

# 선전과 소통 : 루치아노 발데사리의 브레다 전시관 계획에 관한 고찰 1951-1963

김 일 현  
(경희대 건축대학원 조교수)

주제어 : 루치아노 발데사리, 브레다, 전시관, 이탈리아 미래주의, 독일 표현주의.

## 1. 서론

### 1-1. 연구의 배경과 목적

1896년에 로베레토에서 태어나 1982년에 밀라노에서 생애를 마감한 이탈리아 태생 건축가 루치아노 발데사리는 60여 년간 왕성한 활동을 통해서 무대장식과 가구 디자인 그리고 건축계획에 이르는 많은 작품과 계획안을 남겼다. 이러한 업적에도 불구하고 지난 30여 년간 그의 건축에 대한 관심은 소수의 학자들에 의해서만 이어졌고, 부분적으로 이루어진 비평도 그가 사망한 1980년대 이후에는 거의 진전이 없었다.<sup>1)</sup> 이렇게 발데사리를 비롯하여

\* 본 연구는 경희대학교 2008년도 연구산학협력처의 지원으로 진행되었음.

1) 대표적인 단행본으로는 1982년에 출판된 책자와 1985년에 출판된 카탈로그가 있다. 그 이전에는 파올로 포르토게시의 감수로 정기간행지 '콘트로스파치오'에서 1978년에 특집호가 발간되었었다. "Luciano Baldessari, <Controspazio>, March-June, 1978.; V. Fagone, Baldessari-progetti e scenografie, Electa, Milan 1982; Luciano Baldesari, Z.Mosca ed., Mondadori, Milan 1985. 이 책자들이 1966년에 줄리아 베로네시가 최초로 시도했던 평가에 비하면 그 의미는 연대기적으로 발데사리의 작품과 관련된 자료들을 한 눈에 볼 수 있도록 모아놓은 것으로 한정된다. G. Veronesi, Luciano Baldessari

1950-60년대와 활동했던 주요한 건축가들에 대한 연구가 부진한 데에는 나름대로의 이유가 있다. 일차적으로 이들은 특정한 조직이나 운동에 가담하지 않고 자율적인 차원에서 전문적인 활동을 하였기 때문이다. 학계에서 건축의 사회성과 참여를 중시하고 무엇보다도 협소한 근대건축운동을 근거로 건축을 평가하던 학자들의 시각에는 이들의 활동과 작업이 축소되거나 제외되는 예외적인 경우로 평가되었다. 이들의 예술과 전통에 대한 다양한 당시의 시도는 1960년 중후반에 알도 로시, 비토리오 그레고티 등의 새로운 세대의 건축가들의 등장과 국제적인 인정과 더불어 간략하게 언급되는 것으로 정리되었다. 또 다른 역사기술적 제약의 이유는 발데사리를 비롯한 건축가들이 건축의 조형을 공학과 예술 등의 분야의 경계에서 작업을 하였기 때문이었다. 이 경우에도 학계는 영구적 사물이자 대상이라는 건축의 정의를 이라는 기준을 적용하여 그들의 결과물을 논외의 사례로 분류하였다. 발데사리의 경우 상황은 보다 극적인 성격을

architetto, Collana Artisti Trentini, Trento 1957.

된다. 그는 다른 예술가들과 협동 작업을 했을 뿐만 아니라 그의 많은 계획안들이 제한된 기간 동안만 존재하는 한시적인 성격을 가졌다. 이러한 물리적 여건으로 인해 그의 계획은 도면과 사진으로만 소통되는 한계가 존재한다.

현대 건축사 일반에서 그가 계획한 밀라노 트리엔날레<sup>51</sup> 전시관 계획과 그 밖의 전시관이 외형적으로 독특하다는 식의 간략하게 설명 외에는 구체적인 학문적 고찰이 진행되지 못했다. 최근에 통섭적인 차원에서 건축 분야에 대한 관심이 급증하고 ‘건축/비건축’이라는 경직된 구분에 대한 재정의가 이루어지면서 1950년대의 건축에 대한 관심이 점차적으로 확장되고 있다. 대상의 한시성과 예술의 종합이라는 맥락에서 전시관은 중요한 연구 주제이다. 전시관은 건축과 회화 그리고 조각이 통합되는 조형물이자 자율적 공간의 표상으로써 일시적으로 공간 내에 상황과 의미를 통의 매체가 통합되는 구축한다. 본 연구에서 일차적으로 본 연구는 1950년대를 시대적인 연구의 범위로 설정하고, 그 시기에 발데사리가 계획한 브레다 기업 전시관을 대상한다. 일반적인 역사기술적 해석 틀을 전체로 건축가와 작품을 평가하기 보다는, 역으로 선정된 작품이 함의하는 복합적인 건축의 사회적이고 조형적인 의미를 고찰하고자 한다.

### 1-2. 연구의 범위와 방법

1950년대에 이탈리아 건축은 근대건축사와 관련된 많은 논점이 압축적으로 진행된 시기이다. 그 중에 가장 흥미로운 부분은 건축의 위상이 ‘파시즘의 거대한 집’이라는 해방 이전 20여 년간 지속되었던 공식적 기조를 대체하려는 다양한 시도가 이루어졌다는 사실이다. 이 시기는 정신적이고 윤리적인 집단적

의식의 복원을 위한 예술과 건축의 역할에 대한 활발한 논의와 물리적인 재건과 사회적인 실천의 맥락에서 서민주택의 건립과 다양한 정치경제적 분야에의 참여로 점철된다. 이러한 맥락에서 1950년대 밀라노의 국제박람회장에 발데사리가 계획하고 폰타나가 협력한 일련의 브레다 전시관은 위의 주제와 여러 접점을 지니는 중요한 연구 주제이다.

먼저 본 연구는 전후의 정황에서 발데사리가 조형적 탐구를 진행한 경험의 토대를 역사적 전위주의와의 관계를 배경에서 살펴보고자 한다. 이를 통하여 이탈리아 미래주의와 독일 표현주의의 사물에 대한 정의와 실험이 차후 그의 전시관 계획과 선전과 소통의 차원에서 보여주는 연관관계를 고찰하고자 한다. 두 번째로, 최근에 새롭게 정의되고 확장되는 건축의 범위와 영역의 맥락에서 당시 비영구적이고 일시적인 대상이었던 전시관 계획이 내포하는 복합적인 의의를 고찰하고자 한다. 세 번째로 이탈리아 전후 대표적 작가 루치오 폰타나와 루치아노 발데사리가 공동으로 작업한 일련의 계획안을 통해서 ‘예술의 종합’이라는 전후 예술계의 명제가 구체적인 사례를 통해서 어떤 결과를 가져왔는지를 평가하고자 한다. 마지막으로 위의 세 주제와 관련하여 한시적 대상과 예술 간의 협력이라는 주제의 비중을 상대적으로 중요하게 다루지 않았던 기존의 역사학계의 입장을 비평적으로 고찰하고자 한다. 전시관과 관련된 현대건축에서의 논의를 기반으로 그의 작품을 재조명하여 그의 시대적 기여와 역사학적 위상을 고찰하고자 한다.<sup>2)</sup>

2) 발데사리와 관련된 문헌은 현재 세 아카이브에 보관되어 있다. 전시기획과 초기 표현주의와 관련된 무대계획 자료는 미망인 지타 모스카(Zita Mosca Baldessari)가 소장하고 있고, 대부분의 건축 계획과 관련된 자료는 밀라노 공대의 문헌소에, 그리고 서화와 그 밖의 자료는 그의 태생도시인 로베레토에 위치한 로베레토-트

## 2. 발데사리와 역사적 전위주의

### 2-1. 이탈리아 미래주의의 예술적 대상의 영역성

발데사리는 그가 태어난 소도시 로베레토와 대학을 이수한 밀라노에서 1909년에 태동했던 이탈리아 미래주의의 사상과 인물을 접하였다.<sup>3)</sup> 발데사리가 데페로와 보치오니로 부터 받은 영향은 예술작품의 정의에서 두드러진다. 당시 이탈리아의 건축에 대한 일반적인 입장은 두 가지의 경향으로 분류된다. 한편으로 비트르비우스의 건축의 3대 원칙이나 보자르 식의 규범에 입각하는 입장은 건축을 자기

렌트 시립 박물관(MART)에 보관되어 있다. 마지막으로 발데사리 계획안의 원 모델은 밀라노에 위치한 카스텔로 스포르체스코(Castello Sforzesco)에 소장되어 있다. 본 논문은 두 번째 자료를 검토하고 분석하면서 작성된 연구의 일부이다. 각 문헌보관소의 공식적 명칭은 다음과 같다; Archivio Mosca, Milano; Archivio Luciano Baldessari, Dipartimento di Conservazione e Storia dell'Architettura, Politecnico di Milano; Archivio Baldessari, in MART (Museo d'Arte Rovereto - Trento). 1997년에 밀라노 공대에서 아카이브의 목록을 정리한 카탈로그가 출판되었다. Luciano Baldessari nelle carte del suo archivio, Graziella Leyla Ciagà ed., Guerini studio, Milano 1997. 가장 최근의 연구로는 Luciano Baldessari a Milano, Graziella Leyla Ciagà. ed., Comune, Milano 2005.

3) 밀라노의 움베르토 보치오니(Umberto Boccioni) 그리고 로마의 자코모 발라(Giacomo Balla')와 함께 포르투나토 데페로(Fortunato Depero)는 운동을 전국적인 차원으로 확장하는데 중요한 역할을 수행하였고, 발데사리는 데페로를 통해 보치오니의 작품과 저서를 접하게 되었다. 참고로 로베레토는 북부 변방에 위치한 소도시이다. 그 규모에도 불구하고 로베레토는 밀라노, 로마와 함께 당시에 파격적으로 태동했던 유럽 최초의 역사적 전위주의인 이탈리아 미래주의의 중심지였다. 발데사리는 이탈리아 북부에 위치한 로베레토(Rovereto)에서 1896년에 아버지 레오폴도 발데사리(Leopoldo Baldessari)와 마리아 카세티(Maria Casetti) 사이의 9명 형제 중에 여섯 번째로 태어났다. 그의 출생지와 청소년기는 향후 인생에 전개에 있어서 중요한 요소로 작용한다. 동시대에 가장 유럽적인 건축가인 건축가 발데사리의 여정은 사실 개인사적 비극에서 시작된다. 그는 부친의 사망과 함께 제1차 세계대전이 발발했을 때 이탈리아와 오스트리아 국경에 살았던 이유로, 당시 적국인 오스트리아에 강제로 이주되어 4년의 유배생활을 비엔나에서 보낸다.



<그림 1> 발데사리, 어부  
<그림 2> 보치오니, 유부를 유혹하는 사이렌 연성 (Elasticita'), 1912 (La sirena che attira il pescatore) 191

완결적인 오브제로 설정하였다. 다른 한편으로 아르누보의 영향을 받은 리버티 양식은 고전주의적 요소를 자연의 유연함을 추상화하여 장식적인 요소로 대체하는 방식을 추구하였다. 반면에 미래주의는 기계문화를 찬미하고 모든 역사적 요소를 제거하여 새로운 인간과 사회를 구성하고자 하였고, 이러한 선언은 새로운 환경의 인식과 구축이라는 과제를 안고 있었다. 발데사리는 입체과와 분리주의의 입장을 발전시켜 사물의 장, 탈원근법적 공간 구성, 시각적 수용의 다원성 그리고 시간의 연쇄성으로 요약되는 보치오니의 중추적인 개념을 수용하였다. 미래주의는 발데사리에게 예술과 사회 그리고 사물의 관계에 대한 인식의 전환을 가져왔고, 그 영향은 브레다 전시관을 비롯한 제2차 세계대전 이후의 건축계획에 지속적인 영향을 미친다. 비교적 잘 알려진 보치오니의 작품 '유연성'은 위의 개념들을 조형적으로 반영한다.<sup>4)</sup>(그림1)

4) 향후 발데사리는 미래주의의 영향에 대해서 '미래주의적 동사'가 자신에게 각인되었다고 회고한다. 보치오니의 저서와 그와 미래주의의 관계에 대한 문헌은 다음과 같다: U. Boccioni, Pittura scultura futuriste, dinamismo plastico, Milano 1914; V.A., Boccioni e il suo tempo, Catalogo alla mostra, Milano 1973; M. Calvesi, Dinamismo e simultaneità nella poetica futurista, Milano 1968. M. De Micheli, Le avanguardie artistiche del Novecento, Feltrinelli, Milano 1966, A. Palazzeschi, G. Bruno, L'opera completa di Boccioni, Rizzoli, Milano 1969.

보치오니의 '유연성'과 발테사리의 '어부를 유혹하는 사이렌'을 비교하면 유사성과 차이점이 발견된다. 양자는 앞서 언급한 원칙에 입각하여 대상의 완결적인 경계를 부정하고, 사물과 환경의 역동적인 상호관입을 묘사한다. 하지만 극적으로 경계의 분열을 중시하는 보치오니와 달리 발테사리는 파장을 연상시키는 방식으로 사물과 이미지의 완만한 분해를 묘사한다.(그림2) 발테사리의 한정적인 분해와 역동적 배경의 도입은 비엔나의 '분리파'와도 관련된다. 특히 분리파에서는 일반적이었지만 미래주의에서는 예외적이었던 신화를 주제를 선택한 것도 차이점으로 볼 수 있다.



<그림 3> 데페로, 미래주의적 전시관 캄파리 (Futurista padiglione Campari), 1933



<그림 4> 발테사리, 밀라노 트리엔날레 언론관, 1933

데페로가 발테사리에게 미친 영향은 보치오니의 경우와 다른 각도에서 이루어진다.

선전매체로서의 형태와 기호에 대한 데페로의 영향은 발테사리의 전시관에서도 발견된다. 제1차 세계대전의 비극과 함께 사라진 보치오니와 산텔리아 등의 인물들의 공백을 메웠던 데페로는 한편으로는 선전과 광고의 매체인 그래픽과 조형물의 작업에 매진하였다.<sup>5)</sup>

5) 포르투나토 데페로는 로베레토라는 작은 소도시에서 미술교사로 활동하면서 이후에 발테사리로 참여하는 미래주의 지부를 설립하였다. 당시 로베레토의 미래주의 조직은 기존의 공식적인 반체제주의와 무정부주의 그리고 반체국주의적인 정서가 강했는데 이는 해방 이전에 북부 이탈리아를 점령했던 오스트리아와 인접하기 때문이었다. 그는 발테사리를 비롯한 젊은이들을 상대로 새롭게 대두되는 예술 사조와 회화의 기법을 교육했다. 데페로의 다양한 작업과 관련된 저서와 전시회

보치오니는 새로운 기계문명과 인간상을 시각적으로 묘사하고, 동시에 마리네티와 마찬가지로 정치와 예술의 통합을 시도했다. 반면에 제1차 세계대전 이후에 데페로는 광고와 선전과 긴밀한 작업을 진행했고 그가 제작한 주류회사 캄파리 광고는 그래픽 역사에서 중요하게 거론되는 문제작이기도 하다.(그림3) 이와 같이 데페로는 보치오니가 취한 일방적인 선전의 도구로서의 예술이라는 입장보다는 보다 실용적이고 수용적인 차원에서 미래주의의 교훈을 적용하고자 하였다. 발테사리의 밀라노 트리엔날레 언론관의 경우 데페로와 유사하게 이질적인 효과와 물성을 지닌 요소를 조합하는 방식으로 전체를 구성한다. 또한 이 계획안은 당시 그가 교류했던 이탈리아 합리주의 영향을 반영하듯 고전적인 요소의 추상적 해석의 측면이 비례와 반복의 기법에서 두드러진다. 이렇게 데페로가 소통의 매체로 이미지와 기호를 소통을 매체로 인식하고 전시관이나 선전물에 이를 통합하는 작업 방식은 발테사리의 향후 계획안에 깊은 영향을 준다. 무엇보다도 대중(public)과 선전(publicity)의 관계에 있어서 기호와 형상 그리고 상징이 매체가 되어 조형체인 전시관에서 대중의 수용과 참여를 유발하는 광고와 선전 그리고 소통의 잠재력을 파악하게 된다.

2-2.독일 표현주의의 극장성<sup>6)</sup>

카탈로그는 다음과 같다: M. Scudiero, Depero. Casa d'arte futurista, Florence, 1988; M. Scudiero, Depero per Campari, Milano, 1989; M. Scudiero, Fortunato Depero. Opere, Trento, 1987; B.Passamani, Fortunato Depero, Rovereto, 1981

6) 발테사리는 제1차 세계대전이 발발할 당시 이탈리아와 적대적인 관계에 있던 오스트리아의 방침에 의해 강제로 유배되어 고등학교 교육을 비엔나에서 마치고 오스트리아 군대에 징집되어 우크라이나, 폴란드 그리고 러시아 국경에서 3년의 시간을 보냈다. 불운한 시간이었음이 분명하지만, 1976년의 인터뷰에서 그는 이 시기에 비엔나에서 당시에 완공되었던 아돌프 로스(Adolf

발데사리의 독일어권 건축문화에 대한 관심은 먼저 아돌프 로스와 요세프 호프만에 대한 관심으로 집약된다. 로스의 건축에 대한 관심은 당시 이탈리아에 팽배했던 이탈리아식 아르누보, 리버티에 대한 비판적인 입장을 반영한다. 발데사리는 장식의 배제, 형태의 절제 그리고 메스의 집적을 중시했던 위의 두 건축가에 주목하였다.<sup>7)</sup> 두 번째로 당시 독일문화에 대한 그의 관심은 표현주의에 집중되고, 실제로 그는 독일로 이주하여 1923년에서 1926년까지 4년이라는 시간을 베를린에서 보낸다. 특히 독일 표현주의의 영화와 회화 그리고 무대장식에서 실험되었던 자족적이고 일시적인 소통의 기법은 차후 전시관 계획에 유용하게 적용된다.<sup>8)</sup> ‘총체적 극장성’은 ‘카바레에서 메트로폴리스’로 확장되는 심미적이며 자기완결적인 공간을 상징한다. 전위주의 예술운동들은 총체적인 공간의 창출과 통합적

Loos)와 요세프 호프만(Joseph Hoffmann)의 건축을 목격하면서 건축에 구체적인 관심을 갖게 된다. C. De Seta, Intervista a Luciano Baldessari, 인터뷰 녹취록 Biennale di Venezia, 1976년 7월 9일자.

7) 당시 비엔나에 아돌프 로스의 슈타이너 저택이 1910년에 그리고 미하엘플라츠의 로스 하우스가 이듬해에 완공되었다. 당시 이탈리아는 정치적으로 오스트리아에게 지배되는 상황이었으며, 문화적으로도 커다란 영향을 받고 있었다. 실제로 당시 다론코(D’Aronco)나 바실레(Basile)와 같은 대부분의 주요한 건축가의 작품은 소위 ‘바그너 학파’의 절대적인 영향을 반영한다. 산텔리아도 초기작품도 메스의 집적, 음영의 효과 그리고 상세의 인용과 기념성의 측면에서 ‘바그너 학파’의 영향을 반영한다.

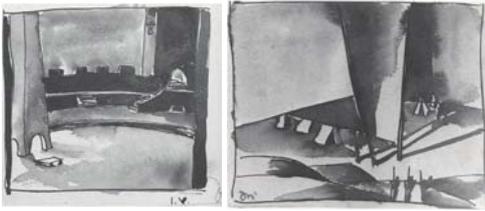
8) 발데사리는 졸업과 함께 당시 이탈리아에 팽배했던 파시즘의 폐쇄성과 강요되는 기회주의에 대해서 환멸을 느끼면서 고국을 떠난다. 베를린에 머물면서 프랑스를 비롯한 인근국가를 방문한다. 그는 1927년 제네바의 국제연맹 현상설계와 독일 베르크분트가 주관하고 미스 반 데 로에가 기획하였던 슈투트가르트 주거전시회(Weissenhof Siedlung, Stuttgart)를 방문하였다. 그는 그로피우스와 미스 그리고 브루노 타우트와 같은 건축가와 개인적인 차원에서 유대를 가졌다. 바우하우스에서 수학을 하고, 이탈리아에 최초로 소비에트 구성주의 건축을 소개했던 건축가 이보 판나지(Ivo Pannaggi)를 제외하면 당시에 이탈리아 건축가 중에 그와 같이 장기간 외국에 체류하면서 동시대 건축에 대해 관심을 갖고 직접 대면을 한 경우는 거의 전무했다.

환경의 조성이라는 이상적 논제를 도시로 확장하기 이전에 극장성을 지닌 공간에서 구현하고자 하였다. 베를린에서 그는 라인하르트 형제 (Edmund & Max Reinhardt) 그리고 피스카토르(Erwin Piscator)와 친분을 맺었다.<sup>9)</sup> 바이마르 공화국 당시 진행되었던 혁신적인 영상과 연극 분야의 문화적 실험은 발데사리의 공간의 구성 기법에 많은 영향을 미친다. 특히 미장센(Mise-en-scène)이라는 기법은 이후 전시관 자체와 그 내부의 구성에 적용된다.<sup>10)</sup> 효율적인 장치를 통해 자율적이며 일시적인 표현주의적 극장성을 구축하는 미장센은 차후 발데사리의 한시적인 조형체인 전시관의 구성과도 직결된다.<sup>11)</sup> 이후에 건축과의 관계와 상관없이 그의 극장과 무대장식(scenography)에 대한 직접적인 관심은 일련의 계획으로 기록이 남아있다. 예로서 그가 베를린에서 머물면서 계획한 무대장식 ‘햄릿’(1923-24), ‘성 잔다르크’(1924), ‘발렌슈타인’(1924), 그리고 영화장치 카프카의 ‘재판’(1925)이 있다. (그림 5-8)

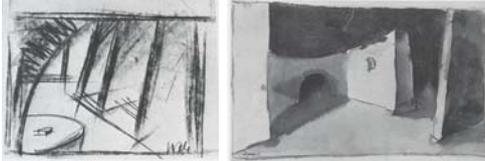
9) 당시에 막스 라인하르트는 베를린의 ‘독일 극장’(Deutsches Theater)과 비엔나의 ‘요세프슈타트 극장’(Theater in der Josefstadt)을 운영하고 있었다. 피스카토르는 브레히트와 함께 관객의 감성을 유발하기 보다는 내용에 중점을 두었던 ‘에피극장’(epic theater)의 개념을 완성하였고, 당시에 혁신적인 영상기법과 무대장치를 동원하였다. 그는 좌파적 정치적 신념을 표현하는 매체이자 관객과 소통하는 도구로 총체적 극장을 설정하였고 이후에 영화문화에 결정적인 영향을 미쳤다.

10) 미장센은 불어로 단순히 ‘무대에 놓이다’를 의미하는 단어이며 다양한 의미로 해석된다. 연극의 경우에 관객의 시각에서 보이는 공간을 구성하는 여러 장치를 포괄한다. 영화의 경우 카메라가 포착하는 쇼트와 직결되며, 움직이거나 고정되는 프레임에 한정되는 모든 물리적이고 개념적인 요소를 포함한다. 이러한 기법을 적극적으로 도입한 로베르트 비네 감독의 무성영화 ‘칼리가리 박사의 밀실’(1919)은 전유럽에 파격적인 영향을 주었다.

11) 그의 독일과 미국에서의 체류는 아직도 연구되어야 하는 주제이기도 하다. 발데사리가 열거하는 독일 표현주의 회화와 건축 그리고 영화의 전위적 인물과의 교류가 얼마나 사실인지는 검증해야하겠지만, 적어도 그가 당시에 제작했던 무대 스케치와 건축 계획안 그리고 이후의 작업에서 그 여파는 분명히 드러난다.



<그림 5> 연극 '햄릿' <그림 6> 연극 '잔다르크'의 무대장식, 1923-24. '의 무대장식 1924.



<그림 7> 연극 '발렌슈' <그림 8> 영화 '재판'의 타인의 무대장식 1924. 영화장치 1925.

당시의 그가 제작했던 무대장식과 배경의 스케치에서, 표현주의 극장성의 개념과 다중적인 요소의 단일적 시각에의 교정이라는 원리는 두드러진다. 무엇보다도 벽체와 횡막 그리고 아치나 계단과 같은 구조체를 통한 배경의 중첩과 공간의 상호관입은 이후 발테사리의 전시관 계획에서도 적극적으로 사용된다. 이러한 면이 그가 이탈리아로 귀국한 이후에 제작한 전시회기획이나 무대장식에서도 두드러지고, 이러한 창작활동의 연속으로 그가 제작한 일련의 매장계획과 전시기획에서도 이러한 공간의 개념을 추적할 수가 있다.

### 2-3. 이탈리아 합리주의와 전문가적 자율성

파시즘 정권하에서 문화적 헤게모니를 차지하기 위한 첨예한 대립관계는 쉽게 복합적인 스스로의 입장이 단순하게 환원되는 상황을 만들었다. 이탈리아 합리주의와의 관계에서 주목되는 첫 번째 사항은 예술과 정치의 관계이다. 그리고 두 번째의 사항은 건축언어의 자율성에 관한 부분이다.

발테사리는 참여와 실천, 즉 새로운 세계에 건축역사연구 제17권 6호 통권61호 2008년 12월

대응하는 건축을 창달하겠다는 계획에는 동조하지만 특정한 정치적 운동과 일치시키는 데에는 거부감을 가졌다.<sup>12)</sup> 이러한 측면은 그가 현대건축에 대한 신념을 합리주의자들과 공유하면서도 정치과 건축의 관계, 특히 권력과 형태의 관계에 있어서 이견을 취하고 있음을 시사한다. 그가 출판되지 않은 강연에서 당시 이탈리아 건축계를 진단하면서 스스로를 제 3 그룹에 편입시키는 이 구분이 흥미로운 이유는 '이탈리아 합리주의' 집단에 속하는 건축가들을 제2 그룹으로 통칭하기 보다는 조형적 원칙의 기준으로 재분류한다는 점이다.

조형적인 자유를 표방하는 집단 내에서도 중도적인 입장을 취했던 미켈루치와 파시즘과 긴밀한 관계를 갖은 모레티 그리고 합리주의 집단의 일원이었던 리베라가 함께 속해있다. 결과적으로 형태와 정치를 동일시하려고 했던 당시의 입장과는 달리 형태적 친화성을 기준

12) 건축현상설계와 그 밖의 기회를 제공하던 파시즘 정당에 대해 거리를 취한 이러한 입장은 당시로서는 매우 예외적이었다. 두 가지의 사건을 통해서 우리는 그가 어떤 류의 '자유로운 예술가'였으며 건축문화의 중심에서 활동했는지를 살펴볼 수가 있다. 먼저, 1929년에 발테사리는 주세페 테라니, 피에로 보토니(Piero Bottoni) 그리고 루이지 비에티(Luigi Vietti)로 부터 이탈리아 '국제근대건축회의'(CIAM: Congrès International d'Architecture Moderne)의 이탈리아 공식회원으로 가입할 것을 요청받는데, 그는 초청을 거절하고 대신에 친구 지노 폴리니를 추대한다. 그리고 1933년에 테라니와 비에티가 파시스트 정당청사인 리토리오 궁(Palazzo Littorio)현상설계에 공동참여의 의사를 밝히지만, 발테사리는 이를 거절한다. 그럼에도 불구하고 그는 밀라노에서 활동하는 젊은 동료 건축가들의 신임을 얻었고, 이는 1933년에 그를 편집위원으로 추천한 것이 만장일치로 수용되지 않았을 때에 테라니가 사표를 제출한 일에서 상징적으로 보인다. L. Baldessari, Cesare De Seta의 인터뷰, Biennale di Venezia, 1976년 6월 9일자, 출판되지 않은 속기록. 그렇다고 해서 그가 자신의 창작의 영역과 개인의 자유를 위해 고립적이거나 이기적인 개인주의에 고립된 것은 결코 아니다. 그가 암묵적으로 지지하던 근대건축의 논객이자 변호자였던 주세페 파가노가 로마 대학 캠퍼스 도시계획에서 로마대학의 보수주의적 역사주의와 그 헤게모니를 대표하는 마르첼로 피아첸티와 '대타협'을 감행한 바를 용서하지 않았다.

으로 경향을 진단하고, 정치에 대해 궁극적으로 무관심했던 저자의 입장을 살펴볼 수 있다.<sup>13)</sup>

반면에, 건축적 차원에서 이탈리아 합리주의와의 관계는 그의 작품을 구성하는 조형언어에서 두드러진다. 그는 고대로마의 본질적 영구성을 주창하던 ‘로마학파’의 역사주의적 절충주의와 즉물적 인용으로부터 거리를 취하였고, 동시에 기계적인 기능주의를 지양하였다. 그는 테라니가 주창하였던 건축의 시학적 차원을 포괄하는 감성적 합리성을 모색하면서, 추상화된 순수 조형체의 구성과 지중해적 감성을 통합하는 보다 넓은 차원에서의 합리성을 추구하였다. 알려진 바와 같이 이탈리아 합리주의는 고전주의의 구성원칙 자체를 주적으로 삼고 이를 제한된 언어로 대체하기보다는, 추상화된 원칙을 중재하는 모습을 보였다.

발데사리는 밀라노에서 활동을 하면서 주세페 테라니와 주세페 파가노와 같은 현대 건축가들과 친분을 유지하였다. 그리고 그는 합리주의와 관련된 루이지 피지니, 지노 폴리니<sup>14)</sup> 그리고 지오 폰티와는 함께 중요한 건축물을

계획하고 실현하기도 했다.<sup>15)</sup> 이 두 작품에서도 위에서 언급한 고전주의적 원칙과 지중해적 감수성 그리고 근대건축의 언어를 포괄하려는 유연한 입장이 나타난다.(그림 9-10)

결과적으로 발데사리는 이탈리아 합리주의와의 조형적 원리는 수용하지만, 기계적으로



<그림 9> 발데사리-폰티, 이탈리아 공업복합 단지 & 폴리니, 국립보단지, 밀라노 1932-36 육원, 브레시아, 1936.

이를 적용하지는 않았다. 여러 면에서 자유로운 선택을 통해서 요소 간의 특성을 유지하면서 통합하는 전략을 취하였다. 이러한 측면은 형태 뿐만 아니라 이념에서도 일관적으로 나타난다. 하지만 제2차 세계대전 이후에 이탈리아 합리주의에 대해서 과시증과 협력했다는 정치적인 이유로 학계가 침묵하거나 비난할 때는 분명한 연대의 입장을 취하였다.<sup>16)</sup>

13) 무솔리니가 제국을 선포한 해에 발데사리는 스위스에서 이탈리아 근대건축의 현황에 대해 강의를 하면서 발데사리는 다음과 같이 당시 이탈리아 건축의 경향을 세 그룹으로 구분한다. 1. 리버티 양식과 신고전주의 그리고 신중세주의를 표방한 건축가로 알파고 노벨리노(A.Alpago-Novellino), 카비아티 (O.Cabiati), 란차(E.Lancia), 무찌오 (G.Muzio), 피아첸티니(M.Piacentini), 폰티 (G.Ponti). 2. 앞의 집단과 대조적이며 엄격한 합리주의를 추종하는 건축가들로써 알비니(F.Albini), 보토니(P.Bottoni), 린제리(P.Lingeri), 파가노(G.Pagano), 팔란티(G.C.Palanti), 사르토리스(A.Sartoris), 테라니(G.Terragni), 건축집단 비비피에레(BBPR), 피지니와 폴리니(Figini & Pollini). 3. 조형적 창작을 중시하며 다양한 경향을 보이는 건축가들로, 발데사리(L.Baldessari), 체레기니(M.Cereghini), 피오리니(G.Fiorini), 리베라(A.Libera), 만수티(F.Mansutti), 미켈루치(G.Michelucci), 모레티(L.Moretti), 네르비, 니콜리, 피카(A.Pica), 로씨(E.Rossi), 썬로니(M.Sironi), 바카로(G.Vaccaro), 비에티(G.Vietti). L. Baldessari, L'architettura moderna in Italia, Tipografia mercurio, Rovereto 1939, p13. 출판되지 않은 자료. 밀라노 공대 아카이브에 소장.

14) 피지니와 폴리니와 함께 설계한 보육원의 경우, 규격화된 창과 흰색으로 마감된 외벽으로 건축물은 전반적으로 당시 기능주의 건축과 유사한 형태를 취한다. 반면에 상층부의 옥상정원이 마감되는 날개 끝부분은 벽돌마감으로 다른 부분과 대조적인 모습을 보인다. 대칭으로 구성된 이 면은 고전주의적 원칙과 근대건축의 형태가 대비되는 측면을 잘 나타낸다. 코니스를 연상시키는 상단부의 마감과 테두리를 둘러싸는 대리석은 돌출된 캐노피와 벽돌과 충돌하는 원형창과 대조적인 관계를 유지하며 공존한다. 정원쪽에 놓인 열두도 한편으로 고전적이지만 다른 한편으로 외부공간을 분절하는 동시에 건물과 중재를 이루는 추상적인 요소로 밀라노의 언론관과 유사하게 사용되었다.

15) 사다리꼴의 대지의 배면에 긴 건물을 놓아 전반적으로 단일한 단지를 구성하게 하였다. 발데사리가 폰티와 함께 설계한 이탈리아 공업단지의 공장 건물의 경우, 보다 이탈리아 합리주의와 근대건축의 경향에 준거하여 띠창과 향선을 연상시키는 원형창 그리고 수평성을 강조한다. 전반적으로 건물은 전반적으로 한스 샤루운의 영향을 다분히 반영한다.

16) 제2차 세계대전 이후에 발데사리는 1957년에 이탈리아의 대표로 베를린 인터바우 집합주거 전시회

앞서 기록한 바와 같이 발데사리의 이탈리아 미래주의와 합리주의, 독일 표현주의와의 교감은 여러 장소에서 습득한 개인적 모험에서 구현된다. 그리고 이렇게 누적된 경험이 발현될 수 있는 이상적인 장소는 한시적인 성격으로 일관되는 전시관 건축이었다.

### 3. 전시와 소통의 실험

#### 3-1. 자율적 공간의 구성

전쟁의 종결과 함께 건축계에서 주력했던 작업은 바로 밀라노 트리엔날레를 비롯한 여러 건축행사의 정상화였다. 발데사리는 1951년 제9회 밀라노 트리엔날레 중앙 전시관 계획의 총책임자로 임명되면서 그동안 습득한 경험을 여타의 예술가들과 협력하여 실현할 수 있는 최상의 기회를 얻었다. 이 중에 대표적인 인물은 바로 루치오 폰타나이다.<sup>17)</sup>

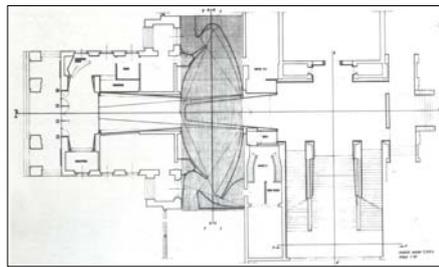
1933년에 조반니 무치오(Giovanni Muzio)가 계획한 이 건물의 주 계단실을 포함하여

(Interbau housing exhibition)에 참가한다. 그가 이탈리아 대표로 알토, 그로피우스, 반 덴 브로크와 바케마(van den Broek & Bakema), 니마이어와 함께 초청받아 집합주거를 설계하게 된 바에 대해서 이탈리아 건축계는 의아해 했지만, 이 일은 발데사리에 대해 학계가 취한 입장과 국제적 건축계의 인식에 있어서의 차이를 보여준다. 그는 당시의 기회를 통해서 이탈리아 합리주의에 대한 자신의 입장을 밝히면서, 전쟁의 종료와 함께 사라진 '건축적 동지'들에 대한 자신의 관계를 잊지 않고 기억하였다: "나는 명료함의 윤리를 굳게 신봉하고 나의 모든 활동은 자유스럽지만 아직도 타당한 초기 합리주의의 원칙들과 연관되어있다. " L. Baldessari, 'Di me stesso', in G. Veronesi, Luciano Baldessari architetto, Trento1957, p.5

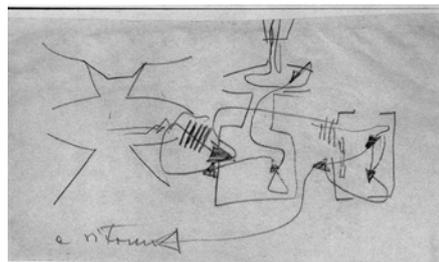
17) 제9회 밀라노 주 전시관에 거의 20여명의 전문가가 협력하여 완성되었다. Bruno Calvani, Romano Rui, Lorenzo Pepe - 부조; Neno Campi, 세라믹; Carlo Conte, Emilio Greco, Gastone Pancera - 조각상; Roberto Crippa, Gianni Dova 야광장식; Agenore Fabbri - 다색 테라코타 페널; Giuseppe Ajmone, Angelo Del Bon, Adriano di Splimbergo - 벽화; Attilio Rossi, Mario Radice, Atanasio Soldati - 벽체의 타르시아; Lucio Fontana - 천정조명띠와 부유전광채; Umberto Milani, Vittorio Tavernari - 조각

건축역사연구 제17권 6호 통권61호 2008년 12월

전시관의 계획을 진행하면서 발데사리는 일차적으로 새로운 동선계획을 세운다. 그리고 이 도면을 토대로 그가 어떻게 연쇄적인 공간을 구성하였는지를 재구성할 수 있다. 이를 실현하기 위해 기존의 건축물을 구성하는 벽체위에 막을 세워서 완전히 구분되며 (그림 11) 자율적으로 구성되는 공간을 연출하였다. 그리고 이러한 내향적이면서 완결된 내부공간을 보조하는 장치로 다양한 예술가들의 작품을 활용하였다.

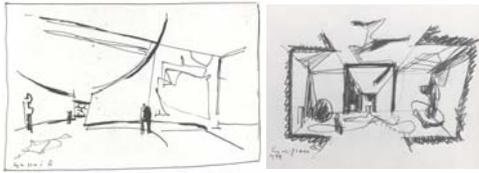


<그림 11> 조반니 무치오의 트리엔날레관 중앙부 계단실계획과 개별공간의 평면도.



<그림 12> 기존평면과 주요동선계획. 1951년 제9회 밀라노 트리엔날레관, 밀라노.

이러한 전반적인 내부의 환경을 구성하려는 의도가 확정되고 나서 20여명의 예술가와 '총체적 예술'을 구현하기 위한 일환으로 개별적인 공간의 계획에 착수한다. 밀라노 공대에 소장된 도면과 출판되었지만 세부적으로 분석된 바가 없는 도면들을 통해 어떻게 발데사리가 그가 역사적 전위주의로부터 습득했고 실천하고자 했던 환경의 구성의 의도를 세부적으로 실현하고자 했는지를 파악할 수가 있다. (그림 13-16).

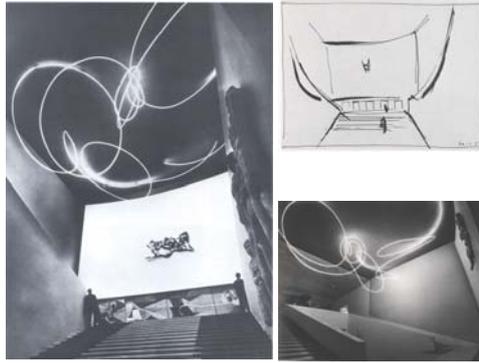


<그림 13-14> 1층 전시공간 계획 스케치.



<그림 15-17> 1층 계단입구와 진입부 사진.

트리엔날레 전시관의 가장 역사에서 기록되는 작품은 단연 루치오 폰타나의 ‘발광촉수’(cirro luminoso)이다. 이 작품은 조반니 무치오가 계획한 중앙계단실의 상단부에 부유하는 상태로 놓여졌고, 그 비정형적이고 역동적인 형태로 인해서 관객이 계단을 타고 올라갈 때 마다 형태를 다르게 인식하게 만드는 관계를 인지의 차원에서 이루게 된다. 피카소의 ‘미노타우르’ 사진을 연상시키는 이 작품은 네온으로 만들어졌고 일시적이고 연속적인 움직임을 포착하는 형태로 구성되어 있다. 당시에 그 가치를 예술시장에서 인식하지 못해서 전시이후에 아쉽게도 폐기되었다. 그럼에도 불구하고, 전체적인 유동적이고 몽환적인 분위기의 구성에서 폰타나의 작품은 극적인 효과로 발데사리가 의도했던 바를 완성시킨다. (그림 17) 흥미롭게도 이 작품의 형상은 발데사리가 이탈리아 미래주의의 영향을 극도로 받았던 1915년 당시에 작성했던 여러 스케치와 유사한 측면을 보인다. 마찬가지로 폰타나는 1층 전시 공간의 천정조명을 기획하였고, 여기에서도 제스추어를 연상시키는 유기적 형태로 조명장치를 기획한다. (그림 15-16). 이렇게 193년 이후에 다시 조우하게 된 건축가와 예술가는 이후 10여년간 협력작업은 물론 사상의 교류를 통해 예술세계를 넓혀간다.



<그림 18/20> 폰타나의 ‘발광촉수’ 사진

<그림 19> 발데사리의 계단실 전시계획

### 3-2. 역동성의 표상

1951년 밀라노 트리엔날레관의 내부전시계획은 이상적인 극장적 공간을 구성한다는 면에서 작업이 효율적으로 진행될 수 있었다. 이에 비해 밀라노 국제박람회에 위치한 브레다 전시관은 완전히 다른 방식의 건축적 접근을 요구하였다. 대지는 도시외부와 차단된 박람회장의 일부라는 측면에서 나름대로 자율적인 맥락의 성격을 갖고 있었다. 하지만 인접한 필지에 건립되는 다른 전시관들의 형태는 사전에 예측할 수가 없었고, 이로 인해서 매번 시도되는 실험은 최대한 시각적인 매력을 관객에게 부여하여 전시공간으로 이끌 수 있는 형태로 구성되어야만 했다. 나아가서 순수한 계획안의 전시와 관련되었던 트리엔날레와 달리 이 장소는 산업화의 첨단에서 기업의 성격과 성과를 대외적으로 보여주어야 한다는 실용적인 의무도 이행할 수 있어야만 했다.

1920년에 신설된 이후로 밀라노 국제박람회장은 이탈리아 경제의 지표가 되었고, 이제는 1950년대 경제부흥을 대외적으로 홍보하는 역할을 수행하게 되었다.<sup>18)</sup> 철강회사 브레다

18) 주로 이탈리아의 상품을 전시하고 교역을 활성화하기 위해 밀라노의 포르타 베네치아(Bastioni di Porta Venezia)의 요새에서 시작된 이 박람회는 1922년에 국영사업으로 확장되었다. 1947년 이후에 제2차 세계대전으로 파괴되어 중단되었던 전시가 재건축과 함께 재개

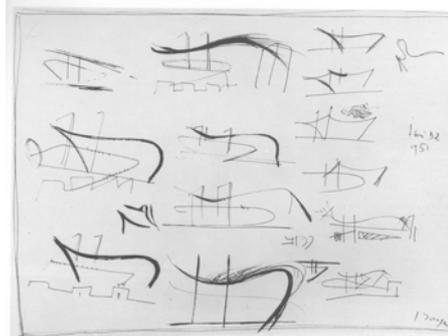
는 본래 1886년에 파도바 태생 공학자 에르네스토 브레다는 밀라노의 작은 기계와 철도회사 엘베티카(Elvetica)를 인수하면서 브레다의 역사는 시작되었다. 1899년에 에르네스토 브레다 기계공업 주식회사(Società Italiana Ernesto Breda per Costruzioni)로 이름이 바뀌게 된다. 1917년에 연구교육센터를 설립하였고, 1990년 초반에 해체될 때까지 철도공사와 전투기 그리고 공업기계와 건설기계 분야를 점유하면서 안살도(Ansaldo)와 함께 이탈리아 금속공학의 중추적인 역할을 담당해왔다. 흔히 이탈리아 역사에서 '계몽적 자본가'라는 표현을 아드리아노 올리베티(Adriano Olivetti)를 지칭하는데 사용하는데, 유사한 차원에서 달 몬테도 디자인의 가치와 기업의 홍보에 있어서 건축의 기여도를 인식하였다. 바로 그해에 이 공업기업의 부회장 주세페 달 몬테(Giuseppe Dal Monte)는 루치아노 발데사리에게 브레다 주식회사의 전시관 설계를 의뢰하였다. 밀라노 국제박람회장에서 할애된 브레다 전시관의 부지는 75 x 23 m 규모로 조성되었으며, 좌측에 20 x 10 m 규모의 고정된 전시관을 포함하고 있었다.

1951년의 전시관에서 추상적 형태, 은유적 형상 그리고 즉물적 인용이 모두 사용된다. 철강회사를 선전하는 이 건축적 '장치'는 다양한 욕구를 충족시킨다. 한편으로 건축가는 전시관이라는 실험의 장에서 형태의 조작과 조합을 상대적인 창작의 자유로 시도하고, 간접적으로 그 혁신성을 보여주는 세련된 형태를 구사한다. 반면에 공업기업 브레다는 전시되는 중공업 상품과 부가적인 선전문과 영상을 통해서 이탈리아 경제기적을 이끌어가는 주요

된다. 1150개의 외국인 전시관을 포함한 5000개의 전시관으로 다시 밀라노 국제박람회는 호황을 맞이하고, 1951년에는 소련의 참가로 냉전을 넘어서는 교류의 역할을 한다.

건축역사연구 제17권 6호 통권61호 2008년 12월

기업으로서의 이미지를 표상한다. 중요한 점은 전시관이 이미 규정된 의미가 전달되는 것이 아니라, 전시관이 형성하는 조형체 주변에 상이한 의미가 부유하고, 한편으로는 마치 거울과 같이 투사하는 의미를 반영한다. 전시관은 역사적 준거와 무관한 교량, 천막, 벽체와 같은 자율적인 요소들로 구성되어 총체적인 사물이 아닌 상이한 상황과 분위기를 구성한다. 사물과 관객의 거리는 보여주고 보이는 순환적 관계를 형성한다.<sup>19)</sup>



<그림 21> 1951년 밀라노 브레다 전시관 초기 스케치와 다양한 대안들

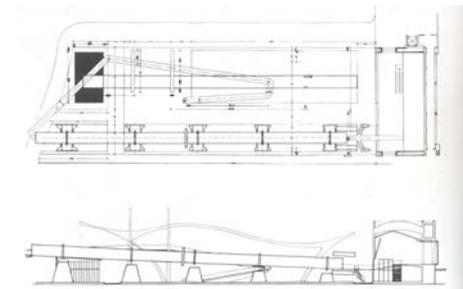
발데사리가 작성한 도면을 통해서 그가 어떠한 과정을 통해서 확정안에 도달했는지를 살펴볼 수가 있다. 계획의 착안을 위해 빠르게 그려진 스케치에서 공통적으로 등장하는 세 가지의 요소가 있다: 대지에 수직적이며 서로 평행하게 세워진 두 벽체, 동선을 암시하며 하단부에 놓인 곡면체, 그리고 자유곡선

19) 이탈리아 합리주의자들에 의한 예외적인 시도를 제외하면, 대부분의 경우에 전시장의 전시관은 흉상이나 자연적 모티브로 장식된 박스의 형태로 계획되었었다. 발데사리는 다양한 기제를 통해서 다른 방식으로 대상의 기념성과 상징성을 표현하고자 하였다. 그리고 전후에 부정적으로 평가절하되었던 미래주의의 유산을 건설적으로 수용한다. 결과적으로 파시즘의 이념적 선언과 선동의 매체로 활용되었던 전시관은 이제 기업의 사회적 기여를 홍보하고 생산품을 전시하는 선전의 도구로 활용된다. 마찬가지로 글자를 비롯한 기호의 중요성을 강조했던 미래주의의 실험도 발데사리의 실험을 통해 다시 연속성을 띠게 된다. 이러한 면모는 데 렌치(De Renzi)나 마르키(Marchi) 그리고 데페로의 다양한 시도와도 긴밀한 관계를 갖는다.

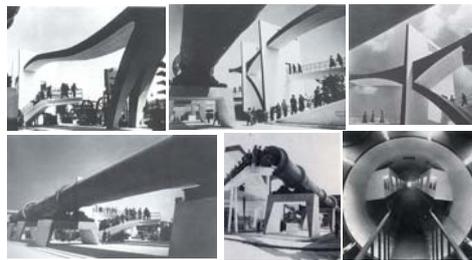
의 모양을 띄는 상단부의 조형체. 도면을 통해서 일차적으로 두 벽체가 확정되고, 이어서 하단부의 곡면체가 고정된다. 일련의 수정작업에서 상단부 곡선의 대안을 다양하게 모색하는 과정이 기록되어 있다. (그림 21)



<그림 22> 1951년 브레다 전시관 전경 사진



<그림 23> 최종 평면도와 입면도



<그림 24-29> 전시관 관람동선의 사진

1951년의 브레다 전시관에서 띄는 수직적인 두 벽체와 그리고 즉물적인 철관과 대비를 이루며 대지에 접지한다.<sup>20)</sup> 1951년의 트리엔날레에서 이 벽과 막은 이중적인 역할을 하는데, 먼저 벽 위에 덧붙여진 가벽이 기존건물로부터 완전히 독립된 공간을 형성하고, 이어서 장식을 통해 다시 바닥-벽-천정의 구분을

20) 공업부품 혹은 일상용품과 같은 빨래집계를 연상시키는 형태는 과도한 스케일을 통해서 관객에게 어색함을 의도하는 올덴버그(Claes Oldenburg)의 이후의 조각적 대상과 유사한 효과를 유발한다.

없었다. 결과적으로 그의 계획안은 일정한 규모나 일관적인 언어가 아니라 이질적인 요소 군집으로 구성되는 대립적인 공존을 통해서 일시적 균형 상태를 재현한다.(그림24-29)

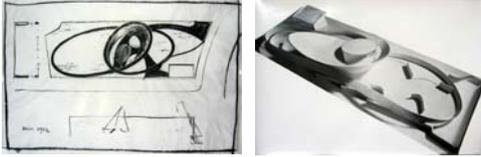
### 3-3. 대비의 조화

그 다음해의 전시관에서 경계를 완화하면서 조형체로 중심성을 강조하는 방식으로 발데사리의 실험은 심화된다. 1952년도의 브레다 전시관에 관하여 그는 다음과 같이 설명하였다. “이 계획에 있어서 나는 돌멘을 생각했다. 그리고 포물선과 쌍곡선 그리고 곡면체의 아름다움을 위해서 고전적인 격자축을 포기였고, 조각과 건축의 경계를 붕괴하고자 하였다.” 이 증언에서 그는 기하학에 근거한 비정형성의 극대화 와 근원적인 형태의 원형이라는 상반된 주제를 통합하고자 하였음을 알 수 있다. 그리고 이러한 통합은 구체적으로 예술의 삼분법으로 통용되던 회화-조각-건축을 가로지르는 조형물을 착안하는 전략으로 이어진다.

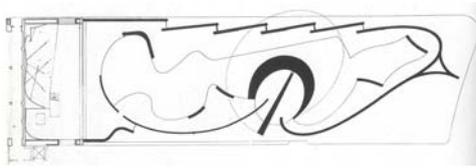
1951년에서 1954년에 이르는 네 개의 브레다 전시관 계획의 비교를 통해서 떠라는 주제가 벽이 되고 막이 되어 궁극적으로 형체를 구성하게 되는 것을 추적할 수 있다. 띄는 필요에 따라 벽체로 혹은 횡 막으로 그리고 체적으로 변화하며 분산된 경계를 형성한다. 형태와 그 기능의 관계도 선형적인 원칙에 의해 결정되기 보다는 매번의 실험에 따라서 바뀐다. 띄 혹은 끈은 예술사에서 격자와 함께 현대예술을 특징짓는 중요한 요소 혹은 체계중의 하나이다. 띄는 자연적 요소를 모사하는 고전주의적요소와 구별되며, 기하학적으로 추상적 형태이다. 이는 한편으로는 재귀적이지만 동시에 외부의 힘에 반응하여 운동성을 나타낸다. 그리고 전시계획에서 기본적인 매체로서 활용되면서 특정한 공간을 제한하기도 하고 관객의 인지의 방향성을 중재하는 등의 다양한 역할을 수행한다. (그림32-33)



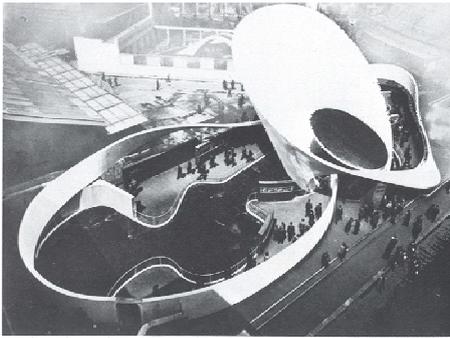
<그림 30-31> 1952년 전시관 초기 스케치



<그림 32> 1952년 브레다 전시관 초기 평면 <그림 33> 1952년 브레다 전시관 초기 평면 레다 전시관 모형



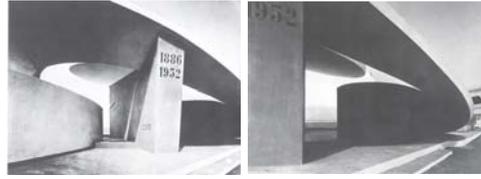
<그림 34> 최종평면



<그림 35> 1952년 브레다 전시관 사진

두 스케치를 통해서 그의 관심사가 형태의 역동성과 극장성을 포괄하는 사물을 계획하고자 했음을 알 수가 있다. 중앙부의 형태를 중심으로 회전하는 선은 차후에 자유 곡선으로 확정되고, 이 모든 형태는 실질적으로는 그가 ‘돌멘’이라고 부르는 중앙부의 비정형적 조형체로부터 파생된다. (그림 30-31)

발데사리의 1952년의 브레다 전시관에서 먼저 전시관을 둘러싸는 피비우스의 띠와 같이 그리고 이 후에는는 교량의 경직성을 은폐하는 석고의 조형으로 띠에 도시적 차원의 역 건축역사연구 제17권 6호 통권61호 2008년 12월



<그림 36-40> 1952년 브레다 전시관 사진

할도 부여한다. 다양한 기능을 수행하는 바와 마찬가지로 이 띠의 착상도 브레다 철강회사의 컨베이어 벨트에서 현대예술에 이르기까지 그 범위를 달리한다. 전시관은 탑과 같이 전시장을 전반적으로 감상하는 역할을 하는 동시에 멀리서 관람하는 관객을 끌어들이는 형태적 매력과 기호적 명료함을 추구한다. 순간성과 일시성 그리고 운동성과 동작성은 중요한 요인으로 작용한다.<sup>21)</sup> 원형적 사물의 고졸적 성격과 역동적 띠의 순환은 고전주의 미학의 대비적 조화의 해석을 보여준다.(그림33)

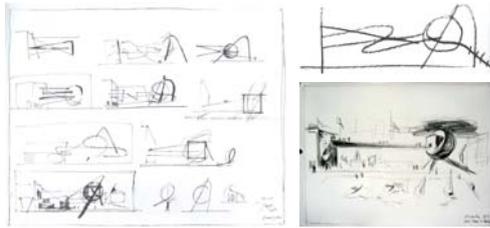
1951년의 전시계획이 철틀로 제작된 철강회사의 교량과 계단 그리고 강관에 직접 사람이 이동하며 관찰하는 방식으로 구성되었다면, 1952년의 전시관은 띠를 통해 순환하지만 즉물적인 사물보다는 패널을 통한 전시 그리고 현대적 비정형형태를 통한 기업이미지의 암시라는 추상적인 선전전략을 취한다.(그림36-40)

### 3-4. 원형의 변형과 조합

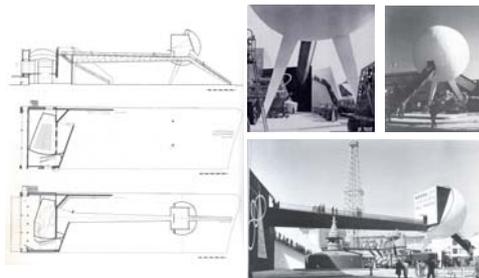
역사적 전위주의는 기계와 기술의 혁신성을 탐구하며 동시에 본질적인 원형에 대해 몰두하는 양면성이 있다. 이러한 운동에 속했던

21) 유사한 접근을 텍톤 집단(Tekton Group)의 베르톨트 루베트킨(Bertold Lubetkin)이 1933-34년에 계획한 런던 동물원의 펭귄 전시관에서 볼 수가 있다. 방향성과 운동성에 관객을 지시하고 동일시하는 이 매개의 차이는 단지 펭귄의 자리에 인간이 위치한다는 것이다

예술가들이 20세기 초반에 역사적인 어휘를 배제한 초현대적 형태와 고졸적이며 원시주의적인 형상에 대해 관심을 동시에 보인 면은 주목할 만한 현상이다. 1953-54년에 발데사리 기 설계한 전시관도 특정한 실험, 즉 근원적인 건축형태를 주제로 이루어진다. 공간의 자율성은 기존의 대지와 환경의 조건, 전체를 구성하는 요소간의 상호관계 그리고 전시관과 전시물의 관계설정을 통한 다양한 방식으로 구현된다.



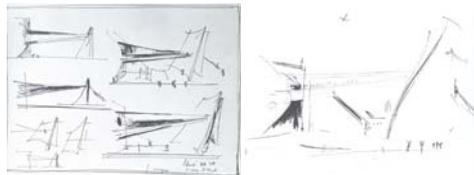
<그림 41-43> 개념 스케치 및 동선분석도



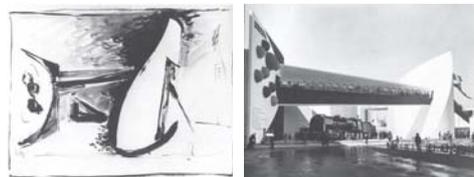
<그림 44> 1953년 브레다 전시관 최종평면 <그림 45-46> 1953년 브레다 전시관 사진

초기 스케치를 통해서 발데사리의 일차적인 관심사가 좌측의 상설 전시관과 우측의 구를 어떻게 연결할 것인가를 고민하는 과정을 추적할 수 있다.(그림42). 여러 도면을 통해서 발데사리는 두 가지의 논제를 대면한다. 한편으로는 구를 어떠한 구조를 통해 부유하는 방식으로 보이게 할 것인가를 고민한다. 다른 한편으로는 구의 형태를 최종적으로 선택할 것인가 아니면 정육면체로 대체할 것인가라는 주제이다. 첫 번째의 논제는 상설전시관과 교량으로 연결되는 구를 3개의 필로티로 지탱하는 것으로 귀결된다. 결과적으로 철골로 된

직선의 교량을 배치하여 상설의 전시관과 그 반대편의 조형물을 연결시킨다. 교량을 선택한 이유는 전시된 작품이 거대한 중공업 기계였기 때문이며, 관객에게 그 위에서 거대한 물체를 내려다보는 비밀상적인 경험을 제공하기 위해서였다. 순수한 구의 형태는 점차적으로 정육면체 중에 하나를 선택하는 문제로 입체를 상호관입하는 방식으로 결합하는 것으로 결말을 맺는다. (그림 41-43)



<그림 47-48> 1954 브레다 전시관 개념도



<그림 49> 1954 브레다 전시관 스케치 <그림 50> 1954 밀라노 브레다 전시관 사진

1954년에 발데사리는 기업의 내부사정으로 인해서 기존의 전시관의 일부를 사용하여 재구성하는 제약된 조건에서 작업을 수행하게 된다. 우선적 과제는 과년도에 관객들에게 각인된 구와 교량을 변경하는 것이었다. 그는 기존의 구조체를 활용하면서 효율적인 형태의 변형을 통해 완전히 새로운 조형체를 구성한다. 기존의 구는 분해되고, 새로운 곡면체 내부에 3개의 필로티는 흡수된다. 그리하여 대칭적이었던 전반적인 형태는 비대칭적이고 비정형적인 형태로 대체된다. 과년도의 전시관과 마찬가지로 이러한 구성요소의 선택은 전시물과의 관계와 직접적으로 연결된다. 1954년의 주요한 전시물은 바로 기차였고, 역시 관객은 교량위에서 거대한 기계를 내려다 볼 수 있게 계획되었다. 이어서 한 면을 전시관

으로 막음으로 인해서 비대칭적이고 비정형적인 교량은 멀리서 석고덩어리와 같이 보이고 공업을 상징하는 기차와 함께 대비적 효과를 발휘한다.<sup>22)</sup> (그림50)

3-5. 경계의 분해

1952년 브레다 전시관에서 시도되었던 비정형적 요소의 자유로운 변형은 이후에 밀라노가 아닌 남부도시 바리의 국제전시장에 계획된 1963년 브레다 전시관에서 계속된다. 띠라는 요소는 적극적으로 활용되어 비정형적 형태를 통한 경계의 완화라는 주제가 탐구하게 된다. 띠는 유형이나 원형이기 보다는 변형에 반응하는 소재와 같이 건축가가 구축하고자 하는 내적논리와 요소간의 상호관계에 따라서 계속 변화한다. 바리 전시관의 경우 띠는 폭이 넓어지면서 면의 성격을 갖는다. 마치 외력에 반응하는 막과 같이 파장을 일으키다 고정된 모양으로 극적인 역동성을 표현한다. 이러한 입체적 조형물은 개념적으로 이탈리아 미래주의와 긴밀한 관계를 갖는다. 또한 띠와 면과 덩어리의 구분은 여기서 상대화되며 독일 표현주의의 교훈을 따르던 초기



<그림 51-52> 국제전시관 계획안, 밀라노 국제박람회장장의 스케치와 모형

22) 비록 일시적인 대상이었지만 이 계획안에서 시도된 시각의 이동에 대응하는 형태의 운동성은 이후 1961-64년의 기념비 계획에서 다시 인용된다. 조형체의 역동성과 대지에 대해 부유하는 관계는 동시대의 브라질 건축가 니마이어의 건축에서 반복되는 모티브이며, 문서실의 자료에는 1951년에 발테사리와 니마이어 간에 친분의 관계를 증명하는 서한이 보관되어 있다. 형태적으로 1954년의 전시관은 한스 아르프(Hans Arp)와 브란쿠시(Brancusi)의 추상적 비정형성과 근접한다. 이러한 지속적인 변화는 발테사리가 1959년에 계획한 출판로 계획에서도 잘 나타난다. 띠의 주제는 1963년의 브레다 전시관에서 곡면으로 확장되어 실험의 정점에 도달한다.

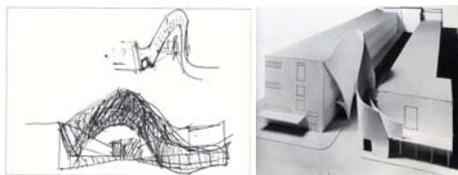
무대장치 습작 안들을 연상시킨다.

1952년 이후 이러한 주제를 대상으로 하는 조형적 탐구는 1963년 이전에 몇 차례를 통해 선행된 바가 있다. 1957-58년에 밀라노 국제박람회 측으로부터 발테사리가 의뢰를 받은 국제관 설계안이 있다. 부분적으로 당시에 건립된 르 코르뷔지에의 롱상성당을 연상시키는 이 안은 결국 실현되지는 않았다.(그림51-52)



<그림 53-54> 귀빈관 계획안, 밀라노 국제박람회장장의 스케치와 모형.

1959-60년의 귀빈관은 기존의 건물의 전면 에 증축하는 방식으로 계획되었고, 대상지는 역시 박람회장 내부에 위치했다. 두 개의 곡면이 불투명한 유리로 측면이 마감되었다. 가장 두드러지는 부분은 정면을 연상시키는 곡면 중 뒤에 위치한 벽체에 이후 폰타나의 ‘공간개념’의 원형이 되는 칼자국이 표현된 것이다. (그림53-54)



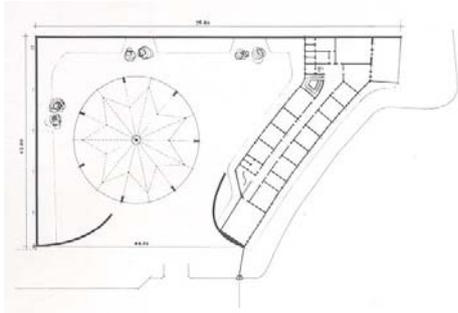
<그림 55-56> 출판로 계획안, 밀라노 국제박람회장장의 스케치와 모형

건물사이의 긴 통로의 입구부분을 개조하고 내부에 도서전시대를 배치하는 출판로 계획에서 발테사리는 곡면의 잠재력을 백분 발휘한다. 기존의 정형적이고 정적인 건축물은 새로운 커를 구성하는 곡면체가 보다 극적인 효과를 보여주는 보조적 수행한다. 익명적인 듯한 건물과 잉여적인 길은 마치 바람에 휘날리는 커튼을 포착한 듯한 형태로 입구를 암시하고 관객의 동선을 유도하는 장치로 활용된다. (그림 55-56)

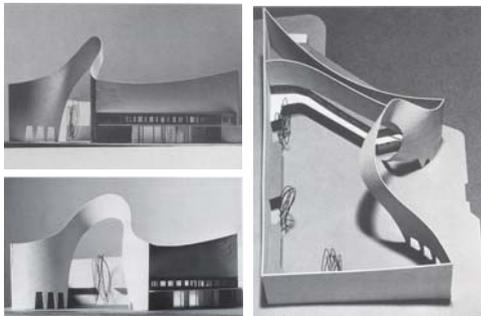


<그림 57-59> 바리 브레다 전시관 1963

다시 바리 전시관으로 돌아가서 일련의 도면을 살펴보면 초기에 발데사리가 의도했던 형태를 파악할 수가 있다. 곡면이 기존의 정형적 사물에 부가되는 성격이 강했던 밀라노의 계획안들과 유사한 방향에서 이 계획안은 신축성과 운동성을 표상하는 곡면을 설정하고 이로부터 정형적인 형태가 파생되는 양상을 실험하고자 한다. (그림57-59)



<그림 60> 1963 바리 브레다 전시관 평면



<그림 61-63> 1963 바리 전시관 모형사진

정형적인 사무와 전시공간이 우측에 배치되어 있지만 그 지붕 공간 역시 곡면으로 처리되어 마치 땅에서 솟아오르는 듯한 곡면체가 연속되는 방식으로 형태가 구성되어 있다. 곡면을 지탱하는 좌측 하단부의 세 기둥도 상단부

가 곡면으로 처리되어 마치 개구부가 뚫는 방식으로 계획되었다. (그림61-63)

이 전시관의 극적인 형태의 역동성은 매스의 비물질화라는 역설의 효과나 내외부공간의 상호관입의 원리와 같은 역사적 표현주의와는 달리, 경계의 분해와 원리의 반전을 전제로 한다. 무엇보다도 '63 브레다 전시관에서'의 실험은 극장성과 시각적 충격효과 그리고 '52년에 그가 예고한 바가 있는 '조각과 건축의 경계의 극복'의 의지가 조형적으로 어느 정도 완결된 상태를 보여준다.<sup>23)</sup> (그림62)

### 3-6 발데사리와 폰타나의 지적교류

전시관과 관련되어 거론할 만한 중요한 논제는 '예술의 종합' 혹은 예술 간의 협업이다. 건축가가 자체적으로 예술의 여러 분야를 탐구한 경우도 있었지만, 모레티와 카포그로시의 경우나 폰티와 시로니 그리고 테라니와 니출리의 경우와 같이 제2차 세계대전 이후 이탈리아 건축에서 건축가와 예술가가 협력하는 사례가 종종 등장한다. 구체적으로 발데사리의 경우 루치오 폰타나와의 작업을 통하여 그 잠재력을 타진하였고, 앞으로 개별적으로 심층적인 연구가 필요한 주제이지만 개념적인 차원에서 상호교류가 이루어졌음을 순차적인 작품의 변화를 통하여 확인할 수가 있다.

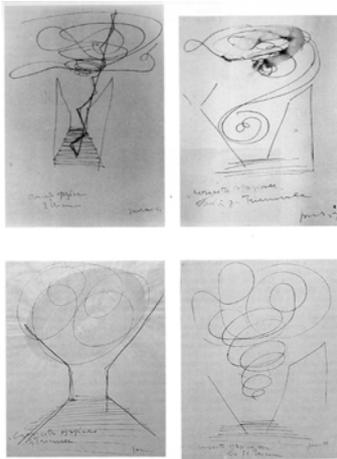
발데사리와 폰타나의 협력은 1933년 밀라노 트리엔날레 언론관에서 시작된 바가 있다. 하지만 종전과 함께 폰타나가 아르헨티나에서 그리고 발데사리가 미국에서 귀국하면서 본격화된다. 가장 의미있는 작업은 앞서 기록한 바와 같이 1951년 트리엔날레 본관의 전시계획을 기회로 재개된다. 폰타나는 자율적인 예

23) 바리(Bari) 시의 국제 박람회장내에 계획했던 이 전시관은 불행하게도 발데사리의 의도는 거의 찾아보기 힘들 정도로 완전히 변형되어 건립되어 그는 사진조차도 기록으로 남기지 않을 것이다.

술적 탐구를 지속하면서도 발데사리의 개별적인 공간과 조화를 이루는 조형물을 착안하였다. 그리고 전시관을 기회로 시도되었던 다양한 시도들은 이후에 그의 연작 ‘공간개념’(concetti spaziali)의 기반을 조성한다.



<그림 64> 폰타나의 ‘발광 축수’ 2층에서의 사진 (밀라노 트리엔날레 1951 전시관)  
<그림 65> 트리엔날레 ‘51 전시관 천정조명

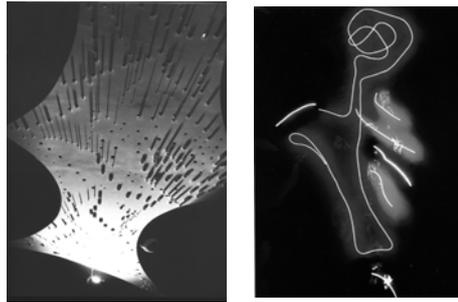


<그림 66> 폰타나의 개념 스케치

브레다 전시관에서 폰타나는 두 종류의 작업을 수행한다. 한편으로는 상설전시관 내부에 성격을 부여하는 조형물을 제작하는 것이고, 다른 한편으로는 전시관 외부에 부착되는 대상을 제작하는 것이었다.

1953년과 그 다음해에 폰타나는 상설전시관의 천정부 조형물 계획을 한다. 1953년의 계획안은 잡아당겨 팽창시킨 형상의 철판위에 여러 크기의 구멍을 뚫는 방식으로 제작되었다. 이 경우에 다공자체는 깊이가 있지는 않지만 적절한 예각 배치의 조명으로 인해 그림

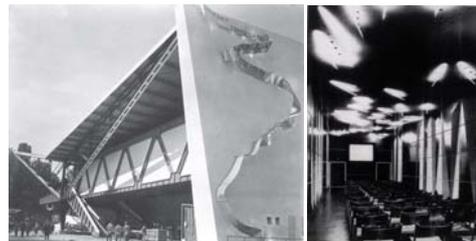
건축역사연구 제17권 6호 통권61호 2008년 12월



<그림 67> 브레다 ‘53 영상실 천정 조형물  
<그림 68> 브레다 ‘54 영상실 천정 조형물

자는 극적인 효과를 유발한다. 추출과 부재를 주제로 하는 이 공간적 개념의 작품은 이후 폰타나의 작품에서 일종의 레이트모티프로 계속 인용된다. (그림67)

그 다음해의 동일한 영상실에는 1951년과 유사하게 네온을 소재로 활용하지만 색상을 적용하여 시각적으로 더욱 강렬한 인상을 어둠 속에서 영상매체를 바라보는 관객에게 전달한다. (그림68)

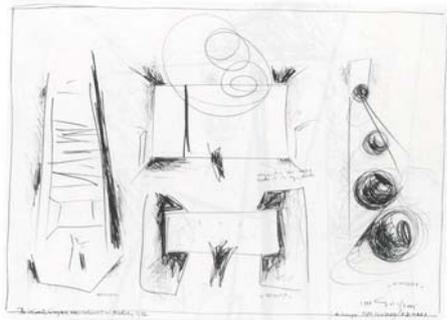


<그림 69> 시데르코미트 전 시관, 외벽조형물  
<그림 70> 시데르코미트 전시관, 영상실

그 다음해에 브레다의 의뢰로 건립되지는 않았지만 역시 밀라노 국제전시관에 예정된 공영 철강기업인 시데르코미트(Sidercomit)의 전시관을 발데사리가 계획하면서 역시 영상관과 외부 개념조형물을 폰타나에게 의뢰한다. 폰타나가 외부에 부착한 철제조형물은 1952년에 발데사리가 개별적으로 진행했던 띠의 형태로 구성된 브레다 파빌리언을 연상시킨다. 반면에 영상실 내부는 조명을 조절할 수 있다

는 이상적인 조건에서 전위적으로 네온과 명암의 효과를 극대화하는 조형물을 배치한다. (그림 69-70)

이후에 서로 아이디어를 훔쳤든지 먼저 착안했다든지 식의 논쟁이 이 둘 사이에 없었던 것은 아니다. 하지만 앞서 살펴 본 양자의 작품에서 드러나듯이 발데사리와 폰타나는 각자의 자율성을 희생하지 않으면서 주어진 과제를 창의적으로 조율하고, 의심할 여지없이 서로에게 영향을 주었음을 분명히 확인할 수 있다.



<그림 71> 발데사리의 폰타나 '73 전시계획

건축가의 예술가를 향한 최종적인 경의는 폰타나가 사망한지 4년만에 밀라노에 개최된 전시기획을 발데사리가 맞으면서 이루어진다. 발데사리는 개별작품의 특성을 최대한으로 살리기 위해 폰타나의 작품을 그리면서 적절한 있는 장치와 조명을 고안한다. 이번에는 브레다 전시관에서와는 반대의 입장에서 작업을 수행하게 된다.

#### 4. 결론

발데사리는 건축과 소통에 관하여 여러 현대예술운동과 접하면서 습득했던 논제를 전시관 건축에서 실험하게 된다. 그는 자유로운 형태를 통한 조형적 가능성을 모색하면서, 이전에 선동과 선전의 매체였던 전시관을 광고

와 소통으로 재정의한다. 이 과정에서 다양한 형태의 선택은 비어있는 창고와는 달리 동선을 통한 대중의 적극적인 체험을 유발하는 장치로 귀결된다.

전시관 건축은 근현대 건축사와 건축계획론에서 중요한 의미를 갖는다. 역사적으로 전시관은 자율적인 조형 대상의 성격과 환경의 맥락에 질적인 영향을 확장하는 영역성을 갖는 독립적인 건축물의 역할을 수행하였다. 실질적으로 도시적 여백과 전시관은 내재적인 자율적 공간을 강조하는 동시에 건축적 대상으로 형성되고 관객의 참여로 생성되는 동시에 수용적 성격을 표상하며, 전시관은 위치를 점유하는 동시에 장을 형성하는 건축의 다중적 성격을 함의한다. 다양한 입체와 곡면을 소재로 형태의 자유로운 탐구를 시도한 이 모든 계획은 예외적인 시도로 남는다. 그러나 1950년대에 그가 열어놓은 조각과 건축의 통합 그리고 창작의 지평은 현재 진행되는 실험과 긴밀한 관계를 갖는다.

전시관은 전시물을 담는 그릇인 동시에 시대성을 재현하는 상징체이며, 건축의 영역을 대상에서 상황과 환경으로 확장하는 실험의 매체였다. 발데사리는 이를 통해 제2차 세계대전 이후의 변화된 상황에서 역사적 전위주의의 주요한 논제를 계속하여 탐구하였다.

다른 중요한 논제는 건축의 한시성이다. 이는 단지 한시적인 전시관을 계획한 차원을 넘어서, 건축자체의 비영구적인 성격을 인식했다는 점에서 중요하다. 발데사리는 자신의 활동을 다음과 같이 회고하고, 이는 많은 면에서 그의 계획의 이해를 돕는다. "나는 많은 것을 계획하고 발명하였는데, 이 중에 지극히 적은 부분만이 실현되었고 대부분은 보전되지 않았다. 허나 '계획이 그 실행자체로 기쁨을 준다면, 왜 굳이 실현되어야 될 필요가 있겠

는가. 이 짧은 문장에서 그는 다름이 아니라 샤를르 보들레르의 시를 인용한다. 그 시의 제목은 의미심장하게도 ‘계획’이었다. 이와 일치하는 입장은 발데사리가 탐독했던 문학작가 체사레 파베세의 글에도 함축적으로 표현되어 있다: “지나가고 바뀌고 사라진 것만이 진정한 면모를 드러낸다.”

영구성이 아닌 일시적인 효과 그리고 관객의 행태에 의해 완성되는 대상은 최근 건축에서 논의되는 소통과 시각에 있어서 시각적 소비와 대중적 위상의 이해에 중요한 단서를 제공한다. 그리고 그 동안 모더니즘이나 근대건축운동을 단일적인 양식으로 정의하여 그 틀에 벗어나는 시도를 배제했던 방식을 지양하여 새로운 시각으로 근과거의 시도들을 평가할 필요가 제기된다. 역사적 전위주의가 제기했던 사물과 장의 관계 그리고 현재 논의되는 랜드스케이프와 인터페이스 등의 주제는 발데사리나 그 동안 논외로 취급되었던 다양한 건축가들의 사례를 재고할 때에 보다 고찰의 깊이를 더할 것이다. 그리하여 새롭지 않은 ‘새로움의 충격’에 근거없이 경도되기 보다는 학문적인 입장에서 논제의 계보를 추적할 수 있게 될 것이다.

#### <참고문헌>

1. A. Pica (a cura di), 『IX Triennale di Milano』, 전시회 카탈로그, Milano 1951.
  2. G. E. Kidder Smith, "Padiglione della Breda, 29ma Fiera di Milano, 『L'Italia Costruisce, Edizioni di Comunita』, Milano 1954, p.7 e pp.200-202.
  3. G. Veronesi, 『Luciano Baldessari architetto』, Collana Artisti Trentini, Trento 1957.
  4. G. Veronesi, "Luciano Baldessari architetto", Edilizia Moderna, n.63, aprile 1958, pg.88.
  5. "Luciano Baldessari", numero monografico, Controspazio, marzo-giugno, 1978.
  6. V. Fagone, 『Baldessari-progetti e scenografie』, Electa, Milan 1982.
  7. 『Luciano Baldesari』, Z.Mosca ed., Mondadori, Milan 1985.
  8. M.Tafari, 『Storia dell'architettura italiana 1944-1985』, Einaudi, Turin 1985.
  9. D. Marchesoni (a cura di), 『La Triennale di Milano e il Palazzo dell'Arte』, Electa, Milano 1985, fig.46-49.
  10. S. Polano, 『Mostrare, Lybra Immagini』, Milano 1988, pp.107, 576-7.
  11. AA.VV., 『Lucio Fontana e Milano』, Electa, Milano 1996
  12. 『Luciano Baldessari nelle carte del suo archivio』, Graziella Leyla Ciaga ed., Guerini Studio, Milan 1997
  13. L. Baldessari, 『L'architettura moderna in Italia』, Tipografia mercurio, Rovereto 1939.
  14. L. Baldessari, 『L'architettura contemporanea in Italia』, Maestri Arti Grafiche, Milano 1955.
  15. M. Scudiero, 『Depero. Casa d'arte futurista, Cantini, Firenze 1988.
- 건축역사연구 제17권 6호 통권61호 2008년 12월

<그림출처>

1. Z.Mosca 1985. 원본은 Zita Mosca Archivio Baldessari, 밀라노 (이하 ZMAB)
2. Z.Mosca 1985, ZMAB
3. M.Scudiero 1988
4. Veronesi 1957, PMAB.
5. V.Fagone 1982, ZMAB
6. Z.Mosca 1985, ZMAB
7. V.Fagone 1982, ZMAB
8. Z.Mosca 1985, ZMAB
9. V.Fagone 1982, 원본은 Politecnico di Milano Archivio Baldessari, 밀라노 (이하 PMAB)
10. Veronesi 1957,
11. PMAB
12. PMAB
- 13 Ciaga 1997, PMAB.
14. Z.Mosca 1985, PMAB
15. Veronesi 1957, PMAB.
16. Veronesi 1957, PMAB.
- 17 Z.Mosca 1985, PMAB
18. Z.Mosca 1985, PMAB
19. Ciaga 1997, PMAB.
20. V.Fagone 1982, PMAB.
21. PMAB
22. V.Fagone 1982, PMAB.
23. Veronesi 1957, PMAB
24. Z.Mosca 1985, PMAB
25. V.Fagone 1982, PMAB.
26. Veronesi 1957, PMAB
27. Z.Mosca 1985, PMAB
28. Veronesi 1957, PMAB
29. V.Fagone 1982, PMAB.
30. PMAB
31. PMAB
32. PMAB
33. PMAB
34. V.Fagone 1982, PMAB.
35. PMAB
36. Ciaga 1997, PMAB.
37. Ciaga 1997, PMAB.
- 38 V.Fagone 1982, PMAB.
39. Z.Mosca 1985, PMAB
40. Veronesi 1957, PMAB
41. Z.Mosca 1985, PMAB
42. Ciaga 1997, PMAB.
43. PMAB
44. Veronesi 1957, PMAB
45. V.Fagone 1982, PMAB.
46. Veronesi 1957, PMAB
47. PMAB
- 48 PMAB
49. Z.Mosca 1985, PMAB
50. Veronesi 1957, PMAB
51. V.Fagone 1982, PMAB.
52. V.Fagone 1982, PMAB.
53. V.Fagone 1982, PMAB.
54. V.Fagone 1982, PMAB.
55. PMAB
56. Ciaga 1997, PMAB.
57. V.Fagone 1982, PMAB.
58. Z.Mosca 1985, PMAB
59. PMAB
60. V.Fagone 1982, PMAB.
61. Z.Mosca 1985, PMAB
62. V.Fagone 1982, PMAB.
63. Z.Mosca 1985, PMAB
64. Veronesi 1957, PMAB
65. Fontana 1996.
66. V.Fagone 1982, PMAB
67. Z.Mosca 1985, PMAB
68. Fontana 1996.
69. Veronesi 1957, PMAB
70. V.Fagone 1982, PMAB
71. Ciaga 1997, PMAB.

# A study on the Historical Significance of Luciano Baldessari's Pavilion Architecture for Breda

Kim, Il hyun

(Assistant Prof. Kyung Hee University)

## Abstract

Main theme of this paper is the evaluation of the historical significance of Luciano Baldessari's exhibition works mainly during the Fifties. In order to understand the formal and logical basis of those project, his relationship with the historical Avant-gardes and the consequences expressed in his pavilion projects for the Breda Industrial Company are analyzed.

The first part focuses on the influence of Italian Futurism, German Expressionism and Italian Rationalism on the formation and experience of Baldessari during the interwar years. The encounter with these movements determine the interest but also the principles along which Baldessari represents his idea of object, space and place. Specially his professional activities during Fascism would determine his attitude toward political power and the necessity of autonomy in artistic sphere. In the second part, different themes that Baldessari affronted in each project of Breda Pavilions is analyzed. Another important issue regard the historiography of the contemporary architecture. Often, many important works that lies in the threshold of the disciplines such as painting and sculpture and media art were excluded in the history of architecture just because they do not deal with the architectural object. Recently, many elements such as theatrical project and temporary objects are considered as part of urban reality and architecture with acknowledgment of their capacity to create event and situations. Along this thought, not just the reconfiguration on the territory of architecture in present but also the criterion to evaluate the past history of architecture is changing drastically. This study on the pavilions of Baldessari intends to contribute indirectly on the current issue of dominion of architecture, but also to evaluate objectively recent architecture. Consequently, architectural protagonists such as Baldessari and their ephemeral projects would be evaluated compressively in their multiplicity of significance.

---

Keywords : Luciano Baldessari, Pavilions, Breda, Object, Field.

---