해 전달되는 그의 고뇌를 볼 수 있다는 것으로 충분히 예술적인 감동이 전해질 것이다.

연 보

1912년 1월 28일와이오밍주 코디에서 다섯 형재중 막내로 태어나다.
양친 스코틀랜드계의 북아일랜드인으로 부친은 석공,시멘트공이었다.
1923년 형 찰스
뉴욕 아트 스튜던트 리그의 토마스 하트 벤튼의 교실에 들어가다.
1926년 그랜드 캐년을 방문하다,이 무렵 음주벽이 시작된다.
리버사이드 고교에 입학하다.
1928년 리버사이드 고교 퇴학, 수공예고교에 입학.
미술교사인 프레데릭 존스, 세인트 브레인 쉬안코프스키를 통해 선지학, 크리슈나무티르를 알다.
친구로 뒤에 예술가가 된 필립 가스톤, 루벤 카디쉬 비평가가된 줄스 랭스너가 있다. 학교의 교육방침에 반행해 정학처분을 받다.
1930년 쉬안코프스키 덕으로 복학,점토 상, 인체 소묘를 배우다.
뉴욕으로가 아트 스튜던트 리그에 들어가 벤튼에게 사사, 오로즈코를 만난 다.
1931년 미국 국내 여행, 지방색 스케치를 하다.
1932년 아트 스튜던트 리그의 로버트 로랜트(Robert Laurent)와 그리니치 하우스 에서 조각을 배우다.
1933년 벤튼이 트 스튜던트 리그를 일시적으로 떠났기 때문에 존 슬롱에게 사사 실험적 작품을 제작하다.
1934년 아르바이트 시티 앤드 컨트리 스쿨의 관리인이 되다.
심리학에 정통한 이 학교의 교사 헬렌 마롯을 알게 되다.
1935년 브루클릭 미술관의 '미국, 프랑스 작가의 수채,파스텔,뎃상'전에 <탈곡하 는 사람>을 출품하다.대공항의 실업대책 사업 때 석공일을 얻다.
이어 고용촉진국의 연방미술계획에 고용되다.
1936년 시케로스의 '실험공방'에 들어가 새로운 소재와 기법으로 제작하다.
1937년 알코올 중독으로 치료 받다.시 예술회의의 템포러리 화랑에서의 전람회에 <해신>을 출품. 존 그레엄을 만나다.
1938년 알코올중독으로 약 3개월간 뉴욕병원에 입원 동제 장식판을 제작하다.

1939년 뉴욕병원에 재 입원,다음해 까지 치료를 받다.

1941년 후에 부인이 된 리 크래스너를 만나다.

1942년 그레엄이 조직한 맥밀란 화랑의 '미국 프랑스 회화'전에 <탄생>을 출품하 다.

1943년 폐기 구겐하임의 의뢰로 로버트 마더웰과 함께 꼴라쥬를 제작 그녀의 금세 기 예술화랑에 출품, 이어서 개인전을 개최(1947년까지 매년 행함)

1944년 뉴욕 현대 미술관이 <암이리>를 사들이다.

헤이터의 아뜰리에 17 에서 판화제작

1945년 리 크래스너와 결혼, 이스트 햄스턴, 스프링스로 이주. 클레멘트 그린버 그가 금세기의 예술화랑의 개인전 평에서 "동시대의 가장 강력하며, 아마 미로 이후의 가장 뛰어난 화가일 것이다"라고 격찬하다.

1946년 휘트니 아메리카 미술관의 연간 수작전(年間 秀作展)에 처음으로 뽑히다.

1948년 금세기의 예술화랑이 개최(1947년)했기 때문에 베티 퍼슨즈 화랑과 계약 이해부터 1951년까지 동 화랑에서 개인전을 열게 되다.

1949년 '피렌체, 밀라노의 폐기 구겐하임 콜렉션'전에 출품하다.

1951년 '제 3회 일본 앙데팡전'- 동경미술관에 2점 출품

1952년 파리의 폴 파케티 스튜디오에서 개인전

1953년 파리 국립근대 미술관의 '12인의 현대미국화가,조각가'전에 참가하다.

이전람회는 쮜리히, 뒤셀도르프,스톡홀름,헬싱키,오슬로를 순회.

1954년 시드니 자니스 화랑에서 개인전.

1955년 '반년 동안 화필을 잡지 않는 날'이 계속 되다. 베른의 쿤스트할레에서 <현대의 동향>전에 출품, 자니스 화랑 <잭슨의 15년>전 개최

1956년 8월 11일 이스트 햄튼 파이어 플레이스 로드에서 자동차 사고로 사망 '잭슨 폴록을 회고하는 저녁'이 개최되고, 프레데릭 키슬러,프란츠 클라인,웰렘 드 쿠닝,바넷 뉴먼,해롤드 로젠버그, 클레멘트 그린버그 등 이 참가했다.

1957년 제 4회 상파울로 비엔날레에서 '잭슨 폴록:1912년-1956년'특전

1958-1959 '잭슨 폴록:1912년-1956년'전이 유럽각지(로마,바젤,암스테르담,함부르 크,베를린,런던,파리)를 순회한다.

참고문헌

외국문헌

1. B.H.Friedman, *Jackson Pollock:Energy made visible,* New York:Da Capo Press 1995
2. C.G.Jung, *Memories,dreams,reflections*, New York.Vintage Books,1961
3. Claude Cernuschi, *Jackson Pollock:Meaning and Significance,* New York, Westview Press Inc, 1992
4. Clement Greenberg, *Art and Culture*, Boston:Beacon Press, 1961
5. Francis V O'Conner, *Jackson Pollock*, MOMA New York, 1967
6. Francis V O'Connor. *The Genesis of Jackson Pollock:1912 to 1943,* Artforum ,May,1967
7. Joseph .L. Henderson, *Thresholds of Initiation*, Connecticut:Wesleyan Press, 1967
8. Kirk Varnedoe with Pepe Karmel, *Jackson Pollock*, New York MOMA Press, 1998
9. Marcia E Allentuck, *Johs Grahams System and Dialections of Art*, The Johns Hopkins Press
10. Sam Hunter, *La peinture Americaine Contemporaine*, ilano.Ed.Fabbri.S.P.A, 1969

국내문헌

1. 김광우,『폴록과 친구들: 뉴욕 추상표현주의 예술가들의 삶과 예술』, 도서출판 미술문화, 1997
2. 다까하지 히데지, 유재길역, 『서양미술사』, 서울:조형사, 1994
3. 로버트 린튼, 윤난지 역, 『20세기의 미술』, 예경, 2003
4. 로베르 르벨, 김정란 역, 『초현실주의 2』, 열화당, 1992,P 152
5. 로젠버그, 장덕상역, 『현대미술의 상황』, 서울:삼성문화 문고, 1982

6. S.알렉산드리안,이대일, 『초현실주의 미술』, 열화당, 1984
7. 세계미술대전집, 『Appreciation of Art』, 서울:동화 출판사,1982,
8. 이부영, 『정신분석학-C. G. Jung의 인간심성론』, 일조각, 2003
9. 장루이 페리에, 김정화역, 『20세기 미술의 모험』, 에이피 인터내셔널, 1993
10. Jean-Luc Daval, 홍승혜역, 『추상미술의 역사』, 서울:미진사, 1990
11. 후지에다 데루오, 박용숙역 『잭슨 폴록』, 서울:열화당, 1985

국내논문

1. 김진양, 「잭슨 폴록 회화의 행위에 관한연구」, 홍익대학교, 석사학위논문, 2004
2. 김철수, 「추상표현주의에 관한 연구」, 계명대학교, 석사학위논문, 1983
3. 오지훈, 「잭슨 폴록의 작품에 관한 연구」, 경기대학교, 석사학위논문, 2002
4. 이준우, 「잭슨 폴록의 회화에 나타난 액션페인팅 연구」, 동아대학교 , 석사학위논문, 1999
5. 최영대, 「잭슨 폴록의 액션 페인팅에 관한 연구」, 서원대학교, 석사학위논문, 2001

도판목차

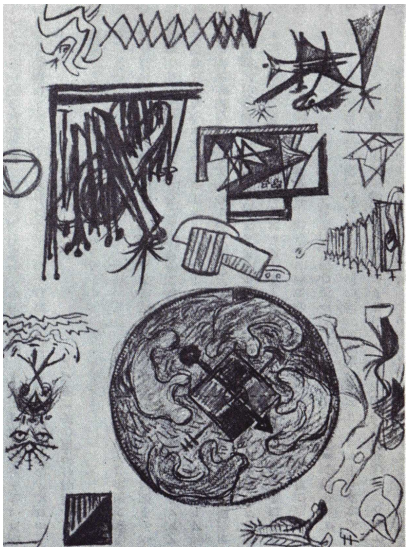
도판 1 <탄생(Birth)> 1938-1941 합판위에 유화,117*55 1925
도판 2 <드로잉1>,1939-1940,색연필,38*28
도판 3 <드로잉2>,1939-1940,종이에 붉은 연필,39*28
도판 4 <드로잉3>,1939-1940,회색종이에 크레용과 색연필,35*28
도판 5 <드로잉4>,1939-1940,회색종이에 크레용과 색연필,31*45
도판 6 <드로잉5>,1939-1940,종이에 연필,색연필,36*28
도판 7 <드로잉6>,1939-1940,종이에 색연필,38*28
도판 8 <피카소>,게르니카(Guernica).유화,782*350,1937
도판 9 <사람, 황소>, 새(Man,Bull,Bird),1938-1941,캔버스에 유채,91*61
도판 10 <속기술적 모습(Stenographic Figure)>,1942,캔버스에 유화,142*101
도판 11 <남성과 여성(Male and Female)>,1942,유화,124*185
도판 12 <비밀의 수호자들(The Guardians of the Secret)>,1943.유화.190*124
도판 13 <파시패(Pasiphae)>,1943,유화,244*142
도판 14 <토템 레슨 Ⅰ(Totem Lesson Ⅰ)>,1944,유화,112*178
도판 15 <토템 레슨 Ⅱ(Totem Lesson Ⅱ)>,1945,유화,152*183
도판 16 <암이리(The She-Wolf)>,1943,170*106
도판 17 <거미집 밖 넘버 7(Out of the Web Number 7)>,1949,매소나잇에 유화와 에 나멜,244*122
도판 18 <초상화와 꿈(Portrait and a Dream)>,1953,335*125
도판 19 <희미한 빛을 발하는 물질>,1946,유화,76*61
도판 20 <마크 토비,통로(Transit)>,1948,종이에 템베라,잉크,초크,48*62
도판 21 <Number 1 A>,1948,캔버스에 유채,173*264
도판 22 <가을리듬(Autum Rhythm(Number 30))>.캔버스위에 에나멜,267*525 1950
도판 23 <연금술.캔버스위에 유채>,114*195 1947
도판 24 <다섯길의 심연(Full Fathom Five)>,1947,캔버스에 유채, 정, 단추, 열쇠, 담배외, 192*77
도판 25 <One:Number 31> ,1950,캔버스에 유채와 에나멜,169*530
도판 26 <클로드 모네 수련:해질녘>,1926-1923
도판 27 <포아링이 있는 구성>,1943,캔버스에 유채 63*56
도판 28 <한스 호프만:판타지아>,1943,합판에 유채,130*93
도판 29 <웰렘 드 쿠닝:앉아있는 여인>,1944,캔버스에 유화와 목탄,81*117
도판 30 <둥지>,1947,캔버스에 유채,36*33
도판 31 <대성당(Cathedral),캔버스위에 에나멜 페인트,1947,187*90

도판 32 <회화,1948,캔버스에 에나멜,61*80

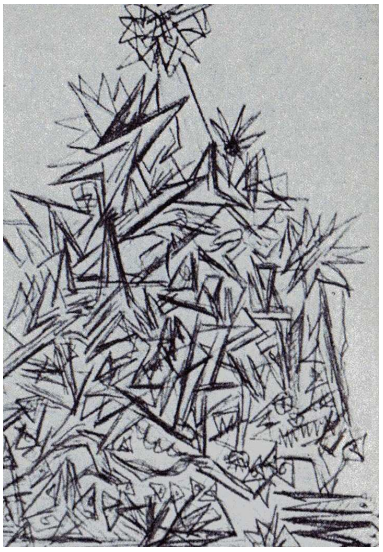
도판 33 <라벤더 미스트 넘버 1(Lavender Mist Number 1),1950,캔버스에 유화,에 나멜,알루미늄페인트,300*221

참고도판

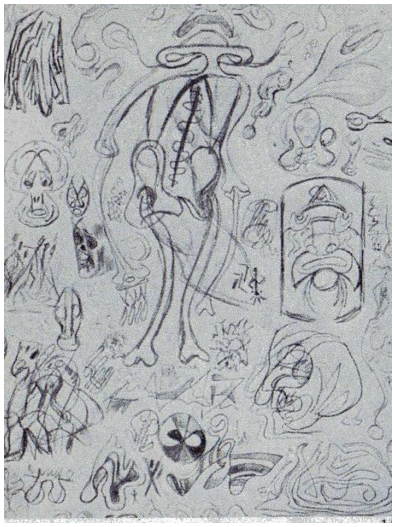
도판 1< 탄생(Birth) > 1938-1941 합판위에 유화,117*55 1925

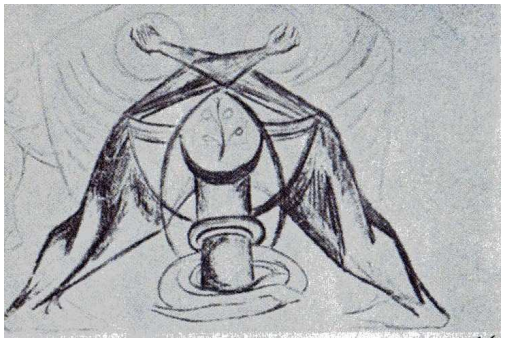


도판 2 < 드로잉1 > 1939-1940,색연필,38*28



도판 3 < 드로잉2 > 1939-1940,종이에 붉은 연필,39*28





도판 4 < 드로잉3 > 1939-1940,회색종이에 크레용과 색연필,35*28. 좌
도판 5 < 드로잉4 > 1939-1940,회색종이에 크레용과 색연필,31*45. 우

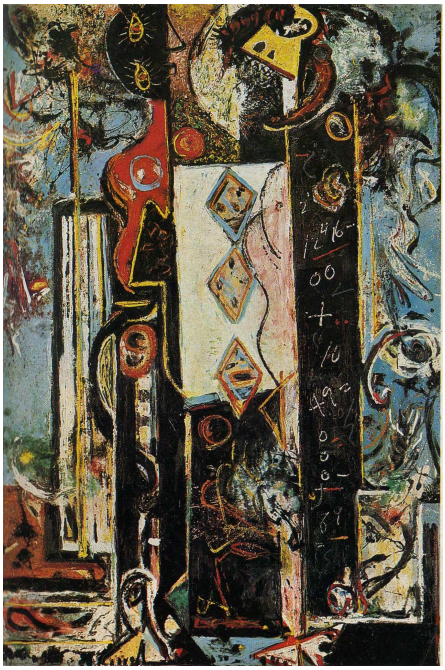
도판 6 < 드로잉5 > 1939-1940,종이에 연필,색연필,36*28

도판 7 < 드로잉6 > 1939-1940,종이에 색연필,38*28

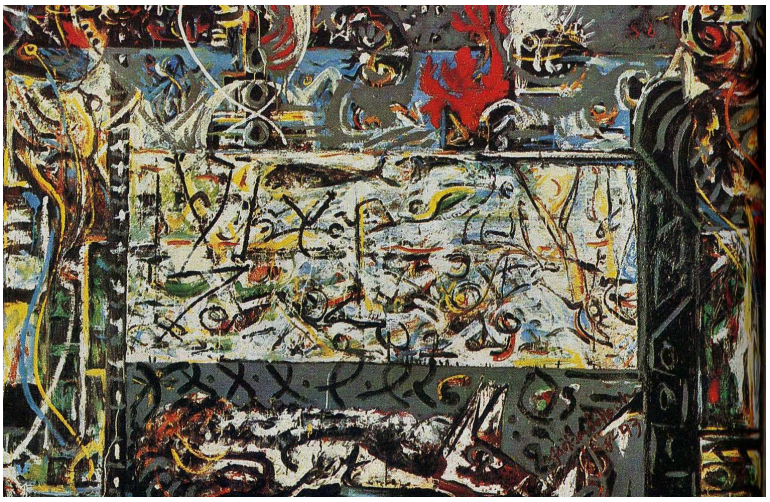
도판 8 < 피카소,게르니카(Guernica) > 1937,유화,782*350

도판 9 < 사람,황소,새(Man,Bull,Bird) > 1938-1941,캔버스에 유채,91*61

도판 10 < 속기술적 모습(Stenographic Figure) > 1942,캔버스에 유화,142*101



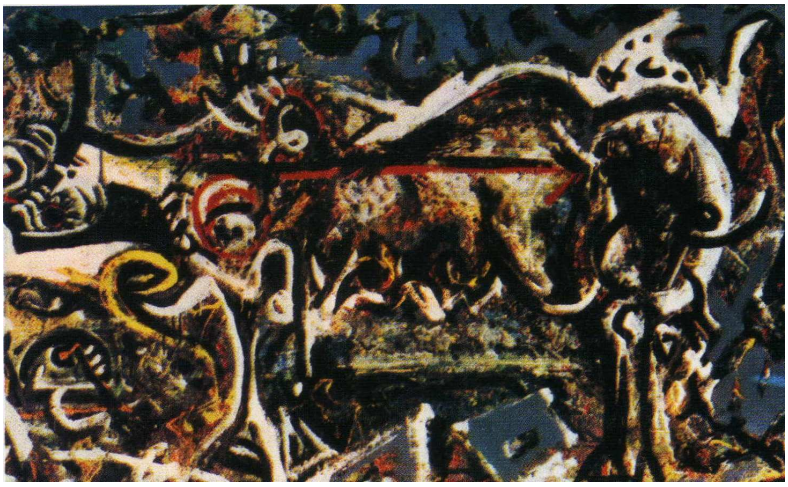
도판 11 < 남성과 여성(Male and Female) > 1942,유화,124*185



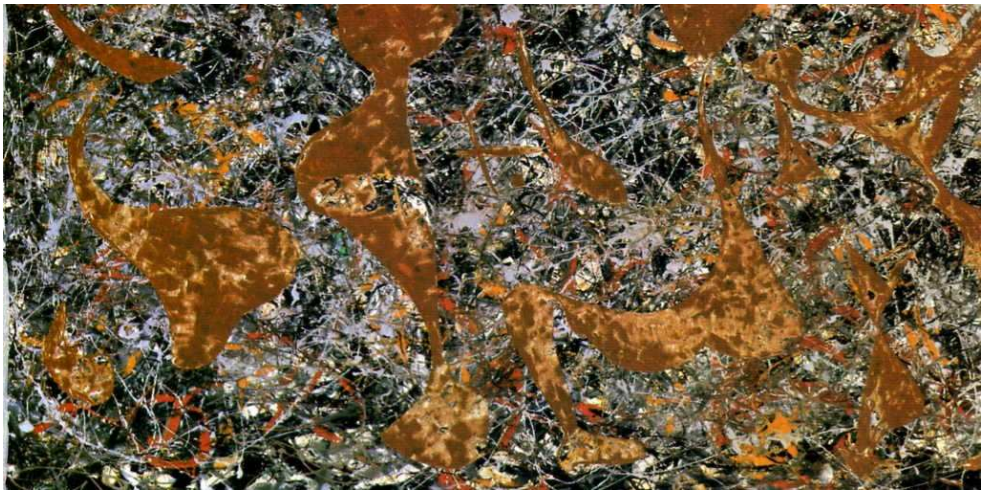
도판 12 < 비밀의 수호자들(The Guardians of the Secret) > 1943,유화,190*124

도판 13 < 파시패(Pasiphae) > 1943,유화,244*142

도판 14 < 토템 레슨 Ⅰ(Totem Lesson Ⅰ) > 1944,유화,112*178. 좌
도판 15 < 토템 레슨 Ⅱ(Totem Lesson Ⅱ) > 1945,유화,152*183. 우



도판 16 < 암이리(The She-Wolf) > 1943,170*106



도판 17 < 거미집 밖, 넘버 7(Out of the Web Number 7) > 1949,매소나잇에 유화와 에나멜,244*122

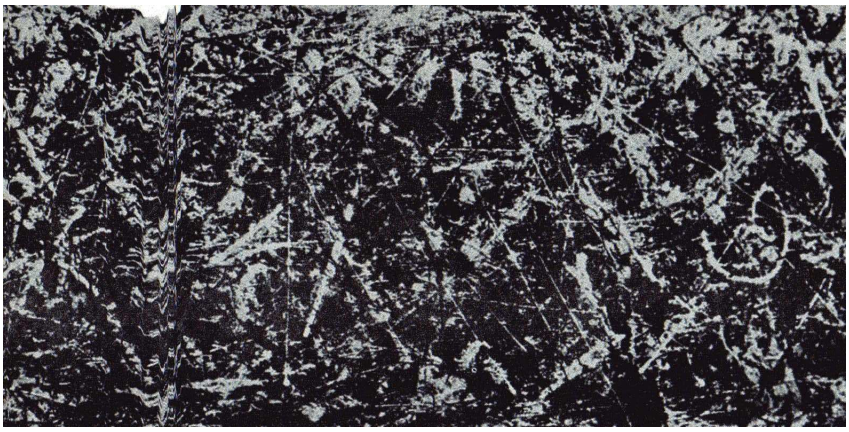
도판 18 < 초상화와 꿈(Portrait and a Dream) > 1953,335*125

도판 19 < 희미한 빛을 발하는 물질 > 1946,유화,76*61

도판 20 < 마크 토비,통로(Transit) > 1948,종이에 템베라,잉크,초크,48*62

도판 21 < Number 1 A > 1948,캔버스에 유채,173*264

도판 22 < 가을리듬(Autum Rhythm(Number 30) > 1950,캔버스위에 에나멜,267*525



도판 23 < 연금술 > 1947,캔버스위에 유채,114*195

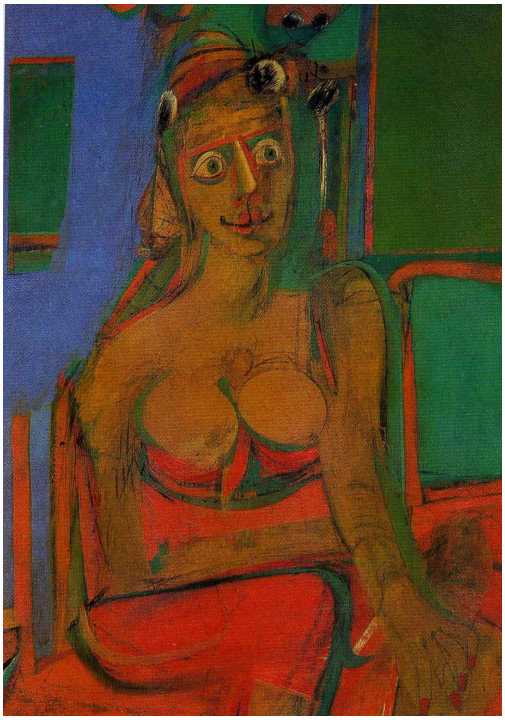
도판 24 < 다섯길의 심연(Full Fathom Five) > 1947,캔버스에 유채, 정, 단추, 열쇠, 담배외, 192*77

도판 25 < One:Number 31 > 1950,캔버스에 유채와 에나멜,169*530

도판 26 < 클로드 모네 수련:해질녘 > 1926-1923

도판 27 <포 아링이 있는 구성 > 1943,캔버스에 유채,63*56

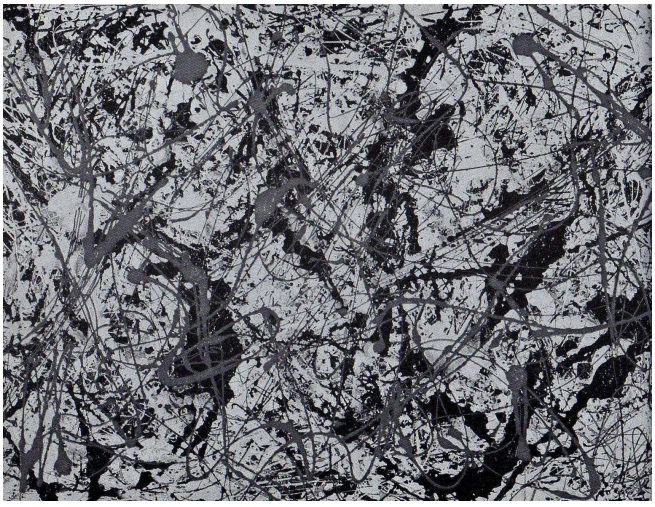
도판 28 < 한스 호프만 판타지아 > 1943,합판에 유채,130*93



도판 29 < 웰렘 드 쿠닝 앉아있는 여인 > 1944,캔버스에 유화와 목탄,81*117

도판 30 < 동지 > 1947,캔버스에 유채,36*33

도판 31< 대성당(Cathedral) > 1947,캔버스위에 에나멜 페인트,187*90



도판 32 < 회화 > 1948,캔버스에 에나멜,61*80

도판 33 < 라벤더 미스트 넘버 1(Lavender Mist Number 1) > 1950,캔버스에 유화,에나멜,알루미늄페인트,300*221