

로드코의 로드코 채플과 펠드만의 로드코 채플에서의 숭고성 표현에 관한 연구

A Study on Sublimity expressed by Rothko and Feldman respectively in their works of Rothko Chapel

김영희* / Kim, Young-Hee

Abstract

The sublime as one of categories of aesthetics has given a great influence over art. Particularly, painters of Color-field Abstract, which can be considered as the art of the sublime, have tried to sublimate their art to the level of spirituality through expression of sublimity. The purpose of this study is to grasp distinctive peculiarities of sublimity expressed by Rothko, a Color-field painter, in his architectural work, Rothko Chapel, and manifested by Feldman through his musical piece, also titled Rothko Chapel, respectively.

In conclusion, it is found that sublimity was expressed in both works through 'immobile procession' corresponding to 'dualism' of the sublime as Kant defined. More specifically, it is clarified that such immobility was expressed through the attributes of the sublime as suggested by Burke, and they implied dualism.

키워드 : 마크 로드코, 모튼 펠드만, 로드코 채플, 숭고

1. 서론

1.1. 연구의 배경과 목적

BC 5세기에서 17세기까지의 객관적, 형식적 미론이 17, 18세기를 거쳐 붕괴되면서, 미와 대결하는 다양한 가치들이 부각되었는데, 숭고는 그들 중 하나로 한때 예술의 성찰에서 중요한 것이었으나 곧 잊혀진 개념이었다. 그후 양차대전으로 인한 위기의식과 실존적 존재의식에 대한 물음은 새로운 도전과 실험 정신의 전위예술을 탄생시켰는데, 특히 추상표현주의의 한 국면인 색면추상의 화가들은 숭고를 통해 그들의 예술을 정신적인 차원으로 승화시키려 했다.

예술이 카타르시스나 유희범주를 벗어나게 되는 것이 숭고를 통해서이듯이, 숭고가 예술에 미친 영향이 매우 큼에도 불구하고 미학의 영역에서 숭고가 사라진 개념으로 남게 된 이유는, 숭고가 모호하고 애매한 감정을 지시한다는 점과 논리적인 언어로 숭고의 개념과 표현의 특성을 온전히 풀어낼 수 없다는 사실일 것이다. 따라서 이 숭고는 재조명해 볼 필요가 있다. 특히 건축과 타예술의 연계를 바탕으로 한다는 것은 건축의 깊은

이해를 위해서도 필요하다. 따라서 본 연구는 이 숭고성이 감각기관을 달리하는 시각예술인 건축과 청각예술인 음악에서 각각 어떻게 표현되는지를 파악하는데 그 목적이 있다.

1.2. 연구의 범위와 방법

본 연구는 예술에서의 숭고성의 표현에 관해 논하며, 그 범위는 색면추상화가인 마크 로드코(Mark Rothko)의 대표적인 숭고성의 표현작품인 로드코 채플(Rothko Chapel)과 이 건축작품을 악곡으로 표현한 모튼 펠드만(Morton Feldman)의 로드코 채플(Rothko Chapel)로 한정한다. 특히 로드코의 로드코 채플은 건축과 회화가 긴밀한 연관을 갖으므로, 회화를 포함하여 논하기로 한다. 본 연구의 진행방법은 다음과 같다. 숭고의 개념과 예술에서의 숭고성의 표현에 관하여 고찰하여 이론적 배경을 정립하고, 로드코의 로드코 채플과 펠드만의 로드코 채플을 각각 분석하여 이 작품들에서의 숭고성의 표현 특성을 밝힌다.

2. 숭고의 개념과 표현

2.1. 숭고의 개념

숭고의 어원은 그리스어의 'hypsous(높이)'에서 유래했다.

* 정회원, 홍익대학교 산미대학원 미술학 석사

롱기누스(Pseudo Longinus, 213-273)는 인간이란 인간이상으로 위대한 자를 초월해서 높은 것을 동경하는 존재로 보고, 숭고를 '위대한 정신의 반향'이라 주장했다.¹⁾

버크(Edmund Burke, 1730-1797)는 「미와 숭고의 관념의 기원에 대한 철학적 연구」에서 경험적, 생리학적 입장의 숭고를 자기보존에, 미를 사회성에 기인하는 것으로 보았으며, 숭고란 부정적인 쾌감으로, 고통이 현실이 아닌 관념적으로 존재할 때 자기보존 욕구를 만족시켜 숭고의 감정이 발생한다고 주장했다. 또한 그는 숭고의 속성으로 무한성(infinity), 모호성(vagueness), 광활함(vastness), 거대함(greatness), 연속성(succession), 균일성(uniformity), 어두움(darkness), 빛(light), 텅빔(vacuity) 등을 들면서, 자연의 대상에서 실례를 제시했다. 그중에서 거대함에 있어서는 깊이, 높이, 길이의 순서로 숭고의 정도가 강하며, 사선보다는 수직선이, 부드러운 표면보다는 거친 표면이 숭고가 강하다고 했다.

칸트(Immanuel Kant, 1724-1804)는 「판단력 비판」에서 미를 오성과, 숭고를 이성과 연관시켜 버크의 이론을 보다 체계화시켰다. 그는 미가 삶의 축진의 감정으로 직접적인 쾌감인데 비해, 숭고는 대상의 형식이나 형태가 없거나 불분명하므로 '무형식적'이라 할 수 있으며 이에 상상력의 한계를 느껴서 공포를 느끼지만, 곧 자신에게 그보다 우월한 이성 혹은 도덕성이 있음을 확인하면서 얻게 되는 감정²⁾이라고 했다. 이처럼 숭고는 생명의 저지와 고양이라는 대립되는 '이중적 성격'을 갖는다. 또한 칸트는 숭고를 수학적 숭고와 역학적 숭고로 구분하였는데, 수학적 숭고란 자연대상의 엄청난 '크기' 때문에 인식능력의 한계를 느껴서 야기되는 불쾌감을 이성으로 극복할 때의 감정이며, 역학적 숭고란 인간이 자연의 '위력' 앞에서 육체적으로는 무력함을 느끼지만, 우리의 내부의 본성은 손상될 수 없다는 것을 자각함으로써 자기보존의 공포에서 벗어나게 될 때의 감정이다. 칸트는, "자연의 미의 근거는 외부에서 찾아야 하지만 숭고는 우리 자신의 내부에서 찾아야 하므로 '주관적'이며, 숭고에 대한 인간의 체험은 그 근거에 도덕성을 암시하고 있다"고 주장했다.

다시 말해 칸트의 숭고는 자연경관 자체에 대한 것이라기보다는 신적인 질서에 대한 것이다. 즉 칸트의 숭고는 미학적 범주보다는 도덕적 범주에 속하며, 종교적인 외경의 감정도 포함하는 것이다. 따라서 숭고개념에 있어서 버크가 자연 대 인간으로 논했다면, 칸트는 신 대 인간으로 논했다고 할 수 있다.

2.2. 숭고의 예술

어떤 종류의 예술이 숭고와 연관될 수 있는지 살펴보면 다음과 같다. 중세 종교예술가들은 영원한 것을 중시함으로써 비

물질적 실재를 묘사하려 하였는데, 특히 빛을 자연을 초월한 정신적인 것으로 보고 성당의 스테인드글라스를 통해 신적인 것을 상징하려 하였다. 또한 뉴만(Newman)은 르네상스 시대의 미켈란젤로(Michelangelo)의 작품이 이상적 형태 속에 숭고함을 담고 있다고 보았다.³⁾ 이 숭고개념은 낭만주의 미학에 큰 영향을 미쳤는데, 셸러(Schiller)의 시를 구분하는 근거가 되기도 한다. 즉 소박한 시는 대상을 재현하는 것으로 유한한 것을 다루는 반면, 감상적 시는 영적, 이념적 예술로 무한을 표현한다. 이 이분법은 미와 숭고라는 이분법에 따르는 것으로, 전자가 절대적 재현의 예술이라면 후자는 절대적인 것을 재현하는 예술이다. 이런 구분은 슐레겔(Schlegel)에 의해 후에 고전주의와 낭만주의를 구분하는 근거가 된다. 즉 낭만주의 예술은 영적 갈망의 예술로서, 고대예술이 고유의 예술이라면 기독교 예술은 갈망의 예술이고, 전자가 고전주의적 미를 그리는 것이라면 후자는 낭만주의적 숭고를 대변한다고 보았다.⁴⁾ 이렇듯 숭고는 낭만주의 시인들에게 중요한 것으로, 콜리지(Coleridge)는 숭고를 최고의 미적 기준으로 삼기도 했다. 한편 낭만주의 풍경화가들은 숭고한 자연을 소재로 분명한 전경과 불확정적인 후경의 대비를 이용함으로써 무한한 자연력 앞에서 인간의 무력함을 표현하려 했다.⁵⁾ 이는 롱기누스가 한계지어진 것과 초월적 자연간의 긴장을 숭고의 근원으로 파악했듯, 알려진 것과 알려지지 않은 것 간의 긴장을 숭고로 본 것이다. 특히 프리드리히(Fredrich)의 풍경화는 절제되고 관념적인 숭고를 보여준다.

이상과 같이 숭고한 내용을 소재로 삼고 있는 숭고의 예술과 다르게 작품자체가 숭고의 경험을 야기하는 예술이 있다. 리오타르(Lyotard)가 전위예술을 숭고의 예술이라 주장한 것은 이런 선상에서이다. 전위는 기존의 예술개념 및 표현양식을 비판한다. 시에서는 정서의 조화와 아름답고 일관성 있는 구성을 배격하며, 회화에서는 우리가 세상을 보는 일반적 방식을 파괴하며, 음악에서는 멜로디와 음조를 파괴한다. 예를 들어 케이지(Cage)의 음악은 음들의 부드럽고 연속적인 연주의 기대를 벗어난다. 또한 건축에서도 투명성, 레이어(layer)와 같은 전위회화의 개념을 공간적으로 번역하는 등 형식주의에서 벗어난다.

리오타르는 이러한 전위예술을 칸트의 숭고개념의 '주관성', '이중성', '무형식성'과 결부시킬 수 있다고 보았다. 그는 다다이즘, 초현실주의, 미래파, 추상표현주의 등의 전위예술들 사이에서는 공통되는 객관적 속성을 찾을 수 없다는 점에서 주관성을 갖으며, 이는 숭고개념의 주관성과 유사하다고 보았다. 그는 전위예술 중에서도 특히 회화와 음악의 목적은 질료에 접근하는

3) Barnett Newman, The Sublime is Now, Art in Theory 1900-1990, Charles Harrison & Paul Wood ed., Blackwell Publishers, 1992, pp.50-52

4) K.E. Lokke, The Role of Sublimity in the Development of Modernist Aesthetics, JAAC, 1982, pp.423-425

5) K. 헤리스, 현대미술 : 그 철학적 의미, 오병남, 최연희 역, 서광사, 1988, p.66

1) 백기수, 미의 사색, 서울대학교 출판부, 1981, p.125

2) Immanuel Kant, 판단력 비판, 이석운 역, 박영사, 1974, pp.109-111, pp.136-137

것으로, 이는 무형식을 의미한다고 했다. 칸트에 의하면 형식이 없다면 남는 것은 질료이기 때문이다. 질료는 다양하고, 불안정하고, 순간적인 것이다. 또한 리오타르는 전위예술은 파괴와 건설이라는 이중성을 갖으며, 이는 숭고개념의 이중성과 유사하다고 보았다.

전위예술가 중에서 특히 로드코(Rothko)를 위시한 추상표현주의의 색면추상화가들은 숭고와 미는 양립할 수 없다는 버크의 숭고론에 동조하고, 거대한 색면과 색채가 갖는 상징성을 통해 버크가 제시한 무한성을 창조하려 했다.

3. 마크 로드코의 로드코 채플

3.1. 로드코의 작품세계

로드코(Mark Rothko, 1903-1970)는 색면추상의 대표적 작가로, '숭고'를 통해 무한하고 초월적인 정신적 세계를 표현하였다. 그는 융의 '집단무의식'⁶⁾을 토대로 한 신화정신이야말로 예술적 근원과 영감이 될 수 있다고 생각했으며, 본질적으로는 니체의 '디오니수스⁷⁾적 세계관'에 정신적 바탕을 두었다. 또한 디오니수스적 통일성의 느낌의 이해를 위한 니체의 요구에 따라, 로드코는 베토벤의 환희의 송가를 그림으로 변형시켜 음악과 시의 날카로운 수준에까지 올려놓았다. 즉 로드코는 니체가 가진 음악에 대한 감수성을 이어받아 이를 자신의 예술의 원천으로 삼은 것이다. 그는 초기에 신화사상과 초현실주의의 영향을 받아 신화적 주제와 생물형태를 표현했으나, 후에는 초월적이고 무한한 주제의 표현을 위해 색과 형이 단순화된 색면추상의 길로 들어섰다. 즉 그는 환희, 숙명, 비극 등의 인간의 기본적인 정서를 주된 주제로 삼아 형태, 색채, 규모 등의 전체적 조형요소를 통해 추상적 숭고를 표현했다.

3.2. 로드코 채플

(1) 특징

이 교회의 건축디자인은 1964년에 필립 존슨(Phillip Johnson)이 맡아 시작했으나, 후에 이 교회의 벽화를 맡은 로드코가 건축디자인까지 하게 되고, 1971년에 완성되었다. 이 교회는 로드코 예술에 있어서 '숭고미의 절정'이라 할 수 있으며, 디오니수스적인 것에 근거를 두는 니체사상이 반영된 작품이다.

6) 집단무의식 : 융(Carl Gustav Jung)은 개인적 무의식 밑에 놓인 집단적 또는 종족적 무의식이 전 인류의 공통적인 보편적 무의식이라 했으며, 예술작품의 본질은 초개인적, 전인류적인 정신과 심정의 호소이지, 개인적인 특성이 예술작품의 규준이 되는 것은 아니라고 했다.

7) 디오니수스 : 니체는 예술의 유형을 디오니수스적인 것(Dionysian)과 아폴로적인 것(Apollonian)으로 나누었는데, 디오니수스적인 것은 무형적이고, 도취적이고, 보편적인 것으로 음악과 같은 비조형예술을 말하고, 아폴로적인 것은 시각적이고 특수한 것으로 조형적 예술을 말한다. 이러한 두 유형의 예술충동 사이에는 대립되는 면이 있어서 서로 자극하면서 서로간에 더욱 강렬한 예술창조를 지향하게 되는 것이다.

월드먼(Waldman)은 이 교회의 벽화(회화)를 '경외스런 정신성'이라 표현했다. 건축디자인과 실내의 14점의 회화의 총체적인 조화를 통해 '숭고'라는 주제를 명료히 표현한 작품으로, 채플회화에서 환경으로서의 회화를 구현하고 외관은 주변환경과도 조화를 이루는 총체적인 '환경미술(Environment Art)'⁸⁾이다.

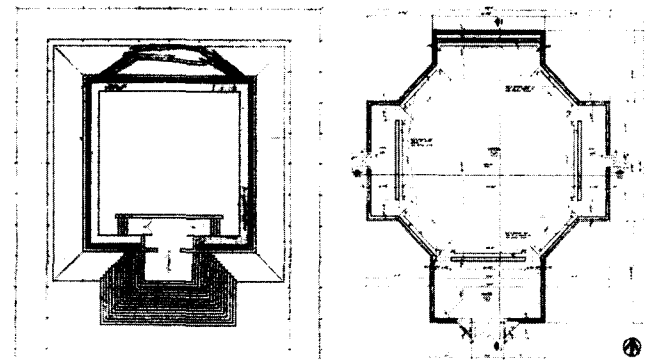
(2) 숭고성의 표현

이 교회에서의 숭고성은 '부동의 전진성'을 통해 표현된다. 즉 칸트의 숭고의 '이중성'에 부합되는 부동성(정지)과 전진성(움직임)의 이항대립적 개념으로 표현된다.

부동성은 버크가 숭고의 속성으로 제안한 연속성, 무한성, 모호성, 균일성, 거대함, 어두움과 대칭성으로 표현된다. 여기서 대칭성은 무한성에 포함되지만 분리시킨다. 이러한 개념들은 각각의 대립적 개념을 내포함으로써 '이중성'을 갖으며, 건축과 회화의 밀접한 관계를 통해 표현된다.

① 건축

로드코 채플의 초기의 평면도는 <그림 1>과 같으며, 이는 수 차례의 수정과정을 거쳐서 <그림 2>에서와 같이 계단이 제거된 팔각형으로 완성된다.



<그림 1> 로드코 채플, 초기 평면도(1964) <그림 2> 로드코 채플, 평면도(1970)

채플회화에 있어서 숭고성 표현을 위한 수직적 패널의 개념을 도입함에 따라 계단이 제거된 것이다. 계단은 관람자와 작품(회화)과의 거리감을 주고 작품이 높게 전시되게 하기 때문이다. 또한 사각형이 팔각형으로 수정된 것도 14개의 회화와의 긴밀한 관계를 통한 전시효과를 위해서이다. 실내가 팔각형인 경우는 중세의 동방 교회에서 흔한 경우로, 이는 종교적으로 8이라는 숫자⁹⁾는 완전수이기 때문이다. 팔각형의 평면형태는 입구벽과 후진벽을 축으로 대칭성을 갖기에 대칭적으로 서로 연관된 두 공간 속에 들어가는 듯한 효과를 주며,¹⁰⁾ 교회의 어느

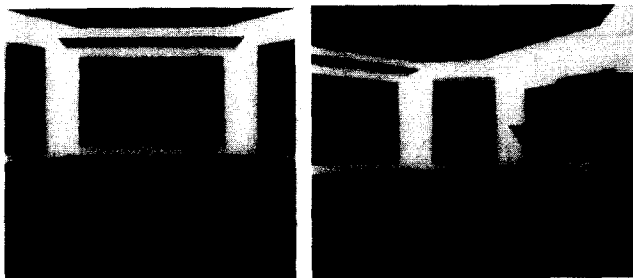
8) 환경미술(Environment Art) : 기존의 건축, 조각, 회화간의 전통적인 범주와 예술작품과 배경, 관객간의 구분하는 관례에서 벗어나, 이 모든 것을 공간과 시간, 그리고 행위의 끊임없는 연속체로 융합하고자 하는 예술이다.

9) 8이라는 숫자 : 유대교에서는 야훼를 나타내며, 완벽한 지혜나 광휘 등의 의미를 지닌다. 기독교에서의 8은 신생, 재생의 뜻으로 사용되어 성수반도 팔각형이다.

10) Steven Johnson, Rothko Chapel and Rothko's Chapel, Perspectives of

지점에서나 모든 회화를 거의 다 볼 수 있다. 그러나 중심축을 벗어나서는 비대칭성을 가지며, 특히 벽의 완만한 둔각은 관람객의 시선이 자연스럽게 옮겨갈 수 있어 전진성을 부여한다. 이와같이 평면형태의 대칭성과 비대칭성을 통해 부동의 전진성이 표현된다.

로드코는 도리아식 신전의 건축과 그리스 고전기 조각물에서 영감을 얻었다고 할 수 있다. 특히 그는 그리스 신전의 열주에서 개별성을 지니면서도 무한한 반복을 통해 형성되는 긴장감을 경험했을 것이다.¹¹⁾ 따라서 그는 팔각형의 평면도 내에서 건축(문)과 회화들을 반복, 순환시킴으로써 부동의 전진성을 표현한 것이다. <그림 3>, <그림 4>, <그림 5>는 각 방향의 회화의 내부를 나타낸다.



<그림 3> 채플 내부 북쪽의 전경 (후진패널과 양쪽의 각벽패널)

<그림 4> 채플 내부 북동쪽의 전경 (각벽패널과 양쪽의 후진패널, 측벽패널)

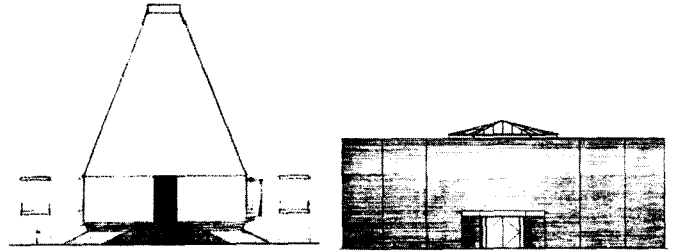
<그림 5>에서와 같이 문은 유일하게 건축과 회화의 만남의 요소이기에 로드코는 문에 중요한 의미를 부여했다. 즉 문의 높이가 회화의 중앙과 같은 높이로 문은 양쪽에서 회화의 음화와 같은 역할을 하며, 원근법적으로는 후퇴하는 듯한 효과를 낸다. 이와같은 문과 회화의 연결은 연속성을 부여하나, 이들은 개별적으로 분리되어 표현되므로 단절성도 갖는다. 즉 이러한 연속성과 단절성으로 부동의 전진성이 표현된다.



<그림 5> 채플 내부 남쪽의 전경 (입구패널과 양쪽의 각벽패널)

<그림 6>은 존슨의 초기의 입면도이며, 피라미드가 세워진 것과 같은 형태이다. 그러나 로드코는 채플내부를 압도하는 수직적 상승감이 그의 숭고한 수직적 패널(회화)을 왜소하게 하

고 효과를 분산시킬 수 있으므로, 낮은 지붕과 중앙채광창으로 수정했는데 <그림 7>과 같다. 즉 이로 인해, 앞의 <그림 3>에서 보듯이 낮은 천정고를 통해 거대한 패널의 수직성이 갖는 부동성이 강조된다.



<그림 6> 로드코 채플, 초기입면도(1964)

<그림 7> 로드코 채플, 입면도(1970)

로드코는 숭고성의 표현을 위해 어두움을 중요시하였다. 강한 조명보다는 희미한 빛을 선호했는데, 이러한 상태에서 회화의 미묘한 색상관계를 효과적으로 전달할 수 있다고 생각했다. <그림 8>은 로드코 채플의 개관당시의 조명체계를 나타낸다. 이는 지역(휴스턴)에 따른 강렬한 일광으로 회화의 신비로운 효과를 방해하였기에 1974년에 빛이 고루 퍼지게 하는 흰색의 장막(scrim)이 설치되었다<그림 9>.



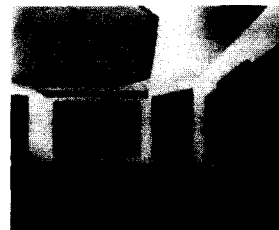
<그림 8> 로드코 채플, 개관당시의 조명체계(1971)



<그림 9> 흰색장막(scrim)의 조명 보조장치(1974)

그 후 1976년에 채광창 아래에 빛을 걸러주면서 반사시키는 방지막(baffle)이 설치되었다<그림 10>. 이 조명장치는 작품에 빛을 위쪽은 더 강하고, 아래쪽은 어둡게 비춤으로써 어두움과 밝음이 표현된다.

로드코는 숭고성의 표현을 위해서 실내의 벽과 바닥의 색채와 질감도 중요시하였다. 벽은 스프레이된 석회 위에 광택이 없는 중성적인 색상의 수성안료가 선택되었고, 바닥에는 광택이 없



<그림 10> 현재의 방지막(baffle) 장치(1976)

는 푸른색이 감도는 암갈색의 아스팔트타일이 선택되었다. 즉 버크가 숭고의 속성으로 제안한 거친질감과 어두운 색상으로 상당량의 빛을 흡수시킴으로써 작품(회화)를 감상하기에 적합한 어두움을 표현한 것이며, 이는 부동성을 표현한다.

New Music 32/2, 1994, p.13

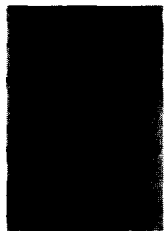
11) John Fischer, Mark Rothko, Portrait of the Artist as an Angry Man, Harpers' Magazine, Jul., 1970, p.22

노들먼(Nodelman)은, “바닥의 푸른색이 감도는 암갈색이 내포하는 검정색과 붉은색의 대립구조 속에서 암시적인 파랑색이 초월로서의 중재역할을 해줌으로써 숭고의 개념을 표현한다”¹²⁾고 했다. 검정색이 죽음이나 유한성을 의미하는데 비해 붉은 자주색은 신성함, 무한성을 의미하며, 파랑색은 천상의 색이자 초월을 나타내기 때문이다. 이와 같이 색상에서 무한성과 유한성의 대립을 통한 부동의 전진성이 표현된다.

② 회화

로드코 채플 내에 배치되어 있는 회화는 고른 색면이나 거의 유사한 형태에서의 균일성, 색상의 어두움, 패널(회화)의 형태에서 나타나는 수직성과 스케일의 거대함으로 부동성이 표현된다. 특히 패널의 스케일의 거대함은 관객을 압도하여 자신의 실존과 대면하게 하지만, 다음 순간에 스스로를 거대한 크기의 작품과 동일시하면서 고양된 힘을 가지게 된다. 또한 회화 속에서 뿜어져 나오는 듯한 신비로운 빛¹³⁾은 회화의 색상의 어두움과 대립되어 부동의 전진성이 표현된다.

그밖에도 무한성이 표현되는데, 로드코 자신도 채플회화에 대해서 ‘유한하고 무한한 것’을 그리는 것이라고 말했으며,¹⁴⁾ 이 개념은 회화의 대립적인 양식을 통해 표현된다. 즉 외부형태에 있어서 단일패널 대 삼면패널, 내부구성에 있어서 자주색 모노크롬 대 검정색 하드-에지(hard-edge)의 양식¹⁵⁾으로 대립된다. <그림 11>은 각벽의 패널로 자주색 모노크롬의 단일패널을 나타내며, <그림 12>는 측벽의 패널로 검정색 하드-에지의 삼면패널을 나타낸다.



<그림 11> 각벽의 패널(자주색 모노크롬, 단일패널)



<그림 12> 측벽의 패널(검정색 하드-에지, 삼면패널)

먼저 외부형태에 있어서, 삼면패널양식은 건축적 특징(거대한 벽면) 때문에 선택된 수직적인 패널의 연속체라고 할 수 있는데, 중세와 초기 르네상스 제단화와 관련이 있기 때문에 전

12) Sheldon Nodelman, The Rothko Chapel Paintings : Orgin, Structure, Meaning, University of Texas Press, Texas, 1997, pp.140-141

13) 샘 헌터는, “로드코의 백열빛으로 빛나는 색면이 마술적이고도 변화하는 대기를 창출하여 물질의 물리적 한계를 용해시키고 새로운 시적 실체를 창출해낸다”고 평했으며, 토마스 헤스는 그 점에서 휘슬러의 <야상곡>과 비유하였다.

14) Dore Ashton, Rothko Chapel in Houston, Studio International, Vol.181, No.934, June 1971, p.274

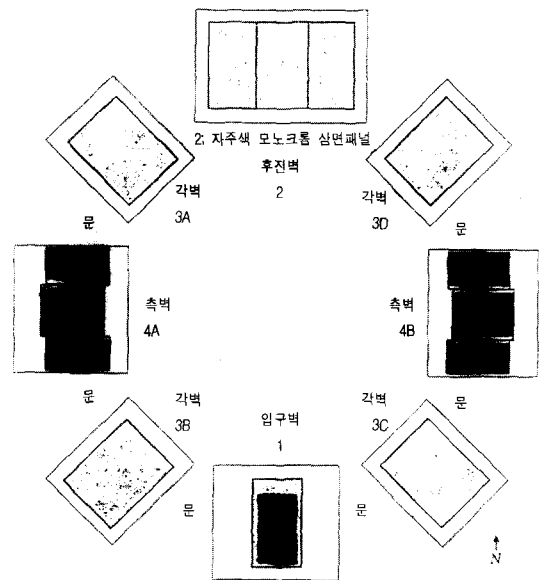
15) 검정색의 사각형태가 있는 패널을 의미하는데, black-figure painting이라 표기하는 경우가 많지만, 가장자리를 마스킹 테이프로 처리한 하드-에지라는 특성이 중요하기 때문에 일괄적으로 ‘하드-에지’라고 명칭하였다.

통적이고 종교적인 초월적 의미를 지니며, 무한성을 나타낸다. 이에 비해 단일패널양식은 유한성을 나타낸다.

또한 내부구성에 있어서, 자주색 모노크로양식이 무한성을 나타내는데 비해 검정색 하드-에지양식은 유한성을 나타내는데, 이는 색상, 붓자국의 차이 때문이다. 색상에서 검정색의 유한성과 자주색의 무한성이 대립되고, 자주색이 내포하는 암시적인 파랑색이 중재를 하게된다. 샌들러(Sandler)는 “파랑색, 자주색, 황금색 등이 성화에서 사용되는 색상이며, 채플회화의 파랑색과 자주색은 이와 연결되고, 황금빛은 빛이 대체한다”고 하기도 했다. 또한 붓자국에서의 차이를 보면, 자주색 모노크롬에서의 미세한 붓자국들은 패널자체나 관객과 비교해 무척 작기에 가상의 동일화가 어렵지만, 그 붓자국들이 화면에서의 유일한 형태이므로 점차 자각할 수 있게 된다. 따라서 관람객은 자신을 붓자국과 동일시하게 되고, 자신의 크기를 축소시키는 경험과 함께 무한히 광대한 공간으로 침투하는 것과 같은 느낌을 갖게 되므로 ‘무한성’을 느낄 수 있게 된다.¹⁶⁾ 또한 붓자국의 미세함은 패널의 스케일의 거대함과 대립을 이루므로 자주색 모노크롬은 부동의 전진성을 갖는다고 볼 수 있다. 이에 비해 검정색 하드-에지는 붓자국이 거의 나타나지 않으므로 ‘유한성’을 나타낸다. 또한 자주색 모노크롬은 형식적으로 가장자리 틀이 불분명하므로 ‘모호성’을 나타내는 반면 검정색 하드-에지는 가장자리가 뚜렷하므로 ‘명료성’을 나타낸다.

그러므로 자주색 모노크롬이 무한성과 모호성으로, 삼면패널 양식이 무한성으로 부동성을 표현하는 반면, 검정색 하드-에지는 유한성과 명료성으로, 단일패널 양식은 유한성으로 전진성을 표현하는 것이다.

<그림 13>은 채플회화의 배치와 구성을 나타낸다.



4A~4B : 검정색 하드-에지 삼면패널 1 ; 검정색 하드-에지 단일패널 3A~3D : 자주색 모노크롬 단일패널

<그림 13> 채플회화의 배치와 구성

16) Sheldon Nodelman, op. cit., pp.300-301

건축상 입구벽과 후진벽이 축을 이루게 되는데, 이 축을 중심으로 양쪽에 배치된 문과 회화가 대칭을 이루고, 축을 벗어나서는 비대칭을 이룬다. 즉 대칭성에 의한 부동성과 비대칭성에 의한 전진성이 표현된다.

도미니크(Dominique)는, “채플회화에서 주축을 이루는 입구 패널과 후진패널에 검정색 하드-에지의 단일패널과 자주색 모노크롬의 삼면패널을 배치시킴으로써 유한성과 무한성의 대립 개념이 표현된다”고 했다. 특히 후진패널의 경우 건축적으로 후진벽이 움푹 들어가 있어서 마치 후광과도 같이 후진패널을 감싸고 있어서 절대적인 것을 잘 나타낸다.

후진패널과 측벽의 패널들은 삼면패널이란 점에서 삼각형 구도를 이루고, 입구패널과 측벽의 패널들은 검정색 하드-에지 패널이란 점에서 삼각형 구도를 이루면서 대립된다. 즉 삼면패널의 무한성과 검정색 하드-에지의 유한성이 대립된다. 이러한 구도 안에서 각벽의 패널(자주색 모노크롬)들은 대립을 조절해주는 역할을 하며, 간헐적으로 반복됨으로써 단절과 연속성이라는 대립된 개념을 갖는다. 이와 같이 채플회화의 배치에서 부동의 전진성은 표현된다.

③ 소결

로드코 채플은 건축과 회화, 회화와 회화의 전체적 연결을 통해 ‘숭고성’이라는 주제가 명료히 표현된다. 숭고성은 ‘부동의 전진성’을 통해 표현되며, 구체적인 표현특성은 <표 1>과 같다.

<표 1> 로드코의 로드코 채플에서 숭고성(부동의 전진성)의 표현특성

항목	로드코의 로드코 채플
연속성(단절성)	• 건축(문)과 회화의 반복, 순환에 의한 연속성과 개별적 분리에 의한 단절성 • 각벽의 패널의 반복에 의한 연속성과 간헐적인 단절성
무한성(유한성)	• 바닥이 내포하는 붉은색의 무한성과 검정색의 유한성 • 삼면패널의 무한성과 단일패널의 유한성 • 자주색 모노크롬의 자주색과 붓자국을 통한 무한성과 검정색 하드-에지의 검정색과 붓자국이 거의 없는 유한성 • 주축을 이루는 자주색 모노크롬, 삼면패널의 무한성과 검정색 하드-에지, 단일패널의 유한성 • 삼각형구도를 통한 삼면패널의 무한성과 검정색 하드-에지의 유한성
대칭성(비대칭성)	• 팔각형 평면형태에서의 입구벽과 후진벽을 축으로 한 대칭성과 비대칭성 • 문과 회화의 배치에서의 입구패널과 후진패널을 축으로 한 대칭성과 비대칭성
모호성(명료성)	• 자주색 모노크롬의 불분명한 톤의 모호성과 검정색 하드-에지의 또렷한 톤에 의한 명료성
균일성(다양성)	• 회화의 고른색면과 유사한 형태에서의 균일성
거대함(미세함)	• 패널의 스케일의 거대함과 자주색 모노크롬의 붓자국의 미세함 • 패널의 수직성(낮은 천장고를 통해 강조)
어두움(밝음)	• 방지막(baffle)의 조명장치를 통한 아래쪽의 어두움과 위쪽의 밝음 • 벽과 바닥의 거친 질감, 바닥의 색상의 어두움 • 회화의 색상의 어두움과 화면에서 뿜어져 나오는 듯한 빛

* ()안은 대립되는 개념이다.

4. 펠드만의 로드코 채플

4.1. 펠드만의 작품세계

펠드만(Morton Feldman, 1926-1987)은 ‘불확정음악’을 도입

하고 기보상의 혁신을 주도한 실험적 음악가이다. 그의 작곡스타일은 그의 설명에 따르자면, 음악가들에게서 보다는 추상표현주의를 비롯한 시각예술가들에게서 보다 많은 영향을 받았다고 한다.¹⁷⁾

그의 작품세계는 기보법상으로 제3시기로 나눌 수 있는데, 그대륙 기보를 위주로 하는 제1시기, 무리없는 전통적 기보로서 음머리만으로 기보되는 제2시기, 전통적 기보법의 제3시기로 나뉜다. 그의 음악은 억제된 강약의 처리, 단순함의 추구, 청중과의 결합, 미국적인 정신의 추구 등을 특징으로 한다. 특히 새로운 선율, 화성 등에는 덜 집중하면서, 지금까지 덜 친숙했던 공간과 시간의 관계에 집중했다. 즉 그는 음악적 공간인 부동성을 묘사하기 위해 많은 시도를 했으며, ‘부동성’이야말로 회화로부터 자신의 음악에 취한 가장 중요한 요소라고 했다.¹⁸⁾

4.2. 로드코 채플

(1) 특징

로드코에게 헌정하고, 로드코 채플(교회)의 건설을 기념하기 위해 작곡된 곡으로, 1972년에 로드코 채플(교회)에서 시연되었다. 펠드만은 이 악곡을 준비하는 동안 교회를 방문하고는 후에 말하길, “로드코가 배열해 둔 방식에 의해 생겨난 회화의 전체적 리듬은 연속성을 창출해 내고 있었다. 색채와 규모를 반복하면서도 극적인 흥미를 유지하는 것이 이 작품에서 가능했다면, 이것을 기릴 음악은 일련의 아주 대조적인 부분들이 서로 뒤섞이게 해야 할 것 같았다. 그래서 내가 생각해낸 개념은 그리스 신전의 프리즈(frieze)와 유사한 ‘부동의 전진’이었다”¹⁹⁾라고 했다. 즉 이 곡은 로드코의 로드코 채플(교회)의 ‘숭고성’을 그대로 표현한 작품이라 할 수 있다.

(2) 숭고성의 표현

이 악곡에서의 숭고성은 ‘부동의 전진성’을 통해 표현된다.

즉 칸트의 숭고의 ‘이중성’에 부합되는 부동성(정지)과 전진성(움직임)의 이항대립적 개념으로 표현된다.

부동성은 버크가 숭고의 속성으로 제안한 연속성, 대칭성, 모호성, 균일성으로 표현된다. 이러한 개념들은 각각의 대립적 개념을 내포함으로써 ‘이중성’을 갖으며, 펠드만 자신이 ‘정적이고 추상적’이라고 했던 2악장에서 가장 명확히 표현된다.

① 전체 악곡

펠드만은 로드코의 로드코 채플(교회)에서의 부동의 전진성을 표현하기 위해 그의 음악을 개별적인 부분들로 분리해 표현했으며, 각 악장을 다음과 같이 설명한다. 1악장 : 음창조의 긴

17) Thomas Delio, The Music of Morton Feldman, London : Greenwood Press, 1966, p.99

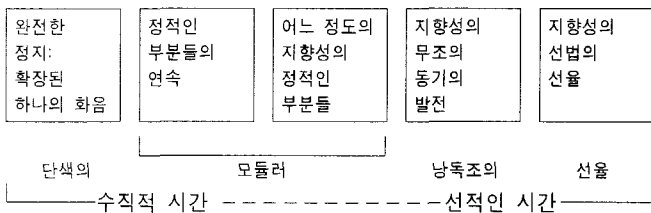
18) Morton Feldman, Morton Feldman Essays, Edited by Walter Zimmerman Cologne : Beginner Press, 1985, p.137

19) Ibid., p.141

도입부, 2악장 : 합창과 차임을 위한 보다 정적이고 추상적인 부분, 3악장 : 소프라노, 비올라, 팀파니를 위한 주제가 드러나는 간주곡, 4악장 : 비올라와 비브라폰에 나중에 합창이 가세하여 콜라주효과를 내는 서정적 종결부²⁰⁾

또한 다양한 종류의 시간을 사용했는데, 어떤부분은 선적이고 역동적이며, 어떤부분은 수직적이며 정체되어 있다는 느낌을 준다. 크레이머(Kramer)는, “펠드만의 음악이 목적론적 시간관과는 다른 수직적 시간의 요체를 보여준다”²¹⁾고 주장한다.

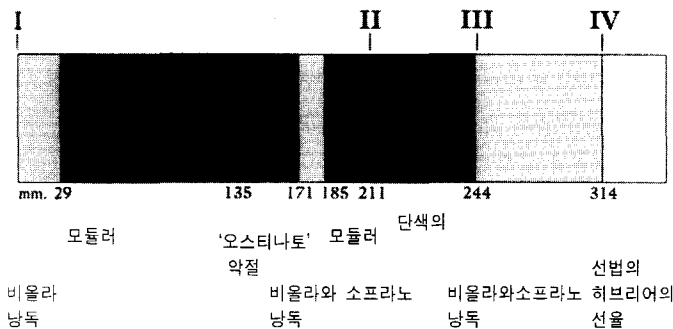
<그림 14>는 로드코 채플에서 연속적으로 보여지는 다섯 종류의 시간이다.



<그림 14> 로드코 채플, 다섯 종류의 시간

<그림 14>는 가장 수직적 시간에서 가장 선적인 시간까지를 보여준다. 부동의 전진성의 표현을 위해 선적이고 수직적인 시간을 혼합시킨 것이다. 단색의 2악장은 가장 수직적인 시간이고 결론적인 히브리어의 주선율은 가장 선적임을 알 수 있다.

<그림 15>는 다양한 표면들, 즉 시간들이 어떻게 악곡의 형태를 결정하는지의 전체성을 보여준다.



<그림 15> 로드코 채플, 다양한 시간에 의한 전체적 구조

<그림 15>에서 가장 수직적 시간은 검정색으로, 정적인 모듈러 악절은 어두운 회색으로, 지향적 시간의 요소들인 하나의 모듈러 악절 즉 오스티나토(ostinato)²²⁾ 악절은 중간 회색으로,

20)Ibid., p.141

21)Jonathan Kramer, The Time of Music : New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies, New York : Schirmer Books, 1988, pp.384-386

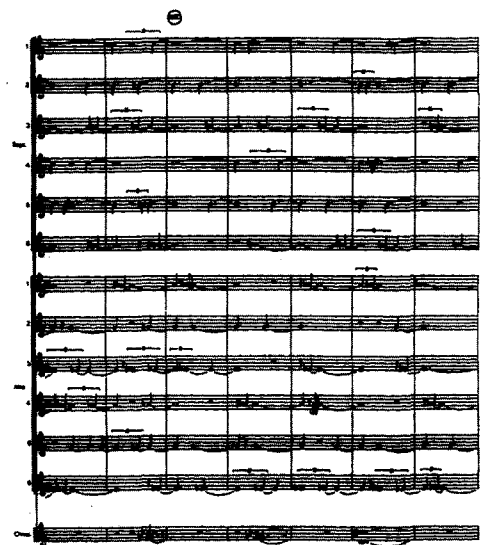
22)오스티나토(ostinato) : 어떤 일정한 음형을 악곡 전체를 통하여, 혹은 통합된 악절 전체를 통하여 동일성부, 같은 음높이로 계속 되풀이하는 것을 말함.

선적인 무조의 낭독은 밝은 회색으로, 그리고 가장 선적인 선법의 선율은 흰색으로 나타낸다. 이런 식의 단절은 펠드만의 작품에 있어서 흔한 일은 아니다. 그의 음악은 대부분 부드럽고 연속적이기 때문이다. 이와 같이 수직적 시간(정적인 부분)과 선적인 시간(역동적 부분)의 병치에 의한 연속성과 개별적 분리에 의한 단절성은, 건축(문)과 회화의 배치에서와 유사한 부동의 전진성을 나타낸다.

② 2악장

펠드만이 로드코의 로드코 채플에 관련시킨 부분은 가장 수직적 시간(정적인 부분)인 2악장(211마디-244마디)이다.²³⁾ 정적에서 시작해서 정적으로 끝나는 이 악장의 들어서 분별하기 어려운 박자, 회박하고 수직적인 질감, 특히 신령스럽고 어디서 나오는 소리인지 알 수 없는 음조는 모호성을 나타낸다. 그러나 끝부분은 비올라를 위해 쓰여진 느린 피치카토(pizzicato)²⁴⁾의 멜로디로써 명료성을 나타낸다. 이는 채플회화의 모노크롬의 불분명한 가장자리들, 하드-에지의 또렷한 가장자리들과 유사하다. 이러한 모호성과 명료성은 부동의 전진성을 표현한다.

<그림 16>은 218마디에서 224마디까지 악보를 보여준다.



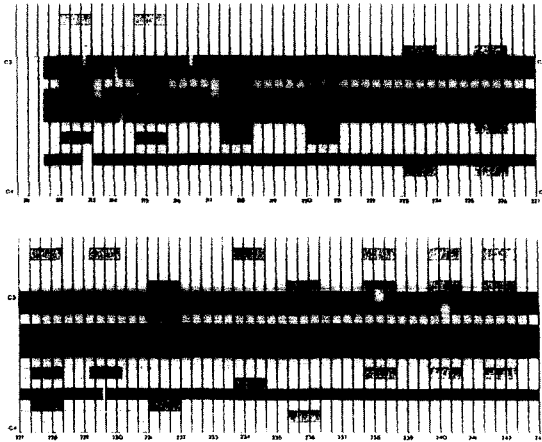
<그림 16> 로드코 채플, mm.218-224

여섯 명의 소프라노와 여섯 명의 알토가 연속적인 선으로 노래한다. 보컬과 차임 모두의 역동성은 거의 확인할 수 없고 분절을 거의 감지할 수 없는 결을 만들어낸다. 불규칙적인 차임 역시 음악적 공간을 채우는 것이지 시간적 흐름을 분절하는 것은 아니다. 리듬의 흐름이나 분절은 거의 없이 각 부분은 유연하게 연결된 듯 보인다.

<그림 17>은 이곡의 이러한 부동성을 명료하게 보여주는 전체적인 움직임을 시각적으로 치환해 보여준다.

23)Steven Johnson, op. cit., p.36

24)피치카토(pizzicato) : 바이올린 혹은 첼로 등 현악기에서 활로 켜는 대신 기타나 하프같이 손가락으로 튕기는 주법이다.



■ 보컬 〰️ 차임

<그림 17> 로드코 채플, 그래프의 변형

수평축을 따라 시간을 수직축을 따라 음높이를 나타낸다. 이 그래프는 한 박자를 사각형 하나로 표시하는데, 사각형 공간으로서의 작품의 전반적인 이미지이다. <그림 17>의 그래프에서는 음고와 소리의 균일성으로 부동성이 표현된다. 존슨(Johnson)은, “이러한 2악장의 균일성은 시간이 정지된 듯한 효과를 내는데, 시간의 흐름 속에서 어느 한 순간도 따로 구분할 수 없이 하나의 길게 확장된 순간을 제시하기 때문이다”²⁵⁾라고 말했다. 이러한 부동성은 채플회화의 고른 색면에서와 유사하다.

또한 그래프에서 수직축을 중심으로 한 어느 정도의 대칭성을 가지며, 비대칭성과 함께 부동의 전진성이 표현된다. 이는 채플의 팔각형 평면형태, 건축(문)과 회화의 배치에서의 부동의 전진성과 유사하다.

<그림 18>에서와 같이 보컬라인은 6음음계 A로 나타난다. 두 파트로 나뉜 보컬이 각자의 음조를 연주하여 각 음들의 연속적 표현을 가능하게 한다. 이 역시 부동성을 나타낸다. 차임은 곡 전체에 걸쳐 6음음계 B를 연주하며 6음음계 A를 뒷받침해 준다. 6음음계 A는 아홉 개의 반음(Eb4에서 C3까지)으로

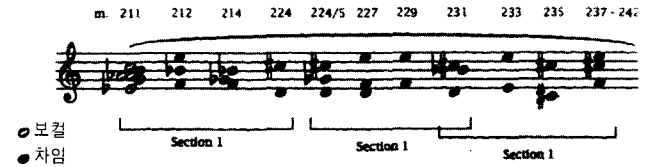


<그림 18> 로드코 채플, 6음음계 A와 B

제시된다. 이 부분은 이중음 G-Ab4에 이르러 대칭적인 두 부분으로 나뉘고 이러한 대칭 수직적 관계는 부동성을 나타내지만, <그림 17>의 그래프에서 알 수 있듯이 이중음 G-Ab4는 유동하는(비대칭적) 음으로써 전진성을 표현한다. 즉 2악장의 표면적 부동성은 복잡하고 동요하는 내부를 감싸고 있음을 알 수 있다. 처음에 정지되고 부드럽게 보이던 것이 자세히 보면 끊임없이 변화하고 움직이고 있는 것이다. 6음음계 A는 2악장 전체에 걸쳐서 지속된다. 6음음계 A를 보충해주는 6음음계 B와 결합되면 12개의 화음의 전체를 이룬다. 즉 6음음계 A는 6음음계 B와 전

회적 대칭구조를 이룸으로써, 추상적인 음들의 집합에서도 구조적 관계가 존재하는 것이다. 이러한 대칭성으로 부동성이 표현된다.

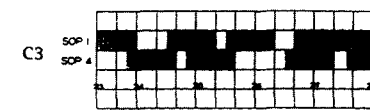
<그림 19>는 6음음계 B가 선형적으로 제시되고, 동시에 제시되지 않음을 보여준다.



<그림 19> 로드코 채플, 6음음계 B의 선형적 제시

오선 아래의 검은 선들은 하나의 완결된 전체에 의해 드러나는 일련의 선형적 공간들을 표시한다. 차임소리는 결코 멈추지 않기에, 차임의 음들이 사그러드는 시간의 길이는 다양하고 측정하기도 어렵다(그림 17의 그래프를 보면 차임의 음들은 시작된 후 최소한 세 박자는 지속되는 것으로 나타난다). 이 6음음계는 선적으로 전개되어야만 12개의 모든 음들이 하나의 전체로서 이루어질 수 있다. 이러한 선형적 제시를 통한 단절성과 연속성으로 채플의 각벽 패널의 배치와 유사한 부동의 전진성이 표현된다.

이 곡의 역동적 특징(전진성)은 음색의 미세하고 끊임없는 변화, 호흡의 위치, 모방적 선율 등을 통해 강조된다. 이 역동적 음영 중 가장 두드러지는 것은 보컬의 음색과 음조의 특성상의 변화이다. 이러한 음영은 가수들이 숨을 쉬느라 지속되던 소리가 단절될 때 잘 감지된다. <그림 20>는 한 부분을 그래



<그림 20> 소프라노 I과 IV

프 형태로 나타낸 것이다. 이 부분은 C3음을 두 음역으로 동시에 연주하는 소프라노 I과 IV를 보여준다. 이 그래프에서 보이는 다섯 마디는 <그림 17>의 곡 전체를 나타내는 큰 그래프에서 보면 빈자리 없이 뻗뻗하게 보인다. 즉 연속성을 갖는다. 그러나 이 음은 소프라노 두 파트가 나누어 부르기 때문에 호흡이 엇갈리게 배열되고, 이러한 단절성은 <그림 20>에서 띄어 있는 사각형들의 휴지부로 표시된다. 즉 C3음의 음색의 변화에 의한 단절성과 명백한 박자나 박동을 느낄 수 없는 연속성을 통해 부동의 전진성이 표현된다. 이와 비슷한 효과는 <그림 21>에서와 같이 알토 I과 IV가 이중음역으로 연주하는 Ab4음



<그림 21> 알토 I과 IV

에서도 나타난다. 여기서 네 마디 중의 유일한 휴지부는 234마디의 마지막 박자에서 알토 IV가 4분

25)Steven Johnson, op. cit., p.31

음 쉬는 것뿐이다. 그러나 악보상으로는 그래프에서 보이는 가
노다란 하얀 선이 있는 부분에서 재분절이 필요하다. 알토 I
은 234마디의 두 번째 박자 공간과 235마디의 두 번째 박자로
넘어가는 1/3지점에서, 그리고 236마디의 두 번째 박자의 중간
에서 재분절하며 동시에 호흡을 한다. 표면상 거의 뻑뻑하게
매꾸어진 듯한 연속음 사이의 단절부들은 이렇게 엇갈리게 배
치되어서 알토 IV의 휴지부에도 불구하고 Ab4는 연속적인 음
으로 들린다. 이 음의 음조와 밀도는 끊임없이 흐른다. 이와같
은 연속성과 단절성으로 부동의 전진성이 표현된다. <그림
20>와 <그림 21>에서의 엇갈림은 엄격한 모방에 근거하는 것
이다.

<그림 22>은 213마디에서 220마디까지의 소프라노 I과 II
의 리듬패턴을 보여준다.



<그림 22> 소프라노 I과 II의 리듬패턴

세 마디 엇갈린 채로 리듬의 모방, 반복은 엄격히 지켜지고
있다. 이와 유사한 대위법은 소프라노 I과 IV에서는 두 마디
엇갈려 나타나며, 각 부분에 상응하는 알토 파트도 각각 똑같
은 간격을 유지하며 모방한다. 이러한 모방의 패턴은 2악장이
끝날 때까지 모든 보컬에서 유지된다. 이러한 리듬의 모방, 반
복을 통한 연속성과 일정한 간격의 엇갈림을 통한 단절성은 2
악장 전체에 각벽 패널의 배치와 유사한 부동의 전진성을 부여
한다.

③ 소결

로드코 채플은 전체적 구조와 2악장에서 ‘승고성’이 명료히
표현된다. 승고성은 ‘부동의 전진성’을 통해 표현되며, 구체적인
표현특성은 <표 2>와 같다.

<표 2> 펠드만의 로드코 채플에서 승고성(부동의 전진성)의 표현특성

항목	펠드만의 로드코 채플
연속성(단절성)	<ul style="list-style-type: none"> • 전체구조에 나타나는 수직적 시간(정적인 부분)과 선적인 시간(동적 인 부분)의 병치에 의한 연속성과 개별적 분리에 의한 단절성 • 2악장 차임의 6음음계의 선형적 제시를 통한 단절성과 연속성 • 2악장 보컬의 호흡의 위치에 의한 단절성과 명백하지 않은 박자나 박동 에 의한 연속성(예) C3음의 소프라노 I과 IV, Ab4음의 알토 I과 IV) • 2악장 보컬의 리듬의 모방, 반복을 통한 연속성과 일정한 간격의 엇 갈림을 통한 단절성
대칭성(비대칭성)	<ul style="list-style-type: none"> • 2악장 전체 움직임의 그래프상에서의 수직축을 중심으로 한 대칭성과 비대칭성 • 2악장 보컬의 6음음계에서 이중음 G-Ab4를 중심으로 한 대칭성과 이중음 G-Ab4의 유동성(비대칭성) • 2악장 보컬의 6음음계와 차임의 6음음계의 전회적 대칭성
모호성(명료성)	<ul style="list-style-type: none"> • 2악장의 분별이 어려운 박자, 회박하고 수직적인 질감, 신령스러운 음조 등을 통한 모호성과 2악장 끝부분의 피치카토의 명료성
균일성(다양성)	<ul style="list-style-type: none"> • 2악장 전체 움직임의 그래프상에서의 음고의 균일성

* ()안은 대립되는 개념이다.

5. 결론

승고는 한정된 지식의 차원, 이미 확립된 것보다 더 넓은 지
평으로, 즉 무한하고 초월적인 정신적인 세계로 우리의 마음이
향하게 한다. 승고는 예술에 있어서 미적인 것과 갈등을 일으
키고 감각적으로 유쾌하지 않은 것, 예술에서 금기되어진 것
등을 등장시키는 역할을 하였으며, 미적인 진지함도 승고를 통
해서이다. 승고가 인간의 힘, 능력에 대한 심미적 자기의식이라
면, 전위예술은 예술영역에 대한 심미적 반성으로 승고의 예술
이라 볼 수 있다.

전위예술가로서 색면추상화가인 로드코의 승고미의 절정을
이루는 건축작품인 로드코 채플과 펠드만의 음악작품인 로드코
채플의 분석을 통한 연구결과, 칸트의 승고의 ‘이중성’에 부합
되는 ‘부동의 전진성’을 통해 승고성이 표현됨이 나타났다. 이
부동성은 버크가 제안한 승고의 속성으로 표현되며, 이 개념들
은 각각의 대립적 개념과 함께 표현됨으로써 이중성을 내포하
고 있음이 나타났다.

로드코의 로드코 채플과 펠드만의 로드코 채플에서의 승고
성(부동의 전진성)의 표현특성을 요약하면 다음과 같다.

첫째, 건축(문)과 회화의 배치, 각벽 패널의 배치에서의 연속
성(단절성)은 악곡의 전체구조, 2악장 차임의 6음음계, 2악장
보컬의 호흡과 박자, 2악장 보컬의 리듬을 통해 같은 개념으로
표현된다.

둘째, 바닥의 색상, 패널의 외부형태, 패널의 외부구성을 통
해 무한성(유한성)이 표현된다.

셋째, 팔각형 평면형태, 건축(문)과 회화의 배치에서의 대칭
성(비대칭성)은 2악장 전체 움직임의 그래프, 2악장 보컬의 6음
음계에서의 이중음 G-Ab4, 2악장 보컬의 6음음계와 차임의 6
음음계의 관계를 통해 같은 개념으로 표현된다.

넷째, 패널의 내부구성에서의 모호성(명료성)의 표현은 2악
장의 박자, 음조, 피치카토를 통해 같은 개념으로 표현된다.

다섯째, 회화의 색면과 형태에서의 균일성(다양성)은 2악장
전체움직임의 그래프상의 음고를 통해 같은 개념으로 표현된다.

여섯째, 패널의 스케일과 내부구성을 통해 거대함(미세함)이
표현된다.

일곱째, 조명, 벽과 바닥의 질감, 바닥의 색상, 회화의 색
상을 통해 어두움(밝음)이 표현된다.

참고문헌

1. 백기수, 미의 사색, 서울대학교 출판부, 1981
2. Kant, I., 판단력 비판, 이석운 역, 박영사, 1974
3. 해리스, K., 현대미술 : 그 철학적 의미, 오병남, 최연희 역, 서광사, 1988
4. Ashton, D., Rothko Chapel in Houston, Studio International, Vol.181, No.934, June, 1971

5. Delio, T., *The Music of Morton Feldman*, London : Greenwood Press, 1966
6. Feldman, M., *Morton Feldman Essays*, Edited by Walter Zimmerman
Cologne : Beginner Press, 1985
7. Fischer, J., *Mark Rothko, Portrait of the Artist as an Angry Man*,
Harpers' Magazine, Jul., 1970
8. Johnson, S., *Rothko Chapel and Rothko's Chapel, Perspectives of
New Music* 32/2, 1994
9. Kramer, J., *The Time of Music : New Meanings, New Temporalities,
New Listening Strategies*, New York : Schirmer Books, 1988
10. Lokke, K.E., *The Role of Sublimity in the Development of Modernist
Aesthetics*, *JAAC*, 1982
11. Newman, B., *The Sublime is Now, Art in Theory 1900-1990*, Charle
Harrison & Paul Wood ed., Blackwell Publishers, 1992
12. Nodelman, S., *The Rothko Chapel Paintings : Orgin, Structure,
Meaning*, University of Texas Press, Texas, 1997

<접수 : 2002. 8. 12>