



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

2008년 8월
박사학위논문

포스트미니멀(Post-Minimal) 공간에서
‘비어있음’의 문제

朝鮮大學校 大學院

美術學科

李梅利

포스트미니멀(Post-Minimal) 공간에서

‘비어있음’의 문제

-The Problem of an 'Emptiness'
in the Post-Minimal Space-

2008年 8月 25日

朝鮮大學校大學院

美術學科

李梅利

포스트미니멀(Post-Minimal) 공간에서
'비어있음'의 문제

指導教授 崔 英 勳

이 論文을 美術學 博士學位 論文으로 提出함

2008 年 4 月 日

朝 鮮 大 學 校 大 學 院

美 術 學 科

李 梅 利

이매리의 박사학위논문을 인준함

위원장 송실대학교 교수 김 광 명 인

위 원 흥익대학교 교수 이 두 식 인

위 원 조선대학교 교수 김 승 환 인

위 원 조선대학교 교수 김 익 모 인

위 원 조선대학교 교수 최 영 훈 인

2008 년 6 월 일

조선대학교 대학원

목 차

Abstract

I. 서 론	1
1. 연구의 목적	1
2. 연구의 방법 및 방법	5
II. 포스트미니멀 공간의 전사(前史)	10
1. 공간 개념의 변화	10
2. 공간에 대한 인식론적 논의와 존재론적 논의	30
3. 공간에서의 물질성과 비물질성: 비물질성의 대두	33
III. 미니멀 공간에서 포스트미니멀 공간으로의 이행(移行)과 ‘비어있음’의 등장	43
1. 미니멀 아트에서의 미니멀 공간	43
2. 포스트미니멀 공간으로의 이행	76
3. 비어있음의 등장	85
IV. 포스트미니멀 공간에 나타난 ‘비어있음’의 문제	88
1. ‘비어있음’의 문제에 대한 서양적 접근	94

2. ‘비어있음’의 문제에 대한 동양적 접근	107
3. ‘비어있음’의 미적 접근	111
V. 본인 작품에서의 ‘비어있음’의 의미	121
1. 해체로서의 비움	121
1-1. 해체와 비움	124
1-2. 보이는 것과 보이지 않는 것	126
2. 비움속의 시공간	135
2-1. ‘시간의 공간되기’	135
2-2. ‘공간의 시간되기’	137
VI. 결론	143
참고문헌	150
도판목록	156
도판부록	159

ABSTRACT

The Problem of an 'Emptiness' in the Postminimal Space

by Lee, Mae-Lee

Advisor : Prof. Choe, Young-hoon

Department of Fine Arts

Graduate School of Chosun University

Rapid development of the technical environment has aimed to evolving into digital information society, and the resulting paradigm shift has made human beings depart from key values of the past and change their worldview and way of thinking. Dramatically diversified society since the early 20th century has greatly changed recognition of time and space of humans, who began to be used to 'expanded time-space environment'.

Today, in the expanded time-space environment, the development of science and technology of information society brought about material richness, while accompanying mechanical and deterministic worldview sometimes cause the division of thoughts and emotions of individuals by social differentiation. The expanded society in terms of time and space has provided various opportunities and comfort, but anxiety and loneliness of human beings are increasing. Cyberspace expanded by the Internet is worsening pathological phenomena by the confusion of reality and cyberspace. Therefore, in the society of the 21st century, it is urgent to review harmony between material and spirit and a new view of material. This tre

nd of the time has made a big difference for artists and art works, having an effect on the work of the author as well. The expanded space of the 21st century is one of the topics which makes artists think philosophically, and 'emptiness in space' of this study has a connection to the issue.

Space has continued to be a topic of interest in all areas of human society in all ages and countries. In the art history, space has been important for painters, presenting the issue of limitation of space disposition in a two-dimensional screen and ways of expression. From their interest in space, artists in Europe devised the law of 'perspective' and Chinese painters invented inverse perspective which is their unique contemplative viewpoint as a way of space disposition for landscape painting. Even after the center of the art history moved to the United States from Europe, space and space disposition still remained the issue of quest for artists. From the start, modern art in the 20th century gave the birth to cubism, modernism, and minimalism depending on space disposition. Likewise, interest of the author cannot be free from space. As a contemporary in the 21st century, the author aims to start the discussion of how to express spatiality from minimalism, which started in the US in the 1960s, in the historical aspect (art historical and sociological).

This study built a theory of 'emptiness in space' based on a recent work of the author of whose goal is to reveal and visualize spiritual aspects of human being, rather than phenomenological material or formative feature. In addition, realizing the relation of arts and reality, the direction of thinking and action starts from the fact that it is a dual mechanism of human spirit and material. This view is based on the assumption that spiritual and material human behaviors are involved in works.

Methodologically, the work is realized through combining physical spac

e and non-material elements. The author defines non-material 'empty' space as a 'post-minimal space,' consisting of the three aspects.

First, in terms of spatial aspect, the study examines phenomenological view of space in the work from the perspective of natural science and philosophy. Like time and space under the theory of relativity, the theme of 'space' is analyzed from perspectives of modern physics, which see space from intuitive and four-dimensional view of time and space, and the theoretical background is to be discussed from the eastern and western viewpoints, respectively, in the context of the art history.

Second, post-minimal form is defined on the basis of the work of the author. In this chapter, as a art historical prehistory of post-minimalism, minimal space of minimal art is to be looked into first. Meanwhile, in the research on 'space', there was a study on space of structural concept, different from sculptural concept back in the 1960s in America by minimalists. Along with the addition of different elements of time and space and conceptual elements to regularity and repeated forms as a typical feature of minimal art, it began with a link to minimal, borrowing dismantlement of minimal form. In other words, although post-minimalism starting as a new artistic trend in America in the late 1960s inherited minimalism, it is against its aesthetics. This study borrowed the definition of post minimal for this.

Third, the study discusses 'emptiness.' The ontological thinking as the mainstream of western paradigm in modern society changed into relational and post-centric thinking in the 20th century. In classical physics, every space is not identical three-dimensional as in Euclidean geometry, and it was proved that there was no absolute space. This was reflected in the view of space to be examined in this study and generated from the basic nature of time and space and abstractness of spatial reality under

the theory of relativity of modern physics.

This study continued to investigate how to express the combination of spiritual aspect of inner world of human and real form, and the author presented a visual art product as a basis for this paper. Artistic form of the work and spiritual thinking were visualized with the combination of actual things, spirituality, and non-materials and expressed in 'emptiness.' the author discusses the 'emptiness' issue from theoretical foundation of the east and the west, considering its meaning and concept from viewpoints of natural science, humanity, and the art history. However, things that appeared as formal reality seemed like 'arbitrary objects of minimalists of USA in the 1960s, and in relation to presented real space, the biggest challenge for the author is to overcome the problem that it looks as an incidental real space. This study is expected to make a significant contribution to overcome the problem, and the author intended to examine and summarize the issue in the context of the art history and through the review of humanity and natural science literatures.

I . 서 론

1. 연구의 목적

기술 환경의 급속한 발달은 디지털 정보사회로의 변화를 꾀하였고, 이를 토대로 한 패러다임의 전환은 기존에 중시되던 가치관을 탈피하여 인간의 세계관 및 사고 체계의 변화를 가져왔다. 20세기 초부터 급격하게 다변화 하고 있는 사회는 인간의 시·공간의 인식에 많은 변화를 끼쳤으며, 인간은 ‘확장된 시·공간 환경’¹⁾에 익숙해지기 시작 했다. 오늘날 확장된 시·공간적 환경에서 정보사회 의 과학과 기술의 발달은 물질의 풍요를 가져 왔지만 그에 수반한 결정론적·기계론적 세계관은 사회분화²⁾에 의해 개인의 사상과 감정의 분열을 초래하기도 한다. 시·공간적으로 확장된 사회는 다양한 기회와 더불어 여유를 가져 왔지만, 또 다른 한편 인간의 불안과 고독감은 증대되고 있는 실정이다. 인터넷을 통한 가상의 공간이 확대됨에 따라 현실과 가상의 세계를 혼동한데서 겪게 되는 병리적 현상 또한 심화되고 있는 실정이다. 이에 따른 21세기의 사회에서는 물질과 정신의 조화와 물질관의 새로운 검토가 절실하다. 이러한 시대적 흐름은 예술가와 예술 작품에도 많은 변화를 가져왔으며 연구자의 작품에도 영향을 주었다. 21세기의 확장된 시·공간적 환경은 많은 예술가들에게 철학적 사고를 갖게 만드는 주제 중에 하나일 것이며 본

1) 확장된 시·공간의 환경이란 21세기는 디지털 테크놀러지의 가상공간(Cyberspace)까지도 ‘사회적 공간’으로 확장하여 인식한다. 라인골드(H. Rheingold)는 가상공간을 컴퓨터 매개 커뮤니케이션(CMC:Computer Mediated Communication) 테크놀러지를 이용하는 사람들에 의해 언어, 인간관계, 자료, 부, 권력 등이 현재화되는 ‘개념적 공간’이다.

2) 뒤르케임은 자본주의라는 개념보다 콩트의 전통에 따라 산업사회라는 개념을 더 선호했다. 산업사회의 문제를 설명하는데 가장 기초가 되는 개념은 사회분화라는 개념이다. 이 개념은 뒤르케임이 그 당시 프랑스와 영국에서 막강한 영향력을 행사했던 사회학자 허버트 스펜서(Herbert Spencer)로부터 빌려온 것이다.

연구자의 연구 주제인 ‘공간’ ‘비어있음’의 문제 또한 시대정신과 더불어 연관성을 갖고 풀어가야 할 주제이다.

‘공간’은 동서고래(東西古來)로 인간 사회의 모든 영역에서 끊임없는 관심의 대상으로 존재했었다. 미술사(美術史)에서의 ‘공간’은 수많은 화가들에게 2차원의 화면 안에서 공간 처리 기법에 대한 연구와 표현 방법에 대한 모색이 큰 과제로 남겨졌었다. 공간의 대한 관심과 연구는 유럽의 미술가들에게 ‘원근법’이란 규칙을 만들어내게 하였으며 중국의 화가들 경우 산수화에서의 공간처리기법을 그들만의 독특한 방식으로서 만든, 시점(視點)을 관조자(觀照者)의 눈으로 모이게 하는 역원근법(逆遠近法)을 창안하게 했다. 미술사의 중심이 유럽에서 미국으로 옮겨간 후에도 여전히 공간과 이차원의 화면 안에서 공간처리 방식은 화가들에게 연구 과제였다. 20세기 현대미술의 시작 또한 공간 처리의 해결 방법의 성과물의 의해 미술사에서의 기준으로 ‘ism’이 결정지어졌다.

본 연구는 서양의 미술사적(美術史) 측면에서 ‘공간성’의 문제를 이차원에서 삼차원의 공간으로 연장시켜 정립시킨(서양 미술사 측면에서 본 1960년대 미국미술) ‘미니멀리즘’ (Minimalism)과 연관성을 갖고 시작하며 출발점을 ‘미니멀리즘’에서 부터 시작한다.

본 논문은 연구자의 최근 발표 작품³⁾을 토대로 ‘공간(空間)에서 비어있음의 문제’를 미술사적 선행연구와 자연과학, 인문과학적 문헌 고찰을 통한 연구를 본인의 작품과 연관성을 가지고 이론화하였다.

작품에서 추구하는 내용은 현상학적 물질이나 형식의 조형성에 두는 것보다 인간의 정신성 측면을 드러내어 시각화하였다. 또한 미술과 현실의 관계를 인식하고 그 과정에서 사고와 행위의 방향이 인간의 정신과 물질의 이중구조로 이루어졌다는 사실로부터 출발한다. 이러한 문제의식은 정신적인 동시에 물질적인 인간의 행

3) 李梅利 博士學位 請求展, 『드러내기 · 은폐하기』朝鮮 大學校 美術館, 2007년 7월 13일~7월 19일 작품.

위가 동시에 작품에 관여된다는 사실을 전제로 한다. 작품제작 방법면에 있어서는 물리적 공간에 비물질적 요소를 결합하여 작품으로 표출하였다. 비물질적 공간인 ‘비어있음’의 공간을 연구자는 미니멀리즘에서 그 원류(原流)가 시작된 ‘포스트 미니멀(Post-Minimal) 공간’으로 규정한다. 이를 본 연구물에서는 크게 세 가지 측면으로 구성한다.

첫 번째는 ‘공간’의 대한 측면이다. 작품 안에 드러나는 현상학적 공간관(空間觀)을 본 연구에서는 자연과학적인 측면과 철학적인 측면에서 고찰한다. 상대성 이론⁴⁾의 시·공간⁵⁾처럼 ‘공간’(空間)이라는 테마를 직관적 방법이며 4차원적 시공(時空)의 차원으로 보는 현대 물리학적 시각으로 분석하고 그 이론적인 근거를 미술사적 맥락에서 동·서양적 관점으로 나누어 규명한다.

두 번째는 본 연구자의 작품에서에서의 ‘포스트 미니멀’ 형식을 규정한 부분이다. 먼저 포스트 미니멀의 미술사적 전사(前史)인 미니멀 아트(Minimal Art)에서의 미니멀 공간에 대한 고찰을 한다. 한편 ‘공간’의 대한 탐구는 1960년대 미국의 미니멀리스트(Minimalist)에게는 조각적 개념과는 다른 구조적 개념 안에서의 공간에 대한 탐구들이 이루어졌다. 미니멀 아트의 대표적 특성인 정형성이나 반복적 형식에 이질적 요소인 시·공간적 요소, 개념적 요소를 덧붙여 미니멀 형식에 대한 해체를 차용하며 미니멀과의 연결고리를 가지고 시작했다. 즉, 1960년대 후반 미국 미술의 새로운 동향으로 출발한 포스트 미니멀리즘은 미니멀리즘을 계승

4) 뉴턴 역학의 절대 공간과 절대 시간을 부정하고, 1905년에 미국의 아인슈타인이 처음으로 세운 ‘특수 상대성 이론’과 ‘일반 상대성 이론’을 통틀어 이르는 말. 특수 상대성 이론은 빛의 매질(媒質)로서의 에테르의 존재를 부정하고 빛의 속도가 모든 관측자에 대하여 같은 값을 가지며, 빛보다 더 빨리 운동하는 입자는 없고 또 자연법칙은 서로 같은 양식으로 운동하는 관측자에 대하여 같은 형식을 가진다고 하는 원리를 기초로 하여 세워졌다. 일반 상대성 이론은 1915년에 이것을 일반화하여 모든 관측자에 대하여 이 법칙이 적용된다는 요청으로부터 만유인력 현상을 설명한다. 이 이론에 의하면 시간과 공간은 서로 밀접하게 연결되어 소위 4차원의 세계를 구성한다. 즉 상대론·상대성 원리.

5) 각기 다른 위치의 관찰자에 따라서 동시성(同時性)과 흐름을 달리하는 것이라 여겼던 고전 물리학이 물체를 3차원 공간에 현존하는 것으로만 보는 것.

하기는 하였으나 그 미학에는 반대였다. 이를 본 연구에서는 ‘포스트 미니멀’ (Post Minimal) 형식이라는 규정을 차용하고자 한다.

세 번째는 ‘비어있음의’ 대한 고찰이다. 현대사회에서 서양 패러다임의 주류를 이루던 실체론적인 사고는 20세기에 들어서 관계론적이고 탈중심적인 사유로 전향하게 되었다. 고전 물리학에서의 모든 공간이 유클리드 기하학의 삼차원적 동질의 공간이 아니며, 절대공간이 없음을 밝혔다.⁶⁾ 이는 본 연구에서 규명하게 될 공간관에 반영되었으며 현대 물리학의 상대성 이론에 의한 공간실체에 대한 추상성과 시·공간의 기본 성질에서 도출하였다.

본 연구는 인간 내면의 정신성과 실체로 보여 지는 형상의 결합을 어떤 방법으로 표출할 것인가에 대한 연구를 일관성 있게 추구 해왔으며, 연구자는 본 논문의 내용적 근거가 되고 있는 시각물인 작품⁷⁾을 결과물로 발표했다. 작품의 미적 형식과 ‘정신적 사유’는 실체로 드러나는 물체와 정신성을 비물질들의 결합으로 시각화되었으며 ‘비어있음’으로 표출되었다. 연구자는 ‘비어있음’⁸⁾에 대한 문제를

6) 모든 물리학적 관측은 그 관측의 장소와 시간에 따라서 관측치(觀測值)에 차가 생긴다고 보아야 한다. 아인슈타인은 이 관측차의 문제를 해소하고 모든 관측에 통용될 수 있는 공변식(共變式)을 마련했으며, 또한 고전 물리학에서 독립된 두 법칙이었던 ‘질량불변의 법칙’과 ‘에너지 보존의 법칙’을 하나의 법칙으로 묶었고, 이 등식이 그 후 원자력발전의 이론적 근거가 된 것은 널리 알려진 사실이다. 금세기의 상대성 이론(相對性理論)과 양자물리학의 발전은 고전 물리학의 절대 공간(絕對空間)과 절대 시간, 인과율(因果律), 질량적(質量的)물질들의 허구성을 밝혔고, 고전물리학의 철칙이었던 인과율은 하이젠베르크(Heisenberg, Werner Karl)의 불확정성 원리로, 양자역학을 수립함으로써 원자(原子)의 세계에서는 통용될 수 없는 개념으로 전락하였고, 고전물리학에서 생각했던 단순한 질량적 물량을 양자 물리학에서는 시간을 공간과 함께 우주 구성 차원의 자연 관찰에 대한 순수 객관주의였다. 그리하여 주관적인 감각에 속하는 색(色)이나 음의 본질은 객관적인 파장(波長)이나 진동(振動)의 수로 대체되고 감각작용은 사진기, 진동막(振動膜), 한란계(寒暖計)등으로 대체 된다.

7) 이매리 박사학위 청구展, 『드러내기·은폐하기』 조선 대학교 미술관, 2007년 7월 13일~7월 19일 작품.

8) 본 고에서는 이를 ‘무(無)에 대한 사유’란 의미도 갖고 있다. 노자(老子)는 도덕경(道德經)에서 비어있음의 유용성과 중요성을 말하고 있다. 이는 서양의 인식론에서와 같은 ‘물체와 물체의 사이’ 또는 ‘물체의 주위’로서의 공간이 아니며, 그자체로서의 하나의 존재이자 실존현

동·서양의 사상적 기반을 통해 살펴보고, 그 의미와 개념을 자연과학적, 인문과학적, 그리고 미술사적 시각에서 고찰한다. 그러나 형식의 실체로 드러난 물체는 1960년대 미국의 미니멀리스트(Minimalist)들의 ‘임의의 물체’⁹⁾들로 보이는 듯했고, 표출된 실체공간들은 부수적으로 드러나는 실체공간인 듯이 보여 지는 것을 극복하여 해결해야 하는 문제가 본 연구자에게 부여된 가장 큰 과제였다. 본 연구는 이 문제를 극복하는 데 큰 역할을 할 것이며, 미술사적 맥락과 인문과학 및 자연과학적인 문헌고찰을 통하여 객관적으로 규정 정리하고자 했다.

2. 연구 내용 및 방법

본 연구는 시각 예술의 이면에 있는 정신적인 것에 대한 사유(思惟)를 포스트 미니멀 공간 안에서 ‘비어있음’의 문제로 드러냈으며, 그 문제에 대한 논의의 틀을 동·서양의 사상적 기반에 입각하여 규명하고 정립하는 것이다. 서구문명사를 보면, 인간은 자연을 정복의 대상으로 인식함에 따라 자연과의 갈등과 대립을 보

상이다.

9) “임의의 물체”란, Minimal Artist들은 작품자체를 하나의 物로서 인식하였다. 그린버그가 「모더니즘 회화」에서 “모더니즘은 회화가 더 이상 회화이기를 포기하고 그제 하나의 임의적인 물체(arbitrary object)가 되기 전까지 회화의 조건을 무한정 후퇴시킬 수 있음을 발견했다.”라고 언급한 바 있으나 1960년대 화가로서 출발한 Minimal 작가들은 오히려 화가가 되는 일을 포기하고 단지 ‘임의의 물체’를 만들기 시작했다. 그린버그는 임의적인 물체를 회화로 받아들이기를 주저하였으나 Minimal 작가들은 스틸라의 검정색회화나 알루미늄회화의 모노크롬적인 즉 물적 평면성을 뛰어넘지 않고서는 모더니즘 회화를 추구하는 일이 불가능하다는 점을 느꼈던 것이다. 이들은 회화에 삼차원적인 요소를 도입함으로써 회화의 이차원성과 결별하고 있다. 이제 그림은 그림이기를 그치고 임의의 물체가 되어 버린 것이며, 더구나 이러한 임의적인 성격 그 자체를 특성으로 내세웠다.



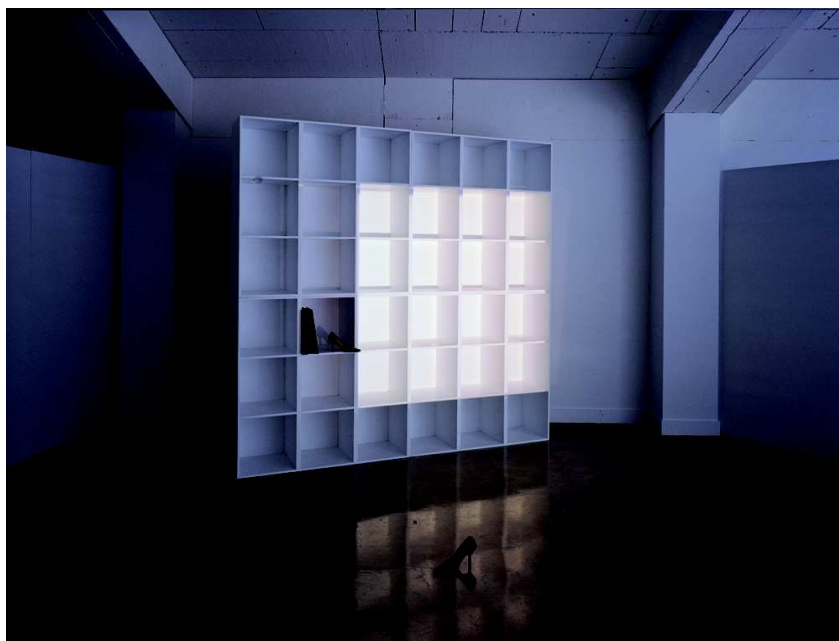
[도판 1]

었다. 서양 패러다임의 주류를 이루던 실체론적이고 중심적인 사고는 20세기에 들어서 관계론적이고 탈중심적인 사유로 변환하였다.

본 연구에서의 ‘비어있음’의 문제를 미술사적 시각과 그의 정신적 부분을 철학적으로 도출하고자 한다. ‘비어있음’은 서양의 현대철학과 동양사상의 ‘무(無)’에서 도출한다. 20세기에 들어 동양사상의

전유물처럼 보였던 ‘무(無)’는 사유의 전면으로 떠오르게 된다. 서양의 철학자 중 동양사상과 노자의 사상에 심취했던 라이프니츠로 시작하여 니체, 하이데거, 사르트르 등의 실존철학에서 사유를 주제로 다루었으며, 현대의 철학자인 푸코, 들뢰즈, 데리다 등에 까지 이어 지게 된다. 이들 현시대의 동양과 서양철학에 있어서 사유의 공통의 주제는 ‘무(無)’라고 할 수 왜냐하면, 이들은 실체론적 ‘있음’에 관한 사유에서 벗어나 눈에 보이지 않는 ‘무(無)’에 주목하고 또한 유·무를 동등 위치에 두고 그 대립적 관계를 뛰어넘으려는 것이기 때문이다. 이는 동양 사상의 도가와 불교사상과의 관계가 있다. 노자는 유(有)무(無)를 동등한 위치로 보며, 실재(being)와 비실재(non-being)를 하나의 개념으로 결합하고 있다. 그에 따르면, 유(有)가 무(無)상생¹⁰⁾은 도(道)이며, 비움(Emptiness), 여백, 무위 등의 근원적 의미는 무(無)사유에 있다고 하겠다. 따라서 본 연구자는 ‘비어있음’의 공간적 표출을 두 가지 차원으로 분석하였다. 첫 번째는 채움에 반한 비움에 관한 것[도판 1] <이매리 작>과 두 번째는 유(有)와 무(無)를 대등하게 위치시킴으로써 중심이 없어진 상황의 공간의 확산성으로 표출 하였다.

10) “형체가 있는 것은 이로움에 지니지만 형체를 쓸모 있게 만드는 것은 무형의 것이다”라 했듯이 유(有)무(無)를 동등한 위치로 본다.



[도판 2] <이매리 作>

[도판 2] ‘비어있음’의 문제는 본 연구자의 작품인 미니멀적 구조 공간에서 비워진 상황과 같은 물상적인 무(無)의 측면이 강하게 부각되거나 무(無)를 작품의 수단으로 표현하는 경향으로 드러난다. 따라서 포스트미니멀 아트에 드러난 구조물적 공간 안에 ‘비어있음’의 본질적 의미를 찾고, 무(無)사유적 공간(空·間)을 분석하고, 이를 통해 ‘비어있음’의 공간적 표출의 문제점과 가능성을 모색하는 것이 이 글의 핵심이다.

연구자는 도가철학(道家哲學)¹¹⁾에서 ‘비어있음’의 사유를 끌어내고자 한다. 물

11) 도가사상체계는 철학과 종교의 독특한 결합으로 이루어졌으므로 본 고에서는 “도가철학”으로 표기한다. 도가사상의 근원은 첫째로 상고(上古)시대 중국의 주변지방이었던 동북아시아 지방 혹은 남방아시아 지역에서 먼 옛날부터 내려오면서 형성된 민속신앙과 자연관, 가치관, 종교관, 신선(神仙)사상 및 무속(巫俗)등의 영향이 바탕을 이루었다고 추측되며, 둘째로는 그 후대인 중국의 전국시대에 이르러서 자연의 도(道)에 따르며 자연의 이법(理法)을 묵상하였던 은자(隱者)의 철학자들에 의하여 체계화 된 것을 뜻한다. Amos Ih Tiao Chang, 윤장섭 역 『건축공간과 노장사상』, 서울, 지문당, 2006.

론 노자의 사유를 바로 공간에 접목시키는 데는 한계가 있다. 연구자 작품 속 공간에 드러난 ‘비어있음’의 문제를 노자의 사상으로 분석적 틀을 제공하는 데에 따르는 이러한 한계점을 노자와 유사한 사유를 한 서양의 철학자인 하이데거와 데리다를 통해 공간의 ‘비어있음’을 보는 잣대로 활용해 보고자 한다. 또한 그 철학적 사유가 ‘비어 있는 공간’과 어떻게 접목되는지, 어떠한 관련성이 있는지 고찰 한다.

제II장에서는 ‘공간’에 대한 규정과 함께 고대인의 공간개념 형성으로부터 동·서양의 근·현대까지의 공간 개념과 그 변화를 고찰하였다. 또한 공간을 미술사에서는 어떻게 표현하고 활용하였는지를 알아보기 위해 유럽의 중세 회화사부터 2차원 평면회화사를 통해 고찰한다. 이는 서양의 공간인식에 대한 변화를 고찰하는 데에도 활용된다. 그에 반한 동양적 공간관을 살펴보기 위한 방법으로는 중국의 회화를 통한 공간에 대해 고찰했다. 한편 본 연구는 미술가들의 작품을 통한 공간 표현법이 서양 미술사의 흐름을 주도했던 것에 주목했다. 이는 본 논문의 주된 내용의 기저를 “포스트 미니멀에서의 공간성”이 드러날 전사(前史)에 대한 고찰을 하는데 중요한 역할을 한다. 이어서 공간에 대한 인식론적 논의와 존재론적 논의를 하며, 나아가 포스트미니멀 공간의 물질성과 비물질성에 대한 고찰을 했다.

제III장에서는 포스트 미니멀 공간에 대한 논의가 주된 내용을 이룰 것이며 포스트 미니멀 공간 발생의 근거와 미니멀 아트의 특성에 관한 논의를 한다. 포스트 미니멀은 미니멀과의 연결고리를 가지며, 미술사 측면에서의 모더니즘 회화를 극복해 미니멀리즘적 공간 개념을 발생시킨 스텔라의 작품을 중심으로 회화 공간(Pictorial Space)을 고찰한다. 동시에 포스트미니멀 공간으로의 이행에 대한 논의도 함께 진행할 것이다. 마지막 장에서는 공간에서의 ‘비어있음’의 등장에 대한 고찰을 한다.

제IV 장에서는 ‘비어있음’의 대한 문제를 다룬다. 동양적 접근방식과 서양적

접근방식으로 ‘비워있음’에 대한 문제를 고찰하며, 이를 위해 ‘비어있음’의 공간을 두 가지 방향으로 제시하고자 한다. 그 두 가지 방향을 근원적으로 볼 때 첫 번째는 공간적 없음, 즉 채움에 반한 비움을 통해 비가시적인 ‘무(無)’로부터 얻어지는 것에 주목하는 측면이다. 두 번째는 유(有)와 무(無)를 대등하게 인정함으로써 중심을 없애고 유(有)와 무(無)의 대립을 넘어서려는 ‘비어있음’의 측면이다. 공간 비움에 주목한 사고로서는 하이데거와 노자의 ‘무’ 사유성을 살펴 보며, 유(有)와 무(無)대립을 넘어서려는 측면은 데리다의 ‘무(無)’ 사유에 근거해서 논의할 것이다.

제 V장에서는 본 연구자의 작품에 대한 분석으로 ‘비어있음’의 문제를 동양적 시각과 서양적 시각으로 접근해 그 차이점과 공통점을 알아보고 본 연구자의 작품 안에서의 ‘비어있음’에 대한 의미를 분석한다. 본 연구자의 작품이 해체적 공간에서의 “해체와 비움”, “보이는 것과 보이지 않는 것”이라는 맥락에서 “비움 속의 시공간”의 철학적 논의와 어떻게 결부될 수 있는지를 구체적인 작품 분석과 함께 제시하고자 한다.

II. 포스트미니멀 공간의 전사(前史)

1. 공간개념의 변화

일반적으로 공간의 개념은 시간의 문제와 더불어 사회학적 관점에서 다양하게 해석되고 있으며 자연과학적 개념, 철학적 개념, 건축학적 개념으로 다양한 구성되어진다. 고대 이래 공간개념은 일반철학과 자연과학에 있어서 중요한 논의의 대상이 되었다. 본 연구에서는 공간의 ‘비어있음’에 대한 문제를 공간개념의 변화와 공간관(空間觀)의 대한 고찰을 과학적 개념과 철학적 개념으로 한다.

‘공간’ (空間)이란 물리적인 비어있는 체적(體積)의 상태이며 동양의 사상적 측면에서의 공(空)이란 우주 안에 비어 있으면서 확장되어가는 성질의 것으로 측정할 수도 없는 꼭 차있는 형식이며, 간(間)이란 빈 사이의 틈을 의미하지만 공간에 있어서의 거리를 뜻한다.

눈에 보이지 않는다는 이유만으로 공간을 존재하지 않는 ‘비존재’로 단정 짓게 되는데, 보이지 않아서 이해 불가능하더라도 임의적인 암시(暗示)에 의해 무언가가 존재한다는 것을 알고 있다. 세상에 존재하는 수많은 그 무엇들은 눈에 보이든 보이지 않든 서로 영향을 주고받으면서 살아가고 있다. 이런 존재 물음은 기본적으로 공간개념 안에서 시작된다. 공간이란 '빈자리'를 의미하며 이는 곧 '없음'의 뜻일 수 있다. 그럼에도 공간자체를 '있다'고 말할 때 이 '있다'라는 것은 공간 말고도 그 무엇도 없는 세계를 생각한다면 공간의 존재 또한 어려운데 이는 오직 다른 물체들의 한 존재양상으로서 '있음'을 의미하는 것이다. 이는 공간을 구성하고 있는 사물뿐만 아니라 인간의 내면에 있는 정신적 에너지로 만들어진 생명체도 존재하고 있다고 본다. 공간은 사물을 인식함으로서 존재하기보다는 공간개념을 통해 사물을 인식하는 성질을 가지고 있다. 본 연구에서는 공간에서의 '비어

있음’에 대한 문제를 동양사상가로 노자(老子)의 사상에서 고찰하였다. 한편 서양의 사상에서는 인식론에서와 같은 ‘물체와 물체사이’에서의 공간이 아니며, 그 자체에서 존재와 실존현상에서 찾았다.

한편 일반론적 공간관을 살펴보면 공간인식과 논의의 전개과정도 각 시대의 사회사상과 세계관의 변천에 따라서 변화하였으며, 철학과 자연과학, 미술사에서의 공간 표현법을 살펴보고 시대별 공간관을 고찰하는 것으로 출발한다.

“고대의 공간개념은 아리스토텔레스(Aristotle)의 세계관에 지대한 영향을 미쳤으며 방향성과 동적인 장(場)으로서의 장소이론을 제시하였다. . . . 지적 영역의 폭이 좁았던 고대인들은 공간을 초인간적인 신의 섭리가 작용하는 것으로 받아들였으며 미르치아 엘리아데(M. Eliade, 1907~1986)는 성(聖)과 속(俗)의 개념으로 설명한다.”¹²⁾ 엘리아데에 의하면 신정(神政)시대의 세계는 성스러운 공간과 세속적인 공간으로 나누어져 있으며, 이러한 구분은 의식이나 체험을 통해서 가능하며 성스러운 공간을 창시함으로서만 가능했다. 고대인들의 공간개념은 샤머니즘 성격과 통하였으나 그 공간개념은 추상적인 사고로서 인간 사고의 영역에 속하는 것이라 할 수 있다.

14세기 초 서구문화에서 인간은 물질공간과 정신공간에 모두 속한다고 믿었던 이원론에 깊이 뿌리를 둔 중세 시대는 기독교적 영혼 공간을 가장 잘 표현한 단테 알리기에리(Dante Alighieri(1265~1321))의 공간관에서 가장 잘 드러난다. 최근의 ‘가상현실’ ‘가상세계’라는 과학기술의 발전보다 시기적으로 훨씬 앞서서 이루어졌던 단테의 공간관은 그 시대 과학에 드러난 우주의 물질공간과 영혼의 비물질적 영역인 공간의 이야기를 『신곡』에서는 새로운 공간을 창조했으며 이는 20세기 현대 물리학적 차원의 공간에서 물질과 비물질성의 효시적 개념이 형성되었다는데 의의가 있다. 단테의 공간관에 영향을 끼친 사람은 베르길리우스(Vergilius,

12) Mircea Eliade, Das Heilige und das Profane, Von Wesen des Religiösen, Hamberg, 1957: M. Eliade, 이동하 역, 『성(聖)과 속(俗)』, 학민사, 1983, pp. 17~22 참조.

기원전 70~기원전 19)였으며 시간을 초월하여 천년전의 사람과의 정신적 교류는 현대적인 공간개념이 아니며 영혼의 공간에서의 만남이라 한다. "단테의 『신곡 (La Divina Commedia)』에서 말하는 두 시인의 여정은 중세 우주를 설명하고 있는 서사시와도 같다. 단테와 베르길리우스의 눈을 통해 우리는 중세의 공간세계 전체의 세부적인 지리를 파악할 수 있다."¹³⁾ 두 사람의 정신적 교류는 공상과학소설에서 흔히 다루는 물질공간에서의 교류가 아니라 기독교 신학의 시간관에 근거한 정신공간에서의 교류(기독교적)이기도 하다. 이는 중세의 공간관이 육체의 공간과 영혼의 공간과의 이원론적 세계관이었음을 알 수 있다. 단테의 공간관과 시간관은 현 21세기의 현대 물리학적 공간관을 예견했던 선구자적 예술가임을 알 수 있다. 이는 글을 쓰는 작가나 화가들은 과학자보다 앞서서 상상력으로 시대를 앞지르는 예지력으로 공간과 시간의 확장성을 이미 작품에 활용하였다.

다음은 ‘공간’이라는 주제를 미술사에서는 어떻게 활용했으며, 2차원의 평면에 ‘공간’을 재현함에 미술가들은 어떤 노력을 하였는지 살펴본다. 공간은 시대의 다름에 따라 달리 해석되어 왔다. 비잔틴 미술은 2차원적 이었고 15세기에 공간의 착시적 방법으로 우첼로(Uccello)가 발전시킨 수학적 원근법은 “가까운 것은 크게 그리고 먼 것은 작게 그리며, 단축의 정도에 직선적인 일관성을 부여한 것은 르네상스 이후였다. 토스카넬리(P.Toscaneli)와 화가인 브르넬리스키(Brunelleschi)는 1425년 투시법(perspective)이 우리가 보는 것과 일치하는 과학적 방법이라는 것을 보여주기도 했다. 투시법적 방법을 회화에 사용한 마사치오(Masaccio)는 삼위 일체 성당의 벽체를 투시법에 의해 단축되는 원통볼트(barrel vault)를 그렸으며, 마사치오의 투시도법의 기법보다 브르넬리스키의 투시법적 방법 이 훨씬 발달하여 한층 자연스런 공간감이 형성되었다. 한편 기하학적·물리학적 공간관은 수학과 물리학에는 커다란 영향을 끼쳤으나 전체적으로 보면 다른 분야의 사고에까지 영향을 미치지 못했다.”¹⁴⁾고 했다.

13) 위의 책. p. 61 .

명암법을 수정하여 공기원근법으로 창조한 마사치오와 피에로 델라 프란체스카 (Piero della Francesca)의 공간표현 기법은 회화에 훨씬 큰 영향을 끼쳤다. 그것은 공간 속에서 사물을 보고 표현하는 새로운 방식을 창조하였으며, 공간을 균질적이라고 보던 전통적인 견해에 이의를 제기 했다. 회화에서 공간을 표현하는 방식은 한 문화의 가치관과 과학의 발달사를 반영한다.

“중세에는 인물을 포함한 천지만물은 회화공간에서의 원근법의 도입으로 대상은 실제크기에 비례하여 그려졌고 공간상의 위치도 우리 눈에 보이는 세계에서의 위치관계에 따라 표현되었다.”¹⁵⁾ 구체적으로 살펴보면, “1435년에 피렌체의 화가 '레온 바티스타 알베르티' (Leon Battista Alberti)는 원근법의 규칙을 정식화했고, 이는 이후 450년 동안 회화를 지배하게 된다.”¹⁶⁾ 그는 화가들이 이차원의 화면에서의 통일된 회화공간을 창출하는 데 큰 도움을 주었으며 서구의 회화사(繪畫史)에 중요한 역할을 하였다.

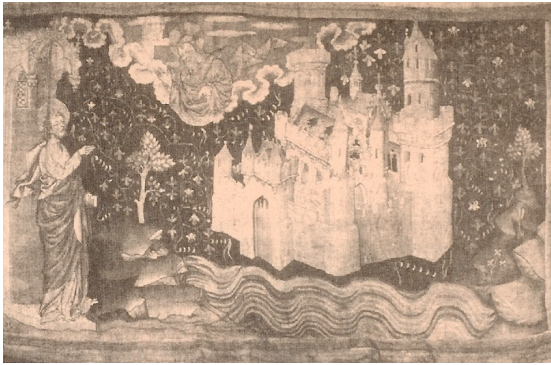
중세의 회화에서는 대부분의 기독교적 내용과 사실주의적 작품들의 배경들에서 최초로 원근법이 드러나고 투시도법으로 표현된 공간표현과 기독교적 공간관에 의한 역사는 작품의 내용과 긴밀한 상관관계가 있다. 중세의 공간에 대한 탐구는 공간개념과 인간에 관한 개념이 불가분의 관계임을 명시하면서 규명하고 있다. 인간이 영적인 존재에 벗어나 있다고 믿는 중세인들을 인간과 우주를 물질적인 존재와 영역으로 인지하는 현대인들의 시각으로 고찰한 다음의 인용 문장은 중세 공간에 대한 개념을 더 자세히 설명해 주는 역할을 한다.

“우리가 본질적으로 공간에 속해 있는 한, 우리의 공간 개념은 우리자신의 인간

14) S.Y.Edgerton,Jr., The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective. Basic Book. 1975; H .Damisch, The Origine of Perspective(1987), MIT. 1994. p. 48.

15) 원근법의 도입으로 문화적 영향에 대해서는 에르빈 파노프스키의 선구적인 연구가 있다. “Die Perspektive als 'symbolische Form'.” vortrage der Bibliothek (1924~1925). 참조.

16) 스티븐 쿤, 박성관 역, 『시간과 공간의 문화사, 1880~1918년』, 휴머니스트, p. 354.



[도판 3]

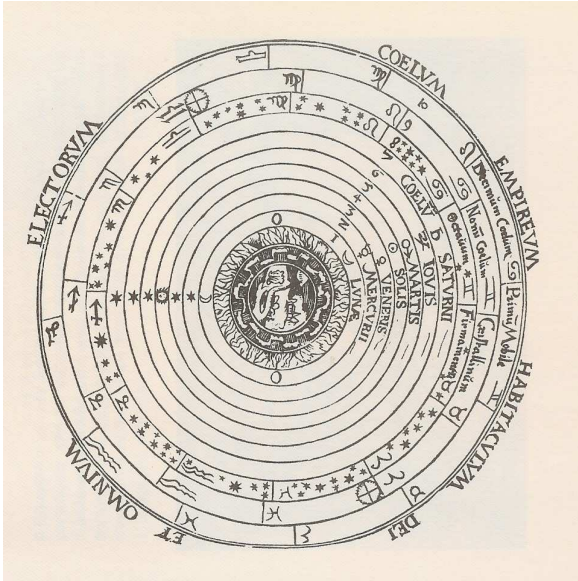
관에 반영될 수밖에 없다. 따라서 공간의 역사를 쫓아가다보면 인간에 대한 변화를 필연적으로 만나게 된다. 이러한 점에서 공간은 과학에 관련된 주제일 뿐만 아니라 근본적으로 인간에 관련된 주제이기도 한다.” 17) 이 글은 공간과 시간의 개념이 인류사의 전반에

걸쳐 중요한 주제이며, 인간이 존재하는

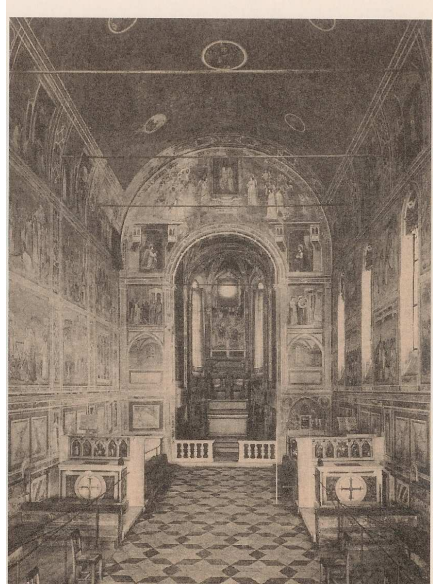
한 관심의 대상임을 피력한 것이다. 중세의 이론적 공간관의 예를 들면 <양재의 계시>[도판 3] 태피스트리에 나타난 예루살렘이 하늘에서 내려오는 장면을 묘사한 작품이다. 이는 영혼이라는 비물질적 영역에 관한 부분이며 이상적인 영역임을 보여준다. 중세 그리스도교의 우주론을 살펴보면 지구는 우주의 중심에 있고 태양, 달, 행성, 그리고 항성이 지구를 둘러싸고 있으며 항성 ‘너머’에 있다고 믿었다. 즉, 물질 공간의 ‘바깥’에는 신과 천사들이 사는 곳으로 믿어진 가장 높은 하늘인 최고천(最高天)이라는 또 다른 공간을 만들었다. 중세 그리스도교의 세계상은 물질의 영역과 정신의 영역을 포함한 이원론적인 우주론의 결과이다. 이러한 우주론에서 핵심적인 요소는 인간이 보이지 않는 정신의 질서 한가운데 위치한다는 것이었으며, [도판 4] 이 요소는 본 연구자의 ‘비어있음’의 근원에 존재하는 정신과 물질적 요소의 이원론적 우주론과도 관계가 있다.

이어 조토 디 본도네(Giotto di Bondone, 1267년경-1337)가 약 1305년경에 완성한 아레나 예배당의 프레스코(fresco)화[도판 5]에는 예배당의 바닥에서 천장에 까지 예수의 전 생애가 3차원의 파노라마로 웅장하게 펼쳐진다. 공간의 원근화법에 의해 설정된 시점은 화가와 관찰자로 하여금 물질 공간 내의 위치점을 알게 해주었다. 전개되는 장면들은 가상공간을 구성하고, 이야기가 모두 연결된다. “오늘

17) 마거릿 버트하임, 박인찬 역, 『공간의 역사』, 서울, 생각의 나무, p. 52.



[도판 4]



[도판 5]

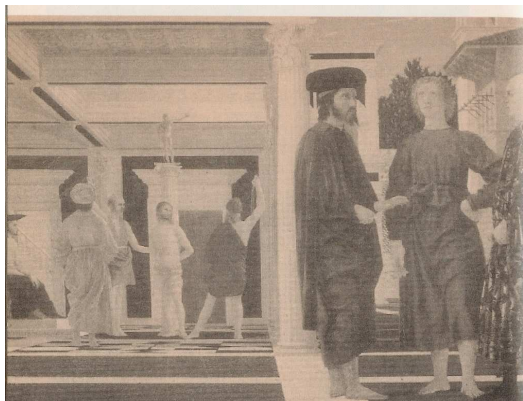
날 르네상스 회화의 창시자로 알려져 있는 조토” 18)의 또 다른 그림은 이미지가 입체적인데다가 3차원적이어서 실제 인물들이 방에 있는 것처럼 보이며, 그림 평면 뒤의 사실적인 물질공간을 들여다보고 있는 듯 한 착각을 일으킨다. 즉 물질공간에 관한 현대의 과학적 개념을 통해 새로운 사고방식을 인지시켰으며, ‘원근화법’으로 불리게 될 새로운 양식을 체계적으로 탐구한 조토는 최초의 예술가였다.

과학자들보다 먼저 예술가들이 확장된 물질공간에 일관된 의미를 부여 할 수 있는 방법인 ‘원근법’을 찾아냈으며 이는 르네상스회화의 특징인 공간의 통일성을 보여주는 중요한 역할을 한다. 이로서 모든 사물은 직선적 원근화법으로 인해 3차원적 공간 안에 사실처럼 보인다. 단적인 예로, 피에로 델라 프란체스카의 작품 <채찍질 당하는 그리스도> [도판 6]을 살펴보면 화가들이 찾아낸 3차원적 공간 안에 있는 사물을 2차원의 표면 위에 재현하기 위한 규칙을 공식화 하는 것이었다.

18) 위의 책, p. 111.

그들의 선구적인 작품은 오늘날 우리가 알고 있는 물질공간의 현대적 개념이 발전하는 데 중대한 기여를 했다.

화가들은 원근법의 목표를 실제와 같은 환상을 보여주는데 두었다. 알브레히트 뒤러(Albrecht Duerer)의 목판화[도판 7]에서 이를 극명하게 드러내었으며, “기하학적 구성법으로 인간의 시야를 직접적으로 모방한 그림을 ‘사실적’ 이라고 생각했다. 이로써 조토로부터 시작된 변화의 시도는 완성되었다. 이것은 재현의 이상이었던 ‘영적 상상력’ 을 물적 상상력이 대신하게 되었으며, 그 과정에서 육체의 눈은 근원적인 시각기관의 으로 인식되어왔던.....” 19) 그러나 공간과 시간을 형이상학적인 주제로 생각한 인간들이 공간의 개념을 문제로 인식한 것은 최근의 일이다



[도판6]



[도판 7]

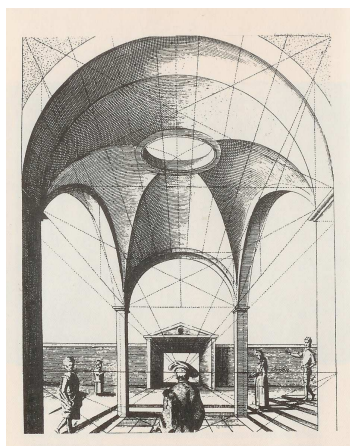
기독교 영혼의 ‘내적인 눈’ 으로 대체하게 된 중세 종교화에서 비롯된 ‘영혼’의 상상력은 중세의 화가뿐 아니라 동서고금의 많은 예술가들이 작품의 화두로 삼았으며, 그것은 예술가의 정신성 드러내는 데 적합한 요소로 자주 등장한다.

그로부터 향후 오백년 동안 서구 예술의 기본적인 뼈대는 단연코 육체의 공간이 차지하게 되었다. 얀 v. 드 브리즈의 <원근법> [도판 8]은 그림을 그리는 화가와

19) 마거릿 버트하임, 박인찬 역, 『공간의 역사』, 서울, 생각의 나무, p. 147.

관찰자의 눈의 ‘위치’를 설정하고 있기 때문에 원근법 회화는 관찰자의 위치가 시점의 위치에 영향력이 미친다.

“이처럼 원근법은 관찰하는 육체의 위치를 내적으로 설정하고 있기 때문에 물



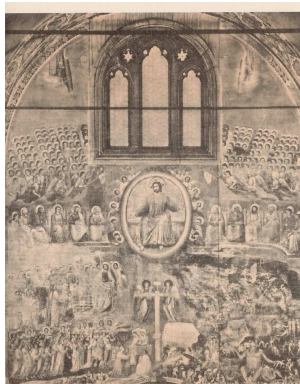
[도판 8]

질공간을 그림의 가상공간과 관찰자의 물질 공간을 매우 형식적인 방법으로 서로 연결시킨다.”²⁰⁾ 이러한 원근법으로의 변화는 형상의 재현과 수용하는 방법까지 변화시켰다. 원근법에 따라 관찰자의 육체에 구체적인 위치를 부여 한다는 점에서 르네상스의 회화는 이전의 중세 예술과는 근본적으로 다르다. 그 예로 프라 앙드리아 포조의 <천국으로 올라가는 성 이그나티우스>는 관찰자의 물질 [도판 8] 공간과 그림의 가상·공간을 원근화법으로 연결시킴으로서 원근화법 화

가들은 환각기법을 만들어 내었다. 원근화법의 세밀한 기술은 가상현실이 교회의 물질 공간과 혼합된 것 같은 환상을 일으키고, 천사가 실제로 있는 듯하는 느낌을 자아낸다. 안드레아 만테나의 <성 제임스의 처형> [도판 10] 원근법은 심리학적 장치의 기초가 된다.



[도판 9]



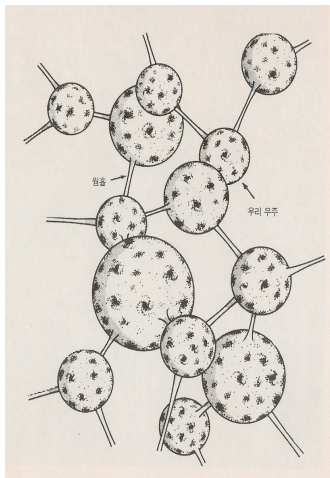
[도판 10]



[도판 11]

20) 마거릿 버트하임, 박인찬 역, 『공간의 역사』, 서울, 생각의 나무, p. 149.

이 그림의 투시의 중심점은 그림 테두리의 가장자리에 위치해 초현실적인 효과를 자아낸다. 후기 단계의 원근법은 공간에서 사람들에게 확장된 물질 공간 그 자체를 심리적으로 경험할 수 있는 기회를 주었다. 시점을 육체와 인간의 정신을 물질세계의 공간 속에서 자유롭게 해 주었으며, 이러한 초현실적 효과는 감상자에게 공간 개념을 느낄 수 있도록 해 주었다. 이레나 예배당의 <최후의 심판> [도판 11]에서 보듯 중세 예술가와 철학자들의 기본 관심사는 영적인 세계의 근본적인 실재였으며, 중세의 그리스도 교인들에게 천국의 재현은 환상이었다. 이러한 다른

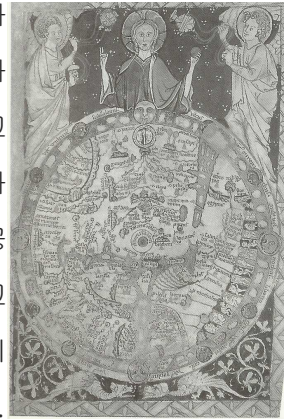


실재는 중세 그리스도교의 영혼 공간을 묘사하고 있는 이레나 예배당 벽화에 잘 나타나 있다. 속세를 초월한 그리스도교적 영혼은 유클리드 기하학 법칙의 구속을 받지 않기 때문에 조토는 물질세계에서 벗어나 3 차원의 환상을 전혀 시도하지 않는다. 조토와 그의 동시대인들에게 세계는 단지 물리학으로 환원될 수 없는 시공간에 존재하는 ‘웬홀’ 21)[도판 12]이다.

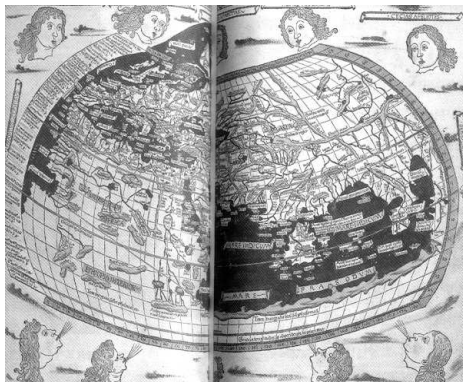
서양의 중세 회화에서 나타나는 공간관은 그리스도교적 관념과 이상 속에서 사후(死後)의 안식처인 천국에 대한 이상을 ‘죽음’ 이라는 끝이 아닌 ‘시작’ 의 관념이 강하였다. 고난 속에서의 구원이며, 죽음으로부터도 해방되는 이상향의 안식처로 기대되는 그리스도교적 사상은 성서를 탄생시켰다. 그리스도교적 공간개념에 대한 인식은 13세기(성서)의 「시편」에 실린 중세의 세계지도 <그림>[도판 13]에 크게 반영되고 있음을 알 수 있다.

21) 우리가 살고 있는 우주는 웬홀을 통해서 서로 연결되어 있는 무수한 우주들 중 하나에 불과하다. 각 우주는 그 자체로 하나의 거대한 시 공간의 기포이다. 웬홀은 오랫동안 공간 여행의 가능한 수단으로서 공상과학 소설들의 흥미를 끌어 왔다. 수십 억 마일의 공간을 횡단하는 대신에 블랙홀로 뛰어 들어서 웬홀을 지나 마지막 화이트홀을 경유하여 희망했던 목적지로 나오는 것은 실제로 타임머신이 될 것이다.

“원으로 표시된 지구는 지구가 둥글다는 생각 때문이 라
기 보다는 하늘을 도는 태양과 달의 궤적 때문인 것 같다
.” 22)이 지도[도판 14]에는 위도와 경도로 공간을 분할하고
격자의 [도판 12]망을 통해 지도를 그리는 방법은 프톨레마
이오스의 「지리학」에 기원을 두고 있는 것인데, 그것은 공
간을 추상화하여 생각할 수 있는 기하학적 사유에 기초하고
있는 것이다.” 이지도는 지리학보다는 <성서>의 신학에 기
초하고 있었고, 항해나 여행에 전혀 도움이 되지 못했다.



서구의 지도가 지리학적 관점에 따라 만들어 지게 된 것은 [도판 13]



[도판 14]

프톨레마이오스의 「지리학」 덕분이었다"23)
원근법의 규칙들은 20세기에 이르기까지 미
술의 공간 표현을 지배했다. 그 후 인상파,
세잔, 입체파의 영향으로 원근법적 표현법은
변화되었고, 인상주의자들은 색과 빛의 음영
은 물론 새롭고 다양한 관점들을 발견하게
되었다. 그들은 알베르티의 규칙들을 무시하
고 새로운 구도를 창조하려고 시도했다. 도비

니(Daubigny)는 고정된 시점에 대한 인상파의 거부를 극단으로 밀고 나갔다.24)
“새로운 시점들을 다양하게 구사함으로써 인상파는 원근법적인 공간 파악 방식을
폐기” 25)하였으나 그 공간은 결국 소실점이 하나인 점에서 본 하나의 공간이었다.

22) 이진경, 『근대적 시공간의 탄생』, 서울, 푸른숲, 1997, p. 198.

23) 위의 책, p. 199.

그 위는 신과 천사가 있고, 신 바로 아래에 있는 태양 밑에는 두 사람의 얼굴이 그려진 원이 있다.

24) 그 예로 세잔을 비롯한 인상파 화가들은 센 강에 보트를 정박시킨 상태에서 강변을 따라 실
제로 흘러가면서 그림을 그림으로써 여러 소실점의 표현법으로 화면을 재구성 한다.

25) L.Keith cohen, "The Novel and the Movies: Dynamics of Artistic Exchange in the Early

세잔은 대상물에 여러 소점을 이용한 표현법으로 회화사에서 평면에서의 이질적 공간을 만든 최초의 화가였다.



[도판 15]



[도판 16]

1883~1887년의 작품 <정물(still Life)> [도판 15]는 커다란 꽃병과 세 개의 사과와 두 개의 소실점으로 형태를 재구성한 작품이다. 꽃병 입구의 형태는 과학적 원근법의 허용치 이상으로 그려져 있는 한편, 그와 동일한 평면 위에 나란히 놓여 있는 두 개의 사과와 꽃병 입구 주변의 탁자 가장자리의 다른 한 개의 사과는 아래쪽 두 개의 사과보다 더욱 크게 표현되었다. 1890~1894년의 작품 <바구니에 사과가 담겨 있는 정물 (still Life with a Basket of Apples)> [도판 16]에서 탁자의 네 귀퉁이는 각각 서로 다른 시점으로 되어 있지만, 탁자와 다른 형상들이 균형과 조형미를 잘 이루고 있다.

1895년의 작품 <귀스타브 조프루아의 초상(Portrait of Gustave Geffroy)> 에도 역시 여러 시점이 보인다. 앉아있는 인물은 정면에서 본 시점, 그 인물 앞에 있는

Twentieth Century “(Ph.Diss. Princeton University, 1974), pp. 49-50. 재인용.

탁자는 위에서 내려다 본 시점에서 그려져 있고, 책들은 멀리 있는 대상을 작게 그리는 원근법적 단축 기법이 거의 적용되지 않은 상태로 탁자위에 펼쳐져 있다. “광학적으로는 도저히 불가능한 방식으로 여러 시점들을 섞어 놓음으로써 세잔은 자신의 작품에 대해 표현하고 싶은 모든 것을 보여줄 수 있었고 동시에 구도상의 요건들도 충족시킬 수 있었다” 26)

그 시대 화가들이 평면에 3차원적인 환영을 창출하는 것이 목표일 때 세잔은 회화 표면의 평면성을 강조했고 원근법 규칙들을 무시했으며 복수 시점들을 취함으로써 소실점이 하나였던 원근법을 깨뜨리고 여러 개의 소실점을 갖는 원근법을 창시했다. 세잔에게 공간표현법은 2차원 평면에 형태의 양감과 깊이감을 표현한다는 것은 부차적인 문제였던 것이다.²⁷⁾ 또한 풍경을 그릴 때 멀리 있는 대상들을 전경에 있는 것들만큼 밝게 또는 더 밝게 그림으로써 대기원근법(혹은 농담원근법, aerial perspective)도 무너뜨렸다. 이로써 화가들은 공간 과 물체의 상관관계, 또는 물리적 환경에 지배를 받지 않고 독자적인 공간해석법을 나름대로 형성하고 있음을 추정할 수 있다.

2차원의 평면에 여러 개의 소실점을 갖는 방법을 창시한 세잔의 성과에 탄력을 받아 입체파를 창시한 피카소와 브라크의 혁신은 15세기 이후 회화의 공간표현에서 가장 중요한 혁명을 이루었다. 피카소의 입체파적인 회화 가운데 첫 작품인 1907년 작품 <아비뇰의 처녀들(Les Femmes d'Alger)> [도판 17]을 보면 시점(소실점)이 복수로 나타난다. 또 다른 입체주의적 작품으로는 들로네의 1910~1911년 작품 <에펠탑(Eiffel Tower)> [도판 18] 또한 탑을 복수의 시점으로 대상을 재배치하여 입체파의 목표를 드러내었다. 입체파가 복수 시점을 채택한 이

26) 스티븐 쿤, 박성관 역, 『시간과 공간의 문화사 1880~1918년』, 서울, 휴머니스트, 2004 .p. 356.

27) 세잔이 과학적 원근법의 붕괴에 있어서 수행한 역할에 대한 일반적인 논의로는 Fritz Novotny, *Cezanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive*(1938~1970), 184 등 여러 곳을 참조. 재인용.



[도판 17]



[도판 18]

유 가운데 하나는 그를 통해 전통적 미술이 가지고 있는 시간적 한계를 초월할 수 있었기 때문이다. 1913년 아폴리네르는 입체파가 과학자들을 좇아 3차원을 넘어섰고, 공간적 척도의 새로운 가능성을 두었는데 이를 현대적인 용어로 표현하면 4차원에 해당되는 것²⁸⁾이라고 말했다.

입체파 화가들의 복수의 관점은 전통적인 관념에 큰 변화를 주었으며, 이 시점이 바로 현대 미술의 시발점이 되었다. 과거의 화가들은 대상을 3차원 공간 속에 재현하는 것을 회화라고 여긴 데 반해, 현대의 화가들은 미술의 재현의 관념 자체를 거부했다. 모리스 드니(Maurice Denis 1900년대 화가, 비평가)는 현대 예술의 이러한 본질적 성격을 일컬어 “화화란 군마(軍馬)나 나무 혹은 일화를 그린 것이

28) E.Jouffret, Traite elementaire de geometrite a quatre dimensions(Paris, 1903), p.153. 이러한 관련성은 린다 헨더슨(Linda Dalrymple Henderson)이 물리학과 기하학이 입체파 화가들에게 끼쳤을 영향에 대해 논하면서 지적하였다. “A New Facet of Cubism”: The Art Quarterly(Winter 1971); p. 411~433.

그녀는 폴 라포르트(Paul M.Laporte)등이 시도한 입체파와 과학의 손쉬운 연결을 논박한다. 비록 입체파 화가들이 아인슈타인의 상대성이론이나 민코프스키의 공간-시간 이론은 몰랐을 수도 있지만 보형수학의 전문가인 모리스 프랭세(Maurice Princet)등 지인들로부터 4차원과 비유클리드 기하학에 대해 배웠을 가능성은 있기 때문이다.

기 이전에 기본적으로 일정한 질서 하에서 색깔들이 평면 위에 덮여 있는것”²⁹⁾ 이라고 말했다. 달리 표현된 것을 참고하면, “유럽에서는 공간에 대한 관심을 중세(中世)에 사용된 시상(詩想)의 연속적인 방법을 버리고 15세기에 창안된 과학적 원근법인 고정된 공간으로 이끌어 갔다 “³⁰⁾ 와 같이 현대의 화가들의 미술의 재현의 관념 자체거부를 보여주고 있다. 한편 미술사에서는 공간의 개념을 물리학적이며, 실존적인 공간 표현을 사용하기도 하지만 철학적 개념의 공간성을 작품에 활용한 경우가 많다.

서양에서 물리적 공간을 재현하는 방법으로 15세기에 창안된 과학적 원근법, 투시법, 공간을 다루는 기법을 채택하였다면, 중국의 화법에서는 공간을 다루는 기법이 주관적이고 임의적이었으며 사실적이거나 정확한 재현적 표현과는 거리가 멀었다. 이는 보이는 것을 그리는 것이 아니라 마음에 담은 것을 드러내 보이는 방식을 채택한 중국화법의 특징이라고 할 수 있다. 이러한 특징을 갖고 있는 화법에서는 전경(前景), 중경(中景), 원경(遠景)으로 구분하였고, 세 가지의 원리에 의한 공간의 거리감을 드러내었지만 화면은 평면적으로 보인다. “그 결과 눈은 한 경(景)에서 공간의 공백을 지나 다음 경(景)으로 뛰어 넘게 된다. 역사적으로 볼 때 이 방법은 깊이를 표현하려는 인간 최초의 시도로부터 모든 문화에서 나타났던 현상이었다. 오직 관념적인 사상(寫像)으로 된 평면을 가지고 원근법에 따라 줄여 그리지 않는 지면(地面)이나 대각선의 연결물도 없이, 초기의 예술가들은 자신의 평면을 사다리꼴 배치를 이루며 배열하거나 구식 무대장치 같은 배경으로 배열했고, 깊이상의 어떤 증가를 암시하기 위해 좀 더 높은 고도에 그들의 평면을 배치하였다. 이러한 세 가지 깊이의 관습은 인본주의 사상이 지배하던 르네상스시대의 배경에도 잔존(殘存)하였다. 피에트로 페르지노 (Pervgino 1446~1523, 이태리 화가)의 「그리스도에게 하늘나라 열쇠를 받는 성(聖)베드로」 라는 그림에서와 같이

29) Judith Wechsler, ed, Cezanne in perspective(Englewood Cliffs, New Jersey,1975),p.7.

30) 조지 로울리, 김기수 역, 『동양화의 원리』, 서울, 중앙일보, 1980, p. 184.

원근법에 따라 줄여 그려진 수평적인 지면(地面)에 의해 대개는 폐기되었다. 서양에서 세 가지 깊이의 한계를 파괴하는 모든 일을 수행한 반면, 중국인들은 흉내 낼 수 없는 자신의 독특한 방법으로 초기의 관습 속에서 놀랄만한 잠재성을 발견해내서 심지어는 연속적이면서 온전한 지면이 명대에 알려졌을 때에도 여전히 그 세 가지 깊이의 원리에 매달리기를 좋아했다.”³¹⁾

동양에서는 중국인들이 당대(唐代)에 공간의 유한성에 대한 표현법으로 ‘시간’이라는 개념을 평면에 개입시켰다. 즉 시간의 원리를 재작업해서 배회할 수 있는 공간을 제시했고 또한 공간이 있음을 암시하는 ‘공간의 확장성’을 제시했다. 서양에서의 공간에서의 표현을 단색으로 제한하였다면 동양에서는 우주의 공간처럼 끝없는 자연의 공간처럼 공간의 개방성이나 확장성을 제시했다. 서양은 과학을 통해서 자연을 설명하고 정복하려 하였고,³²⁾ 동양은 암시적 표현법을 사용했다. 각각 다른 방법으로 공간의 깊이를 표현하였지만, 각각 장단점을 가졌다. 원근법은 공간표현을 단 하나의 고정된 시점으로 제한하였다.

중국인들의 회화에서의 공간처리기법은 동양의 ‘움직이는 초점의 용법’(用法)과 르네상스시대의 원근법에 대비를 설명해 준다. 소실점 중심의 기법대신 중국인들은 화면에 평행하게 이동하고 있는 원리를 택하였으며 한 면과 평행하고 다른 면은 한 방향으로 비스듬한 선의 운동성을 부여했고 화면 안에서 이어지는 공간감이 시선의 이동으로 인하여서 화면 밖의 공간으로 이동함을 추구하였다. 공간의 이동에 대한 시선의 끝과 시작을 다양한 방법으로 처리하였다. 즉 ‘흐르는 계곡’과 같은 경계선들을 이용하여 분지(分岐)하는 선이 화면으로부터 우리의 눈을 유도하였다. 이 세 가지 경우에 예술가는 시간상의 공간이동을 강화했는데, 그들은 산수(山水)조망을 그린 병풍을 그려서 외부세계를 내부로 끌어 들인 효과를 보고자 했다.

31) 위의 책, p.189.

32) 사진기를 발명함으로써 투시와 원근법에 기초한 광학적 시각으로 보인다.

산수를 표현할 때 선들이 르네상스 회화에서처럼 소실점에 모이는 것이 아니라 관조자의 눈으로 모이는 역원근법은 심리학적인 사실에 기인한다. 이러한 유형의 원근법은 중국인들이 과학적인 재현보다는 움직이는 초점과 원리에 의한 관조자 또한 상상력을 통한 산수(山水)를 표현한다. 이러한 산수화는 평면적 화면에서 재현을 목적으로 하는 풍경화가 목적이 아니며 자연을 통한 동양인들의 정신적인 사유의 표현이라고 할 수 있다. 이러한 구조에 의해 수 마일이나 되는 산수(山水)를 두루 여행할 수 있었는가 하면, 산(山) 봉우리를 오르거나 계곡 깊숙한 곳으로 내려갈 수 있었고, 냇물의 방향에 따라 냇물을 따라 가거나 그 발판에서 폭포와 함께 움직일 수 있었다. 우리들의 자연에 관한 이해가 확충되고, 가장 중요한 측면에서 보여진 여러 장소에서 느꼈던 즐거움을 한 그림에서 결합한다. 그러한 구도는 예술가가 자연과 더불어 몇 달을 같이 살면서 산수(山水)의 제요소(諸要素)가 「모두 그의 마음속에」 담겨질 때 까지 성장 원리를 흡수한 후에야 창조하여 기억을 그린 그림이다. 그런 후 예술가는 수백만 마일의 강 풍경을 시간으로 전개 되면서, 단 하나의 화폭을 단숨에 휘갈길 수 있다고 표현하는 것³³⁾은 동양인의 자연관(自然觀)과 자연과 인간의 관계적 측면에서 자연에 순응하고 자연과 함께 더불어 살아가는 즉 인간도 결국은 자연의 한 부분 일 뿐 그 이상도 그 이하도 아닌 것을 동양화에 원리에 의해 기술한 것이다.

"중국인의 자연에의 접근이 과학적인 원근법보다 시간상의 공간 체험을 포착했다는 사실을 시인을 한다면 이는 공간의 가시적(可視的) 가촉지성(可觸知性)이 단념되었다."³⁴⁾고 한다. 즉, 서양의 화가들은 현상적인 실체에 가치를 부여하였다면 동양의 화가들은 보이지 않는 (실제로 존재하는 공간이지만 육안으로 볼 수 없는 공간) 공간과 보이는 공간과의 표현적 특성을 창안하여 물리적 공간뿐만 아니라 시간성까지를 이차원의 화면에 끌어 들였다. 이러한 표현법을 서양의 투시적 원근

33) 위의 책, pp. 184~187.

34) 위의 책, p. 187.

법적 시각으로 페르메르(Vermeer, Jan. 1632~1675)나 벨라스케스 같은 시대의 작가들은 공간의 재현을 시각적 기억을 무시하는 대기와 광선, 그림자 및 질감에 관찰을 요한다. 상상력이 필요한 공간 표현은 추상함으로써 공간의 모든 표현을 가능하게 한다. 중국인들은 보이지 않는 공간까지 확장시켜 화면 안에 가두어 추상함으로써 공간의 모든 성질을 표현하고자 한다.

한편 서양에서는 세잔느가 투시적 원근법적 묘사를 벗어나고자하는 한편 중국인들은 세 가지 원리에서 벗어나지 않는 범위 내에서 그들만의 독특한 방식을 전승하였다. 전경. 중경. 환경의 요소들을 공간에 배치하여 공간의 무한함을 표현하는 방법으로 구름과 안개등을 이용하여 전경, 중경, 원경에 모호한 여백(餘白)을 만들었고, “도(道)의 끝없는 무한함과 산수(山水) 도처에 있는 기(氣)란 정신의 호흡을 암시했다.”³⁵⁾ 이처럼 동양화에서는 공간감을 드러내는 요소로서 여백이 활용되었다. 이는 본 연구자의 ‘비어있음’의 요소가 표출되는 근간을 이루는 요소와도 관계가 있다. 한편 동·서양의 평면 회화사에서는 공간 인식의 의한 공간감을 드러내기 위해 각기 다른 효과적 방법들을 고안하여 고유한 특성으로 회화사에 기여하고 있다.

공간에 대한 표현법을 동·서양화가들은 각기 그들의 문화사, 경제사, 과학사, 철학사등 특수성에 맞게 창안, 발달시켜 공간이라는 삼차원적 요소를 이차원의 평면 안에 표현하는 법을 만들었다. 그렇다면 물리적, 현상학적 실제공간과 공간을 구성하는 사물의 존재를 철학자들은 어떤 해석과 시각으로 공간에 대한 개념을 정립하였는지를 알아보하고자 한다. 이런 존재의 물음을 하이데거(Martin Heidegger : 1889~1976)의 『예술작품의 근원』를 통해 고찰하고자 한다. 예술 작품의 근원이 되는 예술의 본질을 바탕으로 작품속의 사물의 존재문제를 현존재(Dasein)의 존재성격을 살펴본다. 하이데거의 존재는 무(無)에 의해 존재를 은폐(隱蔽)하기도 하지만 존재를 드러내는 작용을 하는 존재 본질 그 자체인 무(無)의 이해를 동양의

35) 위의 책, p. 189.

노자가 말한 무(無)사상과 비교하여 본 연구자 작품의 비어있는 공간 안의 어떤 존재에 관한 물음을 찾고자 한다. 본 연구자의 작품의 정신성을 대변해 줄 작품 전반에 표현된 공간에 있어서의 ‘비어있음’의 문제는 하이데거 철학의 근본적인 존재물음과 연관시켜 살펴볼 수 있다. 이런 존재의 물음은 우리에게 익숙한 예술 작품의 근원에 관한 물음이 작품 속에 표현된 도구의 존재라는 개념을 알아야만 한다. 하이데거는 예술작품에서 보여주고 있는 것이 바로 도구, 그 자체라고 말하고 있는데 도구라는 개념을 하이데거의 예술론의 입장에서 살펴보면 하이데거는 도구라는 존재자는 사물과 작품사이에 독특한 중간위치를 갖고 있다고 생각한다.

“작품의 작품존재는 도구의 도구존재를 더욱 잘 보여주기 위해서 쓰이는 것이 아니다. 작품 안에서 존재하고 있는 존재자가 무엇이냐에 대한 물음의 답을 찾기 위해 작품의 내부에는 존재의 진리가 발생하면서 예술의 본질인 「존재의 진리 스스로를 작품 속으로 정립된 것(das Sich-ins-Werk Setzen-der Wahrheit des Seienden)」이며, 이렇게 드러난 예술작품의 진리는 예술 작품 속에서 작가가 표현하고자 하는 내면속의 깊은 생명력 있는 존재를 자유스럽게 표현해나가는 하나의 존재인 현-존재인 것이다.”³⁶⁾

또한, 하이데거가 말하는 예술작품이란 작품을 통해 도구가 무엇인지 알게 해주었고 도구의 도구존재는 도구에 대한 서술과 해명이나 실재적 사용에 대한 관찰을 통해 이루어진 것이 아니라 우리가 작품 앞에 섬으로서 이루어지는 것이라 했다. 예술은 인간 활동에서 경험해온 것들에 대한 존재의 근원을 작가의 순수한 감정을 가지고 그것을 표현하는 행위이다.

“우리가 살아가는 세계 속에서 현존재가 제일 먼저 만나는 존재자는 도구인데

36) 마르틴 하이데거, 이기상 역, 『존재와 시간』, 서울, 까치글방, 1998. p. 316 .

현존재-Dasein의 개념의 의미를 옳기면 Dasein은 da(바로 가까운 거기에)에 존재(sein)가 현시되어있거나(erschlossen), 또는 da(거기서)에서 존재(sein)를 현시하고 있는(erschließend) 그런 양면성을 가진 인간이라고 명명하기가 어려워 하이데거는 Da-sein이라고 불렀다. Da-sein, 즉, 현존재를 분석하는 것은 존재의 의미를 밝히기 위한 것이다.

현존재는 자신의 존재가능을 위하여 도구를 사용하고 도구가 제대로 쓰일 자리에 적합하게 있을 때 도구가 도구로서의 존재가 가능하도록 해주는 것이 도구의 존재이다.”³⁷⁾ 하이데거의 『존재와 시간』에서 우리는 배려에서 만나게 되는 존재자를 도구라고 이름 한다. 도구는 그 사용 상태에 따라서 자신의 자리를 부여받고 그 자리는 세계의 지평 속에서 가능하며, 세계는 도구의 전체성으로서의 공간일반을 가능케 하는 세계 내부적 존재자의 '공간성'인 셈이다. 도구 스스로에 존재의미를 가지고 있음으로서 도구 전체성에 공간을 갖게 되고 이 공간은 현존재의 존재가능에 근거하여 공간성을 가진다. 도구적 존재자가 환경세계적인 공간에서 교섭될 수 있는 이유는 '세계-내 존재'라는 존재 구성 틀을 갖는 현존재 자체가 공간적이기 때문이다.

하이데거의 현존재 안에서의 존재자란 있음과 없음으로 양분할 수 있으며, 본 연구자의 '비어있음'을 하이데거식으로 해석하자면 현존재 안에서의 존재자의 있음을 드러내 보이는 경우와 보이지 않는 경우의 상황으로 연출 하였다. 있음(有)과 없음(無)에 대한 명제의 정의는 동·서양에 따라 다르다. 서양에서는 있음과 없음의 존재문제에는 없음이 존재하지 않는 순수한 있음에 대한 것으로, 없음에 대한 의미자체를 부여하지 않고 단순히 '존재하지 않는다.'와 결부시켜 부정적 가치에 의미를 두었다. 그러나 동양에서는 있음은 없음으로부터 발생되어 생성된 것으로, 없음은 눈에 보이지 않고 존재감이 느껴지지 않지만 그 어떠한 있음보다 더 우위에 있는 원초적인 것이라 하였다. 이는 위의 글에서 설명하고 있는 중국인의 화법에서 공간성을 표현하는 방식과도 밀접한 관련이 있다. 서구인의 과학적이고 현상학적 학문의 발달이 화가들의 시각에도 영향을 주었듯이 “있는 것은 있고 없는 것은 없다. 아니 없는 것은 없기 때문에 말할 수도 생각할 수도 없다.” 이것이 파르메니데스(Parmenides)의 주장이고 중국의 화가들이 보이지 않는 세계까지도 화폭에 담아내려고 하는 사상과 “있는 것은 없는 것으로부터 나온다.”는 노자(老

37) 위의 책, p.316.

子)의 사상적 주장이 관련이 있다. 그러한 동양과 서양에서의 존재의 차이는 서로의 특수성을 유지 한 상태에서 발달하다가 하이데거에 와서 그 유사성을 갖게 있다. “무로부터 모든 존재자로서의 존재자가 생긴다.” 라는 하이데거의 주장은 무의 순수성으로부터 발생되어 본질적으로 무와 공감(共感)하는 존재를 말한다. “무는 스스로 무화한다”³⁸⁾ 함은 존재감 자체를 인정하지 않다가 무의 존재를 개방하여서 존재한다는 것을 인정하였다. 근본적으로 존재의 본질적 근거인 무는 현존재의 자체를 드러낼 수 있게 해주는 것이다. 무는 근원적으로 본질에 속해 있는 것이며 존재자로 향했던 존재자를 수면 아래로 가라앉게 하는 것이다.

유럽 철학의 전통을 계승한 하이데거는 노자의 동양적 사유에 관한 관심으로 인해 그리스도교 신학자이자 철학자인 중국인 폴 샤오(Paul shih-Yi Hsiao)와 <노자>의 도덕경을 함께 독일어로 번역하여 학계에 큰 기여를 하였다.³⁹⁾

하이데거의 '존재(存在)'는 노자의 '도(道)'와 유사성을 찾아볼 수 있는데, 노자 <도덕경> 제11장에서는 바퀴살의 서른 개가 바퀴통 하나에 모여 있으나 비어있는 공간 이 있어서 수레를 쓸 수가 있음을 표현하였고 그릇의 내면에 아무것도 없는 빈 부분이 있기 때문에 그릇으로서의 무(Nichts) 구실을 할 수 있는 것이다. 그런 까닭에 있는 것[有]이 이[利]가 된다는 것은, 없는 것[無]이 쓸모가 있기 때문인 것이다.⁴⁰⁾하이데거와 노자의 사상을 빌려서 공간에 대한 무(無)의 의미가 무의미한 공허가 아닌 유(有)를 드러내는 역할을 하는 부분과 그릇의 담는 자는 비움이다. 그릇에서의 무라는 비움이 그릇으로서의 역할을 가능하게 한다.

‘물질을 담는 비움’의 의미와 비슷한 개념인 ‘비어있음’의 문제를 본 연구자의 작품에 근거하여 문헌고찰을 하여 규정하고 있다. 일반적으로 비물질성

38) 한국 하이데거학회 편, 『하이데거 철학과 동양사상』 서울, 철학과 현실사, 2001, p. 30.

39) 하이데거는 노자의 도덕경의 제5장에 나오는 "누가 혼탁한 것을 고요함으로써 서서히 맑게 할 수 있는가? 누가 안정된 것을 움직임으로써 서서히 살아나게 할 수 있는가?"라는 글귀를 연구실에 걸어놓을 정도로 관심이 많았다.

40) 한국 하이데거학회 편, 『하이데거 철학과 동양사상』, 서울, 철학과 현실사, 2001. p.112.

(Immateriality)은 물질이 아닌 것이며, 본 연구자는 ‘비어있음’이라는 비물질적 요소를 물질에 대응시켜서 작업화 하였으며, 어떠한 시각적 형태물을 보이지 않는 비물질적인 주제로 작품화하였다.

2. 공간에 대한 인식론적 논의와 존재론적 논의

“외부 세계를 인식하기 위한 사고는 인간의 내부에서 이루어지며, 우리는 이것을 흔히 세계관이라 부른다. 1950-60년대 구조주의자들은 세계관이 특수하게 결정지어지는 것임을 다양한 학문 영역에서 증명했다. 레비-스트로스(Claude Levi-Strauss), 자크 라캉(Jacques Lacan)으로 대표되는 과학주의적 구조주의와 롤랑 바르트(Roland Gérard Barthes), 제라르 주네트(Gerard Genette)등의 기호학적 구조주의, 루이 알튀세(Louis Althusser), 미셸 푸코(Michel Foucault), 자크 데리다(Jacques Derrida) 등의 인식론적 구조주의가 그것이다.”⁴¹⁾

공간에 대한 인식은 그 시대적 공간 인식을 이해하는 데에는 각각의 특수성을 알아야 할 필요가 있다. 공간에 대한 논의는 논점에 따라 본 연구자는 크게 인식론적 논의와 존재론적 논의로 구분한다. 첫 번째 인식론적 논의는 대표적으로 선천적 공간론과 경험적 공간론이다. 선천적 공간론에서는 공간 인식의 근거를 우리의 주관 속에 선천적으로 확보되어 있는 것으로 믿는다. 철학 분야에서 데카르트 및 칸트의 선천적 공간론과 유클리드 기하학을 발전시킨 뉴턴의 절대적 공간론이 대표된다. 반면 경험론적 공간론은 경험 및 관찰자로부터 공간 자체의 인식에 도달해야 한다고 생각하며, 이것이 현대적 공간 담론이다. 현대적 공간은 하이젠베

41) 프랑수아 도스, 『구조주의의 역사』, 서울, 동문선, 1998, p. 15.

르크(Werner Heisenberg)의 불확정성의 원리 및 양자역학, 아인슈타인의 상대성이론을 비롯한 자연과학의 논의에서 시작하였고, 다시 데리다, 라캉, 푸코, 들뢰즈와 같은 다양한 학자들의 탈근대 공감담론으로 대표된다. 두 번째 존재론적 논의는 공간이 실체(實體)라면 실체에 대한 의미론적 문제와 관련 있다. 따라서 존재론적 의미의 공간이야말로 인간 생활과 직접적으로 관련을 맺는 사회과학적 공간이라 할 수 있다. 인식론적 공간을 직접적으로 다루는 학문은 물리학과 기하학이다. 기하학은 공간 인식의 순수 수리적 방법이며, 물리학은 경험적 방법이라 할 수 있다. 이러한 자연과학적 연구를 바탕으로 철학, 사회학, 심리학에서 구체적인 공간관에 대한 담론이 형성된다. 먼저 자연과학 분야에서의 공간 인식담론의 변화와 공간 인식의 변화가 존재론적 공간 영역에 영향을 준 바를 살펴보기로 하며, 또한 자연과학에서의 현대적 공간 이론이 현대 사회과학분야에서 어떻게 나타나는지 공시적으로 살펴보기 위해 각각을 다시 개인·사회·심리 공간으로 세분화하였다.

다른 또 하나는 조형예술에서 찾아볼 수 있는 탈·근대적 공간의 특징이다. “이성을 중시했던 근대의 학문은 수학과 과학이라 할 수 있다. 따라서 근대적 공간관은 유클리드, 데카르트, 뉴턴과 같은 수학자 과학자에 의해 설정되었고, 또한 칸트에게도 전제조건으로 작용했다. 유클리드는 자신의 공간을 순수 수리적으로 가정하되, 공간이 비어있다고 생각했다. 또한 공간의 특질은 어디서나 동일하며 선분이 직선으로 유지된 방향은 계속 유지된다. 그리고 공간은 연속적이며, 이 연속은 계속적으로 이어지므로 무한히 확장된다.”⁴²⁾ 이러한 공간 특징인 공간에서의 확장성과 무한성은 본 연구자의 작품의 공간으로 드러난다.

“근대적 공간관은 뉴턴의 「Principia」(1687) 유클리드 기하학을 수용하여 역학을 체계화한 운동 방정식과 만유인력의 법칙은 두 가지 가정을 전제로 한다. 첫째 운동이 ‘절대공간(absolute space)’에서 이루어지며, 절대공간은 어디에서나

42) 김용운, 김용국, 『공간의 역사』, 서울, 전자과학사, 1973, p. 126.

같으며 정지해있는 상태이다. 둘째로, 만물의 기본적 구성은 입자(粒子)라는 가정을 했으며 관찰 가능한 실체이다. 이는 만물이 확인 가능한 실체로 이루어져 있다는 근대적 실재론의 중요한 토대가 된다. “43) 이는 뉴턴의 공간 이론에 힘입어 ‘고전적 의미’의 공간은 힘을 잃게 되었다. 이후 산업혁명의 발달로 모든 공간은 분리되어 존재해 왔다. 그 후 현대 공간관에 큰 영향을 미친 현대물리학의 두 기둥은 20세기 초 아인슈타인의 상대성이론과 이후 하이젠베르크의 양자역학이라 할 수 있는데, 뉴턴의 역학체계를 기반으로 삼았던 과학은 새로운 모습으로 발전하게 되었다. 아인슈타인의 일반상대성이론은 중력장에 의해 공간이 비틀린다는 것이며, 특수상대성 이론은 빛의 속도에 가까운 빠른 속도로 이동하는 물체는 질량이 늘어나고 시간이 느려진다는 것이다. 태양 근처에서 빛이 휘어질 것이라는 일반상대성이론에 근거한 아인슈타인의 예견은, 실제 영국의 천문학자 아서 에딩턴의 개기일식 관찰을 통해 1919년 입증되었으며, 시간의 지연은 뮤온(muon)이라는 소립자의 움직임을 통해 증명되었다. 아인슈타인은 서로 아무런 관계가 없다고 생각했던 시간과 공간은 분리할 수 없는 연속체(連續體, time-space continuum)⁴⁴⁾라는 새로운 인식을 하게 되었다.

43) 김동광, 「공간에 대한 과학적 인식의 전환」, 『이상건축』, 서울, 2000년 10월호, p. 130.

44) 1927년 독일 물리학자 하이젠베르크(Werner Heisenberg)에 의해 주장된 불확정성의 원리는 입자성을 특징짓는 위치의 확정성과 파동성을 특징짓는 파장의 확정성을 서로 제약 받고 입자성과 파동성이 서로 공존한다는 것이다. 따라서 물체의 위치와 속도를 동시에 정확하게 측정하는 것은 플랑크상수때문에 불가능해졌다. 이러한 하이젠베르크의 불확정성 원리를 공간에 적용하면 공간은 결코 비어있는 진공상태가 아니다. 공간은 장(場)이며, 입자의 운동을 측정하기 위해서는 장의 값과, 장의 변화율을 측정해야 하는데, 어떤 장도 정확히 영(0)이 될 수 없으므로 공간에서조차 언제나 작은 불확정성이 존재한다.

3. 공간에서의 물질성과 비물질성: 비물질성의 배두

비물질성은 비물질적 요소가 적용된 공간으로 그 범위를 한정한다. 다시 말해서 비물질성이란 다윈론의 시대에서 과거 이분법적인 사고로부터 탈피하여 비고정적이고 일시적이며, 무의미한 것에 의미를 두고, 물질의 성질을 변화시키거나 존재하지 않는 것을 존재하도록 하는 것으로 해석할 수 있다. 21세기의 사회는 과거 공간과 달리 비물질적 요소는 공간의 확장적 의미를 갖는 역할을 한다. 또한 비물질적 요소는 동시대 패러다임의 변화에 따른 공간개념으로서 존재하게 된다. 본 장에서는 공간에서의 물질성과 비물질성의 차이와 특성을 살펴보고 공간의 비물질화 경향을 적용한 본 연구자의 작품의 특징을 살펴본다.

기술 환경의 급진적 발달은 디지털 정보사회로의 변화를 꾀하였고, 이를 토대로 한 패러다임의 전환은 기존에 중시되던 가치관을 탈피하여 인간의 세계관 및 사고 체계의 변화를 가져왔다. 예컨대 데카르트적 사고에서 벗어나 음과 양이 공존하는 동양의 전일주의 관점에서 해석되어지고 있는 것이다. 유기론적 세계관을 중시하여 자연에 순응하는 태도를 취하며 생태 중심적 사고를 낳기도 하였다. 아울러 절대적 진리에서 벗어나 상대적 진리를 중시함에 따라 직관적이거나 불확정적인 세계, 즉 ‘정의하기 어려운 패러다임의 변화에서 비롯된 사고인식의 전환과 새로운 가치관의 형성 속에서 공통적으로 나타나는 특성은 동시대의 공간 가치에도 영향을 미치고 있다. 이러한 시대성은 시간과 공간의 확장성은 불가분의 관계로 존재성을 드러내었다. 포스트모더니즘 시대는 시간과 물리적 공간의 제약에서 벗어나 인간은 사회적 환경 및 공간의 무한대성을 추구한 경향으로 발전하고 있으며 관습적인 공간으로부터 자유롭고자 한다.

공간개념⁴⁵⁾의 변화와 확대는 특히 건축분야에서 활발하게 이용하고 있다. 건축

45) 이 부분에서 기술하는 ‘공간개념’은 건축학 분야에서 발췌한 건축적인 의미의 공간성에 대한 것을 기술한 것이다.

기술의 발달은 공간과 구조로부터 자유로워지고 신소재 개발 및 구축법의 발달로 인하여 공간의 표현력 증대를 가져왔고 변화하는 공간 관에 따른 다양한 표현을 가능케 하였다. 이는 공간의 비물질성으로 공간의 개념변화와 영역의 확대를 가져올 수 있었다. 더불어 오늘날 인간 환경이 지니는 각종 문제들에 대응, 해결해야 할 공간으로서 역할을 넓히며, 물리적 외형이 조정과 결정에서 나아가 그 공간에 내재된 심리적, 행동적 현상의 해석에 중점을 두는 방향으로 변화하고 있다. 물질적으로 보이는 실체에서 비물질적인 것, 즉 보이지 않는 에너지의 흐름이 존재하며 이에 따fms 현대적 공간에는 공간이 지니는 역사성, 기하학, 대중성 등과 같은 다양한 코드의 혼성적 공존이 형성되고 있다. 이러한 현상은 고정적 개념을 벗어나 변화를 꾀하고 물질성을 초월·탈피하려는 시도로 이어져 공간의 새로운 경향을 나타내고 있다. 다음은 비물질의 기본 개념을 살펴봄으로써 공간에서 나타나는 비물질의 개념을 보다 명확히 하고자 한다.

“비물질성(Immateriality)은 물질이 아닌 것, 즉 물질에 대응되는 것으로 물질에 의한 실재성(實在性)을 소멸시키는 것을 뜻한다. 물질을 초월하거나 탈피하고자 하는 관점으로써 물리학에서는 자연계 요소인 물질의 궁극적 본질⁴⁶⁾로 인식되어지고, 철학에서는 인간의 의식 속에 존재하는 것, 즉 육체적인 것으로부터 초월하는 정신적 의미로 인식되어진다. 더불어 정보사회에서 중시되는 가치와 연계하여, 무형의 정보와 인식주체의 참여과정으로 이해되는 ‘비물질성’의 개념이 다양한 분야에서 혼합적으로 쓰이고 있다. 역사적으로 보았을 때 ‘물질 대 비물질’에 대한 담론은 매체가 지니는 물리적 세계로부터의 탈피 즉, 물질을 초월하고자 하는 특성에 근거한 것이다. “⁴⁷⁾이는 비물질성이란 물질의 성질을 변화시키거나 존재하

46) 20세기 초 모든 물질은 에너지로 구성되어 있음이 밝혀지면서 물질의 본질이 보이지 않는 ‘非물질성’이라는 것이 과학적으로 입증되었다. 원자의 내부구조를 살펴보면 핵과전자로 구성되어있는데 이 때 원자의 내부가 물질이 아닌 99.9% 이상이 비어 있는 공간, 즉 전자기적 인력에 의한 에너지로 채워져 있다.

47) 김성남·김억, 『건축의 비물질적 표현특성에 관한 연구』, 대한건축학회 춘계학술발표대회 논문집, 2001.p.56.

지 않는 것을 존재하도록 하는 것이다.⁴⁸⁾

물질적 측면이 ‘형(形)’ 이라면, 비물질적 측면의 모양은 ‘상(象),(image)’ 이라 할 수 있으며, 공(空), 무형(無形), 에너지등과 유사한 의미로 해석될 수 있다. 이러한 개념이 지니는 공통점은, 실체가 아닌 인간의 마음속에 형성된 직관과 감성의 세계를 의미하는 것으로 추상적 경향이 강하다. 이러한 특성은 현대 공간의 일반적 특징이라 보고 경계의 불명료함과 탈(脫)경계, 혹은 경계를 무너뜨리고자 하는 시도에서 공통적으로 나타나는 ‘비물질성’의 특징을 알아보하고자 한다.

모더니즘적 현상은 ‘일시적이고 경과적인 것, 우연적인 것을 꼽을 수 있는데 이러한 성질은 현대 공간의 비물질화 경향의 발현과정 가운데 일부분이라 할 수 있다. 이와 관계하는 공간요소의 비물질적 특성을 공간을 주체로 다루는 건축적 측면에서 본다면 미니멀리즘(Minimalism)과 해체주의, 후기구조주의 등의 진보적인 건축가들에 의하여 구축공간의 비물질화 경향이 전개되어왔으며 다양한 형식의 연속성과 중첩성에 의한 비물질성이 나타나고 있다.

이러한 비물질성은 본 연구자의 작품에서 공간성을 연출하는데 크게 적용된다. 미니멀리즘의 물(物)의 개념으로 존재하는 물질과 비물질적 요소로 중첩성을 창출하였다. 물질적 요소로 이용되는 산업재료를 사용함에 따라 미니멀적 구축공간에서 나타나는 특성으로 드러났다. 본 연구자 작품에서의 비물질화는 탈물질화적 작용을 한 것이다. 이는 미니멀이 포스트 미니멀로 전환하는 요소로서 중요한 부분으로 작용한다. 한편 물질적 요소와 비물질적 요소는 재료의 물성, 질감 또는 표면에 의한 물체 사이의 긴장과, 이를 통한 공간의 외부와 내부의 상호관계성을 맺으며 중요한 불가분적 요소로 작용한다. 비물질화는 물질의 물성을 제어하는 역할을 하게 되고, 물성의 고유성과 비고유성을 동시에 드러내어 순간적 변화와 흐름으로 작품의 밀도를 높이는 역할을 시도하는 것이다.

비물질화는 공간을 가장 집중적으로 다루는 현대 건축학분야에서도 활용하는 중

48) 다원론의 시대에 과거 이분법적인 사고로부터 탈피하는 것과도 같은 의미로 본다.

요한 요소로 작용한다. 공간형태에 있어 중심 및 중력의 이탈을 형성하는 해체주의 건축에서부터 나타나기 시작했다. 건축에서의 해체주의는 형태미에 중점을 두는 건축보다는 다양한 공간이 지각되는 것에 주목하고 공간의 해체와 재구성이 유연하게 하는 요소로 작용하는 특성을 지니며 이분법적 대립을 없애려는 시도를 하였다. 데리다의 해체이론에서 출발하여 의미의 이중구조인 자연과 문화, 본질과 우연, 정신과 육체, 이론과 실제, 동양적 사고의 근원이 되는 양(陽)과 음(陰)에 관심을 두는 철학적 사고에서 시작되었다. 즉, 기존의 정의와 개념을 해체하고, 철학이나 문학과 의 경계를 허물어 형상적 언어의 철학적 수용을 꾀하는 가운데, 비물질적 특징이 나타나고 있다. 이는 본 연구자의 작품에 중요한 요소로 작용한다.

공간에서의 해체 개념은 상보적 개념으로 해석된다. 즉, 해체(deconstruction)라는 용어와 개념은 파괴(destruction)라는 용어가 주는 부정성보다는 긍정적인 해석으로 쓰인다. “데리다(Jacques Derrida)는 공간에서의 해체의 정의를 ‘덧붙임’의 확장을 하였다. 바꾸어 말하면 해체는 단순히 떼어내거나 또는 파괴하는 행위만이 아니라 무엇인가를 유지하는 힘, 즉, 어떤 것들을 더불어 있게 하는 긍정적인 행위까지 내포하고 있다는 것이다.” 49)

이는 본 연구자의 작품에서의 미니멀적요소를 특성으로 유지한 상태[도판 20]에서 비물질적 요소(영상, 빛, 레드 메이드성격의 오브제)를 덧붙이거나 중첩시킨 형태의 작품[도판 19]을 제작하였다. 이는 시대성을 거스릴수 없는 작가로서의 정

49) 위의 책. p. 43.

공간에서의 중성적 효과를 달성하기 위해서 미니멀 건축가들은 정제된 단순한 벽체 속에서 빈 공간과, 정원, 유리가 가지는 재료성, 대지, 수평적 매스를 제시함으로써 자연을 향한 시각적 안정과 정신적 평온함을 얻고자 하였다. 유리의 투명성과 불투명성을 바탕으로 복잡한 도시의 이미지들 속에서 비물질화를 시도하며, 안에서 밖을 보는 시각적, 심리적, 물질적인 수평의 이동을 통한 점진적인 과정을 통해서 외부와 일체화시키고자 한 것이다. 알베르토 캄포 바에자(Alberto Campo Baeza)와 같은 건축가는 폐쇄된 콘크리트 벽속에 빛을 도입하여 건축 속에 시간성을 끌어들이고, 공간이용자로 하여금 변화에 의한 감성적 풍요를 느끼게 하고, 인공성이 강한 벽 속에 빛을 이용하여 공간을 자연과의 간극을 줄인 인공공간을 만들어 내었다.

신과 작품 재료의 선택이 작품의 성격을 결정하는 중요한 요소이다.

또한 작품에서의 공간성은 기술 환경의 발전과 더불어 영역과 영역사이의 경계에서 존재하는 ‘이질적 공간’이 생성하기도 하며, 본 연구자는 ‘이질적 공간’을 작품[도판 19]에 조형성과 더불어 순수 예술작품으로 탄생시켰으며, 이는 본 연구자의 작품의 형태적 근간을 이루는 부분이며 형식에 있어서 미니멀리즘에서의 해체로서 ‘이질적 공간’이 포스트미니멀로의 이행을 주도하는데 주요 역할을 했다.



[도판 19]

[도판 20]

앞서 살펴본 공간 개념 변화의 흐름을 배경으로 하여 물질 자체의 의미와 해석이 새로워지고 있는 가운데 현대 공간에서는 공간 스스로 비물질화 되려는 경향이 나타나고 있다. 또한 연구자의 작품[도판 20]에도 물질을 재료로 하여 생성되는 공간이, 본래의 물질성으로부터 탈피하거나 초월하려는 노력을 통하여 물성 및 구축성, 영원성 등을 거부하여 시각적 개념적으로 비물질화 되려는 시도를 말한다. 더불어 디지털 테크놀로지의 발달과 뉴미디어환경이 인간의 표현 능력과 인지력의 확장을 가져옴으로써 가상과 현실을 넘나들었고, 다른 구축공간을 형성함으로써 비물질적 공간을 가능케 하였다. 본 연구자의 작품의 예로 [도판 21] 공간에서의 비물질적 요소란 공간에서의 경계를 모호하게 하여 공간을 연속적이며 동시적으



[도판 21]

로 지각하게 하는 요소를 말한다. “근대 이후에는 구조에서 분화된 산업적 재료에 의한 공간 간의 연속성으로도 표현 되었으나 현대에는 재료의 물질적인 성질 외에도 테크놀로지와 결합된 형태로 연속성을 지니며, 상호 작용하는 공간으로서 빛물질성이 다양하게 표현되고 있다.”⁵⁰⁾ 이 또한 본 연구자의 작품안에서 표출된 공간성과 미디어로 표현된 비물질의 중첩성으로써 비물질화 경향의 이미지의 새로운 소통체계 등을 추구한다. 또한 현대사회의 비물질성은 이미지, 코드, 기호, 감성을

중시하는 경향을 나타내는데 이는 보이지 않는 새로운 의미체계를 형상화하고자 하는 시도로 보인다.⁵¹⁾

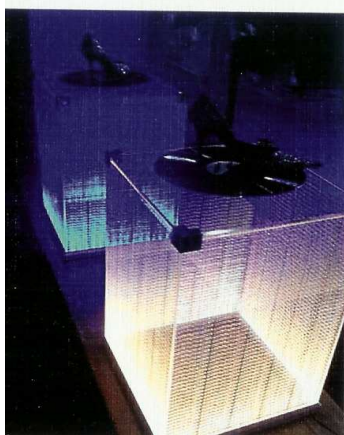
이것은 현대 미술에서의 다양한 매체의 사용과 더불어 갈수록 재현 미술적 표현보다는 개념 미술적 경향이 강해지는 시대적 상황 속에서 중요한 미술적 매체로서의 자리매김하는 현상으로 본다. 가상실재의 세계에서는 비물질적 요소가 더욱 실재성을 드러내어 '실재가 곧 이미지'라는 등식을 성립시키기도 실재와 복제의 개념이 상호 차별적이지 않다. 이미지는 실재보다 더 강력한 힘을 발휘할 수 있다. 이러한 특수성은 미술가들의 작품 제작을 하는 데 매우 효과적으로 이용된다. 이것은 추상개념과는 다른 점을 갖는데, 모더니즘에서의 추상이란 대상과의 관계에서 나타나는 현실적 이미지이기보다는 본질적으로 추상성을 가진 이미지라고 할 수 있다. 그것은 원본과 복제라는 이원적 체계를 근거로 성립하며, 실재와 재현(再現)과의 사이에 나름대로 질서를 갖게 되며 중심과 주변의 개념이 발생된다.

50) 신흥경, 옥창수, 『현대 실내 공간에서의 비물질적 특성에 관한 연구』, 한국 실내디자인학회 논문집 제13권 3호, 2004년 6월. 참조.

51) 김성남 · 김억, 『건축의 비물질적 표현특성에 관한 연구』, 대한건축학회 춘계학술발표대회 논문집, 2001. 참조.

본 연구자를 비롯해 이시대의 작가들 또한 미디어를 은유적 표현방식의 수단으로 작품에 끌어들이고 있으며 본 연구자 또한 작품 안에 오브제적 방식으로 미디어를 활용 한다. 미디어의 발전으로 인해 원본과 차이가 없는 복제(複製) 재생산이 가능해진 오늘날, 본질과 비본질의 차이는 소멸되며, 실재와 비실재의 구분이 무의미하다고 할 수 있으나 본 연구자는 이러한 단점을 보완하는 또 다른 방식으로 실제적 공간 구조물에 가상적 이미지를 중첩화 시킴으로서 시·공간의 확장을 의도하였으며 가상적 이미지는 시·공간을 확장시키는데 효과적 매체였다. 이로써 미니멀에 대한 해체적 의미를 표출하는데 중요한 요소이며 역할을 하였다. 이는 가상적이며 추상성을 가진 이미지를 통하여 관객과의 소통을 하는데 활용하지만 소통방식의 한계성을 안고 있는 것은 작가가 끊임없이 연구 해 나가야할 과제로 남겨져 있다.

오늘날 예술에 있어 표출된 공간에 나타나는 비물질화 (非物質化)경향도 절대적 정신성과 자유로운 순수 추상에 근원을 두고 있는 것이다. 이는 조형요소의 최소화로 형성된 미니멀리즘과도 크게 관련되고 있다. 매스미디어 시대는 대중매체의 급속한 진보와 정보화의 확산을 가져왔고, 새로운 시각의 감수성이 드러나며 1980년대 중반 이후 공간의 표출로 이루어진 모든 작품의 모습을 급격히 변형시키고



[도판 22]

있었다. 구조물적 공간의 표출은 종래의 모더니스트들의 그것보다 현상적이고 일시적인 것으로 변화했으며, 비물질적인 특성을 더욱 드러내게 되었다.

본 연구자 작품에서 공간의 비물질화의 가능성을 보여주고자 함에 있어서 그 가능성은 크게 세 가지의 경향성을 보인다. 첫 번째는 환원적 형태의 추구라는 점에서 미니멀 아트(Minimal Art)의 [도판 22] 연장선상에 있지만 재료의 표현과 물성의 추구라는 점에서 미

술에서 나타난 비물질화 경향과는 차이가 있다

두 번째는 미디어와 공간의 결합으로 표현한 경우이다.[도판 23] 세 번째가 포스트 미니멀리즘의 추상기하학의 완결적이고 구축적인 형태에 개념적인 의미성의 결합이 미니멀의 해체를 의미하며, 재구축하는 방법을 모색하였고, 동시성, 침투성, 불연속성, 불확정성, 다층성 등으로 표현되었다. [도판24]이 실험의 전개는 의미의 재현(representation)에 비중을 두었던 근대 이전까지의 공간 표출법 즉, 형식주의 미학에 근거한 근대 이후 의미의 생성과 그것을 제시하는 단계로 옮겨갔음을 뜻하며, 이것이 형태적 차원에서 볼 때 비물질화의 한 부분을 이룬다.



[도판 23]



[도판 24]

공간과 미디어를 결합한 작품 [도판 25]은 공간의 비물질화의 형태로 드러난 작품으로서 시간과 물리적 공간이라는 제약과 한계로부터 해방시켰으며, 작가가 지향하는 가치를 고정적인 것에서부터 불확정적인 것으로, 물질적인 것에서 탈 물질적인 것으로, 합리적인 인과(因果)법칙에서 역설적인 것으로, 작품의 은유적인 표현에 재편하고 있다. 공간은 그 속에 담게 될 전자세계의 내용에 따라 재구축되며, 공간의 이미지는 이러한 내용을 표출하는 것으로 나타난다. 지금까지 다루어 온 공간의 비물질화 경향에서 결론적으로 주목할 것을 표피적으로 일어나는 형태와 이미지의 통합이다. 형태와 이미지를 통합적으로 나타내는 비물질화 경향의 공간은 고정된 물질성과 구축성에 기초한 것이라기보다는 정보성과 장소성에 대한

유기체적 감응과 형태의 유동적인 변형, 의미성의 해체, 이미지의 집적과 새로운



[도판 25]

소통세계 등을 추구한다. “디지털 테크놀로지와 세계와의 관계를 이해하기 위하여 먼저 가상공간의 개념을 명확히 규정해 둘 필요가 있다. 가상공간 (Cyberspace)이란 가상 현실(Virtual Reality)과 달리, 기술적 양식이 아닌 '사회적 공간'으로 이해되어야 한다. 라인골드(H. Rheingold)는 가상공간을 컴퓨터 매개 커뮤니케이션(CMC : Computer Mediated Communication)테크놀러지를 이용하는 사람들에 의해 언어, 인간관계, 자료, 부, 권력 등이 현재화되는 '개념적 공간'이라고 정의했다.”⁵²⁾ 물리적 공간은 실존 공간이고 사이버 공간은 가상적이거나 비가시적인 공간이기 때문에 우리는 그것을 비실재적이라고 말한다. 이는 물리적 공간과 사이버 공간에서의 실재와 비실재의 의미를 가상공간의 비물리적 체계를 인식하고 본 연구자의 작품에서 또한 비실재적 가상의 공간까지를 ‘공간’ 표출의 대상으로 확장시킨 것이다. 현대미술에서 나타나는 비물질화의 경향이 “현대물리학에서 양자역

52) 위의 책, p. 234.

학의 소립자와 미지의 세계를 다루게 되자 물질세계에 대해 기존의 방식으로는 기술(記述)이 불가능한 예상할 수 없는 실재가 상정되었다.”⁵³⁾ 이는 정보시대의 통신매체의 발달에 힘입어 사이버스페이스라는 비물질적 공간이 창조되었으며, 21 세기의 현대인들은 이미 미디어라는 또 다른 세계를 창출하였고 우리 인간들은 이미 미디어 속에서 살아가고 있다해도 아니다. 이러한 시대적 상황 속에서 본 연구자의 미디어적 요소는 공간 확장의 의미로 이용하고 있다. 즉 물질로 표출되어지는 공간의 무한한 확장성은 미디어적 요소로 드러나는 비물질적 요소로 표출되어진다.

53) 위의 책, p. 242.

Ⅲ. 미니멀 공간에서 포스트미니멀 공간으로의 이행(移行)과 ‘비어있음’의 등장

1. 미니멀 아트에서의 미니멀 공간

미니멀 아트 (Minimal Art)는 1960년대 후반 미국의 추상 표현주의에 대한 반동으로 단순화된 형태나 패턴의 반복 등으로 제작된 큰 색면등으로 이루어진 회화를 말하며 간결함과 엄밀함을 특징으로 하는 기하학적인 예술형태를 구성하고자 하는 특징이 있다. 미니멀 작가들은 종래의 예술 개념을 거부하는 입장에서 출발하고 있으며, 최소한의 조형요소로 ‘최소한의 예술’이라 칭하기도 한다.

미니멀 아트라는 명칭은 영국의 비평가 리처드 윌하임(Richard Wollheim)이 1965년 「Art Magazine」이라는 잡지에 발표한 「Minimal Art」라는 글에서 처음 사용한 이후 널리 보급되었다.⁵⁴⁾ 윌하임은 1965년 그의 논문에서 미니멀 아트에 대해 다음과 같이 말한 바 있다. “만약에 우리가 그 형태를 받아들이며 최근의 예술에 대해 탐구한다면, 지난 50년 동안 점차로 대상을 수용하게 되었음을 알게 된다. 비록 다양한 방식이긴 하지만 모양에서, 의도에서, 그리고 도덕적 영향력에서 또한 공통의 특징이나 관점을 지니고 있다. 바로 이것이 미니멀 아트의 내용을 갖고 있다고 말할 수 있겠다.”⁵⁵⁾ 이 글에서는 서로 다른 오브제들(Objects)을 다양하게 수용하였음을 지적하고 있다.

54) 이 밖에 많은 비평가들에 의해 ABC Art, Primary Structure, Literal Art, Reductive Art, Specific Object, Systemic Painting, Rejective Art, Cool Art, The Third Stream, Post Gemetric, Art of the Real 등 다양한 명칭으로 불리워졌다.

55) 윌하임이 보는 예술은 무엇인가를 덧붙태는 과정일 뿐 아니라 어떠한 이미지를 드러내기 위하여 구성하는 과정일 뿐 아니라 어떠한 이미지를 벗겨내는 과정이기도 하다. 그는 미니멀 아트의 탁월성을 ‘결정(decision)’과 벗겨 내기(dismantling) ‘라고 보았다.

월하임은 미니멀 아트의 경향을 통해 예술작품의 제작에 대한 논의를 펴고 있다. 예술작품의 생산이 ‘제작’ 과 ‘결정’ 이라는 두 단계에서 이루어지는 것과는 다른 방법을 거치면서 단호하게 차별화를 선언하였으며 전통적 방식의 예술작품의 제작유형에 대한 한가지 사례만 허용하는 것은 편협한 시각이라는 전제를 시작으로 하였다. 즉 작품의 근거가 바로 작가의 의도 외에는 없다고 본 마르셀 뒤상(Marcel Duchamp)이 <샘(La Fontaine)>이라는 이름으로 변기와 같은 기성품을 제시하여 미니멀 아트의 첫 장을 열었다.

1913년 캐시미르 말레비치(Kasimir Malevich, 1878-1935)가 사각형의 기하학적 형태를 그림으로써 최초의 절대주의 구성을 이룩한것과 그 이듬해 뒤상이 레디메이드(ready-made)인 <병 걸이(Bottle Rack)>를 작품으로 제시한 것은 최소한의 예술을 시도한 첫 번째 예가 된다. 이는 일루전(Illusion)을 극소화하여 심리적이고 상징적인 요소들로 작품을 이루는 경향이 미니멀의 시작으로 보인다.

뒤상 자신은 이와 관련하여 자전거 바퀴나 병걸이, 삼, 변기 같은 레디메이드는 작가가 그것을 예술작품이라고 지정하여 결정은 즉시 물체들은 예술작품으로 변하게 된다고 선언한 바 있다. 뒤상은 작품제작에 있어서 ‘결정’ 의 단계와 동일한 것으로 유도한 것은 가장 완벽한 오브제란 인위적인 조작이 없이 실재 그 자체가 드러나 보이는 상태라는 것을 가리키고 있는 것이다. 뒤상이 제작의 단계에서 레디메이드를 인식의 대상으로 제시한 것은 애매한 예술 활동을 거부하는 데서 끌어낸 논리적인 귀결이었다. 그러나 뒤상에 있어서 레디메이드의 또 다른 양상은 유일무이한 독특함의 결여이다. 한 점의 레디메이드를 모사한 복제품은 동일한 메시지를 전달하지만 사실 오늘날 현존하고 있는 레디메이드 중 전통적인 의미에서의 ‘유일한 작품’ 은 아니다. 레디메이드에서 드러난 부정정신은 전통적인 편견과 기존의 예술 관념에 대한 도전으로서 새로운 측면에서의 환원의 시도라 할 수 있다. 이는 미니멀 아트가 자기환원의 과제를 수행함에 있어서 작가의 주관이 개입되는 것을 피하여 제작을 극소화하게 되는 것의 가장 직접적인 출발로 간주된다.

한편 흰색 바탕에 단순한 흑색 정방형 하나만을 그려 놓음으로써 시기적으로 이미 몬드리안(Piet Mondrian)의 신조형주의(1917)보다 앞서서 기하학적 추상 미술의 길을 열고 있는 말레비치는 본질적인 조형 요소를 중시한다. 대상에 대한 재현을 일체 거부하고 순수한 모습으로 환원된 조형 요소의 조합으로써 작품을 구성하려는 의도를 지니고 있다.

이와 같이 뒤샹의 레디메이드와 말레비치의 절대주의 회화는 혁신적 시도로 받아들여지며 그들의 사상과 작품들은 미니멀 작가들에게 직접적으로 연계되는 발전적인 비전을 제시한 것이라고 할 수 있다. 그들이 전통적인 서구미술의 전제로부터 벗어나서 적나라하고 더 이상 축소시킬 수 없는 최소한의 예술을 시도한 것은 단순하고 명료하며 직설적인 예술의 길을 개척한 것이라고 할 수 있다. 미니멀 아트는 성격상 뒤샹이나 말레비치적인 한 경우로 치우치거나 이 두 사람의 경향을 복합적으로 혼합한 상태로 나타난다. 예를 들어 작가의 주관의 여지를 남기지 않은 채 기하학적인 형태만이 강조되는 도날드 저드(Donald Judd)나 토니 스미스(Tony Smith)의 작품은 뒤샹의 발견된 오브제와 비슷한 유형이라고 할 수 있다.

미니멀 작가들은 사물의 본질을 드러내는 환원성으로 전통적 미학을 거부하여 새로운 시각예술을 이루었다.

포스트미니멀을 포함한 넓은 의미의 미니멀 아트는 오늘날 모더니즘의 연장선상에 있어서의 극점(極點)을 이루고 있는 것으로 간주되고 있다.⁵⁶⁾ 미니멀 아트의 환원적이라 함은 미니멀 아트의 서구합리주의의 정신의 결정물인 동시에 사물을

56) 그린버그의 모더니즘은 존스, 라우젠버그 등의 팝 작가들과 모리스, 저드, 스미드 등의 미니멀 작가들의 작품을 포용하지는 못하고 있다. 시각 예술은 시각적 경험에 의해 주어진 것 자체에 한정될 뿐 여타의 다른 경험체계와는 무관하다고 생각한 그린버그였지만 자기비판, 자기규정, 자기명시의 기준들이 Minimal Art에 경직된 모습으로 적용되었을 때, 완전한 평면성은 비예술적인 것이 아니었다고 진술했던 것이다. 이점에 대해서는 하버드의 젊은 미술사가 그룹의 한 사람인 로잘린드 크라우스(Rosalind Krauss)에 의해 문제 제기된 바 있다. 모더니즘이 공간적 투시법(진보주의적 역사주의)을 또한 축출했다고 보면서 미니멀리즘을 모더니즘의 연장선으로 보고 있다.

과학적으로 분석하고 원래 속성과 원리를 검증한다. 모더니즘의 기본적 특성을 자기정, 자기비판, 자기 환원이라고 규정지은 사람은 미국의 미술평론가 클레멘트 그린버그(Clement Greenberg)이다. 예술의 고유한 가치라는 것을 스스로 입증하기 위해서는, 예술 내에 존재하는 더 이상 환원될 수 없는 독특한 요소를 드러내는 작업 즉 순수성을 보장받는 작업이 선행되어야 했다.⁵⁷⁾ 가장 본질적인 문제는 회화의 평면성이었다. 이차원의 평면성은 회화예술의 유일한 조건이며 그린버그는 '환원'에 대해 이렇게 설명한다. “이론의 문제라기보다는 전적으로 경험의 문제인 자기비판의 목적은 더 이상 그 무엇으로도 환원할 수 없는 예술과 예술 각 분야의 본질을 규명하는 것이다. 모더니즘을 시험함에 따라 회화예술의 관습들이 점차 비본질적이고 불필요한 것이라는 점이 드러났다. 이제는 회화의 환원도 수 없는 본질이 평면성과 평면성의 한정이라는 두 가지의 본질적인 관습과 규범 내에 존재한다는 것이고, 그리고 이 두 가지 기준의 준수만으로도 회화로 경험될 수 있는 하나의 대상을 창조하기에 족하다는 것이다.”⁵⁸⁾ 이는 미니멀 아트의 가장 큰 특징중의 하나라고 할 수 있다.

이러한 환원에 대한 역설은 회화적 가능성의 확대였다. 이전 임의적이고 시각적으로 무의미한 작은 요소들을 회화적인 것에 대한 의미로 나타냈다. 그린버그의 현상학적 견해는 “존재 가능한 정도의 본질에까지 환원하는 것이 모더니즘의 과제이며, 매체의 생존에 꼭 필요하지 않은 인습들은 발견되는 즉시 버려야 하는 것이 모더니즘의 법칙”⁵⁹⁾이라고 한 것에서도 찾을 수 있다. 그는 전후 가장 선구적인

57) Clement Greenberg, *Modernist Painting*, 1966.

자기비판의 과제란 곧 개별장르의 독자성으로부터 다른 장르의 매체로 획득 할 수 있는 모든 효과를 제거 시킨다는 것을 의미한다. 이러한 방식으로 개별 장르는 ‘순수한 존재’로서 정립될 수 있었고 그 순수성을 통하여 자율성과 함께 질적인 수준까지도 보장 받게 되었다. ‘순수성’이란 바로 자기정립의 확실성을 뜻하며, 예술에 있어서 자기비판이란 곧 철저한 자기정립과 동일한 개념이다.

58) Clement Greenberg, 김춘일 역, 『추상회화이후의 미술』, 서울, 현대미술비평30선, p.24.

59) Clement Greenberg, “American-Type Painting”, *Art and Culture*, New York, Beacon

클리포드 스틸(Clyfford Still), 마크 로드코(Mark Rothko), 바넷트 뉴만(Barnett Newman)이 모더니즘 예술의 자기 비판적 방법을 새로운 방향으로 변화시켜 회화성 자체로부터 회화적도 다른 인 대상들 -색채와 개방성- 에 대한 환원성에 관한 개념이다.

미니멀 아트의 특성중의 하나인 본질성, 즉 단일한 색채, 단일한 형태 등으로 대상의 본연을 환원해서 보려는 루시 스미드는 색채추상에서 근원을 찾아내었다. 이에 대해 미국의 평론가 바바라 로즈(Babara Rose)는 다음과 같이 말한 바 있다. “자아 설정(Self-definition)의 과정에서는 하나의 작품형태가 가지고 있는 그 본질적 본연과 보조를 같이 하지 않는 여타의 요소들은 제거해 버리려는 경향이 따른다. 이러한 논의에 따르면 상징적 설명에서 모든 외형적 의미(extravisual meaning)를 소멸시켜 조형적인 본질만 존재하게 한다.”⁶⁰⁾ 그 결과 색채추상에서는 색, 선, 면에 대한 각 구성요소들이지만 독립된 존재로서 표현되고 있다. 색채 회화는 주로 주제의 단순성, 화면의 실제성등 화면의 평면성을 추구한다.⁶¹⁾ 따라서 그림의 구성요소들이 순수하게 평면을 이루는 조건의 본질로서 환원되어진 것이다.

알로웨이(Lawrence Alloway)는 화면을 중심으로 구성되는 ‘관계적’인 구성방식과 전체적 형태를 중시하는 ‘비관계적’ 구성방식으로 구분한다.⁶²⁾ 한편 이에

Press, 1961, pp.208~209.

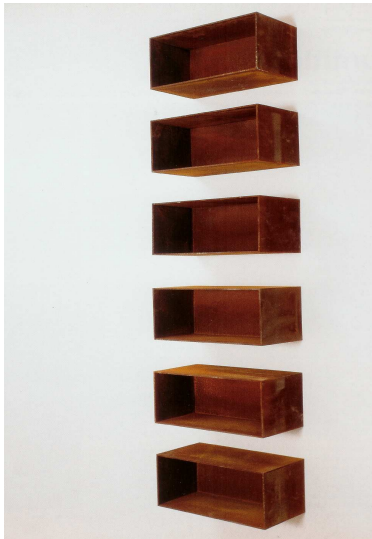
60) Lucie, E, Smith, 임영방. 김춘일 역, 『전후 현대미술』, 서울, 장학사, 1981, P. 76.

61) 회화의 평면성에 관한 이론은 예술의 발전을 고무하는 일종의 「예술을 위한 예술」의 이론에 귀결되는 것으로 이는 60년대 추상미술이 순수주의 예술로 불리우게 되는 배경적 요인이기도 하였다. 순수조형이란 본질적 표현에 있어서 주관적 감정이나 관념에 구애받지 않으며 순수 실재조형, 색채까지 환원한 것이다. 조형적 본질이란 비대상적 실재로서 순수성과 객관성을 띠고 있다. 때문에 몬드리안의 경우는 조형요소 그 자체보다도 각 요소간의 관계에 의한 추상적이며, 우주적인 질서의 형성에 있었기 때문에 원형적 본질에로의 환원이 완전히 이루어지지 못했다.

62) Lawrence Alloway, 『Systemic Painting』, Minimal Art, p. 45. ‘관계적’이라 함은 형태와 형태들이 균형을 이루고, 한 형태가 다른 형태에 의해 장식당하기도 하는 화면 구성형태를

대립되는 화면 조직방식은 ‘비관계적’ 이라고 하는데 이는 완전하게 대칭을 이루는 형태의 배치나, 강조점이 없이 동등한 비중을 갖는 격자무늬 조직, 혹은 색상의 변화가 없는 단색화로 형성되며 몬드리안이 회화를 형태와 색채가 연출하는 질서와 균형, 비관계적인 예술을 추구하는 뉴만과 같은 화가들은 부분들의 통합구조를 거부하고⁶³⁾ 형태와 색채의 관계를 제거하였다. 이러한 비관계적 구성방식의 성취는 추상표현주의가 이룩한 중요한 공헌이며 60년대 색면회화나 미니멀 아트로 나아갈 수 있는 근거가 되었다.

미니멀 아트는 본질과 본질개념에 대한 관심을 표명하고 이를 실현하기 위해 작품에서 작가의 주관과 서술을 피하여 제작과정의 극소화를 통한 조형요소의 본질에 환원을 시도한다. 미니멀 아트는 이른바 모더니즘적 환원의 극한적인 양상이며, 한편으로 즉자적(卽自的)이면서 또 한편으로는 보편적인 개념을 동시에 포용하는 형태이다.



[도판 26]

저드의 작품 <무제(Untitled)> [도판 26]을 예로 들면 수직적 형태를 이루면서 같은 간격으로 쌓아 올린 일련의 단위들을 통해 비관계적 질서를 강조한다. “이 작품은 전시장의 공간과의 조형적인 관계에 의한 ‘단순한 질서’ 라고 할 수 있으며 ‘수학적 질서’와는 다른 것이다. 순수한 형태와 색채만으로 환원된 ‘열린 박스 형태의 구조단위’는 순수한 체험으로 전환되며, 관객으로 하여금 시각적 체험을 유발시키는 매개체로서의 역할을 한다. 이러한 체험은 주체와 대상을 동시에 포함하는 전시장의 내부 공

말한다.

63) Minimal Art는 전체성이 부분보다 커서는 안된다는 레위슨(Jeremy Lewison)의 주장과도 일맥상통한다.

간 안에서의 존재와 존재간의 현상학적 관계의 성립이 될 수 있다. 객관적이고 과학적인 본질과는 달리 현상학적 본질은 주체적 본질이다.”⁶⁴⁾ 이러한 본질은 가상적 본질이 아니라 직접적 경험에 의해 획득되어진 감각이나 감정이 배제된 오브제의 성격이 강한 것이다.

"회화는 그것이 일상적 의미로서 사물들이거나 색감적 용적(容積)이거나에 관계 없이, 하나의 가상적 공간 속에 나타나는 가상적 사물들의 환영이다." ⁶⁵⁾라는 명제는 회화의 물질성 보다는 2차원적 표현이라는 한계 내에서의 평면 이미지만을 중시하기 때문에 다른 환영의 세계만이 회화의 영역으로 인식되었다. 그러나 이것은 산업혁명으로 인한 고정관념의 변화로 인한 환영, 오브제(Object)가 미술사 속에 등장하여 큰 변혁을 일으켰다.

현대미술에 있어서 오브제(Object) 개념은 큐비즘(Cubism)작가들에 의하여 처음으로 도입되었다고 볼 수 있는데, 그것은 마네(Edouard Manet)와 세잔느(Paul Cezanne)에서 입체파 작가들에 이르는 인식체계의 변화에서 기인한다. 세잔느가 자연을 기하학적 형태로 환원하여 파악하고자 했던 것처럼 입체파 작가들은 일루전적 허구의 재현이 아니라 실재성에 접근하고자 하였다. 1920년 브라크(Georges Braque)나 피카소(Pablo Picasso)가 처음 시도한 파피에 콜레(Papier Collé)기법은 미니멀리즘의 ‘물(物)의 개념’의 출발이라 할 수 있다.⁶⁶⁾ 이는 1910년대부터 2차대전 후 현재까지 이르는 오브제(Object)에 대한 실험과 개념 변천의 영향을 받은 것이다.

“큐비스트 이후 미래주의자들에 의해 매체의 확대와 실험이 전개되었고 다다(Dada)의 선구자 마르셀 뒤샹은 레디메이드를 출현시켰다.”⁶⁷⁾ 잭슨 폴록(Jackson

64) 박이문, 『현상학과 분석철학』, 서울, 일조각, 1977, p.17.

65) Susanne K. Langer, Problem of Art, (New York, 1957): 이승훈 역, 『예술이란 무엇인가』, 서울, 고려원, 1982, p.13.

66) 파피에 콜레나 콜라주(Collage)기법에 사용되어진 것들은 기본적으로 예술과는 무관한 물체였으며, 그들에 의해 선택되어짐으로써 일상적 용도에서 벗어나 본래의 용도에서 분리·이탈되어 예술작품의 일부로 변용·승화된다.

Pollack, 1912~1956)은 캔버스를 행위가 개입되는 공간속의 장으로 파악하였으며, “라우젠버그(Robert Rauschenberg)는 컴바이닝 아트(Combining Art)를 시도하여 그려진 것과 그린다는 행위에서 벗어나 미니멀 아트와의 연결고리를 갖는 변화를 갖는다.” 68)

미니멀 작가들은 작품자체를 하나의 물(物)로서 인식하였다. 그린버그가 「모더니즘 회화」에서 모더니즘은 회화가 더 이상 회화이기를 포기하고 하나의 임의적인 물체가 되기 전까지 회화의 조건을 무한정 후퇴시킬 수 있음을 발견했음을 언급한 바 있으나 1960년대 화가로서 출발한 미니멀 작가들은 화가가 되는 일을 포기하고 단지 ‘임의의 물체’를 만들기 시작했다. 그린버그는 임의적인 물체를 회화로 받아들이기 힘들었으나 미니멀 작가들은 스텔라의 검정색 회화나 알루미늄 회화의 모노크롬적인 즉물적 평면성을 뛰어넘어 모더니즘 회화를 추구했다. 회화에 삼차원적인 요소를 도입함으로써 회화의 이차원성을 벗어났으며 ‘임의의 물체’는 그 자체를 특성으로 내세웠다. “바바라 로즈(Babara Rose)는 저드(Donald Judd)나 모리스(Robert Morris) 같은 작가들이 「더 이상 줄일 수 없는 최소한 것」 이외에 모든 것이 배제된 「3차원의 무기능한 물체」를 제작하고 있다고 말한 바 있다.” 69)

67) Jose Pierre, 박순철 역, 『Surrealist Painting .초현실주의』, 서울, 열화당, 1985, p. 15. 실제적으로 물(物)이라는 개념은 초현실주의자들에 의해 적극적으로 도입되었다. 그들은 물체를 일상적 질서에서 떼어내 엉뚱한 곳에 배치하였는데 물체는 막연한 상징성을 내포하여 인간의 잠재의식을 건드리는 것이었다. 막스 에른스트(Max Ernst)등의 작가들은 초현실주의적 콜라주 작품과 프로타주(frottage), 데칼코마니(decacomania) 같은 일종의 오토마티즘(Automatism) 작품을 제작하였다. 초현실주의자들의 콜라주는 내재적 주제에 의존하고 있지만 화가의 정신에 의한 기본요소의 재배치일 뿐이며, 이런 요소를 객관적 차원에서 주관적 차원으로 전환하는 과정은 실재성을 위하여 도입되었던 외부의 물(物)이 인간의 내면으로 다가와 무의식을 자극하고 있음을 볼 수 있다.

68) 오광수, 『전환기의 미술』, 서울, 열화당, 1983, p.45. 그는 박제나 인쇄물 등 이미 행위가 완결된 것으로서의 의미를 지닌 일상적 물품을 도입하는데, “다다이스트의 오브제와 결정적으로 다른 점은 오브제 자체의 제시에 끝나는 것이 아니라 어디까지나 그린다는 행위와의 관계를 짚게 의식하고 있다는 것이다.”

69) Phyllis Tuchman, “Minimalism and Critical Response”, Art Forum 1977~5, p.27.

저드는 1965년 그의 에세이인 「특수한 오브제」에서 회화와 조각의 전통적인 분류 개념에 반대하고 있으며 “회화도 조각도 아니었다.”⁷⁰⁾라고 주장했다. 저드의 작품은 부조적이며, 삼차원의 공간으로 돌출되어 있는데, 이것들은 회화와 조각 양쪽의 성격을 결합한 것임에도 불구하고 저드 자신은 둘 중 어느 것도 아니라고 말한다. 저드는 ‘회화가 회화이기를 그치고 임의의 물체가 되어버리는’ 그 한계 밖으로 의도적으로 나아가는 예술을, 다시 말해 회화서 나와 회화 밖으로 나가는 예술을 정당화하고자 했다. 이 점에서 그린버그의 이론과 대립된다. 그의 작품은 삼차원으로 ‘조각이 있었던 곳이자 미술이 아닌 모든 물질적인 것이 있었던 곳으로’ 임의성을 주장하였다. 저드는 스틸라의 알루미늄회화에 대한 글에서 “이것은 물체의 일종이다. 이것은 단일한 물체이지 그 안에 무엇인가 내포된 장(field)이 아니며, 공간도 거의 갖고 있지 않다.”⁷¹⁾ 모더니즘이 즉물적 모노크롬에 의해 설정된 한계 밖으로 전진하는 것이 허용되어야만 한다는 것은 저드에게 가장 본질적인 문제였던 것이다. 따라서 비예술과 혼동될 위험성이 커진 새로운 종류의 예술이 태어난 것이다.

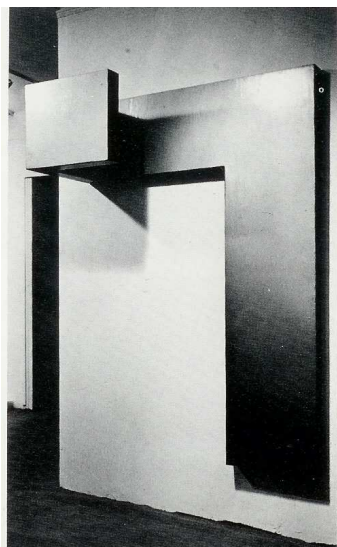
미니멀 작가들에게 「특정의 사물(Specific Object)」⁷²⁾은 관념이 아니라 사물의

70) Donald Judd, "Specific Object", Contemporary Sculpture(N.Y: Art Digest, 1965), pp.74~82.

71) Donald Judd, "In the Galleries", Art Magazine(September 1963), reprinted in Complete Writings, p.91.

72) 장소 특수성(site-specificity)이라고 개념은 1920년대 유럽에서 행해진 다양한 형태의 공간 비롯되었다고 할 수 있다. 특히 프레데릭 J.키슬러(Fredric J.kiesler, 1890-1965)와 구성주의 전시에서 보여준 전시 기법들은 작품이 전시 되는 공간 자체를 실험의 도구로 삼았다는 점에서 장소 특수성의 개념을 정립시켰다고 할 수 있다. 그리고 스미슨 이 창안한 'site'와 'non-site'의 개념도 장소, 특수성의 개념을 개진하는데 있어서 중요한 역할을 했다. 장소 특수성의 개념은 이렇듯 1920년대 이후 각 시대마다 그 의미가 변모되어 왔다. 하지만 개념상의 차이에도 불구하고 장소 특수성의 미술로 분류할 수 있는 작품들 간에는 공통점을 추출 할 수 있다. 그것은 바로 전시공간인 물리적 공간을 작품화 했다는 점과 관람자의 관람행위를 부각 시켰다는 측면이다. 본고에서 사용될 장소 특수성이라는 용어는 1960년대 이후의 경향으로 제한해서 사용할 것이다.

중성화된 사물임을 암시한다.



[도판 27]

저드와 솔 르윗[도판 27]이 한때 자신들이 제시하는 물체들을 다른 오브제와 구별 지어 「특정의 사물(Specific Object)」이라고 주장한 것은 조각이나 회화에 대한 전통적 관념을 배제하기 위하여 규정한 것이다. 이는 1960년대에 예술비평 입장의 두 주류였었던 그린버그의 관념도 물체도 아닌 것이라 ‘모더니즘’ 이론에서의 ‘표현매체의 본질’이라하는 물성(物性)적 인식에서 온 것이다. 한편 마이클 프리드(Michael Fried)는 1967년 「미술과 대상성(Art and Objecthood)」을 발표 함으로써 미니멀 아트에 대한 비판적 분석을

하였다. 미니멀 아트의 물성(objectness)은 저드의 주장처럼 회화도 조각도 아닌 것으로 받아들여지지만 그 이유로 미적 정당성이 거부된다고 했다.⁷³⁾ 이는 본 연구자의 작품적 특성과 작품경향이 본 연구에서 ‘미니멀에서 출발하였다’라는 표현의 정당성을 부여 하는 중요한 단서가 되는 규정 중에 하나임을 [도판 27]을 통하여 알 수 있다.

다음은 미니멀리즘의 특성중 하나인 공간성 측면을 살펴본다. “미니멀 작가들은 세 가지 다른 종류의 공간을 엄밀히 구분한다.”⁷⁴⁾라는 전제로 시작한다. “실제공간” “현실공간” “착시공간” 그리고 “사실적 공간”이다.

토니 스미스(Tony Smith)[도판 28]가 제시한 바 있는 형태감을 주는 질서의 느낌이 모리스의 작품[도판 29]에도 나타난다. 즉, “모리스는 전 공간에 질서적 이미지를 제공하며, 그 이상의 나머지 공간은 관람자가 스스로 채우도록 남겨두

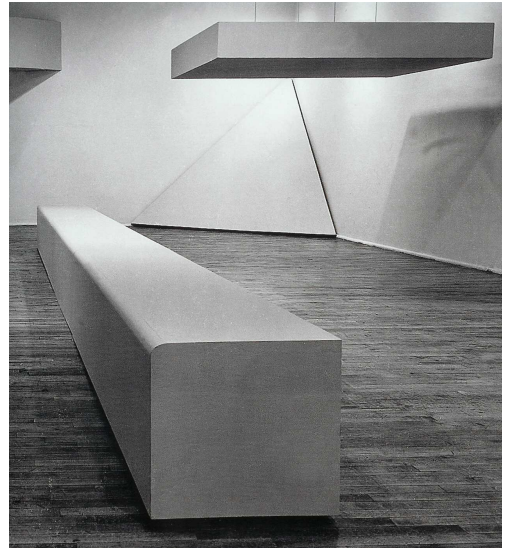
73) 즉물주의자가 물성을 지지하는 것은 작위성(theatre)이라는 새로운 장르를 위한 변명일 뿐이다. 작위성은 예술의 부정(the negation of art)이다.”라는 그의 말은 저드를 포함한 미니멀 작가들의 작품이 ‘비예술’이라고 몰아갔으며, 이후 계속되는 논쟁의 여지를 남겼다.

74) 『미니멀 맥시멀-미니멀 아트와 1990년대 미술』 한국어판 도록.

어.....” 75) 공간이란 문제는 공간과 물질사이의 상대적이고 물질적인 존재이유만을 지닌다는 것을 보여주었다. 단일한 형태는 작가에 의해 적극적으로 활용되는 실내의 구조적 요소와의 관련 에서 지각되고 ‘공허’ 라고 여겨져 왔던 작품 외부의 공간에 대해 미니멀 작가들은 새로운 인식을 갖게 된다.



[도판 28]



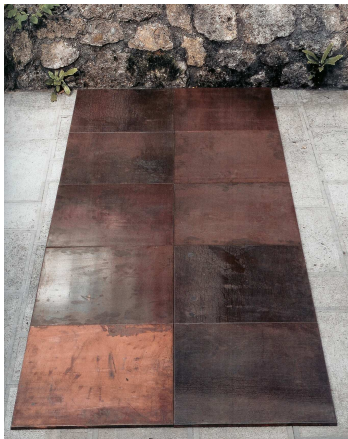
[도판 29]

조각과 회화의 장벽이 무너진 3차원적 오브제로서의 미니멀 작가의 물체성은 주변 환경에 대한 반응의 지배 추세가 강화되는 것이다. 미니멀 아트에 있어서의 특수 오브제(Specific Object)는 제한된 공간이라는 특수한 장소를 차지함으로써 단순한 3차원적 물체로서의 성격을 벗어난 일종의 ‘존재’로서의 자율성을 지니게 되며, 관객에 의해 지각되기를 요구하는 ‘지각 대상’ 으로서의 물체적 성격을 지닌다. 미니멀 아트는 전형적인 조각이나 평면이 갖는 단편적인 요소에서 발전하여 확산된 공간의 구조화를 향한 것이다. 이것은 ‘특수 오브제’ 가 내부 중심으로 유입보다는 외부로의 확산이므로 공간과 특별한 관계를 갖고 있다. 즉 미니멀 아트

75) Lucie E.Smith, 임영만·김춘일 역, 『전후 현대미술』, 서울, 1981, p. 161.

는 물체가 전시실에서 어떤 위치에 놓여 지는가에 따라 주어지는 상황적 공간으로 시야를 넓힌다. 이러한 환경적 공간에서의 구심점인 작품을 대할 때 관람자는 주변공간을 의식하게 되고 작품과 더불어 있는 관람자 자신의 존재를 의식함에 작품과 관람자의 대등한 관계는 곧 주위환경에 대한 인식을 재확인하게 되는 것으로 발전한다.

현대미술의 새로운 감각은 전통적 미술에 있어서의 관객과 대상간의 대립적 관계에 의한 심리적 장애를 파괴하며, 관객과 대상의 동일한 상황에 놓이게 되는 장소의 도입에 의해 그 실현을 시도하고 있다. “사물이 있는 그대로의 모습으로 받아들여지는 것이었다. 전통적으로 조각의 대(帶)는 조각 작품을 환경내부에서 있게 하면서 중립적 영역으로서 조각의 초월성을 확보해 옴으로써 작품을 주의의 다른 물체로부터 분리시켜 신성하고 특별한 것으로 여겨지게 했다. 그러나 대(帶)로부터 이탈하여 바닥에 직접 놓여진 미니멀 아트의 오브제는 실내의 ‘장소를 차지함’으로써 관객과의 직접적인 관계에 놓인다.” 76) 칼 안드레(Carl Andre)는 “현대 조각이 형태로서의 조각에서 구조로서의 조각으로, 다시 장소로서의 조각77)으로



[도판 30]

로 변모되어 특수한 장소를 한정하는데 목적이 있다고 말한다.

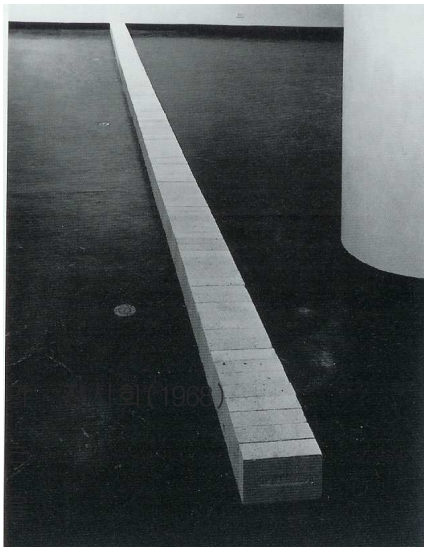
이러한 장소성은 특수한 공간내부에 작품과 관객을 동시에 대치함으로써 대립적 관계를 지양하며, 작품과 관객을 동일한 공간내부에 더불어 있게 하는 역할을 한다. 그리하여 관객의 시선을 작품의 내부로부터 주위 공간으로 확산시키는 작용을 하게하며, 일상적 공간을 표현적 공간으로 바꾼다. 따라서 미니멀 아트들은 어떠한 특정한 장소에 있어서의 오브제의 출현에 의

76) Mel Bochner, "Serial Art, Systems, Solipsism", Minimal Art, P.94.

77) David Bourdon, "The Razed Site of Carl Andre", Minimal Art, P.104.

한 공간의 새로운 내적관계의 설정에 목표를 두게 된다. 환경적 구조로서의 공간 확장은 다양한 방법으로 펼쳐지는데, 작품 [도판 30]의 스케일이나 비례를 통해 대상에 대한 관객 스스로의 형태에 대한 지각으로부터 스스로의 존재를 발견하는 방법이나 실내공간의 특수한 분위기를 조성하거나, 연속적인 반복을 통해 전개된다. 대표적인 미니멀 아트인 저드, 로버트 모리스, 솔 르윗, 유지 타케오카(Yuji Takeoka), 칼 안드레, 댄 플라빈 등 여섯 명의 작가들의 공간 전개 방식에는 다음과 같은 특징들이 있다.

저드와 모리스는 물체가 위치하는 장소로서의 주위 공간을 강조하고 있다. 일정한 크기와 단일한 형태의 입체는 그 존재적 성격을 드러내고 동시에 그것은 실내 환경내부에 위치됨으로 해서 고정적 장소로서의 특성을 가진다. 단일한 오브제에 의한 공간의 성격은 오브제를 중심으로 하여 구심적인 원의 형태를 이루는 주위공간으로 나타나며, 관객은 작품과 주위 공간과의 관계형성에 참여하게 되고 작품과



[도판31]

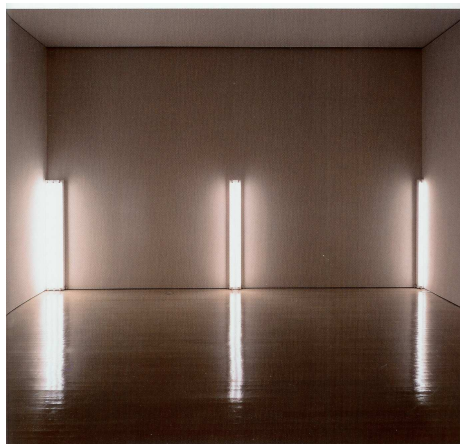
보다 밀접한 관계를 수립하게 된다. 이미지가 배제된 표면은 관객이 시선을 내부로부터 외부로 확산시킴으로써 저드나 모리스의 작품을 보고 있는 동안 관객은 주위환경을 의식하게 되며, 실내공간속에서 작품과 더불어 있는 자신의 존재를 하게 된다. 칼 안드레는 물체의 반복적 확장 의한 공간 전개를 보여준다. “유대미술관에서 보여준 그의 <지렛대(Lever)> [도판 31]라

작품은 전시장 바닥에다 10m 정도의 길이로 벽돌 일직선으로 깔아놓은 것으로 실내의 바닥을 특수한 표현적 영역으로 변경시키고 있다. 이러한 작품의 경우는 물체의 존재적 성격보다는 일정한 장소에 대한 작가의 아이디어 전개에 그 중점을 둔 것으로서 저드와 모리스의 오브제가 보여주는 제한되고 고정적인

성격을 벗어나 환경 속으로 적극적인 확장을 보여주고 있음이 특징이다. 안드레의 작품은 수직적 높이의 개념을 의도적으로 배제시킴으로써 수평적 성격이 강조되고 있다.

높이란 항상 인간적인 것과 결부됨으로써 자연에 대한 인간의 지배적 성격이나 또는 초월성을 나타내는 것인 반면 수평적인 것은 자연에의 동화라는 의미를 내포한 것으로 세계에 대하여 개방됨을 뜻하는 것이다. “78) 바닥을 이루는 공간은 물체의 공간이 됨과 동시에 인간이 발을 딛고 서 있는 실존적 장소로서의 공간이 된다. 안드레는 특수한 장소에 대한 지각을 강조하기 위해 물체적 성격을 최소한으로 축소시켰으며, 오브제를 그 자체의 목적보다는 공간적 체험을 유발시키는 매개체로 사용하였다. 또 고정적 위치를 차지한 물체를 길이에 의한 연속적 반복으로 확장함으로써 그 자체가 환경화 하는 성격을 띠게 된다.

다음의 공간 전개 방식은 실내 공간 전체를 특수한 분위기로 만드는 것인데 솔 르윗과 댄 플래빈의 작품이 이에 해당된다. 이들의 작품은 관객을 포함한 실내 공



[도판 32]

간 전체를 작품의 요소로 이용한다. 솔 르윗이 공간을 투명한 격자망으로 구조화 시킨데 반해 플래빈은 형광등의 빛을 이용하여 실내의 분위기를 조성했다는 점에서 약간의 차이가 있다. 댄 플래빈[도판 32]은 일정한 단위의 형광등을 실내의 구석이나 벽 한가운데 어둠으로써 빛과 그림자를 이용해 실내의 분위기를 변화시킨다. 마루와 벽 또는 문에 닿는 빛의 작용으로 실내전체가 비물질화되며, 작품과

마찬가지로 실내의 텅 빈 공간도 작품의 일부로 된다. 솔 르윗의 작품이 공간을 3차원 구조기법에 의해 직선적 뼈대로 감싸는 방법을 취함으로써 전통적 3차원적

78) N, Schulz, 김광현 역, 『실존, 공간 및 건축』, 산업출판사, 1977, pp.51~52.

물질성을 완전히 탈피하지 못한 반면, 댄 플래빈은 형광등을 사용함으로써 오브제로서의 조각이 라이트 아트(Light Art)나 환경미술(Environment Art)로 이행되는 과도기적 성격을 보여주고 있다. “하나의 아이디어에 의해 실내 전체를 특수한 환경으로 만들며, 관객을 전체의 분위기로 감싸는 것은 미니멀 아트가 추구하는바 새로운 공간성의 핵심이 되는 것으로서 이는 3차원의 미술이 새로운 공간차원으로 확대되고 있음을 보여주는 것이다.” 79)

이상에서 본 바와 같이 미니멀 아트의 공간전개 방식은 각기 실내의 장소를 한정하는 방식에 따라 다양성을 띄고 있으나 서로가 분리되는 성질의 것이 아니라 3차원의 환경과 과정으로서 연속적인 체제를 형성하고 있다고 할 수 있다. 신선한 색면의 대비나 선의 구성과 운동 따위가 우리 눈에 주는 착각을 이용하여 다이내믹한 빛, 색, 움직임의 가능성을 추구하는 키네틱 아트 또한 공간성의 극대화를 추구하였다. 미니멀 아트에 있어 미국의 대량생산의 배경과 매우 중요하게 작용한다. 미니멀 작가들은 풍요로운 대량생산을 통해 산출되는 것과 들과는 어울리지 않게 오히려 과잉의 산업이 오브제를 계산적으로 생산하는 일에 사용되도록 함으로써 냉소적으로 반응했다. 미니멀 작가들은 공업적 제작 방식에 의해 오브제를 통제·조절한다는 사실을 알고 있었다. 그래서 이들은 그러한 통제 자체를 유용하게 이용하기 위해 공업적으로 제작하는 방식에 의존했다. 이에 작가들은 추상표현주의 운동이 남긴 평면성, 물질성, 서정성 등 일체의 과제들에 대해 본질적으로 반성함으로써 전통적으로 미술현상에 내재해왔던 많은 문제점들을 재해석하려고 시도했다.

미니멀리즘의 이론 전개와 실천과정에서 보여준 이분적 접근은 회화의 거부, 미학의 거부, 그린버그의 형식주의에 대한 거부, 특정장르의 특수성에 대한 거부로 이어지는 부정의 움직임에서 시작되었다. 1965년 발표된 저드의 「특수한 물체(Specific Object)」라는 글은 프랭크 스텔라(Frank Stella)를 포함하여 클레스

79) Gregory Buttcock, Introduction, Minimal Art, p.36.

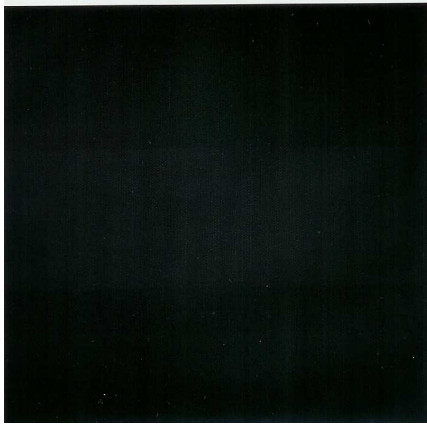
올덴버그(Claes Oldenburg, 1929~), 존 챔벌레인(John Chamberlain, 1927~), 존 스, 로버트 라우센버그(Robert Rauschenberg), 모리스, 저드 자신의 작품들을 예로 들면서 당시 가장 훌륭한 작품들의 대다수가 회화도 조각도 아닌 것임을 밝히는 것으로 시작한다. 이 글의 요지는 회화 매체의 고유성을 주장하는 그린버그의 형식주의를 극복하고 장르간의 경계를 모호하게 만드는 경향의 추구가 새로운 대안이 될 수 있음을 천명한 것이다. 그러한 탈장르적 작품들은 장르간의 관계뿐만 아니라 예술과 비예술, 작품과 물체의 경계를 모호하게 만드는 이른바 '총칭적' 특성을 드러낸다. 저드는 이와 같이 특정 장르에 국한되는 개별적 특수성을 부정하고자 했다. 그런데 여기서 역설적인 것은 이와 같은 총칭적 경향의 예술을 지칭하는 단어로는 '특수한'이라는 대립되는 의미의 수식어를 사용함으로써 용어상의 혼동을 보여주고 있다는 것이다.

“저드의 「특정한 물체들」이란 비 미술의 면모는 이제 더 이상 회화에 소용되지 않았다. 대신에 예술과 비 예술사이의 경계선은 3차원에서 찾아야만 했고 거기에 조각은 존재했으며, 또 거기에서 예술이 아니었던 모든 물질적인 것이 역시 존재했다.”⁸⁰⁾ 3차원은 실제의 공간이며, 환상주의와 실제 공간의 안과 주위의 경계선 및 빛깔-의 문제를 제기 시켜준다. 체계적 모양을 나타내는데 있어서 입방체를 사용함과 더불어 모든 은유적인 의미를 제거한 사각형 캔버스를 그대로 사용하면서 중성적이고 물개성적인 작품을 펼친다. 또한 “오브제 개념을 입방체 이상의 폭넓은 개념으로서 확장시킨다. 이러한 오브제 성격을 띤 작가는 리처드 윌하임(Richard Wollheim)이 뒤샹과 더불어 미니멀리즘에 포함시키고 있는 라인하르트(Max Reinhardt)이다.

라인하르트의 작품<Black 1960~66> [도판 33]에서는 환원적 성격, 즉 오브제로서의 성격이 강조되었다. 상은 허상이라는 철저한 인식에 의해 표출된 오브제⁸¹⁾라

80) Michael Fried. "Art and Objecthood" in: Minimal Art, N.Y. Dutton, 1968, p. 123.

81) 이우환. 『오브제사상의 정체와 그 행방』, 홍익미술 창간호, 1972, p. 21.



할 때 라인하르트의 평면작품과 프랭크 스텔라의 웨이프트 캔버스(Shaped-Canvas)⁸²⁾를 사용함으로써 “그 자체가 비관계적인 것으로 그의 구조는 구성적 효과를 낸 것이 아니라 전체성과 실체성을 입증하면서 도널드 저드의 주장대로 특수한 물체로서 전체성과 단독성, 불가분성의 가치를 지니는 것이다.”⁸³⁾

[도판 33]

본 연구자에게 공간에 대한 관심은 원초공간의 경험에서 유래한다. 즉, 원초공간은 한옥의

대청과 마루이다. 연구자가 한옥에서 체험한 공간은 구체적으로는 대청의 확장성과 마당의 비어있음이다. 그리고 그런 성질은 미니멀리즘적 공간과 상통하는 부분이다.

미니멀리즘 작가들의 공간인식능력은 공간을 적극적으로 미술작품에 활용한 결과를 도출했다는 점이다. 본 장에서의 표현하는 포스트미니멀 공간이라 함은 2차원적 미술에 있어서 표현법의 한계성을 탈피하여 작품에 실재적 공간에서부터 작품자체의 내부적 요소와 관련된 공간까지 포함시킨 것이라 할 수 있다. 본 연구에서의 그것은 작품 안에 드러난 가상공간, 실재적 공간과 더불어 현상학적으로 드러나지 않은 작품의 내부적 공간 발생요소와 그린버그의 모더니즘 회화론에 입각한 미니멀리즘의 공간 발생의 경위까지 다룬다.

공간들은 회화라는 특정 장르와 관련된 공간이라 할 수 있다. 미니멀리즘은 이러한 회화 공간의 문제와 긴밀한 관련성을 가지고 출발되었다. 미니멀적 공간은 추상미술과 관련된 ‘암시적인 공간’을 다룬다. 특히 회화에서 형상과 배경의 관계

82) Shaped-Canvas란 일반적인 캔버스의 형태를 변형하여 사용할 때 쓰는 용어이다. 배경없이 이미지에 따라 잘려진 형태를 의미한다.

83) Michael Fried. "Art and Objecthood" in: Minimal Art, N.Y. Dutton, Paperbacks, 1968, p. 119.

설정에서 발생하는 공간을 ‘암시적 공간’ 이라고 하며 시각적 공간(optical space)으로 설명할 수 있다. 이 공간은 시각 그 자체만으로 지각할 수 있는 것이며, 조각에서의 촉각적 성질과 구분된다. 미니멀리즘은 이러한 회화 공간을 축소시켰으며, 이는 클레멘트 그린버그(Clement Greenberg, 1909-1994)의 모더니즘 회화⁸⁴⁾와 인식을 공유하였기 때문이다.

현대 미술을 둘러싼 논의들 중에 장소 특수성의 미술(site-specific art)⁸⁵⁾, 공공미술(public art) 등은 모두 공간(space)이라는 공통된 조형요소의 문제에 관한 것이다. 공간의 기능과 의미는 시대와 양식에 따라 변모해 왔지만 특히 현대미술과 관련하여 관심의 대상이 되고 있는 것 중의 하나는 물리적 차원의 실제적 공간과 결부된 장소, 환경 등 이다.

미니멀리즘 작가들은 클레멘트 그린버그의 미학을 대립항으로 설정함으로써 형식주의 비평과 대립구도를 형성하는 듯이 보였다.⁸⁶⁾ 그리고 60년대 후반부터는 포

84) 그린버그의 모더니즘회화란 로저 프라이나 클라이브 벨의 ‘형식주의 미학’ 의 뒤를 잇는 것이지만 새로운 점은 형식주의 미학에 전통적인 시각을 접목시켰다고 할 수 있다.

85) 장소 특수성(site-specificity)이라고 개념은 1920년대 유럽에서 행해진 다양한 형태의 공간 실험들에서부터 비롯되었다고 할 수 있다. 특히 프레데릭 J. 키슬러(Fredric J. Kiesler, 1890-1965)와 구성주의 전시에서 보여준 전시 기법들은 작품이 전시 되는 공간 자체를 실험의 도구로 삼았다는 점에서 장소 특수성의 개념을 정립시켰다고 할 수 있다. 그리고 스미슨이 창안한 ‘site’와 non-site’ 의 개념도 장소, 특수성의 개념을 개선하는데 있어서 중요한 역할을 했다. 장소 특수성의 개념은 이렇듯 1920년대 이후 각 시대마다 그 의미가 변모되어 왔다. 하지만 개념상의 차이에도 불구하고 장소 특수성의 미술로 분류할 수 있는 작품들 간에는 공통점을 추출 할 수 있다. 그것은 바로 전시공간인 물리적 공간을 작품화 했다는 점과 관람자의 관람행위를 부각 시켰다는 측면이다. 본고에서 사용될 장소 특수성이라는 용어는 1960년대 이후의 경향으로 제한해서 사용할 것이다.

86) 그린버그 등에 의한 형식주의 비평 외에 바바라 로즈 (Babara Rose)의 경우 미니멀리즘의 단순하고 기하학적인 외양이 일상의 물체처럼 보일 수 있는 점을 지적했다. 전후 미국에서 미니멀리즘에 대한 연구는 그것의 출현 시점인 1960년대 초 적대적인 비평에서부터 시작되었다. 그녀는 미니멀리즘의 작품들은 묘사할 수는 있지만 해석의 대상은 될 수 없다고 비판했다. Babara Rose(1965) "ABC Art", Minimal Art: A Critical Anthology, Gregory Battcock(ed), Berkely and Los Angeles: University of California Press, 1968. pp.

스트미니멀리즘으로 분류되는 개념 미술, 대지 미술 등의 경향이 대두되었고, 그러한 경향이 70년대를 거쳐 보다 확대되면서 80년대에 이르면 소위 포스트모더니즘의 이론적 틀에 의해 미니멀리즘은 '모더니즘의 최후 단계'로 비쳐지면서 또 다시 비판되기 시작했다. 이러한 견해에 대하여 비판적 해석을 가한 사람이 할 포스터(Hal Foster), 로잘린드 크라우스(Rosalind Krauss)등이다. “크라우스는 「현대 조각의 흐름(Passages in Modern Sculpture)」(1977)에서 미니멀리즘을 현대조각의 궁극적인 귀착점으로 설정했다.”⁸⁷⁾ 또한 “포스터는 80년대에 미니멀리즘이 형식주의 실험의 극단으로 치부되는 상황을 비판하면서 미니멀리즘은 포스트모더니즘과 대립되는 성격의 것이 아니라 그것으로의 매개체임을 강조했다.”⁸⁸⁾ “미니멀

281-282.

87) 그녀는 재료에 대한 접근법이나 감상에 있어 실제 시간이 요구된다는 점에서 미니멀리즘의 출현을 진정한 의미의 현대조각이 출현한 것으로 보았다. Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, New York:Viking, 1977, pp. 243-248.

88) 미니멀리즘의 작가들이 포스트모더니즘적인 특징을 보여주면서 변화되는 시기에 대해서 설명한 글의 대표적인 예는 로버트 핀커스 위텐(Robert Pincus-Witten)의 글이 있다. 그는 이러한 변화의 전환점을 1967년이라는 특정 연대를 기준으로 구분하고 67년을 전·후한 상황의 차이점에 대해 처음으로 명칭을 부여했다. 그는 개념 미술, 프로세스 아트 등을 탈(脫) 혹은 후기 미니멀리즘(Postminimalism)으로 분류했다. Robert Pincus-Witten, *Postminimalism* New York: Out of London Press, 1977. 솔 르윗(Sol Lewitt, 1928~)이 개념미술에 대한 글을 발표한 것도 1967의 일이며, 이 글을 포함하여 마이클 프리드(Michael Fried)의 글 등 당시 현대미술의 주요한 흐름을 정리하는 의미의 다양한 비평문들이 아트 포럼(Art Forum)에 발표되기도 했다. Sol Lewitt, "Paragraphs on Conceptual Art", *Artforum*, (June 1967). pp.83-87. 또한 어빙 샌들러(Irving Sandler)는 대지 미술등이 미니멀리즘과 밀접하게 관련되는 점을 지적하여 그러한 일련의 경향들을 말기 미니멀리즘(Late minimalism)이라고 지칭했다. Irving Sandler, *American Art of the 1960s*, New York: Harper & Row, 1988, pp.359-60. 그리고 1967년 이후로는 미니멀리즘 이후로 변화된 미술을 소개하고자 하는 다양한 전시들이 행해졌다. 김정의, 「20세기 미술의 패러다임을 바꾼 전시들과 우리나라 현대미술」, 서양미술사학회 제 19집, 2003; 진취연, 「When Attitudes Become Form」, 1969년 아방가르드 미술의 집결장”, 서양미술사학과 제19집, 2003, pp.105-28 참조. 이렇듯 미니멀리즘을 원천으로 해서 다양한 형태의 미술들이 출현한 사실을 미니멀리즘을 평가하는데 중요한 척도로 사용한 대표적인 평자들이 포스터와 크라우스, 크렉 오웬스(Craig Owens)등이다. 오웬스는 스미드슨, 로버트 모리스(Robert Morris, 1931~), 칼 안드레(Carl Andre, 1935~), 솔

리즘에 대한 최근의 연구 동향은 포스터의 견해와 유사한 맥락에서 미니멀리즘의 주된 의미를 포스트모더니즘으로의 이행을 매개한 점에 두는 경향이 강하다. ” 제임스 마이어(James Meyer)의 경우 1995년 「미니멀리즘의 계보: 칼 안드레, 댄 플라빈, 도널드 저드, 솔 르윗 그리고 로버트 모리스(The Genealogy of Minimalism: Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol Lewitt and Robert Morris)」라는 논문에서 미니멀리즘 작가들의 개별적인 특성을 설명하면서 그러한 차이점들을 지적하는 것이 미니멀리즘을 보다 확대된 담론의 문맥 속에 위치시키는 것이라고 했다. “89) 이어서 그는 1995년에는 「기능적 장소; 장소 특정성의 변형(The Functional Site; or Transformation of Site Specificity)」이라는 글에서 1960년대 물리적 공간과 1970년대 이후 미술의 기능적 장소(functional site)와의 차이점을 기술했다.90) 또한 본 장에서는 “우선 미니멀리즘 작가들이 공통적으로 사용한 주요 언어인 '공간'에 대한 개념이 발생하는 과정을 통해서 미니멀리즘을 관통하고 있는 인식의 흐름과 변화를 짚어보고 작품 내부적 공간 개념발생” 91)에서

르윗과 같은 작가들의 60년대 후반 작품들이 미술에 언어를 도입함으로써 모더니즘 미학을 개방시켜 포스트모더니즘으로의 출현을 제시하는 역할을 했음을 강조했다. Craig Owens, "Earth Words"(1979) in *Art after modernism : rethinking representation*, ed. Wallis, Brian, (New York : New Museum of Contemporary Art, 1987) : Hal Foster, "1967/1987", 1967: *At the Crossroads*, ed. Janet Kardon, Institute of Contemporary Art, University of Penn. 1987, p.14 ; Rosalind Krauss, "Theories of Art after Minimalism and Pop", in *Discussions in Contemporary Culture*, No 1, ed. Hal Foster, Seattle : Bay Press, 1987, p.59 ; 강태희, 『현대미술의 문맥읽기』, 서울 ,미진사, 1995, pp. 126~149 참조.

89) James Meyer, 『The Genealogy of Minimalism: Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol Lewitt and Robert Morris』, PH. D. Dissertation, Johns Hopkins University, Baltimore, 1995.

90) James Meyer, "The functional Site : or, The Transformation of Site Specificity" in *Space Site Intervention: Situation Installation Art*, Erika Suderburg. ed., London: University of Minnesota Press, 2000, pp.23-37. 마이어가 미니멀리즘에 대해 쓴 다른 글은 다음과 같다. *Minimalism : art and polemics in the sixties*, New Heaven : Yale University Press, 2001. *Minimalism*, London : Phaidon, 2000.

의 실제 공간 개념이 발생하는 과정을 살펴보고자 한다. 당시에 미니멀 작가들에게 부여된 과제는 유럽 미술과의 차별성 강조⁹²⁾와 동시에 그린버그로 대표되는 형식주의에서 평면성의 한계를 극복하는 것이었다. 이 때 중요한 역할을 한 작가로 프랭크 스텔라(Frank Stella, 1936~)와 그에 대한 미니멀리즘 작가들의 해석과의 관련성은 미니멀리즘에서 공간에 대한 인식의 출발점을 어떻게 볼 것 인가의 문제와 밀접하게 관련된다. 그 과정에서 2차원의 공간과 3차원의 공간, 회화와 조각의 대립구도가 도출된다. 내부의 공간을 축소시키는 일은 회화의 종말과 더불어 예술의 종말이라는 문제의식⁹³⁾과 밀접하게 관련되어 있다. 포스트모더니즘 비평과 함께 대두된 외부 공간의 확대라는 논제가 가져온 주체의 의미변화가 작품의 의미를 변화시키고 물리적 공간이 개념화 되었다. 암시적 공간을 제거하고 실제 공간으로 나아갈 수 있도록 하는 방법으로 반복적 구조나 연속적 배열 등을 등장시켰다. 이러한 방법들은 구성방식의 극복과 관련되면서 산업기술과 대중매체의 반복 체계를 가시화 하였고 실제 공간에 대한 강조는 결과적으로 주체의 의미변화와 연관된다. 이러한 작품의 탄생은 물리적 공간과 전시공간과의 관계에도 영향을 끼쳤다.

이 과정에서 실제적 공간은 현상학이 중요한 준거로 작용하기 때문에 현상학에 의해서 공간과 주체의 문제가 발생하였다. 이는 작품의 내재적 공간과 실제공간의 관계설정의 중요한 역할을 하며 작품 해석과 나름의 시각을 갖게 하는데 중요한 역할을 할 것이다. 이는 가상공간.⁹⁴⁾ 암시적 공간, 가상현실 등으로 드러나며 이

91) 미니멀리즘과 관련한 다양한 논제들을 크게 내부적 요소와 외부적 요소로 나눈 것을 프란시스 콜핏의 글이 대표적이다. 본 고에서는 이에 착안하여 그러한 분류 방법을 공간에 관한 논의의 틀에 적용했다. 하지만 이러한 분류는 논의의 편의를 위한 것이며 결론적으로 이러한 구분이 미니멀리즘의 공간에 내재한 두드러진 특징이자 한계임을 밝히는 데 중점을 둘 것이다. Frances Colpitt, *Minimalism—the Critical Perspective*, Seattle:University of Washington, 1990, pp.41-99.

92) 미니멀리즘 작가들이 유럽미술의 잔재로 인식하여 부정한 회화의 환영적 공간을 축소시켰으며 외부적 공간으로의 확대를 가져왔다.

93) 아서 단토의 『예술의 종말』에서 인용.

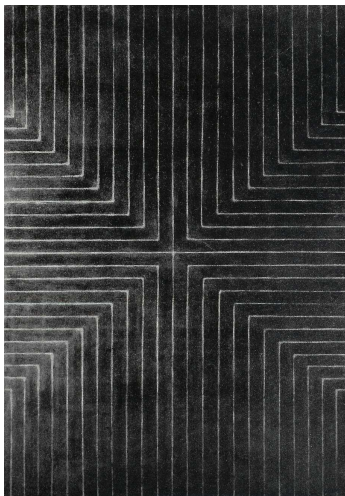
공간들은 2차원의 평면에 공간효과를 주는 것으로 물리적인 실제 공간과 구분되는 공간 표현법이다, 현실과 격리된 컴퓨터상의 사이버 공간을 제외한 가상공간들은 특히 전통적 장르로서 회화와 밀접하게 관련하고 있다. 다시 말하면 이러한 공간들은 회화라는 특정 장르와 관련된 공간이라 할 수 있다. “본 장에서는 미니멀리즘이 이러한 회화 공간의 문제와 긴밀한 관련성을 가지고 출발되었다는 점에 초점을 맞춘다.⁹⁵⁾ 그리고 미니멀리즘의 발생이 추상미술과 관련한 암시적인 공간을 다룬다. 암시적 공간은 특히 회화에서 형상과 배경의 관계설정에서 발생하는 시각적

94) Hal Foster, "The Crux of Minimalism"(1986), *The return of the real : the avant-garde at the end of the century*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1996, pp.35-70, 할 포스터, 양현미 역, 「미니멀리즘의 난점」. 『현대미술과 모더니즘론』. 서울: 시각과 언어, 1995, pp.269~300, 그리고 닉 케이는 작품을 감상할 때 개입되는 공간을 '이상적 공간(ideal space)'과 '실제적 공간(real space)'으로 나누어 설명한다. Nick Kaye, *Site Specific Art: Performance, Place and Documentation*, London·New York: Routledge, 2000 또한 로버트 모리스(Robert Morris)는 '심적 공간(mental space)'을 신체에 경험되는 것이 아닌 의식의 차원에서 만날 수 있는 것으로 정의하며, 심적 공간 없이는 의식이 있을 수 없다고 한다. 심적 공간은 직접적 경험과는 다른 의식 상태에서 기억(memory), 숙고(reflection), 상상(imagining), 환상(fantasy)을 통해서 경험되는 것이라 했다. Robert Morris, "The Present Tense of Space", *Continuous project altered daily : the writings of Robert Morris*, Cambridge · Mass: MIT Press ; New York : Solomon R. Guggenheim Museum, 1933, p. 176.

95) 미니멀리즘을 회화사의 관점에서 볼 것인지 조각사의 관점에서 다룰 것인지의 문제는 평가들 간에 서로 관점의 차이를 보이고 있다. 내부적 공간과 외부적 공간의 구분은 조각 작품에도 적용시킬 수 있는 틀이기도 하다. 미니멀리즘을 조각사의 관점에서 기술한 사람은 크라우스가 대표적이다. 이러한 공간은 경험 이전에 이미 존재하면서 채워지기를 기다리는 관념적 공간이라는 것이다. Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, New York Viking, 1977, pp. 250-53. 회화나 조각의 내부적 공간과 외부적 공간 사이의 기본적인 구분을 사용했다. 다만 강조하고자하는 것은 미니멀리즘의 경우 그 성격상 회화 공간과의 관련성이 더 크다는 것이다. 이렇게 장르적 구분에서 시작하는 이유는 미니멀리즘의 조각인지 회화인지 따지고자 하는 것이 미니멀리즘의 아니라 미니멀리즘의 궁극적인 탈장르의 추구가 함축하고 있는 의미를 알기 위해서다. 그리고 이러한 측면에 대한 접근은 현재까지도 미술의 주요한 형태로서 진행되고 있는 설치미술의 성격을 이해하는 데도 중요한 단서가 된다는 점에서 의미하는 바가 크다.

공간으로 설명할 수 있다. 이 공간은 시각 그 자체만으로 지각할 수 있는 것이며, 조각에서의 촉각적 성질과 구분된다. 미니멀리즘은 이러한 회화 공간을 축소시키는 과제를 스스로에게 부여하면서 시작되었다. 그린버그의 평론과 관련하여 미니멀리즘 작가들에게 많은 영향을 준 작가로는 프랭크 스텔라(Frank Stella)가 대표적이다. 스텔라의 작품은 그린버그의 형식주의를 실천한 실례로서 중요한 의미를 지니며, 동시에 모더니즘 회화를 넘어서 미니멀리즘 작가들과 관련을 맺고 있다. 따라서 미니멀리즘에서 공간 개념의 발생은 그 출발점에서 스텔라의 회화 공간과 더불어 논의될 필요가 있다. 다음은 스텔라의 작품에 나타난 공간의 의미와 기능이 미니멀리즘 작가들에 의해서 해석되는 상황을 살펴보고, 그 성격을 가능해 보고자 한다. 이러한 과정을 통하여 그린버그가 주장한 모더니즘 회화와 미니멀리즘의 관계가 밝혀질 것이며, 또한 미니멀리즘 작품을 지칭하는 데 사용된 '특수한 물체'라는 말에서의 특수성의 기능과 의미를 되짚어 볼 수 있을 것이다.

미니멀리즘 작가인 칼 안드레(Carl Andre, 1935~)가 1959년 12월 뉴욕 현대미술관(The Museum of Modern Art)에서 열린 《16인의 미국인들(Sixteen Americans)》전에 출품된 스텔라의 <흑색 회화(Black Painting)> [도판 34]에 대한 글은 미니멀리즘 작가들이 스텔라의 작품을 이해하는 사고체계의 근원을 보여주고 있다. 안드레는 작가개인의 감수성이 개입되는 심리적 공간의 감축이 작품의 물성을 두드러지게 만들며, 그러한 물질성이야말로 회화의 본질이라고 말했다. 칼 안드레의 '띠무늬 그림에 붙여'라는 글은 회화는 모든 상징적 주제를 축출한 최소한의 형식적이고 물질적인 '필요조건' 이나 상태에 의해 정의된다는 회화에 대한 그린버그적인 존재론의 확신을 깔고 있다. 스텔라의 흑색 회화들은 그 자체로 「모더니즘 회화」(1961)의



[도판 34]

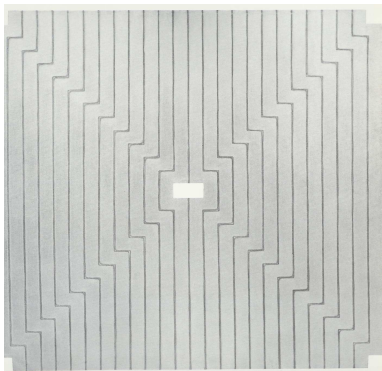
스텔라의 <흑색 회화(Black Painting)> [도판 34]에 대한 글은 미니멀리즘 작가들이 스텔라의 작품을 이해하는 사고체계의 근원을 보여주고 있다. 안드레는 작가개인의 감수성이 개입되는 심리적 공간의 감축이 작품의 물성을 두드러지게 만들며, 그러한 물질성이야말로 회화의 본질이라고 말했다. 칼 안드레의 '띠무늬 그림에 붙여'라는 글은 회화는 모든 상징적 주제를 축출한 최소한의 형식적이고 물질적인 '필요조건' 이나 상태에 의해 정의된다는 회화에 대한 그린버그적인 존재론의 확신을 깔고 있다. 스텔라의 흑색 회화들은 그 자체로 「모더니즘 회화」(1961)의

스텔라의 흑색 회화들은 그 자체로 「모더니즘 회화」(1961)의

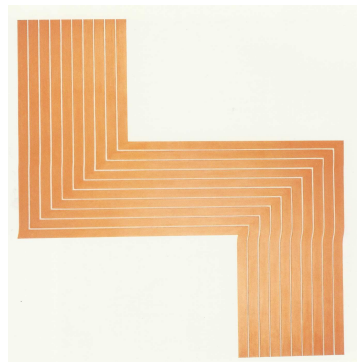
한 구절을 예증하고 있는 것이다.

추상표현주의에 잔존하고 있는 암시적 공간은 미니멀리즘 작가들이 제거해야 하는 불완전한 대상이었으며, 그러한 미묘한 공간효과를 완전히 배제한 평면성의 획득으로 이해되었다. 띠무늬의 폭을 캔버스 두께와 동일하게 함으로써 벽에서 돌출된 효과와 물질성이 두드러지는 흑색 회화 연작은 미니멀리즘 작가들에게 액션 페인팅(action painting)의 감성을 극복한 것으로 보였다. 물론 미니멀리즘 작가들이 스텔라의 작품을 통해 얻고자 한 것은 그것이 가장 진전된 모더니즘 회화의 정점이자 동시에 그것의 파괴라는 데 있다. 스텔라의 작품은 이렇듯 상반되는 두 요소가 공존하는 작품으로서 미니멀리즘 작가들에게 그린버그의 미학을 넘어설 수 있는 방법, 즉 형식주의 이후 비평적 입장을 주도해나갈 수 있는 아이디어를 제공한 것이었다.

미니멀리즘 작가들은 미니멀리즘을 이끌어내는데 결정적 역할을 한 스텔라가 변형 캔버스(shaped canvas)를 적극적으로 사용했기 때문에 스텔라의 작품을 오브제로서 인식 했다. 스텔라는 흑색회화 이후<알루미늄 회화(Aluminum Painting)> [도판 35]와 <구리 회화(Copper Painting)>[도판 36]시리즈에서 변형 캔버스를 시작하였다. 하지만 미니멀리즘 작가들이 스텔라의 변형 캔버스를 이해한 맥락과는 다르게 변형 캔버스는 형상과 배경 사이에 발생하는 환영적 공간의 문제를 해결하기



[도판 35]



[도판 36]

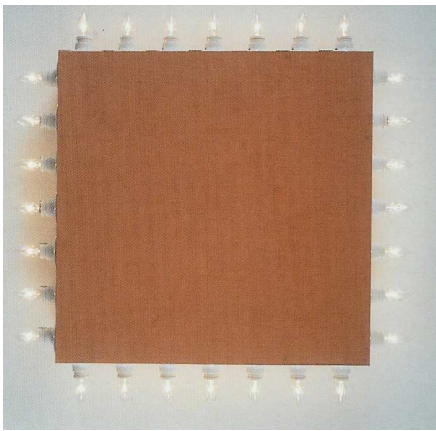
위한 방법으로 사용된 것이었다. 스텔라는 흑색 회화에 남아 있던 공간감을 보다 완전하게 제거하기 위하여 실험을 했다고 할 수 있다. 결국 그는 잭슨 폴록의 뒤를 이어나갈 보다 진전된 추상회화를 열어가고자 한 것이고, 그러한 측면에서 적어도 그의 초기 작품만큼은 모더니즘 회화의 한 전형이라고 해도 무리가 없을 것이다. 하지만 미니멀리즘 작가들은 스텔라의 작품에 나타난 물질성에 경도되어 2차원의 가능성을 부정하는 결론을 도출한 것이다.

도널드 저드는 스텔라의 작품을 회화가 아닌 사물처럼 취급하고자 했던 것이다. 또한 미니멀리즘의 작가들에 의한 해석에 대하여 스텔라가 언급한 것은 그것을 둘러싼 비평적 시각들 간의 역학관계를 보여준다. 스텔라는 “회화란 임의의 대상이 아닌 ‘특별한 종류의 대상’이다”라고 주장하며, 작품을 회화와 조각, 예술과 비예술 간의 경계를 흐리는 사물에 가깝도록 해석하는 것을 부정하고 있는 것이다. 스텔라는 띠무늬의 폭과 캔버스 틀의 두께가 갖는 상관성을 부정하면서 깊은 틀이 주는 효과는 자신의 그림을 물체로 만드는 것이 아니라 회화의 평면을 강조하는 의미라고 했다. 스텔라는 작품의 3차원성이 결과적으로 하나의 물건으로 보일 가능성, 즉 비예술에 접근하는 것으로 해석되는 현상이 자신의 의도와는 상치되는 것임을 강조한 것이다. 그것을 미니멀리즘의 외양은 형식주의 회화와 다르더라도 스텔라의 작품을 해석하는 근거의 논리를 해석한 것이다.

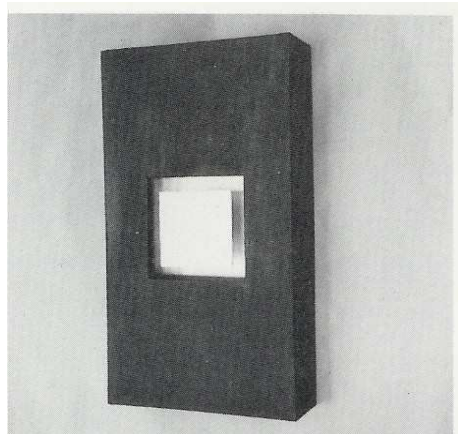
저드가 스텔라의 작품을 물체라 말한 것은 스텔라의 공간에 관한 탐구가 회화의 폐쇄적 공간을 거부함과 동시에 3차원의 개방적 공간으로 나아가는 발전 과정으로 간주되는 경향을 보여주는 것이다. 이는 장르적 구분을 넘어선 예술에 대한 새로운 정의 자체가 주요 화두로 대두됨을 뜻한다. 본 연구에서는 미니멀리즘을 회화 범주에 넣을지 조각의 범주인지 다른 새로운 장르인지 구분하는 것이 중요한 것은 아니다. 하지만 탈장르를 추구하면서 임의적 물체로 전환하는 과정을 어떻게 해석할 것인가의 문제는 미니멀리즘의 평가에 있어서 중요한 준거라고 할 수 있다. 따라서 미니멀리즘에서 회화 공간이 어떻게 인식되고 다루어졌는가를 살펴보아야 한

다. 스텔라의 작품을 통해서 미니멀리즘 작가들이 도출해낸 결론은 2차원에서는 더 이상 환영적 공간을 완전히 제거하기가 힘들다는 인식, 즉 그린버그에 의해 정의된 모더니즘 회화의 한계에 대한 지적이라 할 수 있다.

루시 리파드(Lucy R.Lippard)는 잭슨 폴록(Jackson Pollock), 마크 로드코(Mark Rothko)와 같은 작가들에서부터 스텔라를 거치면서 전개된 ‘사물로서의 회화’ 개념이 ‘사물로서의 조각’ 개념으로 발전한 것은 ‘화가’들이 회화의 환영적 공간의 문제를 해결하는 과정에서 느낀 한계점을 극복하기 위하여 3차원으로 나아간 것이다. 즉, 3차원 작품의 추구는 조각에서의 문제가 아니라 모더니즘 회화의 한계에 대한 인식과 그러한 문제를 해결하는 과정에서 발생한 결과물이라 할 수 있다. 1960년대 초 미니멀리즘 작가들은 대부분 화가로서 출발하였다. 댄 플래빈(Dan

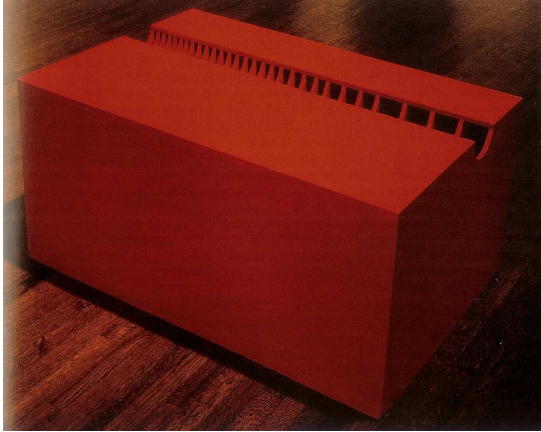


[도판 37]

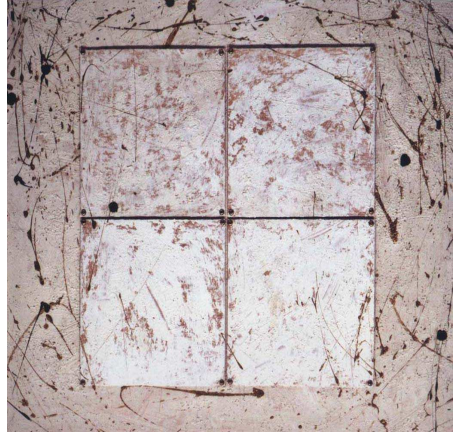


[도판 38]

Flavin, 1933~1966)의 <아이콘 브이(코란 브로드웨이 플래쉬) Icon V(Coran Broadway Flesh)(1962)> [도판 37]은 정사각형의 건축물 판넬 둘레에 여러 개의 전구들을 부착한 것이며, 솔 르윗(Sol Lewitt)의 초기 부조작품인 <검정 벽 구조물(Wall Structure, Black) (1962)> [도판 38]은 모노크롬 캔버스의 중앙에 목재로 된 평행 육면체를 돌출하도록 붙인 것이다. 저드는 산업재료를 사용하기 시작



[도판 39]



[도판 40]

하면서 3차원의 공간으로 돌출되어 나오고 회화와 조각이 혼합된 듯한 작품을 제작했다. 1963년 부조작품<무제(Untitled)>[도판 39]는 평면의 양끝이 벽에서 두드러져 나오는 모습을 보여준다. 이들 작품은 모두 회화에 삼차원적 요소를 도입함 <이매리 2005년도 作> [도판 40]으로써 회화와의 결별을 시도하고 있다.

로버트 모리스(Robert Morris)는 초기에 추상표현주의 형식의 작업을 실험하다가 조각가로 전향했으며, 조각가로 출발한 칼 안드레와 건축기사로 출발한 토니 스미스 (Tony Smith)의 경우를 제외하고 로널드 블레이든(Ronald Bladen), 존 맥크라켄(John McCracken), 앤 트루이트(Anne Truitt)등을 포함한 대부분의 작가들이 화가로 출발했다. 스미스는 1950년대 초반에 뉴저지의 유로 고속도로에서의 경험을 회화의 한계에 대한 인식으로 연결시키기도 했다. 그는 광활한 공간의 무한함과 거대한 스케일의 경험은 틀에 넣을 수 없는 것이라고 하면서 그러한 경험은 회화의 무의미함을 드러내는 것이었다고 했다. 스미스는 나아가 회화의 한계를 미술의 한계, 즉 예술의 종말로 연결시키기도 했다. 회화의 종말을 예술 작품의 종말로 연결시키는 스미스의 이와 같은 시도는 바로 회화 작품에서 발생하는 내적 공간을 거부하고 ‘일상의 물체’가 존재하는 외부의 공간으로 나아가는 것을 의미

한다. 이 때 일상의 물체란 바로 저드가 지칭한 「특수한 물체」들과 연관되는 것이라 할 수 있다.

미니멀리즘 작가들은 회화와 조각, 이차원과 삼차원 나아가 예술작품과 물체라는 화두로 논제를 확대, 변형시켜 나갔다. 미니멀리즘 이후 70년대를 거치면서 설치(installation)의 방법이 성행한 점과 1980년대에 다시 회화의 부활이 대두된 사실을 감안한다면 예술자체에 대해서 새로운 정의를 시도하고자 하는 미니멀리즘의 지향점이 보다 뚜렷해짐을 알 수 있다. 그리고 회화나 조각 같은 개별 장르는 그린버그식 논리에 따르는 자족적인 것으로 이해됨으로써 거부 대상이 되었다. 사실상 미술에서 전통적 장르로서의 회화가 위기에 봉착했음이 감지된 것은 기계동력에 의한 대량생산이 문화 전반에 그 영향력을 발휘하기 시작했던 20세기 초기부터라고 할 수 있다. 그러한 예는 여러 가지가 있을 수 있지만 특히 미니멀리즘과 관련해서는 구성주의가 많이 언급되고 있다. 미니멀리즘에서 도출된 회화의 종말에 대한 인식도 구성주의에서 주창된 그것과 긴밀한 관련성을 지니고 있다. 구성주의는 벽에 걸리는 평면의 성격상 공간과의 관계가 한 방향으로만 제한될 수밖에 없는 회화의 한계에 대한 인식에서 발전하여, 재료 자체의 성질 그리고 전시



[도판 41]

공간과의 관련성을 확대시켰다. 이런 의미에서 알렉산드라 로드첸코(Aleksandr Rodchenko, 1891-1956)가 ‘최후의 회화’라고 칭한 <Pure Colours: Red, Yellow, Blue> (1921)[도판 41]은 회화의 종말을 선언하는 것이었다.

구성주의의 전개는 3차원이라는 조형언어의 추구로 귀결되었는데 이러한 논리 전개는 바로 회화의 환영적이고, 재현적인 공간의 한계에 대한 인식에서 출발했다. 그리고 로드첸코의 회화에 대한

어조는 미니멀리즘 작가들이 회화에 대하여 취한 태

도와 유사함을 알 수 있다. 또 다른 한편으로는 미니멀리즘과 구성주의와의 관계에 대해서는 미니멀리즘의 의미를 포스트모더니즘으로의 이행을 매개한 것에 두는 로잘린드 크라우스나 할 포스터등에 의해 그 차이점이 강조되었다.⁹⁶⁾ 포스터는 미니멀리즘이 현대 조각의 전통적인 공간을 해체하기는 하지만 구성주의의 부조에 나타나는 내재적 공간까지 완전히 해체하지는 못한다고 하였다. 작품에서 환영적 공간의 존재 여부에 대해서 크라우스와 포스터는 이와 같이 다소 간의 차이를 보이고 있기는 하지만 기본적으로 그들의 어조는 구성주의와 미니멀리즘의 전략이 어떻게 다른지를 설명하고자 한다는 점에서 같은 맥락으로 볼 수 있다. 1960년대 미니멀리즘이 비난의 대상이 되었던 이유는 그것이 회화도 조각도 아닌 사물과 동일해져서 비예술로 전략하는 것으로 이해되었기 때문이다. 이러한 시각들은 미니멀리즘이 내세우는 3차원의 물체가 회화사에서 도출된 것임을 인정할 수 없었기 때문에 비롯된 것이었다. 하지만 미니멀리스트들이 주장한 3차원의 물체는 모더니즘 회화의 한계를 극복하는 해결책이라 할 수 있으며, 비예술과는 거리가 멀었다. 즉, 탈장르화 자체가 다시 장르화되는 현상은 미니멀리즘에서부터 본격화된 것이다.

회화의 대체물로서 3차원의 작품들을 제시했던 미니멀리즘 작가들은 회화의 한계에 대한 유일한 해결책은 3차원일 수밖에 없다고 말한다. 결국 미니멀리즘은 회화와 조각 간에, 2차원과 3차원 간에 그리고 예술과 비예술 간에 위계 관계를 성립시키고자 했다. 다시 말하면 소진한 회화를 대체할 수 있는 것은 3차원이 될 수밖에 없다는 결론을 도출해 낸 것이다. 하지만 예술이기 때문에 다양한 형식적 특징이 존중되어야 함은 당연한 것이다. 그럼에도 불구하고 미니멀리즘은 그들이 의

96) 크라우스는 나움 가보(Naum Gabo, 1890-1977)나 펄스너(Antoine Pevsner, 1884-1962)의 구성주의 작품들과 헨리 무어(Henry Moore, 1898-1986)의 조각을 유사한 범주로 간주하면서, 그것들과 단절을 이루어낸 예로서 미니멀리즘을 제시하고 있다. 그 근거로서 구성주의 조각들은 추상형태 뒤에 항상 내부가 설정되어 있다. 즉 구성주의 작품들에서는 미니멀리즘이 타파하고자 노력하는 내부적 공간들이 완전히 제거되지 못했으며, 사용된 공업생산의 재료들도 물질 그 자체를 드러내기 위한 것이 아니다.

도했건 아니건 간에 특정한 형식을 지배적 형식으로 고착화시키는 역할을 수행했던 것이다. 구성주의가 러시아 혁명시기 유물론적 사고의 등장으로 인해 대두되었다면, 미니멀리즘은 그린버그의 모더니즘 회화론이 미술계에서 지배적 미학으로 등장하면서 도출되었다는 점이 다르다고 할 수 있다. 그린버그의 이론은 공식화되고 원칙과 같이 받아들여짐으로써 결국 텅 빈 캔버스라는 회화의 종말을 맞게 되었던 것이다. 즉, 미니멀리즘은 그린버그의 논리를 통해서 또 다시 도출되고, 재현된 회화의 종말에 대한 반응이라 할 수 있다.

미니멀 아트에서 ‘현존과 장소(presence and place)’는 매우 중요한 요소이다. ‘현존’이라는 용어를 도입한 것은 로버트 모리스(Rober Morris)였고 ‘장소’를 작품에 적극적으로 활용한 작가는 칼 앙드레(Carl Ander)였다. 장소와 위치가 없는 현존은 있을 수 없기 때문에 이 두 예술가의 경우에는 각각의 용어가 전혀 다른 사고 과정의 소산이었다. 다양한 예술적 접근법은 “현존”과 “장소”를 기본 개념으로 그 무엇의 현존, 그 무엇의 장소로 받아들이게 되는 그 무엇이 어떻게, 또 어떤 의미에서 어떤 개념의 초점이 될 수 있는가 하는 점이다. 바꾸어 말하면 “현존”과 “장소”는 통상적 개념이 아니고 미니멀 아트가 개념으로 만든 것이다.

전통적으로 예술작품은 그것이 출품된 장소와의 관계를 통하여 특수한 분위기를 연출할 수가 있다. 이 모두가 관람자의 참관의식과 그 장소에 대한 인식을 높여주었는데, 작가가 일반적인 의미에서건 특정한 의미에서건 현장성과 장소, 단순히 미니멀 작품들은 형식주의 차원에서 받아들여져 바로 이 형식주의가 타파되거나 아니면 순수한 심미주의 영역으로 옹립되는 수가 있다. 하지만 이런 과정에서 미니멀 아트의 형식주의는 단순하게 형식주의라고 특징짓기 어려운 생각들에서 유래했으며 스텔라의 초기 연작회화들이 미니멀 아트의 시작이라 할 수 있다. 스텔라는 1958년 제스퍼 존스(Jasper Johns)의 <깃발회화>을 보고 전통적인 착시적 그림 공간을 회화에서 끌어내려 물체로서의 회화의 위상을 정립하려 했다. 회화를

물체로 구분하는데 회화 그 자체는 물체이상의 아무것도 아니다. 표현 매체와 재료사이에 본질적인 차이를 인정할 필요는 없으며, 바로 이 기점에 미니멀 아트가 등장한다. 즉 “인식(recognition)” 이 곧 “인정(acknowledgement)”을 의미하는 것은 아니라는 문제의식과 관련이 있다.⁹⁷⁾ 제스퍼 존스 입장에서는 회화가 지닌 속성상 그 물체로서의 위상을 인정할 수 없게 만드는데, 부분적인 이유는 그림의 뒷면을 보여 줄 수 없다는 당연한 이치 때문이었다.⁹⁸⁾ 미니멀 아트가 이 문제를 극복하기위해 개발한 해결책은 예술-물체를 그 구조와 재료 양면에서 건축적 여건, 즉 화랑과 결부시키는 방식이었는데, 작품에 고유의 게슈탈트(Gestalt)⁹⁹⁾를 주입

108) 미니멀아트는 처음부터 논쟁과 비판적 대상이 된 상황에서 필요한 과거의 재구성은 일회성의 전시회와 병행하여 발행되는 카탈로그 상의 글로서 부분적 설명을 제공하는 것 이상밖에 도움은 못 되었다. 따라서 본고에서는 미니멀 아트의 역사적 위상의 문제를 반대방향에서 접근함이 용이했다. 그것의 초창기 반응 - 즉, 그 당시의 지배적인 예술의식- 이라는 분위기에서 시작하는 것이 아니라 바로 그 분위기를 바꾸는 일을 미니멀 아트의 기초개념에서 시작한다는 것이다. 하지만 미니멀 아트의 기초 개념을 논하고자 한다면 미니멀 아트 그 자체라고 할 만한 것이 지금까지 없었다. 미니멀 아트의 주변에 깔린 문제들은 다양한 방법으로 일련의 예술적 접근법이 있었다는 사실에서 비롯되는데, 이들 접근법이 다른 접근법들에 대한 의견 제시처럼 보인다. 이러한 ‘호응’이 ‘미니멀 아트’ 라는 호칭을 얻게 되는데 이는 사용된 디자인의 일관성에만 주로 드러나기 때문에 이 일관성이 모종의 기초개념으로 귀착하는가의 문제는 그만큼의 결정적인 중요성을 지닌다. 이들은 어떤 특정 디자인과 일치시킬 수도 없고, 그 다양한 예술적 접근법들 모두에 공통되지도 않는 개념들이라 할 것이며, 오히려 서로 다른 예술적 접근법과 문제들이 -마치 자발적인 양-모여드는 상황을 조성하는 개념들이다. 스텐리 카벨은 “인식”과 “인정” 간의 차이가 가져오는 철학적 의미를 연구했다.<우리의 말과 그 참뜻(Must we mean What we say?). 1976년. 케임브리지. p. 264. 마이클 프리드는 그 차이점을 인용하여 그린버그의 “모더니즘”을 설명하였다. 마치 “모더니즘” 이러한 차이점의 직접적인 논리적 귀결인 듯, 이와는 대조적으로 나는 분명히 여기서 말해두지만, 프리드가 그렇게도 경멸한 이 차이점은 예술작품의 물체로서의 위상에 대해 원칙적인 관심을 두었던 미니멀 아트의 “즉물주의 (literalism)”에 대한 설명으로서도 똑같이 유효하다.

98) 마이클 크라이턴(Michael Crighton)의 제스퍼존스편, 뉴욕 휘트니미술관 전시회 카탈로그, 1977, p. 34.

99) 게슈탈트란 전체, 형상, 형태, 모습 등의 뜻을 지닌 독일어로 형태학에서 최소한의 형태를 지칭한다. 게슈탈트 심리학자에 의하면 개체는 대상을 지각할 때 그것들을 산만한 부분들의 집합이 아니라 하나의 의미 있는 전체. 즉, 게슈탈트로 만들어 지각한다고 말한다. 게슈탈트

함으로 즉시 전체로써 이해시킨다는 것이다.” 존스의 방법론적 접근법을 취한 사람이 스텔라였으며 두 가지의 문제에 직면했다. 하나는 공간적인 것, 또 하나는 방법론적인 것이었다. “100) 그는 초기 연작 회화 <흑색 회화(Black Paintings)> [도판 34]처럼 착시적인 그림공간을 회화에서 배제하는 것이다. 선들이 각도를 이루는 곳에서 관람자는 그 그림이 입체의 착각을 형성하는 잠재력을 볼 수 있지만 그와 동시에 이 선들은 펼쳐내는 효과를 가짐으로써 이 착시감각의 정반대를 이루어 낸다. 그리고 이러한 반전 현상은 관람자가 회화적 착각에 빠지지 않고 오히려 작품과 관람자가 함께 존재하는 바로 그 공간 속에서 회화가 문자 그대로 물체로 보이게 됨을 의미한다.

미니멀 작가들은 세 가지 다른 공간을 구분한다. 실제 공간 또는 현실 공간, 착시 공간(여러 가지 추상적인 파생물들을 포함)이며 이는 사실적인 공간이다. 착시 공간은 회화적 표시의 물질적 존재가 착시현상의 조성과는 상반되기 때문에 ‘사실적 공간’은 실제공간과 착시공간의 관계의 새로 형태의 미술적 감흥을 불러 일으켜 관람자에게는 색다른 예술적 감흥과 회화성을 느끼게 한다. 그리고 물질적 실제공간과 착시 공간간의 관계를 처리하는 전혀 새로운 방식이 생긴다. 그것은 실제상황의 보다 깊 착시의 가능성을 이용할 수 있고, 아니면 전통적인 착시공간을 실제 공간으로 바꾸어, 그 결과 실제공간을 “사실적 공간”으로 바꿀 수 있고 그것에 현실적 원근감각을 주고 그것을 현실의 “회화적 공간”으로 제시한다. 스텔라의 두 연작 <알루미늄 시리즈(Aluminum Series)> [도판 35]와 <구리 시리즈

심리학은 다른 심리학과 달리 예술적 경험에 대해 주목을 많이 해왔는데, 예를 들어 예술 현상을 통해 자신의 정당성을 증명해 보이려는가 하면 역으로 그 이론을 예술적 가치평가의 문제를 설명하는데 적용하기도 한다. 게슈탈트 심리학에서 말하는 지각 구조라는 것이 다수의 구성요소들의 단순한 집합물로 환원될 수 없는 예술적 형식의 특성)과 밀접한 연관을 맺고 있다는 점이 흔히 지적 되고 있다. 루돌프 아르하임 같은 저작은 예술적 가치평가의 문제에 새로운 접근 방식을 보여주기도 한다.

100) 프랭크 스텔라, 프렛 인스티튜트 강연, 1959/60년 겨울. 로버트 로젠블럼(Robert Rosenblum)저, 『프랭크 스텔라』. 미들섹스, 볼티모어, p. 57.

(Copper Series)> [도판 36]에서 그는 <흑색 회화>[도판 34]에서 보다 회화에 재래식 직각 포맷을 채용하지 않고, 줄무늬와 연계시키는 방식으로 잘라냄으로써 회화가 형상화된 캔버스¹⁰¹⁾로서 화랑의 벽과 일체를 이루었다.

이러한 미국적 상황과는 다른 한국에서의 미니멀 아트의 유입과 전개, 그리고 한국의 현대 미술에 있어서의 미니멀적인 특성에 대해 살펴보기로 한다면, “서구의 모더니즘이 지속적인 논리 전개의 장이라면 우리미술의 전개는 단절과 불연속의 양상을 띤다고 할 수 있다. 우리는 정상적인 근대미술의 정착과 그 전개과정을 가지지 못했으며 우리의 근대는 이른바 일본 유학파를 통한 서양미술의 도입과 수용으로 이루어 졌다. 그러나 그 수용에 있어서도 논리적이고 지속적인 면보다 단편적이고 즉흥적인 면이 두드러진다고 할 수 있다. 우리는 근대 미술의 전통이나 정립없이 현대 미술로 전환이라는 시대적 요청을 감당해야 했다. 일본화 된 서구풍의 근대 미술을 청산하고 현대미술로의 전환이 시작된 것은 6·25전쟁 후 라고 볼 수 있는데 유럽의 전후 상황과 유사하여 앵포르멜 운동이라고 한다. “¹⁰²⁾ 앵포르멜 미술은 우리나라 최초의 집단적 현대미술운동이라고 할 수 있다.

한국의 현대미술은 앵포르멜 아트(Informal Art)이래, 추상의 열기가 가라앉고, 1970년대에 접어들면서 새로운 미술을 접하게 된다. 이 시기의 미술은 70년대 이후 한국 현대미술의 기반으로 볼 수 있는 서양의 미술사조가 여러 형태로 들어온다. 해프닝, 이벤트, 미니멀 아트 등이 그것이며, 작가들의 해외 활동이 많아지면서 국내의 변화가 그 전의 현대미술과는 다른 양상으로 발전되어 갔다.¹⁰³⁾ 서구미

101)그림과 주변의 관계는 의도된 것으로, 주변을 그림의 구조 속에 끌어들이기 위함이다. 캔버스위에 그림물건(picture-things)으로 얹히는 줄무늬의 면과 화랑이라는 건축물로서의 그릇 안에 그림물건으로 담기는 물체인 회화의 면에서도 그렇다. 스텔라의 작품 속에서는 이 둘이 동시에 발생한다. 즉, 그의 회화는 이러한 상황의 “인정”으로서 구상되고 또한, 관람자의 공간 속에 있는 물체로서의 회화의 물리적 존재의 “인정”으로서 구상된다.

102) 조광석, 『한국적 미니멀에서 나타난 한국성』, 서울, 1974, p. 162.

103) 미술평론가 이 일은 한국 현대미술의 전개과정을 네 단계로 구분한 바 있다. 1) 단계는 앵포르멜 또는 표현주의적 추상시기라 할 수 있는 1950년대 말부터 1965년경까지이며, 2) 단계는

술사에 근거한 60년대는 미니멀 아트로 자리매김을 하고 있고, 그것은 서구 모더니즘적 발상과 그 사유 체계와 밀접한 관련이 있다. 미국 현대미술의 시대적 배경에서 주목할 수 있는 현상은 전쟁이후 유럽의 많은 작가들이 미국으로 이주함으로써 미국미술은 세계적으로 예술의 중심적 역할을 할 수 있는 계기가 되었다는 것이다. 두 번에 걸친 세계대전과 그로 인한 빈곤, 특히 2차 대전 후의 상황은 미국 사회로 이동한 유럽의 미술가들을 직업의식을 가진 작가로 성장시켰다. 특히 유럽의 많은 전위작가들은 그들 나라에서 생활의 어려움을 극복하고자 미국으로 이주하여 미국미술의 유형을 바꾸는데 크게 기여하였다. 전후 급격하게 현대문명 속에 등장한 것은 경제적으로 궁핍한 대공황의 소용돌이를 헤치고 어떻게 살아남는가 하는 생존의 위기를 극복하는 일이었다. 이 위기가 철학과 사상계에 「실존주의」를 낳았던 것과 마찬가지로 미술사에 「추상표현주의」 또는 「엔포르멜(informel)」운동을 낳았다. 따라서 1950년대 미국화단은 추상표현주의가 주도적인 활약을 하면서 초자아적인 자연세계를 품미하는 표현기법을 활용하고 있다. 형이상학적, 추상적, 실존적, 암시적인 면을 강조하였고 알아보기 어려운 기호와 같은 텍스처어를 사용하였다.

2. 포스트미니멀 공간으로의 이행

말레비치와 뒤샹에 의해 시도된 미니멀 아트는 두 가지 경향으로 전개된다. 즉 기하학적인 추상이 강조되고 장식적인 표현과 기술이 거부되는 것은 말레비치작품의 영향이다. 뒤샹의 레디메이드와 다를 것 없는 물질의 본질만을 드러낸 칼

‘환원’ 과 ‘확산’ 의 시기로 1960년대 말- 1975년경이다. 3) 단계는 제3기 추상, 포스트미니멀 추상(Post-minimal Abstraction)시기: 1970년대 중 반기부터 현재까지로 규정한다. 4)단계는 신(新) 이미지즘(New Imagism)시기를 1970년대 말부터 현재까지를 규정한다.



앙드레의 1975년 작품<Twelfth Copper Corner> [도판 42]은 관람자가 그 위로 다닐 수 있도록 허용된 작품이다. 물질적 재료 자체가거나 예술적인 사물을 제시하는 성격이 강화되어 고안한 것이다. 이는 일반적인 작품이 가지는 두께나 깊이의 개념이 없이 재료 자체가 중요한 역할을 하고 있다. 아울러 중심이나 내부, 외형의 구분도 없다. 앙드레의 의도는 작품의 근원을 물체의 표면에 재위치시킨 것이라고 할 수 있다. 그렇게 함으로써

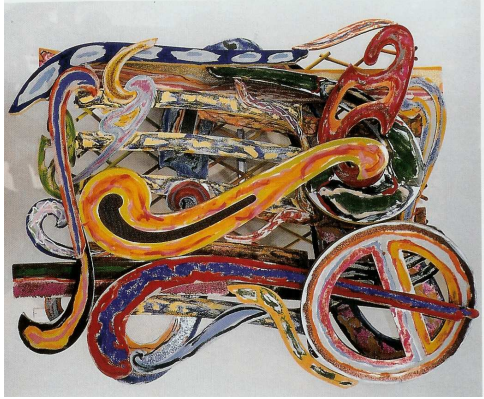
[도판 42]

작품에서 허상성을 배제하고 모든 선입견과 상징, 내부적 의미에 대하여 본질의 세계를 그대로 제시하려는 것이다. 따라서 작품에서 환원현상을 의도하고 있음을 볼 수 있다.¹⁰⁴⁾ 회화 작품에서 의미를 이루는 방식에서도 변화가 일기 시작하여, 하나의 타블로에서 의미를 그대로 파악하는 기존의 방식으로는 번역이 불가능한 다의적인 표현법이 사용되는 등 복잡하고 까다로운 회화들이 등장하게 되었다. 또한 민족주의적이거나 국수주의적인 주제를 다루거나 그러한 이미지들만을 고집하던 단계에서 벗어나 다국주의적이며, 다원주의적 현상의 일환으로 지구상의 도처에 산재에 있는 인종의 문제나 신화, 전쟁 등의 문제를 다양하게 거론하는 단계로 변모하기에 이르렀다.¹⁰⁵⁾ '움김과 이동'의 해체적¹⁰⁶⁾ 특성이 강하게 드러나 있는데 1970년대 이후에 구가 되었던 공간의 분할 방식은 1960년대에 시도한 기하학적 분할과 의도 면에서 동일성을 갖추고 있지 않더라도 상당부분 연장선상에 있다.

104) 사원으로서의 미술관, 계시자로서의 화가, 유물이나 문화재로서의 작품, 접근금지 혹은 접촉 금지'와 같은 전통적인 이해와 금기에 관한 부정 같은 환원을 뜻함.

105) 박기웅, 『20세기 후기회화에 있어서의 해체적 방법』, 홍익대학교 박사학위논문, 1999, pp. 2~4참조.

106) 자크 데리다의 해체적 이론.



[도판 43]



[도판 44]

여러 가지 분할형태를 이루는 일정한 패턴들이 사용되고 있기 때문이며 스텔라의 80년대의 <파도(wave)시리즈> [도판 43]에서 출발하여, 90년대 <모비 딕(Moby Dick)시리즈> [도판 44]까지에 이르기까지 스텔라의 분할곡선은 그 나름 대



[도판 45]

로의 규칙성을 지니고 있다는 점이다.¹⁰⁷⁾ 시간성 개념의 불필요성을 역설적으로 표현하며, 다원주의적인 물질 환경에 대한 해체적 성격, 안셀름 키퍼(Anselm Kiefer)는 게르만 특유의 정신성과 내면세계에 집착하고 안으로 향하는 특징을 지니고 있다. 조각이 공간 장소가 새삼스럽게 중요한 요소로 부각되었다. 클래스 올덴버그(Claes Oldenburg)의 부드러운 조각[도판 45]이나 로버트 모리스(Robert Morris)의 벽에 늘어뜨린 펠트천은 반 조각이 아니라 탈조각의 성격을 드러냈으며, 미니멀리스트들의 반

107) 여기서 전기 추상회화에서 피카소, 칸딘스키, 들로네 등의 작가들이 연구했던 곡선적인 추상의 흔적이 들어 있음을 엿볼 수 있었다. Philip Leider, Shakespearan fish, Art in America, Oct, 1990, pp.183~185참조. 재인용.

란은 작품과 관람객 사이의 미학적 교류를 매개하던 받침대를 거부하고 사물로서의 오브제를 제시함으로써 장소를 예술적 공간으로부터 존재적 공간으로 전환시켰다. 더 나아가 전시장이란 제한된 장소를 거부하고 밖으로 나감으로써 전통적인 장르로서의 조각에서 역할은 사라지고 영역의 확장을 맞이하게 되었다.

1964년 앤디워홀은 합판으로 제작한 세제 포장상자를 전시함으로써 미국의 예술 철학자 아더 단토(Arthur Danto)로 하여금 예술에 종말에 대한 담론을 끌어내기도 했다. 포스트모더니즘 문화의 등장과 함께 회화, 조각 등의 전통적인 장르개념 대신에 평면 입체란 개념이 적용되자마자 설치미술이 급속하게 확산하였으며 특히 백남준의 비디오 아트의 뒤를 이어 1990년대 이후 미디어 아트가 널리 소개되면서 조각개념의 해체가 심화되기도 했다. 결론적으로 현대조각은 조각의 개념에 대한 부정으로부터 출발하여 결국 그것의 해체에 이르는 과정을 보여 주었다. 로버트 스미슨(Robert Smithson)이 나선형의 방파제작업과 전시장에 오브제가 놓이고, 전시 공간 자체를 하나의 표현 매체로 설정한 설치미술이 팽창하고 있을 때 다른 방향에서 여전히 많은 조각가들은 자신이 훈련받은 기술에 충실하며, 전통적 조각작품으로 작품활동을 해가고 있었으며 다양성의 시대에 걸맞게 균형있는 발전을 이루고 있다.

1980년대에 이르러서 이러한 표현성은 더욱 극대화되며, 상징성에 의한 표현법이 다시 해체적 표현 방식으로 변모하게 된다. 그래서 하나의 타블로 안에 다양한 양태의 이미지나 흔적, 문자, 매체, 오브제, 금속 등이 여러 가지 표현상의 부품으로 등장하고 여기에 추가적으로 다양한 의미가 결부되는 단계에 이르게 되었는데, 이러한 의미는 관객의 이해도를 훨씬 능가하는 방향으로 해체된 것이다. 그 이유 중에 하나는 물질 자체가 지니고 있는 물질언어가 사용되기 때문에, 물질자체의 의미란 그야말로 추상적이고 난해한 무엇인가를 담고 있는 것이기 때문에 흔적이거나 표현된 이미지가 다양한 방식으로 의미작용에 관여하기 때문에 다양한 절차에 의해 다의적인 해석으로 접근하여야한다. 이는 다의성이 많은 선행연구자들

이 해체를 설명하는 용어인데 의미작용에 대한 설명을 뒤로 미루거나 포기하게 되는 것으로 즉, 작품의 외양과 제목과 상관성이 전혀 느껴지지 않는 경우라든가 작가가 제작해 놓은 뒤에 작품이 스스로의 활동¹⁰⁸⁾이 이루어질 경우에 특히, 장소 특수성의 경우는 작품이 놓이게 되는 장소의 특수한 여건에 따라 작품자체의 형태나 내용이 달라지기 때문에, 더욱 그 의미가 다양하게 증폭된 다의성의 초점은 가변적인 작품들의 의미작용과 함께 해체적 특성의 성격을 규정하게 된다.

이러한 문제를 설명하기 위하여 예술에서의 해체는 자크 데리다(Jacques Derrida)가 주장하고 있는 해체주의를 하나의 판단 근거로 삼고 있다.¹⁰⁹⁾ 1960년대 후반 미국 미술의 새로운 동향으로 출발한 포스트 미니멀리즘은 미니멀리즘을 계승하기는 했으나 그 미학에는 반대였다. 즉 ‘개념적인’ 특징을 지닌다는 공통점을 가지고 있다. 이른바 포스트 미니멀리즘으로 불린 다양한 경향들의 미술들은 미니멀리즘의 단순함, 엄격함, 재료의 단단함을 벗어나 다양하게 전개되는데, 1976년을 전후로 하여 미니멀리즘과 그 직후의 미술들을 구별하여 시대적인 변화에 가장 먼저 명칭을 부여한 사람은 로버트 핀커스-위텐(Robert Pincus-Witten)으로, 그는 프로세스 아트(Process Art), 개념미술(Conceptual Art), 신체미술(Body Art) 등을 포스트 미니멀리즘으로 정의했다. 미니멀 아트에서의 재료 및 조형요소의 즉자적 제시(literal presentation)는 환경, 시간, 장소, 선택, 지각의 체계, 상황들과 종합적으로 관련되어 있다. M. 프리드가 리터럴리스트 아트를 두고 그것이 관람자를 포함한 어떤 ‘상황 내에서의 체험’이라고 표명한 ‘극적요소’는 시간적 측면에서만 적용되는 것이 아니라 시간 공간 물질과 물질의 체험을 포

108) 앤드류 벤저민의 설명에 의하면, The work's work라고 하는 용어로 설명하고 있는데, 작가의 손을 떠난 작품은 스스로 하나의 독립체로서의 지위를 지니며, 독립된 의미작용을 이룬다는 것이다. Andrew Benjamin, Object-Painting, Matter and Meaning: On Installation and Sites, Academy Edition, 1994, pp. 30-35 참조.

109) 박기웅, " 20세기 후기회화에 있어서의 해체적 방법", 홍익대학교 박사학위논문, 1999, pp 5~6참조.

함한 언어적 측면으로의 개념 확대이다. 알란 카프로우(Allan Kaprow)는 촉감, 소리, 심지어는 냄새까지 포함한 주변에 있는 온갖 소재들로 관객주위의 실내공간이거나 옥외공간 속에서 구성하는 미술을 환경미술이라고 말한다. 넓은 의미의 환경, 즉 인간을 둘러싸고 있으면서 인간과 상호 작용을 하는 환경이 새로운 영역과 새로운 대안전시공간이 대두되었다.

한편 샌들러(Sandler)는 1967년 이후의 대지미술을 포함한 이러한 미술들이 미니멀리즘과 밀접한 연관이 있는 것에 주목하여, 후기 미니멀리즘(Late Minimalism)이라는 명칭을 제안하기도 했다. 따라서 1967부터 1970년 사이에 등장한 미술들은 미니멀리즘과 연결을 가지는 동시에 1970년대를 예고한 것이라 볼 수 있다. 이러한 경향들의 공통점은 “예술 관념을 비영속성에 두고 있다는데 있다. 이것은 미술 대상의 비물질화의 경향과 연관지어진 개념미술로 전개되어 간다. 로버트 스미드슨은 비전통 재료를 사용하여 예술의 범위를 확장시켰다. 그는 미니멀 아트의 특징들을 단순히 명료한 논리를 추구하는 ‘수단’과 체계의 약점을 지적하는 ‘방법’으로 사용했다. 그는 자연을 작품의 요소로서 결정하였고, 특정의 장소에서 인공적인 ‘탈(脫)장소’를 창출 해냈다. 이 조각들은 ‘특별한 장소’ 즉 주위의 환경과 절대적으로 통합의 공간을 만들어 낸다. 이와 같은 작품은 시각적 체험과 동적인 체험을 동시에 제공한다. 장소 조각은 그 구조와 그것이 부여하는 복잡한 내부의 작용을 통해 형태와 환경적 관계를 상호 관련시키고 있는데, 그러나 그러한 상호 연관은 그 양자가 시간과 공간의 단편 속에서만 드러나며, 그 전체는 시간의 경과와 더불어 노출되도록 되어있다.

1960년대 후반에 등장한 리차드 세라(Richard Serra)는 110) 형태에 있어서 미니멀적이면서 구조적인 작품으로 새로운 미학적 개념으로 출발한다. 포스트미니멀 작가들은 목표를 장소(Site)와 공공성에다 두었으며 리차드 세라는 공간과 장소의

110) Daniel Marzzona, Uta Grosenick(ed.) Minimal Art, Germany, Taschen, 2004. pp.86~88. 참조.



[도판 46]

개념에 대한 새로운 규정과 관람자의 시지각(視知覺)속에서 작품의 의미를 찾기자 하였다. 그는 재료를 가공하지 않은 있는 그대로 사용함으로써 작품이 창출해내는 물리적인 특성을 표현하고자 했다.

“ 장소 조각의 분위기로 출현한 리차드 세라는 녹은 납을 바닥에 뿌리는 작업으로부터 <버팀목(Prop)>[도판 46]으로 묘사되는 모뉴멘탈한 경향의 작품을 시작했다. 무질서를 잠재적으로 통제하였고 외형상의 질서를 균형 잡히게 함으로써 주체와 대상간의 새로운 차원의 조각적 경험을 하도록 했다.¹¹¹⁾ ” 개념미술은 미술가들이 작품에 대

한 아이디어를 머리에 떠올린 후 그것을 물질적 대상적 형태로서가 아니라 오히려 언어학이나 기록물, 그리고 계획안으로 표현할 때 작품이 완성된다고 간주하였다. ¹¹²⁾

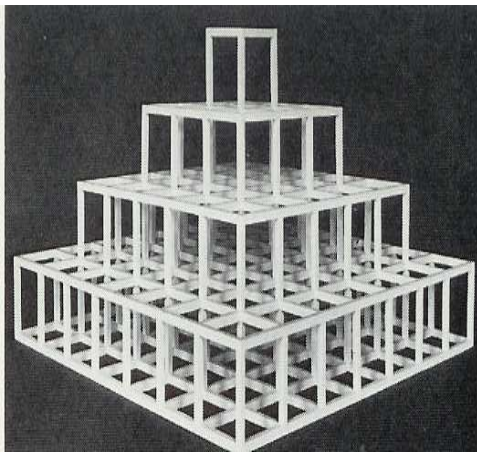
미술에서 시각대상이라는 레디메이드를 전략적 장치로 내세웠던 뒤상은 이런 점에서 개념미술의 선구자라고 할 수 있다. 솔 르윗(Sol Lewitt)[도판 47]은 자신이 논하는 미술을 개념미술이라 명명하고 이 미술에서는 개념이라는 아이디어가 작품의 가장 중요한 일면이 되며, 미술사가 미술의 개념적인 형태를 사용할 때 그것은 모든 계획과 결정이 사전에 만들어지며, 작품의 제작은 기계적인 일이 된다는 것

111) Sam Hunter and John Jacobus, Modern Art/Painting/Sculpture/Architecture, Harry N. Abrams, Inc Publishers, New York, 1977, p.363.

112) 1960년대 후반 리차드 세라는 조각을 제작하는데 제작행위를 구체적으로 밝히는 목록을 작성했다. “The New Avant-Garde” 라는 책에서 세라가 말한 부정사로 된 동사 항목이 들어 있다. “말고(To roll), 늘리고(To crease), 접고 (To fold), 쌓고(To store), 구부리고(To bend), 줄이고(To shorten), 비틀고(To twist), 꼬고(To twine), 튀기고(To splash), 내던지고(To cast),...”라고 기술되어 있다. 이 들 동사는 순수한 타동사이다. 이들 타동사 각각은 대상물에 대하여 대항하는 것으로 이들 행위가 이루어짐을 의미한다. 이러한 45가지의 행위의 목적이 달성될 때 까지는 대상물의 상태는 무시된다. Richard Serra, Sculpture, New York: The Museum of Modern Art, 1986, p. 16.

이다.

한편 솔 르윗과는 다른 입장에서 어떤 종류의 미술작품 제작에도 반대하는 조세프 코수드(Joseph Kosuth) 등은 미술사가 된다는 것은 미술의 본성에 의문을 제기하는 것이며, 모든 미술은 개념적으로만 존재한다고 말했다. 따라서 개념미술이란 모든 미술적 명제의 언어적인 특성을 이해하는 것에 의거하고 있으며, 아이디어로서의 미술은 아이디어 자체로 사용할 것을 주장했다. 결론적으로 미니멀 조각 또는 세라의 ‘뿌리기(Splash Pieces)’ 등을 그 예로 찾아볼 수 있는 프로세스(Process)나 대지미술[도판 48]에서의 관람자의 지각적인 반응이 순수한 관념 쪽으로 옮겨가고 미술의 비 물질화 과정의 궁극에서 관람자는 미술작품이 소멸되는 논리를 스스로에게 납득시키도록 요청받았다. 미니멀 아트와 형태들을 대기조건이나 중력 같은 자연의 지배를 받으며 그 형태들을 침식시켜간 프로세스 아트는 가공하지 않은 재료를 늘어놓기 작업과 화실과 화랑의 공간으로부터 벗어나 야외에서 작업하면서 어떤 주어진 장소에 있는 자연 형성물에 형태를 부과함으로써 미술을 창조하려고 하는 대지작업도 포스트 미니멀의 중요한 위치를 차지한다.



[도판 47]



[도판 48]

미니멀리즘의 경우 물질적 특성을 드러내는 형식과 가장 지적이며 정신적인 내용으로 이루어진 균형들이 양극단으로 치달아 초기에는 엄격성을, 그 후에는 지나

친 정교함을 추구하였다. 이러한 작가들이 관심을 무한한 자연으로 향하고 있는 반면 일부 다른 작가들은 내부로 눈을 돌려 자기 자신의 신체에 초점을 맞추었다. 보다 친숙한 규모의 대상인 신체는 환경에서 작업하는 형식적인 절차를 위한 ‘장소’로서의 기능을 가질 수 있기 때문이었다. 미술의 ‘반(反) 대상(Anti Object)’은 상점 앞이나 폐교나 빈 공장, 창고 등 어느 곳에서든지 영리를 포스트 모더니즘과 포스트 미니멀리즘의 범주 안에서 작업을 하고 있다고 해도 과언이 아닐 것이다. 미니멀리즘이 너무 이상주의적 개념을 도입했다는 문제점으로 인해 물질과 장소, 가공된 형태가 주는 선입견이 사라지지 않는 부인할 수 없는 것을 수용하며, 자연스럽게 포스트 미니멀리즘으로 옮겨갔던 리차드 세라 같은 미니멀리스트들은 그 개념이 갖는 모순과 형식을 유지한채 그 개념은 이상주의적 시도로 그치고 만다. 미니멀리즘의 형식적인 면에서 계승자였던 리차드 세라는 개념상의 유물론적 예술을 부정하고 형식을 추구하지 않는 곳에서 작업실을 떠난 미술로 표현되었다. 그렇게 포스트 미니멀리스트들은 영원성(永遠性)과 안정성(安定性)에 대해 반 진보적이라며 회의적이었다. 포스트 미니멀리스트는 정보와 은유, 상징, 그리고 의미 있는 이미지를 전달하는 수단으로서 대상을 추구하면서 이제 미술에서 미니멀적인 형식으로 대상을 만드는 것을 일체 중단했으며 ‘수집’의 개념에서 벗어나게 된 것이 큰 의의이다.

이러한 개념 형성에는 60년대 후반의 불안했던 미국의 사회상이 반영된 것이라고 할 수 있다. 그러나 포스트 미니멀리즘의 경향은 70년대 미국 미술에만 국한되는 것이 아니고 미니멀리즘 이후 현대에 이르기까지 대부분의 작가들은 포스트모당의 관념론적 해설을 거부함으로써 시대에 순응하며 새로운 조각적 패러다임을 만들어 내는 역할을 한다.

3. '비어있음'의 등장

리처드 세라, 프랭크 스텔라, 도널드 저드, 칼 앙드레, 로버트 모리스, 솔 르윗 등 과 같은 작가들은 공간의 실체와 결합하여 60년대 후반의 미국미술의 현실은 포스트 미니멀리즘의 징조를 나타내고 있었다. 미니멀리스트들은 구조적인 형태의 미니멀적 작품으로 새로운 미학의 개념에 도전하며 미술대상의 내적요소보다는 물리적 배경, 관찰자의 외적인 요소에 내용을 둔다. 즉, 포스트 미니멀작가의 선구자격인 리처드 세라는 장소(Site)와 공공성(the public)에 중점을 두었다. 공간과 장소의 개념을 도입하여 규정짓고 미술에 대한 게슈탈트¹¹³⁾적 읽기에서의 물질성, 유형성(有形性-corporeality), 시간성(temporality)등과 같은 조항들을 강조하여 소재나 특정성의 논리 대신에 일련의 과정에 종속된 물질의 논리를 전개했다.

공간성을 배제하고는 논리가 전개될 수 없는 삼차원의 특수 오브제들은 확장된 전시공간을 확보하게 된다. 포스트 미니멀 작가들은 확대된 전시공간을 이용 하면서 작품의 요소로 도입하여 공간성을 최대한 활용하였다. 3차원의 물질들을 공간들과 결합시키면서 공허 공간들을 접하게 된다. 이러한 경우는 물체의 존재적 성격보다 일정한 장소에 대한 작가의 작품개념과 아이디어에 중점을 둔 것이다. “나의 목적은 브랑쿠시(Brancousi)의 원주를 바닥으로 확장시키는 것”¹¹⁴⁾ 이라고 앙드레가 말하듯이 그의 작품은 수직적 높이의 개념을 의도적으로 배제시킴으로써 수평적 성격이 강조되고 있다. 작품에 형식에 있어서 높이란 자연에 대한 인간의

113) 심리학용어이며 인간의 시각이 전체모습을 인식하려는 시도를 의미하는 말이다. 미니멀리즘의 전체성이나 단순성 등의 특징과 관련된 행동 특성을 살펴보면 복잡한 현상이나 패턴(Pattern)을 볼 때 그것의 전체적인 모습(Wholeness of Aspect)이나 구조를 파악하려는 인간심리는 단순화에서 온다는 것이며 로버트 모리스, 토니 스미드(Tony Smith)같은 포스트미니멀리스트들의 게슈탈트의 관심은 인간의 기본 심리에 따라 미술과 미술 현상의 환원을 시도하려는 의지로 볼 수 있다.

114) David Bourden, The Razed Sites of Carl Andre, M.A, p.104.

지배적 성격이나 초월성을 나타내는 것인 반면 수평적인 것은 자연에의 동화라는 의미를 내포한 것으로써 세계에 대한 개방성과 확장성을 의미한다. 바닥의 공간은 물체의 공간이 됨과 동시에 인간이 발을 딛고 서있는 실존적 장소로서의 공간이 되며 이는 본 연구자의 작품의 요소에서 드러난다고 할 수 있다.

이는 공간을 현대 물리학의 상대성 이론으로 3차원내의 수많은 물체를 덩어리로 파악한 유클리드적 공간 개념을 4차원적인 시간-공간에 대응시킴으로써 구체성을 드러내었다. 그러나 물리적·수학적 공간개념은 인간과 환경과의 정서적 관계에 직접적인 관련성을 갖고 있지 못하다.

인간이 행하는 대부분의 행위는 공간적 측면을 갖게 된다. 하이데거는 “실존은 공간이다”¹¹⁵⁾라고 말한 바 있는데 최근에 논의 되고 있는 공간의 성격은 양적인 공간개념으로부터 탈피하여 인간의 지각행위를 중심으로 한 체험적 공간으로 변경되고 있음을 나타내는 것이다. 이것은 공간이 과거의 추상적이며 개념적 성격으로부터 인간의 실존을 바탕으로 한 구체적 삶의 공간으로 접근하고 있음을 시사하는 말이다.

“공간개념은 인간의 육체적 지각 작용에 의한 지각적 공간과 실존적 공간 물리적 세계에 대한 인식적 공간 그리고 순수한 논리적 관계에 의한 ‘추상적 공간’으로 구분할 수 있고 ‘지각적 공간’에서 ‘논리적 공간’으로 이동한 추상화경향을 보이고 있다.”¹¹⁶⁾ 인간은 공간에서 존재할 뿐만 아니라 공간을 창조해 오면서 창조된 공간을 ‘예술적 공간’ 또는 ‘표현적 공간’이라고 부르며 이를 ‘인식적 공간’의 단계에다 포함시켰다. 빈 공간의 개념이었던 고전적 의미의 공간과는 다른 오늘날의 공간은 실제로 인간의 정신과 신체에 감정적 반응을 일으키고 있으며 오늘날 논의 되고 있는 새로운 공간개념은 구체적이고 적극적인 공간성을 대상으

115) N.Schultz.Existence.Space and Architecture, 김광현 역, 『세계건축평론시리즈 13』, 서울, 산업도서출판사, p.36.

116) 위의 책, p.21.

로 한다. 또한 이러한 공간성에서의 작품은 관람자의 지각작용, 존재의식까지도 포함된다. 새로운 조각과 기술을 오늘날 전시 공간을 직접 작품의 요소로 도입하고 있는 미술가 리차드 세라의 1970, 80년대의 거대한 강철 구조물들은 조각과 관객에게 있어 실제적 공간체험을 경험 해본다.

이러한 실제적 공간 체험의 경험을 본 연구자의 작품 안에 ‘비어있음’의 문제와도 관계가 있다 본 연구자의 작품 ‘Emptiness’라는 작품의 조형성 또한 공간성 미학과 전시장안의 장소성을 충분히 활용하여 작품으로 드러나는 물체와 전시장 안의 광선, 공기의 흐름, 관객들의 동선을 활용하여 ‘비어있음’의 공간을 드러내고자 했다. 이는 인간의 의식에 기초한 공간으로서 내재적 공간, 또는 경험을 넘어선 초월적 공간으로 기능한다고 할 수 있다. ‘비어있음’ 공간에는 원근법을 이용한 환영적 공간을 포함해서 추상미술에서 발견되는 암시적 공간, 그리고 컴퓨터를 이용한 가상현실에 이르기까지 그 형태가 다양하다. 이 공간들은 회화에 있어서 2차원의 평면에 공간효과를 주는 것으로부터 벗어나 3차원의 입체에 물리적인 실제 공간을 두어 구분하거나, 미디어에 의한 가상현실화에 의한 공간을 재현, 작품 안에 적극적인 도입을 시도했다.

본 장에서 다루는 포스트 미니멀 공간과 함께 논의되는 ‘비어있음’의 공간은 실제적 공간에서부터 작품자체의 내부적 요소와 관련된 공간까지 포함한다. 여기서는 작품 안에 드러난 가상공간, 실재적공간과 더불어 의식적으로 드러나지 않은 작품의 내부적 요소의 공간에 관한 문제들을 다룬다.

IV. 포스트미니멀 공간에 나타난 ‘비어있음’의 문제

현대사회는 고도화된 과학 기술로 눈부신 발전을 이룩하고 있다. 그러나 인류역사를 보면 사회의 구조와 기능이 복잡해지고 확대 될수록 이면에는 여러 가지 사회문제가 나타났음을 알 수 있다. 18세기의 산업화와 19세기의 이데올로기의 대립, 20세기의 정보화 사회를 거쳐 21세기를 지나고 있는 오늘날 그 변화만큼 여러 가지 사회문제를 동반한다. 현대사회는 환경오염과 자연파괴, 문화와 종교차이, 빈부의 차이로 인한 갈등현상과 인간 정신 황폐라는 문제로 인해 혼란에 이르게 된다. 이는 인간이 자연 혹은 세계를 객관화 할 수 있는 대상이나 정복의 대상으로만 인식하기 때문이다.

본 연구에서는 포스트 미니멀 공간에서의 ‘비어있음’이라는 즉, 단선적인 진보라는 개념 속에서 만물의 작동원리를 개념화하여 지식으로 포착하려는 것이다. 다시 말해 과학적으로 탐구할 수 있는 대상으로 만들고자 함을 의미한다. 이는 사물의 본질을 눈에 보이고 물질적으로 감지할 수 있는 것이 전부인 것처럼 망각케 한다. 이는 문화 예술뿐만 아니라 사회전반의 문제로 연결된다.

서구사상의 주류를 이루던 실체론적, 중심적인 사고는 20세기의 관계론적, 탈중심적인 사유로 전향하게 되고 자연스럽게 동양사상에 주목하게 만들고 있다. 그 대표적인 예로서 도가사상과 불교사상을 들 수 있다. 그 중 가장 대표적인 사상이라 할 수 있는 노자는 사유를 유(有)가 무(無)의 상생, 생동하는 관계에 주목하는 사고로서 그것을 도(道)라 칭했다. 노자는 실재(being)와 비실재(non-being)를 하나의 개념으로 결합했다.

‘비어있음’의 미학과 개념을 동·서양의 현대적 사상 안에서 고찰하고자한다. 서양의 현대철학에서는 탈중심적인 사유로의 전향이후 ‘무’는 사유의 전면으로 떠오르게 된다. 즉 라이프니츠의 존재자에게 있어 ‘무’는 비로소 전체적으로 사유되기 시작한다. 이로써 서양 철학가 니체, 하이데거, 사르트르는 실존 철학에서

사유를 화두로 삼게 된다. 이러한 흐름은 최근의 철학자인 푸코, 들뢰즈, 데리다 등에게까지 이어지고 있다. 이들 동·서양 사유의 공통적인 주제는 '무(Nothingness)'라고 할 수 있다. 왜냐하면, 이들은 실체론적인 '있음'에 관한 사유에서 벗어나 눈에 보이지 않는 '무'- '비어있음'에 주목하는 것 혹은 유·무를 동등한 위치에 놓고 그 대립적 관계를 뛰어넘어 확산적 의미를 갖는 것이기 때문이다. 이러한 무(無)의 공간¹¹⁷⁾은 다양한 문화에 침투되어 현대 미술에도 영향을 끼쳤다. '비어있음'의 공간에 드러난 정신의 사유성을 연구자는 공간의 '비어있음'의 문제와 관련시켜 규명하고자 한다. 특히 본 연구자가 관심을 가지고 있는 비어있음(Emptiness), 여백, 무위(無爲)등의 근원적 의미 형식을 비어있는 공간으로 표출하는 것을 목적에 두었다.

본 논문에서는 '비어있음'의 공간성 표출을 두 가지 측면에서 살펴보았다. 하나의 '채움의 반한 비움'의 측면이다. (구조적 공간의 형태 반복성에서 형성되는 비어있는 공간) 다른 하나는 '유와 무'를 대등하게 위치시킴으로 중심이 없어진 상황에서 확산적의미를 갖는 것에 주목한다. 미니멀 아트에 드러난 구조적 공간 안에서 '비어있음'에 대한 본질적 의미로 공(空)과 간(間)을 분석하고, 이를 통해 비어있는 공간의 표출의 문제점과 작품으로서의 가능성을 모색하는 것이다.

'비어있음'의 공간을 분석하기 위해서 사유의 근원이 되는 '무'의 대표적인 사조의 근원을 도가(道家)사상¹¹⁸⁾이다. 서양의 철학자 중 노자와 유사한 사유를 통해 공·間을 보는 잣대로 서양 철학자 중 하이데거와 데리다에 주목하였다. 또한 그 철학적 사유가 구조적 공간에 어떻게 접목되는지 혹은 어떠한 관련성을 가지고 이론적 근거를 제시해 줄 수 있는지를 살피고자 한다. '무'에 대한 탐구의 두 가

117) 본 고에서는 노자와 하이데거, 데리다의 '無' 사상에 이론적 근거를 두어 본 연구자의 작품에서 '비어있는' 공간으로 표출시켜 작품화 하였으며 본고에서 '無의 공간'이라고 표기한 것은 '노자와 하이데거'식 '無의 공간'임을 뜻한다.

118) 도가사상체계는 철학과 종교의 독특한 결합으로 이루어졌으므로 본 고에서는 "도가철학"으로 표기한다.

지 방향을 근원적으로 볼 때 전자는 공간적 없음, 즉 비움을 통해 비가시적인 '무'로부터 얻어지는 것에 주목하는 측면이다. 그리고 후자는 유와 무를 대등하게 위치시킴으로써 중심을 없애고 무와 유의 대립을 넘어서 확산의 의미를 갖는 '무'의 측면이다. 따라서 본 연구에서는 '비어있음'을 공간성에 접목한 사고는 하이데거와 노자사상과 을 '비움'과 '채움'의 대립을 넘어서는 확장성측면의 데리다의 사상을 근거해서 작품을 분석해 본다.

하이데거 이전의 동양과 서양에서는 '있음과 없음'에 대한 명제의 정의를 다르게 규정하였다. 존재문제에는 없음이 존재하지 않는 있음에 대한 것으로, 없음에 대한 의미를 부여하지 않고 '존재하지 않는다.'와 결부시켜 부정적 가치에 의미를 두었다. 그러나 동양에서는 있음은 없음으로부터 발생되어 생성된 것으로, 없음은 눈에 보이지 않고 존재감조차 느껴지지 않는 듯하지만 있음보다 더 상위 개념에 있는 원초적인 것이다. '있는 것은 있고 없는 것은 없다. 아니 없는 것은 없기 때문에 말할 수도 생각할 수도 없다.' 이것이 파르메니데스(Parmenides), 플라톤사상 이고, 있는 것은 없는 것으로부터 나온다는 이론은 노자(老子)사상이다. 이렇게 다른 동양과 서양에서의 존재차이는 하이데거에 와서 그 유사성을 찾을 수 있었다. “무로부터 모든 존재자로서의 존재자가 생긴다.”라는 하이데거의 주장은 플라톤과는 무의 순수성으로부터 발생되어 본질적으로 무와 공감하는 존재를 말한다. 그리고 무(無)는 시간의 흐름과 더불어 스스로 무화되어 간다.”¹¹⁹⁾ 따라서 존재자를 부정하면서도 무(無)는 존재자 개방시켜 존재자가 존재한다는 것이다. 근본적으로 존재본질의 근거인 무(無)는 현존재에게 존재자가 드러낼 수 있게 해주는 그것이다. 무(無)는 존재자의 본질 자체에 속해 있는 것이며, 존재자로 향했던 시각을 존재자의 존재를 전환시켜놓는 것이 바로 존재자를 보이지 않게 한다.

유럽 철학의 전통을 계승한 하이데거와 노자사이에는 다르지만 같은 본질적 유

119) 한국 하이데거학회 편, 『하이데거 철학과 동양사상』, 서울, 철학과 현실사, 2001, p.30 .

사성이 있다는 것을 알 수 있다.¹²⁰⁾ 하이데거의 ‘존재’는 노자의 ‘도’와 유사성을 찾아볼 수 있는데, 노자 <도덕경> 제 11장을 보면 서른 개의 바퀴살이 하나의 바퀴 틈에 집중하여 있다. 그러나 그 바퀴 틈 속에 『비어있는 공간』이 있기 때문에 바퀴는 회전하여 ‘차(車)’로서의 쓸모가 있는 것이다. 진흙을 이겨서 질그릇은 그 내면에 아무것도 없는 빈 부분이 있기 때문에 그릇으로서의 구실을 할 수 있는 것이다. 이 또한 공간 안의 비움의 역할이 그릇의 본질적 역할을 하는 것이다. 본 연구자의 작품의 ‘비어있음’의 공간은 어떤 구실을 하는 것이 본질인가 하는 문제에 직면하게 된다. 또한 작품의 본질인 ‘무(無)’의 사유성을 담고 있음을 표현했으며, 고찰을 통해 규명하고자 한다.

따라서 서양의 철학 중 노자와 유사한 사유를 통해 空·間을 보는 잣대로 활용할 수 있다. 또한 그 철학적 사유가 空·間에 어떻게 접목되는지 혹은 어떠한 관련성을 가지고 있는지를 살피기 위해 그에 합당한 동·서양의 空·間을 분석한다. 그런데 무엇보다 선행되어야 할 것은 이들 철학자들로부터 과연 ‘무(無)’사유의 근원을 도출해 낼 수 있는가라는 점이다. 그러할 수 있는 이유를 살펴보면, 이들은 기본적으로 그 동안 서구 문명사와 지성사에 있어서 인간과 그 역사라고 하는 것은 현존과 존재의 측면만을 편애하고 부재와 無의 측면을 배제시켜온 사유의 결과라고 보고 있기 때문이다. 또한 이러한 그들의 사고는, 서양의 미니멀 구조 공간뿐만 아니라 동양 사상에 주목하고 있는 ‘무(無)’사유를 아우를 수 있는 틀이 될 수 있는가가 다시 문제가 된다. 그러할 수 있는 이유는 크게 세 가지로 생각할 수 있다. 첫째, 공간성의 사유를 동양의 노자와 같이 모두 ‘개방성(openness)의 사유’ 것에 일치 한다. 하이데거는 은폐된 ‘무’의 측면을 열어준 ‘열린 개방성’이

120) 하이데거는 노자 철학의 관심을 그리스도교 신학자이자 철학자인 중국인 폴 샤오(Paul shih-Yi Hsiao)에게 <노자>의 제 5장에 나오는 "누가 혼탁한 것을 고요함으로써 서서히 맑게 할 수 있는가? 누가 안정된 것을 움직임으로써 서서히 살아나게 할 수 있는가?" 라는 두 구절을 바탕으로 써달라고 한 사건을 미루어 보아 하이데거와 노자사이에 유사성이 있다는 것을 유추할 수 있다. 한국 하이데거학회 편, 『하이데거 철학과 동양사상』, 서울, 철학과 현실사, 2001, p.30 재인용.

다. 둘째, 한국 철학자들의 동양(특히 노자)의 '무' 사유 해석을 보면 크게 하이데거 해석과 데리다적 해석으로 나뉘고 있는데, 이런 해석은 '무' 사유를 서로 반대편에서 보는 사고이다. 셋째, 노자가 말하는 도(道)의 속성은 약(弱)과 반(反)으로 크게 분류해 볼 수 있는데, 전자는 하이데거의 무사유와 후자는 데리다의 무사유와 비슷하다. 이는 노자의 '무' 사유를 두 가지로 나눠서 사유하는 것과 같다. 따라서 이들의 사유는 본 연구의 '비어있음'의 사유 방향을 밝히는 두 가지 틀이라고 할 수 있다.

근원적인 '비어있음'의 사유 정의와 관련어들을 살펴보고자 한다. 우선 그것의 일반적인 정의와 근원적 정의를 살피고 기존의 철학에서 '무'를 어떻게 사유했고, 정의되는지 살펴본다. 본 연구자의 '비어있음' 개념정립은 그것으로부터 비롯되었다. 고전적으로 유한자는 존재와 비존재의 복합체로 생각되어 왔다. 이를 살펴보기 위해 공(空)과 무(無)의 어떤 차이가 있는지를 살펴볼 것이다. 이렇게 살펴보는 이유는 본 연구자의 연구 주제인 空. 間에 있어 '무'와 '공'의 차이점이 분명하지 않으며, '무'의 표출이란 공간적, 장소적, 형태적인 요소들이 복합적으로 표출되어야 한다고 보기 때문이다. 사실 '무'는 동양뿐만 아니라 서양의 철학 사유에서도 모호한 개념이다. 때로는 다중적 의미를 지니고 있을 때가 많은데 특히 동양적 사유에서 더욱 그렇다. 그래서 서양의 사유는 동양의 사유보다 분류하기가 더 용이하다. 서양은 한 문장 속에 다중적 의미를 가지고 있지 않기 때문이다. 이렇게 모호한 '무'의 의미는 공간감의 적용이 매우 힘들 뿐만 아니라 '무' 자체를 이해하는데 어려움이 있기 때문이다.

본 논문에서는 표층적인 의미에서 심층적인 의미까지 분류해서 살펴본다. 일반적이고 사전적인 '무'의 의미이며 이는 가시적인 '무'라 할 수 있다. 즉 없는 것조차도 우리가 인지 할 수 있는 '무형(無形)'의 것으로 보는 수준이다. 반면에 우리가 지각 할 수 있는 현상 이면에 있는 '무'를 '비가시적인 무'라고 한다. 즉, 명명 될 수 있는 모든 현상의 반대편에 있는 우리가 가능 할 수 없고, 명명할

수 없는 '존재하지만 알 수 없는 실체'를 말한다. 예를 들어 비존재(non-being)¹²¹⁾, 부재(absence), 은폐된 존재(hiddenness of being), 타자(otherness)등의 비 실체적인 것을 의미한다.

본 논문에서 이러한 '무(無)'¹²²⁾를 '비가시적인 무' 하겠다. '근원적 무'¹²³⁾를 체험하게 되면 비가시적인 '무'는 비가시적인 무(타자, 은폐된 존재와 같은 일상의 이면에 있는 것들)를 일상으로 끌어올리는 힘의 발화점 또는 유(有)와 무(無)의 '차연 놀이'를 일으키는 힘을 발생시키는 시발점이라고 할 수 있다. 또한 노자로 이야기 하면 유(有)와 무(無)가 상생, 생동하게 하는 '도(道)'라 할 수 있을 것이다. 이때 '근원적 무'는 기존 세계를 무력화시키는 역할이고 이것을 하이데거적 시각은 '탈은폐'라고 할 수 있으며 데리다적 시각은 '차연'이라고 한다. 이러한 것의 근원의 바탕과 범주는 바로 동양식의 '공(空)'이다. 이를 '하이데거의 사유'에서 보면 '세계 곧 사물'이고 데리다의 사유에서는 '차연'이다. '공(空)'을 힘의 바탕이라 한 것은 그 속에 힘의 원천이 들어 있기 때문이고, '범주'라 한 것은 '공(空)'이 영역적 의미이기 때문이다. 이렇게 근원적으로 볼 때 '공(空)'은 단순히 '속이 비어 있음'을 말하는 것과는 다른 것이다. 여기서 굳이 공을 이야기 하는 이유는 적어도 공·간(空·間)에 있어 '무'와 '공'은 구분이 그 성격에 차이가 있기 때문이다. 즉 '공'이란 것이 간과된 '비가시적 무'를 드러내거나, '근원적인 무'에 의해 기존의 가시적인 유와 무를 넘어서 '비가시적인 무'가 일상 속으로 표출 되는 바탕이나 범주를 의미한다고 보기 때문이다. 사실 그

121) 비존재는 고대와 현대의 철학자와 신학자들에 의하여 자주 쓰여 온 용어으로써, 유한 존재 현대의 실존주의에서 비존재는 중요한 개념이다. 예를 들어 하이데거(Martin Heidegger)는 아무도 비존재를 생각 할 수는 없고, 단지 인간 존재의 어느 곳이나 그 근처에 놓여 있는 불안을 통하여 '감지'될 수 있을 뿐이라고 하였다.

122) 여기에서 표기하는 '무(無)'란 본 논문의 '비어있음'을 뜻하며 이하 생략한다.

123) 하이데거는 "존재자가 그 전체를 넘어 선다는 것은 곧 존재의 장막이라고 불렀던 '무'에 직면함으로써 이루어진다."라고 한다. 이 의식적 존재는 세계속으로 '無'(부정)를 가져온다. 이 때 '무'는 '비가시적인 무'로 파악할 수 있다.

공을 통해 얻고자하는 ‘비가시적인 무’의 ‘표출’이 더 중요한 것이다. 결국 근원적으로 볼 때 ‘공(空)’이란 ‘근원적 무’이후에 나타나는 현상이다. 예를 들면, 하이데거의 경우, ‘근원적인 무’의 개입이후 ‘사물(Ding, 空)’에 세계가 담김으로서 은폐된 ‘비가시적 무’가 드러난다. 이때 세계를 담기 위해서 공(空)이 空·間으로 드러난다. 이때 사물은 곧 세계이다. 즉 하나의 새로운 세계의 탄생이다. 그래서 하이데거적으로는 공(空)이 세계이자 사물이 된다. 반면 데리다는 ‘코라(空)’를 통해(비가시적인) 무와 유의 대립을 넘어서려고 한다. 코라는 허공과 같으므로 空·間으로 드러나진 않는다. 이렇듯 ‘근원적인 무’는 ‘공’으로 가기위한 수단이다. 왜냐하면 ‘공’은 ‘근원적 무’가 결론적으로 이루고자 하는 상황이기 때문이다. 즉, ‘근원적 무’는 ‘유’와 ‘무’의 경계를 들어 올려 비움으로 하고 차연을 만드는 것이다. 결국 ‘무’ 사유란 만물이 작동하는 근원적 원리를 밝히고자함을 의미하고, ‘근원적인 무’를 통해 타자성을 드러내는 근원적인 사유이다. 또한 이러한 사고들은 우리 삶 속에 은폐되고 간과된 것들에 주목하는 것이다.

1. ‘비어있음’의 문제에 대한 서양적 접근

공간에서의 ‘비어있음’이라는 문제는 동양에서는 정신성과 더불어 ‘미적’ (美的) 연구의 대상물(物)이 되었으나 서양에서는 전반적 미적 연구 대상이 되지 못한 것이 사실이다. 그러나 서양에서 최초로 ‘무(無)’에 대해 사유했다고 전해지는 파르메니데스(Parmenides, BC 515?~BC 445 ?)¹²⁴⁾가 있는 것은 있고, 없는 것은

124) 고대 그리스의 철학자, 존재의 철학자. 엘레아학파의 시조. 존재와 비존재, 존재와 사유라는 철학의 중대문제로 출발했다. 이성(理性)만이 진리이며 이에 반해 다수(多數) 생성·소멸 변화를 믿게 하는 감각은 모두가 오류의 근원이라 주장했다. 존재론(存在論) 및 인식론(認識論)에 영향을 주었다. 주요작품 《자연에 대하여》-엘레아 출생.철학시 《자연에 대하여》가

없다고 한 것을 강조한 사실로 미루어 보아 서양철학에서 '무(無)' 자체를 사유하지 않는 것은 아니다. 파르메니데스 의 사유는 후에 대두되는 존재론(存在論) 및 인식론(認識論)에 커다란 영향을 끼쳤다. 스콜라 철학에서는 '무(無)로부터 아무 것도 생기지 않는다' 라는 명제의 전통이 있는데, 이것은 무의 일반적이고 소극적인 개념을 나타낸다.¹²⁵⁾ 그러나 현대의 서양철학에서 '무(無)' 는 중요한 근본개념이 되고 있다. 특히 하이데거를 비롯한 샤르트르 등 실존철학에서 특히 그러한 경향이 나타나고 있다. 샤르트르는 '무(無)'가 존재에 대한 반대나 모순의 개념이 아니라, '즉자적 존재'에 대한 의식의 변화공간을 가리키며 무(無) 자체를 '공(空)'으로 본 것이다. 따라서 '무(無)'는 개인의 존재 전반에 걸친 의식공간으로 다의적 의미를 지니며 그의 존재론에 무(無)의 비중이 압도적인 것이다. 근원적인 무는 단순한 부정이나 제거가 아니라 '생성'의 의미를 지니므로, 무의식과 동일한 개념은 아니지만 즉자적 무(無)로부터 대자적 무(無)로 이행하는 의식의 생성과 재생성 과정 그 자체이다.¹²⁶⁾ 의식의 생성이란 대자 존재만이 가능한 것이고 대자

약160행 남아있으며, 그 사상의 중심은 '존재하지 않는 것' 에 대립하는 '존재하는 것' 이다. '존재하는 것' 만이 있으며, '존재하지 않는 것' 은 없다고 하는 근본 사상으로부터 '존재하는 것' 의 성질을 논리적으로 연역(演繹)하였다. 그것은 불생불멸(不生不滅)이고, 불가분(不可分)인 것이며, 불변부동(不變不動)의 것으로서 완결된 둥근 구(球)처럼 이루어졌다는 것이다. 이 '존재하는 것' 을 나타내는 사유(思惟), 즉 이성(理性)만이 진리이며, 이에 반하여 다수(多數) 생성(生成) 소멸 변화를 받게 하는 감각(感覺)은 모두가 오류의 근원이라는 주장이다. 그리고 이 감각의 세계는 '존재하는 것(빛)' 과 '존재하지 않는 것(어둠)' 을 병치(併置)하며, 이 두 요소로부터 모든 것을 합성하는 데서 발생한다고 하였다. 이와 같이 존재와 비존재, 존재와 사유라는 철학의 중대 문제를 시사하고, 후에 대두하는 존재론(存在論) 및 인식론(認識論)에 커다란 영향을 끼쳤다.

125) 그리스도교에서도 신은 모든 생명과 진리와 선의 유일원인(唯一原因)으로 파악 되므로 '무로부터 창조를' 주장하면서도 정면으로 무에 대해 설명하는 일이 없었다. 또한 신에게는 긍정적 술어를 부여하지 않는다는 중세의 이른바 부정신학(否定神學)에서도 신을 '무(無)' 라고 하는 사고방식은 없었다.

126) 강충권, “샤르트르의 ‘존재와 無’에서의 無에 관한 연구”, 인문 논총론 제8집, 1997, pp. 283~300. 참조.

화한 무(無)는 대자의 속성을 지니고 완전한 존재생성을 '존재의 결여'로서, 즉자 존재의 끊임없는 부정과 무화로써 존재하게 되는데, 이것은 '자신으로부터의 벗어남'¹²⁷⁾ 끊임없는 미래로의 존재인 '자유'의 속성이다. 사르트르는 이 점에서 무(無)를 자유와 동일시하게 된다. 의식적 존재인 인간은 대자 존재라 할 수 있고, 자신의 존재에 대하여 본질의 결핍을 느끼며, 본질을 얻으려는 욕망을 갖게 된다. 이 욕망이란 절대적 자유를 의미하고, 고정되어 있지 않다는 것은 자유롭다는 특성으로 이어지게 된다. 따라서 사르트르는 인간존재를 절대적으로 자유로운 의식적 존재로 파악한다. 이는 인간이 그 자체로서 자기 완결적 폐쇄성을 지니는 것이 아니라 우주 안에서 항상 개방적으로 현존하고 있음을 말한다. 이렇게 볼 때 '무'는 '존재의 고유한 가능성'이며, 유일한 가능성으로서 긍정적 의미를 획득하며 존재로 하여금 즉자의 1차원성에 그치지 않고 다차원성을 지니도록 한다. 즉 무는 즉자가 새롭게 드러나기 위한 수단이자, 즉자를 새로운 방식으로 드러내기 위한 수단이다. 이는 무(無)라는 것이 대자적인 것이기 때문에 보편성을 가지는 것이 아니라 의식적 존재의 개별적인 상황에 따라 변하는 동적인 것으로 파악했기 때문이다.

하이데거에게 사물은 하나의 새로운 세계의 탄생인 것처럼 그에게는 즉자와 대자가 일체화된 것이고, 둘의 간격이 없기 때문에 탈은폐 될 수밖에 없다. 그런 의미에서 하이데거의 '무'사유는 데리다적 '무'사유의 차연(differance)¹²⁸⁾처럼 타자와의 접목을 통해 의미가 무수히 산종하는 것과 상당부분 유사한 면이 있다. 즉 그 간격 때문에 차연이 일어날 수 있는 것이다. 그래서 이러한 실존철학처럼 '무

127) 자기로부터 벗어남으로 존재해야 하는 대자는 끝없는 자기 부정과 자기 무화로 존재하는 해야 하는 것이며 이것은 곧 '자유'의 모습이기도 하다.

128) 차연이란 차이를 의미하는 'differance' 라는 단어에서 파생된 데리다의 신조어이다. 이는 현전성의 강조에 대한 대응 개념으로 차이(differance)의 개념에 '지연하는, 연기하는' 의미가 포함되어 나타난 것을 'differance' 라고 하여 명사적 기능을 만들어 재기입 한 것이다. 즉 공간적 차이의 개념에 시간의 개념이 도입되어 차이가 지연되는 것을 말하므로 시·공간의 초월과 수평과 수직의 대립관계 파괴, 시·공간의 개념 해체 등을 의미한다.

(無)'에 관한 사유는 그 사조 속에 있지는 않지만 현대의 철학자인 데리다에게 까지 이어진다.

“'주역(周易)'에서의 음(陰)과 양(陽)의 변화의 세계, 즉 인간과 세계와의 끝 없는 상호작용으로 생성되는 무한세계와도 비슷하다. 이러한 사유는 기존의 서양의 주류를 이루는 사고를 뒤집는 사유이다.”¹²⁹⁾ 동양에서는 노자가 동양철학의 중요한 경전인 ‘도덕경’¹³⁰⁾에서 만물의 근원이 되는 '존재(存在)'는 '도(道)'이며 '무(無)'라고 표현할 수밖에 없는 존재이나 이에 의하여 만물이 생성되고 만물 결국 '도(道)'라는 것은 근원적 '무(無)'를 말한다. 반 드 밴(Van de Ven)의 저서 『건축공간론』에서는 “노자의 사상에서 '도(道)'의 사상적 융통성은 변화하는 인간의 개념 속에서 통찰을 반영하는 것이다. “¹³¹⁾ 실재와 비 실재를 하나의 개념으로 결합하는 이 내용은 우리가 인지하지 못했지만 모든 발전을 통해서 강하게 지속되어 오고 있다는 것을 증명하는 개념으로 보고 있는 것이다. 즉, 이 시구의 내용은 형체 속에 담겨진 공간의 우월성을 나타내고 있고, 비 실재는 재료의 형태적인 면에서 유형적인 것을 만들어내는 본질적인 것이다”라고 ‘반 드 밴’은 말한다. 위의 해석은 아무것도 없는 내부의 공간이 지각할 수 있는 상대적 매스보다 한층 더 본질적이라는 것이다. 이러한 사고는 틀린 말은 아니지만 자칫 잘못하면

129) 권태일, 『텍스트의 개방성과 실천성 측면에서 본 해체주의 건축』, 「대한 건축 학회 논문집 통권」 172호, p. 104.

130) 도덕경은 도경(道經:1장-37장)과 덕경(38장-81장)으로 이루어 졌으며 도가사상 체계를 기록한 동양철학에서 중요한 경전의 하나이다. 이 경전에 나타나 있는 도가사상은 동양사람의 문화와 생활 속에 깊숙이 자리 잡고 있으므로 도가사상의 올바른 이해 없이는 동양 문화를 이해하기는 어렵다. 노자사상은 현실을 초월한 운둔 지향적으로 흔히 이해하고 있지만, 이와 달리 노자사상은 현실생활을 위한 지혜와 처세(處世)에 원리를 설파한다.

131) Van de Ven, 정진원 · 고성룡 역, 『건축 공간론』, 서울, 기문당, 1998, p.16. 공간개념은 관계가 없지만, 공간 미학에 관한 부분에서 도덕경 제11장을 인용한다. 30개의 수레 바퀴살이 중심에 모인다. 수레바퀴 중심축의 유용성(有用性)은 그 중심에 구멍이 있기 때문이다. 우리들은 흙을 빚어 그릇을 만든다.그릇을 쓸모 있게 하는 것은 그릇 내부의 빈 공간이다. 우리들은 방을 위해 문과 창을 만든다. 그 방에서 살 수 있도록 하는 것은 방의 아무것도 없는 빈 공간이다.

구조적인 공간에 있어 무형적인 것이 공간뿐이라고 생각할 소지가 있는 내용이다. 사실 위 시구의 바른 해석은 실재의 근본은 비 실재와 실재가 만나서 만드는 무엇이 되어야하는 것이 더 본질에 접근한 해석일 뿐만 아니라 이 시는 가시적인 무와 유를 통해 '근원적인 무'의 사유를 '알레고리(allegory)'¹³²⁾로 표현하고자 했던 것이다. 이러한 중층적 의미 때문에 사람들은 노자의 '무'를 가시적인 유와 무의 관계에서 파악했다.¹³³⁾

“19세기 후반 이후 공간은 물질과는 다르다는 인식하에 건축의 영역에서의 화두가 '형태'에서 '공간'으로 확장되었으며 데카르트는 공간성을 물질의 확장과 같은 것으로 인지하기 시작했다. 그리고 이것은 19세기 말 리글, 뷔플린, 슈마르소와 같은 역사가들에 의해 더욱 확대되었다. “¹³⁴⁾ "19세기 말의 건축미학은 공간의 존재만이 건축의 본질이라고 제창되었으나 20세기 초 매스(mass)가 공간에 종속된 것이라는 고대의 동양사상을 인정했다"¹³⁵⁾ 이는 형태에 주목하던 그 이전 사고에서는 벗어나 공간에서의 '무'적인 것 또한 '공간'이라고 생각했다. 그러한 영향으

132) 그리스어 알레고리아(allegoria, 다른 이야기라는 뜻)에서 유래한 말이다. 추상적인 개념을 직접 표현하지 않고 다른 구체적인 대상을 이용하여 표현하는 문학 형식이다. 때로는 의인화 하는 경우가 많다. 여기서는 '무'라는 가능할 수 없는 것을 '가시적 무'를 통해 알레고리아화하고 있다.

133) 노자의 사상을 건축적으로 해석한 또 다른 문헌인 Amos Ih Tiao Chang의 『건축공간과 노자 사상』이란 책에서 공간구성 수단으로서의 무형적 내용을 주로 다루고 있듯이 공간에 집중하여 분석하고 있다. 하지만 근원적 '무'를 통한 무 존재의 표출은 공간적인 부분에서만 표출되지 않는다고 생각된다. '무적인 것'의 '무'의 표출로 공간을 가장 직접적으로 다루는 건축학의 그리스, 로마 시대 건축을 빌어 살펴보기로 한다. 이 시기의 건축공간은 신적인 것을 표현하는 형식이거나 자연의 질서를 상징적으로 표현하는 것이었으며 이를 비례체계로 표현하였다. 플라톤 이후 우주를 포함한 물질세계를 등각등변의 입체로 표현할 수 있다는 것에서 비롯된다. 그래서 피상적이지만 '신'적인 것, '무'적인 것 등을 수학적 비례체계로 표현할 수 있다고 생각한 것이다. 이후 이러한 세분학의 원리는 이탈리아 르네상스 건축양식에 하나의 모델로서 사용되었다.

134) Pierre von Meiss, 정인하, 여동진 역, 『형태로부터 장소로』, 서울, 시공문화사, 2002, p.113.

135) Van de Ven. 「건축 공간론」, 정진원 · 고성룡 역, 기문당, 1998, p. 29.

로 지금까지 공간을 다루는데 있어서 '무'와 '공'은 구분이 되지 않고 쓰인다. 그들은 같은 맥락에서 속해 있지만 성격에는 차이가 있으며 공간에서의 개방화의 문제이다.

이는 본 연구자의 원초적 미의식의 발로가 되었던 한옥의 대청마루라는 건축 공간에서 미니멀적 공간 미학의 연관성을 찾은 것과 관련이 있다. 그 때문에 '무'라는 주제의식으로 공간에 대한 개방화를 근대 건축분야에서 연관성을 찾고자하며 미니멀적 공간의 미학을 드러내어 시각화하였기 때문에 본 연구와 연관성이 깊다.

하이데거의 사유는 '존재(存在, Sein, being)'와 '존재자(存在者, Seienden, On Being)'에 관한 '존재의 진리'라는 물음으로 일관된다. 그에게 있어서 존재는 형이상학에서의 존재와는 달리 '근원적으로 생기하는 존재'로서의 의미를 지닌다. 이는 존재를 하나의 '의미세계'가 창조적으로 탄생 '생기(Ereignis)'로 보는 것이다. 이렇게 볼 때 존재는 일회적으로 유한하고 동시에 다른 것과는 다른 '유일한 것'이다. 따라서 존재라는 것은 '유일한 일자'가 아니라 개별적으로 유일한(그것의 고유성이 비교를 불허하는) 것이다. 이때 존재는 언제나 '존재자의 존재(Sein des Seienden)'임이 드러난다. 즉, 존재(있음)는 존재자(있는 것)의 근원이다. 이 또한 형이상학과 같이 '있음'에 관한 현존적 사유이다. 그래서 그의 후기 사유에서는 존재의 보다 근원적인 경험을 한다. 존재의 참모습은 그 '드러남'에만 있는 것이 아니라 '자기 숨김'과의 사이에 있다는 것이다.¹³⁶⁾

존재의 '자기 숨김'은 드러나는 존재자에만 주목하게 만듦으로써 존재에 대한 은폐를 꾀한다. 진정한 존재가 되기 위해서는 망각된 '숨은 존재(無)'를 드러내야 한다. 존재의 영역에 함께 속해있는 (비가시적인) '무'는 존재와 동일한 것, 혹은 존재의 두 가지 속성 중 하나인 것이다. 하이데거에 의하면 존재는 본질적으로 무(無)와 공속 한다. “존재는 무와 함께 속한다.¹³⁷⁾” 존재의 한계로서 작용하는 무

136) 전동진, 『창조적 존재와 초연한 인간』, 서울, 서광사, 2002,

137) M.Heidegger, Das Ende der Philosophie und die Aufgabe des Denkens, S. p.39.

(無)는 결코 완전히 제거될 수 있는 것이 아니라 오히려 근원적 존재생기의 가능 근거이다. 따라서 존재는 무에 본래적인 방식으로 관계하는 현존재에 의해서만, 즉 "무(無)안에 들어가 머무는 현존재의 초월"에 의해서만 제대로 '지켜질(생기 할)' 수 있는 것이다. 이런 시각에서 하이데거의 '무(無)'사유란 '근원적 무(無)'의 개입에 의해 존재의 두 가지 속성 사이에 있는 것이다. 사이에 있다는 것은 존재가 근원적으로 생기하려면 현존재가 존재를 존재하게 함과 동시에 무(無)를 '무화'(無化, Nichten)¹³⁸⁾ 하게 해야 한다는 말이다."¹³⁹⁾ 이를 하이데거의 후기 사유에서는 존재자 전체가 그 자체로서 드러날 수 있는 존재의 단일한 지평으로서 존재가 생기하는 범주 또는 터전인 '사방세계'(四方世界)를 말한다. 이러한 존재의 구성계기 가운데 하나가 (은폐된 존재의)밝힘과 (드러난 존재의) 현존성, 또는 세계와 사물의 역동적인 근원적 관계이다. 후기 하이데거는 이 근원적 관계를 '사이-나눔(Unter-Schied)'이라고 명명한다.

. 결국 이 말은 '세계가 사물 속에' 모이고, '사물이 세계를' 모으는 것을 의미하며 끊임없이 존재를 드러내는 것으로서 파악한다. 즉, 하이데거는 현존재를 '사방세계(四方世界)'¹⁴⁰⁾내에 보존하면서 동시에, 다른 관계들과 끊임없이 자기를 자유롭게 드러내는 것"¹⁴¹⁾이라고 말한다. 결국 하이데거의 '무'사유는 드러남과 숨김 사이에 있는 존재를 드러내는 것이다. 이것이 결국 존재자(현존재)가 근원적으로 현존하게 하는 것이고, 이는 근원적인 진리 또는 존재 자체라는 것이며, 그러

138) 무화는 무의 '본질(wesen)'이다. M. heidegger 『형이상학이란 무엇인가?』, p.34. 여기서 '본질'은 물론 동사적으로, 즉 '현성방식'으로 이해되어야 한다.

139) 전동진, 『창조적 존재와 초연한 인간』, 서울, 서광사, 2002, p.186.

140) 세계를 이루는 네 '구역(Gegend)'으로 '땅(Erde)'과 '하늘(Himmel)' 그리고 '죽을자들(die Sterblichen)', '신적인 것들'이다. 그는 이 '사자(四者,Vier)'로 이루어지는 세계를 '사역(四域,Geviert, Fourfold)'이라 칭한다.

141) 이승현, 『건축에서 지역성의 의미와 표출 기법 관한 연구』, 부산대학교 박사학위논문, 2004, p.58.

한 예로 진리가 존재자 안에 자리 잡는 본질적인 방식들 가운데 하나인 작품 속의 진리의 정립은 근원적인 방식으로 ‘산출’ 되는 작품세계인 것이다. 즉, 작품 자체가 은폐성으로부터 비·은폐성 안으로 가져와지는’ 것을 밝히는 것이다.

존재자의 산출이 ‘존재자의 열려 있음, 즉, 진리를 제대로 가져오는 곳’에서만 산출된 것은 작품’이다. 하이데거에 있어 창조는 바로 이와 같이 ‘은폐성으로부터 비은폐성 안으로 가져옴(은폐된 존재를 드러냄)’으로서의 ‘산출’을 의미한다. 다시 말해 작품을 창조적으로 산출하는 것은 본질적으로 무(無)로 부터 하나의 ‘세계’를 창조하는 것으로서 이행된다.¹⁴²⁾ 이러한 무(無)를 드러내주는 것은, 불완전 성과는 다른 독특한 안정(Ruhe)이 스며들어 있다.¹⁴³⁾ 이는 동양의 정적인 느낌을 주는 정서와 비슷한 안정감 있는 ‘세계’를 말한다. 이러한 원리에 의한 대표적 작품은 본 연구자의 ‘보이는 것과 보이지 않는 것-夷’이다.

20세기 중엽에 새로운 실존철학 운동이 프랑스와 독일에서 일어났을 때, 플라톤적 르네상스 사상에 의해 억제 당했던 아리스토텔레스의 공간 개념은 복원되었다. 아리스토텔레스가 말하길 “단순한 물체는 그 자체의 적절한 장소를 향해 상·하로 움직인다. 또한 모든 것은 어딘가에 즉, 어떤 장소 속에 존재한다. 그리고 장소나 공간은 물체를 가질 수 없다” 라고 했다. 이러한 점에서 장소는 형태도 재료도 없는 것이라고 다음과 같이 명확하게 말했다.

“장소는 용기와 같은 것, 즉 물체의 용기라고 생각된다.”¹⁴⁴⁾ 반면 공간은 물체 사이의 빈곳이다. 『형태로부터 장소로』의 저자 폰 마이어스는 “공간은 태양의 리듬에 따라 변한다. 예를 들면 항구, 공공 광장, 그리고 시장 등은 일주일을 주기로 리듬에 따라 잠들고 깨어나는 곳이다.....그래서 장소는 그 뿌리와 역사를 가진다.”¹⁴⁵⁾ 즉, 거대하고 혼돈된 주위환경에서 공간의 일부분만이 장소로서의

142) 전동진, 『창조적 존재와 초연한 인간』, 서울, 서광사, 2002, p. 186 .

143) M. Heidegger, Was ist Metaphysik, Vittorio Klostermann, 1965, p.26.

144) Van de Ven, 정진원 · 고성룡역, 『건축 공간론』, 서울, 기문당, 1998, p.29.

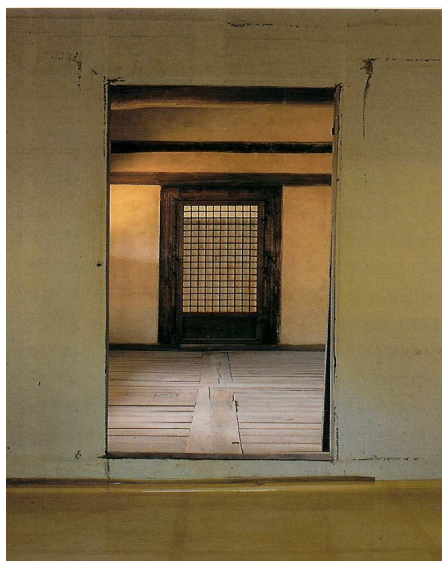
가치를 가진다는 것이다. 공간이 장소의 가능성을 열어주기 위한 어떤 것이 되어야 한다고 인식하게 된다. 공간이나 장소 등과 같은 것을 ‘무(無)’로 인식하는 것과 상관없이 비어있는 건축적 공간에 함께 자리 잡고 있었고, 역사와 함께 어떤 식으로든 공간에 영향을 미치고 있었다.

연구자의 작품에서는 ‘무(無)’라는 것이 비어있는 공간으로 표출되었다. 즉 ‘무’의 표출이 복합적으로 이루어질 때 진정한 ‘무’ 사유의 공간에 가까워진다고 본다. 고착화된 공간이나 장소도 비실체적인 것을 다루는 것이지만, ‘무’의 표출이 전체적으로 이루어진 것이라 보기는 힘들다. 이러한 의미에서 ‘무’의 표출은 형태에서 이루어진다. 형태에서의 ‘무’의 표출은 시간성의 개입으로 더욱더 확고해진다. 작품 안에서는 삶의 이면에 있는 것들의 표출, 삶속에 축적되어 있는 것이지만 간과된 것의 표출이어야 하고 이는 공간이 과거, 현재, 미래를 내포하는 형태로 드러난다. 따라서 지금까지 살펴본 무사유의 철학자중 그 사유의 반대편에 서있고, 분석적인 틀을 제공할 수 있는 하이데거와 데리다를 통해 ‘무(無)’사유의 공간이 무로 표출 되어 본 연구자의 작품으로 드러나는 공간적 ‘비어있음’은 ‘무(無)’표출의 형태적 산물이다. 본 연구자의 작품의 그림(도판60)의 공간에서 ‘비어있음’으로 드러나는 형태는 무(無) 존재를 드러내듯 공간 안에서 숨겨진 무(無)를 드러내는 매개체가 된다. 이런 측면에서 공간적으로, 형태적으로 ‘무’가 표출되느냐의 문제이다. 즉, 존재성이 비존재성으로 드러나는 것과 탈은폐되는 시도가 나타나는 문제와 나타나지 않는가의 문제이다. 예로 하이데거의 ‘단지(Krug, 그릇) 이야기’를 연구자는 차용한다. 하이데거는 이를 ‘그릇’의 ‘빈곳(Leere)’이라는 데에서 찾는다. 그 빈곳은 그 속에 ‘부어 넣어진 것’을 이중적인 방식으로, 즉 ‘받아들이고 간직하는’ 방식으로 표현한다. 연구자는 이중적 담음의 내용을 ‘오브제’라는 대체물을 통해 은유적으로 표현해내어 그 빈

145) Pierre von Meiss, 정인하·여동진 역, 『형태로부터 장소로』, 서울, 시공문화사, 2002, p.148.

곳의 본질¹⁴⁶⁾을 드러낸다.

하이데거의 시각에서 무사유의 공간은 끊임없이 존재를 드러내기 위해서 그것 자체로서 완결되는 것이 아니라 구조적 공간 속에 작품의 의미(내용)가 모이도록 한다. 그래서 비어있는 공간으로 부각된다. 이 말은 그 비어있음을 통해 관객과의 소통을 유발시켜야함을 전제로 한다. 이때 작품 속에 여러 가지 요소들을 불러 모아 하나의 열개를 구성하는 것으로 그 열개의 틈 사이에서 역동적 어우러짐의 과정을 통해 응축된 이미지들이 끊임없이 탈·은폐 되어 나오도록 구성되어야 한다. 말하자면 완결된 공간이나 형태가 아니라 작품과 관객의 소통을 하게하는 근원적 관계로 이루어져 망각되고 은폐된 무(존재)가 드러날 수 있는 여지를 제공하는 것이다. 이는 단순히 비워지기만 한 물상적 비움과는 달리, 하이데거의 ‘무’ 사유로 보면, 空·間은 ‘공시적 비움’이다. 여기서 공시적 비움이란 비어있는 공간을 통해 그 속에 주변을 담는 것만을 의미하지 않고 세계를 담음으로써 은폐된 무(존



[도판 49]

재)가 끊임없이 탈·은폐 되어 드러나는 것이다.

연구자의 작품의 비어있는 공간적 미학의 근원은 ‘한옥’의 비어있는 공간으로 만들어진 ‘대청마루’ [도판 49]에서는 공간의 개방화를 통한 확장이었다. 공간의 무한대의 확장의 의미를 표출시킨 작품은 이매리 作 “Emptiness” [도판 50]이다.

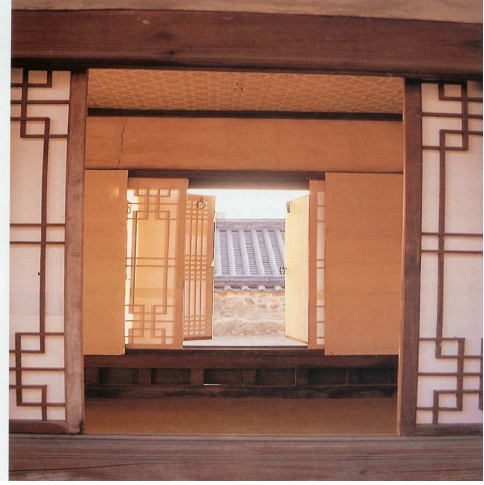
깨끗하게 정돈되어진 ‘마당’ [도판 51]이라는 비어있는 공간은 본 연구자의 근원적 미감이다. 연구자의 ‘비어있음’의 공간을 미니멀

146) 강혁, “거주와 건립에 관한 한 고찰”, 『건축역사연구』, 제11권 4호 통권 32호, 2002. 12, p. 78.

적 공간으로 표출하여 연관시킨 공간이다. 이러한 한옥의 개방된 공간인 대청마루나 마당을 본 연구에서는 공시적 비움이라고 표현 한다. 이를 적극적 비움과 소극



[도판 50]



[도판 51]

적 비움으로 분류해 볼 수 있다. 가장 적절한 예로 건축적 측면에서 우리의 전통적인 마당은 소극적 비움이다. 작가의 어떤 의도가 들어간 비움이라기보다는 내려온 관습에 따라 만들어진 공간이 ‘담김’을 소통하는 역할이다. 적극적 비움이란 작가에 의한 비어있는 공간으로 의도적 공간을 구축한 뒤 적극적으로 작품의 내용을 담기게 하는 공간을 말한다. 나아가 하이데거의 ‘무’ 사유로 볼 때 공간 구축의 탈·은폐적 비움을 공시적인 측면과 통시적인 측면이다.

공시적인 비움은 공간을 비워 주위 혹은 세계의 담김을 통해 탈·은폐하는 비움이다. 그러한 구조적 공간 표현은 비워진 외부 공간구획의 미완성적인 상황 등이 기본적으로 전제된다. 한편 탈·은폐의 ‘통시적 비움’은 통시적 요소(시간성)의 형태자체에서의 표출이라 본다. 이 또한 은폐된 존재(작품내용, 의미)를 탈 은폐하는 것으로 주변에서 읽히는 통시적인 여러 요소들이 구조적 형태와 재료 속에 스며들게 하여 은폐된 ‘무’가 끊임없이 드러나게 하는 것이다. 이를 통해 작품안의 구조적 공간과 비어있는 공간은 이미지들의 새로움으로 각각 다른 이미지를 표

출한다. 동시적 측면 또한 적극적인 비움과 소극적 비움으로 분류해 볼 수 있다. 적극적인 비움은 작가가 형태자체를 통해 '무'를 표출시키는 작업이고, 소극적 비움은 재료적인 측면을 통해 '무'의 표출을 나타는 것이라고 할 수 있다. 따라서 하이데거의 '무' 사유라는 것이 본 연구의 공·통시적으로의 탈·은폐를 의미하게 된다.

이런 탈·은폐의 예를 다른 작품에서도 찾아 볼 수 있다. 탈·은폐의 공시적인 측면은 동양화 중에 김홍도(金弘道, 1745~?)의 <추상관매도>[도판 52]에서 잘 나타나며, 통시적인 탈·은폐는 고흐(Vincent van, Gogh, 1853~1890)의 <농부의 신발, 1886>[도판 53]에서 잘 나타난다. <추상관매도>는 구도에 중심이 없다. 그것은 그려지는 것에만 주목한 사고가 아니라 분명 생략을 통해 그려진 부분과 그려지지 않은 부분의 상황 그 사이에 초점이 맞춰진 것이다.



[도판 52]



[도판 53]

이때 그려지지 않은 부분을 하이데거적으로 보면 세계가 담기는 곳이 된다. 이 여백에는 때론 바다가 담기기도 하고, 때론 산과 산 사이의 골이 담기기도 하며,

무한히 열리게 된다. 그래서 여백은 미완으로 오히려 충만을 얻으며 공간을 화면 밖으로까지 확산시키게 된다. 이는 앞에서 말한 물상적 비움 속에 탈·은폐적 비움까지 함께 있는 것이다. 이미 그 ‘비움’ 속에는 무한한 세계가 담겨 있으며, 작가의 최소한의 설정과 그 ‘비움’ 사이에서, 없던 이미지는 표출되어 나온다. 즉, 비움의 표피적인 상황이 아니라 그 비움 사이에는 공간이 함축되어 있다. 그래서 시시각각 다른 이미지가 표출되어 나온다. 또한 이 그림은 상상의 세계와 현실세계 그 중간쯤에 있다. 따라서 현실에 고착화 될 수 없고 그렇다고 현실도 아니다. ‘여백¹⁴⁷⁾의 미’를 통해 현실에 고착화 되지 않고 끊임없이 다른 이미지를 표출하는 예라고 할 수 있다.

이를 평면회화를 통해 고찰을 한다면 고흐의 작품인 <농부의 신발>이라는 작품을 들 수 있다. 이를 하이데거는 『예술작품의 근원』에서 예술작품에는 각기 하나의 고유한 세계가 들어있다고 본다. 그래서 고유한 세계를 갖지 않는 작품은 진정한 예술작품으로 볼 수 없다. 농부의 신발을 보면 농부의 세계를 볼 수 있다는 것이다. 왜냐하면 신발 그 자체는 세계와 대지에 대해 신발이라는 도구가 그것들과 맺고 있는 연관에서부터 그 용도와 신뢰성이 개방되기 때문이다. 그런데 이 ‘농부의 신발’이 다른 작품 혹은 일반적 신발과는 달리 ‘무’ 표출의 예로 들고 올 수 있는 이유는 신발이란 존재자 내부에 은폐된 ‘무’가 스며 나오고 있기 때문이다. 그것을 하이데거는 이렇게 표현하고 있다.

147) 여백(餘白)(空, 空白). ‘공(空)’ ‘공백(空白)’을 ‘여백(餘白)’으로 옮기기로 한다. 직역하면 ‘공간’이나 ‘공백’이라 해야 하나, 우리 미술계에서는 작가가 조형적 측면을 고려하여 의식적으로 남긴 공간은 ‘여백’이라 칭하고, 이와 달리 조형적 고려가 충실 하지 못한 상태로 남은 허(虛)한 공간은 ‘공백’이라 하여 양자를 구분하는 관습이 있다. 따라서 이러한 우리 용어와의 혼동을 피하기 위하여 ‘여백’으로 옮긴다. 다만 저자가 말하는 ‘공’이나 ‘공백’에는 우리가 말하는 ‘여백’의 개념보다 다소 넓은 의미가 포함되어 있다. 예를 들어 우리의 ‘여백’ 개념은 주로 제재(題材)밖의 공간이나 題材와 題材 사이의 공간을 가리키는 경향이 있으나, 저자의 ‘공’이나 ‘공백’은 제재 밖의 공간은 물론이요, 제재와 제재 사이 및 하나의 제재 안에 남긴 크고 작은 모든 공간을 지칭하는 것과 같은 것이 그것이다.

“구두라는 도구의 실박한 무게 가운데는 거친 바람이 부는 넓게 펼쳐진 평탄한 밭고랑을 천천히 걷는 강인함이 싸여 있고, 구두 가죽위에는 대지의 습기와 풍요함이 깃들여 있다. 구두창 아래에는 해저물넙 들길의 고독이 저며 들어 있고, 이 구두라는 도구 가운데는 대지의 소리 없는 부름이 또, 대지의 조용한 선물인 다익은 곡식의 부름이, 겨울 들판의 황량한 가운데서 일렁이는 해명할 수 없는 대지의 거부가 떨고 있다. 이 구두라는 도구에 스며들어 있는 것은, 빵의 확보를 위한 불평 없는 근심, 다시 고난을 극복한 뒤의 말없는 기쁨, 임박한 아기의 출산에 대한 조바심, 그리고 죽음의 위험 앞에서의 전율이다.”¹⁴⁸⁾

이렇게 하이데거는 농부의 신발에서 그 이면에 있는 과거의 시간과 앞으로 다가올 시간 그리고 그 신발이 현재 위치하고 있는 세계를 읽어낸다. 신발자체에서 통시적 탈은폐가 되어지고 있는 것이다. 작품의 이면에 숨겨진 '무'의 표출이 없다면 생명력이 없어 단지 형태만을 묘사하는 것이 되고 만다.

2. ‘비어있음’의 문제에 대한 동양적 접근

중국은 농경을 위주로 한 사회이며 농경적인 요소는 중국인의 문화 심리 구조의 형성에 많은 영향을 주었다. 정착생활을 하는 농경적 삶의 모습은 가부장적 사회로 나타났다. 특히 집단적인 노동력을 필요로 하였기 때문에 개인주의적이기보다는 공동생활에 적합하게 형성된 사회였다. 이런 사회는 중용적 삶의 태도와 극기를 통하여 복례를 강조하고, 개인보다는 집단을 우월시하는 사고방식은 예술정신에도 그대로 영향을 주었다. 중국을 위시한 동양사회는 인간의 욕망 표현, 예술

148) Martin Heidegger, 오병남 역, 『예술작품의 근원』, 서울, 예전사, 1996, pp.37~38.

표현에도 예(禮)에 합당한 것이어야만 했다. 예술을 통해 사회질서를 어지럽히거나 과도한 욕망표현은 절제함이 이상적인 것이다. 동양의 미의식의 경우에는, 독특한 개성을 상위 개념에 두지 않고 주변과의 조화를 잘 이루는 평이함을 상위 개념으로 여긴다.

예술 작품 중에서 송대의 문인화나 조선 시대의 백자 등을 보면 그것들이 극히 단순한 형태와 색채를 통하여 인간의 욕망을 극도로 절제하면서도 고도의 정신적 경지를 표현하고 있음을 발견할 수 있다. 예를 들면 송대의 자기에는 문양이 없거나 문양(文樣)이 있어도 그것은 선각(線刻), 편절조(片切彫)와 같이 비장식적인 것이 많다. 이것은 무문의 문(文)이 외부적 장식을 생략하고 내면적인 정신을 보여주는 평이한 장식을 하고 있다. 이 점과 관련하여 꾸밈을 희게 하면 허물이 없으리라 했고 꾸밈을 희게 하여야만 허물이 없을 것이라고 한 것이다. 백이란 흰 것이며 바탕이 소(素)한 것을 숭상하면 그 본의 참됨을 잃지 않는다. 바탕의 소(素)를 숭상한다는 것은 꾸밈이 없다는 뜻이 아니라 화려함이 실질을 매몰시키지 않게 하기 위함이다. 149) 바탕으로서 백(白)은 있는 것을 펼쳐내고 드러내는 것과 거리가 멀다. 욕망을 있는 그대로 드러내는 것과 거리가 있으며 욕망을 최대한 절제한다는 것이다. 이것에 비하여 꾸밈을 질박하게 한다는 것은 감추고 수렴하는 의미를 지닌다고 할 수 있다. 예술가가 자신의 욕망을 드러내는 만큼 자연스러운 미는 그만큼 쇠퇴해지고, 인위적인 미가 자연스러움이 쇠퇴하는 만큼 늘어난다는 것이다. 이는 동양인의 자연주의 철학과 관계가 깊다.

본 연구자의 작업관에 중요한 화두인 '비어있음'의 문제에 대한 사상적 근원은 동양의 '무'이다. 또한 '무'에 대한 사유를 전제로 한 형식에는 동양 미의식의 근간인 '소(素)'함을 바탕으로 이루어졌다는 것을 규명하고자 한다. 고대 그리스인은 구체적인 책상의 이면에는 추상적 책상이 있고, 개별적인 인간이면에는 보편적 인간이 있다고 생각했다. 책상과 인간은 모두 구체적 항목에 속하는 것으로,

149) 위의 글, p. 146.

각 분과의 과학이론이 구체적인 영역을 연구하는 것과 같다. 그러나 각 부분별로 나누어진 학과의 상위에는 반드시 각 사물을 하나로 통일 시키는 이념에 대한 이념, 모든 과학에 대한 과학이상의 형이상학이다. 형이상학에 대한 이성적 이해가 철학이고 철학과 신학은 상호보완적으로 서구의 우주관을 구성하였다. 유가와 도가에서 모두 경전으로 받드는 <주역(周易)>에서는 형이하의 것을 기(구체적 사물)라 하고, 형이상의 것을 ‘도’라 한다(形而下者謂之器, 形而上者爲之道).¹⁵⁰⁾

‘도’는 곧 우주의 근본 법칙이다. 각기 세분하여 살펴보면 유·불·도 모두 각자의 도를 가지고 있지만, 이를 종합해서 살펴보면 이 삼자가 상호 보완 하면서 중국 문화의 우주관을 구성하고 있음을 알 수 있다. 동·서양의 철학자들이 세계가 어떤 것인지를 알고자 했을 때, 가장 근본적인 문제는 세계가 지금의 모습을 지니도록 결정하는 것이 무엇인지를 아는 것이었다. 이와 관련 하여 중국 문화는 도(道), 천(天), 무(無), 이(夷), 기(氣), 진여(眞如)의 개념을 갖고 있으며 서구 문화는 존재, 신, 이념, 실체, 로고스 등의 개념을 가지고 있다. 중국과 서구를 서로의 참조 체계로 삼아 살펴보면, 그 중에서도 있음(Being)(有)과 “무”가 우주관에 대한 동·서양 문화의 차이를 비교적 잘 보여 준다 하겠다. 중국 문화에 대해 논할 경우 위의 개념 중에서 가장 중요한 것은 도(道), 무(無), 이(夷), 기(氣)이다. 이 네 가지는 서로 상통하면서도 서로를 해석해주는 개념이다.

중국 문화에 있어서 핵심은 ‘도(道)’이다. ‘무’는 도의 형이상학적 특징을 나타내주며 도는 구체적인 사물이 아니다. 도를 말로 표현 할 수 있다면 그것은 영혼 불변의 도가 아니다(道可道, 非常道). 그러나 ‘도’는 구체적인 사물이 아니지만, 도가 있기 때문에 모든 사물과 온 세상은 지금의 양상으로 존재하는 것이다.¹⁵¹⁾ ‘기(氣)’는 도(道)의 생성, 운행, 변화를 설명한다. 그리고 그 생성과 운행, 변화에는 법칙이 있는 데, 그것이 ‘이(夷)’다. 여기에 서구의 우주관과 대비

150) 장파, 유중하 외 4인 역, 『동양과 서양, 그리고 미학』, 서울, 푸른숲, 1994, p.38.

151) 위의 글, p.38.

할 경우, 두드러진 것은 ‘무(無)’의 특징이다. 무(無)는 선진 시대부터 도의 근본 특징 중 하나라고 강조되면서 본질적 의미를 갖게 되었다. 도(道)라는 것은 있는 듯 없는 듯 희미하다(道之爲物). 아지랑이처럼 보일 듯 말 듯, 있는 듯 없는 듯 하는 도가 바로 ‘무’이다. “천하 만물은 모두 유에서 생기는데, 유는 무에서 생긴다”(天下萬物지生干有, 有生干無).¹⁵²⁾

중국의 ‘무(無)’와 대조하여 서구의 유(有, Being)의 특징을 살펴보면, 서구 문화사에서 ‘Being’은 중요한 의미를 가지고 있다. ‘Being’은 ‘있다’ ‘~이다’, ‘존재’ 등으로 번역 할 수 있으며 Being은 세 가지 의미를 모두 가지고 있을 뿐만 아니라, 이 세 가지 의미가 하나로 일치된 것이다. ‘Being’은 서구 철학사의 변화 속에서도 언제나 근본적 개념으로 존재했으며, 아리스토텔레스에게 ‘Being’은 형이상학적 주제였다.

처음으로 ‘Being’-존재-에 대한 연구를 한 파르메니데스는 헤겔과 하이데거의 사상으로 이어진다. 파르메니데스에 이어 아리스토텔레스는 형이상학이란 곧 ‘Being’을 연구하는 학문 이라고 생각했다. 헤겔의 절대이념인 Being을 시작으로 끝없는 여정을 개시했으며 실존주의의 중심문제 역시 ‘Being’의 문제, 즉 ‘Being’의 ‘Dasein’(현존재) 혹은 ‘existence’(실체존재)의 문제였다. Being이 서구 우주관의 핵심이 될 수 있었던 것은 ‘무’가 도(道), 기(氣), 이(理)를 포함하고 있는 것과 마찬가지로, 풍부하게 전개 될 수 있는 잠재능력을 내포하고 있기 때문이다. 아리스토텔레스에게 ‘Being’은 실체, 논리, 명료성 등과 함께 결합된 개념이다.¹⁵³⁾ 중국 문화를 참조 체계로 삼을 경우, 서구 문화 정신은 ‘Being’과 그것의 풍부한 전개를 통해 더 잘 이해 될 수 있을 것이다.

152) 1)老子 40장. 2)북경대학 철학계편저<古希羅馬哲學> 商務印書館, 1961년, p.68.

153) 1)老子 40장.

2)북경대학 철학계편저<古希羅馬哲學>. 商務印書館, 1961년, p.241~263, 재인용.

3. ‘비어있음’의 미적 접근

3차원적 공간 안에 ‘비어있음’의 미학을 추론해내기 위해 먼저 2차원의 평면 작품 부터 고찰하기로 한다. 앞 장의 내용을 살펴보면 ‘비어있음’의 근원을 서양의 하이데거와 동양의 노자의 ‘무’ 사상에 근원한다는 것을 밝혔다. 또한 ‘무’라는 것을 2차원의 평면에 시각화하여 공간의 ‘여백’으로 활용한 동양화를 통해 살펴보고자 한다. 당대(唐代)의 문학가 중 한 사람인 유종원(柳宗元)은 다음과 같이 읊고 있다.

“운산에는 새 한 마리 날지 않고
그 많은 길에는 인적조차 없다.
자그마한 쪽배에 도롱이 입고 삿갓 쓴 늙은이는
흘로 눈 내리는 찬 강에서 낚시질한다.”¹⁵⁴⁾

이 시를 그림으로 그린다면 남송 시기의 마원(馬遠)이 그린 『한강독조도』(寒江獨釣圖)같은 그림이 아닐까 싶다. 이 그림(도판65)을 보면, 정면에 노인이 작은 배안에서 몸을 구부린 채로 낚시를 물속에 드리우고 있고, 뱃전 가장자리에는 몇 개의 물결무늬가 간단하게 그려져 있으며, 화면의 다른 부분은 큰 여백으로 남아 있다. 그런데 큰 화면의 여백이 주는 느낌은 물과 하늘이 하나의 색으로 되어 넓고 아득한 공간과 적막한 분위기, 끝없이 고요한 정취를 보여준다. 이 작품은 여백(無)을 이용하여 허실상생(虛實相生)의 절묘한 경지를 그린 작품이라 할 수 있다.

수묵화, 산수화, 문인화 등을 보면 서양의 그림과 근본적으로 다른 측면이라 할 수 있는 여백의 활용이다. 서양화는 사물을 표현할 때 일정한 시공간에 놓인 모습

154) 조민환, 『중국철학과 예술정신』, 서울, 예문서원, 1997, p.143.

을 실재와 같이 묘사하려 하므로 배경부분이라 할지라도 실재로 보이는 것처럼 화면에 결코 여백을 남겨서는 안 된다. 여백은 서양식의 이해를 말하면 아직 다 완전하게 그려지지 않은 미완성의 상태라고 할 수 있다. 그러나 동양화에서는 여백 공간은 물상과 유기적인 관련성을 갖는다. 또한, 화면 구성에서 가장 중시하는 것은 일기가 관통해야 한다는 것이다. 이것은 그려진 한 물상을 관통하는 운동의 흐름을 가장 우선적으로 강조하는 것이다. 그 흐름은 대자연의 변화의 흐름, 대자연의 우주적인 리듬을 상징하는데, 그 흐름 속에 정과 반, 허와 실, 음과 양등이 자리 잡게 된다. 따라서 동양화에서는 아무것도 그려져 있지 않은 화면의 여백이 중요한 의미를 지닌다. 동양화는 서양화와 같이 화면 전체를 칠하는 도말만폭(塗抹滿幅)을 취하지 않는다. 이것은 실(實)을 채우는 것은 허(虛)이고, 모든 형태와 색을 유지하는 것은 형태도 없고 색도 없는 실체, 즉 도(道)는 무(無)라는 노장의 철학이 예술에서 드러난 것이라 할 수 있다.

이것은 또 노자가 “하늘과 땅 사이는 풀무와 같다. 내부는 텅 비어있지만 만물을 생성하는 원기는 계속해서 나온다”라는 것과 같이 중국인의 무, 허와 관련된 의식에 지탱되어 온 생명감을 표현하는 것과 관련이 있다. 달리 말하면 진실로 충실한 공간은 메워지지 않는 공간이라는 그들의 생활의 영지를 반영한 것이라고 할 수 있다. 근원에 있는 것은 유럽인과 다른 동양인의 공간에 대한 파악방법, 즉 실이 그대로 허일 수 있고, 또 허가 바로 실이 될 수 있는 운동과 변화, 즉 시간을 내포한 공간에 대한 체형적인 파악이라고 할 수 있다. 유와 무는 중국 고대 철학의 중요한 범주로서, 선진 시기에 시작된 유와 무에 관한 토론은 존재론 및 인식론과 관련이 있다.

이러한 유와 무의 범주는 『노자』에 가장 먼저 나타난다. 그 하나는 ‘유는 무에서 발생하고, 무는 유에서 발생한다’ (虛實相生)는 것이고, 다른 하나는 ‘허와 실은 서로 자뢰한다’ (虛實相資)는 것이다. 유무상생의 명제는 노자가 말하는 무의 범주가 갖는 이중성 때문에 이중성을 가진다. 무의 이중성이란 모든 유를 초월적

실체로서의 무와 유의 상대적인 의미로서의 무를 동시에 인정하는 것이다. 발생론적으로 볼 때 노자는 “천하만물은 유에서 발생되고 유는 무에서 발생된다”고 하였다. 우주에 형이 있고 이름이 있는 사물은 모두 유에 근원하고, 유는 무에 근본한다는 것이다.¹⁵⁵⁾ 이런 의미에서 보면 노자가 말하는 무(無)는 도(道)와 동의어라고 할 수 있다. 이 때의 무는 유무상생의 무와 다르며, 유(有)도 형이상학적인 유(有)로서, 현상계에서 말하는 상대적인 유(有)와 다르다. 모든 만물은 무와 유의 통일체로서 파악하였다. 허실상자(虛實相資)는 실(有)은 반드시 허(無)에 의하여 존재하며, 허(虛)도 반드시 실(實)에 의하여 존재한다는 것이다.

노자는 천지의 공간은 온갖 바람을 다 만들어 내는 풀무와 같다고 한다. 천지간의 허공은 단순히 텅 비어 있는 것은 아니다. 허공중에는 기(氣)가 충만 되어 있기 때문이다. 이러한 허공이 있어야 비로소 만물이 유동하고 다함이 없는 생명이 있게 된다. 이러한 의미의 허는 도를 의미하는 것으로, 허실상자의 허와 다른 의미이다. 그러나 허실상자로서의 허는 무(道)로서의 허에 포함된다. 그래서 노자는 ‘모든 물건에 유용성이 있는 것은 무가 그 유용성을 뒷받침하고 있기 때문이다’ (有之以爲利, 無之以爲用)라고 한 것이다. 어떤 사물에 허가 없이 실만 있고, 무가 없이 유만 있다면 그 사물은 그 작용을 잃어버리고, 결국에는 본질을 잃어버린다. 노자가 말한 유무상생은 이러한 점을 부각시키는 명제이다. 노자는 물체와 공간은 별개로 존재하지 않고 동시에 존재하며, 천지간의 사물을 실체와 무(허공)의 통일체라고 이해하였다. 그래서 노자는 유와 무가 상호 의존하고 상보적임을 밝혀 무의 작용을 강조한다. 또한 허실상자를 말하여 눈에 보이는 구체적인 형상에 얽매는 것을 경고하고 모든 사물이 대대(對待)관계를 형성하여 상호 보충하고, 상호 발휘한다는 것을 설명하였다.

이러한 사유는 회화 예술론에서 ‘그려지지 않은 그림’ (不劃之畫)을 말하는 미의식으로 나타난다. 회화 예술에서는 그려지지 않은 그림으로서의 여백은 작품의

155) 조민환, 『중국철학과 예술정신』, 서울, 예문서원, 1997, p.143~146참조.

미완성 이 아니라 완전한 작품의 한 부분으로 존재한다. 그것은 단순한 공무(空無)로서의 여백이 아니라 ‘그 속은 비어있지만 만물을 생성하는 원기가 계속하여 나온다’ (虛而不屈)는 의미로서의 여백이다.¹⁵⁶⁾ 회화의 대상으로서 풍경은 유한하며 유한함을 통하여 무한함을 표현하려면 여백을 통해야만 가능하다. 여백을 통하여 무한한 이상을 표현하고 무한한 심상(心象)을 유도하는 것이다. 따라서 회화 예술에서는 표현할 수 없는 그 무엇을 여백으로 남겨 놓는 것이다. 이것은 바로 허가 실이라는 것에 바탕한 것이다. 이것은 문학예술에서는 상외(象外)로서의 상(象), 경외(景外)의 경(景)을 추구하는 것으로 나타난다

이렇게 무형이 유형의 근원이 된다고 한다면 진정한 조형을 완성하기 위해서 무형한 것에 대한 깊은 통찰과 유형한 것의 시원에 대한 예리한 자각이 있어야 한다. 이는 형과 색을 지탱하여 주는 것은 형색이 없는 실재, 즉 ‘무’ 라는 노자의 철학이 예술론에 적용된 것이다. 이런 여백은 휴식의 공간이면서도 생동감이 잠재되어 있으며 기가 충만한 공간이다. 그러므로 여백은 유한한 형상을 이용하여 무한한 시공의 경지를 표현하는 것이다. 이같이 노자가 유무상생의 사상 및 ‘무’ 를 제일의 것으로 생각한 것은 중국 고전미학이 발전하는 데 막대한 영향을 주었고, 그것은 결국 허실이 결합하여야 비로소 생명이 있는 세계를 표현할 수 있다는 미의식을 낳았다. 여백을 통하여 유한으로 무한을 명시하는 것은 순간으로 영원을 나타내는 것과 더불어 중국 회화의 중요한 특징이 된다. 중국 고전미학의 이러한 원칙은 중국 고전예술과 서양의 고전 예술을 구분하는 중요한 미학적 특성이 된다고 할 수 있다. 뒤에서 논할 노장의 도는 언어문자로 표현할 수 없다는 언불진의(言不盡意)와 관련된 사유도 결국 허실론과도 관련이 있다고 할 수 있다.

‘여백’ 이외에 산수화의 경우 ‘음영(陰影)’ 도 자주 쓰이는 기법중의 하나인데 이것도 여백과 매우 밀접한 관련이 있다. 겹겹이 이어진 산과 흐르는 물을 화면에 사실적으로 표현할 수는 없다. 어떤 부분은 두드러지게 하고, 어떤 부분은 삭제하

156) 위의 책, p. 149.

며, 어떤 것은 직접적으로 묘사하고 어떤 것은 간접적으로 암시한다. 뚜렷하게 표현된 부분이 ‘실(實)’이며 삭제되고 암시된 부분이 바로 ‘허(虛)’라 한다. 동양화에서 말하는 절지(折枝), 잔산잉수(殘山剩水) 등은 모두 이것과 관련이 있다. 이런 것은 ‘형태는 제한적이지만 뜻은 제한적이지 않다(形斷而意不斷)’는 경지를 표현한 것으로 그것을 통하여 대자연의 풍부함과 다채로움을 표현한다. 이런 사고는 다른 측면으로 보면 간이(簡易)함을 추구하는 철학과 깊은 관련이 있다. 여백이 무(無)의 현상이라면 필묵(筆墨)의 간이(簡易)는 유적(有的)인 현상이기 때문에 간이는 기운생동과 직결된다. ‘번잡한 것을 변화시켜 간이한 것(化繁爲簡)’으로 하고 ‘간이한 것으로써 번잡한 것이 깃들게 하는 것(以簡繁)’은 중국 미학의 기본정신이며 1960년대 미국미술의 미니멀 아트는 중국 미학의 정신 ‘간이한 멋’과도 관련이 있다.

『주역』에서는 천지(乾坤)가 만물을 낳고 이루는 작용, 이치는 매우 간이(簡易)하다고 한다.¹⁵⁷⁾ 영역은 다르지만 『예기』 『악기』 편에서도 최고의 음악(大樂)과 최고의 예(大禮)는 각각 평이(易)하고 간소(簡)하다고 한다.¹⁵⁸⁾ 노자는 “적으면 얻어지고 많으면 미혹하게 마련이며, 따라서 무위자연의 도를 체득한 성인은 그도(一)를 굳게 안아 쥐고 천하의 법이 되는 것이다” (老子22)라고 말한다. 노자가 말하는 ‘유약한 것이 강강한 것을 이기고(柔弱勝剛強)’, ‘적은 것으로써 많은 것을 이긴다(以少勝多)’는 사상이다. 왕필은 이런 사상을 발전시켜 ‘하나로써 무리를 제어하고(以一)’ ‘간이한 것으로써 번잡한 것을 제어한다’ (以簡繁)는 사상을 제시한다. 여기서 다(多)보다는 일(一)을 중시하는 것 같지만 궁극적으로 ‘다’는 바로 ‘일’ 이고, ‘일’은 ‘다’라는 사고로 이어진다. 여백뿐만 아니라 묵색이란 색과 선의 예술이라고 하는 것도 모두 간이함과 관련이 있다.

유무상생, 허실상자의 사상 및 무를 제일의적인 것으로 생각하는 노자의 철학사

157) 조민환, 『중국철학과 예술정신』, 서울, 예문서원, 1997, p. 146.

158) 위의 책, p. 151, <禮記>, <樂記>, “大樂必易, 大禮必簡.”

상은 결국 허실이 결합하여야 비로소 생명이 있는 세계를 표현할 수 있다는 미의식을 낳았다. 여백 또한 단순히 텅 빈 공간이 아니라 기(氣)가 충만한 공간이며 작가는 기를 통해 도를 내재¹⁵⁹⁾시킨다. 도의 시간적 속성의 형상화(形相化)는 기에 의존한다. 그 이유는 기(氣)만이 도(道)와 기(器)라는 유무의 경계를 넘나들면서 도를 화면화시킬 수 있기 때문이다. 기는 도의 존재를 요약한 것이며 이 기는 특히 간이함으로 표현된다.

맹자는 천지사이에 호연의 기가 가득 차 있다고 하였고 노자는 “도는 일을 낳고, 일은 이를 낳고, 이는 삼을 낳고, 삼은 만물을 낳는다. 만물은 음을 지고 양을 안는다. 두 기의 상호작용으로 조화를 이루고 있다”고 한다. 또한 『주역』 『계사전』에서는 ‘일음일양지위도(一陰一陽之謂道)’를 말하는데, 도는 음양의 운동으로 나타난다. 음양은 기와 관련이 있으며 음양의 운동성은 만물에 생명력을 불어 넣는 역할을 한다. 중국에서 명화라고 하면 선 혹은 색을 통하여 화면에도 즉, 우주의 근원적인 생명 또는 생의(生意)를 표현한 작품을 의미하였다. 따라서 묘사된 대상의 형이나 색이 사실적인 표현일 필요는 없으며 기운생동(氣韻生動)과 매우 밀접한 관련이 있다.¹⁶⁰⁾

남제(南朝)의 사혁(謝赫)은 『고화품록(古畫品錄)』에서 회화에 관한 육법(六法)을 말할 때 기운생동을 제일 위로, 내재 생명력과 율동(氣)을 일정한 필묵형식(주로 線)을 통하여 생동적으로 화면상에 표현해야 한다고 했다. 노자의 무와 관련하여 이해할 때 기운생동의 기는 구체적 물상(物象)에 표현될 뿐만 아니라 물상 밖의 허공도 표현된다는 점이다. 허공이 없으면 기운생동을 논할 수 없고 예술 작품은 생명력을 잃게 됨을 말한다. 이처럼 동양화의 경우 허공이 없으면 회화의 의경(意境)이 생산될 수 없다는 점에서 허공, 공백은 중요한 지위를 차지한다.¹⁶¹⁾

159) 위의 책, p. 152.

160) 李澤原, (美的歷程, 89쪽 참조) 기운생동이란 그림에서 인간의 내면세계에 깃들여 있는 정신 기질, 격조, 풍모를 생생하게 묘사할 것을 요구하는 것이다. 조민환, 『중국철학과 예술정신』, 서울, 예문서원, 1997, p. 153.

특히, 동양의 회화는 화면의 전체를 관통하는 기맥, 일기의 관통을 중요하게 여긴다.¹⁶²⁾ 따라서 그려진 하나하나의 물상의 외형적인 사실(形似)은 절대적인 의미를 갖지 못하였다.¹⁶³⁾ 이런 점에서 소식은 “사실성을 가지고 그림을 논하면 그 소견은 어린아이와 다를 것이 없다”¹⁶⁴⁾고 했다. 이것은 사물의 외형을 넘어 있는 내재적 생명 즉 개개사물에서의 일기의 관통을 회화의 본질로서 강조한다는 것을 의미한다. 중국회화의 근본은 외재적인 자연을 보고 그것을 마음으로 헤아려서 본질(眞)을 취하는 데 있는 데, 그것은 기와 매우 밀접한 관련이 있다. 중국예술은 생명력, 운동성을 강조한다. 기는 만물의 근원이 되며 생동감과 관련이 있을 뿐 아니라 본질적으로 모든 예술의 바탕이 된다. 이같이 여백을 통하여 유한적인 것으로 무한을 명시하는 것과 기운생동을 강조하는 것은 동양화가 서양화와 구별되는 특징이기도 하다. 중국인의 경우 자기와 세계의 근원에 있는 것은 도, 자연, 천등이었다. 또한 최고의 화경(畵境)은 대상을 묘사하는 것이 아니라 자기의 정신으로 대상을 창조해야한다고 보았다.¹⁶⁵⁾ 왜냐하면 중국의 회화만을 거론하자면 그것은 도, 자연, 천등을 정신적인 대상으로 창조하는 즉, 자연물의 형상이 성립될 수 있게 하는 신(神), 영(靈)을 어떤 형상을 통해 그려내는 것이기 때문이다.

161) 위의 책, p. 153

162) 소식은 서법을 논할 때, “서예는 반드시 神, 氣, 骨, 肉, 血 다섯 가지가 있어야하며 하나라도 빠지면 서를 이룰 수 없다” (蘇軾, <論書>,” 書必有神氣骨肉血, 五者闕一, 不爲成書也)고 한다.

163) 이런 것을 잘 보여주는 것으로는 당대의 장언원이 기운과 형사의 관계에 대해 다음과 같이 말한 것을 들 수 있다. “나 장언원은 시형 삼아 이렇게 논 한 적이 있다..... 기운에서 그림을 추구하게 되면 형사는 저절로 그사이에 나타나게 마련이다.....만약 기운이 두루미치지 못하면 헛되이 형사만 늘어놓게 되고, 필력이 굳세고 힘차지 못하면 하릴없이 채색만 잘하게 되될 터이니 신묘한 그림이라고 할 수 없다. 오늘날의 화가들은 대체로 겉모습은 잘 그려낸다. 그러나 형사를 얻으면 기운이 없고, 채색만 갖추면 필법을 잃고 만다. 어찌 그림이라고 할 수 있겠는가? (張彥遠, <歷代名畫記>권 <繪畫六法>,” 彥遠試論之曰.....중략-

164) 蘇軾

165) 徐復觀, 『中國藝術精神』, 權德周 外 역, 서울, 동문선, 2000, p.257 참조.

이런 점에서 후대의 시인이나 예술가는 산, 돌, 흐르는 물 등의 자연 환경을 단순히 물리적, 물질존재가 아니라 도의 영상으로 이해하였다. 그리고 동양화의 주된 소재가 되는 자연도 단순히 바라만 보고 즐기는 대상이 아니라 '노닐고 즐기며 살아갈 수 있는' 곳이다. 따라서 그것은 인간의 삶과 별개로 존재하지 않는다. 이런 사고의 근간이 유가 사상과 노장사상이며 두 사상은 동일한 것이 아니며 예술에 끼친 영향도 각각 다르다.¹⁶⁶⁾ 일반적으로 시와 음악이 유가사상과 불가분의 관계에 있다면 중국 회화의 정신은 노장사상과 더 밀접한 관련을 갖는다고 할 수 있다.¹⁶⁷⁾ 다시 말해서, 노장사상을 근간으로 하는 예술정신은 유가가 주장하는 '인생을 위한 예술관'을 주장하는 예술관과 함께 중국의 전통적인 예술정신을 형성했으며 송대 이후 중국 예술 정신을 주도한 지식인들의 예술관은 유가사상과 도가사상이 그 근간이 되었다고 할 수 있다.

중국예술의 특징은 종병이 말한 것처럼 '형(形)을 통해 도(道)의 존재를 미적으로 표현하는 것(以形道)에 있다고 할 수 있다.¹⁶⁸⁾ 정신의 최고 경지는 이 형이상

166) 예술정신에 관한 개괄적인 언급은 福永光司의 (藝術論集)해설부분을 참조할 것.

167) 權德周, 『中國美術思想에 대한』, 머리말 부분 참조.

168) 宗炳은 <畫山水序>에서 “성인은 도를 체득하여 만물에 비추고 <得道映物>, 현인은 마음을 맑게하여 만물의 형상을 감상한다.<澄懷 味象> 산수의 경우 그 존재는 형이하학적<質>이지만 형이상학적인 도의 상징으로서 신성<靈>을 갖기 때문에 현자는 산수의 상을 완미함으로써 도와 상통한다.... 산수는 구체적인 형상으로써 도를 미적으로 형상한다. <以形媚道>..... 눈으로 보고 마음에 통하는 경지를 理라고 할 때, 사실적으로 잘 그려진 산수화의 경우 눈으로 보면 동시에 마음에 느껴 산수가 지니고 있는 산과 감응하는 상태가 되면, 그림을 보는 자의 정신은 고도로 비상하여 비로서 리를 터득하게 된다.(즉,도가 파악되는 것이다.....)신이란 원래 근거가 없는 무형의 것임 것이면서도 형태 있는 것에 깃들며, 또 같은 형상의 사물에도 있다는 것. 산수화폭을 펼쳐놓고 그옥이 마주하면 가만히 앉은 채로 우주의 끝까지를 궁구할 수 있다. 그리고 악독한 기운으로 가득 찬 속세를 떠나지 않고서도 홀로 무자연의 세계에서 노닐 수 있다. 바위로 이루어진 산봉우리는 높이 솟아 있고, 구름걸린 산림은 아득히 번쳐있다. 그 옛날 성현의 도가 아득한 뒤인 오늘날에 발휘되어 갖가지 풍취를 지닌 삼라만상의 영묘한 정신과 하나로 융합되니 주객이 합일된다. 내가 이밖에 다시 무엇을 더 바라겠는가? 세속의 속박에서 완전히 해방되어 자유로울 따름이다. 정신의 자유해방을 만끽하고 있으니 그 무엇이 이보다 낫겠는가?

의 도를 깨닫는 것(悟道)에 있다. 예술가는 상(象)을 봄으로써 도(道)를 깨닫고, 도(道)를 깨달음으로써 특유한 예술시야를 가질 수 있어야 한다. 중국인은 형태를 갖는 모든 존재가 자신과 마찬가지로 도(道)의 변화와 흐름 속에 있다는 것을 알기 때문에 자신의 존재가 궁극적으로는 자신과 마찬가지로 형태없는 도(道)로 돌아가는 유한의 존재임을 인식한다.¹⁶⁹⁾ 그렇다고 그들은 그 흐름을 끊거나 혹은 이 탈하는 것으로써 자신을 구제하려고 생각하지 않는다. 그 흐름에 그대로 몸을 맡기고 도(道)의 근원으로 돌아감으로써 마음의 안정을 얻는다. 그리고 자연의 필연성과 변화에 대한 인식을 통하여 즐거움을 얻는다. 그것은 곧 천인합일(天人合一)을 추구하는 것이다. 따라서 중국 예술에서는 모방의 진실성 여부와 반영의 정확성 여부는 중요한 것이 아니다. 유한적인 장면, 사물, 현상을 추구하는 것이 아니라 우주 자연의 보편적 규율을 추구하기 때문이다. 중국의 예술이 표현하려는 것은 결코 개체의 주관적 정감이나 개성이 아니라 객관적으로 천지와 더불어 조화를 이룰 수 있는 보편적인 예술로 특징지을 수 있다.

정신의 예술이란 단순한 개인의 자의적인 주관을 표현하는 예술이 아니다. 천지의 마음을 자신의 마음으로 하는 예술가의 마음, 우주의 정신을 자신의 정신으로 하는 예술가의 정신을 표현하는 예술을 의미한다. 다시 말하면 예술가가 자신의 생명의 근원인 도를 형상으로써 그려내는 예술이며, 도에 대한 자각을 조형하고 표현하는 예술이라고 할 수 있다. 따라서 중국에서 진정한 예술가는 예술가임과 동시에 도의 자각자, 자기와 세계의 근원적인 진리에 눈을 뜬 철학자이어야만 했다. 이런 점에서 중국에는 옛날부터 기(技)와 도(道), 예(藝)와 덕(德)을 구별하여 기보다는 도를 중시하고, 예보다 덕을 상위로 하는 사상이 있었다. 이것에는 예술 작품은 제작자의 인격이 반영되었다고 보는 사상이 잠재되어 있다. 그 결과 예술적인 가치와 인격적인 가치는 일치한다는 주장이 나타난다.¹⁷⁰⁾ 중국 예술의

169) 福永光司가 인용한 宗炳의(畫山水序)참조. 좀더 구체적으로 장자가 (山水)에서 ‘때의 추이와 함께 변화함(與時俱化)을 말하는 것이나 “聖人晏然, 體逝而終시”의 ‘성인은 자연의 변화에 몸을 맡긴다.’ (體逝)고 말하는 것을 들 수 있다.

기본은 ‘한번은 음이 되고 한 번은 양이 되는 것을 도라고 한다’ (一陰一陽之謂道)는 것과 ‘날고 날는 것을 역이라고 한다’ (生生之謂易)는 내용 등에서 확인한 바와 같이 생의를 확인하고, 생명을 존중하는 것에 있다고 할 수 있다. 따라서 예술은 천부적인 성선을 그 내용으로 담아야 하는 것이며 화면에 성선이 드러나는 것이 동양화가 추구하는 미라 할 수 있다.

170) 모든 중국사상사를 꿰뚫고 있는 것은 사마천이 말한 “하늘과 사람의 관계를 궁구하고 고금의 변화를 통달한다.” (究天人之際，通古今之變)는 정신이다. 예술도 예외가 아니다.

V. 본인 작품에서의 ‘비어있음’의 의미

1. 해체로서의 비움

‘해체’ (解體-deconstruction)¹⁷¹⁾는 프랑스 철학자 자크 데리다(Jacques Derrida)에 의해 주도된 개념인데 데리다가 의도한 ‘해체’는 근본적인 차원에서 서구적 전통에 대한 비판이며 ‘전통’이라는 텍스트를 포함한 특정한 텍스트들에 대해 철저한 해체를 시도하는 것이다. 해체의 구체적 설명 용어로는 차연(differance), 은유(allegory), 보충(supplement), 차용(appropriation), 상호텍스트성(inter-textuality), 등을 들 수 있으며, 다중성(多重性), 다양성(多樣性), 복수성(複數性), 이중성(二重性), 복합성(複合性), 차이성(差異性) 등이 이를 설명하는 용어들이라 하겠다. 위에 정의를 유추해볼 때 ‘해체’와 연관된 일련의 사조들을 동일한 것으로 간주하는 것은 자연스러운 현상이다. 다만 ‘해체’가 포스트모더니즘과 동시적으로 일어난 까닭에 이를 포스트모더니즘과 등치(等値)로 간주도지만 의미 차이는 분명하다. ‘포스트모던’이 양식의 변화를 대변하는 대명사로서 의미를 가진다면 ‘해체’는 이전의 ‘구축’과 같은 현상적인 측면을 설명하는 구체적인 방법론을 지향한다고 볼 수 있다.

그렇다면 ‘해체’라는 개념은 80년대 이후 미술사적 시각에서의 회화를 어떤 양상으로 변화시켰는지 ‘해체’가 현재진행형인 상태에 있기 때문에 해체의 특성을 간략하게 설명하기는 어렵다. 뿐만 아니라 60년대 변화의 시작점에서부터 현재까지 그 모든 ‘해체’의 특성들을 구체적인 실례를 드는 것은 무의미할 뿐

171) 사실 우리가 ‘해체’라 번역하는 ‘디컨스트럭션(deconstruction)’이라는 단어의 사전적 의미는 분해(分解), 해부(解剖), 해산(解産)이라고 하지만 적당한 우리말 번역이 없다. 오히려 이 단어의 우리말 단어를 찾는 것 자체가 가장 ‘반 디컨스트럭션’적인 행위이다. 왜냐하면 단어의 의미를 고정시키고 자기 동일적인 의미만을 갖도록 강요하는 것이야말로 ‘디컨스트럭션’이 비판하려는 대상이기 때문이다.

아니라 내 작품이 그것과 어떤 관련성이 있는가를 ‘해체’가 회화에 가져온 중요한 변화의 특성을 두 가지로 정리해보기로 한다. 포스트모더니즘의 방법론으로 채택한 ‘해체’는 첫째, 기존의 표현 방식의 변화와 본질적 차원의 변이(變異)에 대한 시도이며. 둘째, 다중적(多重的) 의미의 작용이다. ‘해체’를 회화적 표현에 있어서 채택 가능한 하나의 방법론으로서 기존의 모든 것을 부정함으로써 전혀 다른 의미와 다른 형식의 회화를 만들어내고, 그것을 특정한 의미에 고정시켜 해석하려는 기존의 관례로부터 이탈을 시도하는 것을 의미한다.

서구와 거의 동일한 시기에 한국에 유입된 ‘미니멀’은 서구의 회화 사조(繪畫思潮)로는 드물게 형이상학적 순수성을 추구한다는 점에서 서양에 반한 동양성을 담아내는데 유용하다는 시각에서 그리고 정형화되고 단순화된 형태가 주는 미적 통일성으로 인해 진부한 구상성을 극복하는 추상표현의 한 방법으로서 한국미술의 주요한 흐름이 되었다.¹⁷²⁾ 이시기의 본 연구자의 작품은 2차원의 평면 위에서 형태는 일그러지고 분해되어 중심이 없이 여기저기 분산되고, 색은 그 존재를 주장하지 못하고 단지 재료들을 보조하는 역할로 만족하는 양상을 보이는 것이 이 시기의 방법론이었다.

본 연구자의 작품에서의 동양성에 대한 주장은 서양적이고 어색한 부분이 있었다. 그러한 한계를 극복하고 자신의 데리다식의 ‘다시 쓰기’ 방식으로 본다면 방법적인 면에서 2차원의 공간을 3차원으로 확대로 옮겨지고 거기에 시간이라는 개념을 도입하는데 까지 이른다. 그것은 20세기 현대미술사에서의 2차원의 확장적 개념의 3차원으로서의 공간 확대는 동양의 공간성에 대한 나름의 글쓰기 방법이었다는 점에서 포스트모던 시기의 회화가 의도한 ‘미니멀’의 ‘해체’라는 관점과는 지향점이 다르다. 재료측면에서도 목재, 아크릴 등 산업재료를

172) 특히 한국미술에 있어 80년대와 90년대는 ‘박서보’, ‘이우환’으로 대표되는 ‘모노크롬적 미니멀’이 추종세력을 거느리고 맹위를 떨쳤다. 90년대 후반에 들어 극소수의 젊은 작가들이 그것의 극복으로 2차원에서 3차원으로서의 공간 확대라는 설치미술이 그 모습을 드러내기는 했으나 미니멀리즘의 경향이 더 강했다.

작품에 이용하였다. 그리고 가장 최근에는 철판 위에 색(色)을 덧입힘으로서 철의 차가움과 강함이 주는 물성을 이용하였으며 역사성과 이전의 것들을 덮어 망각 속에 가두어버리는 시간성을 동시에 갖도록 변화를 모색했다.

본 연구자의 작품제작은 해체주의 관점에서 회화 작품이란 일종의 연속 ‘글쓰기’로 본다. 따라서 본문에서 ‘글쓰기’ 또는 ‘다시 쓰기’는 ‘작업’과 ‘반복 작업’을 의미한다. 데리다는 텍스트의 개념을 ‘책’과 무관하다는 것을 유난히 강조하는데 텍스트는 ‘모든 표시, 흔적, 참조의 체계’로 정의된다. 여기서 텍스트는 콘텍스트와 동의어로 결국 데리다에 의하면 컨텍스트란 ‘말, 삶, 세계, 실재, 역사 따위 일 수 있으며, 해체론이란 ‘공간’이나 ‘재료’가 아니라 ‘표현의 형식’이었다. 연구자는 ‘미니멀’의 대표적인 특성인 ‘정형성’의 차용으로 문제해결을 했다. ‘해체’라는 관점에서 본다면 연구자의 작품에 다른 의미로 해석되어지지 않는 ‘미니멀’의 아류로 인식되는 것도 경계했다.

미니멀로부터 형식을 차용하고 그것이 공간상에서 차지하는 면적과 비례를 조심스럽고 미묘하게 변화시킴으로서 미세한 의미의 변화에도 민감하게 반응하는 ‘해체적’ 관점을 수용하고 있다. 뿐만 아니라 ‘차용’은 ‘해체적 회화’가 미니멀로부터 형식을 빌려 왔다는 이유로 해서 ‘미니멀’이라는 범주로 분류되는 것은 ‘해체’의 본래 의미에서 벗어나 있다. 이미 언급한 바와 같이, 서구에서의 80년대 ‘해체’는 넓은 의미에서 본다면 칸트의 “안으로부터의 비판”으로부터 출발한 것이다. ‘데리다’는 자신들의 관념적 한계를 ‘해체’로 대응하며 ‘차연(differance)’¹⁷³⁾이라는 개념을 연구자는 ‘비어있는 공간’에 차용을

173) 차연(디페랑스-differance)은 해체주의 철학에서 매우 중요한 단어로써 그 개념이 명확하게 정의되어있지 않다. 다만 일반적으로 서로 구분되는 것들, 또는 다른 것들을 구분되고 다르게 만드는(간격, 거리, 공간을 만들어내는) ‘공간내기(espacement)’와 함께 예정되고 계산된 목적, 결과를 지연시키고, 유보시키는 ‘시간 내기(temporisation)’의 결합작용을 의미하지만, 이것 역시 정확한 정의가 아니다. ‘데리다’는 ‘차연(디페랑스)’을 단어도, 개념도 그렇다고 이름도 아니며, 현재를 가능하게 만들어주지만 그와 동시에 현재 그 자체와는 달라지게 만드는 것”으로 언어와 의미의 조건이며 ‘시간의 공간되기(becoming-space)’ 혹은

시도한다. 우리에게도 ‘미니멀’이라는 큰 흐름이 있었고, 새로운 회화 방법의 모색으로서 ‘해체’적 시도는 ‘해체’로 인정되는 범위 내에서 이루어져야 한다. ‘데리다’에게 ‘해체’는 해체된 그 자체도 부정하고 ‘해체’되어야 할 텍스트이므로 ‘해체’된 것들을 ‘재구축’하는 것도 ‘해체의 해체’로서 보아야 하며, 그런 관점에서 ‘해체’는 ‘형식’보다는 ‘동양성’이라는 정신적 측면으로, 그리고 고정된 하나의 의미를 전혀 별개의 것들로 무한히 확대하는 형태가 아닌 서로 연관되어 질서 있고 제어 가능한 의미들의 ‘순환’으로 보았다.

1-1. 해체와 비움

회화의 전반적인 표현 방식의 변화가 시작된 1960년대 이후시기를 흔히들 모더니즘에서 포스트모더니즘 시대로 이행해가는 과정으로 규정한다. 특히 1980년대 들어서 이러한 변화는 더욱 가속화되고 첨예화되는데 사회적으로는 다원적인 문화의 수용, 동성애, 여권신장, 젠더(gender)문제등과 더불어 개인의 가치가 하락하고 오직 기호만을 소비하는 소비 중심의 자본주의라는 현실이 이전의 ‘모더니즘’이 주된 좌표로 삼았던 2차원 평면성의 강조와 형이상학적인 절대미 그리고 추상형식의 순수성에 대한 회의로 이어져 사회의 변화에 순응하고자 모더니즘 회화가 만들어낸 아우라(Aura)¹⁷⁴⁾를 거부하고 극복하려는 일련의 ‘해체적인 징후’로 나

’ 공간의 시간되기(becoming-time)의 조건이다.

174) 본래는 사람이나 물체에서 발산하는 기운 또는 영기(靈氣) 같은 것을 뜻하는 말이었는데, 1936년 벤야민이 《기술복제시대의 예술 작품 Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit》이라는 논문에서 사용하여 예술개념으로 자리잡게 되었다. 벤야민은 기술복제 시대의 예술작품에 일어난 결정적 변화를 ‘아우라의 붕괴’라고 정의하였다. 아우라는 유일한 원본에서만 나타나는 것이므로 사진이나 영화와 같이 복제되는 작품에는 아우라가 생겨날 수 없다고 하였다. 또 아우라는 종교 의식에서 기원하는 현상으로 "가깝고도 먼 어떤 것의 찰나적인 현상(einmalige Erscheinung einer Ferne, so n ah sie sein mag)"이라 정의하였다. 그러나 그는 르네상스 이후의 예술에서도 과거의 종교적 숭배가 세속적인 미의 숭배로 대체되었으므로 아우라가 존재한다고 보았다.

타나게 된다.

‘해체’의 징후는 단순히 2차원에 대한 반발로서 3차원의 도입이라는 방식만이 아니라 개념적 요소의 덧붙임과 탈재현주의적인 방향으로 진행되었다. 데리다의 ‘해체적 회화’의 시도는 ‘시간’과 ‘공간’이라는 회화의 원론성에 대한 의미의 복합성이라 한다. “ 데리다는 시간의 개념에서 사유되었던 것이 물질로서 드러나는 형식에 의해 공간에서 표현될 수 있음을 강조함으로써 이른바 포스트 모던 작가- 프랭크 스텔라, 안젤름 키퍼, 게르하르트 리히터, 크리스티앙 볼탕스키, 클레멘테, 산드로키아, 줄리앙 슈나벨, 데이비드 샬르, 에릭 휘슬, 로버트 롱고 등-로 분류되는 이들에게 ‘공간 표현법’의 새로운 지평을 제시한다. 이들의 작품에 나타나는 특징이라 할 수 있는 ‘과거의 인용’이라든가, 차용(借用), 은유적 표현 [도판 48], 대중매체의 사용과 접목[도판 25]등의 다양한 방법론은 위의 이론을 각기 다른 각도에서 수용한 구체적인 증표라 하겠다.” 175)

‘해체’라는 관점에서 다중성(多重性)을 산출하기 위한 방식을 도입하게 되었고, 그것은 기존 예술의 영역을 형식론의 범위에 한정하지 않으려는 시도이다.] 이렇게 하여 하나의 기표에 다양한 의미를 수용하는 의미결합 방식의 다양성을 획득하게 됨으로서, 이전까지의 관례, 즉 ‘하나의 타블로(또는 기표)에 오직 하나의 의미만을 갖도록 강제’하는 모더니즘 회화관을 철저하게 해체함으로써 모더니즘의 순수성의 추구하고 심미주의적 태도와는 차이가 있으며 회화 공간에서의 개념적 요소라 할 수 있는 ‘의미성’을 적극적으로 공간 속에 끌어들이려 했다. 공간상의 표현 형식의 혁신과 더불어, 주제의 선택에서도 형식주의에서 벗어난 형식이었다. 죽음이나 역사와 같은 인간의 본질적인 삶의 문제와 더불어 허무, 허구와 실재, 욕망, 혼돈 등 현대인의 불안하고 예측 불가능한 의식구조에 대한 비판적 태도를 보인다. 현대인의 심리 표현에 있어서 금기시되었던 부분까지는 회화의 외연(外延) 확대로 해석할 수 있다.

175) 박기웅, 「20세기 후기 회화에 있어서 해체적 방법」, 홍익대 박사논문, 1999 .p.106 .

본 연구자의 작품에 있어 해체의 의미는 하나의 기표에 다양한 의미를 갖게 하는 부분과 미니멀적 형식에 대중매체의 사용과 접목의 문제, 은유적 표현과 다의성 및 다중적 의미가 미니멀적 작품의 해체적 요소로 작용함으로써 ‘포스트미니멀’로 규정하였다. 본 연구에서는 공간성에서의 물리적 차원에서의 ‘비어있음’이란 우리 눈에 보이지 않는다는 것으로 ‘그것은 없다’ ‘존재하지 않는다’로 단정 짓게 되는데, 현대의 인식론적 공간관으로 본다면 비록 보이지 않아서 이해불가능 하더라도 임시적인 암시에 의해 그 무언가가 존재한다는 것을 알고 있다. 이런 존재물음은 기본적으로 공간개념 안에서 시작된다. 본 연구자가 순수 조형 작품에서 표출시킨 공간이란 단지 ‘존재하지 않는다’가 아닌 인간 내면에 있는 정신적 에너지로 만들어진 공간의 확장성과 개방성을 보여준다. 물질과 비물질 사이의 간극과 그 안에서 이루어진 공간(空間)은 ‘해체’의 의미는 ‘포스트미니멀’공간으로 표출되어진다. 즉 한정적인 물질이 어떻게 표현 되느냐에 따라 작가의 철학이 담긴 공간이 창조 된다.

1-2. 보이는 것과 보이지 않는 것.

본 연구자 작품에서의 ‘비어있다’라는 문제는 ‘보이는 것과 보이지 않는 것’으로 인식되어진다. 이 문제는 20세기 이전까지는 서양에서 극소수의 철학자들에게만이 관심의 대상이었을 뿐 대부분의 분야에서는 논의의 대상이 되지 못했다.

고대 그리스의 파르메니데스가 존재자(Being)을 우주의 본질로 간주 했을 때 세계에 대한 인식은 존재에 대한 인식에서 시작된다. (to be)는 ‘무엇임’ 또는 ‘존재하는 사물이 있음’을 뜻한다. 그러나 우주의 본질인 ‘이다’ ‘있다’, ‘to be’는 구체적 사물이나 구체적인 무엇임(to be something)이 아니다. 따라서 to

be 는 ‘이다’ 혹은 존재(to be) 그 자체이다. ‘구체적인 무엇임’ 을 초월한 ‘이다’ 일 때만이, 특정 사물의 존재만이 본질이다. 이와 같은 파르메니데스의 존재자(Being)로부터 서구 문화에서 우주의 본질론에 대한 연구 방향이 결정되었다. 그리고 아리스토텔레스가 그 보다 진일보 하여 ‘존재자’ (being)을 실체(substance)로 밀고 나갔을 때, 서구의 우주관의 연구는 정형화 되었다. 실체(substance)는 물체의 성질을 결정하는 근본적이고 기본적인 어떤 것이다. 이는 아리스토텔레스가 파르메니데스의 존재나 플라톤의 이데아를 실체(substance)로 대체했던 의도에 부합한다. 서구의 우주론은 ‘존재자’ (Being)에서 실체(substance)로 발전하면서 실체의 세계가 된다.

이는 그리스 문화가 과학적 경향을 띠었던 것과 관련된다. 초기 그리스 철학자의 경우 대부분이 <자연학>을 저술했다. 탈레스, 아낙시메네스, 아낙시만드로스, 피타고라스, 헤라클레이토스는 세계의 본원을 물, 무한(無限), 기(氣), 수(數), 불 등으로 귀결지었다. 이들은 모두 우주의 통일성에 대한 해답을 최종적이며 확정적이고, 영원하면서도 명료하고 과학적인 것에서 찾았다. 그들이 제시한 세계의 본원은 모두 실체성을 띤 것이며 파르메니데스와도 통한다. 파르메니데스의 뒤를 이어 데모크리토스는 원자를 제시했는데, 이는 물체의 최종적 원소이자 우주의 최종적인 물질적 실체이다. 플라톤의 이데아는 우주 최고의 정신적 실체이며 아리스토텔레스가 Being 과 substance, 논리와 명료성을 일체화 시켰을 때 서구 문화의 실제적 세계는 커다란 도약을 이루었으며 더없이 견고해졌다.

서구인이 우주의 본질을 추구할 때 중시하는 것은 무가 아니라 유(Being)이고, 허공이 아니라 실체(substance)이다.¹⁷⁶⁾ “만약 세계가 유와 무, 실체와 허공이라는 두 부분으로 구성되어 있다면 그 중에서 유와 실체만을 중시했을 때 세계 속에서의 이들의 관계는 결정되어 버리며, 세계의 기본 모델도 결정되어 버리는 것이

176) 서구인들이 보기에는 세계는 하나의 실체이고 이 실체세계를 구체화·정교화한 것이 바로 form이다. 중국어로 form은 형식으로 번역되는데, 이 개념은 형(形), 형모(形貌), 외형(外形) 등과 비교해 볼 수있다. 형, 외형은 영어 body, space에 해당한다.

다. 피타고라스는 별의 관찰을 통해 공간은 점으로 조성되며, 점이 모여 선이 되고 선이 모여 면이 되고 체적이 됨을 깨달았다. 유(有)와 무(無)에 대한 서구의 기본적 인식은 이시기에 명확성을 띄게 된다. 데모크리토스에 이르러서는 ‘원자와 허공’이 되었다. 이러한 양상은 아리스토텔레스와 에피쿠로스를 거쳐 리쿠레티우스에까지 이르게 되는데, 이 고대 로마 철학자는 화려한 수사를 써서 우주 모델을 이렇게 묘사했다.”¹⁷⁷⁾

“독립적으로 존재하는 모든 자연은,
두 가지에서 온다. 물체와 허공에서
물체는 허공 속에서, 그 속에서 운동하고 움직인다.”¹⁷⁸⁾

이것은 실체와 허공은 분리되어 있어서 내재적 연관이 없으며 실체와 허공이 하나로 융합된 우주 속에서 실체만을 중시하며 실체와 허공은 분리될 수 있다는 것이다. 따라서 서구인들은 실체를 인식할 때 실체를 허공과 분리시킬 수 있었으며, 허공으로 독립시켜 인식했다.

이로 말미암아 필연적으로 형식 논리와 실험으로 나아가게 된다. 실체와 허공이 합일된 우주를 대면했을 때, 제일 중요한 것은 실체된 허공을 구분하는 것이다. 실제적으로 우리는 우리가 알고 있는 실체만을 실체로 보고, 우리가 모르는 것은 허공에 귀속시킬 수밖에 없다. 따라서 실체는 기지(既知)를 뜻하고, 허공은 미지(未知)를 뜻한다. 실체와 허공은 물체와 공간사이의 분리일 뿐만 아니라, 기지와 미지의 대립을 포함한다. 여기서 전자에 비해 후자의 문화적 색채가 더 강하다. 바로 이 실체와 허공의 대립 때문에, 현대 물리학이 장(場), 인력, 전자력 등을 통해 고전적인 물체와 허공의 분리를 부정했음에도 불구하고, 그 대립을 더욱 심

177) 장파, 유종하 외4인, 『동양과 서양 그리고 미학』, 서울, 푸른 숲, 1999. p. 43.

178) 북경대학 철학계 編譯, 『古希羅馬哲學』, 商務印書館, 1961년, p.263 재인용.

화시켰다. ‘실체’는 인정 하게 되며 ‘허공’은 부정한다. 실체는 인간이 인식한 것이며, 인간의 실천수준과 일치하는 것이다. 허공과 미지는 인간이 더 나아가 인식하고 정복해야 할 대상이다. 이러한 실체와 허공의 관계는 대립을 통한 발전이라는 서구의 문화적 특성을 낳았다.

한편 실체와 허공이라는 모델은 본래 우주 모델이기에, 인간은 거기서 우주의 총체성을 얻어내려 하며 인간의 초월적 본성에서 비롯된다. 이렇게 해서, 가까운 곳에서 먼 곳으로 나아가는 인과론적 추론 방식과 인간화를 통해 연역해낸 우주의 총체성이 서구 문화사 속에서 생겨나게 되었다. 그것은 플라톤이 구체적인 책상에서 책상의 이데아를 추론해 내고, 구체적 사물의 이데아에서 우주의 이데아를 추론해 낸 것과 같은 방식이다. 우주의 총체성은 유한을 무한하게 만든 것이다. 즉, 자신의 형상에 따라 신의 형상을 만들고, 현재 인간의 수준에 따라 우주의 총체성을 정의한 것이다. 따라서 실체와 허공의 모델에 근거한 우주의 총체성은 한계를 지니며, 이 한계를 극복하기 위해 논리와 실험을 심화시키게 되었다. 그리고 사물에 대한 인식의 심화는 우주의 총체성에 대한 내적 한계를 지니며, 이 한계를 극복하기 위해 논리와 실험을 심화시키게 되었다. 그리고 사물에 대한 인식의 심화는 우주의 총체성에 대한 인식의 변화를 추동하였다. 실체와 허공의 모델은 서구의 우주 모델이 끊임없는 부정과 부정의 부정 속에 놓이게 만들었다.

고대 그리스로부터 지금까지 서구 문화에서 우주의 총체적 도식은 실체와 허공의 대립에 의해 추동되어 세 차례 커다란 변화를 겪었는데, 네 가지 도식으로 드러난다. 첫 번째는 고전적인 안정적 세계이다. 이는 프톨레마이오스의 우주론을 배경으로 하여, 고대 그리스에서는 파르메니데스의 부동적 존재와 플라톤의 영원한 이데아로 표현되었고, 고대 로마에서는 플로티노스의 근원적 일자가 대표적이며, 중세에는 신으로 구현되었다. 고전 시대에서 실체세계의 논리적 도식은 직선적 종속 도식이다. 이러한 직선적 종속도식은 시간의 진행에 따라 정적 상태에서 끊임없이 동적 상태로 나간다. 플라톤의 직선은 구체적인 책상에서 책상의 이데아

로, 그리고 다시 우주의 이데아로 나아가는데, 이는 정적인 직선 종속도이다.

플로티노스의 직선은 태양이 우주만물을 비추듯 근원적 일자와 실체세계의 관계는 ‘넘쳐흐름’이라는 동적 양상을 지닌다. 중세에서 천상의 신과 백성사이의 관계가 사이의 교회라는 존재 때문에 복잡해졌다. 토마스 아퀴나스는 구체적 사물의 원인에서 시작하여 원인의 원인을 찾고, 마지막 최후의 원인에 도달하고서야 신을 증명할 수 있었다. 그 후의 근대는 동요하는 세계였다. 우주는 코페르니쿠스로 말미암아 무한하게 펼쳐졌다. 헤겔은 신과 이념을 하나로 결합하여 절대이념으로 만들었다. 그는 다윈이 만물을 진화에 따라 배열하듯이 변증법으로 우주의 발전도식을 배열했다. 이처럼 근대 서구의 실체세계는 변증적으로 발전하는 논리도식의 양상을 지닌다. 아이슈타인이 뉴턴의 권위를 무너뜨리자, 뉴턴의 권위에서 있었던 신과 절대이념도 사라졌다. 우주는 반드시 총체성을 지녀야 한다. 이에 신학자들은 신은 죽은 게 아니라, 몸을 숨긴 것이라 생각했다. 존재는 신이 자신을 숨긴 것과 마찬가지로, 과학이나 논리로 증명할 수 없다. 따라서 그것은 무(Nicht)이다. 하지만 이때의 무는 결코 허무(neant)가 아니며 존재하는 유(Being)이다. 과학적 논리로 증명할 수 없지만 현존하는 개별자(Dasein)의 경험 속에서는 체험할 수 있으며 서구는 해석학, 해체주의, 후기 비트겐슈타인, 프랑크푸르트 학파는 모두 존재자의 배후에 존재가 있다는 것을 반대한다. 해석학에 따르면 세계는 이미 완성된 총체가 아니며, 그것의 총체성을 인식해 주길 기다리고 있을 따름이다. 세계는 과정의 집합체이며 그 과정은 미완성이라는 것이다. 그리고 현재 발생하는 일이 우리가 과거를 인식하는 데 영향을 주듯이 미래에 발생할 일도 오늘에 영향을 미칠 수 있고, 우주의 총체성이 미완성이기 때문에 어떠한 총체성도 모두 거짓이라고 주장한다.

비트겐슈타인과 데리다에 따르면, 사물의 참조체계에 의해 규정되며, 참조체계는 바뀔 수도 다시 선택될 수도 있다. 따라서 사물은 고정된 하나의 총체성으로 귀속될 수 없고, 고정 불변의 본질도 없다. 인간은 어떤 참조 체계에 능동적으로

개입하여 모종의 성질을 획득할 수도 있다. 이처럼 근대 이후 서구의 실체도식은 실체와 다양한 참조 체계 사이의 관계이다. 서구인들이 문화를 창조하면서 일단 허공에서 실체를 분리하자 주체와 객체, 인간과 자연, 기지와 미지의 대립이 생겨났고 여기에서 객체에 대한 인식이 부단히 심화 되어 갔다. 즉 ‘총체’로부터 객체를 부단히 독립시킴으로써 서구인은 결국 총체성의 허황함과 개체의 독특성을 인식하게 되었고, 개체가 문화적 기호의 세계 속에 존재한다는 사실을 인식하게 되었다. 대체로 서구 문화는 실체의 차원에서 세계를 바라본 것이며, 언제나 실체의 세계를 그려내려는 강박관념 속에서 실체와 허공의 모델을 벗어나지 못했다. 179)

파르메니데스에 의한 서구의 유무관(有無觀)에 의하면, 무에서 유가 나오는 것은 불가능 하며 유가 근본이 되어 유에서 실체에 이른다. 반면 중국에서는 무가 근본이며, 무에서 유를 창출한다. 180) 서구 문명을 과거 300여 년간 주도해온 과학적 방법은 주로 실체의 공간적 분할과 분석의 방법으로 일(一)에서 다(多)를 보는 것이지만 동양의 철인들은 주로 명상과 직관의 방법으로 다(多)에서 일(一)을 보려 했던 것이며, 시간의 축(軸)에서 생성과 소멸을 반복하는 자연을 창조적인 생명의 원리로 (즉, 유기체적원리로) 파악했던 것이다.

노자는 도가 천지 만물을 생성하지만 그것은 형태도 소리도 없어 인식이 불가능 하며 언어로 표현할 수 없다는 점에서 무(無)라 한다. 그리고 인간처럼 목적의식이 없고 의미를 지닌 행동을 하지 않는다는 점에서 무위자연(無爲自然)이라고도 한다. 장자는 “하늘로 하여금 만물을 덮게 하고 땅으로 하여금 싣게 하여 그것에 갖가지 다른 모습의 만물을 새겨내지만, 기교로 여기지 않는다. 이것을 천락(天樂)이라고 한다” 181)고 한다. 노자의 도는 직접 감지 할 수 없고 언어로 형용할

179) 장파, 유충하 외4인, 『동양과 서양 그리고 미학』, 서울, 푸른 숲, p.46.

180) 위의 책, p.52.

181) 『莊子』, 「天道」.

수 도 없으며 한계를 그을 수도, 지각 할 수도 없지만 확실하게 존재한다고 보는 시각이다.

본 연구자의 작품안의 ‘비어있는 공간’ 또한, 노자의 사상과 유사한 사물의 형태와 조형성에 대한 개념보다 보이지 않는 세계에 대한 ‘무위’ 사상에 근원한다.

“보려고 해도 보이지 않으니 이(夷)라 이름 한다. 들으려 해도 들리지 않으니 희(希)라고 이름 한다. 만지려고 해도 만져지지 않으니 미(微)라고 이름 한다. 이 세 가지 성질을 가진 도는 추구하여 알 수 없는 것이다. 그것들은 섞여서 하나가 된다. 무물(無物)에 복귀한다. 이것을 일러 ‘형상이 없는 형상’ 이라고 한다. “182)

이(夷)¹⁸³⁾란 보아도 보이지 않는 것을 의미하며 이는 실체(substance)는 존재하지만 실체를 보고도 본다는 것을 인식하지 못한 상태를 의미한다. 이(夷)·희(希)·미(微)¹⁸⁴⁾는 모두 인간의 감각 기관에 의해 인식되지 않는 것을 의미한다. 노자는 인간의 눈에서 인식하는 ‘형상’ ‘물질’ ‘실체’ 는 ‘보이는 것’ 으로 표현하고 이(夷)·희(希)·미(微)는 ‘보이지 않는 것’ 으로 간주한다. 무상(無狀)의 상(狀)¹⁸⁵⁾· 무물(無物)의 상(狀)¹⁸⁶⁾도 마찬가지다. 인간세상은 눈으로 확인 가능한 세계만 있는 것이 아니라 확인하지 못하거나 알지 못하는 또는 인식하지 못하는 세계가 있음을 명시한 것이다. 즉, 존재하는 실체가 ‘보이지않는 것’ 은 실체를 보고도 자신이 보고 있음을 ‘인지’ (認知)하지 못한 것이다. 우리인간이 광활한

182) 『老子』 14장, “視之不見,名曰夷 聽之不聞,名曰希,搏之不得,名曰微,三者,不可致詰.

183) 이(夷)란 ‘오랑캐’ 라는 뜻이 아니라 평평해서 뭐가 보이지 않는 다는 뜻이다.

184) · 희(希)는 들어도 들리지 않는 것이며 · 미(微)란 잡아도 잡히지 않는 것을 말한다.

185) 형상이 없는 형상을 뜻함.

186) 이미지가 떠오르지 않는 형상을 뜻함.

우주 안에 머물고 있음을 인지 못하는 것은 그 세계가 눈으로 확인 되지 못할 만큼 거대하고 넓은 것이어서 그 실체를 보지 못하고 ‘보이지 않는 것’ 표현한다. 노자는 위 문제(보이는 것과 보이지 않는 것)를 ‘도’ (道)의 문제로 규정한다. 예를 들어 “홀황이란 ‘있는 듯 없는 듯하다’ 는 뜻으로, 무한하여 규정할 수 없는 도를 형용한 것이다.” 187)

“도(道)는 황홀하여 인식하기가 어렵다. 그 가운데에는 상(狀)과 물(物)이 있다. 실체가 존재하는 것이다. 깊고 으스스하나 그 속에는 영묘한 정기가 있다. 그 정기는 더없이 순수하고 진실하고, 그것에는 거짓 없는 확증, 명증이 있다. “188)

도는 비록 홀황하고 요명(窈冥)한 것이나 절대적 허무는 아니며 상(象)· 물(物)· 정(精)을 포함하고 있는 진실한 존재라는 것을 시사한다. 도는 무색, 무성, 무형의 미분화된 일종의 심미적 시공연속태(時空連續態)라 할 수 있다. 189) 이는 도(道)란 들어도 듣지를 못하고 보아도 보지를 못하고 만져도 만져지지 않는 것으로 이루어 졌다는 의미이다.

“중국 예술사상의 특징은 형(形)을 빌려 도의 존재를 표현하는 것이라고 할 수 있다. 노자의 도론을 예술 작품에 응용하도록 가교 역할을 한 것으로는 왕필의 도와 관련된 이해를 들 수 있다. 왕필은 『노자』에서 도를 상징하는 대음(大音)과 대상(大象)을 해석하면서 다음과 같이 말하고 있다. . . . 들어도 확실하게 들을 수 없고, 보아도 뚜렷하게 알 수가 없다. 그런즉 사상이 형태가 없으면 대상은

187) 『老子』 14장에 대한 王弼의 注. 재인용.

188) 『老子』 21장.

189) 王弼은 “일반적으로 동양의 哲人は 宇宙를 미분화된 時空連續統로 생각한다” 고 하였다. (主, 『老莊思想全集』, 452쪽 참조)

발현할 수 없다. 오음도 소리로서 존재하지 않으면 대응은 발현 할 수 없다. 사상이 나타남에 물이 주(主)하는바가 없으면 대응이 이른다. “ 190)

위 글은 대응과 대상은 도(道)의 무한한 측면을 표현한 것이라 할 수 있다. 도는 형색과 성음을 초월하는, 볼 수도 없고 들을 수도 없는 것이다. 도는 관점에서 보면 지각할 수 있는 모든 사물은 유한하고 일시적이다. 그러나 형이상의 ‘도’는 형이하의 ‘기’ (器)를 통해야만 드러날 수 있다. 정신의 최고 경지는 이 형상의 도를 깨닫는 것(悟道)이고, 예술가는 이런 경지를 표현해야 한다.

왕필은 대상· 대응은 유형(有形)· 유명(有名)의 사상(四象)· 오음(五音)을 통해야 비로소 표현할 수 있다고 본다. 이것은 형도 없고, 소리도 없고, 냄새도 없고, 실체도 없는 도가 궁극적으로 형, 냄새, 형체가 있는 상(象)을 통하여 표현된다는 것을 말한다. 왕필의 견해는 유한을 통한 무한의 인식을 말한 것이라 할 수 있다. 다만 ‘사상이 나타남에 물이 주하는 바가 없다’ (四象形而物無所主)고 하고 ‘오음이 조화를 이룸에 마음이 가는 바가 없다’ (五音聲而心無所適)는 정황아래에서 대따라서 후대의 시인이나 예술가는 산· 돌· 흐르는 물 등의 자연 경상을 단순한 물리적, 물질적인 존재가 아닌 도의 영상으로 이해하였다. 그리고 이런 사유가 밑바탕이 되는 중국예술은 모방이나 재현이 아닌 표현을 항상 문제 삼으며, 품격(品格), 신운(神韻), 기운생동 등을 문제 삼는다.¹⁹¹⁾ 미학적 측면에서 해석하면 노자의 철학적 도론은 이런 과정을 거쳐 후대의 예술가들에게 받아들여진 것이다. 『노자』는 제39장에서 일(一)¹⁹²⁾과 자연의 대미의 관계를 말하고 있다.

190) 조민환, 『중국철학과 예술정신』, 서울, 예문 서원, 1979, pp.127~129 .

191) 예를 들면 산수화의 근본목적은 결국 종병(宗炳)이 말하듯이 ‘형상으로써 도를 아름답게한다’ (以形#道)는 것에 있기 때문에 산수의 미적인 가치도 똑같이 도의 흐름 가운데 나타난다. 따라서 자연풍경을 그대로 묘사하는 것에 만족하지 않는다. 창작은 반드시 예술가의 주체의식(그의 사상 감정, 품격과 기질 등을 포함하여) 표현해야 한다. 즉 창작 과정은 기예 문제만이 아니고 동시에 宗炳이 말하는 ‘정신으로써 도를 본받는다.’ (以新法道)라고하는 정신의 승화과정이라고 할 수 있다.

192) 이 경우 一은 道로 볼 수 있다.

인간의 감각 기관에 의해 인식되지 않는 이(理)· 희(希)· 미(微)는 무상(無狀)의 상(狀)¹⁹³⁾· 무물(無物)의 상(狀)¹⁹⁴⁾도 마찬가지로 있는 듯 없는 듯 하는, 무한하고 규정할 수 없는 도의 홀황이란 것¹⁹⁵⁾이 실체(형태)로 드러나지 못하기 때문에 본 연구에서는 ‘비어있음’이라는 형식을 취하였다. 동서양에서의 ‘무사유’의 미학을 본 연구자는 ‘비어있음’으로 표현하였으며 ‘비어있음’의 미학의 근원을 ‘무지무욕’의 인간의 정신성에서 찾았다.

2. 비움 속의 시공간

2-1. ‘시간의 공간되기’

본 연구자의 작품에서는 3차원의 공간을 관람객들에게 거닐어 보게 함으로써 시간이 어떻게 공간에 개입할 수 있는가를 생각해 볼 수 있도록 의도했다. [도판 20, 21] 좀 더 구체적으로는 ‘시간’이 ‘공간’에 개입되어 의미를 부여하는 방식으로 시·공간 안에서의 ‘사유’의 개념을 표출하려고 의도한 작품이다. 평면의 관조적 작품과는 대조적이지만, 공간과 공간 사이를 흐르는 것은 공기뿐만 아니라 시간 역시 흐르고 있음의 ‘환기’를 의도한다. 존재하는 모든 현상학적인 것(물질, 비물질)들은 현재에 강하게 밀착되어있으면서도 과거라는 시간과 연관 되어있음을 의도한다. 공간적 차이의 개념에 시간개념이 도입되어 차이가 지연된다. 즉, 시·공간의 해체인 데리다의 ‘차연(differance)’적 개념이 작품

193) 형상이 없는 형상을 뜻함.

194) 이미지가 떠오르지 않는 형상을 뜻함.

195) 『老子』 14장에 대한 王弼의 注. 재인용.

안의 ‘시간의 공간되기’로 표출된다.

본 연구 작품의 ‘비어있는 공간’에 대한 철학적 근원을 동·서양의 데리다와 노자의 사상에서 차용하였듯이 ‘시간’에 대한 사상적 근원을 데리다의 ‘차연’과 노자의 ‘무상무위’에서 출발한다. 연구자의 작품 형식은 단순하고 명백한 입방체에 종래의 회화나 조각개념에서 탈피한, 새로운 공간 구성을 목표로 한 것이다. 기본적인 입방체는 공간에 놓인 시간의 단위로 인식되기를 의도했으며, 시간에 대한 반어적 표현으로 스테인레스 스틸, 아크릴, 합판(MDF)등 공업용 소재를 적극적으로 활용했다. 직선적인 시간의 개념과는 달리 사유체계 속에서 시간은 환형(環形)의 고리처럼 순환하는 것으로 인식된다는 점에서 직선적인 입방체로만 구성된 미니멀적 작품 또한, 반어적인 표현을 의도한 형식이다.

일상적인 측면에서 시간은 상식적 의미의 시간이다. 흔히 과학적·객관적 시간이라고 하며 이는 공간과 더불어 진행된다. 시간이 있다는 것은 공간이 존재할 가능성이 있으며 아울러 그 공간은 시간과 연결되어 지속성을 갖는다. 불연속적인 시공간에 인간이 실존적으로 존재할 가능성은 희박하다. 왜냐하면 존재의 불연속성을 견뎌내기 어려운 것이 인간존재이다. 존재가 드문드문 존재한다면 역사의 흐름은 산발적일 것이다. 시간과 공간의 관계는 존재의 존속과 밀접하게 관련되어 있다고 볼 수 있다. 인간존재가 시작하는 순간부터 시간이란 불가분의 존재였다. 인간존재가 지속되는 동안 시간으로부터 영원히 자유로워지기 힘든 것은 유일회성(唯一回性)이라는 시간의 본질에 있기 때문이다. 모든 생명체는 개별자로서 한번밖에 없는 삶에 대한 변화와 변화의 극점인 죽음을 맞을 수밖에 없으므로, ‘시간론’은 종교와 예술, 철학과 과학에서의 지속적인 화두로 다루어지고 있다.

연구자의 작품에서 ‘비어있음’의 공간과 차연에 드러나는 ‘시간론’은 ‘니체’의 “영겁회귀(ewige Wiederkehr)사상”¹⁹⁶⁾에 나타나는 시간의 순환성과 원

196) 니체에게서 영겁회귀는 ‘삶의 양식에 대한 하나의 기획’(ein Entwurf einer Art zu

환성과도 연관된다. 인간은 해 단위로 바뀌는 달력을 가지고 원환적으로 살면서 돌아올 수 없는 회한의 역사와 인생을 살아가고 있다. 작품에서 작가는 시간의 주기적 순환 속에 지나가버린 삶의 역사에서의 시간과 공간상의 회귀를 드러내려한다. 그러나 ‘회귀’란 같은 것이 반복해서 동일성을 유지하고 다시 나타낼 때이다. 그러나 일체의 존재자는 각기 일회성 가운데에 있기 때문에 ‘어제의 나는 오늘의 내가 아니다’라고 한다. 일회성을 강조하다 보면 회귀는 성립되지 않는다. 반대로 회귀가 논의될 수 있으려면 존재론적으로는 존재 자체의 회귀를 말함이다. 존재와 연관된 시간은 분리와 겹침을 통해 항상 유동적인 상태에 있는 공적 시간과 사적 시간으로 나누어 질 수 있다. 공적 시간은 개인이 지니고 있거나 지녀야할 사적 시간과 다른 사유화의 과정을 포함한다.

연구자의 작품의 시간에 대한 문제는 공적 시간성과 사적 시간성을 동시에 가지고 있다. 시간성은 공간화와 함께 작품 속에 중첩되어 표출된다.

2-2. ‘공간의 시간되기’

연구자의 작품에서 지향하는 바는 포스트미니멀이다. 미니멀적 요소 위에 다른 요소인 ‘시간성’의 개입이나 개념적 의미를 결합 시키는 것을 데리다의 이론인 “해체”적 의미로 보아 미니멀에 대한 해체적 의미의 “포스트미니멀”로 규정하였다. 본 연구자의 작품에 있어서는 미니멀 형식보다는 미니멀이 가지고 있는 특성을 해체 시키고 이질적 요소를 덧붙임으로 가벼운 의미의 “포스트미니멀”을 의도 했다. 미디어와 공간의 결합으로 3차원 영역에 존재하는 3차원의 오브제를 결

Leben)인 인간적 회귀와 우주적 회귀현상으로 보고 있으며 회귀 사상은 생성체의 생성을 동일자의 자기 회귀의 현전성으로 부단히 존속 시키는 것을 말한다. 소광희, 『시간의 철학적 성찰』, 서울, 문예출판사, 2004, pp. 46~48. 참조.

합하는 형식으로 단순한 형태의 재현이 아닌 그 자체로서 독자성을 지니는 비대상적 추상이다.

예를 들어 미니멀 공간과 미디어의 결합[도판 25]으로 ‘영상’ 이미지를 투사함으로써 모더니스트의 사고인 가시성(visibility) 미디어의 결합으로 ‘영상’ 이미지를 투사함으로써 모더니스트의 사고인 가시성(visibility)으로부터 벗어나 비가시성(invisibility)을 드러내는 것을 목적으로 시도한 작품의 형식이다. 이러한 시도는 공간 안에 ‘시간’에 대한 현상학적으로 움직일 수 없는 필요조건 때문에 시간의 개입을 미니멀적 공간 영상 이미지로 대신하게 된다. 영상 이미지는 미술관의 고전적 공간의 특징을 잃게 만들고 시간에 이끌리어 공간을 바탕으로 한 제도에서 시간을 바탕으로 한 제도로 변화를 추구한 것이다.

본 연구자의 작품 안에서의 영상[도판 2]은 전시공간이나 전통적인 미술관에 비가시성의 조건을 형성하는 것이 목적이다. 전시장 공간에서 시각적으로 시간성을 보여주는 것의 한계를 극복하는 방편으로 ‘시간의 공간되기’라는 데리다의 ‘차연’의 관점에 초점을 맞추었다. 2차원의 회화는 공간에서도 2차원으로 존재하기 때문에 관람객의 시야를 공간 뿐 만 아니라 시간까지도 묶어 놓았다. 그에 대한 한계를 극복하는 방법으로 연구자는 미니멀 공간에 영상을 결합하여 ‘시간의 흐름’을 전시 공간 안에서 보여 주는 것이 목표였다.

이는 공간에서 시간을 바탕으로 보는 것으로의 변화는 많은 불확실성과 불안정성들이 원인이 된다. 즉 시간에 의해 생산되어지는 비가시적인 상태를 유지시킬 수 있는 것인가가 문제점으로 드러나기도 하지만 시간이 시각보다 우세하다. 이에 비가시성의 문제는 시각예술이 공간이 아니라 시간에 의존 한다고 했던 하이데거와 데리다의 관점과 연결된다. 비가시성의 문제는 글쓰기나 다른 어떤 것에도 존재하기 때문에 어떤 종류의 공간을 발견하는가의 문제가 아니라 인간의 실존적 한계로서 시간에 의지하는가의 문제이다. 비가시적 현상이 가시적인 것으로 바뀔 수는 없다. 연구자의 작품 안에서의 비가시성이 사라짐이 곧 ‘무’적인 상태이며

가시적인 상황도 ‘무’ 적인 상태임을 표현하는 것이다.

본 장에서는 ‘공간의 시간성’에 대한 부분을 해체를 통한 포스트미니멀 구축의 공간 형성에 시간성을 부여한 작품의 내용적 접근을 세 가지 차원으로 분류하였다. 첫째, 공간과 시간의 관계성을 기반으로 하여 비물질성을 표현하는 시간적 차원, 둘째, 공간조직이 전체 또는 부분적으로 물성을 전환함으로써 비물질화를 시도하는 형태적 차원, 그리고 셋째로 공간과 비물질적 표현의 체험적 차원으로 분류되어 특성이 도출 된다. 시간의 차원¹⁹⁷⁾ 특성중의 시간은 작품의 화두가 된다. 시·공간의 개념은 비고정적이며 유동적인 특성이 있으며 공간에 시간성을 반영함으로써 공간-시간과의 관계를 재정립하였다. 시간성에 의하여 비물질화를 꾀하는 공간들은 크게 매체적 표현과 자연적 표현으로 나누어 표출하였다.

본 연구자는 매체적 표현으로 미디어를 이용한 가상의 내용을 유동적으로 구조물에 중첩시킴으로써 ‘비어있음’의 극단적인 포스트미니멀 공간에 일시적 변화를 만들어 가설적 일시성과 찰나의 표현, 동시성, 중첩성, 비선형성, 유동성, 상호침투성 등의 속성을 드러냄으로 공간에 대한 미니멀을 창출하는데 활용했다. 한편 빛, 공기, 온도 등의 자연요소를 공간에 투입함으로써 비물질화에 의해 비결정적 환경으로 변화시켜 고정성을 탈피시킴으로 비물질성을 띄게 의도한다.

형태적 차원의 특성은 공간조직의 물성 전환으로 비물질화를 시도하며, 재료를 이용한 표현 특성과 구조적 표현특성으로 구분할 수 있다. 재료의 투과, 반사, 혼용, 중첩 등을 통하여 물성전환 및 조작으로 시각적 비물질화를 원환적 시간관으로 표출하고자 의도했다.

재료를 통한 비물질성으로는 은유성, 즉물성이 활용된 공간에서 공간체험을 통해 시간의 흐름을 관람자들이 느낄 수 있도록 했으며 동적 체험을 가 능하게

197) 시간적 차원(Dimension der Zeir)이란 일반적으로 시간 양상(Zeitmodus)이라고 부르는 과거·현재 미래를 헤겔은 시간의 차원이라 부르고, 그것은 “외면성 자체의 생성이며, 존재가 무속으로 이행하는 것과 무가 존재 속으로 이행하는 것과의 구별 속으로 생성을 해소하는 것” 이라한다. 소광희, 『시간의 철학적 성찰』, 서울, 문예출판사, 2004, p. 380참조.



[도판 54]

하는 중요한 요소로 전이성과 가변성을 수반할 수 있도록 의도함으로써 ‘공간에서의 시간성’을 드러냈다. [도판 54]-(이매리 작(作), 공간의 시간되기) 이는 공간성의 변화과정과 시간의 흐름을 관람자가 공간이동 체험을 함으로써 중요한 요소로 전이성과 가변성을 수반하게 된다. 전이

적¹⁹⁸⁾ 표현 특성을 살펴보자면, 각각의 단위공간에 내재하는 힘의 흐름에 따라 각 공간은 전이성을 지니고 있을 수 있다. 이는 공간 전체로 보았을 때 전이적인 공간 흐름은 시간의 흐름으로 이어지는 것이다. 전이적 공간이란 두 가지 또는 그 이상의 이질적 요소의 변화에 따라 이질감을 완화시키고 갑작스런 상황의 전환을 조절하고 완충 하며 매개하는 기능의 공간이다. 위의 도판의 작품에서는 전이적 공간을 작품의 구성요소로 끌어 들인 경우의 작품이다. 각 단위 공간 간의 사이에서 흐르는 시간의 연속성에서 ‘공간의 시간되기’를 표출시킨 경우이다. 전이공간은 타 공간에 의하여 부수적으로 형성된 공간이나 독립적이고 자족적인 공간이라기보다는 내·외공간의 경계 구조로, 또는 공간과 공간 사이의 연계로서 시간성과 여타의 공간성격에 영향을 미치고, 서로 다른 공간의 상충적 의미 작용을 연결시키는 역할을 함으로써 그 방법적 구성의 양상에 따라 전체공간의 지각적 체험에

198) 전이 공간은 두 가지 또는 그 이상의 이질적 요소의 변화에 따라 완화시키고 갑작스러운 상황의 전환을 조절하고 완충 또는 매개하는 기능의 공간이다. 공간 내에서 지각적 체험으로서 공간전이의 현상은 기본적으로 공간 내에 시간의 개입에 의한 운동으로 성립된다. 이 공간의 지각체험에 관하여 전이체험을 이루는 요인은 운동성의 주체를 보는 관점에 따라 ‘시간적 차원에서의 공간변화’와 ‘공간적 차원에서의 시간의 변화’라는 두 가지요인으로 형성된다. -안경환 외, 알바 알토(Alvar Aalto)공간의 동적효과 구축요소에 관한 연구, 대한건축학회 논문집 제19권 12호, 2003.

크게 영향을 미친다고 할 수 있다. 가변적 구조의 생성 및 인지과정을 통하여 비물질화를 시도하는 경우 연속성을 지니게 된다. 이러한 연속성에서는 자연 발생적으로 시간의 경과에 따라 공간의 지각과정이 공간의 연결과 관계하는 것으로, 각 공간들은 공간의 움직임에 따라 변화를 갖게 된다. 각 인접한 공간 사이에서 일어나는 시간적, 공간적 연속 정도는 두 공간을 상호 분리시키고 결합시키는 평면의 특성에 의존하는데, 이러한 공간의 구성은 인접 공간 경계면의 분절과 리듬, 인접 공간간의 관계에 의한 압축과 팽창, 개방과 폐쇄, 진행축의 변화에 대한 시점의 조절, 공간 요소들의 재료, 질감, 색상, 대비 등의 수법으로 나타난다.

공간과 공간이 여러 개의 경계에 의해 분리되면서도 동시에 연계되는 것이다. 비물질적 표현요소¹⁹⁹⁾로서의 공간에 시간성을 수반한 비물질적 표현요소로 테크놀로지와 결합한 디지털 매체를 오브제로 활용하여 표현 효과의 극대화를 추구한다. 이러한 요소의 적용은 유기적 공간을 형성한다. 작품 안에서의 미디어의 활용은 실재성(reality)의 약화와 더불어 균질화, 가상성 등으로 특징 지워지고 있다. ‘실재성’에 대한 문제가 제기되는데, 전자미디어에 의해 원본과 차이가 없는 복제(複製) 재생산이 가능해진 오늘날 본질과 비본질의 차이는 소멸되는 경향을 띠며, 실재와 비실재의 구분조차 무의미해져 가고 있다.²⁰⁰⁾ 이와 같은 비물질적 표현요소의 예로 프로젝션이 수반된 유동적 미디어 표면과 인터랙티브 시스템의 적용, 생태학적 관점에서 본 빛의 분석은 매체를 통과한다. 재료가 지니는 투명도의 조절에 따라 빛의 통과, 흡수, 반사의 정도가 달라지고 이에 따라 다양한 연출이 가능해진다. 이러한 요소들의 다양한 연출변화는 ‘공간의 시간성’ 표출에 조형적 효과의 극대화를 추구하는데 도움을 준다. 데이터(data)를 공간에 적용하여

199) 비물질화를 나타내는 수단으로써, 매체와 자연요소, 재료 및 구조, 공간의 전이와 가변성에 따른 비물질적 표현요소를 크게 시간성이 개입된 측면과 심리적 철학적 측면으로 나누어 살펴볼 수 있다.

200) 권영걸, 공간디자인의 비(非)물질화 경향에 관한 연구, 한국 실내디자인학회논문집, 2000 참조.

물질성을 나타내는 것과 공간요소가 비물질화 경향을 보이는 것은 그 작품이 지향하는 가치체계에서 해답을 찾을 수 있다. 과거 전통적인 개념의 공간보다 유연한 공간체계로 공간의 시간과 테크놀러지의 변화에서 비롯된 공간의 시각 변화체제가 마련되었음을 알 수 있다.

실재성과 가상성의 이미지를 미디어로 활용하여 실재와 비실재, 물질과 비물질, 유형과 무형의 의미를 구축 공간위에 투사하는 방식을 작품에 활용했다. 즉, 물질 공간 자체에 관한 관심에서 나아가 소통체계의 관심이며 테크놀러지와 결합하여 형성된 작품이 영상과 함께 빛, 소리 등과 같은 요소의 데이터를 적용하여 커뮤니케이션의 수단으로 이용함을 작품화하였다. 공간이라는 과거의 관습적인 규범적요소를 탈피하고 새로운 방식의 오브제화로 의미 창출을 위한 다양한 시도를 모색한다.

가상성으로 표현되고 있는 존재성은 시간의 중심이 존재론적으로는 현재에 있지만 시간의 존재근거는 무를 향하고 있기 때문에 과거와 미래는 연속되지 않는 시간 양상의 실상이다. 시간의 본질은 정지를 거부하는데 있다. 시간은 단 한 시간도 머무는 일 없이 한 방향으로 흐르면서 관점에 따라 과거, 현재, 미래로 표상되기도 하고 반대로 미래, 현재, 과거로 표상되기도 한다. 공간 표현 특성에 따른 시간적, 형태적, 체험적 차원을 큰 축으로 하여, 시간적 차원의 특성은 매체적 표현 특성과 공기, 빛 등의 자연요소적 표현특성으로 비물질화 경향을 나타내었으며, 공간의 물성 전환으로 나타나는 형태적 차원의 특징은 재료를 이용한 표현특성과 구조적 표현특성으로 나뉜다. 관람자의 이동에 따라 변화하는 체험적 차원은 전이성과 가변성으로 비물질적 특성이 드러나며 각각의 특성들은 다시 유형화되어 공간의 성격을 한정짓고 있다. 이러한 비물질적 요소의 활용가능성을 다양한 관점에서 모색해 볼 필요가 있다. 이에 본 연구자의 작품 안에서 영상물을 투영하여 비물질이 적용된 공간을 대상으로 하여 수사학적 관점으로 살펴봄으로써 공간 표현 영역에 하나의 관점을 제시하는 바이다.

Ⅶ. 결 론

본 연구는 포스트 미니멀 공간에서 ‘비어있음’이란 문제를 문헌 연구와 본 연구자의 작품을 통하여 고찰하였다. 문헌연구는 포스트미니멀리즘의 전사(前史), 공간의 개념 전개와 함께 공간의 비물질성인 ‘비어있음’ 문제에 대하여 동·서양적 관점에서 살펴보았으며, 아울러 포스트미니멀 공간에서 표출된 ‘비어있음’의 문제를 본 연구자의 작품을 통하여 분석하였다. 형식상 작품의 유사성이 있는 포스트미니멀리즘의 특성을 포스트미니멀리즘의 전사(前史)와 함께 고찰하였고, 동·서양 회화사(繪畵史)안에서의 공간 표현방법을 고찰하였다. 공간의 ‘비어있음’에 대해서는 사상적 맥락이 비슷한 하이데거와 노자의 ‘무(無)’ 사상을 본 연구자 작품과 연관해 고찰하였다.

현대사회에 들어와 서양 패러다임의 주류인 실체론적이고 중심적인 사고는, 20세기에 들어서 관계론적이고 탈 중심적인 사유로 전향하게 되었다. 1960년대 이후 근본적으로 인간의 이치가 자연의 이치와 합일될 수 있는 동양의 전일적 세계관과 통한다고 할 수 있다. 동양의 문화권에서는 서양과는 근본적으로 다른 공간적인 실체에 접근한다. 서양문화가 이성 중심인데 비해 동양문화는 감성적 경향이고, 지적 논리보다 직관적 접근에 의한 총체적 경험을 경유하여 실체를 파악한다. 동양의 공간(空間)은 무(無)또는 여백의 미를 중시하고 허(虛)와 실(實)을 유도하는 공간으로, 서양의 빈(void)공간과는 다르다.

공간에 대한 이해에 있어서 동·서양은 많은 차이가 있으며 과거 서양 철학에 있어서의 공간은 비실재 또는 시간과 분리된 하나의 존재근거로 파악되었다. 실재와 비 실재를 하나의 개념으로 결합하는 동양철학에 있어서는 무(無)로 인지되어지는 공간과 유(有)로 인지되어지는 형태가 독립된 실체가 아니며, 섞여있는 하나의 실체로 파악되었다. 그리고 공간자체를 시간적으로 파악해 버리는 경향이 강하기 때문에 공간이라는 존재 속에 이미 시간이 포함되어 있다.²⁰¹⁾ 공(空)이란 서양

의 'Emptiness'를 의미하며 'Void'의 개념과는 다른 '비움-Emptiness'를 의미하며 천(天)과 지(地)사이의 허공으로 무한대로 뻗어나가는 모습이며, '간(間)'도 동양 특유의 공간의식을 나타낸다. 허공과 사이·틈을 의미하며 공간의 거리, 시간(時間)을 본 연구자의 포스트미니멀 작품(도판-공간의 시간되기), (도판-시간의 공간되기)의 공간적 특성에 접목 되어 이론적 토대를 갖추는 역할을 하였고, 연구자의 작품에 드러난 '비움'의 물리적 공간으로 표출되는 부분은 포스트미니멀 공간으로 규정되었다.

모더니즘은 2차원 평면성의 강조와 형이상학적인 절대미, 추상형식의 순수성에 대한 회의로 사회의 변화에 영향으로 모더니즘 회화가 만들어낸 아우라(Aura)²⁰²⁾를 거부하고 극복하려는 일련의 '해체적인 징후'로 나타나게 된다. '해체'의 징후는 단순히 2차원에 대한 반발로서 3차원의 도입이라는 방식에만 머무르는 것이 아닌, 순수한 조형요소의 탐구로 일관하는 심미주의에 대한 반발이므로 '순수성'에 대한 '비순수성' 혹은 순수성의 '해체 과정'으로 보아야하며 '해체개념'의 주된 이론인 공간에서 계몽주의적이며, 탈재현주의적인 방향으로 진행되었다. 후기구조주의를 주도한 자크 데리다의 '흔적이론'은 '해체적 회화'를 시도한 작가들에게 '시간'과 '공간'의 개념에서 사유되었던 것이 물질로서 드러나는 형식에 의해 '공간 표현법'의 새로운 지평을 제시하였다. 결국 '해체'라는 관점에서 이

201) 이 강훈, 「노자사상과 건축공간의 생성」, 『충북대 건설연구소 논문집』, 제 6권, p.7 . 3.

202) 본래는 사람이나 물체에서 발산하는 기운 또는 영기(靈氣) 같은 것을 뜻하는 말이었다. 1936년 벤야민이 《기술복제시대의 예술 작품 Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit》이라는 논문에서 사용하여 예술개념으로 자리잡게 되었다. 벤야민은 기술복제 시대의 예술작품에 일어난 결정적 변화를 '아우라의 붕괴'라고 정의하였다. 아우라는 유일한 원본에서만 나타나는 것이므로 사진이나 영화와 같이 복제되는 작품에는 아우라가 생겨날 수 없다고 하였다. 또 아우라는 종교 의식에서 기원하는 현상으로 "가깝고도 먼 어떤 것의 찰나적인 현상(einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag)"이라 정의하였다. 그러나 그는 르네상스 이후의 예술에서도 과거의 종교적 숭배가 세속적인 미의 숭배로 대체되었으므로 아우라가 존재한다고 보았다.

전의 방식에서는 거의 사용하지 않았거나 중요시 하지 않았던 다중성(多重性)을 산출하기 위한 방식을 도입하게 되었고, 그것은 기존 예술의 영역을 여타의 형식론의 범위에 한정하지 않으려는 시도의 결과라고 할 수 있다. 하나의 기표에 다양한 의미를 수용하는 의미결합 방식의 다양성을 획득하게 됨으로서, 이전까지의 관례, 즉 ‘하나의 타블로(또는 기표)에 오직 하나의 의미만을 갖도록 강제’ 하는 모더니즘 회화관을 철저하게 해체함으로써 모더니즘의 ‘순수성의 추구’, ‘예술만을 위한 예술’이라는 심미주의적인 태도와는 분명한 차이를 드러냈을 뿐만 아니라, 공간에서의 ‘표현성의 부활’, 모더니즘의 폐쇄성과 아방가르드의 위기 속에서 실종된 ‘정신적 자유’ 되찾기, ‘무의미’에서 ‘의미’로의 복귀를 적극적으로 공간 속에 끌어들이려 했다.

공간상의 표현형식의 혁신과 더불어, 주제의 선택에서도 형식주의에 인간의 본질적인 삶의 문제를 동서양의 철학적 사유와 더불어 고찰했다. ‘해체’라는 개념은 80년대 회화의 한 가운데 자리 잡고서 변화의 방향을 주도한다. ‘해체’란 1980년대 이후 미국과 유럽을 중심으로 포스트모더니즘, 페미니즘, 신표현주의, 신역사주의, 음성중심주의, 반로고스 중심주의 등이 대두되면서 수많은 논자(論者)들이 이러한 제반 문화 현상에 대해 타당한 설명을 제공하기 위한 방법론으로 대두된 용어이다. 데리다가 의도한 ‘해체’는 근본적인 차원에서 서구적 전통에 대한 비판 방식이며 광의에서건 협의에서건 ‘전통’이라는 텍스트를 포함한 어떤 특정한 텍스트들에 대해 철저한 해체를 시도하는 것이다.²⁰³⁾ 즉 본 연구자의 작품의 반 디컨스트럭션의 행위 또한 시대성에 기인한 결과라 하겠다. 한 시대의 조형 예술영역에서의 조형성은 그 시대를 지배하는 자연관과 세계관 위에서 형성된다. 새로운 자연 인식은 새로운 과학 패러다임을 낳으며 동시에 새로운 조형언어를 생성시킨다. 20세기 중·후반부의 정신사적 흐름인 후기 구조주의 현상과의 관련성으

203) 사실 우리가 ‘해체’라 번역하는 ‘디컨스트럭션(deconstruction)’이라는 단어는 적당한 우리말 번역이 없다. 오히려 이 단어의 우리말 단어를 찾는 것 자체가 가장 ‘반 디컨스트럭션’적인 행위일런지 모른다.

로 인한 해체주의는 본 연구자의 연구작품에도 영향을 끼쳐서 미니멀에 대한 해체 의미를 포스트미니멀로 규정했다.

우리 미술의 경우에 모더니즘은 곧 형식주의라는 등식은 성립되지 않는다. 뿐만 아니라 모더니즘의 논리적 체계화 내지는 규범화(規範化)에 있어서의 양식사적 역사주의와도 무관하다. 만일 우리에게 모더니즘과 관련된 어떤 논리가 있다면 그것은 다름 아닌 ‘초극(超克)의 논리’라 할 것이며, 그것이 우리의 미술을 서구적인 형식주의로 묶을 수 없는 ‘탈(脫, post)형식주의’의 길을 열어주고 있다. 또 그와 같은 시도가 실제로 결실을 맺고 있으며, 바로 ‘한국 모더니즘 회화’의 정립이 그것이다. 우리가 말하는 ‘초극의 논리’는 ‘직관적 변증법’의 논리와 맥을 같이하는 것일 수 있다. 동시에 그 ‘초극’은 물질과 정신이라는 이원적 세계관의 극복을 의미하는 것이기도 하며, 물질과 정신의 합일(合一)이라는 동양적 대명제(大命題), 즉 자연관에 귀착하는 것이다. 단적인 한 예로서 우리의 이른바 모노크롬 회화를 전형적인 우리의 모더니즘 회화라 부를 수 있다고 생각되며 그 회화세계는 모더니즘적이지자 동시에 본연의 의미에서 미니멀적이다. 그리고 본 연구자는 그것을 두고 ‘포스트미니멀 추상’이라 명명한다.

한편 서구적 모더니즘 회화의 기본적 특성인 평면에로의 환원은 이미 19세기 말 모리스 드니(Maurice Denis)의 유명한 회화작품(tableau)정의에서 예언된 바 있다. 우리의 색면회화, 특히 모노크롬 회화에 있어 화면은 단순히 “어떤 질서에 의해 모인 색채로 뒤덮인 평면”(모리스 드니)이 아니다. 회화 작품은 평면이기 이전에 고유의 텍스처를 지닌 일종의 구조화된 ‘표면’으로 받아들여지고 있으며, ‘자기환원적’이라고 했을 때 그것은 물리적인 2차원 공간에로의 환원을 말하는 것이 아니다. 물리적인 공간이 아니라, 보다 정신적인 차원에서의 자기 환원을 의미하는 것이기도 하며, 더 나아가 그림을 그린다는 행위의 극소화(minimizaion)를 의미하는 것이다.

연구자는 동양미술(특히 중국과 한국)은 그 기본 정신에 있어 원천적으로 ‘미니

멀적’ 이라 생각하고 있는 터이기는 하나, 미스 반 데어 로에 의하면,²⁰⁴⁾ 그것이 보다 정신적인 차원의 것일 때 바로 도교에서 말하는 ‘무위자연(無爲自然)’ 또는 ‘무작위(無作爲)’의 정신과 통하는 것이라 여겨진다.

無의 공간은 다양한 문화에 침투되어 건축이나 현대 미술에도 영향을 끼쳤다. 특히 본 연구자의 관심내용인 비움(void), 여백, 무위 등의 근원적 의미를 ‘비어 있는 공간’으로 표출하였다. 본문에서는 ‘무’ 사유의 공간성 표출을 두 가지 측면에서 살펴보았다. 하나는 채움에 반한 비움의 측면이고, 다른 하나는 유와 무를 대등하게 위치시킴으로 중심이 없어진 상황에 주목하는 것이다. 드러난 구조물적 공간 안에서 ‘비어있음’에 대한 본질적 의미로 공(空)과 간(間)을 분석하고, 이를 통해 비어있는 공간의 표출의 문제점과 작품으로서의 가능성을 모색하는 것이 본문의 의의라 하겠다.

본 연구에서는 ‘비움’을 공간성의 접목한 사고는 하이데거와 노자사상에서 살펴보았고, ‘비움’과 ‘채움’의 대립을 넘어서려는 측면은 데리다의 ‘무’ 사유에 근거해서 작품을 분석 고찰하였다. 있는 것은 있고 없는 것은 없고 없는 것은 없기 때문에 말할 수도 생각할 수도 없다는 가정이 파르메니데스(Parmenides)이고, 있는 것은 없는 것으로부터 나온다는 설정이 노자(老子)이다. 후에 동양과 서양에서의 존재차이는 하이데거에 와서 그 유사성을 찾을 수 있다. ‘무로부터 모든 존재자로서의 존재자가 생긴다.’라는 하이데거의 주장은 무의 순수성으로부터 발생되어 본질적으로 부와 공감(共感)하는 존재를 말한다. “무는 스스로 무화한다.” 따라서 존재자 전체를 부정하면서도 무는 존재자 자체를 개방시키는데 존재자가 개방된다는 것을 존재자가 존재한다는 것이다. 근본적으로 존재본질의 근거인 무는 현존재에게 비로소 존재자가 그 자체를 드러낼 수 있게 해주는 그것이다. 무는 근원적으로 존재자의 본질 자체에 속해 있는 것이다.

하이데거의 '존재'와 노자의 '도'의 사유를 통해 空·間을 보는 잣대로 활용

204) 이 일, 『미술비평일지』, 서울, 미진사, p.276.

해보았다. 또한 그 철학적 사유가 空·間에 어떻게 접목되는지 혹은 어떠한 관련성을 가지고 있는지를 살피기 위해 그에 합당한 동·서양의 ‘무’ 사유 근원의 도출로 空·間을 분석했으며 그러할 수 있는 이유를 살펴보면, 그 동안 서구 문명사와 지성사에 있어서 ‘현존과 존재의 측면’ 만을 편애하고 ‘부재와 無의 측면’을 배제시켜온 사유의 결과라고 보고 있기 때문이다. 동양 사상에 주목하고 있는 ‘무’ 사유를 아우를 수 있는 지의 틀을 밝히면서, 그러할 수 있는 이유를 크게 세 가지로 생각할 수 있다. 첫째, 공간성의 사유를 동양의 노자와 같이 모두 ‘개방성(openness)의 사유’라는 것에 일치점을 보이고 있다. 하지만 각각의 사유를 심도 깊게 살펴보면, 하이데거는 은폐되고 간과되어온 ‘무’의 측면을 열어주기 위한 ‘세계’속의 ‘열린 개방성’이고, 데리다는 ‘텍스트(le text, text)’에 ‘열린 개방성’이라 명명할 수 있다. 따라서 개방성의 다른 방향의 모색이라 할 수도 있다. 둘째, 한국 철학자들의 동양(특히 노자)의 ‘무’사유 해석을 보면 크게 하이데거 해석과 데리다적 해석으로 나뉘고 있는데, 이런 해석은 ‘무’사유를 서로 반대편에서 보는 사고이다. 셋째, 노자가 말하는 도(道)의 속성은 약(弱)과 반(反)으로 크게 분류해 볼 수 있는데, 전자는 하이데거의 무사유와 후자는 데리다의 무사유와 맞아떨어진다. 이는 노자의 ‘무’사유를 두 가지로 나눠서 사유하는 것과 같다. 따라서 이들의 사유는 본 연구의 무’사유 방향을 밝히는 두 가지 틀을 가지고 있다.

근원적인 ‘무’ 사유의 정의와 관련하여 보면, 무`의 개념정립은 그것으로부터 비롯되고, 그리로 돌아가는 ‘무’를 가리킨다. 고전적으로 유한자는 존재와 비존재의 복합체로 생각되어 왔다. 본 연구자의 연구 주제인 空·間에 있어 ‘무’와 ‘공’의 차이점이 분명하지 않으며, ‘무’의 표출이란 공간적, 장소적, 형태적인 요소들 그 내면에 아무것도 없는 빈 부분이다. 이는 ‘비움’으로 존재하며 그릇으로서의 구실을 할 수 있는 부분이 ‘채움’으로 역할을 한 것을 고찰하였으며 동서양의 철학과 ‘무’사유 근원을 도출해 空·間을 보는 잣대로 활용해 보았다. 또한 그 철학적 사유가 본 연구자의 작품 空·間에 어떻게 접목되는지 혹은 어떠

한 관련성을 가지고 있는지를 분석해 보았다. 또한 학문 통섭의 시대에 서양적 구조 공간과 동양 사상에 주목하면서 '무'에 대한 사유를 아우를 수 있는 틀이 되는 부분에 중점을 두어 고찰했다. 또한 공간의 '무'적인 것에 대한 내용과 본 연구자의 작품 안에 '무'의 표출이 어떤 방식의 형식을 갖는지에 대한 것도 아울러 밝혔다.

참고문헌

- 강영안, 강태희, 『타인의 얼굴/프랭크 스텔라: 아방가르드의 끊임없는 도전과 실험』, 문학과지성사, 2005.
- 권덕주, 『중국미술사상에 관한 연구』, 서울 : 숙명여대 출판부, 1982.
- 권영걸, 『공간디자인 16강』, 서울, 국제, 2001.
- 권택영, 『라캉 장자 태극기』, 민음사, 2003.
- 권택영, 『포스트모더니즘이란 무엇인가』, 민음사, 1990.
- 김경린, 『알기 쉬운 포스트모더니즘과 그 주변 이야기』, 문학사상사, 1994.
- 김문조, 『과학기술과 한국사회의 미래』, 고려대학교 출판부, 1999.
- 김복영, 『현대 미술 연구』, 서울, 정음 문화사, 1985.
- 김상환, 『예술가를 위한 형이상학』, 서울, 민음사, 1999.
- 김성원 외, 『노자와 장자의 철학사상』, 서울, 명문당, 2002.
- 김종우, 『구조주의와 그 이후』, 서울, 살림, 2007.
- 김진, 『분석철학과 포스트모더니즘』, 울산대학교출판부(UUP), 2005.
- 김채수, 『후기구조주의를 넘어서』, 서울, 세손(하늘마루), 1992.
- 김태원, 『한국문화 사회의 상황과 후기현대』, 현대미학사, 1994.
- 대한건축학회, 『건축공간론』, 서울, 기문당, 2003 .
- 문병호, 『비판과 화해』, 철학과 현실사, 2006.
- 서동욱, 『차이와 타자』, 문학과지성사, 2000.
- 서성록, 『한국 현대회화의 발자취』, 문예출판사, 2006.
- 서복관, 『중국 예술정신』, 서울 : 동문선 문예신서, 1993.
- 손세관, 『북경의 주택』, 열화당, 1995.
- 손세관, 『도시주거 형성의 역사』, 열화당, 2004.
- 송영배, 『중국사회사상사』, 사회평론, 1998.

- 송향룡, 『시간과 공간 그리고 지금 바로 여기』, 성균관대학교출판부, 2007.
- 민문홍, 『에밀 뒤르케임의 사회학』, 아카넷, 2001.
- 박종호, 『장자철학』, 서울 : 일지사, 1985.
- 양건열, 『비판적 대중문화론』, 현대미학사, 1997.
- 우경국, 『우경국의 건축이야기』, 현대건축사(CA Press), 1998.
- 윤정로, 『과학 기술과 한국 사회』, 문학과지성사, 2000.
- 박민수, 『헤겔이 들려주는 정신 이야기 (중급편)』, 자음과 모음, 2006.
- 오광수, 『한국 현대 미술의 미의식』, (70년대 한국 미술의 비물질의 경향) 재원. 1995.
- 이규일, 『박서보와 현대미술운동』 <<화단야사2 한국미술의 명암>> 시공사, 1997.
- 이강수, 『도덕사상의 연구』, 서울 : 고려대학교 민족 문화연구소, 1989.
- 이남인, 『현상학과 해석학』, 서울대학교출판부, 2004.
- 이 일, 『한국 미술에서의 모더니즘』, <<현대미술에서의 환원과 확산>>, 열화당, 1991.
- 이 일, 『미술비평일지』, 미진사,
- 이일형, 『프랭크 게리: 최초의 해체주의 건축가』, 살림, 2004.
- 이정일, 『칸트의 선형철학 비판』, 인간사랑, 2002.
- 이진경, 『근대적 시.공간의 탄생』, 푸른숲, 2002.
- 임석재, 『한국의 전통 공간』, 이화여자대학교출판부, 2005.
- 임석재, 『한국 전통건축과 동양사상』, 북하우스, 2005.
- 임석재, 『한국 현대건축 비평』, 예경, 1998.
- 임영방, 『현대미술의 이해』, 서울대학교 출판부, 1979.
- 양희석, 『예술철학』, 서울: 자유문고, 1980.
- 전동진, 『창조적 존재와 초연한 인간』, 서광사, 2002.

- 정문길, 『헤겔』, 고려대학교출판부, 1990.
- 조요한, 『예술철학』, 미술문화, 2003.
- 조용익, 『예술철학』, 서울 : 경문사, 1970.
- 조은정 외, 『비평으로 본 한국미술』, 대원사, 2001.
- 한국사회학회, 『21세기의 한국 사회학』, 문학과지성사, 1994.
- 한국학회, 『하이데거 철학과 동양사상』, 철학과 현실사, 2001.
- 한태동, 『사유의 흐름』, 연세대학교출판부, 2005.
- 노태준 譯解, 『道德經-老子』, 서울, 흥신 문화사, 1984.
- 단토, C.아더, 『예술의 종말 이후, 컨템퍼러리 미술과 역사의 울타리』, 이성훈, 김광우 역. 서울:(Arthur C. Danto, After The End of Art, contemporary Art and the Pale of History, Washington D.C: c The Broard of Trustees of the National Gallery of Art,1997), 2004.
- Read Herbert, 『Icon & Idea』, 김병익 역, 서울, 열화당, 1982.
- 르네위그, 『예술과 영혼』, 김화영 역, 서울 : 열화당, 1979.
- 뉴비긴 레슬리, 김기현 역. 『포스트 모던 시대의 진리』, IVP(한국기독교학생회출판부), 2005.
- 로저스 리처드, 『리처드 로저스의 건축론』, 박윤준 역, 조형교육, 2002.
- Langer, Sasanne K. 『 예술이란 무엇인가』, 이승훈 역, 서울 고려원, 1982.
- 허천 린다, 『포스트모더니즘의 이론과 전략』, 장성희 역, 현대미학사, 1998.
- 사립 마단, 『후기구조주의와 포스트모더니즘』, 전영백 역, 조형교육, 2005.
- Smith, Lucie E, 『전후의 현대미술』, 임영방 역, 서울: 장학사, 1974.
- 하이데거 마르틴, 『존재와 시간』, 이기상 역, 까치글방, 1998.
- 하이데거 마르틴, 『철학 입문』, 이기상, 김재철 역, 까치글방, 2006.
- 마리 안느 레스쿠레, 『레비나스 평전』, 변광배, 김모세 역, 살림, 2006.
- 마살 버먼, 『현대성의 경험』, 윤호병 역, 현대미학사, 2004.

Meiss Pierre Von, 『형태로부터 장소로』, 시공문화사, 2000.

칸딘스키 바실리, 『예술에서의 정신적인 것에 대하여』, 권영필 역, 열화당, 2000

스마트 배리, 『현대의 조건 탈현대의 쟁점』, 현대미학사, 1995.

올드리치 버질 C, 『예술철학』, 오병남 역, 서광사, 2004.

타우렉 베른하르트, 『레비나스』, 변순용 역, 인간사랑, 2004.

헤겔 빌헬름 프리드리히, 『헤겔미학 1』, 나남출판, 1996.

사마천, 이인호 역, 『사기 본기(史記 本紀)』, 사회평론, 2004.

호머 손, 김서영 역, 『라캉 읽기』, 은행나무, 2006.

랭거 수잔 K, 『예술이란 무엇인가』, 문예출판사, 1984.

리차드 볼하임, 백한울 역, 『미니멀 아트』, 미술비평 30선-서울:중앙일보사, 1987.

래쉬 스코트 외, 박형준 역, 『기호와 공간의 경제』, 현대미학사, 1998.

스티븐 베스트, 더글라스 켈너, 정일준, 『탈현대의 사회이론』, 현대미학사, 1995.

스티븐 켄, 박성관 역, 『시간과 공간의 문화사1880~1918』 휴머니스트, 2004.

하우저 아르놀트, 반성완 외 역, 『문학과 예술의 사회사 세트 - 전4권』, (창작과 비평사), 1999.

레비나스 엠마누엘, 강영안 역, 『시간과 타자』, 문예출판사, 1996.

올드리치, 김문환 역, 『예술철학』, 서울, 현암사, 1985.

야페, A. 이희숙 역, 『미술과 상징』, 서울 : 열화당, 1963,

데리다 자크, 『해체』, 문예출판사, 1996.

로울리 조지, 김기수 역, 『동양화의 원리』, 중앙일보, 1980.

레웰린 존, 『데리다의 해체주의』, 문학과지성사, 1990.

라이헨바하 로벨 존, 『침묵과 빛』, 김경준 역, 스페이스타임(시공문화사), 2005.

피스크 존, 이익성 역, 『TV 읽기』, 현대미학사, 1994.

들뢰즈 질, 김상환 역, 『차이와 반복』, 민음사, 2004.
 아트디킨 질베, 임진수 역, 『자크 라캉』, 교문사, 2000.
 데이비스 콜린, 김성호 역, 『엠마누엘 레비나스 - 타자를 향한 욕망』 다산글방, 2001.
 카프라 프리초프, 이성범 역, 『현대 물리학과 동양사상』, 범양사, 2006.
 Hans Reichenbach, 『시간과 공간의 철학』, 서광사, 1986.
 포스터 할, 『반미학』, 현대미학사, 2002.
 리드 허버트, 김병익 역, 『도상과 사상』, 열화당, 2002.
 웰치 흄스 외, 윤찬원 역, 『도교의 세계 - 철학 과학 그리고 종교』, 사회평론, 2001.
 실버만 휴 J, 『데리다와 해체주의 철학과 사상』, 현대미학사, 1998.
 AMOS IH TIAO CHANG, 윤장섭 역, 『건축공간과 노자사상』, 기문당, 1984.
 Edward T. Hall, 김광문 외 역, 『보이지 않는 차원』, 세진사, 2001.
 GRAHAM COLL, 『데리다』, 서광사, 1996.
 칸딘스키 바실리, 권영필 역, 『예술에 있어서 정신적인 것에 대하여』, 서울: 열화당, 1986.
 Cheek Julianne, 이은주 역, 『포스트모던 포스트구조주의 접근법』, 대학서림, 2005.
 Giedion Sigfried, 김경준 역, 『공간·시간·건축』, 시공문화사, 1999.
 흄 T.E, 『휴머니즘과 예술철학에 관한 성찰』, 현대미학사, 1993.
 Hall, E, 김광태, 박종평(共譯), 『보이지 않는 차원』, 서울: 형제사, 1976. 하이데거 말틴, 오 병남 역, 『예술작품의 근원』, 서울 : 동문선, 1990.
 Hauser, A. 백락청, 염무웅 역, 『서울 창작과 사회학』, 서울 ,창작과비평, 1974.
 Daniel Marzzona,UTA GROSENICK(ED.) 『Minimal Art』, Germany , Taschen, 2004.
 Clement Greenberg, 『The Collected Essays and Criticism』, Hans Namuth, 1986.

계간미술

1. 1977. 봄. 피터 스미드. [서구의 눈으로 본 한국 미술]
2. 1977. 여름. 이우환 [현대미술의 문제점]
3. 1986. 겨울. 이일 [평면개념의 새로운 변모]
4. 1967. 봄. 이일 [우리나라 미술의 동향 · 추상 예술 전후]
5. 1972. 가을. 김윤수 [좌절과 극복의 논리-이인성 이중섭을 중심으로]
6. 1980. 가을. 오광수 [동양화의 젊은 세대의 비]

박서보, <단산 노트에서>, <<공간>>, 1977년 11월호.

월간미술.

1. 1992. 3. 윤난지 [형태 반복의 방법과 의미]
2. 1994. 10. 홍가이 [이우환 예술의 실체를 밝힌다.]
3. 1990, 8. 서성록 [모노톤 회화와 일본 모노화의 관계]

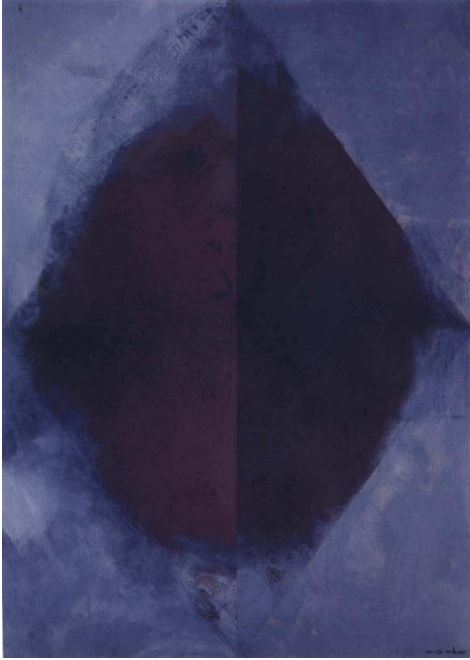
도 판 목 차

[도판 1] 이매리 作, 「Installtion」 880× 240cm, Mixed Media, 2007.....	6
[도판 2] 이매리 作, 「Slide installtion」 880× 240, Mixed Media, 2007.....	7
[도판 3] 「<양제의 계시> 태피스트리」	14
[도판 4] 「중세 기독교의 우주론」	15
[도판 5] 「아레나 예배당」	15
[도판 6] 「피에로 델라 프란체스카의 <채찍질 당하는 그리스도>」	16
[도판 7] 「알브레히트 뒤러의 목판화」	16
[도판 8] 「얀 V. 드 브리즈의 원근법」	17
[도판 9] 「프라 앙드리아 포조의 <천국으로 가는 성 이그나티우스>」	17
[도판 10] 「안드리아 만테냐의 <성 제임스의 처형>」	17
[도판 11] 「아레나 예배당의 <최후의 심판>」	17
[도판 12] 「시공간에 존재하는 웜홀」	18
[도판 13] 「13세기 <<성서>>의 <시편>에 실린 중세의 세계지도」	19
[도판 14] 「남부 독일의 울름에서 1386년에 인쇄된 프톨레마이오스의 <<지리학 (Geographia)>>에 수록된 세계지도」	19
[도판 15] 세잔(Cezanne, paul), 「정물」, 73.3× 92.2cm, canvas and oil.....	20
[도판 16] 세잔(Cezanne, paul), 「바구니가 있는 정물」, 1904.....	20
[도판 17] 피카소, 「아비뇰의 처녀들」 243.9× 233.7cm, canvas on oil, 1907..	22
[도판 18] 들로네, 「에펠탑」 canvas on oil, 1910.....	22
[도판 19] 이매리 作, 「DVD Installation, single channel 3´」 Mixed Media, 2007.....	37
[도판 20] 이매리 作, 「DVD Installation, single channel 3´」 Mixed Media, 2007.....	37
[도판 21] 이매리 作, 「Slide installation, Mixed Media, 2007.....	38
[도판 22] 이매리 作, 「DVD Installation, single channel 3´」 Mixed Media, 2007.....	39

- [도판 23] 이매리 作, 「드러내기·은폐하기」 400× 320cm, Mixed Media, 2007...40
- [도판 24] 이매리 作, 「드러내기·은폐하기」 400× 320cm, Mixed Media, 2007...40
- [도판 25] 이매리 作, 「DVD Installation, single channel 3'」 Mixed Media, 2007.....41
- [도판 26] 도날드 저드, 「untitled」 Cadmium red light oil on wood, 1963.....48
- [도판 27] 솔 르윗, 「WALL STRUCTURE」 50.9× 40.6× 15.2cm, oil on canvas and painted wood, 1962.....52
- [도판 28] 토니 스미스, 「painted steel」 203× 203× 203cm.....53
- [도판 29] 로버트 모리스, 「painted plywood view of installation at the exhibition "plywood show"」 Green Gallery New York, 1964.....53
- [도판 30] 칼 안드레, 「Tenth copper cardinal」 each: 50× 50× 0.5cm, overall: 250×100cm, copper 10parts, 1967.....54
- [도판 31] 칼 안드레, 「Lever(지렛대), national Gallery of canada, Toronto, 1966.....55
- [도판 32] 덴 플라빈, 「the nominal Three(to william of ockham) Fluorescent light fixtures with daylight lamps」 each 244cm, New York, solomon R. Guggenheim Museum, Panza Collection, 1963.....56
- [도판 33] 애드 라인하르트, 「추상화 NO.5」 52.4×152.4cm, canvas on oil, 1962.....59
- [도판 34] 프랭크 스텔라, 「Die Fahne hoch」 10' 1 1/2" × 6' 1" , Enamel on canvas, 1959.....65
- [도판 35] 프랭크 스텔라, 「Avicennali」 6' × 6' , Aluminum paint on canvas, 1960.....66
- [도판 36] 프랭크 스텔라, 「Ophir」 8' 2 1/2" × 6' 10 3/4" , Copper paint on canvas, 1960-61.....66
- [도판 37] 덴 플라빈, 「아이콘 브이(코란 브로드웨이 플래쉬), icon v(coran broadway Flesh.....68
- [도판 38] 솔 르윗 「CUBE STRUCTURES BASED ON FIVE MODULES」 Painted wood.

1971-74.....	68
[도판 39] 도날드 저드, 「untitled」 180× 40× 31cm, copper, ten units with 9-inch Intervals, 1969.....	69
[도판 40] 이매리 作, 2005.....	69
[도판 41] 「영웅적인 숭고함을 향하여」	70
[도판 42] 칼 앙드레, 「Aluminum-Zinc Dipole E/W」 100× 100× 0.5cm, 1972-73/1980.....	71
[도판 43] 프랭크 스텔라, 「Metal tubing and wire mesh」 292× 233.5×76.2cm...78	
[도판 44] 프랭크 스텔라 「모비딕(Mody Dick) 시리즈」.....	78
[도판 45] 로버트 모리스, 「부드러운 조각」.....	78
[도판 46] 리차드 세라 「버팀목(Prop)」.....	82
[도판 47] 솔 르윗 「대표작」	83
[도판 48] 리차드 세라 「SCULPTURE:FORTY YEARS」	83
[도판 49] 「대청마루」.....	104
[도판 50] 이매리 作, 「Installation」 880× 240cm, Mixed Media, 2007.....	104
[도판 51] 마당.....	104
[도판 52] 「추상관매도」.....	105
[도판 53] 빈센트 반 고흐 「농부의 신발」 37.5× 45.5cm oil on canvas, 1886..	105
[도판 54] 이매리 作, 「공간의 시간되기」 2007년.....	140

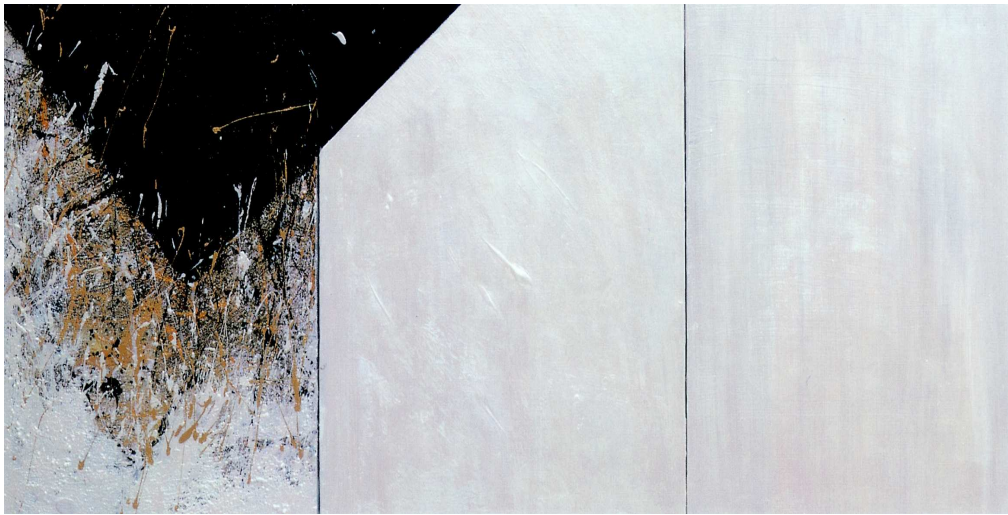
도 판 부 록



[1998년 作]



[2000년 作]



[2003년 作]



[2003년 作]



[2003년 作]



[2003년 作]



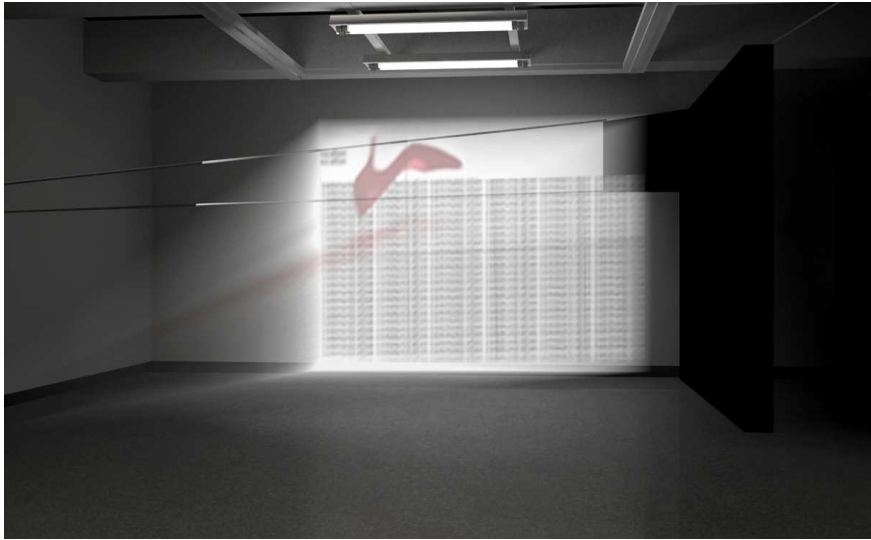
[2004년 作]



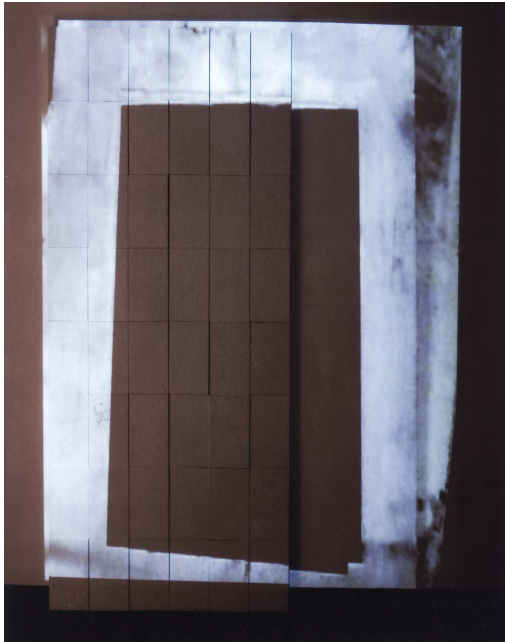
[2004년 作]



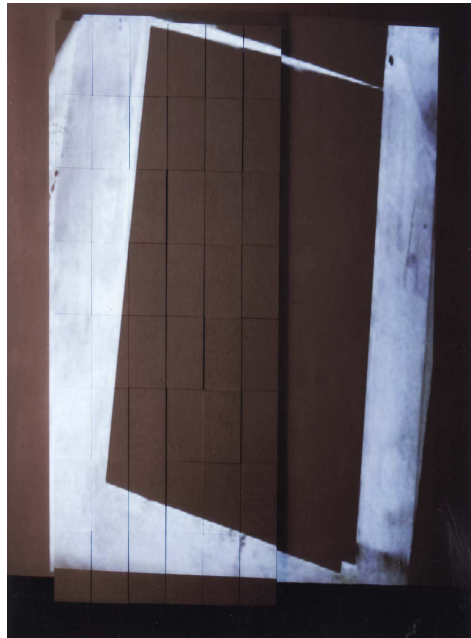
[2005년 作]



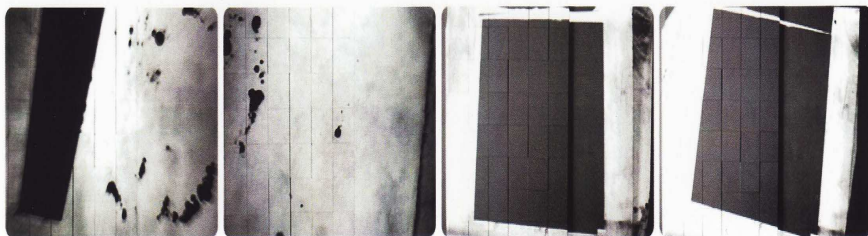
[2005년 作]



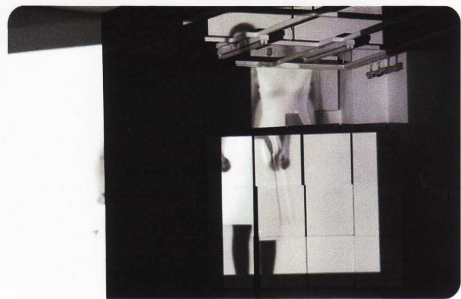
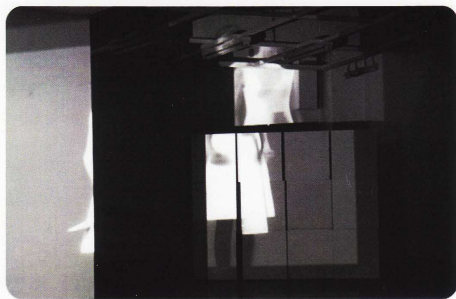
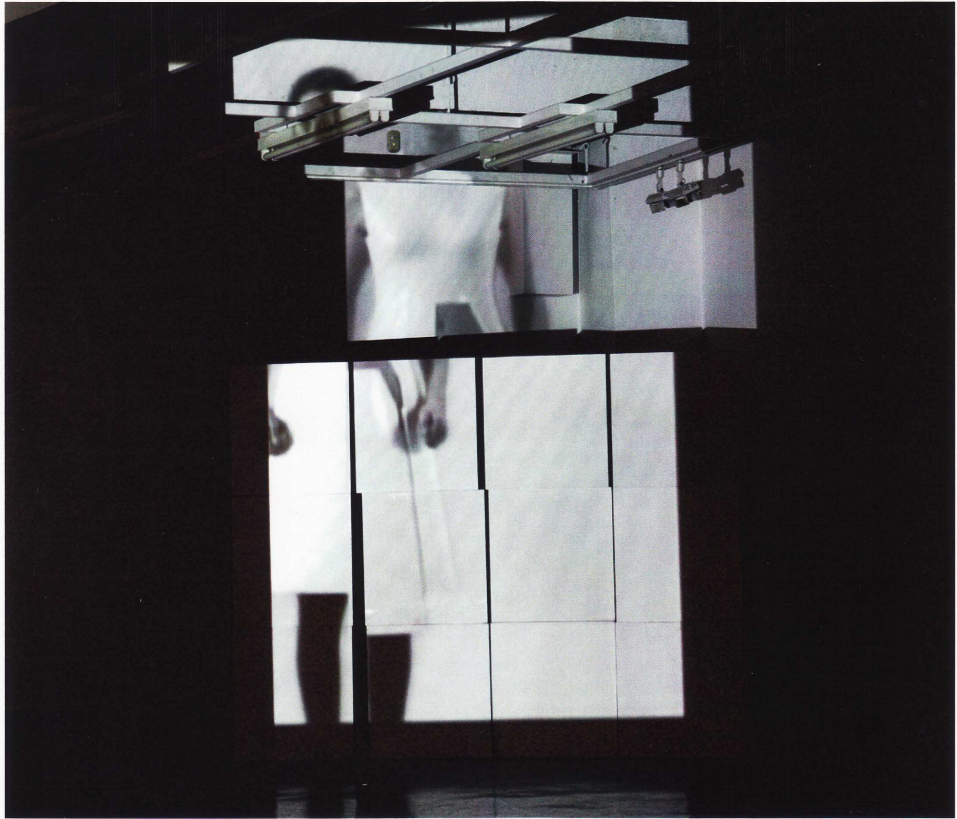
[2006년 作]



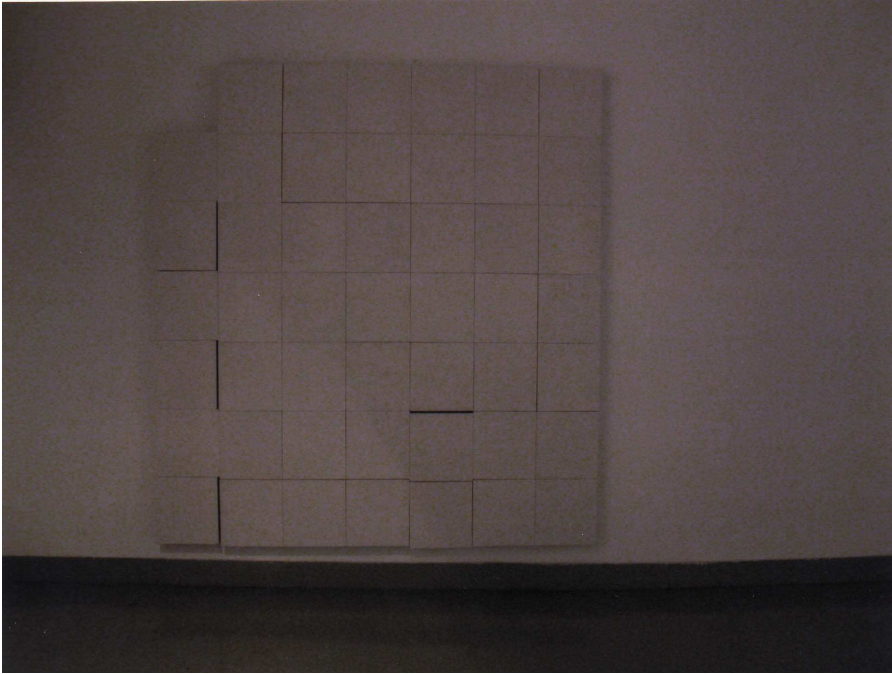
[2006년 作]



[2006년 作]



[2006년 作]



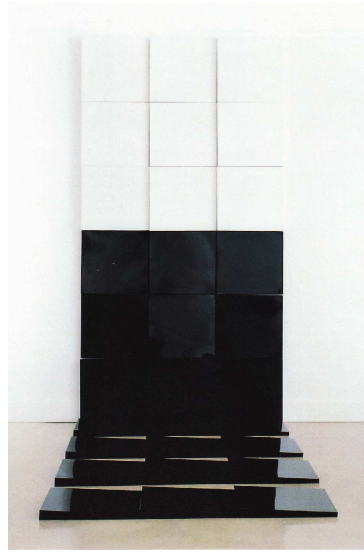
[2006년 作]



[2006년 作]



[2007년 作]



[2007년 作]



[2007년 作]



[2007년 作]



[2007년 작]



[2007년 작]



[2007년 작]



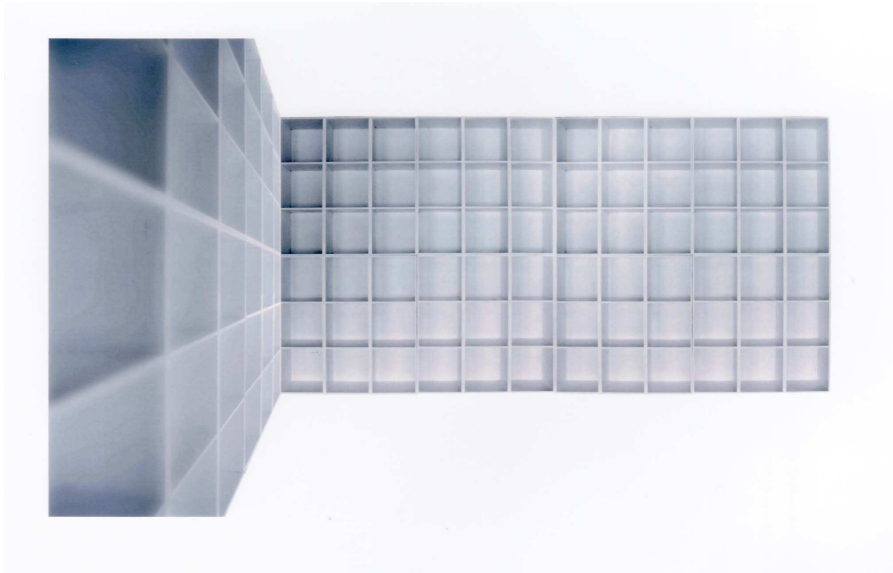
[2007년 작]



[2007년 作]



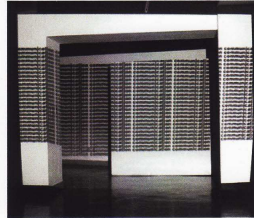
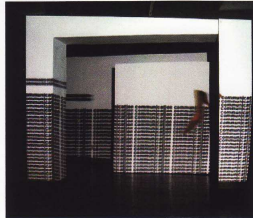
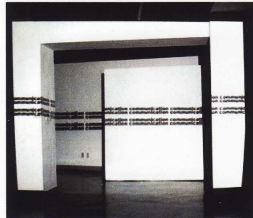
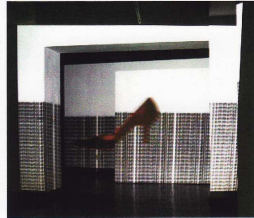
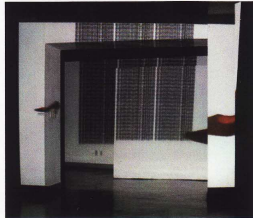
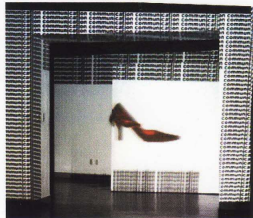
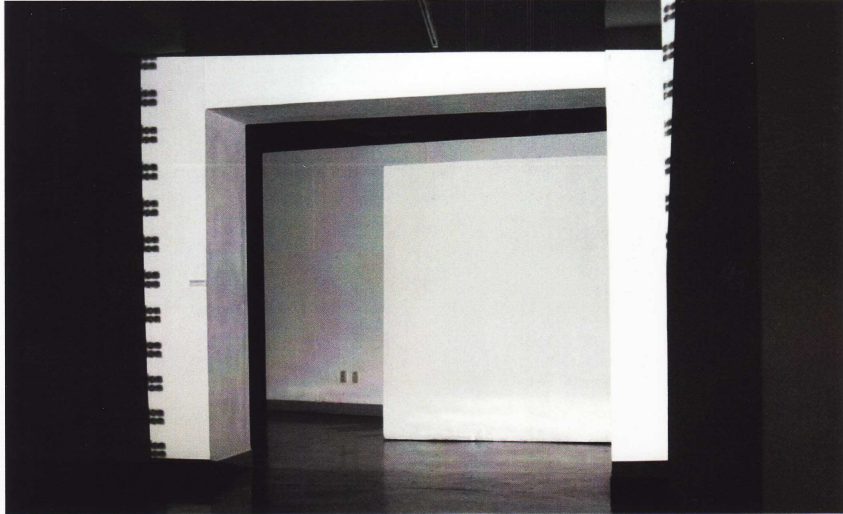
[2007년 作]



[2007년 作]



[2007년 作]



[2007년 作]



[2008년 作]



[2008년 作]

감사의 글

박사과정을 수료하고 논문 연구 기간 동안 학위 논문을 작성할 자격을 부여받는 ‘학위 청구전’ 준비부터 논문을 마치는 순간까지 주위의 많은 도움을 주신 고마운 분들을 기억하며 저의 가슴 가장 깊은 곳에 담아 두고 평생 감사를 드리고 싶다.

박사과정에 입문하던 순간부터 논문을 마치는 순간까지 진행과정을 함께 해주시며 끝까지 가슴 따뜻한 독려를 아끼지 않으셨고 큰 가르침을 주셨던 최영훈 지도교수님

‘학위 청구전’을 준비를 할 때부터 작가 정신을 강조하며 조언과 여유를 가르쳐 주셨던 김익모 교수님.

논문을 마치는 순간까지 평상심을 유지하시며 학자로서의 자세와 품위를 유지하는 모습을 보여주시며 아낌없이 논문지도를 하여주신 숭실대학교 김광명교수님.

작품에 대한 적극적 존평과 작가 정신과 자세에 대한 가르침 주시고 작가로서 교수로서 열정가지고 살아가는 모습을 몸소 보여주신 홍익대학교 이두식 교수님.

그리고 논문의 끝자락까지 최선을 다하도록 질책을 아끼지 않으셨던 김승환 교수님께 깊은 감사를 드립니다.

학위기간중 동료로서 친구로서 지인으로서 정신적 위안과 조언을 아끼지 않았던 김은영 박사 ‘학위청구전’ 준비시부터 논문 마치는 순간까지 최상의 어시스트였던 후배인 계진이 ‘학위청구전’ 작품 운반과 설치, 온갖 도움과 지원을 아끼지 않으셨던 노이영씨.

학위 기간중 온갖 불편을 감수하고 물심양면으로 도와준 나의 가족들..

정신적인 버팀목이 되어주신 나의 부모님,

언니노릇 한번 변변히 못하고

떠나 보내버린 내 동생 ‘정아’에게

이 논문을 바칩니다.

2008, 7. 봉선동 작업실에서.....

저작물 이용 허락서

학 과	미술학	학 번	20047467	과 정	박사
성 명	한글: 이 매 리 한문 :李 梅 利 영문 : Lee mae lee				
주 소	광주광역시 남구 봉선동 골든뜨레빌 109동 502호				
연락처	E-MAIL : lml0780@naver.com				
논문제목	한글 :포스트미니멀(Post-Minimal)공간에서 '비어있음' 의 문제 영문 : The Problem of an 'Emptiness' in the Postminimal Space				
<p>본인이 저작한 위의 저작물에 대하여 다음과 같은 조건아래 조선대학교가 저작물을 이용할 수 있도록 허락하고 동의합니다.</p> <p style="text-align: center;">- 다 음 -</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. 저작물의 DB구축 및 인터넷을 포함한 정보통신망에의 공개를 위한 저작물의 복제, 기억장치에의 저장, 전송 등을 허락함 2. 위의 목적을 위하여 필요한 범위 내에서의 편집·형식상의 변경을 허락함. 다만, 저작물의 내용변경은 금지함. 3. 배포·전송된 저작물의 영리적 목적을 위한 복제, 저장, 전송 등은 금지함. 4. 저작물에 대한 이용기간은 5년으로 하고, 기간종료 3개월 이내에 별도의 의사 표시가 없을 경우에는 저작물의 이용기간을 계속 연장함. 5. 해당 저작물의 저작권을 타인에게 양도하거나 또는 출판을 허락을 하였을 경우에는 1개월 이내에 대학에 이를 통보함. 6. 조선대학교는 저작물의 이용허락 이후 해당 저작물로 인하여 발생하는 타인에 의한 권리 침해에 대하여 일체의 법적 책임을 지지 않음 7. 소속대학의 협정기관에 저작물의 제공 및 인터넷 등 정보통신망을 이용한 저작물의 전송·출력을 허락함. <p style="text-align: center;">동의여부 : 동의(●) 반대()</p> <p style="text-align: center;">2008년 6월 일</p> <p style="text-align: center;">저작자: 이 매 리 (서명 또는 인)</p> <p style="text-align: center; font-size: 1.2em; font-weight: bold;">조선대학교 총장 귀하</p>					