

공간해석에 대한 인체지각론적 접근

이 봉 순*

- I. 서론
- II. 공간과 수직성 개념의 해석
 - 1. 인체와 공간의 유기적 관계
 - 2. 메를로 폰티의 현상학과 공간해석
 - 3. 수직성(垂直性) 개념과 초월성(超越性)
 - 4. 이차원과 삼차원공간 / 이미지와 실제 사이의 간극
- III. 인체지각적 공간과 척도의 문제
 - 1. 맥시멀리즘(Maximalism)과 IN SITU
 - 2. 건축적인 공간과 조각적인 공간
- IV. 인체지각 공간의 몇가지 사례
 - 1. 콘스탄틴 브랑쿠지의 작업에 나타난 수직성
 - 2. 알베르토 자코메티의 '거리' 해석
 - 3. 리처드 세라의 도보답사(徒步踏査)
- V. 결론

I. 서론

많은 현대미술작품이 인간을 포용하는 예술에서 일탈되어 있는 것은 우리와 세계간의 교류가 단지 논리에 의존하거나 시간성에만 의존하기 때문이 아닌가 하는 우려를 갖게 한다. 예술보다 과학이 우선하지는 않는다는 견해를 지닌 논자에게 있어서 최근 십여 년의 변화하는 시간 속에서 현재와 미래에만 의존하는 경향을 띄고 있는 현재의 문화양상은 예술적 자존심, 즉 수 백 만년의 인류 문화와 예술 본질로부터 분리되어 있는 듯 보인다. 이런 연유에서 20세기 후반기인

* 팡테옹-소르본느 파리 I 대학 조형예술학 박사 수료

1960년대 미니멀리즘의 출현 이후 대형화되는 현대조각의 흐름 중에서 그러한 작업을 하는 조각가들이 작품의 형태와 규모를 결정하는 과정에서 어떻게 대상을 인식하고 작품공간개념을 설정했는지를 우리의 인체구조적 차원에서 알아보고자 한다. 대형화되는 현대조각의 흐름을 우리의 인체를 통한 지각체계를 통해 알아보고자 하는 것이다. 문제를 논하기 전에 예술의 인간성 부재 문제에 관심 있는 필자에게 이 논제를 택하도록 동기를 제공한 인간 중심의 건축을 하는 르 꼬르뷔제의 [모듈러]는 우리가 접근하고자 하는 관점을 잘 대변해 주고 있다고 본다.

르 꼬르뷔제는 미터법이 인간을 포용하는 건축에서 일탈되게 만든 요인이라고 지적하면서, 그는 그의 저서 [모듈러]에서 신체를 통한 건축공간과 형태의 측정과 조화를 깊이 있게 다루고 있다. 그는 본질적인 통일성을 드러내 보여주는 파르테논 신전과 인도의 사원들 그리고 수많은 성당들에 사용한 측정도구는 인간의 신체와 관련되었기 때문이라고 지적한다. 팔꿈치나 손가락 너비, 보폭 기타 등등이 그것이라는 것이다. 그 때에는 우리를 움직이는 조화의 원천인 신체가 확실한 인간의 개념에 따라서 수학의 부분을 담당했기 때문에 인간의 눈이 인정한 아름다움의 구성요소가 될 수 있었다는 것이다. 이 신체를 이용한 도구는 지금도 선사시대와 마찬가지로 인간의 측정도구로 사용되고 있다고 하며, 확인할 수는 없으나 우리의 한국 전통가옥 건축에도 적용된다고 알고있다. 그는 여행을 다니면서 많은 조화로운 건축물에서 마루와 천장사이의 거리가 대략 2.10 내지 2.20미터인 것을 알게 되었으며, 이는 키가 B (르 꼬르뷔제의 분류)인 사람이 팔을 올린 높이로써 이들의 신체 규모에 적합하다는 것이다. 그는 쥘리히 대학에서 수학 철학의 명예 박사학위를 수여 받게 되던 1945년에, 표현할 수 없는 공간이라는 말로 인간 중심의 공간에 대한 자신의 느낌을 피력하기도 했다.

“공간을 소유한다는 것은 생명체의 첫 번째 몸짓이다. 사람도, 짐승도, 나무도, 구름도 모두 마찬가지이다. 그것은 평형성과 항구성의 근본적인 나타남이다. 실존의 첫째 증거는 공간을 점유하는 것이다.”¹⁾

그의 논리에 의하면 건축과 조각, 그리고 회화는 본래 공간에 의존하고 있다. 4차원이란 행복한 조화가 사용된 예술 작품에 부여된 무한한 자유의 순간이다. 그

1) LE CORBUSIER, 모듈러 *Le Modulor*, 박경삼 옮김, 안그래픽스, 1991, p. 32.

것은 예술가에 의해서 선택된 주제의 효과가 아니라, 모든 사물 속에 내재된 비례의 승리이다. 그는 신체의 비례 체계에 맞는 건축을 하고 싶은 욕망과 충동, 그리고 필요성을 절감하고 자신의 아뜨리에의 벽 높이를 4미터로 정하고 거기에서 살면서 연구하기도 했다. 그는 그곳에서 자신을 만나고 자신의 키를 재면서, 휴식과 앉아있기, 걷기 따위를 통해 공간을 측정할 수 있었다. 이 실험 결과 사람들은 숫자에 맹목적으로 복종하기 시작하여 그것을 영속화시키고 싶은 유혹을 받기 때문에, 미터법은 다만 추상적인 숫자이므로 공간을 측정할 간격을 한정할 수 없다는 사실을 알게된 것이다.²⁾ 필자는 이러한 인체와 공간의 상관관계에 대한 부분을 중심으로 논문의 기본적 방향을 전개해 나가고자 한다.

II. 공간과 수직성 개념의 해석

1. 인체와 공간의 유기적 관계

우리는 일상생활에서 앞에서 언급한 바와 같이 공간과 형태에 대한 체험공감대와 시각 경험대가 상호 작용하게 되는 현상체험을 수없이 하고 있다. 다만 우리는 그에 대해 깊이 있게 분석해 보고 있지 않을 뿐이다. 이를 보다 쉽게 이해하기 위하여 한 유학생이 자신의 방에 옷을 걸기 위해서 벽에 못을 박아야 한다고 가정해보자. 우선 이 학생은 못의 위치를 정하기 위해서 사방 벽 중의 한 벽을 선택하게 될 것이다. 그리고 그 벽의 어느 쪽에 못의 위치를 가늠하게 되는데, 이때 유의하게 되는 것은 옷이 걸린 후의 방의 분위기일 것이다. 그리고 못을 박을 위치는 물론 옷의 길이 보다는 높아야하고 옷을 걸 사람의 손을 올려 걸 수 있는 높이여야 할 것이다. 이와 같이 실제 생활 공간에서의 형태와 위치는 실용성이 우선이겠지만 이 실용성 역시 우리 몸과 관련이 있게 된다.

우리는 여기에서 인간이 그를 둘러싸고 있는 주변과 더불어 물체들의 형태를 인식한다는 사실을 알게된다. 왜냐하면 인간은 신체 구조상 공간 속에서 그것들(물체들)과 상호 작용하도록 되어있기 때문이다. 메를로 폰티의 지각의 현상학은 이러한 인간과 공간의 관계를 잘 대변해 준다. “이 모든 것이 주체로서 그의 세계에 관한 조직 관계를 드러내는데 그것이 바로 공간의 본질인 것이다.”³⁾ 바로 거기에 우리와 세계간의 거리감의 인식이 개입되는 것이다. 필자는 메를로 폰티

2) *ibid.*, pp. 19-34.

의 지각의 현상학에 나타난 공간개념이 실제공간의 예술작품, 특히 인체 조직과 관련하여 물체의 규모와 크기를 결정하기도 하고, 보는 시점과 물체와의 거리감, 재료에 대한 촉각성, 그리고 형태 등의 매개변수를 이용하는 현대미술가들의 작품에 영향을 주었을 것이라는 전제하에 이 논문 제목을 정하였다. 모든 예술가들에게 절대적인 영향을 준 것은 아니지만 많은 초현실주의자들에게 지그문트 프로이트의 심리학이 영향을 주었다면, 미래주의자들에게는 앙리 베르그송의 시간 개념이, 그리고 현대 조각가들에게는 메를로 폰티의 사상이 영향을 주었을 것이다. 좀더 구체적으로 예를 들면 메를로 폰티의 '지각의 현상학'은 예술 이론가들에 의해서 자주 거론되고 있기도 하다. 로잘린드 크라우스(R. Krauss) 역시, '아방가르드의 오리진과 그밖의 모더니스트 신화들(pp. 319-333)'에서 메를로 폰티의 사상을 통하여 리처드 세라를 분석하고 있다. 때문에 그 중 많은 부분을 번역하여 리처드 세라의 '도보답사' 부분에 소개하였다. 또 다른 로잘린드 크라우스 역시, 그의 글 "의미와 감성

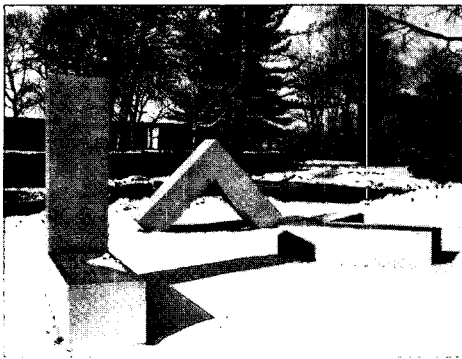


그림 1. Robert Morris, "L-빔 (The L-Beams)", 1965-1970. Trois elements, acier inoxydable, chaque element: 2,44x2,44x0,61m.

(Sens et sensibilit)"에서 오브제를 다른 것과 연관되도록 이동하는 따위가 특별한 조형언어를 지니게 한다고 강조했다. 이 연관성은 물체와 물체가 점유하고 있는 공간사이에서 주체와 객체의 만남이 이루어져 주체상호간의 변증법적인 성향을 띄게 한다는 것이다. 예를 들면 로버트 모리스

(Robert Morris)의 'L-빔 (The L-Beams)' <그림 1>은 각자의 위치에서 L은 서거나 눕거나 옆으로 누어져 있거나 또는 위태하게 자리하게됨으로 그의 크기는 관객의 위치와의 관계를 유발시킨다.⁴⁾

위의 예시작업과 같이 조각의 추상형태와 구상주의자들로부터 시작되는 공장생산품과 건축자재의 이용, 그리고 금세 초부터 행해진 원시화된 형태등의 다양

3) MERLEAU-PONTY (Maurice), *Phénoménologie de la perception*, Paris, ed. Gallimard, coll. Tel, (1945), 1994, p. 291.

4) KRAUSS (Rosalind), *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, ed. Macula, (*The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, The M.I.T. Press, Cambridge, Mass., 1985), trad. de l'américain par Annette

한 양상을 띄고 있는 현대 조각은 차츰 그 개념이 모호해지기 시작하였다. 브랑쿠지의 '무한주'는 이러한 추상형태의 조각과 순수 조각형태의 중간지점에 위치한 듯 하다. 우리는 이 작품을 관람자의 시점이동과 수직성개념을 통해 접근하게 될 것이다. 더불어 현상학적인 공간체계, 즉 예술의 수직성과 초월성공간을 우리의 시점과 관련하여 알아본다. 우리는 햇살이 구름 주변에 황금 빛 테를 두르면 서 지상(地上)까지 내려쬐힌 현상(現象)을 볼 수 있다. 그 수직성(垂直性)은 그 자체로서 만져지는 상태이기보다는 눈에 보여지는 상태로서, 순수 자연 공간의 신비로움에 대한 감정을 유발(誘發)시키는 것이기도 하다. 회화와 달리 건축이나 조각과 같이 삼차원 형상들을 통해 이러한 환상적인 공간을 구현하기 위해서는 우리의 몸을 둘러싼 체내외 물리적인 공간과 시각과의 관계에서 일어나는 자극체계를 염두에 두어야 한다. 이것은 현상학적인 공간체계이며 빛과 물질 그리고 그것을 느끼는 우리의 몸, 바로 오감에 의해 지각되는 감각체계를 이해하는 일이기도 하기 때문이다.

미니멀에서 시작된 맥시멀리즘은 어떤 특유한 건축적 장소까지도 벗어나 대지 예술, 예를들어 로버트 스미드슨의 '나선형 방파제' (1969-1970)와 같은 작업은 지표의 한 단면을 보여주기도 한다. 로잘린드 크라우스는 현대조각에서 가장 두드러진 특징은 '조각이란 정지와 움직임, 즉 포착된 시간과 흐르는 시간 사이의 결합점 위에 있는 매체라는 점을 조각가들이 작품을 통해 표현해 내고 있는 점'이라고 주장한다. 그는 시간과 공간이 분리될 수 없다는 점을 강조하기도 한다. 논자는 이점을 인정하지만 이 논제에서는 작품에 나타난 작품성 보다는 외형적으로 나타난 규모와 장소, 그리고 공간체계에 주목하였다. 로잘린드 크라우스가 말하는 바와 같이 현대 조각은 건축물이 아니면서 건축물 주변에 위치하거나 풍경이 아니면서 풍경안에 자리잡게된 대형화 현상을 필자는 현대 조각 영역의 확장이 위에서 언급한 오감체계, 다시말해 건축공간개념이 현대 조각가들의 작품개념에 이용되었다고 본다. 리처드 세라의 작업 과정을 살펴보면, 그는 건축가 처럼 작업한다. 평면도를 그리는 것과 같이 덧생을 한다든지 작품이 놓여질 장소를 고려하여 작품의 규모를 정하는 그의 태도가 그러하다. 특히 그는 관객의 움직임을 작품의 중요한 개념으로 생각하기 때문이다. 따라서 이 글에서 조각공간과 건축공간을 조각의 대형화와 더불어 알아보게 된다.

2. 메를로 폰티의 현상학과 공간해석

모든 예술작품에 나타나는 공간은 실재적인 물질존재의 공간이다. 시각예술 또한 움직이는 체계를 지녔다. 본다는 것에 관계하는 것은 어떤 점에서는 삼차원 공간체계를 갖기 때문이다. 왜냐하면 회화와 같이 정면에서 바라보아야 하는 예술에서도 눈에 볼륨을 제공하는 공간을 그 작품 내부에 지니고 있기 때문이다. 단지 이는 일루전에 의존하는 시각체계에서 일어나는 현상이지만 작품의 크기와 형태는 실제 공간 체계에서 이해되어야 한다. 회화 공간에서도 상하 또는 좌우의 방향성을 지녔으며 이 또한 우리 신체의 위치와 체계에 관계된다. 작품의 크기와 대조는 이러한 관점에서 관객의 느낌에 영향을 미치기도 한다. 우리 신체의 움직임 중에서 가장 강하게 대비되는 감정을 느끼게 하는 것은 상하의 움직임, 즉 수직성감정일 것이다. 우리 움직임 중에서 위로 솟구치거나 아래로 착지할 때의 감정을 예로 들 수 있다. 수직감정은 이러한 위나 아래의 두 방향을 지녔으며, 움직여서 상승하는 움직임이나 내려가는 움직임과 같은 상징적인 감정에 의하기도 하지만, 대체로 추상공간이 아닌 체험공간(Espace vecu)이다. 이 장에서는 일루전적인 공간이 아닌 실제 공간체계와 감정을 현상학적 차원에서 알아본다.

메를로 폰티의 공간에 대한 인식은 우리 인간의 신체 조직체와 연결되어 있다. 우리의 몸은 외적 세계의 인식과 우리의 내면세계의 인식에 상관이 있으며, 또한 문화의 표현이기도 하다. 물체를 인식하는 질적인 문제는 크기와 깊게 聯關되어 있다. 메를로 폰티(Merleau Ponty)에 따르면, 공간은 그 속에 물체들이 놓여지는 실재적이거나 혹은 논리적인 장소의 개념이 아니고 그로 인해 물건의 위치가 비로소 가능해지는 것이다.⁵⁾

물리적인 대상들에 관한 주관적 나의 지각에 있어서, 한 대상의 정면에 관한 지각은 보통 후면에 관한 간접현시를 수반한다. 집의 정면을 본다는 것은 내가 그 주위를 걸으며 볼 수 있는 그 어떤 것으로서의 다른 측면이 나에게 주어진 대상을 보는 것이다. 더욱이 다른 측면을 지각하는 것은 또 다른 측면을 지닌 대상을 대면하는 것이다. 그러나 이러한 다른 측면은 결코 내게 보여질 수 없다. 내가 아무리 위치를 변경한다고 해도 타인의 육체를 그가 영위하는 모습 그대로 경험할 수는 없을 것이다.⁶⁾ 우리의 몸은 공간 속에 놓여지는 것이 아니고 공간 속

5) MERLEAU-PONTY (Maurice), *Phenomenologie de la perception*, Paris, ed. Gallimard, coll. Tel. (1945), 1994, p. 281.

에 위치하는 것이다. <여기>라는 용어는 나의 몸이 다른 것들과 관계해서 확실하게 놓여지는 것이 아니며 여러 것들 앞에 있는 위치, 즉 구심점을 나타내는 것이다.⁷⁾ 결국 공간의 중심은 나 자신인 것이다. 나는 육체를 가졌으며 나의 육체의 동작과 타인들의 그것, 나의 의도와 나의 몸놀림사이에 관찰된 상호관계는 내게 타인들을 알고자 하는 방법론적인 시도에 있어서의 실마리를 제공할 수 있다... 그러나 이들은 내게 타인들의 존재에 관해 가르쳐주지 않는다. 나의 의식과 내가 경험한 대로의 나의 육체 사이에는, 나의 현상적인 육체와 외부로부터 내가 본 대로의 아는 사람의 육체 사이에는 타인의 체계를 완성시키는 것으로 보여지게 만드는 내적 관계가 존재한다.⁸⁾

후설의 타자에 관한 분석에서, 나의 살아있는 육체는 항상 생동적으로 현존하는 최초로 설립되는 원형이므로 자아와 타아는 결코 완전히 동일시되지 않는다. 때문에 타자는 나의 육체의 동반자로서 항상 현존하지만 언제나 타자인 것이다. 메를로 폰티는 후설의 이러한 논리에서 타자가 지각되는 방식으로 후설의 유추적인 통각과 유사한 어떤 것이 살아있는 육체 자체에 의하여 달성되었다고 주장했다. 특히 그의 주장에 의하면 타자는 단지 물리적인 대상으로서의 신체가 아니라 활기를 띠는 물체로서 나에게 주어진다고 하는 사실이다. 자아와 타아는 독립적인 시선으로 만나는 것이 아니라 신체를 지닌 존재들로 만난다. 타자를 지각할 때 나의 육체와 그의 육체는 짝짓기를 하고, 그 결과 이들은 일종의 한 쌍의 행위로 묶게 된다. 나의 움직임이 다른 사람에게는 대상일 수 있다. 타인에 대한 지각을 가능하게 만드는 것은 바로 이러한 전이, 즉 나의 의도가 타자에게로 그리고 그의 의향이 나의 신체로, 타자의 대상인 나와 나에게 대상인 타자와의 전위인 것이다.⁹⁾

후설에 의하면 현상학은 특정한 부류의 재현상을 정의하는 본질적인 특성들에 관하여 통찰하는데 관심을 기울이는 명증적인 학문이다.¹⁰⁾ 그러나 메를로 폰티가 생각하는 현상학은 본질에 관한 연구인 동시에 본질들을 실존으로 되돌려 놓는 철학이다. 그것은 자연적인 태도로부터 제기되는 주장을 중시시키는 선형철

6) HUSSERL Edmond, 데카르트적 성찰 *Meditations cartesiennes*, p. 109.

7) J. 슈미트, 메를로 폰티 ed., *지성의 샘*, 홍경실 옮김, pp. 126-127.

8) MERLEAU-PONTY Maurice, *Phenomenologie de la perception*, ed. Gallimard, coll. "tel", (1945), 1994, p.352.

9) Merleau-Ponty, *The Primacy of perception and Other Essays*, p. 118.

10) J. 슈미트, 메를로 폰티 ed., *지성의 샘*, 홍경실 옮김, pp. 62-80.

학이지만, 세계가 시작되기 이전에 하나의 전도될 수 없이 이미 거기에(already there) 존재하는 철학이다. 본질개념은 지각의 세계로부터 빌려온 것이다. 그러나 명증적인 분석은 구체적, 사실적인 경험을 후천적으로 해명한 것이다. 따라서 이것은 선형적인 현상학이라기보다는 하나의 실존적인 현상학의 기교로서 적절하게 이해된다. 이것은 육체를 부여받은 의식(incarnate consciousness)의 전 반성적인 삶(pre-reflective life)을 이해할 수 있도록 해주는 방법이다. 메를로 폰티에게 있어서 이러한 육체와 관련된 의식 체계는 교차대구법(Chiasmus)이라고 부른 것과 결합된다.¹¹⁾ <지각의 현상학>에서 메를로 폰티가 밝히는 현상학은 세계의 낯설음과 같이, 세계와 이성의 신비를 밝히려는 하나의 이론이 되기 이전의 운동이었다. 이러한 선형적인 현상학은 우리에게 의식으로 환원할 수 없는 낯설고 역설적인 세계로부터 우리의 놀라움을 회복시켜 주었다.¹²⁾ 메를로 폰티는 주관과 세계와의 미묘한 뒤얽힘을 정당하게 평가할 수 있도록 하기 위하여 현상학을 재정비하려고 시도한 것이다. 그의 현상학적 논리에 의하면 세계는 하나의 대상이 아니며, 나의 모든 생각과 명쾌한 지각의 자연스러운 배경이자 무대인 것이다. 인간은 오직 세계 속에서 자기자신을 안다. 내가 과학이나 상식의 영역에서 나 자신으로 되돌아 올 때 세계 속에 운명지어진 주체는 자신이 본질적인 진리의 원천이라는 것을 발견하는 것이다.¹³⁾ 결국 메를로 폰티에 의하면 모든 세계는 자신을 주체로 하여 지각하게 되며, 이 지각체계는 우리의 신체가 구심점이 된다는 논리가 성립될 수 있다.

3. 수직성(垂直性) 개념과 초월성(超越性)

높은 쪽으로 눈을 들어올리는 행위는 위쪽을 指向하는 감정을 內包하는데, 이것은 비어있으며 공기와 빛이 가득한 장소에 合流하는 超越성에 관련된 동작이다. 우리는 같은 감정을 나무들 꼭대기에서 빛나는 것 같은 햇볕으로 밝혀지는 숲 속에서도 만나는데, 이 때에는 나무들의 형태와 그들의 거리감을 識別하기가 곤란하다. 공간은 거리 간격이다. 공간은 깊이다.¹⁴⁾ 이처럼 멀리 보는 것은 아우

11) Merleau-Ponty, 기호 서문

12) J. 슈미트, 메를로 폰티 ed., 지성의 샘, 홍경실 옮김, p. 80.

13) MERLEAU-PONTY Maurice, *Phenomenologie de la perception*, Paris, éd. Gallimard, coll. Tel, (1945), 1994, p. xi.

14) DIDI-HUBERMAN (Georges), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, éd. de

라적인 감정, 말하자면 아련한 幻影 같은 느낌처럼 받아들여지는 상태와 같다고 할 수 있다. 예를 들자면 물건들을 바라볼 때, 물체가 우리를 바라보는 것 같은... 수직형 물체의 크기가 우리의 신체와 관련되어 있다는 점은 우리가 위쪽이나 아래쪽을 바라볼 때, 우리 몸의 움직임은 통해 쉽게 이해할 수 있다. 우리는 아래쪽을 바라볼 때 몸이나 머리를 숙이게 되며 위쪽을 바라볼 때는 고개를 위로 쳐들게 되기 때문이다. 아래쪽으로 보는 수직 현상은 비어있는 느낌을 나타나게 해 주기도 한다. 우리가 우물 속을 들여다 볼 때의 느낌이나 언덕 위에서 아래쪽을 바라볼 때 우리는 측정할 수 없는 어둠의 깊이나 우리 내면 깊숙한 곳의 어떤 존재에 직면하기도 한다. 이러한 본질적 내면세계의 만남은 굉장히 민감한 세계인 空白 속에 균형을 잡는 것인 듯 하며, 공백의 단순한 존재의 次元을 뛰어 넘어서 내면성을 認知하는 것이 아닐까?

垂直의 근본적인 軸은 사람이 서 있는 상태를 나타낸다. 이 垂直은 땅을 짚고 하늘을 향해 솟는 형태이다. 아래쪽을 향한 운동은 우리의 깊은 곳을 보게 해주며, 하늘 쪽을 향해 뻗어 나간 수직선은 위쪽을 지향하게 되는데, 이러한 움직임은 꿈을 꾸게 하거나 혹은 명상을 하게 한다. 질베르 듀랑(Gilbert Durand)의 상상적 세계의 인류학의 구조에서는 上昇은 그러니까 결국 그 자신으로의 여행의 구성 요소가 된다. 온갖 것 중에 가장 실재적인 想像 여행, 그 여행은 순수한 수직의 本源에의 鄉愁를 꿈꾸며, 逃避의 욕구에서 超院(hyper)(역자 주 : 최상의 장소인 듯 함)으로, 또는 넘어서는(supra), 天空(Celeste)의...¹⁵⁾ 한편, 바셀라르에 의하면, 상향 수직성은 날려고 하는 꿈이다. 날개모양은 실제로 실현 불가능한 나르고 싶은 욕망과 꿈을 나타내는 상징적인 형태이다. 그는 그의 저서 공기와 꿈에서 날려는 꿈은 詩의 세계에 강하게 나타나는 이미지로써 심리적인 형태를 지닌다고 한다. 근본적으로 합리화된 환상의 세계를 표현하는 것이며, 꿈에서 난다는 것은 절대 날개를 가지고 나는 것이 아니라는 중요한 사실이다. 날개를 가지고 있었기 때문에 나는 것이 아니고, 날개가 있다고 믿기 때문에 날았다. 질베르 뒤랑 또한 바셀라르의 견해를 지지하면서, 무속 신앙 속에 깊이 깔려 있는 날개의 의미는 순수함을 상징하는 합리화된 방법이라고 한다. 역설적으로 새는 동물에 속하지 않고 단순히 날개의 부속물로 생각한다는 것이다. 키이즈

Minuit, Paris, 1992, p. 119.

15) DURAND (Gilbert), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, (1969), 1992, éd. Dunod, pp. 140-141.

(Kiats), 셸리(Shelly), 발자크(balzac), 그리고 릴케(Rilke)와 같은 시인들의 상상의 날개는 조류의 해부학적인 면에 부합시킬 수 없다. 새는 비동물화되고 상징적 존재가 되었다. 이들의 세계에서의 날개는 새나 벌레가 아닌 그 이상의 의미, 즉 날려는 특질을 그의 속성으로 가지는 것이다. 실재하는 명사적 의미가 아니고 동사적 의미로 존재하는 것이다.¹⁶⁾ 본인은 조각적 공간속에서 대상과 관객과의 거리감 또는 하늘을 올려다 볼때의 비어있는 느낌이나 투명성을 지닌 작품들에 나타난 공간은 칸트의 순수 직감 또는 이상적인 초월성을 지녔다고 생각된다. Kant의 공간해석은 순수한 직감처럼, 감각적인 동시에 선형적인 형태처럼 실재의 공간이다. 말하자면 주어진 감각적인 선형을 전제한 수용으로서, 초월적인 이상성이다. 이상적인 초월성은 물질적으로 구성된 존재일 수 없다.

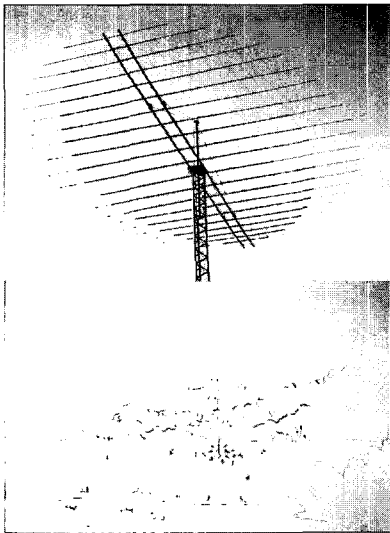


그림2. Ilya Kabakov, '위를 보며, 글을 읽으며. (Looking Up, Reading the words.)'. Installation: steel, height 15m, inscribed area 14.45x11.3m, north lawn of the Aasee, east of Kardinal-von-Gaten-Ring. Permanent exhibition beginning May 1997

1997년 일리아 카바코프 Ilya Kabakov는 윈스터의 조각 프로젝트에 전시한 하늘을 향한 시적이고 초월적인 느낌의 작품 '위를 보며, 글을 읽으며. (Looking Up, Reading the words.)' <그림2>는 위에 열거한 칸트의 공간개념을 상기시킨다. 그의 작품은 안테나와 같은 형태로 14.45미터 높이에 직경 11.3미터 직경의 원형의 금속 재질의 작업이다. 이 작품은 작가의 스케치에서 보듯이 누워서 위쪽을 보며, 원형 판 쓰여있는 글—거의 투명하게, 작가의 말을 빌어 산책하다 만난 거미줄과 같이 빛나는 가는 금속선으로 쓴 글—을 하늘과 함께 읽도록 만들어 졌다. 본인은 그의 작품을 보면서 가스통 바슐라르의 시학과 공간에서 읽은 노엘 뷔로의 두 시행을 생각했다. 위를 바라보는 자세의 투명성과 초월성, 그리고 관조하는 자세 - 멀리 더 멀리, 무한대와 비어있는 공간으로의 날아오르는 것, 이것은 곧 꿈의 세계이다.

그는 풀잎 위에 누웠다.

하늘을 크게 하려

16) *ibid.*, pp. 144-145.

우리는 지식이 없어도 직관으로 외부대상세계를 느낄 수 있다. 이것은 외적인 요소에서 시작되는 원인행위가 우리내면에 생각할 수 있는 동기를 제공해 주기 때문이다. 예를 들면 가벼움은 상승을 내포하며 중량감은 안정과 하향성을 내포한다. 관객의 시점에서 이러한 상하의 움직임이 유발할 수 있으려면 크기와 부피의 관계가 매우 중요할 것이다. 특히 그 안에 감각적인 기류가 흘러야 할 것이다. 이 기류는 곧 여섯 번째 감각이 아닐까? 관객과 물체와의 교감 중에 일어날 수 있는 기류, 이것은 시각적인 형태와 촉감적인 형태, 이 두 형태 사이에 존재하는 모순 속에서 더 잘 나타날 수 있지 않을까? 수직형태에서 생겨나는 이러한 문제를 연구하는 것은 매우 흥미있는 일이 될 것이다.

4. 이차원과 삼차원공간 / 이미지와 실재 사이의 간극

로잘린드 크라우스의 이미지는 삼차원 공간 속의 물체를 물리적인 상태를 완전히 바꾸어 이차원의 공간 속으로 집어넣는 것이라고 해석한다. 이것은 물체와 이미지 사이에는 물체 크기가 변화되며 그 때문에 삼차원적인 물체가 이차원 세계 속에서 이미지로 변화될 수 있는 것이다. 이미지는 물체의 번역 뿐 아니라 새로운 장소와 새로운 단계를 그 자체에 지니게 된다. 그래서 이미지는 근본적으로 다른 공간이 생겨나는 공간개념을 전제로 하게 된다. 이 공간은 실재성과 결정적으로 분리된 투영 상태이기 때문이며, 갖가지 이상화된 단계에 따라 투영을 초월하는 것으로 간주하기 때문이다.

우리는 입체 작업의 이미지 개념을 이해할 때, 이차원 공간 속에서 이루어진 어떤 형태를 삼차원 공간에 현실화 시켜보면 보다 쉽게 이해할 수 있다. 평면 작업에서와 같이 물리적인 상태의 변형이나 크기의 변형은 이미 실재에서 분리되게 되므로 새로운 공간을 발생시키게 되는 것이다. 이미 이미지화된 평면 작업에서는 물체의 물리적인 상태나 크기는 이미 실재에서 분리된 상태이므로 피카소의 1912년 작 '기타'와 같은 큐비즘의 입체작업처럼 새로운 형태와 공간을 나타내게 될 것이다. 여기에 형태와 물질성 사이에 생겨나는 감정은 이를 가중시킨다. 예술가가 사용한 물체들이나 이미지들은 우리의 기억의 공간과도 연결되어 있기 때문이다. 우리의 경험을 통해 기억되는 것들이나 추억 등, 각각의 이미지들은 우리가 이미 체험을 통해서 알게 되는 정보체계로서 그 자체가 이미 개념화된 상태이기도 하다. 우리들이 사용하고 있는 언어체계에서도 이러한 이미지개념이 내포되어 있다. 우리가 사과라는 명칭을 쓴다고 가정해보자. 이 단어 속에

는 구체화되지 않은 사과라는 과일의 통칭인 것이다. 여기에 예술가가 어떤 구체화된 형태를 제공하면 관객은 그들의 사과에 대한 기억과 정보를 이 작품에 투영하게 될 수도 있다. 조셉 코슈트의 '세 개의 의자' 작업은 이러한 이미지와 개념 사이에 생겨나는 현상들을 잘 대변해 주고 있다고 생각한다. 이 작업에서 우리는 실제의 의자와 이미지화된 실물크기의 사진, 그리고 의자의 사전적 정의 등, 각기 다른 시각의 의자 세 개를 보게된다. 주목할 것은 세 개의 의자 모두 시각적으로는 달리 보여지지만 관념적으로는 의자라고 불러주는 오브제의 이미지를 공유하고 있다는 점이다. 실제의 의자는 삼차원 공간이며, 사진은 이차원 공간에 투영된 일루전을 지닌 이미지이며, 사전적 정의는 보다 넓은 의미의 개념화된 이미지이다. 언어는 구체화된 형태이기보다 훨씬 추상적인 이미지이다. 사전적 정의 속의 의자는 기능과 의미는 구체화 할 수 있지만 그 다양한 형태를 구체화할 수는 없다.

III. 인체지각적 공간과 척도의 문제

1. 맥시멀리즘(Maximalism)과 IN SITU

기술의 進步는 우리 시대의 삼차원 공간예술에 새로운 재료들의 출현을 가능하게 했는데, 플렉시 글라스, 樹脂(resin), 그의 건축에 사용되는 많은 재료들인, 콘크리트 몰탈이나 합판이 구성주의 시기부터 조형예술 세계에 들어온 따위가 그것이다. 건축적 재료가 현대미술에 쓰여지면서 그에 따른 재질감과 공간개념도 함께 수용한 것으로 보인다. 이들 材料들의 物理的인 接觸은 모리스(Robert Morris)의 작품 '무제(Untitled)' <그림3>을 떠올리지 않을 수 없다. 신체적 接觸은 둘러싸이거나, 만진다는 것으로서의 생긴 몸의 自覺이라고 말할 수 있는데, (광학적인) 視覺에 반대하여 압티크(lhaptique)라고 부를 수 있을 것이다. 이 작업은 "몸과 주위를 形成하는 공간 사이의 상호간의 壓力처럼 몸으로 경험되는 物理적인 限界를 실감나게 만들려는 점을 겨냥하여 試圖된 작품이다."¹⁷⁾ 뿐만 아니라 작품의 규모 또한 대형화되었다고 보여지는데 이를 리처드 세라의 말에서 느낄 수 있다. "조각의 규모가 더욱 클수록, 최상의 결정체가 될 수 있다 생

17) GRENIER (Catherine), *Robert Morris*, ed. Centre Georges Pompidou, Paris, 1995, p. 65.

각하는데 그 까닭은 規模란 내적인 관계와 연관되므로... 반드시 크기만의 문제에 국한되는 것이 아니라 質의 크고 작음이기 때문이다.”¹⁸⁾

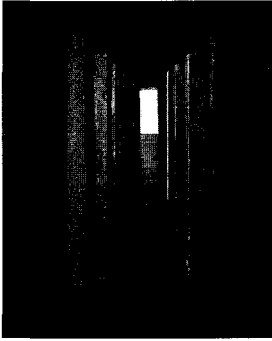


그림3

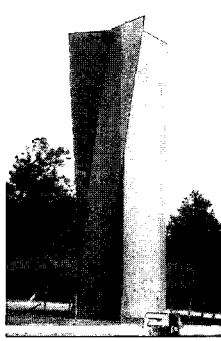


그림4



그림5

그림3. Robert Morris, '무제 (Untitled)', 1976. (Pavillon), Poutres, Chaque : 30,5 x 30.3cm epaisseur, Dimension totale : 207 x 1371,6 x 30.5 cm, Installation, LEO CASTELLI GALLERY, New York, 17 avril-6 mai 1976

그림4. Richard Serra, 'Sight point(regard)' 1971-1975. Acier corten, 3plaques de 12,2x 3.05m, epaisseur 63,5mm, Stedelijk Museum, Amsterdam

그림5. Claes Oldenburg, '대형 자전거(Grand velo)', le Parc de la Villette

리처드 세라의 대형 조각인 'Sight point(regard)' 1971-1975, <그림4>를 바깥쪽으로부터 보게 되면 우리는 우선 조각의 크기, 전체적인 형태, 그의 垂直성과 점점 멀어져 가는 선들을 알아본다. 그 대형 작품의 비스듬한 수직선들은 우리에게 안으로 들어가, 꼭대기로부터 내려 쏟아지는 빛을 볼 수 있게 한다. 더욱 흥미 있는 것은 이 조각가가 構造를 表現하는 方法이다. “나는 내용과 본래의 공간이나 장소의 성격을 이해하고, 물리적인 구조를 결정하는 요소들을 이용하는 방법으로 재료를 사용한다. 특히 쇠는 그 안쪽이나 그 바깥, 개방되거나 닫힌 공간을 창조하는 데에 적당하다.”¹⁹⁾

조각작품의 규모가 커지면 건축과 마찬가지로 기하와 물리학의 영역 안에 있으며, 실제의 형태를 구축하기 위해서는 공통적으로 갖는 기술적인 부분을 고려하지 않으면 안된다. 다만 그들을 구별 짓는 것은 사용 목적과 구축된 후에 갖게 되는 사회적 기능일 것이다. 조각은 건축의 어떤 부분을 장식하거나 자연을 모방하는 재현형태만을 지니지 않는다. 단지 건축의 기능에 미적인 감각을 가미하는 기능만 지니는 것은 더욱 아니다. 그와 반대로 건축과 조각은 중력과 부피, 그리

18) SERRA (Richard), *Richard Serra, Ecrits et entretiens 1970-1989*, ed. Daniel Lelong, trad. Par Gilles Courtois, p. 67.

19) *ibid.*, p. 52.

고 무게를 지낸 삼차원의 공간형태를 지니고 있다는 점에서 많은 공통점을 갖는다.

조각의 기능은 규모에 의해 달라질 수 있다. Paris의 라 빌레뜨(la Vilette)에 있는 클라에스 올덴버그(Claes Oldenburg)의 '대형 자전거(Grand velo)'〈그림5〉를 유심히 살펴보면, 색다른 세계를 발견하게 된다. 그 조각은 어린 시절과 再結合하는 기회를 우리에게 제공한다는 점이다. 큰 규모는 우리의 기억을 격앙(激昂)시킬 수 있으며, 우리의 지나온 경험 세계를 다시 나타나게 만들 수도 있다. Oldenburg 자신도 "아주 큰 것을 만들 때는 우리는 사람들에게 그 물체의 모든 부분들을 보도록 강요하는 것이다"²⁰⁾라고 말한바 있다. 그의 커다란 조각품들은 평범한 것들에게 영예를 부과하여 거창하게 만드는 작용을 한다. 확대하는 과정에서 세부적인 것들은 강조되게 되며 물체에 비 일반적(non-usuelle) 크기를 부여한다. 이 과정은 낯설음에서 오는 불안한 감정(sensation inquietante etrangete <주: 프로이트가 사용한 심리학적 용어임.>)을 유발(誘發)시키는 점에서 물체의 시지각(視知覺) 상태를 변화시킨다고 하겠다. 시-공간(時-空間) 기준 점들 전체를 동요시키기 위해서는 사실상 물체의 크기를 바꾸기만 해도 가능한 셈이다. 가스통 바셀라르는 시학과 공간에서 가스통 파리의 [엄지 동자와 큰 곰 좌]와 조나단 스워프트의 [걸리버 여행기]를 예로 들어 이미지들이 시적 공간에 이중의 삶을 부여하는 크기의 전치를 말한다.

미니멀에서 유래된 이 막시멀주의는 리처드 볼하임(Richard Wohlheim)이 도널드 쥬드와 그 밖의 예술가들을 위해 이 용어를 공인했다. 왜냐하면 그는 그들 예술의 내용이 미니멀이라고 생각했기 때문이다. 그것으로부터 결코 아무 것도 벗어날 수 없게 만드는 막시멀주의로 치달아 커지고 급증하였다. 그러나 이러한 예술의 형태는 최대의 개념이 아니다. 왜냐하면 그것은 기념비적이고 대형으로 기울기 때문이다. 그러나 그것은 매개변수들의 분석적인 예술처럼 모든 것을 포착하고 함유하려고 한다. 모든 것이 어찌면 대학 철학처럼 이 이론적인 노력 속에 있는 모든 것에서 예술 기획 자체 구조에 이르기까지 모두 자의대로 하기 위한 존재론과 형이상학적 고찰을 근본적인 도구로 사용한다. 그리고 이 근본적인 도구들은 초대형(super)이거나 자가 반성적, 자가 생성의 엄청난 구조물이 되기 때문에, 이론적인 편재성이 강한 경쟁에서 그가 획득하는 세계는 헤겔 정신과 일체가 될 수도 있다. 도시뿐만 아니라 환경 공간까지, 불행하게도, 매우 적은 보

20) OLDENBOURG (Claes), interview, in *Art press*, n. 116, 1987.

존자에도 불구하고 제임스 터렐의 작업 로든 크라터(Roden Crater) 또는 월터 데 마리아의 섬광 고원(Lightning Field)과 같이 펼쳐진 장소까지도 활용하게 된 것이다. 이 때부터, in situ 작업예술가들은 일상에 생겨난 확장된 새로운 미술관 속에 있는 신선한 역류에 의해 모여든다.²¹⁾

In situ 작업과 특정한 장소를 위한 기획되어진 최근의 프로젝트작업들은 이 장소 만들기에 대해 독립적이거나 특별한 상태가 되지 않으면 안된다. 다니엘 뷔렌(Daniel Buren)은 우리에게 <건축적이고 환경적인 맥락은 예술에 아주 걸맞는 것이며, 그것을 에워싸고 있다>는 말로 그 점을 요약해 준다. 60년대 초에 생겨난 미니멀 예술, 대지예술과 개념미술은 그들 각자가 정말 특별한 공간에 대한 문제와의 연결을 발견했다. 이것은 제작해내는 방법에 대한 구성 요인과 같은 가치라고 할 수 있다.

대지예술은 정신의 표현과 창조적인 힘을 지닌 의미로서 자연에 특별한 인간의 발자취를 남기기 위한 시도였다. 로버트 스미드슨(Robert Smithson)은 지질학(Geologie)과 정신적인 구조 사이에 위치한 작업을 한 대표적인 작가이다. 개념미술은 언어학과 언어 철학적인 이슈를 지닌 思考에 기여하며, 도널드 주드의 작업 세계에서는, 각자가 지닌 요소들 간의 간격으로, 또는 각 요소들과 작품의 각도 사이의 간격으로 측정할 수 있는 증거들이 작품의 개체가 된다.²²⁾

2. 건축적인 공간과 조각적인 공간

규모들의 연관성에 관련함으로써, 조각과 건축 사이에 다른 공간이 존재하는 것인가? 혹은 공간개념에 따라서, 조각이 건축과 연결되어 있는 것일까? 왜냐하면 공간 속에 있는 큰 규모의 조각 작품들은 단지 사용 용도를 제외하고는 건축의 부분적인 모습을 지닐 수 있다. 오랜 세기를 함께 해 온 건축과 조각의 두 예술을 근본적으로는 구분할 수 있다. 헤겔은 원시적인 조각을 건축과 동일시했다고 강조했다. 사원 입구에 규칙적인 통로에 나란히 놓여진 이집트의 스피르크스들이 지주의 축을 상기시켜 주지 않는가 하고 반문한다. 하버트 리드는 이번에 원시적인 건축이 조각을 함축한다는 논리를 전개했다. 조각과 건축은 근원적 예

21) Les cahiers-Memoire d'Expo, *Artistes, Architectes*, ed. Le Nouveau Musee/Institut d'art Contemporain, Villeurbanne, 1997.

22) *ibid.*

술이며, 한쪽은 공간을 둘러싸고 있고 또 다른 하나는 공간에 둘러싸여 있다는 것이다.²³⁾

아리스토텔레스는 공간이 장소들이나 위치 자체인 것처럼 비어있을 가능성에 대해 반론을 제기한다. 물체의 위치는 그것을 포함하고 있는 다른 물체의 내적인 한계이다. 그가 말하는 공간은 외적인 경계를 갖는 속이 비어있는 것으로써 그 안에 무엇을 채우는 공간이다. 그래서 모든 공간은 사람을 살게 하는 곳에서 작은 물병에 이르기까지 무엇을 채우는 장소가 된다. 다시 말해 아리스토텔레스의 공간은 건축공간이거나 용기의 개념이 강하다고 하겠다. 건축공간은 우리가 잘 알고 있듯 물체 또는 외곽과 물체의 특질이 아닌 한계를 결정하는 평면(plans) 사이에서 생겨난다. 이 한계는 크든 작든 잘리지 않고 경계선의 형태를 구성한다. 또는 기둥과 같은 시각적인 구획점이기도 하다. 우리는 시각 외에도 청각과 촉각을 이용하여 건축공간을 느낀다. 건축공간의 포괄적인 개념은 객관적이 아닌 실재하는 그대로의 공간, 즉 체험공간으로써 주관적인 인식을 통해 귀결되는 것이다.²⁴⁾ 건물은 둘러싸여 지는 공간으로써 중심이 없으며, 그 중심은 바로 나, 즉 움직이며 이동하면서 그에 관한 구조를 변형시키는 움직이는 내가 주체이다. 건물은 결국 집을 통합시키는 역할을 하는 본질적인 메시지를 담고있는 조각상과 같은 단일 공간이 아니다.²⁵⁾

이 건축공간은 현대 조각의 작품개념에 영향을 미치고 있다고 생각된다. 로잘린 크라우스는 그의 논제인 조각 영역의 확장(Le champ elargi pour la sculpture)에서 현대 미술 안에서 이 장르가 자연 공간을 침범했음을 인정한다. 리처드 세라가 그를 대변한다. “건축 구조들은 살 수 있는 공간 개념에 根據를 둔다. 그러나 우리는 건축가들이 그들의 건축물 속에서 조각의 기능적 결정에 조금씩 蠶食하는데도 불구하고 조각과 건축간의 차이를 줄이려고 시도한다.”²⁶⁾ 조각은 같은 시각예술인 회화보다 훨씬 많은 물리적 반응을 그 자체 내에 지니고 있다. 어느 방향에서나 볼 수 있으며, 손이나 눈으로 접근 할 때의 거리감에서도

23) VAN LIER Henri, *Les arts de l'espace*, éd. Casterman, S. A., Tournai, 1971, Belgique, pp. 230-238.

24) Pierre von Meiss, *De la forme au lieu*, éd. presses polytechniques romandes, 1986, Lausanne.

25) Henri van Lie, *Les arts de l'espace*, éd. Casterman, S.A., Belgique, 1971, p. 232.

26) SERRA (Richard), *Richard Serra, Ecrits et entretiens, 1970-1989*, éd. Daniel Lelong, Paris, 1990, trad. Par Gilles Courtois, p. 49.

훨씬 자유롭다. 조각은 틀이 없기 때문에 그 자체 내에 있는 내적 공간과 그것이 놓여지는 공간, 관객의 움직임에 직접적으로 관계함으로 환경 쪽으로 지향하는 경향이 있다. 조각은 삼차원 공간을 지녔기 때문에 우리의 눈에 볼륨을 제공하며, 조각과 관객과의 거리감, 우리 몸이 위치한 공간과 더불어 존재하게 되므로 우리의 전신 감각체계와 관계하게 된다. 그러나 근대 조각들의 대부분은 조각대 위에 고정되어 있는 구상 형태를 지녔기 때문에 조각작품 자체가 지닌 외적 형태와 그 자체내의 공간이 더욱 중요한 역할을 하게 된다. 말하자면 미로의 비너스 조각은 대리석과 비너스 형태의 결합이다. 때문에 관객은 그 주변을 돌면서 우리 신체의 내적 공간과 시각에 의존하면서 그 작품의 중량감, 양감, 형태등의 특질과 만나게 된다. 그러나 현대 추상조각과 개념조각은 이로부터 좀 더 확장된 공간 개념이다. 이것은 현대조각이 건축개념을 수용한 것이라고 보여지는, 이른바 때로는 안 쪽에서 때로는 바깥 쪽에서 그 형태를 결정하기도 하며, 보고 듣고 느끼고 만져지고 왕래하는 등의 인식영역인 관객의 오감체계에 직접적으로 관계하기 때문이다.

IV. 인체지각 공간의 몇 가지 사례

1. 콘스탄틴 브랑쿠지의 작업에 나타난 수직성

콘스탄틴 브랑쿠지(Constantin Brancusi)의 작업은 재현의 형태임에도 불구하고 돌이나 브론즈의 윤내기 작업 덕분에 그 보여지는 형태가 그 이상의 무엇을 느끼게 한다. 그의 작업은 형태를 극도로 단순화하여 그 주변을 완전하게 반사하도록 광택을 낸 단순한 기하학적 입체로 되어있다. 그것은 단순한 기하형태가 아니라 그것의 위치가 작품의 의미를 특징짓는, 다시 말하자면 작품이 그 주변과 결합하여 새로운 공간을 창출한다. 이러한 조각이 점유하는 공간과 그 주변 또는 받침대와의 상호 전이는 투명성 또는 초월성과 같은 것으로 작품 자체가 지닌 공간 그 이상의 것을 바라보게 한다. 이것은 빛과 재질감이 만들어내는 시각적 작용이기도 하다. 그러나 이 논제의 중심인 신체지각적 관점에서 그의 작업을 논하는 것은 그의 작품 제작과정이나 작품개념 전체에서 보여지는 투명성 개념이 조각의 본질 문제와 현대 조각의 중요한 분기점을 지니고 있다고 생각하기 때문이다.

그의 작품 '무한주' <그림6>은 회화나 조각의 이해도를 넘어서 건축 공간 쪽으

로 이동하는 프로젝트 개념을 작품의 공간 속에 모두 수용하고 있는 듯 하다. 물리적 한계와 재료의 실재성으로 인하여 조각은 물질적인 예술로서 측정 가능한 실체이기도 한 반면, 모든 예술 중에서 가장 신비로운 예술이기도 하다. 조각을 받침대 위에 놓는 것은 그 현존성을 부정하는 것이며, 릴케가 말했듯이 이같이 특수하게 격리된 공간은 고립된 조각영역으로 비현실적인 상태에 놓이게 한다.²⁷⁾ 로버트 모리스는 그의 '조각에 대한 노트'에서 콘스탄틴 브랑쿠지의 '무한주'는 조각을 받침대에서 해방시켜 건축적으로 영역을 넓혀주는 계기를 마련했다고 서술한다. 이 작품이 쌓아올리기/교체의 방법으로 구축한 것 자체가 받침대의 근원적 특징을 내포하고 있다는 것이다.

콘스탄틴 브랑쿠지의 '무한주'는 희생된 군인들의 영령을 기리기 위해 건립된 모뉴먼트 조각이다. 약 29미터 높이며 사람 키와 같은 180센티미터의 모듈이 16개 쌓아올려진 탑형 작품이다. 세르즈 포쉬로(Serge Fauchereau)는 이 작품을 보기 위해 브랑쿠지의 고향인 루마니아의 타르기쥬에 갔을 때 처음 이 작품을 보았을 때의 소감을 이렇게 쓰고있다. 작달막한 회양목들로 경계지어져 있는 로타리의 중심에서 가볍게 솟아오르듯이, '무한주' <그림7>은 허허 별판의 중심에 힘차게 뻗어있었다. 다가갈수록 더욱 기하급수적으로 거대하게 보여지는 '무한주'는 나에게서 충격이었다.²⁸⁾ 세르즈 포쉬로는 이 작품은 하늘을 조각한 "나르는 것과 같은 작품"이라고 극찬했다. 그는 이러한 느낌이 가까이 다가가면서 생기는 시점에 변화에 의한 것이라는 점을 피력했다. 이 작품이 보여지는 주변과의 관계에서 빼놓을 수 없는 것은 하늘일 것이다. 텅 빈 공간에 29,33미터 높이의 길게 수직으로 뻗어있는 이 작품을 상상해 보라. "하늘의 변화에 따라서, 빛의 변화에 의해서, 이 기둥을 아래쪽에서 바라볼 때의 시점에 따라서 이 작품은 형태와 색깔이 변화한다. 멀리 떨어져서 보면 이 기둥은 엄숙하게 고정되어 보이지만, 시점의 각도를 바꾸면 이 작품은 하늘에서 빛나는 광채처럼 떠도는 듯이 보인다. 이 기둥에 가까이 다가가면 기둥은 하늘로 더욱 더 높이 사라져간다. 더욱 더 다가가 팔을 벌려 안을 수 있게 될 때에는 매끄럽지는 않지만 거칠지도 않은 금속성 구조물은 상상하기에 무겁고 단단해 보인다. 그래서 이 촉감에서 우리는 은밀한 떨림을 듣는 것같이 느껴진다." 포쉬로와 같이 조르쥬 디디 위베르만(G.

27) LYNTON Norbert, 20세기의 미술, 윤난지 옮김, 도서출판 예경, 1994, p. 208.

28) FAUCHEREAU (Serge), *Sur les pas de Brancusi*, Paris, éd. Diagonales, 1995, pp. 125-137.

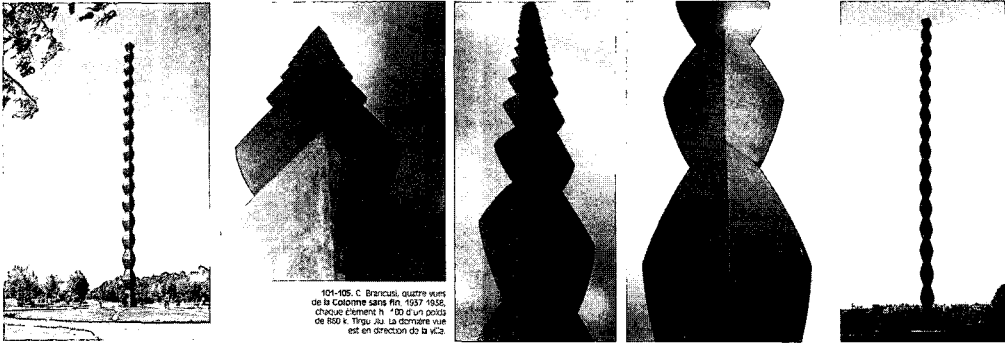


그림6

그림7

그림6. Constantin Brancusi, '무한주(Colonne sans fin)', 1918, Palm Beach, (16 modules de forme rhomboïdale octaédrique, en fonte métallisée, chaque module 1,80m; 29,33m de hauteur), coll. Mary Sister.

그림7. Constantin Brancusi, '무한주(Colonne sans fin)', 네가지 시점의 변화

Didi-Huberman) 역시 작품의 인식에 거리감이 중요하다고 한다. “거리감이 충격인 것처럼 결국은 이것이 바로 거리감이다. 우리와 교감하게 하기도 하며, 만지게 하기도 하는, 즉 시각적인 거리감은 만져지는 것과 같은 광학적인 자체 변화를 유발하게 하는 것이기 때문이다.”²⁹⁾

브랑쿠지의 '무한주' 작업은 작품의 높이가 한 인물 크기의 16배 이상이 되는 셈으로 우리키보다 그만큼 높다. 이 높이는 쌓아올리는 형태로 단 한 개의 선을 그어 놓은 형상이므로 작품과 관객의 신체와 깊은 관련을 갖게될 수밖에 없는 것이다. 이 작품은 조각의 모든 문제들을 재인식하게 하는 계기가 되었다고 생각된다. 조각의 받침대 문제라든지 공간, 무게, 형태, 재질과 재료의 문제들이 그것이다. 그 중에서도 가장 중요한 것은 받침대 문제이며, 브랑쿠지의 작업에서는 받침대 자체가 작품의 중요한 형태를 지니고 있는 점이다. 어느 미술사가들은 이와 같은 그의 작업 형태가 고국인 루마니아의 종교의식과 전해 내려오는 관습에서 영향을 받은 것이라고도 한다.

2. 알베르토 자코메티의 '거리' 해석

거리감에 대한 인식은 알베르토 자코메티(Alberto Giacometti)속에서 또 다른 형태를 만들어 낸다. 그의 거리감에 대한 더욱 놀라운 점은 물체 속의 있는

29) DIDI-HUBERMAN (Georges), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, éd. de Minuit, Paris, 1992, p. 115.

공간개념의 변형으로 나타난다는 점이다. 우리는 그의 작품 제작 방법이 규모와 길이, 동체, 거리감 등과, 그리고 그의 팔길이를 고려하고 있음을 알고 있다. 전쟁 후의 자코메티 작업은, 면도날과 같이 가느다랗게 늘어놓은 형상들의 윤곽 역시 일종의 투시도법을 歪曲함으로써, 물체를 변모시켜 그것들을 길게 늘어 놓은 형상이다. “어떤 물건의 0.5센티미터를 가진 때에, 만약 당신이 하늘 전체를 만들려는 野望을 가졌다면 당신은 그 세계의 어떤 느낌을 붙들 수 있는 더 많은 기회를 가진 것이다.”³⁰⁾ 그는 표현되는 물체의 규모를 형체들을 뒤틀리게 왜곡하여 造作했는데, 아주 작은 데에서 큰 것에 통하게 하려고 했다. (다시 말하면, 아주 작은 물체를 통해서도 커다란 물체의 느낌을 갖게 하려고 함축된 비례 관계를 이용하였다고 보는데 동체를 가늘고 길게 늘이고 머리를 아주 작은 점처럼 하는 등 물체 속의 거리감에 따른 공간감이 강조되었다고 본다.) “나는 더 이상 수많은 細部들을 識別할 수가 없는 상태다. 전체를 보기 위해서는, 모델을 더욱 더 멀리 뒷걸음치게 해야만 했다. 그가 더욱 멀어질 수록, 더욱 머리가 작아졌고, 이것은 나를 전율하게 했다.”³¹⁾

이와 같은 자코메티의 거리감에 대한 공간인식을 로잘린드 크라우스는 그의 저서 아방가르드의 근원과 그 밖의 모더니스트 신화들에서 메를로 폰티의 지각의 현상학을 통하여 분석하고 있다.³²⁾

메를로 폰티가 그의 독서 중에 <[...] 이백 보에 있는 사람은 다섯 걸음 거리에 있는 사람보다 더 작지 않은가?>라고 반문한다. <그것은 내가 표면의 크기를 측정하는 것이거나 내가 지각된 맥락에서 떨어져 고립되는 것처럼 된다. 다시 말해서 그것은 더 이상 작지도 않고 크기에 있어서 조차도 같지 않다. : 그것은 같거나 같지 않다는 개념을 넘어선다. 가장 멀리서 본 같은 사람이다.>³³⁾ 시각적으로 <주어진 것들>은 물건들이 확실한 관점에 제시되는 의미로서 재조명된다 : <

30) GIACOMETTI (Alberto), *Ecrits*, Presentes par Michel Leiris et Jacques Dupin, éd. Hermann, Paris, Coll. Savoir/sur l'Art, 1995, p. 273.

31) *ibid.*

32) KRAUSS (Rosalind), *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, éd. Macula, (*The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, The M.I.T. Press, Cambridge, Mass., 1985), trad. de l'américain par Annette Michelson. pp.319-333.

시점의 각도와 외모의 크기는 의미도, 깊이의 원인도 아니다. : 그것들은 동기라고 하는 것으로, 깊이의 경험 속에 생겨난다. 그것은 진전되거나 별개로 놓인 것이 아닌 것일 때도 결정된다.³⁴⁾ 그렇지 않으면 더 확실하게, <그것들은 놀라울 만큼 깊이에 있는 원인 조직의 명칭으로 나타나게 만들지 않는다. 그러나 그것들은 벌써 그들의 의미 속에 그것을 다시 가둠으로써 암암리에 조직이라는 동기를 부여한다. 그리고 그것들은 벌써 서로 서로가 거리감을 바라보는 어떤 방법이다.>³⁵⁾

이 <거리를 두고 멀리서 바라보는 어떤 방법>의 아이디어는 자코메티 작품에 영향을 미쳤다. 그리고 <그는 창조의 새로운 영역을 발견했다. 그는 3천 년 조각사에 거리감이라는 표현을 도입했다>³⁶⁾ 자코메티의 형상속에 나타난 이 거리감의 표현은 현상학과 결합됐다. 왜냐하면 거리감은 오브제와 관객 사이, 보여지는 것과 보는 사람과의 사이에 있는 상호 연관 관계의 표현처럼 보여졌기 때문이다. : 거리감은 <거리 간격을 지니고 바라보는 것>의 표현처럼 이해되었다. 왜냐하면 물체는 관객과 그 사이에 존재하는 분리의 흔적을 의미처럼 지니기 때문이다. 조각은 끊임없이 관객의 시선에 있는 후광 속에 갇힌 인간의 신체를 표현했었다. 그리고 결국 조각은 절대적으로, 다른 것에 의해 보여지는 상태를 의미하는 것과 이러한 다른 것이 바라보는 곳의 장소로부터 보는 상태를 나타내는 흔적을 지니게 된다.³⁷⁾

그러니까 자코메티 작업 세계에서는 그 이상의 것을 통해, 그의 작품 속에 나타난 인물 모습의 실체는 불가피하게 얼굴 모습이나 신체에 있어서 거리감을 개입시킨 것이다. 이 거리감은 조각 이미지 속에 표현된다. 이미지는 지울 수 없는 단계에 의해 형상화(modele)되어 표면에 찍힌 바로 그 물체 속에 있다. 우리의 눈에 비친, 거친 방법으로 가늘게 한 형상 속에서, 아주 가까이 또는 아주 멀리 우리가 있음직한 그 형상 때문에, 우리는 항상 거리감을 지닌 한 이미지를 대하게 되는 것이다.

33) *ibid.*, p. 302.

34) Merleau-Ponty, *Phenomenologie de la perception*, Paris, Gallimard, [1945] 1993. p. 299.

35) *ibid.*, p. 300.

36) Reinhold Hohl, *Alberto Giacometti*, Lausanne, 1971, p. 107.

37) *ibid.*



그림8

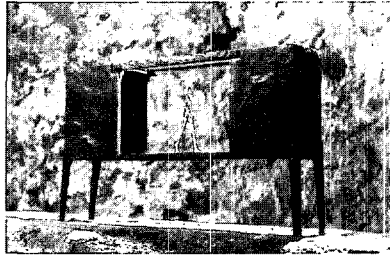


그림9



그림10

그림8. Alberto Giacometti, '누드 입상 (Nu debout)', 1953, (Huile sur toile, 159,4x56cm), New York Courtesy Sydney, Janis Gallery.

그림9. Alberto Giacometti, '두 집 사이의 상자 속 인물 (Figurine dans une bo te entre deux maisons)', 1950, Bronze et verre, figurine peinte, 30x 54x9,5cm, Zurich, Fondation Alberto Giacometti.

그림10. Alberto Giacometti, '걷고 있는 사람 (Homme qui marche)', 1947, (bronze, 171x23,5x 33cm), fondation A. Giacometti, Kunsthaus, Zurich).

우리의 크기에 대한 인식은 배경에 따라 변화되기도 한다. 수직선들을 점점 가늘어지도록 하여 그려보면, 종이의 한정된 공간에, 길이와 선두께의 역할로 인해 다른 공간을 느낄 수 있다. 그리하여 상자의 테두리 안에 다시 말하면 삼차원 공간과 제한된 공간에 놓여진 수직 형태의 막대기나 기둥 또한 상상할 수 있는데, 우리는 여기에서도 종이 위에서와 같은 식의 다른 공간들을 찾아볼 수 있다. 루돌프 아른하임(Rudolf Arnheim)에 의하면 輪廓선의 선택은 공간을 제한하며, 그 밀집한 농도는 주어진 시점으로부터 거리와 테두리에 依存한다고 한다.³⁸⁾

이러한 관점에서 보면 알베르토 자코메티(Alberto Giacometti)의 회화작업 '누드 입상 (Nu debout)' <그림8>은 신물 입상에 여러 개의 직사각형의 테를 둘러 캔버스의 경계선까지 포함해 인물의 길이를 더욱 길게 강조하며 인물 크기까지 더욱 커져 보이는 효과를 주고있다. 이러한 공간과 인체의 관계는 그의 조각작품 '두 집 사이의 상자 속 인물 (Figurine dans une bo te entre deux maisons, 1950)' <그림9>에서도 찾아 볼 수 있다. 우리는 이 작품에서 상자와 같은 직각형으로 뚫어 놓은, 어찌보면 TV상자 같은 구멍을 통해 인물을 보는 것 같다. 이 작업은 인물에 윤곽을 둘러 초점을 모으는 효과를 낳기도 한다. 열린 공간에서 보게되는 이와 거의 같은 인물 작업 '걷고 있는 사람 (Homme qui marche)' <그림10>을 보게되면 이러한 공간과 형태의 관계를 보다 확실히 이해

38) ARNHEIM (Rudolf), *La pensee visuelle*, éd. Flammarion, trad. de l'amecain par Claude Noel et Marc Le Cannu, Paris, 1976, p. 95.

하게 된다.

3. 리처드 세라의 도보답사(徒步踏査)



그림 11. Richard Serra, 'Shift' [Changement de position], 1970-1972, six sections en béton : hauteur: 1.50m; épaisseur: 0.20m; longueur totale des sections: 244m, Canada, King City

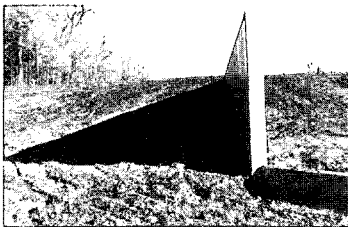
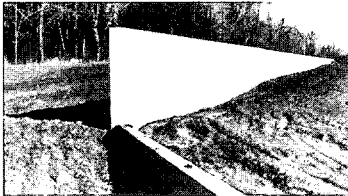


그림 12. Richard Serra, 'Shift', 부분

로잘린드 크라우스는 위에 언급한 자코메티의 작업 분석과 더불어 리처드 세라의 작품 'Shift' (그림 11)에 나타난 공간 인식 상태를 분석하고 있다.³⁹⁾ 이 작업은 1970-1972년에 Canada의 King City에 구축된 152.4 cm 높이, 두께 20.3cm의 6개의 시멘트 벽을 경사진 형태로 배열한 작품이다. 이 작품은 물리적인 영역과 작품이 형성하고 있는 공간이 관객과 상호 관계 작용을 하도록 하는 추상 조각이다. 이 요소들은 동쪽 언덕과 서쪽 언덕에 두개의 언덕 457미터 거리에 각기 다른 경사 상태로 연결 배치되어 있으며, 6개의 요소를 모두 합해 248.40미터이다. 거리와 보는 관점은 형체의 의미 속에 내재함으로써 조형 언어의 기초가 되며, 항상 주어지는 물체에 나타나는 상태이다.

작품은 굽어진 언덕을 구분하는 두 비탈진 언덕으로 구성되어 있고 삼면에 나무들과 높으로 둘러싸인 경작지에 세워 졌다. 리처드 세라는 조안 조나스와 각각 이 장소의 두 가장자리에서 전망을 상실하지 않으면서 5일 동안 걸어다닌 후에 공간의 위상적인 정의를 결정했다. 두 사람을 아주 크게 분리하는 거리감과 작품의 경계를 고정시키는 관점을 살피고 거기에 상호 교류 되는 관점을 지탱하려는 지평선을 수립되었다.

39) KRAUSS (Rosalind), *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, d. Macula, (*The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, The M.I.T. Press, Cambridge, Mass., 1985), trad. de l'américain par Annette Michelson., pp. 319-333.

작품은, 가장자리에서부터 항상 확실하게 전체적인 윤곽이 나타난다. 리처드 세라는 이 작품에서 총체적 장소의 지각과 우리가 걸어다니면서 느끼는 땅과의 연결 관계 사이의 변증법을 얻고 싶었다. 고 말한다. 그것은 땅의 무한대에 대한 그의 단순한 거리 측정 방법을 지니는 상태이기 때문이라는 것이다.

로잘린드 크라우스는 자코메티와 리처드 세라의 작품개념에 메를로 폰티의 책이 직접적으로 영향을 끼쳤다고 할 수는 없으나, 메를로 폰티의 생각이 미국에서는 거의 10년간 일반적으로 흡수된 후에, 도날드 저드나 로버트 모리스의 미니멀 작품을 위한 경우에서와 같이 조각이 투시도적 역할을 생산했을 것이라 생각했다. 거기에는 추상적인 기하 형태가 끊임없이 위치한 시각(vision situee)의 결정권 안에 있었다. 일종의 감각적인 의미를 함축한, 한 사람이 다른 사람과 거리를 두고 걷는 두 사람에 의해서 구축된 〈시야(Horizon)〉로 형성된 이 작품 'Shift' 〈그림12〉는 바로 이 맥락(contexte)에 따른 것이다.

알다시피 Shift의 미학 영역에서, 멀리 떨어져서 바라보는 지각의 징후들을 자코메티의 이루어진 형상 속에서 조각 개념을 찾으려 하는 것은 전혀 이상할 것이 없다. 자코메티는 물체의 세계, 특히 인간 형상(모습)을 재현(표현)함에 있어서, 거리감을 나타냈고, Serra는 이미 전제하고 있는 객관적인 경험(experiences preobjectif)에 근거를 두고 싶어했던 것이다. 그에게는 최초이자 이미 결정된 객관성의 세계에 접근하는 유일한 방법이었다 : 촉각으로 느낄 수 있고, 재질적으로 느낄 수 있는 형태를 사용하려면, 단적으로 비정형, 다시 말해 추상적일 수밖에 없는 것이다.

우리는 이미 전제되어 있는 객관적인 세계에 관한 초안을 지각의 현상학의 처음 항목들에서 발견한다. 메를로 폰티는 그 속에 이 물체를 담고있는, 가능한 모든 관점의 조직망처럼, 물체의 내적인 시야(horizon)에 대해 말한다.

책상 위에 놓인 램프를 바라 볼 때, 나는 그에게 단지 내 위치(place)에서 보이는 특질만 부여하는 것이 아니라, 또한 벽난로, 벽 책상이 〈보게(voir)〉할 수 있는 것들에 관해서도 특질을 부여한다. 램프의 뒷면은 벽난로가 〈제시하는(montre)〉 정면 이외에 다른 것이 아니다. 그래서 나는 물체들이 구조 또는 세계를 형성하는 물체를 볼 수 있다. 그리고 그들 주변에는 다양각색의 특성을 지닌 다른 것들이 놓여있다.⁴⁰⁾

40) MERLEAU-PONTY (Maurice), *Phénoménologie de la perception*, Paris, éd. Gallimard, coll. Tel, (1945), 1994, pp. 82-83.

이 구절은 〈신체(le corp)〉라고 제목이 붙여진 책의 첫머리 부분이다. 메를로 폰티는 신체의 공간에 의해서 이미 전제된 객관적인 방법이 우리에게 주어진 범위 내에서 이러한 연관 관계들에 대한 의미들을 지닌 구조의 중심부에 있는 〈뒤〉와 〈앞〉의 상호 연결을 근본적인 모델로 내세웠다. 지각의 현상학은 전제된 객관적인 원리로서의 신체라는 〈세계〉를 탐구하기 시작하려고, 물체의 상호 관계에 대한 모든 경험들을 면밀히 분석하고 있다.

모리스 메를로 폰티(Maurice Merleau-Ponty)는 그러나 經驗의 구조는 내가 신(Dieu)이 아닌 바에야 내 앞에 전개되는 것이 아니며, 그것은 일정한 觀點을 지닌 나에 의해서 體驗되는 것이다. 나는 그 體驗의 관객으로서가 아닌, 거기에 속해 있는 한 부분이다. 그리고 이것은 동시에 내 인식의 限界를 가능하게 하는 관점을 지닌 나의 屬性(고유함)이며, 모든 認識의 視野(horizon)처럼 총체적인 세계로 향한 통로인 것이다.⁴¹⁾

작품 'Shift'가 있는 장소를 걸으면, 벽의 꼭대기는 차츰 변형되면서 나타나지만 한결같다. 투시도보다는 오히려 칸막이처럼 느껴지는 벽들은 우리 신체의 이 정표와 같은 물리적인 경험을 증대시킨다. 선적인 조직망/물리적인 조직망인 벽들은 때로는 위치를 만들며, 때로는 체험적인 투시도적 전망을 전개한다. 이 연결고리는 가장 추상적인 방법이며, 이것은 번갈아 돌아가는 의미, 혹은 깊이에 반대되는 의미 속에 있는 설계도이기도 하다.

리처드 세라의 작품에 대한 관람자는 구성주의자들의 조각과 다르게, 절대 고정되어 있는 상태로 표현되지 않는다. 그는 항상 움직이면서, 추측되어지는 상태이다. 이 움직임이 설혹 아주 미세한 근육의 조절에 의해 생겨나는 것이라 하더라도, 이 움직임은 두개의 시점을 함축하고 있다. 신체의 시야와 세상에 대한 시야 사이의 이러한 연결, 즉 추상적인 상호연관은 〈좁게 만들기〉, 〈대립하기〉, 〈누르기〉, 〈돌기〉등의 관계의 轉移性이며, 'Shift'의 주제로 간주될 수 있다.

V. 결론

되돌아보면, 1960년대의 조각의 흐름은 규모가 큰 조각의 미니멀적인 작업이 주류를 이루고 있었으며, 네오다다적 성향에 집착되어 있었다고 생각된다. 네오다다는 팝아트를 출현하게 했다. 팝아트와 미니멀리즘은 한 쪽은 추상이고 다른

41) *ibid.*, p. 350.

한 쪽은 구상이지만 반복성, 작품의 크기, 재료사용 등에서 공통점을 지니고 있다. 미니멀 작가이자 이론가인 로버트 모리스는 그의 '조각에 대한 노트'에서 '육체/정신의 문제'를 언어의 매체와 더불어 다루고 있다. 육체와 정신의 문제는 물질과 비물질의 두 타입이 존재한다고 할 수 있는 데카르트 철학에서는 물리적인 물질과 정신적인 물질이 객관성과 주관성이라고 하는 세계의 인식사이에 존재하는 것이다. 그러나 로버트 모리스의 논리에 의하면 물체의 갖가지 요소들, 즉 형태가 지니고 있는 영역인 크기 텍스춰, 무게 따위가 우리의 '안다'는 인식 체계에 의존하게 되므로 언어적인 분석 속에서 정신과 육체의 문제는 서로 도치되어 결국은 '부조리' 영역에 도달하게 된다고 규정하고 있다. 그는 게슈탈트(Gestalt)는 데카르트 사상의 딜레마와 반대되는 개념이라고 주장한다. 어떤 것들의 형태가 잘 통일되어 모아진다면 이 개체들의 모든 인포메이션들의 집합체가 확실한 단일 형태를 나타내게 된다고 주장한다. 미니멀리즘은 오브제에 생명을 부여하기 위하여 때로는 이 게슈탈트의 논리를 펼칠 수밖에 없다는 것이다.

이 논문에서 미니멀리즘에서 시작된 맥시멀리즘의 경향을 살펴보면서 현대 조각개념은 이러한 게슈탈트의 형태심리학의 신체/정신의 문제를 넘어서 조각의 더욱 확장된 공간체계로 들어서 있는 것을 발견했을 것이다. 하버드 리드(Herbert Read)가 예술활동을 맡은 자는 살아있는 인간이며, 예술은 조형적 형식으로 실현할 수 있는 모든 이상의 표현이라고 정의했듯이 인간의 지각체계는 영원한 논제일 지도 모른다. 우리는 이 논문에서 대형화된 현대 조각의 공간개념을 건축적인 공간과 관련하여 알아보았다. 특히 현대 미술사에 나타난 현대 조각 작품 중에서 콘스탄틴 브랑쿠지, 알베르토 자코메티, 리처드 세라와 그 외 몇 작가의 작품이 인간의 신체와 관객의 바라보는 관점을 통해 접근하였다. 이들의 작품을 통해 작품의 형태는 그가 점유하고 있는 공간과 우리의 바라보는 시점, 그리고 몸 동작과 깊은 연관성이 있다는 것을 알았다. 예를들어 우리가 흔히 주변에 있는 대나무 숲의 빛이나, 물의 깊이를 아래로 보거나 위로 쳐다보게 될 때, 이러한 수직성 개념은 더욱 두드러진다. 대나무 줄기는 위쪽으로 상승할수록 가늘고, 우리의 시선은 그 줄기를 따라 이동하기 때문에, 대나무 숲 속에서 마주한 빛의 일렁거림은 실제보다 더욱 강하게 느껴지는 것도 같은 理致일 것이다.

질베르 뒤랑은 수직성이 영혼의 상승 기류와 관계 있는데, 어쩌면 그것은 어린 아이가 안정감 있게 서려고 하는 신체적 이미지에서 근거하는 것이라고 했다. 그리고 이것은 날개나 화살, 꼭대기, 하늘 등으로 상징화되고 순수함이나 투명성 개념으로 표현되고 있다는 것이다. 그래서 하늘 아래의 비어있는 공간에 세워진

브랑쿠지의 '무한주' 작품과 같이 재료들을 쌓아올리거나 하는 수직 형태 또한, 영혼의 상승세를 표현할 수 있게 된다. 무한한 공간성을 지닌 위쪽으로 상승하는 움직임은 초월성과도 관계되기 때문이다. 이 무한함과 초월성은 예술의 중요한 정신성이기도 하다. 끝으로 예술에서 시간과 공간을 분리 할 수는 없음에도 불구하고 이 논문에서 삼차원공간예술에 나타난 공간개념에만 주목한 바 없지 않지만, 현재의 급변하는 시간성과 변이 인식되는 예술의 가치관을 다루기 위해서는 더욱 많은 연구를 논제로 다루어져야 할 것이다.

■ 참고문헌

- ARNHEIM Rudolf, *La pensée visuelle*, éd. Flammarion, trad. de l'américain par Claude.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, éd. de Minuit, Paris, 1992.
- DURAND Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, (1969), 1992, éd. Dunod.
- FAUCHEREAU Serge, *Sur les pas de Brancusi*, Paris, ed. Diagonales, 1996.
- GIACOMETTI Alberto, *Ecrits*, Présentés par Michel Leiris et Jacques Dupin, éd. Hermann, Paris, Coll. "Savoir/ sur l' Art", 1995.
- GRENIER Catherine, *Robert Morris*, éd. Centre Georges Pompidou, Paris 1995.
- HUSSERL Edmond, *데카르트적 성찰 Meditations cartésiennes*.
- KRAUSS Rosalind, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, d. Macula, (The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths, The M.I.T. Press, Cambridge, Mass., 1985), trad. de l'américain par Annette Michelson.
- LE CORBUSIER, *모듈러 Le Modulor*, 박경삼 옮김, 안그라픽스, 1991.
- LYNTON Norbert, *20세기의 미술*, 윤난지 옮김, 도서출판 예경, 1994.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, éd. Gallimard, coll."Tel", (1945), 1994.

MERLEAU-PONTY Maurice, *The Primacy of perception and Other Essays*, ed. by James M. Edie (Evanston : Northwestern University Press, 1964).

MERLEAU-PONTY Maurice, *현상학과 예술 (Phénoménologie and Art)* éd. and trans by oh, Byung Nam), 오병남 옮김, 서광사, 1983.

OLDENBOURG Claes, interview, in *Art press*, n. 116, 1987.

Reinhold Hohl, *Alberto Giacometti*, Lausanne, 1971.

SCHMIDT James, *메를로 폰티 Merleau-Ponty*, 홍경실 옮김, 지성의 샘.

SERRA Richard, *Richard Serra, Ecrits et entretiens, 1970-1989*, éd. Daniel Lelong, Paris 1990, trad. par Gilles Courtois.

VAN LIER Henri, *Les arts de l'espace*, éd. Casterman, S. A., Tournai, 1971, Belgique.

Von MEISS Pierre, *De la forme au lieu, Une introduction à l'étude de l'architecture*, éd. Presses polytechniques romandes, Lausanne, Suisse, 1986.

Les cahiers-memoire d'Expo, Artistes, Architectes, ed. Le Nouveau Musée / Institut d'art Contemporain, Villeurbanne, 1997.

■ 불문초록

Une approche sur l'espace anthropométrique et l'espace kinesthésique

Lee, Bong-Soon

Dans les arts modernes, nous ressentons souvent un problème disloqué par rapport aux humains. Ceci ne viendrait-il pas peut-être de notre pensée dans l'échange culturelle entre le monde et nous qui s'appuie trop une temporalité et logique? Cette thèse approche ce problème à travers une perception anthropologique du monde, en étudiant les arts tridimensionnels avec ses échelles qui deviennent plus en plus agrandis.

Maurice Merleau-Ponty, dans son livre 'la phénoménologie de la perception', bien résumait une intersubjectivité entre l'espace et nous. Selon lui, l'homme prend conscience de la forme des objets avec son environnement parce qu'il est un corps en interaction avec eux. Donc nous référons ce livre pour notre sujet.

Et on essayera ici d'étudier le travail de Constantin Brancusi, de Alberto Giacometti, de Richard Serra et de quelques d'autres travaux d'artistes. L'oeuvre de Brancusi 'la Colonne sans fin', la taille plus de 29 m, produit une impression sur le spectateur relativement à la forme continue et répétée à l'infini de manière uniforme. La pratique de Giacometti qui tenait compte de son envergure et de la longueur de son corps ainsi que de distance et de la mesure de ses bras. Il déformait aussi les silhouettes et transformait les objets en les étirant dans la perspective. Rosalind Krauss parler à l'oeuvre de Serra, dans son livre 'l'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes' (pp. 319-333), le spectateur est toujours en mouvement en liaison entre l'horizon du corps et celui du monde. Cette transitivity abstraite réciproque entre le regardeur et le regardé, qui est comme le sujet de nombreuses oeuvres de Serra.

Cependant le Maximalisme est à l'origine Minimalisme qui s'étend dans ses efforts théoriques jusqu'à l'espace architecturale. Ces sculptures de grandes dimensions se situent autour de bâtiment ou dans l'espace environnementale, comme ils sont l'architecture et le paysage. On suppose ici, leurs concepts de l'espace élargit à celui d'architecture. La sculpture et l'architecture réciproque l'espace tridimensionnel entre eux, mais selon l'argument de Herbert Read pour la distinction de ces deux arts originaux sont, deux saisies de l'espace, ici englobant, là englobé. On étudie dans ce sujet du concept de l'espace et de l'échelle d'objet par rapport au corps humain.