

건축 입면의 깊이에 관한 연구

- Paul Cézanne의 회화를 중심으로 -

육 옥 수

(서울예술대학 실내디자인과 교수)

주제어 : 형태, 배경, 운동, 경계, 깊이, 투명

1. 머리말

오늘날 건축이 직면하고 있는 과제 중에 하나는 건축이 독립적인 형태를 추구하면서도 도시속의 건축이라는 종속적이고 관계적인 의미를 고려해야 한다는 점이다. 건축과 도시를 고려한 형태상의 의미는 이전의 건축 자체에서 추구하는 의미와는 다르기 때문이다. 이점에서 건축의 입면은 형태적 요소로서 뿐만 아니라 외부와의 관계를 설정하는 중요한 요소로 다루어져야 한다.

건축의 기본적인 행위는 영역을 한정하는 데부터 시작한다. 내부와 외부를 벽으로 구분하고 지지하며 내부를 다시 부분으로 분할함으로써 독립된 공간을 만들어 내는 것은 특히 서양 건축의 주가 되는 작업이었다.¹⁾

지지와 구분의 목적에서 출발한 중세 서양의 구조 벽은 그 안에 서비스 장소(계단, 벽장)와 휴식장소(창턱, alcove, 벽난로)가 들어

감으로써 내부 면은 기능과 장식으로 채워지는 반면 외부 면은 매끈한 형태를 유지하게 된다.²⁾

그 후 르네상스 시대의 외벽은 구조적인 기능뿐만 아니라 그 시대를 표현하는 대상이 되었고 조형으로 나타나게 되며 창이나 문 등의 각 요소들은 각각의 의미를 가지고 발전함에 따라 이제는 영역을 한정하는 구조 벽이 내부로는 편리함으로, 외부로는 시각을 강조하는 입면의 시대적 구성으로 서있게 된다.

벽이 구조체에서 비구조화 되는 근대건축에 와서는 구조에서 자유로워진 입면의 독자성이 강조되면서 그 피막은 점점 얇아져 전면 유리창으로까지 발전한다. 입면이 내·외부의 구조와 기능과 표현 요소로서의 의미를 상실하고 면 자체가 독립된 형태를 구성함으로써 중세부터 르네상스에 이르는 입면의 내외 공존의 의미는 없어지고 비 물질화된 재료의 단순성은 입면을 그 자체의 기하학적인 면, 후

1) Colin Rowe & Robert Slutzky, *Transparence Réelle et Virtuelle*, Les Editions de Demi-Cercle, Besançon, 1992, p. 127

2) Michel Remon, *Façade Epaisse*, Supplement au Bulletin d'Information Inter-Etablissement, No.52, 1980, Paris p.3

은 수평 또는 수직, 회전 운동으로 조정하게 하며 심지어 구성주의자들은 의도된 운동의 방향을 형태 자체에서 구하려고 하였다. 이로써 영역을 한정하여 형태를 구축했던 서양 건축은 그 중심과 주변의 분리현상이 생기면서 중심의 변형, 또는 그 중심마저도 삭제하는 시각 위주의 해체적 형태로까지 발전하고 있다.

이와 같이 구축에 의한 서양건축은 벽으로 시작한 시각 위주의 독립된 형태 작업으로 계속되어 왔기 때문에 외부와 연관지어 생각할 때 그 관계가 단절적이기 쉽다. 그러나 사회가 발전하고 건축이 도시 속에 존재할 때 건축은 외부가 되는 도시와 단절적인 관계보다는 교섭적인 관계로 발전해야 함이 마땅하다.³⁾ 그런데 두 요소, 즉 도시와 건축이 서로 교섭하려면 형태에 대한 외부로의 시각적인 인식에서 출발하여 관찰자가 움직임을 통해 내부로 이동하면서 느끼는 시지각적 관계로 이어져야 함이 중요하다.⁴⁾ 이때 두요소의 경계부분인 입면은 내·외부 사이에 위치한 장

3) Henri Ciriani는 건축의 중심과 주위의 관계를 시대적인 배경과 함께 이야기 하면서 오늘날의 건축은 중심보다는 주위를 강조하게 되며 건축은 내부에서 외부로의 작업이라고 한다. / *Spatialement parlant, nous avons perdu aujourd'hui la notion de centre. Il n'y a pas de vérité à mettre au milieu. On n'a donc plus besoin de quatre murs porteurs qui étaient la raison d'être des centralités. On fait des trous dans les murs. Les centres avaient une signification, la lumière ayant des difficultés à y arriver. Aujourd'hui, la périphérie est plus important. Le problème s'est inverse: il s'agit de savoir ou doit placer une opacité. C'est l'unique objet du travail architectural contemporain. Aujourd'hui, placer une opacité, c'est fixer par la lumière. Ainsi, on donne un sens à l'espace. Il faut reconquérir l'architecture par l'intérieur et aussi la ville par l'intérieur. Les rues et les places vont rester, mais ce n'est pas un progrès. Le progrès, c'est l'espace intérieur.* / Henri Ciriani, A.M.C. no.14 dec. 1986 Paris pp.15-51

4) 루돌프 아른하임, 미술과 시지각, 김충일 역 기린원, 1997, P.537

소로 쓰일 수도 있고 건축의 중심과 주변의 연결뿐만 아니라 내부로 이어주는 깊이로의 방향을 제시할 수 있어야 한다. 도시와 건축의 대등한 관계에서 이 두 조건이 부딪히는 경계부분이 단절의 경계에서 통과와 교섭의 경계과정을 거치면서 입면에 어떠한 의미를 주는지를 두요소가 만나는 경계 조건으로 분석하고 그 방법을 미술, 특히 폴 세잔느(Paul Cézanne)의 그림에서 추출하고자 한다.

세잔느는 대상에 대한 관찰을 예전의 시각적 방법이 아닌 시지각적 방법으로 표현함에 따라 대상간의 운동과 공간의 깊이가 생김을 발견하였다. 특히 이 같은 결과는 그가 성 빅토리산(Mt. St. Victoire)을 소재로 작업한 말년의 작품들에서 여실히 나타난다. 1904년 세잔느는 에밀 베르나르(Emil Bernard)에게 보낸 편지에서 공간의 깊이에 대하여 다음과 같이 이야기한다.

'자연은 공, 원뿔, 원통으로 처리되어야 하며, 그것이 어떤 물체의 각 변이든 원근관계에 놓인 모든 사물은 중심점을 향하여 모아지게 됩니다. 지평선에 평행하는 모든 선은 너비를 나타냅니다. 다시 말해 전지전능한 하나님께서 우리 눈앞에 펼쳐놓은 자연의 한 단면을 우리에게 보여줍니다. 반면에 지평선에 수직인 모든 선은 깊이를 나타냅니다. 그런데 우리 인간에게 더 의미 있는 것은 자연의 표면보다는 깊이입니다. 여기에서 빨강과 노랑이 나타내는 빛의 진동에서 공기를 느끼게 하기 위해 푸른색을 충분히 섞어야 합니다.'⁵⁾

5) 'Permettez-moi de vous répéter ce que je vous disais ici: traitez la nature par le cylindre, la sphère, la cône, le tout mis en perspective, soit que chaque côté d'un objet d'un plan, se dirige vers un point central. Les lignes parallèles à l'horizon donnent l'étendue, soit d'une section de la nature ou si vous aimez mieux du spectacle que le pater omnipotens Aeterne Deus étale devant nos yeux. Les lignes perpendiculaires à cet horizon donnent la profondeur.'

여기에서 빛의 진동은 운동을 유발하게 하는데 운동은 시각을 강조하는 형태에서 뿐만 아니라 시지각을 일으키는 공간에 공통적으로 존재하게 되는 요소이다.

우리가 미술 작품을 보고 무엇인가를 느꼈다고 한다면 그것은 작품 속에 내재된 운동의 힘 때문이며 시각에서 지각으로 변화하는 사이에는 운동의 과정이 있음을 알 수 있다.⁶⁾ 건축에서도 그 의미를 시각에서 먼저 찾는다. 그러나 미술과 건축에서의 지각차이는 운동의 형식에 있다. 표현된 대상을 보고 정신적인 힘을 느끼게 하는 것이 미술이라 한다면 건축에서는 이 힘을 물리적으로 느끼게 한 것이다. 정신적인 힘과 물리적인 힘을 구성하는 공통적인 요소 중에 하나가 방향성이라 한다면⁷⁾ 방향에 따른 시지각적 특징을 미술 전반의 흐름에서 발견함으로써 건축의 시지각의 방향성 역시 규정할 수 있을 것이다.

그러므로 쉐잔느의 작품에서 나타나는 공간의 깊이를 운동에 의한 시지각적 방향성 측면에서 분석하고 그 방법을 정리한 후, 건축의 입면에 비교 적용해 봄으로써 도시와 건축을 이어주는 내·외부 경계 설정 방법에 도움을 줄 수 있는 실마리를 제시하고자 한다.

2. 미술에서의 운동성

2-1. 정면성

미술에 있어 자연이나 물체, 인간 등의 3차원적 대상을 2차원 평면에 어떻게 효과적으로 표현하는가 하는 것은 예부터 매우 중요한 관심이었다. 이집트인들은 그들의 생활이나 행사, 역사적 사실들을 벽화의 부조로 표현하였는데 이들은 측면에서 본 머리와 정면에서 본 눈, 정면에서 본 어깨와 측면 발과 다리 등을 한 몸에 조합하여 2차원적으로 평면 구성함으로써 동일시점과 중복된 시선에 의해 대상들을 파악하고자 하였다. 그러나 이 방법은 일시점에서 대상이 나열되어 있기 때문에 시선의 평면적 나열이 단계적으로 있을 뿐 공간의 깊이를 찾기는 힘들다.



<그림 1> 이집트 Edfou 왕묘의 부조 B.C. 237.- 147

차라리 그들의 표현수법은 3차원의 대상을 2차원의 평면에 2차원적으로 표현하여 공간에 대한 불안감을 의도적으로 제거시켜 안정을 찾고자 하는 시도이다.⁸⁾ 또한 사건에 대한 서술적 나열에 의해 중심이 되는 대상들의 묘사는 면으로서 보다는 선 위주의 위계적인 표현으로 나타나기 때문에 형태와 배경의 구분이 없어 관객은 그 그림에 대해 운동감이 없는

Or, la nature, pour nous hommes, est plus en profondeur qu'en surface, d'ou la néccité d'introduire dans nos jaunes, une somme suffisante de bleutes pour faire sentir l'air'. Avril, 1904

David Guillet, Galeries Nationales du Grand Palais, 1995, Paris p.17

6) '본다는 것은 그 운동을 지각하는 것이다.'

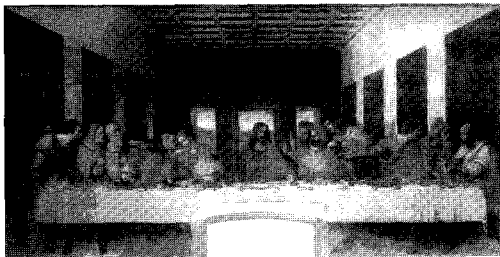
루돌프 아르하임, 미술과 시지각, 김충일 역 기린원, 1997, P.24

7) ibids, p.495

8) Van De Ven, Architecture in Space, Bruxelles, 1980, p128

정면 시점에서 유추적인 감상을 하게할 뿐이다.

르네상스 시대의 커다란 업적중의 하나는 원근법의 사용이다. 평행되는 면에 있는 평행선들은 모두가 수평선 위의 똑같은 장소 즉, 하나의 소실점으로 모인다는 원리이다. 이 기법이 사실적으로 느껴지는 이유는 원근법이 대상의 깊이를 2차원 평면에 표현함에도 불구하고 인간의 시각적 이미지와 비슷하게 보여지기 때문이다. 예를 들어 레오나르도 다빈치의 '최후의 만찬'은 원근법 사용의 대표적 작품인데 하나의 시점과 함께 모든 시선은 예수님의 얼굴에 모여 있음을 볼 수 있다. 시점과 시선이 한곳에 모임으로써 그 모임 점의 강조가 극대화되는 반면 그로 인해 움직이지 않는 시점의 깊이와 움직임이 없는 정체성을 느끼게 한다.⁹⁾ 원근법을 사용한 그림에서 딱딱한 기분을 느끼게 하는 것은 결코 바꿀 수 없는 수평성과 소실점 때문에 정지된 시간을 정면을 바라보는 일화적 깊이를 낳기 때문이다.



<그림 2> 레오나르도 다빈치, 최후의 만찬, 1495-1498

이집트인들이 사용한 직각 투영법과 원근법의 커다란 차이중의 하나는 전자가 삼차원의 실물을 2차원의 평면에 2차원적으로 표현하려고 한 반면 후자는 2차원 평면에 3차원과 같은 효과를 나타내도록 노력한다. 전자의

경우 배경이 필요 없지만 후자의 경우 대상을 위한 배경을 필요로 한다. 그러나 원근법이 사물을 틀린 방법으로 바르게 보이게끔 한다거나 단축법에 의해 사물의 왜곡된 경우가 일어나게 되더라도 두 방법은 일시점에서 본 사물들 간의 위계로 공히 설정된다. 이집트인의 직각 투영법은 실제에서 보는 4각형성을 실제적 4각형으로 설정하되¹⁰⁾ 실체를 약화시키는 간접성(Indirectness)이 발생하여 사물간의 위계가 불완전한 반면 고정된 다시점에서의 파악이 가능하다. 결국 이 두 방법 모두 관찰자를 정면에 서서 사물의 정면만을 바라보게 할 뿐 운동을 일으키지는 않는다.

2-2. 전면성

20세기 초는 예술과 과학, 철학에 새롭고 근본적인 사상과 방법을 확립시켰던 시기로서 모든 분야의 발전의 기초가 되었음을 알 수 있다. 특히 이 기간 중에 일어난 새로운 미학의 성공은 지식인들과 과학자들의 저작품 만큼이나 결정적이었다.¹¹⁾ 그 중에서도 큐비즘은 미술에 새로운 방법을 제시하였는데 이것은 15세기부터 나타난 예술적 전통을 전환시킨 획기적인 발전이라 할 수 있다. 입체파는 일시점에서 한 면만을 보임으로써 측정이 불완전한 원근법의 전통적인 시각을 부정한다.

원근법에서 사용되는 일화적인 시점 대신에 사물을 각각의 요소로 보고 그 요소들 간의 관계로 보는, 복합적인 이미지를 위한 다시점을 사용한다. 이것은 입체파들이 회화에

10) 모든 시각적 재현의 향은 일차적으로는 표현물(medium)이 가지는 고유한 특성에서 나오고 이차적으로는 간접적인 방식으로 이 특성이 암시하는 것에서 나온다. 그래서 회화적으로 가장 진실하고 가장 효과적인 해결 방법은 사각형에 의해서 4각형성을 재현하는 것이다. / 루돌프 아르하임, 미술과 시지각, 김충일 역 기린원, 1997, pp.139- 140

11) Edward F. Fry, Le Cubisme, La Connaissance, Bruxelles, 1966, p.6

9) Edward F. Fry, Le Cubisme, La Connaissance, Bruxelles, 1966, p.166

서 표현하고자 하는 동시성의 개념이다. 대상 위주의 그림이 입체파에 와서 시간이 추가된 대상-시간의 개념으로 발전하면서 그에 따른 측면표현이 가능하게 된다.



<그림 3> 파블로 피카소, 우는 여자, 1937

입체파는 그 대상을 묘사하는 데에서 찾는 것이 아니라 공간 속에서 보이는 것을 찾는다. 풍경이나 형태의 주제는 성격이나 의미를 찾는데 있는 것이 아니라 공간 속에서 물체의 움직임 분석하여 그 효과를 보고자 함이다.¹²⁾ 피카소는 사실적인 구조 하에서 형태 파괴에 주저하지 않았으며 평면적인 구조 속에 관찰자들이 그 주제를 판단할 수 있도록 지표틀 잡아 놓았다. 공간을 나타내기 위해 형태에서 필수적인 요소만을 남겨 둔 것이다. 이때부터 사실에 근거한 추상적 시각을 보여 주게 된다. 또한 사물과 사물과의 관계를 그리기보다는 사물 자체의 관계를 추구함으로써 형태의 파괴에 따른 그 내용을 보여주게 된다.

입체파들은 면에 의한 형태를 그리는 것이

12) Danièle Giraudy & Patrick de Maupeou, Picasso & La Passion de Peindre, Fontaine Mango, Paris 1996 p.63

아니라 소재들의 윤곽선을 가진 닫힌 조각으로 그림으로써 무게 중심을 소거한 관찰자와 소재와의 관계를 다루고 있다. 큐비즘은 공간을 선과 공간의 단위와 평형관계로 생각한 것이다.¹³⁾ 피카소는 그의 그림 '우는 여자'에서 대상이 되는 여자의 얼굴을 부분으로 분해한 다음 사실에 근거한 재조합을 통해 전면 묘사를 시도한다. 단순한 형태와 요소와 요소 사이의 비례를 포기하고 관계에 따른 추상적인 구성을 색의 대비로 보여 주면서 면을 대신한 윤곽선의 중첩은 각 요소의 내용을 나타내되 중심은 분산된다. 그러나 대상자체의 관계를 강조함으로 인해 그 내용이 전면에 의한 동시 파악이 가능하나 배경은 아직도 대상 뒤에 있어 그 둘의 관계는 원근법과 동일한 수법을 사용하고 있다. 그러나 입체파 작품의 세 가지의 특징, 즉 측정과 깊이와 중심은 관찰자로 하여금 일시점에서 대상을 관찰하는 것이 아니라 다시점으로 보기 때문에 대상의 전면적인 운동이 일어나며 이는 관찰자-작품의 관계뿐만 아니라 공간을 동반한 관찰자-작품-작품 속 대상간의 운동과 관계를 강조하게 되는 회화의 새로운 차원을 발견하게 된다.

2-3. 방향성

구성주의는 고전이 가지고 있었던 균형, 조화, 안정성, 통합이라는 구성의 원리와는 정반대인 불균형, 부조화, 불안정한 관계에서 오는 형태의 운동성을 지향한다. 구성주의 미술의 특징 중에 하나는 형태의 불규칙함과 역동적인 방향성이다. 불규칙한 형태에도 불구하고 단위 요소들은 공통적으로 하나의 방향으로 수렴하게 됨으로써 항상 시작점으로서의 중심을 지니고 있다. 과거 보자르 전통에 의한 중심적 구성을 파괴하고 새로운 기술을 내포하

13) Elke Linda Buuchholz, Pablo Picasso, Konemann, Paris, 1999 p. 87

는 구축의 개념을 지향하면서도 그 중심이 하부에 남아 있는 것은 구성주의가 역동적인 힘을 선호하되 요소들의 관계가 분리 분산된 표현에 관심을 두는 것이 아니라 하나의 목적을 위해 서로를 조절하고 있는 중심과 방향에 그 표현 목적을 두기 때문이다. 해체주의와 다른 점이 여기에 있다. 구성주의는 고대로부터 현대에 이르는 예술구성의 한 요소인 리듬을 강조한다.¹⁴⁾ 리듬은 운동의 보편적인 역학이며 현대의 리듬은 기계의 운동에 있으므로, 기계에 잠재되어 있는 힘의 동적인 균형과 긴장감을 대상에 표현해야 할 것을 주장한다.¹⁵⁾ 규칙적인 반복의 리듬에서 오는 입면적인 긴장감과는 달리 중첩적인 리듬에서 오는 형태의 역동적인 힘을 불러일으키고자 한다.



<그림 4> 막셀 듀상, 계단을 내려가는 나부, 1912

막셀 듀상의 '계단을 내려가는 나부'는 반복에 의한 특징의 운동방향을 나타내고 있다. 그것은 일시점에 의한 시간의 중첩으로 표현

한다.¹⁶⁾ 결과적으로 시각의 운동과 방향은 일정 지점에서 시작한 형태를 대변하는 면의 조합으로 이어지기 때문에 예고된 방향으로의 궤적이 생기게 된다. 그러나 운동하고 있는 소재들은 배경을 뒤로하고 있어 관찰자와 대상과의 관계는 관찰자의 시점이 움직이지 않는 원근수법과 동일하며 대상의 움직임을 강조함으로써 관찰자보다는 대상의 주관성이 강하다.

지금까지 시각위주의 운동 방향은 정지된 시점에서 일화적인 공간을 파악하게 되는 원근법을 거쳐 동시성의 전면적인 운동성을 주는 입체파를 지나 특정 방향으로의 시각을 움직이게 하는 구성주의를 경험하게 하였다. 그러나 2차원 면에서의 정지성과 전면성, 방향성은 고정된 시점에서 공히 시각에 호소하는 형태로 파악하고자 하기 때문에 공간을 느끼게 하는 시지각적인 운동이 결여되어 있다. 우리는 이러한 시지각적인 운동을 관찰자와 대상간의 새로운 관계를 제시하고 있는 췌잔느의 작품에서 발견할 수 있다.

2-4. 깊이로의 운동

췌잔느의 초기 작품 역시 형태 위주의 사실적인 표현이 대부분이었다. 그러나 그는 대상이 가지고 있는 색의 변화와 표현에 관심을 가지면서 색이 더 이상 형태를 결정하는 도구가 되지 않으며 2차원 면 위에 색의 분절이나 중첩에 의해서도 그 형태를 가늠할 수 있다고 믿었다.¹⁷⁾ 이에 따라 그는 형태를 기하학적인 단순한 형태로 치환한 단계를 거쳐 색을 분산 시킴으로써 형태와 색 사이에는 Passage(사이)라고 하는 공간이 생기고 요소들의 배치에

14) Hitchcock Johnson "International Style", Norton, 1976 pp.56-57

15) Edward F. Fry, Le Cubism, La Connaissance, Bruxelles, 1966, p.152

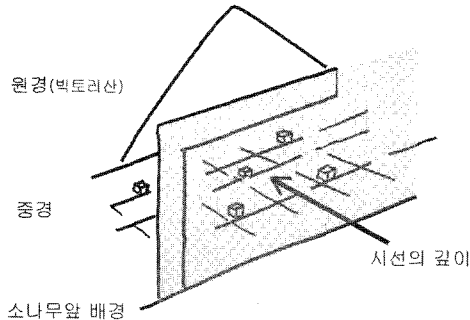
16) Jean-Luc Chalumeau, Cubisme, Cercle d'Art, Paris, 1996 p.42

17) Jean-Luc Chalumeau, Cézanne, Cercle d'Art, Paris, 1996 p.56

따라 깊이와 관계가 있음을 알게 되었다.¹⁸⁾



<그림 5> 폴 세잔느, 성 빅토리산, 1887



<그림 6> 성 빅토리산의 배경과 형태의 역전




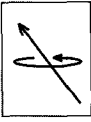

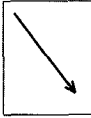


이에 대한 세잔느의 작업은 1880년 초 야외 현장에서부터 이루어진다. 숲의 풍경, 마르세이유(Marseille)만, 성 빅토리산, 부판(Bouffan) 정원, 수욕도 등이 그것인데 그 중에서도 세잔느가 공간의 깊이를 본격적으로 표현한 것은 그의 말년에 자연에 대한, 특히 빅토리 산 하나를 대상으로 60여점 이상의 작품을 그리면서부터이다.¹⁹⁾ 시간과 시점의 미세한 이동에 따라 공간의 틀과 깊이가 어떻게 변화하는지를 치밀하게 계획하였다. 그 결과 그려진 대상은 대상 사이의 관계뿐만 아니라 관찰자와의 관계까지 다룸으로써 보는 이로 하여금

공간의 연속적인 깊이를 느끼게 한다. 이러한 소재들은 자연주의자들의 방법과는 전혀 다른 다양한 구성법으로 이루어진다. 그는 나무들, 특히 소나무를 좋아하였는데 이는 계절마다의 리듬을 견디고 시간에 대해 일정하며 나뭇잎들이 공간의 깊이를 주리라 생각했기 때문이다. 이러한 믿음의 깊이는 자연을 소재로 하면서 느껴지는 영감과 세잔느가 인상주의 기간동안 실험하였던 예술에 관한 실제적인 결정들과의 충돌사이에서 얻어진 것이다. 성 빅토리산에서 우리는 먼저 소나무 앞의 현란한 움직임은 본다. 세잔느가 사용한 공간 배치의 틀은 이전의 어느 화법과도 다르다. 세잔느가 성 빅토리산에서 보인 구성수법은 배경과 소재의 역전이다. 즉, 화면의 맨 앞에 위치하는 배경의 도구로서 세잔느는 항상 소나무를 사용한다. 화면 전면의 왼쪽에 위치한 수직의 소나무 기둥과 하부의 수평 둔덕은 기하학적인 단순함으로 배경의 기본 틀로 작용하되 상부의 소나무 잎들은 줄기의 수평성을 근거로 잎들의 투명한 가림을 강조하여 안의 소재들을 위한 관계 틀을 만들고 있다. 수직의 소나무 기둥과 수평의 잎들로 이루는 배경 틀을 세움으로써 예전에는 없었던 관찰자의 위치가 선명해진다. 또한 그림의 주체가 사물과 자연인 원근화법과는 달리 그 주체가 관찰자로 정의되며 (tableau-objet)²⁰⁾ 수직선으로 인한 내부의 대상들을 보는 깊이는 더욱 강조된다. 상부에 수평으로 그려진 소나무 잎들은 앞을 가리되 투명함이 있음으로 해서 그것을 통한 앞의 요소들, 즉, 마을이 보이고 하늘의 깊이가 강조되기 때문에 깊이로의 인식은 가림으로써 생겨남을 알 수 있어 여기에서 투명한 매체를 통과한 도달 행위라 정의할 수 있다.²¹⁾

18) Edward F. Fry, *Le Cubisme, La Connaissance*, Bruxelles, 1966, p.12

19) Jean Arrouye, *Cézanne Paris-Provence, Le temps*, Paris, p.112

20) Edward F. Fry, *Le Cubisme, La Connaissance*, Bruxelles, 1966, p.23

미술에서의 운동성		
정면성		
전면성		
방향성		
깊이성		

<그림 7> 미술에서 운동 방향의 유형

빛과 함께 그 앞들은 각각의 색을 내며 그림 앞에 부서져 있다. 또한 그림의 중앙에 밝은 색의 성 빅토리산은 색의 대비와 위치에 의해 깊이감을 느끼게 한다. 짜잔느의 마지막 기간동안 그려진 성 빅토리산에서 그는 서로의 요소들을 중첩시키고 분해 시키고 주제에 따라 형태와 색과 깊이를 결합함으로써 공간의 깊이를 표현하는 미술의 새로운 장을 개척한 것이다.

21) 'Le concept de transparence est à la fois un instrument de différenciation et d'ordonnement unitaire: figure et fond.'

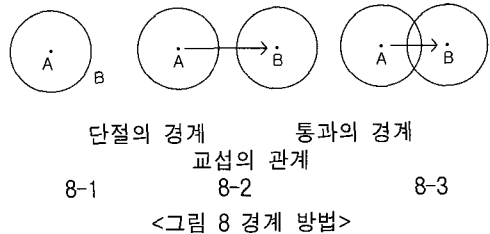
Colin Rowe & Robert Slutzky, *Transparence Réelle et Virtuelle*, Les Éditions de Demi-Cercle, Besançon, 1992, p. 73

Collin Rowe와 Robert Slutzky는 투명에 대한 기준이 형태와 배경의 차이와 질서에 있다고 하여 투명의 주체가 관찰자가 아닌 대상에 있음을 시사한다.

시각적으로 본다면 깊이로의 방향을 제외한 세 가지의 방향성은 관찰자가 일시점에 서서 대상을 관찰하는 고로 변하는 대상이 우리에게 어떻게 보이는가 하는 시각적인 특징이 강하다. 그러나 깊이로의 방향인 경우는 관찰자가 움직여 대상에 접근하기 때문에 공간을 대동한 시간의 전이에 따라 그 느낌이 다르게 된다. 그러므로 위의 세 가지의 방향성(정면, 전면, 방향)이 대상에 대한 객관화 작업이라 한다면 깊이로의 방향성은 대상에 대한 주관화 작업이며 관찰자에 대한 관계 작업이라 할 수 있다.

3. 경계의 조건

우리가 A 영역에서 B 영역으로 이동한다고 할 때 A와 B 사이에는 경계가 생기고 경계에 따른 관계와 방향성이 생기며 그 사이에 시간과 공간이 뒤따르게 된다.



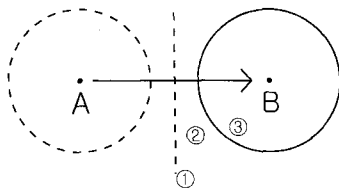
여기에서 우리는 A와 B의 관계에 따라 세 가지의 기본적인 경계가 있음을 알 수 있다. 그 하나는 단순히 A와 B를 제외한 모든 다른 것과의 단절적인 경계가 그 하나이고(그림 8-1), 다른 하나는 A와 B가 분리되어 있되 틈에 의해 A와 B가 긴장된 관계를 이행시켜주는 통과와 경계가 그것이며(그림 8-2), 마지막 하나는 A와 B사이에 중복이 생겨 A도 아니고 B도 아니면서 동시에 A면서도 B인 애매한 경계를 만드는 경우이다. (그림 8-3)²²⁾

22) 진경돈역, *경계의 형태*, 집문사, 1991 p.8

<그림 8-1>의 경우는 경계 설정의 시초로서 작용점이 되는 A가 영역을 가지는 초기단계이다. 이때의 B란 A이외의 모든 주변이기 때문에 A는 B에 대하여 대립적이고 방어적이며 이를 위해 A는 구축적 형태를 취하려 한다. 그러므로 B의 입장에서 보았을 때 A는 B의 역전이기에 때문에 형태로 파악될 뿐 A의 내용을 파악 한다던가 그 경계를 통과하는 것은 불가능하다. 결국 시각에 의한 형태가 강해 운동이 생기지 않게 된다. 설령 A의 외부가 투명의 재료라 하더라도 형태의 범위에 있을 뿐이다. 이때 A를 위한 배경은 관찰지점인 B의 위치에 관계없이 항상 A 뒤에 있게 된다.

3-1. 통과와 경계

반면에 <그림 8-2>의 경우 주체가 되는 A의 위치가 설정되고 B와 마주보게 되는 경우 둘 사이의 떨어진 거리에 따라 긴장의 관계가 생긴다. 이 긴장의 상태는 서로의 중심과 주변이 확실할 때 더욱 커지며 긴장의 시초가 단절의 관계에서부터 시작됨도 사실이다. 이제 A가 B와의 우위관계에 따라 B로 향하는 방향과 힘이 생기고 그 힘은 긴장으로 나타나면서 B 방향으로의 운동을 시작하게 되는데 이 순간부터 A와 B가 서로 맞닿는 그 순간까지 A는 B를 형태로 인식하게 되어 긴장의 강도는 강해지지만 운동의 속도는 빠르지 않다.



<그림 9> 통과와 경계

<그림 8-1>의 경우와 같이 형태 뒤에 배경이 생기게 때문이다. 만약에 A와 B 사이에 매

체가 작용을 한다면 그 매체는 B라는 형태 앞에 있음으로 해서 그것을 통하여 통과하기 때문에 이 매체는 B를 위한 배경으로 작용하게 되며²³⁾ 또한 B에 대한 A의 속도는 형태와 배경의 차이에 따라 증가된다.²⁴⁾ 그러므로 이 매체는 A가 B로 가기 위한 적극적인 틀이 되어야 하며 깊이로의 속도는 형태와 배경의 위치를 역전시킴으로써 증가된다.

단절과 통과와 두 방법에서 단절적인 경계는 내부로 향하는 구심성으로 말미암아 주변으로 갈수록 내부의 구조적인 열세를 나타낸다. 또한 중심에서 멀어지는 주변은 외부와 전면적인 대응이 일어나므로 외부에서의 주변은 단절의 성격이 강하다. 반면에 통과적인 경계는 주변의 긴장으로 인해 내부의 중심이 허술해 지며 원심적인 성격이 강해진다. 또한 통과라는 대상이 내·외부의 경계면에서 일어나므로 일어나는 부분은 국부적이며 정면적인 성질과 그 면에서의 동시적인 성질을 띠운다. 따라서 단절과 통과와 경계는 두요소 모두가 중심을 기본으로 하여 생성되기 때문에 단절적인 경계의 특징인 중심성과 전면성을 살리되 단절에서 나타나는 경계부분의 비중심성을 통과부분의 긴장감으로 대체함으로써 통과적인 내·외부의 관계가 중심의 발전과 함께 이상적인 경계가 이루어질 것이다. 따라서 통과적인 경계 부분은 중심을 도와주는 요소가 되어야 한다.

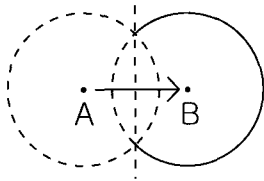
3-2. 교섭의 경계

<그림 8-3>과 같이 A와 B의 공간이 교차하는 경우 그 교차점에는 애매함이 생긴다. A

23) 시각운동에 대한 경험은 두 체제(형상과 배경)가 서로 자리바꿈하고 있는 것으로 보여 진다는 것을 전제한다. / 루돌프 아르하임, 미술과 시지각, 김충일 역 기린원, 1997, P.491

24) ibids p.496

에 속하지만 A에 속하지 않고 B의 성격을 따르는 동시에 B의 성격과는 별개의 애매함이 생긴다. 중첩에 의한 두 요소사이의 공간이 생겼을 뿐 형태 주변의 파괴와 A와 B 각각의 중심의 불확실함에 의해 방향이 모호해졌기 때문이다. 이 교차점에 배경이 될 수 있는 매체가 삽입될 경우(그림 10) 배경과 형태가 동



<그림 10> 교섭의 입면

등하게 되면서 자칫하면 내 외부의 관계가 융합하여 형태가 없어진 하나의 배경으로 변해 버릴 위험이 따르기는 하지만 각각의 중심을 강조한다면 깊이로의 방향은 정해질 수 있다. 단절의 관계가 중심의 강화로 이어진다면 애매함의 관계는 비중심적인 결과를 가져오기 때문이다. 그러므로 A에서 B로 이동함에 있어 배경은 A가 맞닿아 있는 B의 주변과 통과를 도와주며 B의 형태를 강조하는 역할을 겸해야 한다. 여기에서 사이공간은 경계의 애매함으로 인해 비워야하며 통과와 경우와 같이 소재들로 채워진다면 깊이의 혼란을 가져오게 한다.

<그림 11>은 쟈잔느의 성 빅토리산 시리즈 중 말기에 속하는 작품이다. 이제는 형태를 가늠할 수 있는 성 빅토리산을 제외한 모든 형태는 분절된 색으로 대체되었다. 전경, 중경, 원경의 기본적인 배치법은 지키되 전경의 소나무들은 형태를 분절하여 색으로 중첩시킴으로써 투명하지만 전경과 중경 사이가 애매해진다. 또한 중간 집들이나 길과 수로는 단순화되거나 없어지면서 너비를 뜻하는 갈



<그림 11> 폴 쟈잔느, 성 빅토리 산 1902

색으로 통일되었다. 중경을 비워 놓은 것이다. 그러므로 색의 분절에 의해 그 사이의 공간들이 중첩되며 비우며 중심이 되는 성 빅토리산의 명료한 형태로 인해 깊이로의 방향을 더욱 확실히 하고 있다.

3-3. Passage와 중심

쟁잔느는 시각적 효과를 오랫동안 연구하면서 대상들의 위계를 생각지 않은 여러 시점에서의 화법을 구상하였다. 요소들은 불규칙하게 배치되고 그림의 모든 면들은 일련의 작은 조각들로 교차하며 덮여 있고 이 면들이 동시에 앞뒤로 있는 것 같이 보인다. 그러므로 소재는 재정립되고 그림의 깊이는 각 요소들 간의 공간에 의해서 파악된다. 포개짐 사이의 빈곳은 공간의 효과를 나타낸다. 빈곳은 무형적이고 비 성격적이면서 시점과 소재를 조절한다. 그것은 시선에 적극적이지는 않지만 그림에서의 공간의 깊이를 나타낸다.

쟁잔느는 여기에서 소재를 중첩시킴으로써 새기게 되는 빈곳의 성격을 passage라 명명하였다.²⁵⁾ 그림 5의 성 빅토리산은 소나무를 앞배경으로 단순하게 그린 것과는 달리 그 앞에 마을은 상세하게 그리고 있다. 배경과 형태

25) Edward F. Fry, *Le Cubisme, La Connaissance*, Bruxelles, 1966, p.12

사이에 있는 이 마을은 사이 공간 즉, Passage로 대신한다. 흩뿌려 놓은 듯한 집들과 분산된 경사 도로들의 세분화된 scale은 그 과정을 복잡하게 한다. 그러면서도 맨 앞쪽의 경사 길과 맨 뒤쪽 수로의 수평 방향은 화면의 좌측을 향해 놓여있어 목적지까지의 깊이와 시간의 연장을 강조하게 되는데 이는 그사이에 다양한 스케일의 집들이 복잡하고 다양하게 분산되어있기 때문이다.

반면에 그림 11의 사이공간은 색을 분산시키고 형태를 직선으로 단순화하며 중첩시킨 빈공간이다. 그림의 앞쪽에 드리운 어두운 암녹색의 소나무 잎 색은 마을의 들을 지나면서 열은 연두색으로 변하고 중심이 되는 성 빅토리산에 가서는 환한 연회색으로 변해 어두운 색을 그림의 앞쪽에, 밝은 색을 안쪽에 사용함으로 해서 공간의 깊이로의 방향은 한층 더 강조되고 있다. 또한 이 같은 연속성을 위해 쾨르너는 소나무의 배경과 과정이 되는 마을을 초록색계통의 동일 색조로 사용하고 있다. 그러므로 배경과 소재 사이를 연결하는 passage는 배경의 조건에 따라 채울 수도(그림 5), 비울 수도(그림 11) 있음을 알게 된다.

그러나 소재로서 중심이 되는 성 빅토리산을 그리는 경우는 다르다. 쾨르너는 두 그림 모두 산의 형태는 사실에 가깝게 그렸다. 깊이의 마지막 도달점을 확실히 하기위한 것뿐만 아니라 전경과 주변의 애매함에 대한 중심의 회복을 위해서이다.²⁶⁾ 주변이 강조됨으로써 서로의 연관을 가질 수는 있으나 중심이 강조되지 않으면 경계의 애매함을 해결할 수 없었기 때문이다. 쾨르너는 성 빅토리산의 위치를 수직보다는 수평을 유지하되 중앙보다 좌측으로 이동시켜 시각의 역동을 유도한다. 중경의 색조가 황색의 대지 색을 사용한 반면

에 성 빅토리산은 중심을 강조하기 위해 푸른 색으로 대비시킨다.²⁷⁾ 형태의 확연함과 색의 강조, 중경과 원경의 확실한 구분은 관찰자로부터 공간의 깊이는 물론 중심까지의 거리를 구체화한다.

이상으로 분석한 쾨르너의 두 작품에서 그는 깊이 방향으로의 운동감을 위해 형태와 색의 분절과 중첩, 혹은 단순화에 의한 배경과 소재의 역전, passage의 비움과 채움, 중심으로서의 성 빅토리산을 강조하였다. 그 결과 관찰자는 자신의 위치 파악은 물론 그림 전면의 배경, 대상과 중심으로 이어져 사이 공간과 함께 그 관계를 깊이 방향으로 연장하고 있다.

이와 같은 수법은 건축에서도 그 예를 찾을 수 있는데 쥘레페 테라니(Giuseppe Terragni)의 공산당 청사와 장 누벨(Jean Nouvel)의 카르티에 재단(Cartier Foundation)이 그것이다.

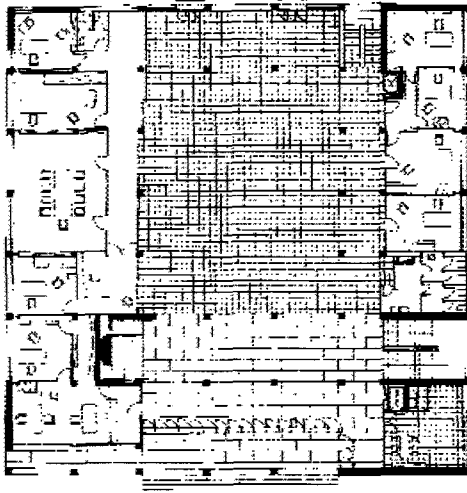
4. 입면의 깊이

4-1. 쥘레페 테라니의 공산당 청사

공산당 청사는 정형적인 평면에 격자와 수직벽면을 앞세워 공간의 깊이에 의한 내·외부 관계를 통과적으로 해결한 작품이다. 7.0m × 27.7m의 정방형에 가까운 내부 평면은 가로 세로가 모두 7분할되어 있고 가운데 중정을 두고 주위에 실을 배치하여 전통적인 중정 형식을 답습하고 있는 반면 내부기능은 기둥간격으로 조정하고 있다. 통로로 사용되는 오른쪽 두 번째의 기둥간격은 기준보다 좁게, 오른쪽 마지막 사무실 기둥간격은 최대의 폭으로 되어있다. 규칙성을 바탕으로 하되 내부 기능에 따라 변형을 허용하고 있어 구조의 규

26) Otto. F. Bollnow, Mensch und Raum, Stuttgart, 1963 P.58

27) 주석 2)

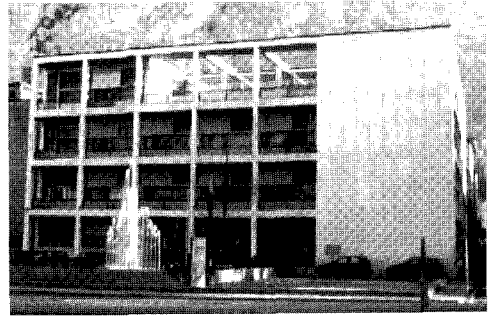


<그림 12> 주제페 테라니, 공산당 청사 1층 평면도 1932-1936

척성은 기능에 따라 점유와 양보의 다양함을 가능케 한다. 내부의 기능이 입면에 반영되기도 하고 구조자체가 입면이 구성되기도 하며 정면에 대한 입면은 예외적으로 조정되기도 한다. 정면 수직 벽은 내부의 사무실 기능과는 무관하게 막혀있다.

그것은 수직 벽에 맞물려 있는 격자 구조를 강조하기 위함이며 격자 역시 내부의 용도와 무관하다. 의도적으로 정형한 외부 입면을 설정한 것이다. 트임과 수평을 강조한 격자는 그 두께와 폭의 일정함으로 이를 통해 보이는 내부 창호의 세부적인 입면을 인식하게 하며 격자와 내부 창호의 스케일을 달리 함으로써 상반된 대비로 인한 함 이상의 깊이를 느끼게 한다.

더욱이 외부입면에 의한 깊이가 강조되는 이유는 수직 벽과 격자가 채움과 비움의 대비로 됨으로써 정육면체의 단조로움을 상쇄시킨 것이 그 하나이고 그 격자 안으로 또 하나의 실제 내벽을 설치함으로써 두 면의 피막 사이에 빈 공간이 생겨 입면이 깊이 방향으로 3분할 된 것이 또 다른 하나이다. 즉, 격자와 이



<그림 13> 주제페 테라니, 공산당 청사, 1932-1936

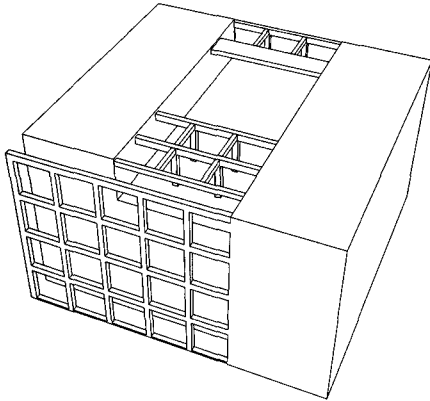
격자를 잡고 있는 육중한 벽의 두 요소가 전면 배경으로 나서고 내부 기능을 반영한 입면들이 다양하고 복잡한 형태 소재로서 후면에 서되 이 두 요소 사이에는 빈 공간으로 연결되어 있어 배치의 역전을 통한 입면의 깊이를 노리고 있다. 그러므로 테라니는 이 작품에서 벽에서 시작되는 모든 전통적 상황을 재발견하고 외부와의 접촉이 되는 전위영역을 활성화하고자 하는 새로운 입면을 계획하였다.²⁸⁾

쾨잔느의 작품인 성 빅토리산에서 사용한 수법과 비교하여 본다면 격자는 쾨잔느의 솔 앞과 같이 전면에 나서며 투명함에 의한 가림을 가지되 격자의 정형함에 의해 내부의 부정형한 요소들이 확실히 인식된다. 쾨잔느가 성 빅토리산에서 사용한 마울과 들의 채워짐과는 달리 테라니의 외부 격자 입면과 내부입면 사이의 공간은 공으로 남아있다. 아무런 목적을 두지 않음으로 해서 일어나는 공간의 깊이이다. 그러므로 내·외부 사이의 공간은 채울 수도 있고 비울 수도 있는 무위(無爲)의 공간이다.²⁹⁾

격자의 하부에는 일반 보의 높이보다 큰 보가 위치한다. 지면과 격자가 직접 접하는 것

28) Michel Remond, La façade Epaisse, Supplement au Bulletin D'information Inter-Etablissement, no.52 1980, Paris, p.2

29) 그러므로 無爲는 행함이 없는 것이 아니라 행함을 정하지 않는다고 정의 할 수 있다.



<그림 14> 쥘제페 데라니, 공산당 청사의 배경과 형태

이 아니라 그 사이에 또 다른 요소를 삽입시킴으로써 지면에 대한 채움의 격자 성격을 확실하게 한다. 1층 내부의 중정에 이어 또 다시 나타나는 4층의 내부 중정은 안으로 하늘을 끌어안고 있다. 이 중정의 개방감은 옥상의 양분된 매스를 잡고 있는 격자의 비움으로 인해 격자와 하늘의 관계가 확실해진다. 그러므로 이 건물의 전면에는 공간의 깊이를 위해 상하 좌우의 요소들이 주위와 교묘하게 얽혀 비움과 채움을 공유하고 있음을 알 수 있으며 또한 이 모든 결과는 정육면체라는 중심적인 형태 안에서 이루어짐을 알 수 있다.

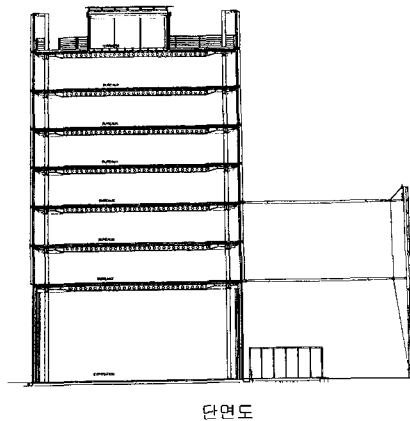
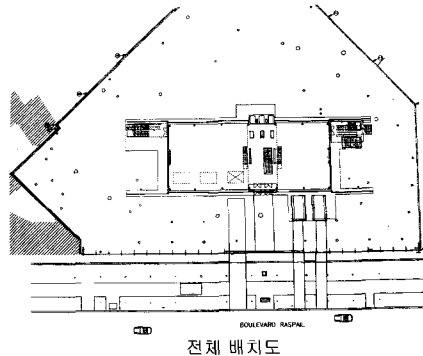
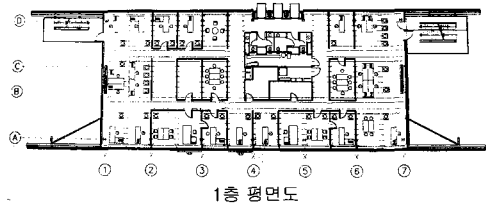
4-2. 장 누벨의 카르티에 재단

도시와 맞닿은 건축의 경계면에 장 누벨은 유리 막 하나를 세웠다. 안으로 후퇴하여 있는 본건물의 높이보다는 낮고 넓은 폭의 유리 막 형태는 외곽을 규정하는 윤곽선이 삭제된 채 수평 띠를 강조하며 너비에 의한 자연의 한 단면을 보여주는 역할을 한다.³⁰⁾ 이 외부 입면과 같은 유형의 내부입면이 본건물의 정면에 건물보다 조금 넓고 높게 세워져 외부에서의 시각을 내·외부 입면의 상부 선으로

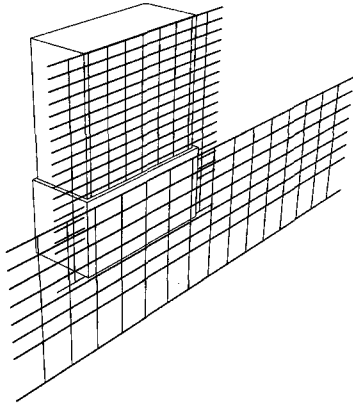
30) David Guillet, Galeries Nationales du Grand Palais, 1995, Paris p.17



<그림 15> 장 누벨, 카르티에 재단, 파리, 1994



<그림 16> 장 누벨, 카르티에 재단



<그림 17> 장 누벨, 카르티에 재단의 배경과 형태 맞추었다. 외부입면이 적극적으로 앞으로 나서면서 투명의 전면 배경 역할을 하지만 내부 입면 역시 동일한 재료와 형태, 떨어진 거리로 인해 정면에서 보았을 때 내·외부 입면의 겹침으로 인해 그 깊이가 애매하다. 이 경우 내부 입면은 같은 재료와 형태를 택하되 면으로서보다 형태로서 중심을 강조하는 것이 바람직하며 중경 부분에는 단순함만이 필요하다. 혹은 내부 입면이 외부입면과는 달리 본 건물의 중심을 강조할 수 있는 형태로 바꾸고 내·외부의 입면 사이를 채움의 방법으로 해결할 수도 있다.

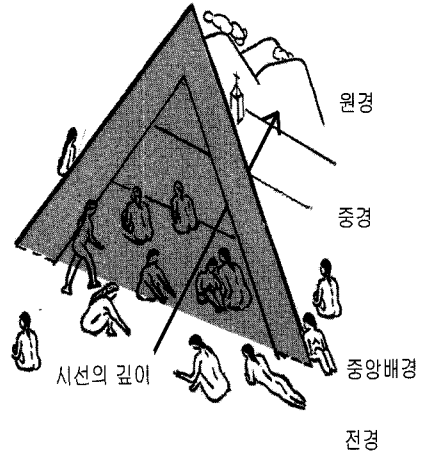
두 입면사이의 거리는 35m이다. 그 곳에는 레바논 삼목이 심어져 있다. 내부입면의 형태 보다는 면적인 강조로 인한 중심성 약화에 대한 보상 작업일 것이다.

5. 쎬잔느의 대 수욕도

쎬잔느는 성 빅토리산의 연작을 더욱 발전시켜 더 사실에 근거한 형태의 상징화 작업과 함께 내·외부의 관계를 적극화함으로써 인간이 자연에 느끼는 최상의 단계로 승화시킨다. 그는 자연을 대하면서 소재의 외부를 죽은 것으로 하는 반면 내부는 살아있는 것으로 보았



<그림 18> 폴 쎬잔느, 대 수욕도, 1907



<그림 19> 대 수욕도의 배경과 형태

다. 내면적인 인생을 다루었기 때문에 그 소재를 인간에 비유하며 색으로 조절하였다. 최소한의 추상적인 형태로 수학적으로, 조화로운 확산으로 이끌었다. 결국 그는 빅토리산에서 사용하였던 소나무 앞에 벌거벗은 인간들을 그려 넣었다. 말년의 작품인 '대 수욕도'가 그것이다. 그는 이전에 성 빅토리산에서 사용한 사각형의 깊이의 틀을 변형한 삼각형의 소나무 배경 틀을 화면의 중앙에 세우고 중심까지의 공간의 깊이가 유했던 성 빅토리산 대신 하늘과 구름을 넣어 깊이의 한계를 무한하게 한다. 또한 배경 틀 전후에 벌거

벗은 나무들이 자유롭게 배치되어 보는 관람자의 시각 시점을 더 뒤로 끌어냄으로써 전방으로의 깊이가 상대적으로 극대화 되도록 한다. 이로써 깊이에 의한 자연의 사실적인 공간을 다루는 새로운 수법을 제시하게 되었고 더 나아가 자연에 대한 인간의 감정을 실험하였다. 그 결과 그의 작품은 인간과 자연이 어우러진 최선의 상태를 표현하게 되며 이것이 그의 예술의 마지막 단계였다.

6. 결 론

흔히 우리는 투명의 의미를 유리나 빛, 물과 같이 형태나 재료의 성질 중에 하나로 파악하는 경우가 대부분이다. 건축에서도 투명을 시각적 특성으로 받아들이고 있다. 그러나 건축의 공간 측면에서 본다면 투명은 그것을 통해서 움직임 유발하며 그것을 통해 내가 보면서 지나감에 따라 느끼게 되는 매체의 특징이 있다.³¹⁾ 그러므로 건축에서의 투명은 시각과 시지각에 의한 통과 의미로 정의할 수 있는데 통과란 어느 한 지점에서 다른 지점으로 가는 과정이다. 그러므로 투명이 가림에 의한 통과 매체라 한다면 그것은 재료의 성질에 관계없이 막힘과 트임의 균형에서 올 수도 있고 빛의 어두움과 밝음의 대비일 수도 있으며 색의 진함과 엷음의 증첩이라 정의할 수 있다. A라는 점을 지나 B라는 지점으로 갈 때 A는 B를 위한 관계의 주체로 이어지며 그 관계는 B의 배경 역할로 가능하다는 것을 성 빅토리산에서 보았다.

췌잔느는 원근법의 경우 형태는 강조되지만 배경이 소재 뒤에 있어 그 깊이가 유한하게 되어 관계로서의 공간이 성립되지 못함을 알았다. 그래서 그는 이 공간을 위해 소재와

배경의 역전적인 배치를 한 다음 소재를 분절시키고 색을 증첩시킴으로써 형태보다는 공간의 깊이에 의해 내·외부의 관계를 강조하며 시각보다는 시지각으로의 발전을 유도하였다. 투명화 된 배경은 정형한 가림에 의해 내부 중심의 위치를 정의하고 있어 그로 인한 깊이로의 방향을 강조하게 된다. 반면에 애매한 배경은 배경과 사이공간을 강조하게 되므로 깊이로의 운동방향을 위해서는 중심위치를 확실히 할 필요가 있다. 또한 배경과 소재 사이에 생기는 췌잔느의 관계 공간에는 채움과 비움을 자유로 하는 무목적의 공간이 됨을 알 수 있다.³²⁾ 그러므로 경계면에서 내·외부의 자유로운 관통은 경계부분의 비중심성을 투명에 의한 배경의 역전이나 애매함으로 대체하고 내부 중심을 살림으로써 가능하게 된다. 결국 췌잔느의 이와 같은 기법을 통해 시각의 평면적인 이동이 아닌 깊이로의 이동을 느끼며 관찰자와 대상, 대상과 중심 간의 위치와 관계를 파악하게 되고 그로 인한 자연의 근접한 공간을 느끼게 된다.

건축에서도 그 내부를 다루는 내용들과 건축 외부의 형태와 도시 조건이라는 3분법적인 분류가 가능하게 특히 건축의 내·외부가 맞는 경계부분인 외부입면이 도시조건 중요성을 더하게 된다. 건축의 형태를 이루는 입

32) Robert Venturi는 이 관계공간에 대해 다음과 같은 말을 하고 있다. “内部의 요구에서 출발하여 디자인하는 것과 마찬가지로 그 반대의 경우로 필연적으로 긴장이 생기고 그것이 건축의 Design에 도움이 되는 것이다. 안과 밖이 다른 것이라고 한다면 그 점점인 벽이야 말로 무엇인가가 일어날 수 있는 곳일 것이다. 이들 요구는 일반적인 것이 있는가하면 특수한 것도 있으며 생성적인 것도 있는가하면 상황적인 것도 있다. 건축은 내부와 외부를 구별하는 벽으로부터 이루어지는 것이라고 생각할 때 그 건축은 내부와 외부의 갈등과 개인적인 의견을 공간에다가 기록한 것이라고 말할 수 있을 것이다. 그리고 외부와 내부의 상이함을 인식함으로써 건축이 다시 한번 도시적 관점에서 재평가 될 것이다.” / Robert Venturi, Complexity and Contradiction in Architecture, p.160

31) Colin Rowe & Robert Slutzky, Transparency, Les Edition du Demi-Cercle, Paris, 1992, p.37

면은 건축과 도시의 두 힘이 작용하는 분절점에 서있으며 여기에서 두 힘이란 입면 바깥의 도시조건(그림 9의 ①)과 건축 내부공간의 힘(그림 9의 ③)을 말한다. 또한 분절점이란 그 두 힘 사이의 공간으로서 건축의 내부와 외부 를 접하면서 내부이면서도 외부인 애매한 공간(그림 9의 ②) 그 자체가 된다. 그러므로 건축의 도시적인 입면이란 외부입면, 내부입면, 사이공간의 특성을 고려한 통과의 입면과 애매함을 동반한 깊이 있는 입면이라 할 수 있는데 입면이 통과의 경계로 되려면 위에서 밝힌바와 같이 세 요소와 함께 외부 입면의 배경적인 역할이 필요하다.

그러나 이와 같은 췌잔느의 관계 공간 기법에 따른 건축의 예를 찾기가 쉽지는 않다. 형태 우선에서 출발한 서양 건축의 단절적인 구축성과 자연을 대상으로 한 췌잔느의 관계 성과의 상충 때문일 것이다. 하지만 췌잔느가 작품에서 사용한 공간 관계기법은 자연에 대한 회생은 물론 앞으로 건축이 도시와의 관계를 풀 수 있는 입면 기법중의 하나로 받아들여져야 할 것이다.

< 참고 문헌 >

1. 조정훈 역, 췌잔느와의 대화, 다빈치, 2002
2. 진경돈역, 경계의 형태, 집문사, 1991
3. Blundell Jones, Giuseppe Terragni: Transformations, decompositions, optiques, Architectural Review 215 no. 1288 2004. 6, pp 104-105
4. Colin Rowe & Robert Slutzky, Transparence, Les Edition du Demi-Cercle, Paris, 1992
5. Edward F. Fry, Le Cubism, La Connaissance, Bruxelles, 1974
6. John Rewald, Les Aquarelles de Cézanne, Paris, 1984
7. Michael Doran, Conversations avec Cézanne, Emile Bernard, Paris, 1978
8. Musees Nationaux, Cézanne, Paris, 1996
9. Philippe Monsel, Cézanne, Cercle d'Art, Paris, 1995
10. Richard Shiff, Cézanne et la fin de l'impressionnisme, Cercle d'Art, Paris, 1995
11. Robert Venturi, Complexity and Contradiction in Architecture, New York, 1977

A Study on the Facade in Depth of Architecture

- Focusing on works of Paul Cézanne -

Yook, Ok-Soo

(Professor, Seoul Institute of Arts)

Abstract

To begin with the purpose of protecting human life from the exterior in the prehistoric age, architecture was nothing but a shelter without any relation between the exterior and the interior. But, today, with the community developed, architecture can not be resisted with her own function and have to change of the reciprocal one. Different with the oriental architecture, we can see, western architecture has developed in the stream of the form.

The main idea of the space in terms of the relation, above all, is mostly concerned with relation between the exterior and the interior like between the architecture and the city. So the role of the facade in depth is the intermediation which consist to the relation in the exterior and interior of architecture.

Considering a relation between two elements; the exterior and the interior, we can be inspired in the case of paintings, especially in the works of the Paul Cézanne. Cézanne originally show the depth of space by different disposition of three parts : the background, the objects and intermediate space between the former. For instance, different with the other painters who put the background rear in the canvas and objects in the front of the background, Cézanne took the background and objects a same value and assure a depth in space by virtue of the intermediate space. Finally, by putting the background in forward of layer in the canvas and objects situated behind the background, the depth of the space can be occurred.

Same as the idea of Cézanne, Giuseppe Terragni and Jean Nouvel in architecture also intensify their effects through the activation of intermediate space between the interior facade and exterior frame. Not limited in the relation with the architecture and the city, space in relation gives us a higher quality of architectural promenade in depth.

Key words : Form, Background, Movement, Transparency, Depth, Relation
