

현대건축에 나타난 르네상스적/바로크적 특성에 관한 연구

- 뷔플린의 개념틀에 의한 국립현대미술관 서울관과 동대문디자인플라자의 비교분석을 중심으로 -

A Study on the Renaissance/Baroque Characteristics Appearing in Contemporary Architecture

- Focused on the Analysis of National Museum of Modern and Contemporary Art Seoul Branch and Dongdaemun Design Plaza from the Concept Frame of Wölfflin -

Author 김인성 Kim, In-sung / 정희원, 영남대학교 가족주거학과 조교수, 건축학박사

Abstract This study investigated Renaissance and Baroque architectural characteristics found in contemporary public buildings in Seoul, which are National Museum of Modern and Contemporary Art Seoul Branch(MMCA) and Dongdaemun Design Plaza(DDP). Among H. Wölfflin's five categories for Renaissance-Baroque art study, four categories (Clearness/Unclearness, Plane/Recession, Closed form/Open form, Multiplicity/Unity) are applied for the analysis as the architectural issues of Transparency/Concealment, Exhibited/Experienced Depth, Formal/Figural, and Composed harmony/Generated Unity. As a result, MMCA showed the characteristics of the extreme of Modern classic such as transparency, homogenization of space, formalism, and composition of multiple elements. Meanwhile, the study could find various Baroque characteristics from DDP such as separation of indoor and outdoor, phenomenological depth, rule breaking, and generation of figure. The study finally argued that DDP would not be an anti-modern, but try to inherit and overcome the modern architecture to explore different possibilities, and that the similar relationship between Renaissance and Baroque art could be found in these two cases.

Keywords 르네상스, 바로크, 뷔플린, 국립현대미술관 서울관, 동대문디자인플라자
Renaissance, Baroque, H. Wölfflin, National Museum of Modern and Contemporary Art Seoul Branch, Dongdaemun Design Plaza

1. 서론

1.1. 연구의 배경과 목적

국립현대미술관 서울관(이하 서울관)과 동대문디자인 플라자(이하 DDP)는 많은 논의와 논쟁 속에 설계공모를 통해 최근 서울에 지어진 대표적인 공공건축이다. 서울관은 1,2차에 걸쳐 많은 관심 속에 진행된 순수 국내공모전으로 기존의 관행과 폐해를 극복하려는 우리 건축계의 각고의 노력 끝에 완성되었다는 의의가 있다. 한편 DDP는 정치적 구설수와 명품논란 등을 거치며 지명 국제공모전을 통해 스타건축가로 알려진 자하 하디드의 '비정형 건축'이 국내에 본격적으로 실현되었다는 의의를 갖는다.

그러나 본 연구는 현실적 배경과 가시적 결과물의 이면에서 어떤 '건축적' 연속성과 차이를 찾고자한다. 이는

과편화된 언어들로 설명되는 우리 현대건축의 두 사례를 하나의 테이블에 올리려는 시도이고, 서로의 접면을 찾아 오히려 그들이 서로 기대고 있음을 밝히려는 것이다. 따라서, 바로크를 르네상스의 적이 아니라 그를 계승하고 완성시키려는 시도로 파악한 뷔플린(H. Wölfflin)의 관점은 본 연구의 토대를 이룬다. 그는 "서양의 모든 양식은 그것이 전개될 만한 충분한 시간이 주어지는 한 그 나름의 고전기와 바로크적 시기를 갖는다."¹⁾고 주장한다. 근대건축을 답습한 서울관과 그 반대편에 선 것처럼 보이는 DDP를 르네상스와 바로크의 관계로 설정하는 것이 이 연구의 출발점이다.

현대건축의 과편적 다양성 속에서 유일한 이론적 잣대는 근대건축과의 관계에 있는 듯하다. 그 관계의 멀고 가까움, 계승과 대립의 양상에 따라 많은 이론적 담론이

1) H. Wölfflin, 박지형 역, 미술사의 기초개념 - 근세미술에 있어서의 양식발전의 문제, 시공사, 1994, p.324

펼쳐진다. 교육과 실무에서도 근대적, 신근대적, 탈근대적, 반근대적 건축이 혼재한다. 근대건축이 하나의 고전으로 자리한 현대건축에 르네상스 고전주의와 바로크의 구도를 살피려는 것은 그러한 배경에 기인한다. 또한 그 구도 속에서도 둘 사이의 접면을 분석하려 하는 것은 각각이 개별적으로 건축에 차용되면서 발생하는 오해와 남용을 극복하려 하는 것이다. 근대건축의 현실 참여적 이상과 바로크의 초월적 신념은 현대건축에서 형태-공간적 유희로 기획되고 이해되는 경우가 많다. 본 연구는 표면적 결과물에 내재한 철학적-미학적 토대와 추구를 비교, 분석함으로써 현대건축의 지형과 지향성을 밝히고자 한다.

1.2. 선행연구 및 연구의 범위

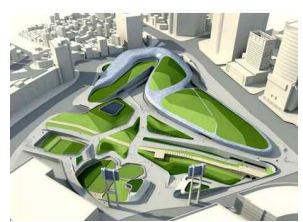
르네상스와 바로크에 대한 논의는 수많은 예술사학과 건축사학에서 다루어져 왔는데, 그 중에서도 그 현대적 적용을 탐구한 임성훈의 연구²⁾가 본 연구의 기본 관점과 일맥상통한다. 그 또한 빌플린의 르네상스/바로크 구도를 적용하는데, 연구는 현대건축의 역동적 형태와 속도의 문제를 바로크와 연결 짓는 부분에 집중하고 있다.

근래 국내 건축연구에서 본격적인 르네상스에 대한 언급은 찾아보기 어려우나, 현대건축의 경향을 설명하기 위해 바로크적 특성을 적용하는 사례는 자주 발견된다.³⁾ 이는 대체로 일반론적 관점에서 현대건축의 몇 가지 특성을 바로크 건축 및 현대철학의 바로크적 입장으로 규명하려는 시도들이 대부분인데, 구체적인 사례의 경험적 분석을 통해 르네상스/바로크적 특성을 현대적으로 재해석하려는 본 연구와는 차이를 보인다고 할 수 있다.

들뢰즈(G. Deleuze)의 ‘주름, 라이프니츠와 바로크’⁴⁾는 근래 건축에 가장 많이 적용되는 저서 중의 하나이다. 주름, 모나드, 리즘 등의 어휘가 형태와 구조 등으로 단순 번역되는 일반적 태도와 달리 본 연구는 그의 바로크적 세계모형과 그 철학적 함의를 DDP의 지향성을 탐구하는 분석토대로 적용하였다. 또한 DDP의 바로크적 공간경험은 현상학적 분석을 반영하였는데, 이를 위해 메를로 폰티(M. Ponty)의 여러 저술과 건축사학자 베셀리(D. Vesely)의 분석들이 차용되었다.

본 연구의 분석 대상인 서울관과 DDP는 그 유명세만큼 많은 기본 자료와 관련 글들을 찾아볼 수 있다. 특히

DDP의 경우, 스타건축가인 자하 하디드(Z. Hadid)의 건축에 대한 분석과 이론은 국내외 수많은 도서와 논문을 통해 발표되었는데, 그 중 루비(A. Ruby)의 평문⁵⁾은 하디드적 형상의 특성에 관한 본 연구의 분석에 사용되었다. 서울관과 DDP 건축가들 자신의 주장들과 주변의 다양한 크리틱, 그리고 많은 도면과 사진 자료 등은 공간지와 와이드AR 등의 국내 건축잡지를 통해 확인하였다.



<그림 1> 국립현대미술관 서울관과 동대문디자인플라자의 계획안 조감도

1.3. 연구의 방법과 구조

빌플린은 르네상스와 바로크를 비교하는 다섯 카테고리의 개념들을 제시한다.<표 1> 이 중 첫 번째로 제시된 ‘선적인 것과 회화적인 것’은 이하 네 항목을 총괄할 수 있는 범주로, 실제 그의 연구 전 부분에서 반복적으로 등장하고 해명된다. 따라서 본 연구는 첫 번째 총괄적 범주를 제외한 나머지 네 범주를 기초로 서울관과 DDP의 비교분석을 시작하였다. 각 해당범주 자체에 대한 빌플린의 해석과 건축적 적용가능성을 고찰한 뒤, 르네상스적 특성의 서울관과 바로크적 특성의 DDP를 주체어와 함께 구체적으로 분석하였다.

<표 1> 빌플린의 개념들을 적용한 서울관과 DDP 분석의 구조

장	빌플린 개념들	서울관과 DDP 분석	목차 ⁶⁾
I	선적인 것과 회화적인 것		
II	평면성과 깊이감	- 서울관의 기하학과 균질공간 - DDP의 현상학적 공간과 깊이	2.2
III	완결적 형태와 개방적 형태	- 서울관의 형식주의와 형태 - DDP의 완화된 규칙과 형상	2.3
IV	다원성과 통일성	- 서울관의 분절성과 구성 - DDP의 연속성과 생성	2.4
V	명료성과 불명료성	- 서울관의 열린공간과 투명성 - DDP와 내외부의 분리	2.1

이어서 분석결과를 간략화 하여 정리하고 그 핵심적 내용들을 하나의 표로 정리하여 비교분석을 진행하였다. 서울관과 DDP의 분석내용은 건축구성과 건축경험의 두 영역으로 나누어 정리하고, 이를 직접적으로 드러내는 대표적 이미지를 삽입하였다. 마지막으로 현대건축의 르

2) 임성훈, ‘속도’의 관점에서 본 현대건축, 부산대 박사논문, 2009
 3) 한명식, 바로크공간의 탈경계적 조형 특성에 관한 연구, 한국실내디자인학회논문집 제24권 5호, 2015, pp.21-30, 조혜진, 라이프니츠의 운동역학 이론을 통해서 본 바로크 건축과 현대 유기적 건축의 생성 및 상관성에 관한 연구, 대한건축학회 춘계학술발표대회 논문집 v.21 n.1, 2001, pp.349-353, 이영미, 들뢰즈의 『주름 : Le Pl i』을 통해 본 바로크 건축의 특성, 건축역사연구: v.17 n.6, 2008, pp.7-27 등
 4) Gilles Deleuze, 이찬욱 역, 주름, 라이프니츠와 바로크, 문학과지성사, 2008

5) A. Ruby, ‘Multiple Horizons: On A Leitmotif in the Architecture of Zaha Hadid’, in Zaha Hadid: Texts and References, P. Schumacher & G. Fontana-Giusti ed., Thames & Hudson, 2004, pp.40-51
 6) 본 논문에서의 서술 순서는 빌플린과 다르게 조정되었는데, 이는 건축적 투명성 문제와 균질공간 문제를 연속해서 다루는 등의 내용상 연결을 고려하고, 전체 연구의 논리 구성을 위해 설정된 것이다.

네상스적/바로크적 특성 비교에 유효하게 적용될 수 있는 네 가지 관점들을 빌플린의 개념틀 구도와 분석 내용을 종합하여 제시하려 하였다.

2. 빌플린의 개념틀에 따른 서울관과 DDP의 특성분석

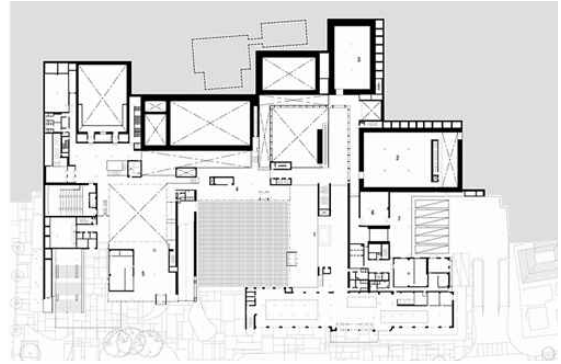
2.1. 명료성과 불명료성 (Clearness and Unclearness)

빌플린에 의하면 ‘르네상스적 기준에서 볼 때의 아름다움이란 늘 형태를 완벽하게 드러내는 것을 의미하는 반면, 바로크 양식에서는 설령 완벽한 객관성을 피하는 경우에도 그와 같은 절대적 명료성은 거부되었다.’⁷⁾ 즉, 르네상스는 모든 재현수단을 동원하여 형태를 뚜렷이 하고 세부까지도 일일이 드러내기를 위한 반면, 바로크는 추측이 가능한 한 모든 것을 드러내지 않고 어떤 여운을 남기면서 생동감과 운동감을 표현하고자 하였다. 건축의 측면에서 르네상스는 명료한 한계를 지니는 잘 짜여진 공간이나 선 하나에 이르기까지 완벽하게 드러나는 장식이 특기할만하다. 반면 바로크는 형태의 미묘한 불명료화나 은폐된 확실성 등을 용인함으로써 자신의 이념을 실현하고자 한다.

형태를 눈앞에 가장 명료하게 드러내는 방법은 근대에 이르러 ‘투명성’이라는 용어로 가장 많이 제시되었다. 르코르뷔지에 등의 근대건축을 분석하며 현상학적 투명성을 설명한 로우와 슬러츠키는 르네상스 팔라초의 정면에서도 그러한 투명성을 발견할 수 있다고 지적하였다⁸⁾. 단순한 재료상의 실제적 투명성을 넘어, 이제 투명성의 용어는 현상적 차원과 의미의 차원에게까지 확장된다. ‘이제 벽이 무엇이고, 출입구가 무엇이고, 바닥이 무엇이고, 천장이 무엇인지 명확해졌다. 건설의 단순함, 구조적 수단의 명료함, 물질의 순수함은 독창적 아름다움의 투명성을 반영한다.’⁹⁾

(1) 서울관의 열린공간과 투명성

서울관의 건축가는 ‘공원과도 같은 건축’을 주장하면서 열린 공간에의 추구를 분명히 한다.¹⁰⁾ 실제로 많은 것을 희생하고 얻어낸 연속적인 외부공간들은 그러한 취지에 잘 부합한다. 다양한 비관적 시각에도 불구하고 경제적, 정치적 투명성, 그 열림이라는 주제는 거스를 수 없는 시대의 요청인 것처럼 보인다. 예술과 미술 또한 그러한 분위기 속에서 열린 예술, 열린 미술관을 지향한다고 하



<그림 2> 국립현대미술관 서울관 1층 평면도

니, 이 미술관의 의도는 그와 잘 맞아 떨어져 보인다. 하지만 서울관의 건축가가 열린 공간을 만들기 위해 실제로 사용하는 방법은 근대건축 이래 지속적으로 추구되어 온 건축적 투명성의 총 망라이거나 극단화에 가깝다. 문자 그대로 서울관에 조성된 외부공간은 좋은 공원이라 하겠으나, ‘건축’이 공원 같은 지는 따져볼 문제다. 실제적 열림과 투명한 공간과의 사이에는 어떤 혼동, 혹은 괴리감이 존재한다.

서울관에는 적어도 여섯 개 이상의 입구가 있다. 개별 상점, 직원 입구, 지하주차에서의 접근까지 고려하면 그 수는 훨씬 많아진다. 공원과도 같은 건축이 되기 위해서 그 많은 입구들은 평등한 위계여야 할 것이나 실상은 그렇지 못하다. 미술관 내부에서 자연스레 생겨난 위계와 장소성의 이름으로 미술관 밖에 생겨나는 수많은 위계들에 의해, 여러 입구들은 위계 지워지고 관리되어 질 수밖에 없다. 그들은 대부분 실제로는 ‘단한’ 입구들이거나 따라서 오히려 ‘출구들’에 가까워 보인다.¹¹⁾ 대신 남은 것은 열려있는 인상, 즉 예의 건축적, 혹은 미학적 투명성이다. 그것은 르네상스적 명료함의 조건이고 구현이며, 또 그 열렬한 추구이다.

서울관은 유리와 빛을 사용하여 시각적으로 연속되고 밝은 공간을 만들어낸다. 지하1층과 1층, 2층의 대지와 접하는 거의 모든 부분에는 전면유리가 최소화된 프레임과 함께 사용되어 1차적인 실제적 투명성을 구현한다. 지상부의 유리와 날카로운 대조를 이루며, 그 상부에는 테라코타 패널 마감의 미끈한 매스가 가볍게 얹힌다. 추상적 기하학을 가장 효율적이고도 선명하게 드러내는 방식이다.

한편, 건축가가 여러 차례 강조하였듯이 내부공간의 빛은 그림자 없는 밝은 확산광으로 계획된다.¹²⁾ 이를 위

7) H. Wölfflin, op. cit., p.275
 8) A. Forty, Words and Buildings - A Vocabulary of Modern Architecture, Thames & Hudson, 2000, p.287에서 재인용
 9) F. Neumeyer, trans. M. Jarzombek, The Artless Word. Mies van der Rohe on the Art of Building, MIT Press, 1991, p.314
 10) 민현준, ‘공원 같은 건축, 풍경 같은 미술관’, 공간 SPACE, 2013.10, p.50

11) 이 문단 전반부는 김인성, ‘우울한 시대의 자화상’, 와이드AR 37, 2014. p.75에서 편집인용
 12) “이런 현대미술관의 조명의 박물관의 빛보다는 차라리 대형 마트의 빛에 가깝다.” 민현준, 앞의 책, p.50. “천장에서 빛이 떨어지게 하여 그림자가 생기지 않도록 했고요, 또 가능하면 균질광 위에 자연채광을 끌어들이려고 했습니다.” 민현준, ‘오래된 땅에 미래를 짓다’, 와이드AR 37, 2014. p.58

해 조명, 천창, 투명유리, 반투명 유리들이 동시에 작동한다. 관람자와 작품이 대등한 빛을 받는다는 그의 설명보다는, 르네상스의 절대적 명료함의 의지가 먼저 확연히 드러난다. 밝고 균질하게 비춰진 공간 속에서 관람자와 작품뿐 아니라 모든 벽체와 건축요소들이 하나하나 객관적이고도 선명하게 드러난다. 그 명료한 벽체들은 실내공간을 유연하고도 입체적, 연속적으로 재단함으로써 겹침과 상호침투에 의한 공간의 현상학적 투명성을 또한 보장하고 있다.

(2) DDP와 내외부의 분리



<그림 3> 동대문디자인플라자 1층 평면도

‘바로크 건축을 정의하는 것은 파사드와 안쪽, 내부와 외부, 내부의 자율성과 외부의 독립성 사이의 분리다.’¹³⁾ 그러한 분리에 충실한 DDP는 세계를 안과 밖으로 간단하고도 분명하게 구분 짓는다. DDP가 우리 건축계의 많은 비판을 받은¹⁴⁾ 여러 이유 중 하나가 바로 그러한 ‘단힘’, 즉 바로크적 ‘은폐’의 문제일 것이다.¹⁵⁾ 근대적 투명성의 교의를 무시하듯, 내부와 외부의 중간지대, 상호관입, 교류와 소통을 막아선 DDP에서, 건축가들이 투시하고, 지배하고, 조직해야 할 객관성의 거리와 공간은 이제 그 르네상스적 명료함을 잃고 흐릿하게 타락한 것처럼 보인다.¹⁶⁾

다시 말해 그것은 외부 없는 내부와 내부 없는 외부, 즉 절대적 내부성과 무한한 외부성을 갖는다. DDP 내부의 면들은 오롯이 내부를 감싸기 위해서만 기획된다. 그것은 내부와 외부를 가르는 벽체의 안쪽 면이기를 중단하고 내부 공간 혹은 동굴들 스스로의 살갓이 된다. 한편 내부는 자신을 단음으로써 불안정해진다. 데카르트적 연장 또는 좌표로서의 절대적 외부 공간이 더 이상 이곳에 힘을 미치지 못하기 때문이다. 불안정한 내부가 녹아 내리거나 흩어지지 않기 위해서 해야 하는 일은 자신을 스스로의 힘으로 붙잡아 세우는 일이다. 그것은 더 이상 텅 빈 위치의 문제가 아닌 꼭 찬 장소의 문제, 힘의 각축이 벌어지는 자리들의 문제가 된다.¹⁷⁾ DDP가 객관적 명료성 대신 얻고자하는 것은 ‘은폐된 확실성’, 즉 또 다른 차원의 명료성, 스스로 생성하는 명료성이다.

‘공간이 스스로를 명료하게 세우는 방법에는 두 가지 길이 있다. 몸을 움크려 하나의 물방울이 되는 길과 한쪽 방향으로 끊임없이 흐르는 힘에 의지해 하나의 물줄기가 되는 길. DDP의 내부는 무척이나 단조로운 물방울들과 물줄기들이 각기 저마다의 자리를 차지하고 있다. 그것들은 물방울이나 물줄기와도 같은 것이 아니라 자체로 물방울이나 물줄기인 것, 따라서 자신 외의 지시대상을 갖지 않는 형상들이다.’¹⁸⁾ 방은 방 자체로서 존재하고, 길은 길 자체로서 드러난다. 그것은 마치 우리 신체 내부의 장기들, 혈관들과도 같은데, 사실 그들이야말로 이미 오래된 절대적 내부들이다.¹⁹⁾

17) 이 문단 전반부는 Ibid., pp.312-313에서 편집인용

18) Ibid., p.313

19) DDP의 닫힌 내부들은 각기 세 개의 덩어리로 모여들고 이 세 덩어리들은 결국 하나의 신체로 결합한다. 살림터, 배움터, 알림터라고 이름 붙여진 세 덩어리는 각기 배회함, 오르내림, 머무름의 신체적 움직임과 얽여들고 결국 각기 성격을 따라 시장, 전시장, 회의장으로 쓰이게 되었다. 그것은 전체의 형상으로도 드러날 수밖에 없는데, 완만한 경사의 잔디 언덕 밑으로 길쭉하게 이완되던 신체는 급하게 방향을 틀며 수축하였다가 동대문 쪽을 향해 편안하게 안착한다.

‘배회함’의 살림터에는 바닥과 땅의 납작한 이야기들이 담긴다. 구멍들 사이로 스며드는 빛은 외부로의 시선을 허용하지는 않지만 은은한 활력과 함께 바닥의 물건들을 비추고 색칠한다. 조명과 메자닌은 각기 독립적이면서도 이 납작한 내부를 납작하게 헤엄치고, 사람과 물건들은 바닥의 어지러운 흐름들에 동참한다. 2층의 또 하나의 바닥은 메자닌을 통해 연결되면서도 굳이 문으로 분절되어 납작하지만 보다 정돈된 또 다른 세계를 만든다.

‘오르내림’의 배움터는 상승의 힘과 하강의 힘이 극명한 대조를 이루며 접해있다. 이곳의 메인 로비는 다른 많은 내부들을 연결하는 역할에도 불구하고 하나의 분명한 성격을 가진 또 다른 내부로 독립해있다. 이곳에서는 상승하려는 경향, 무중력 체계의 가장 높은 동경이 조직된다. 비정형의 나선형 계단이 DDP의 내부 중 가장 밝고 높은 공간 안에서 요동치며 감겨 올라갈 때, 모든 것들은 위로 밀어 올려지고 나의 시선과 정신도 저 위를 향한다. 하지만 그 바로 옆에는 모든 것을 아래로 치박는 어두운 하강이 있다. 디자인레길이라 이름 붙여진 이 하나의 내부는 완만한 유속의 감겨 내려가는 물길을 따라 스스로를 묶어 놓았다. 그곳의 모든 것들은 단지 아래로 내려가기 위해 존재하고, 따라서 그 물길을 거슬러 올라가는 것은 무척 힘겨운 일이 된다. 이 회전하는 하강에 포위된 중심은 배움터의 가장 깊은 내부인 전시관과 박물관이다.

13) Gilles Deleuze, op. cit., p.5

14) “... 그 어떤 건물보다 외부와 단절되었다.... 자세히 들여다보면 창문도 없고 통풍도 되지 않는다. 공간 용도의 다양성을 고려해 곡면을 도입했다기보다는 그저 끝없이 이어지지만 한다. 결과적으로 개방감을 고려하지 않은 디자인이다.” 유현준의 설문 답변 중, in 공간사, 공간 SPACE, 2014.04, p.71

15) 사실 DDP의 표면들은 하나하나의 ‘가리개’들이다. ‘이야기에 있어서 구멍, 익명의 땅, 재현의 숨겨진 부분’을 만들어내기 위한 이 가리개들은 건축을 ‘깊이’의 문제에 관여시킨다. 건축은 이제 연장으로서의 공간을 재단하는 문제가 아니라 깊은 심연, 무한한 깊이를 가림으로써 드러내는 문제가 된다. 그 심연은 ‘어두운 바탕(fond)’이고 닫힌 내부와 닫힌 외부는 그 바탕으로부터 힘겹게 떠오른, 그리고 계속 떠오르고 있는 자율적인 형상들이다. P. Bonitzer, 홍지화 역, 영화와 회화: 탈배치, 동문선, 2003, p.103 및 G. Deleuze, 김상환 역, 차이와 반복, 민음사, 2004, pp.85-88 참조

16) 이 문단은 김인성, ‘DDP와 바로크, 첫 번째’, 건축평단 vol.4 2015, pp.311-312에서 편집인용

절대적 내부를 유영하는 관람객은 어떤 경우에도 '전체'를 투명하게 본다가 아니라 심지어 머릿속에 떠올릴 수도 없다. 모든 공간들은 서로가 서로를 은폐하고, 관람객이 위치를 바꿀 때마다 새로운 부분들을 드러낸다. 전체는 하나의 명료한 도면처럼 이해되어지지 않고, 다만 모호한 이미지들의 연속으로 기억되어진다. 아무리 구석구석 개별 형태를 다 안다 해도 DDP는 여전히 비밀에 둘러싸여 있다. DDP의 생동감이나 아름다움이 있다면, 그것은 완결되지 않은 모습을 통해, 그리고 영원한 생성과정을 통해 관람자들에게 늘 새롭게 다가들으로써만 가능하다.

2.2. 평면성과 깊이감 (Plane and Recession)



<그림 4> 라파엘, 어부의 기적



<그림 5> 안토니 반 다이크, 어부의 기적

빌플린은 르네상스 회화가 깊이감을 구사할 수 있었음에도 의식적으로 평면을 본연의 직관 형식으로 삼게 되었음을 강조한다.²⁰⁾ 그림4에서는 인물들이 부조처럼 편평한 층에 표현되어 마치 벽면과도 같은 견고한 짜임새를 띠고 있다. 하지만 같은 주제를 다룬 그림5는 평면성을 지양하고자 배를 돌려놓고, 전경에서 시작되는 운동으로 예의 평면적 화면이 강렬한 내진적 행렬로 전환되고 있다. 16세기 르네상스가 형태를 평면적으로 결

합하는 것을 근본원리로 삼은 데 비해, 17세기 바로크는 이런 구성원리가 깊이감을 느끼게 하는 구성에 의해 현저히 대체된 것을 확인할 수 있는 부분이다.

한편 빌플린에게 건축에서의 '평면성' 개념은 건물에 입체적 돌출이 있어서는 안 된다는 의미가 아니라, 깊이감의 표현보다 정면적 구성과 균제미를 강조하는 경향을 지시한다. 르네상스적 건축에서 공간의 깊이란 이미 거기에 객관적으로 존재하는 것일 뿐, 건축이 생산하는 무엇이 아니다. 반면 바로크적 깊이감은 앞으로 돌출한 부분과 뒤로 들어간 부분을 근원적으로 이질적인 것으로 대비시킨다. 전경과 후경이 대비되고,²¹⁾ 깊이는 객관적인 사실의 문제가 아니라 눈앞에서 발생하고 내가 거기로 빨리 들어가는 듯 한 표현으로 드러난다. 더 나아가 바로크의 깊이

마지막 '머무름'으로서의 알뜰터는 높은 하늘을 가진 커다란 물방울들이 자리를 차지하고 있다. 모든 흐름들이 하늘표면을 따라 흐르는 이곳은 땅의 진동이 최소화되고 모든 것들은 옷깃을 여미며 앉아있다. 부의 안정감으로 부풀어 오른 이 내부에서의 변화는 무대와 런웨이 가 감당하고 있다.

20) H. Wölfflin, op. cit., p.113

21) 이러한 바로크건축의 특성은 '장경주의theatricalism'라는 용어로 설명되기도 한다. 임석재, 서양건축사4, 북하우스, 2007, pp.379-381

는 알 수 없는 심연의 어떤 초월적 느낌과도 연관된다.

(1) 서울관의 기하학과 균질공간

건축에서의 평면성은 2차원적 정면성과 3차원적 균질공간으로 나누어 볼 수 있다. 정도의 차이가 있지만, 이 두 가지 모두는 근대건축 이래로 계속 진화하고 강화되어 왔는데, 서울관은 바로 그러한 경향의 최고조를 보여준다. 아직 입체적 구성을 만들고 표현하려 했던 데 스틸(De stijl) 이후, 현대건축은 점점 그 표면의 두께감을 줄이며 급기야 하나의 면으로 압축되기에 이르렀다. 서울관의 모든 외피는 각각 완결적인 평면으로 우리를 마주한다. 어떠한 깊이감도 삭제되고, 완결적 기하학의 모든 방해물은 제거된다. 종래의 정면, 후면 개념은 사라지고 모든 면이 정면이거나, 혹은 어떤 면도 정면이 아니다. 마당들을 포함한 모든 외부공간에서 우리는 무심하게 서있는 장방형의 평면들을 만난다. 그것은 가볍고 경쾌하면서도 자신감으로 단호하다. 비스듬하게 그것을 볼 때조차 우리는 그들이 정면을 응시하며 똑바로 서있다는 객관적 사실을 선명하게 느낄 수 있다.

한편 SANAA가 그 극단을 보여준 '균질공간'²²⁾에의 추구는 서울관에서도 두드러진다. 관람자의 눈이 르네상스 회화의 표면을 따라 흘러가듯이, 서울관의 관람객은 마찰 없는 공간을 따라 부유한다. 건축가가 건축의 공공성을 이야기하며 '누구에게나 평등하고 배척적이지 않은' 미술관을 위해 '네트워크형 공간조직'²³⁾을 주장할 때, 그것은 균질공간의 미학적 요구에 대한 사회적 번역으로 읽힌다.²⁴⁾ 모든 바닥, 벽체, 창호, 천장은 매끈하고 균질한 재료와 엄밀한 기하학적 규율에 의해 정리된다.

하지만 직각의 미로 속에서 방향 감각을 상실한 관람객은 방향의 위협에 처한다. 방향도 마찰도 없는 공간에서 장소를 만들어 내려 안간힘을 쓰는 예술작품들과 그 사이로 흘러 다니는 관람객들은, 건축가가 의도한 '빈 공간의 유연한 흐름'을 넘어서 어떤 혼란에 가까운 상황에 빠진다. 길목 곳곳에는 미술관 직원과 자원봉사자로 가득하다. 그들은 때론 막아서고 때론 안내한다. 들뢰즈 식의 미술관-기계의 관점에서 볼 때, 그들은 미술관 건물

22) 미스(Mies van der Rohe)로부터 이어지는 '균질공간'의 근대적 전개에 대하여는 다음을 참조할 것. 임석재, 균질공간과 현대건축, 건축(대한건축학회지), v.42 n.12, 1998.12, pp.26-31

23) 민현준, 와이드AR 37, 2014. p.56

24) 혹자는 소위 '관람자 중심의 네트워크형 공간조직'을 보며 들뢰즈 류의 리좀(rhizome)을 떠올릴 수도 있겠다. 뿌리줄기의 뜻에서 유래하여 중심을 가지지 않는 분지의 모델로 사용되곤 하는 리좀의 용어는 근래 건축 개념으로 심심찮게 등장하지만, 이는 '현실태적 공간적 다양체'와 '잠재태적 시간적 다양체'를 혼동하고 있는 경우가 대부분이다. 들뢰즈에 있어서 리좀을 사유한다는 것은 굳어진 수목형(tree structure)으로부터 보다 자유로운 접속 가능성이 유동하는 잠재태의 차원으로 내려가는 것을 뜻한다. 이는 결국 다시 현실태로 함께 떠올라 이전과는 다른 접속들을 실현하기 위한 이지 현실을 '리좀처럼' 구조화하는 문제는 아닌 것이다. 필요한 것은 잠재성이 끊임없이 떠오를 수 있는 형식과 표현을 찾는 것이지 잠재성을 '짓는' 일이 아니다.

의 일부다. 그들은 관람자 보다는 공간이나 벽, 입구와
 짜인 등에 더 가깝다. 즉, 그들은 단지 미술관 운영의 요
 소이기 이전에 건축의 문제가 되는 것이다. 간단한 가설
 경계선들과 안내요원들은 종래의 구성적 구조보다 한결
 가벼워 보이지만, 그들의 힘은 보다 직접적이고 강력하
 다.²⁵⁾ 미학적 요구와 사회적 요구의 괴리는 어쩔 수 없
 는 외부적 권력의 개입을 만들어내고, 건축가의 의도는
 또 하나의 이상주의에 그칠 위험에 처한다.

(2) DDP의 현상학적 공간과 깊이

DDP는 쉽게 발견되는 바로크적 깊이들로 가득하다.
 먼저 외부에서는, 어떠한 면도 분명한 자신의 경계와 기
 하학을 한 번에 보여주지 않는다. 모든 시선은 면을 따라
 계속 끌려들어가고 그곳이 거대한 구멍이던 하늘과의 접
 면이던 어딘가 끝을 알 수 없는 곳에서 모호하게 사라진
 다. 형태의 모든 경계와 테두리가 선명한 서울관과 강하
 게 대비되는 부분이다. 중요한 것은 비정형의 덩어리이기
 에 앞서, 우리의 시선을 알 수 없는 배후의 깊이로 잡아
 끄는 면의 울동과 흐름이다. 바로크적 광장에서 드러나는
 장경주의는 DDP의 콘크리트 기단과 은빛 불륨 사이의
 전, 후경적 대비에서 두드러진다. 주진입으로 끌어들이는
 거대한 다리는 수많은 바로크 공간에서 발견되는 장면의
 연출과 부단히 변화하는 일련의 상을 강요한다.

하지만 보다 근본적인 차원의 깊이감은 현상학적 경험
 을 통해 드러난다. 사물의 공간성과 공간의 사물성²⁶⁾을
 동일시하는 현상학적 주장은 DDP에서 잘 드러난다. 거
 기에서 딱딱한 벽체들은 비물질적 이미지가 되고 보이지
 않던 공간들은 스스로의 형상을 갖는다. 그곳을 유영하
 는 인간 신체는 이제 공간 '안'에 있지 않고 역시 하나의
 공간으로서 공간에 속해 있다. 서울관이 보면서 움직이
 는 한 점으로서의 과학적 인간에게 4차원의 시공간 경험
 을 준다면, DDP는 신체를 가진 인간이 원초적 공간을
 살로 만나는 1차원의 경험을 제공한다.

DDP의 내부는 마주봄(Confrontation)의 평면성 대신 함
 께함(Togetherness)의 공간경험을 제공한다.²⁷⁾ 관람객은
 기울어진 방에서 걷고 행동하기 위해 가져야 하는 그의

신체를 자기 자신이 느끼는 만큼 실제적 신체로 바꾸어
 대신한다. 공간적 수준이 동요하고 새로운 위치들이 생겨
 난다. 그의 잠재적 신체는 잠재적 표면들을 더듬고, 그 안
 쪽의 힘과 흐름을 느끼고, 그 뒤에 가려진 바깥을 '본다'.
 즉 그는 그 방에 거주하기 위해 스스로 그 공간에 속한다.
 그것은 그의 신체에 대한 어떤 세계의 소유이고 세계에
 대한 그의 신체의 어떤 파악이다. "나의 신체는 나의 지각
 이 나에게 가능한 한 다양하면서 명확히 분절된 광경을
 제공하고, 나의 운동 의도들이 그 전개와 함께 기대하는
 반응들을 세계로부터 받아들일 때 세계를 파악한다."²⁸⁾

이렇게 매순간 자신의 몸을 세계 속에 재정위하는 방
 문객은 DDP를 구성적 전체로 파악하기보다 분절된 느낌
 과 감각들로 경험한다. 세계는 구조로부터 디테일로 나
 아가지 않고 원초적 체험으로부터 개개인에 따른 개념화
 의 길로 나아간다. 여기서 의미 있는 것은 저 위의 관념
 과 질서가 아니라 그 밑에 또는 그것을 넘어 존재하는
 근원적인 세계, 감각하고 느끼고 생각하는 몸과 삶의 세
 계이다.²⁹⁾ 그것은 여전히 닿을 수 없는 심연이지만 그것
 이 멀리 빛나는 유토피아이기 때문이 아니라 너무나 가
 까운 우리 신체의 어두운 바탕이기 때문이다.³⁰⁾

바로크는 현세를 굴착하여 생성적 원형으로 나아가려
 한다. 과학의 원근법이 아닌 현상학적 깊이. 관람객은 그
 러한 공간을 알기 위해서 그 안으로 들어가 그곳을 거닐
 며 느껴야 한다. 이것이 다원적 시점, 혹은 움직이는 시
 점이라고 불리는 것이고, 거기에서는 공간이 편재하는
 신에 의한 체계 혹은 하나의 시점으로 통일되는 것이 아
 니라 반대로 '시점이 풍경의 복판으로 옮겨간다.'³¹⁾ '풍경
 으로서의 건축'을 표방하는 서울관이 풍경을 눈앞에 보
 여준다면, DDP는 관람객을 풍경 안으로 데려간다. 그 한
 복판에서는, 보이는 것이 보기 시작하고, 느끼는 이와 느
 끼지는 것이 미분화 상태를 고수한다.³²⁾



<그림 6> 서울관 전시실 내부



<그림 7> DDP 로비 내부

25) 이 문단의 전반부는 김인성, '우울한 시대의 자화상', 와이드AR 37, 2014. p.77에서 편집 인용
 26) M. Merleau-Ponty, 류의근 역, 지각의 현상학, 문학과학사, 2008, p.235
 27) 상이 뒤집혀 보이는 안경, 거울을 통해 왜곡시킨 공간 경험 장치 등의 다양한 현상학적 지각실험이 다소 완화된 형태로 DDP의 곳곳에서 벌어진다. 기울어지고 구부러진 표면을 만난 방문객은 자기 신체의 일상적 정위가 '이상하게 되는' 상황에 직면한다. 닫힌 공간들은 그러한 '실험'을 강화한다. 이때의 주된 느낌은 역설적이게도 자기 자신의 몸으로 향한다. 이제 중요한 것은 객관적 공간 내의 사물과 같이 사실적으로 존재하는 나의 신체가 아니라, 가능한 행동의 체계로서의 나의 신체, 즉 현상적 장소가 그 과제와 상황에 의해 규정되는 '잠재적 신체'이다. D. Vesely, Architecture in the age of divided representation, MIT Press, 2004, pp.46-56 및 M. Merleau-Ponty, op. cit., p.380 참조

28) Ibid., 381쪽
 29) 김우창, 풍경과 마음: 동양의 그림과 이상향에 대한 명상, 생각의 나무, 2003, p.36
 30) 이 문단은 김인성, 'DDP와 바로크, 첫 번째', 건축평단 vol.4, 2015, p.319에서 인용
 31) 김우창, op. cit., p.78에서 재인용.
 32) 이 문단은 김인성 op. cit., p.320에서 편집 인용

2.3. 완결적 형태와 개방적 형태³³⁾ (Closed and Open Form)

르네상스와 바로크는 엄격함과 자유로움, 규칙적임과 불규칙적임 등의 표현으로 구분될 수 있다. 건축적 요소를 통해 화면을 하나의 완결된 모습으로 드러내는 르네상스적 방식은 늘 자기 자신으로 회귀하려는 성향을 띠는 반면, 개방된 형태를 추구하는 바로크는 나름의 균제를 통해 미적 차원에서의 완결성을 띠되 늘 자신을 넘어 무규정 상태로 보이기를 꾀한다.³⁴⁾

뵐플린에 따르면, 르네상스의 핵심적 중추를 이루는 것은 조직적 필연성과 절대적 불가변성인 반면, 바로크는 규칙을 즐겨 은폐하며 제한이나 체계를 해소하여 부조화의 요소를 끌어들이고 우연적 효과를 꾀한다. 또한 르네상스의 엄격한 기하학적 요소는 평면과 입면의 출발이자 끝인 반면, 바로크에서는 출발은 될 수 있어도 결코 끝이 될 수 없다. 이에 따라 경직된 형태는 유동적인 형태로 바뀐다는 것이다.³⁵⁾

(1) 서울관의 형식주의와 형태

현대건축의 소위 ‘프로그램/다이아그램’적 경향은 ‘내용의 형식화’와 그 드러남에 관한 흥미로운 실험들을 보여준다. 하지만 르네상스적 형식주의는 ‘표현의 자율적 형식’에 관련된 문제로 국한되며 사실상의 거의 모든 근대건축에 해당되고 서울관의 경우도 또한 이를 극명히 보여준다. 서울관은 주변의 역사적 흔적들에 대한 부담, 그리고 미술관의 프로그램에 모든 아이덴티티를 양도한다는 명분하에³⁶⁾ 자기 자신에게 회귀하는 스스로의 ‘건축적’ 형식주의 안으로 침잠한다.

서울관의 배치도는 건축사자격시험의 모범답안과도 같이 건축적 기본에 충실하다. 그만큼 서울관의 배치 구성과 외부공간은 기능의 유기적 연결과 조합의 측면에서 성공적으로 보인다. 기본 좋게 펼쳐지는 다양한 외부공간들은 대지 안팎에 존재하는 삶과 역사에 기댈 수 있는 덕에 적절한 방향감각과 장소들을 만들어낸다. 깊이의 소거를 위해 두께 없음을 지향했던 건축의 표면들도 외

려 적당한 경계들을 만들어준다. 건축가의 핵심 개념인 중심부의 ‘미술관 마당’과 ‘진시 마당’ 보다는 오히려 이러한 주변부의 이름 없는 공간들이 그 이웃들과 함께 돋보인다.

하지만 서울관은 배치의 기본 필요조건을 만족하고 딱 거기에 멈춰 선다. 소위 ‘순수한’ 건축의 영역을 한 발짝도 넘어서지 않으려 하는 것이다. 그리하여 이 서울관은 건축적인 너무나 건축적인 작품으로 남는다. 근대의 순수주의자들이 찬양해 마지않았고 현대의 서울관이 훌륭히 구현해낸 순수공간이란, 실은 르네상스 이래 발전해온 건축도면에의 찬미라 해도 좋을 것이다. 이제 서울관 안팎의 공간에서 내용과 표현이 증발된 형식의 건축과 형식을 잃어버린 삶의 내용은 서로 아무런 관계도 맺지 못한 채 미끄러질 위험에 처한다. 극단으로 치닫는 르네상스는 스스로의 안에 스스로를 가두며 ‘배경으로서의 건축’이라는 이름으로 자신의 ‘금욕적 이상’³⁷⁾을 구현한다.

서울관의 건축은 ‘Shapeless’를 추구하지만³⁸⁾ 그것은 단지 3차원 추상공간의 틀 안에서만이 shapeless하다. 수직선과 수평선은 유일한 표현수단이자 목표이다. 꺾이고 굴곡진 서울 도심의 한복판에서 그러한 추상공간 자체는 스스로 하나의 강력한 shape이 된다. 세상에 항복하고 자신만의 은신처로 숨어드는 듯 하던 건축은 이제 자신의 은품으로 세상 한복판에서 자신만의 시위를 하는 것처럼 보인다. 현상설계에서의 이 안은 최신의 언어들로 포장된 ‘도면들’이고, 그 도면들은 심사의원들에게 익숙한 예의 그것들과 다르지 않다.³⁹⁾

(2) DDP의 완화된 규칙과 형상

DDP가 닫는 내부와 외부의 사이에는 무엇이 있는가? ‘내부의 흰 살갓, 외부의 은빛 속살의 배후에 있는 것은 무엇인가? 물리적인 차원에서 그곳은 건축의 내부마감과 외장의 사이, 즉 구조와 설비가 가로지르는 ‘전문적’ 영역이고, 따라서 전문가로서의 건축가들은 DDP의 그 안쪽이 정합적이거나 효율적이지 못함을 성토했다.⁴⁰⁾ 하지만 DDP는 근대적 ‘진실성’을 뒤로한 채 그 엄격한 규율을 스스로 완화시키며 또 다른 곳을 향한다.⁴¹⁾

33) 역자 박지형은 ‘Closed Form and Open Form’을 ‘폐쇄된 형태와 개방된 형태’로 번역 하였으나, 본 연구에서는 더 적합한 표현으로 보이는 ‘완결적 형태와 개방적 형태’의 용어로 바꾸어 사용하였다.

34) H. Wölfflin, op. cit., p.177
“르네상스 미술은 단순 시점의 담백한 효과를 선호하여 즐겨 서로 강하게 대비시키곤 했던 반면에 바로크 미술은 대상을 그와 같은 일차적 시점으로 고착시키는 것을 기피하였으며 간혹 그러한 경우에도 우연적인 효과를 강조할 뿐 더 이상 두드러져 보이지 않게 처리하였다. 즉 바로크는 화면을 그 자체로 존재하는 독립적인 세계가 아니라 그저 스쳐 지나가는 연극의 한 장면, 즉 감상자로 하여금 그저 우연히 한 순간을 목격하고 있다는 느낌이 들게끔 표현하는 쪽으로 기울었다.” Ibid., p.179

35) 하지만 그는 그러한 바로크적 변화에도 불구하고 형태구조 자체는 변하지 않았다는 사실을 강조한다. 이탈리아 바로크는 비구축적 양상을 띠지만 이 양식 속에는 이미 르네상스 때부터 익히 알려진 형태 구조들이 존재하고 있다는 것이다. Ibid., p.212

36) 민현준, ‘웨이프리스 뮤지엄’, 공간 SPACE, 2010.03, p.78

37) 김인성, ‘정신착란증의 뉴욕’에 나타난 렘 콜하스의 건축적 사유에 대한 연구, 대한건축학회논문집 제32권 제1호, 2016.1. pp101-102 참조.

38) ‘국립현대미술관 서울관 아이디어 공모전’에 제출된 건축가 민현준 계획안의 제목은 ‘Shapeless Museum’이다. 민현준, op. cit.

39) 이 켈터의 마지막 두 단락은 김인성, ‘우울한 시대의 자화상’, 와이드AR 37, 2014. p.78에서 편집인용

40) 김인성, ‘DDP와 바로크, 첫 번째’, 건축평단 vol.4 2015, p.315

41) 사실 바로크의 관심은 물질적 구조로서의 건축물 이전에 내부와 외부를 닫는 비물질적 표면들에 있다. 그것은 마치 드넓은 바다의 수면과도 같다. 그 표면 혹은 그 경계 자체는 바다에 속하는가 아니면 하늘에 속하는 것인가? 그 수면은 바다의 출렁임과 하늘의 현회를 모두 담아내며 ‘근본적인 다른 장소(radical Elsewhere)’, 어떤 비물질적인 장소들로 존재한다. G. Deleuze, 유진상 옮김, 시네마 I: 운동-이미지, 시각과 언어, 2002, p.38 참조

DDP의 닫힌 외피 아래에 있는 것은 모든 내부들이다. 모든 외부의 블랙박스인 그곳에서는 끝없는 움직임, 사건, 의미들이 꿈틀댄다. 거기에는 아직 과거와 미래의 구분조차 없고 모든 것이 뒤섞여 우글거림으로 존재한다. DDP의 외피는 모든 외부의 힘을 빌어 그것을 뒤집어쓰고 가로세로의 선들로 뾰뾰 동여맨다. 그곳에서 모든 외부와 모든 내부 사이의 격투기가 벌어지고, 서로는 서로의 신체를 휘감으며 사방으로 흐른다. 그것은 생명을 가두는 유기체의 살갓이고, 따라서 DDP는 비로소 하나의 형상, 하나의 신체라 할 만하다. 이제 DDP가 하는 일은 분명하다. 그것은 내부와 외부를 완전히 분리시키되, 각 두 향이 서로를 되던지게 하는 일이다. 그것은 구분 하면서 관계시키는 이중의 표면이다.⁴²⁾

이제 DDP의 신체는 동대문 전체의 시공간과 반응하며 스스로의 자세를 취한다. 흔히 지적되는 ‘맥락’의 문제는 서울관과는 전혀 다른 방향에서 다루어진다. 서울관이 이웃을 위해 스스로 사라지고자 한다면, DDP는 이웃과 직접 대화하고자 한다. 먼저 ‘DDP의 흐름들은 장충단로와 동대문 성곽의 사이 삼각형 터에 역S자 형태의 뼈대를 세웠다. 뒤로는 성곽의 힘이 그와 평행한 흐름을 팽팽하게 지탱하고, 앞으로는 솟아오른 쇼핑센터들이 맞은편에 생겨나는 빠른 흐름들을 계속 끌어당긴다. 장충단로 쪽에서의 주된 입면은 크게 두 개의 덩어리로 보이는데, 이는 사라지는 야구장과 축구장, 그리고 가로에 바짝 붙은 그 운동장 외벽의 인상을 간직한 많은 사람들의 기억이 남긴 흔적이다. 옛 야구장과 축구장 사이에 생겼던 삼각형 틈새를 기억하는 사람이라면, 지금의 DDP 알람터와 배움터 사이의 움푹 파인 터널에서 그것을 다시 떠올릴 것이다.’⁴³⁾

2.4. 다원성과 통일성 (Mutiplicity and Unity)



<그림 8> 서울관의 구성



<그림 9> DDP의 생성

빌플린은 르네상스 회화에서 인물들이 각자 도드라지면서도 마치 하나의 법칙 하에 놓여 있는 것처럼 서로 너무나 긴밀하게 연관되어 있음을 발견한다. 반면 바로크에서는 형체들이 하나의 통일된 덩어리를 이루며 융합되어 이제 그 안에서 형체를 개별적으로 떼어낸다는 것이 거의 불가능하게 된다.⁴⁴⁾ 바로크는 원칙적으로 독립

적 부분들의 조화를 통한 다원성에 연연하지 않고 각 부분들의 개별적 의미가 약화되는 절대적 통일성을 추구한다는 것이다. 이에 따라 중심 주제는 유례없이 강렬하게 돋보이게 된다.

르네상스적 건축은 조화를 중시한다. 예를 들어 창문이 각기 고립되어 수용되는 대신 벽면 구획이나 전체 벽면 같은 큰 형태와의 연관성 속에서 계획되고 파악되어야 한다는 것이다. 하지만 그것은 개별적인 것을 완전히 억누르지는 않고 다원성을 인정하면서, 전체와 개별적 요소와의 조화를 이루고자 한다. 그러나 바로크적 통일성은 보다 강력하게 나아간다. 때로는 부분들의 독립성을 균일하게 박탈하는가 하면 때로는 몇몇 모티브를 압도적으로 강조함으로써 다른 것들을 흡수하는 등의 방법으로 어쩌면 폭력적일 정도의 통일성을 추구함으로써 어떤 살아 움직이는 전체를 얻고자 하는 것이다.

(1) 서울관의 본질성과 구성

서울관을 하나로 묶어주는 것은 역시 평면적 직교축이다. 투명, 반투명 유리, 테라코타 타일, 검은 철, 은색 금속과 다듬어진 돌, 거친 돌 등 외관에 쓰인 다양한 재료가 일사분란하게 정렬하여 나름의 통일성을 획득한다. 이곳에서는 풀과 하늘같은 자연마저도 네모반듯하게 저마다의 마당을 만들고 있다. 각 재료들의 다원성이 각각의 논리와 감각에 따라 배치되고, 이를 정리하는 르네상스적 체계는 혼돈의 자연과 도시를 끌어들이며 적절한 조화를 만들어 내고 있다.

그러나 내부에 들어서서 예의 백색 면들이 엄격한 기하학 체계에 더해지는 것은 거의 히스테리에 가깝다. 이곳에서 만큼은 바로크적 통일성이 폭력적으로 구현되는 듯 보이기도 한다. 하지만 이러한 영도(Zero degree)를 향한 통일성이 오히려 부각시키고자 하는 것은 엄밀하게 차단되고 계획된 3차원 평면들의 입체구성이다. 이들은 더 이상 바닥도, 벽체도, 천정도 아니다. 날카로운 테두리의 공간요소 하나하나를 각각의 자율적 권리를 주장하면서도 전체로서 하나의 구성을 만들어 냈음을 과시한다.

이에 더해 서울관의 내부는, 건축가에 의하면 ‘공공의 대양을 떠다니는 군도형’ 전시장들로 구성되어 있다. 그것은 현대 미술관 건축의 한 경향인 ‘화이트박스’를 근대 건축이 즐겨 인용하는 소위 ‘figure & ground’라는 용어와 결합한 것으로 보인다. ‘이 용어는 르 꼬르뷔지에로부터 오늘에 이르기까지 건축과 도시계획에서 다양하게 차용되곤 했지만 이는 지각심리학과 미학 등에서 다루어온 깊이에 비해 꽤나 피상적 수준에 그치는 경우가 많다. figure & ground가 단순한 흑과 백이나 디지털 영과 일의 이분법과 혼동되어서는 안 된다. 그것은 형태와 그 여백이라기보다는 형상과 바탕으로 이해되어야 한다. 형상은 바탕으로부터 고립되어 떠오르려 하고 바탕은 그것을 잡아끈다.’⁴⁵⁾ 그러나 서울관은 상투적 대조에 의해 양

42) 이 문단은 김인성 op. cit., p.317에서 편집인용

43) 김인성, ‘DDP와 바로크, 두 번째’, 건축평단 vol.5 2016, p.315

44) H. Wölfflin, op. cit., p.221

분된 대양과 군도의 요소들이 서로에게 작용하기 보다는, 공간의 구성과 기능적 작동을 절충하며 ‘배치’된다. 초월적인 코드로서의 공간과 단자적 군도들은 근대적 균질공간과 기능적 유기성의 사이에 어정쩡하게 남겨졌다.

(2) DDP의 연속성과 생성

완전한 통일성을 이루는 것처럼 보이는 DDP가 그 통일성의 주제로 단 하나 강조하는 지점이 있다면 그것은 단 하나의 분절을 만들어내는 콘크리트 기단과 은빛 볼륨의 경계부이다. 사실 DDP는 더 넓은 콘크리트의 호수인 아래층과 그 위에 하나의 침점을 이루는 금속성 위층이라는 관점으로 해석될 때, 그 바로크적 속성이 온전히 해석될 수 있다.⁴⁶⁾ 하지만 그것이 두 개의 부분으로 구성된 하나의 조화로운 세계를 표현한다고 생각하는 것은 잘못이다. 아래층과 위층은 완전히 개별적인 세계이면서 동시에 완전히 서로를 포함하는 ‘같은’ 세계이다. 그것은 은유나 상징이 아닌 알레고리이다.

바로크와 DDP의 미덕이 있다면, 그것은 하나이자 두 개인 세계를 동시에 발생시키는 접면, 혹은 경계를 자신의 안쪽에 만들어 냈다는 점이다. 진짜 중요한 경계는 ‘밖’에 있지 않고 ‘안’에 있는 것, 구분하는 것이 아닌, 생성하는 것이다. 그것은 태극문양 속 휘어진 경계와 같다. DDP는 그 유려한 곡선에도 불구하고 콘크리트와 금속패널의 경계에서 갑작스럽게 딱 끊어진 것처럼 보인다. 하지만 그것은 서로 다른 두 요소의 접면이거나 하나를 둘로 가르는 절단면이 아니다. 경계는 그곳으로부터 은빛 볼륨이 시작되어 그곳에서 은빛 볼륨이 끝나는 볼륨의 배꼽이다. 경계는 그곳으로부터 콘크리트의 호수가 발원하여 그곳으로 모든 물질이 수렴하는 호수 속 암연이다.⁴⁷⁾

DDP의 하부와 상부를 전통적인 ‘figure & ground’의 논의로 설명하는 것으로는 부족하다. 볼륨의 바깥을 차지하는 것은 그 볼륨과 관계되는 풍경도 아니고, 그로부터 형태가 솟아날 배경도 아니며, 그곳에서 다양한 변화가 전개될 직물 짜기도 아니다.⁴⁸⁾ 하부는 상부의 배경이 기보다는 상부를 붙잡아 매고 고립시키는 하나의 완결적인 받침대에 가깝다.⁴⁹⁾ 마찬가지로 상부 또한 하부를 붙

잡아 매고 있다.⁵⁰⁾ 상부와 하부는 서로를 붙잡고 있지만, 그렇다고 서로를 움직이지 못하도록 묶어 놓는 것은 아니다. 오히려 공통의 경계 위에서 서로는 서로를 예민하게 탐험하고 또한 자기 자신을 민감하게 느낀다.⁵¹⁾ “경계란 어떤 것이 종식되는 그런 것이 아니라, 오히려 거기로부터 어떤 것이 자신의 본질을 펼쳐나가기 시작하는 그런 것이다.”⁵²⁾

경계로부터 위와 아래로 스스로를 펼치는 DDP의 선들은 하디드가 늘 보여 왔던 재빠른 선의 흐름과는 조금 다르다. 감각들과 느낌들. 손의 움직임이 남기는 선은 그것이 늘 비슷해 보일지라도 작용하는 전체의 힘들에 따라 항상 다르다. 동대문의 선들은 조금 더 완만하고 유연하다. 그것들은 어쩌면 우리 옛 자기들, 문인화들에 드러난 선을 닮았고, 또 어쩌면 헨리 무어(H. Moor) 만년 조각상의 선들을 닮았다. 이러한 감각적 닮음에서 DDP가 비롯된 것은 아니다. 반대로 그 닮음은 DDP가 만들어낸 결과로 생산된 닮음이고, 그런 의미에서 DDP는 그 자체로 하나의 생성이라고도 할 수 있을 것이다.

3. 현대건축의 르네상스적/바로크적 특성

3.1. 서울관과 DDP 분석 요약

필플린의 개념들에 따른 분석 결과 서울관의 르네상스적 특성과 DDP의 바로크적 특성을 비교하여 살펴볼 수 있었는데, 그 내용을 요약하면 다음과 같다.

첫째, 명료성과 불명료성의 구분은 현대건축의 열림과 닫힘의 문제와 연관되었다. ‘공원과도 같은 건축’을 표방한 서울관은 근대적 투명성을 극대화하려는 시도가 두드러졌지만, 그것이 실제의 ‘열림’으로 이어지는지는 의문으로 남았다. 바로크적 ‘은폐’에 대해 많은 비판을 받아온 DDP의 분석은 그러한 불투명성을 통해 스스로 생성되는 공간의 형상이 작동하는 방식을 밝히려 하였다.

둘째, 평면성과 깊이감의 분석에서는, ‘풍경으로서의 건축’과 ‘네트워크형 공간조직’을 내세운 서울관의 경우 객관적 깊이만을 드러내는 ‘균질공간’의 극단화를 지적하였다. DDP는 외형적 차원의 깊이를 살핀 뒤보다 궁극적인 ‘현상학적 깊이’를 통해 관람객이 공간과 합일하는 경험을 분석하였다.

셋째, 완결적 형식과 개방적 형식은 건축에서의 형식 문제와 연결되었다. ‘shapeless’를 표방한 서울관이 ‘순수 건축’의 영역에 집착하면서 발견되는 한계를 지적하였으며, 건축적 ‘진실성’의 규율을 스스로 완화하며 비물질적

45) 김인성, ‘우울한 시대의 자화상’, 와이드AR 37, 2014. p.76
 46) 바로크 건축의 내부가 분절과 연속성을 동시에 성취하였다는 사실은 널리 알려져 있다. 오목볼록한 곡선들, 벽기둥과 독립기둥들, 니치와 돌출부들이 연속성 속에 뒤엉킨다. 반면 분절은 단 한가지이다. 땅에 속하는 벽체들과 하늘을 상징하는 천정, 볼트, 쿠폴라들의 만남. 그것은 한 가지 의미를 위한 전략적 단절이다. 바로크 건축의 안팎에서 아래층과 위층을 가르는 굽은 띠, 혹은 몰딩은 의미심장하다. 그것은 땅과 하늘이 분명히 분리되어 있으면서 완전히 붙어있음을 강조하고 있다. P. von Meiss, K. Henault trans. Elements of Architecture: from form to place, Van Nostrand Reinhold, 1990, p.80 참조
 47) 이 문단은 김인성, ‘DDP와 바로크, 세 번째’, 건축평단 vol.6 2016, p.334에서 편집인용
 48) G. Deleuze, 하태환 역, 감각의 논리, 민음사, 2009, p.14
 49) 브랑쿠시C. Brancusi를 위시한 많은 조각가들에게 그렇듯, 받침대는 절대적으로 조각에 속하는 것이다.

50) 이것은 마치 실로 매달아 조작하는 마리오네트 인형극과도 같다. 이때 형상은 하부에 있고 상부의 볼륨은 차라리 이를 달아매고 있는 인형극의 나뭇개비나 철사들이다.
 51) 이 문단의 전반부는 김인성 op. cit., p.335에서 편집인용
 52) Gilles Deleuze, op. cit., p.198

파면들로 건축을 생성하는 DDP의 방식을 살펴보았다.

마지막으로 다원성과 통일성의 범주는 건축에서의 구성과 생성의 문제에 적용되었다. ‘군도형 전시장’을 주장한 서울관이 형식에 종속된 형태와 여백의 배치에 그친 부분을 지적하였다. DDP의 경우, 아래층을 이루는 콘크리트 기단과 위층의 금속 볼륨의 ‘경계’에 주목하여, 스스로의 내부로부터 발원한 형상이 주변의 환경과의 대화를 만들어 내고 있음을 찾아보려 하였다.

3.2. 현대건축의 르네상스적/바로크적 특성분석

(1) 건축구성과 건축경험의 내용

이상의 분석내용은 건축자체의 구성적 측면과 관람자의 건축경험적 측면으로 분류해볼 수 있다.<표 2> 서울관의 건축구성은 형식화의 힘과 객관성의 추구로 요약될 수 있을 것이다. 르네상스가 이상적 미로서 추구한 추상적 형식은 서울관에서도 그대로 구현된다. 입면과 평면, 입구와 재료, 형태와 여백은 모두 하나의 형식으로 구성됨으로써 통합된다. 그 극단적 성향은 공간과 깊이, 빛과 기능의 구성에서도 드러나 결국 하나의 객관적 차원을 이루어 내려 시도한다. 서울관이 외부의 형식으로부터 유래한다면, DDP의 건축구성은 내부로부터 스스로의 생성으로 요약될 수 있다. 르네상스적 형식으로부터의 고의적 이탈은 스스로의 형식을 생산하는 자율적 형상의 모습으로 나타난다. DDP 각 부분과 요소들의 자율성은 건축외피의 단일성에 의해 자신의 신체 위로 통합되지만, 동시에 생성을 위한 내부의 경계를 위해 상부와 하부의 바로크적 분리가 극적으로 드러나는 것을 확인할 수 있다.

이러한 DDP의 ‘전체’로서의 통합성은 관람자의 건축경험마저도 건축적 신체의 부분 부분에 산발적으로 합일된다. 그러한 건축경험은 형상과 통합된 공간 속에서 힘의 장과 마찰력을 느끼며 때로는 저항하고 때로는 순응

하는 주제적 관계맺음의 방식으로 드러난다. 빠름과 느림, 연속과 분리가 매순간 교차하는 DDP는 각 미분적 지점에서는 매끄러울지 몰라도 전체 공간 경험의 차원에서는 울퉁불퉁하다. 소위 ‘매끄러운 공간’⁵³⁾에 부합하는 경험은 오히려 서울관에서 발견된다. 형식적 완결성에 기인하는 균질공간에서 그 관람자는 모든 것을 투명하게 ‘투시’할 수 있는 대신 마찰 없는 무중력 공간에서 미끄러진다. 빌플린의 첫 번째 범주가 지적하듯, 르네상스는 ‘선적’인 만큼 분명하면서도 매끈하고, 바로크는 ‘회화적’으로 모호하지만 강렬하다.

(2) 현대건축의 르네상스적/바로크적 특성⁵⁴⁾

빌플린의 나머지 범주들을 변형해 현대건축의 특성을 비교할 수 있는 네 가지 관점을 <표 2>와 같이 제안하였다. 하지만 그 관점들 속에서 르네상스와 바로크가 반대편 극에 위치한다는 생각은 오류이다. 오히려 그들은 같은 종류의 목표를 서로 다른 방식으로 추구하고 있는 것이다.

르네상스적 건축과 바로크적 건축은 명료성의 관점에서 각기 투명한 명료성과 은폐된 확실성의 전략을 취하고, 깊이의 범주에서 펼쳐진 깊이와 경험된 깊이의 차원을 보여준다. 투명성과 은폐의 차이는 두 경향에서 가장 확연하게 구분되는 부분이지만, 깊이의 문제는 조금 미묘하다. 르네상스가 소위 데카르트적 절대공간의 스칼라적 확실성의 깊이를 ‘증거’한다면, 바로크는 무수히 명멸하는 벡터적 힘의 작용으로서의 깊이를 ‘실행’한다. 따라서 르네상스의 깊이는 건축구성의 차원에서, 바로크의 깊이는 건축경험의 차원에서 두드러진다.

앞의 두 범주가 공간을 다루는 방식의 차이를 보여준다면 다음의 두 범주는 주로 형태에 대한 그들의 태도를 드러낸다. 르네상스적 건축이 형식적 완결성과 구성된 조화를 추구한다면, 바로크적 건축은 형상의 완결성과 생산된 통일성을 만들어 낸다. 그러나 이들 두 가지 태도는 모두 공간의 입체성과 형태의 자율성이라는 근대건

<표 2> 서울관과 DDP 분석에 따른 현대건축의 르네상스적/바로크적 특성 비교

르네상스적 특성	국립현대미술관 서울관			빌플린 개념틀	동대문 디자인 플라자		바로크적 특성	
	건축구성	건축경험			건축구성	건축경험		
투명한 명료성	- 많은 입구의 열린공간 추구 - 유리입면의 실제적 투명성	- 연속적 건축경험의 객관적 전체성 - 밝은 확산광에 의한 균질한 명료성		명료성과 불명료성		- 공간의 분리/은폐 - 절대적 내/외부의 확실성 - 공간 스스로의 개별적 형상화	- 단속적 건축경험의 비완결성 - 모호한 이미지의 개인적 종합	은폐된 확실성
펼쳐진 깊이	- 전방위적 정면성 - 객관적 3차원의 균질공간 - 스칼라적 확실성의 깊이	- 객관적으로 펼쳐진 투시도적 깊이의 마주하는 시점 - 장소성과 방향감각 약화		평면성과 깊이감		- 전/후경 대비의 장경주의 - 모호하게 사라지는 경계와 테두리	- 깊이로 끌려 들어가는 벡터적 내진성 - 주관적 깊이의 경험 - 풍경 속으로 옮겨진 시점	경험된 깊이
형식적 완결성	- 도면적 건축의 근대적 순수성 - 추상적 3차원의 형식성	- 공간적 담백함 - 주변을 위해 사라지려는 배경으로서의 건축경험 - 추상공간 자체의 완결성		완결적 형태와 개방적 형태		- 근대적 진실성의 완화된 적용 - 신체로서의 형상과 스스로의 자세	- 시간적 유연성 체험 - 주변과 주고받는 힘의 장으로서의 건축경험 - 완결적 형상의 자율성	형상적 완결성
구성된 조화	- 유기적 구성과 균질성의 절충 - 형식에 종속된 형태와 여백의 배치	- 일관된 직교 입체구성의 추상적 경험		다원성과 통일성		- 상부와 하부사이의 생성적 경계 - 분출된 연속성에 의해 생산된 통일성	- 스스로의 움직임으로 생산되는 형상적 다품의 경험	생산된 통일성

축적 토대를 여전히 공유하고, 그 실험을 지속하고 있다. 다만 르네상스가 도면-공간의 안정된 틀 속에서의 자유를 찾을 때, 바로크는 스스로의 틀을 만들어내는 자유를 실험한다고 볼 수 있을 것이다.

4. 결론

틀뢰즈에게 세계란 체계와 비체계의 관계 속에서 드러나는 다양성이다. 형식화하려는 체계의 힘과 그로부터 이탈하려는 비체계의 역동성은, 근대건축이 성숙한 이 시대에 있어서 근대건축적 체계화와 그로부터의 정도차를 갖는 이탈, 확장, 혹은 변형의 모습으로 발견된다. 본 연구는 동시대 한국 공공건축의 상반된 두 사례를 르네상스와 바로크의 구도에서 비교분석함으로써 체계와 비체계의 역동성을 찾아보려 하였다.

기존의 일반적 평가와는 달리 본 연구의 결과, 서울관이 르네상스적 특성을 보이는 근대건축적 관점을 고수하면서도 최신의 문화담론들을 무비판적으로 차용함으로써 스스로의 오류에 빠진 지점들을 발견할 수 있었다. 또한 근대건축의 극단화를 통해 그 부작용과 한계를 드러내는 매너리즘적 성격이 현대 건축이 보여주는 결핍과 공허의 한 이유가 될 수 있음을 지적하였다. 반면 DDP의 경우, 여러 약점에도 불구하고 마치 바로크의 시도에서처럼 르네상스가 잊고 있었던 많은 가치와 가능성을 또 다른 방식으로 타진하고 진취적으로 드러내려 시도한다는 점, 그리고 그것이 스타건축가 개인의 취향이나 손재주라기 보다는 근대건축 자체의 발전양상으로 파악하는 것이 타당하다는 주장을 제시하려 하였다.

하지만 결국 이러한 분석을 통해 밝히고자 했던 것은 서울관과 DDP의 차이가 국내와 국외, 혹은 직선과 곡선의 단순한 차이이기보다는, 보다 근원적인 근대 고전주의와의 관계 속에서 그것이 극대화된 경향과 그것에 저항하고 극복하려는 시도 사이의 차이에 가깝다는 것이었다. 사실 DDP는 근래의 다양한 포스트모던이나 해체적 건축에 비하면 오히려 고리타분할 정도로 근대건축적 기본에 충실하다. 내부의 백색 벽체나 개별 단위에서의 연속적 공간구성, 유기적 기능의 배분과 동선의 연결 및 또 다른 방식의 내외부 공간의 통합 등 많은 근대적 특성을 답습하면서 그 변주를 나름의 극대치로 실험하고 있는 것이다. 르네상스가 충분히 탐구되고 확립되어 임계점에 다다랐을 때 바로크가 등장하였다는 빌플린의 주장을 새겨볼만한 대목이다.

본 연구는 한 곳에서 모든 범주를 다루려는 욕심으로 개별 범주에 대한 보다 치밀한 분석이 부족했던 한계가 있었으나, 여기서는 전체적인 조망을 펼쳐보는 것으로 만족해야 했다. 또한 르네상스와 바로크 각각의 내부에도 다양한 변주들이 있는 만큼 보다 풍부한 사례들을 통한 폭넓은 후속연구가 요청된다고 하겠다.

참고문헌

1. 김우창, 풍경과 마음: 동양의 그림과 이상향에 대한 명상, 생각의 나무, 200
2. 김인성, '우울한 시대의 자화상', 와이드AR 37, 2014
3. 김인성, 'DDP와 바로크'연재, 건축평단 vol.6 2015/ vol.7 2016/ vol.8 2016
4. 김인성, '정신착란증의 뉴욕'에 나타난 렘 콜하스의 건축적 사유에 대한 연구, 대한건축학회논문집 제32권 제1호, 2016.1
5. 민현준, '공원 같은 건축, 풍경 같은 미술관', 공간 SPACE, 2013.10
6. 민현준, '셰이프리스 뮤지엄', 공간 SPACE, 2010.03
7. 민현준, '오래된 땅에 미래를 짓다', 와이드AR 37, 2014
8. 임석재, 균질공간과 현대건축, 건축(대한건축학회지), v.42 n.12, 1998.12
9. 임석재, 서양건축사4, 북하우스, 2007
10. 임성훈, '속도'의 관점에서 본 현대건축, 부산대 박사논문, 2009
11. 한병식, 바로크공간의 탈경계적 조형 특성에 관한 연구, 한국실내디자인학회논문집 제24권 5호, 2015
12. 한병철, 이재영 역, 아름다움의 구원, 문학과지성사, 2016
13. A. Forty, Words and Buildings - A Vocabulary of Modern Architecture, Thames & Hudson, 2000
14. A. Ruby, 'Multiple Horizons: On A Leitmotif in the Architecture of Zaha Hadid', in Zaha Hadid: Texts and References, P. Schumacher & G. Fontana-Giusti ed., Thames & Hudson, 2004
15. D. Vesely, Architecture in the age of divided representation, MIT Press, 2004
16. F. Neumeyer, trans. M. Jarzombek, The Artless Word. Mies van der Rohe on the Art of Building, MIT Press, 1991
17. G. Deleuze, 유진상 옮김, 시네마 I: 운동-이미지, 시각과 언어, 2002
18. G. Deleuze, 이찬욱 옮김, 주름, 라이프니츠와 바로크, 문학과지성사, 2008
19. G. Deleuze, 하태환 옮김, 감각의 논리, 민음사, 2009
20. H. Wölfflin, 박지형 옮김, 미술사의 기초개념 - 근세미술에 있어서의 양식발전의 문제, 시공사, 1994
21. M. Heidegger, 이기상 외 옮김, '건축함 거주함 사유함', in 강연과 논문, 이학사, 2008
22. M. Merleau-Ponty, 김정아 옮김, 눈과 마음, 마음산책, 2008
23. M. Merleau-Ponty, 남수인 외 옮김, 보이는 것과 보이지 않는 것, 동문선, 2004
24. M. Merleau-Ponty, 류의근 옮김, 지각의 현상학, 문학과지성사, 2008
25. P. Bonitzer, 홍지화 옮김, 영화와 회화: 탈베치, 동문선, 2003
26. P. von Meiss, K. Henault trans. Elements of Architecture: from form to place, Van Nostrand Reinhold, 1990

[논문접수 : 2016. 12. 31]
 [1차 심사 : 2017. 01. 18]
 [2차 심사 : 2017. 02. 01]
 [게재확정 : 2017. 02. 28]

53) 한병철, 이재영 역, 아름다움의 구원, 문학과지성사, 2016, pp.9-39 참조
 54) 건축사에서의 일반론적 르네상스/바로크 미학의 비교를 위해서는 다음의 논문 2.2장을 참조할 것. 한병식, 바로크공간의 탈경계적 조형 특성에 관한 연구, 한국실내디자인학회논문집 제24권 5호, 2015, pp.23-24