

# 프로운 라움 공간특성에 관한 연구

## A Study on the Spatial Characteristics in the Proun Raum

김성혜\* / Kim, Sung-Hye

### Abstract

In 1923, El. Lissitzky designed 'Proun Raum' to realize his spatial experiment in paintings that are called 'Proun'. For this, Lissitzky taken some 'element' to construct his imaginary space that combine time with space. Especially, Quadrangle make an important role by the reason of its potential energy. In other words, alteration of its four corners turn quadrangle to rectangle or square, etc, and describe some force, motion and location as itself.

Analyzing 'Proun' and 'A and Pangeometry' that describes his spatial concept, spatial characteristics of 'Proun Raum' are comprehended, and the significance of spatial construction method in 'Proun Raum' are summarized as follows; occurrence of spectator's visual guide by elements, secession of afterimage, de-construction of the border.

키워드 : 프로운 라움, 프로운, 절대주의, 공간구성, 엘 리시츠키

## 1. 서론

### 1.1. 연구의 배경 및 목적

엘 리시츠키(El Lissitzky)는 1923년 베를린 예술전시회에서 평면상에 머물러 있던 자신의 프로운 회화를 '프로운 라움(Proun Raum)'을 통해 실제의 3차원 공간으로 확장하고 있다. 그는 흰색으로 칠해진 고정된 벽체를 사각형 색면, 선형 막대, 입방체등의 구성요소와 다양한 축을 사용하여, 직각으로 교차된 좌표 체계를 교란시킴으로써 새로운 인식의 차원과 공간적 확장을 보여주고 있다.

그러나 한편으로는 이미 만들어진 벽체에 부가된 부조(Relief)형식의 색면들이 하나의 공간으로 정의될 수 있는가에 대한 의문이 제기된다.

이러한 문제에 대해 기존의 연구에서는 "프로운의 방은 단순한 입방체 형태의 작은 방으로...프로운 회화로부터 발전시켜 온 요소와 재료들을 가지고 리시츠키가 도달하려 한 것은 물론 3차원 공간이었다. 그러나 이것이 우리가 흔히 생각하는 건축의 내부공간은 아니었으며, 리시츠키 스스로도 이 방의 건축적 의미나 실용적 가치를 논한 적은 없다... 리시츠키는 벽면에

걸려 있는 그림들의 감상이라는 전통적인 전시회에서의 경험을 넘어서는 새로운 시간-공간 경험을 창출하고자 했던 것은 분명해 보인다.

이를 위해 리시츠키는 '그림을 걸어 놓기 위한 벽면'에 대한 과념을 없애는 대신 벽면 자체가 활성을 갖도록 하려는 의도를 갖고 있었다. 그리고 그 활성은 물론 시간을 따라 움직이는 관람자로부터 비롯되는 것이다."<sup>1)</sup>라는 답변을 통해 프로운 라움 이 관찰자의 참여를 통해 새로운 시간과 공간 경험을 창출하였음을 밝히고 있다.

본 연구에서는 이처럼 새로운 시간과 공간 경험을 가능하게 만든 프로운 라움에 사용된 요소의 의미와 공간 구성 특성 및 리시츠키가 의도한 공간의 의미를 살펴봄으로써 모더니즘 시대에 소외되었던 러시아 아방가르드 디자인 어휘와 그 잠재성을 확인하는데 연구의 목적이 있다.

### 1.2. 연구의 범위 및 방법

프로운 라움은 리시츠키가 '회화와 건축의 중간'이라고 불렀던 프로운이 3차원 공간상에 실현된 작품이다. 그러므로 프로운 라움을 이해하기 위해서는 프로운(Proun)<sup>2)</sup> 과 함께 절대주

\* 정회원, 협성대학교 예술대학 실내디자인학과 조교수

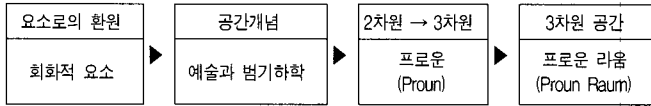
1)봉일범, 베를린1923, 시공문화사, 2001, pp.64-65.

2)Proun은 'PROekt Utverzhdeniia Novogo(새로운 주장을 위한 계획

의 구성요소에 담겨진 의미를 연구범위로 삼고자 한다.

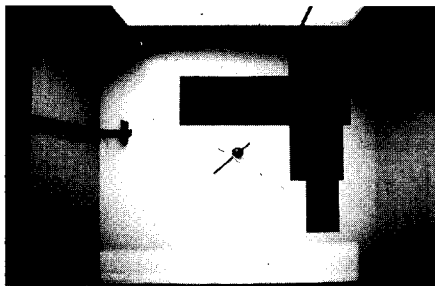
이에 따라 연구의 진행은 프로운 라움을 요소로 환원시킨 후 '회화에서 건축으로'란 공간상의 전이를 시간적 흐름에 따라 재구성하였으며, 리시츠키의 공간에 대한 생각을 담고 있는 「예술과 범기하학(1925)」과 말레비치(K. S. Malevich)의 절대주의에 관한 글을 분석의 기준으로 설정하였다.

<표 1> 연구의 진행과정



## 2. 요소의 환원

케네스 프램프톤(Kenneth Frampton)은 리시츠키의 작품성향을 '요소주의(Elementalism)'로 칭하고 있는데, 프로운 라움에 대한 리시츠키의 글 속에서도 이러한 경향은 분명히 나타나고 있다. 그는 "공간은 요소주의적 형태와 재료들을 사용해 디자인 했다. 선, 평면과 막대, 육면체, 원주, 검정색, 흰색, 회색, 나무"<sup>3)</sup>로 자신이 사용한 요소를 확정하고 있는데, 그가 언급한 요소들을 살펴보면 형, 색, 재료로 구분된다.

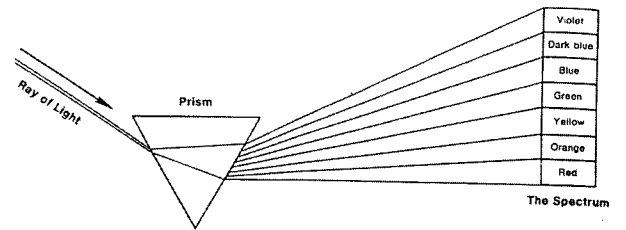


<그림 1> 프로운 라움(Proun Raum) 전경

### 2.1. 색채의 의미

리시츠키는 1922년 「예술의 정복」이란 논문을 통해 자신의 색채에 대한 개념을 드러낸다. "초기의 단계에서 이 물질(material)은 '색채'이다. 그것은 에너지 상태에서 볼 때, 색채는 가장 순수한 물질의 상태라고 생각된다. 색채의 풍부한 보고 속에서, 우리의 주관적인 속성이 가장 자유로운 특질을 갖게 된다. 그것의 완전한 상황에서, 절대주의는 오렌지, 초록, 파랑

등의 개인주의로부터 그 자체를 자유롭게 하여, 검정색과 흰색을 완수한다. 검정색과 흰색은 우리에게 에너지의 순수함을 보여준다."<sup>4)</sup>라는 그의 글을 통해 오렌지, 초록, 파랑을 기본색으로 검정색과 흰색을 에너지의 순수한 형태로 정의하고 있다. 그런데 리시츠키의 색 체계는 1916년 발표한 말레비치의 색 체계와 동일한 구조를 보이는데, 말레비치는 "색은 새로운 프리즘을 통해 연구되어 졌다. 그리고 새로이 분할된 색이 우리에게 주어졌다. 화면은 분해 되고 또 다시 하나로 통합되는 색을 무한히 표현할 수 있다. 화가는 일곱 가지 색 만으로도, 심지어 세 가지 기본색만으로도 작업 할 수 있다. 결과적으로 스펙트럼에서 모든 변화의 기본은 이 세 가지 기본색에 의해서이다."<sup>5)</sup>라는 글과 함께 기본색으로 빛의 삼원색인 빨강색, 파랑색, 녹색과 명암을 나타내는 흰색과 검정색을 정하고 있다. 이처럼 두 사람의 색체계가 일치함은 절대주의의 색 체계가 빛의 색 체계를 가지고 있기 때문이다.<그림2>



<그림 2> 색채 스펙트럼

"하늘의 푸른색은 절대주의 체계에 의해 정복되었고, 무한의 실체인 흰색으로 들어갔으며, 그러므로 사람들은 하늘의 배경으로부터 자유로워 졌다."<sup>6)</sup>라는 말을 통해 절대주의 색 체계에서 하늘의 색채가 푸른색으로 분광되기 이전인 빛 자체의 색인 흰색으로 정의되고 있음을 보여준다.

즉, 프로운 라움의 벽에 채색된 흰색은 단순한 바탕으로 간과되어서는 안 될 절대주의 공간의 구성요소임을 알 수 있다.

### 2.2. 사각형과 입방체

프로운 라움의 대부분의 벽면은 사각형과 입방체의 형태요소로 채워져 있다. 이처럼 사각형과 입방체를 사용하여 화면을 구성하는 것은 프로운을 비롯한 절대주의 회화의 대표적 특성이기도 하는데, 이러한 요소들이 절대주의 작품 속에서 중요한 위치를 차지하게 되는 것은 1913년 말레비치가 절대주의를 선언하면서 그가 주장하는 '비대상의 세계'의 형태어휘로 사각형(Quadrangle)을 설정하였기 때문이다. 말레비치는 "나는 내 자

-Project for the Affirmation of the New'의 두음문자 Victor Magolin, The Struggle for Utopia, The University of Chicago Press, 1997, p.22.

프로운은 Pro-Unovis, 즉 '새로운 예술을 위하여'라는 뜻의 조어로 리시츠키가 1919년 이후 계속해오던 스스로의 추상적인 회화 작업을 일컬어 부르기 시작한 이름이다.

봉일범, op. cit., p.14.

3)El Lissitzky, Russia: An Architecture for World Revolution, Verlag Anton Schroll & Co, Vienna, 1930, 김원갑 역, 세계혁명을 위한 건축: 러시아, 세진사, 1994, p.138.

4)Sophie Lissitzky-Kuppers, El Lissitzky - Life, Letters, Text, Thames and Hudson, 1987, p.348. - El Lissitzky "Proun, Not world visions, But world reality", 1920

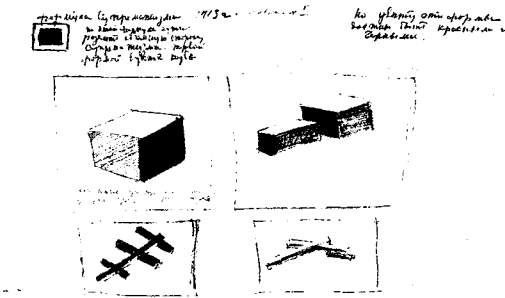
5)K. S. Malevich, The World as Non-Objectivity, Troels Andersen, Borgen Copenhagen, 1976, pp.95-96.

6)Larissa A. Zhadova, Malevich, Thames and Hudson, 1982, p.119.

신을 형태의 '무(Zero)'상태로 변환하였고, 고루한 예술의 수렁으로부터 끌어내었다. 나는 예술가와 자연의 형태를 구속하는 범주를 파괴하였으며, 대상의 범위로부터 벗어났다... 새로운 예술 문화와 본질적 목표인 창조를 위한, 그리고 자연을 초월하는 예술적 진보를 얻기 위해 사물은 연기처럼 사라졌다.”<sup>7)</sup>라는 선언을 통해 보여 지는 대상의 재현이 아닌 예술가의 인식을 통해 비대상의 세계를 화면에 창조하고자 하였으며, “사각은 잡재의식의 형태가 아니다. 그것은 직관의 이성에 의해 창조된 것이다...예술에서 순수한 창조의 첫 단계. 그것 이전에는 자연의 복제와 왜곡이 있었다.”라는 말을 통해 대상이 사라진 공간에서 새로운 감정 소통의 수단으로 사각형을 제시하고 있다.

절대주의의 시작을 알리는 '검은 사각형(Black Quadrangle)'이 정사각형(Square)으로 보이지만 그가 의미한 사각형은 4개의 변을 지닌 사각형이었기에 직사각형과 마름모꼴 같은 다양한 형태의 사각형으로 변환이 가능할 수 있었다.

한편 공간상의 구성요소인 입방체는 프로운 작품의 특징적 존재로 리시츠키와 말레비치를 차별화 하는 수단으로 언급되기도 하지만 1916년 말레비치가 제작한 '절대주의 공식(Formula of Suprematism)'이란 화판<그림3>을 보면 절대주의를 상징하는 검은 사각형 밑에 입방체와 함께 “절대주의 입체는 이 공식에 의해 발전되어야만 한다. 최초의 형태는 가장 순수한 형태인 입방체(Cube)이다.”라는 설명이 적혀 있다. 그러므로 입방체가 리시츠키의 특징이기보다는 오히려 말레비치와 리시츠키의 요소개념이 공유되었음을 보여 주는 것이다.



<그림 3> 절대주의의 공식(Formula of Suprematism) - Panel 1

### 2.3. 재료의 문제

리시츠키의 「세계를 위한 혁명」을 보면 “예술에서의 새로운 창조력은 분석과정에 의해 3차원적 디자인의 기본 요소를 파헤쳤다. 이러한 작업의 과정에서 두 가지의 구별되고 확실히 정의되는 관점이 나타났다. ‘세계는 비전과 색채를 통해 우리에게 주어졌다.’라는 말이 이러한 관점들 중의 하나를 요약해 준다. 또한 ‘세계는 감촉과 물질들을 통해서 우리에게 주어졌다.’

7)John E. Bowl. Russian Art of the Avant Garde. The Viking Press, 1976. pp.118-119. - Kazimir Malevich "From Cubism and Futurism to Suprematism". 1915.

라는 말이 그 또 하나를 말해준다.”라고 적혀 있다. 앞서 살펴본 색채, 형태, 시각의 문제가 3차원 디자인상 하나의 요소라면, 물질과 감촉 또한 하나의 요소가 되며 이는 재료의 문제로 귀결되게 된다.

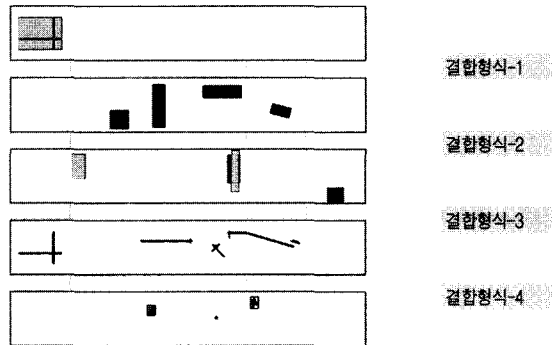
리시츠키는 물질 요소인 재료에 관한 문제에 대해 타틀린으로부터 영향을 받았다. 타틀린은 석고, 판유리, 금속, 나무 등 구체적인 물질 혹은 사물의 단편을 도입하여 반 부조(Counter-relief)라는 추상적인 예술을 창조하고 있었는데, 그는 어떤 목적이나 의도 보다 재료 그 자체의 특성을 사용하여 새로운 비대상의 세계를 창출하고자 하였다.

위에서 살펴본 요소들을 형과 색, 재료적 측면으로 구분해 보면 다음과 같은 요소들의 결합형식이 나타나게 된다.<표 2>

즉 프로운 라움에 적용된 요소들을 각각의 결합형식에 따라 환원시켜보면 각각의 요소들은 상호간의 직접적인 연결을 소실한 채 그 자체의 의미를 드러내게 되는 것이다.<그림 4>

<표 2> 프로운 라움에 사용된 요소들의 결합형식

	형(Form)	색(Color)	재료	비고
바탕면	평면	흰색		
결합형식-1	평면	검정색		
결합형식-2	평면	회색		
결합형식-3	막대		나무	
결합형식-4	입방체, 구		나무	부조(relief)



<그림 4> 프로운 라움에 사용된 요소

### 2.4. 소결

이와 같이 프로운 라움에 적용된 형태 요소들을 분석한 결과 재료적 측면을 제외하고는 절대주의 회화 구성요소와 일치함을 알 수 있는데, 이는 리시츠키의 프로운이 말레비치의 절대주의 회화 요소를 공유하고 있기 때문이다.<sup>8)</sup> 비록 리시츠키가 말레비치에 대해 대상물이 결여된 세계 속에 있음을 비판하기도 하지만, 그가 이미 절대주의 회화시기가 끝난 1919년에 말레비치를 만났다는 점과 그가 '입방체'를 제외한 색면의 의미에 대해 별다른 언급이 없다는 점을 고려할 때, 절대주의 회화의 구성요소가 프로운 라움에 적용되었고 그 의미가 공유됨을 알 수 있다.

8)Victor Magolin, op. cit., p.31.

### 3. 예술(A)과 범기하학(Pangeometry)<sup>9)</sup>

1925년 리시츠키는 「예술과 범기하학」<sup>10)</sup>을 통해 자신이 생각하는 공간을 '평면 기하 공간', '투시적 공간', '비합리적 공간', '상상적 공간'이란 4개의 공간으로 구분하고 있다. 이미 리시츠키가 자신의 논문을 통해 밝힌 사항이기는 하지만 다소 추상적인 어휘로 적혀져 있어 해석상의 차이가 발생할 수 있기에 본 연구에서는 그가 정의한 공간을 살펴봄으로써 그의 공간 개념을 보다 명확히 하고자 한다.

#### 3.1. 평면 기하 공간(Planimetric Space)

평면 기하공간에 대해 리시츠키는 중첩된 오브제들 사이에 일정한 간격이 존재하고 있음을 말하고 있다. 즉 1과 2란 평면 사이에 공간(1½)이 존재하게 되고, 이로 인해 1, 1½, 2½, 3, ...이란 새로운 등차급수가 형성되게 된다.

한편 케페스(Gyorgy Kepes)는 중첩에 관하여 “우리가 두 개 혹은 그 이상의 형태가 서로 중첩되고, 그 각각이 공통의 중첩된 부분을 주장한다면 우리는 공간적 크기의 모순에 직면하게 된다. 이러한 모순을 해소하기 위해서 우리는 새로운 시각상의 특징적 존재를 추측해야만 한다. 형태에는 투명성이 부여된다. 즉 형태는 서로 시각상의 파괴 없이 상호 관입 할 수 있다. 그러나 투명성은 단순한 특징 이상의 것보다 광범위한 공간적 질서를 의미하고 있다. 투명성은 공간적으로 다른 차원에 존재하는 것을 동시에 지각할 수 있는 것을 의미한다. 공간은 단순히 후퇴할 뿐만 아니라 끊임없이 활동하면서 앞으로 격동하고 있다. 투명한 형태의 위치는 각각의 형태를 가까운 것으로도 볼 수 있고 또 멀리 있는 것으로서도 볼 수 있는 것처럼 애매모호한 이중성을 지니고 있다.”라는 말로 리시츠키가 언급한 중첩의 개념을 보다 명확히 규정하고 있다.<그림 5>

색면의 중첩



색면간의 공간



<그림 5> 색면의 중첩

9)3장에서는 엘리시츠키의 「예술과 범기하학」의 내용을 전문 참조. 김원갑 역, 세계혁명을 위한 건축:러시아, 세진사, 1994, pp.142-150.

10)1820년대 동안 로바체프스키(Nikolai Lobachevski, 1793-1856)는 평행 공리를 증명하는 것이 불가능하다는 것을 인식했다. 가우스, 볼리아이와는 독자적으로 연구했지만 그들과 마찬가지로 로바체프스키도 쌍곡 기하학을 건설하기 시작하였다. 처음엔 “가상의 기하학”으로 나중엔 “범기하학”(Pangeometry)이라고 불렀다.’

<http://home.opentown.net/~mulgae2/euclid.htm>

### 3.2. 투시적 공간(Perspective Space)

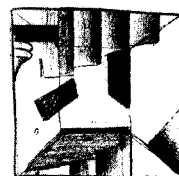
리시츠키는 유클리드 기하학 법칙에 기초한 전통적 투시공간에 대해 유클리드 공간상에서 1,2,4,8,16...이란 기하급수적 관계에 따라 인식이 가능하지만 비유클리드 공간상에서는 그 의미를 잃게 된다는 한계성을 지적하고 있다. 그는 이러한 한계성을 극복하기 위한 방법으로 다음과 같은 투시적 공간들을 설명하고 있다.

입체과의 경우 그림의 평면으로부터 형태의 기본적 파괴를 통해 공간 속으로 나아갔으며, 타틀린의 반부조(Counter-relief)가 이러한 예로 들 수 있다. 한편 이태리 미래파는 시점을 고정시킨 상태에서 대상체의 움직임 표현함으로 인해 화면에 공간상 시간이 존재할 수는 있으나 소실점의 존재로 인해 전통적 원근법에서 벗어나지 못한다는 논리적 한계를 지적하고 있다.<sup>11)</sup>

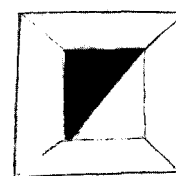
그는 말레비치의 ‘검은 사각형’에 대해 예술적 총체에 있어서의 새로운 출발점인 0(Zero)으로 규정하면서 “서로 다른 강도의 두 개의 표면은 그것들이 동일 평면위에 위치할지라도, 그것들 사이에 다른 거리의 관계를 갖는 것으로 인식되어야 한다는 것으로 가르쳐 주었다.”라는 언급을 통해 이 단순한 사각형이 비유클리드 공간상에 적합한 투시 표현법을 확언하고 있다.

이처럼 단순해 보이는 하나의 사각형이 비유클리드 기하학에 적합한 투시적 공간이란 사실을 받아들이기 위해서는 말레비치가 ‘검은 사각형’을 발표하기 이전에 제작한 오페라 ‘태양의 승리(Victory over the Sun, 1913)’의 배경막을 살펴볼 필요가 있다.<그림 6, 7>

이 배경막 들을 보면 1막 1장의 경우 비록 대상체들은 화면상에 추상적 형태로 보이지만 공간의 깊이를 인지할 수 있는 하나의 소점을 지닌 공간 틀과 공간의 정위를 인식할 수 있는 수직선이 존재하고 있다. 2막 2장의 경우 수평을 인지할 수 있는 대상은 사라졌으나 여전히 공간적 깊이의 인지가 가능하다. 그러나 ‘검은 사각형’의 경우 이러한 공간의 틀이 제거됨과 동시에 상하 그리고 방위를 인식할 수 있는 어떠한 단서도 제거됨으로 인해 검은 색면은 무한한 공간 속으로 빠져들게 되는 것이다.



<그림 6> 오페라 '태양의 승리' 1막 1장'



<그림 7> 오페라 '태양의 승리' 2막 2장



<그림 8> 검은 사각형, 1913

11)'르네상스의 시대에는 공통적인 예술개념이었던 원근법은 어떤 예술가들의 그룹에서는 주로 선으로 표현되었고, 또 다른 그룹에서는 색채에 의해서 표현되었다. 이 같이 우리들의 시대에서는 시 공간이라는 공통적인 배경은 입체과의 공간표시나 미래파의 운동의 탐구에 의해서 개척되었다.'

S. Giedion. 공간 시간 건축. 최창규 역, 1979, 산업도서출판공사, p.17

### 3.3. 비합리적 공간(Irrational Space)

비합리적 공간에서는 색면의 강도와 함께 위치가 추가되고 있다. 리시츠키는 비합리적인 것의 예로 거리를 제시하고 있는데 그가 의미하는 거리는 수학적 의미에서 대각선의 길이와 같이 완전한 수가 아니라  $\sqrt{2}=1.414\dots$ 와 같은 무한수를 의미하는 것이었다.

이에 따라 '검은 사각형'에 의해 '0' 상태에 놓여진 화면은 화면 위(+)와 화면 깊이(-) 방향으로 무한히 확장되는 속성을 지닌 비합리적 공간을 만들어 낼 수 있었고, 이것은 완전수, 소수, 무리수, 0을 포함하는 자연수의 시리즈인 것이다.

그러나 리시츠키는 수학적 공간에서 만들어진  $\sqrt{-1}=i$  라는 허수란 개념, 즉 다차원적 공간은 인간의 '감각'이란 문제로 인해 실제 공간상에서 시각화 할 수 없다는 한계를 인식하였고, 이를 극복하기 위한 방법으로 시각, 촉각이 아닌 '시간'을 공간 상에 투영하고자 하였다.



[유클리드 공간-3차원 직교체계] [비 유클리드 공간-공간의 만곡]

<그림 9> 유클리드 공간 및 비 유클리드 공간

### 3.4. 상상적 공간 (Imaginary Space)

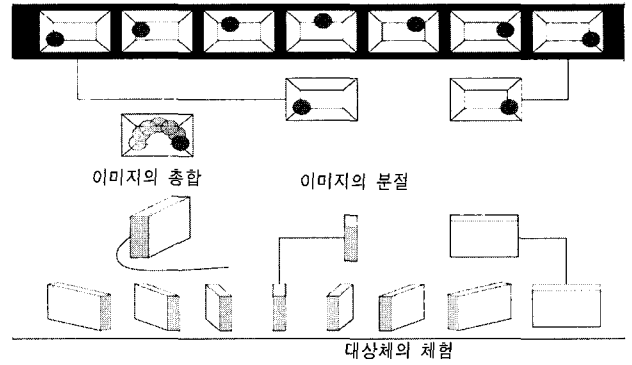
리시츠키는 상상적 공간에 대해 두 가지의 생각을 갖고 있었다. 이것은 물론 시간이란 움직임이 전제된 것으로 대상체가 움직이는 것인지 아니면 관찰자가 움직이는 것인지에 관한 문제이다.

먼저 대상체가 움직이는 것에 대해 그가 예시한 것은 '영화'이다. 장면의 빠른 순환 동작은 연속적인 동작의 인상을 가능케 하며, 이로 인해 상상적 공간이 만들어 진다는 것이다.

그러나 그가 관심을 갖고 있었던 것은 관찰자의 움직임에 의한 것으로, 대상체는 관찰자의 움직임에 의해 새로운 대상물이 되고 상상적인 새로운 공간 인상을 갖게 되는 것이다.

그런데 이러한 리시츠키의 상상적 공간에 대한 생각들은 하나의 전체를 필요로 하게 되는데, 그것은 '이미지의 연속-잔상'이다. 만약 관찰자가 영화를 보면서 장면 하나 하나를 개별적인 것으로 인식하게 된다면, 그는 장면간의 연관성을 이해하지 못할 것이고, 반원과 같은 원의 움직임을 인식하지 못하게 된다. 이것은 관찰자가 움직임을 통해 대상체의 새로운 이미지를 창출해 내는 것도 어느 한 순간의 이미지가 다음 순간에 이어지지 않는다면 하나의 대상체를 서로 다른 대상체로 인식하게 된다.

그러므로 단순히 관찰자가 공간 안을 움직임으로써 상상적 공간이 만들어 지는 것이 아니라 이미지의 연속을 위한 특별한 장치가 필요하게 되고, 리시츠키는 상상적 공간을 만드는 장치의 예로 채색된 매체를 통해 동작의 흐름에 의한 입체적 효과, 빛의 색채 집단의 중첩으로 생겨나는 색채 인상 등을 제시하고 있다.<그림 10>



<그림 10> 대상체의 움직임과 관찰자의 움직임

## 4. 프로운의 공간 구조

리시츠키는 프로운을 통해 공간에 대한 다양한 실험을 하고 있다. 그는 건축을 전공하였기에 화가인 말레비치가 갖고 있지 못한 공간에 대한 감각을 가지고 있었고, 그의 화면 공간은 다양한 투시적 효과와 함께 보다 역동적인 공간감을 제공하고 있다.

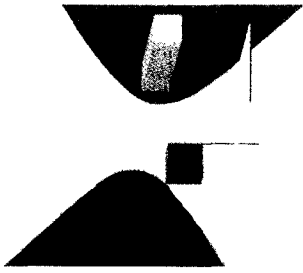
프로운 라움은 이러한 공간 실험을 기반으로 형성되었으며 프로운 작품 분석을 통해 요소들이 어떻게 결합되어 가는지 살펴보고자 한다.

### 4.1. PROUN 23. No 6.

"우리는 프로운을 움직임 속에 두었고, 우리는 많은 투사 축을 갖게 된다. 우리는 그들 사이에 서거나 그들을 밀어 낸다."<sup>12)</sup>

리시츠키의 함축적인 이 글은 프로운 작품을 해석하는데 중요한 단서를 제공하고 있다. 먼저 화면상에 부유하는 듯한 입방체를 살펴보면 다양한 축을 가지고 있음이 명백하다. 그러나 이 입체들의 각 면을 살펴보면 각각 다른 명도를 지니고 있으며, 특히 검은 면 위에 존재하는 입방체의 측면은 투명함을 느끼게 한다. 이것은 사각형 색면의 움직임에 의해 만들어진 하나의 형상이기 때문이다. <그림 11>

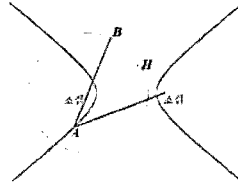
12) Sophie Lissitzky-Kuppers, El Lissitzky - Life, Letters, Text, Thames and Hudson, 1987, p.347. - El Lissitzky "Proun, Not world visions, But world reality", 1920



<그림 11> Proun 23, No.6

평행 투상도법에 의해 이 색면들의 움직임은 파악해보면 흰 사각형은 (+)공간 속으로 무한히 나오고 있으며 검은색의 사각형은 (-)공간 속으로 무한히 들어가고 있는 것이다.

그리고 상하에 있는 두 개의 포물선 형상은 가상의 투시선에 의해 하나의 소실점을 가진 투시공간으로 보이기도 하지만 그가 전통적인 투시 방법을 부정했다는 점을 생각한다면, 오히려 로바체프스키의 쌍곡기하학적 형상을 사용하여 비유클리드적인 만곡된 공간을 형상화하였다는 해석이 타당하다.<그림 12>



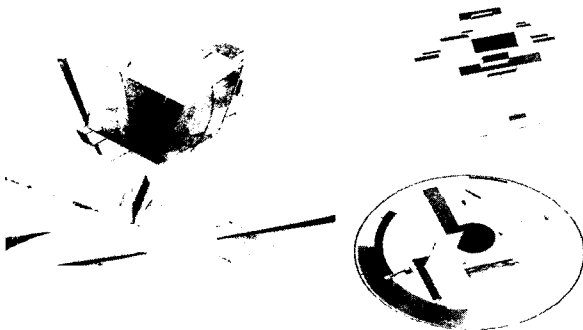
<그림 12> 포물기하학-쌍곡선

## 4.2. PROUN 5A.

이 프로운은 곡선 면으로부터 입방체들이 화면위로 비상하는 듯한 이미지를 나타내고 있다. 특히 중심에 보이는 입방체는 평행투상도법에 의해 그려진 듯하지만 소점을 연장해보면 하나의 대상체에 두 개의 소점이 존재하고 있음을 알게 된다. 이것은 형태의 뒤틀림이 발생하였음을 의미하는 것으로 입방체의 전면에 보이는 휘어진 두 개의 선에서 그 해답을 찾을 수 있다.

또 다른 프로운에서도 색면과 입방체 사이에 원모양의 호가 존재하며 이 선 주변의 색면들이 만곡 되어 있음을 보여주고 있는데 이것은 절대주의에서 정의한 구성의 요소가 아니다. 이것은 1차원적 선형요소로 '시간'을 의미하고 있었던 것이다.

한편 말레비치 또한 '플래니트(Planit-미래 주거를 위한 계획)'란 작품을 통해 입방체들의 하부에 하나의 선을 그려놓고 있는데 그는 이 선을 '궤도'로 생각하였다.<그림 13>

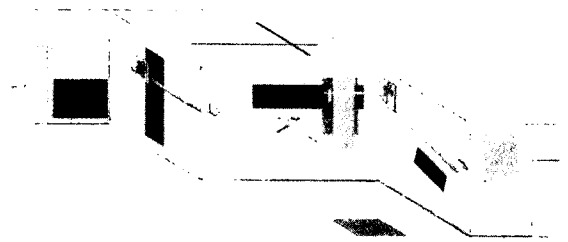


<그림 13> Proun 5 & Planit

## 5. 프로운 라움

대형 홀로부터 나오는 사람을 "유도하도록" 디자인된 처음의 형태는 정면벽의 커다란 수평면과 그곳에서 벽 3까지의 수직면을 향해 방문객을 "곧장 인도하며" 사선으로 위치한다. 출구에는-STOP!<sup>13)</sup>

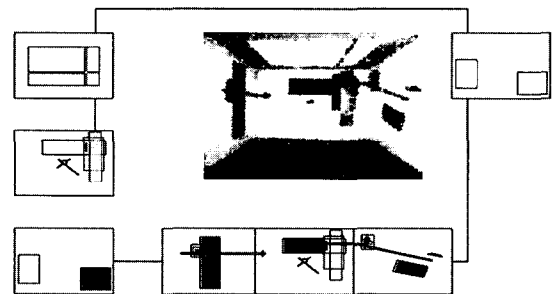
프로운 라움의 계획도를 보면 리시츠키가 말한 형태가 무엇이었으며, 왜 이것을 만들었는가를 짐작하게 한다. 이제 관찰자는 가상의 공간이 아닌 절대주의의 요소들로 구성된 절대주의 공간에서 시간을 의미하는 선형 막대에 의해 프로운 라움의 상상적 공간으로 들어가게 되는 것이다.<그림 14>



<그림 14> 프로운 라움 계획도

### 5.1. 시선의 움직임

리시츠키는 관찰자가 벽 1에서부터 벽 4를 순차적으로 체험하도록 하였다. 그러나 실제적인 체험은 프로운 라움을 들어서면서 마주하는 벽 2로부터이다. 벽 위에 놓여진 구의 형상은 중심에서 벗어나 우측 상부로 치우쳐 집으로 인해 움직임이 발생되고 있으며,<sup>14)</sup> 회색 수직면을 따라 시선이 상승하게 된다. 즉 벽 2의 경우 색면이 오른쪽 상부에 밀집됨으로 인해 관찰자의 시선이 리시츠키가 원하는 벽 1쪽으로 유도되게 되는 것이다. <그림 15>



<그림 15> 프로운 라움 공간상 시선의 움직임

13)El Lissitzky, 김원갑 역, 세계혁명을 위한 건축:러시아, 세진사, 1994, p.138.

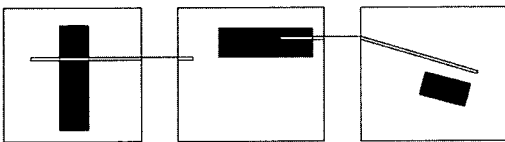
14)Cf. Rudolf Arnheim, Art and Visual Perception, 1954, 김춘일 역, 미진사, 1995, pp.17-22.

이처럼 회색면을 따라 상승한 시선은 회색면의 측면의 연장선인 하나의 선형을 따라 벽 1로 도달하게 되며, 이제 관찰자는 리시츠키가 의도한 순서에 따라 벽 1에서 벽 4에 이르는 상상적 공간을 시간 축을 따라 체험하게 되는 것이다.

## 5.2. 잔상

프로운 라움의 경우 프로운 작품과는 달리 사각형의 교차와 입방체의 결합이 적다. 오히려 각각의 요소들은 독립성을 띠고 시간의 축과 교차하고 있는데, 이것은 리시츠키가 시간의 흐름에 따라 각 요소의 변화를 체험하는 상상적 공간을 의도하였기 때문이다.

각각의 요소들은 시간 축에 의해 다양한 모습으로 관찰자에게 다가오며 수직, 수평과 같은 극단적인 대조의 방식에 의해 이미지의 변화를 지각하게 되며 각각의 색면들은 벽마다 평형, 수평 수직등 다양한 관계속에 결합되어 관찰자에게 다양한 이미지를 제공하고 있다.<그림 16>

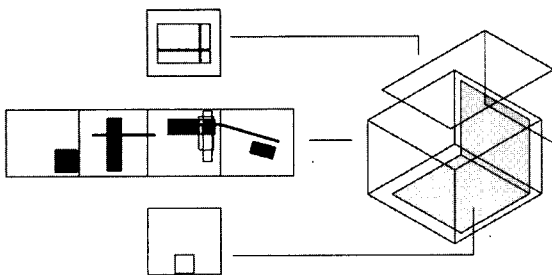


<그림 16> 잔상 - 시간축과 색면의 관계

## 5.3. 경계의 소멸

리시츠키는 “서로 다른 강도를 지닌 두개의 표면은 동일한 평면 위에 위치할지라도 다른 거리의 관계를 갖는다.”라고 하였다. 프로운 라움에 사용된 색채들의 관계를 분석해보면, 네 개의 벽면에 사용된 검은 색면은 하나의 수평적 공간을 형성하며, 바닥의 회색 면은 벽 2의 검은색 후면에 위치한 회색 면과 연계 선상에 놓여져 있다. 벽 2의 밝은 회색은 천장의 선을 따라 벽 4의 회색 면과 연결되어, 내부 공간은<그림 17> 과 같이 색면으로 구성되는 레이어에 의해 둘러싸이게 되며, 이로 인해 입방체를 구성하고 있던 경계가 사라지게 되는 것이다.

또한 벽 2에서는 세 개의 면이 중첩됨으로 인해 공간의 깊이가 더해지고 있다.



<그림 17> 경계의 소멸 - 색면간의 관계

## 6. 결론

‘프로운 라움’은 엘 리시츠키의 창조적 공간 실험으로 그는 이 공간을 통해 시간과 공간이 공존하는 상상적 공간에 도달하고 있다.

리시츠키는 사각형과 입방체를 사용하여 경제적인 방법으로 프로운 라움을 구축하고 있는데 방향과 거리를 인지할 수 없는 사각형과 이를 기반으로 공간적으로 성장한 입방체는 대상의 묘사가 아닌 대상 그 자체가 드러나는 비대상의 세계를 표현하기 위한 요소였으며, 선형 요소는 시간의 흐름을 나타내는 1차원적 요소였다.

프로운 라움에서 ‘요소’는 단지 전체적인 구성을 위한 하나의 부품이 아니라 전체적인 공간을 만들어가는 중요한 결정인자로, 리시츠키가 비록 절대주의 회화를 창시한 말레비치로부터 프로운의 구성요소인 ‘사각형과 입방체’에 대한 개념을 받아들이지만 「예술과 범기학학」을 통해 규정한 공간에 대한 생각은 절대주의 회화의 공간화를 실현하고 있다.

이러한 공간구축의 특징은 자체의 움직임을 포함하는 물질들의 관계에 관찰자를 참여시킴으로써 발생하는 비합리적 공간의 생성과 과거 수동적인 관찰자의 고정된 시점의 파괴를 의미한다.

그러므로 리시츠키의 프로운 라움은 요소의 반복적 사용과 ‘잔상’을 이용하여 관찰자의 움직임을 유발하고 있으며, 요소의 끊임없는 소통을 통해 고정된 벽체를 소멸시킴으로써 무한히 확장하는 상상적 공간을 만들고자 하였던 중요한 공간 실험으로써 그 의의를 갖는다.

## 참고문헌

1. 김원갑, 메트로폴리스, 열린책들, 2002.
2. 봉일범, 베를린1923, 시공문화사, 2001.
3. 봉일범, 구축실험실, 시공문화사, 2001.
4. Amir D. Aczel, 김희봉 역, 신의 방정식, 지호, 2002.
5. Camilla Gray, 전해숙 역, 위대한 실험 러시아미술 1863-1922, 시공사, 2001.
6. El Lissitzky, 김원갑 역, 세계혁명을 위한 건축 : 러시아, 세진사, 1994.
7. Jean-Luc Daval, 홍승혜 역, 추상미술의 역사, 미진사, 1994.
8. John E. Bowlt, Russian Art of the Avant Garde, The Viking Press, 1976.
9. K. S. Malevich, The World as Non-Objectivity, Troels Andersen, Borgen Copenhagen, 1976.
10. Larissa A. Zhadova, Malevich, Thames and Hudson, 1982.
11. Rudolf Arnheim, 김춘일 역, 미술과 시지각, 미진사, 1995.
12. Sophie Lissitzky-Kuppers, El Lissitzky-Life, Letters, Text, Thames and Hudson, 1987.
13. Victor Magolin, The Struggle for Utopia, The University of Chicago Press, 1997.
14. 박일, 엘 리시츠키의 프라운에 나타난 시·공간 구축에 관한 연구, 한양대 석론, 1997.
15. <http://home.opentown.net/~mulgae2/euclid.htm>

<접수 : 2003. 4. 30>