

# 로버트 스미스슨의 울트라모던 시·공간 개념과 동시대적 의의

김정현  
홍익대학교

- I. 들어가는 말
- II. 모더니즘의 시·공간 개념 해체와 스미스슨의 울트라 순간의 출현
- III. 스미스슨의 엔트로피 작업과 울트라모던 시·공간의 동시대적 의의
- IV. 나가는 말

## I. 들어가는 말

1962년부터 2년의 공백기를 거친 로버트 스미스슨(Robert Smithson, 1938–1973)은 60년대 중반부터 엔트로피적 관점에서 다수의 글쓰기와 작품들을 실천에 옮긴다.<sup>1</sup> 66년부터 시작된 특정 장소로의 현장 답사는 이후 〈사이트-논사이트(Site-Nonsite)〉로 이어졌고, 그는 형식적이고 진보적인 정점에 선 모더니즘을 주변부로부터 와해시키는 전략을 적극 활용한다.<sup>2</sup> 1973년 현장 답사 도중 헬기

\* 본 논문은 본 연구자의 박사학위 논문의 일부를 발췌하여 개진한 것이다. 김정현, 「현대예술에서 엔트로피의 문제 고찰」, 홍익대학교 미술대학원 미술비평 박사학위 논문, 2014, pp. 101-122 참조.

1. 그가 엔트로피 용어를 처음으로 사용한 것은 도날드 저드, 로버트 모리스, 댄 플래빈, 솔 르윗 등 “Park Place Group”에 참여한 미니멀리스트의 작업을 비평하기 위해서였다. 그는 “이러한 작가들이 플래빈(Flavin)이 ‘비활성의 역사(inactive history)’라 부르거나 혹은 물리학자들이 ‘엔트로피’라 부른 것을 지지한다”고 생각했다. 그래서 스미스슨은 당시 미니멀 작가들의 사물성에 주목해 혹평과 호평이 오가던 비평 상황과는 달리 무질서한 에너지가 증가하는 비가역적 현상을 그들의 작품에서 읽고자 했다. Robert Smithson and Jack Flam (ed.), “Entropy and the New Monuments”, (1966) in *Robert Smithson: The Collected Writings* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1996), pp. 10-11.
2. 게리 사피로는 스미스슨의 예술이 시간과 역사에 대한 모더니스트의 진보적인 관점을 부정하고, 자연과 문화 사이에 놓인 인위성에 문제를 제기했다고 평가한다. Gary Shapiro, *Earthwards: Robert Smithson and Art after Babel* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995).

추락사고로 사망할 때까지 갤러리 외부의 사이트를 이용한 그의 탈-모더니즘적 전략은 <나선형 방파제(Spiral Jetty)>를 비롯하여 거의 모든 작업을 가로지른다.

엔트로피 개념으로 스미스슨의 작업세계를 재조명한 회고전이 1993-1994년 프랑스의 마르세유, 벨기에의 브뤼셀, 스페인의 발렌시아에서 《로버트 스미스슨: 엔트로피의 풍경(Robert Smithson: Le Paysage Entropique)》(1960/1973)이란 제목으로 개최되었고, 그와 엔트로피의 상관관계에 대한 집중적인 관심은 오늘날까지도 견고하게 유지된다.<sup>3</sup> 그러나 스미스슨은 엔트로피 개념을 적극 투사한 전위적인 작가로 각인되면서, 오히려 엔트로피와 관련하여 상당한 관심을 기울였던 그의 반-모더니즘적인 시·공간 개념은 크게 부각되지 못한 실정이다. 따라서 본 논문에서는 그의 「유사-무한성과 공간의 축소(The Quasi-

3. 스미스슨의 작업 세계에 대한 가장 기초적인 연구 자료들로는 동료 작가이자 아내인 랜시 홀트가 그의 글과 인터뷰를 엮어 편찬한 『로버트 스미스슨의 글들(The Writings of Robert Smithson)』과 1996년 잭 플램(Jack Flam)이 앞선 저작에 미발표 자료들을 첨부하여 연대기적으로 정리한 『로버트 스미스슨: 모음 글(Robert Smithson: The Collected Writings)』이 대표적이다. 이후 1981년 로버트 홉스(Robert Hobbs)는 조각에 초점을 맞추어 본격적인 스미스슨 연구에 박차를 가했고, 1991년 유진 자이(Eugenie Tsai)는 스미스슨의 초기회화를 집중 조명한 『로버트 스미스슨-새로운 발굴(Robert Smithson-Unearthed)』과 1957년부터 1973년까지 그의 작업 세계를 모두 다룬 『로버트 스미스슨의 재구성(Reconstructing Robert Smithson)』을 내놓았다. 2002년 안 모리스 레이놀즈(Ann Morris Reynolds)는 『로버트 스미스슨(Robert Smithson: Learning from New Jersey and Elsewhere)』에서 1960년대와 70년대 초반 예술의 경계를 와해시키는 스미스슨의 장소 특정적 대지미술과 그의 이데올로기적인 사유를 추적했다. 아미 논(Amy Lone)은 자이와 레이놀즈의 저작이 모두 스미스슨을 1960년대와 1970년대 예술의 경계를 확장시킨 데 공헌한 역사적인 인물로 위치시켰다고 서평한 바 있다. 2008년 장소성에 대해 다룬 사이먼 델(Simon Dell)의 『장소에 대하여(On Location: Siting Robert Smithson and His Contemporaries)』와 2015년 스미스의 유작인 텍사스의 <애머릴로 만곡부(Amarillo Ramp)> 작업을 재조명한 레이 아놀드(Leigh Arnold)와 아미 폰 린텔(Amy Von Lintel)의 『텍사스에서의 로버트 스미스슨(Robert Smithson in Texas)』 등이 출간되었고, 최근까지 주로 엔트로피와 대지미술이라는 주제로 그에 대한 연구가 지속되고 있다. 국내의 주요 연구로는 개간 프로젝트에 초점을 맞추어 그의 작업에 나타난 엔트로피 변화를 변증법적으로 해석한 이재은의 박사논문이 있다. Robert Smithson, *The Writings of Robert Smithson: Essays with Illustrations*, Nancy Holt (ed.) (New York: New York University Press, 1979); Robert Smithson, *Robert Smithson: The Collected Writings*, Jack Flam (ed.) (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1996); Robert Hobbs, *Robert Smithson: Sculpture* (New York: Smithmark Pub, 1983); Eugenie Tsai, *Robert Smithson-Unearthed: Drawings, Collages, Writings* (New York: Columbia University Press, 1992); Eugenie Tsai (ed.), *Robert Smithson* (California: University of California Press, 2004); Amy Lone, "Robert Smithson by Eugenie Tsai: Robert Smithson: Learning from New Jersey and Elsewhere by Ann Reynolds", *Leonardo* (M.A.: The MIT Press, 2006), pp. 79-80; Simon Dell, *On Location: Siting Robert Smithson and His Contemporaries* (Black Dog Publishing, 2008); Leigh Arnold & Amy Von Lintel, *Robert Smithson in Texas* (Estate of Robert Smithson and James Cohan Gallery, 2015); 이재은, 「로버트 스미스슨의 '개간' 프로젝트 연구, 성신여자대학교 미술사학과 박사학위 논문, 2008.

Infinities and The Waning of Space)」(1966), 「울트라모던(Ultramoderne)」(1967), 「나선형 방파제(The Spiral Jetty)」(1972), 그리고 알리슨 스카이(Alison Sky)와 나눈 인터뷰 「가시화된 엔트로피(Entropy made invisible)」(1973) 등을 중점적으로 분석함으로써, 그의 작업세계에 가장 중요한 이론적 틀을 제공해 준 울트라모던 시·공간 개념을 재조명해 보고자 한다. 나아가 그의 울트라모던 시·공간 개념이 그의 엔트로피적 작업세계에 미친 영향과 동시대 미술의 시·공간 개념과 관련한 선구자적 입지를 제시해 보고자 한다.

## II. 모더니즘의 시·공간 개념 해체와 스미튼의 울트라 순간의 출현

「유사-무한성과 공간의 축소(The Quasi-Infinities and The Waning of Space)」에는 모더니즘의 진보적인 시간 개념에 반대하는 스미튼의 구체적인 논거들이 30개의 각주로 처리되어 있으며, 그것들은 그의 예술이 지향하는 바를 이분법적으로 명확히 제시한다(도판 1). 그는 아미앵의 미로(The Amiens Labyrinth) 같은 복잡한 공간을 순차적이 아닌 순간적으로 방식으로 관통하길 원하기 때문에, 발생학의 아버지 파브리쿠스(Fabricus)가 진화생물학적으로 전개시킨 순차적인 시간의 진보를 거부한다. 그에 따르면, “대부분의 시간 개념들(진보, 진화, 아방가르드)은 생물학적인 측면에 속한다. 비유들은 유기적인 생물학과 기술학 사이에서 연유한다. 또한 신경 시스템은 전자공학으로 확장되고, 근육 시스템은 기계학으로 확장된다. 생물학과 기술학의 작업들은 예술의 영역이 아니라 무의식적이고 도덕적인 유기체의 (활동적인) 지속에 대한 ‘유용한’ 시간에 속하는 것이다.”<sup>4</sup> 그러나 그는 인간의 유용한 활동에 국부적으로 적용되어 아하는 생물학적 시간이 지난 미술사의 전개과정에 도입되면서 예술은 오류의 역사에 빠지게 되었다고 비판한다.

또 다른 스미튼의 모더니즘에 대한 공격은 ‘공간에 대한 인격화’의 문제에서 다루어진다. 미국 추상모더니즘의 형성에 주축물이 된 그린버그의 「추상,

4. Robert Smithson (1996), “The Quasi-Infinities and The Waning of Space”, (1966), pp. 34–35.



도판 1, 로버트 스미슨(Robert Smithson), 「유사-무한성과 공간의 축소(The Quasi-Infinities and The Waning of Space)」 첫 페이지, article in *Arts Magazine*, November 1966.

그는 계보학적으로 해부학 연구가 르네상스 이래 예술의 개념으로 이어졌고, 생물학적인 은유가 추상적인 예술가들의 마음에 남게 되었으며, 그 결과 미술에서는 19세기 말 인상주의 화풍을 비롯하여 잭슨 폴록과 윌렘 드 쿠닝(Willem de Kooning)의 회화나 알로웨이(Lawrence Alloway)의 “바이오모र्फ즘(biomorphism)”, 건축에서는 프랭크 로이드 라이트(Frank Lloyd Wright)의 유기체에 대한 아이디어에서 상당히 구체화되었다고 파악한다. 그는 오랫동안 미술사가 생물학적인 증후군(biological syndrome)에 시달려 왔고 그것으로부터 탈피할 수 있는 것은 조지 쿠블러(George Alexander Kubler, 1912-1996)가 제안한

재현 등등(Abstract, Representational and so forth)에 대해, 스미슨은 공간에 대한 표현의 의지에서 출현한 예술은 그린버그의 생각과 달리 추상이 아니라 재현적일 수밖에 없다고 주장한다. “그린버그는 ‘공간과 ‘우리의 신체’를 동일시하고, 이러한 환원을 추상으로 해석했기 때문이다. 이러한 공간의 인격화(anthropo-morphizing of space)는 미학적으로 ‘감정적 허위(pathetic fallacy)’이며 결코 추상적이지 않다.” 그렇기 때문에 그린버그의 모더니즘 비평은 ‘표현주의의 해부학(the anatomy of expression)’에 지나지 않다는 것이다.<sup>5</sup>

5. 스미슨이 절대 추상의 정수로 제시한 예는 라인하르트의 회화다. “라인하르트의 ‘새로운 아카데미를 위한 12개의 규칙’에서 우리는 ‘현재는 과거의 미래이자 미래의 과거다’라는 진술을 발견한다. 라인하르트의 ‘회화들의 표준 규격(60×60)’ 속에서 어두운 화면 분할은 희미한 시간의 정사각형을 개방시킨다. 무채색의 교차지점처럼, 시간은 자신의 무의식 속으로 거의 알아차릴 수 없게 흡수된다. 각각의 회화는 기억과 망각이자, 어두워지는 시간의 역설이다. 그의 그리드 선들은 거의 보이지 않으며, 미래와 과거 사이에서 흔들린다.” 앞 책, p. 34. 그의 회화는 시간의 순차적인 흐름을 거부하고 교란되는 상황을 야기함으로써, 모더니즘이 표방해 온 진보의 시간개념을 뒤엎는 것으로 스미슨은 평가한다.

“물리학으로부터의 은유”<sup>6</sup>라고 주장한다.

이처럼 스미슨은 모더니즘이 공간을 인격화시키는 가운데 여전히 기계론적이고 연대기적인 시간의 진보에 빠져 있으며,<sup>7</sup> 물리학의 개념에서 연유한 ‘엔트로피’ 개념에서 이에 대한 대안을 찾고자 한다. 그는 자코메티(Alberto Giacometti)의 <새벽 4시의 궁전>(1932-33)<sup>8</sup>, 루스 발머(Ruth Vollmer)의 <오벨리스크>(1962)<sup>9</sup>, 에바 헤세의 <라오콘(Laokoon)>(1965), 루카스 사마라스(Lucas Samaras)의 <무제(Untitled)>(1963) 등을 유기적인 특성이 사라진 엔트로피 개념이 투사된 작품으로 제시하면서, 시간의 원초적 기원, 시간의 현존과 부재, 의인화의 거부를 그들 사이의 공통분모로 파악한다.

파멜라 리(Pamela M. Lee)는 이러한 스미슨의 시공간 개념과 쿠블러 사이의

---

6. George Alexander Kubler, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things* (New Haven and London: Yale University Press, 1962). 미국의 미술사학자 쿠블러에 대한 스미슨의 관심은 그의 저작 곳곳에서 나타나는데, 쿠블러가 제기한 이 ‘물리학으로부터의 은유 체계(a system of metaphors drawn from physical science)’는 스미슨이 엔트로피의 개념을 적극 작품에 투사하는 데 결정적인 역할을 한다. 『시간의 형상』에서 쿠블러는 사물의 역사에 만연해 있는 생물학적인 은유는 물리학의 은유보다 더 적절한 모델이 될 수 없으며, 그것은 특히 에너지의 전환이나 펄스 등을 다루는 예술에서 더욱 두드러진다고 주장한다(p. 9). 쿠블러는 우리가 “단지 완결된 과거의 표피에 의해 역사적 지식에 접근할 수밖에 없기 때문에”(p. 31). 연대기적으로 기술된 진보적 시간 개념은 그 자체 내에 이미 한계를 내포한다고 비판한 바 있다. 연대기적인 시간 개념에 반대한 스미슨과 쿠블러 사이의 상관관계는 다음 글을 참조하길 바란다. 정연심, 『기이한 추상: 회화의 조각적 확장』, 『현대공간과 설치미술』, 서울: A&C, 2014, p. 100; Pamela M. Lee, *Chronophobia: on time in the art of the 1960s* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2006), pp. 218-256. 스미슨과 쿠블러의 물리학적 시간 개념은 끝없는 진보의 낙관적 미래상을 제시하는 근대의 기계적 세계관과 진화생물학적인 발전사관과 대척점에서, 직선적인 시간의 영원성을 거부하고 열-사망 단계의 최종 소멸 지점을 상징하는 순환적인 엔트로피의 시간 개념과 상통한다. 이에 대해서는 김정현의 『현대예술에서 엔트로피의 문제 고찰』을 참조하길 바란다.

7. “진보처럼 아방가르드는 시간의 이데올로기적인 의식에 기반하고 있다. 이데올로기처럼 시간은 매스미디어의 도움을 받아 수많은 불확실한 ‘미술사들’을 생산해 왔다.” Robert Smithson (1996), “The Quasi-Infinities and The Waning of Space”, p. 37. 이러한 맥락에서 모더니즘의 미술사는 제노의 아킬레스와 거북의 경주에 나타난 역설에 빗대어 비판받는다. 아킬레스의 아방가르드는 거북의 진보를 결코 따라 잡을 수 없는 딜레마에 빠지는데, 여기서의 핵심은 절대적인 잣대로 환원시키고자 하는 모더니즘적 시간의 무가치성이다.

8. “자코메티의 초기 작품 <새벽 4시의 궁전>은 불가사리하면서도 명쾌하게 시간을 다룬다. 그러나 우리는 거의 이 ‘시간-구조’가 유기적인 생명성의 암시를 드러낸다고 말하지 않는다. 그것의 균형은 모든 에너지 개념에 대해 취약하고 위태로우며 메말라 있다. 그러나 원초적인 위대함을 가지고 있다. 그것은 바로 시간의 기원을 상기시키고 근본적인 기억을 떠올리게 한다. 자코메티의 예술과 사고는 세계의 엔트로피적인 관점을 전달한다.” 앞 책, p. 36.

9. “그들(발머와 자코메티)은 시간의 현존과 부재 모두를 불러일으킨다. 발머의 <오벨리스크>(22)는 <새벽 4시의 궁전>과 분위기가 유사하다. 이 <오벨리스크>(24)의 문제는 모든 행위를 거부하고 배제한다. 즉, 그것의 미래는 사라지는 것이다.” 앞 책, p. 36.

긴밀한 상관관계를 지적한 바 있다. 그에 따르면, “쿠블러는 동시대성의 문제, 즉 현재성(presentness)의 문제를 다룬다.” 그는 쿠블러의 『시간의 형상』 일부를 인용하며, 동시대의 사건들 속에서 우리는 우리 시대와 맺고 있는 관계를 안정적으로 이해할 수 없고, 역사 기록의 재구성 과정은 단지 우리가 현재로부터 역사적인 거리를 취할 때에만 가능하기 때문에 그때야 비로소 “완전한 과거”의 윤곽이 역사적으로 뚜렷하게 드러날 것이라고 평가한다.<sup>10</sup> 파멜라 리는 이러한 쿠블러의 견해가 스미슨의 작업 논리에 투사되어 그의 반-모더니즘 시간 개념에 상당히 영향을 미쳤다고 파악한다. 말하자면, 쿠블러는 스미슨에게 동시대의 진보적인 낙관론에 편승하기보다 객관적인 시각을 통해 인위적으로 재단된 시간 개념을 거부하도록 이끄는 데 일조한 것이다. 그러므로 그가 모더니즘에 반하는 시·공간 개념에 관심을 기울인 것은 당연한 귀결이었을 것이다.

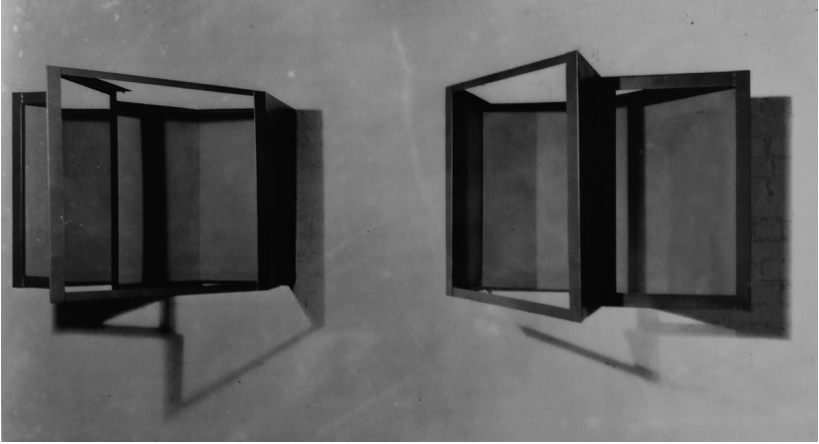
모더니즘의 역사의식이 전환점에 다다른 60년대에, 스미슨의 관심을 불러일으킨 오브제는 오히려 30년대의 초고층 빌딩들이었다. 그의 「울트라모던」은 이 30년대의 울트라 빌딩들에 탑재된 외벽의 거울과 벽돌들에서 파생되는 우주적 시·공간에 대한 관심이었고, 이로부터 그의 울트라모던 시·공간 개념이 도출된다. 그에 따르면, “30년대의 울트라모던(the ultramoderne)은 모더니즘의 ‘역사적인’ 리얼리즘과 자연주의를 초월하고 ‘회화, 조각, 건축’의 아방가르드 범주를 회피하는 것이다.”<sup>11</sup> 이 급진주의(ultraism)의 울트라모던은 “‘회화’ 같은 시간적인 범주에 의해 규정될 수 없고, 역사주의자의 기록을 회피하는 방법을 사용한다. 울트라모던은 무한히 먼 기억할 수 없는 시절부터(ab aeterno) 존재한 것이다.”<sup>12</sup> 따라서 모더니즘의 시간이 단선적인 미분적 시간에 국한된다면, 울트라모던의 시간은 무한에 대한 멀티 순환(Multi-cycles)을 지향하며, 연대기적인 시간의 추이를 벗어난 것이다.

서부 센트럴 파크 주변에 위치한 30년대 아파트들, 리버사이드 뮤지엄에서 라디오 시티까지 이어지는 빌딩들, 엠파이어스테이트, 벨 텔레폰(Bell

10. Pamela M. Lee (2006), “Ultramoderne: or, How George Kubler Stole the Time in Sixties Art”, pp. 230–231 참조.

11. Robert Smithson (1996), “Ultra Moderne”, p. 63.

12. 앞 책, p. 63.



도판 2. 로버트 스미슨(Robert Smithson), <좌우대칭결정체의 방(Enantiomorphic Chambers)>, 1964, 스틸과 거울, 두 쌍 중 각각 30"×24"×31".

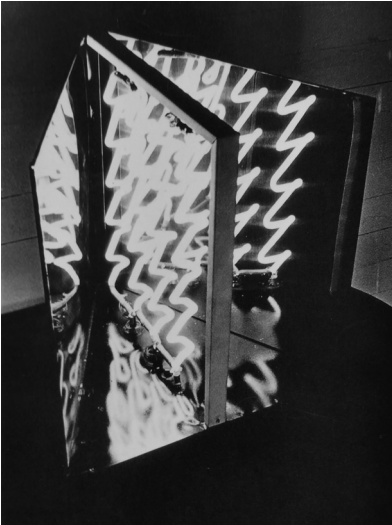
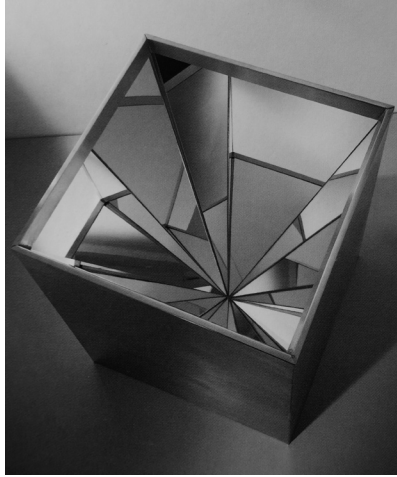
Telephone) 빌딩 등에서 그는 “무한의 구체적인 영역으로 이끄는 영감들 (premutations), 미로들, 순환들, 그리고 반복들을 발견한다.”<sup>13</sup> 그는 울트라-타워의 꼭대기에서 지구라트를 연상하고, 끝없이 위로 향하는 벽면들에서 현대 일상의 피로로부터 탈주할 우주적인 기운을 상기한다. 나아가 울트라-빌딩들에 나타난 지형학적 확장 속에서, 그는 환영의 상징인 거울의 중요성을 인식한다. 그에게 거울은 “마치 투사된 필름처럼 비-물질적”인 것이며, 30년대는 이런 “거울에 비친 미로의 괴물 같은 체계”<sup>14</sup>라고 할 수 있다. 거울로 둘러싸인 울트라-빌딩들은 유기적인 시간을 거부한 채 결정체의 시간을 내제한 세계의 반영인 것이다.

이 글이 쓰이기 이전인 1964년부터 스미슨은 거울의 시물라크르적인 조건을 자신의 작업에 투사한다. <좌우대칭결정체의 방들(Enantiomorphic Chambers)><sup>15</sup>(1964)(도판 2)은 이러한 경향을 반영하는 대표작이다. 여기서 관람객들은 비스듬히 마주 세운 거울들의 혼재된 반사 속에 자신의 무한한 증식

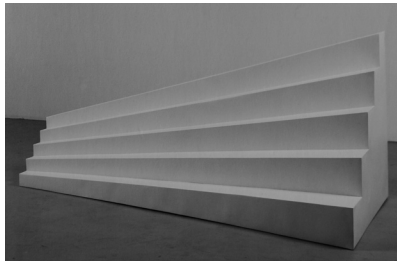
13. 앞 책, p. 63. “엠파이어스테이트의 몹시 가파른 경계들은 소멸과 현기증의 사고를 불러일으킨다.” 그러므로 우주적인 공간으로 수직상승하는 울트라-빌딩들의 구조는 소실점의 관점을 와해시키며, 원초적인 시간의 무한성을 환기시킨다.

14. 앞 책, p. 64.

15. ‘Enantiomorphic’은 물리학의 전문용어로 거울상 이성질체란 의미를 갖는다.



3	4
5	6



도판 3. 로버트 스미슨(Robert Smithson), 〈경사진 조각(Slant piece)〉, 1969, 바닥과 30°의 각도를 이루고 벽에 기댄 두 개의 6인치 거울들, 흙과 돌들.

도판 4. 로버트 스미슨(Robert Smithson), 〈네 면으로 구성된 소용돌이(Four-Sided Vortex)〉, 1965, 스테인리스 스틸과 거울들, 35"×28"×28".

도판 5. 로버트 스미슨(Robert Smithson), 〈엘리미네이터(The Eliminator)〉, 1964, 스틸과 거울, 그리고 네온.

도판 6. 로버트 스미슨(Robert Smithson), 〈사라지는 소실점(Pointless Vanishing Point)〉, 1967, 채색된 스틸, 40"×92"×40", 드완(Dwan) 갤러리.

이 아닌 모든 것의 사라짐을 경험하게 된다. 이것은 “동시에 자신의 응시 궤적이 다중적이고 합성될 수 없는 소실점을 따라 나뉘는 것을 관찰하는 방식으로 구성되어 있다.”<sup>16</sup> 그래서 크라우스는 이 작품이 “구조적인 맹점(structural blindness)”을 탐색하는 것이라고 말한다. 하나로 수렴되지 않는 복수의 소실점에 의해 야기되는 현기증은 전혀 공간에 존재한 적이 없는 시뮬라크르적인 의구심을 불러일으킨다.

푸코가 마그리트의 회화를 읽기 위해 제안한 유사(resemblance)와 상사(similitude)의 개념은 스미스슨의 거울 반영 작업에 대한 보충적 설명이 될 수 있다. 푸코에 따르면, 유사에는 근원이 되는 주인이 있고 그로부터 출발한 연속적인 복제의 사본들이 존재한다. 그 사본들은 플라톤의 이데아로부터의 모상 개념과 마찬가지로, 원본으로부터 멀어질수록 유사성이 약화되며, 근원으로부터 위계질서가 성립된다. “유사하다는 것은 지시하고 분류하는 제1의 참조물을 전제로 하는 것이다.” 그러나 상사는 최초의 시작인 원본도 없고 위계 잡힌 방향성도 없다. 단지 계열적인(paradigmatic) 노선을 따라 되풀이될 뿐이다. 따라서 비슷한 것로부터 비슷한 것으로의 끝없는 시뮬라크르적인 순환만이 지속된다.<sup>17</sup>

스미스슨은 반복되는 거울 반사와 그로 인한 소실점의 해체를 통해 이러한 상사의 시뮬라크르적 환영을 순환시킨다. 갤러리의 한 벽면에 50인치가 채 되지 않는 작은 사각형 거울을 비스듬히 세워 놓고 암염을 쏟아 놓은 <경사진 조각(Slant piece)>(1969)(도판 3)이나 1미터 높이의 사각 철제 상자 속에 조각난 경사진 거울 면들의 조합으로 역-피라미드를 형성하는 <네 면으로 구성된 소용돌이(Four-Sided Vortex)>(1965)(도판 4), 검은 철제 프레임의 거울면에 타이머로 작동되는 지그재그의 빨간색 네온이 설치된 <엘리미네이터(The Eliminator)>(1964)(도판 5), 흰색으로 칠해진 섬유유리를 폭이 좁아 드는 계단 모양의 일부

16. Yve-Alain Bois and Rosalind E. Krauss, *L'Informe: mode d'emploi* (Paris: Center Pompidou, 1996); *Formless: A User's Guide* (New York: Georges Borchardt, 1997); 「엔트로피(Entropy)」, 『비정형』, 정연심·김정현·안구(역), 서울: 미진사, 2013, p. 91.

17. Michael Foucault, *Ceci n'est pas une pipe* (Montpellier: Fata Morgana, 1986); *This is not a pipe*, James Harkness (trans. & edit.) (Berkeley: University of California Press, 1983); 『이것은 파이프가 아니다』, 김현(역), 서울: 민음사, 1995, pp. 71-85 참조.

처럼 만든 〈사라지는 소실점(Pointless Vanishing Point)〉(1969)(도판 6) 등은 이러한 작업의 전형이다. 〈사라지는 소실점〉과 동명의 에세이에서, 스미튼은 하나의 소실점으로 수렴하는 공간 지각의 근본적인 한계를 다음과 같이 지적한다.

시각의 원시력 이론은 '고유 감각의 공간(kinaesthetic space)'이나 때때로 '측량사의 공간(surveyor's space)'이라 불린 외양에 관심을 보였던 모더니즘 시대로 회귀한 것 같다. 우리의 눈은 실제로 이런 종류의 공간을 보지 않고, 오히려 정량화된 거리를 배제한 채 방향에 대한 정신적 책략만으로 지각한 후, 무한한 공간의 환영을 전달한다. 자연스런 시각적 공간은 무한한 것이 아니다. 측량사는 그가 조사하고 있는 풍경에 인위적인 공간을 부여하고, 그 결과 그가 작성하는 지도의 고도를 따라 원근법적 투사를 만들어낸다. 비환영적이라는 의미에서, 그는 자신을 둘러싼 환영을 구축하고 있다. 왜냐하면 그는 있는 그대로의 감각 지각을 직접적으로 다루고 있고 그것들을 정신의 개념들로 전환시키기 때문이다. 두 눈의 초점은 하나의 오브제로 수렴하고 전체성의 환영을 심어 준다. 그래서 우리는 눈의 실제 입체적인 구조나 내가 '거울이성질체의 시각(enantiomorphic vision)'이라 부른 것, 즉 이중적인 보기를 잃어버리는 경향이 있다.<sup>18</sup>

〈사라지는 소실점〉의 왼쪽 주변부는 실제로 한 점으로 수렴하는 공간으로 마무리되지 않지만, 우리의 시지각은 그 연장선상에 소실점을 위치시키고 가상의 도식을 설정하려는 경향이 있다. 그러나 이것은 오래된 관습적인 도식화일 뿐이며, 모더니즘의 국지적인 시지각 방식일 뿐이다. 여기서 스미튼의 전략은 모더니즘의 계슈탈트적인 환영을 거울 반사를 통해 또 다른 시물라크르적 환영으로 해체하는 데 있다. 그가 30년대의 울트라모던의 상징인 초고층 빌딩들에서 발견한 것 또한 이것이다.

그러나 여전히 그의 궁극적인 목표는 시간을 향해 있다. 그에 따르면 “울트라모던의 ‘시간의 형상(The Shape of Time)’은 순환적이고 끝이 없는 것이다.

---

18. Robert Smithson (1996), "Pointless Vanishing Points", pp. 358-359. 이와 관련하여서는 다음을 참조하길 바란다. Norman Bryson, *Vision and Painting: the logic of the gaze* (New Haven: Yale University Press, 1983). 노먼 브라이슨은 자연스런 시각(natural vision)의 역사가 실제로는 우리의 지각에 의해 구성된 관습적 도식화에 불과하다고 주장한다. 일례로, 르네상스 시대 판화가 알브레히트 뒤러(Albrecht Dürer)가 그린 〈철갑코뿔소〉(1515)를 들 수 있다. 뒤러는 실제로 코뿔소를 본 경험이 없었으나, 포르투갈로부터 전 유럽에 확산된 코뿔소에 대한 세간의 설명을 토대로 이 그림을 그리게 되었고, 이후 제작되는 코뿔소 이미지의 규범이 되는 해프닝을 야기한다. 이러한 맥락에서 볼 때, 우리의 시각은 관습적 지각에 의한 도식화와 밀접한 상관관계를 갖는다. 이와 같이, 우리의 시지각은 원근법적인 소실점에 대한 도식화에도 관습적으로 작동된다.

말하자면 그것은 ‘직선모양의 헤아릴 수 없이 많은’ ‘내부의 거리들’을 구성하는 순환의 순환이다. 기념비적인 이 시대의 모든 고된 노력들은 울트라-순간들(ultra-instants), 무시간적인 순간들(the atemporal moments), 혹은 우주적인 순간들(the cosmic seconds)을 포함했다.”<sup>19</sup> 그래서 이것은 스미슨에게 ‘원초적인 관성이거나 바꿀 수 없는 무용지물(a primitive inertia or invincible idleness)’로의 회귀와 같다. 이것은 모더니즘의 시간 개념에서 배제된 이화작용적인 소멸의 시간을 불러낸다. 아른하임(Rudolph Arnheim)이 무질서 속의 질서가 가진 동화작용적 힘에 관심을 기울인 것처럼, 모더니즘의 시간 개념에서 발생하는 현상은 정렬된 상태로 응축되는 발전적인 특성을 갖는다. 따라서 지속적인 일직선상의 시간 개념에서는 엔트로피의 증가로 인해, 즉 무질서의 증가로 인해 야기되는 열-사망(heat-death) 단계가 배제될 수밖에 없다. 말하자면, 모더니즘의 발전적 시간 개념에서는 우주적인 차원에서 에너지가 궁극적 사라지는 무로의 회귀가 불가능할 수밖에 없다.<sup>20</sup> 그러므로 그의 울트라모던 시간은 쿠블러의 물리학적 은유로부터 영향 받은 것에서도 알 수 있듯이, 철저히 우주적인 순환 시스템 속에서 이해되어야만 한다.

스미슨에게 시간의 축은 “시간-유기적인 것(모더니스트)과 결정체적인 것(급진주의자)의 두 가지 유형으로 나뉜다.”<sup>21</sup> 전자가 진화생물학적인 관점에서 공간을 유기적인 것과 동일시하며 시간의 진보를 예견한 모더니즘의 시간 개념이라면, 후자는 물리적인 엔트로피 관점에서 공간을 결정체로 만들며 울트라 순간을 제시한 그의 시간 개념이다. 벽이나 창문에서 계열적으로 반복되는 공간은 ‘현기증을 불러일으키는 부동성’의 시간에 의해 둘러싸인다. 이것은 궁극적으로 “무를 제시하고 무를 기호화하는 절대주의”<sup>22</sup>에 관한 것이다. 30년대의 울트라모던은 멀어지는 소용돌이 속에 우주적인 공간을 불러내고, 그 공간

19. Robert Smithson (1996), “Ultramoderne”, p. 65.

20. 아른하임은 1970년대 이미 예술의 무질서한 상황이 극단에 이르렀다고 판단했고, 이러한 경향을 질서 속에 편입시키고자 엔트로피 개념을 자신의 예술이론에 적용한다. 따라서 아른하임의 예술에 대한 엔트로피적 접근 방식은 원초적 무로 되돌아가는 순환적인 파괴의 열-사망 단계를 상정한 스미슨과는 상반된 견해 차를 보인다. 김정현 (2014), pp. 30-50 참조.

21. Robert Smithson (1996), p. 63.

22. 앞 책, p. 65. 그러나 그는 시간의 연속성은 환영의 분할 구조를 숨기며 무를 불러일으키는 절대주의를 감춘다고 말한다.

과 그것을 둘러싼 시간은 ‘무한의 피라미드’<sup>23</sup>와 같은 것이다. 그래서 스미슨은 예술가의 “현재란 … 역사 정신의 이전과 이후를 탐험해야 하고, 먼 미래와 먼 과거가 조우하는 곳으로 가야 하는 것이다.”<sup>24</sup>

따라서 울트라모던의 시·공간은 연대기적으로 재편된 모더니즘의 역사 의부에서 찾아야만 하는 것이다. 그러나 울트라모던의 시·공간은 실제로 고정된 영원불멸의 시간을 부동의 현재로 불러내는 것이 아니다. 궁극적으로 그것은 기계적인 시간의 진보에 대한 낙관을 해체하기 위해 결정체의 시간을 공간적으로 가시화시킴으로써 궁극적인 무(無)로 환원하는 엔트로피의 순환적 메커니즘을 역설적으로 제시하기 위한 하나의 전략이라고 할 수 있다.<sup>25</sup>

### III. 스미슨의 엔트로피 작업과

#### 울트라모던 시·공간의 동시대적 의의

이번 장에서는 엔트로피에 입각한 스미슨의 대지미술을 울트라모던의 시·공간 개념을 기반으로 재검토하고 그의 울트라 순간과 동시편재적인 시·공간 개념이 함의하는 동시대적 의의를 제시해 보고자 한다.

스미슨은 아주 ‘단순한(jcune)’ 실험으로 엔트로피 개념을 설명한 바 있다. 그는 독자들에게 흰색과 검정색의 모래가 반씩 채워진 모래상자를 떠올리고 그 속을 시계 방향으로 그 반대 방향으로 돌고 있는 소년을 상상하도록 요청한다.<sup>26</sup> 그 결과는 단순할 것이다. 흰색과 검정색의 모래는 뒤범벅이 될 것이고,

23. 「유사-무한성과 공간의 축소」의 도입부에는 다음과 같이 기술되어 있다. “피라미드의 중심은 모든 것에 있으면서 어느 곳에도 없는 것이다. 이 중심으로부터 우리는 바벨탑이나 케플러의 우주모형(Kepler’s model of the universe), 혹은 [프랑스 신고전주의] 건축가 르두(Claude-Nicholas Ledoux, 1736-1806)가 지은 건물을 볼 수 있을 것이다.” Robert Smithson (1996), “The Quasi-Infinities and The Waning of Space”, (1966), p. 34. 스미슨에게 이집트, 피라미드라는 용어는 근원적이고 동시편재적이며 순환적인 시간을 연상시키는 것들이다.

24. Robert Smithson (1996), “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects” (1968), p. 113.

25. 국내 스미슨 연구자 이재은은 그의 〈선화운동론(Gyrostasis)을 예로 들며, 그의 결정 구조가 나선형의 “무한 성장이 가능한 시간을 상징한다”고 말한다. 그녀는 그것이 선적 시간(linear time)과 대척되는 비선형 시간(non-linear time)이며 프리고진(Ilya Prigogine)의 설명을 빌어 비가역적 진화를 가능하게 하는 것이라고 덧붙인다. 이재은, 「로버트 스미슨의 “개간” 프로젝트 연구」, pp. 88-89 참조. 그러나 본 연구자는 스미슨이 에너지의 비가역성에 따른 엔트로피 현상에 주목하며, 진화라는 관점보다 오히려 우주적 차원의 닫힌계를 설정하고 무로 환원하는 순환적 차원에서 울트라모던의 시간 개념을 다루었다고 생각한다.

26. Robert Smithson, “A Tour of the Mounments of Passic, New Jersey”, *Artforum* (December 1967); reprinted in

뒤섞인 모래는 최초의 분리 상태로 되돌아갈 수 없다. 오늘날 우리는 이러한 엔트로피 과정을 쉽게 받아들이지만, 실제로 일상의 사건들과 결부되면 그 메커니즘은 그렇게 단순하게 이해되지 않는다. 이러한 측면에 주목한 스미슨은 1960년대 미국사회의 현황과 엔트로피 개념을 직접적으로 연계시켜 자신의 대지미술 작업을 구상하기 시작한다.

급진적인 산업 발달을 이룬 미국은 도시 계획과 건축 설계를 통해 도시의 기반구조를 재편성한다. 건축은 경제성장과 주거환경개선, 문화생활의 최적화를 지향하며 모더니즘 시대의 핵심 정책 사업으로 각광받았고, 브레이크 없는 가속의 추진력은 낭비적인 산업폐기물들을 양산하며 도처에 폐허를 남기게 된다. 이러한 상황에서, 스미슨은 “슬럼가, 도시 스프롤현상, 엄청난 전후 주택 개발 붐이 엔트로피적 건축에 기여해 왔다”<sup>27</sup>라고 진단한다. 그는 외부 세계와 차단된 채 시간의 흐름을 인위적으로 조작하는 영화관이나 진실보다는 거짓에 가까운 모든 가시적인 정보들, 혹은 지도, 차트, 광고, 돈, 건축적 계획, 각종 책들, 신문, 팸플릿 같은 “인쇄물(printed-matter)”도 엔트로피의 역할을 담당하는 것으로 파악한다.<sup>28</sup> 실제로 자연의 파괴라기보다는 문명의 발달에 초점을 맞춘 20세기의 모더니즘적 세계관에서 엔트로피의 비가역성에 대한 반문은 배제될 수밖에 없었을 것이다.<sup>29</sup> 따라서 스미슨은 ‘엔트로피의 조건에 대한 새로운 인식’을 그의 작업의 주요 모티브로 삼게 된다.

“예술가란 ‘미국의 심각한 정치적 위기’에 반응하려고 애쓰지 말아야 한다. ... 나의 ‘입장’은 전 지구의 불결함과 무용성을 자각하는 데 몰두하는 것이

*Robert Smithson: The Collected Writings*, p. 74. “시계 방향으로 달리는 작은 소년이 모래를 걷어찰수록 어둡고 밝은 알갱이들은 뒤섞이게 된다. 곧 그는 방향을 바꾸어 시계 반대방향으로 달리도록 지시를 받는다. 이것은 확실히 균일성을 향한 운동을 무효로 만들고 두 가지 색깔을 재분리할 수 없게 만든다. 그가 다리를 계속 휘저을수록 엔트로피의 과정은 비가역적으로 강화될 것이다.” Yve-Alain Bois and Rosalind E. Krauss (2013), p. 88.

27. Robert Smithson (1996), “Entropy and the New Monuments”, p. 13.

28. “방처럼 생긴 어두운 박스의 물리적인 감금이 정신을 길들인다. 당신이 티켓을 사는 곳조차 ‘박스-오피스’라고 부른다. 로비는 주로 소다-머신, 캔디 판매대, 전화 부스처럼 박스-타입으로 가득하다. 시간은 영화관 안에서 압축되거나 정지된다. 그리고 관람자에게 엔트로피적 조건을 부여한다. 영화관에서 시간을 보내는 것은 삶의 ‘구멍’을 만드는 것이다.” 앞 책, pp. 17-18.

29. Robert Smithson (1996), “Entropy Made Visible”, (1973), p. 301. “엔트로피는 기계적인 세계관의 유용한 개념과 모순된다. 다시 말해, 그것은 비가역적인 조건이고, 점차 평형상태를 향해 가는 조건이다.”

다.”<sup>30</sup> 이렇듯 그의 정치적 입장은 간접적이지만, 건축과 경제의 긴밀한 관계 속에 간과된 에너지 사용의 문제에 대해서는 훨씬 직접적이다. 「가시화된 엔트로피(Entropy made visible)」(1973)<sup>31</sup>는 이러한 에너지 위기의 문제를 엔트로피의 개념을 통해 통찰한 인터뷰다.

에너지의 버려진 단계가 쓰레기이며, 에너지의 위기는 이 쓸모없어진 쓰레기의 엔트로피 형태다. 닫힌계의 지구에서 대부분의 쓰레기 문제 해결책은 재활용 문제로 귀착된다. 스미슨은 경제학자 니콜라스 조제스쿠 로겐(Nicholas Georgescu -Roegen)의 『엔트로피 법칙과 경제 과정(The Entropy Law and the Economic Process)』을 인용하며 쓰레기의 재활용이 결코 저-엔트로피를 유지할 수 있는 대안이 될 수 없다고 비판한다. 폐품을 분리해 재사용하는 것은 ‘건초더미에서 바늘을 찾는 것’만큼이나 미미한 행위이며, 여전히 쓰레기를 가중시키는 일이기 때문이다.<sup>32</sup>

그러므로 쓰레기의 과잉 방출은 처음 계획 단계로부터 조절되어야만 한다. 스미슨은 건축업계와 개간사업, 경제학적 측면 등에서 그러한 인식의 전환을 피력한다. 유타 주의 빙햄 채석장(Bingham pit)의 개간사업이 그 일례라고 할 수 있다. 케네코트 광산회사는 채굴 이후 광산을 초기 상태로 복구시키기 위해 다른 산에서 파낸 흙으로 무너진 광산을 대체했다. 사라진 이상 세계에 대한 회복은 실제로 이윤에 대한 충돌이 도사린다. 채굴자는 채굴을 통해 경제적 이윤을 남겨야 하고, 생태학자는 야생성의 회복을 통해 생태 보존을 추구해야 하기 때문이다. 그러나 하나의 해결책으로 봉합되는 것은 어렵다. 그러므로 스미

30. Robert Smithson (1996), "The Artist and Politics: A Symposium", (1970), p. 134.

31. Robert Smithson (1996), "Entropy Made Visible", (1973), pp. 301-309 참조. 알리슨 스카이(Alison Sky)와 나눈 인터뷰는 스미슨이 죽기 두 달 전에 이루어진 것이다. 그는 이 대화에서 엔트로피를 직접 눈으로 확인할 수 있도록 작입하려는 의도를 보여준다. 그가 제시한 엔트로피의 일례는 'Humpty Dumpty'다. 그는 벽 위에서 떨어진 험프리 덤프티는 왕의 말과 신하들이 다시 올려놓으려 애를 써도 결코 되돌릴 수 없는 사건이라고 말한다. 이러한 엔트로피 개념을 가시적으로 보여준 대표적인 작품이 바로 <부분적으로 매장된 헛간>이다.

32. 앞 책, p. 302. "나는 사물들이 순환된다고 생각지 않는다. 나는 사물들이 하나의 상황으로부터 다음 상황으로 변화되는 것이라고 생각한다. 거기에서 실제 회귀란 없다." 앞 책, p. 309. 스미슨은 사물의 재활용이 에너지를 소비하지 않는 차원에서 이루어지는 엔트로피 제로의 행위라고 판단하지 않는다. 그는 재활용을 통한 사물의 재생과정도 최초의 생산과정과 마찬가지로 동일한 에너지 사용이 추가됨으로써, 끊임없는 엔트로피의 증가현상을 초래한다고 비판한다.

도판 7. 로버트 스미슨(Robert Smithson), 《부분적으로 매장된 헛간(Partially Buried Woodshed)》, 1970, 한 개의 헛간과 20대 트럭분의 흙, 18'6"×10'2"×45', 오하이오 켄트 주립대.



슨은 “그것을 가역적으로 만들기보다 이러한 엔트로피의 조건을 인식해야만 한다”<sup>33</sup>고 주장한다. 가역적으로 보이는 원상복구 작업은 실효성이 미미한 제스처일 뿐이며, 여전히 엔트로피의 비가역적인 행위이다. 그가 허리케인에 나무가 쓰러지는 것을 보며 일종의 쾌락을 느꼈던 것처럼, 인간은 파괴의 “광경에 대한 욕망(desire for spectacle)”<sup>34</sup>을 가지고 있다. 파괴의 광경을 보려는 극단의 욕망 끝에는 고요의 광경에 대한 욕망이 맞물려 있기 때문이다. 파괴를 보려는 그의 욕망은 프로이트의 죽음 충동을 향한 쾌락 원칙과 유사 맥락에 놓여 있다.<sup>35</sup> 그러나 개발과 보존에 의해 이 욕망은 오히려 억압받는 상황에 처해진다. 따라서 스미슨은 오히려 순리적인 파괴 과정에 집중하게 된다.

33. “개간 사업을 위한 법을 구성할 때, 그들은 광산을 파헤치기 이전에 있었던 그대로 광산을 되돌리길 원했다. 오늘날 그것이 바로 사물들을 대하는 실제 험피 덤피(Humpy Dumpty) 방식이다. 유타 주의 빙햄의 채석장(Bingham pit)을 처리하고자 할 때 그 결과를 상상할 수 있다. … 오늘날 이러한 개간법의 개념은 너무 일반적이 되었고, 불행하게도 특정 장소를 다루지 않는다.” 앞 책, p. 307.

34. “나는 어린 아이였을 때 허리케인으로 길거리의 나무가 쓰러지는 것을 보는 걸 좋아했다. 나는 그것에 매력을 느꼈다. 그러한 단계에서 사람들이 받는 것은 일종의 쾌락이다. 그러나 이것은 더 고요한 것을 위한 욕망이다. 졸졸 흐르는 시내와 목가와 숲으로 된 협곡과 같은 것 말이다.” 앞 책, p. 308.

35. 프로이트는 「쾌락 원칙을 넘어서(Beyond the Pleasure)」에서 우리의 정신이 쾌락과 불쾌의 흥분 양을 조절함으로써 현실과 적절한 조율을 이룬다는 정신의 경제성 문제를 집중적으로 파고들기 시작한다. 말하자면, 생명 초기 단계에서는 관성적으로 쉽게 죽음의 소멸 단계에 이르렀으나, 원생생물의 단계를 벗어나 진화되어 갈수록 우리는 쾌락의 수치가 최대에 이르도록 욕동 충동을 묶어 두게 되었고, 그렇게 함으로써 최대치의 욕동 충동을 한순간에 방출시켜 긴장된 자극의 상태를 순간적으로 해소시킨다는 것이다. 비록 죽음충동에 의해 진정한 무기체의 생명 없는 단계로 되돌아갈 수는 없으나, 우리는 긴장된 자극의 최대치에 이르러 그것을 순간적으로 방출함으로써 최대의 쾌락과 평온함을 동시에 추구한다는 것이다. 김정현 (2014), pp. 58-59 참조. 이처럼 스미슨은 파괴의 끝에 고요를 보려는 욕망에 현실적인 쾌락원칙을 투사하고 있다.

잘 알려진 <부분적으로 매장된 헛간(Partially Buried Woodshed)>(1970)(도판 7)은 인위적으로 엔트로피를 시각화시킨 작업이다. 미국 켄트 주립대에서 열린 미술 축제 기간(1970년 1월)에, 스미슨은 이 대학 소재의 버려진 농장에서 헛간을 찾아 붕괴 작업을 실행한다. 여기에는 차량 20대 분량의 진흙이 헛간의 지붕 위로 쏟아지면서 대들보가 주저 앉는 과정이 담겨 있다. 갤러리 외부에서 행해진 그의 지형학적 작업들은 엔트로피 개념에 대한 인식의 변화를 넘어, 그 이상 것을 말하는 것이다.

요즘 나는 쓰레기 문제가 있는 지역에 가고 싶다. 그것은 우리가 환경 보호나 에너지 보존 혹은 재활용에 대해 말하는 순간, 우리는 필수불가결하게 쓰레기에 대한 물음을 던지는 것이다. 그리고 나는 쓰레기와 기쁨이 어느 정도 짝을 이룬다고 가정할 것이다. 일종의 쾌락 원칙은 쓰레기에 사로잡힌 것으로부터 나온다. 만약 우리가 더 크고 더 좋은 차를 원한다면, 우리는 더 크고 더 좋은 쓰레기 생산물을 가지게 되는 것과 마찬가지로. 그래서 삶의 기쁨과 쓰레기의 기쁨 사이에는 일종의 동일시가 있다. 아마도 쓰레기의 반대 짝은 사치일 것이다. 쓰레기와 사치는 모두 쓸모없는 것이 되려는 경향이 있다.<sup>36</sup>

쓰레기는 문화 영역에서 비천한 것(the abject)으로 추방되어야 하는 것이다. 줄리아 크리스테바(Julia Kristeva)는 상징계가 요구하는 적절한 주체가 되기 위해, 안정된 정체성을 확보하기 위해, 이질적인 것을 거부하고 추방하기 위해 아브젝시옹(abjection, 비천함)이 행해진다고 말한 바 있다. 가능성, 참을성, 사고력의 영역 너머에 자리한 아브젝시옹은 “저기 아주 가까이에 있지만, 동화될 수 없는 것”으로 배척되어야만 하는 것이다. 그러나 갑작스럽게 출현하는 아브젝시옹은 상징계의 질서를 교란시키기 위해 끊임없이 소환되는 것이다. 그녀에 따르면, 이 비천한 것은 “망각의 땅(a land of oblivion)”에 자리한다. 아무것도 없던 시간부터, 욕망의 극단에 자리한 아브젝시옹은 스크린으로서의 역할을 담당하고 혐오와 반감을 반영한다. 그래서 이것은 이중적인 시간을 갖는다. 말하자면, 그것은 “망각과 천동의 시간, 즉 은폐된 무한성과 갑작스런 폭로가 일어나는 순간의 시간이다.”<sup>37</sup> 그러나 이러한 비천한 것의 존재는 은폐

36. Robert Smithson (1996), pp. 302-303.

37. Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur* (Paris: Éditions du Seuil, 1980); *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, Leon S. Roudiez (trans.) (New York: Columbia University Press, 1982), pp. 1-9 참조. “비천한 것은 내가 부르거나 상상하며 마주하는 대-상(object)이 아니다. 또한 그것은 욕망의 체계적인 물음 안에서

의 속성상 보이지 않는 것으로 간과되는 경향이 있다. 문명의 안정된 경제적 성장을 위해, 발전의 음지에 투척된 쓰레기는 이러한 아브젝시옹 과정과 유사하다. 환경보호나 쓰레기 재활용은 비천한 쓰레기를 문화에 포섭시키기 위해 제도화한 피상적 행위에 불과하다. 여기에는 반사회적인 요소로 작용하는 비천한 쓰레기를 문화로부터 끊임없이 배척해야한다는 논리가 내재한다. 쓰레기의 재활용은 표면적으로 저-엔트로피의 상태를 유지하기 위한 최적의 단순한 문화적 선택일 뿐이다. 스미슨의 쓰레기에 대한 관심은 역겹지만 매혹적인 이러한 아브젝시옹의 이중성에 대한 용인이다.<sup>38</sup>

산업폐기물뿐 아니라 인간을 포함한 모든 우주적 존재는 에너지를 쓰고 쓸모없는 쓰레기를 남긴다. 그러나 문명의 거대 기척 아래, 쓰레기는 문화를 위협하고 질서를 교란시키는 것으로 억압의 대상이 되어 왔다. 따라서 스미슨은 쓰레기가 있는 갤러리 외부로 자신의 예술 영역을 확장시킴으로써 문화가 이분법적으로 갈라놓은 음지의 우주적 본성에 대한, 즉 간과된 엔트로피의 가치에 대한 회복을 유도하고, 나아가 태초의 시간, 아득히 먼 우주적 시간으로의 순환적 회귀를 지향한다. 다시 말해, 그는 쓰레기를 통해 엔트로피의 인식 변화를 시도함으로써, 무로 순환되는 우주적 질서를 불러내는 울트라모던 시·공간 가치를 재확인시키고자 하는 것이다.

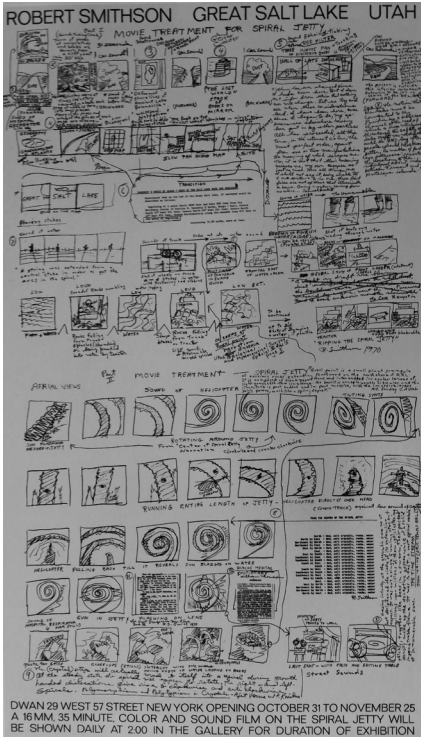
1969-70년 미국 유타주 솔트레이크(Salt Lake)에 설치한 <나선형 방파제><sup>39</sup>(도

---

끊임없이 표류하는 대-상도 타자성(an otherness)도 아니다. 비천한 것은 지지자나 지지물로서 나에게 제공되는 나의 상관물(correlative)이 아니며, 얼마간 분리되어 자율적으로 대할 수 있는 것도 아니다. 비천한 것은 단지 대상의 한 가지 특질을 가지고 있을 뿐이다. 그것은 바로 나()와 대척하는 존재다. 그러나 만약 대척점을 통과한 대상이 실제로 끊임없이 무한하게 의미의 동질화 속에 머물도록 하는 연약한 의미의 욕망 속에 나를 위치시킨다면, 반대로 비천한 것으로 폐기된 대상(the jettisoned object)은 철저히 배제된 채 의미가 붕괴되는 곳으로 나를 이끈다." 앞 책, pp. 1-2.

38. 쓰레기와 사치는 욕망에 의한 연쇄 메커니즘이다. 사치는 더 좋은 물건에 대한 욕망으로 이어지고, 그 물건은 결국 더 큰 쓰레기로 전환된다. 사치의 오브제 속에는 이미 쓰레기로의 이행이 전제되어 있다. 그러므로 사치에서 연유한 쾌락원칙은 쓰레기에 몰두한 쾌락원칙이 된다. 프로이트가 쾌락원칙에서 제시한 죽음충동이 작동하는 방식은 스미슨이 사치에서 쓰레기의 기쁨을 언급하는 것과 유사하다. 이들 양자 사이의 최종 지점은 되돌릴 수 없는 쓰레기의 투척 단계이자 엔트로피의 열-사망 단계, 즉 죽음과 맞닿은 무로의 회귀이기 때문이다.

39. "오늘날 스미슨 작품 가운데 가장 유명한 것은 이 작품이지만, 그의 본질적인 매체는 땅이나 흙도 아니고 여행도 아니다. 그는 종종 '경계를 없애 버리고(thrown out to edges)' 싶은 욕망에 대해 말하곤 했다. 가장 영향력 있는 작품으로 아트포럼(Artforum)지에 실린 독특한 <사이트/논사이트(Site/Nonsites)>에서, 그는 중심과 주변 사이의 변증법적 트레이드마크를 세우는 행위를 사용했다", p. 544. 이것은 60년대 고급 모더



도판 8(왼쪽). 로버트 스미슨(Robert Smithson), 〈나선형 방파제(Spiral Jetty)〉의 드완(Dwan) 갤러리 전시포스터, 1970.  
 도판 9(오른쪽). 로버트 스미슨(Robert Smithson), 〈논사이트(Non-Site)〉, 1968. 다섯 개의 스틸 빈들과 현장답사 지역에서 가져온 돌들, 그리고 다섯 개의 흑백 사진이 담긴 지도들, 독일 오버하우젠(Oberhausen) 갤러리.

판 8)의 기획은 1968년 캘리포니아의 〈모노 레이크 사이트-논사이트(Mono Lake Site-Nonsite)〉를 작업하면서 시작되었다. 그는 〈사이트-논사이트〉(도판 9) 연작을 진척시키면서 대지의 사이트와 갤러리의 논사이트로 대비되는 변증법적 수렴에 관심을 기울였고,<sup>40</sup> 쓰레기에 의해 사라져 가는 특정 장소를 대지 미술로 포섭하며 자신의 예술 영역을 확장시킨다. 정크와 산업 폐기물, 검정 기름띠로 가득한 유타주 호수의 “빙빙 도는 공간으로부터 나선형 방파제의 가

니스트 미학에 대한 철저한 반감을 표현하는 것으로 그의 여행을 통한 예술 작업은 포스트모더니즘으로의 이행을 보여주는 중요한 사건이었다. Jennifer L. Roberts, “Landscapes of Indifference: Robert Smithson and John Lloyd Stephens in Yucatán”, *The Art Bulletin*, Vol. 82, No. 3 (New York: College Art Association, Sep. 2000), pp. 544-567 참조.

40. 〈사이트/논사이트〉의 변증법은 다음과 같다. 1. 개방 경계들/폐쇄 경계들, 2. 점들의 연속/물질의 배열, 3. 외부 좌표/내부 좌표, 4. 빼기/더하기, 5. 비결정적 확실성/결정적 불확실성, 6. 분산된 정보/포함된 정보, 7. 반영/거울, 8. 주변부/중심, 9. 어떤 장소(물리적)/없는 장소(추상적), 10. 다수/하나. Robert Smithson (1996), “The Spiral Jetty” (1972), pp. 152-153.

능성이 출현했다. 아이디어도 없고, 개념도 없고, 시스템도 없고, 구조도 없고, 추상도 없는 그곳은 증거의 현실성 속에 통합될 수 있었다. 사이트와 논사이트의 변증법이 비결정적인 상태 속으로 뒤섞였다. 거기에는 고체와 액체가 서로 혼재되어 있었다. 호수 속에서 붕괴되는 물질은 나선 형태로 거울처럼 반사되었다. 분류와 범주에 대해 고민할 필요도 없이, 거기에는 어떤 것도 없었다.”<sup>41</sup>

〈사이트와 논사이트〉가 대지와 갤러리 사이의 공간을 가로지르며 존재와 부재의 동시편재성을 담고 있다면, 〈나선형 방파제〉는 솔트 레이크의 공간 자체로부터 이러한 경향이 도출된다. 여기에는 규모(scale)와 크기(size) 사이의 결정적 차이가 개입된다. 스미슨에게 “크기는 오브제를 결정하지만 규모는 예술을 결정하는 것이다.”<sup>42</sup> 따라서 나선형 방파제는 크기에 의해 파악할 수 없는 오브제 이상의 것이다. 위치에 따른 시점변화로 인해 관람자는 작품 규모의 불확실성에 노출되고, 방파제의 꼬리에 다다른 순간, “물질의 무관심한 상태(an undifferentiated state of matter)”로 빠져들게 된다. 나아가 이 측정할 수 없는 “불합리한 상태(surd state)”는 기존의 예술과 관념이 지닌 견고함을 와해시킨다. 말하자면, “비-로고스(alogos)가 로고스를 약화시키는 것이다.”<sup>43</sup>

나선형 방파제를 촬영하며 상하좌우의 이동 속에 도달한 이러한 동시편재적 시점은 울트라 빌딩들의 반사 외벽으로 무한히 상향하는 시점만큼이나 현기증을 불러일으키는 것이다. 궁극적으로 스미슨이 모더니즘의 시·공간을 해체하기 위해 사용한 전략은 이러한 ‘현기증 나게 위협한 수렴 범위’의 도입이다.

사이트와 논사이트의 수렴 범위는 위협한 과정을 구성한다. 그것은 변증법의 양 측면에 동시에 속하는 기호, 사진, 지도로 구성된 이중 방향이다. 양쪽은 존재와 부재를 동시에 나타낸다. 예술이 땅 위에 놓인다기보다는 사이트의 대지나 땅이 예술(논사이트)에 놓인다. 논사이트는 또 다른 용기 속의 용기이다. 말하자면, 그것은 방이다. 그러나 외부의 웅덩이나 마당도 또 다른 용기다. 2차원과 3차원의 사물들은 수렴의 범위 안에서 서로의

41. “정크와 쓰레기 조각의 호수 광경은 모던 선사시대로부터 옮겨진 것이었다. 대본기의 산업 생산물, 실루리아기의 기술 잔재, 상부 석탄기의 모든 기계들은 모래와 진흙의 광대한 더미 속에 파묻혀졌다.” 앞 책, pp. 145-146.

42. 앞 책, p. 147.

43. 앞 책, p. 147. “감각 지각의 ‘굽은(curved)’ 현실은 정신의 ‘직선적인(straight)’ 추상의 안과 밖에서 작동한다.” 다시 말해, 논리와 추상은 거대 규모의 불확실성과 곡선적인 형태에 의해 이중적으로 해체되는 것이다.

위치를 교환한다. 거대한 규모는 작게 된다. 작은 규모는 크게 된다. 지도의 한 지점은 대지의 매스 크기로 확장된다. 대지의 매스는 한 점으로 축소된다. 사이트가 논사이트의 반영인가, 아니면 반대의 방식인가? 이러한 기호의 네트워크 법칙들은 당신이 정신과 물질의 불확실한 흔적을 따라가는 동안 발견된다.<sup>44</sup>

사이트와 논사이트의 수렴 범위는 하나이자 복수이며, 외부이자 내부이다. 그의 존재와 부재의 동시편재성은 폴 비릴리오(Paul Virilio)가 『소멸의 미학(Esthétique de la disparition)』에서 다룬 하워드 휴즈(Howard Robard Hughes, Jr., 1905-1976)의 동시편재적 부재의 상황을 연상시킨다. 휴즈는 비좁고 어두운 방에 누워서 움직임을 최소화한 채, “모든 불확실성을 제거하면서, 자신이 도처에 있으면서 어느 곳에서도 부재하고, 어제 그리고 내일도 존재한다”<sup>45</sup>라고 여긴다. 그러나 비릴리오가 파악한 휴즈의 동시편재성은 최첨단 기술문명의 가속도를 점유한 이후의 가능성이다.

비릴리오는 『극의 관성(L'inertie de polaire)』에서 “극의 관성(polar inertia)은 말단으로 향하는 본래적인 의미의 것이 아니다”라고 말한다. 그것은 “출발 이전에, 모든 출발과 여행의 궤적에 앞서, 이미 도착해 있는 것으로, 신비한 엑소시즘(mysterious exorcism)을 수행하는 것이다.”<sup>46</sup> 스미스슨은 울트라모던에서 울트라 순간들을 향한 원초적인 관성을 주장한 바 있지만, 광속도를 미처 경험하지 못한 그에게 비릴리오의 ‘극의 관성’은 목도되지 못한 미래였다. 광속도의 세계에서 “공간은 더 이상 외부로 뻗어 나가지 않고, 순간의 관성이 지속적인 음

44. 앞 책, p. 153.

45. 그는 막대한 자신가이자 뛰어난 조종사였고 매스 미디어의 조종자였지만, 47세부터 24년간 라스베거스의 초호화 호텔(Desert inn)의 탐침에 은둔하며 철저히 외부와 차단된 삶을 살다간 인물이다. 그래서 그는 ‘시간의 지배자가 된다. 그의 화려했던 비행 이력은 이후 극단의 모험적인 삶을 선사한다. “1938년 7월 14일 그의 로키드 싸이클론 개인 비행기는 세계 일주를 마치고 프로이트 베틀 필드 공항에 안착했다. 나흘 전 이륙했던 바로 그 공항이었다. 휴즈는 떠났던 바로 그 지점, 즉 자신의 비행장으로 돌아온 것이다. 곧이어 그에게 움직임을 욕망은 관성의 욕망. 머물 곳이 도래하는 걸 보려는 욕망일 뿐이라는 걸 분명히 나타낸다.” Paul Virilio, *The aesthetics of disappearance*, Philip Beitchman (trans.) (New York: Semiotext(e), 1991); 『소멸의 미학』, 김경은(역), 서울: 연세대학교 출판부, 2004, pp. 55-60 참조.

46. Paul Virilio, *L'inertie polaire* (Paris: Christian Bourgois, 1990); *Polar Inertia*, Patrick Camiller(trans.) (New York: SAGE Publications, 2000), p. 72. “우리는 순간의 관성(the instant inertia), 즉 현 세계에서 각각의 장소와 순간의 관성에 직면해 있다. 이것은 궁극적으로 비-분리의 원칙과 닮아 있고, 양자역학의 불확정성의 원칙(the principle of quantum indeterminacy)을 완성하는 것이다”, 앞 책, p. 21.

직임을 대체하게 된다.”<sup>47</sup> 여기에서는 시간과 공간이 점유된 과정이 없으며, 최초의 지점에 이미 존재하는 결과만이 남는다.

반면, 스미스슨의 〈사이트-논사이트〉에는 존재와 부재의 혼재된 자취가 남아 있다. 따라서 그의 부재는 극의 관성에 의해 완전히 자취를 남기지 않는 완전한 부재를 말하는 것이 아니다. 그러나 비행수단을 통해 거대한 대지의 규모에서 촉발되는 시지각의 불안정성과 시·공간의 동시편재성을 실험한 그의 작업은 그가 30년대의 울트라모던에서 포스트모던의 징후를 발견한 것만큼이나 비릴리오처럼 광속도의 현재를 예견하는 급진적인 징후라고 할 수 있다.<sup>48</sup> 스미스슨은 울트라 빌딩들의 반사 외벽에서, 수렴될 수 없는 거울상의 이미지에서, 무로 되돌아가는 쓰레기의 잔재 속에서, 그리고 대지와 갤러리를 오가는 동시편재적 작업 속에서, 지속적으로 현기증 나게 위험한 수렴 범위, 즉 순간적인 울트라 시·공간을 불러냈고, 모더니즘의 진보적 시간에서 간과된 순환적인 시간을 각인시켰다. 다시 말해, 이러한 스미스슨의 작업은 궁극적으로 우주적 순환 질서에 따른 원초적 시간, 무로서 거주하는 시작과 끝의 시간, 망각된 시간, 나아가 울트라 시간을 불러 세우고, 그 시간과 공간을 점유하지 않는 극단의 시·공간 체험을 공유하게 만드는 전위성을 포괄하는 것이다.

#### IV. 나가는 말

오늘날 엔트로피 용어는 수치화된 무질서도란 물리학적 의미뿐만 아니라 사용 가능한 에너지의 소진과 그로 인한 낭비적인 쓰레기의 양산이란 가치적인 문제까지 결부되며 다각적인 의미로 확대 재해석되고 있다. 스미스슨은 현대미술이 모더니즘에서 포스트모더니즘으로 이행되던 1960년대에 이미 이러한 엔트로피 개념을 자신의 작업과 불가분의 관계에 위치시켰고, 엔트로피와 관련한 대지미술가로서의 입지를 공고히 했다. 그러나 이러한 그의 작업 세계의 근저

47. 앞 책, p. 17.

48. 오늘날 진일보한 과학 기술의 발달을 고려한다면, 스미스슨이 비행에 의해 대지의 곳곳을 누비며 느꼈던 동시편재적 존재와 부재의 현기증 나는 수렴은 비릴리오의 극의 관성에 의한 시·공간의 점유법과 일맥상 통한다. 비행 속도가 빨라질수록, 시·공간의 점유 격차는 최소화 될 것이고, 궁극적으로 그 차이는 제거될 수 있기 때문이다.

에는 그동안 주목받지 못했던 반-모더니즘적인 울트라모던 시·공간 개념이 주요한 동력으로 작동해 왔을 직시해야만 한다.

당시 쿠블러는 인위적으로 선별되는 역사적 관점과 대척점에 선 객관적인 물리적 시간 개념을 피력했고, 이에 영향 받은 스미트는 연대기적이고 진보적인 모더니즘의 시간 개념을 비판하며 1930년대 거울로 채워진 초고층 빌딩들에서 하나의 소실점으로 환원될 수 없는 울트라모던 시·공간 개념을 도출해 낸다. 말하자면, 그것은 시간과 무관한, 부동의, 순간적인 의미를 지니는 것이다. 그는 우주적인 태고의 시간, 즉 울트라 순간을 통해 직선적이 아닌 우주적인 순환 원리를 강조한다. 이러한 그의 울트라모던 시·공간 개념은 진보적인 발전의 음지에 매몰된 원초적인 순환적 세계 질서를 부각시키려는 의도를 함축하고 있다. 그러므로 그의 울트라 순간은 우주적인 닫힌계의 관점에서 에너지의 사용과 소진에 의해, 즉 엔트로피의 법칙에 의해 최종 열-사망 단계를 거쳐 무로 되돌아가는 순환의 접점을 상기시킨다. 다시 말해, 그의 울트라모던 시·공간 개념은 우주적 순환 원리의 최종이자 시작 단계로의 회귀가 이루어지는 시간이자 공간이며, 인간의 삶에서 진보적인 낙관적 세계의 지속을 방해하는 경고 장치가 된다. 따라서 급진적인 고속 경제성장으로 인한 자연 파괴에 비판적 시각을 지녔던 스미트가 모더니즘에 반하는 울트라모던 시·공간 개념을 작업에 투사한 것은 당연한 귀결이었을 것이다.

스미트는 1960-70년대의 산업쓰레기의 과도한 잔재를 체험했고, 엔트로피 개념을 통해 예술의 사회·문화적인 접근 방법을 모색해 왔으며, 울트라모던 시·공간 개념은 이러한 그의 작업세계를 정확히 관통했다. 〈부분적으로 매장된 헛간〉은 파괴의 끝에 고요의 무로 회귀하는 자연의 질서를 담아냈고, 〈나선형 방파제〉는 스미트가 거대한 규모의 대지를 촬영하는 동안 한 곳에 거주할 수 없는 존재의 동시편재성을 각인시켰으며, 시간과 무관한 우주적인 울트라 순간을 경험하게 만들었다. 〈사이트와 논사이트〉 또한 변증법적 수렴을 통한 존재와 부재의 동시편재성 개념을 촉발시켰으며, 이러한 일련의 작업 과정은 순차적인 시·공간 개념의 와해가 폭발적으로 증폭된 오늘날의 광속도 시대와 상통한다. 그러므로 그의 울트라모던 시·공간 개념은 모더니즘의 진보적인

시·공간 개념을 전복시키고, 나아가 우주적인 순환적 질서에 대한 근원적인 물음을 상기시킴으로써 여전히 동시대적 의의를 함축하는 것이다.

■ 주제어

로버트 스미슨(Robert Smithson), 엔트로피(Entropy), 울트라모던(Ultramoderne), 우주적 순간들(Cosmic seconds), 쓰레기, 동시편재성, 극의 관성(Polar inertia)

투고일	2015년 10월 14일	심사일	2015년 10월 18일	게재확정일	2015년 10월 31일
-----	---------------	-----	---------------	-------	---------------

## 참고문헌

- 김정현, 「현대예술에서 엔트로피의 문제 고찰」, 홍익대학교 미술대학원 미술비평 박사논문, 2014.
- 이재은, 「로버트 스미슨의 “개간” 프로젝트 연구」, 성신여자대학원 미술사학과 박사학위 논문, 2008.
- 정연심, 『현대공간과 설치미술』, 서울: A&C, 2014.
- Arnold, Leigh and Von Lintel, Amy, *Robert Smithson in Texas* (New York: Estate of Robert Smithson and James Cohan Gallery, 2015).
- Bois, Yve-Alain and Krauss, Rosalind E., *L'Informe: mode d'emploi* (Paris: Center Pompidou, 1996); *Formless: A User's Guide* (New York: Georges Borchardt, 1997); 『비정형』, 정연심·김정현·안구(역), 서울: 미진사, 2013.
- Bryson, Norman, *Vision and Painting: the logic of the gaze* (New Haven: Yale University Press, 1983).
- Dell, Simon, *On Location: Siting Robert Smithson and His Contemporaries* (London: Black Dog Publishing, 2008).
- Freud, Sigmund, 『쾌락원리 너머』, 김인순(역), 서울: 부북스, 2013.
- Foucault, Michael, *Ceci n'est pas une pipe* (Montpellier: Fata Morgana, 1986); *This is not a pipe*, James Harkness (trans. and ed.) (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1983); 『이것은 파이프가 아니다』, 김현(역), 서울: 민음사, 1995.
- Hobbs, Robert, *Robert Smithson: Sculpture* (New York: Smithmark Pub, 1983).
- Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'horreur* (Paris: Éditions du Seuil, 1980); *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, Leon S. Roudiez (trans.) (New York: Columbia University Press, 1982).
- Kubler, George Alexander, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things* (New Haven and London: Yale University Press, 1962).
- Lee, Pamela M., *Chronophobia: on time in the art of the 1960s* (M.A.: The MIT Press, 2006).
- Lone, Amy, “Robert Smithson by Eugenie Tsai; Robert Smithson: Learning from New Jersey and Elsewhere by Ann Reynolds”, *Leonardo* (M.A.: The MIT Press, 2006).
- Roberts, Jennifer L., “Landscapes of Indifference: Robert Smithson and John Lloyd Stephens in Yucatán”, *The Art Bulletin*, Vol. 82, No. 3 (New York: College Art

- Association, Sep. 2000).
- Shapiro, Gary. *Earthwards: Robert Smithson and Art after Babel* (Berkeley: University of California Press, 1995).
- Smithson, Robert. "A Tour of the Moutments of Passic, New Jersey", *Artforum* (December 1967).
- \_\_\_\_\_, *Robert Smithson: The Collected Writings*, Jack Flam (ed.) (Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1996).
- \_\_\_\_\_, *The Writings of Robert Smithson: Essays with Illustrations*. Nancy Holt (ed.) (New York: New York University Press, 1979).
- Tsai, Eugenie. *Robert Smithson—Unearthed: Drawings, Collages, Writings* (New York: Columbia University, 1992).
- \_\_\_\_\_, *Robert Smithson* (California: Universe of California Press, 2004).
- Virilio, Paul. *L'Inertie polaire* (Paris: Christain Bourgois, 1990).
- \_\_\_\_\_, *Polar Inertia*. Patrick Camiller (trans.) (New York: SAGE Publications, 2000).

## Abstract

# The Concept and the Contemporary Significance of Ultramodern Time and Space in Robert Smithson's Work and Theory

Junghyun Kim

This study has an object in view finding the contemporary significance about the Ultramoderne time and space which Robert Smithson had showed through his works and Entropy concept. The term, “entropy”, was reinterpreted in a broader way with multiple meanings as it is associated with such matter of value as the exhaustion of usable energy and production of wasteful garbage as a result in addition to its use in physics as digitalized disorder. At 1960s in the progress of switching from modernism to post-modernism, he became ahead of his times and criticised the modern time and space focusing on the positive advance. Robert Smithson was the avant-garde artist who projected this energy consumption of human being and mechanism of entropy in their works in a specific way. To achieve this, he presented a cosmic time, or ultra instant, which cannot return to a single vanishing point and is not fallen by simulacre space and gradual time, in skyscrapers filled with mirrors. Furthermore, the simultaneous ubiquity of existence and non-existence that he suggested through the dialectical convergence of <Site and Non-Site> is understood as a symptom that predicts contemporary art at the speed of light. His work reflects the attributes of post-modernism that ultimately change the existing recognition regarding entropy and embrace social problems by art.