

Ludwig Mies van der Rohe의 가구 디자인 특성에 관한 연구

A Study on the Characteristics of furniture design of Ludwig Mies van der Rohe

이란표* / Lee, Ran-Pyo

Abstract

Ludwig Mies van der Rohe, one of the influential modernist architects in early 20th century, had an great effort to found the modern architecture through various kinds of works. Conceptually he tried to develop the trans-temporal architecture language by involving a reintegration of countermanding principles in both ideas and practices for designing buildings. The model for his striving to find such a synthesis or a dynamic form was the neo-classicism of K. F. Schinkel, inasmuch as Schinkel endeavored to combine the classical rationalistic order with the creative act of construction and to make these two melt into his age. In the same horizon with that Mies van der Rohe attempted to express the industrialized civilization of his time as a given fact, though this phenomenal substance was the only authentic form that has been conceivable to the people. For him the modern technology was regarded as the manifestation of rationalistic transcendency, which can be interpreted always consequentially.

Here in this context this study is purposed to consider through the analysis of the ground ideas of architecture and the designed chairs, how commensurable the tectonic value (in the architecture) that is constantly evident in his works and the various autonomous drives toward deformalization (in the furniture design) that is concerned with his interest for cultural situation and materiality of form are with each other. And then it will be tried to prove, that on the ground of the trans-temporal achitecture language the furniture design of Mies van der Rohe, which emphasizes curves as individual forms, could correspond to his architecture that lays priority to space and construction

키워드 : 미스 반 데어 로에, 가구디자인, 형태, 절제된, 합리주의

1. 서론

건축사에서 르 코르뷔지에(Le Corbusier)나 프랭크 로이드 라이트(Frank Lloyd Wright)에 비교될 수 있는 루드비히 미스 반 데어 로에(Ludwig Mies van der Rohe)는 1929년 바르셀로나에서 개최된 만국 박람회 독일관 건축과 1930년 브르노에서 이루어진 투겐트하트 빌라 건축을 통해 실험적인 특성을 보여주는 모더니즘 건축을 시도하였다. 그의 건축이 실험적인 특성을 지니는 이유는 당시까지만 해도 장식과 인위적 조형을 통해 건물에 의미와 내용을 부여함으로써 일종의 '건축적 서사(architectural narrative)'가 중요시 되었던 반면, 미스 반 데어 로에의 건축은 구조물로서의 건축물에 내재해 있는 기본적인형식을 표현해내는데 주력하였기 때문이다. 기디온(Sigfried Giedion)은

미스의 건축에 대해 다음과 같이 말하였다. “르 코르뷔지에와 더불어 미스 반 데어 로에는 건축물들에 일정한 균형적 비율을 정초시켰던 몇 안 되는 건축가들 중의 하나였으며, 이것을 피타고라스적인 의미로 말한다면, 그에게 있어서 수는 단순히 수를 의미하지 않으며, 수의 양적인 특성이외에 질적인 특성 역시 수의 고유한 특성에 속한다”¹⁾는 것이다.

구조적 형식과 형식에 내재하는 일정한 비율을 중시하였던 미스 반 데어 로에는 1927년부터 1931년에 이르는 기간동안 가구설계를 기획하였다. 비록 짧은 시기 동안이기는 하지만 이 시기에 이루어진 그의 가구설계는 가구디자인 영역에서 가장 영향력 있는 작품들에 속하며 부분적으로는 오늘날까지도 여전히 호평을 받고 있다. 그러나 그의 가구디자인은 건축설계와는 달리 다양한 곡선들을 사용하고 있다. 그는 항상 곡선을 인간의 육체, 인간의 지각 및 행동과의 연관 속에서 파악하고자 하

* 정회원, 배재대학교 건축학부 실내건축학 전임강사

1)Giedion, Sigfried: Raum, Zeit, Architektur, Ravensburg 1965, S. 365.

었다. 반면, 그에게 있어 직각의 형태는 공간과 구성의 객관적 구조화를 가능케 하는 요소로 여겨졌다. 결국 미스 반 데어 로에에게서 정확한 비율에 따라 구조화된 건축적 본질은 인간을 둘러싸고 있는 대상들, 특히 가구와 실내장식 등의 개인적인 형태와 서로 대조를 이루며 공존하고 있는 것이다.

그렇다면 과연 '국제주의 양식'에 입각한 그의 모더니즘 건축과 다양한 곡선들이 이루어내는 가구디자인은 어떻게 양립할 수 있으며, 그의 가구디자인은 그의 건축적 패러다임의 틀 속에서 어떻게 이해되어야 하는가?

본 논문에서는 이러한 문제를 중심으로 하여 우선 미스 반 데어 로에의 건축미학적 기본 이념을 살펴본 후에, 그가 설계한 가구들에 대한 분석이 이루어질 것이다. 그리고 이러한 분석에 의거하여 그의 가구디자인이 갖는 의미를 밝혀보고자 한다.

2. 미스 반 데어 로에의 건축미학적 기본이념

2.1. 신고전주의 - 시대를 초월한 건축

미스 반 데어 로에가 본격적으로 건축에 몸담기 전에 스승으로 삼고 있었던 사람은 페터 베렌스(Peter Behrens)였다. 베렌스는 기존의 건축을 극복하기 위해 예술적인 측면과 공예적인 측면을 유지시키면서 동시에 기계주의적인 시대적 흐름에 파묻힌 인간성을 회복시키고자 하였던 독일 현대건축의 초창기 인물이다. 미스 역시 영향을 받았고 베렌스에 의해 건축의 고전적 원리로서 새로이 재 수용된 건축학적 이념은 19세기 초반 독일의 '신고전주의'였다. 독일의 '신고전주의'는 건축가 칼 프리드리히 쉐켈(Karl Friedrich Schinkel, 1741-1841)에 의해 기초된 건축이념으로, 베렌스와 미스 반 데어 로에에게는 다음과 같은 이유에서 매력적일 수 있었다. "첫째로 쉐켈의 건물이 넓은 기단부 내지는 플랫폼 위에 올려져서 아주 고귀한 느낌을 주고 있는 점이고, 둘째로 '어떠한' 시대와도 어울리는 리듬, 균형, 스케일 감각이 있다는 점, 셋째로 쉐켈의 건축에서 볼 수 있는 형태의 순수함 때문이다"²⁾. 고전적 고대에서 미적인 표현의 기본 이념으로 자리 잡고 있었던 균형과 비율 그리고 절제된 형식은 쉐켈을 지나 베렌스에게까지 일관되게 지속된 기본 이념이었으며, 베렌스에게서 고전주의의 기본원리가 지니는 함의를 파악하였던 미스에게서 고유한 건축언어로 구체화되었던 것이다. 그는 건축물에서뿐만 아니라 실내건축에서도 내부공간을 전체적인 건축계획의 일부로 취급하여, 수평과 수직에 의한 기하학적 유동 공간, 비례의 순수성, 세련된 디테일 등에 기초하여 시대를 초월한 건축 공간을 탄생시키는데 기여하였다.

2.2. 형태의 이념

미스에게 지속적인 관심을 가져다주었던 쉐켈의 신고전주의의 이념에서 우리가 주목해야 할 기본 개념은 '형태'이다. 형태 개념은 이미 1800년대 말 실험주의 철학자로 알려진 립스(Theodor Lipps, 1851-1914)³⁾에 의해 현대적인 의미로 규정된 바 있다. 립스에 따르면, 형태는 '역동적인 힘'을 감싸고 있는 공간적 형태화로 이해되어야 한다. 이러한 공간적 형태화에 있어 중요한 기능을 수행하는 것이 바로 '지속(duration)'의 개념이다. 한 곳에 고정된 대상이 아니라, 시간적 지속에 의존해 있는 것으로 이해되어야 하는 형태는 빛, 색과 같은 지각의 상태들뿐만 아니라, 일정하게 지각된 시간적 간격들의 차원과 질서 등과 복합적으로 관련되어 있는 '동적인 구조'인 것이다. 공간적 형태화를 이루는 시간적 지속이 '힘'으로 규정될 수 있다면, 형태는 이러한 힘의 표현이라고 볼 수 있다.

형태에 대한 이러한 입장은 20세기 초 '형태심리학(Gestaltpsychologie)'에 와서 보다 구체화된다. 형태심리학자인 코프카(Kurt Koffka)에 따르면, "우리는 대상을 조직화시키는 원리가 우리에게 없을 경우 대상은 대상일 수 없으며, 다양한 자극의 변화들에 의해 야기된 현상적 변화 역시 자극 자체의 변화만큼이나 무질서한 것일 수밖에 없다는 점을 알고 있다. 따라서 질서는 실제적인 특성으로 취급되어야 하며, 또한 질서를 생산하기 위해 특별한 대항자가 필요한 것은 아니다. 왜냐하면 질서란 조직화의 결과이며, 조직화는 자연적인 힘의 결과이기 때문이다"⁴⁾. 코프카의 규정에서도 드러나듯이, 질서와 형태는 내용 및 재료와 구분되는 독립적인 구성요소들로서 이해되어서는 안 되며, 더군다나 이 같은 개념들에 의해서 구성되는 형태심리학이 단순한 형식주의로 이해되어서도 안 된다. 왜냐하면 형태심리학에 있어 형태란 유기적인 힘의 조직화로 규정되고 있기 때문이다.

이 같은 형태심리학적인 형태 이해에 근거하여 예술심리학을 발전시킨 아른하임(Rudolf Arnheim)에 이르게 되면, 형태는 "부분을 결정짓는 전체"⁵⁾로 규정된다. 그에게 있어 형식과 색의 기하학적인 패턴은 일정하게 유기적으로 작용하는 힘들의 결과물이기 때문에, 예술심리학에서 중요한 것은 유기적으로 조직화된 구조를 파악하는 일인 것이다⁶⁾.

19세기말과 20세기초에 다양하게 논증된 이 같은 형태의 이념은 베렌스와 미스의 건축학적 기본 이념과 내재적으로 연관

3) Lipps, Theodor, *Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen*, Leipzig 1987.

4) Koffka, Kurt, *Principles of Gestalt Psychology*, New York, Harcourt Brace, 1935, p. 175.

5) Arnheim, Rudolf, *Gestalt Psychology and Artistic Form, Aspects of Form. A Symposium on Form in Nature and Art*, ed., by Lancelot L. Whyte, London: Lund Humphries, 1951, p.196.

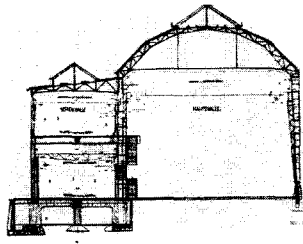
6) Ibid. pp.200-202.

2) 건축의 예언가들, 노형래, 초판, 현대건축사, 서울, 1999, p.322.

되어 있다. 베렌스가 독일 전기회사 아에게(AEG)의 터빈공장 설계를 의뢰받았을 당시, 그는 순수하게 기계적인 요소를 부각시키는 것에 만족하지 않았다. 베렌스는 공간 내 키통이의 거대한 콘크리트 기둥과 길이 400피트의 전면부에 강철 아치를 수직으로 세우고, 이에 대응하는 수평 줄눈을 콘크리트 면에 새겨 넣음으로써, '힘의 구조' 내지는 '힘의 형태'를 건축학적으로 표현하였다. 이러한 힘의 표현법을 이어 받아 미스는 자신의 건축에 적용시켰던 것이다.



<그림 1> 베렌스의 AEG 터빈공장



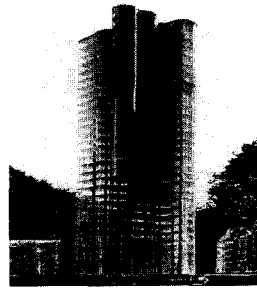
<그림 2> AEG 터빈공장의 단면도

형태에 대한 미스의 이해는 다음과 같은 언급을 통해 명확히 이해될 수 있다. “우리는 형태의 문제들을 인식하기를 거부한다. 우리에게 중요한 것은 건물을 짓는 문제들을 인식하는 일이다. 형태는 작업의 목적이 아니라, 단지 결과일 뿐이다. 형태 그 자체는 존재하지 않는다. 형태가 목적이라면, 그것은 형식주의이며, 그것이야말로 우리가 거부하는 것이다. 본질적으로 우리의 임무는 건물을 짓는 실제적인 작업을 미학적으로만 관조하는 사람들의 통제로부터 자유롭게 하여, 본질적으로 필연적인 형태인 건축물로 이르게 하는 일이다”⁷⁾. 결국 그에게 있어 형태는 현실적으로 형상화되고 조형적으로 입체화되어야 할 구체적인 건축물의 형상화 과정인 동시에 다양한 현실적 요소들 간의 역학관계의 구성적 표현인 것이다.

2.3. 유기적 조직체로서의 건축구조

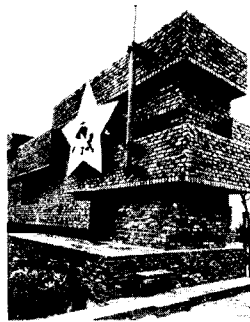
우아한 비례와 균형의 미에 기초하여 간결하면서도 단순한 선켈의 신고전주의 건축과 다양한 힘들을 하나의 전체 속에서 통일시키는 형태의 이념을 바탕으로 하여 미스는 자신의 고유한 건축이념을 완성시켰던바, 이것은 그가 종종 말하였듯이, '보다 단순해질수록 보다 많은 효과를 만들어 낸다 (less is more)'는 것이다.

1920년에 이루어진 글라스 타워 계획안에서 미스는 이러한 이념을 구체화시킨다. 수십 개의 창틀로 이루어진 글라스 타워의 굴곡진 유리 막은 자유로운 형태로 구성된 복잡한 평면의 둘레를 따라 건물 전체에 설치된다. 유리 막 내부에는 철근 콘크리트 바닥에 슬라브가 겹쳐 쌓여져서 내부지주에서부



<그림 3> 글라스 타워 모델

터 캔틸레버로 내밀어짐으로써, 철근 및 콘크리트의 거대한 뼈대가 주는 강인함이 유리를 투과하여 겉으로 드러나게 된다. 동시에 유리라는 외피를 두른 건물 전체로부터 드러나는 굴곡진 형태, 즉 유기적 틀의 부드러움은 겉으로 나타난 뼈대의 강인함과 상쇄되어 하나의 전체 형태를 이루게 되는 것이다. 회화에서 말레비치가 수행한 것처럼, 건축에서 미스는 '뼈와 외피의 구조'라는 신건축개념을 통해 이전의 건축에서는 표현될 수 없었던 힘들의 유기적 조직체로서의 형태를 건물이라는 거울로 비춰줄 수 있었던 것이다.



<그림 4> 리프크네히트와 로자 룩셈부르크를 위한 기념탑, 1926

1922년 철근 콘크리트와 유리로 된 사무용 건물 계획안에서도 동일하게 관찰되었던 그의 건축 이념은 1926년 칼 리프크네히트(Karl Liebknecht)와 로자 룩셈부르크(Rosa Luxemburg) 기념탑 설계에서 보다 일반화된다. 이 기념비는 벽돌로 구성된 거대한 조적 구조의 덩어리들을 몇 겹으로 쌓아 각각 캔틸레버로 튀어나오게 구성된 구조를 지니고 있다. 장방형의 거대한 조적구조의 덩어리들이 앞뒤 양 옆으로 놓이게 함으로써, 미스는 한편으로는 거대한 돌덩어리들이 이루는 유기적 힘을 표현하고자 하였으며, 다른 한편으로는 이러한 유기적 구조가 단지 작은 벽돌들로 이루어진 부분들의 힘이 아니라, 부분들의 합보다 더 거대한 힘을 발휘하는 전체 형태 내지는 구조의 표현을 나타내고자한 것이다.

결국 다양한 건축적 가능성들을 극단적으로 추상화시키고, 건축 소재들 각각의 본질을 가장 순수하게 추출해내어 '뼈와 외피'의 건축이념을 구축한 미스는 부분과 전체, 내용과 형식, 그리고 의미와 현실태라는 이분법적 사고를 극복하였을 뿐만이 아니라, 더 나아가 현대건축이 나아갈 길을 제시하였던 것이다.

3. 미스 반 데어 로에의 가구 디자인

3.1. 디자인 배경

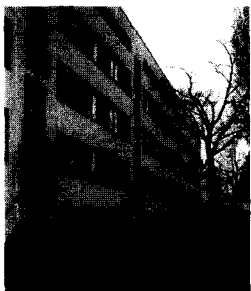
1926년 미스는 건축가, 미술가, 공업가 그룹에 기반한 '독일 공작연맹(Deutscher Werkbund)'의 초대 부총재로 임명되었으며, 공작연맹은 독일 슈투트가르트에서 제 2차 대규모 전시회를 기획하여 미스를 기획 이사장으로 추대하였다. 슈투트가르트시의 '바이센호프 주거단지(Weißenhofsiedlung)'의 조성을 목

7)Johnson, Philip C., Mies van der Rohe, New York: Museum of Modern Art, 1947, p.184에서 재인용.

표로 당시까지 근대 유럽의 건축과 가구 디자인의 종합적 성과를 한데 모아 전체적인 흐름을 제시한 이 전시회에서 미스는 몇 가지 중요한 건축적 이념을 역설한다. 이것을 요약하면 다음과 같다.

첫째로 정치, 경제적으로 새로운 정향이 이루어지고 있는 20세기 초에 옛것과 새로운 것이 긴장관계에 놓여 있는 상황에서, 옛것을 가꾸는 것에만 일정한 노력이 행해지고 있을 뿐, 새로운 것을 실제적으로 전개시킬 기반이 마련되어 있지 않고 있다. 둘째로 도시의 주거지 설계의 경우, 모든 건축적 계획은 개별 주거자들의 욕구와 상황을 세밀하게 고려하여 불필요한 부분들을 최대한 제거해야 한다. 셋째로 당시까지 발전된 공업화의 표준규격을 따르는 재료들과 건설기준들이 효과적으로 사용될 수 있기 위해 정확하고도 체계적인 건축설계가 이루어져야 한다. 다섯째로 연립주거단지 조성을 위해 필수적인 주거지의 공업규격화는 무조건적인 획일화와 동일시되어서는 안 된다. 연립주거단지는 항상 개인적 상황에 대한 최대한의 고려와 더불어 다양한 변용가능성하에서 계획되어야 한다. 마지막으로 집에 필요한 가구와 기구들 역시 효율적으로 설계되어야 한다⁸⁾. 전시회 프로그램에서도 알 수 있듯이, 미스는 새로운 것만을 추구하려고 하지 않았으며, 따라서 공업화의 발전에 대해서도 비판적인 수용을 하고자 하였으며, 또한 자신의 기본적인 건축 이념인 'less is more'에 부합되게 실제적인 삶에 불필요하다고 여겨지는 것들을 최소화하고자 하였다. 그의 가구 디자인은 바로 이러한 맥락에 놓여 있었다.

3.2. '바이센호프 주거단지'의 강관가구 디자인

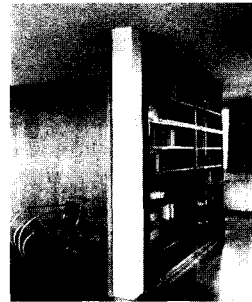


<그림 5> 미스가 설계한 주택1-4

설계한 건물 인테리어의 중요한 보완으로서 미스의 가구 디자인은 앞서 언급된 것처럼 1926년과 1931년 사이에 이루어졌다. 그의 건축가로서의 긴 활동에 비해 상대적으로 짧은 기간 이기는 하지만, 그의 가구는 오늘날에도 가구 디자인 역사상 가장 중요한 디자인에 속하며, 특히 강관 가구 디자인은 '국체주의 양식'에 걸

맞는 그의 기본적인 가구 디자인이라고 할 수 있다.

미스에 의해 서술된 '바이센호프 주거단지' 전시회 프로그램에서 알 수 있듯이, 미스는 방문객들로 하여금 새로운 기능주의 실내 디자인을 알리고자 하였다. 방문객들은 견본주택을 보



<그림 6> 연립주택 10의 내부공간

면서 그 당시 일반적으로 무겁게 장식된 부르주아 실내 디자인과는 반대로, 공간을 잘 활용하고 생활에 불필요한 장식이 없이 디자인된 공간을 발견할 수 있었다. 이 같은 공간 디자인에 결정적으로 기여한 것이 바로 가구들이다. 미스가 디자인한 가구들은 눈에 띄지 않을 만큼 적고, 또 부분적으로 빌트 인(built-in) 형식으로 구상되었기 때문에 마치 존재하지 않는 것처럼 보이면서 전체 공간에 합일되는 형태로 나타난다. 특히 강관 가구들로 꾸며진 공간들은 병원의 수술실처럼 투명하고 깨끗하게 보일 수 있었다. 대표적인 강관 가구 디자이너들 중의 하나인 마르셀 브로이어(Marcel Breuer)는 다음과 같이 언급하였다. "우리는 자의적인 형태, 색상 그리고 스타일의 끊임없는 교체에 이미 질려버렸기 때문에, 정확한 법칙에 의거한 내용을 지니는 명확하고도 논리적인 형태들을 찾고자 하는 것이다"⁹⁾.

19세기 이래로 잘 알려진 금속가구는 그때까지 단지 정원, 카페테라스, 혹은 병원에 주로 많이 이용되었다. 이와는 반대로 20년대 거실에서 강관가구는 매우 새로운 것이었다. 한편으로 이러한 재료는 대량생산에 잘 맞고 시대가 요구하는 건축의 변화된 요구에 부응하는 것이었으며, 다른 한편으로 이러한 재료의 선택은 새롭고, 시대에 맞는 재료들을 추구하였을 뿐만 아니라, 주거성과 쾌적성의 이해를 근본적으로 새로이 정의내리고자 하였던 미스의 건축적 야심을 통해 가능할 수 있었던 것이다.

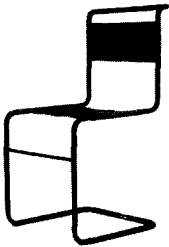
강관으로 된 의자는 이미 1925년 마르셀 브로이어에 의해 데사우에 있는 융커(Juncker) 공방에서 최초로 만들어졌다. 그러나 강관 가구는 데사우에 위치한 바우하우스의 식당, 강당 그리고 마이스터들의 집에만 제한적으로 배치되었기 때문에, 일반 대중이 접할 기회는 없었다. '바이센호프 주거단지' 전시회는 일반 방문객들이 이러한 가구들을 실제로 접할 수 있었던 최초의 기회였다. 당시 미스가 디자인한 두 강관의 의자는 전통적인 의자 디자인과는 전혀 다른 획기적인 형태를 지니고 있었다. 특히 이 의자들은 뒷다리가 없었다. 등받이로부터 좌판, 그리고 앞다리를 거쳐 바닥의 U자형 바닥체에 이르기까지 강관 의자는 완결된 곡선을 따라 디자인 되었다. 좌판과 등받이는 간단하고 얇은 패브릭으로 구성되어 있으며, 의자의 형상은 몸체 없이 뼈대로만 이루어진 듯한 형상을 지니고 있었다. 그리하여 의자의 좌판은 공중에 떠있는 듯이 보였다. 이러한 부유감은 앉는 사람들로 하여금 공중에 앉는 것과 같은 느낌을 주

8)이상에서 요약된 여섯 가지 주거지 건축 계획은 페터 부르크만과 미스 반 데어 로에에 의해 서술된 전시회 프로그램의 내용을 요약한 것이다. 전시회 프로그램은 키르쉬에 의해 저술된 다음의 연구서에 들어 있다. Kirsch, Karin, Die Weissenhofsiedlung, Werkbund-Ausstellung »Die Wohnung« - Stuttgart 1927, Deutscher Verlags-Anstalt, Stuttgart 1999, S. 22.

9)Breuer, Marcel, Metallmöbel, in: Innenräume, hg. v. Werner Gräff, Stuttgart 1928, S. 133.

었다.

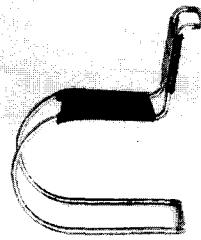
미스의 의자 디자인에 적용된 캔틸레버 원칙, 즉 뒷다리를 생략한 디자인 원칙은 당시 미스보다 먼저 강관 가구 디자인을 하였던 마르트 슈탐(Mart Stam)에게서는 다소 다르게 사용되었다¹⁰⁾. 슈탐의 의자는 구성상 입방체 형태를 취하고 있었다. 의자의 앞다리는 바닥으로부터 직각으로 이어지고, 좌판의 높이에서 앞다리는 수평으로 뒤로 계속 진행된다. 그리고 마침내 등받이와 더불어 다시 수직으로 위로 진행된다. 강관은 지름이 20mm였고, 회색 락카로 칠해졌다. 좌판과 등받이는 직물이나 고무로 구성되었다. 그의 캔틸레버 의자는 시각적으로는 매우 가벼운 것처럼 보였지만, 실제로 의자의 무게는 겉으로 보이는 것보다 훨씬 더 무거웠다. 그밖에도 그가 디자인한 의자는 앉았을 때 얇은 관과 날카롭게 흰 정도 때문에 수평으로 가라앉았다. 슈탐은 자신이 선택한 강관의 지름과 휨의 각도를 고수했기 때문에, 강철로 된 각들로 강관 내부를 보강해주어야만 했다. 이를 통해 의자는 더욱 무거워졌다. 그리하여 캔틸레버 의자에 앉았을 때, 가벼운 착석감을 주는 강관의 탄력성 역시 현저하게 저하될 수 밖에 없었다.



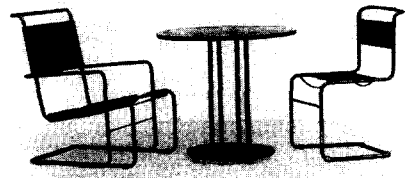
<그림 7> 슈탐의 캔틸레버 의자 (S33) 1925

미스의 컨셉 역시 하나로 연결되는 강관프레임과 캔틸레버 원칙에 기초되어 있었다. 그러나 앞다리는 직각이 아니라 반원형의 곡선을 지니고 있었다. 더욱이 좌판과 등받이 사이의 각도는 슈탐의 디자인처럼 직각이 아니라 그보다 더 각도를 넓혔다. 이러한 방식을 통해 의자의 편안함 착석감은 증대되었다. 좌판과 등받이에는 가죽이 이용되었으며, 강관은 락카칠을 하지 않고 크롬 도금되었다. 미스는 슈탐이 사용한 강관의 두께보다 더 두꺼운 지름(24mm)의 강관을 사용했기 때문에, 강관을 추가로 보강할 필요가 없었다. 미스의 의자는 슈탐의 직선

적 디자인보다 세련되어 보이고 역시 매우 절제된 디자인을 지니고 있었다. 뿐만 아니라 의자의 등근 형태와 크롬 도금된 강관의 거울효과는 미적으로 호감을 줄 수 있었다. 서로 대조적인 강관 디자인을 선보였던 이 두 건축가는 '바이센호프 주거단지' 전시회에서 팔걸이가 있는 강관의자도 선보였다. 슈탐의 팔걸이는 의자 밑 부분과 이어졌다. 팔걸이는 등받이 뒤로 이어지는 한 쪽에서 시작하여 다른 쪽에서 끝나게 되는 하나의 관으로 만들어졌다.

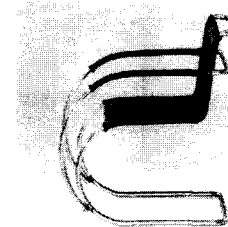


<그림 8> 캔틸레버의자 (MR10) 1927

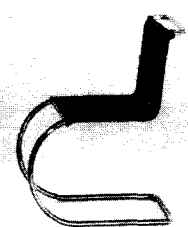


<그림 9> 슈탐의 캔틸레버 팔걸이 의자와 캔틸레버 의자, 1927

미스 역시 팔걸이 의자를 디자인하였다. 팔걸이는 하나의 관으로 이루어져 같은 방식으로 등받이 뒤를 지나게 되어있었다. 그러나 오래전부터 기하학적인 형태를 숙고해왔기 때문에,



<그림 10> 캔틸레버 팔걸이 의자 (MR 20) 1927

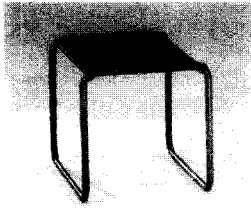


<그림 11> 캔틸레버의자 (MR10)

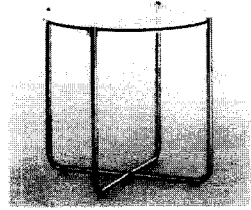
의자의 앞쪽은 슈탐과는 다른 식으로 디자인 되었다. 여기서 팔걸이는 수평으로 놓이게 되었다. 이 의자의 특징은 앞다리의 반원보다 더 큰 지름을 취하였지만 앞다리의 반원 형태의 곡선을 그대로 받아들여 앞 다리의 밑 부분에서 두 관이 서로 만나게끔 디자인되었던 것이다. 기본의자에 팔걸이가 덧붙혀져 있는 듯한 느낌을 주는 슈탐의 의자와는 달리, 미스의 의자는 이러한 해결을 통해 미적으로 동질적인 모습을 지니는 디자인을 가능케 할 수 있었던 것이다.

두 건축가가 자신들의 의자에서 사용하였던 캔틸레버 원칙은 당시의 시대적 흐름과 관련된 근대건축의 현상이었다. 왜냐하면 새로운 건축 재료인 철근과 콘크리트는 돌과 벽돌로 지었

10) 캔틸레버 강관의자에 대한 기원에는 여러 설이 많다. 이러한 역사의 진행을 제대로 기술한 첫 저술 중의 하나는 1977년 뉴욕 모던 아트 뮤지엄에서 미스 반 데어 로에의 가구 전시회에서 루드비히 글레저(Ludwig Glaeser)가 쓴 카탈로그의 글에서 찾아볼 수 있다. 그 글에 따르면, 캔틸레버 의자에 대한 아이디어는 마르트 슈탐으로 거슬러 올라가고 미스 반 데어 로에는 자기만의 방식으로 스케치하여 같은 원칙이지만 다른 버전으로 이르게 되었다는 것이다. 1926년 11월 22일 '바이센호프 주거단지' 전시회를 위한 준비기간 동안 르 코르뷔지에, 미스 반 데어 로에, 슈탐 등이 함께 자리를 같이 하였다. 식사를 하는 동안 슈탐은 뒷다리가 없는 의자에 대해 설명했다. 미스가 이 모임을 갖는 동안 슈탐의 스케치에 대해 언급했는지에 대해서는 알려져 있지 않다. 어찌되었든 간에 미스는 베를린으로 다시 돌아온 이후 마르트 슈탐의 아이디어에 반응을 보였다고 한다. 그는 슈탐의 의자에 대해 다음과 같이 말하였다고 한다. "참으로 훌륭하구나! 슈탐이 관을 둥글게 구부렸으면, 훨씬 나을텐데 ...", Erinnerung von Sergius Ruenberg, in: Der Kargstuhl, Katalog des Stuhlmuseum Burg Beverungen, Berlin 1986, S. 50.



<그림 12> Stool (MR1) 1927

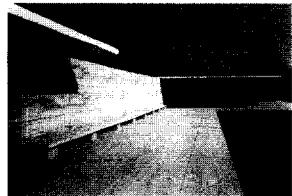


<그림 13> Table (MR140) 1927

던 전통적인 건축방식과는 전혀 다른 조형적 가능성을 제공해줄 수 있었기 때문이다. 캔틸레버 원칙은 고전적인 구조 원리에 대한 거부인 동시에, 근대건축의 가능성과 목표를 지시해주는 것이기도 하다.¹¹⁾ 슈탐과 미스 반 데어 로에의 뒷다리 없는 의자들은 단지 고전적인 근대의 가구 디자인을 위해서 뿐만이 아니라, 근대건축의 향방을 위해서도 상징적인 의미를 지니는 것이었다. 특히 미스에게 있어 공작연맹 전시회에서 전시된 의자들은 특별한 위상을 가지고 있었다. 왜냐하면 그는 1923년에 이미 건축의 공업화를 주장하였음에도 불구하고, 1927년 바이센호프 주거단지의 건물설계에서야 비로서 근대 '철골구조'를 이용하였기 때문이다. 이와 더불어 그의 강관의자는 그가 바이센호프 주거단지에서 실현하고자 하였던 건축과 합일을 이룰 수 있었던 것이다.

3.3. 바르셀로나 만국박람회의 독일관 가구 디자인

'바이센호프 주거단지' 전시회 이후에 미스는 1929년 바르셀로나에서 개최된 만국박람회 독일관을 위해서도 가구 디자인을 기획 하였다. 독일관 건축에서 미스는 지금까지 자신에 의해 이루어진 강관 가구 디자인을 보다 새롭게 승화시키기 위해 새로운 해결책을 제시한다.



<그림 14> 독일관 전경



<그림 15> 독일관 내부전경

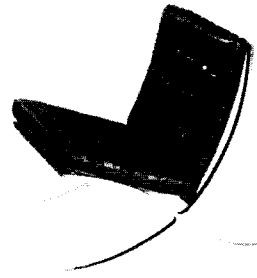
특히 여기서는 건축과 인테리어의 조화가 주된 관심사였는데, 이것은 다음과 같이 두 가지 관점에서 설명될 수 있다. 한편으로 독일관의 건축은 개방적이고 투명한 이미지를 갖도록 디자인 됨으로써, 공간적인 탄력성과 운동성의 인상을 야기시켰다. 이러한 인상은 무엇보다 모든 부분들, 특히 의자들이 놓여져 있는 장소의 정확한 위치설정에 기초한 공간

분할을 통해 구체적으로 이루어지는 것이다. 바르셀로나 전시회를 방문한 스페인 왕과 여왕을 위해 만들어진 X자 프레임의 스톨과 의자는 크롬 도금한 철관으로 되어 있고 연결부가

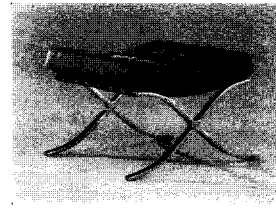
11) 이러한 노력의 한 예는 엘 리시츠키(El Lissitzky)의 '레닌 연단(Lenintribune)'이다.

없이 이어진 강철 뼈대로 구성되어 있다.

폼(foam)으로 만들어진 쿠션은 가죽으로 씌우고 가죽 끈으로 고정시켰다. '바르셀로나 의자'라고 불리우는 이 의자는 건물처럼 개방적으로 디자인됨으로써, 경쾌한 느낌을 주며, 무엇보다 가위모양으로 디자인됨으로써, 접을 수 있다는 인상을



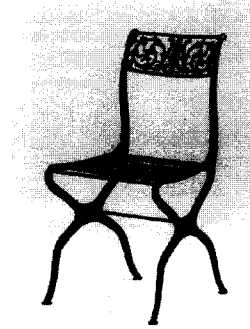
<그림 16> 바르셀로나 의자, 1929



<그림 17> 바르셀로나 스톨, 1929

암시하였다. 그러나 겉보기에만 접는 의자로 보이는 바르셀로나 의자는 단단히 용접되어 있고, 앉는 부분은 나사로 고정됨으로써, 견고성을 유지하였던 것이다. 다른 한편으로는 전통과 현대성 간의 결합을 들 수 있다. 언뜻 보기에 독일관의 건축은 현대적 건축의 고전적 버전으로 여겨질 수 있다. 건물 디자인은 슈프레마티즘과 데 스틸 미학의 종합적 형태를 체현하고 있으나, 동시에 고전적 전통이 고유한 형태로 유지되고 있는 것이다.

바르셀로나 가구는 바로 이같은 건축언어의 맥락에 근거하고 있다. 단순하면서도 은은하게 휘어진 평평한 강철 라인은 절제된 합리주의와 신기능주의의 미적인 원리를 그대로 따르는 것이며, 별거벗은 듯이 드러나 있는 의자의 틀은 미니멀리즘의 구현인 것이다. 비록 의자 자체가 전통적인 의자처럼 네 다리를 가지고 있다고 할지라도, 앉는 판에서는 캔틸레버 원리가 적용되고 있다.



<그림 18> 쉰켈의 정원 의자, 1825

이 같은 의자 디자인의 기저에는 미스의 건축적 이념의 기초이기도 했던 쉰켈의 디자인 원칙이 자리 잡고 있다. 신고전주의 건축가였던 쉰켈은 주물로 만들어진 측면부분을 가진 정원의자를 디자인하였다¹²⁾. 고전적 이념과 근대적 정신의 조화는 미스의 바르셀로나 의자 디자인의 핵심적인 이념이었던 것이다.

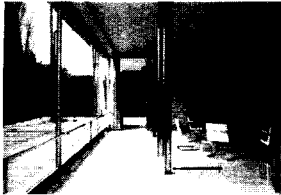
3.4. 투겐트하트 빌라의 가구 디자인

1928년 바르셀로나의 만국박람회에서 독일관 건축을 하고

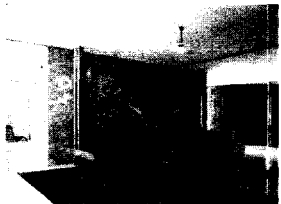
12) Katalog der Staatlichen Museen zu Berlin: Karl Friedrich Schinkel. 1771-1941, Berlin 1981, S. 248-249.



<그림 19> 투겐트하트 빌라 전경



<그림 20> 1층 식당공간



<그림 21> 1층 거실공간



<그림 22> 1층 벽뒤 창가공간



<그림 23> 투겐트하트 의자, 1929/30

로나 의자와는 달리 ‘투겐트하트 의자’는 캔틸레버 원칙에 의거하여 디자인되었다. 모든 부분들은 휘어진 평평한 강철로 되어 있으며, 좌판과 등받이의 끝부분이 용접되어 있다. 고급스러운 분위기를 자아내는 바르셀로나 의자와 비교해 볼 때 투겐트하트 의자는 보다 평범해 보이며, 디자인의 측면에서

있는 동안 미스는 당시 체코슬로바키아의 브르노(Brno)에 세워질 빌라 건축 의뢰를 받았다.

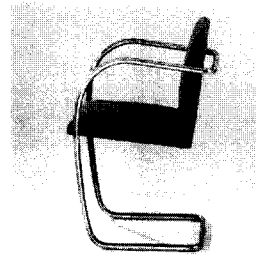
‘투겐트하트 빌라’로 불리우는 이 빌라는 바르셀로나 만국박람회의 독일관 건축의 구조와 공간배치를 그대로 이어 받았다. 따라서 실내 디자인 역시 독일관 디자인과 유사하게 이루어졌다.

투겐트하트 빌라의 실내 디자인에 대해 리즐러(Walter Riezler)는 다음과 같이 묘사하였다: “집에는 무조건적으로 필요한 만큼의 가구와 가구들이 배치되어 있었다. 이때 ‘필요한 만큼’이라는 말은 사치를 통해 넘쳐나는 욕구들이라는 의미에서가 아니라, 값 비싸긴 해도 각각이 완벽하게 처리되고 좋은 소재를 사용한 가구들이 거실의 오닉스벽(Onyxwall)에 잘 어울리게 배치되어 있다는 의미로 이해되어야 한다”¹³⁾.

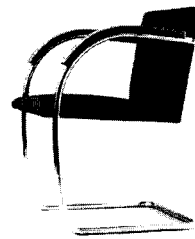
“무조건적으로 필요한 만큼”의 가구를 위해 미스는 몇 가지 모델을 디자인 하였는데, 그 중에는 소위 ‘브르노 의자’와 ‘투겐트하트 의자’로 불리우는 새 모델의 의자들이 있었다. 실제 거실을 보면 우선 오닉스 벽 오른쪽에 놓여진 양탄자 위에는 투겐트하트 의자가 배치되었고, 그 앞에는 바르셀로나 의자와 스툴이 놓였다. 식당에는 새로 디자인된 강관 의자인 브르노 의자가 배치되었고, 이층에는 나무로 된 의자와 탁자가 놓여졌다. 움직임이 없는 가위모양 시스템을 따라 디자인 된 바르셀

구조적으로 명확하지 못하고 비율상으로도 세련되어 보이지 않는다. 하지만 앞다리의 곡선 디자인은 이후에 이루어지는 캔틸레버 의자 디자인의 미학적 모범이 되었다.

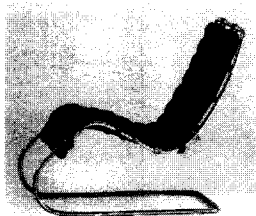
세 가지로 디자인된 ‘브르노 의자’ 중 두 가지는 크롬 도금



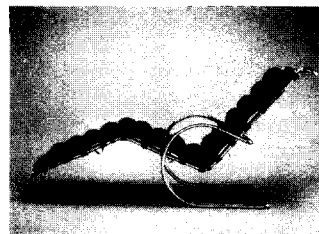
<그림 24> 브르노의자, 1929/30(MR 50)



<그림 25> 브르노의자, 1929/30



<그림 26> Chaise longue 까지 너무도 세밀하게 고려되었기 (MR100), 1931



<그림 27> Chaise longue, 1931/32

된 강관으로 이루어졌다. 미스는 ‘바이센호프 주거단지’의 의자가 너무 넓고 뒤로 많이 젖혀져 있어서 식탁용 의자로는 적합하지 못하다고 생각했다. 그래서 미스는 식탁에 적합한 의자로 식탁에 가깝게 다가갈 수 있도록 앞부분이 짧게 수직으로 휘어져 있고 보다 엘레강스한 쿠션이 있는 의자를 생각하였다. 식탁용 의자로 디자인된 강관의 의자인 브르노 의자는 자유로이 움직이는 착석감을 주도록 설계되었다. 의자의 틀은 좌판으로부터 바닥까지 수직으로 휘어져 계속 이어져 있으며, 동시에 팔걸이의 기능도 지니고 있었다.

미적인 측면에서나 건축학적인 측면에서 투겐트하트 빌라는 완벽한 기획에 따라 디자인 되었다. 그렇기 때문에 ‘과연 그 빌라에 사람이 살 수 있을까?’라는 물음이 제기되기도 하였다. 개개의 부분들 때문에 거주자에게 자유로운 분위기가 차단당할 수도 있다는 것이다. 이 집에 대해 비어(Justus Bier)는 다음과 같이 말하였다. “이 같은 통일적인 공간에서 산다는 것은 일종의 퍼레이드 같은 거주가 아닐까? 다시 말해 이곳에 사는 것은 [...] 낯은 것이든 새로운 것이든 이러저러한 물건을 이처럼 ‘완결된’ 공간으로 가져들어와서는 안 될 것처럼 여겨질 정도로 격식있는 가구들로 가득차 있는, 그리고 [...] 온갖 기능들이 확고하게 자리 잡고 있는 곳에서 사는 것이나 다를 바 없는 것이 아닌가?”¹⁴⁾ 그럼에도 불구하고 투겐트하트 빌라는 건축적 기본 이념인 미니멀리즘과 가구 디자인의 기본 이념인 절제된 실용주의가 완

13)Riezler, Walter, Das Haus Tugendhat in Brünn, in: Die Form, H. 9, 1931, S. 321.

14)Bier, Justus, Tugendhat, Fritz und Grete: Die Bewohner des Hauses Tugendhat äußern sich, in: Die Form, H. 11, 1931, S. 438.

벽하게 조화를 이룬 기념비적인 작품으로 지금까지 평가되고 있는 것이다.

3. 결론

프램톤도 지적했듯이, 미스 반 데어 로에의 건축적 행보는 “시대의 기술적 잠재력, 아방가르드 미학, 고전적 낭만주의의 구성적 유산이라는 세 가지 상이한 요소들 간의 지속적인 투쟁”¹⁵⁾의 과정이었다. 산업화의 발전에 적극적으로 대응하면서도 산업화로 인한 획일화에 항상 비판적인 거리를 취하였고, 미적인 진보의 아방가르드적 이데올로기에 깊이 몸담고 있으면서도 실제적인 삶과의 긴장을 놓치지 않으려고 하였으며, 결국 시대와 장소를 초월하는 일반적 양식을 지향하면서도 근대적 공간에서의 실현가능성을 끝까지 모색해보고자 함으로써, 미스 반 데어 로에는 현대적 고전의 형태를 실현하는 건축이념의 기초를 다질 수 있었다. 현대적 고전의 형태를 향한 그의 지속적인 노력의 중심에는 유기적인 현실적 힘들의 표현으로서의 건축과 이것의 디테일한 작업으로서의 가구 디자인이 자리 잡고 있는 것이다. 이러한 형태가 건축에서는 현실적으로 존재하는 혹은 존재해야 할 유기적이고 역동적인 힘들이 극단적으로 추상화되어져 있는 ‘뼈와 외피의 구조’로 나타났다면, 가구 디자인에서는 절제된 대중적 합리성과 기능성을 기초로 하여 배치될 공간과 하나가 되어 그 공간과 대화를 나누는 미니멀리즘적 리덕션의 구조로 드러났던 것이다. 결국 그의 거시적인 건축적 패러다임의 틀 내에서 건축과 가구 디자인은 상호 유기적인 관계를 형성하고 있는 것이다. 이러한 상호작용이 시간과 공간을 초월하는 일반적인 유기적 ‘형태’를 향하고 있다는 점에서, 그의 건축과 이것의 패러다임에 기초한 가구 디자인의 이념은 오늘날에도 여전히 유효한 것이다.

참고문헌

1. Arnheim, Rudolf, Gestalt Psychology and Artistic Form, Aspects of Form. A Symposium on Form in Nature and Art, ed. by Lancelot L. Whyte, London: Lund Humphries, 1951.
2. Bier, Justus, Tugendhat, Fritz und Grete: Die Bewohner des Hauses Tugendhat äußern sich, in: Die Form, H. 11, 1931.
3. Breuer, Marcel, Metallmöbel, in: Innenräume, hg. v. Werner Gräff, Stuttgart 1928.
3. Erinnerung von Sergius Ruenberg, in: Der Kargstuhl, Katalogdes Stuhlmuseum Burg Beverungen, Berlin 1986.
4. Frampton, Kenneth, Studies in Tectonic Culture, The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture, Cambridge and London, The MIT Press, 2001.

15) Frampton, Kenneth, Studies in Tectonic Culture, The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture, Cambridge and London, The MIT Press, 2001, p.159.

5. Giedion, Sigfried: Raum, Zeit, Architektur, Ravensburg 1965.
6. Katalog der Staatlichen Museen zu Berlin: Karl Friedrich Schinkel. 1771-1941, Berlin 1981.
7. Kirsch, Karin, Die Weissenhofsiedlung, Werkbund-Ausstellung »Die Wohnung« - Stuttgart 1927, Deutscher Verlags-Anstalt, Stuttgart, 1999.
8. Koffka, Kurt, Principles of Gestalt Psychology, New York, Harcourt Brace, 1935.
9. Lipps, Theodor, Raumästhetik und geometrisch - optische Täuschungen, Leipzig 1987.
10. Marcel Breuer, Design und Architektur hg. v. Vegesack, Alexander, Weil am Rhein 2003.
11. Riezler, Walter, Das Haus Tugendhat in Brünn, in: Die Form, H. 9, 1931.
12. Johnson, Philip C., Mies van der Rohe, New York: Museum of Modern Art, 1947.
13. Sembach, Klaus-Juergen, Moebeldesign des 20. Jahrhunderts, Taschen Verlag, 1998.
14. 건축의 예언가들, 노형래, 초판, 현대건축사, 서울, 1999.

<접수 : 2004. 12. 31>