

# 문제는 사실 화이트 큐브가 아니다

허호정

“새공간<sup>1</sup> 앞에서 이 책을 마주한 사람은 두 가지 행동을 할 수 있다. 하나는 눈 앞의 직육면체 공간을 보는 것, 그리고 통유리 앞에 놓인 이 종이면을 읽는 것. 순서는 상관없다. 눈이 가는 대로, 보고 읽는다.”<sup>2</sup>

우선, 이것이 박관택의 《미리, 다시, 점, 어긋》의 전부라고 해두자.<sup>3</sup>

작가에게 주어진 공간은, 전면에 유리창이 있는, 그리고 그 유리창 앞에 섰을 때 공간의 사방 꼭짓점이 다 한눈에 들어오는, 크지 않은 하얀 직육면체다.<sup>4</sup> 작가는 관객의 몸을 공간 안으로 이끄는 대신, 전면의 유리문을 걸어 잠그고(대신 공간 안은 환하게 밝히고), 문고리에 해당하는 위치에 아크릴 상자를 가져다 놓는다. 투명 아크릴 상자 안에는 책이 한 권 놓여있다. 책은 공간과 마찬가지로 하얗고, 공간과 마찬가지로 직육면체이다. 그것은 깨 무게가 나가는 두터운 오브제다. 의지 있는 관객이라면 기꺼이 아크릴 상자에 뚫린 구멍 안으로 손을 넣어 책-오브제를 펼쳐 볼 수 있다. 손을 넣어 펼친 두꺼운 물건 안에는, 대체로 하얀 면을 찍은 사진들이 들어차 있다. 책장을 넘기며 관객은, 이미지 속 희뿌옇고 회색 빛이 돌며 이러저러한 흔적을 품은 면들이 실제 눈앞의 공간에 겹쳐진다는 사실을 알아채게 된다. 이따금 유리나 금속면에 카메라 든 이가 비친 것도 보이는데, 그는 공간의 구석구석을 사진 찍는 중이다. 낱장의 종이는 공간의 흰 벽처럼 보이고, 반대로 흰 벽은 뒤가 훤히 비치는 종이가 된 듯도 하다. 이런 이미지들을 적절한 속도로 한 장 한 장 넘기다 보면, 그리 오래지 않아 책의 말미에 도달한다. 마치 벽처럼 마감된 두터운 책의 결면을 닫아 덮으면, 선후를 알 수 없는 기시감이 남는다. 책이자 오브제인 이것은 공간이고, 공간은 또 오브제이고, 오브제는 전시이며, 따라서 전시는 곧 공간이며, 공간은 전시가 된다.

이 작업은 우리에게 무엇을 보라고 하는 것일까? 어떤 사건도 거의 일어나지 않은 듯 보이는 이것/이곳을 뭐라 이름 붙일 수 있을까? 이것은 전시일까? 작품일까? 혹은 아무것도

1 새공간은 성북구 소재의 전시 공간이다. 공간 소개는 다음과 같다. “새공간(NEW SPACE)은 김하림, 안성은, 이다영이 공동 운영하며 김민주가 디자이너로, 제로헌드레드북스가 출판/발행으로 함께합니다. 여러 후원자님들의 도움을 받아 2020년 3월 시작하였습니다.”: <https://saegonggan.com/Info-1>

2 안성은, “《미리, 다시, 점, 어긋》(2025) 서문” 중.

3 《미리, 다시, 점, 어긋》(2025.10.15-11.2. 새공간): [https://www.instagram.com/p/DP49tZ\\_EoyF/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA==](https://www.instagram.com/p/DP49tZ_EoyF/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA==)

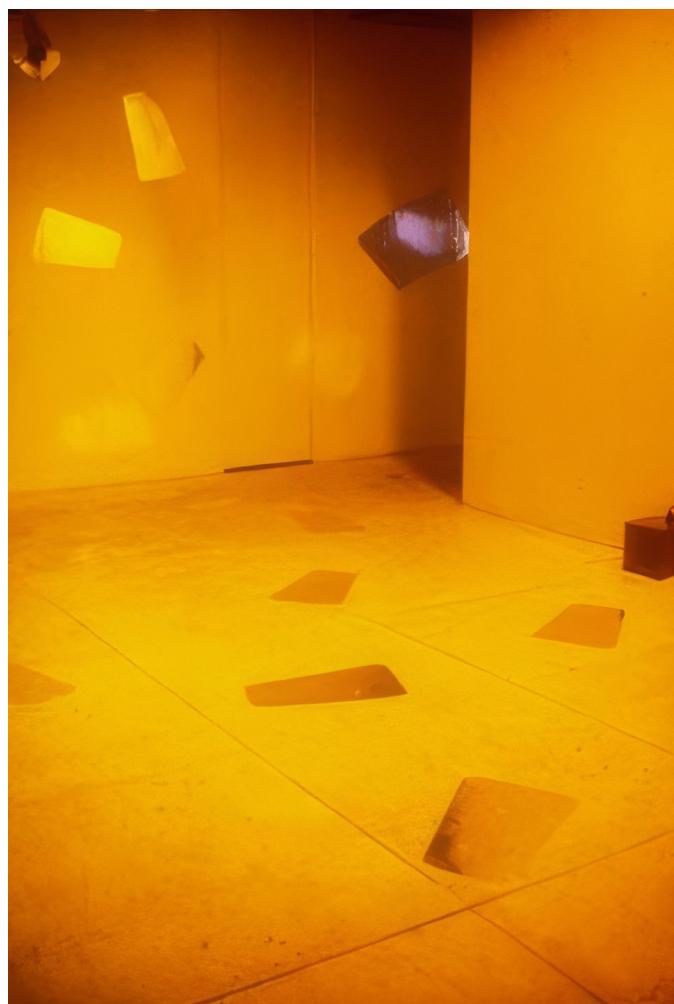
4 엄밀히 말해서 전통적인 ‘화이트 큐브’는 창문 없이 6개의 흰 벽/면으로 이루어진 진공의 상태를 가리킨다.

아닌 다만, 공간일까? 그의 이전 작업들을 둘이켜 보건대, 작가의 그림 및 그리기-행위들과 이것은 무슨 관계를 가지는 걸까? 도대체 작가는 왜 새삼 화이트 큐브를 문제 삼고 있는 것일까? 아래는 여기에 답하기 위한 긴 탐색의 글이다.

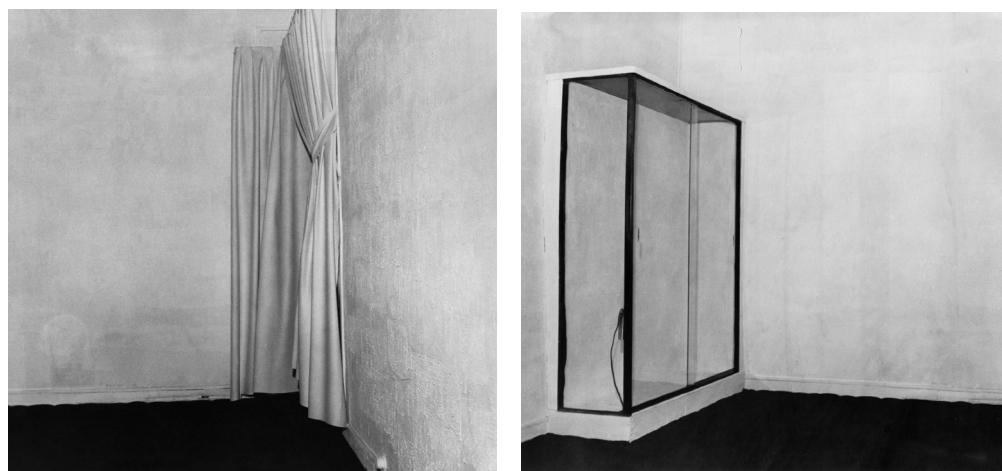
먼저, 《미리, 다시, 점, 어긋》이 상기시키는 과거의 역사적인 범례들을 살펴보자. 1958년에 이브 클랭(Yves Klein)은 갤러리 외벽을 고유한 파란색으로 장식하고, 정작 갤러리 공간은 하얗게 비워둔 〈Le Vide〉를 발표했다. 1968년에 다니엘 뷔랭(Daniel Buren)은 밀라노의 한 갤러리를 전시 기간 내내 닫고, 전시장 밖 문은 특유의 줄무늬로 채워 덮었다. 1969년에 레스 레빈(Les Levine)은 뉴욕의 한 갤러리에서, (거의 아무것도 없는) 빈 공간에 단색 나트륨 증기 조명 두 대만을 가설한 〈White Sight〉를 선보였다.



Daniel Buren, collant la porte d'entrée de la galerie condamnée, in Daniel Buren galleria Apollinaire, Milan, octobre 1968. Détail. © Daniel Buren, ADAGP, Paris.



Les Levine, White Sight, 1969. © CCCA.



Yves Klein, *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée* or better known as *Le vide* at Galerie Iris Clert, Paris, 28 April – 12 May 1958. © Yves Klein, ADAGP, Paris.

이 사례들은 브라이언 오도허티(Brian O'Doherty)의 유명한 『화이트 큐브 안에서』에 언급된다.<sup>5</sup> 저자가 꽤 단호하고 냉소적인 어투를 유지하고 있는 탓에, 이 책의 핵심은 화이트 큐브 ‘비판’으로 여겨져 왔다. 말하자면 그것은 ‘화이트 큐브’의 원죄를 묻는 장본이다. 실제로 오도허티는, 빛도 들지 않는 텅 빈 흰 공간에 작품을 덩그러니 놓는 화이트 큐브의 논리가 공간을 탈신체화·비인간화·종교화(상품물신화)하며, 특정 계급 소유의 (사용가치 아닌) 임여가치를 영속화하고, 작품을 현재가 아닌 이전과 이후의 무시간(혹은 죽음)에 데려다 놓는다고 주장했다. 그러면서 무색의 중립 지대로 보이는 화이트 큐브는 실상 이데올로기를 작동시키는 기제라고 정리했다. 이 개념비적인 폭로를 계기로 우리가 아는 ‘화이트 큐브’는 오랫동안 극복과 타도의 대상으로 간주되었다.

그러나 앞서 언급한 사례들은, 그것의 부정과는 다른 의미에서 화이트 큐브를 문제 삼고 있었다. 흰 육면체가 전제하는 일종의 ‘진공 상태’를 매개로, (있거나 없는) ‘작품’에 아우라를 부여하는 장소성을 역으로 가시화하며, ‘작품’보다도 거기 엮여 드는 관객의 몸짓이나 다른 매개들—공기, 먼지, 냄새, 벽의 미묘한 색과 빛—을 더 강조하는 감각적 상황을 연출했다. 무엇보다 이를 작품은 설치 미술 작가이기도 했던 오도허티와 그의 동세대 인들이 체감한 무엇, 어떤 깨달음을 예시하고 있었다. 작품의 내용(content)이 아니라 맥락(context)이 ‘전시’의 중심이 되었다는 점, 혹은 공간이 그 자체로 전시/미술 실천의 맥락을 구성하게 되었다는 점이 그것이다.

비슷한 맥락에서 큐레이터이자 평론가 사이먼 셰이크(Simon Sheikh)는, 이 책의 ‘화이트 큐브 비판’이 정확한 미술사적 기술이라 보기에도, 뚜렷한 비평적 입장을 천명한다 보기에도 어색한 부분이 있다고 지적한다.<sup>6</sup> 뿐만 아니라, 기실 이 책에서 오도허티는 20세기 이후 하나의 표본이 된 전시장의 ‘화이트 큐브’화를 부정하고 있지는 않았다. 오히려 그는 앞서 든 예시들을 거쳐, 1970년대에 본격화된 화이트 큐브의 ‘설치(installation)’ 경향을 당대적으로 관찰하고 또 경험하면서, 화이트 큐브가 제기한 물음들이 어떻게 전시 공간의 물질성과 장소성의 문제를 구체화하는지 살피려 했다.

몇십 년 뒤(어쩌면 오늘도) 이 논고를 다시 읽으려는 이들, 여전히 전시장을 지배하고 있는 ‘화이트 큐브’ 논리를 성찰하는 이들도, 단지 그것을 비판하는 데 방점을 두지는 않는다. 큐레이터 엘레나 필리포비치(Elena Filipovic)는 화이트 큐브가 서구-백인-남성-중상 계급의 취향을 반영한 이데올로기적 장치라면, 왜 그러한 질서를 깨고 재배치하며 새로운 인식론적/제도적 토대를 만들겠다는 소위 반-서구, 반-모더니즘적 글로벌 전시들—전세계의 비엔날레 전시라는 단적인 예시들—에서 ‘화이트 큐브’가 반복해 나타나는지 되물었다. 그리고 실제 서구권 밖 출신 작가들의 작품을 다양하게 가져와 배열하려면 ‘화이트 큐브’가 가장 일반적이고 중립적인 것이냐며 반문하고, 그 논리의 자가당착을 지적하기도 했다.<sup>7</sup> 그렇지만 필리포비치는 화이트 큐브를 벗어난답시고 “붕괴된 산업 건물이나 여타 이국적인 장소들에 작품을 삽입하는 것 역시, 다른 어떤 단일한 형식만큼이나 해답이 아니다.”라고 덧붙인다.<sup>8</sup> 기억해야 할 것은 오도허티도 필리포비치도 ‘화이트 큐브’의 대안 모델을 제시하려 하진 않는다는 점이다. 그렇다면, 화이트 큐브는 어떻게 그 죄목을

5 Brian O'Doherty, *Inside the White Cube – The Ideology of the Gallery Space* (University of California Press, 2000), Originally published in *Artforum*, 1978.

6 Simon Sheikh, “Positively White Cube Revisited,” *e-flux Journal*. Issue #3 (February 2009): <https://www.e-flux.com/journal/3/68545/positively-white-cube-revisited>

7 Elena Filipovic, “The Global White Cube,” *On Curating*. Issue 22 (April 2014): <https://www.on-curating.org/issue-22-43/the-global-white-cube.html>

8 “The answer is surely not singular. The now global white cube certainly should not be supplanted by another model that will become the biennial standard. Merely inserting works in crumbling industrial buildings or any number of other “exotic” locales is not the solution anymore than any single other form.” Elena Filipovic, 같은 글.

벗어나 다른 역할을 부여받을 수 있는 것일까?

건축평론가 니클라스 마크(Niklas Maak), 미술사학자 사를로트 클롱크(Charlotte Klonk), 작가 토마스 데만트(Thomas Demand)가 참여한 『TATE ETC.』의 한 대담은 여기에 길을 제시해주는 것 같다.<sup>9</sup> 세 사람은 화이트 큐브 식 전시/공간의 관습을 단지 작품의 디스플레이 차원이 아니라, 예술을 보고 이해하는 사회적 경험의 차원에서 접근한다. 알다시피, 화이트 큐브는 조용히 묵상하고 관조하는 보기를 정착시켰다. 그리고 이는 세계로부터의 고립을 전제했는데, 이러한 고립을 어떻게 해석하고 접근할 것인가가 화이트 큐브의 유사-중립적 공간 및 반-화이트 큐브 공간의 사회적 차원을 모두 설명한다.

물론, 화이트 큐브의 모더니즘 전시장 이전에도 공간을 물리적으로 규정하면서 관객과 작품의 사회·정치적 관계를 설정하는 움직임은 있었다. 20세기 초까지 뮤지엄은 녹색·푸른색·붉은색 등 특정 색을 자기 공간의 벽 색으로 정하곤 했으며, 색을 통해 관객의 집중력을 확보하고 그 심리적 효과까지 얻으려 했다. 이는 특히 1900년대에 ‘색채론’을 비롯한 인지-심리학이 유행한 정황과 맞물려 있었다. 하지만 보다 일반적인 수준에서, 전시란 모름지기 뮤지엄의 소장품을 최대한 (빛 등에 의한) 손상 없이 보존하여 민족 국가(nation state)의 대중(public)에게 잘 선보이는 일이었다는 점에서, 창 없는 고립된 공간에 벽 색을 설정하는 일은 애당초 중요한 것이었다고 말해볼 수 있다. 이때, 상이한 기원을 갖는 여러 이유들이 전시장 벽의 흰색 전환을 불러왔다. 그러던 것이 1930년대에 이르면, 뉴욕 MoMA가 알프레드 바 주니어(Alfred H. Barr JR.)의 주도 하에 ‘화이트 큐브’ 모델로 정착하고, 흰 벽은 모던 전시장의 전형으로 작동하게 되었다. 이에 덧붙여, 바 주니어가 비슷한 시기 유럽을 방문했을 때, 이미 나치 정권은 흰 벽의 전시 공간을 공인했다는 점, 2차 대전 이후가 되면 이 모델이 유럽 전역에서 확산 중이었다는 점도 말해지곤 한다. 그러나 화이트 큐브는 1960년대를 전후하여 그 자체 관심과 의심의 대상이 되었다가, 고든 마타 클락(Gorden Matta Clark)의 레스토랑(1971)과 리크릿 티라바니자(Rirkrit Tiravanija)의 치앙마이 마을 건축 등에서 완전히 부정된 바, 미술의 공간은 ‘바깥’에 새로 지어지게 되었다.<sup>10</sup>

오늘날 흰 벽은 여전히 모던 전시장의 상징이면서 한편으론 젠트리피케이션의 징조로 드러나고, 또 다른 한편에서 흰 벽을 거부하는 움직임은 새로운 예술의 장을 기대케 하는 동시에 사회적·대중적 상호 작용을 소비주의 차원으로 전락시키는 빌미가 되기도 한다. 이때, 화이트 큐브이든 아니든 중요한 것은 ‘전시 공간’의 공적 영역으로서의 존재론이다. 위에 언급한 대담 말미에 니클라스 마크가 정리하듯, 공적 영역으로서의 전시/공간은 세계의 일반 논리에 대항하며 외부와 어느 정도 분리된 상태로 존재해야 한다. 소비주의에서 벗어난 공동체 경험을 가능케 할 그 장소는, 화이트 큐브가 질타 받은 바로 그 성스러움, 특정하게 관습적이며 관객을 수동적인 상태로 머물게 하는 경직성을 일면 공유하기도 한다(물론 이것은 다시 능동적 행위를 이끄는 방향으로 전환되어야 한다고 세 사람은 강조한다.<sup>11</sup>). 이에 오늘의 전시장은 비-상업적 대안 세계를 꾸리는 시공간으로서의 아주 오래된 기원, 고대 아테네의 무세이온(Mouseion)을 떠올리며, 그 상상의 지평을 화이

9 Niklas Maak, Charlotte Klonk and Thomas Demand, “The White Cube and Beyond,” TATE ETC. Issue 21 (Spring 2011): <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-21-spring-2011/white-cube-and-beyond>

10 위와 같은 글 참고.

11 같은 글.

트 큐브로 다시 돌아가게도 또 돌아 나오게도 하는 것이다. 문제는 사실 ‘화이트 큐브’에 있는 게 아닌지도 모른다. 그러나 여전히 ‘화이트 큐브’는 판전이 된다.

이쯤에서 다시 오도허티의 글과 박관택의 『미리, 다시, 점, 어긋』으로 돌아가보자. 『화이트 큐브 안에서』의 첫 장이 19세기에서 20세기로 넘어가는 회화사의 변곡점을 짚고 있다는 점은 자주 도외시된다. 오도허티는 여기서 회화의 ‘가장자리(edge)’를 문제 삼고 있다. 그는 애초에 그림이 ‘벽’이라는 공간에서 시작했다는 점(원시 동굴 벽화)을 떠올리고, 그것이 어떻게 벽으로 분리되고 다시 벽으로 녹아 들었는지에 관심을 갖는다. 따라서 그는 ‘벽화’와 ‘이젤 회화’를 대조한다. 단적으로 말해, 이젤 회화는 벽화와 달리 공간을 필요로 하지 않는다. 가령, 19세기까지 유효했던 살롱 전시 방식에서 이젤화는 가히 폭력적이라 할 정도로 천장부터 바닥까지 온 벽을 꽉 채워 걸리곤 했는데, 이것이 가능했던 이유는 그림들이 가득 찬 그곳이 사실상 공간, 벽으로 간주되지 않았기 때문이다. 이젤화의 가장자리는 철저하게 그림의 내부, 환영의 세계를 보호하는 역할을 했고, 벽은 다만 사람이 서서 보기 좋거나 불편한 시선의 자리, 추상적인 배열로 존재했을 뿐이다.

오도허티는 인상주의 회화 시기에 그림의 ‘가장자리’가 유연해지고, 회화 안팎의 경계가 다시 상실되기 시작했다고 주장한다. 그리고 캔버스를 프레임에서 떼어 낸 채 벽에 걸리는 일이 거의 처음으로 뮤지엄 전시에서 시도되었을 때(MoMA의 큐레이터 윌리엄 세이츠(William Seitz)가 모네(Claude Monet)의 작품을 처음으로 액자 없이 걸기로 했을 때), 공간과 벽의 문제는 본격적으로 회화의 주제가 되었다고 역설한다. 이에 따르면, 회화의 가장자리는 과거의 이젤 회화와 다른 의미에서 중요한 고려사항이 된다. 회화는 이제 그것이 걸리는 ‘벽’과의 관계를 전제함으로써, 그리고 그 조건을 의식하고 의심하는 한에서 가장자리를 작동시킨다.

위와 같은 오도허티의 회화사 고찰을 오늘 전시장의 문제로 다시 가져오면, 우리는 역으로 다음과 같은 결론을 도출할 수도 있다: 이미지 세계의 가장자리를 인식하는 전시/공간은 이미지가 유통하는 세계의 논리로부터 분리되는 존재론적인 벽을 세울 수도 있다고.

박관택의 작업은 전술한 모든 이야기를 관통하고 있다. 2019년 인사미술공간에서 열린 개인전 『여백 Spinoff from the facts』에서 작가는 전시 전경 사진으로 봐서는 아무것도 없는, 텅 빈 흰 벽뿐인 풍경을 만들었다. 사실 그는 벽에 특수한 투명 잉크로 이미지 및 텍스트를 그렸고, 관객은 (원한다면) UV 라이트 손전등을 벽에 비춰 그 흔적을 들춰볼 수 있었다. 이로써 전시는 하얀 공간이 어떻게 ‘보기’의 사회적 약속을 보장하거나 또 배반할 수 있는지를 더 없이 적절히 보여주고 있었다. 2024년 CR Collective에서의 개인전 『Back and Forth』와 최근 에디트 프로젝트에서의 개인전 『LOCK SEIZE VAPOR』(2025)에서 작가가 연속해 보여주고 있는 ‘그림-오브제’도 그렇다. 여기서 작가는 MDF 패널로 이미지의 지지체를 만드는데, 그것은 마치 종이를 접고 자른 듯한 모양을 하고 있다. 전체적으로 하얀 색인 ‘오브제’는 마찬가지 하얀 색이 칠해진 벽에 걸리면서 ‘가장자

리’—그림 안팎의 경계—를 거의 상실할 듯하다. 그런데 벽과 이격을 갖고 결린 판의 뒤에는 채도 높은 다른 색이 칠해져 있기에, 그 면이 흰 벽에 반사되면서 ‘그림-오브제’에는 고유한 ‘가장자리’가 다시 생겨난다. 이때의 가장자는 그림의 환영적 내부를 외부와 구별하기보다, 오히려 외부 자체인 벽과 그 공간을 지시한다. 이로써 또 한 번, 작가는 작품이 공간과의 관계 안에서(만) 창출하는 경험을 확인시키고, 거기서부터 사유를 시작할 것을 제안했다.

그리고 《미리, 다시, 점, 어긋》에서, 작가는 역시 흰 벽의 큐브 공간을 마주하고, 또 그것을 관객이 마주하게 했다. 그는 관객을 텅 빈 화이트 큐브 앞에 세워두고, 서울 성북구의 후미진 골목에 위치한 구체적인 한 공간을 뜯어보게 하면서, 그러나 손으로 더듬는 오브제 경험의 감각 안에서만 그것을 이해하도록 제한했다. 그리고 이러한 여정을 통해 이미지가 위치할(혹은 위치해야 하는) 장소성(전시장일 수도, 그림의 액자 내부일 수도, 도록과 같은 책일 수도, 전시 전경 사진일 수도 혹은 그 모두가 아닐 수도 있는 장소)을 여러 차례 생각해 보게 했다. 여기서 이 모두를 매개하는 것은 ‘그림-오브제’가 아니라, 무언라 특정할 수 없는, 전시이자 공간이자 책-오브제이자 행위이자 어떤 경계 없는 이미지였다. 그리고 우리는 비어 있음(“Le Vide”)이 가득 찬 것이라는 ‘화이트 큐브’의 역설적인 명령이 오늘날 환기하는 (불)가능성—소비주의와 상업성으로 점철된 단일 세계의 바깥—을 생각해볼 수도 있었다.

문제는 화이트 큐브가 아니다. 화이트 큐브를 대체하는 허구의, 임시적이고, 비정형적인, 이제는 낡아버린 ‘반-화이트 큐브’도 답은 아니다. 《미리, 다시, 점, 어긋》이 드러내는, 공간이 곧 전시가 되고 작품이 되는 장소성은, 오늘의 전시장을 떠나지 못한 ‘화이트 큐브’의 유령을 확인시킨다. 전시/공간은 세계의 질서와 다르게 움직이는 예술의 지대를 마련할 수 있을까? 유령은 계속 질문과 함께 돌아온다.

---

허호정은 큐레이터로 활동한다. 전시 《동물성 루프》(공동기획, 2019, 공-원), 《캐스트 CAST》(2021, d/p), 《말괄량이 길들이기》(2022, 이하 뮤지엄헤드), 《인공 눈물》(2024), 《가난한 자들》(2025) 등을 기획했다. 재현과 현실의 관계를 탐구하며, 이미지의 변화하는 위상을 질문한다. 얇은 것들의 미세한 차이를 버리는 일에 관심을 두고, 말·글·이미지의 생산과 배포에 개입한다.