



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](#)

석사학위논문

조각과 건축의 공간성에 관한 연구

제주대학교 대학원

미술학과

고기봉

2022년 2월

조각과 건축의 공간성에 관한 연구

지도교수 강 민 석

고 기 봉

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2022년 2월

고기봉의 미술학 석사학위 논문을 인준함

심사위원장 이 승 구
위 원 이 수 목
위 원 강 민 석

제주대학교 대학원

2022년 2월

<국문초록>

조각과 건축의 공간성에 관한 연구

고 기 봉

제주대학교 대학원

미술학과 조소전공

지도교수 강 민 석

오늘날의 예술은 시대의 흐름에 맞추어 변화하였고, 예술의 각 분야를 나누는 경계의 구분도 점차적으로 없어지고 있다. 미적 요소가 회화와 디자인, 조각, 건축의 예술에 중요한 요소로 인식된 것은 이미 오래전의 일이며, 시대의 변화에 따라 다양한 미디어가 발달한 오늘날의 예술은 장르의 제한 없이 서로 다른 분야가 혼합이 되거나 결합된 방식으로 나타나고 있다. 이러한 현상은 조각과 건축에서도 예외는 아닐 것이다. 고대부터 현대에 이르기까지 역사적으로 긴밀한 관계를 이어오고 있는 조각과 건축의 연관성은 매우 다양하지만, 그 중에서도 입체적인 공간을 이용하는 예술 방식에 있어서의 유사성은 동일하다 할 것이다.

따라서 본 연구는 조각과 건축에서의 관계와 공간 구성에 대해 연구하여 현대 미술에서 두 분야의 공간성을 파악하고자 하였다. 조각과 건축의 다양한 이면을 살펴봄과 동시에 조각과 건축의 공간성을 중심으로 현대 미술의 공간에 대한 방법을 살펴보는데 그 목적을 두었다. 이를 위해 조각과 건축의 개념에 대한 이해를 바탕으로 두 분야의 변천사와 현대적 양상을 분석하고, 시대의 흐름에 따라

변화한 조각과 건축이 어떠한 방법으로 적응하여 현대미술의 활로를 모색하였는지에 대하여 고찰하였다.

본 연구에서는 오늘날에 나타나는 조각과 건축의 만남을 바탕으로 현대 미술에 나타나는 조각과 건축의 공간성에 대해 알아보고, 조각과 건축이 어떠한 작품으로 형상화 되어 공간적으로 창작 되었는지에 대하여 다음과 같은 결과를 얻을 수 있었다. 또한 조각에서 나타난 공간과 건축에서의 공간에 대한 연구를 통해 각각의 영역에서 의미하는 공간에 대해 알아보았다.

첫째, 현대의 조각과 건축은 오랜 시간에 걸쳐 이어져 왔고, 이러한 조각과 건축의 공간적 동향은 서로에게 영향을 주며 다양한 방식으로 발전하였다.

둘째, 조각과 건축의 이론적 고찰을 통해, 오늘날에는 조각과 사회의 결합을 볼 수 있는 조각작품 및 건축물들을 찾아볼 수 있다. 조각은 건축의 규모로 대형화 되어 공간의 구조적인 부분을 받아들이고, 건축도 마찬가지로 조각의 조형적인 부분을 반영하여 사회에 다양한 결합의 효과를 얻는다.

셋째, 조각과 건축이 하나의 분야로 끝나지 않고 서로 커다란 영향을 주었음을 작가들을 통해 알아보았다. 클래스 올덴버그, 앤서니 카로의 조각과 프랭크 게리, 안토니 가우디의 건축을 대상으로 분석하여 조각과 건축의 공간성을 이해하고, 이를 통해 조각과 건축은 새로운 공간 예술의 변화 가능성을 보여준다.

조각과 건축에서의 만남은 계속적으로 축적되고 변화를 거듭한 상호작용을 통해 이루어낸 공간의 창작물이라 할 수 있다. 두 분야에서 보이는 확장된 공간과 조형화된 공간의 연관을 확인하였고, 표현된 방식을 통해 조각과 건축의 공간성을 파악하였다. 이렇듯 조각과 건축의 공간성은 예술의 범위를 확장하는 데 큰 역할을 하였으며, 현대 미술에서 예술의 경계를 넘나들었을 뿐만 아니라 그 자체가 현대미술의 흐름이 되었음을 알 수 있다. 이에 본 연구를 통해 조각과 건축의 상호작용에 대한 연구의 가치를 발전시켜 나가고, 한 단계 진일보할 수 있는 계기를 마련하고자 한다.

목 차

<국문초록>	i
I. 서론	1
1. 연구의 필요성 및 목적	1
2. 연구 내용 및 방법	2
II. 이론적 배경	3
1. 조각과 건축의 개념	3
2. 조각과 건축의 공간적 동향	5
III. 공간에 나타난 조각과 건축의 분석	22
1. 조각과 사회의 결합	22
2. 조각의 대형화와 건축의 조형화	26
IV. 결론	44
참고문헌	46
<Abstract>	48

그림목차

<그림 1> 「카리아티드(Caryatid)」, B.C 421~406	6
<그림 2> 지안 로렌조 베르니니, 「성 테레사의 황홀경」, 1647~1652	7
<그림 3> 움베르토 보치오니, 「공간 속에서 연속성의 특수한 형태」, 1913	9
<그림 4> 안토니오 산텔리아, 「새로운 도시」 습작, 1914	10
<그림 5> 블라디미르 타틀린, 「제3인터내셔널을 위한 기념물」, 1919	11
<그림 6> 나움 가보, 「구축된 두상」, 1918	12
<그림 7> 르 코르뷔지에, 「빌라 사보아」, 1929	13
<그림 8> 프랭크 로이드 라이트, 「낙수장」, 1929	14
<그림 9> 필립 존슨, 「유리 집」, 1953	15
<그림 10> 도널드 저드, 「무체」, 1967	16
<그림 11> 클래스 올덴버그, 「빨래집게」, 1976	17
<그림 12> 크리스토퍼와 잔 클로드, 「달리는 담」, 1976	19
<그림 13> 마이클 그레이브스, 「포틀랜드 공공 빌딩」, 1982	20
<그림 14> 로버트 스미스슨, 「나선형의 방파제」, 1970	23
<그림 15> 리처드 세라, 「기울어진 호」, 1981	24
<그림 16> 클래스 올덴버그, 「캐터필러 트랙위의 립스틱」, 1969	27
<그림 17> 클래스 올덴버그, 「거대한 흡손」, 1976	28
<그림 18> 클래스 올덴버그, 「셔틀콕」, 1994	29
<그림 19> 클래스 올덴버그, 「떨어진 아이스크림 콘」, 2001	29
<그림 20> 앤서니 카로, 「Early One Morning」, 1962	31
<그림 21> 앤서니 카로, 「First National」, 1964	32
<그림 22> 앤서니 카로, 「Child's Tower Room」, 1984	33
<그림 23> 프랭크 게리, 「올림픽 물고기 기념관」, 1992	35
<그림 24> 프랭크 게리, 「댄싱 하우스」, 1996	36
<그림 25> 프랭크 게리, 「구겐하임 빌바오」, 1997	37

<그림 26> 안토니 가우디, 「카사 바트요」, 1906	39
<그림 27> 안토니 가우디, 「카사 바트요」 유리창문, 1906	40
<그림 28> 안토니 가우디, 「카사 밀라」, 1910	41
<그림 29> 안토니 가우디, 「카사 밀라」 옥상, 1910	42

I. 서론

1. 연구의 필요성 및 목적

조각은 전통적으로 어떠한 장소에 설치되어져 왔고 건축과 밀접하게 관련되어 있다. 특히 조각은 공간에 또 하나의 새로운 공간을 창조해 내는 예술로서, 실재하는 공간을 필요로 하는 예술인만큼 조각과 건축에서의 공간은 없어서는 안 될 만큼 중요하다. 이와 같이 조각과 건축의 긴밀한 관계는 고대와 르네상스 시대를 거치면서 별개의 분야이기보다는 함께 공간을 점유하며 이어져왔다. 그러나 19세기 이후부터 조각은 미술관이나 박물관에서만 관람할 수 있는 예술로 고립되고 건축으로부터도 독립되어, 예술의 자율성을 확립 받았다. 이러한 현상은 과거의 건축적인 공간을 위해 조각과 회화가 제작되었던 것과 달리, 오늘날의 예술 작품을 위한 공간으로 미술관이나 박물관 등의 건축물이 별도로 지어지게 되었다. 이로 인해 예술 작품은 점차 일상으로부터 멀어지게 되어 미술관이나 박물관을 찾는 관람자를 위한 것으로 한정되어 작품과 대중 사이에 물리적, 심리적인 틈이 만들어지게 되었다.

조각가들은 이러한 회의감에 비롯하여 조각의 공간을 탐구하여 조각을 대형화하는 실험을 진행하였다. 조각 작품을 하나의 덩어리로서 작품 자체의 공간과 작품 외부의 공간, 그리고 그 사이의 조형적인 어울림에서 비롯되는 공간 등, 보다 확장된 공간에 기초하여 다양한 작업들을 시도하고 창작하였다. 기하학적이고 단순한 구조를 가진 조각을 실재하는 공간에 배치함으로써, 조각을 전체적인 환경의 일부분으로 조성하였다. 이는 조각이 형상을 거부하고 큰 규모로 제작되는 모습으로 나타났으며, 이는 건축을 연상시키는 형상으로 띠게 되었다. 조각가들은 곧 건축적인 범위와 재료를 사용하고, 건축적인 모습을 본떠서 작업을 진행하게 된 것이다. 이처럼 공간에 대한 새로운 인식은 회화의 영역에서도 나타나지만, 특히 조각과 건축에 있어서 현저한 변화를 감지할 수 있다.

따라서 본 연구는 조각과 건축을 공간성이라는 새로운 맥락으로 두 분야를 재조명하고, 조각에 건축적인 요소들이 표현되는 양상과 조형적인 모습을 띠는 건축의 양상을 살펴봄으로써, 이전부터 이어져온 조각과 건축의 오랜 관계를 재확인하고 두 분야의 공간성을 이해하는데 그 목적이 있다. 그리고 조각과 건축에 공간성에 대한 이해를 바탕으로 두 분야의 조형적, 기능적인 요소를 분석하여 현대미술에서 나타나는 조각과 건축의 전개와 확장을 알 수 있다. 이는 앞으로 현대미술을 연구하는데 있어서 중요한 역할을 하게 될 것이다.

2. 연구의 내용 및 방법

본 연구는 조각과 건축에 대한 공간성을 연구함에 있어서 다음과 같은 방법으로 진행되었다.

첫째, 조각과 건축에 관련된 문헌과 자료를 중심으로 미술사적 흐름을 통해 조각과 건축의 개념과 공간에 대한 역사적 동향을 살펴보았다.

둘째, 조각과 건축에 대한 공간 변화의 흐름을 바탕으로 현대에 나타난 조각과 건축이 결합된 현대적 양상을 살펴보았다.

셋째, 대형화한 조각 작품과 조형적인 건축물을 통해 각각의 성질과 특성을 분석하고, 또한 조각과 건축이 서로 상호하여 나타난 공간성에 대해 살펴보았으며, 이를 통해 현대미술의 확장에 대해 알아보았다.

II. 이론적 배경

옛 조각가들은 작품과 작품을 설치하는 공간의 문제를 지속적으로 탐구해왔다. 또한 예술이 변화하는 양상에 따라 그에 대한 방식도 변해갔으며, 표현의 양식을 다양하게 해주었다. 조각 작품은 과거 건축물의 어떠한 부분을 장식하는 조각물에서 현재에는 조각 그 자체로도 공간을 만들어내는 유기체적인 조각으로 변화하고 있다. 이처럼 예술의 역사 속에서 조각과 건축은 서로 밀접한 관계를 이어왔으며, 현재까지도 활발하게 전개되고 있다. 조각과 건축에 있어서 공간은 작품을 이루는 중요한 요소이며 작품의 생명력이라 하더라도 과언이 아닐 것이다. 본 장에서는 조각과 건축의 공간성에 대해 구체적으로 들어가기 전에 조각과 건축의 개념과 두 분야에서 공간의 변화가 일어났던 근·현대의 흐름에 대해 살펴보고자 한다.

1. 조각과 건축의 개념

조각과 건축은 두 분야 모두 공간을 점유하고, 현실에 존재하는 공간에서 입체로 표현되는 예술이다. 그리고 예술에 있어 조형요소로 공간성에 대해 조각과 건축을 구분하는 일반적인 기준은 내부 공간의 유무(有無)이다. 대부분의 조각에서 공간은 외적인 대상인데 반하여, 건축에서는 내부 공간이 중심이 되기 때문이다.

‘조각은 무엇인가?’ 라는 질문에 우리 대부분이 가장 먼저 떠올리는 것은 하나의 형태일 것이다. 조각은 하나의 공간을 차지하고 규정하는 예술이며, 조각가들은 작품을 만드는 여러 방법과 다양한 재료를 선택할 수 있다. 오래전부터 만들어진 조각 작품들은 오늘날까지 살아남아 우리가 연구하고 찬미할 만큼 강한 재료로 만들어졌다. 현대 조각 작품은 더욱 변화를 거듭하면서 새롭고 복잡한 양상을 띠고 있다. 예를 들어 음식과 같이 상하기 쉬운 재료나 또는 빛, 바람, 향기와

같은 비물질적 요소를 채택하기도 하고, 어떤 조각은 레디메이드(Ready-made)¹⁾로서 단순히 선택되기도 한다. 또한 “예술가의 조각은 세상과 그 안에 살고 있는 사람들의 풍성함을 표현해왔으며, 이는 살아 있고 변화하는 매개체이다. 만질 수 있고 물리적으로 현존하는 조각은 그 존재만으로도 우리에게 영향을 끼치기 때문이다. 우리는 조각을 바라보기도 하고, 그 주변을 걸어 다니기도 하고, 조각 안으로 들어가 조각가가 만든 질감, 광경, 소리 등의 감각으로 경험할 수 있는 환경에 폭 빠져보기도 한다.”²⁾ 이와 같이 창의적인 예술가는 늘 자신의 작품을 만들 새로운 방법과 재료를 찾아나간다. 조각이 무엇인지 정의하기 어려운 이유는 아마도 예술가들이 매우 창의적이기 때문일 것이다.

건축이 예술의 한 부분으로 여겨지기 시작한 것은 고대 그리스부터이다. 오늘날 예술을 의미하는 아트(Art)는 라틴어의 아르스(Ars)에서 유래되었고, 아르스는 그리스어인 테크네(Techne)³⁾에서 나왔다. 테크네란 단어는 오늘날의 예술을 가리키기 위한 말이 아니라 고대 그리스인들에게 있어 일정한 기술에 입각한 인간의 제작하는 활동 일반을 가리키는 것으로, 그 기술은 일반적으로 규칙에 관한 지식을 기초로 형성된다는 것이다. 이처럼 “고대 그리스에서 아트(테크네)는 숙련된 모든 제작, 즉 정해진 법칙과 원리에 따라 이루어지는 모든 제작에 적용되는 용어였다. 이러한 이유로 건축가의 작업은 이 정의에 부합되었다. 고대 그리스인들을 따른다면 조각과 건축은 모두 예술의 영역에 속하는 것”이었다.⁴⁾

건축은 우리의 삶에 특별한 공간이 있음을 시사해준다. 오래된 건물은 과거의 사람들이 어떻게 살았는지를 보여주는 반면, 새로운 건물은 이전 시대의 건물 모습을 통해 현대적인 맥락에 적용하여 보여준다. “고대 건축 문화에서는 건물 재료를 자연 재료를 이용하여 전통적인 모습으로 나타냈다. 돌, 나무, 점토는 풍부

1) 레디메이드(Ready-made)는 예술가의 선택에 의해 예술 작품이 된 기성품이다. 미(美)는 발견해야 한다는 근대 미술의 새로운 주장을 나타내는 것으로, 전후의 서구 미술, 특히 팝 아트 계열의 작가들과 개념 미술의 작가들에게 영향을 끼쳤다.
 2) 테브라 J 외(2017), 「게이트웨이 미술사」, 조주연 외 역(2017), 이봄, pp.263~273.
 3) 예술의 어원이 테크네(Techne)인 것과 마찬가지로 오늘날 기능이나 공예를 의미하는 “테크닉(Technic)”의 어원 역시 테크네인 것은 바로 이러한 이유에서이고 오늘날 예술에 해당하는 회화와 조각은 테크네 범주에 포함시켰으며 인간이 자연의 대상을 모방함으로써 그 대상을 이미지로 재현하는 것으로 간주하였다.
 4) W.타타르키비츠(1997), 「미학의 기본 개념사」, 손효주 역(1997), 미술문화, pp.103~104.

하고 쉽게 접할 수 있는 재료이지만, 시간이 지날수록 건축에 사용하기 위해서는 변형” 5)을 해야만 했다. 이러한 원재료를 세심한 주의와 기술을 통해 다듬고 사용하면서 오늘날의 건축 형상으로 변화하였다.

건물은 사람이 만든 사물 중에 가장 크고 복잡한 것일 수 있지만, 일반적으로 단순한 드로잉에서 시작된다. 건축가는 그림을 그리기 전에 세워질 부지와 그것이 지역사회에서 차지하는 위치를 수집하고 적절한 건축 기술을 정한 뒤, 건물을 짓기 위해 어떤 재료가 필요할지를 결정한다. 이와 같이 “건축은 예술가 또는 공통의 아이디어를 따르는 일군의 예술가들이 깊이 생각하여 제작한 결과물” 6)이다. 건축은 조각과 마찬가지로 인지하는 여부와 상관없이, 건물은 그것을 보는 사람이나 그 안에 들어가는 사람에게 불가피하게 영향을 미치기 때문에, 다양한 경험을 할 수 있는 환경을 조성해준다.

이처럼 “건축이 미적인 형태 또는 기능에 따라 사람이 생활하는데 필요한 공간을 3차원으로 구성한다면, 조각은 공간에 실체들을 구성하는 예술이다. 건축과 마찬가지로 조각 또한 공간을 점유하고, 현실에 존재하는 3차원의 입체로 표현되는 예술” 7)인 것이다. 조각과 건축은 공통의 요소인 공간과 입체에 기반을 둔 동반자로서, 때로는 견제의 대상인 경쟁자로서도 관계를 이어오고 있다.

2. 조각과 건축의 공간적 동향

20세기의 공간에 대한 새로운 인식은 조각과 건축에 있어서 현저한 변화로 나타났다. 조각은 한 공간에서 전체적인 환경으로 나아가는 과정으로 발전되었다. 이러한 과정은 모더니즘에서 포스트모더니즘으로 이행하는 20세기 후반의 역사적인 상황 안에서 이루어진 것이었으며, 건축 또한 마찬가지였다.

5) 데브라 J 외(2017), 상계서, pp.274~276.

6) 네이던 노블러(1993), 「미술의 이해」, 정점식 역(1993), 예경, p.114.

7) 이순령(1998), “안토니 카로의 조각에 나타난 건축성”, 석사학위논문, 이화여자대학교 대학원, p.7.

본 연구에서는 시대적 배경의 범위를 근·현대의 조각과 건축을 중심으로 살펴 보았다. 조각과 건축의 공간성에 관한 논의를 객관화하기 위해, 인체의 형상을 재현하는 구상적인 접근은 제외하였다. 이는 근대에 나타난 조각과 건축의 현저한 변화를 분석하기 위한 조건적인 범위 설정일 뿐이며, 근·현대 조각과 건축을 정의하는 것이 아님을 밝힌다.

“조각의 기원을 거슬러 올라가면 원초적인 형태의 대부분은 건축물의 장식을 위한 부속물이나 조각과 건축의 양식이 혼재된 양식으로 존재했다. 고대, 중세, 르네상스 시대까지도 조각과 건축은 분리된 별개의 분야이기보다는 건축이라는 광의의 개념 속에 포함” 8)되어 있었다.

고대 그리스에서 신전의 내부에는 거대한 신상(神像)들이 안치되었으며, 그 외부에는 신화의 풍성한 이야기들이 조각되었다. 로마네스크나 고딕 등 중세시대의 조각은 ‘카리아티드’ <그림 1>와 같이 대부분 벽감 조각이나 기둥 조각 또는 벽면의 부조로서 건물의 일부를 이루고 있었고, 그 외의 수많은 조각들 역시 건축이라는 총체적인 공간의 창조를 위해 장식되었다. 이와 같이 조각과 건축의 긴밀한 관계는 르네상스에서도 지속되었고, 건축으로부터의 독립이라는 조각의 이상(理想)은 여전히 소원하였다.



<그림 1> 「카리아티드(Caryatid)」, B.C 421-406

8) 허버트리드(1984), 「조각이란 무엇인가」, 이희숙 역(2001), 열화당, p.5.

17~18세기의 시대에는 많은 조각가, 건축가들이 압도적인 장관과 위용을 갖춘 종교 건축물의 창건에 동원되었다. 그들의 작품은 하나하나의 개별적인 특성보다는 전체로서의 일반적인 효과에 강조점이 주어졌다. 특히, 바로크 시대에는 역동적인 형태를 포착하는 것과 빛과 어둠의 대비를 극대화시켜 전체에 종속되는 부분들의 조화를 강조시켰다.



<그림 2> 지안 로렌조 베르니니, 「성 테레사의 황홀경」, 1647-1652

바로크 시대의 대표적인 조각가이자 건축가인 지안 로렌조 베르니니(Gianlorenzo Bernini)⁹⁾의 ‘성 테레사의 황홀경’ <그림 2>은 산타마리아 델라 비토리아 성당(Santa Maria della Vittoria) 건축의 일부로, 그가 설계한 교회당의 중심에 놓여 영적인 공간을 형성하여 신앙심을 고취시켰다. 여기서 조각은 단일하고 독립적인 존재가 아니라, 일종의 현란한 무대처럼 주변의 총체적인 실내 환경 안에서 의미를 부여받았다. 이때까지도 각 예술 영역 간의 명확한 경계선은 그어지지 않았으며 조각은 건축을 위해 준비된 일부 요소에 지나지 않았던 것이다.

9) 지안 로렌조 베르니니(Gianlorenzo Bernini, 1598~1680)는 당시 로마에서 최고의 건축가로 명성을 누렸다. 또한 그는 조각가로서도 로마의 수많은 건축과 성당 등의 미적 감각이 필요한 부분들을 장식하였으며, 공공장소의 조각부터 수많은 교회의 조각상들을 직접 장식하며 당시 최고의 인기를 누렸다. 그는 오늘날에도 이탈리아 바로크의 대표적인 예술가로 평가되고 있다.

그러나 이 시기에 영원히 지속될 것만 같았던 조각과 건축은 서서히 변화의 움직임이 보이기 시작했다. 건축의 이름으로 하나의 개념 안에 혼일되어 있던 예술 영역들이 개별적인 작품으로서 인식되었던 것이다. 현재처럼 조각과 건축이 그 역할과 특성이 명확하게 분리되어 전문적인 분야로 발전한 것은 19세기 중반 이후의 현상부터 시작되었다.

‘예술을 위한 예술’이라는 유티주의(Aestheticism)¹⁰⁾가 나타나면서 예술은 그 내적 논리를 기반으로 발전하기 시작했다. 이 당시의 예술가들은 예술의 아름다움에 대한 철학적인 연구가 아니라, 예술의 아름다움이 예술과 인생에 있어서 어떻게 표현이 되는지, 어떠한 중요성을 가지느냐에 대한 신념을 가졌다. 이에 따라 “예술의 독자적인 가치를 수호하기 위해 예술과 다른 분야의 경계뿐만 아니라 회화, 조각, 건축 등의 각 분야 간의 구분이 뚜렷하게 강조되었다. 그 결과 미적 감상을 위한 창조물인 조각은 순수 예술로, 실용성과 기능성을 최우선의 가치로 지향하는 건축은 산업이나 공학의 영역에 재편”¹¹⁾되었다.

이러한 상황에서 19세기 후반부터 유행하기 시작한 모더니즘 미술은 기존의 합리적인 도덕주의, 사실주의, 현대사회의 물질주의 등을 부정하고, 순수한 정신세계를 탐구하는 관점에서 발생하였다. 그래서 모더니즘 미술은 사실적인 재현에서 벗어나 회화와 조각의 순수성과 자율성에 주목하여 추상미술의 길을 열어주었다.

“이 시기의 미술가들은 사물을 그대로 재현하는 일에 관심이 없었다. 오히려 르네상스 이후 지속되어 왔던 명암법, 원근법 등의 전통적인 규칙과 단절하고자 하였고, 이들은 초반에는 전통적인 방식을 이용했지만 점차 자신들만의 색깔이 찾아 나갔다.”¹²⁾

조각도 이와 비슷한 변화를 겪었으며, 작가의 의식과 해석이 반영된 작품이 나타나게 되었다. 모더니즘 미술에서 조각이 독자성을 갖게 된 이유는 공간과 관련이 있다. 미술이라는 범위에서 조각이 하나의 독립된 분야로 인정받는 것은, 공간을 배경으로 3차원의 대상을 창조한다는 특징 때문이다.

10) 유티주의(Aestheticism, 唯美主義)는 탐미주의(耽美主義)라고도 한다. 넓은 의미에서의 유티주의는 미적 형성에 높은 가치를 두는 인생관을 가리킨다. 따라서 예술 사조로서의 유티주의는 예술지상주의의 한 지류로서 19세기 후반에 대두되었다.

11) 이창우·이영(1998), 「건축의 흐름」, 현대건축사, pp.169~171.

12) 양민영(2013), 「서양미술사를 보다 2 : 근대, 현대」, 리베르스쿨, p.202.

예를 들어, 회화가 2차원의 평면 위에 공간적인 형상을 그리는 시도라면, 조각은 입체물의 그 자체를 대상으로 삼는다. 어떤 한 물체가 공간에 놓일 때, 그 물체는 다른 물체와 구별이 되어 한정된 공간을 차지하게 된다. 이는 물체를 둘러싸고 있는 공간과의 경계가 뚜렷해지면서 물체는 하나의 대상으로 부각된다는 것을 나타낸다.



<그림 3> 움베르토 보치오니, 「공간 속에서 연속성의 특수한 형태」, 1913

조각가 움베르토 보치오니(Umberto Boccioni)¹³⁾는 ‘공간 속에서 연속성의 특수한 형태’ <그림 3>를 통해 조각이 아름답고 사실적인 묘사를 중시한 예술이 아닌, 공간에서의 단순한 형상의 모습에서도 역동성을 표현하는 조각으로 옮겨냈다. 이 작품에서 보치오니는 전통을 거부하고 조각에서의 아름다움과 사실성 대신에 물체의 운동감과 생기까지 표현하였다. 그는 ‘공간 속에서 연속성의 특수한 형태’ <그림 3>를 통해 조각 작품으로서 확장된 공간을 보여주며, 당시의 공간 개념을 넓혀주었다.

13) 움베르토 보치오니(Umberto Boccioni, 1882~1916)는 이탈리아의 화가이며 조각가이다. 그는 아상블라주 작품의 선구적인 구실을 하고 조각가로서 큰 영향을 남겼으며, 물체와 공간의 상호 관련성을 추구하였다.

19세기의 건축은 쇠, 강철, 콘크리트 등을 더 저렴한 가격으로 널리 사용할 수 있게 되면서 일반적인 건축의 재료로 사용하게 되었다. 또한 “건축가들이 압력을 조절할 수 있는 새로운 방법을 탐색하면서 또 다른 가능성이 열렸다. 건물을 더 높게 다양한 형태로 지을 수 있게 된 것이었다. 새로운 유형의 건물들이 생겨났고, 새로운 재료들은 건물의 외양을 급진적으로 바꾸었다.” 14)



<그림 4> 안토니오 산텔리아, 「새로운 도시」 습작, 1914

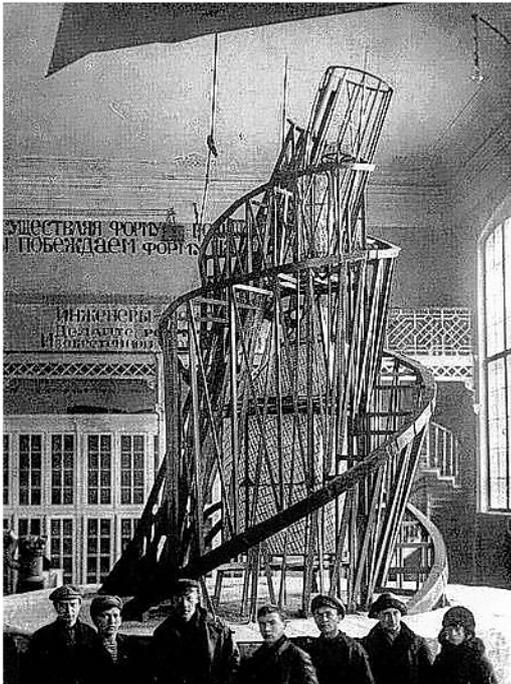
건축가 안토니오 산텔리아(Antonio Sant'Elia)¹⁵⁾의 ‘새로운 도시’ <그림 4>는 기술, 미래를 좋아하는 건축가의 작품답게 엘리베이터와 에스컬레이터가 끊임없이 돌아가도록 설계가 되어있는 높고 거대한 하나의 기계 같은 건물이다. 유럽 건물이라기보다는 미국의 고층 빌딩처럼 보이기도 하며, 이 습작은 실제로도 미국의 도시 건축에서 많은 영향을 받았다고 한다. 드로잉이나 도면으로 복잡해지는 근대 도시의 미래상을 예측하며, 이는 그가 80여 년 전에 지녔던 뛰어난 통찰력을 보여준다.

14) 테브라 J 외(2017), 전계서, p.283.

15) 안토니오 산텔리아(Antonio Sant'Elia, 1888~1916)는 이탈리아의 건축가이다. 1910년대에 미래의 공업도시를 예측하였고, 1911년 이탈리아 밀라노에서 열린 ‘신경향 그룹전’에서 ‘신도시 계획’을 발표하여 ‘미래파 건축선언’을 하기에 이른다. 그러나 그는 제1차 세계대전 중 전사하여, 습작만이 남아있다.

20세기에 접어들면서 본격적으로 조각과 건축은 각자 독립된 길을 걸어가게 되었다. 이러한 분리는 각 예술 영역이 순수화되는 과정에서 필연적으로 수반된 것으로서, 모더니즘의 발전과정과 그 경향을 같이 하며 진행되었다. “전통적으로 미술에서 조각과 건축은 전달하고자 하는 내용과 상징이 일치하는 일관성 있는 결합 체계지만, 예술의 분리는 복잡한 현대의 산업사회 구조 안에서 일어나는 불가피한 현상” 16)이었다.

점점 건축이 점차 조형화되어가고 건축으로부터 독립된 조각은 스스로를 재정의하면서 각자 고유한 미학을 발전시키는 방향으로 나아갔다. 이 당시의 러시아에서는 과거의 낡은 관념에서 벗어나기 위한 구축주의(Constructivism) 17) 운동으로, 건축의 구조에 해당하는 3차원의 방법론인 구축을 기본으로 표방하였다.



<그림 5> 블라디미르 타틀린,
「제3인터내셔널을 위한 기념물」, 1919-1920

조각은 다리, 건축적인 구조물과 동등한 영역을 탐구하게 되었으며, 블라디미르 타틀린(Vladimir Evgrafovich Tatlin) 18)의 ‘제3인터내셔널을 위한 기념물’ <그림 5>처럼 조각과 건축을 융합하는 사례가 빈번히 시도되었다. 타틀린은 자신이 설계한 이 조각물에 대해 순수한 추상과 공공의 이익을 추구하는 현실적 목표를 통합시켰다. 그는 신세계를 건설하려는 사업에 있어서 발명을 자극하며, 또한 생산자들로 하여금 새로운 일상생활을 제어하는데 모범이 되었다고 주장하였다. 즉, 순수

16) 허버트리드(1984), 「조각이란 무엇인가」, 이희숙 역(1984), 열화당, p.5.
 17) 구축주의(Constructivism, 構築主義)는 1920년대 러시아에서 일어난 전위예술 운동이다. 추상적이며 기하학적인 형식을 특징으로, 실용성과 산업적 재료를 추구하며 예술이 사회에 공헌해야 한다는 사회주의 이데올로기를 표명하였다.
 18) 블라디미르 타틀린(Vladimir Evgrafovich Tatlin, 1885~1953)은 러시아의 조각가이다. 구축주의의 기틀을 마련했다. 전통적인 개념의 회화를 부정하고 ‘실제 공간 안에 존재하는 실제 물체’로 기하학적이고 기계적인 형태의 새로운 형식미를 창조했으며, 예술의 사회적 유효성을 강조했다.

추상을 통해 노동자들의 실생활에 유용한 기계를 구축하는 것이 가능함을 보임으로써 구축주의가 나아가야 할 방향을 제시하려고 노력하였다.

19세기 후반에 조각가들은 깎거나 떠내는 전통적인 방법에서 벗어나 구축 방법을 생각하기 시작했다. 러시아 소비에트 연방의 구축주의 운동 미술가들은 자신들의 작업실 보다는 공장에서 사용할 법한 조각적 구축 기법을 사용하여 총체적인 미술운동을 시작했다. 구축주의자들은 미술을 당대 사회의 필요에 대한 과학적 연구로 간주했다.



<그림 6> 나움 가보, 「구축된 두상」, 1918

또 다른 구축주의의 선구자의 나움 가보(Naum Gabo)¹⁹⁾는 ‘구축된 두상’ <그림 6>을 제작하면서 견고한 덩어리를 보여주는 기존의 조각과는 대조적으로 납작한 평면이 암시하는 공간과 형태에 대한 감각을 탐구하였다. 가보는 이 작품에서 표면 외부의 요소를 보여주는 것 보다 자신이 구축한 내부를 보여주는 것에 더 관심이 있었다. 그는 마치 기술자가 된 것처럼 교차하는 금속판들을 용접하였다. 가보는 조각에 대한 기존의 정의를 거부하였고, 작품에 자신의 메시지를 전달할 수 있다면 어떤 재료라도 사용하였다.

19) 나움 가보(Naum Gabo, 1890~1977)는 러시아 출신의 구축주의 조각가이다. 플라스틱과 같이 투명한 재료와 돌, 나무 조각의 재료들을 사용한 작품들이 유명하다. 나움 가보의 작품은 여러 나라의 운동과 미술가들에게 영향을 주었다.

건축은 모더니즘 운동에서 가장 눈에 띄는 예술 중 하나이다. 이를 잘 알 수 있는 건축의 사례로 비슷한 시기에 만들어진 르 코르뷔지에(Le Corbusier)²⁰⁾의 작품과 프랭크 로이드 라이트(Frank Lloyd Wright)²¹⁾의 작품은 모더니즘의 흥미로운 건축 아이디어를 구현하고 있다.



<그림 7> 르 코르뷔지에, 「빌라 사보아」, 1929

프랑스에 있는 ‘빌라 사보아(Villa Savoye)’ <그림 7>는 1928-1931년 사이에 파리에 사는 한 가족의 주말 별장으로 지어졌다. 이 건물은 코르뷔지에의 건축 철학을 가장 잘 표현한 작품 중 하나다. 그는 건축을 삶을 위한 기계라고 보았다. 건물이 거기에 사는 사람들의 생활상을 반영해야 한다는 의미이다. 코르뷔지에의 건축 디자인은 어떤 지리적, 문화적 환경에서도 비교적 저렴하게 지을 수 있는 보편적이고 미학적인 형태를 추구했던 국제양식(International Style)²²⁾의 일부였다. 이 양식으로 코르뷔지에는 강철, 유리, 콘크리트 같은 산업적이고 값싼

20) 르 코르뷔지에(Le Corbusier, 1887~1965)는 스위스 태생의 프랑스 건축가이다. 국제적 합리주의 건축사상을 대표하는 주자로 ‘집은 살기 위한 기계’라는 신조를 가지고 있었다. 근대건축국제회의를 주재(主宰)하기도 했다.

21) 프랭크 로이드 라이트(Frank Lloyd Wright, 1867~1959)는 미국의 건축가로, 70년간 활동하며 400점이 넘는 작품을 남겼다. 르 코르뷔지에, 미스 반 데어 로에와 함께 현대 건축의 3대 거장으로 꼽힌다. 간결한 형태를 추구하면서 주변 환경에 자연스럽게 녹아드는 유기적 건축(organic architecture)이 작품의 특징이다.

22) 국제양식(International Style, 國際樣式)은 장식성의 제거, 커다란 유리면, 평지붕과 기능주의의 확장 등으로 특징이 되는 제 1차 세계대전 이후의 건축에 나타난 새로운 경향이다. 1952년부터 50년 동안의 건축계를 움직였다.

재료를 강조했으며, 공간과 창문과 지붕 벽 모양과 같은 건물의 요소들을 기하학적으로 짜 맞추는 것을 좋아했다. 아무런 장식 없이 탁 트인 실내 공간을 선호하여 보편적으로 공간을 사용할 수 있는 합리적인 디자인을 보여주었다.



<그림 8> 프랭크 로이드 라이트, 「낙수장」, 1929

5년 후 프랭크는 펜실베이니아 베어런 산속에 카우프만 가족의 주말 별장을 지어달라는 의뢰를 받았다. ‘낙수장(Falling Water)’ <그림 8>의 옆면이 보여주는 수직과 수평 요소를 ‘빌라 사보아’ <그림 7>와 매우 닮아있다. “그는 집의 디자인이 그것이 있는 장소에 유기적으로 반응해야 한다고 믿었다. 그래서 카우프만 가족이 실내에서 물이 떨어지는 모습을 볼 수 있도록 집의 위치를 잡기 보다는, 집을 낙수장 바로 위에 지었다. 계단의 아래 쪽 단 하나가 개울 바로 위를 맴돌도록 해서 이 집을 환경의 필수 요소로 만들었다. 장소와 건물 사이에 유기적 관계가 있다고 강하게 믿었기 때문에 많은 건축 재료를 건물 주변의 시골에서 가지고 왔으며, 건물의 디자인은 이 장소 주변에 층층이 쌓인 바위를 본떴다. 보강재로 사용한 콘크리트는 주변과 어우러지도록 색을 칠했다.”²³⁾

각각의 디자인은 아름다운 현대적 공간을 만들어 냈다. 프랭크의 작업에서 건축은 자연 환경의 일부가 된 반면, 코르뷔지에는 편안한 자리에서 자연을 조망하기를 원했다. 코르뷔지에는 작품과 프랭크의 작품은 비슷한 점을 공유하지만 두 건축가는 매우 다른 사상을 추구했다.

23) 데브라 J 외(2017), 전계서, pp.286~287.

조각에 다가서는 건축은 형식뿐 아니라 공간적 차원을 통해서 실현되었다. 이 시기의 건축과 조각의 공통된 특징 중 하나는 공간의 개방을 지향하고 폐쇄성을 지양한다는 것이다.



<그림 9> 필립 존슨, 「유리 집」, 1953

필립 존슨(Philip Johnson)²⁴⁾의 ‘유리 집’ <그림 9>은 건축은 육중한 무게감 대신 가벼운 투명성을 강조하였다. 투명하고 가벼운 표피로 환원된 벽은 상자와 같은 폐쇄적인 부분으로 분해하였고, 이에 따라 사면이 유리로 처리되어 내부와 외부의 공간적 통합을 보여주었다. 이렇듯 내부와 외부의 공간이 상호 연결되고, 공간을 채우기보다는 비우는데 중점을 두는 경향은 그 당시 조각과 건축에서 동시에 진행되었다. 특히 비어있는 공간에 의미를 부여함으로써 조각도 건축처럼 새로운 공간을 만들어 낼 수 있는 발돋움의 할 수 있었다.

24) 필립 존슨(Philip Cortelyou Johnson, 1906~2005)은 미국의 건축가이다. 20세기를 대표하는 그의 건축은 현대의 미국 공업의 기술을 바탕으로 건축의 형태에 역사 양식을 반영시켰다. 특히 고전주의적인 엄격성을 설계의 기초로 근대적인 전통주의의 일면을 보여주었다.

1960년대 후반의 조각가들은 최소한의 색상을 사용해 기하학적인 뼈대만을 표현하는 단순한 형태의 미술 작품을 표현했다. 미니멀 아트 미술가 도널드 저드(Donald Judd)²⁵⁾는 그의 작품 ‘무제’ <그림 10>처럼 하나의 모듈을 적게는 두 번에서 많게는 백스무 번까지 반복 표현했다. 이러한 반복은 별다른 기교가 없으며 그저 하나 다음 다른 하나를 놓는 방식이다. 그 단순한 형태는 다이내믹하고 불안정한 배열로 복잡하지도 장식적인 요소를 갖지도 않는 부분의 합이라 할 수 있다.



<그림 10> 도널드 저드, 「무제」, 1967

이처럼 “조각의 공간 개념에 있어서 뚜렷한 변화를 보인 사건으로 미니멀리즘(Minimalism)²⁶⁾을 들 수 있다.”²⁷⁾ 미니멀리즘이 미술의 영역을 파기함으로써 이후의 미술은 전통적인 매체와 장르에 갇히지 않고 어떤 재료이든, 어떤 방법으로든 제작이 가능하게 되었다. “조각은 미술관이라는 제도에서 벗어나 다시 건축적인 공간, 즉 삶의 장소에 귀환시키려는 움직임이 나타나기 시작한다. 공공 조각의 제작이 활성화되면서 조각은 그 규모가 팽창되었고, 실내의 전시 공간을 벗어나 도시 속에서 건축과 동등한 위용을 갖추게 되었다. 그 결과 조각은 주변 환경과 관계를 맺게 되었다.”²⁸⁾ 미술을 시각적 환영의 공간에서 우리가 있는 물리적 공간으로 끄집어내어 작가보다도 관람자들의 체험이 중시되었다.

25) 도널드 저드(Donald Judd, 1928~1994)는 미국의 화가, 입체작가이다. 공간 구조의 검증에 의해 예술표현을 무화(無化)하는 것 같은 기하학적이면서 단순 명쾌한 물체를 제작하여 미니멀 아트의 전형적 작가로 보이나, 이후 이 물체를 기반으로 새로운 표현을 추구하고 있다. 1950년대 후반부터 60년대 중반에는 평론가로서도 활약했다.

26) 미니멀리즘(Minimalism)은 사물을 가장 단순하게 최소한으로 표현하려는 예술 전통이다. 사물의 본질을 왜곡하지 않고 표현하기 위해서 기교를 절제하고 단순한 표현 방식을 사용해야 한다는 사조이다.

27) 허버트리드(1984), 전계서, p.5.

28) 윤난지(2005), 「현대미술의 풍경」, 한길아트, pp.111~124.



<그림 11> 클레스 올덴버그, 「빨래집게」, 1976

클레스 올덴버그(Claes Thure Oldenburg)의 작품 ‘빨래집게’ <그림 11>는 사람들과의 실제적인 관계에 의해 주변의 건축물과 함께 하나의 공간을 형성하면서 새로운 도시 미관을 창조하고 있다. 그의 작품은 기둥들, 오벨리스크, 당대에 유행한 단순함과 간결함을 추구하는 미니멀리즘을 반영하고 있다. 두 개의 다리로 보이는 형상은 인간의 모습을 나타내기도 하며, 날카로운 모서리 부분은 권위적인 인물 동상에서 나타내는 모습을 비유하고, 철사 스프링은 탄압과 무력의 상태를 나타내는 기념비성 조각을 부여하고 있는 듯하다. 건물 6층 정도 높이의 크기는 일반적인 조각의 크기를 넘어 건축적 요소를 지니고 있음을 보여준다.

1960-70년대 미술계는 다양한 경향들이 잇달아 등장하는 역동적인 시기였다. 대체로 미술에서 조각, 그리고 조각에서 전체적인 환경으로 나아가는 과정에서 발전되었다. 이러한 과정은 20세기 후반의 역사적인 상황 안에서 이루어진 것이었다. 이 10여년의 기간 중 가장 큰 사건은 모더니즘의 몰락과 그에 따른 포스트모더니즘의 등장이었다.

이후에 추상표현주의로 국제화를 이룩한 미술계에는 팝아트(Pop Art)²⁹⁾의 대중적인 성공을 필두로 미술관객과 수집가의 확대에 힘입어 상업 시스템이 정착하게 되었다. 그와 더불어 전위적인 것과 새로운 것에 대한 추구가 다른 어떤 때보다 치열하던 시기였다. 특히, 이 기간 동안의 미술은 미술관 안에 전시의 대상으로 존재하는 것이 아닌 실제의 공간으로 진출하게 되었으며, 사람들의 생활환경의 영역까지 미술이 확대되는 결과를 가져오기도 하였다.

조각 분야에서의 포스트모더니즘은 어떤 작업이든 대중들과 소통할 수 있다면, 예술로 인정하였다. 포스트모더니즘에서 조각의 특징을 정리하자면, 첫째, 개성 있는 작품을 중요하게 여겼고, 조각가의 자율성이 보장되었다. 조각가들은 과거와는 다르게 생각하지 못했던 주제와 표현 방법으로 작품을 제작하였다. 둘째, 대중들에게 친근한 구상적인 작품들이 등장했으며, 작품의 종류가 다양해졌다. 아주 사소한 개인적인 내용에서부터 폭력이나 인종차별 문제 등과 같은 정치, 사회적인 것까지 다양한 내용들이 작품의 주제가 되었다. 또한 수준이 낮게 평가되었던 만화, 광고, 잡지 등을 작품에 이용하고, 소수 집단의 미술도 새롭게 부각되었다. 그리고 대중과의 소통을 중요하게 생각해서 대중들이 쉽게 알아볼 수 있는 구상적인 작품도 많이 등장했다. 셋째, 전시의 형태도 다양해졌다. 조각이나 회화에 한정된 것이 아니라 설치물 등의 혼합된 다양한 양식의 작품이 전시되었다. 심지어는 관람객이 직접 작품 제작에 참여하는 전시도 개최되었다. 하나의 작품 형식이나 내용이 정해지지 않는 다양한 현상이 나타났다.

포스트모더니즘 미술은 지금껏 그 유래가 없을 정도로 다양한 양식의 예술들을 묶어서 부른다. 조각도 마찬가지로 기존의 전통적인 조각 개념으로는 설명하기 어려워졌다. 그만큼 다양한 재료와 기법이 사용되고 다양한 형태의 작품이 제작되었기 때문이다. 조각은 그 자체뿐만 아니라 특정한 공간 또는 장소로 끌어들이며 새로운 의미를 더해갔다.

29) 팝아트(Pop Art)는 파퓰러 아트(Popular Art, 대중예술)를 줄인 말로서, 1960년대 뉴욕을 중심으로 일어난 미술의 한 경향이다. 1950년대 중후반 미국에서 추상표현주의의 엄숙성, 주관적인 것에 반대하고 광고와 매스 미디어 등의 대중 문화적인 시각이미지를 미술의 영역 속에 적극적으로 수용하고자 했던 구상미술이다,



<그림 12> 크리스토프와 잔 클로드, 「달리는 담」, 1976

크리스토프와 잔느 클로드(Christo and Jeanne Claude)³⁰⁾의 ‘달리는 담’ <그림 12>은 드넓은 초원에 42개월이나 걸려서 나일론 천으로 39,4km를 설치한 작품이다. 설치하고 2주 후에 철거하였지만, 이는 확장된 공간에서의 조각을 보여주는 작품이라고 볼 수 있다.

조각의 변화처럼 건축에서도 변화가 일어났다. 1960년대의 건축가들은 과거의 건물들을 통합하여 참조하였고, 구조적 디자인이 요구하지 않았던 장식을 포함하면서 국제주의 양식의 엄격하던 모더니즘에 반발하기 시작했다. 건축가들은 모더니즘의 딱딱한 사각형에 과거 양식의 독특한 재료와 외양을 결합한 방식들에서 복잡하고 변화하는 세계를 반영하는 새로운 방식인 포스트모더니즘에 사로잡혔고, 이 새로운 방법이 건축에서의 포스트모던 양식 시초가 되었다.

미국의 건축가 마이클 그레이브스(Michael Graves)³¹⁾는 1982년에 ‘포틀랜드 공공 빌딩’ <그림 13>을 설계하였고, 이는 포스트모던 방식을 이용한 최초의 공공건물이었다. 건물의 디자인에서는 고전주의 건축의 형태와 밝은 색채의 외부, 네모난 작은 창문들 등의 요소가 눈에 띈다.

30) 크리스토프(Christo, 1935~2020)와 잔느 클로드(Jeanne Claude, 1935~2009)는 거대한 규모로 공공장소와 건물을 포장하는 대지미술가이다. 두 사람은 돈독한 파트너십으로 창의력 있는 공동작품을 만들어낸 부부 미술가로서, 20세기 '앙파크타주' 또는 '패킹'이라 불리는 미술 포장을 하나의 예술 형식으로 정립했다.

31) 마이클 그레이브스(Michael Graves, 1934~2015)는 미국 일반 가정에 디자인을 끌어들이었다고 평가받는다. 포틀랜드 공공 빌딩(Portland Public Service Building)의 건축 디자인으로 현대 건축계의 앞장선 건축가로 인정받게 되었다.



<그림 13> 마이클 그레이브스, 「포틀랜드 공공 빌딩」, 1982

그의 ‘포틀랜드 공공 빌딩’ <그림 13>은 “포스트모더니즘의 기념비적인 작품으로서 모더니스트 디자인에서 보이는 기계 시대의 산업주의에서 벗어난, 20세기의 관점에서 실현될 수 있는 고전적이고 역사적인 전례를 만들어 새로운 접근을 시도한 것이었다. 이는 기발함과 다양한 아이디어들을 통합할 수 있는 포스트모더니즘의 잠재력을 보여주는 중요한 사례” 32)임을 보여준다.

‘포틀랜드 공공 빌딩’ <그림 13>의 건축 설계의 조건은 무척이나 복잡했었다. “공공건물이기 때문에 건물의 장대함보다는 기능과 단순함이 우선시되어야 하며, 주변의 것들과 잘 어울려야 했고, 건물이 세워질 대지는 좁았으며, 그러면서도 미학적으로 도전적인 건축이어야 했다. 그러나 이러한 조건과 함께 가장 큰 장애물은 턱없이 모자랐던 예산이었다. 이러한 구조적·기능적 문제를 가지고 있음에도, 미적이고 이념적인 관점에서 이 건물은 여전히 포스트모더니즘 디자인의 최고 자리를 지키고 있다.” 33)

32) 데브라 J 외(2017), 전게서, pp.444~445.

33) 마크 어빙 외(2009), 「죽기 전에 꼭 봐야 할 세계 건축 1001」, 박누리 외 역(2009), 마로니에북스, p.618.

1990년대 이후 조각가들의 작품은 기존의 전통적인 조각 개념으로는 설명하기 어려워졌다. 그만큼 다양한 재료와 기법이 사용되고 다양한 형태의 작품이 제작되고 있다. 조각은 그 자체 뿐 아니라 특징적인 공간 혹은 장소를 작품 안으로 끌어들이며 새로운 의미를 더해간다.

조각과 건축을 통해서 상징하고자 하는 공간성의 공통 체계가 붕괴되어 내용면에서의 동질성은 상실되었지만, 현대의 조각가와 건축가는 기하학적인 추상의 형식과 공간을 중심으로 새로운 관계를 형성하고 있다. 전통적으로 조각이 건축물에 흡수되는 통합 양식은 지양되었다. 즉, 단순히 건축물에 조각이 물리적으로 포함되는 기존의 차원을 넘어서 조각에 건축의 특성이 반영되는 조각의 건축화와 건축 자체가 조형화되는 현상이 동시에 목격되고 있는 것이다. 이후의 조각과 건축은 오늘날까지 예술가들의 다양한 시도로 인해 계속하여 영역이 확장되고 있다.

Ⅲ. 공간에 나타난 조각과 건축의 분석

현대미술의 조각은 다른 분야와의 경계를 계속된 실험을 통해 순수미술의 해체 즉, 예술적인 공간과 일상적인 공간 사이의 경계를 허무는 결과를 보여주었다. 궁극적으로 조각은 사회와 결합하는 방향으로 전개되었고, 작품의 규모는 기념비적이든, 인간적이든, 왜곡된 것이든 여러 의미를 담아서 대중에게 작품의 메시지를 전달하였다. 특히, 작품의 규모는 작품의 여러 부분들 사이의 크기 관계를 결정하는 바탕이 되기도 한다. 규모가 맞으면, 작품의 모든 부분은 우리 또는 대중이 기대하는 바로 보인다. 이럴 때 작품의 부분들이 적절하고 조화로운 것처럼, 크기의 선택은 작품의 구성의 다른 모든 요소와 원리에 영향을 끼친다. 따라서 본 장에서는 사회에 기념비적인 작업을 보여준 로버트 스미스슨과 대중들에게 공공의 장소성과 작품이 사회에 미치는 영향을 보여준 리처드 세라의 작업을 통해 살펴보았다.

1. 조각과 사회의 결합

1) 로버트 스미스슨(Robert Smithson), <나선형의 방과제>

로버트 스미스슨(Robert Smithson)³⁴⁾은 정말 활발하게 활동했던 미술가이며, 미술을 미술관이나 박물관 밖으로 끌어내어 세상 속으로 해방시킨 미술가 중 한 명으로 소개될 만큼 그의 영향력은 매우 크다. 보통의 미술가들이 작업실 내에서 작품을 시작했듯이 스미스슨 역시 그러하였다. 그러나 그는 1960년대 중반부터 작업의 방향을 바꾸게 되었다. 좀 더 조각적인 형식과 관련된 일을 추구하고자

34) 로버트 스미스슨(Robert Smithson, 1938~1973)은 미국의 대지 미술가이다. 비행기 충돌로 서른다섯에 일찍 생을 마감하지만, 미술 작품을 갤러리 밖으로 끌어내 세상 속으로 해방시킨 미술가 중 하나로 알려졌다. 그의 작품 '나선형의 방과제'는 "열린 공간의 조각"이라 명명한 분야에 기여하였다.

한 것이다. 그는 연속성을 띠는 성격을 갖는 3차원의 오브제들을 제작하는데 주력하였다. 그리고 1960년대 후반에 야외에서 작품을 제작하고, 설치하기를 시작하였다. 그렇게 1960년대 후반으로 갈수록 ‘미국의 대지미술가’ 라는 수식어를 붙여 이상하지 않을 정도의 많은 작품들을 실험하기에 이르렀다. 그중 가장 유명한 것은 바로 소금결정과 현무암, 진흙으로 만든 코일 형태의 대규모 작품이다.



<그림 14> 로버트 스미스슨, 「나선형의 방파제」, 1970

스미스슨의 미국 유타(Utah)의 그레이트솔트 호수(Great Salt Lake)에서 이 작품을 ‘조각’ 했다. ‘나선형의 방파제’ <그림 14>는 고정된 상태가 아니라 자연과 상호하며 소통한다. 그는 조개껍데기, 결정체, 은하계에서도 자연적으로 발견되는 나선형 모양을 사용하여, 파리 모양의 이 작품을 덤프트럭으로 6,550톤의 바위와 흙을 쏟아 부어 점점 호수 안쪽으로 들어가는 나선형 길을 만들었다. ‘나선형의 방파제’ <그림 14>는 로젤 포인트에서 시작하여 유타 그레이트솔트까지 이어지는 거대한 방파제이며, 총 길이 475미터를 자랑한다.

그는 대지미술이 자연과 인간 사이의 조화를 표현해야 한다고 믿었다. 이 작품을 통해 대중들이 단순한 관람만으로 그치는 것이 아닌, 그 위를 걸어 다닐 수도 있게 하여서 일정 시간을 들여 물리적으로 경험하는 것도 가능하게 하였다. 또한 이 조각은 여러 해에 걸쳐 호수에 잠겼다가 드러나기를 반복했다. 또한 침수되었다가 드러날 때마다 표면에 소금 결정이 더해지면서 지속적으로 진화하고 있다. 여전히 오늘날까지 남아 있는 ‘나선형의 방파제’ <그림 14>은 그의 야심과 그의 기여도를 보여주는 기념비적인 작품이다.

‘나선형의 방과제’ <그림 14>는 작품의 크기 때문에 주로 사진으로 인화되어 전시되었다. 주로 천연재료를 사용하여 예술가와 자연을 연결시킨다는 점에서 이 작품은 그 당시 전시회의 전시와 갤러리 내에서의 판매에 대한 관습적인 개념에 명백한 도전을 던진 충격적인 전시였다. 그 이유는 스미스슨이 만든 작품은 수집하기에는 너무 크고 다루기 힘들었기 때문이다. 그리하여 대부분 사진으로만 전시되었으며, 스미스슨은 전시 작품을 가진다는 습득의 의미에 대한 저항을 더 강조하는 의미를 나타내었다.

2) 리처드 세라(Richard Serra), <기울어진 호>

조각은 대체로 광장이나 공원에서도 만날 수 있으며 때때로 건물의 외벽에서도 등장한다. 그래서 조각 작품에 관객들이 폭넓게 다가갈 수 있고 많은 사랑을 받기도 하지만, 문제가 생길 때도 있다.



<그림 15> 리처드 세라, 「기울어진 호」, 1981

리처드 세라(Richard Serra)³⁵⁾의 ‘기울어진 호’ <그림 15>는 뉴욕의 페더럴 플라자(federal plaza)에 설치되었다. 이 작품은 설치되자마자 논쟁거리가 되었다. 강철로 만들어진 굽은 벽처럼 생긴 세로 3.6미터짜리 조각이 광장을 가로지른 것이다.

미국 연방조달청 건물에 근무하는 사람들의 일부가 작품 때문에 광장을 사용하는데 방해가 될 뿐만 아니라 그라피티 미술가, 범죄자, 심지어 잠재적인 테러리스트들까지 끌어들여 안전을 위협할 수 있다고 불만을 제기하였다.

35) 리처드 세라(Richard Serra, 1938~) 미국의 미니멀리즘 조각가이다. 초기에는 창작의 과정 자체를 중시한 과정 미술(Process Art)을 선보였고, 이후 철을 재료로 특정 장소에 근거한 설치 작품을 제작하였다. 그의 작업은 공간과 시간 그리고 맥락 속에서 조각의 의미를 찾는 실험적인 작품 경향을 보여준다.

조각을 이 자리에 둘지 말지를 결정하는 공청회가 열렸고 참석자의 대다수가 작품을 유지하는데 찬성했지만, 결국 작품을 철거하라는 명령이 내려졌다. 미국 연방조달청을 상대로 소송한 리처드 세라의 결정은 뒤집지 못했고, 조각은 1989년에 해체되었다. 그는 ‘기울어진 호’ <그림 15>가 페더럴 플라자를 특정해서 설계되었으므로 작품 이전(移轉)은 작품의 파괴나 마찬가지로 주장하였으며, 1985년에 열린 공청회에서 자신의 조각을 변호해야 했다.

제 이름은 리처드 세라이고 미국의 조각가입니다. 저는 이동식 작품을 만들지 않습니다. 저는 위치를 바꿀 수 있거나 장소에 따라 조정할 수 있는 작품도 만들지 않습니다. 저는 주어진 장소의 환경을 구성하는 요소들을 다루는 작품을 만듭니다. 제가 만드는 작품의 규모나 크기, 위치는 장소-도시에 있든, 풍경 속에 있든, 아니면 건축물로 둘러싸인 곳이든-의 지형에 따라 결정됩니다.

제 조각은 관람자가 걸음을 멈추고 바라보는 오브제가 아닙니다. 역사적으로 조각을 좌대 위에 놓은 이유는 조각과 관람자를 확고하게 분리하기 위한 조치였습니다. 저의 관심은 관람자가 공간이라는 맥락에서 조각과 상호작용하는 공간을 창조하는 것입니다.

정부는 저를 불러 이 광장에 설치할 조각을 제안하면서 영구적으로 그곳에 놓일 장소-특정적 조각을 의뢰했습니다. 말 그대로 장소-특정적 조각은 특정 장소의 특수한 조건들, 오로지 그러한 조건들과의 관계 속에서만 구상되고 창작되는 조각입니다. <기울어진 호>를 이동시키는 것은, 작품을 파괴하는 것입니다 ...

기관의 결정은 국가 기준과 세부 조항이 달린 절차에 따른 것이고, 배심원 제도를 두어 공정성과 지속적인 가치를 지닌 미술의 선정을 보장했습니다. 따라서 이 조각의 선정은 대중에 의해 그리고 대중을 대신해서 이루어진 것입니다. 기관을 약속을 했고 계약을 체결했습니다. 기관의 결정이 외부의 압력 때문에 뒤집힌다면, 예술과 관련된 정부 계획의 진실성은 훼손될 것이고 진정한 예술가들은 참여하지 않을 것입니다. 만일 정부가 그러한 압력에 굴복해 미술 작품을 파괴한다면, 예술의 다양성을 발전시켜야 하는 정부의 역할과 창작의 자유를 지킬 권한은 위태로워질 것입니다.³⁶⁾

36) 데브라 J 외(2017), 전게서, pp.466~467.

세라의 ‘기울어진 호’ <그림 15>는 논란이 불거졌지만, 철폐되었어도 관심을 끈 덕분에 사람들이 환경에 관심을 갖고 일터로 향하는 길에 주의를 기울이며 주변에 대해 생각하기를 원했던 그의 바람은 달성되었다.

이와 같이 조각이 사회에서 어떠한 영향을 보여주었는지 두 가지 사례를 통해 알아보았다. 공간의 경계를 허문 조각이 사회와 결합하여 보여준 두 가지 작품은 조각이 갤러리나 미술관에만 한정되어 있는 것이 아니며, 광장이나 바다 등의 다양한 공간에서도 등장할 수 있다는 것을 보여주었다. 조각과 사회의 결합적인 부분은 로버트 스미스슨의 ‘나선형 방과제’ <그림 14>처럼 관객들이 폭넓게 받아들일 수 있는 기념비적인 작품으로 나타날 수 있지만, 리처드 세라의 ‘기울어진 호’ <그림 15>와 같이 문제가 생길 때도 있다. 공개적으로 볼 수 있는 조각 작품의 의미가 무엇인지, 또는 특정한 환경에 알맞게 있는지에 대해서는 대중과 사회의 영향을 받는다는 것을 알 수 있다.

2. 조각의 대형화와 건축의 조형화

“조각과 건축의 분리가 강조된 것은 두 분야가 공통적으로 상징하는 공간성의 가치 체계의 붕괴 때문”³⁷⁾이었지만 현대에 들어서 형식상의 연계(連繫)를 기반으로 다시 두 영역이 만나고 있다. 기능성을 전제로 하는 건축은 현대에 들어 물리적 경계에 의해 보존되었던 기능을 해체하고 조형성에 주목하고 있는 반면, 조각은 내부에서 외부로의 확장을 통해 기존의 건축의 방법이나 실천 방법을 차용하면서 서로 통합되고 있다. 이로써 조각과 건축이라는 건축이 새로운 기반에서 만날 수 있는 가능성을 찾게 된 것이다. 즉 조각은 단일 공간을 점유하던 형식적 제약에서 벗어나 공간성을 새롭게 해석한 조각 형식으로 나타나고 있으며 건축은 기능을 해체하여 조각적인 형태로 발현되고 있다.

이 장에서는 조각가와 건축가의 작품을 통해 조각과 건축의 공간성을 조명하고자 한다. 그중에서 클래스 올덴버그와 앤서니 카로의 작업을 통해 조각의 대형화

37) 네이던 노블러(1993), 전제서, p.114.

를 알아보았으며, 프랭크 게리와 안토니 가우디의 건축에서 건축의 조형화를 살펴 보았다. 이들은 자신들의 작업에 이념을 담아 상상력을 발휘하여 공간적 감각의 예술을 보여주었다.

1) 조각의 대형화

(1) 클래스 올덴버그(Claes Thure Oldenburg)

클래스 올덴버그(Claes Thure Oldenburg)³⁸⁾는 일상의 사물 오브제를 하찮게 여기지 않고 자신의 상상력을 발휘하여 거대한 크기의 작품을 만들어 냈다. 그는 그것을 하나의 창조물로서 변형하여 새롭게 만들어 내었다. 올덴버그가 말하는 오브제의 변형은 실제로는 아름답지 않고 추한 사물을 고의적으로 아름답게 변형시킨다는 것으로, 즉 오브제의 외관적 변형이 아니라 일상의 오브제에 숨겨져 우리에게 미처 발견하지 못한 소중함을 드러내고 일깨워주는 작업이었다.



<그림 16> 클래스 올덴버그,
「캐터필러 트랙위의 립스틱」, 1969

그리고 그렇게 작업하여 만들어진 그의 최초의 대형 조각은 소프트 조각의 절정이자 초대형 조각이며, 1969년 예일 대학에 세워진 ‘캐터필러 트랙 위의 립스틱’ <그림 16>이다. 이 작품은 예일 대학의 건축대학 대학원생들과 몇몇 교수들에 의해 그들의 광장에 세워질 공공조각으로서 정식으로 의뢰받은 프로젝트이다.

이 프로젝트는 향후 조각의 영역에 대단히 커다란 영향력을 행사했음은 물론이고 조각의 새로운 방향을 제시하는데 크나큰 역할을 했다. 이 작품은 이전까지의 상징물로서 기념비 조각의 의미를 축소시키고

38) 클래스 올덴버그(Claes Thure Oldenburg, 1929~)는 미국의 조각가이다. 1950년 말부터 1960년대 초에 오브제가 관객과 일상적 환경 속에서 전개하는 일련의 충격적인 작품을 시도하였다. 일상의 오브제를 거대하게 확대하여 관객의 심리에 충격을 준 다든지, 기계제품을 부드러운 천이나 비닐로 모조한 해학적 작품을 전시하는 등의 발상을 보여주었다.

이후 조각의 영역을 확장시키며 조각의 새로운 가능성을 제시했다. 이 작품의 대단히 중요한 또 하나의 이유는 정식으로 프로젝트로 진행되었다는 점이다. 이러한 프로젝트 작업의 방법에서 주목할 점은 기존의 밀폐된 조각가의 작업실에서 행해지던 작업이 공개적으로 작가에게 의뢰되고 작업의 과정에서도 의뢰자의 의견이 반영된다는 점이다. 이러한 과정은 작품이 제안되고 주제가 제시되면, 다양한 가치의 기준들이 탐구되고, 주된 아이디어를 작업하여 주변을 둘러싼 과거와 현재를 분석한 후, 구성에 있어 최적의 방법을 고려하면서 모델을 만들고 기술적 디자인을 한다. 그 간의 과정을 평가하고 구성을 마무리하는 일련의 프로젝트 형식의 진행 방식이다. 또한 그가 ‘캐터필러 트랙 위의 립스틱’ <그림 16>작업을 계기로 의뢰자의 주문이 있기 전에 공공조형물에 대해 염두에 두고 일련의 작업에 관련된 다양한 아이디어를 드로잉의 형태로 준비해 두고 있었다는 점에서 동시대 공공조형물 제작자들과의 차이를 들 수 있다.

울덴버그의 조각은 건물의 자체가 도시의 구성원이 되어버린 오늘날의 도시 환



<그림 17> 클레스 올덴버그,
「거대한 흙손」, 1976

경에서 새로운 공간 창조를 통한 미술관의 확장이라는 점을 보여준다. 그의 조각 작품들은 대부분 대형 오브제 조각으로 일관하고 있으며, 그의 아내이자 공동 제작자인 쿠제 반 브르겐과 처음으로 ‘거대한 흙손’ <그림 17>을 공동 작업했다.

원래는 1971년 공원의 야외조각 전시회에 초청받아 설치되었으나, 아내의 제안에 따라 붉은색에서 청색으로 칠해졌고, 네덜란드의 크롤러 뮐러 미술관(Kroller-Muller Museum)에 기증되어 박물관 주변의 국립공원으로 옮겨졌다.



<그림 18> 클래스 올덴버그,
「셔틀콕」, 1994



<그림 19> 클래스 올덴버그,
「떨어진 아이스크림 콘」, 2001

올덴버그의 조각과 건축의 경계를 무너뜨리는데 있어 무엇보다 중요한 것은 크기에 대한 연구였다. 크기는 곧 놀라움, 충격으로서 그가 수행한 전체 작업의 근간이 되며, 관습적 인식에 대한 도전이었다. 기존의 미술관 내에서 작업이 이질적 경험의 효과를 미술계 내부에 머물게 했다면, 그의 공공장소에서의 충격효과는 미술계 밖, 곧 일반대중의 경험과 확대를 가져다주는 것이었다. 그는 대중문화의 요소들이 무척이나 시시해 보여도, 현대 생활의 진실을 표현하는 구석이 있다고 여겼다. 그래서 그는 작고, 대부분은 간과되는 대상물들을 기념비적인 규모로 다시 만들었다.

‘셔틀콕’ <그림 18>과 ‘떨어진 아이스크림 콘’ <그림 19>에서도 기존의 대상들이 보통은 갖지 못하는 웅장함과 중요성을 부여하는 방식으로 작업하였다. 올덴버그는 “일상의 사물들을 조각적 형태로 확대하는데, 그 과정에서 사물의 본질을 변형”³⁹⁾시켰다. 그의 거대 조각은 주변에 대한 상대적 비례를 파괴하며, 마치 거인의 물건이 소인국에 놓인 듯하다. 또한 “대형 조각 프로젝트를 통해 공개적으로 작가에게 의뢰되고 작업의 과정에서도 의뢰자의 의견이 반영”⁴⁰⁾되었음을 알 수 있다.

39) 데브라 J 외(2017), 전계서, pp.128~129.

40) 전수진(1997), “클래스 올덴버그의 대형조각프로젝트에 관한 연구”, 석사학위논문, 이화여자대학교 대학원, pp.20~38.

그는 일상적인 사물들을 강철이나 스테인리스, 시멘트, 석고 등의 건축적인 재료를 사용하여 거대한 규모의 조각을 보여주었다. 그리고 또한 주위의 환경과 오브제를 동일한 비례로 맞추는 오브제 확대를 통해 건축적인 부분과 공간의 확장을 부각시켰다. 그의 작품은 특정한 장소의 역사적 특징을 기초로 하여, 통속적이지만 일상적인 오브제를 사용함으로써 대중들의 관심과 참여를 유도하고자 했으며 작품을 건축이나 풍경과의 구분을 모호하게 하는데 중점⁴¹⁾을 두었다. 따라서 그의 작품은 도시 공간에서의 크기의 확장을 가져왔고, 조각이 건축과 풍경의 경계 사이를 침투하게 나타내었다.

(2) 앤서니 카로(Anthony Caro)

앤서니 카로(Anthony Caro)⁴²⁾는 조각가와 건축가가 함께 대화를 나누고 서로의 작업에 친숙해지면 서로의 언어를 이해하게 되어 공감대를 형성할 수 있다고 보았다. 그는 르네상스 시대의 조각과 건축이 형태와 공간, 규모에 대한 이해를 함께 공유했었다는 예시를 통해 모든 시각 예술이 동일하게 적용되는 사고의 점유야말로, 가장 이상적인 예술의 토대라고 생각하였다.

조각과 건축의 차이점이 있다면 접근방식이며, 거기에는 각각 장단점이 있다고 지적하였다. 건축이 갖지 못한 조각의 가장 큰 장점은 언제라도 수정이 가능하며, 따라서 자유롭고, 심지어는 작품이 제작되는 과정 중에 그 개념이 발견되기도 하는 융통성이 있다. 대부분의 조각가들은 실제 재료와 실제 크기로 직접적으로 사고하는 것을 선호하기 때문이다.

반면에 크기를 상상하는데 취약하므로 거대한 규모를 자연스럽게 사고하지 못하는 단점을 지닌다. 이러한 점을 보완하기 위해 “조각에 건축적 사고가 필요하다”고 카로는 생각했다.⁴³⁾ 즉, 대중에게 너무 지나치게 크거나 압도적이지 않

41) 정기웅(2006), “올덴버그의 확대된 오브제에 관한 연구”, 석사학위논문, 서울시립대학교 대학원, pp.19~37.

42) 앤서니 카로(Anthony Caro, 1924~2013)는 영국 조각가로, 20세기와 21세기 조각사에 있어 중요한 조각가이다. 그는 대담하게 색칠한 커다란 크기의 조각을 통해 국제적으로 호평을 얻게 되었다. 또한 관람자들이 작품을 가까이에서 볼 수 있도록 조각의 받침대를 없애고 땅위에 작품을 놓음으로써 전통적인 형식에 도전했다.

43) 정나영(2012), “안토니 카로의 조각에 나타난 공간 개념 연구”, 석사학위논문, 홍익대학교 대학원, pp.55~59.

으면서도 조화로운 공간을 창조하기 위해서 조각은 건축의 규모와 형태, 공간적 감각을 익혀야 한다고 말이다.

카로는 재현을 거부하고 전적으로 추상적인 본질을 강조하였다. 공간을 조정하고 사용하는 예술이면서, 동시에 가장 추상적인 시각 예술인 건축처럼 다양한 방식으로 공간의 존재를 실험하였다.



<그림 20> 앤서니 카로, 「Early One Morning」, 1962

그의 추상적인 조각 작품 'Early One Morning' <그림 20>은 뚜렷한 초점이나 대표 요소가 없는 빨간색으로 칠해진 금속 부품의 배열로 이루어져 있다. 수평축을 따라서 배열되어 있는 평면과 선의 집합체로 구성되어 있으며, 무거운 구조라고 느껴지지 않을 정도로 가벼움을 보여주는 듯하다. 이와 같이 카로는 형태의 내부와 외부의 공간이 이루어내는 관계에 관심을 두었고, 공간에 대한 총체적인 접근 방법을 형상화하여 그의 작업에서 건축적인 대규모의 조각을 드러내었다.

기존의 구상 조각에서 벗어나 역동적인 공간 드로잉의 추상 조각을 형성하였다. 카로에게 조각은 공간을 점유하거나 만들어내는 입체라는 점에서 건축과 다르지 않았다. 그는 조각과 건축의 공통된 기반을 제공하는 토대인 공간을 적극적으로 탐구하여 대중을 둘러싸고 있는 공간을 다양한 형태로 경험하게 하였으며, 그는 강렬한 색채의 철판, 철망 등의 다양한 산업 재료를 작품에 끌어들었다.



<그림 21> 앤서니 카로, 「First National」, 1964

‘First National’ <그림 21>은 조각으로 공간을 드로잉하고, 조각과 건축의 경계를 넘어 작품의 설치가 곧 건축의 일부가 되도록 하는 독자적인 예술세계를 이룩하는 장면을 보여준다. 카로는 작품의 외적인 모습뿐만 아니라 당시 전통적으로 제작되는 조각의 받침대, 비 물질화된 재료와 기법, 나아가 작품과 설치 공간의 구분을 없애 파격적인 조각가로 주목받았다.

그는 조각으로 받아들일 수 있는 근본 요소에 대해 끊임없는 의문을 가지고 있었으며, 기존 모델링을 통한 재현적인 구상 조각을 과감히 벗어던지고 순수 추상 조형방식을 찾아 새로운 조각 형식을 탐색하였다. 이러한 고민들을 통해 카로는 받침, 장소, 크기 등 다양한 요소들로 조각의 범위를 확대시킴으로써 조각이 포용할 수 있는 언어가 무한한 것임을 입증하였다. 그는 철을 비롯한 납, 브론즈, 세라믹, 은, 종이, 나무 등의 다양한 재료를 사용하며, 각각의 재료들을 언제나 그 자신이 만들어내지 못한 조각의 새로운 언어로 창조하였다.

1980년대 이후 카로는 작업의 출발점으로 삼아온 건축적 구조로서의 조각 개념을 더 적극적으로 추구하게 되어 건축물을 연상시키는 형태 또는 실제 건축물과 같이 관람자가 들어갈 수 있는 조각 작품까지 발전시켰다. “그의 조각에 대한 건축적인 탐색을 보여주는 시초적인 작품은 조각과 건축의 융합, 형태와 공간의 융합이라는 방식을 통해 고도로 논리적인 출구를 발견” 44)하였다.

44) 정나영 (2012), 상계서, p.67.



<그림 22> 앤서니 카로, 「Child's Tower Room」, 1984

‘Child's Tower Room’ <그림 22>은 조각을 외부의 공간뿐만 아니라 건축적인 요소의 도입을 통해 내부 공간을 창조해내었다. 외부 공간과 내부 공간을 통합적으로 경험할 수 있도록 조각의 공간 개념을 확장하였으며, 관람자가 조각 작품을 감상하고 이해하는데 있어 시간적인 개념을 끌어옴으로써 조각의 기능성을 무한 확장시키는데 기여하였다. 이러한 그의 인식은 단순히 바라보는 차원을 넘어 관람자가 그 내면까지도 온몸으로 느낄 수 있도록 작품에 나타났다. “문자 그대로 건축과 조각의 중간에 위치한 ‘스컬피텍처’는 단지 시각적으로만이 아닌 관람자의 신체적 경험이 필수적으로 요구되었다.” 45)

카로는 조각사에 있어 획기적인 조형적 성과를 낸 영국의 대표적 조각가 중의 하나가 되었으며, 새 시대가 요구하는 새로운 공간의 창조를 위해 끊임없이 조각의 언어를 발굴하고 확장하는데 부단히 노력한 조각가였다.

45) 이순령(1998), 전계서, pp.52~62.

2) 건축의 조형화

(1) 프랭크 게리(Frank O. Gehry)

프랭크 게리(Frank O. Gehry)⁴⁶⁾의 건축은 예술사조에 쉽게 범주화되지 않는다. 그는 예술가들의 어휘에 예민하게 반응하였고, 예술 분야들의 정보 교환을 적극 환영했다. 또한 게리는 예술가의 실험에 대한 자유를 마음껏 시도하였다. 그는 건축을 조각적인 형태로 인식하며 건축을 조각의 일부로, 그의 작업에 담아내었다. 건축을 조각으로 인식하고 있는 그는 “예술과 건축 사이의 새로운 접근 방법을 디자인에서 찾으려고 모색하였으며, 건축가와 예술가 모두 형태의 질적인 면과 색상, 형태 그리고 공간 사이의 시각적인 현상에 공통된 관심을 갖고 있다고 주장하였다. 그는 여러 조각가들과 같이 공동 작업을 하면서 많은 공통점을 발견하였으며, 추상화된 조각의 환상을 건축으로 재창조”⁴⁷⁾하였다.

나의 건축에 대한 접근 방법은 아주 특이하다.

나는 미술을 ‘영감의 수단’으로 사용하는 예술가를 추구한다.

나는 새로운 접근방식을 선택하여 문화의 짐을 벗어버리고 싶다.

나는 개방된 방법을 원한다.

거기에는 옳고 그름이나 규칙도 존재하지 않는다.

나는 지지분한 것이나 예쁜 것 모두에 당황한다.

그리고 이미 이 세상을 떠난 예술가들 보다는

지금 현재 활동하고 있는 동시대 작가들인

리차드 세라, 도날드 저드, 클래스 올텐버그에게서

더 많은 영향을 받고 있다.⁴⁸⁾

이와 같이 게리는 건축가로서 예술가적인 사고와 예술과의 끊임없는 교류 속에서 예술가들과 공동작업을 통해 사회와 건축, 그리고 예술에 있어서 통합의 역할을 하였다.

46) 프랭크 게리(Frank O. Gehry, 1929-)는 캐나다 출생의 미국의 건축가이다. 전통건축에 비해서 자유로우며 개방적이고 파격적인 건축 성향으로 유명하다. 그는 1993년 베네치아의 건축 비엔날레에서 미국의 대표적인 건축가로 선정되었다.

47) 이관용(2006), 「LOS ANGELES 자유와 실험, 진보를 향한 건축도시」, 미술문화, pp.51~53.

48) 헨리 N. 콕 외(1989), 「프랭크 게리의 건축」, 김인철 역(1989), 집문사, pp.125~124.



<그림 23> 프랭크 게리, 「올림픽 물고기 기념관」, 1992

게리의 ‘올림픽 물고기 기념관’ <그림 23>는 52m길이의 황금 물고기상은 스페인 바르셀로나의 해안가에서 가장 잘 알려져 있고 가장 눈에 띄는 랜드마크 중 하나이다. 바다로 향한 물고기 관은 지중해의 태양 아래에서 태양의 각도와 기상 조건에 따라 추상적인 생물 모양의 건물 색상이 변화한다. 바르셀로나의 사람들이 금붕어(Golden Fish) 건물이라 부르는 ‘올림픽 물고기 기념관’ <그림 23>은 훗날 월트 디즈니 콘서트홀(Walt Disney Concert Hall)⁴⁹⁾과 마찬가지로 바다의 영감을 받아 설계한 건축물이다.

이 작품에서 주목할 점은 게리가 물고기의 형태를 조각적으로 드러낼 때 가장 역동적인 순간을 포착하여 설계했다는 점이다. 이러한 물고기의 형태는 그의 건축물의 정체성을 형성하기 위한 일시적인 아이콘으로서 역할을 하였다. 그러나 그는 하나의 오브제로서 물고기보다는 좀 더 추상적인 형태에 관심을 지니게 되었다. 하나의 완전성에 대한 상징으로서 의미를 지녔던 물고기는 추상화의 과정에 따라 그 형태가 변하기 시작했다. 추상화의 과정에서 물고기의 움직임에 유연성, 역동성, 운동성으로 이어져 현재의 곡선 형태로 발전하였다. 물고기를 통하여 내부 공간보다는 표피에 집중하여 조각적 형태를 형성하는데 그 목적이 있다고 볼 수 있다.

49) 월트 디즈니 콘서트홀(Walt Disney Concert Hall)은 세계에서 가장 우수한 음향 공명을 자랑하는 연주회장이기도 하다. 미국 공영 방송 ‘세계의 창 WTTW’에서 선정한 미국을 바꾼 10개의 건축물에 선정되었다. 오늘날에도 여전히 도시 최고의 문화 명소 중 하나로 남아 있다.



<그림 24> 프랭크 게리, 「댄싱 하우스」, 1996

표피를 통한 건축의 조형성은 ‘댄싱 하우스(Dancing Building)’ <그림 24>과 함께 좀 더 과감하게 발전하였다. 게리의 춤추는 건물 ‘댄싱 하우스’ <그림 24>는 체코 프라하 강변 부지에 1992년에 설계되어 4년 후에 건축 시공이 완료되었다. 이 건물의 파격적인 디자인은 그를 많이 난처하게 만들었다. 시선을 사로잡는 실루엣의 건물은 1996년에 건물이 완공되었을 때 너무 눈에 띄는 파격으로 말미암아 프라하의 건축가들이 나서서, “조잡한 건물 하나가 위대한 바로크 양식, 고딕 양식 및 아르누보의 클래식 고도 프라하를 모두 망쳐버렸다.”는 격렬한 반대에 부딪히기도 했다.

프랭크 게리는 프라하에 있는 ‘댄싱 하우스’ <그림 24>의 경우, 우선 모델을 통해 그 형태를 결정한 하고 재료와 구조를 선택하였다. “이 건물의 실제 벽은 내부 벽이며, 바로 뒤에 있는 사무소의 스크린 역할을 하는 조형적인 외부 벽이 있다. 외부와 내부의 벽이 분리되면서 내부는 프로그램에 따라 외부의 벽은 도시의 이미지를 차용하였다. 실제로 유리 타워 이외의 매스들은 프라하의 건축물에서 많이 사용하고 있는 석고 플라스터로 마감했으며, 강독을 향하고 있는 외부의 정면은 인접한 강변의 이미지와 맞물려 수평 줄무늬와 일정하지 않게 늘어선 창이 물결무늬를 이루고 있다.” 50)

50) 오정훈(2007), “프랭크 게리의 건축 형태와 공간 형성에 관한 연구”, 석사학위논문, 서울시립대학교 대학원, pp.33~34.

게리는 외부의 이미지를 차용하는 외벽의 재료와 조각적 형태를 건축에 결합하면서, 건축이 도시를 대표하는 하나의 오브제로서 역할을 하게 되었는데 그 절정을 이룬 건축물이 바로 ‘구겐하임 빌바오 미술관(Guggenheim Bilbao Museum)’ <그림 25>이다.



<그림 25> 프랭크 게리, 「구겐하임 빌바오 미술관」, 1997

‘구겐하임 빌바오 미술관’ <그림 25>은 현대 미술 박물관으로 스페인 바스크 지방의 네르비온 강을 따라 지어진 빌바오에 있다. 구겐하임 재단의 미술 작품보다 미술관 건물이 화제가 된 탓에 많은 방문자가 찾아오는 미술관이다. 게리의 본격 출세작이며, 그가 자신의 유명 건축 디자인 중 가장 최고 작품으로 꼽는 곳이다. 이 건물 하나가 스페인의 작은 항구도시 빌바오를 믿을 수 없이 유명한 관광도시로 이끌었다. 방문객들은 미술품을 대신에 보는 각도에 따라 변화하는 건축물에 감탄한다.

이 건축물은 도시 속의 조각 작품처럼 놓이면서 도시와의 새로운 관계를 형성하고 있다. 게리는 과거에 빌바오가 한때 조선 산업의 중심지였음을 고려하여 굽이치는 표면을 통해 배와 배 만드는 광경을 떠오르게 했다. 조선업이 발달한 항구도시였다는 점에서 모티브를 얻어 계획한 미술관은 티타늄 금속재를 이용해서 외부 마감을 하였고, 범선(帆船)이라는 상징적 이미지를 연상시키는 형태를 지니고 있다. 건축물이 하나의 상징을 지니게 되면서 외부 형태와 내부 공간의 연계성은 약해졌다.

이처럼 이형적인 외피와 내부 공 공간의 분리는 프라하의 ‘덴싱 하우스’ <그림 24>에서 시작 되었으며, 조각적 형태의 건축물을 설계하면서부터 프랭크 게리 건축의 특징이 되었다. 20세기 최고의 걸작으로 찬사를 받는 ‘구겐하임 빌바오 미술관’ <그림 25>은 그야말로 조형적인 건축물이다. 미술관을 소개하는 책이나 잡지에서 보이는 사진들 속에서 도시 속에 섞인 미술관의 형태는 하나의 건축물 이라기보다는 조각품이라는 단어가 더 잘 어울린다. “공간 속에 존재하는 조각 작품과 도시 속에 존재하는 조각 작품과 같은 건축물은 주변과는 동떨어진 하나의 오브제로서 역할” 51)을 한다.

게리의 디자인은 기하학적인 형태와 유기적인 형태의 대조를 사용한다. 역사적으로, 건축 디자인은 기하학적 형태에 의존하였다. 건물 전체 또한 환조 조각 같아서, 관람자는 주변을 돌면서 예기치 않게 튀어나오고 굽이치는 건물을 바라볼 수 있다. “게리의 미술관은 그 지역의 모습을 바꾸어 놓았다. 장차 달라질 미술과 미술가들의 필요에 맞출 수 있도록 설계된 내부 공간은 확장될 수도 있고 축소할 수도 있어서 흥미로운 전시 기회를 만들어낸다. 건물의 복합적인 모양은 마치 커다란 보트처럼 허공에 튀어나와, 곁을 흐르는 네르비온 강과의 관계를 강조” 52)하는 듯하다.

게리의 건축은 건축 요소의 일관성과 경직성 위주의 이성주의를 반대하고, 비틀고 흔들며 혼란과 왜곡을 일으킨다. 그는 방대한 창의성을 발휘하면서 기하학적인 응용을 특징으로 나타내었다. 그는 좋은 건축가는 동시에 좋은 예술가라고 하였다. 즉, 건축이 건물이 될 수도, 예술이 될 수도 있는 가능성이 있는 것이다. 건축을 예술로 실현한 사람들 중에 한 사람으로 프랭크 게리가 기억될 것은 확실하며, 그는 조각적인 건축가이며, 예술적인 건축가이다.

(2) 안토니 가우디 (Antoni Gaudi)

안토니 가우디 (Antoni Gaudi)⁵³⁾는 건축에 조각적인 요소를 반영한 선구자이

51) 오정훈 (2007), 전계서, pp.31~41.

52) 테브라 J 외 (2017), 전계서, p.74.

53) 안토니 가우디 (Antoni Gaudi, 1852~1926)는 스페인의 건축가이다. 그는 고딕과 이슬람 건축 양식을 발전시켜, 자연의 유기성을 강조한 곡면과 곡선이 풍부하게 드러나는 독특한 형태, 도자기 타일을 이용한 모자이크 등 다채로운 특징을 지닌 독자적인 아르누보 양식을 만들었다.

다. “그의 건축물들의 표면은 오색의 모자이크로 자연적이면서도 유기적인 곡선
 형으로 표현되었다. 그의 건축이 차별화된 점은 건물 전체를 조형적으로 해
 석” 54)하였다는 것이다.



<그림 26> 안토니 가우디, 「카사 바트요」, 1906

1904년에 가우디에게 이 집의 건축을 의뢰한 사람은 부유한 실업가 호세바트
 요 카산바스였다. 사실 건축이라기보다는 1870년에 지어진 건물을 고쳐서 짓는
 것에 더 가까웠으며, 안토니 가우디는 건물 전체를 확장하고 현대화하기로 하였
 다. 그는 두 개의 층을 증축하고 정면을 새로 단장하며, 집주인이 거처하는 2층
 내부를 정비하는 것으로 ‘카사 바트요(Casa Batllo)’ <그림 26>를 탄생⁵⁵⁾시켰
 다.

‘카사 바트요’ <그림 26>는 유기적인 구조로 되어 있다. “해골의 집이란 별명
 처럼 건물의 전체가 마치 거대한 용의 뼈를 심어놓은 듯 하나의 조형물로 해석
 하였다. 구멍이 나 있는 하얀 발코니들은 용의 해골을 닮았으며 새하얀 기둥은
 용의 뼈다귀를 표현한 것 같다. 다락방이 있는 지붕은 용의 등뼈처럼 생겼으며

54) 윤난지(2005), 「현대미술의 풍경」, 한길아트, p.119.

55) 필립 티에보(2007), 「가우디」, 김주경 역(2007), 시공사, p.67.

지붕의 기와는 용의 지느러미 모양이다. 지붕에 솟아오른 탑은 용의 몸에 박아 넣은 창을 연상케 한다.” 56) 건물의 표면은 여러 빛깔의 세라믹으로 된 모자이크로 덮여 반짝이고 아침햇살을 받으면 건물은 온통 무지갯빛으로 반짝거리 독특한 분위기를 만들어낸다. 그리고 이 원색의 세라믹이 차가운 발코니의 돌과 대조를 이루면서 더욱 돋보인다.



<그림 27> 안토니 가우디, 「카사 바트요」 유리창문

가우디는 직접 유리의 배치를 지시하였는데, 건축물에 있어서의 색과 광채를 완벽하게 조화시킨 작품으로 지중해 태생의 타고난 정서를 보여주고 있다. 이 저택에 나타나는 상상력의 표현은 민간 건축에 있어서 가장 최 전성기에 이르렀다는 사실을 가리키며 그의 환상적인 건축 양식은 시적인 감각이 나타나고 있음을 보여주고 있다.

‘카사 바트요’ <그림 27>의 건축물은 자연적인 형태를 본뜬 조각적인 형상을 건물의 구조에 응용하고 있다. 부분적으로 조각적인 느낌이 드는 면도 있지만 각각의 부분보다는 전체적으로 보았을 때 하나의 조형적 느낌이 더욱 강렬하게 느껴진다. 여러 색의 깨진 유리를 붙여 정면으로 물결 모양으로 처리하였고 다른 건축에서는 전혀 볼 수 없는 색깔, 무지갯빛 등을 사용한 부조 방식을 도입하였다.

56) 최은영(2005), “안토니 가우디 코르네 건축의 조각적 연구”, 석사학위논문, 동국대학교 교육대학원, p.29.



<그림 28> 안토니 가우디, 「카사 밀라」, 1910

지금도 주민들이 생활하고 있는 ‘카사 밀라(Casa Mila)’ <그림 28>는 안토니 가우디가 마지막으로 만든 저택으로 그의 자서전과 같다. 만들어졌을 당시 특이한 형상으로 많은 사람들의 논란거리가 되기도 하였다. 가우디의 ‘카사 밀라’ <그림 28>는 집이라기보다는 공들여 만든 거대한 조각처럼 보인다. 이 주택은 채석장을 의미하는 라 페드레라(La pedrera)로 널리 알려져 있으며 정면에서의 강렬한 상이 절벽을 연상시키는 돌산의 비유로서 사람들에게 여러 가지 상상력을 유발시키고 있다.

‘카사 밀라’ <그림 28>가 갖고 있는 가장 중요한 의미는 일반적인 건축 방식에서 벗어나 어떠한 양식으로부터도 영향을 받지 않고, 건축을 조각적인 측면에서 접근했다는 점이다. ‘카사 밀라’ <그림 28>는 평면적이고 장식적인 아르누보의 원리가 건물의 형태나 볼륨감뿐만 아니라 공간에도 적용될 수 있는 가능성을 보여주었다. 결과적으로 어떠한 건축이나 어떠한 예술품과도 비교의 대상이 될 수 없는 작품으로 평가되었고, 1984년 유네스코는 이 위대한 건축물을 세계문화유산으로 지정되었다.

당시에 건축된 스페인 도시의 주택들은 대칭, 직선, 직각이 특징이었다. 이와는 달리 ‘카사 밀라’ <그림 28>는 외관이 ‘멈추지 않는 선(Endless line)’으로 묘사될 정도로 물결치는 듯 리듬감을 건물 전체로 표현하고 있다. 흐르는 선은 외관 뿐 아니라 각 층의 내부에도 이어져 있으며, 잔물결이 일렁거리는 호수 면

과 같은 천장은 보는 이로 하여금 감탄을 금치 못하게 만든다. 커다란 비눗방울 속에 작은 비눗방울들이 모여 각 방을 이루고 있는 것 같은 ‘카사 밀라’ <그림 28>는 그야말로 거대한 유기체적인 모습을 하고 있다.



<그림 29> 안토니 가우디, 「카사 밀라」 옥상

‘카사 밀라’ <그림 29>의 옥상에서 또 하나의 조각적인 특징을 찾아볼 수 있다. 기괴한 외관은 옥상을 지키고 있는 여러 수호신들로 인해 더욱더 신비로워 보인다. 옥상에는 원시인들이 만들었을 법한 돌 조각들이 마치 땅속 깊은 곳에서 솟아 나온듯한 모습으로 서있다. 그것들은 마치 영혼을 가진 생명체인 듯하다. 안토니 가우디는 지붕 위에 솟아오른 굴뚝 하나, 환기탑 하나도 그냥 두는 법이 없었다. ‘카사 밀라’ <그림 29>에는 굴뚝도 환기탑도 표현할 수 있는 하나의 대상이었고 그래서 그것들은 하나 같이 ‘카사 밀라’ <그림 29>를 지키는 수호신이 되어 우리를 초현실세계로 인도하고 있는 것이다.

작품에 소재가 될 자연은 안토니 가우디의 기억 속에 넘쳐났다. 그의 건축은 풍우에 침식된 기괴한 바위들과 뾰족한 산봉우리와 지중해의 출렁이는 파도 등의 자연 현상을 닮았으며 더욱 중요한 것은 건물 전체에서 생명의 역동성이 느껴진다는 것이다. 멈추지 않는 곡선은 마치 계곡의 물이 건물 전체를 감싸 흐르듯 우리의 모든 감각을 지배한다. 이와 같이 자연적이며 살아 있는 존재로서의 건축은 한 건축가의 손에 의해 현실로 구현될 수 있었다는 것을 알 수 있다.

이상에서 살펴본 것과 바와 같이 조각과 건축은 과거와는 다르게, 현대에 들어서 다시 만나고 있다. 조각은 하나의 공간을 차지하던 형식적인 제약에서 벗어나게 되었으며, 공간성을 새롭게 해석한 조각 형식으로 나타났다. 건축은 기능적인 부분을 해체하였고, 조각적인 형태로 보여주었다.

조각의 대형화를 보여준 클래스 올텐버그와 앤서니 카로는 조각에 자신들의 이념을 담아 상상력을 발휘하여 거대한 크기의 작품을 보여주었다. 그들은 조각을 하나의 창조물로서 건축적인 크기로 변형하여 새롭게 만들어 내었다. 클래스 올텐버그는 오브제의 외관적 변형이 아니라 일상의 오브제에 숨겨져 우리에게 미처 발견하지 못한 소중함을 드러내고 일깨워주는 작업을 보여주었으며, 앤서니 카로는 대중에게 너무 지나치게 크거나 압도적이지 않으면서도 조화로운 공간을 창조하기 위해서 거대한 규모와 형태, 공간적 감각의 조각을 보여주었다.

조형화된 건축물을 설계한 프랭크 게리와 안토니 가우디는 건축가로서 예술적인 사고와 예술과의 끊임없는 교류 속에서 예술적인 건축을 보여주었다. 프랭크 게리는 건축을 조각으로 인식하고, 건축과 예술 사이에서 새로운 접근 방법을 찾아내어 추상화된 조각의 환상을 건축으로 재창조하였다. 안토니 가우디는 예술적이고 자연적이며 살아 있는 존재로서의 건축을 만들어내었다. 이들은 건축을 조각적인 형태로 인식하며 건축을 조각의 일부로서 작업에 담아내었다.

IV. 결 론

현대 미술에서 나타나는 조각과 건축의 공간은 예술 분야의 경계가 허물어지는 주요한 현상과 연관되어 있다. 이전의 조각과 건축은 함께 공간을 점유하며 이어져 온 긴밀한 관계이며, 조각과 건축에서의 공간은 없어서는 안 될 만큼 중요한 요소이다. 조각과 건축은 두 분야 모두 공간을 점유하고, 현실에 존재하는 3차원의 입체로 표현되는 예술이기 때문이다. 본 논문에서는 조각과 건축에 나타난 공간에 대해 재조명하기 위해 개념과 역사적 동향을 알아보았고, 조각과 건축의 예술적 공간이 담긴 여러 작품을 살펴보았다.

조각의 기원을 거슬러 올라가면 원초적인 형태의 대부분은 건축물의 장식을 위한 부속물이나 조각과 건축의 양식이 혼재된 양식으로 존재하였으나 19세기 중반 이후부터 예술 영역들이 개별적인 작품으로서 인식되면서, 조각과 건축이 명확하게 분리되어 전문적인 분야로 발전하였다. 19세기 후반부터 유행하기 시작한 모더니즘 미술은 사실적인 재현에서 벗어나 순수성과 자율성에 주목하여 추상미술의 길을 열어주었다. 모더니즘 미술에서 조각이 독자성을 갖게 된 이유는 공간과 관련이 있었다. 공간을 배경으로 3차원의 대상을 창조한다는 특징 때문이었다. 또한 모더니즘 운동에서 건축은 가장 눈에 띄는 예술 중 하나이다. 이로 인해, 새로운 유형의 건물들이 생겨났고 새로운 재료들은 건물의 외양을 급진적으로 바꾸었다. 20세기의 공간에 대한 새로운 인식은 조각과 건축에 현저한 변화가 일어났으며, 본격적으로 조각과 건축은 각자 독립된 길을 걸어가게 되었다. 건축이 점차 조형화되어가고, 조각은 스스로를 재정비하면서 각자 고유한 미학을 발전시키는 방향으로 나아갔다.

현대미술에서 조각은 타 분야와의 경계를 계속된 실험을 통해, 예술적인 공간과 일상적인 공간 사이의 경계를 허무는 결과를 보여주었다. 궁극적으로 조각은 사회와 결합하는 방향으로 전개되었고, 조각이 사회에서 어떠한 영향을 보여주었는지, 로버트 스미스슨과 리처드 세라의 작품을 통해 알아보았다. 이는 공개적으로 볼 수 있는 조각 작품의 의미가 무엇인지, 또는 특정한 환경에 알맞게 있는지에

대해서는 대중과 사회의 영향을 받는다는 것을 알 수 있었다.

조각은 단일 공간을 점유하던 형식적 제약에서 벗어나 공간성을 새롭게 해석한 조각 형식으로 나타나고 있으며 건축은 기능을 해체하여 조각적인 형태로 발현되었다. 조각의 대형화를 보여준 클래스 올덴버그와 앤서니 카로는 조각에 자신들의 이념을 담아 상상력을 발휘하여 거대한 크기의 작품을 만들어 냈다. 그들은 조각을 하나의 창조물로서 건축적인 크기로 변형하여 새롭게 만들어 내었다. 조형화된 건축물을 설계한 프랭크 게리와 안토니 가우디는 건축가로서 예술적인 사고와 예술과의 끊임없는 교류 속에서 예술적인 건축을 보여주었다. 그들은 건축을 조각적인 형태로 인식하며 건축을 조각의 일부로, 작업에 담아내었다.

조각과 건축을 통해서 상징하고자 하는 공간성의 공통 체계가 붕괴되면서 내용면에서의 동질성은 상실되었지만, 현대의 조각가와 건축가는 기하학적인 추상의 형식과 공간을 중심으로 새로운 관계를 형성하고 있다. 이와 같이 조각과 건축은 오늘날까지 예술가들의 다양한 시도로 인해 계속하여 영역이 확장되고 있으며, 현대의 조각과 건축은 상호 동등한 입지를 구축하는 공생 관계를 모색하고 있다.

따라서 현대미술 나타난 조각과 건축은 어느 한 순간에 이루어진 결과물이 아니라 지속적으로 축적되고 변화를 거듭한 조각가들과 건축가들의 창작에 대한 의지의 산물이라 할 수 있다. 이들의 실험정신은 오늘날 현대미술에서 조각과 건축의 공간에 대한 연구를 가능하게 하였음을 의심할 여지가 없으며, 이런 의미에서 본 연구도 그 연속선상의 일부분이라는 점에 그 의의를 두고자 한다.

참 고 문 헌

<단행본>

- 김석(2012), 「조각사」, 지엔씨미디어.
- 양민영(2013), 「서양미술사를 보다 2 : 근대, 현대」, 리베르스쿨.
- 윤난지(2005), 「현대미술의 풍경」, 한길아트.
- 이관용(2006), 「LOS ANGELES 자유와 실험, 진보를 향한 건축도시」,
미술문화.
- 이창우·이영(1998), 「건축의 흐름」, 현대건축사.
- 차홍규·김성진(2019), 「알수록 다시 보는 서양 조각 100」, 미래타임즈.
- 홍경한(2017), 「공공미술, 도시를 그리다」, 채승출판.
- 테브라 J 외(2017), 「게이트웨이 미술사」, 조주연 외 역(2017), 이봄.
- 에른스트 고프리치(2003), 「서양미술사」, 백승길 외 역(2003), 예경.
- 헨리 N. 콕 외(1989), 「프랭크 게리의 건축」, 김인철 역(1989), 집문사.
- 허버트리드(1984), 「조각이란 무엇인가」, 이희숙 역(1984), 열화당.
- 마크 어빙 외(2009), 「죽기 전에 꼭 봐야 할 세계 건축 1001」,
박누리 외 역(2009), 마로니에북스.
- 네이던 노블러(1993), 「미술의 이해」, 정점식 역(1993), 예경.
- 필립 티에보(2007), 「가우디」, 김주경 역(2007), 시공사.
- 세라 W. 골드헤이건(2019), 「공간혁명」, 윤제원 역(2019), 다산사이언스.
- W.타타르키비츠(1999), 「미학의 기본 개념사」, 손효주 역(1999), 서울.

<학위 논문>

- 오정훈(2007), “프랭크 게리의 건축 형태와 공간 형성에 관한 연구” ,
석사학위논문, 서울시립대학교 대학원.
- 이순령(1998), “안토니 카로의 조각에 나타난 건축성” ,
석사학위논문, 이화여자대학교 대학원.
- 전수진(1997), “클래스 올덴버그의 대형조각프로젝트에 관한 연구” ,
석사학위논문, 이화여자대학교 대학원.
- 정기웅(2006), “올덴버그의 확대된 오브제에 관한 연구” ,
석사학위논문, 서울시립대학교 대학원.
- 정나영(2012), “안토니 카로의 조각에 나타난 공간 개념 연구” ,
석사학위논문, 홍익대학교 대학원.
- 최은영(2005), “안토니 가우디 코르네 건축의 조각적 연구” ,
석사학위논문, 동국대학교 교육대학원.

<참고 사이트>

- 네이버 어학사전 <http://dic.naver.com/>
- 위키 백과사전 <http://www.wikipedia.org/>
- 두산백과 <http://www.doopedia.co.kr/>

<Abstract>

A study on the spatiality of Sculpture and Architecture

Ko Gi-Bong

Graduate school of Jeju National University

School of Fine Arts, Sculpture Major

Advisor : Professor Kang Min-Seock

Aesthetic elements have always been considered critical in painting, design, sculpture, and architecture. In today's world, where a variety of media have evolved with changing times, art has changed in line with trends, mixing and combining different fields beyond genres, and blurring the boundaries between them. This phenomenon is not an exception in sculpture and architecture. In the greatly diverse relationship between sculpture and architecture, which have been historically close from ancient to modern times, there is a similarity in the art method that uses three-dimensional space.

This study is an attempt to understand the spatiality of sculpture and architecture by investigating the relationship and spatial composition between these two fields in contemporary art. The purpose of this study

is to look into various aspects of sculpture and architecture, while studying spatial methods in contemporary art in terms of their spatiality. For this purpose, this study analyzes the historical and contemporary patterns of sculpture and architecture, and reviews how the two subjects, which have changed over time, have been adapted to explore a breakthrough in contemporary art.

Based on interactions between sculpture and architecture today, this study examines their spatiality in contemporary art and obtains the following results of how sculpture and architecture turn into artworks and are created spatially. Furthermore, by studying space in sculpture and architecture, this study discusses what space means in each of the fields.

First, modern sculpture and architecture have continued over a long period of time, and their spatial trends have influenced each other while developing in different ways.

Second, a theoretical discussion on sculpture and architecture considers sculptures and buildings, which demonstrate a combination of sculpture and society today. Sculpture has scaled up to architecture and has accepted structural aspects in space. Meanwhile, architecture has similarly reflected the plastic aspects of sculpture to produce the effects of various combinations in society.

Third, this study learnt from artists that sculpture and architecture have greatly influenced each other. On analyzing sculptures by Claes Oldenburg and Anthony Caro and architectures by Frank Gehry and Antoni Gaudí, this study has understood the spatiality of sculpture and architecture, and subsequently suggests that the two have a possibility to create a new form of spatial art.

Interactions between sculpture and architecture result in the creation of space achieved through continuously accumulated and repeated

interactions. This study confirms the association between scaled-up space and plastic space in the two fields. It comprehends the spatiality of sculpture and architecture from the methods in which they are represented. The spatiality of sculpture and architecture has played an important role in expanding the scope of art, and not only has it transcended different boundaries, but has also itself become a trend in contemporary art. In conclusion, this study provides an opportunity to develop the value of research on interactions between sculpture and architecture and make further progress.