한국조경학회지 34(4): 1~17, 2006. 10.
Journal of the Korean Institute of Landscape Architecture

현대조경설계에 있어서 시각 개념의 전개 양상

- 가시성에서 확장된 시각성을 중심으로 -

장일영* · 김진선**

*청주대학교 산업과학연구소 · **청주대학교 환경조경학과

The Development Patterns of Visual Concepts in Contemporary Landscape Design

- With a Focus on Visibility from Expanded Visuality -

Jang, Il-Young* · Kim, Jin-Seon**

*Industrial Science Research Institute, Cheongju University
**Dept. of Environmental Landscape Architecture, Cheongju University

ABSTRACT

This study emphasizes users' participation, a living-transforming visuality, as users have appeared to be a central element of landscape design but ignored before. Also this study tries to propose meaning of extended visuality in contemporary landscape design on the basis of visual criticism on simple perception- and contemplations convention-based landscape design. For these purposes, this study reviews characteristics of visual changes appeared in modern reductionist paintings. In other words, arts can be interpreted in polysemous ways through bodies' experience. Deconstructive concepts derived from the theoretical reviews can be categorized into three including the participation of the users' bodies from a contemplative point of view, textuality and intertextuality, and experiences from works. Those concepts were used to criticize the previous discourse on landscape designs and to analyze various issues in the theories, themes and techniques in contemporary landscape design. The significance of the expanded visuality in contemporary landscape design is that it brings the users' voluntary participation. This structure can serve as a tool to obtain the users' perceptive effects. At the same time, it can be regarded as a process of establishing the relationships between the users and the works. Thus emphasis is placed not only on the influences of the effects structure of the works themselves, but also on the many different dimensions related to the users' bodies. It implies that the meaning of design is not determined by the designer but a product resulted from the voluntary

Corresponding author: Il-Young Jang, Dept. of Environmental Landscape Architecture, Cheongju University, Cheongju 360-764, Korea, Tel.: +82-43-229-8507, E-mail: jang1ring@hanmail.net

relationships between users and works. These findings lead to ambiguous distinctions between arts everyday life, and eventually to the end of the concepts of formative dichotomous aesthetics and their effectiveness. Finding of this study call for not only redefining the space where landscape design is created and communicated, but also reconsidering the concepts of landscape design and its ontological meanings.

Key Words: De-construction, Contemplation, Representation, Intertextuality

Ⅰ. 서론

우리의 사회구조 속에서 고도의 테크놀로지의 발달은 새로운 미디어의 존재가 일상화되고 정보미디어의 사용으로 참여, 소통의 과정이 증대되고 있다. 리오따르(J. F. Lyotard)가 지적하였듯이 오늘날 개별적 자아는 과거 어느 때보다 복잡하고 유동적인 그물망 속에서 존재하며, 주체는 고정된 것이 아니라 여러 종류의 메시지가 통과하는 소통 회로의 결정점에서 유동하게 된다(Lyotard, 1992: 64). 뿐만 아니라 미디어의 발달로 대중의 일상으로 파고든 전통적 예술 대상은 위기에 직면하게 되었다고 볼 수 있다. 이러한 주장은 고전적인 주체의 죽음을 강력하게 제기하고 원근법적 시각 체제와 그것에 의한 시각적 주체의 구성 조건을 허물어뜨리는 측면들을 지적하고 있는 셈이다(McLuhan, 1990; Baudrillard, 1992; Deleuze, 1969). 따라서 이것은 특정한 시각 예술의 분야에만 한정된 것이 아니라, 19세기 후반부터는 일상화된 상황이기도 하다.

이와 같은 지적과 나란히 전통적인 조경설계는 '명석판명함(clear and distinct)'이라는 근대 합리주의적 인식(recognition)에 대한 표상(representation)행위였다. 인본주의적 이상을 바탕으로 조경을 구성하는 개별 요소들은 서로 뚜렷하게 구별되어 명확한 자체 동일성을 가지면서 전체를 관장하는 한 설계가의 이념이나 계획 아래 질서정연하게 배열되었다. 이는 합리적이고 나아가 기능적 방향으로 전개되었으며, 그 미적인 가치는 고전적 미의 기본 원리인 비례, 균형, 조화 등과 같은 척도로 분석되었다. 이 점은 형식의 아름다움에 초점을 두어온 근대의 서구 미학의 형식주의 이념과 일치한다고 할 수 있다. 이것은 르네상스에서 발원하여 데카르트적 코기토(cogito) 철학에서 정립된 시각중심주의(ocularcentrism)의 혹은 이성중심주의의 한 양상이라고 정의할 수 있겠다.

한편 이러한 이성중심적 세계관은 자연을 인간사유에 연역시킴으로써, 즉 자연의 인간화를 목적으로 하면서 인간마저도 신체-주관의 분리라는 방법을 통해 대상화(objectification)하였다. 따라서 이성중심적 세계관 모더니즘은 인간마저 도구화된 객체로 전락시켰을 뿐 아니라 종당에는 소외(alienation)시키게 된다. 특히 조형예술 분야에 있어서 20세기 중엽, 모더니즘 발전의 마지막 단계에서 일종의 예술행위의 자기비판(self-critique)을 통한 대상세계의 극단적 추상화와 순수성(purity)의 추구라는 분리주의적 양상을 보이게 된다. 제 예술행위에서 매체 자체(midium itself)의 순수성은 그 마지막 국면이었으며 이때 매체의 순수성을 통하여 획득한 자기-지시성(self-referentiality)[1]의 관행이 종전의 모방적 재현을 대신하게 된다. 이는 예술품의 창작과 감상에서 작품내적 관조(contemplation)가 중요한 요건이 되면서 상대적으로 대중이나 환경과 같은 생태론적 조건으로부터 분리되어 고급 취향이 강조되는 것이다. 이와 같은 근대 서구 미학의 분리적이고 이분법적 관점을 포괄하는 의미를 지닌 중심주의적 사고는 근대이후 지속적으로 서구 문화와 예술, 삶 등을 지배해 왔으며, 조경 또한 이 영향의 범주를 벗어나지는 않는다고 할 수 없을 것이다.

이러한 사고는 결정적으로 타자의 시각(visuality)이 배제되어져 있고 합리성에 부합하지 않는 이질적 요소들도 없는 자기지시적인 단일성의 완결된 구조를 말한다. 작가나 저자를 텍스트 생산에서 의미의 중심에 두어 이용자를 배제시키는 극단적으로 닫힌 체계로서, 의

미를 생산하는 작가의 시선(visibility)에 세계가 복속되는 헤게모니적 시각과 다름 아닌 것이다. 이에 대한 반성으로부터 다원적이고 혼성적 성향을 지닌 확장된 시각성(visuality)[2]이 싹트게 되었다. 이러한 시대적 흐름으로 조경설계 또한 변화해 가는데, 이것은 조경설계의 의미 생산에서 소외되었던 이용자의 자율적인 참여로 전개하게 된다. 또한 기존에 이성이나 인식에 억압되어 왔던 감성이나 지각의 복권과, 현대의 지나친 물질주의를 경계하는 비물질적인 특성까지 표현하고자 한다. 따라서 이러한 시각을 우리는 시각성(visuality)이라고 부를 수 있는데, 이는 타자성을 인정하는 일종의 차이의 시각으로써 조경작품에 대한 다양한 해석의 여지뿐 아니라 이전에 의미생산에서 소외되었던 이용자가 작품의 중심으로 등장함으로써 보다 넓고 풍요롭게 확장시킨 확장된 시각이라 할 수 있을 것이다. 즉, 새로운 시각은 투시원근법적인 고정된 시각이 아니라, 유동적인 이용자의 신체 즉 살아 변전하는 시각이라 할 수 있겠다. 이것은 본 연구의 목적으로서 이전에 의미생산에서 소외되었던 이용자가 작품의 중심으로 등장함으로써 이용자의 신체 즉, 살아 변전하는 시각성으로서의 참여를 강조함에 있다. 따라서 조경설계의 단순한 지각과 관조의 관례를 시각비판 차원에서 반성하고 그 지평에서 현대조경설계의 확장된 시각성의 의의를 제시하고자 한다. 바로 이런 것이 그전까지 조경을 출발하는 준거로 삼아왔던 형태나 공간에 대한 관습적 개념을 부정하면서 새로운 것을 찾으려는 접근이라고 할 수 있으며 이를 통해 현대조경설계의 흐름을 정확하게 포착하고자 한다.

이에 본 연구 제2장에서는 근대주의 시각비판의 제 양상으로 시각의 문제와 형태중심에 따른 근대 과학, 근대성에 따른 자연의 대상화, 이에 따른 무관심적 관조 등을 논제로 삼아, 시각에 대한 편협함을 추적하고자 한다. 3장에서는 현대조경설계에 있어서 확장된 시각성의 의의를 제시하기 위해, 먼저 근대 환원주의 미술에 나타나는 시각의 변천이 어떤 속성을 가지는가에 대해서 고찰하고자 한다. 이런 이론적 고찰을 통하여 획득한 해체적 개념들은 관조적 시각에서 이용자 신체(몸)의 참여, 텍스트성과 상호텍스트성, 작품으로부터 사건의 체험인 세 가지로 제시할 수 있겠다. 이러한 개념을 토대로 하여 기존의 조경 담론을 비판함과 동시에 현대조경설계의 이론과 작품에 담겨있는 여러 담론 성격의 이슈들, 주제와 기법을 분석하는 새로운 생성 방법으로 활용하였다. 작품 선정 기준에 있어서는 작품의 표현 양상이나 비평가의 작품 해설을 근거로 하여 작가의 설계 개념과 의도를 파악하고, 조경을 바라보는 시각의 근본적인 변화를 요구하는 작품을 선정하였다.

II. 근대주의 시각비판의 제 양상

우리가 환경을 경험하고 인지하는 능력은 공감각적이기는 하지만, 시각의 주도적 역할은 경험적으로 일반화된 것이다. 우리의 감각기관인 시각, 청각, 미각, 후각, 촉각의 오감(五感)은 위계질서에 있어 전통적으로 시감각이 절대적인 우위를 차지한 반면 다른 감각들은 하위 개념으로 치부되거나 아예 거론조차 되지 않았다.[3] 14세기 르네상스 또한 시각중심주의, 이성중심주의에 권위를 부여하였으며, 이러한 전통은 우리에게 이성적, 나아가 연역적으로 사고할 것을 부르짖은 데카르트(Rene Descartes)[4]와 이후의 계몽주의 철학자들에 의하여 강화되었다. 18세기 말 산업혁명으로 시작된 19세기와 20세기의 과학, 기술의 급격한 발전은 시각중심, 이성 중심주의를 더욱 강화시키며, 서구의 근대성(modernity)의 맥락을 형성한다(이영화, 2001: 12). 이것은 모더니티의 여러 양상과 측면들을 시각 중심으로 해석하려는 입장으로서 시각에 기반 한 데카르트적 원근법 체제(Cartesian Perspectivalism)[5]라 할 수 있겠다. 본 장은 이에 대한 비판과 문제제기를 수행하려는 것이다.

따라서 '시각 중심주의(ocularcentrism)'라는 측면에서 비판하고자 하는(Jay, 1993) 것은 그 근원에 있는 서구 근대의 시각중심주의가 주체와 객체, 마음과 신체, 이성과 감성의 이분법과 전자의 특권화에 의거하여 객체와 신체와 감성을 관찰과 통제의 대상으로 삼는 것이기 때문이다. 이는 지배적인 힘의 결과이며, 사물 즉 세계를 분리하여 대상화한 서구 근대의 시각전통과도 연결되어 있는 것으로, 조경설계 또한 이러한 이데올로기적 헤게모니[6]의 상부 구조적 반영에 불과한 것이라 할 수 있다. 그러므로 시각중심적 외연과 같이 하는 재현성, 미적 대상, 관조적 자세 등은 모더니티의 지배전략

과 맞물린 것이다. 이때부터 작품은 미적 대상으로 전락하며, 이것이 근대의 예술 문화라 할 수 있다. 이는 동시에 합리주의와 순수 시각적인 것에 대해 특권을 부여한 조경설계 방식과 표피적인 형태의 미적 측면이 설계의 주요한 대상이 된다(신근혜, 2004: 9). 이에 따른 설계는 자연을 대상으로서 주체와 객체, 표상과 실제, 기호와 사물로 엄격히 분리되고, 인식은 앞의 항이 뒤의 것을 거울처럼 비추는 반영의 관계로 재현(再現)된다. 이러한 재현(representation)은 대상을 닮음으로서 즉, 유사(resemblance)의 원리[7] 속에서 만들어지는 것이다. 이는 또한 조화로운 원리의 체계와 주체에 대한 무관심적 관조(contemplation) 등을 낳았고 공간의 특성이나 형태의 고정된 의미를 중시하는 정태적 특성을 지향하는 설계방법이 주류를 이루게 된다. 이 장에서는 근대주의 시각비판을 논하기 위해 우선, 그것을 형성시킨 근원적 사유와 그 역사적 배경에 관한 검토가 논의의 전제로 되어야 한다고 볼 수 있다. 그것은 근대 서구문화에서 지배적이었던 시각의 특권이 조경에 남긴 유산과 문제를 추적하는 것으로 이장의 목적인 동시에 다음 장에서 제시할 논의에 대한 반성의 과정이 될 수 있기 때문이다.

1. 근대조경에서의 시각의 특권

근대조경에 있어서 시각 중심의 성립은 서구 사유를 관통하는 모태로서 고대 그리스 이래로 거슬러 올라간다. 시감각의 특징은 다른 감각에 비해 시간적이지 않고 정적이기 때문에 덧없는 형상에 대해 본질을 고정시킬 수 있다. 그리고 파르메니데스에서 플라톤에 이르는 그리스 철학은 한결같이 불변적이고 영원한 현존을 강조하는데, 이것이 시감각의 특권화에 연결된다는 것이다(주은우, 2003). 따라서 그리스에서 감각(aesthesis)은 이데아 세계에 비해 존재론적으로 열등한 것으로, 그 세계를 바라보는 지적 직관에 비해서는 인식론적으로 열등한 것으로 여겨졌다.[8]

이를 토대로 르네상스 및 산업혁명과 더불어 시작된 근대성은 일반적으로 철저히 시각중심적(ocularcentric)이라는 것이다(Foucault, 1990). 여기에 맥루한(M. McLuhan)과 옹(W. J. Ong)이 망원경과 현미경이 발명되면서 시각적인 것에 대해서 특권을 부여하는 것을 부추겼다면, 인쇄술의 발명은 그러한 특권화를 뒷받침해 주었다는 것(이영철, 1999: 73)이라고 주장한다. 레빈(Davin Levin) 또한 시각은 "우리의 모든 지각 양상을 가장 구체화시키는 감각이며 다른 감각들보다 세계 속의 사물을 분명하게 존재하는 대상으로서 지각하고, 우리가 연구하고 사용할 수 있도록 현전시키는 지각양상"(Levin, 1988: 65)이라고 주장하였다. 이것은 시감각이 갖는 변별성을 특화시켜 설명하는 것으로 여러 가지 지각 중에서 보는 것에 특권적인 지위를 부여하고 있는 것이라 할 수 있다. 이렇게 시각은 개인을 가시적 세계 속에 일정하게 위치지음으로써 그를 시각적 주체로 구성한다. 이 시각적 주체는 데카르트(Rene Descartes)의 코키토(cogito)로 압축 요약되는 서구의 근대적 주체와 상응한다 할 수 있겠다. 주지하다시피 근대적 주체는 사유를 통하여 자아(自我)를 세계에서 분리하여 대상화하면서 태어난다. "세계를 대상화한 주체는 계몽과 이성의 이름으로 인간의 오감 가운데 시각에 특권을 부여함으로써 서구 특유의 근대적 시각중심주의가 탄생"하는 것이다(엄기홍, 2004: 8). 서구 사상에서 특권화 된 시각은 단순한 감각상의 지위를 넘어 일정한 인식론적 지위를 획득하게 되고 이러한 시각을 중심으로 한 근대성의 인식론은 다시 사회적, 문화적인 여러 흐름으로 확장하게 된다.

따라서 "근대성의 지배적인 '시각 체제(the scopic regime)'[9]는 특정한 시각 양식이 헤게모니를 장악하고 자신의 보는 방식에 따라 보이는 것과 보이지 않는 것을 배치하며, 그 가시성(visibility)의 질서 속에서 특정한 방식으로 주체의 위치를 규정하는 시각장(field of vision)의 사회 역사적 구조"를 말하는 것이다(주은우, 2003: 106). 즉 시각 체제는 주체의 위치를 특정한 방식으로 자리매김하게 한다. 이러한 시각 체제는 15세기 르네상스 이탈리아의 플로렌스에서 브루넬레스키(Brunelleschi)와 알베르티(Leon Battista Alberti)에 의해 창안된 원근법(遠近法)에 의한 투시도법(Perspective)으로 정의될 수 있다. 이것은 시각경험을 그대로 반영한 수단이 아니며 오히려, 공간을 수학화하고 도식화하는 수단으로 르네상스 시대의 과학적 사유의 산물이라 할 수 있다. 원근법은 작품 앞에 서 있을 관람자의 시점

에 준거하는 것이 아니라, 작품의 구성 자체에서 시점을 구성하는 것이다. 그것은 그림에 재현된 장면과 관람자가 느끼는 시점을 관람자가 서 있는 물리적인 장소와의 관계에서 관람자가 느끼는 자신의 신체 위치로부터 분리하는 것이다. 이때 관람자는 자연을 화폭 속에 고정시킴과 동시에 그것을 소실점이라는 상상적 기표를 중심으로 배치한다. 소실점은 관람자가 그림을 바라보는 시선의 중심점으로 관람자는 그림을 바라봄으로써 이미 화가가 설정해 놓은 하나의 중심점을 중심으로 해서 구성된 풍경을 바라보는 것이다. 즉, 관람자는 자기 의지대로 보는 것이 아니라, 보여지도록 한 것을 볼 수밖에 없는 것이다. 이로서 관람자의 눈은 원근법의 규칙에 종속되는 것으로 보는 것이다. 이렇게 원근법에서 규정되는 주체의 시각은 살아있는 인간 개인의 신체기관으로서의 눈이 담지하는 시각이 아니라, 그 신체의 눈과 분리된 시각이라 할 수 있다.[10)]

이러한 원근법주의는 데카르트에 와서 그 개념적 지위를 확고히 하게 된다. 원근법의 합리화된 시각 공간은 동질적이고 무한한 데카르트의 연장(extension)으로서의 공간과 부합한다 할 수 있을 것이다. 그것은 마틴 제이(Martin Jay)가 지적하는 바대로 시각 예술에서의 원근법 개념과, 철학에서의 주체의 합리성에 대한 데카르트 사상과 동일시한 것이다. 이렇게 합리화와 주체의 구성이란 점에서 원근법은 근대의 지배적인 시각 양식의 기초를 형성한다. 또 이러한 점에서 근대의 시각체제는 '데카르트적 원근법 체제(Cartesian Perspectivalism)'로 규정되기도 한다(Jay, 1993: 1장) 이 같은 데카르트적 원근법 체제는 자연대상을 중립적인 신체의 눈과 분리된 시각을 통해 수학적이며 규칙적인 시공간적 질서 안에서 인간화함으써 "결국 비역사적(nonhistorical)이고, 무관심적(uninterested)이며 탈신체화(disembodied)인 신체를 주체로 특권화 하는 결과를 초래"(엄기홍, 2004: 13)하였다.

이 같은 관점에서 근대성의 시각 체제를 기초하는 지배적인 시각 양식이 형성되어 왔고, 전통적인 조경설계 또한 주체에 의해 통일된 공간을 형성해 왔다고 볼 수 있다. 이는 비례와 조화를 추구하는 형식미의 추구로서 애매모호함을 없애버리고 지적인 명료함만을 강조하는 것이 원근법의 영향임을 알 수 있게 한다. 원근법에 따른 축과 대칭을 이용하는 설계방식은 16세기 이탈리아 빌라 정원에 적용된 노단식 정원에서 시작되어, 17세기 프랑스의 보르비 꽁트(Vaux-le-Vicomte)와 베르사이유(Versailles) 궁전의 평면기하학식 정원으로 인해 그 절정에 이르게 된다. 베르사이유 궁은 인간의 시각에 의존하는 축과 대칭의 조합으로 인간 이성중심의 무한한 능력을 상징하고 있다(그림 1 참조). 따라서 이러한 법칙을 이용해 인간은 자연을 수정하며 인공의 환경을 만들어낸다. 여기서 있는 그대로의 자연은 정신의 질서에 어긋나는 것은 제거되고, 모든 것이 직선이나 방사선의 기하학적 형태 속에 정돈되는 것으로 모든 것이 일목요연하게 한 눈에 들어온다. 이 같은 정형식 정원 양식은 근대의 지배적인 조망 체제의 시각적 원리들에 입각해 축조된 것이라 할 수 있다.

이러한 특징으로 18세기에 발달한 풍경화식 정원을 들 수 있겠다. 자연의 거울이 되려고 하였던 픽쳐레스크(Picturesque)양식인 풍경화식 정원은 자연스러운 곡선을 즐겨 사용하였으며, '그림 같은' 자연을 있는 그대로 재현하고자 하였다. 자연과 유사의 관계로 형성된 풍경화식 정원은 자연 그 자체를 자연의 모델로 삼는 동일성(identity)의 논리로서 원본인 자연과 얼마만큼 닮았느냐에 있을 것이다. 이렇게 유사에 입각한 풍경화식 정원은 우리의 상투적 시각을 강화하여, 보여지는 것을 보게 할 뿐이다. 또한 이것은 형태를 통하여 주어진 공간의 의미를 고정시키고 대상을 재현하려 했다는 점에서 형식적(formal) 설계양식이라 할 수 있다. 이러한 사고는 시각의 즐거움만 주는 그림 같은 자연의 창조라는 조경설계를 형성하는 계기가 되었으며, 가시적 자연

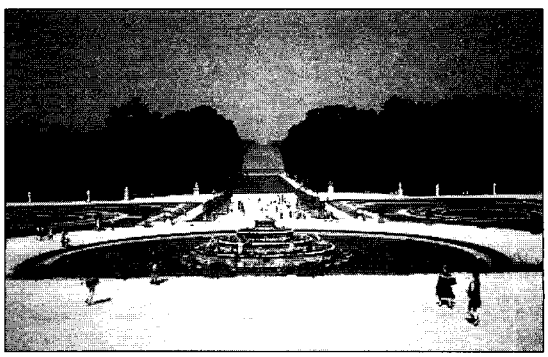


그림 1. 베르사이유 궁전

을 거리를 두고 경험하는 관조적 시각을 야기하게 된 것이다. 이러한 관조적 시각은 작품의 이해에서 작가와 동일한 코드(code)를 지니고 있어야 한다는 전제를 지니고 있는 것이다. 수동적인 자세의 이용자는 작가가 작품 속에 투입시킨 '의도' 내지 '도식'에 일치함으로써 작품을 이해했다고 보기 때문에 진정한 '소통의 가능성'을 박탈 당하고 있다(차봉희, 1985: 23). 즉 이것은 "유일한 시각으로 지각되기 때문에 인간과 경관, 작가와 이용자의 거리를 가깝게 하기보다는 양자가 설정하고 있는 특정한 거리를 고착시킨다"(배정한, 1998: 92). 이러한 공간은 이용자의 다양한 해석 가능성을 근원적으로 차단하고, 근대조경에 있어서 시각의 특권들은 이용자에 의한 해석을 지양시키며, 의미를 절대적 유형으로 고정시키게 된다.

2. 모더니즘 조경의 순수시각성

모더니즘 예술비평을 주도한 그린버그(Clement Greenberg)에 따르면, "모더니즘의 본질은 한 마디로 재현적 일루젼의 제거와 더불어 매체의 특성과 자기-지시성(self-referentiality)을 강조하는 경향으로 나아갔다"(Greenberg, 1965)고 주장한다. 이러한 주장은 회화가 공간의 환영을 포기하고 2차원임을 솔직하게 인정하는 '평면성'의 원리와 더 이상 회화가 그림 밖의 세계를 지시하는 것이 아니라, 제 자신의 가능성을 탐구한다는 '자기지시'의 원리를 말한다. 따라서 이것은 평면성을 지향하는 탈 원근법적 시각으로 구 시각체제의 주도적 역할을 하였던 원근법주의의 영향에서 완전하게 벗어나 새로운 형식주의 예술을 마련한 것이다. 즉, 예술은 자연이나 현실에 대한 재현을 포기하고 자기 자신의 가능성인 순수한 형과 색의 조형적 잠재성을 전개하는 데에 있다는 것이다(Danto, 2004: 144-148). 이러한 예술성은 작품을 '자연의 모방'으로 보려는 재현적 예술론의 죽음으로서 '유사의 원리'를 파괴하는 것이라 할 수 있다. 그러므로 순수하게 스스로를 규정하고 있는 지시대상이 없는 추상성과 순수하게 독자적인 시각(vision)을 모더니즘 예술의 순수시각성(opticality)이라 할 수 있다. 이러한 순수시각성에 대해 마이클 프리이드(Michael Fried)는 "예술의 개념은 개별적 예술 내에서만, 완전한 의미를 갖는다" (Fried, 1967: 21)고 하였다. 따라서 "특수한 종류의 가치인 순수형태(pure form)의 절대치를 얼마나 창조하였는가와 인간주의적 전통을 얼마나 제거하였느냐라는 점에 달려있다고 볼 수 있다"(엄기홍, 2004: 49-50)하겠다.

모더니즘 조경설계도 과거와 같은 자연경관의 재현이나 외부의 무엇을 지시하지 않는 공간적 구성요소 그 자체로서 경관미를 추구하게 되었으며, 특히 공공을 위한 서비스와 같은 기능적인 측면을 강조하게 되었다(김한배, 1999: 93). 이것은 모더니즘 조경의 형식적 전형이라 할 수 있는 추상적이고 기하학적인 형식으로 작품형태를 전개시켜 나간다. 예컨대 가브리엘 구브르 귀앙(Gabriel Guevrekian)은 정원의 식물박스를 사각형, 삼각형의 기하학적 요소로 블록화하여 제작(Brown, 2000: 38)하였다. 이러한 정원은 공간상의 환영과 형태를 재현하기보다는 주로 단순미와 비대칭에 의한 평면성(flatness), 순수성(purity), 추상성 등을 강조한다(그림 2, 3 참조). 이는 어떤 근거를 가지거나 외부의 무엇을 지시하지 않고, 순수하게 스스로를 규정하고 있는 것으로 모방적 재현에서 벗어나고자 하는 점에 주목할 수 있다. 특히 '추상적인 순수형태'는 비가시적 대상이라는 점에서 순수시각성[11]이 가장 두드러진다고 할 수 있겠다.

반면, 모더니즘 조경설계에서는 근대과학과 나란히 명증성이 강화되는 바에 반비례하여 주변경관이나 자연자체는 그리 중요한 주제는 아니었다(김영대, 1993: 64). 또한 이것은 매체의 특성인 선, 형태, 색채와 같은 형태형성이 강조되었기 때문에 순수한 감상의 대상이

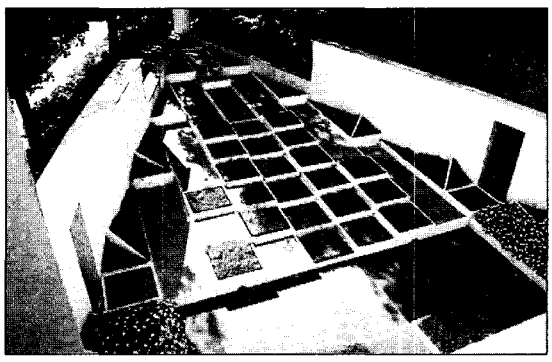


그림 2. 가브리엘 구브르 귀앙의 모더니즘 조경
자료: Brown, 2000: 47

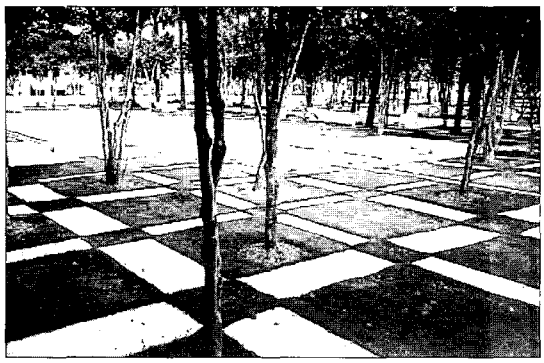


그림 3. 단 카일리의 모더니즘 조경설계
자료: Ashton, 2002: 97

라는 성격이 강조되었다. 이러한 특징은 원근법적 시각과 마찬가지로 이용자로 하여금 관조적 자세를 낳았고 작품과의 물리적, 심리적 간극은 깊어져 갔다 할 수 있겠다. 본 연구에서 이용자의 다양한 차이의 시각을 강조하는 것은 이러한 관조적 시각에서 일탈하고자 하는 것이며, 이는 새로운 시각으로서의 확장된 시각성(visuality) 탄생을 예고하고 있는 것이라 하겠다.

3. 확장된 시각에 대한 개념 제시: 근대 환원주의 미술에 나타나는 시각의 변천

니체(F. Nietzche)는 형이상학적 근거를 통해 설정되었던 전통적 가치들을 부정한다.[12] 그리고 그 대신 이제까지 전통 형이상학에서 배제되어 왔던 몸, 감정, 의지 등을 이성에 선행하는 것으로 보고 이를 새롭게 조명하였다. 그에게 있어 인간의 생을 좌우하는 것은 이성이나 논리적 사유가 아니라 '지금, 여기에' 주어지는 몸과 감정이었다(강영계, 2000). 따라서 니체에게 있어 다원성과 역동성으로 특징 지워지는 '몸'은 이 세계의 새로운 토대이자 출발점이 된다. 즉, 인간을 둘러싼 환경과 인간과 신체 사이의 관계성을 중요하게 인식한 철학자들은, 이성 중심주의와 시각중심주의만을 강조해온 데카르트의 형이상학적 관념론을 비판하고 인간 신체(몸)의 중심성을 강조한다. 이런 배경에서 구체적인 신체주관의 몸에 대한 사상사적인 요구가 일게 된 것이고 이에 가장 체계적으로 확립한 철학자는 메를로 퐁티(Maurice Merleau Ponty)라 할 수 있다. 그는 데카르트적 코기토(cogito)를 비판하며 거기에 '신체적 코키토'를 대립시켰다. 즉 '관조'라는 모델에서 근거한 전통적 지각론의 정학을 비판하며 거기에 '살(chair)'이라는 신체에 의해 이루어지는 촉각적(tactical) 지각의 동학(動學)을 대립시킨다(Ponty, 1983: 55-56). 메를로 퐁티는 "우리의 가시적 세계에는 대상의 보이지 않는 면이 나름의 방식으로 현존하고 있으며, 대상의 가시적 측면들과 비가시적 측면들이 함께 나에게 주어져 있는 것은 지적 종합을 통해서가 아니라, 지각이 새겨져 있는 신체의 몸짓에 의해 수행되는 일종의 실천적 종합을 통해서"(Ponty, 1983: 58)라고 말하고 있다. 이것은 우리에 감성적(aesthetic) 주체, 몸의 활동을 매개로 이루어짐을 강조하고 있는 것이다. 왜냐하면 삶의 세계는 물리적 실체나 정신적 실체같이 규정적이지 않기 때문이다(조광제, 2004). 이러한 신체주관(body's subtect)의 반응은 신체 주체의 눈과 마음의 심신일원론적 현상이라 할 수 있다.

이러한 감성적 시각에 대해 비평가할 포스터(Hal Foster)는 그가 편집한 "시각과 시각성"(Vision and Visuality)에서 두 용어를 변별하고 있다. 일반적으로 시각(vision)이란 '보다'라는 'I see'를 의미하는 말로 개인이 자기 바깥의 세계와 관계 맺게 해 주는 생리적인 지각의 통로로만 생각하기 쉬운 반면, 시각성(visuality)은 신체기관으로서의 눈이 수행하는 시지각 이상의 것으로서, 그가 속한 사회의 문화적 내용들에 의해 매개되는 것이기도 하다.[13] 따라서 이 두 개념사이의 차이를 할 포스터는 "시각적인 것(the visual) 내에서 어떤 차이를 나타내는 것으로서, 그 차이란 시선의 메커니즘과 시선의 역사적인 테크닉들 사이의 차이이며, 시각의 데이터들과 시각의 담론적 규정들 사이의 차이라고 보았다. 그런데 이 차이는 우리가 어떻게 보는가와 어떻게 볼 수 있는가 그리고 어떻게 보도록 허용되거나 만들어지는가, 이러한 보는 것을 어떻게 생각하는지 등등 사이의 많은 차이들이기도 하다"(Foster, 1988)고 언급하고 있다. 여기서 할 포스터가 강조한 시각성은 역사적 기술 법칙이나 담론 같은 문화적 공간에서 재구성할 수 있어야 하며 시각에서의 차이가 여전히 남아서 활동할 수 있어야 한다는 것이다. 즉 차이를 지닌 시각이 시각성(visuality)이라는 것이다. 따라서 시

각성은 정신과 신체를 포함하고 있는 것으로 탈 신체화된 시각에 대한 비판이라 할 수 있다. 이것은 "사건으로의 이미지를 보려 하는 시선, 차이의 논리를 배제하는 동일자의 시선에 반대하는 시선으로 그 전복적인 흐름을 창출하고 대안적인 흐름으로 변이의 흐름을 주목하는 시선"이기도 하다(엄기홍, 2004). 그러므로 시각성의 원천인 몸 주체의 부각이고, 이용자의 신체(몸)가 직접 작품에 참여하는 행위로 옮겨짐을 뜻한다.

위의 전제로부터 "시각성(visuality)이란 가시적인 원근법적 시각이나 모더니즘의 순수시각(optical)과 같은 '눈'자체인 몸에서 떼어낸 시각보다는 확장된 시각에서 차라리 '다른 눈'들을 생각해 볼 수 있게 한다"(Foster, 1988). 이것은 조경설계에 있어서 설계가에 의해 생산한 작품(object)에 시선이 맞추어지는 것보다는 그 작품이 놓인 맥락 속에서 이용자의 해석의 차이로서 생산되어지는 것이라 할 수 있겠다. 이 경우 시선은 총체성(contextuality)으로서의 시각성이 됨으로써 이용자의 자율적인 참여가 강조됨을 말한다(표 1 참조).

따라서 필자는 확장된 시각성의 부각으로서 고급예술로 포장된 작품이 아닌, 일상 공간과 단절되지 않은 근대 환원주의 미술에 나타나는 시각의 변천에 대해 언급하고 이러한 특징들을 주목하고자 한다. 왜냐하면 환원주의 미술에 있어서 사물성은 실제 공간을 차지하는 것으로 작품에 있어서 환영(illusion)효과를 완전히 제거하고 기존과는 다른 시각체제를 가지고 있기 때문이다. 여기서 작품은 오로지 '사물'이 되어야 하며, 이것은 미니멀리즘[14]의 시작이라고 할 수 있다. 프랑크 스텔라(Fank Stella)의 유명한 구절 "네가 보는 것은 네가 보는 그것이다."와 같이 순수한 '현존(presence)'을 특징으로 하고 있다. 따라서 미니멀 아트가 삼차원성을 추구하는 것은 바로 그러한 '지금 여기'라고 하는 구체적인 시공간을 확보하여 보는 자와 보이는 것이 삼차원적인 공간 속에 같이 있음을 말하는 것이다.

표 1. 원근법적 시각체계와 시각성

원근법적 시각 체계	시각성(visuality)
시각, 형태중심	공감각, 연극적 참여
분석적, 정량적	감성적, 정성적
확실성	불명료성
공간(space)	시간(time)
이성	비논리적
질서(cosmos)	혼돈(chaos)
대상의 미 '재현'	표현
미적 향유	쇼크, 충격, 사건
환영(illusion)	환상(fantasy)

이러한 사례로서 미니멀 아트를 주도한 대표적인 작가 저드(Donald Judd)의 입방체적인 작품은 '사물성(thingness)'에 대한 태도로, 회화의 사각형에 대한 반성의 결과는 3차원적인 사물로 나타날 때 가장 완벽하다 하였다(그림 4 참조). 이것은 대부분의 전통적인 조각에서 나타나는 인간 형태적 기반을 거부하며, 조각은 더 이상 좌대 위에서 순수한 예술로서 따로 존립하지 않고 대상들 사이에 다시 자리를 잡고 장소에 의거해 재규정된다. 따라서 미니멀리즘은 어떻게 보여지는가에 관심을 가지기보다는 어떻게 현존하는가에 더 관심을 가졌다. 어떤 장소와 어떤 시간에 어떻게 현존하는가를 따졌는데, 현재적이고도 즉각적인 존재방식이 그들의 관심이었던 것이다. 그러므로 하나의 유사나 형상성을 통해 읽히기보다는 형상적인 것 그 자체에 대한 지시체(신방흔, 2001: 16)를 시도한 작업이었던 것이다.

여기서 관람자는 모더니즘 예술의 안전하고 탁월하게 독립되어 있는 공간이 아닌, '지금 여기'라는 구체적

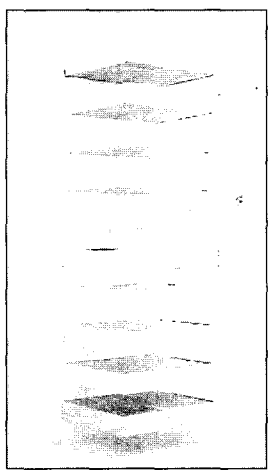


그림 4. 도날드 저드의 무제
자료: David, 1997: 10

인 상황을 접하게 된다. 관람자는 주어진 장소에 특수하게 개입함으로써 얻게 되는 지각적인 귀결들을 탐색하고자 하는 것이다. 이는 관람자가 즉물적인 작품을 대하는 실제적인 상황과 관련되어 있기 때문이다. 이러한 "즉물성(literalism)은 관람자를 작품에 몰입(absorption)시키지 못하고 오히려 그에 기생적(parastic)인 것들은 작품에 포함시키면서 점차 다의적인 해석"을 유발시킨다(엄기홍, 2004).[15] 이들 작품은 작품과 주변 물체와의 단순한 외형적 비교를 통해 지극히 무미건조한 즉물적 감상을 할 수밖에 없으며, 그 감상조차 시간적 경과에 따라 상황적으로 경험되는 연극적 특성[16]을 지니게 된다(Fried, 1967). 즉, 연극성은 관람자와 작품간의 공유하는 실제공간이 중요하게 대두되고 시각적인 구분 그 이전의 관람자의 지속적인 신체(몸)의 자율적인 참여를 전제로 하는 것이다. 특히 심리학적 인식, 총체적 형태와 경험을 강조했던 모리스(Robert Morris)의 경우는 특정한 시간과 공간 속에 관람자가 작품을 체험하는 것 자체를 작품의 완성으로 본다는 점에서 참여의 요소를 적극적으로 도입하고 있다. '본다'라는 대신 '체험한다'는 개념을 제시한 그는 관람자와 작품의 신체적 물리적 교류가 작품의 필수불가결한 인식이라고 주장함으로써, 기존의 완성된 시각 대상으로 여겨지던 작품 개념을 전면적으로 부인하고 동시에 관람자와의 열린 구조로 이해하게 하고 있다(진휘연, 2002: 169-170). 이것은 관람자가 직접 작품 속에 참여하여 수행되는 행위를 통해 더욱 부각되는 것이라 할 수 있겠다. 이는 종전의 작가-작품 중심에서 작품-관람자의 관계로 바꿈으로써 모더니즘 기간동안 무시되었던 관람자의 위치를 격상시키는 것이다. 이러한 관람자의 신체(몸)의 부각은 미니멀한 작품과 모더니즘 예술 사이에서 심대한 차이를 만들어낸다. 즉 지각의 시간성을 강조함으로써 시각 예술이 엄격하게 공간적이어야 한다는 모더니즘 예술의 주도적인 질서를 위협하게 되는 것이다. 왜냐하면 미니멀리즘은 과정 예술(process art), 몸 예술(body art), 퍼포먼스, 특정 장소 작품 등을 용인하는 것에 관한 관심은 물론이고 시간에의 관련을 추동했기 때문이다. 따라서 이것은 예술적 표상으로 동일성보다는 차이를 받아들인 확장된 시각의 성격을 갖게 되는 것이다. 이러한 확장된 시각성의 특징을 세 가지 관점으로 보고자 한다.

첫째, 관람자 신체(몸)의 부각은 종전의 작가-작품 중심으로 했던 논의를 작품-관람자의 관계로 바꿈으로서 관람자의 위치를 격상시키는 것이다. 이는 작품과 관람자의 공유하는 실제 공간이 중요하게 대두되고 그 초점이 작품 자체에서 관람자 중심으로, 그것도 시각위주의 관조하는 자세에서 신체(몸)의 참여로 옮겨가는 시각의 확장이라 할 수 있다. 즉 사유하는 주체에서 몸 주체, 감성적 주체의 시각으로 전환이라 할 수 있다

둘째, 프리드가 미니멀리즘을 연극성이라 비난하였지만 오히려 연극성의 등장으로 미술품을 대하던 시각을 확장시키는 결과를 낳았다. 이것은 데카르트적인 정량적 공간이 아니라, 작품과 관람자로 하여금 새로운 의미작용에 참여케 하는 변화하고 생성하는 열린 구조라 할 수 있다. 이를 통하여 동일성보다는 차이를 일으키는 상호텍스트성(intertextuality)을 의미한다.

셋째, 확장된 시각성은 단순한 시각(optic), 다시 말해 관조의 대상으로부터 충격을 주는 매체로 변화하면서 점차 관람자들은 아름다운 환영(illusion)을 기대하기 보다는 충격을 주는 사건(event)으로 전개된다. 사건의 체험은 이미지의 기억과 습관만으로 형성되는 것이 아니라, 상황에 따라 능동적으로 대처할 수 있는 능력을 일컫는 것이라 할 수 있다. 여기서 상황은 조직되고 명확하며 단순한 공간경험의 가치 유지가 아니라, 관람자의 변덕스러운 표류, 미리 규정된 목적을 띠지 않는 이동성이라 할 수 있을 것이다.

III. 현대조경설계에 있어서 확장된 시각성의 의의

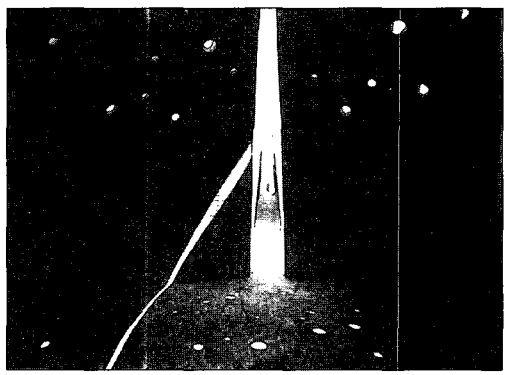
조경설계 작품들은 근대예술이 그러했듯이, 그리스 예술을 전범으로 삼아 '아름다움'을 지향하였다. 하지만 현대조경설계는 '새로움의 충격'을 지향하는 듯 보여진다. 이 새로움의 충격은 기존의 미적 대상으로서 공간들의 근본적인 아름다움을 감상하는 방식과는 달리, 여타 다른 감각기관들과 교류하는 면들을 적극적으로 고려해야만 하는 것이다. 즉, 전통적 조경설계를 대했던 시각은 몸을 배제한 단일한 시각(vision)으로서 주권적 주체가 자신의 눈으로 세상을 바라봄과 같이 타자를 거

부하는 것이라 할 수 있다. 그러나 현대조경설계에 있어서 확장된 시각성은 이용자 신체(몸)의 참여로 얻는 다양한 차이들을 말하는 것이다. 전자를 동일성의 시각이라고 한다면 후자를 차이의 시각이라 할 수 있는데 이 절에서는 이 두 시각의 대비를 통하여 급진적으로 변화하는 현대조경설계의 확장된 시각성의 제 양상들을 연구하게 된다. 현대조경설계의 확장된 시각성의 의의를 제시하기 위해, 위에서 언급한 환원주의 미술에 나타나는 시각의 변천을 토대로 하여 이용자 신체(몸)의 참여, 텍스트성과 상호텍스트성, 작품으로부터 사건의 체험인 세 가지 특성으로 가름해 보았다.[17] 이러한 시각은 눈으로부터 몸과 환경, 사회로 표현과 지각수단을 확장시키는 과정을 통해 조경영역과 관계를 맺는다(김한배, 2005: 71)고 할 수 있겠다.

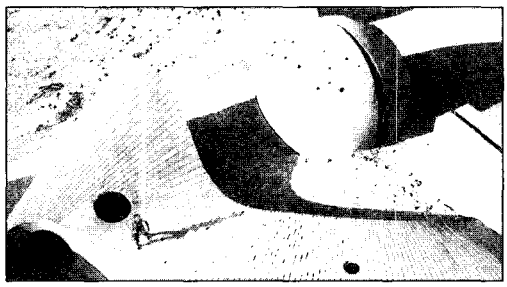
1. 이용자 신체(몸)의 참여

이용자 신체(몸)의 참여는 작품의 이해과정에 이용자 신체(몸)의 능동적 참여의 행위를 통해 채워져 나가면서 구체화되는 것이다. 이것은 이용자의 신체와 작품과의 상호작용에 대한 근본적인 재인식에서 출발하며, 단일한 시각체계로는 포착할 수 없는 신체 참여의 가능성을 열어놓고 있다. 전통적인 조경설계에서 신체는 설계가의 의도에 따라 보고 움직이는 예측 가능한 수동적인 자세였다면, 현대조경설계에서 신체의 중심성의 강조는 전통적인 공간개념에서 배제되어 온 몸, 신체 부활의 의도와 관계가 있다. 이러한 태도는 이성의 개념과 형식의 일치를 중시한 기능적, 확정적인 공간 개념이 아니라 비결정적, 유동적인 시각으로 이용자 신체의 참여를 통해 채워져 나가는 것을 의미한다. 왜냐하면 공간의 지각을 단순히 물리적인 형식구조의 관계로만 결정된 기하학적인 공간으로 간주한 전통적인 조경설계의 해석에는 인간의 심리적 차원의 다양한 의미들이 배제되어 있기 때문이다. 그러나 이용자 신체(몸)의 참여는 작품이 지닌 효과뿐만 아니라, 인간의 무의식적 표출인 우연성으로부터 불확정적 시공간과 공간의 순수한 형태를 단편적인 요소들로 파편화시키고 재구성함으로써 역동적인 공간을 형성한다 할 수 있다 하겠다.

이러한 효과들을 새로운 관계로 인식하고자 한 사례로 다니 카라반(Dani Karavan)의 작품 중 1963년에서 1968년 사이에 만들어진 네게브 모뉴멘트(Negev Monement)는 이스라엘 비어 쉐바의 사막지대 언덕에 만들어진 대규모 작품으로 이 작품을 하기 위해서 장소를 선택하였다(그림 5 참조). 사막 가운데 물결치는 듯한 그의 작품은 물, 모래, 식물, 햇빛 등의 주제로 작품이 갖고 있는 상징성의 깊이에 자연의 요소와 인공적인 조형물을 조화시키고자 하였다(Cerver, 2001). 그는 "사회, 문화적 전환점에서 조경설계는 유기적이고 전략적인 이벤트를 개입시키고, 이벤트와 공간의 풍부한 충돌을 강화시켜 이용자에게 신체의 참여를 제공할 수 있는 다양한 요소를 접하게 해야 한다"(Noever, 1991: 125)고 강조하는 바와 같이 사람들이 접근해서 만지고 느끼고 냄새를 맡을 수 있도록 신체의 참여와 장소의 감각을 경험하게 유도하고 있다. 따라서 그가 만들어낸 공간은 단순한 오브제로서 어떤 의미가 결정되기 보다



a: 햇빛이 투과되고 있는 내부 광경



b: 외부 전경

그림 5. 다니 카라반의 네게브 모뉴멘트
자료: Cerver, 2001: 81

는 특수한 맥락 속에, 이용자들의 다양한 해석으로 열려진 체험의 공간이라 할 수 있겠다. 여기서 이용자는 단순한 방문자가 아니라 참여자가 되는 것이며, 이용자의 신체적인 참여는 곧 심리적인 참여를 의미한다 할 수 있다.

대지미술 성향의 조경설계로서 빅스비 파크(Byxbee Park)는 나무가 없이 자생하는 야생초만으로 특별한 기능이 부여되지 않아 이용자로 하여금 오히려 텅 빈 듯한 느낌을 준다(그림 6 참조). 이곳의 틈틈이 박혀있는 전신주는 그림자의 길이와 방향의 변화를 알 수 있게 한다. 이는 이용자로 하여금 태양의 이동과 시간의 진행을 경험케 한다(배정한, 2004: 40-41). 여기서 이용자의 신체는 빛과 그림자, 바람, 물, 하늘 등 장소에서 일어나는 자연현상을 연속적으로 체험하며 장소의 감각을 경험하게 된다. 이곳을 설계한 하그리브스는 이용자로 하여금 완성된 그 자체(thing in itself)로서 시각적 체험보다는 자연의 지속적인 형성과정(ongoing process)에 눈과 귀를 여는 것을 중시하였다(Ashton, 2002: 188-191). 즉 최종적으로 설계된 결과물보다 역사와 장소가 갖는 자연현상에 의해 만들어지는 과정을 더 중요시 했다고 할 수 있다. 그는 그림처럼 아름다운 미적 대상으로 자연을 옮겨 놓은 것이 아니라, 이용자 신체의 참여를 통해 작품의 완성에 도달하게 함으로써 관조적 감상이라는 수동적 관계를 붕괴시키고 있다. 이것은 이용자가 작품 앞에 서서 시각적 감상을 멈추는자리에 주목하는 이유가 된다. 따라서 빅스비 파크는 이용자 신체의 참여를 중요시 한점에서 단순한 시각(optic)으로부터 시각성(visual)으로의 변환이라고 결론 할 수 있을 것이다.

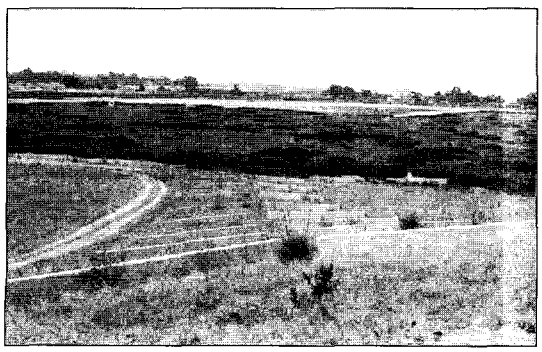


그림 6. 하그리브스의 빅스비 파크
자료: Ashton, 2002: 189

2. 텍스트성과 상호텍스트성

롤랑바르트는(Roland Barthes) "저자의 죽음"이라는 글에서 텍스트(text)와 상호텍스트성(intertextuality)에 관해 언급하고 있는데, 여기서 그는 '저자'와 '독자'의 전통적인 개념을 수정하고 있다. 그에 따르면 "전통적인 작품(work)은 그 작품의 창조자로서의 저자가 나타내고자 하는 바를 정확하게 전달해주는 매개체로 생각되었다. 이에 반해 텍스트(text)는 기원으로서의 저자의 의도와 무관하게 그 자체의 자립적인 질서를 가지게 되며 언어기호들이 고정적인 의미를 지니지 못하는 유동적인 대상일 뿐" (Barthes, 1997)이라고 말하고 있다.

이러한 텍스트성을 좀더 개방적 성향으로 확장시킨 데리다의 해체론은 이질성, 비결정성, 차연, 반복 가능성과 같은 개념을 사회적인 여러 제도를 비판하는 데에 연결을 시도하는 현실 참여의 '실천적 방법론'이라 할 수 있다(김상환, 1996). 그는 비물질적인 상상이나 향수뿐만 아니라, 우리의 신체까지도 텍스트에 포함시킨다. 이런 의미에서 설계가의 모든 사고와 행동은 하나의 텍스트로 볼 수 있고, 바로 그 텍스트가 여타 다른 텍스트와의 만남을 통해서 텍스트 간에 차이와 반복을 수행하며 과정으로서의 전략이 수행된다. 그렇지 않다면 그것은 표상 혹은 재현행위에 그치고 말 것이며, 서로 다른 영역 사이에서 양극적인 대립을 강조함과 동시에 이를 초월시켜 상호텍스트 시킬 가능성을 부여하는 것이라고 할 수 있다. 여기서 상호 텍스트성은 텍스트 간의 상호 관련성이라 할 수 있는데, 두 개의 극단적인 텍스트의 어느 쪽에도 편중되지 않은 채 두 텍스트 사이의 공간을 인식하는 것을 말한다. 양쪽 모두를 참조함으로써 중간적 영역에 입지하여 의미 유보하고 경직성으로 탈피한다고 할 수 있겠다(장일영, 2001). 상호텍스트성의 개념을 정의한 크리스테바(J. Kristeva)는 상호 텍스트성을 수직적 관계와 수평적 관계로 구별한다. 전자는 장르와 그 이전 혹은 동시대적인 다른 장르와의 관계를 가리키며, 후자는 작품(작가)과 이용자로 하여금 새로운 의미작용에 참여케 한다는 것이다(Allen, 2000: 30-35).

이런 관점에서 볼 때, 조경설계는 설계가가 완성된 작품 속에 담긴 고정된 의미를 부과하는 것이 아니라 오히려 그것은 설계가가 작품 속에 의도한 여러 의미를 이용자의 적극적인 체험으로 읽혀 나가는 과정을 통해 완성되는 것이다. 그러므로 설계가의 개입이 최소의 경우 작품은 하나의 텍스트가 되며, 설계가는 오브제의 제작자가 아니라 기호의 조작자가 되며, 이용자는 수동적인 관조자에서 능동적인 참여자가 되는 것이라 할 수 있다. 이러한 결과물(text)은 단지 섞임의 작업이 아니라, 작가와 이용자의 동일한 의식의 흐름을 형성한다고 할 수 있는데, 이는 주체 객체 상태로 확연하게 구별되는 것이 아니라, 서로 영향을 주고받는 관계를 형성한다 할 수 있다. 즉, 서로가 서로를 상호텍스트되는 과정은 선험적인 대립명제의 해체를 통해 이분법적 대립명제를 넘어가고자 하는 과정의 핵심으로 볼 수 있는데(신방흔, 2001: 43), 상호텍스트성은 동일성의 개념으로 전유되거나 혹은 타자로서 엄격히 분리되지 않으며, 단일한 주체가 아닌 이용자의 적극적인 참여를 유도한다는 점에서 확장된 시각성과 유사하다고 볼 수 있다.

이러한 사례로 선유도 공원은 새로운 대지에 조성된 공간이 아니라 기존의 정수장이었던 곳을 일종의 전이적인 공간으로 탈바꿈 하였다. 이 곳은 장소가 가지고 있던 옛 정수장의 흔적을 도입하여 과거와 현재의 '사이성'이라는 시간개념을 포함하고 있다. 일종의 텍스트로서 사건들의 흔적이 담겨져 있는 장소는 과거의 흔적들과 그 위로 자라나는 식물들의 상호 이질적인 모습으로 새로운 차이를 불러 일으키게 된다. 녹슨 철판이 드러내는 붉은 녹과 산화된 콘크리트 기둥과 벽, 여기에 인용된 텍스트들은 서로를 지시하면서 각각이 흔적들이 가졌던 초기의 의도들을 변화시키고 있다(그림 7 참조). 이것은 어떤 하나의 요소라도 그것이 완결된 존재가 아니라 되어지는 존재로서의 진행형이라 할 수 있다. 즉, 어떠한 요소도 그 절대적 가치로 두지 않고, 우연에 의한 불확정적으로 나타나고 모든 요소들이 혼합되어 병존하는 것이라 할 수 있겠다. 따라서 시간에 따라 변화하는 장소의 성격을 갖는 공원은 태도의 변화뿐만 아니라, 사물과 경관의 변형과 관계있으며, 오랜 부재 후에는 더욱 극적인 곳이 된다. 이곳을 방문하는 이용자들은 과거의 기억과 현재가 서로 겹쳐지면서 각기

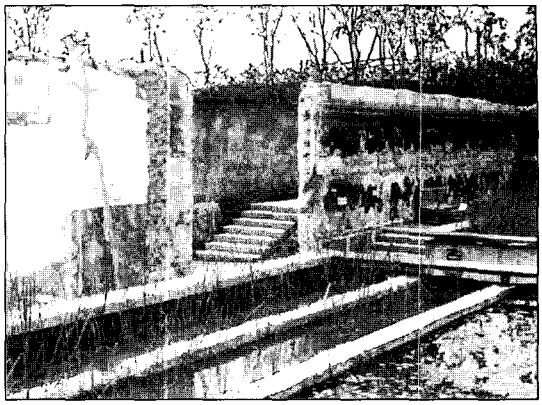


그림 7. 선유도 공원
자료: 이상석, 2005: 212.

다른 연대기적 시간 속에서 전시되는 것이다. 이것은 시각적인 것의 전복과 혹은 다양한 이해로서 우리가 잃어버린 시간 속으로 현장을 재구성하게 된다. 따라서 이러한 특징들은 데카르트 원근법주의의 공간 중심적 시각과, 배타성에 기반을 둔 동일성의 시각과 구별시켜 주는 것이다.

국외사례로서 피터 라츠(Peter Latz)는 뒤스브르그 노드 파크(Duisburg North Landscape Park)에서 폐기된 철강공장에 방치된 중공업 시설의 잔재의 흔적들을 도입하여 공원화 하였다. 이것은 공원이라는 서로 무관한 요소들을 새로운 연속적 혼합체로 통합하는 것으로 뒤섞이거나 축출이 아니라, 순응적인 겹을 생성한다는 점에서 상호텍스트적이라 할 수 있다(그림 8 참조). 이러한 전략은 진화하는 장소의 역사와 공원을 연계함으로서 이용자들에게 이질적 느낌과 더불어 풍부한 경험을 주게 된다(Robertschafer, 2000). '하나'는 사물들의 구체적인 차이나 운동을 보지 못하지만, 이곳에서 옛 공장과 공원의 이질적인 혼합은 공간적으로 상호 침투해 있으며, 복합적인 하나를 형성하고 있는 것이다. 이러한 방법은 형태 공간구성에서 질서와 조화로움보다는 이질적이거나 혼재적인요소들의 접목이나 충돌 등 다층적인 애매함을 드러내고 있다. 이것은 불명료한 대상에 의해 촉발되는 상이한 감정을 주는 것으로 이용자들에게 단순한 시각(optic), 다시 말해 관조를 통해 해결될 수 없다. 즉, 재현된 공간으로서 시각적 체험보다는 확장된 시각성인 변용태적 공간을 매개한다 할 수 있겠다.

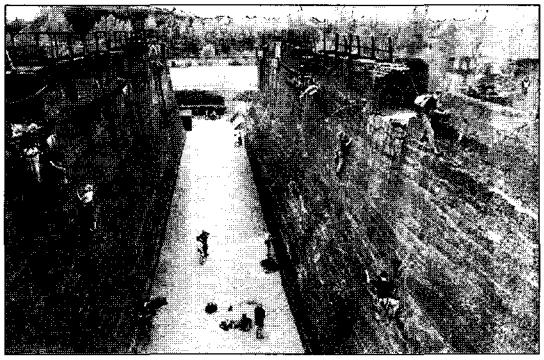


그림 8. 피터 라츠의 뒤스브르그노드 파크
자료: Peter Reed, 2005: 129

3. 작품으로부터 사건의 체험

전통적인 작품은 완성된 결과물에 초점을 맞춤으로써 점점 시간으로부터 배척되어왔다. 시간 속에서 일어나는 우연적인 사건의 발생은 합법성을 인정받지 못했고 따라서 '무시간적인 것'으로 혹은 결코 '시간의 산물이 아닌' 것으로 여겨져 왔다. 이에 아도르노(Theodor Adorno)는 "예술작품은 존재가 아니라, 생성이라는 것을 기술적으로 파악 가능하다고 보고, 여기서 정지된 공간으로서의 작품은 '일어나는 사건'으로 바뀌는 것으로 작품은 해석을 통한 이해의 과정 속에서 비로소 실현된다"(Adorno, 1984)라고 하였다. 진리라는 측면에서 예술의 생산과 수용은 동시적이라는 것이다. 따라서 오늘날 확장된 시각성에 있어 작품의 해석은 작품이 완성된 후에 사후적으로 행해지는 것이 아니라, 이용자가 작품의 성립 과정 자체에 참여함으로서 무한한 해석의 놀이를 풀어놓는 것으로 이해될 수 있다. 조나단 크레이(Janathan Crary)는 이용자의 역사를 시각적 재현이라는 변화하는 형식에서 규정하기보다는 이용자가 서로 공통점이 없는 많은 사건들과 이벤트의 융합이라고 하였다(이영철, 1999: 128).

생성의 철학으로서 들뢰즈(Gilles Deleuze)의 사건의 철학은 시뮬라크르, 이미지, 사건 등과 같이 우연적이고 찰나적이어서 거의 가치를 인정받지 못했던 불안정하고 불확실한 시간성을 담지한 '타자'의 존재들에 관심을 갖게 된다. 그의 사건의 철학은 전통적인 동일성(oneness)에 기반하는 서구의 형이상학과 달리 정신과 물질, 자연과 문화, 작품과 독자와 같은 상이한 두 대상이 만나는 사건에 주목하고자 한다(엄기홍, 2002: 308-309). 이는 사물 그 자체에 주목하는 지각(perception)의 논리라기보다는 사물과 사물사이의 흐름이나 한 순간을 사태로 짚어내는 감각(sensation)의 논리라고 할 수 있다.

그러므로 현대조경설계에 있어서 사건의 체험은 특정 상황 속에서 그 공간을 읽고 참여하는 이용자에게 다양하게 경험되는 다층적인 이벤트의 공간구조로 전개된다고 봐야 한다. 이 경우 조경에서는 특별한 기원이나 근거, 대상에 대한 동일한 개념을 의미하지 않고 탈 기호적 읽기를 요하는 텍스트로의 이행을 의미한다. 이것은 이용자의 해석에 따른 '차이'로 발굴되어질 가능성으로서의 잠재태(潛在態)라 하겠다. 종전의 완결태(完決態)의 공간 즉, 기표(記票)와 기의(記意)가 일치하는 설계에서 이용자가 참여함으로만이 어떤 상황을 연출하게 되는 공간을 말하는 것이다. 이러한 공간은 작품을 미적으로 관조해야 할 아름다운 대상이 아닌, 각각의 장소에서 응축된 힘의 강도(intensity)와 그것에 의해 표현되는 질적인 효과가 발생하는 사건이라 할 수 있다. 왜냐하면 사건의 체험은 근대적 예술 수용의 모델인 자연을 그림처럼 감상하는 주체와 객체사이의 적절한 물적·심적 거리, 원근법과 같은 특정한 보기 방식, 주변의 맥락을 선택적으로 재구성하는 틀을 붕괴하기 때문이다.

터미널 자체를 주변 환경과 하나로 생각한 혁신적인 작품으로 FOA(Foreign Office Architect)의 요코하마 항만터미널(Yokohama International Port Terminal)은 안과 밖을 모두 공원의 연장선상으로 활용하고 있다(그림 9 참조). 터미널의 천장은 접혀있는 폴드(fold)기법을 사용하였으며, 이는 위로 쌓아가는 기법이 아니라, 옆으로 붙여가면서 공간을 형성하였다. 여기서 동선의 체계로 종이접기 방식에 의한 지표면의 겹쳐지는 주름은 프로그램에 따라 상황이 달라지는 통로를 만들어 줄 뿐 아니라, 구조적인 힘도 제공해 주고 있다. 더불어 건물의 일부를 도시 지면까지 연속시키고, 각 프로그램이 수용된 판들이 그대로 외피로 이어짐으로써 내부의 구성 방식과 구조, 외피가 통합되는 체계를 만들고 있다. 이러한 공간들은 건물의 내외부가 전환되는 계기를 만들어 내고 있는데, 이는 기존의 주차 구획을 고속도로,

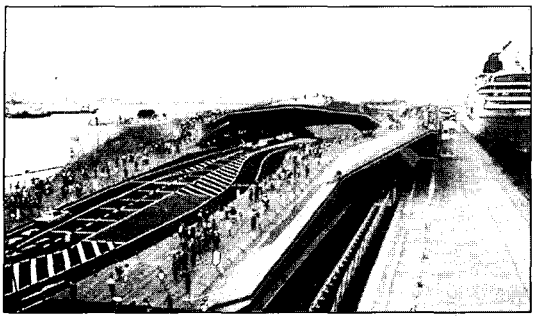


그림 9. FOA의 요코하마 항만 터미널

램프, 주차장, 지붕으로 사용하고 혹은 나이트클럽, 운동장, 교회, 식당 등 다른 프로그램 유발할 수 있도록 하였다. 이러한 혼돈 상황을 수용하기 위한 전략은 고정적인 형태보다는 오히려 행위에 의한 일시적인 장소의 형성과 이용자의 정보의 연극적 결합으로 시간에 따라 변화하는 새로운 공간체험을 만들어 낸다. 즉 여기서 이용자는 작품 앞에 서는 게 아니라, 작품이 열어주는 공간 안으로 들어가는 일종의 사건의 체험이라 할 수 있다. 따라서 상황에 따라 변할 수 있는, 일정한 규정성으로 존재하지만 그 규정성은 언제라도 변할 수 있는 잠재성을 함께 가지고 있는 것이다.

아드리안 허즈(Adriaan Geuze)가 설계한 시장광장(Market Square Binnenrotte) 안은 공간에서 일어날 이벤트의 성격에 따라 접었다 폈다 할 수 있는 주차 방지레일과 포장설계가 접목되면서 이 광장에 역동성을 불어넣고 있다. 이곳은 2주에 한번씩 장이 서는 날이면 포장면 아래에 접혀져 있던 레일을 들어올려 차량 통제를 막고, 다시 아래로 접히는 것은 곧 광장이 차량 소통을 이룬다는 점이다(Lootsma, 1995). 시장광장 안은 자연의 재현적 요소가 중요시 되는 것이 아닌, 이용자로 하여금 반복적인 체험의 층위와 우연적인 이벤트를 생성해 내는 역할을 담당하고 있다(그림 10 참조). 즉 작품은 구조자체의 자족적 성질로 완결되지 않고 이용자가 작품에 변화를 유도하는 것 자체가 의도되어 있음을 알 수 있다. 이러한 특징은 작품의 제작보다는 과정의 연출에 더 주목하는 이유가 된다.

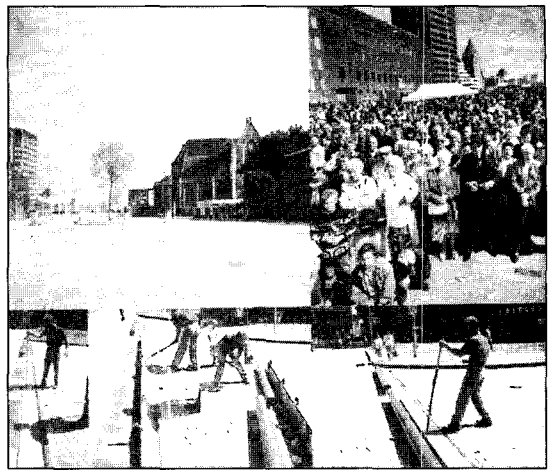


그림 10. 아드리안 허즈의 시장광장
자료: Lootsma, 1995: 47

Ⅳ. 결론

본 연구에서는 시각 개념의 전개와 그에 따른 조경 양식의 변천 관계에 대해서 살펴보았다. 조경설계의 시각 개념의 양상을 살펴보기 위해 먼저 원근법적 시각체제로서 가시성(visibility)은 '자연스러운 시각'에 상응하는 객관적 시각구조로 관찰자의 위치를 규정하였으며, 인간 실체에 의존하는 다른 감각은 당연히 무시되어졌다. 이러한 시각중심주의 또는 이성중심주의는 실제 설계에서 논리적 질서의 표현으로 자연을 기하학적이고 수량적인 특성만을 중시하였다. 이것은 단일성의 완결된 구조로서 작가나 설계가를 작품 생산에서 중심에 두어 이용자를 배제시키는 극단적으로 닫힌 체계라 할 수 있다. 이러한 특징은 모더니즘 조경으로 이어지는데 그것은 재현적인 요소보다는 순수하게 스스로를 규정하고 있기 때문에 선, 형태, 색채와 같은 형태형성이나 기능적인 요소를 우선시하였다. 특히 기하학적 추상과 비역사주의는 순수하게 독자적인 시각(vision)으로서 모더니즘의 순수시각성(opticality)의 개념을 탄생시키게 된다.

현대조경설계에 있어서 공간 구성 방식은 전통적인 방식과는 완전히 달라지고 있다. 거기에는 형식의 붕괴로서 모더니즘의 기하학적인 패턴들은 사라지고 공간 안에서 벌어질 사건 등의 개방적인 존재방식이 존재한다. 독창적인 형식의 와해는 작품 자체가 아우라(aura)를 지닌 채 현실과 동떨어져 존재하는 것이 아니라, 이벤트적인 상황과 우연성을 개입, 이질성과 불규칙성의 경향으로 나아가고 있다. 즉 이렇게 복잡한 현실의 본

질을 드러내기 위해 현대조경설계는 더 이상 삶으로부터 차단된 형태로 보여지는 것이 아니라 삶에 대한 이야기로 읽혀지고 있는 것이다. 이는 이용자로 하여금 관조라는 시각구조에서 이용자의 해석에 따른 차이의 시각으로서 확장된 시각성이라 할 수 있겠다. 이러한 특징은 세 가지 경향으로 추출해 낼 수 있다.

첫째, 이용자 신체(몸)의 참여는 기존의 이성중심주의 공간을 관조하는 시각적 체험보다는 몸의 감각인 신체의 참여를 통해 변용태적 공간을 매개한다. 즉 '예술의 예술'이 아니라, 우리의 신체를 변화시키는 삶의 예술로서의 감각론이다.

둘째, 전통적 조경설계에서 시각의 특권은 '차이'를 배제한 채 단일성(oneness)으로 환원시킨 완성된 형태 중심이었다. 여기서 말하는 차이란 무엇과 무엇의 차이가 아니라 자기 자신과의 차이(difference avecsoi)라 할 수 있는데, 이것은 변화 그 자체, 생성 자체를 의미하는 것으로 동일한 공간의 반복은 사라지고 질적인 차이가 계속해서 발생하는 연속적인 표면만이 제기되는 상호 텍스트성이라 할 수 있다.

셋째, 현대에 와서 작품이란 독립된 완결구조의 연속체가 아닌 열린 체계로 재구성됨을 말한다. 이것은 이용자의 능동적 참여행위를 통해 완성되어 간다는 사실처럼 다른 상황에 숨겨진 또 다른 의미를 발견해 나갈 때 다른 해석의 잠재성을 위한 다층성이 존재하는 사건의 체험 구조를 의미하게 된다.

이 같은 분석을 통하여 이용자의 지각구조에 부과된 과제는 단순한 시각(optic), 다시 말해 전통적 관조의 자세를 통해서는 해결될 수 없는 것으로 보았다. 현대조경설계의 설계가들이 주장하는 새로운 생성방법들 또한 재현, 동일성, 관조처럼 닫혀 있는 체계가 아닌 계속해서 차이를 생성시킬 수 있는 다양한 방법들을 강구하고 있다. 따라서 고정된 시각에 의존하여 미리 확정된 형태를 지배했던 기능, 획일성, 프로그램 등은 오늘날의 현실에 더 이상 적합하지 않는 것처럼 보인다. 왜냐하면 재현된 공간 구성은 예측된 행위들로서 확정적이기 때문이다. 따라서 오늘날 비쥬얼과 시간으로 대변되는 현대조경설계에 대한 차이의 시각이 관조적 시각을 대신한다고 할 수 있겠다. 이것은 이전에 의미생산에서 소외되었던 이용자가 작품의 중심으로 등장함으로써 보다 넓고 풍요롭게 확장시킨 시각이라 할 수 있을 것이다. 그러므로 주체와 타자, 미적인 것과 범상한 것의 경계는 최종적으로 사라졌다 할 수 있다. 이제 범상한 모든 것이 예술이 될 수 있으며, 서구의 이분법적인 차별은 사라지고 완벽한 평등이 지배하는 '해체(de-construction)'가 가능해지는 것이다. 바로 이런 것이 그전까지 조경을 출발하는 준거로 삼아왔던 형태나 공간에 대한 관습적 개념을 부정하면서 새로운 것을 찾으려는 접근이라 할 수 있겠다. 이러한 특징들은 확정된 계열이 아니라 관심과 관점, 맥락에 따라 얼마든지 다른 계열화가 가능할 것이며, 그런 가능성의 공간으로부터 현대조경설계에 대한 또 다른 다양한 관점들이 배태될 수 있을 것으로 생각되어진다.

주 1. 전통적 예술에서는 회화라는 양식을 통해 자연과 현실세계를 재현(representation)했지만 모더니즘 예술에 오면 더 이상 남을 재현하지 않고 자기 자신의 매체를 탐구하는 특성이 있다. 이를 자기-지시성(self-referentiality)이라 한다(Greenberg, 1965).

주 2. 할 포스터(Hal Foster)는 시각(vision)과 시각성(visuality)을 변별한다. 시각성은 정신과 신체를 포함하고 있는 것으로 탈 신체화된 시각에 대한 비판이라고 할 수 있다(Foster, 2004).

주 3. 감각을 오감(五感)으로 엄격히 구별하는 전통은 아리스토텔레스에게서 비롯된다. 아리스토텔레스는 시각-청각-후각-미각-촉각의 순서로 나열한다. 아리스토텔레스가 가진 권위와 함께 서구에서는 감각을 다섯 가지로 나누고, 그들 사이에 위계질서를 세우는 전통이 확고하게 자리잡게 된다. 사유는 능동적이고 감각은 수동적이라 감각을 등한 시 여겼으며, 감각들이 서로 섞이는 것을 매우 위험한 것으로 간주하였다.

주 4. 데카르트는 모든 형태의 지식을 방법적으로 의심하고 나서 "나는 생각한다 그러므로 나는 존재한다"라는 직관이 확실한 지식임을 발견했다. 사유를 본질로 하는 정신과 연장(延長)을 본질로 하는 물질을 구분함으로써 이분법적 체계를 펼쳤다. 이러한 데카르트의 형이상학 체계는 고유관념으로부터 이성에 의해 도출된다는 점이다. 더욱이 이성은 사고하는 것만으로, 즉 신체 없이도 존재할 수 있기 때문에 심신의 실재적 구별도 확정된다. 이리하여 정신과 물체가 서로 독립된 실체로 세워지고 이 물심이분법에 의해 기계론적 자연관의 입장의 기초가 마련된다(조광제, 2002).

주 5. 마틴 제이(Martin Jay)가 개념화시킨 '데카르트 원근법 체제'는 시각예술에서의 르네상스적 원근법 개념과 그리고 철학에서는 주체의 합리성에 대한 데카르트 사상과 동일시하는 것이다. 자세한 사항은 "시각과 시각성(Foster, 2004)을 참조하기 바란다.

주 6. '시각중심주의'는 마틴 제이(Martin Jay)가 말하는 '데카르트주의적 원근법체제'로 고착화 되면서 모더니티의 지배적인 시각체제를 형성하게 되고 모더니티의 지배정향과

맞물리게 된다. 이런 면에서 일부 이론가들은 비슷한 외연을 가진 개념을 '시각의 헤게모니'라 칭하기도 한다.

주 7. 유사의 관계에는 원본과 복제 사이에 위계질서가 있다. 아무리 원본과 빼닮아도 원본보다 더 나을 수는 없는 것으로 동일성에 집착하는 것이다.

주 8. 아리스토텔레스는 감각론이 기존의 것과 구별되는 것이 있다면, 감각대상과 감각기관 사이의 직접적 접촉을 부인한다는 점에 있다. 그에 따르면 감각은 대상과 기관 사이의 '매질'이 있어야 가능하다고 하였다. 왜냐하면 모든 감각기관은 대상을 물질 없이 받아들일 수가 있기 때문에 감각의 대상을 떼어놓아도 지각과 표상이 감각기관에 남아 있을 수 있다는 것이다. 따라서 감각의 대상과 감각의 기관 사이에는 인식론적 거리가 발생하게 된다. 이러한 매질론은 감각의 대상과 감각의 주체 사이에 분리가 심해지는 결과를 낳았고 이것은 바로 '주객 이분법'이 형성되는 토대가 되었다.

주 9. '시각 체제'는 원래 프랑스의 영화학자 크리스티앙 메츠(Christian Metz)가 사용한 용어이다. 그는 영화가 의미작용하는 메커니즘과 영화 관람 상황이 관객의 욕망을 형성하는 가운데 관객을 주체로 구성하는 메커니즘을 이론화하는 과정에서 이 용어를 등장시킨다. 크리스티앙 메츠와 그에게서 용어를 빌려 오는 마틴 제이(M. Jay)는 '시각 체제'를 'the scopic regime'으로 표기한다. 또한 시각 체제를 'the visual regime'으로 표기하기도 한다. 여기서는 이 용어를 처음 사용한 메츠의 용례와 그것을 적용하여 '시각 체제'라는 용어를 명시적으로 사용한 마틴 제이의 용례를 따르기로 하겠다.

주 10. 원근법이 상정하는 시각이 우리의 실제 생리적인 시각과는 다른 것임은 일찍부터 지적되었다. 파노프스키(Ewin Panofsky)에 따르면 원근법은 첫째 "우리가 두 개의 부단히 움직이는 눈으로 세계를 본다는 사실을 망각한다"(Panofsky, 1991: 28-30)하였다. "그 눈은 움직이는 역동적인 눈보다는 정적이고 깜박이지 않으며 고정된 것으로 이해되었다(Jay, 1993: 7)." 즉, 원근법이 상정하는 눈은 움직이지 않고 고정된 단안적 시각의 눈이라는 것이다. 둘째 "원근법은 망막 이미지가 오목한 곡면에의 투사에 의해 생기는 것이라는 사실을 무시한다"(Panofsky, 1991: 31). "오목한 면에 투사하는 것에 비해 평면에 기하학적인 직선으로 투사하는 경우에는 투사각이 같다 하더라도 전자와는 달리 가장자리로 갈수록 평면에 재현되는 이미지의 길이는 옆으로 길게 늘어진다. 이 가장자리 왜곡이 망막 이미지로부터 원근법적으로 구성된 이미지를 구별시켜 주는 현상이다"(Panofsky, 1991: 31-34). 따라서 원근법은 전체를 포착하려 하기 때문에 시각 세계의 경험을 평면상에 재현하려 한다. 결국 원근법의 시각은 신체의 눈의 시각이 아니라, 그것으로부터 이중으로 분리되고 추상된 시각이라 할 수 있다(Ponty, 1983: 124).

주 11. 픽처레스크의 원리인 풍경화식 정원은 로랭(Claude Lorrain)이나 푸생(Poussin)의 풍경화처럼 정원을 비규칙적인 방식으로 대상을 재현하는데 연유했다고 할 수 있다. 그러나 모더니즘 조경설계의 특징을 '재현적'이라는 용어와는 반대로 '추상적' '추상적인 순수형태'를 수용하게 된다. 따라서 추상개념(abstraction)은 가시적인 것에 대하여 투쟁적이라 할 수 있는데, 이것은 20세기 모더니즘 조경의 순수시각성(opticality)개념이 성립된다고 보는 것이다.

주 12. 형이상(形而上)학은 형식을 떠난 것, 모양을 초월한 것, 정신적인 것으로 시간이나 공간을 초월한 것을 뜻한다. 서양의 형이상학은 전통적으로 '자연'과 '정신'을 분리·대립시켜왔다. 이러한 이분법은 자연/문화, 남성/여성, 서양/동양, 선/악 등의 분리는 분류학상으로는 유용하지만 기본적으로 억압의 구조인 흑백논리라 할 수 있다. 이에 따라 자연보다는 문화를, 여성보다는 남성을, 동양보다는 서양을 더 중요시 하였다(정정호, 1997: 380). 따라서 니체는 기존에 편향하였던 부분을 전복시키는데 일조하였다.

주 13. 시각과 시각성의 개념이 자연 대 문화의 개념처럼 반대개념은 아니다. 왜냐하면 시각(vision)에도 사회적이고 역사적이기도 하며, 시각성(visuality) 역시 몸과 정신을 포함하고 있기 때문이다. 그렇다고 서로 동일한 개념만은 아니다(Foster, 1988). 양자를 구별하는 것은 현대조경설계의 특징을 이해하는데 있어서 중요한 관건이라고 할 수 있다.

주 14. 미니멀리즘의 환원성은 기하학적 형태나 재료의 선택에서 찾아볼 수 있다. 또한 미니멀리즘이라는 용어를 도입한 리차드 볼하임(Richard Wollheim)도 미니멀리즘의 예술적 내용을 극히 적은 것으로 보았다. 이 용어로써 그는 예술작품이 제작이나 구성보다는 '결정이나 해체'(dismantling)로 간주되어야 함을 피력하고자 하였다. 따라서 미니멀한 작품은 그 자체가 목적이 아니라, 이용자의 참여가 이루어지는 수단으로써 의미를 지닌다.

주 15. 작품 감상에 있어서 작품에 빨려 들어가 감상하는 것으로 관람자를 객체화 했다면, 미니멀리즘은 관람자를 주체화하고 작품은 그저 사물로 봄으로써 주체와 객체의 경계를 사라지게 했다. 이는 관람자와 상황적인 요소로 완성되는 것을 의미한다.

주 16. 연극성은 프리드(M. Fried)가 미니멀리즘을 즉물주의 또는 리터럴 아트(literalist art)로 빗대면서 그 특징을 언급한 개념이다. 리터럴 아트는 대상 자체가 아니라 대상의 지각, 즉 대상이 처해있는 상황으로 관심이 변화한 것이고 실제 시 공간 속에서 지속적으로 일어나는 구체적인 상황으로서 작품인 것이다. 따라서 모더니즘의 선험적, 개념적 경험이 아니라 참여자의 작품에 처한 상황 속에서 의미를 갖게 되고 체험되는 순간에 작품이 존재하는 것이다.

주 17. 현대건축의 사례이기도 하지만 건축가 프랭크 게리는 미니멀리즘의 예술가 중 리차드 세라(Richard Serra)와 협업하기도 하였다. 특히 프랭크 게리가 주목한 것은 예술 작품 그 자체보다는 예술 작품과 이용자를 포함하는 공간의 장에 관심을 기울였다. 이런 영향은 미니멀리즘의 특성과 같이 '오브제'와 '전시 공간' 그리고 '이용자' 간의 역동적인 상관관계를 통해서 작품이 실제 상황 속에 체험되도록 했고 거기서 이용자와 주변 공간과의 상호관계는 매우 중요하게 여겼다.

인용문헌

1. 김상환(1996) 해체론 시대의 철학. 서울: 문학과 지성사.
2. 강영계(2000) 니체와 예술. 서울: 한길사.
3. 김영대(1993) 실존적 이상주의에서 다원적 인본주의로의 이행. 환경과 조경 67: 62-67.
4. 김한배(1999) 조경설계의 양식과 설계언어(한국조경학회편, "조경설계론"). 서울: 기문당. pp. 92-93.
5. 김한배(2005) 포스트모던 조경설계의 다원적 전개 양상. 한국조경학회지 32(6): 68-81.
6. 배정한(1998) 조경에 대한 환경미학적 접근. 서울대학교 대학

원 박사학위논문.
7. 배정한(2004) 현대 조경설계의 이론과 쟁점. 서울: 도서출판 조경.
8. 신근혜(2004) 환경설계의 다이어그램적 설계사고에 관한 연구. 서울시립대학교 대학원 석사학위논문.
9. 신방흔(2001) 시각예술과 언어철학. 서울: 생각의 나무.
10. 엄기홍(2002) 현대미술과 후기 현대미술에 나타나는 시간성의 이해. 미술교육논총 14: 308-309.
11. 엄기홍(2004) 후기현대미술의 시각 개념의 전개. 홍익대학교 대학원 박사학위논문.
12. 이상석(2005) 경관, 조형 & 디자인. 서울: 도서출판 조경.
13. 이영철(1999) 21세기 문화 미리 보기. 서울: 시각과 언어.
14. 이영화(2001) 감성공간사. 서울: 한불문화출판.
15. 장일영(2001) 초기 바우하우스의 조형성 연구 -간텍스트성을 중심으로-. 청주대학교 대학원 석사학위논문.
16. 정정호(1997) 탈 근대 인식론과 생태학적 상상력. 서울: 한신문화사.
17. 주은우(2003) 시각과 현대성. 서울: 한나래.
18. 조광제(2004) 몸의 세계, 세계의 몸. 서울: 이학사.
19. 조광제(2002) 지식의 최전선(한길사편, "지성적 사유와 오만함을 경계한다"). 서울: 한길사. pp. 468-473.
20. 진휘연(2002) 아방가르드란 무엇인가. 서울: 민음사.
21. 차봉희(1985) 수용미학. 서울: 문학과 지성사.
22. Adorno, T.(1984) Asthetische Theorie. 홍승용(역). 미학이론. 서울: 문학과 지성사. 1997.
23. Allen, G.(2000) Intertextuality. London: Routled.
24. Ashton, M.(2002) Landscape Architects. Atrium Internacional de Mexico: S. A. de C. V.
25. Barthes, R.(1977) The death of the author. 김희영(역), 텍스트의 즐거움. 서울: 동문선, 1997.
26. Baudrillard, J.(1992) Simulacres et Simulation. 하태환(역), 시뮬라시옹. 서울: 민음사, 2001.
27. Brown, J.(2000) The Modern Garden. London: Thames & Hudson.
28. Cerver, F. A.(2001) Landscape Artists. Atrium Internacional de Mexico: S. A. de C. V.
29. Danto, A. C.(1996) After the end of Art. 이성훈, 김광우(역), 예술의 종말. 서울: 미술문화, 2004.
30. David, B.(1997) Minimalism. 정무정(역), 미니멀리즘. 서울: 열화당, 2003.
31. Deleuze, G.(1969) Logique Du Sens. 이정우(역), 의미의 논리. 서울: 한길사, 1999.
32. Foster, H.(1988) Vision and Visuality. 최연희(역), 시각과 시각성. 부산: 경성대학교 출판부, 2004.
33. Foucault, M.(1966) 이광래(역), 말과 사물. 서울: 민음사, 1997.
34. Fried, M.(1967) Artand Objectfood. Artforum 5(10): 6.
35. Greenberg, C.(1965) Modernist painting. Art and Literature 4: 193-201.
36. Jay, M.(1993) Downcast Eyes: the Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought. San Francisco: Berkeley University of California Press.
37. Levin, D.(1988) The Opening of Vision: Nihilism and the Postmodern Situation, New York and London: Routlrdge.
38. Lootsma, B.(1995) Adriaan Geuze: West8 Landscape Architects. Rotterdam: 010 Publishers.
39. Lyotard, J. F.(1992) La Condition Postmoderne. 유정완, 이삼출, 민승기(역), 포스트모던의 조건. 서울: 민음사, 1995.
40. McLuhan, M.(1990) Understanding Media. 박정규(역), 미디어의 이해. 서울: 삼성출판사, 1999.
41. Noever, P.(1991) Architecture in Transition: Between Deconstruction and New Modernism. Munich: Prestel-Verlag.
42. Panofsky, E.(1991) Perspective as Symbolic Form. York: Zone Books.
43. Ponty, M. M.(1945) Phenomenology and Art. 오병남(역), 현상학과 예술. 서울: 서광사. 1983.
44. Reed P.(2005) Groundswell. New York: The Museum of Modern Art.
45. Robertshafer(2000) 독일 조경에서 자연의 의미. 환경과 조경 145: 64-71.

원 고 접 수: 2006년 8월 16일
최종수정본 접수: 2006년 10월 18일
3인익명 심사필