



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

움베르토 보치오니(Umberto Boccioni)의

조각연구

- <공간에서 연속하는 단일한 형태>를 중심으로 -

2008

성신여자대학교 대학원

미술사학과

이 미 란

움베르토 보치오니(Umberto Boccioni)의

조각연구

- <공간에서 연속하는 단일한 형태>를 중심으로 -

송 미 숙 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2007년 11월

성신여자대학교 대학원

미술사학과

이 미 란

인 준 서

# 이미란의 석사학위논문을 인준함

심사위원 \_\_\_\_\_ ⑩

심사위원 \_\_\_\_\_ ⑩

심사위원 \_\_\_\_\_ ⑩

성신여자대학교 대학원

## 논문 개요

본 논문은 움베르토 보치오니(Umberto Boccioni)의 <공간에서 연속하는 단일한 형태 Unique Forms of Continuity in Space(1913)>를 중심으로, 그의 조각에 관한 연구이다. <공간에서 연속하는 단일한 형태>의 활보하는 인물은 주제와 주변 환경의 연속적인 움직임을 나타내는 환경의 조각(a Sculpture of the Environment)을 표현하고 있다. 그리고 진취적인 양상은 그가 적극적으로 동참했던 정치사상의 신념을 상징하며 물리적인 힘이 극대화된 인간형태로 표현되었다.

본 논문은 보치오니의 대표작으로 그의 모든 미술이론을 아우르는 작품이 <공간에서 연속하는 단일한 형태>라는 전제를 기본으로 하였다. 이런 논점으로 첫 장에서 보치오니의 급진적인 미술관이 형성되는데 기반이 되었던 시대적 배경과 그의 생애를 다루었다. 2장의 1절에서는 조각선언서의 바탕이 된 미래주의 회화선언서를 고찰해보았고 2절에서는 미래주의 조각선언서와 그 이론을 기반으로 제작한 조각들을 조명하였다. 3장에서는 보치오니의 조각이론에서 중심점 역할을 하는 두 이론을 2개의 절로 나누어 고찰했다. 1절에서는 베르그송 철학(Henri Bergson)의 영향과 독자적인 이론으로 전개한 조형적 다이내미즘(Plastic Dynamism)을, 2절에서는 조르주 소렐(George Sorel)의 정치사상으로 형성된 민족주의사상의 영향을 조명하였다. 마지막 장1절에서는 그의 모든 이론을 내포한 <공간에서 연속하는 단일한 형태>에서 전진하는 인체로 표현된 연속적인 움직임을, 2절에서는 기계화된 인간 형태의 특징을 조명하였다.

이를 통해 논자는 보치오니의 조각이론의 형성에 베르그송 철학의 수용이 중요한 역할을 했고 작품에 나타난 급진적이고 역동적인 양상은 이탈리아 민족주의사상의 영향에 의한 결과로 고찰해 보고자했다. 따라서 보치오니의 <공간에서 연속하는 단일한 형태>는 주제와 주변 환경이 하나로 융합된 조형적 다이내미즘을 나타내며 인간의 능력을 초월한 기계화된 형태는 작가가 열망한 이탈리아의 찬란한 미래를 상징하고 있는 것이다.

# 목 차

## 논문개요

I. 서론 .....	1
II. 움베르토 보치오니의 생애와 시대적 배경 .....	7
III. 미래주의선언서 .....	15
1. 회화선언서 .....	16
2. 조각선언서-환경의 조각 .....	22
IV. 베르그송철학의 영향과 정치사상의 수용 .....	32
1. 베르그송 철학의 영향 .....	32
(1). 베르그송의 직관론 .....	32
(2). 베르그송철학의 영향-조형적 다이내미즘 .....	35
2. 정치사상의 수용-민족주의사상 .....	41
V. <공간에서의 연속하는 단일한 형태> .....	50
1. 전진하는 형태-연속하는 움직임 .....	52
2. 기계화된 인간형태 .....	60
VI. 결론 .....	67

## 참고도판

## 참고문헌

## ABSTRACT

## 도판 목록

도판1)움베르토 보치오니, <공간에서 연속하는 단일한 형태 Unique Forms of Continuity in Space>, 1913, 114×8×37cm, Tate Gallery, London

도판2)움베르토 보치오니, <폰토르모 연구 Study for Pontormo>, 28.3×20.8cm, 종이에 연필, 개인 소장

도판3)가에타노 프레비아티, <영웅 L'Eroica>, 1907, 380×385cm, 캔버스에 유채, Associazione Nazionale Invalidi e Mutilati di Guerra, Rome

도판4-6)지오바니 세간티니, <자연의 삼부작 Triptych of Nature>, 인생Life(1896-99), 190×322cm, 자연 Nature(1897-99), 235× 403cm, 죽음 Death(1898-99), 190×322cm, 캔버스에 유채, Segantini-Museum, Saint Moritz, Switzerland

도판7)움베르토 보치오니, <마시미노 부인 Signora Massimino>, 1908, 123×151cm, 캔버스에 유채, 모마MOMA, New York

도판8)움베르토 보치오니, <포르타 로마나의 공장들 Factories at Porta Romana>, 1909, 75×145cm, 캔버스에 유채, 이탈리아 상업은행, 밀라노

도판9)움베르토 보치오니, <꿈 Dream>, 1909-1910, 140×130cm, 캔버스에 유채, 개인 소장, 밀라노

도판10)움베르토 보치오니, <비탄 Mourning>, 1910, 105×134.6cm, 캔버스에 유채, 개인 소장

도판11)움베르토 보치오니, <예술의 알레고리 Allegoria delle Arti>, 1909, 12.5×8.5cm, 잡지 삽화

도판12)움베르토 보치오니, <페루치오 부소니의 초상 Ferruccio Busoni>, 19 16, 176×120cm 캔버스에 유채, 로마국립근대미술관

도판13)움베르토 보치오니, <도시가 일어난다 The City Rises>, 1910, 199.3×301cm, 캔버스에 유채, 모마MOMA, New York

- 도판14)움베르토 보치오니, <마음의 상태 State of Mind> 중 <마음의 상태 I:이별  
The Farewell>, 1911, 70.5×96.2cm, 캔버스에 유채, 모마MOMA, New York
- 도판15)움베르토 보치오니, <마음의 상태 State of Mind> 중 <마음의 상태 II:떠나는  
사람들 Those Who Go>, 70.8×95.9cm
- 도판16)움베르토 보치오니, <마음의 상태 State of Mind> 중 <마음의 상태 III: 남는  
사람들 Those Who Stay>, 70.8×95.9cm
- 도판17)장 메첵제, <카페에 댄서 The Dancer>, 1912, 146×114cm, 캔버스에 유채,  
Albright Knox Art Gallery, Buffalo, New York
- 도판18)샤를 코테, <바다의 지방 les Pays de La Mer: 가는 사람 Ceux Qui Partent,  
이별 Les Adieux, 남은 사람 Ceux Qui Retent>, 1898, 1.76×1.19m, 캔버스  
에 유채, Orsay Museum, Paris
- 도판19)움베르토 보치오니, <머리와 창의 혼합 Fusion of a Head and a Window>,  
1912, 16.5×12cm, 석고, 파괴됨
- 도판20)움베르토 보치오니, <머리+집+빛 Head+House+Light>, 1912,  
16.5×12cm, 석고, 파괴됨
- 도판21)움베르토 보치오니, <수평구조 Horizontal Construction>, 1912, 95×95, 캔버  
스에 유채, Bayerisch Staatsgemaldegammlungen, Munich
- 도판22)후안 그리, <작가 어머니의 추상 Portrait of the Artist's Mother>, 1912, 55×46  
cm, 캔버스에 유채, From the Collection of the late Douglas Cooper
- 도판23)움베르토 보치오니, <머리의 두 가지 추상 Empty and full Abstract of a  
Head>, 1913, 16.5×12cm, 석고, 파괴됨
- 도판24)움베르토 보치오니, Study for <두상 Head>, 1912, 43×35.9× 34.9cm, 종이에  
펜, Civico Gabinetto dei Disegni dei Castello Sforzesco, Milano
- 도판25)움베르토 보치오니, <추함 Ungraceful>, 1912, 58×50×40cm, 브론즈, Galleria  
Nationale d'Arte Moderna, Rome
- 도판26)움베르토 보치오니, <추함 Ungraceful>, 1912, 80×80cm, 캔버스에 유채, 개인  
소장

- 도판27) 움베르토 보치오니, <추상적인 면 Abstract Dimension>, 1912, 59.5×60cm,  
Civiche Raccolte d'Arte, Museo d'Arte  
Contemporanea, Milano
- 도판28) 메다르도 로소, <관리인 The Concierge>, 1883, 38.5×34.5×18cm, 석고, Museo  
Medardo Rosso, Barzio
- 도판29) 파블로 피카소, <여인의 두상 Head of a Woman>, 1909, 47×35.9×34.9cm, 브  
론즈, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution,  
Washington
- 도판30) 움베르토 보치오니, Study for <추상적인 면 Abstract Dimension>,  
1912, 21.3×16.9cm, 종이에 연필, 개인 소장
- 도판31) 움베르토 보치오니, <공간에서의 병의 전개 Development of Bottle in  
Space>, 1912, 39.7×60.1×32.7cm, 브론즈(1931년), 모마 MOMA, New York
- 도판32) 움베르토 보치오니, <지하도의 폭동 Riot in the Galleria>, 1910, 76×64cm, 캔  
버스에 유채, Pinacoteca di Brera, Milano
- 도판33) 움베르토 보치오니, <거리가 집으로 들어가다 The Street Enter the House>,  
1911, 100×100cm, 캔버스에 유채, Sprengel Museum Hannover
- 도판34) 움베르토 보치오니, <질료 Materia>, 1912, 226×150cm, 캔버스에 유채, Gianni  
Mattioli Collection, Peggy Guggenheim  
Collection, Venice
- 도판35) 움베르토 보치오니, Study for <패싸움 Baruffa>, 1910, 21×31.2cm, 종이에 연  
필, The Museum of Modern Art, New York
- 도판36) 카를로 카라, <무정부주의자 갈리의 장례식 Funeral of the  
Anarchist Galli>, 1911, 198.7×259.1cm, 캔버스에 유채, 모마  
MOMA, New York
- 도판37) 루이지 루솔로, <반란 Revolt>, 1911, 150×230cm, 캔버스에 유채, 헤이그 시립  
미술관
- 도판38) 움베르토 보치오니, <인간의 역동성의 조합 Synthesis of Human

- Dynimism>, 1913, 23.5×16.2cm, 석고, 사진(파괴됨)
- 도판39)움베르토 보치오니, <속력 안에 있는 근육 Muscles in Speed>, 1913, 23.5×16.2cm, 석고, 사진(파괴됨)
- 도판40)움베르토 보치오니, <움직이는 근육의 나선형 팽창 Spiral Expansion of Muscles in Motion>, 1913, 23.7×16.2cm, 석고, 사진(파괴됨)
- 도판41)움베르토 보치오니, <인체의 다이내미즘 Dynamism of a Human Body>, 1913, 31×25cm, 종이에 연필과 잉크, 개인소장, 밀라노
- 도판42)베르니니, <아폴로와 다프네 Apollo and Daphne>, 1622-24, 2.43m, 대리석, Galleria Borghese, Rome
- 도판43)<사모트라케의 니케>, 대리석, 328m, 루브르 ,파리
- 도판44)에리엔 쉘 마레, <육체이동에 관한 연속촬영>, 1886, 사진, 마레 뮤지엄, 본느
- 도판45)안톤 줄리오 브라갈리아, <‘끈에 묶인 개의 움직임’ 앞에 선 발라>, 1912, 사진, 브라갈리아 연구 센터, 로마
- 도판46)자코모 발라, <끈에 묶인 개의 움직임 Dynamism of Dog on a Leash>, 1912, 90.8×100cm, 캔버스에 유채, Albright- Knox Art Gallery, Buffalo, New York
- 도판47)자코모 발라, <발코니를 달리고 있는 소녀 Little Girl Running on a Balcony>, 1912, 125×125cm, Civica Galleria d’Arte Moderna, Milano
- 도판48)마르셀 뒤샹, <계단을 내려오는 누드 Nude Descending a Stair- Case>, 1912, 147×89.2cm, 캔버스에 유채, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia
- 도판49)마르셀 뒤샹, <빠른 누드에 에워싸인 왕과 왕후 The King and Queen Surrounded by Swift Nudes>, 1912, 14.5× 128.5cm, 캔버스에 유채, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia

## I. 서론

본 논문은 움베르토 보치오니(Umberto Boccioni, 1882-1916)의 <공간에서 연속하는 단일한 형태 Unique Forms of Continuity in Space(1913)> (도판1)<sup>1)</sup>을 중심으로 한 조각에 관한 연구이다. 그의 대표작으로 꼽히는 <공간에서 연속하는 단일한 형태>는 앞으로 확보하고 있는 기계화된 인체를 표현하고 있다. 이 작품은 그의 미래주의 미술의 결과물이며 동시에 이전 작업과는 다른 표현법이 나타나고 있다. 보치오니는 1912년 「미래주의 조각선언서 Technical Manifesto of Futurist Sculpture」를 기술하였고 회화의ダイ나미즘(Dynamism)의 원리를 조각에 적용시키고자 했다. 그는 주제와 주변 환경이 융합된 조각을 제작하기 위해 면의 상호침투로 역동성이 부여되었던 회화의 원리에 연속적인 움직임의 개념을 추가하였다. 인체의 연속적인 움직임을 표현한 일련의 습작을 거쳐 조각선언서를 발표한지 일 년여 만에 그의 대표작을 제작하게 되었다.

보치오니는 인체의 움직임을 통해서 환경의 조각(a Sculpture of the environment)을 제작하고자 했다. 환경의 조각은 과거 환경과 독립되어, 서 있던 고전 개념의 상(statue)과는 다른 주위 환경을 적극적으로 이용하는 조각을 의미했다. 모든 대상은 살아있는 형태(living forms)이므로 조형 전체를 표현하려면 주제를 감싸고 있는 주위 환경도 함께 표현해야한다는 것이다. 그는 과거 부정적 공간으로 생각했던 주위 환경이 주제와 융합되었을 때 진정한 리얼리티(reality)가 이루어진다고 생각했다.<sup>2)</sup> 그리고 진정한 리얼리티는 대상내부와 대상외부의 통합이라는 조형적 다이내미즘(Plastic Dynamism)의 개념을 형성했

---

1) 이 작품은 처음에 석고로 만들어졌으며 보치오니가 사망한지 여러 해 뒤에 많은 브론즈 작품으로 복제되었다. 본 논문이 참고한 도판은 1972년에 주조된 테이트 갤러리(Tate Gallery)의 작품이다.

2) Umberto Boccioni, "Absolute Motion+Relative Motion=Dynamism", in Umbro Apollonio, ed., *Futurist Manifestos*, trans. Robert Brain, R.W. Flint., J. C. Higgitt., Caroline Tisdall., London: Thames and Hudson, 1973, pp.150-152 이는 인상주의의 표현과 동일하다고 볼 수 있으나 보치오니는 인상주의의 형태연구가 오히려 화면을 동결시켰다고 주장했고 같은 이유로 큐비즘의 작품에 나타난 정적인 특징도 비난했다.

다. 즉, 환경의 조각은 대상내부의 절대적 모션(Absolute Motion)과 대상외부의 상대적 모션(Relative Motion)이 통합된 조형적 다이내미즘을 의미하는 것으로 절대적 모션은 대상 자체가 가지고 있는 고유한 조형적 힘으로 개별적 특징인 색, 형, 등에 의해 결정된 것이다. 반면에 상대적 모션은 대상의 움직임으로 결정되며 대상외부에서 보는 시각에 따라 우연적으로 형성되는 것이다. 보치오니는 이 두 개념이 융합된 조각을 제작하여 진정한 조형적 리듬을 찾고자 했고 대상의 구조가 아닌 대상의 움직임을 찾고자 했다.

보치오니가 조각 작업을 시작한 시기는 미래주의 미술운동이 절정기에 있었고 그가 참여했던 정치운동도 국외의 문제들과 연루되면서 극적인 전환점을 맞고 있었다. 당시 이탈리아에서 세력이 확대되고 있던 급진적인 민족주의사상의 주장은 힘=남성성=창조적 혁명이미지라는 단순한 원리로 나타났다. 보치오니의 작품에서 보여지는 물리적 힘이 강조된 인체 표현은 그의 정치적 성향을 반영하고 있는 것이다. 따라서 <공간에서 연속하는 단일한 형태>는 미래주의 선언서의 요지인 과거의 조각개념을 탈피한 새로운 조각이며 동시에 그의 정치사상이 함께 녹아든 작품으로 그의 연구에서 중요한 위치를 차지하고 있다.

지금까지 보치오니의 연구는 마우리시오 칼베시(Maurizio Calvesi)와 에스터 코엔(Ester Coen)이 제작한 보치오니의 전 작품 카탈로그 『보치오니 Boccini』가 있었으나 그의 조각 작품에 대한 집중적인 연구는 되지 못했다. 그리고 에스터 코엔(Ester Coen)이 1988년 집필한 모노그래프 『움베르토 보치오니 Umberto Boccioni』는 전기형태의 연구로 조각영역은 부분적으로 다루어졌다. 마티오리 로시 라우라(Mattioli Rossi Laura)가 편집한 모노그래프 『보치오니의 질료 Boccioni's Materia: A Futurist Masterpiece and the Avant-garde in Milano and Paris』가 2004년에 출판되었지만 이 또한 회화 <질료>를 중점에 두고 있으며 조각은 부분적으로 언급하고 있다. 유일하게 보치오니의 조각에 중점을 두고 연구한 존 골딩(John Golding)의 저서 『보치오니 공간에서 연속하는 단일한 형태 Boccioni Unique Forms of Continuity in Space (1995)』는 본 논문에 기본방향을 제시해 주었다.

<공간에서 연속하는 단일한 형태>는 인간의 한계를 넘어선 남성의 모습에서 니체의 '초인' 정신을 반영하고 있지만 보치오니의 모든 이론에 바탕이 되고 있는 베르그송철

학의 입체적 답변이다. 보치오니에게 베르그송 철학의 접목은 단순한 영향을 넘어 베르그송의 이원론적 인식론을 통합하여 독자적인 이론체계를 형성하게 해주었고 프랑스 큐비스트와의 차별성을 확립시켜주었다. 그리고 미래주의 회화에서 상호침투의 표현법인 힘의 선(Force-Line)을 입체작업에서의 힘의 형(Force-Forms)을 전개시키는데 이론적 근거가 되었다. 이런 조형적 다이내미즘을 구체화한 힘의 형이야말로 보치오니의 조각이론의 핵심이며 독창성의 근거가 되었다. 존 골딩(John Golding)의 주장처럼 보치오니는 <공간에서 연속하는 단일한 형태>통해서 베르그송이 말한 “절대적 모션(Absolute Motion)은 대상내부에 들어가 하나가 되는 직관적 움직임이므로 이미지화할 수 없다”는 주장에 도전하고 있는 것이다.<sup>3)</sup> 그리고 브라이언 피트리(Brian Petrie)의 지적처럼 보치오니는 베르그송 철학의 영향을 뛰어넘어 그의 이원론을 통합된 단일 이미지로 표현하고자 했고 이는 유물론적 형이상학(Materialist Metaphysics)의 특징을 보여주고 있는 것이다. <sup>4)</sup>

그리고 조형적 다이내미즘을 이룬 힘의 형은 인간의 한계를 넘어선 기계화된 초인의 모습으로 20세기의 승리를 상징하고 있다. 이 기계화된 모습은 당시 미래주의화가들이 열망한 “속력”과 “현대화”에 대한 이미지로 볼 수 있지만 보치오니의 작품에서 보여지는 현대화 이미지는 동료화가들의 작품에서 나타난 “속력”의 열광과는 차이점이 나타난다. 그가 표현하고자 한 현대화의 모습은 발전하는 도시의 역동적인 모습과 주제가 ‘상호침투(interpenetration)’되는 ‘조형적 다이내미즘’에 목적을 두고 있기 때문이다.<sup>5)</sup> 조각에서 조형적 다이내미즘을 이룬 역동적인 형태는 관람자를 선동하는 전진하는 형태로 나타났다. 이런 선동적인 형태는 당시 미래주의미술을 대중화시키는 방법에서 시각적인 효과를 얻을 수 있었고 정치체제의 불안정과 제1차 세계대전을 눈앞에 두고 있

3) John Golding., *Boccioni Unique Forms of Continuity in Space*, London: The Tate Gallery, 1985, pp.12-13

4) Brian Petrie., "Boccioni and Bergson", *The Burlington Magazine*, Vol. 116, (March,1974), pp.140-147

5) Emilo Gentile., *The Struggle for Modernity-Nationalism, Futurism and Fascism*, Westport/London:Praeger, 2003, p.31 보치오니의 회화 <웃음 The Laugh (1911)>과 <현대의 우상 The Modern Idol(1911)>같은 작품에서 화려한 여성의 모습은 현대화의 열광이라기보다는 오히려 ‘현대화의 욕망’을 ‘외향적이고 빠기기 좋아하는 우둔한 사람’으로 보고 있다는 점에서 다른 미래주의화가들의 ‘현대화의 열광’과는 차이점이 있다.

던 이탈리아사회 내에 조르주 소렐(George Sorel, 1847-19 22)의 생디칼리즘(Syndicalism)을 기반으로 확산되고 있던 급진적인 정치세력을 상징하고 있다.

보치오니는 미술이론을 서술하면서 자신의 정치사상을 직접적으로 언급하지는 않았지만“내가 어젯밤에 베르메(Verme)극장에서 오스트리아 국기를 찢는 퍼포먼스를 보았을 것이다. 우리는 곧 체포될 것이다. 나는 작업을 하고 있지 않지만 거대한 고요의 시간을 보내고 있다.”라고 쓴 편지는 그의 정치성향을 명백히 드러내고 있다.<sup>6)</sup> 보치오니의 정치운동의 참여는 이미 미래주의 창립자인 마리네티와의 만남에서 예견되었다. 미래주의 선언서에서“...군대주의, 애국주의, 무정부주의의 파괴적인 행동, 목숨을 바쳐도 좋은 아름다운 관념들을 찬양한다.”<sup>7)</sup>에서 나타나듯이 미래주의운동은 그 시작부터 정치적이었고 보치오니는 정치적 표현의 도구로 미술을 사용했다. 그리고 미술로 이탈리아를 세계중심에 세우겠다는 그의 근본 목적은 국력을 키워 강대국이 되어야한다는 민족주의사상과 동일했다. 보치오니 작품에 나타난 진취적인 형태에 대해 베르그하우스(Günter Berghaus)는 급진좌파조직과의 연합활동을 언급하면서 미래주의미술을 하나의 정치활동으로 논하고 있고<sup>8)</sup> 미래주의미술을 연구한 리스타(Giovanni Lista)는 미래주의미술과 민족주의자들의“전쟁”의 열광은 근본적으로 같은 목적에서 시작되었다고 말하고 있다.<sup>9)</sup>

정치와의 연관성에서 미래주의 미술운동이 제 1차 세계 대전이 발발할 무렵 거의 와해되었다는 점에서 대부분 정치와의 연계성을 생략하거나 간략화 했다. 그러나 마크 앤티리프(Mark Antliff)는 「사차원과 미래주의 The Fourth Dimension and Futurism: A Politicized Space」라는 논문에서 보치오니의 <공간에서 연속하는 단일한 형태>를 소렐의 정치사상과 연결시켰고 리스타(Giovanni Lista)는 「행동주의 원형 또는 이탈리아의 창작력으로써의 아방가르드 The Activist Model; or The Avant-Garde as Italian

---

6) Ester Coen., *Umberto Boccioni*, New York:The Metropolitan Museum of Art, 1988, p.32

7) Filippo Tommaso Marinetti., “The Founding and Manifesto of Futurism,” in Umbro Apollonio, ed., 앞의 책, pp.19-24

8) Günter Berghaus., *Futurism and Politics :Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction, 1909-1944*, Providence/Oxford:Berghahn Books, 1996, pp.47-91

9) Giovanni Lista., “The Activist Model; or The Avant-Garde as Italian Invention”, *South Central Review* 13, (Summer-Fall 1996), pp.17-23

Invention」의 논문에서 미래주의운동을 이탈리아민족주의사상과 연결시키며 이들 활동의 정치적 성향을 강조했다.

조각가로서 보치오니의 경력은 비록 짧은 기간이었지만 그의 조각은 작품 대부분을 차지하고 있는 회화만큼이나 중요한 부분을 차지하고 있다. 조각선언서가 회화선언서의 연장선상에서 서술되었지만 그는 조각이론을 자신의 독자적인 이론으로 전개했고 그 이론을 바탕으로 제작한 조각 또한 미래주의회화에서 보다 눈에 띄는 발전양상을 보여주었기 때문이다. 본 논문에서는 회화 연구와 미래주의 운동으로 한정되었던 보치오니의 조각을 작품 <공간에서 연속하는 단일한 형태>를 중심으로 하여 조명해보고자 한다.

본 논자는 보치오니의 조각<공간에서 연속하는 단일한 형태 Unique Forms of Continuity in Space>의 주요 특징을 조명하기 앞서 우선적으로 그의 작품에 근본적인 영향을 주었던 이탈리아의 시대 상황과 그의 생애를 조망하도록 하겠다. 본론에서는 그의 전반적인 미래주의 미술과 조각이론에 근간이 되었던 미래주의 회화선언서를 살펴본 후 본격적인 조각가로서의 표명이었던 조각 선언서의 주요 항목과 그 이론을 적용 시켜 제작한 조각 작품을 조명해 보고자 한다. 본론 3장에서는 그의 대표작 <공간에서 연속하는 단일한 형태>의 제작에 중요한 영향을 준 베르그송 철학과 그 영향으로 체계화된 조각이론과 이탈리아 민족주의 사상의 영향을 2개의 절로 나누어 고찰해보고자 한다. 그리고 마지막 장에서는 <공간에서 연속하는 단일한 형태>의 작품분석으로 1절에서 전진하는 형태로 나타난 연속적인 움직임의 특징을 살펴본 후 2절에서 인간의 능력을 초월한 기계의 모습으로 나타난 형태의 특징을 조명해 보고자 한다.

## Ⅱ. 움베르토 보치오니의 생애와 시대적 배경

움베르토 보치오니(Umberto Boccioni, 1882-1916)는 1882년 10월 19일 이탈리아 레지오 카라브리아(Reggio Calabria)에서 태어났다. 그의 식구들은 공무원이었던 아버지를

따라 잦은 이사(Forli, Genoa, Padua 그리고 Catania)를 다녀야했고 그는 마지막 학업을 시칠리아에서 마쳐야 했다. 그후 1898년 로마에 있는 스콜라 리베라 델 누도(Scuola Libera del Nudo)에서 본격적인 드로잉 수업을 받으면서 회화작업을 시작했다. 로마에 정착한 후 동료 지노 세베리니(Gino Severini,1883-1966)를 만났고 이들은 자코모 발라(Giacomo Balla,1871-1958)의 작업실에서 프랑스 인상주의(Impressionism)와 분할주의(Divisionism)를 혼합한 회화기법을 익히게 되었다. 당시 보치오니의 작품은 과거 거장들의 작품을 연구한 스케치와 인물과 동물, 건물 등 일상적인 주제를 사실적으로 그린 그림이 주류를 이루고 있다.(도판2) 그리고 1903년부터 1906년까지 로마에서 열린 '아마추어와 애호가 연합(Società degli Amatori e Cultori)'의 연례행사에 그림을 출품하게 되면서 본격적인 화가의 길로 들어서게 되었다.

보치오니가 로마에 정착할 당시 이탈리아는 정치적으로 불안정한 시기였다. 1870년 민족통일을 이룬 후 정권을 장악했던 우파정권은 현실과의 괴리를 좁히지 못했고 1876년 3월 데프레티스(Depretis)좌파가 내각을 장악하게 되었다.(이 좌파내각은 제 1차 세계대전 전야까지 이탈리아 운명을 좌우하게 되었다) 데프레티스 내각의 분열로 크리스피(Crispi)수상이 정권을 이어 받았으나 1900년 7월 국왕 움베르토 1세(Umberto I)의 암살 사건이 발생했고 그는 비토리오 엠마누엘레 3세(Vittorio Emanuele III)가 즉위하면서 정치 전반에 대한 책임을 지고 물어나게 되었다. 정부는 자나르델리(Zanardelli)내각의 주도하에 민주주의 쪽으로 정책을 바꾸었으나 1903년 입헌좌파의 영도자 졸리티(Giovanni Giolitti)가 두 번째 내각을 구성하면서 정부와 민중을 장악하기 시작했다. 국내의 복잡한 정치상황은 주변강대국들의 세력싸움과 맞물려 일어났고 군사적으로나 경제적으로 힘이 없었던 이탈리아는 국제동맹과 협력이라는 계획으로 자신들의 위치를 확립하는데 바빴다. 통일국가로 자리잡지 못한 상황에서 유럽 상대국과의 무리한 식민지 경쟁은 국민의 반감으로 이어졌고 도시의 경제적 격차는 노동자의 불만을 낳았으며 결국 도시 곳곳에서 잦은 노동봉기가 속출하게 되었다.

불안한 정치상황과 함께 경제적인 면에서도 다른 유럽 국가들에 비해 열악한 상황에 있었던 이탈리아는 1900년대로 접어들면서 점차 북유럽의 산업화에 영향을 받기 시작했다. 북부 이탈리아에서는 낡은 건물이 무너지고 새로운 건물이 세워졌으며 전기 발

전소의 설립이 이어졌다. 새롭게 정비된 거리는 가로등의 전기불로 반짝였고 전화, 영화, 엑스레이의 발견, 자동차 그리고 비행기의 빠른 속도는 당시 사람들이 느낀 시간과 공간에 대한 생각 자체를 뒤흔들었다. 대중들은 격변하는 정치상황에서도 사회전반에 나타난 현대화에 열광했고 이런 숨가쁜 속도가 다시 한번 이탈리아에 찬란한 미래를 선사할 거라는 생각에 이르렀다.

이러한 사회 분위기에서 젊은 화가 보치오니가 새로운 무언가를 열망하고 있었음은 당연한 일이었을 것이다. 후에 열의로 가득찬 보치오니와의 만남을 회상한 세베리니(Gino Severini)는 자서전에서 새로운 시대에 대한 자신들의 열정을 다음과 같이 말했다.

“우리는 서로의 열정이 똑같다는데 동의했다....막시스트의 중요한 주장인 ‘인간은 그 주변 환경의 소산물이다’라는 말이 우리의 관심사를 정치로 돌린 것만은 아니지만 적어도 사회주의자와 공산주의자들의 영향을 받아들이게 만들었다. 우리는 사회적 격변기인 요구와 계급의 투쟁, 폭력으로 진압된 투쟁의 시대에 살았고 사회 정의에 대한 열망을 젊음의 열정으로 그리고 통치자를 향해서는 젊음의 벽참과 분노의 깊은 감정적 공감으로 경험했다는 걸 잊지 말아야한다.”<sup>10)</sup>

이탈리아에서 벗어나 새로운 도시로의 여행을 결정한 보치오니는 1906년 봄 프랑스 파리로 떠났고 그곳의 산업과 과학발전에 큰 충격을 받았다. 그리고 파리에서 개최된 ‘이탈리아 분할주의회화 전시(I pittori divisionist italiani a Parigi)’에서 가에타노 프레비아티(Gaetano Previati, 1856-1920)(도판3)와 지오바니 세간티니(Giovanni Segantini, 1858-1899)(도판4-6)의 작품에 큰 감명을 받았다.<sup>11)</sup> 보치오니는 이미 발라의

10) Ester Coen., *Umberto Boccioni*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1988, p.13

11) Vivien Greene., “The Path to Universal Synthesis: Boccioni's development from Divisionism to Futurism”, in Laura Mattioli Rossi., ed., *Boccioni's Materia: A Futurist Masterpiece and the Avant-garde in Milano and Paris*, New York: Guggenheim Museum Publications, 2004, pp.23-33 파리의 분할주의 전시는 그루비치(Alberto Grubicy, 화가 Vittore Grubicy de Dragon의 형제)가 계획한 것으로 1907년 9월-10월까지 ‘단테 협회(Societa Dante Aligheri)’에서 열렸다. 당시 보치오니 일기에는 전시 작품들 중 세간티니의 작품은 놀랍고 프레비아티의 그림

작업실에서 인상주의에 기본을 둔 분할주의를 배웠지만 이 화가들의 이탈리아식 분할주의 표현법을 접하고 나서 자신의 그림에 변화가 필요함을 느꼈을 것이다. 보치오니의 분할주의 화가들에 대한 존경은 이후 프레비아티의 작업실을 직접 방문<sup>12)</sup>하는 계기가 되었다. 보치오니는 이 만남에서 단색화법의 강렬한 색채를 공기 같은 물질로 표현하려는 욕망을 책으로 출판한<sup>13)</sup> 프레비아티와 색채이론에 대해 많은 이야기를 나눴다. 이때 받은 프레비아티의 색채이론의 영향은 보치오니가 미래주의미술로 전향한 후에도 그의 회화에 나타나는 주요 특징이 되었다.

이 시기 작품 <마시미노 부인 Signora Massimino(1908)>(도판7)은 발라의 인상주의 기법을 바탕으로 하여 빛에 의한 색채의 변화와 서정적인 보색을 사용하여 부인의 모습을 표현하고 있으며 동시에 창문 앞에 앉아 있는 부인과 창문 밖의 도시 풍경의 비중을 거의 대등하게 표현한 점은 후에 미래주의미술의 주요목적인 주변 환경과 대상을 물질적으로 융합시키려는 기미가 엿보이고 있다.

파리에서 러시아까지 여행을 마치고 로마로 돌아온 보치오니는 자신이 배우고 있던 발라(Giacomo Balla,1878-1958)의 사실주의식 미술수업에 부족함을 느꼈고 산업화가 한참 번성하고 있는 도시, 밀라노에 정착하기로 결정했다. 당시 일기의 “새로운 것, 산업 시대의 산물을 그리고 싶다. 나는 오래된 벽, 오래된 궁전, 추억에 기반을 둔 오래된 주제에 신물이 난다”<sup>14)</sup>는 무언가 새로움을 갈망하는 작가의 심정을 여실히 드러내고 있다. 그리고 그가 말한 새로운 주제의 그림은 <포르타 로마나의 공장들 Factories at Porta Romana (1909)>(도판8)로 현대화가 한참 진행되고 있는 도시의 모습을 잘 표현하고

은 대답하며 포르나라(Fornara)와 다른 화가들의 그림은 훌륭함 그 자체라고 기록하고 있다.

12) Zeno Birolli., 앞의 글, pp.287, 308-309, in Vivien Greene., “The Path to Universal Synthesis:Boccioni's Development from Divisionism to Futurism”, 앞의 글, pp.24,32 다른 분할주의화가 펠리차 다 볼페도 (Giuseppe Pellizza da Volpedo)의 그림 <태양 The Sun>의 강렬한 빛의 표현은 미래주의화가들에게 영향을 주었다. 특히 발라의 작품 <가로등 Street Lamp(1909)>은 분할주의와의 직접적인 영향관계를 보여준다. 후에 보치오니는 펠리차 다 볼페도를 만나 많은 토론을 했지만 그가 훌륭한 화가는 아니라고 말했다.

13) Ester Coen., 앞의 책, pp.18-19 그의 저서는 『회화기법 La Tecnica della Pittura (1905)』, 『분할주의의 원리 I Principi Scientifici del Divisionismo (1906)』, 『미술기법 La Tecnica ed Arte(1913)』이며 보치오니의 1907년 일기에는 프레비아티의 『회화기법』에 감동받았다고 말하고 있다.

14) Ester Coen., 앞의 책, p.256

있다.

그리고 이 시기의 보치오니 그림에 나타난 다른 영향은 ‘아마추어와 애호가 연합(Società degli Amatori e Cultori)’에서 석판화로 보았던 노르웨이 화가 뭉크(Edvard Munch, 1863-1944)의 표현주의와의 접목이다. 상징주의와 분할주의의 강렬한 색채의 영향은 작가 내면의 격정적인 감정을 표현한 표현주의와 결합되어 표출되었고 그 예는 회화 <꿈 The Dream(1908-1909)>(도판9)과 <애도 Mourning(1910)>(도판10)에서 나타나고 있다. <꿈>은 파올로(Paolo)와 프란체스카(Francesca)의 휘감긴 몸을 붉은 색으로 채색하여 더욱 강렬하게 표현하였고 그 밑에 저주받은 얼굴들의 왜곡된 형태는 무채색에 가까운 어두운 색을 사용하여 그들의 격정적이고 절망적인 고통을 보여주고 있다. <애도>는 분할주의 기법이 부분적으로 가미되어 있지만 인물들의 감정 표출과 검은 상복과 대비되는 강렬한 색채의 얼굴표현에서 그리고 물결처럼 휘몰아치는 빛의 처리법에서 표현주의의 영향이 나타나고 있다.

마지막으로 이 시기에 나타난 또 다른 성향은 세기말적 분위기를 흑백의 강한 대비로 표현한 영국 삽화가 오브리 비어즐리(Aubrey Beardsley, 1872-1898)의 삽화를 연구한 흔적이다. 보치오니는 일기에서 비어즐리의 삽화를 보고 며칠 동안 잠을 이루지 못했다고 말했고 그 예로 1909년에 제작한 잡지 『부르나테 Brunate』(도판11)의 표지디자인은 인체를 곡선으로 길게 표현한 점에서 비어즐리 삽화의 영향을 보이고 있다.<sup>15)</sup>

여러 영향으로 명확히 자신의 미술체계를 찾지 못했던 보치오니에게 마리네티(Filippo Tommaso Marinetti)와의 만남은(1909말-1910초) 새로운 충격이었고 이 흥분은 이내 미래주의라는 새로운 미술운동의 시발점이 되었다. 마리네티의“속도”와“기계화의 찬양”, 급진적인 좌파정치사상의 강연을 들은 보치오니는 새로운 현대미술의 창조야말로 낙후된 미술뿐만 아니라 사회전반의 의식을 바꿀 수 있다고 믿었고 예술과 정치활동을 병행하고자 하는 마리네티의 생각은 보치오니의 미술활동에 기반이 되었다.

1912년 미래주의회화의 첫 전시가 파리 베른하임-쥘느 갤러리(Galerie Bernheim-Jeune)에서 열렸고 전시는 연이어 런던과 독일로 이동하였다.<sup>16)</sup> 첫 전시를

15) Maurizio Calvesi., Ester Coen., *Boccioni L'opera Completa*, Milano: Electa, 1983, pp.280-281

16) Ester Coen., 앞의 책, pp.25-26 런던 전시는 색빌 갤러리(Sackville Gallery)에서 열

마치고 밀라노로 돌아온 보치오니는 자신의 열정을 회화에서 조각영역으로 확장했고 1912년 4월 「미래주의 조각 선언 Technical Manifesto of Futurist Sculpture」를 발표했다. 조각에 대한 열중은 1913년 6월 파리의 라 보에시(Galerie La Boetie)갤러리에서 열린 첫 개인전으로 성공을 거두었다.

그러나 1914년 8월 제 1차 세계대전이 발발하면서 보치오니는 작업을 중단했다. 그는 마리네티와 함께 이탈리아가 중립국에서 벗어나 적극적으로 전쟁에 참여해야 한다는 시위에 동참했고 1915년 7월 롬바르드 지원 대대(Lombard Volunteer Cyclist's Battalion)에 마리네티, 루솔로와 함께 입대하여 전쟁에 참전했다. 그해 12월 부대 해산과 함께 밀라노로 돌아온 그는 기존의 강렬한 색채를 버리고 후기 인상주의와 연결된 이미지로 관심을 돌렸고 세잔의 작품과 유사한 덩어리에 대한 분석으로 그림을 그렸다. 회화 <페루치오 부소니 Ferruccio Busoni>(도판12)는 그의 변화를 반영하고 있는데 이 변화는 그가 그동안 적극적으로 활동한 미래주의 미술운동과의 결별을 의미했고 자신이 체계화하고자 노력했던 미술이론과의 결별을 의미했다. 1916년 2월 보치오니는 정비군 창설의 정당성을 적극적으로 주장했고 자신도 야전포병대에 배속되어 베로나(Verona)근처 소르테(Sorte)로 떠나게 되었다. 그리고 그해 8월 훈련도중 낙마사고가 일어났고 보치오니는 34년이라는 짧지만 열정적이었던 삶을 마감했다.

---

렸다. 이 전시에서 보치오니의 <도시가 일어나다>는 후에 보치오니가 초상화를 그린 피아노 작곡가 부소니(Ferruccio Busoni)가 구입했다. 독일 전시는 다음 달 헤르바르트 발덴(Herwath Walden)의 데어 슈트롬 갤러리(Galerie Der Strum)에서 열렸다.

### Ⅲ. 미래주의선언서

보치오니의 미술활동은 마리네티의 「미래주의창립선언서 The Founding and Manifestos of Futurism」로 시작되었다 해도 과언이 아니다. 필리포 토마소 마리네티(Filippo Tommaso Marinetti, 1876-1944)는 1909년 2월 20일 프랑스의 대표적인 일간지 『르 피가로 Le Figaro』에 격렬한 선언서를 발표하며 그 시작을 알렸다. 선진국 대열에 있던 프랑스 일간지에 선언문을 발표한 것만큼 마리네티는 위세가 등등했고 그의 원대한 포부는 강대국에 대한 선전포고와 같은 효과를 주었다.

선언서의 “곡괭이를 들고 도끼와 망치를 들어 케케묵은 도시를 파괴하자! 보라! 우리의 심장은 불과 증오, 속도로 직접 단련되었기 때문에 피곤함을 모른다! 자긍심을 가져라! 다시 도전하여 세계중심에 서자!”<sup>17)</sup>라는 공격적인 수사학은 이미 현대화의 발전에 매혹되고 있던 보치오니의 관심을 끌었다. 마리네티의 “뿔개에 폭발하는 듯한 숨을 내뿜는 뱀처럼 커다란 파이프를 올려 놓은 경주용 자동차, 포탄을 타고 가는 것처럼 소리내며 질주하는 자동차는 사모트라케의 니케보다 아름답다”<sup>18)</sup>라는 문구에 나타난 기계의 찬미는 보치오니의 조각 <공간에서 연속하는 단일한 형태>의 주요특징으로 나타난다.

보치오니는 광적인 애국심으로 무장한 마리네티의 주장에 동화되었고 카를로 카라(Carlo Carrà, 1881-1966), 루이지 루솔로(Luigi Russolo, 1885- 1947), 자코모 발라(Giacomo Balla, 1871-1958), 지노 세베리니(Gino Severini, 1883-1966)와 함께 회화선언서를 준비하며 미래주의 미술운동을 시작했다. 이들은 대중의 호응을 얻기 위해 마리네티식 호언장담을 반복하며 선동적인 퍼포먼스<sup>19)</sup>를 연출했다. 이들의 현란한 전선과 극도

17) Filippo Tommaso Marinetti., “The Founding and Manifesto of Futurism,” in Umbro Apollonio, ed., *Futurist Manifestos*, trans. Robert Brain., R. W. Flint., J. C Higgitt., Caroline Tisdall., London:Thames and Hudson, 1973, pp.19- 24

18) Filippo Tommaso Marinetti., 앞의 글, pp.21

19) 대표적인 예로 1910년 2월 밀라노 리리코(Lirico)극장에서 열린 퍼포먼스 '세라타 Serata'는 모든 예술영역에서 유럽의 중심이 되겠다는 이들의 목적을 분명히 보여주었다. 미래주의자들은 이 모임을 선전하기 위해 대성당 꼭대기에서 수천 장의 전단지들을 뿌리며 극적인 효과를 만들어냈고 마리네티는 그날 밤에 있었던 과격한 퍼포먼스로 경찰에 체포되었다. 또 다른 사건은 1911년 3월 파르마(Parma)에서 계획된 미래주의 연

로 진취적인 사상은 좌파 정치조직과의 협력으로 이어졌고 미술운동은 더욱 정치적인 성향을 보이게 되었다.

보치오니의 미래주의활동은 마리네티의 선언서를 기반으로 하여 기술된 미래주의 회화선언서에서 시작되었고 이는 곧 조각선언서의 기초역할을 하게 되었다. 이 장에서는 보치오니의 조각을 조망하기에 앞서 그의 작품전반에서 중요한 원리로 작용하고 있는 회화선언서를 살펴본 후 조각선언서를 기술하면서 제작하기 시작한 조각에 나타난 특징을 살펴보고자 한다.

## 1. 회화선언서

미래주의선언서를 본 보치오니와 세베리니, 카라는 마리네티를 방문하여 회화선언서를 계획했고 1910년 2월 11일“젊은 이탈리아 화가들을 위하여”라는 저항의 기치 아래 「미래주의 회화선언서 Manifesto of the Futurist Painter」를 발표했다. 그것은 과거 문화와 아카데미한 미술 형태를 포함한 모든 종류의 모방을 거부하고 미술비평을 위협스러운 것으로 간주하며‘무덤으로 덮인, 흰색의 거대한 폼페이로 죽어버린’ 이탈리아에 새로운 활기를 불어넣겠다는 공식적인 표명이었다.<sup>20)</sup> 그리고 그해 4월 11일 보다 구체적이고 실질적인 내용으로 미래주의 회화의 표현법을 강조한 「미래주의 회화 기술 선언서 Futurist Painting:Technical Manifesto」를 발표하면서 현대미술에 커다란 충격을 주었다.<sup>21)</sup> 첫 번째 회화선언서가 마리네티의 생각에서 나온 것이라면 회화기술

---

설에서 일어났다. 이 행사를 위해 마리네티와 보치오니, 카라가 파르마에 도착했지만 기차역에서는 이미 미래주의 지지자들과 반대자들이 대치하고 있었다. 경찰들은 공공질서를 보호한다는 이유로 이 무리들을 진압하기 시작했고 이들 사이에 큰 충돌이 일어났다. 이후에도 미래주의는 정치선언서의 발표와 함께 사회의 전반적인 문제에 대한 시위에 참여했고 정치성이 짙은 퍼포먼스를 계속했다.

20) Umberto Boccioni., Carlo Carra., Luigi Russolo., Giacomo Balla., Gino Severini., “Futurist of the Futurist Painting”, in Umbrio Apollonio.,ed., 앞의 책, pp.24-26

21) 당시 영국과 러시아, 독일은 입체주의미술보다 미래주의전시를 먼저 접했다. 독일 테어슈트롬(Der Strum)화랑에서는 개관 후 두 번째 전시를 미래주의 전시로 결정했고 많은 그림을 판매했다. 그리고 1912-13년 미래주의선언서들의 번역본을 출판했다. 모스

선언서의 내용은 대부분 보치오니에게서 나온 것으로 이때부터 그의 재능은 미래주의 미술운동의 원동력이 되었다.

회화 기술선언서에서 서술한 미래주의 회화의 기본적인 특징은 표현법과 주제에 대한 것으로 그 원리는 주제와 주변 환경이 서로 상호침투하는 ‘다이나미즘(Dynamism)’에 있었다.

“...우리가 캔버스에 표현하려는 몸짓은 더 이상 보편적인 다이너미즘(dynamism)속의 고정된 순간이 아니며 다이나믹한 감동(dynamic sensation)자체를 그리는 것이다. 사실 모든 사물은 움직이고 달리며 빠르게 변하고 있다...달리는 말은 네 개의 다리가 아니라 스무 개의 다리를 갖고, 그들의 움직임은 삼각형을 이룬다. 인물을 그리기 위해 당신은 인물만을 그려서는 안 된다. 당신은 인물을 둘러싼 분위기 전체를 표현해야한다. 공간은 더 이상 존재하지 않는다...우리 몸은 우리가 앉아 있는 소파 속으로 스며들고 소파는 우리 몸으로 스며든다.”<sup>22)</sup>

그리고 주제에서는 마리네티가 제안했던 시각적 아이디어인 기계화의 찬미와 그 빠른 속도의 이미지를 일률적으로 취하지는 않았지만<sup>23)</sup> 현대의 발전이라는 동적이고 현란한 이미지를 선택했다. 그들은 대상과 그 작용에 의해 확장된 궤도를 따라 질료의 색채와 힘의 방향을 나타내는 힘의 선(Force-Line)을 만들어 주제와 그것을 둘러싸고 있는 환경을 표현하고자 했다.<sup>24)</sup> 미래주의 회화에서 강조한 이런 원리는 보치오니가 미래주의

---

크바와 성 페테르부르크에서는 미래주의 전시를 볼 수 없었지만 미래주의 선언서로 영감을 받은 다비드 버리우크(David Borliuk)의 선언문 “대중적 취향에 한번 내리침”(1913)과 라리노브(Michail Larinov)와 곤차로바(Natalia Gontcharova)의 “광선주의 자들과 미래주의자들: 선언서”가 출판되었다.

22) Umberto Boccioni의 4인., “Futurist Painting: Technical Manifesto”, 1910 in Umbro Apollonio, ed., 앞의 책, pp.27-31

23) Anne d'Harnoncourt., *Futurism and The International Avant-Garde*, Philadelphia Museum of Art, October 28, 1980 to January 4, 1981, pp.5-6 1911년 분석적 큐비즘이 전개되는 동안 피카소와 브라크의 작품이 유사하듯이 1912-13년 동안 광선주의로 뭉친 라리노브(Michail Larinov)와 곤차로바(Natalia Gontcharova)의 그림도 그들의 의도와 마찬가지로 매우 근접했었다. 그러나 미래주의자들의 그림은 거의 공통성이 없는 양식으로 시작되었고 그 차이는 더욱 커졌다. 사실, 마리네티의 영향이 가장 컸던 보치오니의 그림에서도 대부분 현대화의 역동적 이미지가 나타나고는 있지만 <공간에서 연속하는 단일한 형태>의 기계화 이미지를 제외하고는 마리네티가 열광한 “속력”과 “기계의 찬미”의 영향이 구체적으로 나타나지 않는다. 저자는 이시기의 미래주의를 ‘Pre-Futurist’라고 말하고 있다.

조각선언서에서 기술한 주제와 주변 환경이 융합된 조형적 다이나미즘(Plastic Dynamism)으로 전개되었다.

보치오니가 다이나미즘을 목적으로 제작한 회화 중 조각과 연결되는 첫 번째 미래주의 회화는 <도시가 일어나다 The City Rises(1910)>(도판13)이다. 이 작품은 1910년 6월 밀라노의 발전소 가동을 위한 트렌토 광장(Piazza Trento)의 개착작업을 암시하는 작품으로 연기나는 굴뚝과 건축용 비계, 마구를 끄는 거대한 말과 그 폭발적인 힘을 지휘하려는 거리의 노동자들의 강렬한 모습을 그려내고 있다. 노동과 빛과 움직임의 거대한 종합체라는 주제는 의심의 여지없이 상승하고 있는 미래주의 미술의 역동적인 감각의 격렬함을 고취시키고 있다.<sup>25)</sup>

그리고 화면에 나타난 역동적인 모습은 분할주의 화가 프레비아티의 작품 <영웅 L'Eroica(1907)>(도판3)과 유사함을 보여주고 있다. 프레비아티가 전쟁영웅을 찬미하고 있고 보치오니가 현대도시의 활력을 찬양하고 있다는 점에서 두 화가 모두 이탈리아의 시대정신을 주제로 채택하고 있다.<sup>26)</sup> 삼부작 중 중심 회화에 나타난 말의 모습과 왼쪽 화면에 지친 인물은 보치오니의 말과 그 힘을 이겨내려는 노동자 모습과의 영향관계를 보여주며 오른쪽 화면의 불꽃같은 곡선의 표현은 보치오니가 그린 맹렬한 푸른색의 마구로 변형되었다. 보치오니는 이 작품에서 말과 노동자의 밀고 당기는 힘을 역동적으로 물결치는 붓 터치로 화면의 다이나미즘을 이루고자했지만 인물과 말, 그리고 이들을 둘러싸고 있는 도시배경은 전체적인 상호침투를 이루어내지 못하고 있다.

미래주의 회화에서 조각으로 이동하는 예를 보여주는 또 다른 작품은 삼부작으로 구성된 <마음의 상태 State of Mind (1911)>(도판14-16)이다.<sup>27)</sup> 이 작품에서 보치오니는

24) Umberto Boccioni의 4인., "The Exhibitors to the Public1912", in Umbro Apollonio.,ed., 앞의 책, p.48

25) John Golding., 앞의 책, p.12

26) Vivien Greene., "The Path to Universal Synthesis:Boccioni's Development from Divisionism to Futurism", in Laura Mattioli Rossi.,ed., 앞의 책, 20 04, pp.24

27) 보치오니는 그림을 삼부작의 화면으로 구성하고 있다. 삼부작은 이 시기 분할주의 화가들이 자주 사용한 형식이었다. 샤를 코테의 작품(도판19)과 프레비아티의 <영웅 L'Eroica>(도판3), 그리고 보치오니가 감명 받은 또 다른 분할주의화가 세간티니의 작품 <자연의 삼부작 Triptych of Nature: Life (18 96-99), Nature(1897-99)와 Death(1898-99)>(도판4-6)에서도 근본적인 자연의 순환을 세 화면으로 구성하고 있다.

주제와 주변 환경을 서로 융합시킴과 동시에 화면을 가로지르고 있는 선과 면의 파편으로 인물들의 감정을 함께 표현하고 있다. <이별 Farewell>(도판14)과 <떠나는 사람들 Those Who Go>(도판15), 그리고 <머무는 사람들 Those Who Stay>(도판16)으로 구성된 작품은 보치오니가 파리에서 큰 인상을 받은 모네의 작품 <생 라자르역 Gare St. Lazare>에 대한 20세기 식 재해석으로 관람자를 기계와 사람의 대립적인 감정과 장소의 혼란함으로 몰아넣고 있다.<sup>28)</sup> 여기서 인간의 감정과 기계의 비인간적인 자동성은 대조를 이루고 있고 청각적이고 시각적인 화면은 곧 닥쳐올 이별을 예시하듯이 6943이라는 감정의 상징적 숫자를 가진 기차와 인물들 사이의 감정의 과장으로 물결치고 있다. <머무는 사람들>에서 녹색화면의 수직선은 남은 사람들의 우울한 감정의 표상이 되고 있다. <떠나는 사람>에서 건물배경과 겹쳐진 이동하는 사람의 머리 부분은 큐비스트의 '다시점' 사용과 사진의 노출 시간으로 생긴 형상이 혼합되어 나타나고 있다.

다시점의 표현은 파리 살롱 도톤(Salon d 'Automne)에서 보았던 메첵제(Jean Metzinger)의 작품(도판17)이 큰 영향을 준 것으로 보인다. 보치오니는 메첵제가 주제 자체에서 자극받은 감정으로 만들어낸 형태에 감동했고 모든 관점이 통합되어 나타난 그의 "총체(totality)" 회화에 시선이 멈추었다고 말하기도 했다.<sup>29)</sup> 반면에 보치오니의 그림은 빛나는 현대성의 주제와 다이내미즘을 표현했음에도 불구하고 제목과 전체구성에서 다소 보수주의적인 작품, 브리타니 화가 샤를 코테(Charles Cottet, 1863-1925)의 그림 <바다의 지방 Les Pays De La Mer(1898)><sup>30)</sup>(도판18)에 기반을 둔 모순점을 가지고 있다. 두 작품이 주제와 전체구성에서 유사함을 보이고 있지만 두 작품의 비교에서 중요한 점은 같은 주제에 대한 보치오니의 재해석의 능력을 보여주고 있다는 것이며

28) Robert Resenblum., "Cubism and the Italian Futurists", in *Cubism and Twentieth-Century Art*, New York:Harry N.Abrams, Inc.Publishers, 1976, p. 205

29) Ester Coen., 앞의 책, pp.43-44

30) John Golding., 앞의 책, p.16 이 그림은 오른쪽에 <남는 사람 Ceux Qui Res tent>, 중심에는 <작별 Les Adieux> 그리고 왼쪽에는 <떠나는 사람 Ceux Qui Partent>의 삼부작으로 1898년 베니스 비엔날레에 전시되었다. 다음해부터 파두아(Padua)에 있는 보탄치니 박물관(Museo Bottancini :현재, 시립박물관,Museo Civico)에 상설 전시되었다. 보치오니는 1906년 파리와 러시아까지 여행을 마치고 밀라노에 정착하기 전 파두아에서 오랜 시간 연구기간을 보냈다.

동시에 역동적인 표현은 그의 감각적인 현대시각을 효과적으로 보여주고 있다는 것이다.

그리고 이 작품에서 중요한 점은 인물의 파편으로 조각난 이목구비와 다시점의 표현법이 조각 <공간에서 연속하는 단일한 형태>의 기계화된 인간 형태의 밑거름이 되었다는 것이다. 보치오니는 회화선언서에서 새로운 현대회화를 그려내기 위해 대상과 주변 환경이 상호침투되는 그림을 그리려했고 그 과정에서 분할주의의 영향과 큐비스트의 영향을 자신의 표현법으로 재해석했다. 이 시기 보치오니가 조각으로 자신의 영역을 확장했듯이 <떠나는 사람>들의 얼굴에서 나타난 파편으로 분리된 면과 깊은 공간을 표현하는 면의 암시는 그의 조각 작품과 직접적으로 연결된다. 그리고 그가 회화에서 중점을 두고 있는 다이내미즘의 표현은 본격적인 조각가로서의 경력을 알리는 조각 선언서의 중심이론으로 발전하게 되었다.

## 2. 조각선언서-환경의 조각

보치오니의 「미래주의 조각선언 Technical Manifesto of Futurist Sculpture」<sup>31)</sup>은 요

---

31) Laura Mattioli Rossi, ed., 앞의 책, p.36 와 Caroline Tisdall., Angelo Bozzolla., 앞의 책, pp.72-73 그리고 John Golding., 앞의 책, pp.15 「미래주의 조각선언: Technical Manifesto of Futurist Sculpture」의 작성일(1912년 4월 11일)은 많은 의문점이 제기되고 있다. 미술사에서 의문점이 제시되는 이유는 첫째 그가 1911년 말 미래주의 회화 전시를 준비하기 위해 파리를 다녀왔고 그곳에서 큐비스트 화가들의 작품을 보았다는 점이며 둘째는 1912년 2월 미래주의 회화 전시를 위해 다시 파리를 방문했을 때는 살롱도톤(Salon d'Automne)에서 뒤상-비용(Duchamp-Villon), 아르키펜코(Alexander Archipenko)와 브랑쿠지(Brancusi), 스페인작가인 아우구스트 아제로(작품이 거의 남아있지 않음)의 작품을 보았고 그 작가들과 조각에 관해 많은 이야기를 나눴다는 것이다. 셋째로 남아 있는 문서에서 보치오니는 4월에 미래주의 전시를 위해 베를린에 있었고 당시 카라에게 쓴 편지에도 조각선언서에 대한 언급은 나타나지 않는다는 점이다. 마지막으로 그해 5월 이후 마리네티가 작성한 「미래주의 문학선언서」에서 사용한 “단서 없는 이미지”라는 자유시의 용어를 보치오니가 조각선언서에서 직접 인용했다는 점이다. 이런 사실들로 보치오니의 작품 년대기를 연구한 로시(Laura Mattioli Rossi)는 조각 선언서의 작성 시기를 8월 이후로 보고 있고 미래주의 미술을 연구한 티스달(Caroline Tisdall)과 보촐라(Angelo Bozzolla)도 대략 7월 이후로 보고 있다. 그러나 보치오니의 조각을 연구한 골딩(John Golding)은 9월까지 조각선언서가 공식적으로 발표되지 않았다고 말하면서도 그가 3월에 쓴 “나는 요즘 조각에 사로잡혀있다. 나는 이 말라빠진 미술을 부활시킬 수 있다고 생각한다”라는 편지의 내용을 언급하며 연대기 측정에 여지를

지별로 구성하기가 쉽지 않지만 그의 주장을 분석해 보면, 최종 목적은 환경의 조각(a Sculpture of the Environment)을 제작해야 한다는 것이었다. 전체 내용은 크게 세 항목으로 나눌 수 있는데 첫째는 고전조각의 답습을 철저히 부정한다는 것이다.

“미래주의 조각은 유럽의 모든 도시의 기념비적인 조각과 전시 조각이 보여주었던 미개함, 부조리와 지루한 모방의 감상적인 모습을 외면한다!...조각은 감각적이고 조직적이며 질료적인 것으로 공간 안에서 그들의 확장을 보여주는 살아있는 대상을 만들어야 한다...”<sup>32)</sup>

조각 선언서는 전통적 조각에 대한 거부로 시작되었고 보치오니는 미켈란젤로식 조각의 모방과 고전의 누드 조각을 모두“죽은 미술”이라고 말하고 있다.<sup>33)</sup> 이런 주장은 조각뿐만 아니라 미래주의 운동의 근본주장이기도 했다.

둘째는 기계 산업재료를 포함한 재료의 과감한 사용을 주장했다. 그리고 마지막으로 미래주의회화의 다이나미즘의 표현법을 강조하며 새로운 조각 즉,주제와 주변 환경이 철저히 하나로 융합되는 환경의 조각을 만들어야 한다는 것이었다.

“조각에서의 새로움이란 회화에서처럼 움직임의 방식을 찾지 않고서는 불가능하다. 즉, 인상주의식의 단편적이고 우연적인 분석으로 접근하여 체계적이고 결정적인 종합체를 만드는 것이다. 빛의 진동과 면의 해석은 미래주의 조각을 만들 것이다...전통적인 상(statue)은 전시장소의 환경과 떨어져 돌출되었다. 미래주의회화는 배경에서 고립된 인물과 그것을 둘러싸고 있는 공간이 눈에 보이지 않는다는 고전적인 개념을 인물의 연속성으로 능가했다...대리석과 브론즈상의 즉자적이고 전통적인 존엄성을 파괴한다. 조각전체의 구성에서 하나의 재료를 사용하지 거부한다. 조형적 운동감을 성취하기 위해 하나의 미술작업에서 20개의 다른 재료를 사용할 수 있다고 주장한다...환경의 조각으로만 미술은 발전할 수 있고 사물을 둘러싸고 있는 환경을 표현할 수 있다. 대상은 결코 한정될 수 없으며 그들 각각은 당기고 내미는 힘의 무한한 조화를 통해 상호침투한다.”<sup>34)</sup>

---

두고 있다.

32) Umberto Boccioni., "Technical Manifesto of Futurist Sculpture", in Umbrio Apollonio.,ed., 앞의 책, pp.51-52

33) Umberto Boccioni., 앞의 글, pp.60-62

34) Umberto Boccioni., 앞의 글, pp.61-65

두 번째 항목인 혼합재료의 사용은 보치오니에게 내면의 조형적 무한성과 외면의 조형적 무한성을 연결시키는 방법을 의미했다. 이런 이론의 시도는 그의 작품 <머리와 창>의 혼합 Fusion of a Head and a Window (1912- 13)>(도판19)에서 나타난다. 그는 석고로 만든 인체에 여닫이문의 실제부분을 부착시키고 머리카락으로는 철사를, 눈에 유리구슬을 사용하고 있다. 하지만 관계없는 재료들 사이의 통합의 결핍은 그의 의도와 반대되는 이질적인 효과를 만들었고 당시 『라체르바 Lacerba』의 비평가 파피니(Giovanni Papini)와의 격렬한 토론을 야기했다. 파피니는“미술품이 아닌 것으로 미술 작품을 만들 수 있는가? 감상적이거나 대상의 합리적 변형이 아니라 그들은 사물자체로 대체되었다. 미술은 야만적 리얼리티(reality)로 되돌아갔으며 창작은 단순한 행위가 되었다”<sup>35)</sup>라고 비난했다.

그러나 보치오니에게 질료는 대상내면의 무한성 또는 질료 자체가 가지고 있는 내면의 무한성을 의미했고 이 무한성이 확장되어 외면, 즉 주변의 대기와 종합체가 될 때 진정한 리얼리티(Reality)인 다이나미즘(Dynamism)이 성취되는 것이다. 이는 실체의 물질적 특성과 그 모방을 넘어서야 한다는‘물질적 초월주의(Physical Transcendentalism)’를 내포하고 있는 것이며<sup>36)</sup> 직관만이 대상의 움직임을 확장하여 주변과 동시에 일어나

35) Giovanni Papini., “Il cerchio si chiude”, *Lacerba* (February15, 1914), pp.49-50, in Emily Braun., 앞의 책, p.14

36) Ester Coen., 앞의 책, pp.48-50 코엔(Ester Coen)은 물질적 초월주의(Physical Transcendentalism)라는 관점에서 보치오니의 미술이 바실리 칸딘스키(Vasilij Kandinskij,1866-1944)의 예술론과 유사성이 발견된다고 말하고 있다. 물론 칸딘스키는 각각의 시대마다 고유한 미술이 있듯이 지난 미술을 재생하는 노력은 전신이 없는 형식의 유사성만 따를 뿐이라고 말했고 이는 보치오니가 앞서 말한 고전 조각의 답습은 시대착오라는 말과 같은 뜻을 내포하고 있다. 그러나 보치오니는 1914년 그의 책에서 “칸딘스키의 그림은 음악에서 영감을 얻은 것으로 그의 선들로는 무한한 가능성이 있는 조형적 가치를 만들어낼 수 없다”고 말했다. 그리고 가장 큰 차이점은 칸딘스키와 달리 보치오니는 모든 작품에서 ‘내면’이라는 개념을 강조하면서도 마지막까지 ‘물질’을 포기하지 않았다는 점이다. 칸딘스키는 『예술에서의 정신적인 것에 관하여』의 초고를 1910년에 썼고 이는 1911년에 출판되었다. 이 책의 2판이 베를린에 있는 ‘데어 슈트롬(Der Strum)’ 화랑의 운영자이자 비평가인 헤르바르트 발덴(Herwarth Walden)이 창립한 잡지 『데어 슈트롬 Der Strum』의 1921년 4월호에 실렸다. 그리고 칸딘스키는 그해 10월 ‘데어 슈트롬’갤러리에서 개인전을 가졌다. 1912년 3월 파리의 미래주의전시는 런던으로 이동했고 4월에는 베를린의 ‘데어 슈트롬’화랑으로 이동했다. 당시 전시를 위해 베를린에 있었던 보치오니가 전시 동안 칸딘스키의 글을 읽었는지 알 수 없으나

는 상호침투를 이루어낼 수 있음을 의미했다. 여기서 직관의 의미는 당시 프랑스 아방가르드 미술가들이 수용했던 베르그송(Henri Bergson, 1859-1941) 철학에 그 근본을 두고 있다.

마지막으로 보치오니는 조각에 미래주의회화의 힘의 선(Force-Line)을 조각에 적용시켜야 한다고 주장했다. 그 결과 그의 조각은 회화 작품을 그대로 입체로 변형시킨 모습으로 나타났다. 앞서 언급한 대부분의 조각 작품이 이런 특징을 가지고 있지만 대표적인 예는 조각 <머리+집+빛 Head+House+ Light (1912)>(도판20)에서 보이고 있다. 작가 어머니의 머리위로 쏟아지는 45°의 빛의 표현과 머리위의 집의 형태, 그리고 두 손을 쥐고 있는 모습은 회화 <수평구조 Horizontal Construction (1912)>(도판21)를 입체로 전환한 것으로 보인다.

이 회화작품에 나타난 “1P(Primo Piano:Foreground)”와“m.122(122 m)”, “70cent(70cm)” 그리고 아래“60passi(60걸음)”과“m.200(200m)”은 파리에서 돌아온 후 큐비스트들의 문자기용의 영향으로 볼 수 있지만 큐비스트들이 문자를 작품의 소재와 주제에 관련시켜 관람자들에게 힌트를 주는 지적인 의미로 사용했다면 보치오니는 대상과 그것을 둘러싸고 있는 환경과의 실제거리를 기입한 것이다.<sup>37)</sup> 조각을 위한 실제공간의 실험은 측정된 거리를 화면으로 옮겨와 주제에 흡수시키고 삭제시키는 과정으로 보여주고 그 거리는 조각에서 주제와 하나로 융합되었다. 그의 이런 연구는 로마 조각전시 카탈로그 서문에서“우리는 존재하는 먼 거리의 필연적인 폐지를 달성할 것이며 그 예로 200m 떨어진 대상과 집 사이의 거리를 폐지할 것이다.”라고 한 말에서도 나타난다.

38)

---

후에 자신의 책에서 칸딘스키의 글을 인용했다. 칸딘스키 또한 미래주의미술에 대해서 알고 있었음이 나타난다. 그가 헤르바르트 발덴(Herwarth Walden)에게 보내는 편지에서 미래주의에 대한 의견을 부담스러워했고 그는 “미래주의의 경솔함과 예술이란 것은 결코 그렇게 경솔하게 다루지어서는 안될 성스러운 것이어야 한다”고 말하고 있다. 마지막에는 “그들의 방식도 현대적인 삶의 한부분이지만 자신의 성향과 맞지 않으므로 그들과 맞서 싸우지 않는 것으로 자신의 지지를 보류한다.”고 말하고 있다.

37) Laura Mattioli Rossi., "Boccioni Between Painting and Sculpture", in Laura Mattioli Rossi.,ed., 앞의 책, p.39

38) Umberto Boccioni., "preface to Esposizione di scultura futurista del pittore e scultore futurista Boccioni", in Birolli,*Gli scritti editi e inediti*, p.35 in Laura Mattioli Rossi., 앞의글, p.40 와 Emily Braun.,“Vulgarians at the Gate”, in n Laura Mattioli Rossi.,ed., 앞의 책, p.6 조각 <두상의 두 가지 추상>에서 주목할 점은 드로

또 다른 예는 후안 그리(Juan Gris)가 1911-12년에 제작한 <작가어머니의 초상 Portrait of the Artist's Mother(1912)>(도판22)과 매우 유사한 조각 <두상의 두 가지 추상 Empty and Full Abstracts of a Head(1913)>(도판23)을 제작했다는 것이다. 회화작품에 나타난 얼굴의 대각면체와 명암의 병치는 보치오니의 오목 면과 볼록면 사이의 교차 또는 텅 비고 꽉 찬 공간사이의 교차와 함께 빛과 그림자의 드라마틱한 대조로 변형되었다.

보치오니는 회화의 상호침투의 표현법을 조각에 접목시키는 방법으로 환경의 조각을 강조했다. 보치오니가 조각선언서에서 말한 환경의 조각의 개념은 로소(Medardo Rosso,1858-1928)의 생각에서 영향 받은 것이다. 그는 저서 『조각에서의 인상주의 Impressionism in Sculture,(1902)』에서 다음과 같이 말했다.

“움직임에서 말의 네다리 또는 인형같이 공간에 고립된 사람을 동시에 보는 것이 가능하다. 이 말과 사람은 분리될 수 없는 전체의 일부분을 이루는 것이므로 미술가는 주변 환경을 표현하는 기술을 가져야한다.”<sup>39)</sup>

보치오니는 이런 환경과의 융합을 나타내는 조각을 로소처럼 두상 작품에서 보여주

---

잉 시리즈(도판24)에서 피카소의 <아비뇽의 처녀들 Les Demoiselles d'Avignon (1907)>에 나타난 아프리카 원시미술의 특징이 보인다는 것이다. 보치오니의 드로잉에 나타난 날카롭게 각진 얼굴과 아몬드 형 눈매, 길게 늘어진 코의 표현은 그가 아프리카 가면 같은 얼굴을 연구했고 그가 형태를 변형시키는 표현법을 찾고 있었음을 엿볼 수 있다. 보치오니는 파리방문 전에 피카소의 <아비뇽의 처녀들>을 알고 있었고 피카소의 작업실을 방문했을 때 이 작품을 직접 보았거나 그의 작업실에 있던 아프리카 마스크를 본 것으로 보인다. 그는 후에 “우리 몽마르트 친구의 아틀리에에 있는 중앙아프리카 주물”이라는 말을 했다.

39) Jole De Sanna., “Conceptual Gesture and Enclosed Form:Italian Sculpture of the Early Twentieth Century”, in Emily Braun.,ed., *Italian Art in the 20th Century Painting and Sculpture 1900-1988*, Munch/ London:Prestel-Verlag, 1989, pp.43-44 보치오니는 선언서에서 새로운 조각의 길을 연 거장으로 메다르도 로소(Medardo Rosso)을 말하고 있다. 그의 조각만이 영웅도 없고 상징도 없는 조각을 만들었고 그의 조각에 나타난 공간의 해방은 정신사에서 중요한 역할을 할 것이라고 말했다. 로소의 영향은 이미 미래주의회화 기술 선언에서 나타났는데 그들은 로소의 글을 인용하여 “...달리는 말의 다리는 네 개가 아니라 스무 개의 다리를 가지고 있고 그 모양은 삼각형으로 나타난다...”라고 주장했다. 미래주의자들의 존경에도 불구하고 로소는 1912년 보치오니의 편지에 응답하지 않았고 미래주의운동에도 냉담한 반응을 보였다.

고자 했다.

그 예로 보치오니는 조각 <추함 Ungraceful(1912)><sup>40)</sup>(도판25)에서 두상 뿐만 아니라 그 머리 위에 집을 나타내는 추상형태를 추가하여 환경의 조각으로 제작한 것이다. 보치오니는 동일한 제목으로 비평가 마르게리타 사르파티(Margherita Sarfatti)<sup>41)</sup>를 모델로 하여 제작한 회화 작품 <추함>(도판26)도 제작했는데 두 작품은 여성의 두상의 표현법에서 유사함을 보여주고 있다. 당시 비평가 로베르토 롱기(Roberto Longhi)는 조각 <추함>을 보치오니의 회화 <추상적인 면 Abstract Dimension>(도판27)과 직접적으로 연결시키면서“후기인상주의 영향아래 새로운 조각형태를 창조하려는 혼란스러움이 보이며 어색한 코 덩어리는 로소(Rosso)의 <관리인 The Concierge (1883)>(도판28)을 생각나게 한다”고 말했다. 그리고“피카소의 <여인의 두상 Head of a Woman(1909)>(도판29)이 르네상스 조각이라면 보치오니의 두상은 바로크식 조각”이라고 비유하고 있다.<sup>42)</sup> 롱기의 지적처럼 회화 <추함>과 <수평적인 면>을 위한 드로잉(도판30)에서 로소의 조각과 유사한 형태가 발견되고 있지만 피카소 조각에 대한 바로크식 표현법이라는 비평은 두 작가의 의도를 반영하지 않은 피상적인 결과로 본 것이라 할 수 있다. 피카소의 조각이 두상이라는 외형의 연구에서 온 변형이라면 보치오니의 조각은 두상 뿐만 아니라 그 위의 집의 형태와 통합된 대기의 면(Atmospheric Planes)을 표현하는데 목적을 두고 있기 때문이다.

---

40) 대부분 'Ungraceful'를 '반 우미'와 '반 우아함'이라는 부정확한 의미의 제목으로 번역하여 사용했으나 본 논문에서는 이탈리아어 'Antigrizioso'의 일반적인 의미인 '추함'이라는 제목으로 쓰고자 한다. 보치오니가 여성의 초상화에 붙인 'Antigrizioso'는 남성명사이다. 이탈리아어로 'Quadro(회화)', 'Ritratto(초상화)'라는 명사는 모두 남성명사로 쓴다. 그러므로 추함은 작가의 어머니와 비평가 사르파티(Margherita Sarfatti)를 지칭하는 의미라기보다는 미술작품 자체가 품위 없음을 상징하는 의미로 보아야 할 것이다.

41) Maurizio Calvesi., Ester Coen., 앞의 책, p.443 보치오니는 그녀를 1909년 봄 '롬바르디의 연례전시 Mostra annuale degli Lombardi'가 열린 밀라노 페르마네펀테 궁(Palazzo della Permanente)에서 만났다. 1911년 보치오니와 함께 '자유미술전(Mostra d'arte libera: La manifestazione collettiva dei futuristi)'를 조직했으나 이들의 우정은 그녀가 1911년 12월 『아반티 Avanti』 지에 보치오니 작품 <발코니에서 On the Balcony>를 혹평하면서 관계가 틀어졌다. 이들은 1912년 미래주의의 유럽전시를 마친 후 밀라노에 있는 사비니(Savini)식당에서 화해를 했고 회화 <추함>을 위한 스케치는 그 식당의 이름이 인쇄된 종이에 그려진 것이 발견된다.

42) Roberto Longhi., "Sculptura Futurista:Boccioni", Florence:Libreria de 『La Voce』, 1914, pp.10-11 in Laura Mattioli Rossi., 앞의 글, pp.37-38

1912년 보치오니는 조각선언서를 작성하고 그 이론을 실제 작업에 접목시키고자 노력했다. 그의 이런 노력은 처음 조각 작업을 시작한 작품에서 상호침투를 표현하는데 어려움을 겪은 덩어리들의 문제점에 모션(motion)이라는 개념을 도입하면서 실마리를 찾게 되었다. 그 해결은 <공간에서의 병의 전개>(도판31)에서 시작되었다. 보치오니가 선언서에서“우리는 우리가 창조하길 바라는 대상의 중심에서 시작해야한다”<sup>43)</sup>고 말한 중심에서 시작된 병의 움직임은 정적인 피라미드식구조가 아닌 강한 원심력을 가진 나선형의 움직임으로 주변공간과 융합되어 상승하고 있다. 내부가 열린 병의 구조는 <공간에서 연속하는 단일한 형태>에서 확보하는 인물의 열린 흉부의 구조로 발전하면서 강한 명암의 효과와 극적인 움직임으로 표현되었다. 마침내 주제와 주변 환경이 하나로 융합된 단일한 형태는 그의 조각이론의 구체적인 실현을 보여주었다.

#### IV. 베르그송철학의 영향과 정치사상의 수용

보치오니는 조각선언서에서 서술한 내용을 실제 작업에 접목하고자 노력했고 그 결과 1913년 조각 <공간에서 연속하는 단일한 형태>를 제작했다. 이 조각은 그가 말한 환경의 조각에 대한 최종답변임과 동시에 미래주의미술운동의 시작과 더불어 더욱 고취된 급진적인 정치사상의 표현이기도하다. 이 장에서는 <공간에서 연속하는 단일한 형태>의 제작 근간이 되는 두 가지 이론즉, 작가의 다이내미즘 개념과 인체의 움직임에 대한 생각에 직접적인 영향을 준 베르그송 철학과 역동적이고 진취적인 양상으로 나타난 이탈리아 민족주의사상을 알아보려고 한다.

---

43) Umberto Boccioni., "Technical Manifesto of Futurist Sculpture". in Umbro Apollonio,ed., 앞의 책, pp.63-64

## 1. 베르그송 철학의 영향

### (1). 베르그송의 직관론

보치오니가 조각 선언서에서 주장한 주제와 그 주변 환경이 상호침투된 환경의 조각은 실재와 그 주변이 끊임없이 소통하며 운동한다는 의미로 베르그송(Henri Bergson, 1859-1941) 철학의 지속(*la durée*)의 개념에서 그 근원을 찾을 수 있다. 물론 표면상 인간의 힘을 초월한 형상은 당시 19세기 말엽부터 이탈리아에서 급속도로 퍼지고 있었던 니체(Friedrich Nietzsche)의 초인 개념을 배제할 수는 없지만 보치오니의 미술이론에 직접적인 영향을 준 인물은 새로운 시대의 전환점에서 많은 지식인과 예술가들을 사로잡은 베르그송의 직관론이었다.<sup>44)</sup>

보치오니가 수용한 베르그송 철학은 어떤 대상을 인식할 때 지성과 순수한 주관적 자각인 직관(Intuition)으로 그 인식의 방법을 구분하는 이원론이었다. 베르그송에게 직관은 지성위에 있는 개념으로 대상 내에 유일하게 있는 것과의 완전한 교감이고 존재의 본질인 절대를 의미한다. 사물의 본질은 직관으로만 볼 수 있고 그 본질은 우주 자체가 끝없는 시간적 존재이듯이 정지란 있을 수 없는 존재이기 때문에 지속으로만 파악할 수 있다는 것이다. 그가 말하는 우주에는 두 가지 상반된 방향의 운동이 있는데 하나는 상승운동인 정신운동이고 다른 하나는 하강운동인 물질운동이다. 상승운동인 정신운동은 우리의 직관능력과 연결되고 이러한 능력은 잠재적으로 가지고 있던 순수한 의식으로 무한한 생명력을 창조하는 것이다. 직관은 동적인 것 같은 존재 내부에 이미 운동 원인이 들어있음을 인식하는 것이며 이와 상반된 개념인 우리의 지성은 동

---

44) Günter Berghaus., *Futurism and Politics: Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction 1909-1944*, Providence/Oxford: Berghahn Books, 1996, pp.23-24 보치오니가 니체의 저서들을 읽었는지 확증은 없으나 이탈리아에서는 1899년부터 그의 번역본이 출판되었고 당시 탐미주의적 분위기와 함께 급속도로 유포되며 성공을 거두었다. 이런 니체의 대중화에 큰 역할을 한 인물은 다눈찌오(Gabriele d'Annunzio)였는데 그는 여러 에세이에서 니체의 글들을 극단적으로 단순화시켜 차용하였다. 니체의 영향은 마리네티의 「향연을 베푸는 왕 Roi Bombance (1905)」에서도 나타나는데 이 작품은 그가 파리의 문학과 지식인들의 씨름에서 접한 니체의 『짜라투스트라는 이렇게 말했다』에서 받은 감흥을 보여주고 있다. 또한 마리네티는 미래주의 시를 창작하면서 베르그송의 지성과 직관의 중요성을 설명했는데 이는 자신의 반지성적 입장을 표명한 것으로 베르그송의 생의 약동(*élan vital*)을 수용한 것이다.

적인 현실을 영화적(Cinématographique)으로 밖에 볼 수 없는 것이다. 베르그송에게 '사물 자체는 분할이 되지 않는 전체로 보여 지는 것으로 유동(flux)'을 의미했다.<sup>45)</sup>

이러한 의미로 대상의 운동을 설명한 베르그송은 우리가 공간에서 손을 움직일 때 시각적 이미지와 근육의 움직임 작용이 동시에 일어난다고 보았고 여기에서 이 운동을 공간적으로 고찰하는가와 시간적으로 고찰하는가에 따라 부수적인 운동으로 또는 불가분의 운동으로 파악할 수 있게 된다고 말하였다. 공간에서의 움직임은 A-B점으로 무수한 정지들이 모여 궤도를 그리며 이동하는데 이는 제논(Zenon)<sup>46)</sup>의 운동역설로 공간을 분할할 수 있는 수적개념의 사고이다. 그러나 베르그송은 이 A-B선이 움직임을 상징할 수는 있지만 이 선분은 부동적인 것이므로 흘러가는 움직임을 나타낼 수 없는 단순히 공간적 개념의 움직임이라고 말한다. 그가 말하는 지속(la durée)은 시계바늘이 가지는 일반적 개념과는 다른 분할할 수 없는 시간적 개념인 움직임의 지속을 의미한다.<sup>47)</sup> 즉, 베르그송은 나눌 수 있는 것과 나눌 수 없는 것을 단적으로 대비시키면서 제논의 역설이 운동의 본질을 다룬 것이 아니라 그것에 설정된 연속성의 공간이나 공간화된 시간을 통해 다룸으로써 실제 나눌 수 없는 지속을 분할하고 있다는 것이다. 이는 공간 자체가 나눌 수 있는 것, 지성에 의해 구성된 상대적인 것이지만 운동 자체는 나눌 수 없는 것, 순수한 시간이며 절대적인 운동인 지속이라는 것이다.

## (2). 베르그송의 철학의 영향 - 조형적 다이내미즘

일반적으로 보치오니의 미술에서 베르그송철학의 영향은 1912년 보치오니가 파리를 방문했을 때 프랑스 비평가들과 아방가르드 미술가들의 글을 접하고 얻은 것으로 인식되었다.<sup>48)</sup> 그러나 당시 이탈리아에서는 1909년 파피니(Giovanni Papini)가 베르그송

45) Henri Bergson., "L'évolution Créatrice", *Oeuvres*, Paris:Universitaires de France, 1959, p.653

46) 송연진., 『직관과 사유-베르그송의 인식론 연구』, 서광사, 2005, pp.42-45, 재인용. 제논(Zenon)은 스승 파리메니데스의 부동(不動)설을 옹호하며 자신의 화살(Arrow) 역설에서 날아가는 물체는 모든 지금 순간에 자신과 동일한 공간을 점유한다고 말한다. 어느 한 지금 순간에 그자신과 동일한 공간을 차지하고 있는 것은 어떤 것으로 지금 순간에는 움직이지 못하는 것이므로 움직이고 있지 않고 움직이지 않은 것은 정지하고 있다. 따라서 날아가는 물체는 그것이 날고 있을 때 그것이 날아가는 모든 시간동안 정지하고 있다는 설명으로 그의 논증은 날아간다고 생각되는 화살은 모든 시간동안 날지 않는 화살들이 줄지어 서서 한 줄을 이루고 있는 것이 된다.

47) Henry Bergson., "Matière et Mémoire", *Oeuvres*, p.324, in Brian Petrie., 앞의 글, p.142

저서를 연구하여 이탈리아 번역본 『직관의 철학 La Filosofia dell'Intuizione』를 출판했고 소피치(Ardengo Soffici)는 1910년 『두 가지 인식 La Due Perspettive』이라는 베르그송의 에세이를 번역 출판했다.<sup>49)</sup> 그리고 미래주의운동의 창시자로 보치오니에게 큰 영향을 주었던 마리네티도 이미 자유시의 창작에서 베르그송의 직관의 중요성을 강조했었다. 특히 소피치는 1911년 이후 보치오니에게 큐비즘을 소개 시켜주었고<sup>50)</sup> 미술이론을 체계화하는데 많은 도움을 준 인물로 보치오니는 프랑스를 방문하기 전에 이미 그의 도움으로 베르그송의 철학을 접한 것으로 보인다. 그러므로 보치오니 작품에 나타난 베르그송 철학의 영향은 여행에서 얻은 지엽적인 지식이 아닌 깊은 이해를 바탕으로 수용한 결과이고 이를 작품제작에 반영한 것으로 보인다.

보치오니 작품에 나타난 베르그송 철학의 위치는 피트리(Brian Petrie)의 말처럼 1912년부터 작품의 중심에 자리 잡고 있다. 보치오니는 초기 미래주의회화에 나타난, 감정(emotion)이 표출되는 상징주의와 분할주의를 넘어서려는 시도에서 해결점을 베르그송 철학의 물질(matter)과 정신(spirit)의 직관론에서 발견한 것이다.<sup>51)</sup> 그 예로 회화 <애도>(도판10), <지하도의 폭동>(도판32)과 <마음의 상태>(도판14-16)에서는 감정의

48) Flavio Fergonzi., "On the Title of the Painting Materia", in Laura Mattioli Rossi.,ed., 앞의 책, PP.47-53 다른 두 시각으로 재구성된 이 생각은 Maria Grazia Messina., "La Formazione di Cubisttra Filosofia e Letteratura", in Maria Grazia Messia 와 Jolanda Nigro Covre., *Il Cubismo dei Cubist: Ortodossi/Eretici a Parigi Intorno al 1912*, Rome: Officina, 1986, pp. 37-90 와 Mark Antliff., *Inventing Bergson*, Princeton/New Jersey: Princeton University Press, 1993, pp.16-105에서 볼 수 있다.

49) John Golding., 앞의 책, pp. 9-13

50) 1912년 보치오니가 프랑스를 방문하기 전 소피치는 1911년 프랑스의 새로운 현대미술에 대한 글을 「피카소와 브라크 Picasso e Braque」라는 제목으로 준비하고 있었다. 그러나 『라 보체La Voce』의 편집자 프레졸리니(Giuseppe Prezzolini)는 이탈리아 대중들은 피카소의 그림을 이해하지 못할 것이고 오히려 공포감을 느낄 거라는 이유로 글의 기고를 거절했다. 이에 소피치는 현대미술에서 무지에 있는 이탈리아가 무언가 찾으려는 노력을 하지 않는다면 그 무지는 더욱 심각해질 것이고 우리가 이 대가를 이해하려는 시도는 이 시대의 최고의 미술을 지적한 첫 번째라는 영광을 갖게 될 것이라고 응답했다. 결국 그해 8월 그의 글은 도판 없이 실렸지만 이내 10월 피카소의 <아비뇽의 처녀들 Les Demoiselles d'Avignon(1907)>, 브라크의 <유리잔, 접시와 나이프 Glass, Plate and Knife(1910)>의 도판과 함께 다시 출판되었다. 이것이 이탈리아에 처음으로 소개된 큐비즘의 그림들이었다.

51) Brian Petrie., "Boccioni and Bergson", *Burlington Magazine*, Vol.116 (March,1974), pp.140-147

표출이 그 중심에 있지만 조각 <공간에서 연속하는 단일한 형태>에서는 더 이상 감정의 문제가 아니라 절대적이고 상대적 모션(motion)의 통합체인 조형적 다이내미즘(Plastic Dynamism)이라는 창조적 형태에 중요성을 두고 있다. 피트리(Brian Petrie)의 주장과 같은 맥락에서 보치오니의 조각을 연구한 골딩(John Golding)은 보치오니가 1913년에 들어서면서 베르그송 철학의 이원론을 넘어서 두 개념을 단일 이미지로 표현하는데 주력하고 있다고 말하고 있다.<sup>52)</sup>

보치오니는 1912년까지 힘의 선(Force-Line)의 개념을 중심에 두고 직관으로 대상의 무한한 움직임과 그 주변이 혼합되는 상호침투(Interpenetration)를 연구했고 대상의 움직임을 지속이라는 개념으로 표현하고자 했다. 보치오니와 미래주의 화가들이 사용한 힘의 선은 베르그송 철학의 움직임의 지속의 개념을 이미지화하는 과정에서 그들이 선택한 표현법으로 관람자가 화면 속 인물들과 감정이입이 되는 선이다. 이 힘의 선을 통해서 화면의 무한한 공간과 직관으로 인식되는 무한한 연속성을 달성할 수 있는 것이다. 힘의 선으로 표현된 물질의 분할할 수 없는 상호침투는 조각에서 보다 회화에서 먼저 나타났는데 회화 <거리가 집으로 들어가다 The Street Enters The House (1911)>(도판33)가 대표적인 예이다. 작가의 어머니는 힘의 선에 의해 창밖의 노동자들과 충돌하면서 동시에 흡수되고 있고 그녀의 하체를 통해 거리의 말들은 집 안으로 뛰어 들어오고 있다. 그리고 오른쪽과 왼쪽에 반복적으로 그려진 그녀는 시간에서의 연속적 움직임과 공간에서의 움직임을 동시에 보여주고 있다.

그리고 1912년 조각에서 이런 움직임의 지속은 <공간에서의 병의 전개 Development of a Bottle in Space (1912)>(도판31)로 제작되었다. 병의 상승하는 움직임은 분리될 수 없는 대상의 내적 움직임을 보여주고 있다. 힘의 선은 여기서 대상 내에 가지고 있는 모션의 팽창으로 대상과 주변 환경의 혼합을 이루고 있으며 접시 모양의 상승하는 힘의 형(Force-Forms)을 만들어 내고 있다. 보치오니가 힘의 연속적 표현을 이루고자한 대상과 주변 환경 사이의 경계선을 파괴시킨 형태는“질료를 확실한 윤곽선을 가진 독립된 물체들로 나눈다는 것은 인위적인 분할이다”<sup>53)</sup>라고 말한 베르그송의 생각에서 발견한 것이다. 그리고 같은 시기에 그가 그린 회화 <질료

52) John Golding., 앞의 책, pp.11-13

53) Henri Bergson., "Matière et Mémoire", 앞의 책, p.332

Materia,(1912)>(도판34)는 더 심도 있는 베르그송 철학의 영향을 보여주고 있다. 그는 제목에서 존재론적 단어를 선택했고 화면중심에 위치한 작가의 노모는 물질과 공간이 동시에 융합된 대상으로 물질적 초월주의에서 물질이 다시 회복되고 있음을 보여주고 있다.

1913년에 이르러 보치오니는 「미래주의조각과 회화의 조형적 기초 The Plastic Foundation of Futurist Sculpture and Painting」에서“물질을 뚜렷한 윤곽선으로 나눈다는 것은 인위적인 분할이고 정지 상태에서 또 다른 정지 상태의 전이로 생각한 모든 움직임은 분할할 수 없는 것이다.”<sup>54)</sup> 라고 베르그송의 글을 인용했다. 여기서 그의 이전 움직임(movement)의 개념은 모션(motion)이라는 개념으로 발전한다. 주제의 본질이 가지고 있는 절대적 모션은 확장되면서 주변 환경에서 우연적으로 형성되는 상대적 모션과 하나로 융합된‘조형적 다이내미즘(Plastic Dynamism)’으로 창조되었다.

이 점에서 베르그송의 철학을 넘어서고자 하는 보치오니의 도전이 보여 진다. 베르그송은 정신과 물질, 직관과 지성에서 정신과 직관을 물질과 지성보다 우위에 두었고 직관으로 얻은 내부와의 단일함 즉, 절대적 모션(Absolute Motion)은 이미지로 표현될 수 없다고 보았다. 반면에 보치오니는 절대적이고 상대적인 모션의 개념을 수용하면서도 어느 한 개념에 중요성을 두지 않고 두 개념을 단일 이미지로 표현할 수 있음을 보여주고자 했다.

베르그송은 절대적 모션을 움직이는 대상 내부에 있는 진정한 움직임(Real Movement)으로 지속과 관련시켰다.<sup>55)</sup> 그러나 보치오니는 절대적 모션을 대상 자체 내에 가지고 있는 대상의 조형적 잠재력이라고 생각했고 잠재력을 확장의 개념으로 이해한 것이다. 그리고 상대적 모션(Relative Motion)은 대상을 바라보는 시각에 따라 결정되는 법칙으로 우발적인 모션이라고 생각했다.<sup>56)</sup> 여기서 베르그송의 형이상학적 관점에서 최하 상태인 물질은 정신과 혼합되었을 때 다이내미즘이라는 무한한 잠재력을

---

54)Umberto Boccioni., "The Plastic Foundation of Futurist Sculpture and Pa inting" in Umbro Apollonio., ed., 앞의책, pp.88-92

55) Brian Petrie., 앞의 글, p.145

56)Umberto Boccioni., "Absolute Motion+Relative Motion=Dynamism", advance extract from Pittura Scultura Futuriste, Lacerba: florence, 1914, in Umbro Apollonio.,ed., 앞의 책, pp.150-154

가진 것으로 최하단계를 의미하지 않았다.

그리고 보치오니의 직관과 절대적 모션의 개념은 <공간에서 연속하는 단일한 형태>(도판1)에서 정신과 물질이 활력을 갖고 통합되는 힘의 형(Force- Forms)인 인간의 몸(Body)으로 확장된다. 베르그송에게 인간의 몸은 '과거와 미래 사이에 움직이는 경계선'이고 '우주와 생성을 가로지르는 횡단선'의 의미를 가진다.<sup>57)</sup> 그러나 보치오니에게 인간의 몸은 물질과 정신의 이중론, 순수한 인식활동의 중심지이고 그 움직임은 존재론적으로 직관적 파악의 결실이며 미래를 구체화하려는 인간의 무한한 의지력의 표현이었다. 이런 이유에서 보치오니는 동료 미래주의화가들과 달리 자신의 중심 주제에 자동차를 두기보다는 인간의 신체를 선택하고 있는 것이다.<sup>58)</sup>

또한 보치오니는 자신이 표현한 절대적 모션(Absolute Motion)과 상대적 모션(Relative Motion)의 통합체가 미래주의와 큐비즘을 구별한다고 주장했다. 당시 비평적 담론은 피카소와 브라크의 작품을 '지적'이라 평하고 미래주의를 거짓적이고 무미건조한 내용의 표현주의라 혹평하며 둘 사이에 질적인 차이를 주고 있었다.<sup>59)</sup> 이런 비평에 대해 1913년 4월 이탈리아 비평가 파피니는 당시 큐비스트를 베르그송 철학과 연결시키는 프랑스 비평가들을 반박하는 글을 『라체르바 Lacerba』에 발표했고<sup>60)</sup> 보치오니는 큐비스트들이 집요하게 움직이지 않는, 동결된 대상과 변화하지 않는 자연의 양상을 그리고 있다고 비난했다. 보치오니는 비록 그들이 대상을 선과 구형 또는 입방체로 해석한다 하더라도 그들이 지적인 면에서 비겁한 행동을 하고 있다고 비난했다.<sup>61)</sup> 그는 "큐비즘은 고정성의 분석가이고...그들은 대상의 분해와 열거에서 진정한 활기를 삭제

57) Henry Bergson., "L'évolution Créatrice", 앞의 책, p.373,

58) Brian Petrie., 앞의 글, p.146

59) Emily Braun., "Vulgarians at the Gate", in Raura Mattioli Rossi., ed., 앞의 책, p.18

60) Umberto Boccioni., "Futurist Dynamism and French Painting", 1913, in Umberto Apollonio., ed., 앞의 책, pp.107-110 미래주의 미술을 "감정적 모스부호"라고 혹평한 프랑스 비평가 알라르(Roger Allard)의 글에 대한 미래주의자들의 반박의 글이 이어졌고 그들간의 신경전은 1913년 기욤 아폴리네르(Giillaume Apollinaire)가 『랑트랑시장 L'Intransigent』에 실은 "미래주의자 보치오니의 작품은 피카소와 드랭의 어리석은 제자"라는 비평으로 격발됐다. 파피니는 큐비스트들이 베르그송철학을 먼저 수용했고 완전히 이해했다는 '베르그송과 큐비스트'라는 제목의 글에 전적으로 반박했다. 파피니는 프랑스 비평가들이 인상주의의 서정적이고 유동적인 경향으로 고정성과 객관성을 큐비즘에서 발견했을 때 오히려 그 특징은 베르그송철학과 반대되고 있음을 즉시 인지하지 못했다고 지적했다.

61) Ester Coen., 앞의 책, pp.25-26

시켰다. 이는 베르그송 철학에서 말하는 직관으로 얻어진 것이 아니라 '지성'의 결과이며 외형을 재현하는 미술이다.”<sup>62)</sup>라고 말했다. 보치오니는 미래주의 미술이 이론 대상의 분해는 구성요소로 나눈 큐비스트의 지적 도식과는 다른 것으로 자신이 표현한 대상은 생생한 잠재력을 직관한 것이며 대상의 '호흡' 또는 '고동'을 포착한 것이라고 주장했다.<sup>63)</sup> 물론 보치오니의 주장처럼 큐비스트의 작품에는 주제와 주변 환경이 침투된 지속의 역동성은 나타나지 않는다. 하지만 두 그룹의 화가들은 주제에 대한 연구에서 서로 다른 의도와 목표를 가지고 있었다는 것을 망각했고 자신들의 작품에 나타난 시각적 결과로만 서로를 평가한 것으로 보인다.

당시 프랑스의 일방적인 평가에 대해 리스타(Giovanni Lista)는 프랑스비평가들은 대중적인 아방가르드미술인 미래주의의 행동주의와 비교되었을 때 자신들의 특징이 더 잘 나타날 수 있다는 것을 인식하지 못했다고 말하고 있다.<sup>64)</sup> 그리고 로잘린드 크라우스(Rosalind Krauss)는 1912년 이후 피카소가 단색조의 캔버스에 화려한 색채를 재도입한 것이 미래주의 공격에 대한 응답으로 보인다고 말하면서<sup>65)</sup> 일반적인 생각에 더 깊은 연구가 진행되어야함을 시사하고 있다.

보치오니는 움직임의 연속성을 표현하기 위해 베르그송 철학을 도입했고 베르그송 철학이 갖는 이원론적 개념을 넘어서 단일 이미지로 표현한 조형적 다이내미즘을 성취하려 했다. 그의 움직임에 관한 이론은 물리적 현상과 정신적 현상을 모두 인정했고 그것들을 더 높은 통일로 융해하려는 일종의 '유물론적 형이상학(Materialist

62) Umberto Boccioni., “What divides us from cubism”, advance extract from *Pittura Scultura Futurista*, florence:Lacerba1914, in Umbro Apollonio., ed., 앞의 책, pp.172-180

63) Mark Antliff., “The Fourth Dimension and Futurism: A Politicized Space”, *Art Bulletin*, Vol.82, (December, 2000), pp.720-733

64) Giovanni Lista., “The Activist Model; or The Avant-Garde as Italian Invention”, *South Central Review* 13, (Summer-Fall 1996), pp21-22

65) Rosalind Krauss., “The Motivation of the Sign”, in Lynn Zelevansky., ed., *Picasso and Braque: A Symposium*, New York: Museum of Modern Art, 1992. 저자는 피카소가 “그들에게 뭔가 흠칠 것이 있었고 나는 흠쳤다”라고 회고한 말을 인용하면서 그도 분명 미래주의 작품에서 영감을 얻었다고 말하고 있다. 그리고 Christine Poggi., *In Defiance of Painting: Cubism, Futurism, and the Invention of Collage*, New Haven: Yale University Press, 1992 저자는 큐비즘과 미래주의 영향관계가 콜라주(collage)의 사용에서도 여러 시각적 의견이 나타난다고 말하고 있다.

Metaphysics)’을 이루고자 했다.<sup>66)</sup> 이런 이유에서 보치오니의 도전은 대상의 물리적 연장선 뿐 만 아니라 시간과 공간의 지속성을 통합하여 표현하려 했다는 점에서 중요성이 있는 것이다.

## 2. 정치사상의 수용-민족주의 사상

보치오니가 베르그송철학으로 자신의 미술이론을 체계화했다면 그의 작품에 나타난 급진적이고 진취적인 양상은 당시 이탈리아에서 급속도로 세력이 커지고 있던 급진좌파의 정치사상을 수용한 결과이다. 대부분 일반적인 설명은 보치오니가 이탈리아 파시즘이 본격적으로 대두되기 전에 사망했고 미래주의 미술운동이 제 1차 세계대전의 종전과 함께 사실상 해체되었다는 점에서 정치사상과의 관계를 생략하거나 축소시켰다.

그러나 보치오니는 미래주의 미술운동에 동참하기 시작할 때부터 제1차 세계대전에 참전하기까지 정치투쟁과 연합활동에 적극적으로 동참했다.<sup>67)</sup> 그는 1910년 마리네티를 만나면서 급진좌파의 정치사상에 동화되었고 1910년 7월 마리네티의 강연“폭력의 아름다움과 필요성 Beauty and Necessity of Violence”에 참석하여 마리네티의 생디칼리스트-민족주의사상에 열광적인 지지를 보냈다. 그리고 1912년 12월 로마에서 열린 엔리코 코라디니(Enrico Corradini)의 “이탈리아 민족주의 연합 (Associazione Nazionalista Italiana)”의 창립대회에 마리네티와 함께 참가했으며 보치오니의 이런 정치참여는 1915년까지 계속되었다. 또한 1914년 보치오니는 민족주의저널 『일 레스토 델 카를리노 II Resto del Carlino』 1월호에 자신의 글 「조형적 다이내미즘 Plastic Dynamism」을 기고했고 여기서 그는 이 저널을 읽는 독자들이 자신의 미술을 민족주의의 한 분파로

66) Brian Petrie., 앞의 글, p.141

67) Ester Coen., 앞의 책, p.33 대표적인 예로 보치오니는 1914년 8월 제1차 세계대전이 반발하자 마리네티와 함께 전쟁을 주장하는 시위에 참여했다. 그 시위에서 그들은 과격한 행동을 보였고 경찰에 연행되었다. 이 시기 가족에게 쓴 편지에서 보치오니는 시위는 계속될 것이며 자신은 거대한 고요의 시간을 보내고 있고 작업을 하지 않고 있다고 말하고 있다.

받아들이길 원했다.

보치오니의 이런 정치참여에 대해 피트리(Brian Petrie)는 당시 이탈리아민족주의가 소렐(George Sorel)의 사상에 영향을 받았고 소렐이 베르그송의 철학을 도입했다는 점을 들며 보치오니의 정치성은 베르그송철학의 영향에 의한 우연적인 결과로 보아야한다고 주장했다.<sup>68)</sup> 그러나 앤틀리프(Mark Antliff)는 보치오니의 미술에서 정치성은 분리할 수 없는 요소이고 당시 세력이 확대되고 있던 민족주의와의 관계는 더욱 분리할 수 없다고 주장했다.<sup>69)</sup> 사회사학자 젠틀레(Emilio Gentile)는 미래주의 운동이 현대화의 열망에서 시작된 운동이라고 설명하면서 그들이 자신들의 목적을 달성하기위해서 같은 목적을 가진 이탈리아 민족주의조직과 협력한 것으로 보았다. 그리고 두 조직의 급진적인 행동을“원시파시즘(protofascism)”<sup>70)</sup>의 한 형태로 설명하려는 일반적인 시각은 역사를 단순화시킨 시각이라고 말하고 있다.<sup>71)</sup> 베르그하우스(Günter Berghaus)는 미래주의 미술운동이 이탈리아 좌파정치사상의 여러 활동과 연합되었다는 점을 언급하면서 미래주의운동을 예술을 주요수단으로 한 예술적 정치운동으로 해석하고 있다.<sup>72)</sup> 그러므로 보치오니의 미술에서 정치적 요소는 피트리(Brian Petrie)가 말한 이론적 우연성이라기보다는 배제할 수 없는 근본적인 요소인 것이다.

보치오니는 물론 당시 젊은 지식인들 사이에서 나타난 변화지 않는 공통분모는 프랑스 정치 사상가 조르주 소렐(George Sorel,1847-1922)의 생디칼리즘(Syndicalism)<sup>73)</sup>의

68) Brian Petrie., 앞의 글, pp.140-147

69) Mark Antliff., 앞의 글, pp.720-734

70) 역자는 당시 이탈리아에서 형성되고 있었던 파시즘의 징후를 "Protofascism" 또는 "Prefascism"이라 말하고 있다. 1911년 리비아 전쟁 이후 이탈리아사회당내에서 젊은 지도자로 주목받기 시작한 무솔리니는 급진적인 생디칼리스트 노동조합과 제휴하면서 자신의 정치세력을 급진좌파에서 극우 파시스트로 정립시켰다.

71) Emilio Gentile., *The Struggle for Modernity: Nationalism, Futurism and Fascism*, London:Praeger, 2003, pp.1-2

72) Günter Berghaus., 앞의 책, pp.15-91

73) 생디칼리즘(Syndicalism)은 19세기말부터 20세기 초에 프랑스와 이탈리아, 스페인 등 유럽국가에서 일어난 강력한 흐름으로 기존의 자본주의 사회에서 확립된 노동시장영역의 노동조합과 정치영역의 노동자정당이라는 이원적 조직체계를 저항한 국가노동운동이었다. 이탈리아의 생디칼리즘은 1860-70년대 분출했던 무정부주의와 1880년대 이탈리아 노동당(POI)을 중심으로 확산된 노동자주의(operaiismo), 1890년에 조직된 노동평의회(Camera del Lavoro)의 노동운동노선에 뿌리를 두고 있었는데 프랑스의 경우와 다르게 이탈리아 생디칼리즘은 사회정당과 협력하여 정당 안으로 세력을 확장하는 양상을 보였다.

영향이다. 소렐은 생디칼리즘의 기본 원칙을 수용하여 일터의 경험에서 얻은 노동 계급의 사회주의가 진정한 사회주의라고 보았고 민주주의와 사회주의는 함께 공존할 수 없다며 사회주의정당의 타협적인 태도를 비난했다. 그가 말한 진정한 사회변화는 계급 투쟁을 통해서만 이룰 수 있는 것이며 진보의 필연성이 사회의 신념을 잃게 했고 사회적 무저항주의를 만들었다고 말했다.<sup>74)</sup>

그리고 무엇보다도 중요한 소렐의 혁신은 베르그송의 지성과 직관의 이원론을 좌파 정치영역에 적용시키려했다는 점이다. 그는 베르그송을 따라 '지성'은 인간의 의지를 식별할 수 없는 능력이라고 주장했고 이런 지성을 근본으로 한 지성주의비평은 데카르트학과, 18세기의 합리주의와 19세기의 과학적 실증주의와 같은 지성적인 인식일 뿐이라고 주장했다. 그러나 베르그송은 지성에 대한 비판을 형이상학적 틀에서 제한한데 반해서 소렐은 사고의 지성적 방식이 프랑스 공화제의 뿌리가 되었다고 주장하며 정치와 연결시켰다.<sup>75)</sup> 그의 유명한 저서 『폭력론 Reflection on Violence(1908)』에서 소렐은 프롤레타리아 계층을 규합하는데 지성의 능력보다는 직관의 능력이 중요하다고 주장했다. 여기서 직관은 이데올로기적 수단으로 대중의 감정에 호소하여 대중을 규합시키는 사회적 신화(Myth)인 총파업과 직접적으로 연결된다. 그의 혁명은 직관과 지성 사이의 힘의 투쟁같이 심리적인 경향을 가졌고 프롤레타리아와 부르주아 사이의 계급 전쟁을 유발하는 총파업이라는 특징적인 도구를 가졌다. 그에게서 폭력은 인류의 타고난 특성으로 베르그송식 직관과 혼합되었고 따라서 끊임없는 생의 약동(élan vital)없는 이는 세상의 진정한 역동적인 진화가 있을 수 없다는 것이다.

보치오니의 회화 작품에는 이런 소렐의 폭력적 이미지가 나타나고 있는데 <지하도의 폭동(1910)>(도판32)과 <패싸움 Baruffa(1911)>의 드로잉(도판35)은 길거리에서 일어난 대중의 무의식적이고 본능적인 격투를 밝은 색채와 동적인 구도로 표현하고 있다. 보치오니가 소렐의 투쟁적 폭력을 어떻게 이해했는지는 모르나 이들 작품에서 폭력은 실제 이미지로 표현되었고 과격한 대중을 더욱 충동적이고 절제할 수 없는 혼란스러운 상황 속으로 밀어 넣고 있다. 그러나 소렐이 말하는 폭력은 끔찍한 유혈사태를 말

74) Günter Berghaus., 앞의 책, pp.29-32

75) Mark Antliff., "The Fourth Dimension and Futurism:A Politicized Space", 앞의 글, p.727

하는 것이 아니다. 오히려 그가 말하는 폭력은 투쟁 또는 행동의 모든 형태를 표현하는 형이상학적 원리이고 하나의 혁명적 정신이며 개성과 독자성을 가져야하는 예술가와 발명가들의 창조적 힘인 것이다.<sup>76)</sup>

미래주의 창립자 마리네티가 이런 소렐의 폭력론에 영향을 받은 급진좌파들과의 협력을 통해 미래주의운동의 대중화를 꾀했다면 보치오니는 사회 내부의 문제보다는 이탈리아가 세계중심에 자리잡아야한다는 민족주의 사상에 심취한 것으로 보인다. 이는 앞서 말한 바와 같이 보치오니가 급진적인 민족주의 저널에 자신의 글을 기고했다는 점에서 그리고 민족주의자 코라디니의 주장에 동조했다는 점에서 그의 정치성향은 분명히 나타나고 있다. 당시 급진적인 민족주의 사상은 오스트리아제국에 속해 있는 북부이탈리아를 완전히 독립시켜야한다는 주장을 넘어 결국에는 세계강대국들의 싸움에 참여해야한다는 과격한 간섭주의(Interventionism)로 흐르고 있었다.

민족주의자들과 급진 좌파들이 가지고 있던 공통된 목적은 무력한 현 정부를 타도하는 것이었고 이들의 불만은 1860년대 민족부흥운동이 이루어낸 통일의 참담한 결과에서 시작되어 좌파 정권으로 출범했지만 결국 무능해져버린 졸리티(Giovanni Giolitti) 정부에 대한 배신감에서 나온 것이었다. 젊은 지식인들과 정치 운동가들의 급진적인 혁명사상은 문화의 중심지로 부각되고 있던 피렌체에서 창간된 저널 『라 보체 La Voce』를 필두로 여러 저널에서 쏟아져 나오기 시작했다.<sup>77)</sup> 저널 『일 트리콜로레 Il Tricolore』의 편집장이었던 코라디니(Enrico Corradini)는 소렐주의를 기반으로 한 이탈리아 생디칼리즘과 급진좌파연합을 민족주의와 통합시키고자 했다. 코라디니의 주장은 계급투쟁의 신화를 전체패권에 대한 국가 간의 싸움으로 전개해야한다는 것이었고 계급투쟁의 목적과 관심을 국가적 재건과 동일시해야한다는 것이었다. 그는“다른 계급

76) Günter Berghaus., 앞의 책, pp.31-33

77) 당시 피렌체는 문화 중심지로 급부상하고 있었고 이는 급진적인 저널리스트들의 활발한 활동의 결과였다. 편집위원장 프레졸리(Giuseppe Prezzolini)를 중심으로 한 『라 보체 La Voce』는 좌파 저널들과 함께 무능한 정부를 비난하고 나섰다. 그러나 이들은 행동주의적 활동보다는 정신적인 이탈리아의 부흥을 강조하며 새로운 지식인들의 중심 역할을 했다. 피렌체에서는 이 밖에도 『레오나르도 Leonardo』, 『라체르바Lacerba』와 『이탈리아 미래주의자 Italia Futurista』 등이 연이어 창간되었는데 무엇보다도 중요한 점은 사회주의 혁명가였던 무솔리니(Mussolini)가 편집장으로 활동했던 『전진 Avant i』지가 이 이곳에서 창립되었다는 점이다. 피렌체의 정치, 문화의 중심역할은 제1차 세계대전 이후 이탈리아를 장악한 파시즘의 모체가 되었다.

과의 사이에서 열등한 상태에 있는 계급이 있듯이 다른 나라와의 관계에서 열등상태에 있는 나라가 있다. 이탈리아는 프롤레타리아 국가이다.”라고 말하며 이탈리아가 강대국의 식민지 전쟁에 가담해야한다고 주장했다.<sup>78)</sup>

이러한 과격한 주장은 보치오니가 생각하고 있던 민족주의사상의 최종 목적을 제시해준 것으로 보인다. 미래주의 미술을 연구한 리스타(Giovanni Lista)의 지적처럼 코라디니의 민족주의사상은 세부적인 목적에서 다른 대표적인 민족주의 저널 『라 루파 La Lupa』와 보치오니가 글을 기고했던 저널 『일 레스토 델 카를리노 Il Resto del Carlino』의 입장과 완전히 일치하지는 않았지만 그가 확신한 “전쟁의 능력”은 반군주주의자이자 반교권주의자였던 보치오니와 단합될 수 있었다.<sup>79)</sup> 그러나 여러 좌파연합들은 마지막까지 현 정부를 대체할 새로운 정부의 구체적인 모습을 제시하지 못했다. 강대국 사이에서 힘을 키워야한다는 목적으로 지지한 “전쟁”은 지리학적 통일을 넘어 그들이 지향한 정신적 통일을 이룬 새로운 국가의 모습 또한 제시해주지 못했으며 오히려 자신들이 실망했던 선대의 지리학적 통일보다도 못한 결과를 낳았다.

미술에서 이런 전면적인 사회투쟁과 영웅적 선동이미지는 <공간에서 연속하는 단일한 형태>(도판1)에서 더욱 상징화되었다. 보치오니는 회화에서 투쟁의 이미지를 하나의 사건을 설명하듯이 사실적으로 그려냈으나 이 작품에서는 인물의 진취적인 자세에서 그 의미를 유추할 수 있을 뿐 세부적인 설명은 생략되었다. 인체표현의 과감한 절제와 움직임의 극대화는 거대한 나선형의 팽창으로 불꽃같은 화염의 모습으로 표현되었다. 폭발하는 에너지를 가진 인체는 보는 사람의 감정이입을 극대화시키고 그들을 선동하고 있다.

이런 대중의 심리를 자극하는 시각적 효과는 미래주의 화가 루솔로(Luigi Russolo)와 카라(Carlo Carrà)의 작품에서도 예를 찾을 수 있다. 미래주의 미술운동이라는 동일한 취지를 가지고 있었지만 개인적 정치성향이 무정부주의자였던 카라와 루솔로의 작품 <무정부주의자 갈리의 장례식 Funeral of the Anarchist Galli(1911)>(도판36)과 <반란

---

78) Mark Antliff., "Inventing Bergson: Cultural Politics and the Parisian Avant-garde, Princeton/New Jersey: Princeton University Press, 1993, p. 125

79) Giovanni Lista., "Marinetti et les Anarcho-Syndicalises", in Mark Antliff., 앞의 글, p.728

Revolt(1911)>(도판37)은 급진적인 좌파저널들의 글을 시각적으로 변환한 예를 보여주고 있다.<sup>80)</sup>

카라의 작품 <무정부주의자 갈리의 장례식>은 방사하는 힘의 선으로 화면을 가득 채우고 있는데 이 작품은 1904년 총파업의 실패로 희생된 무정부주의자 갈리(Angelo Galli)의 장례행렬을 그린 것이다. 그를 추모하는 장례행렬은 말을 탄 경찰들에 의해 진압당하고 있고 경찰들의 날카로운 창칼에 깡통을 들고 대항하는 노동자의 무력한 상황을 그려내고 있다. 남성노동자의 저항은 방출하는 곡선으로 반복되어 나타나고 거리의 배경은 나뭇잎의 푸른색으로 그려진 반면 전투장면은 검은색과 붉은색을 섞어 채색함으로써 암울하고 긴박한 상황을 극적으로 표현하고 있다. 루솔로의 회화 <반란>은 기존사회의 둔함과 나태함에 대항하는 투쟁을 표현한 그림으로 둔한 전통에 저항함으로써 얻게 되는 열광과 그 고조된 붉은 감정을 혁명적 요소로 상징화하고 있다. 둔함과 저항이라는 두 힘의 충돌은 아파트 빌딩을 덮은 푸르고 검은 밤의 도시풍경과 붉은색 군중의 침입으로 화면을 채우고 있다. 혁명의 진취적인 힘을 상징하는 화살표 모양의 붉은색 선은 남성의 힘을 상징하는 수장(계급을 나타내는 V형)으로 그려졌고 그 강한 힘은 나태한 도시를 덮어놓으면서 화면의 오른쪽에서 왼쪽으로 맹렬하게 나아가고 있다. 보치오니는 이 작품들에서 보이는 방출하는 힘의 선이 충돌하는 힘의 선을 표현한 것으로 관람자는 심리적으로 극대화된 감정이입을 느끼면서 동시에 그림 속의 인물들과 싸울 수밖에 없다고 말했다.<sup>81)</sup>

당시 민족주의사상은 보치오니가 품고 있던 조국의“Risorgimento(부흥)”에 대한 그의 열망을 자극했고 그가 생각한 이탈리아의 미래라는 최종목적의 방향을 제시해 주었다. 그리고 그의 이런 진취적인 생각은 작품 <공간에서 연속하는 단일한 형태>에서 소렐의 창조적 폭력이미지로 표현되었고 무한한 힘을 가진 미래의 인간상으로 나타나게 되었다. 앞을 향해 나아가는 영웅의 모습은 인체 내에 내포한 강인한 힘을 상징화

80) 이 두 작품은 관람자에게 분노와 적극적인 동참을 호소하고 있다. 선동적인 요소는 1911년 밀라노에서 열린 실업 노동자를 위한 자선행사로 ‘노동자의 집Casa del Lavoro(House of Labor)’과 미래주의가 조직한 ‘자유미술전’에 출품되었다는 점에서 그 목적을 파악할 수 있다.

81) Umberto Boccioni의 4인.,“The Exhibition to the Public1912”, in Umbro Apollonio.,ed.,앞의 책, p.50

하며 갑옷과 투구를 쓴 기계화된 인간의 모습으로 변화하고 있는 것이다.

## V. <공간에서 연속하는 단일한 형태>

<공간에서 연속하는 단일한 형태 Unique Forms of Continuity in Space> (도판1)는 1913년 6월 20일(7월 16일까지) 파리의 라 보에시(La Boetie)갤러리에서 열린 보치오니의 첫 개인전<sup>82)</sup>의 주요작품이었다. 보치오니는 1912년 파리 현대조각가들과의 만남이 계기가 되어 조각선언서를 작성했고 그 이론을 심도있게 발전시키고자 조각을 시작했다. 조각선언서의 근본취지였던“전통개념의 탈피”와“새로운 형태인 환경의 조각”을 제작해야한다는 목적은 파리의 첫 개인전으로 성공을 거두었다. 보치오니는 파리전시를 위해 브뤼셀에서 미래주의미술 강연을 마치고 돌아온 1912년 6월경부터 대략 1년 동안 조각 작업에 전념한 것으로 보인다.<sup>83)</sup> 당시 보치오니의 작업을 목격했던 세베리니

---

82) 첫 개인전에 출품한 작품들은 <추함 Antigrazioso>, <머리+집+빛 Head +House+Light, 파괴됨>, <머리와 창 의 혼합 Fusion of a Head and a Window, 파괴됨>, <머리의 두 가지 추상 Empty and Full Abstracts of a Head, 파괴됨>, <공간에서의 병의 전개 Development of a Bottle in Space>, <인간의 역동성의 조합 Synthesis of Human Dynamism, 파괴됨>, <움직이는 근육의 나선형 팽창 Spiral Expansion of Muscles in Motion, 파괴됨>, <빠른 근육 Muscles in Speed, 파괴됨>, <병의 힘의 형 Force-Form of a Bottle, 파괴됨>, <움직이는 인간형태 Human forms in Movement, 파괴됨>, <공간에서 연속하는 단일한 형태 Unique Forms of Continuity in Space>로 11개의 작품이었다. 그러나 작품들 대부분은 보치오니가 사망한 다음해(1917) 밀라노에서 열린 회고전 직후 건물 인부들에 의해 파괴되었고 현존하는 세 작품 <추함>과 <공간에서의 병의 전개>, <공간에서 연속하는 단일한 형태>는 마리네티를 위시한 친구들에 의해 복원되었다. 상당수의 작품이 파괴되었음에도 불구하고 대부분의 작품들이 전시 카탈로그의 사진으로 남아 있어 그의 조각연구에 큰 도움을 주고 있다.

83) Laura Mattioli Rossi, “Boccioni Between Painting and Sculpture”, in Laura Mattioli Rossi, ed., 앞의 책, pp.35-45 그해 자신의 어머니를 그린 또 다른 대표작 회화 <질료 Materia>를 제작하고 있었다는 점에서 실제 개인전을 위한 제작기간은 짧은 시간 안에 이루어진 것으로 추측된다. 그러나 회화 <질료>의 제작 날짜로 기준을 잡는데 의문점이 제시되고 있기 때문에 좀 더 깊은 연구가 진행되어야 할 것이다. 로시(Laura Mattioli Rossi)는 선언서들의 날짜 기입에 모호함이 있듯이 작가의 어머니를 모델로

가“파리전시를 위해 6개월이라는 시간 안에 제작했어야했다.”<sup>84)</sup>라고 한 말처럼 짧은 기간 안에 많은 수의 작품 제작은 작가의 생각을 체계적으로 표현하는데 어려움이 있었을 것이다. 당시 조각 작업과의 고투는 편지에서도 나타나고 있다.

“나는 조각과 씨름하고 있다. 나는 작업하고 또 했지만 내가 무엇을 만들고 있는지 모르겠다. 내부인가? 외부인가? 감정인가? 황홀인가? 단지 뇌일 뿐인가? 분석인가 종합인가? 대체 무엇인지 정말 알 수 없다! 형태위에 형태...혼돈...”<sup>85)</sup>

비록 준비기간은 짧았지만 이 전시에 출품된 작품들은 조각 작업에서의 구체적인 발전양상을 보여주었다. 회화에서 표현한 대상과 주변 환경의 상호침투를 그대로 조각에 옮기고자했던 이전 조각은 연속적인 움직임에 대한 연구가 추가되면서 표현법이 전체적으로 정리되고 안정되었다.

보치오니는 전시 카탈로그에서“모션(motion)에 몸을 표현하려고 절대적 곡선 즉, 정지상태의 몸에서 다른 정지 상태로의 전이를 나타내지 않았다. 공간에서 연속성을 표현한 형태를 확인하고자 제작했다”<sup>86)</sup>고 제작목적을 강조하며 자신의 대표작으로 <공간에서 연속하는 단일한 형태>을 꼽았다. 그는 이 작품을 통해 인체의 연속적인 움직임을 보여주고자 한 것이다.

본 장에서는 <공간에서 연속하는 단일한 형태>에서 연속적인 움직임을 표현하기 위해 선택한 전진하는 형태의 특징과 인간의 모습이 무한한 에너지를 방출하며 기계화된 모습으로 나타난 특징을 조명해 보고자한다.

---

하여 그린 <질료>와 같은 주제의 그림 <수평구조 Horizontal Construction>가 불확실한 제작연대를 가지고 있다고 말하고 있다. 일반적인 설명에서는 <수평구조>가 먼저 제작된 것으로 알려졌지만 로시는 제작년도에서 <질료>가 먼저 제작된 것으로 그 시기를 겨울 이전으로 보고 있다.

84) John Golding., 앞의 책, p.16

85) Jole De Sanna., “Conceptual Gesture and Enclosed Form:Early Twentieth Century”, in Emily Braun.,ed., 앞의 책, pp.43-47

86) Ester Coen., 앞의 책, pp.28-29

## 1. 전진하는 형태 - 연속하는 움직임

<공간에서 연속하는 단일한 형태>의 앞으로 전진하는 형태는 회화작업에서부터 나타난 특징 중 하나이다. 앞을 향해 걸어가는 남성상은 그의 첫 번째 미래주의 회화 <도시가 일어난다>(도판13)에서 거대한 말을 통제하며 앞으로 이끌고 있는 노동자의 모습에서 나타났고 회화 <패싸움 Baruffa (1911)>의 드로잉(도판35)에서 주먹을 쥐고 앞으로 달려 나아가는 남성의 모습은 조각의 전진하는 형태의 근원을 보여주고 있다.

보치오니는 조각에서 전진하는 인물을 여러번 제작했다.<sup>87)</sup> 앞서 제작한 두 작품 <인간의 역동성의 조합 Synthesis of Human Dynamism>(도판38)과 <속력 안에 있는 근육 Muscles in Speed>(도판39)은 이전 조각의 연장선으로 인체를 주위환경과 융합시키기 위해 머리와 어깨 뒤로 사각형의 창틀 같은 요소를 첨가 시키고 있지만 전체적으로 어색한 비례로 표현되었다. 전진하는 형태의 발전은 <공간에서 연속하는 단일한 형태>의 전 단계로 보이는 <움직이는 근육의 나선형 팽창 Spiral Expansion of Muscles in Motion>(도판41)에서 시작되었다. 달걀모양의 받침대 위에 서 있는 인물의 머리는 더 추상화되어 기하학적인 형태로 발전되었고 움직임의 표현을 극대화하기 위해 과감하게 양팔을 제거시켰다.

“...다리, 팔 또는 하나의 대상은 전체의 조형적 리듬에서 하나의 요소라는 점을 제외하고는 중요성이 없다. 그것은 우리가 그리스 또는 로마조각을 모방하고 있기 때문이 아니라 일반적인 조화를 따르기 위해, 미술가가 창조하려는 목적 때문에 제거될 수 있는 것이다...”<sup>88)</sup>

---

87) 당시 비평가 롱기(Roberto Longhi)가 1914년 『라 보체La Voce』에 기고한 기록에는 보치오니의 ‘활보하는 입상’을 <움직이는 인간형태 Human Forms in Movement>, <인간의 역동성의 조합 Synthesis of Human Dynamism>과 <움직이는 근육의 나선형 팽창 Spiral Expansion of Muscles in Motion>, <속력 안에 있는 근육 Muscles in Speed>과 <공간에서 연속하는 단일한 형태>의 5작품이라고 말했다. 사진으로 남아있는 다른 작품과 달리 <움직이는 인간형태 Human Forms in Movement>는 축구선수 형태로 제작되었다는 짧은 기록만 남아 있다.

88) Umberto Boccioni., “Technical Manifesto of Futurist Sculpture”. in Umbro Apollonio.,ed., 앞의 책, pp.63-64

보치오니는 위와 같이 말하며 조각의 전체 움직임의 중요성을 강조했다. <공간에서 연속하는 단일한 형태>(도판1)에서 전진하는 인물의 움직임은 극대화되었고 더 이상 고정된 내부에너지를 고정된 외부에너지와 융합하려하지 않는다. 이 인물은 앞으로 나아가면서 자신의 내부 에너지를 해방시키고 그 에너지들은 연속적으로 외부에너지와 융합되면서 단일한 인체로 통합되었다. 상대적으로 작은, 어떻게 보면 어울리지 않는 크기의 사각 받침대는 인물을 위한 건축적인 지지대이면서 보는 사람에게 인물의 큰 보폭을 정확히 인식시켜주는 역할을 하고 있다. 얼굴은 투구를 쓴 형태로 마무리 되었고 그 앞면은 칼자루 모양으로 기계부품의 합성체로 변형되었다. 강인한 몸과 다리는 공기의 저항에 맞서 주변공간과 융합되어 물결치고 있고 앞으로 나아가는 연속적인 움직임의 전체 형태는 마치 불타오르는 화염의 모습으로 나타나고 있다.

여기서 전체형태를 만드는 각각의 부분은 힘의 형(force-forms)을 따라 운동의 연속성을 창조하고 그 움직임의 형은 다시 추상적 윤곽선을 창조하고 있다. 힘의 형은 인체(Body)의 팽창하는 에너지와 동일한 움직임의 연속성을 이상적으로 구축하는 것이다. 과거 조각이 가졌던 경직된 윤곽(profile)선의 부동적인 연속이 아닌 각각의 선(Line)은 자체 내에 또 다른 윤곽의 실마리를 가지고 앞서고 뒤따르며 조각전체의 형태를 결정짓고 있는 것이다. 그리고 입방체의 대좌 위에서 서 있는 인물은 역동적인 상태를 보여주며 드라마틱한 대조를 만들어내고 있는데 입방체가 정적인 상태의 물질을 의미한다면 역동적인 인체(Body)는 힘의 형 또는 조형적 다이내미즘을 의미하고 있다. 힘의 형의 원심력은 인체의 전형적인 윤곽을 왜곡시키고 일그러지게 만들며 그 결과로 나타난 데포르마시옹(deformation)은 공간과 시간의 연속성을 제시하고 있다.<sup>89)</sup>

그리고 인체의 전진하는 움직임의 연속성은 끊임없이 연결되는 움직임을 따라 형성되는 외부의 무한한 공간과 시간의 동시성(Simultaneity)<sup>90)</sup>을 갖는다는 의미이기도 하

89) Mark Antliff., 앞의 글, p.726

90) 스티븐 켄(Stephen Kern)., 『시간과 공간의 문화사 1880-1918』, 박성관 옮김, 휴머니스트, 2004, pp.184-186 당시 ‘동시성’이란 용어는 미술에서 뿐만 아니라 문학에서도 사용 시기에 대한 예민한 반응을 보이고 있었다. 미술에서는 보치오니가 들로네와 그의 그림을 평가하는데 아폴리네르가 자신의 생각을 도용했다고 말하며 격분했고 문학에서는 앙리-마르탱 바르쟁(Henri-Martin Barzun)과 블레즈 상드라르(Blaise Cendrars), 그리고 기욤 아폴리네르가 대중적인 논쟁에 휘말렸다. 그 시작은 1913년 10월 24일 파리저널에 실린 “최초의 동시적인 작품은 바르쟁의 시를 모델로 한 잡종적 표절”이라

다. 보치오니에게 동시성은 공간의 반복적 이미지가 아닌 대상의 연속적인 이미지를 나타내듯이 주제의 움직임이 공간과 시간 속에서 동시에 일어나는 현상을 의미했다. 그는 그런 동시성 속에서 변화하는 대상의 형태와 색채를 다이나믹한 리얼리티(reality)로 인식했다.<sup>91)</sup> 즉, 실체는 움직임을 시간적으로 전개하는 제한적 개념으로 얻어지는 것이 아니라 시각적으로 감정을 빠르게 전달할 수 있는 모든 요소가 포함된 시간과 공간이 통합된 동시성을 통해서만 얻어지는 것이다. 이런 동시성의 개념이 보치오니가 말한 눈으로 정확히 측정할 수 없지만 언제나 존재하고 있는 연속적인 움직임의 형태를 창조하는 밑거름이 된 것이다. 그리고 이런 시공간에서의 동시성은 움직임의 반복이 아닌 연속적인 움직임으로 새로운 형을 무한히 생성(becoming)하고 있는 것이다.

그러나 <공간에서 연속하는 단일한 형태>가 보치오니의 독자적인 움직임의 표현이라는 주장만큼 형태상의 독창성에 대한 문제점이 제시되고 있다. 그 문제점은 회화에 서처럼 그가 극구 거부했던 과거와의 연결고리에서 나타난다. 보치오니의 인체 드로잉

---

는 주장에서 시작되었고 1914년 상드라르는 자신의 「시베리아 횡단 철도의 산문 Prose du Transsiberien」 이야말로 최초의 작품이라고 ‘바르쟁에게 보내는 공개서한’에서 말했다. 그리고 바르쟁이 아폴리네르를 마리네티의 모방이라며 비난한 뒤인 1913년 10월 아폴리네르는 바르쟁의 시를 민요 ‘프레르 자크(Frere Jacques)와 비교하면서 난투극에 뛰어들었다. 결국 들로네는 동시적인 작품이라는 개념은 현대 예술의 공통된 ‘창작 용어’라고 말하며 논쟁을 무마시키고자 했다.

91) ‘동시성’의 이미지를 내부와 외부의 혼합이라는 ‘상호침투’이미지로 표현했다는 점에서 보치오니와 비교되는 작가는 ‘동시대의 현대 정신과 삶’을 표현한 프랑스 작가 들로네(Robert Delaunay, 1885-1941)이다. 들로네에게 ‘동시성’의 의미는 색채의 동시 대비로 빛의 움직임을 표현하는 것이다. 들로네의 작품속의 에펠탑(Eiffel Tower)은 주변 건물과 동시에 흡수되고 있지만 여기서 들로네는 동시성을 색채로 표현하는데 목적이 있었다. 들로네에게 색채는 역동적이고 구성적인 요소 둘 다였고 한 번에 형태와 주제를 나타낼 수 있는 수단이었으며 그자체로 공간을 의미했다. Marianne Martin, “Futurism, Unanimism and Apollinaire”, *Art Journal*, 28, (Spring 1969), pp.258-68 저자는 현대 도시를 중심으로 대상과 주변 환경의 상호침투라는 문제에서 들로네의 에펠탑 시리즈와 로맹(Jules Romain)의 위나니미즘(Unanimism)을 연결시키며 들로네와 로맹이 초개인적인 일체감을 중요시하는 위나니미즘에 뿌리가 있다고 말하고 있다. 마리네티 또한 파리에서 상징주의 시를 썼고 시인들과 가깝게 지냈다고 말하며 미래주의와 위나니미즘을 연결시켰다. 그리고 마틴(Martin)은 1910-11년 큐비스트들의 “현대적인 소재의 부족함”이 나타난 그림이 미래주의를 보고나서 생기 있는 종합적 큐비즘의 작품으로 탄생되었으며 이런 활력은 분명 이탈리아인들의 생각이라고 말하고 있다. Anne D'Arnoncourt., 앞의 책, P.12 저자는 로맹(Romains)의 시 일체의 「삶 La Vie Unanime」의 시구절과 보치오니의 회화 <도시가 일어나다>를 비교하고 있다.

인 <인체의 다이내미즘 Dynamism of Human Body (1913)>(도판41)은 베르니니(Bernini)의 조각<아폴로와 다프네 Apollo and Daphne(1622-24)>(도판42)를 연구한 것으로 그의 전진하는 인물의 형태와 직접적인 영향을 보여주고 있다. 드로잉에서 인물은 팔을 펼치며 날아가듯이 뛰어가며 나뭇가지와 나뭇잎이 함께 그려져 있는데 여기서 바로크시대의 극적인 인체의 움직임은 무한한 힘을 가진 20세기의 기계화된 인간으로 변형되고 있는 것이다. 또한 미래주의의“사모트라케의 니케(The Victory of Samothrace)(도판43)보다 빠른 속도로 달리는 자동차가 더 아름답다”는 주장처럼 고대여신의 필력은 옷자락과 날개는 단단한 근육과 외부 공기에 의해 열린 갑옷으로 대체되고 있는 것이다.

보치오니의 인체의 연속적인 움직임의 형태는 당시 에티엔 쥘 마레(Etienne -Jules Marey)의 시차사진술(Choronography)(도판44)과 브라가글리아(Anton Giulio Bragaglia)의 미래주의 포토다이내(Photodynamism)(도판45)에서도 찾을 수 있다.<sup>92)</sup> 이들 사진 속에 인물은 움직임을 따라 무수히 작은 운동으로 분석되고 종합되었고 보치오니가 표현한 인체의 움직임과 시각적으로 유사함을 보여주고 있다. 그러나 보치오니는 사진으로 촬영한 움직임이 시각적인 연결로, 움직이는 대상들을 시간 속에서 나열한 것이지 예술적인 창조가 아니라고 거부했다.<sup>93)</sup>

그리고 동료 미래주의 화가 발라의 작품에서도 연속하는 움직임의 표현이 나타나고 있다. 그의 작품 <끈에 매인 개의 다이내미즘 Dynamism of a Dog on a Leash(1912)>(도판46)과 <발코니를 달리고 있는 소녀 Little Girl Running on a Balcony(1912)>(도판47)는 달리는 개의 다리를 수십 번 반복하여 움직임을 강조하고 있고 발코니를 달리는 소녀의 움직임은 점묘법의 붓 터치로 단일 이미지들을 여러 번 중복하여 표현하고 있다. 그러나 이 작품들에서 움직임의 표현은 색채의 역동성과 이미지의 반복으로 공간에서의 주제의 이동을 그린 것이지 보치오니가 주장하는 절대적

92) Anton Giulio Bragaglia., "Futurist Photodynamism", florence:Lacerba, 1911, in Umbro Apollonio.,ed., 앞의 책, pp.38-45 마레의 시차사진술은 움직이는 대상을 따라 셔터를 연속적으로 눌러 촬영한 것이고 브라가글리아의 포토다이내미즘은 셔터를 오랫동안 열어놓고 빛의 노출로 대상의 움직임을 촬영하는 방식이었다. 브라가글리아는 자신의 사진을 마레(Etienne-Jules Marey)의 크로노포토그래피(Chronography)와 구별했다.

93) John Golding., 앞의 책, p.20

이고 상대적 모션의 통합체인 조형적 다이내미즘을 나타낸 것이 아니었다.

활보하는 인물의 연속적 움직임의 주제로 했다는 점에서 <공간에서 연속하는 단일한 형태>는 뒤상(Marcel Duchamp, 1887-1968)의 <계단을 내려오는 누드 No. 2 Nude Descending a Staircase No.2 (1912)>(도판48)와 비교되고 있다.<sup>94)</sup> 뒤상은 1911년경부터 운동에 대한 관심을 갖게 되었고 스스로 자신이 표현한 인체의 움직임의 이미지는 사진술에서 영향을 받았다고 말했다.<sup>95)</sup> 이런 사진술의 영향에 대해 뒤상은“피부 없이 오직 올라갔다 내려오는 단순화된 해부학의 팔과 다리 만 있을 뿐이다”라고 말하며 계단을 내려오는 인체의 움직임을 몇 십장이 넘는 여인의 스타카토 같은 장면으로 그려내고 있다. 또한 그는 <계단을 내려오는 누드 No.2>의 제작 목적을“나는 사람의 운동을 뼈의 모습이 아닌 선의 모습으로 제한하려 했다. 제한하고, 제한하고, 제한하는 것이 나의 의도였으며, 동시에 나의 목적은 외부적인 것이라기보다는 내부적인 것이었다.”라고 말하며 인체의 움직임을 간략화 된 선(line)으로 그리고자 했다.<sup>96)</sup> 뒤상이 표현한 인체의 움직임은 보치오니가 생각한 끊임없이 흐르는 유동의 개념으로 표현되고 있지만 뒤상의 목적은 움직임을 선적으로 표현하는 것이었다. 이는 보치오니의 작품에 나타난 힘의 형과는 다른 목적을 가지고 표현된 것이다. 보치오니는 전진하는 형태와 그

---

94) Maurizio Calvesi., Ester Coen., 앞의 책, p.108 과 Ester Coen., 앞의 책, p.44 보치오니는 1912년 2-3월 그리고 9월에 파리를 방문했다. 그곳에서 3월 20일에 열린 앙데팡당 전을 관람한 후 입체주의화가들을 만났고 마르셀 뒤상의 형 뒤상-비용(Raymond Duchamp-Villon)의 작품을 보았다고 편지에 쓰고 있다. Linda Dalrymple Henderson., *Duchamp in Context - Science and Technology in the Large Glass and Related Works*, Princeton/ New Jersey: Princeton University Press, 1998, p. 243 보치오니와 뒤상의 영향관계는 복잡하다. 뒤상은 1911년경부터 움직임에 대한 연구를 시작했기 때문에 그의 <계단을 내려오는 누드 No.2>가 미래주의의 영향이라고 단정지을 수 없다. 1912년 뒤상은 이 작품을 앙데팡당 전에 출품하려 했지만 글레이즈(Albert Gleizes)와 메칭제(Jean Metzinger)가 미래주의 그림과 너무 유사하다는 이유로 출품을 거절했다. 이 작품은 다음해인 1913년 10월 9일 라 보에시(La Boetie) 갤러리에서 열린 황금색전 Section D'or 전에 출품되었다. 당시 뒤상은 미래주의와의 관계를 언급하지 않았지만 1945년 카반느(Pierre Cabanne)와의 인터뷰에서 자신은 1912년 파리에서 열린 미래주의 전시를 알고 있었고 <계단을 내려오는 누드 No.2>는 어느 정도 미래주의식 그림이었다고 말했다.

95) 뒤상은 마레(Etienne-Jules Marey)의 사진영상에서 영향을 받았지만 당시 파리병원의 사진사로 있었던 롱드(Albert Londe)의 X-Ray촬영이 선으로 인체의 모션(Motion)을 연구하는 자신에게 직접적인 영향을 주었다고 말했다.

96) Linda Dalrymple Henderson., 앞의 책, p.10

형태를 둘러싼 외부 공간과의 통합체를 표현하기 위해 인체의 모든 부분의 윤곽선을 왜곡시키고 제거시켰다. 결국 뒤샹은 주제 자체의 운동을 표현하는데 목적이 있었던 것이고 보치오니는 주변 환경(상대적 모션)과 통합된 주제(절대적 모션)의 연속적인 움직임을 표현하고자 한 것이다.

1912년 아폴리네르(Guillaume Apollinaire)는 <공간에서 연속하는 단일한 형태>에 대해“운동의 동시성의 표현, 그리고 주제의 격렬한 재현에서 작가의 참신함이 보이고 있지만 앞으로 나아가는 형태에서 표현된 속력의 근육은 아직까지 그가 표현하고자 하는 속력을 따라잡지 못했다”고 평가했다.<sup>97)</sup> 물론 시각적으로 보치오니의 앞으로 나아가는 인체가 가지고 있는 힘은 물리적 힘이고 이는 곧 근육의 힘이다. 보치오니는 이 강인한 근육의 힘이 영사기적 이미지 즉, 공간에서의 전위가 아니라고 말하고 있지만 분명 다리의 표현에서는 공간에서의 근육의 운동을 표현하고 있는 것처럼 보인다. 그러나 그는 주제의 모션과 주변 환경이 융합되는 조형적 다이내미즘이 이루어졌을 때 진정한 대상의 모션이 성취된다고 생각했다. 궁극적으로 보치오니가 추구한 목적은 대상의 움직임을 순간의 공간적 이동이 아닌 끊임없이 흐르는 시간과 공간의 동시적인 움직임으로 표현하고자 한 것이다.

## 2. 기계화된 인간형태

<공간에서 연속하는 단일한 형태>(도판1)는 기계화된 인간의 모습을 나타내고 있다. 기계화된 형태는 보치오니가 미래주의미술을 시작한 1910년경부터 강조한 남성의 물리적 힘을 강조한 결과이다. 그의 작품에서 시각적으로 강조된 남성의 모습은 크게 세 가지 특징으로 보이고 있는데 첫째는 남성을 수직(vertical)적으로 표현한다는 것이고 둘째는 혼동의 이미지로 주로 회화에서 나타나고 있다. 셋째는 <공간에서 연속하는 단일한 형태>에서 보여 지는 기계화된 남성의 모습이다.

보치오니가 표현한 남성의 수직적인 모습은 회화 <거리가 집으로 들어가다>(도판33)

97) Guillaume Apollinaire.,ed., LeRoy C. Breunig., trans., Susan Suleiman., *Apollinaire on Art: Essays and Reviews 1902-1918*, New York: The Viking Press, 1972, pp.320-321

와 <수평구조>(도판21)의 차이점에서 확연히 나타난다. 그는 <거리가 집으로 들어가다>에서 노동자들의 남성적 힘을 건축 비계의 긴 막대기로 상징하고 있는 반면에 <수평구조>에서는 어머니의 모습을 가로축을 중심으로 하여 여러 양상으로 나누고 있다.<sup>98)</sup> 주로 회화에서 보이는 두 번째 특징인 혼동의 이미지는 군중의 폭력이미지로 나타난다. 그 예로 <패싸움>(도판35) 속의 남성들은 영웅적인 투쟁의 이미지라기보다는 무의식적으로 충돌하는 혼동의 이미지로 그려졌다. 브라운(Emily Braun)은 보치오니의 선동적 남성이미지가 프랑스 사회주의자 귀스타브 르 봉(Gustave Le Bon)의 군중심리를 반영한 것으로 보고 있다. 그의 유명한 저서 <군중의 심리 The Psychology of Crowds(1895)>에서 르봉이 군중의 행동을 본능적이고 무의식에 빠진 부산물로 본 것 같이 보치오니의 군중은 통제되지 않는 감정의 집합체로 나타나고 있는 것이다.<sup>99)</sup> 앞의 두 특징 즉, 남성의 수직적인 모습과 폭력적 선동이미지는 <공간에서 연속하는 단일한 형태>에서 더욱 강조된 남성의 모습으로 인간의 한계를 넘어선 기계화된 모습으로 나타난다. 그리고 기계화된 남성의 모습은 보치오니가 생각하고 있던 정치적 의지의 구체화된 형상이기도 하다. 앞서 말한 바같이 보치오니는 민족주의사상에 빠져있었고 당시 그들이 제시한 해결책은 아프리카의 식민지전쟁에 참여해야한다는“전쟁”의 지지였다.<sup>100)</sup> 그리고 전쟁이라는 강력한 도구는 승리를 위해 인간의 한계를 넘어선 미래의 기계화된 전사를 필요로 했다.

이런 전쟁과 기계화에 대한 생각은 미래주의 창립자인 마리네티의 전쟁의 찬미로 극에 달했다. 구체적으로 기계이미지를 주제로 택한 적이 없던 보치오니가 돌연 남성의 모습을 기계적으로 표현한 것은 이 시기 더욱 과격해진 마리네티의 영향으로 보인다.

98)Christine Poggi., "Dreams of Metallized Flesh:Futurism and the Masculine Body", *Modernism/modernity*, Vol.4, (1997), pp.19-43

99) Emily Braun., "Vulgarians at the Gate", in n Laura Mattioli Rossi.,ed., 앞의 책, p.16

100) 줄리타정부는 좌파와 우파가 모두 만족할만한 무언가를 찾아야한다는 생각에 리비아 정복을 결정했고 1911년 9월 터키정부에게 보낸 최후통첩이 받아들여지지 않자 전쟁에 도립했다. 이탈리아는 트리폴리에 상륙하여 벵가시(Bengasi) 와 홈스(Homs)를 점령했지만 병력과 무기의 소모가 극심했고 작전 또한 매우 느리게 진행되었다. 1912년 10월 로산나(Rosanna)에서 터키와 이탈리아 사이의 평화조약이 조인되면서 이탈리아의 통치권이 인정되었다. 그러나 결과적으로 경제 공황이 일어났고 사회당원들의 탈당이 이어졌으며 이에 대한 책임을 지고 줄리타는 사임했다. 보치오니와 마리네티는 이 전쟁을 적극적으로 찬성했고 마리네티는 1911년 말에 전쟁특파원으로 리비아를 방문했었다.

마리네티의 전쟁의 찬미는 기계화의 열망이었고 이는 인간 감정이 삭제된 비인간화로 나타났다. 그가 미래주의 문학에서 말한“I (나)”, 저자에 대한 죽음의 강조는 시를 결속과 분해, 요약으로만 구성해야 한다는 주장과 연결되었고 이는 사적이고 감성적인 것의 제거를 의미했으며 동시에 기계(자동차, 탱크, 총)의 찬미를 의미했다. 감정을 제거하고 기능을 증가시킨 기계는 새로운 미래인간을 창조하게 된 것이다. 포지(Christine Poggi)와 골딩(John Golding)은 보치오니의 <공간에서 연속하는 단일한 형태>가 마리네티가 쓴 글의 조각적 재현이라 말하고 있다.<sup>101)</sup> 마리네티는 자신의 글 「증가한 인간과 기계의 지배 Multiplied Man and the Reign of the Machine」에서 인간-기계의 혼합물에 대한 실현을 열망하고 있다.

“우리는 곧 닥쳐올 기계와 사람의 일체화를 준비해야한다. 우리는 지칠 줄 모르는 생명에너지를 쪼먹는 독약인, 유일하게 우리의 힘 있는 신체의 탄성(electricity)을 방해하는 마음의 미덕, 애정과 사랑의 도덕적 고난에서 벗어나 비인간형의 창조를 추구해야한다. 우리는 헤아릴 수 없이 무수한 인간변형의 가능성을 믿는다. 우리는 하늘의 은총 없이도 인간의 살 속에 날개가 잠재해 있다고 주장한다...이런 비인간적이고 기계적인 존재는 근본적으로 무자비하고 전지전능하며 투쟁적이다. 그는 세상의 끝없는 충격에 적응하는 놀라운 조직을 부여받을 것이다. 우리는 흉골이 외부로 팽창하는 용맹스러운 형태의 육체적인 발전을 볼 것이다...”<sup>102)</sup>

<공간에서 연속하는 단일한 형태>에서 인간의 전형적인 특징은 거의 사라졌다. 인간의 피부는 차가운 철과 혼합되었고 투구를 쓴 것 같은 얼굴에서도 돌출한 십자형의 모습으로 유추할 수 있을 뿐 정확한 이목구비의 모습은 찾을 수 없다. 전지전능하고 비인간적인 모습으로 이상을 실현한 미래의 인간은 갑옷을 입고 머리에 투구를 쓴 마리네티가 말한 확장된 흉골을 가지고 있다. 확장된 가슴은 문이 열리듯이 외부의 공기를 흡수하고 있는데 이런 표현법은 그가 이전에 제작한 <공간에서의 병의 전개>(도판 31)에서 예견되고 있었다. 중심에 있는 병은 주변 환경과 통합되면서 빠른 원심력에 의해 나선형을 이루고 있다. 통합을 의미하는 접시모양의 원심력으로 병의 중심은 외

101) John Golding., 앞의 책, pp. 24-25 와 Christine Poggi., 앞의 글, pp.19-43

102) F.T.Marinetti., "Multiplied Man and Reign of the Machine",

*Le Futurisme*, Paris:E.Sansot et Cie, 1911, in Christine Poggi., 앞의 글, pp.19-43

부로 열렸고 그 열린 공간은 외부와 내부사이의 구별을 없애고 있다. 기계화된 인간의 열린 갑옷은 핵심이 열린 병과 유사한 형태를 보이며 병의 통합된 공간처럼 열린 가슴은 외부와 인간 내부에 잠재해 있던 기계가 통합을 이룬 것이다. 슈납(Jeffrey Schnapp)이 기계-인간의 혼성에 대해 지적한 것처럼 보치오니가 표현한 기계화된 형태는 현대산업시대에서 나온 테일러리즘(Taylorism, 과학적 경영 관리법)의 능률적이고 표준화된 관념과는 다른 것으로<sup>103)</sup> 마리네티가 미래주의 선언서에서 말한“켄타로우스”의 이미지이며“포효하는 자동차”의 이미지이다.

그러나 마리네티는 최종적으로 폭발하는 힘을 가진 기계에 대한 열망을 극대화하여 인간이 기계 상태로 진화한다고 믿었고 자동차를“나의 페가수스”라고 말하며 기계에 생명을 부여했다. 그가 의미하는 기계화가 인간의 물리적 힘의 극대화로 여성성의 인위적인 삭제와 인간의 무감정으로 진행되었다면 보치오니는 꾸준히 작품중심에 어머니의 모습을 두었으며 인간의 감정을 함축하고 있다. 또한 마리네티가 인간의 능력을 기계의 힘으로 의인화했다면 보치오니는 인간형상에 기계화를 부과할 뿐 기계자체를 주제화하지 않았다. 그리고 보치오니는 회화와 조각에서 상호침투인 다이내미즘을 성취하기 위해 최상의 주제로 인체(Human Body)를 선택했다는 점에서 인간성을 기계로 의인화하며 그 주제로 자동차를 선택한 마리네티와 본질적인 차이를 나타낸다. 마리네티에게 기계는 그의 급진적인 생각을 전달하기 위해 선택한 주제<sup>104)</sup>인 것처럼 마리네티

103) Jeffrey Schnapp., "Propeller Talk", *Modernism/Modernity*, Vol.1, (September, 1994), p.161 in Christine Poggi., 앞의 글, p.22 테일러리즘은 F.W.테일러가(F.W.Taylor)가 시간연구와 동작연구를 통해 노동자들의 동작을 23개의 기본동작으로 구분한 ‘과학을 생산에 적용하려는 움직임’이었다. 그러나 종래의 자의적이고 전습적인 인간의 행동을 기계화와 획일화로 변화시키려는 생각은 생산능률의 저하로 나타났다. 슈납(Jeffrey Schnapp)은 당시 기계를 능률적이고 표준화된 것으로 여겼던 일반적인 생각과 달리 마리네티가 말하는 ‘기계화’는 급변하는 기계이미지로 영웅의 눈부신 공적을 찬양하는 것이라고 말한다.

104) Emily Braun., "Vulgarians at the Gate", in n Laura Mattioli Rossi., ed., 앞의 책, pp.10-14 저자는 페미니즘의 견해에서 마리네티의 미래주의 선언서에 나타난 “여성에 대한 멸시”의 항목과 기계화를 위해 ‘여성의 인위적인 제거’라는 시각을 부각시켜 보치오니 작품에 나타난 남성성을 거의 ‘여성혐오증’에 가깝게 본 포지(Christine Poggi)의 주장을 사회적인 면으로 확장하여 보고 있다. 브라운(Emily Braun)은 마리네티가 출판가로서 여성비평가들의 활동을 후원했고 정치운동가로서는 ‘반교권주의’와 ‘부부간의 권리’, 그리고 ‘여성 선거권’등을 지지했다는 점을 들며 미래주의 운동의 급진적인 성격을 위해 생물학적인 여성성을 배제한 것이라고 보고 있다. Ester Coen., 앞의 책, pp.

의 기계화를 수용하여 제작한 보치오니의 기계화된 인간은 남성의 물리적 힘을 시각적으로 증대시키기 위해 선택한 형태상의 선택이었다.

그리고 기계이미지를 선택한다는 점에서 보치오니의 기계화된 형태는 뒤샹의 작품과 유사점을 가지고 있다. 같은 시기에 대상의 움직임에 대한 연구를 했던 뒤샹은 움직이는 인체를 기계화된 이미지로 표현하고 있다는 점에서 보치오니의 작품과 또 다른 유사점을 보여준다. 뒤샹은 1911-1912년 독일을 방문하는 동안 과학박물관에서 폭넓은 기계와 과학의 발전을 경험했다. 그는 당시 비행기를 본 후에“이런 프로펠러보다 더 나은 걸 만들어야한다고 하겠지. 회화는 이제 끝났어”라며 기계 발전에 대한 충격을 말했다. 당시 그는 <계단을 내려오는 누드 No.2>에서 보여준 로봇 같은 여성의 모습을 <빠른 누드들에 에워싸인 왕과 왕후 The King and Queen Surrounded by Swift Nudes(1912)>(도판49)에서 더욱 추상화된 기계이미지로 표현했다. 체스에서 사용하는 왕과 왕후의 모습은 화면에서 대각선으로 움직이며 서로 교합하고 있고 뒤샹은 기계화된 두 인물들의 움직임에서 관람자들이 애욕적이고 관능적인 생각을 갖길 원했다. 동시에 왕과 왕후의 주변을 감싸는 누드들의 수많은 선들은 빠르게 돌아가는 기계의 동력을 보여주고자 한 것이다. 그는 이 작품에서“인간 형태는 없다”라고 말하며 더욱 조직적이고 기계적인 형태의 혼합물을 표현하고자 했다. 105)

뒤샹의 기계이미지는 정밀한 방식의 기계기법과 인간조직을 대신하는 기계의 능력에 냉담하게 반응하는 것으로 현대과학에 대한 애착이 아니라 단순히 가벼운 것으로, 중요하지 않은 것을 역설적으로 표현하고 있는 것이다. 그러므로 뒤샹에게 기계는 당시 마리네티가 가지고 있던 기계화의 환상과 현대사회를 위한 만병통치약이 아니었다. 반면 보치오니의 기계화된 인간은 관능적인 요소보다 물리적인 힘을 강조하고 있고 그의 역동적인 힘은 물결치는 근육의 표현들로 분명히 드러내고 있다. 보치오니에게 남성의 물리적인 힘을 상징하는 기계화된 형태는 마리네티의 콧김을 뿜는 짐승의 모습

---

42-43에서 보치오니는 파리여행 당시 “나는 결코 생각해본 적이 없는 여성을 보았다. 그들은 아주 놀라운 방법으로 아주 세련되게 마치 미술품처럼 머리, 눈, 뺨, 입술, 어깨, 가슴, 팔과 손에 화장을 했다. 그들은 본래의 모습을 감추려고 화장을 하는 게 아니라 자신의 스타일을 위해 화장을 했다.”라며 매혹적인 현대여성의 모습을 묘사했다. 이런 놀라운 경험에 대한 언급을 차치하더라도 보치오니의 작품에는 남성적 특징이 강조됨과 동시에 어머니나 여성의 모습이 꾸준히 등장하고 있다.

105) Linda Dalrymple Henderson., 앞의 책, pp.33-34

처럼 인간의 욕망의 분출이고 한없는 미래의“재생(Risorgimento)”을 의미했다.

원심력을 가지고 솟아오르는 거대한 나선형의 남성은 무한한 힘의 형(force-forms)으로 극에 달하고 있다. 보치오니의 정치사상과 베르그송의 직관적 자의식이 혼합된 <공간에서 연속하는 단일한 형태>는 창조적 형태로 공간과 시간에서의 움직임의 연속성과 그가 생각한 인간의 신체적 진화를 보여주며 약동하는 형태의 팽창하는 에너지를 이상적으로 구축한 것이다.<sup>106)</sup> 기계화된 이미지의 선택은 창조적 혁명을 상징하며 미래인간의 역동적 힘의 개념을 잘 반영하고 있다. 그리고 작가가 가지고 있던 사회를 미술로 변화시키겠다는 의지력을 나타낸 것으로 미래의 기계화된 전사는 보치오니가 믿었고 희망했던 찬란한 미래로 관람자를 이끌고 있는 것이다.

## VI. 결론

지금까지 고찰한 바와 같이 보치오니의 <공간에서 연속하는 단일한 형태>는 그의 독자적인 미술이론과 정치사상이 혼합된 작품이라는 것을 알 수 있었다. 보치오니는 미래주의 조각선언서에서 새로운 조각으로 주제와 주변 환경이 하나로 융합하는 환경의 조각을 제작했다. 보치오니가 처음 제작한 조각은 문자 그대로 움직이는 인물의 파편화된 형태에 집이나 창틀 같은 환경을 나타내는 특징들과 결합되었다. 덩어리들의 부착으로 부피가 증가된 인체들은 작가가 의도한 다이내미즘의 목적과는 반대되는 결과를 가져왔다. 그는 조각 작업에서의 문제점을 베르그송 철학의 직관론으로 해결했고 철학의 수용을 뛰어넘어 독자적인 이론을 전개했다. 보치오니의 미술이론의 독자성은 이원론의 철학을 하나의 개념으로 통합함으로써 지성과 직관, 물질과 정신이라는 이분법적 인식체계를 통합하여 하나의 형태로 표현했다는 것이다.

“반복”이 아닌 “지속”의 개념으로 전개한 환경의 조각은 형태상의 한계점으로 제시되었던 사진 이미지와 프랑스 큐비즘의 아류라고 평가한 당시 비평가들의 글을 반박

---

106)Mark Antliff., 앞의 글, p.276

하는 근거가 되었다. 그리고 대상내부의 절대적 모션과 대상외부의 상대적 모션이 끊임없이 상호침투하며 조형적 다이내미즘(Plastic Dynamism)을 이룬 힘의 형은 직관과 지성이 인체라는 단일한 형태에서 통합되었다. 새롭게 창조된 힘의 형은 인체내부와 외부의 모든 시공간의 경계선을 무한히 생성되는 움직임으로 허물었다. <공간에서의 병의 전개>에서 시작된 조형적 다이내미즘의 나선형은 인체의 모든 부분이 외부로 열리며 불꽃 모양으로 타오르는 거대한 나선형의 인체로 정점에 달했다.

베르그송 철학이 그의 미술이론에 기반이 되었다면 조각의 진취적인 양상은 소렐의 정치사상을 기반으로 한 민족주의사상의 영향이다. 민족주의사상은 보치오니에게 투쟁 의식을 고취시켰다. 그는 대중을 선동하려면 시각적 충격이 필요하다는 것을 인지했고 작품에서 진취적인 영웅의 모습을 만들어 냈다. 기계화된 전사는 급진적인 민족주의자들이 국력을 키우기 위한 유일한 방법이라고 믿었던 전쟁의 승리를 상징하고 있다. 인간-기계형태는 미래주의 창립자로 전쟁의 효과를 믿었던 마리네티의 글에서 나타나는 특징으로 그는 자신의 신념을 기계의 찬미라는 극단적인 표현으로 전개했고 보치오니 작품에 나타난 기계화된 이미지는 이런 마리네티의 글과 밀접한 관계를 보여주고 있다. 이전 작품에서 기계이미지를 선택한 적이 없던 보치오니가 심여를 기울려 제작한 작품에서 기계화된 인체를 표현했다는 점은 당시 전쟁 참여를 지지한 그의 간섭주의(interventionism)적 경향을 내포한다.

<공간에서 연속하는 단일한 형태>의 전진하는 인물상이 조형적 다이내미즘을 달성했다지만 여전히 그의 근육은 물리적인 힘을 표현한 것이다. 인간의 능력을 초월한 인체는 그가 극구 거부했던 과거 거장들의 근육질의 토로소를 연상시키고 있다. 그리고 연속적인 움직임의 표현은 당시 사진촬영으로 나온 반복적 이미지에서 자유로울 수 없는 형태를 보여주고 있다. 그러나 그의 작품에 나타난 시각적인 결과를 떠나서 전통 조각의 개념을 철저히 부정하며 새로운 대안으로 제시된 환경의 조각을 제작하겠다는 목적하에 시작된 그의 조각은 여러 시도를 낳았고 현대미술사에 큰 영향을 주었다. 다양한 재료의 사용은 다다와 오브제 미술에 바탕이 되었고 무한한 공간의 개념은 형상적 가치를 벗어난 현대미술에 영향을 주었다. 러시아가 미술에서 많은 발전을 할 것이라고 예견했듯이 그의 미술이론의 표명과 기계이미지들은 러시아의 구축주의에 밀바

탕이 되었다.

제1차 세계대전에 참전한 후 보치오니의 작품은 분명 미래주의 미술에서 벗어나 있었다. 이는 그가 열정적으로 참여했던 미래주의 운동의 해체를 의미했다. 보치오니의 절대적인 지지자였던 마리네티가 전쟁 이후 파시즘 당원이 되듯 보치오니가 살아 있었다면 미술경향의 변화에도 불구하고 그의 정치성향은 계속 유지되었을 것이다. <공간에서 연속하는 단일한 형태> 이후 제작한 콜라주(Collage)에서 사용한 신문조각들의 “조국”, “거대한 군중”, “전쟁”이라는 단어는 여전히 그가 민족주의를 지지하고 있음을 대변해주고 있다. 보치오니는 열악한 환경에서 시작된 미술을 대외적으로 알리기 위해 열정적인 활동을 했고 자신뿐만 아니라 미래주의 미술에 이정표가 되는 작품을 제작했다. <공간에서 연속하는 단일한 형태>는 과거와 동시대작품과 비교되는 형태상의 한계점에도 불구하고 작품이 갖는 의의는 작품의 배경이 되고 있는 사회 상황과 그가 독자적으로 전개한 미술이론이 최종결과물로서 그의 미술을 대변하고 있기 때문이다.

## 참고 도판



도판1) 움베르토 보치오니, <공간에서 연속하는 단일한 형태 Unique Forms of Continuity in Space>, 1913, Tate Gallery, London



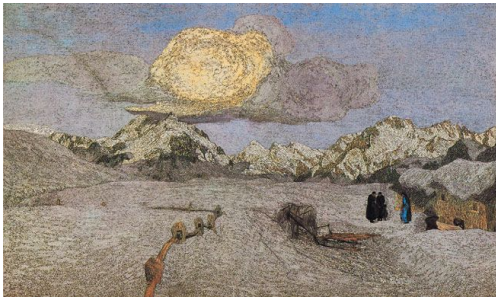
도판1-1) 움베르토 보치오니, <공간에서 연속하는 단일한 형태>, 1913



도판2) 움베르토 보치오니, <폰토르모 연구>, 종이에 연필, 1903, 개인소장



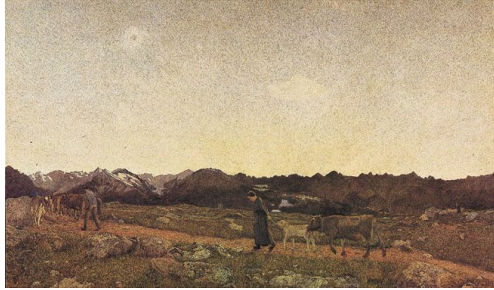
도판3) 가에타노 프레비아티, <영웅 L'Eroica>, 1907, 캔버스에 유채, Associazione Nazionale Invalidi e Mutilati di Guerra, Rome



도판4-6) 지오바니 세간티니, <Triptych of Nature: Life (1896-99), Nature (1897-99), Death (1898-99)>, 캔버스에 유채, Segantini-Museum, Saint Moritz, Switzerland



도판5) 지오바니 세간티니, <Triptych of Nature: Life>, 1896-99



도판6) 지오바니 세간티니, <Triptych of Nature: Nature>, 1897-99



도판7) 움베르토 보치오니, <마시미노 부인 Signora Massimino>, 1908, 캔버스에 유채, 모마 MOMA:뉴욕



도판8) 움베르토 보치오니, <포르타 로마나의 공장들 Factories at Porta Romana>, 1909, 캔버스에 유채, 이탈리아 상업은행, 밀라노



도판9) 움베르토 보치오니, <꿈 Dream>, 1909-1910, 캔버스에 유채, 개인소장, 밀라노



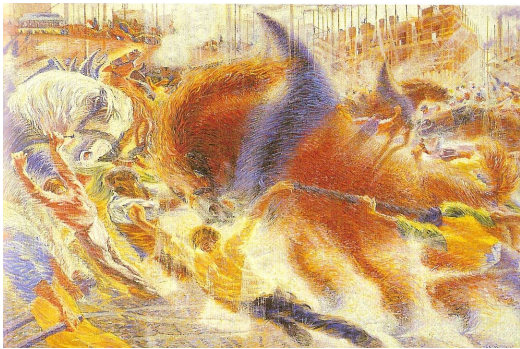
도판10) 움베르토 보치오니, <미탄 Mourning>, 1910, 캔버스에 유채, 개인소장



도판12) 움베르토 보치오니, <페루치오 부소니의 초상 Ferruccio Busoni>, 1916, 캔버스에 유채, 로마국립 근대 미술관



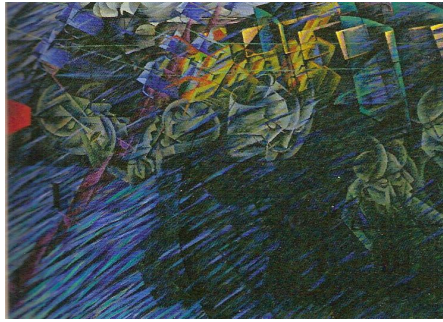
도판11) 움베르토 보치오니, <예술의 알레고리 Allegoria delle Arti>, 1909, 잡지표지



도판13) 움베르토 보치오니, <도시가 일어난다 The City Rises>, 1910, 캔버스에 유채, 모마 MOMA:뉴욕



도판14) 움베르토 보치오니, <마음의 상태 State of Mind>중 <마음의 상태 I: 이별 The Farewell>, 1911, 캔버스에 유채, 모마 MOMA



도판15) 움베르토 보치오니, <마음의 상태 State of Mind>중 <마음의 상태II: 떠나는 사람들 Those Who Go>, 1911



도판16) 움베르토 보치오니, <마음의 상태 State of Mind>중 <마음의 상태III: 남는 사람들 Those Who Stay>, 1911



도판17) 장 메쟁제, <카페에 댄서>, 1912, 캔버스에 유채, Albright Knox Art Gallery, Buffalo, New York

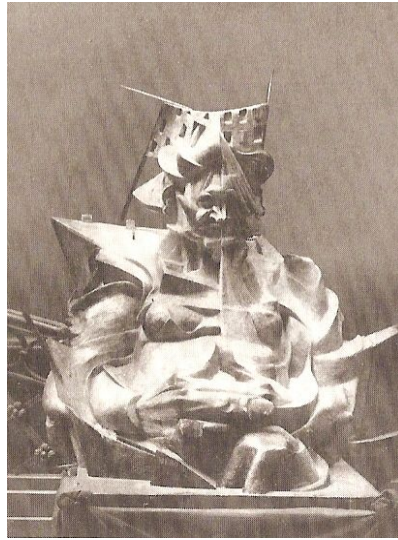


도판18)샤를 코테, <바다의 지방 les Pays de La Mer : 가는 사람 Ceux Qui Partent, 이별 Les Adieux, 남은 사람 Ceux Qui Réteint>. 1898, 캔버스에 유채, Orsay Museum, Paris



*Boccioni - Fusione di una testa con una finestra - 1913 insieme pastico gesso legno reticima*

도판19) 움베르토 보치오니, <머리와 창  
의 혼합 Fusion of a Head and Window>, 1912, 석고, 파괴됨



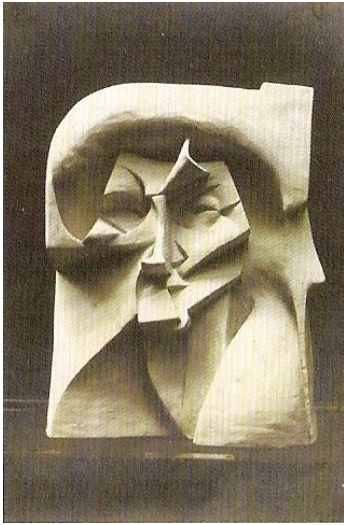
도판20) 움베르토 보치오니, <머리+집+빛  
Head+House+Light>, 1912, 석고, 파괴됨



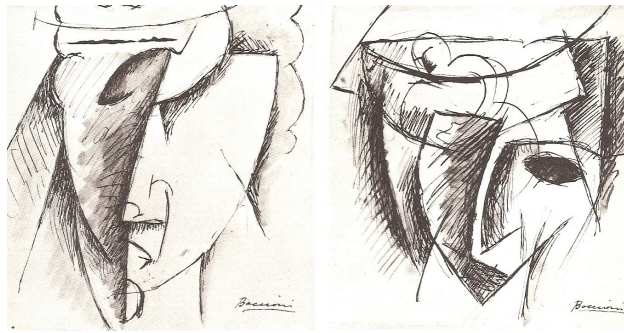
도판21) 움베르토 보치오니, <수평구조 Horizontal Construction>, 1912, 캔버스에 유채, Bayerisch Staatsgemäldesammlungen, Munich



도판22) 후안 그리, <작가 어머니의 추상 Portrait of the Artist's Mother>, 1912, 캔버스에 유채, From the Collection of the late Douglas Cooper



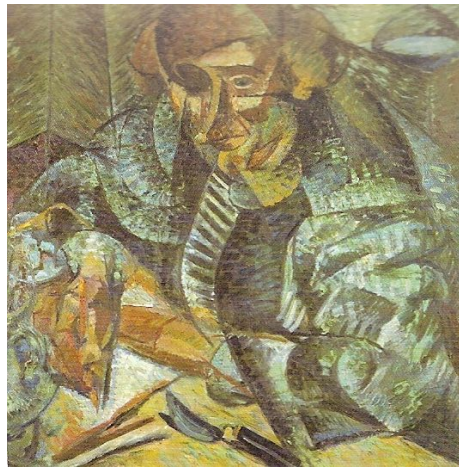
도판23) 움베르토 보치오니, <머리의 두 가지 추상 Empty and full Abstract of a Head>, 1913, 석고, 파괴됨



도판24) 움베르토 보치오니, Study for <Head>, 1912, 종이에 펜, Civico Gabinetto dei Disegni dei Castello Sforzesco, Milano



도판25) 움베르토 보치오니, <추함 Ungraceful>, 1912, 브론즈, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rome



도판26) 움베르토 보치오니, <추함 Ungraceful>, 1912, 캔버스에 유채, 개인소장



도판27) 움베르토 보치오니, <추상적인 면 Abstract Dimension>, 1912, Civiche Raccolte d'Arte, Museo d'Arte Contemporanea, Milano



도판28) 메다르도 로소, <관리인 The Concierge>, 1883, 석고, Museo Medardo Rosso, Barzio



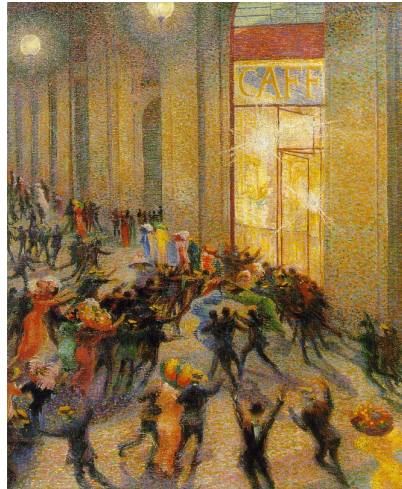
도판29) 파블로 피카소, <여인의 두상 Head of a Woman>, 1909, 브론즈, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington



도판30) 움베르토 보치오니, Study for <추상적인 면>, 1912, 종이에 연필, 개인소장



도판31) 움베르토 보치오니, <공간에서의 병의 전개 Development of Bottle in Space>, 1912(브론즈1931년), 모마MOMA 뉴욕



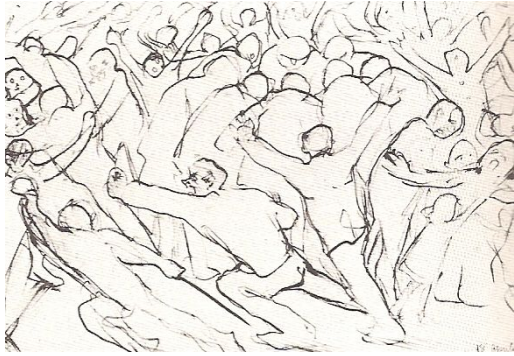
도판32) 움베르토 보치오니, <지하도의 폭동 Riot in the Galleria>, 1910, 캔버스에 유채, Pinacoteca di Brera, Milano



도판33) 움베르토 보치오니, <거리가 집으로 들어가다 The Street Enter the House>, 1911, 캔버스에 유채, Sprengel Museum Hannover



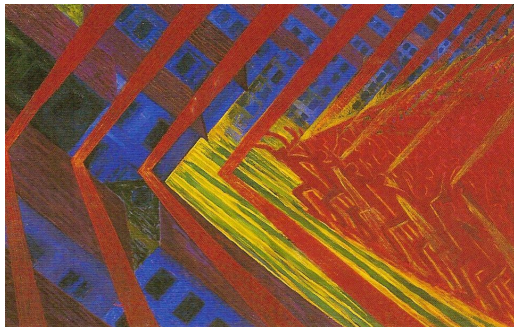
도판34) 움베르토 보치오니, <질료 Materia>, 1912, 캔버스에 유채, Gianni Mattioli Collection, Peggy Guggenheim Collection, Venice



도판35) 움베르토 보치오니, Study for <페싸움 Baruffa>, 1910, 종이에 연필, The Museum of Modern Art, New York



도판36) 카를로 카라, <무정부주의자 갈리의 장례식 Funeral of the Anarchist Galli>, 1911, 캔버스에 유채, 모마MOMA:뉴욕



도판37) 루이지 루솔로, <만란 Revolt>, 1911, 캔버스에 유채, 헤이그 시립미술관



도판38) 움베르토 보치오니, <인간의 역동성의 조합 Synthesis of Human Dynamism>, 1913, 석고, 파괴됨



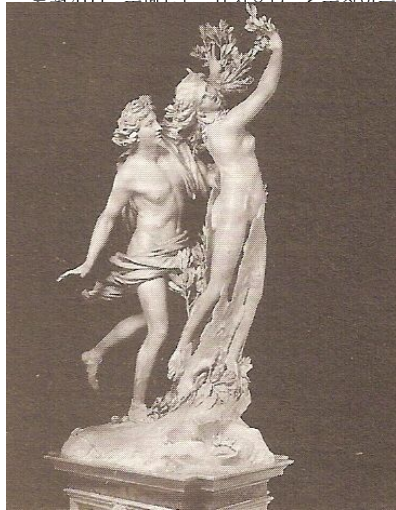
도판39) 움베르토 보치오니, <빠른 근육



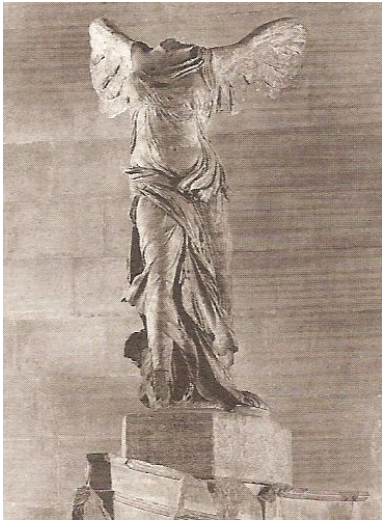
도판40) 움베르토 보치오니, <움직이는 근육



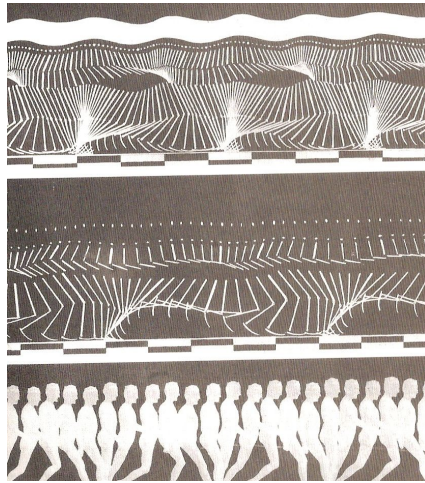
도판41) 움베르토 보치오니, <인체의 다이  
나미즘 Dynamism of a Human Body>, 1913,  
종이에 연필과 잉크, 개인소장, 밀라노



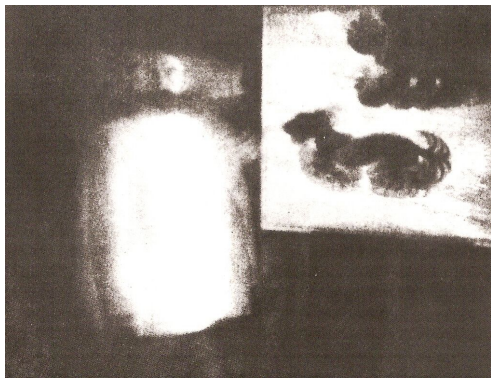
도판42) 베르니니, <아폴로와 다프네 Apollo  
and Daphne>, 1622-24, 대리석, Galleria  
Borghese, Rome



도판43) <사모트라케의 니케>, 루브르, 파리



도판44) 에리엔 질 마레, <육체이동에 관한 연속촬영>, 1886, 마레 뮤지엄, 본느



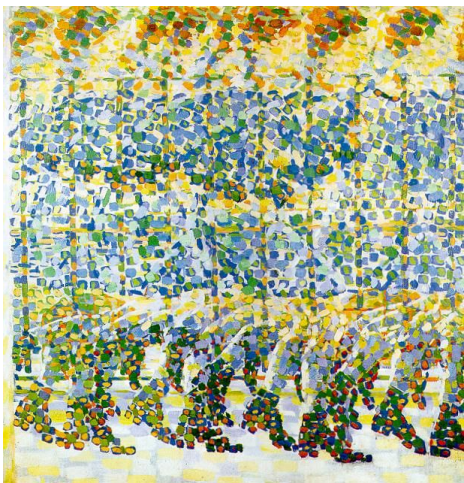
도판45) 안톤 줄리오 브라갈리아, <'끈에 묶인 개의 움직임'앞에 선 발라>, 1912, 사진, 브라갈리아 연구센터, 로마



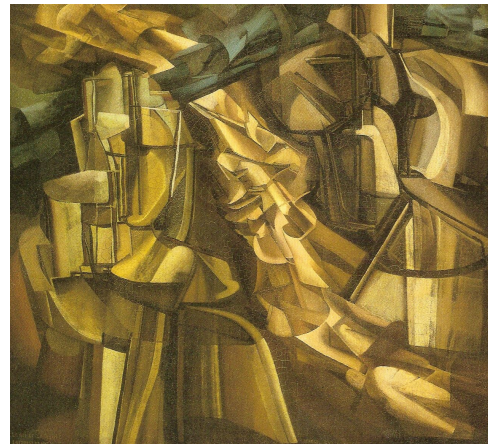
도판46) 자코모 발라, <끈에 묶인 개의 움직임 Dynamism of Dog on a Leash>, 1912, 캔버스에 유채, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York



도판48) 마르셀 뒤샹, <계단을 내려오는 나부 Nude Descending a Staircase>, 1912, 캔버스에 유채, Philadelphia Museum of Art



도판47) 자코모 발라, <발코니를 달리고 있는 소녀 Little Girl Running on a Balcony>, 1912, Civica Galleria d'Arte Moderna, Milano



도판49) 마르셀 뒤샹, <빠른 누드에 에워싸인 왕과 왕후 The King and Queen Surround by Swift Nudes>, 1912, 캔버스에 유채, Philadelphia Museum of Art

## 참 고 문 헌

### <해외 문헌>

Antliff, Mark., *Inventing Bergson: Cultural Politics and the Parisian Avant-garde*, Princeton/New Jersey: Princeton University Press, 1993

Antliff, Mark., "The Fourth Dimension and Futurism: A Politicized Space", *Art Bulletin*, Vol.82, December, 2000

Apollonio, Umberto., ed., *Futurist Manifestos*, trans. Robert Brain., R.W.

Flint., J. C. Higgitt., Caroline Tisdall., London: Thames and Hudson, 1973

Apollinaire, Guillaume., ed. LeRoy C. Breunig., trans. Susan Suleiman., *Apollinaire on Art: Essays and Reviews 1902-1918*, New York: The Viking Press, 1972

Benjamin, Walter., Arendt, Hannah., ed., *Illuminations-Essays and Reflections*, New York: Schocken Books, 1969

Berghaus, Gunter., *Futurism and Politics-Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction, 1909-1944*, Providence/Oxford: Berghahn Books, 1996

Bergson, Henri., *Oeuvres*, Paris: Presses Universitaires de France, 1959

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

Calvesi, Maurizio., Coen, Ester., *Boccioni L'opera Completa*, Milano: Electa, 1983

Coen, Ester., *Umberto Boccioni*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1988.

Dalrymple Henderson, Linda., *Duchamp in Context-Science and Technology in the Large Glass and Related Works*, Princeton/ New Jersey: Princeton University Press, 1998

D'Harnoncourt, Anne., *Futurism and The International Avant-Garde, Futurism and the International Avant-Gard*, Philadelphia Museum of Art, October

28, 1980 to January 4, 1981

Gentile, Emilio., *The Struggle for Modernity: Nationalism, Futurism and Fascism*, Westport/Connecticut London: Praeger, 2003

Golding, John., *Boccioni Unique Forms of Continuity in Space*,  
London: The Tate Gallery ,1985

Kozloff, Max., *Cubism/Futurism*, New York:Charterhouse Publishers,  
1972

Lista, Giovanni., "The Activist Model; or, The Avant-Garde as Italian Invention",  
tr.,by,Scott Sheridan, *South Central Review* 13, 1996, pp.13-34

Martin, Marianne., "Futurism, Unanimism and Apollinaire", *Art Journal* (28.Spring),  
1969

Mattioli Rossi, Laura.,ed., *Boccioni's Materia:A Futurist Masterpiece and the Avant-garde in Milano and Paris*, New York:  
Guggenheim Museum,2004

M. Schneede, Uwe., *Umberto Boccioni*, Stuttgar:Hatje, 1994

Poggi, Christine., *In Defiance of Painting:Cubism, Futurism, and the Invention of Collage*, New Haven:Yale University Press,1992

Petrie,Brian., "Boccioni and Bergson", *The Burlington Magazine*, Vol.  
116 March, 1974

Resenblum, Robert., *Cubism and Twentieth-Century Art*, New York:  
Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1976

Tisdall, Caroline., Bozzolla,Angelo., *Futurism*, London:Thames and  
Hudson, 1992

## <국내 문헌>

김정희, <미래주의 회화의 다이나미즘(Dynamism)에 관한 연구>,이화여자 대학교 대학원, 미술사학과 석사학위논문, 1986

김진성, 『베르그송 연구』, 학과 지성사, 1985

리오넬로 벤투리, 『미술비평사』, 김기주 옮김, 문예출판사, 2001

리처드 험프리스, 『미래주의』, 하계훈 옮김, 열화당, 2003

루이지 살바토렐리, 『이탈리아 민족부흥운동사』,곽차섭 옮김, 한길사, 1976

로잘린드 크라우스, 『현대조각의 흐름』, 윤난지 옮김, 예경,1997

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

박찬국, 『해체와 창조의 철학자 니체』,동녘, 2001

스티븐 켄, 『시간과 공간의 문화사 1880~1918』, 박성관 옮김, 휴머니스트,

2004

앙리 베르그송, 『물질과 기억』,박종원 옮김, 아카넷, 2005

앙리 베르그송, 『사유와 운동』,이광래 옮김, 문예출판사, 1993

G.아폴리네르, 『미학적 명사-입체주의 화가들』, 오병욱 옮김, 일지사,

1994

프리드리히 니체, 『차라투스트라는 이렇게 말했다』, 강대석 옮김, 한얼미디어, 2005

# ABSTRACT

## A Study of Umberto Boccioni's Sculpture

- Based on <Unique Forms of Continuity in Space>—

Lee, Mi Ran

Department of Art History

Graduated School of

Sungshin Women's University

This is a study on Umberto Boccioni's sculptures, centering on <Unique Forms of Continuity in Space (1913)>. The striding figure in the work is an expression of a Sculpture of the Environment showing a theme and continuous movements of surrounding environment. The progressive aspect symbolizes his belief in the political idea in which he actively participated and is expressed in the form of a human being with maximized physical strength.

On the assumption that Unique Forms of Continuity in Space is Boccioni's masterpiece which covers his all theories of art, this study examines properties found in the sculpture. From this viewpoint, Chapter 1 discusses temporal background that laid the foundation of his radical view of art and his career. Chapter 2 examines the futurist art declaration forming a basis of the sculpture declaration in Section 1 and the futurist sculpture declaration and sculptures manufactured on the basis of the theory in Section 2. Chapter 3 discusses two theories exerting important effects on the development of his sculpture theories in two sections. Section 1 examines the influences of Henri Bergson's philosophy and

plastic dynamism developed with an independent theory; Section 2 examines the influences of the idea of nationalism formed by George Sorel's political idea. The final chapter examines continuous movements expressed by a progressing human body in <Unique Forms of Continuity in Space> implying all his theories in Section 1 and characteristics of mechanized forms of human beings in Section 2.

This study tried to show that Boccioni's theory of sculpture was significantly influenced by Henry Bergson's philosophy and that progressive and dynamic features of his work are attribute to Italian nationalism. Thus, Boccioni's representative sculpture <Unique Forms of Continuity in Space> expresses plastic dynamism, the combination of un limited internal and external motions. And its mechanized figure that outperforms humans symbolizes Italy's bright future the sculpture longed for.