

근대주의 건축에서 모더니티 표상의 문제

- 장식의 배제와 표면의 부각을 중심으로 -

강 혁

(경성대학교 건축공학과 교수)

주제어 : 모더니티, 표상, 비표상, 장식, 표면,

1. 들어가는 말

1932년, 헨리 러셀 히치콕과 필립 존슨은 뉴욕의 근대미술관(MOMA)이 주관한 최초의 건축 전시회를 조직하였다. 동시대 유럽 모더니즘 건축의 현황을 일목요연하게 정리하여 미국에 소개하려는 목적에서 개최된 이 전시회는 이후 근대건축의 역사에 중요한 사건으로 기록된다.¹⁾ 더불어 두 사람은 [국제양식: 1922년 이후의 건축(The International Style: Architecture since 1922)]을 출판하였는데²⁾, 책 제목이 가리키듯 근대건축을 동시대의 보편적 양식(style)으로 인식하고 그것의 형태적, 미학적 특질을 제시하려는 것이었다. 거기서 두 저자는 국제양식의 미학적 원리를 다음의 셋으로 공식화하였다. 그 첫째는 볼륨의 강조

로 얇은 표면(surface)에 의해 둘러싸인 공간이다. 둘째는 규칙성(regularity)이며, 마지막 셋째는 장식(applied decoration)의 회피이다.³⁾

일찍이 미스는 모더니즘 건축을 정신적 태도나 운동으로 인식하고자 했고 양식이나 형태로 이해하는 데 극력 반대하였다.⁴⁾ 건축의 형태는 과정의 최종적인 산물에 불과하다는 것이 미스의 견해였다. 반면 미스의 옹호자이자 미국에서의 소개자였던 필립 존슨은 모더니즘 건축을 미학적 양식으로 받아들이고 몇 가지 형태적 원리로 환원시켜 버렸다.⁵⁾ 히치콕

* 본 연구는 1999년 경성대학교 연구년 과제로 수행된 것입니다.

1) 전시회의 제목은 알려진 것과 달리 “국제 양식”전이 아니라 “근대건축”전이였다. 전시회는 7년 동안 미국에 순회하며 진행되었다.

2) 이 제목은 1960년판이나 1976년 판에는 [The International Style]로 단순화된다.

3) Henry-Russel Hitchcock and P. Johnson, [The International Style], W.W.Norton & Company, N.Y., 1976(1932), p. 13

4) Ludwig Mies, “On Form in Architecture” in [Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture], Ed. by U. Conrad, Cambridge, The MIT Press, 1964, p.106([건축선언문집], 이현호역, 기문당, 1986, p.127)

5) 근대건축의 주창자인 역사가 기디온은 이들과 전혀 다른 양식에 대한 견해를 피력한다. “근대건축을 정의할 때 사용하는 용어 중 우리가 조심해야할 것은 바로 ‘양식’이라는 용어이다. 건축을 양식이란 틀 속에 종식시킬 때 우리는 결국 형식적 접근 방법에 문을 열어주는 꼴이 된다.”

G. Giedion, [Space, time and Architecture], 김경준

과 존슨이 명명한 '국제양식'과 전시회가 역사적으로 의미심장한 사건인 것은 그것이 근대 건축 운동(Modern Movement)의 다양한 이념과 풍부한 내적 흐름을 대폭 축소하고 단순화시켜 버렸기 때문이다. 일찍이 콜린 로우는 모더니즘 건축의 미국에서의 수용이 이데올로기적 혹은 사회적인 내용이 모두 소거된 채, 건축에 대한 새로운 접근 방식 그 이상도 이하도 아니었음을 지적한 바 있다.⁶⁾ 다만 미국적 토양에서의 '삶을 위한 무대장치'였을 뿐이라는 것이다.⁷⁾

근대 건축을 대표하는 브랜드 명이자 아이콘으로서 국제양식은 주로 시각적 수단을 통한 인식에 호소하는 안이한 방식이었지만,⁸⁾ 그러나 바로 그러한 편의성 때문에 커다란 성공을 거두는 이유가 되기도 했다. 오늘날까지도 건축의 모더니즘을 인식하는 데 그들이 제시한 형식적 특성을 분별의 근거로 삼고 있는 것이 다소는 사실이다.⁹⁾ 곧 장식의 배제, 그리고 추상 기하학적인 입체(volume)와 표면(surface)은 모던한 건축임을 가리키는 형태적

기준이 되고 있다. 알다시피 모더니즘 건축은 도상적인(iconographic) 내용을 갖고 있지 않으며 그 형태는 프로그램의 도해, 사회적인 목적의 직접적인 표현일 뿐이라고 주장되었다.¹⁰⁾ 그러나 아이러니컬하게도 국제양식은 그 도상의 부재라는 형식적 특성을 다시 모던 건축임을 식별하는 준거로 제시하고 있는 것이다.

모더니즘 건축을 양식으로 이해한 히치콕과 존슨의 입장의 맹점은 그것이 건축 언어상의 혁신적 시도라는 것을 인식하지 못하고 단순히 또 하나의 새로운 양식이나 미학의 등장으로 보았다는 점이다.¹¹⁾ 모더니즘의 선구자들이 '신건축'(the new Architecture)에 대하여 다양한 견해를 피력하였고, 또 그 안에 다양한 지향과 함의를 담고 있는 것도 사실이지만, 돌이켜 보면 무엇보다 그것은 -여타 장르의 모더니즘이 그러하듯이¹²⁾ -건축 언어 자체에 대한 탐색이었다. 모더니즘 이전의 건축이 건축 외부의 내용 혹은 내러티브(즉, 신, 우주, 자연, 인간, 역사, 계급)를 건축적 매체를 통해 표상/재현(representation)하고 있다면¹³⁾, 모더니즘

역, 시공문화사, 1998(1969), p.12(서문)

- 6) Colin Rowe, in [Five Architects], Oxford University Press, N.Y., 1975, p. 4
- 7) 더욱 중요한 것은 국제양식(International Style)이라는 명칭과 그 관점이 20세기를 주도한 미국의 헤게모니를 배경으로 상당 기간 근대건축을 바라보는 지구촌의 일반적인 시각으로 고착되고 통용되었다는 사실에 있다. 달리 말하자면 국제양식은 모던 건축의 미국적 수용이자 그것의 자유주의적 자본주의에로의 흡수 방식을 나타낸다.
- 8) 물론 유럽의 건축사가인 페브스너도 근대건축을 지나가는 패션이 아니라 우리 시대의 진정한 양식, 보편적인 양식으로 규정한다. 그러나 그것은 근대의 진실한 반영이자 표현으로 양식으로 관념이며, 시대정신이기에 단순한 형식에 머무는 것은 아니다./ N. Pevsner, [Pioneers of Modern Design], Penguin Books, 1975, p. 275
- 9) 20세기 들어서 근대화애 동참한 비서구 세계, 제 3세계의 발전 도상국가들에게 근대건축은 국제양식과 동의어로 받아들여졌고 그 의미 역시 상당 부분 그러했다. W. J. R. Curtis, [Modern Architecture since 1900], Phajdon, 1996, p. 567

10) Colin Rowe, 앞의 책, p3

- 11) 최원준은 전시회가 기능적, 상업적 접근이 강조되던 당시 미국 건축계에서 양식 확립을 통해 예술성을 복원하는 것이었음을 지적하면서, 제도화된 국제양식은 일관성있는 양식 구축, 고급 문화로서 건축의 위상 확보라는 측면에서 기존의 보자르 유파가 지녔던 특성을 공유하고 있었음에 주목한다. / 최원준, [Architectural Exhibitions of New York and Institutional Transitions in Modern Architecture], 서울대학교 박사학위 논문, 2004, p.230
- 12) 모더니즘의 핵심 개념인 '자기 반영성'과 '미적 자의식'은 이를 말하는 것이다. / Eugene Lunn, [마르크 시즘과 모더니즘], 김병익역, 문학과 지성사, 1986, p. 46
- 13) 영어 representation(독어 vorstellung)은 우리말로 표상 혹은 재현으로 번역된다. 표상 혹은 재현은 어떤 대상을 대리하여 나타내는 일 혹은 현전(present)하게 하는 일을 뜻한다. 표상/재현은 지각 및 인식 작용과 깊은 관계를 갖는 데, 어떤 대상을 대신 하는 이미지와 같이 지각(예술)과 더 관련될 때는 재현이란 어휘가 더 자주 사용되고 인식(철학)에는 표상이란 어휘가 더 자주 사용된다. 본 논문에서는 근대성

건축은 표상을 거부하고 건축 그 자체를 대상화하면서 내적인 구성 원리를 비판적으로 재구축하고자 하였다.¹⁴⁾ 비록 그것이 기능 혹은 프로그램이라는 제약 내에서였지만, 모더니즘 건축의 자기 참조적인(self-referential) 언어는 건축 매체를 표현의 수단으로 삼아 근대 특유의 구문법을 낳았다. 하지만 돌이켜보면 근대 건축의 단순하고 추상적인 형식이 시간의 경과 속에서 일종의 제도로 고착되어 그 자체가 근대적임(모더니티)을 전달하는 기호로 받아들여진 것도 부인할 수 없는 역사적 사실이다. 여기서 우리는 모더니즘 건축이 20세기를 대표하는 양식 아닌 양식이었음을 토로하게 된다.¹⁵⁾

국제양식에서 근대적인 건축이기 위한 근본적인 기준으로 장식의 배제가 언급되었다. 대신 제시된 것이 순수한 면과 입체이다. 응용 장식(applied decoration)의 applied가 ‘덧붙여진’ 혹은 ‘부가적인’이라는 뜻을 가지는 데서도 알 수 있듯, 장식은 본질적인 것이 아니라 부차적인 것으로 간주되어 왔다.¹⁶⁾ 장식의 배제

는 건축에서 역사적인 두께를 제거함을 의미하며 동시에 그 안에 담긴 상징, 신화, 이념, 가치를 제거하는 것으로서 표상성의 부인을 뜻한다. 대신에 건축 본래의 구조와 재료를 드러내는 표면 혹은 표층이 제시된다.¹⁷⁾ 르 꼬르뷔제의 초기 주택에서 보이는 백색의 표면이나 미스의 유리 건축의 투명하고 매끈한 표층에서 보듯, 무장식의 평활한 표면은 근대성을 대변하는 현상으로 수용되었다. 히치콕과 존슨에게 장식이 과거의 양식을 특징짓는다면, 추상적인 입체의 표면은 근대의 새로운 양식을 나타내는 것이었다.¹⁸⁾

본 논문은 모더니즘 건축에서 장식의 배제와 표면의 부각이라는 문제 설정을 통해 모더니티의 표상 문제를 분석해 보고자 한다. 근대 건축은 장식을 배제함으로써 과거 전통과 인습의 무게를 벗어던지려 하였다. 근대의 장식 없음은 과거로부터의 해방이자 새로운 시대의 정신을 드러내는 것으로 간주되었다. 근대 이전의 건축에서 의미와 상징과 표현 가치가 장식의 표상 체계에서 구해졌다면, 근대 건축에서 장식의 배제는 건축외적 서사(narrative)로부터의 자유를 뜻하며, 건축 자체의 본성만을 탐구하고 표현하는 일이 주된 프로젝트가 되었음을 의미하게 되었다. 건축의 표상 기능이 부인되면서 장식은 갑자기 가식과 거짓을 뜻하는 부도덕한 것으로 여겨졌고, 장식의 배제는 새로운 시대의 감성과 미학과 동의어가 되었다.

이란 개념을 대신 나타내는 것이기에 표상으로 쓰되 문맥에 따라 재현으로 쓰기도 한다.

14) 마이클 헤이즈의 지적대로 일찍부터 이 사실을 분명히 의식하고 강조한 이는 아마 피터 아이젠만일 것이다. / Peter Eisenmann, "Postscript: The Graves of Modernism" in [Opposition 12], The MIT Press, Spring 1978, pp. 21- 26

15) 물론 모더니즘 건축이 한 국면의 종언을 고한 지금에 와서 그것을 양식으로 규정하는 일은 충분히 근거가 있다. 그러나 당시 모더니스트들의 건축적 관심이 건축 언어 자체의 혁신과 그에 따른 건축의 본성에 대한 탐색에 있었다는 점을 고려하면, 성급히 또 하나의 건축 양식의 선언을 성급하는 일은 꽤 경솔한 행위였으며, 지적 게으름이라고도 볼 수 있다. 국제양식의 주창자들과 유사한 관점에 선 이로 칼스젠크스의 속류 "포스트 모더니즘"의 주창과 양식적 특성의 열거를 볼 수 있겠다. C. Jencks, [The Language of Post-Modern Architecture], Academy Edition, 1977

16) 알베르티에 의하면 "장식은 본질적인 것이라기보다 덧붙여 있거나 부가되어 있는 어떤 것의 성격을 갖고 있다" / L. B. Alberti, [On the Art of Building

in Ten Books](c 1450), trans. by J. Rykwert, MIT Press, 1988, p.156

17) 본 논문에서 surface를 맥락에 따라 표면 혹은 표층으로 사용하였다. 말의 느낌에서 표면은 외부로 드러나는 평평한 면을 강조한다면 표층은 그것이 얇은 커 내지 층(skin)임을 강조한다.

18) 히치콕과 존슨의 근대건축에 대한 이해의 중대한 오류는 그것이 삶의 일상(everyday life)과 깊숙이 관련된 것으로 보지 않고 예술로서, 즉 고급문화로 격상시킨 것이었다.

근대 건축에서 장식의 제거는 필연적으로 표면 혹은 표층의 부각과 연결된다. 장식이 사라지고 순수한 벽이 드러나게 될 때 문제가 되는 것은 표면일 수밖에 없기 때문이다. 물론 건축에서 표면의 대두가 전적으로 장식을 제거한 결과만은 아니다. 거기엔 근대적인 축조술이 결부되어 있기도 하다. 여하튼 아무런 장식도 없이 벽체의 물적 속성을 노출한 평평한 표면은 근대성(모더니티)을 대표하는 양상으로 받아들여졌다. 건축의 인본주의적 전통, 즉 고전적 언어에서 결별한 이 말없는 건축은 비표상의 건축이라고 주장되었고, 또 그렇게 믿어졌다. 그러나 실제로 그 무언의 표층이 한편으로는 순수성, 진실성, 실제성 같은 가치를 대변하는 것으로 간주되었으며, 근대 고유의 윤리 및 표현과 연관되어 언급되었음은 잘 알려진 사실이다. 즉 아무 것도 표상하지 않으면서 어떤 가치나 내용을 담고 있다는, 그리고 지시와 소통도 이루어진다는 납득하기 어려운 현상이 벌어졌던 것이다.

분명 우리는 근대 건축에서의 장식의 배제와 표면의 대두에서 인습적인 표상 기능의 종언을 목격하게 된다. 그러나 동시에 모더니스트 건축가들의 비표상적이고 추상적인 언어 실험과는 무관하게, 모더니즘 건축의 형식 언어에서, 미학적 경험을 넘어서는 어떤 의미 내용을 읽고-그것이 건축 내적인 것이든 건축 외적인 것이든- 또 수용한 것도 분명 사실이다. 본 논문은 근대 건축의 장식 배제와 표면의 대두가 어떻게 근대성을 대변했는지, 과거와는 사뭇 다른 방식으로 표상의 기능을 수행했는지를 다루려는 것이다.

2. 표상성의 위기와 장식의 위상 변화

잘 알려져 있다시피 모더니즘 이전의 건축

은 건축 외부의 어떤 가치, 이념, 신조를 표상 혹은 재현한다고(re-present) 말해졌다. 르네상스 이래로 서구건축의 역사를 지배해온 인본주의적(Humanistic) 건축, 혹은 고전적(Classical) 건축의 전통에서¹⁹⁾ 장식은 오늘 우리가 생각하는 그야말로 '장식적'인 기능에 복무하기보다 어떤 의미 내용을 표상하는 일에 더 본연의 임무를 두고 있었다. 장식이 지닌 물리적 형태, 혹은 시각적 이미지를 통해 의미를 전달하고 소통하는 일은 거주 공간의 공감을 제공하는 일 못지않게 건축의 주요한 사회문화적 역할이었다. 이른바 미메시스(mimesis)가 건축이 수행하는 중심 기능이었던 것이다.

그러므로 서구건축의 인본주의적 전통 내에서 장식은 늘 건축 어휘의 핵심이었다. 오더(order), 문과 창, 박공, 물당의 처리 방식 등에서 가시적인 형태로 나타나는 장식은 건축물의 외관을 형성하고 양식(style)을 식별 가능케 해주는 요소였다. 비록 그것의 취급 방식은 시대에 따라 다소 변화하였을망정, 그것을 통해 건축 외부의 어떤 의미- 즉 우주, 자연, 인간의 관념과 공동체와 계급의 가치-를 묘사하고 제시한다는(present) 기능을 수행한 데는 변함이 없었다. 비레나 균제를 위시한 고전 언어의 규범과 법칙, 그것을 통해 달성하려는 조화나 질서 같은 목표가 단지 미적 이유에서 중요했던 것이 아니라 세계와 인간에 대한 모종의 관념을 담고 있기 때문인 것은 두말할 필요도 없다. 즉, 건축의 지향성(intentionality)은 초월적이고 상징적인 것이었다.²⁰⁾

19) 르네상스에서 모더니즘 이전까지 500년 간 서구 건축의 역사는 그리스, 로마에 근원을 둔 공통된 건축 언어의 사용의 역사라 할 수 있겠다. 고전 언어라 불리는 그 '건축의 라틴어'가 건물 외관에 나타나는 장식적 요소들을 기본 어휘로 삼아 구성되어 있음은 주지의 사실이다. / J. Summerson, [건축의 고전적 언어], 최일, 조희철 역, 태림문화사, 1986, pp. 7-8,

20) A. Perez-Gomez, [Architecture and the Crisis of Modern Science], The MIT Press, 1983, p. 7

19세기까지 건축술 혹은 건축 예술의 근본이 오더(柱範)와 장식의 적절한 이해와 응용에 있었음은 부인할 수 없다.²¹⁾ 따라서 서구 건축의 역사에서 장식의 적용은 항상 건축가의 주요 관심사였다. 한 건축물이 고급한 것인지 저급한 것인지를 판단도 장식을 통해서였고, 한 건물이 고전적인 것인지 낭만적인 것인지를²²⁾ 식별도 장식을 통해서 이루어졌다.²³⁾ 장식은 건축물의 의미와 수준과 가치의 중요한 척도였던 것이다. 이 점에서 장식은 건축 예술의 중심 매체였다. 그러한 장식이 부차적이거나 불필요한 요소로 인식되기 시작한 것은 전기 근대(pre-Modern)에 들어서였다.

장식의 위상의 근본적 변화는 근대의 태동인 야기한 일련의 사태에서 비롯했다. 18세기 중후반, 고고학적 지식의 확장과 동양과 같은 다른 문명들의 건축 양식에 대한 지식이 유입되면서 건축에서 바이블과 같은 역할을 했던 비트루비우스의 [건축 10서]에 근거한 고전 언어에 대한 믿음이 흔들리기 시작했다. 여행과 발굴의 시대가 도래하였고 고대 그리스의 실제 건축이 비트루비우스의 기술과 상이하다는 충격적 사실이 밝혀졌다. 한편으로 다양한 동방 문명의 건축에 대한 발견은²⁴⁾ 서구 건축의

전통이 다양한 것들 중의 하나에 불과한 것임을 확인시켰다. 유일무이한 보편적 원리로 간주되었던 고전 건축의 규범의 절대성은 고수하기 어려워졌다. 견고한 고전 언어의 체계는 흔들리고 불가피하게 상대화되었다.²⁵⁾ 역사주의(Historicism)의 대두는 과거의 신화 대신에 역사적인 기원, 그 증거, 논리적 명증성 등을 추구하도록 자극했다. 이는 르네상스 이래로 무시간적인 진리로 믿어졌던 고전적 규범의 표상 체계가 더 이상 지속될 수 없음을 의미하는 것이기도 했다.

이성적 사고의 신장과 근대 과학의 태동 역시 건축에 초월적이고 형이상학적인 의미심장함을 부여해주던 수학적 비례나 장식의 상징성, 곧 그 표상 능력을 회의에 붙였다.²⁶⁾ 고전 문법의 근간이었던 오더의 지위도 변화할 수밖에 없었다. 양식을 생성하고 식별케 해주는 오더의 역할은 지속되었으나, 그것이 함의하는 의미는 대폭 희석되었다. 이는 건축의 고전 언어가 본래의 사회 문화적 역할을 상실하고 디자인의 도구로 변질해감을 뜻하는 것이었다.

18세기 후반부터 진행된 서구의 고전적, 혹은 인본주의적 건축에서의 표상성의 위기(crisis of representation)는 당시 건축 이론의 주 관심사나 담론의 핵심어(key word)를 살펴보면 잘 드러난다. 당시 건축을 논하는데서 주된 개념어였던 ‘성품’(character)라는 말은 표상이 자명한 현상이기를 그쳤을 때 건축물이 어떻게 의미를 전달하고 스스로를 나타내느냐는 문제와 깊은 관련을 갖는다.²⁷⁾ 르두의 ‘말

21) 도릭, 이오닉, 코린티안, 콤포지트 등 오더의 생성과 구분은 기둥의 비례 뿐 아니라 그 주두의 고유한 형상, 곧 기둥의 구조적 기능과 무관한 장식적 기능에 따라 결정된다.

22) 건축에서 낭만주의는 중세적인 것, 고딕적인 것을 뜻한다.

23) 서구 건축의 전통에서 대문자 A로 시작되는 건축(Architecture)이 고상한 예술(Arts)로 건물(building)과 구별되고 작품(work of Arts)이 되는 데 장식이 작용하고 있었던 것은 분명하다. 건축과 건물을 구분하는 서구 건축의 독특한 전통은 구조체에 부과된 의장, 곧 장식과 깊은 관계가 있었다. 이런 인식은 페브스너 경이 “자전적 창고는 건물이며 링컨 대성당은 건축이다”라는 유명한 규정에 이르기까지 끈질기게 그 흔적을 찾아 볼 수 있다. / N. Pevsner, [An Outline of European Architecture], 김복지의 역, 태림출판사, (1988(1945)), p.13

24) 구체적으로 터키와 이집트, 인도, 중국, 일본 등을 들 수 있을 것이다.

25) 이소자키 아라타, “위기의 지도”, [은유로서 건축], 가라타니 고진, 김재희역, 한나래, 1998, p. 16

26) A. Perez-Gomez, 위의 책, pp. 11-12

27) [Architectural Theory from the Renaissance to the present], Taschen, 2003, p. 298.

하는 건축'(Architecture Parlante) 역시 재현/표상의 위기에 처한 상황에서 새로운 유형의 건축을 어떤 형식으로 담을 것인가 하는 건축가의 고민의 일단을 보여준다.

무엇보다 당대 건축이 처한 표상성의 위기와 사회적 위상의 변동을 웅변적으로 표현한 것은 빅토르 위고가 [파리의 노트르담](Notre-Dam de Paris)에서 선언한 “이것이 저것을 죽이리라”는 유명한 언명이다. 책(이것)이 건축(저것)을 죽이리라는 말은 유사 이래로 인류의 상징과 지식을 가지적으로 영속화하는 사물이었던 건축이 표상과 소통 기능을 다하고 인쇄매체(책)에게 그 자리를 양보하게 되었음을 뜻하는 것이었다.²⁸⁾ 표상 능력의 상실은 모든 예술의 어머니격인 건축의 영향력이 점차 쇠퇴해가고 그저 하나의 자율적 예술로 자리매김하게 되었음을 가리키는 것이기도 했다.²⁹⁾

이러한 변화는 불가피하게 건축에서 장식의 지위도 근본적으로 바뀌는 계기로 작용했다. 위기의 시대에 장식과 관련하여 건축에서 일어난 변화는 크게 보면 두 가지 방향에서 진행되었다고 보인다. 그 첫째는 건축에서 표상 대신 표현(expression)이 중시되면서 ‘예술로서 건축’(Architecture as Art)을 강조하는 경향이다. 이는 건축을 점차 미적 대상으로 바라보고, 장식은 미학적 표현을 위한 유력한 수단으로 사용하게 됨을 뜻한다. 더불어 규범의 준수보다 표현의 자유가 더 중요하게 되고 장식을 구사하는 건축의 수사학(rhetoric)의 비중이

더 커졌다. 더불어 건축가 개인의 개성과 상상력, 독창성이 더욱 중요하게 되었다. 이런 경향은 피라네시의 드로잉에서도 잘 관찰되는데, 후기의 그는 이전의 고고학적 정확성을 포기하고 역사적 형태 장식의 환상적 조작에 몰두하고 있다.³⁰⁾

물론 장식의 표상 기능이 단번에 쇠퇴해 사라진 것은 아니다. 그것은 점진적으로 진행되었다. 그러나 건축을 예술로 정의하려는 담론은 이미 18세기 말 블레의 주장을 위시한 여러 곳에서 엿볼 수 있다.³¹⁾ 19세기에 건축은 과거의 건축술이기를 그치고 고급한 예술(high art)로서의 입지를 확고히 굳히는데, 이는 국가의 뒷받침으로 보자르 같은 교육 기관을 통해 견고한 제도로 정착되면서 더욱 강화되었다. 이 시기에 건축의 의미가 ‘순수한 시각성’의 영역으로 후퇴하면서 건축은 점차 ‘형식의 게임’이 되어갔다. 일종의 장식 예술이 되어버린 건축에서 어떠한 양식을 채택하고 장식을 어떻게 사용하는가가 주요 관심사로 떠올랐다. 건축이 예술이 되고 일종의 표현이 되면서, 건축가/건축주의 의도와 취향에 따라 다양한 양식의 채택과 장식의 활용이 가능해진 상황이 도래하였고, 이는 궁극적으로 ‘절충주의’라 부르는 당대의 경향으로 이끌었음은 잘 알려져 있다.³²⁾

사회학적으로 볼 때 이 시기에 장식이 근대

Hudson, 2000, p. 120

28) Niel Levine, "The Book and the Building" in [The Beaux-Arts], ed by R. Middleton, The MIT Press, 1982, pp. 139-154

29) V. Hugo, [Notre-Dame de Paris], 김영한역, 청목, 1991(1843), pp. 114-118, / “인쇄술이 발명된 때부터 건축술이 얼마나 여위어가고 오그라져 가는가 보라.” “건축술이 다른 예술과 마찬가지로 하나의 예술에 불과해지자”

30) 1750년대의 Piranesi의 로마 드로잉이 고고학적 엄밀성을 통해 로마 건축의 위대성을 보여주려 한 것이라면, 그의 [Parere sull'Architettura](1765), [Diverse Maniere](1769)에서는 장식을 자유롭게 사용한 드로잉들이 선보인다. / J. Wilton Ely, [The Mind and Art of G. B. Piranesi], Thames and Hudson, 1978,

31) Etienne-Louis Boullée, "Architecture, Essai sur l'Art" in [From the Classicist to the Impressionist, 1728-1799], ed. by E. G. Holt

32) John Summerson, [The Architecture of Eighteenth century]([18세기 건축]), 정태용역, 태림문화사, 1993, p.99

에 새로이 부상한 부르주아 계급을 위한 자기 표현의 도구로 기능하였음에 주목할 필요가 있다. 건축물의 장식은 건축주의 고귀함, 세련됨, 부유함을 과시하는 수단이 되었다. 우리는 19세기 말이나 20세기 초 쯤 되면 서구 베트로폴리스의 가로 입면을 덮은 장식이 상류 계급의 권력과 부, 그리고 미학적 취향에 복무하는 '치장'(decoration)으로 전락하는 것을 목격한다. 이 때 장식은 게오르그 짐멜이 이야기하는 '패션'과 같은 것이 되어가고³³⁾, 구조에서 분리된 표면의 형태는 자의적인 성격을 띠을 본다. 언어학적 비유를 들자면 기의에서 분리된 공허한 기표들의 유희가 가속화되는 것이다. 이 시기에 도시 경관은 장식 과잉의 무대 장치가 되어갔다. 그것은 부르주아의 내부적 삶을 은폐하는 덮개로 작용하면서 19세기의 수도 파리나 세기말의 비엔나의 가로 풍경을 지배했다.³⁴⁾ 거기에는 부르주아 문화의 유행과 번덕, 자본주의 시장의 부동산 논리와 상업주의가 깊이 개입하고 있었다. 아돌프 로스는 '장식의 수도'인 비엔나를 가식으로 가득 찬 가문의 도시로 명명하고 포템킨 시티라고 조롱하였다. 이 때쯤이면 장식은 역사적 사명을 다하고 형식화, 파편화하였던 것이다.

장식과 관련된 다른 한편의 시대적 변화는 과거의 표상성 대신 구축에서 건축의 본질을

찾으려는 시도였다.³⁵⁾ 이러한 접근이 구조적 합리주의로 불리며 모더니즘 건축의 중심 사상으로 계승되었음은 잘 알려져 있다. 멀리로는 오더로 하여금 자신 본래의 원초적인 기능적 언어를 말하도록 하라는 코르도무어나 원시적 원두막(primitive hut)의 추론을 통해 부차적인 것의 제거를 주장한 로지에의 원시주의에서 그것의 단초는 발견된다.³⁶⁾ 여기서 이미 관습적인 오더의 의미는 부정되고 기둥으로서 구조적 기능이 강조되고 있다. 장식과 오더의 기원이 목구조에 있다는 비트루비우스의 지적을 상기시키면서 본연의 축조적 진실을 보여주는 일이 건축술의 주된 목표가 되는 것이다.³⁷⁾ 장식을 제거하고 건축을 구조로 환원시키려는 지향은 신고전주의 전통에서 주요 핵심적 경향이기도 했다.

19세기에 들어서 건축의 역사를 합리적인 구조의 진화로 간주하려는 태도가 나타났다. 표상에서 구축으로의 건축 패러다임의 이동이 일어나는 것이다. 건축의 이성적 지배는 양식과 장식에서 표상성을 소거하고 합리적인 시각에서 그것을 보고 판단할 것을 요청했다. 건축의 미메시스 기능이 부인되면서 장식은 점차 의미와 무관한 형태를 구성하는 오브제가 되기 시작했다. 구조와 장식을 별개로 보는 이 분법적 사고가 자리 잡았다.³⁸⁾ 더불어 '필수적인' 것으로서 구조와 '부수적인' 것 혹은 '보충적인' 것으로서 장식이라는 사고가 짚었다. 구

33) 짐멜은 유행(패션), 장식을 사회심리학적으로 분석하며 그것을 계급과 연관시킨다. / Georg Simmel, "유행의 심리학", "양식의 문제", [짐멜의 모더니티 읽기], 김덕영 외 역, 새물결, 2005, pp. 55-66, pp. 117-130,

건축에서 장식과 계급에 관해 다룬 글로는

F. J. Schwartz, "Ornament and Spirit, Ornament and Class" in [Harvard Design Magazine], Summer 2000, pp. 76-84

34) C. E. Schorske, [Fin-de-Secle Vienna][세기말의 비엔나], 김병화역, 구운몽, 2006(1961), 2장

S. Toulmin, [Wittgenstein's Vienna][빈, 비트겐슈타인, 그 세기말의 풍경], 이체이북스, 2006(1996), 4장

35) 이 역시 구축과 표상의 일치가 분리되기 시작한 전기 근대적 상황에서 보아야 할 것이다. 혹은 축조와 표상(형태)의 영역 사이를 구분하려는 인식적 태도에서 찾아야 할 것이다.

36) Marc-Antoine Laugier, [An Essay on Architecture], trans. V. Hermann, Hennessy & Ingalls, 1977

37) A. Tzonis & L. Lefavre, [Classical Architecture, Poetics of Order], The MIT Press, 1986, p.275

38) 예술과 기술의 균열, 건축(Architecture)과 건물(building)의 구분이라는 이원적 사고 역시 이와 무관하지 않을 것이다.

조는 필연적인 것인데 비해 장식은 비본질적인 것, 열등한 것으로 받아들여지게 됐다. 실상 양자 간의 관계를 어떻게 설정할 것이냐는 19세기 건축 담론의 주요 주제 중의 하나였다.³⁹⁾ 그러나 점차 장식을 배제함으로써 양식적인 것으로 인식될 수 있는 모든 것을 억압해야 한다는 생각이 주류가 되고 건축의 추상화로 이끌었다. 건축은 더 이상 양식의 제작이 아니라 물리적인 구축이 되었고, 보여주어야 할 것은 장식이 아니라 축조, 재료, 역학적 관계였다.

구축이 건축의 중심 주제로 부상하게 된 시대적 배경으로 근대 기술과 산업이 야기한 건축 생산의 새로운 상황을 간과할 수 없다.⁴⁰⁾ 당시 건축 이론의 주요 주제였던 텍토닉을 둘러싼 논의는 근대적인 축조의 조건과 건축 전통의 해체 상황에 당면하여 구조와 표상 간의 관계를 어떻게 재설정할 것이냐에 관한 것이기도 했다. 여하튼 기계에 의한 대량 복제와 같은 물질 생산의 일대 혁명은 건축에도 심각한 영향을 미쳤다. 철과 유리, 콘크리트 같은 신 재료는 신공법의 건립을 요구하고 있었다. 수공업적 제작으로 생산되는 장식이 새로운 구법과 괴리가 있음도 점차 명백해졌다. 장식 예술이 건축에서 차지하는 위상에 대한 논란이 제기된 것은 당연했다. 기술복제의 시대에 건축의 제작(making)에 장식 예술이 차지할 자리를 찾기는 점점 어려워질 수밖에 없었다. 새로운 형태 양식의 추구인 아르 누보가 단명

한 운동으로 그친 것도 이러한 이유와 무관하지 않을 것이다.

이상의 역사적 과정을 표상성의 위기라는 관점에서 보자면, 구조와 장식이 일치하던 전 근대적 상황에서 근대의 구조와 장식의 분리, 혹은 구조체와 표면의 분리가 진행되어온 변화로 볼 수 있을 것이다. 곧 근대는 건축에서 형식과 의미 간의 분리, 혹은 형식과 내용 간의 분리가 일어난 시대인 것이다. 비유컨대 일치했던 기표와 기의는 갈라져 더 이상 곧 바로 지시할 수 없게 된 셈이다. 이제 건축물의 의미는 더 이상 과거처럼 자명한 것일 수 없게 되었다.⁴¹⁾ 이것이 건축에서 장식의 위상 변화, 더 구체적으로는 장식의 지위의 하강이라는 패러다임 상의 변동이 뜻하는 바이기도 했다. 장식은 건축의 중심 매체의 기능을 계속 유지할 수 없게 되었다. 전통적인 표상 기능을 상실한 장식(ornament)이 한갓 치장(decoration)으로 전락하는 것은 시간 문제였다. 1893년 시카고 박람회의 '백색 도시'는 그 좋은 예가 될 것이다.

3. 장식의 배제와 근대성의 표출

건축에서 장식의 전통적 역할이 점차 쇠퇴하고 있었다고 하지만, 장식이 건축에서 필수적인 요소이고 아름다움과 기쁨을 제공하는 원천이라는 생각은 19세기 내내 완강하게 지속되었다. 건축을 건축답게 만드는 것은 여전히 장식이었다.⁴²⁾ 온실이나 철도 역사 같은 철과 유리로 된 구조물들조차 장식이 부착됨으

39) [In What Style Should We Built: The German Debate on Architectural Style], ed. by H. F. Mallgrave, the Getty Center, 1992

M. Schwarzer, [German Architectural theory and the Search for Modern Identity], Cambridge Univ. Press, 1995

40) G. Hartoonian, [Ontology of Construction: On Nihilism of Technology in Theories of Modern Architecture], Cambridge Univ. Press, 1994, p.2

41) 배형민, "미셸 푸코와 건축의 근대성", [건축역사연구 16], 한국건축역사학회, 1998, pp. 87-104

42) 리스킨은 건물이 그 일반적 용도를 넘어서 미적으로 장식될 때만 건축이 된다고 말한다

J. Ruskin, [The Seven Lamps of Architecture], J. M. Dent & Sons, 1907, pp. 7-8

로써 비로소 건축이 될 수 있었다. 외견상 19세기는 양식-건축(style-architecture)이 지배하는 시기였으며 보자르적 전통이 완강하게 주류로서 제도권 건축에서 힘을 발휘하던 시기였다. 장식 예술학교가 여전히 건축 교육의 한축을 담당하고 있었음은 물론이다.

일찍이 설리반은 “잠시 동안 장식의 사용을 자제하고 오직 형태가 잘 잡히고 숨김이 없이 (in the nude) 잘 빠진 건물을 세우는 데에만 신경을 쓴다면 미적으로 큰 덕이 될 것이다.”라고 [건축에서의 장식](Ornament in Architecture, 1892)에서 말한 바 있다.⁴³⁾ 그는 또 “장식은 정신적으로 필요한 것이 아니라 사치”라고도 말하고 있다. 하지만 장식을 삼가한 솔직한 건물이 아름답고 우월하다는 그의 주장과 달리 그가 실제에서 건물의 주요 외관을 장식으로 덮었음은 잘 알려져 있다. 물론 그의 장식의 사용은 오토 바그너와 마찬가지로 신중한 것이었으며 건물 구조와 표면을 고려한 새로운 방식이긴 했다.

우리는 19세기 말, 20세기 초엽에 장식의 철폐가 근대적이 되기 위한 필수 조건임을 주장하는 담론이 급속하게 대두함을 목격한다. 3년간의 미국 체재 중 설리반의 장식론의 영향을 받은 아돌프 로스는 장식에 관한 급진적인 담론을 개진한다.⁴⁴⁾ 문제적인 에세이 ‘장식과 범죄’(Ornament and Crime)에서 로스는 장식을 범죄와 연관시키는 도발적인 입장을 피력한다. 로스는 각 시대마다 특유한 양식을 가졌듯이 우리 시대도 그것을 가져야 하고, 그것을 발명해야 한다는 생각이 시대착오적인 오류임을 역설한다. 새로운 양식을 산출할 수 없

다는 것이야말로 우리 시대의 위대성을 의미한다는 것이다. 로스에게서 근대를 위한 투쟁은 장식으로부터의 ‘초월’, 혹은 장식으로부터의 ‘자유’에 다름 아니다. “문화의 진보는 실용적인 물건에서 장식을 제거하는 것과 같다.”⁴⁵⁾

로스의 장식 이론이 전복적인 것은 19세기의 장식에 관한 담론이 주로 미학적, 양식적 범주에서 전개된 것과는 전혀 다른 층위에서 논리를 펴기 때문이다. 그는 윤리적인 이유와 경제적인 까닭에서 장식에 반대했다.⁴⁶⁾ 동시대의 근거 없는 장식 과잉을 병적 현상으로 규정하고, 장식을 범죄, 퇴폐, 후진성의 증거로 보는 것이다. 로스는 장식을 윈시인의 문신에 비유하거나 동성애자, 여성성과 연관 짓는다.⁴⁷⁾ 반면 장식에의 유혹에 굴복하지 않고 장식으로부터 해방되는 것이야말로 (근대인의) 정신적인 힘의 표시라고 주장한다. 그가 보기에 장식은 근대적인 삶의 현실과 무관해졌고 동시대의 장식은 아무런 역사적 근거도 없다. 장식이 노동력의 소비이자 건강의 낭비라면, 무장식은 생산시간의 단축과 임금의 증대를 의미한다. 고비용의 장식은 사치이자 비효율이며, 부정직, 부적절, 불순한 것이다. 인류의 오랜 장식 습성은 이제 퇴행적인 것이 되었다. 반면

45) A. Loos, "Ornament and crime" in [Programs and Manifestoes on 20th-century Architecture], ed. by U. Conrad, The MIT Press, 1970, pp. 19-24

A. Loos, [장식과 범죄]([Ornament und Verbrechen]), 현미정 역, 2006(1908), 소오건축, pp. 288-298

46) B. Gravagnuolo, [Adolf Loos], Arta Data, 1995, p. 66

47) 제니퍼 블루머는 서구 건축사에서 장식이 오랫동안 ‘여성적인 것’과 연관되었고, 그것은 본질적, 정직, 순수, 적절에 대립되는 비본질, 부정직, 불순, 부적절이라는 가치와 연결되었다고 지적한다. 물론 대립쌍에서 전자의 선한 가치는 남성적인 것이 되며 구조 내지 구축과 연결된다.

J. Bloomer, [Sexuality and Space], ed. by B. Colomina, ([섹슈얼리티와 공간], 동녘, 이선영 외역) 2005(1992), p. 208

43) K. Frampton, [Modern Architecture: Critical History], Thames and Hudson, 1992(1980), p.51

44) 로스의 장식론이 설리반 외에도 19세기의 가장 선도적인 건축 이론가의 한 사람이었던 켈퍼의 영향을 깊게 받았음도 짚고 넘어가야 한다.

장식의 철폐는 미의 진보이며 인류의 진보가 된다. 근대에도 여전히 장식에 집착한다면 그것은 문화의 타락인 것이다. “근대성의 징표는 장식 없음에 있다.”고 로스는 말한다.

하지만 로스가 무조건적으로 장식 자체를 반대한 것이 아님은 잘 알려져 있다. 문화생활과 유기적으로 연관되는 한 장식은 허용될 수 있다고 보았다. 그가 말하고자 한 바는 장식을 ‘제대로’ 사용하라는 것이었다. 실제로 그는 자신의 건축 여러 곳에 장식을 사용했다. 그가 반대한 것은 ‘장식의 발명’이었다.⁴⁸⁾ 용도나 목적과 무관하게 보여주기 위한 이유에서 부가된 장식, 즉 장식을 위한 장식을 배척했던 것이다. 그런 이유에서 로스는 재료의 본성이나 용도에 충실한 동시대의 일상적 사물을 찬양하는 한편, 예술의 이름으로 치장된 건축물의 허구성을 경멸했던 것이다. 결국 로스의 장식의 과잉에 대한 비판은 동시대의 현실을 자각하지 못한 채 위장과 가식에 사로잡힌 당대의) 퇴행적인 건축적 상황을 겨냥한 것이었다. 그에게 장식으로부터의 해방이 중요했던 것은 그것이 곧 건축의 진정성(authenticity)에 이르는 과정이었기 때문이며, 동시에 건축의 근대성에 이르는 길이기도 했기 때문이다.

로스의 글을 불어로 번역하고 [에스프리 누보](신정신)지에 게재함으로써 그의 사상을 전파하는 데 기여했던 르 꼬르뷔지에가 얼마나 로스에게 빛지고 있는 지는 그다지 알려져 있지 않다. 르 꼬르뷔지에의 [오늘의 장식 예술]은 상당 부분 로스의 감화를 받아 쓴 것이다. 거기서 그는 일상의 사물들을 검토하면서 화려한 장식을 가진 것들을 비판하고 장식 없음의

정직성을 높이 평가한다.⁴⁹⁾ 장식은 일종의 가면으로, 사물에 덧붙여진 거짓이라는 것이다. 근대적 생산 기술에서 비롯한 근대적 사물의 현실과 근대적 생활의 현실을 외면한 채 장식은 향수에 젖어 환상을 지속시키게 한다. 장식은 ‘비본질적인’ 것의 과잉일 뿐 아니라 근대성을 외면하게 하는 것이다. 그러면서 르 꼬르뷔지에에는 장식의 제거를 정화와 청결이란 개념과 연관시킨다.

여기서 우리는 장식으로부터의 해방이 건축 형태나 미학의 문제를 넘어 문명의 진보와 동일시되는 인식적 태도를 목격한다. 장식의 문제는 근대 건축에서 이론적 이슈가 되었고 시대정신(Zeitgeist)과 결부되었다. 장식은 점차 기피해야 할 타부가 되었다. ‘절제가 곧 풍요로움’(less is more)라는 미스의 유명한 언명이 장식과 무관하지 않음은 물론이다. 어느덧 장식 없음은 건축물이 근대적임을 나타내는 강력한 증거가 되었다.

그렇다면 건축에서 장식이 제거되면 무엇이 드러나는가? 가장이자 허구인 장식이 벗겨지면 그 속에는 숨겨졌던 사물(건축물)의 진정한 모습, 혹은 본체가 드러나게 된다는 것이다. 그것은 건축의 물성과 구축, 곧 구조와 재료의 실상이다. 장식의 철폐는 이면에 감춰졌던 건축의 ‘진실된’ 모습을 드러내는 결과를 가져왔고, 그것의 노출은 건축물이 근대적임을 입증하는 새로운 징표로 간주됐다. 구조와 재료를 솔직히 드러내는 일이 근대성의 요건이 된 것이다. 다르게 풀어 말하면 구축(된 사물)이라는 현전(presentation)이 장식이라는 표상(representation)을 대체하고 그것이 모더니티를 지시한다는 상황이 모더니즘 건축의 핵심적 사태로 주장되었다.⁵⁰⁾ 이는 아무런 매개 없

48) 로스는 세기말 비엔나의 세제션 운동을 근대의 새로운 양식을 발명하려고 시도한다는 이유에서 반대했고, 그 핵심 인물인 울브리히, 호프만 같은 건축가들을 적대적으로 비판한 것도 장식에 대한 이러한 상이한 태도 때문이었다.

49) Le Corbusier, [The Decorative Art of Today], trans. by J. Dunnet, The MIT Press, 1987(1925)

는 사물 그 자체(thing itself)가 건축의 근대성을 나타낸다는 뜻이기도 하다. 그런데 과연 매개 없이 어떤 의미를 전달하고 소통하는 일이 가능할 수 있을까?

4. 모더니티 표상의 문제와 표면

장식이 벗겨질 때 겉으로 드러나는 것은 평평한 표면, 혹은 벽체이다. 그런데 근대 건축의 표면 혹은 벽체는 구조체(혹은 프레임)와 분리된 독자적인 존재이다. 근대의 축조술은 구조체로서 골조와 그 위를 덮는 벽면과의 분리를 초래했다. 표면은 골조와 무관한 자율적 외피가 된 것이다.⁵¹⁾ 이는 건물 표면이 내부 구조와 상관없이 자유롭게 형태를 취할 수 있게 되었음을 뜻한다. 서구 건축의 역사에서 근대 이전까지 건축물의 벽체는 내부 구조에 구속되어 있었다. 즉, 양자는 필연적인 관계에 있었던 것이다. 반면에 근대의 건설 공학은 표면을 구조적 인과에서 벗어나 자율적인 기표로서 존재할 수 있게 했다. 골조와 표면 양자는 이제 자의적인(arbitrary) 관계에 놓이게 된 것이다. 르 꼬르뷔지에의 돔 이노 시스템과 5원칙이 이러한 근대의 축조적 상황에 대한 창조적 대응으로서 새로운 건축 문법의 탐색임은 잘 알려져 있다. 특히 5원칙 중 자유로운 입면은 구조에서 해방된 벽체와 표면이 입면의 형태를 가질 수 있게 되었음을 강조하는 것이었다.

그러므로 장식을 벗기고 드러난 평평한 표

면은 흔히 생각하듯 내부 구조의 연장이 아니었다. 그것은 구조체 외부에 존재하는 또 하나의 층 혹은 커로 독자적인 경계면인 것이다. 로스의 표현을 빌자면 구조체 위를 덮는 옷(Bekleidung, 영어의 dressing)에 해당하며⁵²⁾, 다른 용어로 피복(cladding) 혹은 마감(finishing)인 것이다. 따라서 근대에 출현한 벽의 표면 혹은 표층(surface and skin)이 흔히 믿어지듯이 내부의 구축과 물성을 직접 드러내는 것은 아니었다. 실제로는 그것들은 건축가의 개입을 기다리는 팔레트 같은 것에 더 가까웠다. 하지만 근대 건축가들은 거기에 자의로 자유로운 외관을 부여하지 않았다. 반대로 표면 혹은 표층이 건물 내부에서 비롯된 것처럼 형식화하고자 했다. 건물 내적인 상황을 외관에 반영하고자 했던 것이다.

벽체 표면이 자율성을 획득했음에도 불구하고 왜 내부(구조, 재료, 기능)의 결과물인 것처럼 외부로 시각화했는지에 대해서 의문이 드는 것은 당연하다. 그 이유는 어떤 필연성이 있어서가 아니라 순전히 이데올로기적인 관점이 관련되어서였다. 모더니즘 건축을 지배했던 건축의 합리주의(이성주의), 특히 기술적 합리주의(techno-rationalism)는 건물의 외관이 내부의 사태를 ‘진실하게’ 반영하는 것이 옳다고 주장하였다. 소위 투명성의 신화였다.⁵³⁾ 근대적 사유에서의 외양(appearance)과 실체(reality)라는 이분법적 구분은 건축에서 표면과 내부(구축과 기능)로 옮겨져 인식되었다. 실제로는 무관한 양자가 형태상으로 인과적

50) 이는 건축의 핵심 주제가 표상(장식, 양식)에서 구축(구조 및 공간 그리고 기능에 이르기까지)으로 이 동함을 뜻하는 것이기도 하다.

51) “오늘날, 파사드는 벽이 건물의 하중을 감당하게 하는 옛 건설 기술에 더 이상 구속되지 않는다.” B. Colomina, [Privacy and Publicity: Modern architecture as Mass Media], 박훈태, 송영일 역, 문화과학사, 1999(1994), p. 21

52) A. Loos, “피복의 원리”, 위의 책, 1898, pp. 134-140.

A. Loos, “The Principle of Cladding” in [Spoken into the Void], The MIT Press, 1982, pp. 66-69

53) 여기서 ‘투명성’은 근대 데카르트적 이성주의에서의 개념적 투명성을 뜻하는 것으로 꼭 물질적 투명성을 의미하는 것이 아니다. 건축에서 말하자면 사물의 본래적 상태에 투명해야 한다는 것이다.

관계를 갖는 것처럼 보여주려는 의식적 지향(intention)은 기능주의라는 용어로 불렸다.⁵⁴⁾ 그것이 일종의 교리 내지 신조임은 두말할 필요도 없다.

“근대 건축의 진정한 상징은 시각적 상징의 부재이다.” 라고 루이스 머포드는 말한 바 있다.⁵⁵⁾ 장식이 배제되고 표상성이 부인되면서 아무 의미 내용도 담지 않는 근대 건축의 침묵하는 표면의 양상을 가리키는 말이다. 언어의 자기 지시성이 근대(Modern) 예술의 탄생이자 근대 이전과 구별되는 고유한 특성임은 상식이다. 모더니즘 건축 역시 시각적 주체에 게 비치는 자율적이고 자기참조적인 대상으로 간주되긴 마찬가지였다.⁵⁶⁾

르 꼬르뷔제의 초기 주택이 잘 보여주듯 모던 건축의 하얗고 추상적인 표면은 바로 그러한 상황을 대변한다. 그것은 건축 자체에 관해서만 진술할 뿐 건축 외부와는 무관하다고 믿어졌다. 하지만 우리는 모더니즘 건축의 백색 표면이 추상 회화나 기계 등 근대의 사물에 적지 않게 영향을 받아 탄생했음을 잘 알고 있다.⁵⁷⁾ 근대적 표면의 산출은 건축 자체의 내적인 인과에서 비롯한 게 아니었을 뿐 아니라

외부의 참조물도 작용하고 있었던 것이다.⁵⁸⁾ 사실 철근 콘크리트 골조에 의해 고정된 콘크리트 블록조인 그의 초기 주택이 그러한 외관을 취한 것은 의도적인 것으로 일종의 시각적 변장에 가깝다고 보아야 한다.⁵⁹⁾ 여기서 근대 건축의 표면, 나아가 형태는 한편으로는 건축 이외의 아무 것도 지시하지 않는다고 하면서도 다른 한편으로는 동시대의 테크놀로지나 기술적 사물, 추상 미술 등을 참조한다는 난처한 상황, 혹은 모순적 사태에 처하게 된다. 표상과 관련하여 실제와 이념 사이에, 혹은 현실과 이상 사이에 괴리가 근대 건축의 실상이었던 것이다.

따라서 근대 건축의 표면이 순전히 장식 제거의 파생물이라고 보기보다 그 자체가 적극적으로 근대적임을 지시하고 전달하는 독자적인 매체라고 보는 것이 더 옳을 것이다. 더러워지기 쉽고 관리가 어려운 백색 표면이 위생, 청결, 정확의 상징이 된 것은 순전히 시각적 이미지의 효과 때문이었으리라고 쉽게 추정할 수 있다.⁶⁰⁾ 그것은 과거의 도상적, 형상적 장식과는 다른 방식으로 근대에 관한 어떤 의미 내용을 담고 소통하고 있었던 것이다. 이 점에서 근대의 표면은 일면 그 추상성, 무색, 투명함 등으로 표상을 부인하면서도, 암묵적, 혹은 노골적으로 순수성, 정직성, 윤리성과 그 저변의 이성, 기계 미학, 기능주의 등과 같은 관념

54) 기능주의(functionalism)라는 것이 건축물의 자의적인 표면(입면, 형태)이 기술이나 기능(프로그램)의 결과인 듯이 설정함으로써 마치 양자가 필연적 관계에 있거나 일치하는 것으로 형식화한 것임은 알려진 바 대로이다.

55) L. Mumford, [The Culture of Cities], Seckler and Warburg, 1940, p. 42

C. Rowe, [The Architecture of Good Intention], Academy Edition, 1994, p.45 재인용

56) B. Colomina, 앞의 책, p. 28

57) 영국의 레터비는 고딕 성당과 기선 간의 유사성을 지적한 바 있다. 꼬르뷔제에의 기선, 비행기, 자동차에 대한 찬양과 건축과의 유비는 잘 알려져 있으며, 그는 주택을 거주를 위한 기계로 비유하였다. 기계는 건축이 닮아야 할 이상적 모델이 된다. 그는 근대 사일로 등에도 주목했다.

Le Corbusier, [Vers Une Architecture], ([건축을 향하여]), 이관석역, 동녘, 2002(1924), pp. 102- 157

58) 피터 아이젠만은 모더니즘 건축의 별거벗은 ‘추상’은 여전히 참조의 대상이라고 말한다. 아무 것도 재현하지 않는 회화의 순수한 추상같은 것이 아니라는 것이다.

59) K. Frampton, 위의 책, p. 248

60) 만 되스부루흐의 다음 선언에는 백색에 대한 짐작이 잘 드러나 있다. “흰색이다! 우리의 모든 행동의 방향을 제시해주는 우리 시대의 정신적 색깔이며, 그 윤곽이 분명한 태도가 있다. 회색도 아니고 상아빛의 흰색도 아닌 순수한 흰색이 그것이다!”

J. Burger, [About Looking], ([본다는 것의 의미]), 박범수 역, 동문선, 2000(1980), p. 183, 재인용

을 표방하고 선전하고자 했던 것이다.⁶¹⁾ 다시 말하자면 표상에서 구축으로 건축의 패러다임이 이동한 사태를 전하기 위해 구축과 무관한 자율적 외피의 조작적 구성(composition/construction)을 통해 구축성의 이념(idea)을 시각적으로 전달하는 역할을 부여하는 아이러니를 연출했다는 것이다. 그 사실은 결국 표면이 또 하나의 메시지로써 모더니티를 상징하는 사회 문화적 기능을 수행했음을 뜻한다.⁶²⁾

이상에서 볼 때 표면 혹은 표층은 과거의 장식을 대신하는 새로운 미학적 표현의 대상이자, 그 자체가 부정(negation)의 담론을 통하여 암암리에 표상 기능을 수행한 독립 매체였음을 알 수 있다. 근대의 표면(나아가 외양)이 과정이나 방법의 산물인양 가장하고 있었지만 실은 표상의 주체인 건축가에 의해 모더니티의 양상을 대변하는 기호로서 발화(發話)하는 기능을 부여받았던 것이다. 장식이라는 위선의(?) 가면을 벗겨내고 드러난 표면은 건축이라는 사물의 순수한 얼굴이 아니라 실은 건축가의 개입에 의해 근대라는 새로운 시대, 이념, 가치를 가시화하고 전달하는 또 다른 가면이었던 것이다. 이런 측면에서 볼 때 모더니즘 건축의 별거벗은 표면은 비표상을 가장한

표상, 혹은 비표상임을 지시하는 표상이라는 독특한 사태를 언표하는 기호라고 보아야 할 것이다.

이미 19세기에 쟈퍼나 로스는 건축물의 표면이 구축의 원리와는 무관하게 존재하는 건축의 또 다른 차원임을 주장했다. 표면은 벽체와 더불어 공간을 형성하는 것이며 그것에 구조가 복무하여야 한다고 주장함으로써 표면의 우선성을 명백히 하기도 했다.⁶³⁾ 구조가 건축의 본질이고 그 위를 표면이 덮는 게 아니라, 내부 공간을 형성하는 표면(벽)을 지지하기 위해 구조가 존재한다는 것이다. 그들은 구축과 피복이 피차 다른 원리에 의해 지배되고 있음을 강조한다.⁶⁴⁾ 구축이 재료와 역학에 상관하는 영역이라면 표면은 장식, 곧 표상과 관련된 영역이다. 표면은 구조나 재료에서 비롯되지 않았을 뿐 아니라 그것과 일치해야 할 어떠한 이유도 없다. 건축물의 표면, 혹은 외피는 마치 신체 위를 덮는 의복과 같은 것으로 내부를 감추면서 동시에 자신을 드러내는 것이다. 그러므로 표면은 일종의 패션이자 가면 같은 것으로 감추고/보여줌을 통하여 자기 정체(identity)를 표상하는 문화적 기능을 담당한다.⁶⁵⁾ 여기서 중요한 점은 표면의 본성이 장식

61) 여기서 르 꼬르뷔지에가 고민했던 문제, 건축이 닦고자 했던 근대적 사물, 특히 기계(기선, 자동차, 비행기)와 건축의 관계, 모던 건축에서의 기계 미학의 문제가 나타난다. 그의 초기 주택의 백색 표면과 입면은 내부의 구축이나 재료를 드러내는 것이 아니라 오히려 근대 문명, 혹은 근대적 삶을 드러내는 것이다. 근대적 사물인 기계는 근대적 삶과 문화를 '생산'함으로써 근대를 표상한다. 반면 모던 건축의 기계 미학은 그것을 담음으로써 근대성을 표상하려고 하는 것이다.

62) 이상현은 근대의 (추상적) 표면이 패션의 일상성에 대항하여 건축의 영속적 가치를 재건하려는 것이며, 산업화된 건축의 몸에 적합한 옷을 선택한 것으로 본다.

이상현, “프레임과 표피: 한국 상업건축의 근대성”, [한국건축역사학회: 추계학술대회 자료집], 2005, p. 251

63) G. Semper, [The Four Elements of Architecture and Other Writings], trans. by H. F. Mallgrave, Cambridge Univ. Press, 1989, p. 103

64) H. F. Mallgrave, [Gottfried Semper, Architect of Nineteenth Century], Yale Univ. Press, 1996, pp. 180-189

65) 로스의 피복과 장식론은 레비스트로스의 가면(mask)에 대한 견해와 유사한 것으로 비친다. 흔히 생각하듯 가면은 맨 얼굴을 가리고 가장과 위선을 드러내는 도구가 아니다. 문화, 혹은 문명이라는 관점에서 보면 순수한 맨 얼굴이란 것은 불가능하다. 그것은 나체가 아닌 누드가 일종의 의상인 것과 동일하다. 쟈퍼에게도 마스크는 거기에 관한 것이 아니라 소통에 관한 것이다.

A. Moravanszky, “Truth to Material vs The Principle of Cladding”, in [AA File 31], Summer 1996 p.41

이자 표상이라고 해서 이면의 물성을 무시한 채 아무렇게 해도 좋다는 것이 아니라는 데 있다. 반대로 물성에 정통할 때라야 표면을 통해 내부를 제어하고 가장/위장을 통해서 적극적으로 언표하고 소통하는 일이 가능한 것이다. 이것이 로스가 말하는 피복의 원리이자 진실의 의미인 것이다.⁶⁶⁾

마크 위글리는 이런 이유로 장식이 제거된 것처럼 보이는 근대 건축의 백색 표면은 제거의 적극적인 메카니즘을 보여주고, 사물의 본질을 드러내는 것처럼 보이게 하는 또 하나의 장식에 불과하다고 주장한다. 패션이자 가면으로서 근대의 표면은 감추고 있다는 사실을 감추는 것, 진실이라는 명목으로 위장시키는 것으로 현대적인 의사소통 체계라는 것이다. 위글리에 따르면 그것은 지움과 벗김이라는 ‘장식 제거의 퍼포먼스’이며 그 과정을 표상함으로써 모더니티를 시각화하는 것이다. 위글리의 주장은 건축의 원리와 상이한 차원의 피복의 원리가 실제로는 근대 건축을 지배해왔다는 것이고, 과거의 것을 대신하는 새로운 장식 체계로서 표면이 등장하여 근대라는 새로운 시대의 이상, 모던 건축이라는 새로운 건축의 가치를 표상하였다는 것이다.⁶⁷⁾ 따라서 노출된 표면은 근대 건축의 신화를 이미지로 가시화하는 포장이며 근대 건축은 일종의 의상술에 불과한 것이 되는 셈이다.⁶⁸⁾

위글리의 ‘근대라는 패션’에 대한 이론적 논

증은 반박하기 어려운 설득력을 지닌다.⁶⁹⁾ 무언의 표면 역시 장식이라는 것, 그것이 부재를 통해 근대성(생산, 기술, 이성, 추상)을 표상하는 알리바이로 작용했다는 것을 부인할 수는 없을 것 같다. 그러나 그것이 전래의 장식과는 사뭇 다른 방식으로 기능하면서 일종의 메타 표상이라고나 불려야 할 형식을 취한 데에도 주목할 필요가 있을 것이다. 더욱 주목해야 할 것은 전통적인 장식의 배제/부인이라는 사건 이후 근대 건축에서 표상(representation)이라는 안감이 형상(figure)이라는 걸감과 연결되는⁷⁰⁾ 건축사의 오랜 연결고리가 상실되면서 표면 혹은 표층은 시간의 경과 속에서 결국 미학적 표현의 대상으로 고착되고 마는 현상이다. 이는 어떤 의미에서 존슨과 히치콕이 주창한 국제양식이란 개념의 역사적 정당성을 인정하는 것이기도 하다. 근대적 신화의 해체와 전복을 기도하면서⁷¹⁾ 위글리는 근대 건축이 근대 자본주의 체제와 산업 사회에 적합한 건축적 패션의 탐색이었음을 폭로하고자 한다. 하지만 그것은 근대 건축을 양식이자 미학으로 수용한 그의 미국 선배들의 노선을 일면 답습하는 것이기도 하다.

그러나 유럽 모더니즘 건축의 백색 표면과 투명한 표층에는 근대 문명과 건축에 대한 유토피아적 기획이라는 층위도 있다. 그런 사회 개혁적 층위를 잃지 않은 채, 혹은 체제 내의 역사적 변질 과정을 보지 않은 채, 단지 의상술로 근대 건축을 간주하는 것은 다소 부당한

66) A. Loos, "피복의 원리", [장식과 범죄], 위의 책, p. 134-140

67) M. Wigly, "White out: Fashioning the Modern", [Architecture in Fashion], ed. by D. Fausch, Princeton Architectural Press, 1994, pp. 148-268

68) 표면을 모더니티의 선진 매체이자 패션으로 본 위글리와는 다른 관점에서 생산(건축)과 표상의 문제를 다루면서 양자의 적절한 관계를 논의한 담론도 있다.

D. Leatherbrow & M. Mostafavi, [Surface Architecture], The MIT Press, 2002

69) 근대건축과 관련하여 피복 혹은 패션이라는 주제에 대한 관심과 담론이 적지 않다. 위의 책들 외,

L. Kinney, "Fashion and Fabrication in Modern Architecture" in [JSAH], Sep. 1999, PP. 472-481 [Coating: [RASSEGNA], ed. by V. Gregotti, 1998

70) J. Lacan, "시선과 응시의 분열", [욕망이론], 권택영의 편역, 문예출판사, 1994, p.194

71) 위글리의 담론에서 데리다 식의 해체와 전복의 전략을 읽기는 쉬운 일이다.

평가로 비친다. 건축 내적인 해석에서가 아니라 문화사적인 관점에서 보자면 장식의 배제와 무장식의 표면(백색 표층, 투명한 표피)의 등장은 감각에서 이성으로의 이행, 건축의 도덕적, 사회 경제적, 미학적 가치의 이동을 상징하는 사건으로 볼 필요가 있다. 건축의 내부를 투사한 것이자 건축 외부의 이념을 수용하는 것으로서의 표면, 내부(구조, 재료)와 외부 세계 사이의 경계이자 중재자로서의 표면, 두께가 사라진 얇은 막이자 커로서 존재하는 근대의 표면은 단지 시각적 이미지의 생산에 머문 것이 아니라 그것을 매개로 모더니스트들이 회구하던 삶과 문화의 생산이기도 했다는 사실을 주목해야 한다는 뜻이다. 표상이 현실의 반영에 그치지 않고 현실을 구성하는 힘이기도 하다는 점을 인정한다면 더욱 그렇다.

5. 맺는 말

일찍이 1920년대 베를린 프리드리히가에 유리 마천루 프로젝트를 선보이며 골조를 투명한 유리 외피로 덮어 구조 미학과 유리면의 투과 및 반사의 미학을 실험했던 미스는 1950년대 미국에서 모더니즘의 표면 미학을 극한까지 밀어붙인 영도(zero degree)의 표층을 구현했다. 그러나 건축의 사물성, 그 자체만을 드러내며 자신을 무화시킨, 거의 아무 것도 없는(almost nothing) 그 무언의 입면에는 실상 구조와 무관한 가는 철골 부재가 덧붙여져 있었다. 화재에 취약한 철골을 굳이 표면에 노출시킨 것은 근대 테크놀로지를 미학적으로 표현하고 상징화하려는 의도로 볼 수 있을 것이다. 구조와 무관하기에 장식이라고 부를 수밖에 없는 잉여물이 미스의 건축에 집요하게 남아있음은 지독한 역설이 아닐 수 없다.⁷²⁾

72) 미스의 I 형강의 부착은 구조와 접합의 측면에서 보

오늘의 시각에서 볼 때, 근대의 여명에 서구 건축의 전통에서 심각하게 대두된 표상과 구축, 구조와 장식의 문제는 모더니즘 건축의 패러다임 내에서 해결을 본 것이 아니라 일종의 잠정적 봉합이었다는 결론을 내리게 된다. 그리고 그 봉합은 근대 건축의 본격적인 실천 과정을 거치며 균열의 파열음을 내게 되었다. 국제양식의 세계적 전파와 승리 이후에 제기된 근대건축의 재고와 반성, 그리고 탈근대 건축의 중심적인 담론에는 이 문제를 둘러싼 논란이 자리 잡고 있다. 건축에서 의미와 소통의 문제, 형태와 구축의 관계, 구조와 장식의 구분과 위계 등에 관한 이론적 논쟁은 이에 대한 근대건축의 설명 논리가 현실 역사에서 그리 유효하지 않았다는 유력한 증거가 된다.

근대 이후 근대성과 표상의 문제에 관련하여 대두된 비판은 극단의 두 대립적 입장이 있었다. 로버트 벤츄리는 근대 건축의 장식 포기과 표상성의 소거 시도 자체가 건축의 사회 문화적 존재를 부인한 것이라 비판하면서 건축에서 소통, 상징, 형상의 역할이 필수적임을 강조하고 다시 불러오고자 한다.⁷³⁾ 그의 모더니즘 비판은 전통과 역사에 대한 긍정, 구상적 형태와 양식의 부활, 인용과 모방의 승인, 대중문화와 상업 건축의 재평가로 이어지는 속류 포스트모더니즘 건축의 물꼬를 텄다. 포스트모더니즘은 건축에서의 표상 기능의 회복과

자면 디테일로 볼 수 있다. 그러나 구조와 무관하다는 측면에서 장식이기도 하다.

K. Carson-Reddig, "detail, Detail, Ornament, and decoration: A Taxonomy" in [Proceedings of 84th Annual Meeting of the ACSA], 1996, p. 286

73) 의미와 형태와 관련해 보자면 벤츄리는 쇠퇴하는 서구의 인본주의적 건축을 다시 살리고자 하는 셈이다. 그의 유명한 [복합성과 대립성]은 이 문제를 다루고 있다

R.Venturi, [Complexity and Contradiction in Architecture]([건축의 복잡성과 대립성], 임창복 역, 동녘), 2004(1966)

의미의 전달을 중심 과제로 삼았다. 벤츄리가 근대건축 문화의 빈곤을 타개하는 대안으로 '장식된 헛간'(decorated shed)을 제안했음은 알려진바 그대로이다.⁷⁴⁾ 거칠게 말해서 그것은 건축물의 표면에 다시 장식을 부가해 잃어버린 상징성을 부활시키자는 것이다.

그러나 이런 그의 주장은 근대에서 한번 갈라진 말과 사물의 거짓 화해를 기도한다는 점에서 무망하다는 한계를 가진다. 인간과 사물과의 관계가 근본적으로 변화한 상황에서 장식의 복귀가 과연 의미를 불러올 수 있는냐에 대한 검토가 생각된 것이다. 무미건조하고 익명적이라고 비판받은 근대 건축의 표면에 장식을 다시 부착시켰을 때 대중의 주목과 흥미를 유발할 수 있을지는 모르지만, 그것 스스로가 의미를 발하고 소통이 가능하리라는 생각은 언어의 사회적 차원을 망각한 순진한 것이었다.⁷⁵⁾ 실제로 속류 포스트모더니즘 건축은 후기 자본주의 사회의 소비문화의 일환으로 편입되면서 상업주의에 봉사하고 건축을 한가지 이미지 산업으로 전락시켰다는 혐의에서 벗어나기 힘들게 되었다.

다른 한편의 입장은 모더니즘의 장식 제거와 비표상의 주장이 실상은 자기기만에 불과하며 본디의 의도와는 달리 실제에서 철저히 못했음에 집중된 피터 아이젠만의 비판이다. 아이젠만은 모더니즘 건축, 특히 기능주의가 서구에서 지속된 인본주의적 건축의 대안

이기 보다 그것의 후기 국면에 지나지 않음을 지적하면서⁷⁶⁾, 철저히 건축이라는 대상 자체의 논리와 형식에서 산출되는 건축, 표상의 허구성과 의미에서 자유로운, 그야말로 자율적인 건축을 주장한다. 그것은 아마도 추상을 흉내 내지 않는 진정 추상적인 건축일 것이며, 그 자체로 존재하는 건축, 비표상적인 형식의 건축일 것이다.⁷⁷⁾

근대 건축이 표상에서 벗어나지 못했다는 그의 주장은 충분히 수긍이 가지만 과연 완전한 비표상의 건축이 가능한가, 가능하다 하더라도 그것이 삶의 맥락 속에서 어떻게 자리잡을(定位할) 수 있을 것인가에 대한 의문이 여전히 있다. 건축은 구체적 삶과 더불어 일상 속에 존재하기에 전적으로 의미의 영역 바깥에 있을 수 없다. 우리의 생활세계(Lebenswelt)가 표상성-의미와 상징-을 벗어날 수 없기에 건축 홀로, 그것도 건축가의 실천으로 그럴 수 있다는 것은 쉽게 수긍이 되지 않는다. 사용과 거주를 위한 사물이자 생산과 교환에 의존하는 건축이 순전히 형식의 게임에 의거해 제작되는 게 합당한 지도 의문이다. 부재와 허구로서의 건축을 돌파구로 제안하는 아이젠만 역시 건축가라는 주체(디자이너)의 입장을 벗어나지 못하고 있다는 점에서 한계를 보일 수밖에 없다.⁷⁸⁾

장식의 복귀에 의한 의미의 회복을 피하는 진영과 장식의 완전 제거와 비표상을 시도하는 진영 양자는 다시 한번 철폐와 로스의 주장에 귀 기울일 필요가 있을 것이다.⁷⁹⁾ 건축은

74) R. Venturi, D. S. Brown, [Learning from Las Vegas], The MIT Press, 1977(1972)

대중 문화에 대한 벤츄리의 긍정은 결국 키워와 패스티쉬(혼성모방)의 승인이 되고 만다.

75) 여기엔 여전히 작품에 의미를 부여하는 자는 건축가(작가)이고 그것을 독해하는 자는 수용자(독자)라는 근대적 창작의 사고가 전제되어 있다. 근대를 벗어난다면 여전히 근대적 패러다임 안에 있는 모순을 범하고 있는 것이다. 또한 말의 의미는 한 사회의 공유된 언어 게임 안에서만 가능하다는 비트겐슈타인적 관점에서 무리가 있다.

76) P. Eisenman, "Post-Functionalism", in [Opposition 6], The MIT Press, Fall 1976

77) P. Eisenman, [RE: WORKING EISENMAN], Academy Edition, 1992, pp. 24-31

78) 이것이 체제 안에 존재하는 (네오) 아방가르드 건축가들의 한계일 것이다.

79) 마지막으로 생각해야 할 것은 자명한 것으로 받아들여진 구조와 장식의 구분이 정말 그러한가하는

표상과 의미로부터 완전히 자유로울 수도 없고, 건축의 사물성과 무관한 자의적인 형식 유희에 그칠 수도 없다. 표상을 둘러싸고 대립하는 듯이 보이는 두 진영이 본디의 의도와 달리 형태주의에로 빠질 위험이 다분하다는 점도 주목할 필요가 있을 것이다.

주목할 사실은 이러한 담론 상의 갈등과 무관하게 현대 건축에서 표면 혹은 표층은 건축가가 가장 공들여 설계하는 영역이 되었고 미적 표현의 주요 대상이 되었다는 현실이다. 건축 존재의 거의 전부가 표층에 거한다고 말해도 과언이 아닌 상황이 현대 건축에서 전개되고 있다. 이러한 표층의 건축(surface architecture)은 성기 근대(high Modern)의 백색 표면이나 투명한 외피와는 상당히 다른 양상을 띠고 있다. 과거와는 사뭇 다른 문화적 의미 맥락을 띠면서 순수한 표현의 도구로서

장식이 되어가고 있는 것이다. 그것은 건축물을 덮는 포장술이면서 도시 풍경에 조응하는 스크린이기도 하다. 건물 표면의 물질적 존재감이 증발되면서 시각성에의 경도는 한층 강화되고 있다.⁸⁰⁾

현대 건축의 표층에의 경도는 꽤나 흥미로운 현상이지만 한편으론 현대 문화의 표피적임(skin-deep)과 덧없음(ephemeral)을 반영하는 것도 부인할 수 없는 사실이다. 건축의 사물성이 휘발된 채 건축의 표면에서 부유하는 기표로서 장식성만이 잔존하는 경향은 본 논문의 주제와 관련해 문제적이지 아닐 수 없다.⁸¹⁾

<참고문헌>

1. Henry-Russel Hitchcock and P. Johnson, [The International Style], W.W.Norton & Company, N.Y., 1976 (1932).

2. U. Conrad, ed. [Programs and Manifestoes

의문이다. 근대의 장식 배제의 논리는 구조와 장식 간의 구분이 가능하다는 전제 하에만 제시될 수 있는 것이다. 건축이 본질이며 장식이 부차적인 것이라는 견해는 지극히 근대적인 것으로 쾨퍼와 로스에 의해 부정되었음은 앞서 언급한 바 있다. 그 이전에 구조와 장식의 완전한 분리 내지 구분이 가능하다는 사고 자체에 대해서도 물어볼 필요가 있다. 이는 장식이 건축 본연의 것이 아니라 외적인 부가물에 속한다는 의미이다. 장식이 부수적인 것으로, 없어도 되는 것으로 덧붙여진 어떤 것일 때 양자는 구분 가능하고 제거될 수 있다. 그러나 작품과 장식의 구분을 두는 근대의 칸트적 사유에 테리다의 해체적 사유를 적용하면 구조와 장식은 구분이 불가능한 것이다. 건축에서 구조이며 동시에 장식인 영역이 있다. 바로 디테일이다. 여기서 구조는 장식 없이 완결될 수 없다. 양자는 '상호 보충'적이다. 구조가 있고 장식이 따라오는 게 아니다. 구조의 발생은 동시적으로 장식을 전제하며 장식 없이 구조 개념이 가능하지도 않다. 양자의 구분은 생각처럼 자명하거나 간단하지 않다. 그 구분은 편의적이고 임시적이다. 위클리도 테리다를 따라 이런 사고를 전개한다.

김상환, [예술가를 위한 형이상학], 민음사, 1999, pp. 237- 238

M. Wigly, "Architecture after Philosophy", in [Architecture and Philosophy], ed. by A. Benjamin, ([건축과 철학], 한영기역, 청람신서), 1997, pp. 84-88

80) 그 가장 대표적인 건축가가 헤어쾨크 드 피롱(Herzog & de Meuron)인데 다양한 방식으로 표층 효과를 실험하고 있다. 그들은 자율적인 표층을 수단으로 인상 깊은 시각적 대상을 생산하는 데 주력한다. 그들 건물에서 이전과 차원이 다른 표층의 형식을 발견하기는 어렵지 않다. 축조와 무관한 프린팅, 실크 스크린 등이 도입되는가 하면, 때론 직조적 감각의 패턴이나 문자나 형상을 새긴 그라픽이 등장하기도 한다. 현대의 팝 아트나 옴 아트적 감수성을 보이고 있는 그들의 표층은 피복(옷입기)이기보다 화장술에 더 가까워 보인다. J. Kipnis, "The Cunning of Cosmetics" in [El Croquis 84, Herzog & de Meuron], 1997, pp. 22-28

81) 타푸리를 참조한다면 자율적인 형태의 조작을 통해 자체를 합리화하려했던 근대건축의 노력이 후기 자본주의 체제 속에서 더 극대화되면서 과거에 건축이 수행하던 사회적 기능이 더욱 위축되고 그 대신에 상품 미학에 함몰되고 있는 것이 될 것이다. 이 점에서 보면 벤츄리의 장식주의나 아이젠만의 비표상적 형식주의나 근본적인 차이가 없다.

M. Tafuri, [Architecture and Utopia], The MIT Press, 1976

- on 20th-Century Architecture], Cambridge, The MIT Press, 1964, p.106([건축선언문집], 이현호역, 기문당, 1986)
3. G. Giedion, [Space, time and Architecture], 김경준역, 시공문화사, 1998(1969),
 4. Colin Rowe, in [Five Architects], Oxford University Press, N.Y., 1975,
 5. N. Pevsner, [Pioneers of Modern Design], Penguin Books, 1975,
 6. 최원준, [Architectural Exhibitions of New York and Institutional Transitions in Modern Architecture], 서울대학교 박사학위 논문, 2004,
 7. Eugene Lunn, [마르크시즘과 모더니즘], 김병익역, 문학과 지성사, 1986, p. 46
 8. Jencks, [The Language of Post-Modern Architecture], Academy Edition, 1977
 9. L. B. Alberti, [On the Art of Building in Ten Books](c 1450), trans. by J. Rykwert, MIT Press, 1988
 10. J. Summerson, [건축의 고전적 언어], 최일, 조희철 역, 태림문화사
 11. A. Perez-Gomez, [Architecture and the Crisis of Modern Science], The MIT Press,
 12. N. Pevsner, [An Outline of European Architecture], 김복지의 역, 태림출판사, 1885(1945)
 13. 가라타니 고진, [은유로서 건축], 김재희 역, 한나래, 1998
 14. [Architectural Theory from the Renaissance to the present], Taschen, 2003
 15. A. Forty, [Words and Buildings], Thames and Hudson, 2000
 16. R. Middleton ed., [The Beaux-Arts], The MIT Press, 1982
 17. V. Hugo, [Notre-Dame de Paris], 김영한역, 청목, 1991(1843)
 18. J. Wilton Ely, [The Mind and Art of G. B. Piranesi], Thames and Hudson, 1978,
 19. E. G. Holt, ed., [From the Classicist to the Impressionist, 1728-1799]
 20. John Summerson, [The Architecture of Eighteen century]([18세기 건축]), 정태용역, 태림문화사, 1993
 21. Georg Simmel, [집델의 모더니티 읽기], 김덕영 외 역, 새물결, 2005,
 22. C. E. Schorske, [Fin-de-Scecle Vienna]([세기말의 비엔나]), 김병화역, 구운몽, 2006(1961)
 23. S. Toulmin, [Wittgenstein's Vienna]([빈, 비트겐슈타인, 그 세기말의 풍경], 이제이북스, 2006(1996)
 24. Marc-Antoine Laugier, [An Essay on Architecture], trans, V. Hermann, Hennessy & Ingalls, Hennesey & Ingalls, 1977
 25. A. Tzonis & L. Lefavre, [Classical Architecture" Poetics of Order], The MIT Press, 1986
 26. H. F. Mallgrave, ed., [In What Style Should We Built: The German Debate on Architectural Style], the Getty Center, 1992
 27. M. Schwarzer, [German Architectural theory and the Search for Modern Identity], Cambridge Univ. Press, 1995
 28. G. Hartoonian, [Ontology of Construction: On Nihilism of Technology in Theories of Modern Architecture], Cambridge

- Univ. Press, 1994
29. J. Ruskin, [The Seven Lamps of Architecture], J. M. Dent & Sons, 1907
 30. K. Frampton, [Modern Architecture: Critical History], Thames and Hudson, 1992(1980)
 31. 아돌프 로스, [장식과 범죄]([Ornament und Verbrechen]), 현미정 역, 2006 (1908), 소오건축
 32. B. Gravagnuolo, [Adolf Loos], Arta Data, 1995
 33. J. Bloomer, [Sexuality and Space], ed. by B. Colomina, ([섹슈얼리티와 공간], 동녘, 이선영 외역, 2005(1992))
 34. Le Corbusier, [The Decorative Art of Today], trans. by J. Dunnet, The MIT Press, 1987(1925)
 35. B. Colomina, [Privacy and Publicity: Modern architecture as Mass Media], 박훈태, 송영일 역, 문화과학사, 1999 (1994)
 36. A. Loos, "The Principle of Cladding' in [Spoken into the Void], The MIT Press, 1982
 37. L. Mumford, [The Culture of Cities], Seckler and Warburg, 1940.1
 38. C. Rowe, [The Architecture of Good Intention], Academy Edition, 1994
 39. Le Corbusier, [Vers Une Architecture], ([건축을 향하여]), 이관석역, 동녘, 2002(1924)
 40. J. Burger, [About Looking], ([본다는 것의 의미]), 박범수 역, 동문선, 2000(1980)
 41. G. Semper, [The Four Elements of Architecture and Other Writings], trans. by H. F. Mallgrave, Cambridge Univ. Press, 1989
 42. H. F. Mallgrave, [Gottfried Semper, Architect of Nineteenth Century], Yale Univ. Press, 1996
 43. D. Fausch, ed., [Architecture in Fashion], Princeton Architectural Press, 1994
 44. D. Leatherbrow & M. Mostafavi, [Surface Architecture], The MIT Press, 2002
 45. J. Lacan, [욕망이론], 권택영의 편역, 문예출판사, 1994
 46. R. Venturi, [Complexity and Contradiction in Architecture]([건축의 복잡성과 대립성], 임창복 역, 동녘), 2004(1966)
 47. R. Venturi, D. S. Brown, [Learning from Las Vegas], The MIT Press, 1977(1972)
 48. P. Eisenman, [RE: WORKING EISENMAN], Academy Edition, 19921
 49. 김상환, [예술가를 위한 형이상학], 민음사, 1999
 50. A. Benjamin, ed., ([건축과 철학], 한영기 역), 1997, 청람신서
 51. W. Jr. Curtis, [Modern Architecture Since 1900], Phaidon, 1996

Presentation and Representation of Modernity in Modern Architecture

- On Exclusion of Ornament and Emergence of the surface -

Khang, Hyuk

(Professor, Kyungsoong University)

Abstract

Introducing International Style, P. Johnson and H. R. Hitchcock gave three standards to be the Modern, abstract volume and surface, regularity, and exclusion of applied decoration. In spite of the negation of stylistic, formal approach in the Modernist Manifestoes, one usually have understood Modernity in Architecture with its formal character, especially with no ornament and flat, abstract, white surface. Modernism as a new paradigm in architecture have emphasized that there is no representation of anything outside and only present architecture in itself. They said that Modernism only cared about the language of Architecture without figural reference. So apparently there is no way to prove to its Modernity with formal condition. Modernity is in Spirit and contents. But actually we understand well its existence by visual communication.

This study deals with this difficult situation how Modernity represents itself without visual media and asks the question how simultaneously it presents its thingness and materiality. In order to analyse contradictory situation between representation and presentation in Modern Architecture we need to survey the historical process of changing position of ornaments and its meaning in time. With the crisis of representation the role of ornament have seriously changed and divided. It caused the two situation in pre-Modern Architecture. Firstly, Architecture tend to be a high art and formal expression became important much more. The Use of Ornament became a kind of fashion to show the power, class, money. Secondly, Ornament lost its cultural weight and the structure and material aspect became the central in architecture. Rational Structuralism would be the essential character in Modern Architecture. Here the theory of G. Semper and A. Loos on cladding(dressing) and Ornament can help its problems and limits.

In the situation without conventional ornament Modernists need to present modernity with new media that only show the thing itself and by that it does not represent any thing else as like the value, idea outside buildings. They believed that only it concerned esthetics and morality in architecture. But in reality it referred to abstract art and machines as like ships, aircraft, and cars. By excluding Ornament and showing the process of clearing, abstract, flat, white surface 'represent' Modernity by the indirect way referring the concept of transparency, reason, sanitation, tectonics, etc. An Ideology and myth intervened architectural discourse to make the doxa about the representation in Architecture. Surface must be a different kind of media and message that can communicate in different way with compared to conventional Ornament. Decorated Shed by R. Venturi and Post-Functionalism by P. Eisenman, that are the most famous post-modern discourse, shows well difficult and contradictory condition in contemporary architecture concerning representation and form.

Keywords : Modernity, Representation, Ornament, Surface
