

프랭크 스텔라(Frank Stella)에 있어서 토폴로지 구조(Tautological Structure)의 형성과 해체

홍지석*

- I. 서론
- II. 토폴로지 형성과 정착기
- III. 토폴로지 이완기
- IV. 토폴로지 해체기
- V. 결론 各各

I. 서론

본 연구는 1959년부터 1980년대 초반까지 근 20여 년간 이루어진 프랭크 스텔라(Frank Stella) 작품의 구조적 변화 과정이 '토폴로지 구조(Tautological Structure)의 형성과 해체'라는 관점에서 분석될 수 있을 뿐만 아니라, 그 의의가 해석될 수 있다는 것을 보이려는데 그 목적이 있다. 이 시기에 제작된 그의 작품들은 각 시기별로 급격한 차이를 보인다. 즉, 직관적으로 판단하기에도 스텔라 초기 작품들은 시각 요소를 최소화한 구조를 갖는데 반하여, 1970년대 중반 이후 후기 작품들은 변화 요인을 극대화함으로써 차이를 부각시킨 구조를 지니고 있다. 본고는 이처럼 직관적으로 확인할 수 있는 급격한 변화의 양상을 당시의 비평 용어 가운데 하나인 '토폴로지(Tautology)'¹⁾라는 용어를 빌려 체계화하고, 이를 <기표 분석(Analysis of Signifiers)>을 통해 검증하고자 한다.

* 홍익대학교 미술학과 박사과정(예술학), 강릉대학교 강사.

1) '토폴로지(Tautology)'라는 말은, 본래 논리학, 수학에서 사용되는 용어로 항상 참인 명제(항진명제)를 일컫는 말이다. 이 용어에 대한 보다 구체적인 개념 규정과, 미술 작품에의 적용 가능성에 대해서는 본고 II장을 참조.

스텔라 작품의 〈기표 분석〉에 있어, 본고에서 주목하고자 하는 것은 토톨로지 구조의 형성과 해체가 갑작스럽게 발생했다기보다는, 점진적인 변화의 단계를 밟고 있다는 것이다. 직관적 관찰에 의하면 스텔라의 작품 변화는 초기와 후기 사이에 그 과도기에 해당되는 중간기를 갖는 것으로 보이기 때문이다. 곧 스텔라의 작품은 1) 토톨로지 구조의 형성과 정착기, 2) 토톨로지 구조의 이완기, 3) 토톨로지 구조의 해체기로 나눌 수 있는 점진적인 변화의 과정을 밟는다고 가정해 볼 수 있다.

스텔라 작품 변화에 관한 기존의 논의들은 이상의 가정이 충분한 타당성을 갖고 있음을 보여준다. 선행 연구 대부분이 스텔라의 작품 변화를 점진적인 이행 과정으로 보기 때문이다. 예컨대 할 포스터(Hal Foster)는 스텔라의 작품 변화를 단순성, 동일성이 약화되고 복잡성, 편심성이 증대되는 4단계 과정으로 설명하며²⁾, 윌리엄 루빈(William Rubin)은 그것을 미니멀 형식이 과도기를 거쳐 反 미니멀 형식으로 전환되는 점진적 과정으로 이해한다.³⁾ 이를 좀 더 구체적으로 살펴보자면, 먼저 포스터는 스텔라의 작품 변화를 (프레드릭 제임슨(Fredric Jameson)을 따라) 자본의 역동성이 초래한 기호의 점진적 붕괴과정으로 규정하면서⁴⁾ 그 과정을 네 단계로 도시한다. 그에 의하면 스텔라의 초기 작품에서, 기호는 근본적으로 안정을 유지한다. 여기서 기호의 안정은 첫 번째 시기에서는 동일한 것의 반복을 통해, 두 번째 시기에서는 단순한 형태들을 유지함으로써 확보된다. 반면 형상들이 보다 복잡해지고, 편심성을 갖게 되는 〈각도기 Protractor〉 연작(1967)에서는 기호의 안정이 흔들리기 시작한다. 급기야 스텔라 후기 작품에서는 기호의 불안정은 이미 돌이킬 수 없는 대세가 된다. 즉, 이 작품들에서는 이제 기호의 무게로부터 벗어난 파편적 기표들이 서로 충돌하며, 그 결과 새로운 종류의 텍스트성이 산출된다는 게 포스터의 생각이다.⁵⁾

2) Hal Foster, "The Passion of the Sign," *The Return of the Real* (MIT Press, 1996), pp. 78-79 참조.

3) William S. Rubin, *Frank Stella 1970-1987*(New York: The Museum of Modern Art) 참조.

4) 포스터에 따르면 초기 스텔라는 그 근본적 성격에 있어 기호적 자율성(semiotic autonomy)을 옹호하는 전형적인 후기 모더니즘 작가다. 그러나 초기 스텔라로부터의 이탈, 다시 말해 후기 스텔라로의 이행은 기호적 자의성(semiotic arbitrariness)을 천명하며, 그것을 (제임슨이 명시한) 기호 붕괴의 지점까지 몰고 나간다. Hal Foster, "The Passion of the Sign," p. 79 참조

5) Ibid., p. 78 참조.

다음으로 루빈은 〈이국적인 새 Exotic Birds〉연작(1976~1980)을 기점으로 스텔라의 작업을 첫 번째 시기와 두 번째 시기로 나눈다.⁷⁾ 그에 의하면 〈이국적인 새〉연작 이전의 스텔라 작품들은 기본적으로 직선적, 기하학적 구성 요소들을 지니며, 그 요소들의 결합 역시 선형적(a priori) 질서-기하학적 체계를 따른다.⁸⁾ 반면 〈이국적인 새〉연작 이후, 곧 두 번째 시기의 작품들은 형식 어휘(formal vocabulary)의 형태면에서 초기 작품들과는 달리 곡선적, 반기하학적 특질을 전면에 부각시키고 있을 뿐 아니라, 그 결합 역시 더 이상 기하학적 체계를 따르지 않는다.⁹⁾ 그런데 루빈에 의하면 이 같은 변화는 이미 1970년대 초 〈폴란드 마을 Polish Village〉회화 연작에서 예고된 것이다. 즉 그는 이 작품들이 초기 작품들을 특징짓던 엄격한 순차적 논리, 연속성을 배제하고 〈이국적인 새〉가 대표하는 그림 언어(pictorial language)로 나아가고 있다고 주장한다.⁹⁾

이상에서 살펴본 바, 포스터와 루빈은 양자 모두 스텔라 후기 작품으로 갈수록 초기 작품을 지배하던 단순, 엄격 체계가 점진적으로 그 영향력을 상실하고 있음을 직시하고 있다는 점에서, 스텔라의 작품이 토틀로지 구조가 해체되는 방향으로 점진적인 변화 가정을 보이고 있다는 본고의 가정에 부합하며, 상당한 설득력을 갖는다. 그러나 이들의 논의는 실제 스텔라 작품의 구체적인 분석에 기초한 것이라기보다는, 저자 자신의 직관적인 판단에 의존하고 있다는 점에서 한계가 있다. 곧 그들의 논의는 구체적인 작품 분석을 결하고 있거나(할 포스터), 또 설령 작품 분석을 시도하고 있다 하더라도, 그것을 일차적 연구 과제로 다루기보다는 양식상의 변화와 발전 차원에서만 고찰한다는 달리 말해 규범적(prescriptive)틀에 작품을 끼워 맞추는(윌리엄 루빈)한계를 드러낸다.

6) Ibid., p. 8.

7) Ibid., p. 9.

8) Ibid.

9) Ibid., p. 21. 그러나 루빈은 앞서 살펴본 포스터와는 달리 〈각도기〉회화들에서는 변화의 징후가 나타나지 않는다고 주장한다. 왜냐하면 〈각도기 회화〉들은 폐쇄된 기하학적 형태의 윤곽으로부터 내부로 패턴화된 구성을 갖기 때문이다. 루빈에 의하면 이는 기하학적 질서의 지배를 받는 초기 작품 일반의 특징이다. Ibid., p. 59. 그러나 본고에서는 〈각도기〉회화 역시 그 구조적 특성상 과도기, 즉 토틀로지 이완기에 속하는 작품으로 다를 것이다. 이에 관해서는 본고의 Ⅲ장을 참고할 것.

따라서 본고는 이상에서 살펴본 직관적 이해의 여러 갈래를 <기표 분석>을 통해 검증, 보완하고자 한다. 그 과정에서 스텔라의 작품은 3단계로 압축될 수 있는 변화 과정을 겪고 있음이 드러날 것이다. 이 같은 방법론에 기초한 작품 분석은 분석의 출발점을 일차적으로 작품 안의 요소와 구조로 삼는다는 점에서, (루빈의 논의가 대표하는) 규범적 틀에 의존하는 기존의 양식 분석이 갖는 한계를 극복할 것으로 기대된다.

궁극적으로 본고는 기표 분석이 시사하는 바, 스텔라에 있어서 토톨로지 구조가 형성, 해체되는 과정이 3단계로 압축될 수 있음을 주장하고자 할 것이다. 이는 그린 버그식 회화 규범이 영향력을 상실하고 퇴조하면서 다양한 실험이 행해졌던 당시 미술계의 상황, 그리고 '모더니즘의 붕괴와 포스트모더니즘의 도래'로 지칭되는 동시대 사회, 문화적 변화 양상과 관련하여 다각도로 그 의의를 논해 볼 수 있다.

II. 토톨로지 형성과 정착기

먼저 스텔라 초기 작품에서 토톨로지 구조가 형성, 정착되는 절차를 검토하고자 한다. 특히 본 장에서는 스텔라 초기 작품이 어떤 이유로 토톨로지 구조로 명명될 수 있는지를 기표 분석을 통해 드러내는데 역점을 두고자 한다.

통상 줄무늬 회화(stripe painting)로 지칭되는 1960년대 스텔라의 초기 작품들¹⁰⁾은 그 구조에 있어 다음과 같은 공통점을 갖는다. 1) 먼저, 캔버스 자체의 형태와, 그려진 이미지들의 윤곽, 다시 말해 묘사된 형태가 일치한다. 즉, 이 작품들에는 단 하나의 형태(계열체)만이 반복해서, 지배적으로 나타난다. 2) 다음으로 이 단위 형태들은 전체를 아우르는 하나 혹은 두 개의 결합 규칙(궤도)에 따라 그 각각의 위치를 점한다.

먼저 스텔라가 1961년에 제작한 <델라웨어 크로싱 Delaware Crossing>(그림 1)을 보자. 이 작품의 전체 형태, 즉 캔버스의 형태는 가로, 세로의 길이가 동일한 정사각형이다. 이 정사각형은 다시 작품의 중심점을 축으로 다시 동일한 크기의 정

10) 이에 속하는 작품들로는 <Black Painting>(1959), <Aluminum Painting>, <Copper Painting>(1960), <Benjamin Moore Painting>(1961), <Dartmouth Painting>, <Purple Painting>(1963), <Running V>, <Notched V>(1964) 연작들이 있다.

사각형 네 개로 분할된다. 이 정사각형들은 각각 화면 중심에서 모서리를 향해 일정한 비율로 감소하는, 크고 작은 정사각형들을 내포한다.¹¹⁾ 요컨대 이 작품은 그 표면에 있어 '정사각형'이라는 단 하나의 단순 단위가 특정 단일 규칙에 의거 반복해서 지배적으로 나타나는 특성을 갖고 있다.¹²⁾

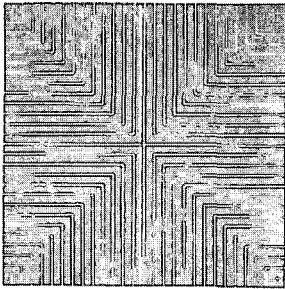


그림 1 <델라웨어 크로싱>
195.6×159.6, 1961

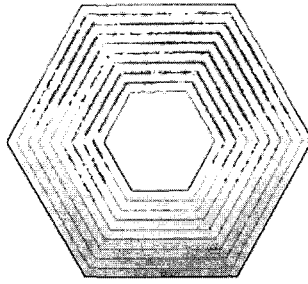


그림 2 <시드니 구버만>
196.2×227.3, 1963

다음에 살펴볼 작품은 1963년작 <시드니 구버만 Sidney Guberman>(그림2)이다. 이 작품은 <보라 회화 purple painting>연작에 속하는 작품이다. 이 작품 또한 단일 단위-정육각형-가 화면에 규칙적으로 반복 배치된 구조를 갖는다. 즉 이 작품은, 앞서 <델라웨어 크로싱>과 마찬가지로 전체 형태가 일정한 비율¹³⁾로 감소하는 동일한 형태들을 내포하고 있다. 이어 <갈매기 Notched V> 연작 가운데 하나인 <슬리브 로 Slieve Roe>(1964, 그림3)를 보자. 이 작품의 구조 역시 동일 시형(세로:

-
- 11) 즉, 이 작품은 '정사각형'이라는 시형을 단 하나의 계열체(paradigm)로 갖는다. 이 시형들은 단 하나의 신태그마 궤도($C=2 Qc(X)=1.0$)를 따라 화면에 질서정연하게 배치되어 있다.
- 12) 정사각형은 스텔라 초기 작품에서 가장 빈번히 등장하는 기본 단위다. 루돌프 아른하임(Rudolf Arnheim)에 따르면 정사각형은 데카르트 그리드 체계에 부합하는 도형이다. 즉, 정사각형은 그림틀을 외부는 물론, 내부의 수평 / 수직 그리드 체계의 구조적인 법칙을 따르며, 그 결과 자체를 그와 유사하게 구조화된 환경에 보다 확고하게 정착시킨다. 따라서 그것은 안정된 세계를 제시할 것을 목표로 하는 예술가에게 적합한 구성 형식이다. 루돌프 아른하임, 정용도 역, 『중심의 힘』(눈빛, 1995), pp. 178-181.
- 13) 멜 보크너(Mel Bochner)에 따르면, 이는 (스텔라 작품을 위시한) 미니멀리즘 작품 일반의 특성이다. 예컨대, 칼 안드레(Carl Andre)는 선형적 원리-엄격한 모듈 체계에 의거해 작품을 제작했다. 곧, 그의 작품에서 개별 단위들(units)은 단순한 산술적 방법에 의해 직각 그리드 위에 배치된다. 또한 댄 플레빈(Dan Flavin)의 1964년 작 <Nominal Three-to Wm. of Ockham>에는 $(1 + [1 + 1] + [1 + 1 + 1])$ 로 도식화할 수 있는 단순한 수열이 포함되어 있다. Mel Bochner, "Serial Art, Systems, Solipsism," *Minimal Art: A Critical Anthology*, ed., Gregory Battock (University of California Press, 1995), p. 94.

가로와 세로의 비가 1:0.4381인 직각삼각형 $((2S + \frac{1}{2}W))_{TRI}$ 이 단 하나의 결합 체도 $(C=2 Qc(X)=1.0)$ 를 따라 반복 배치된 구조를 갖는다. 이 같은 <슬리브 로>의 구조는 같은 해에 스텔라가 제작한 <갈매기>연작들의 기본 구조이다. 예컨대 <이파파 I IFAPA I>은 외형상 <슬리브 로우>의 구조 두 개를 결합한 구조이며, <콰트람바 Quathlamba>(그림4)는 그것을 세 개 결합한 구조이다.

그렇다면 이상의 특성을 갖는 스텔라 초기 작품의 구조를 어떻게 규정할 것인가? 먼저 비평가 마이클 프리드(Michael Fried)는 스텔라 초기 작품 구조를 연역 구조(deductive structure)로 정의한다. 아래 인용문을 보자.

“<초기> 스텔라는 그림 지지대의 즉물적인(literal) 특성으로부터 그림 구조를 이끌어내고 연역해내는데 관심이 있다. ... 이를 통해 그는 연역 구조를 고양시킨다. ... 여기서 줄무늬들은 전체 캔버스가 가득 찰 때까지, 그림 지지대의 직사각형 형태를 되풀이하고, 또 되풀이한다. ... 이어지는 작품들에서 연역 구조에 대한 스텔라의 집착은 좀 더 완강해져서, 급기야 토틀로지(toto)가 만들어지기에 이른다.”¹⁴⁾

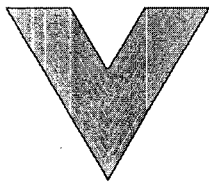


그림 3 <슬리브 로>
198.1×226.1, 1964

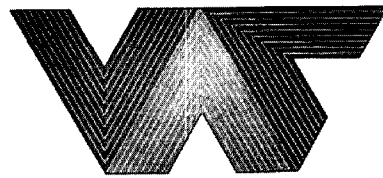


그림 4 <콰트람바>
195.6×309.9, 1964

앞서 살펴본 바, 스텔라 초기 작품 다수에서 그려진 형태들이 즉물적 형태(캔버스의 형태)와 동일하다는 점에서, 양자(즉물적 형태와 그려진 형태)를 주종관계로 파악하는 프리드의 논의와 규정-연역구조-은 상당한 설득력을 갖는다. 그러나 결론부터 말하자면 그의 규정은 적절치 못한 것 같다. 이는 두 가지 이유에서다. 먼저 스텔라 자신이 즉물적 형태와 그려진 형태를 주종 관계 차원에서 바라보는 프리드의 논의를 완강히 부인한다. 그가 원하는 것은 그 양자 간의 주종 관계가 아니라, 전체 이미지에 대한 동시 지각이기 때문이다.

14) Michael Fried, "Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella," *Art and Objecthood* (The University of Chicago Press, 1998), pp. 251-252.

“나는 그 같은 척도(연역)를 갖고 있지 않다. … 나는 그림의 윤곽선을 볼 때, 그와 함께 내부의 드로잉도 본다. … 나는 한 번도 형태의 윤곽만을 바라본 적이 없다.”¹⁵⁾

실제로 위 인용문에서 제시된 바, 전체 이미지에 대한 동시 지각을 추구하는 스텔라의 입장은 심리학적 검토에 의해 지지될 수 있다. 앞서 살펴본 대로 스텔라 초기 작품 구조가 갖는 가장 중요한 특성 가운데 하나는 동일 단위의 규칙적인 ‘반복’이다. 그런데 고펜리치(E. H. Gombrich)에 따르면, 이 같은 규칙적인 반복은 우리로 하여금 개체가 갖는 개별 특징보다는, 전체 패턴에 주목케 한다. 예컨대 우리는 벽면 장식의 반복되는 꽃 모티프에서, 그것이 내포하는 생명력을 감지하기보다는, 그 하나 하나가 모여 이루는 전체 패턴에 주목하게 되는 것이다.¹⁶⁾ 곧, 동일 단위가 규칙적으로 반복되는 스텔라 초기 작품에서 부분들은 그 자체로서는 중요하지 않다. 그것은 오로지 전체의 닫힌 논리(enclosed logic)에 적용될 때에 한해서 중요성을 갖는다.¹⁷⁾ 그렇다면 우리는 스텔라 초기 작품이 적어도 심리적 수준에서는 프리드가 말하는 바, 특정 형태가 다른 형태들에 대해 우선권을 주장하는 ‘연역구조’를 갖는다고 말할 수 없다.

다음으로 프리드는 전체 형태와 개별 형태들이 동일하다는 점에만 지나치게 주목한 나머지, 그 형태들이 특정 규칙에 의거, 질서정연하게 화면에 배치되고 있다는 사실을 간과하고 있다. 즉, 그의 용어(연역구조)는 스텔라 초기 작품 구조가 갖는 또 하나의 중요한 특성-단위 형태들의 배치가 선형적 원리(결합 규칙)의 지배를 받는다. 을 포괄하지 못한다. 이 같은 사실을 감안한다면 ‘연역구조’라는 프리드의 용어로, 스텔라 초기 작품 구조를 규정하는데는 무리가 있다고 여겨진다. 이 경우, 우리의 관심을 끄는 것은 프리드의 또 다른 용어-‘토폴로지’-이다. 이 용어는 작품의 실제적인 특성들과 더불어, 그것을 가능케 한 근본 원리까지도 내포하기 때문에, ‘연역 구조’에 비해 스텔라 초기 작품의 구조적 특성을 개념화하는데 좀 더 적합한

15) William S. Rubin, *Frank Stella* (New York: The Museum of Modern Art, 1970), p. 58.

16) E. H. Gombrich, *The Sense of Order: A Study in the psychology of decorative art* (Phaidon, 1979), p. 151.

17) Ibid., pp. 151-152 참조.

18) 스텔라 자신은 초기 작품의 구조를 비-상관적(non-relational) 구성이라고 명명한다. 그에 의

용어라고 생각된다.¹⁸⁾ 여기서 ‘토틀로지(Tautology)’라는 말은, 본래 논리학, 수학에서 사용되는 용어로 항상 참인 명제(항진명제)를 일컫는 말이다. 항진명제는 그것을 구성하는 ‘원소 명제들’ 각각에 조합적으로 ‘참’, ‘거짓’을 부여하는 모든 가능한 경우에 항상 참이 되는 명제이다. 예컨대 “A이거나 A아니거나 이다”와 같은 문장은 어떠한 경우에도 항상 참인 토틀로지이다.¹⁹⁾ 논리적, 수학적 추론은 이 토틀로지 구조 내에서 이루어진다. 즉, 추론의 정당성을 판정하는데 요구되는 모든 사항은 관련된 조건명제가 토틀로지인지 아닌지를 확인하면 충분하다.²⁰⁾ 그런데, 버트란트 러셀(Bertrand Russell)에 따르면, 특별히 선택된 적은 수의 토틀로지 집합(근원 명제)으로부터 어떤 명확한 규칙(예컨대 대입 규칙(rule of substitution))에 따라 나머지 토틀로지들을 얻을 수 있다. 그러므로 수학과 논리학은 전체적으로 토틀로지로 구성된다. 이러한 토틀로지들은 경험과는 관계없이, 선험적(*a priori*)으로 알 수 있는 것들이다.

토틀로지는 그 타당성이 경험적 사실에 의해 결정되지 않기 때문에 분석 명제(analytic proposition)라 할 수 있다.²¹⁾ 이 용어의 가장 잘 알려진 정의는 칸트(I. Kant)에 의한 것인데, 그는 이것을 분석적 판단이라 칭했다. 그에 의하면 한 분석적 판단은 술어 B가, 주어 A의 개념 속에 암암리에 포함되어 있는 것으로서, 주어 A에 속해 있는 판단이다.²²⁾ 예컨대 “백조(白鳥)는 희다”는 분석적 판단이다. 이 경우, ‘백조’라는 주어 개념만 잘 분석하면, ‘희다’라는 술어 개념은 자연적으로 도출될 것이다. 즉, ‘희다’라는 술부를 경험적으로 확인할 필요가 없다.

다시 스텔라 작품에 대한 논의로 돌아오자면, 그의 초기 작품은 그 구조적인 측면에서 논리학, 수학이 말하는 토틀로지에 상응한다. 먼저 동일 계열체-시형-들이

하면 비-상관적 구성은 대칭적 패턴을 사용해 화면 전체를 균질적으로 만드는 구성이다. 그 목적은 작품에서 환영(illusionism)을 일소하고, 관람자로 하여금 어떠한 혼란 없이 전체를 즉각적으로 파악하게끔 하는 데 있었다. 이는 작품 안에서 부분들이 다른 부분들과의 관련성에 따라 조율되는 과거의 전통적인 작품 구성(상관적 구성)에 반대된다. Ibid., pp. 21-25.

19) Paul Benacerraf, Hilary Putnam, 박세희 역, 『수학의 철학』(아카넷, 2002), p. 26.

20) Howard Eves, 허민, 오혜영 역, 『수학의 기초와 기본개념』(경문사, 1997), p. 425.

21) A. J. Ayer, *Language, Truth and Logic* (Penguin Books, 1976), p. 21.

22) 즉 분석 판단은 주어와 술어의 결합이 동일성에 의해 생각되는 판단이다. 반면, 그 타당성이 경험적 사실에 의해 결정되는 명제는 종합 명제(synthetic proposition)이다. 따라서 종합 명제는 주어와 술어의 결합이 동일성 없이 생각되는 판단이다. I. Kant, 최재희 역, 『순수이성비판』(박영사, 1994), p. 60.

하나의 규칙에 따라 질서정연하게 결합, 배치된다는 점에서 스텔라 초기 작품 구조는 주어와 술어의 동일성을 전제로 하는 분석 명제, 즉 토톨로지로서의 성격을 갖는다. 또한 앞서 살펴본 바, 〈이파파 I〉이나 〈콰트람바〉가 특정 규칙에 입각해 하나의 기본 구조〈슬리브 로〉를 2개, 혹은 3개 결합시키고 있는 점은 근원 명제로부터 대입 규칙에 의거, 복합 명제를 산출하는 수학, 논리학의 체계-토톨로지 체계-에 부합한다고 말할 수 있다. 따라서 우리는 스텔라 초기 작품 구조를 토톨로지 구조로 규정지을 수 있다.²³⁾ 여기서 스텔라 자신의 다음과 같은 발언(1964)은 시사하는 바가 크다.

“나의 회화는 거기서 보여질 수 있는 것은 단지 거기라는 사실에 기초한다. 그것은 진정 하나의 대상이다. … 모든 것은 자명한 것이 되어야 한다. … 당신은 어떤 혼란도 없이 전체 개념(whole idea)을 볼 수 있다. … 당신이 보는 것이 당신이 보는 것이다(What you see is what you see).”²⁴⁾

‘당신이 보는 것이 당신이 보는 것이다’라는 명제는, 그 자체, 어떤 경우에도 참인 토톨로지이다. 이는 당시 스텔라가 엄밀성과 확실성, 동일성을 중시하는 토톨로지의 세계에 자리하고 있음을 반증한다.

이처럼 엄밀성, 확실성, 동일성을 부각시킨 스텔라 초기 작품의 토톨로지 구조는 동시대 작가와 비평가들에게 있어, “회화는 모든 상징적 주제를 축출한 최소한의 형식적, 물질적 필요조건이나 상태에 의해 정의된다”는 그린버그(Clement Greenberg)의 입장을 잘 보여주는 사례로 간주되어 동시대 미술계에서 큰 주목을 받았다.²⁵⁾ 특히 그의 초기 작품은 통상 모더니즘의 정점으로 간주되는 미니멀리즘의 대두에 결정적인 영향을 미쳤다는 점에서 미술사적 의의가 크다.²⁶⁾

23) 미술 분야에 있어서 ‘토톨로지’라는 개념을 사용한 또 다른 논자로 조셉 코수스(Joseph Kosuth)가 있다. 코수스는 스텔라 초기 작품을 위시한 미니멀리즘의 개념적 성향을 극단적으로 밀고 나간 후기 미니멀 작가다. 그에 의하면 미술은 분석명제(토톨로지)다. 즉, 미술은 예술의 정의를 표현하거나, 예술 정의의 형식적 결과를 표현한다는 것이 그의 생각이다. 이 같은 견지에서 그는 미술이 하나의 논리(logic)로 작용한다고 주장한다. 이에 관해서는 Joseph Kosuth, *Art after Philosophy and After* (The MIT Press, 1993), pp. 20-21을 참고할 것.

24) Lucy R. Lippard, ed., “Questions to Stella and Judd,” *Minimal Art: A Critical Anthology*, ed., Gregory Battcock (University of California Press, 1995), p. 158.

25) Thierry de Duve, “The Monochrome and The Black Canvas,” *Reconstructing*

Ⅲ. 토톨로지 이완기

스텔라 초기 작품의 토톨로지 구조는 1960년대 중반 이후 점차 이완되다가 1970년대 중반에는 완전히 해체되기에 이른다. 여기서는 1960년대 중반에서 1970년대 중반까지의 스텔라 작품들²⁷⁾의 구조 분석을 통해, 토톨로지 구조가 초기의 엄격성을 상실하고 이완, 해체되는 과정을 그려 보이도록 하겠다. 이 시기 스텔라 작품들은 여전히 토톨로지적 특성을 간직하고 있다. 그러나 한편으로 이 작품들은 변화 요인들(차이들)을 끌어들이므로써 초기 작품이 갖고 있던 엄격 토톨로지 구조를 깨트리고 있다. 1980년대의 후기 작품에서 이 같은 경향이 확대, 심화된다는 사실을 감안한다면, 우리는 이 작품들을 스텔라 초기작품과 후기작품의 과도기적 양상으로 간주할 수 있다.

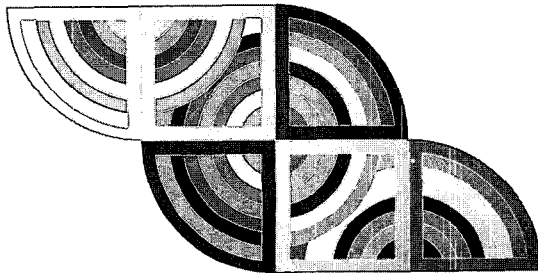


그림 5 <하란 II> 120×240in. 1967

이제 사례 분석을 통해 위의 논의를 검증해 보기로 하자. 먼저 살펴볼 작품은, <각도기 Protractor>연작(1967)에 속하는 <하란 II Harran II>(그림5), <하트라 I Hatra I>이다. 이 작품들은 그 기저에서 모두 단일 단위(정사각형, 혹은 반원)가, 전체를 지배하는 소수의 특정 규칙에 따라 질서 정연하게 배치된 토톨로지 구조를

Modernism (MIT Press, 1990), 정현이 역, 『현대미술 다시 보기』(시각과 언어, 1995), pp. 26-27.

26) 예컨대 조나단 파인버그(Jonathan Fineberg)는 '제1의 원리들로 돌아가기(Back to First Principles)' 라는 표현으로, 1960년대 미니멀 작가들(도널드 주드, 토니 스미스, 칼 안드레, 솔 르윗 등)의 작품 경향을 설명한다. 그 첫머리에 배치된 작가가 바로 프랭크 스텔라이다. 그가 보기에 이 작가들은 작품을 추상적 개념, 감정의 전달체(vehicle)로 삼기보다는, 그것을 하나의 대상으로서 즉자적(literally)으로 다루었다는 점에서 공통적이다. Jonathan Fineberg, *Art Since 1940-Strategies of being* (Harry N. Abrams, 2000), pp. 294-298.

27) 여기에 속하는 작품들로는 <Irregular Polygon>(1966), <Protractor>(1967), <Polish Village>(1971), <Brazilian>(1974) 연작들이 있다.

갖는다는 점에서, 초기 작품과 케를 같이 한다. 그러나 이 작품들은 그 표면에 있어서는 더 이상 토틀로지 구조를 갖는다고 보기 어렵다. 왜냐하면 여기서 전체 형태(캔버스의 형태)와 개별 형태(그려진 형태)는 더 이상 정확히 일치하지 않기 때문이다. 또한 이 그려진 형태들은 심층의 기본 구조를 그대로 따르고 있지도 않다. 요컨대 이 작품은 심층에서는 토틀로지적 특성을 간직하면서, 표면에서는 그것을 깨트리고 있다.²⁸⁾

이상의 특성에 주목하여 할 포스터는 <각도기> 연작을 스텔라에 있어 기호의 안정이 붕괴되는 첫 번째 단계로 간주한다. 그에 의하면 스텔라 초기 작품에서 후기 작품으로의 전개는 후기 자본주의 체제하에서의 '기호의 붕괴'를 반영한다.²⁹⁾ 즉, 초기 작품에서 1) 동일한 것의 반복을 통해 (그림과 그림 지지대를 일치시킴으로써, 다시 말해 캔버스의 직사각형을 반복해서 그림으로써), 그리고 2) 형상들의 근본적 성격(단순성)을 유지함으로써 확보되었던 기호의 안정은, 기의로부터 해방된 파편적 기표들이 충돌하는 후기 작품에서는 붕괴된다는 것이다. 포스터에 따르면 <각도기> 연작은 그 과도기에 해당되는 작품이다. 왜냐하면 이 작품들은 복잡한 형상들, 그리고 편심성을 용인함으로써 기호의 안정을 위협하는 역사적 압력에 굴복하기 때문이다.³⁰⁾ 아래 인용문은 이처럼 <각도기> 연작에 제시된 토틀로지적 특성과 반토틀로지적 특성간의 갈등(혹은 동일과 차이의 갈등), 곧 포스터가 말하는 기호의 불안정성을 스텔라 자신도 어렵게나마 감지하고 있었음을 보여준다.

“<각도기> 연작에서, 나는 지난 10년간 내가 붙잡고 있던 체계 안에서, 가능한 한 최대한으로 느슨해졌다. …그러나 나는 내가 충분히 자유롭게 못하다고 느꼈다.”³¹⁾

한편, <각도기 연작>에 앞서 제작된 <부정 다각형 Irregular Polygon> 연작 가운데 하나인 <몰톤보로 Ⅲ Moltonboro Ⅲ>(1966, 그림6) 역시 그 심층에 있어서는

28) 물론 이 작품들의 표면 구조가 전적으로 토틀로지 형식을 깨트리고 있다고 말할 수는 없다. 왜냐하면 우리는 이 작품의 표면에서 다수의 개체 반복을 발견하기 때문이다. 곧 여기서 필자가 말하는 토틀로지 형식의 이완, 해체는 상대적인 개념이다. 즉, 이 작품들은 초기 작품에 비해(상대적으로) 동일성을 약화시키고 차이를 증대시킨 구조를 갖는다. 이에 관해서는 다음 장에서 보다 구체적으로 검토할 것이다.

29) Hal Foster, *Ibid.*, p. 79.

30) *Ibid.*, p. 78.

31) William S. Rubin, *Frank Stella 1970-1987*, p. 32.

소수의 특정 단위들이 특정 규칙에 의해 반복 배치되는 토틀로지적 특성을 유지하고 있다.³²⁾ 또한 그 표면에 있어서도 이 작품은 부분적으로 토틀로지 구조의 특성을 간직하고 있다. (일례로 우측 상단 삼각형은 그와 동일한 형태의 또 다른 삼각형을 내포하고 있다!) 그러나 전반적으로 이 작품의 표면 구조는 초기 작품의 엄격 토틀로지 구조를 깨트리고 있다. 앞서 살펴본 각도기 연작과 마찬가지로 여기서 전체 형태(지지대의 형태-불규칙 7각형)와 개별 형태(삼각형과 사각형)가 정확히 일치하지 않기 때문이다. 이 같은 관찰에 기초해 프리드는 이 작품을 초기의 줄무늬 회화와 차별화한다.

“〈몰톤보로 Ⅲ〉는 그려진 형태와 즉물적(literal) 형태의 차이를 무효화한다. 즉 여기에는 즉물적 형태는 존재하지 않으며, 그 때문에 묘사된 형태 또한 존재하지 않는다. …그 가운데 어떤 하나의 형태도 다른 형태에 대해 우선권을 갖지 않으며, 그 어떤 것도, 다른 것의 유효성을 보조하거나, 보증하지 않는다. … 즉, 줄무늬 회화가 갖는 묘사된 형태와 즉물적 형태간의 관계를, 이 작품은 더 이상 갖고 있지 않다.”³³⁾

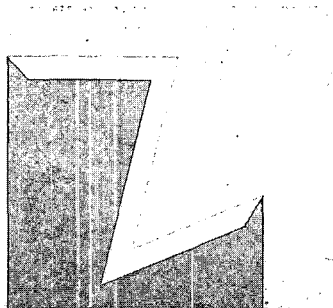


그림 6 〈몰톤보로 Ⅲ〉
110×120.25, 1966

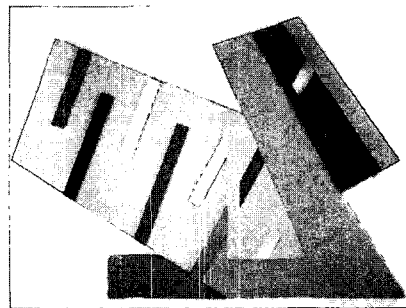


그림 7 〈모지엘니카 Ⅱ〉
219.7×304.8, 1972

이 같은 프리드의 발언은 그가 초기 작품의 특성으로 언급한 연역구조, 혹은 토틀로지로서의 특성이 이 작품에는 더 이상 나타나지 않고 있음을 암시한다.³⁴⁾

32) 그러나 이 작품의 구조는 앞서 〈각도기〉 연작들에 비해서는 좀 더 이완된 토틀로지 구조다. 왜냐하면 시형 분석만으로는 (누구나 동의할 수 있는) 이 작품의 심층 통사 구조를 제시하기 힘들기 때문이다. 즉, 분석자에 따라 이 작품의 통사 구조는 다양하게 제시될 수 있다. 이 역시 토틀로지의 이완을 보여주는 특성이라 할 것이다.

33) Michael Fried, "Shape as Form: Frank Stella's Irregular Polygon," *Art and Objecthood* (Chicago University Press, 1998), p. 90.

34) 프리드는 이 같은 연역구조의 해체를 옹호한다. 왜냐하면 그것이 비록 애매성(ambiguity), 비

요컨대, 1966~7년간에 제작된 〈각도기〉 연작과 〈불규칙 다각형〉 연작은 양자 모두 초기 작품이 지니고 있던 엄격 토폴로지 구조를 이완시키고 있다는 점에서 공통적이다. 그런데 이 같은 경향은 1970년대에 이르면 좀 더 심화된다. 예컨대 〈폴란드 마을 Polish Village〉 연작 가운데 하나인 〈모지엘니카 II Mogirlnica II〉(1972, 그림7)를 보자.

앞서 살펴본 〈몰톤보로 III〉와 마찬가지로 이 작품 역시 그 심층에 토폴로지 구조의 특성을 간직하고 있다. 또한 그 표면 구조에 있어서도 이 작품은 (이완된 형태로나마) 토폴로지적 특성을 갖는다. 이를 좀 더 구체적으로 살펴보자. 이 작품의 표면은 사각형들의 결합 구조를 갖고 있다. 그런데 이 사각형들은 모두 예외 없이, 네 변의 길이가 다른 불규칙 사각형들이다. 또한 이 사각형들 가운데 일부는 그와 동일한 특성(네 변의 길이가 다른 불규칙 사각형이라는 특성)을 갖는 사각형들을 내포하고 있다. 따라서 우리는 이 작품의 표면 구조를 동일한 유형에 속하는 단위들의 반복 구조로, 다시 말해 토폴로지 구조로 간주할 수 있다. 그러나 우리가 단위들의 공통성보다는 차이에 주목할 경우(이 사각형들은 상이한 벡터를 갖는다), 위에서 언급한 토폴로지 구조는 쉽사리 붕괴될 것이기 때문이다. 곧 그것은 이완된 토폴로지 구조다.

이상에서 살펴본 바, 1960년대 후반~1970년대 초반에 스텔라가 제작한 작품들은 전반적으로 토폴로지적 특성을 간직하지만, 특히 그 표면에 있어 동일성을 약화시키고 차이를 증대시킴으로써 토폴로지 구조를 이완, 약화시키고 있다. 그 결과는 초기 엄격 토폴로지 형식이 갖는 순차적 질서, 전체적 구성의 붕괴다. 이로써 작품에는 서로 모순되는 공간적 단서들이 개입되며, 그 결과 시각적 애매성이 산출되기에 이른다. 그런데 이 같은 경향은 회화의 필수조건으로 ‘평면성’을 옹호했던 그린버그 계열 비평가들의 반발을 불러 일으켰다. 왜냐하면 토폴로지 구조의 이완이 야기하는 구조적 동일성의 약화, 엄격성의 상실은 필연적으로 작품에 환영을 끌어들이며, 평면성을 훼손하기 때문이다.³⁵⁾

결정성(indeterminacy), 다면성(multivalence)을 끌어들이며 환영을 용인하기는 하지만, 그림 지지대(틀)로부터 즉물성(literalness)을 분리시킴으로써, 곧 즉물성을 고립시키거나, 실체화하지 않음으로써 (그가 즉물주의자(Literalist)로 지칭하는) 미니멀리스트의 감수성에 저항하기 때문이다. 더 상세한 논의는 Michael Fried, "Shape as Form: Frank Stella's Irregular Polygon"을 참고.

35) 예컨대 로잘린드 크라우스(Rosalind Krauss)는 〈폴란드 마을〉 회화에 나타나는 상반적 특성

Ⅳ. 토틀로지 해체기

지금까지 기표 분석을 통해 1950~60년대 스텔라 초기 작품에서 명시적으로 공표되었던 토틀로지 구조가, 1960년대 중반 이후의 작품에서 엄격성을 상실하고, 이완되는 양상을 살펴보았다. 여기서는 토틀로지 구조의 이완이 좀 더 심화, 확대되어 해체되기에 이르는 1970년대 후반에서 1980년대 초반의 후기 작품들³⁶⁾을 살펴보기로 하자.

이 시기에 속하는 작품들은 일반적으로 이전 작품에 비해 대단히 복잡한 구조를 지니고 있다. 즉, 이 작품들은 그 표면과 심층 구조 모두에서 개별 구성단위들의 수가 크게 증가할 뿐만 아니라, 그 결합 역시 (초기 작품에서처럼) 소수의 특정 규칙에 따라 화면에 질서정연하게 배치되기보다는, 다양하고 복잡한 결합 규칙에 따라 각자의 위치를 점한다. 그 결과 구조의 일관성은 사라지고, 우리 앞에는 무질서하게 보이는 화면이 제시된다. 이러한 경향은 후기로 갈수록 더욱 심화되는데, 이로써 스텔라 초기에 형성, 정착되었던 토틀로지 구조는 결국 완전히 해체되기에 이른다. 이하에서는 구체적인 사례 분석을 통해 이상의 논의를 검증해 보기로 하자.

먼저 살펴볼 작품은 <인도의 새 Indian Birds> 연작 가운데 하나인 <람 강라 5.5x Ram gangra 5.5x>(1978)이다. 이 작품이 갖는 가장 두드러진 특징 가운데 하나는 그 표면에 다수의 이미지 모티프들이 중첩되어 있는 까닭에 (앞서 1,2장에서처럼) 단순히 시형 분석을 통해 그 기표의 구조를 규명하는 것이 거의 불가능하다는 점이다. 따라서 시형 분석을 대체할 또 다른 기표 분석 방법이 필요한데, 이 경우 개체정향(Individual Constant), 처사정향(Locative Constant), 그리고 개체 및 처사의 내적(Internal Product) 분석 방법이 매우 유용하다고 여겨진다.

(relational character)-부분들의 관련성, 사물들간의 균형, 벡터들의 대립-이 모더니스트 회화가 요구하는 순차적 개념, 전체적 구성을 훼손한다고 비판한다. 이에 관해서는 Rosalind Krauss, "Stella's new work and the problem of series," p. 41 참조.

36) 여기에 속하는 작품들로는 <Exotic Birds>(1976), <Indian Birds>(1977), <Circuits>(1980), <Shards>(1981) 연작들이 있다.

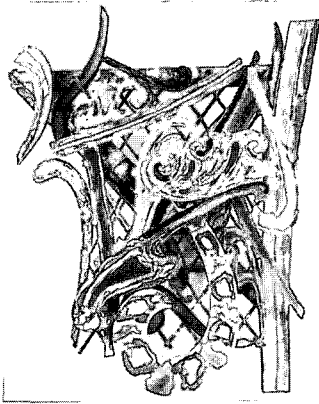


그림 8 <람 강라 5.5x>
292.2×230×110. 1978

아래 표들을 보자. 이 표들은 앞서 1장에서 살펴본 <델라웨어 크로싱>(1961), 2장에서 살펴본 <몰톤보로 III>(1966), 그리고 <람 강라 5.5x>(1978) 예비 드로잉 A, B³⁷⁾의 개체 및 처사 정향, 내적 분석 결과를 도기한 것이다. 먼저 <표 1>에서 확인할 수 있는 바, <델라웨어 크로싱>은 a) 개체 정향, b) 처사 정향, 그리고 c) 개체 및 처사의 내적 모두에 있어 동일함을 보여준다. 반면 <몰톤보로 III>를 분석한 결과인 <표 2>에서는 <표 1>에 비해 a), b), c)가 소폭으로 변동하고 있으며, <람 강라 5.5x> 예비드로잉 A, B 분석 결과를 통합한 <표3>은 <표 1>에 비해 a), b), c)가 큰 폭으로 변동하고 있음을 보여준다.

37) 스텔라는 이 작품을 위해 두 개의 예비 드로잉(A/B)을 제작했는데, 실제 작품의 전면(예비드로잉C)은 이 두 예비 드로잉을 포개어 놓은 모습이다. William Rubin, Frank Stella 1970~1987, pp. 79-80.

표1) <델라웨어 크로싱>(1961)의 적형식 표³⁸⁾

처사	개체	정향 백터성분	정향치	정향내적	편각
L1	a	0.0357 0	0.0357	0	90
	b	0 0.0357	0.0357		90
L2	a	0.0714 0	0.0714	0	90
	b	0 0.0714	0.0714		90
L4	a	0.1429 0	0.1429	0	90
	b	0 0.01429	0.01429		90
L6	a	0.2143 0	0.2143	0	90
	b	0 0.2143	0.2143		90
L8	a	0.2857 0	0.2857	0	90
	b	0 0.2857	0.2857		90
L10	a	0.3571 0	0.3571	0	90
	b	0 0.3571	0.3571		90
L12	a	0.4268 0	0.4268	0	90
	b	0 0.4268	0.4268		90
L14	a	0.5 0	0.5	0	90
	b	0 0.5	0.5		90
L16	a	0.4268 0	0.4268	0	90
	b	0 0.4268	0.4268		90
L18	a	0.3571 0	0.3571	0	90
	b	0 0.3571	0.3571		90

38) 이하 <표1>, <표2>, <표3>은 김복영 교수와 시각 기표분석팀이 제작한 것이다(2003). 이 표 각각에 있어서 분석의 대상이 된 주요 처사와 개체의 설정에 대해서는 <부록 1>, <부록 2>, <부록 3> 참조.

처사	개체	정향 벡터성분	정향치	정향내적	편각
L20	a	0.2857 0	0.2857	0	90
	b	0 0.2857	0.2857		90
L22	a	0.2143 0	0.2143	0	90
	b	0 0.2143	0.2143		90
L24	a	0.1429 0	0.1429	0	90
	b	0 0.1429	0.1429		90
L26	a	0.0714 0	0.0714	0	90
	b	0 0.0714	0.0714		90
L27	a	0.0357 0	0.0357	0	90
	b	0 0.0357	0.0357		90

표2) <물튼보로 Ⅲ>(1966)의 적형식 표

처사	개체	정향 백터성분	정향치	정향내적	편각
L1	a	0.1489 0.6336	0.6509	0.2024	51
	b	0.4398 0.2163	0.4893		
L2	a'	0.1642 0.7557	0.7734	0.3131	53
	b'	0.6069 0.2824	0.6694		
L3	a''	0.1069 0.4886	0.5001	0.1274	53
	b''	0.3893 0.1756	0.4271		
L4	a'	0.1642 0.7557	0.7734	0.2850	55
	c'	-0.4427 0.4773	0.6510		
L5	b'	0.6069 0.2824	0.6694	-0.1350	72
	c'	-0.4427 0.4733	0.6481		
L6	b'	0.1069 0.4886	0.5001	0.1208	55
	c'	0.1069 0.4886	0.4185		
L7	b''	-0.2824 0.3090	0.3893	-0.0558	72
	c	-0.2824 0.3090	0.4185		
L8	a	0.1489 0.6336	0.6509	0.0568	82
	d	0.3817 0.0000	0.6450		
L9	e	0.5267 0.0000	0.5267	0.3371	78
	f	0.5267 0.0000	0.6401		
L10	g	0.0756 0.1069	0.1309	-0.0392	35
	h	0.0000 -0.3664	0.3664		

표3) <람 강라 5.5x>(1978)의 적형식 표

처사	개체	정향 벡터성분	정향치	정향내적	편각
L1	a	-0.4474 -0.1974	0.4890	-0.0868	106
	b	-0.0709 0.6184	0.6234		
L2	a	0.6053 0	0.6053	0.2907	32
	b	0.4803 0.3027	0.5677		
L3	a	-0.4145 0	0.4145	0.1963	20
	b	-0.4737 -0.1711	0.5037		
L4	a	-0.4865 -0.3027	0.5733	-0.0335	101
	b	-0.1193 0.3026	0.3221		
L5	a	0.3684 0.2369	0.4380	0.0544	79
	b	0.2500 0.6185	0.6671		
L6	a	0.3684 0.2369	0.4380	0.0904	57
	b	0 -0.3817	0.3817		
L7	a	0 -0.3817	0.3817	0	90
	b	-0.6180 0	0.6180		
L8	a	-0.5921 0	0.5921	0.1714	45
	b	0.2894 -0.2895	0.4092		
L9	a	0.2894 -0.2894	0.4092	0.0038	89
	b	0.3027 0.2894	0.4188		
L10	a	0.5921 0	0.5921	0.1792	47
	b	0.3027 0.2895	0.4188		
L11	a	0.8816 0	0.8816	0	90
	b	0 0.9737	0.9737		

처사	개체	정향 백터성분	정향치	정향내적	편각
L12	a	0.3157 0.2895	0.4284	0.1714	47
	b	0 0.5922	0.5922		
L13	a	-0.3157 -0.2895	0.4284	0.0159	85
	b	0.3157 -0.3027	0.4374		
L14	a	0.3157 -0.3127	0.4444	0.1883	45
	b	0 0.6022	0.6022		
L15	a	0.0921 1.1448	0.1485	.	.

이상에서 살펴본 바, <람 강라 5.5x>에 있어서 처사 및 개체 정향, 처사 및 개체의 내적 분석 결과는, 이 작품이 초기 작품인 <텔라웨어 크로싱>, 그리고 중간기 작품인 <몰톤보로 Ⅲ>와는 달리 동일성을 전적으로 배제하고 차이를 증대시킨 구조(탈 중심구조)를 지니고 있음을 보여준다. 즉 이 작품은 토롤로지 구조를 해체시킨 반토롤로지 구조를 갖는다.

한편, <람 강라 5.5x>의 표면에 등장하는 형상들(이미지 모티프)은 그 형태 변화의 폭이 대단히 크기 때문에, 앞서의 작품 분석에서처럼 이 형상들을 한, 두 개의 단위 유형으로 체계화하는 것은 불가능하다. 즉, 스텔라 자신이 제작한 예비 드로잉들에서 확인할 수 있는 바, 이 작품의 표면에는 여러 유형의 형태 단위들이 등장한다. 먼저 이 작품에는 소용돌이 모양의 불규칙 곡선 커브 형태들이 다수 등장한다. 이 형태들은 그 형태의 복잡성에 따라 1) 가장 복잡한 불규칙 커브(F), 2) 비교적 단순한 곡선 커브(S), 3) 거의 직선에 가까운 곡선커브(R)의 세 가지 유형으로 분류할 수 있다. 여기에 더해, 화면의 배후에 배치된 4) 삼각자 모양의 형태(T)는 앞서의 유형들에 포함시킬 수 없으므로 또 다른 유형으로 보아야 할 것이다.³⁹⁾

39) 그런데 사실, 이 네 가지 유형 모두는 해양 기술자, 혹은 철도 기술자들이 사용하는 템플릿(제도 용구) 형태들이다. 즉, 1)의 유형은 프렌치 커브(french curve)들이며, 2)의 유형은 함선 커브(ship curve)이고 3)의 유형은 레일로드 커브(railroad curve)들이다. 또한 4)는 삼각자이다. 후기로 갈수록 스텔라 작품에서 이 템플릿들의 종류는 좀 더 늘어나는데, 예컨대 <주회로> 연작(1980)에는 플레시 커브(flesh curve)가, <파편> 연작(1982)에는 판토그래프(pantograph)가 새롭게 등장한다. Ibid., pp. 59-69.

이상에서 <람 강라 5.5x>의 표면에는 적어도 네 가지 유형의 구성 단위(계열체)들이 존재함을 밝혔다. 이는 한 작품에 하나, 혹은 두 개의 개별 형태나 유형이 채택되어, 이것이 (지배적으로) 반복 적용되었던 초기, 과도기의 작품들과는 궤를 달리하는 특성이다. 더구나 이 유형 각각에 속하는 형태들이 (그것들을 하나의 유형으로 간주할 수 있게끔 하는) 공통성을 갖기는 하지만, 실제로는 그 크기, 형태, 벡터가 서로 다르다는 점을 감안하면, 그 차이의 폭은 좀 더 확대될 수 있다.

다음에 살펴볼 작품은 <주회로 Circuit> 연작 가운데 하나인 <모스포트 4.75x Mosport 4.75x>(1982, 그림9)이다. 이 작품 역시 그 표면 수준에서 앞서 살펴본 <람 강라 5.5x>와 마찬가지로 다양한 구성 단위(유형)을 갖는다. 즉, 단순히 작품 사진에서 육안으로 식별할 수 있는 구성 형태들만을 열거해 보아도 이 작품이 적어도 네 가지 유형의 구성 단위들(a, b, c, d)을 갖는다는 것을 알 수 있다. 이 가운데 a, b는 앞서 <람 강라 5.5x>에도 등장했던 유형이지만, c, d는 새로운 유형이다. 이 가운데 c는 a, b 유형의 템플릿을 잘라내고 남은 잉여 템플릿이다. 한편 d 유형은 플레시 커브(Flesh Curve)라고 불리는 템플릿이다. 그러나 이 유형들 역시 앞서 <람 강라 5.5x>의 그것과 마찬가지로 매우 느슨한 집합을 이루고 있다. 왜냐하면 우리가 그 구성 요소들의 동일성보다 차이에 주목할 경우 이 집합의 결속력은 급속히 약화될 것이기 때문이다. 이처럼 <람 강라 5.5x>, <모스포트 4.75x>를 위시한 스텔라 후기 작품은 그 표면 수준에서도 초기 작품에 비해 동일성보다는 차이를 크게 부각시킨 구조를 갖는다.



그림 9 <모스포트 4.75x>
289.6×321.4×61, 1982

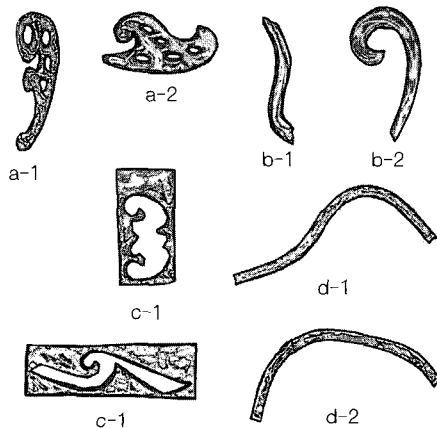


그림 10 <모스포트 4.75x> 구성단위 분리·유형화 계획

그런데 여기서 주목할 점은 후기 작품에 도입된 새로운 형상들 대부분이 직선성보다는 곡선성을 부각시킨 복잡 도형들이라는 점이다. 이 같은 복잡 도형은 불확실도를 증대시킴으로써 작품의 구조적 일관성을 저해하는 요인이 된다.⁴⁰⁾ 예컨대 윌리엄 루빈은 이 형상들이 초기 작품들의 형상들과는 달리 직선보다는 곡선적 특질을 전면에 부각시키고 있다는 점을 강조하면서, 이 곡선성으로 인해 이 새로운 형상들은, 폐쇄적, 규칙적인 기하학의 테두리를 거부하며, 기하학이 표상하는 합리적 정신에서도 벗어나게 된다고 주장한다. 이 같은 견지에서 루빈은 불규칙 커브 형태들이 처음 등장한 <이국적인 새 Exotic Birds>(1976)연작들(그림 11)을 후기 작품의 출발점으로 간주한다.⁴¹⁾

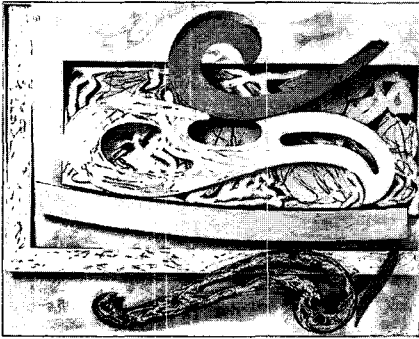


그림 11 <에스키모 컬루Eskimo Curlew>
251.5×321.4, 1976

이상에서 살펴본 바, 1970년대 후반 이래 스텔라의 작품에서는 토틀로지 구조로서의 특성을 더 이상 찾아보기 힘들다. 이는 후기 스텔라가 토틀로지 구조로 표상되는 엄밀성, 확실성, 동일성의 세계로부터 벗어나, 反토틀로지의 세계, 곧 불확실성, 차이의 세계로 진입함을 의미한다. 다음과 같은 스텔라 자신의 회고(1970년대 중반)는 이 같은 정황을 잘 보여준다고 하겠다.

“나는 진정으로 변화를 원했고, 그때까지 내 작품을 지탱하던 방법과 체계를 벗어나고 싶었다. 나는 완전히 다시 시작해야 했다. ...새로운 작품들은 그 이전과는 진정 다른 것들이다. ...이 작품들은 초기 줄무늬 회화가 갖지 못했던 에너지-그리고 일종의 눈부신 흥분이 있다.”⁴²⁾

40) 이에 관해서는 가와노 히로시, 진중권 역, 『예술, 기호, 정보』 (새길, 1992), pp. 125-127을 참고.

41) William Rubin, *Frank Stella 1970-1987*, p. 64.

42) *Ibid.*, p. 14.

그렇다면 스텔라가 이처럼 엄밀성, 확실성, 동일성의 세계로부터 벗어나, 불확실성, 차이의 세계로 진입하는 이유는 무엇인가? 다시 말해 스텔라 작품이 '토틀로지 구조의 형성과 해체'로 요약되는 변화의 과정을 밝게 되는 이유는 무엇인가? 여기서 스텔라의 작품이 기존의 회화 규범(그린버그식 모더니스트 회화 규범)을 훼손하는 방향으로 나아가고 있다는 점에 주목할 필요가 있다. 곧 1960년대 중반 이후의 스텔라는 점차 이전에 자신의 작품을 지배하던 체계(토틀로지 체계, 혹은 그린버그식 모더니스트 회화 규범)에서 이탈한다. 그런데 이와 관련하여, 주목을 요하는 것은 같은 시기(스텔라 초기 작품에 이론적 지지기반을 제공했던) 그린버그식 모더니즘 규범 역시 그 영향력을 상실하고 퇴조하고 있다는 점이다. 즉 이 시기 미술계에는 더 이상 새로운 모더니즘 비평가가 양산되지 못했을 뿐 아니라, 기존의 모더니즘 비평가들(그린버그, 프리드, 크라우스)역시 비평적 실천을 포기하거나, 궤도를 수정하기 시작했던 것이다.⁴³⁾ 이는 당시 스텔라의 작품 변화가 동시대 미술 비평의 흐름과 밀접히 관련되어 있을 것임을 시사한다. 곧, 이 무렵 스텔라의 작품 변화는 이론적 지지 기반의 약화에 직면해, 작가가 새로운 대안을 모색하는 과정에서 산출된 결과일 것이라는 추측이 가능한 것이다.

실제로 몇몇 논자들이 스텔라 후기 작품을 모더니즘 규범의 재진술로 간주한다는 점에서 이 같은 추정은 상당한 신빙성을 갖는다. 예컨대 루빈은 초기 스텔라로부터 후기 스텔라로의 변모를 미니멀리스트로부터 맥시멀리스트로의 전환으로 규정하며 이를 적극적으로 옹호한다. 이를 뒷받침하는 것이 바로, 그때까지 더 이상 축소할 수 없는 회화의 공통 분모로 간주되어 온, 소위 '평면성'이 회화의 필수 조건이 아니라는 인식이다.⁴⁴⁾ 이러한 주장의 근거에는(그린버그로 대표되는) 모더니즘 규범이 '평면성'만을 강조함으로써, 초기 모더니스트들이 제시했던 여러 가능성들을 억압하고, 회화의 영역을 한정시켰다는 비판적 인식이 자리한다. 따라서 기존의 규범을 대체하여 회화의 영역을 확대할 새로운 규범이 요구된다. 루빈에 의하면, 스텔라의 후기 작품은 바로 이러한 요구에 대한 응답이다. 그런데 새로운 규범이 창출되기 위해서는 기존의 규범은 깨질 수밖에 없다. 이 같은 견지에서 루빈은 스텔라를

43) Paul Wood, *Modernism in Dispute: Art Since the Forties*, p. 302.

44) *Ibid.*, p. 20.

이른바 ‘회화의 위기’ 라는 상황에 직면하여, 추상회화의 지속적인 실행 가능성을 탐색하는 최후의 추상화가로 간주한다.⁴⁵⁾

한편, 또 다른 논자들은 스텔라 작품 변화의 원인을 20세기 후반의 사회, 문화적 격변에서 찾고자 한다. 이 경우, 스텔라 작품의 구조 변화는 ‘모더니즘의 붕괴와 포스트모더니즘의 도래’ 로 지칭되는 사회, 문화적 격변을 반영하는 전형적인 사례로 드러난다. 예컨대 앞서 III장에서 살펴본 바, 할 포스터는 스텔라의 작품 변화를 후기 자본주의 사회에서 자본의 역동성이 초래한 기호의 안정 붕괴 과정으로 설명한다.⁴⁶⁾ 또 찰스 알티에리(Charles Altieri)는 데리다(Jacques Derrida)의 논의에 기대 스텔라의 작품 변화를 (20세기 후기 사회 전반의 윤리적 위기 상황에 직면해) 문화 변혁을 위한 새로운 상관 구조를 모색하는 과정으로 간주하기도 한다.⁴⁷⁾ 또한 아서 단토(Arthur C. Danto)는 스텔라의 작품 변화를 (동시대 이른바 페미니스트 미술의 성취와 관련지어) 여성적 감수성의 수용 결과로 간주한다. 단토에 의하면 예술적 순수성의 이상-명확한 비율, 미니멀리즘, 표면과 형태의 단순화 - 를 따르던 스텔라의 작품이 변화하게 된 것은 비순수성 - 헝클어짐(messy), 난잡한 형식(crazy forms), 자극적 병렬, 비논리적 연쇄 - 를 추구하는 여성적 감수성이 침윤된 때문이다.⁴⁸⁾ 요컨대 동일성, 합리성을 중시하는 토폴로지 구조가 붕괴되고, 차이와 불확실성을 부각시킨 탈중심의 해체 구조가 등장하는 스텔라의 작품 변화는, 동일성보다는 차이를 중시하는 방향으로 나아간 동시대 사고 체계의 변화와 상동성을 갖는다고 말할 수 있는 것이다.

45) Ibid.

46) 이와 유사한 견해를 피력하는 논자로 피터 헬리(Peter Halley)가 있다. 그는 주로 장 보드리야르(Jean Baudrillard)의 논의에 기대어, 스텔라의 초기 작품에서 후기 작품으로의 전개를 후기 산업사회에서 시뮬라시옹(simulation), 과도-실재(hyper-reality), 스펙터클, 매혹(fascination)의 공간이 창출되고, 심화되어 가는 과정으로 간주한다. 더 상세한 내용은 Peter Halley, "Frank Stella ...And the Simulacrum," *Flash Art*, no. 126 (January, 1986)을 참고할 것.

47) 알티에리는 스텔라의 1980년대 작품들이 일관성을 확립하려는 모든 관습적 패러다임을 거부함으로써 차별적 정체성에 대한 감각을 더욱 심화시켰다고 본다. 그는 후기 스텔라가 작품 전체를 지배하는 단일 중심을 해체함으로써, 그리고 이질적인 것들이 갖는 차이가 모순 대립으로 치닫지 않으면서, 상호 얽힘을 엮어나가도록 세심하게 배려하고 있다고 주장한다. 더 상세한 논의는 Charles Altieri, "Frank Stella and Jacques Derrida: Toward a Postmodern Ethics of Singularity," *Deconstruction and the Visual Arts* (Cambridge University Press, 1994)를 참조할 것.

48) Arthur C. Danto, "Frank Stella," *Encounters & Reflections* (University of California Press, 1997), pp. 147-148 참조.

V. 결론

본고는 “1960년대 초에서 1980년대 초반에 이르는 기간 중 스텔라의 작품이 1) 토톨로지 형성과 정착기, 2) 토톨로지 이완기, 3) 토톨로지 해체기로 나눌 수 있는 점진적인 변화의 과정을 밟는다”는 가정을 검증하려는 데 목적을 두고 있다. 지금까지 본고에서는 3장에 걸쳐 기표 분석을 통해 이상의 가정을 검증해 보았다. 그 결과는 다음과 같다.

1. 시형 분석, 그리고 개체, 처사 및 내적 분석의 결과, 1960년대 초에 제작된 스텔라의 초기 작품들은 다음과 같은 구조적 특성을 갖고 있음이 드러났다.

- 1) 하나의 단위(시형)가 반복해서 지배적으로 등장한다.
- 2) 이 단위들은 특정 규칙에 따라 화면에 질서정연하게 배치된다. 즉, 기본 단위들의 배치는 하나, 혹은 소수의 결합규칙을 엄격히 따른다.
- 3) 개체와 처사들은 모두 동일한 정향 내적(內積)과 편각을 동일한 방식으로 채택하고 있다.
- 4) 정향 벡터의 성분과 정향치는 선형적으로 증감하고 있다.

이상의 분석 결과는 스텔라 초기 작품이 차이를 최소화하고 엄밀성, 명확성, 동일성을 부각시킨 구조, 곧 토톨로지 구조를 지니고 있음을 보여준다.

2. 1960년대 중반에서 1970년대 중반까지의 작품들의 기표 분석 결과는 다음과 같다.

- 1) 초기 작품에 비해 단위의 수가 소폭 증가했으며, 그 단위들의 결합 규칙 역시 소폭 증가했다.
- 2) 개체 정향의 벡터 성분과 정향치는 일반적으로 특정 치수를 전후로 집중과 분산을 거듭하고 있다.
- 3) 정향 내적과 편각 역시 특정 치수를 전후로 집중과 분산을 거듭하고 있다.

이상의 분석 결과는 이 시기 스텔라 작품들이 집중과 분산을 공유·교환하는 구조를 지니고 있음을 보여준다. 요컨대 이 작품들은 전술한 초기 작품들의 구조적 특성을 간직하면서도 점차 차이를 부각시키는 방향으로 나아가고 있다.

3. 1970년대 후반 이래의 후기 작품의 기표 분석 결과는 다음과 같다.

- 1) 초기 작품에 비해 구성 단위와 결합규칙의 수가 크게 증가했다.
- 2) 개체 정향의 벡터 성분과 정향치는 큰 폭으로 분산되어 있다.
- 3) 정향 내적과 편각 역시 넓게 분포되어 있다.

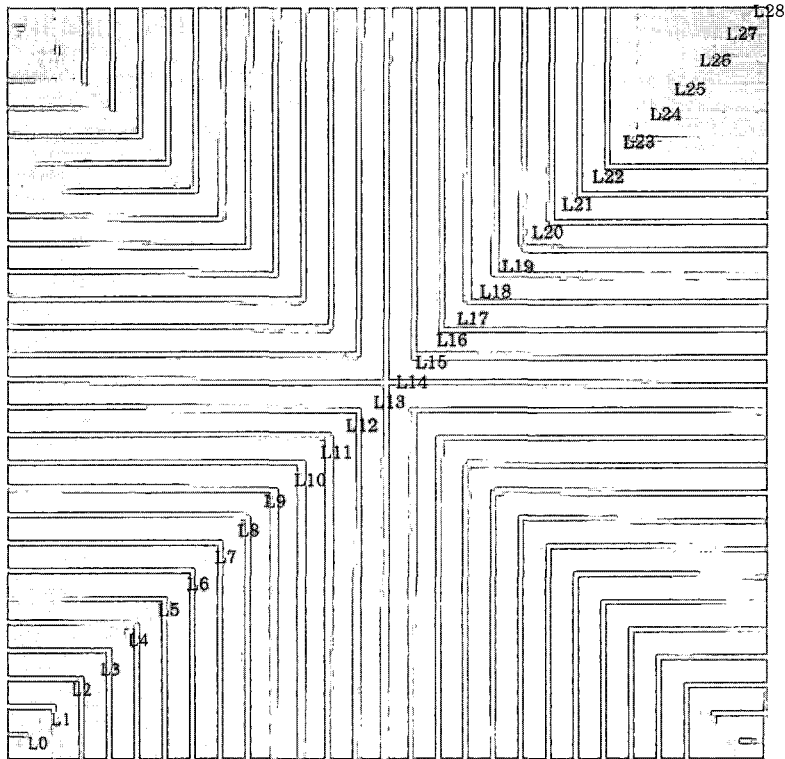
이상의 분석 결과는 스텔라 후기 작품들이 차이를 극대화시킨 탈 중심의 해체 구조 (반토톨로지 구조)를 갖고 있음을 보여준다.

이상의 기표 분석 결과가 시사하는 바, 스텔라에 있어서 토톨로지 구조가 형성, 해체되는 과정은 토톨로지 형성, 토톨로지 이완, 토톨로지 해체의 3단계로 압축될 수 있다.

이처럼 '토톨로지 구조의 형성과 해체'로 요약될 수 있는 스텔라 작품의 구조변화는 먼저 동시대 미술계의 상황과 관련지어 그 함의를 검토해 볼 수 있다. 먼저 본고는 토톨로지 구조의 이완과 해체가 그린버그식 모더니스트 규범의 영향력 상실과 때를 같이하여 발생하고 있다는 점에 주목해, 변화가 기존 회화 규범의 붕괴에 직면해 새로운 회화 규범을 모색하는 과정일 가능성을 검토하였다.

한편, 스텔라 작품의 구조변화는 동시대 사회, 문화적 상황이라는 보다 큰 맥락에서 그 함의를 고찰해 볼 수 있다. 이 경우, 스텔라 작품의 구조 변화는 '모더니즘의 붕괴와 포스트모더니즘의 도래'로 지칭되는 사회, 문화적 격변을 반영하는 전형적인 사례의 하나로 드러난다. 즉 동일성, 합리성을 중시하는 토톨로지 구조가 붕괴되고, 차이와 불확실성을 부각시킨 탈중심의 해체 구조가 등장하는 스텔라 작품의 변화는, 동일성보다는 차이를 중시하는 동시대 사고 체계의 변화와 상동성을 갖는다. 실제로 많은 논자들(할 포스터, 찰스 알티에리, 피터 헬리 등)이 스텔라 후기 작품을 포스트모던적 현상으로 간주한다는 점에서, 이 같은 해석은 상당한 설득력을 갖는다.

부록1. <Delaware Crossing>(1961)의 기표 분석 계획

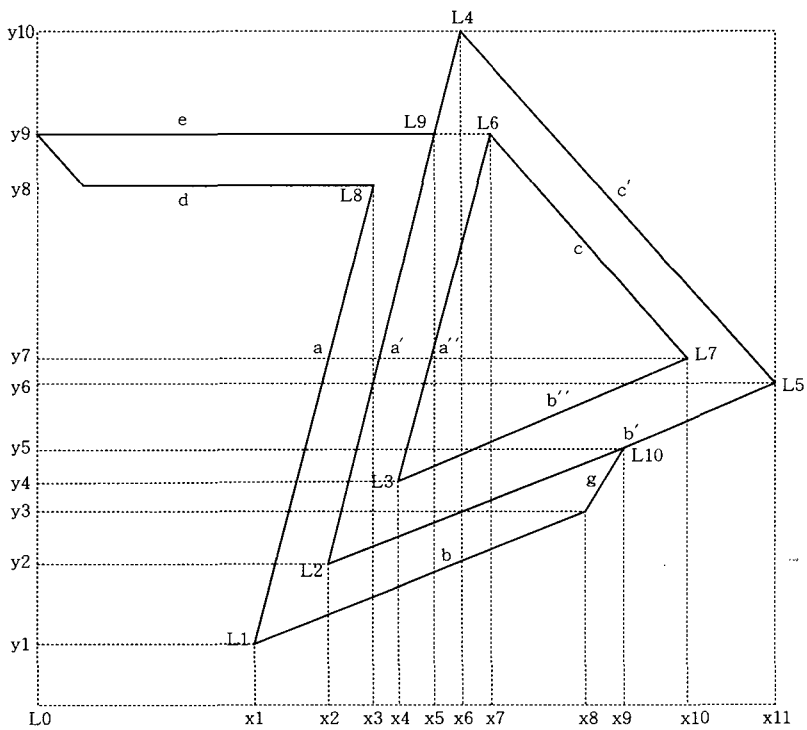


L0 = 0	L8 = 8/28 = 0.2857	L16 = 16/28 = 0.5714	L24 = 24/28 = 0.8571
L1 = 1/28 = 0.0357	L9 = 9/28 = 0.3214	L17 = 17/28 = 0.6071	L25 = 25/28 = 0.8929
L2 = 2/28 = 0.0714	L10 = 10/28 = 0.3571	L18 = 18/28 = 0.6429	L26 = 26/28 = 0.9286
L3 = 3/28 = 0.1071	L11 = 11/28 = 0.3929	L19 = 19/28 = 0.6786	L27 = 27/28 = 0.9643
L4 = 4/28 = 0.1429	L12 = 12/28 = 0.4286	L20 = 20/28 = 0.7143	L28 = 28/28 = 1.000
L5 = 5/28 = 0.1786	L13 = 13/28 = 0.4643	L21 = 21/28 = 0.7500	
L6 = 6/28 = 0.2143	L14 = 14/28 = 0.5000	L22 = 22/28 = 0.7857	
L7 = 7/28 = 0.2500	L15 = 15/28 = 0.5357	L23 = 23/28 = 0.8214	

부록2. 〈Moltonboro III〉(1966)의 기표 분석 계획

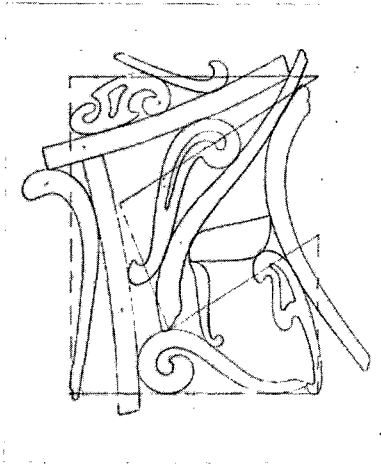
〈Diagram〉 $r=1 \times 0.9160$

$x_1=0.2977$	$x_6=0.5573$	$x_{11}=1.000$	$y_1=0.0763$	$y_6=0.4427$
$x_2=0.3931$	$x_7=0.6031$		$y_2=0.1603$	$y_7=0.4733$
$x_3=0.4466$	$x_8=0.7366$		$y_3=0.2595$	$y_8=0.7099$
$x_4=0.4962$	$x_9=0.8092$		$y_4=0.2977$	$y_9=0.7863$
$x_5=0.5267$	$x_{10}=0.8855$		$y_5=0.3644$	$y_{10}=0.9160$

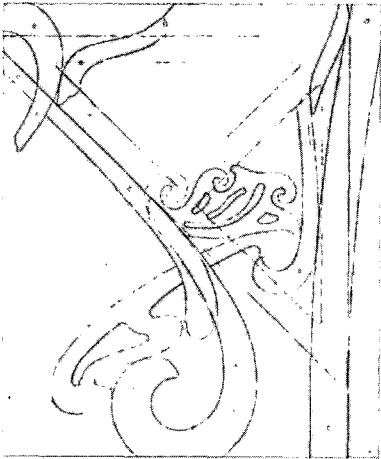
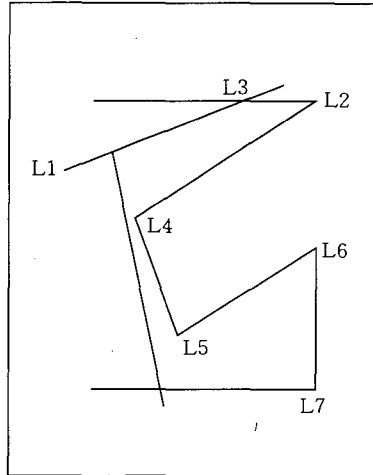


부록3. <Ram gangra 5.5x>(1978)의 기표 분석 계획

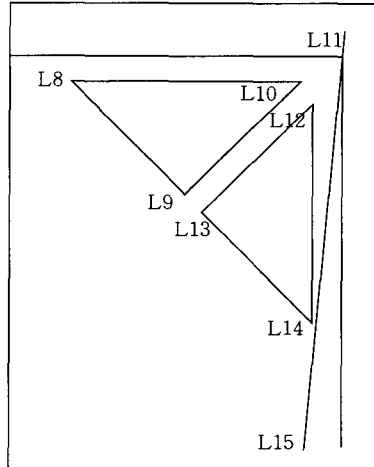
r=1× 1.2940



에비드로잉A



에비드로잉B



■ 참고문헌

강태희, 『프랭크 스틸라』, 재원, 1995.

김복영, 『現代 美術研究: 西歐後期傳統과 韓國現代美術의 構造』, 정음출판사, 1987.

——, 『새예술학 기초』, 홍익대학교 대학원 예술학과, 2002.

김복영, 박병주, 「미술구문론의 인지심리학적 접근 가능성」, 조형예술학연구, 조형사, 2001.

Altieri, Charles, "Frank Stella and Jacques Derrida: Toward a Postmodern Ethics of Singularity," *Deconstruction and the Visual Arts*, Cambridge University Press, 1994.

Bochner, Mel, "Serial Art, Systems, Solipsism," *Minimal Art: A Critical Anthology*, ed., Gregory Battock, University of California Press, 1995.

Danto, Arthur C., "Frank Stella," *Encounters & Reflection*, University of California Press, 1997.

Fineberg, Jonathan, *Art Since 1940-Strategies of being*, Harry N. Abrams, 2000.

Foster, Hal, "The Passion of the Sign," *The Return of the Real*, MIT Press, 1996.

Fried, Michael, "Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella," *Art and Objecthood*, The University of Chicago Press, 1998.

———, "Shape as Form: Frank Stella's Irregular Polygon," *Art and Objecthood*, Chicago University Press, 1998.

Halley, Peter, "Frank Stella...And the Simulacrum," *Flash Art*, no. 126, January, 1986.

Kosuth, Joseph, *Art after Philosophy and After*, The MIT Press, 1993.

Leider, Philip, "Stella Since 1970," *Art in America*, Mar-Apr, 1978.

———, "Shakespearean Fish," *Art in America*, Oct, 1990.

Lippard, Lucy R., "Questions to Stella and Judd," *Minimal Art: A Critical Anthology*, ed., Gregory Battcock, University of California Press, 1995.

Rubin, Lawrence, *Frank Stella Paintings 1958 to 1965*, Stewart, Tabori & Chang, Publishers, 1986.

Rubin, William, *Frank Stella 1970-1987*, The Museum of Modern Art, 1987.

———, *Frank Stella*, Museum of Modern Art, 1970.

Stella, Frank, *Working Space*, Harvard University Press, 1986.

■ Abstract

A Study on the formation and dissolution of tautological structure in the Frank Stella's work

Hong, Ji Suk

(Instructor, Kangnung Univ.)

This article dealt with the formation and dissolution of tautological structure in the Frank Stella's work from 1959 to 1980 years by the analysis of signifier.

A characteristic of Stella's work change is that it has the gradual progress which condensed into three periods -1) the formation and fixation period of tautological structure 2) the relaxation period of tautological structure and 3) the dissolution period of tautological structure. In other words, the early works of stella in the early 1960s has the structure which minimize differences in one hand, and maximize strictness, clearness, and identity on the other hand.

However, the stella's work from mid 1960s to mid 1970s extend differences gradually, while keeping a characteristic of prior work. And the stella's work after late 1970s has the decentered disintegration, namely anti-tautological structure which maximize differences.

'The formation and dissolution of tautological structure' in the Stella's work could be understood in relation to the fact that the Greenberg's modernist canon has loss the power gradually after late 1960s. That is to say, the dissolution of tautological structure in the late stella's work could be interpreted as the inevitable product which is produced in the searching for a new canon of painting.

However, on the other hand, the structural change of stella's work in the late 20th Century is also understood in relation to the broader context, the social, and cultural context. Here, it is interpreted as the one of typical example which reflect a social and cultural convulsion designated as a 'Coming of Postmodernism'. In short, the late Stella's work which emphasize differences and unclearness, while diverging from early Stella's work which stress identity and rationality could be interpreted that it has the homology with the change of ways of thinking in the late 20th century Society