

# 이태리 雕刻의 空間展開

서울大學校 美術大學教授

崔 義 淳

## 目 次

- I. 序 論
- II. 彫刻空間의 意味
- III. 立體的 視角表現의 배경
  - 1) 自然의 空間條件
  - 2) 豐富한 視覺
  - 3) 山上의 마을과 都市
- IV. 彫刻空間의 展開

- 1) 空間展開의 脈
- 2) 空間表現의 感動 要素
- 3) 空間造形의 特性
- V. 結 論
- VI. 參考文獻
- VII. 作 品

## I. 序 論

이태리 곳곳에 있는 유적이나 미술관에 保存되고 있는 彫刻家들의 立體的 表現方法(空間展開)에 對한 考察이 이글의 초점이다. 過去와 現在의 彫刻作品이 同時에 共存하고 있는 歷史的 흐름을 추구하는 것이 아니라 過去나 現在의 彫刻을 하나로 엮어 空間表現의 바탕이 어떤 것인가에 對한 것, 展開의 바탕이 무엇인가에 對한 疑問을 갖고 그해답을 원한 것이다.

많은 彫刻中에서 바다칸 미술관의 “Laokoon”과 “땀 땄는青年이 눈길을 끌고 있는데 하나는 單身像이란 점과 다른 것은 群像으로 치리된 空間設定이라는 점에서 였다. 이러한 視覺으로 나폴리미술관의 “Farnese의 소”와 보르게제미술관의 Bernini作 “Paryphoros” 피렌체의 아카데미미술관의 Michepangelo作 “노예”等을, “Polikleitos”와 “Lissipos”의 모조작품을 보게됐다. 前者の 중요한 表現과 後者の 유연한 姿勢가 Michepangelo와 Bernini의 作品과 어떤 共通된 點이 있음을 보았고 계속하여 現代의 이태리 조각가의 作品의 바탕에 깔리고 있는 어떤 유대감을 생각하였다. 다른 한편 建物과 廣場과 彫刻, 人波의 흐름에 관심을 갖고 하나로 엮어진 空間의 場을 생각한다. 이태리 南部는 豐富한 文明의 유적

이 많고 中部는 에트루리아, 北部의 비잔틴, 中世, 문예부흥기의 作品들의 分布는 하나 하나를 놓칠수 없는 다양한 世界를 갖고 있었는데 단지 彫刻의 空間展開에 관심을 갖고 고찰하였다.

사람들은 여러곳에 꾸며진 입체적인 주위환경 속에서 生活하며 그속에서 立體物의 예술적인 축면을 감상하며 生活하고 있다. 聖堂과 廣場과 彫刻과 분수, 季節의 變化에 따라서 하나의 아름다운 生命體로 풍부한 感動을 불러 일으키는 場으로서 詩的 상황이 연출되어 보고 느끼고 환희를 갖게 한다. 삶에 對한 立體的 表現인 셈이다. 風光과 立體的(彫刻, 建築, 기타구조물)間의 調和, 그 感動의 波長을 이르키는 空間展開의 뿌리를 찾아 研究하는데서 이태리조각의 多樣한 立體的 展開에 따른 表情 造形의 바탕을 發見하게 될 것이다.

## II. 彫刻空間의 意味

彫刻은 立體예술이다. 三次元의 形式을 갖춘 物體의 藝術이라고 하면 物體가 藝術로 승화하는데는 예술의 目的에 적응하는 形式의 必要에서 立體的 造形要素가 手段이 되어왔다. 量, 量塊, 空間等은 彫刻의 本質의 이미지의 媒體로서 活用되었다.

彫刻에서의 空間은 量과 量塊, 面과 線의 相

對的 要素로서 存在하여 獨立하고, 量의 決定은 是空間의 決定이며, 面의 확정은 空間面의 설정이 되며, 線의 決定은 空間의 限界를 暗示하여 왔다. 空間은 다른 側面에서 본다면 그나름의 表情을 함유하고 있고, 그것은 獨自의으로 量이나 量塊面이나 線과 다른 造形의 本質을 갖고 있다 바꾸어 보면 時間, 거리, 速度와 같은 同質的要素를 갖고 있다. 空間自體의 表情의 설정은 이와 같은 여러 요소의 相對的 特性을 갖고 있으며, 이들을 形體의 表現으로서 不可分의 관계를 맺고 있는 것이다. 量塊에 對하여 提出은 “量塊란 表面에서 그 内部의 構造를 暗示하는 단어”라고 한다. 中心에서 外部로 뻗어 나오도록 모델링을 하는 技法은 바로 量塊주변의 空間에서塊의 表面의 막을 상실하고 그대로 内部構造로 연결되는 과정을 보게하는 것이다. 視角의 데리리와 空間의 表面으로서의 量의 表面은 實在한다. 그럼에도 心理的視覺에서는 空間의 表面이 面으로 확산하는 것이 아니라 量깊숙히 이어집을 볼수있다.

面은 흔히 二次元 平面의 表面에 그뜻을 두고 있는데, 역으로 보면 그面은 空間의 表面이 될 수 있고 空間의 表面을 확보하기 위하여 結果的으로 視覺的面이 必要하게 된다. 即物體의 表面으로서의 面은 同時に 空間의 表面이 될 수 있다. 物體와 物體와의 거리는 同時に 空間이며, 暗示的인 面은 平面의인 透明한 空間에 설정된 面이 되는 셈이다. 空間의 側面에서 본다면 物體로 인한 空間表面과 物體間의 거리 空間이 곧 하나로 엮어진 空間의 表情을 發生시키는 하나의 要素가 되므로 相互關係가 이어내는 面과 空間의 造形的 秩序의 부여, 目的如何에 따라 藝術的 表現으로 승화될 수 있는 것이다. 面은 한편으로 心理的 압박感을 유발하면서 同時に 하나의 축면은 無限한 空間의 깊이를 함유하고 있으니 空間의 分割에 적극 참여하면서 하나의 基點을 설정하고 内外의 空間으로 兩分하거나 多數의 空間으로 分割하여 이것을 하나로 엮어 空間的表情의 緒을 마련한다. 한 物體의 안과 밖의 空間에서 보면 内部空間은 하나의 무기 立體物로 등장하고 物體의 外部空間은 그경계표면으로 하여 그 주위의 事物

과의 관계를 설정하려 한다. (1) 彫刻은 그 自體의 量이나 질감이나 촉감에 따라 세 차자의 位置에서 보게 되는 점. (2) 彫刻의 空間의 설정에 따라 空間을 바라보며, (3) 따라서 兩者를 봄이시 마리보는 것이며, (4) 너 넓개는 彫刻과 그 주위의 空間의in 것, 거리, 時間에 對한 感상이 촛점이 된다.

彫刻作品은 發表된 場所에서 그 주위를 둘러 마리보게 된다. 어느 視點에서든지 그 形體에 몰입하여 가는 거리가 있다. 作品과 관자의 거리는 그 作品을 製作한 과정에서 보는 거리이며 그 位置는 그 作品의 展開始點을 찾는 위치다. 이곳이 作品全體를 한 눈으로 보게되는 形體의 立體的 表情을 파악하는 지점이다. 空間이 그 作品의 촛점이 되는 경우는 形體를 中心으로 하여 펼쳐 보려는 것이 아니다. 그 形體와 그 주위를 하나로 엮어 보는 視覺이 되는 것이다. 自然과 하나로 同和되는 상태다. 주변의 空間의in 올림을 主題로 表現目的으로 하고 있다. ‘空閒의 올림’ ‘空閒的表情 空閒의in 生命力’ ‘自然發生的空間’ ‘人爲的空間形成’으로서의 한 物음의 바탕의in 要素를 떠고 있는데 그 空間속에서 活動하고 生活하므로 空間에 스며든 空間의 느낌을 체험하게 된다.

### III. 立體的視覺表現의 背景

#### 1) 自然의 空間條件

아태리의 風土는 山岳地帶가 많은 半島이며, 風光이 수려한 곳이다. 높고 낮은 구릉과 山岳, 高原이 주는 立體的變化, 바다, 하늘, 山, 빛의 협주곡속에서 사람들은 오랜 文化的 유산속에서 살고 있다. 山上의 마을, 都市는 이 지역의 特異한 모습을 볼 수 있는데, 예 山上에, 그것도 山頂上에에서 始作하여 전차로 山 아래로 마을이나 都市가 發展하였는가에 對한 것이다. 우리의 경우 江을 끼고 주변에 濱풍두르듯 산이 있는 곳에 마을과, 융, 도시로 發展한 것을 생각하면 꽤 대조적이다. 우리마을은 동산아래 남향으로 앞의 들을 바라볼 수 있는 곳에 집터를 잡는데, 이곳은 우선 山頂上 봉우리위에서 始作하여 아래로 내려온다. 옛날 外敵을 막기 위한 방

편에 지나지 않았고, 平地에 城을 쌓기 보다는, 自然의 條件이 외침을 쉽게 막기 위한 기능的 여건이었으나, 또 다른 측면에 흥미 있는事實에 空間展開의 뿌리가 있음을 본다. 立體의 表情의 아름다움, 우리들의 몸에 딱 맞는 길(이경우 山길이지만),<sup>(1)</sup> “부르델”的 “登高의 精神”이 아니드라도 스스로 이길을 가는 者에게 일으키게 되는 自然의 찬탄은 몸과 마음으로 동화되게 되었다. 卽 立體的 예술감각의 風土가 몸에 빼이고 스미게 되어 있다는 것이 된다. 이러한 현상은 中部 이태리뿐 아니라 적은 것은 동산위에, 구릉위에, 반듯이 마을과 都市가 發展하고 있다.

## 2) 희랍적 시각

희랍조각의 변화와 이질트 조각의 단순일변도의 바탕은 무엇일까?

그것은 空間경험의 差로서 動的인 것과 靜的인 것이다. 희랍의 식민지 都市國家는 지중해연안, 에게해에 분포되어있고 이질트는 外侵을 막아주는 큰 사막과 Nile江 뒤에 安全하게 정착할 수 있었다. 그러나 이것은 外部文化의 수용에서 보면 극히보수적인 作用을 천연의 방패가 배풀어준 셈이 되었다. 海上交通의 變化는 희랍으로 하여금 立體的視覺에 익숙하게 하였고 反對로 이질트는 平面的展開에 능하게 된다. 희랍은 변화무쌍한 바다를 상대로 하고, 이질트는 Nile江의 정기적 변화에 익숙하여 지므로서, 彫刻的空間추구에 있어서도 그 差를 發見하게 한다. 彫刻空間의 특성이 한편은 幾何學의 單純化(이질트)와 空間의 展開(희랍)로 바탕은 自然과의 調和에서 派生된 結果이거나 이를 극복하는 힘에서, 彫刻의 이미지(空間展開의 結果)는 成長한다.

Sisily는 희랍식민지의 都市國家들이 있었다. Syracusa, Taormina에 보존되어 있는 희랍극장과 Agrigento의 Concord神殿이 그 희랍의 空間의 視覺을 잘보여주고 있는데, 특히 Syracusa의 야외극장의 규모는 매우 큰 것이다. 海岸에 있는 大現石山南面을 그대로 다듬어 관객의 의자와 통로로 바꾸어 놓은 대규모의 타원형극장으로 변형식했다. 이러한 視覺的空間形成의 대담한 추구는 그들의 유적지 곳곳에서 볼 수 있

는 것이다.

Enna의 壯觀: 이내리南等 Sisily섬 中央높은 산봉우리(바위山) 頂上에 山城이 있고 여기에 都市? 가 있다. 한곳에서 그주위를 굽어볼 수 있는 곳 平原과 작은 구릉의 펼쳐집을 마음껏 즐길수 있는 視野를 갖고 있다. 해가 뜨고 있는 장면, 머리위의 별을 헤아릴 수 있고 바람을 맞이 할 수 있다. 적당한 空間에 떠 있는 듯한 좌작을 가끔 주고 있는 이 바위山 頂上에 생활을 즐기는 都市가 있다는 것은 상당한 놀라움을 준다. 自然의 景觀을 굽어보는 頂上에 山城이 있고 마당에 큰 야외음악당이 있다. 밤하늘의 많은 별과 선율과 바람, 이모든 종합적인 空間여건은 이곳 사람들이 詩的空間에서 삶을 즐기고 있음을 보여주고 있다. 꿈을 즐기는 자리임에 틀림없다. 이러한山上의 小都市는 이태리 도처에서 볼 수 있는 것이다. 古代로마는 四個의 언덕(Esquifino, Palatino, Capitalino Aventino)에서 비롯된 都市다. Palestrina, Campobasso, Tarquinia, Tolfa, S. Marino 共和國, Tivoli, 이태리中部山岳의 都市들, Rocca S. Stefano, S. Vito, Subiaco, Rocca Conterano, Fralcatti, 等等의 위치는 Enna와 같은 空間的位置를 찾고 있는 都市들이다.

## 3) 山上마을의 空間變化

길: Enna 에 이르는 空間變化, 멀리서 바라보는 이市는 헌 大理石의 높은 바위頂上에 옹기종기 모여있는 집들이 보인다. 우람한 岩山과 그위에 펼쳐있는 집들, 이市로 가는 길은 여러갈래 같으나 결국 한곳에 모인다. 高速道路는 山과 山허리를 있는 높은 다리로 연결되어 계곡위를 달린다. 空中을 나는듯, 水平을 유지하며 左右로 姻轉하고 視野는 上下로 바라보게 된다. 左右上下의 視覺的運動이 주는 空間表情은 平面을 달리는 것이 아니라 立體속을 달리고 있는데서 만들어진다. 또한 다른길이 있다. 平原에서 걸어오르는 山길이 있다. 이길은 사람의 體力과 視野에 맞춰 쉬는 곳, 오르는데 피로한 몸을 쉬기 위함과 이왕이면 경관과 通風이 잘되는 곳을 澤하여 平安한 마음으로 쉴수 있는 場所가 안성맞춤으로 마련되어 있다. 이길은 바로 옛사람들

(1) Bourdelle 「La Sculpture et Rodin」 清水多嘉示, 關義譯(東京, 築摩書房, 32=1957) p.79-81.

이 그늘의 봄에 맞춰 놓은線, 나신을 그으며 흐르는 길이니. 정상에 이르는 길이다. 하늘을 배경으로 높이 솟아 있는 봉우리의 바운을 바라보며 조급씩 오른다. 내려올때의 視覺은 둘림없이 밭아래 펼쳐진 平原의 구능과 밭과 어려風景을 내려다 보며 내려오게 된다. 山중턱에서는 하늘과 땅을 번갈아 보며,自身의 位置를 생각할 것이다. 城門을 向하여 이길은 되어있을 것이라 이 門外에는 出人할 수 없는 둘째이 둘러쳐지고 그 위에 둘집들이 있을 것이다. 現代의 自動車도로와 옛도로는 결국 이 市의 門, 進入路에 다르게 된다. 옛도로는 그들이 川을 오르내리며 空間의 체험을 익히고 천천히 山의 表情과 하나가 된다.

造形的인 側面에서 말한다면 山이라는 텅어리와 空間이 이루어놓은 形狀에 對한 체험의인 감상을 每日 되풀이 하고 있는 것이다. 現代의 전포장된 도로는 순식간에 目的地에 도달하므로 中間表情이 생략되고, 全體的흐름(도로의)에 따른 時間의 체험이 있을 것이다.

廣場：進入路에서 좁은 길이 어려 갈래로 갈라지고 있으니, 어느골목은 겨우 한두사람이 나란히 다녀야 할 정도의 폭이다. 아래층은 大門二층이 生活空間이다. 그창엔 반듯이 배란다가 길을 내려다 보게되어 있다(外敵의 侵入을 이길에서 쉬게 박을 수 있는 조건이 된다). 이 좁은 길에 (즉 아주히소하게 느끼는 空間이다). 나단하는 상태에서 뜻밖의 넓고 낙트인 廣場이 있고 분수가 있고 사람들이 活動하는 生氣가 넘치 있는데 놀란다. 좁은 空間끝에 크게 트인 空間展開에 감탄하고 만다. 알맞는 視覺의거리에 분수와 彫刻들이 있고 쉬는 場所가 마련되어 있다. 울창한 나무들, 人間生活의 活氣를 담은 장소임을 본다. 人間의 봄에 맞춘 廣場이며, 集合場所이며, 市民의 廣場으로, 축제의 廣場으로, 政治集會의 모임장소로, 그리고 쉬게 四方으로 흐터질수 있는 길이 마련되어 있다. 山을 하나의 作品으로 하면 頂上에 集中된 極의 表現이 모든것을 승화하는 것이다. 自然과 하나가 되는, 사람됨에 맞는 自然으로 융화되고 극복하는 힘이 어려한 곳에 市街地를 形成하고, 삶을 있게 한다. 廣場을 만들고, 하나의 空間을 이루고, 그 空間

의 集約的인 緒심이 되는곳에 彫刻이 놓이고 물이 흐른다. 오벨리스크, 때로는 이와 유사한 空間의 緒심, 廣場의 空間을 봉지가 하는 物體들이 놓이고, 그 넓이의 하전한 表情을 떼꾸는 것인데, 一定空間의 크기에 靜의 物體(건축과 기념비)에 動的인 상태, 即 움직이는 사람과 흐르는 물(분수·샘)과 바람과 구름 세를 담아 놓아야 비로소 廣場의 生動感이 形成되고 넘치게 된다. 問題는 사람을 어떻게 흐르게 하고, 멈추어 쉬게 하고, 平安하게 하며, 太陽은 어떻게 배치하고 하늘의 크기는 어떤 크기이며, 나무의 물은 어떤 색이며 빛의 照明은 어떤 照度가 가장 詩的감동을 불러 이르키는가, 소리는 어느 정도가 아름다울 소리가 되나, 自然의 아름다움을 담아 놓아야 하는 廣場이며 사람됨에 마주어 놓아야 하는, 바로 이러한 모든 복합적요소가 廣場과 彫刻과 建築의 空間的表情의 詩的승화, 空間예술의 作品世界로 이끄는 길을 넓게 한다.

自然을 파괴하고 다시 自然과 호흡을 함께하는 空間으로서 세상이 있다. Sicily의 Taormina의 해변가 높은 岩山의 山上에 설치된 野外극장의 空間表情에 Enna가尉어낸 정서가 이곳에도 있다. 다르다면 짓표를 바다와 파도소리와 海風이 바닷가에 突出된 崖岩山 위에서 山과 바다를 함께尉어낸 자리일 것이다. 自然의 多樣한 變化를 하나로 끌어 集約한 광간연출의 극치며, 自然을 보는 視覺과 큰 空間과 큰 大理石의 극복, 융·장함과 운치의 멋을 最大로 활용할줄 아는 힘이 넘친다. Roma건축의 초기에 自然을 한 눈으로 바라보고 山의 東便能선을 등지고 바위를 깎아세운 기원前一世紀의 판레스트리나의 “포두투나프리미케비아”성소가 그렇하였고, Roma北部 Civitavecchia의 항구에서 내륙으로 깊이 들어와 세운 “Eturia”的 古都 “Tolfa,” “Tarquinia,”의 위치는 가장 높은 山頂上가 가장큰 구눙위에 있다. Enna와는 달리 이를 山頂上의 마을과의 교통은 능선길이나, 山정상에 시 八方을 바라보는 視覺에 딱붙여 능선 左右 아래 風景을 내려다보며 걷는 視野가 있다. 日常生活에서 上下左右의 視覺의 變化가 있는 空間속을 왕래하고 있는데 이 풍부한 空間의 체험은 가령 大都市의 진흙사이와 또는 山으로 둘러쌓인 계곡의 空間에서

갖는 空間체험과는 큰차가 있다. 即平地의 平面的인 흐름의 變化에서 立體的체험을 경험하기는 어렵다.

山上의 마을과 都市의 위치는 空間의 變化가 풍부한 곳에 있었고 또 自然과 호흡하고一致하려는 生活卷이 마련되어 있음을 본다. 空間의 크기, 變化속에서 산 彫刻家들은 이를 수용하는 대담한 視覺을 그 生活속에서 스스로 체험하고 그 아름다움을 갖을 수 있는 空間展開의 규율을 습득하고 체질화되고 있음을 作品을 通하여 보고 느낄 수 있었던 것이다. 平面的인 生活의 背景이 아닌 立體的 空間속에서의 生活이 作品의 立體的 展開의 바탕이 되고 있음을 입증하고 있다. 이것은 立體藝術의 表現에 있어서 매우 比重을 찾이하는 점이라 하겠다.

#### IV. 彫刻空間의 展開

##### 1) 空間展開의 脈

立體的 表現에 뛰어난 伊太利彫刻의 背景에는 나름대로 地理的 空間여건이 日常生活속에 豐富하게 있다는 寫實을 지적하였다. 대담한 自然에도 전을 보여준, 희랍의 視覺으로 바라본, 彫刻의 空間의 줄기를 더듬어 본다는 것은 참으로 힘겨운 일인데, 우선 單身像으로서 Polikleitos와 Lissipos에 쉽게 近接할 수 있어서 注目을 하게 되었으며 같은 理由에서 群像에 Laokoon과 Farnese를 濤하였다. 두 作品은 Roma에서 發見되었고 Polikleitos의 ‘창든 青年’은 Pompeii에서 찾아내어 나폴리미술관에 Farnese와 함께 진열되어 있다. 나머지 두 作品은 바디칸 美術館에 있다. 單身像是 空間展開에 단순한 面이 있고 이보다 群像是 보합한 상호관계가 있음을 보여주기 때문이다. Michelangelo와 Bernini를 濤한 연유도 희랍조각이 주는 空間展開의 方法과 어떤 유대관계가 强하게 表出되어 있고 이들이 이태리中部에서 태어나 그 地域의 立體的 生活에서 豐富한 空間感覺을 받은 것이 아닐가 하는 생각에 서다. 現代의 이태리作家의 作品들에서도 이러한 視覺에 비추어 볼때 이들의 작품깊은 바탕에 一脈상통

하는 것이 있음을 하는것이 있음을 感知하였기 때문이다. 특히 큰성당의 内部空間의 變化와 廣場(外部空間)과 사람들의 흐르고 쉬어 注目하게 된 것은 空間이라는 造形性이 同一한 問題로 보였기 때문이며 彫刻空間自體에서 끌나지 않고相互 유대관계가 깊기 때문이었다.

Doryphoros(품페이, 나포리미술관) : 5世紀後半의 희랍조각가 polykleitos의 모조품이다. 창든青年'이다. 창을 들고 걸어가는 자세, 몸의 균형은 오른발에 두고, 발목의 內踝에서 大腿, 복부의 白條線, 꼭, 안면의 正中線으로 완만한 S字로 動勢를 잡고 있다. 원발은 뛰어하고 있다. 傳統的인 人體의 變化로서, 크게 삼단으로 分類된 人體의 面의 律動은 數學의이며, 幾何學의 正確한 처리로 되어있다. 넓고 두툼한 大胸筋 強한 外斜腹筋, 다리에서 머리까지 明確한 人體의 筋肉이 바르게 묘사되고 있는데 거의 완벽에 가까운 人體의 調和를 보여준다.

Polikleitos의 Canon, 人體제작법에서 말하기를<sup>(2)</sup> 人體의 部分과 部분의 關係, 그리고 그 部分, 部분을 하나로 본 全體와 다른 部分과의 關係——即, 全體와 部分間의 調和에 對한 아름다움을 이끄러내는 方法을 기술하였다. 이 모작은 그 原作의 比例를 엿보게 한다. 調和의 美를 創出한 Polikleitos의 빈틈없는 論理的 展開의 方法이 그 彫刻空間의 特性이다. 이 作品을 위에서 보면 원통에 가까운 空間分割로 처리되고 있으며 이 作品을 온전히 바라보려면 그 주위를 한바퀴 돌아가야 한다. 作品이 보는 이로하여금 한바퀴 돌게 유도하는 것은 그많금 많은 空間表情을 담고 있다는 意味다.

Apoxymenos: M. Agrippa가 그의 浴湯前面에 헌납한 ‘青年이 땀을 씻어내는 像이다. 이 大理石 作品은 높이 2.05m로 로마 바디칸미술관 한방을 차지하고 있다. 이 作品은 1849년 로마의 뼈베레江에서 發見하였다고 하는데 青銅作家인 Lissipos의 原作의 모작으로 古代희랍名作이 Roma時代에 뛰어난 모작으로 남아있는 것이다. 그의 人體의 比例에 對하여 pliny는 다음과 같이 말하였는데<sup>(3)</sup> Lysippos의 머리다발 처리는

(2) Gisela M.A. Richter The Sculpture and Sculptors of the Greeks (Yale University press 1950) p. 249.

(3) Ibid. p. 289.

조심스럽게 나누며, 조각에 술을 發展시켰다. 미리는 조금씩 제작하였고 身體는 더욱 난생하게 제작하였다. 그렇게 하므로서 前의 彫刻家들보다 더욱 키가 크게 보이도록 작품을 마무리지었다. 그가 항상 언급한 말은 그들이 있었던 것처럼 제현하여야 한다는 것이다.”

紀元前 5世紀後半은 Winkelman이 말한 崇高한 樣式의 時代, 即 理想美의 表現으로 임격한 調和와 統一을 目標로 하는 時代였다. 이 時代의 Pheidias나 Myron의 古典期의 作品과 比較하여 볼때 더욱 自然스러운 律動美를 內包하면서 부드러운 表現과 部分의 무리없는 연결 細部의 묘사에 치중함으로서 근육과 근육의 굳은 關係를 유연하게 연결함으로서 “그곳에 있는 것처럼” 自然스럽게 보이는데 成功한 좋은 作品이다. 미리다발은 自然스런 품질머리나발이며, 탄력있는 얼굴과 목의 근육이 現實的인 人間 모습에 밀착되어 있다.

Doryphoros의 근엄과 Apoximenos의 유인의 차는 어디 있을까? Doryphoros의 얼굴은 身長에 比하면 Apoximenos보다 크나, 動勢는 거의 같은 것이나 복에서 머리까지의 움직임이 Doryphoros는 굳어있고, Apoximenos는 움끈한 운동이 안면에 흐른다. 即, 더욱 미세한 부분의 움직임에 表現이 깃들어 있는 것이다. 空間分割이라는 展開에서 보면 Apoximenos는 더욱 開放的空間처리이며 Doryphoros는 求心的인 空間이다. Apoximenos는 그 結果活動的 空間表情을 담고 있다. Doryphoros의 눈에 뜨이는 근육과 근육의 연결이 分明한 線으로 區分되어 있으나 Apoximenos는 그 線의 생략이 보인다. 또한 미리다발에서 Doryphoros는 平面的이나 Apoximenos는 立體的이다.

임격한 敷理에 따른 人體의 正確한 區劃의 설정은 Roma彫刻을 연상하게 한다. Roma彫刻의 사실과 밀착된 상태, 即 細部까지 치밀하게 묘사하므로서 근엄함을 유발하고 있다. Prima Porta에서 發見한 Augustus皇帝(大理石, Roma Vatican미술관 기원전 20년 203.2cm)의 걸어가는 자세의 動勢는 Doryphoros와 같은 임격한 자세이며 지극히 품질한 細部의 묘사는 빈틈이 없다. 空間展開의 方法은 Apoximenos와 같은 많은

空間을 수용하는 심에서 同一한 表現方法임을 보여준다.

유인性의 表現은 人體細部의 묘사뿐 아니라 정확한 動勢의 설정이 우선하는 것이다. 이때만 이때만이 그 細部의 묘사가 成功을 견운다. 活力을 넣고, 물결이르기는 方法은 作品中心으로부터 外部로 脫하여 空間的인 表現, 또는 最大的 立體의 分割을 하였을 때 靜的空間에서 動的空間으로 變化한다. Doryphoros와 Apoximenos를 比較할 때 드러나는 事實은 Dryphoros의 靜的空間의 運動이라는 것은 空間의 展開가 적고, 彫刻에서 求心의 表現에 가깝기 때문이다. 두 作品이 모두 보는이로 하여금 作品을 中心으로 움직이며 보게 유도하고 있다. (이것은 浮彫에서 보면 正面과 側面으로의 視覺的運動이 있을뿐이므로 丸彫과 같은 空間운동을 보는 이에게 강요하지는 않는다).

Polikleitos와 Lissipos의 空間展開의 차이점과 그方法은 훗날의 彫刻家들의 作品에서 發見되는 造形要素이며 特徵이 되고 있다.

Laokoon(2.24m 大理石, 바티칸 미술관) : 希臘神話 Troi의 Thymbre의 Apollon의 재사장으로 주제로 하며, 기원전 40年으로 추리하니, Rodes 섬의 彫刻家들, “Hagesander, Polydorus, Atheneodorus, 세 사람의 作品이라고 한다. 이 群像은 Roma에서 1506년 로마의 Esquilino의 인터 Titus 유탕근처에서 發見되었다.

Laokoon은 세 사람과 두마리의 雞으로 구성되었으며, 세인물을 맵이라는 線으로 엮어놓은 群像이다. 세 人物을 나란히 平面的인 空間에 配列하고 曲線의 前後線律로 立體感을 強調하고, 人體의 脊身이 또한 前後의 立體感을 強調함으로서 浮彫와 같은 느낌을 감소하고 있다. 이 作品이 丸彫이면서도 前面性이 強한 理由는 上述한 平面的인 空間展開이기 때문이다. Laokoon人體의 모든 部分은 시원하게 편듯이 없다. 꾸르리고 뒤틀리고, 모든 근육은 強하게 부풀고 힘줄은 솟아나고 있다. 全體의 짜임새와主流인 Laokoon의 강력한 動勢는 두아들의 動勢보다 극적이다. 빈틈없이 空間을 메꾸어 한덩어리로서의 결속을 강화하고, 그 多樣한 空間의變化를 求心의 역할로 강조하려 한다. 人體의 運動에

마른 양면의 인결(正中線), 白條線과 大腿, 무릎, 발까지의 큰 흐름, 兩손의 흐름, 右側골반에 脸의 中心을 놓고, 右側으로 向하는 강한 劢를 머리의 方向이 억제하고 있으며, Laokoon의 視覺은 動勢의 강한 뒤틀림의 延長線에서 그 끝을 무한히 이어주고 있다. 엄격하고 合理的인 人體부분의 位置正確한 묘사는 Polikleitos의 作品을 연상시킨다. 면뒷날 시스틴의 天井벽화나, 空間展開에서 나선형 形式을 取한 Michelangelo의 모세像에서同一한 動勢를 發見한다. 그러한 表情은 Michelangelo의 “노예”들의 作品에서도 볼 수 있다. Laokoon의 不幸한 공포의 人體는 결코 시원하게 펼수도 없고, 完全히 꾸브릴 수 없는데서 그 不自由스런 고통이 空間에 芬芳을 던지고 있다. 그러한 자세에서 슬픔과 공포와 애원의 表情을 담은 Niobe(회랑신화에 태도의 노여움으로 Apollon Altemis에 依하여 Niobe의 아들, 딸들이 全部 죽음을 당한다. 회랑모각 Firenze미술관 大理石 2.27m Skopas? 또는 Praxitelles?作 1583年 Roma의 Esquilino 언덕에서 發見되다)의 動勢는 바로 엉거주춤한 姿勢이며, 작은 딸을 꽉안은 구도는 求心의 처리다. 内向性을 띠고 있는 것은 Laokoon보다 더 強한 것이었다.

Farnese의 소 : (大理石, 나포리미술관, 회랑신화에서 主題를 따옴 Apollionios와 Tauriskos作의 모각, 1456年 Roma Caracalla浴場에서 發見) 한눈에 파라밀 모양의 공간설정이고 소뿔을 정점으로 四角의 네 귀에 이르는 (人物과 소와 개 배열은 一見 空間展開의 실마리를 찾기 어려운 巨作이다. 神話의 內容인 Dirke의 참상은 눈에 보이지 않고, 어느 즐거운 폭동의 일화 같은 것이다. 굉장히 복잡한 인물들의 多樣한 자세에도 불구하고 이들 人物이 바라보는 視點은 소뿔에 집중된다. 무질서한 어떻게 보면 임의로 모아 놓은 것 같은 그속에 生動感이 넘치는데 그 까닭은 여기에 모인 인물이나 동물이 하나같이 율동적 자세이기 때문이다. 비장한 극적인 신화임에도 부드럽게 보이는 까닭은 아주 평안한 자세를 갖고 있기 때문인가 한다. 따라서 바람의 극이 부드러운 미풍으로 전환되고 있다. 이것은 空間表情의 意味에서 表現된 상태이며, 神話의 內容을 바꾸어 놓은 것은 아니다. 질서 정연하고 合

理的인 人體表現으로서의 회랑조각, Pheidias나 Polikleitos, Lisipos作品과 比較하면 우선 당혹감을 갖고 바라보게 되는데, 이러한 空間의 細部의 인 변화가 極에 이르는 結果인데 變化무쌍한 재미, 空間表現에 주는 全體의 生動의 실마리는 그러한 合理的인 실마리를 풀어가지 않아도 이를수 있다는 것을 보여주고 있다. “Farnese의 소”的 空間表情에서 전혀 다른 分野의 空間表情이 鮫은 要素가 있다. 이태리의 住居나 日常生活, 의상, 작은 소도구의 요란한 변화(아마도, 바룩크나, 로고고 樣式의 흐름이겠으나)를 보는 당혹감 과 거와 현재가 뒤섞여 있는데서 오는 것이다. 여기서 調和를 찾으려고 하는 마음에 당혹감이 앞선다. 그 物體들의 表情에 놀란마음이 쉽게 적응될 수 있는 形體의 空間構成과 그 機能과 아름다움이 그당혹감을 풀어주는 것이다. 그러나 그것은 긴 時間이 지난 다음에야 적응된 것이다. 어떻게 된 영문인지 모르게 복잡한 모양을 가진 ‘Farnese의 소’이나 점차로 平安한 마음으로 바라보게되고 細部묘사편으로 흥미를 이끌어가는 사실에는 틀림없다. 이것은 單純하 기능적 모양에 익숙한 生活卷에서 사려온 視覺의 이질감에서 비롯된 것인지 모른다.

‘Laokoon’이 갖는 극적 表現의 主題와 이를 수용하는 空間설정의 一致임에 比하여 “Farnese의 소”는 그 主題의 說明에 充實하나 空間설정은 一致하지 않는다. 오히려 反對로 平安한 느낌을 주고 있다. 平面的 空間展開의 비율이 Laokoon에게는 있으나 대단히 立體的 展開는 당연 ‘Farnese의 소’가 앞서고 있으며, 긴박감이 넘치는 중후한 박력이 ‘Laokom’에서는 넘치나 “Farnese의 소”는 유연하고 부드러운 흐름이 넘치고 있다. “Farnese의 소”가 주는 空間展開의 變化무쌍은 재미가 있다. 主題의 내용을 읽기 보다는 即 어떻게 해석하였는가의 문제보다 空間表情의 多樣에 몰입해 가는 점이다. 이러한 點은 바룩크彫刻에서 볼수있는 生動感넘치는 空間的 表現, 細部묘사에 靜的表情이 없는 것과 脈을 같이하고 있다.

Michelangelo와 Bernini: Michelangelo作品의 빛은 Laokoon의 기悱에서 脈을 찾는다면, Bernini는 Farnese의 空間이 정리된 평일 것이다.

Michelangelo는 polikleitos를 인상하게 하는 厚한, 内的인, 江深의 흐름이 있고, Bernini는 Lisippus나 Praxiteles의 부드러운 유인성에서 脈을 찾을 수 있다.

Michelangelo(1475~1564)는 彫刻家, 建築家, 畫家로서 中北部 Arezzo에서 태어났다. Sistine聖堂의 후레스코畵(1508~12), 메드로성당의 등(1525~33) Capitoglio廣場 Giuliano de mediei, David (1504). Moses (San Pietro in Vincoli), 基督(Academi dei bel arte) Madona and Child (1525~33).

Brutus Pieta等 數많은 결작이 있다. 그의 作品은 박력있고 강연하며 명쾌한 作品展開過程과 重厚한 表現으로 일관되고 있으며, 作品속에 흐르는 힘은 강깊은 곳에 흐르는 물살의 당당함과 山과 같은 웅장함이 있다.

David (1504 Academia, Firenze 大理石 높이 410cm): 少年이라고 생각할때 실재의 이작품은 매우크다. 이大作은 人體의 三面의 空間分割과 線의 흐름 細密의 頭像 顏面의 簡한요철과 선명한 윤곽은 大作이 갖는 그큰 空間運動에 사람의 視覺이 미치는 거리에 따라시 더욱 크게 확장될 것이다. 一定한 거리와 作品아래서 바라다 봐야할때 갖는 視覺的 오차를 염두에 두지 않을 수 없으며, 太陽光線에 따른 음양의 흐름을 고려하지 않을 수 없 있을 것이다. 따라서 頭部의 염직하고 확실한 位置를 分明히 치려되어야 한다, 칠지한 사실적 묘사는 Prima porta의 Augustus(기원전 15. Vatican 미술관) 像에서 본 각 부분의 잡듯의 무늬, 옷과 같은 자리에서 보는 묘사의 힘을 갖고 있다. David의 背, 肩, 胸, 臀, 손의 헛줄등은 대단히 큰 흐름 속의 部分的인 묘사이다. Augustus는 움직이는 動作이며, David는 오른발에 全重量을 놓고 그 反作用은 앞면 눈에 集中된다.

Madona and Child (1525~33. S. Lorenzo성당, 大理石 252.5cm, 폭 95.5cm, 높이 90cm): Michelangelo의 作品의 全盛期라고 하는 Medici 家의 성당과 무덤을 위한 조각들中 이聖母子의 좌상은 그의 많은 人體의 座像의 空間分割과 나선 上昇의 박력있는 運動이 잘 表現된 것 中의 하나다. Sistine聖堂의 (바다카) 후레스코 畵화,

天井畵 Depnic, Sibye의 좌상, Athleke(1509~12), 天地創造畵, Mosee座像, 그의 모든 作品에 적용되는 動勢의 규율이 박력있는 表現과 內在된 힘의 축작을 보여준다. 左右面의 반복, 即 오른편의 큰面, 다음왼편의 面, 오른편의 面, 이 같은 3번의 큰 空間表面變化에 따른 人體의 각 位置의 배치, 座像이 갖는 무릎과 동체間의 空間變化, 절도있는 각部分의 명확한 位置, 聖子의 머리에 촛점을 두고 나선형의 타오르는 불꽃처럼 聖母의 動勢와의一致, 즉 큰운동과 작은 운동의一致, 모든 部分에 적용되는 규율은 Polikleitos의 調和의 本質 Canon과 같은 脈을 보여준다.

Mosee(大理石, 높이 235cm 좌상 1515 S. Pietro Vincoli 성당 로마): 이두운 Vincoli 성당에 앉아 있는 像은 그의 모든 座像에서 보여주는 박력에 넘치는 힘을 갖고 있다. 그의 특유한 三단空間分割, 量塊에의 힘을 집중하기 위한 空間의 配置, 이것은 딩어리를 더욱 유풍하게 하고 있다. 線을 따라 안면으로 集中식하는 나선운동의 立體感表出, 무기운 옷자리, 人體表現의 입격성, 시각的效果, 특히 上半身의 치리는 우리가 흔히 소홀하게 치리되는 背반과 胸부의 소밀을 박아 주고 있다. 座像의 頭정인 前後의 運動(空間변화), 이것은 聖母子像이 주는 부드럽고(상한 등세임에도) 따뜻한 느낌과, 전혀 거리가 멀고 강한 진동을 부르고 있다. 민첩없는 造形的인 저리는 空間表情에 균일과 긴이함을 더하게 한다.

Giovanni Lorenzo Bernini(1598~1680): 彫刻家, 建築家, 나포리에서 出生, 主要作品은 Pluto와 Persephone(1621~22 大理石 高 255cm, 보르제세 미술관), Apollo와 Daphne(1622~23 大理石 高 143cm), Triton 분수(1642~43 大理石, Barberini 광장), Baldacchino (1624~33, 높이 28.5m 성베드루성당), 四大江분수(1648~51, Navona광장) Sttheresa와 천사(1647~52, S. Maria della Vittoria 로마) 等이 있다. 그는 바洛克의 大家로 잘 알려진 彫刻家다, 불과 大理石과, 彫刻과 건축, 廣場을 함께 다룰 수 있었고 空間처리에 對한 豊富한 재능을 갖고 있다.

Pluto와 Persephone(1621~22 大理石, 高 255cm Borghese 미술관 로마) 大理石이라는 느낌은

전혀 받을 수 없는 人體의 탄력이 그대로 그表面 처리에 나타나므로서, 돌은 이미 그 생생한 맛을 잃고 있다. 누가 돌의 강도를 느끼고 이 作品을 보지 않을 것이다. Lisipos가 일찌기 말하듯 ‘그가 그곳에 있듯이 제작’ 하려 한 바로 그러한 느낌, pluto와 persephone가 그곳에서 숨을 쉬고 있다. Lisippos의 유연을 유발한 人體細部의 表現에 表情이 풍부하게 담은 Bernini의 “Farnese 의 소”의 多樣한 空間展開에서 갖든 느낌과 뜻지 않은 變化를 갖고 있다. 이 作品의 空間集約된 덩어리는 視覺的인 유도로서 감상者는 作品을 보면서完全히 한바퀴를 돌게 되어 있다. 立體예술의 形式에서 본다면 가장 立體的 表現이 가장 彫刻的 特性을 지닌다는 것을 立證하고 있는 것이다. 完全한 圓柱의 空間을 形成하고 그 안에서 두 人物이 꽉차게 처리되었다. ‘Farnese 의 소’가 피라밀속에 차 있듯이 圓柱內에서 한 부분도 쉬지 않고 숨쉬고 있다. 고요함이란 한 곳도 發見할 수 없다. 특히 Pluto의 오른손과 Persephone의 大腿는 힘과 탄력으로서 大理石이라는 느낌이 전혀 없다. 이 作品은一定空間을必要로 하고 그안에서만 감상이 可能하다. 外部空間에서는 그참모습을 보기 어렵다. 이作品은 室內空間을必要로 하고 外部空間에서는 室內空間크기를 빗어나서 감상할 수 없는 視點을 갖고 있다. Bernini는 Navona의 四大江에서 물을 自然으로부터 市街地로 유도하였고 그것은 물의 흐름과 그주변과의 關係를 고려한 점에서 外部空間에 설치에 成功한 作品이다. 이러한 作品의 視點은 空間이라는 表情의 크기를 고려하므로서 더욱 사람과의 유대를 긴밀하게 한다.

Apollo와 Daphne(大理石, 高 143cm, 1622~23, 보르게레 미술관) : 全體의으로 強한 律動感이 넘친다. 空間과 量塊의 比例는 거의 半半의 상태, 空間의인 크기보다는 量으로 集中식한다. 一見산만한 集合體같으나 두 人物의 相反된 運動이 그 重要한 動勢의 축으로 作用된다. Daphne의 動勢는 伸的運動이 強한 反面 Apollo의 動勢는 위축되는 相反된 運動이 두 人物의 動勢의 活氣에 상승作用을 하고 있다. 即 Apollo는 위에서 아래로 떨어지는 순간, Paphne는 뛰어 오

르려는 상태가 하나로 엮어 空間의인 울림을 크게하고 있으며, 더욱 Apollo의 옷의 立體的흐름이 律動의인 것, Daphne의 오리브잎들이 그러한 역활에 豪華의in 表情을 둡고 있다. 143cm의 실제의 크기보다 더 큰 空間을 담고 있다. 量塊의 相反된 運動과 옷과 나무잎의 空間처리, 人體의 比例, 피부의 세밀한 表現과 안면, 손等의 表情을 풍부하게 담은 것, 이러한 要素가 한데 뭉쳐, 全體이 強한 活力을 불러 일으키고 있다. 이 作品 또한 平面의인 처리보다도 圓柱에 이르는 空間설정으로 주위를 감상者가 움직이도록 되어 있어 觀者自身이 活動을 불러일으키고 있다. Apollo의 안면에서 연상을 주는 것은 Velvedere의 Apollo(바티칸 미술관, 大理石 2.24m)의 얼굴이다. 古典作品과의 연결은 쉽게 그착상을 이해하기 쉽게 한다. Hellenism期의 人體比例의 유연성은 praxiteles나 Lisipos의 作品에서도 볼 수 있는 일인데 Bernini는 人體의 比例에 對하여 다음과 같이 말하였다.<sup>(4)</sup> “발은 짧기보다는 긴편이 좋고 男子의 어깨는 항상실제로 보는 것보다는 약간 크게한다. 머리는 사실보다 적게한다. 女人은 反對로 어깨는 보기보다는 좁게하고 발은 작은편이 좋다——” 男女人體의 特性을 과장하는 方法인데 그렇게 하므로서 全體의으로 人體의 上昇運動의 律動美를 더욱 뚜렷하게 하였다. Lissipos의 長身의 比例와 유사한 點이 있다면훗날 1945年代의 이태리彫刻家 Emilio Greco (1913~)의 人體比例에서, 아주 작은 머리, 작은 손발, 10等身 以上의 몸매를 갖는 作品과 對面하게 된다. 그때의 女人像의 空間의 크기는廻轉運動의 上昇으로 더욱 그 表情을 돋보이게 하고 있었다.

Michelangelo의 作品은 웅장하고 엄격하며, 특히 空間에 集約하는 Form(人體)의 구조는 견고성과 치밀성을 갖고 있다. 그리고 그 作品過程이 명료하며, 그과정을 쉽게 읽을 수 있고, 느낄수 있는 明確한 질서를 보여준다. 끊임없는 돌과의 대치에서 돌의 生命感에 이르게 되는데, 末年の Brntus(大理石, 高 74cm 1537, Firenze) Academia의 노에돌과 같은 作品에서 돌과 人物과의 상관관계를 보여주고 있다. 돌과 함께하는

(4) Maurizio Fagiolo e Angela Cipriani. Bernioni (Roma. De Luca-Scala 1981) p.10,

Michelangelo의 理想的인 人物을 칭찬하기에 이른 것이다. 特定人の 초상을 제작하는 것이 아니라 内面의인 삶과 희망과 고통과 울분을 둘에 불어 넣기를 願하였다. 웅장한 배두로 大聖堂의 둑을 놓칠수 없으며 그러한 空間感覺을 소유한 대담한 차리는 그의 조각의 空間表情에 넘치고 있다. “모세”는 山上都市의 空間展開와 희락적 視覺과 다를바 없다. 그가 中部山岩 “Arezzo”에서 대여 났음을 그의 生活바탕에 흐르는 힘으로 놓쳐서는 안될 점이다. 그의 作品의 송고 할 나선 상승운동의 強한 動的律動은 바로山上에 이르는 길이며, 그 感動은 山上에 이른者만이 感受할 수 있는 것이다. 아래리 現代彫刻家 “Lorenzo Guerini(1914~)”의 作品에 풍기는 大理石의 힘活力, 단순한 모양속에 스며있는 作品世界는 Michelangelo가 일찌기 터득한 둑과의 싸움에서 얻은 힘을 보이준다. Marino Marini(1901~)의 空間에 展開되는 動的活力의 대담性, Fazzini의 空間變化의 面의 중요성을 Vocacion의 박력의 ‘底‘流’는 같은 脈으로 봐도 좋을 것이다.

Michelangelo는<sup>(5)</sup> 사람은 오랜 경험에서 알고 있듯이, 건고한 알프스의 둑속에 기가는 生命이 늙어 사라지는 作家보다 오래 산다는 것……”이라고 말하였다. 作品의 世界는 지금도 살고 있는데—— 둑의 生命이 人間의 모습으로 化하고 그 모습이 또한 Michelangelo의 理想의인 人間의 삶을 視覺化하고 이것이 自身보다 더 오래 산다는 사실을 이들 作品을 通하여 응변하고 있다. 作品의 놀리의 展開와 그 염격성은 空間을 메우는 예술로서의 뿌리를 더욱 다지고 있으며, 그것은 現代 이태리彫刻家들의 造形的 바탕에 흐르고 있는 단면이기도 하다. Martini (1901~) Maserherini(1906~) 等의 作品의 明析한 空間展開方式이 이것을 위증하고 있는 셈이다.

Bernini의 表現의인 이미지의 波長은 律動과 生氣의 頂이리다. 作家와 作品의 視覺의 거리, 作品과 感受者的 위치를 分明하게 설정한 것을 그의 空間의 視覺의 풍부한 경험에서 많이 이루어지는 것이다. 요란한 空間分割의 상태는 作品 과정의 真마리를 찾기에는(合理的, 論理的인面貌

에서) 무척 時間이 필요하다. Praxiteles나 Lissipos의 人體의 우아한 劋는 그倫대로 쉽게 接近할 수 있는 아름다움이다. 卵 潤的 아름다움이 있다. Bernini의 情熱은 어느곳에서 시작한 것인지, 분출하고 파도치는 表面은 그 깊이를 찾아보기야 (조각적질서 또는 규율의 축) 상당한 時間을 要하는 것이다. 물론 기초적인 人體의 규율이 무시된 것도 아니며, 전통적 人體表現의 方法을 떠난것도 아니다. 그는 둑을 뼈주므로 둑 빛이내듯 하였다. 둑은 人間의 피부를 갖고 있다. 變化가 무쌍한 作品의 表情(空問分層)이 그의 主要造形的 特性이며 이點은 강력한 生動感을 연출하는 根本이기도 하다.

## 2) 空間表現의 感動要素

멀리 있는 物體가 주는 失望, 기대以下로 보이는 外觀, 봄풀없이 보이는 立體物, 하잘것 없는 山頂上과 頂上들의 마을과 都市, 사박한 둑집, 때꾼을 古屋의 벽, 이끼낀 폐허의 廣場……이러한 外觀은 빨길을 둘리게 하기에 充分한 소지가 있는 要素들이다. 그러나 좁은 門을 들어선 다음에는 길을 지난 다음에 넓은 하늘을 이은 廣場이나 보잘것 없는 상자를 연다음에 보는 찬란한 빛을 주는 모석에 對한 감탄은 기대이상의 感動을 크게 주는 빔이다.

內部空間의 感覺： Pantheon(115~125A.D) Rotunda (圓形神殿, 직경 43.5m, 둑의 높이 43.5m 벽의 두께 6m 벽의 높이 반경과 같은 높이 둑정상의 재광창 9m 설계자 아프로도로스)

희락건축의 罗馬化라고 말하는 이원형신전은 주배가에 자리잡고 있는 쓸모없는 大理石건물이다. 外觀이라고는 그저 둑벽에 보이지도 않는 둑(거리관계로)이 있다. 出入門은 一般聖堂(Basilica)의 크기에 지나지 않는다. 유풍한 서조特有한 量塊의 힘이 땅을 누르고 서 있는 크기, 그뿐이다. 그러나 좁은 門을 드려선 다음, 기둥하나 없는 넓은 마당? 둑근大井의 偉力에 對한 놀라움,半球가 주는 空間表情, 또는 空間의 채 험은 Pantheon의 内部空間이 아니면 연기가 어려울 것이다. Michelangelo의 둑의 内部空間의 表情을 봤으니, 아득한 高이에 흡수되어 視覺

(5) Frederick Hartt Michelangelo (New York, Harry N. Abrams Inc) 久保邦二著(東京, 美術出版社, 1973.) p.21.

의인 경험을 갖았었다. Pantheon의 空間은 그렇지 않다. 神秘한 壓力과 空間의 密度, 外部空間과의 有一한 呼吸은 아득한 天井에 있는 동전만 한(실은 직경 9m나 되는 원) 체광창뿐이다. 太陽빛은 이곳에서만 부옇게 드러설 뿐이다. 現代의 天井은 대부분이 六面體의 한 平面으로 空間을 이루는데, 머리끝에서 누르는 平面의 壓力下에서 生活하여 온 現代의 空間感에 비할때 平安한 靜的空間의 表情이 작은 門을 드러선 다음에 뜻밖에 엄습하여 온다. 종후한 外部의 量塊의 힘이 넘치고 内部空間의 밀도높은 空間의 表情은 지극히 대조적인 것이다. 山頂上에서 느낄수 있는 外部空間의 離이, 地下 Catacombd에서 느끼는 음산한 空間表情, Pantheon과 같은 球를 暗示하는 内部空間의 表情은 각각, 内部空間의 分割 및 形成에서 特性을 表出하고 있다. 内外의 空間形成 및 展開에 따라 造形의 意味가 달라진다는 事實을 분명하게 하는 것이다.

S. paulo聖堂의 空間表情 또한 Pantheon 못지 않은 대조적인 양상을 띠고 있다. Roma의 西쪽 외곽에 바질리카가 있다. 높은 기와집과 요란한 外部장식이 없는 소박한 건물이다. 외부空間을 꾸미고 있는 것은 變化가 없는 단조로운 모습이나 일단 聖堂門을 드러선 다음의 空間의 크기的巨大한 80個의 화강암의 列柱가 주는 위압감에 위축되는 느낌이며, 外部에서 본 感을 뒤엎은 것이다. 門이라는 出入口를 경계로 하여 안과 밖의 空間설정을 본다는 것은 두개의 空間감각을 한번에 얻을 수 있는 좋은 位置인 것 같다. 평온한, 太陽빛을 받고 있는 분홍 및 연화축조와 기와에서 눈을 돌려 안을 보면 통쾌한, 박력 있는, 空間表情임을 쉽게 얻는다. 나전十字形의 긴 空間이 제대로 向하여 걸어가는 우람한 기둥 옆에 보잘 것 없는 의소한 사람이 있다. Michelangelo가 설계한 바질리카(S. Maria)는 나전十字形인 긴 空間이 아니라 十字形의 空間이다. 제대가 세곳에 있고 하나는 出入門이다. 中心에서 四方으로 똑같은 거리에 이르는 空間의 균형이 있다. Pantheon의 空間이 球라면 이 空間은 十字形의 空間이며 바질리카의 空間은 장방형의 空間인 셈이다. 그러나 Padova의 洗禮堂의 内部는 세워진 圓柱形의 공간으로 폭보다는

높이로 展開되고 있다 Pisa의 洗禮堂 또한 같은 形의 空間展開(内部)다. 특이한 일은 이러한 空間이 소리를 담고 있는 것이라면 어떠한 表情이 될까 시각과 청각과 몸全體로 느끼는 空間의 호소, Pisa의 세례당에서 아름다운 산울림이 무수히 반복되면서 아득한 天井(돔) 위에 사라져 가는 소리의 波長의 합주는 놀라운 空間의 효과다. 바로 巨大한 樂器속에서 연주되는 空間의 波長의 신비가 洗禮堂의 内部空間에, 담겨져 있었다.

아취의 空間 : Roma建築에서 아취를 除外하고 그 空間의 變化를 볼 수 없다. 空間을 分割하는 線에서 直線과 曲線이 있는데 아취는 바로 曲線에 依한 空間分割이다. 直線은 兩便을 균일하게 分割하고 그 경이가 水平線인 경우는 그 折半되는 곳에 무게를 지탱하기 어려운 공간의 무게를 우리에게 주고 있다. 아취는 그 荷重을 크게 감소시키며, 面을 暗示하고 있다. 이것은 平天井이 주는 空間感과 半球의 空間(天井)과의 差를 주고 있으며 半圓은 안쪽에 밀도, 긴장감을 内包하면서 平面性을 띠고 있다. 사람과 比較할 때 머리에서 어깨로 있는 線은 半圓에 가깝고 따라서 이러한 空間分割이 된 門이나 窓은 저항감이 크지 않다. Basilica 聖堂의 채광창의 反復아취를 이은 柱廊의 아취의 반복의 아름다움은 St. Marco聖堂(Venecia)과 大部分의 건축에 活用되고 있다. 内部空間에서의 活用은 단조로운 内部空間表情에 活氣를 불어 넣고 있다. 로마네스크 樣式인 St. Nicola성당의 地下 墓窟의 空間의 變化는 낮고 좁은 空間을 중후한 기둥과 아취의 연속으로 空間表情을 풍요한 정서로 바꾸어 놓는다. 무수한 기둥과, 기둥과 기둥을 이은 아취의 交叉에 따른 空間分割은 律動的이며 空間의 波長을 연출하고 있다.

廣場의 空間 : Campidoglio 廣場은 傳統的인 伊多利 구능위나 山上의 廣場과 脈을 같이 한다. 이 廣場은 Michelangelo의 설계로 꾸며졌는데, Bernini의 廣場은 구름이 아니라 平地인 建物中에 設置한 空間이란 點에서 興味있는 對照를 이루고 있다. 위를 바라보고 오른 미지의 언덕위에 놀라운 空間의 멋과, 좁은 끌목을 지나 탁트인 空間의 맛은 同一한 感動에의 길을 潤한다.

베드로廣場의 空間 : Bernini는 1656~1667年에 걸친 베드로大聖堂 Facade 前面에 설치하였다. Conciliazione거리 400m를 지나는 이거리에서 Michelangelo의 둑이 駿嚴하게 솟아있음을 보게 된다. 이거리 끝에 Rusticucci廣場에서 갑자기 기진 타원형의 큰空間 Obelisque 廣場으로부터 왼반한 경사를 이루면서 Retta廣場, 바로聖堂門앞廣場에 이른다. 廣場을 둘러싸고 있는 Colonanade 284個의 큰기둥, 88個의 부속기둥과 140像의 聖像이 네줄의 列柱廊위에 彫刻되어 있는데 이 列柱廊사이로 베드로 聖堂을 除外한 모든 方向에서 이 廣場으로 들어오고 나가게 되어 있으며, Bernini特有의 역원근법, 聖堂으로 갈수록 높이 넓게 설계된 空間처리가 있다. 타원形中央에 obelisque (Domenico Fontana作 1586)와 左右로 1613年 Maderna作인 분수가 놓여있다. 大廣場에서 同時에 八方에서 모이고, 八方으로 흘어질수 있는 사람들의 물결과 이를 감싸는 벽을 쳐서 아득한 분위기와 廣場의 求心에 높은 오밸리스크, 열기를 식히는 두분수의 生動感이 고요한 아침지녁의 장막을 깨뜨리고 있다Colonanade의 시원한 그늘, 사람과 물과 높이(사람의 視覺이 닿는 限界와 구조(列柱)가 하나가 되는 作品이다. Bernini는 彫刻과 물과, 사람을 잘조화시고 있는데, 南北으로 길게 설계된 Navona廣場의 四大江은 이 長方形의 中央에 설치되고 있나요란한 흰大理石의 기반위에 상정적인 네 人物이 바위에 걸터 앉아 있으며, 바위가 하늘로 치솟은 오밸리스크를 바쳐주고 있다. 마루들에서 힘차게 흐르는 물의 量感과 바위의 強한 量塊의 구축적인 集合體위에 幾何學的인 날카로운線을 수반한 오밸리스크와의 조화적인 짜임새를 볼보이게 한 것이다. Navona廣場은 密集된 市街地內에 뜻밖의 넓은 廣場이 展開되고 있다. 1870年경엔, 廣場에 물을 넣어水面에 비치는 建物과 하늘의 구름등의 아름다움을 더하였다. 水中都市인 Venezia의 St. Marco 廣場의 아름다운 물과 聖堂과 바다의 사람이 연출하는 空間表情 그속에서 볼때 지극히 작은 일부에 지나지 않는다. 그러나 이 廣場은 密集된 建物群속에 뜻밖의 廣場의 空間의 주는 환희는 이내의 廣場의 空間展開의 기본적인 造形의 特性인 것이다. 출

거움을 주는 것, 그크기가 크든 적든, 사람됨에 맞는 옷으로서의 廣場이라는 집에 큰意味가 있다.

Siena의 Campo廣場 : 이 廣場설치는 13世紀경이다. 무채끝모양의 이 廣場은 Siena의 三個의 언덕아래쪽에 자리잡고 있으며, 경사진廣場, 平地끝부체꼴의 축에 시청이 있으며, 모든 뜻점은 이곳으로 集中되도록 되어 있으며,有一한 샘을 부채살 邊中央에 설치하였다. 이 廣場에 이르는 即 넓은 空間에 이르는 작은 실같은 空間이 무려 11個나 된다. 갑자기 더진 하늘과, 밝은太陽이 이 넓이를 가득 채우고 있다. 南向으로 경사진 따뜻한 面, 감싸고 있는 건물에 가득빛을 바르고 있다. Siena市民의 화려한 大祝典이 펼쳐지는 날은, 활활한 人間生動이 인출되는 곳이다 活氣찬 空間을 사람들이 연출하는 廣場으로 그生命은 고동치게 된다.

Verona의 Erbe 廣場의 空間 : 이 廣場의 活氣, 生動의 意味는 많은 彫刻들의 발랄한 약동으로 空間의 表情을 이끈 Palermo(시시리)의 Pretoria廣場과는 다르다. Erbe廣場은 Navona와 같은 長方形의 空間에 항상 체소, 과일로 흥청거리는 아름다운 都市복판의 상업광장인 셈이고, Pretoria는 廣場가득메운 직경 35m의 큰 분수에 마련된 수많은 彫刻과 建物의 인출로 즐기운 空間을 채우고 있는데, 이분수는 1554~55년 Francesco Cammilliani가 만든 것이다. 市建物과 S. Giusepe聖堂 아름적인 樣式을 갖춘 S. Caterina聖堂(1161), 노르만식인 Martaranae聖堂과 建物들이 이 廣場의 크기를 對하고 있는 시시리의 복합적 文化的 소산을 보여주는 곳이다. 都心의 매우 큰 廣場을 市民의 休息空間으로 바꾸어 놓은 人工 섬, prato della valle의 숲과, 물과 조각은 주변의 建物과 소음을 완전히 차단한 조용한 空間으로 바꾸어 놓았다. isola Memmia의 주위는 시내가 흐르고, 다리가 있고, 시내를 돌아가며 명예市民의 大理石像으로 市街地의 建物의 큰길을 막고 있는 이울창한 숲은 옛날의 경마장 이느의미에서는 Siena의 Campo廣場의 역할을 하였는지 모른다. 옛날의 경마장은 1775년 Domenico Cerato의 설계로 이루어진 空間이다.

Campidoglio廣場의 말 : 로마의 4個의 인더종

에 하나인 Campidoglio 구능 위에 자리 잡은 이 廣場은 1536年에 Michelangelo가 설계하였다. 東쪽에 Campidoglio 神殿(1114年)보다 낮게 자리 잡은 Palazzo dei conservatori와 現在의 Capitolino 박물관이 있다. Via dei Teatro Marcello에서 廣場으로 오르는 계단은 1578年 Michelangelo의 設計로 Giacomo della porta가 건설하였다. 바닥에 별모양으로 設計되고, 廣場의 空間中心에 Marcus Aurelius (161~180)의 기마상이 놓여 있다. 등판 길은 갈수록 넓혀지고, 廣場의 前面에 있는 元老院 쪽으로 폭이 점점 넓혀져 있는데, 이는 역원근법의 活用으로 계단위에서 元老院이 더욱크게 보이게 하는데 效果가 큰 것이다. Marcus Aurelius의 기마상이 별모양의 중심에 있어 주위 空間의 求心的 役割을 하고 있다. 即 Campidoglio 廣場의 空間을 密度있게 하고 있다. 육중하고 위엄을 풍겨주는 말의 큰 量塊와 가볍게 바치고 있는 세발굽과 든발굽 그위에 앉아있는 皇帝의 의연한 모습등이 全體의 균형을 이루고, 장엄함을 보여주려는 의도가 强하게 풍긴다. 이말은 Roma 北쪽 Eturia에서 發掘된 도자기에 그려진 黑馬들의 野性的이고 박력과 速度感을 생각할때 굉장히 안정된 중후감을 보여준다. Eturski들의 交通수단인 이 말들은 확실히 이 地方의 구능을 날렵하게 달리든 飛馬들의 기백이 있다. Tarquinia의 말(Teracotta, Tarquinia 미술관) 한쌍의 飛馬는 참으로 아름다운 말이다. 제작한 사람의 부드럽고 말에 對한 애정이 가득한 사랑스런 말이다. Padova 聖堂廣場오른편에 Donatello의 갓다메라의 騎馬像(1445~53, Bronze 340×390cm)의 말은 武士의 기백을 짚어 아우레스의 위풍과 같은 느낌을 준다. 1950年代의 Marino Marini (1901~)의 말의 힘은 말自體의 姿勢에서 오는 特性으로서의 울림이 아니다. 이말은 造形的 空間展開에서만 얻을 수 있는 力學의 힘과 野性的 말의 힘이 一致한데서 이루어진 空間의 波長이다. 空間간장의 데어리로, 球에서의 空間分割에서 숨쉬는 빌랄한 生氣를 복돋아주고 있다. 皇帝와 武士의 위세가 아닌 一般生活속에서 Marino Marini의 말은 약동하고 있다.

Pericle Fazzini (1913~)의 空間은 이태리 바-

질리카의 內外空展開에서 보여준 視覺에 비추면 그 人體는 결코 平面的인 展開가 아니다. Marino Marini의 量塊에 더比重을 둔 힘이 아니라 Fazzini는 內外空間의 균형에서 비롯된 것에서 여기서 그의 作品空間展開의 脈을 찾을수 있다. 어느곳에서 그 作品을 바라보아도 空間變化의 아름다움을 갖고 있다. 空間을 設定하는 人體各部分의 位置는 人體가 만든 空間 그안에서 또한번의 다른 風景이 있고, 그 風景空間속에 또하나의 空間表情을 담는다는 것이된다. 그것은 끝없는 人體空間속에서의 空間變化를 갖고 있다. 마치 聖堂의 内部空間의 變化 St Nicola (Bori) 성당, Ravena의 San Vitale 성당, Siena Duomo Venezia의 St Marco. 等等의 空間表情처럼 이태리의 自然과 그의 空間展開는 一致한다. 춤(Bronze 高 105cm) 바람속의 女人(1973, Brone, 高 105cm)<sup>(6)</sup> 나는 膜刻을 多樣한 律動에 따라 展開 한다. 조각은 知性과 마음으로 보고 또 느끼는 幻想과 特質이 一體가 된 것이다. 空間과 時間을 총족하는 침된 要素——” 空間活力의 重要함을 터득하고 있다. 그는 AscoliPiceno即 이태리 中部東쪽 산과 바다의 환경속에서 그의 少年期를 보낸 事實을 注目하지 않을 수 없다. 풍부한 立體的 空間의 배경이 그 作品에 떼어낼 수 없다는 事實을 짚게하고 있다. 山과 바다의 내음이 나는 바람 幻想의인 詩가 그의 作品에서 풍기는 것은 그의 고향의 노래이기 때문이 아닐까 空間變化의 多樣속에서, 日常生活의 活力으로서의 廣場에서 규모가큰 희랍적 空間의 배경에서, 또는 神殿, 聖堂의 內外空間表情등에서, 感動을 받지 않고서는 그러한 이태리적인 感動의 波長을 創出할 수 없었을 것이다.

### 3) 空間造形의 특성

바람과 옷 : 희랍옷은 Chlamys와 Chiton이 大部分이다. 이러한 옷차림은 많은 주름이 人體의動作에 따라 變化를 주게 된다. 희랍조각에서 흔히 볼 수 있는 옷처리는 立體的 律動이 많다. 단순한 옷차림의 모방을 떠나 人體의動作에 따라 立體的 表情을 갖추게 된다. 육중한 옷의 무게로 부터 점차로 발랄하고, 경쾌한 자락으로 변모한 것은 量의 무게로부터 立體的인 空間

(6) Pericle Fazzini Pensiero e Poese (Tokyo, Bijutsu Shuppan-Sha 1976) p. 195.

의 變容이 주는 變化를 뜻한다. 即人體의 表面感覺, 미세한 조각의 表現에 관심을 갖게 된다고 할 수 있다. Samothrake의 Nike(大理石 B.C. 해레니즘期 루브르 미술관)의 옷에 담긴 詩的表情을 들수 있는데 船首에서 地中海와 에게海의 바람을 담고 있는 이 옷주름은 셀물과 밀물의 波濤처럼 그 옷은 용솟음 치고, 휘날리고, 있다. 人體作動을 暗示하면서 人體의 比例, 動勢, 人體의 무게를 느끼면서도, 경쾌한 옷의 空間의 인자리에 균형을 이루려 한다. 단순한 옷의 說明에서 옷이 內在하고 있는 空間表情이 Nike의 動作을 더욱 強하게 表出시키고 있다.

Bernini의 옷의 線律은 잔잔한 시냇물을 연상케 하고, 그 느낌을 大理石에 과봉하는데 天才의 技術을 갖고 있다. Bernini의 生動感 넘치는 간물결, 큰불결, 前後, 左右, 上下로 바람을 담는 空間表情의 연주는 活力 바로 그 自體이다 S. Maria della Vittoria 聖堂의 聖體 폐사, St. Jorone(1662~1663 大理石 高 180cm), Chigi聖堂(Siena). Maria Magtarena (1662~1663 大理石 高 180cm), 等等의 空間的 表現의 強度는 大理石을 느끼지 못하며, 중량감을 느끼지 못한다. 大氣가 가득 담긴 가벼운 옷이기 때문이다. 大理石이라는 물의 제질을 옷의 제질로 완전히 바꾸어 놓았기 때문이다. 희랍 알카이 時代의 옷의 처리에 비하면 옷의 表現方法에서 옷자락이 갖는 意味의 造形的 變化를 볼 수 있게 되는데, 人體의 모습에 가라앉은 옷의 表面은 人體표피에 약간 높을 뿐이다. 人體와 옷의 關係에 또 다른 視覺으로 보면, 人體를 축으로 하고, 表面을 경계로하여 外向的, 立體的 表現으로 부피를 주는데 反하여 內的 옷의 두께를 갖는 옷의 深은 表現이 있다. 西의 옷처리(희랍) 東의 옷처리(東洋) 희랍인이 생각하는 人體와 佛像의 人體의 옷에서 人間表現에 外部의 變化에比重을 두는 것과 內部에로 침전하여 하는 것과의 차이가 두드러진 現像은 흥미있는 관점이된다. Bernini의 옷자락에서 現代彫刻의 옷자락의 感覺은 어민가 Messina(1900~ )의 聖女가다리나(Bronae高 80 cm 바니간 미술관)의 옷은 미워 같은 감인한 女人, 마겔란건보의 옷이 아니라 신뜻하게 삼선옷의 풍요한 空氣의 빛을 갖고 있다. Baroque의

요란한 폭포소리가 아니라 고요한 變化속에 리듬이 잔잔하게 흐르고 있다. 1950年的 Mascherini(1966~ )의 Safo의 옷은 現代의 造形的 表現으로서 人體表面의 律動을 明確하게 묘사한 線이 있으나 이 Safo의 옷은 立體的 表現이 아니다. 人體의 흐름에 比重을 두고 이를 보조하는 정도의 표현으로 人體의 動勢에 따른 強하고 날카로운 옷주름의 強弱과 波長의 연출이다. 그것은 옷의 부피를 생략한 소리의 律이 있다. 바람의 作家로 알려진 Perikle Fazzini의 옷은 人體의 造形的 表現으로서의 옷이 아니라 날쌘마람, 그 自體의 表現이 옷에 담겨져 있다. 이 옷은 量과 空間의 比例에서 균형을 이루고 있다. 그것은 空間表現의 이미지에 큰 역할을 하는 바람의 옷이다.

人波의 흐름: 사람은 아침에 아리나면 우선 걷는다. 하루종일 움직이고 있다. 그래서 때로 쉬어야 할 장소가 필요하다. 여러 사람이 어울리고 배적하고 즐거움도 있고 활기애 찬 生의 환희가 머무는 곳, 都市안에서 廣場과 길과 건물들이 그 步行을 유도하여 그 흐름을 막고 열어주는 空間的인 처리 헛빛을 가리고 석양을 드리우고 아름다운 조명이 별빛을 가리지 않은 곳 이것은 바로 人波의 흐름을 조절하는 空間연출의 미적 심안에서 비롯된다. Roma市의 Baroque廣場의 하나인 Spain廣場의 人波의 흐름이 바로 그려한 곳이다. 137個의 階段으로 된 언덕은 Trinita dei Monti의 自然條件과 변화한 거리 Via-dei Condotti를 이어주는 線인데, 聖堂과, 오베리스크, 한길에서 언덕위로 점차로 높아지면서 오르고 쉬는 마당? 이 있는 계단아래 길가에 속드려난 분수 “배”(Pietro Bernini' 1627~29)에 이어지는 空間展開의 造形의 아름다움이 줄은 곳에서 불편없이 연출되고 있다. 이 作品은 1721~25에 Alessandro Specchi와 Francesco de Santis가 제작하였다. 西南으로 앉은 성당이 이미 땅거미로 어두워 가는 Condotti거리에서 夕陽을 듬뿍받고 아름답게 하늘을 배경으로 드러난다. 이 계단은 步行者들의 観近한 계단(쉬는)이 관객席으로 바뀌기도 하고 아름다운 언덕의 끝말으로도 變하였다. 분수에서 복을 죽이고 갈수도 있는 이거리의 흐름은 바로 人間의 몸에 마주이

제작된 따뜻한 空間인 셈이다. Pincio 언덕위에서 이희미하여지는 Roma市의 저녁노을을 본다는 것은 하루의 즐거움이 되는 걸작의 하나다.

線運動：山에 오르는 길은 나선上昇의 길이다. 頂上의 都市에 이르는 視角的 變化的 立體的展開와 山의 장엄함 그 우람함을 이겨내려는 희랍人의 자연을 극복하는 힘이 Michelangelo의 작품바닥에 흐르고 있다하면, 그것은 바로 Michelangelo가 山을 옮겨놓은 作品이 되는 것이다. 그의 作品은 視覺的으로 나선운동을 담고 있으며, 이를 表現하기 為하여, 人體의 姿勢가 形成된다. 나선운동은 作品의 前後左右로 사람들을 옮기게 하고 있다. 이것은 造形的表情에서 보면 上昇운동의 律動이며, 時空間의 表現이다. Bernini의 바니간 Baldacchino(1624~33 高 28.5m 聖베루르大聖堂)의 나선회전운동의 네기둥은 그려한 바로 그려한 上昇運動이 있다. 이것은 희랍조각形成에서 보는 造形的 要素이기도 한데 대부분의 이태리彫刻의 空間展開에 스며있는 要素이기도 한 것이다. Emilio Greco (1913~ )는 특히 이러한 운동의 과대한 表現으로 인한 人體의 變化에도 불구하고 이상한 느낌이 나지 않는 自然스러운 움직임이 있다. 人體表面이 空間회전운동을 돋기 위하여 人體의 各部分이 생략되고, 과장되고 있다. 그의 作品 1960년의 로마올림픽대회를 위하여 제작한 ‘聖火’ 1957년의 女人像(青銅, 高 227cm) 等等 탄력있는 量을 주축으로 하여, 上記한 나선판, 人體比의 적절한 처리로 現代의 참신한 女人像들을 제작하고 있다.

空間의 分위기 : Bernini는 彫刻과 建築과 密接한 유대관계를 맺으며, 주변 空間形成에 주력하는 視覺의 所有者였는데 이러한 관점에서 全體의 空間表現의 이미지를 彫刻自體에 主題로 澤한 作家로 Mederado Rosso(1858~1928)를除外할 수 없다. Rosso는 生動하는 廣場의 活氣찬 분위기와 庭園의 고요한 분위기를 作品의 主題로 澤하고, 作品안에 視覺的 現實보다 空間에 스며있는 分위기를 澤하고 作品을 完成한다. 即 주변空間의 表情을 담으려고 試圖하였다. 나무와 建物과 돌과 이들이 꾸민 表情은 이들사물들 간의 유대관계에서 表出되는 全體의 表現에 視

覺을 돌린 것이다. 1912年 Umberto Boccioni (1882~1916)의 技法宣言에서 “彫刻은 相互유대를 갖는 體系에 따라서 物體에 生命을 주어야 한다. 物體는 孤立하여 存在하고 있는 것이 아니다. 주위의 空間을 가로지르는 “方向性을 갖는 曲線의 아라메스크로 分割한다.”

Boccioni는 空間과 物體를 하나로 보고 있었다 그의 作品 ‘명의 展開(1912)와 “反優美예술家の 어머니(1912)에서 보여주는 建物과 人物, 명과 받침대, 접시가 한데 어울려 하나의 形體를 꾸며놓았다. Rosso는 物體間의 空間분위기를 찾고 있었는데 反하여, Boccioni는 나선판의 活氣속에 이들 物體들을 하나로 共通된 秩序속에 묶어 空間속의 여러 物體集의 合을 試圖하고, 이를 作品의 이미지로 승화식하고 있다.

Arturo Martini (1889~1947) : Martini는 Venezia北쪽 Treviso에서 낳고 Milano에서 世上을 하직한다. 1905년부터 조각을 시작하였는데 그의 作品의 全盛期는 1920年末부터 1930年代中半期에 이른다. 그가 作品活動을 하고 있는 동안 그의 주위는, 인상, 입체, 미래파운동이 흐르고 있었으나 Martini로 부터는 어떤 영향을 쫓아간 흔적을 찾을수 없다. 伊多利彫刻의 獨創의 世界의 뿌리가 Martini의 作品에 있다. 그것은 이태리人만이 갖는 그들自身의 傳統에 살고 있기 때문일 것이다. 어떤 美術運動의 大勢나 流派에 사는 것이 아니라自身의 城을 스스로 쌓아가는 사람만이 彫刻家로서의 創作의 길에 드러설 수 있다는 것을 Martini는 보여주고 있다. Martini의 彫刻에서 多樣한 空間展開(英雄들, 1935年 青銅)를 볼 수 있는데, 말과 사람을 하나로 엮어, 가장 立體的인 空間分割을 試圖하고, 그속에 서정적 表情을 담고 있다. “Farnese의 群像페라밀속에서 연출되는 空間처럼 圓球의 空間안에서 Bernini의 다채로운 空間分割에 걸드려, Etruscan의 야성적인 패기, Michelangelo와 같은 저력과 의연함을 담고 있으며, 전통적인 이태리 彫刻의 特性을 두루담고 있다. “母性” 1927木彫로마현대 미술관, “달마지” 1932 페라곳따. 로마현대 미술관, “데다루스와 이카루스”青銅, “소” 青銅 1940 等等 Martini의 彫刻은 그재료면에서도 多樣하며, 그재료와 造形性과 表現主義의 性向

의 균등한 처리를 하고 있다. 경인한 量塊와 空間의 造形처리, 大理石, 태라곳마, 青銅, 木彫에 이르기까지의 風富한 材料와 主題의 一致는 그의 作品世界의 特性을 이루고 있다.

## V. 結論

이태리 彫刻의 空間展開 方法은 一見 多樣하게 보인다. 그러나 形體形成의 예술로써의 뿌리는 自然과 人間사이에 密接한 유대관계를 맺고 있으며 決코 自然條件를 떠나서, 그속에 각은 空間을 展開하지 않는 點일 것이다. 모든 空間은 또한 사람의 어리조건을 떠나서 製作된 것이 없다. 人間을 根本으로 人間의 生活을 根本으로 하여 모든 形體의 空間은 展開되어야 하는 어떤 규율이 있다. 그것은 마치 自然의 生態界의 균형을 사람이 파괴하지 않으려는 노력속에서 共存하여가는 것과 同一한 位置에서 自然空間의 아름다움을 사람이 경솔하게 파괴하지 않는 일과 脈을 함께 하는 것이다.

彫刻空間은 바로 그려한 자리에서 사람이 自然을 사랑하고 製作한 作品은 바로 그 自然의 일부인것처럼 동화되어 있는 그려한 모습으로 놓여질 때만이 그 意味를 갖는다.

自然의 風光은 이태리 彫刻의 立體的變化와 同一한 上下左右의 넓은 視覺을 제공하였고, 그러한 空間은 生活空間으로서, 건축과 광장과 길의 선정의 마팅이 되었으며 그러한 變化무쌍한 空間表情속에서 풍부한 立體藝術의 場이 마련되었다. 보다더 다채로운 이태리彫刻의 空間展開의 스며있는 강한 動因은 사람을 위한 生의 환희를 創出하고 視覺화하는데서 비롯된 것이다.

變化가 많은 이태리의 彫刻空間展開에서 하나의 공통된 特性을 바꾸리하기는 어려운 여러측면이 노출되어 있다. 각각 다른 文化的 유산을 갖고 있는 이지역의 자연의 조건이 우선 立體的表現의 즐거움에 對한 많은 조건을 갖고 있다는事實이다. 높이에 對한 것 視界의 넓이에 對한 환호, 季節의 變化에 따른 이 地域의 아름다운 여건과 회합적 자연관에 마팅을 둔 彫刻製作의 체질화 특히 立體的表現方法이라는 技術的側面, 生活空間속에, 彫刻의 空間의 수용, 韻律의 空間에

서 놀연 大空間으로 變化에 對한 환희, 空間分割의 즐거움, 廣場과 길, 사람의 흐름에 對한 즐거움, 自然과의 호흡…… 이러한 현상의 共通된要素를 찾는다면 결국, 사람을 바탕으로 한 人間의 존중에서 비롯될 수 있었던 결과다.

## VI. 參考文獻(미술관, 유적)

Gisela M.A. Richter: The Sculpture and Sculptors of Greek. (Yale Univ. press 1950).

Bourdelle: La Sculpture et Rodin 清水多嘉示 關義譯(東京 築摩書房 1957).

Frederick Hartt: Michelangelo 久保尋二 譯(東京 美術出版社 1973).

Maurizio Fagiolo e Angela Cipriani: Bernini (Roma DeLuca-Scala 1981).

Roma: Museo Capitolino. Museo Gregoriano Profano. Palazzo dei Conservatori. Museo di villa Giulia. Museo della etrme.

Napoli: Museo Nazionale.

Tarquinia: Museohazionale

Siena: Museo di Chiesa

San Marino: Museo

Ravenna: Museo

Ostia: Musco

Paestium: Musco

Cinita Castellana: Museo

Paris: Louvre

New York: Metropolitan Museum of Art.

### 고적

Foro Romano Veio Agrigento

Palestrina Tarquinia Palermo.

Paestium Cerveteri Taormina

Via Appia Tolfa Monreale

Ostia Antica Faleri

Villa Adriana Pirgi

Pompeii Siracusa

### 성당과 광장

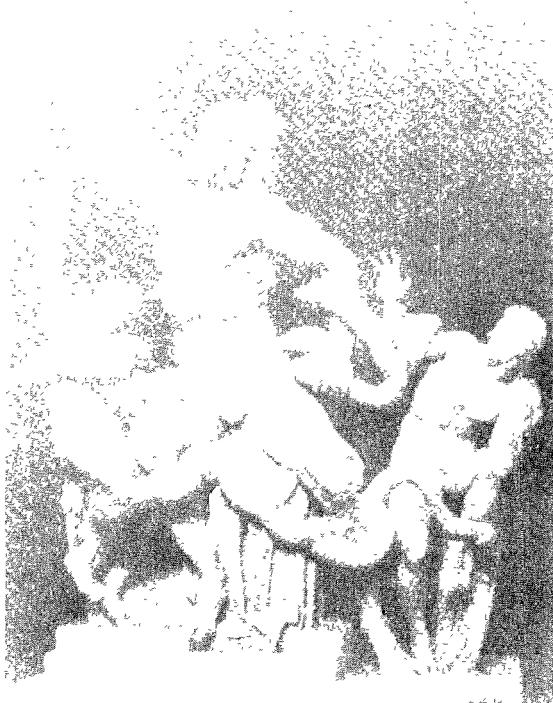
S. Pietro(Roma)

Basilica di S. Lorenzo (Roma)

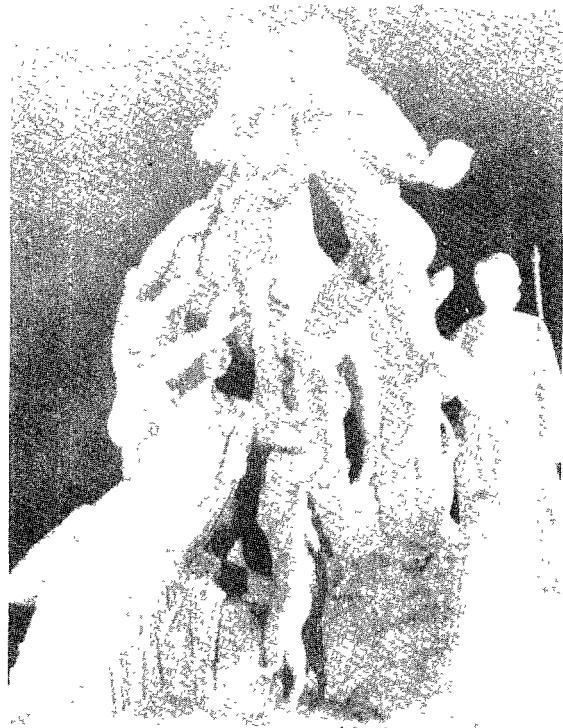
San Paolo fuori de Muro (Roma)

S. Giovanni (Roma)

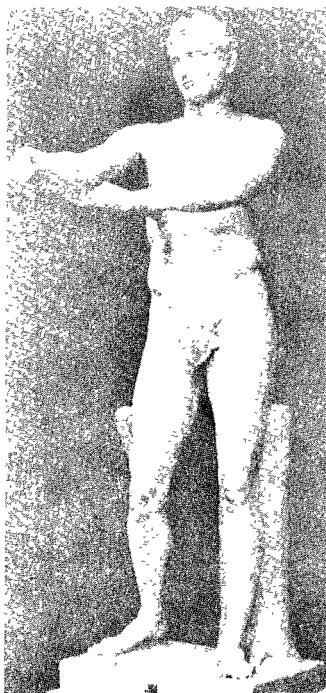
S. Maria Maggiore (Roma)	Piazza del Campo (Siena)
Basilica San vitale. (Ravenna)	Piazza San Marco (Venezia)
Sant' Apollinare in Classe (Ravenna)	Piazza Di San Francesco (Assisi)
Basilica di San Francesco (Ravenna)	Piazza del Duomo (Pisa)
La Basilica di S. Nicola (Bari)	Piazza SS. Annunziata (Firenze)
Duomo di Siena	Piazza Pretoria (Palermo)
Duomo di Firenze	il Foro (Pompeii)
Duomo di Milano	전람회 및 작업실
St. Maria Moncale (Sisily Moncale)	Pericle Fazzini: Hvia Margutta Roma
S. Marco (Venezia)	Emilio Greco: Catania Castello Ursino 1982, 1. 14~12. 14, Roma Castel Angeloo1983, 6~9.
Duomo Battistero (Palma)	Marino Marini: Venezia. Palazzo Glasso(1914~ 1977 , , ) 1983. 5. 28~8. 15.
광장	Giacomo Manzù:
Piazza San Pietro (Roma)	Gurini Lorenzo: 6 Via Pinciano Roma
Piazza del Popolo (Roma)	Mario Cimara. Costante Zarian: 105 Via Pan- toni Roma
piazza di spagna (Roma)	Federico Brook, Ali Al Jabiri.: 12 st. Maria in Capella Roma
Piazza del Navona (Roma)	Luce Luchetti
Piazza del Campidoglio (Roma)	
Piazza delle Erbe e dei Signori (Verona)	
Piazza della Signoria (Firenze)	
Piazza Duomo (Parma)	
Prato della Valle (Padova)	



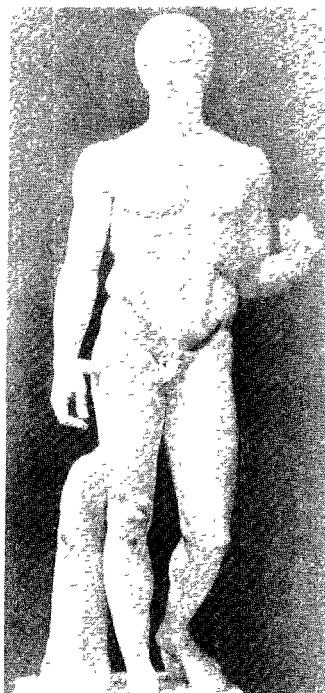
Laokoo 바다 사 미술관



Farnese의 소 나폴리 미술관



Apoxyomenos(바다 간 미술관) Doryphoros(나폴리 미술관)



Mosè: Michelangelo S. Pietro  
Vincol: 성당 · 로마



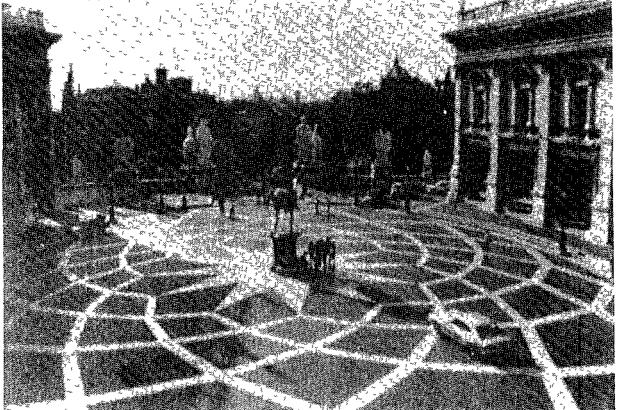
Apollo와 Daphne: Bernini  
(Borghese 미술관)



Belvedere Apollo  
(바티칸 미술관 · 로마)



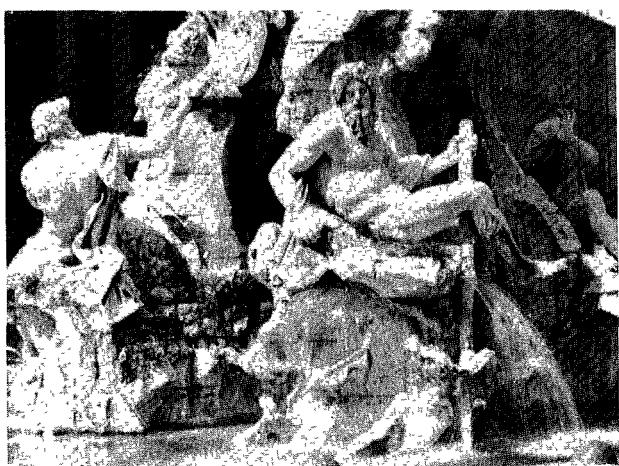
Pluto와 Persephone  
Bernini (Borghese 미술관)



Capitoglio 광장 : Michelangelo 설계

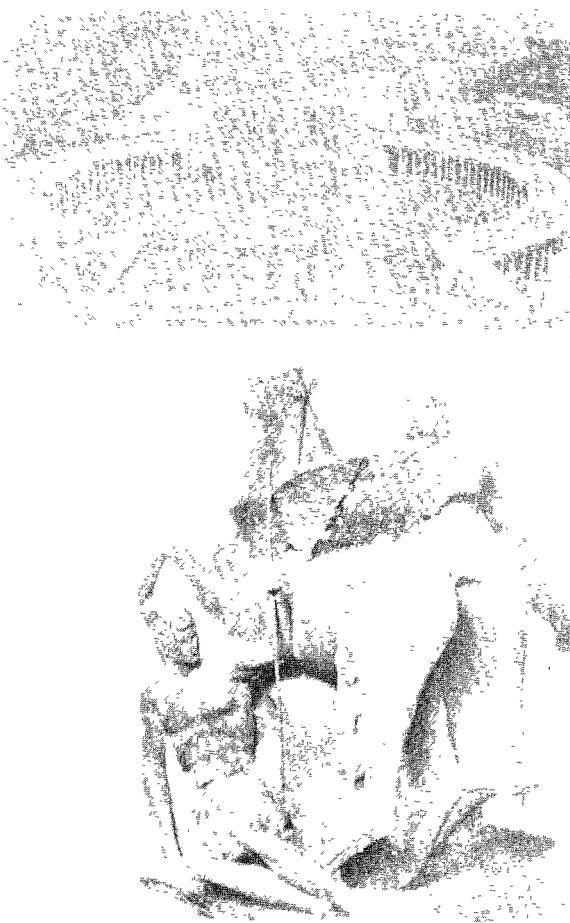


Brutus (Bargello 미술관 Firenze)  
Michelangelo

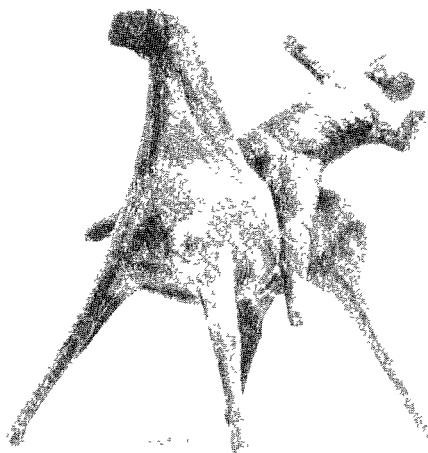


四大川, Bernini Navona 광장의 분수

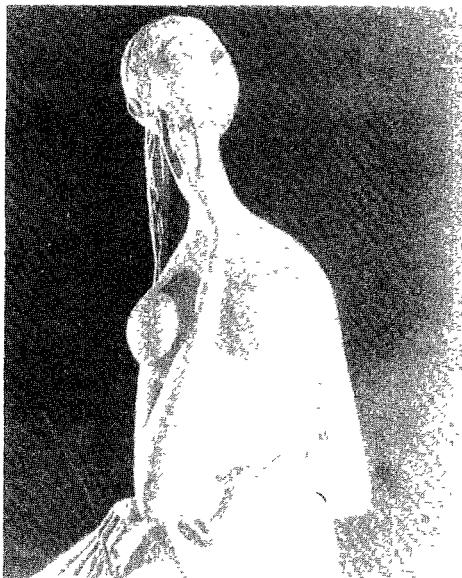
S. Pietro 광장, Bernini 설계



Heroic Group, Arturo Martini



말파 기사 : Marino Marini



Sappho: Marcello Mascherini



카桑 : Emilio Greco



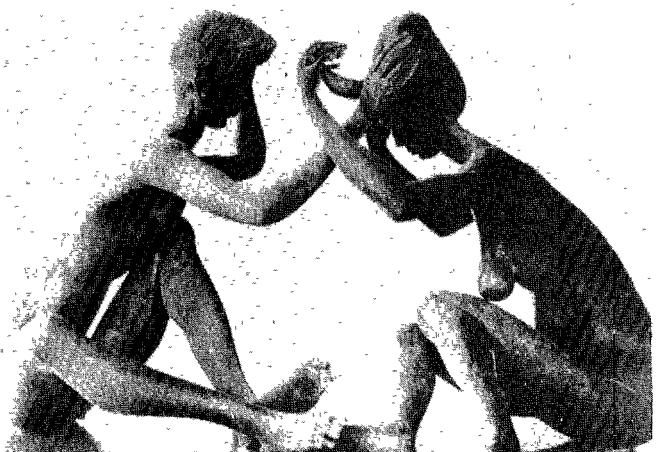
Samothrake의 Nike 루부르미술관



그리스도의 부활 <부문> Pericle Fazzini



성녀 Catarina Francesco Messina



대화 : Pericle Fazzini

작품 : Pericle Fazzini