

드 스틸의 조형적 건축, 그 유토피안 비전

The 'Plastic Architecture' of De Stijl, Its Utopian Vision

윤난지(이화여자대학교 교수)

- I. 여는 글
- II. 기하학적 형식
- III. 떠 있는 건물
- IV. 열린 구조
- V. 움직이는 공간
- VI. “건축은 회화처럼”
- VII. 닫는 글

I. 여는 글

20세기 초 네델란드 추상미술 운동의 중심에는 드 스틸(De Stijl)¹⁾ 그룹이 있었다. 피트 몬드리안(Piet Mondrian)과 테오 판 두스부르흐(Theo van Doesburg)가 주축이 되어 1917년 결성된 이 그룹은 1931년까지 회화, 조각, 디자인, 건축 등을 아우르는 총체적 미술운동을 이끌어 갔다. 특히 몬드리안이 그룹을 탈퇴한 1924년 이후에는 건축이 주축이 되는데, 이를 통해 기하학적 추상형식은 환경으로 확장되었다. 드 스틸 건축은 회화를 통해 실험한 ‘추상적인’ 형식을 실제 환경에 ‘구체화’하려는 노력의 결과인 것이다. 그들에게 유토피아는 인간의 발명품인 기하학적 구조를 일상적 삶에 부여함으로써 자연이 인공적 구조로 대체된, 추상구성이 구체적 환경으로 역전된 공간에 있었던 것이며, 드 스틸 건축은 이렇게 인공적으로 구축한 기하학적 유토피아의 시각적 현현이었다.

드 스틸 건축의 이론화와 실제작업에 참여한 작가들로 판 두스부르흐를 비롯하여 코르넬리스 판 에스테렌(Cornelis van Eesteren), 헤릿

1) ‘양식(the style)’이라는 의미의 네델란드어.

리트펠트(Gerrit Rietveld), 아우트(J.J.P. Oud), 로베르트 판트 호프(Robert van't Hoff), 얀 빌스(Jan Wils) 등을 들 수 있는데, 이들의 작업은 한 마디로 '조형적 건축(plastic architecture)'이라는 말로 묘사할 수 있을 것이다. 자타가 공인하는 그룹의 리더였던 판 두스부르흐가 주도한 이 말은 드 스틸 건축의 현대성을 집약하는 키워드다. 이는 문자 그대로 조각이나 회화와 같은 조형예술(plastic art), 그 중에서도 회화적(pictorial) 특성을 공유하는 건축을 의미한다. 이는 당대 모더니즘 운동이 회화를 중심으로 이루어졌음을, 따라서 조각도 그 매스를 벗어버리고 평면적인 요소들로 이루어진 구축 조각으로 나아갔음을, 그리고 또 하나의 공간예술인 건축도 이와 다르지 않았음을 시사한다. 건축이 회화와 접근하는 것 자체가 건축에서 모더니즘을 실현하는 길이었다.

판 두스부르흐는 「조형적 건축을 향하여」(1924)²⁾라는 글에서 새로운 건축의 특성을 16가지로 요약하면서 이를 현대건축의 목표로 천명하였다. 간결한 형태와 개방성, 무중력성 등을 강조한 그의 이론은 건축사적으로는 이전의 선구적 건축가들이 받아들인 프랭크 로이드 라이트(Frank Lloyd Wright)의 영향에서 시작된 것이다. 미국 건축가 라이트를 네델란드에 소개한 이는 평면적인 벽체를 최초로 기용한 건축가 베를라헤(H.P. Berlage)로 알려져 있다. 그는 글과 실제작업을 통해 라이트의 건축이론을 자국에 이식함으로써 후속 세대들이 새로운 건축의 개념과 형식을 실험하는 단초를 제공하였다. 특히 캔틸레버(Cantilever)³⁾ 구조를 활용하여 열린 공간을 실현한 점은 전적으로 라이트의 유산이다.

한편, 드 스틸 건축가들은 처음부터 당대 전위미술의 경향에도 민감하게 반응하였다. 이는 총체적 미술운동으로 출발한 그룹의 성격상 당연한 현상인데, 그들은 그룹의 일원이었던 몬드리안의 신조형주의뿐 아니라 입체주의의 복수시점, 미래주의의 테크노크라트에 대한 신념, 러시아 구축주의의 공리주의적 예술 개념 등을 적극 수용하여 새로운 건축 양식을 주도하였다.

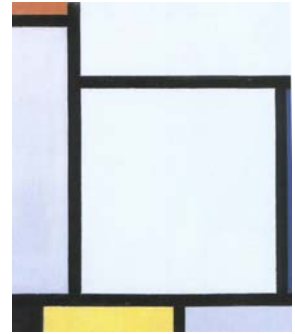
특히 리트펠트의 〈슈뢰더(Schröder) 주택〉(위트레흐트, 1924, 도 1)은 드 스틸 건축이론의 견본인 동시에 현대건축의 선구적 예로도 꼽힌다.

2) Theo van Doesburg, "Towards a Plastic Architecture"(1924), Hans L. C. Hans L.C.Jaffé, *De Stijl*(Harry N. Abrams, 1971), pp.185-188.

3) 외팔보: 한쪽 끝은 고정되고 다른 쪽 끝은 받쳐지지 않은 상태로 되어 있는 보로 주로 건물의 처마 끝, 현관의 차양, 발코니 등에 많이 쓰인다.



도 1. 헤릿 리트벨트, 〈슈뢰더 주택〉, 1924, 위트레흐트



도 2. 피트 몬드리안, 〈빨강, 파랑, 검정, 노랑, 회색의 구성〉, 캔버스에 유채, 39.5x35cm, 1921, 헤이그 게멘트뮤지움

판 두스부르흐의 16조항은 그 자신의 작업을 통해서라기보다 이 주택을 통해서 더 모범적으로 실현되었던 것이다. 다음에서는 이 주택을 비롯한 드 스틸 건축의 ‘조형적 건축’으로서의 면모를 판 두스부르흐 등 드 스틸 작가들의 이론을 통해 살펴보고자 한다.⁴⁾ 이는 회화와 건축, 디자인 등이 공조하여 만들어간 추상미술의 또 하나의 길을 밝히는 동시에 그 길이 지향한 유토피아의 모습을 시각적으로 드러내는 일이 될 것이다.

II. 기하학적 형식

그룹의 명칭에서도 드러나듯이, 드 스틸의 목표는 무엇보다도 시대에 부응하는 새로운 ‘양식(De Stijl, the Style)’의 창조에 있었으며, 그것은 ‘보편적 양식(universal style)’을 의미하는 것이었다. 다음과 같은 첫 번째 선언문의 내용처럼, 그들에게 새로운 시대정신은 보편성을 지향하는 의식이었던 것이다.

4) 그는 이 글에서 새로운 건축의 요건으로 요소적인(elementary) 특성, 경제성, 기능성, 개방성, 공간과 시간의 통합, 반육면체적(anti-cubic) 특성, 대칭과 반복의 배제, 다면성, 색채의 적극적인 사용, 반장식성, 모든 미술 장르의 종합으로서의 건축 개념 등을 들고 있는데, 16개의 조항이 논리적으로 구성되기보다 서로 중복되기도 하면서 다소 혼란스럽게 구성되어 있다. 따라서 여기서는 그 조항들을 몇 가지로 요약하면서 그것이 어떻게 실제 건축을 통해 구현되었는지를 살펴보고자 한다.

“시대정신에는 낡은 것과 새로운 것이 있다. 낡은 것은 개인적인 것과 관련되어 있다. 새로운 것은 보편적인 것과 관련되어 있다... 새로운 예술은 새로운 시대정신이 함축하는 바를 표현하게 되었다.”⁵⁾

보편성을 지향하는 시대의식을 드러내는 보편적 양식으로서 그들이 선택한 것은 단순하고 명확하며 합리적인 구조로 짜인 기하학적 구성이었다. 회화를 중심으로 이루어진 초기 드 스틸 운동을 주도한 것은 몬드리안의 신조형주의(도 2)였는데, 그 기하학적 구성의 원리가 모든 영역에 적용되었다. 정작 몬드리안은 화가로 남게 되고 그가 그룹을 탈퇴한 1924년 이후에는 판 두스부르흐가 이를 이끌어가면서 그룹 활동도 건축과 디자인으로 옮겨가게 된다. 물론 건축 또한 드 스틸이 출범한 1910년대 중엽부터 단순한 기하학적 구조를 지향하는 방향으로 변화되어 왔지만 그러한 변화는 몬드리안의 신조형주의를 만나면서 더욱 강하게 추동되었으며 그가 탈퇴한 이후에는 그러한 회화적 구성을 건축에 적극 수용한 ‘조형적 건축’으로 나아가게 된다. 판 두스부르흐의 그 글이 쓰이고 〈슈뢰더 주택〉이 지어진 것이 몬드리안이 그룹을 탈퇴한 1924년인 것은 우연만은 아닌 것이다.

이처럼, 드 스틸 건축은 초기부터 회화에서의 추상운동과의 긴밀한 관련성 속에서 전개되었으며 그 둘을 추동한 공통분모는 기하학적 구성이었다. 드 스틸 건축가들은 단순하고 명확한 기하형태를 만들어내기 위하여 무엇보다도 전통 건축물의 장식적 요소들을 소거하였다. “새로운 건축은 반 장식적(anti-decorative)이다”⁶⁾ 라는 판 두스부르흐의 말처럼, 그들에게 장식은 이미 낡은 건축적 요소였다. 그것은 불필요한 첨가물이자 대상을 모방한 구상적 요소였고 보편성보다는 개성의 표현이었다. 아우트는 “장식은 비본질적인 것이며 내적인 약점을 외적으로 보완한 것에 불과하다”⁷⁾ 고까지 하였다. 무엇보다도 장식은 기하학적 구성의 평면성을 방해하는 요소였다. 표면에 질감을 내거나 조각을 새기거나 부착하는 등 벽면을 매스(mass)화하게 되기 때문이다.

이렇게 장식이 제거되고 명확한 윤곽선의 평면들로 구축된 새로운

5) “Manifesto I of De Stijl”(1918), *The Tradition of Constructivism* ed. Stephen Bann(Da Capo Press, 1974), p.65. 이 선언문에는 화가 테오 판 두스부르흐와 빌모스 휘자르, 피트 몬드리안, 건축가 로베르트 판트호프, 얀 빌스, 조각가 게오르그 반통겔루, 시인 안토니 콕 등이 서명하였다.

6) Theo van Doesburg(1924), p.187.

7) Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*(The MIT Press, 1982), p.160.



도 3. 로베르트 판트 호프, 〈huis 터르 헤이더 주택〉, 1916, 위트레흐트

건축의 예로 로베르트 판트 호프의 〈huis 터르 헤이더 (Huis ter Heide) 주택〉(위트레흐트, 1916, 도 3)을 들 수 있다. 철근 콘크리트 구조로 된 이 건물은 드 스틸 건축의 시작을 알리는 선구적 예다. 이 건물이 흰색으로 칠해져 있듯이, 장식이 제거된 벽에는 재료의 자연 색 대신 인공적 색채가 부여되었다. 더 다양한 색채가 쓰인 〈슈뢰더 주택〉이 예시하듯이, 건축의 벽은 색채가 부여됨으로써 회화평면과 같은 것이 되었다. 이처럼 드 스틸 건축에서는 “색채가 장식적 요소가 아니라 건축적 표현의 유기적인 요소”⁸⁾로 통합되었으며, 따라서 건축

적 구조는 평면구성의 요소들을 공간에 다시 구축해 놓은 것과 다른 아닌 것이 되었다. “색채는 덧붙여진 장식이 아니고 형태의 언어다”⁹⁾라는 현대건축의 색채원리는 이미 드 스틸부터 시작된 것이다.

드 스틸 건축은 드 스틸 회화의 공간적 버전인 셈인데, 이렇게 평면적 요소들을 공간에 구축하기 위하여 드 스틸 건축가들은 새로운 공법과 새로운 재료들을 적극 사용하였다. 철근 콘크리트 공법은 벽면과 바닥면의 평면화와 이들을 결합하는 캔틸레버 구조를 가능하게 하였고 공장에서 대량생산된 대형 판유리와 합성수지, 페인트 등은 정확한 마감 처리에 적절한 재료가 되었다. 즉, 돌과 나무 같은 자연재료와 수공예 유리의 불규칙성과 자연스러움 대신 균질적이고 인공적인 특성이 강조된 형태가 만들어지게 된 것이다. 이처럼, 테크놀로지는 그것이 내장한 합리주의적 세계관을 통해서 뿐 아니라 실질적인 생산물을 통해서도 이른바 “정확성의 미(La Beauté Exacte)”¹⁰⁾를 새로운 미의 전형으로 제안하였다. 판 두스부르흐가 “우리 시대는 이상과 현실 모두에서 구조적인 정확성을 요구한다. 기계만이 이 정확성을 제공할 수 있다”고 하면서 “기계미학”을 시대에 부응하는 미학으로 주장한 것도 이런 맥락에서다.¹¹⁾

이처럼, “자연의 목표는 인간이고 인간의 목표는 양식이다”¹²⁾라는

8) Theo van Doesburg(1924), p.187.

9) Konrad Gats and Wilhelm O. Wallenfang, *Color in Architecture* (Reinhold, 1961), pp.8-9.

10) 1994년 파리 시립미술관에서 열린 20세기 네델란드 미술전의 전시제목.

11) Theo van Doesburg, “The Will to Style: The Reconstruction of Life, Art and Technology”(1922), *De Stijl*(by Jaffé, 1971), pp.156-158.

12) Theo van Doesburg, “Introduction to Volume II of De Stijl,” *Theories of Modern Art*, ed. Herschel B. Chipp(Univ. of California Press, 1968), p.324.

“양식에의 의지”¹³⁾가 드 스틸 건축가들을 추동하였으며, 이를 통해 그들은 자연을 대신하는 인공 환경을 시대에 부응하는 새로운 미학의 출발점으로 삼게 된다. 이는 테크놀로지 문명에 대한 미래주의자들의 낙관주의를 공유하는 지점으로, 드 스틸 건축가들에게도 공업생산품은 단순한 재료 이상의 의미를 가진다. 그것은 테크놀로지 문명과 그것이 표방하는 합리주의와 기능주의라는 시대정신의 구현물이자 현대성의 표상이었다. 아우트의 말처럼, 기계는 보다 명확한 조형적 표현을 가능하게 할 뿐 아니라 경제적 효율성과 사회적 유용성이라는 면에서도 ‘보편적 양식’을 만들어내는 효과적인 도구로 인식되었던 것이다.¹⁴⁾

Ⅲ. 떠 있는 건물

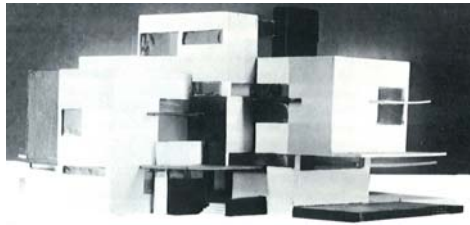
드 스틸 건축가들은 자연재료를 사용하지 않고 매끈한 콘크리트 재질의 색면들로 공간을 구축함으로써 그 물성과 중량감을 드러내지 않는 ‘가벼운’ 구조를 만들어냈다. 넓은 창문과 가는 창틀을 사용하고 창문의 투명한 유리면과 불투명한 콘크리트 벽면을 요철 없이 단일평면으로 마무리하는 방법 또한 전통 건축의 중량감을 벗어나는 계기가 되었다.

드 스틸 건축은 물질로 이루어진 입체라기보다 평면들의 교차로 구획된 공간이 되었으며, 지면에 견고하게 뿌리박기보다 공중에 부유하는 것 같은 시각적 효과를 만들어냈는데, 이러한 부유감을 강화한 것 또한 캔틸레버 구조다. 지붕이나 발코니 면의 한 쪽만 지지대로 받쳐 짐으로써 하층부가 어두운 빈 공간으로 지각되고 따라서 상층부 또는 지붕이 공중에 떠 있는 것과 같이 보이는 것이다.(도 1, 3) 이러한 구조를 가능하게 한 것은 무엇보다도 당대 새로운 재료였던 강철이었다. 최소의 재료로 최대의 강도를 만들어내는 강철은 최소의 벽과 기둥으로 넓은 천장면과 바닥면을 받칠 수 있게 하고 따라서 빈 공간을 최대로 확보할 수 있게 한 것이다.

이렇게 하여, 전통건물의 두꺼운 매스로서의 벽과 ‘뚫린(pierced)’ 창문은 공간을 구성하는 얇은 평면으로서의 벽과 창문으로 대체되었다. 여기서 특히 창문은 단순히 벽에 뚫린 구멍이 아니라 건물의 조형성을 구성하는 유기적인 요소가 되었다. 판 두스부르흐의 말처럼, 새로운 건

13) 판 두스부르흐 글 제목: 주11) 참조.

14) “Art and Machine”(1917), *De Stijl*(by Jaffé, 1971), p.97.



도 4. 코르넬리스 판 에스테렌, 테오 판 두스부르흐, 〈개인주택〉 모형, 1923 (사진: 헤이그 판 두스부르흐 아카이브)



도 5. 카지미르 말레비치, 〈아키텍톤 알파〉, 석고, 77x84.5x33cm, 1923(소실됨)

축에서는 “단순한 구멍(hole) 혹은 허공(void)이란 없으며 모든 것이 그것과 대비되는 요소에 의해 결정된다.”¹⁵⁾ 즉, 창문은 벽체라는 찬 공간(positive space)에 대응하고 또한 건물의 부유감을 만들어내는 빈 공간(negative space)의 역할을 하는 요소로서, 넓은 판유리로 된 〈슈뢰더 주택〉의 창문, 특히 문을 열면 창틀이 없어지는 모서리 창문(corner window)은 그 전형적 예다.

이와 같은 건축적 입체의 비물질화 혹은 무중력화는 그것의 회화화를, 거꾸로 건축의 회화화는 그것의 비물질화를 의미한다. 벽면은 색면으로, 유리면은 빈 공간으로, 창틀은 선으로 지각되면서 건축이 공간 속에 떠 있는 회화적 구성이 되는 것이다. 드 스틸 건축에서는 이처럼 건물이 그 중량감을 벗어버림으로써 조형예술의 어떤 장르보다도 일루전에 의존해 온 회화, 그 중에서도 더욱 순수한 일루전으로 증류된 추상회화와 지평을 공유하게 되었다. 이런 점에서 드 스틸 건축은 그린버그의 모더니즘 강령을 일찌감치 성취한 예언적 사례로 볼 수 있을 것이다. 회화, 조각, 건축을 막론하고 “실체도 중량도 없이 신기루처럼 오직 시각적으로만 존재하는 형식의 일루전(illusion of modality)”¹⁶⁾을 성취해야 한다는 그린버그의 주문을 건축을 통해 그대로 따르고 있기 때문이다.

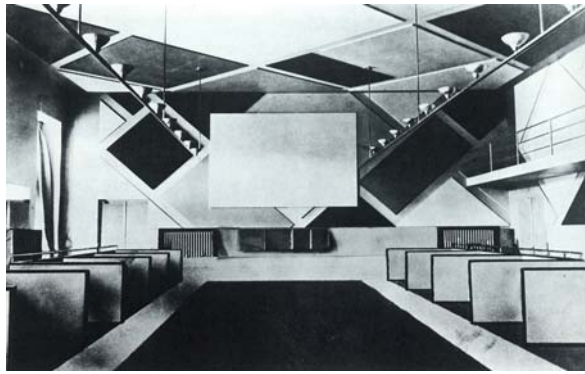
이렇게, 중력의 지배를 벗어나 공중에 떠 있는 모습의 드 스틸 건물은 현실의 무게를 벗어난 초월적 세계 또는 우주와 같은 미지의 공간을 꿈꾼 당대 유토피아니즘의 시각기호를 공유한다. 원근법을 벗어난 당대 추상회화, 즉 수직으로 땅을 딛고 있는 인물과 풍경이 사라지고 상하좌우가 없는 추상형상들이 부유하는 화면은 이러한 꿈의 회화적 표현이

15) Theo van Doesburg(1924), p.186.

16) Clement Greenberg, “Sculpture in Our Time,” *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, ed. John O’Brian(The Univ. of Chicago Press, 1993), p.60.



도 6. 헤릿 리트펠트, 〈슈뢰더 주택〉의 평면도



도 7. 테오 판 두스부르흐, 〈카페 로베트〉의 시네마 댄스 홀, 1928, 스트라스부르(사진: 헤이그 판 두스부르흐 아카이브)

될 것이다. 이러한 무중력성은 또한 '비행(flight)에의 열망'이라는 인류의 오랜 꿈이 현실을 초월하려는 유도피안 비전과 동전의 양면처럼 얽혀 왔음을, 그것이 20세기 초 미술가들에게는 더 구체적인 프로젝트로 다가 왔음을 환기한다. 드 스틸 건축(도 4)은 공중에서 부유하는 말레비치의 아키텍톤(도 5) 혹은 소용돌이 모양으로 상승하는 티틀린의 기념물과 함께 현실의 무게를 벗어 버린 자유로운 공간에 대한 꿈을 공유하면서 그들이 못 이룬 꿈을 현실 공간 속에 구체화한 예가 될 것이다.

IV. 열린 구조

“새로운 건축은 열려 있다”¹⁷⁾라는 판 두스부르흐의 표현처럼, 드 스틸 건축에서는 벽이 더 이상 견고한 중량을 함축하면서 공간을 둘러싸지 않으며 단지 하나의 지지대로 축소되고 따라서 전통건축을 이루는 단위였던 육면체의 공간은 깨지게 된다. 판 두스부르흐가 드 스틸 건축을 “반 육면체적(anti-cubic)”¹⁸⁾이라고 한 것은 이런 이유에서다. 닫힌 육면체 단위들의 병렬로 이루어진 전통건축의 공간구조가 해체되고 기능적으로 분할된 단일공간으로 통합되었다는 것이다.

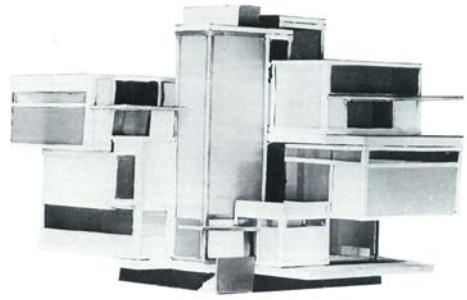
〈슈뢰더 주택〉의 평면도(도 6)를 통해 볼 수 있듯이, 드 스틸 건축에서는 공간의 배치도 외부공간을 향하고 있다. 모든 단위 공간들이 중심으로부터 팔랑개비처럼 회전하며 밖으로 방사되듯이 배치되어 있으며 이들은 각기 고립되기보다 서로 유기적으로 관계를 맺고 있다. 판 두스

17) Theo van Doesburg(1924), p.186.

18) 앞 글, p.186.



도 8. 파블로 피카소, 〈오르타 데 에브로의 창고〉, 캔버스에 유채, 59x49cm, 1909, 뉴욕 개인소장



도 9. 코르넬리스 판 에스테렌, 테오 판 두스부르흐, 〈예술가의 집〉 모형, 1923 (사진: 헤이그 판 두스부르흐 아카이브)

부르흐가 자신이 디자인한 〈카페 로베트(Café L'Aubette)〉(스트라스부르, 1928, 도 7)를 “통로의 집(House of Passage)”¹⁹⁾이라고 묘사한 것은 이런 의미에서다.

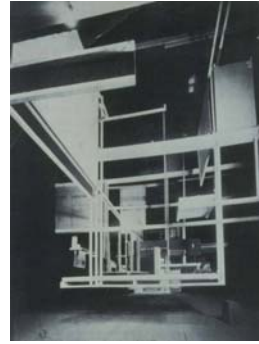
이러한 개방성은 실내 유리창이나 가변 간막이에 의하여 문자 그대로 실행되기도 하였다. 〈슈피더 주택〉의 실내가 그 예로, 투명한 실내 유리창을 통해 공간 간의 시각적 연속성이 강조될 뿐 아니라 가변 간막이를 열면 공간의 경계가 해체된다. 따라서 1층의 평면도는 4개의 공간으로 분리될 수도, 하나의 공간으로 통합될 수도 있다. 또한 모서리 창문을 열면 건물의 윤곽선이 열리면서 내부공간이 외부공간으로 무한히 확장된다. 이러한 내, 외부 공간의 연속성은 캔틸레버 구조에 의한 천장면이나 바닥면의 수평적 확장을 통해서도 가시화된다.

이렇게 닫힌 단위 공간들을 열어서 공간의 총체성을 드러내려는 시도는 이미 회화에서 시작되었던 것이다. ‘파사주(passage)’ 기법에 의해 대상의 윤곽선이 열린 세잔느의 후기 회화, 더 거슬러 올라가면 거친 붓터치에 의해 사물의 경계가 허물어진 인상주의 회화로부터 시작된 이러한 ‘형태의 열기’는 입체주의 특히 분석적 입체주의에 와서 극단에 이른다. 각각의 형상들은 마치 공간을 난도질한 듯한 단면들로 해체되고 따라서 윤곽선이 사라지면서 서로 섞여 전체 공간으로 녹아드는 것이다. 드 스틸 건축의 공간 구획은 이러한 입체주의 또는 이를 계승한 미래주의의 공간 분할 방법의 건축적 버전이다.(도 8, 9) “형태를 열어서 그 안에 환경을 끌어들이자”²⁰⁾라는 미래주의 조각 선언을 드 스틸

19) Theo van Doesburg, “Notes on L'Aubette at Strasburg”(1928), *De Stijl*(by Jaffé, 1971), p.233.



도 10. J.J.P. 아우트, 바이센호프 주거단지, 1927, 슈투트가르트 (사진: 암스테르담 네델란드건축 자료관)



도 11. 프레데릭 키슬러, 〈공간도시〉, 1925(사진: 파리 장식미술박물관 오스트리아관에 설치된 모습)

건축가들은 건축을 통해 실천한 셈이다. 빈 공간을 가로지르면서 구축된 드 스틸 건축은 빈 공간을 조각의 구성요소로 끌어들이는 당대 추상조각의 건축적 버전이라 할 수 있을 것이다. 입체주의자들이나 미래주의자들 또는 추상조각가들이 그림이나 조각을 통해 보여주었던 리얼리티의 총체성을 이 건축가들은 건축을 통해 실제화함으로써 그 안에 있는 이들로 하여금 그것을 직접 체험하도록 하였다.

이와 같은 열린 공간의 개념이 인간이 거주하는 전체 공간을 통합적으로 구축한다는 유토피안 도시계획으로 확장되는 것은 당연한 수순일 것이다.(도 10) 그들이, “파괴의 시대는 끝나고 새로운 시대가 시작되었다. 그것은 위대한 구축(construction)의 시대이다”²¹⁾라고 선언한 것은 이러한 기하학적 유토피아의 도래를 말한 것이다. 무한을 향해 열린 공간 전체를 격자 구조로 구획한 프레데릭 키슬러(Frederick Kiesler)의 〈공간도시〉(1925, 도 11)는 그러한 이상도시의 모델이다.

V. 움직이는 공간

판 두스부르흐는 공간뿐 아니라 시간 또한 건축의 중요한 요소로 고려되어야함을 주장하였다. 다양한 공간분할을 통하여 끊임없는 시점의

20) Umberto Boccioni, “Technical Manifesto of Futurist Sculpture” (1912), *Futurist Manifestos*, ed. Umbro Appollonio(Thames and Hudson, 1973), p.63.

21) Theo van Doesburg, “- □ += R₄”(1923), *De Stijl*(by Jaffé, 1971), p.192.

이동이 이루어지고 내부공간이 외부공간으로 열림으로써 무한한 시점의 연장이 유도되는, 즉 공간이 시간에 따라 펼쳐지는 〈슈뢰더 주택〉은 그 모범적 예가 될 것이다. 방사형으로 팽창되는 외향적인 공간 전개와 가변 간막이 등을 통한 단위공간의 유동성으로 인하여 관찰자의 신체적, 시각적 이동과 확장이 극대화되는 것인데, 이를 통해 시간 속에서의 공간의 경험 또는 공간을 통한 시간의 경험이 이루어진다.

이렇게 드 스틸 건축은 “시간과 공간의 통합”²²⁾을 시연함으로써 당대 과학의 주요 화두였던, 그리고 당대 미술을 통해서도 그 영향이 드러났던 사차원 이론의 건축적 버전이 되었다. 〈슈뢰더 주택〉의 경우, 관찰자는 시점을 한 곳에 고정시키지 않고 전체를 둘러보면서 그 내적 구조에 자신을 투입시킴으로써 그 공간의 구조를 인지하게 되는데, 이는 입체주의 회화에서 제안한 공간 인지방식으로서의 복수시점에 다름 아니다. 전통건축의 “정면성(frontality)”에 대비되는 “다면적인(multi-faced) 시, 공간적 효과”²³⁾라는 판 두스부르흐의 요구는 공간을 여러 단면으로 분할해서 보여주고자 한 입체주의자들의 목표를 공유한다. 즉, 공간 전체를 일정한 거리를 두고 단일 시점 속에 단숨에 포착하는 것이 아니라 그 속에 들어가 움직이면서 변화하는 형태들을 시간의 지속 속에서 인지한다는 새로운 공간지각의 방식을 건축에 적용한 것이다. 이런 점에서, 드 스틸 건축은 입체주의 그림 또는 그보다 움직임의 일루전이 더 두드러지는 미래주의 그림과 함께 당대 사차원 이론의 시각적 구현이라 할 수 있을 것이다.

사차원의 세계는 유클리드 기하학을 벗어나는 세계다. 판 두스부르흐가 새로운 건축에서는 유클리드 기하학이 더 이상 유효하지 않다고 하면서 비-유클리드적인 계측의 방법에 의존할 것을 주장한 것도 그런 이유에서다.²⁴⁾ 르네상스 원근법 이래 공간을 파악하는 절대적인 틀을 제공해왔던 유클리드 기하학을 떠나게 되는 당대 미술의 전반적인 흐름에서 드 스틸 건축도 예외가 아니었던 것이다. 그것은 “높이, 넓이, 깊이에 시간을 더한” 그리하여 “전혀 새로운 조형적 표현”²⁵⁾에 이른 한 표본이다.

입체주의 또는 미래주의 그림이 사차원의 세계를 구상 형태를 통해 암시한다면, 드 스틸 건축은 이를 추상 구성을 통해 현현하게 한다. 보는

22) Theo van Doesburg(1924), p.186.

23) 앞 글, p.187.

24) 앞 글, p.186.

25) 앞 글, p.186.

사람이 그 속에 들어가 그 세계를 직접 체험하게 하는 것인데, 판 두스부르흐는 이렇게 “시간과 공간의 짜임을 직접적으로 드러내는 요소로서” 특히 ‘색채’를 중시하였다.²⁶⁾ 그는 스스로의 작업을 통해서도 이를 실천하기 위하여 다색의 실내디자인을 시도하였는데, 예컨대 〈카페 로베트〉(1928, 도 7)의 디자인에서 그는 대담한 색조의 대각선적인 구성을 통하여 관람자의 시점을 색면을 따라 이동시키고 대각선에 의해 연장함으로써 시, 공간의 연속성을 가시화하였다. 그는 이를 일컬어 “삼차원의 물질적인 방(material room)에 대비되는 초-물질적(super-material), 회화적, 대각선적 공간”²⁷⁾이라고 하였는데, 이런 그의 말에서는 마치 말레비치의 음성이 들리는 듯하다. ‘물질적 사물이 없는 회화(non-objective painting)’를 절대정신의 표상으로 보고 이를 끊임없이 움직이는 추상화면을 통해 드러내고자 한 그의 절대주의 이론을 떠올리게 하는 것이다. 그 둘은 움직임을 통해 물질성을 초월하고자 한 점에서, 그리고 이를 통해 사차원의 세계를 표상하고자 한 점에서 공통의 생각을 나눈다. 순수한 색채관계와 색면의 기율기에 의해 시각적 움직임을 만들어내는 이들의 작품 또한 서로 유사하다. 말레비치가 회화를 통해 보여준 사차원의 세계를 판 두스부르흐는 공간에 축조된 건축을 통하여 구현한 것이다.(도 12, 13)

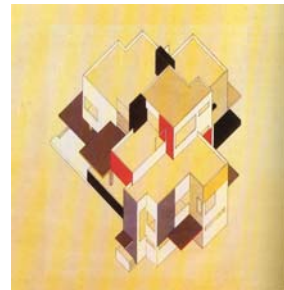
이처럼, 움직임의 시각효과를 만들어내고 시점의 이동 나아가 신체의 움직임을 독려하는 드 스틸 건축은 입체주의, 미래주의, 추상미술 등을 통해 화면 속에 재현되었던 시, 공 연속성의 세계를 건축을 통해 실현한 예다. 그것은 중력의 지배를 벗어나 끊임없이 움직이는 형태를 통하여 현실 너머 무한한 가능성을 향하여 나아가는 유토피아의 도상을 제안하였던 것이다.

VI. “건축은 회화처럼”

위에서 살펴보았듯이, 드 스틸의 ‘조형적’ 건축은 곧 ‘회화적’ 건축을 의미한다. 드 스틸 건축은 회화의 구성요소인 평면적 형태와 색채를 공유하면서 이를 공간 속에 펼쳐 놓은 것이다. 뿐만 아니라, 당대 회화의 여러 경향들에서 제시된 예술적 의도들과 시도들을 건축을 통해 반향하고



도 12. 카지미르 말레비치, <절대주의 회화>, 캔버스에 유채, 88x70.5cm, 1916, 암스테르담 스테델릭 미술관



도 13. 코르넬리스 판 에스테렌, 테오 판 두스부르흐, <개인주택> 투시도, 트레이싱지에 연필과 수채, 1923, 스티히팅 건축박물관

26) 앞 글, p.187.

27) Theo van Doesburg(1928), p.236.

있기도 하다.

드 스틸 건축가들은 “시는 회화처럼(Ut Pictura Poesis)”을 “건축은 회화처럼(Ut Pictura Architectura)”으로 바꾸어 읊은 호라시우스(Horatius)의 후예들인 셈이다. 그들 또한 모든 예술이 서로를 반향하고 있음을 인식하고 장르의 구분을 넘어선 통합의 미학으로 소통하고자 하였던 것이다. 호라시우스에게 시는 말하는 그림이었고 그림은 보이는 시였듯이, 이들에게 건축은 공간적 회화였고 회화는 평면적 건축이었다.

그러나 이들의 궁극적 목표는 “모든 예술의 총합(sum)”으로서의 건축이었으며, 따라서 건축이 회화보다 우위에 있는 것이었다. 판 두스부르호가 건축을 “신조형주의의 종합”²⁸⁾이라고 한 것이 그 증거로, 그가 신조형주의의 창시자이자 영원한 화가 몬드리안과 결별하게 된 것에 이런 입장의 차이도 한 몫 했으리라 생각된다. 그들은, “회화가 건축적 구조를 떠나서는 어떤 존재이유도 없다”²⁹⁾고 선언하였다. 드 스틸 건축가들이 건축을 회화처럼 구축한 것은 회화로 돌아가기 위한 것이 아니라 회화를 삶의 세계로 끌어들이기 위한 것이었다. 다음과 같은 그들의 주장이 이를 단적으로 드러낸다.

“우리는 삶과 예술이 더 이상 분리된 영역이 아니라는 사실을 깨달아야 한다. 그렇기 때문에 실제 삶으로부터 분리된 환상으로서의 예술 개념은 사라져야 한다.”³⁰⁾

예술을 삶의 한 부분으로 구체화하기 위하여 회화를 건축으로 통합하고자 한 것인데, 이렇게 서로 다른 장르들을 통합하기 위한 “객관적 시스템(objective system)”으로 기용한 것이 기하학적인 형식이었다. 그들은 그 시대가 “주관적 사변(subjective speculation)”을 “적(enemy)”으로 간주한다고 단언하면서, “보편적이고 객관적인 법칙(universal and objective laws)”을 모든 영역에 적용함으로써 “궁극적으로 새로운 차원의 표현에 이르는 미래가 올 것”이라고 예견하였다.³¹⁾

드 스틸 건축가들은 기하학적인 유토피아를 건축을 통해 실현하고자 한 유토피아인들이었는데, 이를 위해 특히 각 영역 간의 상호 협동을 강조하였다. 즉, 화가, 조각가, 건축가 등이 “집단창작(collective creation)”에

28) Theo van Doesburg(1924), p.187.

29) Theo van Doesburg(1923), p.192.

30) Theo van Doesburg and Cornelis van Eesteren, “Towards a Collective Construction”(1923), De Stijl(by Jaffé, 1971), p.190.

31) 앞 글, p.191.

참여함으로써 “집단적 건축물(collective construction)” 즉 건축을 만들어내는 것이 그들의 궁극적 목표였다.³²⁾ 이러한 집단창작의 개념은 중세 성당건축으로까지 그 연원을 거슬러 올라갈 수 있으며 이를 직접 계승한 것이 독일 바우하우스의 교육이념이기도 하였다. 드 스틸 또한 바우하우스와 함께 당대 모더니즘의 형식은 수용하면서 그것에 의해 분리되었던 장르들을 통합하려는 ‘총체예술(Gesamtkunstwerk)’ 개념을 공유하였던 것이다.

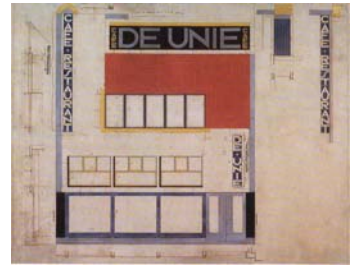
따라서 많은 드 스틸 건축이 협동작업으로 이루어졌으며 상당수의 작가들이 화가와 건축가, 실내 및 가구 디자이너를 겸하고 있었다. 그들은, 이브-알랭 브와(Yves-Alain Bois)의 말처럼 “건축과 회화의 혼성형식(hybrid form)”³³⁾의 예들을 만들어냈는데, 그 혼성의 양상은 매우 다양하다. 건축적 요소와 회화적 요소 중 어느 한 쪽이 주도하는 경우에서부터 그 둘이 거의 완벽하게 하나의 작업으로 통합된 예에 이르는 다양한 스펙트럼을 보이는 것이다.

이런 혼성형식의 최초의 예로 알려진 것은 아우트와 판 두스부르흐의 <드 폰크(De Vonk) 별장>(1917, 도 14)이다. 아우트는 건축적 구조를 설계하고 판 두스부르흐는 문과 창틀, 그리고 바닥 타일의 색채구성을 디자인하였다. 여기서 회화적 구성은 건축적 구조와 완벽하게 하나가 되기보다 벽하나 카펫처럼 건물에 부가된 요소로 인지된다. 유사한 예로 몬드리안의 그림을 건물의 벽에 옮겨 놓은 것 같은 아우트의 <카페 드 위니(Café de Unie)>(로테르담, 1925, 도 15)를 들 수 있다. 여기서는 전체 건축구조가 아닌 정면의 벽만이 회화 평면처럼 사용되었다. 이는 아우트라는 한 건축가의 작품이지만 그는 건축가이자 화가로서 이 작업에 참여한 셈이다.

판 두스부르흐 또한 건축 특히 실내디자인과 회화를 넘나든 작가인데, <카페 로베트>(도 7)는 대각선을 기용한 그의 회화 ‘역구성(Counter-Composition)’ 연작(도 16)을 실내 디자인에 적용한 예다. 그는 또한 판 에스테렌과의 협동작업인 암스테르담 대학 강당의 실내디자인(도 17)에도 이러한 구성방법을 적용하였다. 이와 같은 예들에서는 건물의 수평, 수직 구조가 사선의 구성에 의해 해체된다. 이는 회화적 구성이 건축적 구조를 흡수하는 방향으로의 통합의 예다.



도 14. J.J.P. 아우트, 테오 판 두스부르흐, <드 폰크 별장>, 1917, 노르드비커후트



도 15. J.J.P. 아우트, <카페 드 위니>, 종이에 과슈, 73x 84cm, 1925, 개인소장

32) 앞 글, pp.190-191.

33) Yves-Alain Bois, “The De Stijl Idea,” *Art in America*(November 1982), p.111.



도 16. 테오 판 두스부르흐, 〈역구성〉, 캔버스에 유채, 100x100cm, 1924, 암스테르담 스테델릭 미술관



도 17. 코르넬리스 판 에스테렌, 테오 판 두스부르흐, 암스테르담 대학 강당 실내 투시도, 트레이싱지에 연필, 잉크, 템페라, 콜라주, 62.2 x 128.9cm, 1921-1923, 판 에스테렌-플록 판 로휘젠 아카이브

위의 경우들과는 달리, 회화와 건축 중 어느 한 쪽 방향으로 통합되 기보다 그 둘의 특성이 그대로 유지되면서 통합된 예로 빌모스 후자르(Vilmos Huszar)와 리트펠트의 〈베를린 전시 공간을 위한 색채구성〉(1923, 도 18)을 들 수 있다. 여기서 수평, 수직 윤곽선의 색면들은 직교하는 벽면을 따라 구성되어 색면구성이라는 회화적 요소와 육면체의 공간이라는 건축적 요소가 서로를 반항하면서 하나로 통합된다. 특히 이웃한 벽으로 연장된 색면은 보는 사람의 시선을 이동시킴으로써 공간적으로 연장된다. 회화적 요소가 ‘공간 속에서의 움직임’이라는 건축적인 특성을 함축하게 되는 것인데, 이를 통해 회화와 건축은 조형성을 공유하는 동시에 그 조형적 효과를 주고 받는다.

이런 실내 디자인 뿐 아니라 건물의 전체구조를 통해 회화와 건축이 통합된 예로 판 두스부르흐와 판 에스테렌의 〈개인주택〉(1923, 도 4, 13)과 〈예술가의 집〉(1923, 도 9) 설계를 들 수 있다. 여기서는 두께 없는 얇은 표면으로서의 평면들이 건물의 구성단위로 기용되었다. 이들 크고 작은 평면들은 마치 스크린처럼 펼쳐지기도 하고 공간 속으로 미끄러져 들어가기도 하고 서로 직교하기도 하면서 복잡한 공간 구조물을 구축한다. 회화의 색면들이 곧 건축의 벽과 바닥, 천장이 됨으로써 회화와 건축은 하나가 되는 것이다. 〈슈뢰더 주택〉 또한 그 한 예인데, 여기서 창살이나 문틀도 색면으로 취급되며, 가구 또한 색면구성으로 이루어지는 동시에 건축적 공간을 구성하는 조형요소로 통합된다.

이처럼, 드 스틸 건축가들은 건축을 ‘회화적으로’ 구축하고 표현하는 것을 목표로 삼았으며 그것은 도시계획으로까지 확대되었다. 1928-1934년의 암스테르담 도시확장 프로젝트가 그 예다. “건축은 회화처럼”이라는 그들의 목표는 “삶을 예술처럼” 재구성하기 위한 것이며, 이런 점에서 그들은 모더니스트 유토피안들이었다고 할 수 있다. 그들은 “예술을

삶처럼” 구축하고자한 리얼리스트들은 아니었다. 그들의 예술관도 사회 의식을 포괄한 것이었으나, 그것은 사회적 현실주의가 아닌 사회적 이상주의였다.

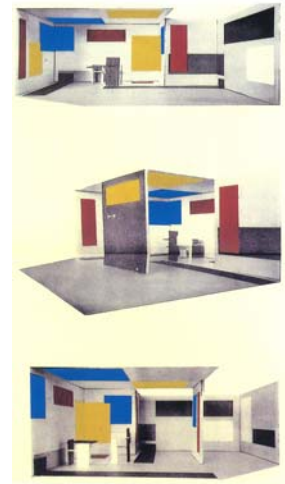
VII. 달는 글

“20세기 건축이 의미하는 바를 예시하는 하나의 건물을 고른다면 그것은 리트펠트의 <슈뢰더 주택>이 될 것이다”³⁴⁾

드니스 샵의 이런 평가처럼, 드 스틸 건축은 건축에서의 모더니즘의 아이콘으로 자리 잡았다. 마치 공중에 떠 있는 기하추상 회화처럼 단순, 명확한 기하학적 구조는 건축에서의 현대성의 표상이 되었다.

이는 드 스틸 미술의 요체인 요소주의(Elementarism)³⁵⁾의 궁극적 귀결이다. 요소주의는 요소화(elementarization)와 통합(integration)의 원리로 요약할 수 있다. 색채와 형태라는 조형적 수단을 가장 본질적인 요소들(elements)로 축약하고 이들을 불가분리의 전체로 통합한다는 원리가 그것인데, 드 스틸 작가들은 이를 미술의 모든 영역에 적용함으로써 궁극적으로 예술을 삶 속에 실현하고자 하였다. ‘조형적 건축’은 바로 이러한 통합의 계기이자 또한 표상이었다. 건축은 점점 얇고 가벼운 구조가 되고 회화는 점점 추상화되고 양식화됨으로써 이 둘이 만나게 된 것이, 그리고 이를 통해 회화 프레임 안의 유토피아가 실제 삶의 공간 안으로 수렴된 것이 그들이 꿈 꾸는 조형적 건축이다.

“보다 진보된 문화에서는 독립된 회화나 조각은... 존재하지 않을 것이다”³⁶⁾라는 판 두스부르흐의 단언처럼, 그들에게 조형적 건축은 보다 발전된 단계의 문화를 상징하는 것이었는데, 이러한 문화적 진보의 개념은 테크놀로지에 대한 낙관주의와 긴밀하게 연관되어 있었다. 실제로 이러한 장르 간의 통합을 독려하고 또한 가능하게 한 계기도 테크놀로지였다.



도 18. 빌모스 휘자르, 헤릿 리트펠트, <베를린 전시공간을 위한 색채구성>, 1923 (미실현 프로젝트, 1924년 『오늘의 건축(L'Architecture Vivant)』지에 실림)

34) Dennis Sharp, *A Visual History of Twentieth-Century Architecture*, (New York Graphic Society, 1972), p.74.

35) Theo van Doesburg, “Painting and Sculpture”(1926), *De Stijl*(by Jaffé, 1971), pp.206-212 참조.

36) Hans L. C. Jaffé, *De Stijl III*, p.45; Hans L. C. Jaffé, *De Stijl: 1917-1931*(Harvard Univ. Press, 1986), p.139에서 재인용.

“새로운 조형예술에서는 모든 표현적 욕구들이 더 심오하고 추상적인 것이 되며 이들은 건축으로 통합된다. 본질적 수단들을 통해 본질적 양식에 도달하려는 노력은...테크놀로지의 점진적인 발전의 과정에 상응한다...기계는 정적인 것과 역동적인 것, 지성과 본능 간의 균형을 드러내는 가장 순수한 예다. 넓은 의미에서 문화가 자연으로부터의 독립을 진정 의미한다면, 기계가 문화적 양식(cultural style)개념 속의 한 자리를 당당하게 차지한다는 것은 자명한 사실이다.”³⁷⁾

판 두스부르흐의 위의 말처럼, 역사를 자연과 인간정신이라는 이원성의 종합의 과정으로 본, 그리고 인간정신에 의해 그 이원성을 극복해 온 과정을 '진보'로 본 그들에게 테크놀로지는 그 종합의 계기였고 따라서 예술을 비롯한 모든 영역에 있어서의 진보의 궁극적 단계를 가져오는 관건이었다.³⁸⁾ 그들은 동시대의 다른 예술가들과 마찬가지로 테크노크라트 유토피안들이었던 것이다. 그들은 기계가 만들어낸 양식을 “완벽한 인간의 양식(the style of the perfect man)”³⁹⁾이라고 믿었던 기계미학의 신봉자들이었다.

결국 드 스틸 작가들은 예술과 사회를 통괄하는 본질적 진리를 탐구한 본질주의자들이었으며, 가장 기본적인 형태와 색채로 “완벽한 조화(perfect harmony)”를 이룬 형식을 삶의 공간 전체에 적용함으로써 그 진리를 실현하고자 한 유토피안들이었다. 드 스틸의 조형적 건축은 그러한 조화를 모든 생활환경에 실현하고자한, 이를 통해 “윤리학과 미학의 만남”을 실천하고자 한 노력의 결실이다. 그것은 계층 간의 경계를 초월하여 모든 이에게 열린 “평등주의적 공간(egalitarian space)”을 제공하려는 노력의 소산이다.⁴⁰⁾ 이러한 드 스틸의 이상은 1차 세계대전 이후 사회적 혼란기에 직면한 유럽의 많은 진보적 예술가들이 가졌던 목표와 중첩된다. 그들은 장르 간의 경계를 초월한 협동 작업을 통하여 인류를 분열시키는 모든 장벽들이 무너지고 사회가 진정으로 통합되는 이상세계를 구축하고자 하였다.⁴¹⁾ 합리성과 보편성의 표상인 드 스틸의 기하학적 형식은 서구의 근대적 사유방식의 미학적 귀결이자 그것의 위기에 대처하는 교정과 재건의 수단이었던 것이다.

37) Theo van Doesburg(1922), p.155.

38) 앞 글, pp.148-163 참조.

39) 앞 글, p.156.

40) Mildred Friedman, “Foreword,” *De Stijl: 1917-1931, Visions of Utopia*(Walker Art Center, 1982(exh. cat.)), p.8.

41) Nancy J. Troy, *The De Stijl Environment*(The MIT Press, 1983), pp.5-6.

그러나, 드 스틸 형식은 진정 합리적이고 진정 보편적인 것인가? 리 트펠트의 <빨강/파랑 의자>(1918)가 전혀 편안하지 않은 것처럼, 모든 것을 기본구조와 법칙으로 환원하는 이성적 사유방식의 이면에는 인간의 몸, 그 구체성과 다양한 편차를 배려하지 않는 불편함, 나아가 폭력성의 위험이 도사리고 있다. 그것은 논리의 표상은 될지언정 진정 합리적인 것은 아닐 것이다. 마찬가지로 드 스틸의 보편주의 또한 모든 인류, 그 다양한 차이들을 포괄한다는 의미의 그것은 아니다. 다음과 같은 판 두스부르흐의 말에서도 나타나듯이, 그들이 표방하는 보편주의는 그 이면에 감추어진 자국우월주의 나아가 유럽중심주의의 혐의를 떨쳐버리기 어렵다.

“순수한 예술적 방법에 의한 이러한 기념비적인 종합은 드 스틸 그룹이라고 알려진 네덜란드 미술가들에 의해 처음으로 이루어졌다... 이러한 예술과 삶의 결합은 유럽의 정신적 재건을 의미하는 것에 다름 아니다.”⁴²⁾

유럽이라는 백인의 영토를 정신적으로 다시 세우는 일을 그 중 한 국가의 남성들이 앞장서서 이루었다는 이 말에서 나는 파시스트의 목소리를 듣는다. 그들이 추구한 정확성의 미는 다양한 차이들을 잘라버리는 획일화의 폭력을 용인할 수 있음을, 그들이 주장한 보편주의는 국가 단위로 연합된 백인남성의 논리를 보편화하고자하는 욕망의 다른 얼굴임을 떠올리게 되는 것이다. 기하학적 건축과 도시계획들이 전 지구적으로 확장되면서 다양한 자연의 풍경들을, 서로 다른 지역의 문화들을 삼켜 온 이후의 역사가 그 증거가 될 것이다.

투고일: 2010.3.10 / 심사완료일: 2010.3.30 / 게재확정일: 2010.4.7

주제어(Keywords)

드 스틸(De Stijl), 조형적 건축(plastic architecture), 테오 판 두스부르흐(Theo van Doesburg), 슈뢰더 주택(Schröder house), 유토피아(utopia)

42) Theo van Doesburg(1922), pp.162-163.

참고문헌

- Banham, Reyner. *Theory and Design in the First Machine Age*. The MIT Press, 1982.
- Bann, Stephen(ed.). *The Tradition of Constructivism*. Da Capo Press, 1974.
- Boccioni, Umberto. "Technical Manifesto of Futurist Sculpture"(1912). *Futurist Manifestos*(ed. Umbro Appollonio). Thames and Hudson, 1973, pp.51-65.
- Bois, Yves-Alain. "The De Stijl Idea." *Art in America*. November 1982, pp.106-117.
- Friedman, Mildred. *De Stijl: 1917-1931, Visions of Utopia*. Walker Art Center, 1982.
- Gats, Konrad and Wallenfang, Wilhelm O. *Color in Architecture*. Reinhold, 1961.
- Greenberg, Clement. "Sculpture in Our Time." *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*(ed. John O'Brian). The Univ. of Chicago Press, 1993, pp.55-61.
- Jaffé, Hans L. C. *De Stijl*. Harry N. Abrams, 1971.
- _____. *De Stijl: 1917-1931*. Harvard Univ. Press, 1986.
- Sharp, Dennis. *A Visual History of Twentieth-Century Architecture*. New York Graphic Society, 1972.
- Troy, Nancy J. *The De Stijl Environment*. The MIT Press, 1983.
- Van Doesburg, Theo. "Introduction to Volume II of De Stijl"(1919). *Theories of Modern Art*(ed. Herschel B. Chipp). Univ. of California Press, 1968, pp.324-325.

Abstract

The 'Plastic Architecture' of De Stijl, Its Utopian Vision

Yun, Nanjie(Ewha Women's University, Professor)

As an art group, De Stijl (1917-1931) led a total art movement encompassing painting, sculpture, design, and architecture. Among these, architecture, as a model of the total art pursued by the group, was encapsulated by the term 'plastic architecture.' The term reflects architecture's shared features with plastic art, especially its pictorial characteristics. Firstly, De Stijl architecture shares geometric form with painting. Assembled in simple, clear and rational structures, the geometric forms signified universal forms, and extended the pictorial experimentation that Mondrian exercised through Neo-Plasticism to architecture. Constructed with colour fields made of concrete wall, De Stijl architecture is geometric abstract painting embodied in space. Together with such pictorial characteristics, large plate glass windows, narrow window frames, and cantilever structure minimize the building's visual weight. De Stijl architecture, which appears suspended in the air, is an architectural version of the abstract paintings of the era that revealed unknown spaces beyond perspective. De Stijl architecture is also an 'open' architecture, where the units placed as if radiating from the center form relations with each other flexibly and organically. The observer in such a space is encouraged to experience space within time, as his/her physical and visual mobility and extension are maximized. De Stijl architecture is an example of how the time-space continuum, represented within picture frame through Cubism, Futurism, and abstract art, can be realized in space. By transforming the ideal space of painting into real space in this way, 'plastic architecture' turned out to be an architectural manifestation of the utopianism of the era, aimed at building a society in 'perfect harmony.' However, such rationalism and universalism are not free from the violence of totalization that deletes various differences. This is evident in the history that followed as the geometric form of architecture and urban planning proliferated across the globe, engulfing the diverse natural landscapes and local cultures.