

# 타틀린의 공간구축 실험 연구

- '반-부조' 작업(1913-1917)을 중심으로 -

## A Study on the Investigation of Space-Construction by Tatlin

한귀진\* / Han, Gwy-Jean

### Abstract

If we consider the origins of new architectural language in Russian, as opposed to its social dimensions, then we are looking at quite another area of pre-Revolutionary activity: art. It was Tatlin's early 'counter-reliefs' which first explored the way new materials might generate new artistic form. The Basis of his art is collage and the reality of materials. In 1915, he exhibited the first of his 'counter-reliefs', casual montages of pieces of metal that invade the space around them, making the decomposition of the forms three-dimensional. What is not in doubt is the primacy of materials in Tatlin's art.

He was a key figure in the transition from art towards design and 'construction', the last was accomplished with 'real materials in real space.' After the October Revolution, one of the central myths of avant-garde was the realization of a total work of art. The progress has developed in the directions to an unprecedented creative realm, situated somewhere between painting and architecture in the post-revolutionary period. Paramount among such pioneer works was Tatlin's design for a monument to the Third International in 1919. Here in an artistic form, his investigation of 'material, volume and construction' was clearly embodied.

In the contemporary architecture, Tatlin's concept has been a great influence on the various tendencies of spatial expressions. For example, the architecture with concept of ex-formality has many varied aspects of space composition - dynamic forms with plasticity of concrete, ex-cubic composition with free walls, disposal composition by geometric collision and superimposition, and etc.

키워드 : 아방가르드, 타틀린, 반-부조, 재료, 볼륨 구축

## 1. 서론

### 1.1. 연구의 목적 및 의의

20세기 초 다양한 예술사조들이 공존했던 러시아 아방가르드는 두개의 상반된 움직임을 중심으로 전개되었다. 먼저 말레비치가 '대상의 재현이 아닌 순수 회화구성'으로서 절대주의(Suprematism)를 창조하였고, 뒤이어 공리적 입장에서 모든 예술의 통합을 주창하는 구성주의(Constructivism)가 아방가르드를 이끌었다.

각각 혁명(1917년 10월) 이전과 그 이후 러시아 예술을 대표했던 두 운동은 바로 이 역사적 사건이 갖는 중요성과 맞물려 종종 대립적 관계로 소개된다. 즉, 혁명을 계기로 모든 기존 질서가 파괴되는 급격한 변화가 일어났고, 이것이 절대주의의 몰

락과 구성주의의 탄생을 가져왔다는 것이다. 또한 엇갈린 두 그룹의 운명과 함께 그 구성원인 예술가들 역시 결코 화해할 수 없는 정반대의 길을 걷게 되었다는 것이다.

이러한 분석은 일면 타당하다. 실지로 양 진영을 대표하는 미말레비치와 타틀린이 이미 혁명전부터 대립관계에 있었음은 미술사를 통해 알 수 있다.<sup>1)</sup> 많은 부분에서 타틀린은 말레비치의 안티테제(antithesis)였고, 당시 젊은 예술가들은 이 두 지도자 아래 각기 나뉘어 활동하였다. 이렇게 말레비치와 타틀린의 관계를 근거로 러시아 아방가르드 전체를 정신 대(對) 육체, 관념론 대 유물론, 또는 순수미술 대 실용미술 등의 이분법적 대립관계로 설명하는 경향은 특히 회화장르에서 두드러진다.<sup>2)</sup>

1)노버트 린튼(Norbert Lynton), The Story of Modern Art(Phaidon, 1980); 캐밀러 그레이(Camilla Gray), 전혜숙 역, 위대한 실험: 러시아 미술1863-1922(London, 1962).

2)대표적 예로 허버트 리드의 경우, 혁명 전 러시아에는 처음부터 양립할

\* 정회원, 서울대학교 건축학과 박사수로

그러나 또 다른 쪽에서는 위의 입장에 이의를 제기한다. 이미 혁명전부터 다양한 사상과 문화의 각축장이었던 러시아에서 전위적 예술가들은 새로운 예술의 필요성을 공통적으로 인식하고 있었으며, 말레비치의 절대주의와 타틀린의 반-부조 작품으로 대표되는 당시 움직임이 말해주듯이 이들은 각기 다른 방식으로 예술실험에 몰두했다는 것이다.<sup>3)</sup> 또한 아방가르드가 공통적으로 갖고 있던 새로움에 대한 열망이 혁명을 계기로 일시에 분출되면서 전통적 회화의 틀을 벗어나 좀더 급진적인 방향으로 나아가게 되었다고 주장한다.<sup>4)</sup>

이러한 해석은 일견 대립적으로 보이는 각 그룹들을 좀더 커다란 맥락에서 바라볼 수 있게 해준다. 우선 혁명을 전후로 아방가르드가 공유했던 신예술의 개념을 탈장르적 입장에서 정의함으로써 어느 한 장르에 우월성을 부여하려는 태도를 비판하면서 예술운동 자체의 독자성을 강조한다. 이에 따라 대립구도 아래 묻혀있던 두 그룹 사이의 연관성이나 영향관계가 드러나게 되고 나아가 그룹 내 예술가들의 개별적 활동에도 주목하게 된다. 이러한 관점에서 보면, 말레비치의 순수 기하학적 기호를 사용한 추상화 작업과 타틀린의 공간 속 폴라쥬 작업 모두 구성주의의 탄생에 기반이 되었다고 할 수 있다.<sup>5)</sup>

본 연구는 우선 말레비치와 함께 혁명 전 아방가르드를 이끌었던 타틀린이 구성주의의 창시자로 불리기까지, 혁명을 가로지르는 예술적 연속성에 주목하였다.

일반적으로 타틀린(1885-1953)에 대해서는 혁명 전 말레비치와 함께 화가로 활동하다가 피카소의 영향을 받아 새로운 부조 작업을 시도하였고, 혁명 직후 <제3 인터내셔널 기념탑>을 통해 구성주의를 선도했다는 정도로 요약할 수 있다. 이 때문에 현대건축사전에서 그는 화가이자 조각가, 건축가로 불린다.<sup>6)</sup> 그러나 구성주의 창시자라는 타틀린을 정의함에 있어 이러한

수 없는 세가지 관점- 즉 말레비치로 대표되는 순수주의적 관점, 타틀린과 로드첸코의 구성주의적 또는 기능주의적 관점, 그리고 칸딘스키의 보다 개인주의적 관점-이 존재했다고 말한다. 그는 혁명 이후 러시아의 움직임을 나옴 가보와 랩스너 형제의 구성주의 對 타틀린 그룹의 기능주의(생산주의) 사이의 극단적 대립으로 규정하였다. (Herbert Read, 김윤수 역, 현대회화의 역사, p.204-209). 그러나 그가 말하는 구성주의는 전통적 장르구분을 해체하고 새로운 예술형태를 추구했던 러시아 아방가르드의 본질과 동떨어진 것이며, 특히 타틀린을 산업디자이너로 분류하면서 거의 언급조차 하지 않은 것 역시 조각장르에 국한된 해석이라 할 것이다.

3) 러시아 아방가르드 미술을 본격적으로 다룬 최초의 연구자로 평가받는 그레이는 말레비치와 타틀린의 작품세계는 물론 개인사까지 포괄하는 구체적 서술을 통해 둘 사이의 대립적 성향을 강조하면서도, 그들이 근본적으로는 동일한 뿌리를 갖고 있었으며 새로운 예술혁명이라는 공동의 목표를 지향했다고 결론내린다. Camilla Gray, 위 책.

4) 타푸리(Manfredo Tafuri), *Modern Architecture(Milano, 1976)*, Rizzoli, 1986, p.108.

5) 이점에 대해 타푸리는, 말레비치와 타틀린으로 대표되는 혁명전 아방가르드의 실험을 거쳐 모습을 드러낸 구성주의는 '건축을 아방가르드로 데려올 목적을 가진' 운동이었다고 말한다. M. Tafuri, 같은 책, p.110.

6) 볼프강 페히트(Wolfgang Pehnt) 엮음, *Encyclopedia of modern architecture*, Harry N. Abrams, 1964.

장르적 해석은 적합하지 않다. 왜냐하면 구성주의는 일차적으로 전통적 장르개념 대신 공동작업과 종합화를 통한 조형예술의 통합을 목표로 했기 때문이다.<sup>7)</sup>

1919년 <제3 인터내셔널 기념탑>을 제작한 후 밝혔듯이, 그는 과거 '반-부조'에서부터 일관되게 '재료, 볼륨, 그리고 구축'이라는 기본 개념을 근거로 작업했으며, 이 디자인 규범을 스스로 '재료의 문화(Culture of Material)'라고 불렀다.<sup>8)</sup> 여기서 우리는 '반-부조'의 개념이 이미 조각의 범위를 벗어나 건축공간의 영역에서 논의되는 담론임을 짐작하게 된다. 기존 연구에서는 그 의미가 조각적 실험으로 한정되거나(허버트 리드), 또는 절대주의와 대립하는 하나의 형식주의로 정의되는(안나 모진스카) 등 구성주의 건축과의 연관성은 거의 언급되지 않는다.

본 연구에서는 구성주의 건축의 본질과 전개과정, 그리고 이후 변형과정을 이해하기 위한 출발점으로서 일련의 '반-부조' 작품에 담긴 공간구축논리를 규명하고, 이것이 실제 건축공간에서 어떻게 적용될 수 있는지 그 가능성을 탐구하려 한다.

## 12. 연구 대상 및 방법

본 연구의 구성은 먼저 예비고찰에서 타틀린의 신예술개념이 탄생하게 된 배경을 추상미술의 전개과정 속에서 살펴보았다. 이 과정을 통해 구성주의 개념의 뿌리가 타틀린이 회화평면에서 벗어나기 시작한 초기 <회화적 부조 (Painterly Reliefs)> 작업에서부터 시작되었음을 밝히려 하였다. 본론에서는 <회화적 부조>, 그리고 완전히 회화와 결별하고 3차원 공간속 구축물로서 실험한 <모서리 반-부조 (Corner Counter-Reliefs)><sup>9)</sup> 를 대상으로 각 단계별 공간구축 실험의 전개과정과 특징을 살펴보았다. 다음 4장에서는 본격적이고 상세한 분석부분으로서, 그가 말하는 '재료, 볼륨, 그리고 구축'의 구체적 개념과 적용방식을 살펴볼 것이다.

일반적으로 구성주의의 출발점은 타틀린이 혁명 직후, 기능을 담은 하나의 건축물로서 설계한 <제3 인터내셔널 기념탑>으로 기록된다. 그러나 본 연구는 구성주의 건축의 공간적 논리를 밝히는 작업의 일차적 단계로서, 회화에서 건축으로 나아가는 계기가 된 위 작업들만을 연구대상으로 한정하기로 한다.

## 2. 예비고찰 : 타틀린의 신예술 개념

### 2.1. 러시아 추상미술의 전개

#### (1) 절대주의 회화의 추상성

7) 캐더린 쿡(Catherine Cooke), 'Professional Diversity and Its Origins', *The Avant-Garde, AD Profile No.93*, p.13.

8) 블라디미르 타틀린, *The Work Ahead of Us(1920)*, *The Avant-Garde, AD Profile No.93*, p.23.

9) 여기서 각 작품에 붙여진 영문/번역 제목은 앞서 캐밀러 그레이의 책(주 1)에서 사용한 명칭 그대로 인용하기로 한다. 참고로 허버트 리드의 『간추린 현대조각의 역사(1964)』(김성희 역)에서는 '회화적 부조(Painterly Relief)'를 '부조회화(Painting Relief)'로 번역하였다.

19세기 말 인상파가 '원근법'이라는 기존 표현체계를 뛰어넘는 새로운 재현방식을 탐구하면서 시작된 회화의 혁명은 결국 회화를 재현기능(일루저니즘)에서 완전히 해방시키고 회화의 목적까지 변화시켰다. 인상파 시기에도 여전히 회화가 눈에 보이는 것의 해석이라는 점에서는 변함이 없었으나 화가들은 점차 평면, 선, 구성, 색, 재질감 등 그림의 다양한 구조적 요소들을 부각시킨다. 동시에 '그리는 방식'에 역점을 두면서 이 요소들의 가능성을 탐구한다. 미술은 기존의 자연이 아닌 또 다른 실재(reality)를 '추상'이라는 새로운 회화적 현실로 규정하였다. 1913년 레제는 이 '회화적 현실'에 대해 "선, 형태, 색채, 이 세 가지 주요 '조형물질'의 동시배열"<sup>10)</sup>이라고 정의 내린다.

20세기 화가들은 이러한 추상화 과정 속에서 각기 다른 방식의 '추상'을 실험하였다. 특히, '추상의 아버지'라는 칸딘스키에서 시작된 러시아 미술의 추상화 과정은 서구와 다른 독자적 양상을 띠고 전개된다. 한 예로 당시 러시아에서 예술가는 여러 장르-회화, 문학, 음악 등-에서 동시에 작업하는 것이 보편적이었으며, 특히 '조형예술의 통합'이라는 명제 아래 맺어진 문학과 시각예술 사이의 관계는 미래파 연극과 훗날 구성주의 시기 영화를 낳게 한 러시아 아방가르드만의 독창적 특징이라 할 것이다.<sup>11)</sup>

추상미술은 말레비치가 창조한 '절대주의'로 인해 결정적 진보를 하게 된다. 그때까지 '추상한다'는 것은 시각세계에서 주어진 것을 단순화하고 정화하는 것이었다. 그러나 말레비치의 사각형은 스스로 언급했듯이, 단순한 사각형이 아니라 대상의 부재(non-object)에 대한 느낌을 표출한 것이다.



<그림 1> 말레비치, 검은 사각형과 붉은 사각형, 1913.

## (2) 절대주의와 3차원 공간 : 모서리에 걸린 사각형

말레비치의 절대주의는 극단적 추상이라는 점 외에 2차원 평면에 표현된 공간성을 특징으로 한다. 이점에서 타틀린과의 관계가 좀더 명확히 드러난다. '회화적 공간'으로 부를 수 있는 이러한 표현은 20세기 초 러시아 화단에 등장한 원시주의<sup>12)</sup>와 입체-미래파<sup>13)</sup>까지 거슬러 올라간다. 당시 이 새로운 미술운동

10) 페르낭 레제(F. Léger), 회화의 기능(1965), 장-뤽 다발, 같은책, p.29에서 재인용.

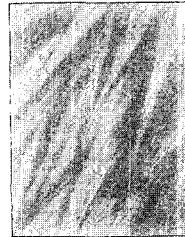
11) 리처드 웨스턴(R. Weston), Modernism, Phaidon, p.142.

12) 원시주의(Primitivism)는 1909년 《황금양털》展에서 처음 선보인 양식으로서 초기에는 야수파에서 파생된 대담한 선, 그리고 추상적인 색 사용을 통한 표현적 기법이 특징이었다. 이후 라리오노프가 발전시킨 요소들은 낙서처럼 담에 분필로 그린 원시적이고 완만한 형태의 동물, 야카데믹한 원근법의 규칙을 완전히 무시하거나 오히려 의식적으로 그 법칙을 어기는 듯 묘사된 거칠고 생경한 인물들에서 나타난다.

13) 입체-미래파(Cubo-Futurism)는 라리오노프의 원시주의를 계승하여 말레비치가 발전시킨 양식으로서, 화면 전체를 기하학적으로 조직하기 위해 색채와 형태를 해체한다. 빛과 그림자는 분해되고 인물의 옷과 같은 회화의 다양한 요소들은 강하게 대조되는 색채의 병치가 만들어내는

을 이끈 라리오노프와 곤차로바는 인상파에서 파리 입체파와 이태리 미래파로 이어지는 서구 개념들을 수용, 발전시켜 러시아 특유의 추상회화운동을 전개하였다.<sup>14)</sup> 이들의 「광선주의(Rayonism) 선언」(1913)에는 사물의 재현에서 벗어나 색채, 선, 그리고 형태들 사이의 '공간'을 인식했던 당시 러시아 미술의 전위적 움직임이 잘 나타나있다.

광선주의의 목적은 선택된 다양한 대상에서 발산되어 다시 반사된 광선들이 서로 교차하면서 생겨난 공간형태를 창조하는 것이다.<sup>15)</sup>



<그림 2> 라리오노프, 광선주의, 1912.



<그림 3> 곤차로바, 광선주의, 1917.

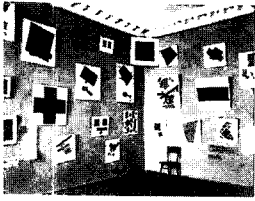
초기 아방가르드의 '공간'인식에서 영향받은 말레비치는 기하학적 형태들이 3차원 공간속에 부유하는 절대주의 회화를 그렸다. 그는 색면의 크기, 면의 중첩, 직각과 사선 방향의 암시 등을 통해 2차원 평면에 3차원 공간을 구축하였고, 1915년 《절대주의 회화전》에서 모서리에 걸린 <검정 사각형>을 통해 평면속 회화적 공간을 넘어 직접적인 3차원 공간 속에 자신의 '순수한 형태'가 존재함을 표현하였다. 이후 방향성을 갖는 역동적 형태들로서 더욱 강한 공간감을 드러내는 <역동적 절대주의>, 형이상학적 내용과 공간을 암시하는 건축적 드로잉과 이를 조각으로 형상화한 <아키텍트(architekton)><sup>16)</sup> 등을 통해 장르를 넘나들면서 새로운 공간을 탐구했던 말레비치의 실험이 타틀린과 강한 연관성을 지님을 확인할 수 있다.

기하학적 패턴으로 형식화된다. 배경의 깊이감은 단축되어 원근감이 사라지고, 그림 속 요소들은 역동적인 교차패턴에 따른 기하학적 질서 안에 정렬된다. 이렇게 융합된 화면의 전체성은 자연세계와 동떨어진 무시간적, 무공간적 상황을 암시하게 된다.

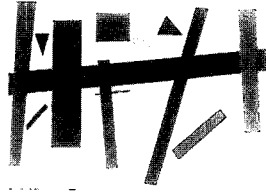
14) 여기서 이 둘에 대한 자세한 설명은 생략한다. 다만 그레이의 말을 일부 인용함으로써 이들의 영향력을 간단히 언급하고자 한다. "...[이들은] 1914년까지 기간동안 러시아 예술세계에 없어서는 안 될 중요한 역할을 하였다. 그들의 작업이 없었다면 어떻게 말레비치와 타틀린이 역사적으로 중요한 결론에 도달할 수 있었겠는가. ... 무엇보다[가장 진보적인 개념을] 선택하고 수용한 이들의 능력 덕분이었다. 즉, 그 발전에서 우리는 외국 예술이 국내 것과 동화되고 그 종합이 절대주의와 구성주의 운동에 영향을 끼친 과정을 추적할 수 있다."

15) 장-뤽 다발, 같은책, pp.49-50.

16) '절대주의 건축'이라 부를 수 있는 이 구축물은 그러나 회화적 공간과 건축공간 사이의 분명한 차이를 인식하지 못한 결과물로 보인다. 말레비치는 자신의 절대주의 회화에서 표현된 요소화된 면과 요소들 사이의 공간 대신, 속이 꽉 들어찬 조각적 매스를 만들었다. 따라서 '아키텍톤'은 조각적 건축은 될 수 있으나 공간성을 지닌 3차원 구축물로 보기는 힘들다.



<그림 4> 말레비치, 최초의 절대주의 회화전, 1915.



<그림 5> 말레비치, 절대주의n°50', 1916.

## 2. 타틀린의 구축적 예술

아방가르드 1세대의 유산을 똑같이 물려받고 성장한 말레비치와 타틀린은 화가로 활동하면서 동시에 미래파 연극의 무대세트와 의상을 디자인 하는 등, 스타일은 달랐지만 동일한 장르에서 작업하였다. 그러나 말레비치가 지속적으로 회화의 2차원적 특성을 탐구했던 반면, 타틀린은 1913년을 계기로 회화와 결별하게 된다.<sup>17)</sup>



<그림 6> 타틀린, 희곡 '장계사'의 무대디자인, 1923.

타틀린이 말레비치와 극명하게 대립하게 된 시점은 1914년 '실제공간에 실질적 재료'를 가지고 구성한 이른바 '반-부조' 작품에서부터이다.<sup>18)</sup> 그러나 당시 이론가인 타라부킨은 "회화의 소명은 재현적이 아닌 '구축적(constructif)'인 예술"<sup>19)</sup>이란 정의를 통해 대립적으로 보이는 두 화가의 추상화 작업 사이에 어떤 연관성이 있음을 암시하였다. 즉, 다음에 이어질 타틀린의 공간 구축 실험은 절대주의를 포함한 러시아 미술 특유의 '구축적' 감수성에 바탕을 두었다고 볼 수 있다. 광선주의의 '공간인식', 절대주의의 '회화적 공간'에 영향받은 타틀린은 한걸음 더 나아가 회화공간의 한계를 벗어난 새로운 공간을 모색하게 되고, 이것은 러시아 아방가르드 예술의 추상적 전개과정에 있어 '공간적 구축'이라는 건축적 영역으로의 출발점을 이루게 된다.

## 3. 새로운 공간에 대한 탐구

### 3.1. 공간구축 실험의 전개과정

#### (1) 회화적 부조(Painterly Reliefs, 1913-1914)

3차원 형태개념의 첫 단계라 할 수 있는 <회화적 부조> 연작을 만들기 전, 타틀린은 실제 재료로 실제 공간에서 실험한 <병>을 제작하였다. 여기서 병은 여전히 사물로서의 모습을

17) 1915년은 전시회를 통해 공식적으로 절대주의를 선언한 해로 기록되지만, 실제로 말레비치는 1913년부터 절대주의 체계로 작업했다고 여러 글에서 주장하였다. 또한 같은 해 타틀린은 그전까지 긴밀한 관계를 맺어왔던 라리오노프, 곤차로바와 크게 다투어 갈라선 후 피카소를 만나기 위해 파리로 여행을 떠나게 된다. C. Gray, 같은책, pp.155-168.

18) 장-뤽 다발(Jean-Luc Daval), 추상미술의 역사(1988), p.52.

19) 니콜라이 타라부킨(N. Tarabukin), 회화이론을 위하여(1916), 장-뤽 다발, 같은책, p.52에서 재인용.

지니고 있다. 즉, 병이라고 식별이 가능하다. 그러나 그것은 개별성을 지닌 대상이 아니라, 분석되어 병이라는 형태로 재현된 물질(material)이다.

먼저 우리에게 익숙한 병의 실루엣대로 평평한 금속조각을 올려내고 그 윤곽을 따라 철사끈을 교차시킨 것은 병의 재료인 유리의 기본 속성, 즉 투명성을 암시하는 것 같다. 또한 매끄럽고 반사하는 성질을 표현하기 위해 병의 불룩한 부분에 고갈모양의 광택있는 금속조각을 덧붙였다. 타틀린은 이렇게 2차원의 실루엣과 실지로 광택을 내는 금속조각을 물리적으로 병치함으로써 회화의 일루전(illusion)과 현실의 리얼리티를 대비시키는 새로운 표현방법을 창조하였다.

반면 오른쪽 아랫부분의 잘린 종이조각은 원근법적 패턴 때문에 회화적 특성이 두드러진다. 이렇게 2차원성을 강조한 양모서리의 납작한 두 요소들 가운데 원통형의 입체적 요소가 자리잡는다. 이 '실제 재료'는 뒤쪽으로 말리면서 '실제 공간'속으로 계속 파고드는 나선형의 움직임을 보여준다. 재료와 공간에 대한 새로운 인식을 보여주는 이 작품은 그러나 그 방법에 있어 여전히 구체적 사물의 흔적이 남아있으며, 구성 역시 순진하다 할 만큼 도식적이다. 아직까지는 회화의 매체적 특성에서 완전히 벗어나지 못한 단계임을 알 수 있다.



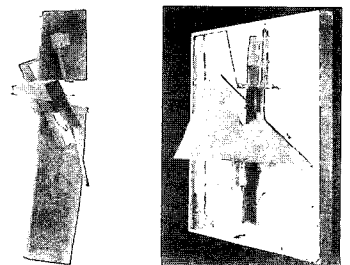
<그림 7> 타틀린, 병, 1913년경



<그림 8> 타틀린, 회화적 부조, 1913.

곧이어 제작된 <회화적 부조>에서 실제 재료가 사물의 재현이나 인위적 형태를 통하지 않고 그 자체의 물질성만을 드러내는 단계로 발전하였다. 각 요소들은 마치 작가의 손을 거치지 않고 길에서 주운 상태 그대로 놓여진 것 같다. 다음 작품에서는 다양한 재료들을 임의의 형태로 자유롭게 배치한 후, 이를 통제하고 전체적으로 통합해주는 배경요소를 사용하였다.

<회화적 부조: 재료의 선택>에서는 여전히 다양한 형태의 재료들이 캔버스와 같은 엄격한 사각틀에 고정되어 있지만, 이전과 달리 구성요소들이 좀더 적극적으로 3차원 공간을 향해 돌출하고 있다.



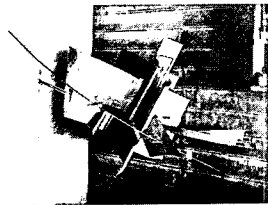
<그림 9> 타틀린, 부조, 1914. 회화적 부조: 재료의 선택, 1914.

이 작품을 계기로 타틀린은 비로소 이젤회화를 완전히 벗어나 공간 속 구성을 시도함으로써 초기 회화적 부조의 한계를 극복한 듯 보인다. 즉, 단순한 재료배치 혹은 회화를 그대로 옮겨놓은 듯한 얕은 깊이감 때문에 여전히 재현과 평면성이라는 회화적 구성 안에 머물렀던 전작들에 비해, 요소들이 공간 속 관객을 향해 튀어나오면서 새로운 공간 축을 형성함으로써 본격적으로 3차원적 구축을 실험하게 될 다음 단계를 예견해 주기 때문이다.

(2) 모서리 반-부조(Corner Counter-Reliefs, 1915-1917)

1915년 12월 열린 《0.10: 마지막 미래주의 회화전》은 말레비치가 공식적으로는 처음 절대주의 작품들을 공개하면서 「절대주의 선언문」을 발표한 역사적 전시회로 알려져 있다. 그러나 타틀린 역시 이 전시에 처음 소개된 <모서리 반-부조>들을 통해 전통적 장르의 붕괴를 선언하고 회화적 추상과 완전히 결별하였다.<sup>20)</sup>

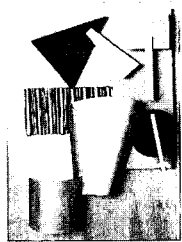
회화적 일루전(illusion)을 해체하기 위해 그는 작품을 철사로 벽에 매달았다. 2차원 캔버스 평면이 아니라 3차원 실제 공간 속에 존재함을 강조하기 위해 '모서리'에 위치하며, 회화와 조각 사이에 위치한 부조(Relief)라는 전통적 형식을 거부하므로 '반(反)부조'가 된다. 마



<그림 10> 타틀린, 모서리 반-부조 1915, 페인트, 강철, 알루미늄, 아연.

치 공중에 떠 부유하듯 보이는 이 구성물은 각 요소들의 자유로운 움직임들이 공간 속으로 돌출하거나 공간을 쪼개고 감싸고 차단하면서 계속 상호교차하는 면의 리듬을 만들어 내므로 폐쇄되고 완결된 덩어리의 조각과도 구별된다.

당시 말레비치와 타틀린은 몇몇 전시에 함께 참여했는데, 다른 동료들에게서 양식의 결합 혹은 이 두 거장의 영향을 쉽게 볼 수 있다.<sup>21)</sup> 이반 푸니<sup>22)</sup>의 작품 <절대주의의 구성>은 다양한 형태와 재료를 모아 구성하는 형식에 있어 피카소의 입체파적 구성과 타틀린의 '회화적 부조'를 연상시킨다. 그러나 제목 그대로 절대주의 회화를



<그림 11> 푸니, 절대주의의 구성, 1915년경.

풀라쥬로 변형한 것일 뿐, 재료 자체를 드러내거나 새로운 차원을 포함하기 위해 공간을 꿰뚫는 타틀린의 개념과는 거리가 멀다.

20)장-뤽 다발, 같은책, p.53. 또한 웨스턴 역시 회화(과거 예술)에서 디자인과 '구축'이라는 신예술로 나아가는데 있어 타틀린의 역할을 특히 강조하면서 1915년에 큰 의미를 부여하였다. R. Weston, 같은책, p.146.

21)이러한 경향은 혁명 이후 미술에 나타난 물질적, 정신적 태도의 변증법적 대립을 예견하는 것이다. 안나 모진스카(Anna Moszynska), 전혜숙 역, 20세기 추상미술의 역사(1990), p.74.

22)Ivan Puni(1894-1956)는 1915년 2월 《전차궤도(Tramway) V : 미래주의의 전과 같은 해 12월 《0.10》 전 등 많은 전시를 기획, 후원하였고 말레비치의 추종자로서 화가로 활동하였다.

32. 공간구축 실험의 건축적 가능성

(1) '모서리'의 공간적 의미

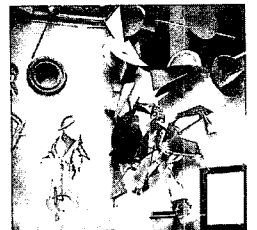
<회화적 부조>에서 <모서리 반-부조>까지 이어지는 타틀린의 작업은 전통적 장르개념을 극복하고 새로운 예술을 찾기 위한 탐색의 과정이었다. 우선 그는 회화의 기본 요소인 '배경'이나 '틀'의 역할이 선택된 한 순간을 신성화하여 '미술작품'을 고립시키는 것이며, 그 결과 예술은 완벽하고 개인적이며 이상적인 세계에 속하게 되어 현실과 차단된다고 생각했다.<sup>23)</sup> 따라서 미술을 삶의 리얼리티에서 분리시키는 이러한 낡은 속성에서 벗어나야 한다고 주장하였다. <모서리 반-부조>의 바로 전 단계라 할 수 있는 <반-부조>에서, 기존 <회화적 부조>에서 구성물을 공간적으로 한정하였던 '배경'과 '틀'을 없앤 것은 이것을 구체화한 것이다. 타틀린에게 직접 영향을 끼쳤다는 피카소의 부조는 2차원 화면에 깊이감을 주면서 구체적 대상을 재현하므로, 회화의 영역을 확장하는 역할에 머무른다. 반면 타틀린은 전혀 새로운 방식으로 회화성을 완전히 제거한 새로운 타입의 공간 구축물을 제시하였다.

다음 <모서리 반-부조>는 회화적 틀에서 벗어나 '공간'과 관계맺기를 시도하는 단계라 할 수 있다. '모서리'의 공간적 가능성은 말레비치나 더 스테일 작가들을 비롯한 20세기 초 예술가들이 공통적으로 인식하던 부분이었다. 그러나 말레비치가 차원을 달리한 평면회화의 또 다른 배경으로 모서리를 인식한 데 비해, 타틀린은 공간을 구성하는 조형요소들- 면, 선, 볼륨 등-이 기존의 공간적 한계를 벗어나 자유롭게 놓여지고 서로 관계를 맺을 수 있는 하나의 '장(場)'으로서 모서리 공간을 사용하고 있다.

또한 공중에서 부유하듯 모서리에 매달린 구축물로 인해 지지하고-지지받는, 벽과 천장이 이루는 기존 관계 역시 모호해진다. 2차원적 벽이나 천장에 매달리는 경우와 비교할 때, 모서리의 존재는 구축체들이 공간적 제약 없이 X,Y,Z라는 세 가지 방향축으로 자유롭게 확장되도록 함으로써 3차원성을 더욱 강조해준다.

(2) 공간구축요소들의 조형논리

그렇다면 회화와 조각에서 건축으로, 즉 공간구축의 단계로 전개된 일련의 실험은 실제 공간에 어떻게 적용될 수 있을까? 이 문제는 타틀린 자신도 고민한 듯하다. 1917년 그는 카페 피토레스크(Pittoresque)에서 자신의 공간구축물을 실내공간에 적용하게 된다.<sup>24)</sup>



<그림 12> 타틀린 외, 카페 피토레스크 모습, 1917.

23)C. Gray, 같은책, p.180.

24)이 작업에는 아콜로프와 훗날 구성주의 디자인의 체계를 발전시켜 선구적 역할을 하게 될 로드첸코가 함께 참여하였다.

나무, 금속, 카드보드 등으로 이루어진 동적 구성물들은 벽과 모서리에 붙어 있거나 천장에 매달려 있다. 이들은 단단한 벽으로 막힌 폐쇄적 공간이라는 기존의 방의 개념을 파괴한다. 즉 공중에서 부유하는 듯한 구성물들은 평평한 벽의 존재감을 약화시키고 벽과 천장의 경계를 모호하게 만든다. 또한 견고하게 서있는 벽의 구축성을 약화시킨다. 구성물 자체를 지지하는 구축요소들 또한 빛의 작용으로 물성을 빼앗겨 공간 속에서 자유롭게 부유하게 된다. 사진에서 보듯이 우리는 자유롭게 교차하는 기하학적 면들과 구조체인 선적 요소, 양쪽 벽과 천장, 여기에 이들을 담는 공간까지도 모두 구축요소가 되어 서로 관계하고 있음을 확인할 수 있다. 이처럼 회화적 추상에서 건축적 구축으로의 전이과정에서 타틀린은 대상의 배경에 한정되었던 '공간'의 가능성을 구축요소로까지 확장하였다. 프랭프티 이후 아방가르드의 움직임은 "회화와 건축 사이 어딘가에 위치한 미개척의 창조영역"으로 정의내리면서, 이러한 선구적 작업 중에서 타틀린의 <제 3 인터내셔널탑>을 최고의 성과물로 꼽은 것은 바로 타틀린의 공간구축 실험이 갖는 건축적 의미를 인정한 것이라 할 것이다.<sup>25)</sup>

타틀린은 이 탑을 제작한 후 '우리 앞에 놓인 과제'라는 글에서 "이 작품은 순수하게 예술적인 형태를 실용적 의도와 통합한 것"이며 "생산자로서 예술가들은 새로운 일상생활에서 부딪히는 형태를 통제하는 연습을 해야 한다"고 주장했다.<sup>26)</sup> 나옴 가보의 건축계획과 조각 등에서 표현된 면과 선, 매스 등 형태요소의 상호교차, 공간적 관입, 역동적 형태 등은 타틀린의 공간구축 작업에서 이미 선보인 것으로서 1920년대 구성주의 건축을 특징짓는 조형논리로 구체화된다.



<그림 13> 나옴 가보, 라디오 방송국 계획, 1920.

나 타틀린은 회화적 재료가 아닌 실제 존재하는 재료 자체의 본성에 주목하였다. 타라부킨은 말한다.

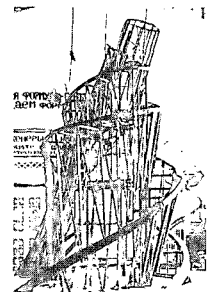
재료가 미술가에게 형태를 암시해 주는 것이지 미술가가 재료에 형태를 부여하는 것이 아니다. 나무, 철, 유리 등은 그 속성의 차이로 서로 다른 구조의 작품을 요구할 수밖에 없다. 따라서 작품의 조형적 구축은 재료의 응시를 통해 이루어진다.<sup>28)</sup>

타틀린이 새로운 예술개념으로서 주장한 '실제 공간 속 실제 재료'는 재료가 갖고 있는 원래 형태와 색채 그대로 실제 공간 속에 연출하는 것이다. 이때 '재료(materials)'는 물리적 재료 자체의 물질성뿐만 아니라 그 재료들이 놓이는 장소, 즉 회화의 평면-일루전-과 반대되는 실제 3차원 공간의 물질적 세계-리얼리티-도 함께 의미하는 것이다. 구체적 방법을 보면 우선 각 재료가 지닌 성격과 색채 그대로의 물리적 특성을 탐구한다. 타틀린은 이 재료들을 기하학적 형태로 변형하여 3차원 공간 속에 매달았다. 관람자는 어떠한 암시나 환영도 없이 완전히 추상화된 이 구조물 앞에서 재료들 자체의 이질적 속성과 상호관계에만 집중하게 된다.

안데르센이 주목한대로, 타틀린의 '반-부조' 작품은 동시대 피카소와 브라크 등이 만든 미학적 콜라주나 부조와는 거리가 멀다. 이들은 다양한 질감과 재료의 표현력을 강화하는 수단으로서 신문지나 편지, 상표, 또는 톱밥이나 석고 등, 손에 닿는 무엇이나 이용하는 '브리콜라주(bricolage)' 기법을 도입하였지만, 이 종합적 입체과 작업은 여전히 살롱의 정물화와 마찬가지로 자유입상 조각이나 벽걸이 회화, 혹은 부조 등의 전통적 형식 안에서 표현한 입체과와 달리 타틀린은 새로운 형식으로서 공간구축, 즉 '반-부조'를 창조하였다.

<회화적 부조>에 담긴 건축적 가능성은 재료 자체에 있는 것이 아니라 바로 이러한 이질적 재료들의 상호관계를 조정하는 물리적 구축활동이라는 점이다. 회화에서는 시각적 환영을 통해 공간을 재현하거나 암시하였지만, 타틀린은 구축물에 실제 공간을 도입하였다. 비록 초기 단계에서 공간은 여전히 회화적 요소로 다뤄지며 전체적 구성 역시 회화의 영향이 강하게 남아있지만, 구체적 사물을 암시하는 것은 모두 사라지고 완전히 추상화된 구성을 이루었다.

이어 <모서리 반-부조>에서는 2차원적 개념이며 회화적 시각인 '벽'에서 탈피하여 '모서리'라는 새로운 공간적 차원을 발견하였다. 모서리에 매달기 위해 사용한 철사줄은 전체를 지지하는 강력한 구축재 역할을 하면서 이 구성물이 공중에



<그림 14> 타틀린, 제3 인터내셔널탑, 1919.

## 4. "재료, 볼륨, 구축" 개념의 적용방식

### 4.1. 재료 : 재료의 물질성과 물리적 구축

캐더린 쿡은 타틀린의 '반-부조'가 새로운 물질을 통해 새로운 예술형식을 창조할 수 있음을 최초로 보여주었다고 그 의미를 평가한다.<sup>27)</sup> 기존 추상회화와 비교하여 <회화적 부조>연작이 갖는 일차적 중요성은 예술장르에서 재료의 확대를 이루었다는 점일 것이다. 당시 추상회화는 재현의무에서 벗어나 물감과 화가의 붓질을 통해 색과 형태, 질감 등을 표현하였다. 그리

25) Kenneth Frampton, Modern architecture : a critical history (London, 1980), 3th edition, 1992, p.170.

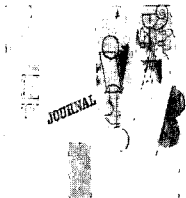
26) C. Cooke, 'Professional Diversity and Its Origins', AD Profile No.93, p.23.

27) C. Cooke, 같은 글, p.11.

28) 타라부킨, 회화이론을 위하여(1916), 장-뤽 다발, 같은책, p.52에서 재인용.  
29) Troels Andersen, (K. Frampton, Labour, work and architecture, Phaidon, 2002, p.156에서 재인용).

때 있는 것처럼 보이게 돕는다. 또한 이질적 재료로 이루어진 각 요소들의 자유로운 움직임은 공간 속에서 공간을 나누고 감싸고 혹은 차단하면서 연속적으로 상호교차하는 공간적 리듬을 발생시킨다. 여기서 공간은 배경으로서가 아니라 물질적 재료들과 동등한 하나의 구축 재료로 다뤄지게 되었다. <모서리 반-부조>는 물질적 형태들 사이의 상호관계들을 통해 구축된 공간볼륨이 역동적 구성을 만들어냄으로써 건축적 의미를 획득할 수 있었다.

구성주의 건축의 출발점이 된 <제3 인터내셔널 탑>에서는 재료의 선택폭이 더욱 넓어지고 그들을 다루는 기술도 세련화되었다. 이렇게 추상 구조물을 통해 기본적인 기하학 형태들로 표현된 개별 재료들을 연구하는 '재료의 문화(culture of material)'란 개념은 혁명 이후 러시아에서 디자인 교육을 위한 기본체계로 중요한 역할을 수행하게 된다. 프렙튼이 강조했다듯이, 하나의 예술품으로서 색, 선, 면 같은 '지적 재료'와 철, 유리, 나무와 같은 '물리적 재료'를 주제상 동일한 요소로 간주하는 생산주의/구성주의의 프로그램은 바로 이 개념에서 출발했음을 알 수 있다.



<그림 15> 피카소, '병, 유리잔, 바이올린', 1912-13.



<그림 16> 피카소, '기타', 1912.

## 4.2. 볼륨 : 형태 해체와 공간볼륨 구축

초기 <회화적 부조>는 이질회화의 2차원적 구성을 그대로 부조로 옮기는 식으로, 회화의 평면성에서 완전히 벗어나지 못하였다. 즉 인위성과 재현성을 제거할 실제 재료를 사용하여 다양한 형태를 구성했지만, 그것은 엄격한 캔버스 틀 내에서 이루어지는 형태 구성에 불과했다. 그러나 곧이어 타틀린은 공간을 하나의 구성요소로 인식하게 된다. 그 전에는 다양하고 이질적인 형태들을 조정하고 통합하기 위해 회화적 개념인 배경, 즉 '틀'이 필요했으나, <반-부조>에서 각 재료들은 서로 자유롭게 교차하면서 공간 속에 놓이게 되었다. <반-부조>는 폐쇄된 덩어리로 완결되는 기존 조각개념에서 개방되고 역동적인 공간구성 개념으로 발전하는 3차원적 형태개념의 첫 단계였다. 입체과 화가들이 사물을 재현하는 또 다른 방식을 시각화하였다면, 타틀린은 재료들이 각자의 성질을 그대로 유지하면서 상호관계를 통해 공간볼륨을 만들어내도록 한다. 즉 재현을 위해 사물을 분석하고 종합하는 것이 아니라, 공간볼륨을 구축하고 통합하기 위해 형태를 해체한다.

그러나 <반-부조>의 경우에도 여전히 전통적 형식이나 구성의 인위성으로부터 자유로울 수 없었다. 즉 회화작품과 마찬가지로 일정한 위치에서만 볼 수 있는 반부조의 구조도 캔버스의 평면적 구성원리와 동일한 원칙에 종속될 수밖에 없었던 것이

다. 이런 제약이 미리 설정되어 있는 상태에서는 반부조의 형태도 삼차원 입체가 아니므로 공간문제는 여전히 미해결인 채로 남게 된다.

## 4.3. 구축 : 통합적 형식

타틀린의 '구축성' 개념은 하나의 통합적 형식으로서 실제 건축공간에 다양한 양상으로 실현되었다.

벽의 존재를 무시하고 마치 공중에서 부유하는 듯한 <모서리 반-부조> 작품은 형태와 공간볼륨의 해체와 구축이 3차원 공간 속에서 이루어지면서 역동적 '구축성'을 획득하게 된다. 이어서 실제 공간 속에서 이루어진 다양한 재료와 형태들의 상호관계는 <제3 인터내셔널 기념탑>에서 나선형 형태의 역동적 구축물로 실현되었다. 본격적인 3차원상의 구축물로서 현실적 기능과 상징적 요구조건을 수용하면서 이것이 완전히 추상화된 형식 안에 통합됨으로써 이후 전개될 아방가르드 건축의 두드러진 두 경향, 즉 형식주의와 실용주의를 예고한다.<sup>30)</sup>

여기에 영향받은 20년대 구성주의 건축에서 역동적 공간구성은 두가지 양상으로 나타난다. 첫째, 평면과 단면에 사선과 대각선을 과감하게 사용하여 비대칭적 공간을 구성하거나, 둘째, 원형과 타원, 나선형 등의 곡선을 사용한 역동적 공간구성을 선보인다. 이들은 경사진 바닥면을 외부에 그대로 노출하여 과감한 매스의 힘을 느끼게 한다거나(멜리코프의 루사코프 클럽), 공간을 대각선으로 뚫고 지나가는 외부계단과 부유하는 비정형의 지붕선(파리 장식박람회 소비에트관) 등 선적, 면적 요소들을 통해, 타틀린의 역동적 구축성을 실현하였다.

<표 1> 공간구축 실험의 단계별 분석

	회화적 부조	반-부조	모서리 반-부조
	1913-4	1914-5	1915-7
구성 형태			
공간 개념	- 형태요소 분해 - 2차원적 X-Y축에 3차원 Z축 설정 - 관람자를 향한 형태투사 - 회화적 '배경틀' 존재 - 대상의 배경인 '공간'	- 자유로운 형태 관입 - 탈기능적 구조요소 - 회화평면 탈피 - 공간속 부유물 - 회화적 추상에서 공간적 구축으로	- 모서리를 통한 3차원 공간성 강조 - 중력개념에 반하는 반-구조적 표현 - 공간 경계부 모호, 기존 방 개념 해체 - '공간'의 구축요소화
재료 · 볼륨 · 구축	- 회화적 재료에서 실제 재료로 - 재료 자체의 물질성 강조 - 2차원→3차원 구축 - 요소의 기하학 형태 자체에 주목 - 회화적 한계 존재	- 물질성 → 요소적 구성으로(면적/선적 요소의 대조) - 요소들 사이의 관계에 주목 - 기하학 형태 해체 - 요소들 사이 공간적 볼륨 구축	- 장으로서의 공간 개념 파괴 - 표현제, 구축제, 공간의 통합적 구축

30)K. Frampton, Modern architecture : a critical history (London, 1980), 3th edition, 1992, p.171.

타틀린의 실험은 1950년대 이후 현대건축에서 나타난 '비정형적 조형운동'<sup>31)</sup>에서도 그 구체적 적용가능성의 예를 살펴볼 수 있다. 여기서 분석한 비정형적 공간의 표현특성은 크게 '디지털'과 '해체적' 경향, 두 가지로 정의되는데 각각이 지향하는 디자인 개념은 타틀린의 건축물에서 나타난 개념들과 거의 유사하다.<sup>32)</sup> <반-부조>가 엄격한 기하학적 형태에서 자유로운 형태로, 직교적 공간에서 3차원상의 반-구조적 공간으로 전개되었고, 이것이 실내 공간 <카페 피토레스크>에서 기존의 공간좌표를 혼란시키는 형태구축으로 발전된 과정은 현대적 건축 공간의 특성을 설명하는데 부족함이 없다.

타틀린을 통해 기존의 형식적 구분인 '회화', '조각', '건축'은 이제 실제 재료를 가지고 작업하는 연속된 과정의 부분이 되었다. 그의 재료연구로 시작된 새로운 작업은 아방가르드 예술가들이 기존의 모든 예술적 차이와 경계를 무너뜨리고 하나의 통합된 예술로 나아가는데 결정적 동인이 되었다.

<표 2> '구축성' 개념의 공간 표현 양상

타틀린의 구축성 유형	공간 표현 양상
사선과 대각선, 곡선 등의 형태요소	역동성, 비대칭 조소적, 반중력적 표현
기하 충돌과 기하중첩	형태의 상호관입, 시각적 분산
형태의 분해와 파편화	해체성, 탈구축성

## 5. 결론

과거 시각예술이 회화, 조각, 건축의 세 형태로 명확히 나누어져 있었다면 지금 우리는 입체구조물인 반-부조, 즉 과거의 온갖 장르를 종합한 '공간회화'를 갖고 있다.<sup>33)</sup>

타틀린의 <반-부조> 연작이 공간구축물이 될 수 있는 것은 기존의 장르적 범주를 벗어나 건축적 특성을 탐구했기 때문이다. 과거 일부 미술사에서 <반-부조>를 회화나 조각 등의 시각으로만 바라봄으로써, '구축(construction)'의 의미를 단순한 '구성'으로 해석하기도 하였다. 이제껏 대부분의 건축저술에서 타틀린의 건축적 활동을 <제3 인터내셔널 탐>에서부터 언급하는 것도 이러한 장르적 범주에 따른 것이었다.

그러나 러시아 아방가르드 예술과 구성주의 건축의 시작은 바로 '장르의 해체', 혹은 '새로운 예술개념의 추구'였다. 타틀린을 비롯한 아방가르드 예술가들은 탈장르적 입장에서 작업하였

고, 여기서 탄생한 것이 "재료, 불륨, 구축" 개념이었다.

타틀린의 구축실험은 회화를 입체화하거나 조각에 근거한 입체구성이 아니라, 공간 자체에 주목하여 새로운 구축성을 발견하려는 시도였고, 이것이 구성주의 건축의 모태가 되었다고 여겨진다. 구성주의 건축의 출발점으로 인정받는 <제3 인터내셔널 탐>은 <반-부조> 실험을 통해 성립된 구축원칙이 혁명 이후의 이데올로기적 개념과 결합되어 구체화된 하나의 상징물이라 할 것이다<sup>34)</sup>. 따라서 구성주의 운동의 건축구축적 성격은 이미 <반-부조> 작품에 잘 구현되어 있다고 생각된다.

서론에서 밝힌 대로 본 연구는 예술 외적 요인과는 별도로 작가 개인에게 초점을 맞추어 그 예술적 연속성을 조명하려는 목적에서 출발하였다. 타틀린은 단순히 아방가르드 작가를 넘어 구성주의 운동의 출발점으로서 중요한 의미를 갖는다. 회화와 조각에서 건축으로, 구성에서 구축으로 전개된 러시아 아방가르드의 급진적이고도 독창적인 예술개념이 바로 타틀린의 작업을 통해 그 기초를 닦았기 때문이다.

## 참고문헌

1. Catherine Cooke, The Lessons of the Russian Avant-Garde, AD Profile No.72, 1988.
2. Catherine Cooke, Professional Diversity and Its Origins, AD Profile No.93, 1991.
3. Jean-Luc Daval, 홍승혜 역, 추상미술의 역사(1988), 미진사.
4. Kenneth Frampton, Modern Architecture: a critical history (1980), 3th edition, 1992.
5. K. Frampton, Labour, work and architecture, Phaidon, 2002.
6. Camilla Gray, 전혜숙 역, 위대한 실험: 러시아미술 1863-1922(1962), 시공사, 2001.
7. Anna Moszynska, 전혜숙 역, 20세기 추상미술의 역사(1990), 시공사, 1998.
8. Norbert Lynton, The Story of Modern Art, Phaidon, 1980.
9. Wolfgang Pehnt 엮음, Encyclopedia of modern architecture, Harry N. Abrams, 1964.
10. Herbert Read, 김윤수 역, 현대회화의 역사(1959), 까치, 1990.
11. Herbert Read, 김성희 역, 간추린 현대조각의 역사(1964), 시공사, 1998.
12. Manfredo Tafuri, Modern Architecture(1976), Rizzoli, 1986.
13. Richard Weston, Modernism, Phaidon,
14. 프란시스 프라시나 엮음, 최기득 역, 현대회화의 원리, 미진사, 1989.
15. 김철규·천동훈, 현대건축 공간구성의 비정형적 형태구성에 관한 연구, 실내디자인학회 논문집(41), 2003.11.

<접수 : 2004. 6. 30>

31) 김철규·천동훈, 현대건축 공간구성의 비정형적 형태구성 연, 실내디자인학회 논문집(41), 2003/11.

32) 이 두 경향은 프랭크 게리와 군터 베니쉬, 반 베클, 쿽 힘멜브라우 등의 건축공간에서 다양한 모습으로 표출된다. 먼저 '디지털' 특성은 "역동성, 불확정성, 비물질성, 경량성, 다의성, 복합성" 등으로, '해체적' 특성은 "형태의 파편과 재구축, 형태왜곡(반중력적 표현), 기존질서의 부정(예각의 모서리, 기울어진 벽), 비대칭, 비리듬, 탈중심성" 등으로 특징지을 수 있다. 김철규·천동훈, 위 논문, pp.93-94.

33) 타라부킨, 이젤에서 기계로(1923), 프란시스 프라시나 엮음, 최기득 역, 현대회화의 원리, p.204에서 재인용.

34) 이 작품이 구성주의의 시작을 알린 것은 분명한 사실이지만, 혁명 이전 세대를 주도했던 절대주의의 영향력 또한 일정기간 지속된다. 물론 혁명 이후는 구성주의/생산주의적 관점이 지배적이었지만, 말레비치는 타틀린과 함께 아방가르드 세대가 발전해나가는 과정에서 중요한 선구적 역할을 하였다. 실제로 1920년대 많은 예술가들은 기본적으로 대립적인 절대주의와 구성주의 사이에서 중도적 입장을 취했다. 대표적인 예로 엘 리쉴츠키와 체르니코프, 그리고 구성주의 마지막 세대인 레오니도프를 꼽을 수 있다. 따라서 러시아 예술을 단순히 혁명을 사이에 둔 절대주의와 구성주의의 대립으로 파악하거나, 혹은 예술장르 어느 한 쪽에 우위를 두어 설명하는 것은 적절하지 않다. C. Cooke, The Lessons of the Russian Avant-Garde, AD Profile No.72, 1988, p.14.