

리글의 예술의지 이론

— 이중적 무한 개념을 중심으로

손 지 민*

[초 록]

알로이스 리글이 주창한 ‘예술의지’는 주로 각 시대의 문명이 부여하는, 특수한 사회 전반의 조건들을 반영하여 표출되는 특정 개인과 집단의 의지로 정의되곤 한다. 그의 예술의지 이론은 그의 저작에서 매우 중요한 개념적 중요성을 갖지만 동시에 언급되는 경우가 매우 적다. 이 모호성은 그의 예술사학의 영역이 예술작품의 태동의 순간에 영향을 끼친 모든 것과 관찰될 수 있는 모든 단서를 아우르는, 그 지평선들을 명확히 규정할 수 없고 계속해서 내적인 변화를 거치며 영구히 심화, 확장되는 영역이라는 점에 기인한다. 그러므로 리글의 예술의지 개념을 명료화 하는 일은 그의 예술사학이 대상으로 삼는 ‘영역’을 더욱 구체화하는 과정을 필요로 한다. 본 논문은 리글이 이 영역을 두 무한 개념을 통해 설명했다는 사실에 집중하려 한다. 다시 말해, 리글의 이론에서 예술사학의 영역은 가장 작은 ‘미립자적 무한’과 가장 넓은 ‘관계적 무한’ 사이의 긴장관계에 작가가 조형적

* 단국대학교 철학과 특별교원

주제어: 알로이스 리글, 예술의지, 무한, 예술사, 발전, 결정화
Alois Riegl, Kunstwollen, Infinity, History of Art, Development, Crystallization

으로 개입하는 계기가 드러나는 모든 실증될 수 있는 공간으로 정의될 수 있다.

“물질에 대한 우월성을 주장하기를 포기하고,
자신을 거의 물질과 같은 기반 위에 세움으로써
미술은 인류에게 좀 더 의미 있는 것이 되었을까?”

1. 들어가며

오스트리아의 미술사학자 알로이스 리글(Alois Riegl, 1858-1905)은 그의 초기 저서 『양식의 문제들』(1893)에서 유럽, 이집트와 고대 중동 지역의 장식적 모티프들이 역사성을 지닌다는 사실을 밝히려 했다. 더 정확하게 말하면, 그는 장식적 모티프들이 다른 장르의 예술과 구분된 ‘나름의’ 개별 역사를 지니는 것을 넘어, 그것들의 가장 기초적인 ‘제작 또는 형성과정’에서 모든 문화적 산물들을 결속시키는 하나의 예술 역사를 정초할 단서가 발견될 수 있고, 이들이 다른 모든 예술적 창작 과정과 공유하는 ‘기본요소’를 갖고 있다 주장했다.¹⁾ 모든 장르의 문화적 산물들은 “저마다 서로 얼마나 다른 것이든 특정한 기본요소를 공유하고 있”으며, 이들 “기본요소의 발전도 공통적이고 동시적이어야”²⁾ 한다. 여기서 ‘기본요소’란 모든 문화적 산물의 형성 과정의

1) “역사적, 미술사적 연구의 원칙적 과제는 비판적인 구분에 있지만, 이 책은 단호히 반대 방향으로 개진된다. 이전에는 아무런 공통점이 없는 것으로 생각되던 것들이 연결되고 하나의 통일된 관점에서 조망될 것이다. 실제로 장식예술 역사가들이 마주하는 가장 시급한 문제는 수천 개의 조각으로 단절된 이 역사적인 끈을 다시 통합하는 일이다.”[Alois Riegl (1893), *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin: Verlag von Georg Siemens, XVIII-XIX, 필자의 번역].

“가장 물질적인 동시에 가장 감각적인”³⁾ 조건을 뜻하며, 리글은 모든 문화적 산물은 이 기본요소들의 형성 과정에서 시작될 수밖에 없다고 보았다.

이와 더불어 그는 전문연구로서의 미술사학이 각 예술 분야들을 구분하여 그것들을 개별적으로 연구함을 넘어 모든 창작의 구조적 요인을 향한 이행을 연구하는 학문이 될 것이라 예견하고 있다. 즉, 모든 종, 장르, 시기, 경향뿐만 아니라 그것들을 이루는 개체들이 공통된 기본요소를 갖추고 있고, 서로 언어의 문법이 각 문장, 단어, 글자 등의 단위들을 잇는 것과 같이 이어져 있으며, 이 문법을 정립, 규정하는 것이 미술사학의 주도적 과제가 될 것이라는 예견이다. 리글은 미술사학자들이 개별적으로 수행하는 특정 분야에 대한 전문연구가 궁극적으로는 예술의 조형적(plastisch) 형성 과정에 대한 관찰로부터 비롯된다고 보았으며, 이 기본요소들이 공유되었다는 사실 자체가 예술 역사 전체가 어떤 “통일체를 향해 나아가고 있”⁴⁾음을 보여준다고 주장한다. 모든 예술 역사상의 개체들은 이와 같이 가장 세밀한 조형적 형성 과정에서 모든 예술적, 문화적 현상들을 아우르는 가장 넓고 보편적인 의미에서의 ‘역사적 문법’(historische Grammatik)을 드러낸다는 것이다.

리글에 따르면 이 역사적 문법을 실제로 현실에서 수행하는 주체는 작가이지만, 모든 문화적 산물들 사이에서 하나의 통일체를 향하는 단서는 작가의 일련의 선택과정으로 하여금 통일체를 향한 어떤 ‘방향성’을 갖게 하는, 그가 처한 시대적 상황과 조건들이다. 이러한 방향성을 갖는 시대적 상황과 조건들을 통틀어 리글은 예술의지(Kunstwollen)라 칭한다. 그러므로 예술의지는 다양한 시대적 사실들에 의거하며 ‘의미’의 방향과는 구분되어야 한다.⁵⁾ 리글은 예술의지가 발생시키는 물

2) 알로이스 리글(2020), 정유경 역, 『조형예술의 역사적 문법』, 갈무리 p. 292.

3) 알로이스 리글(2020), p. 293.

4) 알로이스 리글(2020), p. 293.

질적 형태의 형성을 모든 문화적 현상과 구조물의 근원지로 간주하고, 이 형성 과정이 (모든 가치 부여 이전에) 사실들의 집약체로서 실증될 수 있다는 이론적 입장을 일관적으로 고수했다. 이렇듯 리글은 모든 형성된 형태에서 예술사 전체의 발전 방향을 규정할 단서를 찾을 수 있다고 주장하지만, 다른 저서에서 그는 더 모호한 입장을 취한다. 그는 『기념물의 현대적 숭배, 그 기원과 특질』에서 항시 새로운 분석 대상이 등장할 때마다 “상황은 그 후에 실제로 일어난 것과는 완전히 다른 경과를 보일 수”⁶⁾도 있다고 인정한다. 그러나 여기에서도 형태 형성이 “발전이라는 쇠사슬 속에서 나중에 대체하거나 이동하는 것이 불가능한 하나의 연결고리”⁷⁾라는 입장에는 변함이 없다. 수시로 변하는 관찰 대상들에도 불구하고 불변하는 이 연결고리에 실제성을 부여하는 것은 모순이 아니다. 새로운 형태와 분석이 등장할 때마다 예술사의 영역은 ‘안으로부터’ 변화하고 그 영역의 ‘지형’을 변화시키며 점진적으로 예술의지의 발전 방향을 밝혀 나간다.

본 지면에서 다루고자 하는 주제는 다음과 같은 질문들로 정리될 수 있다. 만약 리글이 말하는 대로 예술사의 모든 형태들이 공통적으로 같은 물질적, 감각적 조건을 따른다면, 이 공통 조건을 근거로 형성된 특정한 시대의 예술의지는 어떻게 파악될 수 있는가? 이 공통 조건이 어떻게 범예술사적 영역 전체가 하나의 통일체(즉 예술사의 궁극

5) 제들마이어는 “예술의지”가 단순히 “의미”로 이해될 수는 없다고 주장한다. 왜냐하면 예술의지는 여러 양식들의 발견으로 추적될 수 있는 반면, 의미는 일의적인 것이기 때문이다. 예술의지를 하나의 의미로 묶어버리는 것은 “예술의지 개념에 내재된 역동성을 상실”함을 뜻한다[Hans Sedlmayr (2001), “The Quintessence of Riegl’s Thought”, *Framing Formalism* (Richard Woodfield ed.), New York: Routledge, p. 15].

6) 알로이스 리글(2013), 최병하 역, 『기념물의 현대적 숭배, 그 기원과 특질』, 기문당, p. 13.

7) 알로이스 리글(2013), p. 13.

적인 의미)를 향하고 있다는 단서를 제공할 수 있는가? 즉, 가장 국소적인 물질적 형태의 형성 과정에 대한 연구를 통해 가장 넓은 예술사 영역에 문법적 영역을 지탱하는 내부의 구조적 연결고리의 근거는 어디에서 찾을 수 있는가? 리글의 방식으로 위 질문들을 축약하자면 다음과 같을 것이다. “물질에 대한 우월성을 주장하기를 포기하고, 자신을 거의 물질과 같은 기반 위에 세움으로써 미술은 인류에게 좀 더 의미 있는 것이 되었을까?” 리글은 이러한 질문들이 “당대에 사는 우리로서는 대답하기 어려운 물음들”이라 인정한다. 리글의 저작에서 예술사 영역의 한계점들을 파악하고 그 영역 내부의 필연적 연결고리를 하나의 보편적인 이론으로 결속시키는 일은 미완결로 남지만, 그는 “그러한 물음들 전체를 긍정해야”⁸⁾ 한다고 강조한다. 본 논문은 예술사 영역의 가장 작은 차원과 가장 넓은 차원 간에는 분명 어떤 공간적 연속성이 존재한다는 리글의 전제의 정당성을 파악하려 한다. 이를 위해 먼저 리글의 저작에서 이 예술사의 영역이 어떻게 이해되고 있는지를 살펴보고, 가장 국소적인 물질적 형태 형성의 차원과 가장 넓은 의미에서의 예술사 영역의 한계점들 간의 연속성을 탐구해볼 것이다. 결론부에서는 이 두 무한 사이의 연속성에 대한 연구를 기점으로 예술의지에 대한 여러 해석들에 대한 견해가 도출될 것이다.

8) 알로이스 리글(2020), p. 76.

2. 영역과 무한의 문제

2.1. 매 순간 변화하는 실증의 영역

각 시대에 특정한 ‘양식’의 저변은 인구 분포의 범위에 비례하지 않는다.⁹⁾ 따라서 예술의지를 운반하는 매개체는 특정한 집단을 이루는 불특정 다수의 일부 개인들이다. 그러므로 이 개인들이 처한 시대적 상황이 어떻게 양식에 반영되었는가를 파악하는 일은 곧 같은 양식이 지역, 민족, 지정학, 기술 등의 요인들에 의해 예술의지가 일관성을 유지하는 한에서 변화하는 과정을 실증하는 일이다. 한편, 특정 양식에 대한 실증적 분석을 토대로 하는 리글의 방법론은 세계 내에 존재하는 사물들에서 “예술적” 가치를 끌어낼 수는 있으나, ‘모든’ 사물들을 분석 대상으로 삼을 수는 없다. 리글은 “언제라도 무한히 늘어날 수 있는 수많은 사건들”을 직간접적으로 “모두 고찰하기에는 너무나 많”¹⁰⁾다고 인정한다. 하지만 그는 동시에 만약 “사소한 내용이 적힌 찢겨진 종이처럼” 예술적 가치가 낮다고 여겨지는 대상이 어떤 양식의 근원을 설명해줄 수 있는 증거품이라면 모든 역사적 사물은 그것이 기념비적이건 아니건, ‘높은’ 예술이건 ‘낮은’ 예술이건 간에 그것을 관찰하는 이에게 그 사물이 다른 역사적 사건, 사물들과 갖는 연속성에 대한 실증적 단서를 제공해줄 수 있다 본다. 그러므로 어떤 분석 대상에 대한 발견법과 양식 파악을 통한 실증은 그것에 대한 기록이나 보존, 수사에 선행해야 하며, 그래야만 그 대상에 대한 예술적 평가와 가치 부여가 다른 대상들과의 문화적 맥락 또는 연관성에 의거하여 그 시대의 예술의지를 읽어내는 역할을 수행할 수 있다. 즉, 하나의 종잇조각도 아무리 외관이 빈약하더라도 그 자체로 이미 “절대적으로

9) Hans Sedlmayr (2001), p. 15-16.

10) 알로이스 리글(2013), p. 13.

불가결한¹¹⁾ 예술 역사의 구성요소가 될 수 있다. 이렇듯 리글의 예술사적 방법론은 전통적 미술사의 카논에 포함되지 않는 대상들까지 모두 섭렵하는 구성적 문화론을 구축한다.¹²⁾

리글은 예술작품들이 “원초적으로” 새로움을 지향¹³⁾하므로 그 자체로 특유한 가치를 창출한다고 본다. 이는 또한 예술의지가 요구하는 바이다. 동시에 과거의 작품들의 영향에서 완전히 독립할 수 없고 그러므로 예술의지의 이 요구에 “완전히 응할 수 없”다.¹⁴⁾ 그러므로 작가의 주관적 시발점은 다른 비주관적 제작의 요소들에 대하여 위시될 수 없다. 작가가 경험한 시대, 사회적 상황, 경향, 물질적 또는 물리적 조건들, 해당 물질과 기술의 사용법, 작가의 인식 또는 지각 방식과 성향 등이 원인이 되는, 적어도 부분적으로 수동적인 프로세스에서 어떤 ‘필연성’을 읽어내야 한다. 이 필연성은 실증의 대상들 간의 양식적 연속성, 즉 어떤 특정한 목적을 향한 “발전적 연결고리”에의 귀속을 말한다.¹⁵⁾ 리글은 이 연결고리에 대한 관찰자의 자각을 “진보적 발전”이라 칭하기도 한다. 예술의지는 제작 충동의 원인이며 제작 기술에 선행¹⁶⁾할 뿐만 아니라 이 의지는 모든 시대에서 실증적으로 유추될 수 있는 것으로, 한 시대의 예술의지는 그 자체의 정의가 항상 다른 모든

11) 알로이스 리글(2013), p. 15.

12) 리글이 18세기까지 유럽의 전통적 규범들을 만들어낸 이러한 카논들을 자신의 문법적 분석에서 완전히 배제하지 않았음은 물론이다[Cf. Andrei Pop (2015), “Why Alois Riegl Still Haunts Art History”, *Oxford Art Journal* 38 (2) (June), p. 26].

13) 리글은 예술작품이 원초적으로 새로울 수 있는 근거를 명확히 제시하지 않는다. 그러나 그의 역사기술적 방법론은 모든 예술적 표현의 유일무이한 노에마를 기술하는 것을 목표로 한다[Massimo Carboni (2012), “Ornement et Kunstwollen”, *Images Re-vues* 10, p. 3.]

14) 알로이스 리글(2013), p. 144.

15) 알로이스 리글(2013), p. 15, p. 20.

16) “Der Anstoss ging vielmehr nicht von der Technik, sondern von dem bestimmten Kunstwollen aus.” [Alois Riegl (1893), p. 20].

시대의 예술의지와 같은 궁극점을 향해 있고 다만 그 방향성이 다를 뿐이다. 현재의 양식들은 과거의 양식들보다 이 궁극점에 더 가까이 다가가고 있으며 과거의 양식들은 그 이후의 양식들의 발현을 설명해 줄 수 있다.

이상으로 미루어 볼 때 리글은 예술의 역사를 무한히 발견, 중첩되는 발전적 연결고리들의 영역으로 본다고 할 수 있겠다. 이 영역에서 한편으로는 예술의지가 현상의 기저에서 끊임없이 각 시대마다 다른 방식으로 양식을 양산해내고, 다른 한편으로는 관찰자가 형태를 발견하고 그 형태의 양식에 대한 형식을 파악하며 특정 예술의지를 실증적 방법으로 읽어내는 관찰자의 작업을 통해 끝없이 확장된다. 예술사상의 발전(Entwicklung)은 “항상 동일한 상태였던 자연 사물들에 매여 있는 것이 아닌, 재생성되는 자연 사물들을 보는 그 시대의 방식에 근거”¹⁷⁾한다. 그렇다면 진보적 발전을 자각하는 일은 관찰자가 발견한 분석 대상이 형성되던 당시의 시대적 상황에서 작가가 자연 사물에 대해 가진 반수동적, 반능동적 시선을 간파하는 일이다. 리글의 관심사는 예술사적 발전이 어떻게 이 발전 과정 전체를 아우르는 영역 “내부에서”(innerhalb)¹⁸⁾ 이루어지느냐에 쏠려있다.

2.2. 양립 불가능한 두 무한 사이에서 양극화되는 형태의 나타남

리글은 예술사의 영역이 끊임없이 내부로부터 변화하는 과정을 두 무한 개념을 도입하여 설명한다. 이에 대한 단서는 리글이 『양식의 문

17) Alois Riegl (2015), “Naturwerk und Kunstwerk I”, *Trois essais 1900-1901* (trans. Audrey Rieber), Paris: L’Harmattan, p. 103.

18) “Es fragt sich nun, wie innerhalb dieses Kunstvollens eine Entwicklung möglich ist.”(이제 문제는 어떻게 이 예술의지 내에서 발전이 가능하느냐는 것이다) [Alois Riegl (2015), “Naturwerk und Kunstwerk I,” p. 102].

제』를 출간하고 7년 뒤에 쓴 『Naturwerk und Kunstwerk I』(자연물과 예술 작품 I)라는 에세이에서 찾을 수 있다.

자연의 산물은 고립된 형상들과 같이 인간의 시각적 감각에 드러나지만 동시에 세계와 하나의 총체적인 무한에(다시 말해 거의 무한히 많은 부분들 중 하나에) 연결되어 있다. 이들은 윤곽들에 의해 경계 지어지지만 대체로 유동성을 가지는 주위 환경 속에 기반을 둔다. 이들은 국소적이면서 그 둘레가 제한적인 음영을 보여주며 동시에 주위 환경의 색조에 참여한다. 바로 인간의 눈에 드러나는 자연 산물들의 이러한 이중적 출현에 인간의 예술의지의 발전이 결부되어 있다. 그러므로 두 극단을 생각해볼 수 있다. 하나는 다른 것들에 대해 특유한 자연물들의 극대화된 고립, 다른 하나는 가장 넓은 의미에서의 연결이다. 둘 모두의 경우 고립된 형상과, 그러므로 그것이 예술작품에서 재생산되는 가능성은 소멸하게 된다. 첫 번째 경우에 고립된 형상은 미립자화되며 두 번째 경우에서는 무한에서 상실된다. 둘 간의 양립을 허용하지 않는 차원상에서 발전은 인위적 개입의 거대한 여지를 활용한다.¹⁹⁾

위 인용문에 따르면 관찰자의 양식 파악과 그 출처에 대한 탐구는 가장 작은 미립자의 차원과 가장 넓은 범위의 차원 사이에서 이루어진다. 그러나 예술의지의 형태적 발현이 포착되기도 전에, 그리고 그러므로 이에 대한 미술사학적 연구가 수행되기도 전에 이행되어야 할 단계는 바로 자연의 산물들이 자신의 형태를 우리의 지각에 드러내 보일 때 ‘이중적으로 출현’한다는 사실을 자각하는 것이다. 즉, 리글은 고립된 형상과 그것의 둘레를 부각시키는 바탕을 유기적으로 결부시키는 자연물에 대한 인간의 지각 방식을 예술의지를 포착하고 규정하는 형식 분석의 전제조건으로 삼았다. 여기서 눈여겨보아야 할 점은

19) Alois Riegl (2015), “Naturwerk und Kunstwerk I,” p. 103, 필자의 번역.

리글이 예술양식의 발전이 가장 작은 미립자의 차원과 가장 큰 범위의 세계의 차원의 양립을 허용하지 않는 긴장관계 내에서 이루어진다고 보았다는 사실이다.

역시 위 인용문에서 드러나듯이 리글은 가장 작은 미립자의 차원에 가까워질수록 형태가 고립되어 드러나며 가장 큰 범위의 차원으로 나아갈수록 다른 형태들과의 관계성이 더욱 많이 부각된다고 보았다. 그에 따르면 전자의 역사를 거슬러 올라가면 근동에서, 후자는 인도유럽의 전통에서 그 역사학적 근원을 찾을 수 있으며, 예술의지의 발전은 “가장 엄밀한 의미에서의 고립[이집트 또는 근동]에서 영구히 증가하는 연결고리들[인도-유럽]로 이행한다.” 즉, 근동의 고대 예술은 정신적인 요소를 형상에서 제외시키며 쉽게 식별될 수 있는 문양들을 구사했다. 고대 근동의 예술은 리글의 분석에 따르면 자연 사물들에 대한 객관적인 관찰에 의거한 “조형적” 생산물이었으며, “시각적-주관적 개입은 이후에 점진적으로 이루어졌다.”²⁰⁾ 촉각적으로 접근될 수 있는 요소들이 시각적으로 접근될 수 있는 요소들보다 더 강조된 것이다.

여기서 한 가지 흥미로운 사실은, 가장 작은 단위로서의 무한 개념과 가장 넓은 범위로서의 무한 개념이 각각 촉각적인 것과 시각적인 것으로 분류되기는 하나, 서로 연속적 공간 관념을 공유한다는 사실이다. 즉 물리적 개체의 입방체 공간과 개체들 간의 개방된 공간 간의 연속성은 인간의 심리가 특정한 방법으로 작용한 흔적이다.²¹⁾ 먼저 가장 작은 단위의 미립자에서부터 형성되는 고립된 형상들은 그 자체

20) Alois Riegl (2015), “Naturwerk und Kunstwerk I,” p. 98, 필자의 번역.

21) 리글은 로마 제국의 초기 기독교 예술에서 처음으로 형상들 간의 공간이 해방되었고 알지만 최초로 깊이를 가지게 되었다고 본다. 이러한 물리적 연속성은 “애초에 기독교적 의미에서 [...] 우리가 주의력이라 명명한 사람과 사람 간의 심리적 연속성과 동시에 구축되었다.”[Alois Riegl (1999), *The Group Portraiture of Holland* (trans. by E. M. Kain, D. Britt), LA: Getty Research Institute, p. 82, 필자의 번역].

로 폐쇄적인 독립된 무기적 단위이므로 공간은 이 단위들 사이에 존재하는 균질적, 객관적 공간으로 이해된다. 그러므로 가령 이집트의 저부조 조각이나 환조, 회화는 촉각에 호소하는 객관적, 물질적 현실감을 시각에 호소하는 주관적 시각적 단위의 제공보다 더 우선시했으며 그러므로 시각적으로 공간감과 시간감을 중시하지 않았다. 공간은 여기서 중립적인 빈 공간을 뜻한다. 그러나 가장 넓은 무한으로 진행될수록 공간은 모든 자연 사물에 더욱 동등하게 침투하며 개별적인 사물들이 맺는 형식적 관계에 참여한다. 가령 인도-유럽 예술은 기술의 재현적 효과에 집중해 허구적 공간을 만들어내고 작품을 형성하는 물질의 시간과는 다른 시간관념을 도입을 가능하게 한다. (리글에 따르면 15세기 로렌초 기베르티의 금속조각에 와서야 특유한 개별 사물들 주위의 공간이 입체적 깊이로서 부각되기 시작했다.²²⁾ 앞서 밝혔듯이 그는 예술 역사를 추적하며 전자에서 후자로의 이행을 관찰했고 자연 사물이 나타날 때 두 무한의 양태가 동시에 드러난다고 보았다. 그에게 있어 이는 예술작품을 포함한 모든 문화적 양태들을 실증적으로 해석하기 위해서는 두 무한을 지각하고 표현하는 방식에 대한 그 시대의 선택과 그 요인들을 파악해야 한다는 것을 의미한다. 예술의지가 항상 두 무한의 사이에서 발전하는 이유는 인간이 외부적으로 소여된 시대의 조건들에 이미 불가피하게 기투 되어 있기 때문이다. 그렇기에 작가와 관찰자 모두 촉각적 지각과 시각적 지각 행위로 영구적으로 자신과 외부 공간과의 관계를 갱신한다고 보아야 할 것이다. 예술의지는 인간의 지각 행위가 가장 작은 무한과 가장 넓은 무한의 스펙트럼 사이에서 잠재적인 가능성을 시대와 사회의 요구에 따라 선택하고 구체화한다.

그러므로 두 무한은 비유기적 결정화의 규칙을 따르는 예술의지 발

22) Alois Riegl (2015), "Naturwerk und Kunstwerk II", *Trois essais 1900-1901*, p. 123.

현과 발현된 사물에 대한 지각 간의 필연적 연속성을 제공하는 조건이다. 두 무한이 개입하는 예술의지는 “여러 형식적 가능성들에 대한 능동적인 선택”²³⁾으로 이해되어야 하며, 이 선택은 개인의 선택 행위가 아닌 그것의 방향을 결정하여 역사상에서 어떤 편측성, 즉 하나의 특정한 자연 사물의 특징을 선택함으로써 다른 자연 사물의 특징들의 재생산을 억제하려는 경향을 드러낸다. 리글은 자연 사물의 특징을 발견, 선택하고 발전시키는 문화적 산물의 양식이 관찰자의 지각에 드러나는 유사성이나 상이성으로 규정되기 전에 물질적 태동으로부터 비롯된다고 본 것이다.

3. 결정화로 창출되는 공간

3.1. 미립자적 공간

결정화 작용은 리글의 예술사 이론에서 가장 작은 미립자적 무한과 가장 넓은 관계적 무한을 잇는 매개의 역할을 한다. 여기서 우리는 리글이 전자에서 후자로의 이행에 대한 근거를 왜 결정화에서 찾는가를 알아보아야 할 것이다. 리글은 이 근거를 조형예술의 모티프를 기반으로 설명하는데, 그 이유는 그가 고대 시기부터 자연과 경쟁하여 그것을 개선하려는 인간의 노력이 항상 입체적 조형들에서 가장 극명하게 나타난다고 보기 때문이다. 여기서 모티프란 형상의 전체를 ‘구성’하는 패턴, 색채 등의 부분적 요소들을 말하는데, 리글은 모티프가 어떤 객관적 의미를 지니는 것으로 판단되기 전에 평면과 입체 공간상에서

23) Daniel Arasse (1972), “Note sur Aloïs Riegl et la notion de “volonté d’art” (*Kunstwollen*),” *Scolies*, Paris: Cahiers de Recherches de l’École Normale Supérieure, p. 128.

존재하는 형태와 색채로 인식되어야 한다고 말한다.²⁴⁾ 또한 여기서 ‘구성’은 “단일 형상에 담긴 조화주의의 기본법칙 — 대칭과 비례 — 을 균상을 전파”²⁵⁾함을 의미한다. 그러므로 ‘모티프의 구성’은 객관적인 가치 평가나 미적 판단이 이루어지기 전에 평면과 ‘입체 공간상에서’ 대칭과 비례의 조건을 따라 조화를 이루는 형태와 색채가 시각에 드러나는 균상을 뜻한다. 리글은 무기적 모티프와 유기적 모티프를 구분하는데 둘 중 형태 형성에 대해 더욱 원초적인 것은 무기적 모티프이다. “무기적 모티프는 완전하고 영원하다. 즉 유기적 모티프를 무기적인 것으로 만드는 것, 또는 조화롭게 만드는 것은 그것의 완성, 개선, 미화를 뜻한다.”²⁶⁾ 모든 자연적 형태와 예술적 형태가 자연과 경쟁하며 유기적 조화를 이루는 기저에서는 무기적, 불활성의 결정화가 이루어지고 있다.

리글은 결정을 “모서리에서 만나는 평면들로 이루어진 입체”로 정의한다. 촉각적인 것은 사물의 물질적 형성 과정과 직접적으로 결부되는 것이므로 이를 근거로 리글은 이 조형적 단위에서 광물의 ‘결정화’ 작용이 형태를 구성하는 무기적이면서 추상적인 기본 단위를 만든다고 본다.²⁷⁾ 이 무기적, 원초적 결정화 작용은 형태의 구체화와 발현의 “내적 필연성”(innere Notwendigkeit)²⁸⁾의 원인이 되는 ‘공간적 구조’다. 이 구조에 대한 리글의 설명은 분자배열도를 묘사하는 것과 매우 유사하다.

24) Alois Riegl (1973), *Spätromische Kunstindustrie*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, p. 8.

25) 알로이스 리글(2020), p. 127.

26) 알로이스 리글(2020), p. 110.

27) Alois Riegl (2015), “Zur spätromischen Porträtskulptur”, *Trois essais 1900-1901* (trans. Audrey Rieber), Paris: L’Harmattan, p. 27.

28) Alois Riegl (1973), p. 22.

[결정은] 관념적으로나마 항상 존재하는 중심축을 따라 절만으로 쪼갰을 때 그 두 반쪽이 서로 완전히 똑같으며, 그것의 경계면들은 각각 다시 중심축에 의해 똑같은 절반으로 나눌 수 있다는 성질을 가진다. 결정체의 성질은 다음과 같다. a. 모서리에서 만나는 평면들의 경계 설정, b. 특정한 경우 (모든 정다면체에서) 전면적 대칭에 이를 수 있는, 입체기하학적으로든 평면기하학적으로든 절대적 대칭. 여기서 절대적으로 일치하는 두 개의 절반을 얻어내는 데는 중심 축선이 필요한 것이 아니라, 중점을 통과하는 선을 긋기만 하면 충분하다. 인간이 치장목적이나 사용 목적을 위해 불활성 물질을 가지고 조형하려는 충동을 느끼자마자 자연이 불활성 물질을 형성하고자 할 때 적용하는 것과 같은 법칙을 이용하는 것은 그 자체로 자연스러우며, 이것이 바로 결정화의 법칙이다.²⁹⁾

형태가 조화의 법칙인 대칭과 비례를 갖출 수 있는 이유는 바로 그 기저의 공간 구조를 이루는 결정화 작용 때문이며, 이 구조에의 가장 원초적인 개입은 이미 결정화로 주어진 공간적 구조를 나누는 ‘선을 긋’는 행위다. 무기적 물질의 결정화는 모든 자연물과 인간의 산물의 형태 형성에 선행한다. 만약 이것이 사실이라면 모든 문화적, 예술적 형태들은 가장 작은 차원의 결정화의 공간 구조를 따르게 된다. 리글에 따르면 이 원리는 위 인용문에서 보여지듯 연속적인 평면들의 모서리가 만나면서 이루어지는 분자 패턴의 반복이다. 이 반복은 다면적이며 대칭적으로 분할 또는 증적될 수 있고 모든 형태 구성의 시작이다.

그렇다면 가장 작은 미립자적 차원에서 공간이 창출된다면, 이 공간 창출은 인간의 작품 제작으로 어떻게 이어지는가? 리글에 따르면 “모든 조형예술 작품은 하나의 목적을 위하여 창조”되며, 이 목적이란 “인간적 욕구를 충족시키려는 의도를 뜻한다.”³⁰⁾ 모든 작품의 본질은 유기

29) 알로이스 리글(2020), pp. 101-102.

적 자연 사물과 경쟁하여 기존의 형상들을 재생산하는 것인데, 여기서 “우리는 미술품 각각의 고유한 본질을 — 자연과의 경쟁을 — 객관적인 목적보다 훨씬 긴밀하게 다루는 다른 것을 찾아내야 한다.”³¹⁾ 이 미술품의 고유한 본질을 긴밀하게 다루는 “다른 것”이 바로 결정화 과정이 따르는 공간적 조건들에 대한 이론적 분석이다. 더 정확히 말하면, 미립자적 반복이 광물적 패턴을 구성하면서 특정한 형태를 형성하는 과정이 현상으로서 인간의 지각에 드러날 때 그것은 유기적 자연의 움직임들과 경쟁하여 그것을 자신만의 목적(치장, 사용의 목적)으로 재생산, 재해석하려는 욕구를 가진 인간의 표상목적³²⁾에 쓰이게 된다.

사각으로 깎은 나무 막대 위쪽에 두 개의 점을 찍어 우상의 눈을 나타낸 것은 이미 유기적 자연물 — 인간 — 의 모사이되, 완전히 무기적인 자연의 법칙을 따라서, 즉 둥글임도 움직임도 없는 대칭적 신체성으로 창작되었다. [...] 그러나 절대적 대칭과 부동성은 여전히 유지된다. 예를 들면 양다리를 붙이고 팔을 몸에 붙인 채 앉아 있는 이집트의 신상이 그러하다. 그러던 끝에 운동마저 인정하게 되고, 그로써 일시적인 것, 우연적인 것이 미술에 도입되었다.³³⁾

즉, 자연의 유기적 움직임과 경쟁하던 인간이 그 움직임과 그 움직임을 수행하는 개체들의 특정한 특징만을 추출해 자신만의 주조물을 만든다고 이론적으로 가정할 수 있다면, 이제 인간은 유기물 또는 유기적 움직임을 불활성 물질로 재현해야 하는 과제를 안게 된다. 이 과

30) 알로이스 리글(2020), p. 85.

31) 알로이스 리글(2020), p. 99.

32) 여기서 표상목적은 주관적인 “새로운 목표를 열”게 하며, 보수적인 사용목적과 장식목적과 대비된다[알로이스 리글(2020), p. 376].

33) 알로이스 리글(2020), p. 107.

정을 정리해보면, 결정화라는 대칭적 확산 또는 분리가 형태로 발전해 평면기하학적, 입체기하학적으로 미립자의 층위에서 공간을 창출하고, 이 공간 창출이 자연현상으로서 경험되고 인간에 의해 재생산될 때에 일시성과 우연성³⁴⁾이 항시 동반된다. 이 일시성과 우연성 때문에 예술의지로서 드러나는 그 시대에 특정한 일련의 선택들이 필연적인 것이다. 이 선택을 리글은 “엄청난 파장을 일으키게”되는 원인으로 규정하는데, 이는 미술 창작에서 유기적 모티프들이 미립자적 구조의 대칭성과 부동성에서 유기적인 기본요소인 둥글림이라는 비대칭적 성격과 “환영”(Täuschung)³⁵⁾이 도입되어 자연과 예술 사이의 분열을 일으키기 때문이다. 결정화가 일어나면서 형성하는 무기적 공간이 비대칭적 성격과 환영의 도입으로 와해된다. 그리고 이로 인해 결정화와 둥글림과 같은 특성 사이에는 “추상적이고 수학적 의미의 다리”³⁶⁾가 놓이게 된다. 결정화는 그 자체로 평면의 모서리들을 이으며 반복되는 비인과적 구조를 따르지만 그것에서부터 파생되는 유기적 움직임을 자각하는 형태들 사이에는 물질로 변환되지 않지만 분명히 어떤 인과 관계를 암시하는 연결고리가 있다는 것이다.

34) 여기서 “우연성”이란 이미 그 시작부터 결정화로 인해 다원화되는 유기적 모티프들을 선별하는 데에 따르는 우발성과 예측할 수 없는 방향으로 전개되는 결정화의 성격 모두를 지칭한다. 리글은 이 우연성을 표상목적에 의한 “예술적 우연”이라 칭하기도 한다[알로이스 리글(2020), p. 115].

35) 유기적 운동성을 예술작품에 반영하려는 의지(Ertäuschenwollen)는 “처음에는 의도치 않게, 그리고 마치못해 이루어지지만, 사람들은 후에 이 문제에 기꺼이 관여하게 되고, 마침내는 그것이 미술 창작 전체를 장악하고 잠식하게 된다.” [알로이스 리글(2020), p. 112].

36) 알로이스 리글(2020), p. 112.

3.2. 결정화에 뿌리를 두는 내인적(內因的) 다리들

그렇다면 우리는 미립자적 공간 창출의 원인, 즉 위에서 언급했던 가장 작은 단위의 무한이 자신의 영역을 내인적(內因的)으로 결정하는 가장 넓은 확산적 무한과 이 “연결고리”로서 내적 필연성을 가진 역사적 연속성을 지닌다고 볼 수 있을 것이다.

앞장에서 살펴보았듯이, 리글의 이론에서 모티프는 조화(결정화의 법칙을 따름)와 유기(우발적 순간에서의 유기성 재현)의 양극 사이에서 기능한다. 예술은 재현 기술의 정교함을 고양시키며 발전한 것이 아닌, 촉각성의 부각 인상 또는 시각성의 부각 사이의 스펙트럼에서 ‘형성’된다.³⁷⁾ 예를 들어, “일련의 미술사[의] 시작”³⁸⁾을 알리는 고대 이집트의 조형예술(부조와 벽화)은 촉각성을 부각시키는 근거리 시야, 즉 객관적 평면으로 나타나는 예술³⁹⁾이었다. 이는 이집트인들의 표상 목적이 인간의 정신적인 이미지나 운동(둥글임이나 신체의 역동성)의 표현, 즉 유기적 생명의 표현을 억제했다. 그 결과 그들의 조형예술은 “활력 없는 결정성의 매스”⁴⁰⁾에서만 조화를 발견하는 단계에 머무른다. 리글은 이 이유를 모티프들 사이의 관계와 모티프의 형상과 바탕 사이의 관계로 설명한다. 고대 이집트의 조형예술에서 모티프들은 근거리 시야에서 본 것과 같이 표현되어 있고 고립되어 있다. 바탕은 고립된 형상들을 부각시키는 조건 이외에 다른 목적으로 받아들여지지

37) Saul Ostrow (2001), “Introduction — Alois Riegl. History’s Deposition”, *Framing Formalism* (ed. by Richard Woodfield), London: Routledge, p. 3.

38) 알로이스 리글(2020), p. 312.

39) “과수원을 재현해야 할 경우, 우선 평면도를 그리고 난 후 나무는 측면상[즉 객관적으로 파악이 가능한 실루엣]으로 그리고, 주변의 울타리는 바닥에 넘어뜨려진 것처럼 그렸다. 다시 말해 모든 것은 직접적인 부감경, 즉 객관적 평면(근거리시야)으로 나타났다.”[알로이스 리글(2020), p. 181].

40) 알로이스 리글(2020), p. 313.

않았다. 즉, 고대 이집트인의 조형예술에서는 그 시대의 목적에 불필요한 모든 부수적인 요소들(즉 정신적 요소들)이 지양되고, 결과적으로 오로지 객관적으로 파악이 가능한 고립된 형상들의 도식적 배치로 두드러진다. 하지만 이후 서기 좌상과 같은 초상 작품들에서 결정성의 법칙을 조금씩 거스르는 자기목적의 예술이 구사되면서 “특정한 경우에 주관적 평면”이 드러나게 된다. 여기에서 관찰자는 사용목적, 치장 목적을 넘어 표상목적(즉 가상의 환영)을 가지는 예술⁴¹⁾, 즉 주관적 평면에 가상의 환영들이 도입된 궁극적인 계기 또는 “사물의 무상한 가상을 선보이게끔 강제된 부득이한 이유”⁴²⁾를 찾아야 한다. 즉 특정 시대, 특정한 지역의 조형예술, 특히 이집트의 모티프 예술에서 주관적 개입과 욕망을 억제함으로써 형상을 식별할 수 있게 하는 데에 치중한 “객관적 평면”들에 주관적 ‘의지’(즉 가상의 관념, 환영)가 개입되어 객관적 평면들과 어떤 연속성을 갖는가를 살펴보아야 한다.

독립된 개체들이 이런 식으로 영구적으로 새로운 공간을 창출해 나가지만 이 공간 창출 양식들은 작가의 시대적 상황에 의거하여 선택하는 ‘의지’에서 비롯되었으므로 이 의지로 이어져있다. 즉, 예술사의 “발전적 연결고리”를 규정할 수 있는 근거를 바로 위의 “부득이한 이유”를 밝혀내는 데에서 찾을 수 있다는 것이 리글의 생각이다. 가장 작은 미립자적 무한과 가장 넓은 의미에서의 관계적 무한 사이에서 의지에 의해 선택되고 다시 주조되는 주관적 평면은 우리에게 수많은 개체들 사이의 연속성에 대해 무얼 말해줄 수 있는가? 우리는 지금까

41) 여기서 목적이란 시각적인 욕구에만 상응하는 “치장목적”(Schmückungszweck), 표상을 원하는 정신적 욕구에 상응하는 “표상목적”(Vorstellungszweck), 그리고 시각을 제외한 다른 모든 감각에 의존하는 “사용목적”(Gebrauchszweck)이 있으며, 미술사의 어느 시기도 이 세 목적들 중 하나만 중시하지 않고[알로이스 리글(2020), pp. 85-87], “어느 하나가 우선 발생했다고 볼 만한 어떤 충분한 근거도 없다...”[알로이스 리글(2020), p. 104].

42) 알로이스 리글(2020), p. 180.

지 본 지면의 서두에서 밝힌 가장 작은 무한과 가장 넓은 무한 중에 전자의 성격과 그것의 영향력만을 다루어왔다.

4. 가장 넓은 의미의 무한으로

4.1. 구간적 공간의 해방이 가능케 하는 발전적 연결고리: 리글의 리듬론

지금까지 리글의 논의를 요약하자면 다음과 같다. 한 시대의 예술이 자연과 경쟁하며 자연의 일부 특징만을 선택하여 재현하려는 목적에서 벗어나 주관적인 평면을 도입해 환영 표현을 추구했고, 자연 개선의 목적에서 벗어나 형상 형성 자체를 목적으로 삼게 되면서 환영 표현이 더욱 부각되었다. 그러나 “인류가 그러한 헤아릴 수 없는 영역을 뜻대로 이용한다거나 아니면 그것을 어떻게든 폭넓게 이용한다는 생각을 하게 된 것은 수천 년 후의 일이며, 운동의 환영을 불러일으키려는 의지를 가지고 가장 소박하고 불가피한 걸음을 내딛는 데에도 그에 못지않은 시간이 걸렸다.”⁴³⁾ 물론 여기서 환영 표현은 작품의 태동 과정에 있어 비본질적이며 본질적인 것은 불활성적 결정화이다. 이 “불가피한 걸음”은 고대 조형예술의 발전은 이집트 조형예술의 축각성을 부각시키는 근시적(Nahsicht) 시야의 강조, 그 다음 유기적 우발성과 무기적 강제성이 혼합되어 여러 불규칙적이고 임의적인 부분평면들이 도입되는, 축각과 시각을 동일하게 부각시키려는 그리스 시대의 통상시적(Normalsicht) 시야의 강조에 해당된다.⁴⁴⁾ 예를 들어 인간

43) 알로이스 리글(2020), p. 116.

44) “무기적인 것과 유기적인 것의 관계, 형태와 객관적 평면의 관계에서와 마찬가지로 그들은 바탕과 문양의 관계에서도 옛것과 새로운 것의 대립을 벗어나지

형상을 조각으로 만들 때 그리스인들은 이집트인들과는 다르게 의복을 입혀 전체 작품의 매스에 여러 부분평면, 즉 주름을 도입하고 입체 효과를 고조시켰다. 즉, 표상목적에 부수적인 주름, 배경, 군상 등의 요소들이 그리스 시대에 도입되기 시작하면서 더 멀리 보는 시야를 강조하기에 이른다. 이 경향은 그리스 시대에는 부분적으로 나타나다가 후기 로마 시대에 이르러 더욱 극명하게 드러난다.⁴⁵⁾

리글이 말하듯이 자연과의 경쟁에서 벗어나려는 주관적 평면들의 도입이 근거리에서 원거리 시야를 강조하는 이행으로 이어진다면, 이렇게 통상거리 시야의 수준으로 나아가는 조형예술의 경향이 고전 고대에서 어떤 발전적, 즉 가장 작은 무한의 연장으로 발전하는가? 즉, 이 연장은 가장 넓은 의미에서의 무한의 긴장관계 속에서 어떤 발전적 연결고리를 보여주는가?⁴⁶⁾ 이에 대한 단서는 리글의 「후기 로마 예술의지의 주요 특징들」이란 제목의 짧은 논문에서 찾아볼 수 있다. 논문의 서두에서 그는 후기 로마 시기의 예술의지가 이집트의 고전

못하여 둘 사이의 균형을 이루는 과업을 완수할 기회를 그리스인에게 남겼다.” [알로이스 리글(2020), p. 187].

45) 알로이스 리글(2020), pp. 196-200.

46) 이 무한이 관념주의적인 무한, 즉 정신적 궁극점에 도달을 전제하는 무한 또는 헤겔의 절대정신을 향해 있는 무한은 아닐 것이다. 예술사상의 발전에 대한 리글의 견해가 목적론적이고 이 발전들에서 의지가 궁극적으로 물질을 압도하는 현상들을 발견하며, 결과적으로 이 발전이 통일된 내적, 합목적적 발전임을 들어 많은 학자들이 리글의 예술사론을 헤겔주의적인 것으로 규정한 것이 사실이다. 그러나 마이크 겐스터는 리글이 후설과 함께 헤겔의 사상에 이의를 제기한 프란츠 브렌타노의 제자였다는 사실, 그리고 비엔나 대학에서 브렌타노의 영향력이 지배적이었다는 사실은 반드시 감안되어야 한다고 주장한다[Mike Gubser (2005), “Time and History in Alois Riegl’s Theory of Perception”, *Journal of the History of Ideas* 66 (3), July, p. 453]. 반면에 마가렛 아이버센과 스티븐 멜빌의 경우 관찰자-예술작품 관계의 역사적 변천에 대한 리글의 설명이 헤겔의 미학에 기초해 있다고 본다[Margaret Iversen & Stephen Melville (2010), *Writing Art History, Disciplinary Departures*, Chicago: University of Chicago Press, p. 91].

고대의 예술의지와 마찬가지로 “즉각적으로 눈에 띄는 물질적 현상들을 통해 고립된 개별적 형태에 대한 문제파악”을 향하고 있었다고 기술한다. 그러나 이집트 조형예술의 근거리 시야에 근거한 고립적 형식에서 주관적 평면이 산발적으로, 단속적으로 도입되어 통상시야로 이행하는 그리스의 예술과는 달리, 후기 로마예술에서는 “리듬”이 강조된다. 리글은 리듬을 “유사한 현상들의 연속적 반복⁴⁷⁾으로 정의하고 이 리듬을 보여주는 예술은 하나의 통일된 총체로 각 요소들이 연계됨을 보여준다. 리글의 관찰에 따르면, 후기 로마 시기까지는 이 리듬을 표현하려는 작품들은 (시간을 측정하여 기록하듯) 평면에 일련적으로 나열하는 방식을 채택했다. 이러한 평면상의 나열 방식을 택함으로써 리듬을 표현하는 모든 요소들이 서로를 가리는 것이 아닌 병치되거나 중첩되도록 했다는 것이다. 리듬은 후기 로마예술에서도 마찬가지로 고립된 형태를 부각시키려는 촉각적 시각에 의거한 움직임은 보였지만 로마인들의 방식에서는 이전까지는 보이지 않았던 경향들이 포착된다. 이 경향은 로마인들이 고전 고대예술과 같이 형태를 고립되도록 부각시키려는 목적을 달성하는 과정에서 개별적 형태를 “보편적 시각적 평면(바탕)으로부터 자유”롭게 하고 “이 바탕과 다른 형태들로부터 고립⁴⁸⁾시키려한 흔적들에서 읽어낼 수 있다. 이렇게 형태를 시각적 바탕에서 고립시키는 동시에 다른 형태들로부터 고립시키는 과정에서 형태들 사이의 공간 역시 시각적인 바탕에서 자유롭게 된다. 형태들은 (통상적 시야에서) 바탕에서 자유롭게 되면서 시각적으로 평평한 공간이 사실은 다원화된 형태들의 집합으로 드러난다. 그리고 이 구간적 공간이 입체적 공간 내에 있게 될 때 그 공간은 잠재

47) Alois Riegl (2003), “The Main Characteristics of the Late Roman *Kunstwollen*”, *The Vienna School Reader. Politics and Art Historical Method in the 1930s* (ed. by Christopher S. Wood), New York: Zone Books, p. 87, 필자의 번역.

48) Alois Riegl (2003), p. 88.

적인 “깊이”를 가진 것으로 파악될 수 있다. 이 구간적 공간은 “너무 깊지 않은 이상 평면상에 드러나는 리듬의 효과를 저해하지 않았다.”⁴⁹⁾ 이러한 이유로 후기 로마에서 구간적 공간의 깊이는 빛과 그림자의 섹채적 리듬의 일부가 될 수 있었다. 결과적으로 후기 로마시대의 예술의지는 균집적 구성을 가능케 했으며 이는 고전 예술에서는 찾아볼 수 없는 것이었다.

그러므로 고전의 리듬이 형태를 바탕에서 고립시켜 한 가지 의미 또는 목적만을 객관적으로 드러내려는 ‘대조’의 리듬이었다면 후기 로마예술에서 리듬은 ‘배열’의 리듬이었다. 즉, 하나의 목적을 이루던 개체가 이제는 다원화되고 다른 개체들과 함께 배열됨으로써 각 개체의 “객관적 외관이 복제되어야만 했다.”⁵⁰⁾ 고전과 후기 고전예술의 가장 큰 차이점이 바로 개체와 구간적 공간이 구성하는 리듬, 즉 반복적으로 드러나는 패턴이 개체들 사이의 구간적 공간에서 드러남을 보여준 사실이다. 후기 로마예술은 근대 원근법적 회화에서의 소실점과 같이 가상의 시공간에서 무한한 깊이를 도입하기보다, 개별 개체들 간의 구간적 공간이 개체들 간의 연결고리 역할을 함으로써 균집된 개체들의 공통된 리듬을 완성하는 예술의지를 보여주었다는 것이 리글의 설명이다. 이 구간적 공간은 “발화 행위에서 단어들 간의 구간, 음악에서 음정들 간의 구간들만큼 필요하다.”⁵¹⁾ 음정의 배열은 수적인 배열, 즉 각 음정이 부재하는 구간을 매개로 박자를 취하는 배열이다.⁵²⁾ 이 리듬을 설명하기 위해 리글은 회화에서의 검정색을 또 다른 예로 제시하는데, 검정색은 그 자체로는 “그림자들, 비지적인 것, 비물질적인 것,

49) Alois Riegl (2003), p. 88.

50) Alois Riegl (2003), p. 89, 필자의 번역.

51) Alois Riegl (2003), p. 93, 필자의 번역.

52) 리글은 “문법적 수(numerus)”로 표현한 아우구스티누스를 인용하여 리듬을 정의한다[Alois Riegl (2003), p. 92].

무정형의 것, 비어있는 것, 비존재적인 것”을 재현하는 색채다. 그러나 다른 더욱 밝은 색채로 표현된 개체들 사이의 구간적 공간에서 검정색은 “적당한 거리에서 보았을 때 아름다움의 효과를 만들어낸다.”⁵³⁾ 이렇듯 리글은 리듬이 시각예술에서 보편적으로 개체들의 통일성을 가능케 해주기 때문에 대칭과 비례는 리듬에서 파생되는 현상이라고 보았다. 개체(들)에 대칭성과 비례의 성격을 부여하는 것은 개체들의 형태 그 자체라기보다 그것들 사이의 구간적 공간을 참여시켜 개체들 간의 개별적 관계들에 통일성을 부여하는 리듬인 것이다.

4.2. 예술의지의 역사적 반복

리글에게 있어 가장 작은 무한의 프로세스인 결정화는 모든 자연적, 인위적 산물들이 물질적으로 태동하게 되는 계기가 되며 모든 산물은 물질적 형태를 반드시 갖추어야 하기에 결정화로 환원된다. 그리고 이 환원이 곧 관찰자의 눈에 포착되어야 하는 양식의 정의가 된다.⁵⁴⁾ 보통 어떤 양식이 계속 다른 방식으로 재해석되면서 고양되는 현상을 “상승”이라 생각하고 같은 것이 계속 회자되어 시각적으로 양식의 변화가 보이지 않으면 그것을 “하강”이라 일컫는다. 그러나 리글이 보기에 모든 예술사상의 현상들은 상승과 하강의 긴장관계 속에서 개입되는 의지기 주체가 되어 일어난다. 만약 모든 문화적 현상을 상승만을 위한 것으로 생각한다면 그것은 현재의 예술을 있게 한 과거의 예술

53) Alois Riegl (2003), p. 94, 필자의 번역.

54) 발터 벤야민은 ‘물질성’에 대한 리글의 관심이 그의 연구를 “냉정하고 의연한 연구”로 이끌었으며, “시대의 불가결한 관심을 절대 놓치지 않”는 태도로 이어진다는 점을 강조한다[Walter Benjamin (2003), “Rigorous Study of Art: On the First Volume of *Kunstwissenschaftliche Forschungen* (1931/1933)”, *The Vienna School Reader. Politics and Art Historical Method in the 1930s* (ed. by Christopher S. Wood), New York: Zone Books, p. 443].

과 결정화 이론으로 볼 때는 성립될 수 없는 불연속의 선을 긋는 것과 마찬가지로이다.

… 알렉산드로스 대제와 더불어 고대 세계관과 고대 미술의 쇠락기가 시작됩니다. 그러나 그것은 여전히 고대의 세계관이고 미술이었다는 점을 잊어서는 안됩니다. 그것은 고전기 그리스인이 창조한 대로 콘스탄티누스 시대까지 신들의 ‘유형이 계속해서 반복’되는 데서 외적으로 나타납니다. 신들의 유형뿐만 아니라 고전 미술의 다른 많은 유형이 그러했습니다. 서기전 5세기 영웅의 전투가 서기 3세기 석관에 나타났습니다. 이런 점들이 예전부터 관찰되었고, 최근까지도 연구자들은 고대 후기는 서기전 5세기와 4세기에 ‘창작된 것을 전적으로 반복’하기만 했을 것이라고 여겼습니다. 그렇기 때문에 알렉산드로스 대제부터 콘스탄티누스 대제에 이르기까지의 여섯 세기는 단지 고대 미술의 쇠락기라는 관점에서만 취급되고 해석되었습니다. 그러나 최근에 사람들은 이 미술이 동시에 상승선도 따랐음을 깨닫게 되었습니다. 그들 중 일부는 그 상승 때문에 하강은 잊은 듯이 보입니다. 즉 그런 사람들은 고전 미술과 특히 로마 미술 사이에 건널 수 없는 분리벽을 세우려고 합니다.⁵⁵⁾

위의 강의노트에서 리글은 반복을 두 가지 의미로 사용한다. 하나는 ‘유형의 반복’이고 다른 하나는 ‘모방으로서의 반복’이며, 전자는 관찰자의 관점에서 관찰되는 개체들 간의 연속성으로서의 반복을 의미, 후자는 쇠퇴의 증거로서의 모방을 의미한다. 전자에 근거한다면 유사성은 형태의 태동을 가능케 한 의지의 존속으로 이해되며, 후자에 근거한다면 유사성은 같은 것, 자기동일성의 불완전한 회귀라는 착각에서 비롯되는 것으로 이해된다. 전자는 발전적이고 후자는 규범적이다. 이

55) 알로이스 리글(2020), p. 393, 필자의 강조.

대목에서 리글은 예술의지를 자기동일적인 것이 아닌, 다른 시대로 이행하며 시대적 변화를 수용하는 필연성의 근원으로서의 의지로 이해한다는 것을 알 수 있다. 다시 말해 유형의 반복은 미립자적 평면들의 연쇄적 반복으로 창출된 입체 공간(결정)에 변화를 가하여 드러나는 주관적 평면에서 드러난다. 이 반복은 같은 광물적 공간 창출의 조건을 다르게 해석하여 내린 선택이 발생시키는 개체들과의 연결고리를 발견해야만 포착이 가능하다. 이 반복을 모방으로 보는 시각은 “상승 때문에 하강을 잇”는 데서 오는 착각이다. 특히 근대 미술의 시기에는 조형예술이 미적 애호 대상에서 범주적으로 제외되었고, 하강, 즉 작가들 자신이 일상에서 촉각과 시각을 통해 접하고 작품으로 전달하려 모든 의미들이 관객에게는 배워야 하는 대상이 되었으며, 이는 대중 일반이 아닌 소수에게만 허용되었다.⁵⁶⁾ 그러므로 모든 예술사의 시기에 우리가 비판적으로 접근해 이성적으로 모든 양상들을 판단하고 범주화하는 것은 리글에게는 불가능에 가깝다.

형성기, 정점, 쇠퇴기의 3단계 구분을 적용하는 것은 그러므로 이미 불가능하다. 우리가 이 세 단계에 대해 역사적인 상태, 즉 비판적인 상태로 있을 수 없기 때문이다. 우리 자신이 이 시기를 살고 있다. 그리고 특정한 징후, 특히 사회적 삶의 징후가 틀리지 않다면 우리는 지금 정점 가까이에 있다. 다만 우리가 그 뒤로 경로가 어디로 이어지는지 뚜렷이 볼 수 없을 뿐이다.⁵⁷⁾

미립자적 차원 상에서 일어나는 공간 창출로서의 반복 과정에 시대의 변화들을 불가피하게 받아들이고 반영하는 예술의지가 개입된다. 이 촉각적 지각을 강조하는, 작가의 개입에서 비롯되는 주관적 평면들

56) 알로이스 리글(2020), p. 77.

57) 알로이스 리글(2020), pp. 77-78.

로 재구성된 형태들에서 예술의지의 발전의 흔적들을 관찰과 실증을 통해 파악할 수 있다. 이 발전 과정, 즉 “한결같은 것이 아니라, 되풀이 되는 반동과 더불어 단속적으로 이루어”지는 과정의 경로는 실증적으로 작품의 촉각적 차원과 시각적 차원을 동시에 탐색함으로써 점차질 수 있다. 결론적으로 리글은 모든 문화적 산물이 개별적 개체로서 그 시대의 사회적 상황, 경향, 물리적 조건들, 물질과 기술의 사용법, 작가의 인식 또는 지각 방식과 성향 등의 불가결적 조건들, 즉 예술의지가 필연적으로 개입된 흔적이며, 이 산물들 간에는 예술의지에 일치하는 부분과 불일치하는 부분들이 있다고 본다. “이 일치하는 부분이 불일치하는 부분에 의해 차별화됨으로써 현저히 나타나는 사실이야말로 오래된 예술작품이 오늘날 우리들에게 호소하는 매력인 것이다.”⁵⁸⁾

5. 나오면서

위에서 알 수 있는 리글의 공간 개념은 다음과 같다. 먼저, 공간은 필히 미립자적 무한과 관계적 무한 사이의 긴장 상태에서 작가가 일련의 선택으로 실천에 옮기고 형성하는 예술의지로 인해 물질적, 조형적 특정성을 부여받는다. 리글은 두 무한 간의 연속성이 조형예술사의 여러 가지 예시들에서 드러나는 과정에 대한 탐색으로 드러나며 이 필연적 연속성에서 예술의지가 발현된다고 본다. 작가는 시대에 따라 일정한 방향을 제시하는, 현재 시대에 특유한 필요성으로 세계와의 물질적 관계를 규정하는 활성화가 된다. 그리고 리글이 관찰하는 대로, 그러한 어떤 양식의 활성화가 되기를 자처하는 이유가 만약 예술의지라면, 예술의지는 어떤 보편화될 수 있는 심리적 요인이나 지각적, 감

58) 알로이스 리글(2013), p. 25.

정적 요인이기 전에, 특정한 물질세계와 작가의 관계 사이에서 드러나는 특성이나 경향을 선택하는 이유로 연역될 수밖에 없다. 리글은 이 연역의 가장 끝에 미립자적 반복으로 말미암는 시각성의 리드미컬한 확장, 그 과정에서 반복적으로 수행되고 포착되는 현상들로 회귀해야만 하는 이유를 찾은 것이고, 이 복층적 이유의 이름이 예술의지이다. 예술의지는 자연과의 경쟁을 넘어 물질로서의 재료와 기술의 개입 자체를 압도하는 의식적 목적을 가진 것으로 이해된다. 그리고 리글은 예술의지의 이 목적을 “세계혼”(Weltseele)에 대한 예감이라고도 표현한다.⁵⁹⁾ 그러나 역사학자로서의 그의 목적은 육체적 욕구도, 정신적 기능도 아니며, 요컨대 위장된 육체적인 것(촉각·시각적인 것)을 따라가는 추적이다. 리글 연구자인 레이놀즈 코딜리언가 말하듯 이 추적은 곧 심리학적 분석의 결을 거스르는 ‘비판적 역사학’의 수행일 것이다.⁶⁰⁾

예술의지는 심리학적 분석의 대상이기 전에 실증주의가 현상학과 맞물리는 ‘맹점’이다.⁶¹⁾ 후설의 현상학은 (곰브리치의 경우처럼) 추상적 심리주의, 즉 대상이 있기 전부터 존재하는 인간의 본질로부터 지각 대상의 나타남의 구조를 연역하는 심리학적 방법론의 우선순위를 박탈하려 했다(예를 들어, 우리가 리글의 글을 읽을 때 리글의 정신에서 일어나는 모든 심리적 운동과 회귀를 추적한다기보다, 그가 적은 말들의 ‘내용’을 이해하려 한다). 리글 역시 예술의지의 물질주의적, 심리주의적 분석을 거부하며 그것을 “모종의 어떤 것”(jenes Etwas)이라 애매하게 칭하는데, 이 “어떤 것”은 후설을 재해석한 메를로-퐁티

59) 알로이스 리글(2020), p. 170.

60) 레이놀즈 코딜리언은 리글의 역사관이 무엇보다 그가 읽은 젊은 니체의 비판적 역사관과 그 맥락을 같이 한다고 보고 있다[Diana Reynolds Cordileone (2014), *Alois Riegl in Vienna 1875-1905: An Institutional Biography*, Farnham: Ashgate, 2014, pp. 25-48, passim].

61) 후설과 리글 모두 인식된 대상의 객관성을 논리적으로 설명하려는 목적을 공유한다.

가 “그 어떤 것”(Etwas)⁶²⁾이라고 부를 수밖에 없었던 존재의 본질과 동등하다. 리글이 이 “어떤 것”을 시각에 명확히 드러나지 않는 실재로 간주함은 틀림없다.⁶³⁾ 이 실재는 역사적 시간을 벗어나 있지만 그것을 보는 관찰자의 시각은 역사성을 갖는다. 리글은 오직 이러한 측면에서만 역사주의자이며⁶⁴⁾, 그러므로 그는 형태 자체를 역사화할 수 없었을 것이고 형이상학으로 그의 분석을 종결시킬 수도 없었을 것이다.⁶⁵⁾ 그러므로 실재를 실증해야 하는 상황으로 회귀하는 미술사학자의 과제를 (파놉스키가 그랬듯이) 초월적인 것으로 규정하는 것⁶⁶⁾은 리

62) “초월의 이념은 우리가 만질 수 있고 볼 수 있다고 여기는 모든 것으로 무한하게 적용되는가? 아니다: 보이는 것, 그것은 항상 “더 멀리” 있는 것으로, 있는 그대로 제시된 것이다. 그것은 현전될 수 없는 것[존재]의 현전이다. *본다는 것* 그것은 끝없는 분석이 가능함에도 불구하고, 비록 실재하지는 않지만 그 어떤 것 [Etwas]은 절대로 우리의 손 안에 있지 않다...”[Maurice Merleau-Ponty (1964), *L'Eil et l'esprit*, Paris: Gallimard, p. 266, 저자의 강조, 필자의 번역].

63) “인간의 안에는 아름다운 형태에서 만족을 얻게 하는 그 어떤 것이 있고, 예술의 기술-물질주의적 진화론의 신봉자들은 이를 설명할 수 없다...”[Alois Riegl (1893), *Stilfragen*, p. 32, 필자의 번역].

64) 고프리치는 예술의지라는 하나의 원칙으로 보편성이 지양되고 있고 그의 이론에서 창작 활동이 전체론적으로 해석되며, 모든 시대에 동일하게 적용되는 원칙에 의해 뒷받침되기 때문에 리글이 형이상학적 이상에 대해 헤겔적 역사주의의 접근 방식을 취한다는 의견을 제기한 바 있다. 리글의 이론은 형태의 번역될 수 있는 사회적 기능이 양식과 모티프보다 더 중요시되어야 함을 간과한다는 주장이다. 고프리치는 그가 시대의 변화와 예술적 변화들을 평행관계에 놓는 실수를 범하며, 결과적으로 그의 이론은 비-역사적 심미주의(ahistorical aestheticism)라 말한다[Richard Woodfield (2001), “Reading Riegl’s *Kunstindustrie*”, *Framing Formalism*, pp. 50-81].

65) 르노 바바라스가 주장하듯이 “존재와 존재자 간의 차이는 절대적인 것이 될 수 없”지만, 그럼에도 불구하고 “표현의 무한한 되기, 근본적 역사성에 상응할 수밖에 없다.”[Renaud Barbaras (2001), *De l'être du phénomène*, Paris: Millon, p. 363, 필자의 번역].

66) Joan Hart (1993), “Erwin Panofsky and Karl Mannheim. A Dialogue on Interpretation”, *Critical Inquiry* 19 (3), Spring, p. 542.

글의 예술의지에 대한 어떠한 ‘내용’, 즉 후설이 ‘초월적 주체성’이라 부른 지향성이 지향하는 대상의 내용을 말해줄 수는 없다. 또한 (아르놀트 하우스저가 그랬듯이⁶⁷⁾) 리글이 어떤 양식을 낭만주의적 유기체로 간주할 때, 그것은 예술의지의 형이상학적 문제에 대한 해석보다, 그가 한결 같이 옹호하는 객관적 실증주의와 근본적으로 결을 달리하는 해석학적 방법론으로의 무한한 개방을 의미하기도 한다.⁶⁸⁾ 이러한 예술의지에 대한 해석들은 개별적 문화 현상들과 단서들과의 반복되는 조우의 궁극적인 과제, 즉 내용을 규명하려는 시도들이다. 이렇듯 예술의지가 역사상에 새겨지는 법칙, 즉 ‘문법’에 대한 연구는 끊임없이 변화, 갱신되고 있으며, 그것을 설명하는 어휘가 반복되고 있으므로 리글의 텍스트 다시 읽기와 재평가가 끝났다고 볼 수도 없다.

본 논문에서 시도된 것들 중 하나는 리글이 자신의 사변적인 예술의지 개념이 표면으로 끌어올리는 위와 같은 어려운 과제를 인식했다는 것을 그의 무한 개념을 통해 드러내고자 한 것이다. 우리에게 나타나는 것은 (촉각이 말해주듯) 그것 자체가 나타나기 때문이지, 그것의 이미지(망막적 효과)만 나타나는 것이 아니므로, 그는 실증적 분석이 할 수 있는 최선책에 집중한다. 가장 기초적인 수준에서 인식능력과 실증에 의거한 관찰자의 연구는 이미 시작부터 가장 작은 차원의 무한과 가장 넓은 차원의 무한 사이에서 이루어진다. 이 두 무한 사이의 긴장관계는 심리학적 개체의 기능과 일루전 분석이 있기 전에 관찰자

67) 박정기(2002), 「알로이스 리글의 “양식사로서의 미술사”: 방법론적 근본문제를 중심으로」, 『미학예술학연구』 16, p. 75.

68) 아르놀트 하우스저의 사회미술사적 의견에 따르면 리글은 양식적 형태의 구성적 체계를 사회적 경향과 혼동한다. 그러나 마가렛 올린에 따르면 이러한 진단은 리글의 “윤리적 목적”, 즉 대상을 보는 사람의 주의력이 그 대상의 “연극성”(theatricality)을 드러내는 것이 아닌 윤리적 참여로 이어져야 한다는 “비형식주의적”(nonformalistic) 주장을 간과하는 것이다[Margaret Olin (1989), “Forms of Respect: Alois Riegl’s Concept of Attention”, *The Art Bulletin* 71 (2), June, p. 286]. 리글이 중요시하는 역사적 반복은 윤리 원칙 이행의 반복이기도 하다.

가 겪는 조건이다. 이 두 무한 사이에서의 관찰 영역 파악은 가장 작은 단위의 공간 창출 과정이 가장 보편적 의미에서의 조형적 사실관계들을 형성, 축적해 나가는 과정을 실증하지 않으면 불가능하다.

관찰자의 입장에서는 이 영역은 지각을 통한 발견과 실증의 ‘장소’다. 즉, 가장 우리의 관찰 영역에서 멀리 있는 것들은 근거리 시야에서 촉각으로 경험되기 전에 이미 있는 실재이다. 그리고 아직 관찰되지 않았다고 해서 의식적 지향의 대상이 아닌 것도 아니다. 멀리 보이는 것들은 시각적으로만 관찰되며 크기가 작고 수적으로 많다. 그러나 가까이에서 관찰되는 것들은 우리의 촉각에 말을 걸며 단위적이다. 역으로, 시각적으로 보이지 않는다고 해서 그것들이 결정화 과정에 의해 만들어지는 공간이 아닌 것은 아니며, 관찰자의 입장에서 그것들은 관찰이 시작되기 전에 불특정 다수의 개체들이 구성하고 있는, 불가피하게 ‘장소’로 인식되어야 할 공간으로 이해되어야 할 것이다. 예술사의 영역은 관찰자가 그 영역을 구성하는 개체들에서 하나의 의미를 이끌어내는 전체론적인 집합체가 아니다. 관찰자의 목적은 그 개체들이 속한 영역에서 내인적, 발전적 연결고리, 즉 가장 작은 무한과 가장 넓은 무한 사이의 연속성을 실증적으로 설명해줄 수 있는, 이 연속성의 이유인 예술의지의 추적이 그것들에 대한 지적 이해구조를 끊임없이 갱신하는 중첩된 ‘장소 찾기’에 있다.

참고문헌

【논 저】

- 박정기(2002), 「알로이스 리글의 “양식사로서의 미술사”: 방법론적 근본문제를 중심으로」, 『미학예술학연구』 16.
- 알로이스 리글(2020), 정유경 역, 『조형예술의 역사적 문법』, 갈무리.
- _____ (2013), 최병하 역, 『기념물의 현대적 숭배, 그 기원과 특질』, 기문당.
- Arasse, Daniel (1972), “Note sur Aloïs Riegl et la notion de “volonté d’art” (Kunstwollen)”, *Scolies*, Paris: Cahiers de Recherches de l’École Normale Supérieure.
- Barbaras, Renaud (2001), *De l’être du phénomène*, Paris: Millon.
- Benjamin, Walter (2003), “Rigorous Study of Art: On the First Volume of *Kunstwissenschaftliche Forschungen* (1931/1933), *The Vienna School Reader. Politics and Art Historical Method in the 1930s* (Christopher S. Wood ed.), New York: Zone Books.
- Carboni, Massimo (2012), “Ornement et Kunstwollen”, *Images Re-vues* 10 (URL: <http://journals.openedition.org/imagesrevues/2032>).
- Gubser, Mike (2005), “Time and History in Alois Riegl’s Theory of Perception”, *Journal of the History of Ideas* 66 (3), July.
- Hart, Joan (1993), “Erwin Panofsky and Karl Mannheim. A Dialogue on Inter-estation”, *Critical Inquiry* 19 (3), Spring.
- Iversen, Margaret & Melville, Stephen (2010), *Writing Art History, Disciplinary Departures*, Chicago: University of Chicago Press.
- Merleau-Ponty, Maurice (1964), *L’Œil et l’esprit*, Paris, Gallimard.
- Olin, Margaret (1989), “Forms of Respect: Alois Riegl’s Concept of Attention”, *The Art Bulletin* 71 (2), June.
- Ostrow, Saul (2001), “Introduction — Aloïs Riegl. History’s deposition”, *Framing Formalism* (Richard Woodfield ed.), London: Routledge.
- Pop, Andrei (2015), “Why Alois Riegl Still Haunts Art History”, *Oxford Art*

Journal 38 (2), June.

Reynolds Cordileone, Diana (2014) *Alois Riegl in Vienna 1875–1905: An Institutional Biography*, Farnham: Ashgate.

Richard Woodfield (2001), “Reading Riegl’s *Kunstindustrie*”, *Framing Formalism* (Richard Woodfield ed.), London: Routledge.

Riegl, Alois (2015), “Naturwerk und Kunstwerk I”, *Trois essais 1900-1901*, trans. Audrey Rieber, Paris: L’Harmattan.

_____ (2015), “Naturwerk und Kunstwerk II”, *Trois essais 1900-1901*, trans. Audrey Rieber, Paris: L’Harmattan.

_____ (2015), “Zur spätromischen Porträtskulptur”, *Trois essais 1900-1901*, trans. Audrey Rieber, Paris: L’Harmattan.

_____ (2003), “The Main Characteristics of the Late Roman *Kunstwollen*”, *The Vienna School Reader. Politics and Art Historical Method in the 1930s* (Christopher S. Wood ed.), New York: Zone Books, LA: Getty Research Institute.

_____ (1999), *The Group Portraiture of Holland* (E. M. Kain, D. Britt trans.), LA: Getty Research Institute.

_____ (1973), *Spätromische Kunstindustrie*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

_____ (1893), *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin: Verlag von Georg Siemens.

Sedlmayr, Hans (2001), “The Quintessence of Riegl’s Thought,” Richard Woodfield (ed.), *Framing Formalism*, New York: Routledge.

원고 접수일: 2020년 10월 7일

심사 완료일: 2020년 11월 4일

계재 확정일: 2020년 11월 5일

ABSTRACT

Riegl's Theory of *Kunstwollen*:
Through the Concept of Double Infinity

Son, Jimin*

Alois Riegl of the Vienna School has been often hailed as a scholar who established and solidified the most comprehensive and systematic foundation of Art History. Riegl famously upheld a major theoretical principle, namely that of *Kunstwollen*. *Kunstwollen* can be defined as the expression of the demands specific to the conditions of a particular period of civilization. One of the main reasons for the lack of clarity lies in the difficulties of locating the material boundaries of art historical research. In Riegl's theory, the boundaries of art history contains objects of historical significance whose discovery and empirical understanding change both horizontally and vertically the internal dynamics of the field. Thus, seeking a more concrete description of the boundaries will lead to a more concrete definition of *Kunstwollen*. This article will first focus on the two types of infinity Riegl introduces to explain the scope of his art historical research, namely the infinity at the smallest, atomic level at one end, and at the other, the infinity in its largest, relational sense. Then the focus will shift to

* Honorary Professor, Department of Philosophy, Dankook University

the very specific concept of space that Riegl propounds to explain the continuity between the two infinities.