

# 무위와 창조

: 메타이미지로서의 빈 캔버스

신 승 철\*

- I. 메타회화
- II. 작업실의 빈 캔버스
  - 1. 이데아의 그림자
  - 2. 손 없는 라파엘로
- III. 전시장의 빈 캔버스
  - 1. 내용 없는 형식
  - 2. 예술의 종말?
- IV. 내재성의 평면

## I. 메타회화

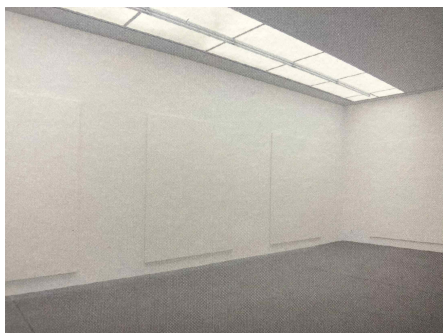
2013년 12월 19일, 미술사학자 조르주 디디-위베르만(Georges Didi-Huberman,

---

\* 강릉원주대학교 부교수

이 논문은 2017년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2017S1A5A8021601).

\* DOI <http://dx.doi.org/10.17527/JASA.61.0.05>



[도 1] 디디-위베르만이 2013년 12월 19일에 촬영한 게하르트 리히터 작업실

1953)은 게하르트 리히터(Gerhard Richter, 1932- )의 작업실을 방문했다. 거기서 그는 벽에 걸린 4개의 커다란 캔버스 [도 1] 와 마주하게 되는데, 그것들은 “절망스럽게 하였다.”<sup>1)</sup> 그림은 아직 그려지지 않은 상태였고, 당연히 완성된 작품도 작가의 작업 과정도 확인할 수 없었다. 디디-위베르만은 작가의 초대 의도를 궁금해 하며, ‘빈 공간’, 또는

‘아직 회화가 아닌 것’을 카메라에 담았다. 그가 찍은 여러 사진들에서는 아직 그림이 그려지지 않은 캔버스와 사다리, 그리고 물감 같은 작업 용구가 확인된다. 다만 작품은 보이지 않으며, 예술가가 어떤 의도로 어떠한 그림을 그려낼지 전혀 예상할 수 없다.

이는 당연한 추측인데, 그림이 그려지지 않아서가 아니라 캔버스 위에서 어떤 일이 일어날지 작가 자신도 모르고 있기 때문이다. 리히터는 1966년의 한 인터뷰에서 “저는 모든 결정을 기피합니다. 저는 제가 무엇을 하려고 하는지 모릅니다. 저는 정해 놓은 게 없고, 무관심적이고, 수동적이에요. 저는 비규정적이고, 무한히 계속되고, 지속적인 불확실성을 좋아합니다. [...] 그러나 이러한 암담함이 나를 불행하게 하지는 않습니다.”라고 말했다.<sup>2)</sup> 여기서 리히터는 캔버스라는 순백의 표면 위에서 벌어질 사건을 예측하지 못하는 자신의 무력함을 고백하지만, 이러한 암담함을 불행으로 여기지는 않는다. 사실상 불안과 의심은 모든 화가가 기본적인

1) Georges Didi-Huberman, *Wo Es war: Vier Briefe an Gerhard Richter* (Köln: Walther König 2018), p. 10.  
 2) Gerhard Richter, “Notizen 1985”, in: *Gerhard Richter - Text 1961 bis 2007: Schriften, Interviews, Briefe*, eds. Dietmar Elger and Hans Ulrich Obrist (Köln: Walther König 2008), pp. 140-144, 특히 p. 143.

으로 겪는 감정이기 때문이다. 디디-위베르만의 표현을 빌자면, 모든 화가는 자신의 “계획에서 나와 의심 속으로 들어간다.”<sup>3)</sup>

디디-위베르만은 이를 ‘탈주체화’의 맥락에서 이해했다. 빈 캔버스 앞에서 리히터는 모든 것을 채우려는 욕망에서 벗어나 ‘지속적인 지연’과 ‘무위의 시험’을 겪는다. 이는 보통 예술가를 ‘미치게’ 만들지만, 리히터는 “무엇인가 제대로 된 것을 만들어내기 위해” 이러한 상황을 기꺼이 받아들인다. 그의 캔버스 앞에서는 자아도 초자아도 존재하지 않는다. 캔버스에서 어떤 일이 벌어질지 모르는 작가는 그저 “게으르고 무관심적이고 의존적인 [...] 반응 기계”<sup>4)</sup>가 되어 ‘탈창조 (decreation)’<sup>5)</sup>의 과정에 참여할 뿐이다.

리히터의 특별한 작업 태도를 고려할 때, 작업실 벽에 걸린 캔버스에서는 어떤 것이 만들어질 수도 그렇지 않을 수도 있다. 무엇인가 그려진다고 해도 리히터는 이를 미리 알고자 하지 않는다. 작업 과정을 미리 계획하지 않는 작가는 오직 캔버스의 잠재성에 기대다. 그는 지속적인 지연을 참아내고, 어떤 것을 하지 않는 ‘정체(standstill)’ 속에 자리 잡는다. 그렇다면 디디-위베르만이 마주한 빈 캔버스는 단순히 작업 이전의 상태가 아니라 ‘작업대기 중인 회화’<sup>6)</sup>가 될 것이다. 동시에 그것은 ‘무위(inoperativity)’<sup>7)</sup>라는 역설적 작업에 대한 ‘메타회화’가 된다. W. J. T. 미첼은 메타회화를 “이미지의 본성을 반성할 때 사용되는 모든 이미지”

3) Didi-Huberman, *Wo Es war*, p. 22.

4) Gerhard Richter, “Notizen 1973”, in: *Gerhard Richter - Text 1961 bis 2007: Schriften, Interviews, Briefe*, p. 70.

5) 잠재성과 비잠재성 사이의 탈창조에 관한 논의는 Giorgio Agamben, “Bartleby, or On Contingency”, in: *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*, trans. Daniel Heller (Stanford: Stanford University 1993), pp. 243-274 참조.

6) Didi-Huberman, *Wo Es war*, p. 14.

7) Giorgio Didi-Huberman, *The Use of Bodies, Homo Sacer IV. 2*, trans. Adam Kotsko (Stanford: Stanford University 2015); Georges Didi-Huberman, ““The Potential Not to”: Or the Politics of Inoperativity”, in: *Aesthetics of Standstill*, eds. Reinhold Görling, Barbara Gronau and Ludger Schwarte (Berlin: Sternberg 2019), pp. 192-208.

라고 정의했다.<sup>8)</sup> 메타회화는 ‘그림에 대한 그림’으로, 예술에 대해 물으며 그것의 ‘자기 인식’을 이끌어낸다. 디디-위베르만의 사진 속 빈 캔버스는 아무것도 보여주지 않지만, 관찰자를 리히터의 작업 프로세스 속으로 끌어들이고, 이를 통해 누구도 확인하기 힘든 예술 창작과 이미지의 생성에 대한 관심을 환기한다. 예술적 창조는 어떻게 이루어지는가? 예술가의 관념이 조형 행위보다 더 중시되는 오늘날 과연 예술 실천은 어떤 의미를 갖게 되는가? 예술가가 전혀 등장하지 않는 작업실 사진에서, 빈 캔버스는 오직 자신의 현전을 통해 회화라는 매체와 예술적 창조에 대한 반성적 질문을 던지고 있다. 이 연구는 회화의 자기인식을 이끄는 빈 캔버스를 메타이미지로 삼아, 그것이 예술 실천과 그에 대한 관념에 가져온 변화를 고찰할 것이다. 빈 캔버스는 미술의 오랜 역사 속에서 빈번하게 언급되어 왔으며 다양한 방식으로 시각화되어 왔는데, 이에 대한 미적 접근은 이미지의 내적 구조로부터 예술 실천이라는 복잡한 현상에 접근할 수 있는 계기로 작용할 것이다.

## II. 작업실의 빈 캔버스

### 1. 아이디어의 그림자

리히터의 빈 캔버스는 얼마 뒤 쇼아의 현실을 담은 작품으로 탄생한다. 그러나 디디-위베르만뿐 아니라 작가 자신도 2013년 겨울에는 이를 알 수 없었다. 리히터의 빈 캔버스에는 다른 그림이 그려질 수도, 아니면 아예 아무것도 그려지지 않을 수도 있었기 때문이다.<sup>9)</sup> 그렇다고 ‘작업대기 중인 회화’에 대한 논의가

8) W. J. T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, (Chicago: University of Chicago Press 1995), p. 57.

9) 아감벤은 허먼 멜빌의 『필경사 바틀비』에 대한 독해를 통해, 진정한 잠재성이란 “무엇을 행하거나 무엇이 지 않을 잠재성(potenza di non)”, 즉 “비잠재성(impotenza, adynamia)

특이한 것은 아니다. 빈 캔버스의 충만한 잠재성은 이미 오래 전부터 미술의 주요한 주체가 되었으며, 작품 제작 과정에서 이에 주목하는 것은 당연한 문법이 됐다.<sup>10)</sup> 로버트 라우센버그(Robert Rauschenberg, 1925-2008)의 경우, 새로운 예술의 창작을 위해 빌럼 데 쿠닝(Willem de Kooning, 1904-1997)의 작품을 지웠고, 말레비치는 절대적인 세계를 표현하기 위해 캔버스 전체에 흰색 칠을 하기도 했다.<sup>11)</sup> 창조 이전의 순간, 즉 ‘영도(zero)’<sup>12)</sup>를 지시하는 빈 캔버스는 앙리-조르주 클루조(Henri-Georges Clouzot, 1907-1977)



[도 2] 앙리-조르주 클루조,  
<피카소의 미스터리>(1956) 중  
피카소의 작업 장면

의 기록 영화, <피카소의 미스터리 Le mystère Picasso> [도 2] 에서도 주요하게 활용된다. 클루조는 피카소의 작업 과정을 영상으로 기록하면서, 예술가의 작업실에 놓인 빈 캔버스를 반복적으로 노출시켰다. 그것은 생각에 잠긴 예술가의 모습과 함께 등장하는데, 이를 통해 아무것도 그려지지 않은 캔버스 표면은 예술가의

---

이어야만 한다”고 주장한다. 조르조 아감벤, 『호모사케르: 주권 권력과 별거벗은 생명』, 박진우 옮김 (새물결 2008), p. 111 그리고 Giorgio Agamben, “Bartleby, or On Contingency”, in: *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*, p. 245; 이러한 비 잠재성의 사유와 현대 미술의 연결은 김지혜, 「아감벤의 잠재성(potenza) 사유와 현대 미술」, 『미학예술학연구』 50집 (2017), pp. 101-136 (DOI: 10.17527/JASA.50.0.04) 참조.

10) Lynda Nead, “Seductive Canvases: Visual Mythologies of the Artist and Artistic Creativity”, in: *Oxford Art Journal*, vol. 18, no. 2 (1995), pp. 59-69 (DOI: 10.1093/oxartj/18.2.59) 특히 p. 62 참조.

11) 이른바 ‘창조적 파괴’에 관한 논의는 Wolfram Bergande (ed.), *Kreative Zerstörung: Über Macht und Ohnmacht des Destruktiven in den Künsten* (Wien and Berlin: Turia + Kant 2017) 참조.

12) Boris Groys and Aage Hansen-Löve (eds.), *Am Nullpunkt: Positionen der russischen Avantgarde* (Frankfurt am Main: Suhrkamp 2016) 참조.

창조성을 지시하는 도상이 된다.

클루조의 영상 속 빈 캔버스는 리히터의 그것과 다른 의미로 활용되지만, 예술가의 창조성을 강조하려는 그의 연출이 낯선 것은 아니다. 클루조는 예술 창작에 관한 일반적인 통념을 따라 창조성을 예술가에게 귀속시킨다. 캔버스 앞에서 ‘모든 결정을 기피하는’ 리히터와 다르게, 상의를 탈의한 채 흰 캔버스 앞에 자리 잡은 피카소는 예술 창작 과정의 통제자로 군림한다. 그의 신체는 캔버스 표면에 그림자를 드리우고, 종종 어둡게 실루엣 처리되어 나타나기도 한다. 이러한 연출은 회화의 기원에 관한 플라니우스의 일화를 떠올리게 하는 동시에,<sup>13)</sup> 질료에 형상을 부여하는 창조 활동을 강력하게 암시한다. 피카소의 그림자는 ‘피조물과의 접촉점’을 형성하고,<sup>14)</sup> 그의 신체 활동은 작품 제작으로 이어진다. 이는 예술가의 활동을 의도적으로 감춘 디디-위베르만의 그림자 없는 캔버스 사진과 차별화된다. 클루조의 영상에서 피카소는 잠깐의 정지 상태를 깨뜨리고 나타나, 작품에 직접적인 영향력을 행사한다. 가벼운 옷차림의 예술가는 강력한 신체성을 드러내고, 이를 통해 형상과 질료 사이의 위계를 명확히 한다. 피카소는 무관심적이지도 수동적이지도 않다. 그는 적극적인 신체 활동을 통해 빈 캔버스에 내재된 가능성을 현실화한다.

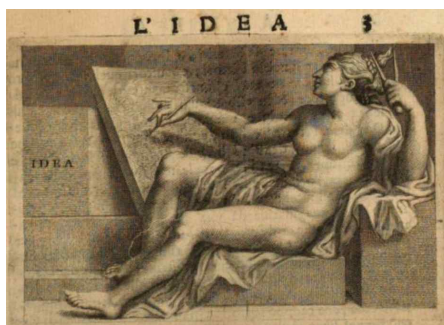
예술이 창조적이라는 사실은 논쟁거리가 아니다. 문제는 창조성이 어디서 나오는가 하는 점이다.<sup>15)</sup> 피카소는 흰 표면에서 ‘무로부터의 창조(creatio ex nihilo)’를 일구며, 물질 미디어 위에 자신의 아이디어를 구현한다. 클루조의 영상은 이러한 예술가의 활동을 강조하는데, 이는 예술 창작에 대한 전통적이고 전형적인 이원론이 반영된 것이다. 주지하다시피, 선재하는 형상과 그것을 받아들이는

13) 신승철, 「이미지 속에서 살아남다? 초상화에서의 삶과 죽음」, 『미술이론과 현장』 16호 (2013), pp. 139-174, 특히 p. 142f 참조.

14) 빅토르 I. 스토이치타, 『그림자의 짧은 역사』, 이윤희 옮김 (현실문화연구 2006), p. 161.

15) 이에 관한 논의는 Sybille Ebert-Schifferer, “Zwischen Tabula rasa und Normerwartung - Kreativität in der Kunst am historischen Beispiel der Malerei”, in: *Kreativität ohne Fesseln: Über das Neue in Wissenschaft*, eds. Gerhard Graevenitz and Jürgen Mittelstraß (Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2008) pp. 107-149 참조.

질료의 도식은 플라톤 이래 예술 이론과 실천에 강력한 영향력을 행사해 왔다. 조반니 피에트로 벨로리(Giovanni Pietro Bellori, 1613-1696)의 『현대 화가, 조각가, 그리고 건축가의 생애 Vite de' Pittori, Scultori et Architetti Moderni』 속 삽화 [도 3] 는 이를 시각화하고 있다. 벨로리는 성 누가 아카데미에서 행한 강연의 원고를



[도 3] 샤를 에라르가 그린 조반니 벨로리, 『현대화가, 조각가, 그리고 건축가의 생애』 (1672) 속 삽화

출판하면서, 여신(dea)으로 형상화된 이데아(Idea)의 작업 장면을 책의 첫 챕터에 배치했다. 이 그림에서 창작을 주도하는 것은 ‘회화와 조각의 여신’, 즉 ‘이데아’다. 그녀는 피카소처럼 누드로 나타나 캔버스에 그림자를 드리우고, 붓을 들어 빈 공간을 채워간다. 다만 캔버스 앞에서 예술 제작에 임하는 여신의 태도는 피카소의 적극적인 움직임과 차별화된다. 그녀는 형식적으로 붓을 쥐고 몸을 뒤로 기댄 채, 그리는 행위에 전혀 관심이 없다는 듯 눈을 들어 천상을 바라본다. 이러한 연출은 예술 실천이 본래 형이상학적 활동이라는 사실을 강조하기 위함이다. ‘천체보다 위에 있는’ 영원한 아름다움에 대한 강한 확신 속에서,<sup>16)</sup> 벨로리는 다음과 같이 주장했다.

예술과 인간의 천재성에 의해 완벽하게 된 모든 사물은 같은 자연(참된 이데아가 그것에서 연원하는)에 그 기원을 두고 있다 [...] 진리를 알지 못한 채 모든 면에서 기존의 관행을 따르는 자들은 형상 대신 괴상한 것을 창조한다.<sup>17)</sup>

16) 조반니 피에트로 벨로리, 「자연적인 아름다움들로부터 선택된 자연보다 우월한 화가, 조각가, 건축가의 이데아」, 에르빈 파노프스키, 『파노프스키의 이데아』 마순자 옮김 (예경 2005), pp. 116-127, 특히 p. 116.

17) 벨로리, 「자연적인 아름다움들로부터 선택된 자연보다 우월한 화가·조각가·건축가

여기서 벨로리는 철저히 플라톤의 교훈을 따른다. 예술 활동이 기본적으로 질료에 형상을 부여하는 행위라는 사실은, 정육면체 모양 대리석에 ‘이데아’라는 명문이 새겨진 그의 삽화에서 이미 강조된 내용이다. 하지만 벨로리는 이 문장에서 천상의 모델을 제대로 모방하기 위해 ‘잘 훈련된 손(bene docta manus)’<sup>18)</sup>을 강조한 옛 르네상스 미술이론과 거리를 둔다. 지성과 손의 조화, 또는 ‘손의 정신화’라는 익숙한 관습을 강조하기보다는,<sup>19)</sup> 오로지 ‘나쁜 실천’에 대한 비판에 집중하고 있는 것이다.<sup>20)</sup> 아마도 벨로리는 매너리즘 같은 ‘타락한’ 미술이 그의 시대에 반복되는 것을 막고자, ‘고상한 이데아’를 마음에 품는 대신 ‘괴상한 형상’을 그려 내는데 치중하는 행위를 미술 실천에서 몰아내려했을 것이다.<sup>21)</sup> 캔버스에 드리운 이데아의 그림자는 여기서 분명한 목적을 드러낸다. 그것은 예술 제작 행위에 대한 헛된 관심을 경고하고, ‘이데아라고 불리는 최초의 형상’을 상기시킨다.<sup>22)</sup> 그리고 이를 통해 ‘진리를 모르는 자들’을 일깨운다. 예술적 창조는 손이 아니라 ‘가장 고귀하고 영원한 지성’을 통해 수행되는 것이다.

## 2. 손 없는 라파엘로

벨로리는 예술 실천의 형이상학적 의미를 강조하면서, 라파엘로를 예술가의

---

의 이데아」, p. 123.

18) Peter Cornelius Claussen, “Früher Künstlerstolz. Mittelalterliche Signaturen als Quelle der Kunstsoziologie”, in: *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter: Anschauliche Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte* (Giessen: Anabas Verlag 1981) pp. 7-34, 특히 p. 31.

19) Martin Warnke, “Der Kopf in der Hand”, in: *Nah und Fern zum Bilde: Beiträge zu Kunst und Kunsttheorie* (Köln: DuMont 1997), pp. 108-120 참조.

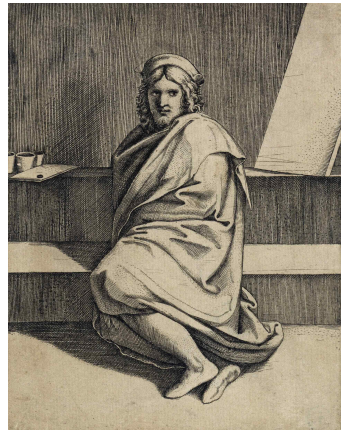
20) 이러한 해석은 빅토르 I. 스토이치타, 『그림자의 짧은 역사』, p. 121f 참조.

21) 벨로리, 「자연적인 아름다움들로부터 선택된 자연보다 우월한 화가·조각가·건축가의 이데아」, p. 124ff.

22) 벨로리, 「자연적인 아름다움들로부터 선택된 자연보다 우월한 화가·조각가·건축가의 이데아」, p. 116.

모델로 삼았다. ‘훌륭한 솜씨’를 지닌 그가 ‘파괴적인 폐단’을 따르지 않고 ‘하늘에서 내려온 아름다움’에 집중함으로써, 회화의 아름다움을 정점까지 끌어올렸다는 것이다.<sup>23)</sup> 벨로리는 라파엘로가 1514년 발다사레 카스틸리오네(Baldassare Castiglione)에게 보낸 편지를 인용하는데, 그에 따르면 라파엘로는 자연에서 완전한 아름다움을 발견하거나 얻어낼 수 없을 때, 오직 “정신에 떠오르는 확실한 이데아(certa idea)를 따랐다.”<sup>24)</sup> 사실 라파엘로는 이 유명한 구절 바로 앞에 자신이 이데아의 형이상학적 기원을 심각하게 고민하거나 그것의 예술적 가치를 분명하게 파악하지는 못했다는 겸손을 드러냈지만,<sup>25)</sup> 벨로리는 이를 인용문에서 배제한 채 그를 ‘회화와 조각의 여신’의 대체자로 삼았다. ‘확실한 이데아’로 일하는 예술가의 정신 속에서 ‘모범적인 모티브’를 발견하려 한 것이다.<sup>26)</sup> 이렇듯 이데아를 예술의 원리로 삼은 고전주의자에게서 정신으로 일하는 라파엘로는 이상적인 예술가로 제시되고, 캔버스 앞에서의 적극적인 제작 활동은 지양된다. 특히, 이데아를 창조성의 기원으로 간주하는 그의 형이상학적 태도 속에서 예술 활동의 터전은 예술가의 정신으로 옮겨온다.

마르칸토니오 라이몬디(Marcantonio Raimondi, 1480-1534)가 판화로 제작한 라파엘로의 작업실 풍경 [도 4] 은 이를 보여준다. 이 작품은 ‘확실한 이데아’로 일



[도 4] 마르칸토니오 라이몬디, <망토 걸친 라파엘로>, 1520년경 제작된 판화

23) 벨로리, 『자연적인 아름다움들로부터 선택된 자연보다 우월한 화가·조각가·건축가의 이데아』, p. 126.

24) 벨로리, 『자연적인 아름다움들로부터 선택된 자연보다 우월한 화가·조각가·건축가의 이데아』, p. 119.

25) 파노프스키, 『파노프스키의 이데아』, p. 55.

26) 벨로리, 『자연적인 아름다움들로부터 선택된 자연보다 우월한 화가·조각가·건축가의 이데아』, p. 116.

하는 예술가의 모습을 직관적으로 드러낸다. 라파엘로는 그림 중앙에 자리 잡고 있고, 좌우로 작업 도구와 캔버스가 배치되어 있다. 그러나 팔레트에는 물감이 전혀 묻어있지 않고, 당연히 캔버스 역시 비어있다. 이 작업실에서는 심지어 붓조차 찾아볼 수 없다. 라파엘로는 망토에 손을 감춘 채, 그저 먼 곳을 응시하고 있을 뿐이다. 이 그림에서 라파엘로는 손으로 그림을 그리는데 아예 관심이 없는 것처럼 보인다. 그는 그림을 그리기보다는 생각에 잠겨있고, 아마도 그림은 캔버스가 아닌 그의 머릿속에서 그려지고 있을 것이다. 라파엘로는 피카소나 ‘회화와 조각의 여신’처럼 그림자를 드리우지만, 이조차 캔버스를 향하지 않는다. 이러한 연출은 조형 행위에 대한 의도적인 무관심을 보여준다. 예술은 정신에서 탄생하는 이미지이며, 관념 속에서 산출되는 형태라는 것이다. 위대한 예술가는 손이 아닌 정신으로 일하고, 캔버스에 손을 대는 예술 행위의 중요성은 감소한다. 훗날 레싱(Gotthold Ephraim Lessing, 1729-1781)은 『에밀리아 갈로티』에서 등장인물의 입을 빌려 다음과 같은 주장을 펼치게 된다.

예술은 조형적인 자연이 [...] 이미지를 떠올리듯이, 저항적인 재료가 필연적으로 만들어내는 잔여물 없이 그려야 합니다. 우리가 직접 눈으로 그림을 그리는 것은 아니지 않습니까? 눈에서 팔을 통해 붓에 이르는 긴 여정에서 얼마나 많은 것을 잃게 됩니까? [...] 라파엘로가 불행히 손이 없이 태어났다면, 가장 위대한 회화의 천재가 되지 못했을 거라 생각하시나요?<sup>27)</sup>

여기서 레싱은 ‘손 없는 라파엘로’의 역설을 언급한다. 손에 붓을 쥐는 행위 없이 미술은 가능하지 않다. 하지만 예술적 관념을 훼손하거나 왜곡하는 ‘나쁜 실천’은 이러한 상상을 정당화한다. 형상과 질료의 이원론 속에서, 그리고 물질적 구현보다 예술가의 창조적 관념을 더 중시하는 전통 속에서 ‘손 없는’ 창조라는 상상이 등장하게 된 것이다.<sup>28)</sup> 바사리에 따르면, 레오나르도 다 빈치는 뛰어난

27) Gotthold Ephraim Lessing, *Emilia Galotti: Ein Trauerspiel fünf Aufzügen*, ed. Johannes Diekhans (Paderborn: Schöningh 1998), pp. 10-13.

숨씨로도 표현하지 못할 만큼 섬세하고 어려운 작업을 머릿속에서 완성했으며, 미켈란젤로는 자신의 완전한 상상력을 표현할 길이 없어 작품을 방치하거나 파괴했다.<sup>29)</sup> 그들에게서 온전한 그림은 물질 미디어가 아니라, 오직 머릿속에만 존재한다. ‘손 없는 라파엘로’, 그리고 이를 상징하는 빈 캔버스의 등장은 이러한 맥락에서 설득력을 갖는다. 질료 속에서 흩어지고 약화될 관념의 상실에 대한 우려와 이데아에 대한 강조가 조형 행위의 거부로 이어진 것이다.<sup>30)</sup> 관념 속에서 예술을 생산하는 라파엘로의 작업장에서, 빈 캔버스는 이른바 ‘물질적 형태’가 아닌 ‘내적 형상(to endon eidos)’을 강조하는 도상이 된다.<sup>31)</sup>

‘손 없는 라파엘로’는 관념 속에서 완성되는 이미지에 특권을 부여한다. 이는 물론 극적 상상에 불과하지만, “라파엘로의 생각이 그림보다 가치 있다”는 통념은 빈 캔버스의 등장을 정당화한다.<sup>32)</sup> 모든 것을 관념 속에서 바라보는, 또는 ‘무로부터의 창조’를 이끄는 신적 예술가는, 흰 표면 위에서 예술을 완성한다. 그는 오염과 상실을 유발하는 물질화를 지양하고, 관념 속에서 이상적인 아름다움을 추구한다. 본래 미술이 “형상이 없는 것을 제압하는 투쟁”이라는 점에서, 이는 분명한 역설이다.<sup>33)</sup> 하지만 라파엘로의 작업 장면이 그려진 16세기 이탈리아에 널리 퍼져 있던 신플라톤주의는 이러한 역설을 자연스럽게 옹호했다. 비록 훗날 벨로리는 매너리즘 미술이 어떠한 이데아도 형성하지 않고 자연 대상이나 관습을 무비판적으로 모방했다고 비난하게 되지만, 당시 예술가들은 예술을 단순한 ‘모방’으로 간주한 플라톤을 넘어 그것의 창조적 성격을 강조한 플로티누스의 다음과

28) 이에 관한 논의는 신승철, 『손 없는 라파엘 그리고 상상의 예술』, 『미학예술학연구』 42집 (2014), pp. 253-286 (DOI: 10.17527/JASA.42.0.08) 참조.

29) Giorgio Vasari, *Das Leben des Leonardo da Vinci*, ed. Matteo Burioni (Berlin: Wagenbach 2006), p. 22, 그리고 Giorgio Vasari, *Das Leben des Michelangelo*, ed. Matteo Burioni (Berlin: Wagenbach 2009), p. 195 f.

30) Werner Hofmann, *Die Kunst, die Kunst zu verlernen* (Wien: Picus 1993) 참조.

31) 오타베 다네히사, 『서양미술사』, 김일립 옮김 (돌베개 2017), p. 69.

32) 파노프스키, 『파노프스키의 이데아』, p. 33.

33) Plotinus, *The Enneads*, trans. Stephen MacKenna (New York: Pantheon 1969), I. 6. 3, p. 58.

같은 사유에 관심을 보이고 있었다.

형상은 질료 속에 존재하지 않는다. 그것은 돌에 들어가기에 앞서 예술가 안에 존재한다. 그리고 지각 있는 이들은 눈과 손의 도구가 아니라 예술에 참여함으로써 그것을 소유한다. 즉, 예술에서 아름다움은 훨씬 더 높은 곳에 존재한다. 그것이 작품에 통합되지 않기 때문이다. 본래적인 아름다움은 전달되는 것이 아니다. [돌 안에] 들어간 것은 부차적이고 단조로운 것에 불과하다. 그리고 조각상에 나타난 것조차도 [예술가의] 의도를 완전히 실현시키는데 통합되거나 결합되지 않고, 단지 질료의 저항을 복종시키는 만큼만 자신을 드러낸다.<sup>34)</sup>

여기서 플로티누스는 예술가의 정신 속에서 ‘획득’ 또는 ‘발견’되는 형상의 존재를 언급한다. 그리고 동시에 질료에 부정적인 의미를 부여함으로써 아리스토텔레스와 거리를 둔다. 그것이 형상의 작용에 저항하며, 형상과 영원히 이질적인 것으로 남는다는 것이다. 질료는 결코 완전한 형상에 이를 수 없으며,<sup>35)</sup> 따라서 손실 없이 형상을 관조할 수 있는 다른 방법이 있다면 그것의 활동은 제약되는 것이 마땅하다. 실제로 플로티누스는 형상이 질료 속에서 흩어지고 사라지는 위험을 방지하기 위해, “숨겨진 신전에 거하는 지적 아름다움에 대한 관조”를 강조했다.<sup>36)</sup> 형태 부여라는 희박한 성공 가능성에 매달리기보다는 질료의 세계로 하강하지 않은 상위의 아름다움을 발견하려 한 것이다. 플로티누스의 이러한 태도 속에서, 예술은 사변적인 것이 되고, 조형 행위의 중요성은 감소된다. 제작보다 경험, 그리고 아름다움의 구현보다 그것의 형이상학적 의미가 더 중시되면서, 예술은 잠재적인 것이 되고, 빈 캔버스의 등장은 자연스러운 것이 된다.

빈센테 카르두초(Vicente Carducho, 1585-1638)의 빈 캔버스 [도 5] 는 ‘손 없는’ 예술의 이러한 귀결을 보여준다. 이 관화는 그려진 그림만이 아니라

34) Plotinus, *Enneads*, V. 8. 1, p. 422.

35) 파노프스키, 『파노프스키의 이데아』, p. 31.

36) Plotinus, *Enneads*, I. 6. 8, p. 63.

그것을 그리는 예술가의 모습도 표현하지 않는다. 예술가의 존재마저 배제한 채 빈 캔버스에 월계관을 씌워 놓고 있을 뿐이다. 공교롭게도 이 삽화는 카르두초의 『회화에 관한 대화 Diálogos de la pintura』 마지막 장에 배치되어 빈 캔버스가 전혀 낯설지 않은 미래의 모습을 암시하는 것처럼 보인다. 오늘날 빈 서판(tabula rasa)은 현대 미술의 일반적인 형식으로 차용되고 있지 않은가? 예술이 관념화되고 조형 행위의 중요성이 감소되는 상황에서, 예술적 창조성은 빈 캔버스에서 자신의 자리를 발견하게 된다. 카르두초는 ‘지성의 붓’으로 이를 형상화하고, 캔버스 아래에 다음과 같은 설명을 써 두었다.



[도 5] 빈센테 카르두초, <회화에 관한 대화> 속 빈 서판, 1633

빈 서판은 많은 것들을 능가한다. 잠재성 속에서 모든 것을 보기 때문이다. 우월한 지식을 가진 붓만이 잠재된 가능성을 현실화할 수 있다.

여기서 빈 서판은 모든 가능한 이미지들의 잠재성으로 제시된다.<sup>37)</sup> 그리고 ‘지성의 붓’은 예술가의 조형 행위를 대신해 ‘잠재된 가능성의 현실화’를 시도한다. 실제로 카르두초는 캔버스에 살짝 맞닿은 가늘고 긴 붓의 그림자를 삽화에 그려 넣었다. 캔버스에 내재된 잠재성은 오직 자기 그림자를 드리우는 지적인 붓의 활동을 통해 현실화된다. “빈 서판처럼 활동하는 잠재성”이라는 캔버스 위 명문처럼,

37) Monika Wagner, “Die *tabula rasa* als Denk-Bild: Zur Vorgeschichte bildloser Bilder”, in: *Bilder-Denken: Bildlichkeit und Argumentation*, eds. Barbara Naumann and Edgar Pankow (München: Wilhlem Fink 2004), pp. 67-86, 특히, p. 78.

관념의 예술은 자기 충족적이며, 그 이미지는 잠재적이다. 빈 캔버스는 그 안에 모든 것을 담고 있고, 예술가는 자신의 관념 속에서 잠재된 형상을 본다.

### III. 전시장의 빈 캔버스

#### 1. 내용 없는 형식

에르빈 파노프스키는 16세기 후반까지 지속적으로 강화된 신플라톤주의의 영향력을 비판적으로 고찰하면서, 이를 미술 이론의 쇠퇴와 교차시켰다. “이데아 개념이 더 강한 영향력을 발휘하게 되고, 또 그 본래의 형이상학적 의미에 근접할수록(맨 처음 소위 ‘매너리즘’이라고 불린 기간에 일어난), 미술 이론은 원래의 실용적 목적이나 확실한 전제에서 더 멀어졌다”는 것이다.<sup>38)</sup> 그것은 “예술 작품 제작을 위한 실제적 기초를 마련”하는 대신 “예술가의 내적 관념의 정확성”에 대한 요구를 충족시키는데 주력했고, 이로 인해 미술은 ‘사변적 사고로 전환’되어 갔다.<sup>39)</sup>

미켈란젤로를 그린 레옹 다뱅(Léon Davent)의 판화 [도 6]는 예술 개념이 형성되던 시기에 이미 시작된 미적 이상과 실용적인 미술이론 사이의 괴리를 명확히 시각화하고 있다. 이 동판화에서 예술가는 사유하는 철학자의 모습으로 등장한다. 그의 작업실에서는 끝이나 망치만이 아니라, 붓과 팔레트 같은 흔한 작업 도구조차 발견되지 않는데, 이는 육체노동이 아닌 정신으로 일하는 예술가의 모습을 강조하기 위함이다. 그림 아래쪽 명문에서 ‘최고의 조각가’로 칭하고 있는 ‘23살’의 미켈란젤로는 흰 벽 앞에 앉아 생각에 잠겨 있다. 창틀의 그림자가 안에서 밖으로 드리워진 것으로 미루어 보아 이것은 벽감으로 추측되는데, 작가는 이를 의도적으로 빈 캔버스나 열린 창처럼 보이도록 연출하고 있다. ‘빈 캔버스’ 앞

38) 파노프스키, 『파노프스키의 이데아』, p. 51.

39) 파노프스키, 『파노프스키의 이데아』, p. 72f.

에 앉아 머리를 편 예술가의 모습은, “손이 절대 표현해 낼 수 없는 [...] 뛰어나고 완전한 상상력을 지닌” 그가 그림을 머릿속에서 완성하고 있음을 보여준다.<sup>40)</sup> 위대한 조각가는 돌을 깎는 대신, “그러야 할 대상을 내다보는 [...] 열린 창(fenestra aperta)”<sup>41)</sup> 또는 무한한 잠재성을 지닌 빈 서판 속에서 영원한 아름다움을 관조한다. 이렇게 볼 때, 조각가의 작업실에 등장한 빈 서판은 형상을 기다리는 질료라기보다는 조형 행위의 불필요함을 보여주는 상징이 된다. 예술적 창조의 본질을 묻고 그것의 기원을 찾으려는 시도 속에서, 조형 행위는 실효성을 잃고, 더 이상 그림을 그리지 않는 예술은 도상과괴적인 것이 된다.<sup>42)</sup>

현대 미술에서 더 이상 낫설지 않은 빈 캔버스의 등장은 이렇듯 관념화된 예술의 필연적 산물이다.<sup>43)</sup> 근대적인 예술 관념이 형성되고 그것이 자유학예에 편입되기 시작한 르네상스부터 신플라톤주의의 영향 속에서 창조성이 더욱 강조되기 시작한 매너리즘기에 이르는 예술의 정신화 과정 속에서, 형이상학적 의미 추구가 제작 행위보다 더 큰 관심을 얻은 것은 자연스러운 일이다. ‘손 없는’ 또는 ‘내용 없는’ 현대 미술에 대한 불만을 드러낸 조르조 아감벤의 표현을 빌리자면, 예술은 “형이상학적인 [...] 가치를 끝없이 끌어올리면서 결국 작품의 실질적인 공간을 분해시킨다.”<sup>44)</sup> 아감벤은 발자크의 『미지의 걸작』을 독해하면서, 절대적인



[도 6] 레옹 다빙, <23살의 미켈란젤로>, 1550년경 제작된 판화

40) Giorgio Vasari, *Das Leben des Michelangelo*, p. 195f.

41) 레온 바티스타 알베르티, 『알베르티의 회화론』, 노성두 옮김 (사계절 1998), p. 41.

42) 신승철, 『손 없는 라파엘 그리고 상상의 예술』, p. 274.

43) Ralph Rugoff (ed.), *Invisible: Art about the Unseen 1957-2012* (London: Hayward Gallery 2012); Martina Weinhart and Max Hollein (eds.), *Nichts / Nothing* (Stuttgart: Hatje Cantz Verlag 2006).



[도 7] 다비드 테니르스, <작업실의 예술가>, 1635, 유화, 54.6x77.5cm, 개인소장

의미 탐구가 “모든 의미를 집어삼켰고,” 결국 “아무 의미 없는 형태로 살아남았다”고 주장했는데,<sup>45)</sup> 예술가의 작업실과 전시장에서 흔히 발견되는 빈 캔버스는 결코 이와 무관하지 않다. 다비드 테니르스(David Teniers the Younger)의 자화상 [도 7]은 이를 보여준다. 테니르스는 자신의 작업실을 배경으로 일종의 ‘회화 극장’을 연출했다. 이는 17세기 초부터 유행하던 카탈로그 형식의 회화로,<sup>46)</sup> 테니르스는 몇 년 뒤 레오폴트 빌헬름 대공의 컬렉션을 같은 방식으로 그려냈고, 『회화 극장 Theatrum Pictorium』이라는 제목이 붙은 화보집을 출판하기도 했다. 이 작품에서 테니르스는 얼룩이 묻어 있는 캔버스 앞에 앉은 자신의 모습을 표현하고 있다. 벽에 걸린 그림은 당시 그가 그린 것과 동료 화가들의 작품을 모아 놓은 것으로, 모두 판매를 위해 전시된 것들이다. 빈 캔버스 앞에 앉은 테니르스는 성모의 대관 장면부터 각종 초상화와 정물화에 이르는 다양한 장르의 그림을 벽에 걸어 놓고, 이를 통해 자신이 모든 회화 장르에 통달했음을 암시한다. 이 그림을 보는 잠재적인 고객들은 테니르스라는 화가에게서 그들이 원하는 모든 장르의 그림을 얻을 수 있음을 알게 될 것이다. 특히, 붓과 팔레트를 손에 쥐고 빈 캔버스 앞에 앉아 있는 화가의 모습은 예술적 역량과 창조성의 과시적 표현이다.<sup>47)</sup> 그는 모든 종류의 그림을 잠재적인 고객에게 인도하기에 앞서, 그것을 그려낼 수

44) 조르조 아감벤, 『내용 없는 인간』, 윤병언 옮김 (자음과 모음 2017), p. 79.

45) 아감벤, 『내용 없는 인간』, p. 30.

46) Alexander Marr, “The Flemish ‘Pictures of Collections’ Genre: An Overview”, in: *Intellectual History Review*, vol. 20.1 (2010), pp. 5-25 (DOI: 10.1080/17496971003638233).

47) Fabiana Cazzola, *Im Akt des Malens: Aspekt von Zeitlichkeit in Selbstporträts der italienischen Frühen Neuzeit* (München: Wilhelm Fink 2013) 참조.

있는 자신의 능력을 확신시키고 있다.

테니르스의 ‘회화 극장’은 예술가의 작업실을 작품의 판매와 홍보를 위한 갤러리로 바꾸어 놓는다. 바닥부터 벽에 이르는 갤러리 공간을 가득 메운 작품들은 아감벤의 표현처럼 일종의 ‘물감으로 만든 벽’ 또는 ‘마그마’를 형성하게 되는데, 장르와 소재의 구분 없이 뒤섞인 작품들의 “마그마 속에서 한 작품이 두각을 나타낸다는 것을 불가능한 일”이다.<sup>48)</sup> 실제로 아감벤은 벽을 촘촘히 메운 각양각색의 회화 작품들 속에서, 누구도 알아보기 힘든 혼돈만이 남은 『미지의 걸작』 속 프랑오페르의 작품을 떠올렸고, 이를 ‘작품의 실질적인 공간의 분해’로 간주했다. 절대적인 예술을 추구하다가 결국 허무에 이르게 된 소설 속 화가처럼, 예술이 “예술을 위한 예술만의 세계를 구축”하게 되었다는 것이다.<sup>49)</sup> 사실 이는 카탈로그 형식으로 제작된 회화의 숙명이다.<sup>50)</sup> 그것은 오직 판매 대상이 되는 예술에 대한 예술로서만 의미를 갖기 때문이다. 이렇게 볼 때, 테니르스의 카탈로그, 또는 메타 회화 속 빈 캔버스는 영리하지만 허무한 장치가 된다. 이 작품에서 작가는 자신이 그리지 않은 그림을 소비자에게 과시하고, 그것을 판매하려는 목적을 드러낸다. 테니르스는 아무것도 그리지 않은 벽 앞에 서서 헤센의 영주에게 초상화 가계도를 설명하는 틸 오일렌슈피겔이나<sup>51)</sup> 입지 않은 옷에 대한 의심 표출을 지연시킨 『벌거벗은 임금님』 속 사기꾼처럼, 감상자에게 존재하지 않는 이미지를 볼 것을 요구하고 있는 것이다.

테니르스의 작품은 갤러리 외부에서 ‘물감으로 만든 벽’ 같은 예술 세계 구축에 종사한다. 특히 빈 캔버스는 ‘예술만의 세계’에 “형이상학적이고 상업적인 가치를 부여”하고 동시에 작품에 ‘가장 정통한 현실’을 보장하는 핵심 장치가 된

48) 아감벤, 『내용 없는 인간』, p. 75.

49) Hans Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk: die modernen Mythen der Kunst* (München: C. H. Beck 1998), p. 156.

50) Victor I. Stoichita, *Das selbstbewußte Bild: Der Ursprung der Metamalerei* (München: Wilhelm Fink 1998), p. 130f.

51) 틸 오일렌슈피겔, 『틸 오일렌슈피겔의 재미있는 읽을거리』, 이상일 옮김 (지식산업사 2012), pp. 99-104.

다.<sup>52)</sup> 하지만 이 도상과괴적 이미지는 또 다른 역설을 만들어낸다. 볼 수도 없고 붙잡을 수도 없는 예술이라는 세계를 소비 또는 감상할 것을 관찰자에게 요구하고 있는 것이다. 이미 공고하게 구축된 테니르스의 '회화 극장'에서 감상자는 그려지지 않은 그림에 대한 의심을 연기한다. 그리고 사실상 텅 빈 예술 세계 속에서 의미를 추구한다. 창조성 또는 무한한 잠재성을 암시하는 빈 캔버스의 오랜 활용이 '내용 없는' 예술을 가능하게 하고, 아무것도 보이지 않는 비가시적 세계 속에서 그림을 감상하도록 만든 것이다. 이렇게 구축된 예술계에서 예술 실체는 오롯이 감상자의 몫이 된다. 만약 그가 전시장의 빈 캔버스에서 아무것도 발견하지 못한다면, 그는 내용 없는 미술을 탓하기보다는, 헤센의 영주나 별거벗은 임금님처럼, '내적 감각과 질서'를 갖추지 못한 자신의 처지를 한탄하게 될 것이다.



[도 8] 콩트 드 칼뤼, <고미술상의 회합>, 1727,  
22.2x14.6cm, 파리국립도서관

콩트 드 칼뤼(Comte de Caylus, 1692-1765)의 <고미술상의 회합 Assemblée de Brocanteurs> [도 8]은 이러한 회화 극장의 현실에 대한 용기 있는 의심을 드러낸다. 이 동판화는 그림을 사고파는 갤러리를 배경으로, 빈 캔버스 감상에 열정을 드러내는 예술애호가 또는 고미술상의 모습을 희화화 한

다. 피에르-샤를 트레몰리에르(Pierre-Charles Trémolières)의 스케치를 바탕으로 제작된 이 캐리커처는, 미술품 거래인과 감상자를 당나귀로 표현했다. 그들은 빈 캔버스와 캔버스 뒷면을 중심으로 옹기종기 모여 작품을 세심하게 관찰하고 있는데, 이는 분명 회화 극장의 허상을 폭로하기 위한 연출이다. 당나귀들은 내용 없는 작품만큼이나 부적절한 모습으로 빈 캔버스를 감상한다. 그들은 향로에서 나오는 연기로 캔버스를 그을리고, 아무것도 없는 캔버스를 면밀히 관찰하기 위해 돋보기와 지팡이를 동원한다. 이런 행동으로 미루어 보아 당나귀들은 사기꾼이거

52) 아감벤, 『내용 없는 인간』, p. 79.

나 비전문 감정가일 것이다. 하지만 빈 캔버스라는 장치는 그들의 행위에 정당성을 부여한다. 예술은 상상력에 의존해 의미를 만들어내고, 이를 바탕으로 상업적 가치를 보장받는다.

칼뤼의 판화에서 빈 캔버스는 감상자에 의해 채워진다. 당나귀들은 사기 행각의 피해자로 머물지 않고, 이미지의 부재를 적극적으로 부정한다. 그들은 존재하지 않는 그림에 대한 ‘장광설’을 늘어놓으며 빈 캔버스의 의미를 생성시키고,<sup>53)</sup> 이로부터 훗날 등장하게 될 수용미학의 주장을 선취한다. 1960년대 볼프강 이저(Wolfgang Iser)는 텍스트의 빈 공간을 채우는 ‘암시된 감상자’의 존재에 주목했으며, 롤랑 바르트는 이를 ‘저자의 죽음’과 연관 지었다.<sup>54)</sup> 이들에게서 감상자는 ‘내용 없는’ 예술을 채우며, 반대로 예술은 감상자의 활동 공간을 마련하기 위해 자신을 비운다.<sup>55)</sup> 본래 판화의 원본인 트레몰리에르의 스케치에는 빈 캔버스 앞에서 예술을 논하는 작가의 모습이 당나귀로 그려져 있었다. 하지만 칼뤼는 의도적으로 작가의 존재를 생략해 완전한 감상의 문제로 환원된 근대 예술의 현실을 폭로한다. 훗날 니체는 작품을 즐기려면 “예술가란 존재를 잊어야 한다”고 충고하면서 작품의 기원이 “미학적 인간이나 예술가와 관계되는 일이 아니다”라고 선언하게 되는데,<sup>56)</sup> 칼뤼의 판화는 이에 미리 동조하고 있는 것으로 보인다. 비록 그는 아무것도 없는 빈 캔버스를 감상하고 거기서 가치를 만들어내는 어리석은 감상자와 사기꾼을 비판하고 있지만, 회화극장 또는 예술 세계의 전복을 시도하지는 않는다. 도상과괴적인 이미지가 만연한 상황에서, 이 현실주의자는 정신으로

53) Monika Wagner, “Die *tabula rasa* als Denk-Bild: Zur Vorgeschichte bildloser Bilder”, p. 80ff 참조.

54) Wolfgang Iser, *Der implizierte Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett* (München: Wilhelm Fink 1972); John Logie, “1967: The Birth of ‘The Death of the Author’”, in: *College English*, vol. 75, no. 5 (2013), pp. 493-512 참조.

55) Wolfgang Kemp, *Der explizite Betrachter: Zur Rezeption zeitgenössischer Kunst* (Konstanz: Konstanz University Press 2015) 참조.

56) 프리드리히 니체, 『도덕의 계보학』, 홍성광 옮김 (연암서가 2011), p. 139.

일하는 예술가를 조롱하거나 빈 캔버스에 대한 의심을 드러내는 대신, 예술의 잔존을 모색한다. 아무것도 없는 곳에서도 의미를 발견하는 감상자는, 사실상 아무것도 하지 않는 예술가를 대신해 ‘회화 극장’을 지탱할 것이다. 무엇보다 그는 빈 서판의 무한한 잠재성에 대한 믿음 또는 ‘신앙’을 공유한다. 감상자의 무한한 상상력 속에서 빈 캔버스는 예술을 임의적인 것으로 만들고, 군주를 속이는 사기꾼처럼 의심 표출을 지연시켜 그것을 존속시킨다. 이미지를 제작하지 않는 자기 파괴의 경로를 걸어 온 예술은 빈 캔버스에 사로잡힌 어리석은 감상자의 존재로 인해 종말을 유예한다. 이미지가 사라지고 내용 없는 형식이 일반화된 상황에서도 그것은 잔존한다.

## 2. 예술의 종말?



[도 9] 1958년 파리 이리스-클레스 갤러리에서 열린 이브 클랭 《빈 공간》전

이브 클랭(Yves Klein, 1928-1962)의 《빈 공간》전 [도 9]은 이러한 경향의 극단에서 발견될 것이다. 보이지 않는 세계를 지향했던 클랭은 아예 빈 캔버스마저도 갤러리 공간에서 몰아냈다. 그는 1958년 4월 28일 파리의 이리스-클레르 갤러리에서 열린 전시에서 갤러리를 완전히 비우고, ‘순수한 형식’ 속에서 감상자들이 ‘회화적 감성’을 경험하게 했다.<sup>57)</sup> 이미지를 ‘예술의 재’라고 입버릇처럼 말하던 그가 완전한 도상파괴의 형식을 찾아낸 것이다. 클랭은 일체의 이미지가 사라진 공간에 ‘비물질적인 감성의 영역’을 구축하고, 아무것도 없는 빈 공간의

57) Denys Riout, “Impragnationen: Szenarios und Szenografien”, in: *Yves Klein*, ed. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Wien: Springer 2007), pp. 86-101 (DOI: 10.1007/978-3-211-71391-4\_2) 특히 p. 89.

경험을 예술 행위로 승화시켰다. 심지어 그는 1500 프랑의 갤러리 입장료를 책정해 상업적 가치를 확보했고, 무료입장이 가능한 초대권에는 돈을새김으로 글을 새겨 보지 못하는 이들을 배려했다.<sup>58)</sup> 사실상 그의 예술은 눈으로 보기 위한 것이 아니었고, 이러한 도상파괴적 태도 덕분에 그것은 누구에게나 감상 가능한 것이 되었다. 클랭의 예술은 눈앞에서 완전히 사라짐으로써 오히려 더 큰 확장성을 갖게 되었다. 관람객을 텅 빈 공간에 입장시킨 그의 행위는 사기꾼의 행각과 다를 바 없었지만, 형이상학적 지향, 또는 클랭의 용어대로 ‘비물질적 실재로의 [...] 도약’을 꿈꾸는 예술의 특수한 본성은,<sup>59)</sup> 보이지 않고 식별되지 않는 이미지에 대한 감상을 정당화한다. 관념 속에서 그림을 완성하기 위해 조형 행위를 거부하는 예술가와 상상력으로 그것을 완성하는 감상자, 그리고 이제 아예 눈앞에서 사라져버린 이미지는, 이렇듯 자기 부정 또는 자기 파괴를 통해 존속하는 예술의 기이한 현실을 보여준다. 클랭은 이를 ‘비물질을 향한 예술의 발전’이라고 주장했고, 그보다 훨씬 이전에 헤겔은 ‘지나가버릴 단계’로서의 예술, 또는 그것의 ‘자기 지양’을 말했지만,<sup>60)</sup> 사실상 이미지를 만들지 않는 예술의 도상파괴적 전통은 그 개념의 성립 이래 지속적으로 전승되어 왔다.<sup>61)</sup>

헤겔의 계승자, 아서 단토(Arthur C. Danto, 1984-2009)는 이러한 현실을 부분적으로 인지하고 있었다. 그는 빈 캔버스가 예술의 의미를 구현할 수 있는지에 대해 진지하게 고민하지 않았으나, ‘눈에 안 보이는 특성’이 예술을 규정한다는 사실을 인식하고 있었다.<sup>62)</sup> 잘 알려져 있듯이 그는 앤디 워홀의 <브릴로 상자> 앞

58) 이현애, 「이브 클랭(Yves Klein)의 공기 시대와 <빈 공간 Le Vide>」, 『서양미술사학회 논문집』 34호 (2011), pp. 143-169, 특히 p. 148.

59) Yves Klein, *Overcoming the Problems of Art: The Writings of Yves Klein*, ed. Klaus Ottmann (Putnam: Spring Publication 2007), p. 70.

60) Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesung über Ästhetik, Berlin 1820/21: Eine Nachschrift*, ed. Helmut Schneider (Frankfurt am Main: Peter Lang 1995), p. 331.

61) 신승철, 「베로니카의 후예들: 도상 파괴와 20세기 추상 미술」, 『미학예술학연구』 55집 (2018), pp. 39-76 (DOI: 10.17527/JASA.55.0.02) 참조.

62) 아서 단토, 『무엇이 예술인가』, 김한영 옮김 (은행나무 2013), p. 67, 그리고 p. 71.

에서 예술과 비예술을 가르는 ‘눈에 보이지 않는’ 조건을 찾아내려 했고, 이를 예술철학의 과제로 삼았다. 단토는 현대 미술이 자신의 본성을 탐구하는 과제를 철학에 이양하면서 종말에 이르렀다고 믿었는데, 그에 따르면 이는 말 그대로의 ‘죽음’이 아닌 예술이 철학자들이 하는 일을 자신의 매체를 통해 수행하는 모습을 수식하는 수사적 표현이다.<sup>63)</sup> 헤겔의 추종자는 이렇듯 미술 작품에서 예술에 대한 철학적 질문이 구체화되는 상황에 주목함으로써,<sup>64)</sup> ‘메타이미지’로서의 현대미술의 기능을 발견한다. ‘지나간 과거의 것’으로서의 예술이 자신에 대한 질문을 던지며 ‘죽음’을 유예한다는 것이다. 그것은 ‘눈에 보이지 않는’ 특성에 기대어 반성적 질문을 던지고 이를 통해 역사를 초월한 ‘철학적 구조’를 형성하게 된다.<sup>65)</sup>

단토는 작품이 사라지고 그것의 고유한 시각적 특질을 강조하기 어려운 상황에서, 예술의 ‘죽음’을 받아들이는 대신, 그것의 잔존을 꾀한다. 특히 그는 탈역사적인 예술의 조건을 찾아내려 했는데, 이를 언제 어디서나 통용될 만한 것으로 만들려면 개별 작품의 특징을 발견해 공통점을 찾아내기보다는 “해석을 찾아내고 의미를 확립하는 [...] 비평”을 강조하는 것이 훨씬 효율적이라는 사실을 잘 알고 있었다.<sup>66)</sup> 그에게 예술이 철학이 되었다는 사실은 어떤 형태의 작품이든 간에 “그것을 이해할 수 있도록 해석을 투사해야만 한다”는 의미였고, 이는 감상자의 활동을 강조한 수용미학의 태도와도 느슨하게 연결된다. 실제로 칼워의 판화 속 어리석은 당나귀와 클랭의 빈 공간을 배회하는 감상자의 활동은 단토에게서 근원적 의미를 발견하게 된다. 비록 단토는 작품을 완성하는 감상자의 존재 대신 예술 정의 문제에 관심을 두었지만, 보이지 않는 이미지로부터 의미를 찾아낼 수 있다고 믿는 ‘이미지 신앙’은 그들 사이에서 명확히 공유된다. 특히 단토는 자기 인식을 이끄는 예술의 반성적 활동을 강조함으로써, 외양상 예술 고유의 특징을 발견하기

63) 아서 단토, 『예술의 종말 이후』, 이성훈, 김광우 옮김 (미술문화 2004), p. 41f; 아서 단토, 『철학하는 예술: 예술작품의 철학적 특성』, 정용도 옮김 (미술문화 2007), p. 29.

64) 단토, 『철학하는 예술: 예술작품의 철학적 특성』, p. 97.

65) 단토, 『무엇이 예술인가』, p. 79.

66) 단토, 『예술의 종말 이후』, p. 15.

힘든 팝아트와 아예 보이지 않는 세계를 지향하는 추상 회화가 현실 속에서 붕괴 되는 것을 막아냈다.<sup>67)</sup> 그는 이 예술들이 미술작품인지 묻는 대신, 그것들이 어떻게 예술로서 존재하는지 탐구했는데, 이는 보이지 않는 것에서 예술의 조건을 찾아 낼 수 있다는 ‘믿음’에 기초한 것이었다.<sup>68)</sup> 단토는 이러한 믿음 속에서 탈역사적이고 보편적인 예술의 정의를 제시했다. 그에 따르면 미술 작품은 의미를 내포하고, 그것을 구현해야 한다.<sup>69)</sup>

비가시적인 예술은 이러한 예술 정의 속에서 잔존을 위한 완벽한 조건을 찾아낸다. 그것은 감상자의 참여를 요구하거나 철학적인 자기반성을 시도하면서 의미를 발생시키고, 이를 통해 종말을 유예한다. 시각적 특질은 예술의 필요조건이 아니며, 때때로 시각 정보가 적을수록 잠재성은 오히려 더 충만해진다.<sup>70)</sup> 아마도 단토는 이러한 역설을 염두에 두고, “미술과 그림그리기를 동일시한” 예술의 역사와 거리를 두려 했을 것이다.<sup>71)</sup> 그는 ‘눈에 안 보이는’ 예술의 특성에 집중하면서, 자신이 제시한 조건이 ‘미술사의 종말과 성취’를 동시에 이뤘다고 확신했다. 그의 눈에 현대미술은 캔버스 위에 그림을 그리기 시작한 르네상스 이래의 관습과 거리를 두기 시작했을 뿐 아니라, 심지어 매체에 주목하는 물질주의적 미학에서도 벗어나려 하는 것으로 보였고, 이에 단토는 그동안 예술을 설명해 온 과거의 내러티브와 작별을 고할 필요성을 느꼈다.<sup>72)</sup> ‘내러티브의 종말’은 이렇듯 작품에 내재된 의미에 대한 새로운 철학적 해명을 시도하는 가운데 선언됐다. 단토의 선언은 예술작품의 시각적 특질이 끝없이 후퇴해 ‘임의의 대상(arbitrary object)’이

67) 단토, 『예술의 종말 이후』, p. 152.

68) 단토, 『무엇이 예술인가』, p. 23.

69) 단토, 『일상적인 것의 변용』, 김혜련 옮김 (한길사 2008) 참조.

70) 움베르토 에코, 『열린 예술작품: 카오스모스의 시학』, 조형준 옮김 (새물결 1995) 참조.

71) 단토, 『예술의 종말 이후』, p. 211.

72) 단토, 『예술의 종말 이후』, p. 162ff; 여기서 단토는 회화 매체의 순수성을 강조한 그린버그의 물질미학을 염두에 두고 있는 것으로 보인다. 클레멘트 그린버그, 「더 새로운 라오콘을 향하여」, 『예술과 문화』, 조주연 옮김 (경성대학교 출판부 2004), pp. 325-343 참조.

되거나 아니면 결국 보이지 않게 된 현대미술이, 파국에 이르는 것을 막는 장치가 됐다. 하지만 르네상스 이래 미술이 지속적으로 도상과괴적인 성향을 드러내 왔다는 점에서, 현대에 와서야 “예술의 본성이 철학적 의식에 충분히 다가갈 수 있었다”는 단토의 주장은 부분적으로 수정될 필요가 있다.<sup>73)</sup> 예술은 그 개념의 형성기부터 형이상학적 지향, 또는 미적 이상의 추구 경향 속에서 늘 종말의 위기를 안고 있었고, 자신의 잠재적 구조를 강화하는 가운데 감상자와 예술철학의 활동 공간을 넓혀 왔다. 조형 행위를 소홀히 하면서 점차 잠재적인 것이 되어 온 예술은 우리 시대에도 ‘이전과 동일하게’ 도상과괴적 성향을 드러내고 있다.<sup>74)</sup>

#### IV. 내재성의 평면

현대 미술에서 단토의 기여는, 조형 행위의 중요성이 극단적으로 간과되는 상황에서 예술이 무엇인지 물었다는 점일 것이다. 앞서 언급했듯이, 미술은 그 개념의 성립 이래 근본적인 역설 속에 놓여 있었다. 캔버스에 그림을 그리는 관습을 지속하면서도 예술은 형이상학을 지향했고, 조형 행위를 거부하고 시각적인 것을 폄하해 왔다. ‘내용 없는’ 예술 또는 반대로 충만한 잠재성을 지닌 빈 캔버스는 이러한 역설 속에서 등장해, 감상자의 기여를 암시하거나 미술이 무엇인지 물으며 그 개념을 존속시켜 왔다. 단토는 이러한 경향이 극대화된 지난 세기 예술의 ‘보이지 않는 특징’에 관심을 두고 그것의 역사적 종말을 선언했다. ‘비물질’을 표방하는 예술이 일반화되고, 겉보기에 일상 사물과 전혀 구분되지 않는 레디메이드와 팝아트, 그리고 비가시적 세계를 추구하는 추상 미술이 등장하던 시기에, 그는 그림이 ‘물감-칠하기(Paint-ing)’, 또는 그린버그식의 ‘물질주의적인 미학’을 넘어 새로운 역사의 단계에 진입했음을 확신했다.<sup>75)</sup> 하지만 이러한 역사적

73) 단토, 『예술의 종말 이후』, p. 13.

74) 단토, 『예술의 종말 이후』, p. 162.

75) 단토, 『예술의 종말 이후』, p. 166, 그리고 p. 211.

거리두기에도 불구하고, 예술 작품의 시각적 특성 대신 그것의 철학적 인식 가능성에 관심을 둔 단토의 도상과외적 태도는 끊임없는 형이상학적 지향을 드러낸 예술의 역사를 다시 한 번 상기시킨다. 미술은 그 개념의 발아기에 이미 종말의 계기를 포함하고 있었던 것이다. 이는 단토가 그린버그를 비판적으로 독해하며 내린 결론으로, ‘이젤 회화의 위기’를 누구보다 먼저 감지한 그린버그는, 그것의 반성적인 자기 인식에 기초해 매체와 관습의 ‘순수성’을 지키는 방식으로 대응했다.

그린버그에게 빈 캔버스의 등장은 역사적 퇴행으로 간주된다. 그것은 “회화가 더 이상 회화이기를 멈추고 임의의 대상이 되어버리는 지점 앞까지 무한정 뒤로 물러날 수 있다는 것을” 보여주는 사건이라는 것이다.<sup>76)</sup> 하지만 그린버그는 빈 캔버스에 긍정적인 반대 기능을 부여했다. 이러한 퇴행이 오히려 회화의 “제한 조건들이 더욱더 분명하게 준수되어야 한다는 점”을 알 수 있게 한다는 것이다. 그린버그는 “어떤 표면이 하나의 그림으로 경험되기 위해 반드시 따라야 하는 제한 조건”이 존재한다고 믿었고, 이에 대한 반성이 ‘회화의 종말’뿐 아니라 새로운 예술에 대한 반복적인 ‘실망’ 역시 막아줄 것이라 생각했다.<sup>77)</sup> 동시대 회화를 메타 이미지로 삼아 반성적 질문을 던지고 그것에 내재된 의미를 찾아내는 가운데, 미술의 ‘연속성’을 확인하게 된 것이다.

잘 알려져 있듯이 그린버그는 빈 캔버스의 존재 가능성을 부인하지 않으면서, 이를 매체특정적인 것으로 간주했다.<sup>78)</sup> 그에 따르면, 빈 캔버스의 등장은 회화가 마침내 그 본질, 즉 ‘존재(being)’에 굴복했음을 의미하는 사건이 된다. 르네상스인들이 사각 틀에 고정시킨 캔버스는 평면성이라는 회화 매체의 본질에 의거해, 이미 그 자체로 그림이라는 것이다. 그런데 그린버그는 이러한 언명 뒤에 “그것이 반드시 성공적인 것은 아닐지라도”라는 관계절을 붙여 부정적인 뉘앙스와 함께 미적

76) 클레멘트 그린버그, 『모더니즘 회화』, 『예술과 문화』, 조주연 옮김, (경성대학교 출판부 2004), pp. 344-354, 특히 p. 349.

77) 그린버그, 『모더니즘 회화』, p. 353.

78) 그린버그, 『더 새로운 라오콘을 향하여』, p. 339; 티에리 드 뒤브, 『모노크롬과 텅 빈 캔버스: 현대 미술 다시보기』, 정현이 옮김 (시각과 언어 1995), p. 147 참조.

판단의 여지를 남겨 놓았다.<sup>79)</sup> 「추상 표현주의 이후」에서의 이러한 태도는 같은 해 발표된 「어떻게 미술 글쓰기가 악명을 얻게 되는가?」에서 그것이 “대부분 나쁜 예술(bad art)이라고 해도 [...] 이제는 거의 피할 수 없는 것이 되어버렸다”는 언술을 통해 더 명확히 표명된다.<sup>80)</sup> 감상자에게 그려지지 않은 그림, 또는 이름만 남은 회화의 존재를 상상하게 하면서도, 그것의 ‘현실화’가 결코 성공적인 일은 아니라는 점을 암시하고 있는 것이다. 이는 아직 나타나지 않은 작품에 대한 부정적인 판단으로, 그린버그가 회화로서의 빈 캔버스의 등장을 꺼리고 있음을 보여준다.

당시 시대상 속에서 어찌면 빈 캔버스는 레디메이드 같은 오브제로 간주될 수 있었다.<sup>81)</sup> 그러나 그린버그는 그것을 회화라는 전통에 속한 최소한의 관습, 다시 말해서 그림을 그리기 위한 밑바탕으로 이해했다. 빈 캔버스의 등장이 회화의 역사에 필연적으로 내재된 사건이라고 해도, 이를 최대한 지연시켜 그것을 잠재적인 영역에 가두고자 한 것이다. 그린버그에게서는 당대의 예술 개념의 변화 속에서 빈 캔버스를 완성된 작품으로 인정해야 한다는 당위와 그것이 훌륭하지 않다는 부정적 판단이 병존한다.<sup>82)</sup> 이는 이른바 ‘물자체’로서의 빈 캔버스에 대한 탐구를 지양하게 되는 이유가 되는데, 회화가 되기 위한 최소한의 조건마저 파괴하며 나타날 빈 캔버스라면 차라리 잠재적으로만 존재하는 편이 낫다. 이렇듯 그린버그는 비어있는 이미지, 즉 ‘진공에 대한 공포(horror vacui)’로부터 자신과 회화 모두를 지켜 줄 안전선을 마련한다. 그는 모든 것이 예술이 될 수 있는 시대에 빈 캔버스를 어쩔 수 없이 ‘합법화’하지만, 그것의 “현실화를 쓸모없게 만

79) Clement Greenberg, “After Abstract Expressionism”, in: *Art International*, vol. VI, no. 8 (1962), pp. 24-32, 특히 p. 30.

80) Clement Greenberg, “How Art Writing Earns its Bad Name”, in: *Encounter* 19 (1962), pp. 67-71, 특히 p. 69.

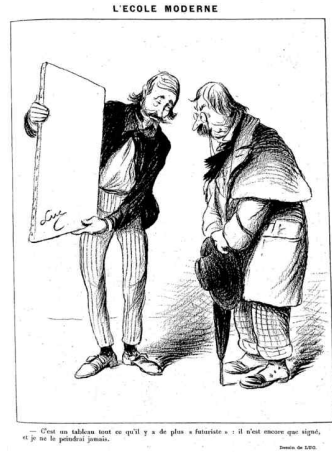
81) 드 뒤브, 『모노크롬과 텅 빈 캔버스』, p. 140.

82) 이에 대한 비판적 논의는 마이클 프리드, 『미술과 사물성』, 『현대미술과 모더니즘론: 형식주의, 맑시즘, 후기구조주의, 포스트모더니즘의 관점』, 이영철 역음 (시각과 언어 1995), pp. 161-186, 특히 p. 183 참조.

들었다.”<sup>83)</sup>

‘내용 없는’ 예술을 존속시켜 온 감상자의 미적 판단은, 그린버그에게서 오히려 빈 캔버스의 등장을 막는 도구로 활용된다.<sup>84)</sup> 그는 마치 칸트의 후계자라도 되는 듯 ‘취미의 합의’를 언급하는데, 빈 캔버스를 미래의 잠재적인 예술 형태로 치부하는 그의 태도는, 작업실에 걸린 사각 틀을 감상하는 대신 거기에 나타나게 될 그림을 궁금해 하는 감상자나, 이젤 위에 놓인 ‘순백의 표면’ 앞에서 새로운 이미지가 생성되길 기다리는 작가의 기대 모두와 일치하는 것이다.<sup>85)</sup> 빈

캔버스는 현실화되지 않음으로써, 자신의 잠재적 역량을 강화한다. 지난 세기 초 그려진 풍자화 [도 10] 는 이에 대한 보편적인 ‘합의’ 또는 ‘공동감각’을 보여 준다. ‘현대 화파’라는 제목이 붙은 이 그림에서 예술가는 자신이 서명을 남긴 빈 캔버스를 감상자에게 제시하면서, “그것에 결코 그림을 그리지 않을 것”이라고 힘주어 말하고 있다. 하지만 이 작품을 ‘미래의’ 예술로 칭하는 그의 태도는 빈 캔버스의 역설을 표면화한다.<sup>86)</sup> 빈 캔버스는 분명 현대적이지만, 그것은 미래의 예술로 치부되어 잠재적인 것으로 남는다. 아무것도 그려지지 않은 빈 캔버스가 그 자체로 회화의 기능을 수행할 수 있다고 해도, 결코 현실화되어서는 안 된다는 것이다. 그린버그의 우려대로, 그것의 등장으로 인해 회화는 단지 허울뿐인 예술로 남게 될 것이기 때문이다.



[도 10] 1912년 3월 2일자 『주르날 아뮈장 Journal Amusant』에 실린 루크(Luc)의 삽화

83) 드 뒤브, 『모노크롬과 텅 빈 캔버스』, p. 146.

84) 단토, 『예술의 종말 이후』, p. 175 ff 참조.

85) 질 들뢰즈, 『감각의 논리』, 하태완 옮김 (민음사 2008), p. 101 참조.

86) Anna Grosskopf, *Die Arbeit des Künstlers in der Karikatur: Eine Diskursgeschichte künstlerischer Techniken in der Moderne* (Bielefeld: transcript 2016) p. 404 참조.

이러한 맥락에서 티에리 드 뒤브(Thierry de Duve, 1944-)는 자신이 아는 한 실제로 “빈 캔버스 자체를 전시한 미니멀리스트나 개념주의자가 단 한 사람도” 없었다고 말하면서, “빈 캔버스가 가설로만” 남았다고 주장했다.<sup>87)</sup> 비록 그는 그의 시대에 산발적으로 등장하고 있던 빈 캔버스의 존재를 애써 무시하고 있지만,<sup>88)</sup> 이 캐리커처가 그려진 1912년 “전통이라는 감옥에서 벗어나기 위해” 회화를 포기한 마르셀 뒤샹 역시 단 한 번도 빈 캔버스를 예술로 현실화하지 않았다는 점에서 이는 지나친 과장은 아니다.<sup>89)</sup> 뒤브에 의하면 뒤샹은 예술을 특정한 것에서 총칭적인 것으로 변화시키면서, “예술이란 그 어느 곳에서도, 그 어느 때에도, 누구에 의해서도 실현되는 것이며 혹은 실현될 수 있는 것”이라는 사실을 확인시켰다.<sup>90)</sup> 이러한 주장 속에서 빈 캔버스는 완전한 잠재성으로 환원될 것이다. 하지만 그것은 실재하지 않는 작품이며, 고대인들이 ‘에네르게이아(energeia)’라고 부른 ‘생동하는 위상’이 아니라 그저 잠재적인 가능성만을 과시하는 작품이 될 것이다.<sup>91)</sup>

50년의 시차를 두고 그려진 앨 로스(Al Ross)의 삽화 [도 11] 는 이러한 주제를 역설적인 방식으로 반복하고 있다. 이 캐리커처는 창작의 고통을 강조하는데, 스트레스의 원인은 비교적 분명해 보인다. 게하르트 리히터의 앞선 고백처럼, 예술가가 무엇을 그리게 될지 모르고 있는 것이다. 이러한 상황 속에서 캔버스에 붓을 대야 한다는 강박 또는 관습은 고통의 원인이 된다. 사실 이는 화가의 작업실에서 빈번하게 관찰되는 상황이다. 반 고흐의 잘 알려진 고백을 인용하자면, 그는 늘 “캔버스 앞에서 마비되는” 경험을 했는데, “그것이 화가를 응시하며 너는 아무 것도 할 수 없어”라고 말하는 것 같았다고 한다.<sup>92)</sup> 캐리커처 속 화가 역시 반 고흐

87) 드 뒤브, 『모노크롬과 텅 빈 캔버스』, p. 153f.

88) Jean-François Lyotard and Thierry Chaput (eds.), *Les Immatériaux*, 2 Vols (Paris: Pompidou 1985) 참조.

89) Calvin Tomkins, *Marcel Duchamp: Eine Biographie* (Wien: Carl Hanser 1999), p. 152.

90) 드 뒤브, 『모노크롬과 텅 빈 캔버스』, p. 186.

91) 아감벤은 이러한 맥락에서 레디메이드와 팝아트에 대한 비판적 시각을 드러낸다. 아감벤, 『내용 없는 인간』, pp. 133-147.

처럼 “최면에 걸린 듯”, 맥없이 앉아 빈 캔버스를 응시하고 있다. 그는 피카소와 같은 능동성을 드러내지도, 라파엘로처럼 ‘확실한 이데아’에 사로잡혀 있지도 않다. 차라리 그는 갤러리에서 빈 캔버스와 마주한 감상자와 같은 경험을 하고 있는 것처럼 보인다. 그는 불안과 의심 속에 놓인 상태로 조형 활동에 적극적인 의지를 드러내지 않는다. 병에 가지런히 꽂혀



[도 11] 1967년 9월 23일자 『뉴요커 New Yorker』에 실린 앨 로스(Al Ross)의 삽화

있는 화구들로 미루어보아 작업은 쉽게 시작되지 못할 것이다. 하지만 작가는 동시대의 예술과 다르게 허무주의에 빠지지 않는다. 벽에 붙은 ‘그려!’라는 명령이 그를 일깨우고 있는 것이다. ‘관습’이 주는 이러한 강박은 스트레스의 원인이 되지만, 이로 인해 작가는 캔버스에 아무것도 존재하지 않는다는 불신앙과 그것이 임의의 사물에 지나지 않는다는 동어반복적 태도에서 벗어나게 된다.<sup>93)</sup> 빈 캔버스를 레디메이드로 주장할 수 있는 가능성은 여기서 원천적으로 봉쇄된다. 비록 뒤샹 이래 예술이 총칭적인 것이 되었다고 해도, 화가의 예술 실천에 대한 의지는 스스로를 파괴하는 예술의 등장과 부정의 힘을 적절히 통제한다.

캐리커처 속 화가는 결과물을 전혀 예상할 수 없는 막막함 속에서도, 그린 버그가 “그어놓고 넘기를 거부한 선”을 지킨다.<sup>94)</sup> 예술 개념이 생성된 이래 지켜진 합의, 또는 이미지 신앙을 유지하는 것이다. 르네상스인들이 ‘관조’라고 불렀을 미적 경험이 아직 그에게 허락되지 않았지만, 그는 ‘생동하는’ 이미지에 대한 믿음을

92) Vincent van Gogh, *Vincent van Gogh: Briefe an seinem Bruder Theo* 2 Bde., ed. Fritz Erpel (Leipzig: Seemann 1997), p. 37.

93) Bruce Glaser, “Question to Stella and Judd”, in: *Minimal Art: A Critical Anthology*, ed. Gregory Battcock (LA: University of California Press 1995), pp. 148-164, 특히 164 참조.

94) 드 뒤브, 『모노크롬과 텅 빈 캔버스』, p. 139.

버리지 않는다. 예술은 허무가 아닌 무에서 비롯되는 것이기 때문이다. 예술가는 빈 캔버스를 사물로 제시하지도, 그것에 선불리 붓을 대지도 않는 이중의 거리두기 속에서 ‘금욕적 이상’을 실천한다. 니체에 따르면 이는 ‘전혀 아무것도 아닌 것’인 동시에, 그만큼 ‘많은 것’을 의미하는 것이다.<sup>95)</sup> 예술가의 불안은 이를 통해 극복된다. 그는 캔버스 앞에서 “일어나게 될 모든 것을 원한다.”<sup>96)</sup> 리히터의 앞선 고백처럼, 빈 캔버스 앞에서 그는 수동적이 되지만, 진공에의 공포를 표명하는 대신 그것의 충만한 잠재성에 의존한다. 마치 보이지 않는 이미지 앞에서 스스로 상상력을 발휘하는 감상자처럼, 그는 ‘생각되지 않은 생각’ 속에 기꺼이 잠긴다.<sup>97)</sup> 창조는 이러한 비규정적 상태 속에서 이루어지고, 허무주의는 ‘반-효과화(counter-effectuation)’를 통해 극복된다.<sup>98)</sup> 예술가는 정체 상태의 이미지를 미래의 가능성으로 치부하기보다는 그것의 생동하는 힘을 경험한다. 지금 그것은 잠재적이지만, 곧 “나타나고, 도래하고, 생성될 것”이다.<sup>99)</sup> 그 순간을 위해 화가는 기꺼이 의심과 정체 속에 머문다. 진정한 잠재성은 언제나 비잠재성의 계기를 포함하기 마련이며,<sup>100)</sup> 예술은 아직 실현되지 않음으로써 완전한 잠재성을 구현한다.

‘무위’와 ‘탈창조’를 말하는 현대 예술가들의 작업 방식은 이렇듯 회화가 오랜 관습을 들고 돌아 매체의 본성을 탐구한 이후에야 비로소 정당화된다. 르네상스인들의 형이상학적 지향 속에서 역설에 빠진 회화는, 예술의 역사 끄트머리에서 완전한 자기 부정을 경험한 뒤에야 비로소 제대로 된 자기 인식에 이르게 된다. 자신이 아닌 외부에 고유의 목적과 한계를 두었던 그것은 이제 내재성의 평면으로 회귀한다. 이미지는 보이지 않지만 징후로 나타나고, 회화는 현실 속에서 붕괴되기

95) 니체, 『도덕의 계보학』, p. 141.

96) 아감벤, 『내용 없는 인간』, p. 169.

97) 자크 랑시에르, 『해방된 관객』, 양창렬 옮김 (현실문화 2008), p. 153; 황대원, 「생각에 잠긴 이미지: 예술과 미적 경험의 매듭에 대한 랑시에르의 이론」, 『미학예술학연구』 55집 (2018), pp. 173-199 (DOI: 10.17527/JASA.55.0.06) 참조.

98) 질 들뢰즈, 『의미의 논리』, 이정우 옮김 (한길사 2007), p. 263ff.

99) Didi-Huberman, *Wo Es war*, p. 30.

100) 아감벤, 『호모사케르: 주권 권력과 별거벗은 생명』, p. 111.

보다는 잠재성의 영역에 머물며 잔존한다. 현대의 회화는 이렇듯 자신을 인식하는 메타이미지가 되어, 작품으로 실존한다. ‘무’의 형식 속에서 예술적 창조의 본질을 지시하는 “빈 캔버스는” 칸딘스키의 예언처럼 “경이로우며 보통의 이미지보다 아름답다.”<sup>101)</sup>

---

101) Wassily Kandinsky, *Kandinsky - Essays über Kunst und Künstler*, ed. Max Bill (Bern: Benteli 1963), p. 177.

\* 논문투고일: 2020년 8월 10일 / 심사기간: 2020년 8월 16일-2020년 9월 11일 / 최종게재 확정일: 2020년 9월 12일.

## 참고문헌

- 김지혜, 「아감벤의 잠재성(potenza) 사유와 현대미술」, 『미학예술학연구』 50집, 2017, pp. 101-136 (DOI: 10.17527/JASA.50.0.04).
- 레온 바티스타 알베르티, 『알베르티의 회화론』, 노성두 옮김, 사계절 1998.
- 마이클 프리드, 「미술과 사물성」, 『현대미술과 모더니즘론: 형식주의, 맑시즘, 후기 구조주의, 포스트모더니즘의 관점』, 이영철 엮음, 시각과 언어 1995, pp. 161-186.
- 빅토르 I. 스토이치타, 『그림자의 짧은 역사』, 이윤희 옮김, 현실문화연구 2006.
- 신승철, 「이미지 속에서 살아남다? 초상화에서의 삶과 죽음」, 『미술이론과 현장』 16호, 2013, pp. 139-174.
- \_\_\_\_\_, 「손 없는 라파엘 그리고 상상의 예술」, 『미학예술학연구』 42집, 2014, pp. 253-286. (DOI: 10.17527/JASA.42.0.08).
- \_\_\_\_\_, 「베로니카의 후예들: 도상 파괴와 20세기 추상 미술」, 『미학예술학연구』 55집, 2018, pp. 39-76 (DOI: 10.17527/JASA.55.0.02).
- 아서 단토, 『예술의 종말 이후』, 이성훈, 김광우 옮김, 미술문화 2004.
- \_\_\_\_\_, 『철학하는 예술: 예술작품의 철학적 특성』, 정용도 옮김, 미술문화 2007.
- \_\_\_\_\_, 『일상적인 것의 변용』, 김혜련 옮김, 한길사 2008.
- \_\_\_\_\_, 『무엇이 예술인가』, 김한영 옮김, 은행나무 2013.
- 에르빈 파노프스키, 『파노프스키의 이데아』, 마순자 옮김, 예경 2005.
- 오타베 다네히사, 『서양미술사』, 김일림 옮김, 돌베개 2017.
- 움베르토 에코, 『열린 예술작품: 카오스모스의 시학』, 조형준 옮김, 새물결 1995.
- 이현애, 「이브 클랭(Yves Klein)의 공기 시대와 <빈 공간 Le Vide>」, 『서양미술사학회 논문집』 34호, 2011, pp. 143-169.
- 자크 랑시에르, 『해방된 관객』, 양창렬 옮김, 현실문화 2008.
- 조르조 아감벤, 『호모사케르: 주권 권력과 벌거벗은 생명』, 박진우 옮김, 새물결 2008.

- \_\_\_\_\_, 『내용 없는 인간』, 윤병언 옮김, 자음과 모음 2017.
- 질 들뢰즈, 『의미의 논리』, 이정우 옮김, 한길사 2007.
- \_\_\_\_\_, 『감각의 논리』, 하태완 옮김, 민음사 2008.
- 티에리 드 뒤브, 『모노크롬과 텅 빈 캔버스: 현대 미술 다시보기』, 정현이 옮김, 시각과 언어 1995.
- 틸 오일렌슈피겔, 『틸 오일렌슈피겔의 재미있는 읽을거리』, 이상일 옮김, 지식산업사 2012.
- 클레멘트 그린버그, 『예술과 문화』, 조주연 옮김, 경성대학교 출판부 2004.
- 프리드리히 니체, 『도덕의 계보학』, 홍성광 옮김, 연암서가 2011.
- 황대원, 「생각에 잠긴 이미지: 예술과 미적 경험의 매듭에 대한 랑시에르의 이론」, 『미학예술학연구』 55집, 2018, pp. 173-199 (DOI: 10.17527/JASA.55.0.06).
- Agamben, Giorgio, *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*, trans. Daniel Heller, Stanford: Stanford University 1993.
- \_\_\_\_\_, *The Use of Bodies, Homo Sacer IV. 2*, trans. Adam Kotsko, Stanford: Stanford University 2015.
- Belting, Hans, *Das unsichtbare Meisterwerk: die modernen Mythen der Kunst*, München: C. H. Beck 1998.
- Bergande, Wolfram (ed.), *Kreative Zerstörung: Über Macht und Ohnmacht des Destruktiven in den Künsten*, Wien and Berlin: Turia + Kant 2017.
- Glaser, Bruce, “Question to Stella and Judd”, in: *Minimal Art: A Critical Anthology*, ed. Gregory Battcock, LA: University of California Press 1995, pp. 148-164.
- Cazzola, Fabiana, *Im Akt des Malens: Aspekt von Zeitlichkeit in Selbstporträts der italienischen Frühen Neuzeit*, München: Wilhelm Fink 2013.
- Claussen, Peter Cornelius, “Früher Künstlerstolz. Mittelalterliche Signaturen als Quelle der Kunstsoziologie”, in: *Bauwerk und Bildwerk im*

- Hochmittelalter: Anschauliche Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte*, Giessen: Anabas Verlag 1981, pp. 7-34.
- Didi-Huberman, Georges, *Wo Es war: Vier Briefe an Gerhard Richter*, Köln: Walther König 2018.
- \_\_\_\_\_, ““The Potential Not to”: Or the Politics of Inoperativity”, in: *Aesthetics of Standstill*, eds. Reinhold Göring, Barbara Gronau and Ludger Schwarte, Berlin: Sternberg 2019, pp. 192-208.
- Ebert-Schifferer, Sybille, “Zwischen Tabula rasa und Normerwartung – Kreativität in der Kunst am historischen Beispiel der Malerei”, in: *Kreativität ohne Fesseln: Über das Neue in Wissenschaft*, eds. Gerhard Graevenitz and Jürgen Mittelstraß, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2008, pp. 107-149.
- Gogh, Vincent van, *Vincent van Gogh: Briefe an seinem Bruder Theo* 2 Bde., ed. Fritz Erpel, Leipzig: Seemann 1997.
- Greenberg, Clement, “After Abstract Expressionism”, in: *Art International*, vol. VI, no. 8, 1962, pp. 24-32.
- \_\_\_\_\_, “How Art Writing Earns its Bad Name”, in: *Encounter*, vol. 19, 1962, pp. 67-71.
- Grosskopf, Anna, *Die Arbeit des Künstlers in der Karikatur: Eine Diskursgeschichte künstlerischer Techniken in der Moderne*, Bielefeld: transcript 2016.
- Groys, Boris and Aage Hansen-Löve (eds.), *Am Nullpunkt: Positionen der russischen Avantgarde*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2016.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Vorlesung über Ästhetik, Berlin 1820/21: eine Nachschrift*, ed. Helmut Schneider, Frankfurt am Main: Peter Lang 1995.
- Hofmann, Werner, *Die Kunst, die Kunst zu verlernen*, Wien: Picus 1993.
- Iser, Wolfgang, *Der implizierte Leser: Kommunikationsformen des Romans*

- von *Bunyan bis Beckett*, München: Wilhelm Fink 1972.
- Kandinsky, Wassily, *Kandinsky - Essays über Kunst und Künstler*, ed. Max Bill, Bern: Benteli 1963.
- Kemp, Wolfgang, *Der explizite Betrachter: Zur Rezeption zeitgenössischer Kunst*, Konstanz: Konstanz University Press 2015.
- Klein, Yves, *Overcoming the Problems of Art: The Writings of Yves Klein*, ed. Klaus Ottmann, Putnam: Spring Publication 2007.
- Lessing, Gotthold Ephraim, *Emilia Galotti: Ein Trauerspiel fünf Aufzügen*, ed. Johannes Diekhans, Paderborn: Schöningh 1998.
- Logie, John, “1967: The Birth of ‘The Death of the Author’”, in: *College English*, vol. 75, no. 5, 2013, pp. 493-512.
- Lyotard, Jean-François and Thierry Chaput (ed.), *Les Immatériaux*, 2 Vols, Paris: Pompidou 1985.
- Marr, Alexander, “The Flemish ‘Pictures of Collections’ Genre: An Overview”, in: *Intellectual History Review*, vol. 20.1, 2010, pp. 5-25 (DOI: 10.1080/17496971003638233).
- Mitchell, W. J. T., *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago: University of Chicago Press 1995.
- Nead, Lynda, “Seductive Canvases: Visual Mythologies of the Artist and Artistic Creativity”, in: *Oxford Art Journal*, vol. 18, no. 2, 1995, pp. 59-69 (DOI: 10.1093/oxartj/18.2.59).
- Plotinus, *The Enneads*, trans. Stephen MacKenna, New York: Pantheon 1969.
- Richter, Gerhard, *Gerhard Richter - Text 1961 bis 2007: Schriften, Interviews, Briefe*, ed. Dietmar Elger and Hans Ulrich Obrist, Köln: Walther König 2008.
- Riout, Denys, “Imprägnationen: Szenarios und Szenografien”, in: *Yves Klein*, ed. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien: Springer

- 2007, pp. 86-101 (DOI: 10.1007/978-3-211-71391-4\_2).
- Rugoff, Ralph (ed.), *Invisible: Art about the Unseen 1957-2012*, London: Hayward Gallery 2012.
- Shearman, John (ed.), *Raphael in Early Modern Sources (1483-1602)*, London: New Haven 2003.
- Stoichita, Victor I., *Das selbstbewußte Bild: Der Ursprung der Metamalerei*, München: Wilhelm Fink 1998.
- Tomkins, Calvin, *Marcel Duchamp: Eine Biographie*, Wien: Carl Hanser 1999.
- Vasari, Giorgio, *Das Leben des Leonardo da Vinci*, ed. Matteo Burioni, Berlin: Wagenbach 2006.
- \_\_\_\_\_, *Das Leben des Michelangelo*, ed. Matteo Burioni, Berlin: Wagenbach 2009.
- Wagner, Monika, “Die tabula rasa als Denk-Bild: Zur Vorgeschichte bildloser Bilder”, in: *Bilder-Denken: Bildlichkeit und Argumentation*, ed. Barbara Naumann and Edgar Pankow, München: Wilhelm Fink 2004, pp. 67-86.
- Warnke, Martin, “Der Kopf in der Hand”, in: *Nah und Fern zum Bilde: Beiträge zu Kunst und Kunsttheorie*, Köln: DuMont 1997, pp. 108-120.
- Weinhart, Martina and Max Hollein (eds.), *Nichts / Nothing*, Stuttgart: Hatje Cantz Verlag 2006.

## 도판목록

- [도 1] 디디-위베르만이 2013년 12월 19일에 촬영한 게하르트 리히터 작업실
- [도 2] 앙리-조르주 클루조, <피카소의 미스테리>(1956) 중 피카소의 작업 장면
- [도 3] 샤를 에라르가 그린 조반니 벨로리, 『현대 화가, 조각가, 그리고 건축가의 생애』(1672) 속 삽화
- [도 4] 마르칸토니오 라이몬디, <망토 걸친 라파엘로>, 1520년경 제작된 판화
- [도 5] 빈센테 카르두초, <회화에 관한 대화> 속 빈 서판, 1633
- [도 6] 레옹 다뱃, <23살의 미켈란젤로>, 1550년경 제작된 판화
- [도 7] 다비드 테니르스, <작업실의 예술가>, 1635, 유화, 54.6x77.5cm, 개인소장
- [도 8] 콩트 드 칼뤼, <고미술상의 회합>, 1727, 22.2x14.6cm, 파리국립도서관
- [도 9] 1958년 파리 이리스-클레스 갤러리에서 열린 이브 클랭 <빈 공간>전
- [도 10] 1912년 3월 2일자 『주르날 아뮤장 Journal Amusant』에 실린 뤼크(Luc)의 삽화
- [도 11] 1967년 9월 23일자 『뉴요커 New Yorker』에 실린 앨 로스(Al Ross)의 삽화

## 국문 초록

이 논문은 빈 캔버스를 통해 현대적인 회화 실천의 의미를 탐구한다. 빈 캔버스는 회화의 탄생 이래 지속적으로 언급되고 그려져 왔다. 그것은 가시적인 세계 너머를 지향하는 미적 이상 속에서 잠재적인 것의 표현으로 등장했고, 조형 행위보다 관념을 중시하는 전통 속에서 이상적인 예술의 형태로 제시되었다. 그러나 보이지 않는 예술은 역설이며, 빈 캔버스는 예술의 자기 파괴의 형식에 다름 아니다. 근대의 예술가들은 이미지의 기능이 사라지게 될 이러한 위기 속에서 회화 매체로서의 빈 캔버스의 기능에 주목하고, 그것에 대한 반성적 질문을 통해 예술의 자기 파괴를 막아냈다. 그들에게서 빈 캔버스는 메타이미지이자 잠재적인 이미지로 간주되는데, 과거의 형이상학적 지향 속에서 자신이 아닌 외부에 고유의 목적과 한계를 두었던 회화는 이를 통해 내재성의 평면으로 회귀하게 된다. 보이지 않는 이미지는 빈 캔버스라는 매체 위에서 징후로 나타나고, 예술은 이를 창조성의 기원으로 삼아 무의 형식 속에서 잔존을 모색한다.

## 핵심어

메타이미지, 무위, 빈 캔버스, 손 없는 라파엘로, 예술의 종말, 잠재성, 탈창조

## ABSTRACT

### **Inoperativity and Creation** : Blank Canvas as Metapicture

Seung-Chol Shin\*

This paper critically examines the meaning of blank canvas in relation to the context of contemporary painting practice. Blank canvas has repeatedly appeared since the birth of painting. It was considered an expression of potential in ideal aesthetics and also as an ideal artistic form in the history of art that values artistic conception rather than formative acts. However, invisible art is a paradox, and the blank canvas is related to the self-destruction of art. In the crisis of art, modern artists who paid attention to the meaning of blank canvas as a medium of painting delayed the end of art with its reflective question. For them, the blank canvas is a metapicture and becomes a potential image. Paintings that were oriented toward the metaphysical world now return to the plane of immanence. The invisible image appears as a symptom on the blank canvas, and art survives in the form of nothing.

#### **Key Words**

Decreation, End of Art, Inoperativity, Metapicture, Potentiality, Raphael

---

\* Professor, Gangneung-Wonju National University

without hands