

물성의 재-현으로서의 건축

- 쟈퍼의 피복에서 헤르족과 드 뮈롱의 표면으로 -

鄭 晚 泳

(서울산업대 건축학부 부교수)

주제어 : 재-현, 재현, 표면, 물성, 쟈퍼, 헤르족과 드 뮈롱

1. 서론

산은 산이요 물은 물이다
산은 산이 아니고 물은 물이 아니다
산은 다만 산이고 물은 다만 물이다

중국 송대의 선사였던 청원 유신의 범어에 등장하는 산들은 모두 같은 산이라고 할 수 있는가? 부정의 단계를 거쳐 다시 확인된 산은, 처음에 확인된 그 산이겠지만, 그것을 같은 수준의 산이라고 하기는 어려울 것이다. 그것은 다시 산으로 각성된 산이다. 이미 익숙해 진 것을 각성을 통해 다시 그것으로 확인하는 체험은, 우리가 겪는 체험 중에서도 격조 높은 것이다. 이러한 체험의 격을 현대건축을 이해하는 방식에 적용하여, 자신의 고유한 속성을 다시 나타내는(재-현) 건축의 힘을 규명하려는 것이 본 논문의 출발점이다.

현대사회는 급속한 변화에 적응할 수 있는 생활 패턴을 강요하고 있다. 시간을 들여 숙고하고 거리를 두고 비판하기에 대한 관심은 희박해지고 있다. 광고와 뮤직 비디오에서 극단적으로 분출되는 이미지의 범람은 짧은 시간 안에 파악되지 않는 모든 것을 흘려보내는 습성을 만들어낸다. 현대인들은 스쳐 지나가는 표피적 인상만으로 판단하는데 익숙해졌다. 건축가들이 표면에 관심을 집중하는 것도 이러한 현상과 무관하지 않다.

이와 더불어 현대건축에서 표면에 대한 관심을 고조시킨 결정적인 계기는 3차원 모델링 소프트웨어라고 할 수 있다. 곡선을 매끄럽게 보정하는 NURBS¹⁾ 곡면은 표면을 자유롭게 변형시키는 것을 가능하게 만든다. 직교 좌표체계에서 2차원 그래픽을 작성한 다음 3차원으로 모델링했던 이전의 설계과정에서 표면은 작업의 결과였다. 하지만 위상기하학적인 곡면을 사용하는 설계과정에서 디자인의 구상은 시간적 차이 없이 곧바로 구현되기 때문에, 표면으로 집약되는 외관은 후속되는 변형의 전과정을 지배하는 원동력으로 작동한다.²⁾ 이러한 표면의 질적 변환은 디지털을 활용한 건축에 국한되는 것이 아니다.

본 논문에서는 표면이 설계과정에서 후속적인 결과가 아니라 오히려 전체적인 과정에 있어서 지배적 계기가 되었을 때, 표면은 이전과 동일한 방식으로 생각될 수 있는 것이 아니라는 점에 주목하고자 한다. 이러한 관점에서 볼 때, 스위스 건축가 헤르족과 드 뮈롱의 건축은 표면에 고유한 양상이나 상태를 증폭, 확장시켜 지배적인 계기로 사용한 대표적인 사례라고 할 수 있다.

1) Non-Uniform Rational B-Splines. 컴퓨터상에서 불규칙하게 분포된 점들을 곡선으로 이을 때, 서로 다른 곡률을 전체적으로 보정하여 매끄럽게 만들어주는 기능을 수행한다.

2) 컴퓨터 그래픽으로 실험되던 위상기하학적 형태를 실제 3차원 모형으로 실현시키는 급속성형(RP, Rapid Prototyping) 장비가 보급되면서, 표면을 따라 변형되는 위상기하학적 건축에 대한 관심은 그래픽에서 제작의 단계로 확장되고 있다.

본 논문에서는, ① 피복론을 건축의 핵심 논제로 끌어올린 고트프리트 쟬퍼, ② 피복의 장식적 풍부함을 벗겨내고 표면에 주목한 아돌프 로스 및 르 코르뷔제, ③ 근대건축을 비판하면서 상징적 장식을 복원시킨 로버트 벤추리, ④ 표면의 강도를 높여 질적으로 변환시킨 헤르족과 드 뮌롱의 건축을, 표면의 특질을 기준으로 비교한다. 건축의 잠재력을 표면에 집중시킨 헤르족과 드 뮌롱의 건축을 쟬퍼, 로스, 벤추리의 주장과 연관시키는 구도 자체는 독특한 것이 아니라, 단편적으로나마 자주 언급되는 것이다.³⁾ 하지만 선행연구들은 표면에 대한 관심을 일종의 외면적 유사성으로 이해할 뿐, 표면의 특질 자체를 규명하는 데에는 적극적으로 나아가지 않은 것으로 보인다. 본 논문에서는 현대적 맥락에서 새롭게 이해되는 표면의 특질에 논의의 초점을 맞춰, 물성의 재-현이라는 각도에서 헤르족과 드 뮌롱의 작품을 해석하고자 한다.

여기서 말하는 물성은 재료의 고유한 속성이라는 고정된 의미에 국한되는 것이 아니라, 다양한 계기와 접속되면서 질적으로 변환되는 확장된 의미에서의 물성 개념으로, 물질적 계기를 통해 유발되는 가상적이고 비물질적 특질까지 포괄한다. 또한 재-현(re-presentation)은 캐스턴 헤리스가 재현(representation)에 대비시킨 개념으로⁴⁾ 헤르족과 드 뮌롱 건축의 표면적 특질을, 한눈에 확연하게 파악되는 얇은 무엇이 아니라, 새로운 상상력을 작동시키는 '깊은 표면(deep surface)'의 잠재력으로 파악하기 위한 단서이다.⁵⁾

3) 그중에서도 Philip Ursprung 편, 『Herzog & De Meuron : Natural History』(Lars Müller Publishers, Baden, 2002) 385-397쪽에 수록된 Carrie Asman의 「Ornament and Motion : Science and Art in Gottfried Semper's Theory of Adornment」는 쟬퍼와의 연관성을, 『Eberswalde Library : Herzog & De Meuron』(Architectural Association, London, 2000) 7-55쪽에 수록된 Gerhard Mack의 「Building with Images」는 근대건축 및 벤추리와의 차이를 강조한 글로 비교적 논점이 집약된 사례라고 할 수 있다.

4) Karsten Harries, 「Representation and Re-presentation in Architecture」, VIA 9호, 1988. 이 글은 후에 증보되어 같은 저자의 『The Ethical Function of Architecture』(The MIT Press, Cambridge, Mass., 1997) 제8장에 실렸다.

5) '인간에게서 가장 깊은 곳은 피부'라는 폴 발레리의 경구에서 유래된 '깊은 표면'이란 역설적 표현은, 표면이 고정된 것이 아니라 유동적인 상태이며, 최대한의 접속이 가능한 인터페이스라는 것, 또 $x+y=x+y+z$ 라는 공식이 요약하듯이 내부/외부 같은 두 가지 항이 서로의 경계를 허물고 합성되면 새로운 효과(z)가 발생한다는 것을 복합적으로 함축하는 표면이다. Alicia Imperiale, 『New Flatness : Surface Tension in

2. 재현과 재-현

재현과 재-현의 개념적 차이는 미세해 보이지만, 향하고 있는 방향과 논리구조는 상반되기까지 하다. 기본적으로 "재현은 무엇인가를 다른 매체로 옮기는 번역을 의미"⁶⁾하지만, 재-현은 재현과 다소 중복되면서도 자신의 고유한 속성을 다시 드러내는 것이라는 점에서 다르다.

본 논문의 맥락에서 주목한 점은 재현 및 재-현이 물질성과 갖는 연관성이다. 재현은 재현하는 것의 물질적 상태를 담지 않는다. 자연적인 나무를 그림이나 조각을 통해 다른 매체로 재현했을 때, 그것은 나무의 물질적 상태가 아니라, 물감이나 돌로 재현된다. 반면 "재-현은 재현할 뿐만 아니라 매체의 물성까지도 드러낸다."⁷⁾ 예를 들어서 그리스 신전은 나무기둥을 대리석으로 번역한 것이라는 비트루비우스의 주장을 생각해 보자. 나무기둥을 대리석으로 번역하는 것은 재현이라고 할 수 있는데, 이때 재현되는 것(나무 기둥)과 재현하는 것(대리석 기둥) 사이에는 재료적 동질성이 없다. 반면에 이 번역을 통해 대리석 기둥이 '그저' 대리석 기둥으로 있는 것이 아니라 대리석 기둥으로 '다시' 지각(재-현)된다면, 무엇보다 강화되는 것은 바로 대리석이라는 물질적인 계기일 것이다. 즉 대리석 기둥은 어두운 색의 화강석이나 붉은 벽돌이 아닌 바로 대리석 기둥으로 재-현되는 것이다. 재-현의 논리는 재현과 하나의 과정에서 비롯되는 것이면서도, 물질적 계기에 의해 촉발되고 최종적으로 다시 물질적 계기에 대한 지각을 강화한다는 점에서 구분된다. 재현과 재-현 사이의, 또 그저 있음과 각성된 다시 있음 사이에서 긴장된 지각은 새로운 독해를 활성화시키는 원동력이라고 할 수 있다.

그저 있는 것을 다시 지각한다는 재-현의 논리는 러시아 형식주의에 의해 제시된 예술론과 일맥상통한다. 러시아 형식주의의 이론가인 빅토르 슈클로프스키의 선언적 주장에 따르면, 여러 번 지각된 대상은 더 이상 지각되는 것이 아니라 자동적인 것으로 인식될 뿐이며, 예술은 이를 다시 지

Digital Architecture』(Birkhäuser, Basel, 2000) 50-56쪽.

6) Karsten Harries, 『The Ethical Function of Architecture』, 120쪽.

7) 위의 글 123쪽.

각하도록 만드는 것이다. 그는 일상을 통해 자동화된 인식을 일깨워 지각하도록 만드는 것이야말로 바로 예술의 목적이라고 말한다.

“생활감각을 다시 갖기 위하여, 대상들을 느끼기 위하여, 돌이 정말로 돌이라는 것을 느끼기 위하여 우리가 예술이라고 부르는 것이 존재하는 것이다. 예술의 목적은 대상의 감각을 인식으로서가 아니라 지각으로서 부여하는 것이다. 예술의 기법이란 대상들의 특수화의 기법이며, 그 형식을 애매하게 하는 기법이고, 지각의 어려움과 지속을 증가시키는 기법이다. 예술에 있어서 지각의 행위는 그 자체가 목적인 것이며 오래 끌어야 된다.”⁸⁾

앞에서 대리석 기둥이 ‘그저’ 있다고 표현한 것은 자동적인 것으로 인식된 상태를 말하며, ‘다시’ 있다는 것은 지각하도록 일깨워진 상태를 말한다. 자동화되어 무덤덤하게 바라보는 일상적 인식을⁹⁾ 뚫고 올라와 다시 본다는 것은, 느슨함을 벗어나 긴장하고 관심을 집중시키는 것이다. 대리석 기둥을 다시 지각하기 위해서는 상투적 표현과 기계적 반응에 타격을 가해야 한다.

이 맥락에서 유의할 점은 물성의 재-현을 근대 건축에서 일반화된 논리 즉 ‘재료와 구축방식의 정직한 표현’이라는 공리와 혼동하지 않아야 한다는 것이다. 재료를 노출하거나, 어떻게 만들어졌는가를 보여주고, 의도적으로 시공 과정상의 흔적을 남기는 것은, 재료나 제작과정을 드러낸다는 점에서 재-현의 논리에 포함될 수 있다. 하지만 재-현은 ‘정직한 표현’에 국한되지 않는다. 그것은 정직한가 아닌가보다는 다시 지각되는가 아닌가를 중시한다. 거칠게 말하자면 재료나 구축방식을 가린, 위장한 재-현도 얼마든지 가능한 것이다.

노출 콘크리트 벽면을 예로 들어보자. 쪽널 거푸집을 댄 자국이 생생하게 살아있는 라 투레트의 벽면과 반질반질하게 광택이 나는 안도 다다오의 콘크리트 중 어떤 것이 정직한 노출인가? 두가지 사례 이외에도 다양한 방식으로 노출된 콘크리트가 존재한다면, 그것은 이미 노출을 위장한 콘크

리트가 아니겠는가? 문제는 정직한 노출인가 위장인가가 아니라, 콘크리트 벽면을 무관심하게 스쳐 지나가는가 아니면 관심을 집중하여 보게 되는가에 있는 것이다. 노출 콘크리트 벽면이 사용되지 않던 문맥에서 노출 콘크리트 벽면은 그 스스로를 인상적으로 드러내는 기법상의 선택인 것이고, 그 기법이 성공적인 한에서 자신의 물질성을 재-현한다. 하지만 그것이 일반화되어 익숙해진다면, 재-현의 힘을 잃게 될 것이다. 그 다음에 예고되는 순서는 콘크리트를 다시 바라보도록 만드는 다른 기법을 동원하는 것이다. 그런 점에서 재-현은 물질성에 대한 지각을 강화시켜 다시 보고 느끼게 만드는 동기화의 문제이지, 정직한 표현인가 아닌가의 문제가 아니다.

3. 가면으로서의 피복

3-1. 기원 모델로서의 구축과 피복

17,8세기 유럽에서는 실증적인 고고학에 대한 관심이 고조되면서, 그리스-로마 이전의 건축적 기원을 복원하려는 시도들이 나타났다. 건축의 기원을 복원하는 문제는 시간적으로 먼저 있는 것이 가치상으로도 우월하다는 당시의 역사관에 비추어 보면, 건축의 가장 이상적이고 순수한 본질을 파악하기 위한 것이라고 할 수 있다.

아베 로지에의 「원시적 오두막」(그림-1)은 그의 저서인 『건축에 대한 소고』에 속표지로 실린 한 장의 삽화지만, 그 책의 본문보다 훨씬 더 강력한 영향을 미쳤다. 고전적 요소들의 잔해더미를 깔고 앉은 여인이 대각선 구도에 있는 구조물을 손가락으로 가리키고 있는 장면은 자연적 주거로 복귀하라는 일종의 명령인 셈이다.

이 책의 1장인 「건축의 일반 원리들」에 따르면, “모든 예술과 마찬가지로 건축의 원리는 단순한 자연에서 발견되는 것이며, 자연의 과정은 건축이 준수해야 할 규칙들이 무엇인가를 보여준다.”¹⁰⁾ 로지에가 복원한 것은 원시인이 외부의 환경적 조건에 반응하여 숲에서 가지를 주워 정사각형으로 4개의 기둥을 세우고, 4개의 보를 걸치고

8) 빅토르 슈클로프스키, 「기법으로서의 예술」(츠베탕 토도로프 편, 「러시아 형식주의」 김치수 번역, 이화여자대학교 출판부, 1981) 87쪽.

9) 르 코르뷔제의 『건축을 향하여』(이관석 번역, 도서출판 동녘, 서울, 2002년, 원문 초판은 1923년 발간됨)에 실린 「보지 못하는 눈」도 관심을 통해 일상화되고 자동화된 인식을 비판한 것이다.

10) Marc-Antoine Laugier, 『An Essay on Architecture』(Wolfgang & Anni Herrmann 공동 역역, Hennessey & Ingalls, INC, Los Angeles, 1977, 프랑스어 원본은 1753년 발간됨) 11쪽.

그 위에 경사지도록 지붕 구조를 세웠다는 기원적 모델이다. 삽화가 나타내고 있는 이 최초 모델에서 가장 중요한 점은 건축의 구축적 조건을 건축의 기원으로 이해한다는 점이다. 로지에게 이상적 건축은 구축체로 환원된다.



그림 1. 로지에의 원시오두막

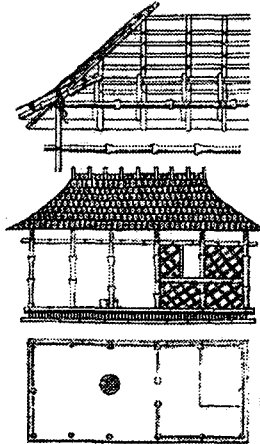


그림 2. 켄퍼의 카리브 오두막

한 세기 뒤에 활동한 고트프리트 켄퍼는 로지에의 주장을 도전적으로 재구성한다. “건축을 건축의 본질로 간주함으로써 우리는 적절치 못한 부속물들로부터 건축을 해방시켰다고 믿고 있지만 사실은 건축을 속박하고 있는 셈이다”¹¹⁾라고 켄퍼가 썼을 때, 그의 비판은 바로 로지에를 향하고 있는 것이다. 켄퍼는 카리브의 오두막(그림-2)의 영향을 많이 받았지만, 자신의 이상적 모델을 건축의 발생적 기원으로 소급하여 추출하는 대신, 건축의 발생원을 4가지 요인의 복합적인 관계로 파악하려고 하였다.

켄퍼는 그중 발생학적으로 가장 근원적인 것은 사람들을 모으게 만드는 화덕(hearth)이며, 이어 사망에서 다가오는 위협에서 화덕을 보호하기 위해 3가지 요인 즉, 바닥정비(mound, earthwork), 지붕(roof), 에워싸기(enclosure)가 필요하다고 주장했다. 각 요인들은 서로 상이한 기술로 진화하는데, 화덕의 경우는 도기술(ceramics)과 나중에는 금속제련술과 결부되며, 바닥정비는 수로조정 및

석공술(masonry)과 결부되며, 지붕은 주로 골조를 다루는 목공술(carpenry)과 결부된다. 또한 공간을 에워싸는 벽은 직조술(wickerwork)과 연관된다. 나무가지를 엮어서 만드는 직조술은 멍석이나 카펫을 짜는 기술과 동일한 기원을 지닌다. 각 요인들은 서로 분리된 상태로 머무는 것이 아니라 기후나 지리적 여건에 따라 다양한 방식으로 제휴되면서 각자의 방식으로 독자적인 양식을 형성했다는 것이 켄퍼의 기본적인 관점이다.

4가지 요인중 켄퍼의 입장이 편중된 것은 벽과 관련된 직조술이었다.¹²⁾ 켄퍼는 벽의 원래 의미를 공간분할에 두었다. 공간을 분할하는 벽과 그 벽을 지지하는 구조물은 발생적 기원이 다른 것이다. 가벼운 직조물로 공간을 에워싸는 벽이 진흙이나 벽돌 석조 벽처럼 견고한 재료로 변화되었다고 하더라도, 그것은 바닥을 정비하는데 쓰이던 기술이 벽의 영역으로 확장된 것일 뿐이며, 벽은 원래 지니고 있는 공간을 분할하는 직조술의 성질을 유지하는 것이다.¹³⁾

켄퍼가 상당한 무리를 감수하면서까지 4가지 요인의 발생적 기원을 구분하고 이를 고수한 이유는, 켄퍼가 제시하는 벽의 개념 즉 공간을 에워싸고 구분하는 직조물이, 19세기의 가장 큰 건축적 이슈였던 그리스 건축의 다채색(Polchromy) 논쟁, 그리고 자신의 핵심적 이론이라고 할 수 있는 피복론(Bekleidung)과 연관되기 때문이다. 특히 독일어로 벽(Wand)과 옷(Gewand)의 어원이 동일한 것에서 알 수 있듯이, 벽과 옷의 재료는 공통적으로 직조술에 근원을 둔다. 피복론은 이러한 배경에서 성립된다.

3-2. 켄퍼의 피복론

켄퍼의 「건축의 4가지 요인들」은 모두 6개 절로 구성되어 있는데, 그중 앞의 4개절은 19세기의 다채색 논쟁과 연관된 것이고, 5번째 절에서 비로소 글의 제목이기도 한 4가지 요인을 다루고 있다. 다채색 논쟁과 피복론을 전개하기 위해서 켄퍼에게 필요했던 것은 구축체와 달리 예술적 표현과 상징적 의미를 수용할 수 있는 배경으로서 벽의 개념이었다. 구축체와 벽은 어떻게 해서든 구분되어야 했다.

11) Gottfried Semper, 「The Four Elements of Architecture」 (Harry Francis Mallgrave와 Wolfgang Herrmann이 공동영역한 「The Four Elements of Architecture and Other Writings」에 수록, Cambridge University Press, Cambridge, 1989, 독일어 원문은 1851년 발간됨.) 102쪽.

12) 위의 책 103쪽.

13) 위의 책 103-104쪽.

“벽의 본질은 나뭇가지를 역어서 만드는 직조물에 있다. (수직적으로) 매달려 있는 카펫은 진정한 벽으로 남아서 공간의 경계를 가시화시킨다. 그 카펫 뒤에 서있을 수도 있는 견고한 벽은 공간의 창조와는 무관한 다른 여러 가지 이유들 때문에 필요할 뿐이다. 즉 그것은 안전, 하중의 지지, 고정시켜 유지하는 것 등의 이유로 필요할 뿐이다. 이러한 부차적인 기능이 불필요한 곳에서는, 카펫이 공간을 분리한다는 원래의 수단으로 남아있다. 견고한 벽이 필요할 때조차도, 그 벽이란 진정으로 합당하게 벽을 대표한다고 할 수 있는 다채색으로 직조된 카펫 이면에, 눈에 안보이게 내부에 숨겨진 구조물로서만 필요한 것이다.”¹⁴⁾

벽의 본질은 직조물이고, 공간을 분할하는 것이라는 점, 수직으로 매달린 카펫을 지지하기 위해 견고한 구조물이 필요할지 모르지만 그것은 눈에 띄지 말아야 한다는 것은 피복론의 전제조건이다.

피복론의 핵심은 다채색 논쟁이 함축하듯이 상징적 표현 즉 장식의 가능성이다. 하지만 피복론에서 장식은 벽을 1차적인 배경으로 삼는다는 점에서, 조각적이고 입체적일 수도 있는 일반적인 의미에서의 장식과 구분된다. 피복을 형성하는 장식은 건축과 대비되는 의미에서의 장식으로, 건물의 직물적 표면을 따라 펼쳐지는 것에 한정된다.

그렇다고 해서 쟈퍼의 피복이 건축체나 재료의 조건을 무시하는 것은 아니다. 오히려 그의 주장에 따르면 “장식적 형태나 색의 선정은 벽과 무관한 건축적 요소가 아니라, 건축 그 자체와 사용가능한 재료에 의해 결정되어야 한다.”¹⁵⁾ 이 주장은, 피복은 가면과 마찬가지로 뒤에 있는 것과 다른 일종의 위장이라는 점과 충돌하는 것처럼 보인다. 이에 대한 쟈퍼의 답변은 다음과 같다.

“피복과 가면은 인류의 문명만큼이나 오래되었으며, --(중략)-- 실재나 물질성을 극복하는 것이 필요하다. 바람직한 예술적 효과를 위해, 어쩔 수 없이 사용해야 할 수단들은 잇도록 만들자. 그들이 크게 떠들지 못하도록 하자. --(중략)-- 거장들만이 가면의 물질성을 가릴 수 있었다.”¹⁶⁾

가면으로서의 피복에 비해 재료와 구축과정 같은 기술은 부차적인 것에 불과하며, 피복의 예술적 효과를 위해서 그것은 극복되어야 할 대상이다. 하지만 “(일반적인 용법으로 말해) 필수불가결한 요소인 재료가 예술적 창조에서 완전히 극복되기 위해서는 재료를 완벽하게 다루는 것이 필수적인 전제조건이다.”¹⁷⁾

건축을 구축으로 환원시키는 듯한 로지에의 구축론과 대비적으로, 쟈퍼는 예술적(장식적) 가면으로서의 피복이 한편으로는 부차적인 요인인 구축과 구분되어야 한다는 점을, 다른 한편으로는 구축과 재료로 대변되는 기술에 정통하여야만, 그들을 넘어서서 자유로워질 수 있다는 점을 강조한다.

4. 내부의 투영으로서의 표면

4-1. 구축체와 벽면 : 페레와 베를라헤

초기 근대건축에서도 구축체로 이해되는 건축과 공간을 에워싸는 벽으로 이해되는 건축은 뚜렷하게 대비된다. 오귀스트 페레의 프랭클린 아파트 외관과 헨드릭 페트루스 베를라헤의 암스테르담 증권거래소 내부(그림-3)는 모두 초기근대건축을 상징하는 장면으로, 골조와 벽체를 뚜렷하게 구분하고 있다는 점에서 공통성을 지닌다. 하지만 이미지상으로 유사해 보이는 것과 달리 두 건축가의 궤적은 완전히 상반된 것이며, 그 입장의 차이는 원시적 오두막을 두고 상방된 입장을 보인 로지와 쟈퍼의 대립을 반복한다.

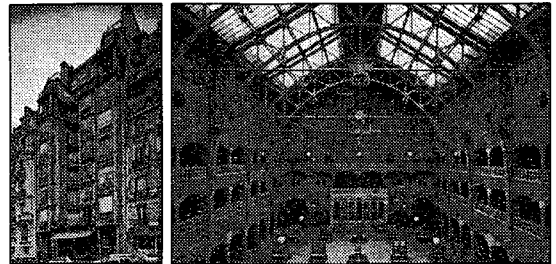


그림 3. 페레의 프랑클린가 아파트 외관과 베를라헤의 암스테르담 증권거래소 내부

14) 위의 책 104쪽.

15) 위의 책 128쪽.

16) Gottfried Semper, 「Style in the Technical and Tectonic Arts or Practical Aesthetics」 (Harry Francis Mallgrave와 Wolfgang Herrmann이 공동 영역한 「The Four Elements of Architecture and Other Writings」에 수록, Cambridge

University Press, Cambridge, 1989, 독일어 원문은 1860년 발간됨.) 257쪽.

17) 위의 책 257-258쪽.

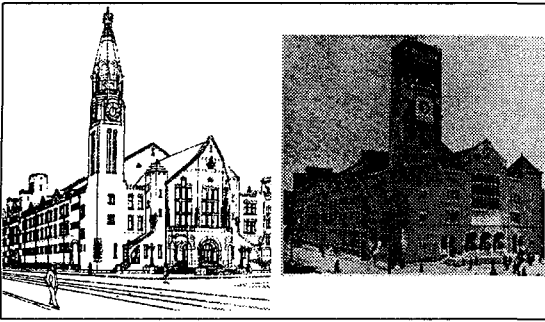


그림 4. 암스테르담 증권거래소 외부

페레는 에폴 데 보자르에서 취득한 경험에 입각하여, 당시에 대두된 콘크리트를 고전주의의 맥락에서 흡수하려고 했다. 그는 고대 그리스의 석조 건축이 목조건축을 번역한 것과 마찬가지로, 석조로 된 고전적 언어를 콘크리트로 번역하고자 하였다. 프랭클린가의 아파트에서 구축체를 시각적으로 노출하는데 역점을 둔 것은 그것이 고전주의의 골조에 대응하는 요소이기 때문이다.¹⁸⁾ 페레는 골조를 강조하기 위해 좀 더 특수한 방법을 사용하기도 하였다. 그는 프랑클린가의 아파트에서 골조를 드러내기 위해 골조와 벽을 구분하고, 벽을 장식식으로 덮었는데, 그것은 일반적인 경우와 달리 장식이 덮인 벽이 아니라 '장식되지 않는 골조를 강조하기 위한 것'이라고 할 수 있다.

반면에 헨드릭 페트루스 베를라헤는 쟁퍼의 「양식론」을 염두에 두고 작성한 「건축양식론 고찰」에서, 구축적 요소로서의 건축보다는 '공간을 에워싸는 예술'로서의 건축을 우선시하였다.

“건축은 공간을 에워싸는 예술이기 때문에, 우리는 구축적인 면에서나 장식적인 면에서나 공간의 구축적 성격을 강조하여야 한다. 그렇기 때문에 건축은 기본적으로는 외부로부터 파악되는 것이 되어서는 안 된다. 공간을 둘러싸는 것은 벽을 통해서이며, 공간 또는 다양한 공간들은 벽의 배열을 다소 복잡하게 만들어서 외부로 표현된다. 따라서 가장 중요한 것은 벽이다. 벽은 자신의 본성

에 따라 평평한 상태로 남아있어야 하며, 벽에 과도하게 입체감을 주면 자신의 고유한 성격을 잃게 될 것이다.”¹⁹⁾

이것은 두가지 논점을 내포하고 있다. 첫째 논점은 공간을 에워싸는 예술로서의 건축은 설계하고 인식하는 과정 모두 '내부에서 외부로' 진행된다는 점을 강조한다. 이는 외부로부터 전체를 파악하는 챔버스의 고전적 시각과 상반된 것이다. 둘째 논점은 공간에 가장 잘 대응하는 건축요소가 가급적 요철이 없는 미끈한 벽이라는 점이다. 이처럼 평탄한 성격을 강조한 것은 후에 벽이 구축적 성질을 잃고 '면'으로 대체되면서 근대건축의 조형성을 강조하는 계기가 된다.

이 두가지 논점은 암스테르담 증권거래소의 공간에 제출된 정면 스케치와 실제 지어진 건물의 정면(그림-4)의 차이를 설명하는 단서이기도 하다. 스케치에서는 탑이 독립적으로 분절되어 있고, 벽면의 만곡과 요철로 인해 복잡하게 분절되어 있지만, 지어진 건물에서는 벽면의 만곡과 요철이 평탄한 벽면으로 통합되어 단순화되면서 지붕의 복잡한 실루엣과 기묘하게 병치된다. 이처럼 일반적인 의미의 설계변경을 넘어서 현격한 변화가 일어난 것은, 베를라헤가 구축적 공간과 벽을 일체로 사고하게 되면서 내부의 거대한 공간을 외부로 투영하기 위해 미끈한 벽을 채택하였기 때문이라고 할 수 있다.

공간에 상응하는 벽의 개념은 내부(그림-3)에서도 마찬가지로 뚜렷하다. 거대한 단일 공간체인 이 건물의 내부공간은 그 크기에 대응하는 거대한 벽면으로 둘러싸여 있으며, 그 벽과 공간을 지지하는 구조가 현저하게 눈에 띈다. 구조는 천정의 철골 트러스에서 아래로 내려오면서 석조 이음매와 벽돌조 기둥으로 전달되지만, 점차 벽면으로 흡수되어 1층에서는 벽면과 같은 면이 된다. 이처럼 내부공간에서 벽면과 구조체의 관계를, '벽에서 구조체가 솟아나는' 방향이 아니라 '구조체가 점차 벽면으로 흡수되는' 방향으로 읽게 되는 것은, 구축체보다 벽면의 우위가 전제되기 때문이다. 이것은 페레의 태도와 현저하게 대비된다.

18) 윌리엄 챔버스 경의 「공공건축론」(1757)은 고전주의 건축이 전체적으로 어떻게 보아야 하는가에 대해 교과서라고 할 만한 내용을 담고 있다. 전체의 시각적 효과는 “구축체의 기본 형식을 주역으로서 가장 두드러지게 하고, 그 다음에 다른 부분이 중요도에 따라 순번대로 눈에 비치도록 단계적으로 정리한다”는 것이다. 이러한 입장에 따르면 페레가 강조한 바와 같은 기둥과 보와 같은 구축체가 지배하는 질서가 고전적 건축관에 근거를 둔 것이라는 점은 알 수 있다. 越後島研一, 「建築形態論 : 世紀末、ペレ、ル・コルビュジエ」(丸善, 1998) 70쪽.

19) Hendrik Petrus Berlage, 「Thoughts on Style」(Iain Boyd Whyte와 Wim De Wit가 공동으로 영역한 「Thoughts on Style : 1886-1909」에 수록, The Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica, CA, 1996, 원문은 1905년 발간됨) 152쪽.

4-2. 특성없는 표면 : 아돌프 로스

페레나 베를라헤와 거의 비슷한 시기에 활동한 아돌프 로스는 「피복의 원리」라는 글에서 쟬퍼 및 베를라헤와 동일선상에 있는 주장을 명확하게 했다. “건축가의 첫 번째 과제는 따듯하고 생활하기 좋은 공간을 제공하는 것이다. 카펫은 따듯하고 생활하기 좋다. 그런 이유로 바닥에 카펫을 펼치고, 사방에 카펫을 매달아 4개의 벽이 되도록 결정할 수도 있다. 하지만 카펫만으로는 집을 지을 수 없다. 바닥에 있는 카펫이나 벽에 걸린 직물을 정확한 장소에 붙들어 매기 위해서는 구조적 골조가 필요하다. 이 골조를 창안하는 것이 건축가의 두 번째 과제이다.”²⁰⁾ 로스의 피복은 발생론적으로 공간을 에워싼다는 점과 구조에 선행한다는 점에서 쟬퍼의 논조와 동일하지만, 그것이 바탕에 대해 독립적이고 의미상으로 우월하다는 점은 교묘하게 누락된다. 여기서 피복의 개념은 급진적으로 전환된다. 미세해 보이지만, 이 미세한 차이로 인해 쟬퍼의 피복과 근대건축에서 말하는 표면은 뚜렷하게 구분된다.

쟬퍼의 경우 피복은 일종의 가면으로서 가면의 바탕에 대해 자립적이고 우월하다. 하지만 로스의 경우 피복은 바탕과 비교할 때, 바탕을 가릴 수는 있지만 그것을 능가하려고 하지 않아야 한다. 그것을 능가하려고 할 때 그것은 허위가 된다. 로스의 장식제거는 이 허위에 대한 비판적 고발이다. “악천후에 대항하기 위해 나무, 철, 석재에 예를 들면 유성 페인트를 칠하는 것, 위생적인 이유로 욕실 벽에 에나멜 칠을 한 타일을 붙이는 것, 또 특수한 효과를 위해 조각상을 칠하고, 벽에 걸개를 걸고, 나무에 박판을 붙이는 것”²¹⁾ 등 피복을 입히는 이유는 많다. 로스는 여기에 제약을 가한다. 그가 말하는 ‘피복의 법칙’은 피복은 피복되는 것을 재현하지 않아야 한다는 것이다. 예를 들어서 벽돌을 덮는 스투코는 벽돌처럼 보이지 않아야 한다. 또 나무나 철 위에는 어떤 것도 칠해도 되지만, 그것을 나무나 철로 보이게 칠하는 것은 ‘피복의 법칙’을 위반하는 것이다. “벽을 형태나 색상으로 모방하지 않고, 자신이 벽 표면을 위한 피복

이라는 것을 분명하게 드러내는”²²⁾ 피복의 원리를 위반하면 장식은 정직하지 못한 것이 되고, 키치처럼 거짓이 된다. 피복(장식, 더 나아가 재현적 표현)은 바탕을 드러내는 것이 아니라 자신이 피복이라는 것을 드러내야 한다. 피복을 피복으로 드러내지 않고 그것이 마치 바탕인양 꾸미는 링스트라세는 근대적 포템킨이다.

물론 로스가 제거하려고 한 것은 모든 피복, 장식이 아니라, 허위의 장식, 즉 요제프 호프만 등에 의해 창안된 근대의 장식이었다.²³⁾ 로스에게 근대의 창안된 장식은 문화가 없는, 선조도 후손도 없는, 따라서 소통불가능한 에스페란토어와 같은 것이다. 공공적 차원에서 로스의 피복은 근대라는 불모의 문화적 상황만을 재현할 수 있을 뿐이다. 이 불모의 문화를 재현하는 아무 ‘특성이 없는’ 언어가 표면을 지배한다.²⁴⁾ 이 침묵은 더 이상 언어를 생성하고 소통하는 것이 불가능해진 근대적 상황에 대한 비판적이고 냉철한 반응인 것이다.²⁵⁾ 특성없는 언어는 눈에 띄지 않는 것이며, 패션에서는 중성적인 옷을 입는 것이 되고, 건축에서는 스투코로 마감된 백색 표면의 언어가 된다. 이를 위반하는 것은 모두 허위에 복무하는 것이다.

4-3. 종속적 표면 vs 자립적 표면

특성이 없는 표면은 로스의 비판적 인식에 따라 성립되었지만, 그것은 특성이 없는 것으로 남아 있는 것이 아니라, 근대적 상황을 재현하는 피복으로 정교해지고, 세련된 모습으로 다듬어졌다. 백색상자는 기능적 건물을, 근대적 공간을 상징하는

22) 위의 책 67쪽.

23) 아돌프 로스가 근대적 장식을 허위로 규정하고 이를 비판한 점은 건축에 국한된 것이 아니라, 빈의 문화, 예술 및 철학의 공통적 주제였다. 이에 대해서는, 앨런 재닉과 스티븐 톨민, 『빈, 비트겐슈타인, 그 세기말의 풍경』(석기용 번역, 이제이 북스, 서울, 2005, 원본은 1996년 발간) 특히 4장 「사회비판과 예술 표현의 한계」이 탁월한 분석을 보여준다.

24) 반면 개인적 차원에서는 소극적 장식의 표현이 허용된다. 그것은 일종의 위안의 영역이기 때문이다. 공/사의 구분에 따른 로스의 태도에 대해서는, Beatriz Colomina, 『Privacy and Publicity : Modern Architecture as Mass Media』(The MIT Press, Cambridge, Mass., 1996)

25) 로스의 냉정함은 비트겐슈타인의 냉정함과 유사하다. 그의 “외부는 내부에 대해 말할 것이 없다”는 표현은 비트겐슈타인의 “말할 수 없는 것에 대해서는 침묵해야 한다”는 경구와 같은 내용을 지칭한다. 양자의 연관성에 대해서는 Benedetto Gravagnuolo, 『Adolf Loos』(Rizzoli, New York, 1988) 1장, 주 23의 앨런 재닉과 스티븐 톨민의 책 참조.

20) Adolf Loos, 「The Principle of Cladding」 (Jane O. Newman과 John H. Smith가 공동으로 영역한 『Spoken into the Void : Collected Essays 1897-1900』에 수록, The MIT Press, Cambridge, Mass., 1982, 원문은 1898년 발간됨) 66쪽.

21) 위의 책 67쪽.

특이성이 강한 언어가 되었다. 이러한 국면전환에서 르 코르뷔제는 결정적인 역할을 담당하였다.

우선 그는 페레와 베를라헤로 대변되는 건축과 피복의 대립을 새로운 차원으로 지양시켰다. 르 코르뷔제는 페레의 수제자이면서도 그의 스승과 상반된 태도를 보여 아돌프 로스의 백색 피복을 더욱 순수하게 정련시키는 방향으로 밀고나갔다 그의 주택에서는 건축체를 외부로 표현한다는 개념이 끼어들 여지가 거의 없어 보인다. 하지만 르 코르뷔제는 백색상자의 형태언어를 구사하면서도, 필로티나 내부공간에서 원기둥을 독립기둥으로 사용하는 등의 방식으로 건축체에 대한 관심을 순도 높게 정련시킨다. 이처럼 상반된 영향을 받으면서도 이를 새로운 상태로 지양시키는 것이야말로 르 코르뷔제의 고유한 창작 방식인 것이다.

본 논문에서는 논점을 좁혀서 표면에 관한 그의 입장에만 집중하도록 하겠다. 「건축을 향하여」에 수록된 「건축가가 상기해야 할 세가지 교훈」은 ‘볼륨’, ‘표면’, ‘평면’이다. “볼륨과 표면은 건축이 스스로를 드러나게 만드는 요소들이다. 볼륨과 표면은 평면에 따라 결정된다. 생성원은 바로 평면인 것이다.”²⁶⁾ 이때 볼륨과 표면은 평면에 따라 결정된다는 점에서 평면에 종속적이다.

“건축가의 과업은 볼륨을 감싸고 있는 표면에 생각을 불어넣는 것이다. 그러나 그렇다고 해서 표면이 볼륨을 잠식하고 흡수해 버려 스스로가 우위를 차지하는 기생충처럼 되어서는 안 된다”²⁷⁾ 이번에는 표면이 볼륨을 훼손하지 않는 범위 내에 머물러야 한다는 의미에서, 표면은 볼륨에 다시 종속적이다.

“건물은 비눗방울과 같다. 만약 이 방울 안에 입김이 골고루 들어가 내부의 압력이 잘 조절되면 완벽하고 조화로운 모양을 띠게 된다. 외부는 내부의 결과인 것이다.”²⁸⁾ 여기서 외부는 외부의 공간이 아니라 건물의 외면 즉 표면을 의미한다. 표면은 내부의 압력에 의해 결정되는 것이라는 언명은 표면의 종속적 특질을 확정짓는다. 여기서 말하는 내부의 압력이 무엇인가는 명확하지 않다. 때에 따라 그것은 공간으로도, 기능으로도 이해된다. 하지만 그것이 무엇이든, 중성적 면으로 이해

되는 르 코르뷔제의 백색 표면은 내부에서 주어지는 조건을 충실하게 반영한다는 점에서 종속적인 것이다. 덕분에 그것은 내부와 외부가 일체화에서 오는 견실함을 지닌다. 이오밍 빼이의 미국 국립미술관 동관(그림-5)은 기하학적이고 단정한 형태를 통해 내부에 종속적인 표면의 특질인 견실성을 잘 보여준다.

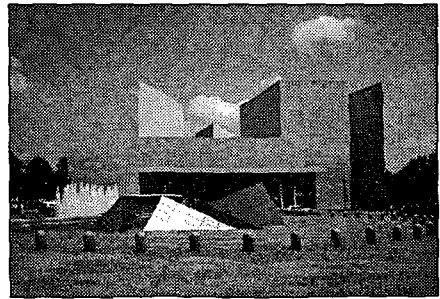


그림 5. 빼이의 국립미술관 동관

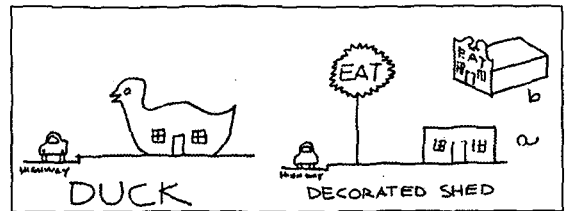


그림 6. 벤추리의 오리과 장식된 창고

근대건축에서 정립된 종속적 표면과 정반대 입장을 취한 로버트 벤추리의 표면은 자립을 일차적 특징으로 한다. 벤추리가 말하는 이중벽, 광고판으로서의 건축은 내부에 종속적인 표면과 의도적으로 충돌한다. 그것이 ‘오리’와 ‘장식된 창고’(duck/decorated shed, 그림-6)의 대비이다.

‘오리’의 형상은, ‘외부는 내부의 결과이다’라는 근대건축의 공리에 따라 기능을 직설적으로 표현한다면, 피아노파는 상점은 피아노 모양으로, 오리 고기를 파는 상점은 오리 모양으로 짓는 것이 될 것이라는 점을 냉소적으로 비판 것이다. “근대건축가들은 장식을 비난하면서 대신 아티클레이션, 즉 분절화로 그것을 대신하였다. 근대건축 후기의 분절화는 구조 노출주의와 공간 표현주의로 발전되었다. 건축가들은 장식의 채용을 거부하고 있었지만 이미 건물전체가 하나의 거대한 장식이 되어 버렸다.”²⁹⁾ 이러한 오리의 형상은 기호학적 용어

26) 르 코르뷔지에, 「건축을 향하여」 46쪽과 67쪽에 동일한 문장이 수록되어 있다.

27) 위의 책 57쪽.

28) 위의 책 187쪽.

29) Robert Venturi, 「Functionalism, Yes But--」 A+U 1981 December Extra Edition, 182쪽.

로 도상적 의미(iconic meaning)를 전달하는 것이다. 물론 근대건축에서는 위와 같은 직설적 표현대신에 추상화된 표현이 주조를 이루고 있지만, “건물전체를 하나의 거대한 장식으로 왜곡시킨”³⁰⁾다는 점에서 도상적 표현의 일종이라는 것이 벤추리의 진단이다.

반면에 ‘장식된 창고’는 “공간과 구조의 체계는 프로그램에 종속되지만, 장식은 그들과 별도로 적용되는 상태”³¹⁾를 의미한다. 여기서는 실용적인 기능의 처리와 의미를 표현하는 장식이 별개의 것으로 분리된다. 이때 장식이 전달하는 의미의 내용은 직설적인 것이 아니라 역사적으로 공유되어 온 간접적 의미, 즉 상징적 의미(symbolic meaning)인 것이다. 상징적 의미는 문화적으로 학습된 기호가 갖는 의미이며 이를 통한 의사소통은 문화적인 공동체를 전제로 한다. 따라서 벤추리는 ‘장식된 창고’라는 개념을 강조함으로써, 표현의 체계가 내부의 기능 또는 본체의 구조와 분리되어 독자적인 영역을 갖고 있음을 강조한다. 외부와 내부의 이원화는 외부가 내부의 기능이나 구조를 정직하게 표현해야 한다는 근대건축의 윤리적 요청을 원론적으로 배경한 것이며, 장식적인 이층의 외피를 통해 보다 자유로운 표현을 가능하게 만든다.

5. 물성의 재-현으로서의 표면

5-1. 지배적 생성계기로서의 표면

젼퍼와 로스의 피복 개념은 보철의 개념을 도입한 것이다. 즉 피복은 구축체에 선행하는 것이지만, 그것은 자립적으로 벽이 될 수 없기 때문에 ‘불가피하게’ 피복을 지지하는 보철로서의 구축체를 필요로 한다. 반면 르 코르뷔제의 표면은 피복의 질을 모두 벗기고, 피복의 쉼을 최소화한 것이다. 그것은 자기 스스로 무엇인가를 주장하는 것이 아니라, 내부에 의해 결정되는 종속적 위상을 받아들인다. 그것은 무엇인가를 번역하는 것이 아니라, 자신에게 투영되는 것을 반영할 뿐이다. 이에 반대한 벤추리는 바탕으로서의 기능적 볼륨과

이와 독립적인 장식적 표면을 구분하는 극단적 도식을 제공한다.

위의 사례들은 모두 표면과 그것의 본체/내부/깊이 등이 이원적으로 대립되는 구도 속에서 정리된 것이다. 표면은 그것과 대비되는 무엇과의 관계 속에서만 성립된다는 점에서 애초부터 부차적이다. 하지만 원본없는 복제가 현실을 지배하는³²⁾ 현대의 예술적 활동에서 원본과 그 번역이라는 재현의 논리는 위력을 발휘하기 어렵다. 최소한 본체/내부/깊이 등이 표면보다 더 실재적이고, 진실되고, 의미있다는 생각, 그리고 그것은 표면적 지각을 넘어(beyond) 있을 뿐만 아니라 표면보다 상위(above)에 있다는 생각이 현대건축에서는 이미 사라졌다. 1995년 콜럼비아 대학에서 열린 「경량 구조 심포지움」에서 마크 테일러는 현대건축에서 표면이 갖게 된 새로운 성격을 압축적으로 요약하였다.

“표면과 깊이의 양극성은 내부와 외부의 양극성과 마찬가지로 점을 아는 것이 중요하다. 깊이가 투명해지면 그것은 또 다른 표면이 되고, 마찬가지로 내부가 투명해지면 그것은 외부화된다. 모든 것이 투명해 집에 따라 깊이와 내부는 사라진다. --(중략)-- 이렇게 깊이와 내부가 사라지면 표면은 변형된다. 다시 말해 표면은 깊이나 내부에 반대되는 말이었을 때와 같은 것이라고 할 수 없다. 그것은 전혀 다른 무엇이 된다.”³³⁾

표면은 이제 더 이상 부차적인 것이 아니라, ‘전혀 다른 무엇’으로 이해되는 표면이다. 새로운 표면은 표면 이면에 아무 것도 없다는 것을 함축한다. 표면은 의미나 깊이가 아니라 다른 표면과 상관될 뿐이다. 가면 뒤에 아무 것도 없다면 그것은 더 이상 가면이 아니라, 그 자체가 진면목인 것이다. 새로운 표면은 깊이를 보여주기 위한 예비적인 조건이 아니기 때문에, 더 이상 깊이를 위해 자신을 비켜주지도 않는다. 새로운 표면은 스스로를 드러낸다. 재-현적 표면이라는 말은 현대적 상황에서 표면이 지니는 특성을 미메시스적으로 응축하고 있다.

30) Robert Venturi, Denise Scott Brown & Steven Izenour, 『Learning from Las Vegas』 (The MIT Press, Cambridge, Mass., 1977), 103쪽.

31) 위의 책, p.87.

32) 장 보드리야르는 원본 없이 만들어진, 즉 원본의 복제가 아닌, 이미지가 현실보다 더 현실적인 것이 되어 현실을 대체하는 현상을 시뮬라크르라고 한다. 장 보드리야르, 『시뮬라시옹』 (하태환 번역, 민음사, 서울, 1992) 9쪽.

33) Todd Gannon 편집, 『The Light Construction Reader』 (The Monacelli Press, New York, 2002) 57-58쪽.

현대 건축에서 표면에 대한 논의 중 결정적인 것은 NURBS 기반의 디지털 형태 변형으로 대변되듯이, 설계과정에서 표면이 전체를 변형시키는 원동력이라는 점이다. 표면은 무엇이 결정된 연후에 그것에 따르는 것이 아니라, 먼저 생각되고 그것의 변형에 따라 나머지도 변하게 만드는 지배적 생성계기인 셈이다. 따라서 내부에서 외부로 진행한다. 근대건축의 설계방식뿐만 아니라 벤투리의 '장식된 창고'처럼 이원적으로 분리된 표면 개념은 결정적으로 파기된다. 표면은 이제 다른 모든 것에 영향을 미치고 조정하는 척도가 된다. 프랭크 게리의 빌바오 구겐하임 미술관(그림-7)은 디지털 표면의 기념비인 셈이다. 이러한 건물을 처음부터 내부에서 상상해왔다는 것은 무리한 비약이며, 이와 반대로 내부의 모든 것이 자유롭게 변형된 표면에 따라 조절되었을 것이다. '내부에서 외부로'라는 근대의 교의와 달리, 표면에 따라 모든 것이 재배열되는 설계과정은 지배적 생성계기로서의 표면을 일반화시킨다.

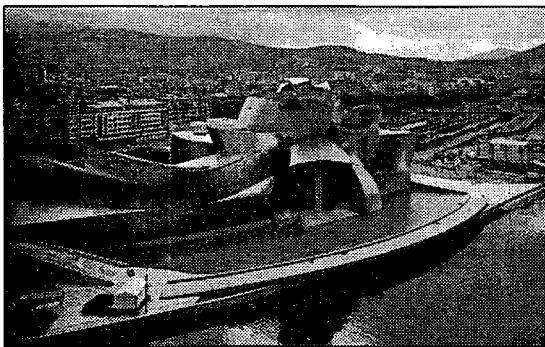


그림 7 게리의 빌바오 구겐하임 박물관



그림 8. 에버스왈드 기술학교 도서관

5-2. 헤르족과 드 뫼롱의 재-현적 표면

지배적 생성계기로서의 표면은 건축적으로 무수하게 다양한 방식으로 실험되고 있지만, 본 논문에서는 표면의 재-현적 특성 자체에 집중하고 이

를 특이성의 단계까지 밀고나간 헤르족과 드 뫼롱의 4개 작품을 통해, 재현적 표면과 구분되는 재-현적 표면의 특징을 정리하고자 한다.

5-2-1. 에버스왈드 기술학교 도서관

레더바로우는 헤르족과 드 뫼롱의 작품을 재료와 생산과정의 미메시스로 파악하면서, “그들은 표면 효과를 하나의 계획안을 만드는데 동원되는 재료와 구축 팔레트의 한 부분으로 간주했다”³⁴⁾라고 주장했다. 에버스왈드 기술학교 도서관(그림-8)에서는 특수 개발된 프린팅 기법으로 표면에 새겨진 일련의 신문사진들이, 영화 릴처럼 보이는 수평 방향으로는 66번, 수직 방향으로는 17번 반복되면서 볼륨 전체를 무차별적으로 덮어버린다. 일종의 문신처럼 보이는 이 표면에서 콘크리트와 유리처럼 견고한 재료들은 자신의 고유한 속성을 잃고 아주 부드러워져서 거의 직물처럼 보인다. 이로 인해 우리는 불투명해지는 반면, 콘크리트는 가볍게 느껴지면서, 고정된 것처럼 보이던 두 재료의 물질적 속성의 경계가 흐릿해진다. 건물에 다가갈수록 표면의 콘크리트와 유리의 물질적 속성은 화상 이미지와 뒤섞이며, 전체적으로 연속적인 상태가 강화된다. 멀리서 바라볼 때 명확하게 파악되는 사각형 볼륨과 가까워졌을 때의 흐릿한 표면상의 효과가 대비되면서 표면에 대한 인식은 더욱 강화된다.

이러한 표면효과는 그 자체로 도발적인 것이며, 일반적인 장식을 뛰어넘는다. 유리면에는 직접 실크스크린 기법으로 사진을 문양을 인쇄하지만, 콘크리트의 경우는 잉크 대신 양생 지연제로 거꾸집 표면을 처리하여, 화학적으로 콘크리트가 양생되는 시간을 다르게 만드는 방식을 사용한다. “헤르족과 드 뫼롱은 장식에 엄밀하게 정성을 기울임으로써, 종종 부당하게 단순화되는 이항대립에 따라³⁵⁾ 미니멀리즘에 대립되는 것으로 협소하게 규

34) David Leatherbarrow & Mohsen Mostafavi, 『Surface Architecture』 (The MIT Press, Cambridge, Mass., 2002) 211 쪽

35) 여기서 말하는 부당한 이항대립은 건축잡지 Arch+의 1995년 12월호(129-130 합본호) 특집호 제목인 『Herzog & de Meuron : Minimalismus und Ornament』을 지칭하는 것이다. 이 특집호에 연관해서는 건축비평가인 제프리 키프니스도, 자신은 ‘극단적이고, 이색적이고, 전복적인’ 건축의 아방가르드를 지적으로 지원하던 입장이어서 사실상 단순한 사각 볼륨에 한 정되었던 헤르족과 드 뫼롱의 작품에 별 관심을 갖고 있지 않

정된 장식에서 벗어날 수 있었다. 어떤 의미에서 헤르츨과 드 뤼롱의 건축은 쟈퍼의 이론작업이 멈춘 곳에서 시작한다.”³⁶⁾

에버스왈드 기술학교 도서관은 물성의 재-현이라는 본 논문의 논지를 집약적으로 보여준다. 일차적으로는 독특한 표면처리를 통해 표면에 대한 관심을 고조시킬 뿐만 아니라, 더 나아가서는 재료의 고유한 실재성을 애매하게 함으로써 표면에 대한 지각을 어렵게 하고, 지연시키며, 그 결과 표면의 물성을 새로운 차원으로 확장시킨다. 이때 표면이 지니게 되는 파악하기 힘든 수수께끼같은 성격으로 인해 표면은 깊어지고, 심원해지고, ‘무엇이든 받아들이는’ 일종의 인터페이스가 된다. 이로 인해 관찰자는 표면에 다시 주목하게 되고, 지각은 강화된다. 물질적 계기로부터 유발된 효과라고 할 수 있는 새로운 물성을 다시 드러내는(재-현) 기법의 전형인 셈이다.

여기서 확인되는 재-현의 논리는 “건축의 생성, 구축과정과 외관의 상관관계는 재고되어야 한다. 이런 문맥에서 재현은 이미지가 소통하는 주제에만 한정시킬 수 없다”³⁷⁾라고 주장하는 레더바로우의 재현의 논리와 구분된다. 레더바로우가 말하는 재현의 논리가 구축과정과 재료를 ‘보여주는’ 것으로 정리된다면, 재-현의 논리는 표면의 특이성을 강조하며, 이를 통하여 표면에 구현된 물성을 관심을 집중시켜 ‘보도록 만드는’ 것이다.

5-2-2. 리콜라 유럽 공장 겸 창고

헤르츨과 드 뤼롱의 작품 중에서 에버스왈드 기술학교 도서관은 예외적인 사례가 아니며, 재-현의 논리는 여러 작품에서 각기 다른 방식으로 실

현된다. 리콜라 유럽 공장 겸 창고의 정면은 불투명한 폴리카보네이트 위에 나뭇잎의 문양이 반복적으로 실크 스크린 기법으로 프린트된다. 앤디 워홀의 그림과 유사한 인상을 주는 정면 판넬에서는 빛의 조건에 따라 문양의 선명도가 달라진다. 내부에서 볼 때 반투명한 판넬은 커튼처럼 보이고, 외부에서 볼 때 외벽과 지붕의 문양이 인쇄된 판넬은 직물의 효과를 낸다. 그러다 어두워지면 문양이 거의 보이지 않으며 파사드 판넬의 물성은 훨씬 더 견실해져서, 측면의 까만색 콘크리트와 거의 동일해진다. 하지만 대부분의 경우 나뭇잎 문양은 선명하게 보이지도 않고 그렇다고 완전히 사라지지도 않는다. 그것은 운동에 따라 어렵듯하게 나타났다가 사라지는 유희를 계속한다. 그것은 사진으로 보는 것처럼 실재로서 견고하지도 않으며, 그렇다고 비실제적인 것도 아니다.

측벽의 콘크리트에서는 비가 오고 나면 하루나 이틀동안 물이 조금씩 흘러내린다. 물을 통해 반사되는 표면은 콘크리트의 견고성과 물의 투명성 사이에서 새로운 물성의 효과를 발생시킨다. 이처럼 실재와 비실재 사이를 오가면서 자신의 실재성을 잃는 표면은, 끊임없이 유동하는 표면이 된다. 표면은 그 얽음 속에 다양한 변화를 담아내며, 이에 관심을 집중하게 되면서 긴장되는 시각을 통해 자신의 존재를 재-현하게 된다.

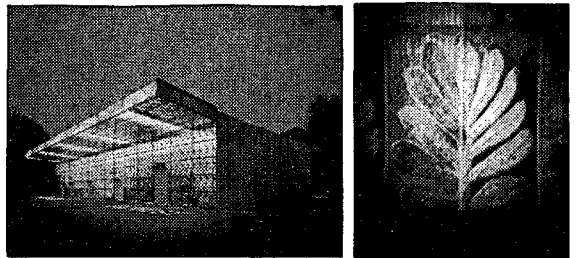


그림 9. 리콜라 유럽 공장 겸 창고 및 문양 상세

5-2-3. 도미누스 포도주 양조장

도미누스 포도주 양조장은 일교차가 매우 큰 지역에서 온도를 걸러주는 역할을 한다. 철망 속에 쇠석을 담은 벽면은 사실상 석조로 되어 있지만, 전통적인 석축구조가 아니라 균일하게 펼쳐진 표면으로 읽힌다. 하층의 재현은 무시되어, 굵은 쇠석들이 오히려 위에 있고 잔 쇠석들은 아래에 있다. 또 굵은 쇠석이 있는 곳에서는 빛이 투과하면서 예측할 수 없는 자신만의 고유한 표면의 특

있지만, 위에서 언급한 잡지가 안이한 인식으로 헤르츨과 드 뤼롱의 작품을 ‘미니멀리즘과 장식 계열’로 구분한 것에 충격을 받아 그들의 작품론을 쓰게 되었다고 밝힌 바 있다. 키프니스는 헤르츨과 드 뤼롱의 작품에서 미니멀한 표현과 장식은 각각 구분된 상태로 머무는 것이 아니라, 자신이 ‘화장’이라고 설명한 새로운 상태로 지양, 통합한다고 주장하였다. 키프니스는 헤르츨과 드 뤼롱의 현대성이 몸과 일체가 되는 실체로서의 아이덴티티를 유지하는 장식과 달리 표면에서만 관계하는 화장에서 비롯된다고 말한다. 그의 장식/화장의 구분법이 억지로 과장하는 측면도 있지만, 헤르츨과 드 뤼롱의 표면을 전통적인 표면과 구분해야 한다는 점을 인식한 점은 주목할 필요가 있다. Jeffrey Kipnis, 「The Cunning of Cosmetics」 *El Croquis* 84호 (1997년) 22-24쪽과 26쪽.

36) Carrie Asman, 앞의 글, 396-397쪽.

37) David Leatherbarrow & Mohsen Mostafavi, 앞의 책, 1쪽

질을 구현한다. 또 실제 하중을 지지하는 것은 쇠석이 아니라 철망구조와 파사드 뒤의 간막이 벽들이다. 구조는 철망이 담당하고, 쇠석은 채움재 역할을 한다는 점에서 전통적인 석조의 사용법은 전도된다. 이러한 표현은 스위스 고속도로 공사장에서 흔히 볼 수 있는 재료와 공법을 전혀 다른 문맥에 위치시켜 새롭게 지각되도록 한 것이다. 이처럼 일상적이고 어디서가 가용할만한 사물을 기대치 않았던 방식으로 사용하는 것은, 지각을 강화시키는 전형적 방법이기도 하다.

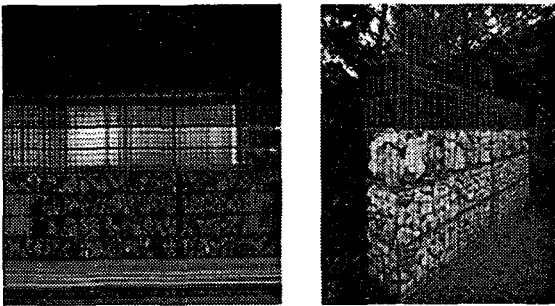


그림 10. 도미누스 포도주 양조장

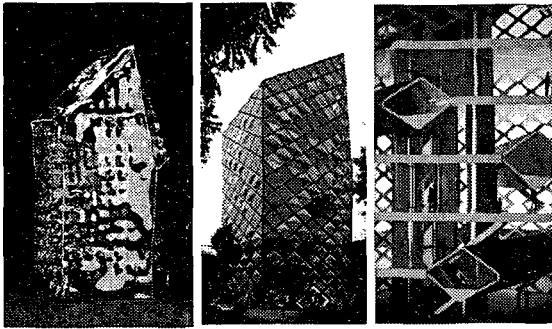


그림 11. 프라다 도쿄 매장

5-2-4. 프라다 도쿄 매장

헤르츨과 드 뫼롱은 윌리엄 커티스와의 인터뷰에서 미스의 건물 중 투명성이 강조된 판스위스 주택보다는 시그렘 빌딩에 매료되었다고 말한다. “시그렘 빌딩에서는 갈색조의 유리가 녹슨 철제 골조와 하나가 된 것처럼 보이는 효과가 있습니다. 그것은 전체가 하나의 커다란 덩어리로 구조된 것처럼 보이게 합니다. 우리가 하려고 하는 것은 여기에 더 가깝습니다.”³⁸⁾ 이처럼 하나로 구조

된 것처럼 보이는 모노리시한 덩어리는 동경 프라다의 모델(그림-11, 좌측)에서 구현된다.

프라다 도쿄 매장은 우글쭇글한 새로운 표면의 특질을 실험할 뿐만 아니라, 직물적 조직으로 표면에 펼쳐진 사선방향의 리듬에 따라 건물의 외관을 사선으로 자르며, 그 힘이 내부공간까지 밀고 들어가 마름모꼴의 공간을 형성하도록 한다. 여기서는 표면에서 시작하여 건물의 전체적인 특성을 결정해가는 과정이 선명하게 드러난다. 이것은 르코르뷔제가 설정한 ‘내부에서 외부’로 진행되는 과정과 달리, 결과로서의 표면이 아니라 설계과정을 지배 하는 원동력으로서의 표면을 입증해준다. 그 결과 표면의 특질을 지배하는 특이성에 설계의 관심은 집중된다. 다시 말해 표면의 특이성은 지배인자이자 다른 모든 것을 결정하는 원동력이 된다.

프라다 매장의 표면은 우리에게 익숙한 판유리 뿐만 아니라 오목하거나 볼록하며, 투명하거나 반사하는 재질감의 가능성을 극대화시켜, 내부나 어떤 다른 것을 재현하는 것이 아니라, 유리 자신의 물질적 조건을 드러내는 동시에 억압하고 있다. 그것은 마찬가지로 건물을 향하거나 지나가는 운동과 여러 가지 방식으로 반응을 보인다.

5-3. 소결 : 새로운 물성의 재-현

헤르츨과 드 뫼롱의 건물은 우선 표면의 처리만으로도 지각적 관심을 집중하도록 만든다. 콘크리트에 전사된 이미지, 실크스크린, 쇠석을 채운 철망 등은 일상적 지각에 충격을 주기에 충분하다. 더구나 표면의 처리는 부분적인 것이 아니라 전면적이다. 표면에 펼쳐지는 짜임새는 모든 요인들이 짜임새에 맞도록 귀속시키며, 여기에 관심이 집중되도록 구성은 간결하며, 볼륨상의 변화는 눈에 띄지 않도록 배경으로 물러난다. 구축체도 대개 평범하며 눈에 띄지 않는다. 관심은 직물처럼 펼쳐지는 표면에 집중된다. 비평가들은 정밀한 커들로 구성된 표면에 비해 평범한 구축이나 밋밋한 공간을 비판하기도 하지만,³⁹⁾ 이러한 비판은 역설

38) William J. R. Curtis, 『Enigmas of Surface and Depth』, El Croquis 109/110호 (2003년) 43쪽.

39) 예를 들어서 라파엘 모네오는 에버스왈드 도서관에 대한 언급에서 ‘걸썩데기의 통제에만 빠져있는 건축’에는 공감하기가 어렵다고 실망감을 표명한다. Rafael Moneo, 『Theoretical Anxiety and Design Strategies』 (Actar, Barcelona, 2004) 363쪽과 399쪽. 그 외 다양한 비판에 대해서는 William J. R. Curtis, 위의 글 33쪽.

적으로 헤르족과 드 뫼롱이 표면에 둔 비중을 입증해 주는 것이기도 하다.

헤르족과 드 뫼롱이 강조한 표면의 진면목은 그것이 무덤덤한 상태에 머무는 것이 아니라, 재료의 미묘하면서 복합적인 효과로 인해 시각적 긴장을 발생시킨다는 점이다. 출발점은 표면을 형성하는 정밀한 커의 작용이다. 기본적으로 헤르족과 드 뫼롱의 표면의 커는 다층적이며, 다층적 커는 인식적/지각적 애매함을 유발시킨다.

다층적 커를 사용한 애매함의 유발은 이중 유리의 사용으로 실험된 현대건축의 큰 특징 중 하나이다. 장 누벨의 카르티에 재단 건물(그림-12)은 이러한 특질을 전면으로 내세운 대표적인 사례라고 할 수 있다. 카르티에 재단 건물은 유리의 투명성과 반사성을 의식적으로 중첩시키고⁴⁰⁾ 그 효과를 극대화하기 위해, 건물의 정면을 건물의 경계보다 더 큰 유리면으로 확장시켰다. 유리면에 비치는 하늘이 투명한 하늘인지 반사된 하늘인지 혼동하게 만든 것이다. 심지어는 의도적으로 유리면의 뒤에 나무를 심어, 투명한 나무인지, 반사된 나무인지 애매하게 만들기도 한다.

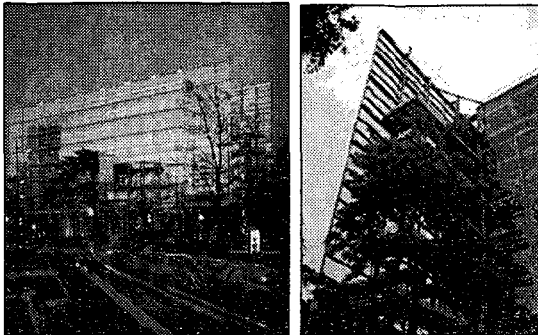


그림 12. 장 누벨의 카르티에 재단

투명과 반사의 중첩에 의한 작용으로 물성이 애매해지는 성질은 유리에만 국한된 것이 아니다. 헤르족은 개별적 재료의 고유한 물질성을 나타내기보다는, 다양한 이미지와 다른 재료와의 합성을 통해 개별 재료들의 견실한 속성을 잃게 만들고,

일상적인 인식에 따라 고착되지 않도록 만든다. 앞에서 설명되었듯이 사진을 전사한 콘크리트가 직물적 패턴 속에 뒤엎겨 부드러워지고, 유리, 폴리카보네이트같은 재료가 투명성과 불투명의 모호함 속에서 투명/반사의 다층적 효과를 발산하고, 반복되는 이미지의 투영으로 중첩되는 이미지와 물성이 서로의 부분이 되는 것 등은, 개별 재료의 고정된 듯한 속성에서 벗어난 지각을 환기시킨다. 물과 콘크리트가 겹쳐지거나, 전혀 다른 맥락에 놓이는 쇠석과 철망, 울룩볼룩 굴절하는 곡면 유리 등은 일상적인 요소임에도 불구하고 전통적이지 않은 방식으로 조절하면서, 항상 그렇게 있던 그 모습과는 전혀 다른 면모를 발견하게 만든다. 이처럼 자신의 고유한 속성이 아닌 다른 속성을 표현하게 되면서, 그것은 어디에도 귀속되기 어려운 새로운 물성을 환기시키게 된다.

“그들은 콘크리트를 무엇인가로 대체해서 빗물길 화시키는 것이 아니라 콘크리트 자체를 비물질화시킨다.⁴¹⁾”라는 키프니스의 지적은 본 논문의 문맥과 일치하는 것이다. ‘콘크리트 자체를 비물질화’한다는 것은 콘크리트를 콘크리트답지 않게 처리하여, 즉 일상적인 문맥을 벗어나도록 만들어서 새로운 물성에 대한 감각을 일깨우는 것을 의미하는 것이다. 단지 본 논문에서는 키프니스가 사용한 비물질화라는 용어보다는 새로운 물성의 효과라는 표현이 더 적절하다고 판단한다. 구축이나 재료를 그대로 보여주는 재현적 논리와 달리, 고정된 물질성의 상태를 넘어서서, 비물질성과 물질성의 경계를 지우고, 재료와 이미지를 통합시키는 과정에서, 원래 각 재료에 고유한 물성은 사라지고, 새로운 물성의 효과로 대체된다는 것이다.

새로운 물성은 다른 무엇을 재현하는 것이 아니라 그 스스로를 재-현하는 것 자체에 온 관심을 집중시킨다. 여기서 발생하는 상상력은 다른 무엇으로 향하지 않고 물성의 재-현에 집중되면서도 풍부해진다. 이때 표면은 깊이의 차원을 획득한다. 재-현적 특질을 통해 깊이를 획득하는 표면은 스쳐 지나가는 표면이 아니라, 계속해서 새로운 특질을 생성시키는 장이라고 할 수 있다.

6. 결론

41) Jeffrey Kipnis, 위의 글, 28쪽.

40) 유리는 빛의 입자인 광자를 일부는 지나가도록 하고, 일부는 다른 것을 반사하도록 한다. 리처드 파인먼이라는 물리학자의 주장에 따르면 유리는 약 4%의 빛을 반사시키는데, 흥미로운 것은 유리가 이중일 경우에는 합계 8%의 빛을 반사하는 것이 아니라 최고 16%까지 반사시킨다는 것이다. Richard P. Feynman, 「Photons: Particles of Light」 (Todd Gannon 편집, 「The Light Construction Reader」에 수록, The Monacelli Press, New York, 2002) 205쪽.

고전적 건축의 이미지를 가장 명료하게 그려낸 것으로 평가되는 알베르티의 『건축십서』에서 가장 유명한 대목은 미와 장식에 대한 정의이다. 여기서 미는 가감이 불가한 본질적 국면으로 정의되는 반면, 장식은 미를 보완하는 보충물로서 규정된다.⁴²⁾ 이러한 이분법은 전자를 우월한 실체로 상정하는 서구식 형이상학의 습성과 일맥상통하는 것이다. 이 전통은 현대의 철학과 건축 모두에 있어서 심각하게 도전받고 있다.

본 논문에서는 물질성이라는 개념도 기존의 방식대로 실체의 고정된 속성으로 보는 견해를 벗어나야 한다는 입장을 취하였다. 그것은 역사적인 흐름 속에서만 확인할 수 있는 것이기에, 쟸퍼에서 헤르족과 드 뫼롱에 이르는 표면의 이론적 계보를 정리하였다. 각 단계를 표면의 층위에서 본다면, ① 구축방식과 재료라는 기술적 측면을 극복한 예술적(장식적) 가면으로서의 피복, ② 내부의 공간 또는 기술의 투영으로서의 표면, ③ 광고판에서 보듯, 소비사회의 속성인 이미지의 재현으로서의 표면, ④ 재료의 고유한 물성을 확장시켜 다양한 계기와 접속시킴으로써 새로운 특질을 얻는 물성의 재-현으로서의 표면으로 정리하였다.

특히 현대에 있어서 표면은 더 이상 내부나 깊이의 부정적 대응물이 아니며, 그렇기 때문에 그것이 종속/자립의 관계도 성립되지 않는다는 점을 지적하였다. 그것은 설계와 구상과정을 전체적으로 지배하는 계기로서의 표면이라는 새로운 국면을 지칭하는 것이다. 이와 더불어 표면은 표피적인 방식으로 간주되는 것이 아닌 깊은 표면이라는 점도 입증하였다. 그것은 물성이 개별적인 재료의 고유한 속성에 고착되는 것이 아니라, 인식적/지각적 애매함으로 지연되는 가운데, 새로운 물성의 특질이 발생한다는 것, 그리고 그것은 무엇의 재현이 아니라 스스로의 모습을 재-현하는 방식으로 체험된다는 것을 입증하였다. 이러한 비결정적인 지각공간에서 표면은 다중적 반응을 일으키는 인터페이스인 셈이다.

끝으로 언급해야 하는 것은 재-현의 시학에 관한 것이다. 재-현의 시학적 의미는 재-현의 작동이 일회적인 것에 그치지 않는다는 점에 있다. 예

를 들어서 현대의 많은 상업적 건물들도 새로운 재료나 표면의 독특한 양상을 강조하면서 재-현의 작동방식을 파악하고 활용한다. 하지만 대부분의 경우 그것은 처음 볼 때에는 신기하지만 금방 익숙해지며, 더 이상 관심을 기울이지 않게 되는 것이다. 헤르족과 드 뫼롱의 건축을 통해 정리한 확장된 물성의 재-현은 이처럼 일회적으로 지나갈 수 있는 것과는 다른 깊이를 지닌다. 여기서 확인되는 새로운 물성의 유동적 상태는 재-현을 가능케 하는 잠재력의 상태로 머물기 때문에 온전하게 경험으로 포획되지 않는다. 그렇기 때문에 관찰자의 입장에 따라, 또 날씨나 행사처럼 상황적으로 주어진 조건에 따라, 고갈됨 없이 다르게 '재-현'되는 것이 가능해진다. 그것이 재-현의 시학을 가능케 하는 진정한 의미에서의 '깊은' 표면인 것이다.

42) Leon Battista Alberti, 『On the Art of Building in Ten Books』 (Joseph Rykwert의 2인 공동 영역, The MIT Press, Cambridge, Mass., 1988)

참고문헌

1. Berlage, Hendrik Petrus 『Thoughts on Style, 1886-1909』 (Iain Boyd Whyte와 Wim De Wit 공동 영역 The Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica, CA, 1996, 원본 1905년 발간) 152쪽.
2. Colomina, Beatriz 『Privacy and Publicity : Modern Architecture as Mass Media』 (The MIT Press, Cambridge, Mass., 1996)
3. Curtis, William J. R. 『Enigmas of Surface and Depth』 El Croquis 109/110호 (2003년)
4. Drexler, Arthur 『Transformations in Modern Architecture』 (New York : The Museum of Modern Art, 1977)
5. Gannon, Todd 편, 『The Light Construction Reader』 (The Monacelli Press, New York, 2002)
6. Gravagnuolo, Benedetto 『Adolf Loos』 (Rizzoli, New York, 1988)
7. Harries, Karsten 『Representation and Representation in Architecture』 VIA 9호, 1988
8. Harries, Karsten 『The Ethical Function of Architecture』 (The MIT Press, Cambridge, Mass., 1997)
9. Imperiale, Alicia 『NEW FLATNESS : Surface Tension in Digital Architecture』 (Birkhäuser, Basel, 2000)
10. Kipnis, Jeffrey 『The Cunning of Cosmetics』 El Croquis 84호 (1997년)
11. Laugier, Marc-Antoine 『An Essay on Architecture』 (Wolfgang & Anni Herrmann 공동 영역, Hennessey & Ingalls, INC, Los Angeles, 1977, 원본 1753년 발간)
12. Leatherbarrow, David & Mohsen Mostafavi, 『Surface Architecture』 (The MIT Press, Cambridge, Mass., 2002)
13. Loos, Adolf 『Spoken into the Void : Collected Essays 1897-1900』 (Jane O. Newman과 John H. Smith 공동 영역, The MIT Press, Cambridge, Mass., 1982, 원본 1898년 발간)
14. Moneo, Rafael 『Theoretical Anxiety and Design Strategies』 (Actar, Barcelona, 2004)
15. Semper, Gottfried 『The Four Elements of Architecture and Other Writings』 (Harry Francis Mallgrave와 Wolfgang Herrmann 공동 영역, Cambridge University Press, Cambridge, 1989, 원본 1851년 발간)
16. Ursprung, Philip 편, 『Herzog & De Meuron : Natural History』 (Lars Müller Publishers, Baden, 2002)
17. Venturi, Robert, Denise Scott Brown & Steven Izenour, 『Learning from Las Vegas』 (The MIT Press, Cambridge, Mass., 1977)
18. 『Eberswalde Library : Herzog & De Meuron』 (Architectural Association, London, 2000)
19. 越後島研一, 『建築形態論 : 世紀末、ペレ、ル・コルビュジェ』 (丸善, 1998)
20. 르 코르뷔지에, 『건축을 향하여』 (이관석 번역, 도서출판 동녘, 서울, 2002년, 원본 1923년 발간)
21. 앨런 제닉과 스티븐 톨민, 『빈, 비트겐슈타인, 그 세기말의 풍경』 (석기용 번역, 이제이 북스, 서울, 2005, 원본은 1996년 발간)
22. 장 보드리야르, 『시물라시옹』 (하태환 번역, 민음사, 서울, 1992)
23. 츠베탕 토도로프 편, 『러시아 형식주의』 (김치수 번역, 이화여자대학교 출판부, 1981)

Architecture as Re-Presentation of Corporeality

-From G. Semper's *Bekleidung* to Herzog & de Meuron's Surface-

Chung, Mann-Young

(Seoul National University of Technology)

Abstract

The purpose of this study is to analyse Herzog & de Meuron's surface, which represents contemporary architectural trends toward surface. Semper's *Bekleidung* theory and the important architectural theories about surface were compared according to the conceptual opposition between representation and re-presentation, which is borrowed from Kastern Harris, and again Martin Heidegger.

Representation means a sort of translation into a different medium. It doesn't preserve the material identity of what it represent. Re-presentation, however, celebrates the material employed. The tension between representation and re-presentation have activated the architectural history. Contemporary architects have emphasized re-presentation at the expense of representation. This trends relate with digital technology, which demands surface or skin independent from depth or interior. Buildings that deserve to be called works of architecture invite us to attend to material in a different way. Re-presenting its materials, the work of architecture reveals its being. Such revelation requires that materials work in a way that invites us to step back from our usual involvement with things. It's the poetics of re-presentation, which is embodied in the Herzog & de Meuron's architectural works.

keywords : re-presentation, representation, surface, corporeality, Semper, Herzog & de Meuron
