

히로시 스기모토의 사진작품에 드러나는 무한성의 건축적 발현에 대한 연구

Architectural Manifestation of Hiroshi Sugimoto's Photographic Infinity

Author 안성모 Ahn, Seongmo / 정희원, 국민대학교 조형대학 실내디자인학과 조교수

Abstract The objective of this research is to investigate the artistic meaning of "infinity," manifested by the fourth dimensional value in the genres of photography and architecture, by analyzing how Sugimoto Hiroshi's photographic spatio-temporal infinity transfers to his architectural approaches. The research is initiated by scrutinizing the themes, characteristics, techniques, and artistic meaning of Sugimoto's famous photographic series, including "Seascapes," "Theatres," and "Architecture"; the concept of infinity can be defined as infinite divergence and infinitesimal convergence between antithetical concepts in time, space, and being. Sugimoto's photographic works display "temporal infinity" by connecting ancient times, the present, and the future; "spatial infinity" by offering the potential for transformation from flat photographs into infinite three-dimensional space and fourth-dimensional concepts through time; and "existential infinity" of life and death by making us think about being and essence, being and time, and origin and religion. These perspectives are also used to analyze Sugimoto's architectural works, such as "Appropriate Proportion" and "Glass Tea House Mondrian." As a result, the research finds that in Sugimoto's architectural approaches, spatio-temporal infinity between antithetical values is manifested through the concept of origin, geometric form, extended axis, immaterial threshold, transparent materiality, and connectivity of light and shadow, provoking our existence to transcend into infinity itself.

Keywords 히로시 스기모토, 사진, 건축, 무한성
Hiroshi Sugimoto, Photography, Architecture, Infinity

1. 서론

1.1. 연구배경 및 목적

한 예술가의 정신이 서로 다른 매체에서 어떻게 드러나는가? 특히 2차원에 기반 한 사진이라는 매체에서의 예술적 개념이 3차원적인 건축공간에서 어떻게 발현될 수 있는가? 히로시 스기모토(杉本博司, Sugimoto Hiroshi)는 현대 사진예술을 대표하는 사진작가이자 예술로서의 건축을 시도하는 건축가이다. 그는 특히 그의 건축적 접근이 사진작품에서 추구하고 있는 시공간 개념의 연장선임을 언급하고 있다. 따라서 본 연구는 스기모토의 서로 다른 매체에 기반 한 작품들을 비교하고 그것이 추구하고 있는 근원을 파악해 봄으로써, 예술의 속성과 발현에 대한 이러한 질문의 답을 찾아보고자 한다.

19세기, 광학이나 화학과 같은 과학기술의 발전과 함께 단순히 재현을 위해 발명된 사진은 현대에 들어 매체

가 지닌 시간과 공간의 재현 가능성을 통해 예술의 한 부분으로 받아들여졌다. 현대 사진예술의 초기까지만 해도 시간의 개념은 사진이 담고 있는 과거의 한 부분이라는 의식을 넘어서지 못하였다. 하지만 스기모토는 사진 매체가 지닌 시간의 의식적 한계를 넘어서고자 시도한다. 발터 벤야민(Walter Benjamin)은 '사진의 작은 역사'에서 아우라란 "공간과 시간으로 짜인 특이한 직물"이라고 정의했다.¹⁾ 또한 벤야민은 건축을 시간성을 지닌 촉각적 경험으로 바라본다. 즉, 현대적 관점으로부터 사진과 건축이라는 서로 다른 매체는 시간성을 통해 재구축되는 정신적 장치라는 측면에서 유사성을 띠며, 아우라가 상실된 시대에 새로운 예술로 나아가기 위한 중요한 잠재성의 매체가 된다.

본 연구는 이러한 사진과 건축의 시공간적 개념을 통한 새로운 관계라는 관점으로부터 두 예술 매체의 경계

1) 발터 벤야민, 기술복제시대의 예술작품; 사진의 작은 역사 외, 최성만 역, 도서출판 길, 2007, p.184

를 넘나드는 스기모토의 융합적 작품들을 통해 현대예술에서 중요한 개념 중 하나인 시공간적 ‘무한성(infinity)’의 개념에 접근해 보고자 한다. 즉, 본 연구의 목적은 히로시 스기모토의 사진작품에서 드러나는 시공간적 ‘무한성’ 개념이 건축공간에서 어떠한 방식과 양상으로 전이되는지를 분석함으로써, 공간에서 발현되는 무한성의 예술적 의미를 규명하는 것이다.

1.2. 연구방법 및 범위

본 연구의 흐름은 ①히로시 스기모토의 사진작품에서 드러나는 시공간 개념의 특성을 도출하고, ②이러한 시공간 개념을 ‘무한성’의 개념으로 분석하였으며, ③시공간적 무한성이 스기모토의 건축작품에서 어떠한 방식과 의미로 발현되고 있는지를 도출하고자 한다.

사진작품의 경우 많은 미술 비평가들의 분석을 참고하였고, 스기모토가 각종 전시에서 인터뷰한 내용이 분석되었다. 그의 사진작품이 지닌 시공간적 개념은 일반적으로 근원성(origin), 영원성(eternity), 비어있음(emptiness)의 개념 등으로 해석되는데, 본 연구에서는 이러한 가치들을 시공간적 관점으로부터 무한성의 개념으로 바라보고자 한다. 건축작품 분석의 경우 사진작품에 비하여 비교적 근래에 작품이 시작되었고 학술적인 연구가 부족한 상황이다. 따라서 본 연구에서는 웹진, 기사, 저널 등의 해외매체를 활용하였으며, 나오시마의 고오신사 및 동경 하우스비전 전시는 연구자가 직접 현장에 답사하여 분석이 이루어졌다.

2. 히로시 스기모토의 사진작품

2.1. 히로시 스기모토의 사진개념

히로시 스기모토는 예술과 인간, 세계의 근원과 본질을 추구하는 일본을 대표하는 현대사진작가이다. 70년대 미국으로 건너가 현대미술의 실험지였던 뉴욕에서 미니멀리즘, 개념미술, 대지미술 등 실험적인 미술의 영향을 받았다. 동서양의 문화적 다양성을 포용하여 동양적 사상과 간결한 형식의 사진작품을 중심으로 다양한 매체를 통해 수학, 과학, 철학, 역사, 종교 등 폭넓은 장르의 관심을 예술로 수렴시키고 있다.

스기모토의 예술적 접근은 그의 전시 제목에서 잘 드러난다. ‘예술의 근원(Origin of Art)’, ‘시간의 끝(End of Time)’, ‘드러난 시간(Time Exposed)’, ‘역사의 역사(History of History)’ 등 근원과 마지막, 시작과 끝, 과거와 현재, 그리고 영원을 넘나들며 긴 시간 속에서 유한한 존재의 문제에서 파생된 시간에 대한 인식, 문명사적 관심으로부터 세계의 근원과 본질을 탐구하며 사진을 통해 시간, 공간, 존재의 의미작용을 이끌어낸다.

창작에 있어 그는 19세기 대형카메라를 고수하고, 흑백사진으로 작업하며, 장노출 기법을 개념적으로 적용하고, 고전적인 필름작업인 실버 젤라틴 기법으로 인화한다. 은염입자를 감광제로 사용하는데, 은의 독특한 존재감은 디지털이 획득할 수 없는 무한대의 표현을 허용하기 때문이다. 따라서 흑백의 아날로그 사진은 스기모토가 추구하는 시간과 공간의 심원적 깊이를 표현하는 데 있어 최적의 수단²⁾이 된다.

그의 대표적인 작품으로 ‘바다풍경(Seascapes)’, ‘극장(Theaters)’, ‘건축(Architecture)’을 비롯하여, 자연사박물관에 전시된 전시물을 사실처럼 세밀하게 촬영한 ‘디오라마(Dioramas)’와 16세기 초상화를 토대로 재현된 역사 속 인물들의 밀랍인형을 사진으로 다시 재현한 ‘초상화(Portraits)’, 전기스파크를 필름 위에 직접 투사한 ‘번개치는 들판(Lightning Fields)’ 등이 있다. 본 연구에서는 그의 작품 중 사진의 시공간 개념의 확장이라는 측면에서 그 기법이나 효과, 의미가 가장 잘 드러나고 있는 ‘바다풍경’, ‘극장’, ‘건축’ 사진 시리즈를 분석하고자 한다.

2.2. 작품분석

(1) 바다풍경(Seascapes) 시리즈



<그림 1> Yellow Sea, Cheju, 1992

1980년대부터 스기모토는 바다풍경을 촬영하기 위하여 사람의 흔적을 피해 세계를 여행하였다. 상하 대칭의 강렬하고도 미니멀한 본 작품을 자세히 살펴보면 미세한 음영의 차이로 수평선과 대기의

상태를 드러낸다. 자연환경이 지닌 영원함과 연약함은 무한한 공간의 흐릿한 표출을 반영하여 관람자와 상호작용한다.

스기모토는 “나는 최초로 바다를 보고 이름을 부여한 우리의 선조에 대해 생각했다. 언어 없이 내면과 외부세계 사이의 분리는 그리 명백하지 않다. 바다풍경에서 나는 시간에 대한 인류 최초의 경험을 생각한다.”³⁾고 말하며 사색의 과정이 지닌 인내를 과거의 인간의 개념으로 논의한다. 즉 스기모토는 자신의 의식의 근원이 바다라 하였고, ‘바다풍경’ 시리즈를 인간의 손길이 닿지 않은 태고의 바다에 비유하며, 태고의 인간이 바다를 처음 접했던 순간을 떠올렸다. 이 작품은 정온하고 섬세한 영상 속에 응고된 시간으로 표현되는 스기모토의 작업을 단적

2) 이필, 아날로그 사진: 그 시간과 빛의 아우라, 월간미술, 2014, p. 107

3) Docents' Notes, Hiroshi Sugimoto: Photographs of Joe, The Pulitzer Foundation for the Arts, 2006, p.7

으로 나타낸다. 이렇듯 죽음의 기운을 도달할 수 없는 영원과 시원을 사진으로 조작해냈다.⁴⁾

유한한 풍경이 무한한 연속선상에 놓일 수 있도록, 해, 달, 배, 인간, 등대 등과 같이 위치를 알 수 있는 대상은 제거되고, 하늘과 바다를 중심으로 빛, 바람, 안개, 수증기 등 기후환경의 변화에 의해 발생하는 수평선 주위의 미묘한 변화들만이 풍경의 차이를 보여준다. 따라서 모든 작품이 비슷해 보이며 단지 제목을 통해서만 장소적 차이에 대한 구분이 가능하다. 세계 각처의 바다를 촬영한 사진들은 모든 바다에 대한 구획이 인위적인 구분에 의한 차이일 뿐, 실질적으로는 하나로 연결된 하나의 바다일 뿐이다.⁵⁾ ‘바다풍경’ 작품을 통해 지각을 존재 너머로 넓히고 의식의 기원에 대해 생각하게 함으로써 보이는 것 이상의 것을 창조하게 된다.

(2) 극장(Theatres) 시리즈



<그림 2> Canton Palace, Ohio, 1980

이 독특한 방식으로 혼합되어있다. 영화가 상영되는 시간 동안 카메라 셔터를 열어놓고 장시간 노출을 한 결과로 영화의 장면과 그 공간에 존재했던 관객도 사라진 극단적으로 소멸된 빈 화면만 남는다.

일반적으로 영화란 정적인 사진으로 이루어진 프레임들이 모여 영사기 장치를 통해 1초에 24프레임과 같은 시간성을 획득함으로써 관객에게 동적인 영상으로 인지되는데, 스기모토의 ‘극장’ 시리즈는 이를 전복시켜 다시 한 장의 프레임에 새겨놓음으로써 영화라는 매체의 일반성을 전환시키며 시간을 압축한다. 보이지 않는 시간을 시각화한 이 작품은 시간성의 논의와 함께 상영 동안의 내용이 한 화면에 겹겹이 기록되었으나 결과는 소멸되는 존재와 부재를 지각하게 하고, 가득 차 있으나 비어있는 초현실적인 하얀 빛만이 주는 초월성을 전한다.

(3) 건축(Architecture) 시리즈

스기모토는 “우리 세대의 시작을 거슬러가기 위해 현대성의 건축에 집중한다.”⁶⁾고 했다. 모더니즘 건축 속에서 시간의 흔적을 지워버리고 싶었다는 작가의 말대로, 흐릿한 건축물의 작품들은 하나같이 관람객이 환각에 빠진 것 같은 착각을 일으키게 한다.⁷⁾



<그림 3> Villa Savoye, Le Corbusier, 1998

스기모토의 사진에서 보이는 흐릿한 효과(blurring effect)는 렌즈의 무한대(∞)의 일반적이지 않은 사용법으로부터 기원한다. 카메라 렌즈의 무한대는 배경의 가장 먼 곳에 초점이 도달하는 것을 지칭한다.

전통적인 렌즈의 가장 먼 초점이 무한대라면 스기모토는 그의 라지포맷 카메라의 벨로우(bellows)장치에서 조리개 스탑(stops)을 없앴으로써 이러한 무한대 초점거리를 강제로 두 배 연장(double infinity)시킨다.⁸⁾ 이로써 렌즈를 통해 보이는 것은 완전히 흐릿해진다. “흐릿해진 사진의 맹공격처럼 최상위 건축물만이 흐릿하게 살아남는 것을 발견하였다. 따라서 나는 건축 내구성의 부식실험을 시작하여 이 과정으로부터 건물의 많은 부분을 완전히 녹아 없애지도록 하였다.”⁹⁾고 했다. 스기모토의 ‘초상화’나 ‘디오라마’와 같은 작품이 극사실주의 회화처럼 대상을 실제로 보다 더 실제같이 정교한 디테일을 드러내는데 반해, ‘건축’ 시리즈는 장식적 디테일과 물리적 물성을 제거하고 물질을 모호하게 함으로써 모더니즘 건축의 기본적인 형상만을 남긴다. 그러나 관객은 여전히 건축물을 인식할 수 있으며 이것이 우리세대의 근원적 기억이다.

3. 히로시 스기모토의 사진에서 드러나는 무한성의 개념

무한성의 개념은 완전히 없음의 개념과 함께 인간이 만들어낸 추상적 개념으로 인류의 수학과 과학, 그리고 철학으로 대변되는 지성사에 있어 그 가치가 변동하며 우리 존재를 인식시키는 중요한 축이 되어왔다. 현대 예술에 있어 마크 로스코(Mark Rothko)의 무한한 색의 장, 아니쉬 카푸어(Anish Kapoor)의 깊이를 지각할 수 없는 조형, 제임스 터렐(James Turrell)의 빛의 장, 지각적 맥락의 소거를 통해 무한한 공간을 구현하는 덕 휠러(Doug Wheeler), 대지와 우주까지 스케일과 맥락을 확장시키는 마이클 하이저(Michael Heizer)에 이르기까지 무한성은 많은 예술가들이 궁극적으로 추구하는 ‘숭고(sublime)’를 불러일으키기 위한 고유한 발현방식이 되어왔으며, 스기모토는 사진 매체가 지닌 시공간적 속성을 극대화함으로써 무한성의 개념을 예술적 사유와 연결시

4) 최재혁, 숨기면 꽃, 월간미술, 2012, p.104

5) 윤준성, 히로시 스기모토의 차이에 관한 사유, 월간미술, 2014, p. 105

6) Raffaella Poletti, The theory of shadows, Domus, 2014

7) 김민숙, 스기모토 히로시 시간의 끝 전, 건축문화, 2006, pp.181-183

8) Docents' Notes, op. cit., p.5

9) <http://www.sugimotohiroshi.com/architecture.html>

키고자 한다. 스기모토는 무한성의 역사에서 항상 제기 되는 무한성의 존재 유무에 대한 인간의 인식에 대해 다음과 같이 질문한다. “우리는 수학적 개념을 우리의 마음에서 발견했는가? 아니면 우리의 마음이 단지 우주에 풍부하게 있는 수학적 질서를 건드린 것인가? 천체물리학은 우리에게 우주가 빅뱅이후 서서히 팽창하고 있으며 그것의 가장자리가 우리로부터 항상 멀어져가고 있음을 알려준다. 어떠한 것이 한 순간으로부터 다음으로 멀어지는 ‘무한성의 너머’를 의미할 수 있는가?”¹⁰⁾ 즉, 무한성의 개념은 우리가 인지할 수 있는 크기를 넘어서기 때문에 결국 그 존재를 규명하기란 불가능하며, 인간은 그저 상상력을 통해 그 개념을 설정할 수밖에 없으며 이러한 사고는 결국 우리의 존재 이유에 대한 철학적 질문과 연결된다.

스기모토는 무한한 확장의 반대개념으로 무한한 수렴에 대해 다음과 같이 설명한다. “0의 개념은 인도에서 1의 반대개념으로 발명되었다. 인식의 객체화가 시작되고 자기의식이 싹틈과 함께 나는 존재하고 세계도 존재한다. 오직 ‘하나’에 대한 인식으로부터 세계는 썰 수 있게 된다. 우리의 열 개의 손가락은 말 그대로 최초의 계산기였다. 어떠한 것들이 10개를 넘어서는 순간 썰 수 없게 되어버렸으며 우리는 ‘무한성’을 만들어냈다. 마찬가지로 반대방향으로 되돌아가보면 부재의 개념은 무존재, 혹은 ‘0’으로 귀착된다. 0은 자연의 숫자같이 보이지만 그것은 음수도 양수도 아닌 인간의 상상력으로부터 도출된 짝수이다.”¹¹⁾ 따라서 0의 개념 또한 비어있음을 향해 끊임없이 수렴되는 무한성의 개념이다.

본 연구는 스기모토의 예술작품을 통한 무한성에 대한 접근을 시간, 공간, 그리고 존재에 있어 상반되는 가치들의 확산과 수렴적 개념의 양극적 무한성의 관점으로 바라보고자 한다. 즉, 광활한 공간과 근원적 역사의 시간을 통해 하늘과 땅으로, 그리고 과거와 미래의 양극을 향해 한없이 팽창되는 확장적 사고와 함께, 그 끊임없는 양극을 분할하고 그 사이에서 진동하는 동적개념으로 그 순간 무한하게 수렴되는 흐릿한 경계에서의 비결정적 미분적 사고로 분석하고자 한다.



<그림 4> 시간, 공간, 존재가 지닌 양극적 개념의 무한적 확산과 미분적 수렴 모델

3.1. 시간적 무한성

10) <http://www.sugimotohiroshi.com/FiveElements.html>
11) Ibid.

사진이 무엇인가에 대한 근원적인 질문에서 사진은 시간의 물질이다¹²⁾라고 했듯 사진 예술에 있어 시간은 핵심적 개념이다. 마르셀 뒤샹의 아이디어에 심취한 스기모토는 그들의 사상과 작품을 통해 사진술이란 ‘시간성’에 의해 정의된다는 신념을 지니게 되었다. 다시 말해 스기모토의 모든 작업은 일관되게 대상을 향해 ‘시간’이라는 의미를 부여하며, 각기 대상은 다르지만 사진술에 대한 근본적인 관념, 즉 시간성으로 귀결된다.¹³⁾

초기 사진 이론에서 사진은 시간에서 멈춰진 고정적인 오브젝트로 취급되었다. 과거에 찍힌 사진이 지닌 시간의 간결하고 짧은 순간이라는 개념은 사진이라는 매체가 지닌 불변의 특성으로 생각되어져 왔다. 그러나 스기모토의 ‘바다풍경’은 무형적이고 초월적인 특성을 통해 이러한 전통적인 사진에서의 시간의 개념을 넘어선다. 그의 작품에서 시간은 상반되는 것들, 그리고 멈춰진 것과 시간 사이에서 정교하게 작동한다.¹⁴⁾ 또한 스기모토가 ‘드러난 시간(time exposed)’이라 부르는 ‘바다풍경’ 시리즈는 변화와 고정된 것, 청명함과 안개, 디테일과 총체적인 것, 투명성과 불투명성 사이에서 진동하며 명상적이고 부유하는 분위기를 생성시킨다.¹⁵⁾ 다른 예로 영화를 빛의 건축으로 표현해 묘사하는 ‘극장’ 시리즈는 근대성의 확장된 시간성과 불교적인 시간개념 간의 교차로에 있는 것으로 간주된다.¹⁶⁾ 동양적 사유로 일컬어지는 불교적 우주관에 의거하여 긴 시간 속에 일시적 존재의 문제를 다루며 사진에 영원을 담는다.

스기모토가 직접 “나에게 사진이란 시간 여행을 해주는 타임머신 같다.”, “사진작가를 택한 이유는 사진으로 시간여행이 가능해졌기 때문이다.”, “시공간을 마음대로 넘나들 수 있는 자유로움이 가장 매력이다.”¹⁷⁾라고 사진의 시간성에 대해 언급한 것이 의미하듯, 시간의 한 단면만을 잘라내는 사진의 시간에 대한 일반적인 인식을 깨우고 시공간을 넘나드는 의미작용을 통해 시공간성의 확장 및 시간에 대한 개념적 접근을 시도하여 태고와 현재 그리고 미래의 시간이 수렴되고, 또 무한하게 확산되는 상반된 흐름 속에서 시간적 무한성이 발현된다.

3.2. 공간적 무한성

히로시 스기모토는 “어느 날 고립된 바다의 외로운 섬 절벽 위에 서서 수평선이 나의 모든 가지범위를 포위하고, 나는 바다에 둘러싸인 것을 느꼈다. 그 순간 나는 마

12) 이토도시하루, 20세기 사진사, 이병용 역, 현대미술사, 1998, p.45
13) 장영혁, 동서양 사상을 넘나드는 자연 묘사, 월간미술, 2006, p.113
14) Wittmann, M., Time, extended: Hiroshi Sugimoto with Gilles Deleuze, Image & Narrative Journal, Vol.X, issue 1, 2009
15) Ibid.
16) 줄리아나 브루노, 퍼블릭 인터미시: 시각예술의 공간적 확장, 정용도 역, 픽셀하우스, 2011, p.221
17) 박현주, 사진계 노벨상 수상작가 히로시 스기모토, 아주경제, 2013

치 측정할 수 없는 무한한 빈 공간에 떠있는 것처럼 느꼈다.”¹⁸⁾고 했다. 맞닿은 것처럼 보이면서도 평행하여 닿을 수 없을 것 같은 평행상태의 수평선은 상하로는 우주와 지구의 접점이며, 좌우로는 둥근 구체의 한 단편으로 호(arc)를 끝없이 미분적으로 잘라내면 결국 사진작품에서 보이는 직선이 된다. 이 수평선은 작품에 따라 흐릿하거나 선명하게 나뉘어져 앞뒤 공간의 입체적인 층과 깊이를 통해 분위기를 담고 있다. 이처럼 사진은 평면이지만 상하, 좌우, 전후로 무한하게 확장되고 또한 중심으로 끝없이 수렴되면서 무한한 입체적 공간을 품게 된다.

공간과 더불어 시간에 관한 스기모토의 통찰을 덧붙이면 테고의 시간과 현재의 시간을 공유하고, 시리즈로 다수의 작품을 전시함으로써 관람하는 순간의 시간 속에서 작품 속 수많은 시간과 대면하게 된다. 이러한 시간성을 내포하며 ‘바다풍경’ 시리즈는 사진 이미지 너머에 있는 4차원으로부터 양극을 통한 무한성으로 발현되고 있다. 이는 서두에서 스기모토가 바다 앞에서 느꼈던 3차원적 광활함과 그 안에서 시공간적 무중력으로 부유하는 존재적 지각을 소회하는 언급에서 드러나듯이, 우리의 존재는 이 작품이 위치한 2차원적 벽을 3차원, 더 나아가 시간의 가상성을 내포한 4차원적 공간으로 전이시킬 잠재성을 지니게 된다.

3.3. 존재적 무한성

히로시 스기모토는 ‘건축’ 시리즈에서 우리 세대의 의식의 근원을 찾기 위해 건축에 담긴 모더니즘의 정신으로부터 출발하였다고 말한다. 나는 누구인가의 존재적 사유에 모더니즘의 정신이 읽힌다. 두 배의 무한대로 넘어선 초점거리로 인하여 건축물은 흐릿한 경계에 의해 표면과 내면이 뭉개져 물성은 지워지고 시간은 초월되며 컬러가 소거된 흑백사진은 흑과 백, 빛과 어둠, 밝음과 그림자, 공허한 공간만이 강조된다. 나라는 존재와 나를 둘러싼 시대와 장소의 맥락, 이 극을 있는 매개체로서의 사진은 흐리고 공허한 이미지에서도 변하지 않는 시대의 아이콘으로서 대상의 본질만을 남긴다.

수십 년 간의 이러한 일련의 작품들을 통해 존재와 시공간 사이의 관계를 탐구해 왔기에 장노출 후 소멸하는 극장시리즈는 수렴과 사라짐을 가리켜 그의 사진이 결국 죽음을 향한 것으로 해석되기도 한다. 테고와 현재가 다르지 않은 바다를 통해 영원성의 시간을 담고, 종교적 관심과 동양문화의 영향을 받은 불교적 무한관을 내포하는 작품들을 비롯하여 존재의 본질, 존재와 시간, 근원과 종교에 관해 사유하게 함으로써 삶과 죽음의 순환성을 통한 존재의 무한성을 상기시킨다.

4. 무한성의 건축적 발현

4.1. 히로시 스기모토의 건축개념

히로시 스기모토의 시공간을 넘어선 4차원적 사진에 대한 접근과 현대 사진예술을 대표하는 사진가로서의 위상은 그의 활동영역을 사진으로부터 조각, 문학, 전통가무극(Noh), 그리고 건축으로까지 확장시켰다.

스기모토는 2008년, 현대 예술의 맥락으로부터 아름다운 일본적 전통요소들을 실험하기 위하여 신재료연구소(New Material Research Laboratory)라는 이름의 건축사무소를 설립하였다.¹⁹⁾ 여기에서 새로운 재료란 신기술로 제작된 제품을 의미하는 것이 아니라 덴포시대의 오래된 나무나 고대 유적지에서 발굴된 바위와 같이 시간의 아름다움을 획득한 미적 물건을 지칭한다²⁰⁾고 말하고 있다. 그의 건축사무소 이름에서 볼 수 있듯이 그의 건축은 공통적으로 일본의 전통문화에 기반하며, 본질적인 물성과 조형을 연구함으로써, 그의 사진작품에서 드러나는 역사, 문화, 종교, 그리고 인간의 존재에 대한 시공간적 개념들을 현대적 관점에서 드러내고자 하였다.



<그림 6> House of Suki, House Vision, Tokyo, 2013

건축가로서 스기모토는 현재까지 나오시마 섬의 버려진 신사, 중국에서 가져온 500톤의 굴착된 바위로 입구를 만든 상업빌딩, 일본 전통레스토랑 가네타나카(Kanetanaka)의 지점들, 시즈오카 지역의 이즈사진미술관(Izu Photo Museum)의

인테리어와 정원디자인 등의 작업을 해왔다.²¹⁾ 최근에는 겐야 하라(Kenya Hara)에 의해 기획된 2013년 하우스비전에서 겐코 구마(Kengo Kuma), 도요 이토(Toyo Ito), 시게루 반(Shigeru Ban), 리켄 야마모토(Riken Yamamoto), 소우 후지모토(Sou Fujimoto)등의 일본을 대표하는 세계적인 건축가들과 대등하게 건축가로서 초청되어 일본 전통 주거 양식인 스키야(Sukiya)를 현대적으로 재해석한 ‘고상한 집(House of Suki)’을 제안하였다. 또한, 2014년 베니스건축비엔날레에 초청되어 ‘글라스 티하우스 몬드리안(Glass Tea House Mondrian)’을 디자인할 정도로 그의 건축적 시도는 일본뿐만 아니라 세계적으로 주목받고 있다.

전 세계를 순회하며 전시를 개최하는 예술가로서 그는 특히 미술관과 전시공간에 대한 비판적 관점을 보여주고

19) Lara Day, Hiroshi Sugimoto Designs Own Museum in Japan, The Wall Street Journal, 2014

20) Kenya Hara, House Vision: 2013 Tokyo Exhibition, House Vision Executive Committee, 2013

21) Lara Day, op. cit.

18) Armin Zweite, Revolution, Hatje Cantz, 2013, p.10

있는데, 2011년 그의 저서 ‘공간의 감각(Sense of Space)’에서 그가 그동안 전시해온 국제적인 미술관들에 대한 비평을 담고 있다.²²⁾ 이러한 미술관 건축에 대한 관심 및 불만은 스기모토가 생각하는 궁극적인 미술관을 직접 디자인하는 계기가 되어 현재 도쿄 외곽에 2016년 개관을 목표로 자신의 문화기관인 오다와라 예술재단을 위한 미술관을 기획하고 있다. 그의 건축적 상상이 담긴 사진 작품, ‘미소기(Misogi)’를 떠올리는 100미터 길이의 직사각형 캔틸레버 형태의 건축물은 15세기 일본 전통의 진입부와 미니멀한 전시 공간, 현대식 일본 다도공간, 그리고 노극장과 무대를 갖추고 바다위에 떠있다. 이 미술관은 그의 사진작품들의 ‘집’이자 그의 ‘바다풍경’ 시리즈가 건축적으로 연장된 작품이다.



<그림 7> Odawara Art Complex, 건축컨설팅, 2014



<그림 8> Misogi, 건축계획, 2008

스기모토는 종종 그의 건축작품이 “그것은 동시에 대지미술이다.”라고 말한다. 스기모토는 2014년 베니스건축비엔날레에서 “나는 예술가이며 건축가가 되려는 의도는 없었다. 예술과 건축의 가장 큰 차이는 건축은 기능을 가져야 한다는 것이다.”라고 말하며, “나에게 그것은 직관에 기반 한 지속적인 감각이다. 예술과 건축은 근원적으로 함께이며, 동일한 종류의 흐름이다.”²³⁾라며 그의 건축적 접근이 기능적이기 보다는 그가 추구하는 사진적 개념의 연장선으로 발현되는 예술로서의 건축임을 언급하고 있다.

본 연구에서는 현재 완공된 건축작품 중, 그 유형이 차별화되고, 스기모토가 프로젝트의 일부가 아닌 전체를 독립적으로 다룬 작품을 대상으로 하여, 최초의 건축적 접근인 ‘적절한 비례’와 가장 최근 작품인 ‘글라스 티하우스 몬드리안’을 선정하여 중점적으로 분석하였다.

4.2. 건축작품 분석

(1) 적절한 비례(Appropriate Proportion)

베네세(Benesse)재단의 나오시마 예술 섬 프로젝트 중 하나인 아트하우스프로젝트의 일환으로 2002년 스기모토는 무라마치 시대의 낡은 고오신사(Go'o Shrine)의 재건축을 의뢰받게 된다. 스기모토는 단순히 기존 신사의 유



<그림 9> Appropriate Proportion, Naoshima, 2002

형을 그대로 복원하기보다는 고대 일본의 신토사상의 믿음을 간직한 상상속의 건축으로 재형성하고자 노력하였다.²⁴⁾ 이를 위하여 그는 일본에서 가장 오래된 건축양식인 신메이주쿠리(Shinmei-zukuri)를 지니고 있는 이세 신궁(Ise Shrine)의 다키노하라미야신사(takinohara-miya shrine)를 참고하였다. 그는 이 건축물의 중요한 부분들을 측정하여 전체적인 비례를 도출하였으며, 신이 거주하는 공간의 가장 적합한 비례를 재현하고자하는 스기모토의 아이디어대로 본 작품에 ‘적절한 비례’라는 제목이 부여되었다.²⁵⁾

일본의 신토신사는 보통 20년마다 허물고 다시 지어진다. 이것은 그 당시의 기술과 미학에 따라 신이 거주하는 더 나은 장소를 제공하기 위해 세대가 바뀌면서 지속적으로 재건축하는 독특한 접근 방식이다. 스기모토가 제시하는 신사의 모습은 “현재의 시점에서 고대의 양식을 재구축하는 것”²⁶⁾으로 신토사상의 가장 근원적 원형과 그가 현대적으로 재해석한 예술적 접근을 통해 과거와 미래, 그리고 땅과 하늘을 연결시키는 것이었다.



<그림 10> Appropriate Proportion, 건축모형

이 작품은 기도의 홀(haiden), 성역(sanctuary), 그리고 화강암 암반을 깎아 만든 지하실(stone chamber)의 세 공간으로 구성되어 있다. 신도에게만 접근이 허락된 성스러운 직사각형의 영역은 흰색 자갈로 덮여 신사를 둘러싸고 있다. 이곳에 기도의 홀이 거대한 암석판 위에 얇은 기둥으로 지붕을 받치며 서있다. 기도의 홀과 지하실 사이에 놓여있는 넓적하고 거대한 암석 판은 오카야마시의 만나리산에서 가져온 24톤의 화강암 슬라브이다. 신메이주쿠리 이전인 7세기경에 최초의 신토의 건축적 스타일이 정형화 되었으며, 정령 신앙자들은 특별한 힘이 느껴지는 커다란 나무나 폭포, 혹은 바위와 같은 이와쿠라(iwakura)에 신성한 힘이 집중되어 있다고 믿었다. 고대 일본인들은 그들의 신(kami)을 품고 있었

22) Alex Garkavenko, Artist Takes Museum Design Into His Own Hands, Architizer, 2014

23) Julie Baumgardner, Beyond the Boundaries: Art at the Venice Architecture Biennale, Art in America Magazine, 2014

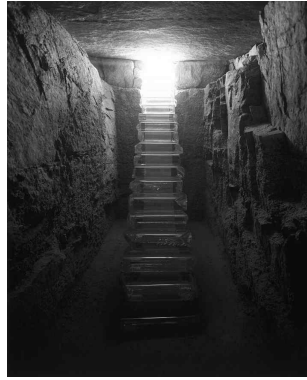
24) <http://www.sugimotohiroshi.com/appropriate.html>

25) Kenjiro Kaneshiro, Becoming, Fukutake Foundation, 2013, p.70

26) Kerry Brougher, Hiroshi Sugimoto, Hatje Cantz, 2010, p.255



<그림 11> Appropriate Proportion, 빛의 계단



<그림 12> Appropriate Proportion, 지하실

으며 오직 인간만이 신을 위한 힘의 장소를 정확히 할 수 있다고 생각하였다.²⁷⁾ 스기모토는 지역신이 깃든 이와쿠라인 이 암석 판으로부터 본 프로젝트의 비전을 출발시켰다.

이 암석 아래의 지하실은 신토사상, 고대봉분, 그리고 일본역사에 대한 그의 자체적인 해석의 결과물이다. 그의 ‘바다풍경’ 작품이 시공간적으로 무한히 확장되어 그 사진적 프레임의 한계를 넘어서듯이, 이 좁은 지하네거티브 공간은 지구 전체의 질료를 모두 내포하게 되며 인간의 인식의 범주를 넘어 그 맥락을 지구 전체로 무한히 확장시킨다.²⁸⁾ 또한 암흑의 공간은 중력을 초월하여 빨려 들어가는 듯한 흡입력 있는 공간을 만들어냄으로써 실제로는 유한하지만 그 끝을 알 수 없는 어둠의 무한성을 연출하여 낯설음과 숭고함을 일깨운다.²⁹⁾ 따라서 이 네거티브 공간은 스기모토에게 신성함을 머금은 암흑과 죽음의 땅이라는 의미로 확장된다.

암석에 의해 분리된 기도의 홀과 지하실은 오직 ‘빛의 계단(Stairway of Light)’을 통해 연결된다. 카메라 렌즈를 연마하는데 쓰이는 광학 유리를 이용하여 현대적으로 재해석된 이 계단은 지하실에 지상의 햇빛을 투명하게 받아들이며 빛난다. 발광하는 빛의 흐름을 통해 계단은 천상과 지상을 연결시킨다.³⁰⁾ 케리 브라우어(Kerry Brougher)는 고오신사의 지하공간을 사진기의 암실에 비유하여 설명한다. 작가이자 사진가인 라이트 모리스(Wright Morris)의 지적대로 “이미지를 만들어내는 어둠의 역사”가 있으며, 어둠을 통한 빛의 소개를 통해 마술적이고 과학적인 것들을 연결시킨다는 측면에서 알타미라와 같은 고대 동굴의 벽과 천정에 투사된 강력한 힘이 느껴지는 이미지들로부터 사진기와 영사기와 같은 광학

적 장치들의 기원을 찾을 수 있다고 말한다.³¹⁾ 즉, 스기모토의 이 지하카메라는 마치 동굴과 같은 공간에 송배적으로 빛나는 현대적 영화의 아이콘을 스크린화 시키고 있는 스기모토의 ‘극장’ 사진시리즈와 마찬가지로 신비한 것과 사진적인 충격을 연결시키면서 사진의 죽음과 어둠의 역사를 확장시키고 있다.



<그림 13> Appropriate Proportion, 콘크리트 통로 출구방향의 프레임

방문자는 신사와는 약간 떨어져 있는 언덕 옆에 나 있는 개구부로 들어가 한 사람이 겨우 지나갈 수 있는 좁은 직사각형 콘크리트 통로를 통해서 지하실로 접근할 수 있다. 또한 바깥으로 다시 나올 때 방문자는 스기모토의 ‘바다풍경’ 시리즈를 연상시키는 세트 내해의 수평선을 바라보게 된다. 의도적으로 바다를 향해 비틀어진 이

길고 좁은 통로가 만들어내는 강한 시각적 축은 프레임과 사진가의 눈이라는 사진작가의 의도에 따라 어둡고 신성한 공간을 무한한 우주적 공간으로 확장시킨다. 이러한 건축적 장치는 무한함을 향해 열려있는 창이나 열쇠구멍처럼 우리의 랜드스케이프에 대한 지각을 열고 깊게 하면서 액자를 두르고 초점을 맞추고 우리를 우리 자신에게 인도한다.³²⁾ 스기모토의 건축작품 ‘적절한 비례’는 과거와 미래, 원시적인 것과 현대적인 것, 삶과 죽음, 빛과 어둠, 천상과 지하, 세속적인 것과 신성한 것과 같이 무한한 스케일의 맥락적 가치들 사이에서 진동하고 연결시키는 시공간적 카메라 장치와 같이 작동한다.

(2) 글라스 티하우스 몬드리안(Glass Tea House Mondrian)
‘글라스 티하우스 몬드리안’은 베니스의 유리공방이자 전시관인 르 스탄체 델 베트로(Le Stanze Del Vetro)의 의뢰를 받아 2014년 베니스건축비엔날레의 일환으로 산 조르지오 마조레(San Giorgio Maggiore) 섬에 일시적으로 건립된 파빌리온이다. 스기모토는 이곳을 일본전통 다실을 현대적으로 재해석한 공간으로 제시하였다.

‘글라스 티하우스 몬드리안’은 스기모토가 고오신사의 재건축 이후 지속적으로 진행해온 건축적 프로젝트들에서 일관되게 보이는 물성과 디자인 요소들을 반영하고 있으며, 특히 다도 의식에 대한 깊은 관심으로 그가 지속적으로 시도하고 있는 일본 다도공간의 현대적 재해석이 좀 더 정제되고 발전된 형태로 나타나고 있다.

스기모토는 일본 전통 다도 의식이 담고 있는 총체성

27) <http://www.sugimotohiroshi.com/appropriate.html>

28) 안성모, 이은실, 지하 네거티브 공간의 잠재적 의미 연구, 기초조형학연구, Vol.15 No.1, 2014, p.317

29) Ibid. p.318

30) Giovanna L. Costantini, Hiroshi Sugimoto: Memories of Origin, Leonardo Reviews, Volume 46, Number 2, 2013

31) Kerry Brougher, op. cit., p.255

32) Caroline Ha Thuc, Hiroshi Sugimoto: Eternity in Naoshima, rawness, 2012

에 큰 관심을 보이고 있다. 그는 다도 의식이 정제된 꽃꽂이(이케바나, ikebana)나 두루마리 그림이 지닌 회화적 요소와 우아한 의식의 춤뿐만 아니라 조각(도자기 형태), 음악(물이 끓는 소리), 그리고 건축(차 의식용 나무 형태)과 같은 개별적인 예술이 서로 엮여 하나의 완벽한 종합예술을 이룬다고 말한다.³³⁾



<그림 14> 센노리큐의 Taian, 1583

그는 본 작품이 300년 전 이러한 다도 의식을 완성시킨 다도 장인 센노리큐(千利休, Sen No Rikyu)가 디자인한 타이안(Taian)으로부터 영향을 받았음을 말하고 있다. 타이안은 전통 건축양식인 스키야 주쿠리(Sukiya-zukuri)의 미학으로 완성되었으며 스키모토에게 ‘글라스 티하우스 몬드리안’을 디자인하는데 있어 미적으로 또 형식적으로 그 원형이 되었다.

일반적으로 스키야 주쿠리 양식의 다도건축은 자연의 소재로 구축되고 4장의 다다미로 구성된 작고 검소하며 단순한 공간이다. 또한 다도 의식에 방해되지 않도록 정원을 통해 간접적으로 접근하도록 비스듬한 축으로 기어올라가는 작은 문이 나 있다.³⁴⁾ 이러한 절제되고 우아하며 엄격한 의식의 공간은 ‘몬드리안’이라는 이름으로 명명되었는데, 이것은 현대 추상작가인 몬드리안 훨씬 이전에 다도 의식을 통해 미니멀한 추상성을 완성한 센노리큐의 추상적 개념의 발현이며 동양적 전통과 서양의 의식을 시간을 넘어 연결시키는 개념이다.



<그림 15> Glass Tea House Mondrian, 건축계획 렌더링

글라스 티하우스 몬드리안은 크게 실외의 랜드스케이프와 실내의 유리큐브의 두개의 공간으로 구성된다. 40미터 길이의 조경공간은 반사되는 연못 옆의 긴 접근로를 따라 관람객을 2.5미터 유리 입방체로 조성된 다도공간으로 이끈다.

2011년 스키모토의 뉴욕 스튜디오에 마련된 다도공간 ‘이마메이도(Imameido)’는 작업실 한편에 보조적으로 조성된 방의 개념으로 구축되었다면, 2013년 ‘하우스 비전’



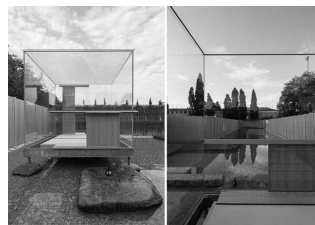
<그림 16> Imameido, New York, 2011



<그림 17> House of Suki, House Vision, Tokyo, 2013

에서 제시된 다도공간, ‘고상한 집(House of Suki)’은 좀 더 적극적인 독립 건축물로서 센노리큐의 전통적 디자인 요소들이 현대적으로 반영되었다. 디딤돌은 그가 고오신사에서 사용하였던 것과 마찬가지로 광학유리로 만들어졌으며, 기둥은 고재, 대나무, 히노끼 나무 등으로 조성되었으며, 지붕은 자연스럽게 부식되는 금속판이 사용되었다. 특히 벽체는 수직수평의 각재들이 서로 맞물리면서 외부의

빛과 공기가 유입되는 반투명한 구조로 대체되었다. 이러한 현대적 재해석의 시도들은 ‘글라스 티하우스 몬드리안’에서 완전히 투명해지고 장식적 요소들이 제거되며 미니멀한 정수로서 발현된다. 앞서 두 공간에서 보이던 꽃꽂이나 두루마리 그림은 사라지고 벽과 지붕은 투명한 유리로 대체되었다. 그는 이에 대해 “나는 환경을 디자인하였다. 그래서 투명한 구조를 통해 볼 수 있다. 그것은 그것 나름대로 아름다운 회화이며 화초이다. 당신은 그것을 볼 수 있다. 또한 당신은 옆의 교회에서 빌려올 수도 있다. 이것들이 모두 이케바나이다.”³⁵⁾라고 설명한다.



<그림 18> Glass Tea House Mondrian, 유리 큐브 외관 및 내부로부터의 풍경

2.5미터의 유리 입방체를 향해 연장된 접근로는 다양한 스케일과 각도에서 큐브를 감상하며 시간을 통해 점진적으로 접근하도록 만든다. 향나무의 수직적이고 기하학적인 펜스와 대나무 빗자루를 결속하여 제작한 자연적인 펜스는 주변의 풍경을

때로는 선적으로 구분하기도 하고 때로는 흐릿하게 섞어놓는다. 스키모토는 ‘글라스 티하우스 몬드리안은 인테리어와 익스테리어, 자연과 인공, 가벼움과 무거움, 물과 흙의 결속, 그리고 나무나 돌, 그리고 고대 베니스 유적과 같은 전통적인 재료와 유리나 비사자(Bisazza)타일과 같은 현대적인 다양한 재료의 결속을 통해 일본 전통과 현대기술의 융합을 경험시킨다.’³⁶⁾고 말하며 ‘적절

33) Dezeen editor, Hiroshi Sugimoto’s glass cube hosts Japanese tea ceremonies in Venice, Dezeen magazine, 2014
34) <https://en.wikipedia.org/wiki/Sukiya-zukuri>

35) Julie Lasky, Tea for Two and Visible to All, New York Times, 2014
36) Bisazza Australia, A Balance Between Art and Nature, Bisazza, 2014

한 비례'와 마찬가지로 상반된 가치들을 조화시키며 시공간적 맥락으로 확장된 건축의 개념을 담아낸다.

4.3. 무한성의 발현

(1) 근원적 개념(concept of origin)

스기모토의 건축적 접근은 공통적으로 일본 전통 문화에 기반하고 있다. 즉, 문화적 종교적 원형을 상징하고 이러한 원형 이전의 원시적 근원을 모색함과 동시에 현대의 관점에서 이러한 정신을 예술적 주관을 통해 재해석해낸다. 이러한 접근은 단순한 전통의 복원이나 적용을 넘어, 원시적인 것과 현대적인 것, 과거와 미래라는 시간적 양극을 무한하게 확장시킴과 동시에 그 사이에서 근원성을 추구하는 예술적 주제로서 작동하게 한다.

(2) 순수기하학적 조형(geometric form)

스기모토의 건축작품에서 보이는 조형은 그의 사진작품이 지닌 대칭성과 순수기하학적 조형성의 미니멀리즘을 그대로 반영하고 있다. 특히 현대 모더니즘의 미니멀한 조형의 몬드리안과 일본의 전통적 조형성인 쯐(zen)의 개념을 연결시킨 '글라스 티하우스 몬드리안' 작품에서 과거와 현대, 동양과 서양을 관통하는 기하학적 조형의 접근을 연결시킨다. 기본적으로 그는 정사각형, 직사각형, 정육면체와 같은 순수한 기하학적 형태와 유기적 곡선이 배제된 직선과 사선을 주로 사용한다. 불필요한 기능이나 장식을 제거하고 조형을 무한하게 환원시킴으로써 궁극적으로 정제되어 남아있는 본질은 결국 순수기하학적 조형으로 귀결된다. 그는 가운데 숫자가 존재하는 홀수를 좋아한다고 말하며 글라스 티하우스 몬드리안의 의자 개수를 21개로 설정³⁷⁾할 정도로 기하학적 요소가 지닌 대칭성과 중심성을 선호한다. 이러한 속성은 결국 무한히 확장된 개념들을 수렴시키는 순수한 경계와 미분적 특이점을 형성시키게 된다.

(3) 확장된 축(extended axis)

'적절한 비례' 작품에서 보이는 긴 콘크리트 통로나 '글라스 티하우스 몬드리안'의 길게 연장된 접근로, 그리고 '오다와라 예술 컴플렉스' 계획안에서 보이는 일 년에 한번 동지에 해와 일직선이 되는 70m길이의 지하터널은 방문자의 시선과 빛을 의도적으로 건축물로부터 수평선, 더 나아가 우주로까지 무한히 확장시키는 강한 방향성을 형성시킨다. 이러한 일직선의 지각의 축은 비틀어지거나 꺾여 간접적으로 접근하도록 배치됨으로써, 움직임을 통한 신체적 경험과 감각적 경험에 시간적 차이를 형성시킨다. 그의 '바다풍경' 시리즈에서 보이는 공간적 무한성과 '극장' 시리즈에서의 영화화면의 가상적 존재의 개념을 건축물이 지닌 길이, 거리, 프레임의 요소로 이루어진 축을 통해 무한히 확장되거나 수렴되어 사라지는 가상성

(virtuality), 영원성(eternity), 그리고 가득 차있으나 비어있는 공(emptiness)의 개념을 구현시킨다.

(4) 비물질적 경계(immaterial threshold)

스기모토의 건축디테일에서 보이는 특이한 요소 중 하나는 경계부분의 처리이다. 우선 건축물 매스를 땅으로부터 일정 높이로 띄워놓음으로써 해서 건축물이 부유하고 있는 것처럼 보인다. 또한 '적절한 비례' 작품에서 유리 계단의 마지막 한 단은 신사건물과 떨어뜨려 놓아 그 접점을 허공으로 조성하였다. '오다와라 아트 콤플렉스'의 전시관은 언덕위에 '걸쳐'져 있음으로써 해서 건물의 일부가 바다위에 떠있게 된다. 건축 부지를 둘러싸고 있는 펜스는 일정부분 대나무 빗자루를 거꾸로 엮어 만들어 놓음으로써 하늘과 펜스의 경계가 흐릿해진다. 스기모토의 사진작품에서 자주 사용되는 흐릿한 경계는 그 끝을 알 수 없는 무한하고 심오한 깊이를 만들어내는데 이러한 효과는 건축물의 경계를 처리하는 방식에서도 적용된다. 그는 일본의 오래된 탐의 디테일을 촬영하여 전시 공간에 재배열한 '반중력 구조물(Anti-gravitation Structures)' 사진작품에서 인류와 건축물이 중력 반대방향으로 진화하고 나아가고자 하는 의지에 대해 말하고 있는데, 건축물에서 보이는 부유된 매스는 이러한 중력과 반중력 사이에 무중력 적으로 존재하는 사이(in-between)공간을 구현함으로써 시작과 끝을 규정하지 않고 비어있는 경계의 흐릿한 보이드(void)를 통해 무한하게 확장 가능한 비물질(immateriality)공간을 응축시킨다.







(5) 투명한 물성(transparent materiality)

스기모토는 나무나 돌과 같은 자연재료와 투명한 유리와 같은 인공재료의 배치를 통한 대비 및 투명성을 강조한다. 그가 특히 집착하고 신중하게 드러내는 재료는 카메라를 연마하는데 쓰이는 광학유리로서 그 투명성과 정교함, 그리고 인공성을 통해 거꾸로 자연적 재료의 물성을 부각시킨다. '적절한 비례'에서 계단은 비일상적 재료인 광학유리를 사용함으로써 투명함이 주는 솔리드와 보이드, 존재와 무존재를 형태와 그림자 없이 추상적으로 발현시킴으로써 하늘과 땅의 양방향으로 가상적으로 무한히 연장된 계단의 확장성을 부여해줌과 동시에 지상과 지하를 빛으로 투과시키고 소통시키는 역할을 수행한다.

'글라스 티하우스 몬드리안'의 다도공간은 완전히 투명한 유리큐브로 조성됨으로써 인테리어와 익스테리어를 소통시키고 본질적인 행위와 정신을 투영시킨다. 투명한 유리가 지닌 비어있음의 효과는 마치 보이드 공간을 통해 만들어내는 경계에서의 확장성이나 그의 사진작품이 지닌 투명한 깊이가 지닌 무한성을 잘 드러낸다. 그의 물성에 대한 접근은 재료의 본질과 맥락을 통해 따뜻함과 차가움, 무거움과 가벼움, 물질과 비물질, 단함과 열림, 자연과 인공, 동양과 서양의 가치들 사이에서 시공간적 무한성을 증폭시킨다.

37) Julie Lasky, Tea for Two and Visible to All, New York Times, 2014

<표 1> 사진적 무한성의 건축적 발현

사진작품 특성		사진적 무한성의 개념		무한성의 건축적 발현				
작품명	사진적 구현방식			건축요소	특성	양극적 무한요소	건축적 구현방식	
'바다풍경' 시리즈	·대칭성 ·중심성 ·미니멀 ·근원성 ·영원성 ·경계의 차이	시간적 무한성	시간의 단편이라는 사진적 개념을 초월하여 시공간을 넘나드는 개념적 의미작용을 통해 태고-현재-미래를 수렴시키고 또 무한하게 확산되는 상반된 흐름 속에서 시간적 무한성을 발현시킴	개념	근원성 (concept of origin)	원시-현대 과거-미래		·문화적 원형 발굴 ·근원적 회귀 ·현대적 재해석
				조형	기하학적성 (geometric form)	수렴-확산 중심-주변		·요소의 제거 ·순수기하학적 회귀 ·중심성과 대칭적 배열
				축	확장성 (extended axis)	단축-연장 직접-간접		·시선의 축과 맥락 ·강한 직선적 축 형성 ·직간접적 연장된 접근로
'극장' 시리즈	·기하학적성 ·시간의 압축 ·비어있음 ·존재와 부재 ·초월성	공간적 무한성	2차원적 사진매체로부터 상하, 좌우, 전후의 3차원적 확장과 수렴을 거쳐 시간성을 내포하며 4차원적 시공간의 무중력적 무한성을 구현시킴	경계	비물질성 (immaterial threshold)	중력-반중력 가득함-비움 선명함-흐릿함 시작-끝		·부유하는 매스 ·단절되고 비어있는 경계 ·흐릿한 경계
				물성	투명성 (transparent materiality)	따뜻함-차가움 무거움-가벼움 단함-열림 내부-외부 자연-인공 동양-서양		·자연과 인공재료 대비 ·가상적 확장성 ·빛의 투과와 소통 ·유리를 통한 내외부 소통
				빛	연결성 (connectivity in light and shadow)	지상-지하 하늘-땅 세속-신성 솔리드-보이드 포지티브-네거티브 밝음-어둠 삶-죽음		·밝음과 어둠의 공간조성 ·빛과 그림자의 대비 ·빛을 통한 공간연결
'건축' 시리즈	·흐릿함 ·물성의 제거 ·본질로의 회귀 ·근원적 기억	존재적 무한성	근원과 본질의 추구를 통해 존재의 본질, 존재와 시간, 근원과 종교에 관해 사유하게 함으로써 삶과 죽음의 순환성을 통한 존재의 무한성을 상기시킴					

(6) 소통의 빛(connectivity in light and shadow)

그의 사진작품이 결국 빛으로 만들어진 시공간성의 표현이듯이 그의 건축에서 빛과 그림자의 속성은 중요한 요소이다. '적절한 비례'의 지상공간과 지하공간을 연결시키는 것은 바로 빛이며, 지하공간은 그의 흑백사진과 같이 그림자를 통해 무한한 점진적 명암의 흐름을 형성시킨다. 이 빛은 지상과 지하, 하늘과 땅, 세속적인 것과 신성한 것, 솔리드와 보이드, 포지티브와 네거티브의 양극적 무한요소를 관통하며 밝음과 어둠을 통해 삶과 죽음이라는 존재적 무한성의 의식을 일깨운다.

5. 결론

인간의 의식과 지각을 넘어서는 무한성의 개념은 현대 예술에 있어 인간으로 하여금 시공간적 스케일의 인식을 통해 경외심과 숭고함을 일으키고 그를 통해 존재를 깨우치는 중요한 개념이다. 본 연구는 히로시 스키모토의 사진작품에서 드러나는 시공간적 무한성의 개념이 그의 건축공간에서 어떠한 방식과 양상으로 전이되는지를 분석함으로써, 2차원적 사진과 3차원적 건축이라는 서로 다른 예술매체에서 4차원적 시공간성을 통해 발현되는 '무한성'의 예술적 의미를 규명하고자 하였다.

스키모토의 대표적인 사진작품인 '바다풍경', '극장', '건축' 시리즈가 지닌 주제, 특성, 기법, 그리고 예술적 의미를 분석하여, 시간, 공간, 그리고 존재에 있어 상반되는 가치의 무한적 확산과 미분적 수렴의 양극적 무한성의 개념을 도출하였다. 스키모토는 사진작품을 통해 태고와 현재, 그리고 미래의 시간을 공유시키고, 평면적 사진을 무한한 입체적 공간으로 확장시킴과 동시에 시간성과 결합되어 4차원적 공간으로 전이시킬 잠재성을 내포시키며, 존재의 본질, 존재와 시간, 근원과 종교에 관해 사유하게 함으로써 삶과 죽음의 순환성을 통한 존재의 무한성을 드러낸다. 이러한 무한성의 관점으로 그의 건축작품인 '적절한 비례'와 '글라스 티하우스 몬드리안'을 분석한 결과 ①문화적 원형 발굴과 근원적 회귀 및 이들의 현대적 재해석을 통한 '건축개념에서의 근원성 추구'를 통하여 원시와 현대, 그리고 미래의 시간을 연결시키며, ②장식 및 요소를 제거하고 중심성과 대칭적 배열을 통해 '순수기하학적 조형'으로 회귀시킴으로써 본질과 근원을 추구하며, ③강한 직선적 축을 형성시키거나 연장된 접근로를 통해 '시선을 무한한 맥락으로 확장'시키며, ④매스를 띄우거나 경계를 비우거나 흐릿하게 함으로써 '비물질적 경계'를 통해 무중력적인 무한한 비움의 사이공간을 형성시키며, ⑤유리 재료의 '투명한 물성'을 통해 형태를 가상적으로 확장시킴과 동시에 내외부

공간의 소통을 증진시키고, ⑥빛과 그림자의 소통을 통해 지상과 지하, 하늘과 땅, 솔리드와 보이드, 포지티브와 네거티브, 밝음과 어둠 사이에서 세속적인 것과 신성한 것, 삶과 죽음을 소통시킨다.

르네상스 이후 점차 세분화되었던 예술영역은 오늘날 새로운 매체를 통한 근원적 접근을 통해 영역을 넘어선 시도들을 가능하게 하고 있다. 이러한 융합적 접근은 서로 다른 영역의 가치를 공유하고 전이시키며 예술의 새로운 가능성을 제시해 준다. 본 연구는 비록 히로시 스기모토라는 한 작가의 사진과 건축이라는 예술영역에서의 한정된 접근이지만 그 의미를 시공간적 무한성이라는 예술의 근원에 대한 현대적 관점으로 확장해 볼 때 예술로서의 건축이 가지는 의미와 그 발현방식에 대한 의미 있는 방향성을 제시해 줄 수 있을 것이다.

[논문접수 : 2015. 08. 27]
 [1차 심사 : 2015. 09. 25]
 [게재확정 : 2015. 10. 14]

참고문헌

1. Armin Zweite, Revolution, Hatje Cantz, 2013
2. Kenjiro Kaneshiro, Becoming, Fukutake Foundation, 2013
3. Kenya Hara, House Vision: 2013 Tokyo Exhibition, House Vision Executive Committee, 2013
4. Kerry Brougher, Hiroshi Sugimoto, Hatje Cantz, 2010
5. 발터 벤야민, 기술복제시대의 예술작품; 사진의 작은 역사 외, 최성만 역, 도서출판 길, 2007
6. 이토도시하루, 20세기 사진사, 이병용 역, 현대미술사, 1998, p.45
7. 줄리아나 브루노, 퍼블릭 인티머시: 시각예술의 공간적 확장, 정용도 역, 픽셀하우스, 2011
8. 안성모, 이은실, 지하 네거티브 공간의 잠재적 의미 연구, 기초조형학연구, Vol.15 No.1, 2014
9. Giovanna L. Costantini, Hiroshi Sugimoto: Memories of Origin, Leonardo Reviews, Volume 46, Number 2, 2013
10. Wittmann, M., Time, extended: Hiroshi Sugimoto with Gilles Deleuze, Image & Narrative Journal, Vol.X, issue 1, 2009
11. 김민숙, 스기모토 히로시 시간의 끝 전, 건축문화, 2006
12. 박현주, 사진계 노벨상 수상작가 히로시 스기모토, 아주경제, 2013
13. 윤준성, 히로시 스기모토의 차이에 관한 사유, 월간미술, 2014
14. 이필, 아날로그 사진; 그 시간과 빛의 아우라, 월간미술, 2014
15. 장영혁, 동서양 사상을 넘나드는 자연 묘사, 월간미술, 2006
16. 최재혁, 숨기면 꽃, 월간미술, 2012
17. Alex Garkavenko, Artist Takes Museum Design Into His Own Hands, Architizer, 2014
18. Bisazza Australia, A Balance Between Art and Nature, Bisazza, 2014
19. Caroline Ha Thuc, Hiroshi Sugimoto: Eternity in Naoshima, rawness, 2012
20. Dezeen editor, Hiroshi Sugimoto's glass cube hosts Japanese tea ceremonies in Venice, Dezeen magazine, 2014
21. Docents' Notes, Hiroshi Sugimoto: Photographs of Joe, The Pulitzer Foundation for the Arts, 2006
22. Julie Baumgardner, Beyond the Boundaries: Art at the Venice Architecture Biennale, Art in America Magazine, 2014
23. Julie Lasky, Tea for Two and Visible to All, New York Times, 2014
24. Lara Day, Hiroshi Sugimoto Designs Own Museum in Japan, The Wall Street Journal, 2014
25. Raffaella Poletti, The theory of shadows, Domus, 2014
26. <https://en.wikipedia.org/wiki/Sukiya-zukuri>
27. <http://www.sugimotohiroshi.com/appropriate.html>
28. <http://www.sugimotohiroshi.com/architecture.html>
29. <http://www.sugimotohiroshi.com/FiveElements.html>