

기하양식과 2차원적 각색 :

알로이스 리글(Alois Riegl)의 시지각이론과 비엔나 아르누보 건축

입 석 재

(이화여대 건축학과 조교수)

I. 서 론

알로이스 리글은 빌헬름 보링거와 함께 비엔나 아르누보 건축운동의 미학이론을 세운 사람이다. 이 두사람은 비엔나 아르누보 건축운동의 기본개념인 '추상장식'의 사상적 밑받침을 제공하였으며, 이것을 바탕으로 아르누보의 장식운동은 단순한 시각적 유희를 위한 표피조직을 목표로 삼은 역사주의 양식의 잔재가 아니라 자연해석에 기초한 그 나름대로의 근대적 완결성을 지닌 정신운동이 될 수 있었다. 1970년대 중반까지 비엔나 아르누보 건축에 대한 연구는 3인의 건축가인 오토 와그너(Otto Wagner), 요세프 호프만(Josef Hoffmann) 그리고 요세프 올브리히(Josef Olbrich)의 건물에만 국한되어 연구되어 왔으며, 그 대체적인 평가도 근대건축초창기에 나타난 전환기적 양식정도로 내려져 왔다. 그러나 탈근대운동이 시작되면서 장식은 근대로 가는 길목에 남아 있던 전근대적 양식의 잔재가 아니라 그 자체로써 완결성을 지닌 독립된 근대성의 모델이었을 수 있다는 자각과 함께 아르누보 장식운동에 대한 미학적 배경을 제공한 리글과 보링거에 대한 새로운 관심이 일고 있다. 본 논고에서는 리글이

비엔나 아르누보 건축의 추상장식운동에 대한 미학적 배경으로 제시한 기하양식과 2차원적 각색 이론에 대해서 살펴보고자 한다.

II. 시지각과 기하양식 : 리글의 미학이론

리글은 엄밀히 분류하자면 고대예술사학자였다. 리글은 많은 양의 연구업적을 남겼는데 그 내용은 일관되게 고대예술에 관한 것이었다. 따라서 리글의 주요저서들을 표면적으로만 살펴보면, 비엔나 아르누보 운동의 추상장식과 직접적인 연관이 없어 보일 수도 있다. 더우기 보링거가 자신의 이론의 핵심내용으로 '추상'이라는 개념을 직접적으로 언급한 것과 비교한다면 상대적으로 더 그렇게 보일 수도 있다. 사실 리글의 주요저서들 내용중의 큰 줄기는 고대예술사에 대한 역사적 추적을 근간으로 형성되어 있다. 그럼에도 불구하고 리글은 비엔나 아르누보의 추상장식운동을 언급할 때에는 반드시 함께 연구되어야 할 주

요인물중의 한 사람이다. 그 이유는 리글이 자신의 연구대상으로 다룬 소재는 고대예술사였지만, 그 분석관점과 방법은 비엔나 아르누보 추상장식운동의 예술적 이상과 일치하여 그것의 형성에 절대적인 영향을 끼쳤기 때문이다.

리글은 학문계열상으로 보면 19세기 말에서 20세기초에 형성된 비엔나 학파에 속했다. 리글의 경력은 초창기의 '비엔나 예술 및 수공예 박물관(Museum of Art and Industry in Vienna)'에서의 큐레이터 활동과 그 이후의 비엔나 대학교수로서의 연구 활동으로 나뉜다. 이 중 박물관에서 리글이 했던 일은 오리엔탈 카페트를 분류하는 일이었는데 이 일을 통해 리글은 여러 복잡한 장식문양을 타입별로 분류하는 독특한 기술을 습득하게 되었다. 이것이 바탕이 되어 리글은 고대 장식예술사에 대한 방대한 양의 연구업적을 남기게 되었고, 그 대부분은 여러권의 저서로 출판되어 고대 예술사 발전에 있어서 큰 획을 그어 놓게 되었다. 리글의 이러한 많은 저서중 대표작으로는 '양식논고: 장식예술사 연구를 위한 방법론(Stilfragen: Grundlegenden zu einer Geschichte der Ornamentik)'와 '후기로마의 공예예술사(Spätromische Kunstindustrie)'를 들 수 있다. 이 저서들은 기본적으로 고대예술사에 관한 저서이지만 그러한 예술사를 분석하는 미학 개념적 관점에 관한 리글의 주장은 미학사적으로 매우 중요한 연구내용이 되고 있다. 리글은 이러한 미학적 방법론을 비엔나 대학에서의 여러편의 강의를 통해 개진하고 발전시켜 나갔으며 이 강의집을 모아서 출판한 '조형예술의 역사적 형성법칙(Historische Grammatik der bildenden Künste)'이라는 저서에는 리글이 새로이 주장한 여러 중요한 미학적 방법론들이 집약되어 있다.

이 책은 이처럼 주로 미학적 방법론에 관한 내용을 다루었기 때문에 예술사분야에서는 앞의 두 저서만큼 중요하게 취급되어 오지 않았지만 반면 비엔나 아르누보 추상장식운동 형성의 미학적 배경을 추적하는데 있어서는 더 중요한 저서일 수 있다.

리글이 고대 예술사를 추적하면서 발견한 중요

한 내용은 고대근동지방에서 중세에 이르는 수천년동안의 장식예술 변천에 있어서 겉으로 보이는 무궁무진한 형태의 다양성 뒤에는 몇가지의 기본원형이 숨어 있으며 따라서 그러한 수천년의 장식예술사란 결국 몇가지 기본원형의 변형과정이라는 것이었다. 그 이유로 리글은 수천년 동안의 고대기를 통해 장식은 어느 시대를 막론하고 한 가지 공통적인 기능과 목적하에 형성되었다는 사실을 들고 있다. 즉, 인간의 주체적 각성이 싹트기 시작한 근세시대이전에 있어서의 장식은 인간의 모든 예술활동을 총괄하는 중심의 위치에 있었으며, 장식의 이러한 중심적 역할은 바로 장식이 지니는 자연의 정리 및 해석기능에 기초한다는 것이었다. 불확실하고 경외스럽기만 한 자연 앞에서 무기력한 존재일 수밖에 없었던 인간들은 자연에 대한 최소한도의 해석 및 정리작업을 통해 자신들의 존재에 대한 심리적 혹은 정신적 담보를 획득하려 하였으며, 이러한 작업의 중심적 역할을 고대시대에는 장식이 담당하고 있었다. 고대시대에 있어서 장식은 지금 우리가 이해하는 식의 2차적 첨가물이 아니라 그 자체로서 위와 같은 핵심적 기능을 갖는 독립된 예술운동이었으며, 고대의 모든 예술분야에 걸쳐서 장식이 반드시 공통적으로 나타나는 현상은 바로 장식이 지니는 그러한 핵심적 기능에 대한 증거이다.

독립된 정신운동으로써 모든 예술분야를 포괄하는 중심적 기능을 갖는 것으로 장식을 자리매김한 이러한 리글의 연구는 그 시기에 있어서 매우 중요한 역사적 의미를 갖는다. 인간의 주체적 각성에 기초한 인본주의 사상에 의해 예술이 주도되기 시작한 르네상스시대부터 장식은 그 중심적 기능을 잃고 점차 2차적 첨가물로 전락하기 시작하였으며 특히 바로크 건축과 로코코 양식을 통해 이러한 현상은 극에 달하였다. 그 결과 계몽주의와 19세기에 걸쳐 장식은 합리주의 계열의 건축가들로부터 배척되어야 할 불필요한 낭비요소로 격하되었다. 특히 비엔나 아르누보의 추상장식운동이 싹트던 1890년대에 이미 건축에서의 구조생산성 가치를 주장하기 시작한 아방가르드 건축가들에게 있어서 장식은 미래로 나아가는 데

에 있어서 가장 큰 걸림돌이 되는 전근대적 잔재물로 공격받고 있었다. 이러한 때 리글은 장식은 단순히 2차적 첨가물 이상의 독립적인 1차적 어휘형성 요소라는 사실을 주장하였고, 이러한 주장은 비엔나 아르누보 추상장식 운동의 미학사상적 밑바탕이 되었다. 그리하여 비엔나 아르누보 추상장식운동은 다가올 미래를 대표할 건축은 경제적 가치에 기초한 구조생산성을 추구하는 데에 있지 않고, 이와 같은 잃어버린 장식의 정신 활동적 가치를 복원하여 근대적 어휘로 재창출해 내는 데에 있다는 주장을 펴게 되었다. 1930년대부터 본격화되기 시작한 국제주의 양식의 글라스 박스 건설붐이 한창이던 1950~70년대에 이러한 붐의 주역이었던 앵글로 색슨계의 건축사학자들이 기술한 근대건축사에는 비엔나 아르누보 건축이 근대로 넘어오는 한 과도기 운동정도로 폄하되고 있는 것 또한 사실이다. 그러나 비엔나 아르누보 건축을 이끌었던 건축가들이 한편으로는 꽤 급진적인 아방가르드적 주장을 폈으면서도 다른 한편으로는 끝까지 장식에의 집착을 포기하지 않았던 노력이 1970년대에 들어서 국제주의 양식에 대한 반성의 조류 속에서 재평가되고 있다. 그러한 재평가의 내용을 한 마디로 요약하자면 비엔나 아르누보 건축의 추상장식 운동은 근대건축에의 이상적 모델이 무엇이 되던간에 그 최종적 가치는 반드시 심미적 가치이어야 한다는 주장을 끝까지 지킨 것으로 평가되고 있다.

동시에 1920년대까지 계속 이어졌던 여러 다양한 초·중기 근대건축운동들은 그 구체적 표현내용에 있어서는 많은 차이를 보이고 있지만 공통적으로 근대건축에의 이상적 모델로 심미적 가치의 근대적 재해석을 주장하고 있다는 점에서 그 모태적 뿌리를 바로 비엔나 아르누보의 추상장식 운동, 더 넓게는 아르누보의 장식운동에 두는 것으로 이해될 수 있다.

이러한 역사적 의미를 갖는 리글의 고대예술사 연구는 그 당시 급진을 보인 고고학 발달과 함께 발굴된 많은 유구자료를 중심으로 이루어졌다. 순수한 히스토리오그래피(historiography)의 관점에서 볼 때 리글의 고대장식예술과 연구는 많은 역

사적 기여를 한 것으로 인정받는 동시에 근래들어 고고학적 발굴이 더욱더 과학적으로 정밀해지면서 적지 않은 부분에 있어서 오류였다는 비판도 함께 받고 있다.¹⁾ 그러나 이 문제는 이 논고의 범위를 벗어나는 주제이므로 더이상 논의하지 않기로 하겠다. 리글이 고대 장식예술사를 분석한 미학적 관점 중 중요한 내용은 ‘자연의 각색과 기하학적 양식’, ‘면과 육체’, 그리고 이 두이론의 공통적 배경을 이루는 ‘양식 진화론’의 3가지이다.

Ⅲ. 자연의 각색과 기하학적 양식

고대예술에 있어서 장식이 중심적 역할을 담당하였다는 리글의 주장은 시지각 행위에 대한 관찰에 기초한다. 즉, 인간의 시지각 행위는 물체의 의관만을 있는 그대로 ‘단순 수용’하는 물리적 행위가 아니라 그 물체의 전체적인 특징을 관찰자의 감성과 사고의 틀에 의해 해석하고 재편집하는 정신활동이라는 것이다.²⁾ 시지각 행위에

1) 리글의 연구에 대한 개론적 소개와 함께 이와같은 총평을 간단히 보여주는 예로, Michael Podro, "Riegl" in *The Critical Historians of Art*(New Haven, CT.: Yale University Press, 1982), pp. 71-79와 Margaret Olin, "Self-Representation: Resemblance and Convention in Two Nineteenth - Century Theories of Architecture and the Decorative Arts" in *Zeitschrift fur Kunstgeschichte*(49 no.3 1986), pp. 386-394가 있다.

2) 이러한 개념은 리글의 장식이론 전개에 있어서 기본이 되는 개념이면서도 리글의 연구가 기본적으로 예술사 연구였기 때문에 그의 연구 중에서 구체적으로 이러한 개념이 명시된 곳을 찾기는 쉽지 않다. 그러나 리글의 장식연구는 분명히 그러한 시지각 행위의 관점위에 전개되고 있다. 그 내용이 가장 잘 드러난 예를 들면, Alois Riegl, "Form und Fläche" in *Historische Grammatik der bildenden Künste*(Köln,

대한 이러한 리글의 개념은 그 당시 비엔나를 중심으로 일어났던 여러 가지 새로운 학문적 연구 경향들중 리글이 속했던 장식연구와 깊은 연관을 갖는 ‘게슈탈트 심리학(Gestalt Psychology)’의 기본개념이기도 하다.

인간의 시지각행위에 대한 리글의 이러한 기본적인 개념은 궁극적으로 눈에 보여지는 현상세계는 그 자체만으로는 불완전하다는 인식에서 출발한다.³⁾ 인간의 시지각행위는 단순히 눈에 보여지는 것을 받아들여 기록하는 행위뿐만 아니라 그 물체의 특징을 구성, 종합하여 심지어는 변형, 각색을 통해 새롭게 재편집하는 제2의 완성행위까지도 포함하는 하나의 독립된 창작행위로 이해될 수 있다.⁴⁾ 즉, 시지각 행위란 하나의 판단행위로서 관찰자의 정신적, 심리적 작용에 의해 형성되는 ‘총체적 시지각적 영역(total visual field)’을 세움을 뜻하며 이렇게 형성되는 총체적 시지각적 영역은 바로 그 관찰자가 세상을 인지하고 해석하는 사고의 틀의 중요한 부분을 이루게 된다.⁵⁾

시지각행위가 해석과 편집을 수반하는 정신활동이라는 사실은 인간의 망막에 상이 맺히고 그것이 대뇌에 전달되는 여러과정에 대한 심리과학에서의 정교한 실험결과 이제는 상식에 가까운 사실이 되어버렸다.⁶⁾ 그러나 리글의 시대에 그러한 주장을 했다는 사실은 여러가지 근대적 미학사상들이 형성되어 가던 역사적 변혁기의 길목에서 자못 큰 중요성을 갖는다. 이전까지의 아카데미즘에서의 미학적 관심은 창작가의 표현행위에 한정되어 왔던 것이 사실이다. 이 경우에 창작자의 예술적 의도는 처음부터 정해진 상태대로 일정하고 유일하게 존재하며 관찰자가 그것을 알아채고 못채고는 전적으로 그 관찰자의 유식, 무식의 문제일 뿐이지 관찰자의 감상의 개념은

아직 개입되지 않고 있다⁷⁾(그림1a). 반면에 계몽주의때 부터 본격화되기 시작한 인간의 마음에 대한 연구는 예술을 창작자 단독의 문제가 아니

- 3) “자연현상은 인간의 눈에는 단지 비실체적이고 우연적이며 순간적으로 보일뿐이다. ; Zeigt die Naturerscheinung dem menschlichen Auge nur das Unwesentliche, Zufällige, Vergängliche daran ...” ; Alois Riegl, “Die Kunst als Verbesserung der Natur durch Körperliche Schönheit”, op. cit., p. 25.
- 4) Rudolf Arnheim, “Wie man einen Festkörper wahrnimmt” in Die Dynamik der architektonischen Form(Köln; DuMont Buchverlag, 1980), pp. 116-117.
- 5) Ernst Hans Josef Gombrich, “The Economy of Vision” in The Sense of Order(Ithaca, N.Y. ; Cornell University Press, 1984), pp. 95-97.
- 6) 실제로 이러한 실험결과를 예술품의 감상, 비평 및 창작행위에 응용한 일단의 형태심리학자들인 언스트 한스 고프리치(Ernst Hans J. Gombrich), 루돌프 아르하임(Rudolf Arnheim), 어빈파노프스키(Erwin Panofsky), 수잔 랑거(Susanne Langer) 등의 연구결과는 우리나라에도 이미 많이 소개되어 있다. 결국 이러한 형태심리학자들의 계보도 거슬러 올라가면 리글과 같은 뿌리를 갖는 비엔나 스쿨의 예술사 해석운동에 속하게 된다. 이러한 형태심리학적 접근방법 자체가 하나의 커다란 학문분야를 이루고 있고, 그 내용도 이 책의 주제와 직접적 연관성은 없으므로 더 이상의 논의는 않되, 시지각에 대한 위와같은 기본적인 입장에 대한 연구의 예로, Rudolf Arnheim의 Visual Thinking(Berkeley, CA. ; University of California Press, 1969)와 Susanne Langer의 Mind: An Essay on Human Feeling(Baltimore, MD. : The Johns Hopkins University Press, 1972)를 들 수 있다.

- 7) 예를 들어, 디데로(Diderot)는 이와같은 아카데미즘적 경향의 대표자로 꼽히고 있다. 이 문제를 간략히 소개한 예로, Marian Hobson, “Diderot, the Academy, and Manner” in The French Academy ; Classicism and its Antagonists, ed. by June Hargrove(Newark: University of Delaware Press, 1990), pp. 116-130.

1897/98), pp. 129-132를 들 수 있다. 한편, 리글과 동시대인이었던 오거스트 슈마르소우(August Schmarsow)는 자신의 저서 Grundbegriff der Kunstwissenschaft(Leipzig, 1905) 전반에 걸쳐 리글의 고대장식연구가 인간의 시지각 행위에 대한 고찰을 기초로 하여 행해졌음을 밝히고 있다.

라 창작자와 관찰자 상호간의 문제로 보기 시작했다(그림1b). 그 중에서도 특히 관찰자의 시지각적 감상행위에 대한 연구는 나름대로의 독립적인 발전을 계속하여 20세기초엽에는 여러가지 근대적 미학사상들중의 하나로 나타나게 된 것이며, 리글의 장식연구의 관점은 상당부분 이 이론에 기초하고 있다.⁸⁾

따라서 위와같은 의미를 갖는 시지각 행위와 대칭적 개념을 갖는 ‘예술행위’ 역시 인간의 사고에 의한 자연형태의 각색적 재편집 과정이다. 왜냐하면 인간은 눈에 보이고 생각하고 느끼는 데로 그림을 그리고 무엇인가를 만들기 때문이다. 원시예술이 인간의 존재를 위한 심리적 근거를 획득하고자 하는 ‘정리(ordering)’ 작업이었던 이유는 무한대로 다양한 자연형태를 바라보면서 그것을 마음속으로 정리하는 시지각적 행위의 기본속성에 근거한다. 즉, 자연을 바라보면서 마음속으로 받아들여 그것을 해석하고, 재편집하는 심리적, 정신적 활동의 결과가 인간의 손을 통해 표출된 것이 원시예술인 것이다. 그 결과 예술은 “본질적이고 의미를 가지며 영원한 그 무엇을 창조하게 되었다.”⁹⁾ 그리고 리글은 석기시대의 근동지역 예술에서부터 중세에 이르는 고대시대의 여러 예술양식들 사이에 공통적으로 몇가지의 기본장식문양이 변형되면서 반복적으로 쓰이고 있음을 발견하여 위와같은 존재론적 의미를 갖는 원시예술의 중심에 장식이 존재함을 주장하였다. 아칸투스(acanthus)나 야자수문양, 연꽃문양, 그리고 소용돌이 문양 등의 기본장식문양들이 시대별로 약간씩 변형되면서 반복적으로 나타나는 이유를 리글은 장식이 위와같은 자연각색적 의미로써의 예술행위를 통합하는 기능을 갖기 때문이라고

보았던 것이다(그림2a-c). 이러한 근거위에 리글은 고대예술이 지니는 기능을 일반적인 2분법적 관점이 아닌 3분법적 관점에서 고찰하고 있다. 즉 고대예술의 목적에는 실용적 목적과 개념적 목적 이외에 이 둘을 모두 만족시켜주는 통합적 위치에 있는 ‘장식적 목적’이 있다고 했다.¹⁰⁾ 바꿔 얘기하면 장식예술을 실용예술과 순수예술사이의 상호보완적 역할을 갖는 것으로 본 것이다.¹¹⁾ 예술의 기능을 목적과 이것을 만족시키는 기능사이의 인간적 관계(causality)로 정의한 리글의 이러한 개념은 쟈퍼(Semper)의 영향을 받은 것으로 이해될 수 있다. 그러나 장식을 기술과 재료의 산물로 본 쟈퍼의 시각에 반대, 리글은 장식을 예술의지(Kunstwollen)의 산물로 보았다.¹²⁾ 여기에서 예술의지라함은 앞에서 논의한 바의 ‘존재를 위한 심리적 근거를 획득하고자 하는 정리작업’을 의미한다. 리글은 고대예술에 있어서 장식이 실용성이나 개념성과 마찬가지로 하나의 독립된 목적을 갖는 가치창조행위역할을 하였다는 증거를 자신의 시대에 쏟아져 나오기 시작한 많은 고고학적 발굴에서 찾고 있다. 리글은 쟈퍼가 장식을 기술 및 재료의 산물로 보는 근거로 내세운 직물공예론¹³⁾은 틀린 것이라 주장했으며, 그 증

8) 서구 미학사나 사상사에 있어서 인간의 시지각행위에 대한 리글 계열의 그러한 새로운 정의에 대한 소개의 예로는, Wilhelm Perpeet, “Werkanschauung als methodische Ausgangsstellung der Kunstphilosophie” in *Das sein der Kunst und die kunstphilosophische Methode*(München: Karl Alber Freiburg, 1970), pp. 43-83이 있다.

9) “So schafft die Kunst dafür das Wesentliche, Bedeutsame, Ewige.” ; Alois Riegl, op. cit., p. 25.

10) Alois Riegl, “Die Elemente des Kunstwerks ; Die Zwecke”, op. cit., p. 61-63.

11) Margaret Olin, “Self-Representation ; Resemblance and Convention in Two Nineteenth-Century Theories of Architecture and the Decorative Arts” in *Zeitschrift für kunstgeschichte*(49 na 3, 1986), p. 390.

12) August Schmarsow, “Gottfried Semper-Alois Riegl”, op. cit., pp. 1-14.

13) 쟈퍼는 장식이 공예기술 및 재료의 산물이라는 자신의 주장에 대한 증거를 고대예술에 나타나는 2차원표면장식이 직물공예의 발달의 부산물이라는 사실을 들고 있다. 쟈퍼는 이러한 주장을 자신의 주요저서인 Gottfried Semper, *Der*

거로 직물공예가 시작되기 이전부터 장식이 쓰였다는 사실을 증명해주는 고고학적 발굴을 들고 있다.¹⁴⁾ 이것으로부터 리글은 장식은 실용성 및 개념성과 함께 하나의 독립적인 예술적 목적이었음을 주장하고 있다.

리글의 이러한 장식적 목적론은 쟈퍼의 개념에 반대한 것인 동시에 장식을 단순한 부수적 첨가물로 여기던 전통적인 시각에도 반대한 것이다. 그리하여 리글은 장식이 지니는 그러한 존재근거 획득기능을 장식의 자연각색 및 여기서 얻어지는 기하학적 도상 표출기능에서 찾았다. 이것은 동시에 쟈퍼의 단순한 장식현상에 대한 메카니즘 기술의 차원에서 한걸음 발전하여 장식이 구성되는 생성원리(Constitution)의 카테고리까지를 밝혀낸 것으로 평가된다.¹⁵⁾

리글은 예술의 최종목표를 자연의 유기체가 지니는 생명성을 표현하는 데에 있다고 보았다.¹⁶⁾ 그리고 이러한 목표가 가장 잘 도달된 예가 다름 아닌 고대의 장식예술이라고 보았다. 이러한 예술의 목표는 바꿔 얘기하면 자연물의 불완전한 형태외관을 ‘정리’하여 항구적 완전성을 획득하려는 자연각색작업인 것이며 이것은 자연의 영원한 비밀인 생성 원동력을 인간의 표현매개(medium)를 통해 표출함으로써 완성된다고 보았다. 이점에 있어서 리글의 자연개념은 보링거의 그것과 동일함을 알 수 있다. 리글은 위와같이 각색된 자연을 표현하는 예술적 소재의 의미로써의 자연형태의 모티브를 유기적 모티브와 비유기적 모티브로 구분하였다. 이점에 있어서도 역시 리글은 보링거와 동일한 분류를 하고 있다. 리글이 분류한 유기적 모티브란 자연의 생명력이 직접적으로 표현된 동, 식물 형태를 의미하며 비유기적 모티브는 광물형태를 의미한다. 유기적 모티브는 곡선에 의한 이동성을 그 특징으로 가지며 반대로 비유기적 모티브는 직선 및 기하형태에 의한 대칭성을 그 형태적 특징으로 갖는다. 그리고 항구적 완전성을 획득하려는 자연각색작업이었던 고

대장식예술의 핵심은 비유기적 형태특징에 의해 유기적 생명력을 표현해낸 데에, 바꿔 얘기해서 기하형태적 구성법칙에 의해 유기적 생성원동력을 번안해 낸데에 있다고 했다. 이것이 바로 고대장식예술의 가장 중요한 특징인 기하형태에 의한 양식화 기능, 즉 기하양식(Geometric Style)인 것이다. 인간의 표현매개인 기하형태에 의해 자연형태를 각색함으로써 자연의 생성원동력의 비밀인 유기성과 비유기성이 합일적 상태로 번안될 수 있는 것이며, 이것은 동시에 앞에서 리글이 분류한 예술의 3가지 목적 중 개념적 목적인 초월적 힘의 표현을 의미하는 것이기도 하다.¹⁷⁾

이때, 이와같은 자연각색을 위한 전제조건인 예술에서의 개념적 목적은 미학적 주제로 얘기하자면 자연형태의 ‘대표성’ 표현에 의한 ‘예술적 완결성’의 획득을 의미한다. 이것을 보링거는 ‘추상과 감정이입’을 통해 얻어질 수 있다고 본

14) 리글은 이러한 자신의 주장을 증명하기 위하여 자신의 거의 모든 주요연구에서 고고학적 발굴을 증거로 이용하고 있다. 그 한예로, Alois Riegl, “Der Wappenstil” in *Stilfragen ; Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*(Berlin, 1893), pp. 33-40을 볼 것. 여기에서 리글은 동물형태장식을 예로들면서 이러한 장식이 이미 직물공예가 생겨나기 이전부터 대칭, 중첩, 열(列), 쌍 등의 나름대로의 구성원리하에 시도되었음을 밝히고 있다.

15) Rudolf Heing, “Materialistische Voraussetzungen, Stil und Kunstwollen” in *Stil als geisteswissenschaftliche Kategorie* (Würzburg ; Königshausent Neumann, 1986), pp. 269-271.

16) Alois Riegl, op. cit.(1897/98), pp. 75-79.

17) “인간은 신비스러운 충동에 의해 자신에게 때로는 위협적이고 때로는 우호적인, 그러나 눈에 안보이는 어떤 힘이 지니는 명확한 개념적 존재성을 물리적 형태로 재현하려 한다. ; Wollte also der Mensch gemäss seinem dunkelen Drange nach einer klaren Vorstellung von den ihm unsichtbar bedrohenden oder schützenden Gewalten dieselben körperlich wiedergeben ...”, *ibid*, p. 77.

stil in den technischen und tektonischen künsten oder praktische Aesthetik(Munich, 1860-1863)에서 전개하고 있다.

반면 리글은 ‘기하양식의 시지각적 해석’에 의해 얻어질 수 있다고 보았다.

이점이 예술의 기본개념에 있어서 공통점을 공유하던 리글과 보링거의 이론이 차이점을 보이기 시작하는 곳이기도 하다. 그리하여 보링거는 추상에서 시작된 직선형태가 감정이입적 완결상태에 도달하기 위해서 곡선형태로 변형되어야 함을 주장한 반면 리글은 기하적 구성법칙인 대칭, 비례, 조화 등의 시지각적 해석에 더 깊은 관심을 나타냈다.

자연각색을 창작자의 입장에서 보자면 그것은 실제현실과 다른 또하나의 현실인 예술적 허구세계를 만들어내는 것이며 이렇게 만들어진 또 하나의 허구적 현실이 그 나름대로의 논리적 구성원리를 갖게될 때 그것은 예술적 완결성을 획득하게 된다. 그리고 이러한 의미에서의 예술적 완결성을 획득하는 것이 바로 자연각색의 목표이며 동시에 보링거의 ‘추상’의 기본개념이기도 하다. 이것을 리글의 관점인 관찰자의 시지각적 해석의 관점에서 보자면 그것은 자연물의 특징으로 부터 스키마(Schema: 선형적 도식)을 세운후 다시 그러한 특징들을 이 스키마에 관련지어 교정하고 재편성함으로써 하나의 해석의 틀을 세움을 의미한다.¹⁸⁾ 즉, 자연물을 스테레오 타입(stereotype)의 개념으로 파악, 여러 스테레오타입의 밑바탕에 공통으로 깔려있는 원형적 특징들로부터 제1차 스키마를 세우게 되면 이것은 하나의 해석적 정칙이 되는 것이다. 이번에는 반대로 피드백 작용에 의해 이 정칙에 관련지어 자연물의 특징들을 다시한번 인지하게 되면 그것은 대표성의 분류방

식에 의한 제2차 스키마, 즉 스키마의 네트워크가 형성되는 것을 의미한다. 궁극적으로 인간의 감상행위란 이러한 일련의 시지각적 해석작용에 의해 자연형태를 각색하는 과정이며 예술행위도 기본적으로 이와같은 인간의 시지각적 감상행위를 그 근간으로 하는 대표성 표현작업으로 정의될 수 있다.

한편 위와같은 의미에서의 자연각색적 기능이 가장 잘 구현된 고대장식예술의 예로 리글은 기하형태에 나타나는 양식화(stylization) 기능을 들고 있다. 즉, 고대장식예술 중 가장 완결된 자연각색적 대표성을 보이는 단계가 비유기적 기하구성 법칙에 의해 유기적 동적형태가, 즉 생명체의 유기적 생성력이 번안된 단계이다. 이러한 리글의 주장은 기본적으로 고대예술의 여러 양식들로부터 귀납적으로 발견된 공통적 현상들에 기초한 것이지 처음부터 논리적 체계에 의해 전개된 것은 아니었다. 이것은 리글이 예술사학자였지 미학자는 아니었기 때문일 것이다. 이 때문에 리글의 연구는 예술사적으로 중요한 기여를 했으면서도 미학적 관점에서 조명될때에는 논리적 전개상 다소간의 추측을 요구하게 된다. 기하형태에 의한 양식화 단계를 고대장식예술에서 가장 완성된 단계로 보는 자신의 주장에 대해서도 마찬가지로 리글은 연역적 증명을 시도하지 않고 있다. 다만 그의 2권의 주요저서인 ‘Stilfragen’과 ‘Historische Grammatik der bildenden Künste’에서 리글이 고대장식의 예를 다룬 내용을 종합해 보면 다음의 추론이 가능하다.

예술을 자연각색으로 이해하는 관점에는 필연적으로 자연형태의 모방성 문제, 즉 자연형태 중 어떤 대상을 어느정도까지 그리고 어떤 방법에 의해 모방할 것인가의 문제가 함께 고려되어진다. 그런데 예술의 기본개념을 생명원동력 표현에 의한 자연각색으로 정의한 리글의 주장에 의하면 자연내의 형태 모티브 중 비유기적 형태는 예술의 각색대상이 될수 없는 것이고 결국 유기적 형태만이 그러한 대상이 될 수 있다. 문제는 유기적 형태의 특징인 곡선에 의한 동적 운동성을 모방하는 방법인데, 이때 그러한 곡선적 동적

18) 시지각적 행위를 스키마의 관점에서 관찰한 예로, Ernst Hans Josef Gombrich의 “The Limits of Likeness” in *Art and Illusion*(Princeton, NJ.; Princeton University Press, 1984), pp. 68-74가 있으며, 이것은 동시에 루돌프 아른하임의 ‘Structural Skeleton’의 이론과 같은 내용이다. 아른하임의 이 이론의 예는, Rudolf Arnheim, “The Hidden Structure of a square” in *Art and Visual Perception*(Berkeley, CA.; University of California Press, 1974), pp. 10-15를 볼 것.

형태를 그대로 표현하는 것은 직설적 모방으로써 예술의 궁극적 목표인 예술적 완결성에 도달하지 못하게 된다. 왜냐하면 그와같이 직설적으로 모방된 형태는 그 형태가 지니는 무한대로 다양한 모습들 중의 하나에 불과하므로 대표성이 없는 것으로 이해되기 때문이다. 즉, 유기형태의 각색에 있어서 예술적 완결성은 그 개념적 가치인 생명원동력이 표현으로부터 얻어지는 것이지 꽃모양 나무모양의 직설적 복사로부터 얻어지는 것은 아닌 것이다. 유기형태의 은밀한 생성법칙인 생명원동력을 표현하는데 있어서, 예술적 완결성이란 이러한 유기형태의 기본구성인자인 기하형태로의 단순화 작업 및 그와같이 단순화된 기하형태를 그 구성법칙인 비례, 대칭, 열(列), 쌍, 조화 등에 비추어 해석하는 작업으로부터 얻어질 수 있다. 왜냐하면 하나의 꽃모양을 이와같은 방법으로 각색할 경우 눈에 보여지는 그 어느 한 순간의 꽃의 형태는 단순화된 기하형태를 그 구성적 관계법칙중의 어느 한가지에 적용한 특수한 경우로 이해될 수 있기 때문이다. 같은 논리에 의해 무한대로 다양한 꽃의 모습들은 바로 이러한 구성적 관계법칙에 의거한 해석과정에 의해 포용될 수 있는 것이며 이 단계가 바로 예술적 각색의 의미로서의 대표성이 획득된 단계인 것이다(그림3).

위와같은 기본개념하에 리글은 유기형태와 비유기형태사이의 모방관계에 따라 고대장식예술을 몇단계로 구분하고 있다. 예를들면, 유기형태를 그대로 유기형태로, 혹은 비유기형태를 그대로 비유기형태로 표현하는 직설적 모방단계가 있는가 하면 유기형태적 특징과 비유기적 특징을 단순 혼합하는 단계도 있는데 리글은 이 모든 경우를 아직 완성된 양식화 단계에 이르지 못한 과정으로 보았다. 한편 리글은 고대 이집트의 연꽃문양을 자신이 고대장식예술의 가장 완성된 단계로 파악하는 '비유기적 기하형태에 의한 유기적 동적곡선의 변안'의 한 예로 보았으며 이러한 단계가 바로 기하형태에 의한 완성된 양식화 단계, 즉 기하양식의 단계인 것이다. 이렇게 볼때 '양식'에 대한 리글의 기본개념은 보링거의 그것과 동일함

을 알 수 있다. 실제로 보링거 자신도 대칭과 리듬의 법칙에 의해 구성되는 기하양식이 예술적 법칙단계(Gesetzmässigkeit)의 관점에서 보면 가장 완벽하다고 밝히고 있다.¹⁹⁾ 보링거는 동시에 수정(crystal)의 기하학적 규칙성이 지니는 아름다움에 대해 언급한 리글의 말을 인용하고 있기도 하다.²⁰⁾ 그런데 다른 한편 리글은 이집트의 연꽃문양을 그 자체로 하나의 완성된 양식으로 봄으로써 그 반대의 판단을 내린 보링거와 중요한 차이점을 보이고 있다. 이집트 예술을 양식적 완성도가 떨어지는 것으로 이해한 보링거의 시각은 기본적으로 그리이스 양식을 고대예술의 발전단계에 있어서 완성점으로 보는 전통적 시각으로부터 기인한다. 이렇게 볼때 그리이스 이전 시대의 예술은 그리이스의 완성점을 향해 가는 중간단계로서 당연히 양식적 완성도가 떨어지는 것으로 판단될 수밖에 없다. 이에 반해 리글은 양식의 발전단계를 일직선적 진행으로 보지 않고²¹⁾ 양식의 종류별로 분류하고 있다. 나아가 리글은 고대 예술에 있어서 완성된 양식은 어느 한 시대에 와서 형성된 것이 아니라 양식의 종류 중 기하양식에서 형성된 것이라고 주장한다. 실제로 리글의 관찰에 의하면 이미 고대이집트 시대 이전의 고대 근동시대 예술에서 완성된 상태의 기하양식이 창조되었으며 그 이후의 진행은 이렇게 완성된 기하양식의 변형의 과정이지 더 완성된 단계로 나아가는 일직선적 발전 단계는 아닌 것이다. 또한 고대 예술사, 나아가 서구 예술사에 있어서 하나의 절정으로 이해되는 고대 그리이스 예술중에

19) Wilhelm Worringer, op. cit(1908), p. 22.

20) Ibid, p. 26.

21) 리글이 예술의 발전을 일직선적 모델로 보는 시각에 반대한다는 사실은 그의 연구 전반에 걸쳐 고대예술사를 해석하는 기본시각으로 나타나고 있는데, 이 문제를 구체적으로 그러나 간단하게 거론한 예로, Thomas Munro, Evolution in the Arts and Other Theories of Cultural History(Cleveland, Ohio ; The Cleveland Museum of Art, 1963), p. 77, pp. 189-196을 볼 것.

서도 기하양식의 관점에서 보면 고대이집트나 고대 근동의 예술보다 완성도가 떨어지는 예가 발견되기도 한다(그림4). 고대 그리스 양식을 가장 완성도가 높은 절정으로 보는 시각은 동시에 로마예술을 그리스 양식의 쇠퇴단계로 보게 되는데, 리글은 이러한 시각에도 반대하여 고대 로마 예술 역시 나름대로의 미적 가치를 갖는다고 주장하였다. 그리하여 이러한 주장을 담은 리글의 또하나의 역작인 “후기로마의 예술공예(Spätromische Kunstindustrie, 1901)” 역시 고대 예술사 연구에 있어서 중요한 업적으로 평가되고 있다.

리글과 보링거가 위와같은 차이를 보이는 가장 큰 이유는 한마디로 ‘각색’에 대한 개념의 차이 때문이다. 즉, 보링거는 각색을 ‘추상’의 개념으로 정의한 반면 리글은 ‘기하학적 도상에 대한 시지각적 해석’의 개념으로 정의했던 것이다. 같은 맥락에서 유기형태와 비유기형태의 모방문제에 있어서도 보링거는 유기형태가 비유기형태로 변안된 후 그것이 다시 감정이입적 처리에 의해 최종적으로 유기적 곡선형태로 각색된 상태를 완성된 상태로 보았다. 반면 리글은 유기형태가 비유기형태로 일단 한번 변안되고 나면 그것으로 각색의 단계는 끝났다고 본 것이며, 그 다음에는 그러한 비유기 기하형태 사이의 구성법칙에 의거한 관찰자의 시지각적 해석과정에 의해 양식적 완성도가 결정된다고 보았다. 이렇게 볼때 이집트의 연꽃문양은 보링거의 관점에서 보면 비유기형태로의 변안과정을 거치지 않은채 유기형태를 직접 유기형태로 복사하여 얻어졌기 때문에, 아직 완성된 추상적 각색의 단계에 못이른 미숙한 양식으로 판단되었다. 반면 리글은 이집트의 연꽃문양은 비유기적 기하형태로 환원된 후 그것들의 구성법칙에 의해 배열되었기 때문에 하나의 완성된 기하양식으로 이해될 수 있다고 보았다(그림 5). 결국 이 문제는 자연각색에 있어서 표현대상이 지니는 사물성(figurativity)이 어느정도까지 지켜져야 하는가의 주제에 해당되는 문제이다.

예술적으로 각색되어 표현되는 자연형태가 어느정도의 사물성을 지켜야 하는가에 대해서 보링

거는 비교적 명확하게 자신의 입장을 밝힌반면 리글에게 있어서는 이 문제가 그렇게 큰 주제는 아니었던 것 같다. 이와같은 두 사람의 입장차이는 기본적으로 위에서 살펴본 ‘각색’에 대한 두 사람의 개념의 차이에서 비롯된다고 볼 수 있다. 그리하여 보링거는 완성된 양식에 다다르기 위한 끝맺음 처리가 유기적 곡선형태가 되어야 한다고 주장함으로써 최소한의 사물성은 지켜야 한다는 쪽이었다. 리글도 비유기적 기하형태에 의해 표현되는 유기형태가 최소한도 어떤 사물을 표현하고 있는지 정도는 알 수 있어야 한다는 기본 입장을 보이지만²²⁾ 동시에 리글은 여기서 한걸음 더 나아가 순수선형자체도 하나의 독립된 예술형태에 가 될 수 있다고 보았다.²³⁾ 그러나 아무렇게나 흐트러진 실타래가 예술작품일 수는 없듯이 이와같이 순수선형에 의해 구성되는 예술형태도 최소한의 자연계 유기형태적 잔재는 지켜져야 하는데 이것이 바로 추상적 상태의 자연존재 법칙인 대칭과 비례인 것이다. 리글 자신은 대칭과 비례에 대해서 구체적인 이론을 전개하지 않고 있지만 그의 연구 전반에 나타나는 기조로 보아서 ‘자연질서의 내재적 표현’이라고 이해하는 것 같아 보이고 이점에 있어서 리글의 대칭과 비례에 대한 개념은 고전미학에서의 그것과 같다고 보아도 무리가 없어 보인다. 아무튼, 이와같은 구성법칙에 의해 직선은 사각형이나 삼각형 등의 직선도형으로, 그리고 곡선은 원, 나선형 등의 곡선도형으로 발전하여 유기형태를 각색표현하게 되는데 이 단계가 바로 기하학적 각색에 의한 양식화 단계이다.

자연유기형태를 몇가지의 기본기하형태로 단순

22) 예를들어, Alois Riegl, op. cit.(1893), pp. 2-3을 볼 것.

23) “그리하여 자연은 현실세계에는 존재하지 않는 윤곽선에 의해 표현되더라도 여전히 예술형태를 위한 전형성을 유지한다. ; Also die Natur blieb für die Kunstformen auch dann noch vorbildlich, als ... die in der Wirklichkeit nicht existierende umgrenzende Linie zum Elemente ihrer Darstellung gemacht hatten.”, *ibid.*, p. 2.

화시킨 후 그것들의 관계적 법칙들의 결과물로 그 유기형태를 환원시켜 이해하려는 기하학적 양식은 어떤 한가지 사물에의 의존도를 최소화 시킴으로써, 즉 ‘특수성’의 경우를 ‘일반성’의 틀안에 귀속시킴으로써 가장 보편적인 미학적 가치를 갖게 된다. 리글은 바로 이점때문에 기하학적 양식이 몇천년의 고대예술가에 걸쳐 반복되었다고 주장한다. 결국, 예술의 올바른 발전과정은 한가지 유기형태적 모티브를 선택한후 그것의 단계적 기하양식화의 과정을 거치는 점진적 발전이어야지, 한가지 유기형태적 모티브를 선택했다가 또다른 것을 만들어내는 유기형태적 모티브의 백화점식 나열방식이 되어서는 안되는 것이다. 바꿔 얘기하면 예술발전의 올바른 방향은 비유기적 각색과 유기형태사이의 균형문제에 초점이 맞추어져야 한다. 왜냐하면, 유기형태자체에 의존한 예술의 생명은 짧을 수밖에 없고 매번 새로운 예술적 모티브가 필요한 급진적 파격의 양상을 띠게 되기 때문이다. 그러한 급진적 파격이 비유기적 각색에 의해 적당히 조절될 때 안정된 예술작품이 될 수 있다. 이것이 19세기말의 급진적 파격이 필요한 상황에서 장식을 다가올 미래에의 이상적 예술모델로 제시했던 비엔나 아르누보 운동의 고민이었던 것이다.

IV. 면과 입체 : 2차원과 3차원 의 문제

자연형태에 대한 시지각적 각색이라는 의미를 갖는 기하양식의 정형적인 예로 리글은 3차원 상태로 존재하는 물체를 2차원으로 변안하여 표현하는 문제를 들고 있다. 이것은 3차원 물체가 시지각을 통해 감지될 때에는 2차원상태로 변안되어 감지된다는 관찰자의 시지각적 특징을 창작자 쪽에서 고찰한 문제이다. 즉, 3차원 상태로 존재하는 물체를 그대로 3차원의 상태로 감지하는 감각은 시지각이 아니라 촉각이며 시지각은 그것을

2차원의 상태로 감지하는 특징을 갖는다. 우리가 3차원 물체를 바라보고서 거기서 3차원성을 느끼는 것은 오랜경험에 의해 그 물체는 3차원상태로 존재한다는 것을 알고 있기 때문이다. 즉, 우리는 그 물체를 순수 시지각 행위로만 감지하지 못하고 처음부터 그러한 사전지식에 의한 결론을 먼저 마음속에 내린다. 만약 순수한 시지각행위로만 어떤 물체를 감지하게 되면 그 물체는 2차원의 상태로 눈에 보여진다. 이것은 시지각이 불완전한 감각때문이라기 보다는 오히려 그 반대로 그렇게 감지하는 것이 그 물체를 더 잘 파악할 수 있기 때문이다. 시지각 행위란 그 자체로써는 불완전한 표면적 현상을 완전한 상태로 변안하여 받아들이는 지성적 해석행위라는 기본개념에서 볼 때 시지각 행위가 3차원 물체를 2차원 상태로 받아들인다면 그것은 3차원 상태로 받아들이는 것보다 2차원 상태로 받아들이는 것이 더 완전한 상태로 그 물체를 파악할 수 있음을 의미한다.²⁴⁾

3차원 물체가 시지각을 통해 받아들여지면 관찰자의 시선과 직각위치에 놓여있는 한면만이 감지되는데,²⁵⁾ 이것이 바로 다름아닌 ‘투영(projection)’의 개념이다. 그러나 언제나 그런것이 아니고 물체와 관찰자사이의 거리에 따라 그러한 차원성의 교환이 일어나는 경계선이 있게 된다. 이 경계선을 기준으로 그 바깥으로 물체가 멀어지게 되면 그 물체는 3차원적으로 보이기 시작하다가 다시 어느 지점이상을 넘어가게 되면 그 물체의 특징들이 생략되기 시작하여 2차원 상태로 보이게 된다. 리글은 이러한 상태를 원경(Fernsicht: 遠景)이라 했다. 반대로 그 경계선의 안쪽으로 물체가 들어오게 되면 이때도 역시 물

24) 예를들어 Paul Frankl은 리글이 제시한 이와같은 시지각에 있어서의 2차원성과 3차원성의 주제는 단순히 시지각에 관한 문제이상의 미학적 주제이며 여기에는 오나멘트의 문제가 함께 고려되어야 한다고 했다. 이러한 내용은 Paul Frankl, *Das System der Kunstwissenschaft* (Brünn, 1938), p. 537, p. 611, pp. 728-729를 볼 것.

25) Alois Riegl, op. cit..(1893), p. 29.

체의 특징들이 생략되기 시작하여 2차원 상태로 보이게 되는데, 이 경우를 리글은 원경과 반대되는 개념에서의 근경(Nahsicht: 近景)이라고 했다.²⁶⁾ 그런데 똑같이 물체의 특징들에 대한 생략이 일어나더라도 위의 두 경우는 그 의미가 정반대이다. 원경의 경우에서의 2차원성은 시지가 기능이 불완전하기 때문에 그 물체의 특징을 놓치게 되어 일어나는 ‘몽뚱그려 보이는’ 현상인 반면 근경의 경우에서의 그것은 실제로 존재하는 여러면 중에서 어느하나를 선택하는 의도적 생략 행위에 해당된다. 이렇게 볼때 원경에서의 2차원성은 사실과 어긋나는 ‘거짓’에 해당되어 예술적 표현대상에서 제외되어야 하는 반면 근경에서의 2차원성은 부분에 의해 전체를 표현하려는 각색적 의미로써 바로 리글의 기하양식의 개념과 일치하게 된다.

근경에서의 2차원적 성격이 눈에 보여지는 여러면 중에서 어느 한면을 의도적으로 선택하는 각색의 개념으로 정의되게 되면, 이것이 바로 앞에서 논의한 예술적 현실이 나타내는 ‘대표성’의 개념 중 ‘면의 방향성에 의한 대표성’의 개념에 해당된다. 눈에 보여지는 현상은 무한대로 다양한 경우 중의 어느 한 순간의 장면이기 때문에 그것을 있는 그대로 묘사해서 얻어지는 예술적 현실은 영원히 실제적 현실보다 완결성이 떨어질 수 밖에 없게 된다는 개념이 그대로 이 경우에도 적용이 된다. 즉, 3차원 물체의 3차원적 표현은 그 물체에 대한 시각의 각도와 거리의 종류에 의해 형성되는 무한대로 다양한 장면중의 하나에 불과하기 때문에 그것은 영원히 불완전한 묘사로 남을 수 밖에 없게 된다. 그러한 묘사는 하나의 또다른 현실인 예술적 허구세계의 완결성 문제에 있어서 논리성이 결여된 불완전한 상태를 의미하게 된다. 예술적 완결성이란 장면의 묘사만 가지고서는 얻어질 수 없고 그 보다는 해석과 관련된 문제이고 보면 이 경우의 문제도 결국 한 물체에 대한 여러 방향으로 부터의 시각들을 어떻게 한 장면에 표현하고 그것들을 해석함으로써 그 물체

의 시각적 인지에 대한 ‘일반적인 경우를 획득하느냐’의 문제로 귀결된다. 그리고 이것은 그 물체의 대표적 방향에서의 2차원면으로의 단순화(simplification)와 그렇게 환원된 2차원 면들간의 관계를 그 구성법칙에 의거하여 해석함으로써 얻어질 수 있다. 전체성은 부분들로 번안된 후 그것들간의 관계적 법칙의 해석에 의해 얻어질 수 있는 것이지 전체성을 있는 그대로 묘사해서는 얻어질 수 없다.

이렇게 볼때 3차원 상태로 존재하는 물체를 2차원적 면으로 번안하는 작업은 바로 앞에서 살펴본 유기형태의 비유기적 기하형태로의 치환작업과 같은 의미를 갖는다.

리글의 이러한 2차원 개념은 바로 보링거의 추상개념에 있어서의 유기형태(form)과 순수형태(shape)의 구별과 일맥상통한다. 즉, ‘shape’이란 자기가 나타내려고 하는 사물인 ‘form’의 특징에 대해 생략, 강조, 취사선택등의 각색행위를 가함으로써 일반성을 획득한 상태의 형태인 반면 ‘form’은 ‘shape’의 이러한 일반적 성격이 ‘어떤 의미’라는 특수성을 띠면서 나타나는 경우이다. 여기서 한 물체의 2차원적 보편성은 바로 ‘shape’에 그리고 3차원적 특수성은 ‘form’에 대응하여 이해될 수 있다. 동시에 이 주제는 형태과학에서 다루는 ‘시지각적 초점(focus)’과 ‘해석적 관심(attention)’의 구분과도 일맥상통한다.²⁷⁾ 즉, 단순히 본능적 감각행위로써의 ‘focus’는 3차원적 인지에, 그리고 의도적 선택, 선별행위가 개입된 ‘attention’은 2차원적 각색에 각각 대응되어 이해될 수 있다.

사실, 3차원 물체를 3차원적으로 표현하는 기법의 대표적 예인 투시도가 지니는 불완전성에 대해서는 많은 지적이 있어왔다. 즉, 투시도가 물체를 눈에 보여지는 것과 가장 흡사하게 나타내기 위해서 고안된 기법임에도 불구하고 실제 사람이 감지하는 것과 많은 차이(distortion)를 나타낸다는 것이 실험결과 밝혀졌다. 일찌기 보링거는 물체의 인지에 있어서 3차원적으로 표현된

26) Alois Riegl, op. cit.(1897/8), p. 129.

27) Ernst Hans Josef, Gombrich The sense of order, p. 96.

물체는 그 특성이 분산되어 파악되기 힘들다는 사실을 지적하였다.²⁸⁾ 예를들어 어느 한 물체의 정면의 모습과 측면의 모습이 다를 경우 3차원적으로 표현된 이 물체의 특징은 대단히 분산적이 되어 어느 한가지로 쉽게 인지되지 못하게 된다. 보링거는 그 이유를 3차원 물체를 볼때 사람들은 그 특징을 정면에서의 특징, 측면에서의 특징 등 몇개로 나눈다음 이것들의 조합으로 파악하려는 경향을 갖기 때문이라고 했다. 보링거가 게슈탈트 심리학의 연구결과를 인용하여 주장한 이러한 내용은 그후 형태과학이 발전하면서 행한 많은 과학적 실험결과 사실로 밝혀지고 있다.²⁹⁾

예술에는 기본적으로 각색과정이 수반되기때문에 예술세계는 현실세계와는 달라지게 되며 이렇게 허구적일 수 밖에 없는 예술세계는 해석의 과정을 통하여 하나의 스토리를 전달하게 된다. 이러한 관점에서 보면 앞에서 구분한 유기형태(form)와 순수형태(shape)가 분명한 변별성을 유지할 때 그러한 해석의 내용도 명확해져 한 예술작품이 전달하려는 의도파악이 용이해진다. 그리고 리글의 주장에 의하면, 유기형태와 순수형태 사이의 이러한 변별성을 가장 명확하게 보여주는 것이 바로 비유기적 기하양식이라고 했다.³⁰⁾ 따라서 순수형태로의 각색과 같은 개념을 갖는 2차원 면처리로의 변환작업은 유기형태보다는 비유기적 기하형태와 더 잘 조화를 이루게 된다. 이것은 자연형태의 장식이 놓이게 되는 배경이 어차피 2차원 표면이기 때문에 3차원적 유기형태보다는 2차원적 비유기형태가 더 잘 어울린다는 상식적인 내용과도 일맥상통한다.³¹⁾ 그리하여 비유기적 기하형태의 구성법칙은 2차원 면처리의 속성과 잘 부합하게 되며, 리글은 바로 이런 두가지의 공통적 속성에 기초하여 고대시대의 여러양식을 통틀어 3개의 연꽃모티브(그림b)가 반복하여 2차원 면장식으로 쓰였다고 했다.³²⁾ 이렇게볼때 비유기 기하형태로의 각색과 2차원 면처리로의 변환은 결국 모두 다 같은 개념을 갖는 '양식화(stylization)'과정이며 동시에 이것은 보링거가 반

(反)자연주의(anti-naturalism)적 의미로써 제시한 추상적 이미지화 작업과 같은 개념이기도 한 것이다.³³⁾ 따라서 2차원적 표현은 3차원적 표현보다 덜 발달된 표현기법이 아니라 그 자체로써 하나의 완결된 예술적 법칙화 과정이며, 하나의 스키마를 형성함으로써 자연을 각색하려는 전형적인 예술적 변환과정 중의 하나인 것이다.

이상이 리글이 밝혀낸 고대장식예술의 미학적 의미이다. 고대장식예술은 순수형태(shape)적 의미에서의 근경(近景)을 다스릴 줄 알았으며 나름대로의 확실한 자연형태해석관점위에 하나의 완결성을 갖는 예술적 허구를 창출해 냈던 것이다. 이 때문에 원시예술은 비엔나 아르누보 운동이 시작되기 이전의 여러중요 예술운동의 밑바탕이 되었으며 19세기 중반에는 구체적으로 원시예술의 그러한 순수성을 직접 차용하려는 원시주의(primitivism) 운동이 일기도 했다. 또한 폴 세잔느(Paul Cezanne)와 앙리 마티스(Henri Matisse)의 화법역시 원시예술의 기하장식해석으로부터 많은 영향을 받았다. 그러나 이 두사람은 비엔나 아르누보의 장식운동보다는 1920년대의 추상화 운동과 더 직접적인 연관성을 가지므로 역시 여기서 다룰 주제는 아닌 것 같다. 리글은 자신의 2차원적 면처리 이론을 뒷받침하기 위해 예술의 발생

29) 이 문제를 다룬 예로 Ernst Hans Josey Gombrich, "Ambiguities of the Third Dimension" in *Art and Illusion*, pp. 242-288과 Rudolf Arnheim, "Perspektivische Verzerrungen" in *Die Dynamik der architektonischen Form*, pp. 118-120를 볼 것.

30) Alois Riegl, op. cit.(1897/8), p. 131.

31) Margaret Olin, op. cit., p. 389.

32) Ibid, p. 386.

33) 예를들어, Arnold Hauser는 리글의 이와같은 2차원적 면처리에 의한 양식화개념을 장식에 대한 리글의 더 넓은 개념인 예술가의 순수한 예술적 동기의 하나로 보고 있다. 이 내용은, Arnold Hanold Hauser, *Philosophie der Kunstgeschichte*(Münich: C.H.Beck'sche, 1958), pp. 179-181, pp. 238-245를 볼 것.

28) Wilhelm Wominger, op. cit.(1908), p. 28.

계통 관점에서 볼때 3차원적 조각술이 더 원시적 상태의 표현기법이며 2차원 면처리에 의한 장식술이 더 나중에 발달된 한단계 높은 예술기법이라는 주장을 편다. 또한 리글은 이러한 자신의 주장을 뒷받침하기 위해 고고학적 증거를 대고 있는데, 고대예술품의 발굴로부터 리글은 제일먼저 3차원 조각품이 만들어 졌고, 그 다음에 그 조각품들이 점점 평평해져 부조(relief)가 되었으며 마지막으로 페인팅과 판화 등의 완전2차원 기법이 완성되었음을 밝히고 있다.³⁴⁾ 원래 인간의 존재의 장(場)은 3차원이기 때문에 3차원 물체를 있는 그대로인 3차원 조각물로 빚어내는 것을 어린아

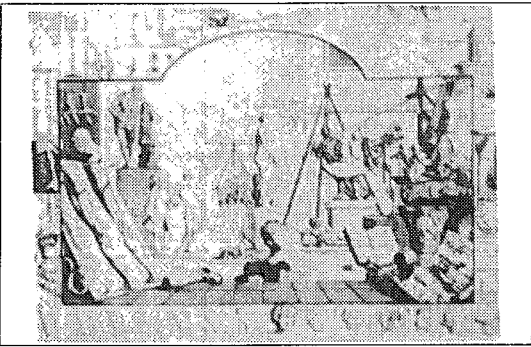
이가 어른의 행동을 흉내내는 것과 같은 모사적 본능(mimetic instinct)만 가지고도 가능하다. 3차원 조각물은 가장 초보적인 수준의 모방기법인 것이다. 그후 3차원 물체를 인간 본래의 시각의 장이 아닌 2차원으로 표현하기 시작하면서 더 많은 각색적 능력과 창조력이 요구되게 되었으며 이것은 동시에 인간이 물체를 있는 그대로 표현하는데에서 벗어나 물체의 대표성 혹은 보편성등과 같은 개념적 고민을 하기 시작하였음을 의미한다. 이러한 진정한 의미에서의 창조적 예술행위가 시작된 후에야 비로소 예술은 무한한 표현의 가능성을 다스릴 수 있게 되었다.

34) Alois Riegl, op. cit.(1893), p. 29.



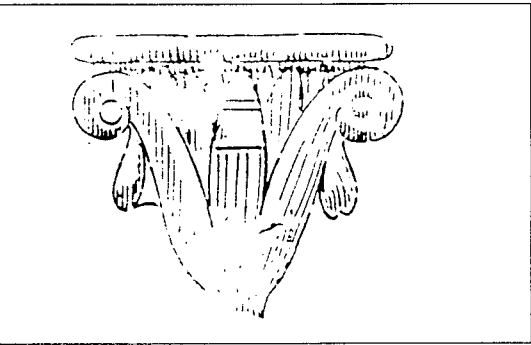
〈그림 1a〉 윌리엄 호거트(William Hogarth)의 '미의 분석(Analysis of Beauty)'중 도판1.

아카데미즘 하에서의 미학적 관심은 창작자의 표현 행위에 대해서만 국한된 일방적 경향을 띠어 관찰자의 수용상태에 대한 고려는 아직 시도되지 않았다.

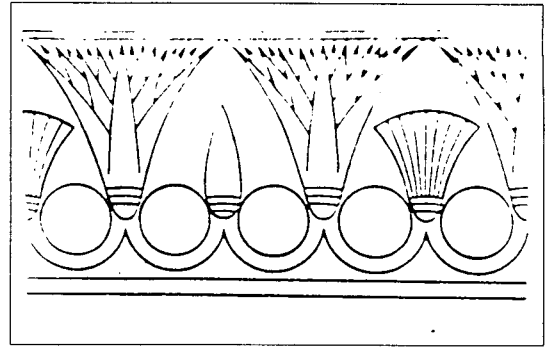


〈그림 1b〉 찰스 로브링(Charles Lebrun)의 '감정 표현론(A Method to learn to Design the Passions)'중 '공포(fright)'를 나타내는 도판 13 및 14.

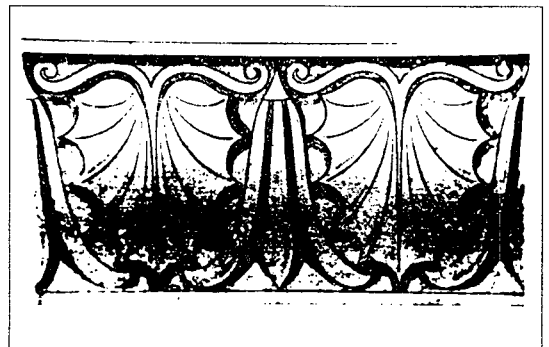
계몽주의때 부터 본격화되기 시작한 인간의 마음에 대한 연구는 관찰자의 시지각적 감상행위를 중요한 기준으로 취급하기 시작하여 창작자가 표현한 것에 대해 관찰자의 동의를 구하는 양상으로 발전되어 갔다.



〈그림 2a〉 알로이스 리글의 고대이집트 연꽃문양그림

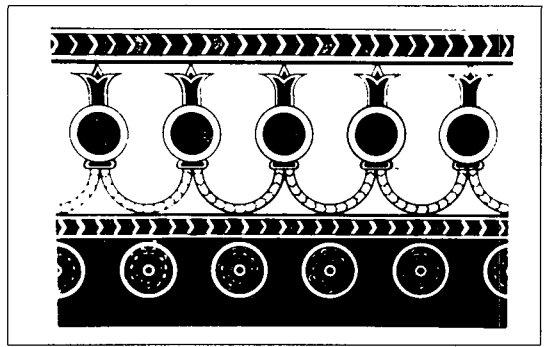


〈그림 2b〉 알로이스 리글이 고대 이집트의 테베스(Thebes) 지방의 벽화에서 따온 연꽃문양 그림.



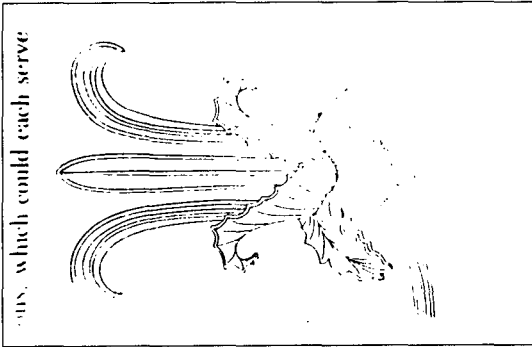
〈그림 2c〉 알로이스 리글이 고대 그리스 아테네의 에렉타이온(Erechtheion) 신전에서 따온 연꽃문양 그림.

리글은 고대예술에 있어서 장식이 중심적 역할을 수행했다는 자신의 주장에 대한 근거로 고대예술의 여러양식들 사이에 공통적으로 존재하는 몇가지의 기본장식문양을 들었다.



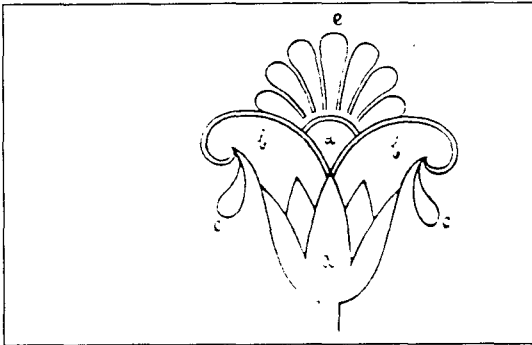
〈그림 3〉 알로이스 리글. 니무르드 궁전(Palace at Nimrud)의 앗시리아 벽화장식.

자연유기형태의 각색에 있어서 완결성은 그 유기형태를 단순화된 기하형태로 환원시킨 후 그러한 기하형태의 구성법칙적인 비례, 대칭, 열(列), 쌍, 조화 등에 비추어 해석하는 작업에 의해 얻어질 수 있다.



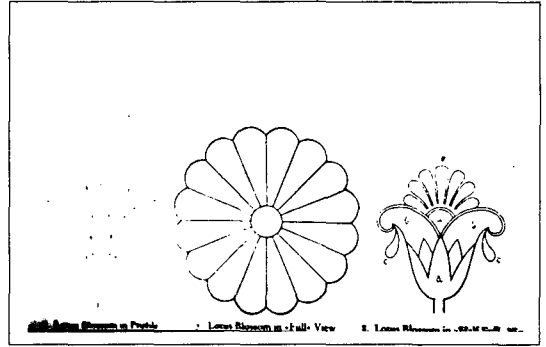
〈그림4〉 알로이스 리글, 고대 그리스 아테네의 에렉타이온 신전에 나타난 문양.

고대예술사, 나아가 서양예술사에 있어서 하나의 완성된 절정으로 평가받는 고대그리스 양식도 리글의 기하양식의 관점에서 보면 유기형태와 비유기형태의 단순 혼합이라는 미숙한 상태를 나타내기도 한다.



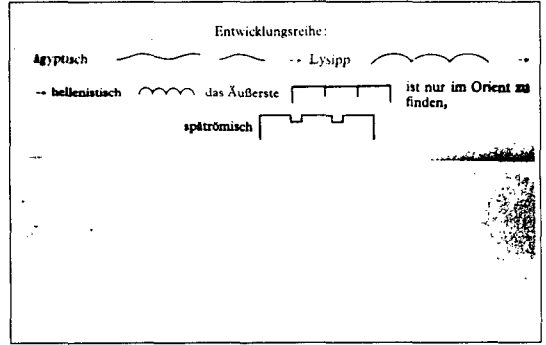
〈그림5〉 알로이스 리글의 고대이집트 연꽃문양 분석그림.

보링거가 양식적 완성도가 떨어지는 것으로 판정한 이집트의 연꽃문양을 리글은 반대로 기본기하형태로의 단순화와 그것들의 구성법칙의 과정을 거쳐 얻어진 하나의 완성된 기하양식으로 보았다.



〈그림6〉 알로이스 리글이 여러고대예술양식에 공동으로 존재하는 것으로 추출해 낸 3종류의 기본 연꽃모티브.

고대의 여러장식 모티브는 이 기본모티브의 변형인 것이며, 여기서 밝혀진 바와 같이 비유기 기하형태로의 각색과 2차원, 면처리로의 번안은 결국 같은 개념의 '양식화(stylization)'과정이다.



〈그림7〉 리글이 고대장식의 2차원적 면처리기법의 시대별 차이를 분석한 그림.

리글은 고대예술에 있어서 몇가지 기본문양과 마찬가지로 2차원적 면처리기법 역시 예술어휘형성을 위한 하나의 배경적 결정요소역할을 하고 있음을 밝히고 있다.

Geometric Style and Two-Dimensional Transformation :

Alois Riegl's Theory of Visual Perception and Vienna Art Nouveau Architecture

Yim, Seock Jae

(EWha Women's University, Professor)

Abstract

Alois Riegl's aesthetic theory of visual perception provided one of important conceptual backgrounds for Vienna Art Nouveau architecture. Riegl's theory of visual perception consists of geometric style and two-dimensional transformation. Riegl's theory of geometric style is based on the modern aesthetic theory of abstraction, which says that the artistic perfection can be obtained not from a direct imitation of natural objects, but from an abstract transformation of them. Riegl's theory of two-dimensional transformation, on the other hand, aims at obtaining artistic perfection by disintegrating volumetric conditions of natural things into planes and combining the planes thus obtained into another new world of art.

These two theories of Alois Riegl's provided an important aesthetical background for the design strategy of 'abstract ornamentation of two-dimension' in Vienna Art Nouveau architecture. This paper is to review the basic concept of Alois Riegl's theory of geometric style and two-dimensional transformation.