

# 미국 보자르 건축의 이론과 설계방법에 관한 연구

배형민

(서울시립대학교 건축도시조경학부 조교수)

## 1. 들어가면서<sup>1)</sup>

현대건축은 역사의 산물이다. 지극히 당연한 명제이면서도, 서구의 현대건축에 관한 한, 오해와 편견을 불러일으키는 말이다. 역사를 통해서 현대건축을 이해한다는 것은 지나간 과거의 부활을 바라는 복고적 향수가 아니며, 건축이 정치, 경제, 사회적 역사에 의해서 결정된다는 역사주의도 아니다. 현대건축의 역사성을 인식하고 있다면 우선 그 어떤 고정된 잣대로 현대건축을 규정하려고 해서는 안된다. 건축, 예술과 사회가 함께 공유하는 규범이 설정될 수 없고, 절대적인 권위가 인정될 수도 없고 용납되어서도 안되는 '비판의 시대'가 현대라면, 그렇게 규정하려는 것 자체가 이미 근대적 행위이다. 아무리 많은 현대건축의 예를 과거와 현재에서 끌어 모아 이들에게 공통되는 몇 개의 개념과 형식을 발견했다 하여도 이것으로 현대건축이 규정될 수는 없다. 끊임없는 변화가 현대의 기본 속성이라면 현대건축은 역사라는 구조와 역학 속에서 접근할 수밖에 없는 것이다.

그렇다고 현대건축이 일질의 보편성을 가질 수 없다는 이야기는 아니다. 주어진 어느 역사적 시점에서 모든 것이 가능하지 않다는 간단한 전제를 받아들인다면, 현대인은 그 시점에서의 관습과 전통에 어떻게 대응하느냐는 결정을 내려야만 한다.

자신이 귀속되어 있는 커뮤니티의 관습이, 어찌됐거나 관습일 뿐 자신이 그 규칙들을 따르지 않을 수도 있는 가능성이 열린 상황이 바로 모더니티이다. 동시에 그 규칙을 거부하거나 변형하는 순간에도 그 규칙의 역사적 조건에 참여하고 있는 것이며, 그 거부와 변형의 가치 또한 그 조건 속에서 설정될 수밖에 없는 것이다. 어떤 건물이, 또는 어떤 건축가의 작업이 현대 세계 속의 건축으로서 비판적 역할을 할 수 있는지, 그리고 어떻게 그 비판적인 힘을 갖게되는 지의 문제는 결국 구체적인 역사적 조건에 잠재하고 있는 가능성과 한계 내에서 판단하고 이해되어야만 한다.

모더니티의 철저한 역사 의식을 갖고 19세기와 20세기의 현대건축을 바라 볼 때 이 양자가 단순히 대치 관계에 있지 않았다는 것을 간파하게 된다. 19세기 서구 건축의 중심에 있었던 보자르는 오랫동안 모더니즘의 敵으로 인식되기도 하였으나 1960년대부터 진행되었던 현대건축에 대한 재해석과 반성이 계기가 되어 보자르에 대한 재평가가 함께 이루어졌다. 특히 반 잔텐David Van Zanten와 러빈Neil Levine의 연구를 통해서 보자르의 건축은 역사주의 또는 형식주의, 보수적 취향과 유태주의 등의 라벨로 단순히 규정되어서는 안되고 20세기의 현대건축의 기본 조건을 제공해주었던 지극히 복합적인 주제로 제기되기 시작했다.<sup>2)</sup>

1) 이 논문은 1999년도 서울시립대학교 교내연구비에 의하여 연구되었다.

2) 에콜 데 보자르와 보자르 시스템에 대한 반 잔텐의 유수한 글이 있으나 "Architectural Composition at the Ecole des

1671년 왕립건축 아카데미에서부터 출발했던 에펠 데 보자르는 여러 시기에 걸쳐, 다양한 방식으로 세계적인 영향력을 갖고 있었다. 특히 미국 건축이 19세기 후반에 사회제도와 고급 문화양식으로 정착하는데 보자르는 결정적인 역할을 하였고, 이 논문에서 다루는 '보자르 체제'(Beaux Arts system)는 19세기 중반부터 20세기 전반까지 파리에 쫄의 절대적인 영향하에 미국에 자리잡았던 특정한 교육, 실무, 사상의 총체를 일컫는 말이다. 이 보자르 체제는 불란서와 미국이 많은 부분 공유하고 있었기 때문에 필자가 동일한 양상으로 설명하는 경우가 있을 것이다. '체제'라는 말이 암시하고 있듯이 이 논문의 관심은 완성된 작품과 작가에 있기보다는 이 체제를 구성하고 있는 지식, 제도와 실천 체계에 있다. 이 논문은 특히 설계행위의 근간을 이루는 이론과 사상, 사물을 보는 방식, 드로잉 테크닉 등 건축설계를 하는 데 필요한 지식과 기술에 그 초점을 두고 있다. 서구 현대건축의 역사 속에서 보자르 체제가 특히 중요한 위치를 갖는 이유는 이 체제가 전근대와 근대의 속성을 동시에 갖고 있기 때문이다. 이런 면에서 보자르 체제에는 근대 세계의 모순적 이원성이 더욱 적나라하게 드러나 있으며, 이러한 모순적 구조가 20세기 현대건축의 기본적인 역사적 조건된다는 것이 필자의 입장이다. 이 논문의 범위를 벗어나는 것이지만 필자는 궁극적으로 이러한 보자르의 독특한 지식과 실천 체계(discipline)가 과연 어느 만큼이나, 어떠한 방식으로 20세기의 현대건축에까지 그 생명력을 이어 나가는지를 보고 싶은 것이다.

## 2. 아날리티크와 에스키스

에펠 데 보자르는 19세기 초 쿵쿠르 제도와 아틀리에를 중심으로 교육이념, 커리큘럼, 학칙 등이

Beaux-Arts from Charles Percier to Charles Garnier," Arthur Drexler, ed., *The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts*, Cambridge, MA, 1977과 *Designing Paris. The Architecture of Duban, Labrouste, Duc, and Vaudoyer*, Cambridge, MIT Press, 1987가 보자르 체제의 근대성을 설명하고 있는 가장 대표적인 글과 저서이다. 특히 러빈의 예일 대학 박사학위 논문 "Architectural Reasoning in the Age of Positivism: Henri Labrouste and the Néo-Grec Idea of the Bibliothèque Sainte-Genevieve", 1975, 은 보자르 해석의 새로운 전기를 마련했다.

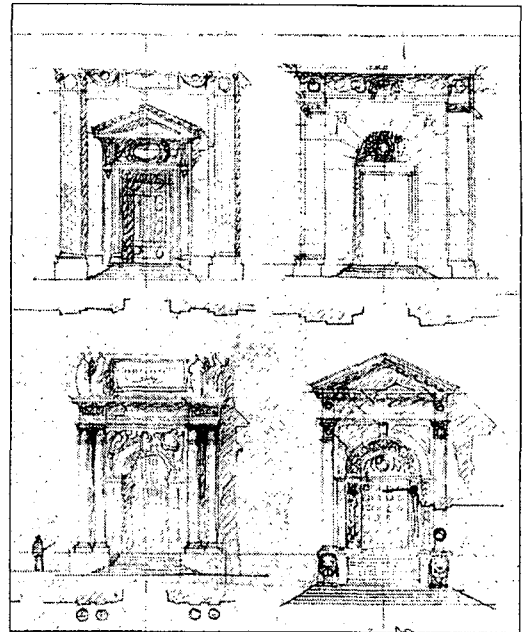


그림 1. 출입구 설계를 주제로 한 아날리티크의 여러 가지 안 (자료: John Harbeson, *The Study of Architectural Design*, New York, 1926.)

정비되었으며 1860년대의 개혁을 거쳐 고전건축에 기반을 둔 확고한 교육 체제를 구축하게 되었다. 이러한 '보자르 체제'는 파리에 있는 일개 학교의 건축 교육을 뛰어넘어 유럽 뿐만 아니라 미국의 건축을 주도해나갔던 보편적인 건축철학과 구체적인 건축설계 방법론(method)을 대변하기에 이르렀다. 이 방법의 근간에는 아날리티크(analytique)와 에스키스(esquisse)라고 하는 두 가지 종류의 설계 과제가 있었다. 아날리티크는 보자르 교육의 가장 기초되는 과정으로서 건물을 구성하는 기본 요소(element)를 디자인하는 설계 과제를 일컫는 말이다. 아날리티크의 주제로 등장할 수 있는 건축 요소는 오더의 주두와 같은 고전양식의 디테일일 수도 있고 문, 벽, 계단과 같이 건물의 한 부분일 수도 있으며, 과제의 스케일이 가장 커졌을 때 파빌리온이나 개선문과 같이 규모가 작은 독립된 구조체일 수도 있다.(그림 1) 아날리티크에 대한 능력은 판테온, 빌라 로톤다, 쾨티 트리아논과 같이 서양고전 건축의 긴 전통 속에서 규범이 되는 모뉴먼트들의 디테일에 대한 학습을 통하여 키워나갔다. (그림 2)는 에펠 데 보자르를 모델로 세워진 미국 MIT 건축학과에서 학생들이 작업하고 있는

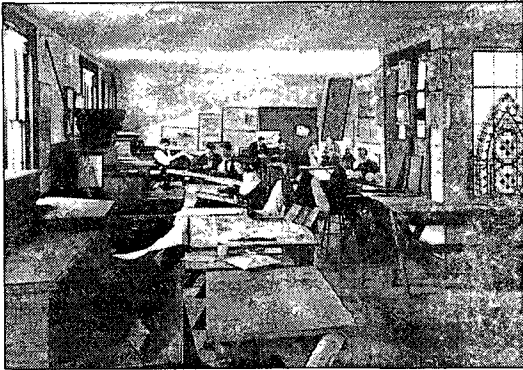


그림 2. 19세기말 MIT 건축과 설계실 (자료: MIT Museum 제공)

설계실의 모습이다. 이 사진에서 보듯이 학생들은 실물 스케일 모형 앞에서 고전양식의 디테일을 덧상을 하거나 커다란 건축도집을 펴놓고 트레이싱지에 건축 그림을 전사하고 있는데, 이렇게 덧상과 트레이싱을 반복하여 디테일과 요소들이 암기될 정도로 훈련을 했던 것이다.

아날리티크가 부분에 관한 문제였다면 에스키스는 건물 전체를 다루는 과제였다. 이러한 건물 전체의 모습, 다시 말해서 프로젝트의 기본 계획을 보자르 용어로 파르티(parti)라고 하였다. 보자르의 파르티는 (그림 3)과 같이 주로 평면, 그리고 보조적으로 단면과 입면 스케치로 표현이 되었는데, 에스키스는 짧은 시간에 이러한 파르티 스케치를 만들어내는 작업이었다. 에폴 데 보자르의 콩쿠르 중에 최고의 권위를 가졌던 로마 대상에서도 에스키스를 하는데 12시간 밖에 주지 않았으며 복잡한 프로그램을 풀어야 하는 설계과제의 경우라도 서너 시간 밖에 주지 않았다. 또한 에스키스를 하는 동안 학생은 칸막이가 쳐 있는 자리에서 일체 다른 문헌을 볼 수 없었고 스케치를 하면서 누구와도 상의할 수도 없었다. 말하자면 에스키스는 제한된 시간에 건물의 기본계획을 잡아야 하는 일종의 '설계 시험'이었는데 보자르의 교육에서 학생들이 거쳐야 할 가장 어렵고 가장 중요한 과정이었다. 파르티 스케치 자체가 설계과제의 최종 결과물인 경우(이를 에스키스-에스키스라 불렀다)도 있었지만 에스키스를 발전시켜 판넬 프레젠테이션을 하는 콩쿠르, 이른바 프로젝트 렌뒤(projet rendu)의 경우, 칸막이 속에서 짧은 시간에 그려낸 기본 개념을 최종안까지 지켜야만 하는 더욱 힘든 규칙이 있었

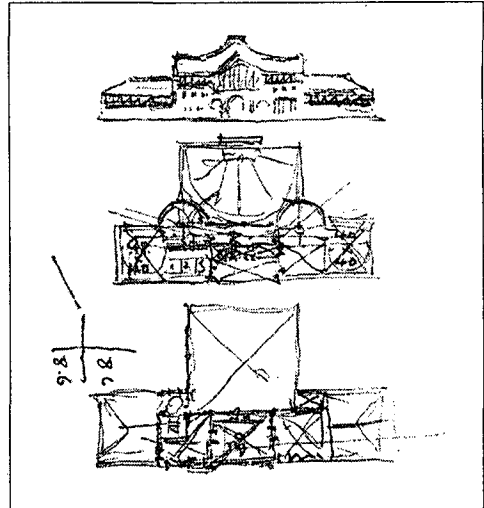


그림 3. 에폴 데 보자르의 유학생이었던 리처드슨(H. H. Richardson)의 에스키스(자료: Mariana G. Van Rensselaer, *Henry Hobson Richardson and His Works*, New York, 1888.)

다. 불란서의 콩쿠르 시스템에서는 최종 제출한 설계안이 본래 에스키스와 달라질 경우 그 콩쿠르에 참가한 학생에게 전혀 학점을 주지 않고 탈락(hors de concours)시켰다. 미국은 불란서와는 달리 정규 대학과정에서 건축설계교육이 이루어져 파리에 에폴의 콩쿠르 시스템이 일부 변형되었지만 본래 에스키스를 지켜야 하는 원칙에는 변함이 없었다.<sup>3)</sup>

에스키스의 이러한 엄격한 규칙이 가능했던 이유는 그 근간에 바로 아날리티크가 있었기 때문이다. 자기가 설계하고 있는 건물의 디테일이 무엇인지를 이미 알고 있기 때문에 에스키스를 할

3) 불란서 보자르 체제의 교육 과정에 대해서는 Arthur Drexler 편집의 *The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts*을 주로 참조하였다. 미국의 보자르 체제에 대한 2차 문헌은 여러 곳에 산재해 있다. 이 중에서 *Journal of Architectural Education* 53, Nov. 1979는 보자르 교육에 대한 특집호였으며 Richard A. Moore, *The Beaux-Arts Tradition and American Architecture*, Catalogue of Exhibition by the National Institute for Architectural Education, New York, 1975, Joan Draper, "The Ecole des Beaux-Arts and the Architectural Profession in the United States: The Case of John Galen Howard," Spiro Kostof, ed., *The Architect*, New York; Oxford University Press, 1977 등도 참조하였다. 미국 보자르 체제에 대한 가장 좋은 자료는 19세기말과 20세기 초 파리에 유학을 다녀온 건축가들이 *Architectural Record*, *Architectural Review*, *Pencil Points* 등 당시의 우수한 건축잡지에 에세이 형식으로 기고한 자신의 유학 경험담이다.

수 있는 것이고, 에스키스를 통해 건물의 파르티가 잘 ‘잡혔을 때’(이를 불어로 *trouvé*라 함) 전체에서 부분으로 수월하게 설계가 진행된다. 더 구체적으로 말해서 아날리틱와 에스키스, 고전 건축에서 부분과 전체는 ‘아날로그’의 관계를 갖고 있었다. 아날리틱가 설정하고 있는 건축요소는 대개 건물의 한 요소이지만 이 요소는 동시에 그 자체가 하나의 완결체일 수도 있다는 뜻이다. 예를 들어서, 파빌리온과 개선문은 고전 건축에서 각각 하나의 부분인 랜턴(lantern)이 될 수도 있고 교회 파사드를 구성하는 한 부분일 수도 있다.<sup>4)</sup> 부분과 전체가 이렇게 공생적 관계를 가질 수 있는 것은 오더를 중심으로 하는 고전양식의 비례체계가 여전히 힘을 갖고 있었기 때문이다. 비놀라 Vignola의 「5개 오더의 규율」*Regola delli cinque ordini d'architettura*는 오더의 직경을 모듈로 고전양식의 규범을 수록한 르네상스의 이론서인데 이러한 내용을 당시 미국의 건축학도들이 쉽게 설계에 응용할 수 있도록 만든 「아메리칸 비놀라」*American Vignola*가 널리 설계교육의 교재로 사용되었던 점만으로도 당시에 고전적 비례체계가 갖고 있었던 힘을 확인할 수 있다.(그림 4) 물론 19세기에 이르러 오더는, 그 시대의 총체적인 세계관과 맥을 같이 하는 절대적인 규범으로서의 지위를 상실한 상태였지만, 건축의 부분과 전체를 엮어주는 매개체 역할을 계속하고 있었다. 컬럼비아 대학의 건축과 교수였던 햄린 A.D.F. Hamlin이 “건축을 하나의 예술적인 총체물, 평면, 구성, 디테일에서 예술적인 디자인의 대상으로 접근하는 것”이 보자르 교육의 핵심이라고 이야기했던 것처럼,<sup>5)</sup> 보자르 체제에서는 부분과 전체의 조화라는 고전적 개념이 여전히 그 기반에 있었다.

부분의 모습을 알면서 전체를 먼저 스케치하고 그것을 구체화하는 과정은 학교 교육에서 뿐만 아니라 설계실무에도 적용되었다. 19세기 후반과 20세기 초 미국의 대표적인 사무실이었던 메킴, 미드, 와이트 McKim, Mead and White에서 설계가 진행되는 현장을 묘사한 다음의 글을 통해서 파르

COMPARISON OF THE ORDERS

TYPICAL COLUMN	NUMBER OF FLUTES	CAPITAL	TRIGON	IONIC	COMPOSITE	TORSION	PROPORTION	PROPORTION	PROPORTION	PROPORTION	PROPORTION	PROPORTION	PROPORTION	PROPORTION	PROPORTION	PROPORTION	PROPORTION	PROPORTION	PROPORTION	PROPORTION	PROPORTION		
CORINTHIAN	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14		
	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14		
	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14		
Doric	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	
	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	
	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	
Composite	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14
	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14
	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14

그림 4. 「아메리칸 비놀라」에 수록되어 있는 오더의 비례표 (자료: William R. Ware, *American Vignola*, Scranton, PA, 1905, 4th ed., Plate II.)

티 스케치가 실무에서도 얼마나 중요한지 짐작할 수 있다.

와이트는 전례나 공식에 얽매이지 않고 즉흥적으로 디자인을 했다. 그는 제도사들을 지시할 때 말보다는 항상 연필을 써서 그의 아이디어를 전달했다. 진행 중인 프로젝트에 대한 대안들을, 많은 경우 몇 미터 길이나 되도록 트레이싱지에 온통 스케치 한 후, 가장 마음에 드는 두 세 개만 골라내어 제도사로 하여금 ‘무엇인가를 하도록’ 던져 주었다.<sup>6)</sup>

건물의 기본 파르티를 잡는 것이 사무실 소장으로서 와이트의 임무였고 훌륭한 에스키스를 만들어내는 그의 탁월한 능력이 그와 다른 평범한 건축가들과의 다른 점이였다.

에스키스를 잘한다는 것은 곧 평면을 잘 ‘짚다’는 뜻이고 평면구성의 능력이 건축교육의 핵심이라는 것은 당연한 것처럼 느껴질지 모른다. 그러나 근대이전에 건축가가 풀어야 할 프로그램의 종류가 극히 제한되어 있었고 대부분 주어진 유형 내에서 해결되었다는 점을 감안할 때 도서관, 박물관, 병원, 기차역과 같이 새롭고 복잡한 프로그램을 가진 건물 유형이 등장하는 19세기 이후에 비로소 평면이 핵심문제로 부각된다는 것을 쉽게 이해할 수 있다. 19세기 후반 미국 건축의 가장 명망 있는 비평가 몽고메리 스카일러 Montgomery Schuyler가 “비록 그의 모든 작품들이 거칠게 처

4) Marco Frascari, "The Tell-the-Tale Detail," *Theorizing a New Agenda for Architecture*, New York: Princeton Architectural Press, 1996( 원전 *V&A* 7, 1984 ), pp. 502-503.

5) A.D.F. Hamlin, "The Influence of the Ecole des Beaux Arts on Our Architectural Education", *Architectural Record* 23, April 1908, pp. 241-247.

6) Charles Moore, *Daniel Burnham, Architect, Planner of Cities*, Vol II, Boston: Houghton Mifflin, 1921, p. 90.

Schuyler가 “비록 그의 모든 작품들이 거칠게 처리되더라도, 파티를 만들 줄 아는 사람이야말로 진정한 건축가”라고 서슴없이 이야기 했듯이<sup>7)</sup> 얼마나 훌륭한 파티를 만들어내느냐는 것이 곧 그 건축가의 총체적인 능력을 가늠하는 가장 중요한 척도였다.

### 3. 평면과 시각형식

이렇게 평면은 보자르 체제에서 설계행위의 핵심에 있었다. 평면에 대한 훈련은 곧 에스키스를 위한 훈련이었는데, 아날리티크에서와 마찬가지로 전례의 학습에서부터 출발하였다. 에폴 데 보자르의 미국 유학생으로 구아데Guadet의 아틀리에에서 공부를 했던 데이비드 바론David Varon이 설계 교육을 위한 교재로 「건축설계의 表徵」*Indication in Architectural Design*이라는 책을 펴냈는데, 이 책을 통하여 보자르 건축의 훈련 과정과 방법을 자세히 볼 수 있다. 다음은 「건축설계의 表徵」에서 발췌한 글인데 르네상스의 대표적인 팔라조 유형인 파르네제궁을 대상으로 그 평면을 분석하는 방법을 구체적으로 예시하고 있다.

당연히 평면이 출발점이다. 학생이 매스의 구성과 상호 관계를 제대로 파악하기 위해서는 작은 디테일을 무시해야 하며, 자기가 분석하고 있는 평면이 아무리 복잡할지라도 첫 번째 스케치는 (그림 5)의 (1)과 같이 중정과 동선공간을 비워놓고 나머지 부분에 빗금 치는 정도로 간단히 표현하여야 한다. 학생은 후면이 측면보다 더 두껍고 동선 베스티블이 더 여유롭다는 것을 관찰할 것이다. 평면을 통해서 최소한 부분들간의 상호 관계와 부분과 전체의 관계를 쉽게 읽어 낼 수 있을 것이다.<sup>8)</sup>

여기서 바론이 건축학도들에게 주문하고 있는 것은 (그림 5)의 (1)과 같은 간단한 스케치를 그려서 파르네제궁의 파티를 재구성해보라는 것이다. 이 단계에서는 평면의 기본 윤곽, 실내외 공간의 면적과 분포, 그리고 입구를 중심으로 동선체계 정도가 파악되는 것이다.

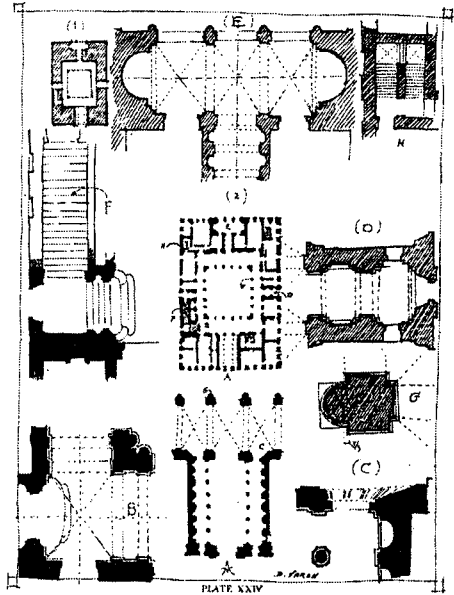


그림 5. 파르네제궁 평면의 분석 (자료: David Varon, *Indication in Architectural Design*, New York, 1916, Plate 24.)

바론은 그 다음 단계로 같은 평면을 좀 더 자세히 들여다보라고 이야기한다.

가장 중요한 1층을 아직은 다소 작은 스케일로 스케치하면서 구성 요소가 겨우 표시되는 정도이지만 학생이 터득한 섬세한 감각(touch) 때문에 스케일이 작고 단순하게 표현되었는데도 불구하고 평면의 구성을 비교적 충실하게 보여 줄 수 있다. 예를 들어서 중정의 피어들은 점으로만 표현되어 있지만 그 점들은 전면의 베스티블에 있는 기둥들보다 더 무겁게 표현되어 있다. 이 재미있는 피어에 강한 인상을 받은 학생은 그림처럼 상세하게 그 평면 디테일을 스케치한다. 학생의 관심이 특별히 가는 다른 부분에 대해서도 이렇게 디테일을 그리는 과정을 반복할 수 있다...도집에서부터 직접 트레싱하는 것에 비해 이러한 스케치 작업의 장점은 너무나 명백하기 때문에 더 이상 그 중요성을 강조할 필요도 없을 것 같다. 이것은 학생 본인의 노력으로 평면의 기본적인 특성을 파악하고 구성 (composition)의 과학을 어느 만큼 터득할 수 있는 가장 좋은 방법이다. 디자인의 보편적 원리가 분명 있지만 이 원리들이 구현된 실례를 탐구하지 않고는 이를 제대로 터득할 수 없는 것이다.<sup>9)</sup>

7) Steven Bedford, et al., *Between Traditions and Modernism*, New York: National Academy of Design, 1980, p.18에서 재인용

8) David Varon, *Indication in Architectural Design*, New York: William T. Comstock, 1916, p.27.

9) Varon, 위의 책, p 28.

하라는 바론의 주문인데, 그의 이야기대로 파르네제궁의 벽과 기둥이 (그림 5)에서 어떻게 표현되어 있는지 보도록 하자. (그림 5) A에서 F까지의 평면 상에서 벽체 위에 부착되어 있는 피어와 오더가 벽과 일체된 매스로 겹쳐 칠해져 있거나 해칭되어 있는 것을 볼 수 있다. 벽체와 기둥의 단면 윤곽이 정확하게 표현되어 있는 대신 벽체의 재료, 시공과 구조적 특성 등은 배제되어 있다. 마르코 프라스카리(Frascari)가 “디테일의 시각적 (graphic) 분석 작업으로서 아날리티크는 건축가가 시공상세를 그려야 할 필요가 없는 시대의 산물”이라고 지적했던 것 처럼 보자르 체제에서는 텍토닉에 대한 인식이 없었던 것이다.<sup>10)</sup> 여기서 텍토닉의 개념이 없다는 말은 다른 한편으로 구조와 장식을 구분하는 개념이 없었다는 뜻이기도 하다. 다시 말해서, 보자르에서는 고전 장식이 건물의 기본 구조체에 덧붙여졌다고 생각하기 보다는, 이 장식이 벽체 매스와 시각적으로 하나로 인지되어 벽 자체를 구성하고 규명해주는 디테일이라고 생각했던 것이다. 이렇게 시각적 매스로 인지되는 벽체와 기둥의 디테일은 평면을 더욱 정교하게 이해하고, 더 나아가 평면을 수직으로 연장하여 건물을 3차원으로 시각화할 수 있는 기준이 된다. (그림 5)의 G와 같은 평면 상에서 오더의 직경만 보아도 그 입면의 높이와 구성을 대략 알 수 있고 A, B, E, D와 같이 지붕의 볼팅(vaulting) 패턴을 평면에 표기함으로써 내부 볼륨의 윤곽까지도 읽어낼 수 있다. 또 (그림 6)과 같이 평면에 벽과 기둥의 그림자(entourage)를 그린다든지, 바닥에 문양(mosaïque)을 그리는 테크닉 등도 평면을 수직으로 끌어올려 건물을 입체적으로 시각화하기 위하여 개발되었던 보자르 특유의 표현기법들이었다.

보자르 체제에서는 위와 같이 기존 건물을 분석하는 과정에서든, 자신의 설계프로젝트를 진행하는 과정에서든, 평면과 단면을 수직, 수평으로 投影함으로써 이들이 중첩되어 있는 볼륨과 매스를 구현하는 시각 능력이 요구되었다. 페레즈 고메즈 Alberto Pérez-Gómez가 지적했던 것처럼 19세기 보자르 건축의 시각형식은 에폴 폴리테크니크의 교수였던 드 몽쥬(Gaspard de Monge)를 중심으로 널리 퍼졌던 입체 기하학(descriptive geometry)에

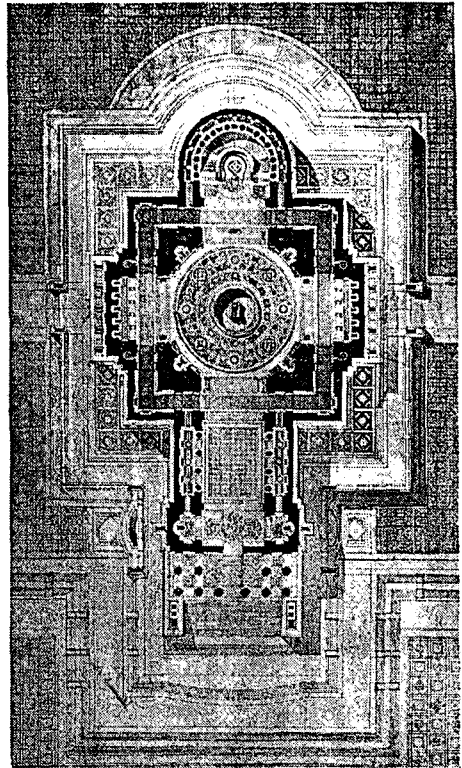


그림 6. Entourage와 mosaïque의 표현 테크닉을 사용한 MIT 학생의 작품 (자료: *The Technology Architectural Record*, 1913.)

기반을 두고 있었다.<sup>11)</sup> 입체 기하학은 (그림 7)과 같이 x,y,z 축이 설정되어 있는 추상적인 공간 속에 3차원의 오브제를 설정하고 이를 2차원으로 표현할 수 있는 수학적 기반과 테크닉을 제공하였다. 그러나 이 입체 기하학의 눈으로 건축도면을 보고있는 보자르 건축가는 추상적인 공간 속에 ‘떠 있는’ 기하학 도형의 가냘픈 선을 보고 있는 것이 아니었다. 보자르 건축가는 도판에 펼쳐있는 평면도를 내려다 보고 있지만 사실은 (그림 8) 슈와지Choisy의 엑소노메트릭과 같이 평면도의 밑에서, 그 평면의 벽체와 기둥이 마치 창틀이 되어

11) Alberto Pérez-Gómez, *Architecture and the Crisis of Modern Science*, Cambridge: MIT Press, 1983, pp. 279-290. 그리고 Alberto Pérez-Gómez and Louise Pelletier, *Architectural Representation and the Perspectival Hinge*, Cambridge: MIT Press, 1998, pp. 84-85. 필자는 보자르의 시각형식이 입체기하학에 기반을 두고 있다는 페레즈 고메즈의 주장에 동의하면서도 이 현상이 서구건축의 총체적인 도구화를 갖고 왔다는 그의 논지에는 반대한다.

10) Frascari, 위의 글, p.502.

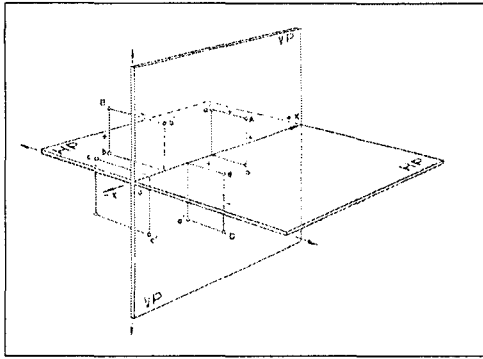


그림 7. R.G. Robertson, *Descriptive Geometry*, 중 삼입되어 있는 x,y,z, 축 좌표 도형 (자료: Alberto Pérez-Gómez, *Architecture and the Crisis of Modern Science*, Cambridge, MA, 1893.)

서, 그 평면의 벽체와 기둥이 마치 창틀이 되어 위로 지붕을 향해 올려다보고 있는 것이다. 그는 (그림 5)의 (1)과 같은 평면의 기본 윤곽을, 그리고 A에서 F와 같은 디테일 매스를 기준으로 평면에서부터 지붕까지 매스와 볼륨을 끌어 올리는 능력을 갖고 있어야만 한다.

보자르에서 학생들로 하여금 ‘눈’으로 설계하는 방법을 가르쳤다 한다. 이 말은 폼하의 의도에서 든 찬미의 뜻에든 보자르에서는 건축을 보는 일정한 방식이 전제되어 있다는 뜻이었다. 여기서 가장 중요한 시각 형식은 완성된 건물의 3차원적인 인지를 전제로 하는 원근법이 아니라, 실제 공간 속에서 경험할 수 없는 ‘평면 시각’이었다.<sup>12)</sup> “단면들은 전체 구성의 다이어그램(diagram)으로서 그 구성의 근원”이라는 폴 필리프 크레Cret<sup>13)</sup>의 말이 단적으로 이야기해주고 있듯이 보자르 체제에서 건축설계란 평면과 단면이 중심이 되어 해석과 변형이 중첩되는 시각적 과정이라고 정의되었던 것이다.

#### 4. 보고, 읽고, 그리기

12) 평면을 통한 건축 특유의 시각에 대해서는 David Leatherbarrow, "Showing What Otherwise Hides Itself," *Harvard Design Magazine*, Fall 1998를 참조하였다.

13) Paul P. Cret, "Design," in *Book of the School, Department of Architecture, University of Pennsylvania, 1874-1934*, Philadelphia: Univ. of Pennsylvania, 1934, p.29. ("the sections are the diagram of the whole composition and should be its sources.")

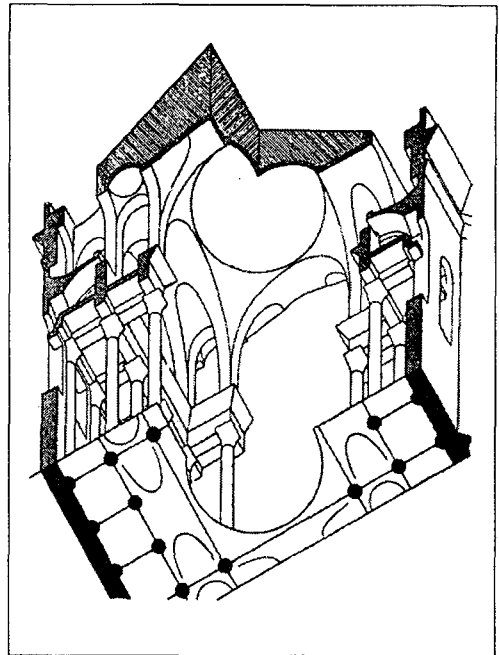


그림 8. 수플로의 상트 주네비에브 교회의 엑소노메트릭 (자료: Auguste Choisy, *Histoire de l'Architecture*, Vol II, Paris, 1889.)

아날리티크와 에스키스의 과정에서, 그리고 기존 사례를 분석하면서, 보자르 건축가는 건축도면을 보고, 그것을 해석하고, 그림을 그린다. 이러한 과정에서 반드시 필요한 책이 건축 작품이 수록되어 있는 도집이다. 아날리티크의 경우 실물모형을 덧상하는 경우도 있었지만 전례를 숙지하는 훈련에서는 무엇보다도 건축 도집, 이른바 포트폴리오(portfolio)가 사용되었다. 포트폴리오는 고대 그리스와 로마까지 거슬러가는 유구한 고전건축의 전통뿐만 아니라 고딕과 절충적 양식의 역사 속에서 규범이 될만한 모뉴먼트의 정확한 실측 도면들을 정교한 인쇄술로 수록하였다. 19세기에 가장 권위를 갖고 있었던 포트폴리오의 예로 앞서 언급했던 비놀라의 「5개 오더의 규율」과 같은 르네상스 문헌이 있었지만 19세기에 제작된 레타루이Letarouilly의 「현대 로마의 건축 모뉴먼트」*Les Edifices de Rome moderne*, 절충적 양식의 사례까지 수록한 듀랑 Durand의 「건축 모뉴먼트의 비교도집, 고대에서 현대까지」*Recueil et Parallele des Edifice en tout Genre, Anciens et Modernes* 등이 가장 널리 활용되었던 도집이었다. 이러한 기념비적인 단행본 외에 매년 로마 대상들의 수상작을 수록한 정기

포트폴리오의 역할을 하였다.<sup>14)</sup>

모사와 분석의 자료를 제공해 주어야하는 포트폴리오에서 자연히 치수와 스케일이 정확한 정투영도가 가장 중요한 표현방법이었다. 미국의 경우 1930년대 까지도 설계교육이나 콩쿠르에서 투시도가 요구되는 일은 거의 없었으며 눈속임을 하는 도구로 사용될 수 있다는 이유로 오히려 경계의 대상이었다. “투시도로 설계된 건물은 존재하지 않으며 존재할 수도 없다”는 말과 같이 보자르의 전통에서 투시도는 건축 내부의 지식체계, 다시 말해서 설계과정에 필요한 도법이기보다는 일반인을 상대로 하는 대외용, 또는 선전을 위한 수단이라고 생각했던 것이다.<sup>15)</sup> 앞서 보자르의 설계와 학습 과정의 뼈대를 이루었던 ‘평면 시각’이 보자르의 담론 체계, 또는 텍스트의 구성과도 일치하고 있었다는 것을 알 수 있다.

보자르 건축가는 포트폴리오에 그려있는 평면을 보면서 무엇을 어떻게 읽어야하는 것일까? 앞서 이러한 ‘평면 시각’을 통하여 공간, 입체와 구조가 해독될 수 있다는 것을 논한 바 있다. 그런데 이러한 입체적인 건축 형식과 더불어 보자르 평면은 건물의 ‘성격’(character)도 전달할 수 있어야 한다. 예를 들어 귀족의 저택은 그 집에 사는 사람의 계급에 적합한 화려함과 장엄함을 갖추어야 하는 문제일 수 있고, 공공청사라면 그 건물의 사회적 기능(social institution)을 담아내고 있는 ‘프로그램’을 표현하는 문제일 수 있는 것이다.<sup>16)</sup>

건물이 표출해야 할 캐릭터, 또는 프로그램에 대한 건축가의 해석은 평면을 통하여 전달될 수 있어야 하는데, 보자르 평면은 이를 위한 특유의 기호체계를 갖고 있었다.

블란서(보자르) 교육에서 평면은 상징적인 표지(symbolic indication)의 집합이고 평면이 그림자, 톤, 색의 원칙에 따라 그려졌을 때 오케스트라의 지휘자가 악보를 읽듯이 심사위원들은 그 평면을 완벽하게 간파하여 그들과 학생 사이에 완벽한 의사소통 매체가 형성된다. 그 예술을 장악하고 있는 학생이라면 자신의 의지에 따라 기쁨과 슬픔, 빛과 공기, 또는 이것들의 부재, 아름다운 전망 또는 밀집된 숲의 느낌을 전할 수 있다.<sup>17)</sup>

보자르 평면의 기호들은 상형문자의 서예와도 같은 미학을 갖고 있었던 것이다. 글자들의 형태가 아름다울 수 있듯이 보자르 평면은 ‘아름다울’ 수 있고, 글자가 뜻을 갖고 있듯이 평면에도 읽어 내야 할 뜻이 있다. 물론 보자르 평면의 뜻은 말이 아니라 시각적 기호로 전달되는 것이었고, 건축을 공부하지 않은 일반인은 알아볼 수 없는 것이었다. 즉, 보자르 평면에는 건축가들 사이에서만 뜻이 통하는 건축에 관한 이야기가 담겨 있었던 것이다. 보자르 아틀리에와 설계 사무실에서 건축하는 사람들은 서로 말을 할 필요가 없었다는 이야기가 있을 정도로 보자르 체제는 이런 건축적인 시각 기호를 탄탄한 관습으로 널리 공유하고 있었다는 것을 알 수 있다.

보자르의 건축가는 이렇게 보고, 읽고 또 당연히 그려야 했던 것이다. 보자르의 콩쿠르에 제출된 최종 프레젠테이션들의 화려한 표현기교가 유명하지만, 건축가로서 갖추어야 할 실력의 측면에서 빠른 스케치 능력이 훨씬 더 중요했다. 설계는 결국 눈으로 읽고 손으로 그리는 행위인데 “눈과 손을 훈련하는” 테크닉을 일컬어 ‘indication’ — 앞서 「건축설계의 表徵」이라는 제목에서 보았듯이 — 표징이라고 하였다.<sup>18)</sup> 표징을 테크닉의 차원에서 본다면 건축과 건축의 요소를 여러 단계에 걸쳐 드로잉을 하는 기술이라고 이해하면 될 것이다. 예를 들어 (그림 9)와 같이 카리아티드 기둥을 묘사할 때, 이를 간단하고 추상적인 수직선 하나

14) 포트폴리오에 대해서는 좋고, *From the Portfolio to the Diagram: Architectural Discourse and the Transformation of the Discipline of Architecture in America, 1918-1943*, MIT Ph.D Dissertation, 1993, pp.35-43를 참조할 것.

15) Exhibitions of Architectural Drawings and How They can be Made More Interesting, *American Architect* XLIX, August 19, pp.57-58을 Eileen M. Michels, “A Developmental Study of the Drawings Published in *American Architect* and in *Inland Architect* through 1895”, Ph.D Dissertation, Univ. of Minnesota, 1971, pp. 145-146에서 재인용.

16) 건축이 갖추어야 할 성격을 불어로 *convenance*라고 하였고 18세기 이후에는 영어로 *character*, 불어로 *caractère*라 하였던 것이다. Marc Grignon and Juliana Maxim, “Convenance, Caractère, and the Public Sphere,” *Journal of Architectural Education* 49, September, 1995 참조.

17) J. Stewart Barney, “The Ecole des Beaux Arts, Its Influence on Our Architecture”, *Architectural Record* 22, Nov. 1907, p.337. 2차 문헌으로 Alan Colquhoun, “The Beaux-Arts Plan,” *Essays in Architectural Criticism*, Cambridge, MA; MIT Press, 1981이 보자르 평면에 대한 유사한 해석을 하고 있다.

18) Varon, 위의 책, p.19.



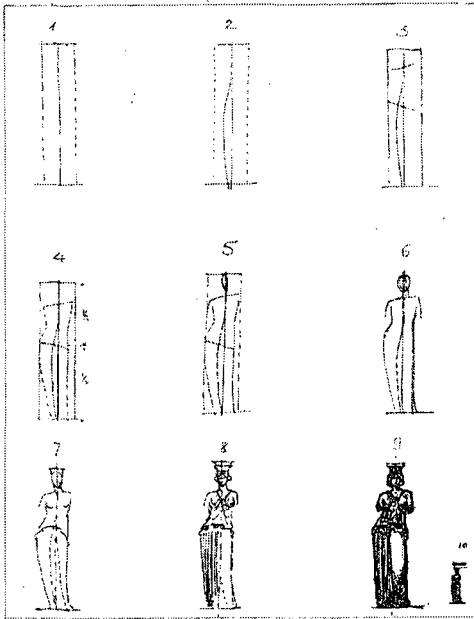


그림 9. 카리아티드의 표징 단계 (자료: David Varon, *Indication in Architectural Design*, New York, 1916.)

묘사할 때, 이를 간단하고 추상적인 수직선 하나에서부터 처녀의 형상이 자세하게 나타나는 상세도까지 자유자재로 그려낼 수 있는 스케치 능력이 바로 표징의 기술이었다.

재미있는 것은 바로 이러한 드로잉 테크닉에서 보자르적 건축형태의 생성논리를 발견할 수 있다는 것이다. 영어와 불어의 *indication*에는 무엇인가를 가리킨다는 뜻이 있고, “드러나지 않은 깊은 뜻이나 현상이 있음을 나타내는 표시”라는 사전적 정의<sup>19)</sup>에서 볼 수 있듯이 표징은 숨어있는 것을 짚어주고 보여준다는 뉴앙스를 갖고 있다. 트레이싱지를 포트폴리오 위에 얹혀 놓고 종이에 비춰진 건물들의 선을 따라 그리는 행위는 단지 옛날 건물의 모습을 ‘베끼는’ 것이 아니라 그 선에 겹쳐있고 숨어있는 여러 선의 가능성을 찾아내려는 작업이다. 즉, 보자르에서 설계한다는 것은 ‘흔적’(trace)을 쫓아가는 작업이다. 과거로부터 겹쳐있는 여러 흔적, 때로는 지면에 직접 표기되지 않을 수도 있는 흔적 위에, 잉크의 어두운 자국을 또 한번 남기는 과정이다. 보자르 건축가가 선을 그었을 때 그 내면에는 긴 서구건축의 전통이 축적되어 있고 그 전통 속에서 자기의 새로운 설계안의 위치를 설정하고 있는 것이다.

여기서 현재의 설계안과 과거의 모뉴먼트가 서로 어떻게 겹쳐 있는지를 주목해야 한다. 예를 들어서 어떤 보자르 건축가가 『건축설계의 表徴』에 수록되어 있는 (그림 10)처럼 카라칼라 욕장을 공부한다고 가정해 보자. (그림 5)의 파르네제궁과 마찬가지로 카라칼라 욕장도 (그림 10)의 1에서 6과 같이 여러 단계로 분석이 가능할 것이다. 6번 스케치에서 잘 나타나듯이 이 건축가는 욕장의 중앙축을 따라 전면의 수영장에서 냉탕실, 온탕실을 거쳐 후면의 원형 열탕실에 이르는 평면 구성, 볼륨 그리고 디테일에 특히 관심을 갖고 있다. 고전에 대한 공부가 조금이라도 되어있는 건축가라면 열탕의 원형 평면 안에 판테온의 로톤다도 함께 보았을 것이다. 이 건축가가 자신의 설계 프로젝트를 진행하면서 카라칼라 욕장에서 분석했던 원형 열탕실을 자신이 해결해야 할 프로그램에 맞추어 다시 스케치를 한다고 생각해 보자. 스케일의 변화가 있을 것이고 디테일도 달라지겠지만 자신

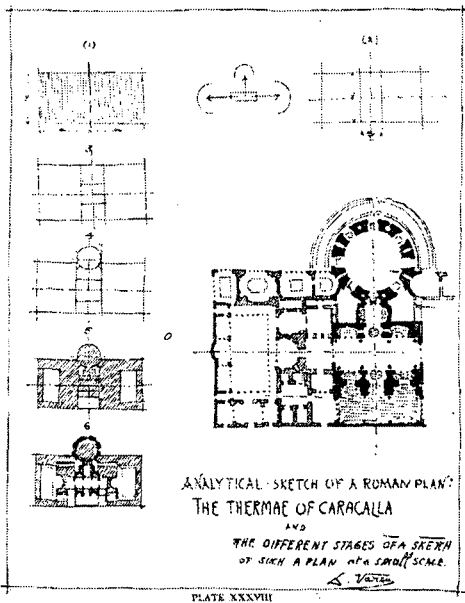


그림 10. 카라칼라 욕장 평면의 분석 (자료: David Varon, *Indication in Architectural Design*, New York, Plate 38.)

19) 연세대학교 언어정보개발연구원, 『연세한국어사전』, 두산동아, 1998, p.1972.

라 욕장 평면 위에 얹혀 있는 듯이 작업을 할 것이다. 경우에 따라서는 트레이싱지를 듀랑의 도집에 올려 놓고 욕장 평면을 따라가면서 이렇게 저렇게 디테일을 변형해 보는 스케치를 할 수도 있을 것이다. 여기서 건축가의 연필 선들이 서로 겹겹이 덧칠되는 듯이 중첩되는 모습을 상상해 볼 수 있다. ‘평면 시각’에 대해서 앞서 관찰한 것과 같이, 보자르에서는 선과 선, 그리고 매스와 매스가 서로 중첩되는 드로잉 과정을 통하여 설계가 진행된다. 여러 겹의 거친 선들에 대하여 “주춤거리면서도 섬세하고 아이디어를 향해 더듬어가고, 거기에 매달려 그 아이디어의 다양한 복합성을 내비칠 수 있다”<sup>20)</sup>고 말할 수 있었던 것처럼, 예전의 선과 지금의 선이 겹쳐있는 가운데 새로운 안을 향한 탐구가 이루어지는 것이다.

## 5. 구성(Composition)과 영감(Intuition)

보자르 건축은 이렇게 겹겹이 쌓인 건축사의 흔적 속에 또 다른 자취를 남기는 행위였다. 이런 모사적 기반을 가진 건축에서 역사가 매우 중요한 역할을 했을 것이라고 짐작할 수 있을텐데 실제로 볼란서와 미국 건축학교의 커리큘럼에는 建築史 과목이 빠짐없이 포함되어 있었다. 그러나 보자르의 모사적 전통에 있어서 역사가 설계의 이론적인 기반을 제공해주었다고 말하기는 어렵다. 물론 여기서 우리가 어떤 종류의 역사에 대해서 이야기하고 있는지를 명확히 할 필요가 있다. 19세기의 건축사는 더 이상 절대적인 황금기, 절대적 이상을 설정해주는 역사가 아니었다. 벵켈만Winckelman 까지만 해도 역사 속에서 어떤 절대적 규범을 설정했지만 19세기는 모든 시대가 나름대로의 시대 정신, 사회경제적 여건 속에서 상대적 가치를 갖고 있다는 이른바 “비판적 역사”(critical history)의 史觀이 지배하게 되었다.<sup>21)</sup> 반 잔텐과 베르그돌Bergdoll은 이미 라부르스트Labrouste, 보드와예Vaudouyer, 뒤방Duban 그리고 두크Duc가 기존 아카데미의 규범적 역사관에 대하여 반기를 들고 역사가 진보와 변화의 개념, 즉, “각 시대와 장소

에 독특하게, 그리고 필연적으로 나타나는 독자적인 문화”의 역사로 이해하고 있었다는 것을 잘 보여주었다.<sup>22)</sup>

미국은 볼란서와 같이 극적인 논쟁과 갈등을 겪지는 않았지만 이러한 양상은 마찬가지였다. 建築史는 보자르 교과과정의 필수 과목이면서도 설계를 가르치고 배우는 입장에서 역사 공부는 설계와는 직접 관계가 없는 교양 정도로 취급되었다. 19세기의 역사는 다원적 논리에 기반을 두고 있었기 때문에 역사 양식을 쓰는 보자르 건축의 정당성을 지켜줄 수 없었다. 이들의 문제는 고전 건축이 절대적인 가치가 없는 관습적 체계임을 인정하면서도 여기서 어떻게 일관된 디자인 원리를 찾아내느냐는 것이었다. 결국 보자르 체제에서는 건축의 총체적 사회, 경제, 기술 조건으로서의 역사와 건축의 형식 원리를 분리할 수 밖에 없게 되었다. “건축 책 속에 들어있는 내용 보다는 거기서 무엇을 보느냐는 것이 중요하다”는 메킴의 발언 속에, 말을 통해 이해하는 역사와 눈을 통해 습득하는 설계간의 갈등이 도사리고 있었고, 20세기에 들어와서 현대건축의 기본 쟁점으로 부상하였다.

역사가 아니라면 보자르의 모사 행위는 어디서 그 이론적 근거를 찾아야 하는 것인가? 여기에 대한 해답은 ‘구성’(composition)이라는 개념에서 출발해야 할 것이다. 구성은 보자르 체제에서 설계 행위를 일컫는 가장 포괄적인 말이었으며 볼란서의 경우 미국보다 훨씬 긴 역사를 갖고 있다. 반 잔텐에 의하면 19세기 후반에 구성이 분포(distribution)와 배치(disposition)를 포괄하는 뜻으로 “설계 행위 그 자체” — 미학적인, 역사적인, 실용적인 문제들이 모두 포괄된 과정이자 최종 설계를 일컫는 총체적 개념이었다.<sup>23)</sup> 구성을 중심 개념으로 설정한 보자르 체제의 설계 방법은 1901년에서 1904년 네권으로 출간된 줄리앙 구아데의 「건축의 요소와 이론」, *Element et theorie de l'architecture*에서 집대성 된 것으로 널리 알려져 있다. 그러나 재미있는 것은 「건축의 요소와 이론」이 구성의 중요성을 강조하면서도 그 개념에 대해서는 거의 논하지 않는다는 점이다. 반 잔텐

20) Reginald Blomfield, *Architectural Drawing and Draughtmen*, New York: Cassell and Co., 1912, p.8.

21) ‘비판적 역사’의 개념에 대해서는 Michael Podro, *The Critical Historians of Art*, New Haven: Yale University Press, 1982 참조.

22) David van Zanten, *Designing Paris*, p. 60.

23) David Van Zanten, “Architectural Composition at the Ecole des Beaux-Arts from Charles Percier to Charles Garnier”, p.112.

이 지적하고 있듯이, 제목과는 달리 이 책의 실제 내용은 구성에 관한 이론서라기보다는 건축의 요소와 건축 유형에 관한 지침서였다. 그럼에도 불구하고 「건축의 요소와 이론」을 구성에 관한 책이라고 할 수 있었던 이유는 구성이 “가르쳐 배우는 것이기보다는 반복을 통해 스스로 터득하는 것”, 즉, 구성은 이론보다 실천으로 정의된다고 인식했기 때문이다.<sup>24)</sup>

구성은 “체계적인 분석의 대상”이 아니라는 토마스 헤이스팅스Hastings의 말<sup>25)</sup>에서 볼 수 있듯이 미국에서도 역시 구성을 이론보다는 설계 행위 그 자체의 문제라고 생각하였다. 그러면서도, 콜린 로우Colin Rowe가 일찍이 지적했던 것처럼, 영미권에서는 볼란서와 달리 구성에 대한 이론적 논의가 19세기말부터 활발하였고, 구성에 관한 이론서들이 여러 권 출간되었다.<sup>26)</sup> 미국의 경우 1898년 존 로빈슨John Beverly Robinson은 *Architectural Record*지에 연재했던 글을 모아 「건축구성의 원칙」*Principles of Architectural Composition*이라는 책을 출간하였다. 이 책은 컬럼비아 대학에서 교재로 사용되기도 하였으며 1908년에 재판이 나올 정도로 널리 읽혔다. 1903년 존 벤 펠트John Van Pelt는 코넬 대학에서 자신의 강연을 모아의 「구성론」*A Discussion of Composition*을 펴냈으며 이 역시 1913에 재판이 나왔으며, 이런 책들을 중심으로 구성에 관한 이론화 작업이 활발하였다.

이 당시 구성에 관한 논의는 건축이 회화, 문학과 같은 ‘표상적 예술’인가 아니면 음악처럼 ‘순수 예술’인가 하는 논쟁 속에서 진행이 되었는데 로빈슨은 전적으로 후자의 편을 들었다.

음악은 음의 예술이듯이 건축은 형태의 예술이다. 가를렌드(garland), 메토프(metope)와 조각이 들어 있는 니치와 같은 표상적 형태가 아니라 벽, 지붕, 기둥을 말하는 것이다...진정한 건축이란 효율적인

계획, 구조의 표현, 과거나 현재의 건물을 모방하는 것이 아니라 그것의 내재적인 색과 형태로 우리를 즐겁게 해줄 수 있는 오브제를 창조하고 구현하는 근본적인 예술이다.<sup>27)</sup>

로빈슨이 생각하고 있었던 건축의 “내재적 색과 형태”는 (그림 11)과 같이 건축의 입면을 간단한 기하학적 도형으로 축약한 것이었는데, 이러한 간단한 매스의 구성을 통해서 통일(unity), 개별성(individuality), 유사성(similarity), 위계(subordination) 등의 설계 원칙을 설명하고자 하였다. 반면 벤 펠트는 헬름홀츠Helmholtz와 티츠너Tichener 등 당시에 첨단과학이라고 생각했던 이론을 빌어 구성을 지각이론의 방향으로 끌고 가려고 했다. 벤 펠트는 예를 들어 헬름홀츠의 「물리광학」*Die Physiologischen Optik*을 근거로 (그림 12)과 같이 건축요소의 디자인에 있어서 “인간의 지각을 만족”시키기 위해서는 시각적인 조정이 필요하다고 주장하였다.<sup>28)</sup> 결국 로빈슨과 벤 펠트의 구성 이론은 일종의 형식주의였다. 그리고 “구성은 기원, 역사, 형태의 상징성과 아무런 관계가 없으며 디테일, 장식과 마감에 배제된 매스의 윤곽과 그 일반적인 효과만을 다루는 것”<sup>29)</sup> 이라는 정의에서 볼 수 있듯이 이런 형

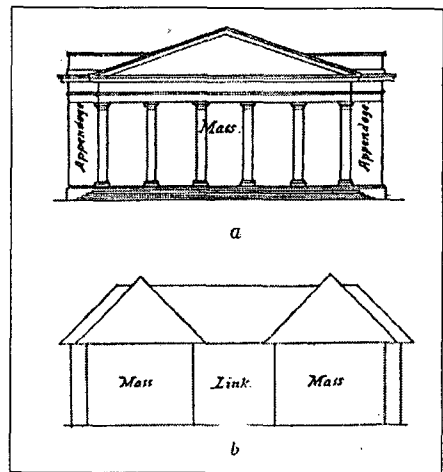


그림 11. 건축입면 매스의 분석 (자료: John B. Robinson, *Architectural Composition*, New York, 1908.)

24) Guadet, *Elements*, 영문 번역 Leland Roth, ed., *America Builds*, p.327.

25) Thomas Hastings, “Principles of Architectural Composition”, in *Six Lectures on Architecture*, Chicago; Univ. of Chicago Press, 1915, p.67.

26) Colin Rowe, “Character and Composition: or Some Vicissitudes of Architectural Vocabulary in the Nineteenth Century”, *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*, Cambridge, MA; MIT Press, 1976. (원전 *Oppositions* 2, 1974 )

27) John B. Robinson, *Architectural Composition*, New York; D. Van Nostrand, 1908, pp.12-14.

28) John Van Pelt, *A Discussion of Composition*, New York; Macmillan Co., 1902, pp.71-72.

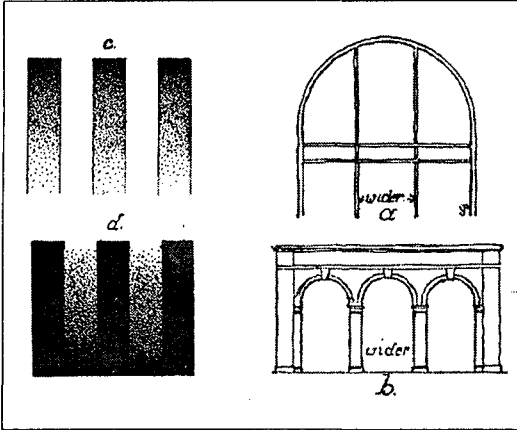


그림 12. 헬름홀츠의 지각이론에 근거한 시각 조정  
(자료: John Van Pelt, *A Discussion of Composition*, New York, 1902.)

식주의는 역사와 의미가 배제되어 있으면서도 보자르 건축을 정당화할 수 있는 이론적인 근거를 마련하고자 등장한 것이었다.

앞서 보자르의 설계과정에서 시각적 체험이 그 요체였다는 것을 논한 바 있었는데, 그렇다면 이런 형식주의가 어느 정도 설득력이 있는 듯이 보일 수 있다. 그러나 로빈슨과 벤 펠트의 이론과 보자르의 설계과정 사이에는 근본적인 괴리가 있다. 벤 펠트의 형식주의는 건축을 감상과 지각의 대상이 되는 완성된 오브제를 전제로 하는 입장이어서 설계 과정에서 평면, 입면, 단면을 부여하는 시각형식과는 다른 종류의 관심에서 출발한 이론이다. 그리고 보자르적인 보기, 읽기, 그리기의 핵심이 중첩에 있다면 로빈슨의 구성 이론과 빈약한 도형 분석으로는 이 중첩의 미학을 수용할 수 없었다. 보자르의 분석과 설계과정에서 로빈슨이 제시한 (그림 10)처럼 간단한 윤곽선으로 입면을 인식하는 레벨도 있지만 그것은 여러 표징 단계 중의 하나일 뿐 설계의 기본 원리로 인식되었던 것은 아니다.

구성이 완성된 오브제에 대한 지각이론이 아니라 실천 행위로 접근되어야 한다면 그 이론적인 기반은 어디에서 찾아야 하는 것일까? 구성은 이론과 분석의 대상이 아니라는 인식 속에서도, 불란서나 미국에서 설계 행위의 성격을 규명하려 했을 때 자주 등장했던 말이 '영감'과 '감성'(intuition)이었다. 파리 오페라를 설계했던 샤를르 가르니에 Charles Garnier는 자신이 "구성을 하기 위해서 연필을 들 때, 잘못을 저지른 어린 아이 앞에 선

생님이 앞에 나타나는 것 처럼 이론적인 생각들이 엄습할 때가 있는데," 이럴 때면 그 이론을 모두 다 떨쳐버려 "오직 감성만이 나의 눈과 손과 생각을 이끌어 갈 수 있도록" 한다는 이야기를 하였다.<sup>30)</sup> 가르니에에게 중요했던 감성, 영감, 본능은 파리 오페라 설계 당시 그의 밑에서 일했던 구아테에게로 전해지며 그의 「건축의 요소와 이론」에서도 그 중요성이 확인 된다.

설계안은 머리 속에 갑자기 완결되어 튀어나오는 종합된 개념이다. 이러한 창작 방식은, 베이컨과 데카르트로 대표되는 전통적인 논리의 방법과 이론들을 거부하는 영감이라 할 수 있다. 이것은 바로 예술을 낳는 근본인 것이다.<sup>31)</sup>

가르니에와 구아테의 영감은 구체적으로 해명하기 어려운 개념이었지만 에스키스와 같은 일필휘지의 창조적 작업에 대한 설득력을 주는 데에는 적절한 개념이었다. 19세기 낭만주의의 전형적인 산물인 영감은 이 당시 또 다른 건축사상의 줄기를 주도했던 비올레 르 둑 Viollet-le-Duc의 이성과 합리성에 대응되는 개념이기도 했다. 낭만주의 개념으로서 영감과 비올레 르 둑의 합리성은 서로 대치되는 것으로 그 당시나 지금이나 인식되고 있지만 둘 다 지극히 근대적인 개념이라는 공통점을 갖고 있다.

그 반면, 아날리틱과 에스키스의 근간을 이루었던 조화 개념은 고전건축 뿐만 아니라 서양예술의 뿌리 깊은 모사적 전통(mimetic tradition)의 산물이다. 미메시스론의 논리는 세상의 사물은 모두 신의 피조물이기 때문에 결국은 같은 원리로 구성되어 있다는 우주론에 그 뿌리를 두고 있다. 여기서 건축이 자연을 닮고, 건축이 인체를 닮고, 건축이 건축을 닮을 수 있다는 논리와 실천 양식이 나온다. 그런데 종교적인 세계관이 부정된 지는 이

29) The International Correspondence Schools, *A Treatise on Architecture and Building Construction*, The Colliery Engineer Co., 1899, p. 2. ("Composition has nothing to do with the origin, history, or symbolism of any form, but deals solely with the outline of mass and the general effect, exclusive of detail, ornament, and finish.")

30) David van Zanten, "Architectural Composition at the Ecole des Beaux-Arts from Charles Percier to Charles Garnier", pp. 279-286.

31) Guadet, 위의 책, Vol. 1, pp.100-101.

미 오랜 세월이 지났지만 앞서 보았던 것처럼 보자르의 모사적 중첩은 근대적인 시각 논리를 근거로 지속되고 있었다. 건축이 작가의 개인적인 의식에서부터 출발한다는 구아데의 주장은 비올레르 등의 기능주의적 논리를 비판하는 것이기도 했지만 자연의 모사로서 건축이라는 전통적인 고전의 인식 또한 전면으로 부정하는 것이었다. 20세기 현대건축의 형성과정에서 비올레르 등의 합리성과 고전건축의 모사적 행위간의 갈등에 대해서는 우리가 잘 알고 있다. 이와 함께 보자르 체제 내부에서 여러 레벨의 갈등, 즉, 영감과 모사, 역사와 형식, 이론과 실천 간의 갈등이 이미 있었던 것이다.

## 6. 마치면서: 평면 이론

나는 예콜의 이론을 철저히 공부했고, 그것은 결국 평면에 대한 이론으로 귀결된다고 나름대로 생각했다. 그 이론은 놀랍고 멋진 것을 만들어낼 수 있지만, 사실 내가 추구하고 있었던 현실이 아니라 보편성이 없는 부분적이고 특수해적인 추상이요, 방법이요, 정신적인 자세였던 것이다. 지적인 동시에 미학적인 특성을 갖고 있으며, 질서, 기능과 설

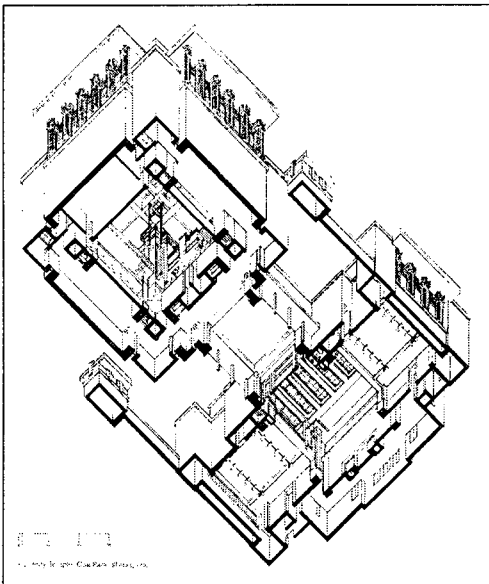


그림 13. 프랭크 로이드 라이트, 유니티 교회의 엑소노메트릭 (자료: Robert McCarter, ed, *Frank Lloyd Wright. A Primer on Architectural Principles*, New York, 1991.)

계 테크닉이 아름답게 제시되어 있다.<sup>32)</sup>

이 글은 루이스 설리번 Louis Sullivan이 그의 회고록에 남긴 보자르에 대한 평가이다. 이 글에서 볼 수 있듯이, 설리번은 미국의 기성주류를 이루었던 보자르 건축에 반기를 들었지만 보자르 체제에 일정한 미학, 질서와 실천력이 있다는 것을 인정하고 있었다. 보자르 건축이 비현실적이라는 기존관념이 있기도 하지만 앞서 지적했듯이 19세기 이후에 근대 사회가 요구했던 여러 종류의 새로운 건물 유형, 기차역에서 병원까지를 대부분 소화해냈던 것만큼 설리번은 보자르 건축가들의 무능을 탓했던 것이 아니었다. 다시 말해서, 설리번은 보자르의 방법론, 필자도 위에서 논했던 “평면에 대한 이론”의 실효성은 인정하면서도 이것들이 임의적인 테크닉에 불과하다는 점에 불만을 갖고 있었다. 그 방법론은 ‘현실’에 기반을 두지 않았으며 ‘보편성’이 없다는, 가장 철학적인 층위에서 보자르를 공격했던 것이다.

설리번은 보자르의 체제에서 실천과 이론간의 괴리, 그리고 이론 내부에서의 모순을 간파했고 더 나아가서 자신은, 그의 유명한 제자 프랭크 로이드 라이트 Frank Lloyd Wright도 그랬듯이, 이론과 실천 간의 괴리를 극복하겠다고 나선 것이었다. 19세기에 들어서 듀랑이 “오더는 전혀 건축의 핵심 문제가 아니며 오더의 사용과 장식에서 얻는 즐거움은 환영에 불과하다”고 단언했던 것처럼 보자르 체제 내부에서도 오더의 임의성을 인정하고 있었던 상황이다. 관습의 논리에 의존하고 있었던 보자르는, 적어도 사상적인 층위에서는 자신들의 건축을 방어하기 어려운 입장이었고, 예술과 현실의 재결합을 주장했던 설리번과 라이트의 원대한 명분 앞에서 궁색하기까지 보일 수 있다.

그러나 과연 20세기 현대건축이 어느 만큼이나 보자르로부터 벗어났느냐는 것을 되물을 필요가 있다. 20세기초에 미메시스의 논리가 공격을 받았을 때 가장 먼저 무너진 것은 아날리티크였다. 아날리티크는 단지 벽체에 붙어있는 표면 장식이 아니라, 평면을 중심으로 건물 전체를 엮어주는 매개체라는 것을 이 논문에서 여러 번 강조하였다. 중요한 것은 아날리티크가 무너지면서 평면의 이

32) Louis Sullivan, *Autobiography of an Idea*, New York: Dover, 1956(원전 1924), p.240.

론이 어떻게 변하느냐는 문제이다. 고전적 디테일이 제공해주는 질서 없이 고전적 파티티를 유지할 때 1920년대와 30년대의 빈약한 아르 데코류의 건축이 나올 수 있다는 것을 보았고, 역사양식의 디테일을 떼어내고 새로운 종류의 장식으로 대체하려는 裝飾 운동으로서 아르누보의 한계도 이미 본 바 있다. 설리반의 건축에서도 아날리티크가 달라졌을 뿐 보자르의 평면 이론이 그의 건축에도 여전히 적용되는 원리였다. 그렇다면 20세기초 거장들의 모더니즘에 이르러 보자르의 평면 이론은 어떤 의미를 갖고 있었을까?

라이트의 경우만 보더라도 유니티 교회, 라킨 빌딩, 동경계국 호텔 그리고 존슨 웨스 빌딩에까지도 평면, 단면의 연장 원리가 그 바탕에 있다는 것을 쉽게 (그림 13)간파할 수 있으며, 새로운 구성 원리들이 나타나는 프레리 하우스에서도 평면 이론이 변형되었다는 것을 볼 수 있다. 라이트 건축의 혁신은 평면 이론을 고수하면서도 보자르적인 매스의 중첩 원리에서 벗어나 '어긋남'이 가능해졌다는 점에 있다.<sup>33)</sup> 그리고 이 어긋남을 통해서 라이트는 아날리티크를 무용화시키면서, '어긋난 평면 이론'과의 조화를 이룰 수 있는, '재료의 성격'(nature of materials)에 기반을 둔 디테일을 개발하였다. 보자르의 평면 이론의 전통은 아날리티크가 붕괴했음에도 불구하고 보자르적 에스키스를 계속 유지하려 했던 건축가들이 아니라 오히려 새로운 테크놀로지와 프로그램이 제공해주었던 가능성 탐구했던 라이트나 르 꼬르뷔제의 건축에서 승계되었던 것이다.

물론 이들의 현대건축은 다른 종류의 문제에 부닥쳤다. 역사와 형식간의 괴리가 있었던 보자르와는 달리 현대건축은 비판적 역사의 틀 속에서도 그들의 건축의 시대적 당위성을 부여해주기 위해 미래를 점치는 예지자로 둔갑하기도 했다. 그러나 이런 유토피아에 대한 열망 속에서도 20세기의 현대건축도 자신의 건축을 역사 속에 어떻게 위치시킬 것인가의 문제를 대면해야만 했다. 이는 어긋남도 결국 어디에서부터의 어긋남, 또는 무엇끼리의 어긋남인가 하는 문제로 귀결되기 때문이다. 물론 여기서 프랭크 로이드 라이트, 또는 르 꼬르

뷔제Le Corbusier의 건축과 보자르 건축 간의 차이와 공통점을 논할 상황은 아니다. 이들의 건축, 그리고 어쩌면 미스Mies를 제외한 대부분의 20세기 건축은 평면 이론, 그리고 궁극적으로는 조화의 이론에 기반을 둔 건축이다. 현대건축의 힘이 조화롭지 못한 세상 속에 조화로운 건축에 잠재하고 있는 것이라면 현대건축의 힘은 이미 보자르의 지식과 기술체계에 자리잡고 있었던 것이다.

#### 참고 문헌

1. Barney, J. Stewart, "The Ecole des Beaux Arts, Its Influence on Our Architecture," *Architectural Record* 22, Nov. 1907.
2. Bedford, Steven, et al., *Between Traditions and Modernism*, New York: National Academy of Design, 1980.
3. Blomfield, Reginald, *Architectural Drawing and Draughtmen*, New York: Cassell and Co., 1912.
4. Colquhoun, Alan, *Essays in Architectural Criticism*, Cambridge, MA: MIT Press, 1981.
5. Cret, Paul P., "Design," *Book of the School, Department of Architecture, University of Pennsylvania, 1874-1934*, Philadelphia: Univ. of Pennsylvania, 1934.
6. Draper, Joan, "The Ecole des Beaux-Arts and the Architectural Profession in the United States: The Case of John Galen Howard," Kostof, Spiro, ed., *The Architect*, New York: Oxford University Press, 1977.
7. Drexler, Arthur, ed., *The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts*, Cambridge, MA: 1977.
8. Frascari, Marco, "The Tell-the-Tale Detail," *Theorizing a New Agenda for Architecture*, New York: Princeton Architectural Press, 1996.
9. Grignon, Marc and Juliana Maxim, "Convenience, Caractère, and the Public Sphere," *Journal of Architectural Education* 49, September, 1995.
10. Guadet, Julien, *Elements et theorie de l'architecture*, Paris: Lib. de la Construction Moderne, 1901-1904.
11. Hamlin, A.D.F., "The Influence of the Ecole des Beaux Arts on Our Architectural Education,"

33) 라이트 건축의 고전적 기반에 대해서는 Patrick Pinnell, "Academic Tradition and the Individual Talent," in *Frank Lloyd Wright. A Primer on Architectural Principles*, New York: Princeton Architectural Press, 1991. 참조.

*Architectural Record* 23, April 1908.

12. Hastings, Thomas, "The Principle of Composition," *Six Lectures on Architecture*, Chicago; Univ. of Chicago Press, 1915.

13. The International Correspondence Schools, *A Treatise on Architecture and Building Construction*, The Colliery Engineer Co., 1899.

14. Leatherbarrow, David, "Showing What Otherwise Hides Itself", *Harvard Design Magazine*, Fall 1998.

15. Michels, Eileen M., *A Developmental Study of the Drawings Published in American Architect and in Inland Architect through 1895*, Ph.D Dissertation, Univ. of Minnesota, 1971.

16. Moore, Charles, *Daniel Burnham, Architect, Planner of Cities*, Vol II, Boston; Houghton Mifflin, 1921.

17. Moore, Richard A., *The Beaux-Arts Tradition and American Architecture*, Catalogue of Exhibition by the National Institute for Architectural Education, New York, 1975.

18. Pérez-Gómez, Alberto, *Architecture and the Crisis of Modern Science*, Cambridge; MIT Press, 1983.

19. Pérez-Gómez, Alberto and Louise Pelletier, *Architectural Representation and the Perspectival Hinge*, Cambridge; MIT Press, 1998.

20. Pai, Hyungmin, *From the Portfolio to the Diagram: Architectural Discourse and the Transformation of the Discipline of Architecture in America, 1918-1943*, MIT Ph.D Dissertation, 1993.

21. Pinnell, Patrick, "Academic tradition and the Individual Talent", McCarter, Robert, *Frank Lloyd Wright. A Primer on Architectural Principles*, New York; Princeton Architectural Press, 1991.

22. Podro, Michael, *The Critical Historians of Art*, New Haven; Yale University Press, 1982

23. Robinson, John B., *Architectural Composition*, New York; D. Van Nostrand, 1908,

24. Rowe, Colin, *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*, Cambridge, MA; MIT

Press, 1976.

25. Sullivan, Louis, *Autobiography of an Idea*, New York; Dover, 1956.( 원전 1924 )

26. Varon, David, *Indication in Architectural Design*, New York; William T. Comstock, 1916.

27. Van Pelt, John, *A Discussion of Composition*, New York; Macmillan Co., 1902.

28. Van Zanten, David, *Designing Paris. The Architecture of Duban, Labrousse, Duc, and Vaudoyer*, Cambridge; MIT Press, 1987. *Designing Paris*.

# On the Beaux-Arts Discipline of Architectural Design in America

Pai, Hyungmin

( The University of Seoul, Assistant Professor )

## Abstract

This paper is a study of the Beaux-Arts discipline of architecture, as it was established during the late nineteenth century in America. It focuses on the particular modes of vision and representation that were at the heart of the discipline. The paper argues that Beaux Arts vision was centered on what may be called 'planar vision'; a mode of seeing through which the multiple aspects of the architectural design imbedded in the plan were read and re-interpreted. Similarly Beaux-Arts training in drawing required its student to draw within the multiple layers of historical traces; the new design being in effect a new layer placed on often unseen traces of monumental precedent.

The theoretical basis of this practice was not based on history but on the concept of composition. Composition, in the French tradition was regarded more a matter of practice than theory. The Anglo-American discourse on composition, on the other hand, formed a body of theoretical literature based on formalist assumptions. There was, however, a fundamental gap between these formalist theories of composition and the 'layered' modes of vision and drawing involved in the design process. This practice leaned more on the modern romantic notion of 'intuition' for its theoretical basis, once again forming an immanent conflict with the mimetic practice of classical and historical architecture.

The paper draws a picture of a discipline centered on a 'theory of the plan,' a potentially modern discipline integrated with classical forms and details. It was clearly effective as a practice. However, structured by conflicts between theory and practice, history and form, mimesis and intuition, the Beaux-Arts was unable to defend itself at the philosophical and theoretical level the modernists engaged their attacks on this system. At the same time, the paper poses the question of how different modern architecture is from this system. Is not the 'theory of plan,' in its many transformations and guises, still the central discipline of twentieth century modern architecture, and is it not structured by basically the same kind of conflicts and paradox that were immanent to the Beaux-Arts system.