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

문학석사 학위논문

애드 라인하르트의 흑색 회화와 신체의 움직임

2023년 2월

서울대학교 대학원

고고미술사학과 미술사학전공

정 해 린

애드 라인하르트의 흑색 회화와 신체의 움직임

지도교수 박 정 호

이 논문을 문학석사 학위논문으로 제출함
2022년 12월

서울대학교 대학원
고고미술사학과 미술사학전공
정 해 린

정해린의 석사 학위논문을 인준함
2023년 2월

위 원 장 신준형 (인)

부위원장 박정호 (인)

위 원 신정훈 (인)

국문초록

본 논문은 애드 라인하르트(Ad Reinhardt, 1913-1967)의 흑색 회화(Black Painting) 연작에 담긴 화가의 정치적인 의도를 분석하는 글이다. 흑색 회화 앞에서 관람자는 신체를 움직이며 그림의 감상 행위에 적극적으로 참여하게 된다. 그 과정에서 관람자는 자신의 신체와 지각을 반성하고 자신이 무엇을 원하는지를 주체적으로 고민해 보는 경험을 갖게 된다. 라인하르트는 이와 같은 관람의 경험을 통해 1930년대 이후 미국 사회에서 개인의 주체성이 억압되던 경향에 맞서 개인의 주체적인 사고와 행위를 회복시키고자 하였다.

라인하르트가 1940년대에 그린 만화《어떻게 볼 것인가(How to Look)》연작에서는 관람자의 신체에 대한 라인하르트의 관심과 더불어 추상 회화의 감상 과정에서 관람자의 적극적인 참여를 요구하는 내용이 확인된다. 이를 근거로 흑색 회화의 관람을 그림과 관람자의 신체 사이의 상호작용으로 이해할 수 있다. 흑색 회화의 시각적인 특성으로 인해 관람자는 흑색 회화 앞에서 자신의 신체를 사용해 움직이며 자신이 원하는 바를 그림 속에서 찾아낼 수 있었다. 신체는 20세기 전반 미술계와 사상계에서 논의의 주제이자 관심의 대상으로 주목받았다. 개인의 신체를 움직임으로써 그의 의식에 영향을 줄 수 있다는 가능성은 개인의 신체를 곧 사회적인 변화를 위한 잠재적 기반으로 인식하게 하였다. 라인하르트가 흑색 회화를 구상해낸 배경에는 이러한 맥락이 존재했다.

라인하르트가 보기에 1930년대 이후 미국 미술, 나아가 사회 전반에서 개인의 주체성은 억압되고 있었다. 미술은 메시지를 전달하는 수단으로 전락해 관람자에게 일방적인 수용을 강요하였고, 사회적으로는 냉전과 경제적 풍요, 산업화와 조직화로 인해 순응적인 분위기

가 확산되었다. 이러한 분위기 속에서 스스로 사고하고 판단하여 행동하는 개인은 달가운 존재가 아니었다. 라인하르트는 자신이 인식한 이와 같은 현실의 문제에 맞서 자신의 그림을 통해 주체적인 개인을 회복시키고, 나아가 사회를 변화시키고자 하였다.

1960년대 제작된 흑색 회화를 라인하르트의 정치적인 실천으로 이해하려는 관점은 라인하르트가 1950년대부터 미술의 자율성을 강경하게 지지했다는 점에서 모순적으로 보일 수 있다. 그러나 1940년대 중반까지 라인하르트는 추상 미술이 사회를 바꿀 수 있다고 믿었으며, 같은 시기 미국 미술계에서 자율성은 다른 목표를 위한 수단으로 여겨지는 경향이 존재했다. 그렇기 때문에 라인하르트의 자율성에 대한 옹호 역시 작가의 말을 그대로 받아들이기보다는 다른 목표에서 비롯되었을 가능성을 고려해보아야 한다. 라인하르트가 흑색 회화를 자율적인 그림으로 설정하고 그림에 대한 해석을 거부한 것은 관람자가 외적인 요인들로부터 벗어나 자기 자신에 대해 성찰할 수 있는 조건을 만들어주기 위해서였을 것이다.

주요어 : 애드 라인하르트, 흑색 회화, 추상 회화, 관람자의 신체, 미술의 자율성, 주체성
학 번 : 2020-27686

목 차

I. 서론 ····· 1

II. 주체성을 회복시키는 흑색 회화 ····· 9
1. 《어떻게 볼 것인가》: 그림과 관람자의 상호작용 ····· 9
2. 흑색 회화의 감상 경험 ····· 17
3. 신체의 움직임을 통한 의식의 변화 ····· 29

III. 위협 받는 주체성 ····· 39
1. 메시지를 전달하는 미술 ····· 39
2. 주체적인 사고를 억압하는 미국 사회 ····· 49

IV. 정치적 실천으로서의 흑색 회화 ····· 59
1. 추상 미술의 사회적인 힘 ····· 59
2. 자율적인 미술의 정치적 성격 ····· 67

V. 결론 ····· 79

참고문헌 ····· 83
도판 ····· 89
Abstract ····· 133

I. 서론

애드 라인하르트(Ad Reinhardt, 1913-1967)는 1960년부터 1967년 사망할 때까지 '흑색 회화(Black Painting)'라고 불리는 연작 제작에만 몰두하였다(도 1, 2, 3, 4).[1] 흑색 회화는 모두 동일한 시각적 형식을 지닌다. 캔버스는 가로와 세로가 모두 5피트(약 1.5미터)인 정사각형 형태이다. 화면은 멀리서는 검은색 모노크롬(monochrome)으로 보인다. 그러나 관람자가 그림에 가까이 다가가 시간을 들여 화면을 바라보면 내부에 포함된 기하학적 형상을 발견할 수 있다. 그림 안에는 두께가 같고 색은 미묘하게 다른 수평의 가로선과 수직의 세로선이 중앙에서 겹쳐지며 직교한다.[2] 관람자가 처음에 십자 구조를 식별할 수 없는 이유는 십자 구조와 나머지 영역에 사용된 색조가 너무 비슷하고 어둡기 때문이다.

흑색 회화 연작은 검정에 가까울 만큼 극도로 어두운 파랑, 빨강, 녹색의 조합이 가장 흔하나, 때로는 보라색, 황토색, 고동색, 올리브색 등이 사용되기도 하였다.[3] 이는 뒤집어 말하자면 흑색 회화가 그 이름과는 달리

---

1) 라인하르트는 1965년 3월호 『아트 뉴스(Art News)』 지면에서 자신과의 가상 인터뷰를 진행했다. 여기서 라인하르트는 자신이 1950년대 초부터 12년 동안 검은색 회화만을 그렸으며, 1960년대 초부터는 가로와 세로가 5피트인 정사각형의 검은색 회화 한 가지만을 제작했다고 밝혔다. Ad Reinhardt, "Reinhardt Paints a Picture," in *Art-as-Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*, ed. Barbara Rose (Berkeley: University of California Press, 1975 (1991 printing)), p. 11. 미술품 복원전문가 캐롤 스트링가리(Carol Stringari)는 라인하르트가 1960년부터 그린 정사각형의 검은색 회화가 정확하지는 않으나 50개 이상 존재할 것으로 추정한다. Carol Stringari, "The Art of Seeing," in Carol Stringari et al., *Imageless: The Scienctific Study and Experimental Treatment of af Ad Reinhardt Black Painting* (New York: Guggenheim Museum Publications, 2008), p. 25. 필자는 본고에서 라인하르트가 1960년대에 제작한 정사각형의 검은색 회화 연작에 한정하여 '흑색 회화'라는 명칭을 사용할 것이다. 이는 흑색 회화의 형식이 고정되기 전에 제작된 라인하르트의 여타 검은색 회화와 구별하기 위함이다.

2) 이 교차하는 형태는 그리스 십자가(Greek cross)에 주로 비유된다. Michael Corris, *Ad Reinhardt* (London: Reaktion Books, 2008), p. 98. 혹은 평론가 어빙 샌들러(Irving Sandler)는 십자가의 이미지가 예수의 십자가형(Crucifixion)이나 성당 건축을 연상시킨다고 평하기도 했다. Irving Sandler, *The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism* (New York: Harper & Row), p. 230.

3) Lucy R. Lippard, *Ad Reinhardt* (New York: H. N. Abrams, 1981), p. 144.

실제로는 검은색이 아니라는 의미이다. 흑색 회화에는 순수한 검정색이 사용된 적이 없으며 화면은 매우 어두운 회색에 가깝다.[4] 그러면서도 색의 조합이 미묘하게 달라지기 때문에 각각의 흑색 회화는 서로 동일하지 않다는 특징이 있다. '흑색 회화'라는 명칭은 라인하르트 본인을 비롯하여 다양한 사람들에 의해 제작 당시부터 통용되었기에 본고에서도 이 연작을 '흑색 회화'로 부를 것이다.[5]

흑색 회화는 종교적, 동양적인 속성에 초점을 맞추어 논의되어 왔다.[6] 혹은 통시적인 시각에서 흑색 회화를 다른 미술 사조와 관련짓는 연구들도 존재했다.[7] 그런데 최근 들어 흑색 회화 연작에 대한 정치적인 독해가

---

4) Corris, 앞의 책, p. 75.

5) 본고에서 제시한 도판의 캡션에서 알 수 있듯 미술관에 소장된 작품의 공식적인 제목은 주로 '추상 회화(Abstract Painting)'로 붙여진 경우가 대부분이며 때로는 뒤에 번호가 추가되기도 한다(도 1, 2, 3, 4).

6) 대표적인 연구로 Naomi Vine, "The Total Sublime: An Interpretive Analysis of the Late Black Paintings of Ad Reinhardt — 1960-1967" (Ph. D. dissertation, University of Chicago, 1989); 국내 연구로는 최효준, 「1960년대 라인하르트(Ad Reinhardt)의 흑색회화와 마틴(Agnes Martin)의 단색조 회화에 구현된 정신성」(서울대학교 고고미술사학과 석사학위논문, 1999)이 존재한다. 흑색 회화를 동양적으로 보는 관점은 라인하르트가 동양과 동양 미술에 대한 조예가 깊었다는 사실을 근거로 한다. 라인하르트의 동양에 대한 관심을 보여주는 사례들은 다음과 같다. 라인하르트는 1940년대 뉴욕대학교(New York University)에서 동양미술사를 배웠다. 1950년경에는 컬럼비아대학교(Columbia University)에서 일본 학자인 스즈키 다이세츠(鈴木大拙, Suzuki Daisetz, 1870-1966)에게 선불교 강의를 들었다. 이 사실은 라인하르트의 종교에 대한 관심 또한 보여준다. 라인하르트는 1851년부터 1961년까지 아시아와 중동 지역을 여러 차례 여행하였다. 브루클린대학(Brooklyn College)에서는 말년까지 교수로 재직하며 동양미술사를 가르쳤다. 그러나 우정아는 라인하르트에게 부과된 '동양적'이라는 평가가 실체 없는 오리엔탈리즘이었음을 지적한다. 우정아에 따르면 라인하르트와 관련된 동양적 속성들은 모두 피상적인 차원에서 논의되었음에도 이러한 평가는 라인하르트의 미술을 당시 미국 미술계에 만연하던 서구중심주의와 국수주의로부터 소외시키는 결과로 이어졌다. 우정아, 「검은 옷을 입은 뉴욕의 수도승: 애드 라인하르트의 〈블랙 페인팅〉과 오리엔탈리즘, 추상표현주의」, 『미술사와 시각문화』 2(2003), pp. 192-215. 선불교나 기독교 신비주의 등의 종교에 대한 라인하르트의 관심은 흑색 회화에 대한 종교적 해석의 근거가 되었다. 라인하르트는 트라피스트회(Trappist) 수도사였던 토마스 머튼(Thomas Merton, 1915-1968)과 친분이 있었고 머튼의 주문에 따라 검은색 그림 한 점을 그려주기도 하였다. 라인하르트와 종교 사이의 관계에 대해서는 Corris, 앞의 책, pp. 86-91 참조. 흑색 회화가 관람자의 명상적인 몰입을 요구한다는 점 또한 흑색 회화를 종교적으로 해석하는 단서가 되었다. Lippard, 앞의 책, p. 144.

7) 평론가 루시 리파드(Lucy Lippard)는 라인하르트를 1960년대 후반부터 등장한 미니멀리즘(Minimalism) 미술과 개념미술(Conceptual Art)의 선구자로 이해하였다.

이루어지고 있다.[8] 이러한 해석은 라인하르트의 정치적인 활동에 대한 자료들이 새롭게 발굴된 데 힘입은 결과였다.[9]

라인하르트의 정치적인 성향을 조명하는 이른 사례로는 미술사학자 아네트 콕스(Annette Cox)와 비평가 루시 리파드(Lucy Lippard)의 연구가 존재한다. 콕스는 라인하르트가 같은 시기 활동했던 다른 미술가들이나 비평가들과는 달리 1940년대까지 좌파적 정치 성향을 유지하고 있었고 생애 내내 정치적인 활동에도 적극적으로 참여했음을 밝혔다. 그러나 콕스는 라인하르트가 자신의 정치적 성향을 1950년대 이후의 미술에서는 완전히 배제했다고 주장하며 흑색 회화와 라인하르트의 정치적인 입장을 분리하였

Lippard, 앞의 책; 반면 미술사학자 이브-알랭 부아(Yve-Alain Bois)는 형식주의적 관점에 입각해 라인하르트를 앞선 시기의 추상 미술가들과의 연속성 속에서 조망하였다. Yve-Alain Bois, "The Limit of Almost," in Ad Reinhardt et al., *Ad Reinhardt* (New York, N.Y.: Rizzoli International Publications, 1991), pp. 11-33.

8) 국내 연구로는 신주영, 「애드 라인하르트(Ad Reinhardt) 회화에 나타난 체제비판적 실천: 1960년대 〈흑색 회화(Black Painting)〉 연작의 정치성 다시 읽기」(홍익대학교 미술사학과 석사학위논문, 2019) 참조. 신주영은 라인하르트가 흑색 회화의 동양적, 종교적인 특성을 통해 추상표현주의 미학의 해체를 도모했다고 주장하는 동시에 추상표현주의 미학에 대한 거부의 원인을 라인하르트의 자본주의에 대한 반감에서 찾았다. 그러나 흑색 회화가 동양적, 종교적이라는 것은 흑색 회화에 대한 여러 평가 중의 일부일 뿐 라인하르트의 생각은 아니다. 오히려 라인하르트는 흑색 회화를 동양적, 종교적으로 보는 해석을 부정했다. Ad Reinhardt, "An Interview with Ad Reinhardt," in Rose, ed., 앞의 책, p. 14; Ad Reinhardt, "Black as Symbol and Concept," 같은 책, p. 87. 따라서 필자는 라인하르트가 자본주의에 대한 반감 속에서 추상표현주의 미술을 거부하였다는 저자의 분석에는 동의하지만, 그 방법을 흑색 회화의 동양적, 종교적 특성에서 찾으려는 저자의 해석에는 한계가 있다고 생각한다.

9) 미술사학자 마이클 코리스(Michael Corris)는 라인하르트에 관한 박사학위논문을 준비하는 과정에서 라인하르트가 1930년대부터 1940년대에 걸쳐 좌파 성향 간행물에 가명으로 실었던 만화와 삽화 수백 점을 발굴하였다. Corris, 앞의 책, p. 11. 이 발견을 기반으로 하여 코리스의 박사학위논문은 라인하르트의 좌파적 정치 성향에 주목하였다. Michael Corris, "Corrected Chronology: Ad Reinhardt and the American Communist Party – 1936-1950" (Ph. D. dissertation, University College London, 1996). 그런데 코리스는 이후에 라인하르트의 재산권자들(estates)이 자신의 연구 결과를 단행본으로 출판하는 것을 방해하였다고 폭로하였다. 코리스에 따르면 라인하르트의 유족은 그가 라인하르트를 폄하하였다며 그의 책에 도판 사용을 불허하였으며 책을 출간할 시에는 법적 소송을 불사하겠다고 협박하였다. 코리스는 유족들이 자신 이외에도 라인하르트와 그의 작품의 정치적 성격을 다룬 연구들을 검열하며 라인하르트에 대한 해석을 통제해왔다고 주장하였다. Michael Corris, "Immortality Sucks! How the Estate of the Artist Writes History," *Art Journal* 76 (2017), pp. 158-169.

다.[10] 이는 리파드가 사회 활동에 헌신한 개인으로서의 라인하르트와 미술가로서의 라인하르트를 혼동해서는 안 된다고 주장한 것과 유사한 견해이다.[11] 리파드는 라인하르트가 1960년대에 자신의 미술 대신, 다른 미술가들을 비판함으로써 자신의 윤리를 통해서 사회에 영향을 주기를 바랐다고 보았다.[12]

반면 미술사학자 마이클 코리스(Michael Corris)는 좌파적 정치 성향을 강하게 드러냈던 1930년대와 1940년대의 라인하르트와 순수하고 자율적인 미술을 옹호하며 겉으로 보기에 외부 세계와 단절된 흑색 회화만을 그리는 1960년대의 라인하르트는 모순되지 않는다고 주장하였다.[13] 코리스는 라인하르트가 보여준 이 상반되는 두 모습을 종합하려고 시도하였다. 코리스는 흑색 회화를 세속적인 사회에 동화되기를 거부함으로써 사회를 비판하는 그림으로 해석하였다. 따라서 라인하르트가 젊은 시절 간직했던 사회에 대한 비판 의식은 그 속에서 유지되고 있었다고 코리스는 결론지었다. 코리스의 분석은 흑색 회화와 1950년대 이후의 라인하르트를 정치적으로 이해해볼 수 있는 계기를 제공하였다는 점에서 가치가 있다. 그러나 코리스는 1950년대 이후의 라인하르트가 비록 비판적인 의식을 가지고 있었더라도 여전히 미술을 통해서 사회로부터의 분리를 추구했다고 이해했다. 즉 코리스는 라인하르트의 흑색 회화를 사회로부터 떨어진 곳에서의 소극적인 비판으로 보았지 사회의 변화를 위한 적극적인 사회적, 정치적 실천으로 여기지는 않았다.

미술사학자 아니카 마리(Annika Marie) 역시 라인하르트의 정치적인 성향을 흑색 회화와 연결하려고 시도하였다.[14] 마리는 라인하르트가 노동 계급 출신이었으며 생애 내내 노동 문제에 예민했다는 점에 착안하였다. 마리는 자신의 논문에서 라인하르트가 변증법적인 사고에 익숙했다는 점을 밝히며 흑색 회화 역시 관람자를 변증법적으로 각성시킨다고 주장하였다. 흑색 회화는 시간만 들이면 누구나 그릴 수 있는 단순한 그림이지만 관람

10) Annette Cox, *Art-as-Politics: The Abstract Expressionist Avant-Garde and Society* (Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1982), pp. 105-128.
11) Lippard, 앞의 책, p. 129.
12) 위의 책, p. 124.
13) Corris, 앞의 책.
14) Annika Marie, "Ad Reinhardt: Mystic or Materialist, Priest or Proletarian?," *The Art Bulletin* 96 (2014), pp. 463-484.

자는 실제로 자신은 그런 그림을 그릴 시간이 없음을 깨닫는다. 왜냐하면 관람자는 이미 해야 할 다른 노동이 있기 때문이다. 관람자는 자신이 원하는 대로 자신의 시간을 쓸 수 없으며 자신의 노동은 소외되었다는 것을 알고 불쾌감을 느끼게 될 것이다. 이 불쾌감의 증거를 마리는 관람자들이 흑색 회화의 표면을 만짐으로써 훼손하는 데서 찾았다. 흑색 회화의 관람자들은 종종 그림의 표면에 손가락을 가져다 대어 자국을 남기곤 했다. 마리는 사람들이 흑색 회화를 만진 일을 잘못이나 실수로 치부하지 않고 오히려 그러한 현상이 흑색 회화에 대한 적절한 반응이라고 주장하였다.

라인하르트라는 개인이 사회 문제에 깊은 관심이 있었고 정치적인 활동에 적극적으로 참여했다면 그의 작품 또한 사회와 정치와 무관하지 않을 것이라는 마리의 가정은 설득력이 있다. 흑색 회화가 관람자에게 불러일으킨 반응을 구체적으로 분석하여 흑색 회화가 정치적인 실천이었다고 본 해석 또한 납득 가능하다. 마리의 이와 같은 접근은 흑색 회화를 순수하게 자율적인 것으로만 상정한 코리스의 한계를 극복하였다.

그러나 관람자들이 흑색 회화를 만진 이유가 반드시 불쾌감의 표현이었다고 단정할 수는 없다. 흑색 회화의 표면에는 손자국 외에도 코가 닿은 흔적이 남기도 했다.[15] 관람자가 화면에 너무 가까이 다가서는 바람에 코가 그림에 부딪힌 이유는 불쾌감으로 설명되기 어렵다. 흑색 회화를 처음 본 관람자가 이 그림이 어떻게 그려지는지, 얼마만큼의 시간과 노동력이 투입되는지를 파악하는 것은 쉽지 않기 때문이다. 선행 연구들은 관람자들이 흑색 회화를 만지는 현상에 대해 각기 다른 해석을 내놓았다. 예컨대 우정아는 관람자가 흑색 회화의 표면이 벨벳 같아 만져보고 싶었을 것이라 보았고, 코리스는 관람자가 흑색 회화의 측정할 수 없는 깊이를 가늠해 보고자 하는 순수한 의도에서 그림에 손을 뻗었을 것이라 추측했다.[16] 리파드 또한 흑색 회화의 화면을 처음 마주했을 때 관람자가 그것이 무엇인지 곧바로 파악할 수 없기 때문에 답답한 마음에 가까이 다가가 그림을 만졌을 것이라고 보았다.[17]

흑색 회화가 관람자에게 이끌어낸 보다 보편적인 효과는 반발심보다는 신체의 움직임이었던 것으로 보인다. 프루덴스 마리 파이퍼(Prudence

15) Lippard, 앞의 책, p. 146.
16) 우정아, 앞의 논문, p. 199; Corris, 앞의 책, p. 163.
17) Lippard, 앞의 책, p. 146.

Marie Peiffer)는 자신의 박사학위논문에서 흑색 회화에 대한 제작 당시부터의 수많은 비평을 나열하며 흑색 회화의 관람에서 신체가 중요한 요소로 고려되었음을 구체적으로 지적하였다.[18] 파이퍼는 흑색 회화가 관람자의 신체를 가까이 끌어당기는 효과가 있다는 점, 따라서 관람자와 흑색 회화 사이에 상호적인 관계가 생겨난다는 점을 보였다. 그러나 파이퍼는 이 현상에 대한 유의미한 해석을 제공하지는 못했다.

지금까지 흑색 회화 앞에서의 관람자의 신체, 혹은 흑색 회화가 관람자에게 유발하는 여타 효과에 대해서는 심도 있는 논의가 전개되지 못했다. 그 이유는 두 가지로 추측된다. 첫 번째는 모더니즘 미술이 비평가 클레멘트 그린버그(Clement Greenberg, 1909-1994)의 이론의 영향 속에서 순수하게 시각적인 대상으로만 여겨졌기 때문이다.[19] 극단적으로 미술사학자 이브-알랭 부아(Yve-Alain Bois)는 흑색 회화가 관람자를 눈만을 가진 존

---

18) Prudence Marie Peiffer, "Routine Extremism: Ad Reinhardt and Modern Art" (Ph. D. dissertation, Harvard University, 2010).

19) 그린버그의 시각중심주의는 그린버그의 다음과 같은 서술에서 명확히 드러난다. "인간의 신체는 회화나 조각 예술 가운데 어떤 것에서도 더 이상 공간의 대행자로 가정되지 않는다. 이제 공간의 대행자는 오직 시각(eyesight)뿐이고……" Clement Greenberg, "The New Sculpture," in *Art and Culture: Critical Essays* (Boston: Beacon Press, 1961), p. 143; 클레멘트 그린버그, 「새로운 조각」, 『예술과 문화』, 조주연 옮김(경성대학교출판부, 2019), p. 171; "실체를 전적으로 순수시각적이게(optical) 만드는 것 …… 말하자면 물질은 실체도, 중력도 없으며, 마치 신기루처럼 오직 순수시각적으로만(optically) 존재한다는 것이다." 같은 글, p. 173. 그린버그의 시각중심주의에 대해 분석한 연구로는 Caroline A. Jones, *Eyesight Alone: Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses* (Chicago: University of Chicago Press, 2005) 참조. 그러나 1958년 비평가 앨런 캐프로(Allan Kaprow)는 잭슨 폴록(Jackson Pollock, 1912-1956)의 회화가 그 거대한 크기로 인해 "회화가 되기를 멈추고 환경(environments)이 된다"라고 평하며 그린버그의 시각중심주의에 반기를 들었다. 캐프로는 벽을 가득 채우는 폴록의 그림은 관람자를 둘러싸며 관람자는 그림 속으로 빨려 들어가는 느낌을 받는다고 분석하였다. Allan Kaprow, "The Legacy of Jackson Pollock," in *Art in America*, ed. Jed Perl (New York, NY: Library of America, 2014), pp. 529-530. 최근에 들어서는 그린버그의 이론에서 벗어나 추상표현주의 회화 앞에서 관람자의 신체적인 체험에 초점을 맞추는 연구들이 시도되고 있다. 대표적으로 Yve-Alain Bois, "Perceiving Newman," *Painting as Model* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990), pp. 186-213; Thomas Crow, *The Rise of the Sixties: American and European Art in the Era of Dissent* (New Haven, CT: Yale University Press, 2004), p. 62; Thomas Crow, "The Marginal Difference in Rothko's Abstraction," in *Seeing Rothko*, ed. Glenn Phillips and Thomas Crow (Los Angeles: Getty Research Institute, 2005), p. 25-39.

재로 환원한다고 주장한 바 있다.[20] 두 번째는 앞서 언급하였듯 라인하르트가 미술의 자율성을 극단적으로 옹호하였기 때문이다. 관람자의 신체적 경험에 대한 서술은 라인하르트가 거부한 미술 외부에 대한 논의를 흑색 회화의 해석에 개입시킬 위험이 있었다. 따라서 연구자들은 라인하르트의 발언을 거슬러 관람자의 체험이라는 주제를 다루는 데 부담을 느꼈을 것이다.

그러나 본고에서 필자는 흑색 회화 앞에서의 관람자의 신체 움직임을 흑색 회화의 효과로 이해하고자 한다. 라인하르트는 일찍부터 추상 미술 앞에서의 관람자의 신체에 관심이 있었다. 필자는 이 관심을 보여주는 근거를 라인하르트가 1946년부터 1947년까지 『PM』지에 연재한 만화 《어떻게 볼 것인가(How to Look)》에서 발견하였다. 만화에서 라인하르트는 전통적인 재현 회화와 달리 추상 회화를 관람하는 과정에서는 관람자의 신체적 움직임이 발생한다고 주장했다. 추상 미술 관람자의 신체에 대한 라인하르트의 관심을 고려했을 때 흑색 회화가 유발하는 신체적인 움직임은 우연히 발생한 것이 아니라 라인하르트에 의해 의도된 효과로 보인다.

본고에서 필자는 관람자의 신체에 대한 라인하르트의 관심이 흑색 회화에서도 여전히 유지되고 있었다고 주장하려 한다. 라인하르트는 흑색 회화를 통해 관람자의 신체를 움직이고자 했으며 관람자가 그림의 감상에 적극적으로 참여하기를 바랐다. 관람자는 사회 속에 속한 개인이라는 점에서 관람자에게 영향을 미치는 것은 사회적인 의미를 함축한다. 흑색 회화는 미술을 통해 사회를 바꿀 수 있다는 1940년대의 믿음을 구현한, 사회를 바꾸기 위한 정치적인 실천으로서 제작되었다는 것을 본고에서 입증할 것이다.

이를 위해 본론에서 다음과 같은 내용을 살펴볼 것이다. 먼저 II장에서 1940년대에 라인하르트가 가지고 있던 추상 미술에 대한 생각을 만화를 통해 검토하려 한다. 라인하르트는 추상 회화가 살아 있는 존재로서 관람자와 상호작용을 할 수 있으며, 관람자는 그림의 감상에 신체를 사용해 적극적으로 참여해야 한다고 주장했다. 흑색 회화 앞에서의 관람자의 체험을 분석하여 1940년대의 생각이 어떻게 1960년대의 회화에서 시각적인 형식을 통해 실현되었는지를 밝힐 것이다. 또한 이 경험의 과정에서 자율성은

20) Bois, 앞의 논문(1991), p. 28.

어떠한 의미를 지녔는지를 고찰하려 한다. 그리고 20세기 전반 미국의 사상계와 미술계에서 인간의 신체에 영향을 줌으로써 그의 의식과 나아가 사회를 변화시킬 수 있다는 생각이 존재했음을 검토하고 라인하르트의 흑색 회화를 그와 같은 맥락 속에 위치시키고자 한다.

III장에서는 관람자와 그림 사이의 상호작용이 적극적으로 요청되었던 이유를 분석할 것이다. 필자는 그 이유를 라인하르트가 활동하던 당시 미국 미술의 경향, 그리고 미국의 사회적인 상황에서 찾으려 한다. 라인하르트는 미국 미술과 사회가 개인이 스스로 생각하고 판단하는 주체적인 사고를 억압한다고 인식하였다. 1930년대부터 1960년대에 걸쳐 미국에서 미술은 미술 외부에서 부과된 메시지를 전달해야 했다. 관람자는 이 메시지를 일방적으로 받아들이는 존재에 불과했다. 미국 사회에서는 정치적, 경제적 원인으로 인해 개인이 스스로 생각하고 판단하는 주체적인 사고가 억압되는 경향이 생겨났다. 라인하르트는 흑색 회화를 통해 이 문제를 해결하고자 하였을 것이다. 흑색 회화는 개인의 주체성을 회복시킬 수 있는 계몽적인 그림으로서 기획되었음을 주장하려 한다.

IV장에서는 추상 미술과 사회 사이의 관계에 대한 라인하르트의 입장을 살펴볼 것이다. 1930년대 라인하르트를 비롯한 추상 미술가들은 추상 미술이 사회의 변화에 기여할 수 있다고 믿었다. 1940년대를 거치며 다른 미술가들은 추상 미술이 사회를 직접 바꿀 수 있다는 믿음을 포기하였다. 반면 라인하르트는 1940년대 중반까지도 추상 미술의 사회적인 힘을 믿고 있었다. 1950년대 이후 라인하르트는 미술의 자율성을 주창하는 입장으로 돌아섰다. 그러나 라인하르트에게 자율성이란 최종적인 목표가 아니라 다른 목적, 즉 개인의 주체성을 회복하기 위해 필요한 조건이었다. 이를 1930년대 이후 미국 미술계에서 자율성이 이미 일종의 전략으로서 사용되고 있었음을 보여주는 다른 사례들과 비교하여 입증할 것이다. 아울러 라인하르트의 자율성은 다른 사례들과 어떤 차이가 있는지를 밝힐 것이다.

관람자가 신체를 사용해 흑색 회화와의 상호작용에 참여함으로써 자신의 신체와 지각을 각성하고 자신이 무엇을 원하는지를 스스로 성찰해보게 하는 흑색 회화의 효과에 주목해, 흑색 회화를 라인하르트의 정치적인 실천으로 이해하는 것이 본고의 목표이다.

II. 주체성을 회복시키는 흑색 회화

1940년대 라인하르트가 그린 만화에서는 관람자의 신체에 대한 관심, 추상 미술의 감상에 관람자가 적극적으로 참여하여 그림과 상호작용을 해야 한다는 주장이 확인된다. 이 내용은 흑색 회화의 감상을 관람자의 신체적 경험을 중심으로 재구성해 볼 수 있는 근거가 된다. 흑색 회화의 어떤 시각적 특징이 관람자의 신체를 움직이는 효과를 낳는지, 관람자는 흑색 회화 앞에서 구체적으로 어떤 감상의 경험을 하게 되는지, 해석을 거부하고 자율성을 주창한 라인하르트의 발언은 관람자의 흑색 회화 감상에 어떻게 영향을 주는지는 흑색 회화와 관람자의 관계를 파악하는 데 중요하다. 아울러 라인하르트가 관람자의 신체를 움직임으로써 의도한 바를 분석하기 위해서는 당시 개인의 신체가 어떠한 의미로 받아들여지고 있었는지를 살펴볼 필요가 있다.

1. 《어떻게 볼 것인가》: 그림과 관람자의 상호작용

라인하르트는 1946년부터 1947년까지 약 일 년 간 잡지 『PM』에 《어떻게 볼 것인가》라는 제목으로 만화를 연재하였다. 미간행된 한 회를 포함하여 총 23회의 만화가 현재 남아 있다.[21] 이 만화의 목적은 제목에서 나타나듯 대중에게 현대미술을 어떻게 볼 것인가를 해설하고 가르쳐주는 데 있었다.[22] 이 점에서 라인하르트가 미술 작품의 관람자를 계몽하려는 의도가 있었음을 알 수 있다. 라인하르트는 각 호마다 현대미술과 관련된 주

21) 본고에서는 애드 라인하르트 재단(Ad Reinhardt Foundation)의 웹사이트에서 제공하고 있는 만화 도판과 정보를 참조하였다. https://adreinhardtfoundation.org/archive/#artcomics (2022년 11월 30일에 접속)

22) 라인하르트의 만화가 일반 대중을 대상으로 하고 있다는 점은 1946년 8월 25일자 만화 〈다시 사물을 어떻게 볼 것인가(How to Look at Thing Again)〉의 제목 아래의 설명에서 드러난다(도 5). 여기서 라인하르트는 자신이 좋다고 생각하는 것으로 "뒤쳐지는 일반 대중을 간과하지 않기(To not overlook the lagging lay public)"를 언급하였다.

제 중 하나를 선택하여 소개하였고, 그에 따라 만화의 제목도 매번 바뀌었다. 예를 들어 라인하르트가 1946년 1월 27일 처음 게재한 만화의 제목은 〈입체주의 회화를 어떻게 볼 것인가(How to Look at a Cubist Painting)>였다(도 6).

이 만화는 라인하르트가 미술에 대해 가지고 있던 생각들을 알아볼 수 있다는 점에서 의미가 있는 자료이다. 만화에서 라인하르트가 추상 미술의 관람에 대해 주장한 내용은 다음의 세 가지로 정리될 수 있다. 첫째, 추상 미술은 '살아 있다.' 둘째, 관람자는 미술 작품의 감상에 적극적으로 참여하여 작품과 상호작용해야 한다. 셋째, 추상 미술의 관람 과정에는 신체의 움직임이 수반된다.

우선 만화 연작에서 라인하르트가 추상 회화를 살아 있는 존재처럼 묘사했다는 점이 주목된다. 가장 대표적인 사례는 이 만화 연작 대부분에 마치 서명처럼 포함된 한 컷에서 발견된다(도 7).[23] 이 컷은 위아래 두 장면으로 나뉜다. 위쪽 장면에는 추상적으로 그려진 그림 하나가 걸려 있다. 그 옆에는 중절모를 쓰고 정장을 입은 신사 하나가 서 있다. 신사는 한쪽 팔을 쭉 뻗어 검지로 추상 회화를 가리킨다. 입꼬리를 한껏 올려 웃으며 신사는 "하하, 이것은 무엇을 나타낼까요?(Ha ha, what does this represent?)"라고 묻는다. 신사가 정면을 보고 있음으로 미루어 이 질문은 만화의 독자를 향한 것으로 보인다. 이어지는 아래의 장면에서는 추상 회화에 갑자기 얼굴과 팔, 다리가 생겨난다. 추상 회화는 눈꼬리가 위로 올라간 화난 표정을 지으며 신사를 향해 새로 생긴 팔과 손으로 삿대질을 한다. 그러면서 "당신은 뭘 나타냅니까?(What do you represent?)"라고 신사에게 호통을 친다. 이 기세에 놀란 신사는 눈이 커다래지며 뒤로 넘어가고 그 바람에 머리에 쓰고 있던 모자가 벗겨진다.

로버트 슬리프킨(Robert Slifkin)은 이 컷 속에서 추상 회화가 생명을 가진 것처럼 묘사되는 방식을 눈여겨본다.[24] 그는 1946년 4월 28일자 <공간을 어떻게 볼 것인가(How to Look at Space)>에서 이 컷 아래에

23) 미간행된 한 회를 포함한 전체 23회 중 총 18회에 이 컷이 등장한다. 일부 경우에는 전체 맥락에 맞게 이미지가 변형되거나 설명이 추가되기도 한다.

24) 슬리프킨은 "추상의 애니미즘(abstract animism)"이라는 용어를 제안하며 다수의 추상표현주의 작품이 마치 살아 있는 존재처럼 이해되었던 경향을 지적한다. Robert Slifkin, "Abstract Animism," *Texte zur Kunst* 122 (2021), p. 154.

추가된 설명을 단서로 삼는다. 라인하르트는 이 만화의 오른쪽 하단에 이 컷을 배치한 후 아래에 다음과 같이 적었다(도 8, 9). “당신이 추상 회화에 반응한다면 그것도 당신에게 반응할 것입니다. 당신이 가져가는 것을 당신은 추상 회화로부터 얻을 것입니다. 추상 회화는 당신을 중간에서는 만나겠지만 그 이상으로 다가가지는 않을 것입니다. 당신이 살아 있다면 **추상 회화도 살아 있습니다**. 추상 회화는 무언가를 나타내고 당신 또한 그러합니다. 여보세요, 선생님, 당신 또한 하나의 공간입니다.”[25] 이 설명 아래에는 예의 중절모 신사가 바닥에 등을 대고 죽은 듯이 누워 있다. 신사의 눈은 X자 모양으로 그려져 그가 쓰러진 것임을 알려준다.

슬리프킨이 주목한 바처럼 라인하르트는 추상 회화를 “살아 있다(alive)”라는 형용사를 사용해 설명한다. 그는 그림을 마치 일종의 생명체처럼 동사의 주체로 의인화한다. 추상 회화를 생명을 가진 존재로 가정하는 태도는《어떻게 볼 것인가》연작의 다른 부분에서도 찾아볼 수 있다. <공간을 어떻게 볼 것인가>의 왼쪽 하단에는 “추상 회화의 영역은 실제 공간입니다—고귀하고, **살아 있고(alive)**, 감정적으로 질서가 있고 지적으로 통제되어 있습니다.”라는 설명이 달려 있다(도 10).[26]

미술 작품을 설명할 때에도 라인하르트는 “살아 있다”는 단어를 쓴다. 1946년 7월 21일자 <보는 것을 어떻게 볼 것인가(How to Look at Looking)>의 중앙 왼쪽에서 라인하르트는 작은 글씨로 철학자 아르투어 쇼펜하우어(Arthur Schopenhauer, 1788-1860)의 다음과 같은 구절을 인용한다(도 11).[27] “당신은 미술 작품을 마치 위인을 대하듯 다루어야 한다. 그것 앞에 서서 그것이 말씀을 베푸실 때까지 인내심을 가지고 기다려라.”[28] 이 구절에서 쇼펜하우어는 그림을 사람에 비유한다. 1946년 7월 7일자 만화의 제목은 <와인잔을 통해서 사물을 어떻게 볼 것인가(How to Look at Things through a Wine Glass)>이다(도 12). 이 만화에서 라인

---

25) 슬리프킨은 자신의 논문에서 이 구절이 1946년 2월 24일자 『PM』 지에 실렸다고 썼다. 위와 같음. 그러나 이는 슬리프킨의 착각으로 보인다. 인용문의 강조 표시는 필자의 것이다.

26) 강조는 필자.

27) 라인하르트와 쇼펜하우어 사이의 연관 관계와 유사성에 대해서는 Peiffer, 앞의 논문, pp. 176-181 참조.

28) 원문은 다음과 같다. “You must treat a work of art like a great man: stand before it and wait patiently till it deigns to speak.”

하르트는 지금껏 존재했던 여러 미술 사조들을 와인잔을 사례로 들어 소개한다. 그는 와인잔을 그리는 열네 개의 방식을 보여준 후 마지막 칸은 빈 채로 남겨두었다. 그리고 빈 칸 아래에 다음과 같은 설명을 달았다(도 13). “우리는 평면에서 끝내는 것이 아니라 거기서부터 시작합니다. 화가는 그것을 살아 있게(alive) 만들려고 노력합니다.”

그렇다면 그림이 살아 있어야 하는 이유는 무엇인가? 이에 대한 답은 <와인잔을 통해서 사물을 어떻게 볼 것인가>에서 확인할 수 있다. 위에서 언급한 구절 뒤에 이어지는 내용은 다음과 같다. “화가는 그것을 살아 있게 만들려고 노력합니다—결국은 당신이 그것의 주제(subject)입니다—그는 당신을 살아 있게 만들려고 노력하는 것입니다.” 라인하르트는 화가의 궁극적인 목표는 그림을 살려내는 것에 그치지 않고 결국 관람자를 살아 있게 만드는 것이라고 공표한다. 즉 살아 있는 그림은 관람자를 살려 내어야 한다는 과제를 부여 받는다.

관람자가 “살아 있다”는 표현은 <공간을 어떻게 볼 것인가>에서도 먼저 등장한 바 있다. 여기서 라인하르트는 “당신이 살아 있다면 추상 회화도 살아 있습니다.”라고 썼다. 이 구절의 바로 앞의 내용은 다음과 같다. “당신이 추상 회화에 반응한다면 그것도 당신에게 반응할 것입니다. 당신이 가져가는 것을 당신은 추상 회화로부터 얻을 것입니다. 추상 회화는 당신을 중간에서는 만나겠지만 그 이상으로 다가가지는 않을 것입니다(도 9).” 이는 관람자의 적극적인 참여를 촉구하는 내용으로 읽힌다. 그렇다면 “살아 있는” 관람자는 그림, 특히 추상 회화의 감상에 능동적으로 참여하는 관람자를 의미한다.

<저급한 (초현실주의) 미술을 어떻게 볼 것인가(How to Look at Low (Surrealist) Art)>는 1946년 3월 24일자 잡지에 실렸다(도 14). 이 만화의 가장 마지막 컷에서 관람자에게 화를 내는 추상 회화가 다시 한 번 등장한다(도 15). 이 컷의 아래에는 “겁내지 마세요(Make no bones about it)—당신에게 어떤 노력도 요구하지 않는 것은 어떤 가치도 없습니다……”라는 설명이 적혀 있다. 이 말은 곧 관람자에게 노력을 요구하는 그림이 가치가 있다는 뜻이다. 그러므로 여기서도 라인하르트가 작품의 관람 과정에서 관람자의 노력을 요구하고 있음을 확인할 수 있다.

혹은 1946년 8월 25일자 <다시 사물을 어떻게 볼 것인가(How to

Look at Things Again)>에는 다음과 같은 문장이 등장한다(도 5). “우리는 현대 회화 속의 요소들이 환영적인 ‘벽 속의 구멍’을 통해 멀리 사라지는 대신에, 마치 현대 음악이나 재즈에서처럼, 그 요소들이 속한 평면으로부터 앞으로 나와 정직하게 관람자를 마주하고 관람자의 적극적인 참여를 구한다는 것을 보았다.”[29] 여기서 라인하르트는 “참여”라는 단어를 사용하여 그림을 감상하는 과정에서 관람자의 역할을 보다 분명히 강조한다.

라인하르트는 관람자의 “참여”라는 말을 통해 무엇을 의미했는가? 1946년 8월 4일자 <좋은 아이디어를 어떻게 볼 것인가(How to Look at a Good Idea)>의 왼쪽 상단에는 예의 화내는 추상 회화 컷이 보인다. 이 컷 옆에 라인하르트는 이번에 다음과 같은 설명을 추가했다(도 16, 17). “이것은 [볼프강 팔렌(Wolfgang Paalen)의] 좋은 아이디어입니다. 그리고 사람들이 ‘회화 활동’에 끌어들여져야 함을 의미합니다. 그래서 그것이 단지 수동적으로 ‘그림들’을 ‘바라보는 것’ 대신 사회적인 의미를 가질 수 있도록 말입니다.” 이 구절은 라인하르트가 수동적인 관람을 경계하고 있음을 잘 나타낸다. 그렇다면 라인하르트가 기대한 관람자의 참여는 수동적인 관람과 대비되는 방식일 것이다.

1946년 12월 1일자 만화에서는 라인하르트가 생각한 관람자의 이상적인 참여 양상이 구체적으로 어떤 것이었는지를 알아볼 수 있다. 이 날의 만화는 두 부분으로 구성되었다. 그중 하단의 <갤러리에서 어떻게 볼 것인가(How to Look at a Gallery)>에서 라인하르트는 당시 뉴욕의 이건 화랑(Egan Gallery)에서 전시되고 있던 윌렘 드 쿠닝(Willem de Kooning, 1904-1997)과 해리 보우덴(Harry Bowden, 1907-1965)의 그림을 소개한다(도 18). 라인하르트는 드 쿠닝과 보우덴의 그림에서 “스케치 같음(sketchiness)”과 “미완성(unfinishedness)”처럼 보이는 것이 관람자에게 그림을 보는 과정에서 그림을 “완성”시키고 “마무리”하기를 요청한다고 쓴다. 라인하르트에 따르면 이들의 그림은 “‘수동적으로’ ‘감상하는’ (그리고 한 번 흘깃 쳐다보는 것만으로도 다 소진되어 떨쳐버릴 수 있는) [그림], 혹은 (두 번 쳐다보면) ‘알아낼’ 수 있는 수수께끼 그림이 아니라 아

29) 원문은 다음과 같다. “We saw that the elements in modern painting, as in modern music and jazz, come forward from their flat plane to face the onlooker honestly for his active participation instead of vanishing in the distance through an illusionistic ‘hole-in-the-wall.’”

주 오래 바라볼 수 있는 (좋은) 회화 경험"이다. 이는 라인하르트가 수동적인 감상이나 단시간에 의미를 알아낼 수 있는 그림을 경계하고 대신 관람자의 시선을 오랫동안 받을 수 있는, 시선을 붙잡아두는 그림을 장려했음을 보여준다. 또한 관람자는 그림을 그저 바라보는 것에 그치지 않고 그림 앞에서 오랫동안 그림을 보며 그림을 "완성"시켜야 하는 역할을 맡게 된다. 이것이 라인하르트가 생각한 관람자와 그림 간의 바람직한 상호작용의 방식이었다.

능동적으로 그림을 완성시키는 데에는 관람자의 욕망에 따른 선택이 관여해야 했다. <좋은 아이디어를 어떻게 볼 것인가>에서 라인하르트는 관람자가 원하는 대로 경험할 수 있는 이미지에 대해 이야기한 바 있다. 이 만화의 오른쪽 상단에는 '정신의 눈 부서(Mind's Eye Department)'라는 칸이 있다. 여기에 라인하르트는 두 가지 이미지를 소개했는데, 하나는 가까이서 보면 점으로 이루어져 있지만 멀리서 보면 눈으로 보이고, 다른 하나는 가까이서 보면 선으로 이루어져 있으나 멀리서 보면 눈과 눈썹으로 보인다**(도 19)**. 이미지 옆에 라인하르트는 다음과 같은 설명을 달았다. "당신이 가까이서 본다면 당신은 오직 점과 선들만을 볼 것이고 멀리서 떨어져 본다면 눈들을 볼 것입니다. (이것들은 추상 회화가 아닙니다.) 이것은 가까이에서 보았을 때에는 점과 선들만을 보기를 원하고 멀리서 보았을 때에는 눈들을 보기를 원하는 사람들에게 좋은 아이디어입니다." 이는 관람자가 이미지를 볼 때 스스로의 욕망에 따라 원하는 것을 선택해서 볼 수 있음을 알려주는 설명이다. 이와 같은 내용을 종합했을 때 라인하르트가 생각한 수동적인 관람의 대안은 그림의 관람 과정에서 자신이 원하는 것을 적극적으로 돌아보고 그에 따라 선택하는 경험이었을 것이다.

라인하르트가 생각한 참여의 또 다른 방식은 관람자의 신체를 통해서였다. 라인하르트는 추상 회화를 관람할 때 일어나는 관람자의 신체적인 움직임에 관심이 있었다. 연작에서 반복하여 나타나는 한 컷에서 라인하르트가 추상 회화와 관람자의 신체 사이의 관계에 대해 어떤 생각을 가지고 있었는지가 드러난다. 연작의 첫 만화였던 <입체주의 회화를 어떻게 볼 것인가>, 1946년 5월 12일자의 <어떻게 볼 것인가(How to Look)>, 1946년 8월 25일자의 <다시 사물을 어떻게 볼 것인가>에서는 동일한 컷이 약간의 변형을 거치며 등장하였다. 라인하르트가 《어떻게 볼 것인가》 연작에서

이미 사용한 컷들을 다시 활용하는 일은 드물지 않았다.[30] 그러나 이 컷이 총 23회 제작된 만화에서 세 번이나 반복해서 등장했다는 점, 그리고 앞의 내용을 요약하는 회차에 포함되었다는 점은 라인하르트가 이 컷의 내용을 중요하게 생각하고 있었다는 증거로 충분하다.

<입체주의 회화를 어떻게 볼 것인가>에서 라인하르트는 재현 회화의 관람자와 입체주의 회화의 관람자를 비교한다(도 6). 윗줄 왼쪽의 컷에는 먼저 원근법을 사용하여 풍경을 재현한 회화가 제시된다(도 20). 화려한 틀의 액자에 담긴 그림이 벽에 걸려 있고, 그 옆에는 베레모를 쓰고 파이프 담배를 문 채 한쪽 팔에는 팔레트와 붓을 든 화가가 서 있다. 화가는 자신이 그린 그림이 뿌듯한 듯 눈을 감고 코를 높게 치켜들었다. 그림에서 조금 떨어진 곳에는 양복을 입고 모자를 쓴 관람자가 서 있다. 그는 한 시점에 멈추어 서서 눈만을 이용해 풍경화를 보는데, 그의 눈에서 뻗어 나가는 시선은 점선으로 표현되어 풍경화가 걸린 벽을 뚫고 들어가 벽 뒤의 풍경으로까지 이어진다.

반면 오른쪽 컷에는 추상적으로 그려진 그림이 등장한다(도 21). 이번에는 소매와 바지 밑단을 걷어 올린 작업복 차림의 화가가 그림 옆에 서서 한 손으로는 그림의 아래쪽을 받치고 다른 손으로는 그림을 가리키고 있다. 그의 허리춤에는 공구가 주렁주렁 매달려 있다. 앞의 컷과 동일한 차림의 관람자는 이번에는 그림의 위, 아래, 옆, 뒤를 오가며 그림을 관람한다. 관람자는 허리를 굽히기도 하고 그림 밑에 엎드리기도 하고 의자 위에 올라서기도 하는 역동적인 모습으로 묘사된다. 이는 앞선 컷에서의 정적인 관람자와는 대조되는 태도이다. 두 번째 컷에서 그림 뒤에 매달리는 관람자는 첫 번째 컷의 풍경화와 달리 그림 뒤에 아무것도 없음을 보여준다.

만화의 제목과 컷 아래의 설명을 고려했을 때에 두 번째 컷 속의 추상적인 그림은 입체주의 회화일 것이다. 라인하르트는 이 만화에서 입체주의 회화가 “여러 개의 상대적인 시점에서 세계를 탐구”하여 “한 평면 위에

30) 라인하르트는 《어떻게 볼 것인가》 연작을 제작할 때 매번 새로운 만화를 그리는 대신에 기존에 존재하는 각종 시각 자료들을 가져와 콜라주하는 방식으로 작업했다. 라인하르트가 사용한 자료들은 주로 19세기의 책에 실린 삽화들이 많았고, 특히 강판 판화(steel engravings)가 선호되었다. 라인하르트는 책에서 그림들을 오려 내어 모아두었다가 작업할 때 적합한 것을 꺼내어 조합하였다. 그리고 필요한 부분에는 직접 이미지를 그려 넣어 보충하였다. Peiffer, 앞의 논문, p. 34.

동시에 표현”하였으며 “이후 추상 회화로 발전했다”라고 설명한다.[31] 그렇기에 라인하르트는 입체주의 회화가 관람자에게 여러 시점에서 그림을 쳐다보게 만든다고 여겼고 그러한 생각은 두 번째 컷의 움직이는 관람자에게 투영되었다.

약 네 달 뒤에 발표된 <어떻게 볼 것인가>에서 라인하르트는 동일한 컷에 설명을 추가하여 자신의 생각을 보다 구체적으로 보여주었다(**도 22**). 또한 이번에는 추상 회화의 관람자가 움직이는 방향을 따라 굵은 점선으로 된 화살표가 함께 그려졌으며, 이전과 달리 앞뒤 방향으로의 움직임도 표시되었다(**도 23**). 이는 라인하르트가 관람자의 신체적 움직임을 더욱 강조해 나타낸 것이다. 아울러 관람자의 머리 위쪽에는 “상대성, 동시성, 시공간(relativity, simultaneity, space-time)”이라는 설명이, 추상 회화 부근에는 “실제 공간(real space)”이라는 설명이 기입되었다. 반면 원근법을 사용한 재현 회화의 관람자에는 “고정된 시점(fixed point of view)”이라는 설명이 달렸다. 이 설명으로 인해 추상 회화의 관람자는 실제의 시공간 속에서 신체를 움직이며 그림을 관람하는 반면 재현 회화의 관람자는 고정된 시점에 서서 그림을 본다는 점이 더욱 분명하게 대비된다.

앞선 만화에서 라인하르트가 이 컷의 추상적인 그림을 통해 입체주의 회화를 지시했다면, 이제 만화 속의 추상적인 그림은 추상 회화 일반을 가리키도록 의미가 확장된다. <어떻게 볼 것인가>에서 추가된 “실제 공간”이라는 설명은 라인하르트가 만화 연작 전체에서 추상 회화와 관련하여 사용하는 표현이다. 예컨대 <어떻게 볼 것인가>의 직전 만화였던 <공간을 어떻게 볼 것인가>의 가장 아랫줄에서 라인하르트는 “추상 회화의 영역은 실제 공간이다”라고 쓴 바 있었다(**도 10**). <어떻게 볼 것인가>의 왼쪽 부분에서 입체주의 회화에 대한 설명이 사라지고 추상 회화에 대한 설명으로 대체되었다는 점에서도 만화 속의 추상적인 그림이 추상 회화를 의미한다고 볼 수 있다.

---

31) 본문에 발췌한 부분의 원문은 다음과 같다. 두 번째 컷 아래의 설명 중 “It[abstract painting] explored its world (1908) from many relative points of view (later developed into abstract painting which shows what lines, colors and spaces do, and mean by themselves)” 그리고 아랫줄 왼쪽 컷의 세 번째 부분 밑의 설명 “The forms of the glass, all glasses, and all things, from many relative points of view expressed simultaneously on a flat surface”에서 일부를 인용하였다.

이 컷이 마지막으로 등장한 <다시 사물을 어떻게 볼 것인가>에서는 <어떻게 볼 것인가>에서 위아래로 배치되었던 컷이 나란히 놓였다(**도 5**). 위에서 살펴보았듯 그 아래 달린 설명에서 라인하르트는 추상 회화의 요소들은 관람자의 적극적인 참여를 요청한다고 썼다. 이 내용이 관람자의 신체적 움직임을 강조하는 컷 아래에 놓였다는 점으로 추정하건대 라인하르트는 관람자의 적극적인 신체적 움직임이 추상 회화의 감상에 적극적으로 참여하는 한 방법이라고 생각했을 것이다.

2. 흑색 회화의 감상 경험

라인하르트가 만화에서 제시한 추상 미술의 관람에 대한 생각은 흑색 회화에서 구현된 듯 보인다. 흑색 회화의 감상 과정에서는 관람자의 신체가 움직이고 계속해서 관람자의 선택과 판단이 요구된다. 그러나 라인하르트 자신은 관람자에게 어떤 것도 강요하지 않았다. 다만 흑색 회화의 시각적인 특성과 라인하르트가 남긴 발언들이 관람자를 그림의 감상에 참여하게 하였다.

흑색 회화는 의미를 알기가 어렵다는 평가를 자주 받았다. 이러한 평가에는 여러 가지 원인이 있었다. 첫째, 보이지 않는 십자 구조로 인해 감상 과정에서 물리적인 시간의 지연이 발생한다. 흑색 회화 내부의 십자 구조를 파악하는 데에 시간이 소요된다는 점은 역으로 한눈에 이미지를 식별할 수 없다는 뜻이 된다. 그럼에도 그림 내부에는 시간을 암시하는 요소는 전무하다. 둘째, 흑색 회화의 표면은 광택이 없기 때문에 주위를 반사하지 않는다. 주위 환경은 그림의 해석에서 배제되며 해석에 개입하거나 의미를 만들어낼 수 없다. 셋째, 라인하르트는 규칙을 따르는 익명적인 제작 방식을 사용해 흑색 회화의 화면에서 붓질이 드러나지 않게 하였다. 이는 흑색 회화를 만들어낸 생산자로서의 화가에 대한 연상을 차단한다. 넷째, 라인하르트는 자신의 발언을 통해서도 흑색 회화의 의미를 통제하였다. 그는 모든 해석에 반대하며 흑색 회화에 특정한 해석이 고착되는 것을 막았다.

흑색 회화의 가장 중요한, 자주 논의되는 시각적 특징은 내부에 숨겨진 십자 구조이다. 처음에 보았을 때 흑색 회화는 검은색 모노크롬으로 보인

다. 그러나 관람자가 흑색 회화 앞으로 다가가 일정한 시간 동안 화면을 응시하면 점차 그 안에서 십자 구조가 드러난다. 이때 필요한 시간은 개인마다, 각각의 흑색 회화마다, 그리고 시대마다 달랐을 것이다. 흑색 회화는 멀리서 보면 모두 비슷한 검은색으로 보이지만 자세히 살펴보면 각각 모두 다른 색의 조합이 활용되었다. 그렇기에 흑색 회화의 감상은 매번 조금씩 다를 수밖에 없었다. 색의 배합에 따라 십자 구조는 조금 더 빨리 혹은 늦게 드러나기도 했을 것이다. 루시 리파드는 시각적 지각 능력은 시대에 따라 바뀌며, 1960년대의 관람자가 그림 안에서 십자 구조를 파악하기까지는 길면 10분까지도 소요되었을 것이라고 추정하였다.[32] 다른 연구는 필요한 시간을 심지어 30분으로 추정하였다.[33]

흑색 회화의 관람이 시간을 필요로 하고, 시간 속에서 일어난다는 점은 당시의 비평에서도 확인된다. 1959년 미술평론가 로렌스 캠벨(Lawrence Campbell)은 관람자에게 라인하르트의 그림들을 보려면 "적어도 5분 이상은 전적으로 관심을 쏟아야 한다"라고 조언했다.[34] 1962년 로스앤젤레스 드완 화랑(Dwan Gallery)에서 열린 전시에 대한 리뷰들 중 하나는 라인하르트의 그림을 그의 동료 화가들의 작품들과 비교했다. 전시실을 휙 둘러보는 것만으로도 모든 것이 다 드러난 것 같은 인상을 주는 다른 그림들과는 달리, 라인하르트의 그림에서는 몇 분이 지나야 대칭적이고 기하학적인 질서를 찾을 수 있다고 평가했다.[35] 1966년에 비평가 아네트 미켈슨(Annette Michelson)은 캔버스의 절대적인 정지 상태(absolute stasis)가 관람자가 시간의 흐름을 더 예민하게 느끼도록 한다는 평가를 남겼다.[36] 미술평론가 바바라 로즈(Barbara Rose)는 1970년의 글에서 최근 눈에 보이는 데까지 일정 정도의 시간을 필요로 하는 그림이 많아졌으나 라인하르트가 처음에 흑색 회화를 그렸을 때 그와 같은 특징은 매우 특이한 것이었다고 회고했다.[37] 또한 라인하르트가 남긴 한 메모에는 "작품은 그 자

32) Lippard, 앞의 책, p. 141.
33) Bois, 앞의 논문(1991), p. 28.
34) Lawrence Campbell, "Reinhardt," *Art News* (1959), p. 10. 위의 논문, p. 185에서 재인용.
35) Peiffer, 앞의 논문, pp. 185-186.
36) 위의 논문, p. 186.
37) Barbara Rose, *Ad Reinhardt: Black Paintings, 1951-1967* (New York: Malborough Gallery, 1970), p. 17. 위의 논문, p. 187에서 재인용.

신의 시간을 만든다.(Work creates its own time.)"라는 구절이 적혀 있다.[38] 출간되지 않았고 작성 연도를 알 수 없는 메모이기는 하지만, 이는 흑색 회화가 시간과 결부되어 논의되던 것과 무관하지 않아 보인다.

흑색 회화의 관람 과정에서는 시간이 핵심적인 요소가 되지만 그림 내에는 시간과 관련된 내용이 존재하지 않는다. 흑색 회화에는 그것이 제작된 시대적 배경이나 시기가 암시되지 않는다. 각각의 흑색 회화 사이에서 발전의 과정이나 선후 관계를 파악하기도 어렵다.[39] 전시된 흑색 회화의 표면에 손상이 생길 경우 라인하르트는 그림을 자신의 스튜디오로 가져와 수리한 뒤 다시 전시장에 가져다주고는 했다.[40] 그렇기에 흑색 회화의 실제 제작 연도를 추정하는 데에도 어려움이 있다.[41] 흑색 회화는 특정한 시간에 귀속되지 않는다. 따라서 흑색 회화가 제작된 시간적인 배경 또한 그림의 의미를 추론하는 데 전혀 도움이 되지 않는다.

흑색 회화의 또 다른 특징은 광이 나지 않는 표면에 있다. 라인하르트는 아무것도 반사하지 않는 표면을 의도적으로 선택하였다. 1957년 작성한 「새로운 아카데미를 위한 열두 개의 규칙(Twelve Rules for a New Academy)」에서 그는 화면에 광택이 나면 무언가가 비치고 그림이 변화하는 주위 환경과 관련을 맺게 되기 때문에 부적절하다고 서술하였다.[42] 즉 흑색 회화는 작품 관람에 방해가 되는 미술 외적인 요소들을 배제하기 위해 광택이 없는 화면으로 처리되었다.[43]

---

38) Ad Reinhardt, "Time," in Rose, ed., 앞의 책, p. 99.

39) 파이퍼에 따르면 라인하르트는 흑색 회화들이 전시될 때에도 흑색 회화들 사이에 시간의 흐름에 따른 발전의 양상이 느껴지지 않게 배열되기를 바랐다. Peiffer, 앞의 논문, p. 183.

40) Stringari, 앞의 논문, pp. 20-21.

41) Lippard, 앞의 책, p. 109. 라인하르트가 캔버스 뒷면에 작품을 제작한 해의 연도가 아닌 작품이 처음 전시된 해의 연도를 기입한 것 또한 제작 연도의 추정을 어렵게 하였다.

42) Ad Reinhardt, "Twelve Rules for a New Academy," in Rose, ed., 앞의 책, p. 207.

43) 마이클 코리스에 따르면, 광택이 나는 검은 화면에 대해 라인하르트가 품었던 거부감은 로버트 라우셴버그(Robert Rauschenberg, 1925-2008)의 작업에 대한 반응이었을 수 있다. 라인하르트는 1950년대 초에 라우셴버그의 단색 회화들을 여러 번 접했다. 라인하르트가 보기에 라우셴버그의 흰색 단색화는 회의적인 허무주의를 담고 있었다(도 24). 또한 광택이 나는 검은색 단색 회화는 주위를 반사함으로써, 관람자의 주의를 분산시키고 미술을 부정하는 요소들을 관람 행위에 개입시키는 잘못을 저지르고 있었다(도 25). 한편 라인하르트는 라우셴버그의 매트한 검정색 단색 회화에

무광의 표면은 매우 고단한 제작 과정의 산물이었다.[44] 먼저 작은 병을 준비해 거기다가 검은 물감을 짜 넣는다. 그 후 자신이 원하는 다른 색상 물감을 필요에 따라 소량 첨가하고 이번에는 테레빈유(turpentine)나 백유(white spirit)를 병에 가득 붓는다. 그리고 병은 뚜껑을 닫아 최소 일주일, 필요하면 한 달까지도 보관한다. 시간이 충분히 지난 뒤에 병을 열면 물감으로부터 무거운 안료는 분리되어 아래로 가라앉고 가벼운 기름은 위로 떠오른다. 기름을 모두 따라내면 안료가 남는데, 라인하르트는 안료가 완전히 자유롭게 흘러내리는 상태가 될 때까지 추출 과정을 여러 번 반복하였다. 준비된 안료를 린넨 천에 칠하고 말리면 분필 가루 같은 질감이 된다. 이렇게 완성된 흑색 회화의 표면은 위에 따로 바니시(varnish) 등으로 처리를 하지 않고 유리판을 덧대지도 않은 채로 노출되기 때문에 손상되기가 쉬웠다. 관람자들이 흑색 회화에 자국을 남길 수 있었던 것도 흑색 회화의 이러한 특성 때문이었다.

흑색 회화에는 붓질 자국이 남지 않는 것 또한 중요했다. 라인하르트는 「새로운 아카데미를 위한 열두 개의 규칙」의 첫 번째와 두 번째 항목에서 "질감(texture)"과 "붓질(brushwork)", "서체(caligraphy)"를 거부했다. 안료의 질감이 두드러지는 것이나 물감을 두껍게 칠하는 것(impasto), 팔레트 나이프로 물감을 바르는 행위 등은 모두 지양되어야 했다. 마찬가지로 손의 흔적이 남아서도 안 되었다.[45] 이는 다음과 같은 문장으로 요약된다. "그림은 그 최종 결과를 이끌어내는 데 사용된 수단의 흔적들이 모두 사라졌을 때 완성된다."[46] 라인하르트는 자신이 세운 이 원칙에 따라 붓질 자국이 남지 않도록 천천히 안료를 칠하고 표면이 마르기를 기다렸다. 붓질 또한 그의 말을 빌리면 "붓이 표면 위를 가볍고 매끄럽게 움직이면서" 이루어졌다.[47] 그는 흡족할 때까지 그 과정을 겹겹이 안료를 쌓아 올리며

대해서는 별다른 평가를 남기지 않았다. Corris, 앞의 책, p. 77.

44) 흑색 회화의 제작 과정에 대해서는 위의 책, pp. 98-99; Marie, 앞의 논문, p. 474; Strinagri, 앞의 논문, p. 32; 뉴욕현대미술관(The Museum of Modern Art)에서 제작한 영상을 참조. Corey D'Augustine, "How to paint like Ad Reinhardt," *In the Studio*, October 24, 2010. https://www.youtube.com/watch?v=jSGGHmTXA3o&t=224s.(2022년 8월 8일에 접속)

45) Reinhardt, "Twelve Rules for a New Academy," in Rose, ed., 앞의 책, p. 205.

46) "A picture is finished when all traces of the means used to bring about the end has disappeared." 위의 글, p. 207.

아주 오랜 시간에 걸쳐 반복하였다. 붓질은 작가의 손이 그림을 그리며 화면에 남긴 흔적이기에 작가를 곧바로 연상시킨다. 라인하르트는 붓질을 제거함으로써 그림을 제작한 작가가 부각되는 것을 막았다.

흑색 회화의 제작 과정은 그 자체로 작가성을 부정한다. 원칙에 따른 반복된 작업을 통해 그려지는 흑색 회화는 익명적이고 따라서 작가의 즉흥적인 표현과는 거리가 멀다. 흑색 회화 한 점을 그리는 데는 상당량의 시간과 노동이 소요된다. 그러나 특별한 기교가 필요하지 않기에 그리는 방법을 알고 시간과 노동력만 있으면 누구나 흑색 회화를 그릴 수 있기도 하다. 라인하르트는 흑색 회화를 두고 "내가 그린다면 이 그림은 내 그림이다. 당신이 그린다면 이 그림은 당신의 그림이다."라고 쓰기도 했다.[48] 실제로 라인하르트는 1966년 유대미술관(Jewish Museum)에서 열린 개인전에서 조수가 흑색 회화를 그리게 하려고 계획하기도 했다.[49]

검은색의 사용 역시 작가의 존재감을 약화시키는 선택이었다. 라인하르트는 검은색 모노크롬을 처음 제작하던 1950년대 초에는 유사한 형식의 붉은색이나 파란색의 기하학적 추상 또한 함께 그리고 있었다(**도 26, 27**). 그러나 1957년 이후 라인하르트는 다른 색을 포기하고 검은색 모노크롬에 정착했다.[50] 라인하르트는 검은색을 선택한 이유로 검은색은 색이 아니기(non-color) 때문이라고 설명했다.[51] 이러한 색의 제거는 색을 선택하는 주체로서의 작가를 그림에서 배제하려는 의도로 이해할 수 있다. 또한 원색의 사용은 색이 곧 작품의 의미라고 받아들여질 위험을 내포한다. 관람자는 그림에 대해 깊게 생각하는 대신 강렬한 색채가 제공하는 감각에 매몰될 수 있다.[52]

---

47) "The brush should pass over the surface lightly and smoothly" 위의 글, pp. 206-207.

48) Reinhardt, "Abstract Painting, Sixty by Sixty Inches Square, 1960," 위의 책, p. 84.

49) Lippard, 앞의 책, p. 129. 그러나 이 계획은 라인하르트의 부인의 만류로 인해 무산되었다.

50) Stringari, 앞의 논문, p. 25.

51) Reinhardt, "Black as Symbol and Concept," in Rose, ed., 앞의 책, p. 87. 반면 색에 대해서는 "색은 언제나 그 자체로 어떤 종류의 물리적 활동이나 자기주장에 갇혀 있다. 그리고 색은 삶과 관련이 있다.(Color is always trapped in some kind of physical activity or assertiveness of its own; and color has to do with life.)"라고 말했다.

52) 이브-알랭 부아 역시 검은색으로의 환원을 설명하며 라인하르트가 자신의 파란색과

지금까지 살펴본 흑색 회화의 시각적인 특성은 라인하르트가 스스로 내린 흑색 회화의 정의에서도 명시되었다. 1961년 라인하르트는 흑색 회화를 다음과 같이 규정했다.

> 정사각형의 *(중립적이고, 형태가 없는)* 캔버스는, 너비 5피트, 높이 5피트로, 성인 남자 키 정도의 높이에, 성인 남자가 양쪽으로 팔을 쭉 뻗은 정도의 너비이고 *(크지도 않고, 작지도 않은, 형태가 없는)*, 삼등분되었고 *(구성이 없고)*, 하나의 수평적인 형태가 하나의 수직적 형태를 부정하고 *(형태가 없고, 위도 아래도 없으며, 방향이 없고)*, 세 개의 *(더 많거나 적을 수도 있는)* 어두운 *(빛이 없는)* 대조를 이루지 않는 *(색이 없는)* 색상들로 이루어졌으며, 붓질을 제거하기 위한 붓질을 했고, 매트하며, 평면적이고, 손의 흔적이 드러나지 않는 칠해진 표면은 *(광이 나지 않고, 질감이 없으며, 선적이지 않고, 강한 모서리도 없고, 부드러운 모서리도 없으며)* 주위를 반사하지 않는다—순수하고, 추상이며, 비구상이고, 시간도 없고, 공간도 없고, 변화도 없고, 관계도 없고, 무관심한 회화—자기의식적이며 *(무의식적이지 않고)* 이상적이고, 초월적이며, 미술 외의 다른 것은 모르는 *(반-미술이 결코 아닌)* 대상.[53]

빨간색 그림들이 지나치게 매력적이라는 것을 깨달았을 것이라고 주장하였다. Bois, 앞의 논문(1991), p. 27.

53) Ad Reinhardt, "[The Black Square Paintings]," in Rose, ed., 앞의 책, p. 83. 원문은 다음과 같다. "A square (*neutral, shapeless*) canvas, five feet wide, five feet high, as high as a man, as wide as a man's outstretched arms (*not large, not small, sizeless*), trisected (*no composition*), one horizontal form negating one vertical form (*formless, no top, no bottom, directionless*), three (*more or less*) dark (*lightless*) no-contrasting (*colorless*) colors, brushwork brushed out to remove brushwork, a matte, flat, free-hand painted surface (*glossless, textureless, non-linear, no hard edge, no soft edge*) which does not reflect its surroundings —a pure, abstract, non-objective, timeless, spaceless, changeless, relationless, disinterested painting—an object that is self-conscious (*no unconsciousness*) ideal, transcendent, aware of no thing but art (*absolutely no anti-art*)." 본문에서는 원문의 이탤릭 강조를 그대로 유지하였다. 한편 필자는 이 부분을 번역할 때 라인하르트가 흑색 회화라는 미술 작품에 대해 이야기하고 있다는 점을 고려하여 'art'라는 단어를 '미술'로 옮겼다. 본고 전체에서도 미술의 영역에서 일어나는 활동을 의미할 경우 '미술'이라는 단어로 번역하였다. 그러나 일부에서 문맥에 따라 미술이 아닌 전체 예술의 범주를 지칭한다고 판단될 경우에는 '예술'로 번역하였다.

이 인용문을 통해 위에서 필자가 분석한 흑색 회화의 특성들, 즉 어두운 세 가지 색상으로 이루어진 십자 구조, 매트한 표면, 그리고 붓질의 제거가 모두 라인하르트 본인에 의해 계획되었고 또 의도되었음을 알 수 있다.

라인하르트는 시각적인 특성 외에도 자신의 발언을 통해 흑색 회화의 의미를 제한했다. 흑색 회화가 무엇도 말하지 않는, 그래서 이해하기 어려운 그림이라는 점은 이미 여러 비평과 연구에서 지적된 바 있다.[54] 라인하르트 본인 또한 1955년 자신이 제작하던 검은색 회화를 묘사하는 단어로 "번역할 수 없다"를 선택하였다.[55] 1966년에서 1967년 사이에 진행된 한 인터뷰에서 흑색 회화의 해석에 대한 그의 생각이 보다 구체적으로 드러난다.

> 라인하르트: …… 그러나 그것[회화]은 그것이 말하는 것을 말하고 사람들은 그것에 대해 아무것도 말할 필요가 없지요. 나는 내 회화들에 대해 아무것도 절대 말하지 않습니다. 나는 그것들을 설명하거나 해석하지 않아요.
> 글레이저[인터뷰 진행자]: 그것들[당신의 회화들]을 해석하고 설명하는 사람들에 대해서는 어떻게 느끼십니까?
> 라인하르트: 나는 그 사람들에게 어떤 격려도 하지 않죠. 나는 책임감 있는 미술가이고 나는 그 사람들을 격려하지 않고 그 사람들은 얼마 지나면 그걸[해석과 설명] 그만둡니다. 나는 선불교 신자라고도 불렸고, 신기독교 신자, 칼뱅주의자, 힌두교 신자, 그리고 무슬림이라고도 불렸습니다, 단지 그 회화들을 그런 종교들의 상징으로 읽고 싶어 하는 사람들이 있었기 때문에요. 회화와 종교 사이의 유일한 닮은 점은 회화가 다른 사업들보다는 더 존경받을 만하다는 것입니다, 그러나 그림을 그리는 건 그 종교들과 아무 관련이 없고 관련이 있었던 적도 없어요.[56]

---

54) 아네트 콕스는 라인하르트가 흑색 회화에서 모든 의미를 부정하였다고 보았다. 흑색 회화를 침묵시킴으로써 라인하르트는 흑색 회화에 대한 어떠한 해석도 거부하였다는 것이다. Cox, 앞의 책, pp. 107, 113. 이브-알랭 부아 역시 라인하르트가 남긴 연도 미상의 메모 중 "의미하기를 거부하는 기호"라는 구절을 흑색 회화와 관련하여 눈여겨보았다. Bois, 앞의 논문(1991), p. 11.

55) Ad Reinhardt, "[The Black Square Paintings]," in Rose, ed., 앞의 책, p. 83.

56) 원문은 아래와 같다.

라인하르트는 흑색 회화의 의미에 대해 자신이 해석이나 설명을 제공하는 것을 거부한다. 인터뷰에 나오듯 그는 또한 자신이나 자신의 그림에 달라붙는 각종 해석들을 떨쳐낸다. 출판되지 않은 한 메모에서 라인하르트는 "미술가, 순수미술가나 자유로운 미술가, 미술가로서의 미술가는 언제나 할 말이 없고, 이것만을 반복해서 말해야 한다. 특히 그의 작업에서 도대체 무슨 할 말이 있겠는가? …… 오직 나쁜 미술가만이 자신에게 좋은 생각이 있다고 믿는다."라고 적었다.[57] 이 역시 비슷한 맥락으로 읽힌다. 라인하르트는 1950년대 초부터 "미술로서의 미술(art-as-art)"이라는 구호를 내세워 미술의 자율성을 옹호하기 시작했다. "미술은 미술이다.(Art is art.)" 그리고 "[미술 외의] 다른 것은 다른 것이다.(Everything else is everything else.)"[58] 이 두 문장으로 압축되는 라인하르트의 주장 역시 흑색 회화의 의미를 미술 외부에서 찾지 못하도록 제한한다.

그러나 라인하르트는 흑색 회화의 의미를 완전히 비워내려고 하지는 않았다. 흑색 회화에는 여전히 어떤 의미가 있었을 것이다. 1943년 라인하르트는 한 강연에서 재현 회화와 추상 회화를 비교했다. "그러나 회화는 여전히 상대적으로 사적이고 개인적인 활동이며, 그것의 가장 자유롭고 가장

Reinhardt: ... But it says what it says and one doesn't have to say anything about it. And I never say anything about my paintings. I never explain or interpret them.

Glaser: How do you feel about people who do interpret and explain them?

Reinhardt: I give them no encouragement. I'm a responsible artist and I give them no encouragement and they drop it after a while. I have been called a Zen Buddhist, a neo-Christian, a Calvinist, a Hindu, and a Muslim, simply because there were people that wanted to read the paintings as symbolic of those religions. The only thing about the parallel to religion is that it is more respectable than other businesses, but painting really has no relation to any of the religions nor ever has.

Ad Reinhardt, "An Interview with Ad Reinhardt," 위의 책, p. 14.

57) Ad Reinhardt, "An Artist, A Fine-Artist or Free-Artist," 위의 책, pp. 142-143. 원문은 다음과 같다. "An artist, a fine-artist or free-artist,/An artist-as-artist,/Has always nothing to say,/And he must say this over and over again./Especially in his work/What else is there to say? ... Only a bad artist thinks he has a good idea."

58) Ad Reinhardt, "25 Lines of Words on Art STATEMENT," 위의 책, p. 51.

추상적인 형태는 특정한 정보나 주제를 전달하는 일과는 무관합니다. 그것이 보편적이고, 비역사적이며, 일상 존재로부터 독립적이라고 해서 그것[회화]이 어떤 의미도 갖지 않는다는 뜻은 아닙니다. 어떤 사람들은 회화가 주제가 없거나 그림이 아니라면 그것이 의미를 갖지 않는다고 생각합니다. 그것은 사실이 아닙니다."[59] 여기서 그는 재현하지 않고 정보를 담고 있지 않은 추상 회화도 의미를 지닌다는 점을 강조하였다.

라인하르트가 생각한 흑색 회화의 의미는 만화 <어떻게 볼 것인가>를 통해 추측해볼 수 있다. 앞서 살펴본 컷에서 라인하르트는 추상 회화 옆의 화가에 말풍선을 추가하고 다음과 같은 문구를 써 넣었다(**도 23**). "이것이 당신에게 '하는' 것이 이것의 '의미'입니다." 즉 추상 회화의 효과가 추상 회화의 의미라는 것이다.

그렇다면 흑색 회화의 효과는 바로 흑색 회화가 관람자에게 유발하는 시공간 속에서의 신체적인 움직임이다. 시각적인 특성과 라인하르트의 발언으로 인해 흑색 회화는 의미가 곧바로 파악되지 않으며 해석의 단서가 제공되지 않는다. 관람자는 그로 인해 궁금증이나 호기심, 당혹감, 불편함 등의 감정을 느낄 수 있다. 이러한 감정으로 인해 관람자는 흑색 회화 앞으로 이끌린다. 그리고 이는 비유적인 표현이 아니다. 사람들이 흑색 회화에 손을 뻗어 표면을 만지고 심지어 코가 닿을 정도로 가까이 다가갔던 경우들이 흑색 회화가 실제로 사람들을 끌어당기는 힘이 있음을 증명한다. 표면이 손상될 때마다 라인하르트가 그림을 묵묵히 수리한 것은 그가 자신의 그림이 관람자를 끌어당긴다는 사실을 알고 있었으며 관람자가 그 과정에서 그림을 만지는 행동을 승인한 것으로 볼 수 있다.[60] 즉 라인하

---

59) Ad Reinhardt, "[Abstraction vs. Illustration]," 위의 책, p. 47. 원문은 다음과 같다. "A painting, however, is still a relatively private, individual activity, and its freest, most abstract form is not concerned with communicating specific information or subject matter. Because it is universal, unhistorical, and independent of everyday existence doesn't mean it doesn't have any meaning. Some people think that if a painting doesn't have a subject or isn't a picture, then it doesn't have meaning. This just isn't true."

60) 라인하르트는 자신이 흑색 회화를 보수하는 의미를 다음과 같이 밝히기도 하였다. "그림은 순수하고, 추상적이며, 비구상적인 예술품으로서 스튜디오를 떠났다가, 일상의 (*초현실주의적, 표현주의적*) 경험(*'우연한' 얼룩, 파손, 손자국, 사고-'해프닝', 긁힘*)의 기록이 되어 돌아와, 예전과 같은 방식으로 칠해진 새로운 회화로 다시 그려지고, 복원된다(*예술의 부정을 부정하면서*), 다시 또 다시, 계속해서, 그것[그림]이 다시 '옳게' 될 때까지.(The painting leaves the studio as a purist, abstract,

르트는 관람자들이 흑색 회화 앞에서 신체를 움직이는 현상을 흑색 회화의 효과로 인정한 것이다. 라인하르트가 흑색 회화의 크기를 인체와 견주어 "성인 남성의 양팔 너비(as wide as a man's outstretched arms)"라고 설명한 점에서도 그가 그림 앞에 서게 될 관람자의 신체를 염두에 두고 있었음을 추측할 수 있다.[61]

그런데 흑색 회화의 이러한 효과는 앞서 살펴본《어떻게 볼 것인가》연작의 내용과 상당히 닮아 있다. 파이퍼가 지적하였듯 흑색 회화는 관람자가 가까이 다가오고 그 앞에서 머무르도록 유도하는 그림이다.[62] 흑색 회화가 관람자의 신체를 움직이기를 원하고 그에게 행동을 요청한다는 점에서 흑색 회화가 욕망과 힘(agency)을 갖는다고 이해해볼 수 있다.[63] 그렇다면 흑색 회화는 1940년대 라인하르트가 상상한 바와 같이 '살아 있는' 그림이라고 할 수 있다. 그리고 살아 있는 그림으로서 흑색 회화는 관람자에게 신체를 움직이며 관람에 참여하기를 요구한다. 관람자는 자신의 의지에 따라 그 요구를 승낙하거나 거절함으로써 반응할 것이다. 그 결과 흑색 회화와 관람자 사이에서는 상호작용이 발생한다.

상호작용이라는 관점에서 흑색 회화의 관람 양상을 다음과 같이 재구성할 수 있다. 흑색 회화는 관람자가 나타나기 전까지는 벽에 가만히 걸려 있다. 그러다 어느 순간 그림 앞에 관람자가 등장한다. 흑색 회화는 관람자에게 자신의 시각적인 이미지를 제시한다. 이 이미지란, 처음에는 무엇인지 모를 정사각형의 검은색 모노크롬이다. 관람자는 자신의 눈에 들어온

---

non-objective object of ar, returns as a record of everyday (*surrealist, expressionist*) experience (*"chance" spots, defacements, hand-markings, accident-"happenings," scratches*), and is repainted, restored into a new painting painted in the same old way (*negating the negation of art*), again and again, over and over again, until it is just "right" again.)" Reinhardt, "[The Black Square Paintings]," in Rose, ed., 앞의 책, p. 83. 원문의 이탤릭체 강조를 유지하였다.

61) 이외에도 라인하르트는 흑색 회화가 전시되는 조건과 관련하여 구체적인 의견을 가지고 있었다. 예컨대 그는 그림이 걸리는 벽의 색깔에 관심이 있었고, 그림의 효과가 가장 잘 드러날 수 있는 특별한 벽감(niche)을 만드는 것을 고려하기도 했다. Peiffer, 앞의 논문, p. 183. 이는 라인하르트가 그림이 관람자와 마주하는 상황을 중요하게 생각하고 있었음을 보여준다.

62) 위의 논문, p. 15.

63) 필자는 이 부분에서 흑색 회화가 힘만을 가지는 것이 아니라 '욕망'을 가진다고 서술하였다. 흑색 회화는 관람자를 압도하고 관람자에게 행동을 강요할 능력은 없다. 흑색 회화는 다만 관람자가 자신에게 다가와 머무르기를 요청할 뿐이다.

검은색 모노크롬을 보고 그 의미를 곧바로 파악하지는 못한다. 그가 그림에 대해 더 알아보고 싶다고 생각한다면 그는 그림 앞에 머무를 것이다. 그렇다면 관람자는 그림에 가까이 다가와 그림을 살펴보라는 흑색 회화로부터의 제안을 받아들이는 것이다. 관람자는 흑색 회화에 다가서거나 혹은 물러서며 자신의 신체와 그림 사이의 거리를 조정할 것이다. 적절한 위치를 찾아 멈추지 못하는 경우에는 극단적으로 그림에 코를 부딪칠 수도 있다. 그림과의 적당한 거리를 찾아가다가, 그리고 그 시간 동안 눈을 그림 속의 어둠에 적응시켜가다가 관람자는 그림 속의 십자 구조를 발견하게 된다. 이는 마치 흑색 회화가 관람자에게 하는 응답 같다. 흑색 회화는 이제 관람자에게 자신의 모든 모습을 보여주었다. 흑색 회화는 관람자가 이 모든 모습들 중 마음에 드는 방식으로 자신을 바라보게 하며 관람자의 신체가 움직일 때마다 그에 맞는 이미지를 내준다. 관람자는 멀리서 떨어져 흑색 회화를 모노크롬으로 볼 수 있다. 혹은 가까이 다가가 미묘한 색채 차이가 있는 기하학적 추상으로 볼 수도 있다. 더욱 다가서면 흑색 회화의 표면이 지닌 독특한 질감, 즉 광이 나지 않는 분필 가루와 같은 질감을 관찰할 수도 있을 것이다. 혹은 이 모두를 종합하여 여러 이미지 사이를 오가는 흑색 회화의 변화하는 모습을 감상할 수도 있다. 이 모든 과정은 라인하르트가 만화에서 제시한 한 지점에 멈추어 서서 그림을 바라보는 전통적인 재현 회화의 관람 방식과는 완전히 다른 감상 행위이다.

흑색 회화는 관람자에게 감상 과정에서 여러 차례의 선택을 요청한다. 먼저 관람자는 맨 처음에 흑색 회화에 가까이 다가갈지 혹은 그것을 스쳐 지나갈지를 결정해야 한다. 그리고 가까이 다가가서도 알 수 없는 그림 앞에서 얼마나 오래 머무르며 시간을 들일 것인지를 정해야 한다. 관람자는 원한다면 언제든 흑색 회화를 떠날 수도 있다. 흑색 회화는 관람자를 붙잡지는 않기 때문이다. 실제로 흑색 회화 앞에서 꽤 많은 사람들은 오래 머무르지 못하고 금방 자리를 떴다.[64] 그러나 이 역시 관람자의 선택이다. 흑색 회화 앞에서 충분히 기다려 십자 구조를 발견한 후에는 여러 이미지 중 어떤 것에 초점을 맞추어 볼 것인지를 골라야 한다. 이 모든 질문과 선택지를 관람자에게 제공하는 주체가 바로 흑색 회화이다. 파이퍼는 흑색

64) Reinhardt, "The Black-Square Painting Shows, 1963, 1964, 1965," in Rose, ed., 앞의 책, p. 84.

회화가 “우리가 어떤 종류의 관람자인지를 드러낸다”라고 주장하며 라인하르트의 흑색 회화를 경험하는 과정에서 관람자는 활발한 주체(agent)가 된다고 보았다.[65] 평론가 브라이언 오도허티(Brian O’Doherty) 또한 1967년 관람자가 어둠에 적응하는 것을 기다리는 시간 동안 관람자에게 의지에 따른 행동(an act of will)이 요구된다고 썼다.[66] 라인하르트 본인은 흑색 회화를 설명하면서 “이 그림은 누구든지 그것을 원하는 사람에게 속한다. 이 그림은 그것을 원하지 않는 사람에게는 속하지 않는다.”라고 서술하였다. 여기에서 라인하르트가 관람자의 욕망과 그에 따른 선택을 중요하게 생각했음을 알 수 있다.

관람자는 흑색 회화를 감상하기 위해 선택을 하는 과정에서 자기 자신이 원하는 바를 계속해서 생각하게 된다. 그러나 이 과정에서 관람자가 자신이 원하는 모든 것을 마음대로 행할 수 있는 것은 아니다. 흑색 회화의 관람 과정은 그림과의 상호작용이기 때문이다. 관람자의 선택과 그에 따른 행동은 모두 흑색 회화와의 관련 속에서 이루어져야 한다. 라인하르트 또한 자신의 작업이 모든 해석에 열려 있는 것은 아니라고 단언했다.[67] 라인하르트는 흑색 회화를 시각적인 특성과 자신의 발언을 통해 그림 그 자신 이외의 다른 것과 관련을 맺지 않는 그림으로 만들었다. 그렇기에 흑색 회화는 자율적인 존재이며 흑색 회화를 관람하는 경험 또한 이 자율성의 제한 속에서 이루어진다.

흑색 회화의 경험이 자율적인 영역 속에서 이루어진다고 해서 그 경험이 단일하다는 의미는 아니다. 오히려 흑색 회화는 관람자 개개인에게 고

---

65) Peiffer, 앞의 논문, p. 184.

66) Brian O’Doherty, “Anti-Matter,” *Arts and Artists*, (January 1967), p. 42. 위의 논문, pp. 186-187에서 재인용.

67) 라인하르트는 한 토론회에서 미술에서 “타락(corruption)”이 무엇이라고 생각하느냐는 질문에 다음과 같이 답했다. “내 대답은 이용하기 너무 쉬운, 너무 느슨한, 너무 개방적인, 너무 시적인 작업입니다. 그것[그러한 작업]은 어느 순간 너무 많은 사람들이 그것[작업] 속에 자기 스스로의 생각을 투사할 수 있게 해주는데, 나는 미술이 그렇게 개방적이라고, 그래서 거의 모든 것이 가능하고 거의 아무나 그걸[미술을] 할 수 있다고 보고 싶지 않아요. 나는 그 모든 생각이 타락이라고 생각합니다.(And my answer would be in the work that’s too available, too lose, too open, too poetic. I would say it permits too many people to project their own ideas in it, and I don’t like to see art that open, so that at some point almost anything goes, almost anyone could do it. I think that whole idea is corrupt.)” Ad Reinhardt, “What is Corruption?”, in Rose, ed., 앞의 책, pp. 153-154.

유한 경험을 제공한다. 이는 흑색 회화의 관람자들이 남긴 평가에서 확인된다. 리파드의 분석에 따르면 1956년 이후 흑색 회화에 대한 평론은 대부분 흑색 회화 앞에서 비평가들이 경험한 바를 서술하는 내용으로 채워졌다. 평론가들은 흑색에서 색을, 아무것도 없는 화면에서 내부의 구조를 알아보게 되는 경험을 구체적으로 서술하였다. 그중 일부는 그러한 경험이 마치 자신들에게만 특별하게 나타난 것처럼 다루기도 하였다. 이는 실제로 흑색 회화 앞에서 개개의 관람자가 하게 되는 경험들 사이에는 차이가 있으며, 각자가 자신의 경험을 분석하고 싶게 만들 만큼 그 경험들이 서로 다르다는 것을 보여준다.[68]

아울러 흑색 회화의 자율성은 관람자가 자기 자신에게 온전히 집중할 수 있는 조건을 마련해준다. 흑색 회화의 감상에서 미술 외적인 요소는 관람자의 혼란을 가중시킬 뿐이다. 관람자의 신체와 지각만을 남기고 나머지 모든 불필요한 요소들은 자율성이라는 조건에 의해 배제되어야 한다. 그때에야 비로소 관람자는 자기 자신의 지각, 신체, 그리고 의지를 돌아볼 수 있게 된다. 관람자는 자신의 신체가 움직임에 따라 흑색 회화의 이미지가 어떻게 다르게 지각되는지를 인식하고 그중 자신이 원하는 것이 무엇인지를 스스로에게 거듭 질문한다. 이 과정에서 관람자는 오로지 자신의 의지에 따라 움직이고 선택하며 사고한다. 라인하르트가 흑색 회화를 통해 관람자에게 제공하고자 했던 것은 바로 이 주체성의 경험이었을 것이다.

3. 신체의 움직임을 통한 의식의 변화

흑색 회화의 감상 과정에서 발생하는 관람자의 신체적인 움직임이 관람자의 주체적인 사고와 행동을 이끌어낸다는 주장은 라인하르트 당대의 다양한 담론에서도 나타난다. 개인의 신체와 정신이 분리되지 않으며 따라서 관람자의 신체에 영향을 줌으로써 관람자의 의식과 생각을 바꿀 수 있다는 가정은 추상 미술의 역사 속에서, 그리고 20세기 전반 미국의 사상계와 예술계에서 받아들여지며 다양한 이론과 예술작품을 남겼다. 또한 이

68) Lippard, 앞의 책, p. 141.

사례들에는 개인을 변화시킴으로써 궁극적으로는 사회의 개혁을 이끌어낼 수 있다는 믿음이 내재해 있었다. 이 점은 흑색 회화를 통해 관람자의 신체를 움직이려는 라인하르트의 기획을 사회적인 실천으로 이해해보는 단서가 된다.

조셉 알버스(Josef Albers, 1888-1976)는 시각의 사회적인 의미에 관심을 가졌다. 미술가인 동시에 헌신적인 교육자였던 알버스는 독일에서 바우하우스(Bauhaus)에 교사로서 몸담았다. 알버스는 나치를 피해 1933년 미국으로 망명하여 처음에는 블랙마운틴컬리지(Black Mountain College)에서 가르쳤고 이후 예일대학교(Yale University)로 옮겨 교편을 잡았다.[69]

알버스는 라인하르트와 친분이 있었다. 둘은 1950년대 초에 자주 만났으며 라인하르트는 알버스의 초대로 1950년부터 1952년 사이에 예일대학교에서 여름 학기 동안 방문 비평가(visiting critic)로 활동했다.[70] 알버스는 라인하르트가 1937년부터 속했던 '미국추상미술가들(American Abstract Artists, 이하 AAA)'의 창립 멤버이기도 하였다.[71] 알버스는 1951년의 AAA 전시에서 라인하르트의 그림을 보고 당시 자신이 추구하던 색에 대한 생각과 비슷한 것을 발견했다고 회고하기도 하였다.[72] 둘은 모두 기하학적 추상 작업을 했으며 작업에서 지각의 문제를 중요하게 다룬다는 측면에서도 공통점이 있다.[73]

알버스의 미술에 대한, 그리고 미술 교육에 대한 철학을 살펴보면 앞서 흑색 회화에 대해 분석한 내용과 공명하는 부분들이 눈에 띈다.[74] 알버스는 지각의 과정을 물리적인 자극의 수용과 그에 따른 정신의 사회적, 심리적 반응으로 구분하였다. 후자의 개입이 있기에 지각은 지적인 활동이 될

---

69) Eva Díaz, "The Ethics of Perception: Josef Albers in the United States," *The Art Bulletin* 90 (2008), p. 260.

70) Lippard, 앞의 책, p. 82; Corris, 앞의 책, p. 76.

71) Díaz, 앞의 논문, p. 267.

72) Lippard, 앞의 책, p. 82.

73) 리파드는 알버스와의 색 이론에 대한 토론이 라인하르트가 아주 비슷한 색조들을 활용하는 감각(close chromatic manipulation)을 기르는 데 도움을 주었을 것이라고 주장하였다. 위의 책, p. 97. 또한 라인하르트가 검은색을 사용한 이유를 조셉 알버스의 영향에서 찾는 연구도 존재한다. Heinz Liesbrock, *Ad Reinhardt: Last Painting* (Düsseldorf: Josef Albers Museum Quadrat Bottrop, 2011), pp. 23-24. 신주영, 앞의 논문, p. 69에서 재인용.

74) 이 문단의 내용은 에바 디아즈(Eva Díaz)의 논문 전반을 참조하여 작성하였다. Díaz, 앞의 논문, pp. 260-285.

수 있다. 알버스는 특히 시각적 지각(visual perception)에 각별한 관심이 있었다. 세상의 모든 것은 시각적인 형식을 지니고 있기 때문에 시각적인 형식에 대해 이해하는 것은 곧 사회에 대한 이해로 통할 것이었다. 그러나 동시에 시각은 주관적이고 상대적이기에 기만에도 취약했다. 사람들은 이 사실을 인지하지 못하며 보는 행위를 자연스러운 것으로 여겨 자신이 본 것을 의심하지 않는다는 점 역시 문제였다. 게다가 알버스가 보기에 일상생활 속 관습적인 지각의 방식은 기존 사회의 문화 속에서 기득권에게 유리한 형태로 확립되어 있었다. 관습적인 지각이 익숙하기 때문에 사람들은 때로는 그와 같은 지각 방식이 자신들의 진정한 의지대로 행동하는 것을 방해한다는 것을 모르는 채로 계속해서 기존의 지각 방식을 답습했다. 그렇기에 알버스는 보는 방법에 대한 학습이 필요하다고 역설했다. "우리의 강의는 먼저 학생에게 가장 넓은 의미에서 보도록 가르치는 것을 목표로 합니다. 그 자신에 대한 현상과, 무엇보다도 중요하게는 그 스스로의 삶, 존재, 그리고 행위에 대해 눈을 열어주려고 합니다."[75] 보는 방법은 미리 구축된 지식을 수동적으로 받아들이는 기존의 학습 방식을 통해서는 배울 수 없었다. 보는 방법에 대한 학습은 대신 미술을 통해 가능했다. 알버스에게 미술은 단순한 대상(object)이 아니었다. 그는 미술은 지식의 한 형태이며 미술 작품을 보는 경험을 통해 궁극적으로는 사람들이 일상생활의 기저에 깔려 있는 지각의 원칙들에 대해 깨닫게 될 것이라고 믿었다. 보는 방법을 학습하는 데 특히 적합한 매체가 추상 미술이었다. 알버스는 지각이 어떻게 작동하는지를 밝혀내는 데에는 매우 적은 양의 시각 자료만으로도 충분하다고 생각했고 따라서 단순한 형태의 추상 미술을 수업에 활용하곤 하였다. 알버스가 보기에 재현적인 미술에서는 "시각적 기만(optical deception)"이 일어나며 따라서 관람자의 학습이 효과적으로 이루어지기 어려웠다. 새로운 지각 방식이 존재한다는 것을 알고 그 방식을 통해 세상을 보게 되면 관습적인 지각과 습관, 나아가 그 관습을 낳은 사

75) 원문은 다음과 같다. "Our instruction attempts first to teach the student to see in the widest sense: to open his eyes to the phenomena about him and, most important of all, to open to his own living, being, and doing." 위의 논문, p. 267. 또한 알버스는 미국에 도착했을 때에도 미국에서 무엇을 이루고 싶으냐는 질문에 대해 짧은 영어로 다음과 같이 답했다. "나는 [사람들의] 눈을 열어주고 싶다.(I want to open eyes.)" 같은 논문, p. 260.

회에 도전하고 그 사회를 바꿀 수 있다. 이것이 알버스의 미술과 교육에 대한 입장에 내재한 윤리적인 태도였다. 알버스의 다음과 같은 발언에서 그의 철학이 분명하게 나타난다. "[미술 작품 속에는] 질서가 있습니다 …… 그리고 이런 의미에서 이것[이 질서]은 삶[의 질서]입니다. 미술 속에서 우리는 우리가 함께 살아가고, 서로를 쏘지 않는 예시를 보여주어야 합니다 …… 나에게 미술을 공부한다는 것은 윤리적인 입장에 서는 것입니다."[76]

에바 디아즈(Eva Díaz)는 알버스가 1944년 제작한 판화 <울타리를 친(Fenced)>이 여러 방식으로 볼 수 있는 이미지라고 해석한다(**도 28**). 선으로 이루어진 단순하고 기하학적인 이 이미지를 보면 관람자는 처음에는 왼쪽이나 오른쪽 하단 중 하나가 앞으로 튀어나오는 것처럼 입체적으로 인식한다. 그러나 자연스레 뒤쪽으로 시선을 옮기게 되면 입체감은 논리적으로 지탱되지 못하고 2차원의 평면으로 숨어버린다.[77] 관람자는 이와 같은 과정을 거치면서 같은 형태가 다양한 방식으로 보일 수 있으며 이미지에 대한 독해는 언제나 고정되는 것이 아니고 시각적인 지각이 논리적이지 않을 수도 있음을 자각하게 된다.[78]

알버스가 관습적인 시각적 지각에 도전했다면 라인하르트는 여기에서 더 나아가 신체를 개입시킨다. 관람자의 신체가 그림 앞의 한 시점에 고정되어야 하며 시각만을 사용해서 그림을 보아야 한다는 것 또한 관습적인 관람의 방식이다. 이는 라인하르트가 이미 만화에서 지적한 바 있는 내용이기도 하다. 관람자는 자신의 시각뿐만 아니라 신체를 통해 흑색 회화를 경험하며 더욱 새로운 종류의 보는 방법, 자신의 의지에 따라 신체를 사용하는 법을 배우게 된다.

디아즈는 미술에 대한 알버스의 윤리적 태도를 분석한 후 그 연원을 철학자 존 듀이(John Dewey, 1859-1952)에게서 찾았다. 듀이의 교육철학은

---

76) 원문은 다음과 같다. "There is order ... and in this sense this is [the order] of life. In art we have to present an example in which we might live together, and not shoot each other ... For me studying art is to be on an ethical basis." Josef Albers, transcript of taped lecture, "At Yale; from Barry Cohen" (noted in Martin Duberman's hand), n.d. [probably late 1950s], 1, North Carolina State Archives, Raleigh, N.C. 위의 논문, p. 277에서 재인용.

77) 위의 논문, p. 267.

78) 위의 논문, p. 281.

전통적인 교육은 과거에 생성된 지식이 항상 옳은 것이 아님에도 맹목적으로 받아들이게 하는 위험이 있으며, 옳은 부분조차도 분명히 이해되지 못한 채로 권위적으로 강요될 뿐이라고 비판했다.[79] 듀이는 대신 교육이 개인에게 새로운 경험을 이해할 수 있는 능력을 길러주어야 하며, 그럼으로써 낡고 퇴행적인 관습에 저항하는 시민을 양성할 수 있다고 생각했다.[80] 따라서 듀이가 보기에 알버스가 블랙마운틴컬리지에서 시도한, 경험을 통해 개인의 지각을 훈련시키는 교수법은 좋은 모범이 되었다.[81]

라인하르트와 관련해서도 듀이의 철학에 더욱 주목할 필요가 있다. 특히 듀이의 습관에 대한 분석은 라인하르트의 흑색 회화 앞에서 일어나는 경험을 이해하는 데 새로운 시각을 제공해준다. 라인하르트와 듀이 사이에 여러 층위의 연관 관계가 존재한다는 점에서도 라인하르트와 듀이가 함께 논의될 여지는 충분하다.[82]

---

79) 위의 논문, p. 279.

80) 위의 논문, pp. 280-281.

81) 위의 논문, p. 280.

82) 라인하르트와 듀이 사이의 연관 관계를 설명하며 루시 리파드는 저서에서 라인하르트가 컬럼비아대학교에서 "존 듀이 …… 와 같은 선생들에게 노출"되었음에 주목하였다. Lippard, 앞의 책, p. 9. 그러나 듀이는 1930년 철학과 교수직에서 물러났고 라인하르트는 이듬해인 1931년에 대학에 입학하였다. 따라서 둘 사이에 강의와 같은 실제적인 교류가 있었다고 보기는 어렵다. 오히려 둘 사이의 관련을 더욱 잘 드러내는 사례는 라인하르트가 만화에서 듀이의 저서 『경험으로서의 예술(Art as Experience)』을 인용하였다는 사실일 것이다. 그럼에도 둘은 컬럼비아대학교에서 마이어 샤피로(Meyer Schapiro, 1904-1996)라는 공통의 지인을 통해 간접적으로 연결되었을 수 있다. 듀이는 『경험으로서의 예술』을 저술하는 과정에서 컬럼비아대학교에서 미술사를 가르치던 샤피로의 검토를 받았다. John Dewey, *Art as Experience* (New York: Perigee Books, 1934 (1980 printing)), p. vii. 한편 라인하르트는 대학에서 샤피로의 미술사 수업을 들었으며 그에게 많은 영향을 받았다. 마이클 코리스는 라인하르트가 미술가의 길에 들어선 데에는 샤피로의 영향이 지대했을 것이라고 분석하였다. Corris, 앞의 책, p. 24. 또한 듀이는 『파르티잔 리뷰(Partisan Review)』 지와도 긴밀한 관계를 맺었다. 『파르티잔 리뷰』는 1937년 스탈린이 트로츠키에게 제기한 혐의가 부당하다며 트로츠키를 지지했는데, 이때 조직된 조사 위원회의 중심인물이 바로 듀이였다. Hal Foster et al., *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (London: Thames & Hudson, 2016), p. 349. 『파르티잔 리뷰』는 그린버그가 「아방가르드와 키치」를 비롯하여 다양한 글을 기고했던 지면이자 예술계 인사들이 활발하게 참여하던 잡지였다. 『파르티잔 리뷰』 지의 편집진들 중에서는 라인하르트와 직접적인 관계가 있을 법한 인물들도 눈에 띈다. 예컨대 G. L. K. 모리스(Morris)는 화가였으며 라인하르트도 속해 있던 AAA의 일원이었다. 프레드 듀피(Fred Dupee)는 라인하르트가 활동했던 『뉴 매시스(New Masses)』 지의 편집자였다. Fred Orton and Griselda Pollock,

듀이의 철학 중에서 라인하르트와 관련해 살펴볼 것은 습관(habit)에 대한 그의 이론이다.[83] 듀이는 습관을 "과거의 경험을 통해 형성된 능력이며 기술(art)"이라고 정의한다.[84] 이렇게 정의된 습관은 부정적인 것도 긍정적인 것도 아닌 가치중립적인 개념으로, 신체적인 행위 양식뿐만 아니라 정신적인 성향까지 포괄한다. 또한 개인적인 습관이 사회적으로 확장되면 관습(custom)이 된다. 변화하는 외부 환경에 손쉽게 대처하고자 하는 인간의 욕구로 인해 습관은 형성된다. 달리 말해 습관은 선천적으로 타고나는 것이 아니라 인간이 자신을 둘러싼 환경 속에서 생활하며 후천적으로 습득하게 되는 것이다. 그렇기에 또한 습관은 인간의 여러 경험들 속에서 계속해서 변화하며 이전의 경험은 뒤의 경험에 어떤 식으로든, 개인의 의사와는 무관하게 영향을 미치게 된다. 듀이는 특히 습관을 변화시키는 요인으로 충동(impulse)의 자극과 지성(intelligence)의 조정을 꼽는다. 이때 충동은 인간의 원초적인 생물학적 본능이며 지성은 삶의 문제를 해결하기 위한 사고를 의미한다. 불현듯 일어나는 충동은 낡은 습관을 타파하게 하고 습관은 일탈적인 충동을 제어한다. 지성은 충동과 습관의 이러한 상호작용 과정에서 중개 역할을 한다. 듀이는 습관은 좋은 것이든 나쁜 것이든 "환경에 너무 확실하게 적응되어 있어서 환경을 조사하고 분석하지 못하"며, "너무나 조직적이고 완고하며 확고하"다고 설명했다.[85] 즉 습관은 그 자체로서는 본질적으로 반성적인 과정을 결여하고 있다. 그렇기에 습관은 지성에 의한 조정을 계속해서 필요로 한다. 충동과 습관, 지성이 유기적으로 작동하는 것이 이상적인 상태이며 그때 습관은 재구성되고 발전하며 나아가 인간의 성장을 이끈다. 이 선순환이 무너져 습관이 고착되는 상태를 듀이는 나쁜 습관, "타성(routine habits)"이라고 부른다. 지성적인 사고를 수반하지 않는 이 타성적 습관은 듀이에게는 곧 성장의 포기와 같다. "지성이 개입되지 않는 습관"은 "우리가 뭔가를 마음대로 지배하는 것이

"Avant-Gardes and Partisans Reviewed," in *Pollock and After*, ed. Francis Frascina (London; New York: Routledge, 2008), p. 274.

83) 이 문단의 내용은 김병길·송도선, 「듀이의 습관 개념」, 『교육철학』 18(2000), pp. 1-19를 참조하여 작성하였다.

84) John Dewey, *Human Nature and Conduct* (1922), in *John Dewey: The Middle Works* 14 (Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1983). 위의 논문, p. 2에서 재인용.

85) Dewey, 앞의 책(1922). 위의 논문, p. 11에서 재인용.

아니라, 사물이 우리를 지배하는 상태"이다.[86]

의미를 파악할 수 없는 흑색 회화의 화면은 관람자의 타성을 깨고 사고를 촉발한다. 듀이에 따르면 "사고는 무엇인가 불확실하거나 의심스럽거나 문제되는 것이 있을 때 발생한다."[87] 관람자는 처음에는 익숙한 습관에 따라 흑색 회화에서 의미를 찾으려 하나 이 시도는 성공할 수 없다. 습관은 "발휘될 기회가 부당하게 차단되면 …… 거북함(uneasiness)과 강한 갈망(craving)"을 낳는다.[88] 의미를 파악하지 못해 느끼는 불편함과 의미를 읽어내고자 하는 강한 갈망이라는 충동으로 인해 관람자는 흑색 회화 앞에서 시간을 들여 신체를 움직이게 된다. 흑색 회화의 의미를 간파하지 못하는 이 문제 상황은 관람자의 지성을 활성화시킨다. 관람자는 흑색 회화 앞에서 그림에서 자신이 볼 수 있는 것과 보고자 하는 것에 대해, 나아가 그림을 감상하는 행위와 자신에 대해 생각하게 될 것이다. 이것이 바로 흑색 회화가 이끌어내는 사고 작용이다.

듀이에 따르면 인간은 자신이 처한 환경과의 상호교섭에 성공했을 때, 즉 자신에게 주어진 문제 상황을 해결했을 때 그 경험을 기억한다. 그리고 그 기억은 기존의 습관에 반영되어 변형을 일으키거나 혹은 새로운 습관을 형성한다.[89] 흑색 회화 앞에서 관람자가 자신의 의지에 따라 신체를 움직이며 그림을 감상한 경험은 곧바로 사라지지 않고 지속된다. 흑색 회화 앞에서의 경험이 일회적이기 때문에 즉각적으로 새로운 습관을 형성하기는 어려울 수 있다. 그러나 이 경험은 관람자의 이후 경험에, 그리고 그에게 내재된 기존 습관에 어떤 식으로든 영향을 줄 것이다. 흑색 회화의 감상 경험은 관람자의 신체와 습관에 각인되며 따라서 그가 그림 앞을 떠난다고 해도 사라지지 않고 잔존한다. 그리고 사회 속으로 돌아간 관람자의 삶 속에서 계속해서 작용할 수 있다.

듀이는 인간의 신체와 정신(mind)을 이분법적으로 분리하는 사고방식에 반대하였고, 대신 인간의 행동은 신체와 정신이 함께 작용하여 발생한다고

---

86) John Dewey, *Democracy and Education* (New York: The Macmillan Company, 1916). 위의 논문, p. 14에서 재인용.
87) 위의 책. 위의 논문, p. 10에서 재인용.
88) 위의 책. 위의 논문, p. 3에서 재인용.
89) 이승훈, 「민주주의와 시민 주체의 형성: 듀이의 정치 사상을 중심으로」, 『사회이론』 43(2013), p. 98.

주장했다.[90] 인간의 신체와 정신이 연결되어 있다는 생각은 듀이 특유의 것은 아니었으며, 20세기 전반 미국의 사상계에서 공유되고 있었다.[91] 또한 이와 같은 사상적 흐름은 추상표현주의 미술가들과도 무관하지 않았다. 대표적으로 듀이와 함께 뉴 스쿨(The New School)을 세우기도 했던 역사학자 제임스 하비 로빈슨(James Harvey Robinson, 1863-1936)은 1921년 저서 『정신의 형성(The Mind in the Making)』에서 "우리가 '정신'이라고 생각하는 것은 우리가 '신체'라고 부르는 것과 너무나도 긴밀하게 연결되어 있어 우리는 하나가 다른 것 없이 이해될 수 없다는 것을 깨닫게 되었다"라고 썼는데, 이 책은 이후 잭슨 폴록(Jackson Pollock, 1912-1956)에게 깊은 인상을 남겼다.[92] 마크 로스코(Mark Rothko, 1903-1970)와 로버트 마더웰(Robert Motherwell, 1915-1991) 또한 1940년대 중반 인간의 신체와 정신이 분리되지 않는다는 생각을 가지고 있었다.[93] 인간의 신체와 정신이 연결되어 있다는 이러한 논의는 라인하르트가 관람자의 신체를 움직이는 미술 작품을 만들어 그의 주체적인 사고를 회복시키겠다는 기획을 구상하는 데 반영되었을 것이다.

미술 작품이 관람자의 신체에 작용하여 그의 지각과 사고에 영향을 줄 수 있다는 생각은 추상 미술의 전개 과정에서도 단속적으로 발견된다. 평론가이자 미디어 연구자인 보리스 그로이스(Boris Groys)가 이와 같은 현상에 주목했다.[94] 러시아 구축주의(Russian Constructivism), 바우하우스, 데 스틸(De Stijl)의 미술가들은 카를 마르크스(Karl Marx, 1818-1883)의

---

90) Richard Shusterman, *Body Conscious: A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), pp. 180–189 참조.

91) Michael Leja, *Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s* (New Haven, CT: Yale University Press, 1993), p. 252.

92) 위의 책, pp. 141–142. 마이클 레자(Michael Leja)는 잭슨 폴록이 토마스 하트 벤튼(Thomas Hart Benton, 1889–1975)을 통해 로빈슨을 접하게 되었을 것이라고 추정한다. 벤튼은 특히 자신에게 강한 영향을 미친 책으로 『정신의 형성』을 꼽았다. 본문에서 인용한 부분의 원문은 다음과 같다. "What we think of as 'mind' is so intimately associated with what we call 'body' that we are coming to realize that the one cannot be understood without the other." James Harvey Robinson, *The Mind in the Making* (New York: Harper and Brothers, 1921), p. 34. 같은 책, p. 242에서 재인용.

93) 위의 책, p. 252.

94) Boris Groys, "The Cold War between the Medium and the Message: Western Modernism vs. Socialist Realism," *E-flux* 104 (2019), pp. 1–10 참조.

용어를 빌자면 상부구조가 아니라 하부구조를 바꾸고자 하였다. 이들 미술가들은 직접적인 메시지를 전달하는 대신 사람들이 살아가는 환경을 변화시키려고 노력하였다. 사람들은 새로운 환경에 맞추어 적응하게 될 것이고 그럼으로써 변화할 것이라고 그들은 상상했다. 이들에게 중요한 것은 의식 차원에서 작용하는 메시지가 아니라 무의식에 곧바로 영향을 주는 물질적 형식이었다. 이러한 전략의 기원은 추상 미술의 선구자인 바실리 칸딘스키(Wassily Kandinsky, 1866-1944)에게까지 거슬러 올라간다. 칸딘스키는 관람자에게 영향을 미치는 것은 미술 작품의 주제가 아니라 그 속의 특정한 색채와 형태라고 주장했다. 칸딘스키의 1912년 저서『미술에서 정신적인 것에 대하여(Concerning the Spiritual in Art)』는 특정한 색채와 형태가 관람자에게서 어떤 종류의 감정을 이끌어내는지를 분석했다. 칸딘스키는 관람자가 작품 내부에 들어가 그 속에 완전히 몰입하게 되고 따라서 작품이 관람자에게 강력한 무의식적인 영향을 미칠 수 있다는 점에서 총체예술(Gesamtkunstwerk)이라는 개념에 매료되기도 하였다. 1938년 스페인 내전이 한창 진행되던 중에는 시인, 미술가이자 건축가였던 알퐁스 로랑식(Alphonse Laurencic, 1902-1939)이 전쟁 포로들을 수감할 감방을 디자인하는 데 칸딘스키의 이론을 활용했다(도 29). 감방의 실내는 포로들에게 방향 감각의 상실(disorientation), 우울, 그리고 깊은 슬픔을 불러일으키도록 추상적인 형태들만을 활용해 장식되었다. 이 감방에 들어간 포로들은 실제로 극도로 부정적인 기분과 심리적인 괴로움을 호소했다고 전한다.

이러한 맥락을 종합적으로 고려했을 때 라인하르트 역시 흑색 회화를 통해 관람자의 신체를 움직임으로써 그의 정신에 영향을 줄 수 있다고 생각했을 것으로 보인다. 그러나 라인하르트는 관람자에게 특정한 감정이나 반응을 유도하지 않았다. 대신 그는 관람자가 자신의 의지와 필요, 그리고 욕구에 따라 주체적으로 자신의 신체를 움직이고 사고하며 반성적인 지각을 회복할 수 있는 조건을 조성하였다.

그런데 관람자의 신체에 영향을 주어 의식을 변화시키겠다는 기획은 단순히 개인적인 차원에서 그치지 않았다. 알버스와 듀이, 추상 미술가들은 사회를 이루는 개인을 변화시킴으로써 궁극적으로는 사회를 바꾸겠다는 목표를 품고 있었다. 그렇다면 라인하르트 역시 흑색 회화를 통해 사회적인 변화를 꿈꾸었을 수 있다. 라인하르트가 사회의 어떤 상황을 문제라고

인식하였는지, 그리고 그러한 상황에 대해 어떻게 대응하고자 하였는지를 알기 위해서는 당시의 사회적인 배경을 살펴볼 필요가 있다.

III. 위협 받는 주체성

라인하르트가 흑색 회화를 통해 관람자에게 주체가 되는 경험을 제공하고자 했던 이유는 그가 보기에 당시 미국 사회에서 그러한 경험이 드물고 심지어 억압되었기 때문이었다. 라인하르트는 미술 작품의 감상과 제작이 모두 지적인 활동이라고 믿었다. 그러나 현실은 그의 믿음과 달랐다. 라인하르트가 활동하던 시기 미술은 사회의 이데올로기를 반영한 메시지를 효과적으로, 일방적으로 전달하도록 기대되었다. 관람자는 그 주어진 메시지를 수동적으로 받아들이는 역할을 떠맡았다. 이와 같은 문제는 미술의 영역에만 국한되지 않았다. 1930년대부터 미국 사회의 다양한 영역에서 개인의 주체적이고 비판적인 사고가 억압되는 경향이 나타났다. 개인에게는 계속해서 외부에서 정체성이 부과되었으며 스스로에 대한 주체적인 판단이 저해되었다. 이러한 상황에 대한 반발 속에서 라인하르트는 흑색 회화를 시대적인 상황 속에서 개인의 주체성을 회복할 수 있는 계기로서 구상하였을 것이다.

1. 메시지를 전달하는 미술

라인하르트에게 미술 작품을 감상하는 것은 단순히 시각적인 지각을 수용하는 것을 넘어 지적인 활동으로 이해되었다. <와인잔을 통해 어떻게 볼 것인가>의 상단 설명에서 라인하르트는 “액자에 담기고 제목이 붙여진 칠해진 그림들이 창조적인 면에서 어떻게 망가지게 (끝이 나게) 되었는지 그리고 어떻게 보는 것 자체가 창조적인 활동인지”를 각종 미술 양식들을 순서대로 되짚어보면 알 수 있다고 말한다.[95] 또한 이 만화의 하단에는 “눈은 신체만의 것이 아니라 정신의 눈이기도 하다”라는 문장이 세 번이

95) 원문은 다음과 같다. “Looking at a sequence of painting ‘styles’ during the last hundred years (from Manet to Mondrian) we see how the ‘subject-matter’ (or picture-purpose) of a painting disappeared into thin air (and thick pigments) and how the framed-titled-painted-picture became creatively kaput (finished) and how looking itself is a creative activity.”

나 반복된다.[96] 라인하르트는 하단 우측에서 눈과 뇌가 연결되어 있음을 간단한 그림으로 나타내기도 했다(도 30).

바로 다음 호의 <보는 것을 어떻게 볼 것인가>에서는 시각 활동의 지적인 측면에 대한 생각이 보다 구체적으로 제시된다. 이 만화의 상단 중앙에는 눈의 구조가 크게 그려졌다(도 31). 눈은 뇌와 연결되어 있고 뇌 안에는 다음과 같은 설명이 적혀 있다. "우리를 보라—어떻게 우리가 '보는지'를 우리는 '아는가?' (왜 우리는 세상을 뒤집힌 모습으로 보지 않는가?) 눈은 텅 빈 계란이나 카메라 상자가 아니라 뇌라는 구조 체계에 속한 보는 감각이다. …… 우리가 아는 것을 보라—우리가 보는 것을 알라." 그리고 아래에는 "눈은 신체만의 것이 아니라 정신의 눈이기도 하다."라는 문장이 다시 한 번 등장한다.

라인하르트는 미술, 특히 추상 회화가 지적 활동의 산물이라고 거듭 주장한다. <공간을 어떻게 볼 것인가>의 좌측 하단에는 "추상 회화의 영역은 …… 지적으로 통제된다(intellectually controlled)"라는 구절이 등장한다(도 10). 1946년 4월 7일자 <미술가를 어떻게 볼 것인가(How to Look at an Artist)>의 오른쪽 상단에서 라인하르트는 회화는 "맑고 열린 눈, 따뜻한 마음"과 더불어 "예민한 두뇌"를 필요로 한다고 쓰고 있다(도 32).[97] 같은 만화의 중앙 우측에서는 "미술은 지식이다"라고 선언하기까지 한다(도 33). 1946년 9월 22일자 <눈에 보이는 것 이상을 어떻게 볼 것인가(How to Look at More than Meets the Eye)> 하단 중앙의 컷에서 라인하르트는 존 듀이의 저서 『경험으로서의 예술(Art as Experience)』을 길게 인용한다(도 34). "미술가가 과학 연구자처럼 열중해서 날카롭게 생각하지 않는다는 생각은 터무니없다. 화가는 자신의 모든 붓질의 효과를 의식적으로 경험하며 그렇지 않다면 그는 자신이 무엇을 하고 있고 자신의 작업이 어디로 가는지를 알 수 없을 것이다." 라인하르트는 듀이의 이러한 생각에 공감하고 있었던 것으로 보인다. 그는 듀이의 말을 인용한 말풍선 옆에 "그래, 현대 미술가가 아닌 미술가들(non-modern artists)은

96) 이 문장은 1946년 4월 7일의 〈미술가를 어떻게 볼 것인가(How to Look at an Artist)〉에서 가장 처음 등장한다. 하단의 천사들 위에 조그맣게 이 문장이 적힌 것을 확인할 수 있다.

97) 원문은 다음과 같다. "All that a painting requires, besides active pigments, are clear, open eyes, a warm heart, an alert brain and the Four Freedoms."

별로 똑똑하지 않지"라는 말이 적힌 말풍선을 달아 자신은 특히 현대 미술가들의 작업이 지적이라고 생각함을 밝힌다(**도 35**).

미술이 지적인 활동이어야 한다는 입장은 만화 연작에서뿐만 아니라 이후 라인하르트가 남긴 여러 말과 글들에서도 재차 확인된다. 예컨대 1950년 열린 미술가들의 회동에서 라인하르트는 "기하(geometry)에 대한 강조는 '알려진 것', 질서, 그리고 지식에 대한 강조"라고 주장했다.[98] 혹은 1958년의 한 글에서는 "순수 이성으로서의 …… 미술"을 선언했다.[99]

그러나 라인하르트의 이러한 믿음이 무색하게 그가 활동하던 당시의 미술은 화가에게도 관람자에게 지적인 역할을 허락하지 않았다. 1930년대 말부터 1950년대에 이르는 시기에는 그림이 그 자체로서 이해되기보다는 외부적으로 부과된 의미를 그대로 전달하는 매개체로 기능하는 경우가 빈번했다. 이러한 상황에 대한 라인하르트의 부정적인 인식이 그가 남긴 만화와 글들에서 확인된다.

1940년대 라인하르트의 비판은 재현 미술을 향했다. 그는 재현 미술이 관람자에게 눈에 보이는 것을 그대로 믿게 한다는 점에서 관람자를 기만하며 사고하지 않게 만든다고 여겼다. 만화 연작에서 라인하르트는 계속하여 재현 회화를 관습적, 전통적인 "벽에 뚫린 창틀 달린 구멍(window-frame-hole-in-the-wall)"이라고 비난했다.[100] 그는 재현 회화는 허구이며 환상일 뿐이라고 폄하했다. 그는 재현 회화를 "그림(picture)", 추상 회화를 "회화(painting)"라고 불렀는데, 그에게 "그림"이란 "가짜의(phoney) 공간"과 "시각적 환영"을 만들어내는 "인민의 아편"에 불과했다.[101]

이 시기에는 미술과 정치가 긴밀하게 연합하였다. 각종 정치적 입장들은 재현 미술을 무기로 이념의 대리전을 펼쳤다. 이와 같은 상황이 잘 드러나는 대표적인 사례 몇 가지를 살펴보면 다음과 같다. 나치 독일은 신고전주의 양식을 국가적 미술 양식으로 채택하고 아리아인의 우월성을 내세우는

98) Robert Motherwell and Ad Reinhardt, *Modern Artists in America* (New York: W. Schultz, 1951), p. 19.
99) Ad Reinhardt, "25 Lines of Words on Art STATEMENT," in Rose, ed., 앞의 책, p. 51.
100) 〈입체주의 회화를 어떻게 볼 것인가〉의 두 번째 컷 아래 설명을 참조.
101) 〈어떻게 볼 것인가〉의 왼쪽 상단 설명의 가장 마지막 문단을 참조.

데 활용했다. 반면 현대미술은 정신이상자들의 “퇴폐미술(Entartete Kunst)”로 낙인찍혔고 열등한 유대인의 그림으로 홍보되었다.[102] 이오시프 스탈린(Joseph Stalin, 1878-1953) 치하의 소련은 1930년대를 거치며 ‘사회주의 리얼리즘(Socialist Realism)’을 당의 미술 양식으로 확립하였다. 1939년 화가 알렉산드르 게라시모프(Aleksandr Gerasimov, 1881-1963)는 사회주의 리얼리즘을 “형식은 리얼리즘적이고 내용은 사회주의적인 미술”이라고 규정하였다.[103] 이 정의에서처럼 사회주의 리얼리즘은 형식적으로는 대중에게 쉽고 명료하게 내용을 전달할 수 있는 사실주의 양식을 따랐고, 내용적으로는 노동자들에게 공산주의 유토피아의 도래를 확신시켜주어야 했다.[104] 1920년대의 러시아 구축주의를 비롯하여 당의 신조에 부합하지 않는 미술가들은 철저히 탄압당했기에 당의 노선과 합치하는 미술만이 살아남았다. 1937년 5월 파리만국박람회에서 소비에트관과 독일관은 마주보는 위치에 세워져 이 시기 정치적 프로파간다 미술의 집약체를 보여주었다.[105]

아메리카 대륙에서도 정치적인 미술이 제작되었다. 1920년대에서 1930년대에 걸쳐 멕시코 정부는 벽화 운동을 적극적으로 지원했다. 농민 혁명 이후 멕시코 정부는 공공미술을 통해 민중을 교육하고 새로운 국가의 정체성을 정립하며 새로운 정부를 위한 역량을 결집하기를 꿈꿨다. 벽화는

---

102) 1933년 1월 독일에서 아돌프 히틀러(Adolf Hitler, 1889-1945)가 이끄는 국가사회주의 독일 노동당(Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei), 즉 나치가 정권을 잡으며 제3제국이 출범하였다. 나치는 다리파, 청기사, 사회비판적 사실주의, 다다, 바우하우스를 비롯한 각종 아방가르드를 불건전한 미술, 공산주의 미술, 정신이상자의 미술, 유대인의 미술로 치부하였다. 그리고 이 미술 작품들을 모아 대중적으로 전시하며 반유대주의와 반공산주의를 선전하는 데 이용했다. 반면 독일 민족의 우월성을 보여줄 수 있는 고전주의적 미술, 특히 조각이 모범적인 미술 양식으로 채택되어 크게 권장되었다. 특히 고정된 자세로 서 있는 건강하고 힘센 남성의 대형 누드 조각을 비롯하여 생물학적으로 우수하게 진화한 순수한 독일 혈통의 건강한 아름다움을 보여줄 수 있는 인물 주제의 사실주의적 미술이 장려되었다. 1937년 7월 나치는 뮌헨에서 《대 독일미술전》과 《퇴폐미술전》을 동시에 개최하여 두 미술 양식이 극명하게 대조되도록 하였다. 송혜영, 「나치와 현대미술: 뮌헨의 퇴폐미술전(1937)」, 『서양미술사학회논문집』 13(2000), pp. 113-144.

103) Foster et al., 앞의 책, p. 313; ; 할 포스터 외, 『1900년 이후의 미술사: 모더니즘 반모더니즘 포스트모더니즘』, 배수희 외 옮김(세미콜론, 2016), p. 313.

104) 알렉산드르 모르조프, 「소련 사회주의 리얼리즘에 관하여: ‘국민과 예술’의 문제」, 최성화 옮김, 『미술이론과 현장』 7(2009), pp. 142-144.

105) Foster et al., 앞의 책, pp. 331-332.

멕시코의 영웅과 민중을 주제로 한 민족주의적 사회적 리얼리즘을 기본 양식으로 하였으며 유럽의 미술 양식들이 첨가되었다. 이렇게 제작된 거대한 크기의 벽화는 주로 공공건물을 장식했다.[106]

프랭클린 루스벨트(Franklin D. Roosevelt, 1882-1945, 재임 1933-1945)의 임기 중 미국 정부는 뉴딜(New Deal) 정책의 일환으로 미술가들을 지원했다. 1933년 설립된 공공사업진흥국(Works Progress Administration, WPA)은 공공미술계획(Public Works of Art Project, PWAP)이나 연방미술계획(Federal Art Project, FAP)을 통해 미술가들에게 작업을 맡겼다. 멕시코 벽화 운동의 사례를 따라 화가들은 미국 전역의 공공기관에 미국적인 이미지를 담은 벽화를 그리게 되었다**(도 36)**. 1920년대 후반 대공황의 위기 속에서 지방주의(Regionalism) 미술 또한 나타났다**(도 37)**. 지방주의 미술과 WPA 미술은 모두 유럽 모더니즘에 대항하여 미국적인 주제를 사실주의 양식으로 그려냈다.[107] 사회주의 리얼리즘의 미국식 변형 또한 같은 시기 전개되며 그림을 통해 미국 내의 노동 문제를 다루었다.[108]

정치적 이데올로기를 곧바로 그려내는 재현적인 미술에 대한 라인하르트의 반감은 1946년 6월 2일의 <미국의 현대 미술을 어떻게 볼 것인가(How to Look at Modern Art in America)>에서 여실히 드러난다**(도 38)**. 미국의 현대 미술을 하나의 나무에 빗대어 그려낸 이 만화에서 왼쪽의 가지들은 튼튼한 데 비해 오른쪽 가지는 묵직한 추가 여러 개 매달려 꺾이기 직전이다. 추에 적힌 “주제”, “멕시코 미술의 영향”, “2차 대전 미술가, 특파원, ‘전쟁 미술’”, “지방주의 삽화” 등은 미국 미술을 망치는 주범으로 지목되었다. 나무 아래의 옥수수 밭은 만화의 설명에 따르면 “당신에게 어떤 요구도 하지 않는”, 즉 라인하르트가 경계했던 수동적인 관람을 초래하는 미술가들로 이루어져 있다. 여기에는 지방주의의 대표적 화가인 토마스 하트 벤튼(Thomas Hart Benton, 1889-1975)이나 그랜트 우드

106) 위의 책, pp. 303-307. 멕시코 벽화 운동의 한 사례로는 뉴욕의 록펠러 센터 RCA 빌딩에 그려졌던 디에고 리베라(Diego Rivera, 1886-1957)의 벽화가 있었다. 이 벽화는 레닌의 초상이 포함되었다는 이유로 미국에서 큰 논쟁을 낳은 끝에 결국 파괴되었다.

107) 도수연, 「미국적 미술에 가려진 개인의 정체성: 그랜트 우드의 1930년대 지방주의 미술 재조명」(서울대학교 고고미술사학과 석사학위논문, 2012), pp. 7-12.

108) 박응주, 「1930년대에서 1940년대로의 미국 미술 이행기에 관한 연구: 사회적 리얼리즘과 추상표현주의를 중심으로」, 『Visual』 11(2014), pp. 98-109.

(Grant Wood, 1891-1942)의 이름이 포함되었다.

라인하르트의 만화에서는 정치적인 미술에 대한 반감뿐만 아니라 자본에 영합하는 미술에 대한 비판의식 또한 드러난다. <미국의 현대 미술을 어떻게 볼 것인가>의 옥수수 밭에는 여러 기업들의 이름이 적힌 팻말이 꽂혀 있다. 이들은 모두 당시 미국 미술을 후원하던 기업들로 보수적인 사실주의 미술을 선호했다. 1940년대 초 미국의 기업들은 예술이 홍보와 상품 판매에 도움이 될 수 있다는 것을 깨달았다. 이 기업들은 화가들에게 작품 안에 회사명을 넣거나 자신들의 상품을 암시하는 그림을 그리게 하였다.[109] 라인하르트는 특히 '펩시콜라(Pepsi-Cola)' 사를 혐오했다.[110] 펩시콜라 병은《어떻게 볼 것인가》연작에서 여러 차례 등장하는데 모두 자본에 의한 미술의 타락을 상징한다**(도 39)**.

1946년 6월 9일자 <미술에 대한 말을 어떻게 볼 것인가(How to Look at Art-Talk)>에서 라인하르트는 프로파간다적인 미술을 거부한다**(도 40)**. 이 만화에서 라인하르트는 "우리의 모든 신문, 영화, 라디오와 더불어 회화는 오늘날 실용적인 프로파간다 수단인가?"라는 질문에 "아니"라고 답했다**(도 41)**. 또한 "회화는 더 자유롭고 더 상상력이 풍부해지기 위해 '그림이라는 목적'으로부터 자유로워지지 않았나?"라는 물음에는 "당연하지"라고 대답했다**(도 42)**. 그러나 현실은 라인하르트의 생각과 달랐다. 1940년대 재현 미술은 그것을 제작한 사람, 혹은 제작하게 만든 배후의 세력을 대신하여 무언가를 주장하는 기능을 수행했다. 미술 작품은 메시지를 담는 투명한, 그러나 효과적인 용기(容器)로 전락하여 자신이 담고 있는 메시지를 사람들에게 강요해야 했다. 라인하르트가 흑색 회화에 어떠한 명시적인 메시지도 담아내지 않은 배경에는 독립적이지 못한 재현 미술에 대한 고려가 있었을 것이다.

1950년대에는 추상 미술에 대한 본격적인 비판이 이루어졌다.《어떻게 볼 것인가》연작에서 라인하르트는 추상 미술에 대해서는 대체로 긍정적

109) 김철효, 「라인하트 미술풍자화의 좌파모더니즘적 경향」, 『서양미술사학회논문집』16(2001), p. 138.

110) 펩시콜라 사의 미술 후원에 관해서는 위의 논문, pp. 138-139; A. Deirdre Robson, "Industry: Art Angel? Pepsi-Cola's "Portrait of America" Art Annual as an Early Instance of Corporate Art Sponsorship," *Journal of American Culture* 38 (2015), pp. 329-343.

인 인식을 보여주었다. 입장 전환의 이유는 1950년대에 접어들며 추상 미술, 특히 추상표현주의의 위상이 변화한 데 있었을 것이다.[111] 1940년대 미국의 추상 미술은 이중의 고립에 처해 있었다. 추상 미술이라는 현대적인 형식 자체가 우선 일반 대중에게는 생소했던 데다가 그나마 추상 미술을 이해하는 감상자들조차도 유럽의 추상 미술을 선호했다. 그렇기에 작품 판매 또한 부진할 수밖에 없었다.[112] 그러나 1940년대 말부터 비평가들 사이에서 점차 추상표현주의가 지지를 받게 되고 전시의 빈도도 잦아졌다.[113] 1948년 폴록은 베니스비엔날레(Venice Biennale)에 출품했으며 그 다음 회인 1950년의 비엔날레에도 다른 추상표현주의 화가들인 드 쿠닝과 아쉴 고르키(Arshile Gorky, 1904-1948)와 함께 미국 대표로 참가했다.[114] 1950년대 들어서 추상표현주의는 미국 미술계의 지배적인 양식으로 자리를 잡았다. 1954년 미국을 방문한 한 영국인 비평가의 관찰에 따르면 "동시대 미술을 선보이는 여든 한 개의 화랑들 중 느슨하게나마 사실주의적이라고 불릴 수 있을 그림을 전시하는 곳은 오직 일곱 개뿐이었다."[115] 1959년의 한 기사에서는 뉴욕 화파의 스타일을 따르지 않는다면 뉴욕에서는 전시 기회가 없을 것이라는 분석을 내놓기도 했다.[116] 추상표현주의의 독재 속

111) Lippard, 앞의 책, p. 124. 리파드에 따르면 라인하르트는 1950년대 들어 추상 화가와 추상 미술이 모두 상품으로 착취될 수 있다는 것을 깨달으며 추상표현주의와 결별했다. 1960년대 들어 라인하르트의 태도는 더욱 비관적으로 변했다.

112) A. Deidre Robson, "The Market for Abstract Expressionism: The Time Lag Between Critical and Commercial Acceptance," in Frascina, ed., 앞의 책, pp. 288-292.

113) Shapiro and Shapiro, "Abstract Expressionism: The Politics of Apolitical Painting," 위의 책, pp. 187-188. 1946년부터 1951년 사이의 시기 동안 각종 화랑은 돌아가며 끊임없이 추상표현주의 전시를 개최했다. 여섯 시즌 동안 폴록은 일곱 차례의 개인전을 가졌고, 로스코와 한스 호프만(Hans Hoffman, 1880-1966)이 여섯 차례, 아돌프 고틀립(Adolph Gottlieb, 1903-1974), 윌리엄 바지오트(William Baziotes), 라인하르트와 마더웰이 다섯 차례, 스틸이 네 차례, 드 쿠닝이 세 차례, 뉴먼과 프란츠 클라인(Franz Kline, 1910-1962)이 두 차례 개인전을 열었다. 특히 폴록은 제도권 미술관에서도 전폭적인 지원을 받으며 전시를 개최했다.

114) 위의 논문, p. 188. 이때 폴록이 참가했던 두 차례의 베니스비엔날레는 전쟁 이후 유럽에 처음으로 동시대 미국 미술을 선보이는 자리였다는 점에서 통상의 비엔날레와는 다른 특별한 의미가 있었다. 이 비엔날레의 출품작들은 전 세계의 매체에서 큰 관심을 받으며 다뤄졌다.

115) 위의 논문, p. 189. 인용한 부분의 원문은 다음과 같다. "... I counted eighty-one New York Galleries, showing contemporary art, of which only seven were exhibiting painting that could be called realist in loosest sense."

에서 시장에서의 흥행은 당연한 귀결이었다.[117]

이와 같은 추상표현주의의 부상은 냉전이라는 정치적인 상황과도 무관하지 않았다. 세르주 기보(Serge Guilbaut)의 분석대로 추상표현주의는 대외적으로 미국의 자유를 상징하는 이미지가 되어 선전에 동원되었다.[118] 냉전을 지지하던 대통령 해리 트루먼(Harry S. Truman, 1884-1972, 재임 1945-1953)이 1948년 선거에서 연임에 성공하면서 그나마 명맥을 이어오던 공산당은 완전히 붕괴되었다.[119] 이제 자유주의 진영의 목소리를 막을 것은 없었다. 냉전하에서 자유는 전체주의 정권 즉 소련에는 없는, 그리고 바로 그 이유로 인해 미국적인 가치로 선전되었다. 이 자유의 시각적 증거로 설정된 것이 바로 추상표현주의 미술이었다. 추상표현주의의 미술이 상징하는 자유가 소련에서 불가능하다는 이유는 추상표현주의를 반공의 선봉에 세우기에 충분했으며 정부는 CIA를 동원해 비밀리에 이 미술을 적극적으로 홍보했다.[120] 1944년에 현대 미술을 한다는 것이 파시즘에 대한 저항이었다면 1948년 현대 미술은 공산주의에 대한 저항이었다.[121] 트루먼

---

116) 위와 같음. 심지어 추상 미술가들 중에서도 추상표현주의가 아닌 다른 양식, 특히 파리 모더니즘 양식을 취하는 경우에는 인정을 받을 수 없었다. 일례로 피카소를 존경했고 입체주의의 영향을 받았던 화가 바이런 브라운(Byron Browne, 1907-1961)은 추상표현주의의 세력이 강해지자 점차 미술계에서 설 자리를 잃었다. 주류에서 밀려난 브라운의 작품들은 인기를 잃고 백화점에서 벽에 기대어 쌓인 채로 반값에 팔렸다. 이는 수집가들 사이에서 작품 가격과 관련된 위험한 신호로 여겨졌고 수집가들은 브라운의 작품을 급히 내다팔기 시작했다. 브라운은 이 충격에서 회복하지 못했고 1952년에는 심장마비까지 겪었다. Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, trans. Arthur Goldhammer (Chicago: University of Chicago Press, 1983), p. 179.

117) 데이비드 샤피로와 세실 샤피로는 심지어 이 시기 추상표현주의의 독재 양상을 당대의 매카시즘과 비교하기도 한다. Shapiro and Shapiro, 앞의 논문, p. 190.

118) Guilbaut, 앞의 책, pp. 200-205.

119) 위의 책, p. 184.

120) 현대 미술에 대한 대중적인 이해가 높지 않았을 때 미국 정부가 공식적으로 현대미술을 지원하려던 시도가 반대에 부딪혔다. 그러자 정부는 CIA를 통해 숨어서 추상표현주의를 지원했다. 이에 대한 자세한 내용은 프랜시스 스토너 손더스, 『문화적 냉전: CIA와 지식인들』, 유광태·임채원 옮김(그린비, 2016), pp. 429-473을 참조. 일찍이 추상표현주의가 급부상한 배경에 미국 정부의 비공식적인 후원이 있었다는 주장이 1970년대 수정주의 역사가들에 의해 처음 제기되었다. 대표적인 연구로 Max Kozloff, "American Painting During the Cold War," in Frascina, ed., 앞의 책, pp. 130-146; Eva Cockcroft, "Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War," 같은 책, pp. 147-154가 있다.

121) Guilbaut, 앞의 책, p. 187.

에 이어 대통령에 취임한 드와이트 아이젠하워(Dwight D. Eisenhower, 1890-1969, 재임 1953-1961)에 이르면 모더니즘 미술에 대한 지지는 더욱 선명해진다. 새 대통령은 모더니즘 미술이 '자유를 떠받치는 기둥'이며 독재 정권은 미술가의 자유를 탄압하고 사회 진보를 가로막는다고 주장했다.[122]

심지어 추상표현주의 미술 작품 외에 미술가들의 이미지까지도 선전 수단이 되었다. 화가들에게는 스테레오타입이 부과되었는데, 특히 폴록의 경우가 대표적이었다. 폴록은 그린버그의 전폭적인 지지 속에 일약 추상표현주의의 스타로 떠오르며 각종 매체로부터 주목을 받았다. 특히 1949년『라이프(Life)』지의 중앙 펼침면을 꽉 채운 폴록의 특집 기사는 폴록과 그의 작품을 대중에게 알리는 중요한 계기가 되었다.[123] 서부에서 태어나 마치 카우보이처럼 뉴욕의 미술계에 등장한, 말수가 적으며 술을 마다하지 않는, 그러면서 땅바닥에 거대한 캔버스를 깔고 물감을 자유롭게 흩뿌리는 폴록의 이미지는 두려움을 모르는 거친 미국인의 상징이 되기에 알맞았다.[124]

라인하르트에게 이와 같은 추상표현주의의 성공은 타락일 뿐이었다. 라인하르트는 1950년 <미술관 풍경(Museum Landscape)>이라는 만화를 그렸다**(도 43)**. 앞서 언급한 <미국의 현대 미술을 어떻게 볼 것인가>와 비슷한 형식으로 나무 그림을 활용해 라인하르트는 미국의 추상 미술을 분류했다. 나무 세 그루에는 각각 "애쉬캔(Ashcan) 추상", "지방적(Regional) 추상", "자유 기업(Free Enterprise) 추상"이라는 글씨가 적혀 있다. 각각의 나무들은 1920년대의 "늙고, 슬프고, 더러운" 애쉬캔 화파, 1930년대의 "깨끗하고, 비어 있고, 활짝 열린" 지방주의, "고독하고, 기회주의적이며, 원시적인" 1940년대의 '펩시콜라' 미술과 비견된다. 만화의 가

122) 프랜시스 스토너 손더스, 앞의 책, p. 461.
123) 위의 책, p. 454.
124) 그러나 폴록의 이와 같은 이미지는 신화화된 것이라고 손더스는 지적한다. 폴록이 와이오밍(Wyoming) 주 코디(Cody)에서 태어난 것은 맞으나 그는 어릴 적에 와이오밍을 떠났고 말도 타본 적이 없었다. 위의 책, pp. 433-434. 폴록의 가족은 폴록이 태어난 지 10개월 만에 캘리포니아 샌디에이고(San Diego)로 이주하였으니 폴록이 코디에 대해 갖고 있는 기억은 사진이나 가족들의 이야기만을 근거로 했다. 그럼에도 폴록은 성인이 된 이후 자신의 고향이 코디라고 나서서 소개하곤 했다. Deborah Solomon, *Jackson Pollock: A Biography* (New York: Cooper Square Press; Lanham, Md.: Distributed by National Book Network), p. 21.

장 오른쪽의 말풍선에는 “이봐. 이제 망할 모든 것들이 다 추상 아닌가?(Hey. Isn’t every damned thing abstract Now?)”라는 문구가 들어가 있어 라인하르트가 추상 미술 전반에 대해 가진 반감을 명시적으로 드러낸다. 이 만화는 라인하르트가 스스로 작성한 자신의 연표에도 포함되어 있어 그에게 중요한 의미였을 것으로 추측된다.[125]

그러나 라인하르트의 냉소는 정확하게는 추상 미술 자체가 아니라 그 미술을 만들어낸 미술가들, 비평가들, 그리고 미술 시장과 미술관이라는 제도를 포함한 미술계를 향해 있었다고 보아야 한다. 라인하르트가 보기에 미술가들은 돈 앞에 굴복했고 미술계는 이러한 상황을 오히려 부추겼다. 1952년 발표된 라인하르트의 만화 <미술의 삶에 대한 미술(Art of Life of Art)>에서는 추상표현주의자들이 자주 사용하던 개념들, 혹은 이들과 연관되던 개념들이 냉소의 대상이 되었다**(도 44)**. “당신 자신을 신화로 만들고 돈을 왕창 벌어라” 혹은 “원시인이 되어라 …… 대박은 당신의 과거에 있다” 등의 말풍선은 추상표현주의가 채택한 신화, 무의식, 원시성 등이 결국 돈을 벌어다주는 수단으로 전락했음을 조롱한다.[126] 라인하르트는 구체적인 인물을 지목하고 실명을 거론하기를 서슴지 않았다. 폴록, 로스코, 드 쿠닝 등 한때 친분이 있었던 화가들, 그리고 그린버그나 로젠버그 같은 저명한 비평가들도 비난을 피해갈 수 없었다.[127]

이 시기 라인하르트가 느낀 미술가들의 타락, 그리고 미술가의 이미지가 전용되거나, 미술 작품이 곧 미술가로 환원되는 상황은 라인하르트로 하여금 흑색 회화에서 작가를 드러내거나 암시할 수 있는 모든 요소를 삭제하게 만들었을 것이다. 라인하르트는 1961년『아트뉴스(ARTnews)』여름호에 15년 전과 동일한 <미국의 현대 미술을 어떻게 볼 것인가>라는 제목으로 다시 한 번 미국의 미술계를 나무에 빗댄다**(도 45)**. 그러나 15년 전에 건강하던 가지 부분은 이미 잘려 나갔고, 부러지기 직전인 가지에는 온통 추상 미술가들의 이름이 빼곡하다. 라인하르트가 보기에 미국의 현대 미술은

125) Reinhardt, “Chronology by Ad Reinhardt,” in Rose, ed., 앞의 책, p. 7.
126) 이외에도 “낭만주의자가 되어서 당신의 신성한 불꽃이 지출을 되갚아주게 하라(Be a romantic and let your divine spark defray expenses)”, “당신의 괴물 같은 무의식이 당신에게 빨리 돈을 안겨주게 하라(Let your monstrous subconscious make a quick buck for yourself)” 등의 말풍선이 눈에 띈다. 인용한 내용은 모두 만화 왼쪽의 머리가 여러 개 달린 괴물을 둘러싼 말풍선들 중에서 가져왔다.
127) Cox, 앞의 책, p. 116.

재현적인 미술이나 추상 미술이나 모두 쇠망하였을 뿐이다.

2. 주체적인 사고를 억압하는 미국 사회

라인하르트가 보기에 개인의 주체적인 사고가 억압되는 상황은 미술의 영역에만 한정되지 않았다. 이는 미국 사회 전반에서 나타나는 경향이었다. 1930년대 이후 미국 사회에서는 개인이 스스로에 대해 고민하고 자신의 정체성을 주도적으로 결정할 기회가 점차 드물어졌다. 라인하르트가 이러한 현실을 비판적으로 인식하고 있었다는 점을《어떻게 볼 것인가》연작을 통해 확인할 수 있다.

앞서 화내는 추상 회화 컷에서 추상 회화가 마치 생명을 가진 것처럼 묘사되었음을 살펴보았다. 살아 있는 추상 회화는 그렇다면 관람자에게 무슨 말을 하는가? 추상 회화의 "당신은 뭘 나타냅니까?"라는 대사는 여러 선행 연구에서 다양한 방식으로 해석되었다.『PM』지의 만화 연작을 분석한 김철효는 추상 회화의 대사를 추상 미술은 직접적인 감각이므로 여기에서 재현 요소를 찾으려는 관람자의 시도는 부당하다는 비난으로 이해하였다.[128] 즉 추상 회화는 재현하지 않는다는 사실을 모르는 관람자가 그 속에서 재현된 대상을 찾으려고 하는 모습을 풍자한 것이다. 이러한 해석은《어떻게 볼 것인가》연작 전반에서 라인하르트가 보여주는 관습적인 재현 회화에 대한 비판과도 합치한다.

다른 연구자들은 이 대사가 관람자에게 자신의 정체성에 대해 반성할 것을 요청한다고 보기도 했다. 아니카 마리는 라인하르트가《어떻게 볼 것인가》연작 전반에서 관람자에게 사회 속에서 차지하는 자신의 위치를 변증법적으로 성찰할 것을 요구하고 있다는 점에 착안했다. 따라서 마리가 보기에 추상 회화의 질문은 이와 같은 라인하르트의 요구를 한 문장으로 압축한 것이었다.[129] 슬리프킨 역시 이 컷을 언급하며 식별할 수 있는 이미지가 결여된 추상 회화는 관람자에게 미술의 본성, 나아가 관람자의 지각과 개인적인 가치의 원칙들을 돌아보게 만든다고 주장했다. 슬리프킨은

128) 김철효, 앞의 논문, p. 124.
129) Marie, 앞의 논문, pp. 470-471.

추상 회화를 관람자를 비추는 거울에 비유했다. 관람자는 추상 회화에 스스로를 비추어 보고, 그 투사를 통해 스스로를 이해하고 고양시킬 수 있게 된다는 것이다.[130]

마리와 슬리프킨의 해석을 바탕으로 하여 라인하르트가 "나타내다(represent)"라는 말을 만화 연작에서 사용하는 맥락을 살펴보면 라인하르트가 분명 개인의 정체성이라는 문제에 관심을 갖고 있었다는 것을 알 수 있다. 우선 <공간을 어떻게 볼 것인가>의 마지막, 화내는 추상 회화 컷 아래의 설명에서 라인하르트는 "그것[추상 회화]은 **무언가를 나타내고 당신 또한 그러합니다.** 여보세요, 선생님, 당신 또한 하나의 공간입니다."라고 쓰고 있다**(도 9)**.[131] 여기서 라인하르트가 관람자를 무언가를 나타낼 수 있는 존재로 보고 있음이 확인된다.

개인의 정체성에 대한 라인하르트의 관심이 가장 잘 드러나는 것은 <저급 (초현실주의) 미술을 어떻게 볼 것인가>이다. 이 만화의 두 번째 컷에는 작은 중절모를 쓰고 목에 밧줄이 감긴 인물이 등장한다**(도 46)**. 밧줄에는 고리가 하나 같이 묶여 있고 달러 기호($)가 고리 안에 그려져 있다. 이 인물은 정면을 보고 있는데, 두 눈이 커다란 소용돌이로 그려져 혼란에 빠져 있는 듯하다. 머리 위쪽은 여러 부분으로 나뉘어져 있고 각 부분에는 여러 기호들이 하나씩 들어가 있다. 인물 주위로는 "부자", "가난한 사람", "거지", "인디언 추장", "반동적", "급진적", "똑똑한 사람", "좋은 사람", "수전노", "얼간이", "노동조합원", "교수"와 같은 단어들이 물음표와 뒤섞여 떠다닌다. 이 컷 아래의 설명은 다음과 같다. "당신이 사물들을 어떻게 보아야 하는지, 그리고 그것들에 대해 어떻게 생각해야 하는지를 배우고 나서, 당신이 개인적으로 무엇을 **나타내는지(represent)**의 문제를 해결하세요……"[132] 다음 컷에는 커다란 발이 땅에 박힌 사람이 우스꽝스럽게 그려져 있다**(도 47)**. 아래에는 "당신이 당신 자신에 대해 전혀 모른다면, 당신은 (전체적으로) 이렇게 보입니다……"라고 적혀 있다. 여섯 번째 컷 아래에는 "당신이 가슨(Garson)이나 게이블(Gable)처럼 생기지 않았다면, 아마 당신은 누군가에게는 다른 것이겠죠……"라는 설명이 달렸다**(도 48)**. 여기서 가슨과 게이블은 각각 1940년대 미국에서 활동하던 배우 그리어 가

130) Slifkin, 앞의 논문, p. 154.
131) 강조는 필자.
132) 강조는 필자.

슨(Greer Garson, 1904-1996)과 클라크 게이블(Clark Gable, 1901-1960)을 가리키는 것으로 짐작된다.[133]

이 만화의 내용은 다음과 같이 이해될 수 있다. 개인은 자신에게 주어질 수 있는 수많은 정체성으로 인해 혼란을 겪는다. 자신에 대해 전혀 모르는 사람은 우스꽝스럽게 보일 것이다. 그러나 자신을 둘러싼 세상을 제대로 바라보고, 그에 대해 생각하는 법을 배운다면 그 다음에는 자신이 누구인가 하는 문제가 해결될 수 있다. 혹은 주위의 세상에 대해 바라보고 생각할 줄 알아야만 자기 자신에 대해서도 더 잘 알게 될 수 있다. 사람들은 보이는 것을 가지고 다른 사람을 판단한다. 가슨과 게이블로 대표되는 영화배우는 보이는 모습으로 평가받는 것이 당연한 직업이다. 그러나 누군가가 가슨과 게이블처럼 생기지 않았더라도, 혹은 영화배우가 아니더라도, 여전히 다른 사람들은 그의 겉모습을 통해 그 사람을 다른 무언가로 정의하고 있을 것이다. 그러나 겉모습은 전부가 아니다. 따라서 우리는 주위 환경을 잘 보고 그에 대해 비판적으로 생각하는 법을 배워야 한다. 이것이 이 만화에서 라인하르트가 주장하는 메시지일 것이다.[134] 그리고 이 메시

133) 둘은 1946년 영화 〈모험(Adventure)〉에 함께 출연한 바 있다. 이 영화는 1946년 2월 7일 뉴욕에서 최초로 개봉하였다.

134) 이와 같은 메시지가 초현실주의 미술에 관한 만화에 포함된 이유를 추측하기 위해서는 라인하르트가 초현실주의 미술에 대해 어떤 생각을 가지고 있었는지를 먼저 분석해야 한다. 라인하르트는 이 만화를 비롯하여 《어떻게 볼 것인가》 연작에서 여러 차례 초현실주의 미술에 대한 평가를 남겼다. 시간 순으로 살펴보면 우선 〈입체주의 회화를 어떻게 볼 것인가〉의 첫 번째 컷 아래 설명에서 라인하르트는 초현실주의 화가들이 "하나의 것으로만 보이는 게 아니라 여섯 개나 일곱 개의 다른 것으로도 보일 수 있는 무언가"를 만들어 환영적인 재현 회화를 풍자했다고 썼다(도 6). 〈저급 (초현실주의) 미술을 어떻게 볼 것인가〉의 두 번째 줄 첫째 컷에서는 침대에 누워 있는 환자 위에 악마가 앉아 그를 바라보고 있고 그 위쪽으로 각종 괴생명체들이 떠다닌다(도 14). 그 아래에는 "만일 당신이 주말 한 번조차 허비해본 적이 없다면 당신은 당신의 잠재의식 혹은 무의식에 대해 무엇을 알겠습니까?"라는 설명이 달렸다. 옆의 컷에는 동굴처럼 보이기도 하고 눈구멍이 뚫리고 입을 벌린 사람의 얼굴처럼 보이기도 하는 배경 앞쪽으로 중절모를 쓴 신사가 걸터앉아 있다. 그 아래에는 "지금 쳐다보지 마세요, 그러나 때로 사물들은 그것들이 보이는 것이 아니고 종종 다른 것이랍니다……"라는 설명이 있다. 그 아랫줄의 첫 번째 컷에는 구름 위에 태평하게 누워 눈을 감고 미소를 짓고 있는 인물이 있고, 그의 위쪽으로는 구름이 보이는데 그 속에는 수많은 문이 있는 통로가 있고 그 끝에 여인의 나체가 보인다. 그 옆으로는 머리를 짚고 있는 인물과 불이 나고 문제가 발생한 지구가 보이고, 피어나는 연기 속에 "냉담함", "악착같은 축재", "편견" 등의 단어가 떠다닌다. 이 컷 아래에는 "초현실주의자는 자신의 꿈속 세계가 당신의 따분하고, 형편없고, 일상적인 세계보다 더 흥미롭다고 주장한다……"라는 설명이 덧붙여졌다. 〈공간을 어떻게 볼 것

지는 결국 만화 연작의 제목, “어떻게 볼 것인가”를 통해 라인하르트가 말하고자 하는 바와 닿아 있다.

1946년 12월 15일자 <최근의 세 전시를 어떻게 볼 것인가(How to Look at 3 Current Shows)>의 제목 옆에는 다음과 같은 설명이 적혀 있다(**도 49**). “미술가들은 왜 [그림을] 그릴까요? 그것들은 무엇을 의미할까요? — 우리는 [허스트 지(hearst-paper)가 그러하듯이] 당신 대신 생각하고 당신 대신 볼 수는 없습니다. 그러나 우리는 당신이 무엇을 보고 있고 또 찾고 있는지를 당신이 알게끔, 그래서 당신 스스로 무언가를 **나타낼 (represent)** 수 있게끔 도와주려고 노력할 것입니다.”[135] 이 대목에서 라인하르트가 관람자가 스스로 무언가를 나타낼 수 있는 존재가 되기를 바라고 있음을 알 수 있다. 즉 스스로 보고 생각하고 원하는 능력을 기르고 나서는 개인은 무언가를 나타내는 존재가 되어야 하는 것이다.

인가〉에서는 “초현실주의 미술 속의 공간은 이해할 수 없고, 건물들은 비어 있으며 주로 뼈들인 사물들은 죽어 있다 – [초현실주의 회화는] 욕망, 인종 혐오 그리고 인간 착취를 견디는 세계의 저급한 정신적 상태를 담은 충격적인 그림[이다.]”라는 설명이 여섯 번째 컷 아래에 달렸다(도 8). 라인하르트는 〈어떻게 볼 것인가〉 왼쪽의 설명에서도 초현실주의자들이 재현 회화의 장치들과 기법들을 풍자하였고, 하나의 그림이나 이야기를 만들어내는 대신 여러 개로 보이거나 읽힐 수 있는 그림이나 이야기를 만들었다고 서술하였다(도 22). 그리고 여기에 이어 “초현실주의 화가들이 ‘그림-미술’ 전통을 망가질 때까지 소진하고, 삽화가들을 넘어서는 삽화를 그리는 바람에, 우리는 그것[초현실주의 미술]을 ‘저급’ 미술이라고 부른다”라는 설명을 추가하였다. 이를 종합하면 라인하르트가 초현실주의 미술에 대해 가지고 있었던 생각은 다음과 같이 요약된다. 초현실주의 미술은 하나의 이미지를 여러 방식으로 볼 수 있게 하며, 그 점에서 재현적인 기법을 사용하기는 하나 기존의 관습적인 재현 회화와 구별된다. 재현 회화의 관습을 풍자하고 그럼으로써 의미 없게 만들었다는 점에서 초현실주의 미술은 의의가 있다. 그럼에도 초현실주의 미술은 현실 세계의 문제를 외면하고 꿈과 무의식의 세계로 도피한다는 점에서는 한계가 있다. 초현실주의에 대한 라인하르트의 이와 같은 인식 중에서 사물이 보이는 것과 다를 수 있다는 초현실주의의 가정이 본 논문의 논의와 관련이 있다. 결국 라인하르트가 《어떻게 볼 것인가》 연작을 통해 주장하고자 하는 바는 세계를 보이는 그대로 받아들여서는 안 되며 보는 법을 배워야 한다는 것이다. 세계가 보이는 모습과 다를 수 있다는 것을 미술의 영역에서 제시한 것이 초현실주의였기 때문에 라인하르트는 초현실주의를 다루는 만화에서 개인 역시 겉모습과 실제가 다를 수 있으며 실제의 모습을 알기 위해서는 본인이 스스로 어떻게 보고 생각하는지를 배워야 한다고 이야기한 것이다.

135) 원문은 다음과 같다. “Why do artists paint? What do they mean? – We can’t do your thinking and looking for you (the way a hearst-paper does) but we’ll try to help you know what you’re looking at and for and so represent something yourself.” 강조는 필자.

그렇다면 개인은 무엇을 나타낼 수 있는가? 무언가를 나타낸다는 것은 어떤 의미인가? 라인하르트는 어떠한 상황이 개인이 스스로 무언가를 나타낼 수 없게 막는다고 보았는가? 이에 대한 답은 당시의 시대적 배경 속에서 발견된다. 라인하르트가 화가로서 활동을 시작하던 1930년대부터 흑색 회화를 제작하던 1960년대까지의 시기 동안에는 개인이 주체적으로 자신을 이해하고 표현하기 어려웠던 상황들이 다수 존재하였다.

주지하듯 1930년대에는 유럽에서의 파시즘을 비롯해 세계적으로 전체주의적 이데올로기가 득세하였다. 이에 대한 반응으로 미국 내에서는 미국이 파시즘에 맞서 세계를 수호해야 한다는 식의 내셔널리즘이 인기를 끌었다. 2차 대전을 거치며 이 내셔널리즘은 점차 고조되었다. 전쟁이 끝난 후에는 곧바로 미국과 소련 사이에 냉전이 시작되었다. 1950년대 초 미국 내에서 공산주의에 대한 반감과 공포가 절정에 이르며 매카시즘으로 대표되는 공산주의자 색출이 진행되었다.[136] 반공주의는 정치의 영역에서만 일어나지

136) 이 시기의 반공 분위기와 공산주의자 색출에 관한 구체적인 사례들은 다음과 같다. 1947년 설치된 하원 반미 활동 위원회(House Un-American Activities Committee)는 할리우드의 영화 산업에 공산주의자들이 침투해 이들이 미국의 영화를 오염시키고 있다고 주장했다. 이에 따라 공산주의 전력이 있는 영화계 인사들이 소환되었고 그 가운데 일부는 증언을 거부하여 투옥되었다. 1948년에 위원회는 국무부의 고위 간부였던 앨저 히스(Alger Hiss, 1904-1996)가 1930년대 소련의 간첩으로 활동했다는 혐의로 고발했다. 공산주의자들이 미국 정부에 숨어 영향을 끼치고 있을 수 있다는 사실은 미국인들에게 큰 충격을 주었다. 1947년에는 연방 정부 직원들의 정부에 대한 충성심을 점검하는 프로그램이 시작되었는데, 1951년경에는 2천 명 이상이 압력하에 사임하거나 해고되었다. 법무부와 연방수사국(Federal Bureau of Investigation, FBI) 전복 조직과 급진주의자들의 블랙리스트를 만들었다. 1950년 의회는 매커랜 국내 보안법(McCarran Internal Security Act)을 통과시켰다. 이 법에 따르면 공산주의 단체들은 의무적으로 정부에 등록하고 활동 기록을 공표해야 하며, 우편물과 글에는 공산주의자임을 밝혀야 했다. 또한 공산주의자들은 방위 산업체 근무가 금지되고 공산주의 조직에 가입한 경력이 있는 외국인은 입국이 금지되었다. 국가적 비상사태 때에는 공산주의자들을 집단 수용소에 넣는 것이 허가되었다. 1951년에는 로젠버그 부부(Julius Rosenberg, 1918-1953; Ethel Rosenberg, 1915-1953)가 원자폭탄 관련 기밀을 소련에 넘겼다는 혐의로 사형을 선고받았고 1953년 결국 전기의자에서 처형당한다. 절정은 1950년부터 시작된 매카시즘이었다. 공화당 상원의원 조지프 매카시(Joseph McCarthy, 1908-1957)는 자신이 미 국무부에서 일하는 공산주의자들의 명단을 가지고 있다고 주장하며 마녀사냥에 나섰다. 중국의 공산화, 소련의 핵무기 실험 성공, 미국이 참전했던 한국 전쟁을 거치며 반공주의가 절정으로 치닫는 상황 속에서 매카시가 공산주의자로 지목한 인물은 누구든 순식간에 몰락했다. 매카시의 위세는 1954년 말 67명의 상원 의원들이 그를 규탄하여 의원직을 박탈할 때까지 4년 동안이나 이어졌으나 매카시즘의 영향은 이후로도 쉽게 사라지지

않았고 국가 전체를 충격에 빠뜨렸다. 이제 개인은 정치적인 성향에 따라 평가되고 분류되며 낙인찍혔다. 그리고 같은 방식으로 다른 개인을 판단하고 의심했다. 공산주의를 둘러싼 문제에서 선과 악은 이분법적으로 나뉘었고 이 문제에 대한 이성적이고 공적인 토론은 불가능했다.[137] 이러한 분위기는 개인의 가장 주관적이고 사적인 영역까지도 검열의 대상으로 만들었다.[138]

라인하르트 본인 또한 냉전의 상황으로부터 자유롭지 못했다. 미국 연방수사국(Federal Bureau of Investigation, FBI)은 정치적으로 의심스러운 이들을 감시했고 그중에는 예술가들도 포함되어 있었다. 이후 공개된 라인하르트에 대한 FBI의 파일은 총 123페이지에 달하며 이는 미술가들 중 피카소(Pablo Picasso, 1881-1973)와 벤 샨(Ben Shahn, 1898-1969) 다음으로 많은 분량이었다. FBI는 라인하르트가 공산주의나 사회주의에 동조하여 국가에 위협이 될 수 있다고 판단하고 1941년부터 1966년까지 계속해서 그를 주시하였다.[139] 1958년 라인하르트는 여권을 신청하였으나 공산당 소속이었다는 점이 문제가 되어 여권 발급을 거부당하기도 하였다. 라인하르트는 자신의 공산당원 전력을 부정했고 이후 추가적인 조치는 없었다.[140] 그럼에도 이 사건은 라인하르트에게 가해진 위협이 실제적인 것이었음을 짐작케 한다.[141]

않았다. 앨런 브링클리, 『있는 그대로의 미국사 3 (미국의 세기 – 제1차세계대전에서 9.11까지)』, 황혜성 외 옮김(휴머니스트, 2005), pp. 309-317; 유종선, 『미국사 다이제스트 100』(가람기획, 2012), pp. 355-358; 이주영, 『미국사』(대한교과서, 1997), pp. 329-331을 참조. 그러나 스테판 윗필드(Stephen Whitfield)의 분석에 따르면 실제로 공산주의자들이 잠입할 가능성은 높지 않았고 따라서 국가 안보에 별다른 위협이 되지 않았다. 미국 정부는 그럼에도 공산주의에 대한 공포(Red Scare)를 조성함으로써 사회를 통제하고자 했다. Stuart Y. Steck, "Veiling the Subject: Ellsworth Kelly and the Discourses of Modernism" (Ph. D. dissertation, Boston University, 2008), pp. 77-78.

137) 위의 논문, p. 78.

138) 위의 논문, p. 80.

139) David Craven, "New Documents: The Unpublished FBI Files on Ad Reinhardt, Mark Rothko, and Adolph Gottlieb," in *Art History as Social Praxis: The Collected Writings of David Craven*, ed. Brian Winkenweder (Leiden: Brill, 2017), pp. 491-492.

140) 위의 논문, p. 496. 이후로도 미국 정부는 라인하르트의 출입국 기록, 특히 소련과 관련된 국가를 방문하는지의 여부를 계속해서 감시했다.

141) 스튜어트 스텍(Stuart Y. Steck)은 엘즈워스 켈리(Ellsworth Kelly, 1923-2015)가

한편 사회적인 측면에서는 광고가 소비자들의 정체성을 형성하였다. 2차 대전 이후 미국은 대호황을 맞았고 급격한 경제 성장이 이루어졌다.[142] 특히 중산층이 번영하였고 가계마다 소비할 돈이 늘어났다. 미국인의 평균 구매력은 1945년에 비해 1960년에 20퍼센트 이상 증가했다.[143] 이 시기에는 TV 보급이 확대되기도 하였다. 1946년 미국 전체의 수상기는 1만 7천 대에 불과했으나 약 10년 뒤인 1957년에는 전체 가구 수와 맞먹는 4천만 대까지 불어났다. TV 사업은 광고에 의해 추진되었고, 초기에는 TV 프로그램의 내용을 스폰서들이 결정하기도 했다.[144] 가계의 여윳돈을 노린 광고들이 속속 효과를 보여, 자동차와 가전제품 판매가 늘었다. TV 광고는 단순히 상품을 홍보하는 것을 넘어 스테레오타입을 제공했다. 광고 속에서 일반적인 미국인은 중산층의 백인 교외 생활자로 설정되었다. 또한 대다수의 여성은 자식에게 봉사하고 남편을 기쁘게 해주는 좋은 어머니이자 주부로 묘사되었다.[145] 이러한 상황 속에서 개인은 자신도 모르는 사이에 시장이 원하는 이미지를 내면화하고 그것을 자신의 정체성으로, 무비판적으로 받아들이게 되었을 것이다.

1945년 이후 미국의 노동 현장에서 개인의 주체성은 심지어 저해되어야 하는 요소로 여겨졌다. '자동화의 시대(Age of Automation)'라고 불리던 전후(戰後)부터 1960년대까지 산업이 발달하며 기계적 생산 방식이 점차 확산되었다.[146] 미국의 공학자 프레데릭 테일러(Frederick Winslow

---

1951년 일자리를 구하는 과정에서 FBI의 조사를 받은 사건과 관련하여 당시 FBI 요원들의 방문은 그 자체로 큰 부담이 되었을 것이라고 서술하였다. 스텍에 따르면 FBI의 조사를 받았다는 사실만으로도 개인의 애국심은 의심받았고 그가 속한 공동체 내에서의 지위가 위태로워질 수 있었다. 스텍의 이러한 분석은 라인하르트가 겪었던 위협의 정도를 짐작하는 데 도움이 된다. Steck, 앞의 논문, p. 82.

142) 미국 경제는 전후 거의 20년 동안 지속적으로 성장했다. 1945년에서 1960년 사이 국내 총생산(Gross National Product, GNP)은 2천억 달러에서 5천억 달러로 250퍼센트 증가했다. 실업률은 1950년대와 1960년대 초 내내 5퍼센트 혹은 그 이하에 머물렀다. 인플레이션은 매년 3퍼센트 혹은 그 이하에서 유지되었다. 앨런 브링클리, 앞의 책, p. 321.

143) 위의 책, p. 323.

144) 위의 책, pp. 342-343.

145) 위의 책, p. 343.

146) 1963년 전체 신규 투자 중 18퍼센트가 자동화에 투입되었다. 1960년대 초 미국의 주요 제조업체 3만 2천 개 중 2만 1천 개가 대체로 자동화되었다. David Craven, "Abstract Expressionism, Automatism and the Age of Automation," in Frascina, ed., 앞의 책, p. 239.

Taylor, 1856-1915)는 20세기 초 '과학적 경영(scientific management)'이라는 원칙을 처음으로 고안하였다. 과학적 경영의 세 가지 기본 개념은 다음과 같다. 첫째, 경영진은 노동 과정에서 노동자들의 기술이 필요하지 않게 해야 한다. 둘째, 경영진은 작업장 내에서 구상과 실행을 철저하게 분리하여 노동자들은 어떤 종류의 지적인 결정도 내리지 못하게 해야 한다. 셋째, 경영진은 생산에 요구되는 모든 지식에 대한 통제력을 갖고 있어야 하며, 그럼으로써 노동 과정에서의 전적인 권한을 확보해야 한다. 이러한 과학적 경영 방식은 1945년 이후 실제로 산업 현장에 도입되어 본격적으로 실시되었다.[147] 테일러의 과학적 경영하에서 노동자는 자신이 하는 일에 대해 스스로 생각해서는 안 되며 단지 기계의 부품처럼 자신이 맡은 일만을 수행해야 했다. 생각하고 결정하는 일은 오로지 경영진만의 특권이 되어야 했다. 라인하르트는 노동자 계급 출신이었으며 노동 문제에 관심이 깊었다.[148] 따라서 그는 노동자가 주체적인 선택과 사고로부터 배제당하는 현실에 대해서 분명히 잘 알고 있었을 것이다.

1950년대에 들어서면서 미국 사회는 동질화되었고 사회 전반에 순응적인 분위기가 확산되었다. 1951년 『타임(Time)』지의 한 기사에서 미국의 젊은이들을 가리켜 사용한 "조용한 세대(silent generation)"라는 표현이 이러한 분위기를 상징적으로 보여준다.[149] 앞서 언급한 냉전이나 텔레비전의 보급과 광고의 발달 외에도 다양한 요인이 이에 기여했다. 뉴딜 정책과 2차 대전을 거치며 소득의 재분배가 이루어지며 계급 간의 갈등이 완화되었다.[150] 경제가 번영하며 이윤이 늘어나자 기업은 높은 임금, 장기 고용 계약, 종신 연금, 의료 보험 등의 각종 혜택을 직원들에게 제공하여 노사 분규가 감소하였다.[151] 또한 이 시기에는 생산 자동화와 더불어 공장의 해외 이전이 이루어지며 사무직 노동자의 수가 처음으로 육체노동자의 수를 추월하였고 기업 조직 속에서 일하는 인원이 많아졌다.[152] 1920년대까지

147) 위의 논문, pp. 240-241.
148) Cox, 앞의 책, p. 108.
149) "The Younger Generation," *Time* (November 5, 1951). Reprinted in Joseph Satin (Ed.), *The 1950s: America's "Placid Decade"* (Boston: Houghton Miffin, 1960). Steck, 앞의 논문, p. 74에서 재인용.
150) 이주영, 앞의 책, p. 338. 1928년 최상위 5%의 사람들이 국민 전체 소득에서 차지하는 비율은 전체의 3분의 1이었으나 1946년에는 18%로 하락하였다.
151) 유종선, 앞의 책, p. 360.

미국인들 사이에서 우세했던 개인주의적 윤리는 1950년대에 집단주의적 윤리로 대체되었고, 개인은 자신이 속한 집단의 규범을 따르도록 권장되었다.[153] 이러한 경향은 대공황과 전쟁 이후 개인의 행동이 사회를 변화시킬 수 없다는 체념적인 분위기가 생겨난 것과도 관련이 있었을 것이다.[154]

개인을 무력화시키는 관료적인 구조와 사회 분위기 속에서 개인과 집단 사이의 관계가 논의의 주제로 떠올랐다. 이 시기의 사회를 다룬 대표적인 저작이 데이비드 리스먼(David Riesman, 1909-2002)의 1950년 작『고독한 군중(The Lonely Crowd)』, 윌리엄 와이트(William H. Whyte Jr., 1917-1999)의 1956년 작『조직인(The Organization Man)』, 그리고 어빙 고프만(Erving Goffman, 1922-1982)의 1959년 작『자아 연출의 사회학(The Presentation of Self in Everyday Life)』이다.[155] 사회학 분야에서

---

152) 위와 같음.

153) 이주영, 앞의 책, p. 340.

154) Valerie Hellstein, "Grounding the Social Aesthetics of Abstract Expressionism: A New Intellectual History of the Club" (Ph. D. dissertation, State University of New York at Stony Brook, 2010), p. 35.

155) David Riesman, *The Lonely Crowd: A Study of the Changing American Character* (New Haven: Yale University Press, 1950); William Whyte, *The Organization Man* (New York: Simon and Schuster, 1956); Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life* (Garden City, New York: Doubleday & Company, 1959). 고프만 책의 한국어 제목은 2016년 현암사에서 출간된 번역서의 제목을 따랐다. 어빙 고프만, 『자아 연출의 사회학』, 진수미 옮김(현암사, 2016). 언급된 책들의 대략적인 내용은 다음과 같다. 리스먼은 『고독한 군중』에서 '자기 지향적(inner-directed)' 인간과 '타인 지향적(other-directed)' 인간을 비교했다. 전자는 자기 자신을 가치 판단의 근거로 설정하는 사람들이다. 이들은 자신의 목표를 실현할 때 성취감을 느끼며 자신의 기준을 어겼을 때 죄책감을 느낀다. 반면 후자는 집단에 소속되고 공동체나 조직의 동의 받는 것을 중요시하며 다른 사람들과 같아지기를 바란다. 리스먼의 분석에 따르면 19세기 미국의 전통적인 인간 유형이던 자기 지향적 인간은 1950년대 들어 타인 지향적 인간에게 밀려나게 되었다. 와이트의 『조직인』은 대규모의 관료 조직에서 일하는 노동자의 정신 상태에 초점을 맞추었다. 와이트는 개인의 자립심(self-reliance)이 조직 속에서 '사이좋게 지낼' 능력과 '팀으로서 일할' 능력에 자리를 빼앗겼다고 주장했다. 또한 와이트는 미국인들이 억압적인 사회 속에서 살아남기 위해 순응적인 태도와 소비 생활 속에 자신을 숨기는 법을 익혔다고 분석했다. 고프만은 개인은 자신을 둘러싼 사회적 조건에 맞춰 자아(self)를 연기한다고 보았다. 개인의 자아가 존재하지만 사회 속에서 감추어져야 했다는 와이트의 입장과 달리 고프만에게 개인의 자아란 구성되는 것이지 본질적으로 존재하는 것이 아니었다. 개인은 사회에 적응하여 자신의 자아 이미지를 형성하기에 사회는 개인의 자아 이해에 매우 중요한 영향을 미친다고 고프만은 분석하였다. 앨런 브링클리, 앞의 책, pp. 346-347; 이주영, 앞의 책, p. 340; Steck, 앞의 논문,

진행된 이들 연구는 개인이 사회 구조에 어떻게 스스로를 맞추어나가는지를 분석하며 큰 인기를 끌었다. 이와 같은 연구들은 당시 미국 사회의 순응적인 분위기에 대한 문제의식을 보여준다.

바로 이러한 시대적 상황이 라인하르트가 개인의 주체적인 사고와 정체성이 위협받는다고 느낀 원인이었을 것이다. 흑색 회화의 제작 배경에는 이와 같은 사회적인 문제가 존재하였다.

---

pp. 84-88.

Ⅳ. 정치적 실천으로서의 흑색 회화

라인하르트는 1930년대 이후 미술의 영역, 나아가 미국 사회 전반에서 개인의 생각하는 힘이 여러 가지 이유로 인해 저해되는 경향이 강했다고 인식하였다. 화가로서 라인하르트는 자신이 처한 현실에 자신의 작업을 통해 대응하려고 하였을 것이다. 그러나 흑색 회화가 억압적인 사회를 변화시키려는 라인하르트의 기획이었다는 주장은 1950년대 이후 라인하르트가 '미술로서의 미술'을 외치며 미술의 자율성을 주창했던 사실과 모순되는 것처럼 보인다.

그러나 다음과 같은 내용을 검토함으로써 흑색 회화가 정치적인 실천이었다는 주장이 가능해진다. 먼저 1930년대 후반에는 라인하르트를 포함한 미술가들 사이에서 추상 미술이 사회를 바꿀 수 있다는 믿음이 퍼져 있었다. 이 믿음은 1940년대에 접어들면서 대다수의 미술가들에게서 다소 소극적인 양태로 변화하였다. 그러나 라인하르트에게서는《어떻게 볼 것인가》연작이 그려지던 1940년대 중반까지도 추상 미술의 사회적인 힘에 대한 믿음이 유지되었다.

미술의 자율성에 대한 라인하르트의 옹호는 미술을 통한 사회 변화의 가능성을 포기한 결과가 아니라 자율성을 사회 변화를 위한 수단으로 활용하려는 라인하르트의 전략이었을 것이다. 미술의 자율성을 더욱 궁극적인 목표를 위한 조건으로 가정하는 전략은 1930년대 후반부터 존재했다. 그러한 배경을 고려했을 때에는 라인하르트의 자율성 역시 순수한 미술에 대한 옹호라는 단순한 이해를 벗어나게 된다. 라인하르트에게 자율성은 관람자의 주체적인 감상의 장을 위한 조건으로서 필요했을 것이다.

1. 추상 미술의 사회적인 힘

미국의 추상 미술 논의에서 클레멘트 그린버그의 모더니즘 이론은 절대적인 위상을 차지한다. 미술의 자율성과 '매체특정성(media-specificity)'를 골자로 하는 그린버그의 비평은 형식주의적 분석에 치중하였다. 그로 인해

그린버그의 글에서는 미술가들 개인이 가졌던 생각이나 당대의 역사적 맥락은 배제되었다. 그러나 그린버그의 이론 바깥에는 미국에서 펼쳐진 사회적, 정치적 격랑이라는 시대적 배경이 존재했다.

1929년 시작된 대공황을 극복하기 위해 1932년 새로 취임한 대통령 프랭클린 루즈벨트는 대대적인 뉴딜 정책을 시행하였다. 정부의 적극적인 경제 개입을 통해 경기를 회복시키겠다는 기조하에 사회의 각종 분야에 재정적 지원이 이루어졌다. 극심한 실업 문제를 해결하기 위해 1935년 출범한 공공사업진흥국(WPA)도 그 일환이었다. WPA는 대규모의 공공 건설을 주로 추진하였으나 이외의 분야도 지원의 대상이 되었다. WPA는 경제적 위기에 처한 예술가들에게 작업을 이어나갈 기회를 제공했다.[156] WPA 산하 기관인 연방미술계획(FAP)을 통해 미술가들은 처음으로 사회의 다른 구성원들처럼 국가라는 고용주로부터 임금을 받게 되었다. 수많은 미술가들이 예술가 노조(Artists Union)라는 경제 조직에 참가하여 근무 조건, 임금, 직업 안정성 등의 문제를 고민한 것도 처음 있는 일이었다.[157] 라인하르트 또한 WPA에서 1937년부터 1941년까지 활동하였다.[158]

WPA가 미술가들을 경제적으로 사회에 소속되게 해주었다면 1930년대 많은 미술가들에게 호응을 얻던 마르크스주의는 미술가들을 정치적으로도 사회와 이어주었다. 1935년 여름 국제공산당, 즉 코민테른(Comintern)은 파시즘에 맞서기 위해 반파시즘 세력들이 결집하여 인민 전선(Popular Front)을 구축할 것을 의결했다. 이에 따라 기존에는 공산당의 적이라고 여겨지던 부르주아 지식인들과 공산주의 세력 간에 연합이 추진되었다. 공산당은 지식인들을 포섭하기 위해 자본주의에 대한 강경한 비판을 일부 거두어들이는 대신 문화의 수호자 역할을 자청했다. 이러한 전략은 미국에서도 동일하게 실행되었고 공산당은 루즈벨트 행정부를 적극적으로 지지하였다. 이제 미국 내에서 공산당은 진보적 지식인들에게 파시즘이나 자본주의로부터의 안식처를 제공한다고 받아들여졌다. 1930년대 중반 미국에서

---

156) 대공황과 뉴딜 정책에 대해서는 앨런 브링클리, 앞의 책, pp. 98-191을 참조.
157) Shapiro and Shapiro, 앞의 논문, p. 182.
158) Lippard, 앞의 책, p. 16. 라인하르트는 WPA의 여러 부서 중 "이젤 부서(Easel Division)"에 소속되었고 매달 87.60달러를 받았다. 리파드 또한 이 급여가 넉넉한 액수는 아니었으나 미국 미술가들이 처음으로 다른 직업 노동자들처럼 자신의 노동에 대해 대가를 지급받은 것임을 지적한다.

공산주의자가 된다는 것은 곧 모든 선(善)의 편에 서는 것이었다. 1929년 1만 2천 명이던 미국 공산당원의 수는 10년 만에 10만 명으로 불어났다.[159]

예술가들 역시 이 흐름에 합세했다. 창조적인 예술은 파시즘에 대항할 수 있는 힘으로 여겨졌다. 공산당의 서기였던 화가 스튜어트 데이비스(Stuart Davis, 1894-1964)는 미술가들이 작업실에만 틀어박혀 시대적 문제를 외면하지 말고 작업을 통해 정치적인 토론에 적극적으로 참여할 것을 촉구했다.[160] 1936년 출간된 미술사학자 마이어 샤피로(Meyer Schapiro, 1904-1996)의 글 「예술의 사회적 기반(The Social Bases of Art)」은 모든 예술은 그것이 속한 사회와 결부되어 있다는 주장으로 요약된다.[161] 심지어 사회와 동떨어진 듯 보이는 현대 미술조차도 언제나 사회적 조건의 산물이었다고 샤피로는 주장했다. 이 글은 미술가들에게 그들의 작업이 사회 속에서 이루어질 뿐만 아니라 나아가 그들이 작업을 통해 사회를 바꿀 수 있다는 점을 일깨워주었다. 이듬해 「추상 미술의 본성(Nature of Abstract Art)」에서 샤피로는 추상 미술과 사회의 연결을 다시 한 번 강조하였다.[162]

1930년대 후반에 들어서면 공산당의 정치적 행보에 염증을 느낀 지식인들이 대거 마르크스주의를 저버린다. 그러나 미술가들이 사회와의 연결까지 포기한 것은 아니었다. 미술가들은 여전히 자신의 작업을 통해 대중과 소통하기를 원했다. 이때 이들이 대중에게 전달하고자 한 것은 그린버그가 이야기하는 것과 같은 미술의 조형적인 문제가 아니었다. 그들은 2차 대전과 원자 폭탄 이후 현대인들이 마주한 비극적인 현실과 그 속에서 느끼는 형언할 수 없는 감각들을 작업에 담아내려고 애썼다.[163] 이는 뉴먼이 추상표현주의는 즐거움을 주는 형태가 아니라 죽음과 비극이라는 혼돈에 대한 것이라고 말한 데서 분명히 드러난다.[164] 추상표현주의자들은 여전히 사회

159) 이 문단의 전반적인 내용은 Guilbaut, 앞의 책, pp. 17-19를 참고하여 작성하였다.
160) 위의 책, p. 20.
161) Meyer Schapiro, "The Social Bases of Art," *Worldview in Painting: Art and Society* (New York, N.Y.: George Braziller, 1999), pp. 119-128.
162) Meyer Schapiro, "Nature of Abstract Art," *Modern Art: 19th & 20th Centuries* (New York: Braziller, 1979), pp. 185-211.
163) Guilbaut, 앞의 책, p. 113.

적인 주제를 다루며 사회를 향해 있었던 것이다.

라인하르트는 1930년대 말부터 미국 미술계에 퍼져나간 탈마르크스주의(de-Marxification) 혹은 비정치화(depoliticizaion)에 동조하지 않았던 극히 드문 소수에 속했다.[165] 그는 계속해서 좌파적인 입장을 고수했으며 이는 다른 추상표현주의 화가들과 라인하르트를 구별 짓는 중요한 특징이었다. 그러나 라인하르트의 정치적인 입장이 정확히 어떤 것이었는지를 규명하기는 쉽지 않다.[166] 몇 가지 사례를 통해서 그의 정치적 입장을 추측해 볼 수 있을 뿐이다. 이민자 출신인 라인하르트의 부모는 어린 아들에게 일찍부터 사회주의 사상을 가르쳤다.[167] 트로츠키주의와 스탈린주의 사이의 논쟁이 한창 진행되고 있을 때 라인하르트는 스탈린주의 진영에 섰다.[168] 1941년에도 라인하르트는 공산당의 '동반자(fellow traveller)'였다.[169] 그는 공산당 계열의 여러 조직에서도 활동하였다.[170]

그러나 라인하르트는 스탈린주의 미학까지는 받아들이지 않았다. 라인하르트는《어떻게 볼 것인가》에서 공산당이 지원하는 사회주의 리얼리즘 미술 대신 추상 미술에 긍정적인 가치를 계속해서 대응시킨다.[171] 예를 들어 1946년 6월 23일자 <주의해서 어떻게 볼 것인가(How to Look Out)>의 좌측 하단에는 "영원한 정치적 만화"라는 제목이 달린 컷 하나가 그려졌

164) Craven, 앞의 논문(2006), pp. 246-247.
165) Cox, 앞의 책, p. 105.
166) 1930년대에 '마르크스주의'가 오늘날보다 유연하게 사용되던 용어였다는 점 또한 라인하르트의 정확한 정치적 입장을 파악하기 어렵게 한다. Lippard, 앞의 책, p. 22.
167) Cox, 앞의 책, p. 108.
168) 김철효, 앞의 논문, p. 116의 주 4.
169) 위와 같음.
170) Craven, 앞의 논문(2017), pp. 493-494.
171) 라인하르트가 만화를 연재했던 잡지 『PM』은 친(親)공산당 성격이 강했다. 그렇기에 공산당의 노선에서 벗어나는 라인하르트의 입장은 문제가 되었다. 라인하르트와 『PM』지의 편집진 사이에는 곧 마찰이 생겼다. 둘 간의 갈등은 열 번째 만화였던 〈와인잔을 통해 사물을 어떻게 볼 것인가〉에서부터 확인된다. 이 만화의 좌측 상단 제목 위쪽에는 "우리는 이 잡지의 다른 곳에서 표현된 견해들(그리고 미술작품들)에 대해 책임이 없습니다. 편집자들의 입장은 이 페이지의 저자의 입장을 반드시 반영하지는 않습니다.[We are not responsible for the opinions (and art-work) expressed elsewhere in this paper. The editors' views do not necessarily reflect those of the author of this page.]"라는 문구가 처음으로 포함되었다. 이 문구는 이후 이어지는 만화에서도 계속하여 등장한다. 결국 라인하르트는 만화를 연재한 지 한 해 정도 지났을 때 해고 통보를 받게 되었다. 김철효, 앞의 논문, p. 115의 주 3.

다(도 50, 51).[172] 여기서 어린 소녀의 모습을 한 "미술"은 철로에 무방비하게 서 있고, 소녀의 뒤에서는 기관차가 달려오고 있다. 기관차에는 "진부함", "편견", "언어적 고정관념", "술", "열등감 콤플렉스", "부패", "악착같이 돈 모으기", "죄"라는 라벨이 주렁주렁 달려 있다. 소녀를 구하기 위해 왼쪽에서 울타리를 뛰어넘어 한 남자가 달려오는데, 그가 바로 "추상미술"이다. 이 컷에서 라인하르트는 각종 악덕으로부터 미술을 구해낼 수 있는 것은 추상 미술뿐이라고 주장하고 있다.

<보는 것을 어떻게 볼 것인가>에서 라인하르트는 "무지"와 "지성", "반동적"과 "진보적", 그리고 "그림-미술가(picture-artist)"와 "추상화가(abstract painter)"를 각각 쌍으로 묶어 대조한다(도 52). "무지", "반동적", "그림-미술가"는 부정적인 대상으로, "지성", "진보적", "추상화가"는 긍정적인 대상으로 여겨진다. "추상화가"라는 글씨가 적힌 닭은 아래에 여섯 개의 알을 품고 있는데, 알들에는 "현실", "정직함", "독창성", "존엄성", "품위", "굳건한 협동", "창의성"이라는 설명이 적혀 있다. 이는 추상화가, 그리고 추상 회화의 속성이라고 이해된다.

아울러 라인하르트는 사회를 긍정적으로 변화시킬 수 있는 추상 미술의 힘에 대한 믿음을 계속해서 보여주었다. <공간을 어떻게 볼 것인가>의 하단 중앙 컷에는 다음과 같은 설명이 달려 있다(도 53). "아마도 당신은 상황이 괜찮고 당신이 '잘 하고 있다'고 생각할 것입니다. 그러나 어느 날 당신이 살아가고 또 일하는 단조롭고 추한 공간은 (당신의 자녀들에 의해) 몇몇 회화들 속의 공간처럼 지적이고 아름답게 조직될 것입니다. 뛰어난 회화는 도처의 무질서와 무감각에 대한 도전입니다……"[173] 추상 미술의 지성과 아름다움은 다른 미술이 아니라 사회의 속성과 비교되며, 나아가 사회의 부정적인 상황에 도전하는 가치로 여겨진다.

<좋은 아이디어를 어떻게 볼 것인가>의 좌측 상단 제목 바로 아래에는

---

172) 이 만화의 제목을 한국어로 번역하면 "어떻게 주의해서 볼 것인가"가 더 자연스러울 것이다. 그러나 본고에서는 만화 연작 간에 "어떻게 볼 것인가"로 끝나는 제목의 형식적 통일성을 유지하고자 "주의해서 어떻게 볼 것인가"로 옮겼다.

173) 원문은 다음과 같다. "Maybe you think things are o.k. and that you're 'doing all right.' But someday the monotonous and ugly spaces you live and work in will be organized (by your children) as intelligently and as beautifully as the spaces have been in some paintings. A painting of quality is a challenge to disorder and insensitivity everywhere……"

화내는 추상 회화 컷이 있다. 이 컷에 대한 설명 중 라인하르트는 회화 활동이 “사회적인 의미(더 높은 임금, 짧은 근로 시간)”를 가져야 한다고 썼다. 또한 같은 만화의 우측 하단에는 “정치적인 좋은 아이디어 부서”라는 컷이 보인다. 이 컷에서는 발목 높이의 물에 들어간 한 여성이 왼쪽 발을 커다란 게에게 물린 채로 당황스러워 하고 있다**(도 54)**. 이 여성에게는 “회화”라는 라벨이, 게에게는 “그림”이라는 라벨이 붙어 있다. “회화”라는 라벨 옆에는 “순수 미술”, “신문”, “사회적 의식”, “민주주의”라는 라벨이 준비되어 있고, “그림” 옆에는 “사업”, “진부함”, “미적인 둔감함”, “지역 파시스트”라는 라벨이 나열되었다. 라인하르트는 이 컷에다 “정치적인 만화를 만들기 위해 필요한 것은 그림과 라벨 몇 개, 그리고 풀입니다”라는 설명을 달았다.[174] 이는 각각의 라벨들이 서로 호환이 가능하다는 의미이고, 그러므로 “회화”는 “사회적 의식”, “민주주의”와 같은 사회적 가치와 상응한다.

<다시 사물을 어떻게 볼 것인가>의 가장 아래쪽 설명에서 라인하르트는 “미술은 …… 모든 이들이 창의적이게 될 수 있도록 세상을 바꾸고 지배하는 위험한 프로파간다”라고 썼다.[175] 이 문장에 따르면 미술은 세상을 바꾸고 지배할 수 있으며 그 목적은 사람들을 창의적으로 만드는 것이다. 1947년 1월 5일의 <피카소의 ‘게르니카’ 벽화를 어떻게 볼 것인가(How to Look at the Picasso ‘Guernica’ Mural)>는 연작의 마지막 만화였다**(도 55)**. 이 만화의 지면 왼쪽에서 라인하르트는 피카소를 인용한다. “회화는 아파트를 장식하기 위해 만들어지는 것이 아닙니다. 그것은 잔혹함과 어둠에 맞서는 전쟁의 도구입니다.”[176] 라인하르트는 이 구절을 가져옴으로써 회화가 미적인 기능만을 수행하는 대신 사회적인 의미를 가질 수 있다고 주장한다.

그러나 추상 미술의 사회적인 힘에 대한 확신이 보다 강하게 드러나는 것은 만화가 그려지기 몇 해 전인 1941년 라인하르트가 남긴 한 발언에서

---

174) 원문은 다음과 같다. “All you need to make a political cartoon is a picture, some labels and some paste.”

175) 원문은 다음과 같다. “Art is ... a dangerous propaganda for changing and controlling the world so that everyone can be creative.”

176) 원문은 다음과 같다. “painting is not done to decorate apartments. It is an instrument of war ... against brutality and darkness.”

이다.

> 캔버스 위에서의 선과 색들의 세심한 조직은 **궁극적인 사회적 가치**를 가져야 한다 …… 세기의 전환점에서 추상 회화가 나타나고 나서야 비로소 직접적인 경험이 그것[추상 회화]을 이해하기 위해 요구되었고 미술의 "민주화"를 위한 방향이 제시되었다 …… 회화의 리드미컬한 조직이야말로 항상 그것의 진정한 가치였고, 최근에 들어, 특정 추상 화가들은 선과 색의 관계 그 자체에서 의미를 탐구할 수 있게 되었다. **이 관계들은 사회적 차원에서 그리고 사람들의 필요와 관련하여 계속해서 탐구되고 개척되어야 한다.** 개인적인 것으로부터 사회적인 것으로의 이 확장은 오직 민주주의하에서 그리고 진정한 집단적 행동 속에서만 가능하며, 아마도 단순히 좋은 그림들 대신 좋은 주거를 생산하는 가운데서 가능할 것이다.[177]

추상 미술을 통해 사회를 바꿀 수 있다는 라인하르트의 신념에는 당시 뉴욕에서 활동하던 몬드리안의 영향이 컸을 것이다. 몬드리안은 1940년 전쟁을 피해 유럽을 떠나 미국으로 망명하였고 라인하르트가 속해 있던 AAA에 가입하였다.[178] 미국 미술가들에게 몬드리안은 이전에도 이미 영향을 준 바 있었다. 1937년 몬드리안이 발표한 에세이 「조형 미술과 순수 조

177) Lippard, 앞의 책, p. 23. 원문은 다음과 같다. "A sensitive organization of lines and colors on a canvas must have ultimate social value ... not until the appearance of abstract painting, at the turn of the century, was direct first-hand experience demanded for its understanding and a direction indicated for "democratization" of art ... The rhythmic organization of a painting has always been its real value, and, in recent times, certain abstract painters have been able to explore the meanings in line and color relationships by themselves. These relationships remain to be explored and exploited further, in social terms and in relation to people's needs, and this extenstion from the individual to the social is possible only under democracy and genuine collective activity, probably in the creation of good housing instead of merely good pictures." 강조는 필자.

178) AAA는 1936년 창설되었다. 콕스에 따르면 이 그룹의 창설 자체에도 몬드리안의 영향이 컸다. 1930년대 파리에서 공부한 미국 추상 미술가들은 몬드리안의 미술과 사상에 영향을 받았다. 이들이 뉴욕에 돌아와 조직한 것이 바로 AAA였다. Cox, 앞의 책, p. 111. 라인하르트는 23살이던 1937년에 화가 칼 홀티(Carl Holty, 1900-1973)의 소개로 AAA에 합류하였다. 위의 책, p. 16.

형 미술(Plastic Art and Pure Plastic Art)」이 라인하르트를 비롯한 미국의 추상 미술가들에게 영감을 제공했던 것이다. AAA의 초창기 전시 도록에 실린 글들이 몬드리안의 추상 미술에 대한 견해와 공명한다는 점도 미국 추상 미술가들에게 몬드리안이 얼마나 중요하게 받아들여졌는지를 보여준다.[179] 또한 몬드리안의 작품은 실물이 이미 뉴욕에서 전시되고 있었고 유럽 미술잡지에 실린 도판으로도 접할 수 있었다.[180]

몬드리안은 순수한 기하학적 추상만이 미술의 유일한 미래라고 주장했다. 몬드리안에 따르면 미술은 "현실 속에 숨은 근본적인 법칙들"을 발견하고 직사각형의 형태, 곧은 선, 그리고 원색을 사용해 순수한 방식으로 이 법칙들을 제시함으로써 인류를 계몽해야 한다. 몬드리안은 이렇게 순수하고 완전히 추상적인 미술이 그 자체로 그치고 마는 것이 아니라 확장되어 주위 환경을 "그 자체의 아름다움으로 순수하고 완전하게" 만들기를 소망했다.[181]

몬드리안은 라인하르트에게 강한 인상을 주었다. 라인하르트의 초기 작업들에서 몬드리안의 흔적이 강하게 발견된다는 점은 여러 선행 연구에서 이미 논의되었다. <공간을 어떻게 볼 것인가>에서 라인하르트는 명시적으로 몬드리안을 언급한다. "몬드리안의 회화는 '부적절한 것을 최대한으로 제거한 것'을 나타낸다."[182] 혹은 1941년에 "마르크스처럼 몬드리안 또한 환경 그 자체가 미적인 현실이 될 때 미술 작품은 사라질 것이라고 보았다"라고 말하기도 하였다.[183] 이 발언은 라인하르트가 몬드리안을 마르크스와 비교하여 이해하고 있음을 보여주기도 하지만 다른 한편으로는 미술 작품을 통해 현실의 환경을 아름답게 만들고자 하는 열망을 드러내기도 한다. 기하학적 추상 미술은 관람자에게 더 직접적이고 강렬한 인상을 줄 수 있으며, 또한 규율과 질서를 제공하기에 이를 이해했을 때 관람자가 자신을 둘러싼 세상에 대해 통제력을 갖게 되며 야만적인 실존으로부터 해방된다는 몬드리안의 주장 또한 라인하르트의 공감을 얻었다.[184]

---

179) Cox, 앞의 책, p. 111.
180) Lippard, 앞의 책, p. 18.
181) Cox, 앞의 책, p. 110.
182) 원문은 다음과 같다. "A Mondrian painting represents 'the maximum in the elimination of the irrelevant.'"
183) Lippard, 앞의 책, p. 23.
184) Cox, 앞의 책, p. 112.

라인하르트는 이처럼 추상 미술이 개인과 사회의 변화에 기여할 수 있다는 확신을 가지고 있었다. 이에 더해 라인하르트는 개인으로서도 사회의 각종 문제에 주의를 기울였고 기회가 있을 때면 적극적으로 사회 활동에 참여했다. 라인하르트의 아버지는 직물 노조를 조직하기도 하였는데, 이는 라인하르트가 노동 문제에 평생 관심을 가지는 계기가 되었다.[185] 컬럼비아대학교(Columbia University)에 다니던 1930년대 중반 학내 잡지 『제스터(Jester)』에 파시즘과 자본주의를 비판하는 내용의 표지를 그렸던 것도 사회 문제에 대한 그의 관심을 보여준다.[186] 1930년대 말에는 『뉴 매시스(New Masses)』에서도 라인하르트는 비슷한 공격을 이어나갔다.[187] 1963년 8월 워싱턴에서 열린 흑인 인권 운동 집회에 참가한 추상표현주의자는 라인하르트가 유일했다. 그는 또한 민권 운동 단체와 흑인 교회들을 지원하기 위해 열린 경매에 작품을 기증하기도 했다.[188] 1960년대 베트남 전쟁에 대한 반전 운동에도 라인하르트는 적극적인 지지를 보냈다. 라인하르트는 전쟁을 반대하는 의미로 로스엔젤레스에 예술가들의 탑을 세우는 데에도 참여했으며 각종 청원에도 서명하였다.[189] 1967년 라인하르트는 반전에 대한 메시지를 엽서에 적어 배포하기도 하였다**(도 56)**.

사회 문제를 언제나 예의주시하며 적극적으로 자신의 의견을 표현했던 개인으로서의 라인하르트, 또한 추상 미술이 사회에 참여할 수 있다고 목소리를 높였던 미술가 라인하르트의 모습을 고려했을 때 흑색 회화에서 정치적, 사회적인 의미를 읽어내는 것은 전혀 무리가 아닐 것이다.

2. 자율적인 미술의 정치적 성격

라인하르트와 그의 미술을 정치적으로 조망하는 것은 미술의 자율성을 주창한 라인하르트의 입장과 양립 불가능하지 않다. 미술이 미술 외부의 모든 것으로부터 분리되고 순수한 영역으로 남아야 한다는 자율성에 대한

185) 위의 책, p. 108.
186) 위와 같음.
187) 위의 책, p. 109.
188) 위와 같음.
189) 위의 책, p. 110.

옹호는 당시 미국 미술계에서 낯선 것이 아니었다. 그러나 자율성에 대한 호소는 결코 자율성 그 자체를 목적으로 삼지 않았다. 라인하르트도 예외가 아니었다.

"다소간 '트로츠키주의'로 시작되었던 '반-스탈린주의'가 어떻게 해서 예술을 위한 예술로 변모했으며, 그렇게 해서 다음에 올 것을 위한 길을 영웅적으로 닦았는지 언젠가는 이야기되어야 할 것이다."[190] 그린버그가 남긴 이 유명한 말은 1930년대 후반 미국 미술계에서 자율성에 대한 논의가 어떻게 생성되고 전개되었는지를 압축적으로 설명한다. 1930년대 스탈린이 소련에서 권력을 잡자 스탈린과 정치적 입장이 달랐던 소련의 정치인 레온 트로츠키(Leon Trotsky, 1879-1940)는 숙청을 피해 소련을 탈출한 뒤 스탈린을 비판했다. 트로츠키는 스탈린의 사회주의 리얼리즘 미술 정책에 맞섰다. 1938년 6월 트로츠키는 「예술과 정치(Art and Politics)」라는 글에서 예술은 어떠한 명령도 따르지 않으며 그 자체의 법칙을 가지고 있다고 주장했다.[191] 트로츠키는 그해 가을 앙드레 브르통(André Breton, 1896-1966)과 디에고 리베라(Diego Rivera, 1886-1957)의 이름을 빌려 선언문 「자유로운 혁명 예술을 향하여(Towards a Free Revolutionary Art)」를 발표했다.[192] 트로츠키는 예술이 부르주아 미학에 맞서 혁명에 봉사해야 하는 것은 맞으나, 그렇다고 해서 예술이 정치적인 압력에 마냥 복종해서는 안 된다는 입장을 반복했다. 그의 작업을 위해서 예술가는 무엇보다 자유로워야 하며 그에게 예술은 다른 목적을 위한 수단이 아니라 그 자체로서 목적이다. 그러나 예술 그 자체가 목적이 된다는 것은 정치적인 무관심을 의미하지 않는다. 예술은 언제나 혁명을 위한 것이어야 한다. 트로츠

190) Greenberg, "The Late Thirties in New York," 앞의 책, p. 230; 클레멘트 그린버그, 「30년대 말 뉴욕」, 앞의 책, p. 265.

191) Orton and Pollock, 앞의 글, p. 215.

192) André Breton et al., "Towards a Free Revolutionary Art," in *Art in Theory, 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, ed. Charles Harrison and Paul Wood (Oxford, UK: Blackwell, 1992), pp. 526-529. 원래 이 글은 드와이트 맥도날드(Dwight MacDonald)에 의해 번역되어 『파르티잔 리뷰』 1938년 가을 호에 처음 수록되었다. 리베라는 멕시코시티에서 망명 중이던 트로츠키에게 멕시코에 강연을 왔던 브르통을 소개했다. 이 글을 실제로 작성한 것은 트로츠키와 브르통이었으나 이후 트로츠키가 자신의 이름 대신 리베라의 이름이 들어가는 것이 더 나을 것이라 판단하여 저자의 이름을 교체하였다. 그 결과 이 글은 브르통과 리베라의 이름으로 발표되었다. 이 글이 게재되고 2년 뒤인 1940년 트로츠키는 스탈린이 보낸 암살자에게 멕시코시티에서 살해당했다.

키에 따르면 예술가는 자신에게 적대적인 자본주의 환경 속에서 그 점을 인지하고 사회와 대립하며 작업을 함으로써 혁명의 동지가 될 수 있다. 그러나 스탈린주의는 예술가가 자유롭게 자신의 의사를 표현하는 것을 탄압하기에 문제가 된다. 선언문은 혁명을 위해서는 예술의 독립이 필요하고 예술의 해방을 위해서는 다시 혁명이 필요하다는 구절로 끝이 난다. 트로츠키의 구상 속에서 예술은 사회 속에 위치해 있으면서 사회를 비판하며, 그럼으로써 사회에 대한 새로운 관점을 제공하고 나아가 인류의 발전에 기여할 수 있다.[193]

트로츠키는 혁명적인 예술을 위해서는 예술, 그리고 예술가의 자유가 보장되어야 한다고 역설했다. 예술이 혁명의 메시지를 곧바로 반영하지 않고 자유롭고 독립적인 존재가 될 때 오히려 혁명적일 수 있다는 트로츠키의 주장은 젊은 시절의 그린버그에게 지대한 영향을 주었다. 그린버그는 트로츠키의 입장을 일부 계승하지만 뚜렷한 차이를 보이기도 한다. 그린버그 역시 트로츠키와 마찬가지로 예술의 자율성을 옹호했다. 1939년 가을 『파르티잔 리뷰(Partisan Review)』에 발표된 글 「아방가르드와 키치(Avant-Garde and Kitsch)」, 그리고 이듬해 같은 잡지에 실린 「더 새로운 라오콘을 향하여(Towards a Newer Laocoön)」에서 그린버그는 예술의 자율성에 대한 자신의 견해를 분명히 드러낸다.[194] 그린버그에 따르면 "아방가르드(avant-garde)는 오직 예술의 가치들에만 관심을 가지며, 예술의 가치들에 대해서만 책임을 느낀다."[195] 아방가르드에게 예술은 "독립적인 직업·규율·기술로서, 절대적으로 자율적이며 그 자체로 존중받을 자격이 있고 한갓 의사소통을 위한 수단에 불과한 것이 아니"었다.[196] 이렇듯 아방가르드가 예술의 가치에만 집중하는 이유는 그렇게 함으로써만 아방가르드가 "이데올로기의 혼란과 폭력의 한가운데에서도 문화를 계속 움직이게 할 수 있"기 때문이었다.[197] 아방가르드는 "단 하나의 살아 있는 문화를

193) Orton and Pollock, 앞의 논문, p. 216.
194) Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch," 앞의 책, pp. 3-21; 클레멘트 그린버그, 「아방가르드와 키치」, 앞의 책, pp. 15-35; 클레멘트 그린버그, 「더 새로운 라오콘을 향하여」, 같은 책, pp. 323-343. 『파르티잔 리뷰』 잡지 자체도 트로츠키주의 성향을 띤다는 것을 유념해야 한다. 위의 논문, p. 214.
195) 클레멘트 그린버그, 「더 새로운 라오콘을 향하여」, p. 331.
196) 위와 같음.
197) Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch," p. 5; 클레멘트 그린버그, 「아방가르드

형성하고 있는" 유일한 영역이었다.[198] 그렇기에 아방가르드는 "예술을 사회의 이데올로기 투쟁으로 오염시키고 있던 관념들로부터 탈피할 필요성"을 느꼈다.[199] 여기서 "예술을 사회의 이데올로기 투쟁으로 오염시키고 있던 관념들"이란 트로츠키가 거부했던 사회주의 리얼리즘과 자본주의를 모두 일컫는 것이다. 그린버그는 아방가르드의 대척점에서 아방가르드를 위협하는 "키치(Kitsch)"를 경계한다. 키치란 "진정한 문화의 가치에는 무감각하면서도 특정 종류의 문화만이 제공할 수 있는 기분전환을 갈망하는 사람들……을 위해 생겨난 대용 문화(ersatz culture)"이다.[200] "진정한 문화의 타락하고 아카데미화된 시뮬라크럼을 원료로 사용"하는 키치는 "기계적이며 일정한 공식에 의해 작동"하는 "대리 경험이고 날조된 감각"이기에 "기만적"이다.[201] 이러한 키치는 "산업혁명의 산물"이며 "막대한 투자로 자본화"되어 "고객들로부터 돈 말고는 아무것도" 요구하지 않으니 자본주의의 소산이라 할 수 있다.[202] 동시에 키치는 "소련의 지배 문화"이자 독일과 이탈리아의 "전체주의 정권들이 국민들의 환심을 사려 할 때 동원하는 값싼 방법"이기도 하다.[203] 키치의 위협으로부터 아방가르드는 문화를 지켜내야 할 임무를 맡는다. 그리고 그 임무는 "형식을 새롭게 또 훨씬 더 강조"함으로써 수행될 수 있었다.[204]

트로츠키가 자율성을 보장하기 위해 예술가의 자유를 강조했다면 그린버그의 강조점은 형식으로 옮겨갔다. 왜냐하면 그린버그가 보기에 예술을 지켜낼 수 있는 것은 형식으로의 환원을 통해 얻어진 순수성뿐이었기 때문이다. "파시스트와 스탈리니스트의 관점에서 볼 때 아방가르드 미술과 문학의 제일 큰 문제는 그것들이 너무 비판적이라는 것이 아니라 너무 '순결하다'는 것이다. 즉 아방가르드 미술과 문학에 효과적인 선전을 주입하기는 너무 어려운 반면, 이 목적에 대해 키치는 훨씬 순응적이다."[205] 아

와 키치」, p. 17.

198) Greenberg, 위의 글, p. 8; 클레멘트 그린버그, 위의 글, p. 21.

199) 클레멘트 그린버그, 「더 새로운 라오콘을 향하여」, p. 331.

200) Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch," p. 10; 클레멘트 그린버그, 「아방가르드와 키치」, pp. 22-23.

201) Greenberg, 위의 글, pp. 10-11; 클레멘트 그린버그, 위의 글, pp. 23-24.

202) Greenberg, 위의 글, pp. 9-11; 클레멘트 그린버그, 위의 글, pp. 22-23.

203) Greenberg, 위의 글, pp. 12, 19; 클레멘트 그린버그, 위의 글, pp. 25, 32.

204) 클레멘트 그린버그, 「더 새로운 라오콘을 향하여」, p. 332.

205) Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch," p. 19; 클레멘트 그린버그, 「아방가르드

방가르드 예술의 "순수성은 그 특정 예술의 매체가 지닌 한계를 기꺼이 수용하는 데 있다."[206] 그린버그는 아방가르드 회화의 역사를 "평면성"으로 육박해가는 과정으로 설정한다. 평면성은 "사실적인 원근법적 공간을 만들어내려는 노력을 거부"함으로써 얻어지는 결과이다.[207] 그리고 평면성을 추구한 끝에 "순수 추상", 그리고 추상표현주의라는 미술이 탄생했다. 이 형식은 이후 그린버그에 의해 "모더니즘"의 종착점으로 설정되었다.[208] 이렇게 아방가르드의 미술을 형식주의라는 틀 안에 가두어버림으로써 그린버그의 이론에서는 트로츠키의 혁명적인 어조는 약화되었다. 세르주 기보가 평했듯, 그린버그는 "정치적 아방가르드로부터 예술적 아방가르드로 전향"하기를 택한 것이다.[209]

트로츠키와 그린버그는 예술의 자율성을 모두 다른 목표를 위한 필수적인 조건으로 고려하였다. 그 목표란 트로츠키에게는 혁명의 완수였고 그린버그에게는 문화의 보존이었다. 이처럼 자율성, 달리 말해 거리 두기(detachment)를 긍정적인 조건으로 여기는 구상은 그린버그가 찬사를 보냈던 추상표현주의 미술에서는 비슷하면서도 상이한 방식으로 전개되었다. 추상표현주의자들의 진술은 분명 그들이 사회적인 미술을 추구했음을 보여준다. 그러나 이들 역시 특정한 종류의 분리를 소망했던 것도 사실이다. 이들은 사회에서 통용되는 관습적인 의사소통 방식으로부터, 파리 미술계로 대변되는 유럽 미술의 전통으로부터 거리를 필요로 했다. 미술가들 개인 또한 사회로부터 유리된 존재로 남아야 했다. 이 조건들이 갖추어졌을 때 추상표현주의 미술은 사회 내에서 불가능한 진정한 소통의 공간이 되며 마찬가지로 사회에서 희소한 가치이던 자유를 획득할 수 있었다. 그리고 이 미술가들이 바라던 분리는 이미 그들에게 주어져 있던 조건, 바로 소외(alienation)를 통해 실현될 수 있었다.

추상표현주의 미술가들은 1930년대 말부터 현실의 정치와는 철저히 거리를 유지했다. 라인하르트와 뉴먼 같은 소수를 제외한 대부분의 추상표현

와 키치」, p. 32.

206) 클레멘트 그린버그, 「더 새로운 라오콘을 향하여」, p. 336.

207) 위의 글, p. 339.

208) 클레멘트 그린버그, 「모더니즘 회화」, 앞의 책, pp. 344-354.

209) Serge Guilbaut, "The New Adventures of the Avant-Garde in America: Greenberg, Pollock, or from Trotskyism to the New Liberalism of the 'Vital Center'," trans. Thomas Repensek, in Frascina, ed., 앞의 책, p. 199.

주의 미술가들은 1930년대 중반까지 WPA에서 활동하고 공산당에 가담하였다. 그러나 1930년대 말 이들은 주류 공산주의와 결별하고 트로츠키주의로 전향했으며 이후 무정부주의자가 되었다.[210] 이들은 따라서 자신의 작업에 현실 정치와 관련된 메시지를 담는 것, 혹은 작업이 정치적 프로파간다에 동화되는 것에는 트로츠키나 그린버그와 마찬가지로 반대를 표했다.

반면 추상표현주의 미술가들은 그린버그의 형식주의적 예술관에는 동의하지 않았다. 앞서 설명하였듯 이들은 자신들의 미술이 사회와 결코 무관하지 않다고 믿었으며 작업에서 시대적인 주제, 즉 전쟁과 원자 폭탄 시대의 불안과 혼란을 다루고자 했다.[211] 그러나 동시에 이들 미술가들은 전쟁과 원폭이 불러온 공포와 비극은 재현될 수 없는 것이라고 생각했다. 특히 기존의 미술 언어, 즉 사실적인 재현의 방식으로 그와 같은 감정을 그려내는 것은 더욱 부적절했다. 왜냐하면 핵폭발을 재현하는 것은 곧 그것을 받아들이고, 하나의 구경거리로 만드는 것과 다름없었기 때문이다.[212] 비평가 드와이트 맥도날드(Dwight MacDonald, 1906-1982) 역시 이와 같은 상황에 대해 1946년 다음과 같이 평가하였다. “현대의 공포에 대처하는 데에 자연주의는, 미적으로든 도덕적으로든, 더 이상 적합하지 않다.”[213] 추상표현주의는 재현할 수 없는 것을 재현해야 하는 과제를 맡게 되었다.[214]

---

210) 기보는 뉴욕 화파의 화가들이 모두 비슷한 사상적 변화 과정을 거쳤다고 서술하며 특히 로스코, 고틀립, 폴록, 그리고 마더웰을 사례로 든다. 드와이트 맥도날드 또한 같은 변화를 겪었다. Guilbaut, 앞의 책, p. 110. 추상표현주의자들 중 라인하르트 외에 이와 같은 변화를 겪지 않은 또 다른 이가 바로 바넷 뉴먼이었다. 그는 한 번도 공산주의나 트로츠키주의에 동조한 적이 없었고 1920년대부터 무정부주의자였다. Cox, 앞의 책, pp. 70-72.

211) 그린버그는 추상표현주의자들의 이러한 믿음에 대해 “오늘날의 사건들에 직면해 회화는 명백히 그것이 서사시가 되어야 하고, 연극이 되어야 하고, 원자 폭탄이 되어야 하며, 인간의 권리가 되어야 한다고 느낀다.(In the face of current events painting feels, apparently, that it must be epic poetry, it must be theatre, it must be an atomic bomb, it must be the rights of man.)”라는 말로 반감을 표했다. Clement Greenberg, “Art,” *Nation*, February 1, 1947, pp. 138-139. Guilbaut, 앞의 논문, p. 203에서 재인용.

212) 위의 논문, p. 204.

213) 위와 같음.

214) 위와 같음.

추상표현주의자들은 잔혹한 것을 재현하지 않기 위해, 그리고 정치에 휩쓸리지 않기 위해 추상을 자신들의 언어로 채택하였다. 그린버그가 아방가르드의 미술이 순수하기 때문에 이데올로기의 침투로부터 스스로를 방어할 수 있다고 믿었던 것처럼, 이들 역시 추상이라는 형식이 "무엇이든 소화해버리는 사회의 게걸스러운 식욕에 맞설 최선의 무기"가 되기를 기대했다.[215] 추상을 사용하면서도 이들은 자신들의 작품이 마음대로 왜곡되고 전용되는 것을 계속해서 두려워했다.[216] 클리포드 스틸(Clyfford Still, 1904-1980)은 1948년 자신의 화상(畫商)이었던 베티 파슨스(Betty Parsons, 1900-1982)에게 남긴 편지에서 다음과 같이 썼다. "부탁입니다 — 중요한 일입니다, 그것들[내 그림들]을 오직 그 속에 있는 가치들에 대한 통찰력이 있는 이들에게만 보여주세요, 그리고 아무도 그것들에 대해 쓰지 못하게 하세요. 아무도요. …… 그리고 나는 더 이상 그것들을 사회 전반의 대중에게 보이고 싶지 않아요, 단독으로든 그룹으로든요."[217] 로스코는 1947년의 선언문에서 그림을 "세상으로 내보낸다는 것은 위험하고 또 냉정한 행위이다. 얼마나 자주 그것[그림]이 천박한 사람들의 눈에 의

---

215) 위와 같음.

216) 추상표현주의 미술가들은 "추상표현주의(Abstract Expressionism)"라는 명칭 자체에도 거부감을 보였다. 윌렘 드 쿠닝의 "우리 스스로에게 이름을 붙이는 일은 처참하다"라는 발언이나, 조각가 데이비드 스미스(David Smith, 1906-1965)의 "이름이란 사람들이 어떤 집단을 이해하지 못하거나 싫어할 때에 주로 붙여진다"라는 말에서 이들의 거부감이 잘 드러난다. 그럼에도 추상표현주의라는 명칭은 결국 오늘날까지 사용되고 있다. 이 용어는 뉴욕 현대미술관(Museum of Modern Art, MoMA)의 관장이던 알프레드 바(Alfred H. Barr, Jr., 1902-1981)가 1929년 처음 고안했던 것이다. 그러나 당시에는 미국 미술가들이 아닌 바실리 칸딘스키(Wassily Kandinsky, 1866-1944)를 설명하기 위해 쓰였던 표현이었다. 미국 미술에서 나타난 새로운 경향은 1940년대 중반부터 비평가들에게 인식되었고, 1946년 『뉴요커(New Yorker)』지의 비평가 로버트 코츠(Robert M. Coates, 1897-1973)가 최초로 이 경향을 가리켜 추상표현주의라고 불렀다. Cox, 앞의 책, pp. 1, 3-4.

217) 기보가 편지에서 발췌하여 글에 인용한 부분의 원문은 다음과 같다. "Please — and this is important, show them [my paintings] only to those who may have some insight into the values involves[sic], and allow no one to write about them. NO ONE. My contempt for the intelligence of the scribblers I have read is so complete that I cannot tolerate their imbecilities, particularly when they attempt to deal with my canvases. Men like Soby, Greenberg, Barr, etc. …… are to be categorically rejected. And I no longer want them shown to the public at large, either singly or in group." Clifford [sic] Still, letter to Betty Parsons, March 20, 1948, Archives of American Art, Betty Parsons Papers, N 68-72. Guilbaut, 앞의 책, p. 158에서 재인용.

해, 그리고 자신의 고통을 널리 퍼뜨리려는 무능력한 사람들의 잔인함에 의해 영원히 망가지게 되고 마는가!"라고 탄식했다.[218]

데이비드 크레이븐(David Craven)에 따르면 추상은 당시 사회적으로 권장되던 효율적인 의사소통에 대한 반발이기도 하였다.[219] 전후 미국에서는 상술한 바와 같이 산업화와 자동화가 급속도로 진행되었다. 이와 같은 변화는 물질적인 영역에만 국한되지 않고 사람들의 사고방식에도 영향을 주었다. 과학을 지나치게 숭배하는 과학만능주의(scientism)가 만연했으며 수량화할 수 없는 것들까지 수량화의 대상이 되곤 했다.[220] 효율성은 최고의 가치이자 사회를 지배하는 원칙으로 자리매김했다. 사람들 간의 의사소통 또한 효율성의 원칙을 따라야 했다.[221] 추상표현주의자들은 발신자가 "미리 준비된 완전한 메시지를 상대적으로 무관심하고 비인격적인 수신자에게" 전달하는 이러한 의사소통 방식을 의도적으로 거부했다.[222] 이들의 미술에는 어떤 "실용적인" 메시지도 "분명한 규칙이나 정해진 어휘"도 없었고 따라서 이들의 작품은 관습적인 규칙 속에서는 의미 작용에 실패했다.[223] 그러나 바로 그 점으로 인해서, 즉 간편한 독해가 불가능해졌기 때문에 이들의 작업은 오히려 다른 방식의 의사소통을 가능하게 했다. 이들의 작업은 관람자에게 작품에 대한 적극적인 사색을 불러일으키고, 나아가 비판적인 사고를 유발할 수 있다고 여겨졌다.[224]

미술은 본래의 의미가 왜곡되지 않는, 그리고 언어화될 수 없는 것을 전달하는 진정한 소통을 위해 사회의 관습적인 의미 체계로부터 분리되어야 했다. 이를 위해 추상표현주의자들은 추상과 더불어 "신화"와 "원시적인 이미지"를 활용하였다. 1943년 로스코는 한 라디오 방송에 출연해 신화가

---

218) Mark Rothko, "Statement," in Harrison and Wood, ed., 앞의 책, p. 565.
219) Craven, 앞의 논문(2006), p. 237.
220) 대표적인 사례가 앞서 살펴본 테일러의 과학적 경영 방식이다.
221) Craven, 앞의 논문(2006), p. 237. 크레이븐은 이를 분석해내기 위해 마이어 샤피로의 글 「아방가르드 미술의 해방적 특성(The Liberating Quality of Avant-Garde Art)」에 기댄다. Meyer Schapiro, "Recent Abstract Painting," *Modern Art, 19th and 20th Centuries: Selected Papers*, New York, 1978, p. 213-226. 원저의 주에 따르면 샤피로의 글은 원래 다음 출처에 다른 제목으로 수록되었던 것이다. Meyer Schapiro, "The Liberating Quality of Avant-Garde Art," *Art News*, vol. 56, no. 4, Summer 1957, pp. 36-42.
222) Craven, 앞의 논문(2006), p. 237.
223) 위와 같음.
224) 위와 같음.

“기본적인 심리적 생각을 표현하기 위해 기대어야 할 영원한 상징”이자 “인간의 원시적인 두려움과 충동들의 상징”이라고 말했다.[225] 신화와 원시성은 이들이 작업을 통해 말하고자 했던 공포와 두려움을 표현하기에 적합한 수단으로 보였던 것이다. 이들은 신화와 원시성이라는 개념을 도입함으로써 자신들이 느끼는 감정들의 근원을 시대적 상황이 아니라 인간의 보편적인 본성에 귀속시켰다. 따라서 신화와 원시성은 미술가들에게 역사로부터의 우회로가 되어주며 그들을 사회의 조작이나 환멸로부터 구해줄 수 있는 보호책을 제공하였다.[226] 이에 더해 로스코는 원시적인 이미지의 즉각성을 예찬하였다.[227] 자동기술법, 신화, 그리고 초현실적인 생물 형태(surrealistic biomorphism)는 특정한 계급이 아닌 대중 일반과의 소통 수단이 될 수 있다고 여겨졌다.[228]

또한 이들은 우연과 즉흥성, 무의식을 작업에 도입했다. 1943년 뉴먼과 로스코, 아돌프 고틀립(Adolph Gottlieb, 1903-1974)이 함께 작성한 선언문의 항목 중 하나는 “우리에게 미술은 미지의 세계 속으로의 모험이다”였다.[229] 로스코는 이 항목을 4년 뒤 다른 글에서 부연한다. 그는 자신의 그림들이 일종의 연극이며 그림 속의 형태들은 연극배우들이라고 가정한다. 이때 “배우들의 행동들도 배우들도 미리 예상되거나 서술될 수 없”으며 “이들은 미지의 공간에서 미지의 모험”을 시작하게 된다는 것이 로스코의 설명이다.[230] 해럴드 로젠버그(Harold Rosenberg, 1906-1978)는 추상표현주의의 한 갈래인 액션 페인팅(Action Painting)을 평하면서 “화가는 더 이상 머릿속에 어떤 이미지를 가지고 이젤에 다가가지 않는다. 그는 그의 손에 든 재료를 가지고 그것[이젤]에 다가가 자신 앞에 있는 또 다른 물질적인 조각에 무언가를 하려고 한다. 이미지는 이 만남의 결과일 것이다.”라고 서술했다.[231]

---

225) Guilbaut, 앞의 책, p. 112.
226) 위의 책, p. 77.
227) 위의 책, p. 112.
228) 위의 책, p. 113.
229) Adolph Gottlieb and Mark Rothko with Barnett Newman, “Statement,” in Harrison and Wood, ed., 앞의 책, p. 562.
230) Mark Rothko, “The Romantics were Prompted...,” 위의 책, p. 563.
231) Harold Rosenberg, “The American Action Painters,” in *The Tradition of the New* (New York: Da Capo Press, 1994), p. 25. 원문은 다음과 같다. “The painter no longer approached his easel with an image in his mind; he went up

확립된 미술의 언어를 거부하는 태도는 기존 미술 전통, 특히 파리 미술계로부터의 탈피를 의미하기도 했다. 그린버그는 자신의 비평을 통해 이전까지 선진적인 미술의 상징이었던 파리 미술을 규정하는 우아함, 손재주, 마무리와 같은 기준들을 폭력성, 즉흥성, 미완성이라는 미국식 가치들로 대체하려고 시도했다. 미술의 지형도에서 주변적 위치에 있던 미국 미술은 이제 야만성과 천박함이라는 새로운 가치를 내세우며 파리의 미술에 맞섰다. 야만성과 천박함은 파리의 미술로 대변되는 기존의 미술이 제공할 수 없는 진정한 소통의 기호로 격상되었다.[232]

이 모든 분리는 결국 사회의 지배적인 가치에 대한 추상표현주의 미술가들의 거부를 보여준다. 이들은 자신이 속한 사회가 타락했고 오염되었다고 생각했고 그 사회가 추종하는 가치들을 받아들이지 않기로 결심했다. 따라서 미술가들과 그들의 작업은 모두 사회로부터 소외되었다. 그러나 이들은 이 소외를 극복해야 할 부정적인 상태로 여기기보다는 오히려 해방의 가능성으로 이해했다. 소외는 미술가들의 자유와 대중과의 진실한 소통을 위해 필요한 거리, 곧 자율성을 확보해주는 조건이었다. 로스코의 "예술가는 그의 활동에 대한 사회의 박정함을 받아들이기 힘들다. 그러나 바로 이 적대감이 진정한 해방을 위한 지렛대로 작용할 수 있다"라는 말은 소외에 대한 추상표현주의자들의 인식 전환을 나타내는 대표적인 사례다.[233] 비평가들 또한 이와 같은 미술가들의 입장에 동조했다. 로젠버그는 화가가 "그저 그리기로(just to paint)" 결심하였으며 "캔버스 위의 제스처는 정치적, 미적, 윤리적 가치들로부터의 해방의 몸짓"이 되었다고 썼다. 로젠버그가 보기에 "고독한 예술가는 세상이 달라지기를 원하지 않았고, 자신의 캔버스가 세상이 되기를 바랐"던 것이다.[234] 그리고 추상표현주의자들이 옹호한 이 소외는 자율성의 다른 이름이었다.

지금까지 검토한 바를 종합했을 때 당시 미국 미술계에서 사회로부터의 독립, 즉 자율성은 그 자체로서 최종적인 목표였다기보다는 다른 긍정적인

---

to it with material in his hand to do something to that other piece of material in front of him. The image would be the result of this encounter."

232) Guilbaut, 앞의 논문, p. 203.

233) Mark Rothko, "The Romantics were Prompted...," p. 563. 원문은 다음과 같다. "The unfriendliness of society to his activity is difficult for the artist to accept. Yet this very hostility can act as a lever for true liberation."

234) Rosenberg, 앞의 논문, p. 30.

가치가 얻어질 수 있는 조건으로서 요청되었다. 그렇다면 라인하르트가 자율성을 강조한 것 또한 이와 같은 맥락 속에서 새롭게 해석될 수 있다. 그가 미술로부터 다른 모든 것을 제거해야 한다고 주장한 기저에는 더 궁극적인 가치에 대한 염원이 있었을 것이라 상상하는 것이 가능해진다. 그 가치란 관람자가 사회의 압박으로부터 벗어난 공간에서 자신이 원하는 것을 고민하고 그것을 자신의 신체를 통해 선택하고 성취하는 주체성의 경험이었다.

그런데 세르주 기보는 추상표현주의의 소외는 1948년경 결국 미국의 자유주의 이데올로기에 의해 전용되었다고 주장하였다. III장 1절에서 살펴보았듯 추상표현주의 미술가들이 정치와 미술 사이를 벌려 만들어낸 틈은 얼마 지나지 않아 자유주의 이데올로기에 의해 잠식되었던 것이다. 추상표현주의의 좌절을 통해 자율성의 전략은 유효하지 않음이 드러났다. 그렇다면 라인하르트는 어떤 이유에서 이미 실패한 전략을 1960년대에 반복했던 것인가? 이에 답하기 위해서는 라인하르트와 다른 이들 사이의 차이점을 살펴보아야 한다.

앞서 자율성의 전략을 추구한 트로츠키, 그린버그, 추상표현주의자들이 사회로부터의 고립을 선택함으로써 얻고자 한 것은 결국 미술과 미술가의 자유였다. 트로츠키와 그린버그는 엘리트주의적 태도를 보이며 일반 대중을 자신들의 이론에서 중요한 존재로 다루지 않았다.[235] 추상표현주의자들은 일반 대중과의 소통을 희망하였으나 이들은 사실상 자신들의 그림 속에 담긴 주제와 감정을 전달하기만을 원했다. 대중은 주어진 내용을 그림 속에서 찾아내거나 공감할 수는 있겠지만 그들에게 그 이상의 역할은 기대되지 않았다. 이와 같은 추상표현주의자들의 입장은 고틀립과 로스코, 뉴먼의 공동 선언문에서도 드러난다. "미술가로서 우리의 역할은 관람자가 우리의 방식으로 세상을 보도록 하는 것이다. 그의 방식이 아니라."[236]

반면 라인하르트는 관람자의 자유에 주목하였다는 점에서 이들과 두드러진 차이를 보인다. 라인하르트는 관람자의 신체적 경험을 작품의 의미에 적극적으로 도입함으로써 자율성의 전략을 보완하였다. 앞서 검토하였듯

235) Orton and Pollock, 앞의 논문, p. 215; Shapiro and Shapiro, 앞의 논문, p. 185.

236) Gottlieb et al., 앞의 글, p. 562. 원문은 다음과 같다. "It is our function as artists to make the spectator see the world our way – not his way."

관람자 각각은 흑색 회화 앞에서 모두 다른, 그리고 매우 개인적인 경험을 하게 된다. 또한 흑색 회화의 감상은 신체를 매개하지만 물리적인 실체를 지니지 않는 무형의 경험이다. 이러한 특성으로 인해 흑색 회화의 감상 경험은 외부에서 의미를 통제하기가 어렵다. 그렇기에 이 경험은 기존에 추상표현주의 미술이 겪었던 의미의 전용이라는 위협으로부터 벗어날 수 있었다. 따라서 흑색 회화의 자율성은 관람자의 신체적 경험을 개입시킴으로써 보다 온전하게 남아 있게 되었고 자율성의 전략 또한 강화되었다고 하겠다.

V. 결론

본 논문은 다음과 같은 질문에서 시작되었다. 라인하르트의 흑색 회화 앞에서 관람자의 신체가 움직이는 이유는 무엇인가? 이 움직임은 어떤 의미가 있는가? 라인하르트는 이 움직임을 통해 무엇을 의도하였는가? 기존 연구에서 흑색 회화의 관람 경험이 시간과 신체를 개입시키기에 특이하다는 점은 충분히 지적되었다. 그러나 신체의 움직임에 대한 심도 있는 해석은 이루어지지 못하였다.

흑색 회화 앞에서 나타나는 관람자의 신체적 움직임을 이해하기 위해 필자는 1940년대 중반 라인하르트가 그린 만화 연작을 주된 단서로 참조하였다. 이를 통해 필자는 라인하르트가 추상 미술 관람자의 신체에 대한 관심을 가지고 있었음을 분석하였고 이를 흑색 회화가 유발하는 신체의 움직임과 연결하여 해석하였다. 라인하르트는 시각적 장치와 자신의 발언을 통해 흑색 회화의 의미를 파악하기 어렵게 만들었다. 그럼으로써 그는 흑색 회화가 관람자의 신체를 가까이 끌어당기고, 감상의 과정에서 관람자에게 거듭 사고와 판단을 요청하게 하였다. 개인의 주체적인 사고가 저해되던 동시대 미국의 상황 속에서 라인하르트는 흑색 회화를 관람자가 자신의 신체, 지각 그리고 욕망을 각성하게끔 관람자를 “살려 내는”, “살아 있는” 그림으로 구상하였던 것이다. 이러한 흑색 회화는 1930년대부터 라인하르트가 품고 있었던 추상 미술이 사회를 바꿀 수 있다는 유토피아적인 믿음이 지속된 결과로 이해된다. 흑색 회화는 관람자에게 억압되었던 주체성을 회복시켜주어 사회를 바꾸고자 하였던 라인하르트의 적극적인 정치적 실천이었다.

그러나 라인하르트가 자신의 작품을 통해 꿈꾸었던 바는 실현되지 못했다고 보는 편이 적절할 것이다. 라인하르트는 생전부터 1960년대 미술계의 성장을 지켜보며 자신이 취한 비판적인 태도가 단지 수많은 양식들 중 하나로 피상적으로 읽히지 않을지를 염려했다.[237] 라인하르트가 사망한 뒤 얼마 지나지 않은 1970년에 출간된 비평가 어빙 샌들러(Irving Sandler)의 저서에서는 라인하르트의 흑색 회화가 “즉시 라인하르트의 창안물임을 알

237) Corris, 앞의 책, p. 160.

아볼 수 있으며, 그의 서명만큼이나 개인적"이라는 평가가 실렸다.[238] 이는 라인하르트가 흑색 회화에서 작가의 존재를 몰아내고자 하였음에도 이미 흑색 회화가 그와 밀접하게 연관되었음을 보여준다. 특히 흑색 회화 연작은 모두 시각적으로 동일한 형식을 지니기 때문에 라인하르트의 작품으로 묶여 인식되기가 더욱 쉬웠을 것이다. 라인하르트라는 이름표는 흑색 회화를 해석하는 단서가 되었고 따라서 흑색 회화는 라인하르트가 의도하였던 이해의 어려움을 극복하게 되었다. 이렇게 흑색 회화의 의미가 포섭된 것은 미술 시장의 논리와 무관하지 않았을 것이다. 생전에 라인하르트 본인은 흑색 회화는 팔기 위한 그림이 아니라고 주장하였다.[239] 그러나 시간이 흐르며 흑색 회화는 라인하르트라는 상표를 달고 미술 시장에서 가치 있는 상품이 되었다.[240]

그럼에도 라인하르트의 기획이 완전히 좌절된 것은 아니었다. 그의 의도는 후대의 미술가들에게서 비슷하면서도 다른 양상으로 구현되기도 하였다. 미니멀리즘 미술가들은 라인하르트가 그러하였듯이 자신들의 작업에서 작가의 존재를 최대한 배제하고 대신 관람자를 중요한 요소로 설정하였다. 미니멀리즘 조각가들은 관람자의 신체가 작품이 놓인 공간 속을 이동하면서 작품이 다르게 지각될 수 있다는 가능성에 주목하였다는 점에서 라인하르트와 유사하다.[241] 또한 미니멀리즘 조각의 경험에는 시간이 소요된다

---

238) Sandler, 앞의 책, p. 230. 인용한 부분의 원문은 다음과 같다. "... they[black paintings] are ... immediately recognizable as Reinhardt's invention, as personal as his signature."

239) Reinhardt, "Abstract Painting, Sixty by Sixty Inches Square, 1960," p. 85.

240) 2013년 11월 12일 크리스티(Christie's) 경매에서 흑색 회화와 동일한 형식에 크기가 작은 1953년 제작된 붉은색 추상화 한 점이 2,741,000달러에 낙찰되었다(도 57). 낙찰가는 2023년 1월 25일 시점의 환율을 기준으로 한화로 환산하면 약 33억 9천만 원에 달하는 금액이며, 이는 라인하르트 작품의 최고가 기록이다. https://www.christies.com/en/lot/lot-ad-reinhardt-1913-1967-5739109/ (2023.01.25. 접속) 또한 아니카 마리는 흑색 회화의 경우 상태가 좋은 것은 가격이 20만 달러 정도일 것이라 추정했다. Marie, 앞의 논문, p. 463. 다만 흑색 회화는 최근에 시장에 매물이 나오지 않았다. 대표작인 흑색 회화가 경매에 출품될 시 낙찰가는 현재 최고가 기록을 갱신할 것으로 예상된다.

241) Foster et al., 앞의 책, p. 569; 할 포스터 외, 앞의 책, p. 569. 예컨대 로버트 모리스(Robert Morris, 1931-2018)는 "심지어 형태처럼 가장 명백하고 불변의 특성조차도 늘 같은 것은 아니다. 왜냐하면 그 형태는 관람자가 작품에 대한 자신의 위치를 바꿈으로써 계속 변화하기 때문이다.(Even its most patiently unalterable property—shape—does not remain constant. For it is the viewer who changes

는 점 또한 흑색 회화의 감상 경험과 비슷하다.[242] 미니멀리즘 조각의 단순한 조형 형태 또한 흑색 회화의 단순한 형식과 닮아 있다.

한편 미니멀리즘 미술과 흑색 회화 사이에는 분명한 차이점 또한 존재한다. 라인하르트는 관람자가 흑색 회화에 집중하기를 바랐다. 관람자의 경험에서 흑색 회화는 필수적인 요소이며 그의 경험은 흑색 회화와 관련해서 의미를 가진다. 아울러 흑색 회화는 액자 속에 담겨 자신이 속한 공간에 동화되지 않으며 자율적인 존재로 상정된다. 반면 미니멀리즘 조각가들은 작품 자체보다는 작품이 놓인 외부 환경과 그 속에서 관람자와 작품이 맺는 관계로 관람자의 관심의 초점을 이동시켰다.[243] 이들은 자신들의 작업을 전시장 바닥에 좌대 없이 배치하였고 그 결과 작업은 초월적인 영역이 아닌 관람자의 시공간 속에 함께 존재하게 되었다(도 58).[244] 따라서 관람자는 흑색 회화를 볼 때처럼 자기 자신의 지각과 신체를 성찰하게 되지만 미니멀리즘 작업의 감상에는 외부 요소의 개입이 더욱 쉬워진다. 이는 미술 외부의 요소를 최대한 자신의 작품에서 분리시키려고 하였던 라인하르트와는 구별되는 점이다.

1960년대 중반 나타난 미니멀리즘 미술은 관람자가 흑색 회화의 감상 방식을 이해하는 데 도움이 되었을 수 있다. 관람자는 자신이 주체가 되어 신체와 지각을 활용하는 관람 방식이 존재한다는 것을 깨닫고 이 방식을 흑색 회화에도 적용해볼 수 있었을 것이다. 이후 흑색 회화는 모더니즘에서 미니멀리즘 미술로 이행하는 과도기적인 작품으로 이해되기도 하였으나, 흑색 회화를 통해 관람자의 신체를 움직이고자 했던 라인하르트의 기획과 그 배후의 정치적인 의도는 점차 잊혀졌다.

본 논문에서 필자는 작품이 관람자의 신체에 미치는 효과와 그에 따른 관람자의 신체적인 경험을 중심으로 흑색 회화의 감상을 재구성하고 라인하르트의 의도를 추론하였다. 이전까지 모더니즘 미술 논의에서 자율성을 강조하는 그린버그의 이론은 관람자를 시각만을 가진 존재로 환원시키고

---

the shape constantly by his change in position relative to the world.)"라고 주장한 바 있다.

242) Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996), p. 40.

243) 김진엽, 「미니멀리즘」, 『미학』 32(2002), p. 231.

244) Foster, 앞의 책, p. 85.

크게 주목하지 않았다. 그로 인해 모더니즘 미술 작품 앞에서 관람자가 경험하는 내용과 그 의미는 소홀히 다루어져왔다. 그러나 관람자는 사회의 구성원으로서 미술과 외부 사회를 연결하는 존재이며, 그로 인해 관람자가 지니는 정치적인 가능성은 추상 미술의 역사에서 계속해서 관심의 대상이었다. 관람자의 경험에 초점을 맞춘 본 논문이 모더니즘 미술을 사회로부터의 분리만을 추구한 '순수한' 미술이라고 보아 온 기존의 관점에 새로운 시각을 제공하기를 희망한다.

참 고 문 헌

김병길·송도선, 「듀이의 습관 개념」, 『교육철학』18, 2000, pp. 1-19.

김진엽, 「미니멀리즘」, 『미학』32, 2002, pp. 227-253.

김철효, 「라인하트 미술풍자화의 좌파모더니즘적 경향」, 『서양미술사학회논문집』16, 2001, pp. 113-145.

도수연, 「미국적 미술에 가려진 개인의 정체성: 그랜트 우드의 1930년대 지방주의 미술 재조명」, 서울대학교 고고미술사학과 석사학위논문, 2012.

박응주, 「1930년대에서 1940년대로의 미국 미술의 이행기에 관한 연구」, 『Visual』11, 2014, pp. 96-126.

송혜영, 「나치와 현대미술: 뮌헨의 퇴폐미술전(1937)」, 『서양미술사학회논문집』13, 2000, pp. 113-144.

신주영, 「애드 라인하르트(Ad Reinhardt) 회화에 나타난 체제비판적 실천: 1960년대 <흑색 회화(Black Painting)> 연작의 정치성 다시 읽기」, 홍익대학교 미술사학과 석사학위논문, 2019.

알렉산드르 모르조프, 「소련 사회주의 리얼리즘에 관하여: '국민과 예술'의 문제」, 최성화 옮김, 『미술이론과 현장』7, 2009, pp. 138-155.

앨런 브링클리, 『있는 그대로의 미국사 3 (미국의 세기 - 제1차세계대전에서 9.11까지)』, 황혜성 외 옮김, 휴머니스트, 2005.

우정아, 「검은 옷을 입은 뉴욕의 수도승: 애드 라인하르트의 <블랙 페인팅>과 오리엔탈리즘, 추상표현주의」, 『미술사와 시각문화』2, 2003, pp. 192-215.

유종선, 『미국사 다이제스트 100』, 가람기획, 2012.

이승훈, 「민주주의와 시민 주체의 형성: 듀이의 정치 사상을 중심으로」, 『사회이론』43, 2013, pp. 93-124, 409-410.

이주영, 『미국사』, 대한교과서, 1997.

최효준, 「1960년대 라인하르트(Ad Reinhardt)의 흑색회화와 마틴(Agnes Martin)의 단색조 회화에 구현된 정신성」, 서울대학교 고고미술사학과 석사학위논문, 1999.

Greenberg, Clement. *Art and Culture: Critical Essays*. Boston: Beacon

Press, 1961; 클레멘트 그린버그,『예술과 문화』, 조주연 옮김, 경성대학교출판부, 2019.
프랜시스 스토너 손더스,『문화적 냉전: CIA와 지식인들』, 유광태·임채원 옮김, 그린비, 2016.
Bois, Yve-Alain. “Perceiving Newman.” In *Painting as Model*, pp. 186-213. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990.
_____. “The Limit of Almost.” In Ad Reinhardt et al., *Ad Reinhardt*, pp. 11-33, New York, N.Y.: Rizzoli International Publications, 1991.
Breton, André et al. “Towards a Free Revolutionary Art.” In Charles Harrison and Paul Wood, eds. *Art in Theory, 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, pp. 526-529. Oxford, UK: Blackwell, 1992.
Cockcroft, Eva. “Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War.” In Francis Frascina, ed., *Pollock and After: The Critical Debate*, pp. 147-154. London; New York: Routledge, 2006.
Corris, Michael. *Ad Reinhardt*. London: Reaktion Books, 2008.
_____. “Corrected Chronology: Ad Reinhardt and the American Communist Party — 1936-1950.” Ph. D. dissertation, University College London, 1996.
_____. “Immortality Sucks! How the Estate of the Artist Writes History.” *Art Journal* 76 (2017), pp. 158-169.
Cox, Annette. *Art-as-Politics: The Abstract Expressionist Avant-Garde and Society*. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1982.
Craven, David, “Abstract Expressionism, Automatism and the Age of Automation.” In Francis Frascina, ed., *Pollock and After: The Critical Debate*, pp. 234-260. London; New York: Routledge, 2006.
_____. “New Documents: The Unpublished FBI Files on Ad Reinhardt, Mark Rothko, and Adolph Gottlieb.” In Brian Winkenweder, ed., *Art History as Social Praxis: The Collected Writings of David Craven*, pp. 490-501, Leiden: Brill, 2017.

Crow, Thomas. “The Marginal Difference in Rothko’s Abstraction.” In Glenn Phillips and Thomas Crow, eds., *Seeing Rothko*, pp. 25-39. Los Angeles: Getty Research Institute, 2005.

_____. *The Rise of the Sixties: American and European Art in the Era of Dissent*. New Haven, CT: Yale University Press, 2004.

Dewey, John. *Art as Experience.* New York: Perigee Books, 1934 (1980 printing).

Díaz, Eva. “The Ethics of Perception: Josef Albers in the United States.” *The Art Bulletin* 90 (2008), pp. 260-285.

Foster, Hal. *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996.

_____ et al. *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames & Hudson, 2016; 할 포스터 외, 『1900년 이후의 미술사: 모더니즘 반모더니즘 포스트모더니즘』, 배수희 외 옮김, 세미콜론, 2016.

Goffman, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Garden City, New York: Doubleday & Company, 1959; 어빙 고프만, 『자아 연출의 사회학』, 진수미 옮김, 현암사, 2016.

Gottlieb, Adolph et al. “Statement.” In Charles Harrison and Paul Wood, eds. *Art in Theory, 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, pp. 561-563. Oxford, UK: Blackwell, 1992.

Groys, Boris. “The Cold War between the Medium and the Message: Western Modernism vs. Socialist Realism.” *E-flux* 104 (2019), pp. 1-10.

Guilbaut, Serge. *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Trans. by Arthur Goldhammer, Chicago: University of Chicago Press, 1983.

_____. “The New Adventures of the Avant-Garde in America: Greenberg, Pollock, or from Trotskyism to the New Liberalism of the ‘Vital Center’.” Trans. by Thomas Repensek. In Francis Frascina, ed., *Pollock and After: The Critical Debate*, pp. 197-210.

London; New York: Routledge, 2006.
Hellstein, Valerie. “Grounding the Social Aesthetics of Abstract Expressionism: A New Intellectual History of the Club.” Ph. D. dissertation, State University of New York at Stony Brook, 2010.
Jones, Caroline A. *Eyesight Alone: Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses*, Chicago: University of Chicago Press, 2005.
Kaprow, Allan. “The Legacy of Jackson Pollock.” In Jed Perl, ed., *Art in America, 1945-1970: Writings from the Age of Abstract Expressionism, Pop Art and Minimalism*, pp. 524-532. New York, NY: Library of America, 2014.
Kozloff, Max. “American Painting During the Cold War.” In Francis Frascina, ed., *Pollock and After: The Critical Debate*, pp. 130-146. London; New York: Routledge, 2006.
Leja, Michael. *Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s.* New Haven, CT: Yale University Press, 1993.
Lippard, Lucy R. *Ad Reinhardt*. New York: H. N. Abrams, 1981.
Marie, Annika. “Ad Reinhardt: Mystic or Materialist, Priest or Proletarian?” *The Art Bulletin* 96 (2014), pp. 463-484.
Motherwell, Robert and Ad Reinhardt, *Modern Artists in America*. New York: W. Schultz, 1951.
Orton, Fred and Griselda Pollock. “Avant-Gardes and Partisans Reviewed.” In Francis Frascina, ed., *Pollock and After: The Critical Debate*, pp. 211-226. London; New York: Routledge, 2006.
Peiffer, Prudence Marie. “Routine Extremism: Ad Reinhardt and Modern Art.” Ph. D. dissertation, Harvard University, 2010.
Reinhardt, Ad. *Art-as-Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*. Ed. by Barbara Rose. Berkeley: University of California Press, 1975 (1991 printing).
Riesman, David. *The Lonely Crowd: A Study of the Changing*

American Character. New Haven: Yale University Press, 1950.
Robson, A. Deirdre. "Industry: Art Angel? Pepsi-Cola's "Portrait of America" Art Annual as an Early Instance of Corporate Art Sponsorship." *Journal of American Culture* 38 (2015), pp. 329-343.
_____. "The Market for Abstract Expressionism: The Time Lag Between Critical and Commercial Acceptance." In Francis Frascina, ed., *Pollock and After: The Critical Debate*, pp. 288-293. London; New York: Routledge, 2006.
Rosenberg, Harold. "The American Action Painters." In *The Tradition of the New*, pp. 23-39. New York: Da Capo Press, 1994.
Rothko, Mark. "Statement." In Charles Harrison and Paul Wood, eds. *Art in Theory, 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, p. 565. Oxford, UK: Blackwell, 1992.
_____. "The Romantics were Prompted..." In Charles Harrison and Paul Wood, eds. *Art in Theory, 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, pp. 563-564. Oxford, UK: Blackwell, 1992.
Sandler, Irving. *The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism*. New York: Harper & Row, 1970.
Schapiro, Meyer. "The Social Bases of Art." *Worldview in Painting: Art and Society*, pp. 119-128. New York, N.Y.: George Braziller, 1999.
_____. "Nature of Abstract Art." *Modern Art: 19th and 20th Centuries*, pp. 185-211. New York: Braziller, 1979.
_____. "Recent Abstract Painting." *Modern Art: 19th and 20th Centuries*, pp. 213-226. New York: Braziller, 1979.
Shapiro, David and Cecile Shapiro. "Abstract Expressionism: The Politics of Apolitical Painting." In Francis Frascina, ed., *Pollock and After: The Critical Debate*, pp. 181-196. London; New York: Routledge, 2006.
Shusterman, Richard. *Body Consciousness: A Philosophy of*

Mindfulness and Somaesthetics. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

Slifkin, Robert. "Abstract Animism." *Texte zur Kunst* 122 (2021), pp. 152-169.

Solomon, Deborah. *Jackson Pollock: A Biography*. New York: Cooper Square Press; Lanham, Md.: Distributed by National Book Network, 2001.

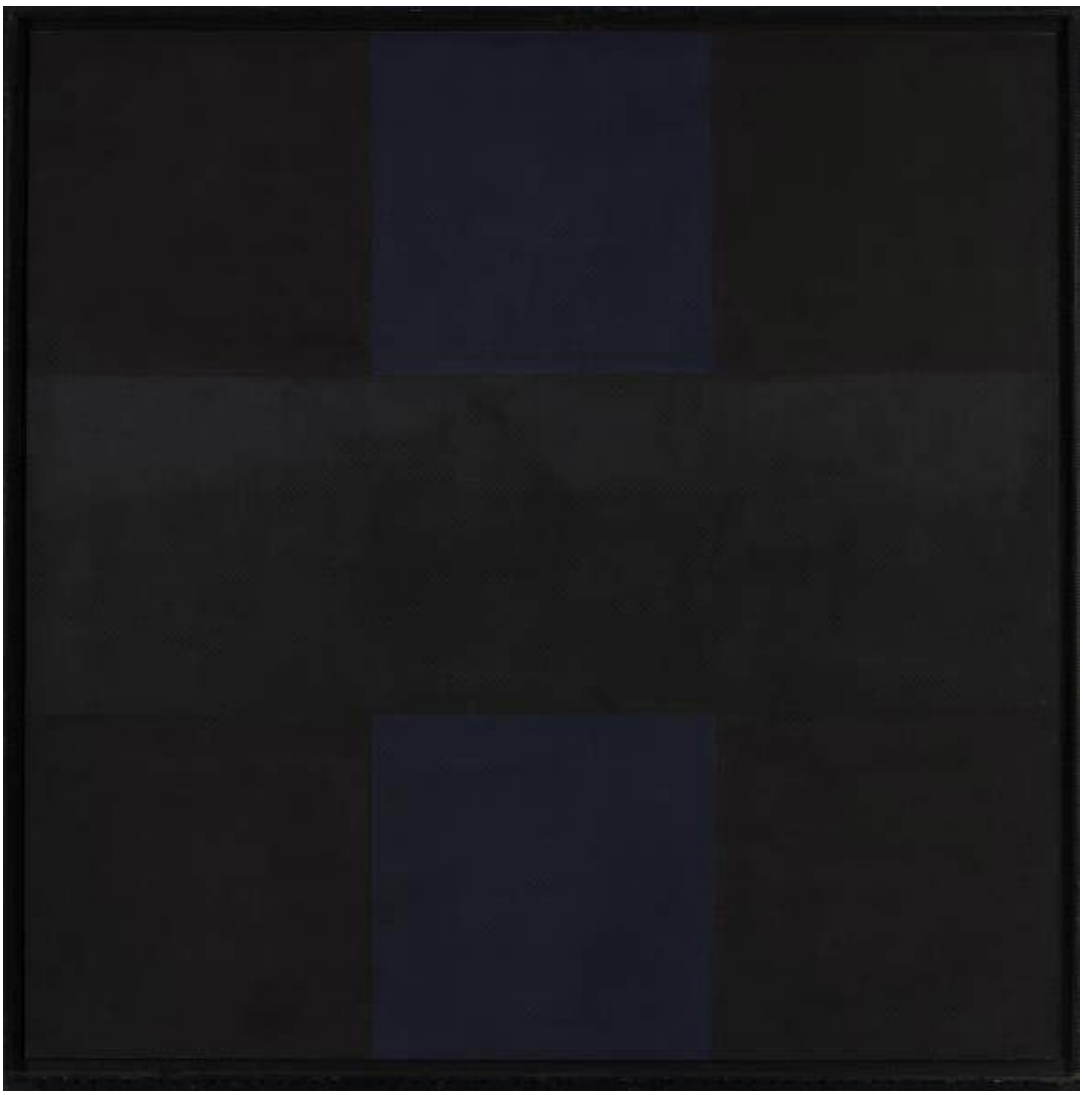
Steck, Stuart Y. "Veiling the Subject: Ellsworth Kelly and the Discourses of Modernism." Ph. D. dissertation, Boston University, 2008.

Stringari, Carol. "The Art of Seeing." In Carol Stringari et al., *Imageless: The Scientific Study and Experimental Treatment of an Ad Reinhardt Black Painting*, pp. 19-49. New York: Guggenheim Museum Publications, 2008.

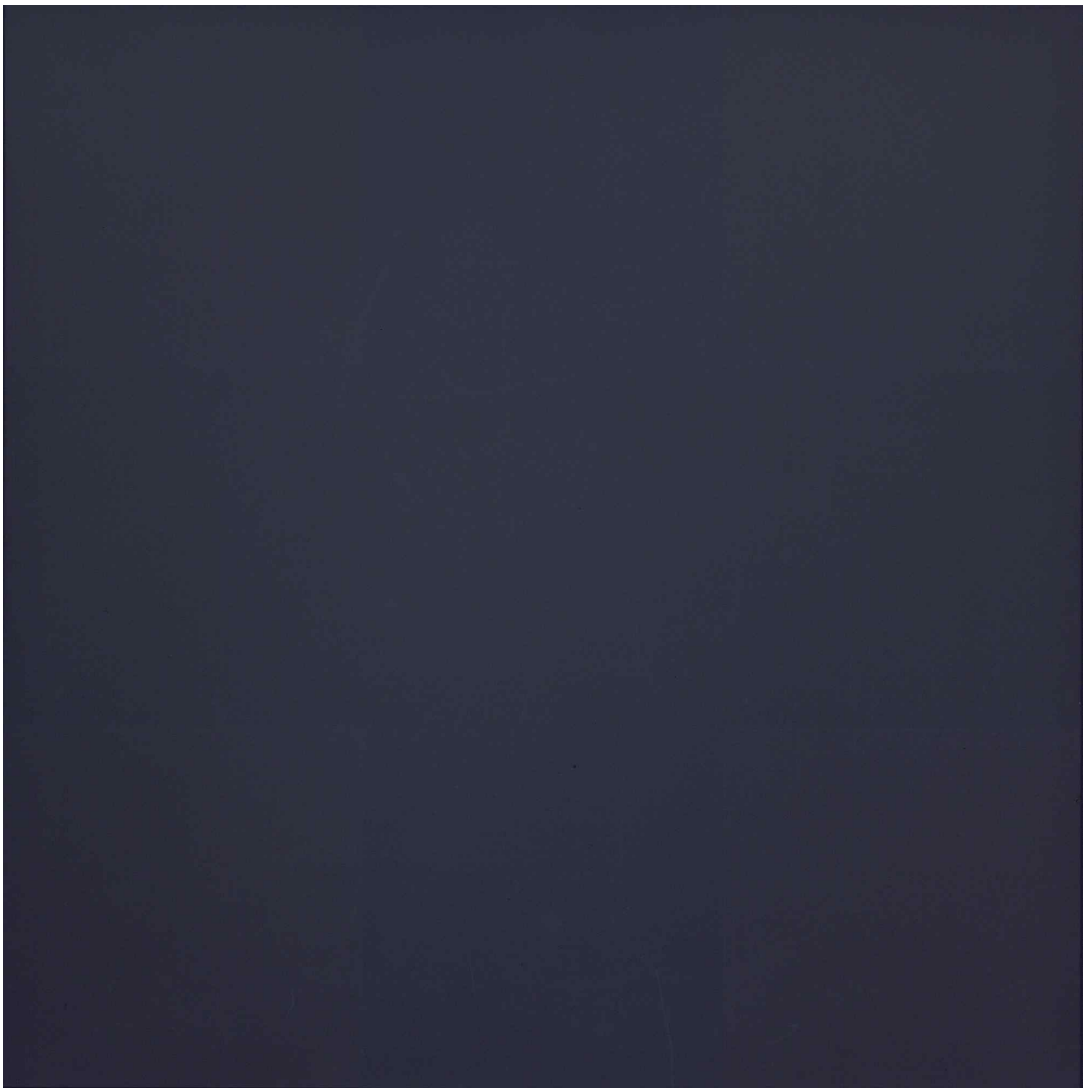
Vine, Naomi. "The Total Dark Sublime: An Interpretive Analysis of the Late Black Paintings of Ad Reinhardt — 1960-1967." Ph. D. dissertation, University of Chicago, 1989.

Whyte, William. *The Organization Man*. New York: Simon and Schuster, 1956.

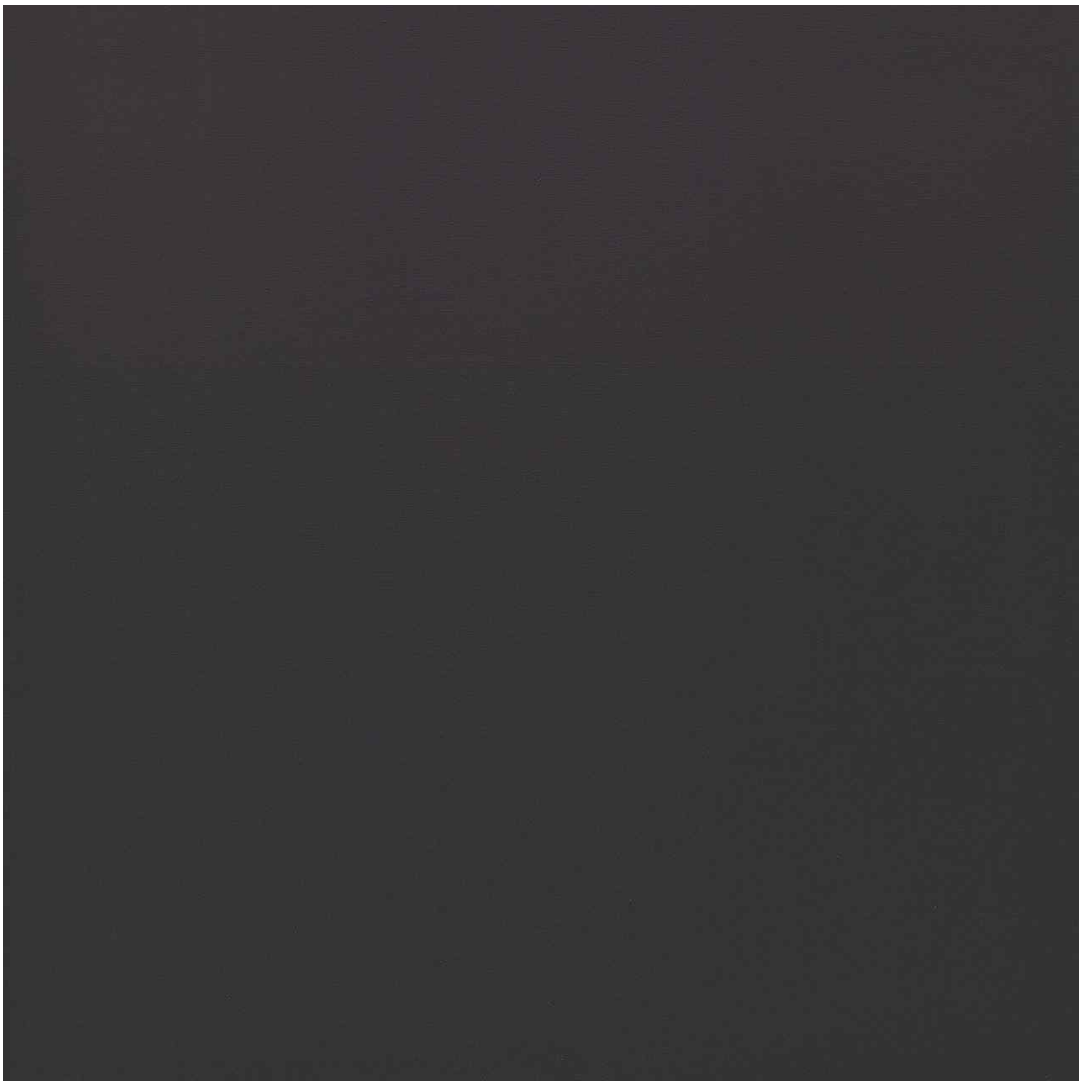
도 판



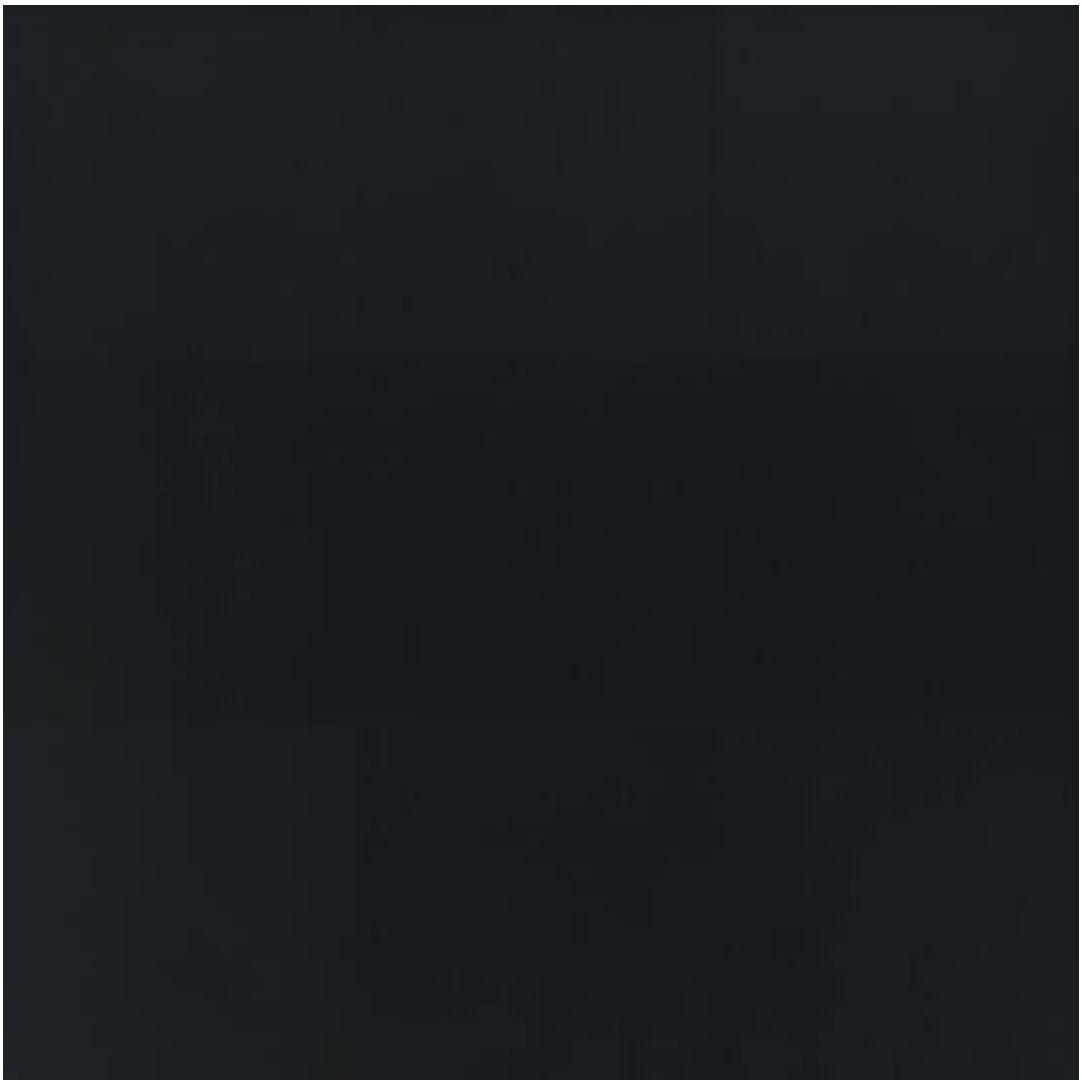
도 1 Ad Reinhardt, *Abstract Painting no. 4*, 1961, 152.6×152.9cm, Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C.



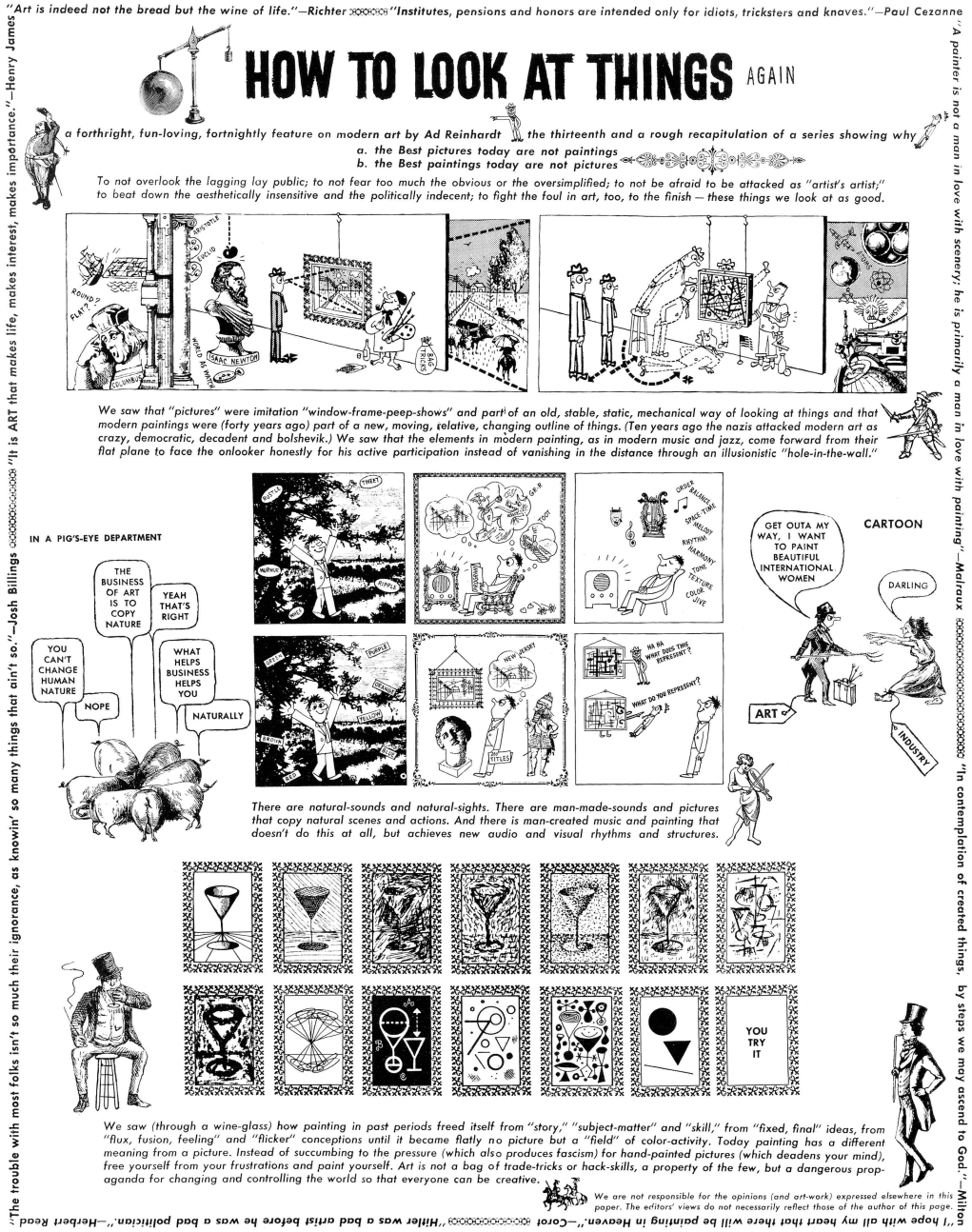
도 2 Ad Reinhardt, *Abstract Painting*, 1960-1961, 152.4×152.4cm, Museum of Modern Art, New York.



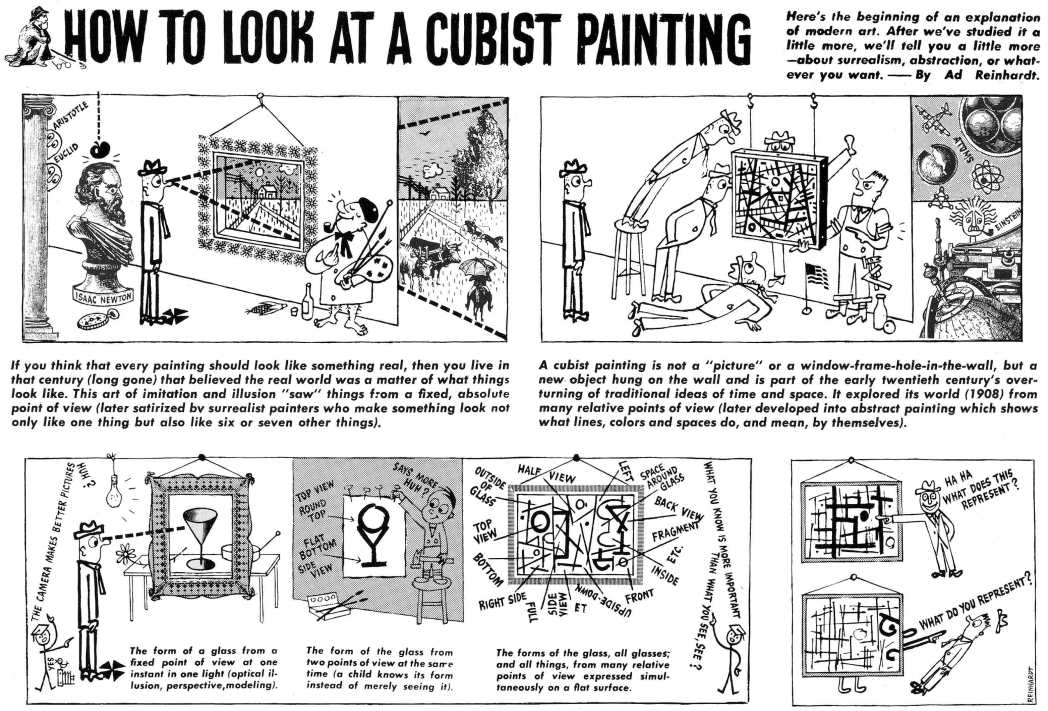
도 3 Ad Reinhardt, *Abstract Painting*, 1960-1966, 152.4×152.4cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.



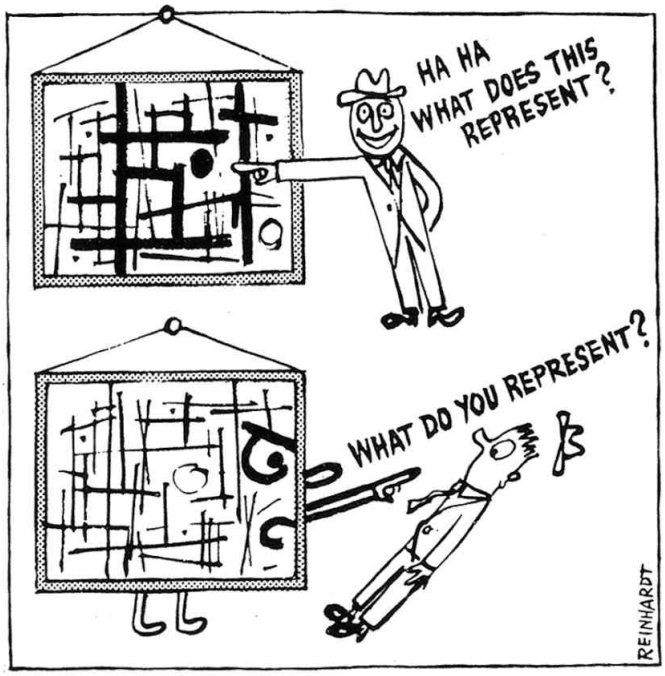
도 4 Ad Reinhardt, *Abstract Painting*, 1960-1966, 152.4×152.7cm, Whitney Museum of American Art, New York.



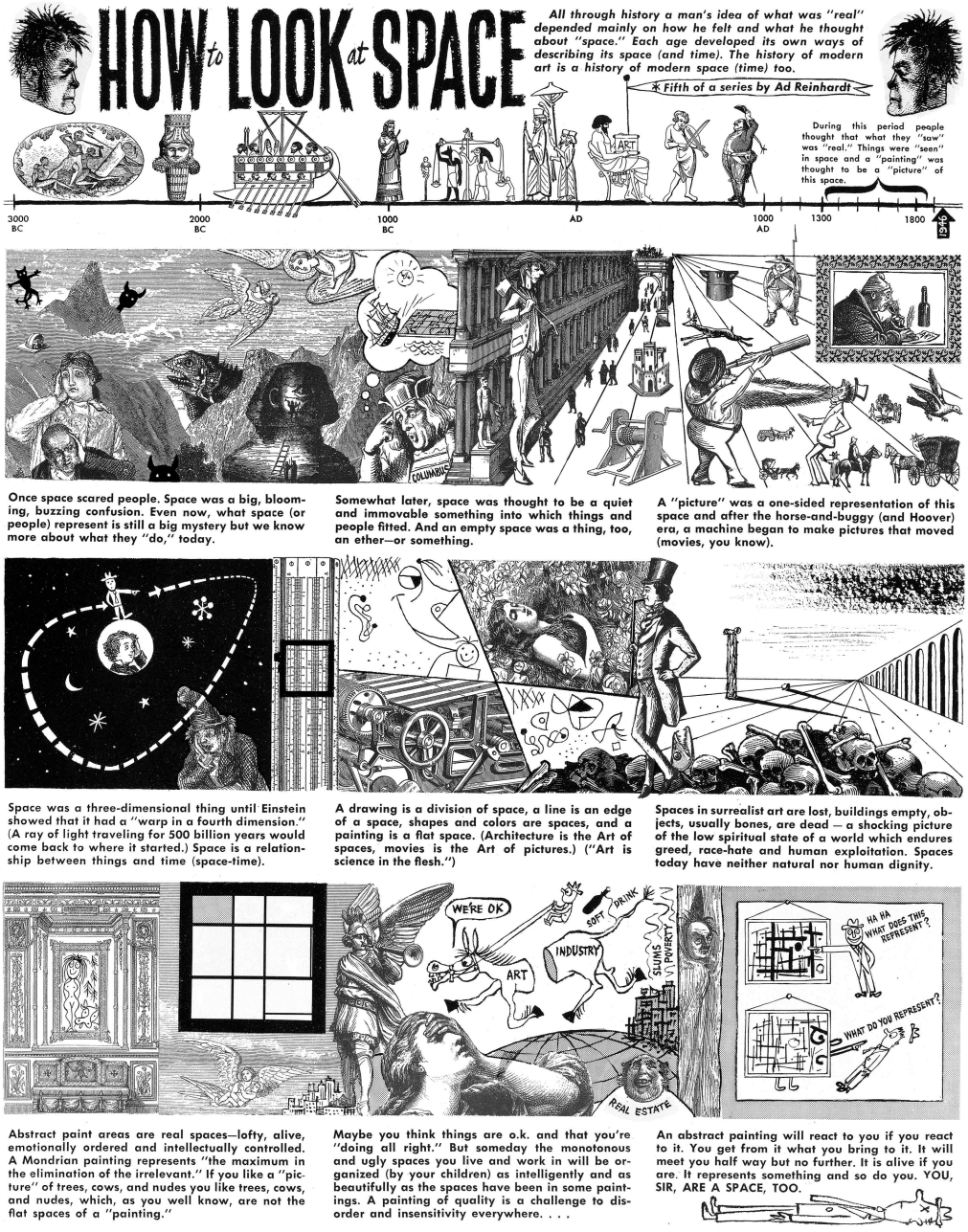
도 5 Ad Reinhardt, "How to Look at Things Again," *PM*, August 25, 1946.



도 6 Ad Reinhardt, "How to Look at a Cubist Painting," *PM*, January 27, 1946.



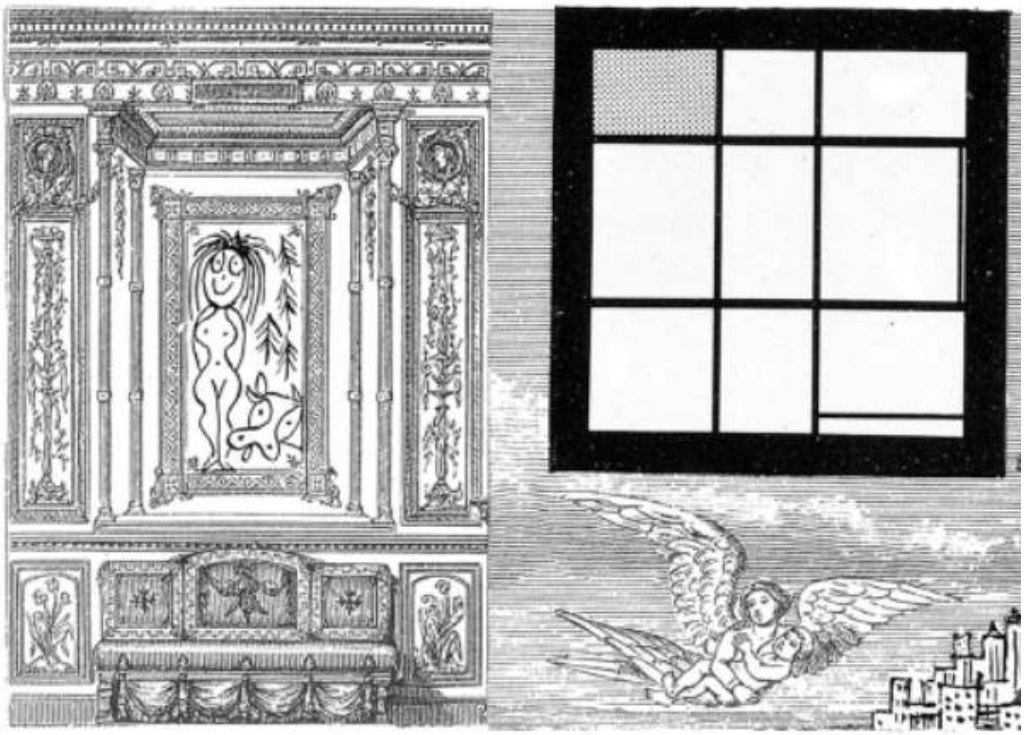
도 7 도 6의 세부



도 8 Ad Reinhardt, "How to Look at Space," *PM*, April 28, 1946.

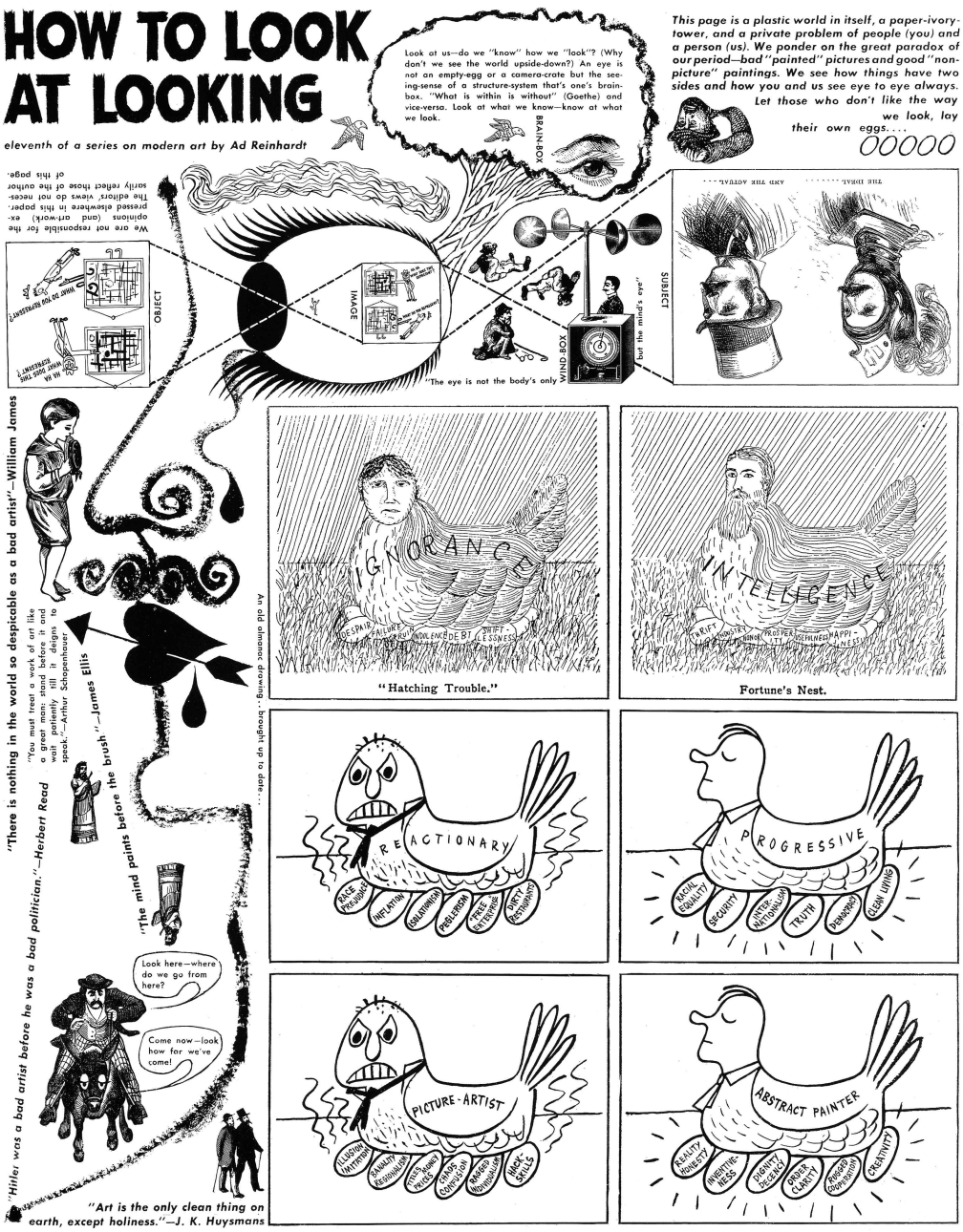
An abstract painting will react to you if you react to it. You get from it what you bring to it. It will meet you half way but no further. It is alive if you are. It represents something and so do you. YOU, SIR, ARE A SPACE, TOO.

도 9 도 8의 세부

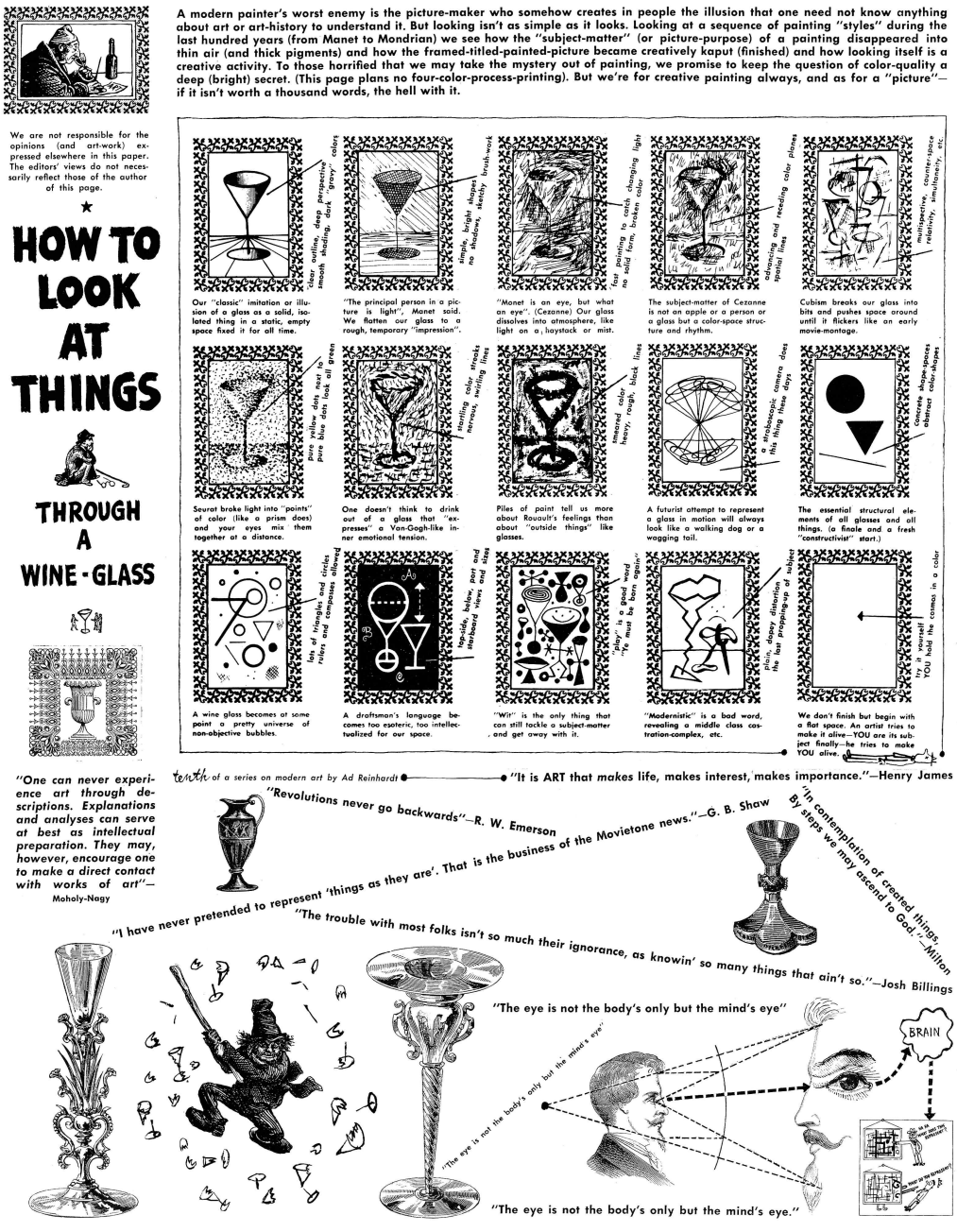


Abstract paint areas are real spaces—lofty, alive, emotionally ordered and intellectually controlled. A Mondrian painting represents "the maximum in the elimination of the irrelevant." If you like a "picture" of trees, cows, and nudes you like trees, cows, and nudes, which, as you well know, are not the flat spaces of a "painting."

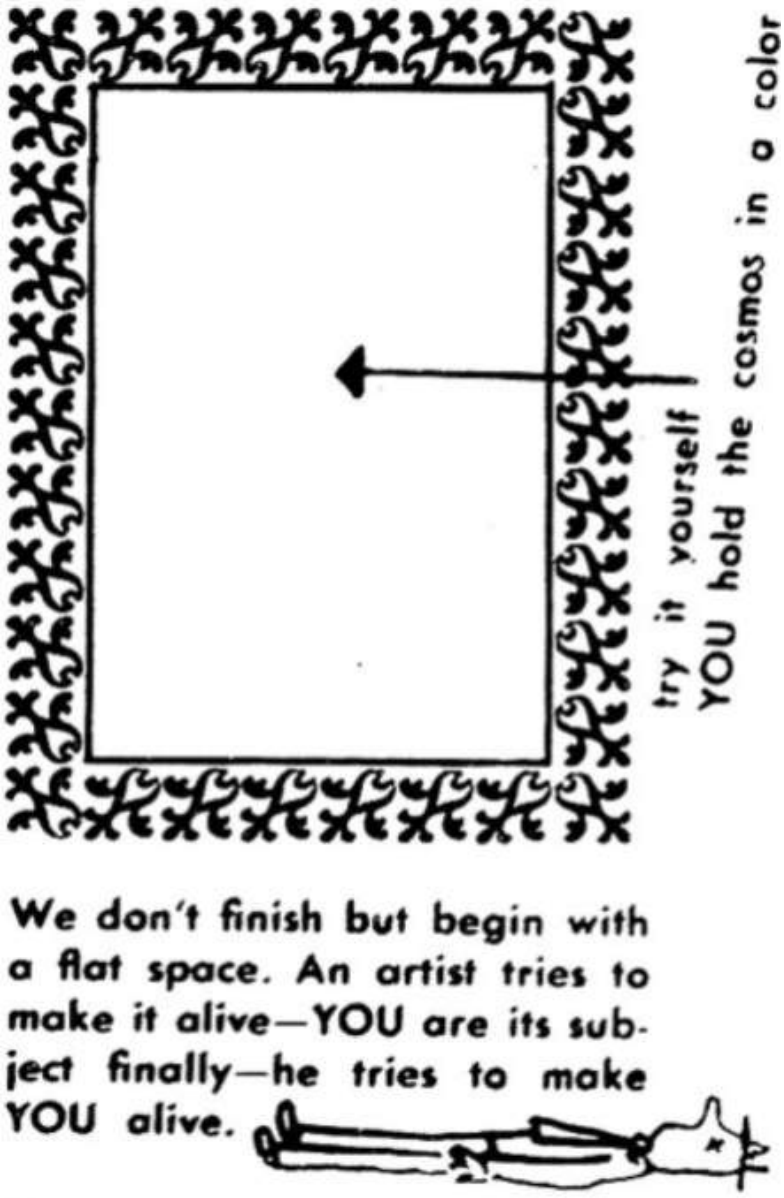
도 10 도 8의 세부



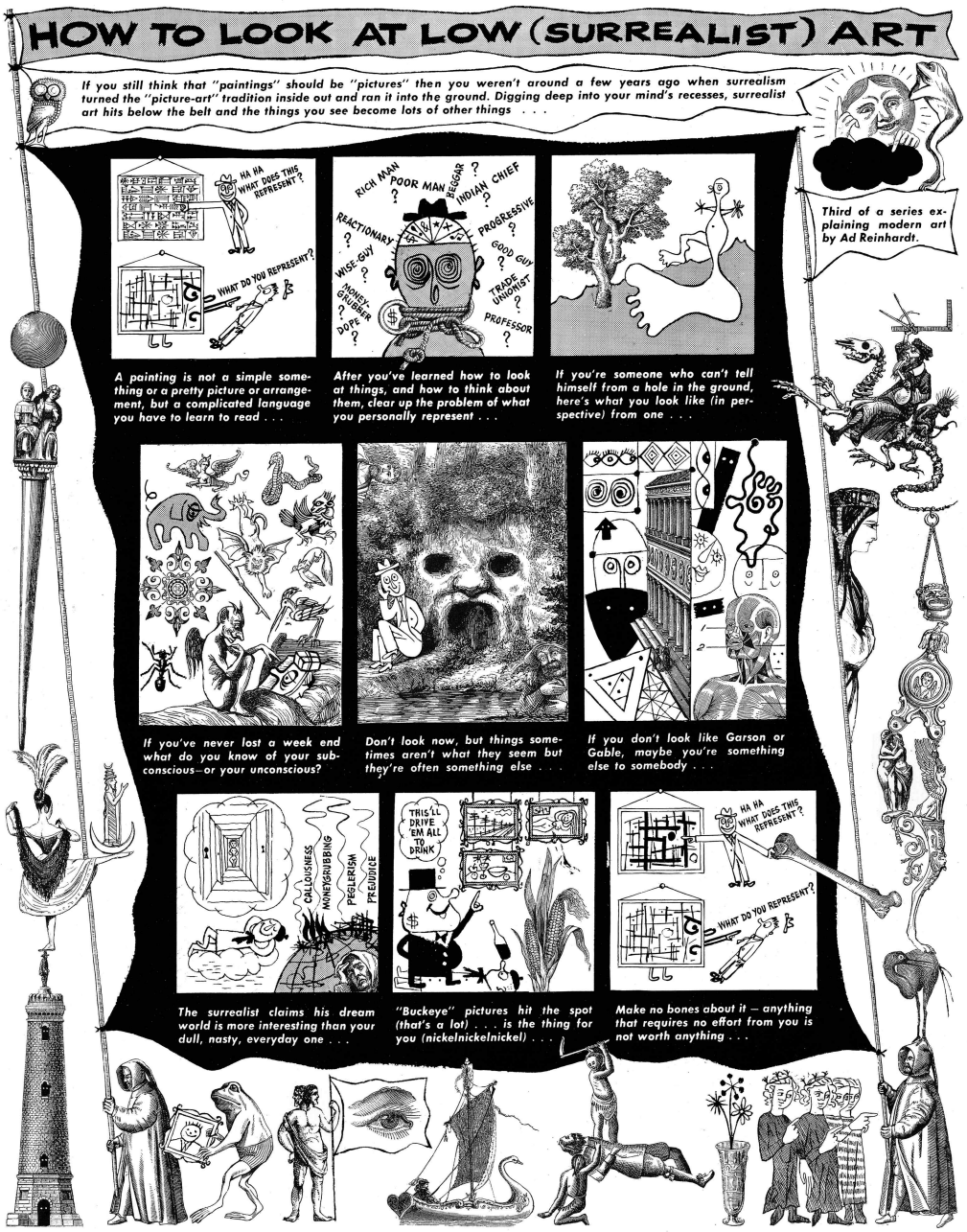
도 11 Ad Reinhardt, "How to Look at Looking," *PM*, July 21, 1946.



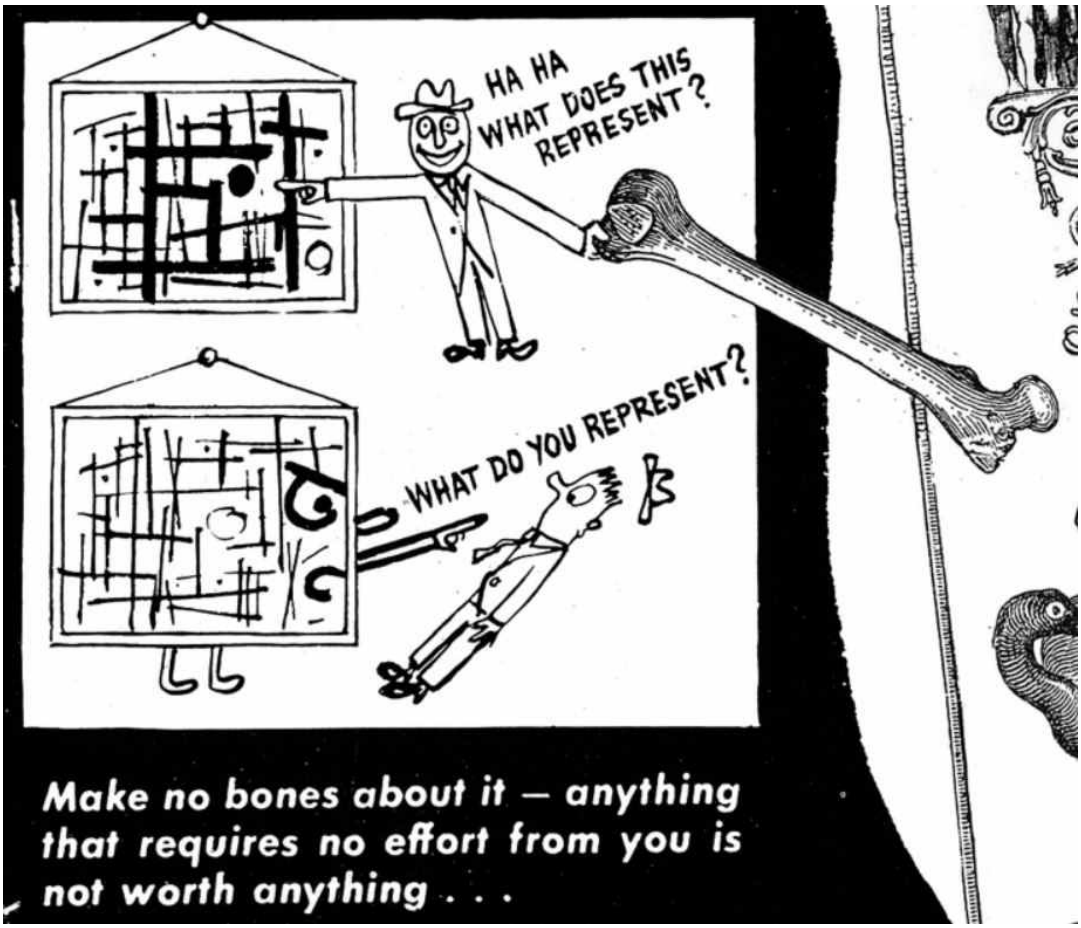
도 12 Ad Reinhardt, "How to Look at Things through a Wine Glass," *PM*, July 7, 1946.


try it yourself
YOU hold the cosmos in a color
We don't finish but begin with a flat space. An artist tries to make it alive—YOU are its subject finally—he tries to make YOU alive.

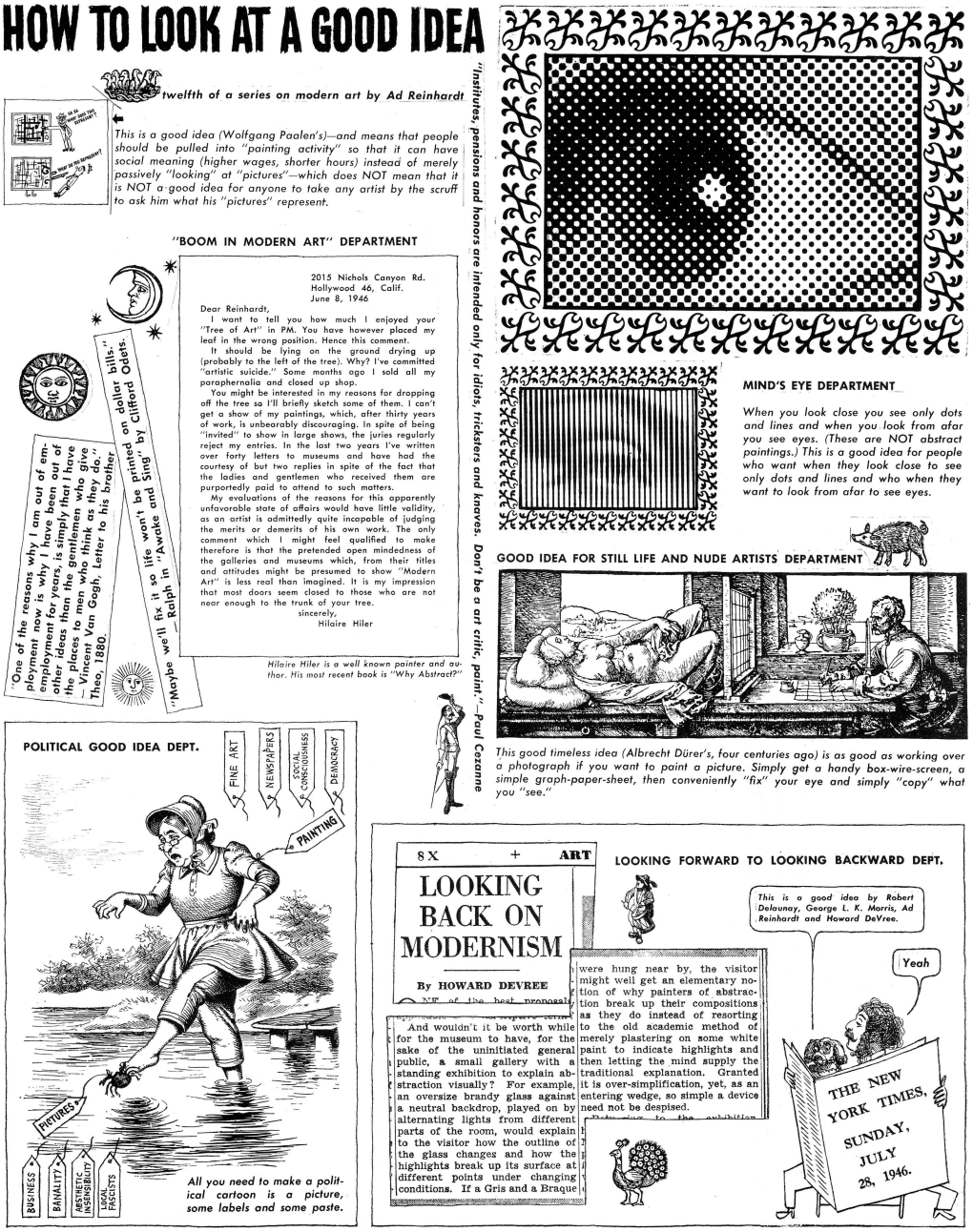
도 13 도 12의 세부



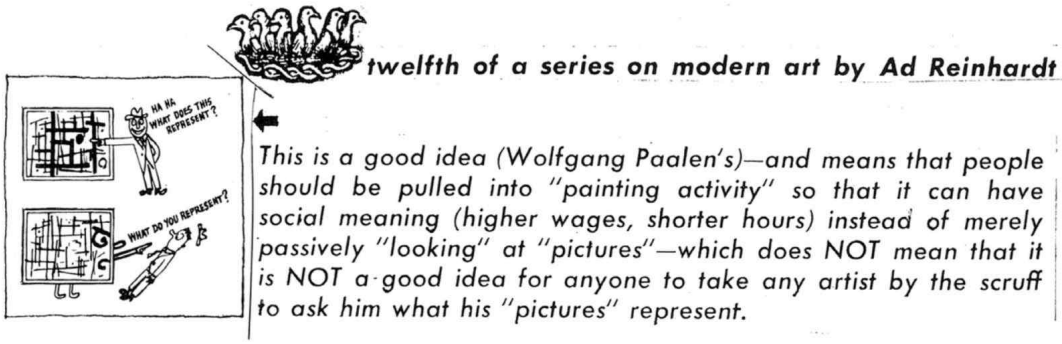
도 14 Ad Reinhardt, "How to Look at Low (Surrealist) Art," *PM*, March 24, 1946.


HA HA
WHAT DOES THIS
REPRESENT?
WHAT DO YOU REPRESENT?
Make no bones about it — anything
that requires no effort from you is
not worth anything . . .

도 15 도 14의 세부

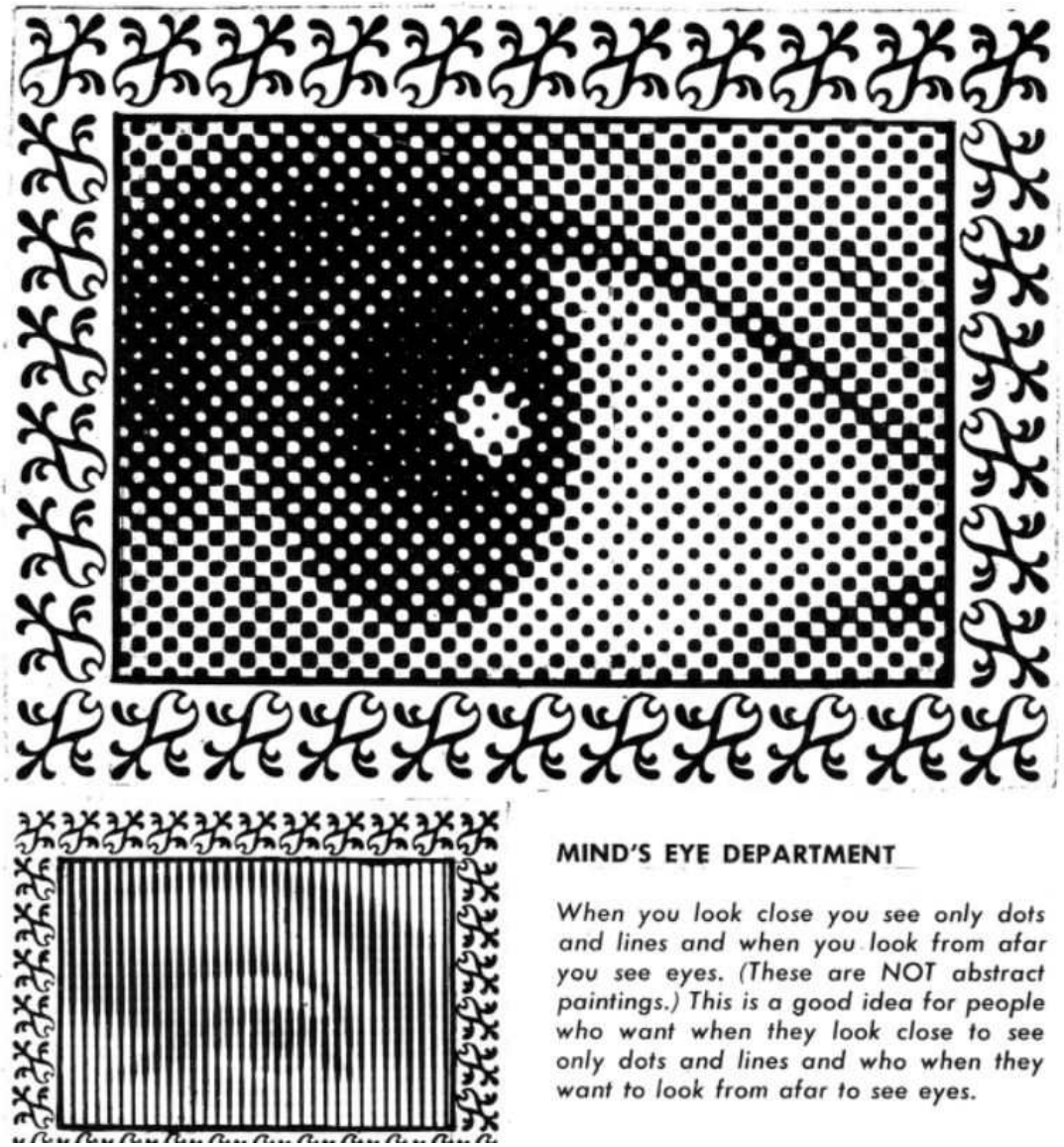


도 16 Ad Reinhardt, "How to Look at a Good Idea," *PM*, August 4, 1946.

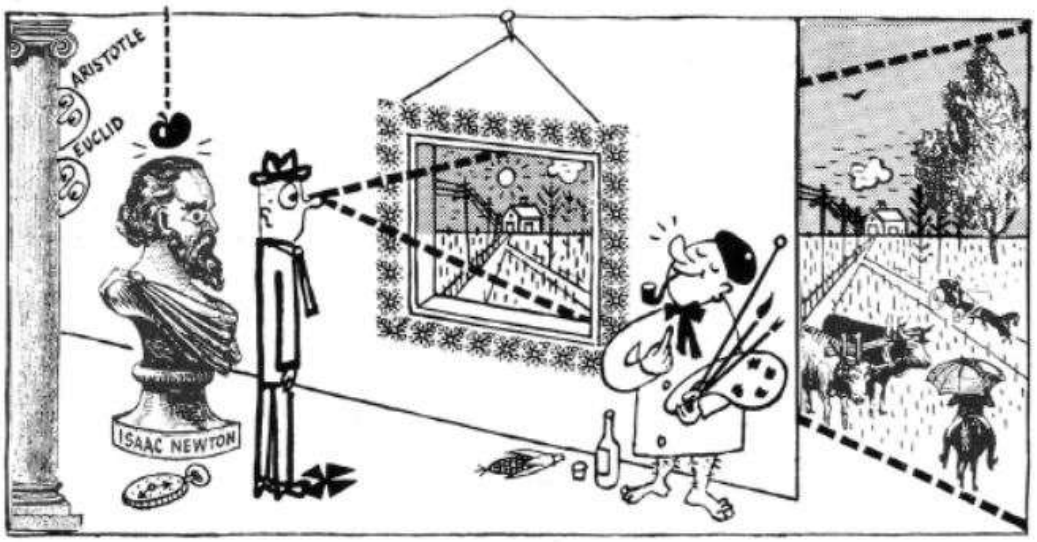


도 17 도 16의 세부

도 18 Ad Reinhardt, "How to Look at a Gallery," *PM*, December 1, 1946.

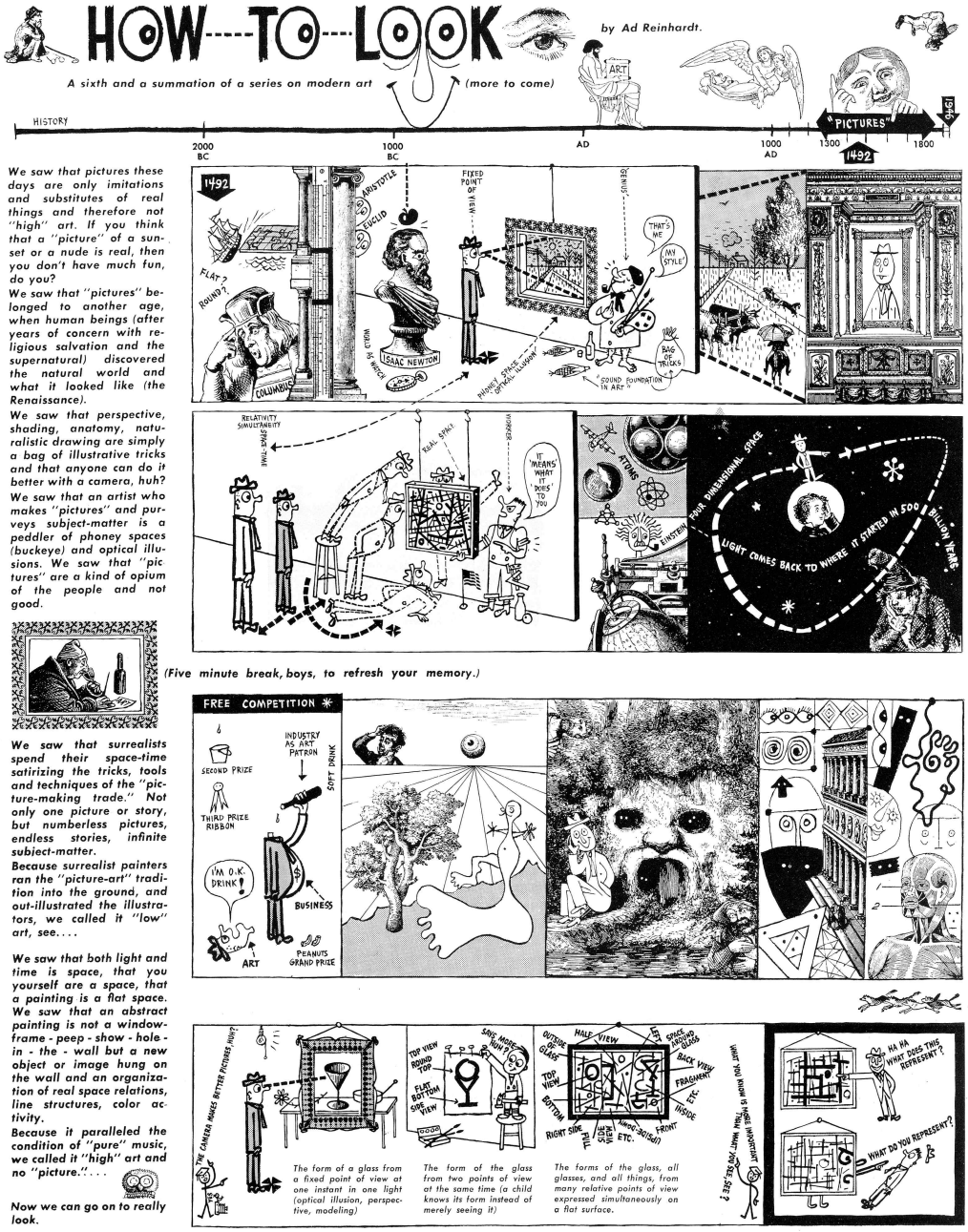

MIND'S EYE DEPARTMENT
When you look close you see only dots and lines and when you look from afar you see eyes. (These are NOT abstract paintings.) This is a good idea for people who want when they look close to see only dots and lines and who when they want to look from afar to see eyes.

도 19 도 16의 세부

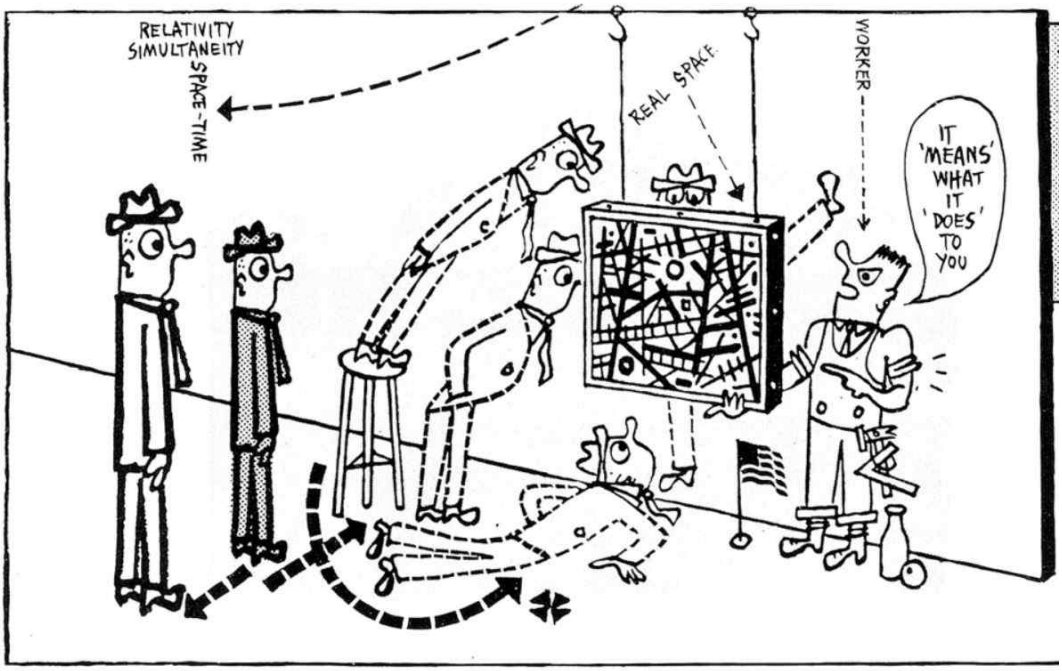


도 20 도 6의 세부

도 21 도 6의 세부



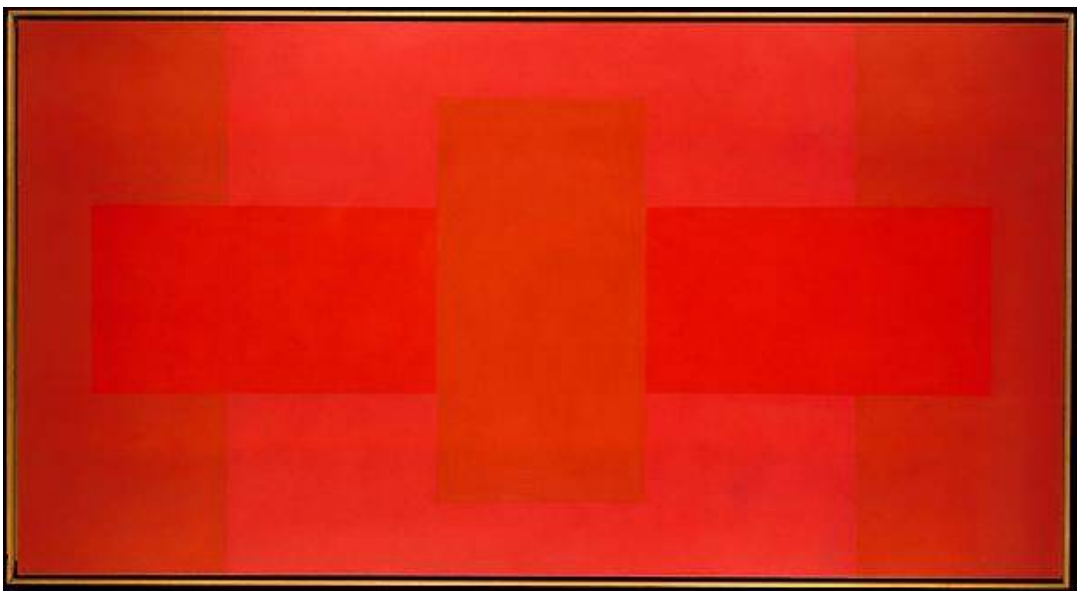
도 22 Ad Reinhardt, "How to Look," *PM*, May 12, 1946.



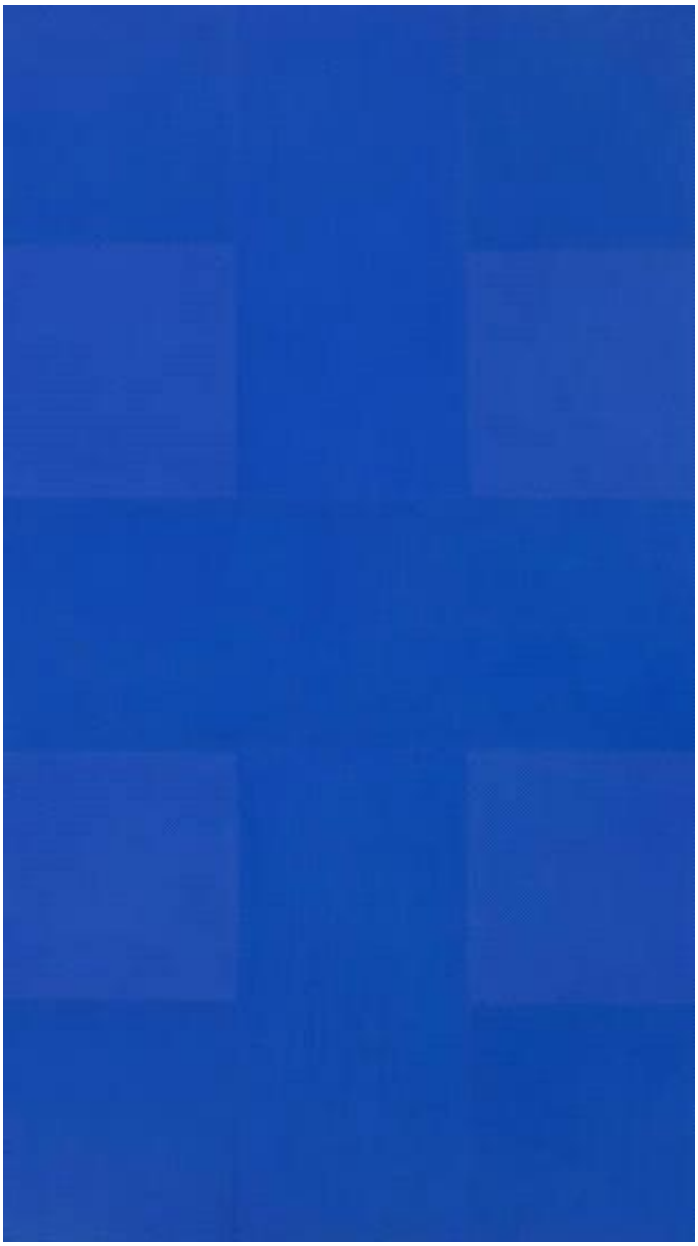
도 23 도 22의 세부

도 24 Robert Rauschenberg, *White Painting*, 1951, repainted, likely by Brice Marden in 1968, Robert Rauschenberg Foundation, New York.

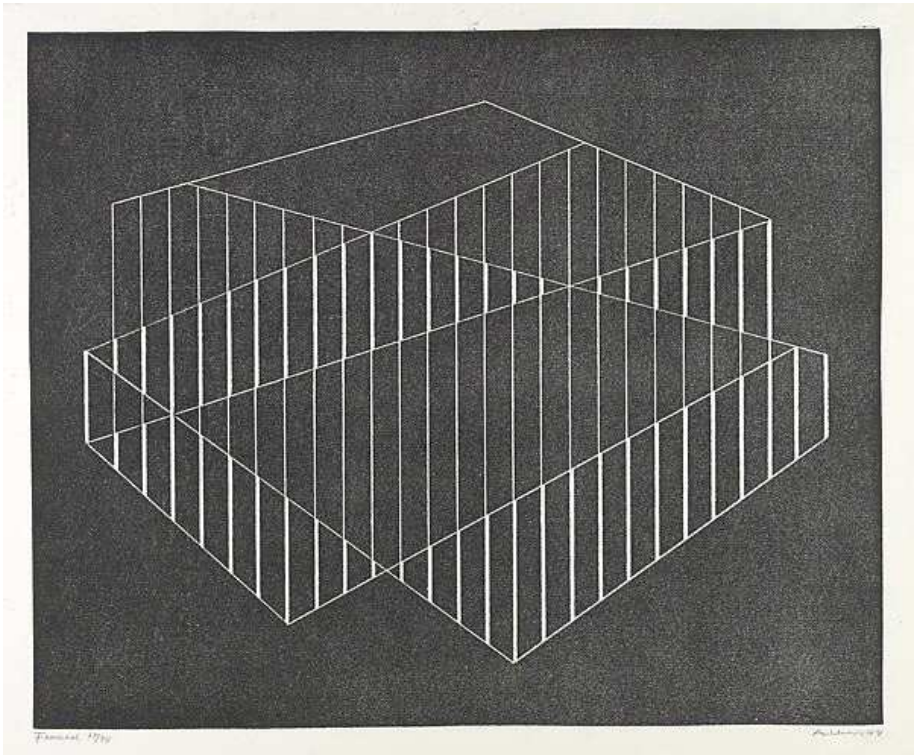
도 25 Robert Rauschenberg, *Untitled* [Glossy Black Painting], ca. 1951, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco.



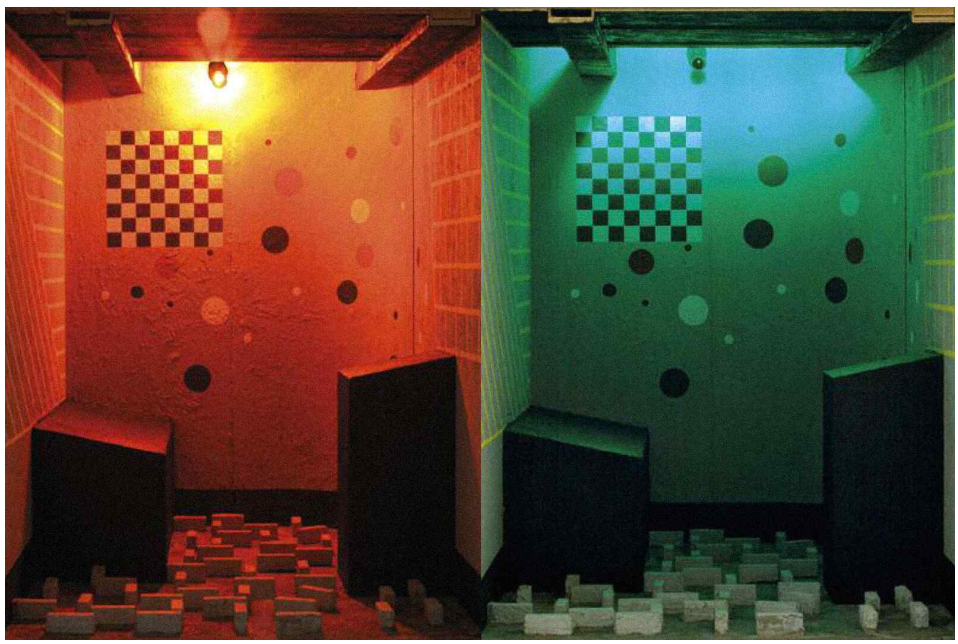
도 26 Ad Reinhardt, *Red Painting*, 1952, 198.1×365.8cm, Metropolitan Museum of Art, New York.



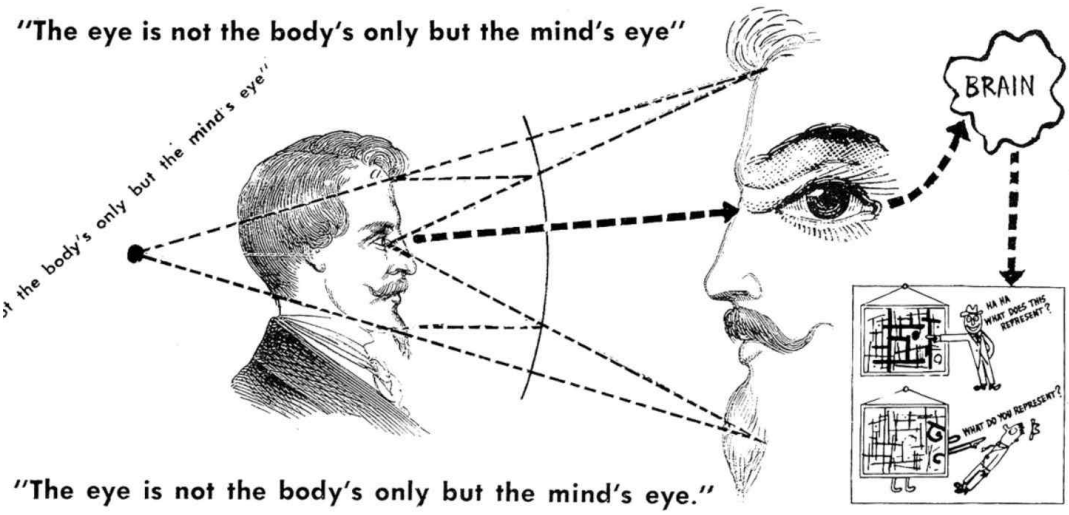
도 27 Ad Reinhardt, *Abstract Painting, Blue 1953*, 1953, Whitney Museum of American Art, New York.



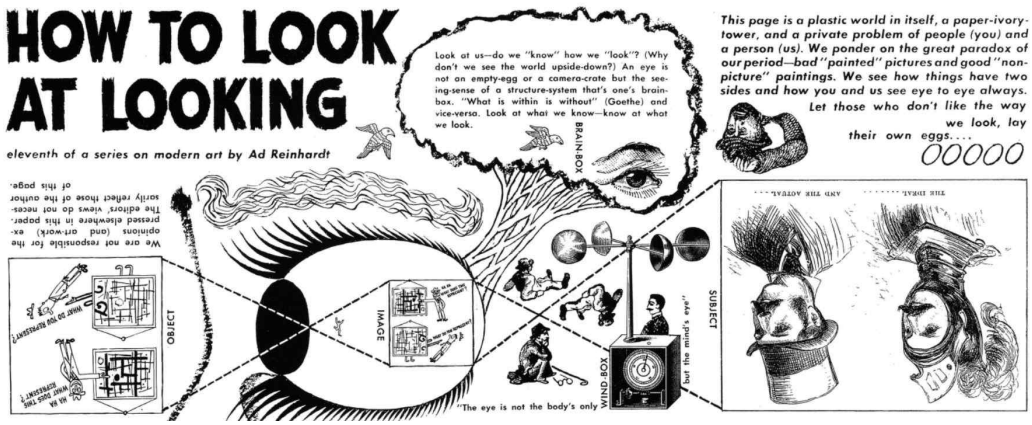
도 28 Josef Albers, *Fenced*, 1944, Metropolitan Museum of Art, New York.



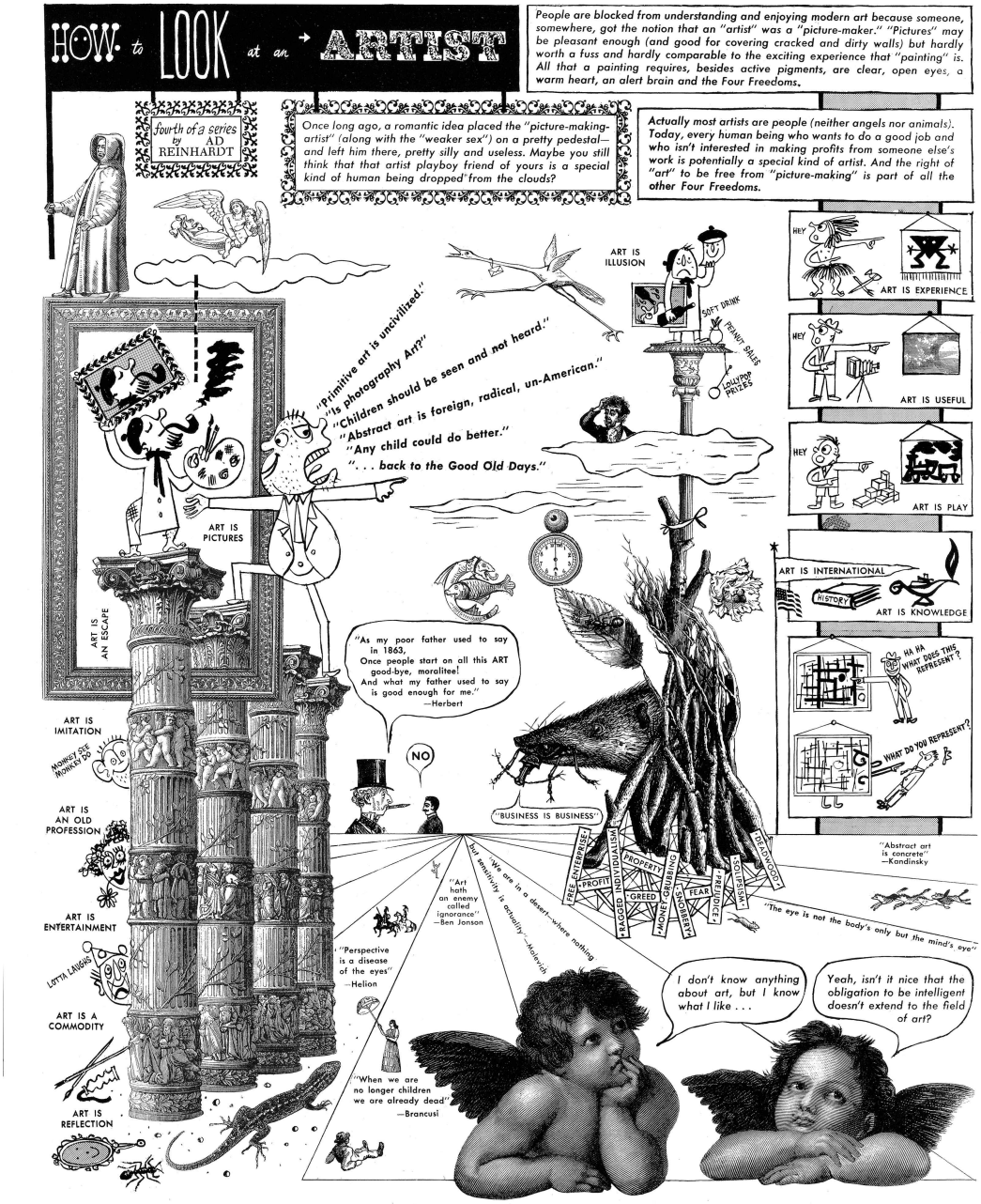
도 29 Alphonse Laurencic, cells designed for captured Francoists, 1938.



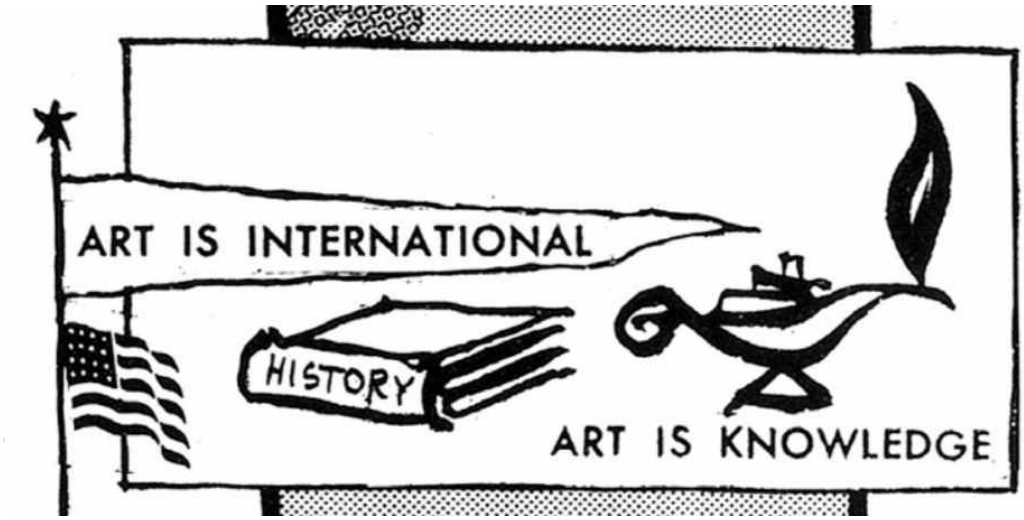
도 30 도 12의 세부



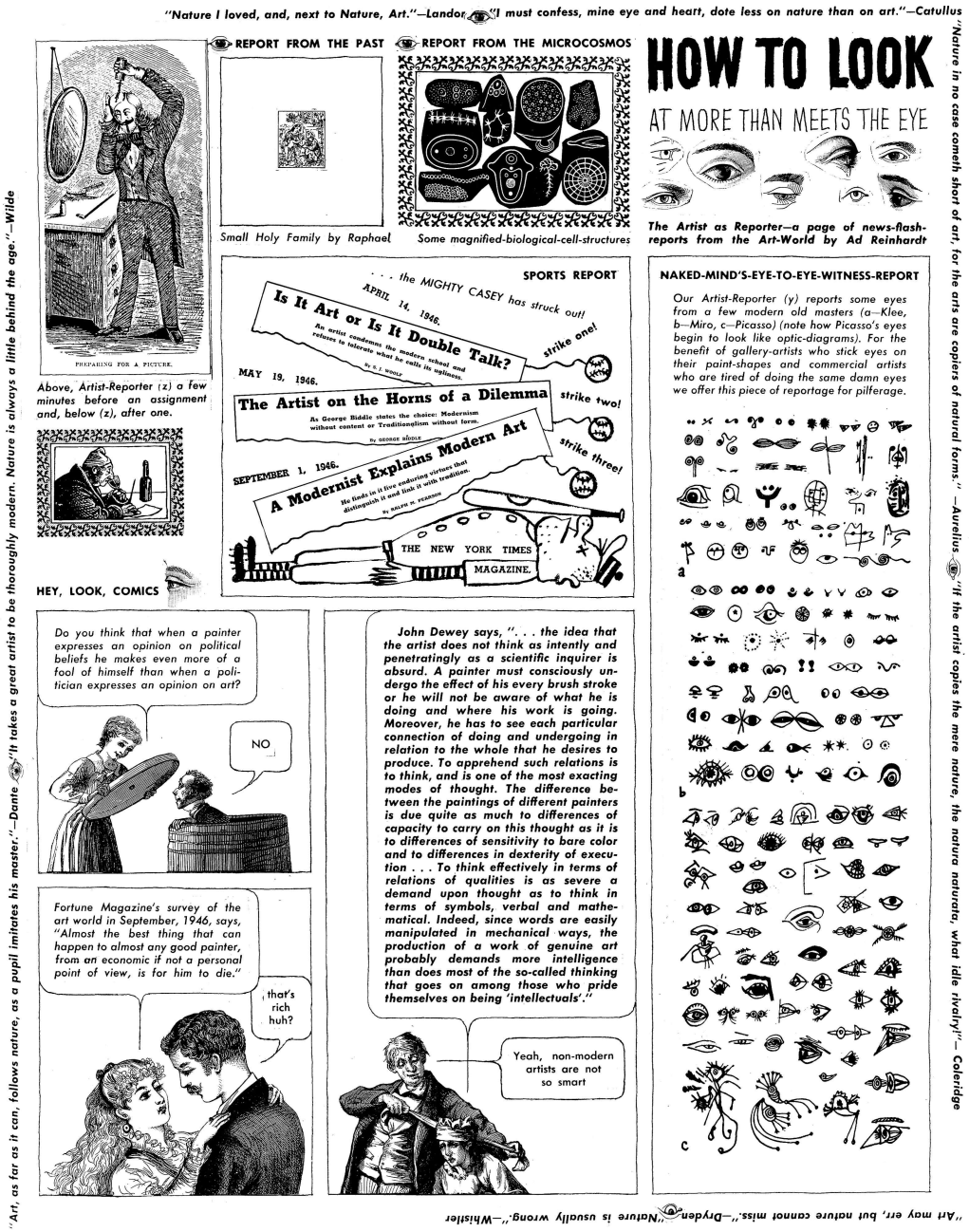
도 31 도 11의 세부



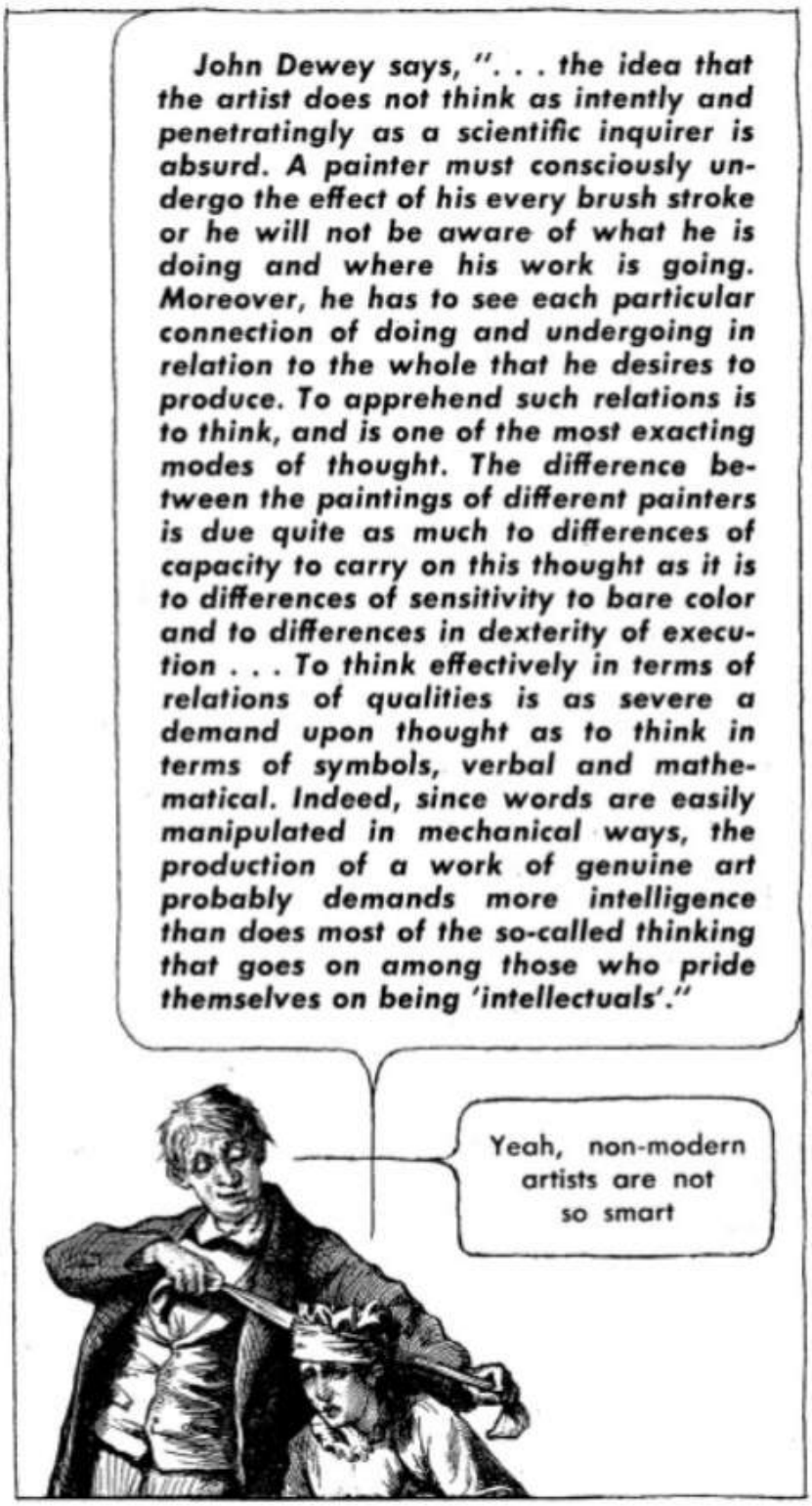
도 32 Ad Reinhardt, "How to Look at an Artist," *PM*, April 7, 1946.



도 33 도 32의 세부



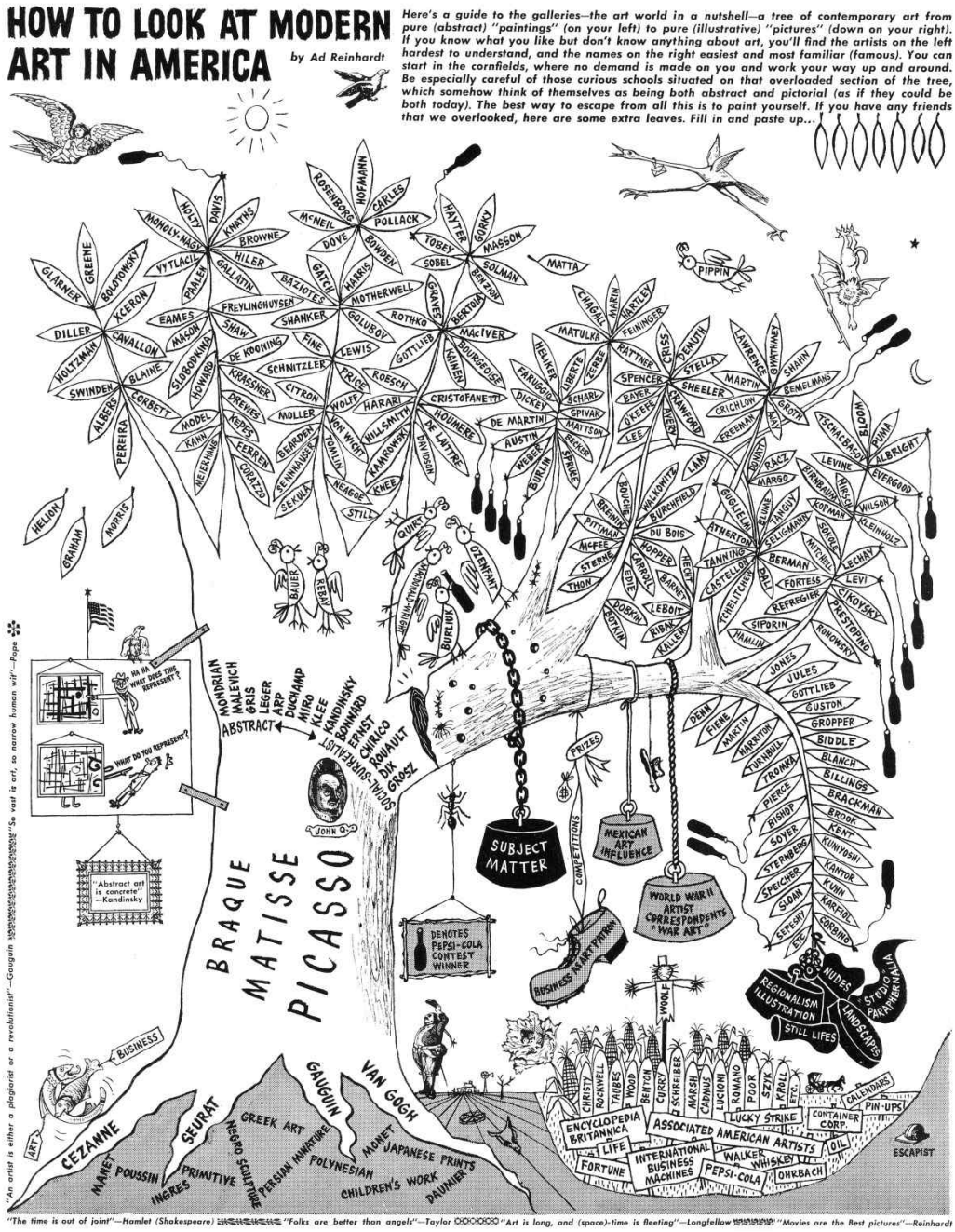
도 34 Ad Reinhardt, "How to Look at More than Meets the Eye," *PM*, September 22, 1946.


John Dewey says, ". . . the idea that the artist does not think as intently and penetratingly as a scientific inquirer is absurd. A painter must consciously undergo the effect of his every brush stroke or he will not be aware of what he is doing and where his work is going. Moreover, he has to see each particular connection of doing and undergoing in relation to the whole that he desires to produce. To apprehend such relations is to think, and is one of the most exacting modes of thought. The difference between the paintings of different painters is due quite as much to differences of capacity to carry on this thought as it is to differences of sensitivity to bare color and to differences in dexterity of execution . . . To think effectively in terms of relations of qualities is as severe a demand upon thought as to think in terms of symbols, verbal and mathematical. Indeed, since words are easily manipulated in mechanical ways, the production of a work of genuine art probably demands more intelligence than does most of the so-called thinking that goes on among those who pride themselves on being 'intellectuals'."
Yeah, non-modern artists are not so smart

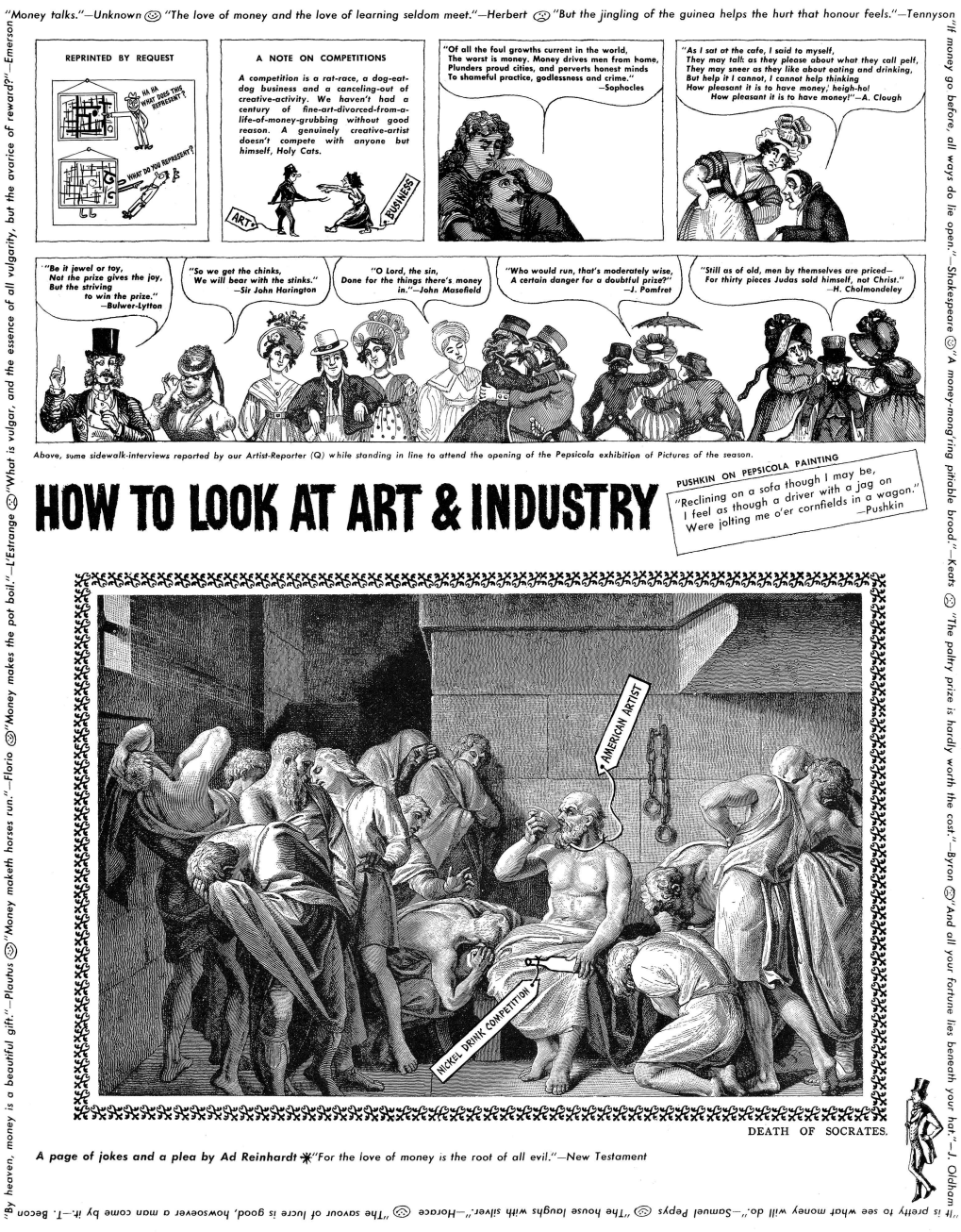
도 35 도 34의 세부

도 36 Thomas Hart Benton, *America Today* (panel a), 1930-1931, 233.7×406.4cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

도 37 Grant Wood, *New Road*, 1939, National Gallery of Art, Washington, D. C.

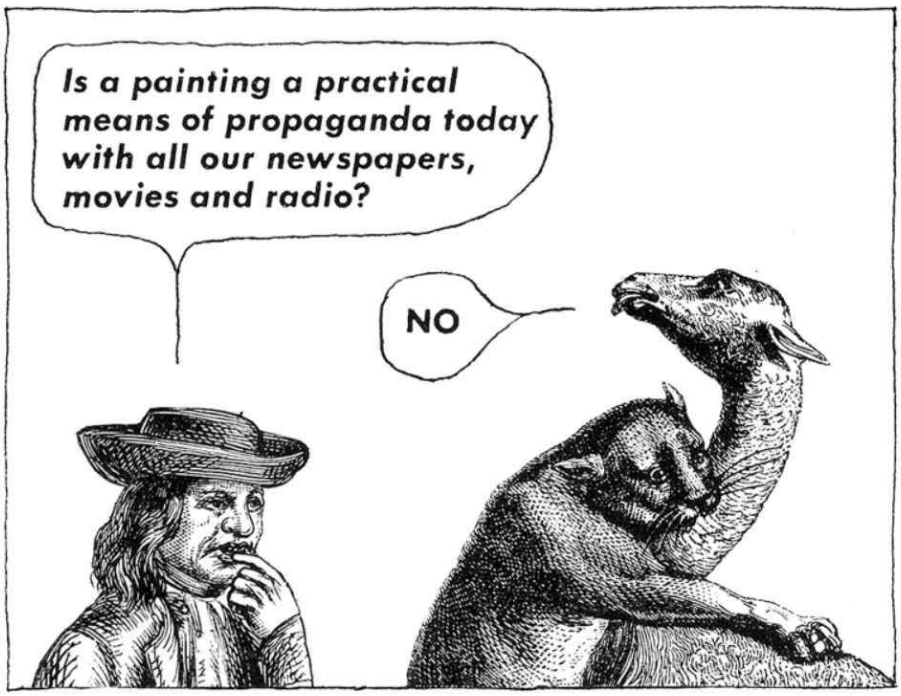


도 38 Ad Reinhardt, "How to Look at Modern Art in America," *PM*, June 2, 1946.

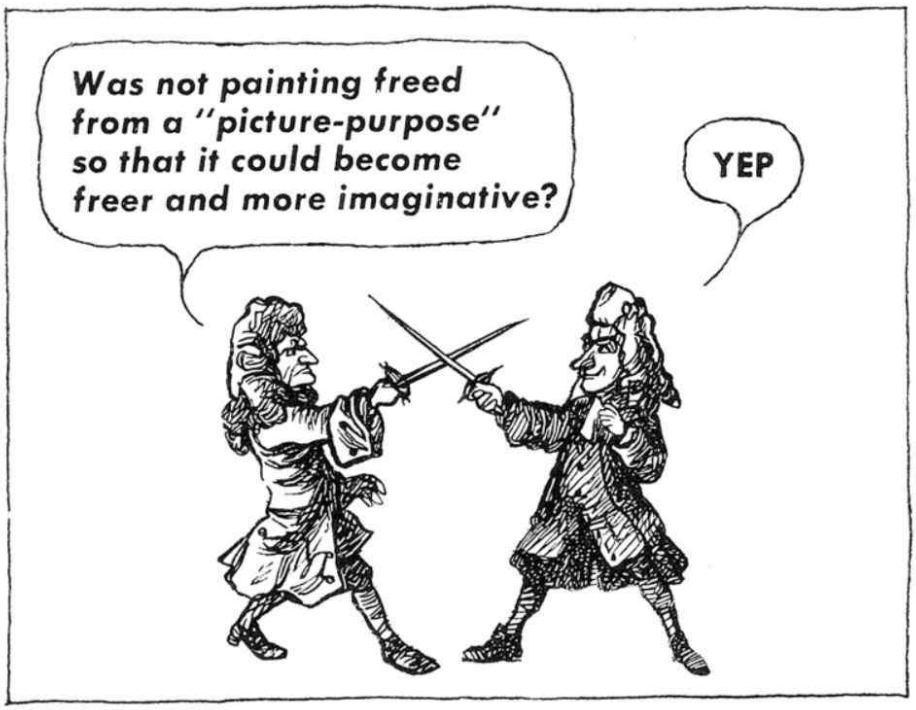


도 39 Ad Reinhardt, "How to Look at Art & Industry," *PM*, October 6, 1946.

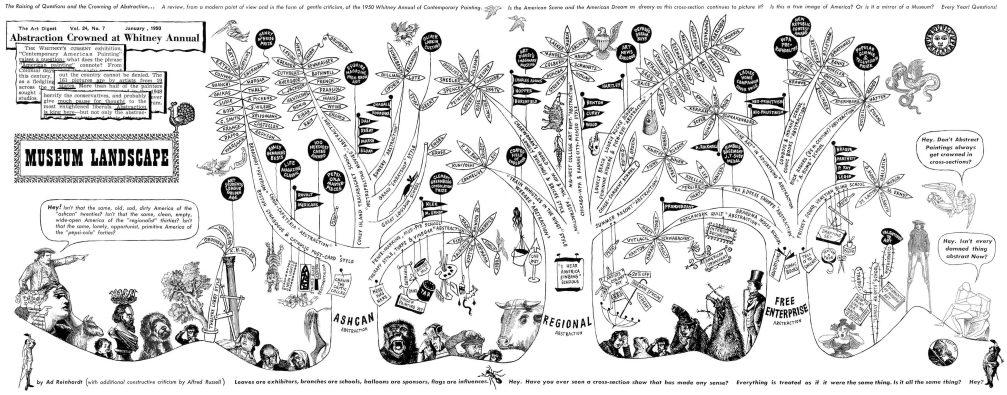
도 40 Ad Reinhardt, "How to Look at Art-Talk," *PM*, June 9, 1946.



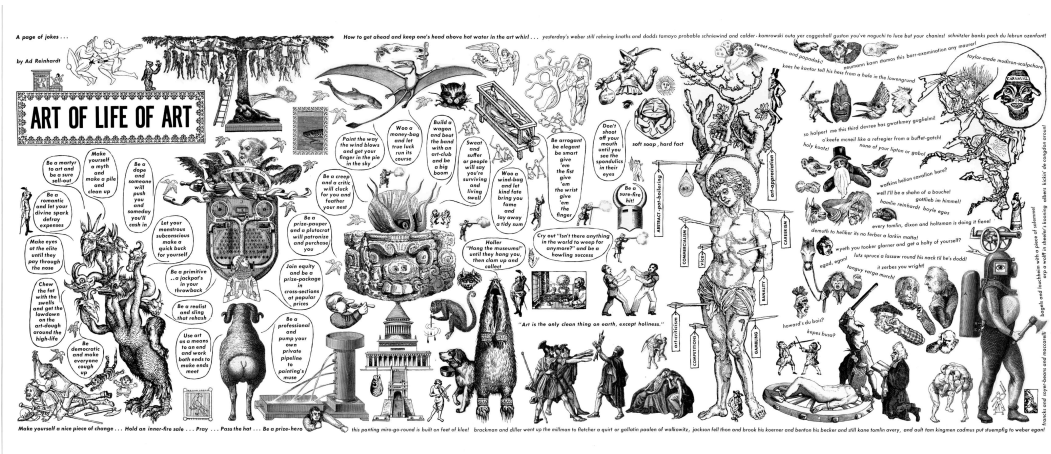
도 41 도 40의 세부



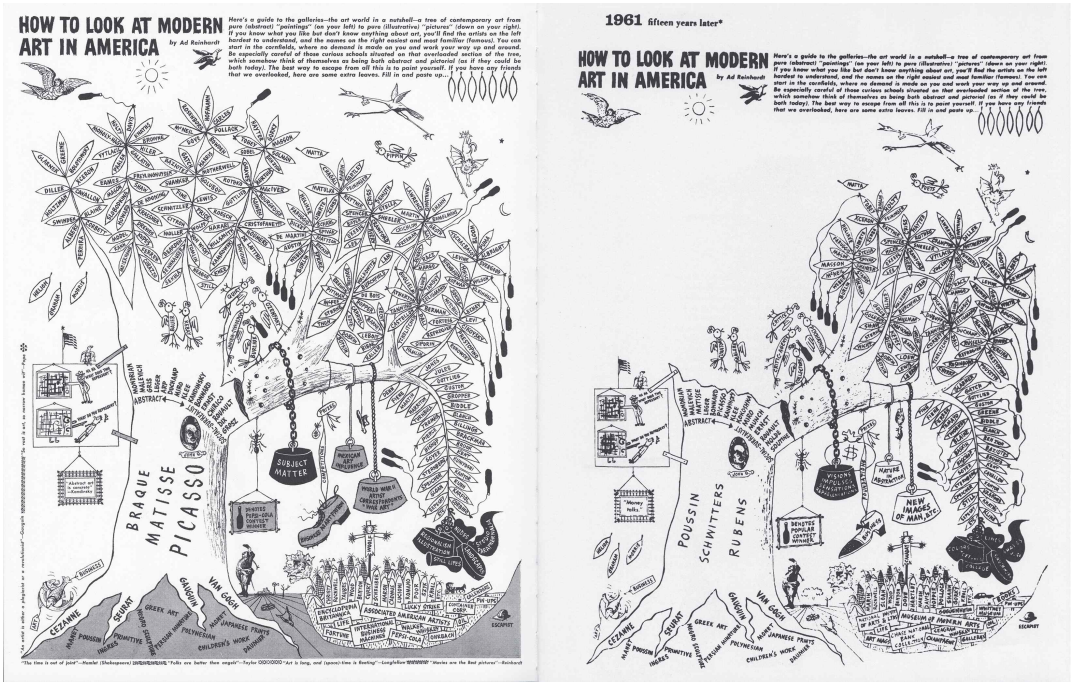
도 42 도 40의 세부



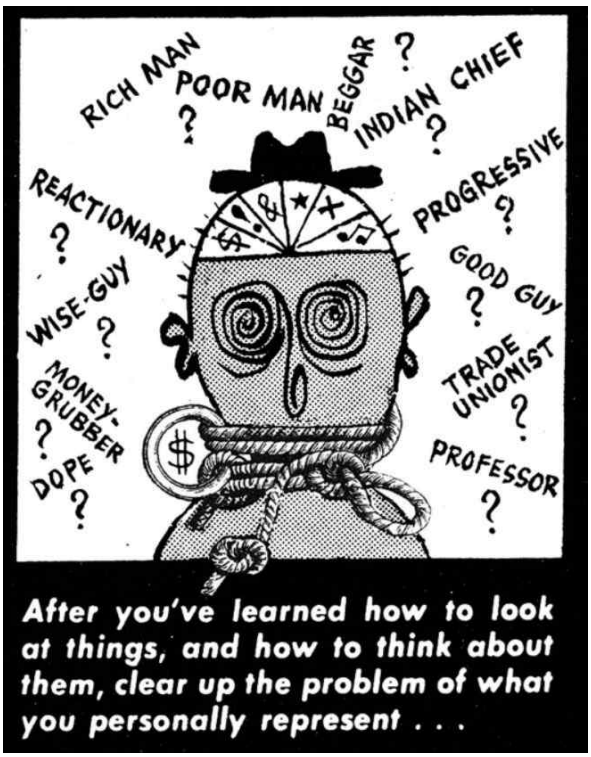
도 43 Ad Reinhardt, “Museum Landscape,” *Trans/formation*, 1950.



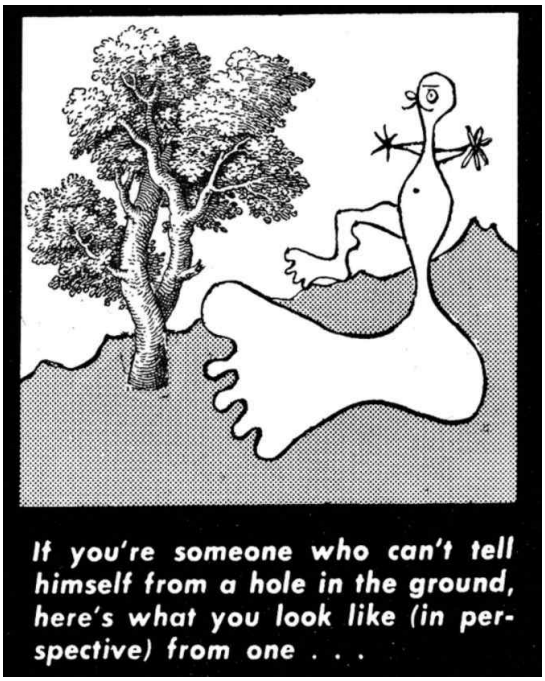
도 44 Ad Reinhardt, “Art of Life of Art,” *Trans/formation*, 1952.



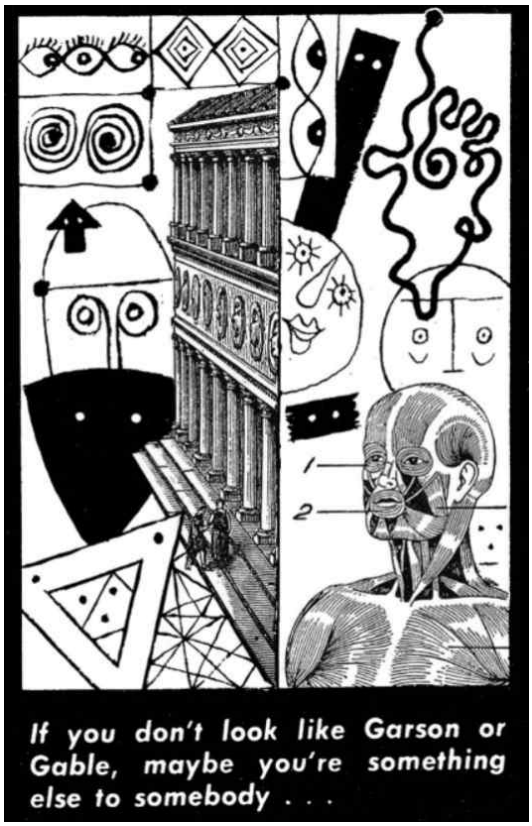
도 45 Ad Reinhardt, “How to Look at Modern Art in America,” *ARTnews*, Summer 1961.



도 46 도 14의 세부

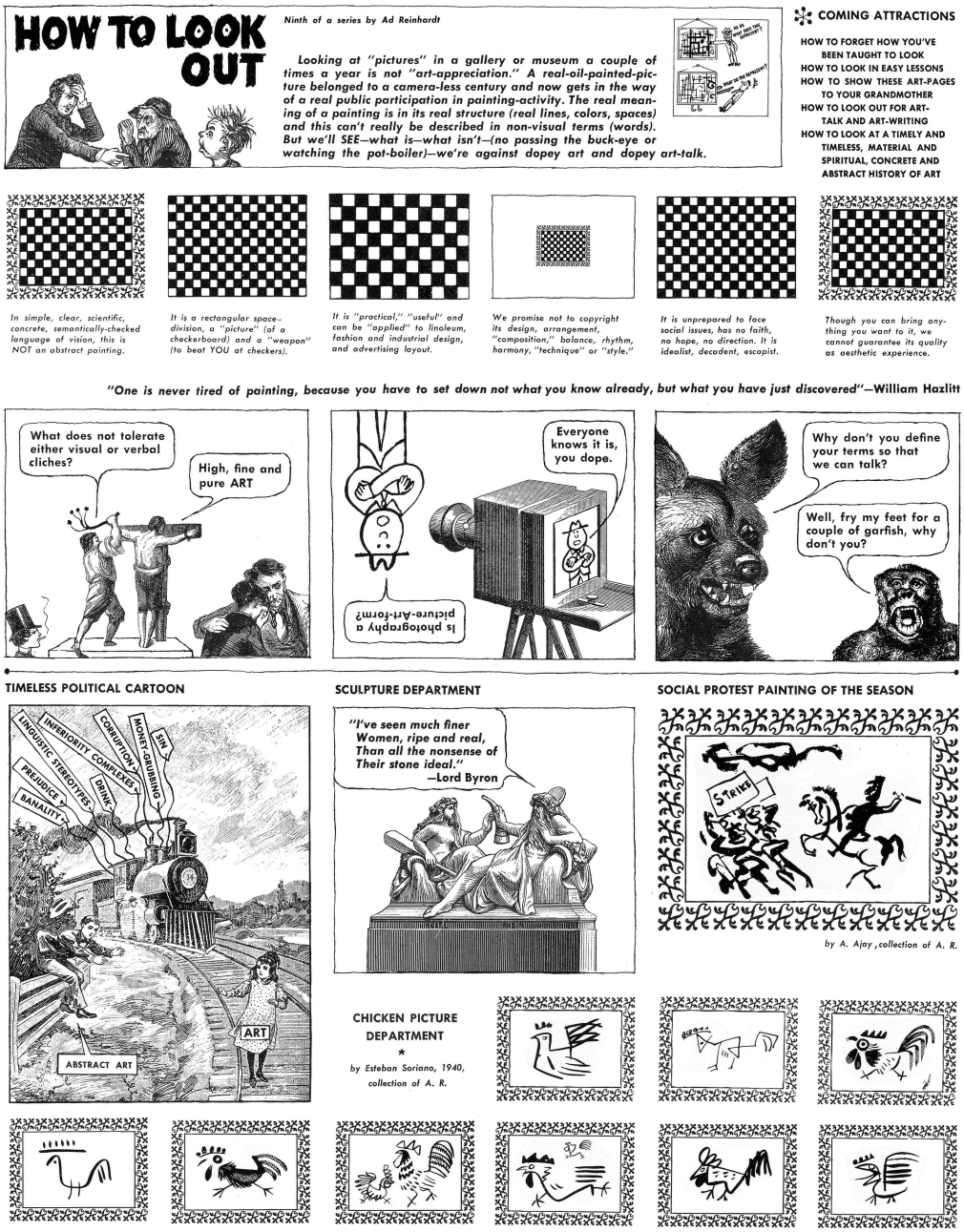


도 47 도 14의 세부

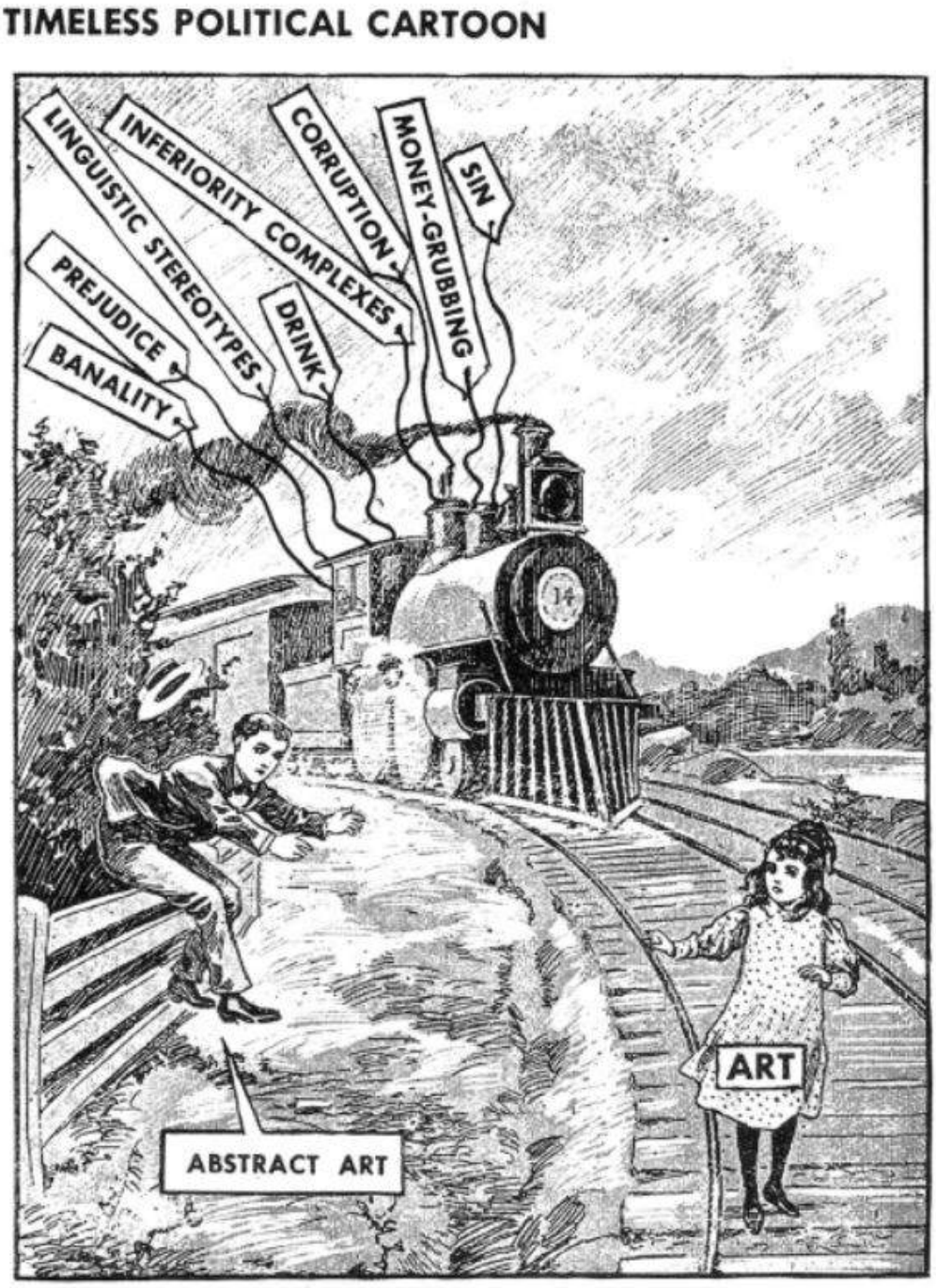


도 48 도 14의 세부

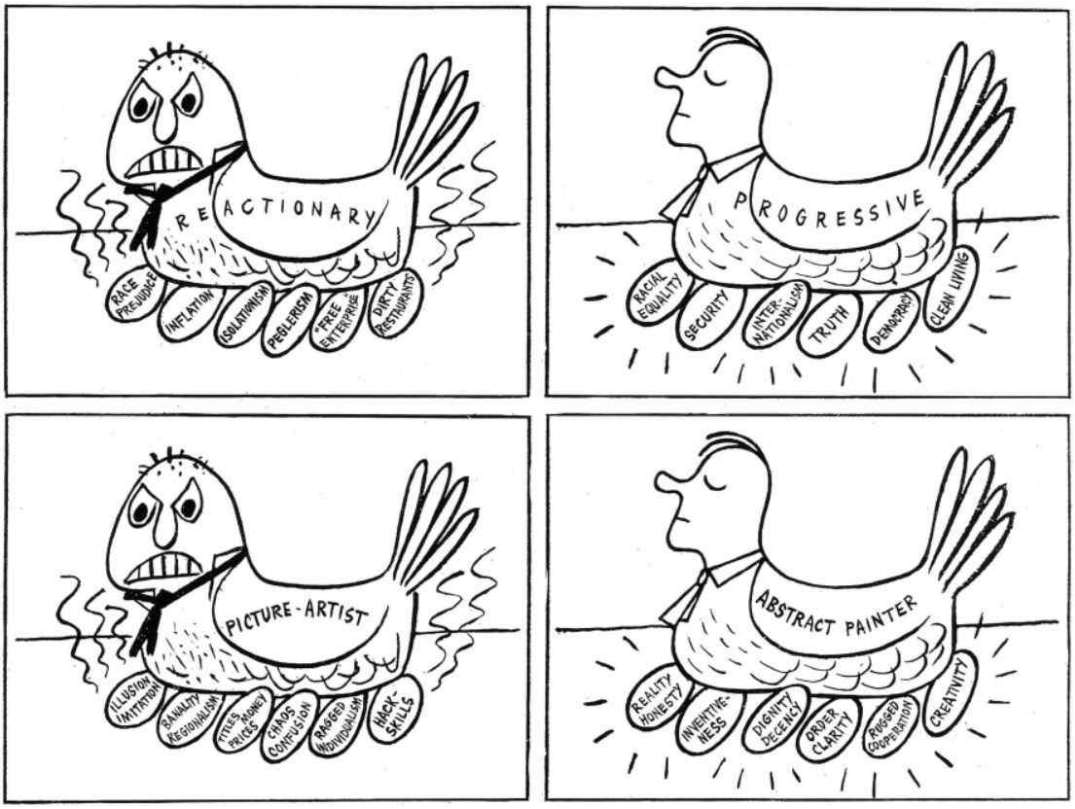
도 49 Ad Reinhardt, "How to Look at 3 Current Shows," *PM*, December 15, 1946.



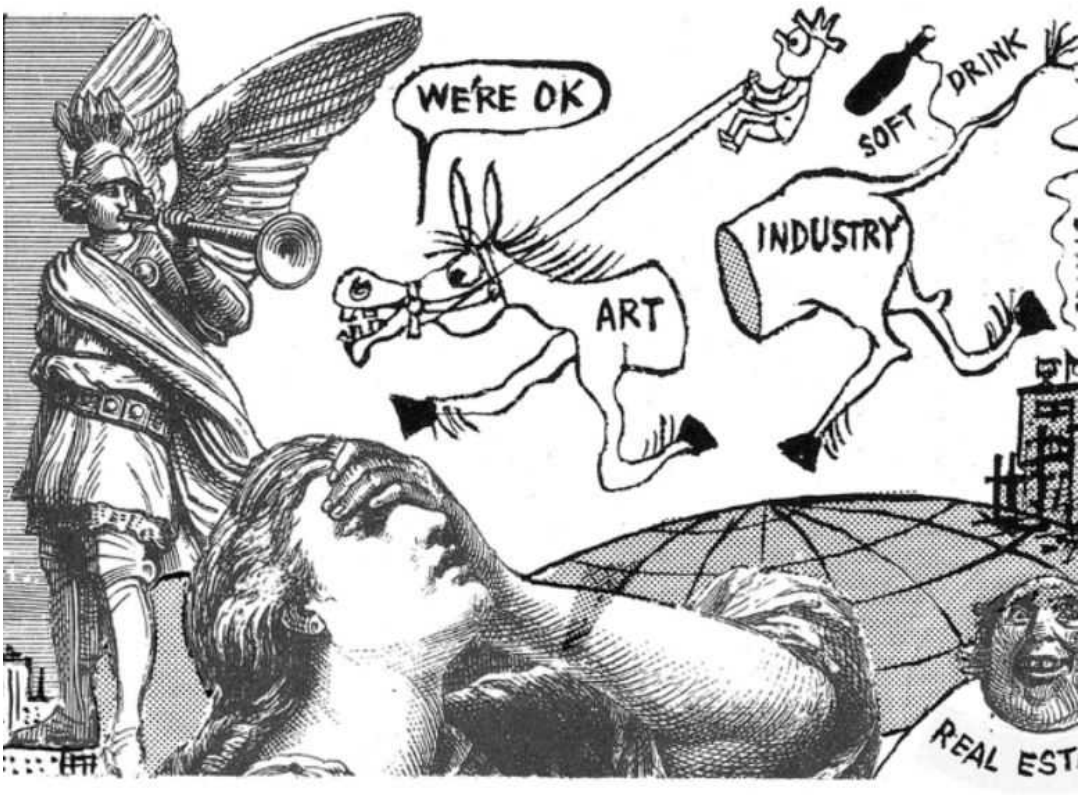
도 50 Ad Reinhardt, "How to Look Out," *PM*, June 23, 1946.


TIMELESS POLITICAL CARTOON
LINGUISTIC STEREOTYPES
INFERIORITY COMPLEXES
CORRUPTION
MONEY-GRUBBING
SIN
PREJUDICE
DRINK
BANALITY
ABSTRACT ART
ART

도 51 도 50의 세부


REACTIONARY
RACE PREJUDICE
INFLATION
ISOLATIONISM
PEGLERISM
"FREE ENTERPRISE"
DIRTY RESTAURANTS
PROGRESSIVE
RACIAL EQUALITY
SECURITY
INTER-NATIONALISM
TRUTH
DEMOCRACY
CLEAN LIVING
PICTURE-ARTIST
ILLUSION IMITATION
BANALITY REGIONALISM
TITLES, MONEY PRICES
CHAOS CONFUSION
RAGGED INDIVIDUALISM
HACK-SKILLS
ABSTRACT PAINTER
REALITY HONESTY
INVENTIVE-NESS
DIGNITY DECENCY
ORDER CLARITY
RUGGED COOPERATION
CREATIVITY

도 52 도 11의 세부

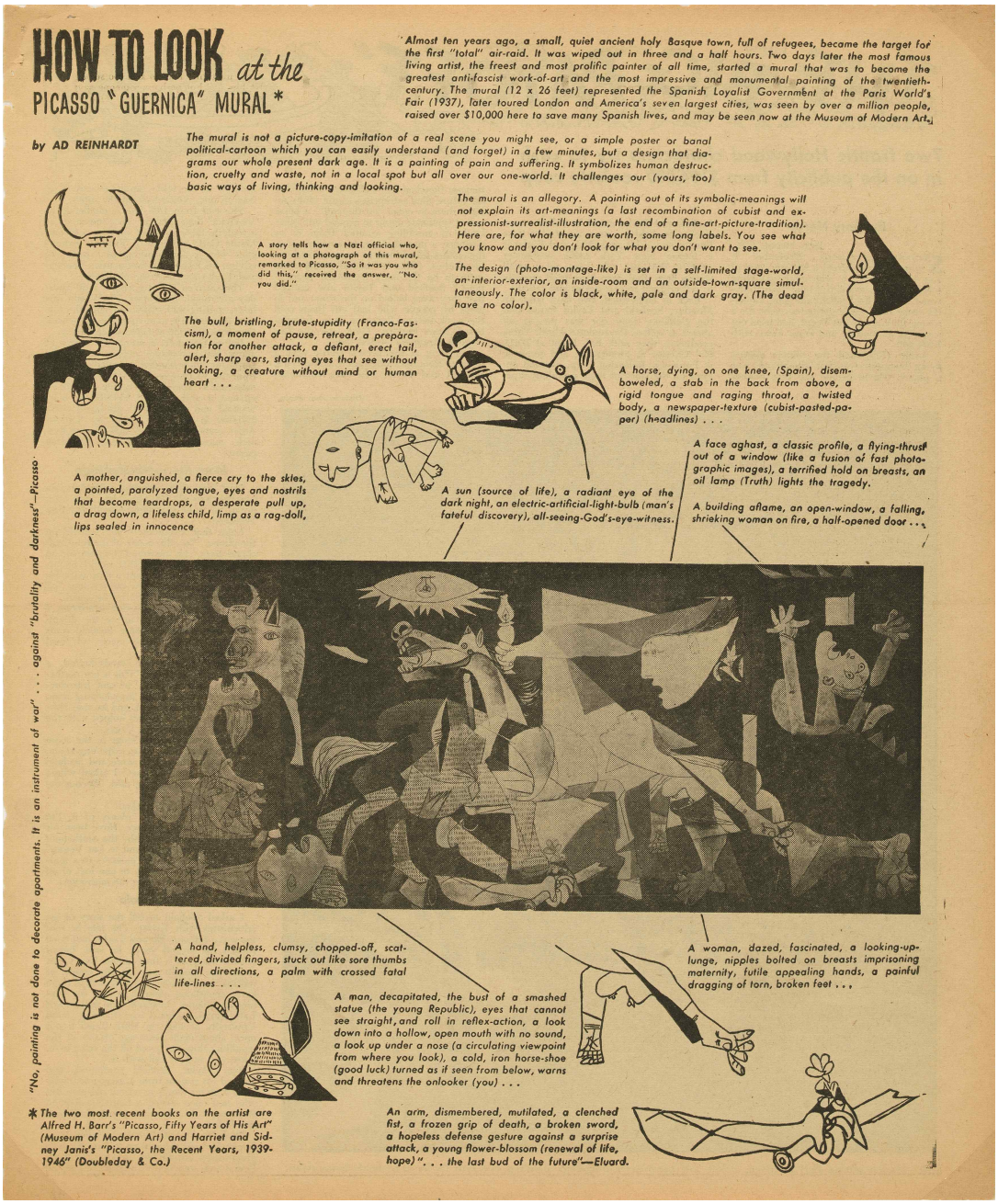


Maybe you think things are o.k. and that you're "doing all right." But someday the monotonous and ugly spaces you live and work in will be organized (by your children) as intelligently and as beautifully as the spaces have been in some paintings. A painting of quality is a challenge to disorder and insensitivity everywhere. . . .

도 53 도 8의 세부

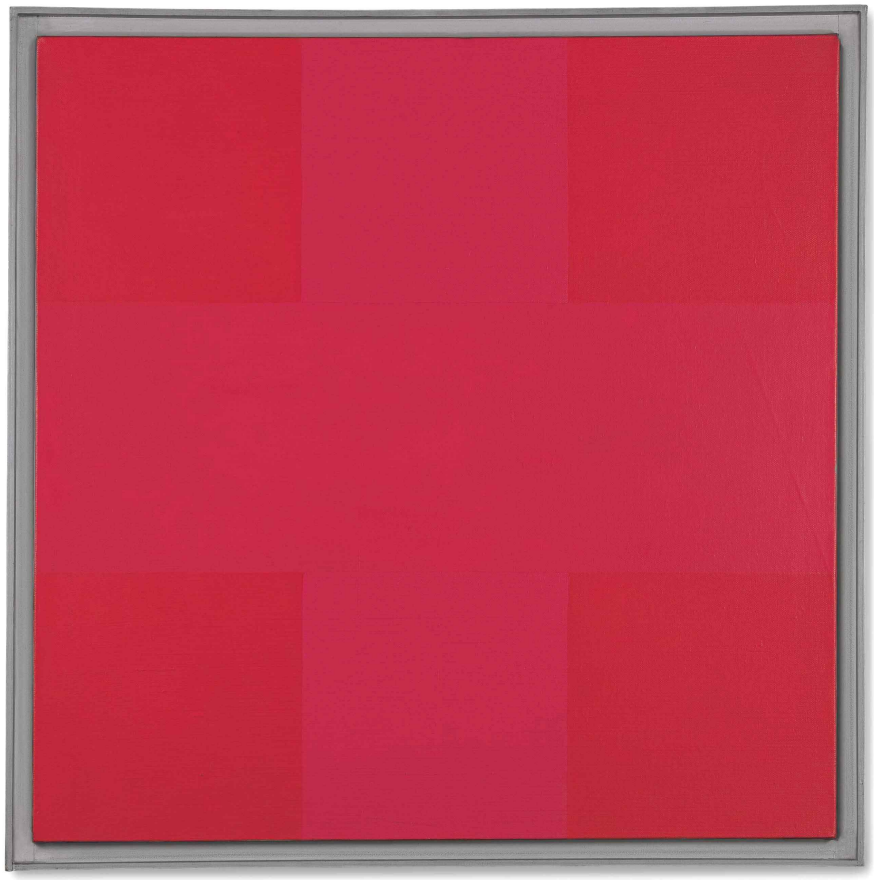
POLITICAL GOOD IDEA DEPT.
FINE ART
NEWSPAPERS
SOCIAL CONSCIOUSNESS
DEMOCRACY
PAINTING
PICTURES
BUSINESS
BANALITY
AESTHETIC INSENSIBILITY
LOCAL FASCISTS
All you need to make a political cartoon is a picture, some labels and some paste.

도 54 도 16의 세부



도 55 Ad Reinhardt, "How to Look at the Picasso 'Guernica' Mural," *PM*, January 5, 1947.

도 56 Ad Reinhardt and Artists' Poster Committee of Art Workers Coalition, *War Chief*, 1967, International Center of Photography, New York.



도 57 Ad Reinhardt, *Abstract Painting, Red*, 1953, 76.5×76.2cm(canvas), 81.9×81.2cm(framed).

도 58 Robert Morris, *Untitled*, 1965, reconstructed 1971, 914×914×914mm(each cube), overall display dimensions are variable, Tate Collection.

Abstract

Ad Reinhardt's Black Paintings and Bodily Movement

Haerin Jung

Department of Archaeology and Art History

The Graduate School

Seoul National University

This thesis interprets Ad Reinhardt's so-called "black paintings" as the artist's political practice to restore critical thinking and behavior, which he considered to be oppressed in post-war America. In his later years, Reinhardt focused solely on making the same black square canvases with a close-hued cross structure hidden inside. In order to discern the barely visible cross structure, the viewer should come closer to the painting and observe it for some time, waiting for their eyes to adjust to the dark surface. This whole process of looking requires the viewer to think and decide how to move their bodies to view the painting. In his mid-1940s comic series "How to Look," Reinhardt had shown his interest in the relationship between abstract painting and the viewer's body,

demanding the viewer to actively participate in the viewing experience. Given his early ideas about abstract painting, the bodily movements provoked by the black paintings may have been intended to engage the viewer's body and thinking.

The socio-political conditions in the United States may have motivated Reinhardt to make such paintings; the Cold War brought widespread conformity among American citizens, while rapidly growing consumerism and industrial automation resulted in the homogenization of American life style. Considering Reinhardt's argument in his comics that individuals should determine their identity, the lack of self-reflection in American society must have troubled Reinhardt and led him to conceive his black paintings as a solution for it.

The assumption that the black paintings were charged with Reinhardt's intention to reform American society is not incompatible with the artist's advocacy of the autonomy of art. It must be noted that Reinhardt was a political person: he maintained and expressed the belief that abstract art can change the world until the 1940s; he participated in various public campaigns throughout his life. The autonomy of art was a complicated concept, whose political potential to resist dominant ideologies was argued for by Reinhardt's contemporaries. Reinhardt employed this idea of autonomy in the creation of his pure black paintings where the viewer as an independent subject concentrates on their body and perception and decides for themselves what they want to see in the painting, freed from external ideologies. The artist urged his audience to restore their subjectivity based on their experience of his black paintings.

keywords : Ad Reinhardt, Black Painting, Abstract Painting, Viewer's Body, Autonomy of Art, Subjectivity
Student Number : 2020-27686