



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](#)

김 성 복 교수 지도
박사학위 청구 논문

‘투명성’의 변형과 확장

- 본인의 조각을 중심으로 -

2024

성신여자대학교 대학원
미술학과 조소전공
우더하오

‘투명성’의 변형과 확장

- 본인의 조각을 중심으로 -

김 성 복 교수 지도

이 논문을 박사학위 논문으로 제출함

2023년 10월

성신여자대학교 대학원

미술학과 조소전공

우더하오

인 준 서

우더하오 박사학위 논문으로 인준함

2023년 10월

심사위원장 장 옥 희



심 사 위 원 권 치 규



심 사 위 원 조 혜 정



심 사 위 원 한 호

(한) 호

심 사 위 원 김 영 복



성신여자대학교 대학원

국문초록

본인은 2012년부터 유리를 조각 창작의 매개로 삼는 과정에서 투명한 소재가 독특한 표현 방식과 미학적 의미를 지닌 다는 것을 발견했다. 투명한 소재는 빛과 조형물이 내재적으로 융합되게 만들며, 조형의 변화와 색채의 중첩은 수많은 예술적 효과를 만들어 냈다. 또한 입체조형물에 내부공간과 외부공간을 만들고 현실공간과 가상공간을 만들어 냈다. 콜린 로우는 <투명성>이라는 책에서 이 특성을 물리적 투명성과 현상적 투명성으로 나눌 수 있다고 언급하였다. 전자는 물질이 물리적인 속성 범주에 속하는 것으로 사물 자신이 가지고 있는 속성이다. 이와 달리 후자는 사상적 측면에서 그 내용과 의미를 갖는다. 이러한 이유로 본인은 자연스럽게 이 분야의 연구를 하게 되었습니다. 유리조형예술에서 이러한 적용시킨 효과는 조형의 외부 형태와 내부 공간에 연결을 가능케 하는데, 투명하지 않은 소재도 이런 내부와 외부 간의 연관이 있을까? 라는 질문을 안고 ‘물리적 투명성’에 대한 연구가 ‘현상적 투명성’에 대한 연구로 전환되었다. 따라서 본인은 가상공간과 실제 공간이 있는 생각의 형태를 작품의 창작 요소로 삼아 여러 시도들을 해보았다.

본인은 이 주제에 착안점을 두고 소재, 조형, 공간이라는 세개의 큰 요소를 두고 연구를 진행했고, 조각의 본체 공간, 가상과 현실공간 더 나아가 각기 다른 장소에서 심리적 인지공간에 대해 탐구하였다. 기요르기 케페스는 <시각 언어>라는 저서에서 투명성은 도형의 빛의 특성만을 보여주는 것이 아니라, 더 넓은 공간의 질서를 보여준다고 이야기 했다. 이러한 공간질서가 만들어진 장소에 대한 느낌과 조각품은 서로 에너지를 주고 받는다. 그리고, 이 부분이 본인이 ‘투명성과 조각장’에 대한 연구를 진행한 목적이다.

본 논문은 콜린로우의 <투명성>이론을 바탕으로 본인의 조각작품이 ‘물리적 투명성’에서 ‘현상적 투명성’으로 실현되는 과정과 미학적 의미에 대해서

탐구하고 서술하였다. 이와 동시에 로잘린드 크라우스가 제시한 ‘장소의 확장 이론’에 대해 조각장에서의 ‘투명성’에 대해 논지를 펼쳤다. 크라우스는 장소의 확장이론은 작품과 공간 사이의 상호작용을 강조하며 크라우스는 예술작품이 입체적인 실체일 뿐 아니라 주변 공간과의 관계를 통해 자신의 의미와 표현방식을 확장하는 존재라고 여겼다.

2장에서는 6명의 선행 예술가의 작품과 이론을 가지고 본인의 창작 과정과 연결 지어 연구를 전개해 나갔다. 6명의 선행 작가들은 다음과 같다. 1. 유리를 창작 매개로 삼아 유리 본체의 조형언어를 탐구한 스타니슬라브 리벤스키와 ‘빛과 공간 운동’ (Light and Space)의 선구자 중 한명인 레리 벨을 예시로 투명한 소재가 입체 조형에서 어떻게 활용되고, ‘투명성’ 이론이 조각 공간에서 어떤 역할을 하고 어떤 의미를 갖는지 논증하였다. 2. 가상공간과 실제 공간 그리고 구멍을 활용하는 것으로 유명한 헨리무어와 자연적인 요소를 추구하고 공간감과 균형감을 창작에 활용한 이사무 노구치를 예시로 가상공간과 현실공간이 조각 조형에서 어떻게 활용되고 어떤 철학을 지니는지 논증하였다. 3. 모노파의 선구자인 이우환과 거울 면의 반사를 통해 초현실 공간을 표현해 낸 아니쉬 카푸어를 예시로 ‘현상적 투명성’과 ‘조각장’의 내재적인 연관성을 논증하였다. 이 6명의 선행 예술가들을 ‘빛 공간의 조형, 음양 형태의 조형, 공간의 유무이론’으로 나누어 논지를 펼칠 것이다.

마지막으로, 본인의 지난 십년 가까운 시간 동안의 창작 과정을 결합시켜 이론과 결합된 실질적인 방식으로 ‘투명성’이 조각 창작 과정에서 어떻게 개입되고 어떻게 변화되어왔는지 분석했다. 또한, ‘조각장’에서 어떤 작용을 하고, 어떤 변화를 일으켰는지 분석했다. 그 내용은 각각 1. ‘투명성’과 조각의 경계 2. 가상과 현실의 매개체 3. 유동성과 조각장 이렇게 3개의 내용으로 연구를 진행하였다.

본 논문은 투명성과 장이론에서 제시된 장의 개념과 연결 지어 투명성이

조각장에서 어떻게 변화하고 확장되는지에 대한 문제를 통해 논문의 논지를 펼쳤다. 또한 본인의 창작경험을 결합시켜 조각 예술에서 가상과 현실, 투명과 불투명, 보이는 것과 보이지 않는 것등 학술계에서 가치 있고 의미 있는 것에 대해 탐구하였다.

핵심어 : 투명성, 빛과 공간, 네거티브 공간, 장이론, 조각장

목 차

국문초록

도판목록

I. 서론	1
1. 연구의 의미	1
2. 연구의 내용	3
II. 투명성 연구	6
1. 투명성과 공간론	7
1) 물리적 투명성과 현상적 투명성	9
2) 투명과 반투명	14
2. 네거티브 스페이스와 장이론(field theory)	16
1) 조각의 네거티브 스페이스 연구	16
2) 장이론에 대한 연구	21
3. 심리공간과 조각공간	27
1) 마음의 사회	27
2) 조각장	31
III. 선행 작가 연구	36
1. 빛과 공간	37
1) 스타니스라브 리벤스키	37
2) 레리 벨	42

2. 네거티브 스페이스	47
1) 헨리 무어	47
2) 이사무 노구치	53
3. 유-무 공간론	60
1) 이우환	60
2) 아니쉬 카푸어	69
IV. 본인의 작품분석	76
1. 투명과 조각의 경계: 유리 조각(2012~2023)	78
1) 투명재료의 물질성	80
2) 물질와 내면의 경계	87
2. 허구와 실제의 매개: 생강 조각(2012~2023)	90
1) 태호석과 생강 형태론	92
2) 조각 형태에서의 네거티브 및 포지티브 스페이스의 활용	99
3. 유동적 조각장 : 장과 조각(2017~2023)	107
1) 조각의 유동공간	108
2) 조각장의 변화와 확장	116
V. 결론	130

참고문헌

ABSTRACT(영문초록)

참고도판

- 참고도판 1) 앙상블 스튜디오 , SGAE, 산티아고 사무소 (ENSAMBLE STUDIO , SGAE, Central Office in Santiago) , 2020. 10
- 참고도판 2) 로버트 스미스슨 (Robert Smithson), <나선형 방파제 (Spiral Jetty)> , 1970. 23
- 참고도판 3) 로버트 스미스슨 , <한 구간의 여섯 정거장 (Six Stops on a Section) > , 1967. 34
- 참고도판 4) 스타니슬리브 리벤스키 , <헤드-아이 (Head-I) > , 1967. 37
- 참고도판 5) 스타니슬리브 리벤스키 , <베두텐데스 오브제크 ‘스페이스 III’ (Bedeutendes Objekt ‘Space III’) > , 1991. 38
- 참고도판 6) 스타니슬라브 리벤스키 , <스페이스 II (Space II) > , 1991. 40
- 참고도판 7) 레리 벨 , <대도시 (The big smoke) > , 2017. 42
- 참고도판 8) 레리 벨 , <베이 에어리어 블루스 (Bay Area Blues) > , 2018. ...
..... 43
- 참고도판 9) 레리 벨 , <빙산 (Iceberg) > , 2019. 44
- 참고도판 10) 레리 벨 , < 설치물 전경 (Installation View) > , 2017,
Whitney Museum of American Art NY. 45
- 참고도판 11) 헨리무어, <왕과 왕비를 위한 마퀴트>, 1952-1953. 47
- 참고도판 12) 헨리무어, <누워 있는 인물 (Reclining Figure) >, 1984. 48
- 참고도판 13) 헨리무어, <이음새 조각 No.7: 파이프 (Two Piece Sculpture

No.7: Pipe) > , 1966.	50
참고도판 14) 이사무 노구치(Isamu Noguchi), <조각 정원> , 1964.	53
참고도판 15) 이사무 노구치, <슬라이드 만트라>, 1985.	55
참고도판 16) 이사무 노구치, <파크 하와이(Park Hawai)> , 1940.	56
참고도판 17) 이사무 노구치, <작품 스케치>,1962.	57
참고도판 18) 이사무 노구치, <검은 태양>, 1969.	58
참고도판 19) 이우환, <선으로부터(From Line)>, 1977	60
참고도판 20) 이우환, <대화>, 2015 , 그림 : 218 x 291cm , 자연석 : 100 x 100 x 100cm.	61
참고도판 21) 이우환, <회의>, 2013, 철판, 자연석.	62
참고도판 22) 이우환, <광장>, 2013 철판, 자연석.	64
참고도판 23) 이우환, <관계항-거울의 길>, 2021-2022.	67
참고도판 24) 아니쉬 카푸어, <스카이 미러(Sky Mirror)>, 2018 ,Houghton Hall.	70
참고도판 25) 아니쉬 카푸어, <구름문(Cloud Gate)>, 2004, 시카고.	72
참고도판 26) 옥은당연산(玉恩堂硯山), <신수원석보新素園石譜>	91
참고도판 27) 태호석 (太湖石)	93
참고도판 28) 잔왕(展望) , <가산석 제150호 (假山石 第150号) >, 2009. 스테인리스	94
참고도판 29) 우더하오, <생강 조형물과 태호석의 비교>, 2022.	96

작품도판

작품도판 1) 우더하오(吳德灝) , <그 해 (那一年) > , 2015.	38
작품도판 2) 우더하오, <흐릿한 달(月朦朧) >, 2012 , 유리조형.	39
작품도판 3) 우더하오 , < 점석성금 (點石成金) > , 2014.	50
작품도판 4) 우더하오 , <무무명 (無無明)> , 2020.	51
작품도판 5) 우더하오, <강산은 이토록 아름답다(江山如此多嬌)No.20211103>, 2021. ...	69
작품도판 6) 우더하오 , <강산은 이토록 아름답다 NO.20201001>, 2020, 중국 립푸산 타이텐 예술기지 소장 (中國羅浮山太田藝術基地收藏).	72
작품도판 7) 우더하오, <어둠 속의 댄서 (黑暗中的舞者)>, 2012. 유리주조, 25×35×10cm.	82
작품도판 8) 우더하오, <그 해>, 2016. 유리주조, 40cm×60cm×25cm.	84
작품도판 9) 우더하오, <무무명 (無無明)>, 2018,유리크리스탈, 30cm×35cm×12cm.	86
작품도판 10) 우더하오, <번째 파랑(庚子藍)NO.1>, 2022,유리 크리스탈, 120×35×40cm, 중국 칭다오 미술관 소장 (中國青島美術館收藏).	86
작품도판 11) 우더하오 , <실낙원 (失樂園) > , 2012. 유리주조, 18cm×15cm×10cm.	92
작품도판 12) 우더하오, <생강 (生姜) >, 2022.	97
작품도판 13) 우더하오, <고산수 (枯山水)>, 2012	101
작품도판 14) 우더하오,<강산은 이토록 아름답다 No.20211101>, 2021,138×110×8cm.	102

작품도판 15) 우더하오, <강산은 이토록 아름답다 No.20211102>, 2021, 128×60×8cm. …	103
작품도판 16) 우더하오, <고산시리즈 (孤山系列) NO.1>, 2023, 종합재료, 120×120×10cm. …	104
작품도판 17) 우더하오, <고산시리즈-별과 하늘 (孤山系列-星空)>, 2023, 종합재료, 39x42x20cm. …	106
작품도판 18) 우더하오, <1724의 움직이는 연회 1호 (1724的流动盛宴-1号)>, 2017, 설치, 파리 국제 예술 공동체. …	109
작품도판 19) 우더하오, <하늘을 바라보다 (觀·空)>, 2019, 프랑스 세르비노르트 예술원 소장. …	110
작품도판 20) 우더하오, <하늘을 바라보다>의 일부분, 2019, 프랑스 세르비노르트 예술원 소장. …	111
작품도판 21) 우더하오, <강산은 이토록 아름답다 No.20211101>, 2020, 종합재료, 300x350x120cm, 중국 뤄푸산 타이텐 예술기지 소장 …	113
작품도판 22) 우더하오, <강산은 이토록 아름답다 No.20211101>, 2020, 종합재료, 300x350x120cm. …	114
작품도판 23) 우더하오, <강산은 이토록 아름답다 No.20211101>, 2020, 종합재료, 300x350x120cm, 중국 광저우 조각원 소장 (中國廣州雕塑院收藏). …	116
작품도판 24) 우더하오, <강산은 이토록 아름답다 NO.202203>, 2023, 중국광저우미술관 소장 (中國廣州美術館收藏). …	117
작품도판 25) 우더하오 <이형사신-생명의 형태 (以形写神-生命的形态):강산은 이토록 아름답다>, 2022. …	118

작품도판 26) 우더하오, <See Through>, 2023, 종합재료, 22x28x3cm.	122
작품도판 27) 우더하오, <항아리로 하늘을 보다(以罐观天) · 서울> 2023, 영상.	123
작품도판 28) 우더하오, <부항 프로젝트·도시 기호 (火罐计划·都市符号)> 시리즈, 2023, 투명 아크릴, 조명, 420x300x6mm.	124
작품도판 29) 우더하오 <부항프로젝트-O ₂ >, 2023, 종합재료, 35x32x20cm.	126
작품도판 30) 우더하오, <나와 ‘나’ (我‘我’)>, 2023, 종합재료, 45x42x30cm.	128

I. 서론

1. 연구의 의미

‘투명성’은 미학에서 중요한 개념 중 하나로 조각 분야의 발전에 분명한 영향을 가져다 주었음은 의심할 여지가 없다. 조각은 입체적 조형예술로서 재료와 형식 그리고 공간을 통해 작가의 감각, 지각 그리고 가치관을 표현해내는 예술이다. 해당 논문은 조각예술의 변화와 발전에 어떤 가능성이 부여되는지, ‘투명성’이 조각에서 어떻게 활용되는지에 대해 ‘투명성’을 통해 연구하며, 이를 통해 조각과 공간에 대한 이해를 확장 시키고 창작의 새로운 사고방식을 제시하고자 한다.

본 연구는 본인의 작품에 대한 심도 있는 연구와 분석을 통해 투명성이 조각 작품의 감각적 방식과 감상 체험을 변화시키는 것을 증명하고자 한다. 또한, 작품을 보는 관객이 재료와 형식, 그리고 공간 등의 투명한 요소를 통해 작품과 더욱 직접적이고 밀접하게 상호 작용하는 것을 증명하고자 한다. 투명성을 통해 개방적이고 유동적이며 동태적인 조각공간을 만들어 내며, 이를 통해 작품과 환경 간 긴밀한 연관성을 만들어 낼 수 있다. 이러한 변화와 발전은 작품이 내포하고 있는 내용과 표현 방식을 더욱 다채롭게 했을 뿐 아니라 작품을 감상하는 관객의 상상력과 참여도를 제고 시켰다. 콜린 로우(Colin Rowe, 이하 로우로 칭함)의 ‘투명성(transparency)이론’에서는 투명성의 개념과 건축공간에서 투명성의 활용을 대해서 심도 있게 다뤘다. 콜린 로우는 투명성이 재료의 투명도만을 의미하는 것이 아니라 공간과 형식 그리고 시각적 인지가 교차되는 것을 의미하기도 한다고 설명했다. 투명성은 어떠한 재료를 선택하고, 구조를 어떻게 배치하는 지, 빛을 어떻게 활용하는 지에 따라 개방적이고 유동적이며 경계가 없는 감각을 만들어낼 수 있다. 이러한 관점은 조

각예술 분야에 영감을 불러일으키는 의미를 지니며 본인이 창작을 하는 과정에 중 투명성을 공간의 변화와 시각적 체험을 이끈다.

한편 로잘린드 크라우스(Rosalind E. Krauss, 이하 크라우스로 칭함)의 ‘장이론(field theory)’에 관한 연구는 예술 작품의 공간과 환경을 이해하는 데 중요한 기틀을 마련해 주었다. 크라우스는 작품과 주위 환경의 상호 작용 및 상호 연관성을 강조했고, 예술을 장(field)과 긴밀히 연결되어 있는 하나의 현상으로 보았다.¹⁾ 크라우스의 이론 관점은 조각작품과 전시공간 간의 관계를 이해하는 데에 새로운 시각을 갖게 해주었다. ‘장이론’과 투명성의 개념을 합쳐 우리는 투명성이 어떻게 조각영역에서 변화와 발전을 일으키며, 작품과 관객, 공간 그리고 더 나아가 다른 예술 작품과의 긴밀한 관계를 알아낼 수 있다.

로우와 크라우스의 이론을 바탕으로 연구 주제와 본인의 작품과 접목시켜 투명성의 여러 측면과 잠재 가능성에 대해 연구하였다. 로우는 물리적 투명성과 현상적 투명성의 개념을 제시하였고, 공간과 형식에서 투명성의 역할을 강조하였다. 크라우스의 장이론은 예술 작품의 공간과 환경을 이해하는 데 중요한 기틀을 마련해 주었으며 크라우스의 연구는 작품과 관객, 공간과 다른 예술 작품과의 긴밀한 관계를 명시해주었다. 투명성과 장이론을 접목시켜 투명성이 조각 영역에서의 실재와 표현 방식을 한층 더 깊게 이해할 수 있게 되고, 조각에 대한 인지와 심미적 경험을 확장 시킬 수 있다.

연구 주제인 <‘투명성’의 변화와 발전>의 연구목표는 조각예술 영역에서 투명성의 잠재성과 미학적 의미를 탐구하며 더 나아가 투명성을 통해 조각예술의 표현 방식과 감상 체험을 변화하며 확장 시킬지에 방점을 둔다. 본 연구의 주제는 로우와 크라우스의 이론을 바탕으로 조각예술 영역의 연구와 실질적 행동을 이끌고 더 나아가 조형예술에 대한 이해와 감상을 더욱 풍부하게 하는 것에 방점을 둔다.

1) 김준, 「근대 이후 시각적 패러다임 변화에 따른 투명성 개념 해석에 관한 연구」, 『대한건축학회』, 2006, p23.

2. 연구의 내용

본 연구의 목적은 투명성이 조각예술 영역에서 어떻게 응용되고 어떤 영향을 미치는지를 알아내는 것이다. 연구 내용은 투명성의 개념 이해, 조각예술 영역 내 투명성의 표현 방식 및 활용 범위에 대한 분석 등을 포함한다. 투명성이 조각품의 공간, 형식, 재료, 감각적 인지 그리고 더 나아가서는 조형예술에 어떤 영향을 미치고 어떠한 의미를 지니는 지에 대해 중점적으로 연구하였다.

제 2장에서는 투명성의 공간이론, 실제, 가상공간과 장이론 조각공간과 심리적 구조 등 세 부분으로 나누어 분석하며 논증하였다. 또한 로우의 현상적 투명성의 공간이론이 조각 창작에 중요한 의미를 지니는 것을 예시로 들며 관련된 이론을 근거로 본 연구의 이론을 뒷받침하였다. 로우의 연구는 공간의 감각 인지와 경험을 강조하며 조각 작품이 관객의 정서와 감각을 유도한다는 점에 집중했다. 조각 창작 과정에서 현상적 투명성 원칙을 활용함으로써 예술가는 더욱 심도 있는 다층 레이어 작품을 만들어낼 수 있다. 로버트 슬루츠키(Robert Slutzky, 이하 슬루츠키로 칭함)의 ‘투명과 반투명’²⁾ 연구는 조각 창작에 있어 동일한 의미를 지닌다. 슬루츠키는 조각예술에서 투명한 소재와 반투명한 소재의 활용과 이러한 소재들이 공간과 빛의 방향에 어떠한 영향을 미치는지에 대해 연구하였다. 조각 창작 과정에서 투명한 소재와 반투명한 소재는 시각적으로 가볍고 유동적인 느낌을 보여줌으로서 작품이 변화와 움직임을 갖게 해준다. 투명한 소재와 반투명한 소재는 환경의 빛의 방향과도 상호작용하며 음영, 반사, 투사 등의 효과를 만들어내어 작품의 시각적 효과와 표현 방식

2) 이종건, 「로우와 슬루츠키의 투명성 개념의 해석과 확장에 관한 연구」, 『대한건축학회』, 2009.

을 더욱 다채롭게 만들어 준다. 이러한 연구는 조각 예술가들에게 더욱 다양한 재료의 선택과 창작 가능성을 제공해 줌으로서 풍부한 상상력과 시각적 충격을 선사하는 작품을 창작 해낼 수 있도록 한다. 마빈 민스키(Marvin Minsky, 이하 민스키로 칭함)의 마음의 사회성 이론³⁾과 크라우스(Rosalind Krauss)의 확장 된 장소에서의 조각이론은 모두 조각 창작이 작품을 감상하는 관객, 환경 그리고 사회와의 관계에 대해 강조했다. 위의 두 이론은 예술가들이 작품 자체의 형식과 소재 뿐 아니라 작품과 관객 간의 상호작용 역시 충분히 고려해야 한다는 점과 작품과 전시환경 간의 연관성에 대해서도 고려해야 할 것을 일깨워준다. 위의 두 이론을 활용하여 예술가들은 보다 더 교감할 수 있고, 공감대를 형성하며 영감을 줄 수 있는 조각 작품을 만들어 낼 수 있게 된다. 또한 작품들을 통해 관객이 깊이 있는 사고와 정서적 공감을 할 수 있게 된다. 위 여러 개의 이론을 주장한 사람들의 관점은 본 연구의 중요한 근거와 이론적 배경을 제시해 주었다.

제 3장에서는 6명의 선행작가의 연구와 작품을 중심으로 서술하였는데, 각각의 작가는 다음과 같다.

첫째, 투명한 재료를 이용하는 예술가 스타니스라브 리벤스키와 래리 벨.

둘째, 조형공간의 허구와 실재를 연구하는 조각가 헨리무어와 이사무 노구치.

셋째, 소재와 공간의 개념을 연구하는 현대 예술가 이우환과 아니쉬 카푸어.

위 6명의 작가를 투명과 빛 공간의 조소, 음양 공간의 조소, 공간의 유무이론 등 3가지로 나누어 서술하였다. 위 6명의 작가의 작품을 통해 예술 표현 방식을 연구하고 작품의 소재, 형식, 관념 그리고 미학적 가치를 분석하였다.

제 4장에서는 본인의 10년에 가까운 창작 과정을 서술하며, 이론과 실재를 결합시키는 방식으로 ‘투명성’이 본인의 조각창작 과정에 어떻게 개입되며 어

3) [美] Minsky Marvin, 『创造性思维:人工智能之父马文·明斯基论教育』, 人民邮电出版社, 2020.

떤 변화를 미치는지, 조각장에서 어떠한 작용과 변화를 만들어 내는지에 대해 서술하였다. 각각 투명성과 조소의 경계, 허구와 실제의 매개, 유동적인 조각장 세가지 방향으로 서술하였다.

본 논문은 모두 문헌 연구와 예시 분석, 실증연구 등의 방법으로 쓰였다. 학자 로우와 크라우스 등 작가의 이론 관점을 분석했으며, 이를 통해 투명성의 정의와 해석을 심도 있게 이해할 수 있었다. 예시 분석에는 대표적인 조각 작품들로 선택하였고, 투명성의 활용 방식과 실질적으로 나타난 효과에 대해서 심도 있게 연구하였다. 실증 연구는 조사와 관찰을 통해 투명성이 실제 조각 창작 과정에서 어떻게 존재하며 어떤 반응을 갖는지 이해할 수 있었다. 투명성이 조각장에서 어떻게 변화하고 확장되는 지를 연구하여 본인은 조소 창작에 대한 이해와 인지를 확장 시킬 수 있었다. 이와 동시에 본 연구는 투명성이 조각의 언어와 표현 방식의 미학적 의미 그리고 더 나아가 관객의 감각적 인지와 경험에 어떠한 영향을 미치는지에 대해서도 심도 있게 다룬다. 본 연구는 조소예술의 창작과 이론의 비약적 발전에 기여하며 현대 조각예술에 새로운 사고와 시사점을 제공할 것이다.

II. 투명성 연구

본인은 오래전부터 유리 소재의 작업들을 해오며 유리라는 물질의 투명성과 조각조형을 결합시키는 것에 관해 연구해왔다. 더 나아가 투명함에 대한 물질적인 이해를 넘어 투명함을 정신적으로 추구하는 경지에까지 달했으며 현상적 투명성에 대한 연구를 진행하게 되었다. 본인 작품의 소재 역시 단순히 유리를 사용하는 데에서 더욱 광범위하게 투명한 소재를 사용하는데 까지 확장되었고, 불투명한 소재를 사용하기도 한다. 불투명한 소재를 활용해 현상적 투명성을 지닌 조각품과 공간을 창조해낼 수 있을까?라는 질문 역시 본인이 창작을 하는 과정에서 마주하게 되고 생각하게 되는 질문이다. 본인의 작품이 투명성을 지니고 조각 장소 방면에서 특징을 지닌다는 것을 본 연구에서 다루는 특징들의 근거로 삼으며 본 논문은 투명성이 부여된 조각 장소의 변화와 확장에 대한 연구하며 관련 이론을 정립하였다.

본인의 작품 가운데 투명성과 조각 장소는 매우 중요한 연구 영역이며, 공간과 예술창작과 관련 된 개념들에 대해 각각 연구하였다. 투명성에 대한 연구는 건축, 설계, 도시계획 등 영역까지 포함되며, 투명한 소재나 설계 방식을 통해 개방적이고 다차원적이며 상호 연결되어 있는 하나의 공간 체험을 창조해 내는 것을 의미한다. 유리, 투명 벽 등과 같은 투명한 소재를 사용해 투명성을 실현 시킬 수 있으며 개방적인 구조와 시각적 연결을 통해 투명성을 창조해 낼 수도 있다. 투명성에 대한 연구를 통해 투명한 소재가 어떻게 공간에 대한 사람들의 감각적 인지와 경험을 바꿀 수 있는지 탐구하였고, 더 나아가 공간의 연결성, 개방성과 레이어 층에 어떠한 영향을 미치는지 탐구하였다.

조각 장소에 대한 연구는 조각 작품과 환경 공간 간 관계와 상호 작용에 관해 집중적으로 연구하였으며, 작품과 전시환경 간 공명과 상호 작용이 작품의 의미와 효과 미치는 중요성을 강조한다. 조각 장소를 창조해 내는 과정은

작품이 특정 전시 공간에서 어떻게 배치되며, 전시 환경과 관객의 참여와 관련된 부분도 고려되어야 한다. 알맞은 공간 배치와 전시 방식을 통해 관객의 참여와 상호작용을 이끌어낼 수 있을지, 더 나아가 작품의 표현력과 영향력을 증대시킬 수 있을지에 대해 조각장소에 대한 연구를 진행했다.

투명성과 조각 전시 장소에 대한 연구는 본인이 창작을 하는 과정에 있어 공간과 예술 창작에 대한 새로운 시각과 이해를 갖게 했다. 본 연구를 진행하며 본인은 공간의 연결성과 개방성 그리고 다차원적인 체험, 더 나아가 작품과 관객, 환경과 사회 간의 관계에 주목했다. 투명성에 대한 연구를 통해 본인은 공간의 가시성과 투명도가 사람의 감각적 인지와 정서에 어떤 영향을 미치는지에 대해 관심을 갖고, 조각 전시 장소에 대한 연구를 통해 본인은 작품과 전달되는 공간의 느낌과 특정 환경에서 보여지는 현상과 상호 작용에 관심을 가졌다. 위 연구들을 통해 본인은 창작 예술의 새로운 창작 사고와 방식을 깨달았고, 더욱 상호작용 할 수 있고 관객 참여성이 높은 획기적인 작품을 생각해내고 창조해낼 수 있게 되었다. 이와 동시에 투명성과 조각 전시 장소에 대한 연구는 본인의 '투명성 사고'를 품은 조각 소재에 대한 폭넓은 추구를 실현시켰고, 예술과 공간의 관계에 대한 다차원적인 이해를 돕고 예술 관념을 확장 시켜 주었다.

1. 투명성과 공간론

조각창작의 각도에서 투명성을 이해하는 것은 일반적으로 단순한 개념이다. 하지만, 건축의 각도에서 이해한다면 훨씬 다차원적이다. '투명성(Transparency)', '공간-시간(space-time)', '동시성(simultaneity)', '상호 침투성(interpenetration)', '중첩성(superimposition)', '양면성(ambivalence)' 등과

같은 어휘들은 현대 건축학 내용들 가운데 같은 의미로 여겨지는 어휘들이다.⁴⁾ 이 때문에, 투명성에 관한 연구는 정태적인 공간 뿐 아니라 시간, 심지어는 사고방식에 까지 연관될 수 있다. 본인의 작품이 물리적 투명성에서 현상적 투명성에 가까워지고 있다는 것에 대한 근거이며 더 나아가 투명성 사고방식을 통해 예술 창작을 하는 것이다.

정의에 따르면, 투명의 성질 혹은 상태는 일종의 물질 조건이다. 빛이나 공기의 투과가 가능하다. 또한, 일종의 이성적 본능이기도 하다. 인간의 선천적인 요구에서 비롯된 것이며, 매사가 쉽게 감각적으로 인지되고, 의심할 여지 없는 확고한 근거를 갖으며, 애매한 부분 없이 명확하길 바라는 것이다. 이로 인해, 하나의 형용사로 쓰이는 ‘투명한’이라는 어휘는 순수 물리학적 의미를 갖고, 무언가를 평가하는 기능을 갖는다는 점 때문에 일반적인 도덕이 되었다. 처음부터 수많은 변수와 함의를 갖고 있으면서 오해를 지니고 있기도 한 것이 ‘투명한’이라는 어휘이다.⁵⁾

‘투명’이라는 단어를 언급하게 되면 이 단어 글자 자체가 지니는 함의는 일반적으로 ‘물질’과 ‘관념’ 이 두가지 측면을 모두 포함한다. ‘물질적 조건’에서의 ‘투명’은 투명한 물체가 빛 혹은 공기를 그 표면에 투과 시킨다는 것을 의미한다. 반면 ‘투명’을 일종의 지적 수요로 놓고 봤을 때는 인간의 본능 중 일부로 인식할 수 있다. 다시 말해 ‘투명’이 ‘무언가를 평가하는 기능’과 ‘도덕’이라는 점을 포함한다고 할 수 있다. 우리 인간은 대개 타인의 행위가 투명하며, 기업의 경영이 투명하길 바라며, 혹 불투명 한 것은 ‘기만’으로 여긴다. 이는 단어의 의미로부터 발생된 것으로, 비물질적 속성이지만 일종의 사회적 약속과 같은 의미를 지니게 되었고, 모든 사람들이 이해할 수 있는 글자가 되었다.

4) 김종서, 「현대건축공간에서 투명성의 표현특징과 이미지 특성에 관한 연구」, 忠南大學校 大學院, 2014, p31.

5) ‘透明性’总述, 『透明性』释读01, <https://www.archiposition.com/items/cab2534675>, 2020

이 때문에 ‘투명’이라는 단어에 대해서는 한 단어로가 아닌 더욱 여러 측면에서의 이해가 필요하다.

한층 더 깊은 해석으로는 투명성을 하나의 예술 작품에서 볼 수 있는 일종의 상태로 인식하는 것이 있다. 기요르기 케페스(Kepes Gyogy)는 『시각 언어』(The Language of Vision)⁶⁾에서 ‘우리가 두개 혹은 그 이상의 형태가 서로 중첩되고 그 자각이 공통의 중첩된 부분을 주장한다면 우리는 공간적 크기의 모순에 직면하게 된다. 이러한 모순을 해소하기 위해서 우리는 새로운 시각상의 특징적 존재를 추측해야만 한다. 형태에는 투명성이 부여된다. 즉 형태는 서로 시각상의 파괴 없이 상호 관입 할 수 있다. 그러나 투명성은 단순한 특징 이상의 것보다 광범위한 공간적 질서를 의미하고 있다. 투명성은 공간적으로 다른 차원에 존재하는 것을 동시에 지각할 수 있는 것을 의미한다. 공간은 단순히 후퇴할 뿐만 아니라 끊임없이 활동하면서 앞뒤로 격동하고 있다. 투명한 형태의 위치는 각각의 형태를 가까운 것으로 볼 수 있고 또 멀리 있는 것으로도 볼 수 있는 것처럼 이중성을 지니고 있다⁷⁾’라 정의 내린 바 있다.

1) 물리적 투명성과 현상적 투명성

콜린 로우는 저명한 건축가이자 도시 계획가이다. 로우는 투명성의 이론에 대해 중요한 관점을 제시했다. 로우의 투명성 이론은 공간의 현상적 투명성에 집중되어 있다. 건축 과정에서 투명한 소재의 중요성과 이 소재가 공간의 감각적 인지와 경험에 어떠한 영향을 끼치는지에 대해 강조하였다. 로우의 관점에서 투명성은 물질적 투명함만을 의미하는 것이 아니라, 이 투명성이

6) 이수진, 「그래픽 디스플레이로서의 투명성에 관한 연구」, 남서울대학교 대학원, 2015, p19.

7) 戈尔杰·凯普斯:『视觉语言』, 芝加哥: 保罗·西奥布雷德, 1944, p77.

공간에서 어떻게 나타나고 변화하는 지를 더욱 중요하게 생각한다. 로우는 투명성이 시각적 연결과 상호 연관을 만들어낼 수 있으며 폐쇄적인 공간의 한계를 타파하여 안팎의 공간의 상호 침투와 확장되고 혼합된 감각을 만들어낸다고 주장했다.⁸⁾ [참고도판 1]



참고도판 3 양상블 스튜디오, SGAE, 산티아고 사무소, 2020

투명성은 공간에 대한 이해와 감각적 인지에 있어서 중요한 영향력을 갖는다. 투명한 소재를 통해 사람들은 시각적으로 건축물을 보고, 다른 공간 간 관계와 연속상을 꿰뚫어 본다. 이 이론은 건축 설계와 도시 계획에 막대한 영향을 끼쳤으며 로우는 건축가가 설계를 하는 과정에서 투명한 소재를 사용할 것을 권하며 이를 통해 더욱더 개방적이고 상호 작용을 하는 공간 환경을 만들도록 한다. 투명성은 시각적으로 다차원적이고 심도 있는 느낌을 만들어내며 공간이 더욱더 풍부하고 복잡해 보이게 만든다. 공간에 대한 사람들의 이해를 높이며 다양화된 시각적 체험을 제공하며 다채로운 도시경관을 만들어 준다. 콜린 로우는 투명성에 관한 연구에 있어서 두가지 측면을 다루었는데 바로 물리적 투명성과 현상적 투명성이다.

8)[美]科林·罗·罗伯特·斯拉茨基, 『透明性』, 金秋野、王又佳译, 中国建筑工业出版社, 2008, p24.

물리적 투명성은 하나의 물체 혹은 건축물 자체의 소재나 구조가 투명하거나 부분적으로 투명한 성질을 나타낸다. 투명한 소재와 투명한 구조 혹은 특수한 설계를 통해 투명함을 실현하는 것이다. 로우는 연구를 통해 유리, 플라스틱 등과 같은 투명한 소재를 사용하거나 투명한 구조의 설계 원칙 등을 적용시키면 건축물이 더욱 개방적이고 넓은 공간을 지닌 것 같은 효과를 낼 수 있다고 주장한다. 투명한 소재를 사용하거나 투명한 구조로 설계한 건축물은 그 주변 환경과 경계가 없는 연결성을 갖게 되고, 개방적이고 가벼우며 유동적인 느낌이 있는 공간적 체험을 만들어낸다. 물리적 투명함을 활용하면 물체와 건축물의 외관 형식을 바꿀 수 있을 뿐 아니라, 주변 환경과 관찰자 간의 긴밀한 연결성을 만들어 낼 수도 있다. 물리적 투명성은 현대 디자인에서 중요한 의미를 갖는데, 개방적이고 연속적이며 유동적인 느낌의 공간적 체험을 창조해 내는데 효과적인 수단이 되었다.

반면, 같은 조각작품 중에서도 물리적 투명성은 투명한 재료를 사용하거나 투명한 구조를 만들어 내 관람자가 조각 체험을 통해 내부 혹은 작품 뒤의 공간을 볼 수 있게 해준다. 또한 조각 작품에 날렵하고 예리하며 상호적인 시각적 효과를 부여할 뿐 아니라, 관람자와 조각 작품 간 더욱 직접적인 연결과 상호작용을 만들어 준다. 본인은 10년 가까운 시간동안 유리를 이용한 조각 창작을 해오면서 투명한 소재가 조각 조소의 조형 공간감 및 주변 환경과의 어울림에 미치는 중요한 역할들을 조금씩 느껴가고 있다. 그렇기 때문에 본인은 조소에서 물리적 투명성의 표현 방식에 대해 다음 몇가지 측면으로 정리해보았다.

첫째, 투명한 소재 활용에서 유리, 플라스틱, 수지 등과 같은 투명한 소재를 사용하여 투명한 효과를 지닌 조각 작품을 만들어 낸다. 투명한 소재와 조형을 잘 조합하여 조각 작품 겉 표면에 광택을 만들어 내거나 광택이 움직이게 할 수 있다. 이를 통해 조각 작품의 내부 조형 구조와 색감 및 질감을 더욱

풍부하게 표현 할 수 있으며 동시에 작품과 외부 환경과 대비와 어울림을 만들어 낼 수도 있다.

둘째, 중첩효과의 활용에서 투명한 소재나 재료를 조각에 여러 층으로 중첩시켜 심도 있고 복잡한 시각적 효과를 만들어 낼 수 있다. 이런 중첩 효과는 관람자들에게 여러 개의 투명층을 보여줌과 동시에 허구와 실체가 교체되는 변화를 만들어 내기도 한다.

셋째, 구멍과 개방적인 구조에서 조각에 구멍이나 개방적인 구조 혹은 투과가 가능한 요소를 만들어 관람자가 조각 체험을 통해 내부 혹은 작품 뒤의 공간을 볼 수 있게 해준다. 이런 구멍을 뚫는 구조는 조각의 가벼운 느낌을 더해줄 뿐만 아니라 관람자가 주변 환경과 더욱 긴밀한 상호작용을 할 수 있도록 돕는다.

위의 세가지 방법을 통해 조각에서 물리적 투명성을 활용하는 범위가 넓어졌고, 더 층이 다양하고, 깊이 있는 조각품들이 만들어 지게 되었다. 이와 동시에, 물리적 투명성은 관람자들과 상호작용하는 새로운 방식을 제공하여 관람자들이 조각을 관찰하고 통찰함으로써 다른 시각과 공간에 대한 느낌을 체험할 수 있게 되었다. 이러한 상호작용과 참여감은 조각 작품에 한층 더 풍부해지고 동태적인 시각적 체험을 더해주었다.

로우의 연구는 건축 설계를 하는 과정에서 투명성은 물리적으로 투명한 소재와 구조를 뜻하는데 그치지 않고 건축물의 외관과 형식, 시각적 인지의 투명성도 포함한다는 사실을 일깨워 준다. 투명성은 건축물의 개방적이고 연속적이며 유동성 있는 공간적 체험을 만들어주어 건축물이 주변환경과 관람자간에 더욱 긴밀한 관계를 맺을 수 있도록 한다. 이러한 연구는 건축가와 예술가에게 있어 중요한 지도적 의미를 갖고, 건축물을 설계하는 과정에서 투명성의 잠재력을 탐색하고, 더욱더 혁신적인 방법으로 주변 환경과 관람자가 상호작용하게끔 만들어 주었다.

현상적 투명성⁹⁾은 철학과 예술 이론의 개념으로 관람자가 사물 너머의 본질에 대해 인지하고 체험하는 것과 관련이 있다. 현상적 투명성은 표면적 현상을 넘어 사물의 심층적인 의미와 내재된 본질을 보는 것을 강조한다.

철학 영역에서의 현상적 투명성은 사람들의 세상에 대한 감각적 인지와 인식은 직접적이며 그 어떤 중간 매개체나 간접 요인이 없다는 것을 의미한다. 현상적 투명성은 사람들이 직접적으로 경험하는 것은 사물의 본질이나 내재되어 있는 진상이 아닌 사물의 표면적인 현상이라는 것이다.

예술 영역에서의 현상적 투명성은 예술 작품의 물질적 표면을 넘어 더욱 심도 있는 사상과 정서 그리고 의미를 전달하는 것을 강조한다. 예술가들은 예술 기술과 표현 방식을 통해 상징적이고 은유적이며 정서적으로 공감할 수 있는 작품들을 만들며, 이를 통해 작품이 전달하고자 하는 심도 있는 메시지를 관람자들이 느끼고 인지하고 사고할 수 있도록 한다.

예술가들은 색채, 형상, 질감, 구도, 부호 등 예술적 요소들을 선택하고 조합하여 현상적 투명성을 만들어 낼 수 있다. 예술가들은 이러한 요소들을 통해 관람자들의 감각적 인지와 사고를 이끌어 내고, 관람자들이 작품의 외관과 겉 표현이 아닌 작품이 대표하는 더 추상적이고 더욱 깊이 담고 있는 부분을 볼 수 있게 한다. 다시 말해, 물리적 투명성에서 현상적 투명성으로의 초월은 물질적인 것에서 정신적인 것으로, 감각적으로 인지하는 것에서 사고하는 것으로의 변화를 말한다. 이는 관람자의 경험이 물질적인 측면에서 더욱 깊은 의미와 정서를 갖는 측면으로 이끌며 일종의 더욱 세심하고 풍부하며 깊게 생각하게 만드는 예술적 체험을 제공해 준다.

본인은 콜린 로우의 투명 이론을 창작과정에 녹여냈고, 투명성 이론의 활용이 조각 예술에 미치는 영향에 대해 연구하였고, 더 나아가 창작의 방향에 대해 생각했다. 콜린 로우의 이론은 본인이 조각을 하는 공간에 대한 감각적

9) 范明溪, 「现象透明性——SANAA建筑作品的另一种解读」, 『建筑与文化』, 2019, p50-53.

인지와 형식에 새로운 길을 제시해 주었고, 더욱 풍부한 작품 표현 방식과 예술성을 만들어 주었다. 이와 동시에 투명성을 활용하여 관람자와 상호작용하고, 관람자가 참여할 수 있으며 개인화 된 예술 체험을 관람자에게 제공해 주었을 뿐 아니라 예술의 한계를 넓히고 예술을 바라보는 방법을 늘려주었다. 이러한 영향으로 조각과 당대 예술 영역에 다양하고 개방적이며 풍부한 발전의 추세가 나타나게 되었다.

2) 투명과 반투명

본인은 유기체인 생강을 창작소재로 사용하여 작품을 만들었다. 이 과정에서 투명한 소재 대신 생강이 원래 갖고 있는 색채와 뚫린 구조를 활용하여 생강의 미적 감각과 조형의 힘, 즉 조형의 정신적 역량을 보여줄 수 있었다. 해당 작품을 대중적인 조각 작품으로 선보일 당시 본인은 불투명한 소재를 통해서도 이런 조형의 역량을 지속할 수 있다는 것을 깨달았고 투명성의 이념이 이 과정에서 중요한 역할을 했다. 이러한 점을 근거로 삼아 ‘투명과 반투명’을 연 본인이 창작을 하는 과정에서의 활용과 가능성에 대해 연구를 진행하였다.

로버트 슬루츠키 (Robert Slutzky) 는 20세기 미국의 예술가이자 교육자로 ‘투명함과 반투명함’에 대한 연구로 유명세를 떨쳤다.¹⁰⁾ 슬루츠키의 작품과 이론은 현대 예술과 디자인 분야에 엄청난 영향을 끼쳤다. 슬루츠키는 투명함과 반투명함에 대한 연구를 빛의 방향, 색채와 공간 간의 상호작용을 중점적으로 진행했다. 슬루츠키는 투명함과 반투명함이 강력한 시각적 요소라고 생각하여 예술 작품 가운데 풍부한 레이어 층과 깊이를 만들어 낸다고 여겼다.¹¹⁾ 슬루츠키의 작품 중에는 유리, 플라스틱, 레이스 등과 같은 투명한 소재

10) 이종건, 「로우와 슬루츠키의 투명성 개념의 해석과 확장에 관한 연구」, 대한건축학회, 2009, p47.

가 자주 활용되었고, 이를 통해 변환되고 움직이는 시각적 효과를 만들어 냈다. 빛의 방향을 제어하고 소재를 결합시켜 관람자들이 투명한 소재와 반투명한 소재를 통한 빛 반사와 색채 변화 공간의 확대를 경험하게 하였다.

슬루츠키의 이론은 투명함과 반투명함이 시각적 표현에서 지닌 중요성을 강조하였고, 예술가들과 디자이너들이 창작을 하는 과정에서 이런 소재들을 충분히 사용하길 권했다. 투명한 소재와 반투명한 소재를 활용하면 입체감과 레이어 층이 다양한 작품을 만들 수 있으며 관람자의 시각적 체험과 정서적 공감에도 영향을 미칠 수 있다. 슬로츠키의 연구와 작품은 본인의 창작과 연구에 중요한 근거가 됨과 동시에 본인이 생각하는 투명성과 반투명성이라는 시각적 요소가 지닌 잠재적인 미학적 가치에도 중요한 근거가 되었다. 미학 탐구는 현대 조각예술가들에게 중요한 의미를 갖는다. 첫째, 소재와 기술의 응용을 확장 시킨다. 둘째, 풍부한 시각적 체험을 만들어준다. 셋째, 공간과 형태의 잠재력을 탐색한다. 넷째, 관람자의 사고와 상호작용을 일으킨다. 다섯째, 물질의 형식과 의미를 초월한다.

투명함과 반투명함의 미학적 의미는 본인이 창작 행위를 할 때 작품의 내부와 외부 모두에서 볼 수 있는 진실함과 솔직함 그리고 별거벗음 마음과 같은 것을 떠올리게 했다. 소재와 기교를 정교하게 선택하여 겉 표면을 뚫고 곧장 내면을 들여다 볼 수 있는 듯한, 혹은 환상을 보는 듯 신비한 아름다움을 만들어 낼 수 있다. 이처럼 보일 듯 말 듯한 효과는 사람을 홀리는 듯한 비현실적인 느낌을 보여주고, 꿈을 꾸는 듯한 느낌을 갖게 한다. 작품이 상상의 공간을 더 많이 지닐수록, 관람자는 자유롭게 현실과 상상을 넘나드는 것처럼 된다. 본인은 투명함과 반투명함은 일종의 감정의 잉태이자 표현이라고 생각한다. 조각하고 갈아내는 과정을 통해 마음 속 감정을 재료에 응집시켜 온도를 지닌 아름다움을 만들어 내는 것이다.

11) 한예관, 「투명성 이론의 확장 and 변화 - <투명성Ⅱ>」, 『건축가』, 2017, p95-102.

본인에게 있어 투명함과 반투명함은 조각의 기술일 뿐 아니라 마음을 표현하는 방식이기도 하다. 투명함과 반투명함은 작품이 더이상 조용히 멈춰 있는 형태가 아닌 생동감 있는 정서와 뜻을 품게 만든다. 더 중요한 것은 ‘투명성과 반투명성’의 활용은 현대 사회의 가치관과 심미적 흐름을 보여준다. 투명성은 투명, 개방, 교류의 의미들이 현대사회가 투명성과 시각성 그리고 정보전달을 얼마나 중시하는 지와 결합된다. 투명성과 반투명성이 예술적으로 표현될 때 관람자들은 투명한 사회와 투명한 관계에 대해 생각할 수 있고, 현대 사회와 개인의 요구와 관념을 반영할 수 있다. 그리고, 이러한 예술관은 본인의 박사과정의 예술 창작 과정의 중요한 부분이다.

2. 네거티브 스페이스와 장이론

1) 조각의 네거티브 스페이스 연구

네거티브 스페이스는 물리적 공간을 넘어 추상적이고 감각적인 공간 체험을 뜻한다. 실제로 존재하는 공간이 아닌, 예술가의 창조와 관람자의 감각적 인지가 동시에 만들어내는 일종의 감각적 체험이 바로 네거티브 스페이스다.¹²⁾

네거티브 스페이스는 기존의 3차원이라는 물리적인 공간의 제한을 초월한 일종의 비물질적 공간으로 이해될 수 있다. 공간의 여백이나 공백 뿐 아니라 우리 인간이 살고 있는 차원의 세계와 인지 차원의 추상적인 공간을 뜻하기도 한다. 네거티브 스페이스는 예술작품, 음악, 시가 등 형식으로 표현되고 재현될 수 있다. 예술분야에서 네거티브 스페이스는 각종 예술 형식과 표현 방식

12) 杨文会、安娜, 「论城市雕塑艺术创作中的空间意识」, 『河北学刊』, 2008, p34-36.

으로 광범위하게 활용된다. 또한, 시각, 청각, 촉각 등 감각들과 자극들을 통해 실질적인 실체를 초월하는 공간적인 느낌을 만들어 낼 수 있다. 예술가는 선, 색, 빛, 음악, 언어 등 요소를 이용하여 네거티브 스페이스의 분위기와 느낌을 만들어 낼 수 있다. 네거티브 스페이스를 창조하는 것과 느끼는 것은 주관적인 체험으로 이에 대한 느낌과 이해는 사람마다 상이하다. 네거티브 스페이스는 사람들의 상상력과 공감대를 불러 일으킬 수 있고, 관람자들에게 현실의 한계를 뛰어넘어 초 물질적인 세계에 들어선 것 같은 느낌을 안겨 주기도 한다.

조각 창작 과정에서 예술가는 소재, 형상, 구조, 공간 등을 어떻게 배치 하느냐에 따라 허구 공간을 만들어내거나 느낄 수 있도록 한다. 본인은 창작 과정에서 네거티브 스페이스를 창조해내고 연구하면서 더 다양한 표현 방식과 창작 방식을 찾을 수 있었고, 본인의 작품에도 한층 더 많은 의미를 내포 시킬 수 있었다. 네거티브 스페이스는 무한한 가능성과 정신적 자유를 대표할 수 있다. 네거티브 스페이스의 표현 방식에 대해 본인은 아래의 몇가지로 정리할 수 있다.

첫째, 네거티브 스페이스는 조각작품의 조형과 구조에 따라 다르게 표현될 수 있다. 예술가는 구멍을 내거나 가운데를 텅 비우는 형식을 이용하여 내부와 외부가 대비되는 느낌을 만들어 낼 수 있다. 조각 작품에 구멍을 내거나 움푹 파인 모양을 내면 관람자는 이 작품을 관찰하고 느끼면서 허공의 존재를 감지하고 작품의 개방적이고 확장된 느낌을 받을 수 있게 된다.

둘째, 네거티브 스페이스는 조각 작품의 소재와 질감에 따라 다르게 표현될 수 있다. 예술가는 투명 혹은 반투명한 소재를 고르거나 빛을 반사 시키거나 굴절시켜 허공의 느낌과 물질을 초월한 존재를 만들어 낼 수 있다.

셋째, 네거티브 스페이스는 조각작품의 공간 배치와 결합에 따라 다르게 표현될 수 있다. 예술가는 형상, 비율, 배열 등의 방법을 이용해 조각작품의 공

간을 다른 층과 부분으로 나눌 수 있고 이를 통해 거리감과 무한대로 늘어나는 느낌을 만들어 낼 수 있다. 이러한 공간의 배치에 따라 물질의 실체를 초월하는 공간의 확장과 연장을 연출해 낼 수 있고, 관람자는 개방적이고 확 트인 넓은 느낌을 느낄 수 있다.

네거티브 스페이스를 통해 조각 작품은 물질의 실체라는 한계에 국한되지 않고 이를 초월하여 관람자의 상상력과 감각적 능력을 일깨워 주었다. 또한, 조각 작품에 더욱 풍부하고 심오한 의미를 부여해 이를 관람하는 관람자가 공간, 형식, 소재 더 나아가 인간과 예술 간의 관계에 대해 생각하고 탐구하게 만들었다. 또 이와 동시에 작품에는 더욱 심오하고 개방적인 의미를 부여해 주었다. 다음은 네거티브 스페이스를 적극 활용한 조각가들이다. 헨리 무어(Henry Moore, 이하 무어로 칭함)는 주로 작품에 구멍을 내거나 빈 공간을 만드는 형식으로 네거티브 스페이스를 표현해냈다. 그 예로 (Large Interior Form-1954) 작품은 구멍을 내고 파내는 형식을 통해 작품의 내부와 외부 간 대비와 텐션을 이루고 있다. 이사무 노구치는 주로 자연 요소와 허공의 공간을 결합시켜 작품을 만들어 냈다. 그 예로 그의 (Inner Garden) 작품은 조각하거나 구멍을 내는 형식으로 주변환경과 상호 작용하는 허공의 느낌을 만들어 냈다. 이우환은 주로 공간과 소재의 관계에 중점을 두어 균형을 이루고 조화로운 허공의 느낌이 담긴 작품을 만들었다. 그 예로 작품 ‘점으로부터’는 간소한 형식과 구멍의 배치를 통해 정갈하면서도 긴장감 있는 네거티브 스페이스를 만들어 냈다. 조각가들은 네거티브 스페이스와 각자의 독특한 방식을 통해 공간, 형식, 소재에 대한 탐구와 해석을 표현해 낸다. 조각가들의 작품은 조각 예술 영역에서 매우 중요한 영향력을 지니며, 조각의 언어적 시각적 표현 방식을 늘려주었다.

위의 연구를 통해, 네거티브 스페이스가 조각 작품에서 어떤 표현 방식과 형식으로 나타나는지 본인의 작품과 연결 지어 정리해보았으며, 가장 자주 쓰

이는 방식으로는 아래와 같이 나눌 수 있다.

첫째, 더욱 집중할 작품에 구멍을 내거나 빈 공간을 만드는 형식이다. 조각품에 구멍을 내거나 빈 공간을 만드는 형식은 가장 직접적인 표현 방법이다. 조각품에 패인 부분을 만들거나 완벽히 뚫린 구멍을 내는 형식을 통해 텅 빈 느낌을 만들어 투시효과와 공간이 늘어나는 느낌을 자아 낼 수 있다.

둘째, 쌓거나 층을 나누는 형식이다. 네거티브 스페이스는 조각품을 쌓거나 층을 나누는 것을 통해 표현해 낼 수 있다. 조각품의 다양한 요소들 속은 형태와 형태 사이의 작은 틈이나 간격은 텅 빈 느낌을 만들어 낸다. 이처럼 쌓거나 층을 나누는 형식을 통해 관람자는 층과 층 사이의 공간 관계를 인식하게 되고 동시에 개방적이고 확장된 느낌을 받을 수 있게 된다.

셋째, 투명과 반투명 소재를 이용하는 형식이다. 투명한 소재나 반투명한 소재를 이용하는 것도 네거티브 스페이스를 표현해내는 중요한 방식 중 하나이다. 투명한 소재로 관람자는 조각품 뒷부분의 공간을 투과하여 볼 수 있게 되고, 허구의 느낌을 갖게 된다. 반면, 반투명한 소재는 조각품의 실체성을 감추거나 모호하게 만들어 텅 빈 듯한 효과를 만들어 낸다.

넷째, 형태와 형태 간에 틈을 내거나 단절시키는 형식이다. 조각품의 형태를 만들 때, 조각품에 작은 틈을 내거나 절단을 내는 형식을 통해서도 네거티브 스페이스를 표현해 낼 수 있다. 조각품 형태에 고의적으로 틈을 벌리거나 균열을 만들어 텅 빈 느낌과 공기가 통하는 듯한 효과를 만들어 낼 수 있다. 또한, 이 틈과 균열을 통해 조각품의 내부 공간을 투과하여 볼 수도 있다.

다섯째, 추상화나 간소화 시키는 형식이다. 네거티브 스페이스는 조각의 추상화와 간소화를 통해서도 표현해 낼 수 있다. 불필요한 형태나 디테일을 제거하여 조각품을 간소화 시킬 수 있는데, 이를 통해 공간의 존재와 텅 빈 느낌을 강조 시킬 수 있다. 이렇게 조각품을 간소화 시키거나 추상화 시키는 방식을 통해 관람자는 공간을 체험하고 느끼는 데에 수 있게 된다.

조각 예술에서는 위와 같은 표현 방식과 형식을 통해서 다양하게 네거티브 스페이스 효과를 극대화 시킬 수 있으며 그와 동시에 공간의 확장과 존재함과 부재함의 대립, 더 나아가 실제와 허구가 교차하는 느낌을 더욱 강조 시킬 수 있게 된다. 그리고 이를 통해 독특한 심미관과 철학적 체험을 만들어 낼 수 있다. 조각품의 네거티브 스페이스는 심미적 체험을 통해 관람자에게 개방적이고 가벼우며 확장된 듯한 느낌을 가져다 줄 뿐 아니라 다차원적인 감각과 정서적 체험을 만들어 내기도 한다.

첫째, 깊은 사고와 탐색을 일으킨다. 구멍을 내거나 작품을 파내는 방식을 통해 관람자는 작품의 내부와 외부 간의 관계에 대해서 사고하게 되고, 존재함과 부재함의 대비, 짝 차 있음과 텅 빈의 대립 등을 사고하게 된다. 실체 형태의 고정성을 타파하고 공간의 본질과 한계, 경계에 대한 사고를 하게 된다.

둘째, 자연적인 것과 인공적인 것의 융합 시켜준다. 작품에 구멍을 내거나 가운데를 비우는 형식을 통해 조각품과 주변 환경이 상호작용을 하게 되고, 관람자는 작품을 느낌과 동시에 자연환경의 존재도 함께 느끼게 된다. 이러한 융합은 자연적인 것과 인위적 사이의 관계를 호응 시켰고, 인간과 자연이 공생한다는 철학적 사고를 전해주었다.

셋째, 존재함과 부재함을 나타낸다. 네거티브 스페이스가 조각품에 사용되면서 존재함과 부재함이라는 철학적 개념을 표현해 냈다. 물질의 부재를 통해 공간의 존재를 강조하였고, 존재와 부재의 대립 관계를 나타내어 관람자는 존재적 의미와 물질성에 대해 사고하게 된다.

중국 전통 예술 사상에서는 허구와 실체는 매우 중요한 개념 중 하나이다. 허구 속에 실체가 존재하고, 실제 속에 허구가 존재하는 것으로 허구와 실체는 공존한다고 할 수 있다. 하지만, 허구와 실제 이 두 개념 중 중국 예술은 '허구'에 더욱 집중한다. 이 이론은 실체는 허구 가운데서 나타난 것으로 여백을 상상할 때는 반드시 실체가 존재하며, 깨끗한 여백이 존재할 때 비로소 실

재의 아름다움이 존재하는 것이다. 예술 창작 과정에서 유형의 세계와 무형의 세계에 관심을 갖는 것은 단지 무형의 세계에 접어드는 첫 관문이자 하나의 계기에 불과하다.¹³⁾ 음양의 조화, 즉 허구가 없으면 실제도 없고, 실제가 없으면 허구를 나타낼 수 없다. 네거티브 스페이스가 허구의 공간으로 보여지지만, 사실상 네거티브 스페이스는 느낄 수 있고, 입체적으로 형상을 지니며 무게도 있다. 그래서 네거티브 스페이스는 명확한 경계는 없지만 실제로 존재하고 있다. 예술작품에서 네거티브 스페이스는 일종의 상으로 확장되어 정신세계를 대표한다. 관람자는 이를 통해 예술 작품 속에 내재되어 있는 심오한 의미를 인식해 낼 수 있게 된다.

2) 장이론(field theory)에 대한 연구

‘장(field)’에 대한 정의에 대해 우리는 주변의 공간존재에 대한 의식이 비교적 모호한 편이다. 공간의 존재 의식은 물체의 실제 형태가 작용 될 때 비로소 깨닫고 느끼게 된다. 일상생활에서 3차원 공간 속 물체는 각기 실용적인 역할을 하기에 사람들의 시각은 물체가 존재하는 공간 보다는 각 물체의 역할에 치우쳐져 인지된다. 반면, 조각예술 등 3차원 예술의 형체는 실용적인 역할을 감당하지 않기 때문에 사람들에게 순수히 있는 그대로의 시각적 형태를 전달하여 공간의 실제 존재를 인식하게 해준다. 다시 말해, 조각예술과 같은 조각 예술은 사람들에게 공간적 의식을 깨닫게 해주는 특별한 역할을 한다. 이처럼 ‘공간’과 ‘형태’ 간 상호작용 하는 관계를 본인은 ‘장’이라고 명명한다.¹⁴⁾ ‘장’과 ‘장소’는 의미적으로 차이가 있다. ‘장소’는 물리적인 각도에서 실내 공간, 실외공간 등 과 같은 구체적인 방향의 공간을 의미한다. 반면 ‘장’은 인간

13) 노 자, 「도덕경」, 오강남 역주, 『서울: 현암사』, 1999, p11.

14) 陈汉, 「论近现代雕塑中的“场”」, 『雕塑』, 2008, p21-24.

의 시각과 촉각 등 감각적인 각도에서 작품을 특정 장소에 배치시켰을 때 비로소 ‘장’의 개념이 만들어진다. 다시 말해, ‘장소’는 ‘장’을 만들어 내는 전제 조건인 것이다. ‘장’은 인간이 작품의 형체와 형태가 장소라는 공간에 간섭하거나 개입하게 됐을 때 상호관계가 시각적으로나 심리적으로 발생하는 것으로 ‘장’은 작품의 형태와 공간이 상호작용하면서 만들어내는 새로운 공간이다.

‘장’은 공간에 대한 인간의 인지력과 이해력을 뜻한다. 입체적인 작품의 형태를 통해 일상생활 속에서도 ‘장’을 발견 할 수 있다. 인간은 이 ‘장’을 통해 공간에 대한 인지를 강화 시켰다고 해도 과언이 아니다. 다시 말해, ‘장’의 개념을 통해 공간을 시각화 시킬 수 있는 것이다. (공간은 본래 무한한 것으로 보이지도 만져지지도 않는 것이다). 인간은 ‘장’이라는 수단을 통해 공간을 발견할 수 있고, 공간을 구체화 시킬 수 있으며 공간에 젖어 드는 느낌을 갖을 수도 있다.

‘장’은 일종의 미학과 철학의 이론적 프레임워크로 예술 작품의 공간과 관계 및 상호작용을 설명하는데 사용된다. 미국의 예술가 리처드 세라 (Richard Serra,이하 세라로 칭함) 와 로버트 스미스슨 (Robert Smithson,이하 스미스슨으로 칭함) 15) 등 인물이 처음 사용한 ‘장’의 개념은 20세기 말부터 점차 발전되어 예술영역에서 사용되기 시작했다.

‘장’은 공간이 상호작용과 동태성을 강조한다. ‘장’은 예술 작품과 관람자 간 공간의 관계, 더 나아가 작품과 작품 간, 작품과 환경 간의 상호작용에 집중한다. 상호작용을 통해 관람자는 공간의 변화, 동태성, 에너지의 흐름을 경험할 수 있게 된다. 또한 관람자는 ‘장’의 일부분으로 여겨져 작품과의 상호작용에 직접 참여하게 되며 예술 공간을 함께 만들어가고 동시에 체험하게 된다. ‘장’은 예술에서 다양하게 사용되며 본인의 연구에서는 ‘조각장’의 구축과 작용에 대해 중점적으로 탐구하였다.

15) Cummings, Paul, "Interview with Robert Smithson", *Archive of American Artists oral history webpage*, conducted July 14 and 19, 1972. Retrieved July 16, 2013.

‘조각장’은 본 연구에서 일종의 동태적이고 상호 연관성이 있는 힘과 에너지의 공간을 뜻한다. 무어의 작품을 예로 들면, 무어의 작품에서는 ‘장’의 에너지가 크게 존재한다는 것을 느낄 수 있다. <가로 누운 사람>이라는 작품 앞에서면, 작품 그 자체의 확대감을 느낄 수 있다. 작품을 전체적으로 보자면, 거대한 형태 가운데 움푹 패인 부분은 일부분이 소실된 것처럼 느껴져 형체에 네거티브 스페이스를 만들어 낸다. 작품 속의 네거티브 스페이스는 상반된 시각적 효과를 만들어내 패인 일부분을 전체 작품에서 중요한 부분으로 만들어 준다. 또한 압축된 일부분의 텐션감과 리듬감을 강조해내어 형태와 공간 간의 상호 침투를 통해 연속적인 ‘장’을 만들어 낸다. [참고도판 2]



참고도판 4 로버트 스미스슨 , 나선형 방파제(Spiral Jetty) , 1970.

‘조각장’이론은 조각 작품과 작품의 주변환경, 관람자와 공간 간의 관계를 탐구하는 이론적 프레임 워크이다. ‘조각장’은 작품이 하나의 독립적인 실체일

뿐만 아니라 작품이 존재하는 환경과 상호 의존하고 작용하는 일부분임을 강조한다. 다음은 조각장 이론의 구체적인 응용 방식이다.

공간 관계는 조각작품을 주변 공간과 상호 연결되고 서로 영향을 미치는 요소다. 작품이 다른 환경마다 달리 표현되는 방식을 고려하고, 작품과 주변 환경 간의 공간 관계를 강조한다. 예술가는 조각품을 어떤 비율로, 어떤 방향으로, 어떻게 배치할지에 따라 주변공간과 대화하고 상호작용하도록 만들며 독특한 공간적 체험을 만들어 낸다.

관람자의 참여는 관람자가 적극적으로 작품을 체험하고 작품에 참여하게 하는 것이다. 관람자의 위치, 시각, 이동 동선은 모두 작품에 영향을 미치므로 관람자가 작품의 일부분이 되게 하는 것이다. 예술가는 관람자의 관람이동 경로를 유도하고 상호 작용하는 요소를 제공하거나 관람자가 자유롭게 작품을 느끼게 하여 관람자와 작품 사이의 상호작용과 공감대 형성을 이끌어 낸다.

환경과의 공명은 작품은 작품이 놓여져 있는 환경과 공명하는 것이다. 예술가는 적합한 소재와 모양 및 크기를 선택해 작품과 주변 환경이 하나로 융합되게 하여 조화로운 관계를 만들어낸다. 작품과 환경이 대비를 이루거나 서로 호응하거나 대화를 나누는 것을 통해 관람자는 더욱 다양하고 깊이 있게 작품을 느끼고 체험할 수 있게 된다.

상호작용은 작품의 상호작용과 가변성을 강조하는 것이다. 관람자와의 상호작용과 빛의 변화 혹은 자연적인 요소의 영향으로 인해 작품은 변화할 수 있다. 이러한 상호작용은 작품이 시간의 개념을 갖고 유동성을 갖게 만든다. 다시 말해, 작품이 더 이상 정태적인 현상으로 머무는 것이 아니라 관람자와 환경이 함께 변화하는 과정이 되는 것이다.

1970년대 일본의 ‘모노파 (Mono-ha)’¹⁶⁾는 실제 존재하는 여러 개의 물체를 가지고 각기 다른 물질의 상호관계를 조합하여 인위적으로 가공하지 않고 보

16) 黄笃, 「什么是“物派”?」, 『画刊』, 2010, p72-80.

여지는 관계를 강조한다. 모노파는 동양 미학의 상생과 상극을 예술의 기반으로 삼아 ‘물아일체’라는 철학적 관념을 갖고 공간의 새로운 가능성을 만들어낸다. ‘장’은 공간과 형태의 관계 뿐만 아니라 인간이 이 ‘장’에 있음으로 인해 조각작품의 형태와 공간성을 이해할 수 있게 만들고, 우리의 신체를 ‘장’의 일부분으로 만들기도 한다. 형태와 공간 간의 상호관계를 작가, 관람자와 ‘장’의 일체화 된 관계로까지 확장 시킨다. 크리스토는 이 ‘장’의 의미를 한층 더 확장 시켰다. 크리스토 (Christo Javacheff) 17)의 작품 <포장된 국회의사당>은 관람자와 ‘장’의 상호작용을 이끌어 내어 주변 공간과 환경 전체를 관계 맺게 만들었다. ‘장’은 그 자체로 조각작품의 이념을 확인시켜주고, 예술의 경지를 열어주며, 그와 동시에 관람자들이 시공간에 대해 한층 더 깊이 이해하게 만들어 준다.

조각장은 미학에서 매우 중요한 가치를 지니며, 조각을 창작하고 관람하는데 완전히 새로운 시각과 이해방식을 제공해 준다. 다음은 조각장 이론의 미학적 가치를 몇가지 측면으로 나눈 것이다.

첫째는 융합과 공생이다. 조각장이론은 조각 작품과 환경의 융합과 공생을 강조한다. 작품은 더 이상 독립적으로 존재하는 실체가 아닌 주변 환경과 상호 연관되어 있고, 상호 의존하는 일부분이 된다. 융합과 공생의 관념은 기존 조각품의 고립성을 타파하고 더욱 종합적이고 조화로운 예술적 체험을 만들어냈다. 작품과 환경의 관계로 관람자는 더욱 풍성한 감정과 의미를 느낄 수 있으며 동시에 작품은 더 광범위한 표현 방식과 전달 방식을 갖게 된다.

둘째는 참여와 상호작용이다. 조각장이론은 관람자의 참여와 상호작용을 강조한다. 관람자는 더이상 작품을 감상하기만 하는 데에 머물지 않고, 작품에 참여하고 작품과 상호작용하며 더 완벽히 작품을 체험하고 이해하게 된다. 관람자의 위치와 시각, 이동 동선 등의 요소는 작품을 느끼고 이해하는 데에 중

17) 理耕, 「地域感的失落」, 『艺术与设计』, 2021, p156-159.

요한 영향을 미친다. 관람자는 작품에 참여하고 작품과 상호작용 하면서 창작 능력과 상상력을 갖게 되어 작품의 공동 창작자가 된다. 이렇게 되면 관람자와 작품 사이의 정서적 공감의 극대화 된다.

셋째는 공간과 환경 감지이다. 조각장이론은 작품과 공간 간의 관계를 주목한다. 작품을 어떤 비율과 방향으로, 어떻게 배치할지에 따라 주변공간과 대화하고 상호작용하도록 만들며 독특한 공간적 체험을 만들어 낸다. 이러한 공간과 환경에 대한 감지라는 특징을 통해 관람자는 작품의 존재와 실현을 더욱 깊이 있게 느낄 수 있고 작품의 미학적 가치를 더욱 제대로 이해하고 감상할 수 있게 된다.

넷째는 시간성과 변화성이다. 조각장이론은 작품의 시간성과 변화성을 강조한다. 작품은 관람자의 참여와 환경의 영향을 받아 변화할 수 있는데, 일종의 유동성과 동태성을 지니고 있는 것이다. 관람자는 각기 다른 시간과 환경에서 작품을 체험하고 각기 다른 이해와 느낌을 갖게 된다. 이런 시간성과 변화성은 작품에 활력과 생명력을 만들어 내며 관람자와 환경이 함께 바뀌며 더욱 풍부하고 깊이 있는 예술적 체험을 만들어 낸다.

결론적으로 조각장이론의 미학적 가치는 기존의 조각품의 독립성을 타파하고 작품과 환경, 관람자 사이의 관계를 강조하여 관람자의 참여와 상호작용을 이끌어 내어 시간과 공간상의 감지를 더욱 풍부하게 만들며 작품의 시간성과 변화성을 강조한다. 조각장이론은 조각품의 새로운 표현 방식과 심미적 체험을 만들어 낸다. 이를 통해 관람자는 작품을 더욱 제대로 이해하고 느끼게 되며 조각 예술이 현대 예술에서 중요한 역할을 하게 만든다.

로댕이 ‘장’의 존재를 발견하여 조각과 물체의 존재 간 관계를 정립했다면, 브라쿠시는 형태와 소재의 통일 관계를 정립했고, 무어는 형태와 공간의 상호 침투 관계를 정립했다. 그리고 크리스토는 ‘장’의 존재를 발견하여 인간의 몸과 환경 공간의 일체화 관계를 발견해냈다. 이처럼 ‘장’의 함의는 계속해서 발

전하고 확장해 나가고 있다. 조각과 ‘장’은 함께 공존하며 공생하는 일체화된 관계이며, 조각예술은 공간이라는 개념을 통해 ‘장’의 개념을 탄생시켰고 존재감을 얻게 되었다. ‘장’은 공간에 역동감과 리듬감을 가져다 주었다. 본 논문은 조각에서의 ‘장’의 특성과 의미를 정립함으로 현재 다원화 된 창작과정에서 조각에 대한 관념의 전환과 변화가 기존의 방식을 계승하고 또 혁신 시키는 과정에서 확장될 수 있도록 하였다.¹⁸⁾

3. 심리공간과 조각공간

1) 마음의 사회

본인 작품의 ‘투명성’부터 ‘장’까지의 연구는 소재부터 공간, 형식부터 형태, 물질부터 정신으로의 과정이다. 투명성과 장은 모두 작품과 공간, 작품과 인간, 공간과 인간의 관계를 지향하고 이 관계들은 서로 영혼으로 연결되어 있다. 이러한 이유로 본인은 마빈민스키¹⁹⁾의 ‘마음의 사회’에 대한 연구를 진행했다. 심리와 감정적 인지의 각도에서 ‘투명성’과 ‘장’의 이론적 근거를 찾았다. 마빈민스키는 미국의 인지과학자이자 컴퓨터공학자로 인공지능 연구의 선구자이다. 민스키는 인류의 인지과정과 인공지능 연구에 막대한 영향을 끼쳤다.

인지과학자인 민스키는 인간의 사고와 의식의 본질에 대해 광범위하게 연구하였는데, 민스키는 ‘마음의 사회성’²⁰⁾이라는 이론을 제시했다. 이 이론은 인간의 지능과 사고가 여러 개의 모듈과 서브시스템의 상호 작용으로 구성되어 있

18) 陈汉, 「论近现代雕塑中的“场”」, 『雕塑』, 2008, p21-24.

19) 吕吉尔, 「马文·明斯基(1927-2016)」, 『世界科学』, 2016, p64-66.

20) [美] Minsky, Marvin, 「创造性思维:人工智能之父马文·明斯基论教育」, 人民邮电出版社, 2020.

다는 이론이다. 민스키는 인간의 사고과정이 이 모듈을 복제하고 만들어 내면서 인공지능을 실현시킬 수 있다고 주장한다. 민스키의 이러한 관점은 인공지능 영역의 발전에 막대한 영향을 끼쳤고, 지능 시스템 설계와 발전을 도모하였다.

마빈 민스키의 ‘마음의 사회’²¹⁾ 이론은 창작 예술에도 중요한 영향을 끼쳤다. 이 이론은 완전히 새로운 사고방식을 제시하며 예술가들이 인간의 사고와 인지 과정을 더 잘 이해하도록 도왔고, 예술가들은 이 인지과정을 예술 창작과 표현에 이용하였다.

첫째, 민스키는 분산과 협력의 특성을 강조했다. 예술 창작의 과정에서 예술가는 이 이론의 사상을 여러 측면으로 활용할 수 있다. 예술 작품을 각각의 요소와 시각 언어의 작은 모듈로 구성된 것으로 본다면 예술 작품들은 상호작용과 협조를 통해 온전한 예술 체험을 만들어 낼 수 있다. 예술가들은 다른 요소들 간의 관계와 상호작용을 탐구하여 더욱 풍부하면서도 복잡한 예술 작품을 만들어 낼 수 있다.

둘째, 민스키는 개방적인 자기 조직적인 사고방식을 주장했다. 예술가는 이 이론을 통해 관람자가 예술작품에서 자신의 주관적인 해석과 의미를 찾도록 돕는다. 예술 작품은 개방적인 시스템으로 여겨져 관람자는 자신의 경험, 지식, 정서 등을 근거로 작품과 상호작용하며 작품을 해석해 나갈 수 있다. 그리고 이 과정에서 작품은 더 많은 의미를 내포하게 된다.

셋째, 민스키는 다원화되고 다양한 관점을 제시했다. 민스키는 사고과정은 여러 개의 각기 다른 모듈로 구성되어 있으며, 하나의 모듈은 모두 각각의 독특한 기능과 특징을 가지고 있다고 한다. 예술창작의 과정 가운데 예술가는 각기 다른 매개체와 스타일, 기교를 융합하여 다양화된 작품을 만들어 낼 수 있다. 이러한 다양성의 표현방식은 관람자의 상상력과 사고력을 이끌어 내며,

21) [美] 马文·明斯基：『Inventive Minds: Marvin Minsky on Education』，人民邮电出版社，2020.

다양한 시각과 체험을 선사하기도 한다.

‘마음의 사회’ 이론은 예술 창작에 새로운 사고의 틀과 이해 방식을 제공한다는 측면에서 영향력을 지닌다. 이 이론은 예술가가 분산과 협력의 특성을 탐구하여 개방적인 자기 조직적인 사고방식을 하도록 도왔고, 다원화되고 다양한 관점을 강조하였다.

본인은 마빈 민스키의 ‘마음의 사회’ 이론이 미학에서 일정한 의미와 예술적 가치를 지닌다고 생각한다.

첫째, 인간과 환경 사이의 상호작용을 강조한다. 이 이론은 사람의 마인드는 내부의 사고 과정일 뿐만 아니라 한 사람이 외부 환경과 상호작용하며 만들어지는 것이라고 정의한다. 즉, 작품은 더 이상 독립적인 물체가 아닌 관람자의 주관적인 해석과 정서적 공감과 서로 영향을 주는 존재가 된다.

둘째, 개방적이고 다양화된 관점을 강조한다. 이 이론은 마인드가 만들어지고 발전되는 것이 개방의 과정이며 고정적인 규칙이나 정해진 정답이 없다고 정의한다. 예술에서 이러한 개방적이고 다양화된 관점은 예술가에게 더 큰 자유와 창작의 공간을 만들어 준다.

셋째, 개체와 사회 간의 관계를 강조한다. 이 이론은 한 사람의 사고와 행위는 사회 환경의 영향으로 인해 만들어진 것이라고 정의한다. 예술에서 이 관계는 사회문제와 인간의 경험에 대한 예술가의 관심이자 표현을 나타낼 수 있다. 예술 작품은 예술가의 사회, 문화 그리고 인간의 감정과의 접촉을 통해 관람자가 자신의 위치와 사회문자에 대해 생각하게 만든다. 이처럼 사회를 주목한 관점은 예술 작품에 더 깊이 있는 사회적 의미와 가치를 만들어 준다.

‘마음의 사회’ 이론은 미학에서 개방적이고 상호작용하며 사회에 방점을 두고 있다는 특징을 갖는다. 이 이론은 예술의 한계를 확장 시켰고, 예술작품과 관람자 사이의 상호작용을 이끌고, 사회에 절대적인 영향을 미치며 관람자가 자신과 사회에 대해 생각하게 만들어 주었다. ‘마인드 구조’는 ‘마인드 사회’의

중요한 표현 방식이다. 마인드 사회는 마인드 구조를 통해 자신의 특징과 역할을 나타낸다. 예술 창작의 과정에서 ‘마음의 구조’와 ‘조각공간’은 일정정도 연관이 있고 상호작용을 한다.

우선, ‘마인드 구조’는 인간의 사고와 인지의 구성과 작동 방식을 뜻한다. 이는 인간의 감각적 인지와 사고, 기억, 감정 등과 연관이 있다. 또한 개인의 의식과 심리 활동을 구성하는 기초 요소이다. 인간의 외부세계에 대한 감각적 인지와 이해 방식에 영향을 주며, 예술작품에 대한 해석과 체험에도 영향을 미친다. ‘조각공간’은 조각 작품이 차지하는 물리적 공간과 인지적 공간을 뜻한다. ‘조각공간’은 작품의 형상, 크기, 비율, 질감 그리고 더 나아가 작품과 주변환경과의 관계 등을 포함한다. ‘조각공간’은 작품을 물질적으로 표현하는 것이며 예술가가 만들어낸 일종의 정서이자 분위기로 관람자의 감각적 인지와 체험을 이끌어 내기도 한다.

예술 창작 과정에서 예술가는 조각을 하는 공간의 특성과 표현 방식을 통해, 그리고 다른 재료와 형식을 선택하고 조합하는 것을 통해 작품에 대한 관람자의 감각적 인지와 이해를 유도한다. 이러한 공간적 요소와 구조의 배치는 관람자의 정서적 체험과 시각적 인지 그리고 생각을 이끌고, 더 나아가 관람자의 마인드 구조와 상호작용을 하기도 한다. 예를 들어, 하나의 조각작품의 형상, 선, 공간 배치로 관람자의 시각적 인지와 정서적 체험에 영향을 끼칠 수 있다. 일부 작품은 선을 복잡하게 엮거나 추상적인 형태를 이용해 관람자가 무언가를 연상시키고 사고하게 만들며, 이를 통해 관람자의 마인드 구조에는 공명이 생기게 된다. 이와 동시에 관람자의 마인드 구조는 작품에 대한 관람자의 이해와 감각적 인지에도 영향을 미친다. 이는 사람마다 형식, 공간, 감정에 대한 느낌이 각자의 경험과 인지의 차이로 인해 상이할 수 있기 때문이다.

위와 같은 내용을 토대로 본인은 연구를 통해 ‘마인드 사회’와 ‘조각공간’ 간 상호 감지의 관계가 존재한다는 것을 증명했다. 예술가는 조각 공간의 요소와

구조를 통해 관람자의 감각적 인지와 사고에 영향을 미칠 수 있으며 그와 동시에 개인의 마인드 구조 또한 작품에 대한 관람자의 이해와 체험에 영향을 미칠 수 있다. 이런 상호 관계는 예술 작품의 의미와 아름다움이 작품 자체에서 표현되기도 하지만, 관람자의 주체성과 작품에 대한 참여 와도 관련이 있다.

2) 조각장

'마음의 사회'에 대한 연구 목적은 결국 작품과 조각장의 탐색 문제로 돌아가야 한다. 또한 로잘린드 크라우스 (Rosalind E. Krauss, 이하 크라우스로 칭함) 22)가 제시한 '확장된 장' 이론은 본인 연구에 중요한 이론적 기반을 제공하였다. 「확장된 장에서의 조각」 23)은 크라우스가 연구한 현대 조각 예술 분야의 이론 중 하나다.

크라우스의 「확장된 장에서의 조각」은 모더니즘 시대의 조각 예술과 포스트모더니즘 시대의 조각 예술의 균열, 그 균열이 생겨난 이유에 대해 깊이 있는 분석을 하였다. '풍경'과 '건축'이라는 예술 분야에서 사용하지 않는 단어를 사용하여 대지 예술을 '장소 구축물(Site-Construction)', '자명한 구조물들(Axiomatic Structures)', '표시된 장소들(Marked Sites)' 등 유형으로 구분 지었다. 이에 '풍경과 풍경이 아닌 것', '건축과 건축이 아닌 것'이라는 상반된 개념을 제시하였다. 클라인군 확장을 통해 조각품이 모더니즘 시대의 '풍경이 아닌 것 과 건축이 아닌 것'에서 포스트모더니즘 시대의 '풍경과 건축'으로 변화하였다. 모더니즘 시대의 조각품이 가지고 있는 탄탄한 토대와 강한 주체성, 포스트모더니즘 시대의 조각품이 가지고 있는 확장의 장과 무언성(失語性)까지, 이는 작가의 창작활동과 사용하는 매개에 새로운 시도의 장을 열어주었

22) 로잘린드 크라우스, 뉴욕 콜럼비아 대학교 초빙 교수, 20세기 미술 및 이론 교수.

23) 罗莎琳·克劳斯、路珏, 「扩展场域的雕塑」, 『画刊』, 2016.

다. 조각품은 모든 예술 분야에서 창작 활동하는데 이용 가능하게 되었으며 예술을 하지 않는 사람들도 다른 분야에서 새로운 확장을 이루었다. 예술과 매개의 관계, 권력의 재구성과 시대의 변화 또한 예술 창작에 많은 영향을 끼쳤다. 이로써 조각품은 원래의 개념과 명확한 차이가 생겨났고, 각종 사회적 관계가 스며져 있는 복합체로 자리 잡게 되었다.²⁴⁾

해당 그림은 다른 측면에서 해석해 볼 수 있다. 클라인 사원군에서 조각의 의미는 이미 ‘풍경이 아닌 것’과 ‘건축이 아닌 것’으로 간소화되었지만, ‘풍경이자 건축인 것’, 즉, 위 그림에서 ‘복합체’라고 불리는 대립 성질이 있는 개념을 가정해 볼 수 있다. 만약 복합체를 인정한다면 예술 분야에서 배척당했던 ‘풍경과 건축’을 인정하는 것과 같다. 복합체는 중립적, 혹은 부정적인 상태에서 조각품을 정의 내릴 수 있는데, 이는 모더니즘 시대에서 맡은 역할과 같다. 또한 그 당시 이데올로기로 인해 복합체는 배척당했고 결국 르네상스 말기의 예술 세계에서도 인정을 받지 못했다. 서양 문화에서 조각품은 풍경과 건축의 융합이라고 인정받지 못하였지만, 다른 문화권에서는 이미 존재하는 개념이었다. 미공과 일본의 정원은 풍경과 건축의 특징을 동시에 가지고 있다. 이러한 측면으로 보았을 때 격식 있는 놀이 장소와 고대 문명의 순례 행렬이 복합체의 대표적인 예이다. 물론 조각 예술 분야 초기의 퇴폐적인 형식에 복합체가 속한다는 의미는 아니다. 복합체는 우주와 문화 공간에서의 일부분이라고 할 수 있으며 조각품은 그중 다른 부분에 속한다. 서양 역사가자가 생각한 어느 정도 일치한다는 관점과 달리, 완전히 똑같은 개념이다. 실제로 복합체 간의 대립과 차이는 창작하는데 즐거움을 가져다 주었다.

‘지난 10년 동안 신기한 물건들은 조각품 범주에 많이 포함되었다. 텔레비전을 끝에 설치한 있는 좁고 긴 복도, 농촌 도보 여행을 기록한 대형 사진, 방에

24) 于静兰, 「通过罗莎琳德-克劳斯扩张的场域雕塑」, 『北方美术:天津美术学院学报』, 2022, p52-54

놓여있는 기묘한 거울, 사막에 짧은 시간 동안 비치는 햇빛... 이처럼 다양한 조각품을 분류할 방법은 없어 보인다. 사람들이 언급하는 조각품의 종류가 끊임없이 바뀌지 않는다면 말이다.’²⁵⁾

클라우스는 ‘현장’이라는 개념을 제시함으로써 예술 작품에서 관람자의 존재가 매우 중요하다는 것을 강조했다. 관람자의 신체와 존재는 작품의 관람 과정에서 중요한 역할을 하며, 관람자의 위치, 시선, 움직임은 작품에 대한 감각적 인지와 이해에도 영향을 준다. 그래서 관람할 때 관람자의 위치와 공간 구도의 관계도 예술 작품을 표현하는 데 중요한 부분이 되었다. 이러한 장소의 확장 이론에서는 현대 예술에 대한 이해와 해석에 새로운 시각을 제공하였다. 또한 작품 자체에 신경을 쓰는 것 외에도 작품, 작품 환경, 그리고 관람자 간의 관계에도 주목할 수 있어야 한다고 주장한다. 작품과 공간의 연결로 관람자는 더 다양한 시각에서 작품의 의미와 표현하고자 하는 바를 이해할 수 있다.

년 로버트 스미스슨은 ‘사이트(Site)’와 ‘논 사이트(Non-Site)’의 개념을 발전시켰는데, 이는 그가 탐구한 야외 환경과 그 결과를 보여주는 전시 장소와의 관계를 말한다. 탐구 행동으로 인해 탐구한 지역이 특정 ‘사이트’가 되었고, 전시 공간은 임의적인 하얀 입체 공간으로 ‘논사이트’이다.²⁶⁾

스미스슨의 작품에서 사이트와 논 사이트 간의 상호작용을 명확하게 확인할 수 있다. [참고도판 3] 이 작품은 미술관에서 문서와 사물을 동시에 전시하였는데, 돌이 든 상자, 돌을 얻는 과정이 담겨있는 일련의 사진, 스미스슨이 뉴욕에서 델라웨어 강 부두까지 걸어난 지도들을 전시하였다. 이런 문서와 사물은 작가의 경험이 담긴 ‘사이트’에 비롯된 것이며, 전시 공간인 ‘논사이트’은 미술관 그 자체이다.

25) 罗莎琳·克劳斯, 『前卫的原创性及其他现代主义神话』, 周文姬译, 江苏凤凰美术出版社, 2016.

26) 姜俊, 「从雕塑走向装置3——大地艺术的场域扩展」, 『艺术的公共话语』, 2019.



참고도판 5 로버트 스미스슨, <한 구간의 여섯 정거장 (Six Stops on a Section)>, 1967.

논사이트는 사이트를 보여주기 위한 매개이다. 논사이트와 사이트는 두 가지 다른 철학적 변증 관계 즉, 동질성과 이질성을 그려내고 있는데, 도시공간의 동질성과 사람 손길이 닿지 않은 자연과 농촌의 이질성을 뜻한다. 27) 사이트는 개방성과 자연과 어우러지는 ‘자연성’을 가지고 있고, 논사이트는 폐쇄성과 인간의 힘에 의해 만들어진 ‘인공화’의 특징을 가지고 있다. 사이트는 각종 이질적인 행동을 표현한 매개이며, 논사이트는 문서적 형태, 계산과 통계적 형태를 많이 띤다는 특징을 가지고 있다. 사이트는 정보의 연속성을 가지고 있지만 분산적이고 무의미한 정보이다. 이에 반면 논사이트의 정보는 연속성을 가지고 있지 않지만, 단일 형태로 명확한 의미를 전달하고 있다. 사이트는 유

27) 安德魯·考西(Andrew Causey)、易英、译, 『西方当代雕塑』, 上海人民出版社, 2014, p.189.

안으로 확인할 수 있는데 논사이트는 추상적이고 인공적인 체계 속에 존재한다.

종합해서 말하자면, 본인 작품의 공통점을 결합하여 사이트의 개념이 조각품을 특정 환경에 놓이게 하여 조각품이 환경의 일부가 되게 하였고, 작품에 더 다양한 의미를 부여하게 했다. 작품과 사이트가 잘 어우러져 독특한 예술 경험을 제공하여 관람자가 상호작용 속에 예술의 매력을 느낄 수 있게 만들었다. 투명성, 네거티브 스페이스, 가시적인 그리고 비가시적인 요소들이 함께 섞여 조각품이 사이트에서의 예술적 가치를 충분히 표현할 수 있도록 한다. 현대 조각품의 다차원적인 상호작용으로 그 가치를 드러내는데, ‘사이트’는 현대 조각품을 이해하고 해석하는 하나의 방법이다.

III. 선행 작가 연구

3장에서는 2장의 이론 연구 토대로 본인의 작품 창작의 3단계와 결합하여, 본인 작품에 직접적인 영향을 준 선행 작가 6인을 3개의 파트로 나누어 논의 하겠다.

첫 번째는 빛과 투명 재료를 사용하여 작품을 창작한 스타니 슬라브 리벤스키와 래리 벨이다. 리벤스키는 예술 공예에 대한 심도 있는 이해와 독특한 유리 활용법으로 유명하다. 빛의 정확한 제어를 통해 유리 작품은 독특한 투명감과 그림자 효과를 만들어 냈다. 래리 벨은 유리를 활용한 공간형성과 빛의 특성을 이용하여 신비로움과 환각 효과를 주는 작품을 창작해 냈다. 이로써 관람자가 물질적인 공간을 초월한 예술 공간에 들어오도록 유도하고 있다.

두 번째는 허구와 실재, 공간을 탐구하는 헨리 무어와 이사무 노구치이다. 헨리 무어는 독특한 조각 스타일과 추상적인 형태에 대한 탐구로 주목을 받았다. 그는 돌을 재료삼아 세밀하게 조각하였고, 추상적인 형태와 자연적 요소를 결합하여 생동감이 넘치고 유동적인 작품을 창작했다. 이사무 노구치는 돌의 뛰어난 활용과 자연 요소와의 완벽한 융합을 통해 추상적인 형태에 생동감을 불어넣었고 외부와 내부 공간을 유기적으로 연결한 작품을 창작했다.

세 번째는 재료와 공간이념을 주제로 탐구한 이우환과 아니쉬 카푸어이다. 이우환은 재료의 무늬와 형태를 정확하게 다루었고, 자연과 인문학적 요소를 결합하여 외부와 내부를 연결한 작품을 창작했다. 아니쉬 카푸어는 재료의 특징에 대한 깊이 있는 이해를 기반으로, 공간을 형성하여 작품이 물질을 뛰어넘는 존재감을 드러내게 하였고, 이로써 관람자가 공간의 신비함을 탐구하도록 유도했다.

본 논문은 6명의 선행 작가에 관한 연구와 작품을 논의하여 투명성과 빛 공간의 형성, 네거티브 및 포지티브 스페이스의 형성, 그리고 공간의 유무 이론

에 대해 심도 있는 탐구를 진행했다. 작가 6인의 작품 표현 방식에 관해 연구하고, 사용한 재료, 작품의 형태, 작품 이념과 미학적인 가치를 분석하여 본인의 조각 예술 분야에 대한 이해와 인식을 더 확장하였다.

1. 빛과 공간

1) 스타니슬라브 리벤스키

스타니슬라브 리벤스키 (Stanislav Libenský, 이하 리벤스키로 칭함) 는 본인이 유리 공예를 연구하는 초기에 관심을 가진 작가이다. 리벤스키는 유리의 물성에 대해 자신만의 견해를 가지고 있고, 조형에서 유리 재료의 특징을 최대한으로 표현하여 빛이 자연스럽게 흐를 수 있게 하고 미학적인 아름다움을 표현했다. 그의 창작 이념과 유리 공예의 형태는 본인에게 많은 영향을 주었다.

리벤스키는 유명한 체코 유리 조각가로, 현대 유리 예술 분야에서 인정받는 중요한 인물이다. 그의 작품은 독특한 아이디어와 기술로 유명하다. 그의 작품은 빛, 색채, 공간에 대한 뛰어난 이해력을 바탕으로 풍부한 표현력과 놀라운 효과를 준다.²⁸⁾ 유리 예술을 통해 자연, 빛, 형식에 대한 자신만의 생각을 표현하였고, 독특한 창작 스타일과 기술로 인상적인 작품들을 창작했다. 그의 작품은 현대 예술과 조각 예술로 분류된다. 그의 작품은 뚜렷한 개성이 있어 본인 창작활동에도 많은 영향을 주었는데, 다음은 작품과 본인 작품에 대한 비교분석이다.

28) 吴振亚,《光与玻璃—史丹尼斯拉夫·李宾斯基夫妇的玻璃艺术浅谈》, 中国美术学院,2018.



참고도판 6 스타니스리브 리벤스키 ,
<헤드-아이(Head-I)> , 1967.Glass Sculpture.



작품도판 1 우더하오 , <그 해> , 2015.

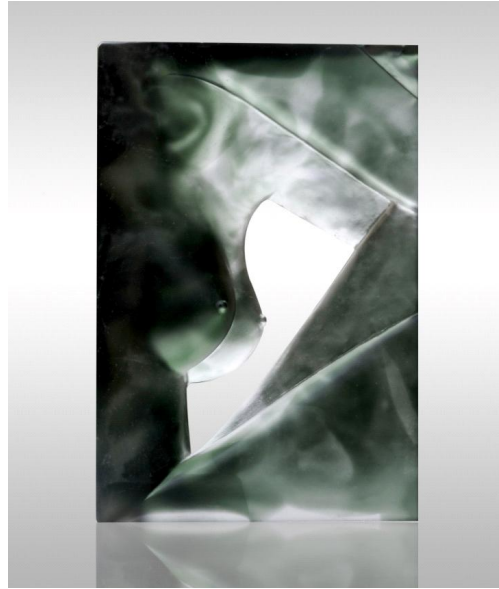
‘Head-I’ [참고 도판 4] : 추상적인 형태로 인간 머리를 표현해냈다. 투명한 유리 재료로 빛의 난반사를 일으켜 시적인 아름다움을 선사하고 있다.

본인 작품<그 해>는 (작품도판 1) 똑같은 수식 기법을 활용하여 동양풍의 인물을 조각했다. 얼굴을 표현할 때 마사(磨砂) 기법을 사용했고, 햇볕이 내리 쬐 때 반사되어 시적인 아름다움을 조성했다. 머리카락은 간결하고 추상적인 효과를 내어 짙은 코발트블루 색을 반사하고 있고, 이는 신비로운 느낌을 준다.

‘Space III’(참고도판 5)은 기하학적인 형태 조합과 내부 공간의 빈 부분을 절묘하게 결합하였다. 네거티브 및 포지티브 공간을 결합한 내부 공간이 형성되어 풍부한 빛 과 그림자 효과를 형성하였다. 작품의 좌우는 불규칙적이고 깔끔하지 않아 작품의 기하학적인 형태를 깨뜨려 시각적 효과를 극대화했다.



참고도판 5 스타니슬라브 리벤스키,
 <Bedeutendes Objekt "Space III">, 1991.



작품도판 2 우더하오, <흐릿한 달 (月朦朧)>,
 2012, 유리조형

본인 작품<흐릿한 달 (月朦朧)>, (작품도판 2) 또한 동일하게 기하학적 외부 형태와 직선으로 자르는 방식을 활용하였다. 내부의 빈틈을 결합하는 방법을 활용하여 단순하면서 아름다운 곡선을 가진 인체 조형을 창작하였는데 작품의 내부 곡선과 주변의 직선이 결합되어 강인함과 부드러움이 함께 있는 듯한 효과를 주었다. 유리의 내부 곡선은 회색과 투명색으로 유동적인 움직임을 띄고, 이는 달빛 아래 우거진 숲을 보는 듯한 느낌을 준다.

리벤스키는 유리 재료에 대한 독특한 활용과 혁신적인 사고능력을 가졌으며, 빛, 공간, 형식에 대한 심도 있는 탐구를 진행하였다. 이로써 관람자는 그의 작품을 보면서 차분하게 철학적 사고를 하게 된다. 그의 작품은 예술과 건축적인 요소를 융합하여 독창적이고 관람자에게 잊지 못할 시각적 체험을 선사한다. 리벤스키의 예술 이념은 유리 예술에 대한 독특한 견해와 창의성을 보여준다. 그의 예술 이념은 다음과 같다.

리벤스키는 투명성과 빛의 활용에 대해 매우 중요하게 생각한다. 그는 유리

재료의 투명성을 활용하여 다채로운 반사 효과를 내는 것에 능했다. 투명성이 공간의 제약을 깨뜨려 개방적이고 자유로운 느낌을 줄 수 있다고 생각한다.

리벤스키의 작품은 예술과 건축적인 요소를 결합했다. 그는 공간에 대한 탐색과 조형으로 그의 작품에 독특한 입체감을 형성하였고 형식의 아름다움을 갖추게 했다. 주위 환경과 상호작용할 수 있는 작품을 창작하여 관람자가 직접 참여하고 공감대를 형성할 수 있게 만들었다.

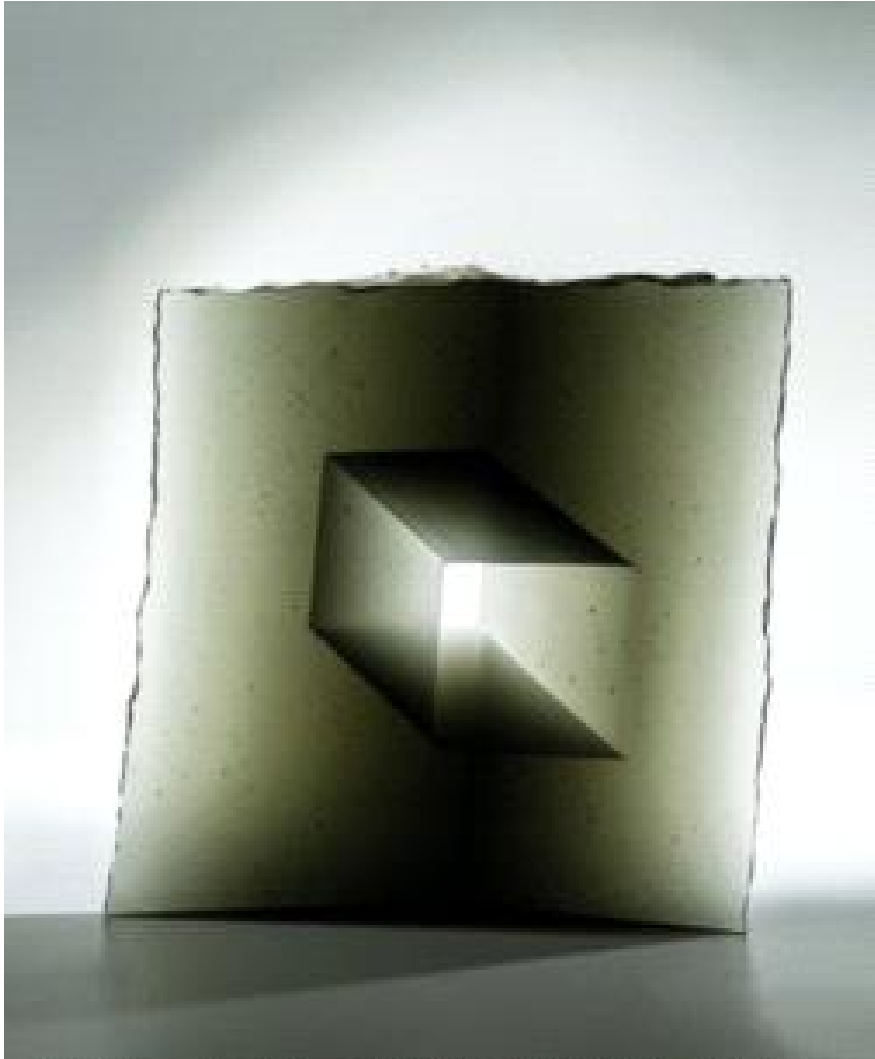
리벤스키의 작품은 추상적인 형태를 띠고 있는 경우가 많은데, 그는 간소화와 기하학적인 표현 방식을 통해 형태 간의 관계를 탐구했다. 작품이 전달하고자 하는 상징적인 의미를 중시하며, 추상적인 형태와 상징을 통해 감정과 생각을 전달한다.

리벤스키는 자연과 인간에서 영감을 자주 받아 작품을 창작했다. 그는 자연의 형태와 구조를 연구하여 이를 예술 작품의 요소로 전환하였다. 그는 인간의 감정과 경험을 중요하게 생각하여 작품을 통해 관람자의 지각적 인지와 공감을 불러일으키려고 노력했다.

리벤스키의 예술 이념은 투명성, 빛, 형태와 자연과 사람 간의 관계를 강조하는 것이다.

리벤스키는 ‘유리는 빛을 담은 그릇으로 상상력이 가득 담겨있다.’²⁹⁾라고 말했다. 이는 유리의 투과성과 빛이 작품과 만나 형성된 공간에 관해 설명한 것이다. 그는 모든 작품에 빛의 투과성을 반영하는 것 외에 주위와 내부에서 빛이 반사될 때의 형태도 확인하여 공간의 표현을 더 확실하게 했다. 그의 작품은 미학에 대한 감각을 보여주었고, 다양한 색채를 표현하였다. 빛을 정제된 유리에 활용하여 작품에 생명력을 불어넣은 방법을 습득하였으며, 이러한 신기한 시각적 효과가 그의 작품이 더 큰 발전을 할 수 있도록 하였다.

29) 周静, 「凝固的光——李宾斯基的玻璃艺术」, 『艺术与设计』, 2010.



참고도판 6 스타니스라브 리벤스키 , <스페이스 II (Space II)>,1991

리벤스키의 이론은 본인이 초기에 투명한 재료를 연구하는 데 중요한 역할을 했다. 투명 재료를 수동적으로 사용하는 것에서 사용에서 적극적으로 투명 재료의 빛 속성과 그 의미를 활용하는 것으로 바뀌었다. 이러한 과정에서 본인은 유리가 실제적 투명성의 매개라고 여겼으며, 조각 형태에서 담겨있는 빛이 실제적 투명성의 ‘그릇’이라고 이해했다. [참고도판 6]

2) 레리 벨

공간에 대해 연구를 진행함에 따라 본인의 작품은 유리 내부의 형태에 대한 연구에서 유리 외부와 외부 공간과의 관계에 대한 연구로 변화하였다. 이러한 과정에서 미국의 작가 레리 벨(Larry Bell, 이하 벨로 칭함)을 주목하게 되었다. 1960년대 중반, 미니멀리즘이 떠오르면서 벨은 시각 주의(Perceptualism)의 선구자로서 미국 서부의 ‘빛과 공간 운동(Light and Space Movement)’³⁰⁾에 오랫동안 몸을 담았다. 1960에서 70년대까지 벨은 미국 서부 미니멀리즘운동의 핵심 인물이 되었고 작품에 기하학적 형태, 그림자와 빛을 활용하여 작품 주변 환경에 영향을 주었을 뿐만 아니라 관람자의 생각도 끊임없이 변화하게 했다.

벨은 주로 큰 사이즈의 코팅된 산업용 유리를 사용하여 작업하는 경우가 많았다. 재료의 투명성, 반사성, 강직도와 풍부한 색채 표현은 벨이 유리 외부와 공간의 관계를 더 집중적으로 연구할 수 있게 했다. 벨은 쉽게 모르는 창작자로 정교한 작은 작품부터 대규모 설치 미술까지 끊임없는 창작 활동을 하였다. 이는 벨이 자발적이고, 직감적이며 즉흥적인 창작 활동을 한다는 것을 알 수 있다.

1970년대부터 벨은 빛과 전시 공간의 관계에 대해 탐색하기 시작하여 다채로운 색을 입힌 유리 설치 작품을 대거 창작하였다. 대부분 작품은 미술관과 공공장소에 자리 잡고 있으며 투명한 색깔 유리와 전시 장소 사이에 신기한 상호작용을 이루고 있다.

벨은 창작 활동을 하는 데 시각적인 경험과 인간의 시각 능력 개발에 주안점을 두었다. 그는 관람자를 위해 흥미롭고 복잡한 분위기를 형성하여 관람자의 시각적인 한계를 찾을 수 있게 했다. 벨은 빛과 그림자를 매개로 하여 변

30) Yood J , “Larry Bell: Alan Koppel Gallery” , *Artforum International*, 2006.

화무쌍하고 매력적이며 빛으로 표현할 수 있는 예술 작품을 창작하는 데 힘썼다. 유리는 벨의 중요한 창작 재료. (참고도판 7)



참고도판 7 레리 벨, <대도시 (The big smoke) >, 2017.

중 하나로 그는 ‘이전에 사용하지 않았던 재료로 보지 못했던 작품을 만드는 것이 나의 숙제다. 또한 매번 만들어 낸 작품이 다르기를 바라며 작품 창작이 자발적이고 직관적으로 이루어지길 바란다. 그렇지 않는다면 강제성이 있기 때문이다. 유리는 나를 그렇게 만드는데 수백만 년 동안 형태를 유지할 수 있기 때문이다. 나 또한 유리를 좋아하는데 유리는 빛의 전달과 반사, 흡수를 동시에 할 수 있어서이다.’라고 말했다.³¹⁾

벨의 가장 초기의 조각 작품은 조형 예술에 속한다. 앞면과 뒷면 모두 정육면체의 모양으로 45도 각도로 잘라내어 캔버스와 유사하다. 그러나 이 작품들은 진정한 정육면체가 아니다. 폭은 훨씬 더 좁고 앞면과 뒷면은 실제 정육면

31) 张慧娟, 「拉里·贝尔:我与光线的约会」, 『艺术与设计』, 2018.

체의 4분의 1정도 밖에 안되기 때문이다. 이 작품은 색깔을 입힌 정육면체의 비율을 확대하여 벽이 아닌 바닥에 설치한 미술 조각품이다. (참고도판 8)그림처럼 조각품은 예술 전통을 융합하였을 뿐만 아니라 전통 예술 이념에 벗어난 작품이기도 하다.



참고도판 8 레리 벨 , <베이 에어리어 블루스 (Bay Area Blues)> , 2018.

그의 예술 작품을 통해 예술의 깊이와 철학적 사고를 확인할 수 있다. 다음은 본인이 정리한 벨 작품에 대한 예술의 깊이와 철학적 사고에 관한 내용이다.

첫째는 빛과 공간의 탐구입니다.벨의 작품은 빛과 공간이 핵심이며 독특한 공간감과 빛 그림자 효과를 만들어 낸다. 관람자에게 빛이 어떻게 공간을 형성하고 관람자 감각적 인지에 어떤 영향을 미치는지 생각하게 만든다. 이는

관람자가 감각과 공간에 특별한 변화를 느끼고 빛과 공간의 관계를 탐구하게 한다.



참고도판 9 레리 벨 , <빙산 (Iceberg) > , 2019

둘째는 감각과 현실에 대한 탐구입니다. 그의 작품은 빛과 공간의 처리 방식을 통해 일반적인 감각을 뛰어넘은 경험을 선사하고 있어 관람자가 비현실적인 신비로운 공간에 빠져들도록 한다. 이는 감각, 현실, 존재에 대한 철학적인 사고를 자극한다.(참고도판 9)

셋째는 사물과 환경의 관계 재정립입니다. 그의 작품은 사물과 환경의 관계에 대해 생각하도록 한다. 유리 재료를 활용하여 그는 사물과 주변 환경의 상호작용 방식을 바꾸었다. 빛과 환경의 상호작용을 통해 관람자가 사물과 환경의 변화와 연관성을 인지하도록 하고 사물과 공간의 관계를 재정립하도록 한

다.

벨의 작품은 시각적인 매력이 있을 뿐만 아니라 철학적인 요소도 내포되어 있어 감각, 현실과 공간에 대해 심도 있는 생각을 하도록 이끈다. [참고도판 10]



참고도판 10 레리 벨 , <설치물 전경 (Installation View) > , 2017, Whitney Museum of American Art NY

빛과 공간 운동은 이후 작가들의 창작 활동에 많은 영향을 미쳤는데 현대 미니멀리즘 작가 올라퍼 엘리아슨(Olafur Eliasson)³²⁾이 대표적인 인물이다. 빛의 물리적 특성에 관한 연구, 빛과 색채의 관계, 빛이 인간의 감각과 감정 전달 측면에서 미치는 영향 등 부분에서 표현을 극대화했다.

조명 예술에서 빛과 공간의 운동으로 이어져 현대 미술까지, 과학 기술의

32) 이수홍;신승연, 「물리적 공간으로부터 감각적 공간으로의 전이 - Anish Kapoor와 Olafur Eliasson의 작품을 중심으로」, 『예술과 미디어』, 2015, p34.

발전과 매개의 다양화로 작가의 시야와 생각이 계속해서 확대되었다. 기술은 작가에게 도구와 수단을 가져다주었을 뿐만 아니라 인식의 전환과 사고의 혁신을 일으켰다. 과학은 자연의 빛을 밝혀 이성의 빛을 지켰고, 빛은 사람들을 어둠으로부터 끌어냈으며 예술가는 인간의 육체를 빛과 공간에서 벗어나 내면 깊은 곳으로 이끌고 있다.

벨의 예술 작품은 본인의 빛과 공간에 대한 이해도를 더욱더 제고하여, 공간의 범주에 관한 생각을 한 단계 더 확장할 수 있었다. 작품을 놓은 작은 공간에 얽매이지 않고 자연과 어울리는 작품을 생각하게 되었다. 또한 기존의 구상 미술이 아닌 단순한 추상미술로 작품 스타일이 변화하였다.

2. 네거티브 스페이스

1) 헨리 무어

네거티브 공간은 대학교 시절 전공인 조각 공부를 하면서 관심을 갖게 된 분야로 본인 작품에 많이 적용하였다. 헨리 무어(이하 무어로 칭함)는 바로 본인이 연구했던 작가 중 하나이다.

무어는 영국의 유명한 조각가로, 추상적인 조각작품이 유명하다. 그는 현대주의 조각품의 선구자로 알려져 있다. 무어의 작품은 대담하고 간결하며 유기적인 연결을 띤다는 특징이 있다. 그는 자연과 비(非)서양 예술에서 영감을 많이 얻었다.³³⁾ 그의 조각 작품은 인체 형상을 기반으로 하며, 형태의 유동성, 빛과 그림자 효과와 공간감을 강조한다. 그는 대리석, 청동 등 재료를 사용하

33) 최효동, 「헨리무어(Henry Moore)의 조형 이념에 관한 연구 : 인간성과 공간성을 중심으로」, 학위논문(석사), 한남대학교 대학원, 미술학과, 2002, p52-53.

여 조각, 파기, 조소 등 기술을 활용하여 생동감이 넘치고 웅장한 작품을 창작하는데 능하다.

무어의 작품은 독특하면서도 다양하며, 대형 조각 작품도 있고 작고 추상적인 작품도 있다. 그의 작품은 현대주의 이념을 결합하였지만 기존 예술에 대한 존중도 잃지 않았다. 공간과 형태의 처리, 인간과 자연의 관계를 표현하였고, 이를 통해 그가 인류의 존재와 신체에 대해 심도있는 고민을 한다는 것을 확인할 수 있다. [참고도판 11] 예술과 자연의 연결성에 대한 독특한 시각을 가졌을 뿐만 아니라 인간이 공통적으로 가진 경험과 감정에 대해서도 전달한다. 그의 작품을 통해 인간과 자연의 아름다움에 대한 추구를 느낄 수 있고, 인간 존재 의미에 대한 고찰과 예술과 자연의 관계에 대한 깨달음을 알 수 있다.



참고도판 11 헨리무어, <왕과 왕비를 위한 마퀴트>, 1952-1953

무어의 창작 기법과 대표작을 통해 무어가 조각 분야에서 얼마나 큰 기여를 했는지 확인할 수 있다. 이는 세 가지로 분류할 수 있다.

첫째는 조각 형태이다. 무어는 주로 추상적인 작품을 창작하였으며 거침없는 선의 흐름과 유기적인 형태를 중시한다. 조각, 파기, 조소 등의 기술을 통해 풍부한 질감과 역동성을 표현하였다,

둘째는 재료 선택이다. 그는 대리석, 청동과 같은 재료로 창작하였는데 작품이 단단하고 오랜 기간 동안 보존할 수 있게 만들었다.

셋째는 자연 주제이다. 자연의 영향을 많이 받아 자연을 주제로 한 작품이 많다. 인체, 동물, 뼈 등을 주제로 한 작품이 많아 자연과 생명에 관심을 가지고 있다는 것을 드러냈다.



참고도판 12 헨리무어 , <누워 있는 인물 (Reclining Figure) >,1984

기대 누운 현상 <Reclining Figure> [참고도판 12] 무어의 가장 유명한 작품 시리즈로 그는 다양한 기대 누운 자세와 형태를 만들어, 신체의 곡선과 골격을 연구하였고 신체 구조와 존재 공간에 관한 생각을 표현해냈다. 이 작품에서 조형물의 빈틈은 작품과 자연이 더 어우러지게 하여, 네거티브 스페이스



작품도판 3 우더하오 , < 점석성금(點石成金) > , 2014.

로 인해 생겨난 곡선이 작품의 생동감과 생명력을 더했다.

본인 작품<점석성금(點石成金) > [작품도판 3] 또한 옆으로 기대 누운 생강들이 자리 잡고 있다. 가로 누운 형태이기 때문에 네거티브 스페이스와 유동감을 형성하여 무어의 작품과 맥을 같이 한다. 작품의 외부 윤곽은 춤추는 곡선처럼 생동감이 넘친다. 아울러 새하얀 조형물로 인해 작품이 더 순수하고 포용적인 느낌을 준다.

두 개의 대형 양식 <Two Piece Sculpture> [참고도판 13] 작품은 두 개의 추상적인 양식이 서로 교차한 구도로, 유기적이고 자연스러운 선의 표현과 공간감을 보여준다. 이 작품은 인간관계의 복잡함과 상호 의존성을 상징한다.

본인 작품<무무명> [작품도판 4] 또한 두 개의 양식이 서로 교차하여 융합된 것으로, 두 인물이 유동적인 유리의 연결로 하나로 융합된 형태다. 푸른 유리는 구불구불한 조형물에서 은은하게 시각적 언어를 생성한다. 한줄기 하얀 빛은 그들의 눈을 통과하였는데 이는 인간의 정신과 영적인 융합을 상징한다.

무어가 창작할 때 기존 조각품의 제약에서 벗어나 추상적인 형태 표현과 자연을 해석하여 새로운 시각적 언어를 창작하였다. 그의 가장 큰 특징이 구멍을 활용한다는 점이다. 이는 시각적 및 철학적으로 그의 조각품에 다양한 의



작품도판 4 우더하오, <무무명(無無明)>, 2020.



참고도판 13 헨리무어, <Two Piece Sculpture No.7: Pipe >, 1966.

미를 부여하였다. 다음은 무어 작품 속의 구멍에 대한 분석이다.

첫째는 상징적인 구멍³⁴⁾이다. 작품 속에 구멍은 간단한 물리적인 구멍이 아니라 상징적인 의미가 있다. 이는 내적 세계, 숨겨진 감정과 생각을 뜻하며 관람자가 작품과 대화할 수 있는

34) 颜箐, 『“洞”悉空间』, 北京大学, 2008.

창구이기도 하다. 구멍의 존재로 인해 관람자는 인간 내면의 깊은 곳과 내재된 공간을 연상한다.

둘째는 창조적인 음(負)의 공간이다. 무어는 네거티브 스페이스를 활용하여 조각품을 창작하였다. 구멍의 위치와 형태는 사물의 실제 부분과 대비되었고, 대립과 균형 관계를 형성하였다. 이러한 창조적인 네거티브 스페이스 설계는 작품의 입체성과 생동감을 증가시킬 뿐만 아니라 상상과 해석의 여지를 준다.

셋째는 탐색과 연결이다. 구멍은 작품의 형태와 공간이 복잡하게 얽히도록 한다. 구멍을 통해 작품 내부의 세부적인 부분과 형태를 확인할 수 있는데, 이에 따라 작품의 층과 깊이감이 극대화된다. 구멍은 다양한 공간의 가교역할을 하여 조각의 곳곳을 연결해 작품이 유동적이고 조화로운 형태를 이루도록 한다.

넷째는 존재와 부재에 대한 고찰이다. 무어는 구멍을 통해 존재와 부재의 관계에 관해 탐구하였다. 구멍은 부족함, 허무함, 공백을 의미하지만, 존재의 일부이기도 하다. 그의 작품은 인간의 존재와 불완전성에 관한 고민을 표현하였고, 창작에서 구멍의 중요성을 강조하였다.

무어의 구멍에 관한 연구와 활용은 현대 조각 예술에 중요한 의의가 있다. 그는 구멍에 대한 많은 이론적 내용을 알고 있어 구멍의 형태, 공간적 양감, 공간의 흡입력에 대해 깊이 있는 연구와 탐구를 진행하였고, 눈에 띄는 성과를 거두어 현대 조각 예술 발전에 지대한 영향을 주었다. 이를 토대로 후대 작가들이 구멍을 다양한 분야로 확장해 서양 예술 분야의 매우 귀중한 새 전통이 되었다. 현대 예술의 발전 과정에서 구멍은 작가들에게 수많은 창작 영감을 주었고, 이에 따라 네거티브 스페이스에 대해 많은 이들이 관심을 가지게 되었다. 작가들은 구멍의 공간 형태, 양감, 심리적 공간, 기능적인 부분까지 자기 작품에서 확실하게 잘 담아낼 수 있게 되었다. 이러한 활용은 무어의 작품에 미적 아름다움과 동태감을 주었을 뿐만 아니라 인간의 존재와 내면세계에 관

한 연구에도 영향을 주었다. 아울러 구멍은 본인 작품 활동에도 많은 영향을 주어 네거티브 스페이스 연구하는 데에 새로운 가능성을 열어주었다.

2) 이사무 노구치

이사무 노구치(Isamu Noguchi, 이하 노구치로 칭함)는 20세기 중요한 조각가이자 처음으로 조각과 풍경의 결합을 시도한 사람이다. 그의 작품은 아방가르드의 간결하고 추상적인 특징을 가지고 있으며 전통 동양의 미술적인 요소도 가미 되어있다.

년 이사무 노구치는 콘스탄틴 브랑쿠시(Constantin Brancusi, 이하 브랑쿠시로 칭함)를 스승으로 섬겼고, 브랑쿠시의 예술적 창작 이념을 계승 받았다. 조각 재료의 고유성을 고수하였으며 새기고 다듬는 창작 방식을 습득하였다. 특히 그의 돌 조각품은 순수함과 깔끔함이 드러나고 불필요한 장식을 없애 작품의 에너지가 느껴진다. 노구치의 조각품은 창작 시기에 따라 작품 스타일도 다르다. 초기 작품은 조화로우며 곱고 단순한 것이 특징이다. 재료 사용의 이해도가 높아지자, 재료 자체의 특징에 맞게 형태를 조각해 내기 시작했다. 창작 활동 중기, 그의 돌 조각품은 신의 선물과도 같으며 매우 정교하다. 창작 활동 후기, 그는 사고와 기예의 전성기를 맞이하게 되었고, 그 당시 그의 작품은 매우 정교하고 뛰어나다.

노구치는 일본계 미국인으로서 일본 정원의 영향을 많이 받았으며 일본 전통문화에서 ‘모노노아와레’를 많이 느꼈다. 일본의 저명한 국학자 모토오리 노리나가가 <젠지 모노가타리>에 대해 논할 때 ‘모노노아와레’를 언급하였는데, 이는 어떤 사물이나 사실에 대하여 감동 혹은 감흥을 느끼는 말로 사물과 사건의 마음을 인지할 수 있다. 기술적인 방법 외에도 감정을 표현을 하는데 있

어 노구치는 일본의 꽃꽂이, 다도, 가레산스이(枯山水)등 전통문화의 정수를 습득하였다. 동양 전통문화의 신비로움은 동양이 하늘에 대한 본능적인 경외심에서 비롯된 것일 수도 있다. 이는 서양의 현대 이성 이념과 매우 다르며 매력과 흡입력이 강하다. 그 후 노구치는 서양과 동양을 융합하여 시너지 효



참고도판 14 이사무 노구치, <조각 정원> , 1964.

과를 낼 수 있도록 노력하였다.³⁵⁾ [참고도판 14]

노구치는 ‘정원을 배경으로 하여 조각하는 상상을 좋아한다’³⁶⁾라고 말했다. 야외의 공공공간을 접한 뒤, 노구치는 조각 재료를 매개로 삼아 자신의 예술 분야를 확장해 나가기 시작했다. 그는 가레산스이 정원에서 영감을 얻어 돌조

35) 정연우, 「Isamu Noguchi의 작품 연구 : 構造와 空間을 중심으로」, 韓南大學校, 2003, p61.

36) Duus D T B P, “The Life of Isamu Noguchi:Journey without Borders”,*Princeton University*,1992.

각과 모래의 공간적 배치를 십분 활용하여, 미국의 체이스맨해튼은행 (chase Manhattan bank)의 정원, 시애틀의 「시간의 풍경(Landscape of Time)」, 클리블랜드의 「바위 조각들: 계절의 흐름(Rock Carvings: Passage of the Seasons)」 등 작품을 남겼다.

노구치의 작품은 유창하고 유기적인 곡선과 기하학적인 형태가 특징이다. 또한 그는 정성스러운 조각과 조형을 통해 동적인 상태와 정적인 상태 간의 균형을 이루었다. 형태와 재료의 조화로움을 추구하고, 독특한 공간감과 시각적인 효과를 형성하였다.³⁷⁾ 조각품 외에 노구치는 조경 분야에도 큰 이바지를 하였다. 그는 조각과 자연환경을 융합하여 독특하고 예술적인 공공장소를 창작하였다. 그의 설계 이념은 인간과 자연의 조화를 강조하는 것이며, 인간 친화적이고 지속가능한환경을 조성하는 데 집중한다.

노구치는 창작활동을 통해 전통의 경계를 깨고, 동양의 미가 담긴 예술 표현의 장을 열었으며, 자연과 인간, 방식과 기능의 관계에 관해 탐구하였다. 그의 작품은 독특한 시각과 예술성을 가지고 있으며 공간, 형태, 인간의 존재에 대해 다시 한번 생각할 수 있게 만들었다. 다양한 작품 스타일을 가지고 있으며, 그의 작품은 아방가르드의 간결성과 추상적인 특징을 결합함과 동시에 일본 전통 예술과 자연의 영향을 받았다. 다음은 본인이 분석한 노구치의 창작기법과 기술적인 요소다.

첫째는 기하 형태의 간결성이다. 그의 작품은 원형, 사각형, 삼각형 등으로, 간단한 기하학적 형태인 경우가 많다. 이런 형태는 명확한 경계와 뚜렷한 윤곽이 있어 기하학적 질서감을 보여준다. 이런 단순한 작품은 정돈되고 탄탄한 구조적인 특징을 갖고 있을 뿐만 아니라, 관람자가 직관적으로 형태와 선의 구조를 인지할 수 있다.

둘째는 공간의 유동적인 느낌이다. 그의 작품은 풍부하고 유동적인 공간감

37) 徐升, 「我的野口勇——从雕塑的语言谈野口勇作品介入空间和材料」, 『雕塑』, 2013.

을 보여준다. 그는 곡선, 호선(弧線)(참고도판 15), 사선 등 선을 활용하여 기하학적 형태의 강성을 깨고, 작품이 생동감이 있고 유동성 있게 하였다. 그는 작품의 빈틈과 공간을 교묘히 활용하여 깊이와 층을 주어 공간의 유동적이고 확장적인 느낌을 형성하였다. 38)

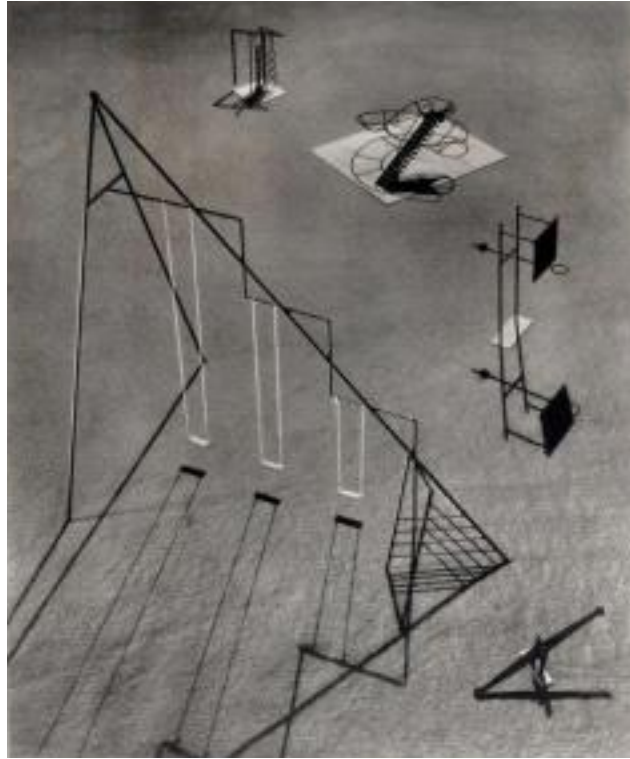
셋째는 공간의 개방성이다. 작품은 개방적인 구도를 갖게 되는 경우가 많아 관람자가 작품 속을 걷거나 둘러볼 수 있어 공간과의 교류가 가능하다. 노구치는 조각의 배치와 정렬을 통해 개방된 통로, 복도와 아치문을 만들어 작품 공간을 확장시켰다.



참고도판 15 이사무 노구치, <슬라이드 만트라>, 1985

넷째는 공간의 허구와 실재의 대비다. 공간의 실재와 허구를 대비하여 작품의 표현력을 제고하였다. [참고도판 16] 작품 중 여백 혹은 의도하여 만든

38) 윤상화, 「ISAMU NOGUCHI 作品研究」, 弘益大學校院, 2001.

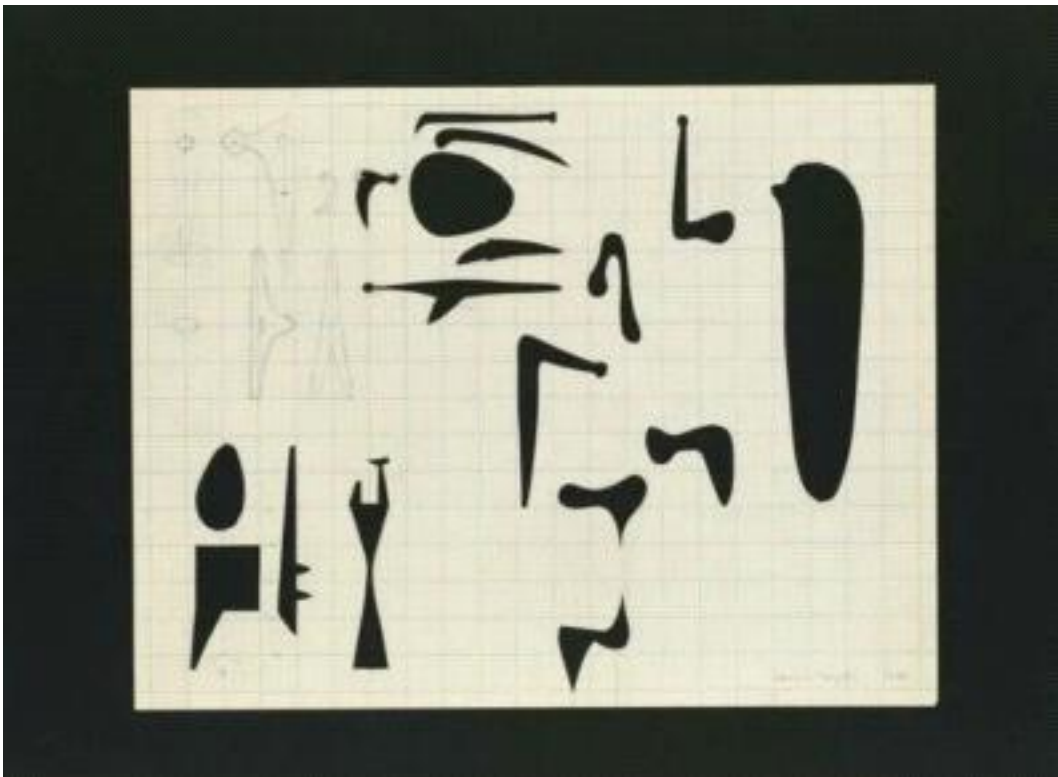


참고도판 16 이사무 노구치, Park Hawaii , 1940.

네거티브 스페이스를 통해 실제 기하학적 형태를 돋보이게 했다. 이러한 대비는 흡입력과 대비효과를 주었고, 기하학적 형태와 공간의 상호작용이 돋보이게 하였다.

기하학적 형태와 공간감이 잘 어우러져 노구치는 자신만의 조각 언어를 창조하였다. [참고도판 17] 그의 작품은 기하학 형태의 아름다움과 구도를 잘 보여주었을 뿐만 아니라 개방적이고 유동적인 다차원 공간 경험을 선사하였다. 관람자는 그의 작품에서 형태와 공간의 미묘한 관계를 느낄 수 있으며 기하학적 형태의 힘과 공간의 유동적인 느낌도 경험할 수 있다. 기하학적 형태와 공간감의 결합은 작품의 시각효과를 더 풍부하게 하였고, 공간, 형태, 작품과 관람자 사이의 관계에 대해 더 심도있는 생각을 할 수 있도록 이끌었다. 그의 작품은 추상적 조각품과 자연 공간의 결합에도 중요한 의미가 있다.

첫째, 자연환경에 대한 존중이다. 노구치는 작품과 자연 공간을 연결 지을 때 자연을 존중하고 민감하게 반응한다. 그가 택한 재료와 형태는 물, 암석, 식물과 같은 것으로, 자연적 요소의 특징을 그대로 살린 것이다. 그는 조각품을 자연 속에 배치하여 자연과 상호교류를 이룸으로써 작품이 자연과 조화롭게 공존하는 것을 목적으로 한다. 이는 작품의 표현력을 제고하였을 뿐만 아



참고도판 17 이사무 노구치, 작품 스케치.

니라 자연에 대한 존중과 경외심도 보여주었다.

둘째, 자연공간과의 교류이다. 노구치의 작품은 자연 공간과의 연결을 통해 주변 환경과 대화를 이루었다. 그의 조각 예술 작품은 일반적으로 장소의 특성과 연결되어 자연에 자연스럽게 녹아 들어 자연 풍경과 조화를 이룬다는 특징이 있다. 이러한 교류와 융합은 관람자가 작품과 환경의 관계를 더 잘 인지

할 수 있게 하며 작품의 존재감과 관람 경험을 돋보이게 한다.

셋째, 허구와 실제 간의 흡입력 형성이다. 자연 공간과의 결합으로 인해 허구와 실제의 흡입력이 확연하게 비교된다. 그의 조각품은 형태, 재료, 공간의 변화에 따라 전통 조각품의 실체성을 깨고 작품이 더 가볍고 투명하다는 느낌을 들게 한다. 허구와 실제의 대비는 자연환경에서 더 두드러져, 동태적이고 유동적인 효과를 형성한다. [참고도판 18]



참고도판 18 이사무 노구치, <검은 태양>, 1969.

추상적 조각품과 자연 공간의 결합을 통해 노구치는 예술 분야에서 인간과 자연의 관계를 탐색하여 자연에 대한 경외심과 자연 보호를 호소하고 있다. 그는 자연환경과 조화를 이루는 예술 창작 방식을 통해 관람자가 자연의 아름다움과 힘을 더 깊이 있게 느낄 수 있게 하고, 자연, 공간, 인류 존재에 관한 생각과 반성을 불러일으킨다.³⁹⁾

39) 전용일, 「ISAMU NOGUCHI 研究」, 국민대학교, 1993, p41.

노구치의 자연공간에 관한 연구는 본인에게 많은 시사점을 주었다. 2020년 본인이 계획한 '대전농촌 조각 전시회'에서 작가들의 작품을 실내 공간에서 야외로 옮겼다. 산속, 물속, 밭, 정원에 배치하여 작품과 자연 공간의 상호작용을 통해 작품에 새로운 이미지와 사명을 부여했다. 작품과 자연 공간의 교류는 조각장의 현상적 투명성의 실현 가능성을 높였고, 단순한 공통적인 장식이 아니라, 풍부한 정신적인 교류를 확장하였다.

3. 유-무 공간론

1) 이우환

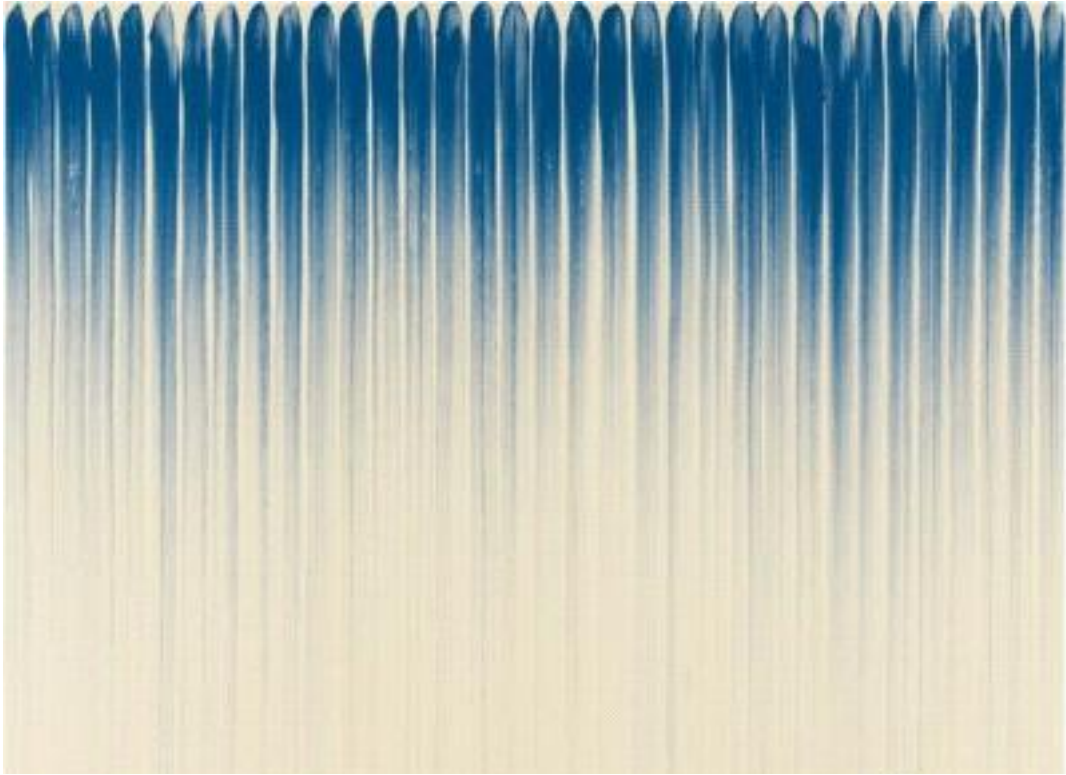
이우환은 한국의 유명한 현대 작가이자 철학자로 그의 단순하고 철학적인 예술 작품이 주목받았다. 작품은 그림, 조각, 설치미술, 철학 등 분야를 뛰어넘어 현대 미술과 개념미술에 많은 영향을 끼쳤다.

이우환의 창작 이념은 고요함, 여백과 자연의 존재를 강조하는 것이다. 작품은 단순함, 순수함과 균형을 추구하고 단순 명료한 선과 기하학적 형태, 그리고 단색조의 방식으로 작품을 표현하여 그의 자연, 시간과 공간에 대한 사고를 표현하였다.⁴⁰⁾ [참고도판 19]

이우환은 그림, 조각품과 설치예술 분야에서 대표 작품이 각각 존재한다. 그의 그림 작품에서 자주 볼 수 있는 특징이 큰 캔버스에 간단한 선 혹은 점 한 두 개만 찍는 것이다. 아니면 단색으로 칠해 관람자가 조용하고 생각을 자극하는 분위기 속에 빠져들게 한다. 반면, 그의 조각품은 재료의 재질과 공간의

40) 이우환, 「이우환의 입장들」, 서울 : 씨네월드, 1993, p57.

관계를 두드러지게 한다. 그는 대리석, 철 등 재료를 조합하여 균형 있고 안정감이 있지만 생동감이 있는 형태를 창작해 낸다. 그의 설치예술은 자연적 재



참고도판 19 이우환, <선으로부터>, 1977 .

료와 환경을 이용하는 경우가 많은데 이를 통해 공간, 시간과 존재에 대한 감각적 인지를 이끌어낸다. 그는 언어적인 표현을 뛰어넘는, 추상적인 형태와 고요한 분위기를 통해 철학적인 의의를 전달한다.

이우환은 작품에서의 ‘공백’을 강조했다.⁴¹⁾ 그는 작품에 어느 정도 공백 혹은 공간이 있어야 관람자가 생각하고 명상하며 느낄 수 있다고 여겼다. 이런 공백은 작품에서의 여백일 뿐만 아니라 생각하고 존재하는 공간임을 뜻한다. 오로지 고요한 환경에서 관람자는 내면의 존재와 자연의 힘에 대해 생각하게 된다. [참고도판 20]

41) 付钰涵, 「李禹焕“余白”论与东亚艺术关联性研究」, 西南大学, 2023.

그 밖에도 이우환의 창작 이념에서 그는 시간과 자연에 관한 관심을 강조한다. 시간을 변화와 존재의 매개로 삼아 예술 작품을 통해 시간의 흐름과 존재의 취약성을 표현한다. 돌과 철 같은 비교적 간단한 형태와 소재를 택해 자연적 재료의 순수성과 영구성을 강조한다. 또한 그는 예술작품을 통해 인간과 자연을 한데 모아 인간과 자연의 공생관계에 관해 탐구한다.



참고도판 20 이우환, <대화>, 2015, 그림 : 218 x 291cm, 자연석, 100 x 100 x 100cm.

이우환의 창작 이념은 물질과 정신의 관계에 대한 고찰도 포함한다. 그는 물질적 존재가 유일하게 중요한 요소가 아니며, 물질과 정신의 관계가 더 중요하다고 여겼다. 즉 물질과 정신, 허구와 실재 간의 대화와 교류가 더 중요하다는 것이다. 아울러 그는 자연, 시간과 존재의 조화를 통해 물질과 언어를 뛰어넘은 정신적인 경험을 추구한다. 단순한 형식, 여백의 공간과 고요한 분위기로 관람자가 스스로 자신을 되돌아보고 반성할 수 있도록 하여 내면 깊숙이 존재하는 경험과 깨달음을 불러낸다. 이는 전통 동양의 철학적인 사고방식과

맞물려 작품의 독특하고 철학적인 예술 스타일을 드러낸다. [참고도판 21]

이우환의 작품은 동양적 사고의 영향을 받았다. 이는 그가 한국과 일본에서의 성장 경험, 그리고 전통 동양 철학에 관한 연구와 관련 참고를 지속적으로 해서이다.⁴²⁾ 다음은 동양적 사고가 그의 창작활동에 끼친 영향에 대한 분석이다.



참고도판 21 이우환, <회의>, 2013, 철판, 자연석.

첫째, 명상과 자기 성찰: 동양 철학은 자아 성찰과 명상을 중요하게 여기며 내면 깊숙이 숨겨져 있는 존재를 찾아 지혜와 시사점을 얻는 것이 주다. 그의 작품은 고요하고 생각하게 만드는 분위기를 자아내며 간단명료한 방식과 공백의 공간으로 관람자가 자아 성찰 및 명상을 하도록 이끈다.

둘째, 자연과 인간의 공생: 동양 철학은 인간과 자연의 조화로운 공생을 강조하며, 인간은 자연과 일체가 되어야 한다고 여긴다. 그는 단순한 형태를 가

42) 刘创, 「论李禹焕物派“空”的精神性主题兼论美国意识形态下日本艺术本土化进程」, 『美术文献』, 2018, p35-37.

지고, 자연 재료를 활용함으로써 자연에 대한 존중과 경외심을 표현하였다. 또한 그는 예술과 자연의 결합을 주장하고, 자연환경과 융합할 수 있는 예술 작품을 창작하여 인간이 자연 속에서 예술과 생활의 빈틈이 없는 연결을 느끼도록 한다.

셋째, 공간과 시간의 개념: 동양 철학은 공간과 시간의 인지와 경험을 강조한다. 그는 작품 창작할 때 여백을 남기거나 공백을 주는 등 기법을 활용하여 개방적이지만 조용한 공간을 만들어 낸다. 시간을 존재와 변화의 매개로 삼아 단순한 형태 표현과 정적인 표현 방식으로 시간의 유동성과 존재의 취약성을 보여주고, 물질세계를 뛰어넘는 느낌과 경험을 선사한다.

넷째, 물질과 정신의 관계: 동양철학은 물질과 정신의 관계를 강조한다. 물질의 존재가 유일한 중요 요인이라 생각하지 않으며 물질과 정신의 관계를 더 중요하게 여긴다. 그의 작품은 단순한 형태와 추상적인 표현을 통해 물질의 순수성과 단순함이 주는 아름다움을 강조한다. 물질의 복잡성과 불필요한 부분을 줄여 직관적으로 물질 이면의 정신적인 측면을 느낄 수 있도록 한다.

정리하자면, 동양적 사고는 이우환의 창작활동에 많은 영향을 주었다. 명상과 자기 성찰, 자연과 인간의 공생, 공간과 시간의 개념, 물질과 정신의 관계는 동양적 사고 요소로 그의 창작 활동에 녹아들었다. 이는 작품에 독특한 철학적인 의미와, 영적인 경험을 부여하였다.

이우환의 작품에서 우리는 ‘물’에 대한 직접적인 사용으로 ‘관계항’을 형성하는 것을 확인할 수 있는데, 이는 이우환의 생활 환경과 많은 연관성이 있다. 이우환은 예술 운동 모노과 (Mono-ha) 와 밀접한 관련이 있다. 모노과는 1968년부터 1971년까지 일본에 존재한 현대 예술 유파다. 비록 모노과 개념의 근원을 확인하기 힘들지만 일본 현대 예술사의 가치와 그 의미는 간과하기 힘들다. 모노과는 아시아에 현대 예술 중심을 토대로 새로운 문화 정체감과 일본 예술의 발전 방향에 대해 새롭게 정의 내렸다. 대부분 모노과 작가는 1940



참고도판 22 이우환, <광장>, 2013 철판, 자연석.

년대에 태어났으며 전쟁 이후 미국 사상 문화의 영향을 많이 받았다. 일본이 미국 현대 제도를 막무가내로 차용하는 것을 반대하고 아시아 현대 예술의 독특한 의미와 형식을 널리 알리고자 했다.

이우환은 모노파 이론의 창시자로 여겨진다. 이론적인 부분에서 이우환은 일본 선종 사상의 영향을 받아 의식과 존재, 즉 물질과 장소의 관계가 상호 의존하는 관계라는 것을 널리 알렸다. [참고도판 22] 그는 ‘우리는 사물 자체의 본 면모를 보는 법을 알아야 한다’ 라며 ‘인간이 이해한 방식으로 세계를 객관화하면 안 된다’라고 말했다.⁴³⁾

이우환과 모노파 예술 운동의 공통점은 물질에 관한 관심과 형태의 단순화

43) 周根静, 「论“物派”艺术中对“物”的理解——李禹焕之物派非“物”」, 『青年文学家』, 2012, p22.

이다. 그는 작품 창작을 할 때 단순함과 순수성을 추구하고 형태와 디테일을 줄일 뿐만 아니라 재료와 색상도 간단하게 처리하여 물질을 본질로 회귀하게 한다. 이는 모노파 예술 운동이 사물의 본질에서 시작해 순수한 형태를 추구하는 이념과 부합한다.

이우환이 모노파 예술 운동과 연관성이 있는 것은 맞지만 그는 창작활동에서 공간에 대한 감각적 인지와 인간과 자연의 공생 관계를 더 강조한다. 이로 인해 그의 작품은 모노파 예술 운동을 토대로 작품의 독특한 예술 스타일과 내포된 의미를 드러내게 하였다. 이우환이 현대예술에 끼친 영향과 의미는 다방면적이다.

첫째, 예술적 언어에 대한 혁신과 실험으로 현대 미술에 새로운 가능성을 열어주었다. 그의 독특한 창작 이념과 형식은 기존 예술의 경계를 넘어서게 했으며, 전통 예술의 속박을 벗어던지게 하였다. 그의 작품은 간단하고 순수한 형식으로 생각과 자아 성찰을 자아내며 추상적인 언어로 현대인들의 정신 상대와 대면 세계를 설명하였다. 그의 예술 스타일과 표현 방식은 현대 예술의 발전에 지대한 영향을 주어 다른 작가의 창작 활동에 자극제가 되었다.

둘째, 이우환이 제시한 예술철학과 생각은 예술에 대한 심도있는 탐구를 불러일으켰다. 이우환은 무위와 자연을 토대로 한 예술 창작을 주장하였으며 정신세계 내면의 탐구와 자연에 대한 경외를 강조하였다. 그의 작품은 단순하며 평온함을 추구하고, 예술적인 표현 방식으로 자연과 조화를 이루며 공생을 추구하는 철학 이념을 전달한다. 이런 철학적인 사상이 현대 사회에서 사람들이 추구하는 내면의 평정심과 균형점을 찾는 것에 시사점이 있다.

셋째, 예술과 자연의 관계에 대해 심도있는 생각 및 실천을 하였다. 그는 예술을 자연환경과 융합한 방식이라고 여겼으며, 자연에서 작품을 배치하여 자연과 교류하는 경험을 선사하였다. 그의 작품은 예술적일 뿐만 아니라 자연환경과 공생하는 일부분으로 자연과 공감대를 이루는 미학 이념을 드러낸다.

이우환의 예술 언어와 철학 이념은 본인이 창작 방식에 대해 생각하게 했다. ‘투명’에 대한 예술적인 표현은 투명한 재료 선택에만 국한하는 게 아니라 자아와 외부와의 경계에 집중하고 있다. 이런 경계를 깨는 것이 투명성에 대한 예술적인 표현 방법이다. 이우환은 그의 저서<여백의 예술>에서 다음과 같이 말했다.

자연의 힘은 나를 투명하게 하고, 나의 힘은 사물을 투명하게 만든다. 이 두 가지 투명한 세상은 다르다. 전자는 타의에 의한 자각이라고 하면, 후자는 자아 확장의 대상물을 은폐하여 비로되된 것이다. 만약 사물을 쓸모없게 만들려면, 우리는 자연의 대척점을 찾아 상호작용하에 사물이 반투명 상태로 놓이게 해야 한다.⁴⁴⁾

이우환은 이 글을 통해 두 가지 완전히 다른 투명 상태에 관해 설명했다. 하나는 자연의 힘을 통해 자신을 투명하게 만드는 것이고, 하나는 개인의 힘으로 사물을 투명하게 만드는 것이다. 이 두 가지 투명한 세계는 근본적인 차이가 있다. 전자는 타인에 의한 자각으로 여겨질 수 있고, 후자는 자기 확장으로 생겨난 대상에 대한 은폐성으로 해석된다. 본인의 작품의 연구 이념과 결합하였을 때, 이 두 가지 투명 상태는 ‘즉물적 투명성’과 ‘현상적 투명성’으로 동일시할 수 있다.

그의 작품<관계항-거울의 길> [참고도판 23] 에서 투명함을 느낄 수 있다. 작품은 관람자를 그의 공간으로 끌어들이는 에너지가 있다. 그는 작품, 관람자와 공간의 관계가 평등하다는 것을 강조한다. 보이지 않는 세상을 이해하려면, 작품 내부에서 자체 형성된 공간을 무시해서는 안 되고, 작품을 둘러싼 외부 공간도 잊어버려서는 안 된다. 작은 전시장부터 미술관 자체까지, 나아가 니오시마의 드넓은 들판까지, 이러한 장소들도 작품의 일부로 간주할 수 있다.

그는 가장 이상적인 작품은 무(無)의 장소가 되는 것이라고 말했다. 그림의

44) 이우환, 「여백의 예술」, 서울: 현대문학, 2002, p17.



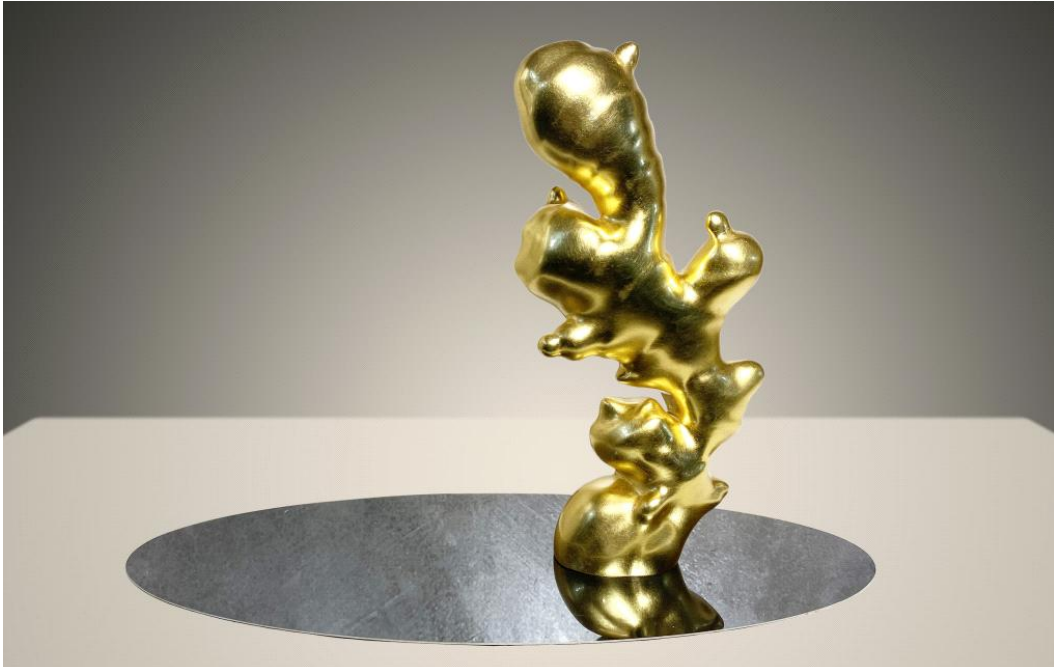
참고도판 23 이우환, <관계항-거울의 길>, 2021-2022.

세계에서는 본인을 여백으로 해석했다. 조각 작품과 다른 부분을 다 포함하여 넓은 의미로 보았을 때 형이상학적이고 초월적인 측면에서 무의 장소로 부를 수 있다. ‘무의 장소’는 투명한발음과 선명한 도약감으로 상쾌함이 가득 차 있다.⁴⁵⁾

본인 작품 <강산은 이토록 아름답다 No. 20211103> [작품도판 5] 에서 스테인리스 스틸은 조각 주제와 상호 작용을 이루는 관계다. 지면에 있는 스테인리스 스틸 거울은 ‘장’을 형성하여 아래로 내려가는 공간을 만들고, 이는 위로 자라나는 생각 조각품과 함께 네거티브 스페이스와 포지티브 스페이스를 형성하였으며, 이는 관람자가 보이지 않은 시간과 공간의 신분을 인지하는 데 그 목적이 있다.

아마도 동양의 언어 환경에서, ‘투명’과‘무’가 ‘장’의 신비로움을 한층 더한 것으로 보인다.

45) 이우환, 「여백의 예술」, 서울: 현대문학, 2002, p35.



작품도판 5 우더하오, <강산은 이토록 아름답다 No.20211103>, 2021.

2) 아니쉬 카푸어

아니쉬 카푸어(Anish Kapoor, 이하 카푸어로 칭함)는 인도에서 태어나 영국에 이민하였고, 동서양 문화의 영향을 받았다. 그의 작품에서 미니멀리즘과 동양의 색채, 신비로움을 동시에 느낄 수 있다. 그의 작품의 크기는 크며, 극적인 효과도 형성한다. 매끄러운 금속 혹은 스테인리스 스틸 등 거울처럼 반사되는 재료를 사용하여 강렬한 시각적 효과를 주고, 반사 성질이 있는 작품을 창작한다. 이러한 작품은 유선형, 곡선형, 원형인 경우가 많으며 굴절, 반사, 왜곡 등 효과를 통해 관람자의 공간감과 자아인지에 대한 고찰로 이어지게 한다.

카푸어는 서양에서 계속 활동하였지만, 작품에서는 동양 아시아 문화 색채가 담겨 있는데, 특히 인도 전통문화의 흔적을 쉽게 볼 수 있다. 1990년대 이래, 카푸어는 ‘공(空)’의 개념에 대해 계속해서 연구했다. 그의 작품은 먼 곳으로 떠나 벽 혹은 바닥에 사라질 수 있고, 다른 방식으로 물리적 세계에 대한 가정을 깰 수도 있다. 그는 물질과 비물질, 존재와 비(非)존재, 공간과 비(非)공간 등 학문적인 문제에 관한 연구를 진행하였고, 그의 작품은 인도 철학과 종교적인 고찰이 녹아있다. 또한 서양 예술의 표현 방법과 결합하여 다른 재료 속성을 연구하였으며, 이러한 부분에서 성과를 거두었다.⁴⁶⁾

인도는 철학과 종교가 뿌리 깊게 자리 잡은 국가이다. 인도 종교에서 사용된 색채, 공허와 이중성이 카푸어의 창작에 결정적인 영향을 미쳤다. 카푸어의 작품에서 자주 등장하는 구멍, 공백, 물질성과 비물질성, 어둠과 빛, 실재와 허구 등 자연계에서 필수로 존재하는 이차원적인 묘사 방식이 그가 인도 문화의 영향을 받았다는 증거이다. 창작 활동 후기에는 동양 문화가 카푸어에게 끼친 영향력이 더 두드러진다. 그가 인도 문화에 대해 ‘이는 매우 놀랍고 인정받아야 마땅한 문화’ 라며 ‘어느 정도 예상했던 일이 실제라는 것을 깨달았다. 그래서 이항 대립과 관련된 창작 주제는 인도 문화에 가장 기본적인 사상이다. 이 점을 인지한 것으로 인해 나 자신을 속박에서 벗어나게 했으며 소속감을 찾게 되었다’ 라고 말했다.⁴⁷⁾

카푸어의 작품 또한 형식, 중력, 재료에 대한 도전으로 이어진다. 그는 거대한 원형 혹은 타원형 구조물, 불규칙한 모양 혹은 곡선이 이어지는 작품 등 대형 조각품을 자주 창작했다. 구멍, 균형, 침투 등 요소 등을 활용해 동태적인 공간감과 내부와 외부가 서로 융합되는 효과를 준다. 그 밖에도 그의 작품은 자연, 인체와 정신적 측면에 대한 탐구에도 자주 연관된다. 그는 생명, 사망, 시간, 존재 등 기본 주제를 조각의 형식으로 표현한다. 그의 작품은 관람

46) 余晨星, 「非物质——关于安尼施·卡普尔」, 『雕塑』, 2010.

47) 金蕾, 「游走于东西方传统之间——安尼施·卡普尔的空间美学」, 『美术观察』, 2019.

자와 자기 자신과 환경의 관계에 대해 생각하도록 하고, 신체에 대한 감각적 인지와 감정 경험에 관한 생각을 이끌어낸다.⁴⁸⁾



참고도판 24 아니쉬 카푸어, <스카이 미러>, 2018 ,Houghton Hall.

2006년 카푸어는 그의 대표작인 <스카이 미러> [참고도판 24] 를 완성시켰다. 직경35인치의 오목 거울이 뉴욕의 록펠러센터에 걸려있어 도시의 모든 경관을 담고 있는 모습이 도시의 눈이 된 것 같다. 이 원형 거울은 자신의 가장자리를 주변 환경과 자연스럽게 연결시키고, 반사를 통해 대비효과를 주어 자연 환경에서 하나의 구멍을 만들어 낸다.

본인 작품 <강산은 이토록 아름답다 NO. 20201001> [작품도판 6] 또한 작품을 드넓은 들판에 배치하였다. 차이점은 작품의 색채를 주변과 대비를 주어 눈에 매우 띄게 했다. 대지 공간에서 초점 하나를 형성함과 공시에 색채 대비로 예술의 장을 형성한다.

카푸어의 또 다른 세계에 널리 알려진 야외 조각품<구름문> [참고도판 25] 는 미국 시카고 도심 공원 밀레니엄 파크 내에 있다. 이는 높이 10m, 길이

48) 何鑫文, 「神性的空间——观看安尼施·卡普尔展随感」, 『中国民族美术』, 2019.



작품도판 6 우더하오, <강산은 이토록 아름답다 NO.20201001>, 2020, 중국 뤼푸산 타이텐 예술기지 소장 (中國羅浮山太田藝術基地收藏).

22m, 폭 6m, 무게 110톤 규모의 대형 조형물이다. 이 작품의 모양이 단순하고 선이 매끄러워 콩과 비슷한 형태를 가지고 있어서 사람들은 빈 (The Bean) 이라는 애칭을 지어주었다. 반사성이 뛰어난 스테인리스스틸 소재로 만들었을 뿐만 아니라 작품 자체의 굴곡으로 주변 환경을 반사할 때 일정 부분이 왜곡된다. 그 작품에서는 환경이 작품의 주체가 되었고, 거울 역할을 하는 조각품은 환경의 매개체라고 볼 수 있으며, 이로써 환경과 작품이 반사를 통해 소통을 이룬다. 이는 주변 사람, 환경, 심지어 빛, 각도, 기후 변화에 맞추어 변화한다. 바로 이러한 이유로 해당 작품은 ‘실체를 벗어난 발광 물체’⁴⁹⁾로 평가되었고 관람자가 작품을 볼 때 신비로운 느낌을 받는다. 이와 동시에 물질에서 비물질로의 전환을 이루었다.

거울 오브제의 이용과 가상 공간의 결합으로 카푸어는 작품에서 자신만의

49)阮波, 「鏡與境——以卡普爾的鏡面城市雕塑為例探討作品與環境的互動關係」, 『美與時代』, 2016.



참고도판 25 아니쉬 카푸어, <구름문>, 2004, 시카고.

정신 경험과 철학적 의미를 고안해 냈다. 관람자는 거울 반사를 통해 작품과 소통할 수 있고 물질을 뛰어넘은 세상의 존재와 깊숙이 숨겨져 있는 내면세계를 경험할 수 있다. 이러한 창작 기법은 작품이 시각적인 매력을 가지게 할 뿐만 아니라 자아, 현실과 우주에 대한 심도 있는 고민을 하도록 했다. 카푸어의 창작 이념은 현대 예술에 많은 영향을 주었으며 다음과 같이 정리할 수 있다.

첫째, 작품이 주는 시각적 충격이다. 카푸어의 작품 규모가 매우 크며 선명한 색상 대비로 관람자에게 시각적 충격을 준다. 이러한 웅장한 기세와 건축적 규모는 관람자와의 공감대를 형성한다. 시각적 충격으로 인해 그의 작품은 현대 미술계에 많은 영향을 주었으며 독특하고 인상적인 예술의 상징이 되었다.

둘째, 공간과 재료에 대한 사고를 일으킨다. 카푸어는 공간과 재료에 대한 혁신적인 활용으로 조각품의 개념과 방식을 재정의하였다. 거울, 반사, 굴곡

등 재료와 기술을 활용해 관람자와 작품의 동태적인 관계를 형성하여 공간이 더 활동적이고 흥미롭게 만들었다.

셋째, 공간과 재료에 대한 사고를 일으킨다. 카푸어는 공간과 재료에 대한 혁신적인 활용으로 조각품의 개념과 방식을 재정의하였다. 거울, 반사, 굴곡 등 재료와 기술을 활용해 관람자와 작품의 동태적인 관계를 형성하여 공간이 더 활동적이고 흥미롭게 만들었다.

넷째, 문화를 뛰어넘는 대화를 유도한다. 카푸어는 세계적으로 유명한 작가로, 그의 작품은 세계 곳곳에서 많은 관심을 받았다. 그는 문화와 지역을 뛰어넘는 주제와 사상을 가지고 작품의 다차원적이고 포용적인 시각을 보여주었다. 그의 작품은 문화를 뛰어넘는 대화와 이해심을 불러일으켜 예술의 교류와 융합을 촉진했다.

카푸어는 동시대 미술에 막대한 영향력을 끼쳤다. 그의 작품은 강렬한 시각적 충격을 주며 혁신적인 표현 방식을 택한다. 이는 공간, 재료, 자연에 대한 깊이 있는 탐구를 이끌었다. 그의 예술 작품은 개인의 창작품이자 현대 예술 분야의 상황과 이념에 대한 도전이고 창조이다.

앞서 언급한 6명의 선행 작가 중, 콘스탄틴 스타니스랍스키, 래리 벨, 헨리 무어는 서양 작가이고, 이사무 노구치, 이우환과 아니쉬 카푸어는 동양 작가로, 서양 국가에서 공부하고 서양에서 자랐다. 그들의 작품은 서양 현대 예술의 특징을 가지고 있으며 짙은 동양 색채도 보유하고 있다. 이는 본인이 예술 창작에서 추구하고자 하는 이념이고, 국제적인 예술 언어로 동양 본토의 인문 사상을 전달하고자 한다. 중국의 작가로서 프랑스에서 공부하고 예술 창작을 했던 시절이 있었다. 그래서 앞서 말한 작가들과 보이지 않은 연결점이 있다고 할 수 있다. 또한 동양 배경을 가진 작가가 국제적인 무대에 어떻게 서게 될지는 더욱더 기대되는 부분이다. 아울러 창작의 과정에서 6명 선행 작가가 이념 부분에서 본인 작품 창작 시기에 따라 각기 다른 영향을 주었다. 그러므

로 4장에서는 과거 10년 동안 3부분의 창작 단계에서 심도있는 설명을 하고자 한다. 재료, 조형, 공간 등 측면에서 본인이 이해한 투명성 그리고 운용 방식에 관해 서술하고 이 과정에서 생겨난 조각장 관련된 현상과 이론적 탐구에 대해 논의하고자 한다.

IV. 본인의 작품분석

4장은 본인이 10년 동안의 진행했던 작품 활동 및 창작 과정을 결합하여 이론적으로 투명성에 관한 창작 과정에서의 개입과 변화에 관해 설명하고, 조각장에서의 역할과 변화에 대해 분석하고자 한다. 투명성과 조각품의 경계, 가상과 실제의 매개, 유동적인 조각장 3부분으로 나누어서 분석한다.

첫 부분은 2012년이 시작점이다. 그때부터 본인은 유리를 재료 삼아 창작하기 시작했고 유리 재료와 조각 조형을 결합한 창작을 할 때 투명 재료의 조형미학에 관해 연구를 진행하기 시작했다. 이러한 과정에서 콘스탄틴 스타니슬랍스키의 창작 이념이 본인에게 많은 영향을 주었고 가이드가 되었다. 그의 유명한 이론 '유리는 빛의 그릇이다'라는 본인의 작품 속에도 계속 투영되었다. 본인은 유리 재료의 물질성, 투명 재료의 정신적 연구를 연구하기 시작했고, 재료의 즉물적 투명성에서부터 현상적 투명성까지 고민하게 되었다. 작품의 관심 대상도 물품에서 사람으로 옮겨갔고, 물(物)과 나의 정신적인 연결성과, 허구와 실제의 철학적 의미에 대한 연구로 이어졌다.

두 번째 부분은 투명성의 연구로 불투명에 대한 흥미가 생겼고, 조형의 허구와 실재를 시작으로, 조각품 자체의 네거티브 및 포지티브 공간의 의의와 정신적인 연장선에 관한 연구를 진행했다. 헨리 무어는 조각품의 네거티브 및 포지티브 스페이스의 연구를 진행하여 본인 작품 연구의 강력한 근거가 되었다, 특히 구멍 등 네거티브 스페이스의 이용이 마음의 확충된 공간에 대한 관찰로 이어졌다. 이사무 노구치의 작품 이념은 자연, 공간, 재료와 인간의 조화로운 관계를 강조하였는데, 그는 조각품을 통해 이러한 관계를 표현하였고, 자연과 인간관계의 철학적인 고찰을 표현하였다. 그러므로 본인은 투명한 재료의 한계를 뛰어넘어 다양한 불투명 재료를 조형할 때 일어나는 정신적 확장을 통해, 장과 가지, 비(非)가 시부분의 정신적 공간에 대해 논의하고자 한다.

세 번째는 조각품과 외부 공간의 연구, 즉 ‘조각장’의 연구이다. 조각장은 넓은 의미로 구체적인 지역을 뜻하고, 조각품을 전시하는 장소로 통용된다. 박물관, 예술관, 공공 광장이 그 예이다. 이 공간에서 조각품은 주변환경과 교류하여 관람자에게 특별한 시각과 감각 경험을 선사한다. 본인이 연구한 것은 조각장 외에 ‘현존 (presence) ’도 있다.⁵⁰⁾ 현존은 철학적 개념으로 마르틴 하이데거(Martin Heidegger) 프랑스 철학자가 처음 제시한 사상이다. 그는 존재자와 그가 처한 환경의 관계를 강조했다. 현존은 존재자가 고독한 개체를 의미하는 게 아니라 주변 환경과 연결되는 일부분을 뜻한다. 본인은 박사를 한국에서 공부했기 때문에 한국의 역사, 지리, 종교, 인문 사상, 예술 등 새로운 ‘사이트’는 본인에게 많은 시사점과 영향을 주었다. 그러므로 본인이 작품 창작활동을 할 때 자연스럽게 한국의 문화 요소를 담아내기 시작했고, ‘장’에 대한 이해한 바를 표현해내기 시작하여 본인의 내면을 보여주게 되었다. 박사 시절의 작품도 고정된 조각장에서 유동적인 조각장으로 범위가 확장되었으며 작품에서 본인의 내재된 정신에 관해서도 탐구를 진행하기 시작했다. 더 나아가 현존의 중요성을 탐구하고 조각품 자체의 아우라⁵¹⁾와 현존의 시공간으로 형성된 새로운 조각장에 관해 탐구한다.

그러므로 이번 장에서는 3단계에 거쳐 본인이 창작활동에서의 재료, 공간과 미학적 가치에 관해 설명하고, ‘물, 나, 현존’ 측면에서 예술의 아우라와 개인과 공간의 철학적 사고에 대해 살펴보았다. 이로써 투명성이 조각상에서의 영향과 가능성을 증명하였다.

50) 南渊涵, 「时间的二重性——马奈作品中的“在场”」, 『美术大观』, 2022.

51) 马友平, 「本雅明的“灵韵”(aura) 理论与现代艺术思想」, 重庆社会科学, 2005.

1. 투명과 조각의 경계: 유리 조각(2012~2023)

본인은 석사 시절(2019-2012년)의 유리 재료를 연구하였고, 졸업 후 계속해서 유리 예술 분야의 창작과 강의를 진행했다. 이때 재료와 관련된 지식을 계속해서 확장하였으며 창작 형태도 점차 다양화되었다. 단순히 유리 조각품을 가마 작업하는 것부터 디지털 기술을 적용한 입체적인 투명 작품을 창작하는데까지, 창작 범위가 확대되었다. 또한 단순히 작품을 전시하는 것부터 시작해서, 공공 공간에 조각품을 배치하거나 설치 미술을 함으로써 단순한 재료 기술에 관한 연구에서 벗어나 작품 이념까지 생각하게 되었다. 이런 변화는 재료가 뒷받침되어서 이루어진 것이다.

재료는 조각품 창작하는 데 가장 기본적인 요소이자 조각품을 관찰하는데 거쳐야 하는 첫 번째 단계이다. 실제로 재료는 조각품의 정신을 담고 있으며 재료 자체의 매력도 보유하고 있다. 조각품의 '재료' 개념을 온전한 개체로 보고 재료를 인지할 수 있는 체계를 구축하였는데, 그 체계를 '재료관'이라고 칭한다. 이러한 측면에 따라 조각품의 재료는 5가지로 분류할 수 있는데, 바로 물질(Material), 물질성(Materialität), 물질화(Materialisierung), 유물론(Materialismus) 과 신유물론 (neue Materialismus) 이다. 본인은 같은 어근 (Material)의 어미변화로 가져올 수 있는 새로운 사고의 방향에 대해 밝히고, 이로 인해 재구성된 재료관에 관해 설명하고자 한다.⁵²⁾

첫번째 단계: 재료와 물질 (Material, material) , 재료가 물질이고 본질적인 차이가 없다.

두 번째 단계: 재료와 물질성 (Materialität, materiality) , 물질성은 물질의 한 종류로 존재 방식을 의미한다. 빌렘 플루서 (Vilém Flusser) 의 저서<사물과 비사물: 현상학적 소묘(Dinge und Undinge)>⁵³⁾ 서두 부분에서 이미 사물

52) 张敢, 「回到材料, 重新建构和理解当代艺术」, https://www.sohu.com/a/641527518_120589568, 2023, (2023.10.15.접속)

의 개념에 대해 자세하게 분석하고 정의 내렸다. 그는 사물과의 관계에 따라 주변 사물을 장치(Apparate), 멍청한 도구(dummes Zeug), 가치(Wert) 및 자연물(natürlichen)로 분류하였다. 플루서의 정의 방식은 주로 사물이 우리 일상생활에서 제공하는 서비스에 따라 분석한 것이다. 그러므로 이러한 구분법은 구체적으로 우리가 일상생활에서 자주 볼 수 있는 사물을 분류한다. 장치에 포함되는 것은 컴퓨터, 운전 면허증이고, 가치에 포함되는 것은 유화, 부동산이다. 그러나 모든 사물의 본질은 또 다른 물질이기 때문에 다른 재료로 전환할 수 있다.

플루서의 사물의 정의와 반대되는 것은 하이데거의 저서<예술 작품의 샘>⁵⁴⁾에서 3가지 사물 형태에 대한 분석이다. 하이데거는 사물을 3가지 측면으로 나눌 수 있다고 여겼다. 사물을 사물, 도구, 작품으로 분류했다. 사물은 형식화된 재료이고, 도구는 기능성이 있는 것이며, 작품은 진리가 담겨있다. 재료는 넓은 의미로 보았을 때 가소성 있는 기본 물질이라는 점을 알 수 있다.

본인은 수많은 재료 중 투과성이 있는 유리 재료에 관심을 가지게 되었고 이에 관한 연구와 활용을 진행하게 되었다. 우리는 상징적인 투명 재료로 대지의 자연 속성도 있고, 가열과 물 분사를 통해 다양한 형태의 빛 나는 조각품으로 자리 잡을 수 있다.

53) Vilém Flusser , “Dinge und Undinge” , *Carl Hanser Verlag GmbH & Co. KG*, 2011.

54) 卢春红. 「“物何以显现自身?”——论海德格尔『艺术作品的本源』中的‘物’」, 『哲学研究』, 2010, p36.

1) 투명재료의 물질성

1960년대 스튜디오 글라스 운동 (Studio Glass Movement) ⁵⁵⁾이 미국에서 시작되었다. 이 운동의 핵심은 바로 유리 제작을 기존 전공 산업에서 해방시켜 작가들이 독립된 작업 환경에서 자유롭게 창작활동을 할 수 있게 된 것이다. 이러한 변화로 인해 우리 조각가들이 더 활발하게 새로운 기술과 표현 방식연구에 몰두하게 되었다.

스튜디오 글라스 운동은 블로잉, 용융(熔融) 기법을 포함한 여러 기법을 통해 유리 공예의 기술 혁신을 이끌었다. 이 운동은 유리 예술이 산업용 분야에서 아닌 독립된 예술 분야에서 표현의 매개체로 자리매김하도록 했다. 이는 미국의 유리 예술 분야, 나아가 전 세계적으로 영향을 주어 우수한 우리 조각가를 대거 배출하도록 하였고, 유리 작업실도 많이 생겨났다.

유리는 독특한 예술 분야 재료로 높은 투명성과 광 전달성이 있다. 이러한 특징으로 인해 예술 분야 작품은 빛의 굴절, 반사와 투과를 통해 풍부한 시각 효과를 창출한다. 또한 우리 조각가는 유리의 블로잉, 용융, 커팅 등 기술을 통해 다양한 형태, 질감과 구조를 표현한다. 이는 유리 조각품이 다양한 형태를 띠게 하고, 추상에서 구체, 선부터 부피까지 제대로 표현할 수 있게 한다. 또한 작가들은 금속, 산화물 등 성분을 추가하여 색상의 다양성도 확보한다. 이는 유리 예술품이 풍부한 색채 표현력을 갖추어 시각적으로 풍요로움과 매력을 드러내게 만든다. 유리 예술품은 투명한 부분과 비투명한 부분을 합친 경우도 많은데 이를 통해 시각적 대비효과를 준다. 이는 형태, 색상, 질감 등 측면에서 처리하여 층과 입체감을 극대화한다.

유리의 풍부한 가소성을 토대로 본인은 작품 창작하는 데 두 가지 방향으로

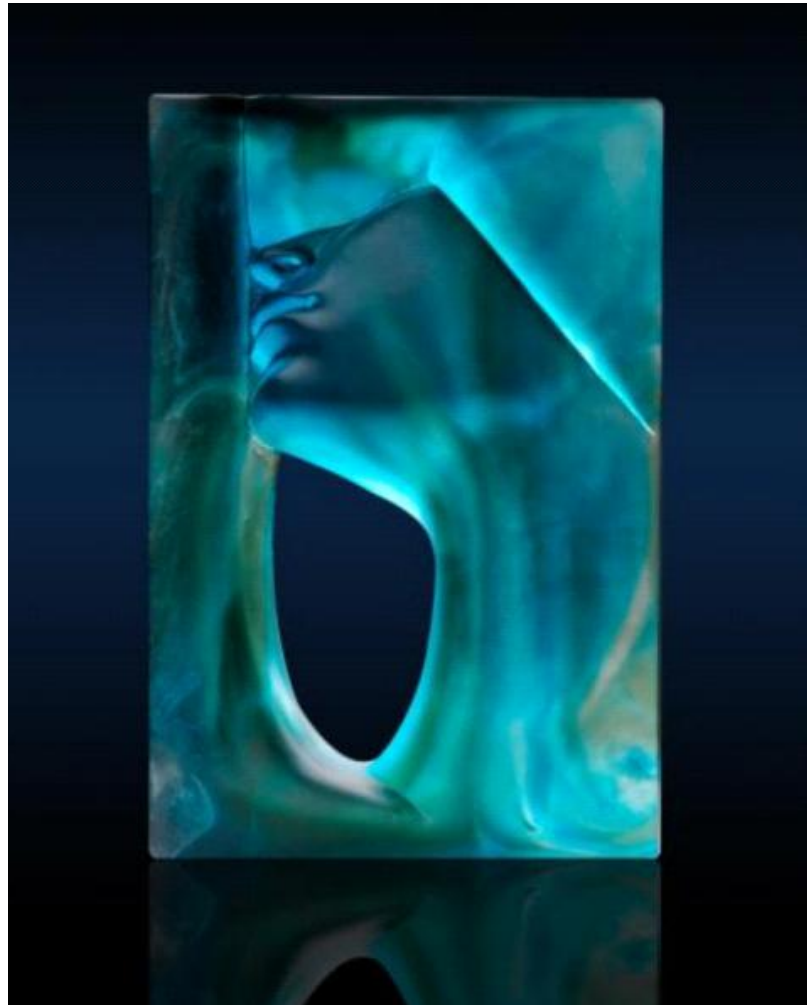
55) 신문영, 「공간에 있어 '오브제로서의 빛'에 관한 연구」, 학위논문(박사), 홍익대학교 대학원 : 디자인공예학과 공간디자인전공, 2010, p49-51.

시도하였다. 첫 번째는 기성품을 가공하는 것으로 유기체(채소류)를 재창작하는 경우가 많다. 두 번째는 유리에 적합한 조형 방법으로 창작하여 인물을 만드는 것이다. 이 두 가지 시도는 ‘자연물’과 ‘인공물’이 투명한 상태에서 표현할 수 있고, 이는 예술성을 분석하기 위함이며, 투명성을 연구하는 것이다.

본인 작품<어둠 속의 댄서>는 가마 작업을 하였고, 기하학적 형태, 선, 구멍과 같은 네거티브 스페이스, 형태의 두께 조절 등 방법을 사용하여 빛이 작품에 투사될 때 다양한 빛 반사 효과가 생기도록 했다. 조형을 통해 조각품의 윤곽이 반사되고 내부에서 빛이 만날 때 유동적인 느낌을 주며, 두께의 차이로 인해 네거티브 및 포지티브 스페이스가 매우 맑고 투명하다고 느끼게 한다. 작품 속에서 깔끔한 기하학적 외형으로 아름다운 인물을 그려내었는데, 그 속에 담겨 있는 색채의 움직임이 바로 작품의 아우라이다.

이 작품에서 본인은 리벤스키의 이론인 ‘유리는 빛의 그릇’이라는 말을 적극 활용하고자 했다. 조형물의 부피와 선이 만났고, 두께의 조절, 색채의 조합, 움직임에 대한 예측에 투명한 유리까지 더해져 빛이 작품 속에서 움직이게 했다. 침착해 보이는 조형물이 마치 피를 주입한 것처럼 영혼이 깃들었다. 조형 공간의 허구 및 실재를 처리할 때 무어의 ‘구멍’을 활용하였다. 팔과 목 사이의 공간에 구멍을 내어주었으며, 이에 따라 전체 조형물의 허구와 실재가 만나 시원한 느낌을 준다.

유리는 예술 분야에서의 가소범위가 매우 넓고 창조성이 넘치며, 심지어 우연적인 창작도 존재한다. 본인 작품<어둠 속의 댄서> [작품도판 7] 에서 작품 내면의 움직이는 느낌은 의도한 것은 아니다. 물론 작품 속 재료를 가마에 넣기 전에 어느 정도 실패할 것이라는 마음의 준비를 하지만, 가마에서 유리 조각이 나오는 순간에는 늘 기대하고 있다. 잘못된 이미 깨진 유리 조각이 나올 수도 있지만 예상치 못하는 기쁨을 가져다 주는 경우가 많다. 이것이 바로 유리 재료의 매력이다. 본인은 유리 예술의 미학에 대해 심도 있는 분석을 진행하였다.



작품도판 7 우더하오, <어둠 속의 댄서>, 2012. 유리주조, 25×35×10cm.

첫째, 투명도와 빛이다. 유리의 주요 특징 중 하나가 투명도이다. 투명도는 빛을 전달하고 반사할 수 있으므로 조명 효과를 극대화하고 다양한 색채 변화가 가능하다. 빛의 강도와 세기 조절을 통해 빛과 그림자의 대비 효과를 주어 독특한 광감(光感)과 공간감을 만들어 낸다.

둘째, 색채와 투명성의 결합이다. 유리는 투명, 반투명, 불투명을 포함한 다양한 색채를 가질 수 있다. 투명한 유리는 빛을 투과하고 반사할 수 있어 따뜻함 혹은 차가운 색조를 표현할 수 있고, 불투명 유리는 짙고 강한 색채 표

현이 가능하다.

셋째, 형태와 구조이다. 용융 및 조형 과정에서 만든 각종 형태 및 구조는 유리의 가소성과 유동성을 통해 곡선, 각도, 무늬 등 다양한 모양으로 창작할 수 있다. 유리 작품의 형태와 구조는 빛의 투과와 반사 등 작용으로 시각적인 움직임과 공간감을 형성한다.

넷째, 허구와 실재의 결합 그리고 변화를 보여준다. 유리 예술 작품은 허구와 실재의 결합, 그리고 변화를 자주 보여준다. 투명한 유리 작품은 겹겹이 쌓거나, 반사와 굴절 등 기법을 통해 복잡하게 얽혀있는 도안과 영상을 만들어 내 작품의 신비로움과 동적인 느낌을 더한다.

본인은 작품<그 해>(작품도판 8)에서 앞서 언급한 기술 및 이론을 결합하여 활용하고자 했다. 중국 전통 불상 모형의 조형 법칙과 아우라를 받아들이고, 기하학적 형태를 조합하는 방식으로 현대 인물 형상을 표현하였다. 하얗고 투명한 이미지 표현을 통해 소녀의 조용함과 침착함을 드러내게 하였고, 파란색 머리카락은 하늘과 같으며 그중 움직이는 색채는 마치 우주의 성운과 같다. 소녀가 하늘을 바라보는 ‘그 해’를 묘사한 것이다.

현대 유리 예술의 특징은 두 가지 갈래에서 비롯되는데 유리 공예와 조형 특징이다. 공예의 발전과 혁신은 작품의 형식과 다양성을 결정하고, 조형의 창조는 공예의 발전을 이끌고 재료의 매력을 보여준다. 가마 작업을 하는 유리 공예의 미래에 대해 키스 커밍스(Keith Cummings)는 그의 저서<Techniques of kiln-Formed Glass>에서 3가지 의견을 제시했다.

“첫째, 제작 과정이 발전함에 따라 창작 작품의 범위도 계속 확대될 것이다. 둘째, 이 과정에서 기술은 비 유리 재료와 기술의 융합으로 인해 계속 개선될 것이다. 유리 재료는 독립된 분야에서 번영 발전한 전적이 없는데 유리의 장점은 기타 재료, 기술, 방법의 도움을 받아 발전을 이룰 수 있다는 것이다. 그래야만 분야를 넘나드는 상태가 되어 기술의 발전을 이끌 것이다. 셋째, 창의



작품도판 8 우더하오, <그 해>, 2016. 유리조각,
40cm×60cm×25cm.

력이 있는 작가는 줄곧 가마 작업을 하여 유리 공예의 발전을 이끌고 있다. 작가들의 영감은 유리의 독특한 특징에서 비롯된 것이며 개인 요구에 따라 그들은 까다로운 문제를 해결하고, 유리 예술 분야의 지면을 확대한다.”⁵⁶⁾

커밍스는 유리 공예의 미래에 대해 확실하게 분석했다. 작품 방식과 조형 특징에 대한 고민은 유리 조각가 개인의 몫이다. 본인은 이러한 고민을 하여

56) Cummings K, “The Techniques of Kiln-Formed Glass”, *Univ of Pennsylvania, Pr*, 1997.

투명 재료의 정신에 관해 연구를 진행했다.

첫째, 허구와 실재에 관한 것이다. 유리의 투명성으로 인해 우리는 현실과 허구 간 연결을 짓는 매개체로 자리 잡게 되었다. 유리 조각품은 물질, 실재와 허구 간의 경계를 모호하게 하여 존재와 비(非)존재, 진실과 가상의 철학적인 문제에 관해 탐구하도록 한다. 유리의 특성을 통해 작가는 현실 세계를 초월하는 느낌을 표현하고 이를 통해 관람자가 현실과 환상에 대해 생각하게끔 유도한다.

둘째, 취약성과 견고함에 관한 것이다. 유리의 취약성과 견고함은 생명과 사망, 깨지기 쉬움과 강인함을 대비하는 요소가 되었다. 유리 작품은 깨지기 쉬운 특징이 있지만 견고하여 압박과 충격을 감내해 낼 수 있다. 이러한 대비 방법으로 인해 작가는 유리작품을 통해 취약성, 강인함과 생명력을 표현한다.

셋째, 투명과 숨김에 관한 것이다. 유리의 투명성은 유리 작품이 숨기거나 보여줄 수 있는 이중적인 속성을 갖게 한다. 유리의 투명도를 통해 작가는 작품의 내부와 외부를 동시에 전시하여 관람자의 호기심과 상상력을 자극한다. 유리의 투명성은 작가의 은유적으로 표현하고 암시하는 도구가 되어 세상 이면의 진실과 숨겨진 의미를 탐구할 수 있다.

본인의 또 다른 작품 시리즈<무무명>(작품도판 9)은 유리의 특성을 토대로 하여 이념적인 요소를 주입했다. 작품에서는 한 줄기 빛이 예언자와 노예의 눈을 통과한다. (작품도판 10) 인물, 시공간, 감정을 한곳으로 모아 인(人)성과 신(神)성의 융합을 표현하였다. 생명의 본질을 볼 때 인간과 신은 영성(靈性)으로 인해 통일된다. 인간과 신은 가장 최초의 근원인 영성을 가지고 있다. 영성은 위아래가 없지만 생명에 대한 감각적 인지와 깨달음이 필요하다. 작품 속의 빛은 영성의 반사로 '무명'에서 '무무명'으로 나아간다.⁵⁷⁾

아우라는 작품의 내면, 생각의 표현을 뜻한다. 무어는” 아름다움은 조각하는

57) 권오석, 「(解說)般若心經」, 서울 : 흥신문화사, 1995 , p21.



작품도판 9 우더하오, <무무명>, 2018,유리크리스탈, 30cm×35cm×12cm.



작품도판 10 우더하오, <37번째 파랑(庚子藍)NO.1>, 2022,유리 크리스탈, 120×35×40cm, 중국
칭다오 미술관 소장(中國青島美術館收藏).

목적이 아니다.”라고 말했다. 무어에게 작품은 자신만의 활력이 있어야 한다. 활력이란 춤, 뛰기, 노동과 같은 동적인 상태를 의미하는 것이 아니라 조각품 형체에서 느껴지는 자신만의 생명력을 가지고 있음을 뜻한다.⁵⁸⁾ 어찌면 이러

한 생명력이 조각품의 아우라일 수 있다.

2) 물질와 내면의 경계

조각할 때 물질을 선택하는 것은 매우 중요한 과정이다. 재료마다 질감, 무늬, 가소성 등 특징이 달라 전달하는 느낌과 감정이 다르다. 예를 들어 대리석은 고귀함과 굳건함을 표현하고 동은 고풍스럽고 정중한 느낌을 준다. 유리는 우아하고 생동감 넘치는 모습을 표현할 때 많이 사용한다. 작가는 작품에서 표현하고자 하는 주제와 감정을 가지고 적합한 재료를 선택하여 작품을 만들고, 재료를 통해 자신이 느낀 바를 확실하게 보여줄 수 있다.⁵⁸⁾

물질(재료)과 내면은 밀접한 관계를 맺고 있어 서로 영향을 주고 상호작용한다. 물질은 예술 재료로써 한계를 가지고 있는데, 이는 물질의 특성, 사용 방식과 예술 창작 목적과 의도와 관련 있다.

물질의 특성: 물질마다 자신만의 물리적, 화학적, 감각적 특성이 있는데, 이는 예술 창작활동에서의 사용 범위를 제한한다. 예를 들어 목재는 가소성과 무늬가 있어 조각과 회화에 적합하다. 금속은 강성과 광택이 있어 주조(鑄造)와 단조(鍛造)하는데 적합하다. 천은 부드럽고 천을 찢을 수 있는 특성이 있어 방직과 조각을 하는 데 적합하다. 작가는 물질의 특성을 이해하고 활용하여 자신의 창작 의도를 만족시켜야 한다.

예술 창작의 목적과 의도: 작가가 사용하는 물질은 예술 재료로써 한계가 있는데 이는 그들의 창작 목적과 의도에 따라 결정된다. 일부 작가는 재료의 순수성과 표현력을 추구하여 물질 본질에 창작 초점을 맞춘다. 그들은 연구와 탐색을 통해 기존의 재료 사용 방식을 넘어선다. 다른 작가는 작품이 표현하

58) 胡博, 『空谷足音:胡博的雕塑与思想』, 湖南美术出版社, 2011, p23-25.

59) 安迪, 「材料与审美心理」, 『美苑』, 1986, p26-28.

고자 하는 이념과 감정에 더 초점을 주고, 물질은 이런 부분을 표현하는 매개라고 생각한다. 그들은 다양한 재료를 조합하거나 변화를 주는 방법을 택할 가능성이 높다.

첫째는 예술 분야의 경계와 수용도에 대한 것이다. 물질은 예술 재료로서의 한계가 있는데 이는 예술 분야의 경계선과 수용도의 영향을 받는다. 시기와 문화에 따라 예술 재료의 수용도도 다르다. 과거에는 일부 특정 재료가 고귀하고 예술 창작에 적합하다고 여겼으며, 다른 재료는 배척당하거나 저급하고 보잘것없는 재료라고 저평가 받았다. 그러나 현대와 당대 예술의 발전에 따라 작가들은 전통 재료의 한계를 점차 깨고, 비전통적이고 비예술적인 재료를 통해 창작활동을 하고 있다.

다음으로 혁신과 실험에 관한 것이다. 작가들은 물질의 혁신과 실험을 통해 예술 재료로서 물질의 역할을 확대할 수 있다. 그들은 다른 재료를 결합하거나 변화하여 새로운 재료를 창작하거나 독특한 사용 방식을 고안해 낼 수 있다. 이런 실험과 혁신을 통해 기존의 재료 관념에 도전할 수 있고, 예술 창작의 가능성을 확대할 수 있다.

결론을 말하자면, 물질은 예술 재료로서의 한계는 다양한 요소를 종합하여 확인할 수 있다. 물질의 특성, 작가의 의도, 예술 분야의 경계와 혁신적인 실험이 다 요소에 포함된다. 이러한 한계는 어느 정도 물질의 사용 범위를 제한하였지만, 작가의 탐색 및 창작 공간을 제공해 주어 예술 창작이 더 다양하고 혁신적인 방식으로 이를 수 있게 만들었다.

물질적 공간과 심리적 공간의 형성과 교류는 서로 영향을 주고 변화하는 과정이다. 이는 물질적 환경의 형성, 심리적 경험의 구축과 양측의 소통과 관련 있다.

우선 물질적 공간의 형성은 심리 공간의 구축과 경험에 영향을 줄 수 있다. 물질적 공간은 건축, 실내 디자인, 설치 미술을 포함한다. 배치, 구도, 재

질, 장식 등 요소는 사람들의 심리 상태와 감정 상태에 영향이 미친다. 넓고 밝은 공간은 사람에게 탁 트인 느낌과 편안함을 줄 수 있고, 협소하고 어두운 공간은 답답하고 억압하고 있다는 느낌을 받게 한다. 물질 공간의 디자인과 배치는 색채, 빛, 무늬 등 요소를 통해 특정한 심리적 분위기와 감정 경험을 형성한다.

다음으로 심리적 공간의 구축과 경험은 반대로 물질적 공간의 해석과 느낌에 영향을 줄 수 있다. 개인의 감정, 사고방식과 경험은 그들의 물질적 공간에 대한 해석과 평가에 영향을 준다. 같은 물질적 공간은 개인의 심리 상태와 감정 경험에 따라 해석과 감각적 인지가 다를 수 있다. 개인의 물리적 공간에 대한 심리적 경험과 감정적인 반응은 행동, 언어와 표현 등 방식으로 표현할 수 있고 더 나아가 다른 사람의 물질적 공간에 대한 이해와 감각적 인지에 영향을 준다.

그 밖에도 물질적 공간과 심리적 공간의 교류는 개인의 소통과 참여로 실현할 수 있다. 개인이 물질 공간에서의 행동과 소통은 물질적 환경의 상태와 분위기에 변화를 주어 심리적 공간에 영향을 준다. 예를 들어 예술 전시의 관람자는 예술 작품과의 소통과 생각을 통해 자신의 심리적 공간을 형성할 수 있고, 이러한 심리적 공간은 관람자의 반응과 감정 표현을 통해 다른 사람의 관람에 영향을 준다. 물질적 공간과 심리적 공간의 소통도 예술작품, 문화 활동과 사회 교류 활동 등 방식을 통해 이룰 수 있고, 이런 활동은 물질과 심리적인 측면을 결합시켜 풍부한 감정 경험과 의미를 만들어 낸다.

요컨대, 물질적 공간과 심리적 공간 사이의 형성과 소통하는 것은 서로 의존하고 영향을 주는 과정이다. 물질적 공간의 형성은 심리적 공간의 구축과 경험에 영향을 주고, 심리적 공간의 구축과 경험은 물질적 공간의 해석과 감각적 인지에 영향을 준다. 이러한 소통방식은 개인과 단체에 다양한 감정과 의미, 감각적인 인지를 만들어 냈고, 세상에 대한 이해와 경험을 더 극대화했다.

2. 허구와 실제의 매개: 생강 조각(2012~2023)

조각 창작 활동에서 공간의 허구와 실제 이념은 중요한 역할을 한다. 이는 작가의 실제와 허구, 물질과 비물질, 가시와 비가시의 융합과 대립 관계에 관한 생각과 표현과도 관련이 있다. 본인이 한동안 투명 재료의 조형에 관해 연구한 후, 불투명 재료에 대해 고민하게 되었다. 조각가가 불투명 재료에서 투명한 상상의 공간을 형성하려면, 허구와 실재가 융합된 공간을 탐구하는 것이 하나의 방법이다. 중국의 옛 격언인 ‘허구와 실재의 조화(虛實相生)’⁶⁰는 바로 볼 수 있는 부분을 가지고 보이지 않는 부분을 연상한 것으로, 보이는 것과 보이지 않는 것은 서로 공존할 수 있다는 것을 뜻한다.

본인 작품<실낙원>(작품도판 11)은 구체적인 유기물을 통해 네거티브 및 포지티브 스페이스의 창작을 시도한 것이다. 작품은 브로콜리를 주체로 하여 중국의 정통 주조 기법인 ‘분실(焚失) 주조법’을 활용하였고, 유리를 재료 삼아 주조한 작품이다. 작품이 형태를 갖춘 후, 관람 경험과 이념에서 허구와 실재가 합쳐진 느낌을 주었다. 우선 투명한 유리 재료로 원래 재료를 대체하여 네거티브 및 포지티브 스페이스의 투명성을 극대화했다. 원래 물질을 고온 처리한 후, 남은 탄화물과 투명 유리를 합쳐서 수목화처럼 유동적인 효과를 주었고, 관람자에게 다채로운 시각 경험을 제공하였다. 다음으로 작품에서 본인은 브로콜리의 원래 색채를 빼앗아 자연 생명체의 색채를 잃게 한 후, 영혼의 본질을 극대화하여 표현하였다. 작품<실낙원>으로 본인은 유기체 주조를 하게 되었고, 이를 시작으로 다양한 식물 채소를 주조하여 생강 조형물도 연구하게 되었다.

60) 张艳平, 「受道家精神影响的中国画艺术观——“以虚代实,虚实相生”」, 『美术大观』, 2014, p37.

1) 태호석과 생강 형태론

본인 작품 시리즈<강산은 이토록 아름답다>에서 작품의 형태는 생강에서 비롯된 것이다. 각양각색의 생강을 접한 후 생강의 재료가 바로 태호석이라고 여겼다. 그 후 태호석에 관한 심미 연구를 시작하였다.

태호석은 중국 전통 미학에서 가장 중요한 심미적 상징이다. 이는 중국 고대 문인의 심미관과 ‘세계관’을 대표하는 것과 동시에 중국 문화의 심미적 변화를 투영한 것으로, 중국 문화 정체성을 강하게 보여주는 예술적 상징 중 하나가 되었다.

태호석은 동굴석, 조경석이라고도 불리며 석회암이 장시간 잠식되어 형성된 돌로, 수석(水石)과 건석(干石)으로 나뉜다. 수석은 호수와 강에서 오랫동안 파도에 쓸려 오랫동안 잠식되어 천천히 형성된 돌이다. 건석은 지질 시대의 석회석이 오랫동안 산성 홍토에서 침식하여 형성되었다. 모양은 각양각색이며 다양한 형태를 띠고 있다. 투명하고 맑은 태호석은 수(瘦)과 루(漏), 추(皺)와 투(透)에서 아름다움을 찾을 수 있다.

‘수(瘦)’는 돌의 형태가 얇고 날렵하지만, 힘이 있고 굳세며 전체적인 선이 명확하고 뚜렷하다는 것을 뜻한다. 고대인들은 태호석의 ‘수’를 ‘얇지만 신비로움이 있고, 그 속에 강인함이 보이며 강인한 속에 굳센 의지를 엿볼 수 있고, 굳센 의지 속에서 내실을 다진다’라고 여겼다. 태호석의 ‘수’는 비록 얇지만, 우뚝 서 있고 기개가 굳센 것이다.

‘루(漏)’는 돌의 모습이 정교하고 아름다우며 중유동을 관통할 수 있다는 의미이다. 돌이 겹겹이 쌓여 우뚝 선 형태로 돌끼리 연결되어 향을 피우면 연기가 구멍을 통해 나오기도 한다. 이런 돌은 영롱하고 변화무쌍하며 정기가 넘

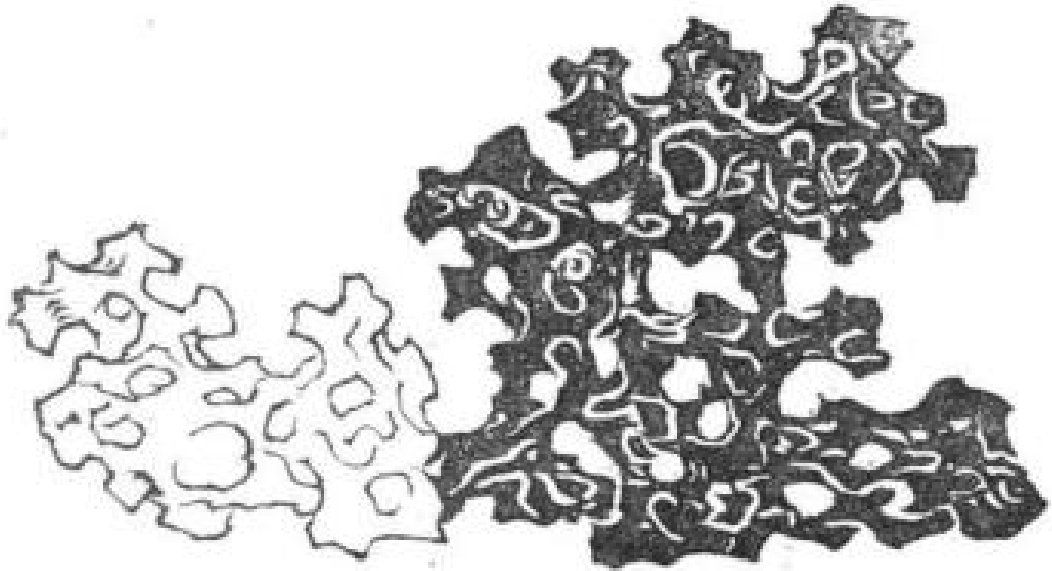


작품도판 11 우더하오 , <실낙원> , 2012. 유리주조, 18cm×15cm×10cm.

친다. 유명한 돌 수집가

‘추(皺)’는 돌이 형태 변화에 따라 보일 듯 말 듯한 부분을 뜻한다. 돌이 울퉁불퉁하면 선과 명암이 생긴다. ‘추’는 돌은 울퉁불퉁 여부와 상관없이 곡선과 각도가 자연스럽게 중간에 끊기지 않아야 한다는 것을 의미한다. 돌이 놓임은 무질서해서도 안 된다. 이런 돌의 특징은 변화의 아름다움을 보여준다.

‘투(透)’는 돌의 형태가 영롱하고 투명하며 돌의 내외부가 똑같은 모습을 보이는 것을 뜻한다. 돌의 무늬는 종횡으로 새겨 있으며 질감 또한 매끄럽고 맑다. 좋은 돌은 구멍이 연결 되어있고 용문의 동굴과 같지만, 돌과 돌 사이를 통과하여 끝까지 막히지 않아야 ‘투’의 기준에 부합한다고 할 수 있다. ‘투’와 관련된 기준은 많은데 그중 하나는 돌의 비율이 적합하고 조화를 이루어야 한다는 것이다.⁶¹⁾ [참고도판 26]



참고도판 26 옥은당연산(玉恩堂硯山), <쑤위안시푸新素園石譜>

61) 任得瑜, 「论太湖石之美」, 『美与时代』, 2022, p42-45.

알려진 바에 따르면, 고급 태호석의 감별법은 바로 아무 구멍에 물을 넣어 다른 구멍에서 흘러나오는지 확인하는 것이다. 이런 방법으로 돌이 땅과 하늘의 정기를 받아 살아난다. 태호석은 중국 전통문화의 ‘천일합일(天人合壹)’ ‘심물합일(心物合壹)’의 심미적 철학 정신을 반영하였으며 중국 문화의 ‘어진 사람은 산을 좋아하고, 지혜로운 사람은 물을 좋아한다’라는 자연을 사랑하는 감정을 표현한 것이다.⁶²⁾

태호석은 독특한 석재로, 미학에서 독특한 의미와 문학성을 가지고 있다. 다음은 본인이 태호석의 미학적 특성과 문학성에 관한 분석을 하였다.

가장 먼저 분석한 것은 자연의 아름다움이다. 태호석의 미학적 이념에서 자연의 아름다움을 강조한다. 태호석의 형태는 연산, 폭포, 협곡과 같은 자연 풍경을 모방한 것으로 관람자는 자연의 아름다움과 신비로움을 느낄 수 있다. 태호석은 자연의 형태와 무늬를 통해 자연의 아름다움을 보여주고, 자연과 융합하여 조용하고 조화로운 경관을 형성한다.

다음은 인문학적 정취이다. 태호석을 감정할 때 인문학적 정취를 자주 강조하곤 하는데, 태호석은 석재로서의 역할 외에도 상징적 의미가 자주 부여되기 때문이다. 일반적으로 태호석은 지혜, 미덕, 인내 등 품성을 상징한다. 태호석의 조형과 배치를 통해 감정과 생각을 전달할 수 있다.

마지막으로 문학성이다. 중국 문학에서 태호석은 중요한 지위와 상징적인 의미를 갖고 있다. 고대 문인들은 태호석을 소재삼아 작품을 창작하여 돌의 아름다움과 신비로움을 찬양했다. 태호석은 문학적 상징으로 활용되어 문학 작품과 어우러져 문학작품에 여운과 깊이를 더했다.

태호석은 자연의 아름다움, 인문학적 정취, 감정과 철학, 그리고 문학과 연결성을 강조한다. 동시에 그것은 독특한 미학적 가치가 있는 자연 재료로, 현대 조각 분야에 중요한 영향을 미친다. (참고도판 27)

62) 黄锡之, 「太湖石历史文化探析」, 『苏州科技大学学报』, 2007, p12-14.



참고도판 27 태호석

중국 동시대미술에서 태호석을 주제로 한 설치 미술 조각 품 분야에서 언급해야 하는 작가는 바로 잔왕(展望)⁶³⁾이다. 그는 중국 전통 문화를 기초로 하여 현대 산업화와 기계화 시대 상황을 자세히 살펴보고, 고민 끝에 전통적 아름다움의 상징, 태호석을 그의 작품 <가산석(假山石)>(참고도판 28)에 활용하였다. 스테인리스 스틸로 만든 가짜 태호석은 원래 태호석의 자연적 의미를 모두 버렸으며, 입체적이고 형식적인 작품으로 전환하였다. 이런 시각적인 충격은 급변하는 시대 변

화에 중국 고대 문인 정신을 어떻게 새롭게 형성해야 하는지에 대한 사고를 불러일으켰다. 전통문화가 작품의 형태로 현대 문명에 존재한다면, 이미 다른 형태로 변질되었을 것이다. 이런 시대에 관한 생각과 고민이 기존 전통 문인의 정신적인 한 부분을 보여주는 것이며 잔왕의 가짜 태호석은 현대 지식인의 고민과생각이 담겨있는 것이 틀림없다.

<신수위안석보(新素園石譜)>는 잔왕의 태호석과 관련된 유명 연구 저서이고, 이 책에서는 그가 태호석의 조형하는데 심도 있는 탐색 및 연구를 한 내용이 포함된다. 태호석의 조형 연구를 통해 태호석을 형태에 따른 분류, 균

63) 잔왕, 1962년 베이징에서 태어나 1988년 중앙미술학원 조소과를 졸업했습니다. 중국의 선도적인 현대 예술가들 사이에서 잔왕의 실천은 중국 전통과 현대 철학, 문화 및 사회의 영향을 크게 받았으며 그가 만든 조각과 장치는 대담하고 매력적인 개념입니다. 바위(실제적이든 인공적이든)는 그의 작품에서 반복되는 주제이자 재료이며, 이를 통해 그는 인간과 자연 역사의 얽힘과 도시와 자연 경관 사이의 관계를 탐구했습니다.



참고도판 28 잔왕, <가산석 제150호 (假山石 第150号)>, 2009 스테인리스

형 있는 비율, 공간감과 동태감, 그리고 문화적 의미와 상징성에 대해 연구를 진행하여 태호석의 미학적 인식과 이해도를 심화시켰다.⁶⁴⁾

호석의 자연적인 아름다움, 돌과 공간의 교류, 복잡성과 순수성의 균형 그리고 예술과 문화의 결합이 본인의 미학적 시각과 창작 이념의 방향을 제시하였다. 또한 이를 통해 본인의 작품 시리즈 <강산은 이토록 아름답다>에서 예술적 표현과 창작 언어를 극대화했다. 게다가 생강과 태호석은 형태적으로 많은 유사점을 지닌다. [작품도판 12]

첫째, 비틀린 형태이다. 생강과 태호석의 모양은 모두 꼬여 있다는 특징을

64) 展望, 『新素园石谱』, 生活·读书·新知三联书店, 2008, p44.



작품도판 12 우더하오, 생강, 2022.

가지고 있다. 생강의 뿌리가 휘어져 비틀린 형태인데 채호석의 돌도 기이한 곡선을 띠고 비틀린 형태인 경우가 많다. 이런 비틀린 형태는 독특한 아름다움을 드러내어 시각적으로 관람자의 눈길을 끌도록 만든다.

둘째, 자연적인 무늬이다. 생강과 태호석의 표면 모두 독특한 무늬 모양이 있다. 생강의 껍질은 가로 세로가 교차하는 무늬가 있고, 태호석의 표면엔 자연적으로 형성된 무늬와 선이 보인다. 이러한 무늬는 자연스러운 질감과 촉감 표현을 하여 예술 창작을 하는데 더 다양한 표현력을 제공한다.

셋째, 생명력과 다양성이다. 생강과 태호석은 강한 생명력과 다양성을 갖추었다는 특징이 있다. 생강은 식물 중 하나로, 자라면서 모양도 바뀐다. 태호석은 장기간 지질 작용을 거쳐 생겨난 돌로, 세월의 흔적이 담겨 있다. [참고도판 29]

아울러 생강의 성장 과정은 노자의 도학과 어느 정도 관련이 있는데, 도가 철학의 자연, 변화와 무위이치(無爲而治) 사상과 연관성이 존재한다.

우선 생강의 성장 과정은 자연법칙을 따른 것으로, 도가 사상의 자연에 대



참고도판 29 우더하오, <생강 조형물과 태호석의 비교>, 2022.

한 존중과 순응을 나타낸다. 생강의 성장은 자연으로 인한 것이고, 이는 생강 자체의 내재된 본성과 외부의 영향을 받은 것이다. 생강은 토양 속에서 뿌리를 잡고 싹을 피워 영양분과 수분을 흡수하면서 커진다. 이런 자연의 섭리는 노자 도가 철학의 무위이치 사상과 맞아떨어진다. 자연에 순응하며 자연의 섭리와 법칙을 따라 사물의 조화와 균형을 이룬 것이다.⁶⁵⁾

다음으로 생강의 성장 과정은 변화와 전환의 사상을 나타내고 있다. 생강의 성장은 계속해서 변화하는 과정이다. 싹부터 싹을 피고, 줄기와 잎이 자라 생강 모양으로 자리 잡게 된다. 이러한 변화와 전환의 과정은 생명력과 생명

65) 김정희, 「노자(老子)의 관점으로 본 이우환의 예술세계 : '유'(有)와 '무'(無)개념을 중심으로」, 『동양예술』, 2019, p11.

의 연속성을 상징하며, 노자 도가 철학의 변화와 불확실성에 관한 생각과 부합한다. 노자는 세계가 끊임없이 변화하고 있다고 생각했으며, 모든 사물이 계속 변화하고 있고, 사람들은 유연한 태도를 가지고 변화에 적응해야 한다고 여겼다.

그 밖에도 생강의 성장은 노자 도가철학의 무위이치, 유약승강강(柔弱勝剛強, 부드럽고 약한 것이 굳세고 강한 것을 이긴다) 사상과 관련 있다. 생강은 성장 과정에서 외부의 간섭 혹은 강제성이 있는 돌봄이 필요 없으며 자신의 힘으로 성장을 이루어 나가야 한다. 이는 노자가 강조한 무위이치, 부드러움이 강함을 이긴다는 생각과 일치한다. 사람은 생강처럼 부드러운 힘을 가지고 사물의 조화와 균형을 이룬다는 것이다.

종합적으로 말하면, 생강의 성장 규칙과 노자의 도가철학에는 내재적인 연결을 이루고 있으며, 도가의 자연과 인간의 삶에 대한 이해와 추구하는 방향과 맥을 같이 한다. 이러한 연결성은 본인이 생강의 성장 과정에 대해 더 심도있는 사고를 하게 하였고, 노자 도가 철학의 이해를 확장시켰으며 생강 시리즈도 오랜 기간 이어질 수 있게 만들었다.

2) 조각 형태에서의 네거티브 및 포지티브 스페이스의 활용

본인은 생강의 형태적 특징과 정신적 의미에 관해 연구하고 정리한 후, 무어와 노구치 등 작가 작품의 분석을 통해 네거티브 및 포지티브 스페이스가 생강 형태를 형성하는 데 중요한 의미가 있다는 사실을 발견하게 되었다. 생강의 형태적 특징을 기반으로, 태호석 조각품의 실제 사례를 결합하여 생강 조각 형태에서 허구 및 실재 공간의 이용 방법과 효과에 대해 심도 있는 연구를 진행하였고, 조각장에서의 의미와 가치에 대해 분석하였다.

생강을 추상적인 형태로 조형한 네거티브 및 포지티브 스페이스에 관한 연구를 진행할 때도 태호석의 ‘수, 누, 추, 투’에 대해 심층적으로 분석하였다.

첫째, ‘수’ 형태의 단순화와 기호화에 관한 것이다. 생강의 자연 형태는 독특한 곡선, 선과 부피감을 가지고 있다. 본인은 생강 형태의 단순화 및 부호화를 통해 추상적인 형태를 창작해 냈다. 이러한 형태의 변화로 인해 허구의 공간이 생겼고, 생강의 본질적 물질을 초월하는 추상적인 공간을 조성하게 되었다.

둘째, ‘누’의 공간 흐름과 변형에 관한 것이다. 생강의 형태는 성장 과정에서 끊임없이 변화한다. 이런 변화의 특징을 포착하여 여백과 움직임이 동시에 존재하는 네거티브 스페이스를 형성한다. 정적인 조각품에서 움직이는 느낌을 주어 시간과 공간의 변화를 이룬다.

셋째, ‘추’의 무늬와 질감 표현에 관한 것이다. 생강의 표면에는 독특한 무늬와 질감을 가지고 있다. 예술적인 표현을 하기 위해 무늬와 질감을 강조하거나 약화하여 조형의 재미를 높일 수 있다. 무늬와 질감 표현은 조각품 표현의 디테일과 변화를 극대화하였고, 관람자가 풍부하고 입체적인 미시 공간으로 들어갈 수 있게 유도한다.

넷째, ‘투’에 대한 빛과 그림자의 활용 관한 것이다. 재료에 변화를 준 생강은 빛과 그림자로 인해 조각품 형태의 특별한 예술적 효과를 창출한다. 빛과 그림자가 조각품에 비쳐 미세한 빛의 변화가 생겨 네거티브 스페이스의 존재감을 더해주었다. 이로써 조각품의 깊이와 입체감이 한층 더 강화되었다.

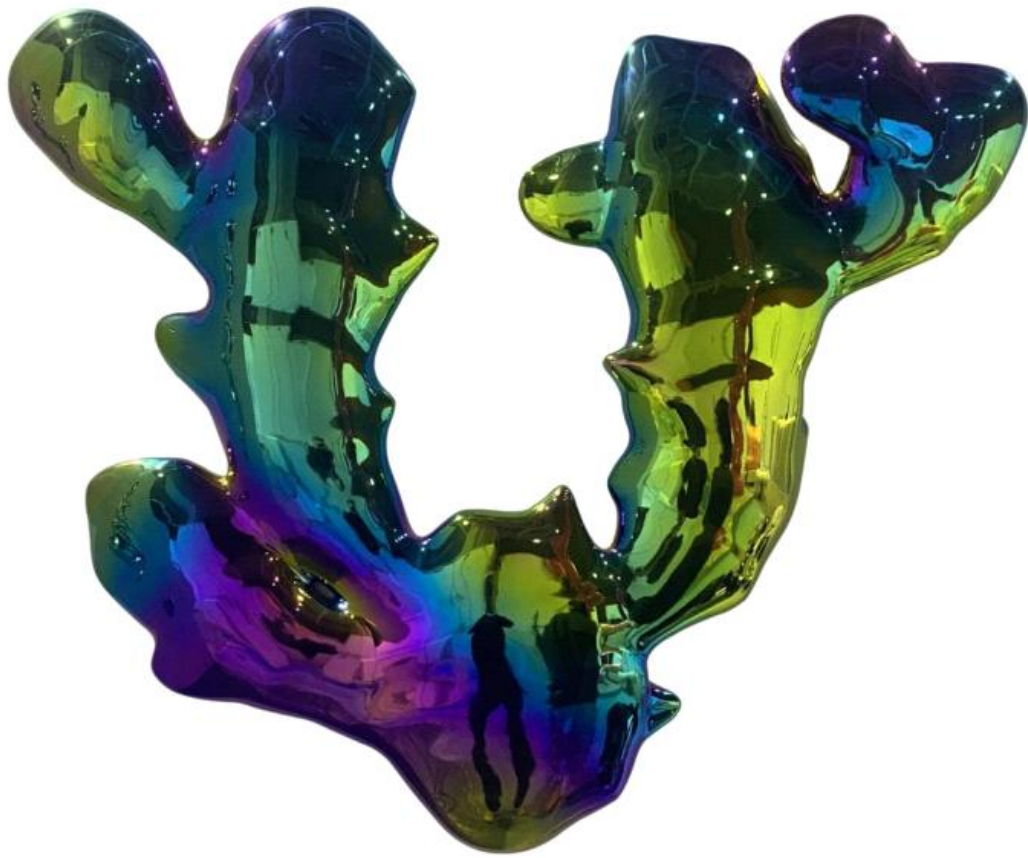
본인 작품<고산수>(작품도판 13)에서는 중국화와 비슷한 좌우 대칭의 구도를 사용하였으며 산수의 이미지를 융합하여 수묵화 느낌을 주는 조각품을 만들려고 했다. 투명 재료와 조형의 결합으로 깊이와 얕음, 그리고 허구와 실재가 대비되는 효과를 주어 천천히 음미해볼 가치가 있다. 조각품 중앙의 빈 공간은 협곡처럼 사람을 작품의 매력에 빠지게 하며 뒤에 더 큰 공간이 있다는 착각을 하게 한다.



작품도판 13 우더하오, <고산수>, 2012

어쩌면 이것이 네거티브 스페이스에서 이루어진 내면적 관찰이다. 여기서 말하는 내면적 관찰은 네거티브 스페이스를 관찰과 경험을 할 때 생기는 심리적 반응과 감정을 의미한다. 이러한 네거티브 스페이스는 매우 고요하고 평안하며 평화로운 상태에 빠져들게 한다. 네거티브 스페이스는 관람자가 편안한 상태로 고요 속에 빠져들게 하고 구체적인 형태와 한계가 없으므로 자유롭고 개방적인 느낌을 준다. 네거티브 스페이스에서 자유롭게 이동하고 탐색할 수 있고, 고정된 경로나 방향도 존재하지 않는다. 이러한 자유는 관람자가 탐구하고자 하는 욕구를 자극하여 개인의 관점과 시각으로 네거티브 스페이스에 더 풍부한 내재적 가치를 부여한다.

본인은 투명한 소재를 사용한 생각 시리즈 작품을 제외하고 스테인리스를 이용해 생각을 표현 해냈다. [작품도판 14] 거울 면의 스테인리스는 생강의 유동성을 더 우아하게 표현해내는 효과를 냈다. 이와 동시에 주변 환경도 작품의 일부분이 되었다. 주변 환경의 공간은 조각의 형태에 따라 특정한 공간



작품도판 14 우더하오, <강산은 이토록 아름답다 No.20211101>, 2021, 138×110×8cm.

에서 빼놓이지거나 압축 되었다.

이때, 이 특수한 거울 내부에는 유일무이한 네거티브 스페이스가 존재한다. 본인의 작품 <강산은 이토록 아름답다 No.20211102> [작품도판 15] 는 관람자의 시선을 작품 표면의 빛과 그림자를 따라 움직이게 만들며, 상하 좌우로 그 시선을 확장 시킨다. 이 때 작품은 네거티브스페이스로 들어가는 입구이자 그 시작점이 된다.

이때 네거티브 스페이스를 통해 관람자는 정신적 확장을 느끼게 되고, 사람과 사람, 사람과 자연, 사람과 우주 사이의 연결과 하나됨을 느끼게 된다. 네



작품도판 15 우더하오.<강산은 이토록 아름답다
No.20211102>.2021.128×60×8cm.

거티브 스페이스에서 사람들은 개체의 존재를 초월하여 타인과 세상과의 공명과 상호작용함을 느끼게 된다. 네거티브 스페이스는 상호 연결, 상호 교류의 정신적 매개체를 만들어주어 관람자들이 공동의 가치관과 의미를 찾게 만든다.

이러한 네거티브 스페이스의 형태적 확장을 강화하기 위해, 본인은 박사과정 중 두 번째 개인전을 개최하기 전 새로운 작품들을 창작해 냈다. 투명한 소재와 거울소재, 그리고 색채를 의존하지 않고 탈구축의 방식을 이용해 작품의 형태를 분리시키고 작품 내부에 골을 만들어 새로운 네거티브 스페이스를 만들어 냈다. 작품을 보는 관람자는

이 골짜기 같은 공간에 눈길이 가게 되며 마치 자신이 협곡 사이의 강을 지나가면서 끊임없이 땅을 찾는 것처럼 느끼게 된다.

작품 표면의 검정색 부분은 중국화의 수묵화로 완벽히 빛을 흡수하는 검정색 털은 작품 자체의 입체적인 효과를 없애고 마치 헤아릴 수 없이 깊은 공간에 빠져든 것 같은 느낌을 준다. 검정색 공간은 특수한 공간 형식으로 신비하고 심오하며 조용한 미학적 가치를 지니며, 철학적 의미를 내포하기도 한다.

검정색 공간은 빛에 대한 결핍이나 사라짐으로 무한한 공간의 느낌을 만들어 독특한 형태와 질감을 표현해낸다. 이를 통해 관람자는 어둠 속에서 빛을

찾거나 빛 가운데서 어둠을 느끼게 된다. 이와 동시에 검정색 공간은 시간에 대한 초월이자 연장이기도 하다. 관람자의 시간에 대한 선형과 질서에 대한 인지를 타파하여 관람자는 시간에 대해 다시 생각하고 탐색하게 된다. 검은색 공간은 시작과 끝이 없는 시간을 나타내는 우주의 상징이 될 수 있고, 시간의 끝을 나타내는 죽음의 상징이 될 수도 있다. 검은색 공간의 철학적 의미는 이 공간의 초월성과 변화성에 있다. 검은색 공간은 어떠한 원인과 결과, 논리에 제약을 받지 않고, 관람자들이 시간 속에서 영원을 찾고, 영원 속에서 시간을 느끼게 만들어 준다. 66)



작품도판 16 우더하오, <고산시리즈 NO.1>, 2023,
 종합재료, 120×120×10cm.

66) 徐志华, 「当代文化环境下日常生活美学的内涵和价值」, 『文艺报』, 2022.

검정색 공간은 공간에 대한 확장 혹은 축소라고 할 수 있다. 검정색 공간은 관람자의 공간에 대해 느끼는 크기와 감각적 인지를 변화시켜 공간에 대한 경이로움과 탐험심을 일으킨다. [작품도판 16] 검은색 공간은 무한의 연장이 될 수 있고, 유한의 압축도 될 수 있다. 관람자는 공간 속에서 무한함을 찾거나 무한함에서 공간을 느낄 수 있게 된다. 이와 동시에 검은색 공간은 자기 자신과 타인 간의 분리 혹은 연결이다. 이 공간은 사람들이 자신과 타인을 동일시 하거나 자신과 타인 간의 교제에 영향을 미친다. 이를 통해 관람자는 자기 자신과 타인에게 관심과 존중을 느끼게 된다. 예를 들어 검은색 공간은 자기 반성의 공간이 되어 관람자들이 어둠 속에서 자신의 마음을 마주하게 만들어 준다. 또한 검정색 공간은 교제의 공간이기도 하여 어둠 속에서 타인과의 영혼의 교제를 할 수 있게 해준다.⁶⁷⁾

결론적으로, 검정색 공간의 미학적 가치와 철학적 의미는 다차원 적이며 일종의 심미적 체험이자 철학적 사고이기도 하다. 또한 예술의 창작이자 생활 방식이기도 하다. 또한 문화의 부호이자 세계의 관념이기도 하다. 검은색 공간의 미학적 가치와 철학적 의미는 검정색에 대한 인간의 감각적 인지와 이해를 표현해 냈을 뿐 아니라 빛, 시간, 공간, 자기 자신과 타인에 대한 인간의 감각적 인지와 이해를 반영해주기도 한다. 검정색 공간은 인간의 생존에 대한 심오한 탐색이자 표현이다.

같은 기간 만든 본인의 작품<고산시리즈-별과 하늘> [작품도판 17] 에서도 검정색의 효과를 볼 수 있는데, 해당 작품은 본인의 형상과 생강 조형과 융합되었다. 겉으로 보기에는 전혀 연관성이 없는 두개의 생명체가 하나의 작품에 들어가 조화롭게 하나가 되었다. 완전히 투명한 것과 칠혹같이 검은 것이 마치 수묵화에서 여백과 짙은 먹처럼 존재한다. 이우환 작가의 작품 <관계항> 과 같이 본인이 투명한 것을 검게 바꾼것일까, 본인이 투명해 진 것일까?

67) 唐晓梅, 「『山海经』中五色之青色审美价值取向」, 『散文百家』, 2020, p9-12.



작품도판 17 우더하오, <고산시리즈-별과 하늘>, 2023, 종합재료, 39x42x20cm.

3. 유동적 조각장: 장과 조각(2017~2023)

본인이 작품을 자연공간에 담아내는 과정에서 공간과 조각품 간 만들어지는 대화가 매우 가치 있다는 것을 발견했다. 즉, 공공장소와 조각장의 가능성을 다루는 ‘조각장’에 대한 연구를 진행했다. ‘조각장’의 공간개념에 대해 로잘린드 크라우스 (Rosalind Krauss) 는 영역이론에서 조각의 공간에 대해 심도 있는 분석과 연구를 진행했다. 이후, 크라우스는 구조주의적 기호 사각형의 개념을 제시했고, 이는 조각 (Sculpture) , 표시된 장소들 (marked-sites) , 공리적 구조들 (axiomatic structures) , 장소 구축물 (site-construction) 을 포함한다. 이 개념들은 크라우스의 조각 공간에 대한 이론적 프레임 워크를 함께 만들어냈다.⁶⁸⁾

조각 (Sculpture) : 크라우스는 조각을 공간과 상호작용하는 하나의 실체라고 정의 내렸다. 크라우스는 조각의 물질성과 형식성을 강조하며 조각의 존재가 부피, 질량, 형태, 소재로 만든 공간이라고 생각했다.

표시된 장소들 (marked-sites) : 표시된 장소들은 공간에 표시된 특정한 위치를 뜻하며, 이 위치들은 조각이 형성되는 것과 연관되며 서로 영향을 미친다. 표시된 장소들은 구체적인 물리적 위치가 될 수 있고, 허구 개념의 공간이 될 수도 있다. 표시된 장소들은 공간에서 특수한 의미와 기능을 갖고 있다.

공리적 구조들 (axiomatic structures) : 크라우스는 공리적 구조들을 조각 공간의 이론적 프레임워크로 묘사해냈다. 공리적 구조들은 공간의 이론과 개념에 대한 사고와 관련이 있고, 조각품과 표시된 장소들 간의 관계에 대한 사고를 포함한다. 또한 공간에 대한 규칙과 제약에 대한 사고 역시 포함한다.

장소 구축물 (site-construction) : 장소 구축물은 예술가가 창작을 하는 과정에서 특정한 장소와 상호작용하며 상호 의존하는 관계를 강조한다. 예술가

68) 克劳斯, 『现代雕塑的变迁』, 中国民族摄影艺术出版社, 2017.

는 장소 건축물에 대한 연구와 이해로 알맞은 위치와 길이 그리고 소재를 고를 수 있고 이를 통해 장소에 상응하는 조각 작품을 만들어 낼 수 있다.

크라우스의 영역이론은 조각품과 공간 사이의 긴밀한 관계를 강조하며, 크라우스는 조각품이 독립적인 하나의 실체에 불과하지 않고, 공간과 긴밀히 연결되어 있는 일부분이라고 생각했다. 표시된 장소들, 공리적 구조들, 장소 건축물에 대한 연구를 통해 크라우스는 조각품과 환경, 관람자와 사회 사이의 상호작용의 관계를 탐구하였고, 더 나아가 조각품이 공간을 만들어내는 역할에 대해 탐구하기도 하였다. 공간이론의 탐구는 본인이 조각예술을 이해하고 해석하는 데에 새로운 시각과 사고방식을 제시해 주었다.

1) 조각의 유동공간

본인은 2017년과 2019년 두차례 프랑스 파리 국제 예술 공동체와 세르비노르트 예술원에서 공부를 했다. 프랑스 유학은 본인의 예술 창작, 특히 관념에 대한 영향을 미쳤다. 파리 국제 예술 공동체에 머무는 기간동안 여러 작품을 만들고 개인전을 열었다. 당시 본인은 기존의 조각 재료와 개인의 실력이 부족하여 재료의 범위를 기성품으로까지 확대하였고, 작업실의 버려진 재료들과 도구, 생활용품 등을 조합하여 실제 현실에서의 의미와 심미적 가치를 재해석 하였다.

본인은 파리에서 본인이 있던 작업실을 시작점으로 파리에서 공부했던 모든 과정을 중심으로 <1724의 움직이는 연회>라는 개인전을 개최했다. 본인이 파리에서 보고 듣고 느끼고 깨달았던 모든 것을 기록하여 보여주었다. 그 중 작품 <1724의 움직이는 연회 × 1호> [작품도판 18] 는 본인이 있던 작업실에서 작업했던 모든 예술가들이 남겨놓은 액자를 가지고 입체적인 방식을 통해

본인의 마음 속 예술의 전당으로 만든 작품이다. 불빛이 그 내부에서 반짝거릴 때, 모든 공간이 빛을 조명하며 작품의 전부가 되었고, 전시장에 들어서면 사람과 공간은 하나가 되었다. 이 작품은 본인이 처음으로 불투명한 소재로 투명한 효과를 연출해 낸 것으로 처음으로 조각이 아닌 설치예술을 한 것이었고, 처음으로 작품 자체에서 모든 장소로까지 확대되는 경험을 했다.



작품도판 18 우더하오, <1724의 움직이는 연회1호>, 2017, 설치, 파리 국제 예술 공동체.

개인전 <1724의 움직이는 연회>의 이름은 헤밍웨이의 <파리는 날마다 축

제> (A Moveable Feast) 69)라는 책에서 따온 것으로, 책 내용 중에 다음과 같은 내용이 있다. “만약 당신이 운 좋게 젊은 시절을 파리에서 보낼 수 파리는 마치 ‘움직이는 축제’ 처럼 남은 일생에 당신이 어딜 가든 늘 당신 곁에 머무를 것입니다.” 이 책은 헤밍웨이가 1920년대 파리에서 살면서 느낀 점을 기록한 책으로 본인이 헤밍웨이의 발자취를 따라 파리를 거닐며 역사 속 파리의 사진들과 여전히 똑같다는 것을 발견했다. 그리고 한 장소는 사람에게 영원한 것이고, 움직이는 것은 사람이라는 것이라는 것을 순간 깨달았다. 이런 깨달음을 지닌 채 만들어 낸 조각이 바로 가장 큰 ‘장’인 도시라는 卍 작품이다.



작품도판 19 우더하오, <하늘을 바라보다>, 2019, 프랑스 세르비노르트 예술원 소장.

2019년 여름 본인은 다시 한번 프랑스를 찾았다. 남부에 위치한 세르비노르트 예술원의 “숲 속의 작업실”에 참석하였다. 프랑스 미니멀리즘의 대표주자

69) 어니스트 헤밍웨이, 「 파리는 날마다 축제 」, 서울 : 이숲, 2012, p75.

이자 파리 미술학원의 조소과 교수로 재직중인 빈센트 바뤼 (Vincent Barr) 교수의 지도 하에 본인은 현장에서 <하늘을 바라보다(觀·空)> [작품도판 19] 이라는 작품을 만들었다. 이 작품은 썩은 나무를 재료로 5명의 가족들을 대상으로 만들었다. 한 가정의 사람들과 자연의 상생함을 만들어볼 수 있었던 작품이었다. 해당 작품은 여러 개의 나무를 쌓아 만들었는데, 유일한 차이점은 가장 높은 부분에 쌓은 나무는 아래 부분과 수직으로 쌓았다는 점이다.



작품도판 20 우더하오, <하늘을 바라보다>의 일부분, 2019, 프랑스 세르비노르트 예술원 소장.

또한 중간 부분에는 자연적으로 생긴 구멍이 있고 [작품도판 20], 이는 마치 한쪽 눈이 알프스산맥을 바라보고 있는 것 같았다. 나무에 난 구멍을 통해 관람자는 다른 시각에서의 자연 공간을 볼 수 있었고, 썩은 나무가 남겨놓은 구조를 통해 더 높이, 더 멀리, 더 크게, 더 넓게 볼 수 있었다. 이 “구멍”을

통해 자연의 공간 뿐 아니라, 생명의 시공간까지도 볼 수 있었다.

빈 공간은 물체 혹은 존재의 확장된 차원이며 물질이 존재하고 활동하는 뒷배경 혹은 이를 담는 그릇이다. 예술에서 공간은 하나의 창작의 요소로 여겨지며 예술 작품의 형식, 구조, 의미를 조합하고 표현하는데 쓰인다.

움직이는 공간은 예술 작품에서 움직이고 변화하는 공간적 체험을 만들어내는 것을 뜻한다. 움직이는 공간은 물리적인 공간의 확장이자 관람자의 감각적 인지와 체험으로 만들어지는 일종의 움직이는 성질이자 동태적인 성질이기도 하다.

움직이는 공간의 개념은 정태적인 공간에 대한 타과와 시간 차원의 진입에서 비롯되었다. 기존의 조각품 혹은 평면 작품은 일반적으로 고정된 구조와 형태를 띄며, 관람자는 고정된 위치에서 작품을 관찰했다. 반면, 움직이는 공간에서는 이러한 고정성을 깨고 운동, 변화 그리고 시간적 요소를 더해 관람자가 한 공간에서 움직이는 느낌을 갖게 해 준다.

2020년 본인이 프랑스의 “숲속의 작업실”이란 이념을 계속해서 배울 때 중국 남부지역의 뤼푸 산 타이텐 마을에 2020 따텐 향촌 조각전을 계획했고, 해당 전시회에는 중국, 한국, 인도, 프랑스, 영국에서 온 예술가들은 초대했다. 그리고, 그들의 작품을 산, 물, 밭, 예술원 곳곳에 두어 작품과 자연 간에 심도 있는 대화를 나누게 했다.

해당 전시회에서 본인의 <강산은 이토록 아름답다> [작품도판 21] 라는 작품도 전시되었다. 작품이 논밭과 융합이 됨과 동시에 해당 작품이 내포하고 있는 정신을 드러내기 위해 본인은 작품의 크기를 늘려 밭 중간에 두었고, 분홍색 조각과 초록색 논이 강렬한 대비를 이루게 했다. 이를 통해 ‘드넓은 녹색 사이 빨간 점 하나’의 자연경관을 만들어 많은 관람자들의 눈길을 끌고 생각하게 만들었다.

시간의 흐름과 계절의 변화에 따라 녹색의 대지는 황금 빛으로 물들고, 시



작품도판 21 우더하오 , <강산은 이토록 아름답다 No.20211101>, 2020 , 종합재료 ,
300x350x120cm , 중국 뤼푸산 타이텐 아트센터 소장.

각적으로 대비를 이루던 모습은 융합이 되었다. 작품이 마치 대지의 인정을 받은 듯 자연스럽게 자연과 하나가 되었다. 작품은 태양의 변화, 계절의 변화, 주변 초목의 변화에 따라 ‘움직이는 조각장’을 새롭게 만들어 냈다.

조각공간의 유동성은 조각작품이 동태적이고 움직이는 공간을 만들어 내는 것을 뜻한다. [작품도판 22] 조각공간의 유동성은 움직이는 공간이 운동, 변화, 시간과 같은 요소들과 합쳐져 관람자에게 빈공간이 만들어내는 움직이는 느낌을 선보이며 작품과 상호 작용하고 그 작품에 참여하게 만드는 것 과도 연관된다. 더 나아가 작품 자체의 형태나 배치, 주변환경과의 상호작용에도 영향을 미친다. 조각공간의 유동성은 다음과 같은 특징을 갖는다.

첫째는 시각적 움직임이다. 조각 작품의 형태와 구조는 관람자의 시선을 공간 속에서 움직이게 한다. 조각품의 선형과 곡면, 부피와 구도 등 시각적인 요



작품도판 22 우더하오 , <강산은 이토록 아름답다 No.20211101>, 2020 , 종합재료 ,
300x350x120cm.

소들을 어떻게 배치하느냐에 따라 관람자의 시선은 작품의 표면에 머물며 움직이게 된다. 그리고 이 과정에서 동태적인 시각적 체험을 하게 된다. 작품의 각도와 시점에 따라 다른 형상을 표현해 낼 수 있고, 관람자는 이동하는 동안에도 공간의 변화와 다채로움을 느낄 수 있다.

둘째는 공간의 서열이다. 조각 작품의 배치와 공간 서열의 설계에 따라 연속적인 유동성을 만들어 낼 수 있다. 여러 개의 조각작품을 유기적으로 연결시켜 질서 있는 유동성을 만들어 낼 수 있다. 작품 간의 거리, 높이, 방향 등 요소들은 관람자가 공간 속에서 움직이는 동선과 그 리듬에 영향을 미치며 점진적으로 변화하고 변화하는 느낌을 만든다.

셋째는 상호작용과 참여이다. 조각공간의 유동성은 관람자와의 상호작용과 관람자의 참여와도 연관이 있다. 일부 조각작품을 설계할 때 가동성과 관람자와의 상호작용할 수 있는 특성을 가지고 있어야 한다. 이러한 특성들을 통해 관람자는 작품을 건드리고 돌리고 모종의 기제를 발휘해 작품의 형태나 위치를 바꾸어 실제적인 유동감을 만들어 낼 수 있다.

넷째는 환경과의 대화이다. 조각작품과 주변 환경과의 상호작용은 조각공간의 유동성에서 중요한 부분이기도 하다. 작품의 소재, 색채, 형태 등의 요소들은 주변의 건축물, 자연경관, 자연적 요소들과 대화하며 호응하여 움직이는 공간과 같은 느낌을 만들어 낸다. 관람자는 작품과 주변 환경이 움직일 때 공간의 연속성과 유동성을 느끼게 되며 이를 통해 시각과 감각적 인지의 체험을 강화할 수 있게 된다.

결론적으로, 움직이는 공간은 예술에서 풍부한 미학적 의미를 지닌다. 움직이는 공간은 동감, 변화, 시간이라는 요소들과 합쳐져 동태적이고 활력 있는 예술 체험을 만들어 낸다. 움직이는 공간은 관람자의 감각적 인지와 상상력을 불러 일으키고, 작품의 시각적 긴장감과 리듬감을 더해 주어 관람자가 작품과 상호작용하고 작품에 직접 참여하게 만들어준다. 시간의 흐름과 변화를 표현하며 각기 다른 요소들이 합쳐져 온전한 하나의 아름다움을 만들어 낸다. 이러한 미학적 의미는 움직이는 공간을 예술 창작 중 중요한 요소로 정의하고, 작품의 표현력과 관람자의 체험을 한층 더 풍부하게 해주었다.

2021년 본인은 작품을 도시공간에 접목시키는 것에 대한 탐구를 계속하고 있었고, <강산은 이토록 아름답다 NO.20211001>(작품도판 23)의 형태는 한결 더 간결해지고 징표를 갖게 되었다. 이를 통해 생강의 형태에 관한 이론을 정립할 수 있었다. “생강”은 흙과 뒤섞이고 대항하는 가운데 성장하며 수천 수만 번의 변화를 거듭하며 형태를 갖추게 된다. 그래서 생강은 생기가 가득하고 힘과 의지가 충만하게 담겨 있다. 또한 생강은 일정한 생장 규칙에 따라 자라나 모든 생강은 “모강, 자강, 손강…”의 규칙에 따라 2배수로 생장한다. <강산은 이토록 아름답다> 연작은 형태로써 도덕경의 한 구절인 ‘道生一, 一生二, 二生三, 三生萬物(도생일 일생이 이생삼 삼생만물)’, 즉, 도는 하나를 낳고 하나는 둘을 낳으며 둘은 셋을 낳고 셋은 만물을 낳는다는 우주관을 해석하였다.⁷⁰⁾



작품도판 23 우더하오, <강산은 이토록 아름답다 No.20211101>, 2020, 종합재료,
300x350x120cm, 광저우 조각원 소장 (廣州雕塑院收藏).

본인의 작품과 각기 다른 장소의 변화에 따라 조각품 <강산은 이토록 아름답다>이 내포하고 있는 의미를 탐구하고 움직이는 조각장을 탐구하는 것이 더 큰 의미와 도전적 가치를 갖게 되었다.

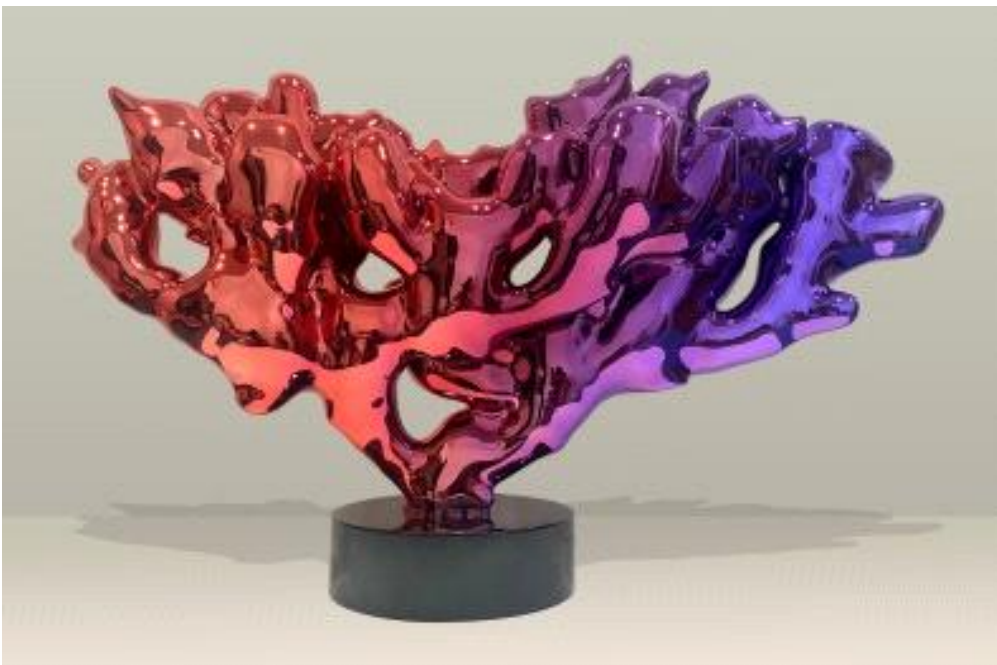
2) 조각장의 변화와 확장

본인이 한국에서 박사과정을 하는 기간 동안(2021-2023) 전반부에 만든 작품들에 대해 이론을 정리하면서 새로운 신작들을 창작했다. 2022년 한국에서 첫번째 개인전 이형사신(以形寫神)-생명의 형태를 열었고, 2023년 한국에서

70) 노 자, 「도덕경」, 오강남 역주, 서울: 현암사, 1999,p18.

두번째 개인전 이형사신 - See Through를 열었다. ‘형’에서 ‘빛’으로의 이동은 물질에서 정신으로, 형태에서 관념으로, 물체에서 나 자산으로 가는 탐구과정이라고 할 수 있다.

이형사신은 중국 동진 시대의 고개지 화가가 만들어낸 조형이념으로 예술가가 구체적인 형상을 통해 사상을 전달하는 것이다. 이형사신은 외형과 관념을 모순의 통일체라 보는 관점이다.⁷¹⁾ 이번 전시에서 선보인 작품들은 ‘생강’이라는 소재가 지닌 유형의 형태를 통해 ‘생명’이라는 무형의 개념을 말한다. 본인의 작품은 유기체가 자라나는 규율을 통해 ‘생명의 형태’를 드러낸 것으로, 생강을 매개로 ‘사물과 인간’, ‘자연과 정신’의 관계를 탐색하였다. 생강의 생명력 넘치는 형상을 징표 삼아, 그리고 재료, 조형, 공간적 요소를 더해 조각의 안과 밖, 내면과 외형의 관계성을 탐구하였다.



작품도판 24 우더하오 <이형사신-생명의 형태:강산은 이토록 아름답다>, 2022

71) 도이명, 「동양화론의 ‘이형사신’ 중 형(形)에 관한 두 가지 입장 고찰 - 고개지와 소식의 전신론을 중심으로」, 『동아인문학』, 2019.



작품도판 25 우더하오, <강산은 이토록 아름답다 NO.202203>, 2023,
중국 광저우미술관 소장.

본인의 작품은 형태가 전보다 역동적이게 변하였고, 표면의 색감 역시 더욱 선명하고 짙어졌음을 알 수 있다. 또한, 짙어진 색채를 거울 면과 결합시켜 그 효과를 더해 전반적으로 더 현대화 된 작품이 탄생할 수 있었다. 이는 본인이 유학기간동안 한국에서 예술적 양분을 충분히 얻었기 때문이다. 본인의 첫 번째 개인전에서 선보인 작품<강산은 이토록 아름답다 NO.202203> [작품도판 25] 는 현재 중국 광저우미술관 신관에 소장되어 있고, 이 작품은 향후 건물의 입구와 새로 미술관이 지어져 개관할 때 전시될 것이다. 이 작품은 본인 작품 중 처음으로 정부 공립미술관에 소장된 공공예술 작품이며, 해당 작품은 본인이 작품과 현대도시경관 ‘조각장’의 융합에 대한 연구를 시작하게 해준 작품이기도 하다.

조각장은 그 범위가 비교적 광범위한 개념으로 여러 형식과 범주를 아우른다. 조각장은 단일한 조각 작품을 뜻하며 조각작품과 주변환경, 관람자, 시간 등과 같은 요소들이 결합하여 하나의 완전한 예술영역을 만드는 것을 일컫는 말이기도 하다. 조각장에 대한 일반적인 개념과 범주에 대해 본인은 다음과 같이 정리해 보았다.

공공조각장은 공공 장소에서 조각작품을 전시하는 것을 말한다. 공공장소에 전시되는 작품들은 대부분 도시경관, 광장, 공원 등의 환경에 결합되고, 주변의 건축물이나 자연경관과 대화하고 상호작용한다. 공공조각장은 도시에 예술적 분위기를 부여하고, 사회 지역문화의 중요한 구성 요소가 된다.

실내조각장은 실내 공간에 조각 작품을 전시하는 것을 뜻한다. 실내 조각장은 박물관, 화랑, 전시관 등 장소가 포함되며 조각작품을 전시하고 감상할 수 있는 전용 공간을 제공해준다. 실내 조각장에서 작품과 전시공간의 배치, 조각장과 작품 사이의 빛, 벽면 등 요소는 서로 영향을 미치며 독특한 예술적 분위기를 만들어 낸다.

환경 조각장이란 조각 작품과 자연환경이 서로 결합된 장소를 말한다. 환경

조각장은 작품과 자연경관의 융합을 강조하며 알맞는 재료와 형태, 위치를 선택하여 자연환경과 조화를 이루는 예술표현을 실현시킬 수 있다.

행위조각장은 조각작품과 관람자의 상호작용과 관람자의 참여를 말한다. 행위조각장은 관람자의 신체적 참여와 체험 인지를 강조하며 작품의 형태와 구조는 관람자와의 상호작용과 관람자의 탐구를 불러 일으킬 수 있다. 설치예술과 상호작용예술 등과 같은 형식이 이 영역에 포함된다.

과학기술이 발전하면서 가상현실과 증강현실 기술이 조각영역에도 응용되기 시작했고, 가상의 조각장을 만들어냈다. 가상의 조각장에서 관람자는 가상의 환경을 통해 조각 작품을 감상하고 탐구할 수 있으며 시간과 공간의 제약을 뛰어넘고 새로운 예술체험을 선사한다.

조각장은 그 개념과 범주가 다양하여 조각작품과 환경, 관람자, 시간 등 요소와의 관계를 보여준다. 조각품을 특정 장소에 배치하는 것으로 주변환경과의 상호작용과 호응하는 예술적 효과를 만들어 낼 수 있고, 관람자는 조각 작품이 내포하고 있는 미학적 의미를 온전히 체험하고 이해할 수 있게 된다.

로잘린드 크라우스의 이론에 따르면 조각장의 변화와 확장은 매우 중요한 예술표현 형식으로 장이론의 개념과도 연관이 있다. 크라우스는 조각장이 네가지 요소로 구성 된 기호 사각형구조라고 보며 조각, 표시된 장소들, 공리적 구조들, 장소 구축물을 포함한다고 주장한다. 72)

표시된 장소들에 놓인 조각품들은 특정 위치를 점하고 있는 실체로 여겨지며 이 작품은 주위 환경과 대화하고 관계를 형성한다. 이 특정한 장소는 상징적인 의미를 갖게 되고, 예술가의 창조적인 결정과 배치로 하나의 독특하고 상징적인 지점이 된다.

표시된 위치는 경관에 속하기도 하고 속하지 않기도 한다. 예를 들어, 크라

72) 로莎琳·克勞斯、路珽, 「扩展场域的雕塑」, 『画刊』, 2016.

우스가 사막에 돌을 놓음으로 선을 표현해 낸 것과 스미스슨가 사막에 거울과 물건을 놓음으로 의미를 표현해 낸 것처럼 이러한 표시하는 행위는 대지예술 작품에서 흔히 볼 수 있다. 또한, 스미스슨의 작품인 나선형의 방과제는 이 삼십년의 세월 속에서 파도에 의해 천천히 침식된 것으로 일부가 사라지기도 하고 변형되기도 했다. 하지만 스미스슨은 당시 그 장소에서의 예술창작 과정을 사진과 영상으로 기록했고, 그와 동시에 그 공간에 위치를 표시 해 두어 작품을 기념하는 표시를 남겼다.⁷³⁾

공리적 구조들은 조각장에 지어지는 기본 규칙과 원칙을 뜻한다. 공리적 구조들에 따라 예술가는 조각품의 변형과 확장을 탐구하거나 실현시킬 수 있다. 공리적 구조들은 창작의 틀을 마련해주고 창작을 지도해줌과 동시에 예술가들에게 자유를 발휘할 수 있는 공간을 만들어 주었다.

장소 구축물은 조각품과 장소 사이의 관계를 구축하고 만드는 것을 뜻한다. 합리적인 구성과 배치, 설치를 통해 예술가는 장소의 특징을 이용하여 조각품의 변형과 확장을 실현시킬 수 있다. 장소의 형태, 길이, 재질 등 요소들은 모두 조각품의 변형과 확장에 영향을 미치며 조각품과 장소가 완벽한 하나의 유기체가 되도록 한다.

위의 내용을 종합 해보면 로잘린 크라우스의 이론은 조각장의 변형과 확장을 이해하는 틀을 우리에게 마련해 주었다. 변형과 확장을 통해 예술가는 기존의 조각예술의 한계를 뛰어넘고 더 표현력이 강하고 관람자의 참여를 높일 수 있는 예술 작품을 만들어 낼 수 있게 되었다. 변형과 확장은 조각품의 형태와 구조를 바꾸었을 뿐 아니라 관람자의 감각적 인지와 체험을 더욱 다채롭게 만들어 주어 조각장에 미학적 의미를 더해주었다.

2023년 열렸던 본인의 개인전<See Trough> [작품도판 26]에서는 생강의

73) 이종건, 「로우와 슬러츠키의 투명성 개념의 해석과 확장에 관한 연구」, 『대한건축학회』, 2009.

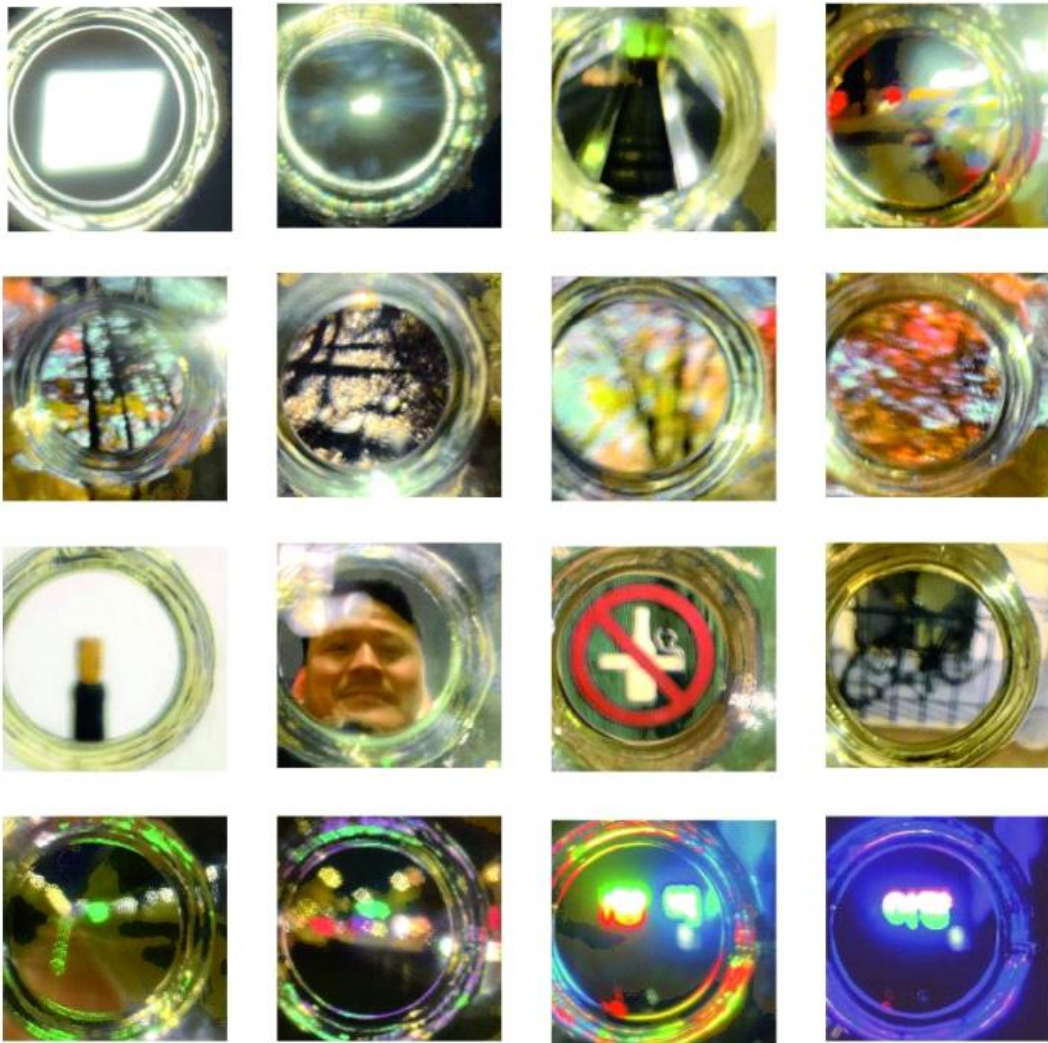


작품도판 26 우더하오, <See Through>, 2023, 종합재료, 22x28x3cm.

조형에 대한 연구를 뿐 아니라, ‘부항’⁷⁴⁾이라는 새로운 개념을 선보였다. 본인의 작품에서 본인의 형상과 전통 동양의학에서 사용되는 ‘부항’이라는 소재가 결합되어 등장하는데, 이 둘은 모두 인간의 본질과 자기탐색의 매개이자 도구

74) 부항(火罐)은 항아리 모양의 유리를 도구로 삼아 태우거나 공기를 빼내어 압력을 만들어 신체 표면에 흡착시켜 부분적으로 어혈을 만드는 것이다. 이를 통해 혈액 순환, 부종제거, 통증제거, 풍기제거 등의 효능이 있는 중의학의 요법이다. 부항치료법은 고대 중국에서부터 있었던 유구한 역사를 지닌 치료법으로, 서한시기<오십이병방>이라는 서적에 기록되었고, 그 중 ‘각법’(현재의 부항치료와 유사한)의 이름으로 기록되어 있다. 중국을 제외한 다른 나라 고대 그리스와 고대 로마시기에서도 성행했던 치료방법이다.

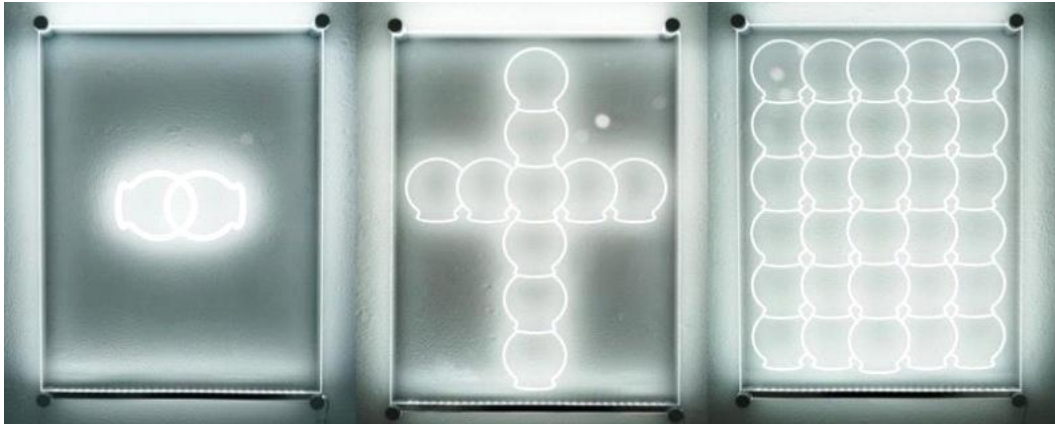
로써 작용되었다. <항아리로 하늘을 보다(以罐觀天)·서울> [작품도판 27] 은 작가가 타지에서 생활하며 부항을 필터 삼아 매일같이 기록한 사진들을 모아



작품도판 27 우더하오, <항아리로 하늘을 보다 · 서울> 2023, 영상.

만든 영상작업이다. 이는 예술가로서 새로운 환경에 개입하는 하나의 방식이자, 타인의 신분으로 살아가며 느끼는 이질감과 동시, 이를 자초한 스스로에 대한 성찰을 나타낸다.

서울을 창작의 대상으로 삼는 것 역시 관념적으로는 표시된 장소라고 할 수 있다. 표시된 장소의 개념은 작품 관람 방식과 예술적 체험으로 까지 확대되었다. 이는 작품과 장소 간의 공간관계와 상호작용의 관계를 강조한다. 관람자는 작품을 감상하는 동안에 특정한 지점 혹은 각도로 인도되며 각기 다른 장소의 문화를 배우고 차별된 시각적 인지를 갖게 된다. 이는 작품의 위치와 경계, 그리고 작품과 관람자, 환경과 시간 사이의 연결이자 교체의 집체라고 할 수 있다. 표시된 지점이라는 개념을 통해 본인은 조각장에서 독특한 예술적 체험과 관람 방식을 만들어 낼 수 있었고, 조각 작품의 창작의 경계를 확장시킬 수 있었다.



작품도판 28 우더하오, <부항 프로젝트·도시 기호> 시리즈, 2023, 투명 아크릴, 조명,
420x300x6mm.

또 다른 연작인 <부항 프로젝트·도시 기호> [작품도판 28] 에서는 본인이 서울의 종교문화에 대한 느낌을 기록한 것이다. 서울은 국제적인 현대 도시로 도시 곳곳에 각양각색의 교회가 보인다. 교회는 종교적 신앙의 장소로 신도들이 종교, 신앙, 영성에 대한 추구이자 신앙을 비취내는 곳이다. 또한 시민들에게 조용하고 신성한 공간이 되어주어 도시의 소음과 스트레스로부터 자유롭게 해주고 자신의 죄를 돌아보게 만드는 장소이다. 본인은 부항이라는 치료의 의

미를 지닌 우리 생활 속의 요소를 이용하여 이미지화 하는 방식으로 서울이라는 지역의 종교생활에 대한 상태를 재현해 냈다.

작품들은 투명한 아크릴 판으로 만들어져 레이저 조각 기술을 활용해 부항으로 만들어진 각종 기호를 조각에 새겨 넣었다. 작품의 내부에는 백색 등이 빛을 내며 이 기호들이 신성함을 자아낸다. 이 기호들은 부항으로 만든 구찌로고, 부항십자가, 질서 있게 줄 선 부항들로 본인의 욕망, 신앙, 개인과 집단에 대한 고찰을 표현했다.

위의 작품들은 부항을 매개로 삼아 객관적인 세계에 대한 본인이 관찰 한 부분과 그에 대한 본인의 감각적 인지를 표현해 낸 것이며 본인의 정신사상의 외연이라고 할 수 있다. 또 다른 작품들은 본인 자신에 대한 재 인식과 반성을 표현해 낸 것으로 나 자신의 내면을 바라보는 것을 표현해 낸 것이다.

부항은 기(氣)의 흐름을 원활하게 하여 혈액순환을 돕는 치료도구로 사람의 몸통이나 사지에 쓰인다. 작품 <부항프로젝트- O₂> [작품도판 29] 부항을 본인의 머리 부분에 줄 세워 배치하여 핑크한⁷⁵⁾ 헤어스타일과 비슷한 기호를 만들었다. 이 작품의 걸 모습은 화려한 듯 하나, 그 내재적인 것은 매우 내향적인 느낌이다. 본인은 새로운 조합을 통해 작품의 새로운 상징성과 메타포를 부여하고자 했다.

신체의 메타포 사유는 이성이라는 개념을 정립하는 기초이다. 만약 이 기초를 벗어나게 된다면 이성적 사유는 아무런 의미도 갖지 못하게 된다. ‘은유는 일상생활에서 설득력을 가지며 언어에서 뿐 아니라 사고와 행위에서도 똑같이 적용된다.’ 신체가 존재하므로 우리는 자신의 신체와 그에 따른 체험들을 은유적으로 세상의 만물에 투영시킨다. 신체와 세계는 이 두가지의 은유적 관계로

75) 1970년대 말 유행한, 과격하고 정열적인 사운드의 록 음악. 핑크의 핵심은 파괴하는 것으로, 철저히 파괴하고, 다시 만드는 것이 진정한 핑크 정신이다. 핑크한 헤어스타일은 개성과 해방을 의미하며, 일상생활과 완벽히 분리 되는 극단적인 개성이자, 독특한 헤어스타일이다. 머리 카락의 양쪽은 거의 자르지 않고, 가운데 부분을 세우는 형식이 우리가 가장 흔히 볼 수 있는 핑크한 헤어스타일이다.



작품도판 29 우더하오 <부항프로젝트-O₂> , 2023 , 종합재료 , 35x32x20cm.

빠지게 되며 신체는 존재 의미의 근원이 되고 우리가 세상을 이해하는 실질적인 도구가 된다. 때문에, 이해의 최종의 관점에서 이야기 해보면, 우리가 세상

에 대해 이해한 것이 바로 우리의 신체에 대한 이해라는 것이다. 은유적인 신체는 시각의 독단적인 존재를 파괴하며, 그만의 개성과 여러 종류의 감각적 체험을 갖고, 세상과 복잡한 교제를 나누는 존재이다. 반면에 신체를 비유의 본체로 삼는 세상은 개인적인 정서와 상황을 갖는다. 또한 각종 감각의 특징들을 표현해내는데 이는 이성적 시각에 갇힌 세계가 아니다.⁷⁶⁾

이러한 메타포와 상징성은 작품에 숨겨져 있는 ‘볼 수 있는 것과 볼 수 없는 것’이다. 이는 관람자의 시각과 감각적 인지와 연관이 있는 개념이다. 가견성(可見性)은 조각작품이 관람자의 시야 범위 내에서 보여지는 정도를 뜻한다. 작품이 관람자의 시선 범위 내에 있을 때 작품은 직접적으로 보여지고, 시각상의 존재를 만들어 낸다. 이러한 가견성은 관람자나 작품과 직접적인 대화와 상호작용을 하게 해주며 작품이 전달하는 형식, 패턴, 공간관계, 감상 등을 느낄 수 있다. 반면 보이지 않는 부분은 작품의 정신적인 부분이라고 할 수 있다.

현상학적인 각도에서 ‘보는 것’은 3가지가 있다.

첫번째는 대상을 보는 것, 혹은 객관적으로 보는 것이다. 존재하고 있는 세상에서 이것이 바로 그림의 객관성이다. 그 대상은 세상에 존재하는 만물로, 이미 현존하는 많은 물건이다. 이것들은 각각의 유형에 따라 제작되며 모형이 제작되는 것을 이해하고 인지하게 되면 이 사물을 이해할 수 있게 된다.

두번째는 자신을 보는 것으로 그 자체를 보는 순수하게 응시하는 것이다. 이는 세계를 생성시키고, 보여지는 그 자체이다. 즉, 보여지는 세계의 생성이다. 이 소재는 물체가 아닌, 운동하고 표현되는 행동이다. 그 움직임이 멈추면 곧장 사라지게 된다. 이 세계는 표현의 세계이며 원초적인 언어가 보여지는 세계이다.

세번째는 유령과 같은 대상에 의해 보여지는 것으로 이름이 없는 무명의 물체가 우리를 보고 있고, 그 물체에 의해 내가 보여지는 것이다. 이는 서로 바

76) 张雨楠, 「隱喻的身体:可见的与不可见的桥梁」, 『国外文学』, 2014.



작품도판 30 우더하오, <나와 '나' (我"我")>, 2023, 종합재료, 45x42x30cm.

꾸어 보는 것이거나 유령과 같은 존재의 시선이 누군가를 보고 있는 것이다. 그래서, 나타나더라도 보이지 않는다. 이는 아직 나타나지는 않았지만, 머지않아 세상이 마주할 가능성이 있다. 이는 결핍된 세상으로 이러한 세상은 존재하지 않고, 마치 파란 하늘이 선명하게 보여졌다 사라졌다 하듯 하는 하늘의 무한함과 같이 조짐만 있을 뿐이다. 이 차원에서의 봄은 초월세계의 세상이고, 하나의 세상이 발생되고 다가오는 것이다. 이는 이미지로 표현해 내야 하며 세상을 둘러싼 가능성으로 인해 펼쳐지는 것이다. 77)

위의 세가지 시각활동은 대상의 구성과 지각부터 신체의 지각을 주체로 하는 자아성찰에 대한 관찰이다. 이 가운데 보이는 것과 보이지 않는 것이 있고, 다른 대상에게 보여질 때까지 보여지지 않는 곳으로 들어가고, “보이지 않는 현상학”을 향해 가는 것이다.

본인의 작품 <나와 ‘나’> [작품도판 30] 는 자아의 ‘보이는 것과 보이지 않는 것’을 직접적으로 표현한 작품이다. 투명한 자아와 불투명한 자아를 나란히 배치하며 모든 인간에게 존재하는 양면성과 이중성, 그리고 그 사이에서 갈등과 화해를 오가는 자신의 모습을 형상화해 보여준다.

본인의 작품에서 볼 수 있듯이 조각장은 물리적 공간과 심리적 공간의 변화함에 따라 변화한다. 그렇다면 조각장 확장의 경계는 어디일까? 우리는 어떻게 새로운 사고방식을 가질 수 있을까?

77) 夏可君, 「可见的与不可见的:图像理论之现象学分层」, 『湖北美术学院学报』, 2020, p35-41.

V. 결론

본 논문의 연구 내용은 본인의 작품을 중심으로 조각장에서 투명성의 변화와 확장을 탐구하였다. 본 논문의 연구 방법은 문헌 연구, 예시분석 그리고 실증연구가 있다. 문헌연구는 주로 콜린 로우와 로잘린 크라우스 등 이론가의 관점을 분석하여 해당 개념의 정의와 해석을 심도 있게 이해했다. 예시분석은 6명의 조각예술을 대표하는 예술가의 작품을 선정하여 투명성이 조각장에서 어떻게 활용되는지에 대한 방식과 표현되는 효과에 대해서 심도 있게 연구하였다. 실증연구는 개인의 작품의 실재와 이론을 정립하며 실제 조각 창작 과정에서 어떤 성과와 고찰을 안겨주는지 이해했다. 본 논문의 연구 결론은 투명성이 조각장의 감정적 인지 상식과 감상 체험을 변화시킬 수 있으며 관람자는 투명한 소재, 형식, 공간 등 투명한 요소로 작품과 더욱 직접적이고 밀접하게 상호작용할 수 있다는 것이다. 이를 통해 개방적이고 유동적이며 동태적인 조각장을 만들어 냈고, 이는 작품과 주변환경 간 긴밀한 연결을 이루어 주었다. 이러한 변화와 확장은 작품이 내포하고 있는 의미를 풍부하게 했을 뿐 아니라 표현 형식을 다채롭게 해주었다. 또한 관람자의 상상력을 일으키고 작품에 참여할 수 있도록 도왔다. 본 논문의 연구 의미는 조각 창작에 대한 본인의 이해와 인지를 확장시키는 것이고, 그와 동시에 조각언어와 표현형식에 대한 투명성의 미학적 의미를 탐구하는 것이다. 더 나아가 이 특성은 관람자들의 감각적 인지와 관람자들의 작품참여에도 영향을 미친다는 것을 탐구하는 것이다. 본 논문은 조각예술의 창작과 이론 발전에 이바지 할 것이며, 당대 조각예술에 새로운 사고와 시사점을 안겨줄 것이다.

본 논문을 완성하는 과정에서 본인은 투명성의 매력을 느낌과 동시에 그에 맞서는 도전의식을 느꼈다. 이 특성은 간단하면서도 복잡한 개념이고, 물리적인 속성이면서도 현상적인 상태이기도 하다. 투명성은 시각적 효과이면서도

심리적인 체험이기도 하다. 또한 일종의 심미적 가치이면서도 철학적 의미이기도 하다. 조각예술에서 투명성이 활용될 때는 재료, 형식, 공간과 감각적 인지 등 측면에서 예술가의 깊은 이해와 인지가 필요하며, 예술가의 창조성과 민감성을 통해 투명성의 특징과 잠재력이 잘 파악되어야 하며, 이를 통해 예술가는 비로소 개성 있고 표현력 있는 작품을 만들어 낼 수 있을 것이다. 투명성이 조각상에서 실현되려면 관람자의 개방적이고 주동적인 태도가 필요하며, 이 때 관람자는 작품과 효과적으로 소통하고 상호작용 할 수 있게 된다. 또한 작품이 내포하고 있는 의미와 아름다움을 느낄 수 있고, 자신만의 상상력과 판단력을 발휘해 작품에 대한 자신만의 이해와 평가를 정립할 수 있다. 투명성이 조각장에서 영향력을 갖기 위해서는 예술가와 관람자 공동의 참여와 인정이 필요하다. 이를 기반으로 하는 조각언어와 표현 방식을 만들고, 투명성을 기반으로 하는 조각예술의 감각적 인지와 참여방식을 만들어야 한다. 그리고, 이를 통해 투명성을 기반으로 한 조각장의 교류와 공명을 실현시킬 수 있게 된다.

본 논문의 연구를 진행하는 과정에서 본인은 다음과 같은 어려움과 난관에 봉착했다. 첫째, 투명성은 학문을 넘나드는 개념으로 물리학, 심리학, 미학, 철학 등 여러 영역을 아우르는 개념이다. 따라서 이 특성을 전면적으로 심도있게 연구하기 위해서는 광범위한 지식과 이론적 소양이 뒷받침 되어야 했고, 본인은 이 분야에서 공부하고 익힐 부분이 많다. 둘째, 투명성은 동태적이고 상대적인 개념으로 소재, 형식, 공간과 감각적 인지 등 요소의 변화에 따라 변화한다. 이에 대해 정확하고 객관적인 분석을 하기 위해서는 기준이 엄격하고 과학적인 연구방법과 도구가 필요하며, 이러한 관점에서 본인은 아직 개선되어야 할 부분이 많다. 마지막으로, 투명성은 주관적이고 다원적인 개념으로 예술가와 관람자 개인의 경험, 감정, 가치관 등 요소의 영향을 받는다. 이 특성에 대해 공정하고 전면적인 평가를 내리려면 포용적이고 존경심 있는 연구 태

도와 시각이 필요하며, 본인은 더욱 확장될 필요가 있다.

결론적으로, 본 논문의 연구는 투명성이 조각장에서 어떻게 활용되며 어떤 영향을 미치는지에 대한 본인의 시도이자 탐구였다. 본 연구는 조각예술에 대한 전망이자 기대라고도 할 수 있다. 본인은 본 논문의 연구가 조각예술의 발전과 혁신에 큰 공헌을 하길 희망하며, 조각예술을 관람하고 이해하는 데 좋은 참고자료가 되길 바란다. 또한, 조각예술과 교감하고 공감대를 형성하는 교량의 역할을 하길 소망한다. 또한 본인은 본 논문의 연구를 통해 조각장에서의 투명성에 대한 예술가와 관람자의 관심과 연구가 더욱 활발해지길 바라며, 조각장에서의 더욱 활발히 발전하고 이용되길 바라며 조각예술의 다양성과 다채로움에 밝은 빛을 전해주고 싶다.

참고문헌

단행본

- 국립중앙박물관, 『빛의 예술 보헤미아 유리』, 국립중앙박물관, 2015.
- 김미경, 『모노하의 길에서 만난 이우환』, 서울 : 공간사, 2006.
- 김석, 『한 눈에 보는조각사 : 원시조각에서 설치미술까지』, 서울 : 지엔씨미디어, 2005.
- 김종영, 『(한국 현대조각의 선구자)김종영』, 서울 : 컬처박스, 2005.
- 무어 헨리 (Moore Henry), 『비스듬히 누워있는 인물』, Heaton-Session s, 1982.
- 미야자키 코이지, 한석우, 『立體造形 : 형태와 공간』, 서울 : 미진사, 1984.
- 박경애, 『입체조형연구』, 서울 : 기문당, 2008.
- 브라이언 그린 지음 ; 박병철 옮김, 『우주의 구조 : 시간과 공간, 그 근원을 찾아서』, 서울 : 승산, 2005.
- 빌거, 마가레트, 『빛의 예술 유리화 특별전 - The art of light: Stained glass exhibition』, 가나아트, 1994.
- 슐츠 프랑크 (Schulz Frank), 현대미술, 『보이지 않는 것을 보여주다』, 미술문화, 2010.
- 엄태정, 『조각과 사유』, 창미, 2004.
- 이우환, 『하정웅미술관 개관기념 하정웅컬렉션 특별기획전』, 광주시립미술관, 2017.
- 이우환, 『이우환의 입장들들』, 서울 : 씨네월드, 1993.
- 이우환, 국제갤러리, 『이우환 : 조각』, 서울 : 국제갤러리, 2009.

- 정금희, 『20세기 서양 조각의 거장들』, 서울 : 재원, 2000.
- 최병상, 『환경조각』, 서울 : 美術公論社, 1990.
- 케페스 교지 (Kepes Gyorgy) ; 유한태, 『視覺言語』, 서울: 大光書林, 1983.
- 편종필, 유리, 『예술의 문을 두드리다』, 한국공예문화진흥원, 2010.
- 허버트 에드워드 읽기 (Read Herbert Edward) ; 하종현, 『藝術의 意味』, 서울 : 正音社, 1979.

학술지 및 연구논문

- 고초, 「유리 소재를 적용한 환영적 공간 특성 연구」, 홍익대학교 대학원 : 『메타디자인 공간디자인』, 2016.
- 권태일, 「콜린 로우(Colin Rowe) ‘투명성(transparency) 이론’의 비판적 고찰 - 투명성에 내재된 시간 개념의 분석을 중심으로」, 한국건축역사학회, 2006.
- 김강희, 「선형 유리조형의 의존적 자아 표현연구 : 연구자의 작품을 중심으로」, 학위논문(석사), 남서울대학교 대학원 유리조형학과 유리조형 전공 2018
- 김정희, 「노자(老子)의 관점으로 본 이우환의 예술세계 : ‘유’(有)와 ‘무’(無) 개념을 중심으로」, 『동양예술』, 45, p93-121, 2019.
- 김종서, 「현대건축공간에서 투명성의 표현특징과 이미지 특성에 관한 연구」, 忠南大學校 大學院, 2014.
- 김준, 「Transparency 개념의 변천과 건축적 표현 변화 연구」, 대한건축학회, 2004.
- 김준, 「근대 이후 시각적 패러다임 변화에 따른 투명성 개념 해석에 관한 연

- 구」, 대한건축학회, 2006.
- 김홍일, 「콜린 로우 ‘투명성 이론’의 건축 공간분석 적용에 관한 연구」, 대한건축학회, 2002.
- 김희영, 「라즐로 모홀리-나기의 빛에 대한 전망의 유산 - 빛 건축에서 관계적 건축으로」, 2018, p37-53.
- 노 자, 「도덕경」, 오강남 역주, 『서울: 현암사, 1999.
- 박순홍, 「곽인식의 깨진 유리는 다시 원상태로 복구되었는가? - 1960년대 유리 작품의 배후에 있는 의미에 대하여」. 『일본학, 2021.
- 서명수, 「유리조형예술의 물성과 시각성: 유리의 투명성과 관람자의 시점 이동을 중심으로」, 학위논문(박사), 남서울대학교 대학원 : 유리조형학과 유리조형, 2022.
- 신문영, 「공간에 있어 ‘오브제로서의 빛’에 관한 연구」, 학위논문(박사), 홍익대학교 대학원 : 디자인공예학과 공간디자인전공, 2010.
- 신문영, 「르 꼬르뷔지에 건축의 공간해석에 관한 연구」, 한국공간디자인학회, 2008.
- 원영태, 「이우환과 일본: 일본문화의 맥락에서 이우환의 작품 읽기」, 『기초조형학연구』, 2017, pp.351-364.
- 윤상화, 「ISAMU NOGUCHI 作品 研究 : 材料, 技法을 통한 空間概念을 中心으로」, 弘益大學校 建築都市大學院, 2001.
- 이강모, 「현대 유리조형의 일루전 효과와 확장가능성」, 『예술과 미디어』, 2018.
- 이강모, 「현대 유리 조형의 일루전 효과에 관한 연구」, 학위논문(석사), 弘益大學校 大學院 : 美術學科 彫塑專攻, 2010.
- 이성희, 「미학으로 동아시아를 읽다」, 『서울: 실천문학』, 2012.
- 이수진, 「그래픽 디스플레이로서의 투명성에 관한 연구 (A Study of

- Transparency as Graphic Display)」, 남서울대학교 대학원 , 2015.
- 이수홍;신승연 , 「물리적 공간으로부터 감각적 공간으로의 전이 - Anish Kapoor와 Olafur Eliasson의 작품을 중심으로」, 『예술과 미디어』 , 2015.
- 이우환, 「만남을 찾아서」, 김혜신 역, 『서울: 현대문학』, 2012.
- 이재인 , 「대상관계이론 의한 래리 벨의 등지 박스 속 건축적 특성 비교분석 연구」, 『대한건축학회논문집』 , 2020.
- 이종건 , 「로우와 슬러츠키의 투명성 개념의 해석과 확장에 관한 연구」, 대한 건축학회 , 2009.
- 이지은 , 「Mirroring the Other: Viewing Noguchi Through Brancusi」 , 한국미술이론학회 , 2020.
- 이흥구 ; 최유리 ; 홍서하 , 「Anish Kapoor의 작품에 관한 소고」, 전시디자인연구 , 2012.
- 전용일 , 「ISAMU NOGUCHI 研究」, 국민대학교 , 1993.
- 정수연 , 「시각적 상호작용의 인터페이스로서 착시 효과 연구 : 유리조형을 중심으로」, 학위논문 (박사) , 숙명여자대학교 대학원 : 디자인학과 시각·영상디자인전공 , 2013.
- 정연우 , 「Isamu Noguchi의 작품 연구 : 構造와 空間을 중심으로」, 韓南大 學校 , 2003.
- 조원 , 「비가시적 소재의 시각화 작업을 통한 존재성 탐구 : 본인의 작품을 중심으로」, 학위논문(석사) , 동국대학교 : 미술학과 조소전공 , 2021.
- 주해준 , 「헨리·무어 의 生涯와 그의 作品에 대한 小考」, 『教育論叢』, 1987.
- 차미정 , 「현대 건축에서 발현된 유리외피의 개념변화」, 학위논문(석사) 중앙 대학교 대학원 : 건축학과 건축및도시설계전공 , 2006.

- 최연우 , 「애니시 카푸어(Anish Kapoor) 작품연구 : 재료와 형태 분석을 중심으로」, 학위논문(석사), 홍익대학교 대학원 : 조소과, 2008.
- 최효동 , 「헨리무어(Henry Moore)의 조형 이념에 관한 연구 : 인간성과 공간성을 중심으로」, 학위논문(석사), 한남대학교 대학원: 미술학과 , 2002.

외국 단행본

- Cummings K , “The Techniques of Kiln-Formed Glass” , *Univ of Pennsylvania,Pr*,1997.
- Cummings, Paul, “Interview with Robert Smithson”, *Archive of American Artists oral history webpage*, conducted July 14 and 19, 1972. Retrieved July 16, 2013.
- Duus D T B P , “The Life of Isamu Noguchi:Journey without Borders”.*Princeton University*.1992
- Gyorgy Kepes, “Language of Vision” , *Literary Licensing, LLC*, 2012.
- Sigfried Giedion, “Space, Time, and Architecture” , *Harvard University Press* , 2008.
- Vilém Flusser , “Dinge und Undinge” , *Carl Hanser Verlag GmbH & Co. KG* , 2011.
- Yood J .Larry Bell, “Alan Koppel Gallery” , *Artforum International*, 2006.
- 亨利·摩尔、约翰·赫奇科 , 『观念灵感生活——亨利·摩尔自传』 , 人民美术出版社 , 1988.
- 基思·卡明思 , 『玻璃艺术的窑制技法』,薛吕译,中国建筑工业出版社 , 2007.

展望,『新素园石谱』,生活·读书·新知三联书店,2008

庄小蔚,『铸造诗意——玻璃艺术创作方法论研究』,上海书店出版社,2008.

李禹焕,『余白的艺术』,花城出版社,2021.

林有麟,『素园石谱』,广陵书社,2006.

柯林·罗等,『透明性』,中国建筑工业出版社,2008.

胡博,『雕塑之思』,湖南美术出版社,2007.

让-弗朗索瓦·何维勒、马修·理查德,『僧侣与哲学家』,华东师范大学出版社,2014.

马文·明斯基,『Inventive Minds: Marvin Minsky on Education』,人民邮电出版社,2020.

海明威 欧内斯特,『流动的盛宴:修复版』,河北人民出版社,2020.

외국학술지 및 연구논문

范明溪,「现象透明性——SANAA建筑作品的另一种解读」,『建筑与文化』,2019, p.50-53.

黄笃,「什么是“物派”?」,画刊,2010, p.72-80.

金蕾,「游走于东西方传统之间——安尼施·卡普尔的空间美学」,『美术观察』,2019

柯希仑、刘楷,「“空洞”而不空洞——浅谈亨利·摩尔的雕塑艺术」,黄冈师范学院学报,2010,

理耕,「地域感的失落」,『艺术与设计』,2021, p.156-159.

刘星,「论顾恺之的绘画思想为非“以形写神”论」,『美术观察』,2005,

- 罗莎琳·克劳斯、路珏，「扩展场域的雕塑」，《画刊》，2016.
- 阮波，「镜与境——以卡普尔的镜面城市雕塑为例探讨作品与环境的互动关系」，《美与时代(城市版)》，2016.
- 王静雯，「雕塑场——雕塑的场所构建研究」，大连理工大学，2010.
- 夏可君，「可见的与不可见的：图像理论之现象学分层」，《湖北美术学院学报》，2020.
- 徐斌，「中国当代艺术语境中的太湖石的研究」，中国美术学院，2023.
- 徐升，「我的野口勇——从雕塑的语言谈野口勇作品介入空间和材料」，《雕塑》，2013
- 颜箬，「“洞”悉空间——对亨利·摩尔雕塑中孔洞的初步研究」，北京大学，2023
- 杨新磊、孙静，「公共艺术“在场”于城市空间的视觉人类学意蕴及其媒介“仪式性”」，《艺术学研究(辑刊)》，2016.
- 余晨星，「非物质——关于安妮施·卡普尔」，《雕塑》，2010
- 张慧娟、拉里·贝尔，「我与光线的约会」，《艺术与设计：理论版》，2018
- 张静瑶，「本雅明“光晕”(aura)范畴的翻译与释读」，《河南教育学院学报(哲学社会科学版)》，2015.
- 张译之，「虚空之境-安妮施·卡普尔的非物质叙事」，《世界美术》，2019，p2-10.
- 张雨楠，「隐喻的身体：可见的与不可见的桥梁」，2014.
- 朱耀平，「介于可见与不可见之间的身体——叔本华、胡塞尔与具身主体的不可见性」，《江汉学术》，2020

웹사이트

<https://blog.sciencenet.cn/blog-2374-962496.html/>(2023.07.25.접속)

https://en.wikipedia.org/wiki/Gy%C3%B6rgy_Kepes/(2023.08.15.접속)

https://en.wikipedia.org/wiki/Light_and_Space/(2023.08.15.접속)

<https://www.archiposition.com/items/cab2534675/>(2023.09.2.접속)

https://www.sohu.com/a/277032172_283392/(2023.09.2.접속)

https://www.sohu.com/a/641527518_120589568/(2023.10.12.접속)

ABSTRACT

Changes and Extensions of Transparency

- Focused on researcher's works -

Wu Dehao

Department of Fine Art

Graduate School of

Sungshin University

This paper explored the changes and expansion of introducing the concept of transparency into sculpture creation through the study of transparency and sculpture. Transparency is an element of spatial detection and experience and has open, connected, and multidimensional characteristics, which can enrich the expressiveness and interaction of sculpture. The study of the sculpture hall emphasized that empathy and interaction between the work and the exhibition environment have importance in the meaning and effect of the work. By combining the concept of transparency with sculpture, we can create more inspiring and engaging works.

In this study, it was found that the use of transparency has various values in sculpture creation. First, transparency can change the way viewers perceive and experience works, and can break the closure of

traditional sculptures and form a more direct connection between works, viewers, and the environment. Second, transparency creates an open and connected sense of space, allowing the work and the exhibition environment to empathize and interact, and strengthening the expressiveness and appreciation value of the work. Finally, the introduction of transparency expands the possibility of sculpture creation and empowers artists to explore new forms, materials, and exhibition methods.

Through this study, we were able to examine how changes and expansion of transparency affect the meaning and value of creation. This can provide new visual and spatial experiences and promote interaction and participation between viewers and works, thereby enhancing communication and inspiration in art creation. Therefore, the introduction of transparency into the sculpture field presents new possibilities and expressions in the sculpture field as a potential and innovative direction of inquiry. There are several limitations to this study. The use of transparency in sculpture creation should take into account technical and practical issues such as material selection, structural design, and exhibition environment. In addition, the introduction of transparency may face challenges to viewers' understanding and acceptance. Therefore, future research can promote innovation and development in the field of sculpture by further exploring the practice and application of transparency, interaction with viewers, and participation methods.

In conclusion, the change and expansion of the sculpture hall through the intervention of transparency presents a new perspective and possibility in art creation. The use of transparency can change the perception and

experience of the viewer and strengthen empathy and interaction between the work and the environment, thereby increasing the expressiveness and appreciation value of the work. Therefore, introducing transparency into sculpture is a meaningful research direction and provides new ideas and inspiration for art creation and theory exploration with potential and innovation.

Keywords: Transparency, Negative Space, Optical Space, Field Theory, Sculpture Field