

—르네상스와 바로크의 건축 체계—

에밀 카우프만

— 편집자의 말 —

이 글은 카우프만의 『이성시대의 건축』(EMIL KAUFMANN; ARCHITECTURE IN THE AGE OF REASON; 1955 CAMBRIDGE, HARVARD UNIVERSITY PRESS) 제 2部, 이태리편의 첫부분을 번역한 것이다. '영국, 이태리, 프랑스의 바로크와 후기 바로크; (BAROQUE AND POST-BAROQUE IN ENGLAND, ITALY AND FRANCE) 라는 副題가 붙어있는 바와 같이 이 저서는 이 세 나라의 바로크체계가 변화하는 과정을 다루고 있다.

앞으로 다루어질 이태리편의 목차는 다음과 같다.

PART II ITALY

VII. THE ARCHITECTURAL SYSTEM OF THE RENAISSANCE AND THE BAROQUE.

VIII. ITALIAN THEORIES FROM ALBERTI TO LODOLI.

IX. GIAMBATTISTA PIRANESI

THE THRESHOLD OF THE NINETEENTH CENTURY.

이 책을 택하게 된 동기는 다음과 같다. 무슨 문제가(아니면 화제가) 대두될 때마다 너나 나나, 무엇을 생각해야 할지를 모른다. 어떤 막연한, 그럴듯하고, 그렇고 그런, 너도 잘 모르고 나도 잘 모르는, '독창적, 이라든가 '한국적, 이라든가' 정서, 라든가, 알주머니 뒷포켓 조끼주머니에서 마구 집혀 나오는 어휘들에 우리는 피곤해져 있다.

발레리의 嚴密性을 고집하지는 않더라도 조금씩 이나마 성실해질 필요는 있다.

× × × ×

우리는 바로크에 대해 막연히, 잘 알고 있는 것 같은 기분이다. 허나 바로크가 19세기에 이르는 도중에 무엇과 부딪쳤으며 어떻게 변질되었나. 소위 변증법적 전제가 어떠했는가를 알고 있는 것 같지는 않다. 모든 문제에 대한 우리의 지식은 다 이와 비슷하다. 그러므로 이 글을 실는다. 중요한 것은 바로크에 대한 지식이 아니라 바로크를 바라

보는 관점이다. 단지 19세기로 넘어가는 과정에 있어 이태리가 기여한 바가 무엇인가를 밝히려는 것이다. 우선 르네상스—바로크 체계(SYSTEM : 이 용어는 앞으로 차차 밝혀지겠지만 構造라고 불러야 옳을 성질의 것이다. 그러나 STRUCTURE라는 의미의 구조와 혼동될까 봐 체계란 말을 쓰기로 한다. ……역자주)의 역사를 개관해 보기로 하자. 당시 점점 퍼져나가고 있던 不安의 징후가 1750년대에 결정적으로 들어난 것은 그때까지의 과정이 급작스러히 단절된 것이 아니라, 적어도 世紀에 걸쳐진 過程의 結果가 노출된 것이다. 이런 不安感은 실제의 건축물에서보다는, 전통에 대한 까다로운 비평, 혁신적이고 대담한 건축구성, 그라픽 미술(graphic arts)에 나타난 표현 等— 넓고 달아 빠진 체계의 붕괴와 새로운 건축질서의 추구를 예시해 주는 方向에서 그 출구를 찾았다고 말할 수 있다.

× × × ×

이태리의 르네상스—바로크 체계가 어떻게 변화했나를 다루기 전에 일반적으로 하나의 건축체계라는 것이 어떤 개념인가를 따져 보는 것이 필요할 것이다. 내가 맨처음에 영국에서의 변화를 먼저 다룬 것은 영국이 1800년대의 건축적 혁명의 첫 걸음을 내딛던 나라이기 때문이다. 저자는 제 1부에서 영국을 다루고 있다. 그 목차는 다음과 같다.

PART I ENGLAND

I. ENGLISH BAROQUE AND ENGLISH PALLADIANISM

II. THE FIRST OPPONENTS OF TRADITION

III. BELATED BAROQUE

IV. THE SECOND CRISIS OF TRADITIONAL COMPOSITION

V. ROMANTICISM AND REVIVALISM

VI. THE END OF 'SCHOLASTIC REGULARITY' (.....역자주)

이런 順序는 方法論적으로 유리한 점을 제공해 준다. 다시 말해 르네상스—바로크 체계의 최종 단계를 파악함으로써 그 초기단계를 보다 깊이 이해할 수 있다는 것이다.

× × × ×

우리는 통상 하나의 건축양식(style)에 대해, 어떤 몇가지 구조적 그리고 장식적 특징이, 다소간 變異(VARIATION)를 겪긴 하지만, 어떤 주어진 시기에 자주 반복되어지는 현상으로 생각해 버리고 만다. 이러한 특징이 어떤 특정한 양식의 至純의 結晶이라고 여겨지는 絶對에서 取해 지던가, 또는 몇개의 건물에서 골라낸 특징을 組合시킨 거든간에 우리는 한 時代가 이루어 낸 모든 것을 하나의 정점(climax)을 想定하여 여기에 集約 시키려는 경향이 있다.

이런 式의 하나의 정점에서 비롯하는 개념을 전개하는 것은 마치 복잡한 회합어의 불규칙 동사문제를 공식적으로 해결해 버리는 것과 비슷하다. 즉

이런 假說(fiction)은 착잡한 현상에 어느 정도의 질서를 부여할지 모른다.

즉 무질서한 多樣性을 有用하게 극복할 수 있는 抽象作用으로서 그러나 건축의 성장과 展開의 意義는 우리가 양식(Style)에 대한 집착에서 벗어나 변화의 진실한 의미속에 뛰어 들어감으로써 비로소 명확해지는 것이다.

따라서 어떤 양식의 정점(a stylistic apex) 이라는 오류를 깨트리기 위하여는 場(field)을 온통, 그리고 그것의 境界에 까지 貫徹 들어가야만 한다. 境界에 가서야, 어쩌면 그곳을 넘어선 위치에서 비로소 본래의 場에 대한 통찰력을 얻을 수 있게 될 테니까.

境界라는 곳은 제각기 다른 潮流가 서로 열려 있기 때문에 相互간의 구분이란 存在하지 않는다. 오늘날의 대부분의 史家들도 이런 관점을 취하고 있다. 境界란 地域의 行정을 보다 쉽게 하기 위해 인간이, 인간 자신을 위해 만들어 놓은 것이다. 그러므로 境界線上의 상황을 통해 정점의 정체가 처음으로 올바르게 나타나게 된다.

어떤 史家든지 境界의 位置에서 가지고 고딕과 르네상스 두 특징이 열려있는 상황보다도 어떤 至純의 '고딕의' 정점이라는 영상에 (예를 들어 만일 그렇게 가능하다면) 사로잡히지는 않을 것이다. 바

로 이런 상태가 단순한 특징에 (형태(form) 뿐 아니라 성격까지 포함하여; 後者는 뵐플린(Heinrich Wofflin) 의한 樣式的 区分이 지니는 약점이다. 더 더구나 단순한 형태는 일종의 영속성(persitency)을 지니고 있다. 人間은 그의 선조들이 만들어 낸 형태를 완전히 망각하지는 않는다. 그 형태는 다시 반복된다.

'再現、(REMIVAL)은 항상 있어왔고 앞으로도 그럴 것이다. 그러나 고딕과 고딕의 재현사이에는 중대한 차이가 있다. 즉 어떤 형태의 주기적인 소멸과 再現이외의 뿌리가 박히고 더 깊이 展開되어지는 또 다른 변화가, 더 깊이 다시 말해 부분의 상관관계가(the interrelation of the parts)—내가 체계라고 부르게 될—점은 변화가 존재하고 있다. 그러므로 고딕과 고딕의 再現 또는 로마와 르네상스건축 사이에 존재하는 차이는 바로 이 체계의 변화인 것이다.

× × × ×

체계의 변화를 일으키는 인자(因子)는 특징이나 형태의 변화를 야기시키는 因子보다 더 중대하다. 체계는 어떤 특정한 시대의 일반적인 정신세계(the general mental attitude)에 전적으로 의존하거나 좋게 말해 거기에서 직접적으로 파생되어 나온 것이다. 상황이 부단히 변화를 겪고 있는 이상 건축체제도 마찬가지로 부단한 흐름(flux)의 상태에 있게 된다. 그리고 체계의 변화는 몇가지 요소에만 관계되는 것이 아니라 전체(the whole)에 영향을 준다.

결국 역사에 나타나는 여러 형태가 결정되는 것은—창조하거나 수정하거나간에—바로 이 체계에 의해서다. 또한 특색(사실성(pictoriality)조형성(plasticity) 등등)의 강도를 부여하는 것도 이 체계에 의해서다. 그러나 형태와 체계는, 어떤 학구적 관심에서나 또 다른 예술적 이유에 의해서건, 過去의 체계에 나타난 형태가 다른 체계속에 등장하게 되면 서로 충돌하게 된다. 우리가 再現에 대해 불건전한 것으로, 어떤 때는 狂的인 것으로서 느끼게 되는 것은 이 때문이다. 형태는 재현된다. 그러나 체계는 그렇지 않다. 몇세기 동안 그리스의 형태는 여러번 나타났지만 어떤 시기에도 그리스식으로 구성된 住居는 없었다. 마치 인류가 아-콘테이트(archontate; 집정관의 임기)나, 콘솔레이트(consulate; 집정정치)나, 세니트(senate; 원로

원)등의 옛 정치 제도를 모방하지만 아테네법이나 로마법의 통치를 받지 않는 것과 같이.

× × × ×

형태의 변화가 여하한 곳에서 일어나든 우리는 체제상의 어떤 변화가 그 원인이라고 생각해도 좋다. 借人된 형태는 곧 눈에 띈다. 일반적으로 그런 형태는 드문 드문 발생하여 얼마간 있다 사라지고 만다. 그리고 보통은 새로운 체제내에서 변형(transformation)을 일으키게 된다. 때때로는 어떤 새로운 형태가 급작스러히 나타나는 것이 發展에 대해 어떤 制動을 거는 것 같은 인상을 준다. 그러나 그런 경우에 있어서도 잠복기의 기간이 약간 길어졌을 뿐이고 준비된 결과가 노출되긴 마찬가지다. 史的 과정이란 끊임없는 완만한 進展(evolution)이다.

새로운 사상의 개념中 微量의, 따라서 감지할 수 없는 순간을 제외하고는, 갑작스러운 逆行(REVERSAL)이란 있을 수 없다.

× × × ×

가령 1800년 이전의 건축에서의 기하학적 '형태'처럼, 新奇한 형태가 돌연히 나타날 때 史家는 이 噴出을 센세이셔널한 事件으로 다루고 싶은 유혹에 이끌려서는 안된다. 마치 마술사가 무대에서 깜짝 놀랄 만한 결과를 보여 주고 싶은 것 처럼 어떤 걸작은 장대하고 당당한, 未知의 곳에서 나타난, 전연 다른 성격의 大地에서 튀어나온 移石 처럼 보일 수 있다. 그러나 그것도 자기나름의 史를 지니고 있다. 자신의 조상과 후예가 그 자신을 잘 말해 주게 된다.

단순한 시간적인 무대의 나열은 아무런 의미가 없다. 史는 年代記가 아니다. 史를 記述하는 것은 제작기 相異한 潮流, 즉 어떤 때는 平行을 달리고, 어떤 때는 하나만이 압도적이긴 하나, 서로간에 항상 각축을 벌이는 潮流의 움직임을 찾아내는 것이다. 그러한 分析을 거친 후에야 여러 가지 상황을 하나의 종합적인 모습으로 부각시킬 수 있게 된다.

× × × ×

이 研究에 사용될 체계의 개념은 完成(accomplishment)의 의미를 內包하고 있지 않다. 그것은 단순히 어떤 傾向(a trend)을 지칭할 뿐이다. 부분간

의 특유한 상관관계개념을 완전하게 充足시킨 체제란 불가능하다. 체제는 처음부터 끝까지 장애와 더불어 투쟁하여야 한다.

사회적 활동과 유사하다. 각개의 체계는 각자의 自標를 향해 나아가지만 도달하지는 못한다. 조형 예술상 어떤 특출한 작품이 지니고 있는 일체성(unity)은 단순한 형태의 再現에 의한 것이 아니다 그것은 한가지 支配的인 內在觀念(an immanent idea)에 의한다. 認識에 있어서 恒상(Gestalt) 이 先行되는가는 論争點이 될 수 있다. 그러나 예술의 창조과정에서는 先行된다.

위에 말한 內在觀念에 가장 적대적인 요소는 전통(tradition), 현실적인 요구(practical exigencies), 재료의 특성 등이지만 가장 最惡의 것은 체계 자체가 지니고 있는 모순이다. 이 모든 것들은 끝없는 타협을 요구하고 있다.

이들은 본래의 자기주장(self assertion)에서 출발하여 강조의 傾向(tendency toward intensification)이 끼어 들고 內在律(the underlying principle)은 강열한 자기표현의욕에서 과장(exaggeration)으로 展開되어 드디어는 하나의 모순점으로 등장한다. 그런 과장은 필연적으로 종말을 촉진시킨다. 어떤 체계가 이루어지자면 反要素(adversaries)를 제압하여야만 한다. 그렇지 못하면 쇠퇴한다. 그리고 드디어는 굴종하거나 내버려지게 된다. 이것이 모든 사회적 체계가 걷는 길이다. 예술체제라고 하등 다를 바 없다.

內部的 違和가 그 체제를 쇠퇴시키고 反要素의 공격에 대한 저항력을 감소시킨다. 새로운 사상이 일어나면 새로운 체제를 잉태하고 이것은 다시 同一한 운명에 처하게 된다.

× × ×

건축체제의 발흥과 몰락의 개념은 19세기 양식의 난숙화, 성숙, 부패하는 과정과 전연 다르다. 후자는 자연발생적이며 또한 어떤 교훈적인 현상이다. 나는 각 시대마다 동등한 비중을 지니고 어떤 한 시기가 탁월하다고 생각지 않는다. 나는 예술적 완성(artistical perfection)이라는 빛나는 高地를 志向한다는 생각을 배제한다. 이런 생각이야말로 前世紀의 藝術評家들이 즐겨 신과조로 그려내던 어떤 훌륭한 文化的 생명체의 정체다. 다시 반복하지만 나는 모든 체계가 각자의 完成(fulfillment)을 위해 필사적으로 나아가간다고 생각한다. 새로운 사상은 여러겹의 장애를 이겨 내야 생존할 수 있다.

反要素의 작용에 의해서 야기되는 체계의 변질, 바로 이것이 예술역사의 주제가 된다.

× × ×

바록크에서 후기 바록크 건축으로의 변질을論하기 전에 르네상스-바록크 체계가 지닌 固有한弱点과 이 체계에 대한 反要素에 대해 언급해야겠다. 藝術의 展開의 영구한 흐름을 어떤 변곡점을 경계로 “하강”(descending)과 “상승”(ascending) 체계로 나누거나, 확실한 목표의 보존을 위해 발버둥치는 단계, 최종적인 소멸 등으로 구분하기란 불가능하다. 결국 우리는 후기 中世의 발전 전부를 훑어보게 된다. 다시 말해 르네상스-바록크 체계의 본질적인 특성의 기미가 보이는 한 그 끝까지 파헤쳐 보아야 한다. 이런 특성은 美術史에서 흔히 轉換點이라고 불리우는 시기 즉 초기 르네상스 시대에서까지 추출될 것이다.

내가 “바록크 체계”라고 이름 붙인 개념은 르네상스에서부터 바록크 본연의 시기에 걸쳐 깔려있는 체계를 의미한다. 그러므로 나는 이 두 시기를 간단히 돌아보아야 할 것이다. 1900년 대의 美術史家가 남긴 업적은 르네상스와 바록크간의 근본적인 차이를 밝혀 놓은 것이다. 그러나 건축체계의 관점에서 보면 르네상스와 바록크 양 시기를 관통하고 있는 共有원칙이 그 前의 “中世체계”와 그 뒤의 19세기 체계를 배경으로 확실히 드러나고 있다.

르네상스는 구성요소(constituents)의 새로운 조적을 위한 시도의 첫 단계이다. 그리고 바록크는 이 목표에 도달키 위한 시도의 마지막 절망적 단계이다. 결국 르네상스는 바록크의 준비단계라고 볼 수 있다. 즉 그 이상적인 조적을 성취하려는 노력은 바록크 시기가 더 열성적이었다.

내가 이렇게 말한다고 해서 한쪽이 다른쪽 보다 美術學的으로 優位에 있다는 것을 의미하는 게 절대 아니다. 단지 兩者의 史的 位値(the historic position)를 밝히려는 것 뿐이다.

나는 政治史에 있어서도 이런 類推를 찾을 수 있다는 것을 부연하고 싶다. 즉 절대君主制는 17세기 말에 가서야 가장 完熟의 경지에 도달하게 되었다.

× × ×

다음에 다루게 될 바록크의 발상지인 **이태리에** 있어서의 바록크체제사를 보게 되면, 위에 나온 일반적인 서술이 구체화 될 것이다. 그러나 먼저 나는 중세 후기의 건축사상을 이해하는 데 도움이

될 지엽적인 얘기를 좀 해야만 되겠다. 나는 비투루비우스(Vitruvius)에 의해 集約된 古典의 이론과 르네상스-바록크의 이론간의 근본적 차이라고 생각되는 점을 지적하고 싶다. 다시 말하면 그리스-로마(Greco-Roman) 건축의 이상적인 구성과 中世 이후의 구성과의 차이점 말이다. 비투루비우스의 美術的 카테고리리는, 자신이 명확하게 규정한 개념에 도달하지 못한 이유때문에 모호한 바가 있지만 한가지만은 확실하다. 즉 그의 카테고리리는 모두가 어떤 定量的인 의미(a quantitative significance)를 內包하고 있다. 比例(proportionality), 또는 部分간의 완전한 數的관계(perfect numerical relations between the parts)는 그에게는 가장 중요한 요소였다. 定量的의 理想은 均整(symmetria)과 律動(eurythmia)뿐 아니라 整頓(ordinatio)에서도 나타난다. 오늘날에도 균형잡힌 배치감각을 얘기할 때는, 마찬가지로 定量的의 의미를 지닌다.

대칭으로 놓이거나 주의깊게 算定된 거리(distance)를 지닌 물체는 同一한 가치를 발휘한다; 즉 형태가 同一하던 相異하던 의미에 있어서 차이는 생겨나지 않는다. 古代건축에 있어서 기둥 하나 하나는 同一한 位階를 지닌다; 페디먼트(Pediment; ; 박공벽)는 높은 데 있지만 컬러네이드(Colonnade; 列柱)보다 優位를 차지하진 않는다.

그리스 신전의 요소들이 對等한 관계(co-ordinated)에 있는 데 反해, 파찌(Pazzi)성당의 前面中側部(Side compartments)는 더 높고 넓은 中央베이(central bay)에 대해 종속적(sub-ordinated)인 위치에 있다. 또한 로마 판테온(Pan then)의 돔(dome)이 두드러지게 나타나지 않는 데 반해 성-피터(St. Peter) 사원의 돔은 크기와 형태에 있어 압도적인 성격을 가진다.

× × ×

정량적으로 완전한 理想型은 르네상스기를 통해 生氣를 지니고 있었다.

이 시대의 사상가들이 “정확한” 計量에 얼마나 많은 의미를 부여 넣었던가. 그러나 옛 형태의 再 도입보다 더 중요하고 훨씬 더 의의가 큰 것은 새로운 構成원리의 發芽(the rise of a new compositional principle)였다; 즉 部分은(parts) 美術적으로 만족스러운 크기의 관계, 그리고 수학적 交互作用뿐만 아니라 主와 從的인 要素로서 變異된것이다.

이러한 變異(differentiation)가 個的인(individual)

건물内에서 자리를 차지한 다는 것은 고대에는, 어쩌면 '바록크' 단계까지 생소한 현상이었을 것이다. 각 부분의 제각기 상이한 가치를 살피려는 中世후기의 구성방법을 세련된 요소들에 의한 하나의 하이어라키(a hierarchy)를 이루었다. 이 목표에 도달하는 방법은 이미 우리가 알고 있는 것들이다.

즉 연속(concatenation), 종합(integration), 位階(gradation: 질적이나 양적인 변화를 갖게 한다는 의미인데 합당한 용어는 없다)

× × × ×

史家들은 부루넬레쉬(Filippo Brunelleschi)를 르네상스기의 최초의 大건축가로 일컫는다. 그러나 그들은 부루넬레쉬의 작품중의 새로운 요소를 다루기 보다는 그의 수법이 과거 어느 시대에 기원을 갖고 있나를 따지려 든다.

보데(Wilhelm Bode)만 하더라도 15세기의 르네상스건축이 진정한 의미로는 새로운 것이 아니라고 여긴다(註1)

'르네상스 건축의 진정한 창조자'(註2)인 부루넬레쉬가 보데에게 古典의 복사자이고 고딕의 한 추종자에 불과하다.(註3)

안달손(William J. Anderson)도 비슷한 견해를 주장한다. 그는 파찌(Pazzi) 성당에 비해 '이 경우에 있어서는 아무도 부루넬레쉬가 로마건축을 복사했을 뿐이라는 데 대해 반박치 못하리라'라고 단언한다.(註4)

그는 더 나아가 부루넬레쉬의 작품을 '비잔틴(Byzantine) 전통의 흔적이 뚜렷하다'(註5) 던가 '중세 技法의 연장'(註6) 이라는 말로 표현하고 있다. 윌리히(Hans Willich)도 고전과 중세의 두 영향력(influence)을 주안점으로 삼는다.(註7)

슈마르소우(August Schmarsow)는 부루넬레쉬 작품에 고딕이 再現돼 있다고 말한다. 그는 산토·스피라토(Santo Spirato)의 콰이어(choir: 성가대석)와 트란셉트(transsept: 袖廊 또는 翼部)를 끝내는 베이의 偶數(even number of bays)가 부루넬레쉬의 고딕적 감수성(註8)을 뚜렷하게 증명하는 것이라고 여긴다.

루콥스키(G. K. Lukomski)에게는 부루넬레쉬의 작품이란 古典的 특징이 몇가지 가미된 고딕일 뿐이다.(註9)

바움(Julius Baum)은 부루넬레쉬의 작품이 지니는 고딕적 특징을 설명하고 있으나 그의 구성법

(composition)에 대해서는 모호한 어휘로 얼버무리고 있다.(註10)

무어(Charles Herbert Moore; 註11)와 슈브링(Paul Schubring; 註12)도 루콥스키의 견해와 비슷하다. 무어의 부루넬레쉬에 대한 적대적인 태도는 파찌성당을 기능주의적 관점에서 평할 때 절정을 이룬다.

"이것은 祖惡한 건물이다. 왜냐하면 部分들이 각기의 기능에 정당하게 대응하고 있지 않기 때문이다."(註13)

이들중 게이뮐러(Heinrich Geymuller)만이, 나중에 차차 보게 되겠지만, 부루넬레쉬가 고전형태의 단순한 차용을 넘어서 "하나의 건축양식을 창조했다"라고 말하고 있고 프랑클(Paul Frankl)은 부루넬레쉬가 전통에 대해 혐오감을 지니고 있었다는 점을 강조했다.(註14)

× × ×

이런 見解들의 대부분은 영구한 흐름의 관념과 부합되고 고딕과 르네상스 사이의 인위적인 경계선을 제거하는데 도움이 된다. 그러나 이들은 부루넬레쉬가 달성한 업적의 중요한 부분은 제쳐놓고 지엽적인 부분만을 다루고 있다.

× × ×

벤츄리(Adolfo Venturi)는 푸로렌틴(Florentine) 성당 돔의 랜턴(lantern; 頂塔)을 얘기하면서 버트레스(buttress: 扶壁)와 고딕과의 不可分の 관계를 밝히는 기회로 삼고있다. 그리고 랜턴과 고딕 성골함(reliquaries)을 비교한다.(註15)

그러나 랜턴의 기둥과 버트레스를 잡아매 주는 스크롤(scroll: 소용돌이 무늬)은 어떤 고딕형태보다 바로크 스크롤에 더 닮아 있다.

바로크체제의 근본적인 개념이 나타나 있는 예가 부루넬레쉬의 작품중에 몇개 있지 않다 하더라도 조그만 한가지 특색 같은 것은 별로 의미가 없다. 르네상스 본연의 성격을 지니고 있다고 평가되는 파운데링 호스피탈(the Foundling Hospital of Florence; 1421년 설립)은 부루넬레쉬의 첫작품인데도 이미 새로운 체계가 予祖되고 있다.(註17) 게이뮐러는 기다란 필라스터(pilaster; 벽기둥)에 의해 이루어진 아케이드(arcade)에서 연속성을 찾고(the principle of concatenation) 있고(註18) 이 병원에서의 훌륭하게 분화된 평면에 이미 건축전개의 앞날에(the further development of architecture) 막대한 영향을 끼칠 양상이 내포되어 있다고 말한다.(註19)

파브리치(Cornel von Fabriczy)는 팔라조·피티(Palazzo Pitti)의 소박한 작품에 意識的인 位階(gradation)가 이루어져 있다고 강조한다. (註20)

× × ×

바로크체제는 파찌(Pazz; Chapel; 1430) 성당에서 가장 뚜렷하게 표현되어 있다.

여기서의 가장 뚜렷한 특징은 中心部에 중점을 둔 다섯부분의 포르티코(portico; 柱廊현관)이다.

성당前面은 나중에 팔라디안 모티프(Palladian Motif)로 유명하게 될 패턴(Pattem)의 시초이다. (註21)

構造는 外形뿐 아니라 內的으로도 동에 이르러서 절정을 이룬다. (註22)

* * *

혁신家로 부르벨레쉬를 다룸에 있어 우리는 未來에 그가 관여된 바가 무엇인가를 관찰해야 한다. 그의 중요성은 과거에서 그가 벗어날 수 있었다는 것 뿐 아니라 앞으로의 展開에 있어 그의 作業이 지니는 가능성에 있다.

* * *

초기 르네상스의 많은 작품에는 고전적인 外觀이 비교적 중속적인 위치에 속해있다. (註23)

이미 건축가들은 部分간의 연속성을 구체화시키는 技法에 熟中했고(註24) 재료를 다른 方法으로 처리 한다는가, 비례에 대해 사려깊게 고찰함으로써 位階(Gradation)를 나타내는 놀라운 技法을 찾아 냈다. 통일성과 종합성(unification and integration)은 수직 필라스터(Vertical pilaster)와 수평피의 간결한 패턴에 의해 확연한 속성이 되었다; 예를 들어 알베르티의 팔라조 루첼라이(Albertis Palazzo Rucellai at Florence; 1446-1451); 로셀리노의 팔라조 피코로미니(Rossellino's Palazzo Piccolomini at Pienza; 1462) 그리고 칸첼렐리아(Cancelleria in Rome; 약 1468) 등이다. (註25)

位階(gradation)의 좋은 예는, 石材의 처리법이 라던가 층고의 변화등에 의해 표현되는 데, 미켈로쥬의 팔라찌 메디치-리카르디(Palazzi Medici-Riccardi by Michelozzo; 1444), 베레비토의 스트로찌(Strozzi by Benedetto da Majano; 1459년 시작), 유리아노의 곤디(Gondi by Giulianodo Sangalli; 1490)이다. (註26)

팔라조 디 베네치아(Palazzo di Venezia in Rome; 1455)는 銃眼(crenellation)을 지니고 있는 전형적인 中世城塞로 알려져 있다. (註27) 그러나 中庭의 아케이드만이 구성적 근거보다는 순전히 형태

적 근거下에 르네상스기로 인정되고 외관은 확실히 새로운 시대에 속하는 것이다. 그 근거는 軸의存在(axiality), 中央베이(central bay)의 강조, 층의 위계(the gradation of the stories)가 그것이다.

북부 이탈리아에서도 푸로렌스와 로마의 것과는 몇가지 점에서 다르다 할지라도 새로운 구성적 양식(new compositional Pattem)이 나타난다.

그것은 롬바르디의 산타·마리아 교회(註29)(Santa Maria dei Miracoli in Venice by the Lombardi; 1481)의 색채적인 교회뿐 아니라 체르토사(Certosa of Pavia)의 복사된 장식(註28)에서도 찾을 수 있다.

* * *

어떤 건물에서는 연속성이 지배적이고 어떤 곳에서는 位階가 지배적이다.

바로크형태의 이상적인 모습에 사로잡힌 건축가는 여러번 이런 고뇌에 빠졌으리라.

즉 이 이상을 구현시키려면 연속성에 중점을 둘 것인가? 아니면 位階(gradation)에 그럴 것인가? (물론 이런 고뇌는 意識的 과정이 아닌 것은 말할 필요도 없다.)

만일 이 두 속성을 同一하게 취급한다면 그 작품은 단조로워질 위험이 있다. 이러 이러한 兩者擇一性(alternatives)이 이 체계의 곤란성中에서 맨 처음으로 등장한다. 가령 건축가가 연속성을 택했다 하자, 곧 바로 그는 이것을 수평으로 전개할 것인가? 또는 수직으로 전개할 것인가? 라는 문제에 부딪친다.

또한 位階를 택했다 하자. 그는 각계층을 강조할 것인지, 휘사드(facade)의 수직축을 강조할 것인지, 아니면 타협적으로 이 양자를 다 택할 것인지. 이런 타협에 의해 우리가 흔히 보게되는 “T”字의 뒤집힌 모양, 즉 지상층이 강조되고 中心部의 上向力(upward surge of the center)과 對比되도록 된, 형태가 나오게 된다.

새로운 체계의 발생으로 이런 종류의 딜렘마가 생겨나고 새로운 이상적인 形象이 건축가들의 머리속에 아른 거리는 限, 그들은 이런 딜렘마와 맞붙어 싸워야만 했다. 라파엘이 빌라 파르네시나(Villa Farnesina by Raphael(or Peruzzi); 1511)를, 비올라가 카프라롤라(Caprarola by Vignola; 1560)를 다룰 때 그 새로운 체계가 내놓은 모순때문에 당황해 한 것은 확실하다. (註30)

이들의 작품들이 모호함으로 가득차 있는 걸 보면 이들은 문제점에서부터 몸을 도사린 것 같다.

미켈란젤로(Michelangelo)가 로렌치아나(Laurenziana)의 입구에서 이 문제와 대결했다. (註31)

그는 편파적인 해결책을 시도하거나, 타협하지 않고 位階와 연속성 두가지를 과장시킴으로써 체계의 모순점을 솔직하게 드러내었다. 벽이라는 속박을 깨트릴 것같은 기동은 水平要素에 의해 효과적으로 견제되고 있다. 内部의 처참한 분위기는 모순의 해결이 無望함을 고백하는 것 같다.

팔라디오(Palladio)는 晩年에 수직적인 統一(Vertical unification)을 강조했다. 팔라쵸 발마라나(Palazzo Valmarana at Vicenza:1566;註32)와 산 조르지오(San Giorgio;1566년 이후)와 산 프란체스코(San Francesco at Venice:1562)의 전면에 거대한 오더(order)를 도입함으로써 수평요소와 연속성을 깨트렸다.

× × ×

이러한 모순과 부조화를 담고있는 작품中 몇개는 몇몇 史家에 의해 소위 만네리즘(Mannerism)양식의 본보기로 취급되고 있다.

바로크에서 후기 바로크로의 전환을 다루고 있는 이 序說에서는 이문제까지 다룰 수는 없고 단지 간단한 의견만을 쓸까 한다.

“만네리즘”의 특색의 의미가 무엇인가—하는 자극적인 문제에 흥미있는 사람은 바로크 체계가 점진적으로 進展된다는 내 관점과, 다른 史家들이 취하는 만네리즘에 대한 解說的인 관점과를 비교해 봄이 좋으리라. (註33)

내 입장으로는 적어도 건축에서만은 만네리즘 스타일을 도입하지 않는 쪽을 취하고 싶다.

우리가 볼 수 있는 “만네리즘”의 본질은 불확실성, 딜레마, 표현에 대한 대담한 노력, 좀 강경하게 말하자면, 자가당착의 경향이다. 한편에서는 약점, 부조화, 假飾, 그리고 “부자연함”이 나타나고 다른 한편으로는 劇的인 분출이 나타난다. 우리는 균형감각의 변화라든가, 主와 從要素 사이의 論理的 관계를 歪曲한다든가, 정통적인 질서를 재구성하려는 시도를 보게 된다. 이 모든 현상이 의미하는 바는 어떤 陽性的인 특징으로 이루어진 하나의 스타일이라기 보다는 바로크 체계안에서 그 자신의 方向을 부정하려는 국면(phase)이라고 볼 수 있다. 사실상 陰性的인 징후만으로는 하나의 스타일이 이루어지지 못한다.

이미 16세기에 르네상스-바로크 체계는 部分의 共存이라는 약간 새로운 형식의 관념(the idea of some new form of coexistence of the parts)에 의

해 심각한 위협을 겪어왔으나 18세기에 와서야만 날카로운 위협으로 나타났던 것이다.

만네리즘의 시대는 건축적 혁명이 이루어질 만큼 무르익지는 않았다. 왜냐하면 18세기 말의 건축과는 대조적으로 만네리즘시대의 건축은 새로운 구성원리(new compositional principles)를 내포하고 있지 않은 것 같기 때문이다.

만네리즘의 자세는 매우 消極的(negative)이다. 페브스너(Nikolaus Pevsner)는 이 방면의 권위자답게 정당하게 평가하고 있다.

즉 만네리즘의 작품에는 “아무런 해답이 없고… 피롭기만 한 고뇌……단절된 部分들……位階를 대신한 단조로움……어떤 지배적인 악센트의 不在,” 기분좋은 比例에 대한 냉소, 더 나아가서는 “르네상스의 典型에……그리고 모든 부분의 균형에 대한 고의적인 공격”이 있을 뿐이라는 것이다. 허나 만네리즘의 도전에도 불구하고 근본적인 르네상스-바로크의 관념은 굳건히 자리를 차지하고 있었다.

건축가들은 아직도 바로크체계를 완성시키려는 꿈을 포기하지 않고 있었다.

* * *

스쿠올라 산 로코(Scuola San Rocco; 註 34)의 휘사드는 로렌치아나와 같은 時代의 것이지만 베니스의 모든 경이를 담고 있는 듯한 전연 별개의 모습을 갖고 있다.

그러나 거기에도 체계의 內的인 모순은 담겨 있다.

초기 르네상스의 靜的인 낙천주의는 사라졌다. 16세기의 건축가들은 해답이 불가능하다는 것을 깨닫기 시작했다. 즉 각 部分으로 완전한 일체를 이루고 동시에 몇 부분에서 개성(Power)을 부여한다는 일이다.

位階와 연속성을 조화시키는 노력을 할 수는 있지만 거기에 도달될 수는 없다. 특히 位階는 본질적으로 종합(integration)과는 반대되는 개념이기 때문에.

* * *

그러나 건축가들은 굴복치 않았다. 도리어 승리를 위한 투쟁은 더 열을 띠어 갔다. 건축은 르네상스의 靜的인 상태에서 바로크 난숙기(the High Baroque)의 흥분상태로 옮겨가는 中이었다.

어떤 체계의 클라이맥스는 그 체계가 완성된 순간이 아니라, 그보다는 자체의 反要素를 조화시키

려는 최대의 노력을 集中시키는 때이다.

흔히 어떤 건축체계를 얘기하는 것은 어떤 形象의 典型(ideal)을 얘기하는 것이다. 우리가 이 근본적이고 다소 막연한 개념을 벗어나게 되면 거기엔 아무 것도 남지 않는다. 단지 변화가 있을 뿐. 전체와 부분의 관계는, 또는 부분 사이의 관계는 어떤 체계의 지배적인 관념에 의해 결정되지만 그 변이(variation)는 무한하다. 예술가는 항상 새로운 해답을 찾는다. 이것이야말로 예술이 전개되어 지는 本質(essence)이다.

만일 完成의 가능성이 存在한다면 또는 完成될 수 있는 관념이 이루어진다면 그것은 바로 예술운동의 停滯를 意味하는 것이다.

*

이제, 사실은 적대관계에 있으면서, 겉으로는 체계의 성숙을 돕는 것 같은 要素에 대해 언급하기로 하자.

部分을 드러내고자 하는 경향(the trend toward intensified self-assertion of the parts)은 수직기둥, 필라스터(pilaster), 피어(pier), 그리고 수평띠(horizontal bands), 코니스(cornice) 등을 뚜렷하게 부각시켰다. 뼈대(framework) 안에 채워지는 부분이, 드디어는 全 表面이, 그리고 몸체(body) 자신이 퍼져나가고(expand) 움직여지기(move) 시작했다.

모든 요소가 통일과 分化(unification and differentiation)를 同時的으로 志向하는 과정에서 병적으로 되었고 이러한 모순은 드디어 劇적인 比例로서 假裝되었다. 自己주장(self-assertion)에서 자기과시(self-exhibition)으로의 進展은 당연한 것 같으나 이런 進展이 자동적인 현상인지, 다시 말해 外的인 精神의 社會的 현상이 영향을 끼치거나 적어도 자극을 주지 않는다면 발생하는 현상인지도 의심스럽다.

아마 이런 문제는 다루지 않는 편이 나을지 모른다. 건축의 형이상학(metaphysic)은 이런 문제를 초월한 곳에 있는 것이니까.

*

앞에도 나온 로렌치아나와 스큐올라 상 로코는 수직과 수평要素의 충돌 뿐 아니라 뼈대(framework)와 함유물(filling) 간의 적대관계도 보여주고 있다. 뼈대가 강조되면 벽의 어떤 限定기능(confiring element)은 감소된다.

거대한 벽으로서는 불가능한 연속과 位階의 관

념은 오직 뼈대만이 전달할 수 있는 것 같다. 그렇기 때문에 휘사드의 관통(the piercing of the facade)은 바록크가 전개되면서 점점 그 폭을 넓혀 간다.

베네치안 전통(venetian tradition)에서 초기에는 뼈대가 우선됐다. 즉 산소비노의 팔라쵸 코너(sansovino's palazzo corner; 1532 : 註 35)와 그의 도서관(his Library; 1535 : 註 36)이 그러하다.

이런 현상은 베르니니의 팔라쵸 바르베리니(Bernini's Palazzo Barberini; 1630 : 註 37)의 휘사드와 롱게나의 팔라쵸 페사로(Longhena's Palazzo Pesaro in Venice; 1679 : 註 38)에서 極을 달리고 있다.

바로크 교회건축에서도 뼈대는 벽보다 훨씬 優位에 있다. 뼈대와 벽은 델라·포르타에 의한 산·뤼기(San Luigi dei Francesi by Della Porta in Rome; 1589 : 註 39)에서 같은 비중으로 다루어 졌다. 이 모순성은 베로미니의 산·칼로(San Carlo allo Quattro Fontane (1662-1667) by Borromini; 註 40)에서 날카롭게 드러났다.

뼈대는 갈리레이의 산·조반니(San Giovanni in Laterano(1735) by Alessandro Galilei; 註 41)에서 支配的인 요소이다. 벽면의 관통은 표면의 연속을 위협하는 도중, 우연하게도 공간적인 통일성을 가져왔다. 즉 관통은 표면을 찢게 되나 内部와 外界의 연관성을 가지고 온 것이다.

* * *

건축가들은 수평과 수직성간의 갈등에 부닥쳐 초조했다. 그리하여 바로크 교회건축의 가장 뚜렷한 특색있는 형태인 볼류트(Volute; 渦形)를 해결책으로 삼았다. 볼류트는 이중효과를 가져 왔다. 하나는 上下層의 접속, 그리고 또 하나는 方向性的 갈등을 제거, 또는 완화시켜 주는 효과다. 이런 볼류트의 사용은 알베르티의 산타 마리아 노벨라(Alberti's front of Santa Maria Novella 1448-1470 : 註 42)의 전면에서 이미 찾아 볼 수 있고, 18세기 깊숙이까지 계속해서 그 기능을 발휘한다. (Cathedral of Syracuse, by Pompeo Picherli, about 1730 註 43) 여러분은 수평과 수직성을 조화시키는 노력 끝에 나선형 탐이 나오게 되는 것을 생각해도 좋다. (Sant' Ivo by Borromini, 1642-1660 : 註 44, San Gregorio, Messina, by Guarini, 1660 : 註 45) 비꼬여진 기둥도 비록 곧은 기둥보다는 공간속에서 더 완전히 응화될 수 있기는 하지만, 꼭 같은 해석을

내릴 수 있다.

바록크의 모든 문제점은 델타·포르타의 일·게수(II Gesù in Rome by Della Porta 1575:註 46)의 휘사드에 잘 나타나 있다. 즉 수평과 수직성 사이에 갈등이 있고, 전체 내에서 각 부분이 우열을 다투고 있다. 입구위의 二重 페디먼트(pediment)와 측면의 스크롤(scroll)은 수직의 中心軸과 지상층의 수평성 사이의 완충지대가 되고 있다. 이것과 백년전의 팔라쥬·피티에서의 평정과 균형의 인상과를 비교해 보라. (註 47)

* * *

홍예 코니스(Crowning Cornice)는 르네상스를 사로잡았던 문제점이었다.

主코니스(main Cornice)를 맨 윗 한층만에 조화시킬 것인가, 아니면 건물 전체에 맞출 것인가?

미켈란제로(Michelangelo)의 팔라쥬 파르니즈(Palazzo Farnese; 註 48)에서는 後者를 택했다. 확실한 것은 어떤 완전무결한 해답이 없다는 것이다. 바로크 체계에서만이 아니라 다른 어떤 체계에서라도 전체와 一個의 부분사이의 상반된 요구는 해결될 수 없는 성질의 것이다.

* * *

모든 갈등에서 벗어나기 위해 르네상스기의 건축가들은 비례원칙에 하나의 신앙처럼 의존했다. 르네상스출판물의 많은 복사판뿐 아니라 바로크후기의 많은 논문을 보면 17, 18세기 건축가들도 이 원칙을 섬겼다는 것을 알 수 있다.

가장 널리 알려진 초기의 신봉자는 알베르티(Leon Battista Alberti)이다. 그의 저작을 보면 바로크체계 학설의 요체를 찾을 수 있다. 나중에 다시 그의美學을 다룰 작정이다. (註 49)

산·안드레아(San Andrea of Mantua 1470: 註 50)에서 알베르티는 中心 수직축과 수평부재 사이의 갈등을 해소시키려는 시도를 훌륭하게 이룩했다.

3층높이를 뚫고 지나가는 아케이드로 덮힌 포취(arcaded porch)는 다른사람이 흉내 낼 수도 없는 정도였다. 산타·마리아·노벨라는 수많은 교회의 原型이 되었다. 이 중에서 일·게수가 가장 세력이 큰 교회다. (註51)

산·안드레아의 거대한 아취는 수평 수직간의 다툼을 비웃는 것 같다. 이것으로 휘사드와 몸체가 통일될 이루어지지만 불행히도 전 후론트(front)가 찢겨 나갔다. 이것이 이후 300년 동안 건축가

들을 사로잡은 不可解의 문제가 된다. 흔히 그들은 교회의 몸체와 전면을 통일시키려 하지 않고 후자를 하나의 독자적인 장식면으로 생각했다. 그러나 알베르티는 비록 성공은 거두지 못했으나, 휘사드의 평면적 패탄과 깊이의 요소(element of depth)를 조화시키려 했다.

알베르티의 휘사드를 두개 나란히 놓고 본다면, 그가 바로크체계에 内在하는 갈등과 얼마나 피나는 투쟁을 벌였나 느낄 수 있다.

× × ×

몸체와 휘사드가 서로 어긋나 있는 例로서는 델라·포르타의 산·뤼기(Della Porta's San Luigi dei Francesi; 註52), 마테르나와 소리아의 산타·마리아·델라·비토리아(Santa Maria della Vittoria in Rome by Carlo Maderna and Giovan Battista Soria (begun 1605; 註53), 란타나의 부레쉬아 성당(Cathedral of Brescia by Gianbattista Lantana; 1604; 註54) 등이다.

갈리레이의 산·조반니(San Giovanni in Laterano by Alessandro Galilei; 1735; 註55)의 휘사드는 내부와는 거의 관계없이 遊離되어 있는, 무대장치와 같은 스크린일 뿐이다.

여하간 아취개구부는 어떤 바로크 입구와 비슷하게 깊이를 느끼게 해 준다. 휘사드 문제의 例外的 해결은 로마노(Giulio Romano)에 의해 시도됐다. 산·베네딕토·포(San Benedetto Po; 1540; 註 56)교회에서 그는 후론트의 패탄을 측면에까지 계속시켜 통일과 조화의 효과를 이루었으나 돔(dome)의 존재를 흐리게하고 말았다.

큐폴라(Cupola; 둥근 천장), 네이브(nave; 本堂), 휘사드사이의 관계는 가장 중요한 것이고 여러 측면을 지니고 있다. 바로크건축가는 上向의 돔과 不活性의 몸체를 조화시키고 이 둘을 평면적인 휘사드와 어울리게 해야 했다. 또한 통일성과 位階의 相異한 요구를 조화시켜야 했다. 내부의 처리는 儀式的 절차때문에 더욱 까다로운 것이었다. 聖壇(alter)의 最適의 위치는 확실히 네이브의 끝이다.

그러나 聖壇이 두드러지게 나타나야 할 것인지 아니면 돔이 그래야 될 것인지는 의문이었다.

르네상스中의 얼마간은 완전한 求心平面(the completely centralized plan)이 지배적이었다. 美學的으로 이것은 서로 각축하는 두 요소를 잘 타협시킨 것이었다. 그러나 聖事(divine service)에는

最適이 아니었다.

따라서 17세기에 와서 이 求心平面은 거의 완전히 사라지게 되었다.

이런 문제들이 열려있는 단계가 바로크 체계의 투쟁中 가장 중대한 단계가 되고있다.

브라망테의 산타·마리아·델레 그라치에(Bramante's choir of Santa Maria delle Grazie in Milan; 註57)의 콰이어에서 부터 유바라의 슈페르가(Supergera by Juvara near Turin; 註58)에 이르기까지 파란곡절의 사연을 전부 얘기할 수는 없다. 성·피터(St. Peter)의 얘기 하나만으로도 느낄 수 있을 거다.

모든 方向에서 부분을 통일시키고 어떤 형태가 지배적으로 되는 作業은 원형이나 다변형의 평면에서 거의 이루어졌다. 求心平面이 르네상스 초기에 이미 등장했다는 사실은 의미있다.

잠시 부루넬레쉬로 돌아가 산타·마리아·델리·안젤리(Santa Maria degli Avgeli about 1430 by Brunelleschi; 註59)의 평면을 하기 위해서는 악쓰·라·샤펠(the Cathedral of Aix-la-Chapelle) 같은 머나먼 과거로 돌아가서는 안된다.

차라리 줄리아노(Giuliano da Sangallo's Madonna delle Carceri, Prato, about 1485; 註60)나 브라망테(Bramante)나 미켈란젤로 쪽으로 눈을 돌려야 한다. 그럼으로써 부루넬레쉬작품의 의미를 더 깊이 깨닫게 될테니까.

산토·스피리토(Santo Spirito at Florence) 내부의 明澄함뒤에 교회건축의 두가지 相反된 원리가 이미 갈등을 벌이고 있는 뜻을 看過해서는 안된다.

부루넬레쉬는 從軸의 네이브와 中心으로 向하는 제단쪽(east end) 사이의 간극을 연결해야만 될 것으로 여겼다. (후자는 당연히 나머지 세방향에서만 열려있다.) 통일성을 얻기위해 그는 방 전부를 돌려 側廊(aisle)을 두었다.

× × × × ×

타협에 있어 극단적인 두가지 例는 로렌조의 산·알레산드로(San Alessandro at Milan by Lorenzo Binago about 1602; 註61)와 콜라의 산타·마리아·델라·콘솔라치온(Santa Maria della Consolazione at Todi by Cola da Caprarola begun 1508; 註62)에서 찾을 수 있다. 후자에서는 통일성을 강조한다. 즉 코니스(cornice)로서 부분들을 강력하게 잡아 매 주고 있다.

로렌조·비냐고에게는 체계적인 位階가 제일 중요한 과제였다. 휘사드에서는 中心部の 포르티코

(portico)가 頂点を 이루고 上向力은 두개의 副塔(satellite tower)을 거쳐 돔으로 옮겨가고 있다. 이런식으로 로렌조의 교회는 주위와 잘 어울리고 있으나 산타·마리아·델라·콘솔라치온에서만은 고독(solitude) 속에 홀로 우뚝 서 있다.

× × × × ×

바로크체계는 초기에는 內的모순과 외부어전에 별로 거리낌없이 문제들과 부닥쳐 갔다. 그러나 시간이 경과함에 따라 縱形의 교회형식(longitudinal church type)과 타협된 안이 점점 세력을 넓혀갔다.

페루치(Peruzzi)와 라파엘(Raphael)이 성·피터를 맡았을 때 그들은 求心平面을 버리고 말았다. (註63)

미래는 토디(Todi Type)형식에 속하지 않았다. 오히려 산·베네딕토·포(San Benedetto Po)나 산·알레산드로(San Alessandro) 형식에 속한, 다시 말해 變形된 그룹에 속하였다. 이것들은 실제적 요구에 더 잘맞았고 주위환경에도 더 잘 어울렸다.

그러나 바로 이런 변형에 의해 앞으로의 붕괴는 싹트기 시작한 것이다. 산타·마리아·델라·살루트(Santa Maria della Salute at Venice by Baldassare Longhena begun 1631; 註64)의 경우를 보면 이런 나의 관찰을 확실히 해 준다. 이 교회는 求心形에 속하는 것 같으나 8각형의 主室과 이어는 거의 서로 독립되어 있다. 따라서 低位의 큐폴라(lower cupola)는 거대한 主돔뒤의 外廓에서 보이고 있다.

×

異敎의 건축에서도 비슷한 양상을 띠운다. 줄리아노의 빌라·레알(The Villa Reale at Poggio a Caiano by Giuliano da Sangallo 1483; 註65)은 中央홀이 있는 입방체이다. 팔라디오(Palladio)의 주택대부분이 보여주는 바와 같이 길어진(elongated) 주택들이 초기의 密集形보다 더 유행되었다. 교회에서도 주위에서 격리되는 것보다는 화합되려는 경향을 보인다.

이리하여 체계의 일반적경향이 직접적으로 만들어 내는 또다른 모순이 발생한다. 건축가는 주거와 환경을 高密하게 융합시키기 위해 建物 자체의 密集性을 깨트려야만 했다. 일반적인 표현을 쓰자면 부분들이 완전한 個體를 유지하면서 동시에 전체적으로 일체를 이룰 수는 없었다.

×

바로크의 특색이라고 말할만 한 디테일(detail)의 과장은 극적인 자기표현이라는 체계상의 경향

때문에 불가피한 현상이었다.

따라서 가장 섬세한 부분이라도 鈍해졌고 可塑의 (plastic)이 되어갔다.

부분들의 과장이 어떤 이유를 가지고 있던간에 이의 결과는 調和의 喪失로서 나타났다.

생생하게 생명력을 표현하고 있는, 완전히 체계를 좀먹어버린, 울트라-바록(Ultra-Baroque)의 디테일은 비췌인 기둥, 세미아취로 이루어진 페디먼트, 등등으로 이루어졌다. 그리고 연속성을 나타내고자 하는 의도때문에 캐피탈(CAPITAL) 주변의 코니스는 파괴되 버렸다.

×

팔라디아니즘은 서부유럽쪽에서 살아 남았다. 그 이유는 본래의 관념을 曲解한 울트라-바록크형식보다 바록크체계를 과묵하게 유지했던 점인 것 같다.

+ ×

공간적 상호관계에 대한 과잉 강조는 팔라디오의 교회(Palladio's churches of San Giorgio Maggiore and Il Redentore at Venice(1576-1592); 註66)의 내부에, 그리고 主 앨스(Apse; 後陳)를 가지고있는 경쾌한 콜러나이드(Colonnade)에서 느낄 수 있다.

이 성격의 강조는 부분에 대한 과장 표현보다도 체계에 더 큰 해를 끼쳤다. 르네상스 중정의 아케이드가 외계와 내부를 딱딱하게 구분하는 느낌을 중화시키고 로지아(loggia)에 의해 매쓰(mass)와 공간이 융합되어 어떤 공간적인 통일감이 이루어질거라고 생각되어왔다. 결국 방들이 전체와 공간적으로 연관을 맺어야 된다는 생각으로 드디어는 통일성이 가장 커다란 목표로 나타났다. 모든 장애를 제거하는 과정을 단순하게 기계적이라든가 자율적인 현상이라고 말해버릴 수는 없다.

물리적인 변형은 형이상학적인 욕구에 의해 영향을 받는다; 무엇보다도 자신이 속하는 世界에 녹아드려는 욕구에 의해.

바록크 체계는 유한(finite)에서 무한(infinite)으로 넘어가게 될 운명이었다. 구멍(Void)이 벽보다 증시되고, 내부를 뚫고 비스타(vista)가 열리고, 벽면들은 거울로 뒤덮히고, 천정과 벽에는 환각적인 그림들이 그려지는 현상들이 이 사실을 증명한다.

×

건축물의 密集性이 사라지자 각 個의 부분들은 遊離되기 시작한다.

겔리트(Cornelius Gurlitt)가 관찰한 바와 같이

(註67) 보로미니의 산·칼로(Borrominis San Carlo alle Quattro Fontane)의 소탑(corner furret)은 매쓰와 아무런 유대가 없다; 중앙 窓위의 캐노피도 마찬가지다.

피에트로의 델라 파체(Santa Maria della Pace by Pietro da Cortona(1655)와 베르니니의 상·안드레아(Sant' Andrea al Quirinale by Bernini(1678)(註68)의 半圓形의 포취에서 보로미니의 캐노피가 암시하는 바를 명확하게 드러내고 있다; 즉 부분의 遊離를.

느슨하게 연결된 포르티코는 1800년 경에는 다 반사가 됐다. 그 도중의 작품으로는 베르니니의 델·아순타(Bernini's Santa Maria dell' Assunta at Ariccia(1664); 註69)

그리고 유바라의 슈페르가(1718-1731)가 있다. 이것들은 소위 네오클라시시즘(neo-classicism)의 초기로 여겨지고 있다.

×

내부공간이 하나의, 거의 독립된 個室로 分化되는 것은 살루트(Salute)에서 이미 예시된 대로 파리니의 교회(Guarinis church of the Consolata at turin 1979)에서 명백하게 나타난다.

장방형의 홀을(실제로 또 다른 하나의 교회인데) 지나 몇개의 독립적인 다시말해 그 자체로서 展開된 방을 보려는 놀라지 않을 수 없다. 즉 다각형의 主 홀과 軸上에 있는 타원형의 祭室, 그리고 양측의 두개의 원형 채플(chapel: 예배당). (註71)

각 방마다 따로 큐폴라(cupola)가 덮힌다. 초기의 산·암브로지오(San Ambrogio at Genoa(finished by Lantana, 1589))에서 첫째, 둘째, 네째 側廊의 베이(bay)가 큐폴라로 끝나나, 세째 베이는 배럴·볼트(barrel-Vault)의 트란셉트로 된다. 一側廊(aisle)의 연속성은 아직 유지되고 있었다. 암브로지오, 살루트, 그리고 콘소라타(Consolata)가 내부의 분해, 부분의 이탈과정의 여러 단계를 표시해 준다.

모든 것을 포용하는 일체성의 개념이 하나의 이상에 지나지 않는다는 것이 드러나자, 부분들은 제각기 자신의 자리를 되찾게 된다.

×

자기 표현의 열면 경향은 체계와 재료(material) 사이의 갈등도 빚어냈다.

어떤 희생을 무릅쓰고라도 拘束力(binding forces)을 나타내고자 하는 경향으로 石材의 適性(Pro-

priety)을 무시하게 되었다; 石材는 마치 부드럽고 유연한 유기적 質料나 되는 것 같이 취급되었다.

“남성적”도릭(doric) “여성적”이오닉(ionic), “單性的”코린시안(corinthian)의 형태에 안스로포모르픽(anthropomorphic; 神人同形同性說)한 해석을 내리는데서 築造藝術(tectonic arts)속에 인간의 육체나 동물형태를 도입하는 과정은 단 한단계 뿐이었다.

男像柱(atlantes), 女像柱(caryatids), 관절과 足 같이 새겨진 가구다리, 분수의 사자머리, 돌고래, 등등 모든 것이 삼중의 근원을 갖고 있다; 즉 휴 매니스트적인 골동취미, 당시 사회의 애니미즘

(animistic concept), 그리고 바록크의 사상—즉 모든 사물에 존재하는 생명력을 무생물에 형상화시킴으로써 불러 넣는다는 생각인 유기적 형태의 기능—이 세가지이다.

×

각개 부분이 갖는 조형성, 그리고 築造要素의 안스로포모르픽한 또는 애니미즘적인 변형, 이 두가지가 바록크가 갖는 특색中 주요한 부분을 차지하고 있다. 따라서 부르넬레쉬—미켈란젤로—산소비노(Sansovino)—베르니니의 시기를 조각건축가(architect-sculptor)의 시기로 불러도 괜찮을 것 같다.

1. Wilhelm Bode, Die Kunst der Frührenaissance in Italien(Berlin, 1923) p.42; "Dahen bringt die Renaissance der Architektur im Quattro cento keine wirklich nene kunst."
2. Ibid., p.43; "der wahre Schöpfer der Renaissancebaukunst."
3. Ibid., p.43
4. William James Anderson. The Architecture of the Renaissance in Italy (3rd ed; London, 1901), p.47; pl.
5. Ibid., p.18
6. Ibid., p, p.20
7. Hans Willich, Die Baukunst der Renaissance in Italien bis zum Tode michelangeo's (Berlin, 1914), p.17ff.
8. August Schmarsow, Gotik in der Renaissance (Stuttgart, 1921), pp.10, 30, 32, Julius Baum, Bankunst und dekorative Plastik der Friihrenaissance in Italien (Stuttgart1920), p. xxv, plan.
9. Georgü k. Lukomski, I maestri della architettura classica da Vitruvio allo Scamozzi (Milan, 1933), p.15.
10. Baum, Bankunst und dekorative plastik, p. xxiv: "Renaissance... der anthropozentrischen Gestaltung im ganzen... klarheit... Grossartigkeit... Einfachheit."
11. Charles Herbert moore, Character of Renaissance Architecture (New York, 1905), p. 29.
12. Paul Schubring, Die Architektur der italieniscben Fru-hrenaissance (munich, 1923), p. 22.
13. moore, Renaissance Architecture, p. 31.
14. Carl Stegmann and Heinrich Geymuller, The Architecture of the Renaissance in Tuscany. American edition, with a preface by Guy Lowell (New York, n. d.), vol. I, p, vi. paul Frankl, Die Renaissancearchitektur in Italien (Leipzig, 1912), p. 3: "im ganzen stand Brunelleschi zur Tradition ablennd, ja Feindich."
15. Adolfo Venturi, Storia dell'arte italiano (milan, 1923), VIII, I, 96. Venturi is intersted chiefly in the single features, the racades and the architectaral bodies, but illustrates only a very few plans.
16. Cf. part I, pp.11-12, about the principles of the Baroque system.
17. Vonturi, Storia dell'arte, VIII, I, fig. 54. Stegmann and Geymuller, Architecture of the Renaissance, ill. I, 7, plan and elevation.
18. C. Stegmann and H. Geymuller, Die Architektur der Renaissance in Toskana (munich, 1885), I, 8.
19. Ibid., I, 7.
20. Cornel Fabriczy, Filippo Brunelleschi (Stuttgart, 1892), p. 337: "Schon Brunelleschi weder dort die Rustica ... mit vollem kunstlerischem Bewusstsein an; Schon er stuft ihre Bossagen nach den Renaissance, pl. VI. Venturi, Storia dell'arte VIII, I, fig. 98. The preblem of authorship cannot be discussed here.
21. Willich, Bankunst der Renaissance, pl. 11.
22. Ibid., fig. 28. Baum. Banknst und dekorative plastik, il. p. xxv, section, p. 5, view.
23. Willich, Baukunst der Renaissance, p. 22: "Der friihe Stil, der von antiken Formen sich fast unabhingig hielt..."
24. Paul Zuker, Die Baukunst der Renaissance in Italien (Berlin, n. d.), 11, 253, in dealing with crome later works, uses the meaningful term "Verspannung."
25. Baum, Baukunst und dekorative plastik, ill. pp. 72, 73, 74, venturi, Storia dell'arte, VIII, I, figs. III, 345, 712.
26. Baum, Baukunst und dekorative plastik, ill. pp. 66, 68, 69, venturi, Storia dell'arte, VIII, I, figs. 183, 281, 307.
27. Willich, Baukunst der Renaissance, p. 95. Baum, Baukunst und dekorative plastik, p. XXI; ill. p. XVII (exterior), p. 119. (courtyard)

28. Baum, *Baukunst und dekorative plastik*, ill. . 9. 29. Venturi, *Storia dell'arte*, VIII, 11, fig. 578.
29. Baum, *Baukunst und dekorative plastik*, ill. p. 36. Venturi, *Storia dell'arte*, VIII, 11, fig. 514.
30. Zucker, *Baukunst der Renaissance*, fig. 188. Venturi, *Storia dell'arte*, XI, I, fig. 332. Corrado Ricci, *Architecture and Decorative Sculpture of the High and Late Renaissance in Italy* (New York, n. d.), fig. 60, Farnesina. Zucker, *Baukunst der Renaissance*, fig. 227. Ricci *Renaissance*, fig. 148. Venturi, *Storia dell'arte*, XI, II, fig. 664, Caprarola.
31. Ricci, *Renaissance*, fig. 116, Venturi, *Storia dell'arte*, XI, II, figs. 62, 76.
32. *Enciclopedia Italiana*, XXVI, pl. XXXVII.
33. Enwin Panofsky, "Zwei Fassaden entwürfe des Dom. Becca fumi und das Problem des Manierismus in der Architektur," *Städel Jahrbuch VI* (1930), 70, points out the continuity and consistency of the early Baroque. About Mannerism as an architectural style, see Erwin Panofsky, *Idea* (Leipzig, 1924), pp. 39f. Ernst Michalski, "problem des Manierismus in der italienischen Architektur," *Zeitschrift für kunstgeschichte II* (1933), 88f., Hans Hoffman, *Hochrenaissance, Manierismus, Frühbarock* (Zurich, 1938). Nikolaus Pevsner, "Architecture of Mannerism," *The Mint I* (1946), 116~138, Richard Zürch, *Stilprobleme der italienischen Baukunst des Cinquecento* (Basel, 1947), Anthony Blunt, "Mannerism in Architecture," *Architects LVI* (1949), 195~201. Colin Rowe, "Mannerism and modern Architecture," *Architectural Review CVII* (May 1950), 289-299, Here I may add that Vasari's Uffizi Palace at Florence, the most widely, contrains a novel type of staircase with three parallel arms, two ascending to a landing, the central third continuing upwards in the opposite direction. Some authors believe this type to be a Spanish invention.
34. Baum, *Baukunst und dekorative Plastik*, ill. p. 84. Venturi, *Storia dell'arte*, XI, I, fig. 760
35. Ricci, *Renaissance*, fig. 275. Zucker, *Baukunst der Renaissance*, fig. 270.
36. *Renaissance*, fig. 277, Zucker, *Baukunst der Renaissance*, fig. 271.
37. Corrado Ricci, *Architettura barocca in Italia* (Stuttgart, n. d.), ill. p. 122. Albert Erich Brinkmann, *Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in der romanischen Ländern* (Berlin, n. d.), fig. 82. Timon Henricus Fokker, *Roman Baroque Art* (Oxford, 1938), fig. 138.
38. Ricci, *Architettura barocca*, ill. 90. 140. Brinkmann, 17 und 18. Jahrhundert, fig. 129.
39. Cornelius. Gurlitt, *Geschichte des Barockstiles in Italien* (Stuttgart, 1887). fig. 31. Ricci, *Renaissance*, fig. 166.
40. Ricci, *Architettura barocca*, ill. p. 14. Brinckmann, 17. und 18. Jahrhundert, fig. 144. Fokker, *Roman Baroque Art*, fig. 215.
41. Ricci, *ibid*, ill. p. 33. Brinckmann, 17. und 18. Jahrhundert, fig. 148. Fokker, *Roman Baroque Art*, fig. 226.
42. Baum, *Baukunst und dekorative plastik*, ill. p. 23.
43. Ricci, *Architettura barocca*, ill, p. 30.
44. Brinckmann, 17. und 18. Jahrhundert, fig. 120. Gurlitt, *Barockstil in Italien*, fig. 150.
45. Gurlitt, *Barockstil in Italien*, fig. 182. werner weisbach, *De kunst des Barock* (Berlin, 1924), ill. p. 146 . c f. wolfgang Born, "Spiral Towers in Europe," *Gazette des Beaux- Arts*, Ser. 6, vol. 24, pp. 233-248.
46. Ricci, *Renaissance*, fig. 164. Venturi, *Storia dell'arte*, XI, II, fig. 724.
47. Baum, *Baukunst und dekorative plastik*, ill. p. 65. willich, *Baukunst der Renaissance*, pl. VI. Venturi, *Storia dell'arte*, VIII, I, fig. 98.
48. Gurlitt, *Barockstil in Italien*, p. 82. Brinckmann, 17. und 18. Jahrhundert p. 33; fig. 8. Ricci, *Renaissance*, fig. 84.
49. See Chapter VIII, below.
50. Baum, *Baukunst und dekorative plastik* ill. p. 19. Willich, *Baukunst der Renaissance*, p. 161, rightly remarks that the front of Santa Maria Nuova, Abbiate Grasso (fig. 177), has, basically, nothing in common with San Andrea at Mantua (fig. 92) Venturi, *storia dell'arte*, VIII, I, fig. 149.
51. Willich, *Baukunst der Renaissance*, fig. 88 Venturi *storia dell'arte*, VIII, I, fig. 135.
52. See note 39, above
53. Ricci, *Architettura barocca*, ill. p. 6.
54. *Ibid.*, ill. p. p. 9.
55. *Ibid.*, p. 33. Fokker, *Roman Baroque Art*, fig. 226.
56. Ricci, *Renaissance*, fig. 54. Venturi, *Storia dell'arte*, XI, I, fig. 286.
57. Willich, *Baukunst der Renaissance*, fig. 169.
58. Gurlitt, *Barockstil in Italien*, figs. 208, plan, 209. Ricci, *Architettura barocca*, ill. p. 26. Brinckmann, 17. und 18. Jahrhundert, figs. 125, 126.
59. Willich, *Baukunst der Renaissance*, p. 29; fig. 29. Bode, *Kunst der Frührenaissance*, p. 45, Venturi, *Storia dell'arte*, VIII, I, 106; fig. 60.
60. Zucker, *Baukunst der Renaissance*, fig. 200 plan, pl. XII, perspective View. Venturi, *Storia dell'arte*, VIII, I, fig. 299.
61. Gurlitt, *Barockstil in Italien*, fig. 64. Ricci, *Architettura barocca*, ill. p. 8.
62. Zucker, *Baukunst der Renaissance*, pp. 194 ff.; figs. 208, 209, Baum, *Baukunst und Renaissance*, fig. 37. Venturi, *Storia dell'arte*, XI, I, fig. 800
63. Zucker, *ibid.*, p. 178.
64. Gurlitt, *Barockstil in Italien*, p. 309; fig. 124, Ricci, *Architettura barocca*, ill, pp. 11, 39. (interior)
65. Zucker, *Baukunst der Renaissance*, figs. 203, 204, (plan). Baum, *Baukunst and dekorative plastik*, ill, p. 106. Venturi, *Storia dell'arte*, VIII, I, fig. 316.
66. *Enciclopedia Italiana*, XXVI (1935), pl. XXXVIII.