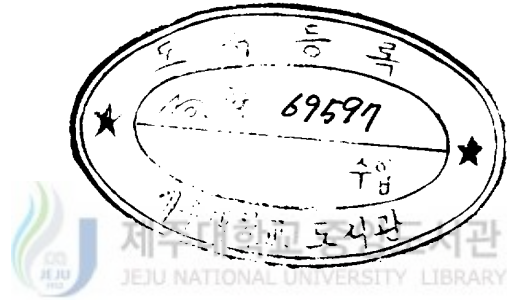


碩士學位請求論文

Minimal 彫刻의 造形的 特性 研究

指導教授 文 基 善



濟州大學校 教育大學院

美術教育專攻

朴 基 鎬

1992年 8月

Minimal 彫刻의 造形的 特性 研究

指導教授 文 基 善

이 論文을 教育學 碩士學位論文으로 提出함

1992年 6月 日

濟州大學校 教育大學院 美術教育專攻

提出者 朴 基 鎬



朴基鎬의 教育學 碩士學位論文을 認准함

1992年 7月 日

審査委員長

김

방 희



審査委員

이

동 권

審査委員

문

기 선



〈抄 錄〉

Minimal 彫刻의 造形的 特性 研究

朴 基 鎭

濟州大學校 教育大學院 美術教育專攻

指導教授 文 基 善

Minimal 彫刻은 形式主義에 기반을 둔 抽象彫刻으로 美術 形態心理學의 영향과 構造主義 美學에 힘입어 20세기 中盤 美國畫壇을 중심으로 싹뻗었다. 唯美主義 性向을 떠나 그 나름대로의 확고한 態度와 강한 일관성을 가지고 彫刻의 새로운 領域을 構築하고자 하였다. 抽象表現主義 以後 그러한 努力은 現代藝術에 있어 큰 功적으로 評價된다. Minimal 彫刻은 作品들간의 內的 聯關性이 전혀 없는 彫刻으로서, 立方體形 Object, 안정되고 單一한 形態, 連續構造 그리고 技術的 洗練美를 보여주는 還元的 藝術이다.

Minimal 彫刻의 形成推移에 따라 造形的 特性을 정리한다면 몇가지로 要約할 수 있다. 첫째 還元的이고 構造的인 造形藝術이다. 즉 先驗的 純粹意識을 통하여 대상에로의 直接的인 접근을 가능하게 한다. 둘째는 Ready-made를 도입하여 손작업을 最少化한다. 즉 物自體에 대한 관심사에서 출발하며 最少의 單位로서 그 目的을 달성한다. 셋째 繪畵的 傳統에도 관련을 맺었다. 즉 實在(Real) 造形인 單一 立方體를 도입하여 Illusion을 극복하고자 한다. 넷째, 彫刻에 劇的 現場성과 一時性에 관심을 모았다. 즉 새로운 미술 장르인 Happening의 도입과 永久性에 대한 반발로 一時性이 강조되며 이를 통하여 彫刻이 갖는 限界와 自律性을 확보하고자 하였다.

研究를 종합하면 Minimal 彫刻은 엄격하고 非個性的이며 數學的 概念을 導入하여 基本單位의 배열이나 配置를 통하여 상황성과 視覺性 그리고 一時性이 강조되는 構造的 性格의 彫刻이다.

目 次

抄 錄	
I. 序 論	1
II. Minimal 彫刻의 概念 및 精神性	4
1. Minimal 彫刻의 概念	4
2. Minimal 彫刻의 精神性	7
1) 觀念的 本質探究	8
2) 反藝術的 否定精神	9
3) 現象學과 構造主義	11
4) 形式主義的 分析態度	13
III. Minimal 彫刻의 造形性과 形成推移	16
1. Minimal 彫刻의 造形性	16
1) 單純性	17
2) 場所性	19
3) 數의 概念	20
4) 物體性	22
2. Minimal 彫刻의 形成推移	24
1) 오브제(Object)에서 觀念的 오브제(Idea Object)로	25
2) 形狀的(Formal) 彫刻에서 構造的(Structural) 彫刻으로	27
3) 繪畫的 幻影(Illusion)에서 彫刻的 實在(Real)로	30
4) 行爲的(Happening) 空間에서 卽物的(Literal) 空間으로	33
5) 永續的(Perment) 彫刻에서 一時的(Temporality) 彫刻으로	35
IV. Minimal 彫刻의 現代 藝術的 意義	38
1. 非彫刻(Non Sculpture)으로서 Minimal 彫刻	38

2. 抽象的(Abstract) 彫刻으로서 Minimal 彫刻	41
3. 팝(Pop), 키네틱(Kinetic) 彫刻과 Minimal 彫刻과의 關係	44
4. Post-Minimalism의 基礎	45
V. 結 論	47
參考文獻	49
Abstract	53
參考圖板	55



I. 序 論

現代는 科學의 발달과 高度 産業社會의 영향으로 物質的 풍요를 가져왔으나, 科學의 革命이라고 불릴만한 量子力學의 등장과 人間 頭腦를 대행하는 情報 制御裝置인 사이버네틱(Cybernetic)의 發명은 人間의 危機狀況과 더불어 秩序를 요구하게 되었다.

彫刻에 있어서도 科學文明과 産業社會의 연결이 두드러지게 나타나는데 Minimal 彫刻이 그 대표적인 예라고 할 수 있겠다. Minimal 彫刻은 科學技術 및 科學的 視覺을 도입하여 作品의 內容을 최소화하며, 作品과 空間, 鑑賞者 간에 새로운 秩序를 부여하여서 美術의 自律的 形式을 확보하였다. 本 論文은 이러한 Minimal 彫刻이 가지는 造形的 特質을 고찰하고자 하는 것이다.

Minimal Art는 Action Painting의 傳統을 계승하였고 Pop Art가 가지는 文明 批判的 性格에 대해 반발하면서 非個性이고 消極的 態度로 모더니즘(Modernism)의 최후 배타적인 樣式이었다는 데 중요한 意義를 지닌다. Minimal Art는 다다이즘(Dadaism)에서 비롯된 레디메이드 오브제(Ready-made Object)의 도입과 現代繪 畫에 나타난 絕對主義(Suprematism) 精神에 기초하며, 社會的 背景으로 物理學의 量子理論과 代數學의 導入, 哲學의 現狀學的 視覺, 그리고 政治經濟에 있어서 美國 文化政策에 대한 反動으로 削이 되었다.

제2차 世界大戰 이후 뉴욕(New York)에서는 다양한 성향의 美術思潮들이 제각기 독특한 樣式을 내세워 발전하게 된다. Minimal Art, Pop Art, Op Art, Kinetic Art 등이 그 대표적인 예라고 하겠다.

이러한 경향의 美術思潮들은 1960년대를 중심으로 削되었으며 商業主義와 科學技術(Technology)의 발달에 밀접한 연관성을 갖는다. 그리고 또 액션페인팅(Action Painting), 해프닝(Happening), 環境美術(Environment)등도 비슷한 시기에 발생하였다.

Minimal Art는 産業社會의 산물인 Ready-made를 활용한 單純 構造的 이미지(Image)를 표현하는데, 반해 Pop Art는 영상매체(Mass Media)에 나타난 大衆文化의 이미지(Image)를 반영하고 있으며, Op Art는 바우하우스(Bauhaus)의 構成主義 전통에 기초하여 視覺的 Illusion에 관심을 모았다. 그리고 Kinetic Art는 주문 생산 혹은 기계부품을 활용하여 力動主義(Dynamism) 그 자체의 動的 관심에 집중하고 있다.

하지만 Minimal Art는 Pop Art나 Op Art, Kinetic Art 와 구분이 뚜렷하지만 相互 모호한 경우도 있다. 즉 Minimal 彫刻家들은 Pop 彫刻家인 C.Oldenber의 環境 作業에서 영향을 받았다. 그리고 Op作家 F.Stella의 셰이프드 캔버스(Shaped Canvas)는 Minimal 彫刻의 범주로 보기도 한다는 것과 또 D.Flavin의 Light Art를 Kinetic 彫刻으로 분류하면서 넓게는 Minimal 彫刻에 포함시키고 있는 점, Op Art가 Bauhaus의 전통을 계승하였지만 Minimal 彫刻, Kinetic 彫刻과도 무관하지 않다는 점 등이다. 그러므로 Pop 彫刻, Kinetic 彫刻, Op Art는 Minimal 彫刻의 造形的 特性에 直接 혹은 間接的으로 깊은 관련을 맺고 있다.

이러한 Minimal Art는 彫刻과 繪畫의 영역에 동시에 登場하였으면서도 根源的인 맥락도 서로 有機的 관계에 있다. 그래서 本 論文에서는 Minimal Art의 彫刻的 分析을 彫刻과 繪畫 맥락에서 고찰하고자 하며 성격상 Minimal 彫刻이라는 用語로 한정하도록 한다.

本論 첫째 章에서 “Minimal 彫刻의 概念 및 精神性”에서는 Minimal 彫刻이 背景 및 概念 定立 그리고 精神的 根源을 고찰하고자 한다.

그리고 둘째 章에서는 Minimal 彫刻이 가지는 造形성과 形成推移에 나타난 造形的 特性을 고찰하고자 한다. 즉 Minimal 彫刻이 갖는 單純性, 場所性, 數의 概念, 物體성과 같은 可視的 特性을 분석하고, 다음 形成推移에서는 Minimal 彫刻에 나타난 Object의 導入, 抽象彫刻의 性向, 繪畫的 性向 그리고 劇的 性向에 근거하여 多角的인 美術 普遍的 領域에서 造形성을 分析하고자 한다.

그리고 셋째 章에서는 現代 藝術에 있어 Minimal 彫刻이 가지는 獨自의 位置로 非 彫刻의 性向과 抽象彫刻 性向 그리고 同時代의 思潮나 Post Minimal과의 關係를 고

찾아보고자 한다.

本 論文은 國內外文獻을 참조하여 抽象的 彫刻으로 現代美術의 중요한 위치를 차지하는 Minimal 彫刻의 根源的 思想과 造形性 및 形成推移 등을 고찰하여 造形的 特性을 밝히고자 한다.



II. Minimal 彫刻의 概念 및 精神性

彫刻은 당대의 社會的 理念 혹은 宗教, 哲學과 결부되어서 오늘날에 이르고 있다. 彫刻의 歷史를 거슬러 올라간다면 舊石器時代의 비너스상과 新石器時代의 돌멘 그리고 古代 이집트나 그리이스의 人體彫刻 등을 포함해서 지적할 수 있다. 그러므로 彫刻의 歷史는 인류의 歷史와 같이한다고 할 수 있겠다.

기존의 傳來彫刻에 나타난 공통된 特徵은 呪術的 彫刻, 紀念碑的 彫刻, 建築的 彫刻 혹은 人體的 彫刻이라는 점이다.

Minimal 彫刻은 이러한 傳來彫刻과 다른 還元的 性格의 彫刻으로 物體的 彫刻, 還元的 彫刻, 單純 構造的 彫刻으로, 傳來彫刻과 다른 彫刻의 特性을 확보하고 새로운 彫刻의 가능성을 예시하였다는 점에서 중요한 意義를 지닌다. 그렇다면 Minimal 彫刻이 지니는 概念 및 精神性에 관하여 고찰해 보고자 한다.

1. Minimal 彫刻의 概念

Frank Stella¹⁾는 “여러분이 보고 있는 것이 보는 것이다.”라고 시사한 바 있다²⁾. 이는 즉 事物을 보이는 만치 단순치 않다는 사실을 증명해 보이하고자 한 것으로 Husserl의 現象學에서 座右銘으로 제시한 “事物自體”³⁾의 문제로 회귀를 주장한 것이며 이는 Minimal 彫刻이 갖는 핵심이다. 다시 부연한다면 선형적인 還元에 의한 藝術作品의 物象化는 對象의 本質的 價値를 격감시키지 않고 環境的 포괄성을 떠먼서 直接性을 통하여 現實世界와 거리를 좁히고자 하는 것이다.

現代 科學文明은 인간의 精神世界를 앞질러 가려고 한다. 量子力學, 宇宙征服과

- 1) Frank Stella (1936~) : 미국 태생의 Op Art작가이다. 60년대의 Shaped Canvas 基本構造는 Minimal彫刻에 큰 영향을 미쳤다.
- 2) Hal Poster (1988), “The Crux of Minimalism,” *A Selected history of Contemporary art 1945~1986*, New York, p.162.
- 3) Maurice Merleau-Ponty, 「現象學과 藝術」, 오병남譯 (1989), 서광사, p.31.

새로운 秩序體系를 요구하고 Cybernetics제창 및 가공할만한 핵에너지의 등장은 絶對的인 것은 없다는 위기상황을 암시 했으며 20세기 前半의 兩次大戰은 그것이 표현된 예라 하겠다. 이러한 경향은 哲學에 있어서 實存主義와 藝術에 있어서 허무주의적 否定精神 등으로 나타난다. 즉, 物質文明에 의한 위협은 精神不安, 價値顛倒, 人間疎外 등의 문제를 낳았고 이러한 시대적 상황 속에서 藝術은 이런 위기들을 극복하기 위해 科學的 휴머니즘(Humanism)을 내세운다⁴⁾.

1960년대 뉴욕화단에서 Pop Art, Kinetic Art와 함께 주목되어온 Minimal Art의 직접적인 배경을 살펴본다면 Minimal Art⁵⁾는 “최소한의 예술”이라는 뜻으로, 60년대 後半의 美國 作家들이 최소한의 造形 手段과 表現으로 제작했던 繪畵와 彫刻을 가리키나, 당시 抽象表現主義는 超自我를 최대한(Maximum)으로 표현하는 입장이었고 Pop Art가 文明 批判的 性格을 띠고 있는데 대해 반발하여 엄격하고 非個性的이며 소극적인 畫面 구성을 시도하였다.⁶⁾ Minimal이라는 명칭은 영국의 哲學者 Richard Wollheim에 의해서 1965년에 명명되었고 美的 效果가 藝術內容의 逆說的인 결여에 의거하는 듯한 現代美術의 Object를 지적하여 사용하였다.⁷⁾ Minimal 彫刻은 Cubism이 가지는 分析主義的 思考를 취하여 觀念的 Reality를 추구하였고, 1950년대의 Action Painting을 계승하였으며 1913년 K.Malevich의 검은 장방형 繪畵에 나타난 抽象성과 Ad Reinhardt의 빈 캔버스 그리고 Marcel Duchamp의 Ready-made Object에서 至大한 영향을 받았다. 彫刻으로는 Vladimir Tatlin의 “제 3인터내셔널 기념물”과 Brancusi의 彫刻作品이 큰 영향을 미쳤던 것으로 보여진다. Minimal 彫刻家 대부분이 Action Painting 양식의 畫家로서 시작했음에도 불구하고

4) 文化史教材編纂會(1984), 「世界文化史」, 蜚雪出版社, pp.366~372.

5) ABC Art (B. Rose), Primary Structure (L. Alloway), Specific Object (D. Judd), Literal Art (M. Fried), Post Studio sculpture (C. Andre) 등으로도 불리워짐.

6) 月刊美術編(1989), 「世界美術用語辭典」, 中央日報社, p.144.

7) 韓國美術年鑑社(1985), Edward Lucie Smith, 「ART NOW」, 韓國美術年鑑社, p.293.

모두 궁극적으로는 3차원적인 物體를 구성하는 데 關心을 가지고 있었다.⁸⁾ 대표적 인 作家로서 Donald Judd, Dan Flavin, Carl Andre, Robert Morris, Sol Le Witt, Tony Smith, Richard Serra, Ellsworth Kelly, Robert Smithson 등이 있다.

Minimal 彫刻의 性格을 간추려 본다면 表面的 性格과 內面的 性格으로 크게 나누어 說明할 수 있다. Minimal 彫刻⁹⁾은 작품들 간의 內的 聯關性이 전혀 없는 美術로 立方體形의 Object, 안정된 단일한 形態, 連續構造 및 매끈한 材料의 기술적 세련미를 보여주는 還元的 性格의 美術이다.¹⁰⁾ 그리고 Minimal 彫刻은 고귀한 物體¹¹⁾가 되는 것을 의도하지 않는다. 대신에 그들은 人間의 思想과 感情 自覺 위에서 규모가 큰 3次元의 形態의 충격을 발견하고자 하였던 空間探求의 기념비적 부산물이다.¹²⁾ 1967년 Dan Flavin은 Minimalism에 대해서 다음과 같이 記述하고 있다. “象徴化는 줄어들고 漸次 사용되지 않는다. 우리는 無藝術의 狀態를 지향하고 있다. -장식물과 다른 相互 心理的 의미를 갖게 하는-누구나가 공감할 수 있는 中性的 즐거움을 經驗하게 한다.”¹³⁾ 그리고 Minimal 彫刻家 Robert Morris는 Minimality란 用語에 대하여 다음과 같이 변호한다. “形態의 單純性은 經驗의 單純性과 必然的으로 같다고 볼 수 없으며 單一形態는 관련성을 약화시키지 않는다. -다른 한편으로는 彫刻이 가지는 限界와 自由를 확립한다.”¹⁴⁾ 이러한 論議는 Minimal 彫刻이 갖는 表面的 性格을 지적한 것이다. 그리고 內面的 性格은 Micheal Fried와 Richrd Wolleime의 논문을 引用하며 예시한다면, M.Fried는 Tony Smith가 뉴저지의 未完成 有料道路를 달리는 밤차에서의 기억을 回想하여 記述했던 내용을 통해 암시하고 있다. “어둠 속에 나타났던 온갖 風景들은-藝術作品이라고 할 수는 없겠지만 그것은 藝術이 결코 할

8) Suzi Gablik (1980), "Minimal Art," *Concepts of Modern Art*, Nikos Stangos ed (1981), Toames and Hudson, New york, pp.245~246.

9) Primary Structure (基本構造)와 유사한 意味로 사용한다.

10) Kim Levin (1989), "The State of the Art 1980", 「美術評壇」, 第14號, 한국미술 평론가협회, p.43.

11) 숭배되거나, 소유되거나, 제도화되는 것등.

12) 劉仁洙, 崔炳棋 編譯(1990), 「現代美術構造論 II」, 승례문, p.580.

13) Suzi Gablik (1980), op. cit., p.246.

14) Edward Lcuie Smith, 「現代美術」, 李烈摸譯(1985), 螢雪出版社, pp.262~266.

수 없는 무언가를 해내고 있었다.” 라고 하여 그는 經驗을 당시 상황에서는 藝術로 만들기 어렵다고 美術이 가지는 慣習的 폐쇄성을 입증하였다.¹⁵⁾ 그리고 또 R. Wollheime은 “라우센버그가 뉴욕에서 자전거를 作品으로 展示했을 때, 누군가가 모스크바에서 그와 동일한 자전거를 作品으로 내놓았다고 할 경우, 두 作品은 같은 의미의 作品으로 보여지지 않는다.¹⁶⁾” 라고 지적한다. 이 말은 作品은 뉴욕이라는 環境(Ecology)의 文化的 背面性¹⁷⁾에 근거하여 보여지게 된다는 것이다. 이러한 두 가지의 論議를 통해 Minimal 彫刻이 內面的 性格을 잘 理解하게 해준다.

위와 같이 Minimal 彫刻이 지니는 背景과 概念에 따른 性格을 살펴보았으며, 다음에는 研究의 脈絡을 간략히 記述하고 넘어가도록 한다.

古代 그리이스의 美學的 關心인 미메틱컴플렉스(Mimetic Complex)¹⁸⁾의 문제 및 Illusion的 空間을 극복하기 위한 繪畫史의 脈絡 그리고 人間形象을 物質的 理想化¹⁹⁾ 하는데 대한 반발과 現代 機械文明의 소산인 Ready-made Object²⁰⁾의 영향으로 인한 彫刻史의 脈絡, 그리고 또 現代 環境藝術의 뿌리가 되었던 行爲美術史의 脈絡을 바탕으로 고찰하고자 한다.

2. Minimal 彫刻의 精神性

Minimal 彫刻이 19세기의 繪畫史와 關聯를 맺고 있음은 D.Judd와 일부의 Min-

- 15) Michael Fried (1968), "Art and Object", 「現代美術批評30選」, 中央日報社 季刊美術編(1987), p.132.
- 16) Richard Wollheime (1968), "Minimal Art", 「現代美術批評30選」, 中央日報社 季刊美術編(1987), p.141.
- 17) 洪明燮(1989), "現代美術의 內面的 傾向성을 통해 본 '직접성'의 生態論[1]", 「空間」, 6월호, 空間社, p.74.
- 18) Mimetic Complex : 古代 Greece 哲學者 Platon은 그의 著書인 "공화국"에서 繪畫는 外觀을 두 단계 模倣하기 때문에 虛像이라고 주장한다. 그럼에도 Mimesis 전통은 르네상스 以後에 근 500년간이나 이어져 내려왔다.
- 19) Jack Burnham (1978), *beyond Modern Sculptre*, George Braziller, New York, p.167.
- 20) Marcel Duchamp이 産業的으로 대량 생산된 既成品을 작품제작에 直接 活用함으로써 비롯되었다.

imal 彫刻家들이 주장에서 찾아볼 수 있다. 즉 그들의 彫刻은 Illusion의 歷史와 關係하고 있다는 것이다. 그리고 20세기에 들어서서는 Dadaism의 影響으로 Ready-made Object를 도입하였는데 이는 기존의 손작업에서 벗어나 Idea만으로도 彫刻作業이 가능함을 보여 주었다. 그리고 또 당시의 哲學的 影響으로 對象을 還元的 構造로 다루려고 하였으며, 바로 單純 立方體를 도입하여 內容을 最少化하려는 노력이 그 예라 할 수 있다. 그리고 마지막으로 Minimal 彫刻은 內容보다 形式에 우선권을 두고 있다는 점이다. 즉 單純 기하학적 形態에 기초하고 있으나 Minimal 彫刻家들의 思考는 다양하게 나타난다.

Illusion을 극복하기 위한 觀念的 本質探求는 繪畫의 Reality문제에 바탕을 두고 있다. 그리고 1次 世界大戰 前後 Dadaism에서 싹튼 反藝術的 否定精神은 Ready-made와 새로운 재료의 도입에 계기가 되었으며, 哲學의 影響으로 現象學과 構造主義를 통한 새로운 방법론을 모색하였다. 그리고 形式主義的 分析態度로 彫刻의 純粹性을 追求하였다.

1) 觀念的 本質探求

19세기 西歐 近代 繪畫史의 백락에 나타난 觀念的 Reality의 문제와 Minimal 彫刻은 긴밀한 관련이 있다.

특히 還元的 對象으로의 視覺을 끌어낸 Cubism은 일부 Minimal 作家들의 관심이었으며, 이러한 기반 위에서 彫刻的 畫面을 彫刻的 空間으로 확대하게 된다.

近代 Realism¹⁾은 浪漫主義 以前の 古風的 形式美에서 벗어나 現實의 對象을 美化하거나 理想化하지 않고 의식적으로 日常的 現實을 다루었다.²⁾ G. Courbet의 繪畫에서 보듯이 外的 實在에 고정되어 있다가 Monet에 이르면 순수한 主觀的 感性, 즉 순간적인 直感을 통해 변화하는 自然에 관심을 갖게 된다. 그리고 Cezanne에서 비

1) Realism의 출현은 近代 精神의 발로이며, 당시의 一般社會의 정세에 관련된다. 즉 貴族中心主義가 쇠퇴, 科學의 進步, 資本主義發達에 따른 現實主義와 物質主義 및 實證主義의 사고방식이 지배적이었다. 대표적인 화가로 J. F. Millet(1814~75), G. Courbet(1819~77), H. V. Daumier(1808~79) 등이 있다.

2) 이영환(1990), 「서양미술사」, 박영사, pp.328~330.

롯된 Cubism에 이르면 對象의 科學的 分析을 통한 主觀 內部的인 것에 관심이 모아진다.³⁾ 그러므로 처음에는 事物이, 다음에 가서는 感覺이 그리고 마지막에는 觀念이 그려졌다.⁴⁾

P. Cezanne은 自然에 대한 直接的인 인상만을 가지고서, 윤곽선도 없고 遠近法의이나 繪畫의 배열도 없이 Reality를 추구하며 形態를 歪曲하였다.⁵⁾ 그러한 점에서 역설적 表現이며, Cezanne은 고유의 視覺으로 對象을 다루고자 하였던 것이다. 그는 “自然은 圓柱, 원통, 球體로 취급해야 한다.”라고 하여 對象의 實在을 基本的이고 單純化된 형에서 찾으려 하였다. 이것이 Cubism의 출발점으로 간주되며 單一 視點에서 보는 再來의 통일된 繪畫의 視覺은 Cubism에⁶⁾와서는 同時性⁷⁾의 視覺으로 바꾸어 놓았다. 對象에 대한 多視覺的 태도는 表現樣式의 問題이기 이전에 인간의 認識世界와 관계한다. 이것은 人間 中心世界에서 對象 中心世界로의 전환을 意味하며, Cubism이 가지는 觀念的 Reality와 결부된다.⁸⁾ Cubism은 實在에 대한 확실성에 의문을 가지며, 단순히 事物을 보이는 그대로 그리기보다는 事物에 대한 깊은 통찰로 그려졌다.⁹⁾ 그러므로 Cubism이 가지는 보다 큰 意味는 視覺空間대신에 卽物空間으로 視覺概念을 바꾸어 놓았다는 점이다.¹⁰⁾ 이러한 Cubism的 觀念性和 視覺은 Minimal 作家들에게 큰 영향을 주었다.

2) 反藝術的 否定精神

反藝術的 성향은 現世期에 접어들면서 나타난 새로운 美意識에 뿌리를 두고 있으며 複雜多端한 양상으로 전개된다. 그 예로써 Futurism과 Dadaism, Suprematism,

3) Ibid., pp.332~346.

4) Jose Ortega y Gasset, 「藝術의 非人間化」, 박상규譯(1988), 미진사, p.49.

5) Maurice Merieau-Ponty, 「現象學과 藝術」, 오병남 譯(1989), 서광사, p.191.

6) 林英芳(1984), 「現代美術의 理解」, 서울대학교출판부, pp.136~137.

7) 對象自體의 基本性에 근간을 둔 觸覺的 空間의 視覺을 가리킨다.

8) Ibid., pp.136~138.

9) Rosemary Lambert(1981), 「20세기미술사」, 李石佑譯(1987), 悅話堂, p.19.

10) 林英芳(1984), op.cit., p.144.

Constructivism 등을 지적할 수 있겠다.

프랑스에서 Cubism이 진행되고 있을 무렵에, 이탈리아에서는 Dynamism¹¹⁾의美를 提唱하는 Futurism¹²⁾이 폭력을 예찬하며 機械와의 妥協的인 關係를 가지려는 시도가 있었다.¹³⁾ 1909년 Figaro紙上에 詩人인 Marinetti는 “Futurism宣言”을 통해 “포효하는 자동차는 사모트라스의 Nike보다 더 아름답다.”라고 하여 문예, 미술, 음악, 연극 各 分野에서 展開되었다. 이 혁신적인 藝術運動은 傳統的 造形上의 表現 問題에 앞서서 時代의 精神狀態를 機械 科學文明에 입각한 價値觀에서 쇄신하고자 하였다.¹⁴⁾ 1912년 Boccioni¹⁵⁾는 “Futurism 彫刻宣言文”에서 유리, Card-board, 쇠, 시멘트, 형철, 거울, 전기불 등등의 사용을 옹호하였다.¹⁶⁾ 이는 Futurism이 지향했던 機械文明의 Reality가 남긴 소산이었으며, 다양한 彫刻材料의 可能性을 제시한 예라 하겠다. 이러한 反藝術的 精神은 차츰 時代의 사조로 전환하였고, 이러한 時代的 精神은 Dadaism의 反藝術的 否定精神으로 이어진다. Futurism이 기존의 價値觀에 대한 否定的 이념의 表現이었다면 Dadaism은 第1次 世界大戰을 낳은 合理主義에 대한 否定的 태도였다. 즉, 前字는 機械의 美學을 통한 藝術性의 회복에 있었는데 반해, 後字인 Dadaism은 모든 기성의 價値를 否定하였고, 藝術의 形式까지 否定하기에 이르른다. Dadaist들은 기존의 傳統文明에 대한 懷疑의 態度를 조롱과 제스취(Gesture)로 대치하였다. 그리고 危機狀況의 근원인 理性을 증오하며 파괴와 혼란을 일삼아 現實을 超越하고자 하였다.¹⁷⁾ Maccel Duchamp¹⁸⁾은 1917년에

- 11) 力動主義 : 기계와 속도의 미에서 파생된 조형감각으로 근대 사회가 이룩한 기계문명의 진보를 찬양하는 의미가 담겨져 있다.
- 12) 未來主義 : 1909년 2월 이탈리아에서 F. Tomasso. Marinetti는 기계시대의 미학을 주창하는 선언을 Figaro紙에 발표함으로써 비롯되었다.
- 13) Rosemary Lambert(1981), op. cit., p.34.
- 14) 이영환(1990), op.cit., p.407.
- 15) Boccioni(1882~1916) : 이탈리아 태생으로, Futurism에 참여했던 유일한 조각가였다.
- 16) 홍명섭(1989), “現代美術의 내면적 傾向性을 통해 본 ‘직접성’의 生態論(1)”, 「空間」, 6월호, 空間社, p.81.
- 17) 林英芳, op. cit., pp.156~171.
- 18) Maccel Duchamp (1887~1968) : 최초로 Ready-made Object를 발표하였고 대표

Independants展에서 Ready-made인 남자 소변기를 “샘”이라고 명명하여 出品하였다. 그 作品은 거절당하였고, 그 후 Dada雜誌를 통해서 보도되었는데 그 內容은 “R.Mutt(假名의 싸인)씨가 自身の 손으로 直接 ‘샘’을 제작하였는지 여부는 중요하지 않다. 그는 日常의 生活用品을 선택하였고, 그것에 새로운 名稱과 새로운 觀點을 부여함으로써 본래의 實用的인 價値를 없애고 그 對象에 대해 새로운 사고를 創造하였다.”라고 한다.¹⁹⁾ 그리고 다음으로는 1913년 Suprematist인 Malevich²⁰⁾에 의해 러시아에서 抽象主義 藝術運動이 전개되었다. 흰 바탕 위에 검은 정방형이 그려진 絕對主義(Suprematism)의 繪畫를 발표하는데, 그의 주장에 따르면 “美術은 이제 더 이상 國家와 宗教에 봉사하지 않는다. 이제는 더 이상 樣式史의 예증을 원치 않으며, 對象 그 자체와 더 이상 關係를 원치 않는다. 對象이 되는 事物이 없어도 本質的으로 스스로 存在할 수 있다고 믿는다.”²¹⁾라고 하면서 唯美主義的인 繪畫를 발표하여 自然에서는 결코 발견할 수 없는 構成的 形態를 제기하였다. 이 외에도 러시아의 Constructivism의 影響으로 찾아볼 수 있는데, V.Tatlin이 1919년에 설계한 ‘제3인터내셔널 기념물(Monument to the Third International)’이 대표적인 作品이다. 對象의 재현을 일체 거부하였고 순수한 조형으로 還元된 本質的인 造形要素를 중요시했으며, 쓸 데 없는 장식을 否定하는 방향으로 나아가게 되었다.²²⁾ 이와같은 Constructivism은 1920년대 서유럽 Bauhaus 運動을 통해 各國에 影響을 끼쳤고 Minimal 彫刻에서도 역시 직접적으로 V. Tatlin 彫刻에 影響을 받고 있다.

3) 現象學과 構造主義

現代彫刻의 歷史는 思想과 構造 言語學의 발전과 일치한다. 그 意味는 어떠한 形

적인 Object작품으로 <샘>, <자전거 바퀴>, <병걸이> 등이 있다.

19) 미셸사누이에, 「다다」, 임진수 譯(1990), 悅話堂, p.25.

20) Kasimir Malevich (1878~1932) : 絶代主義 畫家로써 기하학적 抽象繪畫의 계기를 만들었다.

21) Suzi Gablik(1980), “Minimal Art,” *Concepts of Modern Art*, Nikos Stangos ed (1981), Toames and Hudson, New York, P.246.

22) Loc. cit.

態의 존재가 外的인 것에 대한 內在된 경험을 포함하는 방식에 근거하여 解析된다. 그러나 1960년대 Minimal 彫刻이 성행하였을 당시는 이러한 聯關性에 대해 논쟁은 없었다. 그러한 연결은 知的 矛盾을 낳을 여지가 있기 때문이다.²³⁾ 그렇지만 同時代 哲學思潮인 現象學과 構造主義 속성이 암암리에 밀접한 연관성을 內包하고 있다. 그 예로 Minimal 彫刻을 가리켜서 還元的 藝術(Reductive Art)²⁴⁾이라고도 부르는데, 現象學에서 主要關心인 “還元”의 문제와 결부된다는 점이다. 또한 美術批評家 R.Krauss는 Minimal 彫刻을 現象學的 視覺에서 보고자 하였던 점²⁵⁾ 그리고 1966년 뉴욕의 Jewish Museum에서 열렸던 “Primary Structure(基本 構造)”라고 하는 전시회의 호칭에서나 혹은 그러한 作品을 창출하는 運動을 “構造主義”라고 불렀다는 점²⁶⁾ 등에서, 現象學과 構造主義가 Minimal 彫刻과 밀접한 聯關이 있음을 알 수가 있다.

事象 혹은 事物自體의 직접적인 접근의 길로서 제시한 것은 現象學的 還元的의 방법이였다. 이 方法에 의하여 Husserl은 우리의 온갖 선입견적·관습적·일상적 태도인 소박한 自然的 態度를 排去하고 原本的의 所與로서 現象學的 判斷中止(Epoch'e)²⁷⁾에 의하여 自然的 태도의 일반 정립을 괄호안에 넣어(Einklammerung)²⁸⁾ 排去함으로써 마침내 先驗的 純粹意識 내지 의식체험에 이르게 한다는 것이다.²⁹⁾

Saussure의 言語學에서 비롯된 구조주의는 現象學的 科學的 인식방법으로,

- 23) Hal Poster(1988), "The Crux of Minimalism", *Individuals: A Selected History of Contemporary Art 1945~1986*, The Museum of Contemporary Art, New York, pp.170~171.
- 24) 月刊美術編(1989), 「世界美術用語事典」, 中央日報社, p.144.
- 25) Hal Poster, op. cit., p.170.
- 26) Edward Lucie Smith(1989), 「ART NOW」, 韓國美術年鑑社, p.391.
- 27) Epoche(현상학적 판단중지): "우리에 대하여 저기에 있는" 사물의 공간-시간적 존재에 관한 모든 판단의 抑制를 뜻한다. 다시 말해 우리는 우리의 경험의 對象과 관계를 맺고 있는 모든 實存的 考慮를 括호쳐야(Einklammerung) 한다는 의미이다.
- 28) Einklammerung (括弧化作用): 日常的 경험이나 생활을 통한 自然的 態度에 대해 무효화를 의미한다.
- 29) 尹明老(1987), 「現象學과 現代哲學」, 文學과 知性社, pp.41~44.

Cogito³⁰⁾에서 출발하는 傳統的 思惟樣式과 달리 人間文化를 科學的으로 탐구하려는 일종의 科學運動이다.³¹⁾ 즉, 進化論的 歷史主義에 대립하는 경험적 연구를 통해서 人間文化에 있어서 보편적 原理, 秩序 혹은 構造를 발견하려는 방법이다.³²⁾

4) 形式主義的 分析態度

形式主義는 藝術作品이 지니는 어떤 特性들보다 藝術作品의 形式에다 우선권을 부여하는 藝術理論을 가리킨다.³³⁾ 形式主義者들에게 있어서의 形式이란 가장 중요한 관심이며 藝術에 있어서 知覺 혹은 經驗, 한편으로는 그의 主題로부터 內容 다른 한편으로는 있는 그대로의 의도에 의한 材料 또는 物質的 기반으로부터, 그의 媒體와 形式으로 전환되어져야 할 것이라는 점이다.³⁴⁾ Konrad Fiedler는 畫家가 보고 제시하는 形式은 그 美的 價値를 위해서 개념이나 지시물에 依存하지 않는다고 주장했다. 그리고 Clive Bell(1914)과 Roger Fry(1920)는 편견과 선입관을 배제하여 再現的 主題에 따른 부적절한 聯想에 의해 精神이 혼란스러워지는 일이 없이 感賞하도록 도와주는 데, 그 目的이 있다고 하며 “意味있는 形式”이라고 불렀다.³⁵⁾

現世期에 있어 彫刻의 분석은 形式主義를 통해 이루어져 왔다. 과거를 관통하는 것을 形態에 대한 視覺的 이해를 통해 배워왔다. 즉, Paul Klee가 말한 것처럼 “物質的 警衛(the prehistory of the visible)”를 배워왔다. 그러나 이것만이 形式主義에 대한 유일한 機能이라할 수 없으며 이와 같은 物質的 警衛만이 아니라 科學技術의 경위라 하겠다.³⁶⁾

Schopenhauer는 모든 藝術은 音樂의 상태를 憧憬한다고 말했다.³⁷⁾ 純粹 形式에

30) Cogito ergo Sum : 나는 생각한다. 고로 존재한다. Descartes의 哲學的 命題.

31) 李光來(1989), 「미셀 푸코」, 民音社, p.31.

32) 月刊美術編(1989), op.cit., p.45.

33) Ibid., p.455.

34) V.C. Aldrich(1960), 「藝術哲學」, 오병남譯(1987), 종로서적, p.78.

35) Monroe C. Beardsley(1966), 「미학사」, 이성훈, 안형원譯(1988), 이론과 실천사, pp.431~432.

36) Jack Burnham(1968), *Beyond Modern Sculpture*, George Brailler, new York, p.168.

37) H. Read, 「藝術이란 무엇인가」, 尹一柱譯, 乙酉文化社, 1985, p.16.

가장 가까운 藝術은 音樂이므로 이론가들은 모든 藝術이 음악의 조건을 渴望한다고 주장하는 것이다. 그래서 이런 경향의 終着點은 內容이 없는 純粹形式의 抽象美術, 즉 形式抽象(Formal abstraction)이라는 概念의 등장이었다.³⁸⁾ 形式抽象主義者(Abstract-formalist)의 범주(Paradigm)에 관한 계보는 매우 오래되었다. 그렇지만 진취적인 思考에 대한 제한(Limit)된 概念이 논쟁에서 삭제되어온 것은 아니었다. 이러한 形而上學은 낭만적이고 능률한 모험을 가미시켰으며, Frank Stella와 Peter Halley는 그들의 作品에 대해 서로 다른 方式의 우화적 解析에서 그 성과를 얻는다.³⁹⁾ 다시 形式主義를 부연한다면 어떤 藝術樣式이 表現을 還元하여 기하학적인 形態를 구사한다고 해서 形式主義라고 비난할 수 없다. 훌륭한 現代美術은 形式主義의 遊戲(Play)라고 할 수 있다. 어떤 現代 美術家들은 對象을 그 순수 본질로 還元해 거기서 하나의 基本的인 테마(Thema)를 택하고 이것을 완성하여서 날카롭게 한다. 즉 對象에다 한 가지 패턴을 부여하여 對象을 歪曲한다는 것이다.⁴⁰⁾ 이러한 形式主義의 態度는 Minimal 彫刻의 기반이 되었으며 Post Minimalist들의 공격의 對象이기도 하였다.⁴¹⁾

위에서 보았듯이 Minimal 彫刻의 精神性은 19세기 西歐 繪畫史에 나타난 觀念的 Reality에 뿌리를 두고 있으며, 과거 傳來彫刻이 가지는 틀을 부수고 實在空間에 實在對象으로 Cubism에서 확장된 視覺은 場所성과 관련을 맺는다. 그리고 反藝術的 否定精神에 근거하여 20세기 西歐유럽의 反合理主義的 藝術精神이 낳은 Ready-made Object의 도입과 自然模倣을 거부하여 對象에 의존하지 않는 절제된 純粹 幾何學的 形態의 Supurematism繪畫나 Costructivism 彫刻의 영향으로 인해서,

38) 月刊美術編(1989), op.cit., p.455.

39) Robert Morris (1988), "Three Folds In the Fabric And Four Autobiographical Asides As Allegories", *Art in America*, Vol.11, LEAVES, New York, p.145.

40) R. Arnhem(1950), 「美術과 視知覺」, 김춘일譯(1986), 弘盛社, p.187.

41) Kim Levin (1989), "The State of the Art 1980", 「美術評壇」, 제14호, 한국미술 평론가협회, p.43.

Minimal 彫刻의 物體性과 單純性を 강조하게 되었다. 다음은 現象學과 構造主義 영향은 還元的 彫刻으로 실험적인 純粹體驗을 가능하게 하며 單純 構造的 形態의 排列을 통해 對象과 鑑賞者간에 새로운 관계를 모색하였다. 그리고 幾何學的 形態를 도입하여 數的 秩序에 기초한 純粹形式의 抽象彫刻으로 傳來彫刻과는 다른 새로운 彫刻의 位置를 확보한다.

Ⅲ. Minimal 彫刻의 造形성과 形成推移

앞 章에서 설명했듯이 Minimal 彫刻은 表面的 性格과 內面的 性格으로 나누어 概念을 이해할 수 있다. 여기서 지적한 表面的 性格을 可視的 造形성에 관한 論議라고 한다면 內面的 性格은 潛在的 造形성에 관련된 論議하고 할 수 있고, Minimal 彫刻의 造形성은 表面的 性格에 관계하고 있으며 Minimal 彫刻의 形成推移는 內面的 性格에 관여한다.

그렇다면 Minimal 彫刻의 造形성에 대한 單純性, 場所性, 數的 概念, 物體性과 그리고 Minimal 彫刻의 形成推移로는 오브제(Object)에서 觀念的 오브제(Idea Object)로, 形狀的(Formal) 彫刻에서 構造的(Structural) 彫刻으로, 繪畫的 幻影(Illusion)에서 彫刻的 實在(Real)로, 行爲的(Happening) 空間에서 卽物的(Literal) 空間으로, 그리고 永續的(Permanent) 彫刻에서 一時的(Temporality) 彫刻 등의 造形的 特性을 살펴본다.

1. Minimal 彫刻의 造形성

L.Alloway가 Minimal 彫刻을 가리켜서 Primary Structure라고 명명하였다. 즉 Minimal 彫刻을 彫刻(Sculpture)보다도 構造(Structure)로 보았고 새로운 공간구성을 지향하는 球體, 圓柱, 角柱, 立方體 등의 基本的인 단순한 형태로 다루고자 하였던 것이 특색이다.¹⁾ 그리고 미술관의 空間을 Canvas field²⁾로 사용하였는데, 이것은 Pop 環境 美術에서 C.Oldenbourg가 보여준 抽象性을 Robert Morris, Carl Andre, Dan Flavin 등에 의해서 착안된 것이다.³⁾ 이러한 場所性의 문제, 그리고

1) 이영환(1990), 「서양미술사」, 박영사, p.461.

2) 繪畫的 畫面을 확장하여 美術館의 空間自體를 Canvas로 활용함.

3) Albert Skira S.A.(1986), *Sculpture*, Printed in Switzerland, p.261.

Minimal 彫刻家들은 形態를 건축가처럼 數學 방정식과 공식이 준비된 수체계⁴⁾에 의존한다. 즉 彫刻의 代數的 題名과 彫刻의 동일 單位反復에 따른 秩序에서 數의 概念은 Minimal 彫刻의 특성을 규정짓는 구실을 한다. 그리고 또 C.Greenberg가 제기한 藝術과 非藝術 간의 3차원적 모색과⁵⁾ 결부해서 Object의 도입에 따르는 物體性의 문제를 論議하고자 한다.

1) 單純性

Robert Morris⁶⁾의 Minimal 彫刻에 관한 글을 다시 인용한다면 “形態의 單純性은 經驗의 單純性和 필연적으로 동등하지는 않다.-彫刻이 가지는 새로운 限界와 自由 두 가지를 성취할 것이다.”⁷⁾ Donald Judd와 Robert Morris는 작품이 가능한 ‘하나의 사물’, 단일한 ‘特定 對象’으로서 全體性, 單一性, 不可分離性의 價値를 지닌다고 내세운다.

R. Morris는 分離性을 피하기 위하여 ‘강력한 形態나 單一 類型의 形態를 사용하는데 상당히 관심을 쏟고 있었다. 반면에 D.Judd⁸⁾는 同一單位의 반복으로 나타나는 全體性에 관심을 쏟고 있다.’⁹⁾ 그는 자신의 벽조각(圖1)에 대해 다음과 같이 진술한다. “일렬로 정렬된 4개의 상자는 하나의 배열이고 진실로 秩序 그 自體인 것이다. -일련의 상자가 4개가 되든 6개가 되든 작품은-상자가 만들어진 素材를 변화시키지 않는다.”¹⁰⁾ D.Judd는 繪畫的 전통에서 Illusion의 문제를 제기한 것이며¹¹⁾ 그

- 4) 劉仁洙, 崔炳棋 編譯(1990), 「現代美術構造論Ⅱ」, 승례문, p.571.
- 5) Michael Fried(1957), "Art and Object", 中央日報社季刊美術編(1989), 「現代美術批評30選」, p.127.
- 6) Robert Morris(1931~) : 미국의 Minimal 彫刻家이며 평론가, 70년대에는 Rand Art에 참여.
- 7) E. Lucie Smith, 「現代美術의 흐름」, 김춘일譯(1987), 미진사, p.20.
- 8) Donald Judd(1928~) : 컬럼비아대학에서 哲學과 美術史를 修學, 畫家로 출발해서 60년대에 이르러 彫刻家로 전향했다.
- 9) Ibid., p.127.
- 10) Edward Lucie Smith(1985), 「ART NOW」, 韓國美術年鑑社, p.295.
- 11) Suzi Gablik (1980), "Minimal Art," *Concepts of Modern Art*, Nikos Stangos ed (1981), Toames and Hudson, New York, p.250.

러므로 아연으로 도금된 상자는 Illusion 的 空間을 제거하는 데 있었다. 이에 반해 R.Morris의 L자형 彫刻(圖2)에서는 아무리 단일한 模樣이라 해도 같은 形態가 배치와 構成의 문제에 따라 새로운 이미지로 보여진다는 것이며, 이에 대해서 R.Morris는 “사람들은 對象을 보고서야 人間의 마음에 패턴이 事物의 存在的 寫實에 일치한다는 것을 즉시 믿게 된다.”¹²⁾라고 하였다. D.Judd와 R.Morris는 “하나의 事物(one thing)”¹³⁾이라는 것에서 일치하면서도 상당한 견해차이를 보인다. R.Wollheim에 의하면 Minimal 彫刻의 內容은 單純化라고 제기하였다.¹⁴⁾ 그러나 D.Judd는 “나는 전적으로 單純化하는 觀念을 반대한다.”¹⁵⁾라고 했던 것 즉, D.Judd는 Illusion을 배제하려는 투영적 實在的 對象의 3차원적 모색인데¹⁶⁾ 반해, R.Morris는 人間의 身體와 對象間의 비교에서 이루어지는 立體的인 對象이었다. 그리고 形式에 있어서 D.Judd는 동일한 單位의 반복을 통해 성취될 수 있는 일종의 立體性을 원했다고 하면 Morris는 自足的인 全體 즉, 그것만으로 단일한 形象의 概念을 가졌고 分裂을 피하기 위해 부분들이 없는 對象을 구성하였다.¹⁷⁾

D.Judd와 R.Morris 외에도 R.Serra의 鐵板彫刻(圖3)에서 보이는 “直接性” 그리고 S. LeWitt의 흰 격자彫刻(圖4)에 나타나는 “論理”, L.Bell의 유리입방체의 “對象性” 등 각각 미묘한 複雜性을 띤다. 즉 R.Serra의 構造는 시간이 흐름에 따라 재규정되며, L.Bell의 유리는 자폐성 있는 사람에게 비출 때는 그것은 外部世界를 反射한다.¹⁸⁾ 그래서 F.Stella가 앞에서 지적했듯이 形態가 단순한 만큼 認識의 복잡성을 부여한다.

12) Hal Poster(1988), “The Crux of Minimalism”, *Individuals: A Selected History of Contemporary Art 1945~1986*, The Museum of Contemporary Art, New York, p.172.

13) Suzi Gablik (1980), op.cit., p.253.

14) Hal Poster(1988), op.cit., p.163.

15) Ibid., p.162.

16) Suzi Gablik (1980), op.cit., pp.250~251.

17) Ibid., p.251.

18) Hal Poster(1988), op.cit., p.162.

2) 場所性

1950년대의 抽象表現主義는 감상적 제스취(Gesture)로 卽與性, 自發性, 自動描法을 선호하였다. 즉 形而上學의 實在的 암시로서의 제스취로, 그 자체가 目的이었고 작가의 主觀的 自由에 대한 갈망이었다. 그리고 Minimal 彫刻家들은 이러한 기반위에 認識論的 立方體를 도입하였고¹⁹⁾ 그것은 대상의 명료성, 概念上의 엄격성, 극단적 寫實性, 그리고 單純性의 약속이었다.²⁰⁾ 극단적으로 단순한 對象은 純粹體驗을 의도한다. 즉 對象에 대한 인볼브(Invorve)²¹⁾한 空間的 體驗으로 이끈다. Minimal 彫刻의 場所의 特性으로 대좌의 消失, 單位의 排列, 視覺的 對象, 一時的 空間등을 지적할 수 있다.

R.Serra는 美國의 미술가 모든 世代가 'Endless column'(圖5)에 영향을 받았다고 한다. D.Judd의 壁面作業이나 C.Andre의 바닥 벽돌彫刻(圖6)에서 그 事實을 예감할 수 있고, F.Stella의 繪畵나 D.Judd의 연속 立方體彫刻은 'Endless column'에서 비롯된 작업이라 한다.²²⁾ 연속 單位擴張에 의해서 함축되는 무한한 概念은 Brancucci에 있어 매우 인상적이다.²³⁾ 그리고 Minimal 彫刻家들은 傳統的 彫刻을 거부하면서, 전통적으로 사용되어온 대좌(base)를 제거하는데 관심을 모으게 된다. 그 이유는 傳統的 彫刻은 藝術品과 鑑賞者간의 空間을 분리하기 때문이다.²⁴⁾ 이러한 대좌의 삭제作業은 C.Andre의 鐵板彫刻(圖7)이 시초였다.²⁵⁾ D.Flavin, S. LeWitt, D.Judd 등은 Illusion을 반대하였으며, 앞에서도 지적했듯이 D.Judd가 "事實(Real)"을 다루고자 하였듯이 Literalism의 추구였고, 이들 Minimal 彫刻家들은

19) Suzi Gablik (1980), op.cit., p.246.

20) Loc. cit.

21) 作品과 鑑賞者 간의 간격을 없이하여 鑑賞者 자신의 存在가 곧 存在性임을 입증하려는 경향.

22) Rosalind E. Krauss(1986), *Richard Serra Sculpture*, New York, p.21.

23) Loc. cit.

24) Albert Skira, S. A(1986), op.cit., p.261.

25) Loc. cit.

과거 彫刻의 階層的 構成의 방법을 포기하고 連續的 再現(반복)의 방법을 사용하며 彫刻의 構成을 새롭게 했다.²⁶⁾ 그리고 앞에서 지적했던 대좌는 彫刻이 聖性으로 묶여 있다는 문제에 기인하며 대좌의 삭제는 聖性を 버리는 것이지만 彫刻 自體의 聖性과는 구분된다.²⁷⁾

다음은 視覺性과 一時性에 관한 論議인데, 視覺的으로 空間은 대좌의 소실로 인해 Canvas field로 확대된다. 즉, Cubism에서 보여준 同時的 空間을 卽物的 空間(Literal Space)²⁸⁾으로 바꾸어 놓았다는 것을 지적할 수 있겠다.²⁹⁾ Minimal 彫刻은 空間과 떼놓을 수 없는 緊張性을 形成하며 形式主義的 自律性은 Happening의 空間의 토대에서 성취하고 있다. 그리고 1967년 B.LeBa의 彫刻은 펠트를 흐트러 놓아서 傳統彫刻이 가지는 永遠性에 반대되는 一時性을 강조하였다.³⁰⁾ 또 D.Flavin의 형광 등 彫刻(圖8)에서도 一時性 空間의 性向을 보여준다. 彫刻에서의 빛을 발산하여 空間을 점유하게 하며 그림으로써 場所까지도 작품의 일부분으로 간주하게 한다. 그리고 Minimal 彫刻家들은 材料選擇에서도 가벼운 材料를 주로 활용하여 場所性에 기인한 一時性 空間의 性向을 찾아볼 수 있다. 이러한 경향은 C.Oldenbug의 부드러운 조각(Soft Sculpture)에서 보여지는³¹⁾ 特性을 감안한 것이라고 하겠다.

위와 같이 대좌의 消失이나 單位의 排列, 視覺的 對象과 一時的 空間 등은 場所性에 관계한다.

3) 數의 概念

古代 그리이스의 피타고라스(B.C6세기) 학파는 哲學이 구하는 恒常的 存在가 數라고 하는 것이었다. 피타고라스는 밀레토스학파와 같이 하나의 “元素”속에서 世界의 수수께끼를 찾으려 하지 않고 오히려 그것을 하나의 “根本法則” 즉 이 世界를 構

26) Albert Skira. S.A(1986), op.cit., p.259.

27) 中原佑介, 「現代彫刻」, 李信譯(1989), 韓國美術年鑑社, p.156.

28) 繪畫上의 卽自的 空間(Literal Space)과 實在하는 卽物的 空間(Literal Space)은 임의상 서로 구별하여 쓰고자 함.

29) Suzi Gablik (180), op.cit., p.251.

30) Albert Skira. S.A(1986), op.cit., p.259.

31) 金貞姬(1979), Oldenburg, 「青年美術」, 韓國美術青年作家會, p.102.

成하는 요소로서의 不變의 數的 關係속에서 찾으려 했다.³²⁾ Minimal 彫刻은 추상적 도형의 立方體를 사용하여 D. Judd의 작품에서와 같이 數的 單位 排列이나 또는, Minimal 彫刻은 作品名에 있어서도 數的 概念을 도입하여 作品이 內容을 最少化하려는 경향이 나타난다.

중세의 철학자 아우구스티누스 美論의 核心 概念은 통일성, 수, 일치, 비례, 질서 등이다. 이 중에서도 數는 存在와 美 양자에 근본적인 것으로 보았다. 그러므로 數는 질서의 基礎 原理이며 질서는 같고 같지 않은 부분들을 어떤 目的에 부합하게 하나의 통일된 複合體로 배열하는 것이다. 질서에서 비롯되는 기초적인 통일성, 이 외에 藝術과 자연에서 經驗하는 그러한 種類의 고도의 통일성이 있다. 합성물이 調和와 均齊를 획득할 때만 전체가 되며, 이러한 부분 간에 유사성이 더해질 때에 통일성이 커진다. 아우구스티누스의 主觀을 인용한다면 “아치형 건물 앞에 닦은 아치를 세우는 인부에게 왜 그것을 세우느냐고 묻는다면, 건물에서 닦은 부분들은 닦아야 하기 때문이라고 말할 것이다. 그 이유에 대해 다시 질문하면, 그것이 어울리고 혹은 아름답거나 즐거움을 줄 수 있기 때문이라고 말할 것지만, 그 다음은 더 이상 대답하지 못할 것이다.……”³³⁾ 이러한 中世의 哲學的 論議가 Minimal 彫刻에 영향을 준 근거는 없다. 하지만 數的 秩序에 의한 美에 대한 논의는 오랜 哲學的 傳統에 뿌리를 두고 있다. 數의 概念이 Minimal 彫刻에 나타난 예를 살펴보면 S.LeWitt의 彫刻 作品으로 ‘세계의 다른 육면체 위의 46개의 3부 변형’이라는 설명적 題目을 붙인 단일 彫刻 作品으로 전시회를 가졌다.³⁴⁾ S.LeWitt의 투명한 立方體와 격자상자들은 그림과 같이 격자의 배열에 의해 우아함을 갖는 반면, 쓸모없는 빈 상자처럼 볼 수도 있다.³⁵⁾ 그리고 C.Andre는 ‘Lever’라는 作品에서 바닥에 34 1/2Feet의 길이로 뻗어 있는 137개의 내화벽돌을 연결하고, 그의 作品에 대해 다음과 같이 說明한다. “내가 하고 있는 것은 Brancuci의 ‘Endless Column’을 기둥이 아닌 땅 위에 두려는

32) H. J. Storig, 「世界哲學史」, 임석진譯(1982), 분도출판사, p.161.

33) M. C. Beardsley (1966), 「미학사」, 이성훈, 안원현譯(1988), 이론과 실천사, pp.100~102.

34) Edward Lucie Smith, 「現代美術의 흐름」, op.cit., p.266.

35) Albert Skira, S.A(1986), op.cit., p.259.

것이다.”라고 하면서 數的 秩序에 따른 單位排列에 관심을 모았다. 또 C.Andre는 ‘37조각의 作業’에 대해 理想的 彫刻이란 “a road”라고 피력하며³⁶⁾ 36평방Feet의 바닥에 알미늄, 구리, 철, 마그네슘, 납, 아연의 6가지를 각각 216개씩 모두 1290개 單位로 構成하여 數的 單位로 파악되어지는 最少限의 幾何學의 形態에 關心을 두었다.

이와 같이 Minimal 彫刻家들에 있어서 數의 概念은 彫刻의 중요한 要素가 되고 있다. 즉, 표현의 문제이기 보다는 認識的 領域으로 다루려는 것이며, 認識의 領域에 있어서 절대적인 것이 바로 “數”이기 때문이다. 그러므로 數的 秩序에 의한 非個性의이고 극단적 單純性과 代數學을 도입한 數的 題名을 통해 彫刻의 內容을 最少化하려고 한다.

4) 物體性

Minimal 彫刻에서의 주장은 物體가 그 自體로서 뜻있는 물건으로 독립하여 存在한다는 것이다.³⁷⁾ Minimal 彫刻이 갖는 物體의 特性은 M.Duchamp의 Object, Frank Stella의 Shaped Canvas와 Ad Reinhrdt의 빈 캔버스에서도 物體가 하나의 作品으로 발전할 수 있음을 예견하였다.

Dada에서 M.Duchamp의 Ready-made Object는 物體가 어떤 손질을 가하지 않고도 作品이 될 수 있음을 ‘샘’(圖9)에서 보여 주었다. C.Andre의 ‘Lever’에서도 그와 같이 工業用 內화벽돌을 그대로 활용한다는 점, 또는 Minimal 彫刻들은 作品을 工場에서 直接 製作하여, 그 彫刻作品에 대한 의도 하나만 가지고서도 가능하기에 이르른다. Assemblage³⁸⁾에 나타난 Object는 그래도 어느 정도의 “집합”이나 “조립”을 形式으로 취하나 Minimal 彫刻家들은 극단적이다. 그리고 직접적인 영향은 Frank Stella의 Shaped Canvas (圖10)이다. 그는 사각틀의 캔버스를 다각적인

36) Suzi Gablik (1980), op.cit., pp.249~250.

37) Harold Rosenberg (1967), “Defining Art”, 「空間」, 2월호, 梁元達譯(1975), 空間社, p.79.

38) 삼차원의 Collage 彫刻을 가리키는 것으로 Jean Dubuffet에 의해서 처음 시도되었고, 그 이전 Picasso, Picabia의 繪畵에서도 엿볼 수 있다.

形態로 다루어 통상적 觀念에서 벗어날려고 했다. 그의 말에 의하면 “나의 繪畫는 거기서 볼 수 있는 것만이 거기에 存在한다고 하는 事實性에 기초하고 있다.”라고 1966년 인터뷰에서 설명한다. 그는 繪畫의 시리즈에 彫刻的 意味를 부여하여³⁹⁾ 作品을 物象化하였다. 그리고 또 Ad Reinhardt는 1960년대에 검은 정방형의 빈 캔버스 9개를⁴⁰⁾ 제시하며 “藝術은 自然도 아니요, 人生도 아니고, 自己表現도 아니다.”라고 하여 否定的 定義를 제기했다.⁴¹⁾ 그러므로 非藝術의 모습은 더 이상 繪畫에서는 유용하지 못하다. 대신에 藝術과 非藝術 간의 경계선은, 彫刻과 藝術이 아닌 모든 물질적인 것이 성립되는 3次元에서 모색되어야 한다고 C.Greenberg는 지적한다.⁴²⁾ 이러한 繪畫의 3차원적 空間과 Ready-made Object의 도입은 전통적인 재현에서 벗어나 物體로서의 영역을 확보하였고, 그에 따라 기존의 視覺과 다른 영역에서 의미를 가진다. Brancusi 彫刻에 나타난 대좌의 소실과 單一性은 對象과 鑑賞者간의 直接的인 체험을 가능하게 하였다.

그러므로 繪畫에서 Illusion의 문제를 극복하고자 했던 것과 Object의 선택적 對象, 그리고 또 대좌의 소실로 인한 對象과의 직접성은 새로운 物體로서 Minimal 彫刻의 위치를 정립하였다.

Minimal 彫刻의 單純性은 單純化 이상의 目的을 갖는다. 즉, D.Judd에 있어서는 Illusion을 배제하기 위한 것이었고 R.Morris는 分列을 피하기 위해 部分이 없는 對象으로 배치의 문제에 따라서 변하는 새로운 이미지에 그 目的을 두고 있다는 것이다. Minimal 彫刻의 場所性은 日常的 空間과 一時的 空間, 視覺的 空間으로의 확장을 意味한다. 日常的 空間은 物體성과 긴밀한 關係를 맺으며 M.Duchamp의 Object와 연관이 깊다. 그리고 一時的 空間은 Happening的 空間으로 무대와 같은 劇的 現場性이 강조된다. 그리고 視覺的 空間은 D.Judd에 作品에서 엿볼 수 있는 특성으로

39) Edward Lucie Smith(1985), 「ART NOW」, op.cit., p.352.

40) 中央日報社(1989), 「世界美術用語辭典」, p.342.

41) Harold Rosenberg(1967), “Defining Art”, 中央日報社季刊美術篇(1987) 「現代美術批評30選」, p.150.

42) Michael Fried(1967), “Art and Objecthood”, 中央日報社季刊美術篇(1987), 「現代美術批評30選」, p.129.

Cubism에서 비롯된 同視的 空間을 Canvas field로 확대되며 이러한 卽物的 空間으로의 場所性을 갖는다. Minimal 彫刻에 나타난 數的 概念은 同一 單位反復 또는 作品 題目에 나타난 代數學的 應用을 말한다. C.Andre의 彫刻에서 보듯이 單純性을 위한 數的 秩序를 표현하고 있으며 S.LeWitt의 '세계의 다른 육면체 위의 46개의 3부변형'이라는 題目의 作品에서와 같이 數的 概念의 도입은 絕對的 認識에 기초하여 彫刻이 가지는 內容을 最少化하는데 있다. Minimal 彫刻에 있어서 物體性은 M. Duchamp의 Object와 F.Stella의 Shaped Canvas 등에 기초하여 非彫刻으로서 彫刻의 새로운 위치를 정립하려 하며 그 대안으로 대좌의 삭제와 Object의 도입을 지적할 수 있겠다.

工業材料인 Ready-made를 활용한 物體的 彫刻으로 單純 幾何學的 形態 혹은 單純 立方體의 單純排列을 통한 一時的 空間의 彫刻이다. 그리고 繪畫的 傳統에도 관련을 맺으므로 視覺的 空間에 바탕을 두면서 과거의 傳來彫刻과는 다른 構造的 彫刻의 性格을 갖는다. 이러한 單純構造的 還元的 彫刻은 傳統彫刻이 갖는 조각 (Casting)과 조소 (Modelling)의 범주를 벗어나 3次元的 空間의 새로운 위치를 정립하려는 것이다. 그리고 또 Happening의 空間에서 자리하여 鑑賞者, 作品 및 空間 間に 새로운 秩序를 형성한다. 그렇다면 다음 章에서 Minimal 彫刻의 가지는 特性으로 觀念的 Object, 構造的 彫刻, 彫刻的 實在, 卽物的 空間, 一時的 彫刻으로의 形成推移에 대하여 고찰해 보고자 한다.

2. Minimal 彫刻의 形成推移

“완전한 知성과 일치하는 文明, 그와 같은 상태하의 人生은 곧 藝術인 것이다.” 이 말은 Irwin Edman¹⁾의 이야기이다. 그는 造形美術에 관한 論議 가운데서 “彫刻에서 人體만을 다루는 것은 과장된 혹은 시대 착오적인 藝術이며, 과거의 文明에 대한 조롱이고 懷古의인 기념비이기도 하다. 그러나 이제부터 새로운 彫刻의 비전은 現時代의 事物로 표현한 새로운 抽象彫刻에서 볼 수 있을 것이다.”²⁾ 라고 예견하였

1) Irwin Edman (1894~1954) : 미국의 콜롬비아大學 哲學教授였음.

2) Irwin Edman (1928), 「藝術과 人間」, 朴容淑譯 (1989), 文藝出版社, pp.31~95.

다. 1960년대에 등장한 Minimal 彫刻은 그 대표적인 예로 '관계'를 構成 原理로 하여³⁾ 제작된다. 즉 Minimal 彫刻은 基本的 부피와 공허의 單純性, 機械的으로 생산된 表面과 形態의 非個性化, 形態의 配置와 組合에서 代數的 應用 등에 크게 의존해⁴⁾ 있는 彫刻으로 抽象性이 내재된 Object라 하겠다. 그러므로 이러한 Minimal 彫刻에 내재된 抽象的 性向을 살펴보고자 한다.

1) 오브제 (Object)에서 관념적 오브제 (Idea Object)로

M. Duchamp은 '샘'과 '병걸이'(圖11), '자전거 바퀴'(圖12)를 발표하여 일상적인 Ready-made가, 그 自體로써 美的 價値를 지닐수 있음을 입증했다. 즉, 對象을 만들었던 것이다.⁵⁾ 비록 實用的 必要性이 對象에서 精神的 必要性의 對象으로 바뀌어진 물체라 하여도 彫刻의 견지에서 볼 수 밖에 없다.⁶⁾ 이러한 M. Duchamp의 Object는 Cubism Object에서의 실재 (Real)에 대한 탐구나⁷⁾ K. Schwitters의 Merz Object와 같이 藝術과 非藝術 간의 구별을 除去⁸⁾하려 했던 노력과는 달리 "視覺的 無關心"에 있었다.⁹⁾ 이에 대해 친구였던 Husserl은 "M. Duchamp의 態度는 人生의 우수로 가득찬 농담이며 덧없음이다. ... 이 世界의 우발적 성격이 모든 價値를 삭탈해 버린다는 人生의 不條理 즉, Descartes의 Cogito¹⁰⁾로의 논리적 귀결이다."¹¹⁾라고 한다. M. Duchamp은 自身의 Object에 대하여 時間性이며 순간, 혹은 랑데부와 같은 것이라고 記錄한다.¹²⁾

그러므로 Cubism이나 Futurism의 視覺은 動的 關心에 있는데 M. Duchamp은 영

3) 中原佑介, 「現代彫刻」, 李命信譯(1989), 韓國美術年鑑社, p.157.

4) 劉仁洙, 崔炳棋 編譯(1990), 「現代美術構造論Ⅱ」, 승례문, p.571.

5) 中原佑介, op.cit., p.71.

6) Loc. cit.

7) Edward Lucie Smith(1885), 「ART NOW」, 韓國美術年鑑社, p.42.

8) 邊時志(1988), 「藝術과 風土」, 悅話堂, p.68.

9) Edward Lucie Smith, loc. cit.

10) Cogito ergo Sum "나는 생각한다. 고로 존재한다."

11) Loc. cit.

12) 中原佑介, loc. cit.

상이 아닌 時間과 空間이라는 抽象世界에 있었다.¹³⁾ 여기에서 Ready-made가 가지는 對象性을 짐작할 수 있다. 그리고 Brancusi作品은 超越的 사상인데 비해 M. Duchamp의 Object는 物體에 대한 思想의 극한적 形態로 나타난다.¹⁴⁾ 즉 Brancusi는 “손을 생각하고, 物質 속에 감추어진 思想에 따른다.”¹⁵⁾라고 하듯이 M. Duchamp과 같이 특수성과 우연성을 초월한 人間 存在를 근거에 두면서도 現實 속의 物體라는 데 있었다.¹⁶⁾ 그러므로 Brancusi는 彫刻으로서 彫刻을 지워버리는 손 작업인데 반해, M.Duchamp은 완전히 반대로 現實의 物體를 그대로 용인하는데 차이가 있다.¹⁷⁾ M.Duchamp의 Ready-made Object는 非人間化된 藝術의 추구였으며 다시 말해서 한 藝術家가 藝術이 아닌 어떤 의미있는 것을 만들 수 있는지 없는지를 産業 生産品의 선택을 통하여 보여준 것이었다.¹⁸⁾ 이러한 Dadaism이 생산한 Object의 傳統은 Surrealist들에 의해서 Freud의 精神 分析學과 결합하여 無意識의 世界까지 접근해 가기도 하였다. 또 M.Duchamp의 Ready-made Object는 Minimal 彫刻家들에 와서 극단적인 양상을 띠게 한다. 그 예를 들자면 C.Andre의 ‘Lever’와 D.Flavin의 형광등 彫刻을 생각할 수 있겠다.

‘Lever’는 산업용 내화벽돌 137개를 연결하여 바닥에 깔아놓았고 Flavin은 형광등을 배치하여 빛을 발하게 함으로써 일종의 美術을 非物質化하려고 했다.¹⁹⁾ 또 C. Andre의 “46매의 동판”이나 “37조각의 作品”은 工業用 철판을 일정한 규격으로 배치하여, 그 위로 걸을 수도 있고 트럭이 지나다닐 수도 있다.²⁰⁾ 즉 바닥의 領域만을 확정짓는 平面性이 강조된다. 그리고 作品製作에 있어서 인위적 손질이 거의 없이 철판이나 스트로폴, 플라스틱 등의 工業 生産品을 Idea로서 설계하여 工場에 맡겨

13) 林英芳(1984), 「現代美術의 理解」, 서울대학교출판부, pp.164~165.

14) 中原佑介, op.cit., p.69.

15) 穴譯一夫의, 「近代彫刻史」, 辛錫弼譯(1985), 鮮一文化社, p.103.

16) 中原佑介, loc. cit.

17) Loc. cit.

18) Albert E. Elsen, 「近代彫刻史」, 崔炳吉譯(1988), 집문당, p.70.

19) E. Lucie Smith, 「現代美術」, 李烈模譯(1985), 螢雪出版社, p.266.

20) Suzi Gablik (180), “Minimal Art,” *Concepts of Modern Art*, Nikos Stangos ed (1981), Toames and Hudson, New York, p.280.

지거나 그대로 활용하는 것이 특징이다.²¹⁾ 그러므로 Ready-made Object를 觀念的으로 導入한다는 점에서 과거의 Cubism的인 視覺으로 本質을 탐구하려고 했던 것을 알 수 있다. 靈感에 의해 對象을 포착하였고, 그것을 다시 Idea에 의해 재구성 혹은 설계하여서 工業技術에 의존한다는 것이다. 이는 産業社會에 따른 Reality를 추구하여 이를 통해 새로운 形式을 만들고자 하였던 것이다. 그리고 形式을 중요시 하였고 對象의 外的 實在에 대한 관심에서 對象中心的 視覺으로의 전환, 즉 觀念的으로 분석하는 태도는 Cubism에서 보여준 바와 유사하다. S.LeWitt, C.Andre를 비롯한 Minimal 彫刻家들은 입체를 基本單位로 하는 기하학적 요소들을 주로 결합시키는데 그 순화를 위해 더 밀고 나가고 있다. 材料는 材料의 무게, 밀도, 고유 에너지를 가지고 있어서 아직도 상당히 意味하는 바가 크다. 단지 Object설치를 이끄는 論理的이고 精神的 作業만이 중요할 뿐이다.²²⁾

Sol LeWitt이 자주 이야기를 하듯이 “관념(Idea) 하나만으로도 藝術作品이 될 수 있다.”²³⁾고 보았다. 그런 점에서 Minimal 彫刻은 관념적 오브제(Idea Object)라고 하는 것이 적절하겠다.

2) 形象의 (Formal) 彫刻에서 構造的 (Structural) 彫刻으로

彫刻은 유럽의 古代 그리스에서 비롯된 人體造形의 物質的 理想化에서 發展하였으며 주로 神象이나 종교의 偶像製作을 통하여 理念이나 觀念을 담고 있었다. 이러한 彫刻이 構造的 彫刻으로 발전하게 되는 계기를 살펴본다면 지배적인 西歐 中世 基督教文化의 영향과 近代彫刻에서의 Monument를 거부하는 경향을 지적할 수 있다.

첫째로 Robert Morris의 에세이 *Three Folds In The Fabric And Four Autobiographical Aside As Allegories*에서 우상타파 논쟁과 연루되어 있음을 지적한다. 그리고 둘째로 대좌의 삭제에 관한 논쟁으로 Monument 彫刻에서 構造的 彫刻으로 전환하는 계기가 된다.

21) 이영환 (1990), 「西洋美術史」, 박영사, p.461.

22) Jean Louis Ferrier, 「20세기 미술의 모험」, 金貞和譯(1990), 에이피인터내셔널, p.628.

23) Loc. cit.

中世 偶像打破論爭은 宗教的 위치에서 人體象을 거부하는 것이었고 과거의 他宗教들이 남겨놓은 소산물에 대한 공격이기도 하였다. 중세에는 基督教文化가 支配的 위치를 차지하였고 그러한 가운데 宗教的 이데올로기(Ideologie)에 바탕을 둔 사회였다. 즉 宗教에 봉사하는 美術만이 허용되었고 모든 美術은 宗教的 理念을 담도록 하였다. 宗教에 있어서는 거의 대부분의 초기 기독교인들은 같은 의견을 가졌다. 즉 神의 집에는 彫像이 있어서는 안된다는 점이다. 彫像은 聖書가 공격하고 있는 異教徒의 偶像들과 너무나도 비슷한 것이었으며²⁴⁾ 초기의 급진적인 基督教 思想家들은 심지어 神이 이 世界의 어떤 모방도 금하고 있다고 믿었다. 偶像破壞者들 역시 같은 생각을 갖고 있었다.²⁵⁾ 이러한 종교적인 논쟁은 미술이 가지는 宗教에 봉사적 기능을 인정하게 됨으로써 사그라지게 된다. 그러므로 聖書에 대한 내용을 다루어 복음전파와 성당의 裝飾的 기능을 둔 繪畫와 彫刻만이 인정되었다. 이러한 중세의 偶像打破論爭은 특히 彫刻에서는 오래 동안 문제시 되었었다.

다음은 대좌 삭제에 관한 논쟁이다. 西歐美術에서 2500년 동안 대좌는 彫像의 우월성, 主題의 장엄성, 藝術로서 권위의 상징이었다. 대좌는 彫刻의 개별적인 空間分割에 도움이 되는 個別的인 무대와 같은 背景의 기능에서 彫刻像의 일부분이 되어 왔다.²⁶⁾ 대좌의 삭제는 예전에 갖고 있던 聖性を 버리는 것이었으며, 그렇다고 해서 彫刻이 가지는 모든 의미에서의 聖性を 버리게 된다고는 할 수 없다.²⁷⁾ 즉, 記念碑的 彫刻에서 地上의 彫刻으로 끌어내리고자 하였던 것이다. 19세기 彫刻家 Auguste Rodin의 등신상 'Eve'(圖13)와 'Burghers of Calais', 'Monument to Balzac' 등에서 대좌의 변형화를 추구하였으며, 印象主義 畫家인 Edgar Degas는 'Little Dancer of 14Years'(圖14)에서 마루바닥 形態를 가진 대좌에 무용수 彫刻을 올려놓음으로써 대좌의 개념을 바꾸고 있다. A.Rodin의 彫刻作品인 'Monument to Balzac'는 받침대를 바위와 같은 형태로 만들어 彫刻의 일부분이 되게 하였으며 'Eve'는 대좌를 쌀

24) E.H.Gombrich, 「서양미술사(상)」, 崔旻譯(1988), 悅話堂, p.124.

25) W. Tatarkiewicz(1980), 「미학의 기본개념사」, 손효주譯(1990), 미진사, p.314.

26) Albert E. Elsen, op. cit., p.126.

27) 中原佑介, op.cit., p.156.

통홀 바닥에 묻어 實存하는 空間에 둘러고 하였다.²⁸⁾ 20세기에 접어들어 Brancusi의 彫刻으로 'Endless Column'(圖15)과 'Gate of the Kiss'(圖16)에서 대좌의 소실을 보인다. 특히 루마니아의 Tirgur-Jiu市에 세워진 'Endless Column'은 넓은 대지위의 대좌였으며, 대좌의 同一 單位反復으로 이어지는 장중함과 連續的 안정감이 특징이라 하였다. 완전히 抽象的이라는 것과 觀念的인 의미보다는 구체적 의미를 지닌 構築的인 것으로써 彫刻에 적합한 방법 하나를 택하는 데 도전하고 있다는 것이다. 동일한 單位가 반복되는 최초의 概念이 부여됨으로써 이미지에 대한 재정의가 거의 없다. 다만 그 彫刻은 物理的·視覺的으로 고정시켜 안정감을 주고 있다. 그러나 單位反復이 形態의 잠재성을 지나지 않는다면, 皮相的 物體일 뿐 아무런 意味도 없었을 것이다.²⁹⁾ 다음에는 M.Duchamp의 'Bicycle Wheel'은 의자 위에 자전거 바퀴를 고정하여 대좌의 機能을 의자라는 事物에 대치시켜 독립된 Object로 空間에 配置시켰다.³⁰⁾ 그러므로 Rodin 彫刻에서는 대좌를 彫刻의 일부분으로 취급되고 있으며 Brancusi의 'Endless Column'에서는 대좌를 삭제하고 地上과 彫刻을 연결시키고 있는 반면에 M.Duchamp의 'Bicycle Wheel'은 대좌와 作品이 하나가 되고 있다는 점을 알 수 있다. M.Duchamp의 Object는 Jasper Johns의 Object와는 달리 거의 손질을 피하고 있는 것이 特徵이다. 그러나 'Bicycle Wheel'은 대좌 대신 의자가 놓여지고 그 위에 자전거 바퀴를 연결하여 加工된 Object로 성립을 보게 된다. J.Johns는 맥주 강통을 소재로 한 'Fainted Bronze'와 같이 손작업에 의한 Illusion的 Object를 대좌에 고정시키지만 M.Duchamp의 'Bicycle Wheel'은 대좌 自體까지도 Object를 활용하고 있으며, 어느 정도는 손질이 부여 되고 있다. 즉 대좌의 日常性을 통하여 古典的 대좌의 틀에서 벗어남과 동시에 대좌를 視覺的으로 다루기 보다 價値體系에 있어 觀念化하고 있다는 것이다.³¹⁾ C.Cottlieb은 *Beyond Modern Art*에서 대좌에 대한 논의 가운데 "통합책3"으로 M.Duchamp에 Brancusi의 Idea를 적용하여 하나의 實體를 가능하게 한다고 제시한다. 그리고 "통합책4"에서 땅 위에 놓이는

28) Albert E. Elsen, op.cit., p.128.

29) William Tucker(1970), 「조각과 언어」, 엄태정譯(1989), 서광사, pp.129~142.

30) Albert E. Elsen, op. cit., p.132.

31) 강태희(1989), "Jasper Johns & Marcel Duchamp", 「空間」, 공간사, p.142.

새로운 상황을 이용하여서 Object로서의 대좌와 대좌로부터의 해방이라는 두가지를 가능하게 한다고 보고 있다.³²⁾ 그렇지만 Babara Rose의 경우에는 Cubism 繪畫를 Minimal 彫刻의 전형으로 보기도 하는데 이는 다음 章에서 논의하도록 하겠다. Minimal 彫刻에 있어서도 대좌의 손실은 앞서 지적한 空間的 특성과 밀접한 관계를 맺는다. Tony Smith의 'Amaryllis'(圖17)와 같은 環境彫刻, D.Judd의 연속 立方體의 壁彫刻과 R.Morris의 立方體 彫刻 등에서 보는 것과 같이 대좌의 필요성을 요구하지 않는다. 이에 대해서 R.Krauss는 “받침대가 作品의 일부로 간주됨에 따라 대좌도 作品 그 자체로 흡수하고, 대좌의 實在하는 場所性은 제거된다. 그리고 彫刻 自體의 材料性과 그것의 구축과정을 드러냄으로써, 彫刻은 고유의 자율성을 實現하게 되는 것이다.”³³⁾라고 대좌의 소실에 관해 그의 논문 *Sculpture in the Expanded Field*에서 記述하고 있다. 形狀的 彫刻이 가지는 觀念的 실체로서의 限界를 Minimal 彫刻은 構造的 彫刻에서 本質的 實體에서 새로운 인식의 方法을 구하고 있었다. 이러한 認識의 轉換은 과거의 中世 基督教 文化가 남겼던 偶像打破論爭과 19세기 Rodin 이후에 Monument 彫刻에 대한 불신, 그리고 現代 物質文明과 哲學의 소산인 Ready-made Object 導入에 따른 여파 그리고 또, R.Krauss가 이야기하는 自律性을 확보하기 위한 彫刻領域의 확장과 Arthur C.Danto의 글에서의 지적하는 바와 같이 藝術世界와 實在世界와의 比較에서 얻어지는 非藝術 世界에 대한 탐색과정으로서의 새로운 지위를 갖게 된다.

3) 繪畫의 幻影(Illusion)에서 彫刻的 實在(Real)로

Renaissance의 藝術家들은 空間의 Illusion을 만들려고 투시법에 골몰하였다. 그래서 당시의 宗教的·哲學的 이념을 믿게 하였다. 19세기에 접어들면서 繪畫上의 변혁을 가져다준 것은 Illusion을 거부하는 Reality이다. 즉 과거를 그리기 보다는 現實을 담고자 했다는 것이다. 그러므로 Real³⁴⁾를 그리고자 하였다.

32) 홍명섭(1991), 「전환기의 현대미술」, 도서출판 숲, pp.153~154.

33) Rosalin Krauss(1979), “Sculpture in the Expanded Field”, 中央日報社季刊美術編(1987), 「現代美術批評30選」, p.206.

34) 실재(實在), 사실(事實)의 意味로 쓰임.

그러면 여기에서 실재 (Real)의 問題를 論議하고자 한다. Real한 藝術이란 무엇인가를 再現하는 것이 아니라 以前에 이 世上에 없었던 그러한 무엇인가를 만드는 것이라고 할 수가 있다.³⁵⁾ 古代 그리스에서 비롯된 理想美 추구는 Renaissance에 와서 부활이 된다. 1840년대 以後 西歐 繪畫史에 나타난 Realism은 古典的 理想美에서 벗어나 現實世界의 日常美를 추구함으로써 美的 概念의 변혁을 가져왔다. 19세기 西歐繪畫에서 관심이 모아졌던 Realism 傳統은 Avant-Garde精神에 힘입은 바가 크다. 그러므로 Avant-Garde의 歷史 속에서 비롯된 Reality의 전개와 그것이 Mimimal 彫刻에 미쳤던 영향을 살펴보도록 한다.

1825년 유토피아 사회주의자였던 Saint Simon이 Avant-Garde로서의 藝術을 처음으로 제기하면서 비롯되었다. 그의 저서인 文學的 見解 (Opinion Litteraites)에 등장하는 과학자와 상상적인 대화 가운데서, 한 畫家は “당신들의 前衛 (Avant-Garde)로서 당신들에 기여할 사람은 바로 우리 藝術家들이다.”라고 하여 作品의 聖職적 기능을 수행한다고 주장하고 있다. “藝術의 힘은 사실 가장 직접적이며 신속한 효력을 가진다. 새로운 理念이 人間들 사이에 전파될 필요가 생길 때, 우리는 대리석이나 화폭에 그것을 기록하면 된다.”³⁶⁾라고 하여 藝術이 갖는 前衛精神에 대해서 언급한 바가 있다. 일반적으로는 前衛의 概念이 20세기의 이후에 등장한 것으로 알고 있다. 前衛意識은 19세기 G.Courbet의 繪畫까지 거슬러 올라간다. 그가 繪畫에서 추구한 일상적 現實은 오늘날에는 대수롭게 여겨지지 않지만, 당시 관객들에 있어서는 위협적인 사실로 認識되었다.³⁷⁾ 즉 G.Courbet시대 이후로 前衛精神은 관객들을 사로잡아왔다. 즉 藝術言語를 변화시킴으로써 사고의 형태도 변화시키고 사고의 형태를 변화시키므로써 人生도 변화시킬 수 있다는 것이다.³⁸⁾ 당시 G.Courbet는 “아름다움은 자연에 있고 현실에서 모든 아름다움을 찾아야 한다.”라고 주장하면서³⁹⁾

35) 韓國美術年鑑社 (1986), 「세계미술대사전Ⅲ」, p.1256~1257.

36) 로버트 휴크, “前衛精神과 社會意識”, 「계명대학 미술회지」, 第1號, 최기득譯, 계명대학 미술학과, n.d., p.128.

37) Loc. cit.

38) Ibid., p.132.

39) 林英方 (1984), 「現代美術의 理解」, 서울대학교 출판부, p.50.

前衛精神에 입각한 그의 Realism에 대한 추구는 古典的 理想化를 거부한 것이었고 現實世界로 視覺을 돌렸던 것이다. 그의 繪畫는 그 당시 官展派의 陳腐한 作品에 익숙한 사람들에게 그의 繪畫는 틀림없이 유치하게 보였을 것이다. 여기에는 그리 우아한 포우즈도 없고 미끈한 線도 없으며 인상적인 色彩도 없다.⁴⁰⁾ G.Courbet는 오직 日常的인 現實에서 對象을 찾았고 이러한 作業을 통하여 보편화된 인습에 항의하였다. 하지만 G.Courbet의 視覺도 觀念的인 現實에서 벗어나지 못하고 있었으며 그가 추구한 Real은 思考의 限界를 극복하지 못하고 있었다. 즉 그가 다루고자 하였던 現實은 傳統的인 觀念에 바탕을 둔 것이었다. Claude Monet에 와서는 사생작업을 통하여 實在 對象에 다가서려 하였으며 순수한 主觀으로 대상을 포착하였고 感覺的으로 대상을 다룸으로써 遠近法的인 Illusion의 소실을 가져오게 된다. 그리고 Paul Cezanne과 Pablo Picasso에 이르면 하나의 視覺에서 多視覺으로 對象을 보게 되고, 그에 따라서 거리와 상황공간이 없어지는 卽自的인 空間, 또는 觸覺的인 空間으로 대체되는 同時性이 나타난다.⁴¹⁾ 즉 Minimal 彫刻은 B.Rose에 의하면 形態에 근거하는 卽物性(Literalness)으로 同時性을 대치시킴으로써 Cubism의 中心全體를 뒤집어 놓은 것이다. 예를 든다면 Judd의 '壁彫刻'은 正面에서만 볼 수 있을 뿐인데 비해 C.Andre의 바닥 彫刻作品은 비록 그 주위를 걸어다니며 볼 수 있지만, 正面이나 側面 또는 後面등의 固定觀念을 가지고 있지 않다는 점이다.⁴²⁾ 르네상스 이후 지속되어온 遠近法的인 Illusion에 대한 삭제작업은 傳統的인 觀念에 대한 도전이었다고도 볼 수 있다. Minimal 彫刻家였던 D.Judd는 繪畫的인 Illusion을 지워버리기 위한 관심에서 立體를 製作했고 그래서 壁面의 特性의 單位排列에 의한 '壁彫刻'을 제작하게 된다. 그러므로 '본다'는 것을 本質로 하는 立體作品이라고 할 수 있으며⁴³⁾ 이러한 Judd의 Illusion에 대한 주장은 많은 사람들에게 관심을 끌었다. D.Judd는 재료에 있어서, 銅, 플라스틱 상자 등을 사용하는데, 색깔과 反影이 本質的인 것이 되도록

40) E. H. Gombrich, op.cit., p.511.

41) 林英方(1984), op.cit., pp.128~138.

42) Suzi Gablik(1980), op.cit., p.252.

43) 中原佑介, op.cit., p.157.

하기 위한 것이다. D.Judd의 目的은 空間的 材料로 Real을 다루려 했던 것이다.⁴⁴⁾ M.Fried는 Illusion과 卽自的 空間(Literal Space)⁴⁵⁾은 유럽 藝術의 가장 현저하고도 못마땅한 遺物로서 제거하여 버리려고 하는 것이다. 繪畵의 여러가지 한계는 더 이상 存在하지 않는다. 實在 空間은 본래 平面에 그려진 그림보다 더 강력하고 특이한 것이다.⁴⁶⁾ 이 외에도 S.LeWitt, D.Flavin, C.Andre 등의 작가들 역시 Illusion을 부정하였다.

4) 行爲的(Happening) 空間에서 卽物的(Literal) 空間으로

抽象表現主義의 All over painting은 A.Masson⁴⁷⁾에게서 Automatism을 도입한 J.Pollock에 의해 Cubism이 갖는 視覺的 空間을 상황적 空間으로 옮겨다놓으면서 Happening의 발판을 만들었다. 이와 같은 Happening은 A.Kaprow에 의해 독립된 장르로 발전한다.⁴⁸⁾

1940년대 후반에서 1950년대 초기까지 美國美術에 있어 J.Pollock의 페인팅(Painting) 행위는 곧 Painting의 주제였다. 그는 All over painting에 대해 다음과 같이 말한다. “마루 위에 있으면 마음이 더욱 편하다. 나는 Painting을 더 또 Painting의 일부가 되는 것을 느낀다. 이처럼 돌아다니면서 作業할 수 있고 사방에서 作業할 수 있을 뿐 아니라 문자 그대로 Painting속에 있을 수 있기 때문이다.”⁴⁹⁾ 이러한 문맥에서도 짐작할 수 있듯이 Happening의 의미의 깊은 關心을 두고 있음을 알 수 있다. 즉 이러한 J.Pollock의 Happening의 성향은 Happening의 중심 인물이며 이것을 環境藝術로 發展시킨 A.Kaprow가 Reuben Gallery에서 18 *Happening in 6Parts*를 선보였던 그의 行爲作業은 벽면에 Collage를 붙이거나, 거칠게 색칠하듯 文

44) Albert Skira S.A. (1986), *Sculpture*, Prined in Switzerland, p.259.

45) 형태와 색깔들 사이에서 Canvas 안에 존재하는 공간임.

46) Michael Fried(1967), "Art and Object", 中央日報社季刊美術編, (1987), 「現代美術批評30選」, p.127.

47) Andre Masson (1896~) 초현실주의 작가로 프랑스에서 활동하다가 1940년에 미국으로 망명.

48) Adrian Henri(1974), 「토탈아트」, 김복영譯(1984), 正音文化社, p.168.

49) Loc. cit.

字들을 휘갈긴 판넬을 덮어 놓기도 하고, 인조 과일을 매달아 空間을 채우기도 하며, 영화로 벽면을 비추거나 音響을 채워놓기도 하였다. 이러한 Happening은 다시 Object와 근본적인 인간의 관련 속에서 찾고자 했던 C. Oldenburg와 藝術과 生活간의 거리를 좁히려 했던 Jim Dine과 그리고, 時間까지도 物質로 삼으려 했던 Robert Whitman등에⁵⁰⁾ 의해서 3차원적 空間 즉, 造形이 취하는 外的 空間까지도 物質的 空間으로 다루려고 하였다. 또 IKB(International Klein Blue)로 유명한 Yves Klein의 전시회를 떠올릴 수 있다. 그가 보여준 여러가지 청색 Event는 3차원적 空間의 問題에 관심을 모았던 예로 지적할 수 있겠다. 1955년 무렵 시작된 청색을 사용한 단색 繪畫 전시를 계기로 해서, 기체의 시대 개막을 알리는 1001개의 푸른 풍선을 선보였는데, 그는 오픈식에서 그의 작업에 대해 空氣 정력학적 조각 제1호라고 피력하였다.⁵¹⁾ 그리고 J. Pollock과 유사한 방식의 Happening作業으로 Human brushes로 제작한 '인체측정술 Anthrometries'이 있는데, 여자의 나체를 Painting의 主題가 아니라 Object로 사용했다. 즉 여자의 인체에 페인트를 적셔서 作家의 지시대로 캔버스 위에 신체를 찍는 作業을 보여준다.⁵²⁾ 이와 더불어 Happening의 토대가 되었던 Pollock의 All over painting은 環境彫刻의 空間성과 결부된다.

Minimal 彫刻家들은 이러한 抽象表現主義가 보여 주었던 遊戲的 空間을 Logos的인 Literal한 空間으로 확장시켰다. Happening은 우선 "내가 다만 여기에 있다."를 설명하기 위한 樣式이다. 그러므로 이것은 Descartes의 Cogito⁵³⁾와 같이 생각하는 존재가 아니라 그 생각을 포기하는 存在이다.

藝術家가 무엇을 그리기 보다는 아무것도 그리지 않는다는 것을 實證해 보이려 한다. Dadaist들이 과거의 繪畫를 파괴했듯이⁵⁴⁾ 과거의 繪畫에 나타난 Episteme⁵⁵⁾를

50) Ibid, pp.109~134.

51) RoseLee Goldberg(1979), 「행위예술」, 沈雨晟譯(1989), 東文選, p.213.

52) Adrian Henri(1974), op.cit., p.176.

53) Cogito ergo Sum "나는 생각한다. 고로 존재한다."

54) 朴容淑(1974), "왜 觀念藝術인가?", 「空間」, 4월호, 공간사, p.15.

55) Costacle epistemologique : 「인식론적 장벽」, 유럽의 합리주의적 유물론의 산물이다.

버리는 存在의 世界이며, “Signifiant”⁵⁶⁾과 “Signifie”⁵⁷⁾가 分離되지 않은 世界로 회귀하고자 했다. 그러므로 Happening은 二重化된 對象과의 거리를 없애려고 한 것이었고, 여기서 우리는 인볼브의 概念과 만나게 된다.⁵⁸⁾ 이러한 Happening이 지니는 劇(theatre)的 現場性의 문제는 Minimal 彫刻과 밀접한 관련을 맺고 있다. Minimal 彫刻의 對象性은 劇(theatre)에 대한 부정이다.

그러나 鑑賞者를 포함하는 實在狀況에 關心이 있었기 때문에 劇(theatre)的인 요소가 내재해 있다는 것이다. Robert Morris는 그의 변론에서 “Literal (Minimal) 彫刻의 體驗은 어떠한 상황내에서의 對象에 대한 體驗이다.”라고 언급하였다. 바로 現場性의 問題를 내포하고 있다는 것이며, 그의 作品은 이러한 意味에서 場所에 놓여진 것이 아니라 그의 방법으로 놓여져 있다고 할 수 있을 것이다.⁵⁹⁾ 그러므로 Minimal 彫刻은 단순한 視覺的 對象이 아니라 상황성이 잠재된 空間과의 결합으로 이루어진 對象이다. 그래서 R.Morris는 “형태, 비례, 크기, 주어진 事物의 특수한 表面 등은 作品의 特征적인 요소에 결정적인 역할을 끼친다. 그러므로 이러한 “物理的 實在은 外部의 상황들로 부터 그 자신을 완전히 분리할 수 없다.”라고 지적한다.⁶⁰⁾

5) 永續的(Permanent) 彫刻에서 一時的(Temporality) 彫刻으로

C.Greenberg는 Minimal 彫刻의 現存은 기본적으로 극적 효과, 혹은 극적인 특질이 일종의 무대에서의 現存이라고⁶¹⁾ 하였다. 즉 All over painting에서 보여준 상황성의 문제는 완전히 소멸된 것이 아니라 양식성(Modelity)으로 극의 효과를 보여주고 있다는 사실이다.

그러면 彫刻的 見地에서 ‘극적 특성’을 論議하고자 한다. 古代 彫刻, 中世 基督教

56) 能記: 의미하는 것.

57) 所記: 의미되는 것.

58) Loc. cit.

59) Michael Fried(1967), op.cit., p.130.

60) Jean-Marc Poinot(1989), “현대조각의 실재공간과 장소성”, 「아트포스트」, 제14호, 아트포스트지.

61) Michael Fried(1967), op.cit., p.131.

彫刻 그리고, 19세기에 이르는 彫刻들은 종교적 理念이나 歷史的 記錄을 남기고 전달하기 위하여 永續性을 부여하였다. 古代 이집트 彫刻은 死後世界의 영생을 지속하기 위하여 正面性(Frontality)의 法則과 近視的 表現을 하였다. 그러므로 해서 彫刻像의 製作은 宗教的 來世觀과 관련이 깊다. 中世 基督教彫刻은 聖書에 기초하여 복음 전파를 위한 宗教的 理念을 담고 있는데, 주로 교회의 장식물로 제작 되었다.

그리고 고대 그리이스의 Classic 期 彫刻은 Myron, Pheidias, Polykleitos 등의 彫刻은 최고의 理想美, 균형있는 조화의 美를 추구하였다.

18세기에 와서도 古代 Greece-Rome의 영향으로 理想的 形式美를 뒤따르나 19세기 彫刻은 Auguste Rodin, Edgar Degas 등의 作品에서 찾아볼 수 있듯이 관념적인 美의 形式에서 벗어나 現世的 彫刻으로 Reality의 추구가 현저하게 나타난다.⁶²⁾ 이러한 彫刻의 역사는 永續性을 기초하여 대리석이나 브론즈(Bronze)로 제작이 되었다. 그러나 現代에 들어오면서 彫刻의 성격이 永續性 보다는 一時性이 강조된다. 즉 現場性이 강조되어 中世 彫刻이 갖는 건축과의 유기적 관계와는 달리 空間的 特性을 내포하게 된다. 특히 Minimal 彫刻에서는 그 성격이 두드러지게 나타난다. 彫刻이 공간성을 취하게 되며 鑑賞者가 어떤 관계를 설정한다. 즉 여러 위치와 빛, 장소의 상황아래서 다양하게 변하는 事物을 파악하여 관계를 설정한다는 것이다.⁶³⁾ R. Morris는 이러한 점을 강조하고 있으며(Art and Objecthood) D.Judd가 Illusion에 Minimal 彫刻의 근거를 두려는 것을 부정한다.⁶⁴⁾ 즉 R.Morris는 인간의 척도와 비교에서 이루어지는 Happening 的 要素에 기반을 두고 있으며 Judd는 繪畫的 要素에 기초한 Illusion的 畫面을 지워버리는 實在空間에 관심을 두고 있다. 그러므로 R. Morris의 상황적 공간과 D.Judd의 實在空間 모두 一時性 공간에서 마주하게 된다. R.Morris의 1965년도 作品 원통형 彫刻(圖18)에서 볼 수 있는 일정한 크기와 단일한 형태의 입체는 확대된 볼륨에 의해서 그 存在의 성격을 들어내고 있는 동시에, 室內環境内部에 놓여짐으로써 고정적 장소로서의 특성을 가진다. Object 彫刻을 중

62) 이영환(1990), 「서양미술사」, op.cit., pp.73~367.

63) Hal Poster(1988), "The Crux of Minimalism", *Individuals: A Selected history of Contemporary Art 1945~1986*, New York, p.173.

64) Ibid., p.172.

심으로 하여 구심적 원의 作品 주위를 돌게 됨으로써 直接 作品空間에 참여하게 되고 作品과 보다 밀접한 관계를 맺게 된다.⁶⁵⁾

이러한 일시적 체험을 불러 일으키는 劇的 特性은 앞서도 논의되었던 행위적 공간에 기초하여 가능하게 한다. 그리고 이러한 一時的 體驗은 유발하려는 彫刻의 노력은 概念藝術로 이어진다.

Minimal 彫刻이 지니는 造形的 特性을 정리한다면 Ready-made Object를 Idea로 다루는 최소한의 極端화된 表現을 시도한다. 그리고 近代彫刻에 있어 脫Monument 化 경향과 M.Duchamp의 Object彫刻은 形象的 彫刻에서 構造的 彫刻으로 變貌하는 계기가 된다. 그리고 西歐 繪畫의 傳統이었던 Illusion에 대한 회의는 實在的 空間에 대한 관심으로 모아진다. 그리고 Minimal 彫刻은 抽象表現主義가 남긴 行爲의 空間에서 卽物的 空間으로 바꾸어 놓았다. 즉 對象에 대한 감상자의 상황적 체험을 경험하게 한다. 또 傳來彫刻은 永續性에 관심을 모았으나 Minimal 彫刻은 劇的 現場性에 기초한 一時性에 있다.

위와 같은 Minimal 彫刻의 精神性和 形成推移에 대하여 고찰해 보았으며 이를 바탕으로 다음 章에서 Minimal 彫刻의 現代 藝術的 意義를 살펴보도록 한다.



65) 김동호(1985), "Robert Morris의 作品世界", 「青年美術」, 韓國美術青年作家會, p.38.

IV. Minimal 彫刻의 現代 藝術的 意義

Minimal彫刻은 기존의 彫刻에 대한 새로운 藝術的 感受性을 발견하고자 했던 노력의 산물이다. 現代 社會의 構造에 따른 彫刻의 藝術的 領域을 再定立하고자 하였던 것으로 기존의 彫刻에 대한 도전이기보다는 반성으로 Monument 彫刻이 가지는 限界를 극복하고자 하였다.

Minimal 彫刻은 非彫刻的 彫刻으로 Object의 도입, Illusion의 전통, Happening의 공간에 기초한다. 그리고 抽象的 彫刻으로서 幾何學的 性向, 純粹形式的 性向으로 나누어 볼 수 있다.

Pop 彫刻은 주로 Mass Media의 大衆的 이미지를 활용하고, Kinetic 彫刻의 관심은 Ready-made Object를 도입하여 Dynamism을 표현하고 있었으나 Minimal 彫刻은 觀念的 Object를 통한 單純構造的 이미지에 있었다. 그러나 서로 影響을 주고 받는 有機的 關係에 놓여 있다는 점을 認識해야 한다. 그 다음은 Minimal 彫刻은 Modernism의 최후 배타적 양식으로 Minimal 彫刻이 낳은 形式主義는 Process Art, Earth Works, Coceptualism등과 같은 美術樣式에 영향을 끼쳤다.

Minimal 彫刻에 있어 非彫刻 特質과 抽象的 彫刻의 性向을 살펴보고 나서 同時代의 미술사조인 Pop 彫刻, Kinetic 彫刻과의 관계 그리고 1960년대 後半에 나타난 post Minimalism에 영향과 그에 따른 思潮에 대해 살펴보도록 한다.

1. 非彫刻(Non Sculpture)으로서 Minimal 彫刻

Minimalism은 彫刻의 영역으로 정립되어 있지는 않다. 앞서도 지적했던 Ready-made를 활용한 object의 도입과 그에 따른 物體的 性向과 Illusion의 傳統에 따른 繪畫的 性向, Happening의 Event와의 복잡한 관련성에서 비롯된 劇的 現場性의 問題가 내재되어 있었기 때문이다. 그러므로 Object의 도입, Illusion의 전통, Happening의 공간이라는 Minimal 彫刻의 非彫刻的 性向을 고찰하도록 한다.

1) Object의 도입

1960년대의 Minimal 彫刻을 가리켜 'Post Object Art' 혹은 '反 Object Art'라고 불리워지기도 하였는데 이 말은 D.Judd가 그의 作品을 'Specific Object'라고 지칭하는 데에서 유래한다.

20세기의 Object의 등장은 美術界에 있어 큰 파문을 남겼다. 그리고 彫刻과 관련을 맺으려는 作業은 美術界의 흐름을 볼 때 어쩌면 時代的 欲求라고 보아야 할 것이다. 즉 Object藝術은 産業社會라는 유럽의 상황하에서 싹튼 藝術이기는 하지만 美術文化의 國際主義 추세에 따라 産業化라는 社會構造的 欲求라고 보는 것이다. 그리고 彫刻이라는 장르와 관련지어서 彫刻의 領域을 확장하고 自律性을 확보하려는 것이다.

앞서 論議에서 보았듯이 M.Duchamp은 Ready-made를 도입하여 손질을 가하지 않고서도 Object가 그 自體로 의미있는 藝術作品이 될 수 있음을 보여주었다. 즉 그에 의하면 既成品을 日常的 環境과 場所에서 특정한 상황공간으로 옮겨다 놓으면 그 目的性은 喪失하고 단순히 事物 그 自體로 美的 價値를 지닌다는 것이다. Cubism Object은 '實在性', Merz Object은 '偶然性', Assemblage는 '無意圖性'에 대한 관심이려면 Ready-made Object는 '物體性'에 있다. 이와 같은 Ready-made Object를 도입하여 卽物的 空間에 가져다 놓음으로 해서 作品, 鑑賞者, 空間間에 새로운 관계를 설정한다. 즉 劇的 空間(Theatrical Space)의 Object로 "人間 身體의 크기라는 不變의 척도와 對象間의 比較에 의하여 이루어 진다."는 R.Morris의 지적과 같이, Minimal 彫刻은 鑑賞者와 관계하며 상황성을 내포한다. 그리고 "작품이 事物들에 둘러싸인 空間과 함께 있기보다는 그 공간속에 그 스스로 있음을 강조하려는 것"이라고 주장하는 것이다.

Pop 彫刻家인 J.Johnson은 "나의 그림은 거기서 볼 수 있는 것이 거기에 있다는 사실에 근거하고 있다. 그것은 정말로 하나의 Object이다."라고 F.Stella의 Shaped Canvas에 대한 견해와 일치한다. 그리고 J.Johnson의 'American Flag'(圖19)과 'Painted Bronze II'(圖20)에서 보듯이 人工的으로 Ready-made를 재현함으로써 實

物과의 比較에서 나타나는 觀念的 差異에 기초한다. 이에 반해 Minimal 彫刻家의 R.Morris는 Ready-made를 직접 활용하여 같은 모양의 L자형 立方體 3개를 달리 배치하고 있을 뿐인데 그것은 서로 다른 視覺的 體驗을 경험하게 한다. M.Fried의 논문 *Art and objecthood*에서 지적하듯이 Minimal 彫刻은 “그 장소에 놓여지는 것이 아니라 방법으로 놓여진다.”고 하는 설명과 같이 Object가 놓여져 있는 방법상의 差異에 있다는 점이다. 이러한 Minimal 彫刻은 형광등이나 工業用 벽돌, 鐵板등의 Ready-made를 활용하여 하나의 事物(thing) 그리고 관념적 Object로 視覺的 純粹 體驗을 經驗하게 한다.

2) Illusion의 전통

앞서 Ⅲ章에서 論議되었듯이 Illusion의 傳統은 오랜 西歐의 繪畫史에 근거한다. 그러므로 Minimal 彫刻이 Illusion과 관련되어 있다는 점에서 非彫刻的 性向을 내포한다고 하겠다.

Minimal 作品을 R.Morris가 “彫刻”이라는 범주에 포함시켰을 당시 D.Judd와 意見의 일치를 보지 못했다. 즉 Morris의 彫刻은 Illusion的 傳統과 관련이 없다고 주장하는데, D.Judd의 彫刻은 Illusion을 극복하기 위한 繪畫的 傳統과 관련을 맺고 있다는 사실이다. Illusion 傳統의 Pop 彫刻에서 J.Johnson의 ‘Painted Bronze II’에서 보여주는 것처럼 實在의 맥주강통과 人工的 Object에서 보여지듯이 사물(Thing)과 繪畫(Picture)의 간격을 좁혀서 Illusion的 Object로 위치를 획득한다.

이와같이 Pop 彫刻과 Minimal 彫刻은 모두 Illusion의 전통에 관련되어 있지만 서로의 성격은 다르다. Pop Object는 재현된 Object로 大衆的 주제인 Ready-made를 Illusion的 實在(Real)로 日常的 空間에 재현하고 있다. Minimal Object는 Ready-made를 직접 도입하여 Duchamp의 태도와 유사한 성향을 띠며, 近代 繪畫史에 뿌리를 둔 Cubism에서 직접적인 영향을 받아 Canvas field로 확대된다. 그리고 Reality의 추구는 Illusion을 지우는 데 있었으며, Minimal Object가 Reality에 관계

1) Hal Poster(1988), “The Crux of Minimalism”, *Individuals: A Selected History of Contemporary Art 1945~1986*, Ne York, p.172.

하였고 그러므로 해서 實在 (Real) 하는 物體로 의미를 가진다. 이러한 측면에서 立方體를 사용하였으며 앞뒤가 없는 形態로 觀念的 Object를 도입하였다. Minimal 彫刻은 이러한 繪畫的 論議와 결부되어 있다.

3) Happening적 공간

劇的 特質의 문제이다. Minimal 彫刻은 藝術의 空間性을 확보함으로써 Event 的 性향이 강하게 엿보인다. R.Krauss는 現代彫刻이 歷史的인 場所의 논리에서 自律的 形態의 논리로 전환을 강조하지만 그것은 時空間的 限界로의 돌입이다. 즉 Happening이나 Performance的인 空間의 彫刻으로 領域을 재정립하려는 것이다.²⁾

J.Folluck의 All over painting은 Cubism的 空間을 제스처로 대처하였으며 Happening의 제기를 마련하였다. 그는 캔버스 위에서 自動妙法의 卽興的인 行爲를 보여줌으로써 劇的 狀況을 연출하였다. 그의 이러한 성향은 Minimal 彫刻에 큰 영향을 주었다. 즉 위치, 빛, 장소, 상황이 결부된 空間에서 對象과 直接的인 現象學的 體驗을 통하여 純粹體驗에 이르게 한다. Morris의 作品 'Untitled'에서 L자형 彫刻은 같은 形態라도 놓여지는 方法에 의하여 서로 다르게 보여지며 同一空間內에서도 수 많은 내적 關係에 의해서 새로운 視覺으로 지각하게 한다.

그리고 C Andre의 'Lever'에서는 工業用 벽들을 바닥에 나란히 깔아놓아 水平的 秩序에 의존하고 있으며 空間에서 最少限의 洗驗的 體驗을 가능하게 한다. 이러한 劇的 現場性의 問題는 非彫刻的 성향으로 彫刻 概念의 확장을 가져왔으며 포괄성을 띠게 한다.

위에서 고찰한 바와 같이 Minimal 彫刻은 Object의 도입, Illusion적 전통, Happening적 공간과 關係를 맺고 自律的 形式을 확보한다.

2. 抽象的 (Abstract) 彫刻으로서 Minimal 彫刻

彫刻은 오랜 人體彫刻의 傳統 속에서 성장해 왔다. 20세기에 접어들면서 抽象的

2) Hal Poster (1982), "Re : Post", 中央日報社季刊美術編 (1989), 「現代美術批評 30 選」, pp.194~203.

彫刻이 등장하고 다시 Installation으로 발전을 보게 된다. 그런데 Minimal 彫刻은 抽象彫刻의 傾向이 강하고 그 뿌리는 抽象繪畫의 傳統에 기인한다.

抽象이란 말의 어원을 따져보면 課程을 의미한다. 즉, 어떠한 형태를 덜 복잡한 形態로 줄이거나 하는 行爲를 말하지만, 패턴을 單純化하는 것이 아니라 單純하고 총체적인 形態에 우선권을 부여하는 것이다.³⁾ Brancusi 彫刻의 形態는 抽象的 構成의 單純化라기 보다는 對象의 표면에서 내면으로의 칩거의 산물로서 순화된 形態이다.⁴⁾ Minimal 彫刻들은 藝術作品이 製作되기 이전에 이미 理性的으로 완전히 파악되어져야 한다는 신념에 있어서는 Mondrian과 같았다.⁵⁾ 抽象美術에 대한 理論으로 가장 뛰어난 古典的 表現은 Platon에게서 발견된다. 그의 저서 'Philebus'에 보면 Socrates는 美에 대해서 다음과 같이 이야기한다. “대부분의 사람들이 기대하는 形態의 아름다움 즉, 인간이나 그림에서의 그런 美가 아니고, 直線, 曲線과 같은 面이나 立體, 즉 相對的인 美와는 달리 絶代的인 美로써 고유의 즐거움을 가지는 것을 말합니다.”⁶⁾ 다시 Socrates의 抽象美術에 대한 언급 중에서 “순수한 音調과 같은 본래 성질의 아름다움”⁷⁾이라는 지적에서 純粹形式의 美를 가리키고 있음을 알 수 있다. Minimal 彫刻은 최소한도의 基本的 形態와 色彩로 幾何學的 또는 數學的 계산에 의해 합리적이며, 자연과 대립되는 요소주의(Elementalism)와 音調의 상태를 지향하는 純粹形式의 美 즉, 形式抽象(Formal Abstraction)이 있다.

Minimal 彫刻을 요소주의의 幾何抽象과 純粹形式의 形式抽象의 성향을 띤다. K. Malevich과 P. Mondrian, Ad Reinhardt 등의 Cubism 美術에 기초한 美術樣式을 幾何抽象이라고 한다면 F. Stella의 Shaped Canvas는 形式抽象이라 할 수 있다.

幾何抽象에 있어 Suprematist인 K. Malevich는 1913년 백색배경에 정방형의 극히 단순한 캔버스를 전시하였는데, 그의 주장은 美術은 이제 더 이상 國家와 宗教에

- 3) Rudolf Arnheim (1966), 「藝術心理學(상)」, 金在恩譯(1987), 梨花女大出版部, p.49.
- 4) 吳光洙(1988), 「抽象美術의 理解」, 一志社, p.143.
- 5) Suzi Gablik (1980), “Minimal Art,” *Concepts of Modern Art*, Nikos Stangos ed (1981), Toames and Hudson, New York. p.245.
- 6) Herbert Read, 「현대미술의 원리」, 金閔洙譯(1985), 열화당, p.145.
- 7) 정병관의(1989), 「현대미술의 동향」, 미진사, p.162~178.

봉사하지 않는다. 自然의 對象에 의존하지 않는 形態에 있으며, 이는 藝術에 있어서 純粹 感性的 絕對性에 있다. P. Mondrian은 수직, 수평선과 3원색만 갖고 畫面을 구성하는데, 非對稱的 均衡의 原理와 關係의 法則으로 數學的인 계산보다는 직관에 의존하였다. 수직, 수평선의 畫面은 M. H. J. Schoenmaekers 神智學의 汎神論 陰陽說을 實體化하려고 하였다.⁸⁾ Ad Reinhardt를 唯美主義의 원조자격을 부여한 것은 9개의 빈 캔버스를 제시하고 藝術에 대한 부정적 정의(藝術은 自然도 아니요, 人生도 아니고 自己表現도 아니다.)를 통해서 가치붕괴에 맞서는 우울한 狀況설이었다. 다음은 形式抽象의 繪畫로 序論에서도 밝혔듯이 F. Stella의 Shaped Canvas는 Minimal 彫刻에 크게 영향을 미쳤으며, 그는 自身の 抽象作品에 대해 다음과 같이 말한다. “나의 繪畫는 거기서 볼 수 있는 것만이 거기에 存在한다고 하는 사실성에 기초를 두고 있다. 그것은 하나의 Object이다. …단지 혼란없이 着想 전체를 볼 수 있다는 사실뿐이다.” (아트뉴스, 1966.9, p.58)⁹⁾ 이러한 Shaped Canvas에서 繪畫를 Object로 보고자 했던 것은 Pap 彫刻인 J. Johnson의 입장과도 유사하기도 하다.

Minimal 彫刻은 幾何學的 形態를 도입한 극단화된 幾何 抽象彫刻이라 하겠다. 즉 彫刻의 形態에 있어 엄격한 단순성, 單位排列, 기하학적 특성과 결부되어 있다. 그리고 形式抽象은 F. Stella의 Shaped Canvas에서 나타나는 Object로서 繪畫로 Frame의 변형을 가져왔다. 幾何抽象을 自然의 形態를 거부하는 非對象的 혹은 非再現的 美術이라고 하면 形式抽象은 日常的 現實에 實在(Real) 하는 對象으로서 하나의 Thing을 만들고자 하였다. Minimal 彫刻은 K. Malevich의 비대상성에 기초한 극단적 單純畫面과 P. Mondrian의 기하학적 表現 그리고 Ad Reinhardt의 빈 캔버스 9개를 배열하여 전시하였던 것과 F. Stella가 Shaped Canvas를 Thing으로 보고자 했던 抽象的 性向에 기반을 두고 있다.

8) Herbert Read, loc. cit.

9) E. Lucie-Smith(1985), 「ART NOW」, 韓國美術年鑑社, p.352.

3. 팝(Pop), 키네틱(Kinetic) 彫刻과 Minimal 彫刻과의 關係

Minimal 彫刻은 Pop 彫刻, Kinetic 彫刻과 동시대 양식으로 Duchamp의 Ready-made Object에 기반을 두며 서로 相異한 양상과 얼마간의 유사성을 발견할 수 있다. Pop 彫刻은 産業社會의 소산이라할 Mass Media에 나타나는 이미지를 가지고 作業하는 반면 Kinetic 彫刻은 Object에 人工的이거나 自然的인 동력을 이용하여 Dynamism을 강조한다. 이에 반해서 Minimal 彫刻은 抽象的 單位의 Ready-made Object에 構造的 意味를 부여한다.¹⁰⁾ 그리고 Pop 彫刻이 Illusion에 대한 흥미에 있었다고 한다면 Minimal 彫刻은 Illusion을 부정하는 입장이었다. Pop 彫刻家인 C. Oldenburg는 형겅이나 비닐, 솜 등을 사용하여 'Bacon, Lettuce and Tomato (圖21)'를 제작하였고, Andy Warhol의 'Brillo Baxes (圖22)'는 大衆 文化를 반영하는 소재를 재현한다. 그리고 A. Warhol의 作品에 대해서 Oldenburg는 "實在의 상자가 아닌 Object는 상자의 Illusion이며, 그러기에 藝術이다."라고 Brillo Baxes에 대하여 찬사를 보냈다.¹¹⁾ Kinetic 彫刻은 Futurism이 내세우는 動力의 美를 발전시킨 양식으로 모터나 自然의 힘으로 움직이게 한다. Jean Tinguely와 alexander Calder가 대표적인 作家이다. 그리고 A. Calder의 自然動力에 의한 Mobile 彫刻은 J. Tinguely의 電氣動力에 의한 機械彫刻과 대조적이다. Kinetic 彫刻은 과거의 움직임을 再現하는 作業에서 움직임 自體에 대한 관심으로 이행해 갔다.¹²⁾ 그래서 Pop 彫刻은 회화적 전통에 뿌리하여 視覺的인 Illusion에 관심을 모았다. 그에 반해 Kinetic 彫刻은 Futurism에 바탕을 둔 視覺的 Dynamism에 관심을 둔다. Minimal 彫刻은 회화적 공간의 Illusion을 배척하는 입장이었고 그에 대한 대안으로 Dada에서 비롯된 Ready-made Object를 도입한 視覺的 Object에 관심을 두고 있었다. 그

10) 李成玉(1984), 「TONY SMITH의 作品世界」, 碩士學位論文, 誠心女子大學校, pp.15~16.

11) Lucy R. Lippard ed(1985), *Pop Art*, Thames and Hudson, New York, pp.100~108.

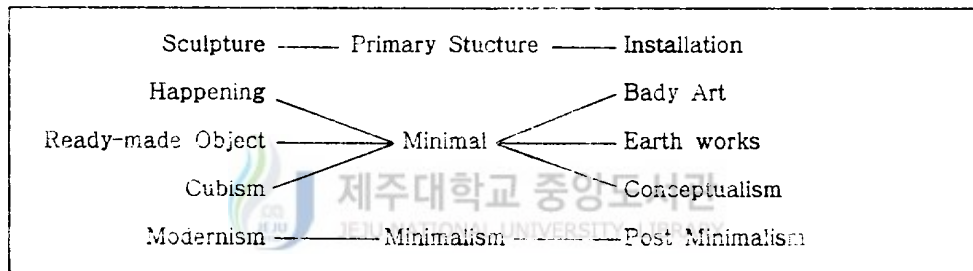
12) Suzi Gablik (1980), "Minimal Art," *Concepts of Modern Art*, Nikos Stangos ed (1981), Toames and Hudson, New York. p.213.

러나 Minimal, Pop, Kinetic 彫刻은 環境的 性向과 視覺的 特性, 大衆的 관심사에서 일치를 본다. 그리고 서로가 有機的인 關係에서 발전한다는 점을 고려해야 한다.

4. Post Minimalism의 基礎

Minimalism은 Modern 後期의 배타적 양식이다. 이것이 現代美術의 전환점으로 간주되는 이유는 스스로 여러 양식들로 구성된 "Ism" 이면서도 單一한 법칙성과 강한 일관성 그리고 다른 미술의 경향들을 냉소적으로 일축해 버리는 힘을 갖기 때문이다.¹³⁾ 60년대 後半, Minimalism에 대한 급격한 반발로 발생한 각종의 미술경향들은 Process Art, Scatter Works, Earth Works, Conceptualism과 Body Art가 있으며, 이들은 각각 還元的인 Minimalism을 論理的으로 확장시키거나 形式主義에 저항하고 더 나아가서는 展示場 안의 美術品이 되는 일을 거부한다.

〈圖表 1〉



앞에서 現代美術은 形式主義的 遊戲라고 했드시 Minimalism이후 다양한 양식의 美術을 量産한다. 그 양식들 중에서 Conceptualism은 Idea美術이라고도 부르며 Minimal 彫刻과 유사한 성향으로 작업계획서, 作家의 進술을 작품을 대신 전시하여 作品에 대한 정보나 Idea만을 제공하는 점에서 Post-Minimalism으로 보아야 한다. Joseph Kosuth는 의자와 의자사진 그리고 의자에 대한 설명을 적어놓은 'One and Three Chairs(圖23)'는 한 事物의 實物과 模寫, 언어적 定義를 함께 제시함으로써

13) Kim Levin(1989), "The State of the Art : 1980", 「美術評壇」, 第14號, 한국미술 평론가협회, p.43.

事物의 본質과 藝術의 본質問題를 다루고 있다. Minimal 彫刻家들이 Object를 가지고 Idea 하나만으로 제작하려는 태도와 일치한다. Scatter Work는 Minimalism의 극단화된 樣式으로 展示場 바닥을 다듬거나 흙, 乾草 등 自然物을 그대로 전시하는 傾向으로 無定形, 無計劃性으로 形式主義에 대한 대항이다. Earth Works로 R. Smithson의 'Black rock, salt crystal, and eath(圖24)'는 해안가에 만든 소용돌이 모양의 방파제로 미술관 안에 作品이 아니라 광활한 대지를 背景으로 하는 作業을 대치한다. 그리고 Christo의 作業인 'Wrapped Costline'은 1마일의 해안선을 천으로 덮는 作業이다. 自然과 직접 접촉하여 製作하는 傾向이 보인다.

이들 Post Minimalism의 共通性은 一時的 덧없음이며 결국에는 自然으로 돌아가는 일이다. 그런 면에서 이것은 自然現象으로 회귀라고 할 수도 있겠으나 그 本質의 의미는 Minimalism의 形式에 대한 비평에서 출발한다.¹⁴⁾

Minimal 彫刻은 Ready-made Object를 도입하여 3차원적 공간의 立體로서 現存하게 하는 構造的 性格의 彫刻이다. 그렇지만 Happening에서 나타난 劇的 效果와 Illusion에 傳統에 기인한 繪畵的 性向과 관련을 맺음으로써 作家와 鑑賞者, 空間간의 새로운 關係를 맺게 되는 非彫刻性과는 구분이 된다. 즉 Ready-made Object에 기하학적 形態를 도입하여 하나의 單純 立方體로 單位排列이나 方法으로 場所에 놓이는 構造的 性向을 가진 彫刻이다. 單純화된 幾何學의 形式에 의존하는 傾向은 20세기 前半 幾何抽象과 관련을 맺으며 F. Stella의 形式抽象에 영향에 힘입은 바가 크다. 이러한 점은 現代美術에 있어 彫刻의 새로운 가능성을 예시한 것이므로 自然의 對象에 의존하지 않고 形式에 기초하여 彫刻을 완성하려고 하였던 것은 彫刻 領域의 확장이라는 점에서 중요한 意義를 지닌다.

Minimal 彫刻은 독자적 성향을 지니면서도 同時代의 思潮인 Pop 彫刻이나 Kinetic 彫刻과 긴밀한 영향하에서 발전하였다. 즉 環境的 性向과 視覺的 特性, 大衆의 관심사에서 일치될 본다. 그리고 그 다음으로 Minimal 彫刻은 Post Minimalism의 계기가 되었으며 다양한 양식을 量産하였다는 점에서도 중요한 意義를 발견할 수 있다.

14) Loc. cit.

V. 結 論

現代社會의 급속한 變貌에 따라 다양한 美術樣式이 대두되었고 그에 대한 혼란은 날로 가중되고 있다. 그런 상황에서 우리는 포스트 모던(Post Modern)이라는 여울 속에 묶어 놓으려고 하지만 그렇다고 해서 위기를 극복하는 것은 아니다. 世界의 共存趨勢에 따라서 다양한 美術文化를 受容하게 되고 그에 대한 대책이 요구된다. 바로 그 대안으로서 本 研究는 現代美術의 動向을 이해하고 美術批評의 기초를 마련하는 데 있다.

지금까지 살펴본 Minimal 彫刻의 造形的 特性을 요약하면 다음과 같다. Minimal 彫刻은 還元的이고 構造的인 造形藝術이다. 그러므로서 先驗的 순수의식을 통한 對象에로의 直接的 접근을 가능하게 하며 그것은 과거의 通念的 思考를 벗어나게 해주었다. 다시 말해서 古典的 속성인 均衡이나 比例, 部分, 의인화 등에서 벗어나 새로운 질서와 實在(Real)를 밀게 하며 빛, 對象, 空間, 鑑賞者 관계를 정립한다. 다음은 形式主義的이고 抽象的 態度를 취한다. 아방가르드(Avant-Garde)가 보여준 藝術樣式과는 구분이 되는 특징이라 하겠다. 그리고 圓, 立方體 등을 도입하여 Illusion을 제거시켰으며 그러므로서 純粹對象으로의 接近을 통한 抽象的 傾向을 띠게 한다. 그리고 다음은 即物的 對象과 視覺的 空間의 性格을 지닌다. M. Duchamp은 既成品(Ready-made)을 도입해 손작업을 最少化하며 對象自體로 보여 지길 원했다. 즉, 物自體에 대한 관심사에서 출발하였고 最少單位로서 그 目的을 달성한다. 本論에서 R. Morris의 언급이 있었듯이 對象의 單純性은 經驗의 單純性과 一致하지 않는다는 지적을 생각할 수 있다. 그리고 마지막으로 空間을 캔버스 필드(Canvas field)로 활용하였다는 점을 지적할 수 있다. 즉 繪畫的 空間으로 Cubism이 가지는 即自的 空間을 實在(real)의 상황적 空間인 即物的 空間(Literal Space)으로 발전시킨 결과라고 하겠다.

Minimal 彫刻은 單位の 排列과 單純 立方體, 형태의 非個性化 및 代數의 應用, 直

接的인 視覺經驗에 기초를 두고 있다. Minimal 彫刻의 관심사는 形式主義的 態度에 기초하여서 單一形態에 의한 단순한 空間的 經驗과 그러한 노력으로 鑑賞者와 作品 간에 하나의 관계를 지우려고 하는 것이다. 이것은 彫刻이 가지는 自律的 形式을 통하여 傳來彫刻의 限界와 自由를 확보하려는 것이다.

Minimal 彫刻은 새로운 樣式이기 以前에 새로운 方法論을 제시해 주었다. 즉 鑑賞者와 유리된 彫刻이 아니라 鑑賞者를 포함하는 彫刻으로서 더 나가서는 日常的인 空間과도 관련을 맺음으로써 새로운 可能性을 발견하고자 하였다. 그것이 極端化된 예가 Post-Minimal이라 하겠다. 韓國에서도 設置作業(Installation)이란 이름으로 간간히 행해지는 것들을 볼 수 있지만 設置作業은 본래 Minimalism이 갖는 形式主義에 대한 排他的 性격을 지니고 파생되었으면서도 그 內面的으로 유사한 性向은 지니고 있다는 점이다. 즉 日常的 現實과 직접적으로 關聯지으려는 노력이나 Object를 Idea로 다루려는 것, 內容보다는 상황성에 의존하는 점 등을 지적할 수 있다. 아무튼 이것은 새로운 形式과 材料를 활용한 現代藝術의 方法 摸索으로 意味를 지니며 앞으로 이런 作業들이 어떻게 전개될 것인지는 의문이지만 미술이 가지는 기존의 제도권의 틀을 넘어서 韓國的 샤아머니즘(Shamanism)의 전통을 흡수하여 自然과의 교감에서 얻어지는 대자연을 무대로한 彫刻으로 그 독자적 위치를 확보하기도 한다. 이에 대한 앞으로 後學들의 많은 研究가 기대된다.



參 考 文 獻

1. 國內 圖書

- 가세트 Gasset, Jose Ortega y, 「藝術의 非人間化」, 박상규 譯(1988), 미진사.
- 골든버그 Goldberg, RoseLee(1979), 「행위예술」, 沈雨晟 譯(1989), 東文選.
- 藤枝晃雄, 「잭슨폴록」, 朴容淑 譯(1985), 悅話堂.
- 람버트 Lambert, Rosemary(1981), 「20세기미술사」, 李石佑 譯(1987), 悅話堂.
- 리드 Read, herbert, 「藝術이란 무엇인가」, 尹一柱 譯(1985), 乙酉文化社.
- —————, 「현대미술의 원리」, 김운수 譯(1985), 悅話堂.
- 文化史教材編纂會(1984), 「世界文化史」, 螢雪出版社.
- 邊時志(1988), 「藝術과 風土」, 悅話堂.
- 비어즐리 Beardsley, Monroe C. (1966), 「미학사」, 이성훈·안원현 譯(1988), 이론과 실천사.
- 사누이에 미셀, 「다다」, 임진수 譯(1990), 悅話堂.
- 스토릭 Storig, H.J., 「世界哲學史」, 임석진 譯(1982), 분도출판사.
- 스미스 Smith, E. Lucie(1985), 「ART NOW」, 韓國美術年鑑社.
- —————, 「現代美術」, 李烈摸 譯(1985), 螢雪出版社.
- —————, 「현대미술의 흐름」, 김춘일 譯(1987), 미진사.
- 아른하임 Arnheim, Rudolf(1966), 「藝術心理學: 上」, 金在恩 譯(1987), 梨花女子大學校 出版部.
- —————(1950), 「美術과 視知覺」, 김춘일 譯(1986), 弘盛社.

- 에드만 Edman, Irwin (1928), 「藝術과 人間」, 朴容淑 譯(1989), 文藝出版社.
- 엘센 Elsen, Albert E., 「근대조각사」, 崔炳吉 譯(1988), 집문당.
- 吳光洙(1988), 「抽象美術의 理解」, 一志社.
- 올드리치 Aldrich, Virgil C. (1960), 「藝術哲學」, 오병남 譯(1987), 종로서적.
- 劉仁洙, 崔炳棋 編譯(1990), 「現代美術構造論 II」, 승례문.
- 尹明老(1987), 「現象學과 現代哲學」, 文學과 知性社.
- 李光來(1987), 「미셀푸코」, 민음사.
- 이영환(1990), 「서양미술사 (중보판)」, 박영사.
- 이 일(1987), 「現代美術의 視角」, 미진사.
- 林英方(1984), 「現代美術의 理解」, 서울대학교 출판부.
- 정병관 외(1989), 「현대미술의 동향」, 미진사.
- 中原佑介, 「現代彫刻」, 李侖信 譯(1989), 韓國美術年監社.
- 中央日報季刊美術編(1987), 「現代美術批評30選」.
- 롬브리치 Gombrich, E. H. Josef, 「서양미술사(상)」, 崔旻 譯(1988), 悅話堂.
- 타타르키비츠 Tatarkiewicz, W. (1980), 「미학의 기본개념사」, 손효주 譯(1990), 미진사.
- 터커 Tucker, Willam (1970), 「조각과 언어」, 엄태정 譯(1989), 서광사.
- 페리어 Ferrier, Jean Louis, 「20세기 미술의 모험」, 金貞和 譯(1990), 에이피 인터내셔널.
- 폰티 Ponty, M. Merleau, 「現象學과 藝術」, 오병남 譯(1989), 서광사.
- 헨리 Henri, A. (1974), 「토탈아트」, 김복영 譯(1984), 正音文化社.
- 穴澤一夫 외, 「근대조각사」, 辛錫弼 譯(1985), 鮮一文化社.
- 洪明燮(1991), 「전환기의 현대미술」, 도서출판 숲.

2. 西洋 文獻

- Burnham, Jack(1968), *Beyond Modern Sculpture*, George Braziller Inc., New York.

- Gablik, Suzi(1980), "Minimal Art," *Concepts of Modern Art*, Nikos Stangos ed (1981), Toames and hudson, New York.
- Krauss, Rosalind E. (1986), *Richard Serra Sculpture*, New York.
- Lippard, Lucy R. ed (1985), "New York Pop," *Pop Art*, Toames and Hudson, New York.
- Morris, Robert(1989), "Three Folds In The Fabric And Four Autobiographical Asides As Allegories", *Art in America*, Vol.11, LEAVES, New York.
- Poster, Hal(1988), "The Crux of Minimalism," *Individuals: A Selected History of Contemporary Art 1945~1986*, The Museum of Contemporary Art, New York.
- Skira S. A. Albert (1986), *Sculpture*, Printed in Switzerland.

3. 論文 및 雜誌

- 金昌圭(1986), "조각에 있어서의 Minimalism 研究," 碩士學位論文, 弘益大學校 大學院.
- 李成玉(1984), "TONY SMITH의 作品世界," 碩士學位論文, 誠心女子大學校 大學院.
- 河旻秀(1986), "미니멀리즘의 意味와 特性에 관한 研究," 碩士學位論文, 弘益大學校 大學院.
- 洪明燮(1986), "arthood로서 objecthood와 thingniss 개념에 관한 研究," 碩士學位論文, 서울大學校 大學院.
- 강태희(1989), "Jasper Johns & Marcel Duchamp," 「空間」, 空間社.
- 김동호(1985), "Robert Morris의 作品世界," 「青年美術」, 韓國美術青年作家會.
- 김복영(1987), "현대조각의 환경조형적 특성," 「조형2호」, 서울시립대학 환경조각과.
- 김용익(1983), "개념주의에서 본 현대미술," 「홍익미술」, 제5호, 홍익대학교 미술대학.

- 金貞姬(1979), “Claes Oldenburg論,” 「青年美術」, 韓國美術青年作家會.
- 레빈 Levin, Kim(1989), “The State of the Art 1980,” 「美術評壇」, 第14號, 한국미술평론가협회.
- 로젠버그 Rosenberg, Harold(1967), “Defining Art,” 「空間」, 2월호, 梁元達譯(1975), 空間社.
- 朴容淑(1974), “왜 觀念藝術인가?,” 「空間」, 4월호, 空間社.
- 뷔엥쑈 Poinso, Jean-Marc (1989), “現代彫刻의 實在空間과 場所性,” 「아트포스트」, 第14號, 아트포스트지.
- 유재길(1989), “오브제의 시대적 미의식,” 「홍익미술」, 제10호, 홍익대학교 미술대학.
- 장 식(1986), “과학기술이 현대조각의 재료와 표현기법에 미치는 영향,” 「홍익미술」, 제7호, 홍익대학교 미술대학.
- 洪明燮(1989), “現代美術의 내면적 傾向性を 통해 본 ‘직접성’의 生態論 [1],” 「空間」, 6월호, 空間社.
- ——(1989), “現代美術의 내면적 傾向性を 통해 본 ‘직접성’의 生態論 [4],” 「空間」, 10월호, 空間社.
- ——(1990), “現代美術의 내면적 傾向性を 통해 본 ‘직접성’의 生態論 [5],” 「空間」, 1월호, 空間社.
- 휴크 로버트, “前衛精神과 社會意識,” 「계명대학교미술회지」, 第1號, 최기득譯, 계명대학교 미술학과, n.d..

4. 事 典

- 月刊美術編(1989), 「세계미술용어사전」, 中央日報社.
- 韓國美術年鑑社(1986), 「한국미술대사전Ⅲ」.
- 季刊美術編(1984), 「現代美術用語事典」, 中央日報社.

(Abstract)

The Study of Formative Characteristics in Minimal Sculpture

Park, Ki-Ho

Fine-Art Education Major

Graduate School of Education, Cheju National University

Cheju, Korea

Supervised by Professor Moon, Ki-Sun

Minimal sculpture based on formalism originated with the American Fine art world(circles) under the influence of the art gestalt-psychology and the structural aesthetics in the mid-twentieth century.

Minimal Sculpture shows aestheticist deposition and, with a firm attitude and a strong coherence. Minimal sculpture tries to construct a new domain of sculpture. Such an endeavor is estimated in high achievement at the contemporary art after abstract expressionism. Without internal connection, minimal sculpture is reductive art which shows cubical form objects, a stable and single form, successive structures and technically refined beauty.

Formative Characteristics in the minimal sculpture are summarized in several ways in accordance with the change of formation. First, Minimal sculpture is a restorative and structural formative-art. In other words, minimal sculpture

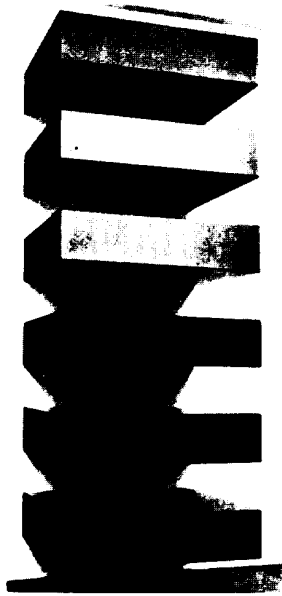
* A thesis submitted to the Committee of the Graduate School of Education, Cheju National University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Education in June, 1992.

make it possible to approach an object directly by a prior purity consciousness. Second, minimal sculpture reduces handy work to the minimum by the introduction of "Ready-made". Namely minimal sculpture start off with concern over the thing-in-itself and achieves their purposes by means of a minimal unit. Third, Minimal sculpture made relation with conventional painting. In other words minimal sculptors would intend to overcome "Illusion" by the introduction of a mono-cubical body that is "Real form". Forth minimal sculptors concentrate their concern on "On-the-spot" and temporal nature. In other words, minimal sculptors intended to pass the limit of sculpture and to guarantee autonomy by both the introduction of new art ienre "Happening" and emphasis on temporality against permanence.

To synthesize this study, minimal sculpture is characterized by strictness, non-individuality. And minimal sculpture emphasizes on situational character, visuality and temporality by the arrangement of basic units by means of a mathematical concept. In a word, minimal sculpture is the sculpture of structural characteristics.



參 考 圖 板



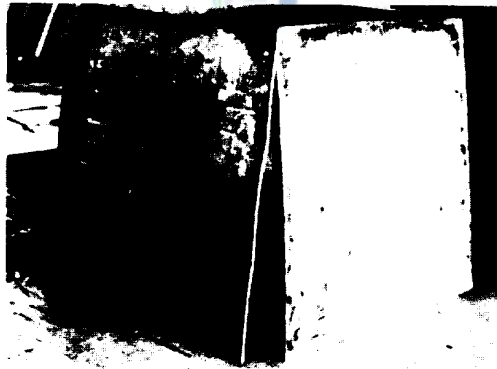
〈圖1〉 Donald Judd,
Untitled, 1966.



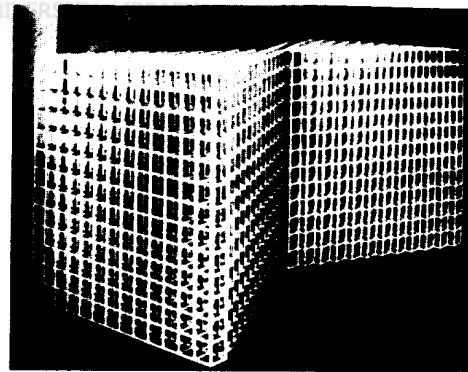
〈圖2〉 Robert Morris, untitled, 1965.



제주대학교 중앙도서관



〈圖3〉 Richard Serra, House of Cards,
1968/69



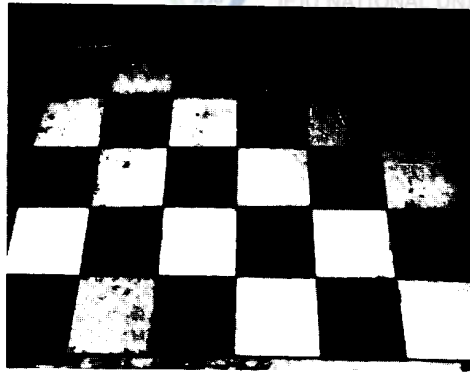
〈圖4〉 Sol Lewitt, 13/11 1985.



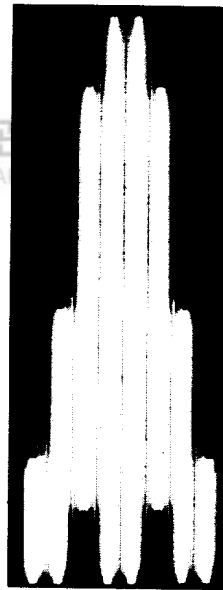
〈圖5〉 C. Brancusi, Endless Column, 1937.



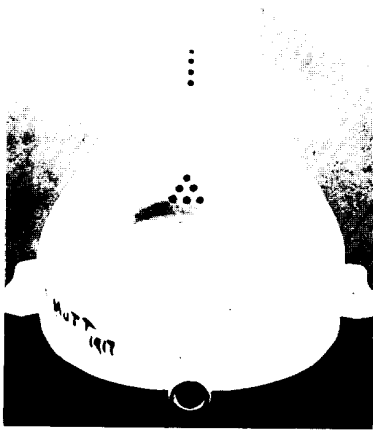
〈圖6〉 Carl Andre, Lever, 1966.



〈圖7〉 Carl Andre, Steel-Steel Plain, 1969.



〈圖8〉 Dan Flavin, Monument for V. Tatlin, 1966.



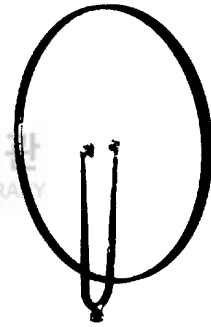
〈圖9〉 Marcel Duchamp, 샘,
1917.



〈圖10〉 Frank Stella, Saped Canvas,
1960~64



〈圖11〉 Marcel Duchamp,
병걸이 1914



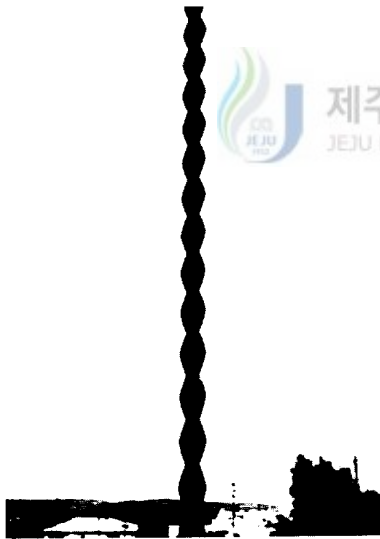
〈圖12〉 Marcel Duchamp,
Bicycle Wheel,
1913



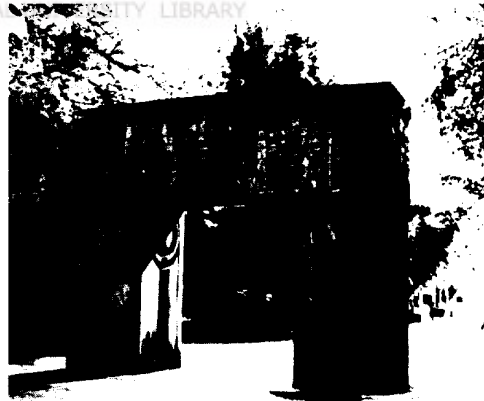
〈圖13〉 Auguste Rodin, Eve



〈圖14〉 Edgar Degas, Little Dancer of 14 years'



〈圖15〉 C. Brancuci, Endless column, 1937.



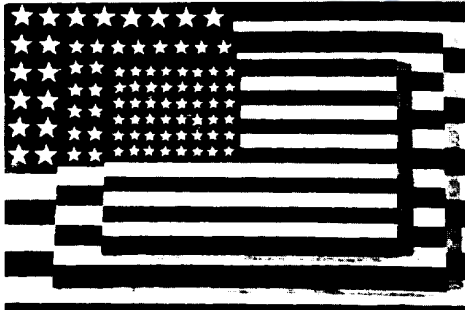
〈圖16〉 C. Brancuci, Gat of the Kiss, 1937.



〈圖17〉 Tony Smith, Amaryllis, 1965.



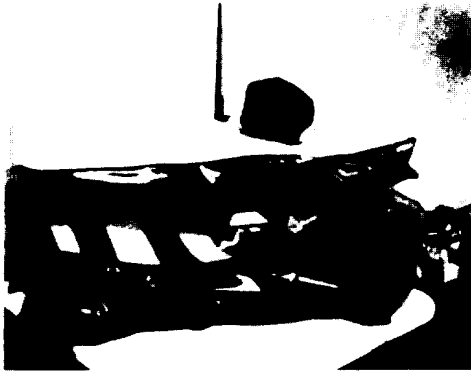
〈圖18〉 Robert Morris, Untitled, 1965.



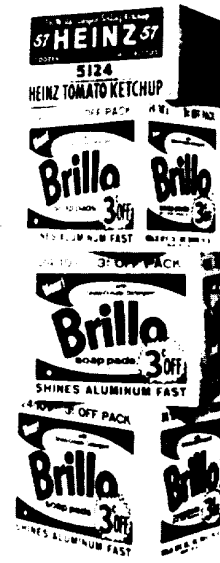
〈圖19〉 Jasper Johns, Flag, 1958.



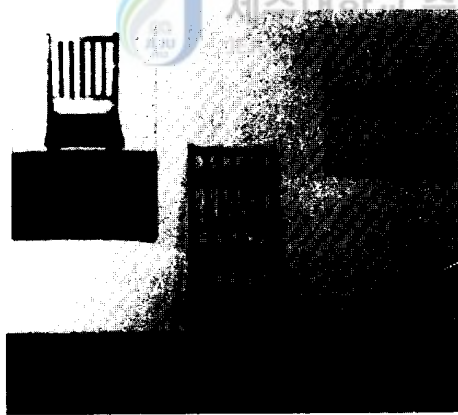
〈圖20〉 Jasper Johns, Ale Cans, 1960.



〈圖21〉 C. Oldenberg, Bacon, Lettuce and Tomato, 1962.



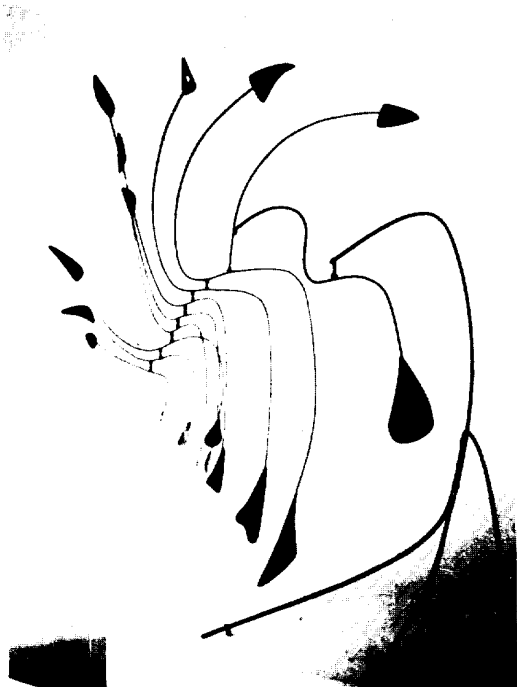
〈圖22〉 Andy Warhol, Brillo Baxes, 1964.



〈圖23〉 Joseph Kosuth, One and Three Chairs 1965



〈圖24〉 J. Cristo, Wrapped Costline 1968~69



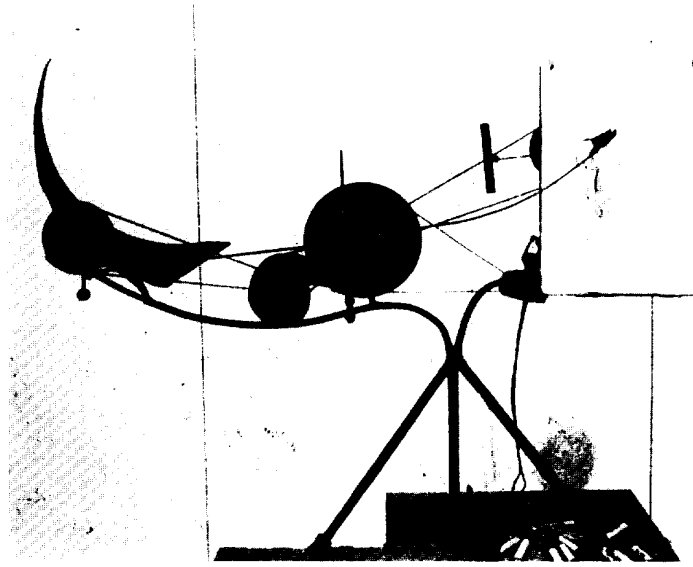
Alexander Calder, Mobile



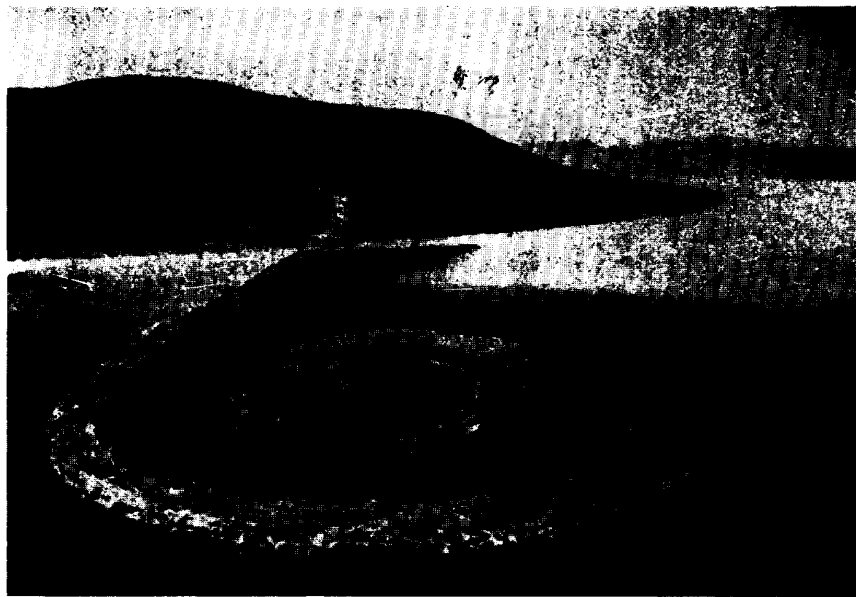
제주대
JEJU NATI



Vladimir Tatlin, Monument to
The Third International, 1920



Jean Tinguely, Motorized 1954



Robert Smithson, Blak rock, salt crystal,
and earth 1969~70