



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

석사학위 청구논문

루치오 폰타나 Lucio Fontana의 공간주의
선언문을 통해 본 <구멍 Buchi> 연작 연구

2008

성신여자대학교 대학원

미술사학과

황 지 원

루치오 폰타나 Lucio Fontana의 공간주의
선언문을 통해 본 <구멍 Buchi> 연작 연구

송 미 숙 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2008년 5월

성신여자대학교 대학원

미술사학과

황 지 원

인 준 서

황지원의 석사학위논문을 인준함

심사위원 _____ (인)

심사위원 _____ (인)

심사위원 _____ (인)

성신여자대학교 대학원

논문 개요

본 논문은 루치오 폰타나(Lucio Fontana:1899-1968)의 공간주의 선언문들을 통해 본 <구멍 Buchi> 연작(1949-1953)에 관한 연구이다. <구멍>은 단색의 평면위에 드릴이나 송곳으로 여러 개의 구멍을 뚫어 제작한 작품으로, 작가가 평생 추구했던 공간주의를 가장 모험적으로 실험한 작품들 중 하나이다. 공간주의는 1946년부터 1952년까지 폰타나가 발표한 총 일곱 편의 선언문을 통해 구체화되었다. 이 일곱 편의 선언문에서 핵심이 되는 작가의 주장은 다음과 같이 세 가지로 집약해 볼 수 있다. 하나는 현대 테크놀로지가 발명한 모든 매체를 사용한 4차원 공간의 표현이다. 다음은 시공간에서 색채, 소리, 움직임을 이용한 역동성 구현이다. 마지막으로 그는 작가의 정신이 담겨 있는 제스처를 작품의 일부로 삼고자 한다.

본 논문에서는 폰타나의 작업 세계 가운데, 가장 중요한 분기점이면서, 동시에 선언문 제작 당시 어느 작품보다 극명하게 그의 공간주의를 대변한 것이 <구멍>이라는 전제하에, <구멍> 연작을 공간주의 선언문의 모형적인 사례로써 분석했다. 이 과정에서 그가 발표한 총 일곱 편의 선언문들 가운데 정수라 할 수 있는 『백의 선언문』(1946)과 『공간주의 제 1, 2 선언문』(1947,1948), 마지막으로 『공간주의 기술선언문』(1951)의 중심 논의를 공간주의 이론의 핵심으로 설명했고, <구멍> 작품 분석과 연결시켰다.

본 연구는 크게 세 부분으로 나누어 전개하고자 한다. II장에서는 먼저, 폰타나의 공간주의 형성에 중요한 요인으로 사료되는 생애에 대해 살펴본다. III장에서는 작가의 선언문들을 시기 순으로 비교 분석해 그의 공간주의를 고찰해본다. IV장에서는 선언문들의 핵심인 4차원 미술, 새로운 매체, 제스처를 토대로 해, <구멍> 연작을 분석해 보고자 한다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. 루치오 폰타나의 생애	7
III. 공간주의 선언문을 통해 본 공간주의의 개념	13
1. 공간주의	14
2. 『백(白)의 선언』 (1946)	16
3. 『공간』 - 『제 1, 2 공간주의 선언문』 (1947, 1948)	22
4. 『공간주의 기술선언』 (1951)	25
IV. <구멍 Buchi> 연작(1949-1953) 작품 분석	31
1. 4차원 미술	34
2. 새로운 매체	39
3. 제스처 gesture	43
V. 결론	47

참고 도판

참고 문헌

ABSTRACT

도판 목록

- 도판1. <공간개념, 구멍 Concetto Spaziale, Buchi> 1952, Mixed media on sheet metal, 65x60cm, Fondazione Lucio Fontana, Milan.
- 도판2. 백의 선언 표지 Cover of Manifesto Blanco, 1946, Buenos Aires.
- 도판3. <공간 개념, 베니스는 모든 금빛이었다, Concetto Spaziale, Venice Was All Gold>, 1961, 150x150cm, Oil and cut on canvas, Museo Thyssen Bornemisza, Madrid.
- 도판4. <공간 개념, 뉴욕 마천루, Concetto Spaziale, New York Skyscraper>, 1962, 82x57cm, Cuts, holes, and scratches in copper, Facchetti Collection.
- 도판5. 아돌포 빌트, <아르투로 페라린 Arturo Ferrarin>, 1928-29, Marble, Collezione Ferrarin, Milan.
- 도판6. <마차부자리 El Auriga>, 1928, Plaster, destroyed.
- 도판7. <블랙맨 Uomo Nero>, 1930, Plaster, finished in Black, Height 130cm.
- 도판8. <검은 빛 공간 환경 Ambiente Spaziale a luca nera>, Papier Mâché, Phosphorescent pigment, Wood's light; Exhibited in Galleria del Naviglio, Milan, February 5-11, 1949, destroyed, View of the phosphorescent, hanging element photographed in daylight.
- 도판9. 이브 끌랭, <텅 빈 공간 Le Vide>, 1958.
- 도판10. <공간 개념, 기대 Concetto Spaziale, Attese>, 제 33회 베니스 비엔날레 전시장면, 1966.

- 도판11. <공간개념, 기대, Concetto Spaziale, Attese>, 1966, Watercolor on canvas, 46x38cm, Private collection.
- 도판12. <공간개념, 기대, Concetto Spaziale, Attese>, 1959, Watercolor on canvas, 91x91cm, Japan, Location Unknown.
- 도판13. <공간 개념, 자연 Concetto Spaziale, Nature>, 1959~60, Terracota, 59x63cm, Private Collection, Rome.
- 도판14. <공간개념, 오일 Concetto Spaziale, Olii>, 1960, Oil on canvas, 150x150cm, Collection Musée National d'Art Moderne, Paris CNAC-GP.
- 도판15. <공간 개념, 신의 마지막, Concetto Spaziale, La fin di Dio>, 1963, Oil, holes and sequins on canvas, Fondazione Lucio Fontana, Milan.
- 도판16. <공간 개념, 작은 극장, Concetto Spaziale, Teatrini>, 1965, Watercolor on canvas and lacquered wooden frame, 128.5x166.5cm, Musée Royaux des Beaux-arts de Belgique, Brussels.
- 도판17. <공간 개념, 기대>, 1966.
- 도판18. 텔레비전을 위한 공간 운동 선언문, Manifesto del Movimento Spaziale per la Televisione, Milan, 17 May 1952.
- 도판19. 움베르토 보치오니, <공간에서 병의 전개 Development Bottle in Space>, 1912, Bronze, 38.1x61x33cm, Private collection.
- 도판20. 제 9회 밀라노 트리엔날레를 위한 네온 구조물 Struttura al neon per la IX Triennale di Milano, 1951, Neon Tubing, Diameter 15m, Length 100m.

- 도판21. 움베르토 보치오니, <머리와 창 의 융합, Fusion of a Head and a window>, 1912, Plaster and Wood, destroyed.
- 도판22. <공간개념, 돌 Concetto spaziale, Stones>, 1955, Oils, sand, and glass on wood, 176x126cm, Collection Serge De Bloe, Brussels.
- 도판23. <공간 개념, 구멍 Concetto Spaziale, Buchi>, 1949, White paper, mounted on canvas, 100x100cm, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Milan.
- 도판24 <공간개념, 구멍 Concetto Spaziale, Buchi>, 1949, Carta telata naturale, 100x100cm, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.
- 도판25. <공간개념, 구멍 Concetto Spaziale, Buchi>, 1949, Colla su tela naturale, 55x84cm, The Tate Gallery.
- 도판26. <공간개념, 구멍 Concetto Spaziale, Buchi>, 1949, Olio su tela, 60x75cm, Fondazione Lucio Fontana.
- 도판27. <공간개념, 구멍 Concetto Spaziale, Buchi>, 1951, Olio margo su tela, 81x65cm, Arenzano, Carraneo.
- 도판28. <공간개념, 구멍 Concetto Spaziale, Buchi>, 1951, Tela naturale, 85x65cm.
- 도판29. <공간개념, 구멍 Concetto Spaziale, Buchi>, 1951, Olio e sabbia su tela, 60x59cm, Fondazione Lucio Fontana.
- 도판30. 빛을 투여한 세 개의 공간개념, 1952.
- 도판31. 이브 끌랭, <블루 모노크롬 Blue Monochrome>. 1961. Dry pigment in synthetic polymer medium on cotton over plywood, 195.1 x 140 cm, The Sidney and Harriet Janis Collection.
- 도판32. 피에로 만초니, <무색 Acromes>, 1958, Kaolin on canvas,

60x70cm.

도판33. 모홀리 나지, <빛공간조절기 Light-Space Modulator>, 1930, 알루미늄, 강철, 크롬, 유리, 프락시글라스, 나무.

도판34. 페르낭 레제, <The Railway Crossing>, 1919.

도판35. 블라디미르 타틀린, <제 3 인터내셔널 기념탑>, 1919~1920.

도판36. 잭슨 폴록, <유혹하는 숲 Enchanted Forest>, 1947, Oil on canvas, Peggy Guggenheim Collection, Venice.

도판37. 이브 끌랭, <허공으로의 도약 Leap into the Void>, 1960.

도판38. 이브 끌랭, <인체측정 Anthropométrie>, 1960.

도판39. <그라피티가 있는 타블렛 Tavoletta Grafita>, 1931, Polychrome cement, 23x29cm, Private Collection.

도판40.<그라피티가 있는 타블렛 Tavoletta Grafita>, 1931, Polychrome plaster, 23x29cm, Collection Teresita Fontana, Milan.

도판41. <공간 개념 Concetto Spaziale>, Holes in painted iron, eight parts, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Turin.

I. 서론

본 논문은 루치오 폰타나(Lucio Fontana:1899-1968)의 공간주의 선언문들을 통해 본 <구멍 Buchi> 연작(1949-1953)(도판1)에 관한 연구이다. 20세기 미술사에서 유럽의 앵포르멜의 대표주자라 평가되는 폰타나는 1949년부터 <구멍>을 제작하면서 유럽 화단에서 주목받기 시작했다. <구멍> 연작은 아무 채색도 하지 않은 캔버스 혹은 녹색, 노랑색 등의 단색으로 채색한 화면 위에 드릴이나 송곳으로 여러 개의 구멍들을 뚫어 제작한 작품들이다. 화면 위에 구멍들은 사각형 등의 기하학적 형태를 띠거나 혹은 알 수 없는 우주의 생명체와 같은 형태로 뚫려있다. 폰타나는 <구멍>에서 전통적인 회화 기법인 원근법을 토대로 한 3차원 공간의 재현을 무시하고, 캔버스의 구멍을 뚫는 제스처를 통해 화면 이면의 실제 공간을 회화의 일부분으로 도입한다. 이 작품에서 그는 구멍들에 당대 과학기술이 낳은 새로운 매체라 할 수 있는 네온을 사용해 빛을 투사한다. 앵포르멜 회화로 분류되는 그의 <구멍> 연작은 사실상 당대의 앵포르멜 작품들처럼 화면에 마띠에르를 강조하면서 형태를 지워나가는 제스처의 측면에서 보다는 캔버스 이면의 실제 공간을 구멍을 통해 회화에 도입했다는 측면에 있어 새롭다. 따라서 본 논문에서는 폰타나가 구멍들에서처럼 2차원의 캔버스에 실제 공간을 도입하게 된 배경을 그의 공간의 관심이 라는 전제 하에, <구멍> 연작을 분석해보고자 한다. 이를 위해 본 논자는 1946년부터 1952년까지 폰타나가 발표한 일련의 공간주의 관련 선언문들에서의 그가 작품에서 구현하고자 한 공간 주의의 개념을 고찰하고자 한다.

공간주의는 『백의 선언 Manifesto Blanco』(1946)(도판2)을 토대로, 이듬

해인 1947년에 발표되는 『제 1 공간주의 선언』과 1948년의 『제 2 공간주의 선언』으로 시작하여, 『공간운동현장 제안』(1950), 『공간주의 기술선언』(1951), 『공간미술 운동 선언』(1952)과 『텔레비전을 위한 공간운동 선언』(1952)으로 이어진다. 일반적으로 폰타나의 총 일곱 편의 선언문 가운데 “공간주의 선언문”으로 분류되는 선언문은 그가 “공간주의”라는 용어를 직접적으로 사용한 『제 1 공간주의 선언』(1947)부터이지만, 본 논자의 고찰 결과, 선언문들 모두가 『백의 선언』(1946)을 토대로 하고 있다. 따라서 본 논문은 『백의 선언』부터 “공간주의 선언문”이라 일컫는다.

폰타나의 『백의 선언』(1946)을 토대로 한, 선언문들의 중심 내용은 세 가지로 요약해 볼 수 있다. 첫째, 전통을 파괴하고 미래의 미술을 지향한다. 그가 말하는 미래의 미술이란 새로운 매체를 사용하고, 대기 미술¹⁾의 우주적 이미지, 움직임과 역동성을 표현한 미술을 말한다. 여기서 역동적으로 움직임을 표현하고자 했으며 후반기에 대기 미술이란 흐름으로써 직접적으로 우주적 이미지들을 제시했던 미래주의의 이념을 따르고자 하는 폰타나의 의지를 볼 수 있다. 그러나 네온, 우즈 라이트 Wood's light²⁾와 같은 광선과 텔레비전과 같은 영상 기술을 미술에 도입한 것은 새로운 매체를 사용하고자 했으나, 구체적으로 현대 테크놀로지의 산물을 사용하지는 못한 미래주의와 다른 점이다. 둘째, 선언문들은 미술에 ‘시간’과 ‘공간’의 요소를 끌어들이는 4차원 미술을 표

1) 대기회화(Aeropittura): 비행감의 묘사를 추구하는 것. 미래주의에서 파생된 마지막 개념으로 1929년 대기회화선언문이 발표되었다. 같은 해 마리네티는 미래주의가 무솔리니 정권의 공식 양식이 되기를 희망하면서, 무솔리니를 아카데미아 이탈리아의 회원으로 받아들였다. 대기 회화는 움직이는 탈 것 안에서 바라본 시점으로 풍경을 움직이는 것처럼 보이게 묘사하려 한다는 점에서 이미 전쟁 이전의 미래주의에서 예견된 것이었다.

2) 물리학자 Robert Wood가 이름 붙인 것으로, 이것은 특수 필터를 사용하여 얻어진 자외선 빛이며, 빛을 발하는 물질의 존재를 드러낼 때 이용한다. 위조지폐, 문서, 그림 등의 위조를 탐지할 때 등이 예이다. Webster's Third New International Dictionary, 1976 edition.

방한다. 여기서 폰타나가 말하는 4차원이란, 3차원의 공간에 단순히 시간의 요소만이 더해진 차원이 아니다. 폰타나는 여기서 색채, 소리, 움직임 등의 요소를 총합하고자 했다. 이를 통해 그는 회화, 조각, 건축 등의 미술의 장르뿐 아니라 시, 음악까지를 통합하는 예술을 실현하고자 했다. 마지막으로 폰타나의 선언문들에서 강조하고 있는 것은 미술 작품에 있어서의 작가의 ‘제스처’이다. 물질로써의 미술 작품은 미술가를 담고 있지 않지만, 제스처는 비물질적이면서 작가를 작품에 영원히 담을 수 있다고 폰타나는 믿었다. 이 선언문들을 토대로 한 폰타나의 공간주의는 그의 작품 뿐 아니라, 1947년에 하나의 운동³⁾으로 형성이 되어 이브 끌랭, 만초니 등의 동시대 미술가들은 물론 후대의 미술가들에게도 지대한 영향을 끼쳤다.

폰타나는 『백의 선언』을 필두로 한 일련의 선언문들을 통해, 전통적인 미술의 요구와 미래의 미술의 방향을 제시해 당시 미술의 한계를 뛰어넘고자 했다. 본 논문은 미술사에서 앵포르멜의 한 부분으로 평가 받고 있는 폰타나의 <구멍>이 가진 앵포르멜과의 차이점은 그의 공간주의에 있다는 전제하에, <구멍> 연작들을 공간주의 선언문들을 통해 분석해보고자 한다.

루치오 폰타나의 대표적인 모노그라프는 그의 작업을 직접 지켜보며 그에

3) 이 그룹은 아트 딜러 카를로 카르다조 Carlo Cardazzo, 작가, 비평가이자 출판자인 지암피에로 지아니 Giampiero Giani, 철학자이자 화가 베니아미노 요폴로 Beniamino Joppolo, 철학자이자 비평가인 지오르조 카이셀리안 Giorgio Kaiserlian과 안토니오 툴리에 Antonio Tuiller 그리고 작가 밀레나 밀라니 Milena Milani를 포함하여 1940년대 후반과 1950년대 초반 동안의 다양한 직업의 회원들이 모여서 형성되었다. 이 그룹의 주요 미술가들로는 폰타나를 포함하여, 1950년에 가입한 로베르토 크리파(Roberto Crippa, 1921-1972) 1951년에 가입한 지아니 도바(Gianni Dova, 1925-1991)가 있었다. 몇 년 후, 다양한 유형의 미술가들이 이 그룹에 참가했으며 이 중에는 로마의 물질화가 알베르토 부리(Alberto Burri, 1915-1995)와 초현실주의자 엔리코 도나티(Enrico Donati, 1909-)와 로베르토 마타(Roberto Matta, 1911-2002)가 있었다.

관하여 집중 연구를 한 학자인 엔리코 크리스폴티 Enrico Crispolti의 『루치오 폰타나 Lucio Fontana』(2006)이다. 이 모노그라프는 폰타나의 전 작품을 조각, 회화, 건축과 같은 장르별로 나누어 정리하고 있다. 여기에는 폰타나가 작성한 주요 문서인 선언문들과 편지들이 실려 있다. 크리스폴티는 그의 작업의 특징을 현상학적인 창의적 현실론으로 설명한다. 그는 폰타나의 작업을 혁신적이기는 하지만 실험적이지는 않다고 주장한다. 그는 폰타나가 실험적인 방법으로 작업하기 보다는, 우연한 논리에 따르는 현상학적인 방법으로 작업한다고 주장한다. 아울러 그는 폰타나의 공간주의의 뿌리를 바로크와 미래주의로 나누어 설명했다.

스토폴 브루스 피터슨 Stephen Bruce Peterson과 안소니 조지 화이트 Anthony George White는 폰타나 관련 논문으로 박사학위를 받은 미술사학자들이다. 피터슨은 『전후 유럽 미술에 있어서의 공간과 공간 시대: 루치오 폰타나, 이브 끌랭과 그들의 동시대 미술가들 Space and Space Age in Postwar European Art: Lucio Fontana, Yves Klein and their contemporaries』을 2001년에 발표했다. 그의 논문은 세계 2차대전 이후 세계의 문화적, 정치적 문맥을 강조하면서, 루치오 폰타나를 필두로 당시에 대두된 ‘공간’에 대해 관심을 보인 미술가들인 이브 끌랭과 제로 그룹, 인디펜던트 그룹에 대해 비교 연구했다. 화이트는 2000년에 『루치오 폰타나: 유토피아와 키치 사이에서 Lucio Fontana: Between Utopia and Kitch』를 발표했다. 그는 폰타나의 작업에 나타나는 모더니즘과 대중문화 사이의 교차점에 대해 연구했다. 그는 폰타나의 작업이 새로운 미술문화를 이끄는 혁신적 작업이라고 주장한다. 동시에 그의 작업이 키치적 색채나 산업재료를 사용하여 제작하

는 대중 문화적 작업이라는 것을 증명했다.

런던 헤이워드 미술관에서 발간한 카탈로그 『루치오 폰타나 Lucio Fontana』에 실린 사라 윗필드 Sarah Whitfield의 연구와 솔로몬 구겐하임 미술관의 1977년 그의 회고전 후 발간한 『Lucio Fontana, 1899-1968』의 카탈로그에 실린 에리카 빌레터 Erika Billeter의 연구는 폰타나의 작품들을 연대기 순으로 각 연작의 특징과 함께 정리하여 저술한 바 있다. 구겐하임 미술관은 2006년에 또 한번 그의 <베니스 Venezia>(도판3)와 <뉴욕 New York>(도판4) 연작을 중점적으로 다룬 카탈로그인 『루치오 폰타나, 베니스/뉴욕 Lucio Fontana, Venice/New York』을 발간했다. 이 카탈로그에 실린 아티클 중 파올로 캄필리오 Paolo Campiglio의 <나는 미술을 믿는다. I only believe in Art.>라는 글은 그의 생애와 전시경력에 대해 자세히 서술하고 있다. 또한 바바라 페리아니 Barbara Ferriani의 <루치오 폰타나: 재료들 1959-1961 Lucio Fontana: Materials 1959-1961>이란 글은 여느 자료들에서는 접할 수 없었던 폰타나가 사용한 재료들에 대해 집중 연구를 한 글이다. 이 글은 폰타나가 당시에 새로 등장한 안료들을 실험적으로 사용하면서 겪었던 변화들을 설명하고 있으며, 더 나아가 폰타나가 뚫은 구멍의 모습을 확대시켜 보여줌으로써 기존 연구들이 구멍의 혁신적이고 개념적인 모습에 초점을 둔 것과 다르게 물리적인 혁신을 설명하고 있다.

폰타나가 활동한 20세기의 이탈리아의 미술 상황은 『20세기 이탈리아 미술 20th Century Italian Art』이 각 시기별 아티클들을 통해 체계적으로 정리하고 있다.

주지하다시피, 본 연구는 폰타나의 선언문들을 통해 그의 <구멍>을 조명해

보는 것으로 폰타나의 ‘공간’에 대해 고찰해보고자 한다. 이상의 논지 서술을 위해 내용을 크게 세 부분으로 나누어 전개하고자 한다. II장에서는 먼저, 폰타나가 ‘공간주의’를 형성하기까지의 과정에 대해 알아본다. 특히, 이탈리아와 아르헨티나를 오가며 꾸준히 새로운 미술을 추구한 폰타나의 생애를 추적하는 것을 통해 그의 공간주의의 형성에 미친 영향을 살펴보고자 한다. III장에서는 총 일곱 편의 선언문 중 핵심적인 내용이 들어있는 『백의 선언』, 『제 1 공간주의 선언』, 『제 2 공간주의 선언』과 『공간주의 기술선언』을 분석하는 과정에서 그것이 작품에서 구현된 예를 살펴보며, 관련 작품들과 비교분석하겠다. IV장에서는 선언문의 내용을 토대로 4차원 미술, 새로운 매체, 제스처의 측면으로 나누어 <구멍> 연작을 집중 조명하는 것으로 폰타나의 ‘공간주의’의 특징을 규명하고자 한다.

II. 루치오 폰타나의 생애

루치오 폰타나는 1899년 2월 19일에 아르헨티나에서 이탈리아인 조각가 돈 루이지 폰타나 Don Luis(Luigi) Fontana와 아르헨티나인 여배우 루치아 보티니 Lucia Bottini의 혼외자식으로 태어났다.⁴⁾ 폰타나는 6살이 되던 해인 1905년에 이탈리아 밀라노로 이주한다. 폰타나의 미술교육은 1910년에 아버지 작업장에서 시작된다. 16살이 되던 해에 그는 부친의 권유를 받아 도시 건축 학교 School for Civil Construction Masters에 입학했고, 3년 뒤에 졸업했다. 이곳에서의 교육은 폰타나에게 건축에 대한 이해를 마련해 주었다. 이것은 후일 그가 미술가로서 조각과 회화에 국한되지 않고, 건축 혹은 장식 미술을 통합시키는 미술 작업을 구현하도록 해주었으며, 유명 건축가들과 협업을 하는 데 도움을 주었다.

폰타나가 22살 되던 해, 그의 가족은 형 델포 Delfo의 갑작스러운 죽음이라는 슬픔에서 벗어나고자 밀라노를 떠나 아르헨티나로 돌아왔다. 그곳에서 폰타나는 아버지의 작업장에서 일을 도우며 지냈다. 부친의 사실주의적 작업 방식에 그는 불만을 갖고, 3년 후인 1924년에 그 자신의 조각스튜디오를 열었다. 이곳에서 그는 다양한 전통 조각들을 습득하면서, 조각가로서의 기초를 다지는 시간을 가졌다.

아르헨티나의 미술계의 보수적인 분위기는 1947년에 폰타나로 하여금 그것을 떠나게 했다. 1927년에 밀라노에 돌아온 폰타나는 반사실주의적이고, 상징

4) 루치오의 부친 루이지는 1905년 루치아와 헤어지고 아니타 캄필리오 Anita Campiglio와 혼인을 했고, 두 명의 자녀를 더 두었다.

주의적인 작업을 하는 아돌포 빌트(Adolfo Wildt, 1868~1931)⁵⁾(도판5)에게 아카데미아 디 브레라 Accademia di Brera에서 사사했다. 폰타나가 아카데미아 디 브레라의 졸업 작품으로 제작한 <마차부자리 El Auriga>(1928)(도판6)는 기술적인 면뿐만 아니라 개념에 있어서도 당시의 비평가나 미술가들에게 찬사를 받았다. 빌트의 지도에서 한계를 느낀 그는 새로운 미술을 찾아가기 위해 또 다른 시도를 감행했다. ‘...나는 아카데미를 떠나자마자 회반죽 덩어리를 선택하였고, 앉아있는 남자의 형태를 대략적으로만 부여하였으며, 그러고 나서 거기에 타르를 던졌다. 당연하게도 빌트는 그것에 대해 미덥지 못하게 바라보았다.’⁶⁾ 회반죽으로 모델링되고 타르를 뿌린 원시적 외관의 <블랙맨 Uomo nero>(도판7)은 매우 극적이며 빌트에게서 배운 교훈들을 무시한 작품이다.

1935년 말에 폰타나는 사실주의에서 벗어나고자 하는 노력의 일환으로 파리의 추상창조 그룹⁷⁾에 가입했다. 그는 1937년에 파리 국제 박람회 Paris World Fair의 참가 여정에서, 콘스탄틴 브랑쿠시 (Constantin Brancusi,

5) 오늘날 아돌포 빌트의 이름은 이탈리아 외부에서는 잘 알려지지 않았으나, 폰타나가 처음으로 그의 작품을 보았을 때인 1927년, 어떤 작가가 지적한 것에 의하면, 그의 명성은 Arturo Toscanini 혹은 Pirandello의 명성과 같은 정도였다. 이것은 폰타나가 그의 학생이 되게 하였고, 그러기 위해 폰타나는 이탈리아에 남았다. 폰타나는 그의 위치를 다음과 같이 요약했다. : ‘내가 브레라 아카데미에 등록했을 때, 나는 더 이상 어린이가 아니었다. 나는 스물일곱 살이었다. 나는 진지하게 급진적인 새로운 방법을 찾고 있었기 때문에, 나는 나의 연구들에 고전적 기초를 부여하고 싶었다. 나를 이끌어 준 이가 빌트이다. 나는 내가 어떤 면에서는 그의 미술을 선택했다고 믿는다. 사실상 나는 그 해에 가장 우수한 학생이었다. 몇 번이나 빌트는 내가 그의 뒤를 잇기를 원한다고 표현하였다.’ Sarah Whitfield, Lucio Fontana, London, Hayward Gallery Publishing, 1999, p.20

6) Sarah Whitfield, 주5의 책, p.21

7) 폰타나는 추상창조그룹에 가입하여, 그의 비구상 조각들을 발전시켰다. 이것은 1930년대의 초현실주의적 경향을 띠는 그의 작품들과 크게 다르지 않았다. Sarah Whitfield, 주5의 책, p.51

1876-1957)를 만났다. 브랑쿠시는 그에게 추상 조각에 관한 새로운 시각을 열어주었다.

1940년에 폰타나는 제 2차 세계대전을 피해 아르헨티나로 떠났다. 1946년부터 아카데미아 드 알타미라 Academia de Altamira에서 교수로 재직 중이던 폰타나는 그 해에 10명의 제자들⁸⁾과 함께, 공간주의 운동의 주요 개념이 담긴 『백의 선언』을 발표했다.⁹⁾ 전쟁이 끝난 지 2년 후인 1947년에 폰타나는 밀라노로 돌아왔고, 이탈리아의 미술가들과 함께 ‘공간주의 Spazialismo’를 창안했다.¹⁰⁾ 이 때부터 그는 그의 작품들의 제목을 <공간 개념 Concetto Spaziale>이라고 지칭했다.¹¹⁾ 폰타나는 많은 건축가들과 협력했고, 극장, 대학 건물, 개인 주택과 같은 사적, 공적 건물들을 위한 계획들의 설계에 직접적

8) 베르나도 아리아스 Bernado Arias, 호라시오 카체뉴브 Horacio Cazeneuve, 마르코스 프리드먼 Marcos Fridman, 파블로 아리아스 Pablo Arias, 로돌포 부르코스 Rodolfo Burgos, 엔리케 베니토 Enrique Benito, 세자르 베르날 César Bernal, 루이스 콜 Luis Coll, 알프레오 한센 Alfredo Hansen, 호르헤 로카몬테 Jorge Rocamonte와 함께 작성했다.

9) 『백의 선언』이 출판되었을 때, 폰타나는 부에노스아이레스에서 그의 학생들과 함께 일종의 해프닝을 조직했다. 당시의 ‘사건’을 호르헤 로카몬테 Jorge Rocamonte는 다음과 같이 말했다. “우리는 하나의 그룹으로써 알려지기 위해 공동의 전시를 조직하기로 결심했다. 우리는 오후 여섯시에 만나 벽을 칠하기로 동의했다. 플로리다 거리 Rua Florida에서 우리는 파괴된 집을 선택했다. 이곳은 매우 큰 장소였다. 우리는 벽들을 칠했고, 거기에 다양한 색의 천 조각들을 붙였다. 우리는 벽을 더럽혔고, 자국들을 남겼다. 우리는 또한 몇 개의 조각을 걸어 두었다. 우리는 전체 공간을 비추었다. 지나가는 사람들이 멈춰서 마치 우리가 미친 것처럼 볼 지도 모른다. 이것은 즐거운 사건이었지만, 일시적인 것이었다. 왜냐하면 경찰들이 나타나 우리는 데려갔기 때문이다.” Anthony George White, Lucio Fontana: Between Utopia and Kitch, Harvard University, 2000, pp. 221-222

10) 이 시기에 폰타나는 Primo manifesto dello spazialismo(1947)와 Secondo manifesto dello spazialismo(1948)을 발표했다.

11) 폰타나의 공간 미술의 개념이 아르헨티나에서 싹이 텄음에도 불구하고, 사실상 그 씨앗은 미래주의자들에 의해 수년전에 심어진 것이었다. 미술사학자 지오반니 리스타 Giovanni Lista가 지적하기를, ‘공간 개념’이라는 용어는 미래주의 미술가 필리아 Filla(본명 루이지 콜롬보 Luigi Colombo, 1904-1936)로 돌아간다. 필리아는 1932년에 이 명칭을 미래주의의 한 갈래인 대기 미술 Aeropittura에 속한 그림에 적용했다. Barbara Hess, Lucio Fontana 1899-1968 A New Fact in Sculpture, Taschen, 2006 pp.24-25

으로 참여했다. 1949년 2월, 그는 밀라노 나빌리오 갤러리 Galleria di Naviglio에서 <공간 환경과 검은 빛Ambiente Spaziale a luca nera>(1949) (도판8)이라는 작품을 제작해 건축과 장식 미술 모두를 뛰어 넘었다는 평가를 받았다. 이 작품은 미술을 단지 대상으로서가 아니라 우리를 둘러싼 환경으로 제시한 그의 첫 환경 작품이다.

1949년에 폰타나는 그 자신의 ‘공간주의’의 함축이라 할 수 있는 <구멍 Buchi> 연작을 시작했다. 1957년에 그는 이브 끌랭(Yves Klein, 1928~62)¹²⁾을 만났다. 1958년에 끌랭의 유명한 전시인 <허공 Le Vide>(도판9)은 폰타나에게 커다란 흰색의 모노크롬 캔버스 위에 한 개의 찢긴 선만이 있는 <공간 환경>(1966)(도판10)과 같은 작품의 영감을 제공했다. 1958년에 폰타나는 XXIX 베니스 비엔날레에서 중요 전시 갤러리를 차지하게 되었다.¹³⁾

그 해 말에, 폰타나는 1958년에 <찢긴 선 Tagli> 연작(도판 11,12)을 시작했다, 1959년에는 <자연 Nature>(도판13)연작을 시작했다. 전자는 단색의 캔버스에 칼로 찢은 자국을 내는 작업들이며, 후자는 진흙으로 만들어진 커다란 검정 구들로, 구멍 뚫린 표면을 가지고 있다. 제로 그룹에서 활동한 미술가인

12) 이브 끌랭은 그 자신이 ‘공간화가’라고 주장하였다. 끌랭은 1956-57년의 거의 동일한 블루 모노크롬의 그림들을 흰 색으로 칠한 텅 빈 갤러리에 전시한 것으로 악명이 높았다. 그의 딜러 이리스 클레르에 따르면, ‘1959년 봄부터 1962년 6월까지 공간은 그의 작업의 근본적인 주제다.’ Stephen Bruce Petersen, Space and the Space Age in Postwar European Art:Lucio Fontana, Yves Klein, and their Contemporaries, The University of Texas at Austin, 2001, p. 10

13) 같은 해 베니스에서 열린 전시의 카탈로그에서 귀도 발로Guido Ballo는 이렇게 적었다. “그는 미디엄을 충분히 지배하는 스스로의 능력을 깨닫게 되었고, 미디엄으로부터 자유로워지기 위해 그것의 가장 암시적이고 기대치 못했던 효과를 활용하면서, 폰타나는 미디엄 자체를 억제하고, 더욱 본질적 형태로의 그의 언어를 변형시켜갔다.” Paolo Campiglio, “I only believe in Art.” Luca massimo Barbero ed., Lucio Fontana, Venice/New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 2006 p.200

그의 친구 제프 베레헨 Jef Verehyen에게 폰타나는 그의 <자연>에 관해 다음과 같이 묘사했다. “<자연>은 텅 빈 공간을 재현하고, 물질을 초월하는 가능성을 증명하는 것이다.”¹⁴⁾ <자연>, <구멍>, <찢긴 선>과 동시에, 폰타나는 <오일 Olii>(도판14) 연작을 창안했다. 이것들은 캔버스 위에 단색 오일 물감으로 생성된 두꺼운 층들로 구성되어 있다. 1961년에 폰타나는 <베니스 Venezia>를 제작했는데, 이 연작은 유리의 채색된 파편들을 캔버스 위에 적용하고, 캔버스 대신 금색이나 은색의 금속을 사용하여 표면에 반사되는 효과를 이용한 것으로, <오일> 연작의 연장이자 철저한 분석이었다. 미술사학자 엔리코 크리스폴티 Enrico Crispolti는 <베니스> 연작을 가리켜, 폰타나는 베니스에 대한 일종의 ‘명상’을 생각하고 있었고, 작품들을 통해, ‘이상적인 베니스의 날들’ 동안의 그의 개인적 일상생활을 시각적인 이야기로 풀어나간 것이라고 언급했다. 그것들의 제목들에서 증명되는 것처럼.(베니스의 교회들, 산마르코 광장의 해, 밤까지 산마르코 광장에서.)¹⁵⁾

폰타나는 단색의 화면 위에, 더욱 더 질서정연한 방법으로 구멍들, 찢긴 선, 혹은 유리 파편이나 작은 돌들을 배열하면서, <찢긴 선>, <오일>, <구멍>을 계속해서 작업했다. 그는 또한 <신의 마지막 La fine di Dio>(도판15)이라 불리는 연작을 시작했는데, 이 연작은 타원형의 찢기고 뚫린 캔버스들로 만들어진 여덟 개의 공간 개념의 그룹으로 이루어졌다.

1964년에 폰타나는 <작은 극장 Teatrini>(도판16) 연작을 시작했다. 이 작품들은 래커칠한 틀로 구성되었는데, 이 틀은 추상적이거나, 야채나 자연적 요소와 같은 인지 가능한 구상 형태들로 장식되었다. 1966년, 폰타나는 더욱 큰

14) Paolo Campiglio, “I only believe in Art.” 주13의 책, p.202

15) Paolo Campiglio, “I only believe in Art.” 주13의 책, p.204-5

모노크롬 표면에 <찢긴 선>을 계속해서 진행했고, 더욱 밝은 색채를 사용한 <오일>도 작업했다. 시간이 갈수록 <작은 극장>은 점점 더 단순해지고 더욱 추상적 틀이 부여되어갔으며, 이에 반해, <찢긴 선>은 점점 도식적이고 기념비적 규모로 변해갔고, <오일>은 점점 물질성을 감소시키는 방향으로 변해갔다. 그의 진정한 국제적 성공은 XXXIII 베니스 비엔날레에서였다. 여기서 그는 건축가 카를로 스카르파(Carlo Scarpa, 1906-1978)와 협력하여 형이상학적이고, 추상적인 환경물을 제작했다.(도판17) 한 개의 찢긴 선만을 가지고 있으며, 커다란 흰색의 캔버스로 무한의 공간(4차원)을 연상시키는 이 작품은 미로 같은 길을 따라 정렬되었다. 완전한 ‘무nothingness’의 상태를 표현한 이 환경 작품은 폰타나에게 비엔날레상을 거머쥐게 했으며, 이는 그의 국제적인 명성을 확실히 인정받는 계기가 되었다.

이후 폰타나는 그의 가족과 함께 밀라노를 떠나 폼마비오 Comabbio라는 작은 도시에서 1968년 9월 7일 생을 마감했다.

Ⅲ. 공간주의 선언문을 통해 본

공간주의의 개념

루치오 폰타나는 『백의 선언』(1946), 『제 1 공간주의 선언』(1947), 『제 2 공간주의 선언』(1948), 『공간운동현장 제안』(1950), 『공간주의 기술선언』(1951), 『공간 미술 선언』(1952) 그리고 『텔레비전을 위한 공간운동 선언』(1952)(도판18)을 발표했다. 폰타나는 이들 선언문에서 ‘시간’과 ‘공간’을 포함한 4차원 미술의 발명, 예술 장르의 통합, 미술 작품의 ‘제스처’로써의 영원성, 새로운 매체의 발명을 공통적으로 강조하고 있다. 이들 선언문들 중 가장 주목해야 하는 선언문은 『백의 선언』(1946)과 『공간주의 기술선언』(1951)이다. 이 두 선언문은 미래주의 선언문¹⁶⁾ 이후, 미술사에 있어서 ‘무한’ 차원과 관계된 4차원 미술의 발명과 새로운 매체와 기술의 사용 그리고 ‘제스처’로써의 미술의 영원성과 같은 매우 획기적이라고 할 수 있는 사상들을 담고 있다.

본 논자는 본 장에서 공간주의의 내용을 요약해 본 후, 크게 세 부분으로 나누어 선언문들을 분석해보고자 한다. 선언문들은 우선적으로 『백의 선언』을, 『공간 Spaziali』라는 명칭 하에 발표된 『제 1 공간주의 선언문』과 『제 2 공간주의 선언문』은 하나로 묶어서, 그리고 『공간주의 기술선언』을 차례로 분석할 것이다. 1950년의 『공간운동현장 제안』¹⁷⁾은 이 현장 이전에

16) 미래주의는 1909년에 미래주의 선언, 1910년에 미래주의 회화 선언, 그리고 1912년에 미래주의 조각의 기술적 선언을 발표하였다.

17) 다음은 공간운동현장의 전문이다.

1. 루치오 폰타나는 세계에서 공간 운동의 창설자이다.

발표된 『백의 선언』과 『제 1, 2 공간주의 선언문』을 요약해서 현장의 방식으로 작성한 것이고, 1952년의 『공간 미술 선언』에도 마찬가지로 새로운 내용이 없으므로 분석에서 제외시킬 것이다. 또한 1952년의 『텔레비전을 위한 공간운동 선언문』은 1951년의 『공간운동 기술선언』과 비슷한 내용으로 공간운동 기술선언문 분석 시에 언급하도록 하겠다.

1. 공간주의 Spazialismo

폰타나의 공간주의는 그가 1946년부터 1952년까지 발표한 공간주의 선언문들에 의해서 발전되었다. 공간주의의 내용은 폰타나의 선언문들을 다시 한번 요약해 보는 것으로써 정리될 수 있다. 공간주의 선언문들은 크게 세 가지의 핵심 내용을 언급하고 있다. 그 하나는 4차원 미술의 발명으로, 폰타나는 전통적인 회화에서 공간을 표현하기 위해 사용했던 원근법적 표현 방식을 버

-
2. 공간 운동은 새로운 매체로 미술 형태를 얻기를 의도한다. 그 기술은 미술가들의 마음대로 쓸 수 있는 것이다.
 3. 미술가들과 작가들은 공간 운동에 충실하다. 그들은 오늘날까지 사용한 것보다 다른 방법으로 그들 스스로를 표현하기 위하여 미술 매체의 진화를 감지하는 이들이다.
 4. 공간 운동의 가장 큰 혁명은 미술에 있어서의 매체의 발전이다.
 5. 공간 운동에 충실한 화가들, 조각가들, 작가들은 “공간 미술가들”이라 부른다.
 6. 공간 미술가들은 새로운 매체를 그들 마음대로 쓸 수 있다. 예를 들어, 라디오, 텔레비전, 블랙 라이트, 레이더, 그리고 인간의 지식이 이제 발견할 수 있는 모든 매체들.
 7. 공간 미술가들에 의해 인지된 발명은 공간으로 계획된다.
 8. 공간 미술가들은 더 이상 관람자에게 구상적 테마를 부과하는 것이 아니라, 그들 스스로 그것을 창조할 수 있는 조건에 놓이게 한다. 그들이 가지고 있는 상상력과 감성을 통하여.
 9. 인류에 있어, 새로운 의식은 구성formation안에 있다. 더 이상 인간, 짐 혹은 자연을 표현할 필요가 아닌, 오히려, 사람의 상상력, 공간적 센세이션을 가지고 창조할 필요를 위해서이다. Stephen Bruce Petersen, 주12의 논문, p. 50

리고, 실제 공간을 끌어들이면서, 4차원 미술의 발명을 촉구했다. 폰타나에게 4차원 미술은 새로운 시대에 걸맞은 새로운 이미지를 재현하기 위한 것으로, 미술에 시간과 공간을 바탕으로, 이전까지는 분리된 요소들이었던 색채, 소리, 움직임, 시간, 공간을 총합하는 것으로 창조될 수 있다고 생각했다. 또한 폰타나는 모든 예술의 장르들을 통합하고자 했다. 그는 회화, 조각, 시, 음악, 나아가서는 영화, 건축까지 모든 장르의 구분을 붕괴시킴으로써 새로운 미술이 가능하다고 역설한다. 둘째는 ‘제스처’로써의 미술 작품을 강조한 것인데, 물질로서는 일시적일 수밖에 없으나, 미술 작품은 미술가의 작품을 창조하는 ‘제스처’로써 영원성을 얻을 수 있다고 주장한다. 마지막으로 선언문에서 강조하고 있는 것은 새로운 매체의 개발이다. 폰타나는 전통적 재료를 부정하고 과학적 신기술을 사용하여 산업사회의 도래에 발맞추어 과학적 매체를 사용하는 것으로 20세기의 미술을 선도하고자 했다.

공간주의 미술은 실험적이고 논쟁적이었다. 그러나 공간 미술은 작품들에서 증명되듯이, 대중적이었고, 즐거움을 주었으며, 심지어 장식적일 수 있었다. 네온 구조물(1951)(도판20)과 같은 작품은 근본적으로 공공 미술 형태의 한 예이기도 했으며, 개개인에 의해서 뿐만 아니라, 조직들에 의해서 후원될 수도 있었다.¹⁸⁾ 또한 문화적이거나 상업적인 측면에서도 관찰 가능하다. 공간 미술은 폭넓은 관람객이 공유하는 미술이 된 것이다.

폰타나는 1953년 밀라노 나빌리오 갤러리에서 <구멍>연작으로 개인전을 가진 후, 다음과 같이 말했다. “공간 회화 혹은 공간 조각은 존재할 수 없다. 다만 미술의 공간 개념만이 존재할 뿐이다.” “유일한 자유는 지성(知性)에 의

18) Stephen Bruce Petersen, 주12의 논문, p. 53

해 획득된다.” 폰타나에게 “공간주의”는 가능한 한 다양한 방법들로 그만의 창조적 제스처를 만들어 내는 자유, 그리고 재료나 형식적 배열을 고려한 어떤 선입견도 없이 다양한 재료들과 연구방법들을 채택하는 것에 의한 것을 의미했다.¹⁹⁾

2. 『백의 선언Manifesto Blanco』 (1946)

제 2차 세계대전을 피해 부에노스아이레스에서 체류할 당시 폰타나는 이 곳에서 1946년에 『백의 선언』을 작성하여 출판했다. 이 선언문은 이듬해에 만들어진 폰타나의 ‘공간주의’의 개념의 토대를 형성했다.

1) 4차원²⁰⁾ 미술

『백의 선언』에서 폰타나는 새로운 시대의 정신적 요구에 부합하기 위해서는 보다 위대한 예술이 필요한데, 위대한 예술을 창조하기 위해서는 기존 예

19) Enrico Chrispolti, 주26의 책, p. 65

20) 4차원이란 용어는 물리학의 용어이다. 보통 삼차원의 공간에 시간이 더해진 세계를 가리킨다. 민코프스키는 이 4차원의 세계를 생각함으로써 상대성 이론의 여러 관계가 수학적으로 간단하게 정돈된 형식으로 나타남을 가리키고, 시공 세계의 관념이 극히 자연스러운 것이라는 설명을 하였다. 시공간이 동의어로 쓰인다.

그러나 폰타나에게 “4차원”이라는 용어는 단순히 ‘시간’이나 ‘공간’이 아니라, 배경의 평면 혹은 시각적 지평선에 의해 더 이상 제한되지 않는 공간에 대한 새로운 경험을 참고한 것이었다. 그것은 중력, 비율, 혹은 다른 제한들이 없는 자유로운 공간이었다. 이것은 모든 방향에서 그것 자체로 영원성을 부여하는 공간의 광대함으로 정의되는 것이다. Stephen Bruce Petersen, 주12의 논문 p. 62

술의 장르들, 회화, 조각, 시, 음악을 구분하지 않아야 하며, 그것들을 통합시켜야 한다고 주장한다. 『백의 선언』은 이전까지 우리가 이루어온 발전은 분석적이었으며, 이러한 발전은 이제까지는 필요했지만, 이제는 끝이 났음을 언급하면서, 총합의 시대가 도래한 것이고, 이전의 발전 양상이 지속되는 것은 형성된 통일체를 붕괴하는 것에 지나지 않는다고 설명한다. 그리하여 『백의 선언』의 저자들은 시간과 공간의 요소들을 함께 가져오면서, 4차원 미술은 이전의 분리된 요소들을 종합하여야 한다고 주장한다. “우리들은 이제 총합이란 물리적 심리적 통일체를 구성하는 색채, 소리, 움직임, 시간, 공간이라는 일련의 물리적 요소의 총화라고 생각한다. 이들이 존재의 4차원을 포함하는 새로운 예술의 기본적 형식이다.”²¹⁾

그리하여 폰타나는 4차원 미술을 창조함에 있어 ‘시간’과 ‘공간’ 표현을 강조한다. 특히, 바로크 시대의 거장들의 ‘공간’ 표현²²⁾의 업적이 뛰어났었다고 여기며, 그들 공간의 특징으로 조형 예술에 ‘시간’의 개념을 가한 것을 꼽는다. 폰타나는 바로크의 공간 속 형상들이 마치 2차원 평면에서 튀어나오고, 그것들의 움직임은 공간 속에서 연속되는 듯하다고 보았다. 폰타나는 움직임은 우주를 이해하는 데 근본 원리이며, 물질에 고유한 조건이 된다고 부연설

21) Lucio Fontana, 'The White Manifesto', Harrison, Charles & Wood, Paul., ed., Art in Theory An Anthology of Changing Ideas 1900-1990, Oxford, Cambridge:Blackwell, 1992, pp. 643-647

22) 미술사에 있어서 ‘공간’을 표현하는 방법은 시대에 따라서 다르게 나타났다. 르네상스에는 형태를 평면적으로 결합하는 것을 근본원리로 삼은 데 비해 바로크에는 이 평면 구성의 원리가 깊이감을 느끼게 하는 구성에 의해 현저히 대체되었다. 즉, 르네상스에서는 평면을 추구하는 가운데 화면을 하단의 액자선과 평행한 제반 층들 위에 재현하는 반면, 바로크에서는 전경과 후경의 관계를 강조하는 가운데 감상자로 하여금 깊숙이 들여다보게끔 요구함으로써 평면을 약화시키거나 거의 눈에 띄지 않게끔 유도하였다. 하인리히 뵐플린, 미술사의 기초개념, 박지형옮김, 시공사, 1994, p. 113

명하면서, 미래주의에서 강조되었던 형태들의 움직임과 그것의 역동성 표현을 강조한다. “조형적이고 움직이는 실체를 통해 변화하는, 부피가 큰 형태들의 구조. 공간 안에서 정렬되어, 그것들은 공시적인 형태로 활동한다. 그것들은 역동적 이미지를 완성한다.”²³⁾

이러한 폰타나의 역동성에 관한 강조는 그의 환경 작품들에서 우선적으로 실현된다. 1949년의 <검은 빛 공간 환경>은 어두운 방 안의 천장에 원시적 형태들을 떠고 있는 조각들을 매달아놓고, 거기에 우즈라이트를 비춰 형태들이 보이게 만들어 놓은 환경 작품으로, 하나의 고정된 시점을 거부하고, 하나 하나의 모든 시간적 요소들에 동일한 중요성을 부여하여 관람하는 시점에 따라 다른 작품을 감상할 수 있도록 하였다. 이러한 폰타나의 역동성은 미래주의의 미술가 움베르토 보치오니(Umberto Boccioni, 1882-1916)²⁴⁾의 역동성과 비교할 수 있다. 보치오니 또한 그의 작품 <공간에서의 병의 전개 Development Bottle in Space>(1912)(도판19)에서 미술 작품에 역동성을 표현했다. 보치오니의 작품에서 보여 지는 역동성은 격변하는 운동을 표현하는데 주력하고 있다.²⁵⁾ 작품 내부의 구조가 드러나도록 형태의 일부를 잘라버리

23) Lucio Fontana, 'The White Manifesto', 주19의 책, pp. 643-647

24) 폰타나가 선언문들을 작성하고 공간주의를 형성하는데 가장 중요한 영향을 받은 미술의 흐름인 미래주의의 중심인물인 보치오니는 『미래주의 조각의 기술적 선언』에서 크게 두 가지의 혁신을 언급하고 있다. 그 하나는 전통적 재료의 부정이며 한 작품의 조각에 다양한 재료를 조화시키려는 시도이다. 또 하나는 그가 ‘환경 조각’이라고 부른 공간 조각의 개척으로, 보치오니는 조각이 더 이상 그것을 둘러싼 공간에 대하여 튀어나온 덩어리가 아니라 조각은 그 자체 안에 공간을 포함한다고 말하는 것이었다. 장영아, 움베르토 보치오니 조각의 역동성 연구, 이화여자대학교대학원 연구논집 no.29, 1995, p. 159-160

25) 보치오니에게 있어 사물에 내재된 각기 분리된 두 가지 존재방식을 융합하는 것이 중요한 과제였다. 첫 번째의 존재방식은 사물의 구조적이고 물질적인 본질, 즉 생래적인 특질들이라 할 수 있는 것을 의미한다. 보치오니는 이것을 “절대적 움직임”이라 일컬었다. 이에 대해 두 번째 존재방식은 사물의 “상대적 움직임”이라 하였다. 이것은 실제 공간 속에서의 사물의 우연한 존재양태를 의미한다. 즉 관람자가 어떤 사물을 보는 위치를 옮김에 따라 그것

고, 전체적으로 삼각구도를 택하여 역동성의 표현을 강조했다. 이에 반해, 폰타나는 어두운 방에 빛을 비추는 것으로 마치 우주적 이미지를 상상하게 하고 그 속에 있는 조각들이 소행성과 같이 떠다니는 모습을 떠올리게 함으로써 간접적으로 역동적 이미지를 창출하였다. 폰타나의 역동적 이미지는 <구멍> 연작에서 우주적 이미지를 연상시키는 구멍들의 배열에 의해 발전된다.

<검은 빛 공간 환경>은 『백의 선언』에서 주장하는 예술 장르의 통합이 어느 정도 실현된 작품이었다. 폰타나는 이 작품에서 회화, 조각, 건축의 장르들은 물론, 작품을 관람하기 위해 작품 속으로 들어간 관람객의 참여까지를 포함하여 기존 미술의 장르들의 구분을 붕괴시키고, 하나의 통합체를 창조했다. 또한 이 작품은 미술 작품과 전시사이에서, 그리고 전시와 연극적 디스플레이 사이에서의 구별까지도 흐릿하게 하는 성과를 거두고 있다. 그러나 음악이나 시와 같은 장르를 통합하지 못했다는 점에서 선언문에서의 주장의 한계를 드러내고 있다.

2) 과학 기술의 응용

『백의 선언』은 새로운 시대의 과학에 발맞추어 미술에서도 새로운 매체들을 사용해야 한다고 역설한다. 폰타나는 세계의 모든 과학자들에게 4차원 미

과 주위의 물체 사이에 새로운 형태의 결합관계가 보여질 때의 존재방식인 것이다. “상대적 움직임”은 또한 정지상태의 한 형태가 갑자기 움직이기 시작했을 때 나타나는 형상의 팽창과 변이를 의미하기도 한다. 절대적 존재방식과 상대적 존재방식의 통합을 재현하기 위해서 보치오니는 “분리라는 낡은 개념을 지속이라는 새로운 개념으로 대체할 하나의 기호 또는 더 정확히 말해서 독특한 형태를 창조할 필요가 있다고 하였다. 1912년에 보치오니는 이러한 통합을 달성하기 위한 최초의 조각으로 <공간에서의 병의 전개>를 제작하였다. 이 작품은 탁자 위에 병, 접시, 유리잔 등이 배열된 정물이다. 로잘린드 크라우스, 현대 조각의 흐름, 윤난지 옮김, 예경, 1997, pp. 59-60

술의 발전을 가능하게 만들기 위해, 발광물질이나 음향도구와 같은 새로운 미술 도구를 발명할 것을 촉구한다. 폰타나는 현대 미술이 발전을 계속해 나가기 위해서는 과학적 진보를 따라가는 것이 필수적이며, 새로운 재료와 기술들을 가능한 한 적극적으로 응용해야한다고 생각했다.

예술이라는 것이 우리 인류에게 있어서 절대로 필요불가결하다는 것을 인식하고 있는 세계의 과학자들에게, 그들이 연구의 일부를 할애하여 4차원 예술의 발전을 가능하게 하는 물질, 즉, 빛을 발하는 물질이나 음향을 발하는 기구의 발견에 노력해 줄 것을 요망한다.²⁶⁾

『백의 선언』에서는 새로운 매체에 대해 발광물질과 음향도구이라는 단어로써만 예를 들고 있으나, 1949년에 <검은 빛 공간 환경>에서 우즈라이트를 사용한 이후, 1950년에 발표되는 『공간운동현장 제안』에서는 라디오, 텔레비전, 우즈라이트, 레이더라는 매체들로 구체적인 예를 들었다. 이러한 새로운 매체들에 대한 생각은 『공간주의 기술선언』(1951)에서 더욱 구체화되어 나타나고, 같은 해, 제 9회 밀라노 트리엔날레의 입구를 장식한 네온 구조물(도판20)에서는 네온을 작품의 주 재료로 사용하였다. 또한 1952년에는 텔레비전이라는 새로운 미술 매체의 사용을 강조하는 『텔레비전을 위한 공간운동선언』을 등장시키게 된다.

이러한 새로운 기술에 대한 아이디어는 미래주의 선언문들의 한계점들을 초월한 것이라고 생각된다. 미래주의 또한 기존 전통을 파괴하고, 현대적 삶과 속도에 몰입하였지만, 그들은 과학적 신기술에 대한 이해는 부족했던 것으로

26) Lucio Fontana, 'The White Manifesto', 주19의 책, pp. 643-647

보인다. 이 점에서 공간주의는 과학적 신기술에 대한 강조를 하는 것으로 현대적 미술 표현에 더 가깝게 접근한 것으로 해석할 수 있다.

『백의 선언』은 초현실주의적 개념을 도입하여, 모든 미술적 개념들의 근본조건을 인간의 잠재의식이라고 말한다.

이성은 창조력을 가지지 못한다. 포름의 창조에 있어서 이성의 작용은 잠재의식의 작용에 종속되는 것이다.

인간은 모든 행동에 그의 전(全)기능을 작용하게 한다. 이러한 전기능의 자유로운 전개야말로 새로운 예술의 창조와 이해에 있어서는 기본적 조건이 된다. 분석과 총합, 사색과 자발성, 구성과 감동 등의 모든 요소가 협력하여 새로운 예술을 기능적인 통일체로 이룩하게 된다. 이와 같은 신예술을 체험적으로 발전시켜 나가는 일이야말로 존재의 표명에 도달하는 유일한 길이다.²⁷⁾

오직 인간의 경험만이 미술을 존재의 완전한 증명으로 이끌 수 있고, 인간의 모든 능력의 자유로운 발전은 미술적 창조와 해석에 있어 가장 근본적인 조건이다. 그러므로 공간주의 미술가들은 잠재의식에 의한 작품을 제작하며, 관람자들에게는 더 이상 구상적 테마를 부여하지 않고, 그들이 가지고 있는 상상력과 감성, 잠재의식을 통하여 그들 스스로 테마를 창조할 수 있는 조건에 놓이게 하고자 한다.

다양한 활자체, 분리된 텍스트 섹션들과 여러 저자들의 참가로, 『백의 선언』은 여러 가지 의견들을 종합하고, 대조와 반복들로 된 문서였다. 구조, 역

27) Lucio Fontana, 'The White Manifesto', 주19의 책, pp. 643-647

동성, 그리고 잠재적인 것의 원칙들을 참고하면서, 그것은 초현실주의, 절대주의, 구성주의, 미래주의의 이전의 논문들의 혼성모방작품으로 읽혀진다. 그러나 다양한 이론들을 혼합하면서, 『백의 선언』은 미술적 실행의 새로운 영역으로 나아가려고 노력한 시도으로써 볼 수 있을 것이다.

폰타나는 1947년에 『백의 선언』을 가지고 밀라노로 돌아왔다. 그리고 이후 20년간의 그의 열정적인 보급을 통하여 그것은 널리 알려졌고, 다양한 언어와 문맥으로 재발행되었다. 그것의 즉각적인 효과는 미술의 미래에 관한 일련의 토론을 불러일으켰다. 이 토론들의 결과는 1947년과 1948년 초반에 발간된 두 개의 공간주의 선언문들이다. 이것들은 단순히 '공간 Spaziali'이라고 제목이 달렸다.

3. 『공간 Spaziali』 - 『제 1, 2 공간주의 선언문Primo Manifesto dello Spazialismo, Secondo Manifesto dello Spazialismo』 (1947, 1948)

『백의 선언』에는 여러 명의 주장들이 존재하고, 그것들이 반복적이었던 반면, 공간주의 선언문들의 내용은 집중적이고 오히려 간결했다. 동시에 그것들은 풍부한 은유적 이미지들로 시적인 언어들을 사용했다. 공간주의 선언문들은 시인들에 의해 기안되었다. 『제 1 공간주의 선언문』은 대부분 베니아미노 요폴로 Beniamino Joppolo에 의해, 『제 2 공간주의 선언문』은 안토니노 툴리에 Antonino Tullier에 의해 쓰여 졌다.

1) 미술 작품의 일시성

두 공간주의 선언문의 주제는 물질적인 것으로써의 미술작품의 일시성이었다. “미술은 영원하다. 그러나 그것은 불멸할 수 없다.(Art is eternal, but it can not be immortal)”라는 문장으로 『제 1 공간주의 선언문』은 시작한다. “미술은 미술을 제작하는 제스처가 지속되고 항상 인간의 정신 속에 스미는 한 영원하다.” 반면, 우주의 시간의 규모와 비교하면, 심지어 물리적으로 영속하는 미술 작품이라 하더라도 덧없는 존재라고 할 수 있다. “어떤 것도 불멸하는 것은 없다. 그것은 제스처로써 영원하게 남을 것이다. 그러나 그것은 물질로서는 명을 다할 것이다.”²⁸⁾ 선언문은 이전의 미술가들이 항상 영구적인 물질을 사용해야 한다고 강요받고 있다고 느껴왔으며, 그들이 제스처 그 자체의 고유한 가치를 인지하는 데는 실패했다고 주장한다.

폰타나는 비물질적인 ‘제스처’로써의 미술 작품의 중요성을 역설한다. 물질로써의 미술작품은 시간이 흐르면 필연적으로 파괴되는 것이기 때문에, 미술을 ‘물질’로부터 해방시키고, 미술가의 ‘제스처’를 담아 제작해야 한다는 내용이다. 그는 제스처로써 제작된 미술은 영원하다고 믿으며, 제스처에 의한 미술은 순간적이건 천년을 지속하건 간에 문제가 되지 않는다고 생각했다. 다다이스트들에 의해 이전에도 표현되었던 이러한 개념은 이후 십년간은 등장하지 않았던 해프닝이라는 미술의 형태를 예견하는 것이었다.

1949년의 <검은 빛 공간 환경>과 1951년 제 9회 밀라노 트리엔날레 입구의 중앙 계단을 올라가는 관람자들 머리 위로 추상적인 빛의 패턴을 창출하는

28) Lucio Fontana, "Primo Manifesto spaziale", Enrico Crispolti, Lucio Fontana, Skira, 2006, pp. 114-115

200미터의 네온 튜브 설치 작품(도판20)은 폰타나의 대표적인 환경 작품들 모두 ‘일시적’으로 계획된 작품들이었다. 폰타나의 <공간 환경> 연작은 그가 죽은 해인 1968년까지 계속되지만, 전시를 하면서 그의 작품은 실현되고, 전시를 마치면 철수와 동시에 파괴되어지는 본질적으로 일시적인 작품들이었다. 폰타나는 선언문에서 “영원성의 관점에서 보면, 단지 순간만을 지속하는 미술이 천년을 지속하는 미술과 다를 바 없다.”²⁹⁾라고 말하면서, 미술 작품의 일시성에 대해 설명했다.

미술 작품의 비물질성에 대한 폰타나의 강조는 환경 작품들에서는 보이지 않으나, 폰타나는 1949년부터 <구멍> 연작을 창조해냄으로써 미술 작품의 비물질성을 미술적 제스처로 승화시키면서 물질에 대한 일시성을 극복하고 미술가의 제스처에 대한 강조를 시각화하기 시작했다.

2) 전통의 수용

폰타나는 또한 새로운 세상은 새로운 기술로부터 만들어진 새로운 이미지를 요구한다고 언급한다. 그러나 폰타나는 미래주의의 투쟁성³⁰⁾에는 동의하지 않았다. 공간주의를 미래주의의 투쟁적인 성격과는 다르게 발전시키려는 노력의 일환으로 폰타나는 『제 1 공간주의 선언문』에서 “이 미학적 혁명은 실제로는 파괴를 필요로 하지 않으며, 심지어 이전의 매체를 버릴 필요가 없다.”³¹⁾

29) Lucio Fontana, "Secondo Manifesto spaziale", Enrico Crispolti, 주26의 책, p. 115

30) 1909년 미래주의 창설 선언문은 “우리는 세계를 위한 유일한 위생인 전쟁을 찬미한다.”라고 선언하였다. “도서관에 서가들에 불을 붙여라!... 박물관을 물에 잠기게 하기 위해 운하들을 둘러라!... 오래된 도시들을 사정없이 파괴하라!” Apollonio, Umberto(ed), Futurist Manifestos, London, Thames and Hudson Ltd., 1973, p. 35

31) Lucio Fontana, "Primo Manifesto spaziale", Enrico Crispolti, 주26의 책, pp. 114-115

라고 언급했다. 또한 『제 2 공간주의 선언문』에서는 공간주의자들은 고의적으로 과거를 파괴할 것을 권하지 않고, 오히려 과거의 피할 수 없었던 파괴를 지적하고, 미래에 대한 긍정적인 시각을 제공했다.³²⁾

그러나 본 논자는 이러한 주장이 지금까지 폰타나가 언급한 것들과 대조되는 양상이라고 생각한다. 『백의 선언』에서의 ‘새로운’ 기술과 물질에 대한 요구는 ‘기존의’ 기술과 물질을 넘어서야 한다는, 전통을 부정하는 주장으로 해석할 수 있다. 그러나 『제 1, 2 공간주의 선언문』에서 등장한 과거의 것을 파괴할 필요가 없다는 주장은 전통적인 미술들을 함께 가져가면서 새로운 미술을 발전시키고자 하는 모순적이면서도, 이전의 주장들을 소극적인 것으로 만드는 부분이다.

4. 『공간주의 기술선언 Manifesto Tecnico dello Spazialismo』 (1951)

1912년에 출판된 『미래주의 조각의 기술선언 Technical Manifesto of Futurist Sculpture』을 참고했음을 암시하는 듯한 제목인 『공간주의 기술선언』은 기본적으로 『백의 선언』의 아이디어들에 의지하고 있다. 시간과 공간에 있어서의 바로크적 개념에 대한 특징, 미래주의자들의 조형적 역동성이 그 예이다. 폰타나는 『공간주의 기술선언』에서 공간주의에 대한 가장 철저한 설명을 제공했다. 이 선언문은 1951년 9월 트리엔날레, 시각미술에서의 비

32) Lucio Fontana, "Secondo Manifesto spaziale", Enrico Crispolti, 주26의 책, p. 115

술에 대한 국제 심포지움에서 발표되었다.

1) 새로운 매체

텍스트의 첫 부분은 대부분 『백의 선언』을 재작업한 것이었다. 폰타나는 “우리는 미술의 진화를 계속하고 있다.”에서 “우리는 미술에 있어 매체의 진화를 계속하고 있다.”로 바꾸었다. 매체라는 단어의 추가는 보치오니의 『미래주의 조각의 기술선언』(1912)의 정신으로 기술에 관한 상세한 질문들에 초점을 맞추려는 그의 의도를 나타내는 것이었다.

그러나 “삶의 물질적 수단들의 변모”를 강조하는 것에 의해, 폰타나의 선언은 미술의 조형적 언어나 “본질”의 재생에 대한 보치오니의 요구를 수정했다. 대신에, 폰타나는 “본질과 형태” 둘 다의 변화를 요구했다. 폰타나는 “회화, 조각 그리고 시를 대체하는 것은 필수적이다.”라고 말했다. 그는 미래주의의 진보들과 함께, 미래주의의 한계들, 즉 공간주의가 초월하려 하는 기존의 매체와 매체의 구별에 대한 집착을 지적했다.

폰타나는 매체의 문제에 집중하면서, 양식적이기 보다는 형태학상의 변화, 즉 역동성을 표현을 위해 수단을 발전시켜야 한다는 그의 의도를 명백히 진술했다. 미래에는, 미술이 지금까지 만들어온 것들과 똑같은 물질들로 만들어지지 않을 것이며, 암시하는 것에 의해 미술적 창조의 전 과정은 변화될 것이고, 결과는 “존재의 4차원을 포함하는 미술”이 될 것이라는 것이 기술선언에 나타난 폰타나의 주장이다. “존재의 4차원을 포함하는 미술”이라는 구절은 폰타나가 『백의 선언』에서 그대로 인용한 구절로, 새로운 공간 미술을 특징짓기

위해 『공간주의 기술선언』에서 재사용되었다.

작품에서의 새로운 매체의 사용에 대한 실현은 <검은 빛 공간 환경>(1949)에서 우즈라이트를 사용하는 것으로써 시작되었으나, 네온 구조물(1951)(도판 20)에서는 본격화되기 시작했다. <검은 빛 공간 환경>에서는 공중에 떠다니는 형태들이 드러나게 하기 위해 우즈라이트를 사용했다면, 『공간주의 기술 선언』이 발표된 해의 작품인 네온 구조물은 ‘공간 미술’의 전형적 매체로써 ‘네온’ 자체를 중심재료로 내세워 공간 속 ‘기호’로써 빛을 본격적으로 사용한 점에서 의의를 갖는다고 볼 수 있다.

폰타나의 ‘네온’이라는 물질의 선택은, 더욱 대중적인 경험을 창조하기 위해, 상류 예술적 ‘위엄’을 미술 작품에서 제거하면서, 하류 문화적 오락물의 세계를 암시하는 것이었다. 질로 도르플레스 Gilo Dorfles는 폰타나의 네온에 대하여 “현대 도시들의 밤 문화와 빛을 내뿜는 화려함의 증가로, 미술가들은 스스로 이러한 것들에 대해 고려해 보아야 한다.”³³⁾라고 지적했다. 실로, 폰타나는 1950년대 초반 네온과 같은 매체가 그가 “거리의 사람들의 장식적 미학”이라 일컬은 것의 일부가 되었다고 주장했다. 네온 작업에서 그는 평범한 사람들에게 친숙한 현대의 가두 풍경의 혼돈적인 세계와 관련된 취향을 트리엔날레의 계획된 인테리어 안에서의 좀 더 계급적으로 조직된 공간으로 끼워 넣기를 바랬다.³⁴⁾

네온구조물(1951)은 빛의 방사체로써 오브제와 주위의 공간 사이의 연결을 창조해 내면서, 조각의 평범한 물리적 경계들을 넘어서 사방으로 방사되었다. 사진에서 보여주듯이, 네온 튜브의 일부부분은 그것들에 근접해있는 건축물의

33) Anthony George White, 주9의 논문, p. 282

34) Anthony George White, 주9의 논문, p. 282

부분들을 비추고 있다. 이러한 방법으로 건물은 이 작품의 필수적인 일부분이 되었다. 1951년 7월의 편지에서 폰타나는 그의 작품을 스파게티 혹은 밧줄과 같은 아라베스크라고 한 신문의 묘사를 보고 화를 내었다. 이것은 단지 그와 같은 모욕적 언사가 작품의 품위를 손상시키기 때문만은 아니었다. 폰타나는 그와 같은 발언이 그의 작품에 형태를 부여하려한 것이 싫었던 것이었다. 폰타나가 ‘공간 장식’, ‘추상 건축’, ‘환상적인 새로운 장식’ 혹은 ‘공간 개념’이라고 부르기를 주장하는 것은 미술 작품에 있어 그것의 주변 환경과의 분리에 대한 하나의 비평으로써 의도되어 진 것이었다.³⁵⁾

보치오니의 초기 작품 중 하나인 <머리와 창의 융합 Fusion of A Head and A Window>(도판21)은 다양한 재료를 사용한 작품이다. 여러 가지 재료를 함께 혼합한 점은 당시에 만연해있었으나, 보치오니는 전통적 재료를 적극적으로 파괴하고, 실제 손잡이가 달린 창틀, 대각선으로 잘라진 유리창, 한 다발의 땀은 머리 등을 사용하여 많은 재료들을 동시에 사용하였다. 보치오니의 이러한 시도는 “조형적 감동을 불러일으키기 위해서라면 20가지의 다른 재료라도 한 작품에 쓰여질 수 있다.”라는 개념에 바탕한 것³⁶⁾으로, 보치오니와 폰타나가 현대적 새로운 이미지를 위해 재료적 실험을 한 점은 공통점이라고 볼 수 있다. 그러나 보치오니가 여러 가지 다양한 재료와 새로운 매체들을 사용한 것에 비해 폰타나는 과학 기술이 가해진 새로운 매체, 즉, 네온, 우즈라이트 등을 사용했다는 점에서 차이점을 갖는다.

35) Anthony George White, 주9의 논문, p. 285

36) 장영아, 움베르토 보치오니 조각의 역동성 연구, 이화여자대학교대학원 연구논집 no.29, 1995, p. 162

2) 새로운 기술

폰타나는 『공간주의 기술선언』에서 공간 미술의 발전을 위한 기술적 부분의 가능성을 좀 더 구체적으로 고려했다. 그는 건축이 조각이 되고, 조각이 회화가 되는 것처럼, 공간 미술이 건축이 되었다는 유추를 만들어냈다. 즉, 공간 미술은 새로운 기술을 사용한 근대 건축에 대하여 개념적으로, 물질적으로, 차원적으로 진보였다. 폰타나는 철근 콘크리트가 근대 건축의 양식을 변혁시켰으며, 그것은 건축에 있어서의 장식적인 양식을 리듬과 볼륨이 대신하게 만들었다고 언급했다. 이러한 새로운 건축에는 새로운 기술과 새로운 수단에 따른 새로운 예술이 가해지는데, 여기에서 폰타나는 네온, 우즈라이트, 텔레비전을 예로 들어, 이것을 사용한 건축을 가리켜 이상적인 4차원적 건축이라고 했다.

『공간주의 기술선언』은 또한 “새로운 미학이 형성되고 있다-공간을 가로지르는 빛나는 형태들”을 제안했다. “운동, 색채, 시간 그리고 공간이 새로운 예술의 개념이다.” 이 선언문은 세 가지의 서로 연관된 문장들로 결론지어졌다.

“미술 작품은 영원하지 않다. 시간 속에서 인간과 그들의 창조가 존재하며, 창조를 유지하고 있는 것이다. 인간이 종말을 고할 때, 무한은 계속된다.”³⁷⁾

37) Lucio Fontana, "Manifesto Tecnico dello Spazilaismo", Enrico Crispolti, 주26의 책, pp. 116-118

3) 텔레비전

텔레비전은 폰타나가 생각하는 진정한 공간적 제스처를 가능하게 하는 매체였다. 미술에 있어 진정한 공간적 제스처란 여기에서, 텔레비전의 ‘송신 transmission’의 제스처를 가리킨다. 폰타나는 송신을 미술이 물질로부터 해방되게 하는 미술적 제스처의 하나로 간주하면서, 그것을 가능하게 만드는 텔레비전이라는 매체를 계속해서 선언문들에 등장시키고, 그의 마지막 선언문인 『텔레비전을 위한 공간 운동 선언』(1952)에서는 주제로 등장시켜 더욱 강조한다. 텔레비전 선언문은 물질로부터 ‘해방’되고, 공간을 통해 영사되는 미술을 요구했다.

1952년에 <구멍> 연작이 처음으로 대중에게 보여 졌을 때, 폰타나는 밀라노 나빌리오 갤러리에서의 전시와 함께, 텔레비전 방송을 택했다. 이로써 폰타나의 작품은 더욱 “비물질적이고, 공간적”이 된 것이었다.

초기의 텔레비전을 경험하는 것은 공공의 공간에서 한번에 수많은 사람들에게 의해 보여 진다는 것이 유일했다. 사실상 폰타나의 ‘텔레비전’ 프로젝트는 실제적으로 실현된 적이 없다.³⁸⁾

38) Stephen Bruce Petersen, 주12의 논문, p. 80

IV. <구멍 Buchi> 연작(1949-1953)

작품 분석

폰타나의 두 개의 환경 작품 <검은 빛 공간 환경>(1949)과 네온 구조물 (1951)은 그가 발표한 선언문의 내용을 성실히 시각화한 작품이다. 그러나 폰타나는 “형태가 있는 어떤 것도 공간적일 수 없다.”³⁹⁾고 언급하면서, 이 작품들에 여전히 등장하고 있는 추상형태들에 대해 불만족함을 드러내었다. 그는 그가 생각하는 ‘공간’의 개념에 더 가까이 다가가길 원했고, 오브제와 공간을 통합시키기 위해서는 오브제를 없애버려야 한다는 가정을 했다.

폰타나는 “공간 미술은 회화와 조각과 아무 관계가 없어야 한다.”⁴⁰⁾라고 생각했다. 그는 공간 미술의 요구들을 만족시키는 최선의 방법은 이젤 회화에서 눈을 돌리는 것이라고 주장했다.

“두 달 안에 나는 구멍이 뚫린 캔버스를 보여줄 것이다. 이러한 형식으로 나는 어떤 것도 혁신하기를 원하지는 않는다. 그러나 나는 그것들을 캔버스 혹은 회화를 장식하는 또 다른 방법을 증명하기 위해 그리고 동시에 사람들이 회화의 전통적 형태들에 반감을 갖게 하기 위해 제작한다.”⁴¹⁾

그리하여 1949년에 그는 처음으로 캔버스를 뚫었다. 폰타나의 <구멍> 연작은 1949년부터 1953년까지 제작되었다. 단색의 캔버스에 송곳과 같은 뾰족한

39) Anthony George White, 주9의 논문, p. 292

40) Anthony George White, 주9의 논문, p. 292

41) Anthony George White, 주9의 논문, p. 291

도구로 구멍을 뚫는 것으로 시작하여, 뒤에서 앞으로 뚫기도 하고, 다양한 재료를 붙이는 것으로 변화를 주었다. 또한 캔버스 대신 스크린을 사용하여 빛을 투사하는 실험도 했다.

폰타나의 <구멍>의 구멍이 뚫린 형태는 크게 두 가지로 나눌 수 있다. 첫째, 우주 물질의 소용돌이와 빛을 내는 소용돌이를 묘사한다. 이것은 우주적 리듬과 직접적으로 연결된다고 볼 수 있다. 폰타나는 이미 1947년 조각과 세라믹 작품에서 그리고 <검은 빛 공간 환경>(1949)의 유동적인 조형 구조에서 물질을 역동적으로 사용하는 실험을 하면서 우주적 리듬을 따르고 있었다.

또 하나의 형태는 모노크롬 표면 위에 구멍들을 질서 있게 배치하는 것으로 일종의 ‘명상’을 창조해낸 것이다. 그러나 1952년과 1953년 폰타나는 이와 같은 질서 정연한 캔버스에 자유롭고 독창적인 제스처적 기호를 유화물감을 사용하여 첨가하게 된다. 후에 그는 유리조각을 첨가하고, <돌 Pietre>(도판 22)이라고 불리는 또 다른 연작을 제작했다.

<구멍> 연작의 제작 시기는 폰타나가 공간주의 선언문들을 발표한 시기와 거의 일치한다. 1947년과 1948년 공간주의 선언문을 발표한 그는 1949년 처음으로 캔버스에 구멍을 뚫었다. 폰타나의 첫 <구멍>은 전통적인 이젤 회화의 관습을 파괴했다는 데 의의가 있었다. 동시에 이 혁신적인 제스처는 그가 표현하고자 하는 폰타나만의 ‘공간’을 창조해 내었다. 린넨으로 만든 종이 위에 아무 채색도 하지 않은 채로, 크게 원을 그리며 뚫려있는 구멍들은 우주적 리듬을 따르는 듯하다.(도판23)

두 번째로 제작한 <구멍>(도판24)이 앞의 작품과 차이점을 보이는 것은 구멍을 캔버스 뒤에서 뚫은 듯한 자국들이 있는 것이다. 뒤에서 앞으로 뚫은 자

국은 찢긴 종이가 앞으로 돌출되어 마치 부조처럼 보이게 하며 그림자를 생성하게 된다. 이는 빛을 비추는 방향에 따라 각기 다른 방향성을 느끼게 하는 효과를 갖는다. 앞의 작품의 구멍들은 크기는 조금씩 달랐으나 모두 원의 모양이었던 반면, 이 작품의 구멍들은 살짝 뜯긴 느낌이 드는 구멍, 타원형의 구멍, 세모모양의 구멍으로 다양한 모습을 갖고 있다.

같은 해 작업한, <구멍>(도판25, 26)은 가로 혹은 세로로 줄맞추어 구멍이 뚫려있다. 앞에서 말한 <구멍>의 두 번째 형태적 특성으로, 폰타나는 구멍을 뚫는 제스처를 통해, 일종의 명상을 창조해내고 있다. 1951년에 작업한 <구멍>(도판27,28)도 이 범주에 속한다. 무엇의 형태를 나타낸 것인지 정확히 알아 볼 수는 없으나, 어떤 구상적 형태를 띠고 있는 듯 하다. 우주 안에 살고 있는 어떤 생명체일 수도 있고, 기하학적 형태일 수도 있다.

1951년 후반 폰타나는 바탕이 되는 캔버스에 변화를 준다.(도판29) 캔버스 위에 모래나 스펅글 등의 여러 가지 재료들을 섞어 재료의 질감을 살려, 다양한 외피를 형성했고, 그 위에 역시 구멍들을 뚫기 시작했다. 이것들은 1949년에 작업했던 초기의 <구멍>보다 훨씬 더 우주 물질의 소용돌이와 닮아있다.

더 나아가 폰타나는 1952년에 제작한 <구멍>(도판30)에서 빛을 이용하기 시작한다. 1952년은 『텔레비전을 위한 공간 운동 선언』이 발표되던 해로, 폰타나는 <구멍>에서 새로운 매체, 즉 발광 물질을 적극적으로 이용한다. 이 작품들에서 그는 스크린을 캔버스 대신 사용하고 구멍을 뚫어 뒤에 불빛을 위치시켜 세 작품을 함께 전시하는 것으로 마치 무대와 같은 느낌을 연출했다. 이 작품들 역시 우주적 리듬을 따르고 있는 형태들을 띠고 있다. 어두운 전시실에 작품들을 모아 놓고, 불빛을 비춤으로써 이는 관람객에게 그들이 마치

우주 속에 있는 듯한 느낌을 자아내게 한다.

주지하다시피, 폰타나의 <구멍> 연작은 그가 공간주의 선언문들을 발표한 시기와 거의 같은 시기에 제작된다. 그러므로 <구멍> 연작의 변화는 공간주의 선언문들의 주장들을 반영한다고 볼 수 있다. 본 장에서는 앞장에서 밝혔던 공간주의 선언문들의 특징들, 4차원 미술, 새로운 매체, 제스처를 갖대로 삼아 <구멍> 연작을 분석하고자 한다.

1. 4차원 미술

1949년에 폰타나가 처음으로 캔버스를 그림을 그리는 표면으로서 보는 것을 그만 두었을 때부터 그는 그의 작품들을 “공간 개념”이라 부르기 시작했다. 이 용어는 폰타나가 그의 새로운 회화 형식을 통해 표현하려는 것을 의미하는 것이었다. 또한 이것은 작품의 제목이기에 앞서, 회화나 조각과 같은 형식상의 범주에 대하여 폰타나가 창안한 명칭이기도 했다.⁴²⁾ 이것은 외형상으로 보아 회화이기는 하지만, 뚫어진 공간은 확실히 2차원의 세계가 아닌 공간의 개념이었다. 폰타나는 “공간 개념”이라는 명칭의 새로운 예술을 만들어 낸 것이다.

“공간 개념”이란 명칭 하에, 폰타나의 모든 작업들은 3차원 공간에 대한 연구였다. 폰타나의 공간은 더 이상 환영이나, 트롱프뢰유 tromp l'œil 기법으로써 그려내는 공간이 아니라, 하나의 실체가 되는 공간이었다.

42) 전상범, 루치오 폰타나, 열화당, 1982, p. 11

폰타나는 『백의 선언』에서 “르네상스의 유산으로부터 자유로워져야 한다.”고 언급한다. 이 문장에서 말하는 르네상스의 유산이란 회화에 원근법을 통한 환영주의를 표현하는 것이다. 폰타나는 그림 표면을 물리적으로 열어놓는 것에 의해 르네상스의 유산으로부터 자유로워졌다. 이것은 관람자에 의해 채워진 공간과 작품의 공간 사이에서의 연속성을 창조하는 것을 의미했다. 캔버스를 물리적으로 침입함으로써 그는 공간을 창조했다. 공간을 2차원적으로 재현해내는 대신에, 작품 그 자체가 공간이 된 것이다.

폰타나는 1965년 그의 혁신을 다음과 같이 설명했다. “화가로서 나의 뚫린 캔버스들을 작업하면서, 나는 그림을 만들기를 원하지 않았다. 나는 공간을 열고, 미술에서의 새로운 차원을 창조하고, 그것을 우주와 함께 묶어내기를 원했다. ... 나는 표면을 장식하려는 시도를 한 것이 아니라, 그것의 차원적 한계를 깨뜨리려는 시도를 해 온 것이다.”⁴³⁾

폰타나가 창조하고자 하는 4차원 미술은 ‘무한’의 차원을 가리킨다. 그는 무한성을 미술에 도입하기 위해 그의 작품에 우주적 개념을 끌어들이고, 선언문에 언급되었듯이, 시간과 공간이라는 틀을 바탕으로, 색채, 소리, 움직임이라는 모든 요소를 총합하고자 했다.

캔버스의 표면에 구멍을 뚫는 것에 의해, 폰타나는 상징적으로 더 나아간 공간의 차원을 소개했다. 그의 공간이 암시하는 것은 더 이상 지구상의 공간도 아니고, 원근법을 사용한 것도 아니며 순수하게 물리적으로 만질 수 있는 공간을 가리키는 것도 아니다. 그것은 우주를 암시한다. 표면에 뚫린 ‘구멍’은 더 나아간 공간의 무한 차원을 열어놓았다. 마치 건축적 공간에서의 네온들이

43) Stephen Bruce Petersen, 주12의 논문, p. 68

나 1960년대 등장하는 그의 <찢긴 선>처럼, ‘구멍’은 상징적으로 또 다른 차원을 드러내고 있는 틈들인 것이다. 이것들은 모두 일종의 기호이며, 회화의 전통적 표면을 표현한 공간의 새로운 개념들을 상징화하는 물리적 존재들이다. 공간의 무한 차원을 열어놓는 이러한 물리적 기호들은 개념적으로 한층 더 나아간 공간적 차원을 위한 일종의 청사진이라고 볼 수 있다.⁴⁴⁾

<구멍>은 <공간 개념>이라는 큰 제목을 생성한 후 등장한 첫 연작으로, 제목에 ‘개념’이라는 용어를 사용함으로써 미술에 있어 개념의 중요성을 일찍이 설교하여 1960년대 후반과 1970년대 초반의 개념 미술의 등장을 예견한 작품이다.

또한 폰타나는 <구멍>에서 『백의 선언』에서 강조한 역동성을 실현시킨다. 그는 선언문에서 새로운 시대의 새로운 미술 속에는 움직임이 반드시 표현되어야 한다고 주장하면서, 움직임은 우주를 이해하는 데 있어 근본 원리라고 했다.⁴⁵⁾ 앞에서 지적했듯이, 폰타나의 <구멍> 연작의 일부 작품들은 우리에게 우주의 운동을 떠올리게 만든다. 몇몇 작품은 성운 혹은 행성의 모습을 직접적으로 연상시키기도 하고, 우주 물질들의 소용돌이를 떠올리게도 한다. 우주적 리듬을 따르는 것으로 부여된 구멍들의 역동성은 단색의 캔버스에 구멍을 소용돌이 모양을 그리며 뚫어 놓은 초기의 <구멍>에서 보다, 1951년부터 캔버스 위에 첨가되는 모래들로부터 더욱 강렬해 진다.(도판29) 이러한 폰타나의 역동성의 표현은 좀 더 직접적으로 행성의 운동의 리듬을 재현한 1952년의 <구멍>에서 절정에 달한다.(도판30) 그러나 우주 공간 표현에 대한 폰타나의 의도는 외관상의 암시에서 보다, 2차원적 평면으로써 공간을 한정했던 캔

44) Enrico Crispolti, 주26의 책, p. 63

45) Lucio Fontana, 'The White Manifesto', 주19의 책, pp. 643-647

버스를 뚫음으로써, 공간을 무한정 확장시켜 무한의 공간을 상상하게 하는 것에 의해 더욱 분명해 보인다.

폰타나는 다음과 같이 말했다. “원근법을 초월하여... 우주의 발견은 새로운 차원이다. 그것은 무한함이다. 그래서 나는 캔버스에 구멍을 만든다. 이것은 모든 미술의 기초이고, 나는 무한한 차원을 창조해낸 것이다. ... 아이디어는 우주에 부합하는 새로운 차원이다. ... 구멍은 뒤쪽에 허공을 창조하고 있다. ... 아인슈타인의 우주 발견은 끝이 없는 무한한 차원이다. 그리고 여기서 우리는 전면, 중경, 배경... 더 나아가야 할 전면, 중경, 배경...을 가지고 있다. 나는 구멍들을 만든다. 무한함은 그것들을 통과한다. 빛은 그것들을 통과한다. 더 이상 그림을 그릴 필요가 없다...”⁴⁶⁾

폰타나는 1963년 네리스 미누조 Neris Minuzzo와의 인터뷰에서 그의 ‘공간’에 대해 다음과 같이 설명한다. “나는 '허 Void'를 표현하려고 한다. 무한의 개념을 받아들이는, 인류는 아무것도 없음 Nothingness의 개념을 이미 받아들여왔다. 그리고 오늘날 아무것도 없음은 하나의 수학적 수식이다.”⁴⁷⁾

프랑스의 미술가 이브 끌랭 Yves Klein은 미술 작품에서 ‘우주적인 무한의 공간’을 표현하려고 노력했다는 점에서 폰타나와 공통점을 갖는다. 실제로, 끌랭은 폰타나를 존경했으며, 그의 미술에서 많은 영향을 받았다. 폰타나가 무한의 차원을 창조해 내기 위해, 캔버스에 구멍을 뚫어 미지의 차원, 즉, 4차원 공간을 물리적으로 인지할 수 있는 것으로 만들어 낸 것에 비해, 끌랭의 공간은 좀 더 개념적으로 접근되었다. 끌랭은 푸른색으로 된 모노크롬 회화를 제작한다.(도판31) 푸른색은 끌랭이 장미십자회의 신비한 의식에서 배웠던 대로 하늘의 색채 또는 정신적인 것의 색채였다.⁴⁸⁾ 그것은 그에게 자유를 주는 것

46) Enrico Crispolti, 주26의 책, pp. 64-65

47) Sarah Whitfield, 주5의 책, p. 148

이었다. “색채를 통해서 나는 우주와 완전히 동일해지는 느낌을 경험한다. 나는 정말 자유롭다.” 그의 회화의 목적은 비물질적인 것이었다. “나는 그것의 곧 정신이자 마음이 될 작품을 창조하고 싶다.”⁴⁹⁾

1958년 파리의 이리스 클레르 Iris Clert 갤러리에서 열렸던 전시 ‘허공’을 위해 끌랭은 화랑의 모든 가구를 치우고 벽을 흰색으로 칠함으로써 ‘허공’을 창조했다. 관람객에게는 입구에서 진과 쿠앵트로⁵⁰⁾와 푸른색 메틸렌으로 만든 파란색 칵테일을 제공했다. 그것을 먹은 사람들이 며칠 동안 푸른색 소변을 보게 하기 위해서였다. 실제로 폰타나는 이 전시를 관람하고 이후의 작품 제작, 특히 환경 작업을 이어나가는 데 영향을 받았다.

폰타나의 작품 세계와 많은 영향을 주고받은 미술가 중 한 명으로 끌랭과 함께 피에트로 만초니(Pietro Manzoni, 1933-1963)를 꼽을 수 있다. 만초니는 면, 모와 같은 흰색 물질이나 카울린으로 만든 아크롬 Acromes⁵¹⁾ 회화(도판³²⁾)를 제작했다. 그의 의도는 폰타나와 끌랭의 의도와 비슷했다. 1960년 그는 “왜 이 그릇을 비우지 않고, 이 표면을 자유롭게 하지 않는가? 전체 공간과 순수하고 절대적인 미술의 무한정한 의미를 발견하기 위해 노력하라”라고

48) 끌랭은 막스 하인텔의 『장미십자회의 우주 개념』(1909)를 읽고, 푸른색이 비물질성의 형이상학적인 특질을 지니며, 따라서 의미로 가득 차 있다고 믿게 되었다. 1959년에 소르본 대학에서 열린 강연에서 “파랑은 어떤 차원도 갖지 않는다. 그것은 차원을 초월한다. 반면 다른 색채들은 그렇지 않다... 모든 색채는 심리학적으로 물질적이든 혹은 촉각적이든 특별한 연상 개념을 발생시킨다. 반면 파랑은 기껏해야 바다와 하늘을 암시하는데, 그것도 결국 가장 추상적인 실제의 가시적 자연이다.”라고 말하였다. 안나 모진스카, 20세기 추상미술의 역사, 전해숙 옮김, 시공사, 1998, p. 184

49) 토니 고드프리, 개념 미술, 전해숙 옮김, 한길아트, 1999, p. 68

50) 쿠앵트로 cointreau:일명 오렌지 술이라고도 하는 오렌지껍질로 만든 단맛이 나는 술을 가리킨다.

51) 만초니는 1957년 밀라노에서 끌랭의 모노크롬 회화 전시를 보기 이전까지는 일상적 오브제를 끌라주한 작품을 했으나, 끌랭의 전시를 보고 아크롬 회화를 시작하였다. 만초니의 다른 개념적인 작품으로는 봉합한 튜브에 끈들을 넣거나 사람들을 미술 작품으로 사인한 경우를 들 수 있다. 토니 고드프리, 앞의 책, p. 429

썼다.⁵²⁾ 만초니 역시 무한성을 지향하는 점에서는 폰타나와 공통적이다. 그러나 폰타나와 끌랭과는 다르게, 만초니는 우주적 공간을 지향하지는 않았다는 점에서 차이를 보인다. 그는 재료의 순수성을 강조하고, 절대적인 미술을 보여 주려고 했다.

2. 새로운 매체

새로운 매체에 관련된 주장은 1946년의 『백의 선언』에서부터 등장하지만, 1951년 『공간주의 기술선언』을 발표하면서, 폰타나는 새로운 매체를 더욱 강조했다. 『공간주의 기술선언』은 다음과 같이 쓰고 있다.

“새로운 건축에는 새로운 기술과 새로운 수단에 따른 새로운 예술이 가해진 다. 오늘의 공간 예술은 네온이며, 우즈라이트이며, 텔레비전이며, 건축의 이상적 4차원이다.”⁵³⁾

이전에 발표된 선언문에서는 네온이나 우즈라이트와 같은 구체적인 물질을 등장시키지 않지만, 『공간주의 기술선언』에서는 현대 테크놀로지가 양산한 최신 기술들을 직접 예로 들었다. 폰타나는 자신이 예로 든 물질들을 <구멍>에서도 응용한다.

52) 토니 고드프리, 앞의 책, p. 79

53) Lucio Fontana, "Manifesto Tecnico dello Spazilaismo", Enrico Crispolti, 주26의 책, pp. 116-118

<구멍>은 1949년에 처음으로 제작되기 시작하였지만, 그것들은 1952년 5월 나빌리오 갤러리에서 처음으로 선보였다. 실제로, 폰타나는 처음 캔버스에 구멍을 뚫은 시기인 1949년에는 단순히 린넨 캔버스에 송곳으로 구멍을 뚫어 작품을 제작하지만, 1952년 그것들을 모아서 전시할 때는 새로운 매체, 즉 빛을 이용한 <구멍>을 선보인다. 이것은 1951년의 『공간주의 기술선언』과 1952년 『텔레비전을 위한 공간 운동 선언』이 발표된 이후의 일이다. 폰타나는 선언문들에서 강조했던 현대 테크놀로지를 <구멍>에도 적용한 것이다.

그는 구멍들이 빛이 나는 지점으로 보여 지게 하기 위해, 캔버스에 구멍을 뚫은 후 캔버스 뒤에서 빛을 투사하였다. 세 개의 다른 <구멍>(도판30)이 한 자리에 전시되었고, 그것들은 성운의 다양한 패턴들을 연상시켰다. 이러한 방법으로, <공간 개념>은 뚫린 구멍의 물리적 공간에, 공간을 가로지르는 빛을 투사하여 새로운 이미지를 제공하였다. 이것은 초기 공간 선언문의 특징이었다. 이 전시를 보고 크리스폴티는 “다양한 매체들로 실현된 작품이다. 이 작품은 새로운 기술과 매체들로 공간 운동과 정확히 관계되어 있다.”라고 지적했다.⁵⁴⁾

폰타나가 1949년에 이미 <검은 빛 공간 환경>(도판8)에서는 우즈라이트를, 1951년에 제작한 네온 구조물(도판20)에서는 네온을 사용한 것을 이미 3장에서 살펴보았다. <검은 빛 공간 환경>에서 폰타나는 빠삐에 마쉴 Papier Mâché의 형태들에 형광성의 물감을 칠하고 그것들에게 우즈라이트를 영사한다. 이 작품과 비슷하게도, 1952년 전시된 세 개의 <구멍>에서, 패널에 직접적으로 빛을 도입하는 것에 의해 구멍들은 빛과 공간의 환경적 특징과 연결되

54) Stephen Bruce Petersen, 주12의 논문, p. 79

었다. 1949년 환경 작품에 대해 도무스지 Domus의 리뷰에서, 이 작품은 “네온과 텔레비전, 혹은 빛의 투사하는 것으로 새로운 미술을 제작하고자 하는” 열망으로써 보도되었다.⁵⁵⁾ <검은 빛 공간 환경>에서는 네온과 텔레비전의 사용이 실현되지는 않았지만, 이 작품은 빛의 투사를 보여주는 것으로써의 1952년 전시된 세 개의 <구멍>과 같은 카테고리로 분류할 수 있다.

1952년의 세 개의 <구멍>은 나빌리오 갤러리와 함께 이탈리아 인터내셔널 네트워크 RAI에서 텔레비전 프로그램으로 방송되었다. 이 작품을 내보낸 프로그램에서는 폰타나의 『텔레비전을 위한 공간 운동 선언』을 발표했다. 이 선언문에는 전전의 미래주의 선언문에서 보여 주었던 기술적 진보에 대한 믿음이 그대로 담겨있었다. 폰타나는 이 선언문에서 “현대 테크놀로지의 도움으로, 공간과 관계된 미술이 물질로부터 해방되고, 방송하는 시간은 일순간조차도 외부의 공간에서는 천년을 지속한다.”⁵⁶⁾라고 주장했다. 텔레비전 프로그램에서 폰타나는 우주적 공간의 감각을 불러일으키도록 빛을 투사시킨 <구멍>을 보여주었다. 비평가들은 후에 이 작품을 공간의 개념화, 모노크롬 표면으로의 회화의 단축과정, 그리고 오브제으로써의 회화의 개념으로 폰타나의 혁신에 주목하였다.⁵⁷⁾

일찍이 공간 표현의 선구자인 모홀리 나지(Moholy Nagy, 1885-1946)⁵⁸⁾는 유리로 된 조각이나, <빛공간조절기 Light-Space Modulator>(도판33)라

55) Anthony George White, 주9의 논문, p. 301

56) Lucio Fontana, "Manifesto del Movimento Spaziale per la televisione", Enrico Crispolti, 주26의 책, pp.118-119

57) Stephen Bruce Petersen, 주12의 논문, p. 80

58) 모홀리나지는 구성주의 화파에서 가장 실험성이 강하고 다재다능한 미술가 중 한명이었고, 특히 미술에 광선, 움직임, 사진, 영화, 플라스틱 재료를 사용하는데 선구적인 역할을 하였다. 그는 소위 순수미술은 전체 환경과 일치해야 한다는 구성주의 원리를 가장 강력히 주장한 사람들 중 한명이었다.

는 일련의 입체 조형을 만들어 광선과 운동의 효과로서 공간을 시각화해 보려 했다. 그런데 폰타나의 경우는, 처음부터 우리가 공간 속에 잠겨 있다는 것을 대전제로 하기 때문에, 그것은 어디까지나 모든 형태, 소리, 움직임의 흔적을 통해서 공간을 시각화할 수 있다는 구상이다. 따라서 폰타나의 공간 개념은 어떠한 제스처에 의하지 않고서는 그 공간을 지각할 수 없다는 결론이다. 그가 캔버스나 세라믹을 예리하게 자르고 뚫었다는 제스처는, 확실히 그 물질이 뚫리고 잘린 흔적이 무한히 전개되는 공간 속에서, 인간의 몸부림의 흔적, 즉 공간을 지각한 흔적 바로 그것이다. 마치, 이브 끌랭이 회화를 비물질화하여 그 회화를 허로 만든 것처럼, 폰타나도 역시 아무것도 없는 허의 공간 안에서, 그 어느 곳이나 어떤 표적이나 흔적을 남김으로써 공간을 지각화하려는 것이었다고 생각된다. 그가 생각한 공간이란 허공과 같은 공간이 아니라, 자연의 모든 것을 싸고도는 보다 큰 공간이란 존재를 예상하게 하려는 것이었다. 그것은 마치 인간의 존재가 현실 세계에 마련하는 질서라고 믿은 것이다. 그러므로 그의 새로운 실험은 지금까지 고정된 물질이 아닌, 시간, 움직임, 색채도 공간을 구성하는 요소라고 주장하는 것이다.⁵⁹⁾

과학기술을 찬양하면서 미술에 과학기술을 편입시킨 미술가들은 폰타나 이전에도 여러 명 존재하였다. 폰타나가 우즈라이트 혹은 네온과 같은 과학기술을 이용한 ‘매체’로 새로운 이미지를 창조한 반면, 미래주의 미술가 페르낭 레제(Fernand Leger, 1881-1955)는 미술에 과학기술 세계의 미를 반영하고자 하였다. 레제는 회화에 과학기술의 세계를 재현하거나, 혹은 과학기술을 은유하는 형태, 색채, 리듬 등을 추출해냄으로써 이루어졌다.(도판34) 또한 과학기

59) 전상범, 주42의 책, pp.11-12

술적 공정과 유사한 과정들을 미술에 차용하는 방법을 사용한 미술가들도 있었다. 제 3 인터내셔널 기념탑 Monument to The Third International(1919)⁶⁰(도판35)과 같은 작품을 제작한 러시아의 구축주의자인 블라디미르 타틀린(Vladimir Evgrafovich Tatlin, 1885-1953)은 구축을 미술의 방법과 원리로 중시하였다.

3. 제스처 gesture

『제 1 공간주의 선언』(1947)에서 폰타나는 『백의 선언』(1946)에서는 언급하지 않았던 미술의 제스처적 특성에 대해 설명한다. 미술 작품은 본질적으로 물질적이기 때문에, 일시적일 수밖에 없으나, 미술가의 ‘제스처’로써 영원성을 얻게 된다는 주장이다. 폰타나는 공간주의 선언문에서 ‘제스처’를 매개로 미술 작품의 비물질적인 성격, 즉, 정신성을 강조한다.

<구멍> 연작을 보는 우리는 폰타나가 캔버스에 구멍을 뚫은 방향, 구멍을 뚫은 힘의 세기, 혹은 구멍들을 뚫어나간 방향 등의 그가 작품을 제작해 나간 손놀림을 그대로 느낄 수 있다. 그가 캔버스에 구멍을 뚫는 제스처는 잭슨 폴

60) 12월 제 8회 소비에트 의회 전시회에 모형으로 전시되었다. 그것은 뉴욕 엠파이어 스테이트 빌딩의 두 배 높이의 크기로 디자인되었고 유리와 철로 만들어질 계획이었다. 이 프로젝트는 실현되지 못했다. 당시 모스크바의 기술 수준으로는 완성되는데 한계가 있었을 것이다. 그러나 이 계획은 현대 미술가가 새 시대에 적합한 재료로 상징되는 새로운 기념탑을 창조할 능력이 있다는 것을 보여준 상징적인 제스처였을 뿐만 아니라, 나아가서 철이나 유리 같은 새로운 재료에 의존해 정적인 원리보다는 동적인 새로운 양식의 미술이 창조되었다는 사회적 의미가 있다. 허버트 리드, 서양현대조각의 역사, 김성희 옮김, 시공사, pp. 88-90

록(Jackson Pollock, 1912-1956)의 물감을 떨어뜨리는 제스처적 표현방식을 연상시킨다.⁶¹⁾(도판36) 폴록은 1947년경부터 이젤과 팔레트, 붓 등의 전통적인 회화 도구들을 버리고 캔버스를 바닥에 펼쳐놓고 사방에서 상업용 물감을 뿌리며 작업을 완성했다. 작품은 유동적이고 이리저리 얽힌 조밀한 그물 조직으로 경계도 중심도 없이 시각적 율동만이 물결치는 듯한 형상이 되었다. 평론가 해롤드 로젠버그 Harold Rosenberg는 그의 작품을 “액션 페인팅 Action Painting”이라고 부르고, 캔버스가 미술가의 순간적 행위의 장으로 변모한 것에 주목했다.

폴록과 폰타나 작품의 공통점은 ‘제스처적’이라는 것이다. 두 미술가 모두 작품에 어떤 형상을 담기보다, 본인들의 제스처를 고스란히 남기는 것으로써 관람자로 하여금 미술가의 정신성을 느끼도록 유도했다. 폴록이 평평한 캔버스에 물감을 떨어뜨려 물질적 차원을 표현한 반면, 폰타나는 구멍을 뚫어 또 다른 공간성을 재현했다는 점을 차이점으로 볼 수 있다.

앞에서 언급했던 이브 끌랭은 푸른색의 모노크롬 회화뿐만 아니라, 제스처에 관련된 작업을 한 점에서 폰타나와 자주 비교대상이 되는 미술가이다. 끌

61) 폰타나와 잭슨 폴록은 ‘제스처’를 미술에 적용한 선구적인 작가들로서, 자주 비교대상이 되었다. 미술사학자 에리카 빌레터 Erika Billeter는 폰타나의 제스처적 작품이 폴록이 캔버스를 대하는 태도와 비슷한 관점에서 시작된 것이라고 했다. 폴록이 캔버스 위에서 뛰어다니고 손으로 붓질을 하는 것에 비해, 폰타나도 역시 관람자가 그의 행동을 경험할 수 있도록 리드미컬한 제스처를 수행하면서 그의 결과물로 자취를 남겼다는 것이다. 이 두 미술가의 제스처는 관람자와 소통하는 매체가 되는 것이다. Erika Billeter, Lucio Fontana, 1899-1968, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1977, pp. 13-14 또한 미술사학자 엔리코 크리스폴티는 폰타나와 잭슨 폴록을 ‘두 세계의 미술가’라는 점에서 공통점을 발견했다. 폰타나는 이탈리아 밀라노와 아르헨티나 부에노스아이레스를, 폴록은 미국 와요밍과 롱아일랜드를 오가며 지냈다. 두 미술가에게 모두 양쪽 지역에 대한 기억은 그들의 미술 작품에 있어 혼합되어 나오게 되는 중요한 요소라고 설명했다. Enrico Crispolti, 주26의 책, p. 17

랭은 1960년 높은 곳에서 뛰어내렸는데, 이는 문자 그대로 허공으로 들어가기 위해서였다. 이것을 증거로 남기기 위해 그는 자기가 다시 한번 뛰어내리는 모습을 사진사가 찍게 했다.(도판37) 캔버스 화면에 구멍을 뚫는 제스처로써 본인이 창조하고자 하는 공간을 만들어내는 폰타나와는 달리, 끌랭은 그 공간으로 직접 들어가하고자 하는 제스처로써 허공을 시각화했다. 끌랭은 또한 1960년에 <인체 측정 Anthropométries>(도판38)이라는 독특한 작품을 제작했다. 그는 “살아있는 붓”⁶²⁾으로써 여성의 몸을 사용했다. 푸른색 물감을 몸에 바른 나체의 여성으로 하여금 그의 지시에 따라 수직, 수평의 화면에 자신의 신체를 찍어내도록 하는 작품이었다. 이 작품에서 끌랭은 미술가의 제스처를 ‘신체’를 사용하여 회화 안에 그의 정신이 담긴 흔적들을 남겼다. 폰타나의 구멍을 뚫는 제스처와 비교하여, 끌랭의 신체를 붓 대신 사용한 제스처는 작품 속에 더욱 직접적으로 미술가의 신체와 정신을 담아낸 결과물이라고 할 수 있다.

<구멍>은 구체주의적 concretist⁶³⁾ 전통에 속하는 고전적 추상의 경향과 대조된다. 이것은 새로운 무한 차원의 소개, 비범한 기호와 물질의 사용, 그리

62) 끌랭의 표현이다. Sandro Bocola, "Magic and Ritual: Modern Symbolism", The Art of Modernism: Art, Culture, and Society from Goya to the Present Day, Prestel, 1999 pp. 490-491

63) 구체주의운동은 1948년 밀라노에서 질로 도르플레스, 브루노 무나리, 아타나시오, 솔다티가 당시 유행하던 앵포르멜 미술이나 표현적 추상에 반기를 들고 결성한 미술운동이다. 이탈리아에서는 그때까지 구성주의로 알려져 왔던 미술에 포괄적으로 사용되었고, 구체미술운동은 다양한 형태의 기하학적 추상을 폭넓게 포함했다. 이 운동은 이탈리아의 실험미술가들 다수를 끌여 들였다. 기하학적 추상 경향은 1951년 로마 국립 현대 미술관에서 개최된 <이탈리아에서의 추상미술과 구체미술>전에 70여명에 달하는 기성 미술가들이 참여함으로써 확고한 발판을 다졌다. 구체미술과 구성주의를 구별하면, 그 근거는 구체미술에서는 일루전을 배제하고 작품 자체와 그 작품의 구성 요소가 ‘가상의’성질이 없이 있는 그대로 제시된다는 점이다. 재료는 그 자체만을 반영한다. ‘실제 재료, 실제 공간’이라는 구호는 구체미술과 관련하여 빈번히 사용되었다.

고 ‘구멍을 뚫는’ 제스처적 기질 때문이다. 이러한 제스처에 있어 폰타나는 최초의 기호에 관한 주술적 탁월함을 주장했다. 이것은 1950년대 초반 제작한 테라코타 타블렛들(도판39,40)에서 특히 분명하게 나타난다. 구멍을 뚫는 제스처의 계속된 연습은 거의 폭발적인 제스처를 획득하게 한다. 그러나 제스처적 특성이 존재하는 폰타나의 앵포르멜에 대한 예들은 항상 본질적으로 공간적으로 나타난다. 다시 말해, 그것은 단순한 기호가 아니라 새로운 차원을 열어놓는 것으로 해석할 수 있다.⁶⁴⁾

64) Enrico Crispolti, 주26의 책, p. 65

V. 결 론

지금까지 고찰해 본 바와 같이, 폰타나의 <구멍> 연작(1949-1953)은 개념과 형식면에서 공간주의 선언문의 내용을 잘 반영한 작품들이다. 폰타나는 <구멍>에서 전통적인 회화 기법인 원근법을 토대로 한 환영주의에 의한 공간의 표현을 거부하고, 캔버스에 구멍을 뚫는 제스처를 통해 화면 뒤의 실제의 공간을 작품의 일부로 편입시켰다. 또한 현대의 테크놀로지의 산물인 네온과 같은 발광 물질을 사용하여 새로운 시대의 새로운 이미지를 창출해 내었다. 이러한 폰타나의 개념들은 그가 1946년부터 1952년까지 발표한 공간주의 선언문들에 잘 나타나 있다.

본 논문은 II장에서 폰타나가 전통적 양식을 거부하게 되는 과정을 그의 생애를 통해 알아보았다. 계속되는 아방가르드적 미술가들과의 만남과 추상창조 그룹의 가입은 그에게 새로운 미술을 하도록 하는 데 큰 원동력이 되었다. 1946년에 작성한 『백의 선언』으로 그는 그가 추구해왔던 ‘공간’에 관련된 새로운 미술의 이론을 정리했다. 이를 통해 공간주의의 기초적인 개념이 형성되었으며, 이는 1949년에 처음 제작되는 <구멍> 연작의 기초가 되었다.

III장에서 살펴본 바와 같이, 『백의 선언』을 필두로 하여 연이어 발표된 총 일곱 개의 선언문의 주요 골자는 크게 세 가지로 압축되어 살펴볼 수 있다. 첫째는, 폰타나가 강조한 바로크적 ‘공간’과 미래주의의 ‘역동성’과 관계된 ‘4차원 미술’의 발명이다. 시간, 공간을 바탕으로 해, 색채, 소리, 움직임 등의 요소들을 총합하여 만들어낸 미술이 폰타나의 ‘4차원 미술’인데, 이것은 그의 미술의 종합에 관한 요구의 결과물이다. 새롭게 등장하게 될 종합적인 미술은

시공을 통한 움직임에 대한 역동적 원리를 포함하는 것을 옹호한다. 둘째는 미술가의 ‘제스처’로써의 미술작품의 강조이다. 폰타나는 물질로써의 미술 작품은 일시적일 수밖에 없다는 한계점을 지적하고, 비물질적 ‘제스처’를 통해 미술 작품이 영원성을 얻을 수 있다고 주장한다. 셋째는 과학기술을 이용한 새로운 매체의 개발이다. 새로운 시대에 살고 있는 우리는 새로운 이미지를 요구하며 그것은 새로운 매체가 동반되어야 한다는 것이 폰타나의 주장이다. 그는 구체적으로 텔레비전, 라디오, 우즈라이트 등을 예로 들었다.

폰타나의 선언문들에는 다양한 아이디어들이 종합되어 있지만, 이런 것들이 서로 어떻게 연결되는지에 대한 설명은 존재하지 않는다. 또한 종합예술작품에 대한 이러한 관점이 실행될 수 있는지에 대한 의문도 남긴다는 점이 그의 선언문들의 한계점이라고 생각된다.

IV장에서는 이러한 분석을 토대로 폰타나의 <구멍> 연작의 작품분석을 시도했다. <구멍> 에서 폰타나는 캔버스 뒤에 있는 실제의 공간을 회화 속으로 끌어들었다. 폰타나의 구멍은 단순한 물리적 공간을 초월하여 우주적 무한의 공간을 암시하는 것으로, 외부의 이미지 또한 행성이나 별자리 등의 우주 공간의 이미지를 상기시켜 그가 표현하고자 하는 바를 더욱 명확히 했다. <구멍> 은 <검은 빛 공간 환경>(1949), 네온구조물(1951)과 비교하여, 예술 장르의 통합과 관련된 선언문의 아이디어와는 거리가 멀어졌지만, 새로운 무한의 차원을 열어놓음으로써 그의 ‘4차원 미술’에 대한 개념에는 더욱 가까이 접근하는 성과를 거두었다. 또한 ‘구멍을 뚫는’ 제스처를 강조함에 따라 캔버스 구멍의 물질적 성질보다는 비물질성을 강조했다. 이는 미술 작품 속에 미술가의 정신성을 담은 제스처로 미술 작품에 영원성을 실현시키고자 하는 폰

타나의 의지였다. <공간 개념> 연작들 중, 초기 작품인 <구멍>에서는 현대 테크놀로지의 사용한 매체를 강조하는 선언문들과 함께, <구멍> 뒤에 네온과 같은 빛을 투사하여 폰타나 자신이 표현하고자 하는 우주의 이미지를 내는 효과를 배가시켰다. 1950년대 후반에 제작되는 작품들에서는 2차 세계대전 이후 혁신적인 재료였던 비나빌(Vinavil<바로크>연작)이나 스테레아틱 아크릴 수지(Stereatic-acrylic<오일>연작)과 같은 물질들⁶⁵⁾을 사용하는 것으로써, 새로운 시대의 새로운 물질을 사용하고자 하는 그의 의도에 계속해서 부합했다.

폰타나는 미술을 지속적인 작품의 창작이라기보다는 하나의 제스처로 파악하기 시작한 최초의 미술가들 중 한 사람이었으며, 환경 미술의 선구자이기도 하다. 또한 그는 1950년대 초의 앵포르멜과 타시즘에 대한 반동으로 단색으로 가볍게 칠한 대형캔버스를 제작하였는데, 두 개 또는 그 이상의 캔버스를 겹쳐 놓음으로써 후에 옵아트처럼 혼란을 야기하는 효과를 만들어 내었고(도판41), 개념 미술이 나오기 10~15년 전인 1947년 벌써 개념에 대해 말한 미술가이기도 하다. 1960년대에는 형태가 없거나 조각한 달걀 모양을 한 거대한 조각을 제작하였는데 캔버스와 마찬가지로 베어버린 자국을 남겼다. 이들은 아르테 포베라의 시조로 간주되기도 한다.

폰타나의 명성은 1950년대 이후 더욱 높아졌으며, 독일에서 제로그룹⁶⁶⁾과 같은 아방가르드 그룹과 더불어 유명해졌다. 그는 자신의 유파를 형성하지는 않았지만 이탈리아와 다른 지역의 젊은 미술가들이 그를 추종했다.

65) 'Lucio Fontana:Materials 1959-1961' Luca massimo Barbero ed., 주13의 책, p. 222

66) 제로그룹: 뒤셀도르프에서 창설되고, 1958년부터 1966년까지 활성화되었던 미술가 그룹. 이 그룹의 중심 인물은 하인즈 마크 Heinz Mack, 오토 피네 Otto Piene 그리고 귄터 위커 Günther Uecker였다. 제로그룹에 의해 창조된 미술의 범위는 모노크롬 회화부터 누보레알리즘까지 그리고 키네틱 미술과 빛을 이용한 미술까지 다양했다.

이상에서 살펴보았듯이 폰타나의 <구멍>은 폰타나의 공간주의의 핵심을 담고 있는 작품 중 하나이다. <구멍>은 공간주의 선언문들에서 공통적으로 강조하고 있는 4차원 미술을 실현하고, 새로운 매체를 적극적으로 사용하며, 미술가의 '제스처'를 통해 작품에 영원성을 구현시킨 작품으로 기존 미술의 관습을 타파하고, 폰타나가 의도한 새로운 시대의 새로운 이미지라는 점에서 중요한 의의를 갖는다. 폰타나는 현대 미술에서 중시되는 요소인 '개념'을 미술에 도입시킨 인물로써 미술사에 큰 획을 그은 인물 중 한 명이라고 평가받아 마땅하다.

참 고 도 판



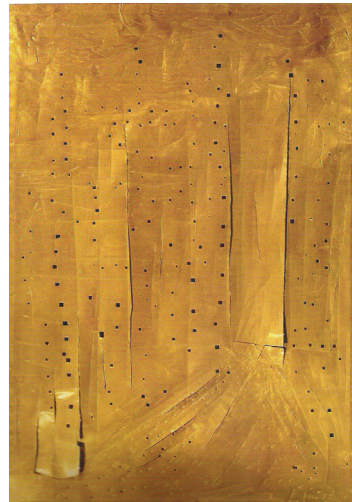
도판1. <공간개념, 구멍 Concetto Spaziale, Buchi> 1952, Mixed media on sheet metal, 65x60cm, Fondazione Lucio Fontana, Milan



도판2. 백의 선언 표지 Cover of Manifesto Blanco, 1946, Buenos Aires.



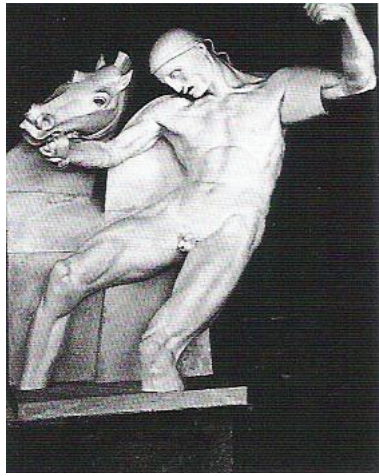
도판3. <공간 개념, 베니스는 모든 금 빛이었다, Concetto Spaziale, Venice Was All Gold>, 1961, 150x150cm



도판4. <공간 개념, 뉴욕 마천 루, Concetto Spaziale, New York Skyscraper>, 1962, 82x57cm



도판5. 아돌포 빌트, <아르투로 페라린 Arturo Ferrarin>, 1928-29



도판6. <마차부자리 El Auriga>, 1928, Plaster, destroyed.



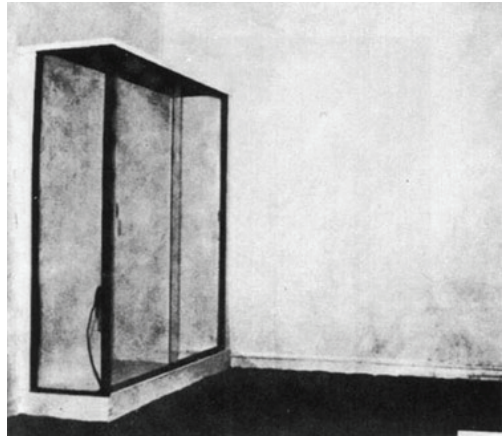
도판7.<블랙 맨 Uomo nero>, 1930



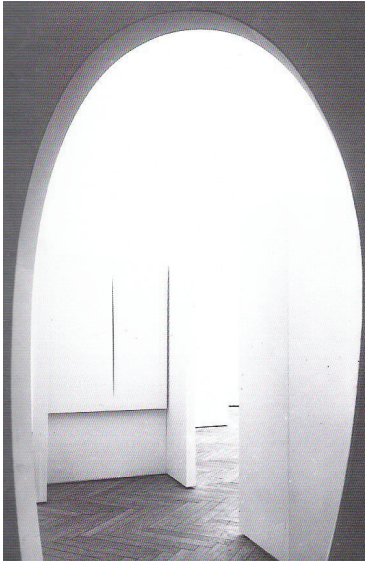
도판8.<검은 빛 공간 환경 Ambiente Spaziale a luca nera>, 1949



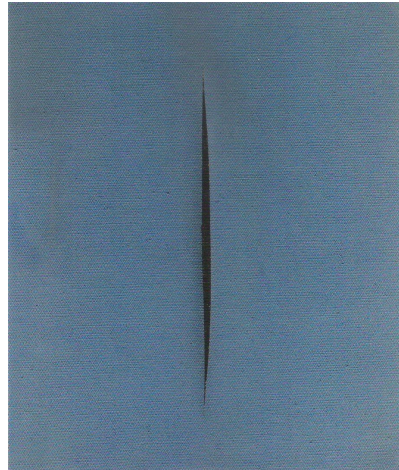
도판8-1<검은 빛 공간 환경>



도판9. 이브 끌랭, <텅 빈 공간 Le Vide>, 1958



도판10. <공간 개념, 기대>제 33회 베니스 비엔날레 전시장면, 1966



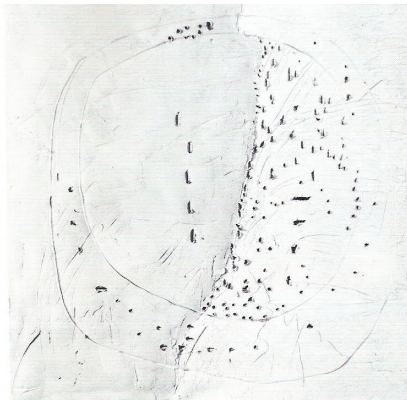
도판11.<공간개념, 기대, Concetto spaziale, Attese>, 1966, Watercolor on canvas, 46x38cm, Private collection.



도판12.<공간개념, 기대, Concetto spaziale, Attese>, 1959, Watercolor on canvas, 91x91cm, Japan, location unknown.



도판13. <공간 개념, 자연 Concetto Spaziale, Nature>, 1959~60, Terracota, 59x63cm, Private collection, Rome.



도판14. <공간개념, 오일 Concetto spaziale, Olii>, 1960, Oil on canvas, 150x150cm, Collection Musee National d'Art Moderne, Paris CNAC-GP



도판15. <공간 개념, 신의 마지막, Concetto spaziale, La fin di Dio>, 1963, Oil, holes and sequins on canvas, Fondazione Lucio Fontana, Milan.



도판16.<공간 개념, 작은 극장, Concetto Spaziale, Teatrini>, 1965, Watercolor on canvas and lacquered wooden frame, 128.5x166.5cm, Musée Royaux des Beaux-arts de Belgique, Brussels.



도판17. <공간 개념, 기대>, 1966

MANIFESTO DEL MOVIMENTO SPAZIALE PER LA TELEVISIONE

Noi spaziali trasmettiamo, per la prima volta nel mondo, attraverso la televisione le nostre vive forme d'arte, legate nei concetti dello spazio, visto sotto un duplice aspetto:

il primo, quello degli spazi, una volta considerati misteriosi ed ormai noti e svelati, e quindi da essi usati come materia plastica;

il secondo, quello degli spazi ancora ignoti ma comuni, che vogliamo affrontare come dati di intuizione e di mistero, dati tipici dell'arte come divinità.

La televisione è per noi un mezzo che affermiamo come integrativo dei nostri concetti. Siamo lieti che dall'Italia venga trasmessa questa nostra manifestazione spaziale, destinata a rinnovare i campi dell'arte.

È vero che l'arte è eterna, ma fu sempre legata alla materia, mentre noi vogliamo che essa ne sia svincolata, e che attraverso lo spazio, possa durare un attimo, anche nella trasmissione di un minuto.

Le nostre espressioni artistiche moltiplicano all'infinito, in infinite dimensioni, le linee d'orizzonte esse ricercano una estetica per cui il quadro non è più legato in scultura, non è più scultura, la propria scritta esce dalla sua forma tipografica.

Noi spaziali ci sentiamo gli artisti di oggi, poiché le conquiste della tecnica sono ormai a servizio dell'arte che noi professiamo.

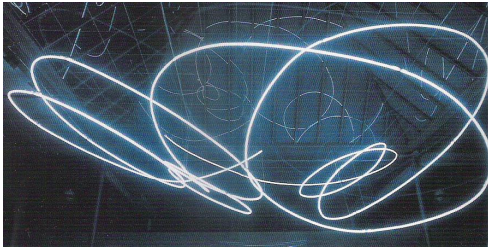
Ambrosini, Burri, Crippa, Dalugi, De Toffoli, Dova, Donati, Fontana, Glancorazzi, Guili, Joppolo, La Regina, Milena Milani, Moracchio, Peverelli, Tancrèdi, Vianello.

Milano, 17 Maggio 1952
L' "Avvenire" quotidiano, 10 settembre 1952, GALLERIA DEL RINNOVO DI MILANO, Via Novara, 4
Sp. Scudellari-Roma

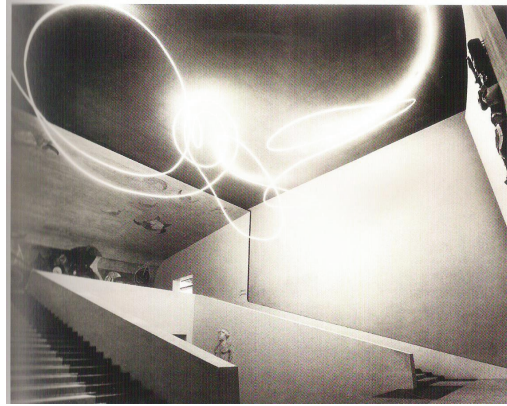
도판18. 텔레비전을 위한 공간 운동 선언문, manifesto del movimento spaziale per la televisione, Milan, 17 May 1952.



도판19. 움베르토 보치오니, <공간에서 병의 전개 Development Bottle in space>, 1912, Bronze, 38.1x61x33cm, Private collection.



도판20. 제 9회 밀라노 트리엔날레를 위한 네온 구조물 *Struttura al neon per la IX Triennale di Milano*, 1951, Neon Tubing, diameter 15mm, length 100m.



도판20-1. 제 9회 밀라노 트리엔날레를 위한 네온 구조물

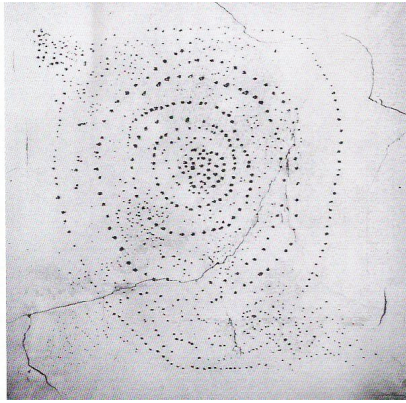


Boccioni - Fusione di una testa con una finestra - 1913 insieme plastico ferro legno rete aria

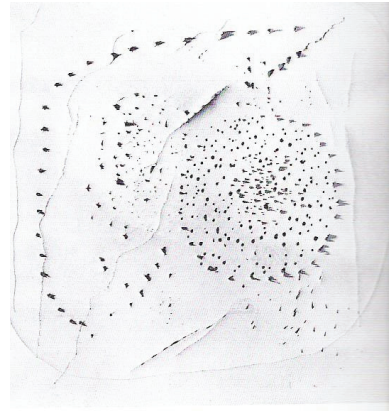
도판21. 움베르토 보치오니 <머리와 창어의 융합 Fusion of a head and a window>, 1912, Plaster and Wood, destroyed.



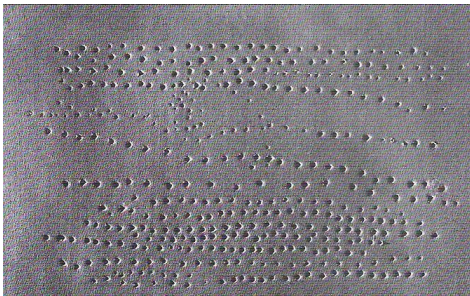
도판22.<공간개념, 돌 *Concetto spaziale, Stones*>, 1955, oils sand, and glass on wood, 176x126cm, Collection Serge De Bloe, Brussels.



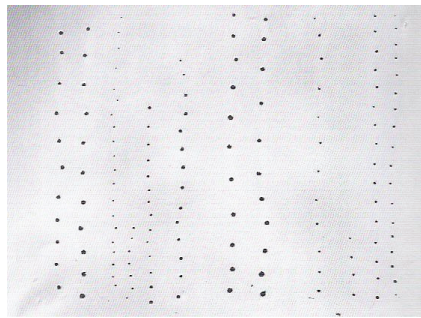
도판23. <공간 개념, 구멍Concetto Spaziale, Buchi>, 1949, White paper, mounted on canvas, 100x100cm, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Milan.



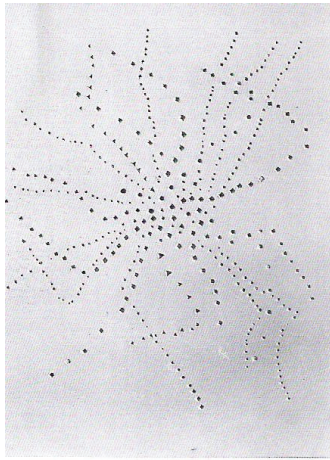
도판24. <공간개념, 구멍 Concetto spaziale, Buchi>, 1949, Carta telata naturale, 100x100cm, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.



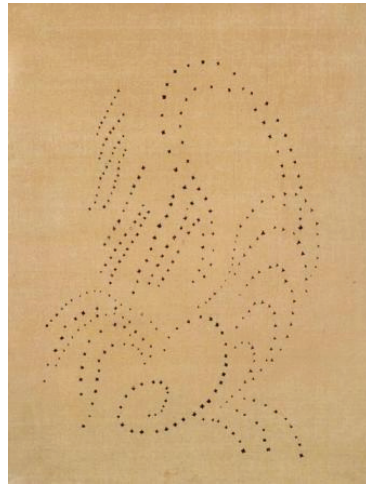
도판25. <공간개념, 구멍 Concetto spaziale, Buchi>, 1949, Colla su tela naturale, 55x84cm, The Tate Gallery.



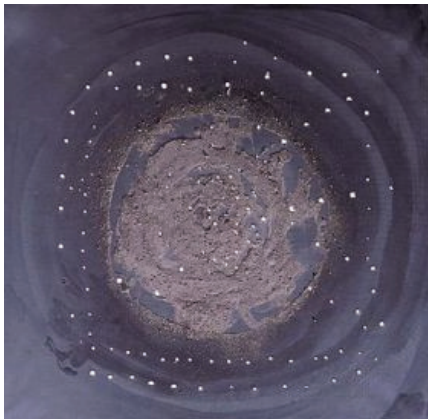
도판26. <공간개념, 구멍 Concetto spaziale, Buchi>, 1949, Olio su tela, 60x75cm, Fondazione Lucio Fontana



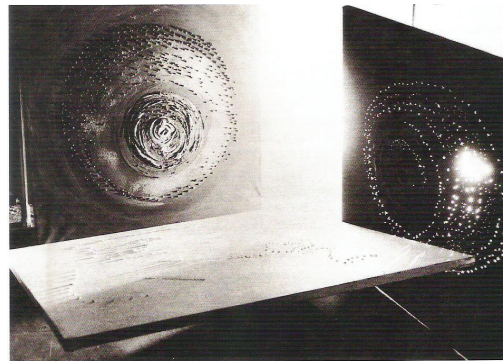
도판27.<공간개념, 구멍
Concetto spaziale, Buchi>, 1951, Oilo margo su tela, 81x65cm, Arenzano, Carraneo.



도판28. <공간개념, 구멍
Concetto spaziale, Buchi>, 1951, Tela naturale, 85x65cm.



도판29. <공간개념, 구멍 Concetto
spaziale, Buchi>, 1951, Olio e
sabbia su tela, 60x59cm,
Fondazione Lucio Fontana.



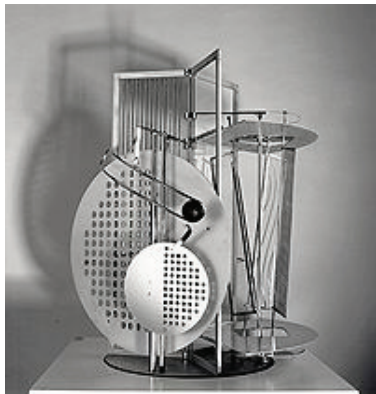
도판30. 빛을 투여한 세 개의 공간개념,
1952.



도판31. 이브 끌랭, <Blue Monochrome>. 1961. Dry pigment in synthetic polymer medium on cotton over plywood, 195.1 x 140 cm, The Sidney and Harriet Janis Collection.



도판32. 피에트로 만초니, <무색 Acromes>, 1958.



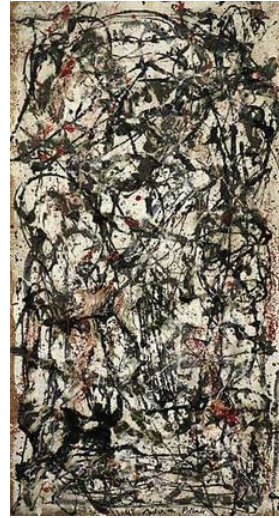
도판33. 모홀리 나지, <Light-Space Modulator 빛공간 조절기>, 1930, 알루미늄, 강철, 크롬, 유리, 프락시글라스, 나무



도판34. 페르낭 레제, <The Railway Crossing>, 1919.



도판35. 블라디미르 타틀린,
 <제 3 인터내셔널 기념탑>,
 1919-1920.



도판36. 잭슨 폴록, <유혹하는 숲 Enchanted Forest>, 1947, Oil on canvas, Peggy Guggenheim Collection, Venice.



도판37. 이브 끌랭, <허공으로의 도약 leap onto the Void>, 1960



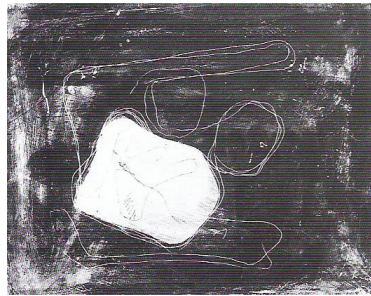
도판38. 이브 끌랭, <인체측정 Anthropométrie>, 1960.



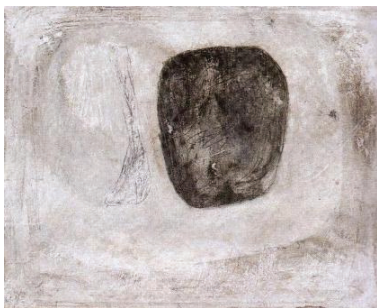
도판38-1 <파란 시대의 인체측정 Anthropométrie de l'époque bleue>, 1960.



도판38-2<파란 시대의 인체측정 Anthropométrie de l'époque bleue>, 1960.



도판39. <그래피티가 있는 타블렛 Tavoleta Grafita>, 1931, Polychrome cement, 23x29cm, Private Collection.



도판40.<그래피티가 있는 타블렛 Tavoleta Grafita>, 1931, Polychrome plaster, 23x29cm, Collection Teresita Fontana, Milan.



도판41. <공간 개념 Concetto spaziale>, Holes in painted iron, eight parts, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Turin.

참고 문헌

<Generals>

Apollonio, Umberto(ed), *Futurist Manifestos*, London, Thames and Hudson Ltd., 1973

Chipp, Herschel B, *Theories of Modern Art*, California:University of California Press, 1968

Emily, Braun.,ed., *20th Century Italian Art:Painting and Sculpture 1900-1988*, Munch/London:Prestel-Verlag, 1989

Hammacher, A.M. *Modern Sculpture*, New York, Harry N. Abrams, Inc. 1988

Harrison, Charles & Wood, Paul., ed., *Art in Theory An Anthology of Changing Ideas 1900-1990*, Oxford, Cambridge:Blackwell, 1992

Krauss, Rosalind E, *The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myth*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1993

Sandro Bocola, *The Art of Modernism: Art, Culture, and Society from Goya to the Present Day*, Prestel, 1999

Depuis 45 L'art de notre temps, La Connaissance S.A. Bruxelles, 1969

<Monographs>

Auping, Michael, ed., *Declaring Space Mark Rothko, Barnett Newman, Lucio Fontana, Yves Klein*, Prestel, 2006

Ballo, Guido, *Lucio Fontana*, New York, Praeger, 1971

Campiglio Paolo, *Lucio Fontana, Lettere 1919-1968*, Milan, Skira, 1999

Crispoliti, Enrico, *Lucio Fontana*, Skira, 2006

Fontana, Lucio, *The Last Interview Given by Fontana*, Studio International, Vol.184, no. 949, 1974, p.164

Hess, Barbara, *Lucio Fontana 1899-1968 A New Fact in Sculpture*, Taschen, 2006

Golding, John, *Boccioni Unique Forms of continoity in Space*, London, Tate Gallery Publications., 1985

Lucio Fontana Brasil, Charta, 2001

<Exhibition Catalogues>

Barbero, Luca massimo ed., *Lucio Fontana, Venice/New York*, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 2006

Billeter, Erika, *Lucio Fontana, 1899-1968*, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1977

Van der Marck, Jan, *Lucio Fontana: The Spatial Concept of Art*, Walker art Center, 1966

Whitfield, Sarah, *Lucio Fontana*, London, Hayward Gallery Publishing, 1999

Lucio Fontana, Paris:Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, 1987

<Periodicals>

Bois, Yve-Alain, "Fontana's base Materialism", *Art in America*, vol. 77, no.4, pp238-248, 279

Tillim, Sydney, "Lucio Fontana", *Arts Magazine*, 36, no.4, 1962, 37

Van der Marck, Jan, "Lucio Fontana at the Guggenheim", *Art in America*, 66, no.2 1978, 134

<Dissertations>

White, Anthony George, *Lucio Fontana: Between Utopia and Kitch*, Harvard University, 2000, ph.D

Petersen, Stephen Bruce, *Space and the Space Age in Postwar European Art: Lucio Fontana, Yves Klein, and their Contemporaries*, The University of Texas at Austin, 2001, ph.D

<단행본>

로잘린드 크라우스, 『현대 조각의 흐름』, 윤난지옮김, 예경, 1997

리처드 험프리스, 『미래주의』, 하계훈, 열화당, 2003

스티븐 쾨, 『시간과 공간의 문화사 1880-1918』, 박성관옮김, 휴머니스트, 2004

안나 모진스카, 『20세기 추상미술의 역사』, 전혜숙옮김, 시공사, 1998

전상범, 『루치오 폰타나』, 열화당, 1982

지오반니 리스타, 『미래파』, 정진국옮김, 열화당, 1987

토니 고드프리, 『개념 미술』, 전해숙옮김, 한길아트, 2002

허버트 리드, 『서양현대조각의 역사』, 김성희옮김, 시공사

하인리히 뵐플린, 『미술사의 기초개념』, 박지형옮김, 시공사, 1994

<학술지>

장영아, "움베르토 보치오니 조각의 역동성 연구", 『이화여자대학교대학원 연구논집 no.29』, 1995

ABSTRACT

A Study on Lucio Fontana`s <Holes> series
by means of his Manifestoes of Spatialism.

Hwang, Ji Won

Department of Art History

Graduated School of

Sungshin Women`s University

This Thesis is the study on Lucio Fontana`s <Holes> series (1949-1953) by means of his Manifestoes of Spatialism. These Works are composed by perforating holes on monochrome canvases that are one of the most experimental works about Spatialism. Spatialism embodied by seven manifestoes Fontana announced from 1946 until 1952. Fontana's main opinions in these seven manifestoes could be summarized as follows. First, he intended to express 'four dimensional art' applying all media of modern technology. Second, he tried to express dynamism using all the elements such as color, sound and movement. Third, he wanted gestures to make part of art works which included the artist's spirit.

This thesis assumed that <Holes> are typical works of Spatialism with relation to his manifestoes. Therefore it is analyzed as the

prototype of manifestoes of Spatialism. In this course, this thesis explains White Manifesto(1946), the First and Second Manifestoes of Spatialism(1947, 1948), and Technical Manifesto of Spatialism(1951) which are the core among his manifestoes and connected with <Holes> series.

In this arguing point, Chapter II introduces a brief biography of his life, and a background of Spatialism. Next Chapter provides considerations about Fontana's Manifestoes of Spatialism through comparing each manifestoes with art works in the time order. And the last Chapter analyzes about distinctive features of Fontana`s <Holes> series as the four dimensional art, new technological media, and gesture.