

## Text 측면에서 본 Mies Van der Rohe 작품의 공간성 연구 - Tugendhat, Hubbe 주택과 Barcelona Pavilion을 중심으로 -

### Study on the Space in Works of Mies Van der Rohe in Terms of Text - Focused on Tugendhat, Hubbe House and Barcelona Pavilion -

육 옥 수\*  
Yook, Ok-Soo

#### Abstract

It was early in the 20<sup>th</sup> century when the space was begun to say through the mutual circumstances of form and contents. Adrian Forty explained that the characteristics of space can be divided into three steps by the period: a space of enclosure, a space as continuum and a space as an extension of the body. And there is common condition that all three spaces are accompanied by the form. In the new thinking of architectural form in terms of text in modern society, architecture becomes to more complex to understanding. Saying that there is nothing outside text (Il n'y a rien en dehors du text.) in the world, Jacques Derrida insisted the world to be texted and not to be special centrality, where can be existed by difference and delay its meaning. Text is the structural meaning (sign), not a metaphorical one (symbol). Without the symbol, the architecture can be recognized as text with signing to the form. For that, there is a question how can be explained the space in terms of text extracting the meaning and the symbol. Absolutely not intended by Mies van der Rohe, but in his works of houses and pavilion, its characteristics and traces of text can be seen. If it is possible to analyse his works in the textual view, space of Mies will be found in the same direction of text. And it will be an important opportunity to re-evaluate the space of Mies works standing in the heart of Modern Architecture.

Keywords : Text, Sign, Trace, Differance, Reflect, Space

주요어 : 텍스트, 기호, 흔적, 차연, 반사, 공간

## I. 서론

### 1. 연구의 배경 및 목적

건축은 표층적인 형태와 심층적인 내용이 시대를 두고 상호 발전을 해왔다고 할 수 있다. 형태가 의미에 의해 표현되는 시대가 있었는가 하면 의미와 상관없이 기능적인 내용에 의해 나타나기도 하고 이제는 형태가 형태 이상의 의미를 나타내고자 하는 방향으로 발전하고 있다.<sup>1)</sup> 근대건축에서 형태를 말하는 경우 흔히 그 내용의 하나로 공간을 거론하기 시작하였다. 20세기 초, 쇼펜하우어는 헤겔과 함께 예술의 가치를 거론하는 미학 이론에서 시학이야말로 최고의 예술이라 칭함에 따라 예술의 유물론적 분류로 인해 저급하여 진 건축은 이로부터 비물질적 우위성으로 공간을 들고 나오게 된다. 기능과 형태 위

주었던 근대건축이 그 목적을 공간으로 선회한 것이다.<sup>2)</sup> 이렇게 시작된 공간의 역사는 시대별로 역대입 되고 발전하면서 오늘에 이른다.

공간의 특성 또한 시대를 두고 구분될 수 있는데 위요(enclosure)의 공간과 연속체로서의 공간, 몸의 연장으로서의 공간으로 나누어 볼 수 있다.<sup>3)</sup> 형태의 둘러싸임에 따라 생기는 위요의 첫 번째 공간은 형태와 공간이 정확히 1:1로 대응하는 균질의 공간이다. 이 공간은 데카르트의 좌표계를 바탕으로 발전한 근대건축의 절대공간이며 공간을 점하는 형태(객체)에 대해 독립적이고 분리적 개념이다.<sup>4)</sup> 인간과는 관계없이 통합되어 균질하게 정의함으로써 인간의 현실적인 체험과는 달리 객관적인 배치를 의미한다. 두 번째는 연속적인 공간으로 내부 위주의 단절적 공간에서 내외부를 관계하는 연속공간으로 발전하며 그 경계

\*정희원(주저자, 교신저자), 서울예술대학교 실내디자인과 교수, 예술학박사

Corresponding Author: Ok-Soo Yook, Dept. of Interior Design, Seoul Institute of Arts, 640 Gojan, Ansan, Korea  
E-mail: osyook@seoularts.ac.kr

이 논문은 2014년도 서울예술대학교 연구지원을 받아 수행된 연구임.

1) Venturi, R. (1977). Complexity and contradiction in architecture. New York: the Museum of Modern Art. 162

2) 정진원·고성룡 역(1986). 건축공간론(Space in Architecture). 기문당. 58

3) Forty, A. (2000). Words and buildings: A vocabulary of Modern Architecture. Thames and Hudson. 266

4) 정인하(2006). 현대건축과 비표상. 아카넷. 111-112

에 선 형태가 내외공간을 경험하게 하는 주체적 배경 구실을 한다. 세 번째 공간에서는 이제 공간의 경험 주체가 형태에서 인간으로 바뀌면서 시간과 운동을 동반한 변화로서의 공간이 되었고<sup>5)</sup> 몸을 바탕으로 한 체험의 공간이며 사회 접근 속에서 존재할 수 있게 하는 적극적인 공간이 되었다.<sup>6)</sup> 이로써 공간에 대한 합리적인 해석 틀은 물론 은유적 개입이 가능하여졌다는 것이다. 동시에 위의 세 공간에는 하나의 공통적인 조건이 있는데 공간에는 반드시 형태를 동반하고 있다는 것이다. 공간이 아무리 분화 발전되더라도 거기엔 반드시 배경으로서의 이분적 형태가 작용하며 단지 이를 경험하는 주체가 어디에 있느냐가 달라졌을 뿐이다.

그런데 현대에 와서 건축을 텍스트 측면으로 보려는 새로운 사고로 인해 그 의미가 복잡해졌다. 더구나 포스트모더니즘이나 해체주의가 거론하는 텍스트 개념은 건축 형태를 전혀 새로운 방향으로 모색케 한다. 형태와 공간이라는 이분적 사고가 탈위되고 과거부터 고정되었던 로고스적 인간 중심주의 사유 체계에 반발하며 주변적 일탈을 시도한다. 일반적으로 문학에서 시작한 텍스트는 분석이 가능한 작품, 혹은 모든 쓰여진 문서나 인쇄된 문헌을 지시하는 등의 복제적 특징이 강한 용어로 사용되었다.<sup>7)</sup> 그러나 자크 데리다에 와서 모든 장르에 텍스트를 건주면서 텍스트 밖에는 아무것도 없다고 하며 텍스트로 이해되는 세계는 특별한 중심도 없으며, 단지 차이 속에서만 존재하고 계속해서 그 의미가 연기된다고 한다.<sup>8)</sup> 차이는 계속해서 차이를 불러일으키고 이렇게 직조된 그물망을 텍스트라 하였다.<sup>9)</sup> 동시에 구조주의나 해체주의 건축에서는 이러한 차이의 기본 요소를 기호에서 찾는다. 텍스트적인 측면에서 보는 기호는 은유적인 의미(상징)가 아닌 구조적인 의미(기호)일 뿐이라는 것이다. 그러므로 건축에 있어 상징을 뽑아내고 형태를 기호화 할 수 있다면 건축은 텍스트로 가능하다는 것이다. 결과적으로 이러한 텍스트적 행위는 이전의 상징적 내용을 제거한 형태를 발견하기도 하고 다른 한편으로는 그전의 내용이 없이 형태가 이루지는 그런 상태를 모방하는 구조를 발견하게 된다.

그렇다면 형태에 따른 의미와 상징을 뺀 텍스트 측면

에서 건축을 볼 때 그 내용 중 하나인 공간은 어떻게 해석되고 다루어져야 하는가? 당연히 형태가 동반되어야 존재하는 기존의 공간 분석 조건으로는 그 해답을 찾기 어려울 것이고 모든 대상을 차이로 보는 텍스트 입장에서 공간을 경험할 주체의 존재 역시 찾기가 힘들 것이다.

이러한 가운데 1920-35년대 근대건축의 중심에 섰던 건축가 중, Mies van der Rohe의 작품 특히, 그의 중심상을 파악할 수 있는 주택들과 Barcelona Pavilion을 보면 요소 곳곳에 텍스트적인 특징과 변형적인 텍스트의 흔적들이 보인다. 물론 그 당시 그가 텍스트나 텍스트적인 개념을 의도한 적은 없었겠지만 해체주의의 시작이 구성주의부터이고 Van Doesburg와 친교가 있었던 그로서 무관하지도 않았으리라 본다.<sup>10)</sup>

여기에 착안하여 그 당시의 Mies의 작품을 텍스트 측면에서 요소별로 분석하고 그 특성에 따른 공간의 존재와 성격에 대해 연구해보고자 한다. 상징을 제거하고 기호화한 텍스트의 특징들이 Mies van der Rohe의 작품에 내재한다면 혹은 텍스트 측면에서의 분석이 가능하다면 공간 역시 텍스트적 측면에 따라 특징과 존재 유무와 이유 역시 파악할 수 있을 것이다. 이 같은 작업은 근대건축의 중심에 서있는 Mies van der Rohe의 공간성을 재평가하고 그 위치를 재설정하는 중요한 계기가 되리라 본다.

## 2. 연구 방법과 범위

공간이 거론되기 시작할 즈음, 1893년 August Schmarsow는 그 당시 예술에 있어 공간(the contained)과 형태(the container)라는 주객 관계에 한정된 공간이론에 국한하지 않고 몸의 확장으로서의 3차원의 공간과 관찰자의 움직임을 통한 시간으로 이루어진 시공간을 제안하였다.<sup>11)</sup> 이는 공간 지각 주체를 인간으로 보았으며 이는 향후 공간을 공간 본연의 입장에서 다루게 하는 기초를 마련하였다. 여기에는 당연히 인간과 대상, 그 사이의 공간의 세 요소가 공존한다. 그러나 현재의 해체주의 건축은 르네상스 이후 포스트모던 건축이 가지고 있는 인간 중심적 사유 체계를 탈피한 새로운 형태를 생성코자 한다. 이를 위한 그들의 작업 방향은 데리다로 부터 가져온 텍스트 이론에 맞추고 있다. 해체주의 건축이 내세우고 있는 텍스트의 발전된 개념들 -기호, 차이와 차연, 흔적, 현존과 부재-로 형태 위주의 자기 지시적 특징을 강조한다.<sup>12)</sup> 이러한 텍스트적 특징이 Mies van der Rohe의 건축 요소에서서도 발견될 수 있는지 비교 분석해 보고 이를 통해 Mies의 건축 형태에 따른 공간에 대해 텍스트적 판단을 하고자 한다.

5) 김원갑(2009). 건축과 시간속의 운동. Spacetime. 10

6) 박영욱(2009). 필로아키텍처. 향연. 79

7) 텍스트의 사전적 의미는 ‘하나 이상의 문장을 포괄하는, 서사적으로 고착된 언어 단위’라고 정의한다. ‘The old distinction between aesthetic object (the signified) and text (the signifier)’ Eisenman, P. (1992). Text as zero planned assaults. Cambridge: MIT. Press. 94 ‘Text (literary theory), any object that can be read, including literature and other objects.’ Vater, H. 이성만 역(1995). 문법과 텍스트. 한국문화. 6

‘텍스트는 그것을 이루고 있는 기표의 다각적이고도 물질적, 감각적인 성격에 의해 무한한 의미생산이 가능한 열린 공간이다.’ 김희영 역(1997). 롤랑 바르트: 텍스트의 즐거움. 동문선, 8

8) 정인하(2006). 현대건축과 비표상. 아카넷. 64

9) 김상환(2011). 해체론 시대의 철학. 문학과 지성사. 166

10) Mies van der Rohe는 1920년대 발간된 잡지인 ‘G’와 ‘Novembergruppe’, ‘Zehner ring’이란 모임에서 Hans Richter, El Lissitzky, Van Doesburg와 활동을 같이 하였다.

11) Schmarsow, A. (1894). Das Wesen der architektonischen. trans. by Mallgrave, H. (1994). Empathy, form and space. problems in German aesthetics, 1873-1893. The Getty Center. 32

12) 정인하 (2006). 현대건축과 비표상. 아카넷. 55

## II. 이론적 배경과 전개

텍스트는 모든 장르의 관습적인 위계와 질서를 넘어 형태가 취하는 제한과 규칙들에 대항한다. 텍스트는 중심을 정하거나 종결될 수 없는, 철저히 파괴적인 기표들의 자유로운 놀이를 통해 기의를 무한히 연기시키고 있다. 자크 데리다에 의하면, 기존의 텍스트 이론에서 고정되어 보였던 의미 체계는 더 이상 고정되어 있거나 완결될 수 있는 것으로 보지 않는다. 텍스트 개념이 시니피에 보다 시니피앙에 우선하기 때문에 텍스트로서 고정된 의미를 가지고 있지 않으며 이것은 텍스트들 사이의 차이, 작용의 효과 즉, 차연에 의한 흔적으로 생성된다.<sup>13)</sup> 다시 말해 텍스트는 이제 기호와 같은 고정된 의미 전달을 통해 구조적이거나 체계화된 틀에서 벗어나 작용과 반작용의 의미 생산의 장이 되었다. 따라서 텍스트는 자율적이거나 독자적인 대상이 아니라 텍스트들과의 관계로 전개될 수 있다.

### 1. 기호의 자기지시성과 구조성

기호란 하나의 기표(표현)를 통해 기의(의미)를 전달하는 것이다.<sup>14)</sup> 기호와 상징에는 유사한 개념이 있으나 일반적으로 기호는 직접적인 대상이 있으며 1:1의 대응관계를 가지므로 하나의 의미만을 지닌다. 반면에 상징은 여러 가지 의미를 함축할 수 있으며 다양한 대응관계가 가지며 어떤 경우 부분이 전체를 대표할 수도 있다. 그러므로 기호의 특징이 의미의 수렴에 있다면 상징은 그 확산에 있다.<sup>15)</sup> 기호는 형태나 상징의 성격을 가지고 있지 않기 때문에 형태 분석을 주장하지도 않고 상징적인 분석도 아닌 자기 지시적이다. 또한 기호는 그 본질에 있어서 자의적이며 다른 기호들과의 변별적 차이를 통해 그 의미가 생성되기 때문에 다른 요소들 즉, 형태와 상징, 은유 등을 분리하고 자의적인 작용으로 의미를 한정한다.

텍스트적인 분석에서 나타난 의미는 구조적인 의미일 뿐 은유적인 의미가 아닌 고로 그것은 형태들을 재현한다. 그러므로 기호는 공간적이거나 은유적이 아닌 구조적인 관계로 통합시키는 텍스트로서 하나의 요소를 다른 것들과 차이 나게 한다.<sup>16)</sup> 이와 같이 자기지시적 지표와 구조적인 차별성으로 텍스트간의 관계를 연기시키는 기호의 특징들은 건축의 형태 측면에서 상징성 제거, 요소의 독립성, 부분과 전체의 분리, 구조의 단순성, 재료의 구조적

차이 등으로 나타난다.

### 2. 차이

기존의 로고스적인 전통에서는 문자의 경우, 음성에 일탈하는 부분이 있으면 그것을 제거하고 음성에 맞게 만들었지만 데리다는 음성과 문자를 각각 따로 작동하는 체계라고 보았다. 이 둘 사이에는 차이가 있지만 기존의 개념으로는 파악되지 않는다. 그래서 데리다는 차이를 만들어내는 차이이면서도 보이지는 않지만 작동하는 무언가가 있다고 하였다. 차이라는 것은 로고스적인 질서 속에서 나온 용어이다. 기존의 로고스적인 질서를 통해 만든 개념들은 지극히 자의적이다. 그러므로 텍스트는 다른 텍스트들과의 상호 관계로 이어지며 이러한 시각에서 본다면 텍스트에 의해 현전하는 것은 그것이 어떠한 것이건 차이의 효과이다. 현대와 고전의 혼합적 질서, 대칭과 비대칭, 존재와 비존재, 개입과 회석, 미완과 과정, 자연의 텍스트적 역전 등은 건축을 차이의 눈으로 보게 하는 요인들이 된다.

### 3. 차연과 흔적

차이가 로고스적 특징이 있다고 한다면 차연은 차이를 만들어 내는 차이이다. 차연은 현전에 근거하지 않는, 오히려 충만한 현전에서는 불가능하며 그것의 실현은 끊임 없이 지연되고 있다. 그래서 차연은 결코 현재하지 않는 과거이고 공간적인 차이와 시간적인 연기의 위임이다. 그래서 흔적이라고도 한다. 텍스트 안에서 어떤 요소도 그 자체만으로는 현전하지 않고 다른 요소들이나 체계의 요소들 관계 속에서 구성이 되며 이러한 관계 속에서 발생하는 차이에 의한 효과가 흔적이라는 것이다. 그러므로 모든 현상은 흔적으로서의 차연, 차연으로서의 흔적에 의해 비로소 나타나거나 사라진다.<sup>17)</sup>

데리다의 중요한 용어인 해체는 차연의 또 다른 이름으로, 전통이 추구하는 로고스적 중심주의를 거부하며 형이상학적 사건과 사유를 대변하는 이중적 운동에 대한 명칭이다.<sup>18)</sup> 시간의 현전에 과거와 미래의 부재를 차연의 사고로 보면 해체는 텍스트의 확장된 개념으로 탈위적인 다가성을 주장한다.<sup>19)</sup> 건축이 현재라는 단일의 시간적 차원과 안정적이고도 정적인 물체로 인식되어 왔기 때문에 계속해서 차이를 생성하는 텍스트 개념으로 비추어 본다면 건축은 텍스트가 될 수 없다. 여기에 Peter Eisenman은 탈위 전략으로 건축의 동일성으로 결정 지웠던 중심을 제거한다. 중심을 흐트러 놓아서 의미가 고정되는 것을 고의로 방해한다. 그렇게 함으로써 형태는 모든 의미로나

13) 데리다는 선형적 기의를 허구로 본다. 기표의 기의는 다른 기표와의 차이 속에서 존재하고, 그것은 확정되지 않은 채로 머무르게 된다는 것이다. 그는 이러한 차이를 차연(differance)라고 하고 차연이 발생하는 장을 텍스트라 칭하며, 이 안에서의 기표들은 그 자체의 의미가 있는 것이 아니라, 기표들과의 차이(우리가 기의로 인식하는 것), 대립 관계를 통해 값이 고정될 수 있다. 박정호 외 (2013). 현대 철학의 흐름. 서울: 동녘. 349-358

14) 이해방 · 진형준 (2010). 상상력과 문학. KNOU Press. 19

15) Ibid. 66

16) 김광현 역(2000). 기호: 개념과 역사. 서울: 열린책들. 198

17) '어떤 요소들에서도, 체계 안에서, 그 어떤 부분도 단순히 현전하거나 부재하는 것이라곤 없다. 어디에든 오직 차이들과 흔적의 흔적만이 있을 뿐이다.' Derrida, J. (1972). Positions. Minuit. 37-38

18) 김상환 (2002). 데리다의 텍스트. 철학 69집. 104

19) Eisenman, P. (1993). Architecture as a second language: the text of between. Academy Edition. 19

원리로부터 자유로워지고 동시에 다양한 의미를 생성해 낼 수 있는 자율성을 확보할 수 있다고 생각한 것이다. 또한 해체는 고유한 정체성의 획득과 박탈을 동시에 가져오는 이중적 리듬이며 이 리듬은 모든 존재자 안에서 반복되고 있다. 그러므로 모든 존재자 안에는 그것을 있게 한 차연이 있다. 하지만 차연은 존재자처럼 현전하거나 부재하지 않는다.<sup>20)</sup> 평면에 반한 기둥, 구조와 비구조, 투명과 불투명, 트임과 닫힘 등의 수법은 Mies의 건축을 분석하는 부재와 현전의 이론적 배경으로 전개될 것이다.

### III. 작품 분석

#### 1. 평면

Mies의 작품 중에 1933-1935년에 나타난 마지막 시기의 Hubbe 주택의 평면에는 두 가지 특징이 있는데 하나는 현대적인 틀에 고전적 요소를 삽입하고자 한 것이고 다른 하나는 건축으로 표현되는 전통적인 상징성을 떼어 놓으려 하는 시도였다. 이러한 시도는 건축이 항상 생산적이라는 입장에서 본다면 비어있는 것을 생산하는 것이 아니며 이는 전통을 음성적인 형태를 표현하는 것이 아닌 생산적인 현전에 대한 부재라고 볼 수 있다. 그것은 고전적인 형태가 지니고 있는 텍스트를 모방 속으로 숨긴 현대적인 objet이다. Mies는 텍스트의 특징인 현존과 부재사이에 존재하는 차이의 흔적을 끄집어내어 형태들을 중첩시키고 있다. 여기에서 배경과 형태에 대한 중첩과 이중인화를 구분하게 한다. Hubbe 주택을 보면 현대적 배경으로 작용하는 테라스에 이중 복제된 고전적 규범을 가진 정연한 기둥들이 배치되었다. 이 경우 입체과의 콜라주 수법과 같이 Corbusier의 평면에서 배경과 형태로 해결한 두 system의 투명이나 겹침과 같은 수법이다. 그러나 Hubbe 주택에서는 Corbusier와 달리 복제된 고전적인 objet가 현대적인 objet에 중첩되어 텍스트적인 형태가 되었다. 배경이 없이 형태에 대한 형태의 관계를 나타낸 것이다.<sup>21)</sup>

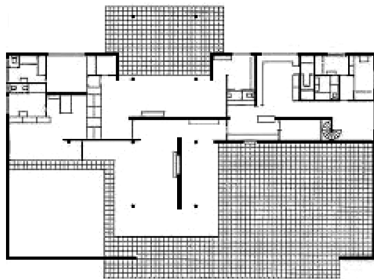


Figure 1. Mies van der Rohe, Plan of Hubbe House, 1935

20) ‘해체는 모두 ‘탈-전유’(ex-appropriation)의 운동들이다.’ 이 말도 단순히 해체에 대한 정의라기보다 텍스트로서의 존재자 일반에 대한 정의일 수 있다. 김상환 (2002). 데리다의 텍스트. 철학 69집. 64

또한 Hubbe 주택의 미완적 평면에는 두 개의 시스템이 병존하는 현전의 수법으로 이어지게 하는데 즉, 고전과 근대, 대칭과 비대칭, 현존과 부재, 특히 축에 대한 현존과 부재가 그것이다. 여기에서는 피난처의 기능도, 형태나 상징도 보이지 않으며 자유로이 떠다니는 상호 교환 가능한 전체성만 보일 뿐이다. 평면에는 세 방향의 팔과 불완전한 하나의 팔을 가진 불완전한 십자형 특징이 있다. 바닥의 균일한 재료로 사각 지워진 평면이 완전한 관계 개념을 띤 것이라 한다면 일련의 십자형 평면은 어떤 의미로도 설명하기 힘들다. 수평 팔의 오른쪽은 주방과 침실로 되어있고 왼쪽은 침실, 아래 하부 팔은 식당과 거실로, 상부는 주출입구로 겹쳐져 지워져 있다. 이러한 팔들은 분절되어 있을 뿐만 아니라 오른쪽으로 더 나와 있어 비대칭으로 되어 있다. 결국 분절된 부분들은 불안정의 총체로서 기호화한다. 부분이 의미하는 것들을 무시하려는 경향들에 대해 기호로 저항하고 있다. Barcelona Pavilion과 마찬가지로 Hubbe 주택에서도 테라스가 둘로 갈라져 있고 진입부에서부터 대칭의 두 기둥에 의해 비대칭으로 나뉘어져 주택을 둘로 가르고 있다. 건물의 길이 방향에 따라 늘어져있는 Barcelona Pavilion과는 달리 여기에서는 진입부가 전면에 직각으로 배치되어 있다. Barcelona Pavilion에서는 진입부가 근대적 배경으로 나타나는데 반해 여기에서는 고전적으로 개입한 동시에 그 질서를 부정하는 것으로 나타난다. 이것은 주택의 텍스트적 성격을 나타내는 존재와 비존재, 대칭과 비대칭, 개입과 회색의 중첩 상태이다.

외부에서 내부로의 진입은 두개의 대칭 기둥으로 시작하여 다섯 열의 대칭 배치를 갖추되 각각의 열들 사이엔 대칭과 비대칭의 벽과 가구들이 개입하면서 구속과 해체를 반복한다. 첫 열의 두 기둥은 현관으로 보서는 대칭인데 외벽으로 보서는 비대칭이다. 두 번째 열의 기둥은 현관 벽으로 보서는 대칭이지만 가구로 보서는 비대칭이다. 진입하여 처음 마주치는 가로 벽은 외부의 덮임을 없애 버린 듯하며 앞 장소와 차이를 주되 같은 장소로 보기에 너무 길다. 세 번째 칸에서의 난로 벽은 수직축에 대해 비대칭으로 배치되어있으나 횡축에 대해서는 정확히 대칭으로 배치되었다. 난로 벽은 개념적인 막이 되며 양쪽의 두 대칭을 가르는 틈으로 작용하되 그 외엔 다른 요소와 아무런 대칭적 작용을 하지 않는다. 이 벽은 또한 대립되는 대칭을 위해 텍스트적 축으로 작용하며 축에 대한 고려라기보다 주변에 대한 고려로서 부재를 고려한 비대칭의 벽이다. 벽을 대칭과 비대칭이라는 text로 나타낸 것이다. 벽난로는 주변의 안락의자들로 보면 대칭으로 위

21) ‘내부공간이 정체성을 갖기 위해서 Mies는 벽, 기둥, 가구 등 여러 건축적 요소들을 시각적 대상으로 자리 잡게 한다. ...자기 완결적이고 상호독립적인 병치 관계를 만들어 내고 있다.’ Kim, D. S. (2006). Relationship between the Interior and exterior spaces in Resor house by Mies van der Rohe. Architectural Institute of Korea, 22(12), 199

치하며 뒤편 식당의 식탁은 벽에 대해 대칭으로 배치되었다. 가구마저도 대칭과 비대칭의 요소로 사용되었다.<sup>22)</sup> 결과적으로 Hubbe 주택의 형태는 폐쇄적인 공간이 전제되는 매스로서의 건물과 자유로운 공간이 전제되는 요소의 집합으로서의 구성이라는 두 가지 주제가 이중적으로 나타나 있음을 알 수 있다. 단순성의 틀 내에서 요소-부분-전체의 순차적인 관계에 의한 공간의 배치가 아니라 부분이 전체로부터 벗어나 다양한 관계가 일어나게 되었다. 이러한 이중성은 형태와 공간의 불일치를 보여준다.

## 2. 재료

주어진 공간 안에서 모든 재료의 선택은 자체의 성질보다 주변의 다른 재료와의 관계에 의해 결정되는 경우가 일반적이다. 그러므로 하나의 재료는 그것을 부분으로 삼고 있는 전체 공간 안에서 통합됨으로써 완전해 질 수 있다. 형태 역시 다른 형태와 같이 어울리고 충돌할 때 의미가 생성되며 관계를 맺으므로 가치는 언제나 변하고 임의적이다. 그러나 Mies는 그의 작품에서 재료의 개념을 재료 그 자체로 보되 재료는 본질과 미적 형태와 사용성에 대한 부정도, 그 성격을 나타내는 상징성이나 대표성이 우선하는 것도 아니라고 보았다. 재료 자체 이상의 힘을 가지고 있다고 본 것이다. 형태를 분석하는 것은 건축적인 은유에서 나오는 미의 추구이며 상징을 분석하는 것 역시 그 의미를 추구하는 것이다. 반면에 재료를 분석하는 것은 구조적인 의미를 따지는 것이지 은유적이거나 상징적인 의미를 따지는 것이 아니다. 구조적 의미는 차별화에서 나오며 대표성에서 나오지 않는다. 재료에 의미가 있기 때문에 같은 구조에서 그 재료를 달리한다고 해서 공간이 달라진다고 은유를 나타내는 것은 아니다. 은유나 의미가 아닌 구조적 자기 표시는 기호이다. 이러한 연유로 Mies는 그의 작품에서 재료의 개념을 구조적인 기호의 의미로 접근한다. 이것을 위해 Mies가 이끌어 가는 방향은 처음 작품인 ‘시골집’에서 재료에 대한 지표적(index)개념이 가리키고 있는데서 시작하는데 이 집을 구성하는 가장 중요한 요소는 벽이고 그 벽을 구성하는 기본적인 요소는 벽돌이다. 벽돌은 쌓는 행위에 의해 지탱하고 나누는 역할을 감당하므로 벽은 형태도 아니고 상징도 아니며 당연히 쌓아 올린 재료일 뿐이다. 벽은 형태의 독립을 한정하기도 하고 분산시키기도 하면서 Mies 고유의 텍스트를 사용하여 벽의 요소인 벽돌이 지시하는 대로 풀어놓는다. 시골집에서 Mies가 사용하는 벽은 그 자체의 존재를 표현하며 지탱하고 나눌 뿐이다. 이와 같은 Mies의 사고는 Barcelona Pavilion에서 확연히 드러난다. 이제는 각각의 벽에 독립적인 형태를 부여하고 재료에 대한 기호적인 지표를 부여함으로써 자의적인 존재로 서있

다. 같은 벽이라 하더라도 구조적인 관계로 통합시키되 재료의 차이를 주어 자율적이거나 독자적인 대상들이 아니라 텍스트들 간의 관계로 전개시키고 있다.

또한 system내에서 재료와 관련된 형태를 기호로 변환함으로써 또 다른 텍스트를 구사한 예를 Tugendhat 주택에서 볼 수 있다. Mies는 이 주택에서 두 개의 곡선 벽을 사용하는데 하나는 진입 계단 벽으로, 다른 하나는 식당 공간과 거실 공간을 나누는 칸막이 벽으로 사용한다. 계단 곡선은 불투명의 유리이고 거실 벽은 마카사(makassar) 나무이다. 일반적으로 계단의 곡선은 형태적인 긴장을 꺾는다든가 직교하는데서 오는 배치의 허술함을 관심의 장소로 극복코자 하든가 기능을 강조할 때 의도적으로 사용되지만 Mies는 이 평면에서 같은 곡선에 다른 재료를 사용함으로써 좀 더 광범위한 텍스트 특성으로 확장시켰다.

하나의 평면에서 불투명한 유리면의 곡선과 목재의 곡선을 만나게 한 것은 우연이 아니다. 만약에 곡선의 계단 벽의 경우 연결되는 벽과 똑같이 중립적이고 평평한 흰 벽으로 계획하였다면 불투명한 유리로 만든 지금의 곡선 계단보다 진입 효과 면에서 훨씬 좋았을 것이다. 그러나 이와 같이 직각의 평면에 상반된 곡선의 불투명한 유리 계단을 사용함으로써 주변의 형태 및 재료와 차이를 주어 기호로서의 역할을 강조하고 있다. 더구나 거실의 나무 곡선은 곡선 내외부 공간의 손실을 감수하면서도 주변과의 차이를 주어 형태는 비슷하지만 재료가 다른 두 곡선을 다른 화법으로 두 불투명의 벽을 나타내고자 하였다. 각기 다른 기호로서 양성적이거나 음성적 혹은 중립적인 성격을 나타낸다.

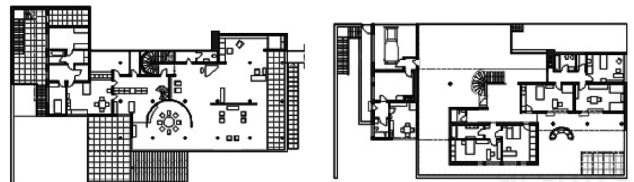


Figure 2. Plan of Tugendhat House, 2nd. & 1st. Plan, 1929

## 3. 벽

시골집에서 텍스트적 개념으로 지적할 두 번째 요소는 주제에 관련하여 objet들을 얼마나 자유롭게 사용할 수 있는지에 관한 한계와 그 한계가 얼마만큼 분절시킬 수 있는지를 알아보는 것인데 여기에서 텍스트의 첫째 조건은 한 요소에서 인간의 전통성에 스며있는 상징성을 빼는 작업이다. Mies는 시골집에서 텍스트적 지시로서의 건축 요소들을 빼는 것인데 그 중 하나의 요소가 벽이다. 전통적으로 벽은 주변을 둘러 공간을 담고, 나누고, 혹은 배제하는 것으로 존재하여 왔다. 그러나 시골집의 벽은 자체의 기본적인 역할 즉, 지탱하고 나누는 능력만을 나타낸다. 더 이상 objet의 현전일 수 없으며 공간을 나누지도 않는, 오로지 구조적인 면으로만 존재한다. 덮이거나 보호

22) ‘가구를 배치하는데 있어 미스보다 더 관심을 가졌던 건축가는 없다. 미스는 다른 건축가들이 광장에 건물들을 배치하는 것만큼이나 방에 의자를 위치시키는데 많은 생각을 하였다.’ Johnson, P. (1978). Mies van der Rohe. Museum of Modern Art. 60

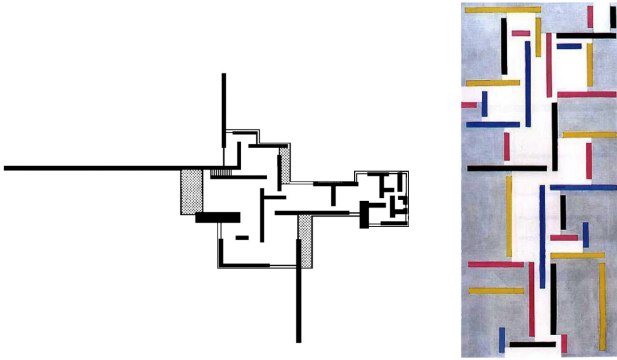


Figure 3. Mies van der Rohe, Brick Country House, 1924 (left)  
Figure 4. Van Doesburg, Rhythm of a Russian Dance, 1918 (right)

하는 개념은 없다. 지붕을 동반하지 않은 벽들이 세 방향으로 뻗어나갈 뿐이다.

Mies가 사용하는 벽의 시초는 1918년 Van Doesburg의 ‘러시아인의 춤’에서 시작한다. 여기에서 보듯이 같은 두께를 가진 선들은 색과 길이를 달리하되 직사각형 면 안에 서로 일정한 간격을 유지하며 독립적으로 배열되어 있다. 시골집에서도 모든 벽들은 동일한 두께와 같은 높이로 좌우 전후를 향해 배열되어 있고 벽 주변은 그냥 떨어져 있다. 그림에서 흰색과 회색의 배경 면이 내부와 외부를 구분하기 위해 사용되었다 한다면 시골집의 벽들은 내부와 외부를 구분하는 벽이 아니다. 또한 내 외부를 나타내는 공간이 반영되지 않았기 때문에 공간을 위해 벽이 사용되었다기보다 벽을 사용하기 위해 주변이 있을 뿐이다.<sup>23)</sup> Mies가 시골집에서 사용한 벽 역시 전통의 필수적인 요소인 배경의 역할보다 벽이 부유하는 기호로 존재하며 서로의 벽에는 차이만이 있을 뿐이다. 입면의 갈라진 틈은 기호이지 상징이 아니다. 그 틈은 현존과 부재의 차이를 의미한다. 그러므로 그것은 형태도 상징도 아닌 텍스트적인 요소이다. 차이의 기호나 부재의 흔적은 텍스트적인 개념이기 때문이다. 의미에 대한 전통적인 분석은 일반적으로 개념적인 부분을 건들이지 않는다. 그 사이는 비어있다. Mies는 인간적인 평면 부재와 벽이 지지의 개념이 무너지게 하는 은유의 차이를 1층의 평면에 나타내고자 한다. 여기에서 Mies는 명백한 논리로서 벽의 지지 의미를 없애고자 하였다. 벽은 이제 인간과 대상 사이에 전통적인 관계를 상징화하고 공간을 위해 막는 것이 아니다. 벽은 시작과 끝도 없이 상위 개념에 의해 사용되기 때문에 역으로 보면 벽 자체의 말없는 존재에만 순응한다. Barcelona Pavilion의 벽들 역시 시골집에서의 벽과 같이 오로지 서있음을 나타내는 기호로 작용한다.

23) 그러나 Mies는 이 작품을 통하여 이른바 ‘Flowing space’라는 새로운 개념을 선보인다. ‘나는 벽으로 둘러싸인 방들이라는 통상의 개념을 탈피하였고 한 줄로 늘어선 개별 방들이 아닌 일련의 공간 효과를 내려고 노력하였다. 벽은 감싼다는 성격을 잃고 주춧돌이라는 유기체를 분절하는데 사용되었다.’ Neumeyer, F. (1988). Mies van der Rohe. Lecture. 250

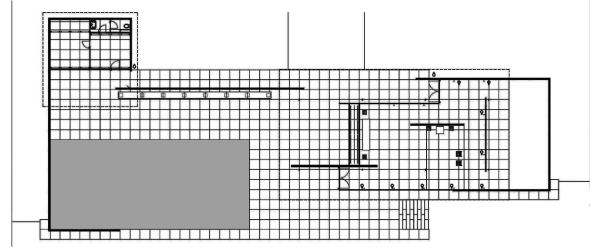


Figure 5. Mies van der Rohe, Barcelona Pavilion, 1929

지붕이나 창을 동반하지 않기 때문에 자기지시적인 벽은 자립으로 길게 뻗어나간다. 심지어 담으로 사용한 외벽도 내벽과 같은 높이로 맞추어 기호화 한다. 외부 연못을 막고 있는 담은 연못의 주변 일부와 닿아있고 실내 연못을 담는 벽은 지붕과 하늘에 걸쳐있다. 또한 벽들의 입면은 있고 없음으로 인한 나눔의 신호로 나타난다. Barcelona Pavilion의 진입 부분 사이를 채우는 유리문은 주간에 탈착했다가 방법을 위해 야간에 부착하기도 한다.

#### 4. 기둥

지금까지 기둥은 지지한다는 기본적인 목적과 함께 상징과 장식적인 역할로서 발전함이 사실이다. 그러나 Mies는 기둥에 대한 구조적인 특징을 강조한다. 그는 Barcelona Pavilion에서 L자 형강 4개를 리벳으로 조립하여 십자형 철골 조립 기둥을 세운다. 구조적으로 I-형강과 비교하여 십자형 기둥은 x, y축에 대해 대항하는 힘이나 휨에 있어 동등한 반면에 I-형 기둥은 x축에는 강하지만 y축에는 약하다. 그러므로 십자형 기둥은 어느 한 방향을 강조함이 없이 의도적으로 동등하게 만듦으로써 기존의 기둥이 대처하는 힘에 대한 의미와 이에 따른 방향성을 균질화시켰다. 이에 따라 십자형 기둥은 주변의 요소들과 연관성을 끊은 구조적인 차이를 느끼게 한다. 그가 처음 시도한 이 십자기둥은 원형이나 사각형과는 달리 건축 기호의 단순성에 기초하여 기의를 갖지 않는 자유롭게 부유하는 함축된 기호로 사용된다. 기둥의 단순한 표현인 서 있다는 기능을 십자선의 특징인 수직선으로 치환하되 천정과 바닥과 분리함으로써 주변 요소와는 독립된 차이로 서었다. 결과적으로 십자기둥은 모든 의미나 원리로부터 자유로워지며 동시에 어떤 의미로도 해석이 가능할 수 있다.

십자기둥은 x, y 방향에 따라 축력이 다름에도 그에 대항하는 면적을 동등하게 한 탓에 결국 Barcelona Pavilion

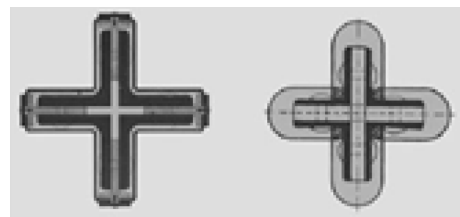


Figure 6. Steel Column: Barcelona Pavilion (left) and Tugendhat (right)



에서 보이는 8개의 기둥 이외에도 5개의 기둥이 벽속에 숨어 지지의 역할을 더해야 했다. 만약에 8개의 기둥으로만 지지한다면 지금보다 훨씬 더 커다란 단면적을 요하였을 것이다. 8개의 십자기둥들은 구조적인 기의마저 버리고 기표로서의 자의성을 위해 text로 수렴하게 된 것이다.

다른 한편으로 십자기둥은 일반적인 사각형 기둥과 비교하여 모서리가 없다. 그렇더라도 십자형 모서리의 열림 상태는 인간의 시각 보정 습관에 따라 닫힌 사각형으로 읽힌다. 철이라는 신 재료를 사용함으로써 가능했던 십자기둥의 기호는 이제 그 자체의 무한한 이중성 즉, 모서리에 대한 부재(absence)의 현전을 표현함은 물론, 모서리가 없음으로 생기는 음성적인 공간을 통해 사각기둥의 현전으로 읽히게 한다.

이에 반해 Corbusier는 기둥을 새로운 건축을 표현하는데 있어 없어서는 안 될 상징적인 요소로 보았다. 그가 사용하는 원형 기둥은 입면에서 분리되어 후일 근대건축의 대명사가 될 자유로운 평면과 자유로운 입면을 탄생시킨다. 그의 평면에서 기둥은 여러 가지 의미와 공간적인 관계를 나타낸다. 원래 기둥의 일반적 형태인 사각형 기둥은 x와 y의 2방향성만 있다. 반면에 원형 기둥은 방향성이 없어 간섭하는 다른 요소 즉, 벽과의 공간적 충돌에 의해서 운동과 방향성이 생긴다. 예를 들어 Villa Stein의 경우 1층의 Entry Hall의 전면 벽과 원형 기둥은 서로 작용하여 사용자로 하여금 공간에 따른 순차적인 이동을 그리고 있다<Figure 7>. 또한 계단을 통해 2층을 오르면 도서관의 3개의 기둥은 전면 벽과 함께 진행의 방향을 유도한다<Figure 8>.

이와 같이 Corbusier의 평면에서 원형기둥은 벽과의 관계에 따라 공간을 설정하고 사용자의 운동을 유도하고 있는 반면에 Mies의 기둥들은 벽에서 물러서 있되 한참 떨어져 있다. Barcelona Pavilion의 8개 기둥들은 근접한 내외의 벽들과 무관하게 떨어져있으며 근접해 있더라도 관계 보다는 자체의 형태와 벽과의 차이에 관심이 있다. 형태를 강조함으로써 지지개념마저 무디게 한다. 그러므로 Corbusier의 기둥이 관계적인 공간 특징에 의해 몸의 경험을 유도한다면 Mies의 기둥들은 형태 차이에 근거한 기호로 작용하여 몸과의 거리를 두게 한다.

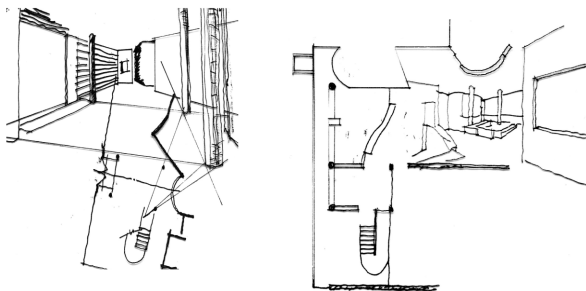


Figure 7. Entry Hall Sketch in 1st. Floor, Villa Stein, Le Corbusier, 1927 (left)

Figure 8. Library Sketch in 2nd. Floor, Villa Stein, Le Corbusier, 1927 (right)

## 5. 바닥과 지붕

Mies가 사용한 건축 요소 중에 또 다른 텍스트적 지표가 있는데 바닥과 지붕이 그것이다. Mies는 Barcelona Pavilion에서 바닥의 한 요소인 전통적인 디딤 돌을 사용하면서 비대칭 배치에 의한 주 평면과의 차이를 시도한다. 디딤돌의 접근 역시 이전의 두 주택과 같이 축에 의한 접근이 아니다. 축에 의한 접근 방식인 고전적인 요소들이 Mies의 작품에서는 텍스트적 지표로 변화되었다. 그런데 이평면의 초기 계획에서도 잠재적 고전성을 볼 수 있다. 예를 들어 연못이 디딤돌 중앙 축선 상에 위치하고 그 선상에서 연못과 디딤돌에 의해 주출입의 방향이 강조되며 동시에 이것이 내외부를 경계 짓는 잠재적인 막으로 작용하였다. 그러나 실제 도면에서 연못은 벽의 각도와 반대로 밖으로 튀겨져 나가 있다. 테라스에 의해 테두리 처져 있지 않고 갑자기 밖에서 벽 안으로 침투되어 있는 것과 같이 배치되어 있다. 초기 계획은 디딤돌의 모든 면들이 둘러쳐져 있지만 실제 단계에서는 각각의 모서리가 갈라져 있고 불안정하게 터져있다. 이러한 터짐은 바닥은 물론 지붕의 형태적인 분해를 의도하며 텍스트적 지표를 의미한다. 입면에서 보면 1층은 하나의 갈라진 틈으로 읽혀진다. 내부를 위한 1층이지만 입면으로 나타나지 않는다. 1층과 수직면과의 차이는 그 사이의 창이 관계할 것인데 실제 창은 없다.

Mies는 patio를 덮는 것을 반대하면서 역으로 지붕을 보이기 위하여 열었다. 벽을 덮는 지붕의 전통적인 역할과는 달리 벽과 분리되어 독립적이고 자의적인 기호의 역할을 한다. Barcelona Pavilion의 지붕은 벽의 수직 연장 선상에 배치되는 덮임의 기능이 아닌, 지붕 자체의 독립적인 기호로 사용되었다. 내외부 사이에 전통적인 차이를 무시하고 형이상학적인 덮임의 개념으로서의 주택을 포기하는 신호이다. 덮고 보호하긴 하나 어떠한 보호나 덮임의 재현이 없다. 그 집은 전통의 모방을 통해 변형되어 있지만 형이상학적 의미로서 남아있다. 덮임의 기본을 보이는 평활한 한 장의 덮개 같은 지붕 형상이라든가 외벽보다 유난히 외부로 많이 빠져있는 지붕면, 평면과는 차이를 보이는 지붕 배치와 내부 연못을 지붕 대신 하늘로 덮은 부재적 현전은 그 전 어느 평면에서도 볼 수 없는 이중성이다. Barcelona Pavilion의 지붕 평면의 역할은 Corbusier의 Dom-ino 주택과는 다르다. Dom-ino 주택이 바닥과 지붕이 수평적으로 이루어지는 인간 형태를 상징화하는 구조적이고 조각적인 의인화 작업이라 한다면 Barcelona Pavilion은 피난처이거나 둘러막는 역할을 하는 지붕이 부유함으로써 과거의 고전적 의미를 없애버린다. 떠있지만 어떤 것도 보호하지 않으며 어떤 것도 덮지 않는다. 이전의 상징적인 현존을 분해하고 기호로서 재구성하고 있다.

## 6. 반사

재료가 빛난다는 것은 그 반사에 의해 의미와 접근이

차단되어 특성이 일정하게 정의되지 않고 상황에 따라 다름 속에서 서로 연결되는 동일성의 다름으로 관계하게 된다. 또한 빛은 기표와 기의의 이중적 개념으로서 부재하는 대상을 지칭하는 것뿐 만 아니라 지시 대상이 전혀 없는 상태에서 기표와 그에 대한 비물질적인 개념을 연결시키는 역할을 하게 된다.<sup>24)</sup> 즉, 재현된 기표적 요소들은 대상의 부재를 나타내고, 부재에 대한 현존의 대상을 설명한다. 기표와 기의의 이원적인 구분이 무미해지고 기호가 갖는 이중적 의미를 띤다. 그러므로 반사는 실재와 허구사이에 혼란을 가중시킬 수 있다.<sup>25)</sup>

Barcelona Pavilion이나 Tugendhat 주택에서 보이는 내부의 값비싼 오닉스 벽은 그 구축의 디테일을 숨기며 장식적 역할을 하고 있다.<sup>26)</sup> 이음의 줄눈 간격을 최소화하되 천연 문양을 대칭으로 맞춘 의지는 벽이라기보다 한쪽의 벽화로 강조되며 거울 이미지로 드러난다. 더구나 이 벽을 비롯한 모든 벽들이 빛나고 있다. 무광의 베이지색 트래버틴 바닥과 희게 플라스터로 마감된 천정을 제외한다면 그 사이의 벽들은 오닉스와 그린 마블, 초록, 회색, 흰색의 착색유리와 투명 유리로 빛나고 크롬 외피의 기둥 역시 모두 빛나는 매끈한 재료이다. 어두울 수 있는 이중 유리벽조차 내부에 인공조명으로 발광 벽을 만들었다.<sup>27)</sup> 빛의 반사로 인해 비추이는 형태가 강조되면서도 실재의 모습을 감추는 이중적인 막으로 작용한 것이다. 연못 역시 물의 깊이를 알게 하고 바닥에 커다란 자갈을 깔아 물의 투명함을 통해 자갈을 강조하는 동시에 시간과 장소의 변화에 따라 물 표면의 반사를 통한 복사된 주변 풍경을 경험하게 한다. 기표와 기의의 이중적 개념이 반사로 인해 나타나며 부재하는 대상을 지칭하면서도 지시 대상이 없는 상태에서 기표와 그에 대한 비물질적인 개념을 연결시키는 효과를 가져 온다. 이러한 재료의 다양함과 빛 반사 효과는 감상자를 형태에 대해 거리를 두게 한다. 이는 빛을 재료 속으로 흡수시켜 가축적인 표현으로 감동적인 빛(Emotional Light)을 시도하는 Le Corbusier와 차이를 보인다.<sup>28)</sup>

나누거나 구획하는 스테인리스 창틀도 새로운 자동지시 단계 측면에서 볼 때 이 역시 부재에 대한 현전이다. 유리면의 현전에 창이 부재를 제시한 것처럼 보이기 때문이다.

Mies의 유리 사용은 시각의 통과와 빛의 투과는 물론 반사로 인한 투영의 목적으로 사용되고 있음을 알 수 있

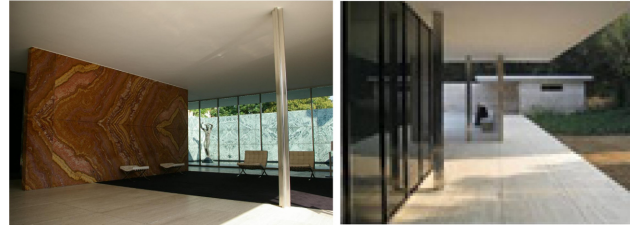


Figure 9. Shining Onyx wall and Shady Terrace, Barcelona Pavilion, 1929

다. 내부에서 외부를 보는 것보다 외부에서 내외부를 동시에 보고자 함이다.<sup>29)</sup> Barcelona Pavilion과 Hubbe 주택의 지붕 수평 처마는 일반의 경우보다 많이 돌출되어 내부부를 위한 기능이라기보다 외부 테라스로서의 성격이 더 강하다. 그로 인해 외부에 비해 내부가 어두워 유리 외부면에는 자연이 투영된다. 그러나 투영된 자연은 자연이 아닌 부재의 현전이며 sign이다. 자연적이지 않은 자연의 sign으로 자연을 역전시키며 내부의 공간과 외부의 sign이 동시에 혼재된 이중성으로 자연을 한정한다. 자연은 모방되지 않으며 텍스트로서의 자연이 된 것이다.

## V. 결 론

이상에서 본 Mies의 두 주택과 Barcelona Pavilion에는 그 요소들(벽, 기둥, 바닥과 지붕)마다 텍스트적 특징을 지니고 있다. 중심의 이중적 분리, 중첩에 의한 현전, 상징과 의미를 삭제한 구조적 재료, 대칭과 비대칭, 자의적 벽, 차이에 의한 기호의 상호작용 등은 Mies의 건축을 텍스트적 해석으로 가능하게 한다.

Hubbe주택의 고립된 기둥과 함께 평면들과 차이를 보이는 지붕은 기호로의 변환을 통해 부재(absence)에 대한 현전을 나타내며 현대적인 평면 수법에 고전적 규범의 배치, 분절된 부분들의 미완적 구성으로 이루어져, 공간의 첫 번째 특징인 위요적 성격을 용납하지 않는다.

Tugendhat 주택 내부에서 볼 수 있는 계단과 거실의 동일한 반원 형태와 각기 다른 재료 사용은 고전과 현대가 공존할 수 없는 것에 대한 공존인 동시에 단절이다. 이 단절은 Mies의 작품 특징으로서 존재의 애매함을 드러낸다.

Barcelona Pavilion에서는 공간의 배경 역할을 해야 할 벽과 기둥들이 재료와 구조의 차이를 보임으로써 독자적인 기호적 특성이 강하며 이로 인해 공간은 그 형태들을 강조하기 위한 주변으로 전도되었다. 또한 어느 것도 동반하지 않는 기호들 간의 차이로 어느 형태 요소에도 중심적 위치를 부여하지 않음으로써 모든 의미나 원리에서 자유로워질 수 있지만 반면에 모든 요소들은 불안정하고

24) Jo, S. K. & Lee, B. W. (2005). A study on the collage's concept represented in Mies' architecture. Journal of the Korean Housing Association, 16(4), 53

25) Tafuri, M. (1987). Architecture and Utopia. Cambridge: the MIT Press. 148-149. The sphere and lybyrinth. Cambridge: the MIT Press. 11-12

26) Kim, R. S. (2008). A study on the freestanding onyx wall in Mies' Barcelona Pavilion. Architectural Institute of Korea, 24(4), 166

27) Ibid. p. 163

28) Corbusier, L. (1923). Vers une architecture. Paris: G. Cres et C. 15-16

29) '유리벽을 통해서 본다면 그냥 밖에서 보는 것보다 더욱 심오함이 있음을 알게 될 것이다. 이런 식으로 자연에 대해 더 말 할 수 있다. 자연은 더 큰 전체의 일부이다.' Christian Schultz, C. (1968). Talks with Mies van der Rohe, l'Architecture d'Aujourd'hui. no.79. 100



위계를 잃어 관계성이 결여된다. 전후의 특성을 띠는 관계공간의 부재는 두 번째의 공간 특성인 연속성 측면에서 요소들 사이를 잇는 연속적인 공간이 보이지 않는다. 위요성을 탈위시킨 평면위에 벽과 기둥을 분산 배치함으로써 차이가 생기고 중심성이 없어진다면 형태의 강조와 비중심성으로 인해 공간의 세 번째 특징인 몸으로의 공간 경험이 쉽지 않다. 사용자는 일관성 있는 순차적 경험보다는 비순차적 비선형적인 선택을 하게 된다. 이와 같이 용납되지 않는 공간 안에서 본연의 사용성은 목적과 기능에서 멀어진다.<sup>30)</sup> Mies 역시 ‘건축은 공간에서 파악되는 시대의지’라고 선언하며 근대를 대표하는 건축개념으로 공간을 강조하였지만<sup>31)</sup> 내심 그의 관심 대상은 형태 그 자체였다.

Roland Barthe는 텍스트의 안과 밖의 경계를 무효화함으로써 결국 텍스트는 재현되는 것으로 해석한다. 형태가 빛난다는 것은 그 형태로의 시각적인 집중보다는 불확실한, 확장 또는 경계 소멸의 확산 방향으로 전개된다. 경계 소멸은 공간 내에 주객 접근의 한계와 더불어 가축성을 떨어뜨리며 시각적인 형태 소실의 문제를 야기한다. 면으로 선 벽이 장식되면서 반사로 없애버린다. 부재와 현전의 이중성이다. 더구나 요소를 기호화하되 구조를 숨기면서도 장식화 하였고 장식화 하되 반사로서 경계를 확장시킨 이중의 이중 수법이 연출된다. 결국 텍스트 측면에서 본다면 Mies Van der Rohe가 주장한 ‘Less is more’는 ‘More is less’의 이중적 현전을 가능하게 하였다.

## REFERENCES

1. Banham, R. (1980). *Theory and design in the first machine age*. Cambridge: the MIT. Press.
2. Bonta, J. P. (1979). *An anatomy of architectural interpretation: a Semiotic review of the criticism of Mies van der Rohe's Barcelona Pavilion*. Barcelona: Gustavo Gili.
3. Curtis, W. (2000). *Modern architecture since 1990*. trans. Kang, B. G. Seoul: Hwa-Young Sa.
4. Frampton, K. (1995). *Studies in the tectonic culture and modern architecture*. Cambridge: the MIT. Press
5. Schulze, F. (1989). *Mies van der Rohe: critical essays*. NewYork: MoMA
6. Hays, M. (2000). *Architecture theory since 1968*. Cambridge: the MIT. press
7. Tegethoff, W. (1985). *Mies van der Rohe: the villas and country houses*. Cambridge: the MIT. Press
8. Tegethoff, W (2000). *Mies van der Rohe: the tugendhat house*. Wien: Springer.

접수일(2014. 10. 24)

수정일(1차: 2014. 11. 30)

게재확정일자(2014. 12. 2)

30) Mies가 사용한 개방형 방(open room)이나 자유 평면(free plan)은 후에 기능적인 보편성을 강조하는데 사용되었다. Peter Blake는 이를 두고 ‘시청에서 자동차 쇼룸까지 거의 모든 기능을 수용할 수 있는 구조’라 혹평하였다. Blake, P. (1977). *Form follows fiasco-why modern architecture hasn't worked*. Atlantic Monthly Press. 25

31) ‘Architecture is the will of the age conceived in spatial terms.’ Rohe, M. (1928). *Working theses*. trans. by Bullock, M. (1971). the MIT. Press. 74