

## 포스트모던시대 조형예술의 장소성과 환경

이 봉 순\*

- I. 서론
- II. 포스트모던 예술의 장소성과 환경
  - 1. 프로세스 아트와 생산자로서의 미술가
  - 2. 인류학과 확장된 미술 영역의 공간
  - 3. 자연을 대상으로 한 일시적인 예술
- III. 장소-특정적 예술의 환경개입 방법 형태
  - 1. 오브제 예술의 현상학적 몸과 〈비물질화〉
  - 2. 대형 프로젝트의 건축공간과 자연공간의 개입
  - 3. 자연의 엔트로피 법칙과 우연성의 수용
- IV. 결론

### I. 서론

인류 역사에 기록된 기념비 조각은 의식을 치르는 실제 장소를 표시하거나 그가 세워진 장소와 밀접한 관계를 가지면서 세워진 장소의 의미를 대변하였다. 오랜 세기를 함께 해온 건축과 조각은 근본적으로는 구분할 수 없지만 “한 쪽은 공간을 둘러싸고 있고 또 다른 하나는 공간에 둘러싸여 있다는 점이 다를 뿐이다.<sup>1)</sup> 반면에, 형태공간 중심의 조각과 인식공간영역과 소통을 중요하게 생각하는 건축은 엄연히 다른 방법으로 각자 다른 목적과 메시지를 지닌다.

아리스토텔레스는 공간을 물건들을 담은 용기로 정의하였다. 그것은 우주의 경계부터 가장 작은 것까지를 포함하는 내부가 비어있는 공간으로써, 외부와 경계를 갖는다. 그러나 외곽을 지닌 공간은 절대적으로 비어있지 않다. 다만 모든 것이 자기 자리, 자기 장소, 자기 위치를 가진다.<sup>2)</sup> 건축 공간은 아리스토텔레스의 공간 개념과

\* 숙명여자대학교

1) Henri Van Lier, *Les arts de l'espace*, éd., Casterman, S.A., Belgique, 1971, pp. 230-238.

같이 외곽 또는 경계를 지닌 인식공간이다. 현대에 이르러 조각은 이러한 건축 공간 개념을 개입시켰으며, 자연 공간으로 까지 영역이 확장되었다.

또한 공간과 장소는 어느 정도 같은 의미를 공유 하지만, 장소성은 건축과 유사하게 어떤 물체의 위치나 특성을 규정할 수 있는 범위를 포함한 한계를 지닌 공간으로써, 보다 구체적인 개념이다. 에드워드 렐프(Edward Relph)는 장소를 행위와 의도의 중심이며 우리가 실존의 의미 있는 시간들을 경험하게 되는 초점이라고 생각하는 노벽 슐츠(Norberg Schulz)의 견해를 지지한다.<sup>3)</sup> 렐프의 생각에 의하면, 사건과 행위는 장소의 맥락에서만 의미가 있으며, 사건과 행위가 장소의 성격에 영향을 주지만, 장소의 성격에 의해 사건과 행위가 윤색되고 영향을 받기도 한다. 장소는 인간의 모든 의식과 경험으로 구성된 의도의 구조에 통합된다. 또한 장소는 의도적으로 정의된 사물 또는 사물이나 사건들의 집합에 대한 맥락이나 배경이다. 혹은 장소 그 자체로도 의도의 대상이 될 수 있다. 그런 장소들은 수행하는 기능이나 공동체적, 개인적인 경험에 따라 정의될 수 있을 것이다.<sup>4)</sup> 이처럼 모든 것이 초점이 되는 장소의 특성 때문에, 장소는 주위 공간의 일부이면서도 그 공간과는 별개이다. 그러므로 장소는 세계 경험에 질서를 부여하는 기본적인 요소가 된다.

장소를 인간 존재의 심원한 중심으로 정의하는 대체로 무의식적인 의도성에 장소의 본질이 있다. 결국 모든 사람은 태어나고, 자라고, 지금도 살고 있는, 또는 특히 감동적인 경험을 가졌던 장소와 깊은 관련을 맺고 있으며 그 장소를 의식하고 있다. 이러한 관계가 개인의 정체성과 문화적 정체성, 그리고 안정감의 근원이자, 우리가 세계 속에서 우리자신을 외부로 지향시키는 출발점을 구성하고 있는 것으로 보인다. 프랑스의 철학자인 가브리엘 마르셀 Gabriel Marcel은 «개인은 자신의 장소와 별개가 아니다. 그가 바로 장소이다»라고 간단하게 요약했다.<sup>5)</sup> 이와 같은 논지에서 보면 자연/풍경은 그 자체가 우리를 둘러싸고 있거나 우리가 존재하는 공간이며, 매우 포괄적인 용어인 반면, 장소성은 존재와 경험, 한계 지워진 어떤 상황이라고 말할 수 있

2) Otto F. Bollnow, *Mensch und Raum*, Kohlhammer, Verlag, Stuttgart, (3e éd. 1976), (초판은 1963년 발행), pp. 30, 37; Pierre von Meiss, 정인하·여동진 공역, 『형태로부터 장소로 - 건축의 보편적 원리를 찾아서』, 서울, Spacetime, 2003, p. 113 재인용.

3) Norberg Schulz, *Existence, Space and Architecture*, New York: Praeger, 1971, p. 19; 에드워드 렐프 지음, 김덕현·김현주·심승희 공역, 『장소와 장소상실』, 논형, 2008, p. 102 재인용.

4) 에드워드 렐프, 위의 책, p. 103.

5) Matoré G., "Existential Space", *Landscape*, 15(3), 1966, pp. 5-6; 에드워드 렐프, 위의 책, p. 104 재인용.

다. 그러므로 대부분의 현대 미술은 특정한 공간에 그들만의 메시지를 지니고 있으므로 장소성을 지닌다고 할 수 있다. 예를 들어 회화에서 캔버스나 종이 크기 등의 한계 지워진 이차원의 시각공간은 예술가의 생각이나 감정을 표현하는 장소가 된다. 그러나 본 연구는 장소성을 논거로 삼고 있지만, 삼차원 공간으로 범위를 한정한다. 그 까닭은 바로 이러한 장소성의 포괄적인 개념 때문이며, 환경과 관련한 연구주제인 만큼 환경 / 자연에 직접적으로 개입하는 장소특정적 예술인 In Situ 작업을 다루고 싶기 때문이다.

필자는 이 점에 주목하여, 로잘린드 크라우스(Rosalind Krauss)와 헬 포스터(Hal Foster)의 현대미술 비평을 중심으로 1960년대 이후의 조형예술, 특히 삼차원 공간에서 이루어지는 장소특정적 예술이 어떻게 환경에 개입하고 있는지를 살펴본다. 필자가 이 두 비평기를 선택한 것은 사회학자와 철학자를 논하는 것보다 예술이 행해지고 있는 현장, 말하자면 실제공간체계를 갖는 조형예술의 현상에 대해 논하고 싶기 때문이다. 다시 말하면, 현시대의 예술가가 어떻게 환경에 개입하는지 예술의 현상과 현상, 즉 현 시대의 작품을 이론적 배경과 더불어 다른 비평기를 선택한 것이다. 이 두 비평가의 학문적 배경이 다른 점을 염두에 두기보다 그들의 관점을 적용하고자 한다. 헬 포스터의 경우에는 사회적 환경, 즉 제도 비판적 예술에 대한 그의 관점을, 로잘린드 크라우스의 경우에는 자연과의 관계에 주목하여 예술 작품이 행해지는 실제장소, 다시 말하면 작품이 점유하는 공간에 대한 관점이 그것이다. 그러나 그들은 미니멀리즘의 반일루전 예술에서부터 시각적 형태 보다는 현상학적 공간예술이 시작되었다고 보는 공통된 의견을 지니고 있다. 헬 포스터는 그로부터 민족지학적 예술을 논하고 있으며, 로잘린드 크라우스는 비물질화 현상을 논한다. 특히 로잘린드 크라우스가 그녀의 소논문 「조각영역의 확장」에서 예술작품이 자연/환경과 어떤 연관을 맺고 있는지, 예술작품이 점유하는 공간 문제를 다루고 있는 점은 주목된다.

## II. 포스트모던 예술의 장소성과 환경

### 1. 프로세스 아트의 생산자로서의 미술가

현대 미술가들은 예술작품이 부르주아의 상품이 되는 것보다 그들의 족적을 남기기를 원하는 경향이 있다. 이들은 외재성에 입각한 제작과정과 행위를 더 중요시 하며, 장소적 특징을 만들어 내거나 언어학적인 기록을 나타낸다. 헬 포스터는 생산자의 입장에 서있는 이러한 현상은 대부분 미니멀리즘의 반환영주의에서 비롯되었다고 본다. 미니멀리스트들은 재현에 대한 추상의 투쟁, 즉 회화적인 공간의 시각적 환영주의 속에서 리얼리즘의 흔적들을 지워버림으로써, 회화를 아주 포기하게끔 했다는 것이다.<sup>6)</sup> 프로세스와 행위를 중요시하는 생각은 벤야민이 1934년에 발표한 글 「생산자로서의 작가」에서 발견된다. 벤야민은 이 글에서 전통 매체의 “기법”과 부르주아 문화의 “생산기구”를 변형시켜야 한다고 촉구했는데, 이 주장의 배후에는 생산주의를 중요하게 보는 관점이 깔려있었다. 생산주의는 “테마” 보다 “기법”에 그리고 “경향”보다 “위치”에 특권을 부여하는 것이었다. 헬 포스터는, 1980년대 초에 이르러, 이와 같은 벤야민의 주장이 몇몇 미술가들과 비평가들에게 영향을 미쳤다고 생각한다. 이들은 「생산자로서의 작가」로 돌아가 당대적 버전들인 이론 대 행동주의와 같은 대립들을 해결해 나가려 했다는 것이다.<sup>7)</sup> 이와 같은 이미지와 텍스트의 알레고리적 분열은 문화·정치적 개입으로 까지 발전되었다.

비평가 오웬스(Craig Owens)는, 매체에 의해 전달되는 파편화, 압도적인 량의 정보와 이미지 홍수 때문에 현대미술의 양식은 해체되기에 이르렀으며, 알레고리는 매우 지배적이고 주요한 역할을 하게 되었다고 주장한다. 알레고리가 현대미술의 중심부에 자리잡게 만든 주요 양상은 “차용, 장소-특수성, 일시성, 논증적 성격, 잡종교배(hybridization)와 같은 다양한 전략들은 현대의 많은 미술 작품이 갖는 상당 부분에 해당한다.”<sup>8)</sup> 오웬스는 알레고리적 해석을 위해 라우센버그의 작품을 중점적으로 분석하고 있으며, 뒤샹의 ‘레디 메이드’가 현대미술을 전통적 주제와 미학적 관점에서 단절시키는 분기점을 형성한다고 언급한다. 뒤샹의 레디 메이드는 관람자를 예술작

6) 헬 포스터, 『실재의 귀환』, 이영욱, 조주연, 최연희 옮김, 경성대학교 출판부, 2003, p. 195.

7) 헬 포스터, 위의 책, p. 259.

8) 크래크 오웬스, 『알레고리적 충돌: 포스트 모더니즘의 이론을 향하여』, 윤난지 편집, 조수진 역, 『모더니즘 이후, 미술의 화두』, 서울: 눈빛, 1999, pp. 173-174.

품의 중심에 올려놓았기 때문이다.

기법과 위치에 특권을 부여하는 프로세스 아트는 멜 보흐너(Mel Bochner)가 실행한 확장된 끝의 갖가지 방위들의 시리즈의 용도, 리처드 세라(Richard Serra)가 녹인 납을 벽의 각진 곳에 방사하는 형태를 만들어, 굳혀진 덩어리들을 떼어내어, 다시 던지고, 또 다시 새로워진 것을 떼어내고...하는 방법에서 그 특징, 즉 제작행위와 장소-특정적 미술을 발견한다.<sup>9)</sup> 이들 프로세스 아트(Process Art)는 규칙의 통일성 혹은 실행 전에 이미 세워놓은 방식에서 출발한 생산물로서의 작품으로 이해될 수 있다. 때문에 이들 작업 과정은 논리적으로 개인적인 언어의 자의성과 다를 게 없다.<sup>10)</sup>

장소-특정적 미술의 또 다른 특징인 기록된 흔적 또한 행동과 과정을 중요시하는 대표적인 작품으로는 리처드 롱의 <도보에 의해 만들어진 선, 영국> <도판 1>을 들 수 있다. 이 작품은 독일의 연출가 게리 슈(Gerry Schum)이 1969년 4월에 리처드 롱과 함께 10마일을 걸어가 반마일마다 카메라로 찍으면서 그 지점에서 풍경을 확대하거나 축소시켜 기록한 것이다. 이 작업과정이 우리에게 제시하는 것은 미술작품을 구성한 것은 바로 걷는 행위이며, 작품은 상업화랑의 밖에서 존재한다는 행위이다. 이것은 '잔디가 패여 결국 확실한 길이 생길 때까지' 도보한다는 아이디어에 근거한 한편, 우리로 하여금 우리가 세계에 대해 갖는 관계를 생각해보게 한다. 롱은 자연 속에 있는 존재의 가능성을 제기하고 있는 것이다.<sup>11)</sup> 롱은 미국의 대지미술가들이 선호한 거대한 작품보다는 단순히 스쳐 지나가듯 풍경을 변화시키는 덧없는 효과들에 종종 관심을 기울였다. 이러한 관심은 70년대에 가서 미술가들로 하여금 산업 문명에 반대하도록 선도하는 문화 풍토의 변화에 발맞추어 훨씬 더 복합적인 자연과의 상호작용을 끌어내기에 이르렀다.<sup>12)</sup>

미니멀 예술에서 시작된 막시멀주의<sup>13)</sup> 예술의 형태는 최대의 개념이 아니다 왜냐하면 그것은 기념비적이고 대형화하는 결과로 기울기 때문이다. 그러나 그것은 매

9) Rosalind Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, éd., Macula, trans., Jean-Pierre Criqui, Paris, 1993, pp. 39-40.

10) Rosalind Krauss, 위의 책, p. 49.

11) 토니 고드프리, 『개념미술』, 전혜숙 역, 한길아트, 1998, p. 130, pp. 177-184.

12) 에드워드 루시 스미스 지음, 김금미 역, 『20세기 시각 예술』, 예경, 2002, pp. 322-324.

13) 리처드 볼하임(Richard Wohlheim)은 도날드 쥬드와 그밖의 예술가들을 위해 막시멀주의라는 용어를 공인했다.

개변수들의 분석적인 예술처럼 모든 것을 포착하고 함유하려고 한다.<sup>14)</sup> 그러므로 도시뿐만 아니라 환경 공간까지, 제임스 터렐의 작업 로든 크라터(Roden Crater) 또는 윌터 데 마리아의 섬광 고원(Lighting Field)과 같이 광활하게 펼쳐진 장소에 까지도 활용하는 때가 온 것이다. 이때부터, *in situ* 작업이 더 이상 가능하지 않은 고갈된 자원들인 장소와 미술관을 벗어나, 일상에 생겨난 확장된 새로운 미술관의 신선한 역류에 휩싸이게 된다.<sup>15)</sup> 따라서 자연과 건축공간에 구현되는 현대의 대형 모뉴먼트 조각 프로젝트는 자연, 환경 또는 그의 주변 분위기에서 출발하기 때문에 현상학적 논리를 배제할 수 없게 되며, 특정 장소를 구축 할 수 있게 된다. 메를로 폰티의 현상학은 이들 작품의 공간체계를 분석하는데 지침표가 되어준다.

## 2. 인류학과 확장된 미술 영역의 공간

현대 조각의 대형화 현상은 건축물이 아니면서 건축물 주변에 위치하거나 풍경이 아니면서 풍경 안에 자리잡게 되었다. 현대조각의 양식은 환경에 적응하기 위한 수단으로 형성되지 않는다. 오히려 환경은 조각을 둘러싸는 테두리 또는 배경이 수도 있다. 로잘린드 크라우스는 그의 소논문 ‘조각 영역의 확장’에서 제2차 세계대전 이후의 조각개념에 나타난 여러 양식들이 조각의 범주로서 규정하기에는 많은 어려움이 따른다고 말한다. 기념비적 조각의 논리는 19세기 이후에 점진적으로 쇠퇴해졌으며, 이 과도기적 징후를 나타내는 작품으로는 로댕의 ‘지옥문’과 ‘발자크상’을 들 수 있다. 로잘린드 크라우스는 로댕의 이 두 작품으로 인해 조각은 종래의 기념비적 논리를 벗어나 새로운 영역인 일종의 탈위상성(Sitelessness), 탈귀속성(Homelessness), 장소성의 완벽한 상실(Absolute loss of place)의 상태로 들어가게 되었다고 주장한다.<sup>16)</sup>

그녀가 이 논리를 전개하기 위해 예로 든 작품 중, 1964년에 발표한 로버트 모리스(Robert Morris)의 일련의 작품들은 건축적인 요소들로 이루어져 있다. 특히 전시장 안에 설치되어 있거나 야외에 전시되어 있는 그의 작품들 중 거울에 부착된 상

14) Catalogue, Artistes, Architectes, (Les cahiers - Memoire d'expo, numero un), ed., Le Nouveau Musee : Institut d'Art Contemporain, Juin 1997, Lyon, pp. 52-53.

15) Catalogue, Artistes, Architectes, 앞의 책, 같은 곳.

16) LEE (Bong-Soon), *Réverie d'espace / site ontologique dans la dialectique du dedans et du dehors*, 2003. 파리1대학 조형예술학 박사 학위 논문 서론부분 참조

자들 <도판 2>은 시각적으로 잔디와 나무들을 반영하여, 풍경의 연속된 이미지를 보여 준다. 그러나 이 반영된 이미지들은 풍경의 실재가 아니기 때문에 환경으로부터 구분되며, 환경이 조각을 둘러싸는 테두리 또는 배경이 될 수도 있다. 그녀는 건축과 풍경과의 관계 설정을 통해 모더니즘 조각은 긍정적인 실재성을 잃었으며, 비-풍경에 비-건축적인 현상을 지니게 되었음을 지적한다.

헬 포스터 역시, 1960년대와 1970년대의 미술에는, 선사 미술을 암시하는 몇몇 대지미술 작업, 미술계를 인류학적 장소로 제시하는 개념 및 제도비판 미술의 일부, 고고학적 장소들과 인류학적 문명들을 창안해낸 미술가들은 대부분이 원시주의적이며, 타자성의 정치학과 밀접한 관계가 있다고 주장한다. 여기에서 그는 인류학과 타자성에 관련하여 몇 가지 특징을 논한다. 그 특징들 가운데 확장된 지시 영역은 포스트모더니즘 실천과 이론의 영역이며, 동시대의 예술가와 비평가들 가운데 대부분은 일상적인 현장작업을 열망한다는 것이다. 더 나아가, 동시대 미술의 장소 선정에 따른 동시대 미술의 민족지적 전환은 미니멀리즘 미술 계보의 발전들, 즉 미술 매체의 물질적 구성요소들에 대한 탐구에서 시작하여, 미술 매체의 공간적인 지각 조건들에 대한 탐구로, 그리고 이러한 지각의 육체적 토대들에 대한 탐구로 이어졌다<sup>17)</sup>는 것이다.

### 3. 자연을 대상으로 한 일시적인 예술

제도 비판적인 예술은 예술의 영구성이나 전시장소의 공공성에 반기를 들기도 하며, 자연 그 자체를 미술의 소재로 사용한다. 아르테 포베라(Arte povera)의 작가들은 일상적 소재를 단순히 배치하는 방법이나 주위공간 등을 통해 현실 세계에 대한 작가의 태도를 표명한다. 1967년 아르테 포베라의 전시를 기획한 제르마노 첼란트(Germano Celant)에게 있어서 아르테 포베라는 ‘탈문화주의’를 향한 그리고 도상학적 전(前)단계로 이미지를 퇴행시키는 환기적인 현상이었다. 자연의 요소들과 일상적인 물체들은 예술의 도구로써 새로운 언어학적인 분석에 종속된 것이었으며, 새로운 휴머니즘으로 되어진 것이기도 했다. 이를 대표하는 작품 중의 하나로 1969년 로마의 한 화랑에 12마리의 살아 있는 말을 세워 놓아 일종의 마구간을 만든 자니스 쿠넬리스의 작품을 들 수 있다. 그의 이 작품은 현대 화랑의 흰색 공간과 그 익명성 중

17) 헬 포스터, 앞의 책, pp. 276-277.

립성이 지닌 방부성(防腐性)에 대한 응수인 썸이다. <도판 3> 이 설치하는 누구에게나 마찬가지로 통하는 비범한 감각적 경험을 제공했다. 말의 땀 냄새, 분노, 말들이 말 발굽을 옮기면서 내는 소음, 폐쇄공포적인 감각, 말과 연상되는 것들이었다. 여기에서 말들은 감수성을 나타내며, 화랑은 구조를 뜻한다. 그것은 마치 회화에서 물감이 '감수성'의 기능을 하고 틀이 '구조'의 역할을 하는 것과 같다. 그것은 아르테 포베라의 특징이기도 했다.<sup>18)</sup>

한편, 대지 예술가들은 자연이라는 공간에서 일어나는 변화를 인식하기도 하고, 자연이 지닌 소멸과 생성의 상징적 메시지를 이용하거나 자연 환경을 변화시키기도 한다. 그 예로 스미드슨이 설계한 457미터가 넘는 <나선형 방파제>, 마이클 하이저(Michael Heizer, 1944)가 네바다주 모하비 사막의 서로 마주하는 거대한 협곡에 두 개의 거대한 구멍(335.2×12.8×9.1미터)을 파고 만든 <이중 부정(Double Negative)> <도판 4> 을 들 수 있다. 이 설치 작업들은 오랜 기간 지속될 것을 감안해서 만들어 졌지만, '대지 작업'이 반드시 영구적이어야 하는 것은 아니다. 그것들은 사진을 통해 기록으로 남겨진다.<sup>19)</sup>

### III. 장소-특정적 예술의 환경개입 방법 형태

#### 1. 오브제 예술의 현상학적 몸과 <비물질화>

로잘린드 크라우스는 60년대 말에 알려지기 시작한 후기 미니멀리스트들의 작업은 오브제와 재료의 속박에서 벗어난 '비물질화' 현상을 지니고 있다고 말한다. 그녀에 의하면, 외형적으로는 전기와 후기 미니멀리스트 세대 간의 제작방법 절차는 유사성을 갖고 있지만 작품들의 의미 작용은 다르게 작용한다. 전기 미니멀리스트의 제작방법은 «차례대로 물체를 배치하는 것»이라는 도널드 저드(Donald Judd)의 제작방법과 캔버스 가장자리의 윤곽에서 유래하는 프랭크 스텔라 Stella의 초기의 검은색 밴드 회화 <Die Fahne hoch> <도판 5> 의 의미처럼 연역적인 방법으로 조직화 되

18) 토니 고드프리, 앞의 책, 같은 곳.

19) 할 포스터, 로잘린드 크라우스, 이브-알랭 브야, 벤자민 H.D. 부클로 지음, 『1900년 이후의 미술사: 모더니즘, 반 모더니즘, 포스트모더니즘』, 배수희, 신정훈 외 역, 김영나 감수, 세미콜론, 2007, p. 542.



있다. 스틸라의 밴드는 일종의 구심성의 진전으로서, 화면 형태에 더욱 명백한 방법을 형성하고, 문자에 의한 외형에 따라 더욱 더 확실하게 환영주의적 공간을 배제한 평면성을 달성한다.<sup>20)</sup>

그러나 후기의 멜 보흐너 혹은 도로테아 록번(Dorothea Rockburne)이 그들의 기록을 벽에 직접 적용한 작업은, 지각적인 사실에 언어학적인 기록을 나타낸 것이다. 보흐너(Bochner)의 〈Axiom of Indifference〉 〈도판 6〉 안에서는 언어학적인 명제가 물리학적 사실의 총체와 관계를 맺으며 상호 보강한다. 오브제들은 외재성에 강조를 두고 있으며, 검증과 의미작용이 들어 있는 공간이라는 대중적 특성에 역점을 두고 있다. 작품의 중앙을 분할하는 벽은 이 작품의 8개의 요소를 4개씩 묶어 2그룹으로 나눔으로써, 물리학적인 형태나 언어적 명제의 전체적인 배치를 비가시적으로 만든다.<sup>21)</sup>

영상 설치 작업의 대부분은 우리를 둘러싸고 있는 환경처럼 관객의 오감에 직접적인 영향을 주는 분위기를 만들어 낸다. 가리 힐(Gary Hill)의 작품 〈Inasmuch, As It Is Always Already Taking Place ...〉 (1990) 〈도판 7〉은 모니터에 드러나 있는 화면의 영상, 간간히 들리는 소리들과 같은 《내용의 잔해》들, 즉 일상생활에 의해 가려진 것들과 전체 골격을 드러내지 않는 이미지의 파편들로 이루어져 있다. 관객은 푸른 화면 이미지로 형성된 불투명한 공간에 놓이게 되어 심리적 불안감에 휩싸이게 된다. 이러한 관객의 경험과 관련된 설치 작업처럼 특정 공간에 펼쳐지는 작업들은 현상학적 몸과 관련된다.

후설에 의하면 현상학은 특정한 부류의 재현상을 정의하는 본질적인 특성들에 관하여 통찰하는데 관심을 기울이는 명증적인 학문이다. 물질적인 기원 육체적인 체현, 또는 경험적인 상황에 관한 모든 의문들을 도외시하면서 ‘정화되어진’ 혹은 ‘선형적인’ 의식을 연구한다. 그러나 메를로 폰티에 의한 현상학과 심리학은 고전적인 수사학으로부터 용어를 빌려오면서 ‘교차대구법(Chiasmus)’이라고 부른 것과 결합된다.<sup>22)</sup>

메를로 폰티에게 있어서 현상학이란 세계를 향해 열려진 그대로 우리의 경험에 관하여 직접적으로 서술하려는 노력인 것이다. 우리의 몸은 이 경험의 중심에 위치하며, 그가 말하는 지각은 정신에 의해서만 이루어지는 것이 아니며, 몸과 함께 이

20) Rosalind Krauss, 앞의 책, pp. 31-33, 39-40.

21) 위의 책, pp. 33-36, p. 45.

22) J. 슈미트, 『메를로 폰티』, 홍경실 옮김, 지성의 샘, 1994, p. 62, 80.

루어지는 현상이다. 몸은 주체와 객체를 동시에 지니고 있기 때문에 내부와 외부는 분리될 수 없다. 몸은 살아있는 ‘세계-로의 존재’이며, 주변 환경과 하나가 되어 그 속에서 꾸준히 관계를 맺는다. 주변의 사물, 인간 등 모든 외적인 지각은 우리의 몸을 통해서이다.<sup>23)</sup> 몸의 움직임은 의식의 의도를 표현할 때에만 의미를 나타내는 기호가 되는 것이 아니라, 이미 그 자체가 살아있는 표현이다. 우리의 몸짓, 표정은 우리 의식이 의도하기 전에 이미 의미가 담겨있다. 몸은 그 자체가 기호(Signe)적이다.<sup>24)</sup>

미니멀리즘의 조각들, 특히 리처드 세라와 로버트 모리스의 작업 또한 작품이 전시되는 장소에 이 현상학적 관점을 적용 시킨 것으로 보여진다. 로버트 모리스(Robert Morris)의 〈The L-Beams〉 〈도판 8〉은 각자의 위치에서 L은 서거나 눕거나 옆으로 누어져 있거나 또는 위태하게 자리하게 됨으로 그의 크기는 관객의 위치와의 관계를 유발시킨다.<sup>25)</sup> 그는 1966년에 쓴 「조각에 대한 노트: II부」에서 미니멀리즘 대상이 ‘작품으로부터 관계’를 제거하고 그 관계를 “공간, 빛, 관람자의 시각장의 기능”으로 만들었다고 언급한다. 그는 또한 관람자가 다양한 위치에서, 빛과 공간 맥락의 변화하는 조건하에서 대상을 파악할 때, 이 관계를 관람자 자신이 정립한다는 사실을 깨닫는다고 생각했다. 60년대 말에 이르러, 이러한 ‘빛과 공간 맥락의 변화하는 조건’의 미학은 대상을 없애고, 특정적 장소를 만들어 낸다. 이와 같은 ‘장소의 특정성’의 특성은 ‘특별한 오브젝트 아트’ 작가들의 후기 세대, 즉 포스트미니멀리스트의 언어적 표현 방법이라고 할 수 있다.<sup>26)</sup>

## 2. 대형 프로젝트의 건축공간과 자연공간의 개입

건축공간은 우리가 잘 알고 있듯 물체 또는 외곽과 물체의 특질이 아닌 한계를 결정하는 평면(plans) 사이에서 생겨난다. 이 한계는 장소들이나 위치 자체인 것처럼 물체의 위치는 그것을 포함하고 있는 다른 물체의 내적인 한계이다. 크든 작든 잘리지 않고 경계선의 형태를 구성한다. 우리는 시각 외에도 청각과 촉각을 이용하여 건축공간을 느낀다. 건축공간의 포괄적인 개념은 객관적이 아닌 실재하는 그대로의 공

23) 한국현상학회, 『몸의 현상학』, 철학과 현실사, 2000, p. 145.

24) 위의 책, pp. 153-154.

25) Rosalind Krauss, 앞의 책, 같은 곳.

26) 할 포스터 외 지음, 앞의 책, p. 540.

간, 즉 체험공간으로써 주관적인 인식을 통해 귀결되는 것이다.<sup>27)</sup> 건물은 둘러싸여 지는 공간으로써 중심이 없으며, 그 중심은 바로 나, 즉 움직이며 이동하면서 그에 관한 구조를 변형시키는 움직이는 내가 주체이다. 건물은 결국 집을 통합시키는 역할을 하는 본질적인 메시지를 담고 있는 조각상과 같은 단일 공간이 아니다.<sup>28)</sup> 그러나 현대에 이르러 추상조각과 개념조각, 특히 특수한 장소를 점유하는 작품들은 이러한 건축 공간 개념을 수용한 것이라고 보여 진다. 현대 조각은 때로는 안쪽에서 때로는 바깥쪽에서 그 형태를 결정하기도 하며, 보고 듣고 느끼고 만져지고 왕래하는 등의 인식영역인 관객의 오감체계에 직접적으로 관계하기 때문이다.

1997년에 프랑스의 리옹 시에서 열린 [예술가들 / 건축가들(Artistes, Architectes)] 전시는 건축의 형태와 조각 개념의 연관성을 이해하고, 예술과 건축이 대립할 수 있는 장소가 될 수도 있고 우호 영역이 될 수도 있음을 보여주는 사례이다. 공간의 기록(Die Schrift des Raumes)에 대한 맥락의 전시, 즉 <공간에서 걸으면서 생각하기>의 혁신적인 미학은 예술적으로 구상한 건축적인 프로젝트들의 보다 높은 차원의 공간과 건축적인 인식을 증명하는 코스를 제공한다. 이 인식 연역은 예술의 이론에 근거한 모든 지식을 거치지 않고 신체의 지성에 의해 전달된다. 예술의 공간은 추상이지만 건축의 공간은 선명하며, 부가적, 위상, 그리고 사회 구조적인 정보가 필요하다. 왜냐하면 전시의 건축적인 부분들은 마케트, 건축 에스키스들과 같이 계획화된 공간의 표현들이기 때문이다. 한편 그와 다른 예술 작품들은 거의 전적으로 그 작품 자체에서는 그렇지 않다. 그들은 그들에게 부여된 실제 공간을 필요로 한다.<sup>29)</sup> 이들 전시에서 베르나르 츠뭘(Bernard Tschumi), 자하 하디드(Zaha Hadid), 쿠프 힘멜블라우(Coop Himmelblau) 등과 같은 많은 건축가들의 작업은 시간과 공간개념에 관련된 경험들과 완성 단계에 이르는 생산방식들의 재검토, 그리고 건축 진행과정의 맥락에 근거를 제시한다. 자크 데리다(Jacques Derrida)의 해체주의 사상의 영향을 받은 그들의 생각은 역사가들이 지닌 선별 주의나 기능 주의자들의 시도와는 구별된다.<sup>30)</sup> 공간의 영구적인 이동은 아방가르드들 속에서 드러나는 것처럼 새롭게 확장된 영역을 긍정하려는 순수한 의지로서 더욱더 기록의 실현에 부합된다.<sup>31)</sup> 아방가르드 예술가

27) Pierre von Meiss, *De la forme au lieu*, éd., presses polytechniques romandes, 1986.

28) Henri van Lier, 앞의 책, p. 232.

29) Catalogue, *Artistes, Architectes*, 앞의 책, pp. 53-56.

30) 위의 책, p. 11.

31) 위의 책, pp. 19-22.

들은 실제로 구현될 수 없을지라도 예술을 항상 기대하는 실재로 생각하는 것이다. 이들에게 있어서 공간은 건축과 조형예술이 교류하는 것을 전제로 한 영역이다. In situ 작업과 확정된 장소를 위한 기획되어진 작업, 최신 유행 프로젝트들과 더불어 작품의 기능으로서 이 장소를 <점유하기>에 대해 제시한다. 이 특별한 장소는 단순히 이상화거나 특별한 것들일 뿐 아니라 독립적이다. 때문에 예술은 결국 위상학적 인 환경에 굴복하도록 위협한다.<sup>32)</sup>

이 ‘장소 점유하기’의 대표적인 작업은 1995년에 크리스토와 진클로드(Christo & Jeanne Claude)가 ‘감싸여진 분수’라는 명칭의 천짜기 작품을 들 수 있다. 이 작업은 반투명천을 통해 베를린의 국회의사당(Reichstag) 건물의 파사드를 포장하여 만들었다. <도판 9> 이 바로크풍의 고전건물은 포장된 후, 세부는 생략된 채 전체적 윤곽에 의해서 삼차원의 이미지 형태를 나타낸다. 이 환경 프로젝트는 정치적 예술적 의미가 있는 국제적인 사건(event)이기도 하다. 이 작업은 포장된 이미지를 통해서 우리에게 시공간의 새로운 경험을 제공했다. 우리에게는 기억이나 역사의식이 있으므로 사진이나 기록을 통해 오랫동안 실재 건물이 기능을 할 때와 천짜기 작업을 한 후에 생겨나는 이미지 모두를 기억하게 될 것이다.

미니멀리즘과 장소 특정적 미술 간의 관계는 미국의 어느 버려진 거리 브롱크스에 있는 리처드 세라의 작품 <직삼각형을 거꾸로 겹쳐놓은 육각형 별 모양 바닥판을 에워싸기> <도판 10>에서 명확하게 드러난다. 이 작업의 의도는 형태의 극단적인 단순성을 드러내는 것이었다. 따라서 이 ‘미니멀’한 제스처는 최소한의 질서만 드러낸 채 도시 환경에 개입한다. 그의 또 다른 작품 <스트라이크> <도판 11>는 2.4미터 높이에 7.3미터의 길이, 2.5센티미터 두께의 거대한 강철판을 갤러리의 모서리에 끼워 수직으로 설치한 작품이다. 전시 공간의 한쪽 구석에서 튀어나온 방해판 같은 <스트라이크>는 작품의 수평면이 공간을 반으로 나누고, 한쪽 가장자리에서 수십 센티미터 정도의 개방된 공간만 남겨서 관람자들이 주위를 돌아다닐 수 있게 했다. 관람자가 작품 주위를 거닐 때, 수평면은 하나의 선으로 수축됐다가 다시 하나의 수평면으로 확장되는 것처럼 보인다. 이렇게 해서 공간은 닫혔다가 곧 열리고 다시 닫힌다. 이런 닫힘-열림-닫힘의 움직임은 한편으로 필름의 ‘컷(cut)’ 상태와 같은 탈물질화된 인상을 준다. 공간을 이리저리 움직이는 관람자는 지각 행위를 통해서 바로 이 컷의 조작하는 역할을 맡게 된다.<sup>33)</sup>

32) 위의 책, pp. 44-48.

1970년에 캘리포니아 클레어몬트의 포모나 대학 미술관에서 행해진 마이클 애셔(Michael Asher)의 프로젝트는 또 다른 개입의 방식을 보여준다. 갤러리 자체의 건축 요소에 근거를 둔 이 프로젝트는 건물의 주요 전시 공간과 거리와 맞닿은 출입문이 있는 로비를 작업 대상으로 삼았다. 애셔는 이 공간에 새로운 벽을 집어넣어 두 공간의 모양을 바꿔 버렸다. 때문에 이 공간에 들어선 관람자는 미니멀리즘 조각 내부로 걸어 들어가는 것 같은 경험을 하게 된다. 또한 애셔는 미술관의 사적 경계를 억지로 개방하여 24시간 동안 누구나 들어올 수 있는 공간으로 만들으로써 이 작업은 미학적 영역을 넘어 사회적·정치적 영역으로 확대 시켰다. <포모나 대학 프로젝트> <도판 12>는 미술관의 물리적인 경계에 맞추어 제작됐다는 점에서, 장소 특정적이라 할 만하다. 그러나 사회문화적 내용을 담은 미술관의 논리를 노출시키기에 적합하도록 제작됐다는 점에서, 제도 비판 작업이라고도 할 수 있다.<sup>34)</sup>

### 3. 자연의 엔트로피 법칙과 우연성의 수용

장소 특수성을 지닌 작품들은 제한된 기간에 특정한 장소에 설치되어 일시적으로 존재하는데, 이런 일시성은 그것들의 우연성에 대한 척도를 제공한다. 스미드슨(Smithson)은 그의 작품이 침식해 들어가 자연에 순응시키는 힘을 자신의 작품의 일부로 인정하고 있다. 이런 점에서 장소 특수성을 지닌 작품들은 모든 현상들의 덧없음과 일시성을 상징하기도 한다.<sup>35)</sup>

예술가의 창작과정은 예술가 자신이 의도하는 형태를 지각구조(Organisation)에 걸머지운다고 할 수 있을 것이다. 이 질서, 조화, 비율의 확립은 ‘아름다움’의 기본개념을 형성하는 요소들이다. 특히 엔트로피와 같은 자연 속에 내재되어 있는 질서의 법칙과 우연성의 수용은 작품의 유기적인 구조를 더욱 풍부하게 했다.

1930년대 말에 이미 실험적인 작곡가 존 케이지는 자신의 음악에 우연성과 선(禪) 사상을 이용했다. 그는 1952년에 몇몇 여러 예술가들과 ‘해프닝’을 시작했는데, 그의 피아노 소나타 <4분 33초>는 항상 우리를 둘러싸고 있는 소리들에 ‘귀 기울이기’에 목적을 둔 것이다. 그에게 있어 소음은 잠재적인 음악인 것이다.<sup>36)</sup> 존 케이지의

33) 할 포스터 외 지음, 앞의 책, pp. 540-542.

34) 위의 책, p. 541.

35) 크랙 오웬스, 앞의 글, p. 169.

36) 토니 고드프리, 앞의 책, pp. 61-63.

해프닝은 1960~1970년대의 새로운 미술 경향들에 영향을 주게 되었다. 해프닝은 기존의 예술개념을 부정하는 새로운 두 개의 개념인 ‘복합매체’와 ‘비결정성’에 입각하여 현장 참여 예술을 수행한다. 복합매체란 미술과 연극 또는 음악과 연극의 복합적 형태를 취하는 해프닝 형식에 관계되고, 비결정성은 ‘지금 여기’에서 행해지는 현장성과 관계되며, 작품과 관객이 상호 소통할 수 있는 새로운 환경을 만든다. 관객을 해프닝 현장의 한 요소로 상정하게 되므로 인해 관객을 능동적 참여자로 전환시키는 것이다.<sup>37)</sup> 로버트 스미드슨은 지질학과 정신적인 구조 사이에 위치한 대표적인 작가이다. 스미드슨은 엔트로피의 작용을 막을 수 없다는 점이 인간과 인간의 자만에 대해 결정적인 비판을 제공한다고 재해석했다. 그에게 있어서 엔트로피는 구조주의자들이 “동기가 부여된” 혹은 비자의적인 것이라 부른 것과 같은 근본적인 것이었다. 엔트로피는 모든 사물과 존재의 유일한 보편적 조건이기 때문에, 그것에 대해서는 어떤 것도 자의적일 수 없다. 엔트로피의 이와 같은 본성이 편재하고 있음을 증명하기 위해서 스미드슨은 〈홀러내린 아스팔트〉 〈도판 13〉를 구상했다. 스미드슨은 이 작품에서 폴록의 흘리기 과정과 그 중력 작용을 근본적으로 엔트로피적인 것으로 읽었다. 그는 공사 현장을 “역전된 폐허”의 공장으로 보았다. 모든 것은 그것이 과거에 무엇이었던, 심지어는 그것이 과거를 갖기 전에도 결국에는 똑같이 평형 상태에 도달한다. 이는 또한 어떤 중심도 정당성을 부여 받을 수 없고, 어떤 위계도 가능하지 않음을 의미한다. 왜냐하면 중심 없는 세계는 무한한 탐색이 가능한 미로이기 때문이다. 그의 〈나선형의 방파제(Spiral Jetty)<sup>38)</sup>〉 〈도판 14〉는 조각 영역이 급진적으로 확장된 그 시기를 대표하는 ‘기념비’로 남아 있다.<sup>39)</sup> 엔트로피는 스미드슨의 모든 미술 작업을 지배했다.

37) Catalogue, *Everyone a winner! Selected british art from the Saatchi Collection 1987-97* - Martin Maloney : Sensation, pp. 29-30.

38) 1970년에 그 ‘완성’ 이후 곧바로 유타주의 그레이트 솔드 레이크의 물에 잠겨버린 대지 작업으로, 지금은 물이 줄어들면 소금 결정체로 하얗게 뒤 덮힌 채 일시적으로만 다시 모습을 드러낸다.

39) 할 포스터 의 지음, 앞의 책, pp. 505-506.

#### IV. 결 론

우리는 미니멀리즘에서 비롯된 현상학적 공간으로부터 In Situ 작업까지 현대미술이 환경과 어떠한 관계를 지니고 있는지 방법론적 분류를 통해 알아보았다. 이 연구를 통해 필자는 다음의 몇 가지 현상들이 조형예술을 환경에 개입하게 만들었다고 생각하게 되었다.

우리 인간은 태어나서 어른이 되고, 그리고 죽는, 제한된 시간 속에서 변화하는 생물체이다. 어른이 된 인간은 다음의 어린 세대에게 그가 어렸을 때 그의 부모가 그러했던 것처럼 다가오는 세상의 미래를 맡긴다. 결국 자연 현상은 변화하고 순환되는 것이며 이 사실은 절대적인 진리이다. 때문에 인간의 삶은 이 자연의 흐름과 변화를 수용하거나 대응해가는 과정일 뿐이다. 우리 인간이 놓여진 현재, 지금 이곳이라고 불러주는 기점으로부터 인식되는 실재상황이 바로 환경일 것이다. 다시 말하면 환경은 우리를 둘러싸고 있는 시·공간체계를 지닌 물리적·정신적 세계로서, 인공적인 도시공간과 생태학적인 자연공간으로 분류할 수 있는 현실 공간이다.

이러한 자연환경의 현실적인 장소를 점유하는 현대미술은 우리의 몸을 통한 체험 공간을 적극적으로 개입시키면서 현상학과 결합된다. 작품의 위치와 크기, 그리고 전시공간의 빛과 공간을 관객의 움직임과 연관시킨 점이 그것이다. 이러한 현상학적인 체험공간 개념은 환경을 예술개념에 접목시킨 것으로 볼 수 있다 특히 대지예술과 개념미술 등과 같은 현대미술은 그들 각자의 조형언어를 특별한 공간에 대한 문제와의 연결을 통해 발견했다. 또한 비물질화와 언어학적인 표현, 우연성의 개입은 유연한 재료의 사용과 함께 예술의 특정 장소와 개념적인 예술을 생산한 것으로 생각된다.

예술의 경계는 어디인가? 스톤헨지 같은 선사시대 유적들까지 거슬러 올라가 미술의 계보를 세우려는 현대의 많은 역사가와 비평가들은 원시주의와 유토피아 예술에서 그 근간을 발견한다. 그렇다면 조형예술은 곧 환경이라고 말할 수도 있지 않을까? 예술가, 자연의 일부이자 생물체인 인간은 그가 속한 시대와 환경 속에서 결코 자유롭지 못하기 때문이다.

■ 참고문헌

- 루돌프 아르하임, 『엔트로피와 예술-질서와 무질서에 관한 시론』, 오용록 역, 전  
파과학사, 1996
- 에드워드 루시 스미스, 『20세기 시각 예술』, 김금미 역, 예경, 2002.
- 에드워드 렐프(Edward Relph), 『장소와 장소상실(Place and Placelessness)』, 김덕현·  
김현주·심승희 공역, 논형, 2008.
- 질 플라지, 『이미지로 보는 서양미술사』, 이봉순 역, 마로니에북스, 2007.
- J. 슈미트, 『메블로 폰티』, 홍경실 역, 지성의 샘, 1994.
- 크랙 오웬스(Craig Owens), 「알레고리적 충동: 포스트 모더니즘의 이론을 향하여  
」, 윤난지 편집, 조수진 역, 『모더니즘 이후, 미술의 화두』, 눈빛, 1999.
- 토니 고드프리, 『개념미술』, 전해숙 역, 한길아트, 1998.
- 할 포스터, 로잘린드 크라우스, 이브-알랭 브야, 벤자민 H.D. 부클로 지음, 『1900  
년 이후의 미술사: 모더니즘, 반 모더니즘, 포스트모더니즘』, 배수희, 신  
정훈 외 역, 김영 나 감수, 세미콜론, 2007.
- 한국현상학회, 『몸의 현상학』, 철학과 현실사, 2000.
- 할 포스터, 『실재의 귀환』, 이영욱, 조주연, 최연희 공역, 경성대학교 출판부,  
2003.
- Benjamin, Walter, *Reflections*, ed. Peter Demetz, trans. Edmund Jephcott, New York:  
Harcourt Brace Jovanovich, 1978.
- Catalogue, Artistes, Architectes, *Les cahiers - Memoire d'expo, numero un*, ed. Le  
Nouveaumusee : Institut d'Art Contemporain, 1997.
- Krauss, Rosalind, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, éd.  
Macula, trans. Jean-Pierre Criqui, Paris, 1993.
- , 'La Problématique corps/esprit: Robert Morris', in *Robert Morris*, ed. Centre  
Georges Pompidou, Paris, 1995.
- Lee, Bong Soon, *Rêverie d'espace / site ontologique dans la dialectique du dedans et  
du dehors*, 2003
- Serra, Richard, *Richard Serra, Ecrits et Entretiens, 1970-1989*, ed. Daniel Lelong,  
trans. Par Gilles Courtois, Paris, 1990.



Van Lier, Henri, *Les arts de l'espace*, éd. Casterman, S. A., Tournai, 1971, Belgique  
Von Meiss, Pierre, *De la forme au lieu*, éd. presses polytechniques romandes , 1986,  
Lausanne

## ■ Abstract

### Site-Specificity and Environment of Visual Art in the Postmodern Era

Lee, bong-Soon(SookMyung Women's Univ.)

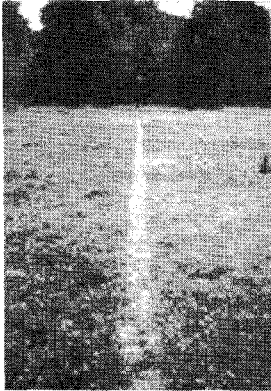
Nature/Landscape is surrounding space in which we make living. It is considerably comprehensive term, but on the other hand, the site can be existence, experience, and certain circumstance with boundaries. Based on these places, through contemporary art criticism, this study is to contemplate how art since 1960s, especially, site-specific art in three-dimensional space intervene in the environment.

Artists of today put more value on the process and act of art making founded on the external, and they tend to create the characteristic of site or to indicate linguistic documentation. Moreover, a large-scale tendency of contemporary sculpture and 'occupation of specific site' seems to accede spatial conception from architecture. The core that recognizes these artworks is with body, that is to say, the space in which Self becomes the subject by changing the structure of the work while moving around it. In particular, 'Site-specific Art (*in situ*)' sometimes determines the form inward or outward. It also relates directly on viewer's five senses by looking, hearing, and feeling, touching, and interacting. For example, in Richard Serra's <Strike>, the viewer who moves around the work has the role to manipulate the movement of the work by perception. Works of *In situ* and works that planned for specific site suggest 'occupation of site' as of the function of the work. These sites are ideal and special as well as being independent. Ultimately, it seems that the creative process of

contemporary artists is to carry those intended form on the structure of perception. Furthermore, law of nature such as entropy, and acceptance of contingency helped organic structure of artwork become more abundant. For Robert Smithson, entropy suggests of reaching to a state of equilibrium in which everything is the same. This means that any core is justifiable and any rank is possible. Because the world without a core is a labyrinth of boundless exploration.

Keywords : Site-specific Art (*In Situ*), Immateriality, Entropy, Architectural space,  
Nature

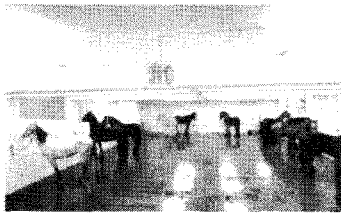
■ 참고도판



〈도판 1〉 리처드 롱, 〈도보에 의해 만들어진 선, 영국〉, 1967, 런던, 앤터니 도페이 갤러리



〈도판 2〉 로버트 모리스 〈무제 (Sans Titre)〉, 1965, 나무 상자에 거울 부착, 네 개의 요소, 각 요소 크기: 각 변의 길이 71cm인 정육면체



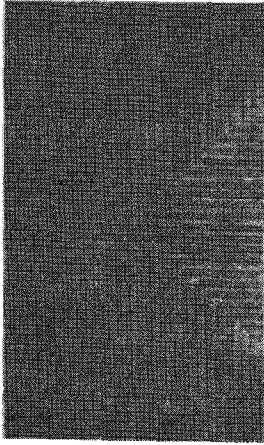
〈도판 3〉 자니스 쿠넬리스, 〈12마리의 말 12 Cavalli〉 1969, 로마 라티코 갤러리 설치작업



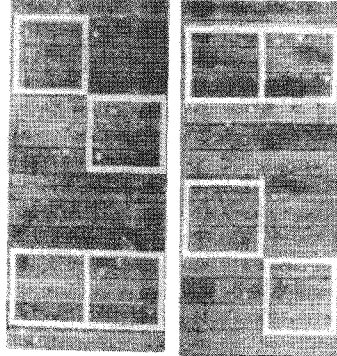
〈도판 4-1〉 마이클 하이저, 〈이중 부정 (Double Negative)〉, 335.2x 12.8 x 9.1m, 네바다 주 모하비 사막의 서로 마주하는 거대한 협곡에 두 개의 거대한 구멍을 파고 만든 설치작업



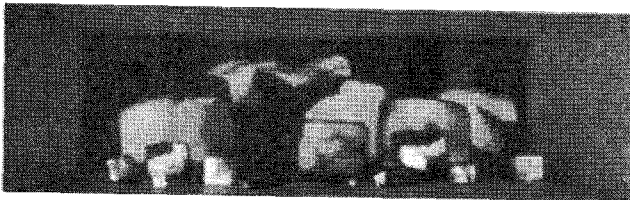
〈도판 4-2〉 도판 4-1의 부분



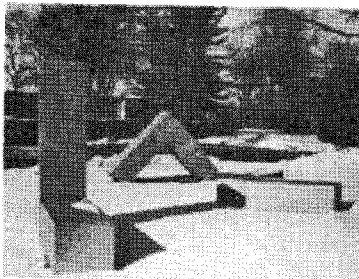
〈도판 5〉 프랑크 스텔라, 〈Die Fahn hoch!〉, 1959, 캔버스 위에 에나멜 페인트, 309x185cm



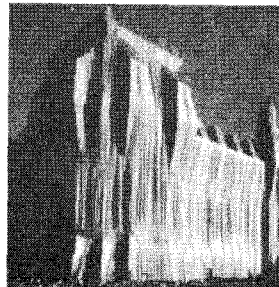
〈도판 6〉 멜 보흐너, 〈Axiom of Indifference〉, 1973, 바닥에 리본을 부착한 후 잉크작업과 동전, 각 정사각형의 한변 길이: 61cm



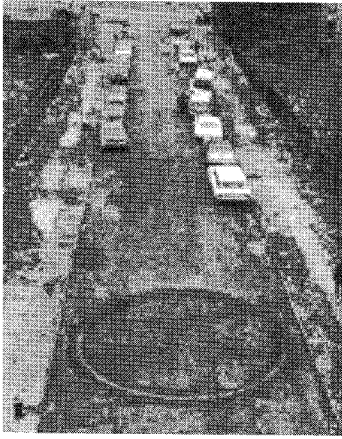
〈도판 7〉 가리 힐, 〈Inasmuch, As It Is Always Already Taking Place ...〉 1990, 16개의 TV 화면에 음향효과를 삽입한 비디오 설치작업, Courtesy In Situ, Paris



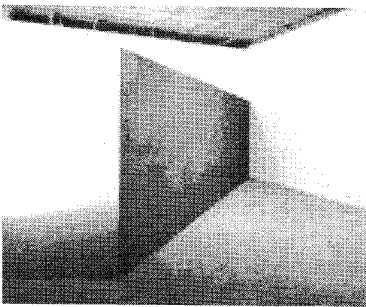
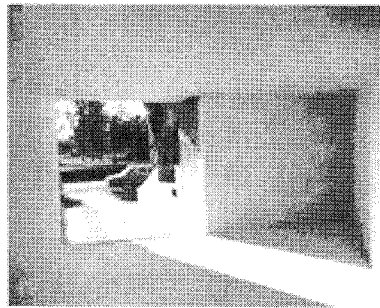
〈도판 8〉 로버트 모리스, 〈Sans Titre [The L-Beams]〉, 1965-1970, 세계의 요소, 스텐레스 스틸 각 요소의 크기: 244x244x61cm



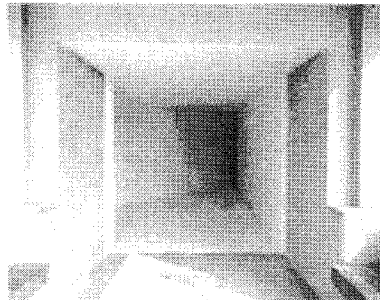
〈도판 9〉 크리스토프와 잔 클로드, 〈국회의사당 포장 Le Reichstarg empaqu 〉, 베를린, 독일, 1971-95



〈도판 10〉 리처드 세라, 〈직각삼각형을 거꾸로 겹쳐 놓은 육각형 별 모양 바닥판을 에워싸기 To Encircle Base Plate Hexagram, Right Angles Inverted〉, 1970, 강철, 지름 792.5cm



〈도판 11〉 리처드 세라, 〈스트라이크: 로버타와 루디에게 Strike: To Roberta and Rudy〉, 1969-1971, 열간암연강, 243.8x731.5x2.5cm



〈도판 12〉 마이클 애셔, 〈포모나 대학 프로젝트〉 1970, (위) 글라디스 K. 몽고메리 아트센터 갤러리 전시의 엑소노메트릭 투시도법을 적용한 드로잉 (가운데) 작은 삼각형 구역에서 본 갤러리 밖 거리광경 (아래) 출입구와 삼각형 모양 구역의 광경



〈도판 13〉 로버트 스미드슨, 〈홀러내린  
아스팔트 Asphalt Rundown〉, 1969sus  
10월, 로마 덤프트럭, 아스팔트, 채석장의  
경사면 (파괴됨)



〈도판 14〉 로버트 스미드슨 〈나선형 방파  
제Spiral Jetty〉, 1970, 바위, 소금, 결정  
체, 흙, 물, 45,725x240cm, 유타주 그레이  
트 솔트 호수