



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](#)

송 미 숙 교수지도
박사학위 청구논문

로버트 스미슨(R. Smithson) 의
“개간 프로젝트(Reclamation Project)” 에 대한 연구

2009

성신여자대학교 대학원
미술사학과
이 재 은

로버트 스미슨(R. Smithson) 의
“개간 프로젝트(Reclamation Project)” 에 대한 연구

송 미 숙 교수지도

이 논문을 박사학위논문으로 제출함

2008년 10월

성신여자대학교 대학원

미술사학과

이 재 은

인 준 서

이재은의 박사학위 논문을 인준함.

심사위원 _____인

심사위원 _____인

심사위원 _____인

심사위원 _____인

심사위원 _____인

성신여자대학교 대학원

논문개요

본 논문은 로버트 스미슨(Robert Smithson:1938~1973)의 “개간 프로젝트(Reclamation Project)”에 대한 연구이다. 스미슨은 1960년대 후반에 등장한 대지미술(Earth Art)의 선구자로서, 대지미술을 통해 산업 폐허(industrial ruin)를 ‘개간’시킬 수 있다고 믿었다. 이에 <나선형 방파제(Spiral Jetty)>(1970)와 <깨진 원/나선형 언덕(Broken Circle/Spiral Hill)>(1971)을 제작하였다.

스미슨이 산업 폐허에 주목하게 된 배경은 1960년대 미국의 정치·사회에서 비롯되었다. 당시 미국은 젊은 세대들의 공민권운동과 베트남 반전운동으로 혼란스러웠다. 이 같은 상황으로 말미암아 미국 사회에는 종말론적인 분위기가 감돌았다. 당대 지식인들은 이를 ‘엔트로피(Entropy)’의 증가 방향으로 나아가는 닫힌계(-系, Closed System: 외부와 에너지 교환을 하지 않은 계)의 숙명으로 조명하였다. 스미슨 또한 엔트로피를 1960년대 미국 산업자본주의 체제가 직면한 혼돈에 대한 적합한 진단으로 여겼다. 이 같은 문맥에서 그의 작업에 등장하는 산업 폐허는 엔트로피의 상징일 뿐 아니라 혼돈스러운 당대 미국 사회의 은유인 것이다. 그러나 근대 이후 절대적 중심의 역할을 했던 질서·백인·남성 사회가 와해되어가면서 과거 그늘에 놓여 있던 세계가 드러나는 과정에서 불거지는 사회의 혼돈을 스미슨은 미국의 종말로 여겼기보다는 변증법적 과정으로, 즉 양극대립이 서로 상호 보완되는 단계로 파악하였다. 따라서 스미슨의 작업에 나타나는 혼돈은 이분법적 사고 체계와 산업자본주의 체제라는 닫힌계 안에서 운영되어왔던 기존 미국 사회가 생명과 같은 열린계(-系, Open System: 외부와 에너지 및 물질 교환을 하는 계)로 변화해가는

과정의 구현이라 할 수 있다.

스미슨의 개간 프로젝트란 개념은 산업사회에서 에너지가 고갈되어, 버려지거나 오염된 땅을 대지미술의 영역에서 재활용한 작업을 말한다. 이는 대지미술 등장 당시 다른 대지 작가들의 작업과 구별되는 스미슨의 특징이라 할 수 있다. 그러나 현대 미술사 서술에서 그가 대지미술 명칭 가운데 하나인 ‘earth works’를 처음으로 미술 분야에 도입했고 대지미술의 최전선에서 활동했다는 부분이 특히 부각되면서 그의 대지작업에 나타나는 ‘개간’의 특징은 간과되어 왔다. 이는 개간 프로젝트의 일환이기도 했던 그의 대지 작업에 대한 개별적 고찰이 필요함을 나타낸다. 이를 통해 당대 대지미술 작가들, 마이클 하이저(Michael Heizer) · 데니스 오펜하임(Dennis Oppenheim) · 로버트 모리스(Robert Morris) 등과의 독립적인 스미슨의 작업의 성격을 알 수 있다. 본 논문에서는 개간 프로젝트가 어떻게 1960년대 미국 사회에서 등장했으며, 그것이 지닌 특징이 무엇인지를 규명해 보고자 한다.

먼저 II장에서는 개간 프로젝트를 논하기 위해 이것이 등장한 배경이라 할 수 있는 1960년대의 시대적 배경을 살펴 본 후 스미슨의 생애를 조명하였다. 1절에서는 우선적으로 공민권운동과 베트남 반전운동의 확대로 심화되었던 미국 사회의 분열과 이런 사회적 분위기와 연관하여 등장한 환경운동을 살펴 보았고, 다음으로 이 같은 사회 혼란 속에서 나타난 미술계의 변화를 고찰해 보았다. 스미슨은 미술을 정치 · 사회와 떨어져서는 존재할 수 없는, 오히려 그것들의 산물로 보았기 때문에 동시대를 조명하는 것은 반드시 요청되는 작업이다. 2절에서는 그의 생애를 살펴보았다. 스미슨의 예술관은 제도 교육을 통해서가 아니라 그의 삶 속에서 형성된 것이기 때문에 작가의 생애 고찰이 필요하다.

III장에서는 개간 프로젝트를 가능케 한 스미슨의 이론적 토대인 ‘엔트로피’

와 ‘변증법’을 살펴보았다. 1절에서는 시간의 방향으로의 무질서 증대를 설명하는 열역학 제2법칙인 엔트로피의 개념 정의를 우선적으로 살핀 후, 그것이 1960년대 사회의 은유로 등장하게 된 배경과 함께 이에 대한 작가의 이해가 무엇이었는지를 중점적으로 다루었다. 2절에서는 스미슨 작업의 방법론으로 등장하는 변증법의 성격과 특징을 조명하였다. 3절에서는 닫힌계의 정지 곧 죽음을 의미하는 엔트로피와 진보를 내포한 변증법이 그의 작업에서 함께 등장할 수 있었던 이론적 근거를 고찰하였다.

IV장에서는 스미슨의 개간 프로젝트의 개념과 함께 개간 프로젝트를 행하는 방법인 대지미술에 대해 살펴보았다. 1절에서는 개간 프로젝트의 개념을 스미슨의 글들을 토대로 해 고찰하였고, 2절에서는 대지미술을 조명해 보았다.

V장에서는 본 논문의 중심 주제인 개간 프로젝트 작품 분석이다. 이를 위해서 1절에서는 개간 프로젝트를 예고하는 결정구조(Crystal Structure)와 논사이트(Nonsite)를 조명하였다. 2절에서는 스미슨의 개간 프로젝트, <나선형 방과제>(1970)와 <깨진 원/나선형 언덕>(1971)의 분석을 통해 앞서 살펴본 스미슨의 개간의 성격이 어떻게 구현되었는지를 밝혔다.

이 연구 과정을 통해 스미슨의 개간 프로젝트가 서구의 이분법적 사고 체계와 산업자본주의 체제의 변화의 과정을 형상화 한 작업이었다는 것을 알 수 있었다. 이는 스미슨이 과거 정지된 대상으로 조명되어온 공간에 비선형의 시간관념을 투영함으로써 가능했다. 즉 시간의 경과와 함께 변화하는 공간인 스미슨의 개간 프로젝트는 열린 체제로 변환해 갈 미국 사회를 예고하고 있다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
1. 연구 목적	1
2. 연구사 검토 및 연구 방법	6
II. 스미슨의 “개간 프로젝트” 논의를 위한 예비적 고찰	12
1. 시대적 배경	12
1) 1960년대 미국의 정치·사회	12
A. 공민권운동과 반전운동	12
B. 현대적 환경운동의 탄생	16
2) 1960년대 미국의 미술계	20
A. 반형식주의	22
B. 반상업주의	24
2. 스미슨의 생애	27
III. 스미슨의 “개간 프로젝트”의 이론적 토대	38
1. 엔트로피	38
1) 엔트로피의 개념 정의	39
2) 스미슨의 ‘엔트로피’	42
2. 변증법	51
1) 전체성의 범주	52
2) 과정의 범주	56

3. 엔트로피 변화의 변증법적 해석	62
IV. 스미슨의 “개간 프로젝트”의 개념과 대지미술	67
1. “개간 프로젝트”의 개념	67
1) ‘엔트로피’의 수용	70
2) 스미슨의 ‘아름다움’과 ‘승고’의 변증법:‘픽처레스크’	73
2. 대지미술과의 관계	78
V. 스미슨의 “개간 프로젝트”의 실천	85
1. “개간 프로젝트”의 전주	86
1) 결정구조	86
2) 논사이트	89
2. “개간 프로젝트” 작품	94
1) <나선형 방과제>(1970)	94
2) <깨진 원/나선형 언덕>(1971)	107
VI. 결 론	117

참 고 도 판

참 고 문 헌

ABSTRACT

그림 목록

* 작가명이 표기되지 않은 그림은 로버트 스미슨의 작품입니다.

- 그림 1. <나선형 방파제(Spiral Jetty)>, 1970, 암석, 소금결정체, 흙, 물, 해조류, 길이:457.2m, 폭:4.6m, 솔트레이크시티, 유타, 미국
- 그림 2. <깨진 원/나선형 언덕(Broken Circle/Spiral Jetty)>, 1971, 모래, 흙, 물, 깨진 원의 길이:42.672m, 나선형언덕의 길이:22.86m, 엠마, 네델란드
- 그림 3. 린드 존슨 부통령이 존 에프 케네디 대통령의 암살 직후 재클린 케네디 곁에서 대통령 전용기 안에서 대통령 선서를 하는 장면, 1963
- 그림 4. 국방부 앞에서 베트남 반전 시위 중, 워싱턴 D. C, 1967
- 그림 5. 방위군의 총에 맞은 베트남 반전 시위자, 켄트주립대학교, 오하이오, 1970
- 그림 6. <부분적으로 파묻힌 헛간(Partially Buried Woodshed)>,1970, 켄트주립대학교 설치, 오하이오, 20대분의 흙
- 그림 7. 한스 하케(Hans Haacke), <모마 관람객 선거(MoMA Visitor's Poll)>, 1970, 모마
- 그림 8. 클랜즈 올덴버그(Claes Oldenburg), <갱(坑, Hole)>, 1967, 센트럴파크
- 그림 9. 한스 하케, <샤폴스키와 그 외. 맨하튼 부동산 보유물-1971년 5월 1일 실시간 사회 체계(Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings-A Real Time Social System, As of May 1, 1971)>, 1971, 6장의 확대 사진과 타자기로 친 글, 전체 50.8 x 121.9cm,

워즈워스 아테네움, 하트퍼드

- 그림 10. 「나선형 방파제」 필름 중 한 장면, 1970
- 그림 11. <42번가의 십대들(Teenagers on 42nd Street)>, 1955, 목판화
- 그림 12. 에른스트 루드비히 키르히너(Ernst Ludwig Kirchner), <프리드리히 거리, 베를린(Friedrichstrasse, Berlin)>, 1913, 캔버스 위에 유채, 120.7 x 91.1cm, 모마
- 그림 13. 에리히 헤켈(Erich Heckel), <평야에서의 남자>, 1917, 목판화
- 그림 14. _____, <남자의 초상(Portrait of a Man)>, 1919, 채색 목판화, 46.2 x 33cm.
- 그림 15. 윌리엄 브레이크(William Blake), <연인들의 회오리바람(The Whirlwind of Lovers)>, 단테의 지옥편, 1826, 38 x 53cm
- 그림 16. <크리핑 지저스(Creeping Jesus)>, 1961
- 그림 17. <피의 눈(Blood of Eye)>, 1961
- 그림 18. <예수의 발(Feet of Christ)>, 1961, 수채물감과 잉크
- 그림 19. <엘리미네이터(The Eliminator)>, 1964, 스틸, 거울, 네온, 50.8 x 50.8 x 71.12cm
- 그림 20. <하이 시에라(High Sierra)>, 1964, 캔버스에 아크릴, 121.92 x 91.44cm
- 그림 21. <알로곤 #1(Alogon #1)>, 1966, stainless steel painted
- 그림 22. 「과세의 기념비 유람」 중 한 장면, 1967
- 그림 23. 「유카탄에서 거울-여행 사건들」 중 한 장면, 1969
- 그림 24. <논사이트, 프랭클린, 뉴저지(A Nonsite, Frankline, New Jersey)>, 1968
- 그림 25. 로버트 모리스(Robert Morris), <펠트(Felt)>, 1967-68, 펠트, 가변

적 크기, 휘트니미술관, 뉴욕

- 그림 26. <아스팔트 런다운(Asphalt Rundown)>, 1969, 이탈리아 로마
- 그림 27. <댈러스 포트 워스 지역 공항 설계도면(Dallas-Fort Worth Regional Airport Layout Plan)>, 1967, 콜라주와 종이
- 그림 28. <애머틸로 만곡부(Amarillo Ramp)>, 1973
- 그림 29. 댄 플레빈(Dan Flavin), <타틀린을 위한 기념비 7(Monument 7 for V. Tatlin)>, 1966, 네온, 82 x 4m
- 그림 30. 도널드 저드(Donald Judd), <무제(Untitled)>, 1966, 86.36cm, 6개의 스테인리스 스틸과 노란 플렉시 유리 큐브
- 그림 31. 로버트 그로스베너(Robert Grosvenor), <트란소사니아(Transoxiana)>, 1965, 채색된 나무, 폴리에스테르, 스틸, 126 x 372 x 36inchs
- 그림 32. <엔트로피 풍경(Entropic Landscape)>, 1970
- 그림 33. 파블로 피카소(Pablo Picasso), <게로니카(Guernica)>, 1937, 349 x 53cm
- 그림 34. 버킨스터 풀러(Buckminster Fuller), <디막시온 돔을 가진 집(A Dymaxion dome's Home)>, 1930, 57.2 x 31.1cm
- 그림 35. _____, <디막시온 프로젝션 지도(Dymaxion Projection Map displaying the world distribution of "energy slaves")>, 1953, 40.6 x 28.6cm
- 그림 36. 제스퍼 존슨(Jasper Johns), <지도(Map)>, 1967, 186 x 396inchs
- 그림 37. 고든 마타-클락(Gordon Matta-Clark), <체리나무(Cherry Tree)>, 1971, 112 그린 스트리트 설치, 뉴욕
- 그림 38. _____, <절단(Splitting)>, 1973~74

- 그림 39. _____, <하루의 끝(Day's End)>, 1975
- 그림 40. _____, <하루의 끝>, 내부
- 그림 41. 칼 안드레(Car Andre), <지레(Lever)>, 1996, 내화벽돌
- 그림 42. 애드 라인하르트(Ad Reinhardt), <미술가의 길을 예시하는 용 만다라(A Portend of the Artist as a Yhung Mandala)>, 1955
- 그림 43. <논 사이트, 파인 배런스, 뉴저지(A Nonsite, Pine Barrens, New Jersey)>, 1968
- 그림 44. <논 사이트, 파인 배런스, 뉴저지(A Nonsite, Pine Barrens, New Jersey)>, 지도 사진, 12 1/2 x 10 1/2 inchs
- 그림 45. 발다치니 세자르(Baldaccini César), <압착(Compression)>, 1960, 스틸, 151.0 x 61.0 x 43.0 cm
- 그림 46. 장 텅글리(Jean Tinguely), <지구 종말을 위한 연구(Study for an End of the World)>, 1962
- 그림 47. 니콜라 푸생(Nicolas Poussin), <아르카디아에도 나는 있다.(Et in Arcadia Ego)>, 1638-1640, 캔버스 위에 유채, 33 1/2 x 47 5/8 inches, 루브르 박물관
- 그림 48. 카스파 다비드 프리드리히(Caspar David Friedrich), <바닷가의 승려(The Monk by the Sea)>, 1809-1810, 캔버스 위에 유채, 110 x 172cm, 베를린 국립 박물관
- 그림 49. 프레드릭 로우 올스테드(Frederick Law Olmsted), <센트럴 파크 제안 4(Central Park Proposal No. 4)>, 1858
- 그림 50. _____, <센트럴 파크 제안 5(Central Park Proposal No. 5)>, 1858
- 그림 51. 「Earth Works」 전시 광경, 드웬 갤러리, 1968
- 그림 52. 로버트 모리스(Robert Morris), <대지(terra firma)>, 1968

- 그림 53. 마이클 하이저(Michael Heizer), <더블 네가티브(Double Negative)>, 1969-1970, 네바다, 몰몬 메사에서 흙 24만 톤 제거, 152.4 x 15.2 x 9.1m
- 그림 54. 대지미술 위치 지도
- 그림 55. 바넷 뉴만(Barnett Newman), <숭고한 영웅(Vir heroicus sublimis)>, 1950-51
- 그림 56. 마크 로드코(Mark Rothko), <무제(Untitled)>, 1968
- 그림 57. <거울 이미지 방(Enantiomorphic Chambers)>, 1965, 스틸과 거울, 24 x 30 x 31 inchs.
- 그림 58. <거울 이미지 방> 드로잉, 1965
- 그림 59. <델러스 포트 워쓰 지역 공항 조각> 모형, 1967, 거울, 8 x 50 x 70 inches.
- 그림 60. <선회운동론(Gyrostasis)>, 1968
- 그림 61. <선회운동론> 드로잉, 1968
- 그림 62. <논사이트-오버하우젠(Nonsite-Oberhausen)>, 1968
- 그림 63. <모노 강 사이트-논사이트(Mono Lake Site-Nonsite)>, 1968
- 그림 64. <논사이트-뱅어 펜 점판암(Nonsite-Slate from Bangor)>, 1968
- 그림 65. 시각 피라미드
- 그림 66. 뱅어 펜 모습
- 그림 67. <엔트로피극(Entropic Pole)>, 1967
- 그림 68. <나선형 방파제>, 1970
- 그림 69. 「나선형 방파제」 필름 중 한 장면, 1970
- 그림 70. “정보(Information)” 전 설치 장면, 모마, 뉴욕, 1970. 7.1~9.20
- 그림 71. 월터 드 마리아(Walter de Maria), <번개치는 들판(Lightning Field)>, 1971-77, 스테인리스스틸 막대 400개, 높이: 624.8cm

- 그림 72. 골든 스파이크(Golden Spike)의 마지막 철도 완성 후 동·서가 악수하는 모습, 프로몬터리 서밋(Promontory Summit), 유타, 1869년 5월 10일
- 그림 73. 유타 솔트레이크 풍경
- 그림 74. 유타 솔트레이크 풍경
- 그림 75. 유타 솔트레이크 풍경
- 그림 76. 「나선형 방파제」 필름 중 한 장면
- 그림 77. 잭슨 폴록(Jackson Pollock), 드리핑 기법 장면
- 그림 78. 오하이오 남부의 사형고분
- 그림 79. 푸생, <뱀 드로잉(Snake Drawing)>, 1630년대, 펜과 갈색 수채 물감, 28 x 21cm
- 그림 80. <나선형 방파제>, 2003년 11월 풍경
- 그림 81. <나선형 방파제>, 2002년 12월 풍경
- 그림 82. <나선형 방파제>, 2004년 2월 풍경
- 그림 83. <나선형 방파제>, 2004년 3월 풍경
- 그림 84. 피에트 몬드리안(Piet Mondrian), <구성8(Composition8)>, 1939-42, 75 x 68cm, 김벨(Kimbell) 미술관
- 그림 85. _____, <브로드웨이 부기우기(Broadway Boogie Woogie)>, 1942-43, 127x127cm, 모마
- 그림 86. 리차드 세라(Richard Serra), <기울어진 호(Tilted Arc)>, 1981, 높이: 3.5m, 스틸
- 그림 87. 로버트 모리스, <천문대(Observatory)>, 1971
- 그림 88. 스톤헨지(Stonehenge), B.C 1700-1400.
- 그림 89. <깨진 원>, 1971

- 그림 90. <나선형 언덕>, 1971
- 그림 91. 루벤스(Peter Paul Rubens), <땅과 물의 결합(Union of the earth and water)>, 16세기
- 그림 92. 우로보로스(Ouroboros): 꼬리를 물고 있는 뱀
- 그림 93. 낸시 홀트(Nancy Holt), <태양 터널(Sun Tunnel)>, 1973-75,
유타 루신
- 그림 94. 피터 브뤼겔(Peter Bruegel), <바벨탑(Babel Tower)>, 1563, 오크
나무 패널 위에 유화 채색, 114 x 155cm, 빈 역사미술관, 비엔나
- 그림 95. <언어 더미(A Heap of Language)>, 1966
- 그림 96. 지오반니 바티스타 피라네시(Giovanni Battista Piranesi), <감옥
(Prison Scenes)>, 1761
- 그림 97. <나선형 언덕>, 봄 모습
- 그림 98. <깨진 원>, 겨울 모습
- 그림 99. <나선형 언덕>, 겨울 모습
- 그림 100.<빙햄 구리 채광 유타 개간 프로젝트(Bingham Copper Mining Pit
- Utah Reclamation Project)>, 1973

I. 서론

1. 연구 목적

미국 현대미술은 1960년대 중반부터 그린버그식의 형식주의로부터 벗어나려는 움직임이 나타나면서 다양한 변모를 보이기 시작한다. 예컨대, 1968년에는 반형식(Anti-form) · 과정미술(Process Art) · 대지미술(Earth Art) · 개념미술(Conceptual Art) 등이 동시적으로 등장하였다. 이를 주도한 젊은 미술가들은 아버지 세대적인 형식주의자들과 달리 시대 참여적이었으며 전통의 틀에 얽매이지 않고 다양한 매체들을 사용해 작업을 제작하였다.

당시 형식주의의 한계와 편협성을 일찍이 거부한 대표적인 미술가로 로버트 스미슨(Robert Smithson:1938~1973)을 꼽을 수 있다. 스미슨은 미술가로서 뿐 아니라 미술 이론가 · 미술 컨설턴트 등으로 다양하게 활동하였다. 마이클 하이저(Michael Heizer) · 로버트 모리스(Robert Morris) 등과 함께 대지미술의 선구자로서 명성을 얻게 된 스미슨의 1967년 이후 작품들은 ‘대지미술’로 분류되기 시작했으며, 그것의 전형이 되었다. 대지미술(Earth Art)은 1967년에서 1973년 사이 그린버그의 형식주의와 화랑의 상업주의를 거부하기 위한 대안으로 작가들이 실내 혹은 실외에서 흙 · 공기 · 물 등을 재료로 제작한 작업들을 일컫는다.¹⁾ 그러나 스미슨에게 그것은 작품 제작에 있어 하나의 방

1) ‘Earth Art’라는 명칭은 1969년 코넬 대학에서 열린 「Earth Art」전을 기점으로 현대 미술사의 하나의 동향을 지칭하는 용어로 등장하였다. 이는 Earthworks · Land Art · Ecological Art · Environmental Art 등과 함께 대지미술을 일컫는다. 대지미술의 등장과 개념은 본 논문의 IV장 2절에서 자세하게 다루게 될 것이다. 그 전에 우선 밝혀두고자 하는 것은 스미슨이 “개간 프로젝트”의 성격을 ‘reclamation’과 ‘Earth Art’의 결합으로 설명하고 있기 때문에, 본 논문에서는 1960년대 후반 흙과

법일 뿐이다. 그 결과, 대지미술로 그의 작업을 충분히 설명한다는 것은 불가능하다. 이는 스미슨의 대지 작업이 작가 고유의 예술관을 나타내고 있다는 것을 말해준다. 그러므로 그의 작업은 개별적인 연구가 진행되어야 한다. 본고는 스미슨이 대지미술을 통해 ‘개간(reclamation)’을 실천하고자 했으며, 바로 그것이 작가의 예술관의 결정체라는 전제하에 스미슨의 미술에서의 개간의 개념과 성격을 밝히는 것을 목적으로 한다.

스미슨의 “개간 프로젝트(Reclamation Project)”는 에너지가 고갈되어, 버려지거나 오염된 땅을 대지미술을 통해 재활용하는 것을 목적으로 하고 있다.²⁾ 미술을 생태학자와 산업주의자를 연결하는 물리적 자원으로 여겼던 스미슨에게 대지미술은 산업 폐허를 개간하는 데 있어 적합한 방법이었다. 즉 스미슨의 개간 프로젝트는 대지미술에 대한 로잘린드 크라우스(Rosalind Krauss)의 설명처럼, “건축과 풍경 사이에 존재함으로써 물리적으로 확장된

모래 등을 재료로 해 야외에 제작한 작품들의 동향의 명칭을 ‘Earth Art’로 통일하였다는 점이다.

2) 'reclamation'은 사전에 따르면, ‘교정’·‘개간’·‘재생’의 의미를 아우르는 단어이다. 이 가운데, “거친 땅이나 버려 둔 땅을 일구어 쓸모 있는 땅으로 만듦”의 뜻을 가진 ‘개간’이 본고에서 다룬 스미슨의 대지 작업 성격과 부합된다. 따라서 본 논문에서는 이를 ‘개간’으로 번역하였다. 국내 서양미술사 연구 가운데 전해숙은 『‘과정’ 개념을 통해 본 로버트 모리스(Robert Morris)의 작품 연구』(2005) VII장 A절에서 1979년 워싱턴주의 ‘시애틀 킹 카운티 아트 커미션(Seattle King County Art Commission)’이 개최한 「대지미술: 조각으로서의 땅의 회복(Earthworks: Land Reclamation as sculpture)」전의 일환으로 제작된 모리스의 프로젝트를 설명하면서, ‘land reclamation’이라는 용어를 ‘땅의 회복’으로 소개하였다. 전해숙의 설명처럼, 본 전시의 목적은 훼손된 장소를 그것들의 본래 상태로 되돌리는 것이었다. 그렇기 때문에, 이는 ‘땅의 회복’이 적합하다. 그러나 스미슨의 프로젝트는 버려진 땅을 본래 지형으로 되돌리는 것을 목적으로 하지 않는다. 그것은 다른 상황으로 변환되는 과정의 구현이다. 예컨대, 산업 폐허를 미국의 경제 체제인 산업자본주의의 종말의 은유로 본 스미슨은 이런 장소를 미술을 통해 변환시킴으로써 당시 미국 체제에 도래할 변화를 구현하고자 했던 것이다. 선재된 연구를 토대로 명칭을 통일해 혼돈을 일으키지 않는 것이 바람직하지만, 스미슨 작업 방향의 차이로 본 연구자는 ‘개간’이라는 단어를 사용하게 되었다.

영역”³⁾에서 인간과 자연 사이의 다리 역할을 하고 있다고 볼 수 있다.

스미슨과 당시 사상적·미술적 영향을 주고받은 대지미술가들인 마이클 하이저·로버트 모리스·리처드 롱(Richard Long)⁴⁾등은 도시에서 멀리 떨어진 문명의 손길이 닿지 않은 황야와 같은 장소에서 작업했다. 반면 스미슨의 작업은 채석장·탄광처럼 산업발전이라는 명목 하에 훼손된 장소에서 이루어졌다. 그가 인간의 개발 때문에 황폐화된 장소에서 작업했던 이유는, 닫힌계(-系, Closed System: 외부와 에너지 교환을 하지 않은 계)의 종말 법칙이라 할 수 있는 ‘엔트로피(Entropy)’에 대한 관심에서 비롯된 것이다. 스미슨은 자연세계의 방향은 비가역적이며 무질서는 최대값에 도달하고자 한다는 과학 법칙인 엔트로피에 의거하여 미술을 처음으로 구현한 작가이다. 이것은 그가 당대 대지미술가들의 작업과는 차별적인 개간 프로젝트를 제작하게 된 이론적 토대이다.

이렇듯 스미슨이 과학의 열역학 제2법칙 엔트로피 증가를 시각예술분야의 주제로 주목하게 된 배경에는 1960년대 미국의 정치·사회적 상황이 존재한다. 당시 미국은 기존 사회 체제를 향한 불신이 팽배해 가는 과정이었고, 공민권·반전 운동과 함께 주요 인사들의 암살 사건이 연이어 발생함으로써 시민들 사이에 불안감이 커져가던 때다. 예컨대 존 에프 케네디(John F. Kennedy)(1963년)·로버트 케네디(Robert Kennedy)(1968년)·마틴 루터 킹(Martin Luther King)(1968년)의 암살 사건과 베트남 반전 시위 중 경찰과 학생 사이의 폭력들은 미국 거리를 피로 물들였다. 미술사가 앤 레이놀즈(Ann Reynolds)에 따르면, 스미슨은 거리 폭력 등으로 혼돈이 만연한 뉴욕에서 활

3) Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, 1986, pp.276~290.

4) 리처드 롱은 영국의 대지미술가이지만, 그는 1969년 코넬 대학에서 열린 「대지미술(Earth Art)」전을 계기로 스미슨을 만났다. 이를 계기로 롱은 뉴욕에 계속 머물면서 스미슨과 함께 뉴저지 채석 여행을 하는 등 그와 친밀하게 지냈다.

동하는 미술가로서 당대 정치·사회 상황을 올바르게 인식하고자 했다.⁵⁾ 그 결과, 그의 작업에는 당대 사회에 대한 작가의 시각이 투영되어져 있다. 이 같은 배경에서 개간 프로젝트는 사회와 별개의 미의 대상이 아니다.

스미슨이 개간 프로젝트 작업 장소로 선정한 버려진 탄광 등의 산업 폐허는 ‘엔트로피 풍경(entropic landscape)’으로, 미국 산업자본주의의 붕괴의 알레고리라 할 수 있다. 독일 비평가 발터 벤야민(Walter Benjamin)에 따르면, 폐허는 바로크 알레고리 작가들이 해골을 인간 존재의 허망함과 세상 권세의 무상함을 나타내는 이미지로 선택했듯이, 인간 문명의 무익함 내지 무상한 영광의 우의형상이며 여기서 역사는 가차 없는 붕괴 과정으로 읽힌다.⁶⁾ 또 미국의 마르크시즘 지리학자 에드워드 소자(Edward W. Soja)의 주장처럼, 사회적으로 생산된 공간은 살아 있는 것에 부여된 주어진 조건들을 변혁함으로써 생기는 다른 사회적 구성물들과 비교될 수 있는 창조된 구조이다.⁷⁾ 이들의 이론을 근거로 스미슨의 개간의 대상인 산업 폐허는 산업자본주의의 엔트로피 상황

5) Ann Reynolds, *Robert Smithson: Learning from New Jersey and Elsewhere*, MIT Press, 2003, p.3.

6) 수잔 벅 모스, 『발터 벤야민과 아케이드 프로젝트』 (1991), 김정아 역, 2004, p.213.

스미슨의 서재에서 벤야민의 『계몽 Illuminations』 (1961)을 찾아 볼 수 있다. 스미슨이 갤러리에서 벗어나 야외에서 작업한 배경에는 화랑의 상업주의를 반대함은 물론 마르크스의 유물론적 세계관과 다르지 않게 자연 그 자체를 “자연사 박물관”으로 조명하고자 한 의도도 있었다. 이는 자연을 역사의 알레고리로 보는 바로크적 비전을 토대로 해 상품 물신을 화석으로 재현했던 벤야민의 시각과 일맥상통한다. 크래그 오웬스(Craig Owens)는 「알레고리의 충동 (The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism)」에서 스미슨의 천재성을 그의 작업에 나타나는 알레고리의 성격에서 찾은 바 있다.

7) 에드워드 소자(1989), 『공간과 비판사회이론』, 이무용 외 역, 시각과 언어, 1997, p.107.

(entropic situation), 즉 붕괴의 은유이다.

그렇다고 스미슨의 개간 프로젝트는 엔트로피 개념을 빌어 당대 미국 사회의 묵시록적 분위기의 구현을 목적으로 하지 않는다. 오히려 개간 프로젝트는 엔트로피의 최대치에 도달해 정지한 공간에 미술가가 개입함으로써 그것이 변증법적 과정, 주위 환경과 에너지 및 물질 교환이 가능한 상태로 변환될 수 있다는 스미슨의 믿음에서 등장한 것이다. 그는 1971년부터 탄광업체들에게 이것의 제작을 적극적으로 제안하였다. 그러나 안타깝게도 갑작스러운 비행기 추락 사고로 작가는 개간 프로젝트, <애머틸로 만곡부(Amarillo Ramp)>(1973)와 <꼬리를 무는 연못(Tailing Pond)>(1972~) 제작 중도에 세상을 떠났다.⁸⁾ 따라서 그가 개간 프로젝트라는 이름하에 작업을 전개한 기간은 삼 년에 지나지 않으며, 작가가 생전에 실행으로 옮긴 개간 프로젝트는 <나선형 방파제>와 <깨진 원/나선형 언덕(Broken Circle/Spiral Hill)>(1971) 뿐이다. (그림 1, 2) 하지만 작업 기간과 작품 수에 관계없이, 개간 프로젝트는 약 10년간의 작가 활동을 통해 그가 표현하고자 했던 모든 사상을 집약하고 있다. 이에 본고는 스미슨 전 작업의 정수(精髓)라 할 수 있는 개간 프로젝트의 형성 배경 · 개념 · 표현을 밝힘으로써 스미슨의 대지 작업의 의의를 구체적으로 밝히는 것을 목적으로 한다.

8) 스미슨은 <애머틸로 만곡부>제작을 위한 상공 사진 촬영 과정에서 발생한 소형 비행기 추락 사고로 비행기에 자신과 동승했던 사진사 · 비행사와 함께 1973년에 세상을 떠났다. 스미슨 사후, 평소 이 작업에 귀를 기울였던 아내 낸시 홀트(Nancy Holt)와 동료 작가 리처드 세라(Richard Serra), 딜러 토니 샤프라지(Tony Shafrazi)는 스미슨의 스케치를 토대로 해 <애머틸로 만곡부>(1973)를 완성시켰다. 스미슨은 생전에 완벽하게 작업의 마지막 도안을 시각화한 바 없다는 사실을 고려 해, 본 연구자는 <애머틸로 만곡부>(1973)를 그의 미완의 작업으로 분류하였다.

2. 연구사 검토 및 연구방법

사회사적 배경을 염두에 두고 스미슨의 개간 프로젝트를 중점적으로 고찰한 논문은 없다. 이 같은 이유는 우선 스미슨의 개간 프로젝트가 산업 활동으로 오염된 자연의 복원에 있어 당대의 정부 혹은 환경주의자들의 입장을 그대로 수용하기보다는 작가의 시각의 구현이었다는 점이 로버트 홉스(Robert Hobbs)의 해석에서 볼 수 있듯이 오염된 모습에 대한 작가 개인의 미적 관심의 결과로 읽혀 질 수 있기 때문이다.⁹⁾ 또 그가 개간 프로젝트 이름 아래 작업 활동을 시작하고 두 해가 되지 않아 세상을 떠나 실제로 완성된 개간 프로젝트가 두 점에 지나지 않기 때문으로 사료된다. 그러나 개간 프로젝트는 당대 미국 산업자본주의에 대한 작가의 입장일 뿐 아니라 이에 대한 대안이었다. 따라서 당대 사회사에 대한 고찰을 배경으로 이를 조명할 필요가 있다.

스미슨의 개간 프로젝트와 관련한 시대정신과 개념은 작가가 남긴 글과 인터뷰의 모음을 통해 접근할 수 있다. 1979년 스미슨의 아내이자 대지 미술가인 낸시 홀트(Nancy Holt)는 남편의 글들과 인터뷰들을 모아 『로버트 스미슨의 글(The Writings of Robert Smithson)』을 출간했다.¹⁰⁾ 그로부터 17년이 지난 1996년 잭 플램(Jack Flam)은 낸시 홀트가 편집한 앞의 책의 구성, ‘출판된 글’ · ‘인터뷰’ · ‘출판되지 않은 글’을 유지하면서 각 항의 글들을 연대기적으로 정리한 뒤 홀트가 신지 않았던 스미슨의 글과 인터뷰를 첨부해 『로버트 스미슨:글모음(Robert Smithson:The Collected Writings)』을 출간했다.¹¹⁾ 일련의 스미슨의 글들은 본 연구자가 스미슨 작품의 토대라 할 수

9) Robert Hobbs, *Robert Smithson: Sculpture*, Cornell University Press:Ithaca and London, 1981, p.19.

10) Nancy Holt(ed.), *The Writings of Robert Smithson:Essays with Illustrations*, New York University Press:New York, 1979.

있는 작가의 사상의 근저에 접근할 수 있는 기회를 제공해 주었다.

스미슨의 작품에 관한 모노그라프는 우선적으로 1981년 로버트 홉스에 의해 1963년 이후 스미슨의 조각의 전 영역을 다룬 『로버트 스미슨:조각(Robert Smithson:Sculpture)』(1981)이 출판되었다.¹²⁾ 그리고 그의 초기 회화에 대한 모노그라프는 이보다 오히려 10년이 지난 1991년 오이끼니 채(Eugenie Tsai)의 『로버트 스미슨-새로운 발견(Robert Smithson-Unearthed)』(1991)을 통해 선 보였다.¹³⁾ 조각에 비해 초기 회화 작품이 뒤늦게 연구된 이유는 스미슨 스스로 자신이 작가로서의 경력을 쌓기 시작한 시점을 1963년 이후로 보고 있는 까닭이다.

스미슨에 관한 연구사를 정리하면 다음과 같다.

첫째, 대지미술의 선구자로서 스미슨을 조명한 연구이다. 존 비어즐리(John Beardsley)의 『대지 작품들 그리고 그 너머:대지 속의 동시대 미술(Earthworks and Beyond:Contemporary Art in the Land)』(1984)는 스미슨을 대지와 기념비적 미술이라는 거대한 세계 안에서 그를 연구한다. 대지미술이라는 이름 아래 스미슨을 논의하는 글들을 포함해 다양한 주제를 논의하고 있는 서적은 알란 손피스트(Alan Sonfist)가 편집한 『대지 속의 미술(Art in

11) Jack Flam(ed.), *Robert Smithson:The Collected Writings*, University of California Press:Berkeley and Los Angeles, California, 1996.

12) Robert Hobbs, *Robert Smithson:Sculpture*, Cornell University Press: Ithaca and London, 1981.

홉스의 저서는 스미슨의 작품·경력에 대한 풍부한 정보를 제공하고, 이해를 돕는다. 여기에는 로렌스 알로웨이(Lawrence Alloway)의 「사이트/논사이트(site/nonsite)」, 루시 리파드(Lucy R. Lippard)의 「깨진 원들: 선사시대의 정치학(Breaking Circles:The Politics of Prehistory)」과 존 코프란스(John Coplans)의 「로버트 스미슨:애머틸로 만곡부(Robert Smithson, The Amarillo Ramp)」와 같은 소논문들이 담겨있다.

13) Eugenie Tsai, *Robert Smithson-Unearthed Drawings, Collages, Writings*, Columbia University:New York, 1991.

the Land)』(1983)이다. 본 연구자가 대지 미술이 형성되는 사회적·문화적 문맥을 이해하는 데 있어 많은 도움을 준 서적은 그릴레스 티버그히엔(Grilles A. Tiberghien)의 『대지미술(Land Art)』(1995)과 수잔 보트거(Suzaan Boettger)의 『대지작업-1960년대 미술과 풍경(Earthworks-Art and the Landscape of the Sixties)』(2002)이다.

둘째, 1970년대 후반 로잘린드 크라우스(Rosalind Krauss)와 크래그 오웬스(Craig Owens)를 필두로 스미슨의 작업을 구조주의(Structuralism) 혹은 포스트구조주의(Poststructuralism) 시각을 토대로 분석하는 연구 방법이다. 이는 70년대에 포스트모더니즘 이론이 발전하면서 조성된 분위기의 결과물이다. 크래그 오웬스의 에세이들 「대지단어(Earthwords)」와 「알레고리 충동: 포스트모더니즘의 이론을 향하여(The Allegorical Impulse:Toward a Theory of Postmodernism)」는 1992년에 『의식을 넘어서(Beyond Recognition)』에 수록되었다. 「대지단어」는 스미슨의 작품을 관통하는 언어의 물질성과 탈중심화의 성격을 포스트구조주의적 입장에서 조명한다. 「알레고리의 충동」에서는 스미슨의 작품을 포스트모더니즘의 특징 중 하나인 알레고리로 보고 있다. 이 같은 해석은 미국의 포스트모더니즘을 이끌어 나간 옥토버(October)가 맥을 이어가고 있다. 하지만 이들의 연구는 포스트구조주의적 해석을 위해 스미슨의 작품을 하나의 도구로 삼지 않았나 하는 의심을 낳기도 한다.

셋째, 문화·사회사적 문맥에서 스미슨의 작업을 조명한 연구이다. 2003년부터 로버트 스미슨의 작품들을 1960~70년대 미국 상황을 토대로 그의 작업을 해석하는 수정주의자들의 노력들이 나타났고, 이로 인해 스미슨의 연구는 전기를 맞이하기 시작한다. 이들의 연구는 스미슨의 개간 프로젝트가 당대의 산물이라고 여기는 본 연구자의 관점에 확신을 주었다. 우선적으로, 『로버트 스미슨과 미국 풍경(Robert Smithson and the American Landscape)』

(2003)에서 론 그라지아니(Ron Graziani)는 스미슨의 작업을 인류의 산업 활동에 의해 야기된 자연의 파괴를 보호하기 위해 1950년대 말부터 일어나기 시작한 일반 시민들의 문화적 격변 즉 환경운동의 문맥에서 찾고 있다. 그의 연구는 본 연구자에게 땅과 풍경 즉 자연은 문화·예술 부문의 낭만주의 관점에서는 하나의 소재이지만 반면에 경제 부문에서는 농사, 사냥을 가능하게 한 최초의 물질주의의 토대라는, 동전의 양면과 같은 성격이 공존하고 있는 지점이라는 의식의 전환을 가능케 해 주었다.¹⁴⁾

같은 해, 앤 레이놀즈(Ann Reynolds)는 스미슨이 1963년부터 1969년 사이에 작업한 기하학 추상 조각의 핵심개념을 “거울이미지상황(Enantiomorphic situation)”이라 지적하면서, 스미슨이 이를 통해 당대의 도시와 시공간, 자연, 인종, 성별에 나타난 무질서를 폭로하여 기존 사회의 가치관을 해체하고자 했다고 고찰한다.¹⁵⁾ 이듬해 2004년 제니퍼 로버츠(Jennifer L. Roberts)는 스미슨의 작품을 동시대적 사회와 연계하여 연구한 앞 선 두 연구자들과 달리, 그의 작업을 과거의 역사적 사건과 관련하여 연구한다. 로버츠는 그의 작품은 현재로부터 과거로 즉 시간을 역행시켜 영광스러운 미국의 과거를 환기시킨다고 보고 있다.¹⁶⁾

이상에서 살펴 본 대로 그 동안 로버트 스미슨에 대한 연구들은 작가가 작품에 사용한 비전통적인 재료·언어·사진·거울과 같은 다양한 매체 등이 예시하고 있는 포스트모더니즘의 특징을 중점적으로 강조하고 있다는 것을 확인할 수 있다. 그의 작품 자체가 과거 질서 지우기를 위한 분류를 바탕으로

14) Ron Graziani, *Robert Smithson and the American Landscape*, Cambridge University Press:Cambridge, 2004.

15) Ann Reynolds, *Robert Smithson-Learning from New Jersey and Elsewhere*, The MIT Press:Cambridge, 2003.

16) Jennifer L. Roberts, *Mirror-Travels-Robert Smithson and History*, Yale University Press:New Haven and London, 2004.

어느 고유한 영역 안에서 이루어진 작업이 아니라 각각의 경계를 아우르고 있기 때문에 특정한 형식과 영역 안에서 정리한다는 것 자체가 힘든 면이 있다. 더욱이 현대미술사의 서술이 스미슨이라는 인물을 대지미술의 선구자로 조명하는 것에 치중하면서, 그의 작품들에 대한 각각의 연구들이 시작점은 달리할 지라도 결국 <나선형 방파제>를 신화화하기 위한 과정에 지나지 않았다는 한계 또한 지니고 있다. 본 논문에서는 이와 같은 스미슨에 대한 연구 지평을 넓히고자 약10여 년간의 작가 이념을 집약하고 있는 개간 프로젝트를 연구하고자 한다. 이 과정에서 미술사에서 대지 미술이라는 명칭에 가려 그동안 조명 받지 못한 개간 프로젝트의 개념을 살펴본다. 더불어서 스미슨과 함께 항상 거론되는 엔트로피와 변증법이 작가의 작업에 어떻게 적용되며 구현되고 있는지를 고찰하고자 한다.

본 연구는 다음과 같은 순서로 진행된다.

먼저 II장에서는 개간 프로젝트를 논하기 위해 이것이 등장한 배경이라 할 수 있는 1960년대 미국의 정치·사회, 미술계와 함께 작가의 생애를 살펴본다. 1절에서는 공민권운동과 베트남 반전운동의 확대로 심화되었던 당대 미국 사회의 분열과 이러한 사회적 분위기와 맞물려 등장한 환경운동을 살펴본 후, 2절에서는 이 같은 사회 혼란 속에서 미술계의 변화를 고찰한다. 스미슨은 미술을 정치·사회와 떨어져서는 존재할 수 없는 그것의 산물로 보았기 때문에 시대적 조망은 반드시 필요하다. 3절에서는 스미슨의 생애를 살펴본다. 스미슨의 예술관은 제도 교육을 통해서가 아니라 그의 삶 속에서 형성된 것이기 때문에 작가의 생애 고찰이 필요하다.

III장에서는 개간 프로젝트를 가능케 한 스미슨의 이론적 토대인 ‘엔트로피’와 ‘변증법’을 살펴본다. 1절에서는 과학에서 무질서 증대를 설명하는 엔트로피 개념의 정의를 조명한 후, 그것이 1960년대 사회의 은유로 등장하게 된

배경과 함께 스미슨이 이를 어떻게 이해하였는지를 중점적으로 다룬다. 그리고 2절에서는 스미슨의 변증법의 성격과 특징을 고찰한다. 3절에서는 단히계의 정지를 의미하는 ‘엔트로피’와 진보를 내포한 ‘변증법’이 스미슨의 작업에서 함께 등장할 수 있었던 이론적 근거를 논한다.

IV장에서는 스미슨의 개간 프로젝트의 개념과 이를 행하는 방법인 대지미술에 대해 살펴본다. 1절에서는 개간 프로젝트의 개념을 스미슨의 글들을 토대로 해 정리해 보았고, 2절에서는 대지미술과의 관계를 조명해 보았다.

V장은 본 논문의 주제인 개간 프로젝트 작품 분석이다. 이를 위해 1절에서는 우선적으로 개간 프로젝트를 예고하는 결정구조(Crystal Structure)와 논사이트(Nonsite)를 살펴본다. 2절에서는 <나선형 방과제>와 <깨진 원/나선형 언덕>을 스미슨의 개간의 성격인 ‘엔트로피의 변화의 변증법’이 어떻게 형상화되고 있는지를 중점적으로 분석한다

그리고 이상의 논의를 바탕으로 스미슨의 개간 프로젝트의 의의를 정립한다.

본 연구자는 이 같은 연구를 위해 「나선형 방과제」 필름(1971)이 상설 전시되고 있는 뉴욕 현대 미술관(The Museum of Modern Art), <사변의 소용돌이(Four-sided Vortex)>(1965), <백악-거울 치환(Chalk-Mirror Displacement)>(1969), <깨진 유리 지도(Map of Broken Glasses)>(1969) 등이 전시되어 있는 디아:베이컨(Dia:Beacon) 그리고 유타(Utah) 솔트레이크(Salt Lake)에 위치한 <나선형 방과제>를 방문했다. 마지막으로 유타 대학과 컬럼비아 대학의 배려로 그 곳 도서관에서 소장하고 있는 참고 자료들을 수집하여 자료를 활용하였음을 밝힌다.

II. 스미슨의 “개간 프로젝트” 논의를 위한 예비적 고찰

스미슨이 가장 활발히 활동했던 1960년대 미국 사회는 일대의 역사적 전환기였다. 1960년대 중반부터 1970년대 초까지 미국에서는 대학생들과 지식인들을 중심으로 공민권운동 · 반전운동 · 환경운동이 전국적으로 확대되었다. 이 운동들은 스미슨의 개간 프로젝트의 등장과 긴밀한 관련을 맺고 있다. 이에 따라 II장에서는 1960년대 미국의 정치 · 사회를 살펴본 후, 사회 각 방면에 걸친 질서의 혼란과 붕괴가 야기한 미술계 내의 변화를 조명하고자 한다. 다음으로 스미슨의 생애를 간략하게 살펴보려고 한다.

1. 시대적 배경

1) 1960년대 미국의 정치·사회

A. 공민권운동과 반전운동

1960년대의 공민권운동과 반전운동은 이미 1950년대부터 싹트고 있었다. 그것은 비트세대(The Beat Generation)의 등장과 마틴 루터 킹(Martin Luther King)을 중심으로 한 흑인들의 승차 거부 운동으로 요약된다.

재즈 음악 용어인 ‘비트(beat)’에서 그 이름을 가져온 ‘비트세대’는 윌리엄 버로(William Burrough) · 잭 케루악(Jack Kerouac) · 알렌 긴스버그(Allen Ginsberg)를 축으로 해, 1944년 문학 분야에서 형성되었다. 이들의 문학은 낭만주의를 토대로 일정한 형식과 스타일을 거부하며 작가의 무한한 개성을 중시하였다. 또 작가들은 작품 속에서 뿐 아니라 일상에서도 재즈와 마약과 술, 그리고 스피드와 섹스를 찬양하며 신비한 선(Zen) 사상 속에서 지복(至福)의 경지를 찾으려 했다. 그들은 자신들의 실존 자체가 물질적이고 순응적이며 전체주의적인 아버지 세대에 대한, 살아있는 비판의 도구가 되기를 원했다. 이러한 문학 활동과 생활 방식은 기성세대의 질서에 항거하고 문명에 대한 도전을 목적으로 하고 있다는 점에서, 비트세대는 1960년대 미국 젊은이들의 반체제(Anti-establishment) 정신의 선구자라고 할 수 있다.

한편 1956년 흑인들의 승차 거부 운동은 로자 폭스가 “짐 크로우(Jim Crow) 법규”¹⁷⁾를 준수하여 흑인 전용 좌석에 앉아 있었음에도 불구하고, 버스 기사의 명령을 어기고 백인에게 좌석을 양보하지 않았다는 이유로 경찰에게 체포되면서 시작되었다. 이를 계기로 앨라배마 주 몽고메리에서 흑인들이 시의 버스 제도에 항의하기로 결의하였다. 이 사건은 과거부터 억압받고 있던 흑인들의 인권 신장에 관한 백인 사회의 관심을 야기하였다. 특히, 승차거부운동을 이끌었던 흑인 목사 마틴 루터 킹(Martin Luther King)의 사진과 관련 기사가 『타임』 지(1957년 2월 18일)에 실리면서, 그는 흑인들의 지도자로

17) 당시 남부의 흑인들은 엄격한 인종 차별 제도로 억압받고 있었다. 이 법규의 명칭인 짐 크로우(Jim Crow)는 아프리카계 미국인을 모욕하는 속어이다. 짐 크로우 법에 의하면, 백인과 흑인은 버스나 열차에서 따로 앉아야 했고 병원에서는 백인과 흑인 각각을 위한 별도의 공간을 두어야 했다. 즉 남부의 모든 지역의 공공장소는 ‘백인전용’ 과 ‘흑인전용’으로 나뉘어져 있었다. “짐 크로우”에 대한 아프리카계 미국인들의 분노는 미국인들의 생활 속에서 인종차별을 끝내기 위한 거대한 운동으로 발전했다. 허쉬, 『미국의 역사』, 신준수 역, 역사넷, 2007, pp.325~327. 참조.

인정받게 되었다. 마틴 루터 킹은, 흑인 민족주의를 외쳤던 말콤 엑스(Malcolm X)와는 달리, 불공평한 법에는 따르지 않는 ‘소극적 저항(passive resistance)’으로 인종주의와 싸워나가는 흑인민권운동을 전개해 나갔다.

이상의 것들을 토대로 1960년대의 존 에프 케네디(John F. Kennedy) · 린든 존슨(Lyndon B. Johnson) 정권은 당대 젊은이들의 목소리와 흑인들의 민권운동에 관심을 가질 수 있었고, 더 나아가서는 이를 법제화하기 위해 노력할 수 있었다.

마틴 루터 킹의 활동은 존 에프 케네디의 ‘뉴 프론티어(New Frontier) 정책’¹⁸⁾ 가운데 하나인 공민권보호정책에 힘입어, 1963년 워싱턴 행진으로 이어졌다. 이는 수도에서 있었던 가장 큰 시위였다. 시위대들의 행진이 끝난 후, 마틴 루터 킹은 링컨 기념비 앞에서 “친구들이여, 우리는 오늘도 내일도 어려움과 마주해야 합니다. 하지만 나에게는 꿈이 있습니다.”라고 말문을 열었다. 그날의 연설은 그곳에 참석한 이들뿐 아니라 TV로 이를 지켜 본 수많은 사람들의 반향을 얻을 수 있었다. 그 날의 루터 킹의 연설은 공민권운동이 단지 흑인들의 시위가 아닌 백인들의 지지 속에 이루어질 수 있는 계기를 마련해주었다. 예컨대 30만 명 이상의 워싱턴 시위자들 가운데 백인은 1/4에 지나지 않았으나 후일 많은 백인들이 루터 킹의 인종 차별의 철폐를 지지하였다. 하지만 많은 시민들의 호응과 루터 킹의 노력에도 불구하고 민권보호정책은 케

18) 케네디의 뉴 프론티어(New Frontier)정책은 세 분야로 나뉘 볼 수 있다. 첫째, 제3세계에 공산주의가 뿌리 내리지 못하게 하기 위해 제3세계 국가들을 지원하는 것이다. 이를 위해서 그는 라틴아메리카와 아프리카에 학교, 도로, 병원의 건설 지원하는 평화 봉사단(Peace Cop.)을 결성해 미국 젊은이들을 그곳에 파견하였다. 둘째, 뉴 프론티어를 우주에까지 확장하는 것이다. 케네디의 노력으로 결국 미국은 우주 경쟁에서 앞서가고 있던 소련을 따라 잡을 수 있었고, 1969년 7월 20일 아폴로 11호가 달 표면에 착륙했다. 셋째, 남부 지역의 흑인 선거권 획득, 교육 지원, 노인 건강 보험 등의 민권신장 관련 법규였다. 이는 그의 재임 기간 동안 많은 반대에 부딪혔고 결국 그가 피살되기 직전까지 법안으로 통과되지 못하다가 린든 존슨 정권으로 넘어갔다.

네디 재임시절 동안 의회에서 통과되지 못하였다. 케네디 취임 때만 해도 기존 사회의 변화 가능성에 낙관적이었던 수많은 젊은이들은 민권 관련 법규의 입법화 과정에서 나타난 많은 장애와 케네디의 암살 사건(1963년)을 목격하면서 정부에 의한 사회 변화에 한계를 느끼게 되었다.

케네디 피살 후, 부통령이었던 린든 존슨이 1964년 대통령에 취임했다. (그림 3) 존슨은 케네디가 재임시절에 제출했지만 반대에 부딪혀 유보되고 있었던 민권 법안들을 통과시켰고, ‘가난과의 전쟁(War on Poverty)’을 벌여 미국 내 빈곤 퇴치를 위해 노력했다. 이렇게 케네디에서 존슨에 걸쳐 나타난 자유주의 개혁 정책은 미국 사회의 평등과 자유를 보다 높은 수준에서 실현할 수 있게 하였다. 그러나 1965년 존슨의 베트남전 확대 결정은 1960년대 미국 자유주의의 분수령이 되었다.¹⁹⁾ 존슨이 12만 명의 미군을 남베트남에 파견하고 북베트남을 폭격하기 시작하면서 미국은 참전에 찬성하는 쪽과 반대하는 쪽으로 분열되었고, 서로를 적대시하게 되었다. 징집 대상인 젊은이들은 자신들의 목숨과 세금이, 미국이 간섭할 이유가 없는 타국의 내전에 바쳐진다는 것에 강한 거부감을 드러내며 참전에 반대했다. 이들은 세금을 국내의 빈곤 문제와 인종 차별의 해결에 사용해야 한다고 여겼다. 마틴 루터 킹도 자국의 흑인들의 민생에는 무관심하면서 베트남 전쟁 확대에 총력을 기울이는 정부에 실망했고, 이에 인권문제를 베트남 전쟁에 연결시켜 기존 권력 체제에 대항해 나갔다.

베트남 전쟁에 반대했던 마틴 루터 킹과 로버트 케네디가 1968년에 암살되자 미국 사회의 분열은 더욱 심화되었다. 반전 감정은 특히 징집 대상이었던 젊은이들과 대학생들 사이에서 강하게 나타났고, 이들의 징집 거부 운동의 중요한 요소가 되었다. 컬럼비아 대학을 중심으로 일어난 학생들의 반전

19) 1960년대 초 케네디 대통령이 남베트남 군대의 훈련과 자문이라는 명목 하에 수천 명의 미국 병사를 남베트남에 보냈을 때부터 이미 미국의 분열은 시작됐다.

운동은 1968년을 기점으로 거세졌고 이를 저지하려는 정부의 대응 수위도 높아졌다.²⁰⁾ 그 결과 정부와 학생 사이에 폭력이 오가는 결과가 초래되었다. (그림 4) 1970년, 닉슨 대통령의 캄보디아 공습 선포로 베트남전이 재개되자 200개가 넘는 대학에서 파업이 일어났다. 또 그해 6월 켄트 주립 대학에서 오하이오 민병대가 학생 시위대에 발포한 사건이 일어났는데, 그 결과 4명이 죽고 9명이 부상당했다. (그림 5)

비극적인 학생들의 죽음이 발생하기 4개월 전 스미슨은 켄트 대학에서 <부분적으로 파묻힌 헛간(Partially Buried Woodshed)>(1970)을 제작하였다. 그는 이를 켄트 대학의 발포 사건의 복선과 같은 작품이라고 말하였다.²¹⁾ (그림 6) 스미슨이 자신의 작품을 당시 사회의 비극적 사건과 관련시켜 설명했다는 것은 그의 작품이 사회적 문제와 연관되고 있다는 사실을 시사해주는 대목이다.

B. 현대적 환경운동(Environment Movement)의 탄생²²⁾

20) 베트남전은 미국 학생들뿐 아니라 서유럽의 학생들에게도 기존 질서에 대한 회의를 가져다주었다. 서구유럽 기존체제의 전복을 요구하는 학생들의 시위의 정점은 1968년 프랑스의 '5월사건'이다. 학생들의 시위는 경찰들과 충돌하는 과정에서 폭력적 성격이 더해졌다. 미국의 반전시위는 '68학생운동-5월사건'·'프라하봄' 등과 같은 당대 세계사와 맞물려 1960년대의 반체제적 성격을 지닌 사건 중에 하나로 볼 수 있다.

21) Robert Hobbs, 앞의 책, p.191.

22) 환경운동과 관련해 '보존'과 '보전'이라는 단어는 혼합적으로 사용된다. 그 같은 배경은 다음과 같다. 19세기 말엽부터 시작된 미국의 환경운동은, 보존운동(conservation movement)과 보전운동(preservation movement)에서 시작되었다. 보존운동은 자연을 사적 경제주체의 자유로운 이용대상으로 보는 시각에 도전하여, 공적 목적을 위해 관리해야하는 공공재라는 점을 강조한 사상 및 정치운동이다. 테오도어 루즈벨트(Theodore Roosevelt) 행정부는 자원은 무한하다는 통념에 최초로 도전했으며, 자원은 합리적 계획과 효율적 관리를 통하여 낭비 없이 활용되어야 하고, 자원의 혜택이 보다 많은 사람에게 돌아가게 해야 한다는 신념을 토대로 한 인간중심주의적(anthropocentric) 자연보호 운동을 전개했다. 자연

환경운동의 지도자들은 환경운동을 공민권·반전운동과 더불어 기성사회구조에 도전하는 사회운동으로 이끌어 나갔다. 이로부터 시작된 현대적 의미의 환경운동은 1960년대에 시작되었고, 1970년대에 이르러 온 국민의 관심사가 되었다. ‘현대적’이라고 하는 것은 이때에 이르러서야 비로소 인간 생존에 직접적인 영향을 주는 다양한 산업공해 문제들이 환경운동의 주제로 본격적으로 다뤄지기 시작했고, 운동의 주체가 일반 대중으로 확대되었기 때문이다.²³⁾ 이들의 활동은 산업 활동으로 인한 오염에 대한 우려에서 조성되었다. 언론은 이를 과거의 환경운동과 대비시켜 ‘새로운 환경운동’이라고 명명했으며, 환경운동가들을 “ecoactivists”이라고 부르기 시작했다.

1960년대 환경운동은 토양·공기·수질 오염 등이 인간의 건강과 생태계 전체에 미치는 영향에 대한 시민들의 관심을 유발시켰다. 레이첼 카슨(Rachel Carson), 배리 코모어(Barry Commodnne), 가렛 하딘(Garrett Hardin), 폴 얼릭(Paul Ehrlich) 등의 과학 철학자들은 인간 사회와 자연 환경은 서로 불

은 그 자체의 존재가치로서가 아니라 일단 인간에게 주는 유용성에 따라 관리되어야 하는 것이었다. 한편 인간과 자연의 관계에 대해 보존운동과는 다른 입장이 보전운동이다. 이는 1892년 시에라클럽을 창설한 존 뮌어(John Muir)가 창시한 생물지향적(biocentric) 또는 생태지향적(ecocentric) 보전운동이다. 즉 자연은 그 자체로서 존재가치를 지닌 것이다. 이처럼 보존주의자들과 보전주의자들 사이의 입장 차이는 존재하지만 이들은 상호보완적으로 환경운동의 성과를 성취해왔다. 이 시기에 산림보호법(1891), 토지개간법(1902), 국립공원법(1916) 등 여러 가지 자연보호 법안이 입법화되었고, 시에라클럽(1892), 오두본(National Audubon Society, 1905), 국립공원보존협회(National Parks and Conservation Association, 1909) 등의 운동단체들이 탄생하여 오늘날까지 환경운동을 이끌고 있다. 환경운동의 제 2세대인 현대적 의미의 환경운동은 1960년대에서 1970년대에 걸쳐 시작되었다고 볼 수 있다. 현대적 의미의 환경 운동은 정부와 시민의 환경 의식을 고양시켜 환경 문제를 국내 정치의 주요 부문으로 대두시켰다. 미국의 환경 운동은 전 세계에 영향을 주었고, 1990년대 지구 환경 정치 시대를 여는 데도 크게 기여했다. 오경택, “미국 환경운동단체들의 발전 및 정치적 활동”, 『국제정치논집』 (제39집1호), 1999, pp.420~421.

23) 위의 책, p.421.

가분의 관계라는 점을 강조했다. 특히 레이첼 카슨의 『침묵의 봄(Silent Spring)』(1962)은 당시 큰 반향을 불러일으켰다. 그녀는 자연의 파괴가 농약, 공장의 폐수, 핵무기 실험 등과 철저히 연계되어 있음을 효과적으로 보여주었다. 이 책은 ‘환경’의 과멸을 예언하면서 묵시록적인 우려를 불러일으켜 자연보호에 대한 시민들의 관심을 이끌어냈다. 그리고 더 나아가 중산층 지식인을 중심으로 유지되어 오던 환경운동을 보다 광범위한 계층으로 확대시켰다.

구층계 제조업자 및 『침묵의 봄』에 적대적이었던 비평가들은 이 책의 저자가 여성이라는 점을 부각시켜 책에 대한 시민들의 신뢰도를 떨어뜨리고자 했다. 그럼에도 불구하고 그녀의 메시지는 시에라 클럽(Sierra Club)의 옹호와²⁴⁾ 밥 딜런의 노래 “소낙비(A Hard Rain's-Gonna Fall)”를 타고 미국 시민들에게 다시 한 번 전달되었고, 이는 환경 단체들의 회원수를 폭발적으로 증가시켰다.²⁵⁾ 이 같은 시민들의 호응으로 말미암아 환경 운동가들은 환경운동의 상징적 사건이라 할 수 있는 “지구의 날(4.22)” 행사를 1970년에 전국적으로 거행할 수 있었다.

환경운동에 대한 시민들의 높아진 관심은 환경 보호·보전을 위한 법적·제도적 발전이라는 성과를 낳았으며, 환경 문제에 대한 정치인들의 관심을 고조시켰다. 예컨대 환경청(Environmental Protection Agency), 환경위원회

24) 시에라 클럽은 1892년에 ‘태평양 연안 산악지역’의 황무지 여행을 후원하는 캘리포니아 주민들이 발족했다. 시에라 클럽은 박물학자 존 뮤어가 초대 회장(1892~1914)을 맡게 되면서, 자연보호를 위해 정치활동에 참여하기 시작해 현재 미국 전역에 지부를 두고 있으며, 미국의 일반 시민들에게 환경문제에 관한 교육을 실시할 뿐 아니라 환경 관련 법안을 위해 활동하고 있다.

25) 1960년에서 1969년 사이에, 자연보호운동 단체들의 회원수는 7배가 증가하여 12만 3천 명에서 81만 9천 명이 되었다. 1970년 “지구의 날” 행사를 전후하여 환경문제가 국내정치의 의제로 확고히 자리를 잡게 되면서, 회원수는 또 한 번 급격하게 증가한다.

(Council on Environmental Quality) 같은 정부 기관들이 새로이 창설되었으며, 산업공해에 대처하고 야생동식물을 보호하기 위한 법적 장치가 마련되었다. 정치인으로서 환경 운동을 가장 열렬히 옹호한 게이로드 넬슨(Gaylord Nelson)은 베트남 전쟁 · 핵무기 · 기아 · 도시 문제 등도 환경 문제에 비하면 부차적인 것이라고 주장했다. ‘지구의 날’ 행사가 개최되기 3개월 전 1970년 1월, 닉슨 대통령은 연두교서의 주요 부분을 환경 문제에 할애함으로써 환경문제에 대한 정치적 의미를 크게 부여했다. 그는 1970년대의 문제를 “환경에 굴복하느냐 아니면, 땅과 물에 입혔던 위해를 복구하여 자연과 공존하느냐”로 정의했다. 당시 환경운동은 시민들 사이에서 일어났지만, 대통령을 위시해 집권세력이 그것에 공감해 나감으로써 그동안 베트남 주둔과 철수의 문제로 인해 분열되었던 미국이 합의점을 찾아가는 계기를 마련해 주었다고 볼 수 있다. 즉, 정치인들의 환경문제에 대한 관심은 분열된 미국을 하나의 목소리로 통합시키려는 노력의 일환으로도 볼 수 있다.

스미슨은 당대 사회의 혼돈의 원인을 영국 소설가 윌리엄 골딩(William Golding)의 『파리대왕(Lord of the Flies)』(1954)에서 그리고 있는 인간 내면에 잠재하고 있는 권력과 힘에 대한 욕망에서 찾고 있다.²⁶⁾ 이 소설에 등장하는 아이들의 두려움의 대상인 ‘돼지 사탄(pig devil)’은 사실 이들 자신의 거울 이미지이다. 이것은 돼지머리가 사이먼에게 건네는 다음과 같은 말에서 확인할 수 있다. “넌 그것을 알고 있었지? 내가 너희들의 일부라는 것을. 아주 가깝고 가까운 일부분이란 말이다.”²⁷⁾ 스미슨은 앨리슨 스카이(Alison Sky)와의 인터뷰에서 본 논문의 III장 1절에서 다룰 ‘엔트로피’ 개념을 버킨스터 풀러(Buckminster Fuller)와 노버트 와이너(Norbert Weiner)를 인용함으로써

26) Robert Smithson, “The Artist and Politics: A Symposium”(1970), Jack Flam(ed.), 앞의 책, p.135. 참조.

27) 윌리엄 골딩, 『파리대왕』(1954), 유종호 역, 민음사, 1999. p.214.

‘악마(devil)’로 규정하였다.²⁸⁾ 골딩의 ‘파리대왕’도 ‘악마’를 뜻하는 곤충의 왕이라는 헤브루어의 ‘베엘제버브(Be'alzevuv)’를 번역한 것이라는 사실과 연결시켜 볼 때, 스미슨에게 엔트로피란 파리대왕처럼 부패와 파괴를 상징한다 할 수 있다. 이 소설의 인물들 내면에 내재한 권력과 힘에 대한 욕망이 결국 폭력과 죽음을 불러일으킴으로써 천연의 섬이 점점 지옥으로 변화하듯 지구 또한 이 같은 과정에 있다고 스미슨은 주장했다.²⁹⁾ 스미슨은 사회적 혼란과 인구 증가, 환경오염으로 인한 지구의 위기를 미술을 통해 극복하고자 했다. 이는 미술이란 환경주의자(ecologist)와 생산업자(industrialist) 사이를 중재하는 존재라는 작가의 말을 통해 확인 할 수 있다.³⁰⁾

2) 1960년대 미국의 미술계

앞서 살펴본 바와 같이, 1960년대의 혼란스러운 정치·사회적 상황은 ‘서구 문명의 정체성’에 위기를 초래하였다. 이에 기존의 전통적 가치관은 부정되었고 젊은이들 사이에서는 그것을 대치할 새로운 문화가 모색되기 시작했다. 그것의 결과로 등장한 것이 반문화(Counter-culture)이다. 이 같은 문화적 반

28) Robert Smithson (interview with Alison Sky), “Entropy Made Visible”(1973), Jack Flam(ed.), 앞의 책, p.302.

29) Robert Smithson, 위의 책, p.135. 참조.

30) Robert Smithson, "Untitled"(1971), Jack Flam(ed.), 위의 책, p.376.

1976년에는 RCRC (Resource Conservation and Recovery Act) 제정함으로써 고형폐기물의 재생과 재순환에 중점을 두는 한편, 폐기물의 유해 여부를 정의하는 프로그램을 마련하고, 폐기물 배출자가 발생 지점에서부터 최종 처분장소까지 이동을 추적하고 제정된 기준에 따라 처리 및 처분시설을 운영하며, 현재 발생되는 유해폐기물을 적절히 관리하고 오염된 지역을 복구하도록 하는 개념이 등장했다. 스미슨의 개간 프로젝트는 인간의 산업·소비 활동으로 버려진 쓰레기를 미술품으로 재활용했다는 점에 있어서, 이를 이미 1970년부터 실천했다고 볼 수 있다.

란은 이미 오랜 역사를 가지고 있다는 점에서 완전히 새롭지 않다. 하지만 과거의 그것이 소수자의 운동에 국한되어 있었던 데 반해, 이때의 반문화는 청년으로 성장한 베이비 “붐” 세대를 기반으로 큰 규모를 가지고 있었으며, 점진적으로 정치 운동과 연합되어 나갔다는 특징이 있다.

반문화는 비트세대의 정신을 토대로 하여 흑인들의 리듬 앤드 블루스와 로큰롤을 타고 미국 젊은이들 사이로 확산되었다. 젊은이들은 “정신을 확장한다.”는 이유로 약물을 실험했고 성적 해방을 외쳤는데, 이들의 이 같은 행동은 바로 기성 질서에 일종의 대안을 제시하기 위한 것이었다. 반문화는 또한 당시의 정치 운동과 결합되면서 기성 질서에 의한 베트남 전쟁, 인종주의, 성적 억압에 저항했다. 여기서 주목되는 것이 서구의 전통적 가치관에 관한 믿음의 상실이다.

이 같은 상황에 따라 미술계에도 젊은 미술가들을 중심으로 한 새로운 경향이 나타났는데, 그들은 제 2차 세계대전 이후 미국 화단을 지배해 온 ‘그린버그 학파(Greenberg School)’ 및 제도권 미술의 상징인 ‘미술관’에 대하여 저항의 목소리를 내기 시작했다. 이러한 경향은 1950년대 후반부터 1960년대 초반 일상의 오브제를 작업의 일부로 사용한 네오-다다(Neo-Dada)에서 이미 싹트고 있었다. 이들은 그린버그가 「아방가르드와 키치(Avant-Garde and Kitsch)」(1939)에서 평가절하한 일상의 삶, 즉 키치적인 요소를 미술의 소재와 주제로 삼았다.

칸트의 자기비판을 토대로 “다른 어떤 예술과 공유할 수 없는 회화예술의 고유한 조건인 평면성 자체를 지향한다.”³¹⁾는 그린버그식 모더니즘을 반대하는 동향은 1960년대 중반의 미니멀리즘을 정점으로 한다. 이는 반형태

31) Clement Greenberg, "Modernist Painting"(1960), Charles and Paul Wood(ed.), *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, Blackwall, 1993, p.754.

(Anti-form), 과정미술(Process Art), 대지미술(Earth Art), 개념미술(Conceptual Art)로 이어졌다. 하지만 이것만으로 당대 미술의 실험정신과 새로움을 설명하기는 어렵다. 그 만큼 당대 젊은 작가들의 작업은 복잡적이고도 광범위했다. 이들의 작업은 “미술을 위한 미술(Art for Art's sake)”이 아닌, “미술은 무엇을 해야 하는가?”로부터 시작되었다고 할 수 있다. 스위스 출신 큐레이터 헤럴드 제만(Herald Szeeman)의 “When Attitudes Become Form”이라는 표현은 1960년대 후반에 나타난 미술의 성격을 가장 잘 대변해 준다.³²⁾ 1960년대 후반 뉴욕에서 활동했던 젊은 미술가들의 태도는 다음과 같이 분류해 볼 수 있다.

A. 반형식주의

우선적으로, 그린버그를 필두로 한 형식주의가 주창한 미술 작업에서의 사회적·윤리적인 면을 전적으로 배제한 유희주의적 태도에 대항하고자 하였다. 형식주의 비평가들은 미술을 미술의 영역 안에 가두고자 했다. 그 결과 1950년대 추상표현주의자들은 자신들의 작업을 정치·사회의 이데올로기와는 별개인, 색과 화면 사이의 조화와 균형으로 이루어진 정신의 형상화로 여겼다. 반면 1960년대 활동한 젊은 작가들은 미술을 사회적 산물로 보았다. 예컨대 로버트 스미슨은 “형식주의 비평은 바다라는 문맥 없이 조개만을 고려한 태도이며, 미술작품이란 바다, 즉 사회·경제·정치라는 토대의 산물”이라고 주

32) 헤럴드 제만이 조직한 「When Attitudes Become Form」전은 베른(Bern)의 쿤스트할레(Kunsthalle)에서 1969년 3월 22일부터 4월 27일까지 열렸다. 이 전시는 같은 해 8월부터 9월까지 영국의 ICA에서 몇몇 부분을 수정해 다시 열렸다. 이 전시에는 아르테 포베라, 요셉 보이스와 같은 유럽 작가들 뿐 아니라 스미슨, 안드레, 하이저 등의 미국 작가들을 포함해 약 70여명이 참여하였다. Lucy R. Lippard(ed.), *Six Years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972* (1973), University of California Press, 1997, p.81. 참조.

장하였다.³³⁾

이 같은 태도는 다음과 같은 미술가들의 활동과 작업에서 살펴 볼 수 있다. 이는 미술가들의 공동체 활동을 낳았다. 솔 르윗(Sol Lewitt), 조셉 코수스(Joseph Kosuth), 한스 하케(Hans Haacke)를 포함한 약56명의 미술가들은 칼 안드레(Carl Andre)를 중축으로 그들 자신의 권리를 보장받기 위해 1969년 2월 미술가 연합(The Art Worker's Coalition)을 조직했다. 미술가 연합은 미술가들의 복지 문제뿐만 아니라, 정치·사회 운동에서도 중심 역할을 하였다. 예컨대 이들은 1969년 두 차례의 반전운동을 뉴욕에 위치한 현대미술관(The Museum of Modern Art, New York)³⁴⁾에서 열었다. 칼 안드레와 모리스를 중심으로 1970년 5월 미국 미술의 권력의 요지인 메트로폴리탄 미술관(Metropolitan Museum of Art)에 대항한 ‘미술 파업(Art Strike)’이 일어났다. 이들은 당시 사회에 발생한 일련의 비극적 사건들의 추모일을 미술관에 요구했다. 이처럼 미술가들은 실제적으로 당대 사회 문제와 관련해 권력과의 투쟁을 실천하기도 하였다.

이 공동체의 회원인 하케는 1970년 모마(MoMA)에서 열린 “정보(Information)”전에 닉슨의 캄보디아 침공을 지지한 뉴욕시장인 넬슨 록펠러(Nelson Rockefeller)를 선출할 것인가에 관한 투표소를 설치함으로써, 정치적 사안을 미술 작업의 주제로 다루었다. (그림 7) 또 미술가 연합의 행동 위원회(Action Committee)의 한 축인 게릴라 미술 액션 그룹(The Guerrilla Art Action Group)은 닉슨(Nixon) 대통령에게 “당신이 죽인 것을 드시오. (Eat What You Kill.)”라는 문구가 담긴 편지를 보냈다. 이렇듯 1960년대 후

33) Robert Smithson, "Art and Dialectics"(1971), Jack Flam(ed.), 앞의 책, p.370.

34) 현대미술관(The Museum of Modern Art, New York)은 앞으로 그것의 약칭인 모마(MoMA)로 지칭하겠다.

반에 접어들면서 미국 미술계에서 과거 볼 수 없었던 정치·사회에 무관한 이방인이 아닌 적극적인 행동주의자들이 나타나기 시작했다. 즉 이들은 자신들의 작품이 미술만의 고유 영역에 있는 것이 아니며, 정치·사회적 문맥에서 기능할 뿐 아니라 사회를 형상화할 수 있다고 여겼다.

형식주의에 대한 저항은 과정미술·대지미술·개념미술의 재료와 형식에도 변화를 초래하였다. 젊은 미술가들은 그린버그가 「미국식 회화(American-Type' Painting)」(1955)에서 '매체의 순수성'의 극치라 평가하였던 3인조 바넷 뉴먼(Barnett Newman), 마크 로트코 (Mark Rothko), 클리포드 스틸 (Clyfford Still)의 색면 중심의 회화 경향에서 탈피하여, 시공간적 제약을 받는 흙·물·공기 등을 미술 작품의 재료로 사용하였으며, 문자 언어와 사진도 작품에 적극적으로 활용하였다.

B. 반상업주의

자본주의의 손익에 따라 운영되는 미술관과 미술 시장에 대항하였다. 미학적 자율성을 강조해 온 추상표현주의는 아이러니하게도 1950년대 세계 미술에 강자로 군림하고자 한 미국의 이데올로기와 영합해 국가 기관들의 후원을 받아 그것의 위치를 마련했다. 그 과정에서 미술가들의 자율성은 점차적으로 미술관이라는 화이트 큐브와 미술 시장에 종속되었다. 넬슨 록펠러(Nelson Rockfeller)는 농담으로 프란츠 클라인(Franz Kline)에게 수집가가 미술 작품을 구입하는 이유는 미술가들이 혁명가가 되는 것을 막기 위해서라고 말한 바 있다.³⁵⁾ 여기서 우리는 미술 시장의 자본논리가 얼마나 미술가의 작업을 통제

35) Lucy R. Lippard, "Dreams, Demands, and Desires: The Black, Antiwar, and Women's Movements", *Tradition and Conflict: Images of a Turbulent Decade 1963-1973*, exh. cat. (New York: Studio Museum in Harlem,

할 수 있는지를 엿볼 수 있다.

이렇게 자본주의의 논리에 따라 움직이는 미술 시장에 종용되는 미술계를 지켜본 당시 젊은 작가들은 미술관의 자본 논리를 비판했고 그에 대한 대안을 모색했다. 과정미술·대지미술·개념미술 이른바 포스트미니멀리즘의 특징인 비물질성(Dematerialization)은 이 같은 태도의 결과물이다. 존 찬들러(John Chandler)와 루시 리파드는 『아트 인터내셔널(Art International)』(1968.2)에 「미술의 비물질화(the Dematerialization of Art)」를 기고하였는데, 여기서 개념미술을 “아이디어로서의 미술(idea as art)”과 “액션으로서의 미술(art as action)”로 분류하였다. 아이디어와 액션은 미술관 혹은 수집가가 소유할 수 없는 것들이다. 예컨대, 스미슨의 글쓰기는 “값비싼 오브제(the precious object)”의 저항으로 비물질적인 미술의 구현으로 볼 수 있다. 그 결과 1960년대는, 루시 리파드가 주장하고 있듯이, 미술 시장의 원리가 통용되지 않았던 예외적 시기가 되었다.

또 대지미술은 풍경 안에 위치함으로써, 전시 공간 및 작품보존이라는 미술관의 기능을 부정하였다. 이러한 미술관의 기능에 대한 부정적 시각의 구현은 1967년 클래즈 올덴버그(Claes Oldenberg)가 센트럴 파크(Central Park)의 메트로폴리탄 미술관 근처에서 선 보였던 해프닝인 <갱(坑, Hole)>(1967. 10)에서 예견되었다. (그림 8) 이는 당시 젊은 미술가들이 “죽은 미술을 위한 무덤(a grave for dead art)”³⁶⁾으로 공격하였던 메트로폴리탄 미술관 등의 제도권 미술관들을 향한 비판의 목소리였다. 이에 앞서 같은 해 초 스미슨은 「미술관에 관한 공허한 생각들(Some Void Thoughts on Museums)」(1967)에서 올덴버

1985), Suzaan Boettger, *Earthworks—Art and the Landscape of the Sixties*, Berkeley: University of California Press, 2002, p.23. 재인용.

36) Barbara Rose, “Selections from Oldenberg’s Writings”, *Claes Oldenberg*, exh.cat. (New York: Museum of Modern Art), 1970, p.107.

그의 <갱(坑)>과 다르지 않은 입장을 밝혔다. “미술관은 무덤이다. 모든 게 미술관화 되고 있는 듯하다. 회화, 조각, 건축은 과거에 완성되어진 것이다. 그러나 그것에 대한 미술 취미는 존속되고 있다.”³⁷⁾ 즉 이들이 보기에 미술관이나 화랑은 중산층 계급들이 드나드는 미술의 무덤과도 같은 죽은 공간에 불과했다. 따라서 1960년대 후반에 접어들수록 미술가들 사이에는 자신들의 작업 제작에 있어 역사적 혹은 제도적 결정론(determinism)을 종용하는 미술관에 부정적 태도가 폭넓게 형성되어져 갔다.

하지만 이들의 여정은 순탄하지 않았다. 일례로, 1971년 구겐하임 미술관(Guggenheim Museum)에서 열리기로 했던 하케의 전시가 갑작스럽게 취소되었는데, 이는 뉴욕시의 부동산 소유 실태를 다룬 두 점의 작업 때문이었다.³⁸⁾ (그림 9) 이 전시의 취소에 대해 당시 구겐하임 관장이었던 토마스 메세(Thomas Messer)는 하케의 작품이 “현존하는 인물을 지시함으로써 미술의 내재적 본질에 벗어나는 목표를 추구하였기 때문이다.”³⁹⁾라고 밝혔다. 이를 통해 젊은 세대들의 저항 정신에도 불구하고 당시 미술계가 자본의 논리에서 완전히 자유롭기란 쉽지 않았다는 것을 알 수 있다.

이 같은 제도적 한계에도 불구하고, 이 시기 미술계의 변화는 미술가들이 사회적 참여를 직·간접적으로 실천할 수 있는 장이 마련되었다는 점, 작가

37) Robert Smithson, “Some Void Thoughts on Museums”(1967), Jack Flam(ed.), 앞의 책, p.42.

38) 검열된 한스 하케의 두 점 작품 가운데, 하나는 뉴욕 슬럼가의 부동산 소유 실태를 추적하고 있다. 작가는 이 작업들의 빌딩 사진들에 소유주 이름들을 각각 명시했다. 다른 하나는 맨하튼의 가장 큰 부동산 재벌이었던 샤펴스키(Shapolsky)가 소유한 로우어 이스트 사이드와 할렘지역을 추적한 것이었다. 이 가운데에는 구겐하임 후원자들의 이름이 명시되어 있었다. 현재까지 당시 구겐하임 후원자들이 전시 취소를 실질적으로 종용했는지에 대해서는 밝혀지지 않은 상태이지만, 이는 미술관이라는 장소가 특정 권력층들의 시선에 지배받는 장소라는 것을 시사한다.

39) Thomas Messer, “Guest Editorial”, *Arts Magazine* 45, June, 1971, pp.4~5.

들이 붓과 캔버스 등의 전통적인 재료와 고급미술(High Art)과 저급미술(Low Art) 경계를 벗어나 비디오·퍼포먼스·사진·내러티브·텍스트 등 다양한 매체를 이용해 작업할 수 있는 환경이 조성되었다는 점에 있어 새로웠으며 급진적이었다고 할 수 있다.

이상에서 살펴본 바와 같이 스미슨이 살았던 미국의 1960년대는 사회 전반에 걸친 변화양상 속에서 미술계에서도 주목할 만한 다양한 움직임이 진행되었던 시기였다. 스미슨은 이러한 사회문화계의 갑작스러운 변화를 직접 체험하면서 그 나름의 미술이론을 정립하고 활발한 작업 활동을 전개해 나갔다.

2. 스미슨의 생애

로버트 스미슨은 어빙(Robert Irving Smithson)과 수잔(Susan)의 외아들로 1938년 1월 2일, 미국 뉴저지의 파세익(Passaic)에서 태어났다. 그의 부모는 1936년, 첫 아이 해롤드(Harold)를 잃었다. 당시 9살이었던 해롤드가 백혈병으로 죽은 지 2년 후 스미슨이 태어났고, 그들은 스미슨 이후 자식을 낳지 않았다. 이러한 상황의 아이들은 정신분석학에 따르면 의식적 혹은 무의식적으로 자신을 타인의 죽음에 의해 생명을 얻은 ‘교체 아이(replacement child)’로 여기며, 행동과 생각에 다음과 같은 공통적인 특징을 보인다고 말하는데, 그것은 바로 이들이 죽음과 자연의 재난에 병적으로 열중한다는 것이다.⁴⁰⁾ 이는 스미슨의 초기 회화의 주요 주제 가운데 하나인 죽음의 이야기와 그가 자신의 대지미술을 “정신과 물질 사이의 재난(catastrophe of mind and matter)”⁴¹⁾으로 설명한 대목과 연결해 볼 수 있다.

40) Albert C. Cain and Barbara S. Cain, "On Replacing a Child", in *Journal of American Academy of Child Psychiatry* 3, 1964, p.450.

스미슨은 생후 얼마 안 되어 뉴저지의 루터포드(Rutherford)로 옮겨가 그곳에서 유년기를 보냈다. 그는 후일 미국 현대미술을 대표하는 작가들 중 한 사람으로 평가받게 되지만, 유년기에는 미술에 흥미가 없었다. 당시 그는 박물학자 혹은 동물학자를 꿈꾸었다. 일찍부터 자연사, 지질학, 여행에 관심이 많았던 스미슨은 자연사 박물관(The Museum of Natural History)에서 대부분의 시간을 보냈다. 작가의 말에 따르면, “당시 자연사 박물관에서 본 공룡은 무의식에 남아있을 정도로 깊은 인상을 남겼다.”⁴²⁾ 이는 그의 <나선형 방과제> 영화 장면 가운데 붉은 필터로 촬영된 자연사 박물관의 공룡 화석에서 확인할 수 있다.(그림 10) 또 햄먼드 지도 회사(Hammond Map Company)에 근무하던 삼촌의 지도와 광물 표본들도 훗날 일련의 <논사이트(Non-site)> 작업들에 등장할 만큼 어린 그의 호기심을 자극하였다. 이 시기 파충류, 화석, 인공유물을 채집함으로써 얻은 자연사에 대한 견문은 후일 대지 작업 제작에 있어 많은 도움을 주었다.

8살이 되던 해인 1946년 부모와 함께 한 미국 횡단 여행은 스미슨의 시야를 그 자신의 집이 위치한 교외 산업지역에서 광대하게 펼쳐지는 자연야생으로 확장시키는 계기였다.⁴³⁾ 이처럼 산업화된 도회지와는 대조적인 야생 지역의 여행을 통해 산업 개발로 황폐화되어가는 자연의 모습에서 후일 그가 즐겨 사용한 카오스의 개념인 “인간과 자연 사이에 계속되는 갈등”⁴⁴⁾을 목격할 수

41) Robert Smithson, “Fragments of an Interview with P. A. Norvell”(April, 1969), Lucy R. Lippard(ed.), 앞의 책, p.89.

42) Paul Cummings, “Interview with Robert Smithson for the Archives of American Art”(1972), Jack Flam(ed.), 앞의 책, p.279.

43) 스미슨은 이 여행에서 돌아와, 여행지들에서 산 업서들을 모아 동네 친구들에게 ‘풍경엽서’전을 열었다. 이후부터 그는 가족 여행지를 자신이 선정하고 계획했다. 그가 선정한 여행지들은 플로리다의 샌니발 아일랜드(Sanibal Island), 그랜드 캐논(Grand Canyon), 옐로우 스톤 내셔널 공원(Yellowstone National Park) 등이다. Paul Cummings, 위의 책, p.271.

있는 시각이 형성되었다.

스미슨은 고등학교 시절부터 미술을 배웠으며, 특히 1955년에는 아트 스튜던츠 리그(The Art Students League)에서 장학금을 받는 등 미술에 재능을 보이기 시작했다. 뉴저지 공립학교의 주입식 교육에 한계를 느꼈던 그는 그것의 돌파구로써 1954년 가을 아트 스튜던츠 리그 야간 수업에 등록해 18살까지, 다시 말해, 1954년 가을부터 1956년 봄까지, 밀그림 그리기(cartooning) · 정물 데생(Life drawing) · 회화 (painting) 등의 수업을 받았다. 1955년 목판화 작품으로 받은 장학금은(1955~56년) 그가 미술가로 성장하는 데 촉매제 역할을 했다. 예컨대 1955년부터 그는 아트 스튜던츠 리그 외 다른 기관의 미술 수업에 참여했을 뿐 아니라,⁴⁵⁾ 목판화를 전시하기 위해 그 스스로 직접 화랑을 찾아다니는 열성적 모습을 목격할 수 있다. 이를 계기로 스미슨은 아티스트스 갤러리(Artists Gallery) 운영자와 친분을 쌓아갔다.

스미슨의 설명에 따르면, 목판화는 십대들의 이야기를 담고 있으며 독일 표현주의 수법으로 제작되었다.⁴⁶⁾ (그림 11) 이는 그가 아카데미 전통보다는 작가 개인의 마음 상태를 중시하는 표현 양식에 관심이 높았다는 것을 시사해주는 부분이다. 또 독일 표현주의가 급속한 변화와 도시 생활의 여러 병폐를 가져온 산업사회에 대한 의문을 표명하는 미술사조라는 것을 고려한다면, 후일 그가 개간 프로젝트를 통해 사회 실천에 열중한 것은 자연스러운 귀결이라 할 수 있다. (그림 12) <42번가의 십대들>에서 보여주는 선의 사용과 인물의

44) Lucy R. Lippard, "Breaking Circles:The Politics of Prehistory", Robert Hobbs, 앞의 책, p.31.

45) 1955년부터 1956년 사이 스미슨은 아트 스튜던츠 리그에서 만난 친구들과 함께 센트럴 파크 주변에 위치한 이작 소이어(Issac Soyer) 스튜디오의 토요일 스케치 수업에 참가했다. 또 1956년부터 브룩클린 뮤지엄 스쿨(Brooklyn Museum School)에 다녔다.

46) Paul Cummings, 앞의 책, p.272.

형태는 특히 독일 다리파의 작가인 에리히 헤켈(Erich Heckel)의 <평야에서의 남자(Man on a Plain)>(1917)와 <남자의 초상(Portrait of a Man)>(1919)의 그것과 유사하다. (그림 13, 14)

이듬해 1956년은 앞으로 스미슨의 세계관의 토대가 될 문학적 소양이 형성된 해이다. 스미슨은 알란 브릴리언트(Alan Brilliant)⁴⁷⁾를 통해 문학의 세계를 접해갔다. 컬럼비아 대학에 재학 중이었던 브릴리언트는 일찍이 스미슨의 예술적 재능을 알아보고, 당시 18살 스미슨에게 『판(Pan)』의 표지 그림 제작을 제안했다. 『판』은 컬럼비아 대학 출판사에서 1956년 여름부터 발간하기 시작한 ‘시 잡지’이다. 채(Tsai)에 따르면, 스미슨이 제작한 표지 그림들에서는 당시 그가 좋아했던 오스카 코코슈카(Oskar Kokoschka), 제임스 앙소르(James Ensor), 히에로니무스 보슈(Hieronymous Bosch)의 영향을 볼 수 있다.⁴⁸⁾ 여기서 괄목할 것은 그가 이를 통해 표지 그림 제작이라는 경험뿐 아니라 시문학을 접하기 시작했다는 사실이다.

같은 해 모마(MoMA)에서 열린 “영국 회화의 대작 1800-1950(Masters of British Painting 1800-1950)”(1956.10.2-12.2)전은 스미슨에게 블레이크(Blake)의 작품을 직접 만나 볼 수 있는 기회를 제공해 주었다. 18세기 말 낭만주의의 선구자라 평가받는 블레이크는 시와 회화를 신화와 상징체계를 통해 표현한 작가이다. 블레이크가 활동했던 시대는 바로 합리주의와 과학사상이 고조되었던 18세기 후반이다. 당대 진보주의 세계관에 반대하는 영원의 세계

47) 알란 브릴리언트는 1956년 컬럼비아 대학의 교수들의 도움을 받아 비공식 모임 ‘금요일 밤 세미나(Friday Night Seminar)’를 조직하였다. 이 모임은 스미슨을 포함해 컬럼비아 재학생들과 예술 고등학교(High School of Music and Art) 재학생들 12명이 모여 구성되었다. 브릴리언트의 회상에 따르면, 그들의 주요 토론 주제는 ‘추상표현주의’였다고 한다.

48) Eugenie Tsai, “Robert Smithson: Plotting a Line from Passaic, New Jersey, to Amarillo, Texas”, Eugenie Tsai with Butler(ed.), *Robert Smithson*, exh.cat, (Los Angeles:The Museum of Contemporary Art), 2004, p.13.

를 노래한 블레이크의 작품은 스미슨에게 깊은 인상을 남겼고 그는(스미슨) 특히 블레이크의 『하늘과 지옥의 결혼(The Marriage of Heaven and Hell)』(1790)과 『예루살렘(Jerusalem)』(1804-1820)을 좋아했다. 여기서 블레이크의 이원론적 세계의 대립과 결합의 상징들은 훗날 스미슨의 “개간 프로젝트”의 형태에서 찾아 볼 수 있다. (그림 15)

스미슨이 비트 시인들과 뉴욕화파들의 집결지였던 시더바(Cedar Bar)에 드나들기 시작했던 것도 1956년 바로 이 해이다. 시더바는 당대 젊은이들과 지식인들의 화두를 접할 수 있는 현장이었다. 그는 이곳을 자신이 교육을 받은 곳으로 묘사한 칼 안드레의 말에 동의하였다.⁴⁹⁾ 시더바는 당시 뉴욕에서 활동했던 미술가 · 문학가 · 음악가를 비롯한 모든 예술인들의 만남의 장소였다. 여기에 모인 이들을 스미슨은 “그들은 자신이 누구인지, 그리고 그들이 어디에서 왔는지를 알고 싶어 분투하는 이들”이라고 묘사하였다.⁵⁰⁾ 그의 말은 이들의 정신이 실존주의를 토대로 하고 있음을 암시한다.

1956년 고등학교 졸업 직후, 스미슨은 군대에 지원하였고, 약 여섯 달 동안 복무하였다. 1957년 제대 후 그는 뉴욕으로 이주하였고 미술가로서의 활동을 시작한 것은 1959년부터이다. 그 해 조각가 낸시 홀트(Nancy Holt)를 만났고, 1963년 그녀와 결혼했다.

스미슨 그 스스로 “모색기”라고 일컫는 1959-63년 작가는 시더바에서 알게 된 포스트-비트 그룹(Post-Beat Group)에 참여했다. 추상표현주의와 실존주의의 추종자들로 구성된 이 그룹은 비트 세대를 자신들의 모델로 삼았다. 스미슨은 1959년 가을, 열여섯 점의 회화들을 가지고 아티스츠 갤러리(Artist's Gallery)에서 첫 개인전을 열었다. <정신 이상자의 초상(Portrait of

49) Paul Cummings, 앞의 책, p.274.

50) 위의 책, p.274.

Lunatic)> · <폐허(The Ruins)> · <암살자(The Assassin)>와 같은 작품들에
 는 비트 세대의 정신인 ‘기존 기성 문화에 대한 도전’과 ‘그 동안 평범하고 가
 치 없다고 여겨졌던 소재들에 대한 관심’이 담겨져 있다. 한편 <백색 공룡
 (White Dinosaur)> · <청색 공룡(Blue Dinosaur)> · <육식 동물(Flesh
 Eater)>(1959)에는 유년 시절 그의 무의식에 각인된 자연사 박물관의 공룡들
 이 출현하고 있다. 어빙 샌들러(Irving H. Sandler)는 이 작품들이 보여주는
 거친 선과 강렬한 색채에 주목하였고, 그를 차세대 액션 페인팅 화가로 지목
 하였다.⁵¹⁾

1964-65년을 기점으로 스미슨은 회화 대신 조각으로 전향하는데, 그러한
 계기는 바로 1961년 로마 여행에서 비롯되었다. 이 여행은 로마의 레스터 화
 랑(Galleria Lester)에서 스미슨을 초대하면서 이루어졌다. 작가의 회상에 따
 르면, 당시 그는 “로마의 일부분이 되고 싶었고, 로마를 이해하길 원하였다.”
 라고 한다.⁵²⁾ 이를 위해 스미슨은 로마 도시 곳곳에 서 있는 종교 유적이
 바로 로마라고 여겼고 종교 연구에 몰두하였다. 까닭은 그가 말한 바처럼, 서
 구 유럽 문명의 뿌리를 이해하기 위해서 종교가 미술에 어떻게 영향을 주었는
 가에 대한 탐구가 필요하다고 여겼기 때문이다.⁵³⁾ 1961년 여름 로마 레스터
 갤러리에는 ‘예수의 수난기’와 ‘구원’을 주제로 한 작품들이 선 보였다. (그림
 16,17,18) 전시를 준비하면서, 그는 회화와 더불어 ‘종교시’ 약 22편을 썼으
 며, 그 중 몇 편은 회화 작품과 나란히 전시 도록에 실리기를 희망했다. 시문
 학과 미술을 상호보완적인 관계로 제시하는 태도는 이 때부터 나타났다. 이것
 은 형식상에 있어서 회화와 시가 어우러진 블레이크 작업의 영향으로도 볼 수

51) Irving H. Sandler, “Robert Smithson at Artists”, *ARTnews* 58, no 6 (October 1959), p.18.

52) Paul Cummings, 앞의 책, p.282.

53) 위의 책, p.282.

있다.

전시와 별개로, 로마 방문은 유럽 전통을 토대로 그동안 작업 활동을 해 온 그에게 생각의 전환점을 마련해 주었다. 그것은 폐허의 모습으로 서 있는 “영원한 도시(eternal city)” 로마의 종교 유적지 풍경에서 비롯되었다. 그에게 폐허로 남아있는 로마의 종교 유적지는 더 이상 작동하지 않는 유럽 전통의 붕괴였다. 로마의 폐허를 문화의 죽음의 우의로 파악한 시각은 이미 바로크 시기부터 형성된 것이다. 17세기에 로마는 제국의 쇠망과 주요 도시의 파괴를 상징하는 데 있어서 좋은 예였다. 이를 기점으로 스미슨은 그가 미술가로서 활동하기 시작하면서부터 유럽 문화를 일구어 낸 정신적 세계인 종교와 미술의 전통적 재료인 붓과 캔버스를 버리고 미국에서의 작가 자신의 경험을 토대로 작업 세계를 구축해 나갈 수 있는 작가로서의 세계관이 형성되기 시작했다.

로마에서 뉴욕으로 돌아온 스미슨은 1963년 한 해 동안 회화작업을 멈추고, 낸시 홀트와 함께 언더그라운드 또는 B급 영화 관람과 독서를 즐겼다. 이듬해 그는 지그재그 모양의 붉은 네온 튜브로 제작한 <엘리미네이터(The Eliminator)>(1964)를 들고 미술계에 돌아왔다. (그림 19) 이 작품은 관람객에게 방위 감각 상실로 인한 혼돈을 유도한다. 작품 제목에서 알 수 있듯이, 이것은 과학에서 소재를 취했다. 엘리미네이터란 교류 전류와 직류 전류가 만나는 장소이다. 이처럼 다른 두 대척적 요소가 만나는 장을 수직 혹은 수평으로 구성해 정적인 분위기를 자아내기 보다는 지그재그의 패턴으로 동적인 분위기를 표현했다. 지그재그 패턴은 이 작품에 앞서 같은 해에 제작된 <하이시에라>(1964)에서 볼 수 있다. (그림 20) <엘리미네이터>를 구성하는 교류 직류와 직류 전류와 같은 이분법적 요소는 후일 개간 프로젝트에서는 ‘인간 대 자연’과 ‘정신 대 물질’로 대체되었지만, 대척적 개념이 만나는 장소라는

점에 있어서는 다르지 않다.

1964년부터의 스미슨 활동 가운데 괄목할 부분은 도널드 저드(Donald Judd) · 로버트 모리스 · 칼 안드레 · 댄 플레빈(Dan Flavin) 등의 미니멀리즘 작가들과의 교우다. 그는 그들과 함께 전시 활동을 했을 뿐 아니라 그린버그를 필두로 한 형식주의에 대한 부정적 시각을 공유했고 그것에 대한 대안을 모색해 나갔다. 스미슨은 커닝스와의 인터뷰에서 1964~65년경부터를 그 자신이 ‘의식있는 작가(conscious artist)’로 활동을 시작한 시점으로 보고 있으며, 앞 선 시기는 일종의 ‘모색기(investigating period)’로 설명하였다.⁵⁴⁾

스미슨은 「엔트로피와 새로운 기념비(Entropy and The Monument)」(1966)에서 미니멀리즘을 미래 조각의 비전으로 제시하였다. 또 「미술의 부근의 언어 박물관(A Museum of Language in the Vicinity of Art)」(1968)에서는 플레빈 · 저드 · 솔 르윗(Sol Lewitt) · 모리스 · 애드 라인하르트(Ad Reinhardt) 등의 미니멀리즘 작가들과 자신을 동일시했다. 당시 스미슨은 미니멀리즘 작가이자 대변인이었다. 그러나 스미슨의 조각들의 ‘비관계적인(non-relational)’ 구도는 미니멀리즘 작가들에서 볼 수 없는 은유가 담겨져 있다. 로렌스 엘로웨이(Lawrence Alloway)가 <알로곤 #1 (Alogon #1)>(1966)을 통해 설명하듯, 스미슨의 조각은 “지식(Knowledge) 혹은 시스템(System)의 결점들(weak points)에 대한 염세적인 언급”이다.⁵⁵⁾ (그림 21)이 같은 차이에도 불구하고 스미슨이 미니멀리즘 작가들과 그 자신을 동일시했던 까닭은 그들과 그린버그의 형식주의에 대한 대안을 찾고자 했기 때문으로 볼 수 있다.

54) Paul Cummings, 앞의 책, p.283.

55) Lawrence Alloway, “Robert Smithson’s Development”, Alan Sonfist(ed.), *Art in the Land*, New York:E.P.Dutton, 1983, p.126. originally published in *Artforum*, November 1972.

스미슨의 형식주의에 대한 반감이 구체적으로 어떠한 것이었는가는 다음을 통해 구체적으로 알 수 있다. 마이클 프리드는 1967년 『아트포럼』에 「미술과 사물성(Art and Objecthood)」(1967.6)을 실었다. 여기서 그는 미니멀리즘의 작업을 ‘연극성’이라는 단어를 빌려 폄하했다. 스미슨은 「에디터에게 편지(Letter to Editor)」(1967.10)를 통해 「미술과 사물성」을 미니멀리즘 작품들에 대한 프리드의 ‘전쟁’ 선포문이라 주장했다. 그는 프리드를 ‘그린버그의 파수꾼’이라 평가 절하했으며, 프리드가 부정하고자 한 미니멀리즘의 연극성을 옹호했다. 스미슨에게 미완성 유료 도로에서 토니 스미스(Tony Smith)이 경험한 “무한성(endlessness)”⁵⁶⁾은 프리드, 즉 형식주의 비평가들이 미술의 요건으로 주창하는 “현전성(presentness)”을 전복할 수 있는 미니멀리즘 조각의 특징이었다.⁵⁷⁾ 이는 형식주의와 스미슨과 같은 젊은 미술가들 사이 간격을 보여주는 좋은 예이다.

1964~1967-8년 사이 스미슨이 제작한 일련의 조각들은 거울 구조물 혹은 결정체 성장 모형이 주를 이룬다. 스미슨은 1965년경부터 글쓰기를 공식적으로 시각 작업과 병행시켜 나갔다. 그의 글은 자신의 작업에 대한 에세이뿐만 아니라 당대 미술, 문화 등의 동향에 대한 비평을 포함한다. 또 「파세익 기념

56) 토니 스미스의 경험은 다음과 같다. “어두운 밤이었고, 불빛도, 갓길 표지도, 차선도, 난간도, 아무것도 없었다. 오로지 저 멀리 언덕으로 둘러 쌓인 아파트의 풍경을 지나는 어두운 포장도로만 있을 뿐이다. 굴뚝들, 탑들, 연기와 색등들이 이 길을 강조하고 있다. 이 드라이브는 계시적 경험이었다. 도로와 대부분의 풍경은 인공적이었다. 따라서 그것은 미술 작품이라고 칭할 수 없다. 한편 그것은 미술이 가져다 주지 못한 어떤 것을 나에게 선사해 주었다. 처음에는 난 그것이 무엇이지 알 수 없었지만 그것은 내가 그동안 미술에 갖고 있던 수많은 견해들로부터 벗어날 수 있게 해 주었다. 그것은 미술에서 이전에 표현된 바 없는 ‘현실(reality)’에 놓여져 있는 것이다.” Tony Smith, “Talking with Tony Smith”, Charles Harrison & Paul Wood(ed.), *Art in Theory 1900-1990*, Blackwell, p.742. original in *Artforum*, vol.1 no.4, New York, December 1966, pp.18~19.

57) Robert Smithson, “Letter to the Editor”(1967), Jack Flam(ed.), 앞의 책, pp.66~67. 참조.

비 유람(A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey)」(1967.12)과 「유카탄에서 거울-여행 사건들(Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan)」(1969.9)은 『아트포럼(Artforum)』에 실린 글이지만 그것 자체가 미술 작업으로, 미술관에 종속되었던 미술 시장의 변혁을 위한 시도였다. (그림 22, 23) ‘글쓰기’를 미술 작업의 영역으로 확장한 스미슨의 작업은 미술을 미술관 혹은 개인의 소유의 대상으로 간주하는 미술 상업주의에 항거 한 당대 미술의 움직임 가운데 하나인 개념미술의 특징이다.

이 같은 문맥에서 스미슨은 1968년을 기점으로 미술관에 영구히 소장되는 오브제로서의 미술이라는 한계에서 벗어나고자 했으며 이에 대한 구체적인 방안을 모색해 나갔다. 그 일환으로 <논사이트(Nonsite)>(1968)와 같은 ‘흙 작업(earth works)’을 선보였다. 작가는 자신이 현장 답사한 장소의 흙과 모래를 기하학적 형태의 상자에 담은 다음 그가 방문한 장소의 지도를 재구성해 ‘논사이트’를 제작했다. (그림 24) 이것은 모리스와 세라 등의 반형태(Anti-form)작품들에서 볼 수 있는 녹은 납, 고무, 털, 솜, 펠트, 흙과 같은 전통적이지 않은 미술 재료를 사용하고 있으며, 전시가 끝나면 작업도 함께 처분된다는 부분에 있어서 유사하다. (그림 25) 그러나 ‘반형태’ 작품들의 재료들은 기존 미술이 지향하였던 ‘형태’를 부정하기 위한 것이라면, 스미슨의 ‘논사이트’ 작품들의 흙과 모래는 갤러리 공간에 부재하고 있는 ‘사이트’를 관람객이 인지하는 순간 그들의 의식에 발생하는 혼돈에서의 ‘사이트와 논사이트 사이의 변증법적 과정’에 초점을 두고 있다.

1969년부터 스미슨은 실제 사이트에 미술가가 개입한 작업들을 선보이기 시작했다. 작가는 1969년 10월 이탈리아 로마 근처의 카파 디 셀체(Capa di Selce)의 버려진 흙·자갈 채석장에서 <아스팔트 런다운(Asphalt Rundown)>을 제작하였다. (그림 26) 고르지 않은 절벽 아래로 덤프트럭은 점성의 아스

팔트를 쏟아 부었다. 이 작업을 후원한 라티코 갤러리는 스미슨을 당대 이탈리아 미술을 대표하는 미술 운동인 아르테 포베라(Arte Povera)의 대표적인 작가인 야니스 쿠넬리스(Jannis Kounellis), 피노 파스칼리(Pino Pascali)와 연관시켰다. 그러나 스미슨의 작품은 아르테 포베라 작가들의 ‘버려진 것’에 대한 형식적 관심으로 설명 할 수 없는 본 논문의 III장에서 살펴볼 ‘엔트로피’의 구현이다. <아스팔트 런다운>보다 한 달 일찍 아트포럼에 발표한 「유카탄에서 거울-여행 사건들(Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan)」(1969.9)의 장소는 멕시코의 야생지이다. (그림 23) 두 작업 모두 기록 사진을 제작 한 후 실제 작업은 철거되었다는 점에 있어서 유사하지만, 전자는 인류의 산업 활동으로 자연이 파괴된 장소인 반면 후자는 인류가 공포를 느끼는 초자연적인 장소이다.

이듬해 <부분적으로 파묻힌 헛간>(1970)부터 야외 장소에 위치한 스미슨의 작업들은 한시적이지 않고 그것이 위치한 장소에서 시간에 한정되지 않고 존재한다. (그림 6) 또 스미슨은 <나선형 방파제>(1970)를 기점으로 인간의 산업 활동으로 황폐화된 장소를 미술을 통해 개간하기 시작하였고, 1971년 공식적으로 ‘개간 프로젝트’ 이름 아래 개간을 실천해 나갔다. 예컨대 네델란드 엠멘(Emmen)의 채석장에 <깨진 원/나선형 언덕> 제작 이후부터 그는 자신을 미술 컨설턴트로 자처하며 ‘개간 프로젝트’ 제작을 탄광업체에 직접 권유했고 이를 그들과 조율해 나갔다. (그림 2) 스미슨이 이처럼 구조물 제작과 미술 컨설턴트로 활동할 수 있었던 배경은 델러스 포트 워쓰 공항(Dallas-Fort Worth Regional Airport) 모서리에 설치될 조각 제작을 위해 티벳츠-애버트-매카디-스트라튼(Tippetts-Abbett-McCarthy-Stratton)회사에 미술 컨설턴트로 고용되었던 경험이다. (그림 27)

이 같은 활발한 활동 전개 중 스미슨은 <애머릴로 만곡부>(1973)의 상공 사진 촬영에서 발생한 비행기 추락사고로 1973년 세상을 떠났다. (그림 28)

III. 스미슨의 “개간 프로젝트”의 이론적 토대

스미슨의 개간 프로젝트는 엔트로피와 변증법을 그것의 이론적 배경으로 하고 있다. 급속도로 오염되고 무질서해진 세계에 대한 설명으로 알려진 ‘엔트로피’는 진화를 내포하고 있는 ‘변증법’과 양립하는 것이 불가능한 것처럼 보인다. 그러나 이는 엔트로피에 대한 오해에서 비롯된 것이라 할 수 있다. 엔트로피와 변증법을 동시에 구현하고 있는 스미슨의 개간 프로젝트를 통해 우리는 엔트로피에 관한 여러 저술들의 오류를 오히려 수정할 수 있는 기회를 가질 수 있다. 더욱이 이 두 개념은 스미슨 자신이 스스로 밝힌 작업의 주제이며 방법론이다. 따라서 구체적인 작품 분석에 앞서 이를 면밀히 살펴볼 필요가 있다. 본 장에서는 개간 프로젝트의 출현을 가능하게 한 기본적인 요건인 엔트로피와 변증법에 관해 살펴본 후, 이 두 개념을 그가 동시에 구현할 수 있었던 이론적 배경을 고찰하고자 한다.

1. 엔트로피

스미슨은 「엔트로피와 새로운 기념비」(1966)를 기점으로 자신의 글과 인터뷰들에서 엔트로피를 즐겨 다루었고, 이를 자신의 작업 개념과 직접적으로 연결시켰다. 이에 따라 그의 작품을 이해하는 데 있어 엔트로피는 필수불가결한 요소라고 할 수 있다.

1) 엔트로피의 개념 정의

19세기 독일 물리학자 루돌프 클라우시우스(Rudolf Clausius)는 “열은 뜨거운 물체에서 차가운 물체로 흐른다.”는 라자르 카르노(Lazare Carnot)⁵⁸⁾의 명제에 “열은 스스로 차가운 물체에서 뜨거운 물체로 흐를 수 없다.”는 명제를 추가함으로써 열역학 제2법칙을 1865년에 공식화한 최초의 인물이다. 이것은 자연에서 일어나는 어떤 사건도 한 방향으로 나아가면 되돌릴 수 없다는 것을 의미한다. 클라우시우스는 이러한 비가역적인 과정에서 발생하는 ‘에너지 변환량(transformation content)’을 ‘엔트로피’라고 명명했는데, 이는 다음과 같은 그의 생각에서 비롯되었다.

나는 중요한 과학적 이름이 시대에 따른 언어의 변화와 무관하다는 인상을 주기 위해 고대 언어로 명명하는 것이 좋겠다고 생각하였다. 그래서 나는 “변환(trnsformation)”을 의미하는 그리스어 “에 트로페”를 토대로 해 이것을 엔트로피라고 명명하자고 제안했다. 엔트로피(Entropy)라는 단어는 에너지(Energy)와 유사하다. 그것은 내가 의도했던 바이다. 나는 엔트로피와 에너지라는 두 양이 물리적 의미에서 서로 밀접하게 관련되어 있기 때문에, 이름도 유사한 것이 적합하다고 여겼다.⁵⁹⁾

58) 라자르 카르노는 1820년 24세 나이로 프랑스군에서 퇴역해 물리학과 경제학에 몰두했고 산업혁명 직후 프랑스에서 증기기관에 대한 관심이 고조되었을 때 열기관 원리를 분석했다. 1824년 그는 열역학에 관한 발견들이 담긴 소책자를 펴냈다. 여기서 그는 열기관의 세부 작동 방식이 아닌 일반적인 측면에 주목하였다. 그것은 바로 “열기관은 에너지를 상대적으로 온도가 높은 열의 형태로 받고 상대적으로 온도가 낮은 열을 방출한다.”라는 발견이다.

59) Rudolf Clausius, "On Different Forms of the Fundamental Equations of the Mechanical Theory of Heat and Their Convenience for Application", in Joseph Kestin, *The Second Law of Thermodynamics*, John Wiley & Sons Inc, 1977, pp.186~187.

엔트로피는 바로 에너지 변환량을 지칭하기 위해 고안되었다. 클라우시우스가 조사한 모든 비가역적 과정들에서 엔트로피는 증가했다.⁶⁰⁾ 그는 과거 열역학자들의 연구를 다음과 같은 단순하고도 포괄적인 두 명제로 요약했다.

1. 우주의 에너지는 일정하다.
2. 우주의 엔트로피는 항상 증가한다.

따라서 그에 의해서 열역학 제2법칙은 엔트로피가 항상 증가한다는 과정을 설명하는 법칙으로 정리되었으며, 이는 엔트로피 법칙이라고도 불린다.

요컨대 열역학 제2법칙은 다음과 같은 중요한 두 가지 사실을 우리에게 알려준다. 하나는 자연세계의 방향은 비가역적이라는 사실이고 다른 하나는 엔트로피는 최대값에 도달하고자 한다는 사실이다.

19세기 후반 엔트로피는 급격하게 고전 물리학의 가장 중요한 개념으로 발전해 나갔고 얼마 되지 않아 볼츠만(Ludwig Eduard Boltzmann)이 엔트로피 법칙을 확장시켰다.⁶¹⁾ 그는 역학적 과정에도 열역학 제2법칙이 적용된다는 것을 주장했고 이를 체계화하였다. 예를 들자면, 커피에 크림을 넣고 뒤섞으면, 차가운 물과 뜨거운 물이 혼합된 후 분리될 수 없는 현상을 엔트로피 법칙으로 설명할 수 있다고 믿었고⁶²⁾ 다음과 같은 엔트로피 관계식을 정립했다.

60) 비가역적 과정들은 항상 자연에 어떤 영향을 남긴다. 클라우시우스는 이를 수학적 양으로의 측정을 시도하였고, 그 양을 열에너지를 절대온도로 나눈 값과 동치시켰다.

61) 볼츠만은 오스트리아 태생의 물리학자이다. 그는 기체이론의 창시자이기도 하다. 그라츠와 뮌헨 대학에서 물리학과 수학을 강의하였다.

62) 볼츠만은 무질서의 증가를 분자 실험을 통해 증명하였다. 네온 기체(검은 분자)와 아르곤 기체(흰 분자) 사이 칸막이를 치우면 기체들은 섞인다. 흰 분자들은 점차 검은 분자들 쪽으로 가고, 검은 분자들은 흰 분자들 쪽으로 간다. 분자들은 서로 부딪히기도 하며 되튀긴다. 오랜 시간이 지나면 균질적인 혼합 기체가 만들어진다. 이 과정은 엔트로피 증가를 동반하는 비가역적 과정이다. 이 원자들은 비가

$$S = k \ln \Omega$$

(S=엔트로피, k= 비례상수, \ln =자연로그, Ω =무질서도)⁶³⁾

물리학자들은 주어진 상황이 실현될 수 있는 방법들의 수를 그 상황의 무질서도로 본다. 이 공식에 따르면, 엔트로피가 클수록 무질서는 크다. 따라서, 엔트로피는 시간의 흐름과 함께 최대치를 향해가고 있기 때문에 결국 무질서도 증가하고 있는 것이다.

화학자들은 항상 어떤 반응이나 변화는 자발적으로 일어나는 반면에, 다른 반응들은 허용되지 않거나 오직 유도를 통해서만 일어나는가를 궁금해 하였다. 노벨화학상 수상자인 포터(Sir George Poter)는 1968년에 이를 다음과 같이 설명하였다. “이것은 자연이 어떤 대가를 치르고서라도 총 엔트로피를 증가시키기 때문이다.”⁶⁴⁾ 열역학은 화학자들에게 화학반응과 변화를 예측하고 설명하는 이론적 틀을 제공했다. 자연적으로 일어나는 화학반응이든 인간이 조작한 화학반응이든 모두 엔트로피 증가 방향으로 나아간다. 예를 들면, 우리가 더 많은 화학물질을 생산하고 사용할수록, 우리 주위의 무질서가 더 증가

역성에 의해 질서 있는 원자 배열로부터 무질서한 배열로의 변화를 겪는다.

책 호키키안, 『무질서의 과학』 (2002), 전대호 · 전광수 역, 철학과 현실사, 2004. p.71.

남캘리포니아 대학에서 실험 핵물리학 박사학위를 받은 책 호키키안은 남캘리포니아 대학과 캘리포니아 주립대학에서 컴퓨터 과학을 가르쳤고, 현재 데이터 설계자로 일하고 있다.

63) 우리에게 한 개의 분자 혹은 구슬이 있고, 그것을 넣을 한 개의 상자가 있다고 해 보자. 이 때 우리가 계를 배열할 수 있는 방법은 단 하나 뿐이다. 우리가 상자를 두 부분으로 나누면, 우리는 계를 두 방법으로 배열할 수 있다. 우리는 구슬을 왼쪽 부분으로 넣거나, 오른쪽 부분에 넣을 수 있다. 우리가 동일한 구슬 두 개를 가지고 있으면, 네 가지 방법으로 계를 배열할 수 있다. 볼츠만은, 배열 방식들의 수의 자연로그 \ln 가 열역학적계의 엔트로피 S에 비례한다고 주장했다.

위의 책, p.72.

64) 위의 책, p.75.

한다는 것이다. 이는 환경문제가 발생하는 원리이기도 하다.

이를 자연 전체에 적용한 인물은 켈빈 경(Lord Kelvin)이다. 그는 열이 비가역적 과정에 의해 산출되는 경우에는 에너지의 손실이 발생하고, 최초상태로의 복원이 불가능하다고 밝혔다. 그 결과 언젠가는 지구가 살 수 없는 곳이 될 것이라고 설명하였다. 헬름홀츠는 이를 우주의 “열죽음”으로 확장해 설명한다. 즉 엔트로피는 물리적·화학적·생물학적·지질학적 등을 포함한 모든 자연적 과정에 적용된다.

상기 이론들의 입장에서 보면 엔트로피는 경제·사회학자들 사이에서 모든 진보의 필요조건이라 할 수 있는 ‘질서’가 ‘무질서’에 도달할 수밖에 없다는 종말론적인 예언, 즉 “사회는 진보한다.”는 뉴턴적 세계관의 부정으로 차용되었다.

2) 스미슨의 ‘엔트로피’

사회 각 방면에 걸쳐 질서의 혼란과 붕괴가 나타난 미국의 1960년대 중·후반은 II장 1절의 정치·사회에서 살펴보았듯이 무질서 그 자체였다. 당시 산업사회·기성세대의 질서, 도덕, 문화에 대한 회의적 시각은 이미 1950년대에 출간된 노버트 와이너(Nobert Weiner)의 『인간의 인간적 사용(The Human Use of Human Being)』(1950)과 잭 케루악의 『여정에서』(1957) 등의 문학에서부터 나타나고 있었다. 와이너는 과학·기술의 발달이 더 많은 질서를 창출할 수 있다는 인류의 믿음은 엔트로피 법칙을 따르자면, 허상에 지나지 않는다고 주장했다. 토마스 핀천(Thomas Pynchon)이 1960년에 발표한 『엔트로피』(1960)는 앞 선 와이너의 저서를 모델로 해 당대 사회 체제에 만연한 혼돈의 원인을 ‘엔트로피’에서 찾고 있다.⁶⁵⁾ 40시간 동안 혼돈의 파티

가 열린 아래층과 외부와 차단되어 살아가는 위층의 대조적인 삶을 그리고 있는 이 소설에서 위층의 삶은 바로 엔트로피에 지배받는 서구 문명이다. 이 같은 핀천 소설의 대조적 삶의 모습을 통해 서구 문명의 체제를 엔트로피의 세계로 조명한 예는 클로드 레비스트로스(Claude Lévi-Strauss)의 『슬픈 열대』(1955)에서도 볼 수 있다. 레비스트로스는 여기서 세계를 ‘과열된 혹은 동적 사회(hot or mobile society)’와 ‘냉각된 혹은 정적 사회(cold or static society)’로 분류하였다. 전자는 열역학적 운영의 결과이다. 왜냐하면 이 사회는 스팀엔진처럼 에너지를 산출하고 소비하기 때문이다. 반면에 후자는 기술적 진보에서 하나의 척도가 되는 개인당 에너지의 양을 증가시키지 않는다. 스미슨의 「유카탄에서 거울-여행 사건들(Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan)」(1969.9)은 레비스트로스의 『슬픈 열대』(1955)에서 영감을 받아 제작된 작업이다.

핀천의 소설은 당대 젊은이들 사이에서 반향을 일으켰고 스미슨 또한 예외가 아니었다.⁶⁶⁾ 핀천보다 한 살 어린 스미슨도 산업사회 및 기성세대의 질서·도덕·문화에 반발한 예술가 그룹에 속한다. 핀천과 레비스트로스는 스미슨이 엔트로피를 열역학적 종말의 법칙으로 뿐 아니라 서구 문명 사회의 은유로도 주목할 수 있었던 문학·사상적 배경을 마련해 준 이들이라 할 수 있다. 스미슨은 장 뤽 고다르(Jean-Luc Godard)의 누벨바그(Nouvelle Vague)와 알랭 로브그리예(Alain Robbe-Grillet)의 누보 로망(Nouveau Roman)을 ‘엔트로피’라는 단어를 빌려 “엔트로피하다”라는 평가를 했다.⁶⁷⁾ 이를 통해 스미

65) 토마스 핀천의 소설들은 수학적·물리학적인 개념 뿐 아니라 항공기 및 통신정보관련 기술을 비롯한 과학 기술적인 개념들로 구성되어 있다. 핀천이 문학의 은유로 사용한 과학 기술 개념들은 스미슨의 작업에서 볼 수 있다.

66) 토마스 핀천 책 가운데 『제49호 품목의 경매』(1966)는 1960년대 반문화가 한창이던 미국 대학생들을 매료시켰던 대표적인 소설이다. 스미슨의 서재에서도 이 책을 찾아 볼 수 있다.

슨이 기성체제의 와해를 포착한 예술의 동향들을 설명하기 위한 용어로 ‘엔트로피’를 사용하였다는 것을 확인할 수 있다.⁶⁸⁾

스미슨이 ‘엔트로피’를 당대 미술의 화두로 소개한 것은 「엔트로피와 새로운 기념비(Entropy and The new Monuments)」(1966)부터이다. 여기서 그는 도날드 저드, 로버트 모리스, 솔 르윗과 팍 플레이스 그룹(Park Place Group)의 작가들의 작업들을 ‘엔트로피를 구현한 기념비적인 작품’으로 평가가설은 다음과 같다. 스미슨은 미니멀리즘 작가 가운데 댄 플레빈(Dan Flavin)의 ‘비활성의 역사(inactive history)’와 물리학자들의 ‘엔트로피’, 즉 에너지 고갈(energy-drain)을 동일 개념으로 간주했다. 그 같은 배경은 시간의 정지란 엔트로피가 최대치에 도달할 때 나타날 수 있는 현상이기 때문이다. 플레빈은 <타틀린을 위한 기념비 7(Monument 7 for V. Tatlin)>(1966)과 같은 일련의 ‘찰나의 기념비(instant monuments)’에서 갤러리라는 공간을 시간의 문맥으로 전환시켜 시간의 정지를 구현하고자 했다. (그림 29) 여기서 시간의 정지의 의미는 인간 본위의 역사의 정지이다. 요컨대 플레빈을 필두로

67) Robert A. Sobieszek, *Robert Smithson: Photo Works*, exh.cat, (Los Angeles County Museum of Art), University of New Mexico Press, 1993, p.27.

68) 1960년대 ‘시스템(System)’ 개념은 엔지니어·과학자·수학자들처럼 기계적 가치관을 지닌 이들의 고유의 영역에서가 아닌 공통어(lingua franca) 가운데 하나였다. 역사가 하워드 브릭(Howard Brick)의 주장에 따르면, “1960년대 후반 미국 종합대학과 대학 학생들은 ‘시스템’의 개념을 쉽게 접할 수 있었다.” 이는 특히 지식인·예술가·정치적 행동주의자들에게 특히 “문화 혁명(Cultural Revolution)”의 사상적 구성 요소였다. 일반적으로 합의된 이것의 예는 기계 발달의 자기 이미지에 반대한 문화적 도전을 무생물 분자의 구조(결정), 지질 과정(geological process), 시간(Time), 엔트로피를 시각적으로 구현한 스미슨의 작업이다.

Michael Corris, “Recoding Information, Knowledge and Technology”, Michael Corris(ed.), *CONCEPTUAL ART-Theory, Myth, and Practice*, Cambridge University Press, 2004, p.189.

한 미니멀리즘 작가들은 뉴턴(Isaac Newton)의 “외부의 어떤 것에도 상관없이 똑같이 흐른다.”라는 결정론적인 절대적 시간에 대항해 우리가 직면한 ‘현재’에 모든 시간이 응축되어 있다는 전제하에 새로운 구조를 제작했고, 관람객은 이를 통해 ‘순간’의 무한성을 경험할 수 있다.

스미슨에 따르면, “도널드 저드의 작업에서의 지어진 화면(concealed surface)은 시간의 은신처이다. 그의 미술은 입방체들의 나열에서 발생하는 일련의 부동의(motionless) 간격으로 사라진다. (그림 30) 또 로버트 그로스베너(Robert Grosvenor)의 부유(浮遊)하는 구조 표면에는 무게 개념이 제거되어 있으며 무생물계의 시간, 고체 상태 안에서 그것의 방향이 거꾸로 향해 있다.”⁶⁹⁾ (그림 31) 그린버그에게 추상표현주의는 공간의 환영주의를 거부함으로써 유럽 미술의 전통에 벗어난 미국 미술의 새로운 시작이었다면, 스미슨에게 미니멀리즘은 추상표현주의 화면에서 “액션(action)”을 가능케 한 시간을 정지시킨 새로운 기념비다.

주지하다시피, 하나의 방향으로 나아가는 시간의 흐름 하에 엔트로피는 증가하며 그것이 최대치에 도달한 마지막에는 시간의 화살도 함께 사라질 것이다. 즉 엔트로피가 최대치에 도달하면 세계는 정지함으로써 물질계를 지배하는 질량 보존의 법칙, 만유인력의 법칙 등과 같은 모든 물리학적 기계론은 작동하지 않는다. 이것은 인류 역사의 멸망이며 에너지 고갈로 나타나는 “빈(emptiness)”의 상태이다. 이렇게 보았을 경우, 「엔트로피와 새로운 기념비」(1966)에서 스미슨이 인용했던 블라디미르 나보코프(Vladimir Nobokov)⁷⁰⁾의

69) Robert Smithson, “Entropy and the New Monuments”(1966), Jack Flam(ed.), 앞의 책, p.11.

70) 블라디미르 나보코프는 1968년 2월 타임지의 표지 인물로 등장할 만큼 당시 미국에서 영향력 있는 작가였다. 또 그는 토마스 핀천에게 많은 영향을 끼쳤던 작가이다. 1950년대 코넬 대학 재학 중이었던 핀천은 나보코프에게 수업을 받았으며, 『제49호 품목의 경매』(1966)에서 나보코프의 유명 소설 『롤리타』가 등

말처럼 “미래는 거꾸로 사라진다.” 즉 그에게 미니멀리즘 작업은 정지된 시간의 구현이라 할 수 있다.

이상에서 살펴보았듯이, 「엔트로피와 새로운 기념비」에서 스미슨은 엔트로피를 결정론적 시간의 화살의 방향과 동일시하고 있으며 에너지의 고갈을 곧 시간의 정지로 간주하고 있다는 것을 알 수 있었다.

앞서 살펴보았듯이, 물리학에서 엔트로피는 모든 현상이 일어나는 방향을 설명해주는 하나의 개념이다. 스미슨은 엔트로피가 증가하는 방향성에 관해 「뉴저지 파세익 기념비 유람(A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey)」(1967)에서 다음과 같이 설명하였다.

나는 지금 엔트로피의 비가역성을 단순한 실험을 통해 증명하고자 한다. 당신의 마음속에 검은 모래와 흰 모래가 절반씩 담긴 상자 하나를 그려보자. 그리고 한 아이에게 그 상자의 모래가 회색이 될 때까지 시계방향으로 돌리도록 하자. 그 다음 그 아이에게 그것을 시계 반대 방향으로 돌리라고 하자. 그 결과 검은 모래와 흰 모래라는 본래 상태로 분리되는 것이 아니라 회색의 정도가 더욱 짙어질 뿐이다. 바로 엔트로피가 증가할 뿐이다.⁷¹⁾

위의 실험은 엔트로피의 비가역성을 보여주고 있다.

엔트로피의 비가역성을 강조하고 있는 「뉴저지 파세익 기념비 유람」
장한다.

71) I should now like to prove the irreversibility of eternity by using a jejune experiment for proving entropy. Picture in your mind's eye the sand box divided in half with black sand on one side and white sand on the other. We take a child and have him run hundreds of times clockwise in the box until the sand gets mixed and begins to turn grey; after that we have him run anti-clockwise, but the result will not be a restoration of the original division but a greater degree of greyness and an increase of entropy.

Smithson, “A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey”(1967), Jack Flam(ed.), 앞의 책, p.74.

(1967)부터 스미슨은 산업 활동으로 인해 폐허가 된 장소들을 그의 작업 소재로 조명하기 시작했고, 이를 ‘엔트로피 풍경(entropic landscape)’으로 명명하였다. (그림 32) 스미슨은 이를 통해 ‘엔트로피 방향으로 나아가는 산업사회의 생산물들은 버려진 채석장이나 탄광과 다르지 않으며 이는 복구할 수 없다.’는 메시지를 관람객들에게 전달하고 있다.

스미슨은 「뉴저지 파세익 기념비 유람」에서는 특히 엔트로피의 비가역성을 강조하고 있다. 또 「엔트로피와 새로운 기념비」에서와 달리 실제 장소의 산업 폐허를 바로 엔트로피 기념비로 조명하고 있다. 크라우스는 우리가 앞서 살펴본 흰색 모래와 검은색 모래 상자 실험의 엔트로피 현상을 ‘형태’와 ‘배경’ 사이의 경계 붕괴에 대한 예로써 설명하였다.⁷²⁾ 그녀의 해석은 미술과 그것을 둘러싼 상황, 우리의 삶의 경계 붕괴로 확장시킬 수 있다. 미술과 삶 사이에 더 이상 구분이 어렵다는 사실은 우리의 삶 속의 오브제들이 곧 예술의 은유를 대신 할 수 있다는 것이다. 벤야민은 이미 『파사젠베르크』 자료 전체에서 폐허의 이미지를 자본주의 문화의 무상함과 허약함의 우의형상일 뿐 아니라 자본주의 문화의 파괴성의 우의형상으로 제시했다.⁷³⁾

스미슨은 인간의 산업 생산물은 본래의 상태로 되돌릴 수 없으며, 엔트로피 증가로 나아가 버려질 수밖에 없다는 것에 주목했다. 즉 ‘엔트로피 풍경’은 산업자본주의 사회의 파괴성의 은유였던 셈이다. 이는 다음의 앨리슨 스카이(Alison Sky)와의 다음의 인터뷰를 통해 확인할 수 있다.

다른 말로 하자면, 엔트로피는 비가역적인 상태이다...닫힌계(a closed system)는 결국엔 쇠퇴할 뿐 아니라 붕괴하기 시작하며 다시 원상태로 되돌

72) Rosalind E. Krauss, “Entropy”, Yve-Alain Bois & Rosalind E. Krauss, *Formless* (1997), Zone Books, 1999, p.75. 참조.

73) 수잔 벅 모스, 앞의 책, p.215.

릴 수 있는 방법은 없다.⁷⁴⁾

스미슨은 엔트로피의 비가역성을 한번 파괴되면 원상태로 되돌릴 수 없는 달걀 인형 'Humty Dumpty'에 즐겨 비유하였고, <아스팔트 런다운(Asphalt Rundown)>(1969), <부분적으로 묻힌 헛간(Partially Buried Woodshed)>(1970) 등에서 볼 수 있듯이 돌사태·토사류(mud flow), 즉 구조의 파괴·분해의 모습으로 형상화하였다. (그림 26, 6) 양자 모두는 흙스를 비롯한 스미슨 연구가들에게 '엔트로피'의 구현으로 평가받고 있는 작업이다. 스미슨이 처음으로 야외에서 작업한 <아스팔트 런다운>은 액체 상태의 아스팔트가 언덕 아래로 흐르면서 고체로 고착되는 과정을 보여 준다. 흙 위에서 굳어버린 아스팔트를 원상태로 되돌릴 수 있는 방법은 없다. 고속도로가 자연의 흙 위에 아스팔트가 깔려 제작되었다는 것을 상기해보는다면, 이 작업은 자연에 대한 인간의 기술적 지배에 경종을 일으키는 계기를 마련해준다 할 수 있다.

<부분적으로 묻힌 헛간>은 헛간의 중앙 지지대가 부서질 때까지 흙을 부은 작업이다. 미술 비평가 필 라이더(Phil Leider)는 이를 피카소(Picasso)의 <게로니카(Guernica)>이후 가장 정치적인 미술 작품이라 평가했다.⁷⁵⁾ (그림 33) II장에서 언급했듯이, 이는 기존 사회 체제에 경종을 울리고자 한 반체제적(Anti-establishment) 작품이다. 수잔 보트거(Suzaan Boettger)는 '헛간'이라는 건축물 파괴는 전통적 가족의 가치의 거부로 읽혀 질 수 있다고 주장했다.⁷⁶⁾ 그에게 구조물의 파괴는 곧 기존 사회 체제의 붕괴의 은유를 함축하고

74) In other words it's a condition that's irreversible...You have a closed system which eventually deteriorates and starts to break apart and there's no way that you can really piece it back together again.

Smithson, "Entropy Made Visible"(1973), Jack Flam(ed.), 앞의 책, p.301.

75) *Conversation between Hobbs and Nancy Holt* (December 14, 1979), Robert Hobbs, 앞의 책, p.191, 재인용.

있음을 확인 할 수 있다. 이는 1971년 인터뷰에서 스미슨의 다음과 같은 설명을 통해 살펴 볼 수 있다.

벽민스터 풀러(R. Buckminster Fuller)와 달리, 난 엔트로피와 제휴하는 데 관심이 있다. 언젠가 난 모든 영역의 엔트로피를 정리할 것이다. 모든 분류는 그것의 그리드(grid)를 상실할 것이다. 레비스트로스(Levi-Strauss)는 훌륭한 통찰력의 소유자이다; 그는 우리가 인류학에 관한 연구를 “엔트로폴로지 (entropology)” 연구로 변화해야 한다고 암시했다. 그것은 고도로 발전된 구조들의 붕괴 과정 그 자체에 공헌하는 연구이다. 결국 잔해(wreckage)는 구조보다 흥미롭다.⁷⁷⁾

스미슨이 여기서 말하는 ‘구조’가 지칭하는 것은 벽민스터 풀러의 디막시온 돔(Dymaxion Dome)처럼 과학 기술이 꿈꾸는 이상적 건축물이다.⁷⁸⁾ (그림 34) 프랑스 사상가 조르주 바타유(Georges Bataille)는 ‘구조’ 혹은 ‘건축’을 사회를 통제하는 또 다른 사회 질서와 권력의 상징으로 여겼다.⁷⁹⁾ 이 같은 문

76) Suzaan Boettger, 앞의 책, p.200.

77) Unlike R. Buckminster Fuller, I'm interested in collaborating with entropy. Some day I would like to compile all the different entropies. All the classifications would lose their grids. Levi-Strauss had a good insight; he suggested we change the study of anthropology into "entropology." It would be a sturdy that devotes itself to the process of disintegration in highly developed structures. After all, wreckage is often more interesting than structure.

Robert Smithson (Interview with Gregoire Müller), “The Earth, Subject to Cataclysms, is a Cruel Master”(1971), Jack Flam(ed.), 앞의 책, pp.256~257.

78) 벽민스터 풀러(1895~1983)는 건축가 · 엔지니어 · 기하학자 · 지도제작자 · 철학자였다. 그는 1960년대 미술가들에게 많은 영향을 끼쳤다. 풀러의 에너지 지도는 스미슨에게 다음 절에서 살펴 볼 중심과 주변의 관계뿐 아니라 그가 미술 작업의 구성 재료로 지도를 사용하는 데 있어 토대가 되었다. (그림 35) 재스퍼 존슨(Jasper Johns)은 풀러의 에너지 지도를 회화로 재현하였다. (그림 36) 환경오염을 발생시키지 않으면서 에너지를 사용할 수 있는 방법을 기술 혁명을 통해 찾아 낼 수 있다는 풀러의 믿음은 스미슨과는 다른 입장이다.

79) Denis Hollier, *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille*, translated by Besty Wing, The MIT Press, 1989, p.x.

맥에서 스미슨의 관심의 대상인 잔해, 즉 구조의 붕괴란 기존 사회에 대한 회의적이었던 스미슨의 조형적 상징물이었다고 할 수 있다.

<부분적으로 문힌 헛간>(1970)의 구조는 고든 마타-클락(Gordon Matta-Clark)의 <체리나무(Cherry Tree)>(1971)에서 반복되어 지고 있다.⁸⁰⁾ (그림 6, 37) 그러나 외양과 달리 <체리나무>는 112 그린 스트리트 갤러리 바닥과 벽을 잘라 낸 다음 그 옆에 흙더미를 쌓아 제작한 작업이다. 두 작업 모두 건축물의 파괴를 구현하고 있지만, 스미슨의 작업은 불가항력적인 엔트로피의 법칙에 따른 구조물의 파괴에 대한 예언인 반면 마타-클락은 미술이라는 이름 아래 ‘세운다.(build)’라는 건축의 기본 전제의 전복시킴으로써 기존 건축에 저항한다. 마타-클락의 작업은 <절단(Splitting)>(1973~74)과 <하루의 끝(Day's End)>(1975)에서와 같이 버려진 거대한 건축물을 절단하는 방법으로 전개되어진다. (그림 38, 39, 40) 이처럼 무정부주의자인 마타-클락이 건축물을 파괴하는 행위가 곧 자본주의 체제에 대한 비판이었다는 사실에 근거해 볼 때, 기존 사회 체제에 대한 비판적 의식을 건축물을 파괴함으로써 구현할 수 있었던 토대에는 스미슨의 ‘엔트로피’가 있다.

이상에서 논의한 바와 같이, 스미슨은 과학 이론 가운데 시간의 방향으로 증가하며 비가역적인 특질의 엔트로피를 미술에 도입하여 닫힌 체제로 운영되

80) 스미슨이 「대지미술(Earth Art)」 전(1968) 참여 당시 코넬대학교 건축학과에 재학 중이었던 고든 마타-클락(1943-1978)은 본 전시의 어시스턴트로 참여하였다. 스미슨의 아내 낸시 홀트(Nancy Holt)에 따르면, 당시 마타-클락은 그들의 작업실에 방문해 당대 미술에 대한 스미슨의 이야기를 경청했으며 무엇보다도 엔트로피에 대해 이 둘은 오랜 시간동안 대화를 나눴다고 한다.

Pamela M.Lee, *Object to be destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*, The MIT press, 2000, p.39.

마타-클락은 갤러리를 벗어난 공간에 이미 존재하는 대상을 미술로 재구성하는데 있어 관심을 가지고 있었다. 그의 대표적 작업은 갤러리와 같은 실내 작업 보다는 실외에서 관람객의 참여로 완성되는 <나무의 춤(Tree Dance)>(1971)와 <낙서 트럭(Graffiti in progress on the Graffiti Truck)>(1973)과 기존 건물을 전달하는 <절단(Splitting)>(1973), <원뿔 교차(Conical Intersect)>(1975)등이다.

어 온 당대 미국의 산업자본주의의 적절한 은유로 사용하였다.

2. 변증법

스미슨은 앞 절에서 살펴 본 ‘엔트로피’만큼 ‘변증법’이라는 단어를 즐겨 사용하였다. ‘변증법’이 그의 작업 논리로 거론된 것은 1968년부터 제작되기 시작한 일련의 ‘논사이트(Nonsite)’ 작업부터이다. 이듬해에는 「사이트와 논사이트의 변증법(Dialectic of Site and Nonsite)」(1969)을 완성하였다.

변증법 연구에 공헌한 독일 철학자 이스라엘 (Joachim Israel)은 “변증법이라는 용어는 학자들 사이에서 매우 다의적으로 사용되고 있다.”라고 주장하였다.⁸¹⁾ 변증법은 일반적으로 ‘정’이 이를 반대하는 ‘반’에 의해 부정되고 다시 지양(Aufhaben)됨으로써 ‘합’에 이른다는 이론으로 알려져 있다. 이처럼 변증법을 ‘정-반-합’의 운동으로 설명하고 있는 것은 헤겔(Georg Wilhelm Fridrich Hegel)이 아니라 피히테(Johann Gottlieb Fichte)이다.⁸²⁾ 헤겔은 『정신현상학』(1807)을 통해 학문 분야에서 처음으로 자신의 사상 체계의 토대인 ‘전체성의 범주’, ‘내적 관계의 범주’, ‘과정의 범주’, ‘관계들의 관계의 범주’를 전제로 해 절대정신에 도달하는 변증법적 사유를 소개했다. 변증법적 사유를 구성하는 앞 선 네 범주는 변증법이 근본적으로 상호 관계 속에서 일어나는 과정이라는 것을 시사한다.

본 절은 스미슨의 작업에 나타나는 ‘변증법’적 성격을 조망하는 데 있어 헤겔의 변증법적 사유를 기준으로 해 그것과의 유사점과 차이점을 논하면서 스미슨의 변증법의 특징을 고찰한다. 물론 스미슨은 변증법을 마르크스주의의

81) J. 이스라엘, 『변증법-인식이론, 언어철학, 변증법적 사회과학』, 황태연 역, 1987, 서울:까치글방, p.119.

82) 위의 책, p.153.

유물론의 방법론으로 보고 있다. 하지만 헤겔과 마르크스의 변증법의 분리는 사유 방법의 차이에서 발생하는 것이 아니라 사유 대상의 구별에서 비롯된 것이다. 전자가 관념에 대한 물음이라면 후자는 현존하는 것 즉 자연, 우주, 세계 또는 사물들의 본질에 대한 물음이다. 이스라엘도 주장하였듯이, 이 같은 대상에 의해 변증법을 관념론과 유물론으로 분리하는 것은 변증법이 부정하고자 한 이분법적 사고로의 회귀라 할 수 있다. 이러한 까닭으로 헤겔의 변증법적 사유를 전제로 해 스미슨의 변증법의 성격을 조명한다.

헤겔의 변증법적 운동은 전체성의 범주에서 대립항을 조명한다. 그런데 대립항은 내적 관계의 범주에서 모순을 일으키나 과정의 범주에서 서로의 차이가 지양(die Aufhebung) 되어 결국 ‘관계들의 관계의 범주’에서 절대성에 도달한다. 이렇게 헤겔 변증법은 최종적으로 절대성의 도달을 목적으로 하고 있기 때문에, 그것의 과정은 ‘진보(improvement)’ 혹은 ‘진화(evolution)’를 암시한다. 이 같은 변증법적 사유 가운데 스미슨의 작업에서는 ‘전체성의 범주’와 ‘과정의 범주’를 주목할 수 있다. 일반적으로 스미슨의 변증법을 ‘마르크스 지향적’이라고 부르는 것은, 주지하다시피 그가 자연을 토대로 사유를 전개하는 마르크스의 관점을 응용하고 있기 때문이다.

1) 전체성의 범주

헤겔의 변증법적 운동은 ‘정신 대(對) 물질’과 같은 대립항에서 시작한다. 그러나 여기서 대립항은 데카르트 심신이원론 이후 서구 사상을 지배한 이분법적 사고를 전제하는 것은 아니다. 오히려 이분법적 사고를 부정하며, 이것은 ‘전체성의 범주(die Kategorie der Totalität)’에 놓여진다. ‘전체성의 범주’에서는 ‘심신이원론’처럼 ‘정신’과 ‘육체’를 다른 두 실체로 보는 것이 아니라 이

들을 하나의 전체를 형성하는 상호 의존적인 요소로 접근한다.

스미슨은 이 같은 ‘전체성의 범주’를 수용하고 있다. 이분법적 사고의 관점에서 본 대립항 사이의 오랜 대립은 미국 문학과 미술가 사이에선 1950년대 중반부터 비트 세대를 통해 유입된 선(Zen) 사상을 토대로 허물어져 가고 있었다. 스미슨 작업은 ‘사이트(site) 대 논사이트(nonsite)’, ‘중심(center) 대 주변(circumference)’, ‘존재(presence) 대 부재(absence)’, ‘인간(Man) 대 자연(nature)’등과 같은 대립항들로 구성되어 있다. 그는 서구 전통 사상의 이분법적 사고를 부정하기 위해 이들 사이의 상호의존성을 규명하고자 하였다. 예컨대, 「엔트로피와 새로운 기념비」에서 스미슨은 형식주의자들이 미술에서 ‘형태(Form)’와 ‘내용(Content)’을 구분시킴으로써 환영의 목적의 가치를 창조하는 것은 불필요한 문제라고 주장했다.⁸³⁾ 또 「사이트와 논사이트의 변증법」(1968)에서 “양쪽 면은 존재하는 동시에 부재한다.”라고 주장함으로써 그의 작업에 등장하는 대립항들은 모순과 갈등으로 첨예하게 대립해 양립할 수 없는 이분법적 구도에 기초하고 있지 않음을 분명히 밝혔다.

스미슨의 전체성의 범주 가운데 ‘중심 대 주변’에 대한 작가의 아래와 같은 설명은 우리가 스미슨이 ‘전체성의 범주’⁸⁴⁾에서 대립항을 조명하고 있다는 것을 다시금 확신할 수 있게 한다.

83) Robert Smithson, 앞의 책, p.12.

84) 전체성의 범주를 루카치는 마르크스주의와 부르주아 과학의 결정적인 차이라고 설명한 바 있다. 루카치의 말은 스미슨이 「미술과 변증법」(1971)에서 형식주의의 비평의 한계를 사회와 미술을 별개로 여기는 것이라 지적하면서 마르크스주의 관점에서 미술을 사회적 문맥에서 보아야 한다고 주장하는 것과 상통한다. 이를 통해 작품의 방법론에 있어서 전체성의 범주의 인정은 스미슨이 미술의 영역에서는 형식주의의 더 나아가서 자본주의의 이분법적인 사고 체계에 반대하고 있다는 것을 확인할 수 있다.

중심의 개념은 사람들에게 안전성과 확실성을 주기 때문에 그곳에는 많은 사람들이 모인다. 하지만 그들은 주변을 잊곤 한다. 난 중심과 외부 환경 사이의 변증법을 이야기하고자 한다. 당신은 중심뿐 아니라 주변이라는 개념을 버려야 한다. 이들 모두 서로 함께 성장한다. 주변은 중심에서 태어나고 중심은 주변에서 태어난다. 이는 참으로 흥미롭다. 85)

요컨대, 스미슨은 이원론적 사고 체계에서는 서로 다른 두 개념이었던 중심 대 주변을 ‘전체성의 범주’에서 수용함으로써 그 의미를 확장·발전시킨 것이다.

‘중심 대 주변’, ‘사이트 대 논사이트’와 같은 대립항에 대한 스미슨의 탐구를 게리 샤피로(Gary Shapiro)는 각각의 요소들보다 서로 얽혀서 기능적 연관을 이루는 하나의 열개를 우의에 두고 파악하는 레비스트로스와 같은 구조주의자들의 영향으로 조명하고 있으며, 양 극의 개념을 하나로 보는 태도는 데리다와 같은 포스트구조주의자들의 개념으로 설명하였다.⁸⁶⁾ 그러나 샤피로는 그가 데리다(Jacques Derrida)의 포스트구조주의에 영향을 받았다는 가정이 가능한 시기는 스미슨이 사망하기 일 년 전이기 때문에, 데리다의 직접적인 영향을 확인할 수 없다고 주장한다.⁸⁷⁾ 헤겔 변증법과 ‘구조주의·포스트

85) The notions of centrality give people a security and certainty because it's also a place where most people gather. But they tend to forget the fringes. I have a dialectic between the center and the outer circumferences. You really can't rid of this notion of centrality nor can you get rid of the fringes and they both sort of feed on each other. It's kind of interesting to bring the fringes and they both sort of feed on each other.

Robert Smithson (Interview with Gianni Pettena), *Conversation in Salt Lake City*, Jack Flam (ed.), 위의 책, p.188.

86) Gary Shapiro, *Earthwards—Robert Smithson and Art after Babel*, University of California Press, 1995, p.81.

87) 스미슨의 포스트 구조주의적 태도를 데리다와 연결시킬 증거는 없다. 까닭은 그가 활동할 당시 데리다 저서의 번역물은 매우 적었으며 1972년 아서 단토

구조주의'의 변증법의 차이는 대립항의 '전체성의 범주'가 아니라 이들 사이의 지양 과정에 대한 시각 차이에서 비롯된 것이다. 이에 스미슨의 '전체성의 범주'에 관한 입장은 사실상 '구조주의 · 포스트구조주의'에서 출발했다고 보는 것보다는 이들이 토대로 한 헤겔의 변증법의 영역에서 조명하는 것이 적절하다고 할 수 있겠다.

<논사이트, 프랭클린, 뉴저지(A Nonsite, Franklin, New Jersey)>(1968)은 미니멀리즘의 “하나가 다른 하나를 뒤따르는(one after another)”방식을 따라 상자의 나열로 구성되어 있다. (그림 24) 그러나 일련의 상자들은 칼 안드레의 <지레>(1966)에서와 같이 동일한 크기의 입방체의 나열이 아니다. 오히려 그것은 시각 피라미드를 재현하듯 점점 작아진다. (그림 41) 그러면서도 흥미롭게 거기에는 소실점이 존재하지 않는다. 시각 피라미드에서의 소실점 부재는 풍경을 재단하는 주체 즉 인간 중심적 사고의 부정으로 읽혀질 수 있다. 자연을 재단할 수 있다는 인류의 자신감은 이성에 대한 확신에서 비롯된 것이다. 따라서 시각 피라미드에서 소실점 부재는 이성 중심의 기존 사회 체제에 대한 회의적 태도이기도 하다. 그의 이 같은 입장은 그리스어로 ‘이름 붙일 수 없는 비이성적인 수’라는 뜻의 <알로곤 #1>(1966) 연작에서 예고된 바 있다. (그림 21)

스미슨이 중심과 주변의 경계를 지우는 과정에서는 기존의 서구 패러다임을 이끌어 온 이성 중심의 체제에서 조명 받지 못한 무의식과 언어 구조가 드러난다. 이것은 바로 스미슨의 작업이 구조주의 철학의 문맥에서 조명될 수 있는 이유이다.

(Arthur C. Danto)와 리차드 맥세이(Richard Macksey) 번역으로 출간된 『구조주의 비평가 논쟁 (The Structuralist Controversy)』이 그의 서재에 있지만, 그가 죽기 일 년 전에 이 책을 읽었을지는 의문이다. 또 이상에서 보았듯이 그의 대척점을 하나로 보는 시각은 1968년부터 이미 나타났다.

2) 과정의 범주

스미슨의 변증법은 헤겔과 달리 지양을 통해 대립항들 사이의 모순을 제거하고자 하지 않으며, 서로의 모순을 제거해 절대성에 도달하려고도 하지 않는다. 헤겔의 변증법적 사유 속에서 현실은 항구적인 운동 과정이기에, 변혁되고 변혁시키고, 지양하고 지양되는 것으로 파악된다.⁸⁸⁾ 이는 바로 “생성(Werden)”이다. 헤겔에게 있어서 지양과 변혁은 보다 높은 단계로 들어 올려짐을 의미한다. 반면 스미슨의 작업에서 변증법은 대립항들 관계 사이의 상호소통의 과정으로 도달해야 할 높은 단계는 설정하지 않고 있다. 그 결과 닫힌 사회의 풍토에서 살아 온 관람객은 그의 작업 앞에서 혼돈을 마주한다.

앞 서 본 <논사이트, 프랭클린, 뉴저지(A Nonsite, Franklin, New Jersey)> (1968)를 통해서 이를 살펴보자. 스미슨은 자신이 채굴한 광물을 기하학적 통에 담아 갤러리에 전시한다. (그림 24) 광물들이 하나의 장소에서 둘로 분리되면서, ‘사이트 대 논사이트’와 같은 대립항을 낳게 된다.⁸⁹⁾ 갤러리를 방문한 관람객은 ‘논사이트’를 통해 ‘사이트’를 마주한다. 이렇게 이들은 서로에 의해 상호 정의되어지고 상호 규정되어지지만, 서로의 차이의 지양을 통해 도달해야 할 절대적 영역은 존재하지 않는다. 절대적 영역을 규정하지 않음으로써 그의 작업은 정형이 없는 덩어리 상태에 있다 할 수 있다. 이와 같은 특징 때문에, 홉스는 스미슨의 변증법을 “미결정의 변증법(unresolved dialectics)”이라 칭하였다.⁹⁰⁾

앞 서 언급했듯이, 이 같은 <논사이트> 작업에는 도달할 중심이 제시되지

88) J. 이스라엘, 앞의 책, p.123.

89) 스미슨은 1969년 완성한 「사이트와 논사이트의 변증법」을 「나선형 방파제」(1972) 에세이의 주1)에서 공식적으로 발표하였다.

90) Robert Hobbs, 앞의 책, p.19.

않기 때문에 관람객은 논사이트 혹은 사이트도 아닌 그것의 간격 사이에 놓여진다. 이는 완성된 미술 작업이 주는 감동과는 다른 토니 스미스(Tony Smith)가 도로 여행에서 “최초의 과정 (primary process)”이라 일컬은 상태를 관람객이 경험케 하기 위해서이다. 스미슨은 앞 절에서 고찰한 물리적 현상인 ‘엔트로피’를 대척적 개념의 경계가 사라지는 순간의 심리적 현상으로 확장시켜 에렌츠베이그(Anton Ehrenzweig)의 ‘탈분화(dedifferentiation)’와 프로이트의 ‘대양(Oceanic)’의 동일 개념으로 조명하였다.⁹¹⁾ 전자는 에렌츠베이그가 『예술의 숨겨진 질서(The Hidden Order of Art)』(1967)에서 우리가 무의식과 의식 사이의 장소, 분화되지 않은 상태의 구조에서 경험하는 혼돈을 설명하기 위해 고안한 용어이며 후자는 프로이트가 『문명과 그 불만족(Civilization and Its Discontents)』(1930)에서 의식과 무의식 사이의 벽이 무너지면서 나타나는 혼돈의 상황을 설명한다. 이 같은 혼돈의 상태는 스미슨이 「마음의 침전:대지프로젝트」(1968)에서 인용한 해프닝(Happening)의 창시자 카프로(Allan Kaprow)의 말처럼 대부분 사람들은 여전히 자신들의 행동과 사고 둘레에 담을 치고 있기 때문에⁹²⁾ 발생하는 것이다. 요컨대, 스미슨의 논사이트는 사이트와 논사이트의 회색지대에 놓인 관람객의 심리적 혼돈을 시각화하는 대척적 개념 사이의 경계가 붕괴되는 변증법의 과정의 범주에 놓여진다.

대립항을 전체성의 범주에서 조망하는 과정에서 ‘중심’은 부정되었기 때문에 결국 우리가 나아가야 할 절대적 중심은 이미 존재하지 않다. 스미슨은 「미술 인근에 언어 박물관(A Museum of Language in the Vicinity of Art)」(1968)에서 라인하르트(Ad Reinhardt)의 <미술가의 길을 예시하는 용 만다라

91) Robert Smithson, "A Sedimentation of the Mind: Earth Projects"(1968), Jack Flam (ed.), 앞의 책, p.103.

92) 위의 책, p.103.

(A Portend of the Artist as a Yhung Mandala)>(1955)를 통해 이를 구체적으로 설명하였다.⁹³⁾ (그림 42) 티벳 만다라형상 안 정형에는 1920~60년 사이 미술사의 흐름이 담겨 있다. 그것에는 미술이 지향해 갈 방향은 물론 그것의 중심은 부재하고 있다. 단지 주변만이 존재할 뿐이다. 예컨대 순환을 상징하는 ‘만다라’ 안에 미술사가 놓여짐으로써 하나의 방향으로 발전하는 서구의 진보사관은 작동하지 않으며 오히려 그것은 지속의 과정에 놓여진다.

스미슨의 <논 사이트, 파인 배런스, 뉴저지(A Nonsite, Pine Barrens, New Jersey)>(1968)는 라인하르트의 만다라 구조를 연상시킨다. (그림 43) 육각형의 각각의 면들은 <논사이트, 프랭클린, 뉴저지>(1968)의 사다리꼴 상자로 구성되어 있다. 그러나 각 면마다 일렬로 나열되어 있는 사다리꼴 상자의 끝에는 그것의 각각의 꼭지점들을 대신 해 육각형 상자 하나가 놓여 있다. 뿐만 아니라 그것의 지도 사진도 구조물과 다르지 않게 중앙이 비어져 있다. (그림 44) 빈 중앙은 바로 지도상에서 파인 배런스 지점이다. 주지하다시피, <논사이트> 작업은 제목 그대로 사이트의 부재이다. 결국 우리는 그곳에 도달하지 못한다.

이처럼 절대성 도달을 목표로 하지 않는 스미슨의 변증법의 성격은 헤겔의 변증법에 대한 데리다의 입장과 유사하다. 현재 오스트리아 클라겐푸르트 교수로 재직 중인 페터 지마(Peter V. Zima)는 헤겔의 변증법에서 그것이 추구한 최종 목표만 없앤다면 데리다의 ‘차연’의 논리와 동일한 것이 된다는 주장도 가능하다고 설명한다.⁹⁴⁾ 이는 옥터버(October) ‘학파’가 스미슨 작업의 특

93) Robert Smithson, “A Museum of Language in the Vicinity of Art”(1968), Jack Flam(ed.), 앞의 책, p.88.

94) 페터 지마, 『데리다와 예일학파』, 김혜진 역, 문학동네, 2001, p.33.
 헤겔의 변증법에서 최종 목표 혹은 종말이라는 신학적 요소를 제거하고 부정의 역할을 강조한 것이 바로 청년 헤겔학파였다는 점에서 페터 지마는 데리다와 청년 헤겔학파의 정신적 근친성을 주장한다. 도식적으로 표현하면 데리다는 청년

정을 바로 데리다의 포스트구조주의와 관련해 조명할 수 있었던 배경이었다고 할 수 있다.

이상에서 논의한 바와 같이, 스미슨에게 있어서 중요한 것은 변증법적 운동의 ‘과정’ 그 자체이므로, 헤겔의 변증법적 ‘과정’의 개념과 어떤 관계가 있는가를 살펴볼 필요가 있다.

헤겔은 변증법적 ‘과정’에서 “시간-공간의 차원에서의 운동”과 함께 “보다 복합적인 구조로의 변화 즉 진화”를 다루고 있다. 그러나 앞 절의 ‘엔트로피’에서 살펴보았듯이, 스미슨은 고도로 발전된 ‘구조’를 부정하고 있다. 미국 산업자본주의 체제는 결국 파괴로 종결되어지므로 그에게 중요한 것은 구조주의자들처럼 무의식, 언어 체계이므로 복합적인 구조로의 발전을 위한 과정은 필요치 않다. 또 스미슨의 변증법적 과정의 성격은 엔트로피와 결부되어져 있다. 이는 다음의 인터뷰를 통해 확인할 수 있다.

스카이: 엔트로피는 실제로 형태의 변화인가, 아니면 진화론적 의미에서 구성요소들이 계속해서 변화해 가는 지속적인 과정인가?

스미슨: 그렇기도 하고 그렇지 않기도 하다. 바뀌서 생각해 보자면, 지질학적 시간의 의미에서의 지구는 우리가 유동적인 엔트로피(fluvial entropy)라고 칭하는 것으로 귀결된다. 지구에 있는 모든 존재는 점진적으로 닳아 없어질 것이다. 지금이 지구의 표면이 붕괴되고 파괴될 지점일지도 모른다. 그래서 비가역성의 과정을 형태의 변화 혹은 진화의 관점에서 볼 수 있다. 그러나 그것은 이상주의 영역에서의 진화는 아니다.

(중략)

스카이: 나는 건축 분야도 당신이 말한 것을 인정하였으면 한다. 세상에 대한 그들의 거대한 종합계획을 보자면, 건축가들은 모든 상황에 대한 “마지막 해결책”을 발견한 듯하다.

헤겔주의자라고 할 수 있다는 것이다.

스미슨: 그들은 이를 고려하지 않는다. 건축가들은 이상주의자가 되려는 경향이 있지 변증가가 되려고 하지는 않는다. 나는 엔트로피의 변화를 설명하는 변증법을 제안한다.⁹⁵⁾

요컨대, 지질학적 변화가 엔트로피의 증가로 나아가며 그것의 비가역성에 의해 결국 파괴된다는 결론에 도달한다. 하지만 자연의 영역에서 이는 하나의 변형 과정이다. 열역학 제2법칙의 엔트로피 증가의 법칙은 자연에 적용되지 않는다. 스미슨의 말 그대로, “자연은 우리의 체제(system)에 종속되지 않는다.”⁹⁶⁾ 결국 지질학적 현상에서의 비가역성은 “시간-공간의 차원에서의 운동”일 뿐이다. 따라서 그가 말하는 ‘엔트로피의 변증법적 변화’는 이상주의가 꿈꾸는 구조의 도달이 아니라 자연을 거울로 삼고 있는 붕괴 과정이며, 그에게 중요한 것은 하나의 구조가 와해되면서 나타나는 변화의 과정이며, 그의

95) Sky: Isn't entropy actually metamorphosis, or a continual process in which elements are undergoing change, but in an evolutionary sense?

Smithson: Yes or no. In other words, if we consider the earth in terms of geological time we end up with what we call fluvial entropy. Geology has its entropy too, where everything is gradually wearing down. Now there may be a point where the earth's surface will collapse and break apart, so that the irreversible process will be in a sense metamorphosed, it is evolutionary, but it's not evolutionary in terms of any idealism.

.....

Sky: I wish the architectural profession would recognize that. In their grand masterplan schemes for the world, architects seem to find the "final solution" to all possible situations.

Smithson: They don't take those things into account. Architects tend to be idealists, and not dialecticians. I propose a dialectics of entropic change.

Robert Smithson, "Entropy made visible"(1973), Jack Flam(ed.), 앞의 책, pp.303~304.

96) Robert Smithson, "Art and Dialectics"(1971), Jack Flam(ed.), 앞의 책, p.371.

개간 프로젝트는 그것의 구현인 것이다.

이상을 통해서 스미슨의 변증법적 과정의 범주의 운동은 자연을 토대로 하고 있다는 사실을 알 수 있다. 주지하다시피, 마르크스는 헤겔 변증법의 사유의 대상을 정신에서 자연으로 옮겨왔다. 또 스미슨은 마르크스가 헤겔 변증법의 관념론적 성격을 공격한 방식으로 형식주의자들의 관념론적 성격을 부정한다.

마르크스주의 관점에서 변증법을 보자면, 모든 사상은 자연에 종속되어져 있다. 자연은 우리의 시스템의 지배를 받지 않는다..... 변증법은 조개와 바다 사이의 관계로 볼 수 있다. 미술 비평가들과 미술가들은 오랫동안 바다라는 문맥 없이 조개만 고려하였다.⁹⁷⁾

뿐만 아니라 스미슨은 형식주의 비평을 다음과 같이 비판하였다.

비평의 경계들이 미술 오브제(art object)를 땅, 노동, 계급과 같은 외적 관계와는 독립된 형이상학적인 공허함(metaphysical void)으로 고립시키고자 하였다.⁹⁸⁾

이상에서 논의한 바와 같이, 스미슨의 변증법은 유물론적 세계관을 토대로, 변증법적 사유 과정의 ‘항구적인 운동’을 통해 서구 전통적 사고 체계인 이원론을 해체할 수 있다고 여겼다. 스미슨의 작업에 나타나는 모순은 바로 변증법을 통해 해결된다고 본 루시 리파드의 주장과 관련해 볼 수 있다.⁹⁹⁾ 즉 그의 변증법은 어느 절대점을 향한 운동이기보다는 이항 대립의 경계를 붕괴함

97) Robert Smithson, “Art and Dialectics”(1971), Jack Flam(ed.), 앞의 책, p.371.

98) 위의 책, p.370.

99) Lucy R. Lippard, “Breaking Circles:The Politics of Prehistory”, Robert Hobbs, 앞의 책, p.31.

으로써 기존 사고 체계에서의 모순을 소멸시키고 그것의 변화를 이끌어내는 긍정적 에너지로 작동한다.

3. 엔트로피 변화의 변증법적 해석

스미슨은 앞 두 절에서 살펴본 ‘엔트로피’와 ‘변증법’을 개간 프로젝트에서 동시에 선 보였다. 일반적으로 하강 운동인 전자와 상승 운동인 후자를 그가 결합시킨 배경은 기술 문명으로 인해 환경 파괴가 일어난 공간에 미술가가 자연을 모델로 한 ‘엔트로피 변화의 변증법’을 구현하기 위해서이다. 2절에서 주지하다시피 “자연은 우리의 시스템에 종속되지 않는다.”¹⁰⁰⁾ 여기서 상기(想起)해야 할 것은 우리의 시스템이란 바로 열역학적 기계로 운영되는 산업사회 체제를 의미한다는 부분이다. 엔트로피 법칙에 따른 물질계의 종말의 극복의 전범(典範)을 스미슨은 바로 자연에서 찾았고 그것의 구현이 바로 개간 프로젝트이다. 즉 그것은 엔트로피의 최대치라는 사태를 피할 수 없는 이상주의자들의 건축물과 달리 외부 환경과 물질 및 에너지를 교류하는 열린계(-系)이다. 본 절에서는 일견 양립할 수 없어 보이는 상승과 하강의 힘을 스미슨이 자연을 모델로 해 종합시킬 수 있었던 배경을 살펴보고자 한다.

스미슨의 ‘엔트로피 변화의 변증법’의 이론적 토대는 우선 베르그송(Henri Bergson)과 프로이트(Sigmund Freud)의 사상에서 살펴 볼 수 있다.¹⁰¹⁾

100) Robert Smithson, “Art and Dialectics”(1971), Jack Flam(ed.), 앞의 책, p.371.

101) 스미슨 서재에서 베르그송 『창조적 진화』를 찾아볼 수 있으며, 그는 「엔트로피와 새로운 기념비」에서 베르그송의 『창조적 진화』를 직접 언급하였다. 또 『창조적 진화』 제3장, 생명의 의미에서는 ‘엔트로피’ 개념이 상세히 다루어져 있다는 점을 고려해 볼 때, 스미슨이 생명의 죽음의 단계를 엔트로피와 관련

베르그송은 『창조적 진화(L'évolution creatrice)』(1907)에서 물리학을 모범으로 하는 기계론을 비판하는 반면 생명 현상의 독자성을 주장하였다. 그에 따르면, 생명 현상은 기계론적 논리로 설명할 수 없는 영역으로 ‘생성하는 운동’과 ‘해체되는 운동’으로 구성되어 있다. 전자는 질서를 만들어내는 과정으로 “생의 약동(l'élan vital)”이고 후자는 질서가 해체되는 운동으로 “엔트로피”이다. 이 두 힘이 상호 작용해 소멸되고 생성되며 지속되는 생명은 물질세계에서 어느 법칙에 제한 받지 않는 자유로운 행위이다.¹⁰²⁾ 베르그송의 예처럼, 팔은 그대로 두면 아래로 처지지만 팔을 들어 올리려고 노력할 때는 그 행위 안에 생기를 불어넣은 의지와 유사한 것이 남아 있다.¹⁰³⁾ 이러한 생명적 활동성이 바로 생명 종들의 진화를 가능케 하는 “해체되는 창조적 동작(creative gesture of a destruction)”이다.¹⁰⁴⁾

또 스미슨이 고등학교 시절 탐독했던 프로이트도 자신의 저서 『문명과 그 불만족(Civilization and Its Discontents)』(1948)에서 생명체를 구성하는 다른 두 힘에 관해 설명했다. 저자에 따르면, 모든 생명체들은 ‘죽음(thanatos) 본능’, 즉 자기의 기원인 무기체적 상태로 회귀하려는 충동을 갖고 있다. 그런데 그것은 모든 생물체들로 하여금 생식하고 번식하게끔 충동질하는 ‘에로스(eros) 본능’과 끊임없는 긴장 상태를 유지하고 있다. ‘에로스 본능’은 파괴 충동을 외부로 분출시켜 우리에게 해를 끼치지 못하도록 만드는 역할을 한다.¹⁰⁵⁾ 요컨대 그는 생명을 구성하는 요소를 ‘죽음 본능’과 ‘에로스 본능’으로

시켰다는 전제는 가능하다.

102) 앙리 베르그송, 『창조적 진화』(1907), 황수영 역, 아카넷, 2005, p.402.참조.

103) 위의 책, p.370.

104) 위의 책, p.370. 참조.

105) Sigmund Freud, *Civilization and Its Discontents*(1948), translated by James Strachey, New York: W.W. Norton & Company, 1996, pp.36~37.참조.

양분화하였으나, 어떤 본능이 더 우세해질 것인가에 대해서는 답변을 유보하였다. 프로이트가 말하는 ‘에로스 본능’은 바로 인간이 문명을 만들어내는 본능이기도 하다. 그런데 문명이 인간의 다른 욕망들을 억압하게 되면서, 그것은 우리에게 불만족을 가져다준다. II장 1절에서 살펴 본 1960년대 미국에 나타난 기존 문명의 규제를 파괴하고자 하는 정치·사회적 현상은 프로이트의 죽음의 본능이 문명에 대한 불만족을 수용하지 못하고 문명에 도전한 것이라고 해석할 수 있다. 흥미롭게도 스미슨은 당대 학생들과 경찰들의 충돌을 “생명의 힘(life force)”과 “죽음의 힘(death force)”의 그것으로 묘사하였다.¹⁰⁶⁾ 이를 통해 스미슨이 당대의 기존 권력을 엔트로피 즉 죽음의 힘으로 분류하고 있다는 것을 확인할 수 있다.

상기 이론들의 입장에서 설명하고 있는 생명체를 구성하는 다른 두 힘의 관계는 열역학적 계(系)들 중 세 번째 유형인 열린계(Open System, -系)에서 가능하다. 열역학법칙들이 적용되는 계는 다음과 같이 세 가지 유형으로 분류된다. 첫째, ‘외부세계’는 존재할 수 없는 우주의 경우이다. 열역학이 처음 정식화되었을 때 물리학자들은 외부세계와 물질도 에너지도 교환하지 않는 고립계만을 고려의 대상으로 삼았다. 우주가 바로 외부세계는 존재할 수 없는 계이다. 둘째, 닫힌 열역학적 계이다. 그것은 주위와 물질은 교환하지는 않지만 에너지는 교환한다. 닫힌계(Closed System, -系)에서는 엔트로피가 최대값을 향해 증가하고, 최대값에 이르면 엔트로피 증가가 멈춘다. 모든 실용적 목적과 관련해서 지구와 태양을 닫힌계이다. 셋째, 열린계이다. 그것은 에너지뿐 아니라 물질도 주변과 교환한다. 생명이 이에 속한다. 살아있는 유기체는 구조적인

106) Robert Smithson, "The Artist and the Politics: A Symposium"(1970), Jack Flam (ed.), 위의 책, p.135. 여기서 스미슨이 “생의 힘”과 “죽음의 힘”이라는 용어를 직접적으로 사용했다는 사실은 그가 생명의 현상에서의 다른 두 힘의 관계를 숙지하고 있었다는 것을 확인할 수 있는 대목이다.

조직을 유지하기 위해서 먹기 · 마시기 · 숨쉬기 등의 끊임없는 일을 해 분자적 무질서 법칙과 싸워 쇠퇴를 늦춘다.¹⁰⁷⁾ 이는 화학 물질의 분해를 포함한 과정으로 형태의 변화를 의미하는 “대사(metabolism)”라고 불린다. 이것은 2절에서 인용한 스카이와의 인터뷰와 관련져 고찰할 필요가 있다. 앞서 보았듯이, 스미슨은 엔트로피의 비가역성을 “형태 변화의(metamorphosized) 과정”으로 조명함과 함께 이를 자연의 문맥에서는 “엔트로피의 변화를 설명하는 변증법(a dialectics of entropic change)”으로 설명하려고 하였다. 그의 말처럼 열린계에서는 물질의 형태 변화를 통해 엔트로피를 극복해 간다.

비가역적인 엔트로피의 증가 혹은 죽음의 충동에 의해 단일 생명체는 중국에는 생을 마감하지만 이른바 주지하듯이 생의 약동 혹은 에로스 충동을 통해 생물학적 죽음을 넘어서는 번식 활동으로 ‘창조적 진화’가 가능하다. 앞 절 변증법에서 보았듯이, 스미슨은 과거 자연을 지배한 인간에 반대하며 자연과 인간 사이의 관계 모색을 피력하였다.¹⁰⁸⁾ 이 같은 맥락에서 스미슨의 개간은 바로 인류의 기계론적인 가치관이 아닌 자연을 토대로 한 창조적 진화로 보는 것이 적합하다.

이러한 생명체의 진화 과정은 바로 열린계(-系)의 현상이다. 벨기에 물리학자 일리아 프리고진(Ilya Prigogine)은 『카오스로부터 질서(Order out of Chaos)』(1979)에서 복잡계의 무질서 안에서의 질서를 만들어내는 흩어지기 구조(dissipative structure)를 조명하였다.¹⁰⁹⁾ 프리고진이 말한 복잡계 중 하나가 열린계로서의 생명체다. 그에 따르면, 생명체는 엔트로피 생산과 관련을

107) 잭 호키키안, 앞의 책, p.98.

108) Robert Smithson, “Art and Dialectics”(1971), Jack Flam(ed.), 앞의 책, p.371. 참조.

109) Ilya Prigogine & Isabelle Stengers, *Order Out of Chaos*(1979), Bantam Books, 1984, p.12.

맺고 있기 때문에 비가역적인 하락운동을 보상하기 위해서 끊임없는 싸움을 벌인다. 흩어지기 구조의 이러한 과정을 프리고진은 베르그송의 생명 개념에 비유했다.

프랑스 구조주의 철학자 미셸 푸코(Michel Foucault)에 따르면, “공간은 죽은 것, 고정된 것, 비변증법적인 것, 정지된 것으로 간주되어 온 반면 시간은 풍요로움, 비옥함, 생생함, 변증법적인 것으로 간주되어왔다.”¹¹⁰⁾ 그러나 스미슨의 공간은, 이상에서 살펴보았듯이 열역학적 계(系)들 가운데 열린계(-系)의 생명현상을 모델로 하여 상승운동과 하강운동의 상호 작용을 통해 지속적으로 변화하고 진화한다. 즉 스미슨의 개간 프로젝트는 엔트로피 상황의 공간에 변증법이 결합됨으로써 구현된 열린계의 생명 현상인 것이다. 그 결과 스미슨의 작업이 위치한 장소는 과거 공간 패러다임과 달리 시공(space-time)이 담겨 있다.

정리하자면, 스미슨의 개간 프로젝트는 시간의 흐름과 함께 낡아 파괴되어 지거나 버려지는 이상주의자들의 건축물과 달리 자연과의 상호 보완적인 관계 속에서 산업 문명의 유용성의 기준과는 별개의 변화와 진화를 거듭한다.

110) 에드워드 소자, 『공간과 비판사회이론』(1989), 이무용 외 역, 서울:시각과 언어, 1993, p.21, 재인용.

IV. “개간 프로젝트”의 개념과 대지미술

스미슨의 “개간 프로젝트(reclamation project)”를 논의하려면 먼저 개간 프로젝트의 개념과 범위를 정하여야 한다. 이 문제가 선결된 다음에야 비로소 개간 프로젝트에 대한 체계적인 조망이 가능하게 될 것이다. 이를 위해서 본 장에서는 먼저 개간 프로젝트의 개념을 규정하고 대지미술과의 관계를 살펴보고자 한다.

1. “개간 프로젝트”의 개념

스미슨의 개간 프로젝트의 개념은 그의 글들을 통해 알 수 있다. 스미슨은 1971년부터 1973년 사이 쓴 글들과 탄광업체들에게 쓴 편지들에서 개간 프로젝트와 관련된 예술관을 기술하고 있다. 개간 프로젝트의 개념과 대지미술과의 관계는 1971년에 쓴 다음 글에서 구체적으로 드러난다.

탄광지구, 폐용된 채석장, 오염된 호수와 강이 나라 전역에 분포되어 있다. 이처럼 황폐화된 장소들의 이용을 위한 실질적 해결책은 “대지미술 (Earth Art)”의 영역에서 땅과 물을 재활용하는 것이다.¹¹¹⁾

111) Across the country there are many mining areas, disused quarries, and polluted lakes and rivers. One practical solution for the utilization of such devastated places would be land and water recycling in terms of "Earth Art.

Robert Smithson, “Untitled”(1971), Jack Flam(ed.), 앞의 책, p.376.

본고에서 사용하는 개간 프로젝트란 개념은 ‘산업사회에서 에너지가 고갈되어, 버려지거나 오염된 땅을 대지미술 영역에서 재활용한 작업’을 말한다.

그러면 먼저 스미슨이 ‘개간(reclamation)’이라는 단어에 주목할 수 있었던 시대적 배경을 짚어 볼 필요가 있다. 왜냐하면 스미슨이 자신의 대지 작업의 목적을 설명하기 위해 선택한 ‘개간’이라는 단어는 환경법규와 관련한 용어이기 때문이다. II 장, 1960년대 미국의 정치·사회에서 보았듯이, 1965년부터 1972년 사이 환경운동가들은 에너지와 자원의 소요 증가로 인한 환경오염을 우려했고 산업 활동을 규제할 수 있는 법규들을 정부가 마련해 줄 것을 강력하게 요구했다. 1970년 ‘지구의 날(Earth Day)’을 기점으로 정부는 환경보호 법안들의 입법화를 추진하였지만 생산업체와 환경주의자들 사이의 첨예한 입장 차이로 법안 처리가 거듭 지연되었다. 하원은 환경보호법에 일환으로 개간(reclamation)법규를 마련하고자 다음의 오하이오(Ohio)주 “헤이즈 법(The Hays Bill)”을 모델로 삼아 1972년 제928조항을 입법화했다.

생산적이고 쓸모 있는 상태 혹은 채광 이전 상태로 땅을 되돌려야 한다. 만약 약에 복구 상태를 약속할 의지 혹은 능력이 부족하다면, 채광은 엄격하게 규제 받거나 금지되어야만 한다.¹¹²⁾

이외에도 제928항은 “공원 혹은 휴양 장소로 땅을 다시 구획해야 한다.”라는 안(案)을 첨부했다. 이것은 스미슨의 개간 프로젝트의 성격과 상통한다. 이는 스미슨이 1972년부터 미국 광산업체와의 연계를 모색할 수 있는 정치·사

112) Back into a productive and useful condition or the condition the land was in prior to mining. If there is either a lack of ability or lack of desire to engage in this type of restoration, mining must be either severely restricted or prohibited.

Schechter, “SMCR Act of 1977”, *New York Law Review* Vol.25(1980):960. Ron Graziani, *Robert Smithson and the American Landscape*, Cambridge University Press, p.140, 재인용.

회적 배경을 제공하였다.

이러한 시대적 배경은 스미슨의 개간 프로젝트에 대한 다른 두 해석을 낳았는데, 하나는 대지 작업의 제작비 마련을 위한 방편이었다는 것이고, 다른 하나는 시대정신의 산물이었다는 것이다. 야외 대지 작업은 사실상 많은 자본을 필요로 한다. 그렇기 때문에 대지미술가들은 자신들의 작업을 제작하는 데 있어 후원자를 필요로 했다. 로버트 모리스의 설명처럼, “개간 기능을 하는 대지 작업은 수만 달러 자금과 국가 전역의 땅을 후원받을 수 있다.”¹¹³⁾ 또 1971년 대지미술의 주요 후원자였던 드웬 갤러리(Dwan gallery)가 문을 닫게 되면서, 분명 스미슨도 새로운 후원자가 분명 필요했을 것이다. 그렇다고 스미슨의 개간 프로젝트를 제작비 해결을 위한 대지미술의 ‘가면’으로 단정한다는 것은 적당하지 않다. 왜냐하면 스미슨은 공공 기관의 후원을 받기 위해 개간 프로젝트 제작을 시작하지 않았으며, 수잔 보어트거(Suzann Boettger)의 지적처럼, 1972년 환경주의자로 돌변한 것도 아니기 때문이다.¹¹⁴⁾ II · III장에서 살펴보았듯이, 그것은 사회사적 문맥에서 미술을 조망하고자 한 작가 의식의 결실이다.

따라서 스미슨의 개간 프로젝트는 시대정신의 산물로 조망하는 것이 합당하다. 그것은 분명 1960년대 반문화의 성격을 지닌다. 미술과 삶이라는 이분법적 경계에서 미술의 순수성을 외친 그린버그식의 형식주의와 당대 사회의 혼돈을 불러 온 기존 사회 체제, 산업자본주의가 나아갈 새로운 방향의 모색으로 산업 개발의 명목 하에 오염된 땅을 미술을 통해 재순환하고자 했다. 그러나 이것이 목표하는 것은 다음 폴 토너(Paul Toner)와의 인터뷰에서 알 수 있듯이, 당대 환경주의자와 정부의 입장과는 다르다.

113) Robert Morris, “Notes on Art as/and Land Reclamation”(1980), Ben Tufnell, *Land Art*, Tate Publishing, p.97. 재인용.

114) Suzaan Boettger, 앞의 책, p.231.

과학기술사회에서, 가치 기준들이 상실되고 있다. 환경보전정책이라는 것은 죽음에서의 구원이다. 오염은 곧 죄다. 현 환경보전정책은 도덕적 혼란을 보여주고 있으며 그것은 계속 될 책임이다. 이는 “가난과의 싸움”처럼 언론의 이슈다. 그렇다고 파라다이스 혹은 19세기의 풍경, 근본적으로 보존주의자의 태도로 되돌아가자는 것은 아니다.¹¹⁵⁾

여기서 스미슨은 환경오염을 우려함과 동시에 당시 보전주의 편향의 환경정책과는 다른 자신의 입장을 암시하고 있다. 예컨대, 스미슨의 개간 프로젝트는 산업 개발로 인해 오염된 땅을 대상으로 하지만 이를 이전의 상태로 복귀시킨다는 것에 있어 부정적 입장이다. 오히려 그는 산업자본주의 체제가 유용성의 잣대로 사회에서 배제(排除)시킨 공간을 다시 사회에 통합시킬 수 있는 방안을 미술을 통해 모색할 수 있다고 믿었다. 따라서 스미슨의 개간 프로젝트는 유용성의 잣대에서 그간 사회에서 배제된 공간을 다시금 우리 삶의 영역으로의 병합을 시도하고 있다.

1) ‘엔트로피’의 수용

스미슨의 ‘개간’은 환경주의자들의 ‘회복(restoration)’과는 다르다. 예컨대, 시에나 클럽이 1972년에 펴낸 『Stripping: The Surface Mining of America』는 오하이오 동북에 위치한 이집트 밸리(Egypt Valley)의 모습을 마치 한편의 19세기 풍경화로 묘사해 채광 이전 상태에 대한 ‘노스탤지어(nostalgia)’

115) In a technological society, that values have dissipated, and the ecology thing is a way of delivering one from death. Sin is like pollution....The ecology thing represents moral confusion and a need to continue. It is a media issue, like "the war on poverty.".... There is no going back to Paradise or nineteenth-century landscape which is basically what the conservationist attitude is....

Paul Toner, "Interview with Robert Smithson"(1970), Jack Flam(ed.), 앞의 책, p.236.

를 불러일으키고자 했다. 시에나 클럽이 주장하는 환경보전은 앞서 언급한 제 928조항 “채광 이전 상태로 되돌리시오.”에 속한다. 스미슨은 이에 다음과 같은 입장을 밝혔다.

개간법은 우리 모두의 꿈 혹은 사라진 이상 세계를 다룬다. 그것은 더 이상 존재하지 않는 프론티어(frontier)¹¹⁶⁾ 또는 황야(wilderness)를 찾고자 하는 시도이다. 여기서 우리는 엔트로피 상황을 받아들이고 위험해 보이는 것들을 다시 통합시키는 길을 모색해야 한다.¹¹⁷⁾

즉, 환경주의자들과 정부가 권유한 ‘개간’은 스미슨이 판단하건데 산업사회가 직면한 문제에 대한 실질적 해결책이 아닌 미봉책(彌縫策)에 지나지 않았다.

III장 1절에서 보았듯이 산업사회는 엔트로피 방향으로 나아가고 있다. 정부와 환경주의자들이 원하는 야생의 자연경관이란 “세상은 석탄과 고속도로를 필요로 하지만, 우리는 노천굴 혹은 고속도로의 기업 활동 결과들을 고려하지 않는다.”¹¹⁸⁾라는 스미슨의 주장과도 연결된다 할 수 있다. 정부와 환경주의자들은 산업사회가 낳은 오염의 문제는 외면한 채, 미국인들의 이상적 자연 경

116) 미국 역사에서 프론티어라는 말은 노력하여 도달해야 할 이상을 뜻한다. 식민지 시대부터 서부 개척시대까지 프론티어는 지리상 서쪽에 있었다. 그러나 1890년대 미국의 국토 조사국은 이제 더 이상 개척해야 할 땅이 없다고 보고했다. 이는 프론티어의 소멸을 의미한다. 20세기가 되면서 바다 우주 정치 문제 등 많은 분야에서 프론티어라는 말이 사용되게 되었다.
허쉬, 앞의 책, p.349.

117) It seems that the reclamation laws really don't deal with specific sites, they deal with a general dream or an ideal world long gone. It's an attempt to recover a frontier or a wilderness that no longer exists. Here we have to accept the entropic situation and more or less learn how to reincorporate these things that seem ugly.
Robert Smtithson, “Entropy made visible”(1973), Jack Flam(ed.), 앞의 책, p.307.

118) Robert Smithson, “Untitled”(1971), Jack Flam(ed.), 앞의 책, p.376.

관인 야생의 풍경을 회복시킴으로써 기존 사회 체제의 낙관주의를 강조하고자 하였다. 스미슨은 III장 2절, 변증법에서 살펴보았듯이, 서구의 기계론적 사고의 토대인 이분법을 부정하고 있다. 철학적 관점에서 인간과 자연의 대립은 오래 전에 정립된 데카르트의 ‘기계론적’ 이분법을 연원으로 한다.¹¹⁹⁾ 즉 그의 개간 프로젝트는 서구 전통 사상과 산업자본주의의 한계와 문제점을 노출함으로써 그것에 대한 반성과 변화를 목표로 하고 있다.

우리가 다시 세계로 통합해야 할 엔트로피 상황, 즉 “노천굴 혹은 고속도로의 기업 활동 결과들”인 산업 ‘쓰레기(waste)’는 기존 사회 체제가 거부한 모든 것에 대한 은유로 볼 수 있다. 핀천의 소설 『제49호 품목의 경매』가 발표된 후 미국 대학생들은 이 소설을 모방해 “우리는 조용한 트리스테로 제국을 기다린다.(We Await Silent Tristero's Empire)”라는 뜻의 W. A. S. T. E.를 벽에 낙서하였다. 여기에는 지배 문화가 폐기물로 취급하는 소외 계층이 새로운 세상의 도래를 기다린다는 의미와 엔트로피 이론과 관련해 인류 문명의 절멸을 경고하는 의미도 들어 있다. III장 1절에서 보았듯이 핀천의 소설들은 스미슨의 예술적 영감의 자양분이다.

스미슨은 개간 프로젝트를 제작하기 앞서 「마음의 침전 작용(A Sedimentation of the Mind)」(1968)에서 산업 쓰레기에 대한 그의 견해를 분명히 밝혔다. “기술적인 면에서 녹(rust)은 무용성(無用性), 비활성(非活性), 엔트로피, 파괴 등을 상기시킨다. 그러나 강철이 녹보다 더 가치 있다는 것은 기술적인 면에서이지, 예술적인 면에서 그렇다는 말은 아니다.”¹²⁰⁾ 그는 산업 쓰레기를 미술 재료로 사용함으로써 사회와 미술의 가치 척도가 동일하지 않

119) 홍금수, “마시의 비판적 환경의식과 환경윤리의 정립”, 조지 마시, 『인간과 자연』(1864), 홍금수 역, 서울: 한길사, 2008, p. 21.

120) Robert Smithson, “A Sedimentation of the Mind:Earth Projects”(1968), Jack Flam(ed.), 앞의 책, p.106.

을 뿐 아니라 산업 사회에서의 유용성의 잣대가 미술에서는 그것의 의미를 상실한다는 것을 보여 주고자 했다.

산업용 쓰레기를 미술 재료로 주목한 스미슨의 태도는 아래와 같이 조명해 볼 수 있다. 하나는 세자르(Baldaccini Cézar)의 <압착(Compression)>처럼 산업사회의 ‘쾌(pleasure)’로 조명 해 볼 수 있다.¹²¹⁾ (그림 45) 다른 하나는 텅글리(Jean Tinguely)의 “자폭 기능을 가진 미술(self-destructive art)”의 구현인 <지구 종말을 위한 연구(Study for an End of the world)>(1962)와 같이 서구 자본주의의 파괴를 상징한다 할 수 있다. (그림 46) 그것에 대한 판단은 관람객의 몫이라 할 수 있다.

정리하자면, 스미슨은 기존 사회구성 체반에 배제된 요소인 산업 폐허를 환경주의자들 혹은 정부와 달리 미술을 통해 ‘쾌’로든 ‘경고’로든 우리 사회에 통합시키고자 했다. 그것은 우리 사회의 ‘쾌’의 이면일수도 있고, 우리 사회에 대한 ‘경고’일 수도 있다. 아니면 그 틈에 발생하는 모순일 수도 있다.

2) 스미슨의 “아름다움(beauty)”과 “숭고(sublime)”의 변증법: “픽처레스크(picturesque)”

산업자본주의 사회 체제에서 자연은 인간의 욕구를 충족시키는 기능 차원으로 존재하게 된다. 이 같은 기술 문명을 독일 철학자 하이데거(Martin

121) “난 폐기물 문제를 거론하고 싶다. 환경을 보호한다든지 아니면 에너지를 보존한다든지 아니면 재활용에 관해 말할 때, 우리는 필연적으로 폐기물을 직면하게 된다. 실제로 폐기물과 향수는 어떤 의미에서 서로 관련을 맺고 있다. 즉 폐기물에 몰두 해 생겨나는 ‘쾌’의 원칙이 있다. 더 크고 더 좋은 차를 원할 경우, 더 크고 더 좋은 폐기물을 가지게 된다. 즉 생의 ‘향수’와 ‘폐기물’ 사이에는 일종의 등식이 성립한다.”

Robert Smithson, “Entropy Made Visible”(1973), Jack Flam(ed.), 앞의 책, p.303.

Heidegger)는 아래와 같이 설명하고 있다.

기술적 인간은 석탄과 광석을 보장해주는 대지가 아니라 석탄 또는 광석 저장고를 마주하고 있다. 어디에서나 똑같은 과정이 진행되고 있다. 즉 사물들이 순전히 기술적인 요구의 관련점 안으로 사라져버린다. 이제는 그러한 관련 안에 들어설 수 있는 것만이 중요하며, 아니 그런 것만이 '존재하는'것으로 통용된다. 여기에 주체가 그리고 저기에 대상이 아니라, 욕구와 욕구충족이라는 두 극 사이의 연관만이 있을 뿐이다.¹²²⁾

이렇게 자연을 인간의 욕구의 대상으로 보는 입장은 바로 우리의 삶을 기술이 지배하고 있기 때문이다. 따라서 우리의 삶에서 자연은 어느새 인간의 욕구충족 대상일 뿐이다. 이 같은 관계 설정 속에서 석탄과 광석의 저장고인 대지는 계속 파괴쳐졌다. 그 결과 세계는 황폐해졌고 대지는 파괴되었다. 환경단체인 시에나 클럽도 『Stripping』에서 광산 노천굴을 대지 어머니(the earth as mother)의 강간과 다르지 않다고 공격함으로써 기술 문명의 '비도덕성'을 강조하였다. 하지만 사회 체제의 변화가 전제되지 않는 한 산업자본주의 사회는 소비 창출을 위해 환경 파괴에도 불구하고 생산 활동을 멈출 수 없다. 그 결과, 생산업자들과 환경주의자들은 영원히 타협할 수 없는 관계이다. 이 같은 상황에서 세계는 앞서 인용한 스미슨의 주장에 따르면, 인류 문명의 미개척지인 프론티어를 찾아 나서기보다 기술 문명이 낳은 오염된 대지를 대면해야 한다.

주지하다시피, 환경주의자들이 지향하는 자연은 파괴되거나 오염되기 전, 천연의 상태이다. 이들의 분류법은 마치 푸코(Michel Paul Foucault)의 『광기의 역사』(1961)에서 말하는 사회가 비정상을 '광기'라고 규정하고 그것을 기

122) 마틴 하이데거, 『기술과 전향』, 이기상 역, 서광사, 1993, p.184.

준으로 자신들을 정상으로 규정한 그것과 다르지 않다. 즉 환경주의자들은 오염된 자연을 자신들의 자연의 패러다임에서 철저히 배제시켰다. 그들에게 오염된 자연은 마치 비정상인들이 정화되지 않는 한 감금된 병동에서 영원히 사회로 돌아 올 수 없는 것처럼 본래의 상태로 회복되지 않는 한 자연으로 기능하지 않는다고 할 수 있다.

한편으로 스미슨의 개간 프로젝트가 제작되는 공간은 엔트로피 최대치에 도달해 에너지가 고갈된 대지이다. 스미슨은 인간과 오염된 자연의 공존의 전범(典範)을 ‘픽처레스크(picturesque)’에서 찾았다. 픽처레스크는 18세기 영국에서 미학적 범주로 공식화된 용어이다. 이를 기점으로 유럽의 예술과 미학에서 핵심을 이루던 아름다움과 숭고의 두 관념에 픽처레스크가 더해졌다. 이는 특히 풍경화·정원 미학·공원 디자인에 적용된 명칭으로, 초기에는 ‘그림과 같은’이라는 단어 그대로의 뜻으로 국한되었다면 후일 ‘불규칙한’·‘자연스러운’·‘넓은’·‘다양한’ 등의 의미로 확장되었다. 당시 회화·건축술·정원술 등이 하나의 경관 예술(Art of Landscape)로 융합되면서 픽처레스크 정원이 등장했다. 이것은 정원을 주변의 자연과 연결시키고 정원 자체를 자연 상태와 같이 꾸민 것을 말한다.¹²³⁾

픽처레스크 정원은 16세기 이탈리아 정원술 연구가들이 제3자연, ‘예술과 결합된 자연’을 지칭한다. 로마 시대의 저술가 키케로(Cicero)는 오늘 우리가 ‘문화적 풍경(The Cultural landscape)’이라고 부르는 개발된 자연, 즉 삶의 편이를 위하여 변형된 전답, 도로, 항구 등을 제2자연이라고 불렀다. 그것은 인간이 삶의 편이를 위하여 물리적으로 변형시킨 자연을 말한다.¹²⁴⁾ 그렇다고 해서 키케로는 제2자연과 구별시키기 위해 인간의 손이 닿지 않은 원초적 상

123) 마순자, 『자연, 풍경 그리고 인간』, 서울:아카넷, 2003, pp.139~141. 참조.

124) 위의 책, p.146.

태의 자연을 제1자연이라고 일컫지 않았다. 그러나 제2자연은 이를 전제로 하고 있듯이, 제3자연이라는 개념은 키케로의 제2자연을 전제로 한 것이다.

이 같은 자연의 분류 방식은 프랑스 사회 철학자 앙리 르페브르에게서도 볼 수 있다. 르페브르는 순수하게 주어진 맥락에서 자연과 ‘제2자연(second nature)’이라 부를 수 있는 것을 구분하였다.¹²⁵⁾ 그가 말하는 제2자연도 키케로의 그것과 다르지 않게 의도적으로 인간이 노동을 가함으로써 나타나는 변형된 곳이다. 르페브르에게 제2자연은 사회적으로 구체화된 공간이기 때문에 역사 유물론적 분석이 가능한 곳이다.

이를 통해 스미슨의 작업 공간인 자연은 고전주의자들과 낭만주의자들의 회화에서와 같이 인간의 삶의 공간과 대척적인 장소로써 관조의 대상으로 존재하지 않는다는 것을 알 수 있다. 그것은 인간의 편의를 위해 변형된 제2자연을 미술의 이름으로 제3자연으로의 변형을 시도한 것이다.

스미슨은 「프레드릭 로 올스테드와 변증법적 풍경(Frederick Law Olmsted and The Dialectical Landscape)」(1973)에서 이 같은 픽처레스크를 다음과 같이 설명했다.

풍경의 변증법(a dialectic of Landscape)은 프라이스(Uvedale Price), 길핀(William Gilpin)의 픽처레스크 미학과 프레드릭 로 올스테드 정원에서 시작되었다. 버크의 “아름다움(beauty)”과 “숭고(sublime)”에 대한 개념은 다음과 같다. 정(thesis)인 아름다움은 부드럽고 안락하고 섬세한 자연이고 그것의 반(antithesis)인 숭고는 무시무시하고 거대한 자연으로, 이것은 헤겔의 형이상학의 영역이 아닌 실제 세계에 토대를 두고 있다. 프라이스와 길핀은 자연의 물질의 질서에 일어나는 우연과 변화에 관계하는 규명 의식(close examination)에 “픽처레스크”라는 합(synthesis)을 제공했다.¹²⁶⁾

125) 에드워드 소자, 앞의 책, p.107.

126) Robert Smithson, “Frederick Law Olmsted and The Dialectical Landscape”(1973), Jack Flam(ed.), 앞의 책, p.159.

이 같은 문맥에서 그는 클로드 로랭(Claude Lorrain) 혹은 니콜라 푸생(Nicolas Poussin) 풍경화의 토대인 고전주의의 이상적 아름다움(Beauty)의 자연을 거부했을 뿐 아니라 카스파 다비드 프리드리히(Caspar David Friedrich)의 독일 낭만주의의 숭고에도 거리를 두었다. (그림 47,48) 양자의 자연은 스미슨이 헤겔의 형이상학적 영역이라 지적했듯이 관조의 대상으로 존재한다. 또 이는 자연과 인간이라는 이분법적 구도에서 대립하고 우열을 가리는 태도에서 비롯된 미학이다. 전자는 인간의 이성으로 재단된 ‘균형 잡힌 조화’ 속의 자연이라면, 후자는 인간의 이성으로 포착할 수 없는 거대한 자연의 힘이다. 스미슨은 미술가의 실천을 통해 예술과 자연을 하나로 병합시켜 바로 오염된 자연과 우리 사회의 공존을 모색하였다.

즉 스미슨은 ‘아름다움’과 ‘숭고’의 변증법적 미학을 ‘픽처레스크’로 보고 있다. 「프레드릭 로 옴스테드와 변증법적 풍경」에서 그는 옴스테드를 미국의 대지미술가의 선구자로 조명했다.¹²⁷⁾ 옴스테드는 19세기 센트럴 파크(Central Park)의 설계자다. 센트럴 파크 설립 배경은 버려진 도시 공간을 변화시키기 위해서였다.¹²⁸⁾ 1840년대, 뉴욕 맨해튼에 인구가 집중됨으로써 급속히 도시화가 되자 상·하수, 의료, 보건, 주택, 교통 등의 도시 문제가 심각해지면서 도시의 공공녹지 또한 절대적으로 부족했다. 그 결과 19세기 후반에 들어서면

127) Robert Smithson, “Frederick Law Olmsted and The Dialectical Landscape”(1973), Jack Flam(ed.), 앞의 책, p.164.

128) 옴스테드의 공원의 궁극적인 가치는 ‘공유성(Communitiveness)’으로, 그것은 상업경쟁사회에서 친숙성과 심리적 위안을 의미한다. 그것은 도시생활에 주는 자기 도취적 이기주의와 이상적 이타주의 사이를 이어줄 수 있는 인간 내부의 자극적 요소로서 야생과 문명, 개인주의와 공동체적 의식의 관계적 사고는 옴스테드 도시조경의 중심철학이다. 그 결과 그의 공원관은 도시와 자연이 대립되는 이분법적 구도를 어느 정도 극복하여 도시성과 자연성을 중재하는 공원으로 평가받고 있다.

서 과거에 무계획적으로 세워진 도시를 정비하고 개조하려는 움직임이 일기 시작했다. 이러한 배경에서 뉴욕시는 센트럴 파크를 조성하게 된 것이다. 요컨대 19세기 산업화가 가속화되면서 파괴되어 버려진 지역을 옴스테드가 인간의 삶과 관계를 맺는 공간으로 변환시킨 것이다. (그림 49,50)

스미슨이 픽처레스크 미학에 토대를 둔 옴스테드의 정원을 대지 미술의 선례로 조명하고 있다는 사실은 그의 개간 프로젝트가 미술과 오염된 자연의 통합이며, 우리의 삶의 연장선상에 있다는 것을 함의하고 있다. 따라서 그의 개간 프로젝트는 픽처레스크 정원과 다르지 않게 제3자연으로, 르페브로의 주장처럼 “이데올로기로 가득 찬 산물”¹²⁹⁾으로써 닫힌 사회 체제에 대한 변화의 목소리로 볼 수 있다.

2. 대지미술과의 관계

1절에서 스미슨의 개간 프로젝트는 대지미술(Earth Art)에 사회적 기능을 부여한 것임을 살펴보았다. 따라서 본 절에서는 대지미술의 개념과 그것의 특징을 살펴보려고 한다.

스미슨의 개간 프로젝트는 1968년부터 1973년 사이 미국 미술가들이 중심이 되어 자연을 재료로 하여 제작한 작업을 총괄적으로 지칭하는 대지미술(Earth Art)에서 파생되었다. 스미슨은 마이클 하이저, 월터 드 마리아(Walter de Maria)와 함께 대지미술을 일으킨 장본인이다. 스미슨의 개간 프로젝트는 야외 대지 작업이 등장하는 시기에 확립되었고 오히려 그가 사망한 이후 하이저, 모리스 등의 작가들에 의해 전개되었기 때문에, 이 시기 그의 작업에 나타나는 ‘개간’ 성격은 심도 있게 조명되지 못했던 것이 사실이다.

129) 에드워드 소자, 앞의 책, p.107.

대지미술은 완결적이고 자기충족적인 그린버그의 형식주의와 미술관의 상업주의에 반대하는 저항의식을 토대로 한다. 그 결과 기존 미술 제도에서 터부가 되어 있던 재료·행위·문자 언어와 같은 비전통적인 재료가 활성화되었고 후반으로 접어들수록 루시 리파드의 설명처럼 ‘비물질화’ 양상이 두드러졌다. 이것의 일환으로 등장한 대지미술은 개념미술과 같은 맥락에서 전개되었다.

대지미술은 1968년 10월 뉴욕 드웬 갤러리(Dwan Gallery)에서 열린 “Earth Works”를 통해 알려지게 되었다. (그림 51) 여기에는 스미슨을 비롯한 올덴버그·드 마리아·하이저·모리스·오펜하임·안드레 등의 총9명의 작가가 참가했다. 전시 당시 “Earth Works”라는 단어는 어떠한 특정 동향을 지칭하기 위해 사용된 것이 아니라 문자 그대로 흙·모래라는 재료로 구성된 작업을 뜻한다.¹³⁰⁾

이 전시에서 모리스는 흙과 펠트 등을 쌓아 올려 조각되지 않은 상태의 대지(terra firma)를 형상화했다. (그림 52) 스미슨은 여기서 III장 2절에서 살펴

130) “Earth works”는 1967년 스미슨이 「공항 터미널 사이트의 발전을 향하여 (Towards the Development of an Air Terminal Site)」 글에서 처음 사용한 단어이다. 이 글에서 이는 다음의 인용에서와 같이 지질학적 보링들(the geological borings)을 지칭한다. “다른 대지 작업처럼 '보링'은 미술가들에게 점점 중요해진다. 포장도로들, 구멍들, 도랑들, 고분들, 더미들, 작은 길들, 도랑들, 도로들, 언덕들 등은 미의 잠재성을 지니고 있다.”

Robert Smithson, “Towards the Development of an Air Terminal Site” (1967), Jack Flam (ed.), 앞의 책, p. 56.

Earthworks를 스미슨이 사용했을 당시, 앞 서 보았듯이 하나의 단어가 아닌 두 단어였다. 그로부터 몇 달 후, 올덴버그는 10월 뉴욕의 센트럴 파크의 잔디에서 묘지를 연상시키는 구멍을 팠다. 이것이 바로 해프닝 <갱(Hole)>(1967)이다. 그는 이 작업 노트에서 비록 하나의 완벽한 문장으로는 아니지만, earthworks라는 단어를 적고 있다. 1968년 10월 드웬 갤러리에서 “EARTH WORKS”전이 반향을 불러일으키면서, earth works라는 단어는 올덴버그가 사용한 형태인 earthworks로 집약되어, 대지미술을 지칭하는 용어 중 하나로 정착하게 되었다.

본 일점 투시도법의 피라미드를 재현한 상자들 안에 프랭클린에서 가져온 돌들을 담은 <논 사이트, 프랭클린, 뉴저지>(1968)를 선보였다. (그림 24) 오펜하임은 에콰도르 코토파시(Cotopaxi) 화산을 동심원이 불규칙하게 흘러가는 모습으로 제작하였다. 이들은 그레이스 글뤼크(Grace Glueck)의 지적처럼 ‘바르비중 학파’라고 부를 수 없지만, 자연을 질료로 해 어머니 땅(Mother Earth)을 재현하고 있다. 하지만 이 때 이들에게 흙은 자연이기보다는 질료, 물질 그 자체였다. 이는 “흙은 에너지 자원이다.”라고 한 드 마리아와 “흙은 인간과 자연보다는 인간과 물질 사이의 관계를 설명한다.”라고 한 스미슨의 설명에 잘 드러나 있다.¹³¹⁾ 흙을 자연의 일부로 바라보기보다는 에너지의 측면으로 조명하고 있는 이들의 언술은 오히려 하이데거가 비판한 기술 문명의 시각의 반영이다. 이는 전시 당시 이들의 흙에 대한 접근이 생태계 파괴에 대한 관심에서 비롯되지 않았다는 것을 시사하고 있다. 그것은 주지하다시피 재료·형식에 있어서 형식주의에 대한 저항이었다. 스미슨은 “earth works”전의 취지를 다음과 같이 밝혔다. “우리는 스튜디오 미술의 형식주의에서 도망치기를 희망한다.”¹³²⁾

“Earth Works”전은 그로부터 4개월 후, 1969년 2월 코넬 대학의 화이트 뮤지엄(White Museum)에서 “대지미술(Earth Art)”전으로 이어졌다. 여기에는 드 마리아와 하이저를 제외 한 오펜하임·스미슨·모리스를 비롯해 해외 작가 리차드 롱·잔 디벳(Jan Dibbets)·귄터 웨커(Günther Uecker) 등 총 9명의 작가가 참석했다. 당시 이 전시 큐레이터였던 윌로우바이 샤프(Willoughby Sharp)는 참여 작가 작업들의 형태보다 재료에 주안점을 두어 이들 작업의 의의를 조명했을 뿐 이들이 택한 장소와 작업 사이의 관계를 설

131) Grace Glueck, “Art Notes: Moving Mother Earth” in The New York Times(October, 6, 1968), Gilles A. Tiberghien, *Land Art*, 1995, p.44.

132) 위의 책, p.44.

명하지 않았다. 즉 대지미술의 또 다른 특질 가운데 하나인 장소와 작업 사이의 불가분한 관계, 장소 특정성(site-specificity)의 문제는 대지미술 출현 당시 주요한 문제로 다루어지지 않은 부분이다. 이 전시와 함께 개최된 심포지엄에 참석했던 미술가들도 스미슨을 제외하고는 작품과 장소의 관계를 거론하지 않고 있다. 이를 통해 대지미술 등장 당시 그것의 ‘새로움’에는 흙·나무·잔디·거울 등과 같은 재료가 연출하는 비결정적인 무정형의 문맥에서의 ‘재료’와 ‘반형태’가 큰 비중을 차지했다는 것을 알 수 있다.

조각을 ‘구조’가 아니라 ‘장소’로 구현할 수 있는 방향은 미니멀리즘 작가들 사이에서 모색되어져 왔다. 특히 칼 안드레가 “이상적 조각은 길이다.”¹³³⁾라고 한 이래 장소에 놓여진 그 자체로 조각이 될 수 있다는 가능성을 작가들은 실험하기 시작했다. 첫 “지구의 날”이 열리던 해, 1970년 하이저는 네바다(Nevada) 사막에서 제작하기 시작한 <더블 네가티브> 제작을 마쳤고 스미슨은 <나선형 방파제>를 유타(Utah) 그레이트솔트 호(湖)에 제작했다. (그림 1, 53) 야외 대지 작업들이 제작되기 시작하면서 대지미술은 마치 정원과 같이 우리 주변을 두른 풍경에 관한 것으로 비어즐리 정의대로 “풍경일 뿐 아니라 풍경 안에 있음으로써 존재하는 작품들”¹³⁴⁾로 미술사에 기록되기 시작하였다.

야외 대지 작업이 제작된 장소는 네바다, 유타, 애리조나(Arizona), 뉴멕시코(New Mexico)와 같은 서부 일대의 황야이다. (그림 54) 이 때부터 환경주의자들은 황야에 위치한 대지 작업들을 “자연으로 돌아가자.(Back to Nature.)”라는 자신들의 태도와 일치한다고 여겼다.

133) David Bourdon, *Designing the Earth: the Human Impulse to Shape Nature*, Harry N. Abrams, 1995, p.210.

134) John Beardsley, *Earthworks and Beyond, Contemporary Art in Landscape*, New York:Abbeville, p.7.

당대 환경주의자들의 모델은 바로 19세기 미국 낭만주의이다. 미국 청교도 연구가 페리 밀러(Perry Miller)의 『황야로의 심부름(Errend into the Wilderness)』(1956)에서 볼 수 있듯이, 19세기 낭만주의 이래 미국인들에게 자연은 곧 황야(wilderness)를 의미한다. 19세기 미국 낭만주의자들은 자연 그대로를 바로 에덴으로 여겼고 결점은 자연이 아닌 우리에게 있다고 생각했다. 더욱이 신학자들이 자연을 신으로 조명함으로써, “기독교화 된 자연주의(christianized naturalism)”가 형성되었다. 이로 인해, 사람들은 돌에서 설교를 찾을 수 있다고 믿게 되었고 자연을 경배하였다. 자연관에 대한 이 같은 양상이 나타나면서 화가들의 화면에는 “숭고(the Sublime)”가 깃들어서 갔다.

이러한 특질의 미국 낭만주의 풍경화 운동을 이끈 것은 1825년부터 1875년 사이 등장한 허드슨강 학파(Hudson River School)이다. ‘낭만적 사실주의자(Romantic Realists)’로도 불리우는 이들에게, 땅은 미국 국가의 민주주의 정신, 조화로운 사회의 부분으로, 종교이자 도덕이며 치료자였다. 허드슨강 학파 풍경화에 나타나는 자연에 대한 경의는 20세기 색면 추상으로 이어진다. 예컨대, 뉴먼(Barnett Newman)과 로드코(Mark Rothko)의 화면에는 미국 자연의 형태와 구성은 사라져 있지만 로젠블럼(Robert Rosenblum)의 설명처럼 ‘숭고(sublime)’가 살아있다. (그림 55, 56) 즉 대지미술가들이 택한 장소들은 바로 숭고로 가득 찬 황야다.

한편, 대지미술은 ‘자연의 강간’이라는 비난을 받기도 하였다. 주지하다시피, 당시 야외 대지 작업은 황야에 위치한다. 그 결과 그곳을 방문한 관람자들은 끝없이 펼쳐진 광활한 자연에 노출되어 인간의 이성으로 재단할 수 없는 거대함이라는 숭고를 경험한다. 황야 앞에 놓여진 그들은 19세기 풍경화 앞에 놓여진 관람객의 위치와 다르지 않다. 하지만 대지 작업을 제작하는 과정은 풍경 화가들과 다르다. 전자는 자연을 화폭에 옮기는 후자와 달리 땅을 파

는 등 자연의 풍경을 실제 구획한다. 이는 비평가들 사이에서 어머니 대지에 대한 또 다른 폭력, 오이디푸스 콤플렉스(Oedipus complex)로 읽혀졌다. 이에 대해 스미슨은 “모든 섹스가 강간은 아니다.”라고 입장을 밝힌 바 있다.¹³⁵⁾ 그는 대지 작업의 과정인 땅을 파고 그것을 재조형하는 것은 마치 농부가 땅을 경작하는 것과 동일하다고 설명하였다.¹³⁶⁾ 그의 설명은 하이데거(Heidegger)의 다음의 주장과 관련성을 갖고 있다.

어떤 하나의 시대는 석탄과 광물을 내놓도록 뉘달당한다. 지구는 이제 채탄장으로서, 대지는 한갓 광물의 저장고로서 드러난다. 농부들이 이전에 경작하던 밭은 그렇지 않았다. 그때의 경작은 키우고 돌보는 것이었다. 농부의 일이란 토지를 뉘달하는 것이 아니라, 씨앗을 자신의 생명력에 맡기고 그것들이 잘 자라도록 보호하는 것이었다. 그러나 오늘날의 토지경작은 자연에게 강요하는, 이전과는 다른 종류의 경작방법 속으로 흡수되어버렸다. 그것은 자연을 뉘달하고 자연에게 강요한다. 경작은 이제 기계화된 식품공업일 뿐이다. 공기는 이제 질소를 내놓도록 강요당하고, 대지는 광석을, 광석은 우라늄을, 우라늄은-과괴를 위해서든 평화적 이용을 위해서든-원자력을 내놓도록 강요당한다.¹³⁷⁾

스미슨의 대지 작업은 산업 사회의 광물 채취와는 다른 대지의 생명력을 돌보는 농부와 같이 땅과의 상호 소통을 목적으로 한다. 당시 대지 미술가들이 땅을 조형하는 태도에 대한 부정적 시각의 배경은 오히려 하이데거가 비판한 자연을 욕구 충족 대상으로 바라보는 시각의 결과물이다.

이상에서 살펴보았듯이, 낭만주의를 정점으로 예술·사상계에서 땅은 아름답

135) Robert Smithson, “Frederich Law Olmsted and The Dialectical Landscape” (1973), Jack Flam(ed.), 앞의 책, p.164.

136) 위의 책, p.163. 참조.

137) 하이데거, 『하이데거 전집 7(Vorträge und Aufsätze), pp.18-19, 박찬국, 『들길의 사상가, 하이데거』, 동녘, 2004. p.190. 재인용

다움(beauty) 혹은 숭고(sublime)의 관조의 대상이었다면 스미슨의 “개간 프로젝트”의 그것은 미술가의 경작을 필요로 하는 장소다. 즉 스미슨은 산업 폐허를 인간과 자연이 상호 보완적 관계를 형성하는 장소로 용도 변경하고자 했고, 그것의 예를 ‘아름다움’과 ‘숭고’의 변증법적 과정인 ‘픽처레스크’ 미학을 형상화 한 움스테드의 센트럴 파크에서 찾았다.

V. 스미슨의 “개간 프로젝트” 실천

본 장에서는 스미슨의 개간 프로젝트 작품들을 본격적으로 살펴보고자 한다. 스미슨이 ‘개간’이라는 이름 아래 제작한 작업은 <깨진 원/나선형 언덕>(1971)이지만, 그 스스로 <나선형 방파제>(1970) 또한 개간 프로젝트의 일환으로 설명한다. “나는 이미 개간과 미술을 결합하여 두 점의 프로젝트 <깨진 원/나선형 언덕>(개간이 예정된 홀란드 모래 채석장)과 <나선형 방파제>(유타의 옛 석유 채굴 지역 근처인 그레이트솔트 호(湖))를 제작한 바 있다.”¹³⁸⁾ IV장에서 보았듯이, 스미슨의 대지 작업은 당시 그와 사상적·미술적 영향을 주고받은 대지미술가들과 달리 ‘산업 폐허’라는 장소를 전제하고 있다. 본고는 스미슨의 야외 대지 작업의 특징을 바로 ‘개간’으로 보고 있기 때문에 작가의 말처럼 <나선형 방파제>를 개간 프로젝트로 보고자 한다. 또 그가 명칭을 공식적으로 사용하기 시작한 것은 1971년부터이지만, 명칭이 항상 작가들의 작품 세계를 앞서는 것은 아니라는 것은 익히 알려진 사실이다. 개간 프로젝트는 III장에서 고찰 한, 열린계(-系)에서 가능한 ‘엔트로피 변화의 변증법적 과정’의 구현이다. 이를 앞 장에서 살펴 본 개간 프로젝트의 개념을 <나선형 방파제>와 <깨진 원/나선형 언덕>을 통해 고찰해 보고자 한다.

138) Robert Smithson, “Proposal”(1972), Jack Flam(ed.), 앞의 책, p.379.

1. “개간 프로젝트”의 전주

1) 결정 구조 (Crystal Structure)

스미슨은 1963년 회화를 그만둔 이후, 1964년부터 1968년까지 결정 구조의 입방체를 제작했다. 이 때 그는 미니멀리즘 작가들, 저드 · 플레빈 · 모리스 등과 교류했고 이들과 함께 전시 활동을 전개하였다. 이 시기에 제작된 스미슨의 조각은 ‘비관계적인(non-relational)’ 구도인 “하나가 다른 하나를 뒤따르는(one after another)” 미니멀리즘 조각의 형식을 공유하고 있다. 그러나 동일한 입방체를 각기 다른 크기로 제작해 한 줄로 나열한 스미슨의 작품은 결정 구조의 성장 과정이다. 이를 대표하는 작품이 바로 한 피스(piece)의 계단 형태가 점점 줄어들면서 “하나 뒤에 다른 하나”의 그룹을 이루고 있는 <알로곤#1(Alogon#1)>(1966) 연작이다. (그림 21 상단) 미니멀리즘 조각과 다르지 않게 동일한 형태가 반복되고 있지만 그것의 크기는 점진적으로 작아진다. 이 같은 차이의 발생은 로런스 엘로웨이(Lawrence Alloway)에 따르면 솔 르윗(Sol LeWitt), 저드 등의 미니멀리즘 작가들은 비관계적인 구도를 통해 ‘연속성(seriality)’을 선보이고자 한 반면 스미슨은 ‘과정(progression)’을 성취하고자 했기 때문이다.¹³⁹⁾

전체와 동일한 형태가 크기를 다르게 하여 나열 된 방식은 무질서에서 질서를 창조해 동일한 구조를 반복해 나가는 결정체 구조의 모습과 상응한다. (그림 21 하단) 결정은 원자, 이온, 분자 등이 규칙적이고 주기적으로 일정한 법칙에 따라 배열되고 외형도 대칭 관계에 있는 몇 개의 평면으로 둘러싸여 규

139) Lawrence Alloway, “Robert Smithson's Development”, Alan Sonfist(ed.), *Art in the Land*, New York: E.P.Dutton, 1983, p.126.

칙 바른 형체를 의미한다. 결정이 될 수 있는 물질은 대부분 광물과 같은 고체이다. 스미슨은 이 같은 결정의 구조를 토대로 해 <결정의 좌우상(左右償)의 방들(Enantimorphic Chambers)>(1965)을 제작하였다. (그림 57) 엘로웨이는 스미슨이 결정 구조를 조각으로 옮긴 배경을 내적 관계에 고립되어 있는 미술에 대한 반대로, 미술(art)과 세계(world) 사이의 관계를 조명하기 위한 것이라고 주장하였다.¹⁴⁰⁾ 두 개의 동일하지만 거꾸로 된 방들로 구성되어 있는 이 작품은 벽에 설치되며 그것의 안에는 거울이 놓여 있다. 그 결과 관람객의 위치에 따라서 거울에 반사되는 실내 공간과 신체의 부분이 변화한다. (그림 58) 엘로웨이의 말처럼, 관람객들은 이 과정을 통해 미술작품과 자신들 사이의 관계, 자신들과 자신들을 둘러싼 공간과의 관계, 마지막으로 미술작품과 그것이 위치하는 공간과의 관계를 조망하는 기회를 가지게 된다.

스미슨의 결정 구조는 이러한 관계의 문제뿐 아니라 엔트로피와 관련하고 있다. 결정체는 엔트로피의 증가 방향으로 계속해 성장하지만 그것의 구조는 규칙적이고 일정하다. 또 결정의 좌우상 조직(enantimorphic system)의 “변화”는 “열로 의해 A에서 B로 변화한 고체의 가역적인 변화는 냉각을 통해 가능하다.”¹⁴¹⁾와 마찬가지로 “완벽하게 가역적이다.”¹⁴²⁾ 예컨대, 산업 사회의 유용성의 원리에 따라 제작된 플라스틱은 그것에 열을 가한 후 냉각시킨다고 해 본래의 상태로 되돌아가지 않지만 소금과 같은 자연에서 채취된 고체의 결정은 열로 가한 후 다시 냉각시키면 본래의 상태로 되돌아간다. 이 같은 이유는 전자는 결정이 불규칙한 반면 후자는 육각형의 모양으로 그것의 결정이 규

140) Lawrence Alloway, 앞의 책, p.127.

141) Ajit Ram Verma and Padmanabhan Krishna, *Polymorphism and Polytypism in Crystal*, New York: John Wiley & Sons, 1996, p.10. Lawrence Alloway, 위의 책, p.127. 재인용.

142) 위의 책, p.127. 재인용.

칙적이기 때문이다. 즉 자연에서 생성되는 결정 구조는 인간의 문명과 달리 엔트로피라는 무질서의 방향 속에서 그들 자신의 질서를 창조해 낸다는 것을 알 수 있다.

1966년 티пет츠-애버트-매카디-스트라튼(Tippetts-Abbett-McCarthy-Stratton) 회사는 스미슨에게 델러스 포트 워스 지역 공항(Dallas-Fort Worth Regional Airport) 모서리에 설치될 조각을 의뢰했다. 그는 이를 작품에서 볼 수 있듯이, 일련의 삼각형들을 약 15°씩 방향을 바꾸어 놓아 나선형으로 제작하고자 했다. (그림 59) 그러나 이는 건축 회사와 공항과의 계약이 체결되지 못했기 때문에, 실현되지 못했다. 이것의 나선 형태는 1968년 <선회운동론(Gyrostasis)>에서 반복되고 있다. 전자는 비행기 상·착륙시 탑승객들이 볼 수 있도록 제작된 조각이었기 때문에 평면적으로 계획되었던 반면 후자는 삼차원의 입방체로 제작되었다. (그림 60) <선회운동론(Gyrostasis)>의 드로잉은 이 같은 나선이 곧 결정 구조의 성장 모습이라는 것을 시사한다. (그림 61)

결정 구조의 성장은 “무제한 계속할 수 있는 불완전한 상태이다. 이것은 나선(screw)의 위치 변화로 알려진 불완전한 상태이다....결정은 말하자면, 나선식 계단(a spiral staircase)이다.”¹⁴³⁾ 즉 스미슨의 나선은 무한의 성장이 가능한 시간을 상징한다. 그것은 서구 문명 사회의 선적 시간(linear time)과 대조적인 비선형 시간(non-linear time)이다. 비선형 시간(non-linear time)은 일리아 프레고진의 설명에 따르면, ‘비가역적 진화’를 가능하게 한다.¹⁴⁴⁾ 그것

143) Charles Bunn, *Crystals: Their Role in Nature and in Science*, New York: Academic Press, 1964, p.45. (이 책은 스미슨 소장 책 가운데 하나다.) Thomas Crow, *Cosmic Exile: Prophetic turns in the Life and Art of Robert Smithson*, Eugenie Tsai with Cornelia Butler(ed.), 앞의 책, p.54. 재인용

144) 피터 킨베이 & 로저 하이필드, 『시간의 화살』 (1990), 이남철 역, 범양사, 1994, p.296.

은 바로 III장에서 살펴본 열린계인 생명 현상을 일컫는다. 생명체내의 세포들의 분열과 증식을 도식으로 나타낼 시, 이는 다름 아닌 나선형 고리이다. 형태가 곧 주제를 담는 용기라고 여겼던 스미슨이 나선을 되풀이 해 사용하였다는 사실은 그가 자신의 작업을 통해 서구 문명 사회의 '선적 시간'을 거부하고 결정 구조와 같은 자연 현상을 모델로 해 '비선형 시간'을 다루고자 했다는 것을 알려준다.

이상에서 개관해 본 것처럼, 개간 프로젝트의 주요 형태인 나선은 바로 비선형의 시간에 지배되는 결정 구조의 성장의 과정을 토대로 하고 있다. 따라서 스미슨의 개간 프로젝트가 열린계의 엔트로피의 변증법적 변화의 구현이라는 사실을 다시 한번 확인할 수 있다. 또 "미술은 공간을 통해서 뿐만 아니라 시간을 통해서 전달되어진다."¹⁴⁵⁾라는 스미슨의 말에서 알 수 있듯이, 개간 프로젝트는 공간과 시간의 결합이다.

2) 논사이트

1966년부터 스미슨은 부인 홀트와 동료들 모리스, 버지니아 드웬 (Virginia Dwan) 등과 함께 버려지거나 혹은 부분적으로 폐기된 지역들인 뉴저지 패터슨(Paterson) 근처 그레이트 노치 탄광(Great Notch Quarry), 파인 배런스 (Pine Barrens), 애틀랜틱 시티(Atlantic City) 등을 여행하였다. 그는 자신이 방문한 장소들의 광물의 채집과 함께 그곳의 사진을 찍었다. 채석 여행을 소재로 그는 기행문 형식의 「파세의 기념비」를 1967년 12월 아트포럼에 실었다.

145) Robert Smithson, "The Artist as Site-Seer: or A Dintorphic Essay"(1966-67), Jack Flam(ed.), 앞의 책, p.342.

스미슨은 산업 사회에서 더 이상 기능하지 않는 산업 폐허를 글쓰기로 옮김으로써 그곳에 무한성을 부여했다. 이 같은 태도는 발터 벤야민(Walter Benjamin)의 『독일 비극의 기원 (Ursprung des Deutschen Trauerspiels)』에서 인용된 바로크 텍스트와 관련 시켜 볼 수 있다.

온갖 재료로 세워진 피라미드, 대들보, 조각상이 세월에 상하거나 폭력으로 망가지거나 저절로 썩어가고, (.....) 도시 전체가 무너지고 사라지고 물속에 잠기지만, 이와는 반대로 글과 책은 어느 한 나라, 어느 한 장소에서 없어지거나 망가졌다 하더라도 언제든지 다른 데서 쉽게 다시 구할 수 있으니 그런 파괴의 영향에서 벗어나 있으며, 인간의 경험을 말함에 있어 책보다 오래가고 영생하는 것은 없다.¹⁴⁶⁾

산업 폐허를 문자 언어로 옮김으로써 얻게 된 무한성을 스미슨은 조각으로의 구현을 모색하였고 그것의 결과물은 바로 일련의 논사이트 작업이다. 1968년부터 그는 자신이 방문한 장소들에서 채석한 광물들을 기하학적 형태의 알루미늄 혹은 나무로 제작된 상자 안에 담아 갤러리에 전시하였다. 이와 더불어 그는 자신이 광물들을 채집한 장소들의 사진과 지도를 갤러리의 벽에 부착했다. 그것이 바로 III장 2절에서 언급한 바 있는 변증법적 사유를 토대로 한 <논사이트>이다.

스미슨은 1968년 한 해 동안 약10점의 논사이트 작업을 제작했다. <논사이트, 오버하우젠(Non-site, Oberhausen)>(1968)와 <모노 호 논사이트(Mono Lake Nonsite)>(1968)를 제외 한 일련의 논사이트 작업은 뉴욕의 근교이자 스미슨의 고향인 뉴저지의 폐광 지역들에서 채집한 암석들로 제작된 작품들이

146) Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, I, trsns. John Osborne. London:NLB, 1977, p.320, 수작 벽 모스, 앞의 책, p.215, 재인용.

다. 앞 선 두 작품들은 제목에서 알 수 있듯이, 전자의 사이트는 독일의 산업 지역인 오버하우젠이고 후자는 네바다의 모노 호이다. (그림 62,63)

<논사이트, 프랭클린, 뉴저지>는 등변 사각형의 다섯 나무 상자들에 담긴 석회암과 그것이 위치했던 장소의 사진 지도로 구성되어 있다. (그림 24) 뉴저지의 프랭클린은 약200종이 넘는 다양한 광물의 채석이 가능한 장소다. 스미슨은 제2차 세계대전 이후 버려진 이곳의 아연 광산을 특히 좋아했다. 그는 개간 프로젝트 이전부터 인류 생활의 에너지 공급 장소로 이용되다 버려진 장소의 암석들을 미술품으로 제작함으로써 산업 폐허를 새로운 문맥으로 변환시키는 데 관심을 기울이고 있다는 것을 알 수 있다.

또 일련의 논사이트 작업들은 사이트의 ‘엔트로피 상황’을 갤러리에 재현하고 있다. 여기서 그가 말하는 엔트로피란, 단순히 문자 그대로 열역학적 법칙에 따라 발생한 에너지 고갈 상태를 의미하지 않는다. 스미슨은 「마음의 침전작용」(1968)에서 논사이트의 특질을 에렌즈베이그의 ‘탈분화(dedifferentiation)’와 동일선상에서 설명하고 있다. 이는 스미슨이 <논사이트> 작업에서 엔트로피를 심리학적 경험으로 다루고자 했다는 것을 말해준다. 그가 관람객에게 전달하고자 한 경험은 다음과 같다.

1968년 6월 난 펜실베이니아 뱅어펜 아르길(Bangor-Pen Argyl)에 위치한 점판암(粘板岩) 채석장을 방문했다. 점판암 퇴적물이 채석장 바닥, 초록빛 도는 푸른 샘 위로 돌출해 있다. (...) 모든 경계들과 구분들이 점판암의 바다(ocean)에서 그것의 의미를 상실했고 단일한 형태와 관련한 모든 개념들이 붕괴되었다...나는 논사이트를 제작하기 위해 점판암의 조각들을 캔버스 가방에 가득 채웠다.¹⁴⁷⁾

147) Robert Smithson, "A Sedimentation of the Mind: Earth Projects", Jack Flam(ed.), 앞의 책, p.110.

이처럼 스미슨은 논사이트를 통해 그 자신이 사이트에서 경험한 상하좌우 식의 공간 인지 관념을 넘어서는 영역을 연출하고자 했다.

<논사이트-뱅어 펜 점판암(Nonsite-Slate from Bangor)>(1968)은 등변 사다리꼴의 상자 안에 점판암이 담겨져 있다. (그림 64) 그의 논사이트 작업에 반복해 등장하는 등변 사다리꼴의 상자는 사실상 그가 시각 피라미드의 횡단면에서의 시점 부분을 생략해 얻은 형태이다. (그림 65) 미술의 영역에서 시각 피라미드의 시점이 부재한다는 사실은 한편으로 무한히 펼쳐지는 대상이 어느 특정 주체에 의해 질서지어지지 않은 상태이며 다른 한편으로 시각의 대상에서 벗어난 영역이라는 것을 암시한다. 결국 논사이트는 인간에 의해 재단된 자연의 영역이 아니다. 작가는 관람객에게 자신이 뱅어펜 아르길(Bangor-Pen Argyll)의 점판암의 퇴적물의 풍경에서 어느 한 초점을 바탕으로 질서 지을 수 없는 풍경의 경험을 제공하고자 했다. (그림 66) 그 결과, 스미슨의 “non-site”와 “site”는 음성의 유희의 문맥에서 “non-sight”와 “sight”의 은유로, 전통적으로 시선의 영역인 미술의 경계를 허물고 있다.

스미슨이 논사이트를 통해 관람객에게 제공하고자 한 경험이란 주지하다시피, 인류 사회의 경계가 사라지는 상태로 「마음의 침전 작용」에서 이를 토니 스미스의 도로 여행에서의 경험과 동일시 해 설명하였다. 이 같은 이유에서 시점을 제거함으로써 <논사이트>를 구성하는 단위들은 <알로곤>처럼 결정 구조의 성장을 토대로 한 조각에서와 같은 ‘과정’을 형상화한다. <논사이트, 파인 배런스, 뉴저지>(1968)는 이것의 좋은 예이다. (그림 43) 이 작업은 소금 혹은 수정의 결정 구조인 육각형을 토대로 해, 앞서 살펴 본 작품들의 상자와 같이 등변 사다리꼴을 기본 단위로 하여 구성되어 있다. 육각형의 각 면마다 등변 사다리꼴의 그것의 크기가 점점 작아지면서 일렬로 나열되어져 육각형의 중앙에서 하나의 점으로 수렴되는 대신 전체와 동일한 모양인 육각형

이 놓여 있다. 중앙의 육각형 안에는 스미슨이 파인 배런스에서 가져온 모래가 담겨져 있다. 입체물과 함께 전시된 육각형의 파인 배런스의 복사 사진의 중앙도 눈의 결정 구조의 모습으로 지어져 있다. (그림 44) 그가 사이트에서 가져 온 흙을 시각 피라미드의 횡단면의 시점 위치에 놓은 배경은 “당신이 눈 사이트에서 직면하는 것은 사이트의 부재이다.”¹⁴⁸⁾라는 스미슨의 설명에서 알 수 있다. 갤러리에 부재하고 있는 사이트의 성격은 파인 배런스의 복사 사진과 동일한 형태의 <엔트로피극(Entropic Pole)>(1967)의 지도 형태를 통해 유추할 수 있다. (그림 67) 파인 배런스의 복사 사진에서 빈 공간으로 처리된 중앙이 이 작품에서는 ‘엔트로피극’으로 표시되어 있다. 까닭은 그가 암석들을 채석한 지역은 산업 문명이 유용성의 기준으로 버려진 장소이기 때문이다. 파인 배런스의 복사 사진의 지도에 파인 배런스가 존재하지 않는 것은 지도란 인류의 편의를 위해 제작된 공간의 재현이므로 마치 우리가 쓰레기를 버리듯 산업자본주의에 사는 우리에게 그곳은 더 이상 필요하지 않은 지역이기도 하다. 정리하자면, 그에게 사이트는 산업사회의 관점으로 볼 시 에너지 고갈로 인한 유용성이 없는 엔트로피 상황이지만 그것은 심리학적 관점으로 볼 시 인류의 경계가 작동하지 않는 에렌츠베이그의 탈분화적 영역이다.

<논사이트>에서 부재하고 있는 사이트의 개념은 스미슨의 정의에 따르면 다음과 같다.¹⁴⁹⁾

148) Robert Smithson, “Fragments of an Interview with P. A. Norvell”(April, 1969), Lucy Lippard(ed.), 앞의 책, p.88.

149) Robert Smithson, “The Spiral Jetty”(1972), Jack Flam(ed.), 앞의 책, pp.152-153.

	사이트 site	논사이트 nonsite
1	열린 한계 (open Limits)	닫힌 한계 (Closed Limits)
2	점의 연속 (A Series of Point)	물질의 나열 (An Array of Matter)
3	외부 좌표 (Outer Coordinates)	내부 좌표 (Inner Coordinates)
4	빼기 (Subtraction)	더하기 (Addition)
5	불확정한 확실성 (Indeterminate Certainty)	결정적인 불확실성 (Determinate Uncertainty)
6	흩어진 정보(Scattered Information)	정제된 정보 (Contained Information)
7	반사 (Reflection)	반영 (Mirror)
8	모서리 (Edge)	중심 (Center)
9	어떤 장소: 신체적 (Some Place:Physical)	장소 부재: 추상 (No Place:abstract)
10	무수한 (Many)	유일한 (One)

이처럼 논사이트와 사이트는 대척적인 개념이다. 논사이트라는 개념은 결과적으로 스미슨이 사이트에서 채집한 암석들을 미술품으로 제작함으로써 발생한다. 뿐만 아니라 사이트와 대척적인 그것의 특질은 스미슨이 경계한 기존 사회의 체제의 성격과 동일하다. 즉 사이트의 재료를 이용해 제작된 미술품이라는 문맥은 사실상 기술 문명의 공산품과 다르지 않다. 결론적으로 이는 닫힌 계인 산업 사회의 반복인 것이다. 따라서 죽음의 은유이기도 한 분리의 문맥에서 벗어나기 위해서 실내 흙 작업(indoor earth work)인 논사이트는 오염된 실제 장소를 재조형하는 개간 프로젝트로 이어졌다.

2. “개간 프로젝트” 작품

1) <나선형 방파제>(1970)¹⁵⁰⁾

150) 드웬 갤러리(뉴욕)의 버지니아 드웬(Virginia Dwan)은 <나선형 방파제> 제작 중 초래하는 비용을 제외하고 약 9,000불을 후원해 주었고, 에이스 갤러리(밴쿠버)의 더글라스 크리스마스(Douglas Christmas)는 이 작품의 필름 제작을 위해 약 9,000불을 후원해 주었다.

1970년 4월 스미슨은 유타주의 그레이트솔트 호(湖) 북부에 위치한 로젤 포인트(Rozelle Point)에서 시작해 붉은 색 호수물을 배경으로 나선형을 그리면서 뻗어 나가는 ‘길’을 제작하였다. (그림 68) 이것이 바로 <나선형 방과제>이다. 이 ‘길’은 1,500피트 길이에 15피트 너비로 제작되었다. 이처럼 거대한 스케일을 구성하고 있는 재료는 그레이트솔트 호 주변 진흙·모래·돌이다. <나선형 방과제> 제작 당시 스미슨은 35분 길이의 16mm 필름으로 이를 촬영하였으며, 두 해 후 「나선형 방과제」(1972) 에세이를 발표하였다.¹⁵¹⁾ (그림 69) 영화와 에세이는 <나선형 방과제>의 제작과정과 풍경 및 상징을 담고 있다.

<나선형 방과제>는 뉴욕에서 지리적으로 멀리 떨어져 있다. IV장 2절에서 보았듯이, 당시 미술시장의 상업적 체계를 거부하기 위해 야외 대지미술 장소는 네바다·뉴멕시코와 같은 미국 남서부에 위치한다. 관람객이 그곳을 방문한다는 것은 마치 ‘성지순례여행’을 연상시킬 만큼 쉽지가 않다. 미국 기존 사회에 대한 저항 의식을 공유하고 있던 대지미술가들은 관람자들에게 그들의 이상 책 케루악의 『여정에서(On the Road)』에 등장하는 주인공들처럼 목적 없는 뉴욕에서 캘리포니아까지의 자동차 여행을 제안하고 있다고 볼 수 있다. II·III장에서 보았듯이 비트 그룹은 스미슨 뿐 아니라 당대 미술가들에게 많은 예술적 영감을 불어넣었다. 이 같은 분위기는 스미슨의 말을 통해 확인할 수 있다. “비트 세대의 시대였다. 난 『여정에서(On the road)』를 구했고 때마침 그들이 곁에 있었다. 당신도 알다시피, 난 비트 세대들 중 책 케루악과 앨런 긴즈버그(Allen Ginsberg)를 만났다.”¹⁵²⁾ 이처럼 문학에서 자기 성찰의

151) 「나선형 방과제」 필름(1970)과 에세이(1972)는, 야외에 위치한 <나선형 방과제>의 ‘논사이트’ 작업으로 분류해 볼 수 있다. 스미슨의 사이트 작업은 장소 특정성을 다루는 반면, 논사이트 작업은 사용된 재료와 그것에 대한 정보의 역할을 한다. (그림 70)

152) Robert Smithson, “Interview with Robert Smithson”(1972), Jack

기회를 제공하는 여행이라는 테마가 대지미술의 그것으로 등장했다. 그런데 <나선형 방파제> 위치는 하이저 · 모리스 · 드 마리아 작업과 지리적으로 이웃 해 있지만 그들이 택한 장소와는 다른 특징을 가지고 있다. 예컨대 <더블 네가티브>(1968) · <번개치는 들판(Lighting Field)>(1971~77) 등은 인간의 손길이 닿지 않은 미개척지에 위치해 있는 반면 <나선형 방파제>는 산업 활동이 끝나 버려진 땅에 위치한다. (그림 53, 71)

미국의 ‘죽음의 바다’라고 일컬어지는 그레이트솔트 호 로젤 포인트까지 가는 길목에서 우리는 19세기 말에 놓인 대륙횡단철도를 기념하는 ‘골든 스파이크 기념비(Golden Spike Monument)’¹⁵³와 함께 1930년대 석유 채굴자(採掘者)들이 천연 타르 속에서 석유 채취가 실패로 끝난 뒤, 버려두고 간 석유굴 정상치와 녹슨 펌프들을 만난다. (그림 72, 73, 74, 75) 스미슨의 묘사 그대로, “이 장소에는 희망이 없는, 곤경에 빠진 인류의 시스템들의 흔적이 펼쳐져 있다.”¹⁵⁴ 「파세익 기념비 유람」(1967)과 「거울-여행 사건들」(1968)에서, 그는 이미 산업 폐허, ‘엔트로피 풍경’을 미술 작업의 대상으로 조명하였다. 이는 19세기 낭만주의 풍경화에 등장하는 폐허와 대척된다. 작가는 이를 「파세익 기념비」(1967)에서 다음과 같이 ‘반 낭만적인 미장센 (anti-romantic mise-en-scene)’으로 설명했다.

Flam(ed), 앞의 책, p.280.

153) <나선형 방파제>는 골든 스파이크를 지나 도착할 수 밖에 없기 때문에, 사실 여행 일정에 이곳이 포함되어 있지 않아도 그곳을 방문하게 된다. 또 그 반대로 <나선형 방파제>에 대한 정보 없이 골든 스파이크를 방문한 여행객들은 오히려 이곳에서 <나선형 방파제>에 관한 안내 책자를 통해 그곳까지 방문할 수 있다.

154) This site gave evidence of a succession of man-made systems mired in abandoned hopes. Robert Smithson, “Spiral Jetty”(1972), Jack Flam(ed.), 앞의 책, p.146.

제로 파노라마(zero panorama)는 결국 지어질 새로운 모든 건축물 즉 폐허의 반대를 포함하는 듯 보여졌다. 이것은 “낭만적 폐허(romantic ruin)”의 반대이다. 건물들은 지어진 후 폐허가 되는 것이 아니라 지어지기 전에 폐허로 세워지는 것이기 때문이다. 반-낭만적 미장센(anti-romantic mise-en-scene)은 손상된 시간의 개념과 많은 다른 “낡은” 것들을 암시한다. 155)

앞서 그가 말한 풍경의 모습은 <엔트로피 풍경(Entropic Landscape)> (1970)에 잘 나타나 있다. (그림 32) <나선형 방과제>는 흙과 현무암이 아니라 그곳을 둘러 싸 안고 있는 풍경 안에서 완성된 것이다. 즉 <나선형 방과제>가 위치한 장소의 풍경은 이미 예고된 것이었다고 할 수 있다.

스미슨은 이미 만들어진 엔트로피 풍경을 배경으로 해, 물 위에 검은 현무암을 쏟아 부어 하나의 길 을 제작했다. (그림 76) 마치 건축물의 붕괴 장면을 연상시키는 쏟아 붓는 행위는 잭슨 폴록(Jackson Pollock)의 드리핑 기법과 유사하다. (그림 77) 이는 폴록 회화 화면에 나타나는 카오스 속의 질서가 바로 스미슨의 작업에서 구현되는 순간이라 할 수 있다. 그는 <나선형 방과제>가 바로 구조물의 해체를 통해서 얻어진 ‘해체 구조’라는 것을 강조하듯이, 「나선형 방과제」 필름에서 이 장면을 클로즈업해 반복한다. 즉 <아스팔트 런다운(Asphalt Rundown)>(1969), <부분적으로 묻힌 헛간(Partially Buried Woodshed)>(1970) 등에서 돌사태 · 토사류(mud flow)의 모습으로 형상화된 구조의 파괴 · 분해 과정이 모여 1.500 피트 ‘길’이 제작된다. III장 1절에서 보았듯이 구조의 붕괴는 바로 엔트로피의 은유이다. 결국 붕괴라는 무질서가

155) That zero panorama seemed to contain ruins in reverse, that is—all the new construction that would eventually be built. This is the opposite of the "romantic ruin" because the buildings don't fall into ruin after they are built but rather rise into ruin before they are built. This anti-romantic mise-en-scene suggests the discredited idea of time and many other "out of date" things.

Robert Smithson, "The Monuments of Passaic"(1967), Jack Flam(ed.), 앞의 책, p.72.

하나의 형태로 드러난다. 나선형이 열린계인 자연에서 저절로 생성되는 패턴이라는 사실을 고려할 때, 이는 프리고진이 조명한 열린계에서 나타나는 무질서로부터 생성되는 질서로 볼 수 있다. 또 <나선형 방파제>는 그가 앞선 시기에 ‘엔트로피 은유’로 사용한 ‘산업 폐허’와 ‘붕괴된 건축물’의 이미지를 재활용해 제작한 작품이다.

스미슨의 개간 프로젝트는 산업 사회를 구성하는 수직적인 건물들과 달리 그것이 붕괴되어 창조된 것이다. 이것은 바로 작가 한 사람의 실천을 통해 버려진 곧 죽음에 도달한 장소가 열린계의 현상인 자기 조직화와 마찬가지로 스스로 형태를 만들어 내고 변화의 상태에 놓여 저 자연 안에서 호흡할 수 있는 가능성에 대한 시도로 볼 수 있다.

스미슨과 함께 활동했던 작가들 가운데 모리스의 작업에서 이 같은 엔트로피에 대한 방안의 모색에 대한 탐구를 읽을 수 있다. 비록 실외 대지 작업은 아니지만, <대지>(1968)에서와 같이 모리스는 재활용(recycling)할 수 있는 재료를 사용하였다. (그림 52) 그가 사용한 흙 혹은 공사장의 목재들은 다시 본래의 장소로 되돌아간다. 이것은 미술가가 흙과 같은 자연의 구성물을 미술품으로 제작함으로써 증가한 엔트로피를 본래의 장소에 되돌려 놓아 증가한 무질서도를 감소시키고자 했던 것이다. 그러나 그가 돌려보낸 재료들은 스미슨이 경계한 산업 폐허의 재료인 건축 자재 등으로 사용된다. 이처럼 모리스 그 스스로는 미술품이라는 인공물을 제작 하지는 않음으로써 자본주의 시장에는 대항했지만 산업자본주의가 초래한 닫힌계의 엔트로피 상황의 극복에 대한 대안으로는 볼 수 없다.

<나선형 방파제>에는 위에서 살펴본 스미슨의 ‘개간’에 대한 소명 의식이 그것을 구성하는 형태와 색채에 드러나 있다. <나선형 방파제>의 ‘나선’이라는 형태는 스미슨이 로젤 포인트의 풍경을 처음 대면했을 당시의 경험에서 비

롯되었다.¹⁵⁶⁾ 이는 「나선형 방과제」 글에 잘 드러난다.

내가 그 장소를 보았을 때 그것은 수평선을 향하여 울려 퍼지면서 부동의 회오리바람을 연상시켰다. 한편 깜박이는 빛으로 인하여 전체 풍경은 진동하는 것처럼 보였다. 그것은 마치 휴지상태의 지진이 거대한 원을 이루면서 퍼져나가는 것 같았다. 그 소용돌이치는 공간으로부터 나는 <나선형 방과제>의 가능성을 떠올리게 되었다. 어떤 사상이나 개념, 체제, 구조 그리고 추상도 그 같은 현상학적 증거의 실재성 안에 결합될 수는 없었다. ¹⁵⁷⁾

그런데 스미슨이 나선형을 이 작품에서 처음 선보인 것은 아니다. 이 형태는 <피의 눈>(1961)과 같은 초기 회화들과 <달라스 포트 워스 지역 공항을 위한 제안(Propasal for Dallas-Fort Worth Regional Airport:Aerial Map)>(1976) · <선회운동론(Gyrostasis)>(1968) 등에서 빈번히 사용되었다. (그림 17, 60) 이 지역의 신화와 작가 자신의 현상학적 경험이 형태의 결정에 중요한 역할을 하였다고는 하지만 그가 앞 선 시기의 작업들에서 이를 즐겨 사용하고 있다는 사실을 고려할 때 ‘나선형’의 상징적 의미를 고찰해 볼 필

156) 스미슨은 실제 이 곳에 방문하기 전, 이것을 구상할 당시에는 하나의 섬을 계획하고 있었다. 그러나 그는 그곳에서의 ‘현상학적 경험’을 토대로 로젤 포인트 지점의 역사적 내용을 숙고한 뒤 이를 나선형으로 변경하게 되었다. 로젤 포인트 지점 아래 거대한 지하수호가 태평양과 연결되어 있어 이 수로로 유입되어 들어온 물이 소용돌이를 일으켜 호수가 발생했다는 신화가 내려져 오는 위치이다. 이 신화는 그가 중심이 존재하지 않으면서 끝없이 미끄러져 공간을 붕괴하지 않는 나선형으로 이 작품을 제작하는 데 있어 결정적 역할을 하였다.

157) As I looked at the site, it reverberated out to the horizons only to suggest an immobile cyclone while flickering light made the entire landscape appear to quake. A dormant earthquake spread into the fluttering stillness, into a spinning sensation without movement. This site was a rotary that enclosed itself in an immense roundness. From that gyrating space emerged the possibility of the Spiral Jetty. No ideas, no concepts, no systems, no structures, no abstractions could hold themselves together in the actuality of the evidence.
Robert Smithson, “Spiral Jetty”, Jack Flam(ed.), 앞의 책, p.146.

요가 있다.

스미슨이 소장하였던 씨롯(J. E. Cirlot)의 『상징사전』을 통해 나선형의미를 살펴보고자 한다.

우주 진화의 도식적 이미지. 또 그것은 달의 궤적을 상징하는 고전 형태이고 지구 회전 개념에서 기인한 황금수와 관련한 성장을 상징한다. 나선형은 이집트 상형문 자체계에서 우주의 운동을 의미하는 "vau"에 상응하거나 단일성과 다양성 사이의 관계를 의미한다. 나선형과 관련해서 특히 중요한 것은 결합(bond)과 뱀이다. 나선형은 본질적으로 대우주이다. 이상의 개념들은 다음의 신화 형태에서 살펴 볼 수 있다: “불가해한 깊이로부터 소용돌이치는 형태의 원이 나타났다 지혜 · 영겁의 상징인 뱀이 나선형으로 몸을 감고 있다.” 지금 나선형은 다음의 세 형태들로 사용되고 있다; 첫째, 성운에서 나타나는 ‘팽창’이고 둘째, 회오리바람 혹은 소용돌이와 같은 ‘수축’이고 셋째, 달팽이 껍질 같은 뻐이다. 첫 번째 경우는 능동적인 태양의 상징이고 나머지 둘은 수동적인 달의 상징이다. 그럼에도 불구하고 엘리아데(Eliade)를 포함한 대부분의 이론가들은 나선의 상징을 복잡하고 불확실한 기원으로 간주한다. 달의 동물들 · 물과 나선형의 관계는 잠정적으로 공인되어져 왔다. 대개의 고대 전통을 거슬러 가면, 우리는 시계방향으로 올라오는 창조적 힘을 의미하는 나선형과 회오리바람과 같이 왼쪽으로 빙빙 도는 파괴적인 나선형 사이 구분을 볼 수 있다. 지금까지 본 것처럼, 나선형 (뱀 또는 밀교 교리의 쿤달리니 Kundalini의 힘)은 거미줄의 예에서 볼 수 있듯이 움직이는 중심을 재현할 수 있다. 158)

이를 따르면, 나선은 물과 뱀의 상징이다. 따라서 <나선형 방과제>는 한편으로 호수의 지하 통로에서 위로 올라 온 소용돌이의 재현 그 자체로 볼 수 있다. 다른 한편으로 오하이오 남부의 사형고분처럼 뱀의 형태로도 볼 수 있다. (그림 78, 79) 이외에도 나선형은 III장 2절, 변증법에서 살펴 본 전체성의 범주의 상징이라 할 수 있다. 주지하듯이, 나선에는 ‘중심 대 주변’, ‘수축 대 팽창’, ‘창조 대 파괴’라는 대척적인 개념이 하나의 형태에 담겨져 있다. 또 방

158) J. E. Cirlot, *Dictionary of Symbols* (London: Routledge & Kegan Paul and New York: Philosophical Library, 1962), pp.305~6.

과제의 나선은 두 가지의 방향을 가지고 있다. 방문객이 방과제로 진입해 그 안으로 들어가는 방향은 파괴를 의미하는 시계반대 방향으로 나아간다면 여기서 나오는 방향은 창조를 의미하는 시계 방향이다. 앞서 영화 장면에서 보았듯이, 그것은 붕괴의 과정을 통해 제작되었다. 스미슨이 나선을 제작하는 과정은 작가 자신의 말처럼 “소용돌이 안으로, 즉 나선형의 형태에 반영된 호수의 붕괴 과정”¹⁵⁹⁾으로 읽혀진다. 그러나 ‘호수의 붕괴 과정’에서 걸어 나오는 순간, 새로운 방향의 나선의 길을 경험할 수 있다. 이 과정을 통해 그것은 창조적 진화의 과정으로 거듭난다. 요컨대, 이것은 본 논자가 스미슨의 개간 프로젝트가 ‘엔트로피의 변증법적 변화’의 과정의 가시화라는 주장을 뒷받침해준다.

<나선형 방과제>의 나선은 버려진 장소라는 공간의 구획뿐 아니라 ‘시간성’을 다루고 있다. III장 1절에서 살펴보았듯이, 엔트로피는 시간의 방향으로 증가하고 있다. 작가는 시간의 흐름에 따른 엔트로피 증가를 시계 반대 방향의 나선형에 투사하고 있다. 뿐만 아니라 그는 유년기부터 심취해 있던 ‘결정학(crystallography)’의 성장 시간을 그것에 담았다. 이를 스미슨은 다음과 같이 설명했다. “결정 구조의 성장은 나선(screw)의 방식으로 위치변화(dislocation)에서 일어난다. <나선형 방과제>는 소용돌이치는 결정체 격자 안에 무수(無數)의 시간을 확대한 하나의 층으로 볼 수 있다.”¹⁶⁰⁾ 그가 말하는 결정체의 성장 구조는 <선회운동론(Gyrostasis)>의 드로잉에 잘 드러나 있다. (그림 61) 요컨대 <나선형 방과제>의 형태에는 <달라스 포트 워스 지역 공항을 위한 제안(Proposal for Dallas-Fort Worth Regional Airport: Aerial Map)>(1976) · <선회운동론(Gyrostasis)>(1968)에서 구현한 결정체

159) Robert Smithson, 앞의 책, p.146.

160) 위의 책, p.147.

의 성장 시간 또한 담겨져 있다. 이를 통해 그의 개간프로젝트 <나선형 방과제>은 “비선형의 시간”의 문맥에 놓여져 앞 절에서 본 “비가역적 진화”가 가능한 미술품이다.

이제부터 <나선형 방과제>에 나타나는 색의 상징성을 살펴보겠다. 스미슨은 이를 제작하기 이전부터 홍조의 소금강을 원했다. <모노 호 사이트- 논사이트 (Mono Lake Site-Nonsite)>(1968)을 기점으로 그는 붉은 빛의 소금강에 관심을 가지기 시작했고 (그림 63), 윌리엄 루돌프(William Rudolph)가 쓴 『사라진 아타카마의 트레일(Vanishing Trails of Atacama)』에서 볼리비아(Bolivia)의 붉은 빛을 띤 소금강을 읽은 후 홍조의 소금강을 배경으로 한 대지작업을 결심하였다. “볼리비아는 멀었고 모노 레이크(Mono Lake)는 붉은 빛이 부족하였기 때문에, 난 유타에 그레이트솔트 강을 조사하기 시작하였다.”¹⁶¹⁾

스미슨은 ‘붉은 소금강’이 바로 우리의 피를 상징한다고 여겼다; “화학적으로 말하자면, 우리의 피는 원시의 바다(primordial seas)의 구성물과 유사하다.”¹⁶²⁾ 붉은 소금강을 배경으로 한 <나선형 방과제>는 검은색 현무암이 부서져 내려 구성되었으나, 시간의 흐름과 함께 그것에는 소금 결정체가 형성되면서 흰색으로 변화한다. 1971년 뮐러(Gregoire Müller)와의 인터뷰에서 스미슨은 방과제의 변화를 다음과 같이 설명하였다. “내가 8월 중순 그곳에 다시 방문했을 때 비가 전혀 오지 않아 <나선형 방과제>는 떠오르기 시작했고 그것은 에게해의 하얀 섬들처럼 보였다. 그 이유는 그것은 소금 때문이다. (중략) 소금 결정 구조의 성장은 다양한 모양들이 있다. 정사각형의 형태도 볼 수 있다.”¹⁶³⁾

161) Robert Smithson, 앞의 책, p.141.

162) 위의 책, p.148.

이 작품을 구성하는 붉은 색, 검은 색과 흰 색은 <피의 눈(The Eye of Blood)>(1960), <예수의 발(Feet of Christ)> (1961), <슬픔에 빠진 사람-버려진 이(Man of Sorrow-The Forsaken I · II)>(1961)와 같은 ‘모색기’에 제작된 작품들에 나타난 가톨릭 성찬식의 상징이다. (그림 17, 18) 이는 "To the Flayed Angels" 라는 그의 시를 통해서 알 수 있다.

피, 피, 값진 피여, 피, 피
 살, 살, 신성한 살이여, 살, 살.
 그리스도, 그리스도, 예수 그리스도여, 그리스도, 그리스도
 피 흘리시는 예수 그리스도의 천사들이여 우리를 복되게 하시다.

.....

피의 소용돌이에서 들려오는 목소리
 복수를 향한 소리침
 서구 제국으로부터 목소리가 소리친다;
 성부와 성자와 성령의 이름으로,
 흰 색, 붉은 색, 검은 색으로
 수난에 저항하는 행동
 행동에 저항하는 수난
 이것은 그리스도의 고통, 그리스도의 피
 가득한 영광 그리고 무한한 기쁨의 상처
 붉은 색은 하얀색으로 그리고 피로 변화리라.
 살과 피로 속죄하리라.
 공허를 위하여¹⁶⁴⁾

163) Robert Smithson, "...The Earth, Subject to Cataclysms, is a cruel master."(1971), Jack Flam(ed.), 위의 책, p.253.

164) Blood, Blood, Precious Blood, Blood, Blood.
 Flesh, Flesh, Sacred Flesh, Flesh, Flesh.
 Christ, Christ, Jesus Christ, Christ, Christ.
 Bleeding Angels of Jesus Christ have mercy on us.

A voice from the whirlpool of Blood
 Is crying out for vengeance.

‘모색기(1960~1963)’ 회화와 시에 반복적으로 나타나는 붉은 색, 흰 색, 검은 색은 그레이트솔트 호의 붉은 물에 나선으로 올라 온 검무 현무암 위에 덮인 하얀 소금의 외피와 다르지 않다. 오이끼니 채(Eugenie Tsai)는 스미슨의 초기 작품에 나타나는 종교·공상 과학에 대한 관심은 성숙기 작품들(1964-1973)에서 일소되어진 듯하지만, 이 시기의 작품의 이해에 있어 중요하다고 주장한다.

이를 토대로 <나선형 방과제>는 피의 소용돌이로서 ‘그리스도 수난’의 기의와 연결해 볼 수 있다. 예수의 죽음은 바로 인간의 무질서의 결과물이라 할 수 있다. 자연에서 설교를 찾을 수 있다고 본 미국의 19세기 낭만주의 전통을 통해 이를 확인할 수 있다. 19세기 낭만주의 미학자 가운데 한 사람인 아치발드 앨리슨(Archibald Alison)의 『취향에 대한 본질과 원리에 대한 소고(Essay on the Nature and Principles of Taste)』(1811)에 따르면, 자연은 “살아있는 하느님(LIVING GOD)의 신전이다.” 아치발드의 이 저서는 미국의 낭만주의 회화를 이끈 허드슨 강 학파의 영감의 원천이었다. 스미슨은 허드슨 강 학파를 대표하는 토마스 콜(Thomas Cole) 회화에 나타나는 자연에 매료되어 있었다. 이를 토대로 해 볼 시, 산업자본주의로가 초래한 엔트로피 증가로 인한 땅의 죽음은 그의 초기 회화에 나타나는 “그리스도 수난”과 관련 지 볼 수 있다. 또 야외 대지 작업을 찾아가는 길을 대개의 미국 미술사자들이

A voice from the West is crying out;
Is the name of the Father, Son and Holy Ghost.
Is the colors of White, Red and Black.

 Action against Passion.

 Passion against Action.

This is the Divine Agony, the Blood
Drenched Spirit and the Wound of the Infinite Joy

Robert Smithson, “To the Flayed Angels” (7. April. 1961), Eugenie Tsai, *Robert Smithson*, pp. 56-57.

순례지 방문과 관련지어 조명하는 것도 이와 연결해 볼 수 있다.

색채의 상징성을 중시한 칸딘스키(Kandinsky)는 검은 색을 죽음의 상징으로 조명한 바 있으며 연금술에서 ‘검음’은 원질료와 원소들의 분해 과정이자 혼돈, 즉 카오스의 덩어리를 상징하는 색이다. 검은 현무암은, 스미슨의 말처럼 “인간과 자연 사이의 갈등” 카오스를 상징하고 있다고 볼 수 있다. 그런데, 스미슨의 개간 프로젝트는 카오스를 원료로 해 제작되었지만 죽음으로 종결되지 않는다. 그것은 엔트로피의 변증법적 운동으로 계속해 변화한다. 예컨대 혼돈의 상징인 검은 현무암의 나선은 그가 그것을 제작하는 과정부터 그레이트 솔트 호의 소금의 결정체가 그것의 외피를 덮음으로써 정화를 상징하는 백색의 나선으로 우리 앞에 놓여진다. 루시 리파드에 따르면, 스미슨은 야생지(virgin nature)보다 ‘광재더미(slag heaps)’ · ‘노천광 황무지(strip-mined wasteland)’ · ‘오염된 강(polluted rivers)’ 장소들과 같은 “지옥과 같은 지역(infernal regions)”을 좋아했고, 사회가 만들어 놓은 곤경은 신(god)의 역할을 하는 미술가가 변화시킬 수 있다.¹⁶⁵⁾ 이를 토대로 해 스미슨은 하느님이 예수를 부활시키듯, 죽은 땅을 변화시키고자 했다는 해석 또한 가능하다.

크래그 오웬스는 <나선형 방파제>를 ‘덧없음’의 엠블렘(emblem)으로, 20세기의 ‘메멘토 모리(memento mori)’라고 주장한다.¹⁶⁶⁾ 이 같은 해석의 배경은 <나선형 방파제>가 제작된 이후부터 그레이트 솔트 호의 수면이 높아짐에 따라 수면 아래로 가라앉았기 때문이다. 그러나 사실상 33년이 지나, 그레이트

165) Lucy R. Lippard, *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*, The New Press: New York, 1983, p.230.

166) Craig Owens, “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism”, Scott Bryson, Barbara Kruger, Lynne Tillman, and Jane Weinstock(ed.), *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, University of California Press: Berkeley, Los Angeles, Oxford, 1992, p.56.

솔트 호의 수면이 낮아지면서 그것은 소금 결정체에 덮여 그것의 모습을 드러냈다. 즉 이 작업은 자연의 힘에 의해 파괴된 것이 아니었다. 이를 통해 그의 작업은 산업사회의 건물들처럼 시간의 흐름에 따라 폐허로 나아가는 것이 아니라 계속 변화해 간다는 것을 다시 한번 확인할 수 있다. 그가 실내 대지 작업인 <논사이트>에서 야외 대지 작업인 개간 프로젝트를 제작하게 된 배경에는 다음과 같은 이유를 고려해 볼 수 있다. 버려진 탄광 혹은 산업 폐허를 대상으로 하고 있지만 실내 대지 작업인 <논사이트>는 결국 작가가 본래의 장소에서 암석들을 옮겨오거나 그곳의 사진을 찍어 갤러리의 미술품으로 전시하는 과정에서 이것들은 사이트와 분리되면서 오히려 엔트로피가 증가할 뿐이다. 결국 스미슨이 사이트에서 직접 작업하게 된 배경은 인류의 사회 문맥에 자연이 이용 될 시 그것은 자본주의라는 경제 논리에 놓여져 엔트로피를 초래할 뿐이지만, 자연의 문맥에 놓여질 시 “엔트로피의 변증법적 변화”가 가능할 수 있다고 여겼기 때문이라고 할 수 있다.

마지막으로 <나선형 방과제>는 야외에 놓임으로써 전통적인 회화와 조각과 달리 자연과 함께 호흡하고 변화한다. 이는 닫힌계가 아니라, 그가 당대 사회 체제에 요구한 열린계로, 지속적으로 자연과 상호 작용하는 변증법적 과정에 놓이게 된다. 계절 · 대기에 따라 변화하기 때문에 방문객들은 같은 작업을 보기 위해 방문하지만 방문하는 계절과 시간에 따라 다른 모습을 경험하게 된다. (그림 80, 81, 82, 83) 즉 그의 작업은 건축가들의 구조와 달리 시간의 흐름과 함께 폐허로 전락하는 것이 아니라 친환경적으로 자연과 함께 숨쉰다. 또 이 작업은 수면의 변화에 의해 1970년 완성된 직후부터 수면 아래로 가라앉았다가 약 33년이 지난 2003년 유타주에 찾아 온 가뭄으로 수면 위로 떠올랐다. 즉 그의 작업은 자연과 상호 보완하는 변증법적 과정을 통해 계속해서 변화한다.

이 곳을 방문한 관람객은 서구의 이분법적 사고 체계에서 대척적 개념, 즉 인간과 자연 사이에 놓여져 있는 탈 중심적 형태의 현무암 길을 걷는 과정에서 혼돈을 몸소 체험하며 그들의 기존 사고는 확장되면 변화할 수 있다.

2. <깨진 원/나선형 언덕>(1971)¹⁶⁷⁾

1971년 스미슨은 “손스벡 71-경계를 넘어(Sonsbeek 71-Out of Bounds)” 국제전에 초대되었다. 손스벡 공원에 작업을 제작하기 위해, 이곳을 찾았으나 실제 그곳을 본 후 작가는 큐레이터에게 자신의 작업 장소로 적합하지 않음을 밝혔다. 까닭은 스미슨이 판단하건데 공원은 이미 완벽한 미술 작품이었다. 파괴된 산업풍경에서 작업하는 그에게 그곳에서 작업은 의미가 없었다.

난 잘 경작된 공원에 올려놓는 방식의 오브제를 제작하고 싶지 않았으며 이미 경작된 땅을 어떤 방식으로든 손상시키고 싶지 않았다. 난 경작되지 않은 장소를 원했다. 네델란드는 너무나 전원적이었고 너무나 완벽하게 경작되어 있었고 그 자체로 대지작업이었다. 그 까닭에 나는 채석장 혹은 폐용된 탄광처럼 내가 조형할 수 있는 지역을 원했다.¹⁶⁸⁾

167) <깨진 원/나선형 언덕>은 네델란드 정부의 지원으로 제작되었고, 엠멘 지역주민들의 세금에서 할당되어 유지되어지고 있다. 제작 당시, 스미슨은 이 작품도 필름 제작을 기획했으나 제작비 부족으로 결국 제작하지 못했다.

168) So I didn't want to impose an object on such an area, or in any way deface a land that was already cultivated. I was looking for an area that was somewhat raw because Holland is so pastoral, so completely cultivated and so much an earthwork in itself that I wanted to find an area that I could mold, such as a quarry or a disused mining area.

Robert Smithson (interview with Gregoire Müller), “...The Earth, subjected to Cataclysms, is a cruel Master.”(1971), Jack Flam(ed.), 앞의 책, p. 253.

이를 통해, 스미슨의 대지작업은 버려진 땅의 ‘개간’을 목적으로 하고 있으며, 황폐화된 장소를 전제로 하고 있다는 것을 알 수 있다. 특히 산업자본주의 미국을 전제로 한 장소 특정한 작업이었다는 것을 알 수 있다. 또 스미슨의 네델란드의 풍경에 대한 묘사는 몬드리안(Piet Mondrian)의 작업과 들어맞는다. 몬드리안은 자신의 작업을 “리얼리티의 참된 모습”으로 설명했었다. 그의 네델란드 시절 작품은 수평선과 수직선이 교차하는 정적인 구성을 하고 있는 반면 1940년 뉴욕 이주 이후 제작한 <브로드웨이 부기우기(Broadway Boogie Woogie)>(1943~44)와 같은 작업들에는 앞 선 시기의 수평선과 수직이 점으로 분할되어 율동적 구성이 나타난다. (그림 84, 85) 즉 장소의 풍경과 함께 변화한 몬드리안의 작품에서 알 수 있듯이 스미슨에게 네델란드는 미국과 달리 자신의 실천이 필요치 않은 잘 경작된 조화로운 지역이었다.

스미슨은 작업 장소를 찾기 위해서 큐레이터 빔 베렌(Wim Beeren)을 통해 예멘 문화센터를 경영하는 지리학자 시우크 짐스트라(Sjouke Zijlstra)에게 도움을 청했다. 그는 스미슨에게 당시 개간이 예정되어 있던 초록빛 강의 채석장을 안내해 주었다. 주황빛의 낭떠러지, 하얀 모래, 초록빛 물빛이 어우러져 있는 그곳의 풍경은 스미슨의 상상력을 사로잡았고, 베렌은 스미슨의 결정대로 전시 장소를 이곳까지 확장했다. 이를 통해 그의 작업은 버려진 산업 폐허 혹은 채석장이라는 장소를 전제로 하고 있다는 것을 확인할 수 있다. 이것은 실내 대지 작업인 논사이트 작업에서도 마찬가지였다. 그것의 예는 <논사이트, 오버하우젠>(1968) 제작 과정에서 스미슨이 1968년 피셔(Fischer)에게 보낸 다음의 편지 내용에서도 볼 수 있다. (그림 62) “난 독일의 암석 혹은 모래 퇴적물을 가지고 ‘실내 흙작업(indoor earthwork)’(논사이트) 제작하려고 한다. -만약 당신이 알고 있는 채석장이 있다면, 내가 그곳에 도착했을 때 우리 함께 재료(material) 수집을 위해 그곳에서 방문하자. 광채더미, 점관암, 석

탄, 석회암, 이판암 등을 채집할 수 있는 채광 지역이면 된다."¹⁶⁹⁾

이처럼 스미슨의 개간 프로젝트는 기본적으로 ‘버려진 장소’라는 장소 특정성(site-specific)을 토대로 한다. 『뮤지엄의 폐허에 관하여(On the Museum's Ruins)』에서 크림프(Douglas Crimp)는 미니멀리즘이 관람객이 작품을 바라보는 갤러리를 관람객과 작품이 위치하는 장소로 전환시킴으로써 ‘장소 특정성’의 문제가 미술에 등장했다고 설명한다. 미니멀리즘 시기 그것은 작품과 장소 사이보다는 ‘관람객과 작품이 놓이는 장소의 상호관계성’을 다루고 있다. 그러나 스미슨의 개간 프로젝트에 나타나는 장소 특정성에는 관람객과 작품 공간 사이의 관계뿐 아니라 작품과 장소의 상호보완적 관계도 고려하고 있다. 즉 그의 작업은 장소의 필요에 따른 것이다.

1994년 <기울어진 호(Tilted Arc)>(1981)의 철거와 관련해, 세라는 “작품을 제거하는 것은 작품을 파괴하는 것이다.”라고 주장하였다.¹⁷⁰⁾(그림 86) 이는 일견 장소 특정성에 있어 세라와 스미슨이 뜻을 같이 하는 듯하나, 세라의 작업에서는 스미슨의 작업 과정에서 나타나는 지역 역사·사회·경제에 대한 고찰은 부재한다. 오히려 그는 자신의 작업이 위치하는 장소와의 상호소통보다는 미술의 자율성을 중시한다고 할 수 있다. 이 같은 장소 특정성에 대한 스미슨과 세라의 차이는 그것을 경험하는 관람객의 태도에서 잘 드러난다. 예컨대 <깨진 원/나선형 언덕>의 유지 기금을 할당하기 위한 선거에서 엠마 지역 주민들이 이 작업을 선택해 현재까지 유지되고 있는 반면에, 후자의 <기울어진 호>는 1985년 시민들의 요구로 결국 이전이 결정되었다. ‘장소 특정성’

169) Unpublished letter from Robert Smithson to Konrad Fischer, to Konrad Fisher, August 9, 1968, Archives of American Art, Smithsonian Institute, Washington D.C. James Lingwood(ed.), *Field Trips*, 2002, p.70.

170) D. Crimp, “Serra's Public Sculpture: Redefining Site Specificity”, *Richard Serra Sculpture*, MoMA. 1986, p.151.

문맥에서 제작된 작품일지라도, 장소와 작업 사이의 관계에 대한 미술가의 견해에 따라 관람객에게 다른 반응을 일으킨다는 것을 이를 통해 알 수 있다.

스미슨과 함께 “손스백 71”전에 초대된 모리스 또한 공원에서 벗어나 야외 대지 미술인 <천문대(Observatory)>를 이뮤덴(Ijmuiden)의 초원에 제작했다. (그림 87) 흙, 나무, 화강암, 강철, 물 등으로 둔덕을 쌓은 한 쌍의 동심원으로 이루어진 <천문대>는 스톤헨지(Stonehenge)와 형태 뿐 아니라, 춘·추분 점을 명시하고 있다는 점에 있어서 그것의 기능과도 유사하다. (그림 88) 따라서 당시 이것은 태양과 달의 주기와 시간의 순환의 관찰 장소와 종교적 의식의 장소를 결합시킨 고대 기념비를 토대로 한 새로운 기념비로 조명 받았으나, 전시회가 끝나자 곧 파괴되었다. <폐기용 실뭉치>나 <대지> 등에서 보여준 것처럼 모리스의 작업 과정에서 모든 재료들은 점점 없어져 거의 남지 않도록 치워진다. 이것은 마지막 형태로 남게 될 이미지를 부정하기 위함이었다는 것과 연계지어 볼 때, 모리스에게 당시 그것의 존속 문제는 작업 제작 과정에서 고려의 대상이 아니었다고 볼 수 있다.¹⁷¹⁾ 물론 스미슨의 작업도 “손스백-71”에서 제안할 당시, 한시적인 야외 설치물이었지만, 스미슨은 이를 계속해 그 장소에 위치하기를 희망했다. 이것은 스미슨의 대지 작업이 제작 당시부터 모리스와 달리 자신의 작업의 기능을 부여하고 있다는 것을 말해준다. <깨진 원/나선형 언덕>(1971)이 제작된 후부터 그곳은 주말마다 지역 주민들에게 개방되었고, 가족 피크닉 혹은 휴양을 위한 공간으로 사용되었다. 이를 기점으로 그는 특히 채광 작업으로 황폐화된 지역들을 개간할 수 있는 대지미술을 고안하기 시작하였다.

171) 모리스의 <천문대>는 1977년 원래의 후원자와 네델란드 정부의 보조에 의해 광활한 평야 플레볼란트(Flevoland)의 오스테리크(Oostelijk)에서 약간 확대되어 다시 제작되었다. 처음의 <천문대>는 바깥 원 직경이 약 233피트였고, 1977년에 제작된 그것의 바깥 직경은 약 299피트이다.

스미슨은 이곳의 채석장 모습을 ‘붕괴된 상황(disrupted situation)’이라고 일컬었다. 이 장소를 재조직화하기 위해서, 초록빛 강 위에 깨진 원 형태의 둑과 그것의 맞은편에 나선형의 언덕을 제작했다. (그림 89, 90) 깨진 형태의 원이기 때문에 둑은 걸어서 순회할 수 없다. 나선형 언덕은 <나선형 방과제>의 형태를 되풀이하고 있다. 두 형태들 사이에는 ‘변증법적 운동’이 존재한다. 깨진 원은 평면적인 반면 나선형은 삼차원이다. 또 전자는 물로 둘러싸였고, 후자는 흙으로 제작되었다. 이처럼 이분법적인 요소로 제작된 이 둘은 하나의 작품으로 전체성의 범주에 놓여 있으며 상호보완적이다.

먼저 깨진 원을 살펴보자. 그것은 포지티브(positive)와 네가티브(negative)로 구성되었다. 즉 원의 한쪽은 외곽선 안으로 물이 차 있으며, 그것의 반대쪽은 흙으로 구성되어 있다. (그림 89) 여기서 <나선형 방과제>처럼 물과 육지가 만나 작업이 이루어졌다. 루벤스의 <땅과 물의 결합(Union of the Earth and water)>에서 손을 맞잡은 대지의 여신 키레스와 물의 신 넵투누스 위에는 결혼의 신인 히멘이 화관을 들고 있다. 이들 앞에는 두 신의 결합으로 태어날 생명을 암시하는 고둥, 향아리, 아이들이 놓여 있다. (그림 91) 즉 땅과 물의 결합은 III장 3절 엔트로피의 변증법적 변화에서 본 ‘생의 약동’이다. 흥미로운 것은 루벤스가 키레스는 전면을 재현하고 있는 반면 넵투누스는 후면을 재현하고 있듯이, 스미슨의 <깨진 원>도 네가티브와 포지티브로 구성되어 있다는 점이다. 이러한 맥락에서 땅과 물이 조화의 상태에 놓여있을 때 지상의 모든 생명은 안전을 보장받는 반면, 물이 땅을 범람 시 하나의 세계는 다른 세계에 의해 사라진다. 즉 스미슨의 개간 프로젝트 <나선형 방과제>와 <깨진 원/나선형 언덕>은 이분법적 요소 사이의 상호 보완적 관계 모색 속에 놓여 있다.

원은 순환을 상징하지만, 앞서 언급했듯이 스미슨의 <깨진 원>을 방문한

이들은 그것을 순회할 수 없다. 이 같은 이유는 스미슨의 개간 프로젝트의 시간성은 결정 구조를 토대로 한 미니멀리즘 조각에서와 같이 지속적인 상태를 가시화하고 있지만 순환 운동을 토대를 두고 있지 않기 때문이다. 스미슨의 말에 따르면, “나는 사물들이 순환하고 있다고 생각하지 않는다. 난 사물들은 한 상황에서 다음 상황으로 변화한다고 생각할 뿐이다. 회귀는 없다.”¹⁷²⁾ 이는 텍사스(Texas)에 위치한 스미슨의 <애머릴로 만곡부>(1973)의 형태와 연관해 볼 필요가 있다. (그림 28) 그것은, 루시 리파드의 말처럼, “관개(灌溉) 호수에서 머리를 세우는 완성되지 않은(incomplete) 우로보로스(Ouroboros)이다.” 우로보로스는 원과 바퀴처럼 순환의 시간을 상징하는 상형문자로, 순환 운동에서 시간이 시작을 끝과 이어준다는 것을 의미한다. (그림 92) 리파드가 “완성되지 않은”이라는 형용사를 빌려 묘사하고 있듯이, 여기서 우로보로스는 꼬리를 물지 못한 모습이다. 즉 스미슨은 개간 프로젝트를 통해 아리스토텔레스가 『자연과학(Physics)』에서 말한 “시간 자체는 원이며, 모든 사물은 시간에 의해 구별되고, 마치 원과 같이, 끝나면 다시 시작된다.”¹⁷³⁾라는 순환론적 시간의 상징인 원형 대신 “끊임없는 운동 · 생의 리듬의 패턴”¹⁷⁴⁾이라는 비선형적 시간의 상징인 나선을 통해 엔트로피의 변증법적 변화를 구현하고자 했다. “자연은 직선으로 나아가지 않는다. 그것은 비선형의 발전으로 절대 끝나지 않는다.”라는 스미슨의 말을 통해 시간에 대한 그의 입장을 확인할 수 있다.¹⁷⁵⁾

172) Robert Smithson, “Entropy made visible”(1973), Jack Flam(ed.), 앞의 책, p.309.

173) R. Morris, *Time's Arrows*, New York: Simon & Schuster, 1985, p.20, Peter Coveney and R. Highfield, 1990, p.27.

174) *The Spiral in Architecture*, Gewerbemuseum, (17. Juni-15. September. 1985), Basel, 페이지 없음.

비선형의 시간을 토대로 야외 대지 작업 자체에서 자연의 변화를 가시화하고자 한 스미슨의 태도는 당시 그와 함께 활동했던 대지 미술가들의 작업과 다른 특징이기도 하다. 모리스는 <천문대>(1971)를 통해 앞서 언급하였듯이, 태양·달·별 등의 반복적인 주기에 따른 순환론적인 시간을 스톤헨지와 같은 고대인들의 천문대의 형태를 선 보였다. 또 스미슨의 아내 낸시 홀트가 유타주 북서쪽 사막지역에 직경 270cm, 길이 540cm의 4개의 콘크리트 원통 파이프를 각각 50피트씩 간격을 두어 약 32도 각도의 열려진 X자 형태로 배열한 <태양 터널(Sun Tunnel)>(1973~1976)은 하지와 동지, 그리고 그 날을 전후하여 약 10일 동안 일몰과 일출 때, 태양은 한 쌍의 원통을 통해 관찰된다. (그림 93) 이 원통의 표면에는 용좌, 페르세우스좌, 콜럼바좌, 산양좌 등 4개의 별자리를 묘사한 직경 4-7인치의 크기의 구멍들이 뚫려 있다. 즉 이 작업은 태양·별의 순환을 확인할 수 있는 천문대의 역할을 한다. 모리스와 홀트의 작업에 나타나는 순환론적 시간도 물론 서구 문명사회의 직선적이고 비가역적인 시간에 대한 대안이다.

스미슨의 개간 프로젝트에서 반복적으로 나타나는 형태인 나선형으로 제작된 <나선형 언덕>은 <깨진 원>에서 바라보면, 마치 바벨탑을 연상시킨다. 구약성경 창세기 제 11장에 따르면, 바벨탑은 인류가 벽돌로 꼭대기가 하늘까지 닿도록 쌓아올렸다는 탑이다. 그것은 “하늘로 올라가는 사다리”의 역할이다. 그러나 이 같은 인간의 욕망을 멈추고자 하느님은 이 탑을 세우는 이들의 언어를 뒤섞이게 해 이들을 멀리 흩어지게 했고 그 결과 도시와 탑을 세우려는 인간들의 의도는 멈추게 되었다. 이 같은 전설의 바벨탑은 한편으로는 하늘과 땅, 하계(下界)가 연결되는 장소의 상징이고 다른 한편으로는 인간의 오만의

175) Lucy R. Lippard, “Breaking Circles: The Politics of Prehistory”, Robert Hobbs, 앞의 책, p.35, 재인용.

상징이다.

16세기 플랑드르 화가인 피터 브뤼겔(Peter Bruegel)은 바벨탑을 자신의 화폭에 담은 바 있다. 창세기에는 바벨탑이 “신아르 지방의 한 별관”에 세워졌다고 명시되어 있지만 브뤼겔은 이를 16세기 유럽의 국제 상업 중심지인 앤트워프의 돌산 위에 형상화 했다. (그림 94) 구름을 뚫고 올라간 탑과 이를 가능케 한 인간의 이성이 만든 기종기 앞으로 보이는 니므롯 왕과 건축인부들의 대조적인 모습이 보인다. 탑 위에 드리워진 알 수 없는 미래를 상징하는 구름과 세로축이 기울어진 탑의 모습은 인간의 오만의 결말을 예시하고 있다.

스미슨이 <나선형의 방과제>와 같이 이것을 자연의 수평으로 제작하지 않고 수직으로 쌓아 올렸다는 사실은 이 작업의 나선은 자연의 유기적 패턴의 상징이 아니라 인류 문명의 건축물을 재현하고자 했다는 것을 말한다. 앞서 바벨탑의 전설에서 보았듯이, <깨진 원>과 달리 이것은 인류의 오만함을 상징한다 할 수 있다. <언어 더미(A Heap of Language)>(1966)에서 이미 언어의 바벨의 환영은 가시화 된 바 있다. (그림 95) 화면의 언어들은 마치 바벨탑을 재현하듯, 언어 하나하나가 벽돌이 되어 아랫면에서 시작해 한 층 한층 올라가지만 마치 바벨탑이 언어의 분열로 인해 미완으로 남은 것처럼 결국 완성되지 않는다. 그것을 구성하는 단어들은 이 작품에서 그것의 기의조차 상실하고 하나의 층을 구성하는 재료일 뿐이다.

바벨탑을 연상시키는 <나선형 언덕>은 스미슨이 심취해 있던 이탈리아의 신고전주의자 지오반니 바티스타 피라네시(Giovanni Battista Piranesi)의 에칭 작품을 토대로 하고 있다.(그림 96) 피라네시의 판화는 로마 폐허들과 고대 고문실, 감옥을 소재로 하고 있다. 이것은 ‘정화된 자연’ 개념과는 극단적인 대립을 이룬다. 이같은 선례는 벤야민의 『독일 비애극의 원천(Ursprung Des Deutschen Trauerspiels)』(1928)에서 볼 수 있듯이, 그리스도의 탄생

과 경배의 장면을 중세적인 외양간 대신에 고대 사원의 폐허로 옮겨 놓았던 르네상스 화가들의 관습에서 찾아 볼 수 있다. 그들의 화면에서 폐허는 예수 탄생도에서 덧없는 영광의 회화적인 배경으로 기능한다.¹⁷⁶⁾ 폐허는 인류의 역사 진행의 형상을 말해주며, 그것의 비가역성 또한 말해준다.

이 같은 사실을 배경으로 해 볼 시, 땅과 물의 결합을 통한 생명력의 상징인 <깨진 원>과 달리, <나선형 언덕>은 비록 <나선형 방과제>와 같은 나선을 재현하고 있지만 엔트로피의 방향으로 나아가는 닫힌계의 상징으로 보는 것이 합당하다. 즉 이 작업은 각기 다른 의미를 상징하는 조형물이 한 장소에 놓여 짐으로써 이들 사이의 변증법적 과정을 연출하고 있다.

<깨진 원>의 중심에서 약간 빗겨서 호박들이 놓여 있다. 여기에 놓여진 호박들은 스미슨이 배치한 것이 아니다. 그것은 본래 작업 제작 이전부터 그곳에 놓여 있었다. III장 2절, 변증법에서 보았듯이 그는 중심과 주변의 구분을 경계하고 있다. 그는 논사이트(실내 흙작업)와 사이트(실외 흙작업) 모든 작업들에서 중심이라는 개념을 제거하고자 하였다. 중심을 부정하는 그의 세계관에서 이 호박들은 제거해야 하는 대상이었다. 그러나 그가 작업 제작 당시 이용할 수 있었던 기계로 이를 움직이기에는 너무 무거웠고 제작 자금상의 문제 등으로 이를 제거하지 못하였다. “허리케인의 눈처럼 그것은 모든 재난을 암시하는 듯하다.”라는 작가의 말은 중심을 재난을 불러오는 대상으로 간주하는 시각을 반영하고 있다.

<깨진 원/나선형 언덕>은 스미슨이 제작할 당시 모습으로 유지되는 것이 아니라 계절 · 날씨 · 대기에 의해 지속적으로 변화한다. 이탄 덩어리로 덮인 나선형 언덕은 시간이 흐르면 풀이 자라 초록색으로 덮이고 겨울이 오면 눈으

176) 발터 벤야민, 『독일 비애극의 원천』 (1928), 조만영 역, 새물결:서울, 2008, p. 233. 참조.

로 덮인다. (그림 97, 98, 99) 이 작품은 스스로 자연과 어울려 새로운 모습으로 태어나고 마모되면서 지속적으로 변화하고 있는 중이다.

이상에서 살펴보았듯이, 야외 대지 작업은 풍경 속에 놓임으로써 자연과 함께 변화하는 친환경적인 작품이다. 이를 통해 그는 과거의 닫힌계의 방식으로 제작되었던 오브제로서의 작품을 열린계로 전환해 비선형의 시간의 흐름 속에서 창조적 진화를 연출하고자 했다. 또 미술가가 버린 땅을 미술 작업으로 재구성함으로써 그것은 자연과 인간 사이의 변증법적 과정에 놓여진다. 인간과 자연이라는 이분법적 사고를 토대로 살아온 방문객은 이 작품을 통해 인간과 자연 사이에 놓여진다. 이러한 맥락에서 그것은 하나의 다리로서 기존 사회 패러다임의 풍경화들과 달리 황금시대(Golden Age)와 같은 우리가 지향할 낙원을 제시하지 않고 있다. 목표점이 제시되어 있지 않기 때문에 방문객은 두려움과 혼돈을 경험한다. 하지만 이 공간에서 그는 그 스스로 자연과 인간의 관계를 모색할 수 있는 시간을 제공받게 된다.

VI. 결 론

스미슨이 살았던 1960년대 미국 사회는 일대의 역사적 전환기로서 변화의 움직임들이 사회 각 방면에 걸쳐 진행되고 있던 시기였다. 당대 젊은이들은 기존 미국 사회 체제를 지배하고 있는 이분법적 사고를 극복하고 다양성을 수용할 수 있는 사회·문화 풍토를 마련하고자 하였다.

이 시기를 대표하는 미술가의 한 사람으로서 스미슨은 형식주의의 형이상학과 미술관의 상업주의를 거부하는 마이클 하우스, 로버트 모리스, 리차드 세라 등과 친밀한 관계를 유지하는 동시에 예술적 영향을 주고받으며, 그 나름의 독특한 미술이론을 정립하고 활발한 활동을 전개한 미술가였다. 이제까지의 논의를 바탕으로 그의 예술관과 개간 프로젝트의 특질을 정리하면 다음과 같다.

먼저 스미슨이 미술전반에 걸쳐 어떠한 태도를 지니고 있었으며, 구체적으로 그가 어떠한 미술 이론을 구축하였는지를 살폈다. 그 결과, 스미슨은 형식주의자들과 달리 미술은 사회의 소산물이라는 일관된 예술관 아래 미술 작업이 이루어진다고 보았다.

소란스러운 정치·사회적 환경에서 태어난 스미슨의 작업은 엔트로피적 상황을 토대로 하고 있다. 까닭은 바로 산업자본주의의 종결을 작업을 통해 구현하고자 했기 때문이다. 이를 위해 그는 ‘버려진 풍경’ 혹은 ‘산업 폐허’를 단힌계의 엔트로피의 은유로 주목하였고 당시 사회적 혼란을 앞으로 도래할 사회의 변화에 대한 모색의 과정으로 조명하기 위해 자신의 작업에 ‘변증법’ 이론을 도입하였다. 즉 그는 ‘변증법적 운동’의 과정을 통해 기존 사회의 이분법적 사고를 배격함으로써 대척적 개념이 오히려 하나의 장소에 어우러져 사회

에 지속적 변화가 가능하다고 여겼다. 그는 이를 “엔트로피 변화의 변증법”적 상황으로 여겼고, 이것은 자연을 모델로 한 비선형 시간의 창조적 진화를 의미한다.

그의 이러한 작업관은 시대의 모순을 자각하고 탈중심적이며 다양성을 중시하는 작품 세계를 지향하는 포스트모더니즘의 선구적 태도로 파악되었다.

스미슨의 개간 프로젝트를 조명한 결과, 조형적 특질은 다음과 같이 요약할 수 있다.

첫째, 개간 프로젝트는 대지미술에 사회적 기능을 부여한 것이다. 그것은 환경보호자와 생산업자 사이의 다리 역할로, 그들 사이의 변증법적 과정의 구현이다.

둘째, 개간 프로젝트의 대상인 산업 폐허와 같은 버려진 토지는 닫힌계의 엔트로피의 은유이며 그것은 곧 산업자본주의의 종말이다.

셋째, 개간 프로젝트는 정지된 공간에 변증법적 과정으로 작동함으로써 그곳은 새로운 패러다임이 도래할 수 있는 시간의 영속성을 얻게 된다. 여기서 그가 말하는 시간이란 순환론적인 운동이 아닌 변화를 암시하는 비선형의 운동이다. 또 작품 자체는 자연과 함께 시간과 계절에 따라 변화하면서, 열린 사회에 찾아 올 변화를 투영한다.

넷째, 개간 프로젝트에는 19세기 낭만주의자들의 화면에 등장하는 유토피아가 아니다. 대신 그는 버려진 장소에 미술 작업을 제작함으로써 관람객들에게 인간과 오염된 자연 사이의 상호의존적 관계를 모색할 기회를 제공하고자 한다.

다섯째, 개간 프로젝트는 산업사회의 쓰레기를 미술이라는 예술 장르에 통합시킴으로써 기존의 고정 관념을 붕괴해 인식의 장을 확장시키며, 그의 작업은 작가가 작업을 끝낸 상태의 모습으로 고정되지 않고 자연의 흐름과 함께

계속 변화한다. 즉 그는 이를 통해 우리의 고정된 사고에 변화를 일으키고자 한다.

이상에서 살펴 본 스미슨의 개간 프로젝트 개념은 작가의 이른 죽음으로 인해 더 이상 발전하지 못한 채 1973년에 막을 내렸다. 그는 사망 직전까지 탄광회사와 같은 생산업체들과 접촉하면서 개간 프로젝트를 실천하기 위해 적극적으로 작업 활동을 했다. 월 스트리트에 근무하는 친구 콜린스(Timothy Collins)의 소개로 그는 콜로라도(Colorado) 주의 크리드(Creede) 탄광을 소개 받았고 1972~73년 그곳의 개간 프로젝트 <꼬리를 무는 연못(Tailing pond)> 제작을 위해 조율 중이었다. 또 1973년 그는 유타주의 빙햄 구리 채광(Bingham Copper Mining) 구덩이를 위한 개간 프로젝트를 계획 중이었다. (그림 100) 주지하듯이, 그는 텍사스에 <애머틸로 만곡부> 제작을 위한 비행 촬영 중 사망하였다. (그림 28) 1972~73년 사이 그가 계획하고 있던 개간 프로젝트들의 수백 장의 드로잉들이 남아있다. 이를 통해 계획 중이었던 프로젝트들의 형태들이 본고에서 살펴본 형태들과 유사한 깨진 원 혹은 나선형이라는 것을 알 수 있다. 그것은 지속적인 변화를 상징하면서도 순환론적인 운동을 부정하는 일관된 그의 태도를 반영하고 있다.

그런데 드로잉들을 바탕으로 해 실제로 이를 제작한다는 것은 어렵다. 스미슨의 드로잉들은 그가 개인적으로 작업 구상을 위해 제작한 것으로, 어떻게 작품으로 제작되는가하는 상세한 설명 혹은 청사진을 보여주지는 않는다. 드로잉 종이는 구하기 쉬운 타자용 종이(typewriter paper)이고 사용한 필기도구는 No. 2 연필, 볼펜 혹은 크레용이다. 즉 드로잉은 스미슨이 자신의 생각을 시각화하기 위해 사용한 도구로서, 기록 이상의 의미는 없다. 또 생전에 스미슨은 드로잉에 작업의 마지막 모습을 예시하지 않았다. 그것은 아마도 그의 작업들이 그러하듯이, 지속적인 변증법적 과정을 통한 변화 그 자체의 구현이

기 때문이라고 할 수 있다. 또 우리가 이를 통해 그의 완성작을 단정한다는 것도 무리이다. 스미슨 스스로 워터게이트 사건이 당대 엔트로피 사건이라고 했듯이, 드로잉들이 그의 사고에 접근해 갈 수 있는 자료이기는 하지만, 수백 장 넘는 드로잉은 경우의 수를 증가시킴으로써 오히려 엔트로피 증가를 가져온다. 하지만 분명한 것은 스미슨의 개간 프로젝트는 자연을 단지 개발의 대상으로 바라본 우리의 시각에 그것의 이면을 고찰할 기회를 제공하였음은 물론이고 후기 산업 사회에 미술이 나아갈 길을 예시하고 있다는 점이다. 또한 그가 미술이론으로 개진하였던 엔트로피와 변증법을 자신의 개간 프로젝트를 통해 유감없이 구현하였다.

요컨대 스미슨이 보여주었던 미술을 통한 반체제적 사회의식의 발현은 당대 미술가로서의 소임과 그의 작업이 지니는 포스트모더니즘적 성격을 여실히 드러낸 준 것이라고 결론지을 수 있다.

참 고 도 판

※ 작가명이 표기되지 않은 그림은 로버트 스미슨의 작품입니다



<그림 1> <나선형 방파제>, 1970, 미국 유타 솔트레이크 시티



<그림 2> <깨진 원/나선형 언덕>, 1971, 네델란드 엠마



<그림 3> 린드 존슨 대통령 선서 장면, 1963



<그림 4> 베트남 반전 시위, 워싱턴 D.C, 1967



<그림 5> 방위군 총에 맞은 베트남 반전 시위자, 켄트 주립 대학, 1970



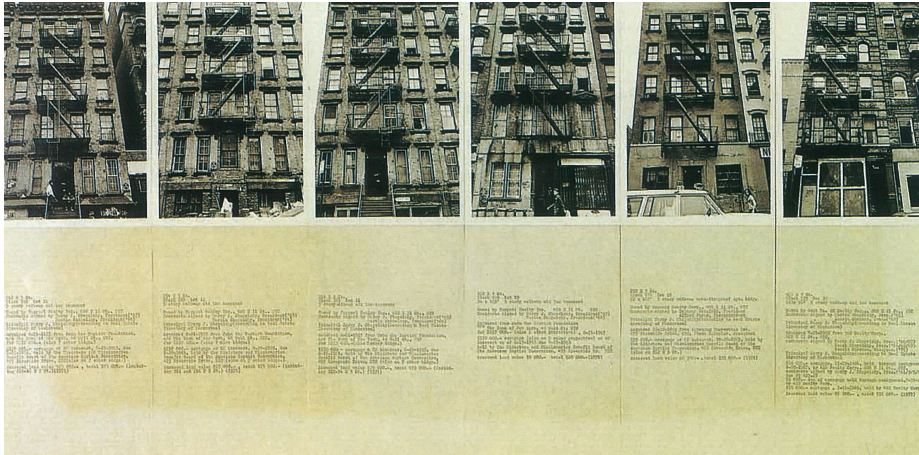
<그림 6> <부분적으로 파문힌 헛간>, 1970, 켄트 주립 대학교 교내 설치



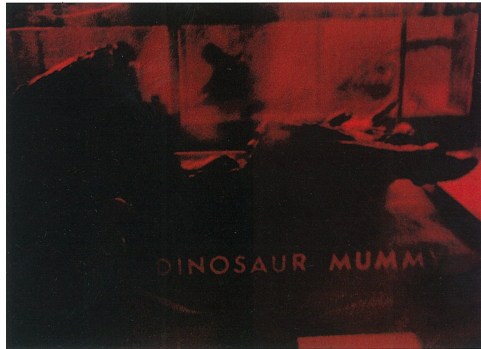
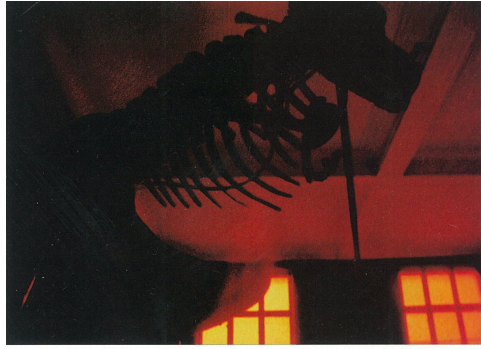
<그림 7> 한스 하케, <모마 관람객 선거>, 1970, 모마



<그림 8> 클랜즈 올덴버그, <갱(坑)>, 1967, 센트럴 파크



<그림 9> 한스 하케, <샤폴스키와 그 외. 맨하튼 부동산 보유물-1971년 5월 1일 실시간 사회 체계>, 1971



<그림 10> 「나선형 방파제」 필름 중 한 장면, 1970



<그림 11> <42번가의 침대들>, 1955



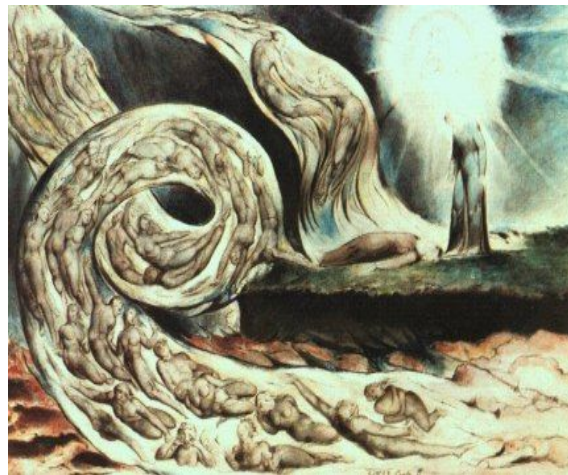
<그림 12> 에른스트 루드비히 키르히너,
 <프리드리히 거리>, 1914.



<그림 13> 에리히 헤켈, <평야에서의 남자>,
 1917



<그림 14> 에리히 헤켈, <남자의 초상>,
 1919



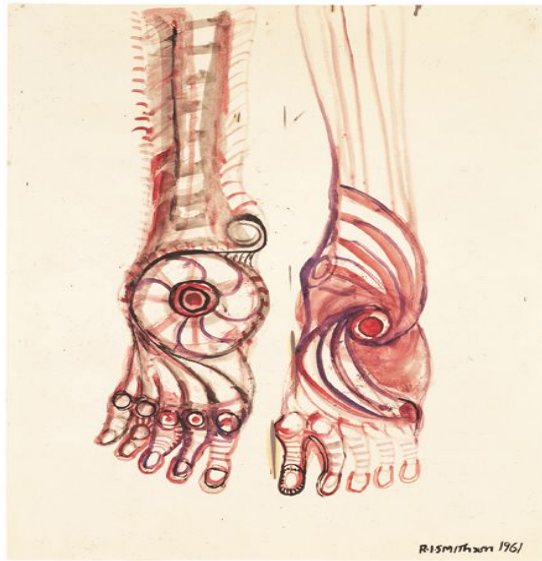
<그림 15> 윌리엄 브레이크, <연인들의 회오리바람>,
 1824



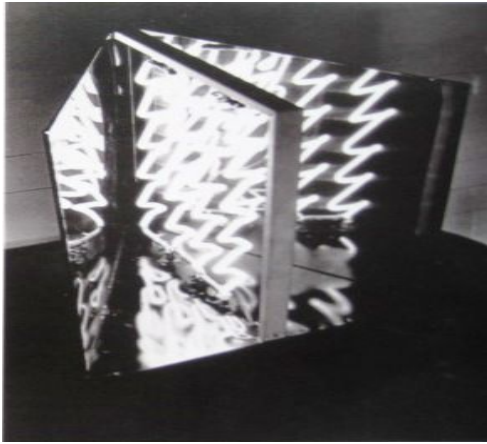
<그림 16> <크리핑 지저스>, 1961



<그림 17> <피의 눈>, 1961



<그림 18> <예수의 발>, 1961

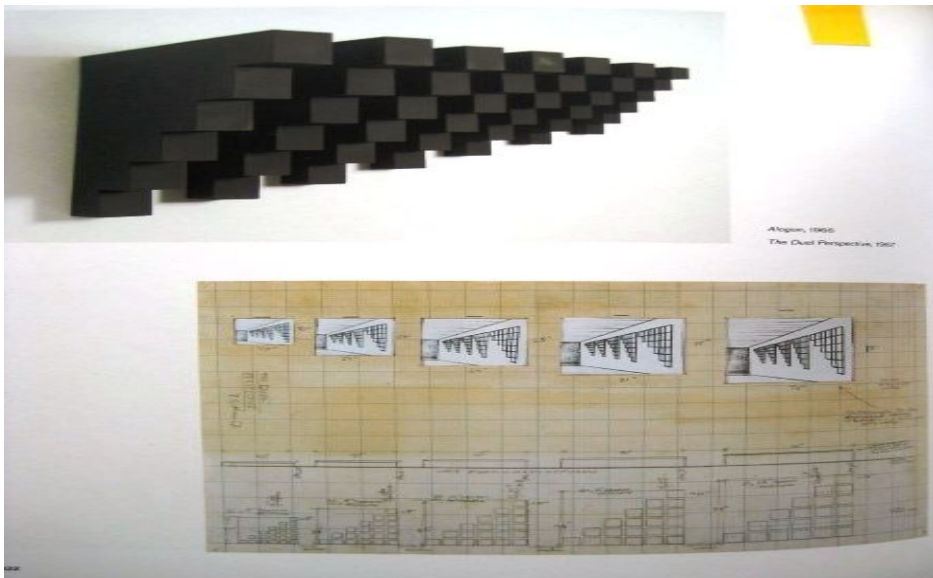


<그림 19> <엘리미네이터>, 1964



<그림 20> <하이 시에라>, 1964

캔버스에 아크릴



<그림 21> <알로곤 #1>, 1966



<그림 22> 「파세의 기념비 유람」 중 한 장면, 1967



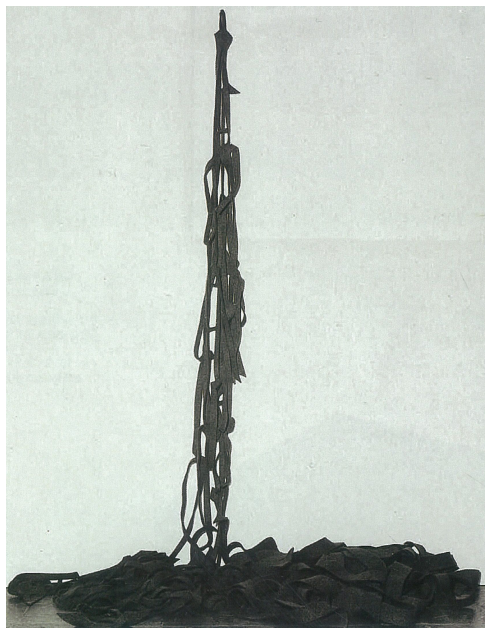
ROBERT SMITHSON / JAMES COHAN GALLERY

<그림 23> 「유카탄에서 거울-여행 사건들」 중 한 장면, 1969



ROBERT SMITHSON / JAMES COHAN GALLERY

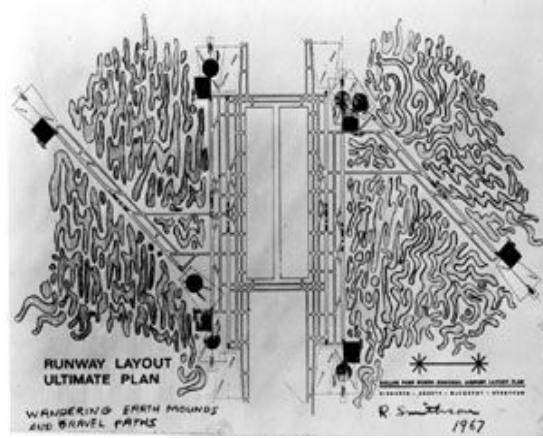
<그림 24> <논사이트, 프랭클리, 뉴저지>, 1968



<그림 25> 로버트 모리스, <펠트>, 1967-68



<그림 26> <아스팔트 런다운>, 1969, 이탈리아



<그림 27> <델러스 포트 워스 지역 공항 설계 도면>, 1967



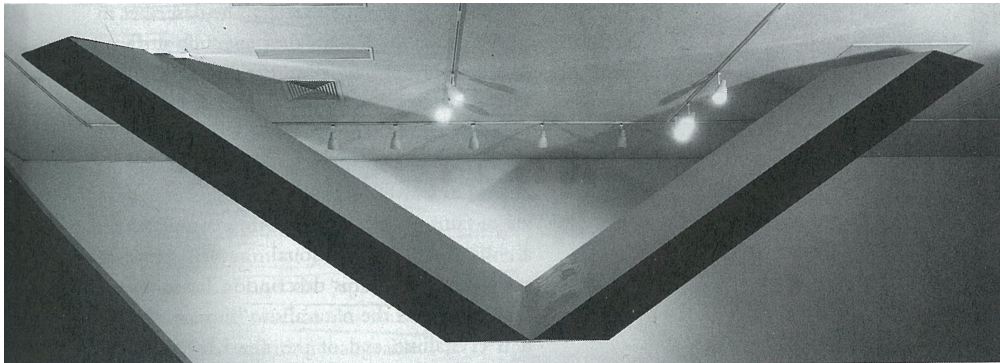
<그림 28> <애머릴로 만곡부>, 1973



<그림 29> 댄 플레빈, <타틀린을 위한 기념비 7>, 1966



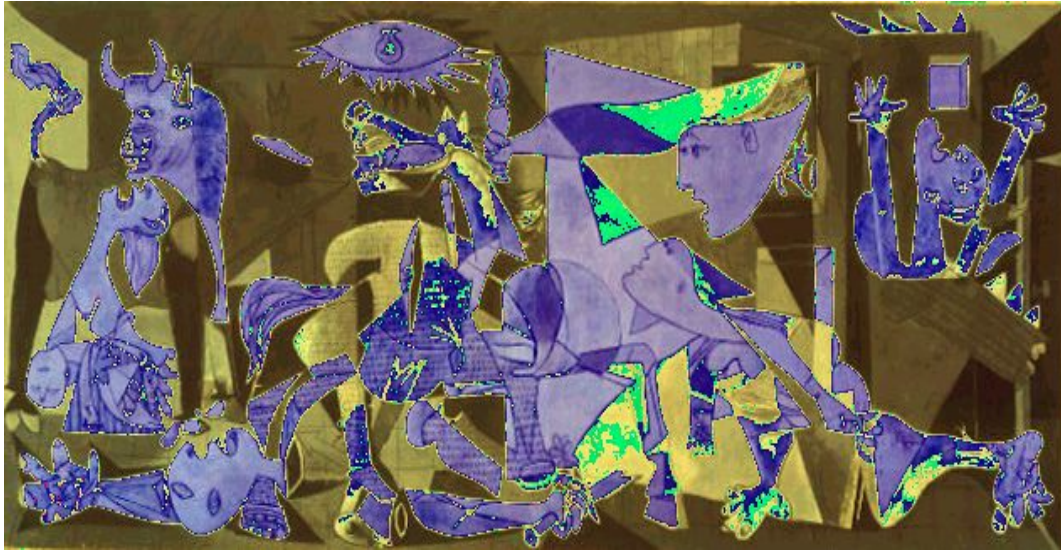
<그림 30> 도널드 저드, <무제>, 1966



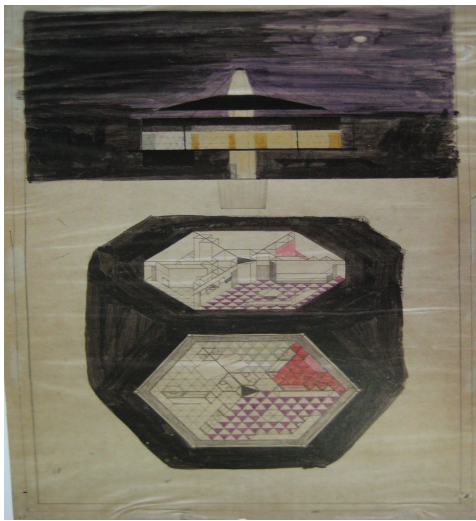
<그림 31> 로버트 그로스베너, <트란속사니아>, 1965



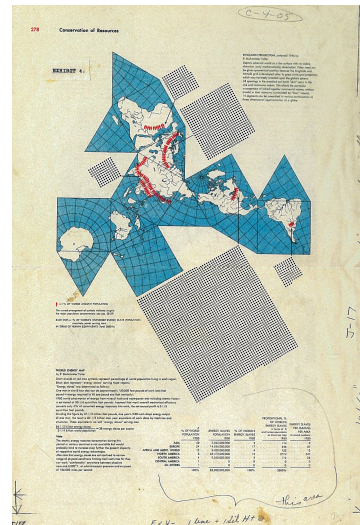
<그림 32> <엔트로피 풍경>, 1970



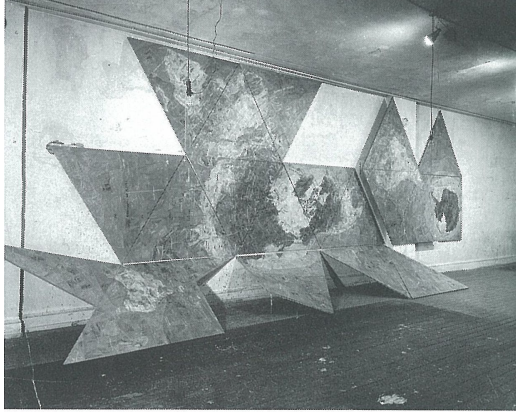
<그림 33> 파블로 피카소, <게르니카>, 1937.



<그림 24> 빅민스터 풀러, <디막시온 돔>, 1930



<그림 35> 빅민스터 풀러, <디막시온 프로젝션 지도>, 1953



<그림 36> 제스퍼 존슨, <지도>, 1967



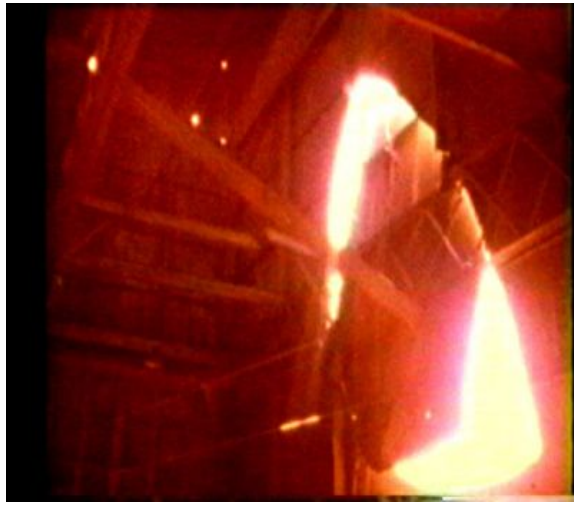
<그림 37> 고든 마타-클락, <체리나무>, 1971



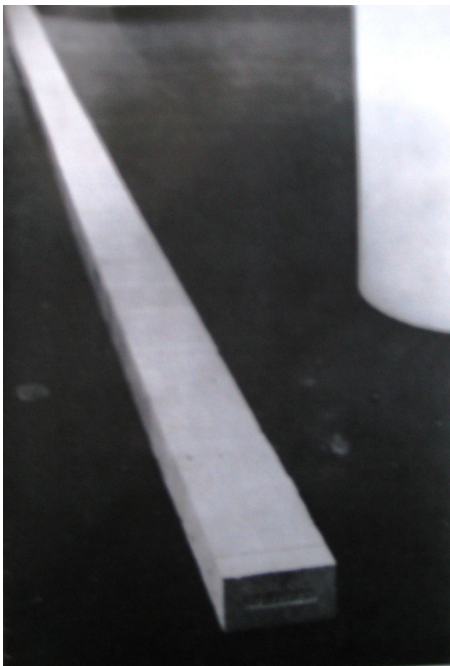
<그림 38> 고든 마타-클락, <절단>, 1973-74



<그림 39> 고든 마타-클락, <하루의 끝>, 1975.



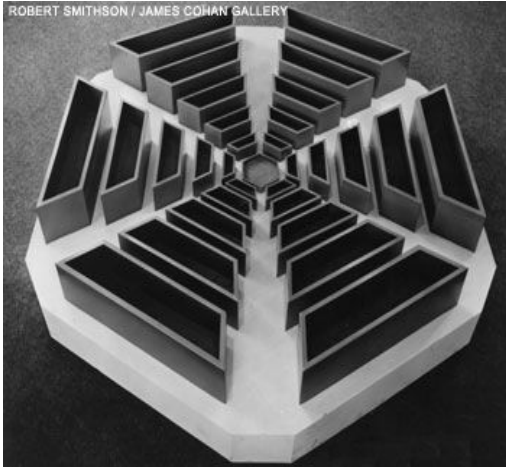
<그림 40> <하루의 끝>, 내부



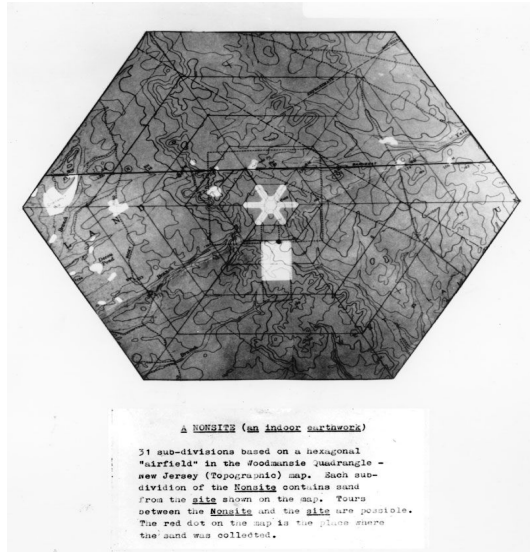
<그림 41> 칼 안드레, <지레>, 1996, 내화벽돌.



<그림 42> 애드 라인하르트, <미술가의 길을 예시하는 용 만다라>, 1955



<그림 43> <논 사이트, 파인 배런스, 뉴저지>, 1968.

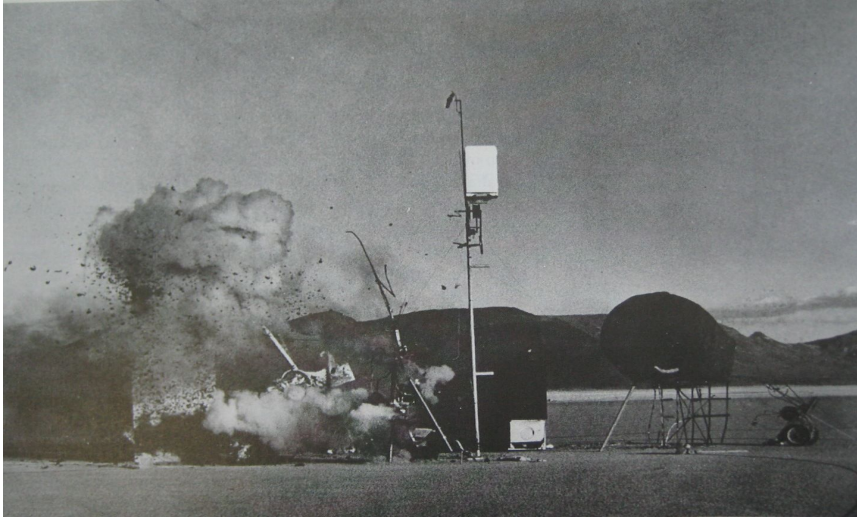


A HONKITE (an indoor earthwork)
 31 sub-divisions based on a hexagonal "airfield" in the Goodmansville quadrangle - see Jersey (Topographic) map. Each sub-division of the Honkites contains sand from the site shown on the map. Tours between the Honkites and the site were possible. The red dot on the map is the place where the sand was collected.

<그림 44> <논 사이트, 파인 배런스, 뉴저지> : 지도 사진, 12 1/2 X 10 1/2"



<그림 45> 발다치니 세자르, <압착>, 1960



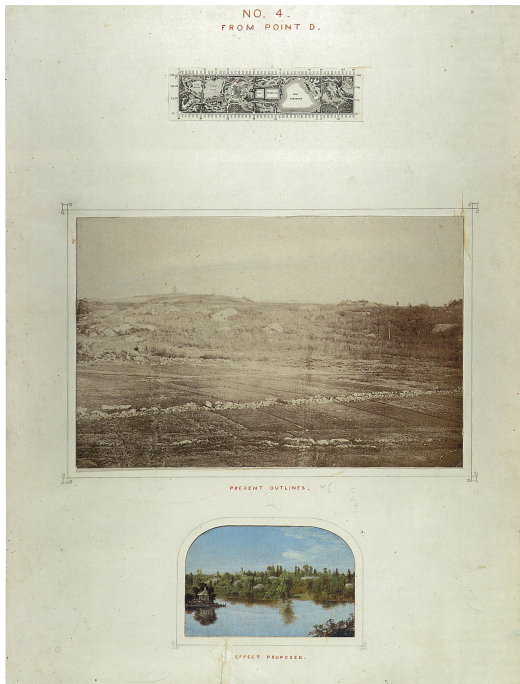
<그림 46> 장 텅글리, <지구 종말을 위한 연구>, 1962



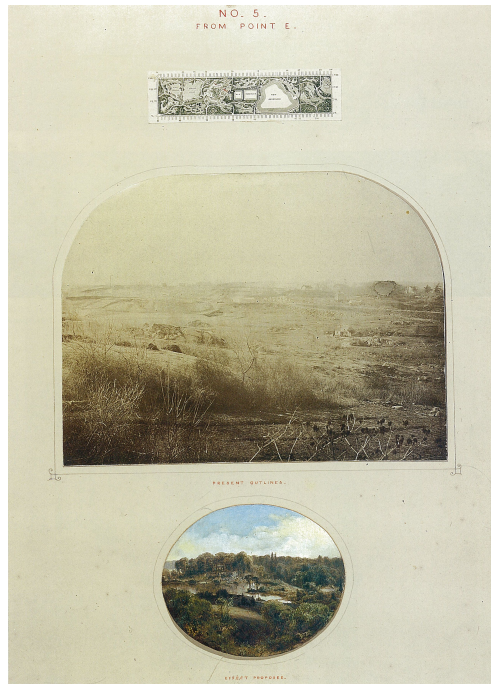
<그림 47> 니콜라 푸생, <아르카디아에도 나는 있다: 아르카디아의 목동들>, 1638년경



<그림 48> 카스파 다비드 프리드리히, <바닷가의 승려>, 1809~1810



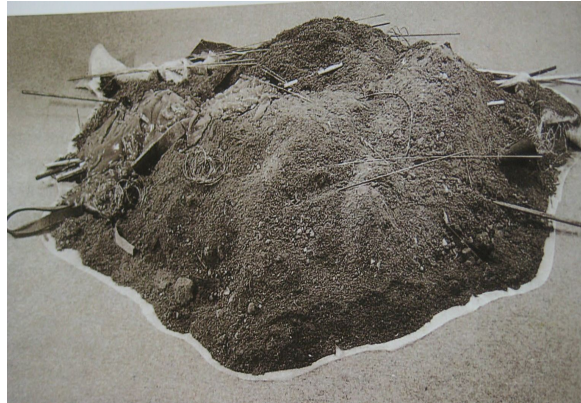
<그림 49> 프레드릭 로우 올스테드,
<센트럴 파크 제안 4>, 1858



<그림 50> 프레드릭 로우 올스테드,
<센트럴 파크 제안 5>, 1858



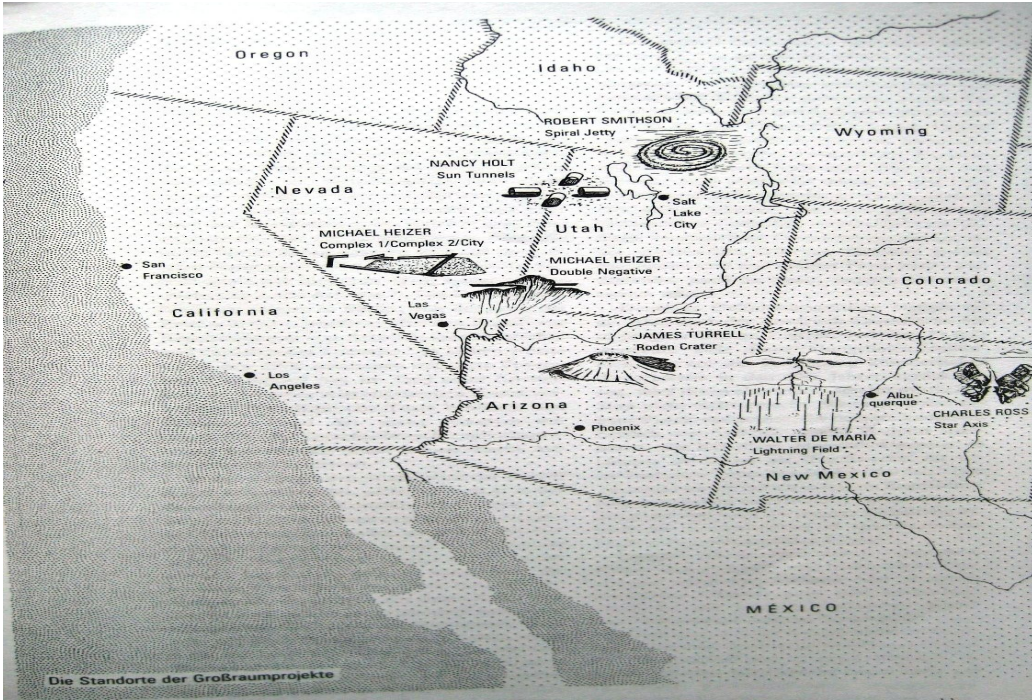
<그림 51> 'earth works' 전, 드웬 갤러리,



<그림 52> 로버트 모리스, <대지>, 1968



<그림 53> 마이클 하이저, <더블 네가티브>, 1969~1970, 네바다



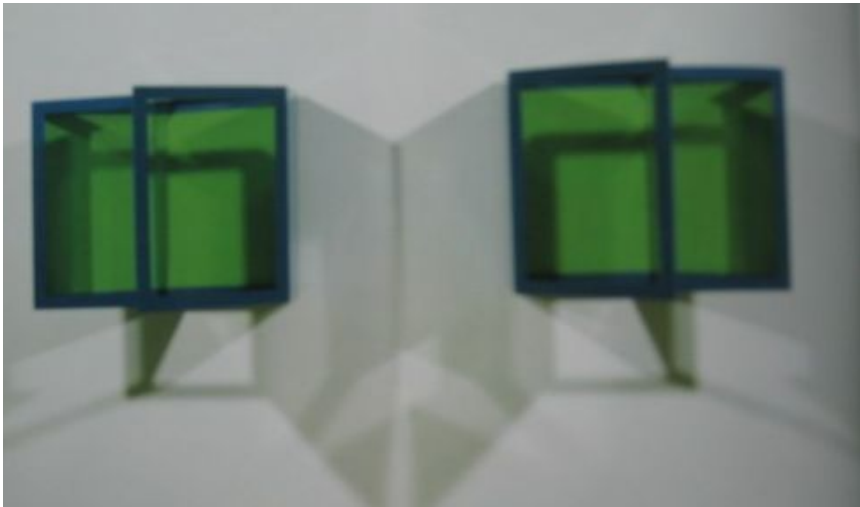
<그림 54> 대지미술 위치 지도



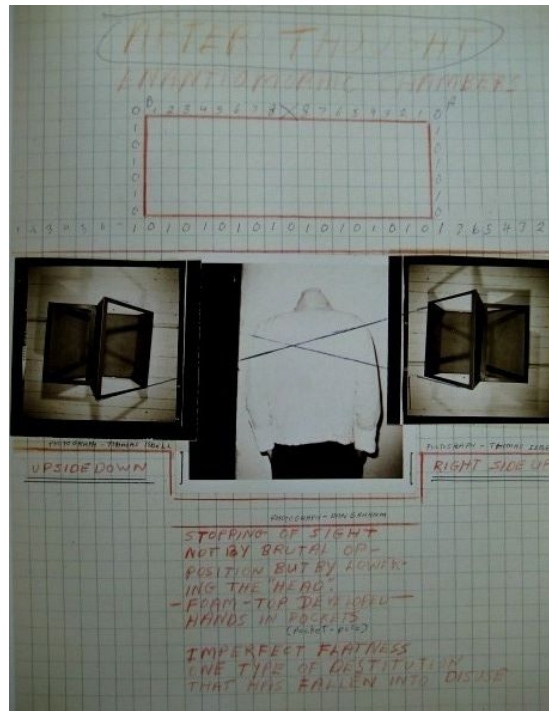
<그림 55> 바넷 뉴만, <숭고한 영웅>, 1950-51



<그림 56> 로드코, <무제>, 1968



<그림 57> <결정의 좌우상의 방들>, 1965, 스틸과 거울, 24X30X31 in.



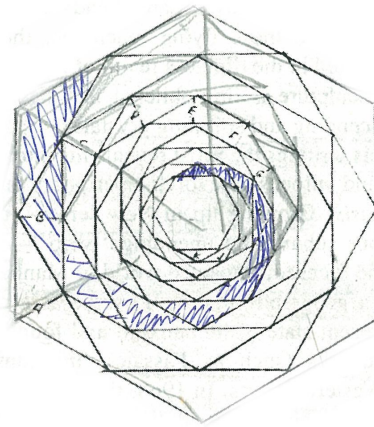
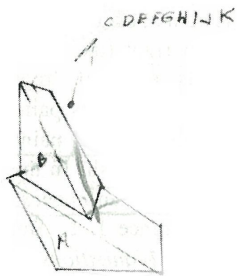
<그림 58> <결정의 좌우상의 방들> 드로잉, 1965



<그림 59> <댈러스 포트 워쓰 지역 공항 조각>의 모형, 1966



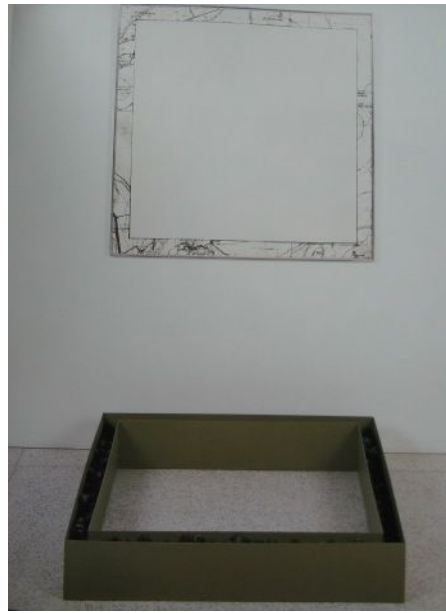
<그림 60> <선회운동론>, 1968



<그림 61> <선회운동론> 드로잉, 1968



<그림 62> <논사이트-오버하우젠>, 1968



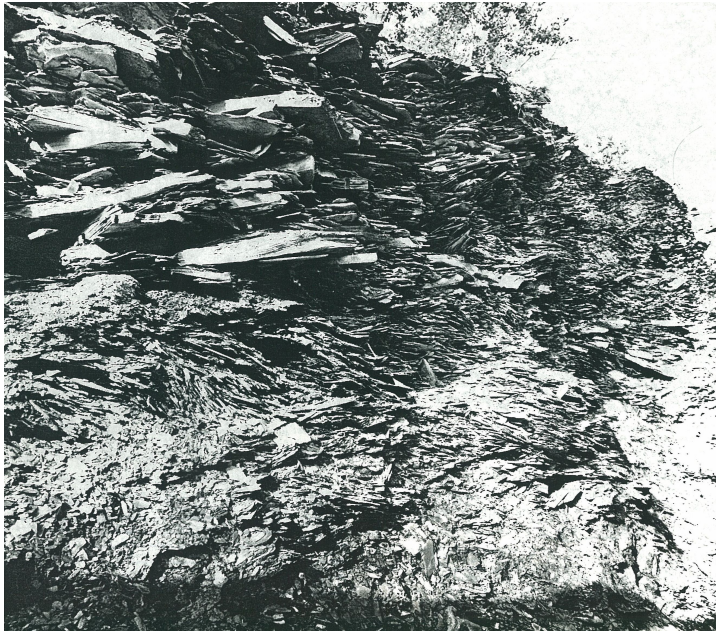
<그림 63> <모노 강 사이트-논사이트>, 1968



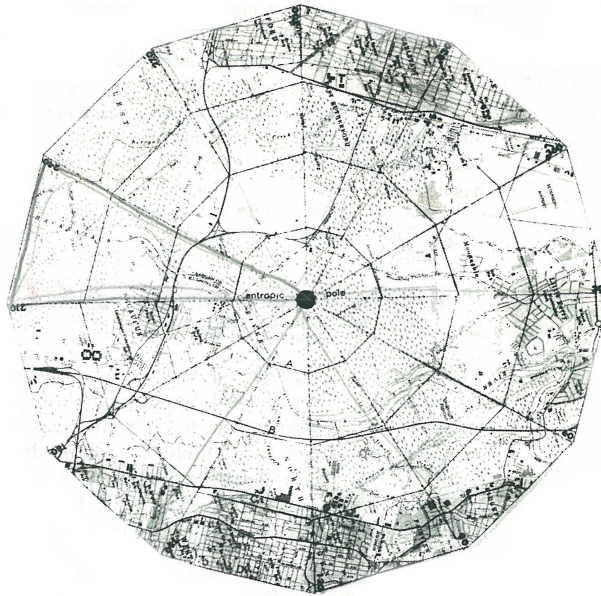
<그림 64> <논사이트-뱅어 펜 점판암>, 1968



<그림 65> 시각 피라미드



<그림 66> 뱅어 펜 모습



<그림 67> <엔트로피극>, 1967



<그림 68> <나선형 방파제>, 1970



<그림 69> 「나선형 방파제」 영화 장면 일부,
1970



<그림 70> "정보" 전 나선형 방파제 사진 설치 장면, 모마, 1970.7.1~9.20
모마 뉴욕



<그림 71> 월터 드 마리아, <번개 치는 들판>, 1971-77



<그림 72> 골든 스파이크, 유타, 1869



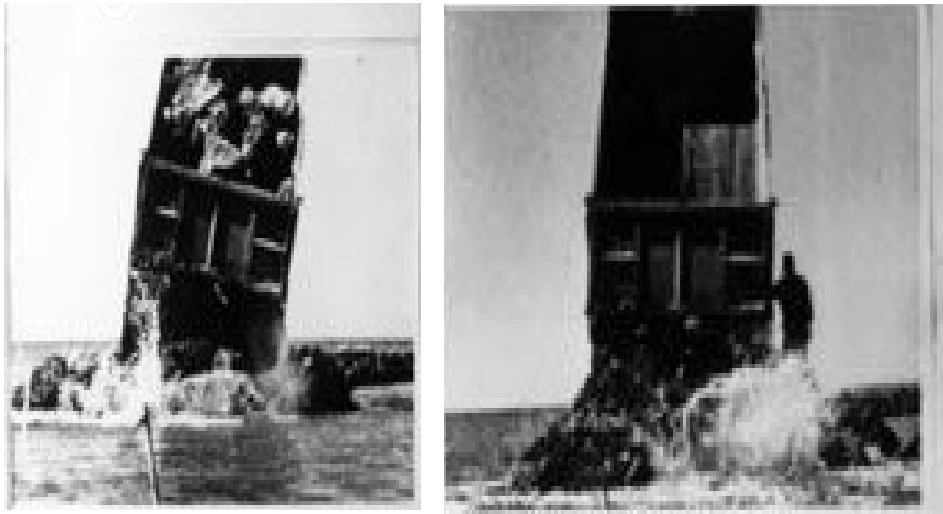
<그림 73> 유타 솔트레이크 풍경



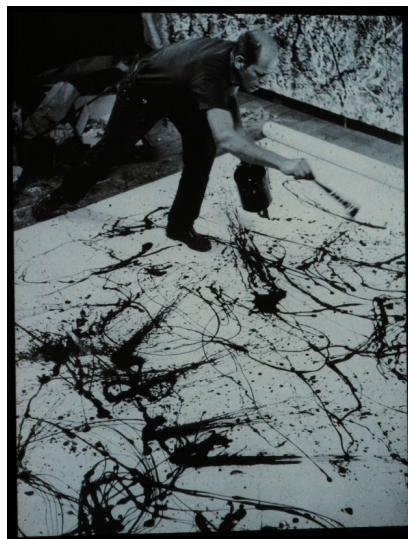
<그림 74> 유타 솔트레이크 풍경



<그림 75> 유타 솔트레이크 풍경



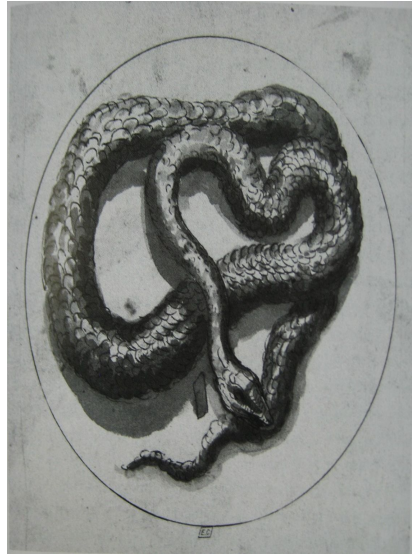
<그림 76> 「나선형 방파제」 영화 장면 중 일부



<그림 77> 잭슨 폴록, 드리핑 기법 장면



<그림 78> 오하이오 남부의 사형고분



<그림 79> 푸생, <뱀 드로잉>, 1630년대



<그림 80> <나선형 방파제>, 2002년 11월 촬영



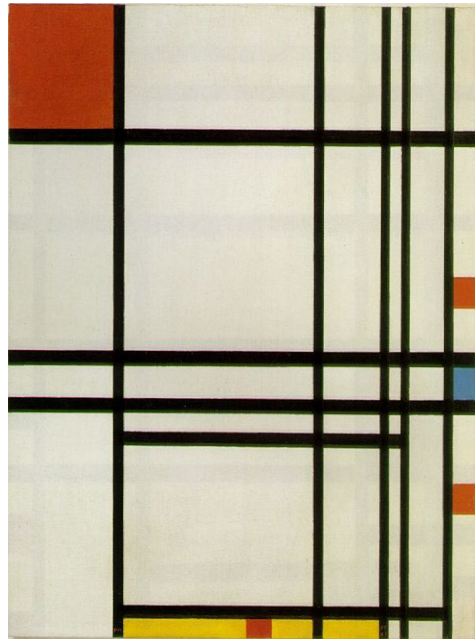
<그림 81> <나선형 방파제>, 2003년 12월 촬영



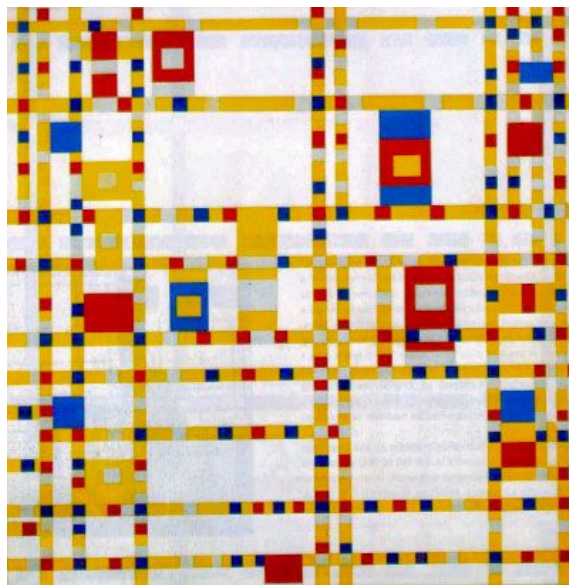
<그림 82> <나선형 방파제>, 2004년 2월 촬영



<그림 83> <나선형 방파제>, 2004년 3월 촬영



<그림 84> 몬드리안, <구성8>, 1939-42



<그림 85> 몬드리안, <브로드웨이부기우기>, 1942-43



<그림 86> 리차드 세라, <기울어진 혹>, 1981



<그림 87> 로버트 모리스, <천문대>, 1971



<그림 88> 스톤헨지, B.C 1700~B.C 1400



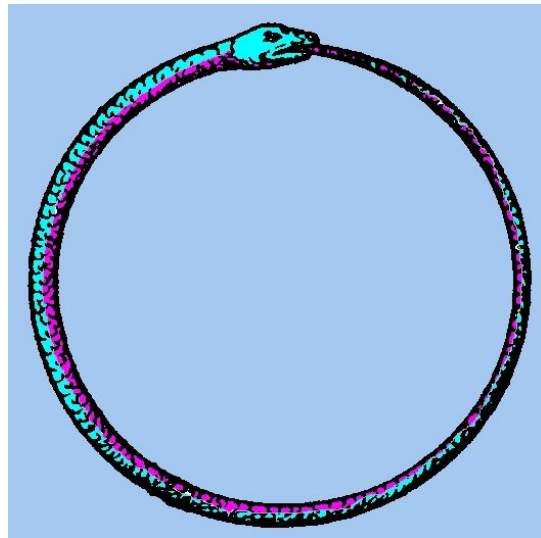
<그림 89> <깨진원>, 1971



<그림 90> <나선형 언덕>, 1971



<그림 91> 루벤스, <땅과 물의 결합>, 16세기



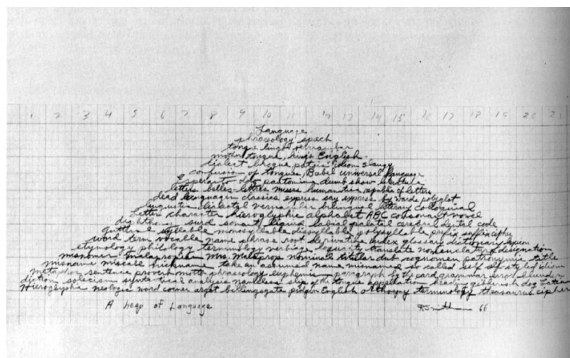
<그림 92> 우로보로스 : 꼬리를 물고 있는 뱀



<그림 93> 낸시 홀트, <태양 터널>, 1973~75



<그림 94> 피터 브뤼겔, <바벨탑>, 1563



<그림 95> <언어 더미>, 1966



<그림 96> 지오반니 바티스타 피라네시, <감옥>, 1761



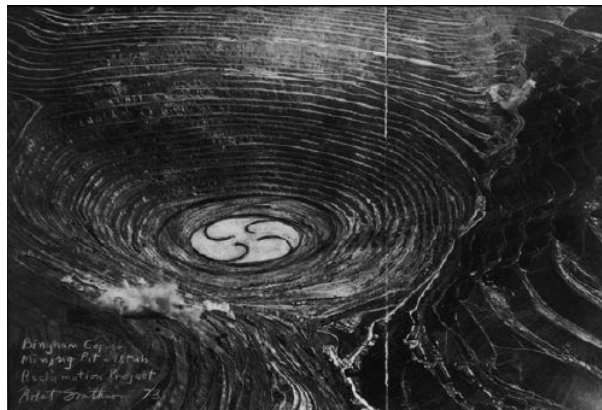
<그림 97> <나선형 언덕>, 봄의 모습



<그림 98> <개진원>, 겨울의 모습



<그림 99> <나선형 언덕>, 겨울의 모습



<그림 100> <빙햄 구리 채광 유타 개간 프로젝트>, 1973

참 고 문 헌

스미슨의 글들

- Flam, Jack.(ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, University of California Press, 1996
- Holt, Nancy.(ed.), *The Writings of Robert Smithson: Essays with Illustrations*, New York University Press, 1979

전시 카탈로그

- Allen, Jerry.(ed.), *A Project of the King County Arts Commission* , The Seattle Art Museum, 1979
- Amaya, Maria.(ed.), *Robert Smithson : Drawings*, Fairleigh Dickinson University, 1974
- Cooke, Lynne. & Kelly, Karen.(ed.), *Robert Smithson : Spiral Jetty*, Dia Art Foundation, University of California Press, 2005
- Hays, K. Michael. & Miller, Dana.(ed.), *Buckminster Fuller : Starting with the Universe*, Whitney Museum of American Art, 2008
- Hyun, Jane.(ed.), *Robert Smithson*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles 12 September-13 December 2004
- Lingwood, James.(ed.), *Field Trips*, Museuserralves, 1967

Rose, Barbara.(ed.), *Claes Oldenberg*, Museum of Modern Art, 1970
Sussman, Elisabeth.(ed.), *Gordon Matta-Clark : "You Are the Measure"*,
Whitney Museum of American Art, New York : Yale University
Press, 2007

단행본

게오르규 루카치, 『예술과 변증법』, 한정석 역, 경문사, 1995 (1967)
김형효, 『데리다의 해체철학』, 민음사, 1998
데이비드 페퍼, 『현대환경론』, 이명우 · 오구균 · 김태경 · 최승 역, 한길사,
1989
디이터 반트슈나이더, 『변증법 이론의 근본구조』, 이재성 역, 다산글방, 2002
레비스트로스, 『야생의 사고』 (1962), 안정남 역, 한길사, 2005 (1999)
로널드 프레이저, 『1968년의 목소리 : “불가능한 것을 요구하라!”』, 안효상
역, 박종철출판사, 2002
로잘린드 크라우스, 『현대조각의 흐름』, 윤난지 역, 예경, 1997
루돌프 아른하임, 『예술과 엔트로피』, 정용도 역, 눈빛, 1995
루이스 H. 라팜, 『종말의 역사』, 청어람, 정기문 · 조행복 · 장문석 역, 1999
M. 리델, 『헤겔철학의 분석학적 입문』, 이우석 역, 민중서각, 1986
박찬국, 『들길의 사상가, 하이데거』, 동녘, 2004
마순자, 『자연, 풍경 그리고 인간, 서양 풍경화의 전통에 관한 연구』, 아카
넷, 2003
마틴 하이데거, 『기술과 전향』, 이기상 역, 서광사, 1993

- 수잔 벅 모스, 『발터 벤야민과 아케이드 프로젝트』, 김정아 역, 문학동네
2004(1991)
- 아서 단토, 『예술의 종말』, 이성훈·김광우 역, 미술문화, 2004
- 앙리 베르그손, 『창조적 진화』, 황수영 역, 아카넷, 2005
- _____, 『사유와 운동』, 이광래 역, 문예출판사, 1993
- 야마구치 마사야, 『카오스와 프랙털-비선형의 불가사의』(1986), 한명수 역,
전파과학사, 2001(1993)
- 에드워드 소자, 『공간과 비판사회이론』, 이무용 역, 시각과 언어, 1997
- 오토 쾨겔러, 『헤겔철학서설』, 황태연 역, 새밭, 1980
- 위르겐 하버마스, 『현대성의 철학적 담론』, 이진우 역, 문예출판사, 1994
- _____, 『공론장의 구조변동 : 부르주아 사회의 한 범주에 관한 연
구』, 한승완 역, 나남, 2001
- 월리엄 골딩, 『파리대왕』, 유종호 역, 민음사, 1999(1954)
- J. 이스라엘, 『변증법: 인식이론, 언어철학, 변증법적 사회과학』, 황태연 역,
까치, 1983
- 자크 모노, 『우연과 필연』, 김진욱 역, 범우사, 1985
- 잭 호키키안, 『무질서의 과학 : 기술문명에 던지는 엔트로피의 경고』, 전대호
· 전광수 역, 철학과 현실사, 2004
- 조지 마시, 『인간과 자연』, 홍금수 역, 한길사, 2008
- G. 주커브, 『춤추는 물리』, 김영덕 역, 범양사, 1981
- 클로드 레비-스트로스, 『야생의 사고』, 안정남 역, 한길사, 1999
- 토마스 핀천, 『브이를 찾아서』, 설순봉 역, 민음사, 1991
- 토머스 핀천, 『제49호 품목의 경매』, 김성곤 역, 민음사, 2007

피터 쿤베이 & 로저 하이필드, 『시간의 화살』 (1990), 이남철 역, 범양사, 1994
 페터 지마, 『테리다와 예일학과』, 김혜진 역, 문학동네, 2001
 하이스, 『변증법이란 무엇인가』, 황문수 역, 서문당, 1976
 한나 아렌트, 『인간의 조건』, 이진우 · 태정호 역, 한길사, 1996
 E. D. 허쉬, Jr., 『미국의 역사』, 신준수 역, 역사넷, 2007
 호르스트만, 『헤겔변증법연구』, 김창호 · 정춘익 역, 풀빛, 1983
 茅野良男 외, 『변증법의 본질과 역사』, 인간사편집실 역, 인간사, 1983

Alberro, Alexander. & Norvell, Patricia., *Recording Conceptual Art*, 1969
 Arnheim, Rudolf., *The Split And The Structure : twenty-eight essays*, University of California Press, 1996
 Baas, Jacoquelyn. & Jacob, Mary Jane. (ed), *Buddha Mind in Contemporary Art*, University of California Press, 2004
 Beardsley, John., *Earthworks and Beyond*, Cross River Press, 1998 (1984)
 Bois, Yve-Alain. & Krauss, Rosalind E., *Formless-A User's Guide*, Zone Books: New York, 1999
 Buskirk, Martha., *The Contingent Object of Contemporary Art*, MIT Press, 2003
 Byvanck, Valentijn., *Superstudio:the Middelburg Lectures*, De Vleeshal & Zeeuws Museum, 2005
 Clark, T. S., *The Sight of Death:an Experiment in Art Writing*, Yale University Press, 2006

- Cooke, Lynne., Kelly, Karen. (ed), *Robert Smithson Spiral Jetty-True Fictions, False Realities*, Dia Art Foundation: New York, 2005
- Crow, Thomas., *The Rise of the Sixties*, Yale University Press: New Haven, 1996
- Cummings, Paul., *Artists in Their Own Words*, St. Martin's Press,
- Dempsey, Amy., *Destination Art*, University of California Press, 2006
- Denis, Hollier.(translated by Betsy Wing), *Against Architecture-The Writings of Georges Bataille*, The MIT Press: Cambridge, Massachusetts, London, England, 1992
- Denise, Markonish., *Badlands:new horizons in Landscape*, MASS MoCA, 2008
- Ehrenzweig, Anton., *The Hidden Order of Art-A Study in the Psychology of Artistic Imagination*, University of California Press: Berkely and Los Angeles, 1967
- Fuller, Buckminster., *Utopia or Oblivion*, Lars Muller Publishers, 1969
- Gaehtgens, Thomas W. & Ickstadt, Heinz., *American Icons:Transatlantic Perspectives on Eighteenth- and Nineteenth-Century American Art*, The University of Chicago Press, 1989
- Gombrich, E.H., *The Uses of Images*, Phaidon Press, 1999
- Grande, John K., *Balance:Art and Nature*, Black Rose Books, 1994
- Graziani, Ron., *Robert Smithson and the American Landscape*, Cambridge University Press: Cambridge, 2004
- Heckscher, Morrison H., *Creating Central Park*, Yale University Press, 2008

- Hobbs, Robert., *Robert Smithson:Sculpture*, Cornell University Press:
Ithaca and London, 1981
- Hogan, Erin., *Spiral Jetty:a road trip through the land art of the American
West*, the University of Chicago Press, 2008
- Hollier, Denis., *Against Architecture : The Writings of Georges Bataille*,
The MIT Press, 1992
- Hopkins, David., *After Modern Art 1945-2000*, Oxford University Press,
2000
- Kaiser, Charles., *1968 in America*, Grove Press, 1988
- Kemal, Salim. & Gaskell, Ivan., *Landscape, natural beauty and the arts*,
Cambridge University Press, 1993
- Korp, Maureen., *Sacred Art of the Earth-ancient and contemporary
Earthworks*, The Continuum Publishing Company, 1997
- Krauss, Rosalind E., *The Optical Unconscious*, The MIT Press:
Cambridge, Massachusetts, London, England, 1994
- Kubler, George., *The Shape of Time-Remarks on the history of things*,
Yale University Press: New Haven and London, 1962
- Lee, Pamela M., *Chronophobia:on time in the art of the 1960s*, the MIT
Press, 2004
- Manning, John., *The Emblem*, Reaktion Books: London, 2002
- Merewether, Charles., *The Archive*, Whitechapel & The MIT Press,
2006
- Müller, Grégoire., *The New Avant-garde*, Praeger Publishers,

- Newman, Amy., *Challenging Art: Artforum 1962-1974*, Soho Press: New York, 2000
- Prigogine, Ilya & Stengers, Isabelle., *Order Out of Chaos*, Bantam Books, 1984
- Reynolds, Ann., *Robert Smithson-Learning from New Jersey and Elsewhere*, The MIT Press: Cambridge, 2003
- Roberts, Jennifer L., *Mirror-Travels-Robert Smithson and History*, Yale University Press: New Haven and London, 2004
- Sonfist, Alan., *Art in the Land-A Critical Anthology of Environmental Art*, E.P. Dutton, Inc: New York, 1993
- Stafford, Barbara Maria., *Good Looking*, The MIT Press, 1996
- Tiberghien, Gilles., *Land Art*, Princeton Architectural Press, 1995
- Tsai, Eugenie., *Robert Smithson-Unearthed Drawings, Collages, Writings*, Columbia University: New York, 1991
- Wilton, Andrew., *In American Sublime: Landscape Painting in the United States 1820-1880*, Princeton University Press, 2002

박사학위논문

- 전혜숙, 「‘과정’ 개념을 통해 본 로버트 모리스의 작품 연구」, 이화여자대학교대학원, 1995
- Clark, Robin., *Artist-proposed Museums: Polemical Projects by Claes Oldenburg, Robert Smithson, and Gordon Matta-Clark*,

- 1965-1978*, The City University of New York(Dissertation), 2004
- Doyle, Eileen R., *Art in the Mirror : Reflection in the Work of Rauschenberg, Richter, Graham and Smithson*, The Ohio State University, 2004
- Eileen R. Doyle, M.A., *Art in the Mirrors: Reflection in the work of Rauschenberg, Richter, Graham and Smithson* (Dissertation), The Ohio state University, 2004
- Evans, Carlton M., *Sight/Nonsite:Robert Smithson's Dialectics of Vision*, Stanford University, 2005
- Lunberry Clark D., *Situating Silence, Articulating Absent:Sites of Time and the Object(Lessons) of Art*, The University of Wisconsin-Milwaukee, 2002
- Meltzer, Eve., *Art After Words:Conceptualism, Structuralism, and the Dream of the Information World* (Dissertation), University of California, Berkeley, Spring 2003
- Skinner, Jonathan Elliott., *Ecopoetics:Outsider Poetries of the Twentieth Century*, The State University of New York, 2005
- Volan, Angela M., *Last Judgments and Last Emperors:Illustrating Apocalyptic History in Late- and Post-Byzantine Art*, The University of Chicago, 2005

소논문

- 김덕호, “빈곤과의 전쟁을 통해서 본 1960년대 미국의 복지정책”, 『서양사론』 제55호, 1996, pp.171~201.
- 김정희, “서울 지형의 포스트모던화, “복원된”청계천과 그 후”, 공공미술 공공적인가 II, 『현대미술사연구』, 현대미술학회 (2008학년도 추계학술대회), pp.19~34.
- 박영욱, “바타이유의 반변증법과 데리다의 반변증법”, 『시대와 철학』 제16권 2호, 2005, pp.7~39.
- 반영운, “미국 환경정의 운동의 동향과 그 시사점”, 『산업과학기술연구소 논문집』 제 20권 제1호, 2006, pp.21~30.
- 오경택, “미국 환경운동단체들의 발전 및 정치적 활동”, 『국제정치논집』 제 39집 1호, 1999, pp.417~434.
- 유근배, “미국의 환경운동”, 『미국학』 제20권, 1997, pp.466~499.
- 함충범, “뉴 아메리카와 뉴 시네마, 1960년대 미국영화사 연구”, 『현대영화연구』 제4권, 2007, pp.239~261.

Cain, Albert C. and S. Cain, Barbara., "On Replacing a Child", *Journal of American Academy of Child Psychiatry* 3, 1964

비평

Alloway, Lawrence., *Artists As Writers, Part Two: The Realm of Language*, Artforum, April 1974

- Beardsley, John., *Traditional Aspects of New Land Art*, Art Journal, Fall 1982
- Boettger, Suzaan., *Behind the Earth Movers*, Art in America Vol. 92 Issue 4 (April 2004), pp.55~63.
- Boettger, Suzaan., *Language of the Soil*, Art Journal, Summer 1996, pp. 95~97.
- Colpitt, Frances., *Robert Smithson*, ArtUS, February 2005, pp.55~56.
- Frosch, Paula., Earthworks/Robert Smithson, Library Journal
Traditional Aspects of New Land Art, Art Journal, pp.226~232.
- Fuller, David., *Blake and Dante*, Art History Vol.11 (Sep 88), pp.349~369.
- Graziani, Ron., *Robert Smithson's Picturable Situation: Blasted Landscapes from the 1960s*, Critical Inquiry Vol.20 (Spring 94), pp.419~451.
- Israel, Nico., *Non-Site Unseen*, Artforum, September 2002, pp.172~177.
- Joselit, David., *Robert Smithson : Learning from New Jersey and Elsewhere*, Art Bulletin Vol. 85 (Sep. 2003), pp.620~622.
- Joseph, Branden W., *Robert Morris and John Cage:Reconstructing a dialogue*, October, Summer 1997, pp.59~70.
- Leclère, Mary., *Nonsiting the Archive*, Art Journal Vol. 63(Summer 2004), pp. 92~95.
- Lunberry, Clark., *So Much Depends:Printed Matter, Dying Words and the Entropic Poem*, Critical Inquiry Vol. 30 (Spring 2004), pp.627~653.
- Martin, Reinhold., *Organicism's Other*, Grey Room Issue 4, Summer

2001, pp.34~51.

Perloff, Marjorie., *The demise of 'and':Reflections on Robert Smithson's mirrors*, Critical Quarterly Vol.32 (Autumn), pp.81~101.

Ratcliff, Carter., *Lessons from the Land*, Art in America Vol. 91(Oct. 2003), pp. 49~51.

Richard, Frances., *A tree dies in Brooklyn-artist Robert Smithson*, Art Forum, Feb, 1998

Roberts, Jennifer L., *Landscapes of Indifference: Robert Smithson and John Lloyd Stephens in Yucatan*, Art Bulletin Vol. 82(Sep 2000), pp.544~567.

_____, *The Artist and the Salt of the Earth*, Chronicle of Higher Education Vol.51(April 2005), p.19.

ABSTRACT

Study on the Reclamation Project of Robert Smithson

Lee, Jae Eun
Dept. of Art History
Graduate School of
Sungshin Women's University

This is a study on the reclamation project of Robert Smithson. Robert Smithson was a pioneer of Earth art in the late 1960's. He believed he could renew abandoned site away from civilization. His attention to industrial ruin started from American political and social situations in the 1960's. In late the 1960's, America was in chaos from the 'right of freedom' of the black people and the strike for renunciation of Vietnam War by young people. American society was driven to the end of the world. The intellectual class seemed to believe that it was the destiny of society to run in the direction of entropy. Robert Smithson who was skeptical about American society thought 'entropy' is the proper diagnosis to describe the collapsing of American society. Also he understood that the 'change by the principal of dialectic' would cause the white male society to eventually step aside and allow others to rule. The Reclamation Project of Robert Smithson is the process of 'change' by adapting creative power of artists to the ruin which has the highest level of entropy. This characteristic makes his work distinctive from other earth artists. Unfortunately, when *Spiral Jetty*, 1970, became to be his representative work of earth art, people passed over

the meaning of his art as a reclamation project. So we need to look at his works as part of a reclamation project. This report shows how 'reclamation project' started in American society in the late 1960's, also it searches for the meaning of his work.

In chapter 2, American political and social situation has been explained and the relation between American situation and change of arts has been studied. In part 1, we are going to look at the 'fight for the civil rights movement' by racial discrimination, the disruption of American society by the Vietnam war and environmental protection which started at the same time. And we are going to look at the change of art history in this society chaos. We need to look at the relation between art history and the social background because Robert Smithson believed that they are closely related and affect each other. In part 2, the life of Robert Smithson has been studied. We need to review his life because his artistic opinion has been formed not by the institutional education but by his life.

In chapter 3, Entropy and Dialectic have been studied. In part 1, we are going to look at the background of the appearance of entropy, which is explaining the increase of chaos based on the second law of thermodynamics and the opinion about entropy of Robert Smithson. In part 2, we are going to compare Hegel's principal of dialectic with Robert Smithson. In part 3, we are going to study the theoretical fundamental which makes entropy(stillness of material) and the principal of dialectic(improvement) revealed from his work at the same time.

In chapter 4, the reclamation project and its method-earth art have been studied. In part 1, we are going to see what was the 'reclamation project' based on Robert Smithson's writing. In part 2, we are going to search the relation

between the reclamation project and earth art.

In chapter 5, the reclamation project which is the main subject of this report has been analyzed. In the part 1 we are going to see his sculpture based on crystal structure and nonsite before reclamation project. And part 2, we are going to see how Robert Smithson breathed the meaning of reclamation into his works by 'entropy' and the 'principal of dialectic' through *Spiral Jetty* and *Broken Circle/Spiral Hill*.

By this study, we will be able to know Robert Smithson pursued the change of American capitalism by the reclamation project and also he introduced the chaos which comes with the process of change as the main subject of his works.