

신브뤼탈리즘: 보편적인 건축운동인가 아니면 스밋슨부부의 개인적인 건축운동인가?

정 성 현

(주)일신설계 종합건축사 사무소 / 건축연구소, 소장

1. 서론

1953년 겨울, 영국의 스밋슨부부(Alison and Peter Smithson)는 건축잡지 아키텍처럴 디자인(Architectural Design)에 소호주택(Maison de Soho à Londres, 1952) 계획을 발표하면서 최초로 “신브뤼탈리즘(New Brutalism or Brutalism)”¹⁾이라는

용어를 공식적으로 자신들의 건축운동 어휘로써 사용하였다. 이어서 1954년 봄, 그들 최초의 작품인 헌스탄톤학교(Ecole Secondaire de Hunstanton, 1949-1954)가 준공되었을 때, 이 건물은 신브뤼탈리즘 최초의 건축물이 되고 동시에 스밋슨부부들이 운동의 주창자로 만든 계기를 제공했다.

그러나 이 운동의 정확한 목적이 무엇이었던지간에, 이것은 르 꼬르뷔지에(Le Corbusier, 1887 - 1968)가 위니페 다비따씨옹(Unité d'Habitation à Marseille, 1947-1952)에서 사용한 베통브뤼(béton brut; 노출 콘크리트)의 ‘브뤼’라는 형용어에서 유래된 브뤼탈리즘(Brutalisme) 건축경향과 유사한 어휘의 혼동으로 신브뤼탈리즘이 전세계적으로 확산되면서 하나의 건축운동으로 자리잡기 시작했다. 지금까지 우리는 스밋슨부부가 이 운동에서 주장하는 목표와 의도를 정확히 알지 못한 채, 단순히 일부 건축이론가의 이론에만 의존하여 그를 신브뤼탈리즘과 브뤼탈리즘을 포괄한 운동의 주창자로 인정하고 받아들였던 것이다. 그 결과 스밋슨부부의 신브뤼탈리즘과 르 꼬르뷔지에의 건축미학을 추종하는 브뤼탈리즘은 그 건축이념에서부터 형태표현까지 분명히 다름에도 불구하고 어휘의 유사성으로 인해 오늘날까지도 동일한 건축운동으로 혼동하고 있는 것이다.²⁾

1) “In face, had this been built it would have been the first exponent of the ‘new brutalism’ in England”, Alison and Peter Smithson, “House in Soho, London”, Architectural Design, december, 1953, p. 342. 레이너 밴햄의 신브뤼탈리즘에 관한 영국판 건축사전을 찾아 보면 ‘스밋슨부부의 친구인 귀 오디(Guy Oddie)가 1954년 초여름에 처음으로 스밋슨부부의 건축을 나타낼 수 있는 용어로서 신브뤼탈리즘이라는 어휘를 사용했다’고 이야기했다: Reyner Banham, “New Brutalism” in Encyclopaedia of 20th-Century Architecture, Thames and Hudson Ltd., London, 1986, p. 246을 참조할 것(그러나 프랑스어 판에서는 1954년 ‘봄’으로 기록되어있다: Dictionnaire Encyclopédique de l'Architecture Moderne et Contemporaine, Philippe Sers, Paris, 1987, p. 245). 그렇지만 본문의 인용에서 보았듯이, 스밋슨부부가 1953년 12월에 이미 이 어휘를 언급했음을 고려할 때, 그 사용은 레이너 밴햄의 주장보다 훨씬 이전으로 추정되어야 할 것이다.

2) 신브뤼탈리즘과 브뤼탈리즘 운동의 다름에 대한

본 논문은 스미스부부의 신브뤼탈리즘에 대한 건축이념과 사상을 밝히기의 앞선 단계로써 우선, 스미스부부가 주창한 운동이 과연 보편적인 건축 운동 자격 획득을 위한 어떤 일관된 형태를 제공하는지를 그들 작품의 형태를 비교하여 그 타당성을 검토한 다음, 신브뤼탈리즘과 브뤼탈리즘의 유사한 운동명칭에 따른 혼동의 진위여부를위한 한편으로써, 일반적으로 검증없이 이 운동과 관련되어있는 것으로 인정하는 루이 칸(Louis I. Kahn, 1901-1974)의 예일대학교 예술관(Galerie d'Art de l'Université Yale, 1951-1953)과 렌조 피아노(Renzo Piano)와 리차드 로저스(Richard Rogers)의 조르쥬 뽀뽀두 문화센터(Centre Culturel de Georges-Pompidou à Paris, 1971-1977)와의 비교를 통해 스미스부부가 주장하는 신브뤼탈리즘이 국제적일 수가 없음을 밝히는 것이다.

2.

“브뤼탈리즘의 본질이 윤리적이면서도 불구하고, 지금까지 양식으로만 토론되어왔다.”³⁾ 스미스부부가 신브뤼탈리즘을 건축물의 아름다움보다도 건축에 임하는 건축가의 도덕적인 마음가짐에 대한 것이라고 강조했을 때, 건축이론가 데니스 샤프(Dennis Sharp)는 건축을 아름답게 표현할 수 있는지의 여부에 대한 건축가의 능력에 관해 다음과 같이 이야기했다: “사람에 의해 만들어진 건조물은 다른 모든 인공물처럼 그것을 구상하는 사람의 앎과 느낌에 의해, 짓는 기술에 의해, 그리고 그 시대의 아름다움에 대한 가치에 의해 결정되어진다. 서툰 건축가는 미학의 조건을 교묘하게 피할 수 있지만 시대의 건조(建造)규범과 그 기술적 가능성에 직면했을 때 그는 자신의 작업을 실행하기가 어려울 것이다.”⁴⁾

데니스 샤프의 의견에 전적으로 공감하면서, 우리는 비록 스미스부부가 신브뤼탈리즘 운동의

윤리적 가치를 강조하더라도 이것이 건축물이라는 실체로 나타나는 한, 그 미학적 가치를 언급하지 않을 수가 없을 것이다. 일단, 어떤 한 개인이나 단체가 운동의 자격으로써 자신의 생각이나 공동의 생각을 공식적으로 표방할 때, 그 사상이 어떠한 간에 그 운동은 보편적으로 공감할 수 있는 어떤 특성을 구체적으로 나타내야하기 때문이다. 만약 이것이 다른 사람에게 전달되지 않는다면 이 운동이 추구하는 목표는 달성할 수 없을 뿐만 아니라 주변에 어떠한 영향도 미칠 수 없을 것이다. 특히 이러한 운동이 건축과 관련될 때, 그 사상은 건축가의 작품에 건축창조의 본질로써 표현되어야만 할 것이다. 건축을 하나의 예술 작품으로 생각한다면, 미학적 질이 결핍된 건축은 설령 그것이 윤리적인 차원에서 펼쳐진다 하더라도 인간에게 어떠한 예술적 감동을 줄 수 없을 것이기 때문이다. 예술의 첫 번째 목표가 바로 인간에게 어떤 감동을 주는 것이기 때문에 건축은 미학의 범주에서의 표현을 우선해야만 한다. 스미스부부 역시 이 사실을 잘 알고 있었음에도 불구하고⁵⁾ 그들이 신브뤼탈리즘 건축운동을 윤리적인

3) “Up to now Brutalism has been discussed stylistically, whereas its essence is ethical.”, Alison and Peter Smithson, “Thoughts in progress: The New Brutalism”, Architectural Design, april, 1957, p. 113. 인용문에서 스미스부부조차 브뤼탈리즘과 신브뤼탈리즘이라는 두개의 다른 어휘를 구분없이 동일하게 취급하고 있다. 이것은 주 15에서도 동일하다.

4) “Un édifice, cette chose faite par l'homme, est donc, comme tout artefact, conditionné par les connaissances et l'inspiration de qui le conçoit, par les techniques de construction et par les valeurs esthétiques du moment. Un architecte maladroit pourra esquiver l'option esthétique, mais il lui sera difficile d'exécuter son travail en dépit des normes courantes de la construction et des possibilités techniques.”, Dennis Sharp, Histoire Visuelle de l'Architecture XXe Siècle, Pierre Mardaga, Bruxelles, 1972, p. 8

5) 스미스부부는 건축가가 자신의 계획안을 실현할 수 없는 상태를 신체적으로 부족한 장애자에 비

최초의 의문제기에 대해서는 글쓴이의 학위논문인 Le Brutalisme dans l'Architecture Contemporaine en Europe, Thèse de Doctorat, Université de Toulouse II-Le Mirail, Toulouse, 1995, pp. 1-6을 볼 것.

측면에서만 강조한 것은 이상한 것이다.

스미스부부는 1950년 헌스탄톤학교 현상경기에 처음으로 출품한 작품이 당선됨으로써 첫째, 일약 영국의 젊은 건축가 그룹의 선두주자가 되었으며 둘째, 그들의 계획안이 당시의 선배 건축가들의 전통건축 형태의 답습에 대항할 건축양식을 절박하게 찾고있었던 젊은 건축가들에게 희망을 주었다. 한편, 50년대 초는 르 꼬르뷔지에의 건축어휘에서 유래된 브뤼탈리즘의 출현과 거의 동시에 그 다름을 주장하는 신브뤼탈리즘운동을 스미스부부가 표방한 때이기도 하다. 따라서 그들은 젊은 건축가들의 기수로서 또 자신들의 운동에 대한 책임감으로써 어떤 건축미학적 규범을 제시해야 할 필요성을 절실히 느꼈던 것이다. 그럼에도 불구하고 불행하게도 그들은 1956년 워트포드의 서그덴 주택(Maison Sugden de Watford)을 짓기 전까지 어떠한 작품도 실현시킬 기회를 갖지 못했으며, 이미 이 주택이 지어졌을 때는 브뤼탈리즘이라는 어휘가 국제적인 건축운동의 명칭으로 자리하고 있었다. 즉 그들은 자신들이 표방한 운동의 구체화된 건축물의 실현은 물론 그 미학적인 표현의 기회조차 갖지 못한 것이다. 스미스부부가 신브뤼탈리즘의 도덕성을 강조한 이면에는 바로 이러한 현실이 존재하고 있었던 것이다.

건축의 아름다움에 대한 표현의 부족을 도덕성으로 감출 수밖에 없었던 이러한 모순을 우리는 신브뤼탈리즘 최초의 계획안과 최초의 실현작품으로 인정받고 있는 소호주택과 헌스탄톤학교를 통해 밝힐 수 있다.

소호주택과 헌스탄톤학교 두 건물은 모든 점에 있어서, 특히 그 표현에 있어서 극단적인 대조를

유했다: "There are limits to exercising the art of architecture when permission to build is withheld; drawings and models are neither as satisfying nor as communicative as the artists sketch or the sculptors maquette. The architect feels as a man without arms, and almost without identity, if he cannot build.", Alison+Peter Smithson, Architectural Monograph 7, London, 1982, p. 9

보여준다. 전자는 르 꼬르뷔지에(Le Corbusier, 1887-1965)의 노출재료를 차용했으나 후자는 그 반대로 미스 반 데르 로헤(Ludwig Mies van der Rohe, 1886-1969)의 양식을 연상시킨다. 또, 전자는 감동적인 느낌보다 오히려 거친 느낌이 앞서나 후자는 비록 내부가 마감되지 않은 채로 있지만 전반적으로 섬세하고 부드러운 느낌을 자아낸다. 또한 후자는 당시의 젊은 건축가들의 공통된 감정의 형태적 반영인 반면에 전자는 당시 서민층의 전후 비참한 현실의 사회상을 대변한다.

이처럼 신브뤼탈리즘 최초의 것으로 인정받는 작품임에도 불구하고 재료의 미학과 도덕적 표현의 대상이 상반되게 나타나는 모순은 건축 초년생인 스미스부부로서는 어쩌면 당연한 것일지도 모른다. 1949년 스미스부부가 헌스탄톤학교를 계획할 때, 영국의 기성세대와 젊은 세대는 건축이론과 그 양식에 대해서 첨예한 대립을 이루고 있었다. 전자는 근대건축의 복고주의와 당시의 현실상황에 근거한 전통적인 재료를 사용한 반면, 후자는 이들의 구태의연한 양식보다 새로운 것, 다가올 시대에 적합한 재료와 양식을 추구하고 있었으며 그들이 선택한 것은 신파라디오주의(néo palladianisme)와 결합한 미스의 건축이었다. 르 꼬르뷔지에의 건축이 전쟁의 여파로 침묵하고 있을 당시 미스 반 데르 로헤는 자신의 건축문법을 일리노이즈주 공과대학 종합계획(projet de IIT, 1946-1950)에서 현실화하고 있었던 때였다. 새로운 건축을 찾고있던 건축초년생인 스미스부부는 당연히 대륙의 건축과는 전혀 다른 미스의 양식을 선호하였던 것이고 헌스탄톤학교는 그 영향의 소산물인 것이다. 르 꼬르뷔지에의 전후 건축이 나타나기 이전인 1950년 코벤트리성당(Cathédrale de Coventry) 현상설계까지 이러한 경향을 추구했다. 그러나 르 꼬르뷔지에의 노출재료가 표방하는 강렬한 이미지가 순식간에 국제적인 명성을 얻기 시작할 때, 스미스부부는 1952년 헌스탄톤학교와는 전혀다른 형태의 소호주택계획안을 발표하였던 것이다. 노출콘크리트 보와 노출벽돌 등은 당연히 르 꼬르뷔지에의 것을 연상시킨다. 아 물론, 헌스탄톤학교와 소호주택은 당시 영국에서는 전

혀 새로운 건축형태로써의 새로움과 도전적인 형태로 인해 그들의 위치와 운동은 새롭게 평가받기 시작했으며, 그들은 이에 대한 부담으로 독자적인 건축스타일을 찾고자 노력했다.

그러나 “미스는 뛰어나지만 꼬르뷔는 마음이 통한다”⁶⁾라고 1959년 르 꼬르뷔지에 작품 전시회에서 고백했듯이, 그들은 자신의 독창적인 건축미학을 만들기에 앞서 이 두 건축가의 기준, 즉 미스의 완벽성과 순수성 그리고 르 꼬르뷔지에의 유연성과 강렬함 사이를 1950년 대 말까지 끊임 없이 방황했던 것이다. 그 예로써 소호주택안, 와트포드의 서그덴 주택 그리고 휠트셔의 폴리주택(Maison Folly de Wiltshire, 1962)에서 르 꼬르뷔지에의 노출미학을 차용한 건물 이미지를 볼 수 있는 반면 헨스탄튼학교, 보킹햄의 유아원계획안(Ecole Maternelle de Wokingham, 1958) 그리고 처칠대학계획안(Faculté de Churchill, 1959)은 미스 반 데르 로헤의 미학에서 유래된 재료의 간결과 순수한 이미지를 찾을 수 있다. 이것은 그들의 초기 두 작품인 헨스탄튼학교와 소호주택에서 이미 예상할 수 있듯이, 스밋슨부부는 신브뤼탈리즘의 이념이 전개되는 동안 이 운동을 대표할 수 있는 어떤 독자적인 미학기준을 만들기가 어려웠다는 것을 스스로 폭로할 뿐만 아니라 개인의 독창적인 미학표현의 부재를 또한 드러내는 것이다. 1960년대에 들어서면서 비로소 그들은 ‘미스’와 ‘꼬르뷔’ 사이의 방황을 끝내는데, 에코노미스트지 사옥(Immeubles Economist à Londres, 1960-1964)에서 그것을 볼 수 있다. 여기서 그들은 영국의 주변건축환경과의 조화라는 전통주의와 미스의 순수성과의 절충을 고전 그리스적 건축방법을 통한 ‘영국적’인 건축양식을 표현하였던 것이다. 그들은 마침내 르 꼬르뷔지에의 개인적인 미학보다 미스 반 데르 로헤의 보편적인 미학을 더 선호함으로써 독창적인 미학은 차지하고서라

도 적어도 미학적 기준에 있어서는 그 동안의 방황을 끝낸다. 그러나 그들이 자신들의 미학기준을 선택했을 때, 이미 그들은 더 이상 신브뤼탈리즘이 될 수 없었다. 그들은 그들이 주장했던 사회현실에 대한 건축도덕을 포기했기 때문이다. 그렇기 때문에 이 건축물을 보고 한 비평가가 신브뤼탈리즘의 종말이라고 선언했을 때, 스밋슨부부는 답변을 얼버무릴 수밖에 없었던 것이다.⁷⁾ 이미 르 꼬르뷔지에의 건축으로부터 출발한 브뤼탈리즘이 전 세계를 휩쓸고 있었던 것이다.

앞서 이야기했듯이, 어떤 건축운동이 도덕성과 미학의 균형을 갖지 못할 때 설득력을 줄 수 없다는 것을 스밋슨부부는 보여준 것이다. 신브뤼탈리즘의 운동으로써의 약점이 바로 여기에 있는 것이다. 그러면서도 그들은 로빈후드가든 주거단지(Ensemble d'Habitation de Robin Hood Gardens, London, 1964-1970)에서 여전히 자신들의 건축이 불완전하다는 것을 부분적으로 보여준다. 감동적인 효과를 자아내기 위해 파사드에 미스 반 데르 로헤의 “반복기법”⁸⁾을 도입하였지만 그 전체 개념에는 르 꼬르뷔지에의 주거요소인 ‘태양, 공간 그리고 녹지’가 응용되었음을 볼 수 있기 때문이다.

결론적으로, 스밋슨부부는 신브뤼탈리즘의 건축이념이 전개되는 동안 적절한 건축미학을 창조할 기회를 갖지 못했던 것이다. 여기에 그들의 딜레마가 있었고 이 운동을 윤리적인 것이라고 강조할 수밖에 없었던 원인이 있었던 것이다. 건축적 한계에 따른 운동의 모순과 스스로 이탈할 수밖에 없었던 상황을 그들은 자신들의 건축과정에서 보여준 것이다.

3.

6) “MIES IS GREAT BUT CORB COMMUNICATES”, Alison and Peter Smithson, “Le Corbusier Exhibition, february, 1959” dans Team 10 Primer, The MIT Press, Cambridge/London, 1974, p. 32

7) Robin Middleton, “The New Brutalism or a clean, well-lighted place”, Architectural Design, january, 1967, p. 8을 볼 것.

8) 미스 반 데르 로헤의 건축표현 방법에서 차용한 반복의 기법과 그 미학에 대해서 Alison and Peter Smithson, Without Rhetoric, Latimer New Dimensions, London, 1973, pp. 28-42를 볼 것.

설령, 레이너 뱀헴이 “브리탈리즘의 위대한 스타일은 비록 르 꼬르뷔지에의 것이지만 그 미학의 바탕을 이루고 있는 윤리는 영국인의 것이다”⁹⁾라고 스미스부부의 신브뤼탈리즘을 마지막 순간까지 옹호했을지라도 레이너 뱀헴의 학설은 스미스부부의 주장과 마찬가지로 그 설득력을 잃게 될 것이다. 만약 우리가 이것을 인정한다면, 신브뤼탈리즘의 본질이 윤리적이라는 사실을 알지 못한, 르 꼬르뷔지에의 작품에서 출발한 브뤼탈리즘 미학의 영향을 받은 모든 브뤼탈리스트 건축가들의 작품들도 스미스부부가 주장하는 건축가의 윤리적인 범주에 포함되어져야 하기 때문이다. 이러한 오류의 대표적인 예로써 루이 칸(Louis I. Kahn, 1901-1974)의 예일대학교 예술관(Galerie d'Art de l'Université de Yale, New Haven, 1951-1953)을 들 수 있다.

일반적으로 이 건물은 뱀헴의 분류에 의해 신브뤼탈리즘의 건물로써 간주하고 있다. 그러나 앞서 언급하였듯이, 이 가설은 받아들일 수가 없을 것이다. 우선, 이 건물은 신브뤼탈리즘의 단어가 출현하기 이전에 이미 구상되었을 뿐만 아니라 헌스톤학교가 완공되기 이전에 지어진 것이다. 더욱이, 하인리히 클로쯔(Heinrich Klotz)의 예일대학교의 예술관에 대한 루이 칸과의 다음 대담을 고려할 때, 루이 칸의 건축이 스미스부부의 것과는 거리가 더욱 멀다는 것을 알 수 있을 것이다. “하인리히 클로쯔: ‘당신의 유명한 예일 예술관은 나에게 일종의 어떤 정신적인 것을 느끼게 한다. 특히 보도의 오른쪽에 있는 스트리트교회에 인접한 어마어마하게 큰 노출벽돌에서; 나무도 없는 단지 단순한 잔디의 띠만 있는 것 말이다. 건축과 학생들은 이 벽에 대해 맹렬하게 비난한다. 왜냐하면 그들의 버스를 기다리는 보행자들에게 이상한 낮 선 느낌을 주기 때문이다. 그 곳은 쉴 수 있는 의자도 그늘도 없으며 쉴 공간도 없는 단지

벽밖에 없는 곳이다. 아마 이러한 요소 때문에 뛰어난 벽이 될 수 있지만 그것은 적대적이며 너무 기념비적이다. 여기에 대해 어떻게 생각하십니까?’ 루이 칸: ‘개인적으로 대답한다면 ‘어리석은 비평이다!’ (...) 나는 벽이 기념비적이라고 생각하지 않는다; 기념비 건축에 접근하지도 않는다고 생각한다. 벽은 벽이다. 나는 비 또한 벽에게 중요하다 생각한다. 바로 그것 때문에 나는 벽을 씻을 수 있는 돌출 띠를 만들었다. 나는 기념비적인 것만을 생각했다면 벽을 있는 그대로만 노출시킬 수 있었을 것이다.”¹⁰⁾ 여기서 비록 루이 칸이 하인리히 클로쯔가 주장한 “기념비성(monumentalité)”을 부인할지라도, 예술관은 명백하게 기념비적 특성을 보여주고 있다. 가로에 면한 예술관의 전면이 옆에 있는 교회의 정면과 시각적으로 강한 대조를 이룸과 동시에 주변 환경의 동질성을 지배하는 재료를 선택했기 때문이다. 이것은 르 꼬르뷔지에가 뵈라넥스 주택(Villa Planex à Paris, 1924-1928)에서 사용한 기법을 상

10) “Heinrich Klotz: ‘Votre célèbre Yale Art Gallery me vient à l’esprit à ce propos. En particulier, l’énorme mur de brique nue qui donne sur Chapel Street qui tombe droit à côté du trottoir; pas d’arbre, rien qu’une simple bande de gazon. Les étudiants en architecture ont critiqué violemment ce mur parce qu’il est fort étranger aux piétons qui y attendaient leur bus. Pas de banc, pas d’ombre, pas d’espace, rien qu’un mur. C’est peut-être un mur magnifique, mais il est hostile et trop monumental. Comment répondriez-vous à cette critique?’ Louis Kahn: ‘Personnellement, je réponds: ‘sottise!’ (...) Je ne pense pas que le mur soit monumental; je ne pense même pas qu’il s’approche du monumental. Un mur est un mur. J’ai pensé que la pluie était aussi importante pour le mur, c’est pourquoi j’ai placé ces saillies qui lavent le mur. J’aurais pu laisser le mur nu, rien que pour la monumentalité.’”, John W. Cook et Heinrich Klotz, “Entretien avec Louis Kahn” dans Questions aux Architectes, Pierre Mardaga, Bruxelles, 1974, p. 306

9) “Même si le grand style du brutalisme est celui de Le Corbusier, l’éthique sur laquelle se base l’esthétique est anglaise”, Reyner Banham, Le Brutalisme en Architecture, Dunod, Paris, 1970, p. 134

기시킨다. 건물을 주변환경과의 대비를 통해 조화시키는 루이 칸의 방법은 스미슨부부의 것보다 르 꼬르뷔지에의 것에 훨씬 더 접근한다. 방글라데쉬의 수도 다카의 정부청사(Gouvernement à Dacca, 1962, 1973-1976)에 대한 그의 건축의도에 있어서 이것을 더욱 더 극적으로 해결한다: “나는 기학학적인 구조물에 맞선 광활한 녹색육단인 잔디로 주변 전체를 감싸는 방법 이외에 원하는 것은 아무것도 없다.”¹¹⁾ 그는 망망대해(茫茫大海) 한가운데 불쑥 솟아 오른 섬처럼 광활한 잔디의 바다 위에 르 꼬르뷔지에의 건축재료인 노출콘크리트와 벽돌을 차용한 건물을 우뚝 세웠던 것이다. 특히, 결정적인 것은 루이 칸이 스미슨부부의 헌스탄튼학교 내부 서비스 공간의 노출을 몹시 싫어한 것이다.¹²⁾

지금까지의 사항을 고려할 때, 스미슨부부가 주장한 그리고 그것이 보편화되었다고 주장하는 레이너 뱌헨의 신브뤼탈리즘 범주에 예일대학교의 예술관을 삽입하는 것은 모순이지 않을까? 차라리 레이너 뱌헨의 견해 보다 “신브뤼탈리즘을 스미슨부부의 개인적인 운동으로 인정”¹³⁾하는 로빈 미들튼의 견해가 훨씬 더 솔직하다.

4.

스미슨부부가 스스로 내세우는 신브뤼탈리즘의 규범을 실현시킨 건물은 불행하게도 전무하다. 그들에게 남아있는 것은 단지 그들의 건축교류와

건축활동을 통해 체득한 ‘동질성과 친화력(identité and affinité)’이라는 생각만 있을 뿐이다. 그러나 이것마저도 이 이념을 구체화시킨 것은 그들이 아닌, 르 꼬르뷔지에의 노출재료와 지역성을 결합한 팀 텐(Team 10)의 그들 동료들이었다. 대표적인 예로써, ‘동질성’이라는 개념을 스미슨부부보다 앞서 실현한 조르쥬 깡딜리스(Georges Candilis)의 까자블랑카의 학생기숙사(Cité pour Jeunes Ménages à Casablanca, 1951-1952), 이것을 레비스트로스의 구조주의와 결합하여 건축의 영역성을 건축문법화한 알도 반 아이크(Aldo van Eyck)의 암스테르담 고아원(Orphelinat à Amsterdam, 1957-1960) 그리고 지형의 순응과 지역문맥과 결합한 지안카를로 드 까를로(Giancarlo de Carlo)의 우르비노 대학 기숙사(Dortoirs d’Etudiants de l’Université d’Urbino, 1962-1966)를 들 수 있다.

신브뤼탈리즘의 이러한 모순과 제약에도 불구하고 헌스탄튼학교를 그 대표적인 작품으로 만약 가정 한다면, 일별 이와 유사한 형태로써 렌조 피아노와 리차드 로저스(Renzo Piano and Richard Rogers)가 설계한 조르쥬 뽕삐두 문화센터(Centre Culturel Georges-Pompidou à Paris, 1971-1977)를 들 수 있을 것이다. 이 건물의 각 기능별 구조별 부재들의 솔직한 노출은 헌스탄튼학교처럼 건축

11) Ibid., p. 306. 게다가 크리스티앙 기모네의 루이 칸에 대한 다음의 증언을 고려한다면, 루이 칸의 정신적인 스승이 르 꼬르뷔지에였음을 단번에 알아차릴 것이다: “그때부터 그(루이 칸)는 자신의 일이 항상 르 꼬르뷔지에에게 보여지기를 원했다고 나에게 이야기했다. 그는 결코 그를 만나지 못했으며 루이 칸은 그것을 두고두고 후회했었다.(Il (Louis Kahn) me confiait que dès lors il avait voulu que son travail soit toujours digne d’être montré à Le Corbusier. Il ne l’avait jamais rencontré et ce serait son grand regret.)”, Christian Gimonet, “Appel aux industriels” dans Corbu vu Par..., Pierre Mardaga, Bruxelles, 1987, p. 126

12) “In the Smithsons projects, water and electricity do not come out of unexplained holes in the wall, but are delivered to the point of use by visible pipes and manifest conduits. This treatment is contrary to Kahn never let the servant space invade the served space. His reaction to the comparison was abrupt: I do not like pipes. I hate them really thoroughly, but because I hate them so thoroughly, I feel that they have to be given their place.”, Alexandra Tyng, Beginnings, Louis I. Kahns Philosophy of Architecture, John Wiley & Sons, New York, 1984, p. 26

13) “All this important, for the New Brutalism was essentially a private movement - a Smithson movement.”, Robin Middleton, op. cit., p. 7

의 기능과 구성의 '있는 그대로(as found)'를 강조하기 때문이다. 즉, 헨스탄튼학교에 나타난 재료의 표현방법과 가장 가까운 인척관계를 뿔뿔이 문화센터에서 찾을 수 있는 것이다. 그러나 뿔뿔이 문화센터의 재료노출이 헨스탄튼학교의 것보다 훨씬 대담하다. 마치 튀르노 조르단(R. Furneaux Jordan)이 후자를 "여객선이라기보다 차라리 군함"¹⁴⁾이라고 비유한 것처럼 우리는 전자를 아마 "일반 공장건물이라기보다 정유제련소"에 비유하는 것이 더 적절할 것이다. 이러한 공통된 요소들 때문에 스미스부부는 이 건물이 자신들의 학교와 연속선상에 있다고 생각하였다: "보부르가 나를 몹시 기쁘게 한다는 것을 개인적으로 고백해야만 한다."; "당연히, 나는 외부의 모든 배관의 유지와 재 페인트칠의 어려움에 대해서 다소 걱정이 앞선다, (브뤼탈리즘이여 만세!), 그러나 건물은 계획자들과 기술자들에게는 하나의 승리다."¹⁵⁾ 여기서 피터 스미스는 비록 이들 건축가들에게 찬사를 보냈으나 신브뤼탈리즘의 낙성 또한 스스로 노출한다. 그리고 다소 부러움을 표현하고 있기도 하다. 왜냐하면 렌조 피아노와 리처드 로저스는 스미스부부가 이때까지 결코 실현할 수 없었던 도덕적 용기를 건축으로써 실천했기 때문이다.

그러나 불행하게도 이 건물 또한 스미스부부가 이야기한 것처럼 신브뤼탈리즘에 분류될 수 없다. 왜냐하면 스미스부부는 예측하지 못한 상황의 우연 때문에 재료의 표현을 헨스탄튼학교에 수동적으로 취급한 반면에 렌조 피아노와 리처드 로저스는 구조, 기능 그리고 재료들을 전적으로 노출시킬 것을 사전에 치밀하게 구상했기 때문이다. 그 결과, 스미스부부의 학교에는 재료의 내 외부 이미지가 모순을 야기시킨 반면 문화센터는 양자간의 일치와 함께 조화를 이룬다. 스미스부부는 점유자들의 참여를 허용한 대량생산을 목적으로 한 조립식 공법으로 전자를 구상한 대신에 피아노와 로저스는 계획과정에서부터 완공까지 점유

자들에게 최소한의 참여도 허용하지 않는, 그야말로 전체에서 세부까지 철저하게 장인정신으로 구상했다. 전자의 방법과 후자의 방법에는 이처럼 근본적으로 커다란 차이를 나타내고 있는 것이다. 다시말하면, 이 건물은 미학적으로나 도덕적으로도 스미스부부의 것과는 많은 차이를 보이는 것이다.

"오늘날의 고고학자일 수 있는 건축가는 자신의 시대의 수단과 요구에 대한 그때의 역할을 찾아야만 한다."¹⁶⁾ 렌조 피아노는 르 꼬르뷔지에처럼 시대의 기술과 재료로 현재의 문화센터와 옛 구역과의 조화를 시도한 것이다. 따라서 이 건물

15) "Je dois avouer que Beaubourg me plaît beaucoup"; "Naturellement, je conçois quelque inquiétude quant à la difficulté d'entretenir et de repeindre tous ces équipements électriques extérieurs, (Vive le brutalisme!), mais le bâtiment est un triomphe pour ses concepteurs et ses ingénieurs.", L'opinion de Peter Smithson sur le Centre Culturel Georges-Pompidou dans "La parole est aux architectes", Architecture d'Aujourd'hui, février, 1977, p. 52. 여기서 '보부르'는 뿔뿔이 문화센터가 있는 지역의 이름이나 일반적으로 뿔뿔이 문화센터를 그냥 보부르라고 부른다.

16) "L'architecte ne peut pas faire que de l'archéologie, il doit chercher un rôle contractuel vis-à-vis des moyens et des besoins de son temps.", Renzo Piano, Chantier Ouvert au Public, Editions Arthaud, Paris, 1985, p. 61. 피아노의 이 구절은 르 꼬르뷔지에의 다음 구절을 상기시킨다: "양식, 그것은 시대의 모든 작품들을 활기차게 하는 그리고 특징짓는 정신상태에서 유래된 원리의 통일이다. 우리들의 시대는 매일마다 그 양식을 고정한다. 우리의 눈들은 불행하게도 그것을 아직 인지하지 못한다.(Le style, c'est une unité de principe qui anime toutes les oeuvres d'une époque et qui résulte d'un état d'esprit caractérisé. Notre époque fixe chaque jour son style. Nos yeux, malheureusement, ne savent pas le discerner encore.", Le Corbusier, Vers une Architecture, Editions Arthaud, Paris, 1977(1ère éd., 1923), p. XIX

14) R. Furneaux Jordan, Western Architecture, Thames and Hudson, London, 1969, pp. 333-334

참고문헌

1. BANHAM Reyner, Le Brutalisme en Architecture, Dunod, Paris, 196 p.; trad. de: Brutalismus in der Architektur, Karl Krâmer Verlag, Stuttgart, 1966
2. COOK John W et KLOTZ Heinrich, "Entretien avec Louis Kahn", Questions aux Architectes, Pierre Mardaga, Bruxelles, 1974, pp. 305-368
3. Institut Français d'Architecture, Corbu vu Par..., Pierre Mardaga, Bruxelles, 1987, 171 p.
4. LE CORBUSIER, Vers une Architecture, Editions Arthaud, Paris, 1977, 253 p.
5. LE CORBUSIER, La Charte d'Athènes suivi de Entretien avec les Etudiants des Ecoles d'Architecture, Seuil, Paris, 1971, p. 189
6. MIDDLETON Robin, "The New Brutalism or a clean, well-lighted place", Architectural Design, january, 1967, pp. 7-8
7. PIANO Renzo, Chantier Ouvert au Public, Editions Arthaud, Paris, 1985, 253 p.
8. SHARP Dennis, Histoire Visuelle de l'Architecture XXe Siècle, Pierre Mardaga, Bruxelles, 1972, 308 p.; trad. de: A Visual History of Twentieth-Century Architecture, Heineman/Secker&Warburg, Norwich, 1972
9. SMITHSON Alison et al., Team 10 Primer, The MIT Press, Cambridge/London, 1974, 112 p.
10. SMITHSON Alison and Peter, "Thoughts in progress: The New Brutalism", Architectural Design, april, 1957, pp. 111-113
11. SMITHSON Alison and Peter, Without Rhetoric: An Architectural Aesthetic, 1955-1957, Latimer New Dimensions, London, 1973, 97 p.
12. SMITHSON Peter, "La parole est aux architectes", Architecture d'Aujourd'hui, février, 1977, p. 52

LE NOUVEAU BRUTALISME DES SMITHSON: MOUVEMENT GENERAL OU PERSONNEL?

Chong, Sung-Hyun

RESUME

Cette étude vise à révéler une vérité du Nouveau Brutalisme des Smithson (Alison et Peter). Nous examinerons donc d'abord l'universalité de leur oeuvre représentatif, Ecole Secondaire de Hunstanton(projet, 1949; concours, 1950; construction, 1951-1954) et projet de Maison Soho à Londres(1952) comme un mouvement architectural. Et après nous trouverons la fausseté de leur but, réalisation de l'éthique architecturale, sur ce mouvement en comparant les oeuvres des Smithson avec les deux constructions considérées souvent comme la catégorie du Nouveau Brutalisme, la Galerie d'Art de l'Université Yale(1951-1953) réalisée par Louis I. Kahn(1901-1974) et le Centre Culturelle de Georges-Pompidou(1971-1977) par Renzo Piano et Richard Rogers.

En résultat, l'éthique du Nouveau Brutalisme soutenue par les Smithson et défendue par Reyner Banham était seulement pour cacher leur limite architecturale et sa faiblesse. Ce mouvement était aussi un mouvement personnel plutôt que général. On ne pourrait pas donc considérer les Smithson comme nouveaux brutalistes.