

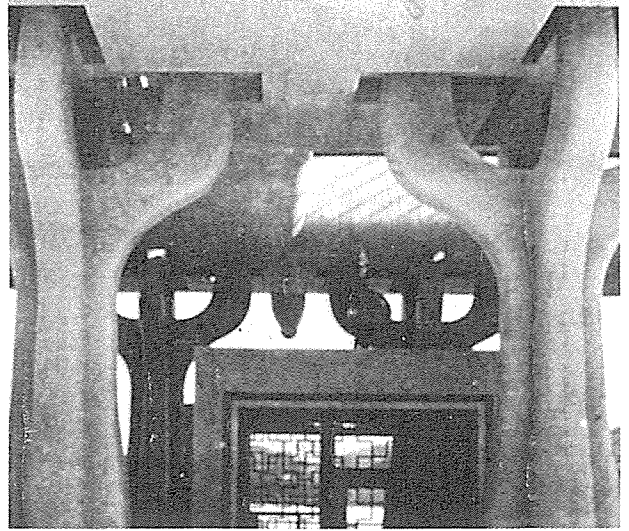
# 韓國現代建築의 美學

- 두 사람의 作家 -

## 朴容淑

1940년대 朴吉龍氏의 間接文化時代를 어떻게 止揚하느냐 하는 것은 사실상 오늘의 우리 作家에게 부과될 가장 중요한 문제의 하나이다. 그것은 비단 建築에 있어서만은 아니다. 모든 예술과 社會 전반에 걸쳐 제기되어 왔던 문제이기 때문이다. 말을 바꾸면 그것은 결국 <우리의 것>을 어떻게 창조할 것인가 하는 문제이기도 하다. 그러므로 이러한 <우리 것>의 문제는 모든 비 유럽 지역에서 공통적으로 제기되는 현상으로서 일차적으로 그것은 <유럽 문명에 대한 우리>라는 自覺으로부터 출발되었다. 그러나 이러한 일차적 문제의 제기가 1940년대의 朴吉龍氏에게 있어서는 日本이라는 都賣商을 통함으로써 결국 間接文化라는 畸型的인 空間속에서 살지 않으면 안되었다. 따라서 <우리 것>에 대한 定立은 우선 유럽 문명에 대한 追體驗이 직접적으로 이루어지지 않으면 안되었다. 해방후 西來문화의 수입선이 일본으로부터 미국으로 바뀌었다는 것은 결국 간접문화가 직접수입의 형태로 바뀌었다는 것을 뜻한다. 이러한 事態가 <우리 것>의 정리에 어떤 영향을 미치게 되었는가 하는 것은 뒤에 이야기 될 것 이지만 우선 유럽文化의 追體驗이라는 입장에서 볼 때 그것은 다행스러운 일이 아닌가 생각된다. 다만 이러한 기회가 우리에게 있어서 어떻게 활용되어 왔는가, 또한 어떻게 활용되어질 것인가 하는 문제가 보다 심각하게 제기되고 있을 뿐이다. 따라서 우리가 金重業氏의 문제를 생각한다는 것은 바로 이러한 문제를 구체적으로 이야기하는 것이 된다.

과연 金重業氏는 무엇을 가져왔으며, 어떻게 그것을 옮겨 놓았는가를 알아보자. 그가 渡佛하여 르·꼬르뷔제의 문하생이 된 것은 1952년이며 귀국한 것은 1956년으로 약 3년간에 걸쳐서 꼴뷔제의 프로젝트에 참가하고 있다. 단 3년이라는 짧은 기간에 꼴뷔제를 중심으로 하는 유럽 현대건축의 정신을 충분히 터득할 수 있다는 것은 매우 어려운 일이지만 아무튼 우리는 그가 그곳 현장에서 왔다는 사실 하나만으로도 충분



金重業氏의 作品(釜山UN묘지)

한 흥미꺼리가 되지 않을 수 없다. 그는 <出發點에서의 조용한 冥想>이라는 아프리즘에서 다음과 같이 쓰고 있다.

生命-나 이전에 存在하는 大自然의 意志。

그렇기에

使命을 위하여 창조되어야 하는 대자연의 所産나는 故로 存在한다.

存在되기 위하여 <나>의 의지가 주어진다.

大自然과 <나>-人間的 에고(ego)

이 두 意志사이의

神秘에 찬 에-코(Echo)

그것은 悲劇以前에 醜의 이전에

永却을 통한 모든 것의 本源이리라.

生은 아름다운 것인것을 生은 희열에 찬 것을-

오로지 대자연의 意志를 탐낼때 悲劇과 醜가 있으리니 -

이 아프리즘은 그가 本質적으로 꼴뷔제의 原理로부터 시작하고 있음을 보여주고 있다. 즉 生命, 나 이전에 存在하는 大自然의 意志/大自然과 나-人間的 에고, 이 두 意志사이의 神秘에 찬 에-코/永却을 통한 모든것이 本源이리라/에서 선언하고 있는 사상은 나(ego)가 모든 것의 本源인 大自然의 意志속에 從屬되어 있다. 이것은 近代的自我를 폐함으로써 얻어낸 알·누보의 예술원리 바로 그 自体를 말하는 것이다. 그러므로 作家가 大自然과 나와의 意志의 에-코를 말할 때에도 그것은 결코 大自然과 自我가 대등한 관계를 뜻하는 것은 아니며, 더욱 自我를 大自然의 意志보다 더 강조하고 있는 것은 절대로 아닌 것이다.

즉, 이 아프리즘에는 永却을 통한 모든 것의 本源의

正體, 이른바 〈無〉에 대한 了解를 강조하고 있다. 이러한 〈無〉에 대한 발견은 결국 근대합리주의적 自我를 버리는 것으로부터 얻어지는 것이며 사실상 이 地點에서부터 유럽의 정신은 현대라는 새로운 국면으로 접어들게 되었다.

건축에 있어서 이러한 정신을 선언한 것이 알·누보라면 우리는 金重業氏의 이 아포리즘에서 간단없이 그것을 확인하게 된다. 바로 그의 스승 꼴·뷔제는 알·누보를 이끌고 나갔던 旗手의 한 사람이었다. 우리는 알·누보의 테-제는 헤겔에 대한 안티·테제로서 그것은 마루쿠-제의 지적과 같이 市民社會를 地盤으로 했던 〈理性〉에 대한 不信을 나타내는 것이기도 하다. 말을 바꾸면 그것은 산업혁명이후에 등장한 商業都市文化에 대한 전면적인 도전이기도 한 것이다. 따라서 알·누보의 운동은 본질적으로 工業都市型 文化를 예견하면서 시작되었다고 말할 수 있게 된다.

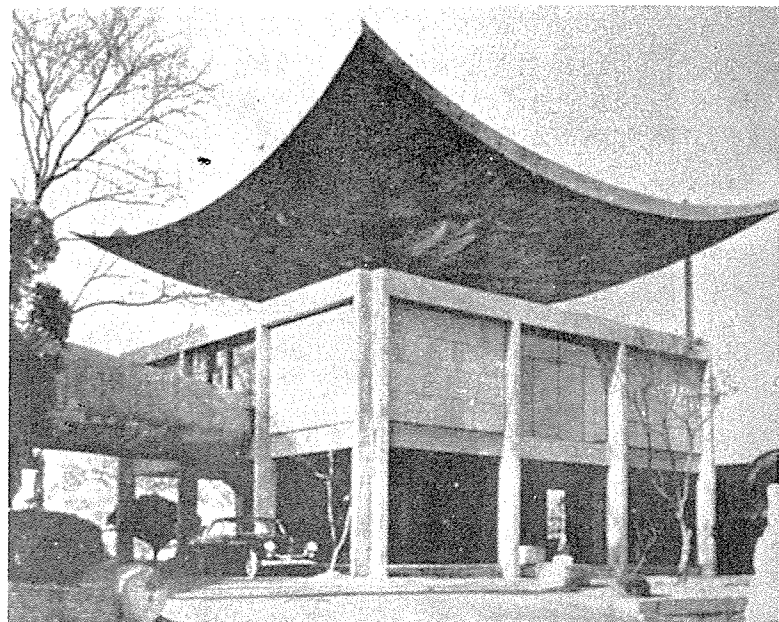
이러한 변화는 인간의 〈理性〉이 主導가 되었던 商業都市의 文化로부터 기체가 그 사회의 中心이 되는 工業都市, 이른바 기능적인 원리는 인간의 自我로부터가 아니라, 그것은 자연에 本源的으로 있었던 것, 즉 存在的 原理를 말하는 것으로 흔히 말하는 노이에 자하리카이트(新即物主義)가 그것이다. 일찌기 이러한 원리는 非유럽, 특히 古代그리스나, 아시아에 있었던 것으로 결코 알·누보에 의해 시작된 것은 아니다. 다만 그들이 自己時代의 새로운 비전에 그러한 낡은 時代의 원리가 맞았기 때문이다. 우리는 인상파시대의 화가나 알·누보의 예술가들이 반드시 地中海文化나 아시아, 아프리카의 土着文化에 그 영감을 얻어냈던 사실들을 기억하고 있다. 그것은 〈理性〉, 이른바 〈對自〉의 노출이 없이 사회를 민주적으로 원만하게 이끌어 갈 수 있는 보다 보편적인 원리를 찾아내기 위해서였다.

이러한 노력은 알·누보, 이른바 꼴·뷔제, 그로피우스, 미스반델·로예, 기디온을 중심으로 하는 C·I·A·A·에 의해 건축적으로 활발하게 표현되었다. 즉 그것은 외형적으로는 재래적인 양식으로부터 機能的象徴主義로 완전히 전환되는 결과가 되었으며 構造的으로는 本源的인 〈無〉, 이른바 機能的인 원리는 가장 간명하게 효율적으로 구현함으로써 전체적으로 낡은 시대의 히에라르기적 建築美學을 완전히 청산하였다. 따라서 우리는 알·누보가 민주주의시대, 공업화시대, 국제화(劃一化) 시대를 열어놓았던 문화적 원동력이었음을 인정하게 된다. 그러므로 우리에게 있어서 중요한 점은 바로 이러한 새로운 건축미학을 펼쳐 놓을 수 있었던 기능적인 원리가 구체적으로 무엇인가 하는 것이다. 물론 이러한 원리가 간단하게 이해될 수 있는 것이 아니다.

가령 꼴·뷔제가 自己의 原理를 詩的으로 표현하여 太陽과 바람과 물이라고 할 때, 그것은 鍊金術의 어떤 기본적인 재료이지 그 자체가 곧 原理는 아닌 것이다. 즉, 피카소나 브라크의 立体, 혹은 간딘스키나 몽드리앙의 基本型態는 그것이 꼴뷔제의 경우와 마찬가지로 鍊金術이전의 것이며 그러한 基本言語를 구사하는 自体(作品)가 하나의 原理인 것이다. 그러므로 이러한 原理가 구현되는 건축이 등장한다는 것은 무엇을 말하는가. 그것은 앞에서 이미 언급한 바와 같이 공업도시문화의 實現을 뜻하는 것이지만 存在論的 立場에서 볼 때, 그것은 인간을 단순히 기계적존재로 硬化시키는 것을 뜻하게 된다. 이러한 문제는 C.I.A.M 이후의 作家들이 예리하게 지적하고 있고 또 스스로 止陽하고 있으나 金重業氏를 말하기 위해서는 그 이상 언급하지 않아도 족할 것이다. 그럴것이 金重業氏의 문제는 꼴뷔제의 테두리에 限한다고 할 수 있기 때문이다. 총체적으로 말해서 金重業氏가 약 三년간 꼴뷔제의 門下에 있었던 것은 바로 이와같은 時代를 만나고 왔다는 것으로 요약된다. 그러므로 우리가 金重業氏를 말할때 이러한 눈으로 바라 보아야 한다는 것은 어쩔수 없는 일이다.

흔히 金重業氏의 作品을 두고 전통적인 조형성 이라거나, 혹은 민족적이라고 평하는 사람들이 있다. 만일 그에게 있어서 전통적인 조형성이 인정된다면 金重業氏의 문제는 한결 복잡해지게 된다. 그럴것이 본질적으로 알·누보의 기능주의라는 것은 민족성이나 地方性은 물론 古典的 修飾性을 거부함으로써 인터내셔널-스타일을 형성하는 것이다.

그러므로 그가 만일 自己의 作品을 그의 스승의 정



〈駐韓佛蘭西大使館〉

韓式지붕이 다만 그 일부부분의 형태로만 남아 둔중한 돌문위에 덩금하게 떠받쳐어 있다. 지붕 固有의 裝飾性이 박탈되어도 우리의 것이라고 할 수 있는지, 그것이 문제이다.

金重業氏의 作品(불란서 대사관)

신, 이른바 기능적 원리에 의해 제작하였다면 결코 민족적인 조형에 의식으로 눈을 돌리지 않았을 것이다. 그것은 自己의 作家精神과 본질적으로 배치되는 것이기 때문이다. 그럼에도 불구하고 그에게 있어서 그러한 민족적인 造形이 성립된다면 그것은 주목할만한 일이다. 그렇것이 그러한 현상은 그가 ڤ르.뵈제의 패반에서 떨어져 나올 수 있는 가능성을 보였다는 증거가 되기 때문이다. 그러나 그러한 期待는 헛된 것이라고 필자는 생각한다. 作品〈佛蘭西大使館〉의 지붕, 또 〈H氏邸〉의 지붕은 우선 ڤ뵈제의 〈뵈반이식 원리〉를 충실히 따르고 있을 뿐만 아니라, 우리나라의 지붕이 가지는 裝飾性을 완전히 박탈하고 단순히 기본적인 形式만을 抽象하고 있다. 그렇다면 지붕을 「뵈반이식」으로 맹금한게 두드러져 보이게 한다는 것은 무엇을 뜻하는가. ڤ르.뵈제에게 있어서 그것은 기능적 원리를 상징화하며 그 象徵的 造形을 一次的(自然的)인 것과 區別하기 위함이다. 말을 바꾸면 自己의 造形에 實存性을 부여하기 위한 것이다. 그렇다면 우리의 전통적인 造形이 지붕이라는 것의 확대로서 代表될 수 있는 것인가?

여기에서 잊어서는 안될것은 우리의 건축은 절대로 어느 部分에 의해 理解된다거나 代表될 수 있는 것이 아니라는 점이다. 앞에서 이미 지적한바와같이 우리의 건축은 空間論적으로 파악되어야만이 그 本來的인 예술 의사에 도달할 수 있는 것이다.

그렇다면 이러한 金重業氏의 一連의 지붕은 무엇을 뜻하는가. 그것은 기능적인 造形性의 결실이라고 말할 수 있다. 즉 그는 ڤ르.뵈제의 視角으로서 우리의 지붕을 보았던 것이다. 그러므로 이경우 우리의 지붕은 하나의 素材로서 쓰여진데 불과한 것이지 결코 우리의 지붕이 가진 예술성을 再生産한 것이 아니다.

그 단적인 증거로서 나는 上記한 그의 두 지붕이 우리의 未來的인 裝飾性을 완전히 抽象시켰다는 點을 들려고 한다.

그러나 우리가 金重業氏의 문제를 생각할 때 보다 重要的인 문제는 枝葉的인 것에서가 아니라 보다 根源的인 곳에서 찾아야 한다는 사실일 것이다. 즉, 그가 물고왔던 알·누보樣式的 건축이 우리의 都市에 그대로 移植되어도 좋은가? 하는 문제이다.

이러한 본질적인 물음은 앞에서도 제기되었던 것인데 이는 建築이 단순히 物理的인 가치만을 지니는 것이 아니라, 序頭에서 宣言한바와같이 個人과 集團의 意識을 限定하는 예술이기 때문이다. 즉, 알·누보樣式的 건축이 우리 都市에 移植 된다는 것은 곧 우리들의 都市가 産業型都市에서 工業型都市로 바뀐다는 것을 뜻하며 文化的으로는 히에라르키에서 民主化, 劃一化, 理性的인 것에서 多數(民衆)의 時代로 전환 한다는 것을 뜻하게 된다.

우리의 都市는 엄밀하게 말해서 아직도 農業型, 商業型, 工業型이 共存하고 있는듯이 보인다. 하지만 그것을 뒤집어 말하면 아직 우리의 都市는 아무것도 되어있지 않다고도 말할 수 있게된다. ڤ뵈제는 自己의 아포리즘에서 都市계획없이 새로운 건축은 있을 수 없다고 말한다. 이때 그가 말한 도시계획이란 무엇을 뜻하는가? 그것은 空間의 變革, 즉 새로운 個人, 새로운 集團意識을 형성한다는 것을 뜻하는 것이다. 이토록 엄청난 革新의 意志가 우리에게 있어보지 못했다는 것은 어제 오늘에 깨달은 이야기는 아니다. 적어도 주어진 限定內에서라도 變革을 시도하는 것이 우리 作家가 처한 條件이라면 金重業氏의 의의는 매우 훌륭한 것이라고 말할 수 있을 것이다. 그러나 냉정하게 말해서 이러한 部分修正은 오히려 한국의 건축상황을 더욱 혼란하게 만드는 결과가 될것이며 설사 그것이 어떤 效用性을 지닌다 하더라도 여전히 批評的對象으로서의 기능주의가 가진 안티·휴머니즘의 문제는 남는 것이다.

CIAM의 解体가 알·누보의 敗北를 의미한다고 말한다. 그것은 敗北가 아니라 變型 Metamorphoses이라고 말해야 할 것이다. 우리는 그러한 變型의 모습을 바우하우스에서 본다. 어떤 의미에서 바우하우스는 알·누보와 表現主義의 결혼식장 이었다고 말할 수 있을 것이다. 즉, 알·누보의 即物主義에 表現主義 精神이 加味됨으로서 機能化時代가 만들어낸 창백한 분위기에서 人間的인 것을 회복하려고 하였다. 우리는 그러한 作品들을 로에, 미로, 클레, 칸딘스키에서 볼수 있게되지만 그러나 그러한 예술은 도리어 당대의 유럽적인 위기를 더욱 조장하는 결과를 가져왔다. 그 까닭은 어디서 오는 것인가. 왜, 인간적인 것을 옹호하려던 예술이 도리어 非人間的인 것을 조장하게 되었는가. 이러한 아이러니는 본질적으로 유럽의 예술이 가지는 自己矛盾의 결과였다고 할 수 있다. 즉 유럽의 예술은 이미 基盤을 상실한 곳으로부터 출발 하였다는 사실이다. 이러한 사실은 예술이 결코 社會와의 絶對에서 이루어지는 것이 아니라는 原理를 재확인하게 되며 건축에 있어서는 空間概念의 도입이 없이 참다운 건축이란 成立되지 않는다는 것을 깨닫게 해 주는 말이 된다.

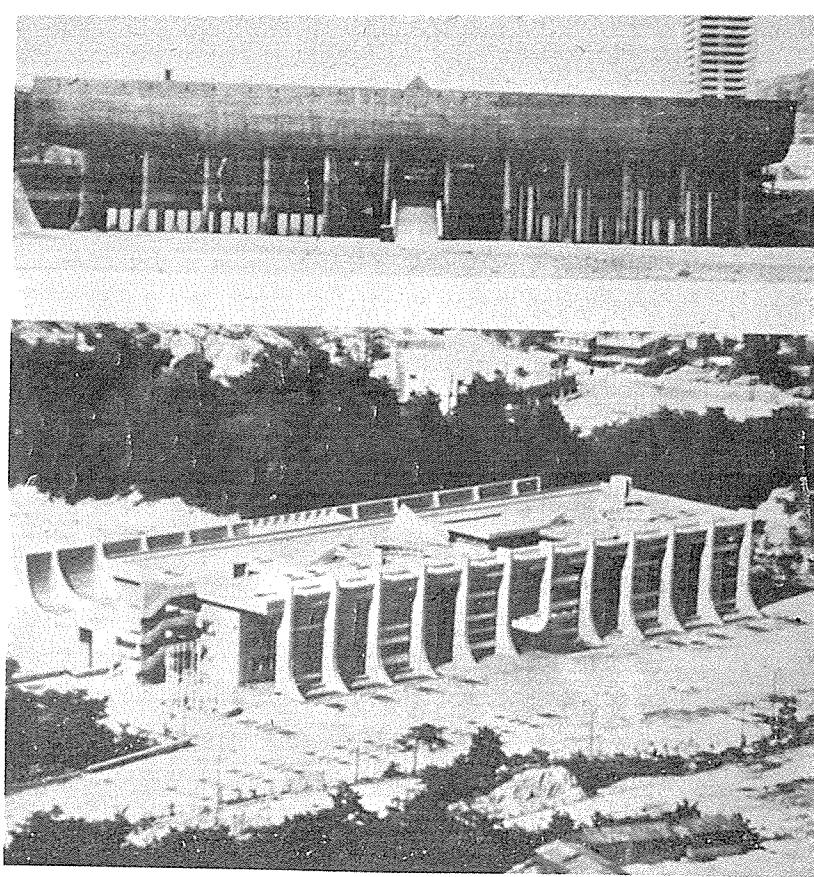
사실 바우하우스 시대의 유럽이란 자본주의 문화의 최악의 상태였다고 말할 수 있다.

그러므로 “로에”가 미국으로 옮겨갔다는 것은 自己에 예술이 서식할 수 있는 새로운 기반을 찾아간 것이다. 그러므로 자연 우리의 눈은 미국 속에서의 “로에”에게로

가게 된다. 그러나 당대의 미국은 본질적으로 얼마나 유럽과 다른 것이었는가. 물론 미국에는 민주주의가 있었다. 그것이 파시즘과 공산주의가 등장하여 兩極化 되던 당대의 유럽과는 다른 것이었다고 말할 수 있으리라. 하지만 미국의 민주주의는 본질적으로 유럽 전통의 연장이라는 사실을 잊어서는 안될 것이다.

우리는 여기에서 "라이트"의 이야기를 해야 된다. 그는 이러한 유럽의 전통에 대해서 저항했던 사람이었기 때문이다. "로에"와 "라이트"의 對比는 그러므로 우리에게 현대예술의 새 地平을 보게 해주는 중요한 계기가 된다. 그렇다면 "라이트"의 예술이란 무엇인가. "알-누보"의 時代를 存在的 實在의 탐구로 규정짓는다면 라이트의 出現은 存在論的 實在의 탐구로 규정 할 수가 있을 것이다. 그것은 라이트가 "알-누보"가 가지는 인터내셔널·스타일을 경원 했을 뿐만 아니라 실제적으로 그는 새로운 예술을 준비하고 있었다. 즉, 그는 實在을 대상에서 구한 것이 아니라 自己안에서 求한 것이다. 알·누보의 實在가 <機能>이라면 그는 그러한 機能의 原理를 <自己안에 있게> 하려는 것이었다. 그러므로 라이트에서 있어서도 "꼴·뫼제"나 "로에"와 마찬가지로 近代의인 自我(ego)는 그 자취를 감추고 있다고 할 수 있다. 그러나 여기에 유의할 점이 있다. 그것은 알·누보의 기능으로서의 原理가 近代의自我 즉, <理性>을 대신한 것이라면 "라이트"는 그 모든 것을 自己안에 삼켜 버린다는 사실이다. 그러므로 이때의 自己라는 것은 凡我(Super ego)이며 "라이트"에게 있어서는 自然 즉, 自己와 自然과의 혼연의 상태를 뜻한다. 말을 바꾸면 아무것도 없게 하려는 상태, 그것이 라이트의 實在인 것이다. 作品으로서 말하자면 그것은 돌보이는 것(떠받이式)에 대한 숨기려는 경향을 말한다고 할 수 있다. 그러므로 우리는 비로서 空間의 사상을 그에게서 발견하게 되며, 건축이 點存在로서 독립되는 것이 아니라, 하나의 有機性을 지닌다는 사실을 확인하게 된다. 물론 라이트의 有機性은 건축과 자연과의 관계, 즉 自然環境과 건축과의 有機的인 관계를 강조하는 것이지만 그러한 有機性은 결국 空間概念의 중요성을 환기시키는 것이었으며 未久에는 都市建築에 있어서도 空間개념을 자각하게 만들었다. 그러나 이러한 라이트의 예술은 일본의 전통건축의 샘플이 없이는 성숙되지 못하였다는 主張에 우리는 유의해야 한다. 그럴 것이 金壽根氏의 문제를 말할려고 할 때, 무엇보다도 이점이 중요하기 때문이다.

라이트가 日本建築의 샘플을 본 것은 1893년 시카고 만국박람회때가 처음이고 직접 보게 된 것은 그가 帝國호텔을 짓기 위해 일본에 왔을때였다. 그때 그가 日本의 在來建築을 대하고 어떻게 그것을 받아 들였느냐 하는 것은 우리가 극단하기에 어렵지 않을 것이다. 왜



金壽根氏의 作品(자유 센터)

냐하면 그가 日本建築을 본 눈이라고 하는 것은 바로 지금까지 우리가 말해온 유럽 예술사의 변천 과정에서 이미 들어나 있기 때문이다. 즉 日本의 건축이야말로 유럽예술이 앓고 있었던 病因을 治療할 수 있는 <그 무엇>임을 발견하게 된 것이다. 다시 말해서 라이트의 사랑을 日本建築에서 재확인하게 된 것이다. 따라서 그는 日本建築이 지니는 體系를 만났 것이 아니라, 어떤 都市性을 만났다고 할 수 있다.

일찍이 인상파 시대의 화가들이 혹사이(北齋)를 만났던 것과 마찬가지로이다. 즉, 혹사이가 日本의 全部를 通時的으로 나타내는 画家는 아니기 때문이다. 우리는 이미 부르노·다우트(Bruno Taut)가 日本의 伊勢宮과 桂離宮에 보낸 찬사를 기억하고 있지만 그것은 이쪽이 아니라, 그쪽의 語法으로 만난 自己確認의 기록이다. 이점에 대한 反省은 보다 심각한 문제로 우리에게 제기되는 것이지만 여기에선 더 이야기 할 필요를 느끼지 않는다. 왜냐하면 김수근氏의 문제는 이쪽이 아니라, 저쪽의 文脈으로 다루어야 하기 때문이다.

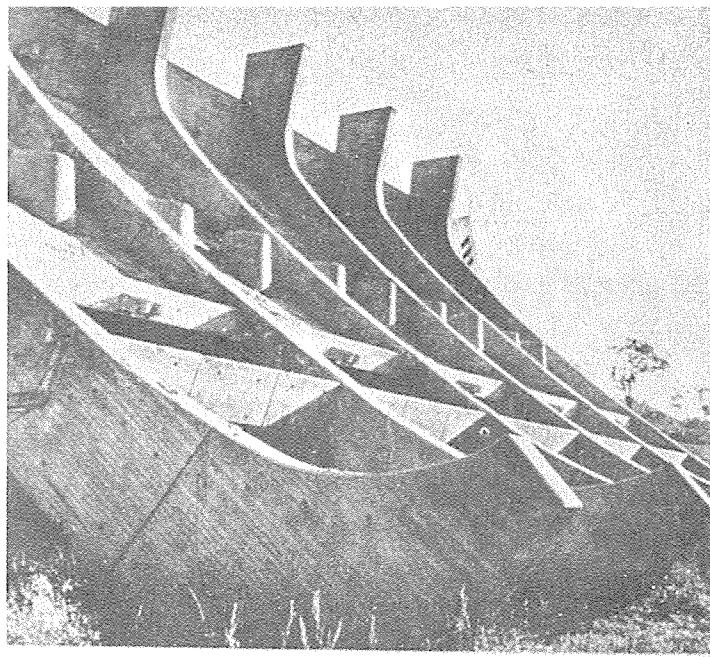
다시 말해서 김수근氏의 세계에서 배어나오는 日本的인 것은 本來的인 日本이 아니라, 미국인 라이트나 독일인 타우트가 自己의 語法으로 확인한 새로운 예술인 것이다. 이러한 사실은 가령 피카소가 아프리카의 木刻人形을 自己의 語法으로 再創造했다는 것으로도 능히 이해될 만하다. 아프리카의 木偶를 소재로 만든 피카소의 작품을 두고 아프리카 것이라고 말하는 사람은 없을 것이다.

그러므로 우리가 지금까지 김수근氏의 문제를 말하기 위해서 라이트를 이야기 하지 않으면 안되었던 까닭은 바로 여기에 있다. 즉, 김수근 예술의 토양은 요시무라(吉村)와 일본건축이지만 그 예술의 발생법이나 語法은 라이트로 연결된다.

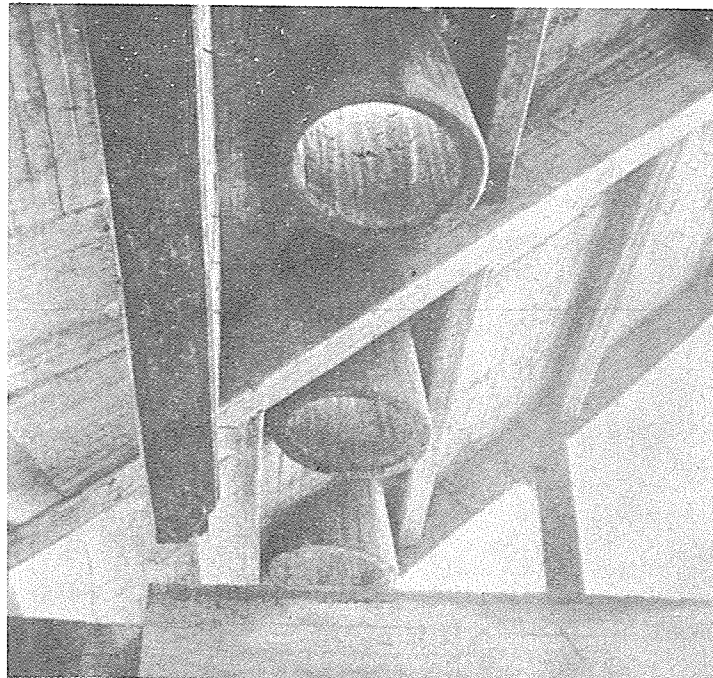
이제 우리는 그의 作品을 통해서 이 점을 실감하게 될 것이다. 1960년에 당선된 그의 処女作品〈國會議事堂〉은 바로 라이트의 語法으로서만이 理解될 수 있는 作品이기 때문이다. 즉, 땅속으로 기어들어가려는 납작한 形態(水平線)는 라이트의 〈숨기려는〉 語法으로 그것은 알·누보계열의 〈돌보이기〉에 대한 안티·테-제로서 이해되는 것이다. 앞에서 이미 언급했던 바와같이 라이트의 그러한 語法은 自然속에 自己를 投企함으로써 自己를 비우고(nothing) 自然性을 그 속에 채움으로서 결과적으로 自己와 自然이 하나의 흐름이 되게 하는 것이다. 이러한 경향을 우리는 存在論的, 實在의 탐구라고 하였다.

그러므로 金壽根氏의 문제는 결국 存在論的 美学的 문제라고 말할 수 있게 된다. 따라서 이러한 存在論의 展開는 모든 対象을 〈만남〉의 時間으로 環元케 함으로서 対象이 가지는 歷史的인 現實性을 배제해 버린다. 그러므로 그 납작한 水平線의 美感이 혹사이(北齋)의 版畫와 같거나 혹은 桂離宮의 形態와 같다고 지적된다. 하더라도 그것을 日本的인 것이라고 말하는 것은 한낱 웃음꺼리가 될 뿐이다. 또한 作品〈國會議事堂〉의 壁面은 桂離宮의 검은색 기둥과 흰벽의 모티-브가 표현되어 있다. 그러나 이점 또한 라이트가 즐겨 다루고 있는 몽드리아양 스타일의 디자인과 같은 語法으로 풀이될 수 있는 것이다. 그러므로 作品〈國會議事堂〉은 유럽 예술사의 文脈을 쫓아서 理解하는 것이 自然스럽다고 할 것이다. 그런 의미에서 김수근氏의 作品은 金重業氏의 경우와 마찬가지로 歸化人의 作品이라고 부를 수 있을 것이다. 그럴것이 金重業氏의 存在的實在의 展開나 김수근氏의 存在論的 實在의 展開는 제들마이어가 지적한 것처럼 兩極化의 現象으로 오로지 유럽文明이 낳은 悲劇的인 결과인 것이다. 그러나 우리들의 과거에 있어서는 그러한 兩極化의 전통은 보기힘들었으며 모든 것이 中庸을 理想으로 하였다. 이점은 日本의 경우에도 마찬가지이다. 桂離宮이나 伊勢神宮, 그리고 東照宮은 부르노·타우트의 지적처럼 그것이 각기 独立的인 의미를 지니는 것이 아니라, 그것들은 同時代的으로 하나의 体系 즉 아시아적 空間概念(曼荼羅)에 의해 調和되어 있는 것이다.

즉, 타우트가 東照宮보다 桂離宮이 더 훌륭하다고 主張한 것은 그들이 유럽적인 兩極化의 發想法으로 재단한 것에 불과한 것이다. 여기에서 우리는 김수근氏의



〈扶餘博物館〉 일본전통건축의 〈舍掌屋〉이 모티브가 된 형태. 그러나 그 造形은 일본의 傳統的인 体系를 문제삼고 있는 것이 아니라 단순한 現代적 형태에 관심을 나타내고 있다. 金壽根氏의 作品



예술이 결코 日本的인 것이 아니라, 유럽歸化人의 것이었다는 사실에 더욱 확증을 얻게 된다. 이러한 論法으로 作品(扶餘博物館)에 접근해 보자. 아니 作品〈부여박물관〉은 그러한 文脈으로서만이 作家의 眞實에 도달할 수 있는 作品이다. 즉, 그 作品에 나타난 伊勢神宮의 形態, 이른바 〈도리이〉〈舍掌屋〉의 모티브도 앞에서 언급했던 作品〈국회의사당〉의 경우와 마찬가지로 그것은 本質的으로 歷史的인 現實을 배제하는 것으



로부터 출발하였던 유럽의 현대예술의 体系속에서 이루어진 것이라고 말해야 옳다. 말하자면 金重業 氏의 <불란서대사관>의 경우와 마찬가지로 <도러이>나 <합掌屋>의 형태가 素材로서 징발당한 것인지 日本 이라는 特殊性이 표현된 것은 아니다. 이점은 역시 피카소와 아프리카의 木刻人形, 혹은 마머스와 일본 版画의 例와 다를바 없다. 그러므로 <부여박물관>에 대한 金重業 氏의 비난은 外形의으로 보자면 婦化人 끼리의 싸움이라고 보아야 하며 內容의으로는 로에와 라이트의 争点이 再然되는 것이 자연스러웠을 것이다.

그러나 실상은 그렇지 못하였다. 즉 <부여박물관>에 대한 倭色是非는 예술에 대한 시비가 아니었으며 그럼으로 하여 作家와는 아무런 관계가 없는 한낱 社会的인 사건에 불과했다. 그럴것이 정말 문제가 되는 것은 倭色이 아니라 바로 婦化人의 예술, 그 자체인 것이다.

그러므로 문제는 한국 文化全般에 걸쳐 제기되는 <婦化人의 意識>이다. 즉, 귀화인의 예술을 어떻게 받아들여야 할 것인가가 보다 근본적인 문제가 되는 것이다. 그럴것이 현대건축이라는 하나의 勢力은 그것이 유럽의 社会史的인 변천과정에서 필연적인 것으로 이룩될 것이기 때문이다. 그러므로 그러한 현대건축의 세력을 우리가 그대로 관세장벽없이 받아들인다는 것은 곧 그쪽과 同等한 사회사적리듬을 갖고 있어야 한다는 의미가 된다. 都市類型으로 보자면 그것은 農業型→商業型→工業型의 단계적 移行이 이루어 졌다는 것을 말한다.

그러나 우리의 都市는 그러한 西歐의 社会변천의 리듬을 갖지 못하고 있다. 그러므로 現時점에 있어서 국제주의적 예술이라는 것은 어쩔 수 없이 婦化人의 예술이 된다. 그러므로 처음부터 김수근氏는 하나의 時

代的 矛盾을 안고 건축계에 등장하였으며 그러한 결과는 무단히 作家와 사회간에 일어나는 특수한 摩擦計數를 의식하게 하였다. 그 實例를 들어보자.

作品<국회의사당>은 라이트 語法으로 理解되는 作品이다. 즉, 건축이 단순히 <人間을 담는 그릇>이 아니라, <人間을 人間이게 만드는 그릇>이다. 그렇기때문에 그러한 그릇은 단순히 機能的인 그릇일뿐 아니라 그것은 存在論的 그릇이 自然環境과 有機的인 調和를 이루어야 한다. 왜냐하면 自然環境 이야말로 라이트에게 있어서는 人間을 人間이 만드는 靈感의 원천이기 때문이다. 그러므로 라이트의 作品은 미국의 기성도시에서가 아니라 草原에서 실현되기를 원하였으며, 또 그렇게 되었다. 그것은 미국의 기성도시는 이미 自然環境이 깡그리 파괴되었기 때문이다. 라이트 建築의 語法이 이러하다면 김수근氏에게 있어서도 마찬가지로 作品 <국회의사당>은 自然과의 유기적인 조화라는 입장에서 합당한 것이었는가. 또한 <국회의사당>이라는 主題가 本質的으로 라이트의 樣式을 받아 들여지는 것이었던가. 만일 받아들인 것이었다 하더라도 그것이 南山에 세워진다는 것은 라이트의 語法과 모순된다. 그럴것이 이 建築은 自然環境속에서 두드러지면 안 되는 것이며 어디까지나 하나의 밋밋한 언덕에 불과해야 한다. 또한 垂直으로 뻗은 경우라 할지라도 그것은 어디까지나 언덕위에 외롭게 서 있는 하나의 巨木에 그치는 것이어야 한다. 그렇다면 南山위에 세워지는 作品 <국회의사당>은 어떻게 되는 것인가. 여기에서 우리는 김수근氏의 예술이 일으키는 마찰계수를 측정하게 된다. 즉, 그의 예술이 라이트의 語法을 固守하는 限, 우리의 都市에는 그의 作品이 차지할 자리는 없다고 보아야 하는 것이다.

筆者：美術評論家，弘大 講師