

미스 반 데어 로에 건축공간의 잠복성

정 만 영

(서울산업대학교 건축학부 부교수)

최 은 국

(한화건설 대리)

주제어 : 미스 반 데어 로에, 잠복성, 콜라주, 가상, 투시도, 출현

1. 서론

1-1. 연구목적과 의의

20세기 중반 이후 근대건축에 대한 비판은 곧 미스 반 데어 로에에 대한 비판이었다고 해도 과언이 아닐 정도로 미스는 집중적인 공격을 받았다. 이는 상대성과 다의성에 입각해서 포스트모던 개념을 정의했던 찰스 젡스의 말대로, 미스의 작품이 지니는 일의적 univalent 특성에서 비롯된 것으로 보인다. 하지만 21세기에 접어들면서 그동안 평가절하되었던 미스의 건축이 갖는 의의를 재조명하는 시도가 활발해지면서, 일방적으로 비판적이었던 관점과 다른 각도에서 미스의 작품을 해석한 연구 성과도 다양하게 개선되었다.¹⁾

본 논문은 미스의 작품이 근대건축의 기획을 구현하고 있다고 보는 규범적 해석에서 그러한 기획의 허구성을 비판한 반 미스적 진영에 이르기까지, 미스의 작품의 일의성을 너무 당연시하고 있는 것은 아닌가라는 의심에서 출발하였으며, 일면적으로 보이는 현상 안에는 이와 상호작용하는 계기가 잠복²⁾되어 있다는 관점에서 이를 입증하고자 한다. 핵심적인 논점은 미스의 전기 작품에서 수직벽이 함축하고 있는 비확정적 계기가, 보편적 공간으로 대변되는 후기 작품에서 소멸된 것이 아니라 잠복성의 형태로 남아 있어서, 확정적 구도에 대립한다는 점을 밝히는 것이다. 이러한 주장은 원심적이고 유동적인 흐름으로 대변되는 전기의 공간적 특질과 중성적이고 균질적인 후기의 공간적 특질을, 상반되거나 대비적인 것으로 분리하는 해석과 다른 관점으로서, 두가지 공간적 특질의 상호작용을 주목한다는 점에서 의의가 있다고 할 수 있다.

1) 미스 건축에 대한 재해석에는 2001년 6월에 뉴욕의 근대미술관MOMA와 휘트니미술관에서 개최된 두개의 전시회가 크게 기여하였다. 각각 전쟁 이전 독일에서 활동하던 전기의 작품과 미국으로 건너온 이후인 후기의 작품을 대상으로 한 두 전시회의 성과는 Terence Riley, Barry Bergdoll 편, *Mies in Berlin* (Museum of Modern Art, 2002)과 Phyllis Lambert 편, *Mies in America* (Harry N Abrams, 2001)로 출판되었다. 풍부한 도록 외에 미스에 대한 다양한 해석이 집약되었다.

2) 현상으로 드러나지 않고 잠재된 상태를 의미하지만, 잠재성이라는 용어가 들뢰즈에 의해 한정된 의미로 사용되는 것과 구별하기 위해 잠복성이라는 용어를 사용하였다.

1-2. 연구방법과 범위

본 논문에서는 앞에서 말한 핵심적 논점을 미스 반 데어 로에의 작품을 통해 입증하는 연구방식을 사용하였다. 2장에서는 근대건축의 맥락에서 벽과 볼륨이 공간에 대해 갖는 의미를 공간의 확장과 한정이라는 측면에 국한시켜 조명하고, 미스의 전후기 작품의 공간적 특질이 수직 벽, 기둥, 외피, 수평 슬라브의 상관관계에 따라 확장에서 한정으로 변모해 간 과정을 정리하였다. 3장에서는 미스의 전기와 후기 작품을 도식적으로 구분하는 일반론에서 벗어나는 단서를 통제/탈주적 특질의 반전, 확정적 투시도/비확정적 콜라주의 병치 속에서 모색하였다. 4장에서는 앞장에서 살펴본 상반된 공간적 특질을 기초로 미스의 건축공간을 잠복성의 구도에 따라 분석하고자 하였다. 작품분석의 대상은 2가지 후기 작품의 전형적 사례에 집중되며, 소도시를 위한 미술관을 대상으로 내부공간을 표현하는 방식인 투시도와 콜라주의 병치가 갖는 의의를 해명하고, 실제 지어진 베를린 신 국립 미술관을 대상으로 현실과 가상의 이중구속의 양상을 분석하여, 미스의 후기 작품에서 나타나는 공간적 특질이 전기 작품의 공간적 특질을 보존하고 있다는 점을 규명하고자 하였다.

2. 공간적 특질로서의 확장과 한정

2-1. 새로운 공간의 인식

“건축이 회화나 조각과 구별되는 것은 그것이 공간적 특질을 갖기 때문이다. 어떤 분야의 예술가든 공간, 오직 공간에 관한 한, 감히 건축가를 넘볼 수 없다.”³⁾ 최초의 근대건축사 저자인 니콜라우스 펠스너는 건축의 본성을 공간에 두고, 이를 유럽 건축의 전체 역사까지 확

대 적용하려고 했다. 건축이 공간적 특질을 지닌다는 점은 부정할 수 없지만, 건축에서 공간에 대한 인식이 본격적으로 미학적 의미를 갖게 된 것은 19세기 후반 이후라는 점,⁴⁾ 즉 ‘건축적 공간’이라는 개념은 주로 철과 콘크리트의 기술적 발전에 의해 환하고 가벼운 공간이 출현하면서 새로 구성된 역사적 산물이라는 점을 간과하지 말아야 한다.

주로 육중한 석조건물이 주종을 이루던 그 이전까지 건축은 공간보다는 매스, 장식, 구축적 부재 등 솔리드한 요소들을 통해 인식되었고, 건축이론서도 공간보다는 그것을 에워싸는 요소들에 대해서만 언급하고 있다. 솔리드가 차지하는 비중이 훨씬 커서, 공간적 특질은 솔리드에 의해 결과적으로 형성된 틈 정도로 부차적으로 인식되었던 것이다.

예폴 드 보자르 건축에서 공간적 특질을 나타내는 대표적인 개념이라고 할 수 있는 포쉐(poché)는 주머니(포켓)와 어원이 같으며, 주로 동굴이나 귓속처럼 두꺼운 벽에 의해 한정

된 공간을 의미한다. 앙트완느 르포르트의 보베 주택(그림 1)에서 볼 수 있듯이, 보자르 평면은 포쉐로 인식되는 방의 구성적 배열인 셈이다.⁵⁾ 포쉐의 육

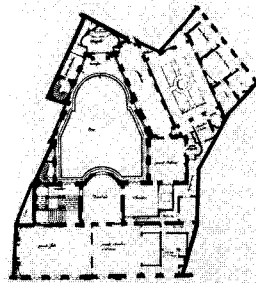


그림 1. 보베 주택(1655)

4) 19세기 말에 공간을 미학적 개념으로 인식하고, 건축의 본질을 공간에 귀속시킨 미학자는 아우구스트 슈마르소였다. August Schmarsow, 『The Essence of Architectural Creation』, Harry Francis Mallgrave 편, *Empathy, Form and Space: Problems in German Aesthetics 1873-1893* (Getty Research Institute, 1993)에 수록.

5) 콜린 로우와 프레드 워터는 육중한 구조체를 그대로 평면으로 표시한 포쉐에서, 주요 실들은 고립적인 수밖에 없으며, 주변에 자질한 공간들이 만들어진다

3) 니콜라우스 펠스너, 유럽건축사개관 (김복지 외 공역, 태림문화사, 1988) 13쪽.

중합에서 벗어나는 것은 결국 그것을 구속하고 있던 구조와 재료의 제약에서 벗어나는 것을 의미하며, 그 결과 획득하게 된 가벼움, 자유로움, 유동성이 바로 근대공간의 특질인 것이다.⁶⁾

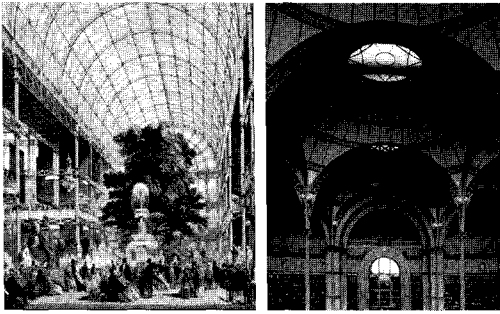


그림 2. 수정궁(1851)과 파리 국립도서관(1868) 내부

환하고 가벼운 공간의 출현에서 가장 중요한 분기점은 조셉 팩스톤의 수정궁(그림 2)이라고 할 수 있다. 기술적인 혁신에 대해서만 언급되는 경향이 있지만, 이 가설건물이 육중하고 어두운 실내공간만 경험했던 사람들에게 준 공간적 충격은 마치 우주인이 무중력 상태에서 걷는 것처럼 추측할 수 없는 가벼움으로 경험되었을 것이다. 이 건물이 야기시킨 지각적 혁신은 색을 빛으로 분해시킨 인상파 회화나, 아케이드를 통해 새로운 사회의 상을 그리려 했던 벤야민을 통해서도 추측할 수 있다. 환하고 가벼운 공간의 특질은 거짓이 없고 자유로운 이상적 미래를 상징하는 기호로 이해되었고, 심지어 고전적인 외관을 그대로 보존하고 있는 앙리 라브로스테의 파리 국립도서관

점을, 도시적 차원으로 확장시켜, 포체처럼 솔리드한 건물과 도시공간의 관계를 전경/배경의 관계로 해명하려고 하였다. Colin Rowe와 Fred Koetter, *Collage City* (The MIT Press, 1984) 78-79쪽.

6) 대부분의 근대건축가들은 공간을 중요한 요인으로 다루었지만, 특히 가벼움, 자유로움, 유동성의 공간적 특질을 강조한 역사는 노르베르그 슐츠였다. Christian Norberg-Schulz, *Roots of Modern Architecture* (ADA Edita. 1988).

(그림 2)조차 내부는 최대한 환하고 가볍게 만들려고 했음을 알 수 있다. 열람실의 부풀어 오른 천정과 하중을 지지하기에는 (석조기둥과 비교해서) 빈약해 보이기까지 한 철재 기둥으로 구현된 가벼운 공간은 새로운 공간의 충격을 고스란히 담고 있는 셈이다.

2-2. 공간의 확장과 한정

새롭게 인식된 공간에 대응하는 건축적 언어를 찾는 근대 건축가들의 노력은 다양하게 분석될 수 있지만, 본 논문에서는 공간이 건축에서 구현되는 기본적인 방식을 ‘확장’과 ‘한정’으로 구분해 보았다.

기본적인 차원에서 공간 자체는 비가시적이고 무제약적인 것이며, 이를 한정하는 요소들에 의해 다른 특질을 갖게 된다. 한정하는 요소가 분리되어 있거나 변화하면서 이어져 있다면(그림 3a,b), 공간은 한정된 영역을 넘어 확장하는 것으로 인식된다. 공간이 확장적 특질을 통해 인식되는 경우 영역이 다른 공간 사이의 연속적 흐름이 강조되고, 이는 시선이나 몸의 운동에 대응하게 된다. 반면 공간을 한정하는 요소가 기하학적으로 닫혀있거나 변화없이 연속된다면(그림 3c,d), 공간은 한정된 영역 안에서 인식된다. 공간이 한정적인 특질을 통해 인식되는 경우, 에워싸는 벽에 의해 운동과 변화가 제약되기 때문에, 공간 자체는 균질적인 것으로 이해된다.

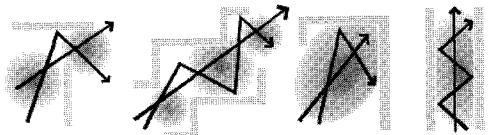


그림 3. 공간한정요소의 분리a, 변화b, 닫힘c, 연속d

이 두가지 인식은 초보적이고 2차원적이지만, 근대건축가들이 구현한 공간적 특질의 기본 성격을 구분하는 기준으로 유효해 보인다.

공간의 확장적 유동성에 가장 먼저 주목한 건축가는 프랭크 로이드 라이트였다. 미국건축의 아이덴티티를 확보하는 과제에 전념했던 라이트는 유럽의 고전적 건축의 특징을 단힌 상자로 규정하였고, 이를 해체하는 것에서 자신만의 언어를 발견하였다. 캔틸레버 구조를 활용한 라이트의 고유한 개념인 ‘박스의 해체’는 공간의 유동성을 확보하기 위한 방편인 셈이다. 앨런 브룩스는 싱글 스타일과 라이트의 평면을 비교하면서, “방들이 모서리에서 상호관입되면서, 겹치는 부분을 서로 양보”⁷⁾하는 라이트의 평면이 프라이버시와 다양성의 측면에서 유리하다고 주장했다.(그림 4) 모서리의 소거로 근거를 둔 공간의 유동성은 내부적으로는 벽난로를 중심으로 한 개방적인 실의 구성, 외부적으로 수평적으로 확장되는 상호관입적인 형태에 의해 보완된다.

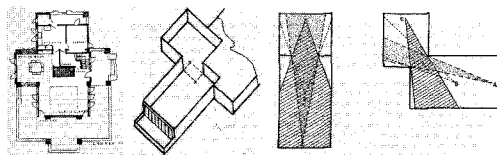


그림 4. 로스 주택(1915), 싱글 스타일 주택과의 비교.

반면에 라이트의 공간개념을 유럽에 소개한 헨드릭 페트루스 베를라헤는 라이트와 달리 공간을 에워싸는 벽의 의의를 강조했다. 벽면의 만곡과 요철에 의해 복잡하게 분절되었던 암스테르담 증권거래소 현상설계안이 실제 지어질 무렵 뭉뚱한 벽으로 변형된 것은, 그 사이에 공간을 에워싸는 벽에 대한 그의 인식이 확고해졌기 때문에 발생한 변화라고 할 수 있다.(그림 5) 그는 공간을 에워싸는 벽은 뭉뚱해야 하며, 입체감을 주면 벽의 고유한 성격을 잃게



그림 5. 암스테르담 증권거래소(1909) 내부, 현상안과의 외부입면 비교

된다고 생각했던 것이다.⁸⁾

베를라헤가 뭉뚱한 벽으로 공간을 한정한다고 생각했던 것은 공간 자체는 휘발적인 것이며, 벽이 그것을 에워싸고 담아내는 매체라고 이해했기 때문이다. 이 경우 공간은 가뒤흔다면 균일한 기압을 유지하는 풍선속의 기체처럼 균일한 성격을 갖게 된다.

데 스틸 건축가들이 사용한 조형적 면은 공간을 에워싸는 뭉뚱한 벽의 구축적 물성을 제거한 것으로 베를라헤의 영향을 받았다고 하룻 있지만, 공간개념은 오히려 라이트에 가깝다. 데 스틸 건축가들이 당면했던 과제는 테오 반 두즈부르그의 주택계획안에서 보듯, 분해된 조형적 요소를 통해 원심적으로 뻗어나가는 공

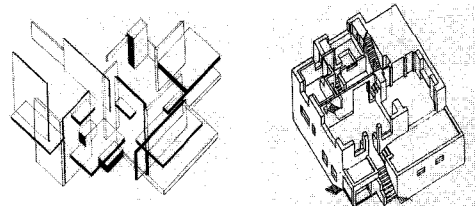


그림 6. 주택계획안(1923)과 물러 주택(1928)

8) “건축은 공간을 에워싸는 예술이기 때문에, 우리는 구축적인 면에서나 장식적인 면에서나 공간의 구축적 성격을 강조하여야 한다. 그렇기 때문에 건축은 기본적으로 외부로부터 파악되는 것이 되어서는 안된다. 공간을 둘러싸는 것은 벽을 통해서이며, 공간 또는 다양한 공간들은 벽의 배열을 다소 복잡하게 만들어서 외부로 표현한다. 따라서 가장 중요한 것은 벽이다. 벽은 자신의 본성에 따라 평평한 상태로 남아있어야 하며, 벽에 과도하게 입체감을 주면 자신의 고유한 성격을 잃게 될 것이다.” Hendrik Petrus Berlage, ‘Thought on Style’,(1905) Hendrik Petrus Berlage. *Thoughts on Style : 1886-1909* (Iain Boyd Wright와 Wim De Wit가 공동 영역, Getty Research Institute, 1996)에 수록. 152쪽.

7) H. Allen Brooks, ‘Wright and the Destruction of the Box’,(1979), H. Allen Brooks 편, *Writings on Wright* (The MIT Press, 1983)에 수록, 181쪽.

간을 구현하는 것이었다.(그림 6)

데 스틸에서 추구된 방향은 에워싸는 볼륨 안에 모든 유동성을 담으려고 했던 아돌프 로스나 르 코르뷔제와 상반된다. 로스는 쥘페와 마찬가지로, 건축은 무엇보다도 공간을 에워싸는 것에서 발생되었으며, 이를 보완하기 위해 뼈대를 창안한다고 주장하였다.⁹⁾ 그러나 볼러 주택(그림 6)에서 보듯 로스의 주택에서 공간을 에워싸는 표면은 라움플란의 개념에 따라 단층적으로 변화가 많은 내부공간의 특질을 전혀 반영하지 않으며, 오히려 대립적이라고 할 정도로 밋밋하다. 로스의 태도는 공간을 에워싸는 벽에 내부공간의 특질이 투영되어 있다고 생각했던 베를라헤와도 전혀 다르다. 베를라헤의 내부공간이 균질적이라면, 로스는 볼륨 안에서의 공간적 변화에 주목한 결과라고 할 수 있다. 근대건축 초기에 중첩적으로 모색된 공간에 대한 이해는 미스의 건축에 그대로 유입되어 있다.

2-3. 확장에서 한정으로

미스의 전기 작품은 공간의 유동성과 조형적 벽면으로 환원된다는 점에서 데 스틸과 가장 유사하다. 구성적 특징으로 보자면 데 스틸은 고전주의의 형식규범을 모두 뒤집은 상태를 지향한다. 반 두즈부르크의 「조형적 건축을 향하여」에 따르면 새로운 건축은 요소적이며, 역동적이며, 반-장식적이며, 무엇보다도 중력에 거슬러 부유한다. 특히 “새로운 건축은 반-입방체적anti-cubic이어서, 서로 상이한 기능적 공간세포를 하나의 폐쇄적 입방체 안에 가두지 않고, (캐노피 먼이나 발코니 볼륨 등의 요소 뿐만 아니라) 기능을 담은 공간도 입방체 중심에서 밖을 향하여 원심적으로 뻗어나가도록 만든다.”¹⁰⁾ 반-입방체적인 요소로의 분해와 원심

적인 운동의 표현은 기하학적으로 닫힌 윤곽과 축과 대칭을 주축으로 한 구심성에 상반된 것이다.

알프레드 바가 1936년 반 두즈부르크의 러시아 댄스의 리듬들과 미스의 벽돌조 주택 평면을 나란히 놓고 유사성을 지적한 이후¹¹⁾, 미스의 초기 건축에 대한 데 스틸의 영향은 정설화되었다.¹²⁾ 볼륨적인 요철은 사라졌지만, 벽돌조 주택 계획안을 가장 근접한 상태로 구현한 작품은 베를린 전시용 주거이다.

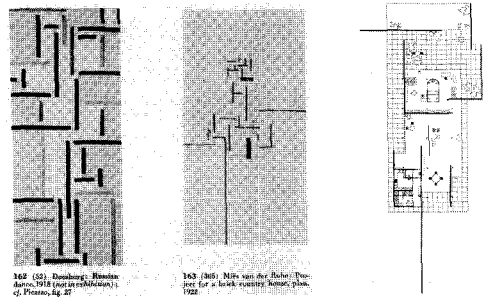


그림 7. 러시아 댄스의 리듬들(1918) / 벽돌조 전원주택 계획안(1924)과 베를린 전시회 주택(1931)

하지만 이 두 작품을 각각 거의 같은 시기에 지어진 바르셀로나 전시관과 투겐하트 주택에 대비시켜 보면 미세해 보이지만 후속되는 과정에서 중요한 의미를 갖게 되는 단서를 받

10) Theo van Doesburg, 「Towards a Plastic Architecture」(1924), Hans L.C. Jaffé, *De Stijl* (H.N. Abrams, 1971)에 수록. 186쪽.

11) Alfred Barr, *Cubism and Abstract Art* (MOMA, 1936), 29쪽. 볼프 테게토프는 데 스틸 회화가 미스의 전원주택 계획안에 영향을 주었다는 최초의 언급한 사람은 1925년 E. 스트뤼빙이었다고 주장한다. Wolf Tegethoff, *Mies van der Rohe : The Villas and Country Houses* (MOMA, 1985) 49쪽.

12) 소닛 바프나는 벽돌조 주택계획안의 역사적 원천이 베를라헤, 라이트, 데 스틸 운동으로 3가지로 보는 것이 표준적이라는 견해를 피력하였다. Sonit Bafna, 「Symbolic content in the emergence of the Miesian free-plan」(The Journal of Architecture 10권, 2004년 4월호) 183쪽과 198쪽.

9) 아돌프 로스, 「피복의 원리」(1898) 아돌프 로스, 장식과 범죄 (현미정 옮김, 소호건축, 2006)에 수록. 134쪽.

견할 수 있다. 전기 작품에서 많이 사용된 자립적 벽을 기준으로 본다면, 벽돌조 전원주택 계획안에서 트레이싱지 끝까지 뻗어나갔던 수직벽의 확장이 바르셀로나 전시관에서는 수면을 한정하는 두개의 L자형 벽면의 안으로 제한된다. 또 투겐하트 주택에서는 거실과 식당의 직선과 곡선의 2곳에만 자립벽이 남고, 나머지는 공간을 한정하는 요소로 전환된다.

두가지 대비적 예는 도면으로만 존재하는 것과 실제로 지어지는 것, 또 실제로 거주하는 공간과 거주하지 않는 전시용 공간의 차이에서 비롯된 것으로, 여기서 주목할 점은 미스가 불가피한 현실적 제약에서 벗어나는 곳이라면, 가급적 자립적 벽을 사용하려고 했다는 점이다. 그것은 현실적인 난점을 감수하고까지 자립적 벽으로 대변되는 확장적 공간에 그가 의미를 부여했다는 것을 반증한다.

그러나 뒤이은 작품들에서는 벽면을 따라 확장하는 공간의 힘이 점차 약화되어, 격자 기둥과 수평 슬라브의 지배를 받는 균일한 볼륨으로 환원된다. 1938년 미국으로 이주한 후에 그의 건축 작품은 윤곽상으로는 순수한 상자형의 구성으로 되돌아갔으며, 공간상으로는 위계의 구분이나 역동적 움직임이 모두 사라져서 마치 정지한 듯한 정적인 공간으로 변화한다. 공간의 확장을 중심으로 전개되던 건축언어가 한정하는 요소에 의해 전적으로 지배되는 상태로 변모한다. 에워쌌던 계기로 벽을 강조한 베를라헤와 비교해보면, 수평적인 판과 격자구조로 제약되는 균질하면서 확장적인 공간이라는 점만 다를 뿐이다.

공간적 특질이 확장에서 한정으로 변해가는 과정은 수직 벽, 기둥, 수평 슬라브, 외피의 관계에 따라 단계를 구분할 수 있으며(표1), 이는 미스의 전기와 후기 작품을 뚜렷하게 구분하는 일반적 해석의 근거가 되었다. 공간의 특

표1. 벽과 기둥의 의미와 관계 변화

1단계 : 벽의 공간	1924 벽돌조 전원주택 계획안
<ul style="list-style-type: none"> • 벽은 공간을 한정하는 요소가 아닌 공간 분화와 확장의 요소로, 방과 중심을 해체. 	
2단계 : 자립적 요소로서의 벽과 기둥	1928-29 바르셀로나 전시관 1928-30 투겐하트 주택 1931 베를린 전시용 주택
<ul style="list-style-type: none"> • 자립적 벽은 원심적으로 뻗어가는 공간을 유도하는 반면, 기둥은 순수한 구조적 이미지 구현 • 공간의 전체적인 경계는 바닥판이 담당, 모호한 내부공간은 지붕 슬라브가 한정. 	
3-A단계 : 외피 뒤로 숨겨진 기둥	1939-58 IIT 캠퍼스 계획안 1948-51 레이크 쇼 아파트 1954-58 시그램 빌딩
<ul style="list-style-type: none"> • 실제 구조는 감추어지고 외피에 드러난 철골 프레임은 구조의 이미지만 전달 	
3-B단계 : 외피 밖으로 돌출된 기둥	1945-50 판스위스 주택 1950-56 크라운 홀 1952-53 만하임 국립극장
<ul style="list-style-type: none"> • 골조가 외피 밖에서 수평판을 매달고 있음. 	
4단계 : 벽의 소멸 수평슬라브의 공간	1950-51 50×50 주택 계획안 1957 바카르디 사옥 1962-68 신 국립미술관
<ul style="list-style-type: none"> • 자립벽의 성격이 격자 공간에 잠재적으로 내재 • 기둥은 자립적 모뉴멘탈리티의 특성을 획득 (수평 슬라브와 분리) • 공간은 수평 슬라브에 의해서 한정 	

질로 볼 때, 전기 작품에서는 성장하고 발전하며, 흐르고 있다면, 후기작품에서는 부동의 상태로 머물게 만들며 결과적으로 균질한 상태로 귀속시킨다.

3. 탈주와 통제 의 변주

3-1. 탈주 속의 통제/ 통제 속의 탈주

미스의 공간을 증성적, 균질적인 것으로 보는 규범화나 이에 대한 탈근대적 비판 모두에서 간과한 점은, 전후기 작품의 공간적 특성이 서로 무관하지만은 않다는 점이다.

본 논문에서 설정한 가설은, 미스의 전기 작품에서 나타나는 유동적이고 원심적으로 확장

되는 공간의 성격과 후기작품에서 나타나는 점차 균질공간으로 변모해 간 공간의 정지상태가 개념적으로 단절되어 무관한 것이 아니라, 서로 이질적인 특질이 겹쳐져 있으며, 특히 후자에 전자의 특질이 현저하게 잠복하고 있다는 것이다. 이러한 가설에 따르면, 후기 작품에서 나타나는 균질적 공간은 그 자체로 독립적으로 이해되기 보다는 그 안에 잠복된 전기 작품의 공간적 특질과 함께 이해되어야 한다. 즉 전후기 작품을 확연하게 구분하는 일반적 해석은 외면적인 현상을 도식적으로 구분하는 습성에서 비롯된 것에 불과하다. 단순화의 위험은 있지만, 이 도식에 따르면, 전기의 자유롭고 유동적인 흐름은 개방적이고, 탈주적이며, 가변적이고, 비확정적이다. 반면 후기의 한정되고 부정적인 균질함은 닫혀 있고 통제적이며, 고정적이며 확정적이다. 탈주와 통제로 대변되는 이 도식적 구분을 벗어나는 가장 간단한 방법은 탈주 안에 잠복된 통제의 계기, 또 통제 안에 잠복된 탈주의 계기를 확인하는 것이다. 기존의 연구 중 바르셀로나 전시관에 대한 호세 퀴틀라스의 해석과 IIT에 대한 이현경의 해석은 좋은 단서를 제공하고 있다는 점에서 논의의 출발점이 된다.

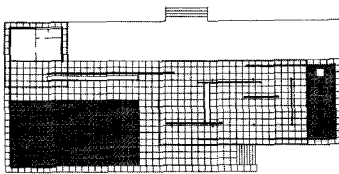


그림 8. 바르셀로나 파빌리온 평면(1929)

먼저 일반적으로 미스의 탈주적 특질을 강조하는 것으로 평가되는 바르셀로나 전시관에 대해 호세 퀴틀라스는 상반된 평가를 내린다. 그는 이 전시관은 문이 없다는 점에 착안하여 이 집이 열려있는가 닫혀있는가를 묻는다. 그의 답변은 ‘닫혀있다’는 것이다. “문도, 지붕도

없고 거의 벽도 없으면서 유리벽이 대부분인 집이 어떻게 닫혀있을 수 있는가?”¹³⁾ 그는 전시관이 미스의 모든 작품과 마찬가지로 수평면에 구속되어 있다고 주장한다. 마치 웨이더의 쟁반이나 식탁과 마찬가지로 가지적으로 공간의 경계를 한정하는 수직적 요소가 없지만, 그 위에 올려진 모든 것은 이미 바닥판에 구속되어 있다. 1미터 이상 지면에서 올라온 직사각형의 대리석 기단은 전시관의 모든 유동성을 정지시키고, 단단하게 고정시키는 폐쇄적 동인이다. 판스위스 주택이나 50×50 계획안처럼 두 개의 수평판 사이에 낀 공간에서는 수평판이 공간을 한정하는 힘은 너무나 확정적이어서 수직적 요소로 ‘에워싸는 것이 불필요할 정도’이다. “미스가 가장 먼저 그리는 선은 수평선이다. 항상 수평면만이 공간을 형태적으로 규정한다. 이렇게 무대가 마련된 이후에야, 수직면이 등장하게 된다.”¹⁴⁾ 퀴틀라스는 이렇게 닫혀 있는 전시관이 아무 것도 끼어들 수 없는 ‘우리의 집’이라고 결론짓는다. 퀴틀라스의 견해에 따르면 불규칙하며 유동적인 탈주의 특질을 대변하는 수직벽은 사실상 이를 통제하고 있는 수평면에 철저하게 구속된 부차적인 계기에 불과하다. 이 해석을 받아들인다면, 우리는 탈주속의 통제라는 현상을 확인하게 된다.

이와 반대 방향에서 통제 속의 탈주라고 할

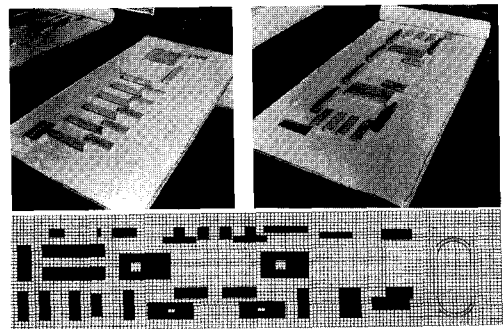


그림 9. IIT 캠퍼스 대안 모델과 3년 배치계획안

있는 해석도 가능하다. 미스의 바르셀로나 전시관과 IIT 캠퍼스 계획안의 최종도면에는 정밀하게 사물의 위치를 통제하는 메커니즘처럼 보이는 격자가 사용되었다. 그러나 이현경에 따르면 IIT 캠퍼스(그림 9)와 바르셀로나 전시관에서, “초기안은 그리드 없이 매스나 벽의 위치가 결정되지만, 2차 3차안으로 발전하는 단계에서 그리드가 도입되고, 그로 인해 초기의 위치들이 적절히 조정되는 것을 확인할 수 있다.”¹⁵⁾ 미스의 격자는 알렉산더 초니스가 말하는 것처럼 “완전하고, ‘통합적’, ‘전체적’이어서 모순이 없는 세계 속의 세계”¹⁶⁾ 즉 소우주를 구현하는 것으로 특권적인 위치를 점하고 있는 격자나, 그러한 특권은 없어도 사물들의 관계나 치수를 조절하는 건축가에게 실증주의적 편의성을 제공하는 장 니콜라스 루이 듀랑의 격자¹⁷⁾와 달리, “사물의 위치 설정 초기에 역할하기보다는 (사물들이 공간적 위치를 점유한 이후에) 설정된 위치를 보여주기 위한 장치”¹⁸⁾라는 것을 추론할 수 있다. 이러한 추론은 격자 위에 놓인 매스나 선들이 격자선과 미세하게나마 일치하지 않는다는 관찰에 의해 더욱 강화된다. 격자에 대한 이러한 해석은 엄

밀한 메커니즘에 의해 통제되는 것처럼 보이는 현상의 하부에 이를 벗어난 탈주의 계기가 엄연히 존재한다는 사실을 확인시켜 준다.

이상에서 설명한 탈주 속의 통제와 통제 속의 탈주는 부분적인 현상이기는 하지만, 미스의 전기와 후기 건축의 공간적 특질을 도식적으로 구분하는 양상을 벗어나는 단서를 제공한다는 점에서 의의를 부여할 수 있다.

3-2. 확정적 투시도 vs 비확정적 콜라주

통제와 탈주의 계기가 병치되는 현상은 미스가 확정적인 요소와 비확정적인 요소로 구분하여 병치시킨 도면이나 스케치 및 표현물에서 더욱 확장된 의미를 갖게 된다. 예를 들어서 50×50주택과 바카르디 빌딩 내부 배치안은 고정된 윤곽 안에서 이리저리 떠다니는 내부의 벽면을 대비적으로 보여준다.(그림 10) 윤곽을 결정하는 확정성이 슬라브나 격자 구조와 상관 관계를 갖는다면, 비확정적으로 떠다니는 요소들은 점차 존재감을 잃고 잠복적인 상태로 사라진다.

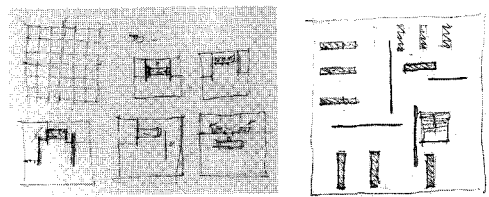


그림 10. 50×50주택과 바카르디 빌딩 내부 배치안

흥미로운 것은 미스가 내부공간을 표현할 때, 확정적인 요소는 투시도로, 비확정적인 요소는 콜라주로 표현한다는 점이다. 투시도가 르네상스시대 이래로 서구의 시각을 실질적으로 지배해 온 표현기법이라면, 콜라주는 이에 반기를 든 아방가르드들의 대표적인 표현기법으로, 양자는 여러 가지 측면에서 대조적인 특

13) 호세 괴틀라스, 「중합의 상실 : 미스의 파빌리언」, (1980), 마이클 헤이스 편, 1968년 이후의 건축이론 (봉일법 옮김, 시공문화사, 2003)에 수록. 510쪽. 문맥을 참작하여 번역을 고친 부분이 있지만, 주는 번역판 기준으로 하였다.

14) 앞의 글, 512쪽

15) 이현경, 미스 반 데어 로에 건축의 구축성과 비례의 관계 (서울시립대학교 석사논문, 2000) 73쪽.

16) Alexander Tzonis와 Liane Lefaivre, *Classical Architecture: The Poetics of Order* (The MIT Press, 1986) 9쪽. 저자들에 따르면 그리드와 삼분할 체계가 결합된 조직(taxis)이 고전주의의 전체와 부분에 질서를 부여한다.

17) Jean-Nicholas-Louis Durand, *Precis of the Lectures on Architecture* (David Britt 영역, Getty Research Institute, 2000)

18) 이현경, 위의 글, 72쪽.

성을 보여준다.

투시도는 공간적인 폭과 깊이를 투시점과 소실점이라는 특정시점을 통하여 파악하여, 이를 임의로 설정된 2차원적 화면에 투영하는 체계이다. 뒤러의 판화는 알베르티가 『회화론(1436)』에서 언급한대로 중앙투시도의 원리인 시각 피라미드를 그대로 옮긴 것이다. 피라미드의 꼭짓점은 관찰자의 눈, 바닥면은 재현대상, 그 사이의 피라미드를 잘라낸 단면은 2차원의 투시도가 된다. 판화에서 제도공이 책상에 놓은 도면의 격자는 시각 피라미드를 횡단하는 격자 그물망과 1:1로 대응한다. 눈의 위치를 고정시키기 위해 눈금이 새겨진 작은 기준대까지 세워 두었다. 이에 따라 제도공은 앞에 누운 모델의 공간적 위치를 횡단하는 격자 그물망을 기준으로 정확하게 도면에 옮길 수 있다. 여기서 중요한 것은 투시도의 체계가 한편으로는 대상의 공간적 위치를 정확하게 재현한다는 것과 다른 한편으로는 고정된 격자 틀이 관찰자에게 사물 혹은 공간을 제한된 방식으로 인식하도록 강제함으로써 자신의 체계에 적합하지 않은 것을 보지 못하게 하는 시각-기계라는 것이다. 대상을 명확하게 파악해서 재현한다는 측면에서 관찰자는 철학적으로는 이성의 체계를 따라 세계를 재단하는 데카르트의 주체와 상응하는 존재가 되지만, 이 관찰자는 시각-기계에 의해 표상된 이미지들만 선택적으로 파악할 수 있다. 즉 투시도의 체계는 대상뿐만 아니라 주체까지도 자신의 체계로 포획하는 통제장치이다.



그림 11. 뒤러의 누워있는 누드를 그리는 제도공

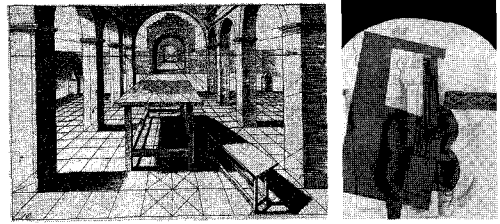


그림 12. 브리에의 투시도와 브라크의 콜라주

이렇게 인식 주체의 준거틀인 투시도로 파악되는 공간은 명증하게 파악되는 것으로 간주되며, 여기에는 어떠한 애매함도 남아있지 않다. 투시도로 포획된 대상, 공간, 그리고 주체는 더 이상 다른 위치를 점유할 가능성이 없으며, 전체적인 구도 속에서 고정된다. 이것은 ‘확정성’의 구도를 지낸다.

반면, 콜라주는 서로 관련되지 않은 요소들이 동일한 장에 병치되는 상태를 말하며, 기존의 투시도적인 시각 경험을 부정하려는 아방가르드의 전략을 반영한다. 콜라주에서 “작품 전체를 구성하는 것은 이제 더 이상 개개의 부분들의 조화가 아니고, 오히려 이질적인 요소들의 모순적인 관계이다”¹⁹⁾ 이것은 고전적 구성의 핵심개념인 부분과 전체의 유기적 통합관계를 벗어난 새로운 구도를 발생시키는데, 그 특징을 정리하면 다음과 같다. ① 임의적으로 선정된 개별적인 부분은 콜라주의 장에 포함되어야 할 당위성을 처음부터 갖고 있지 않기 때문에 언제든지 다른 것으로 대체될 수 있는 불안정한 상태에 머물게 된다. ② 개별 부분들이 차지하고 있는 자리도 자신의 위치를 고정시킬 필연적 연관성이 결여되어 있다는 점에서, 그것이 현재 점유하고 있는 위치는 잠정적인 것에 불과하다. ③ 마지막으로 이처럼 부분 자체 그리고 그 부분들이 점유하는 위치가 불안정하다는 것은 전체가 완결된 통합체가 아니

19) 페터 뷔르거, 아방가르드 예술이론 (이광일 역, 동환출판사, 1986) 149쪽.

라, 항상 비완결적인 상태에 머물 수밖에 없다는 것을 의미한다.

투시도의 경우와 달리 콜라주로 포획되는 대상과 공간은 언제든지 위치를 이탈할 수 있고, 확고하게 고정되지 않는다. 즉 '비확정성'의 구도를 지닌다. 고정되지 않는 부분들이 발생시키는 애매함은 관찰자의 시선을 불안정하게 만들고, 더구나 잠복적인 무엇인가가 언제든지 출몰할 여지를 남겨 놓는다. 잠복된 무엇인가가 언제든지 출현(appearance²⁰)할 수 있다는 것은 콜라주의 장에 속하는 모든 것을 우발적인 것으로 만든다.

4. 미스 건축공간의 잠복성

4-1. 미스의 내부공간 표현의 잠복성

로빈 에반스는 건축적 개념은 도면을 통해 투명하게 건물로 번역된다고 보는 모방론적 사고를 집요하게 비판한다. 전통적인 모방론이 동일성의 사고에 의존해서 그림을 사물에, 도면을 건물에 귀속시키는 반면, 에반스는 개념 및 건물에 대해 도면이 발생시키는 차이에 주목하고 특히 도면에서 고유한 방식으로 사유를 작동시킨다는 점을 중시한다.²¹ 이러한 해석에 따르면, 도면은 단순히 개념과 건물 사이의 중립적인 매체로서 이차적인 것에 머물지 않고, 그 자체가 개념을 형성하고 변형시키는 적극적

20) 모습을 드러낸다는 면에서 현상이라고 할 수 있지만, 이미 나타나 있는 상태인 현상(phenomenon)과 구분하기 위해 동사의 의미가 강한 출현이라는 용어를 사용하였다.

21) 에반스에 따르면, 개념과 건물 사이의 “매개로서 도면이 갖는 힘을 재인식하는 것은 예상과 달리, 도면이 재현되는 것과 유사함이 아니라 뚜렷하게 구별되고 서로 유사하지 않다는 것을 재인식하는 것이다.” Robin Evans, 『Translations from Drawing to Building』 (1986) *Translations from Drawing to Building and Other Essays* (Princeton Architectural Press, 1997)에 수록, 154쪽. 이는 에반스의 주저인 *The Projective Cast: Architecture and Its Three Geometries* (The MIT Press, 1995)의 핵심 논점이기도 하다.

계기가 된다. 도면은 건물과 동등한 자격으로 자신만의 언어를 갖는다.

미스의 축조적 도면은 건축물과 1:1로 대응되는 엄밀성을 갖는다는 점에서 에반스가 비판한 동일성 사유의 전형이라고 할 수 있다. 자신을 ‘건축가’가 아니라 ‘건물을 짓는 사람(builder)’로 생각했던 미스는, 벽돌 하나하나까지 정확한 스케일로 그릴 것을 요구했다. 도면 자체가 건축물과 마찬가지로 축조적인 성격을 지닌 참조체이자, 극단적인 엄밀성이 요청되는 표현물인 것이다. 이에 따라 간결하고 명확해진 구축적 조건이 미스의 소위 보편적 공간의 전제조건이다. 그것은 어떤 변동도 허용하지 않는 부동의 상태를 유지한다.

내부공간의 표현도 도면과 마찬가지로 정확한 스케일을 유지하는 투시도가 사용되지만,²² 미국으로 이주하는 30년대 말을 전후해서 콜라주가 투시도에 병치되는 방식이 도입된다. (그림 13) 비록 콜라주된 대상은 투시도에 의해 위치가 정해지지만, 확정적 공간의 특성에 통합되지 않고, 유동적이며 불안정한 전기 작품들의 공간적 특질을 보존하고 있다. 미스가 사용한 콜라주의 특징을 가장 잘 보여주는 소도시를 위한 미술관²³은, 1소점 투시도상에 시

22) 조셉 후지카와는 IIT 재학시 3주간 미스의 보조원으로, 거의 차이가 없는 15장의 투시도를 드렸던 경험을 회상하면서, “미스는 실제 크기의 비율에 맞고, 전혀 왜곡되지 않은” 투시도를 요구했다고 말한다. Joseph Fujikawa, 『Mies' Office: 1945-1970』 (A+U 1981년 1월호) 175쪽. 이는 미스가 투시도를 도면과 마찬가지로 축조적인 엄밀성을 갖는 것으로 보았기 때문이며, 내부공간의 투시도도 마찬가지이다.

23) 내부공간에 콜라주가 본격적으로 도입된 작품은 1939년 레조 주택이며, 1943년 소도시를 위한 미술관에서 유사한 방식으로 다수의 콜라주 장면이 작성되었다. 콘서트홀도 이 미술관의 부속 건물로 의도된 것이다. 소도시를 위한 미술관은 실제 지어진 것이 아니라, 1943년 5월에 출판된 아키텍처럴 포름지 특집호를 위해 준비된 계획안으로 미국의 이상적인 소도시를 대상으로 한 여러 건축가들의 작업 중 하나이다. Phyllis Lambert 편, *Mies in America*, 앞의 책, 426-438쪽.

또 콜라주 작업은 당시 대학원생인 조지 덴포스가 연관

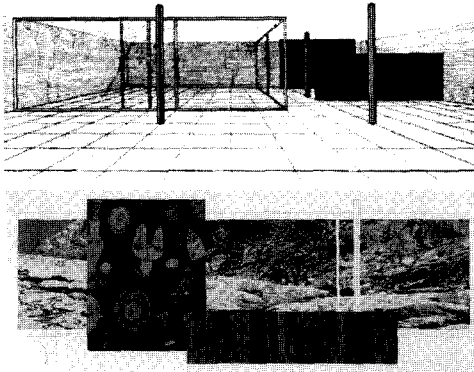


그림 13. 코트 하우스 투시도와 레조 하우스 콜라주

각적으로 강한 요소가 콜라주되며, 양계열의 속하는 요소들은 동일화면을 구성하고 있으면서도 확연하게 분리되는 것을 보여준다.(그림 14의 b와 c) 이처럼 확연하게 분리되는 이유는 대상과 공간을 확정적으로 고정시키는 힘과 비확정적이고 유동적인 힘이 별개의 구도에 따라 병치되기 때문이다.

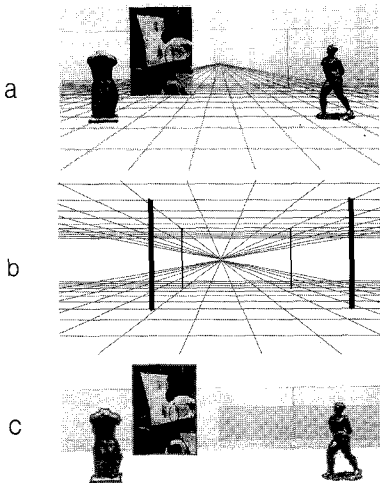


그림 14. 소도시를 위한 미술관a, 투시도
계열b와 콜라주 계열c의 분리

되고 있지만, 슈츠의 주장대로, “미스가 학생들이 만든 대로 따랐다기보다는 그들을 하나하나 지도하고 작업을 관장했다고 볼 수 있다.” Franz Schulze, *Mies van der Rohe: A Critical Biography* (University of Chicago Press, 1985) 230쪽

투시도의 계열(그림 14b)에서는, 바닥과 천장의 슬라브와 보조적으로 기둥까지, 공간을 형성하는 축조적 요소들이 모두 격자패턴에 의해 위치를 부여받는다. 미세하지만 정밀한 격자패턴은 투시도적 공간을 나타낼 뿐만 아니라, 공간을 확정적으로 만드는데 결정적인 역할을 하기 때문에, 격자 패턴으로 구속되는 대상과 공간은 미동도 하지 않는 것으로 체험된다. 이처럼 부동적인 공간이 함축하고 있는 단호함은 시간상으로는 불변성에 대응하게 된다. 미스의 건축에서 고전주의적이라는 말과 구별되는 의미에서의 고전적 특질이 확연해지는 것은 바로 이러한 확정성 때문이다.

반면 콜라주 계열(그림 14c)에서는 칸막이벽, 회화면, 조각 작품들, 창과 외부풍경이 슬라브의 격자 패턴 위에 놓여 있으면서도, 투시도의 확정적 공간에 포획되지 않고 떠다닌다. 산만하게 흩어져 있는 요소들은 소실점으로 향하는 깊이 방향의 시선을 부분적으로 차단시킨다. 시선은 우발적으로 위치를 점하고 있는 요소들 사이를 불안정하게 오가는 가운데, 투시도의 공간과 다른 깊이의 간격을 확인하게 되고, 격자 패턴이 만들어내는 확정적 공간은 교란된다.

이러한 두 계열의 구분을 표-1의 구분과 대응시키면, 1,2단계에 해당되는 1920년대 일련의 계획안과 작품들에서 실험된 원심적 공간과 윤곽의 해체는 콜라주로 대변되는 ‘비확정적 공간’에 대응하는 반면, 3,4단계에 해당되는 1938년 미국으로 이주 후의 작품에서 현저해진 균질화된 공간과 폐쇄적 윤곽은 투시도로 대변되는 ‘확정적 공간’에 대응한다. 실제 지어진 건물들에서 확연해지는 전기와 후기의 차이가 그의 표현기법들을 통해 묘사된 공간개념에서 겹쳐지는 것이다.

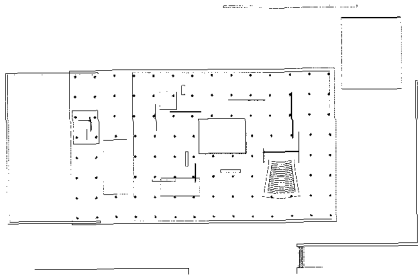


그림 15. 소도시를 위한 미술관 평면

미술관의 평면(그림 15)에서도 골조의 격자 패턴과 내부의 다른 요소들이 공간을 점유하는 방식은 확연히 구분된다. 골조에 의한 격자는 어떠한 공간적 위계나 편차도 없는 순수한 형태와 공간을 만드는 반면 전시를 위한 수직 벽들은 산만하게 흩어져서 정지된 상태의 공간을 유동성이 풍부한 공간으로, 또한 단일체적인 공간을 무수한 장면들의 조합으로 변화시킨다. 이때 수직벽은 건축적 요소로 고정된 것이 아니라, 필요에 따라 언제나 위치가 변할 수 있다는 점에서 콜라주 요소가 지니고 있는 비확정적 특징을 구현하고 있다.



그림 16. 소도시를 위한 미술관, 콜라주

미술관의 또 다른 콜라주(그림 16)는 더 나아가 내부공간을 확정적으로 제어하는 투시도 계열의 모든 요소를 지워버린 상태를 보여준다. 조각과 회화면, 그리고 풍경의 층상들이 공간의 켜를 암시할 뿐이다. 이 공간적 암시와 풍경을 담아내는 창문의 프레임을 여기에 나타나는 건축적 요소의 전부이다.

이들 콜라주들에서 내부에 배열되는 요소들

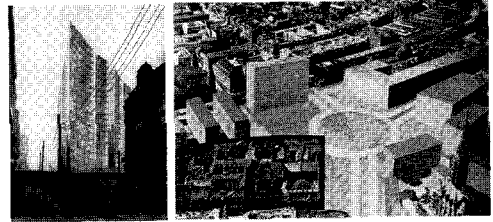


그림 17. 유리마천루 계획안과 알렉산더광장 계획안, 포토몽타주

은 언제나 변형 혹은 대체 가능한 것이고, 이러한 변형은 언제나 진행 중이며 수많은 공간적 배열의 가능성들을 잠재적으로 내포하고 있기 때문에 콜라주에 의해 생성되는 결과 자체가 확정성을 부정하면서 잠재적인 수많은 조합들 중 하나일 뿐이라는 것을 명시적으로 보여준다. 즉, 콜라주에 의해서 표현되는 공간적 특성은 유동적이며 우발적, 일시적이다.

콜라주 계열의 이러한 특성은 미스가 전기 특히 1920년대에 주로 사용하였던 포토몽타주(그림 17)와 구분된다. 유리 마천루 계획안의 포토몽타주는 새로운 구조물을 기존 도시조직의 특성과 대비시키면서 강조한다.²⁴⁾ 반면에 알렉산더 광장 계획안에서는 순위가 역전되어, “건물의 근대적인 구조는 비물질화되고, 거의 자기 부정의 단계에 이르는 반면, 주변의 환경이 적극적으로 시각적 존재감을 갖게 된다.”²⁵⁾ 건물의 구성요소가 최소한으로 축소되는 것은, 객관성의 세계로 물러남으로써 우발적으로 출현하게 되는 잠복성의 계기를 부정하고 지우는 것이 아니라, 오히려 서로 겹쳐질 수 없

24) 스탠 앨런에 따르면, 유리 마천루 계획안의 포토몽타주에서 “실제적인 것은 물성을 잃고, 물성이 없는 것은 실제적으로 된다.” Stan Allen, 『Mies's Theater of Effescts: The New National Gallery』 *Practice: architecture, technique and representation* (G+B Art, 2000)에 수록. 73쪽.

25) Neil Levine, 『The significance of facts: Mies's collages up close and personal』, (Assemblage 37, 1998년 겨울) 86쪽

는 이 대립적 계기를 선명하게 드러내는 장치인 셈이다.

4-2. 미스 건축공간의 잠복성

후기의 미스에게 비확정적 계기의 잠복성은 비실제적이라고 할 수 있는 내부공간의 표현에만 한정된 것이 아니라, 실제 건물에서도 작동하는 기제이다. 내부공간의 표현에서 확정성의 지배를 받는 건축적 요소와 비확정적인 요소가 동일 평면에서 확연하게 구분되는 것과 달리, 실제 건축에서 확정적 계기와 비확정적 계기는 현실과 가상을 경계로 한다. 잠복성의 계기는 물질적으로 측정되고 의지할 만한 방식으로 '있는' 것이 아니라, 사람과 건물의 지각작용 속에서 '출현하는' 효과로만 존재한다.²⁶⁾ 그것은 '없는' 것이 아니라 그리스어 가능태 dynamis, 라틴어 포텐치아potentia의 상태가 된다.

후기 공간의 절정이라고 할 수 있는 베를린 신 국립미술관은, 골조와 그리드의 강한 반복성과 규칙성으로 인해 내부공간의 위계나 편차가 제거되고, 균질하고 단일체적인 성격을 갖는다. 그것은 형태적으로 명확한 윤곽에 의해 단힌 상자형으로서, 다른 어떠한 이질적인 것도 거부할 정도로 엄밀하다. 모든 표현적 요소가 제거되고, 기술 자체만으로 기념성의 상태에 도달한다. 외부를 감싸고 있는 유리조차, 얇고 깨지기 쉬워 보이지만, 역설적으로 바로 작은 힘에도 깨지기 때문에 모든 것을 자신으로부터 밀쳐내고 어떠한 힘도 달라붙지 못하도록 만든다. 형태의 순수함은 점차 강화되어서 미스의 말처럼 '거의 아무것도 없는 것almost nothing'이 된다. 내부의 요소들은 모두 소거

되고 기둥도 각 변에 2개씩 8개로 최소화되어서 지붕의 끝으로 밀려나 있다. 이렇게 영도 zero degree에 가까운 미스 건축의 순수한 형태는 앞서 논의된 투시도적이고 확정적인 공간에 상응한다고 할 수 있다. 미스의 공간은 아무런 위계상의 구분없이 비어 있어서, 상황에 따라 어떤 프로그램에도 수용할 수 있는 보편적 공간으로 간주된다.

하지만 보편적 공간을 '거의 아무것도 아닌' 중성적이고 고립된 공간으로만 이해하는 것은, 주변의 모든 문맥과 공간에서 출현하는 우발적 계기들을 제거한다는 점에서, 허구적인 추상화에 불과하다. 실제 건물에서는 현실과 가상이 내부공간의 표현에서 투시도와 콜라주 계열의 작용과 마찬가지로, 통합적이고 균일한 통제적 계기와 분산적이고 이질적인 탈주의 계기로서 서로를 구속한다. 두가지 계기는 통합되거나 해소되지 않으면서도, 서로를 벗어날 수도 없다는 점에서, 이중구속적double bind이다.²⁷⁾ 이중구속의 조건하에서 건축의 현실적 계기가 극소화되는 것은 상황을 선명하게 만드는 장치이다. 르 코르뷔제의 백색 표면과 마찬가지로, 극도의 확정성은 그 외의 모든 것을 배제하는 동시에 그에 반하는 미세함에도 의미를 부여하게 만드는 역설적 장치인 셈이다. 슬라브와 격자구조만으로 구획되는 영도의 순수성은, 모든 것을 확정적으로 통제할수록 미세한 변화나 움직임도 눈에 선명하게 두드러지게 된다는 점에서, 이중구속의 조건을 극대화한다. 다시 말해 순수함과 확정성의 강도가 클수록 그에 반하는 이질성과 비확정성의 출현은 극적으로 경험된다. 다른 곳에서는 평범하게 지나칠 수 있는 것도 이 확정성의 구도에서는 표면으로 떠오른다.

26) 미스의 후기 건축을 지각적 '효과'의 우발성과 대비시키는 해석은, Michael Hays, 'The Mies Effect,' (Phyllis Lambert 편, *Mies in America*, 692-705쪽에 수록)이 대표적이며, 더틀레프 머틴스, 스탠 앨런 등이 취하는 입장이기도 하다.

27) 그레고리 베이트슨, 정신과 자연 (박지동 옮김, 까치, 1990) 보론으로 수록된 이중구속 관련 논문들 참조.

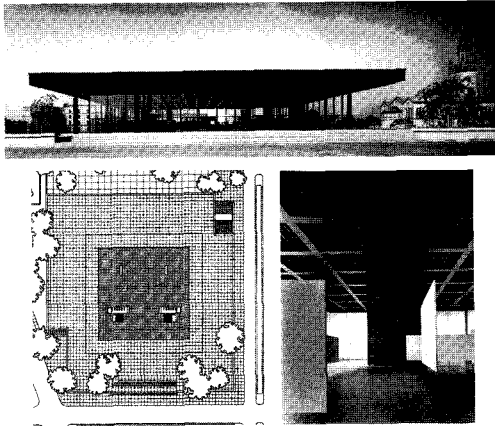


그림 19. 베를린 신 국립미술관

“관찰자로 하여금 전체를 파악할 수 있도록 도와주는 중심이 없기 때문에 공간적 절정이 있을 수 없으며, 오직 회전하면서 주변에 머무는 순환적 방향성과 외부로 흩어지려는 성향이 남아있다”²⁸⁾라는 콜린 로우의 크라운 홀에 대한 해석을 확장시키면, 미스의 공간은 단일 체적이라기 보다는 단편화 속에서 경험된다. 그것은 미스의 공간이 사람들이 기대하는 것만큼 형태적 안정성을 갖지 않는다는 것을 의미한다. 미술관 개관 당시의 전시 공간 사진(그림 19)은 미스가 염두에 두었던 공간의 모습에 충실한 것으로 판단할 수 있으며, 그것은 평면적으로 명확한 윤곽을 가진 기하학적 공간의 부동성이 아니라, 우발적으로 위치를 점하고 있는 다양한 요소들 사이를 넘나드는 시선을 통해 전기의 수직벽과 콜라주에서 확인되었던 비확정적인 공간의 특질을 구현한다. 신 국립미술관의 내부 공간에서 관찰자의 시선은 특정한 장소에 집중되지 않고 끊임없이 다른 곳으로 향하게 되며, 이 맥락에서 확정적 요소는 그와 대비되는 공간적 특질을 드러내주는 스크인으로 작동하는 것이다.

이러한 대비효과는 주변 경관에 대한 이해

에도 적용된다. 이를 단계적으로 나타내면, ① 기단에 의해서 단절된 주변의 문맥은 고정된 위치를 벗어나 불안정하게 떠다니는 요소가 된다. ② 그것은 기단과 지붕의 윤곽, 유리면, 그리고 내부의 파티션들이라는 다층화된 경계면을 통해 단편적인 콜라주 요소로 포획되지만, ③ 언제든지 다른 요소로 변동될 수 있다는 점에서 잠정적인 상태에서 이해되며, ④ 그 결과 건물을 포함하는 전체는 비확정성의 구도로 파악되면서, 건축적 구조와 공간의 확정성과 이중 구속적인 관계를 확인시킨다.²⁹⁾

마지막으로 특기할 요소로서, 미스가 사용한 유리는 투명하다기보다, 반사와 투과의 효과를 혼합하고 있어서, 주위의 문맥뿐만 아니라 내부공간의 움직임들을 순간적으로 유리면에 압착시킨다. 미스가 표현한 콜라주가 유리면에서 재생된다고 할 수 있다. 이를 통해 유리에 달라붙는 일상은 새롭게 각성된다. 그것은 재현이 아니라 재-현의 구도를 갖는다. 즉 어떤 것을 다른 것으로 나타내는 것이 아니라 그 자체를 다시 나타내는 방식이다.³⁰⁾ 일상이 진부한 것으로 흘러 지나가는 것이 아니라 다시 각성된 일상으로 주목받도록 만든다. 이 공간에서는 사소한 것도 사건이 된다.³¹⁾

29) 두 장의 수평 슬라브로 압착된 공간 안에서 도시를 바라보면, 건너편에 지어진 한스 샤로운의 필하모닉 홀과 19세기 건물인 성 마트하우스 교회가 마치 콜라주의 요소들처럼 인공적인 대기 위를 떠다니게 되며, 이처럼 관찰자의 시선을 수평적으로 잘라내는 바닥과 천장의 두 개의 판은 잘라낸 풍경을 수평적으로 연속시켜 파노라마의 효과를 생산한다는 스탠 앨런의 지적은 위 해석에 시사하는 바가 크다. Stan Allen, 앞의 글 79-85쪽

30) 재현과 재-현을 물성과 연관시켜 구분한 논의는 Karsten Harries, *Ethical Function of Architecture* (The MIT Press, 1996)의 8장 「representation and re-presentation」과 정만영, 「물성의 재-현으로서의 건축」(건축역사학회, 2005년 3월) 참조

31) 머틴스는 신 국립미술관의 내부공간에 대해 '사건이 발생하는 공간'이라는 멋진 명칭을 붙였지만, 그는 단지 "구체적인 성격을 미리 부여할 수 없는 일시적인 전시를 위해 의도된 공간"이라는 일반적인 의미만을

28) Colin Rowe, *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays* (Mit Press, 1982) 149쪽

이상의 3가지 국면, 즉 단편화되는 공간, 콜라주 요소로서의 주변 경관, 그리고 유리면 자체에서 확인되는 비확정적 계기의 출현은, 확정적 공간에 의해 포획되지 않는 잠복성의 사례라고 할 수 있다. 이러한 분석을 통해 전기 작품들에서 현저했던 비확정적 계기들은 보편적 공간으로 파악되는 그의 후기 공간에서 제거된 것이 아니라, 잠복성의 상태로 보존된다는 것을 확인할 수 있다. 그것은 건축적 요소로 실현되는 것이 아니라 출현과 동시에 흠여지는 우발적이고 일시적인 존재방식을 가지고 있지만, 확정성의 계기와 이중구속적으로 묶여 있다. 결론적으로 미스 건축의 ‘거의 아무 것도 없는’ 극도의 순수성과 엄밀함은 그와 이중구속적으로 묶여있는 잠복적인 비확정성의 계기를 선명하게 드러내는 기제라는 점에서 의의를 부여할 수 있을 것이다.

5. 결론

미스의 건축은 한편으로 시대적으로 주어진 현실에 따라 새로운 질서를 구축하면서도, 다른 한편으로는 잠복성의 존재방식을 통해 현실의 공간과 거리를 두면서 부정적으로 매개한다. 그것은 경험적 현실을 직접적으로 변화시키는 것이 아니라, 현실을 뛰어 넘어 일상적인 관계를 재조직하는 가상을 만들어 낸다. 가상은 현실에서는 이루어 질 수 없지만 이루어져야한다고 믿는 것, 즉 진리의 가상이다.³²⁾ 이러한 가상은 실체의 형식을 띄고 있지 않아서, 어느 순간에 고정되지 않고, 순간적으로 출현하여 빛을 발하고는 이내 사라진다. 따라서 가상은 현실의 개념에 포섭되지 않으면서도 현실에 속하는 진리를 보여 줄 수 있다. 미스

부여했을 뿐이다. Detlef Mertins, 「Mies's Event Space」, (Grey Room 20호, 2005년 여름호) 61쪽.

32) 김유동, 아도로노 사상 (문예출판사, 1993) 227쪽

의 건축공간이 가진 잠복성은 이러한 가상의 존재방식을 갖는다.

이상의 연구에 따라 본 논문의 논점은 아래와 같이 요약해 볼 수 있다.

① 미스의 건축을 전기의 유동적 흐름을 지닌 공간과 후기의 균질한 보편적 공간이라는 개념적으로 단절된 틀로 해석하는 것은 미스 건축의 잠복성의 계기를 지워버린 일의적 해석에 불과하다. 미스의 건축에는 근대공간의 2가지 원동력인 확장과 한정 의 힘이 병치되어 있다. 전기에서는 기둥과 외피 그리고 벽의 관계로 병치관계가 해명된다면, 후기에서는 현실과 가상을 경계로 한다는 점에서 다르다.

② 투시도와 콜라주는 각각 통제와 탈주의 공간모델이라고 할 수 있으며, 투시도로 대변되는 확정성의 구도는 후기작품의 공간적 특질과 상응하며, 콜라주로 대변되는 비확정성의 구도는 전기의 공간적 특질과 상응한다. 따라서 투시도와 콜라주가 병치된 미스의 내부공간의 표현은 통제와 탈주, 확정성과 비확정성의 병치이기도 하다.

③ 소도시를 위한 미술관의 내부공간의 표현방식과, 베를린 신 국립 미술관을 중심으로 검증된 미스의 비확정적인 공간의 특질은 잠복성의 존재방식, 즉 고정된 실체로 실현되어 ‘있는’ 것이 아니지만 그렇다고 ‘없는’ 것도 아니어서, 상황에 따라 우발적으로 ‘출현’하며, 동시에 흠여지는 존재방식을 갖는다. 잠복성은 분리하거나 지워버릴 수 있는 것이 아니라, 확실성의 계기 자체와 서로 부정하면서도 서로를 전제한다는 점에서 이중구속적이다.

④ 미스의 후기 작품은 외면적으로 극도로 절제되어 거의 영도의 수준에 도달한 보편적 공간이지만, 이는 이중구속적으로 묶여있는 잠복적인 비확정성의 계기의 출현을 더 선명하게 만든다. 이로 인해 사소하고 무덤덤한 것으로

지나칠 수도 있는, 시각적 장면의 구성하는 요소들, 주변 경관과 일상 등이 각성된 방식으로 체험된다.

⑤ 신 국립 미술관에서 분석된 단편화되는 공간, 콜라주 요소로서의 주변 경관, 그리고 유리면 자체에서 확인되는 비확정적 계기의 출현은, 확정적 공간에 의해 포획되지 않는 잠복성의 구체적 사례를 보여준다. 이러한 분석을 통해 전기 작품들에서 현저했던 비확정적 계기들은 보편적 공간으로 파악되는 그의 후기 공간에서 제거된 것이 아니라, 잠복성의 상태로 보존된다는 것을 확인할 수 있다.

< 참고문헌 >

1. 이현경, 미스 반 데어 로에 건축의 구축성과 비례의 관계 (서울시립대학교 석사논문, 2000)
2. 호세 궤틀라스, 「종합의 상실 : 미스의 파빌리언」(1980), 마이클 헤이스 편, 1968년 이후의 건축이론 (봉일범 옮김, 시공문화사, 2003)에 수록
3. Lambert, Phyllis 편, Mies in America (Harry N Abrams, 2001)
4. Mertins, Detlef, The Presence of Mies (Princeton Architectural Press, 1994)
5. Riley, Terence와 Bergdoll, Barry 편, Mies in Berlin (MOMA, 2002)
6. Levine, Neil, 「The significance of facts: Mies's collages up close and personal」, (Assemblage 37호, 1998년 12월호)
7. Mertins, Detlef, 「Mies's Event Space」, (Grey Room 20호, 2005년 여름호)

Latency in the Architectural Space of Mies van der Rohe.

Chung, Mann-Young

(Associate Professor, Seoul National University of Technology)

Choe, Eun-Guk

(Assistant Manager, Hanwha Engineering & Construction Corp.)

Abstract

This study based on the hypothesis which the spatial qualities in the Mies's early works are not extinct but potentially immanent in his latter works. In Mies's early works, destruction of outline, centrifugal extension of fluid space, and asymmetry are distinctly showed. These qualities probably revert to the indefiniteness of space. In Mies's latter works, however, these dynamic qualities are disappeared. Geometrically precise outline and exact grid structure represent universal space derived from zero-degree pure box. These qualities probably revert to the definiteness of space, characterized by the unmovable emptiness.

Although Mies works vary in external form, his expression technique of space reveals continually both the quality of definitive and indefinite space. For example, in the Museum for a Small City(1942) unbuilt project. elements defined by the perspective are fixed and static, but elements defined by the collages are floated and dynamic. The former reigns over the realized buildings of Mies, while the latter seems to be latent in terms of Schein which transcends reality. If we can penetrate this point, it's possible to read the other side of Mies' architectural works, distinct from both the canonized interpretation and the excessive criticism.

Point is that later works of Mies must be understood as interplay of universal space appeared as phenomenon and flowing elements latent in. Architectural space of Mies keeps a distance with actual space through latent manner of being while preserves the empirical actuality. It provides us with an occasion which appears only in an instant, in which even the ordinary things reveal its poetics.

Keywords : Mies van der Rohe, latency, collage, Schein, perspective, appearance
