상호텍스트적인 환경예술의 특성
-환상성 · 탈 장소성, 장소의 특수성과 시공간 표현방법에 대한 특성을 중심으로-

Feature of Intertextuality Environmental Arts

-Focusing on Feature of fantasy · post-place, speciality of place as well as temporal-spatial expression method-

주저자 : 장일영 (Il-Young Jang)
청주대학교 대학원 환경조경학과

공동저자 : 김진선 (Jin-Seon Kim)
청주대학교 환경조경학과

記述論文 Research Report ● Received : Apr. 28. 2005 ; Accepted : Jul. 05. 2005

1. 서 론
1-1. 연구배경 및 목적
1-2. 연구방법 및 내용

2. 이론적 고찰
2-1. 상호텍스트성의 사상적 배경
2-2. 상호텍스트성의 개념

3. 상호텍스트적인 환경예술과 그 특징들
3-1. 대지미술의 영향
3-2 장르간의, 공간과 시간 간의 상호교류
3-3 수용자와의 상호교류
3-3-1 환상성과 탈장소성
3-3-2 장소의 특수성과 시공간 표현방법

4. 결 론

참고문헌

(要約)

현대사회는 다원화 사회로서 각종 영역 또는 어느 분야마다 그 경계가 사라지면서 복잡한 상황 속에 살고 있다.
이러한 복잡한 상황을 폭넓게 이해하고 수용하기 위해서는 개방된 텍스트 구조로서의 상호텍스트적인 환경예술과 수용자와의 상호작용을 이해해야 할 것이다.
상호텍스트적인 특성으로 바라 본 환경예술을 장르와 장르간의 혼합, 이질적 공간과 시간간의 혼합된 요소에 수용자의 체험으로 인한 상호작용을 살펴보았다.
이는 수용자가 예술작품을 완성하는 과정에 참여함으로써 개인적인 경험 또는 상황을 의미하는 개념으로 환상성과 탈 장소성, 장소의 특수성과 시공간의 표현방법을 상호텍스트성의 특성으로 설정하였다. 이러한 체험요소의 특성들을 각 작품의 특징을 분석하는 방법론으로 사용하였다.
환상성의 특성은 이벤트적 상황과 우연성 개입으로 사건이 발생하는 장소를 전개시키며, 탈 장소성은 비 물질적 감각성으로 수용자의 공각각적 체험을 유도하는 전략을 사용하였다. 장소의 맥락을 중요시 한 장소의 특수성, 시공 연속체적 변화를 반영하고 프로세스 위주의 특징으로 시공간 표현방법을 제안하였다. 결과적으로 환경예술은 시각적으로 현존성에 의지하는 형이상학적 장식의 차원을 넘어서 수용자의 복잡한 존재양태에 깊숙이 자리잡고 거기에서부터 삶의 양분을 부단히 공급하는 인식의 전환이 되어야 할 것이다. 그렇다면 환경예술도 일종의 텍스트의 차원에서 다른 모든 텍스트들과 어울어지면서 텍스트적 삶을 살게 될 것이고 창조성은 유일성 대신에 상호텍스트성 사이에서 실천적 창조성으로 다시 태어난다 하겠다. 이러한 타 영역간의 접목, 또 이것을 바라보고 체험하는 수용자들의 다양한 측면을 허용하는 다원적 측면과 끊임없이 새롭게 만들어지는 생성의 개념을 가지는 진행 중인 작품 즉 열린 작품을 만들어내야 할 것이다.

(Abstract)

Modern society is diversified society and is under complicated situation as the boundary of each area has been disappeared.
To understand and accept such complicated situation as widely as possible, it is required to understand interaction of receiver with intertextual environmental arts as the structure of open text.
This study examined interaction of environmental arts in terms of intertextual feature based on experience of receiver on combined element of different space and time, combination of genres.
This is the concept of meaning personal experience or situation as receiver participates the process of completing art works, and set the fantasy, post-place and speciality of location and temporal-spatial expression method, as characteristics of intertextuality. Features of such experience elements are used as methodology of analyzing characteristics of each work.
Feature of fantasy uses strategy of inducing spatial experience of receiver with dematerialization for post-place and expands the place where events occur with intervention of contingency and event situation. It suggests the spatial-temporal expression method as the features focusing on process and reflecting changes in spatial-temporal continuum and speciality of place emphasizing context of place. In conclusion, environmental arts needs to be deep rooted on complicated existence aspect of receiver beyond metaphysical dimension depending on presence and to accomplish conversion of awareness of supplying bisection of life from that place. By doing so, environmental arts can live textual life as it gets together with all other texts in terms of text dimension and creativity can be reborn as practical creativity in intertextuality rather than uniqueness. Such combination with other areas and acceptance of various aspects of receivers who see and experience this will result to creation of open works which can be create newly over and over again in multi-dimensional aspects.

(Keyword)

Intertextuality, experience, receiver, dematerialization, process, event.

1. 서 론

1-1. 연구의 배경 및 목적

20세기 이후 기술에 기반을 둔 사진, 영화, 비디오 아트, 멀티미디어 아트 등 새로운 예술양식의 탄생으로 현재 우리의 예술개념은 중대한 변화를 맞이하고 있다. 이러한 새로운 매체는 시간의 흐름 속에서 예술적 의미의 실체를 드러내기 때문에 시간이 중요한 구성적 주제가 된다. 현재까지 인간 문화의 역사는 텍스트를 중심으로 유지되어왔고, 환경예술 역시 공간을 시각화(visualization)[1] 시키는 방향으로 발달해왔다. 그러나 뉴미디어 시대의 문화 속에서 예술과 기술의 상호텍스트적인 결과물들은 텍스트를 시각화시키는 재현보다는 창조적인 상상력의 산물로 변화에 가고 있다 하겠다.[2] 각 영역 및 장르 간의 통합과 상호텍스트적인 현상이 두드러지게 나타나면서 시각만 강조한 이론과 작품은 환경의 표피적 특질만을 경험하는 듯한 인상을 주고 있기에 이에 따른 역동적인 공간으로 상호텍스트성을 해석해보고자 한다.

환경예술이 단지 정태적인 공간에 그쳤다면 미디어의 발전은 더 이상 일 방향 커뮤니케이션을 거부하고 '상호작용'이라는 쌍방향의 커뮤니케이션을 요구하고 있는 것이다.[3]

상호텍스트적인 환경예술 역시 보여주는 것에 머무르는 것이 아니라 장르간의 통합과 보는 이(수용자)와의 상호작용으로 역동적인 구조를 필요로 하고 있다. 환경예술에 있어서 상호작용이란 메시지를 수동적으로 받기만 하는 것이 아니라 보는 이가 작품 속에서 능동적이고 적극적으로 참여 · 해석함으로써 메시지의 의도를 이해 할 수 있는 것을 말한다. 수용자의 참여라는 측면에서 환경예술을 살펴볼 때, 작품의 감상이 본질적으로 수용자의 시각을 매개로 한다는 점에서 모든 작품이 참여의 특성을 포함한다고 볼 수도 있으나 통상적인 감상이 관조적(contemplative)[4]으로 이루어지며 상호텍스트적인 환경예술의 경우는 보다 적극적이고 능동적인 참여가 이루어진다고 할 수 있다. 구체적인 움직임을 통한 참여로의 변화는 수용자와 작품의 창조과정에 개입하는 데까지 이르게 하였으며 환경예술 구조를 열린 개념으로 인식할 수 있도록 변화를 가져오게 되었기 때문이다.

본 연구의 목적은 환경예술의 기존 관행인 완결된 작품구조를 개방된 구조로 변화시키고, 수용자와의 적극적 관계 속에서 일어나는 체험방식 또는 상황의 특성을 파악하기 위한 상호텍스트성의 필요성을 제안하고 이를 매개로 하는 새로운 환경예술 방식을 탐구하자는 것이다.

이는 환경예술에 있어서 타 영역간의 접목, 또 이것을 바라보고 체험하는 수용자와의 관계 속에서 일어나는 상호텍스트성의 시도를 통해 새로운 영역확장과 디자인 철학의 개념정립에 기여하고자 함이다.

1-2. 연구 내용 및 방법

최근의 환경예술 동향을 장르간의 통합으로서 상호텍스트적인 환경예술과 수용자와의 상호작용을 연구내용으로 하고자 한다. 먼저, 현대미술에 나타난 대지미술은 20세기 후반 새로운 환경, 생태관의 대두와 함께 등장하여 건축, 조경, 환경예술 등에 지표면의 평면성과 연속성을 새로운 주제로 제시하였다. 이는 대지와 경관이라는 주제를 공유하고 새로운 양식으로 일종에 건축, 조경, 대지미술 등의 혼합현상 내지 상호텍스트성(intertextuality)으로 볼 수 있다. 각 문헌들은 이 같은 사조를 '새로운 평면성(New Flatness; Imperiale, 2000)', '우주창조적건축(CosmogeneticArchitecture; Jencks, 1995)' , '새로운 경관(New Landscape; Bru, 1997)' [5] 등 다양하게 부르고 있고 합의된 명칭을 발견할 수 없어 본 연구에서는 건축, 조경, 대지미술 등 장르간의 혼합으로서 '상호텍스트적인 환경예술'이라 부르면서 연구를 진행시키려 한다. 이러한 상호텍스트적인 환경예술을 표현유형 중에 특히, 수용자와의 상호작용으로 수용자가 예술작품을 완성하는 과정에 참여함으로써 여러 가지 다양한 체험의 양상을 살펴보도록 하는 것이다. 이때의 상황을 의미하는 개념으로 환상성과 탈장소성, 장소의 특수성과 시공간의 표현방법을 상호텍스트성의 특성으로 설정하려한다. 그리고 이 틀 속에서 각 흐름의 개념형성과 전개, 주요사례의 특징을 고찰함으로써 상호텍스트적인 환경예술의 전개 양상을 규명하고 그 의미를 살펴보고자 한다.

이러한 상호텍스트적인 환경예술의 특성으로 환상성과 탈장소성, 장소의 특수성과 시공간 표현방법은 앞으로 진행되는 장, 절 속에서 상술하겠지만 환상성과 탈장소성은 작품의 외관을 미적으로 향유하거나 정서적 감동을 받는데 있는 것이 아니다. 이는 새로운 상황들을 중첩 시키면서 수용자의 적극적인 체험과 발생하는 상황에 의미를 두고자 하는 것으로 상호텍스트성의 특성이라 할 수 있다. 장소의 특수성과 시공간 표현방법은 일상적인 공간(space)이 아닌 '지금여기'에 있는 어떤 특별한 의미를 갖는 장소(place)의 특성으로 재현된 결과물로서 공간을 구성하는 것이 아니라, 사건이 발생하는 장소를 전개시키는 것이다. 이러한 개념은 수용자와 그리고 상호텍스트적인 환경예술 사이에 비록 모호하지만 분명히 발생하는 '조건', 혹은 '사건'의 특성을 규정하고 기술하려는 하나의 방법론으로 활용하였다.

---

1) 이진경, 근대적 시 · 공간의 탄생, 푸른숲, pp. 85-86, (1997).

2) 커뮤니케이션 이론가 마샬 맥루한(M. Mcluhan)의 견해는 이른바 시각중심주의에 대한 비판의 한 방증이 할 수 있겠다.(김경용, 마샬 맥루한 이해, 현대사상, pp.70-102, 1997.)

3) 미디어의 발달로 수용방식은 수동적인 양태로 존재하지 않는다. 메시지 구성방식에 역으로 영향을 미치기도 하고 매체가 선택적으로 생존할 수 있도록 하는 조건이 되기도 한다.(원용진, 매체미학, 나남출판, pp.129-130, 1998.)

4) 환경미학가 벌리언트(A. Berleant)는 전통적인 예술에 대한 대중의 무관심한 태도와 인간의 일상적인 삶과 유리된 관습적인 예술에 대해 미학사적 반성을 거쳐, '참여적 환경미학'이론을 제안하였다. 그의 미적 경험론은 작품과 수용자간의 정적인 미적 관조를 전제하는 것이 아니라, 역동적인 미적 경험이 일어나는 '미적 장(場)'이라는 개념을 전재로 한다.(권영걸, 공간디자인 16강, 도서출판 국제, p.108, 2001.)

5) 김한배, 포스트모던 조경설계의 다원적 전개 양상, 한국조경학회지, p. 70, (2005.2).

2. 이론적 고찰

2-1. 상호텍스트성의 사상적 배경

20세기 인문학에서 언어에 대한 관심이 두드러지게 대두되었고, 특히 언어 기호와 지시대상 사이의 자의적인 관계가 소쉬르(Ferdinand de Saussure)[6]에 의해 밝혀진 이후 외부 사실들과 아무런 관계가 없이 자체의 질서를 가지는 자립적인 언어구조에 대한 이론들이 제기되었다. 이러한 언어관에 의해 저자의 죽음론[7]이 대두되었고 작품(work)과 텍스트(text)[8]라는 두 개념의 차이가 부각되었다.[9] 저자의 의도를 충실히 반영하고 안정적인 의미를 지니며 기원으로서의 저자에 종속된 것으로 생각되는 '작품'과는 달리, '텍스트'는 기원으로서의 저자의 의도와 무관하게 그 자체의 자립적인 질서를 가지게 되며 언어기호들이 고정적인 의미를 지니지 못하는 유동적인 대상일 뿐이라고 바르트[10]는 말하고 있다.

이러한 기원으로서의 저자의 죽음 혹은 중심의 부재에 대한 생각은 한 사회나 문화체계내의 모든 의미 영역으로 확장되어 적용되는데, 비단 문학뿐만 아니라 모든 의미작용을 그와 같은 뜻에서의 텍스트로 보는 것이다. 이 텍스트들은 폐쇄적으로 존재하지 않고 서로 간에 영향을 주고받으며, 다른 것과의 관계 속에서만 그 의미를 갖는다고 할 수 있다. 따라서 텍스트를 구성하고 의미를 드러내기 위해서는 다른 것들과의 상호텍스트적인 관계를 맺는 것은 필연적이라 할 수 있을 것이다.

2-2. 상호텍스트성의 개념

상호텍스트성을 간단히 말하면 텍스트간의 상호관련성이라고 할 수 있다. 두 개의 극단적인 텍스트의 어느 쪽에도 편중되지 않은 채 그 두 텍스트 사이의 공간을 인식하는 것을 말한다. 양쪽 모두를 참조함으로써 중간적 영역에 입지하여 의미유보하고 경직성으로 탈피한다고 할 수 있다.

상호텍스트성(intertextuality)이라는 낱말의 구성은 '속', '간(間)' 또는 '상호'의 뜻을 지닌 'inter'라는 의미로서 'between, among, mutually, during, together, within'의 의미로 '~사이'의 뜻을 말한다. 여기에 어떤 물건이 짜여져 있다는 것에서 나온 원문의 뜻을 지닌 'text'와 결합하여 이루어졌고 사물의 성질이나 상태를 나타내면서 명사를 만드는 어미'ity'가 덧붙여져 만들어진 신조어이다.[11]

상호텍스트성을 최초로 정의한 크리스테바(J. Kristeva)[12]는 "모든 텍스트는 다른 텍스트의 흡수와 변형"으로 이루어진 것이라 하였으며 이러한 개념에서 텍스트는 새로운 의미를 창출하고 그것을 읽는 독자들로 하여금 새로운 의미작용에 참여케 한다는 것이다. 이러한 의미에서의 텍스트는 그 자체로서는 아주 미약하지만 다른 텍스트와의 관련성에서 그의 의미를 어느 정도 드러낼 수 있고, 모든 텍스트는 그 자체로 완결된 단일성의 닫힌 세계가 아니라 다른 무수한 텍스트의 흡수라고 할 수 있겠다. 이것은 환경예술에서 텍스트와 수용자의 역동적 관계를 주된 연구대상으로 보고자하며 발신자(예술가)시점에서 수신자간의 커뮤니케이션을 위한 메시지(작품)를 작품의 코드화로 간주하기보다는 수용자의 인식 전환에 따른 공간 해석의 문제로 더욱더 주시되는 것이다.

장르와 장르간에 또 수용자와의 관계로서 새로운 방식을 생성하여 포괄적이고 역동적인 장(場)을 형성하는 상호텍스트성과 서로 간에 접속이나 특정한 방식으로 관계 맺는 퓨젼(fusion)이나 하이브리드(hybrid)는 섞임을 통해 새로운 방식을 만든다는 점에서 같은 의미를 지닌다. 하이브리드는 생물학 등 공학적인 측면에서 상호텍스트성은 미학 예술적 측면에서 출발한 개념들이라 할 수 있다. 이들은 단일 텍스트로서는 안정적인 의미를 지니지 못하고 다른 텍스트와의 만남으로 또 작품과 수용자와의 관계로서 새로운 의미를 지니는 것으로 마치 날실 씨실이 엮어져야만 하나의 직물이 만들어지는 것과 같은 의미라 하겠다.

---

6) 스위스 언어학자인 페르디앙 드 소쉬르(Ferdinand de Saussure)의 언어이론은 기표/기의, 통시태/공시태, 랑그/파롤, 연합/통합체, 자의성, 선조성, 가치 등 몇 가지의 이론적인 공리와 몇 가지의 기호의 기본 원리로 압축될 수 있다. 이러한 언어의 원리들은 언어가 가지고 있는 일반적인 특성을 말하는 것이다. 즉, 언어의 존재형태와 작용방식에 대한 것으로 기본적으로 상호텍스트성의 개념적 요소들을 포함하고 있다.

7) 근대이전에 중세시대 까지만 해도 '작가'란 존재하지 않았다. 단지 성서를 베끼는 필사자, 혹은 필경사가 있었을 뿐이며 그저 베껴 쓰는 일이 그들의 작업 전부였다. 물론 필경사들의 이름이나 직책에 대한 기록도 있지 않았다. 그러나 근대 자본주의와 결부되면서 저자의 권위가 질문의 여지가 없거나 당연한 것으로 받아들여지게 되면서 저자와 독자의 이분법이 생성되고 독자 위에 저자가 군림하게 된 것을 바르트는 독자가 저자의 의도를 무시한 채 자유롭게 텍스트의 의미형성에 참여할 수 있다고 주장함으로써, 텍스트의 절대적인 근원이나 의미 존재를 부인했다. 바르트가 '저자의죽음'에서 지적하고 있듯이 '제도로서 저자는 이제 사망하였다'라고 했다. 즉, 저자가 죽었다는 것은 독자와 저자의 경계가 지워졌다는 말을 의미하는 것이다. 환경예술에서 '저자의 죽음'에 대한 논의는 무엇보다도 예술가의 죽음이라는 주제로 시작되는데, 그것은 근대 철학의 전제였던 단일하고 일관되며 자율적인 '주체의 죽음'이라는 후기구조주의자들의 화두를 공유하는 것이다.

8) 텍스트라는 용어는 라틴어로 '짜다(to woven)'의 의미를 가진다. 전통적인 문학관에서는 하나의 '작품은 그 작품의 창조자로서의 저자가 나타내고자 하는 바를 정확하게 전달해주는 매개체로 생각되었다. 이 저서의 의도에 의해 문학작품 속의 기호나 내용, 요소들은 안정적인 의미를 지니게 된다. 이에 반해 '텍스트'는 작품이 저자의 의도를 나타내지 못하고 안정적인 의미를 지니지 못하는 상태를 나타내는 말이다.

9) 롤랑바르트, 텍스트의 즐거움, 김희영 역, 동문선,(1997).

10) 롤랑바르트(Roland Barthes)는 저자의 글쓰기를 주체라는 근원으로부터의 창조가 아니라 오히려 그 근원을 제거하는 행위로 본다. 자신보다 먼저 존재해 온 언어의 목록을 섭렵하는 각인의 행위인 것이다. 여기서 문학은 저자가 부여하는 일관된 의미의 총체로서의 '작품'이 아닌 주인 없는 다양한 언어들이 만나는 장소로서의 '텍스트(text)'가 된다. 이러한 텍스트들이 지향하는 곳은 원천이 아니라 목적지이며, 따라서 저자의 죽음은 독자의 탄생을 의미한다.(윤난지, 모더니즘 이후,미술의 화두, 눈빛,pp.8-9, 1999.)

11) 김도남, 상호텍스트성과 텍스트 이해교육, 박이정, (2003).

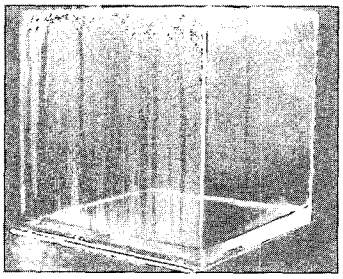
12) 크리스테바(J. Kristeva)는 기호학자로서 그는 언어의 배후에 있는 것은 창작하는 주체가 아니고 다른 언어이며, 그 하위의 집합인 다른 언어는 잠재적 내용 또는 그 텍스트의 하부구조로 해석되거나 선재했던 텍스트로서 해석된다고 본다.

3. 상호텍스트적인 환경예술과 그 특징들

3-1. 대지미술의 영향

프로세스 아트(process art)[13]의 한스 한케의 플라스틱 유리로 된 입방체 또는 '응결상자'는 전시실 내부의 광선과 온도가 변화함에 따라 물이 응결되기도 하고 수증기로 증발되기도 한다.

프로세스 미술가들은 서방세계 어느 곳에서 전시되어도 잘 맞는 관념적이고 추상적인 형태대신, 야외 공간 여기저기에 작품의 구성요소들을 뿌려놓기도 하는 등 특정 장소를 염두에 두고 작품을 제작하게 되었다. '불변'의 미술작품 대신 '변화'에서 창조성을 구한 프로세스 아트는 모더니즘예술의 선험성을 대체하여 '경험' 자체를 예술과 삶의 주요 구성요소로 보는 1960년대 이후의 포스트모더니티들의 관심을 반영한 것이다. 이같이 삶과 현실을 반영하는 것이 70년대에 오면 공공예술(public art)[14]로 발전하게 된다.



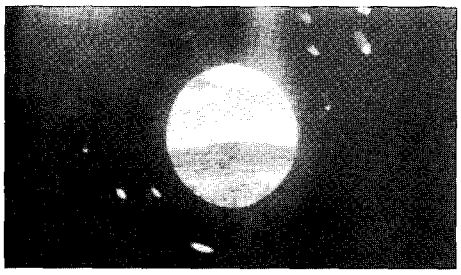
[그림 1] 한스 한케, 응결 상자

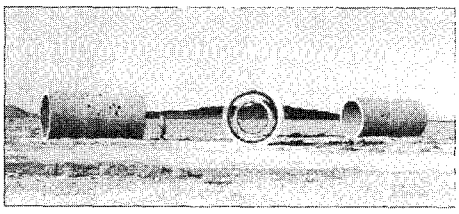
그러나 개개의 미술형태가 지닌 순수성을 강조하는 모더니스트의 태도는 예를 들자면 전통적인 조각과 건축간의 협력 관계를 무너지게 하였다. 1950년대 말에 이르면 추상조각[15] 외에는 어떠한 장식도 없는 살벌한 건축물이 출현하기도 하였다.

70년대에 이르르면 많은 작가들이 작업실을 떠나 작업실 규모보다 큰 규모를 요구하는 대지미술을 창조하기 시작하였던 바, 즉, 대지미술 작품을 통해 수용자와 연속적이며 활력 있게 생동하는 자연 과정의 체험을 시도 하였던 것이다.

이러한 예로 낸시 홀트(Nancy Holt)의 '태양 터널'은 수용자로 하여금 해와 별과 사막이 연출하는 자연의 역동적 변화에 참여하게 한다. 이 작품은 직경 270cm, 길이 540cm인 4개의 콘크리트 원통 파이프로 구성되었는데 이 작품은 각각 50피트 씩 떨어져 약 32각도의 열려진 X자 형태로 배열되었으며, 각각은 하지, 동지, 일출, 일몰 지점에 맞게 정렬되어 있다. 따라서 하지와 동지, 그리고 그 날을 전후하여 약 10일 동안 일몰과 일출 때, 태양은 한 쌍의 원통을 통해 관찰되는데 이것은 태양의 순환을 확인할 수 있는 천문대의 역할을 하기도 하는 것이다.

이 콘크리트 원통의 표면에는 용좌, 페르세우스좌, 콜롬바(columba)좌, 산양좌 등 4개의 별자리를 묘사한 직경 4 -7인치 크기의 구멍들이 뚫려 있다. 낮에는 햇빛에 의해, 밤에는 달빛에 의해 그 구멍의 그림자로 원통 내부에 별자리를 형성한다. 홀트는 "낮은 밤으로 변화라고, 하늘이 거꾸로 자리 잡는다. 별들은 땅으로 떨어진다. 따뜻함이 차가운 터널 안에 있게 된다."[16]





[그림 2,3] 낸시 홀트, 태양의 터널

홀트가 만든 형태와 그것이 놓여 있는 환경과의 상호텍스트적인 관점에서, '태양의 터널'은 작가의 아이디어뿐 아니라 특정 장소에 대한 물리적, 문화적, 역사적 특징들과 관계된다 하겠다. 또한 홀트의 작품들은 수용자의 체험에 있어서 시각적 체험이기 보다는 몸으로 직접 느끼는 체험으로 수용자로 하여금 실제로 그 안에 들어가 그들의 신체가 문자 그대로 우주의 중심이 되게 하며, 그들 자신을 확장된 환경적 장(場)에 연관시키게 되는 것이다.[17] 이때 수용자는 이 구조에 둘러싸일 뿐 아니라, 그것의 심리학적 중심이 된다 하겠다.

이러한 대지미술은 환경으로 확산되는 융합적 미술로 합리주의를 넘어서는 우연하고도 신비한 복잡성의 개념으로서 대지

13) 프로세스 아트에서는 최종적 도달한 결과 보다 진행과정이나 방법이 더 중요시된다. 즉 미술가는 어떤 과정이 진행되도록 전략을 만들어 놓고 결과를 기다리는 작업이라 할 수 있다.
(로버트 엣킨스, 박진선 역, 현대미술의 개념풀이, 시공사, p.128, 1994.)

14) 가장 일반적인 의미의 '공공예술은 단순히 지역사회를 위해 제작되고 지역사회가 소유하는 예술'을 말한다. 예로서 신전과 성당의 프레스코회화나 조각에서부터 공공광장에 전시하기 위해 제작된 기념물에 이르기까지 다양하다.

15) 추상조각은 그 자체가 하나의 목적이기에 환경차원의 문맥적 예술에 상반되는 경우가 많다. 오늘날 환경디자이너와 공공미술가들이 '환경조각'을 두고 '느닷없이 나타나는 미술(plop art)'이라고 부르는 까닭은 주변 환경과 조화를 두고 제작되지 않았기 때문이다. 즉 미술관 전시로나 적당한 미술작품이 야외 아무데나 그냥 놓여져 전시되는 어울리지 않은 상황을 뜻한다.

16) Nancy Holt, Sun Tunnel, Artforum 15, April, p.36, (1997).

17) Diana Shafler, Nancy Holt: Spaces for Reflections on Projections. Art in the Land, A Critical Anthology of Environmental Art, ed. Alan Sonfist. New York: E. P. Dutton. p.174, (1983).

의 풍경과 초자연적 요소를 수용하고 자연과 예술 그리고 대중에 얽힌 사회적 ·환경적인 요소들을 중시하였다. 따라서 이들의 작업은 외부 지향적이고 인간과 자연이 또 다른 모습으로 만날 수 있는 기회를 제공하는 것이라 하겠다.

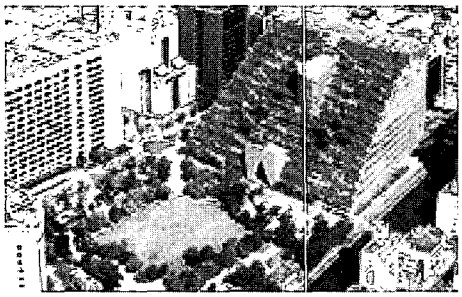
3.2 장르간의 , 공간과 시간 간의 상호교류

1960년대 건축에서는 극단적인 단일 절대 공간을 탈피하려는 대중 건축 운동이 일어났다.[18] 이 중에서도 보다 급진적으로 합리주의를 부정해 나간 사조는 해체주의 건축이다. 해체는 궁극적으로 영역경계를 해체하고 장르간의 이질적이고 다양한 요소들을 서로 혼합, 대립시킴으로써 새로운 돌파구를 찾아내려는 태도로 볼 수 있다.

이러한 특성은 건축, 조경은 물론, 타 도시디자인 공간들과의 혼성적 교류가 필요하다.[19] 피터 아이젠만, 에밀리오 암바스, 베르나르 츄미 등의 해체주의 건축가들은 건축물, 조경, 도시공간을 화해시키고 영역의 경계를 해체시켰다.[20] 이러한 혼성의 미학이 상호텍스트적인 환경예술로 나타나고 있다 하겠다.

혼성은 이미 말한 바와 같은 장르간의 융합일 수도 있고 이질적 공간과 시간 간의 융합일 수도 있다.[21]

해체주의 건축조경의 그룹 SITE의 그룹의 리더, 제임스 와인즈(James Wines)에 의하면 최근의 후기구조주의자들의 건축이론의 새로운 흐름은 유연성, 흐르는 듯한 형태, 이질적 요소들의 부드러운 혼합 등으로 요약된다고 한다.[22]

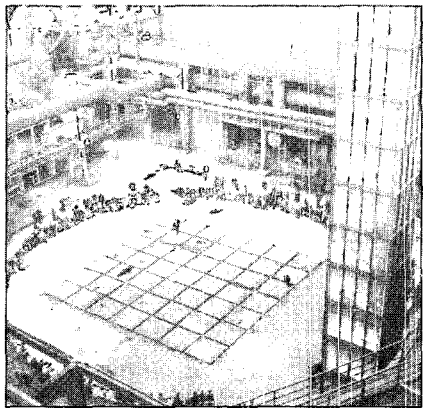


[그림 4] 에밀리오 암바즈, 후쿠오카 국제홀

실제 건축가, 조경가, 조각가, 산업디자이너[23] 등으로 폭넓은 활동을 하고 있는 에밀리오 암바스(Emilio Ambasz)는 인간과 자연, 조경과 건축의 통합에 관심을 갖었다. (그림 4참고) 이는 건축과 도시를 환경이라는 새로운 차원에서 조명함으로써 현재보다는 미래지향적 양식을 제시했던 환경예술로 주목받고 있다.

"그림처럼 아름답다"라는 말은 역설적으로 그림 이전의 자연은 아름답지 않음을 함축하고 있는데, '있는 그대로의 자연' 이란? 이미 인간이 개입한 상태에서 의식적으로 다듬기 이전에 널려 있는 문명 속에서의 자연을 뜻한다 하겠다. 즉, 예술적 의식에 의해 가공되기 이전의 자연을 말하는 것이다. 이미 인간의 역사가 개입된 자연을 다시 복원 해 역사의 흔적을 지우고 원래대로 복원시키는 것이 아니라 역사가 깃든 그대로 미학적 요소를 기입해 새로운 작품을 만들어내는 것이 대지미술의 중요한 요소이다. 이러한 대지미술은 역사적, 맥락주의적 경향을 보이는 해체주의 건축조경가들에게 직접적 영향을 끼치게 된다. 이러한 사례로 이질적 공간과 시간간의 융합을 표현한 피터 라츠(Peter Latz)의 뒤스브르그 노드 파크(Duisburg North Landscape Park)는 폐공장부지 재활용으로서 폐기된 철강공장에 방치된 중공업 시설의 잔재를 숨기지 않고 그대로 노출시킴으로써 자연과 문화의 간극을 폐기시키고자 하였다.

50m높이까지 오를 수 있는 충풍로, 수영장으로 변신한 냉각 탱크, 암벽등반의 연습장이 된 콘크리트 굴뚝 등 이러한 시도는 부지에 담긴 모순의 흔적을 지우기보다는 노출시킴으로써 폐기된 장소에 생명력을 부여하였다. 이러한 태도는 회화적 자연관을 극복하고 대상지의 역사적, 문화적 맥락을 독해하고자 했다는 점에서 대지미술의 영향이라 할 수 있겠다.



[그림 5] 피터 라츠, 뒤스브르그 노드 파크

이와 같이 대지미술, 건축, 조경이 어떻게 상호텍스트적인 문맥적 예술(art context)이 되었는가, 또 그것이 왜 필요한 요소인가를 살펴보았다.

상호텍스트적인 환경예술을 표현유형 중에 특히, 수용자가 예술작품을 완성하는 과정에 참여함을 앞으로 살펴보고자 한다. 이때의 상황을 의미하는 개념으로 환상성과 탈장소성, 장소의 특수성과 시공간의 표현방법을 상호텍스트성의 특성으로 설정하려한다.

---

18) 임석재, 미니멀리즘과 상대주의 공간, 시공사, p. 117,(1999).

19) Huet, B. Park Design and Urban Continuity.Modern Park Design, Amsterdam: THOTH publishere,(1993).

20) Bernard Tschumi, 류호창, 서정연 공역, 건축과 해체, 시공, p.201,(2002).

21) 김한배, 같은 책 p. 77.

22) James Wines, "Between Archiotecture and Landscape", Landscape Architecture, pp.34-36, may (1995).

23) 암바스는 실제로 수많은 산업디자인과 기계디자인 특허를 보유하고 있으며, 1987년 미국의 산업디자인 협회의 우수 산업디자인상을 수상하기도 했다. 이 밖에도 가구와 가전, 생활용품에 이르기까지 다양한 디자인 분야에서 활발한 활동을 하고 있다.

3-3. 수용자와의 상호교류

기존의 공간예술이 재현적 이미지로 절대공간과 순수 시각성을 위하여 시간성을 사상시키며 대상을 주체성의 의식으로 환원시켰다면, 상호텍스트적인 환경예술에서는 불변적인 공간중심의 세계보다는 시·공간 연속체적으로 변화하는 세계를 반영하고자 한다. 이는 대상에 대한 동일한 개념을 의미하지 않으며 끝내는 탈 기호적 읽기를 요하는 텍스트적 성격을 갖는 것이라 할 수 있다. 텍스트적 성격은 자기 안에 있는 타자에 의해 성립되는 상호텍스트성이라 하겠다. 어떤 의미의 불변의 중심이 있을 수 없고 수용자의 해석에 따른 '차이'[24]의 놀이[25]로 발굴되어질 가능성으로서의 잠재태(潛在態)라 하겠다. 상호텍스트성이 갖는 이미지는 모호함(ambiguity)과 불확실성(uncertainty)이라 할 수 있지만, 그러함에도 불구하고 그 스타일적 외모는 특유의 환기적(wraity)힘으로 인해 새로운 이미지로 연쇄를 이어가면서 우리가 생각할 수 없는 것에 대한 가능성을 제기하는 힘을 갖는다고 볼 수 있다.

앞에서 언급된 대로 상호텍스트적인 환경예술은 그것을 경험하는 수용자와의 통합을 목표로 하는 열린 디자인으로 표현할 수 있다.

오늘날에 와서 그것은 단지 예술적 표상에 있어서 독창적 정신운동이나 예술성의 예찬에만 머무를 수 없는 구체적인 상황들을 맞이하게 되었다. 낭만주의적 창조성이나 순수성은 이제 단순한 규정적 가치에 머물 수 없으며 새로운 국면으로 드러나고 있는 사회, 지식, 교육, 역사, 권력, 물질, 성 등과 관계하고 있는 실마리를 찾아야 한다고 본다. 이때의 창조성이란 물론 존재론적으로 파악할 수 있는 성질의 것도 아니고 그렇다고 백지와 같은 상태의 무로부터 무한히 유출되는 그 무엇이라고 볼 수도 없다. 왜냐하면 표현주체는 이미 표현환경에 둘러싸여 서로 간섭하는 주체이기 때문에 순수한 주체의 존재가 먼저 있고 나서 창조적 표현이 그로부터 순순히 나온다고는 볼 수 없기 때문이다. 그만큼 인간의 존재 방식은 상대적이고 중층적인 존재로 변모해 있으며 주체의식 또한 전통적 의미의 자아에 고정되어 있는 것이 아니기 때문일 것이다.[26] 따라서 삶과 예술의 통합을 꿈꾸는 상호텍스트적인 환경예술은 형이상학적 존재론을 되살리려는 모더니즘[27]의 단선적인 역사를 와해시키려는 움직임으로 인식될 수 있다는 점이다. 이때 순수개념으로서의 창조성은 삶의 역동성을 가로막는 모든 사태의 와해를 위한 수용자와의 실천적인 창조력으로 탈바꿈하게 된다.

이로서 주체(인간) - 객체(자연), (작품) - (수용자)의 이원론과 회화적 자연관에 도전하고 대상 중심의 관조적 경험 방식을 극복하고자 한 실천적 시도로서 대지미술의 성과를 빼놓을 수 없을 것이다.

3-3-1 환상성과 탈장소성

'환상성(The Fantastic)'이란, 시각예술의 한 장르적 특성이나 주제론적 특성을 의미라는 개념이 아니라, 주체가 대상을 경험하는 하나의 방식 또는 상황[28]을 의미하는 개념이다. 즉, 환상성은 수용자의 체험으로 일어나는 어떤 상황(사건)을 의미하는 것으로 확립된 경계를 와해시키는 상호텍스트적인 작품과 수용자의 체험으로서 상황을 의미한다 하겠다. 넓은 의미에서 그것은 상호텍스트적인 환경예술의 한 중요한 영역을 차지하는 장소성의 개념과 관련을 가지는데, 여기서 탈장소성(placelessness)이란 용어는 장소와의 관련을 포기하거나 초월한다는 의미가 아니라 장소[29]의 모호성 또는 편재성이란 의미에 가깝다.[30] 그런 의미에서 단 그래함, 조지 하그리브스, 아드리안 허즈 등을 비롯한 아방가르드적 예술가들에서 다양한 표현의 선례들을 찾아볼 수 있으며, 이들 개념은 단지 특정한 장르적 특징이라기보다는 작품의 구조분석을 새롭게 개시하게 하는 하나의 방법론이라 할 수 있을 것이다.

수용자의 신체적 현 존재가 직접적으로 개입되는 매우 가변적이고 역동적인 사례로 초현실주의 작가 앙드레 마쏭(Ander Masson)이 서체(calligraphy)를 응용하며 그린 후기의 회화들에 대해 롤랑 바르트(Roland Barthes)는 다음과 같이 말한다.

"마쏭은 우리로 하여금 글쓰기의 진실이 결코 그 메시지의 전달이나, 보편화된 의미의 전달시스템 속에 있지 않으며(...) 지금 힘을 가하고 운동해 나가는 손에 있음을, 즉 심장박동이 뛰는 몸(즐기는 몸)에 있음을 분명히 보여준다."

바르트의 마쏭에 대한 비평으로부터 우리는, 예술작품이 단지 대상으로서 주어지는 것이 아니라 이것을 바라보고 경험하는 수용자와의 '원격적'이고 역동적인 접속을 통해서 하나의 새로운 '차원'을 만들어낸다는 점을 읽어낼 수 있다.[31]

---

24) '차이'를 인정한 채 하나로 묶은 것을 상호텍스트성이라 하겠다. 동일성에 기초한 고정관념이나 시각에 저항한 니체는 '차이'의 시각을 주장한다. 이 같은 주장은 관념론적 전통과의 단절을 둘러 현대 철학의 사유의 역사에서 큰 분기점을 이룬다.

25) 놀이란 인간의 생존과 관련 있는 활동이나 일에 해당하는 활동을 제외한 신체적 정신적인 활동인 만큼, 생활의 이해관계를 떠나서 자발적으로 참여하는 무 목적성의 활동이며 동시에 가장 자유롭고 해방된 인간 활동이라고 할 수 있다.(엄기홍, 후기 현대미술의 시각 개념의 전개, 홍익대 대학원 박사논문, p.177, 2004.)

26) 일찍이 발터 벤야민(W. Benjamin)은 기술복제시대의 예술 작품이 처할 수밖에 없는 상황을 단적으로 아우라(aure)개념의 죽음으로 표현한 적이 있다. 복제 기술은 복제된 것을 전통의 영역에서 벗어나게 한다. 또한 그것은 복제를 다양화시키면서 동시에 작품의 일회적 출현 대신에 그것의 대량적 출현을 초래 한다. 그것은 결국 인간의 지각유형을 바뀌게 하고 그 결과로 나타나는 것이 낭만주의적인 예술개념의 죽음 즉, 아우라의 사멸이다. 그것은 전통적으로 환경예술이 갖고 있었던 시각· 형태중심주의, 디자이너의 주관주의적 독창성, 그 자체의 프로그램이 갖는 공간적, 시간적 구속 등의 사멸이다 하겠다.

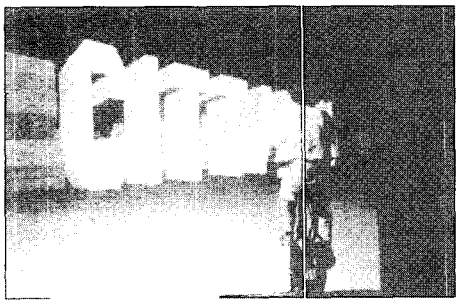
27) 모더니즘 예술은 시각 중심적이다. 왜냐하면 시각은 곧 객관성을 증명하는 가장 보편적인 도구이기 때문이다. 이 같은 시각중심은 주지하는 대로 르네상스의 투시 원근법을 완성시킨다. 원근법은 공간을 미리 합리화하고 시각적 통제의 대상을 만들고자 한다.

28) 상황은 근원적으로 구체적인 체험의 현장성(現場性)이라 하겠다. 이는 수용자, 참여의 현장성이다. 예술가의 관념 속의 상황이 아니라 수용자의 체험을 중심으로 하는 상황이다. (오경환, 정수진, 환경디자인의 공간연출방법에 관한 연구, 디자인학연구, 제14권, 제2호, p.183. 2001.4.)

29) 상호텍스트성의 작품구조는 재현된 결과물(작품)을 만드는 것이 아니라, 사건이 발생하는 장소를 만들고자 한다.

30) 김원방, 매체예술의 새로운 미학적 패러다임, 연세대학교 미디어아트 연구소, (2003).

이외에도 제프리 쇼(Jeffry Shaw)의 <읽을 수 있는 도시 The Legible City)는 수용자와 작품의 상호텍스트성[32]을 이야기할 때 가장 널리 알려진 작품이다. 이 작품을 감상하는 수용자는 자전거 위에 앉아 페달을 밟게 되어 있다. 자전거를 타는 행위는 컴퓨터 그래픽에 의해 실시간으로 처리되어 거대한 스크린 속에서 문자들 사이를 달려가는 행위로 연결된다. 즉 페달을 밟고 핸들을 조정하는 수용자는 자신 앞에 놓인 거대한 스크린에 드러나 작가가 도입한 맨하탄 6㎢내에서 움직이면서 컴퓨터시스템에 영향을 끼치는 동시에 작품을 통해 고유한 경험을 하게 된다.

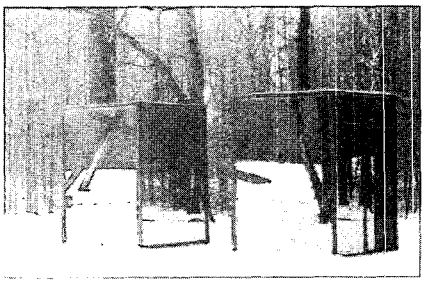


[그림 6] 제프리 쇼, 읽을 수 있는 도시

이 작품에서 수용자의 감상은 자신의 행위와 작가가 제작한 작품의 시스템이 결합하면서 작품을 변형시키는 소통을 기반으로 하고 있다. 작품자체를 변형시키면서 상호작용을 이끌어가는 수용자의 역할에 이르기까지 상호텍스트적인 작품을 제시하는 주체로서의 작가와 수용하는 타자로서의 수용자라는 구분을 지양하고 주체와 타자, 그리고 매체에까지 이르는 통합을 가능하게 하고 있는 것이다. 수용자와 상호텍스트적인 환경예술과의 만남을 통해서 작품의 영역은 탈장소화, 탈대상화 하고, 이러한 특징은 자신의 신체적 감각과 욕망으로 그려내는 꿈이나 환상(fantasy)의 양상을 드러내게 된다. 그럼으로써 공간의 기능이나 의미는 결정되지 않은 채 불확정적으로 유보되어 공간을 경험하는 수용자에 의해 재구성된다는 점이다. 이러한 역동적인 접합의 상황은 단순한 텍스트 독해와 수용과는 본질적으로 구분되는 상황이라 할 수 있겠다. 이미 확립된 경계를 파열시키는 그 순간에만 가능한 것이라면, 결국 환상이 작동하기 위해서는 그 어떤 장르적 경계, 즉 상호텍스트성으로 이미 제도화 되어있는 경계가 동시에 필연적으로 요구되어진다. 그런 의미에서 환상은 필연적으로 '현실의 시점'에서, '현실의 시간'을 잠정적 통로로 하여 수행되는 과정이 될 수밖에 없는 것이다. 여기서 이 '현실의 시간'이란 앞에서 예를 든 모든 작품들의 경우 수용자가 현재 처해있는 시간이며, 내가 현재라고 설정한 시간, "심장박동이 뛰는 몸, 즐기는 몸"의 시간이다.[33]

그런 의미에서 '환상'은 기본적으로 주체와 대상, 보는 자와 작품사이에서만 발생할 수 있는 상황이라 하겠다.

이러한 '환상적 모델'을 가장 전형적으로 가시화하는 사례로서 공원의 일부를 변화시켜 공원전체 경관에 변화를 일으키는 예술가 중 단 그래함(Dan Grahan)의 작품은 1978년에서 1981년 사이에 제작되었고 거울로 된 높이 251cm, 가로 186cm, 세로 186cm의 사각형 입방체를 나란히 숲의 경계에 세워둔 오부제이다.



[그림 7] 단 그래함, 입방체 거울

단일성을 토대로 한 작품은 수용자와 거리를 두고 일어나는 감상에 불과한 것이었으며 자체로 완결되는 폐쇄적인 구조를 가지고 있었다. 작품의 형식을 통해 외부로 열려지기 시작한 것은 거울이라는 소재가 도입되면서부터이다. 거울은 외부세계를 반영하는 성질 때문에 질적인 크기를 넘어서 확장된 공간을 내포하게 되고 아울러 거울이라는 매개를 통하여 잠재적인 공간 확장, 즉 수용자의 공간까지 고려함으로써 잠재적으로 수용자의 참여를 유도하고 있기 때문이다.

이 작품은 단순한 조형물로 공원전체에 의미를 부여하고 있다. 이 작품으로 인해 공원이 단순한 휴식의 공간이 아니라 전체적으로 독특한 의미를 취하며 관념의 장으로 열리고 무한한 이미지의 가능성을 제시하고 있다. 거울은 공원의 경치를 사방에서 비추며 산책하는 사람이 그 경치 안에 걷고 있는 자신의 모습을 바라보도록 유도하고 있다. 경치는 사각형의 거울 안에 갇혀 있고 거울을 바라보는 우리는 그 안에 갇혀 있는 모습으로 나타난다. 이것은 공원 전체를 하나의 관념의 덩어리로 변화시키는 장치인 것이다.[34] 작품 자체가 특별히 환상적인 취향의 이미지를 담았다기 보다는, '환상적 상황설정'을 통해서 읽혀지는 것이다. 그러한 이미지들이 '환상적'이라고 수용자 스스로 능동적으로 설정하게 되는 것이라 하겠다. 이 작품과의 만남을 통해 이것을 바라보고 경험하는 수용자와의 '원격적'이고 역동적인 접속을 통해서 하나의 새로운 '차원'을 만들어낸다는 점을 읽어낼 수 있는바, 이러한 환상의 모델은 특정장르의 변별적 특징이 아니라, 상호텍스트 한 작품에는 기본적으로 모두 적용될 수 있는 개념일

31) 위의 책.

32) 상호텍스트성의 이해는 수용자의 마음속에 표상되는 내용에 의하여 결정된다고 할 수 있다. 수용자가 표상하는 의미는 텍스트의 기호가 지시하는 내용 그대로가 아니라, 관련된 다른 텍스트 내용과의 관계 속에서 구성되는 것이다. 즉 수용자가 마음속에 구성하는 의미는 관련된 여러 텍스트의 내용들이 상호텍스트 적으로 연결되어 있는 것이다. 그래서 수용자가 구성하는 의미는 여러 관련 텍스트의 내용이 병치되고 흡수되고 변형된 것이다 하겠다.(김도남, 상호텍스트성과 텍스트 이해교육, 박이정, pp.7-8, 2003.)

33) 김원방, 같은 책.

34) 박정욱, 조경의 틈으로 들어온 현대미술, LOCUS 2, 조경문화, p.31, (2000).

것이다.

3-3-2 장소의 특수성과 시공간 표현방법

대량 생산 사회에 이어 소비사회의 출현은 전통적으로 사물(thing)이 갖고 있었던 일정한 의미영역을 해체시키고 대신 상품(object)이 지니고 있는 의미작용을 부상시킨다 하겠다. 이는 사물개념이 전통적인 공간적 개념인데 비하여 상품이란 일정한 시간 속에서만 가치를 지니는 시간적(temporal) 개념이라는 점을 뜻하기도 한다. 현대를 시간적이라고 정의할 수 있다면 그것은 어떤 물질이 동일한 가치(atemporal value) 속에서 향상되는 것이 아니라 상황이라고 하는 특수한 문맥(temporal context) 속에 가변 상태로 부유한다는 것을 의미한다 하겠다. 즉, 시간 속에서의 사물은 자체의 존재론적 위상을 지니기보다는 기호자질(sign quality)로 전환되는 것이다. 이 점은 매우 중요하다 할 수 있다. 여기서 서구에서 오랫동안 유지되어 있던 인간중심주의, 이성중심주의, 시각중심주의, 사물중심주의와 같은 중심주의적 사고가 해체되기 때문이다.

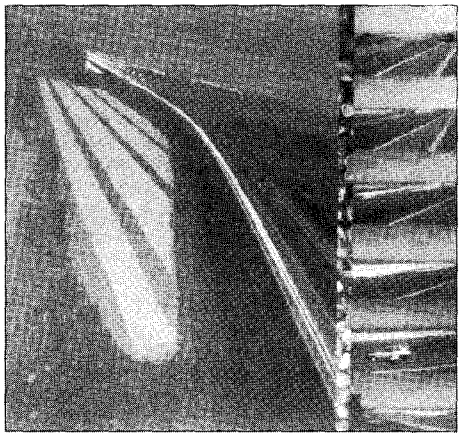
다중적 코드로 상호텍스트적인 환경예술은 종전의 완결태(完決態)의 공간 즉, 기표(記票)와 기의(記意)가 일치하는 디자인에서 수용자가 참여함으로만이 어떤 상황을 연출하게 되는 잠재태(potentiality)로의 전환이라 하겠다. 그것은 곧 물질(material)의 비물질화(dematerialization)이며 현상의 변형(transfiguration)이라 할 수 있는 바, 정보와 환경에 대한 이미지의 새로운 소통체계로서의 비물질적 특성은 사람과 사물들이 공간으로부터 이탈하여 새로운 환경 영역으로서 인지할 수 있도록 할 수 있기 때문이다.

장소의 특수성은 일상적인 공간(space)이 아니라, '지금여기'에 있는 어떤 특별한 의미를 갖는 장소(place)의 특수성으로 어떻게 보이는냐에서 무엇을 하는냐 어떻게 작동하는냐의 동사로서의 개념을 갖는다. 즉 재현된 결과물로서 공간을 구성하는 것이 아니라, 사건이 발생하는 장소를 전개시키는 것을 의미한다. 따라서 장소의 특수성은 정성적인 특성을 갖춘 동적인 장(場)으로서 장소의 맥락을 존중하는 것이다 하겠다.

시공간 개념은 3차원적인 공간에 시간의 요소가 결합된 것으로 공간 속에서의 시간변화에 의한 움직임을 고려하는 것이다. 앞에서 언급한 것처럼 수용자가 이동할 때 공간에 대한 최초의 인상 위에 일련의 연속된 인상을 부과함으로써 공간의 4차원적 인식이 이루어지게 된다. 인간의 의식 속에 체험되는 공간은 상호텍스트적인 장소로서 체험되는 환경예술이어야 할 것이다. 이러한 특성은 다양한 코드와 이질적인 효과를 얻어내 수용자의 새로운 정신적 의미[35]를 부여하는 것을 말하는데, 이러한 상호텍스트적인 환경예술사례로 최근 새로운 메카로 떠오른 네덜란드 작가 아드리안 허즈(Adriaan Geuze)로 셀트 방파제(eastern scheldt storm surge barrier) 프로젝트를 들어보도록 하겠다.

아드리안 허즈는 장소의 특수성과 시공간 안에 미학적 가치를 주는 공간으로 기존의 폐기된 방파제에 새로운 아이디어로 수용자의 체험에 따라 자연이 새롭게 모습을 드러내는 역동적인 공간으로 복원시켰다.

그는 거대한 띠 형태 안에 검정색의 홍합껍데기와 흰색의 바다조가비 껍데기로 이 지역 새들의 주요한 서식지가 될 것으로 생태적 측면을 고려하여 디자인 되었다. 흥미로운 것은 검은색과 흰색의 스프라이프 패턴은 단순한 시각적 패턴이 아니라는 점이다. 이는 수용자로 하여금 거리를 두고 관조(觀照)하는 대상이 아닌, 현재 처해 있는 시공간 안에 수용자들의 체험과 더불어 미학적 가치를 주면서 태어난다 하겠다. 수용자가 작품 속에, 시공간에 들어가 직접 몸을 움직여 체험함으로 비로소 의미가 완성되는 것이다.



[그림 8] 아드리안 허즈, 셀트 방파제

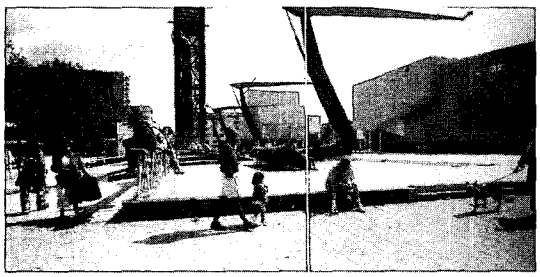
조개껍데기의 패턴을 디자인 하는데 있어서 자동차 운전자의 개념은 매우 중요하다. 이 지역은 자동차를 통해서만 이동할 수 있는데 여기서 조개껍데기의 패턴은 자동차의 속도와 관련되어 조절된다. 이곳은 운전하는 운전자는 검정과 흰색의 조개껍데기와 새들로 이루어진 그래픽 패턴의 리듬을 타고 방파제로 올라갈 경우, 약 10m 높이에서 갑자기 거대한 바다의 광경이 펼쳐지게 된다. 여기서 정지된 공간으로서의 작품은 '일어나는 사건'으로 바뀐다. 이는 공간체험의 주체인 수용자의 존재를 포함하고 있고, 수용자의 심리적 반응의 관계성을 따른 새로운 사고 즉, 공간체험의 특이점이고 하나의 이벤트를 중시하였다. 여기서 관조하는 내면적인 감정과 구분되는 객관적 상황에서 외적이고 역동적인 변용태(變容態)를 여기서 단적으로 볼 수 있다 하겠다.[36]

아드리안 허즈의 작품 중 빼놓을 수 없는 것으로 시간의 변화와 다양한 사건의 생성을 고려하고 수용자와의 관계를 중

35) 이것은 수용자의 '이중의식(double consciousness)'이라는 정신상태를 말한다. 문자 그대로 두 곳에 동시에 존재할 수 있는 정신상태를 말하는데, 서로 차원이 다른 두 장소에 의식이 동시에 분산, 병행될 수 있는 상태이다. 이중의식에 대한 이해는 진정한 상호작용 예술이 무엇인가를 설명하기 위해 필요하다 하겠다. 다양한 텍스트와의 접목 혹은 작품과 수용자와의 관계의 사이에 이중의식의 상태가 이루어져야 한다고 본다. 즉, '작가'-'상호텍스트적인 결과물'-'수용자의 이중의식'이 필요하게 됨을 의미한다 하겠다.(조택연, 지식의 최전선, 한길사, p.164, 2002.)

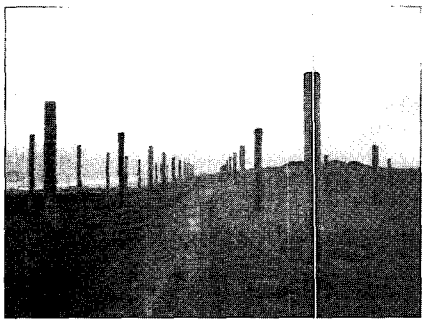
36) 아도르노에 따르면 작품은 해석을 통한 이해의 과정에서 비로소 실현된다 하였다. 진리라는 측면에서 예술의 생산과 수용은 동시적이라는 것이다.(테오도르 아도르노, 홍승용 역, 미학이론, 문학과 지성사,1984.) 오늘날 해석은 작품이 완성된 후에 사후적으로 행해지는 것이 아니라, 수용자가 작품의 성립 과정 자체에 참여함으로서 무한한 해석의 놀이를 풀어놓는다.

요시하는 로텔담의 쇼우브르흐플레인(Schouwburgplein)을 들 수 있다. 그는 바닥을 나무, 고무, 에폭시(epoxy), 철판 등의 포장재료 모자이크 처리하여 광장에 어떠한 특정한 기능을 부여하지 않으면서도 다양한 사건들이 자발적으로 일어날 수 있도록 사건의 발생을 유도하고 있다. 광장에 조성된 물리적 요소로는 35m 높이의 4개의 붉은 색 크레인 모양의 가로등은 수용자가 광장에 설치된 기계에 동전을 넣으면 높낮이를 조절할 수 있다. 이 광장은 하루에도 수 없이 다른 모습으로 변화면서 관람자가 아닌 공연자로 변신시킨다. 수용자들은 스스로 펜스나 천막을 치기도 하고 지붕을 씌우기도 하며 다양한 사건들로 변화한다. 이는 수용자로 하여금 자유로운 문화경관 수용과 도시에 대한 가변성을 수용하는 시스템으로 도시내 시공간적 관계에 따른 변화를 고려한 전략이라 할 수 있다.



[그림 9] 아드리안 허즈, 쇼우브르흐 광장

대지미술가 로버트 스미슨의 자연관과 작품 철학에 영향을 받은 조지 하그리브스(George Hargreaves)의 작품들은 자연의 과정을 반영하는 디자인 과정, 그리고 장소에 흡수된 예술 형식의 산물이다.[37]



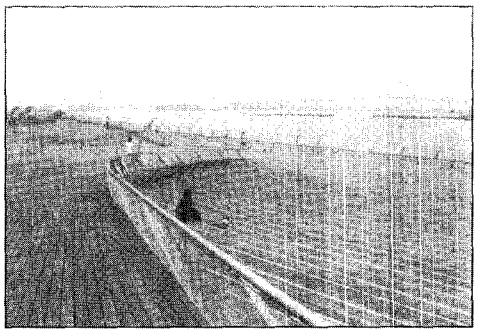
[그림 10] 하그리브스, 빅스비 파크

빅스비 파크(Byxbee Park)는 대지미술 성향의 상호텍스트적인 환경예술로서 장소가 갖는 특수성과 비종결적 구성이라는 전략을 바탕으로 한 시공간적 프로세스를 존중하고 있다는 점에 주목할 수 있다. 쓰레기 매립지 위에 디자인된 공간으로 나무가 없이 자생하는 야생초만으로 특별한 기능이 부여되지 않아 수용자로 하여금 오히려 텅 빈 듯한 느낌을 준다. 이는 최종적으로 디자인 된 결과물보다 역사와 장소가 갖는 자연현상에 의해 만들어지는 과정에 더 중요시 한 점이라 할 수 있을 것이다. 그는 그림처럼 아름다운 미적 대상으로 자연을 옮겨 놓은 것이 아니라, 수용자의 참여를 통해 작품의 완성에 도달하게 함으로써 관조적 감상이라는 수동적 관계를 붕괴시키고 있다.

이러한 방식의 미학적 해법을 야생초지 곳곳에 박아놓은 전신주에서 단적으로 읽을 수 있다. 이곳에 놓인 전신주는 산업화 시대의 부산물들을 상징하는 등, 쓰레기 매립장 주변의 황폐한 산업 문화의 흔적을 상징하려 했다. 또한 전신주 그림자의 길이와 방향의 변화를 통해 우리는 태양의 이동과 시간의 진행을 경험하게 된다. 빛과 그림자, 바람, 물, 하늘 등 장소에서 일어나는 자연현상을 수용자의 신체적 운동을 통해 관조하는 시각적 아름다움이 아닌, 몸으로 느끼는[38]주관적인 체험으로 변화시킨다.

결과적으로 하그리브스 작품은 수용자의 체험예술로서 환경예술의 본질적 속성인 환경과 삶의 문화를 통합시킨 사례로 의미가 크다 할 수 있다.

이렇게 인간과 환경이 서로 참여하며 대지미술과 해체주의 건축에 영향을 받은 또 하나의 사례로 영국의 건축그룹 FOA(Foreign Office Architect)의 요코하마 항만터미널을 들 수 있을 것이다.



[그림 11] FOA, 요코하마 항만터미널

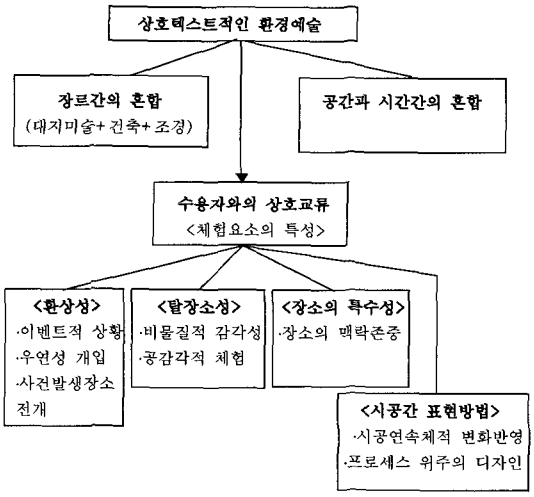
이 작품은 내부와 외부, 기존의 지면과 인공적인 지면, 수직적인 구분까지 모호하게 하고 서로 섞여있으면서도 각각의 특성들을 그대로 유지하고 있는 새로운 장소를 제공하고자 하였다. 이러한 인공의 대지는 각종의 시설과 프로그램이 있는 형태위주의 공간을 디자인 했다기 보다는 시간에 따라 수용자의 동선에 교차가 생기고 대립되는 요소를 통해 발생하는 이벤트와 사건의 공간을 극대화시키고자 하였다. 이러한 비결정적인 프로그램의 이질성을 인정함과 동시에 연속선상에서 밀접하게 얽히고 있음을 보여준다. 이는 갖가지 변화가 가능한 구조로 어떠한 가상의 상황에도 대처 할 수 있는 지속적인 환경을 이끌어 내고 있다.

37) Elizabeth K. Meyer,"Theorizing Hargreaves Work as a Post Modern Practice," Process: Architecture 128, p.138, (1996).

38) 벤야민은 몸으로 느끼는 촉감성에 대해 "역사적 전환기에서 인간의 지각구조에 부과된 과제는 단순한 시각(optic), 다시 말해 관조를 통해 해결 될 수 없기 때문"이라고 한다. 따라서 비쥬얼과 속도나 시간으로 대변되는 현대는 사상에 대한 촉감적 시각이 관조적 시각을 대신한다고 할 수 있을 것이다. (엄기홍, 후기 현대미술의 시각 개념의 전개, 홍익대 박사학위 논문, pp.179-180, 2004.)

이제까지 논의한 상호텍스트의 특성으로 본 환경예술에서 수용자와의 상호작용으로 네 가지 세부사항에 해당하는 작품들을 정리하면 다음의 표 1과 같다.

표 1. 상호텍스트성의 특성으로 본 환경예술의 특징



작가 및 작품	환상성	탈장소성	장소의 특수성	시공간 표현방법
제프리쇼:읽을 수 있는 도시	●	●	○	◎
단그래함:육면체 거울	●	●	○	◎
아드리안허즈:셀트 방파제	●	◎	●	◎
아드리안허즈:쇼브르호 광장	◎	●	○	●
하그리브스:빅스비 파크	○	◎	●	◎
FOA:요코하마 항만터미널	●	○	○	◎

※ 정도: ●(강) ◎(중) ○(약)

4. 결 론

현대사회는 다원화 사회이다. 후기 자본주의 사회, 정보화 사회, 복수패러다임의 시대, 불확실성의 시대로 불릴 만큼 하나로 정의하기 어려운 다양한 모습을 보이면서 급변해가고 있다. 또한 우리는 각종 영역 또는 어느 분야마다 그 경계가 사라지면서 복잡한 상황 속에 살고 있다.

이러한 복잡한 상황을 폭넓게 이해하고 수용하기 위해서는 개방된 텍스트 구조로서의 상호텍스트적인 환경예술과 수용자와의 상호작용을 이해해야 할 것이다.

이에 대해 벤야민은 수용자의 지각구조를 고유한 관조의 대상으로부터 충격을 주는 매체로 변화하면서 수용자들은 아름다운 환영(illusion)을 기대하기 보다는 새로움의 충격을 주는 어떤 사건을 기대한다 하였다. 새로움의 충격은 단일 텍스트로는 이루어지지 않고 복수의 의미작용을 하는 상호텍스트성이라는 점에 주목해야 할 것이다.

이런 관점에서 바라본 본 연구의 내용을 요약하면 다음과 같다.

상호텍스트적인 특성으로 바라 본 환경예술을 장르와 장르간의 혼합, 이질적 공간과 시간간의 혼합된 요소에 수용자의 체험으로 인한 상호작용을 살펴보았다.

공간을 상호텍스트적인 관점에서 해석하기 위해선, 기존의 환경예술이 가진 특징 즉, 완결된 작품구조로서 수용자에게 경직된 시각을 강요하는 모순에서 벗어나야 한다고 고찰하였다. 시각위주의 관조의 자세가 아닌 수용자의 적극적인 참여의 역할로 형태의 구성이나 재현보다는 공간의 전략적 조직에 비중을 두어야 할 것이다. 따라서 무수히 변화될 프로그램을 수용할 수 있는 방법을 계획하는데 중점을 두어야 한다.

이러한 수용자와의 상호작용으로 수용자가 예술작품을 완성하는 과정에 참여함으로써 개인적인 경험을 통해 다양하게 체험되는 열린 작품에 대해 다루었다. 이러한 경험 방식 또는 상황을 의미하는 개념으로 환상성과 탈 장소성, 장소의 특수성과 시공간의 표현방법을 상호텍스트성의 특성으로 설정하였다. 이러한 체험요소의 특징들을 각 작품의 특성을 분석하는 방법론으로 사용하였다. 이러한 개념들은, 비트겐슈타인의 표현에 따르면, 가족유사성을 지니고 있어서 서로 향하는 방향이 다르면서도 부분적으로 연쇄되어 복잡한 방식으로 엉켜있다고 하였다. 이 복잡한 실타래를 따라 우리가 살고 있는 시대적 양상의 윤곽을 가장 예민하게 그린 작품들을 분석해 보았다. 그 내용과 결과를 보면 제프리 쇼의 '읽을 수 있는 도시'와 단 그래함의 '입방체 거울'은 환상성과 탈장소성의 특징으로서 공간 자체가 특별히 환상적인 취향의 이미지를 담아서 라기 보다는, '환상적 상황설정'을 통해서 읽혀지는 것으로, 수용자 스스로 능동적으로 그러한 이미지들이 '환상적'이라고 설정하게 되는 것으로 살펴보았다. 환상이 작동하기 위해서는 그 어떤 장르적 경계, 즉 현실적으로 이미 제도화 되어있는 경계가 필연적으로 요구되며, 그런 의미에서 환상은 필연적으로 '현재의 시점', 현실의 시공간을 수행하게 된다. 이러한 시공간 표현방법으로서 하그리브스의 '빅스비 파크'는 장소의 맥락과 비 물질적 감각성을 바탕으로 구성한 전략을 살펴 볼 수 있었다. 아드리안 허즈의 '셀트 방파제'는 이벤트적인 상황과 장소의 맥락을 중요시 한 사례로서 환상성과 장소의 특수성의 요소를 발견 할 수 있었다. 이에 '쇼브르호 광장'은 수용자 스스로 자발적인 체험으로 사건의 발생을 유도하고 시공연속체적 변화를 반영한 것으로 탈장소성과 시공간 표현방법의 특징이 두드러진다 할 수 있다. 마지막으로 FOA의 '요코하마 항만 터미널'에서는 이벤트와 사건의 공간을 극대화시키고자 한 것으로 환상성과 시공간 표현방법을 접근시키는 요소였다.

결과적으로 네 가지 특성을 모두 포함한 적극적 방법을 보인 작품은 없으나, 매체미디어의 발달로 인간의 지각구조의 변화가 시대에 따라서 변화하고 있다는 점을 감안할 때 앞으로 경험과 주관에 의해 형성되는 주관적 특성을 더욱 강조한 작품들이 많을 것으로 파악되어 진다. 향후 다양한 관점에서 후속 연구가 지속되어야 할 부분 일 것이다.

이상의 연구를 미루어, 오늘날 환경예술은 시각적으로 현존성에 의지하는 형이상학적 장식의 차원을 넘어서 수용자의 복잡한 존재양태에 깊숙이 자리잡고 거기에서부터 삶의 양분을 부단히 공급하는 인식의 전환이 되어야 할 것이다. 그렇다면 환경예술도 일종의 텍스트의 차원에서 다른 모든 텍스트들과 어울어지면서 텍스트적 삶을 살게 될 것이고 창조성

은 유일성 대신에 상호텍스트성 사이에서 실천적 창조성으로 다시 태어난다 하겠다. 이러한 타 영역간의 접목, 또 이것을 바라보고 체험하는 수용자들의 다양한 측면을 허용하는 다원적 측면과 끊임없이 새롭게 만들어지는 생성의 개념을 가지는 진행 중인 작품 즉 열린 작품을 만들어내야 할 것이다.
그 동안 대상의 보는 방법이 과학화되고, 계량화되고, 합리화되어 우리의 감각이 억제시키는데 있었다면, 바로 이러한 반성위에 '차이'를 받아들인 상호텍스트성으로 창의적 실천이 필요하다 하겠다.

참고문헌

- 권영걸, 공간디자인 16강, 도서출판 국제, 2001.
- 김도남, 상호텍스트성과 텍스트 이해교육, 도서출판 박이정, 2003.
- 김경용, 마샬 맥루한 이해, 현대사상, 1997.
- 김성곤, 퓨전시대의 새로운 문화 읽기, 문학사상사, 2003.
- 김욱동, 포스트모더니즘과 상호텍스트성, 서강영문, 1990.
- 김원방, 매체예술의 새로운 미학적 패러다임, 연세대학교 미디어아트 연구소, 2003.
- 김한배, 포스트모던 조경설계의 다원적 전개 양상, 한국조경학회지, 2005,2.
- 박정욱, 조경의 틈으로 들어온 현대미술, LOCUS 2 조경문화, 2000.
- 이정우, 사건의 철학, 철학아카데미, 2003.
- 이진경, 근대적 시·공간의 탄생, 푸른숲, 2002.
- 임석재, 미니멀리즘과 상대주의 공간, 시공사, 1999.
- 엄기홍, 후기 현대미술의 시각 개념의 전개, 홍익대 박사논문, 2004.
- 오경환, 정수진, 환경디자인의 공간연출방법에 관한 연구, 디자인학연구, 제14권, 제2호, 2001.
- 원용진, 매체미학, 나남출판, 1998.
- 윤난지, 모더니즘 이후, 미술의 화두, 눈빛, 1999.
- 진중권, 현대미학 강의, 아트북스, 2003.
- 조택연, 지식의 최전선, 한길사, 2002.
- 테오도르 아도르노, 홍승용 역, 미학이론, 문학과 지성사,1984.
- Bernard Tschumi저, 류호창, 서정연 역, 건축과 해체, 도서출판 시공, 2002.
- Benjamin, Walter, 반성완 역, 발터 벤야민의 문예이론, 민음사, 1983.
- Diana Shafler, Nancy Holt: Spaces for Reflections on Projections. Art in the Land, A Critical Anthology of Environmental Art, ed. Alan Sonfist. New York: E. P. Dutton. 1983.
- Elizabeth K. Meyer,"Theorizing Hargreaves Work as a Post Modem Practice," Process: Architecture 128, 1996.
- Gilles Deleuze, 이정우 역, 의미의 논리, 한길사, 1999.
- Graham Allen, Intertextuality, Routledge(Taylor& Francis Group), 2000.
- Huet, B. Park Design and Urban Continuity.Modern Park Design, Amsterdam: THOTH publishere, 1993.
- James Wines, "Between Archiotecture and Landscape", Landscape Architecture, may 1995.
- Jacques Derrida, 김보현 역, 해체, 문예출판사, 1996.
- M.Merleu-Ponty, Phenomenolodge of Perception, tr.C.Smith, Routlege & Kegan Paul, N.Y. 1962.
- M.Merleu-Ponty, 오병남 역, 현상학과 예술, 서광사, 1983.
- Nancy Holt, Sun Tunnel, Artforum 15, April, 1977.
- Robert Atkins, 현대미술의 개념풀이, 시공사, 1994.
- Roland Barthes, 김희영 역, 텍스트의 즐거움, 동문선, 1997.
- www. hargreaves.com
- www. west8.nl