목차

통시적 조망: 오브제와 건축

1936
모리스에서 그로피우스까지의 미술 이론 니콜라우스 페브스너 | 권재식 · 김장훈 · 안영진 옮김 023

1998
토탈 디자인에 도대체 무슨 일이 일어난 걸까? 마크 위글리 | 현명석 옮김 033

2001
이름, 의자, 그리고 주택 베아트리츠 콜로미나 | 전태규 옮김 073

미장센 오브제

30BC
그리스 극장 비트루비우스 | 오덕성 옮김 103

1849
예술작품의 미래 리하르트 바그너 107

1924
극장(무대). 서론 발터 그로피우스 125

디자인 오브제

1861
예술 수공예 운동: 모리스 마셜 포크너 상회 윌리엄 모리스 | 이단비 옮김 137

1903
아르누보: 프로그램 앙리 반 드 벨드 | 김호영 옮김 145

1941
앙리 반 드 벨드, 도덕성에 대한 요구 지그프리드 기디온 152

1907 / 1914
독일공작연맹의 목표 / 무테지우스 vs 반 드 벨드 헤르만 무테지우스 앙리 반 드 벨드 | 김호영 옮김 155

2016
비엔나 제체시온과 아돌프 로스 남성택 175

2016
산업디자인과 페터 베렌스 남성택 185

1910
유기적 건축 프랭크 로이드 라이트 | 김호영 옮김 197

1919
바이마르 공립 바우하우스의 프로그램 발터 그로피우스 | 김호영 옮김 203

1954
발터 그로피우스 루드비히 미스 반 데 로에 | 김영철 옮김 213

1982
슈뢰더 하우스: 트루스 슈뢰더 부인과의 인터뷰 레네케 뮐러 프랭크 덴 우드스텐 221

1941
인테리어 디자인, 가구 알바 알토 231

1952
4D 다이막시온 버크민스터 풀러 249

레디-메이드 오브제

1900
불행한 부자 이야기 아돌프 로스 | 허순목 옮김 265

1898–1924
아돌프 로스와 응용예술 아돌프 로스 | 남성택 옮김 277

1923
교육론 르 코르뷔지에 | 남성택 옮김 287

1925
고백 르 코르뷔지에 | 이관석 옮김 299

1925
산업체들에 대한 요구 르 코르뷔지에 | 조은지 옮김 305

1925
유형-요구와 유형-가구 르 코르뷔지에 | 이관석 옮김 311

1986
르 코르뷔지에와 로스 스타니슬라우스 폰 모스 | 이단비 옮김 325

2017
오브제와의 거주: 르 코르뷔지에의 사적 컬렉션 아서 뤼에그 | 김민주 옮김 349

2009
르 코르뷔지에의 회화와 건축: 구성을 수호하며 자크 뤼캉 | 남성택 · 조은지 옮김 369

2012
르 코르뷔지에의 '열린' 욕실: 서프라이즈 박스의 건축적 시 남성택 | 이단비 영어 옮김 405

1973
기계설비에 대한 태도 앨리슨 & 피터 스미슨 | 전태규 옮김 433

바리아

눈, 마음, 몸: 얽힘의 기제 정진국 449

해석하고 해석되어지며 완성해 가는 건축물 한동수 457

건축과 기계, 그 접점에서의 새로운 가능성에 대한 소고 안기현 469

에이리언 테이블 김재경 481

집들이 조명 키트 손주휘 487

고상정, 자카르타의 떠 있는 우물 박하빈 493

알파고의 교훈: 건축과 AI 닐 리치 | 조은지 옮김 509

건축 내부 공간의 문제의식: 김종성과의 인터뷰 남성택 · 조은지 · 전태규 529

contents

Diachronic Perspectives: Objects and Architecture

1936 **Theories of Art from Morris to Gropius** Nikolaus Pevsner 023

1998 **Whatever Happened to Total Design?** Mark Wigley 033

2001 **A Name, Then a Chair, Then a House** Beatriz Colomina 073

Mise-en-scène Object

30BC **Greek Theatre** Vitruvius 103

1849 **The Art-work of the Future** Richard Wagner 107

1924 **Theater(Bühne). Introduction** Walter Gropius 125

Designed Object

1861 **Arts and Crafts: Morris, Marshall, Faulkner & Co.** William Morris 137

1903 **Art Nouveau: Programme** Henry van der Velde 145

1941 **Henry van de Velde, The Demand for Morality** Sigfried Giedion 152

1907 / 1914 **Aims of the Werkbund / Muthesius vs Van de Velde** Hermann Muthesius, Henry van der Velde 155

2016 **Wiener Secession and Adolf Loos** Sung-Taeg Nam 175

2016 **Industrial Design and Peter Behrens** Sung-Taeg Nam 185

1910 **Organic architecture** Frank Lloyd Wright 197

1919 **Programme of the Stattliche Bauhaus in Weimar** Walter Gropius 203

1954 **Walter Gropius** Ludwig Mies van der Rohe 213

1982 **Schröder House: Interview with Truus Schröder** Lenneke Büller, Frank den Oudsten 221

1941 **Interior Design, Furniture** Alvar Aalto 231

1952 **4D Dymaxion** R. Buckminster Fuller 249

Ready-Made Object

1900 **The Poor Little Rich Man** Adolf Loos 265

1898–1924 **Loos on Applied Art** Adolf Loos 277

1923 **Pédagogie** Le Corbusier 287

1925 **Confession** Le Corbusier 299

1925 **Appel Aux Industriels** Le Corbusier 305

1925 **Besoins-Types Meubles-Types** Le Corbusier 311

1986 **Le Corbusier and Loos** Stanislaus von Moos 325

2017 **Living with Objects: Le Corbusier's "collection particulière"** Arthur Rüegg 349

2009 **Painting and Architecture. Le Corbusier: In the Defense of Composition** Jacques Lucan 369

2012 **Le Corbusier and the "Open" Bathroom: Or the Architectural Poem of the "Surprise Box"** Sung-Taeg Nam 405

1973 **Attitudes to mechanisms and services** Alison and Peter Smithson 433

Varia

Eye, Mind, Body: Logic of Chiasma Jin Kouk Jeong 449

Building, To interpret, To be Interpreted and To be Completed Dong-Soo Han 457

The intersection between Architecture and the Machine Keehyun Ahn 469

Alien Table Jae-Kyung Kim 481

Housewarming Lighting DIY Kit Joohui Son 487

Levitating Well in Jakarta Habin Park 493

Learning from Alphago: Architecture and AI Neil Leach 509

Space Problematic of Architectural Interiors : Interview with Jong Soung Kimm Sung-Taeg Nam, Eunji Cho and Tae Gue Jun 529

Editorial

남성택 Sung-Taeg Nam

On archirouter

한양대학교 건축학부가 Hanyang Architecture Review의 스페셜 에디션으로 2021년부터 연간 출판하고자 하는 전문학술도서 아키라우터archirouter는 건축의 근본적 문제의식들을 고민하며 그에 비추어 다시 우리 시대의 현상을 직시하고자 시도한다.

건축(architecture)과 무선공유기(router)의 합성어인 **아키라우터**는 우리 시대의 건축이 여전히 필요로 하는 다양한 사고와 담론의 촉매 역할을 기대한다. 그리고 인터넷 검색창의 세계가 그러하듯, 특정 키워드를 중심으로 시대를 관통하는 글들을 수집하고 수평적 위계로 정리해 소개하고자 한다.

Volume 2 : Total Art. All Is Architecture

건축은 인간의 삶을 담는다. 건축가의 기본적 역할은, 속이 텅 비어 있어 그 내부에 인간이 거주할 수 있는 어떤 공간적 틀의 구축이다. 따라서 건축은 구축의 예술(art of building)이자

공간의 예술(art of space)이다. 뿐만 아니라 그 예술은 이상적이면서 일상을 겨냥한다. 최초의 건축에 관한 신화인 '원시 오두막(primitive hut)'도 사실은 그러했다. 빛나는 영웅의 탄생 신화처럼 묘사되었던 이상적 구조체로서 로지에(Laugier)의 '오두막–신전'도, 완성의 순간을 기념한 이후에는 결국 일상을 위한 공간으로 확장되고 변질된다. 건축가가 창조한 공간의 내부 그리고 그 외부는 이제 익명의 거주자들에 의해 점유되고 채워져 나간다. 그런데 무엇으로 또 어떻게 채워나가야 할까. 새로운 건축의 문제가 시작된다.

건축 내부에 또 다른 스케일의 인공적 세상이 펼쳐진다. 건축처럼 인간의 삶을 돕는 기능 오브제들이 선택되고 공간 속에 자리잡는 문제에 우리는 직면한다. 회화 속 인물 뒤의 배경이나 정물화가, 그리고 오페라나 연극 무대 세팅이, 또는 영화의 한 장면이 구성될 때의 문제의식과 별반 다르지 않다. 이는, 원래부터 건축가들이 각각 구체적인 기능을 지닌 건축요소들인 창과 문, 기둥과 보, 계단과 난간 등을 이용해 입면의 예술, 내부 공간의 예술을 구성해 왔던 본연의 작업들과 자연스럽게 연결될 수 있는 문제의식이지 않을까.

토탈 아트의 건축은, 알베르티(Alberti)가 정의 내렸던 구성 작품의 아름다움처럼, "더 이상 그 어떤 것도 더할 수도, 뺄 수도, 흔들 수도 없을 정도로 하나의 작품 속에 모든 요소들이 합리적 조화를 이루는" 이상적 상태, 다시 말해 완벽한 일체성의 상태를 꿈꾸며 건축의 경계 또는 한계를 극단으로 밀어 붙였다. 토탈 아트를 추구했던 건축가들은 관례적으로 다루었던 건축 요소의 울타리를 뛰어 넘어 전등이나 문고리, 식탁이나 의자, 그릇이나 수저, 의복과 실내화 등에 이르기까지 공간 내부에서 발견되는 모든 것들을 건축적으로 통제하는 형태 영역 속으로 끌어 들였다. 이렇게, 소위 '디자인된' 요소들이 건축물의 몸체(body)와 합일되고자 했다. 이러한 측면에서, 건축을 이루는 모든 요소들이, 과연 이것이 건축일까 의심이 드는 모든 것들이, 건축가의 작업 대상에 포함될 수 있다. 즉, 모두가 건축이다(All Is Architecture).

애초에 '순수 예술'의 확장으로 출발했던 '토탈 아트'의 건축은, 원래 장인들이 전담해 제작했던 기능 오브제들의 형태에 예술성을 부여하고자 했던 19세기 후반 '응용예술(Applied Art)'이나 '장식예술(Decoratif Art)'과 동의어로 중첩, 공존했으며, 20세기 초 이후 '산업디자인(Industrial Design)'의 원류가 되었다. 이러한 과정 속에서 '토탈 아트'는 '토탈 디자인

(Total Design)'이라는 별칭을 얻게 되기도 했다. '토탈 아티스트' 또는 '토탈 디자이너'로 불리울 수도 있는 토탈 아트의 건축가들은 20세기 중후반까지 디자인사에서 핵심 인물들로 기억된다. 이렇게 건축은 예술뿐만 아니라 디자인과 공명한다.

공간 속에 배치되는 기능 오브제에 관하여, 건축은 상대적 신생 분야인 디자인의 탄생에 크게 기여했으며 또 경쟁하게 된다. 공간과 오브제, 건축과 디자인의 구분이 분명해진 요즈음에는 각각이 원래 분리된 것처럼 여겨지게 된다. 심지어 디자인이 건축보다 더 포괄적인 예술로 인식되고 더 나아가 건축이 디자인의 일부처럼 여겨 지기도 하는 오늘날이다. 이러한 새로운 맥락 속에서, 과연 건축은 디자인인가, 과연 건축 설계를 '건축 디자인'으로 표현하는 것이 적절한가 등과 같은 논쟁들이 계속된다. 이는, 비교적 더 상업적이며 형태에 치중하는 디자인의 '상대적' 세속성으로부터 건축의 '상대적' 순수성을 수호하기 위한 근본주의적 몸부림일 수 있다.

그 논쟁에 관한 승부에 참여하기 보다는 더 분명한 사실에 집중하자. 본질적으로 건축의 공간은 내부의 삶을 포용하기 위한 것이므로, – 건축가의 의지와는 별개로 – 건축은 거주자가 살아가며 다루게 될 다양한 오브제들과 밀접한 관계를 맺는다. 역사적으로 디자인이 건축의 세부 영역이었던 시기가 있었고, 두 영역의 구분이 분명해진 현대에도 그 둘의 관계는 불가피하며, 최소한 상호협력적이어야 한다.

아키라우터 2호는 오브제 디자인과 건축의 관계에 대한 **〈통시적 조망〉**에서부터 시작한다. 그 이론적 문헌으로서 근대 건축사학자 페브스너의 "모리스부터 그로피우스까지의 미술 이론"(1936), 그리고 현대적 시각으로서 마크 위글리의 "토탈 디자인에 도대체 무슨 일이 일어났는가?"(1998), 또 보완적으로 베아트리츠 콜로미나의 "이름, 의자 그리고 주택"(2001)을 선별했다.

토탈 아트의 건축 내부는 이상적 삶을 표현하기 위해 연출된 연극 무대에 비교될 수 있다. 그 속에 배열된 **〈미장센 오브제〉**들의 인위적 풍경은 거주자의 흔적을 총체적으로 보여주는 삼차원적 이미지이며, 심지어 거주자 조차 오브제가 된다. 극 연출의 관점에 비추어 토탈 아트를 바라볼 필요에 따라, 기원전 비트루비우스의 "그리스 극장" 무대 설명, 19세기 중반 오페라를 '게잠트쿤스트베르크(Gesamtkunstwerk)'로서 승화시켰던 음악가 리하르트 바그너의 논문 "예술작품의 미래"(1849), 마지막으로 1920년대 바우하우스 극 이론에 대한 그로피우스의 서론(1924)을 선별했다.

바그너가 지향했던 "다른 행위 예술들이 통합되고 각자가 전체에 종속된 이상적 예술작품"의 순결성은, 근대 초기의 건축에서도 추구된다. 일상 공간의 내부가 예술로 승화되기 위해 **〈디자인 오브제〉**들이 반드시 요구되었다. 19세기 후반부터 전위적 주류 근대 건축으로 자리잡은 토탈 아트는 건물뿐 아니라 "스푼부터 도시까지" 모두 아우르고자 했다. 하나의 건축적 이상 아래 모든 요소들이 창조되었고, 이 모두가 하나의 구성 속에 통합되어 고유한 일체성의 건축 작품을 창조하고자 했다. 이에 예술 수공예 운동의 윌리엄 모리스, 아르 누보의 앙리 반 드 벨드, 독일공작연맹의 헤르만 무테지우스, 유기적 건축을 주장한 프랭크 로이드 라이트, 바우하우스의 그로피우스 및 루드비히 미스 반 데 로에, 데 스타일의 슈뢰더 주택, 그리고 알바 알토와 버크민스터 풀러와 관련된 글들을 폭넓게 모았다.

근대 건축가들 중 당시 주류였던 토탈 아트에 격렬히 반대했던 이들도 존재했다. 로스와 르 코르뷔지에가 그들이었다. 장인이나 산업의 작업이 예술이라는 미명 아래 개입되고 변질되는 것을 거부했다. 대신 그들은 소위 **〈레디-메이드 오브제〉**들을 예찬했고 저마다 이질적일 수 있는 오브제들이 일상 공간을 점유하는 현상을 기꺼이 수용했다. 건축가가 전담하는 건축 공간, 그리고 장인 및 산업이 전담하는 기능 오브제, 둘 사이의 생산적 분리가 필요하고 공간적 공존이 가능함을 역설했다. 그들은 오브제의 형태를 직접 '디자인'하기 보다 주변에서 존재하는 형태를 '발견'하고자 했다. '발견된 오브제(objets trouvés)'들이 건축 속에 수용될 뿐만 아니라 때때로 건축의 모델로 제안되기도 했다. 이에 로스와 르 코르뷔지에의 여러 글들과 더불어, 이러한 관점의 현대적 분석들을 선별했는데, 스타니슬라우스 폰 모스의 "르 코르뷔지에와 로스"(1986), 아서 뤼에그의 "오브제와의 거주"(2017), 자크 뤼캉의 "르 코르뷔지에의 회화와 건축"(2009), 그리고 나의 "르 코르뷔지에의 '열린' 욕실"(2012)이 포함되었다.

그 외에도 넓은 의미에서 토탈 아트와 연관될 수 있으나 위에서 분류한 카테고리에 속한다고 보기 어려운 새로운 관점의 글들, 자유로운 형식의 흥미로운 기고 글들은 **〈Varia〉** 섹션

속에 정리하였다. 한양대학교 건축학부 교수진 중에는, 르 코르뷔지에 건축에 대한 종합적 해석을 제시한 정진국, 장소적 수단에 의해 완결되는 '인지취재'의 건축, 한국 전통의 누정에 대해 설명한 한동수, 건축과 기계의 상호 관계에 대한 조망을 제시한 안기현, 생성형 설계방식 및 신소재 콘크리트를 적용해 비정형 테이블을 제작한 김재경, 거주자가 직접 조합해 디자인할 수 있는 조명키트의 체계를 제시한 손주휘의 글들이 실렸다. 특별히 자카르타의 침하 지반 및 물 부족 문제의 건축적 해결책을 제안한 건축학도 박하빈의 한양대 졸업 설계작 "고상정"의 설계논문도 소개되었다. 별도로 최근의 현상으로서 건축과 AI의 관계에 대한 이론을 설파하고 있는 건축 이론가 닐 리치의 "알파고의 교훈"(2021)을 실었는데, 이는 2021년 서울 국제건축포럼의 초청강연 원고로서, AI 건축의 다양한 양상 및 전망을 설명한다. 마지막으로, 최근 보존 이슈로 주목받고 있는 힐튼호텔의 건축가 김종성과의 인터뷰로 마무리했는데, 건축 내부의 문제의식에 초점 맞추어 그가 경험한 미스의 IIT 건축 교육 및 설계 실무, 그의 힐튼호텔 내부 설계에 대해 들어볼 수 있었다.

감사의 글

참여해주신 모든 국내외 저자들 및 번역글 사용을 허락해주신 역자들에게 깊은 감사의 말씀을 드리고 싶다. 여전히 아키라우터 프로젝트를 열렬히 지지하고 지원해주신 한양대학교 건축학부 및 교수진 전원에게 감사의 뜻을 표한다. 한양대학교 출판부의 지원과 협조도 큰 도움이 되었다. 추가적으로 편집 회의 및 준비 과정에서 한국연구재단 기초연구사업(No. NRF-2020R1F1A1076290)의 지원도 있었다. 아키라우터 2호의 실질적 작업을 수행한 편집 실무진 모두의 노력도 잊지 않는다. 그들은 한양대학교 소속 대학원생, 학부생, 졸업생들(이단비, 조은지, 전태규, 허순목, 이혜령, 김민주, 조민수, 김진형, 소한서, 김준혁, 김형진, 방현민)로 그들의 열정이 아키라우터 프로젝트의 진정한 원동력이었다. 끝으로, 2021년 출판된 아키라우터 볼륨 1호(안식처, 건축의 시작 그리고 끝)이 '2022년 학술원 우수학술도서'로 선정되었음을 밝힌다.

편집장 남성택

On archirouter

archirouter is a special edition of Hanyang Architecture Review, published once a year since 2021 by the Department of Architecture at Hanyang University. archirouter adopts the academic form of a book to reconsider fundamental problems for the architecture of our time.

archirouter, a composition of 'architecture' and wireless 'router', is expected to act as a catalyst for various thoughts and discourses still needed for the architecture of our time. As in the world of the internet search engine, by focusing on specific keywords, **archirouter** collects texts from the past to the present and attempts to select and arrange them appropriately.

Volume 2 :
Total Art. All Is Architecture

Architecture embraces human life. The architect's primary role is to construct a certain space-frame that is hollow where humans can inhabit. Architecture is the art of building and the art of space. Architecture is not only ideal but also ordinary; and so was the architectural tradition and myth of the 'Primitive Hut'. Laugier's Hut-Temple, as an ideal structure depicting the moment of radiant heroic birth, after commemorating the moment of completion, it ultimately expanded and transformed into a realm for ordinary everyday life. The interior and exterior of the space created by the architect are now occupied and filled by anonymous residents. How do we fill it in and with what? The new architectural question arises.

Inside the architecture, another scale of artificial world unfolds. Like architecture, we confront the problem of selecting functional objects that make ordinary everyday life possible and rearrange them in the space. It is no different from the problematic that artists have long struggled with when composing a background in a painting or a still life painting, setting a stage for an opera or a theatral play, or a film still in a movie. This would be naturally

connected with the long-standing problematics of architects who have used functional architectural elements such as window, door, post, beam, stair and handrail to form an interior space and for the art of façade.

The architecture of Total Art, as Alberti defined beauty of composition, with its limits pushed to the extreme, is an ideal state where “all elements are reasonably harmonised in one work to the point where nothing can be added, subtracted, or disordered”. Architects who pursued Total Art transcended the boundaries of conventional architectural elements and brought everything from lamp, doorknob, table, chair, bowl, spoon, clothing and shoe into the realm of architectural form. The so-called ‘designed’ elements attempted to become one in the body of the architecture. In this respect, all that constitutes architecture, is architecture. In other words, all is architecture.

In such a process, the architecture of ‘Total Art,’ which originally started as ‘fine art’ then extended, superpositioned and co-existed afterwards with ‘applied art’ and ‘decorative art’ as a synonym in the late 19th century, which were intended to give artistry to the forms of functional objects exclusively produced by craftsmen/industries, and became the source of ‘industrial design’ in the early 20th century. Thus, ‘Total Art’ was given another name, ‘Total Design’, and architects, as ‘total artists’ or ‘total designers’. The architects who pursued Total Art contributed as key figures in the history of design until the mid to late 20th century. Art and design coexist with architecture.

Regarding functional objects in space, architecture, contributed to the birth of design; a relatively recent field, and they have been competing. In the thread of space and object, and architecture and design, where the independence of them have become very clear, each is considered distinguished and detached nowadays. Even today, design is perceived as a more comprehensive art than architecture, and further, architecture

is considered part of design. In this context, essential debate has continued the question of whether architecture is design, or whether the expression ‘designing architecture’ is appropriate. In a way, at a time when the competence of design is perceived as more comprehensive art compared to architecture, the debate seems to be a struggle to defend the purity of architecture from a rather commercial and morphological design.

Let’s focus on the more obvious facts. In essence, architecture is for not only the construction of a space but also embracing its inner life – regardless of the architect’s will – it is bound to various objects directly related to the lives of residents. Indeed, from an historical point of view, there was a time design was a detailed area of architecture, but the relationship between the two is reciprocal, and at least they must be interdependent/cooperative.

archirouter volume 2 begins with **<Diachronic Perspective>** on the relationship between object design and architecture. Theoretical literature that allows this are: the modern architectural historian Nikolaus Pevsner’s Theories of Art from Morris to Gropius (1936), Mark Wigley’s contemporary perspective, Whatever Happened to Total Design? (1998), and in a creative manner, Beatriz Colomina’s A Name, Then a Chair, Then a House (2001).

The architectural interiors of Total Art can be compared to the theatrical stage set up to express an ideal life. **<Mise-en-Scène Objects>**, arranged in the artificial landscape was a three-dimensional image showing traces of the resident. Following Vitruvius' explanation on Greek Theatre (30 BC), Richard Wagner, a German composer’s thesis The Art-work of the Future (1849), which developed opera as ‘Gesamtkunstwerk’ and finally in the 1920s, the introduction of Walter Gropius (1924) on the Bauhaus theatrical theory are selected.

The purity of Wagner’s “ideal art-work in which different performing arts are

integrated and each is subordinate to the whole" is also found and pursued in early modern architecture. **<Designed Objects>** were necessarily required in the process of sublimating the interior of everyday space into art. Total Art, established as avant-garde mainstream architecture in the late 19th century, sought to encompass not only buildings but also from "a spoon to a city". Under one architectural ideal, all elements were created and integrated into a single composition to reach their own unity. William Morris' Arts and Crafts Movements, Henry van de Velde's Art Nouveau, Hermann Muthesius' Deutscher Werkbund, and Frank Llyod Wright who pursue Organic Architecture; Walter Gropius and Ludwig Mies van der Rohe from the Bauhaus, De Stijl, the Schröder House and writings about Alvar Aalto and Buckminster Fuller are gathered so they can be explored extensively.

Some modern architects were fiercely opposed to the mainstream; Total Art of their time. Such was the case with Adolf Loos and Le Corbusier. Regarding the form of functional objects produced by craftsmen or industries intervened, they refused alter them by means of art. They embraced and praised the phenomenon of so-called **<Ready-Made Objects>** occupying everyday space. They embraced the phenomenon of objects that may be heterogeneous occupying the daily space. Further, they emphasised the need for a productive distinction between architectural space dedicated to architects, and functional objects dedicated to craftsmen and industry and the possibility of a new coexistence between the space dedicated to architects and to craftsmen and industry. Rather than 'design' the shape of the object, they tried to 'discover' the form among things that exist in and around. The 'objets trouvés' not only became models of architecture but also accommodated in architecture. In addition to a few writings by Loos and Le Corbusier, contemporary analysis according to this point of view are selected and added: Stanislaus von Moos, Le Corbusier and Loos (1986), Arthur Rüegg, Living with Objects (2017), Jacques Lucan, Le Corbusier, Painting and Architecture (2009), and my work, Le Corbusier, The "Open" Bathroom (2012).

In addition, articles from a new point of view, which can be related to Total Art in a broad sense but are difficult to see as belonging to the categories classified above, or articles contributed in free form are organised in the <Varia> section. Professors at the Department of Architecture at Hanyang University contributed: Jin Kouk Jeong presents a comprehensive interpretation of Le Corbusier's architecture; Dong-Soo Han explains the Korean pavilion (Nujung) adapted to local conditions with materials obtained from local sources; Keehyun Ahn establishes a view of the interrelationship between machines and architecture; Jae-Kyung Kim makes a table by applying a generative design method and new-material of concrete; and Joohui Son designs a lighting kit system that residents can combine. Moreover, for an architectural thesis based on graduation design, Habin Park's Gosangjeong, which specifically proposes architectural solutions to Jakarta's sinking ground and water shortage, is introduced. Then comes the recently published Learning from AlphaGo (2021) by architectural theorist Neil Leach, accelerated theoretical work on the relationship between architecture and AI which explains AI and its various aspects and prospects as an inevitable reality of architecture. Last but not least is an interview in real-time video with Jong Soung Kimm in July 2022, the architect of Hilton Hotel – which has recently attracted attention as a conservation issue – on Mies van der Rohe's IIT architecture education and design practice and his representative work in the interior space problems of the Hilton Hotel, telling a story by focusing on the questions asked.

Acknowledgements

I would first like to express my sincere gratitude to all the authors who contributed to **archirouter** and to the translators who allowed to used the translation of historical documents. I would also like to express my gratefulness to all the faculty in Department of Architecture at Hanyang University, who actively supported the archirouter project and for financial support. This publication was also supported by the Hanyang University Press. In addition, National Research Foundation of Korea (No. NRF-2020R1F1A1076290) supported during the preparation process. Last but not least, the dedication of the AOU (Architecture°Object°Urban) theory lab researchers and undergraduate students who have put together all the work from designing to publishing should be remembered: Lee Dan Bee, Eunji Cho, Tae Gue Jun, Heo sun mok, Lee Hye Ryeong, Kim min ju, Minsu Cho, Jinhyeong Kim, Hanseo So, Junhyuk Kim, Hyeongjin Kim, Bang Hyeonmin – the engagement and passion of everyone was the driving force to culminate the project.

Editor-in-Chief. Sung-Taeg Nam
(translated by Eunji Cho)

dia-chronic

pers-pectives

Modern Design

모던 디자인

PIONEERS OF THE
MODERN MOVEMENT

FROM WILLIAM MORRIS
TO WALTER GROPIUS

BY NIKOLAUS PEVSNER

니콜라우스 페브스너(1902–1983)는 근대운동(Modern Movement)이 윌리엄 모리스가 주도한 수공예 부흥에서 비롯되었다고 바라본다. 그는 장식예술부터 회화, 건축의 경계를 넘나들며 근대운동의 기원을 분석한다. 이러한 접근을 담은 페브스너의 저서는 1936년 『모던 무브먼트의 선구자들』이라는 제목으로 첫 출간되어 서서히 알려지기 시작한다. 1949년 수정된 제목 『모던 디자인의 선구자들』로 MoMA에서 출판되면서 큰 반향을 일으킨다.

여기서 소개하는 글은 1장의 내용 일부를 발췌하였다. 예술적 관점으로 바라본 근대운동의 서사로서, 수공예와 기계예술의 측면에서 모리스부터 그로피우스까지의 계보를 추적하고 있다. 역사학자 알리나 페인은 페브스너의 저서에 대한 심층적인 리뷰를 제시하면서, 비록 페브스너의 분석이 도시적 접근보다는 오브제와 건축에 집약되어 있으나, 토탈 아트 개념적 분석에 기여하고 있다고 다음과 같이 밝힌다.

“Urbanism (a principal issue for Giedion and not addressed by Hitchcock at all in 1929) is hardly mentioned by Pevsner, who is concerned with the formal qualities of single buildings and single objects, not with their metropolitan agglomeration. If the modernists’ battle cry ‘vom Sofakissen zum Stätdebau’ (‘from the sofa cushion to city design’) described a spectrum wider still than Pevsner’s, he nonetheless was the one to give the *Sofakissen* its due in the rise of an architectural vocabulary.”[1]

1 Alina Payne, “Review of *Pioneers of the Modern Design*, by Nikolaus Pevsner,” *Harvard Design Magazine* 16 (2002): 68.

이단비

1936

모리스에서 그로피우스까지의 미술 이론

Theories of Art from Morris to Gropius

니콜라우스 페브스너 Nikolaus Pevsner

권재식, 김장훈, 안영진 옮김

본 글은 Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design* (Originally published as: *Pioneers of the Modern Movement*, 1936) 1장에서 부분 발췌한 것이다. 번역글의 정보는 다음과 같다: 『모던 디자인의 선구자들』, 권재식, 김장훈, 안영진 옮김. 서울: 비즈앤비즈, 2013.

[…] 런던에서 자라 옥스퍼드에서 학창 시절을 보내며 타고난 섬세한 감수성을 건축과 순수미술, 응용미술에 쏟기 시작한 그의 [윌리엄 모리스의] 눈에 비친 주위의 건물과 산업 미술품들은 사실상 전부가 조악하고 저속 했으며 과도한 장식에 덮여 있었다. 이러한 사태의 원인은 우선 산업혁명과 그보다는 덜 알려졌지만 중요성은 동일한, 1800년 이후에 성립된 미학 이론에 있다. […] 여기에서는 새로운 기계가 도입되면서 이제까지는 수공을 들여 제품 하나를 만들던 시간과 비용으로 훨씬 저렴한 제품을 대량으로 생산할 수 있게 되었다고만 해두어도 충분할 것이다. 산업계 전반에는 모조 재료와 모조 기술이 널리 퍼져나갔다. 토머스 치펀데일과 조사이어 웨지우드가 활약하던 시기까지만 해도 놀라운 수준이었던 수공예 기술은 기계 공정으로 대체되었다. 수요는 해가 갈수록 늘었지만 대부분은 교육 수준이 낮고 돈은 많아도 시간 여유가 없거나 돈도 시간도 없는 대중의 수요였다.

[…] 하지만 이러한 모든 문제가 전혀 없던 시기도 있었다. 중세에는 모든 예술가가 장인이었고, 그들은 자신의 능력을 다해 맡은 일을 수행하는 것에 만족했다. 모리스는 르네상스 이후 수백 년에 걸쳐, 특히 산업혁명 이후 예술의 사회적 기반이 얼마나 쇠퇴하고 빈약해졌는지를 명확히 인식한 최초의 예술가(최초의 사상가가 아닌 이유는 그보다 앞서 러스킨이 있었기 때문이다)였다. 고딕 부흥 건축가인 조지 스트리트의 작업실에서 건축과 회화를 공부한 후 라파엘전파 형제회Pre-Raphaelite Brotherhood의 일원이 된 모리스는 1857년 런던에 마련한 첫 작업실에 집기를 갖추려다가 문득 예술가가 수준 높은 회화를 그리기 위해서는 그에 어울리는 환경에서 거주해야 하며, 그에 걸맞은 건물과 가구가 필요하다는 생각을 했다. 하지만 어디를 찾아봐도 마음에 드는 물건이 없었다. 바로 이 상황에서 모리스만의 천재성이 순간 빛을 발한다. **견고하고 정직한(모던 무브먼트의 핵심 가치인 정직은 도덕적인 의미가 아닌, 재료와 구조의 본질에 충실하고 조형적인 가식이 없는 상태를 말한다-옮긴이) 가구를 구할 수 없다면 스스로 만들면 될 게 아닌가? 그래서 모리스는 동료들과 "바르바로사라도(신성로마제국 황제 프리드리히 1세의 별명. 거구로 유명했다-옮긴이) 앉을 수 있을 만큼" 튼튼한 의자와 "바위처럼 육중한"(로세티) 탁자를 만드는 작업에 착수한다. 이 같은 시도는 모리스가 아내와 살기 위해 벡슬리히스에 지은 유명한 주택, 레드하우스에서도 반복되었다. 그리하여 1861년, 모리스는 옥스퍼드 대학 재학 시절 만들고 싶었던 화가들만의 집단이 아닌, 회화 · 조각 · 가구공예 · 금속공예를 아우르는 순수예술 사업체인 모리스 마셜 포크너 사를 설립하기로 결심하였다. 서양 예술계의 신기원이 열리는 순간이었다.**

[…] 모리스는 "나는 소수를 위한 교육이나 소수를 위한 자유를 원하지 않듯 소수를 위한 예술 또한 원치 않는다"라면서, 우리 시대 예술의 운명을 결정하게 될 중대한 문제, 즉 "모두가 함께 나눌 수 없는 예술이 우리에게 대체 무슨 소용인가?"라는 의문을 제기했다. 이러한 면에서 모리스는 참된 20세기의 예언자였다. 평범한 사람의 거주공간이 다시금 건축가가 중요하게 취급하는 대상이 되고, 의자, 벽지, 화병 등이 예술가의 상상력을 발휘할 만한 대상이 된 데에는 모리스의 공이 컸다.

[…] 고딕의 수공예를 계승한 모리스는 예술을 단순히 "인간이 노동하는 가운데서 느끼는 기쁨의 표현"이라고만 정의하였으며, "참된 예술은 인간에 의한, 인간을 위한 것으로서 창조자와 사용자 모두에게 행복이 되어야 한다"라고 주장했다. 따라서 당시의 예술계 전반에 만연해 있던 예술적인 천재성과 영감의 특별한 형식에 대한 자부심은

그에게 용납될 수 없는 것이었다. "영감 따위는 논하는 것조차도 우스운 일이다. 그러한 것은 존재하지 않고, 단순히 숙련된 기술craftsmanship 문제에 불과하다."

[…] 모리스의 견해로는 "예술은 도덕 · 정치 · 종교와 떼어놓을 수 없다." 바로 이 부분에서 그가 러스킨의 충실한 신봉자였음이 드러나며, 러스킨은 다시 오거스터스 퓨진의 영향을 받았음이 명백하다(본인은 좀 지나칠 만큼 강하게 부정했지만). 뛰어난 디자이너이자 팸플릿 편집자였던 퓨진은 1836년부터 1851년에 걸쳐 가톨릭 신앙과 기독교 예술의 유일한 형태인 고딕 양식을 고수하기 위해 격렬한 싸움을 계속했으며, 디자인과 제품생산에서 정직과 진실성을 강조한 인물이기도 했다. 이 중 러스킨이 퓨진을 계승한 부분은 생산의 진실성 쪽이었다. 러스킨은 1849년에 발간된 저서 『건축의 일곱 등불 Seven Lamps of Architecture』에서 "제1의 등불은 '희생의 등불', 즉 신에게 바치는 인간의 기술이고 제2의 등불은 '진리의 등불'을 의미한다. 진실한 제작이란 손으로 만드는 것이며, 수작업에는 기쁨이 따른다"라며, 또 중세의 위대한 비밀 두 가지가 바로 '수작업'이고 르네상스보다 중세가 우월하다고 주장했다.

[…] 그로피우스는 스스로를 러스킨과 모리스, 반 드 벨드와 독일공작연맹의 계승자라 칭했다. 그러므로 모던 디자인의 계보는 여기에서 완결된다. 1890년에서 제1차 세계대전 사이 미술 이론의 역사는 오늘날의 작업에 밑바탕이 되는 모리스에서 그로피우스 사이의 시기가 하나의 역사적인 단계라는 주장이 옳음을 보여준다. 모리스가 기초를 마련한 근대양식은 그로피우스에 이르러 성격이 확고히 규정되었다. 예술사가들은 '초기 고딕'의 조화로운 완전성이 나타나기 이전 시기를 '과도기'라 부른다. 프랑스 전역을 로마네스크 건축이 장악하고 있던 그때 전혀 새로운 방법으로 생드니 수도원의 회랑과 동쪽 예배당을 설계한 거장은 이후 60년에서 80년에 걸쳐 널리 퍼져나갈 건축양식을 개척한 선구자로 평가된다. 그가 12세기 중반 이전에 프랑스를 위해 이루어놓은 것은 윌리엄 모리스와 그의 계승자 보이지, 반 드 벨드, 매킨토시, 라이트, 로스, 베렌스, 그로피우스 등 여러 건축가와 미술가들이 20세기 초두에 전 세계를 위하여 이룩한 것과 같다. […]

English Original

[…] When his [William Morris's] impressionable nature began to react on buildings, fine art, and industrial art, almost all contemporary building which surrounded him, as a youth in London and as a student at Oxford, and practically all industrial art was crude, vulgar, and overloaded with ornament. Examples will be given later. Responsible for this state of affairs were the Industrial Revolution and – less known but equally important – the theory of aesthetics created since 1800. The part played by the Industrial Revolution is to be discussed in Chapter 2. It is sufficient here to say that manufacturers were, by means of new machinery, enabled to turn out thousands of cheap articles in the same time and at the same cost as were formerly required for the production of one well-made object. Sham materials and sham techniques were dominant all through industry. Skilled craftsmanship, still so admirable when Chippendale and Wedgwood were at work, was replaced by mechanical routine. Demand was increasing from year to year, but demand from an uneducated public, a public with either too much money and no time, or with no money and no time.

[…] But there had been a time when nothing of all that existed. In the Middle Ages the artist was a craftsman, proud of executing any commission to the best of his ability. Morris was the first artist (not the first thinker, for Ruskin had preceded him) to realize how precarious and decayed the social foundations of art had become during the centuries since the Renaissance, and especially during the years since the Industrial Revolution. He had been trained as an architect and as a painter, first in the Gothic studio of Street, and then in the circle of the Pre-Raphaelites. But when, in 1857, he had to furnish his first studio in London, the thought struck him that before one can settle down to paint elevating pictures, one must be able to live in congenial surroundings, must have a decent house, and decent chairs and tables. Nothing was obtainable that could possibly satisfy him. This was the situation which all of a sudden awakened his own personal genius: **if we cannot buy solid and honest furniture, let us make it ourselves. So he and his friends set out to build chairs "such as Barbarossa might have sat in" and a table "as heavy as a rock" (Rossetti). The same experiment was repeated when Morris had a house built for his wife and himself, the famous Red House at Bexleyheath. Ultimately, in 1861, instead of forming a new exclusive brotherhood of artists, such as the Pre-Raphaelite Brotherhood had been, and such as he had wished to found when he was studying at Oxford, Morris made up his mind to open a firm, the firm of Morris, Marshall & Faulkner, Fine Art Workmen in Painting, Carving, Furniture, and the Metals. This event marks the beginning of a new era in Western Art.**

The fundamental meaning of Morris's firm and Morris's doctrine is clearly expressed in the thirty-five lectures which he delivered between 1877 and 1894 on artistic and social questions. His point of departure is the social condition of art which he saw around him. Art "has no longer any root." The artists, out of touch with everyday life, "wrap themselves up in dreams of Greece and Italy … which only a very few people even pretend to understand or be moved by." This situation must seem exceedingly dangerous to anyone concerned with art. Morris preaches: "I don't want art for a few, any more than education for a few, or freedom for a few," and he asks that great question which will decide the fate of art in our century: "What business have we with art at all unless all can share it?" So far Morris is the true prophet of the twentieth century. We owe it to him that an ordinary man's dwelling-house has once more become a worthy object of the architect's thought, and a chair, a wallpaper, or a vase a worthy object of the artist's imagination.

However, this is only one half of Morris's doctrine. The other half remained committed to nineteenth-century style and nineteenth-century prejudices. Morris's notion of art derives from his knowledge of medieval conditions of work, and is part and parcel of nineteenth-century "historicism." Proceeding from Gothic handicraft, he defined art simply as "the expression by man of his pleasure in labour." Real art must be "made by the people and for the people, as a happiness for the maker and the user." The pride in artistic genius and

Pevsner, Nikolaus. "Theories of Art from Morris to Gropius." *In Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius*, 12–27. New Haven: Yale University Press, 2005.

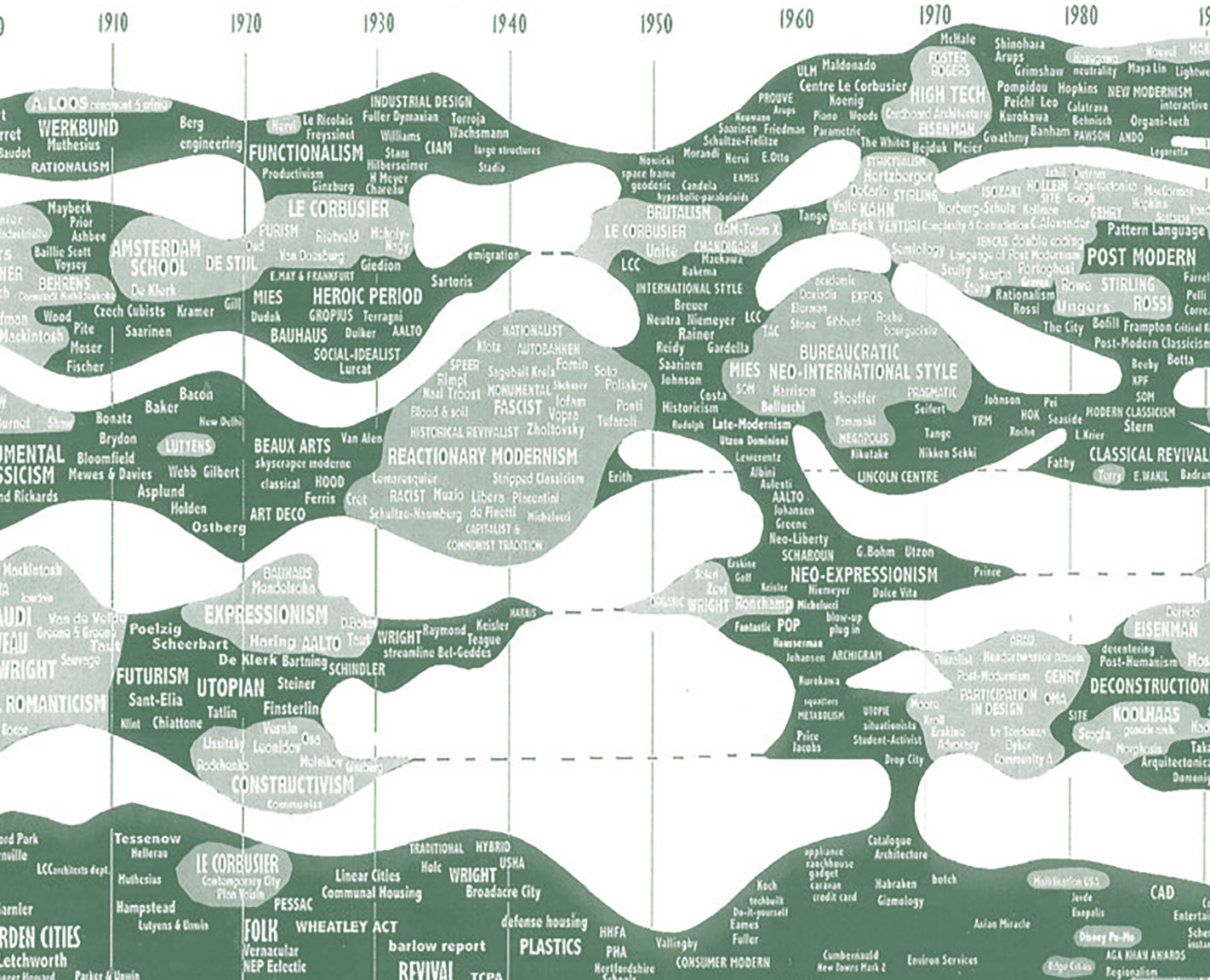
some special form of inspiration, which he saw in all the art of his time, was therefore abhorrent to him. “That talk of inspiration is sheer nonsense,” he said; “there is no such thing: it is a mere matter of craftsmanship.”

It is obvious that such a definition of art removes the problem from aesthetics into the wider field of social science. In Morris’s mind, “it is not possible to dissociate art from morality, politics, and religion.” Here, above all, he proves a faithful follower of Ruskin who in his turn owed a debt, just a little too emphatically denied, to Pugin, that brilliant designer and pamphleteer who in the years between 1836 and 1851 had fought violently and relentlessly for Catholicism, for Gothic forms as the only Christian forms, and also for honesty and truthfulness in design and manufacturing. Ruskin took up the latter causes but not the former. Among the *Seven Lamps of Architecture,* his book of 1849, the first is the lamp of sacrifice, that is the dedication of a man’s craft to God, and the second the lamp of truth. Truth in making is to Ruskin making by hand, and making by hand is making with joy. Ruskin also recognized that here lay the two great secrets of the Middle Ages and preached the superiority of the Middle Ages over the Renaissance.

[…] Gropius regards himself as a follower of Ruskin and Morris, of van de Velde, and of the Werkbund. So our circle is complete. The history of artistic theory between 1890 and the First World War proves the assertion on which the present work is based, namely, that the phase between Morris and Gropius is an historical unit. Morris laid the foundation of the modern style; with Gropius its character was ultimately determined. Art historians speak of “Transitional” preceding the harmonious perfection of “Early Gothic.” While Romanesque architecture was still lingering on all over France, the master of the east chapels and the ambulatory of St. Denis designed in a completely new style, as the pioneer of that style which was to spread over the next sixty or eighty years. What he did for France before the middle of the twelfth century was done for the world at the beginning of the twentieth century by Morris and his followers – Voysey, van de Velde, Mackintosh, Wright, Loos, Behrens, Gropius, and the other architects and artists in recognition of whose work the following pages are written.

Total design

토탈 디자인


1910
1920
1930
1940
1950
1960
1970
1980
WERKBUND
RATIONALISM
FUNCTIONALISM
INDUSTRIAL DESIGN
LE CORBUSIER
AMSTERDAM SCHOOL
DE STIJL
BEHRENS
MIES
HEROIC PERIOD
GROPIUS
BAUHAUS
SOCIAL-IDEALIST
BEAUX ARTS
ART DECO
REACTIONARY MODERNISM
FASCIST
HISTORICAL REVIVALIST
EXPRESSIONISM
FUTURISM
UTOPIAN
CONSTRUCTIVISM
BRUTALISM
INTERNATIONAL STYLE
BUREAUCRATIC
MIES NEO-INTERNATIONAL STYLE
Late-Modernism
HIGH TECH
POST MODERN
NEO-EXPRESSIONISM
DECONSTRUCTION
CLASSICAL REVIVAL
LINCOLN CENTRE
PARTICIPATION IN DESIGN
KOOLHAAS
EISENMAN
GEHRY
PLASTICS
CONSUMER MODERN
WRIGHT
Broadacre City
Linear Cities
Communal Housing
Contemporary City
Hampstead
Lutyens & Unwin
PESSAC
FOLK
WHEATLEY ACT
barlow report
defense housing
Tessenow
Hellerau
Vernacular
NEP Eclectic
TRADITIONAL
HYBRID
USHA
Holc
Catalogue Architecture
Gizmology
CAD
Disney Pa-Mo
AGA KHAN AWARDS
Environ Services
Cumbernauld
New Towers Mark 2
Asian Miracle
Eames
Fuller
Koch
Habraken
botch
Pattern Language
Rationalism
Ungers
ROSSI
STIRLING
Frampton
Post-Modern Classicism
MODERN CLASSICISM
Stern
Johnson
Pei
YRM
NOK
Seaside
Roche
Tange
Shoffer
Seifert
Fathy
Hejduk
Meier
Eisenman
Graves
Gwathmey
Banham
PAWSON
ANDO
Pompidou
Hopkins
NEW MODERNISM
Peichi Leo
Kurokawa
Calatrava
Behnisch
Organi-tech
Grimshaw
neutrality
Maya Lin
Lightwe
Shinohara
Arups
McHale
FOSTER
ROGERS
ULM
Maldonado
Centre Le Corbusier
Koenig
PROUVE
Piano
Woods
Parametric
The Whites
Saarinen
Friedman
Schultze-Fielitze
Nervi
E.Otto
Morandi
Candela
EAMES
Tange
Kahn
Venturi
Scully
Scarpa
Portoghesi
Gregotti
Stern
Rossi
Bofill
The City
Post-Modern Classicism
Botta
KPF
SOM
Bunshaft
Harrison
Belluschi
Yamasaki
MEGAPOLIS
Nikken Sekki
Late-Modernism
Utzon Dominoil
Lescornetz
Albini
Aulenti
AALTO
Johansen
Greene
Neo-Liberty
SCHARUN
G.Bohm
Utzon
Prince
Erskine
Goff
Zevi
Niemeyer
Dolce Vita
Fantastic POP
blow-up
plug in
Hausserman
Johansen
ARCHIGRAM
Kurokawa
squatters
METABOLISM
UTOPIE
situationists
Student-Activist
Price
Jacobs
Drop City
Moore
Ecosklau
Advocacy
Community A
Post-Modernism
Deconstructivism
Post-Humanism
decentering
Arquitectonica
Morphosis
Seagram
SITE
Graves
Gehry
Hollein
Isozaki
Stirling
Hopkins
Norberg-Schulz
Complexity & Contradiction
Venturi
Semiology
Language of Post Modernism
Jencks
double coding
Alexander
Pelli
Cesar Pelli
Farrell
Mackintosh
Wood
Pite
Moser
Fischer
Baillie Scott
Voysey
Mayberk
Prior
Ashbee
Czech Cubists
Kramer
Saarinen
Gill
Du Khork
Dudok
Van Doesburg
Oud
Rietveld
Scheyer
Schröder-Schräder
Giedion
Sartoris
emigration
E.MAY & FRANKFURT
Terragni
Dulker
AALTO
Lurçat
Bacon
Baker
Bonatz
Brydon
LUTYENS
Bloomfield
Mewes & Davies
Webb
Gilbert
Asplund
Holden
Ostberg
New Delhi
Van Alen
skyscraper moderne
classical
HOOD
Ferris
Erich
Speer
Rimpl
Saebaill Krols
Fomin
Nazi Troost
MONUMENTAL
Iofam
Blood & soil
Voprs
Zholtovsky
NATIONALIST
AUTOBAHNEN
Klotz
Soto
Polinkow
Ponti
Tufaroli
Lomaravaquier
Stripped Classicism
RACIST
Muzio
Libera
Piacentini
Schultze-Naumburg
da Finetti
Michelucci
CAPITALIST &
COMMUNIST TRADITION
Erith
BAUHAUS
Mondolachia
Poelzig
Scheerbart
Haring
AALTO
WRIGHT
Raymond
Keisler
Teague
streamline
Bel-Geddes
De Klerk
Bartning
SCHINDLER
Steiner
Sant-Elia
Tatlin
Finsterlin
Nilint
Chiattone
Vesnin
Leonidow
Melnikow
Rodchenko
Lissitzky
Communism
Nervi
Le Ricolais
Freyssinet
Fuller Dymaxian
Torroja
Wachsmann
Williams
CIAM
large structures
Stadia
Stam
Hilberseimer
H Meyer
Ginzburg
Chareau
Productivism
Le Corbusier
Contemporary City
Plan Voisin
Linear Cities
Communal Housing
Holc
WRIGHT
Broadacre City
USHA
HYBRID
TRADITIONAL
PESSAC
FOLK
WHEATLEY ACT
Vernacular
NEP Eclectic
barlow report
defense housing
REVIVAL
HHFA
PHA
Hertfordshire
Vallingby
CONSUMER MODERN
PLASTICS
Tessenow
Hellerau
Hampstead
Lutyens & Unwin
LCC architects dept.
Letchworth
RDEN CITIES
arnier
ord Park
nville
Parker & Unwin
Howard
Mackintosh
Wood
Pite
Moser
Fischer
Baillie Scott
Voysey
Mayberk
Prior
Ashbee
Czech Cubists
Kramer
Saarinen
Gill
Du Khork
BEHRENS
Dudok
Van Doesburg
Oud
Rietveld
Scheyer
Schröder-Schräder
Giedion
Sartoris
emigration
E.MAY & FRANKFURT
MIES
HEROIC PERIOD
GROPIUS
Terragni
Dulker
AALTO
BAUHAUS
SOCIAL-IDEALIST
Lurçat
AMSTERDAM SCHOOL
DE STIJL
PURISM
Oud
Van Doesburg
Rietveld
Scheyer
Schröder-Schräder
LE CORBUSIER
FUNCTIONALISM
Productivism
Ginzburg
Chareau
Nervi
Le Ricolais
Freyssinet
Fuller Dymaxian
Torroja
Wachsmann
Williams
CIAM
large structures
Stadia
Stam
Hilberseimer
H Meyer
INDUSTRIAL DESIGN
Berg
engineering
WERKBUND
Muthesius
RATIONALISM
A.LOOS
Baudot
rret
t
Ashbee
Prior
Maybeck
Wood
Pite
Moser
Fischer
Baillie Scott
Voysey
BEHRENS
Czech Cubists
Kramer
Saarinen
Gill
Du Khork
Mackintosh
Bacon
Baker
Bonatz
Brydon
LUTYENS
Bloomfield
Mewes & Davies
Webb
Gilbert
Asplund
Holden
Ostberg
New Delhi
Van Alen
skyscraper moderne
classical
HOOD
Ferris
ART DECO
BEAUX ARTS
REACTIONARY MODERNISM
Erich
Speer
Rimpl
Saebaill Krols
Fomin
Nazi Troost
MONUMENTAL
Iofam
Blood & soil
Voprs
Zholtovsky
FASCIST
HISTORICAL REVIVALIST
NATIONALIST
AUTOBAHNEN
Klotz
Soto
Polinkow
Ponti
Tufaroli
Lomaravaquier
Stripped Classicism
RACIST
Muzio
Libera
Piacentini
Schultze-Naumburg
da Finetti
Michelucci
CAPITALIST &
COMMUNIST TRADITION
Erith
BAUHAUS
Mondolachia
Poelzig
Scheerbart
Haring
AALTO
WRIGHT
Raymond
Keisler
Teague
streamline
Bel-Geddes
De Klerk
Bartning
SCHINDLER
Steiner
Sant-Elia
Tatlin
Finsterlin
Nilint
Chiattone
Vesnin
Leonidow
Melnikow
Rodchenko
Lissitzky
Communism
EXPRESSIONISM
FUTURISM
UTOPIAN
CONSTRUCTIVISM
Nervi
Le Ricolais
Freyssinet
Fuller Dymaxian
Torroja
Wachsmann
Williams
CIAM
large structures
Stadia
Stam
Hilberseimer
H Meyer
Ginzburg
Chareau
Productivism
FUNCTIONALISM
INDUSTRIAL DESIGN
Berg
engineering
WERKBUND
Muthesius
RATIONALISM
A.LOOS
Baudot
rret
t
Ashbee
Prior
Maybeck
Wood
Pite
Moser
Fischer
Baillie Scott
Voysey
BEHRENS
Czech Cubists
Kramer
Saarinen
Gill
Du Khork
Mackintosh
Bacon
Baker
Bonatz
Brydon
LUTYENS
Bloomfield
Mewes & Davies
Webb
Gilbert
Asplund
Holden
Ostberg
New Delhi
Van Alen
skyscraper moderne
classical
HOOD
Ferris
ART DECO
BEAUX ARTS
REACTIONARY MODERNISM
Erich
Speer
Rimpl
Saebaill Krols
Fomin
Nazi Troost
MONUMENTAL
Iofam
Blood & soil
Voprs
Zholtovsky
FASCIST
HISTORICAL REVIVALIST
NATIONALIST
AUTOBAHNEN
Klotz
Soto
Polinkow
Ponti
Tufaroli
Lomaravaquier
Stripped Classicism
RACIST
Muzio
Libera
Piacentini
Schultze-Naumburg
da Finetti
Michelucci
CAPITALIST &
COMMUNIST TRADITION
Erith
BAUHAUS
Mondolachia
Poelzig
Scheerbart
Haring
AALTO
WRIGHT
Raymond
Keisler
Teague
streamline
Bel-Geddes
De Klerk
Bartning
SCHINDLER
Steiner
Sant-Elia
Tatlin
Finsterlin
Nilint
Chiattone
Vesnin
Leonidow
Melnikow
Rodchenko
Lissitzky
Communism
EXPRESSIONISM
FUTURISM
UTOPIAN
CONSTRUCTIVISM
Le Corbusier
Unité
LCC
Bakema
INTERNATIONAL STYLE
Brewer
Neutra
Niemeyer
Rainer
Reidy
Gardella
Saarinen
Johnson
Costa
Historicism
Rudolph
Late-Modernism
Utzon Dominoil
Lescornetz
Albini
Aulenti
AALTO
Johansen
Greene
Neo-Liberty
SCHARUN
G.Bohm
Utzon
NEO-EXPRESSIONISM
Prince
Erskine
Goff
Zevi
Niemeyer
Dolce Vita
Fantastic POP
blow-up
plug in
Hausserman
Johansen
ARCHIGRAM
Kurokawa
squatters
METABOLISM
UTOPIE
situationists
Student-Activist
Price
Jacobs
Drop City
Moore
Ecosklau
Advocacy
Community A
Post-Modernism
Deconstructivism
Post-Humanism
decentering
Arquitectonica
Morphosis
Seagram
SITE
Graves
Gehry
Hollein
Isozaki
Stirling
Hopkins
Norberg-Schulz
Complexity & Contradiction
Venturi
Semiology
Language of Post Modernism
Jencks
double coding
Alexander
Pelli
Cesar Pelli
Farrell
Pattern Language
Rationalism
Ungers
ROSSI
STIRLING
Frampton
Post-Modern Classicism
MODERN CLASSICISM
Stern
Johnson
Pei
YRM
NOK
Seaside
Roche
Tange
Shoffer
Seifert
Fathy
Hejduk
Meier
Eisenman
Graves
Gwathmey
Banham
PAWSON
ANDO
Pompidou
Hopkins
NEW MODERNISM
Peichi Leo
Kurokawa
Calatrava
Behnisch
Organi-tech
Grimshaw
neutrality
Maya Lin
Lightwe
Shinohara
Arups
McHale
FOSTER
ROGERS
ULM
Maldonado
Centre Le Corbusier
Koenig
PROUVE
Piano
Woods
Parametric
The Whites
Saarinen
Friedman
Schultze-Fielitze
Nervi
E.Otto
Morandi
Candela
EAMES
Tange
Kahn
Venturi
Scully
Scarpa
Portoghesi
Gregotti
Stern
Rossi
Bofill
The City
Post-Modern Classicism
Botta
KPF
SOM
Bunshaft
Harrison
Belluschi
Yamasaki
MEGAPOLIS
Nikken Sekki
Late-Modernism
Utzon Dominoil
Lescornetz
Albini
Aulenti
AALTO
Johansen
Greene
Neo-Liberty
SCHARUN
G.Bohm
Utzon

마크 위글리는 미국 뉴욕 컬럼비아 건축, 계획, 보존 대학원 명예 학장이며, 프린스턴 대학교에서 교수를 지냈다. 위글리는 필립 존슨과 함께 현대 건축 역사에서 중요한 전시 가운데 하나인 1988년 뉴욕 현대미술관의 〈탈구축 건축(Deconstructivist Architecture)〉을 기획했고, 같은 제목으로 전시 도록에 실린 그의 글은 자크 데리다가 제시한 철학적 해체의 방법론을 건축 실천과 이론의 전략으로 번안한 유효한 첫 시도로 주목받았다. 〈토탈 디자인에 도대체 무슨 일이 일어난 걸까?〉는 1997년에 "디자인 예술과 건축"을 주제로 열렸던 하버드 디자인 대학원 학술 세미나의 강연을 글로 옮겨 다음 해 〈하버드 디자인 매거진〉에 실은 것이다.

위글리는 글 첫머리에서 토탈 디자인을 두 가지 의미로 나눠 제시한다. 첫 번째는 안을 향하는 "내폭"의 디자인이며, 두 번째는 밖을 향하는 "폭발"의 디자인이다. 구체적으로, 내폭은 수공예 기반 예술지상주의나 디테일을 향한 집착으로 귀결되는 아르누보나 제체시온 등의 움직임으로 대표되며, 반면 폭발은 산업화와 세계화를 받아들이며 디자인은 물론 그 교육, 생산 체계 전반의 확장을 꾀했던 바우하우스 등의 움직임으로 대표된다. 전자가 건축 작업의 스케일을 끝없이 줄여가며 실내를 잠식한다면, 후자는 그 스케일을 끝없이 늘려가며 도시와 지구와 우주로 확장한다. 그러나 위글리는 내폭과 폭발의 디자인이 공히 통제와 관리의 역할을 자임하는 건축/건축가를 바탕으로 한다는 점에서 그리 다르지 않다고 말한다. 위글리가 보기에, 모든 것을 통제하고 관리하는 건축/건축가는 기율에 내재한 실현될 수 없는 일종의 판타지다. 포스트모더니즘 이후 불확정성과 지역성과 차이를 강조하는 건축 실천과 이론과 역사 쓰기 또한 실은 이런 총체화를 향한 욕구를 뒤에 숨긴 기믹(gimmick)이라는 게 위글리의 진단이다. 그리고 오늘날 토탈 디자인의 총체성은 건축물 자체를 넘어 건축 미디어와 담론의 영역까지 확장한다. 잡히지 않는 총체화를 향한 건축/건축

가의 공상은, 그러나, 좌절을 거듭했고, 다시 한 번 좌절할 수밖에 없다. 얼핏 보기에 매끈한 듯 보이는 건축 역사 저변에는 이런 좌절과 실패의 산물로서 균열과 비틀림과 복잡함이 상존한다. 이들 좌절과 실패의 흔적을 식별하는 역사 쓰기는, 따라서, 총체화를 어김없이 배신하는 건축의 매혹을 확인하는 일이다.

현명석

1998

토탈 디자인에 도대체 무슨 일이 일어난 걸까?

Whatever Happened to Total Design?

마크 위글리 Mark Wigley
현명석 옮김

오늘날 "토탈[1] 디자인"의 의미는 무엇일까? 포스트모더니즘 이후 토탈 디자인은 과연 어떤 의미일까? 얼마 전까지만 해도 토탈 디자인이란 말은 건축가, 교수, 비평가가 즐겨 쓰는 기본 어휘 가운데 하나였다. 그러나 희한하게도 이 말은 오늘날 어떤 논쟁에서도 언급조차 되지 않으며, 학교에서도 그 쓰임새가 다한 듯하다. 도대체 무슨 일이 일어난 걸까?

폭발하는 건축

토탈 디자인에는 두 가지 의미가 있다. 첫째는 (안을 향해) 내파(內破, implosion)하는 디자인, 곧 강도 높은 한 곳으로 수렴하는 디자인을 일컫는다. 둘째는 (밖을 향해) 폭발(爆發, explosion)하는 디자인, 곧 도달할 수 있는 세계 모든 곳으로 확장하는 디자인을 일컫는다. 어떤 의미이건, 디자인을 통제하고 집중하고 조직하고 지배하는 이는 건축가다. 토탈 디자인은 통제에 관한 환상이자, 건축이 곧 통제가 되는 환상이다.

내파하는 디자인은 모든 것을 아우르는 선견(先見, vision) 아래 모든 디테일과 표면을 종속시켜 공간을 장악한다. 건축가는 디자인을, 그게 아니라면 구조, 가구, 벽지, 양탄자, 문

1 원문의 "total", "totalizing", "totalization" 등은 문맥에 따라 "토탈", "총체", "총체화", "총체성" 등으로 번역했다.

손잡이, 조명 기구, 식기류, 옷, 꽃꽂이 모양에 이르기까지 모든 것을 관리한다. 이는 다른 가능성이나 세계를 향한 어떤 빈틈이나 균열이나 통로도 용납하지 않는 공간으로 귀결된다. 내파의 패러다임은 집 내부를 세계의 혼돈과 다원론에서 철저히 떼어놓는다. 브루노 타우트(Bruno Taut), 루이스 설리반(Louis Sullivan), 프랭크 로이드 라이트(Frank Lloyd Wright), 요제프 호프만(Josef Hoffmann), 요제프 마리아 올브리히(Josef Maria Olbrich), 찰스 레니 매킨토시(Charles Rennie Mackintosh), 헨드릭 베를라헤(Hendrik Berlage), 페터 베렌스(Peter Behrens), 앙리 반 드 벨드(Henry van der Velde) 등 한 세대를 대표하는 일군의 건축가는 거주자를 하나의 매끈한 다중 매체 덮개로 에워싸는 하이퍼-인테리어를 만들었다. 이들 디자이너에게 영감을 준 생각은 19세기 중반 리하르트 바그너(Richard Wagner)가 제시한 "총체 예술 작품(total work of art)" 개념, 곧 다양한 예술 형식이 단일한 경험으로 수렴하고자 협력한다는 것이었다. 이들은 그 수렴 과정 한가운데에 건축가를 놓으려고 안달이 나 있었다. 이에 따르면, 건축가는 극적 효과 전반을 통솔하는 지휘자다. 빈 제체시온(Vienna Secession)과 같은 예술가 협업 조직은 이런 건축 임무의 수행자였다. 이들은 눈에 띄게 강렬한 관능적 효과를 발산하는 환경을 만들고자 디자인을 안으로 내파시켰다.

폭발하는 디자인은 발터 그로피우스(Walter Gropius)와 그의 "토탈 건축" 개념이 하버드 디자인 대학원에 남긴 유산이다. 그로피우스의 유산은 여전히 학교에서 유령처럼 맴돈다. 토탈 건축은 차숟가락부터 도시에 이르기까지 모든 것의 디자인 권한을 건축가에게 주자는 개념이다. 건축은 모든 곳에 있고, 건축가는 모든 규모에서 영향력을 발휘해야 한다. 그렇지 못할 경우, 사회는 끔찍하게 잘못될 수 있다는 게 토탈 건축의 주장이다. 이런 관점은 엄청난 유산을 남겼다. 건축가는 세계를 돌며 모든 나무, 가로등, 소화전에 흔적을 남겼으며, 저마다 각각 도시, 가구, 벽지, 옷, 커피포트를 디자인했다. 수많은 건축가가 자동차를 디자인했고, 몇몇은 배를 디자인하기도 했다. 그로피우스와 아돌프 마이어(Adolf Meyer)의 기차에서 루돌프 쉰들러(Rudolf Schindler)의 비행기와 자동 세탁기에 이르기까지, 20세기 건축가는 한계를 몰랐다. 20세기 초 새롭게 등장한 산업 디자인 분야를 규정하고 지배한 주체는 독일 공작 연맹(Deutscher Werkbund)이나 영국 디자인 산업 연합(English Design and Industries Association)이 주도하고 확립했던 체계 아래 건축가로 훈련받은 이들이었다. 환상은 지금도 여전하다. 요즘 학생들에겐 차숟가락조차 그리 작아 보이지 않고, 도시조차 그리 커 보이지 않은 모양이다. 이들은 마이크로 칩 위 또는 행성과 행성을 잇는 운송 네트워크 속에 건축 계획안을 짓는 일에도 거리낌이 없다.

Fig 1
Secession Exhibition Building, early exhibition, manifesting the continuity between art and exhibit space that would characterize many subsequent exhibitions.

20세기 건축 담론을 형성하는 데 중요한 개념이었던 내파와 폭발의 토탈 디자인은 공히 산업화에 대한 반작용이었다. 내파의 디자인은 저항의 한 방식이자 마지막 남은 방어선이다. 모든 건축 자원이 단 하나의 신성한 장소로 모인다. 세계가 점점 산업화에 접어드는 현상을 멈출 수 있을 만큼 강렬한 이미지를 만들고자 다양한 예술가와 건축가가 협력하는 곳으로 말이다. 반면, 건축을 폭발시켜 세계 곳곳으로 확장하고자 하는 이는 기꺼이 새로운 표준화의 시대를 맞이한다.

수공예로 만드는 (복제할 수 없는) 유일무이한 환경 디자인을 수단 삼아 산업화에 저항하겠다는 생각과 진보적 기계 시대의 재생산 체계를 기꺼이 받아들이겠다는 생각은 공히 이상주의적이다. 그런데도, 우리가 모범으로 삼는 많은 역사책에선 두 가지 생각을 통상 구분하게 마련이다. 구분은 예컨대 두 학교 사이에서, 더 정확히 말하면 같은 학교에서 두 명의 학장이 각각 주도했던 프로그램 사이에서 종종 일어난다. 앙리 반 드 벨드가 주도했던 바이마르 예술 공예학교 프로그램과 그로피우스가 1919년 같은 학교에 학장으로 취임하며 학교 이름을 바우하우스로 개명한 뒤 새롭게 주도했던 프로그램 사이 구분 말이다. 바우하우스는 대량 생산을 위한 디자인을 개발했으며, 실제로 관련 저작권과 공산품 생산을 통해 학교 운영을 위한 재정을 확보했다. 1925년과 1926년에 그로피우스와 마이어가 설계한 데사우(Dessau) 바우하우스 교사(校舍)에서 나타나는 공장(工場) 미학은 그 당연한 결과다.

산업화 수용 움직임은 디자이너의 폭발 현상과 함께 물밑에서 시작됐다. 디자인되고 대량 생산되고 확산되는 것은 사물만이 아니다. 디자이너 자체도 제조되고 유통될 수 있는 제품으로 디자인된다. 바우하우스는 디자이너를 생산했으며, 세계 곳곳에 수출했다. 그로피우스의 말을 빌리면, 데사우 교사의 광활한 유리 벽은 안팎의 경계를 "비물질화"하며, 학생과 그의 디자인을 밖으로 분출하려는 내재성을 품는다. 바우하우스 공방에서 벌어지는 교육조차 일종의 제품이었던 셈이다. 그로피우스는 외국의 다양한 교직에 바우하우스 졸업생이 자리 잡는 것을 보며, 그리고 바우하우스 교과 과정이 국제적으로 널리 채택되는 것을 보며 마침내 학교의 성공을 확인할 수 있었다고, 따라서 1928년에 마음 편히 학장을 그만둘 수 있었다고 밝혔다.

그러나 이 두 가지 태도를 나누는 경계가 그리 분명하진 않다. 하긴, 집요하게 그려지는 경계 대다수가 따지고 보면 그리 분

명하지 않다. 내파와 폭발의 경계는 신화에 가깝다. 경계는 환상일 뿐이다. 경계의 존재를 부정하는 꼼꼼하고 미시적인 역사 기록이 충분함에도 불안을 떨치기 위해 인위적으로 만들어낸 환상 말이다. 내파와 폭발은 결코 쉽게 구분되지 않는다. 일단 바우하우스 자체가 바그너가 말했던 "총체 예술 작품", 곧 다양한 전문 분야와 역량과 교수법(敎授法)의 단일한 내파로써 만든 영예로운 "건물"로 기획됐다는 것은 공공연한 사실이다. 그로피우스는 모든 분야의 예술가가 거대한 규모로 모여 협력하기 위한 이른바 "공통된 생각의 단일성"을 찾는 일을 멈춘 적이 없다. 그로피우스의 수사(修辭)는 "조정", "병합", "단접", "합성", "협력", "통일", "집합", "상호-직조", "통합" 등의 어휘로 가득하다. 그로피우스의 이런 어법이 나타나는 전형적 사례로, 〈바우하우스의 이론과 조직〉(1923)에서 따온 다음 글을 보라. "전체를 구성하는 모든 부분에서 형식 주제가 지닌 없어서는 안 될 그 속성을 되풀이함으로써 주제를 일관되게 다시 표명할 때 비로소 진정한 통합을 이룰 수 있다." 그로피우스가 찾던 이런 단일한 생각이 제도화된(institutional) 장소는 다름 아닌 가정 실내(domestic interior)였다. 바우하우스 공장 자체가 먹고 자고 노는 행위를 순간 포착한 다양한 스냅숏을 모은 가족 경관이었다. 이런 바우하우스의 "가족" 이미지는 이후 밝혀진 교내에서 벌어진 이런저런 사소한 다툼에 대한 역사적 기록을 통해 오히려 더 선명하게 드러났다. 건축 폭발의 연결점에는 내파가 있다. 가정 실내의 모든 디테일을 단일한 생각에 맞춰 규정하는 내파 말이다.

폭발하는 공장 학교가 총체 예술 작품이라면, 내파하는 하이퍼-인테리어 역시 일종의 공장이다. 1898년 지어진 올브리히의 세제션 전시관은 총체 예술 작품을 향한 탐구를 대표하는 프로젝트로, 구스타프 클림트(Gustav Klimt), 콜로만 모저(Koloman Moser), 요제프 호프만(Josef Hoffmann), 오트마르 쉼코비츠(Othmar Schimkowitz), 게오르크 클림트(Georg Klimpt), 루트비히 헤베시(Ludwig Hevesi)의 디자인 협업을 통해 구현됐다. 올브리히는 그의 선생들이 그랬듯 리하르트 바그너에 매혹돼 있었다. 학창 시절 올브리히는 종종 바그너의 오페라 장면에 걸맞은 건축 공간을 상상했다. 세제션 전시관은 사원(寺院)을 닮았다. 반짝이는 흰색 표면은 이 건물을 주변 세속 도시와 구별되는 독특한 것으로 보이게 한다. 세제션 전시관은 예술의 성소(聖所)로 제시됐고, 당시 그렇게 받아들여졌다. 그러나 실제로 이 건물의 기념비적 입구 너머 금박 월계수 돔 아래에 있는 것은 공장에서 볼 법한 대형 천창으로 빛을 들이는 획일적 대규모 공간이다. 그 한쪽 벽 위에 세 개의 창을 내긴 하지만, 이들은 가려져 있기 일쑤

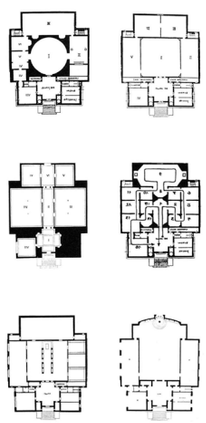


Fig 2
Secession Exhibition Building, plans of different exhibitions.

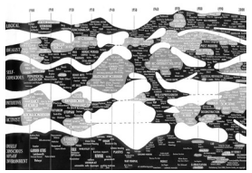


Fig 3
Josef Maria Olbrich, Secession Exhibition Building, Vienna, 1898.
Fig 4
Secession Exhibition Building, Mondrian exhibition, 1950s.
Fig 5
Charles Jencks, first chart of architects and movements. From Architecture 2000, 1973

다. 세계가 차단된 탓에, 예술적 힘의 내파는 더 강렬하다. 이동식 벽이 설치된 내부 공간은 모든 종류의 전시를 유연하게 수용할 수 있다.

이 건물에서 제체시온 전시회가 무려 백 번 넘게 열렸다. 모든 전시회는 조각, 직물, 벽지, 양탄자, 소벽(frieze), 음악 등으로 이뤄진 총체 예술 작품으로 기획됐다. 올브리히, 호프만, 베렌스, 요제 플레치니크(Joze Plecnik)와 같은 건축가가 다양한 예술가와 협업하며 전시회를 디자인했다. 이렇게 건물은 (복제할 수 없는) 유일무이한 환경을 생산하는 기계로 작동한다. 전시회를 통해 수많은 전시작이 판매됐지만, 건물 자체의 장식 또한 판매 대상이었다. 수집가는 건물 벽 일부를 사가기도 했다. 이렇게 틀 짓는 것과 틀 지어지는 것 사이를 분명히 나누지 않는 것이 총체 예술 작품의 취지다. 건물은 총체 예술 작품을 생산하는 공장이며, 이때 생산된 작품은 더 큰 세계로 확산한다. 사원(寺院)-공장에서 일회성 설치물로 시험을 거친 디자인은 작업장에서 대량 생산을 위한 프로토타입이 된다. 건물은 일종의 극장이다. 끝없이 다양한 배열을 조립하는 창 없는 상자 말이다. 이 극장에서 상연하는 미적 연극은 세계로부터 자신을 고립시키지만, 고립의 목적은 오히려 세계를 향한 영향력 행사에 있다.

내파와 폭발은 함께 묶여 있으며, 실제로 이들의 결합은 매우 중요하다. 하이퍼-인테리어는 폭발적으로 강렬하다. 이런 종류의 공간을 신랄하게 비판하며 공격했던 가장 유명한 인물은 아돌프 로스(Adolf Loos)다. 얼마 후 르 코르뷔지에(Le Corbusier)가 로스의 비판을 되풀이하기도 했다. 이런 신랄한 비판 뒤에는 과도한 장식과 절대적으로 획일적인 양식 모두에게 압도당할 수도 있다는 공포감이 숨어있다. 하이퍼-인테리어에 비판적이었던 이에게 토탈 디자인 공간은 "질식할 듯한" 압박의 밀실 공포증을 불러일으킨다. 그리고 그 강렬함은 시공간을 관통해 건축을 확산하는 폭발을 가져온다. 안팎을 나누는 장벽을 허물고자 했던 근대 건축가의 강박증도 실제로는 이런 것으로, 내파와 폭발 사이 역학 관계의 일부로 볼 수 있다. **건축가는 주거의 실내로부터 서서히 압력의 강도를 높여 벽을 허물고, 자신의 디자인을 폭발시켜 파편으로 쪼갠 뒤 랜드스케이프로 흩뿌린다. 이로써 건축가는 한 건축물 내부에서 모든 것을 디자인하는 대신, 외부의 모든 것에 건축의 흔적을 입힌다.**

또 다른 명백한 사례로 프랭크 로이드 라이트(Frank Lloyd Wright)를 꼽을 수 있다. 초기 작업에서 라이트가 얼마나 과도하게 가정 실내 공간을 디자인했는지 보라. 내부 전체를 짓누르는 밀실 공포증을 유발할 정도로 천장을 낮추면서까지 말이다. 그리고

라이트의 상자는 폭발한다. 무자비한 그의 디자인 작업은 가정의 족쇄를 벗어나 밖으로 터져 나온다. 정원을 가로질러 거리로 나아가고, 도로를 따라 움직이며 동네를 형성하고, 브로드에이커(Broadacre) 도시에 다다르면 마침내 하나의 방대한 기획으로서 전 대륙을 휩쓴다. 세제션 전시관의 창 없는 벽에서 데사우 바우하우스의 광활한 유리벽에 이르기까지, 안을 향한 뒤 곧이어 밖을 향하는 이런 움직임은 많은 건축가의 작업 경력에서 매번 발견된다. 이런 움직임은, 다른 모든 폭발이 그렇듯, 단일한 프로젝트에서 작은 규모로 재연되기도 한다.

20세기 건축을 지배하는 이 불꽃 제조 공정은 내부 파괴 행위가 아니다. 오히려 내부를 거리로 밀어내고 행성을 가로질러 가져가 확장하는 행위다. 행성 전체가 디자인을 요청하는 단일한 내부로 변한다. 모든 건축이 실내 디자인으로 변한다.

방사성 융합

건축의 폭발적 확산은 일종의 방사(radiation) 현상이다. 건축을 방사 현상으로 생각했던 사례로, 그로피우스가 1919년 7월에 바우하우스에서 했던 첫 연설을 꼽을 수 있다. 그로피우스는 바우하우스에 관해 설명하며 이렇게 선언했다. "예술이 맑은 수정과 같은 표현을 찾아야 할 곳은 결국 다름 아닌 위대한 총체 예술 작품이다. 그랬을 때 비로소 위대한 총체 예술 작품, 다시 말해 미래의 성당은 그 찬란한 넘쳐흐르는 빛을 일상의 가장 작은 사물에도 비출 수 있다." 이 구절은 그로피우스가 바우하우스로 오기 바로 전 브루노 타우트와 함께 준비했던 베를린 예술 노동자 협의회 선언문에 있을 법한 표현주의적 수사로 가득하다. 바우하우스 프로그램 표지 도판이었던 라이오넬 파이닝거(Lyonel Feininger)의 유명한 표현주의 판화는, 마치 타우트의 도시 왕관(Stadtkrone) 환상 그림이 그렇듯, 맑은 수정과 같은 내부에서 모든 방향으로 찬란하게 빛이 발산하는 모습이다. 찬란한 빛은 결국 폭발적으로 강렬하게 안에서 밖으로 확산하는 디자인과 디자이너의 방사선이 된 셈이다.

같은 방사선을 그로피우스와 바우하우스 예술가가 1920년에서 1921년 사이에 지은 좀머펠트(Sommerfeld) 주택을 그린 판화에서도 발견할 수 있다. 조각(彫刻)된 나무와 매달린 양탄자 등으로 구성한 모두를 아우르는 좀머펠트 주택 내부는 바우하우스의 표현주의적 과거사의 부산물 정도로 여겨진다. 그러나 이런 종류의 (복제할 수 없는) 유일무이한 환경은 이후에도 줄곧 건축가와 건축 디자인을 산업 제품으로 인식하고 확산하고자 했던 바우하우스 사명의 중요한 일부였다. 주택이 완공된 일 년 후, 요

하네스 이텐(Johannes Itten)은 유일하고 고유한 사물만 생산하거나, 그게 아니라면 대량 생산의 "바깥 세계"에 완전히 진입하거나, 바우하우스가 양자택일할 것을 촉구했다. 이텐의 주장에 대해 그로피우스는 두 가지 디자인 접근 방식이 "융합"한 채 함께 가야 한다고 답변했다. 좀머펠트 주택 내부와 정확히 같은 종류의 강렬함을 바우하우스에서 가장 산업화가 활발히 이뤄졌던 시기에 만들어진 극장이나 1927년에 그로피우스가 기념비화한 "토탈 극장" 디자인에서도 볼 수 있다. 그로피우스가 다시 정의하고 확장한 건축가의 역할은 개인 주택의 디테일부터 국가적으로 또는 초국가적으로 이어지는 고집스러운 노정(路程)을 바탕으로 한다. 〈새로운 건축과 바우하우스(The New Architecture and the Bauhaus)〉 (1935)에서 인용한 다음 글을 보라.

건물 관련 다양한 형태, 기술, 사회, 경제 문제를 통합하는 것은 조정자(coordinator)로서 건축가가 해야 하는 일이다. 건축가에 대한 이런 생각에 따라, 내 연구가 집의 기능에 관한 것으로부터 가로의 기능, 더 나아가 도시의 기능에 관한 것으로, 그리고 훨씬 더 광범위한 지역과 국가 규모 계획의 영향에 관한 것으로 점점 넓어지는 것은 당연하다. 새로운 건축이 오늘날 건설 수단보다 훨씬 더 포괄적인 영역을 지배할 날이 오리라고 나는 믿는다. 우리는 건물 디테일에 관한 연구에서 시작하되 훨씬 더 심오하고 넓은 디자인 개념을 향해, 위대한 하나의 동종(同種, cognate whole)을 향해 나아갈 것이다.

건축과 디자인 예술 사이 관계를 재고하기 위해 먼저 살펴야 할 것은 고립된 하이퍼-인테리어와 더 넓은 랜드스케이프로 확장하는 내부의 폭발 사이 역학 관계다. 이 역학 관계 속에서 건축과 디자인 예술은 서로 대응하며 자신의 현 위치를 다시 교섭했다. 교섭이 이뤄지는 한, 우리는 과거사에 대한 기존 서술을 재검토할 수밖에 없다. 재검토의 시작점은 니콜라우스 페브스너(Nikolaus Pevsner)의 〈근대 운동의 선구자들(Pioneers of the Modern Movement)〉(1936)이 돼야 마땅하다. 이 책은 첫 출간 당시 그리 널리 알려지지 못했으나, 1948년에 〈근대 디자인의 선구자들(Pioneers of Modern Design)〉로 제목을 바꿔 뉴욕 현대미술관 판본으로 다시 출간되며 큰 인기를 얻었다.

페브스너는 19세기 중반 디자인 개혁 운동부터 그로피우스까지를 직선으로 연결해 근대 건축이 디자인 예술에서 비롯했다고 주장했다. 페브스너의 역사에 따르면, 건축가는 영국 개혁 운동에서 독일 근대주의 논쟁에 이르기까지 "디자인" 개념 용법의 변화 궤적을 그대로 답습하며 수정된 디자인 개념을 빌려와 자신이 목표로 삼은 세계 정복을 위해 활용했다. 디자인 개념 용법의 역

사를 썼다는 점에서, 페브스너의 저술은 일종의 전략사(戰略史)다. 그러나 정작 페브스너는 자신이 사용한 "건축"이나 "디자인" 개념을 모호한 채로 남겨놓았다. 페브스너는 근대 건축이 곧 디자인이라고 주장했으며, 근대 건축을 큰 규모의 디자인 정도로 인색했다. 실내 벽지 디테일에 관한 논의를 도시 전체 조직에 관한 것으로 넓혀 추론할 수 있다는 게 페브스너의 생각이었다. 그러나 그는 동시에 이런 더 큰 주장과는 모순되는 방식으로 끊임없이 건축과 디자인을 구분했다. 페브스너 이후 우리는 마치 이 두 가지 용어의 뜻을 아주 잘 알고 있는 양, 건축과 디자인이란 용어를 구분해 사용하는 데 익숙해졌다. 예컨대, 뉴욕 현대미술관의 악명 높은 "건축과 디자인 분과"를 생각해 보라. 여전히 그 권위를 인정받으며 심지어 공항 서점에서도 이따금 보이는 페브스너의 책은 이런 건축과 디자인의 구분을 오히려 문제 삼았어야 마땅하다.

헨리-러셀 히치콕(Henry-Russell Hitchcock)과 필립 존슨(Philip Johnson)은 각각 페브스너에게 〈근대 운동의 선구자들〉 초판본(1936)을 어떻게 수정하면 좋을지 조언했다. 특히 존슨은 그로피우스를 아무것도 설계할 줄 모르는 인물로 평가하며, 페브스너가 그를 중요하게 다룬 점을 비밀리에 문제 삼았다. 그러나 페브스너는 자신의 입장을 바꾸지 않았다. 페브스너는 그로피우스의 손을 거친 디자인이 실제로는 제도적(institutional) 구조의 산물임을 잘 알고 있었던 것 같다. 그로피우스의 성취는 디자인을 건축가가 "조정자" 역할을 수행하는 관리(management)의 한 형식으로 바꾼 데 있다. 내파이건 폭발이건, 토탈 디자인에서 건축가의 지배권은 그가 관리자인 탓에 가질 수 있는 권한이다. 학교 자체가 건축의 한 형식이며, 모든 예술은 짓기의 한 형식이고, 그 종착점은 결국 건축이라는 생각을 바탕으로 건축가가 운영 주체가 돼 주도했던 바우하우스에 정작 공식적인 "건축학과"가 한동안 없었다는 사실은 역설적이다. 이런 역설 덕분에, 바우하우스에서 관리자로서 건축가의 통제 방식은 오히려 더 도드라져 보인다. 겉으론 안 그런 듯하면서 실제로는 건축이 모든 것을 좌지우지하는 방식 말이다. 그로피우스의 도면 그리는 솜씨가 형편없었다는 사실은 이 모든 얘기의 가장 뚜렷한 징후다. 도면을 못 그린다는 게 엄청난 비극은 아닐 테다. 많은 유명한 건축가가 도면을 그리지 않으며, 오늘날 일부에선 건축가가 도면을 그리지 않는 것을 오히려 미덕으로 여기기도 한다. 그로피우스는 자신의 이런 장애 탓에 페터 베렌스의 사무소에서 버티기가 쉽지 않다는 내용의 편지를 가족에게 쓰기도 했다. 그러나 그는 곧 자신의 강점이 협업에 있음을 깨달았다. 그로피우스는 사물을 디자인하기에 앞서 관계를 디

자인했으며, 아돌프 마이어(Adolf Meyer)나 마르셀 브로이어(Marcel Breuer) 등과 협력 관계를 형성했다.

지금까지 했던 그 어떤 얘기도 그다지 근대적이지 않다. 건축이 관리의 한 형식이란 생각의 시초는 아무리 늦어도 비트루비우스까지 거슬러 올라간다. 비트루비우스는 건축가가 모든 것에 관해 조금씩은 알아야 한다고 생각했다. 이때 이미 건축가는 다양한 영역에서 일일이 전문성을 갖춰야 할 필요는 없지만 다양한 영역을 조율하고 조직하는 이로 자리매김했다. 미적 관리는 건축가가 당연히 해야 하는 일 가운데 하나였을 뿐, 다른 종류의 관리에 비해 특별히 중요한 일도 아니었다. 관리로서의 건축 개념은 그동안 건축이라는 전문 분야의 역사를 규정했으며, 딱히 사라질 기미도 보이지 않는다. 사라지기는커녕, 모더니즘의 통합이라는 실패한 시도 뒤에 등장한, 급작스럽게 다양해진 1960년대와 70년대 건축과 그 확산은 오히려 이런 관리 이론이 다양화하고 확산한 결과로 봐야 옳다. 게다가 각각의 이론을 자세히 들여다보면, 토탈 디자인의 꿈이 아주 가깝게 그 표면 위에 떠오르는 것을 확인할 수 있다.

예를 들어 보자. 버크민스터 풀러(Buckminster Fuller)에 따르면, 디자인은 자원 관리에 불과하다. 풀러는 건축가가 모든 규모에서 일할 수 있는 "종합 디자이너"여야 한다고 믿었다. 가장 처음 풀러의 전기(傳記)를 저술한 작가가 그에 관해 썼던 첫 번째 글의 제목이 〈토탈 디자인(Total Design)〉인 것은 우연이 아니다. 풀러는 지구를 단일한 예술 작품으로 바꾸는 일을 자신의 사명으로 삼았다. 풀러가 중요하게 기여했던 생태 운동(ecological movement)에선 디자인과 관리를 명백히 동일시한다. 이안 맥하그(Ian McHarg)의 〈자연으로 디자인하기(Design With Nature)〉(1969)와 같은 그 분야의 고전을 잠깐만 훑어도 총체화를 향한 미적 야심을 쉽게 읽을 수 있다. 생태 건축은 거대한 토탈 디자인에 무리 없이 병합돼야 한다. 기술 분야에선 공학자인 오브 아럽(Ove Arup)이 "토탈 건축" 개념을 내세웠다. 그는 건축가의 단일한 미적 선견에 따라 모든 규모의 모든 건설 체계에서 공학자와 건축가가 협력해 예술 작품을 생산해야 한다고 주장했다. 예컨대 환경 조절 패키지는 문틀을 만드는 데 적용한 것과 동일한 구상(構想)에 따라 조직돼야 한다. 거대 구조물 전통에서도 "총체 계획"은 대체로 장려된다. 슈퍼스튜디오(Superstudio)의 〈연속 기념비(Continuous Monument)〉 (1969) 계획안을 보라. 슈퍼스튜디오는 〈연속 기념비〉가 "전 세계로 퍼져나갈 단 하나의 건축물"이자, 지구 표면을 장엄하게 가로지르며 행진하는 "총체적 도시화를 위한 건축 모형"이라고 설명했다.

총체 예술 작품을 향한 꿈은 모더니즘 이후에도 스러지지 않았다. 오히려 반대로, 지금 세대 건축가와 이론가가 제기하는, 얼핏 보면 총체 예술 작품 개념이 이제 끝났음을 시사하는 모든 현상이 사실 따지고 보면 총체성을 향한 건축가의 관성적이고 은밀한 야심을 감추는 엷은 위장일 뿐이다.

신선한 청어[2]

어떤 배열이라도 수용할 수 있다는 "유연성"이란 건축 개념을 생각해보라. 유연성을 표방하는 계획안은 대부분 전혀 유연하지 못한 미적 의제(agenda)를 갖게 마련이다. 더 정확히 말하면, 유연성 자체가 바로 고유한 미학이다. 예컨대, 산업 디자이너로 더 유명한 건축가 조지 넬슨(George Nelson)의 〈산업화 주택〉 (1958) 계획안을 보라. 넬슨은 이 주택을 산업 디자인 제품, 곧 무한 재배열이 가능한 부분의 체계로서 계획했지만, 실제로 그가 발표한 것은 벽걸이, 양탄자, 식기류가 이미 완비된 모형 내부를 상세히 보여주는 컬러 이미지 몇 장과 함께 제시된 단 한 가지 배열뿐이었다. 건축가는 변화를 수용할 수 있는 틀만 제공해야 한다고 선언하는 바로 그 순간, 넬슨은 총체 예술 작품을 생산한 것과 다름없다. 마찬가지로, 크리스토퍼 알렉산더(Christopher Alexander)는 〈패턴 언어(A Pattern Language)〉 (1977)에서 무한 재배열이 가능한 것처럼 보이는 순진한 건물 블록 세트로 위장한 채 고유한 미학 체제를 구축한다. 알렉산더의 이백 쉰다섯 가지 "패턴" 가운데 마지막 패턴은 "토탈 디자인"을 향한 공격이다. 그러나 이 공격이 위선적이란 사실은 독자에게 디자이너의 지시를 따르지 말고 개인 사물을 벽에 걸라고 안내하는 마지막 몇 줄에서 오히려 자명해진다. 이는 총체성을 주창하는 디자이너가 다른 모든 디자이너의 총체성을 향한 본능에 저항해야 한다고 강요하는 셈이다. 알렉산더의 체계가 내걸었던 이른바 유연성은 실제로는 모든 디자인을 초국가적이며 "시대를 초월한" 미적 패턴으로, 오직 총괄 건축가이자 관리자만이 지각할 수 있는 미적 패턴으로 통합한다. 체계 이론, 사이버네틱스, 기호론, 차원 분열 기하학이 등장하면서 차이를 하나의 고유한 구조로 흡수할 수 있는 방식은 더 다양해졌으며, 이런 차이의 이론은 오히려 총체성을 지향하는 건축가의 가장 친한 친구가 됐다.

건축가의 부재에 관한 다양한 담론을 살펴보자. 1964년 뉴욕 현대미술관 전시를 바탕으로 펴낸 버나드 루도프스키(Bernard Rudofsky)의 베스트셀러 〈건축가 없는 건축(Architecture Without Architects)〉은 건축가의 손길이 아직 닿지 못한 건축에 집중했던 까닭에, 우두머리 디자이너 개념을 타파하려 했던 시도로 읽힌다. 그러나 정작 루도프스키는 책의 첫 단락에서 자신의 작업이 디자이너의 큰 가치인 전 지구 건축의 "총체적 그림"을 그리는 일이라고 적었다. 책의 도판에서 건축은 일반적으로 사진 틀 경계에 걸려 잘린 모양새로 실렸는데, 이런 식의 편집은 이음매 없이 매끄러운 연속적 환경의 느낌과 건축가의 오브제를 향한 페티시즘을 떨쳐내는 끝없는 직물의 느낌을 전달하기 위해서였다. 책은 다양한 나라에서 수집한 이미지를 한데 모아 하나의 총체적 그림, 곧 특정 디자이너의 시야를 초월해 고대로부터 있었던 패턴의 모자이크를 구축하고자 한다. 시간이 지나도 변치 않는 흠잡을 데 없는 환경의 느낌을 연출하고자 비–건축가가 활용했던 현대 기술이나 "디자인" 오브제의 이미지는 책에서 주도면밀하게 배제됐다. 더 놀라운 일은 "작가의 죽음"을 다룬 롤랑 바르트(Roland Barthes)나 미셸 푸코(Michel Foucault)의 중요한 글이 최근 몇몇 디자이너의 작업에 권위를 부여하는 데 동원됐다는 사실이다. 작가의 죽음을 선언할 수 있는 권리를 놓고 라이벌 작가끼리 경쟁하는 코미디가 벌어진 셈이다.

다원주의, 다중성, 이질성에 관한 포스트모더니즘 담론은 특이성(singularity)을 정당화하기 위한 구실로 활용되기 일쑤다. 로버트 벤투리(Robert Venturi)가 주장했던 "복합성과 대립성"은 놀라울 정도로 다른 대안적 입장에 대해 관용적이지 못하다. "비판적 지역주의"의 지지자는 자신이 옹호하는 장소–특정적(site–specific) 차이를 보는 대신, 모든 곳에서 건축적 동질성을 찾는다. 다원주의를 옹호하는 주장은 특정 미학을 은폐하는 위장으로 활용될 뿐이다. **혼돈, 부재, 파편화, 불확정성을 말하는 건축가 대부분이 자신만의 시그니처 모양새나 색깔을 활용해 특정 디자인이 자신의 것임을 확실히 알아볼 수 있도록 공들인다. "총체적 이미지"는 가능하지 않다는 주장이 실제로는 바로 그 이미지, 곧 상표 로열티를 조장하도록 서명된 이미지 생산을 위해 활용되는 현상을 다시 한번 확인할 수 있다.**

"내가 전체 환경을 통제해야 한다거나 통제할 수 있다고 생각하지 않는다." 이렇게 말하는 건축가는 대개 실제로는 통제를 요구하게 마련이다. 이런 건축가는 자신의 선견을 방해하는 으레 있을 수 있는 요소를 그냥 용납하는 대신, 불확정성이나 불완전성을 주장한다. 그러나 이것은 오히려 교묘하게 자신의 통제를 벗어난 영역에 대해 통제력을 다시 확보하기 위한 방편이다. 통제를 벗어난 영역은 위험 지역이나 쾌락 지역, 그러니까 홍등가 정도로 설정된다. 그러나, 새삼스러운 얘기지만, 실제로 홍등가는 그리 위험하지 않으며, 고도로 통제되는 예측 가능한 곳이다. 이런 건축가의 작업엔 오히려 빈틈이 없다. 모든 잠재적 빈틈에 "빈틈"

2 〈신선한 청어(Fresh Herrings)〉란 소제목은 사람들의 주의를 딴 곳으로 돌리거나 분산시켜 정작 중요한 것을 보지 못하게 만드는 미끼와 같은 것을 뜻하는 속어인 "훈제 청어(red herring)"를 염두에 둔 것이다.

이라는 딱지를 미리 붙이는 방식으로 빈틈은 다시 정렬된다. 불완전성은 미학이다. 선택적 디자인 행위이며, 어떤 디자이너에겐 좋은 선택이 되기도 한다. 몇몇 건축가의 작업에서 우리가 경험하는 즐거움의 상당 부분이 바로 이 선택에서 비롯한다. 불완전성의 미학을 제시하는 일에는 대단한 전문성이 필요하다. 아마 불완전성을 구축하는 일은 완전함의 효과를 구축하는 일보다 더 어려울 것이다.

의뢰인의 슬리퍼를 양탄자에 맞추고, 양탄자를 의자에 맞추고, 의자를 벽지에 맞추고, 벽지를 방에 맞춰 디자인하는 등 끝없이 더 큰 것에 맞춰 작은 것을 디자인하는 일과 개인적 변이를 위한 느슨한 틀을 제공하는 일은 분명 다르다. 그러나 둘의 차이는 어떤 일이 다를 일에 비해 상대적으로 더 총체적이거나 덜 총체적이라는 데 있지 않다. 불완전성, 다원주의, 대립성의 건축가가 어찌어찌하다 오늘날 토탈 디자인의 참조점이 돼버린 〈아키텍처럴 다이제스트(Architectural Digest)〉나 그에 상응하는 패션 잡지 지면을 활용해 우리를 어떻게 자신의 집으로 끌고 들어가는지를 보라. 포스트모던 건축가는 정확히 설계한 조명 아래 흠잡을 데 없이 촬영한 가정 실내 사진을 한 장 한 장 공들여 보여주며 우리를 그의 집으로 안내한다. 이따금 자신의 책, 애완동물, 가구, 옷, 예술 작품을 칭송하기 위해 잠시 멈추기도 하면서 말이다. 로버트 벤투리와 데니스 스콧 브라운(Denise Scott Brown)은 오두막 장식하기를 잠시 멈춘 채, 자신이 정밀하게 보정한 식당 벽의 소벽(小壁, frieze)에 대해 토론한다. 피터 아이젠만(Peter Eisenman)은 혼돈 이론을 잠시 유보한 채, 프린스턴에 있는 작은 자택에서 바라본 전망을 묘사한다. 토탈 디자인에 종말을 고하는 철학을 지지하는 건축가가 정작 자신의 개인 공간을 토탈 디자인의 전당으로 제시하는 셈이다. 총체화하지 않겠다고 겉으로만 강변하는 총체화의 이미지가, 어찌된 셈인지, 오히려 그 디자인과 이론의 확산을 정당화하는 수단으로 작동한다. 이들 사례를 통해 우리는 가정 실내를 향한 강렬한 내파가 오히려 건축의 폭발적 확산을 촉발하는 현상을 다시 한번 확인한다. 종종 국경과 전문 분야를 넘나들며 비행하는 건축가의 물리적, 지적 이동은 계속되지만, 정작 건축가는 그의 고정된 "개인" 실내 공간을 공개적으로 전시하는 일에 머무른다.

총체 이론

이 모든 얘기로써 확인할 수 있는 것은 "토탈 디자인"이란 표현이 오해를 살 수밖에 없다는 점이다. 디자인은 그냥 디자인이거나 디자인이 아니거나, 모 아니면 도, 어느 한쪽이 돼야 옳다. 임신했거나 안 했거나, 임신 여부가 한때 그랬던 것처럼 말이다. 총체적이지 않은 디자인이란 존재하지 않는다. 모든 디자인은 토탈 디자인이다. 이는 디자인이 건축 교육에서 중심으로 자리 잡은 16세기에 이미 확립됐다. 바사리(Vasari)가 1563년에 세운, 디자인 개념을 중심으로 다양한 예술을 통합하고자 했던 디자인 학교(Accademia del Disegno)에서 건축을 독립된 학문 분야로 인정하고 받아들였던 사례를 생각해보라. 디자인, 다시 말해 개념을 구현하는 드로잉은 건축 실천의 세계가 교양을 갖춘 신사가 하는 이론적 학문 수준에 다가갈 수 있게 해주는 마술적 기제였다. 디자인은 그때나 지금이나 변함없이 이론의 것이다. 디자인은 세계 속에 존재하는 사물이 아니며, 세계를 이론적으로 읽은 것이다. 디자인은, 더 정확히 말해, 물질세계에서 이론을 식별해내는 몸짓(gesture)이다. 디자인을 가리키는 행위는 이론을 가리키는 행위다. 물론 이런 생각은 바사리가 말했던, "신성한 건축가"가 디자인한 무결점 우주로서 구현된 이른바 무결점 이론을 모범으로 삼은 것이다. 건축가의 유명세를 향한 욕망은 총체화를 수행하는 디자인 능력과 정확히 일치한다. 가장 큰 규모의 질서를 포착하는 일은 건축가가 애초부터 장착한 야심이다.

바우하우스에선 이런 생각이 이른바 디자인 법칙을 통해 충실히 지켜졌다. 교육의 중심이자 교문을 들어서면 가장 먼저 배워야 했던 이 디자인 법칙은 형태에 관한 것으로, 총체화를 지향하는 일군의 요구 사항이었다. 디자인이 관념의 비물질세계와 사물의 물질세계를 잇는 다리였다면, 이론은 이들 세계 사이 관계를 통제하기 위해 필요했다. 일군의 구조 법칙을 지켰을 때 다리는 견고히 유지된다. 그로피우스는 통합을 위한 "단단한 토대"인 토탈 건축을 향한 공동 작업에서 꼭 필요한 전제 조건이 "이론적 근거"라 주장했고, 따라서 "디자인 법칙에 관한 견실한 이론적 가르침"의 필요성을 역설했다. 이 이론을 처음 가르쳤던 바우하우스 선생은 요하네스 이텐(Johannes Itten)이었고, 그다음 선생은 라슬로 모호이-너지(Laszlo Moholy-Nagy)였다. 시빌 모호이-너지(Sibyl Moholy-Nagy)가 쓰고 그로피우스가 머리말을 더한 모호이-너지에 관한 첫 번째 전기(傳記)의 부제가 〈총체성에 대한 실험(Experiment in Totality)〉이란 점은 그래서 징후적이다. 총체성 이론은 디자인의 전제 조건이다. 페브스너의 〈근대 디자인의 선구자들(Pioneers of Modern Design)〉을 시작하는 첫 번째 장이 온전히 〈모리스에서 그로피우스까지의 예술 이론(Theories of Art from Morris to Gropius)〉을 다뤘던 것은 우연이 아니다. 심지어 첫 번째 장 이후 이어지는 구체적 사물에 관한 해석조차 런던의 헨리 콜(Henry Cole)과 그

의 동료들이 1849년에 창간한 〈저널 오브 디자인 앤 매뉴팩처(Journal of Design and Manufacture)〉에 실린 벽지와 양탄자 패턴 분석에서 시작된다. 이 저널은 무엇보다도 이론에 관한 저널이었으며, 창간호 머리말에는 "공인된 원칙을 확립하려는 체계적 시도와 같은 것"을 제시하겠다는 선언이 들어 있다. 1836년에 발표된 정부 법령에선 이런 공인된 원칙을 세울 것을 요청했는데, 콜의 저널은 창간호에서 제시한 목표를 위해 법령에 대한 응답으로 설립된 다양한 디자인 학교를 개선하고자 했다. 강한 디자인은 강한 이론을 바탕으로 한다. 디자인은, 말하자면, 이론의 현상(現象, appearance)이다. 이런 까닭에, 우리가 이 문제를 학교에서 다루는 것은 당연한 일이다. 더군다나 다른 학교도 아닌, 건축, 도시, 조경학과를 통합하는 요소가 다름 아닌 디자인이라는 믿음에 따라 1936년에 "디자인 대학원"이라는 이름을 달고 설립된 학교에선 더 그래야 할 수밖에. 당시 디자인은 다시 한번 총체화의 행위자가 됐다. 그리고 얼마 안돼 그로피우스가 학교에 합류했으며, 곧이어 그는 바우하우스의 "디자인 법칙"을 반영한 "디자인 기초 과정(fundamentals)"을 가르치자는 캠페인을 시작했다.

디자인이 항상 총체적이며 이미 이론의 비법을 포함한 채라면, 토탈 디자인의 운명에 관한 질문은 곧 총체 이론에 관한 질문이기도 하다. 지금껏 우리가 건축가라고 불렀던 이의 전문성과 디자이너라고 부르는 이의 전문성 사이 관계를 논하고자 한다면 더 그렇다. 결국 이론은 그 자체가 예술 작품이며, 따라서 디자인되는 것이다. 비트루비우스나 알베르티와 같은 이론가는 각각 자신이 저술하는 건축서의 질서나 구조가 건물에 부여하는 질서나 구조와 같다고 주장했다. 마찬가지로, 페브스너는 "근대 운동"이라는 개념을 발명하는 일을 마치 구축 작업처럼 생각했으며, 토탈 디자인의 핵심 요소로 여겼다. 페브스너는 곧이어 다음 해에 영국 산업 예술에 관한 책을 썼으며, 디자인에 관한 수많은 에세이를 썼고, 〈아키텍처럴 리뷰(Architectural Review)〉의 편집자로서 디자인을 주제로 한 캠페인 벌이기를 계속했다. 그는 자신이 긴밀하게 관여했던 독일 미술사 전통에 내재한 관리 권한을 향한 야심을 체화(體化)했으며, 스스로 지적 관리자의 역할을 떠맡았다. 이로써 페브스너는 그로피우스와 연결된다. 관리로서의 역사 이론 개념은 관리로서의 디자인 개념과 연결된다는 말이다. 이런 까닭에, 그로피우스가 또 다른 관리자인 지크프리트 기디온(Sigfried Giedion)을 하버드 디자인 대학원에 데려온 것은 운명과 같은 당연한 일이었다.

포스트모더니즘은 총체 이론을 도대체 어떻게 다뤘을까? 이 질문에 대한 답은 당

연히 미스터 포스트모더니즘 그 자체이자 과소평가된 인물, 찰스 젱크스(Charles Jencks)에서 시작해야 할 것이다. 포스트모더니즘에 대한 젱크스의 서술은 페브스너를 향한 비판에서 시작됐다. 젱크스의 논문 지도교수가 레이너 밴험(Reyner Banham)이고, 밴험의 논문 지도교수가 페브스너인 까닭에, 페브스너는 젱크스의 지적 할아버지라 할 만하다. 따라서 젱크스는 아버지를 죽이는 대신 할아버지를 죽이려 한 셈인데, 할아버지 죽이기는 아버지 죽이기보다 좀 더 어려웠을 테다. 젱크스의 논문은 1973년에 〈근대 건축 운동들(Modern Movements in Architecture)〉이란 제목으로 출간됐다. 제목에서 복수형으로 쓰인 "운동들"은 페브스너가 쓴 책 제목의 단수형 명사 "운동"에 대한 젱크스의 응답이었다. 젱크스는 근대 양식이 "총체적"이라는 페브스너의 마지막 언명에 대한 주석을 통해 단수형 "운동"을 비판하면서 자신의 책을 시작한다. 젱크스는 모든 "통합된", "단일한 갈래의", "모두를 아우르는" 이론을 거부한다. 대신 "일련의 불연속 운동들"과 (여러 장의 사진을 이어 붙인) "포토-스트립(photo-strip)"을 닮은 서술을 선호한다. 그러나 젱크스의 복수형 선언문은 그가 비판했던 대상 못지않게 관리 지향적 어조를 띠며, 한 장의 그림 속에 모든 경관을 넣고자 하는 강박적 개관(槪觀)일뿐이다. 포토-스트립은 그 자체로 단일한 이미지다.

젱크스의 이런 면을 가장 잘 보여주는 것은 그의 주장이 본격적으로 전개되는 본문 첫머리에 딸린 도표다. 도표에서 모든 건축가와 건축적 경향은 나뭇가지처럼 분기하며 진화하는 체계에 따라 정렬한다. **젱크스는 근대 건축이나 포스트모던 건축을 한 장의 총체적 이미지에 담는 것이 불가능하다고 말하면서도, 정작 자신은 그런 총체적 이미지를 만든 뒤 독자에게 이후 텍스트를 읽는 지침으로 활용할 것을 권하기까지 한다**. 젱크스의 도표는 배니스터 플레처(Banister Fletcher)의 〈비교법에 따른 건축사(A History of Architecture on the Comparative Method)〉에 실린 유명한 권두 삽화에서 시작된 "진화론 나무 구조" 전통을 잇고 있다. 플레처와 달리 젱크스는 자신의 도표를 가로로 길게 놓아 다양한 갈래에 동일한 가치를 부여하는 방식으로 플레처가 제시한 위계를 거부하긴 하지만 말이다. 젱크스의 도표에선 빈틈도, 급진적 불연속도 찾을 수 없다. 모든 것은 결국 다른 모든 것으로 귀결된다. 건축가와 건축은 모두가 유전적으로 연결되며, 난잡하게 "교차 수정"한다. 불연속은 잠깐 존재할 뿐, 나눠진 갈래는 결국 다시 한 갈래로 모인다. 젱크스는 이런 도표 만들기를 이후에도 계속하며 요소를 재배열했지만, 기본 다이어그램 형식은 결코 바꾸지 않았다. 건축의 진화

양상이 계속 다시 매핑되는 젱크스의 여러 도표를 비교하다 보면 흥미로운 역사가 출현하기도 한다. 그러나 여전히 가장 눈에 띄는 것은 도표의 전반적 모양새다. 젱크스가 1970년에 발표한 라바 등(lava lamp)을 닮은 첫 번째 도표는 이후 포스트모더니즘을 다룬 책에서 날카로운 대각선 모양 도표에 자리를 내주었고, 그다음엔 수평 띠로 바뀌었다. 젱크스의 도표는 마치 모든 것이 이음매 없이 매끄럽게 놓일 수 있는 세련된 실내 공간과 같다. 최근에 등장한 펼치는 책장의 도표에는 심지어 건축가의 얼굴과 건물 사진까지 들어있다. 건축 역사를 한눈에 담아냈다. 이것이 다름 아닌 디자인, 곧 토탈 디자인이다.

더 나아가, 다원주의와 불연속 우주를 주장하는 이 이론가는 우리를 자신이 디자인한 가정 실내로 초대하길 반복한다. 토탈 디자인의 위대한 전통을 잇는 일련의 에세이와 잡지 특집호와 책을 통해 자신의 "주제 주택(thematic house)"의 과하게 디자인된 디테일을 선보이면서 말이다. 가장 최근 사례로는 젱크스가 〈아키텍처럴 다이제스트(Architectural Digest)〉 1997년 10월호에 선보인 총체 예술의 신작, 스코틀랜드에 있는 그의 자택과 정원을 들 수 있다. 단일한 총체화의 이미지는 가능하지 않다는 생각을 앞장서 퍼뜨리던 이가 오히려 하이퍼-인테리어의 이미지를 중심 삼아 자신의 주장을 조직하는 모습을 우리는 여기서 다시 한번 확인한다. 젱크스의 수많은 출판물이, 그 내재한 모순은 강박적 일관성에 맞춰 서로 꿰매어진 채로, 내부로부터 폭발한다.

출판물이라는 전 지구적 기반 시설은 연속적이고 빈틈없는 표면을 구축하기 위해 열심이다. 토탈 디자인의 꿈은 미디어로 옮겨갔다. 내부 공간은 스스로 밖을 향해 폭발해 디자인과 디자이너의 수많은 작은 파편을 랜드스케이프 전역에 흩뿌린다. 이 폭발이 유발하는 방사하는 광채는 결국 미디어의 광채다. 이것은 앞서 언급한 토탈 디자인의 초기 사례에서 이미 나타났던 현상과 다르지 않다. 수공예로 만든 유일무이한 총체적 내부를 흠잡을 데 없이 완벽하게 연출한 수많은 사진 이미지로써 대량 생산해 총체적 내부가 거부했던 바로 그 바깥 세계로 확산했던 빈 세제션의 출판물을 생각해 보라. 마찬가지로, 모호이-너지가 디자인한 일련의 유명한 바우하우스 출판물은 전체를 아우르는 관점, 다시 말해 대량 생산된 다양한 사물을 끼워 넣을 수 있는 총체적 공간을 제공했다. 전시 또한 같은 총체화의 효과를 가져온다. 이종(異種)의 사물이 균질하게 설계된 전시 공간에 배열됨으로써, 모두를 아우르는 단일한 미학 체제 아래 놓인다. 미술관이나 책을 통해 전시되는 건축도 마찬가지다. 건축이 폭발해 지구 전역에 걸쳐 수많은 파편으로 확산한다 해도, 이들을 다시 수집해 하나의 실내 공간으로 압축할 수 있는 장치는 많다.

좌절의 기쁨

토탈 디자인을 추구하는 내파와 폭발의 고동치는 리듬과 더불어 전개되는 무자비한 추격에서 가장 놀라운 점은 그 추격이 거듭 실패했다는 데 있다. 모든 디자인이 곧 토탈 디자인이라면, 총체화를 쫓는 꿈은 항상 좌절할 수밖에 없다. 그리고 건축가는 조경, 인테리어, 가구, 산업 디자이너와 같은 디자인 예술가가 오늘날 받는 존경을 얻지 못한 채 영원히 주변인으로 남을 수밖에 없다. 건축가의 환상이 작동하는 거대한 규모와 건축가에게 주어진 책임의 작은 규모는 일종의 반비례 관계를 형성한다. 전 세계를 얻겠다는 건축가의 요구가 발 딛고 서는 근거가 돼야 할 건축가의 사회적 위치는, 정작 어찌 된 일인지, 분열 상태다. 건축가는 탁월한 사변가(思辨家)이자 강박적 몽상가다. 그 일반의 주장이 이토록 거대하며, 미세한 디테일을 쫓는 페티시즘이 이토록 강박적인 분야는 건축 말고는 없다. 건축은, 무엇보다도, 담론이다. 끊임없이 제기되지만 검토된 적은 거의 없는 디자인 개념에 맞춰 움직이는 담론이다. 바로 그 건축 담론을 이 글에서 검토하는 가운데, 혹자는 건축가의 좌절을, 건축가의 꿈이 비로소 실현되더라도 사라지지 않을 그 좌절을 오히려 축복할 만한 것으로 여겼을 수 있다. 총체화의 이미지와 서사를 찬찬히 들여다보면 볼수록, 그 이미지나 서사를 그토록 단호하게 틀 짓고 제시했던 손아귀를 벗어나서 존재했던 다양한 일부 건축과 출판물과 역사를 우리는 점점 더 많이 발견하게 된다. 건축이 참으로 경이로운 까닭은, 그것이 그것을 만든 창작자의 손아귀를 너무나도 쉽게 벗어난다는 데 있다. 얼핏 매끄러워 보이는 표면은 항상 균열과 비틀림과 복잡함으로 가득 찬 마치 수수께끼와 같다. 토탈 디자인은 어디에나 있지만, 유혹하듯 손에 잡히지 않는다.

English Original

WHAT DOES "TOTAL DESIGN" mean today? What does it mean, let's say, after postmodernism? Not so long ago, the expression was part of the basic vocabulary of architects, teachers, and critics. Yet it is remarkably absent from contemporary debates and seems to play no role in schools today. What happened?

EXPLODING ARCHITECTURE

Total design has two meanings: first, what might be called the implosion of design, the focusing of design inward on a single intense point; second, what might be called the explosion of design, the expansion of design out to touch every possible point in the world. In either case, the architect is in control, centralizing, orchestrating, dominating. Total design is a fantasy about control, about architecture as control.

Implosive design takes over a space, subjecting every detail, every surface, to an over-arching vision. The architect supervises, if not designs, everything: structure, furniture, wallpaper, carpets, doorknobs, light fittings, dinnerware, clothes, and flower arrangements. The result is a space with no gaps, no cracks, no openings onto other possibilities, other worlds. The paradigm of this approach is the domestic interior completely detached from the chaotic pluralism of the world. A whole generation of remarkable architects — including Bruno Taut, Louis Sullivan, Frank Lloyd Wright, Josef Hoffmann, Josef Maria Olbrich, Charles Rennie Mackintosh, Hendrik Berlage, Peter Behrens, and Henry van der Velde — produced hyper-interiors that enveloped their occupants in a single, seamless multimedia garment. Inspired by Richard Wagner's mid-19th-century concept of the "total work of art," in which different art forms would collaborate to produce a singular experience, these designers were eager to place the architect at the center of the process: the architect would orchestrate the overall theatrical effect. Collaborative organizations of artists such as the Vienna Secession

Wigley, Mark. "Whatever Happened to Total Design?" In Harvard Design Magazine, No.5, 18–25. Cambridge, MA: Harvard Graduate School of Design, 1998.

carried out an architectural mission; they would implode design to create environments with an extraordinary density of sensuous effect.

The idea of explosive design haunts the Harvard Graduate School of Design in the legacy of Walter Gropius and his concept of "total architecture," in which the architect is authorized to design everything, from the teaspoon to the city. Architecture is understood to be everywhere. Indeed, it is argued that the influence of the architect has to be felt at every scale, or society would go terribly wrong. This point of view produced an extraordinary legacy. Architects have roamed the world, leaving their mark on every tree, lamppost, and fire hydrant. They all have their city plans, furniture, wallpaper, clothes, and coffee pots. Many have cars. Some have ships. From the train designed by Gropius and Adolf Meyer to the airplane and automatic washing machine of Rudolf Schindler, the 20th-century architect admits no limit. Following the lead of organizations like the Deutscher Werkbund and the English Design and Industries Association, men and women trained as architects defined and dominated the field of industrial design as it emerged early in this century. This fantasy is still very much alive. These days, the teaspoon doesn't seem small enough and the city doesn't seem large enough. Students don't hesitate to develop projects on the architecture of the microchip or on networks for interplanetary transportation.

These two concepts of total design have played a major role in the formation of 20th-century architectural discourse. Both are responses to industrialization. Implosive design is usually understood as a form of resistance, if not the last stand. Architecture gathers all its resources in one sacred place where architects collaborate with other artists to produce an image of such intensity that it blocks out the increasingly industrialized world. In contrast, those who explode architecture out into every corner of the world embrace the new age of standardization.

The line between the romantic idea of resistance to industrialization through the design of hand-crafted, one-off environments, and the equally romantic

idea of embracing progressive machine-age reproduction, is drawn many times in the standard history books. For example, it is often drawn between two schools, or rather, two directorships of the same school: between Henry van der Velde's leadership of the Weimar School of Arts and Crafts, and Gropius's program for that same school, renamed the Bauhaus when he became its head in 1919. The Bauhaus developed mass-reproducible designs, the production and licensing of which literally funded some of its day-to-day operations. Hence the factory aesthetic of the school's Dessau building, designed by Gropius and Meyer in 1925-1926.

Less obviously, however, this embrace of industrialization begins with what might be called an explosion of the designer. Not only are objects designed, mass-produced, and disseminated; the designer himself or herself is designed as a product, to be manufactured and distributed. The Bauhaus produced designers and exported them around the world. The vast glass walls of the Dessau building which, in Gropius's words, "dematerialize" the line between inside and outside, suggest this immanent launching outward of both students and their designs. Even the teaching within the studios was a product. Gropius said that he only felt free to resign in 1928 because the success of the Bauhaus was finally established through the appointments of its graduates to teaching posts in foreign countries and through the adoption of its curriculum internationally.

Yet the line between the two attitudes — and this is true of most lines that are drawn insistently — is finally not so clear. It is, in fact, mythological, a reassuring fantasy invented despite the existence of a dense and nuanced archive of historical evidence. Explosion cannot easily be separated from implosion. For a start, the Bauhaus was itself explicitly conceived as a "total work of art" in Wagner's sense, a glorious "building" produced by a singular implosion of different disciplines, resources, and pedagogical techniques. Gropius never stopped searching for what he called the "oneness of a common idea" around which artists of every kind could be gathered in a grand collaboration. His rhetoric is

characterized by terms like "coordination," "incorporation," "welding," "synthesis," "cooperation," "unified," "collective," "interwoven," "integrate," and so on. Here is a typical remark of his, from the 1923 essay "The Theory and Organization of the Bauhaus": "A real unity can be achieved only by coherent restatement of the formal theme by repetition of its integral properties in all parts of the whole." The institutional space of this singular idea is even a domestic interior. The Bauhaus factory presented itself as a family scene, complete with snapshots of sleeping, eating, and playing; this "family" image was reinforced by subsequent histories that describe the internal squabbles. At the nexus of the explosion of architecture is an implosion in which every detail of a domestic space is supposedly governed by a single idea.

If the explosive factory school was a total art work, then the implosive hyper-interior can be equally understood as a kind of factory. Consider Olbrich's Secession Exhibition Building of 1898. The project symbolizes the quest for the total work of art. Its design involved the collaboration of Gustav Klimt, Koloman Moser, Josef Hoffmann, Othmar Schimkowitz, Georg Klimpt, and Ludwig Hevesi. Olbrich, like his teachers, was very much under the spell of Richard Wagner. As a student, he often dreamed up architectural spaces to match scenes from Wagner's operas. The Secession Building looks like a temple, a sacred space of art whose gleaming white surfaces serve to detach it from the profane surrounding city. It was presented and received as such. Beyond its monumental entrance and lobby beneath the gilded-laurel dome, however, lies a large, undifferentiated space, lit by huge industrial skylights, with only three windows, usually screened off, high up on one side wall. The world is thus blocked out, intensifying the implosion of artistic energy. Through the device of moveable walls, the interior space accommodated any kind of exhibition.

Over one hundred Secession exhibitions were held there, each of which was considered a total work of art composed of sculptures, fabrics, wallpapers, carpets, friezes, music,

etc. Architects like Olbrich, Hoffmann, Behrens, and Joze Pleçnik designed the exhibitions in collaboration with the artists. In this way, the building works as a kind of machine for producing unique environments. Much of the art presented in the building was sold, but so too was the decoration: collectors would literally buy the walls. This absence of a firm distinction between the frame and the artifacts being framed is, of course, the whole point of the total work of art. The building is a factory for the production of total works of art, works that then move out into the world. Designs tested in the temple-factory as singular installations become the prototypes for mass production in the workshops. In another sense, the building is a kind of theater, a windowless box within which an endless array of different sets can be assembled; the aesthetic plays staged therein isolate themselves from the world, but they do so precisely to exert an influence upon the world.

Implosion and explosion are therefore bound together; in fact, the link between them is crucial. The hyper-interior has an explosive intensity. The sarcasm of the best-known critical attacks on such spaces, like that of Adolf Loos (which would soon be echoed by Le Corbusier), thinly masks the fear of being overwhelmed by both the decorative excess and the absolute uniformity of style. For their critics, these spaces produce a claustrophobic sense of "suffocating" pressure. It is precisely this intensity that produces the blast that disseminates architecture out through time and space. The modern architect's obsession with breaking down the barriers between inside and outside can be reread in these terms; it is part of the dynamic between implosion and explosion. **Architects build up steam, as it were, in the domestic interior, break down the walls, and then explode their designs out into the landscape in small fragments — thus they move from designing everything in a single work of architecture to adding a trace of architecture to everything.**

Consider another obvious example: Frank Lloyd Wright. Look at how he overdetermines his early domestic interiors, even lowering the ceilings to produce a kind of claustrophobic pressure in which his total environments press themselves against you. His boxes are then exploded and the relentless design work bursts out of its domestic confinement, heads across the garden to the street, then down the road to configure the neighborhood and, eventually, with Broadacre City, slides across the entire continent in a single vast project. From the absence of windows in the Secession Building to the vast walls of glass in the Dessau Bauhaus, this inward then outward movement is repeated in the career of architect after architect and can, like any explosion, be restaged on a small scale in a single project.

This pyrotechnic operation, which dominates 20th-century architecture, is not the destruction of the interior but rather its expansion out into the street and across the planet. The planet is transformed into a single interior, which needs design. All architecture becomes interior design.

RADIOACTIVE FUSION

The explosive dissemination of architecture is a form of radiation. It was understood as such, as can be seen, for example, in one of Gropius's first speeches to the Bauhaus in July 1919. Describing the school, he announces that, "Art must finally find its crystalline expression in a great total work of art. And this great total work of art, this cathedral of the future, will then shine with its abundance of light into the smallest objects of everyday life." This passage draws on the expressionist rhetoric of the manifesto for the Berlin Workers Council on Art that Gropius, along with Bruno Taut, prepared just before coming to the Bauhaus. Lionel Feininger's famous expressionist etching of the Bauhaus for the school's program, like Taut's drawings of his Stadtkrone fantasy, shows the bright light radiating in every direction from a crystalline interior. Ultimately that radiance becomes the radiation of both designers and designs out from an explosively intense interior.

The same radiance can be seen in

the etching of the Sommerfeld House that Gropius and other Bauhaus artists assembled in 1920-21. The house's all-enveloping interior of carved wood, hanging tapestries, etc., is usually associated with the expressionist prehistory of the school, but this kind of one-off environment remained a crucial part of the Bauhaus mission to disseminate the architect and architectural design as industrial products. A year after the house was finished, Johannes Itten demanded that the school either produce unique objects or fully enter the "outside world" of mass production. Gropius responded that the two approaches to design should exist side by side in a "fusion." Exactly the same kind of intensity of the Sommerfeld interior can be seen in the theater productions that paralleled the most industrialized years of the institution and that were monumentalized in Gropius's 1927 design for a "Total Theater." His redefinition and expansion of the role of the architect presupposes a relentless trajectory from the details of the private house to the nation and beyond; here, from The New Architecture and the Bauhaus of 1935:

My idea of the architect as a coordinator— whose business it is to unify the various formal, technical, social and economic problems that arise in connection with building — inevitably led me on step by step from the study of the function of the house to that of the street; from the street to the town; and finally to the still vaster implications of regional and national planning. I believe that the New Architecture is destined to dominate a far more comprehensive sphere than building means today; and that from the investigation of its details we shall advance towards an ever-wider and profounder conception of design as one great cognate whole.

To think again about the relationship between architecture and the design arts, we have to rethink the dynamic between the isolated hyper-interior and its explosion across the wider landscape. It is precisely in this dynamic that the contemporary status of architecture and the design arts was renegotiated. This rethinking would then force us to reexamine the standard accounts of our

prehistory. The most obvious starting point would be Nikolaus Pevsner's 1936 Pioneers of the Modern Movement, an initially unsuccessful book that became a hit only when reedited and symptomatically retitled Pioneers of Modern Design for the 1948 Museum of Modern Art edition.

Pevsner draws a straight line from mid-19th-century design reform through to Gropius, insisting that modern architecture developed from the design arts. This is a strategic history: it describes how architects took over the revised concept of design in their efforts to conquer the world, literally following the passage of the word "design" from the English reform movement to the German modernist debates. Yet Pevsner's own use of the terms "architecture" and "design" is ambiguous. He argues that modern architecture is design—nothing but design at a large scale—extrapolating early discussions of the details of domestic wallpaper to ideas about the overall organization of a city. At the same time, however, Pevsner repeatedly differentiates between architecture and design in ways that seem at odds with his larger argument. We have since become used to separating these words (e.g., the Museum of Modern Art's infamous "Department of Architecture and Design"), as if we know what these two terms mean. Pevsner's book, which is still something of a bible and can even be found in some airport book shops, should have made the distinction problematic.

When Henry-Russell Hitchcock and Philip Johnson made their respective suggestions to Pevsner on how to modify the original 1936 edition, Johnson confidentially questioned Pevsner's evaluation of Gropius's importance, insisting that Gropius was incapable of designing anything. But Pevsner stood his ground, as if he understood, at some level, that what gets designed in Gropius's hands is an institutional structure. Gropius effectively turned design into a form of management, with the architect as "coordinator." The supremacy of the architect in total design, whether implosive or explosive, becomes that of the manager. Paradoxically, this form

of control was underscored by the absence, at the Bauhaus, of an official "department of architecture" for a long time even though the school was run by an architect, understood itself as a form of architecture, saw all forms of art as forms of building, and presented architecture as its endpoint—architecture was running the show without actually being presented as such. Even more symptomatic of all this is the fact that Gropius couldn't draw. This was no tragedy, of course. A number of famous architects do not draw. It might even be considered a virtue today in some circles. And although Gropius wrote letters to his family describing the difficulty of surviving in Peter Behrens's office with such a liability, he soon discovered that his own strength lay in collaborations. Before he designed objects, he designed relationships, partnerships with Adolf Meyer, Marcel Breuer, and so on.

None of this is so very modern. The idea of architecture as a form of management dates at least to Vitruvius and to the idea that the architect needs to know a little something about everything. The figure of the architect became established as the organizer of domains about which he or she doesn't necessarily have expertise. Aesthetic management is obviously a part of this, but not necessarily a particularly important part. This concept of architecture as management informs the whole history of the discipline, and shows no sign of going away. On the contrary, the proliferation of different architectures through the 1960s and '70s, in the wake of always-frustrated attempts to unify modernism, can be understood as a proliferation of different theories of management. And if you look closely at each of these theories, you find the dream of total design very close to the surface.

Buckminster Fuller, for example, insisted that design was nothing more than resource management. He believed that the architect had to be a "comprehensive designer" capable of operating at any scale. Not by chance was the first article on Fuller by his first biographer entitled "Total Design." Fuller's mission was to transform the planet into a single art work. Obviously the ecological movement, which Fuller did much to stimulate, equated design and

management. A not-so-close reading of classic texts of the movement like Ian McHarg's 1969 Design With Nature reveals a totalizing aesthetic ambition. Ecological architecture must fit seamlessly into the grand total design. On the technological front, the engineer Ove Arup's concept of "total architecture" called for engineers to collaborate with architects to produce works of art by operating at every scale on every building system in terms of the architect's singular aesthetic vision. Environmental control packages, for example, should be organized by the same vision that oversaw the composition of the door frames. Much of the megastructural tradition promoted the idea of "total planning." Think of Superstudio's Continuous Monument project of 1969, which they described as "a single piece of architecture to be extended over the whole world … an architectural model for total urbanization" that marches sublimely across the surface of the planet.

Clearly, the dream of the total work of art did not fade in modernism's wake. On the contrary, all of the issues raised by architects and theorists of recent generations that seem, at first, to signal the end of the idea of the total work of art turn out to be, on closer look, a thin disguise of the traditional totalizing ambitions of the architect.

FRESH HERRINGS

Consider "flexibility," the idea of an architecture that could assume any particular arrangement. Most flexible projects turn out to have inflexible aesthetic agendas. Or, more precisely, flexibility is itself a singular aesthetic. Look at the 1958 "Industrialized House" project by George Nelson, an architect who became famous as an industrial designer. The house is conceived as an industrial design product, a system of parts that can be infinitely rearranged. But Nelson never published more than one arrangement of the house, which included detailed color images of the model's interior, complete with wall hangings, carpet, and dinnerware. At the very moment that he announces that the architect should provide only a framework for change, Nelson installs a total work of art. Likewise, Christopher Alexan-

der's 1977 A Pattern Language installs a singular aesthetic regime in the guise of a set of innocent building blocks that seem capable of infinite rearrangement. The last of these 253 "patterns" is an attack on "total design." The hypocrisy of the attack is evident in the final lines that instruct the reader to hang personal things on walls rather than follow the dictates of designers. A designer claiming a total vision dictates that the totalizing instincts of all other designers should be resisted. The apparent flexibility of his system actually integrates all design into a transnational and "timeless" aesthetic pattern that can only be perceived by the master architect/manager. With systems theory, cybernetics, semiotics, and fractal geometry, the number of ways of absorbing difference into a singular structure continues to grow and to act as the totalizing architect's best friend.

Think, too, of the different discourses about the absence of the architect. Bernard Rudofsky's bestseller, Architecture Without Architects, based on his 1964 exhibition at MOMA, would seem to defeat the master designer by drawing attention to that which remains untouched by the architect. But Rudofsky's opening paragraph describes his work as providing a "total picture" of planetary architecture of great value to the designer. The architecture he shows usually bleeds off the edge of the frame of each photograph to convey the sense of a seamless environment, an endless fabric escaping the object fetishism of the architect. Images from a multitude of countries are assembled in one book to construct the total picture—a mosaic of patterns that date back to antiquity and thus transcend the purview of any one designer. The use of contemporary technology or "design" objects by non-architects is carefully excluded from the image to produce the sense of an immaculate, timeless environment. And more remarkably, the seminal essays by Roland Barthes and Michel Foucault on the "death of the author" have recently been used to authorize the work of a few signature designers. In a comic turn, rival authors have competed for the right to announce the death of the author.

Similarly, the postmodernist discourse about pluralism, multiplicity, and

heterogeneity is inevitably used as an excuse for singularity. Robert Venturi's call for "complexity and contradiction" is surprisingly intolerant of alternative positions. The proponents of "critical regionalism" see the same architectural qualities everywhere rather than the unique site-specific differences they advocate. Such pluralist arguments are used as cover for a particular aesthetic. **And the architects who talk about chaos, absence, fragmentation, and indeterminacy usually work very hard to assure that you know that a particular design is theirs by using recognizable — signature — shapes and colors. Once again, arguments about the impossibility of "the total image" are employed in fact to produce precisely such an image — a signed image that fosters brand loyalty.**

Architects who say, "I don't think I can or should control the whole environment," are usually, in fact, claiming control. Rather than simply accepting any interference with their vision that might occur, they insist upon indeterminacy or incompletion to regain control of those zones that elude them. They label them as danger or pleasure zones—red light districts, in a sense. And, of course, red light districts are never all that dangerous; usually they are highly regulated and predictable. If you study the work of these architects, you will find no gaps. Every potential gap is labeled "gap" and thereby brought back into line. Incompletion is an aesthetic. It is a design choice, and a good choice for many designers. Much of the pleasure that we take in some architects' work comes from that choice. Indeed, presenting an aesthetic of incompletion requires a lot of expertise. It's probably harder to construct than the effect of completion.

Obviously there is a difference between providing a rough framework for individual variation and designing the client's slippers to match the carpets that match the chairs that match the wallpaper that matches the room that swallowed the fly. But the difference is not that one is more totalizing than the other. Look at how the architects of incompletion, pluralism, and contradiction drag us all into their own homes—typically in the pages of Architectural Di-

gest, the contemporary reference work on total design, or the equivalent pages of fashion magazines. One by one, the postmodern architects walk us through their immaculate and ever-so-precisely lit and photographed domestic spaces, pausing to celebrate their books, pets, furniture, clothes, and art works. Robert Venturi and Denise Scott Brown take time out from decorating sheds to discuss the frieze on the walls of their precisely calibrated dining room. Peter Eisenman puts chaos theory on hold while describing the view from his cottage in Princeton. The architects whose philosophy seems to call for an end to total design present their private spaces as temples to such design. Somehow these totalizing images legitimate the dissemination of supposedly non-totalizing design and theory. Once again, an intense implosion of the domestic interior is used to trigger an explosive dispersal of architecture. The ever-increasing physical and intellectual mobility of the architect, the frequent flyer between countries and disciplines, is somehow nailed down in the very public display of his or her fixed “private” interior.

TOTAL THEORY

What follows from all this is that the expression “total design” is extremely misleading. Design is either design or it is not, the way pregnancy used to be. There is no such thing as non-totalizing design. All design is total design. This was already established in the 16th century when design was made the center of architectural training. Take, for example, the promotion of architecture into the academic ranks with its admission to Vasari’s 1563 Academia del Disegno, an institution that unified the arts around the concept of design. Design, the drawing that embodies an idea, was understood as the magic mechanism by which the practical world of architecture could aspire to the theoretical level of gentlemanly scholarship. Design is always a matter of theory. Design is not a thing in the world. It’s a theoretical reading of the world. Or, more precisely, it is the gesture in which theory is identified in the material world. To point to design is to point to theory. The model, of course, is the supposedly immaculate theory embodied in the immaculate

design of the cosmos by the “Divine Architect,” as Vasari puts it. The architect’s claim to fame was precisely the totalizing capacity of design. The default pretension of the architect is to capture the grandest scale of order.

This idea was faithfully adhered to at the Bauhaus with its so-called laws of design. These laws — the center of the training, the first thing to be learned after one walked through the door — were a series of totalizing claims about form. If design is the bridge between the immaterial world of ideas and the material world of objects, then a theory is required to control that relationship. A set of structural rules maintains the integrity of the bridge. Gropius called for “sound theoretical instruction in the laws of design,” insisting that such a “theoretic basis” is the essential prerequisite for collective work on total architecture, the “solid foundation” for unity. The theory was taught first by Johannes Itten and then by Laszlo Moholy-Nagy, whose first biography by Sibyl Moholy-Nagy (with a preface by Gropius) is symptomatically subtitled Experiment in Totality. Design presupposes totalizing theory. It is not by chance that Pevsner’s Pioneers of Modern Design begins with a whole chapter on “Theories of Art from Morris to Gropius.” Even the interpretation of particular objects that follows begins with the analysis of wallpaper and carpet patterns by the Journal of Design and Manufacture, which was started in 1849 by the group that gravitated around Henry Cole in London. The Journal was first and foremost a journal of theory. The preface to its first issue announced that it would offer “something like a systematic attempt to establish recognized principles.” In doing so, it was attempting to improve the various schools of design that had been founded in response to an 1836 government decree that such principles should be established. Strong design presupposes strong theory. Design is, as it were, the appearance of theory. It is therefore no surprise that we are addressing these issues in a school. And not just any school but the Graduate School of Design, called thus since 1936 precisely because design was believed to be the element that unified the departments of architecture, landscape architecture,

and urbanism. Design was once again the totalizing agent. Gropius arrived here shortly afterward and began his campaign to teach “design fundamentals” that echoed the Bauhaus’s “laws of design.”

If design is always totalizing and involves the mystique of theory, then the question of the fate of total design becomes the question of total theory. This is especially true if we want to discuss the relationship between the professional expertise of what we have up to now called the architect and that of the designer. After all, theory is itself an art work, something designed. Theorists such as Vitruvius and Alberti insist that the ordering and structure of their respective treatises match that which they prescribe for buildings. Likewise, Pevsner understood his invention of the idea of the “modern movement” as a construction job, the centerpiece of a total design. He followed this a year later with a book on industrial art in England and continued by writing countless essays on design and launching a campaign on the subject as editor of the Architectural Review. Pevsner assumes the role of intellectual manager, exploiting the managerial pretensions embedded within the German art historical tradition to which he was closely tied. This tied him also to Gropius. The idea of history and theory as management is linked to the idea of design as management. It now seems inevitable that Gropius brought another such manager, Sigfried Giedion, to the GSD.

But what did postmodernism do to total theory? An answer might begin with the obvious figure, Mr. Postmodernism himself, Charles Jencks—an underestimated figure. Jencks’s account of postmodernism evolved from a critique of Pevsner, who was his intellectual grandfather insofar as his dissertation adviser was Reyner Banham, whose own dissertation adviser was Pevsner. Instead of killing the father, then, he attempts to kill the grandfather—which is probably more difficult. Jencks’s dissertation was published in 1973 as Modern Movements in Architecture—the plural “movements” was a response to Pevsner’s singular account. It begins by criticizing that account, footnoting Pevsner’s final remark that the modern style

was “totalitarian,” before going on to reject all such “unified,” “single strand,” “all-embracing” theory in favor of “a series of discontinuous movements,” a “photo-strip” account. Yet Jencks’s pluralist manifesto is no less managerial in tone, no less an obsessive survey of the scene that places everything within a single picture. The photo-strip is itself a single image.

Perhaps the clearest example of this is the chart with which Jencks begins the main body of his argument. It positions every architect and tendency in a system of evolutionary branches. Thus, **while insisting on the impossibility of producing a single, totalizing image of modern architecture or even postmodern architecture, Jencks proceeds to produce such an image and even to encourage the reader to use it as a guide to the following text.** The chart is an “evolutionary tree” in the tradition of Banister Fletcher’s famous frontispiece to A History of Architecture on the Comparative Method, although Jencks rejects Fletcher’s hierarchy by having his chart lie on its side and giving the different strands equal value. There are no gaps, no radical discontinuities. Everything eventually flows into everything else. All architects and architectures are genetically related and “cross-fertilize” promiscuously. Discontinuities exist for a while, but eventually the separate strands are rejoined. Jencks keeps on producing such charts, rearranging the positions of each element but never altering the basic kind of diagram. An interesting history emerges from a comparison of the progressive remapping of architecture in the different charts. What remains striking, though, is their overall look. The lava-lamp aesthetic of the first chart published in 1970 gives way to hard-edged diagonals in the books on postmodernism, which in turn give way to horizontal bands. The chart is a stylish interior in which everything can be seamlessly placed. The latest fold-out version even includes a mug-shot of each architect and one of their designs. The history of architecture can be captured in a single glance. This is nothing but design, total design.

Furthermore, in the grand tradition of total design, the theorist of plural-

ism and the discontinuous universe repeatedly invites us into his domestic interior, using a series of articles, special magazine issues, and books to reveal the hyper-designed details of his own "thematic house." Most recently, in the October 1997 Architectural Digest, he shows us a new total work of art: his house and garden in Scotland. Yet again, a leading disseminator of the idea of the impossibility of a singular, totalizing image somehow organizes that claim around the image of a hyper-interior. His countless publications explode, as it were, out from this space, their inconsistencies somehow stitched together by its obsessive coherence.

Indeed, the global infrastructure of publications works hard to construct a continuous, gapless surface. The dream of total design has moved into the media. The explosive radiance of the interior bursting out of itself and leaving all those little fragments of design and designers across the landscape is first, after all, a radiance of the media. Returning to the early examples of total design described above, one can see this already in the publications of the Vienna Secession, which mass-produced countless immaculate photographs of one-off, hand-crafted total interiors, sending them out into the very world which those interiors seemingly reject. Likewise Moholy-Nagy's designs for the famous series of Bauhaus publications provided an overall look, a totalizing space in which the diversity of mass-produced objects could be inserted. Exhibitions have the same totalizing effect. Heterogeneous objects succumb to a single overarching aesthetic regime by being located within a uniformly designed exhibition space. Likewise, the display of architecture in museums, books, and so on. If architecture has been exploded in fragments across the planet, numerous devices exist for compacting it back into an interior.

THE JOYS OF FRUSTRATION

The most remarkable thing about this relentless drive toward total design through the pulsating rhythms of implosions and explosions is its constant failure. If all design is total design, then the totalizing dream is always frustrated.

The architect remains a marginal figure who doesn't enjoy the respect shown today to the design artist—whether landscape designer, interior designer, furniture designer, or industrial designer. Some kind of inverse relationship exists between the huge scale of architects' fantasies and the smallness of the responsibility they are given. The architect's claim on the whole world is somehow grounded in an ambivalent social status. The architect is the speculator par excellence, an obsessive dreamer. In no other discipline are the general claims bigger, the fetishism of minute details more obsessive. Architecture is first and foremost a discourse, mobilized by the concept of design that is constantly invoked but rarely examined. In examining it here, one might even want to celebrate the frustration of the architect, a frustration that does not abate even when his or her dream is realized. The more one studies the totalizing images and narratives, the more one discovers parts of the architecture, the publication, or the history that have escaped or slipped the grip of those who so resolutely frame and present them.

Indeed, the wonderful thing about architecture is how it so easily escapes the people who produce it. The seemingly continuous surface is always riddled with gaps, twists, and complications. Total design is everywhere, yet seductively elusive.

Mark Wigley is Director of Graduate Studies at the School of Architecture, Princeton University. He is the author of Deconstructivist Architecture (Museum of Modern Art, 1988; Philip Johnson, co-author), The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt (MIT Press, 1993) and White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture (MIT Press, 1995). He is currently working on a prehistory of virtual space. This essay is based on a talk given at the fall 1997 GSD Architecture Department colloquium on The Design Arts and Architecture.

#Designing Oneself

스스로를 디자인하기

언뜻 토탈 아트 혹은 토탈 디자인이라는 표현을 마주하면, 편집증을 가진 누군가가 모든 과정에서 사소한 것까지 일일이 관여하는 모습이 떠오른다. 실제로 냉소적인 얼굴의 사진으로 소개된 건축가들, 특히 루드비히 미스 반데 로에나 아돌프 로스 같은 얼굴을 가진 건축가들은 엄격한 통제 하에 건축의 모든 순간에 관여 했을 듯한 인상을 준다. 그들 건축가는 자신이 드러나는 방식에 심혈을 기울이고, 생각을 나타낼 수 있는 가장 효과적인 수단을 찾으며, 삶에 대한 아이디어를 실현할 수 있는 건축적 원형을 짓는다.

콜로미나는 20세기의 대중적으로 유명한 건축가 중 한명인 프랭크 게리의 행보를 흥미로운 방식으로 조명한다. 이름과 의자, 주택이라는 주제를 통해 르 코르뷔지에, 루드비히 미스 반 데 로에와 같은 거장과 프랭크 게리를 동일선상에 두면서, 그의 개명된 이름과 곡선 골판지 의자, 그의 가족을 위한 주택에 대해 깊게 들여다본다. 이를 통해 자기 자신이 디자인한 것들에 의해 건축가로서의 프랭크 게리가 디자인되는 과정을 살펴본다.

전태규

2001

이름, 의자, 그리고 주택 : 20세기 건축가의 탄생

A Name, Then a Chair, Then a House : How an Architect Was Made in the 20th Century

베아트리츠 콜로미나 Beatriz Colomina
전태규 옮김

하나의 이름

프랭크 게리Frank Gehry의 첫 디자인 프로젝트는 그의 이름을 짓는 것이었다. 그는, 아마도 우연하게, 20세기의 대표적인 건축가들의 전통을 따르고 있었다. 르 코르뷔지에와 미스 반 데 로에 역시 자신들의 이름을 디자인했다. 그 외의 다른 이들은 운이 좋았을 뿐이다. 다섯살이었던 내 딸이 건축가들과의 저녁식사 자리에서 대화를 엿듣다 믿을 수 없다는 듯 질문한 적이 있었다. "정말로 그게 그의 진짜 이름이에요? 쿨 하우스?[1]" 건축계에서, 위대한 이름들은 흔하다. 떠올려 보자. 가우디, 주졸, 로스, 올브리히, 반 드 벨드, 뒤커, 리트펠트, 반 되스부르그, 멜니코프, J.J.P 우드, 그로피우스, 페리앙, 레오니도프, 엘 리시츠키, 풀러, 키슬러, 타우트, 고프, 알바 알토, 알바로 시자, 알도 반 아이크, 알도 로시, 벤투리, 웃존, 코데크, 아이젠만, 리베스킨트, 이토, 자하 하디드…

게리, 르 코르뷔지에, 그리고 미스 이 세가지 경우 모두 그들의 새로운 이름은 각각의 성장의 특정 시점에 고안된 것으로, 바로 그들 각자 건축가로서의 정체성을 확립한 순간이었다. 이러한 관점에서, 새로운 이름을 짓는 것은 그들의 첫 번째 건축 프로젝트였다.

루드비히 미스Ludwig Mies가 자신의 이름을 "미스 반 데 로에Mies van der Rohe"로 바꾸었

역주 1 렘 콜하스Rem Koolhaas가 영어식으로 불리우면서, 멋진 집/쿨 하우스Cool House로 착각한 것이다.

던 때는 그가 페터 베렌스의 사무실을 떠난 뒤 베를린에서 자신의 아뜰리에를 개업했던 1913년이었다. 독일어로 "미스Mies"는 '어색한, 형편없는, 비참한, 가난한, 지저분한, 몸이 불편한, 나쁜 혹은 끔찍한'의 의미를 지닌 단어이다. 당연히, 그는 자신의 작업이 이러한 의미들과 연관되기를 바라지 않았다. 그는 그가 독립할 때에, 새로운 이름을 만들었다.

"르 코르뷔지에Le Corbusier" 라는 이름은 샤를르-에두아르 잔느레Charles-Edouard Jeanneret가 1920년 잡지 에스프리 누보에 소개된 건축가이자 건축 이론가로서의 작업들을 자신의 화가로서의 작업들과 구분짓기 위해 고안한 것이다. 그는 순수주의Purism에 대한 글들에 자신의 본명을 사용했다. 그리고 비-순수주의 예술이나 연극, 일상의 문화적 삶 등에 관한 글들을 위해서는 다른 다양한 이름들을 썼다. 실제로, 그는 잡지속의 건축 글들에서 "르 코르뷔지에" 라는 저자명을 사용했고, "소니에Saugnier"(아메데 오장팡의 가명)라는 이름을 공동 저자로 표기했다. 이는 자신의 건축 작업에 정체성을 부여하기 위해서였다. 라 쇼-드-퐁의 빌라 슈밥은 에스프리 누보에서 "르 코르뷔지에의 저택 1916" 으로 묘사되었는데,여기서는 "줄리앙 카롱Julien Caron"이라는 저자명이 사용되었다. 이는 또다른 오장팡의 가명으로, 마치 다른 사람인 것처럼 르 코르뷔지에-소니에의 건축에 대한 "주목할만한 글들"을 칭찬하면서 글이 시작된다. 에스프리 누보에서 가명을 많이 사용하는 것은 아마도 잡지의 많은 글들이 잔느레와 오장팡에 의해 작성되었다는 사실을 숨길 필요가 있었을 것으로 보인다. 잔느레의 두 이름, 즉 하나는 예술을 위해, 다른 하나는 건축을 위해 나뉘어진 정체성은 잡지가 폐간된 이후에도 오랬동안 지속되었다. 잔느레는 잡지가 폐간되고 나서 3년 후인 1928년까지 그의 본명으로 그림에 서명해왔지만, 건축에서만큼은 언제나 "르 코르뷔지에"였다. 후에 그가 화가가 아닌 건축가로서 더 유명해지고 난 후, 본명은 서서히 사라졌다. 1928년 이후의 그림에서도 "르 코르뷔지에" 라는 이름이 서명되기 시작했다.

프랭크 골드버그Frank Goldberg는 1954년 서던캘리포니아대학교University of Southern California의 건축학과를 졸업하기 직전에 개명했다. 이 이야기는 여러 번 소개되었는데, 모든 비평가들은 게리의 이름과 관련한 이야기에 대해 거의 동일한 설명을 반복하는 듯하다. 자신의 성family name에 대한 이중적인 감정이나, 그의 첫 번째 아내인 아니타 스나이더Anita Snyder가 그 이름을 좋아하지 않아 개명하게 된 이야기, 그리고 게리가 나중에 그것을 얼마나 후회했는지 등의 이야기들이다. "나는 언제나 내 이름에 자부심이 있었다... 하지만 나는 이름 때문에 어렸을 때 괴롭힘을 당했고, 대학교에서는 이름 때문에 건축 동아리에 들어갈 수 없다는 말을 들었으며, 내 아내는 그런 일들을 좋아하지 않았다." "그래서, 내가 정신적으로 약했던 시기에 첫번째 아내의 권유로 골드버그에서 게리로 바꾸었지만, 지금은 그것을 후회한다. 종교가 나에게 아무 의미가 없다는 것은 아니다. 나는 [유대인으로서의] 나의 뿌리를 가치있게 여긴다. 오늘날 나는 카톨릭 신자와 결혼했다. 그리고 미사에 참석하는 것이 어린 시절 유대교 회당 에 다닐 때와 같은 만족감을 준다는 것을 알게 되었다.

"미스 반 데 로에", "르 코르뷔지에", 그리고 "게리", 이 세 이름들은 모두 어머니에 대한 친밀감, 그리고 아버지에 대한 반항심과 연관되어 있다. 미스 반 데 로에는 "미스Mies"에 어머니의 성 "로에Rohe"와 함께 네덜란드어 전치사인 "반van"을 추가하여 이름을 만들었다. 산드라 허니Sandra Honey에 따르면, "당시 독일에서의 네덜란드에 대한 관심이 많아졌다". 어떤 이론가들은 그가 "반van"이 "폰von"과 같은 독일 귀족의 이름에 붙는 표현과 관련되기를 바랬다고 말하기도 했다. 그는 또한 Mies의 "e"에 움라우트를 추가하고 이름과 독일어 mies의 의미와의 연관을 피하면서 두 음절로 발음되도록 하였다.[2] 미스는 아버지가 물려준 이름을 완전히 버리는 대신, 그것을 변용한 것이다.

르 코르뷔지에는 어머니쪽 집안의 벨기에인 조상인 르코르베지에Lecorbésier 에서 이름을 따왔다.[3] 오장팡이 에스프리 누보에 건축에 관한 글을 쓰기 위해 어머니의 결혼 전 성씨maiden name인 소니에Saugnier를 선택했던 것처럼 르 코르뷔지에도 똑같이 했을 수도 있었지만, 우연히도 그의 어머니의 결혼 전 성씨는 페레Perret이었다. 오귀스트 페레Auguste Perret, 르 코르뷔지에게 스승이었던 페레는 극복해야 할 아버지와 같은 대상이었기에 끝내 그는 르코르베지에Lecorbésier를 골랐다. 그런데 오장팡은 그것을 다르게 쓸 것을 제안하였다. "좋아, 그 이름을 쓸 수는 있어, 하지만 너는 두 개의 단어로, 르 코르뷔지에Le Corbusier로 알려지게 될 거야. 더 인상적이기 위해서야."

게리의 경우 어머니의 성을 따른 것은 아니지만, 적어도 두 가지 사실에 의해 어머니와 깊게 연결되어 있다. 첫 번째 사실은, 가족이 함께 하지 않으면 그의 이름을 바꾸는 것이 말이 안 된다고 생각하여 어머니와 여동생에게도 이름을 바꾸도록 설득했다는 점이다. (그들은 기꺼이 따르기로 했다고 한다.) 어쨌든 여성들은 우리 문화에서 더욱 미심쩍은 이유로 자신들의 이름을 포기해야만 했는데, 그의 어머니의 가족은 1908년 폴란드 우치Lodz에서 토론토로 이주했을 때 이미 카플란스키Caplanski에서 카플란Caplan으로 이름을 바꾼 경험이 있다.

역주 2 움라우트는 변모음의 한 종류로 게르만어 모음 a,o,u 위에 점을 두 개 찍음으로서 표현하는 것으로, ä, ö, ü 는 각각 ä는 에[ɛ], ö는 외[œ], ü는 위[ʏ]로 발음한다. 미스가 모음 e에 움라우트를 추가한 것은 일반적인 독일어 용법상 사용되지 않는 것이며, 이 글에서 묘사한 대로라면 [Miës]는 두 음절의 [미-에스] 정도로 읽는 것을 상상해볼 수 있다. 오늘날 많은 사람들이 그냥 미스 라고 부르는 것은 그의 의도가 실패했다고 볼 수도 있지만, 없는 모음을 만들면서까지 자신의 이름을 디자인했다는 점은 흥미롭다.

역주 3 르 코르뷔지에의 이름에 관련한 일화는 아키라우터 1권에서도 소개되었다. 정진국, "또 다시 돔 이노를 생각하다", 안식처: 건축의 시작 그리고 끝, 353-358. 서울: 한양대학교출판부, 2021.

이에 대해 그의 아버지는 불쾌감을 느꼈다고 한다. 게리가 그 개명에 대해서 죄책감을 가졌던 이야기를 꺼냈다. "내 생각엔 아버지는 상처를 받은 것 같다." 그는 이미 게리Gehry로 유명해지지만 않았다면 골드버그Goldberg로 돌아가는 것도 고려했다고 한다. 두 번째 사실은 더욱 놀라운 것으로, 게리에 따르면, 그의 시어머니가 그의 새 이름을 지어줬다는 것이다.

건축가와 그들의 어머니는 종종 밀접하게 연관된다. 20세기의 건축가들은, 문자그대로 어머니를 위한 것이 아니더라도, 어머니의 이름 아래에서 작업한 것으로 보인다. 이는 유명 건축가들의 오랜 전통인 어머니의 집을 설계하는 것에서 알 수 있다. (르 코르뷔지에, 로버트 벤투리, 리차드 마이어…) 그러나 그 작업에는 무언가 다른 사실도 있다. 건축가들은 그들의 이름을 마치 디자인되어야 하는 대상처럼 다루었다. 그들은 이름이 보여지는 방식the look에 대해, 건축이 보여지는 방식에 대해 고민하는 것처럼 시간을 투자했다. 아마도, 브랜드와 마찬가지로, 이름들은 그들이 만드는 모든 것들에 따라붙기 때문에 더 그랬을 것이다. 예를 들어, 게리는 그의 시어머니가 고안한 그 이름을 받아들인 이유에 대해 "선 위아래로 글자 획이 휙휙 지나가는 디자인이 좋았다"라고 말하기도 하였다. 게리는 그의 중간이름인 오웬Owen의 "O"를 유지하는 것을 좋아했는데, 그것은 새로운 이름인 Frank. O. Gehry의 일부분을 형성하면서 멋진 이니셜 F.O.G.을 만들기 때문이었다. 건축가들의 이름이 보여지는 방식과 소리나는 방식은 적절해야만 했다. "반 데 로에van der Rohe"가 독일귀족의 성씨인 "폰von"과의 유사성 때문에 채택되었고, "르코르베지에Lecorbésier"가 프랑스어적 표현을 더 인상적으로 만들기 위해 두 단어로 나뉘어졌다면 (스타니슬라우스 폰 모스는 이에 대해 "르 브랭Le Brun, 르 노트르Le Notre, 르 냉Le Nain과 같은 루이 14세 시대의 프랑스 선조들이 떠오른다"고 언급한바 있다), "게리"는 "완전히 미국적인" 이름으로 여겨질 수 있다. 프랭크 골드버그 와 함께/혹은 그의 시어머니가 새로운 이름을 떠올렸을 시기의, 작고 유치하고 잘난 체하지 않는, 미키, 미니, 데이지, 구피, 제리와 같은 1950년대의 만화 캐릭터처럼 말이다.

이름 속에 무엇이 있는가? 모든 것이 있다. 발터 벤야민에 따르면 이름은 운명이다. 아마도, 또한 건축은 우리 문화의 상품처럼 작동하지 않던가? 그리고 건축가 조차도 일종의 상품이 아닌가? 적절한 이름 없이는, 그 상품은 실패한다. 소비 문화에서 브랜딩은 모든 것이 되었다.

하나의 의자

그리고 그들은 리트벨트Rietveld에 대해 말하는 것처럼 임스Eames에 대해서도 같은 말을 할 것이다. 그가 한 일이 과연 무엇이 그리 대단한가? 단지 의자 몇개와 하나의 집 뿐이다. – 앨리슨 스미슨

프랭크 게리는 그의 건축물이 아니라 그의 골판지 의자로 처음 유명해지기 시작했다. 그의 건축은 의자로부터 비롯된다. 그는 임스 부부처럼 값싼 재료로 값싼 의자를 만들고자 하였다. 1960년대 후반에 그는 골판지를 재료로 다루는 것을 고안했고, 결과적으로 17개의 선형 골판지로 적층된 이지 엣지Easy Edges를 고안했으며, 이는 블루밍데일즈Bloomingdale's[4] 같은 곳에서 개당 37달러에 판매되었다. 그러다 갑자기, 생산 라인이 도입된 지 3개월도 되지 않았을 때, 그가 상업적 성공과 비평가들의 호평을 받을 무렵 그는 이지 엣지의 생산을 중단시키고 블루밍데일즈와의 거래를 취소하였으며, 생산 라인을 시장에서 철수한 후 스스로를 방안에 가두었다. 그러곤 아무것도 하지 않았다. "나는 위협을 느끼기 시작했고 몇 주 동안 내 삶에 대해 질문하기 위해 방에 들어갔다. '나는 가구 디자이너가 아니라 건축가이다. 나는 그런 길을 가지 않을 것이다.' 라고 결정했다. 나는 멈추기로 하였다." 오늘날 그는 말한다. "나는 폭스바겐을 만들려고 했다. 나는 그렇게 했고, 그것은 성공적이었으며, 그 후 소용돌이에 휘말려 그만두었다."

게리 뿐만이 아니다. 거의 모든 20세기의 건축가들의 배경에는 의자가 있었다. 대체로 의자는 [건축가가] 처음으로 알려지게 되는 작업이다. 게리트 리트펠트와 찰스 임스는 물론, 찰스 르네 맥킨토시, 안토니오 가우디, 프랭크 로이드 라이트, 요세프 호프만, 엘 리시츠키, 샬롯 페리앙과 르 코르뷔지에, 미스, 릴리 라이히, 장 프루베, 에일린 그레이, 프레데릭 키슬러, 마르셀 브로이어, 피에르 샤로, 마트 슈탐, 한네스 마이어, 쥬세페 테라니, 블라디미르 타틀린, 루돌프 쉰들러, 알바 알토와 아이노 알토, 에로 사리넨, 아르네 야콥센, 앨리슨과 피터 스미슨, 로버트 벤투리, 에밀리오 암바스, 마이클 그레이브스, 리차드 마이어, 한스 홀라인, 아라타 이소자키, 안드레아 브란치, 알도 로시, 카를로 몰리노, 에토레 소트사스, 슈테판 베베르카, 아킬레 카스티글리오니, 가에타노 페시, 마르코 자누소, 조 콜롬보, 슈퍼스튜디오, 카를로 스카르바, 알바로 시자, 필립 스탁, 가에 아울렌티, 그리고 수많은 다른 건축가들이 의자를 디자인했다. 의자를 생각하지 않고 20세기의 건축가를 생각하기는 어렵다.

20세기의 의자는 건축이다. 찰스 임스는 왜 건축 작업을 포기했냐는 질문에 대해, 의

4 미국의 잡화상점.

자가 [곧바로] “손에 쥘 수 있는 건축이다” 라고 대답하였다. 그리고 피터 스미슨은 “의자는 언제나 디자인 변화의 선두주자였다. 의자는 하루 만에 새로운 스타일을 확립할 수 있는 능력이 있다”고 적었다. 스미슨에게 리트벨트의 건축은 의자에서 비롯한다. 그리고 필립 존슨은 1947년의 뉴욕 현대미술관MoMA에서 열린 최초의 미스 회고전에서 “미스적 도시Miesian City는 미스의 의자에 내포되어 있다고 해도 과언이 아니다” 라고 말했다.

르 코르뷔지에는 아돌프 로스의 발자취를 따르듯, 레디-메이드ready-made 의자를 선호하였으며, 1925년에 열린 파리의 장식예술 국제 전시회에서의 에스프리 누보 전시관에 토네트Thonet 의자와 영국식 클럽 의자를 사용하였다. 1920년대에는 그의 가구 디자인은 다소 서투른 빌트인 목재 수납장 정도로 제한적이었던 것으로 보인다. 하지만 그 이후 의자가 필요하다는 사실에 갑자기 예민해진 듯, 그는 페리앙을 동업자로 영입하였고 그녀와 피에르 잔느레는 1928년부터 1929년까지 긴 의자Chaise-longe, 기울인 등받이 의자siege à dossier basculant 그리고 그랑 콩포르grand confort의 가구 시리즈를 선보였으며, 끝에는 1928년 페리앙의 이름으로 회전 의자Siege Tournant를 포함한 가구들을 디자인하고, 전시하고, 출판하였다. 여기에서 건축가와 그들의 어머니는 [의자가 곧 건축가의 어머니와 같은 것으로 이해될 수도 있으므로] 완전히 다른 의미로도 해석될 수 있다.

만일 지난 세기의 건축이 의자로부터 비롯된다면, 게리의 경우는 그의 재료에 대한 태도가 드러난다. 그의 골판지 의자가 지닌 쓰고버림의 미학throw-away aesthetic은 그의 주택에서 발견할 수 있는 철조망, 골판 철판, 날것의 합판, 철조망 유리, 석면 지붕널판 그리고 아스팔트 바닥의 쓰고버림의 미학으로 연결된다. 마치 완성되지 않았거나 떨어져 나갈 것 만 같은 의자가 지닌 거친 품질은 주택이 지닌 미완성의 품질이 된다. 앉아 있는 의자가 프로토타입에 불과하다는 감각은 주택이 영구적으로 “건설 중”이라는 느낌을 들게 한다. 그러나 여기에는 또 다른 의미가 있다.

20세기 의자가 건축의 한 형태였다면, 몇몇의 건축가들만이 의자를 디자인하는 오늘날에는 반드시 그렇지는 않다. 아마도 그들은 그래픽 디자인을 하느라 너무 바빴을 것이다. 아마도, 오늘날에 컴퓨터로 즉각적인 이미지를 만들어내는 것Computer imaging은 이전에 의자가 했었던 것을 해낼 것이다. 즉, 즉각적인 피드백을 제공하는 것 말이다. 게리는, 임스와 마찬가지로, 의자를 디자인할 때 무엇이 적절하고 적절하지 않는지 거의 즉각적으로 알 수 있다고 강조했다. 아침에 무언가를 디자인하면, 오후에 그 시제품을 받을 수 있는 것이다. 디자이너와 그 오브제 사이에는 아주 작은 틈만이 존재하며, 오직 재료만이 그 간극을 형성한다. 건축물의 경우, 임스가 지적하였듯, 그 과정에 너무 많은 시간, 너무 많은 사람들, 그리고 너무 많은 타협들이 수반된다. 그리고 결국 컨셉은 희미해진다. 건축적 사고는 아마도 의자를 통해 가장 잘 드러날 것이다.

하나의 주택

또한, 20세기의 모든 유명한 건축가들의 배경에는 주택이 있다. 건축가를 만드는 것은 주택이지 그 반대가 아니다. 주택은 디자이너의 형상을 구축한다. 주택을 통해, 건축가는 “그것을 만든다” 고 알려진다.

게리를 떠올려보자. 초기에 그는 기업 사무실과 쇼핑 센터, 그리고 개발업자들과 기관 고객들의 별 특징 없는 프로젝트들의 “직설적인 무언가”를 설계하면서 “서비스 비즈니스에서,” 라고 말하기를 좋아하였다. 이는 마치 건축주들을 위한 그의 작업이 보다 실험적인 디자인과 차별화되기 위한 것처럼 보였다. 그 후에 산타모니카의 주택이 등장하였다, 자신과 그의 가족을 위한 프로젝트였고, 그 프로젝트는 그를 “지었다.” “나는 나와 내 가족만을 기쁘게 하면 되었다”고 그는 합리적으로 설명하는 것처럼 말하였다.

모든 글 쓰는 사람들–건축가, 비평가, 역사가, 기자들–은 게리가 이 주택을 통해 건축적으로 “해냈다” 는 사실에 동의한다. 커트 포스터Kurt Foster는 게리가 “1978년의 산타모니카의 그의 주택으로 건축계에 등장하였다”고 언급했다. 뉴스위크Newsweek는 “포효하는 듯한 그 주택은 소박한 프로젝트로서 게리에게 즉각적인 악명을 가져다 주었다”고 일컫었다. 게리는 비평가들보다 더 뚜렷한 의식이 있었다. “그 작은 보석–가족을 위한 주택–은 아이디어를 위한 강력한 도구가 될 수 있었으며, 관심을 이끌 수 있는 것이며 동시에 관심을 얻기 위한 것이었다.”

자신을 위한 그 주택만 그 역할을 수행한 것은 아니었다. 지어지지는 않았지만, 오하이오주의 억만장자 피터 루이스를 위해 그가 설계하고 재설계한 주택인, 게리가 수년 동안 담당했던 5백만 달러에서 80만 달러로 확장한 프로젝트(나중에 3천만 달러로 축소되었다)에 대해 그는 “루이스 저택에서 보낸 세월은 맥아더 보조금과 같은 역할을 했다” 라고 말했다. 물론, 어느 보조금도 한 사람에게 그렇게 많은 돈을 주지는 않는다. 이 프로젝트를 통해 게리는 이후의 작업에서 사용한 아이디어들을 얻었으며, 그 중에는 빌바오에서 볼 수 있었던 컴퓨터-생성 형태를 시각화하는 것도 있었다.

20세기의 주택은 단순한 하나의 건축 유형이 아니었다. 그것은 건축적 아이디어를 조사하는 어떠한 수단이었다. 주택은 실험

적이라는 매력이 있었다. 주택의 작고, 조밀하고, 통제된 상황을 통해, 추측하는 것이 가능하다. 주택은 아이디어를 위한 실험실이 되었고, 그 이유 덕분에 아마도 건축가에게 남겨진 유일한 예술 작업의 대상일 것이다. 나머지는 그저 장식된 인프라스트럭쳐이다. 건축가가 설계한 20세기 주택의 전형적인 건축주들이 예술품 수집가, 건축 후원자, 건축가 자신, 혹은 건축가의 어머니였던 것은 우연이 아니었다. 르 코르뷔지에와 미스 모두 주택으로 그들의 명성을 얻었다. 르 코르뷔지에는 1920년대의 주택 연작을 통해 이를 해냈다. 여기에는 예술 후원자이자 르 코르뷔지에에게 그의 순수주의 및 입체주의 회화들을 모으라 요청한 라 로슈, 그리고 르 코르뷔지에의 형제인 알베르트 잔느레가 공동 건축주였던 1923년 파리의 라 로슈–잔느레 주택, 1925년 레만 호의 수변에 위치한 그의 어머니를 위한 "작은 집petite maison", 1927년의 슈타인 주택the Villa Stein-de Monzie, 1929년의 사보아 주택the Villa Savoye이 포함된 것이었다. 심지어 그의 천재적인 고안인 1914년[5]의 돔–이노 체계는 그의 전집Oeuvre complete 에서 "돔–이노 주택Masion Dom-Ino"으로 소개된다.[6] 미스 역시 주택 디자인으로 근대 건축가가 되었다. 1923년과 1924년의 벽돌과 콘크리트 별장 주택Brick and Concrete Country Houses을 위한 미완성 건축 프로젝트, 그리고 릴리 라이히Lilly Reich와 협업한 일련의 전시 주택들인 1928년의 투겐타트 주택, 1929년의 (주택으로 논의될 수도 있는) 바르셀로나 파빌리온과 1931년의 베를린 건축 전시회를 위한 독신자를 위한 주택the Bachelor's House등이 있다.

르 코르뷔지에와 미스 뿐 만이 아니었다. 세기 초의 아돌프 로스와 프랭크 로이드 라이트부터, 세기말의 프랭크 게리와 렘 콜하스까지, 20세기는 주택의 세기였다. 이것은 전례 없는 일이었다. 19세기가 극장, 오페라, 주식 시장, 그리고 박물관 없이 생각할 수 없었다면 20세기는 처음부터 끝까지 주택에 집착적이었다. 지난 세기의 건축가들은 그들의 가장 중요한 건축적 아이디어들을 주택 디자인을 통해 정교하게 갈고 닦았다. 주택을 생각하지 않고 건축가를 떠올릴 수 있는가? 빅토르 오르타, 가우디, 오토 바그너, 군나르 아스플룬드, 하인리히 테세노우, 브루노 타우트, 막스 타우트, 에일린 그레이, 릴리 라이히, 발터 그로피우스, 콘라드 바슈만, JJP 우드, 리트벨트, 테오 반 된스부르그, 코넬리우스 반 에스테렌, 마트 슈탐, 한스 샤로운, 페리앙, 프레드릭 키슬러, 콘스탄틴 멜니코프, 카스미르 말레비치, 엘리시츠키, 모이세이 긴즈부르그, 피에로 샤로, 베르나르 베이푸트, 롭 말렛–스티븐스, 쉰들러, 리차드 노이트라, 버크민스터 풀러, 폴 넬슨, 프루베, 테라니, 아달베르토 리

역주 5 역자 원문 수정 1916–)1914
역주 6 정확히는 "돔–이노 주택 LES MAISON 〈DOM–INO〉" 이라는 글 속의 '돔–이노 골조(l'ossature 〈Dom–ino〉)'로서 소개된다. 콜로미나가 '천재적인 고안' 이라고 표현한, 우리가 흔히 떠올릴 수 있는 '돔–이노 체계'의 슬라브와 계단으로만 이루어진 르 코르뷔지에의 스케치는 '돔–이노 주택'이 아닌 '돔–이노 골조'라고 구분하여 인식해야 하며, '돔–이노 주택'은 1915년 르 코르뷔지에가 돔–이노 체계로 고안한 주택이다.

베라, 알바 알토, 브로이어, 폴 루돌프, 레이와 찰스 임스, 크레이그 엘우드, 파울로 솔레리, 존 로트너, 아르네 야콥센, 존 요한슨, 윌리엄 윌스터, 앨리슨과 피터 스미슨, 아키그램, 오스카 니마이어, 필립 존슨, 루이스 칸, 조셉 안토니 코더크, 브루스 고프, 로버트 벤투리와 데니스 스캇 브라운, 모셰 샤프디, 핫산 파티, 루이스 바라간, 피터 아이젠만, 리차드 마이어, 마이클 그레이브스, 스테븐 홀, 알바로 시자, 안도 타다오, 도요 이토, OMA, 쿱–힘멜블라우, 프랭크 이스라엘, 모르포시스, 딜러+스코피디오, 벤 반 베켈 과 캐롤라인 보스, 등등... 20세기 건축의 사진집은 거의 전부 주택의 이미지로 가득 채워졌다.

건축가들 뿐 만 아니라 일반인들도 열광하는 20세기의 주택은 더 이상 공공의 영역 반대편에 있지 않다. "사적인" 주택들은 공적 공간이 되었으며, 심지어 도시의 거리보다도 더 공적이다. 마르셀 프루스트가 19세기 말에 언급했던 것처럼, "주택은 단지 개인의 형상에 들어맞고 그가 이동하는 반경에 달하는 더 넓은 형상을 가진 의복에 불과했다… 그러나 오늘날은 상황이 매우 다르다… 당신은 어떤 여성의 주택 혹은 아파트가 그의 남편 혹은 남편의 행동과 어떻게 다른 지 구별하기 어려울 것이다." 20세기의 주택은 더 이상 개성의 표현이 아니다. 우리는 한계가 없는 연속적인 공공 영역의 한 부분을 집합적으로 점유할 뿐이다. 사실 우리는 어떤 종류의 반전이 일어나, 우리가 실내를 점유하던 방식으로 거리를 점유하고 있다고 말해야 될지도 모른다. 발터 벤야민이 그토록 절절하게 묘사했던 것처럼, 세기가 전환되는 대도시의 군중 속에서 스스로를 잃어버리고 있는, 과도하게 채워진 내부공간의 독특한 흔적들을 남기던 익명의 사람들은 오늘날 대체된 것 같다. 이제 공공장소, 특히 괄목할 만한 패션 산업의 지원을 받으면서까지 어떤 선언을 하기 위해 고유하기를 바라는 모두가 모인 대도시들 에서는 놀라운 변화들이 있는 반면, 개인 주택에서는 더 이상 자신의 "개성"을 표현하려 하지도 않는다. 개인 주택은 건축주가 아닌 디자이너의 고유성을 공적으로 전시하기 위한 대지가 되었다. 심지어 디자이너가 건축주이기까지 한다면 사적인 것과 공적인 것의 경계는 더욱 혼란스러워진다.

한 인터뷰어가 게리에게 어떻게 그가 건축의 전통적 제약들을 부술 수 있었는지 물어봤을 때, 그는 다음과 같이 말했다. "나는 산타모니카에 나의 주택을 지었다. 내게는 '안돼'라고 말하는 클라이언트가 없었다. 나에겐 겁먹을 때마다 나를 더욱 앞으로 나아가도록 지지해주는 아내가 있었다." 그 주택은 게리의 질문들을 다루는 "작업과정을 통한" 치료의 한 형태가 되었다. "나는 우리가 하고 있는 것들이 건축에 어떤 의미가 있

는지 잘 모르겠다. 어떤 의미에서 이것은 거울을 보고 나 자신을 찾는 것의 다른 방식이다." 게리가 지은 그 주택도 정신분석적인 의미에서 게리를 구축했다. 그 집을 통해 스스로를 알게 되었을 뿐만 아니라 다른 사람들에게도 알려지게 되었다. 그는 라캉의 거울 무대 속 어머니, 혹은 아직 그곳엔 없는 완전한 자아를 볼 수 있는 보철 장치에 의해 지탱된 아기처럼, 거울 속의 자신을 본다.

이런 종류의 건축적 정신분석은 1950년대 리차드 노이트라와 같은 건축가들이 시도한 것과는 다르다. 노이트라는 자신을 클라이언트들에게 치료사로 소개했고, 게리는 자신을 환자로 취급했다. 이러한 측면에서 게리의 주택은 로버트 벤투리가 그의 어머니를 위해 설계한 주택인 바나 벤투리 하우스에 더 가깝다. [바나 벤투리 하우스의] 끝없는 설계변경(4년 동안 완전히 그려진 10개의 계획)은 그가 어머니로부터 분리되기 위한 치료 수단과 같은 것으로 읽을 수 있다. 게리에게 있어서는 외부 건축주의 부재와 자신의 아내의 존재가 그 과정을 계속 진행할 수 있게 해주었다. 노이트라는 자신의 정체성에 대해 의심을 한 적이 없다. 위기에 처해 있던 것은 고객의 정체성이었다. 노이트라는 건축주의 행동을 드러내거나 고치는 역할을 했던 자신감 넘치는 근대 건축가의 영웅적인 모습을 보여준다. 한 세기의 3/4가 지나는 동안, 정신상담가가 필요하게 된 것은 건축가였다. 아이젠만과 게리는 누구보다도 그들의 건축에 대한 것만큼 정신분석에 대해 많은 이야기를 나누었다.

훨씬 후인 1997년에야 게리는 자신을 정신상담가로, 건축주를 환자로 생각하기 시작할 수 있었다. 그가 커트 포스터에게 말한 것 처럼 말이다. "우리를 고용하고 무언가를 하기 위해 돈을 지불할 준비가 된 건축주를 얻을 때 쯤이면, 그들의 환상이 무엇이든 간에 그들은 꽤 헌신적이다. 그리고 그들은 두 가지를 발견한다. 하나는 우리가 그들의 문제에 귀를 기울이는 것이다. 나는 괜찮은 정신상담가이고, 나는 듣는 편이다. 그리고 다른 하나는 우리는 그들의 예산에 대해 귀 기울인다는 것이다. 그 즉시 그들은 편안함을 느끼게 된다. 그들이 정말로 관심이 있다면 말이다…" 그리고 1997년에 잡지 뉴요커New Yorker에서 게리는 그의 "디자인 프로세스"를 마치 20세기 후반의 노이트라처럼 묘사한다. 그 과정은 기자의 말에 따르면 "특정한 요청사항들 뿐만 아니라 몸짓, 표정, 완성되지 않은 생각들과 다른 종류의 지표들에 주의를 기울이는 것을 포함하는 강렬한 경청으로 구성된다. 게리는 건축주가 미처 몰랐을 수 있는 요구들과 욕망들을 고려해 그리기 시작하고, 그리고 그 드로잉들은 삼차원 모형, 그 다른 어떤 건축가가 상상할 수 있는 것보다도 많이 만들 수 있는 수십개의 모형으로 이어진다."

게리는 마침내 그의 오브제들, 그의 고객들, 그의 삶, 그의 명성을 책임지는 영웅적인 인물로 드러난다. 그러나 모든 언어와 모든 미디어에서 추앙되는 이 인물의 구축(그리고 신격화) 에는 거의 반 세기가 걸렸다. 그것은 겉보기에는 순진한 행동들인 이름을 디자인하는 것, 의자를 만드는 것, 그리고 주택을 짓는 것으로 시작했다.

English Original

Colomina, Beatriz. "A Name, Then a Chair, Then a House," *Harvard Design Magazine*, no. 15 (Fall 2001): 32–37.

A NAME

Frank Gehry's first design project was his own name. In this, probably inadvertently, he was following a tradition of many canonic architects of the 20th century. Le Corbusier and Mies van der Rohe, for example, also designed their names first. Others were just lucky. As my daughter asked in disbelief one day at the age of five, interrupting some architects' dinner conversation: "Is that his real name? Cool House?" Great names are abundant in architecture. Think about it: Gaudi, Jujol, Loos, Olbrich, Van de Velde, Duiker, Rietveld, van Doesburg, Melnikov, J.J.P. Oud, Gropius, Perriand, Leonidov, El Lissitzky, Fuller, Kiesler, Taut, Goff, Alvar Aalto, Alvaro Siza, Aldo van Eyck, Aldo Rossi, Venturi, Utzon, Coderch, Eisenman, Libeskind, Ito, Zaha Hadid ...

In all three cases-Gehry, Le Corbusier, and Mies-the new name was created at a particular point in their development-at the moment when each established his identity as an architect. The new name was, in that sense, their first architectural project.

Ludwig Mies changed his name to "Mies van der Rohe" in 1913, just after leaving the office of Peter Behrens and opening his own atelier in Berlin. "Mies" in German means awkward, nasty, miserable, poor, seedy, out of sorts, bad, or wretched[1]. Clearly, he did not want any of these attributes associated with his work. In the moment of establishing his independence, he made up a new name.

The name "Le Corbusier" emerged in 1920 when Charles-Edouard Jeanneret was looking to distinguish his work as an architect and architectural

1 Sandra Honey, "Mies in Germany," *Mies van der Rohe: European Works* (London: Academy Editions, 1986), 14 and 25 (footnote 14). David Spaeth, "Ludwig Mies van der Rohe: A Biographical Essay," *Mies Reconsidered* ("New York: Rizzoli International Publications, 1986), 15.

theorist for L'Esprit Nouveau from his work as a painter. He reserved his original name for his articles on Purism, while adopting a variety of other names for his writing about non-Purist art, theater, everyday cultural life, and so on. In fact, he first used "Le Corbusier" to sign the architecture articles co-authored with "Saugnier"-a pseudonym for Amedee Ozenfant-and to identify his architectural work in the journal. Only in retrospect was the Villa Schwob in La Chaux-de-Fonds first described in L'Esprit Nouveau as "Une Villa de Le Corbusier, 1916" in an article signed "Julien Caron"-another pseudonym for Ozenfant that starts by praising the "remarkable articles" about architecture by Le Corbusier-Saugnier-as if they had been written by someone else.[2] The proliferation of pseudonyms in L'Esprit Nouveau probably had to do with the need to disguise the fact that so much of the journal was written by Jeanneret and Ozenfant; but Jeanneret's two names, one for art and one for architecture, as if in a kind of split personality, outlived the magazine. Jeanneret continued to sign his paintings with his family name until 1928, three years after the death of the journal.[3] In architecture he would always be "Le Corbusier." Indeed, because he became famous as an architect, and not as a painter, his original name became obscure. After 1928, even the paintings would be signed "Le Corbusier."

Frank Goldberg changed his name right before graduating from the school of architecture at the University of Southern California in 1954. The story has been told many times. Every critic seems to repeat the same account, in more or less detail, of Gehry's ambivalence toward his family name, of how his first wife, Anita Snyder, didn't like it and urged the change, and of how he later came to regret it. "I was always proud of my name… but I'd been beaten up as a kid because of it, and at USC I was told I couldn't get into the architectural fraternity because of it, and my wife didn't like it."[4] "So, in a weak moment, at the urging of my first wife, I changed my name from Goldberg to Gehry-and now I regret it. Not that religion means anything to me, but I value my roots. Now I'm married

2 Julien Caron, "Une villa de Le Corbusier, 1916," *L'Esprit Nouveau* 6, 1920, 679–704.

3 Stanislaus von Moos, *Elements of a Synthesis* (Cambridge: MIT Press, 1979), 46. Le Corbusier and Ozenfant adopted other pseudonyms for their writings in L'Esprit Nouveau. Le Corbusier used "Paul Boulard" for reviews of exhibitions, art books, and events in Paris, and Ozenfant, in addition to "Saugnier" and "Julien Caron," used "Dr. de San Quentin" (San Quentin was his birth place). Both signed with the names "Vauvrecy" and "Fayet."

4 Calvin Tomkins, "The Maverick," *The New Yorker*, July 7, 1997,41.

to a Catholic, and I find that going to mass gives me the same feeling of satisfaction I had as a kid attending synagogue."[5]

All three names, "Mies van der Rohe," "Le Corbusier," and "Gehry," involved an alliance with the mother and a betrayal of the father. Mies van der Rohe changed his name by adding his mother's family name "Rohe" to Mies, along with the Dutch preposition "van." According to Sandra Honey, "Interest in things Dutch ran high in Germany at the time."[6] Other critics have suggested that he was hoping the "van" would be associated with "von" and its aristocratic overtones. He also added the umlaut to the "e" of Mies, so that the word would be pronounced in two syllables, avoiding the association of the word mies in German. Rather than completely abandoning it, Mies defaced his father's name.[7]

Le Corbusier derived his new name from Lecorbésier, a Belgian ancestor on his mother's side. Ozenfant had chosen his mother's maiden name, Saugnier, to write about architecture for L'Esprit Nouveau, and according to him, Le Corbusier would have done the same, except that his mother's maiden name happened to be Perret. Auguste Perret, Le Corbusier's old master, was a father figure to be rejected, so he came up with Lecorbésier. Ozenfant suggested a variation: "All right, you can revive the name, but you will be known as Le Corbusier, in two words, for that sounds more impressive."[8]

Gehry did not derive his name from his mother's, but his name is nevertheless significantly tied to the maternal in at least two ways. First, because he thought it would make no sense to change his name if others in the family did not join, he persuaded his mother and sister, who were apparently happy to go along, to change their names too. After all, women have been trained in our culture to give up their names for more questionable reasons; and anyway, his mother's family had already changed their name from "Caplanski" to "Caplan" when they emigrated from Lodz, Poland, to Toronto, in 1908. His father was offended. "I think he was hurt by it," Gehry said when he started to feel guilty about the change.[9] He

5 Michael Webb, "A Man Who Made Architecture an Art of the Unexpected," *Smithsonian*, April 1987, 50.

6 Honey, op. cit., 25 (footnote 14).

7 Beatriz Colomina, "Mies Not," *The Presence of Mies*, ed. Detlef Mertins (New York: Princeton Architectural Press, 1992).

8 von Moos, 45. Jean Petit, *Le Corbusier lui-même* (Geneva: Editions Rousseau, 1970), 24.

9 *The Architecture of Frank Gehry*, exhibition catalogue (Minneapolis: Walker Art Center; New York: Rizzoli, 1986), 17.

even considered going back to “Goldberg,” except that he was already known as “Gehry.” Second and more striking is that, according to Gehry, it was his mother-in-law who came up with his new name.

Architects and their mothers are often closely aligned. It would seem that architects operated in the 20th century in the name of the mother, if not literally for their mothers, as is suggested by the long tradition of mothers’ houses by famous architects (Le Corbusier, Robert Venturi, Richard Meier...). But there is something else at work too. Architects treat their names like objects to be designed. They are as invested in the look of their names as in the look of their architecture. Perhaps more so, since the name, like a brand, will be carried by everything they make. Gehry, for example, approved the new name devised by his mother-in-law because, he says, he “liked the design of it-those swoops above and below the line.”[10] Gehry was also happy that he could keep the “O” of his middle name Owen-making his new name Frank O. Gehry, which looks good in its initials, F.O.G. The look and the sound of an architect’s name have to be right. If the van in “van der Rohe” was chosen for its similarity to the aristocratic “von,” and if “Lecorbésier” was split in two to make it more impressive in French (as Stanislaus von Moos has noted, “French antecedents from the time of the Sun King come to mind: Le Brun, Le Notre, Le Nain”[11]), then “Gehry’’ can be regarded as an “all-American” name, diminutive, childish, unassuming, almost like a cartoon character’s, like Mickey, Minnie, Daisy, Goofy, or Jerry, animated figures populating TV in the 1950s, when Frank Goldberg and/or his mother-in law came up with his new name.

What’s in a name? Everything. According to Walter Benjamin, name is destiny. Perhaps. But also, doesn’t architecture operate like any other product in our culture? And isn’t the architect also a kind of product? Without the right name, the product fails. In consumer culture, branding has become everything.

10 Tomkins, op. cit., 41.
11 von Moos, op. cit., 45.

A CHAIR

And they would say the same thing about Eames as they say about Rietveld. What’s so great about what he did? Just a few chairs and a house.
– Alison Smithson[12]

Frank Gehry first became known not for his architecture but for his cardboard chairs. His architecture comes from a chair. He wanted to make an inexpensive chair in an inexpensive material, just as the Eameses had. In the late 1960s, he came up with the idea of experimenting with cardboard as a material, and eventually he created Easy Edges, a line of seventeen pieces of furniture made of laminated cardboard, which sold at places like Bloomingdale’s for $37 each. Then, abruptly, less than three months after the line was introduced, and as it was proving a commercial and critical success, he stops the production of Easy Edges, cancels the deal with Bloomingdale’s, withdraws the line from the market, and locks himself up. Does nothing. “I started to feel threatened; I locked myself into a room for weeks to question my life. I decided, ‘I’m an architect, not a furniture designer. I’m not going to go that way.’ I called a halt.”[13] “I was trying to make the Volkswagen,” he says today. “I did, and it worked, and I got carried into a vortex, and I quit.”[14]

Gehry is not alone. Behind almost every architect of the 20th century there is a chair. Often the chair is the first recognized work. Gerrit Rietveld and Charles Eames, of course, but also Charles Rennie Mackintosh, Antonio Gaudí, Frank Lloyd Wright, Josef Hoffmann, El Lissitzky, Charlotte Perriand and Le Corbusier, Mies, Lilly Reich, Jean Prouve, Eileen Gray, Frederick Kiesler, Marcel Breuer, Pierre Chareau, Mart Stam, Hannes Meyer, Guiseppe Terragni, Vladimir Tatlin, Rudolph Schindler, Alvar and Aino Aalto, Eero Saarinen, Arne Jacobson, Alison and Peter Smithson, Robert Venturi, Emilio Ambasz, Michael Graves, Richard Meier, Hans Hollein, Arata Isozaki, Andrea Branzi, Aldo Rossi, Carlo Mollino, Ettore Sottsass, Stefan Wewerka, Achille Castiglioni, Gaetano Pesce, Marco Zanuso, Joe Colombo, Superstudio,

12 Alison Smithson, *Bauen & Wohnen*, July 1965. Reprinted in Alison and Peter Smithson, *The Heroic Period of Modern Architecture* (New York: Rizzoli, 1981), 19.
13 Frank Gehry quoted in Joseph Giovannini, “Edges, Easy and Experimental,” *The Architecture of Frank Gehry*, 64.
14 Frank Gehry quoted in Kurt Andersen, "Building Beauty the Hard Way," *Time*, October 13, 1986, 108.

Carlo Scarpa, Alvaro Siza, Philippe Starck, Gae Aulenti, and countless other architects have designed chairs. It is hard to think of an architect of the 20th century without also thinking about a chair.

Chairs in the 20th century are architecture. Charles Eames, replying to the question of why he had abandoned the practice of architecture, said that chairs are “architecture you can hold in your hand.”[15] And Peter Smithson wrote, “Chairs have always been the forward-runners of design change. They have for some mysterious reason the capacity of establishing a new sense of style almost overnight.”[16] For the Smithsons, Rietveld’s architecture comes from a chair, and “It is not an exaggeration to say that the Miesian city is implicit in the Mies chair,” a development of a statement by Philip Johnson on the occasion of the first Mies retrospective at the Museum of Modern Art in 1947.[17]

Le Corbusier, following Loos, advocated the ready-made chair, in his case the Thonet and the English club chairs used in the Pavillon de L’Esprit Nouveau at the Exposition des Arts Decoratifs in Paris in 1925. Through the 1920s, his furniture designs were limited to the rather clumsy built-in wooden cabinets in his villas. But then, as if suddenly sensitive to the need to have a chair, he recruits Charlotte Perriand as a collaborator, and designs with her and Pierre Jeanneret a line of furniture that includes the chaise-longue, the siege à dossier basculant, and the grand confort, all from 1928 to 1929, and ends up taking full credit for all these designs, including the siege tournant (swivel chair), designed, exhibited, and published by Charlotte Perriand under her own name in 1928.[18] Here architects and their mothers could be invoked with altogether different connotations.

If the architecture of the last century comes from the chair, in Gehry’s case, this involves first of all an attitude toward materials. The throw-away aesthetic of the cardboard in the chair becomes the throw-away aesthetic of chain link, corrugated steel, raw plywood, chicken-wire glass, asbestos shingles, and asphalt floors of his

15 Charles Eames, interviewed by Digby Diehl in "Q&A: Charles Eames," *Los Angeles Times WEST Magazine*, 1972, 16. Reprinted in Digby Diehl, *Supertalk* (New York: Doubleday, 1974). See also Beatriz Colomina, "1949," *Autonomy and Ideology: Positioning an Avant-Garde in America* (New York: Monacelli Press, 1997), 324.

16 Peter Smithson, "Just a Few Chairs and a House," *Architectural Design*, September 1966, 443.

17 Peter Smithson, "Footnote on the Seagram Building," *Architectural Review*, December 1958. While Peter Smithson never identified his source, Philip Johnson in the catalogue of the Mies exhibition at MoMA in 1947 wrote: "Mies gives as much thought to placing chairs in a room as other architects do to placing buildings around a square." Philip Johnson, Mies van der Rohe (New York: Museum of Modem Art, 1947), 60.

18 Mary McLeod, "Charlotte Perriand: Her First Decade as a Designer," *AA Files*, Summer 1987, 6.

house. The rough quality of the chair, which makes it look as if it is unfinished or falling apart, becomes the unfinished quality of the house. The sense that the chair you are sitting on is just a prototype becomes the sense that the house is permanently “under construction.” But there is something else.

If the 20th-century chair was a form of architecture, this is not necessarily the case today, when few architects design chairs. Perhaps they are too busy doing graphic design. Perhaps computer imaging now provides what the chair used to provide: immediate feedback. Gehry, like Eames, has pointed out that in designing a chair you know what works and what doesn’t almost immediately. You design something in the morning, and in the afternoon the prototype comes back.[19] There is very little between the designer and the object; only the material offers resistance. With buildings, as Eames pointed out, the process involves too much time, too many people, and too many compromises-so in the end the concept degenerates.[20] Architectural thinking is perhaps best done with a chair.

A HOUSE

Behind every famous architect of the 20th century there is also a house. It is the house that builds the architect, not the other way around. The house constructs the figure of the designer. Through the house, the architect becomes known, “makes it.”

Consider Gehry. In his early years he was, as he is now fond of saying, “in the service business,”[21] designing corporate office buildings, shopping centers, and other nondescript projects for developers and institutional clients-”straight stuff,” as it has been called to differentiate it from the more experimental design of his work for private clients. And then came the house in Santa Monica, the project that he built for himself and his family and the project that in turn “built” him. “I had only myself and my family to please,” he says, as if to offer a sensible explanation.[22]

Every writer-architect, critic, historian, journalist-agrees that Gehry “made it” in architecture with this house. Kurt Foster says that Gehry “burst upon

19 Frank Gehry interviewed by Julie Iovine, "Frank Gehry on Guilt and Glamour," *Metropolitan Home*, September 1990, 64. JI: "How is designing furniture different from architecture?" FG: "It's instant gratification. I can sketch a piece in the morning and have a prototype in the afternoon. They feed each other."

20 Eames, op. cit., 16.

21 "Interview: Frank Gehry," *Archetype*, Spring 1979, 10.

22 Frank Gehry quoted in Cathleen McGuigan, "A Maverick Master," *Newsweek*, June 17, 1991, 52.

the scene in 1978 with his own house in Santa Monica."[23] Newsweek called it "the house that roared, a modest project, that brought Gehry instant notoriety."[24] Gehry is more lucid than his critics: "The little jewel-a one-family house-can be a powerful instrument for ideas, and [to] get attention."[25]

It was not only his own house that played that role. Of the house that he designed and redesigned for the Ohio billionaire Peter Lewis-a project that was never built, but that occupied Gehry for many years, expanding from a $5 million to an $80 million budget (later cut back to $30 million)-Gehry says, "The years [I] spent on the Lewis house functioned like a MacArthur grant."[26] Except, of course, no grant gives one person so much money. Out of this project came ideas that Gehry used in subsequent commissions, including the computer-generated forms made visible in Bilbao.

The house in the 20th century was not simply one architecture type among others. It was the vehicle for the investigation of architectural ideas.[27] The house had the appeal of the experiment. In the small, compact, and controlled situation of the house, it was possible to speculate. The house became a laboratory for ideas and, for that reason, perhaps the only possible site for art production left to the architect. The rest is decorated infrastructure. Not by chance was the typical 20th-century client of the architect-designed house an art collector, a patron of architecture, the architect himself/herself, or the mother of the architect. Both Le Corbusier and Mies established their reputations with a house. Le Corbusier did this with his series of houses in the 1920s, including the Villa La Roche-Jeanneret in Paris of 1923, whose clients were Raoul La Roche, an art patron who also commissioned Le Corbusier to assemble his collection of Purist and Cubist paintings, and Le Corbusier's brother, Albert Jeanneret; the "petite maison" for his mother on the shores of Lac Leman of 1925; the Villa Stein-de Monzie of 1927; and the Villa Savoye of 1929. Even his 1914[28] stroke of genius, the Dom-Ino system, is described as "Maison Dom-Ino" in the Oeuvre complete.[29] Mies too became a modern architect though the design of houses, including the unbuilt projects for the Brick and Concrete Country Houses of 1923 and 1924, the series of exhibition houses he developed with Lilly Reich, the Tugendhat house of 1928, the Barcelona Pavilion of 1929 (arguably a house), and the Bachelor's House for the Berlin Building Exhibition of 1931.

Le Corbusier and Mies were not alone. From Adolf Loos and Frank Lloyd Wright at the start of the century to Frank Gehry and Rem Koolhaas at its close, the 20th century was a house. This was unprecedented. If the 19th century cannot be thought of without its theaters, operas, stock markets, and museums, the 20th century was, from the beginning and as it closed, obsessed with the house. Almost all architects of the last century elaborated their most important architectural ideas through the design of houses. Can one think about an architect without immediately thinking about a house? Victor Horta, Gaudí, Otto Wagner, Gunnar Asplund, Heinrich Tessenow, Bruno Taut, Max Taut, Eileen Gray, Lilly Reich, Walter Gropius, Konrad Wachsmann, Oud, Rietveld, Theo van Doesburg, Cornelius van Eesteren, Mart Stam, Hans Scharoun, Perriand, Frederick Kiesler, Konstantin Melnikov, Kasimir Malevich, El Lissitzky, Moisei Ginzburg, Chareau, Bernard Bijvoet, Rob Mallet-Stevens, Schindler, Richard Neutra, Buckminster Fuller, Paul Nelson, Prouve, Terragni, Adalberto Libera, Aalto, Breuer, Paul Rudolph, Ray and Charles Eames, Craig Ellwood, Paulo Soleri, John Lautner, Arne Jacobson, John Johansen, William Wurster, Alison and Peter Smithson, Archigram, Oscar Niemeyer, Philip Johnson, Louis Kahn, J. A. Coderch, Bruce Goff, Robert Venturi and Denise Scott Brown, Moshe Safdie, Hassan Fathy, Luis Barragan, Peter Eisenman, Richard Meier, Michael Graves, Steven Holl, Siza, Tadao Ando, Toyo Ito, OMA, Coop-Himmelblau, Frank Israel, Morphosis, Diller+Scofidio, Ben van Berkel and Caroline Bos, and on and on. The photograph album of 20th-century architecture is filled almost entirely with images of houses.

This house of the twentieth centu-

23 *Frank O. Gehry/Kurt W Forster*, ed. Cristina Bechtler (Ostfildern–Ruit: Cantz, 1999), 10.
24 McGuigan, op. cit., 52.
25 Frank Gehry quoted in Webb, 51.
26 Frank Gehry quoted in Tomkins, 40.
27 The significance of the private house in the history of 20th–century architecture is developed at length in my article "The Exhibitionist House," *At the End of the Century: One Hundred Yean of Architecture*, catalogue of an exhibition organized by the Museum of Contemporary Art, Los Angeles (New York: Harry N. Abrams, 1998).
28 Translator's correction, 1916–)1914
29 Le Corbusier and Pierre Jeanneret, "Les Maisons 'Dom–ino," *Oeuvre complete* (Zurich: Les Editions d'Architecture, 1964), volume 1, 1910–29, 23.

ry, which not only architects but also the general public is obsessed with, is no longer in opposition to the public domain. The “private” house has become a public space, more public than the streets of the city. As Marcel Proust had already noted at the end of the 19th century: “A house was merely another form of dress which the individual moulded to his own shape and to the wider shape of the circle in which he moved .... But things are very different today. ... [Y]ou will find it impossible to tell from [a woman’s] house or apartment what her husband is or does.”[30] The 20th-century house is no longer the expression of individual character. We collectively occupy a single interior, a continuous public realm without limits. In fact, we might go further and suggest that some sort of a reversal has taken place, and that we now occupy the streets in the way that we used to occupy the interior. Anonymous persons losing themselves in the crowd of the metropolis at the turn of the century, while leaving unique traces in their overstuffed interiors-as described so eloquently by Walter Benjamin-seem to have been replaced today. Now there is an extraordinary differentiation in public, particularly in big cities, where everybody is trying to be unique, to make a statement in public, supported by an astonishing fashion industry, while in our private houses, we no longer even try to express our “individuality.” The private house has become the site for the public display of the uniqueness of the designer, not the client. When the designer is also a client, the line between private and public becomes even more confused.

When an interviewer asked Gehry how he managed to break free of the traditional constraints of architecture, he responded, “I built my own house in Santa Monica. I didn’t have a client to tell me no. I had my wife, who would push me forward when I felt like chickening out.”[31] The house became a “working through” of Gehry’s issues, a form of therapy: “I don’t know what any of this stuff we’re doing means to architecture. It’s another case of looking in the mirror and finding out who you are, in a sense.”[32] The house that Gehry built was also the house that built

30 Marcel Proust, Jean Santeuil, trans. Gerard Hopkins (New York: Simon and Schuster, 1956), 176–77. I am grateful to Dakota Jackson for pointing out this passage to me.
31 Ross Miller, "The Master of Mud Pies," a conversation with Frank Gehry, *Interview*, January 1, 1990, 48.
32 Ibidem., 101.

Gehry in the psychoanalytic sense.[33] Through the house he becomes known to himself as well as to others. He sees himself in the mirror, like the infant in Lacan’s mirror stage, propped up by the mother or by a prosthetic device that sees what is not yet there: a more complete self.

This sort of architectural psychoanalysis is different from that attempted by architects like Richard Neutra in the 1950s.[34] Neutra presented himself as the therapist to his clients; Gehry treats himself as the patient. In this way, Gehry’s house is closer to the house that Robert Venturi designed for his mother, the Vanna Venturi house, the endless variations of which (ten fully drawn schemes in four years) could be read as the therapeutic vehicle for his separation from his mother.[35] For Gehry, it is the absence of an outside client and the enabling presence of his wife that allow the process to go forward. Neutra never expressed any doubts about his own identity. It was the clients’ identity that was in crisis. Neutra exemplifies the heroic figure of the self-confident modern architect whose role was to expose or modify the client’s behavior. Three-quarters of the way through the century, it was the architect who needed a shrink. Eisenman and Gehry, among others, talk almost as much about their psychoanalysis as about their architecture.

Only much later, in 1997, could Gehry start thinking of himself as a shrink and the client as a patient. As he told Kurt Forster, “By the time I get a client who is ready to pay money to hire us and do something, they’re pretty committed to whatever their fantasy might be. Then they discover two things. One is that we listen to their problems. I’m a good shrink. I listen. And the other thing is we listen to their budget. As soon as they feel comfortable, and if they’re really interested ... “ [36] And in the New Yorker, also in 1997, Gehry describes his “design process” as if he had become a late 20th-century Neutra. In the words of the reporter, the process consists of “an intense sort of listening that involves paying attention not only to specific requests but to body language, facial expressions, unfinished thoughts, and other indica-

33 This theme is developed in my article "The House that Built Gehry" in Frank Gehry, *Architect*, ed. Fiona Ragheb (New York: Guggenheim Museum, 2001), 300–321.
34 See Sylvia Lavin, "The Avant–Garde is Not at Home: Richard Neutra and the An1erican Psychologizing of Modernity," in *Autonomy and Ideology*, 180–197.
35 Ruth Palmon developed this provocative theme in a paper for a graduate theory seminar I taught at MIT in the fall of 2000.
36 *Frank O. Gehry/Kurt W Forster*, 83.

tors. Having thus uncovered needs and desires that the client might not even have been aware of, Gehry starts making drawings, and the drawings lead to three-dimensional models-dozens of models, more than any other architect would dream of making."[37]

Gehry finally emerges as a heroic figure, in charge of his objects, his clients, his life, his reputation. But the construction (and canonization) of this figure, celebrated in every language and every media, took almost half a century, and it started with the apparently innocuous acts of designing a name, making a chair, and building a house.

37 Tomkins, op. cit., 41.

mise-en
-scène

objects

Tragic
Comic
Satyric
비극적, 희극적, 사티로스적

리하르트 바그너의 오페라는 비트루비우스 건축 십서에 나오는 극장 계획에 대한 글을 연상시킨다. 특히 이 텍스트에서 영감을 받아 오페라, 드라마와 같은 연극 무대에 놓이는 작은 오브제부터 배경으로서의 건축, 도시 또는 자연까지 설계한 이미지를 선보인 이태리 건축가 세바스티아노 세를리오는 예술적 연극 무대와 건축의 긴밀한 관계를 보여준다. 비트루비우스에 따르면 세 가지 다른 종류의 장면이 있는데, 첫째는 비극적 무대, 둘째는 희극적 무대, 셋째는 사티로스적 무대다. 각 장면의 장식과 계획은 서로 다르다. 비극적 장면은 기둥, 페디먼트, 조각상들이 왕에게 적합한 오브제들로 묘사된다. 희극적 장면은 일반 주택의 방식을 따라 발코니와 창문들을 대표하는 전망이 있는 개인 주택을 보여준다. 사티로스적 장면은 나무, 동굴, 산과 같은 풍경 스타일로 묘사된 다른 소박한 오브제들로 장식되어 있다.

조은지

30BC

그리스 극장
Greek Theatre

비트루비우스 Vitruvius

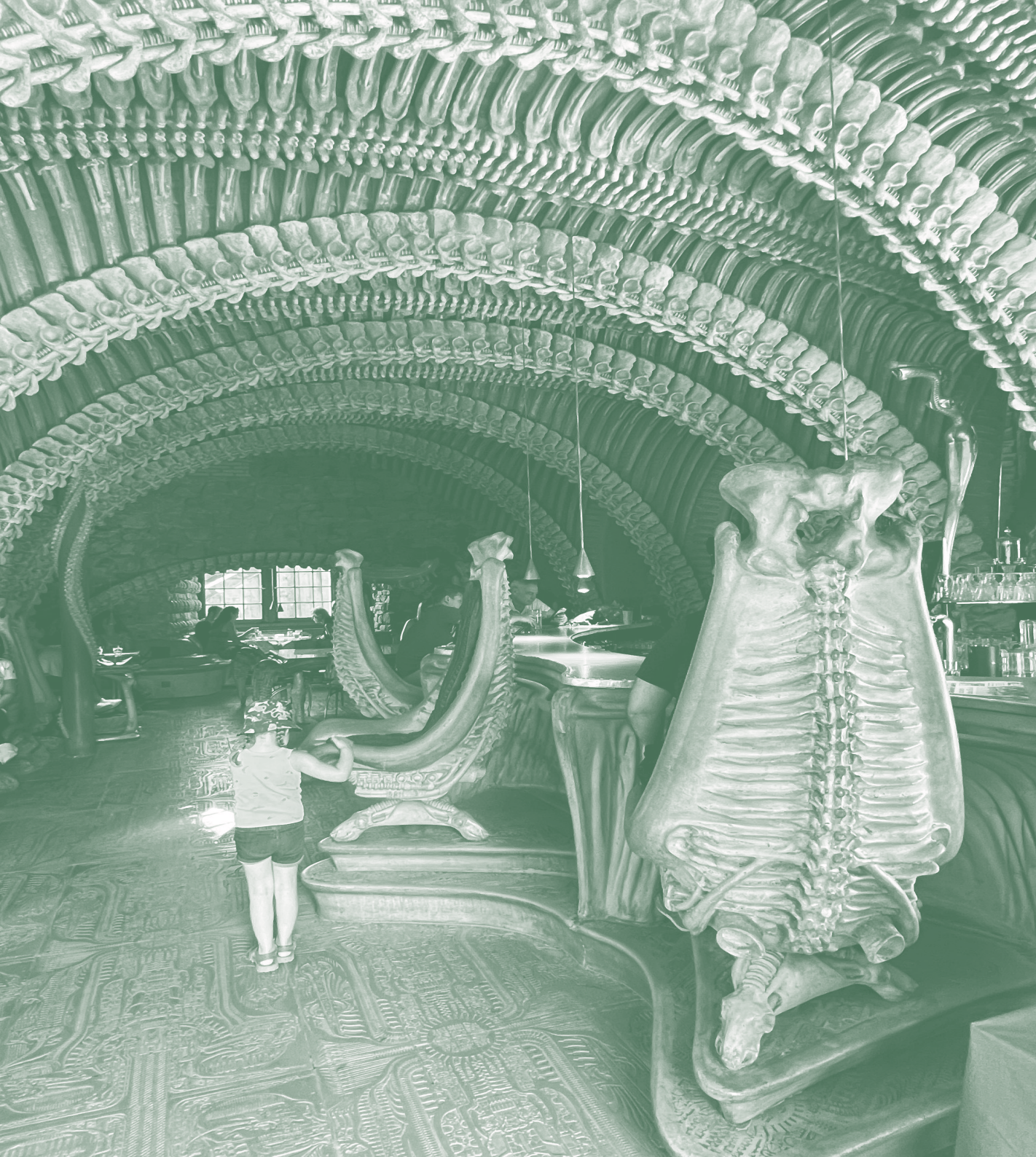
오덕성 옮김

09 무대장치에는 비극, 희극, 사티로스극을 위한 세 가지 종류의 무대 페디먼트, 조각상, 기타 왕과 관계된 것들로 구성되고, 희극의 무대장치는 발코니와 창문을 통해 전망이 내다보이는 저택을 표현한다든가, 일반 건물의 수법을 모방하고 있다. 풍자극의 무대장치는 수목, 동굴, 산, 기타 전원 풍경을 묘사한 시골의 풍물로서 장식하였다. (187 제 5 서)

English Translation

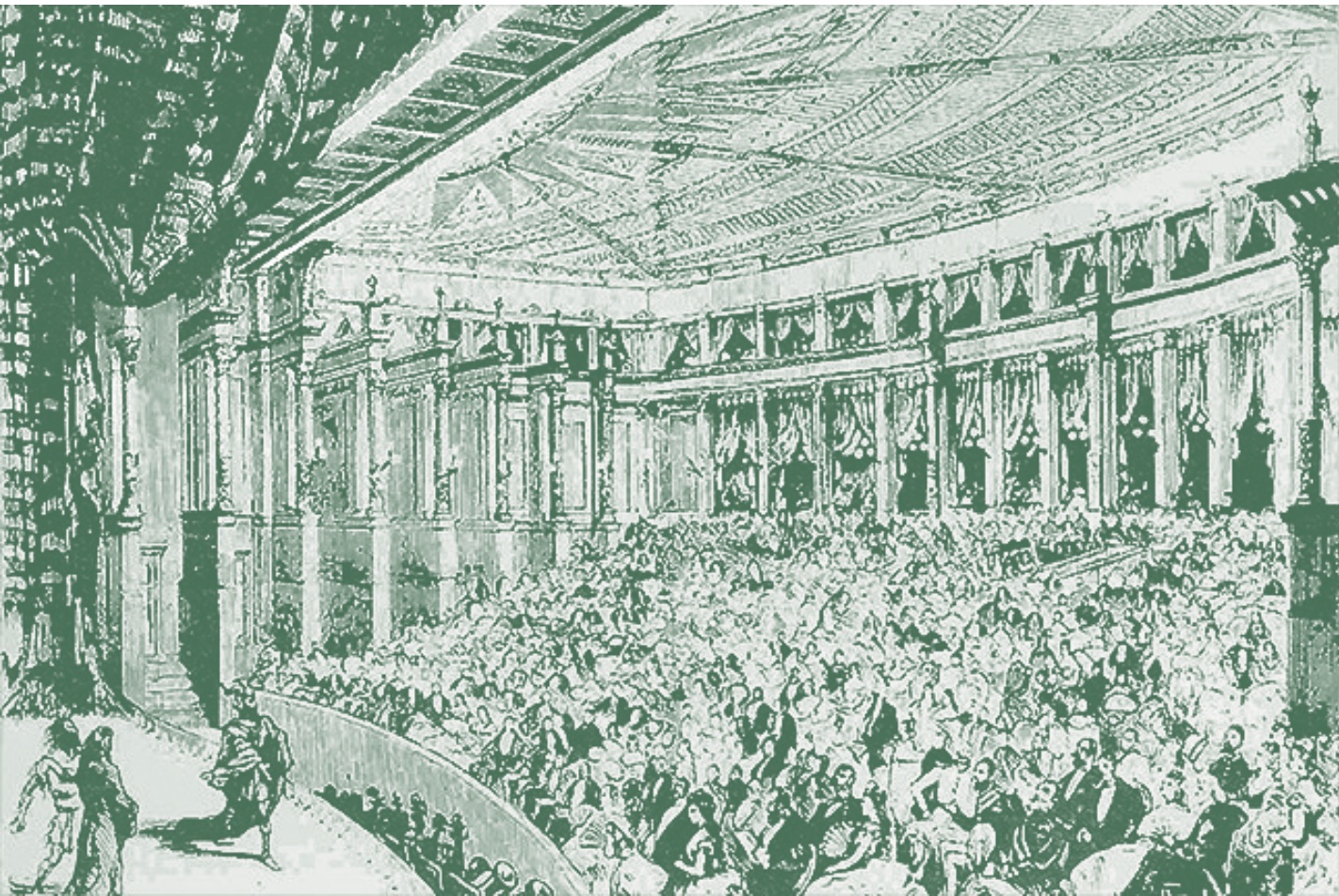
09 There are three kinds of scenes, one called the tragic, second, the comic, third, the satyric. Their decorations are different and unlike each other in scheme. Tragic scenes are delineated with columns, pediments, statues and other objects suited to kings; comic scenes exhibit private dwellings, with balconies and views representing grows of windows, after the manner of ordinary dwellings; satyric scenes are decorated with trees, caverns, mountains and rustic objects delineated in a landscape style. (Vitruvius 1914: 150)

Vitruvius. "The Origin of the Dwelling House." In The Ten Books on Architecture, translated by Morris Hicky Morgan, 137–153. New York: Dover Publications, 1960. Vitruvius.



The Drama and the Theatric Stage

드라마와 연극무대



사실 오페라(Opera)는 19세기 중반 등장하기 시작한 '토탈 아트 작품(Gesamtkunstwerk / Work of Total Art)'이라는 개념과 깊이 연관된다. 토탈 아트(Gesamtkunst / Total Art)은 다양한 분야의 예술들을 총집결시켜 하나의 작품 속에 융합, 융해시키는 예술 운동으로 요약될 수 있다.

독일 음악가 리하르트 바그너(1813~1883)는 토탈 아트 개념을 도입하여 오페라 예술을 비약적으로 발전시켰다. 그에게 토탈 아트를 가장 잘 실현할 수 있는 장르는 바로 오페라였다.

기악 연주와 성악 등의 음악뿐만 아니라 역사적 서사시와 같은 문학적 요소, 연출이 필요한 연극 예술, 배우들의 의복 디자인, 극에 따른 조명 설계, 무대 배경 스크린을 위한 원근법 회화, 삼차원적 조각 설치와 공간 설계가 필요한 무대 디자인 등, 다양한 예술들을 통합시켜 하나의 작품으로 이루어 낼 때에야 비로소 고유한 시공간을 창조하고 그 속에서의 드라마틱한 사건들을 실감나게 전달할 수 있기 때문이다.

오페라극 [니벨룽의 반지(Der Ring des Nibelungen), 1876]는 바그너의 인생 역작으로서의 토탈 아트 작품이었다. 극 속의 모든 요소들은 바그너에 의해 통제되고 조율되었다. 그의 고민은 작품 창작의 문제에만 한정되지 않았다. 토탈 아트로서의 작품과 이를 통한 작가의 예술적 의도는 관객에 의해 올바르게 감상되어야만 전적으로 공유되어 완수되는 것이었다. 그는 자신이 창조한 세계 속으로 관객이 몰입할 수 있도록 모든 수단을 동원해야 했다.

바그너는 결국 [니벨룽의 반지]가 공연될 극장 계획에까지 관여하게 된다. 예술이 최대한 제대로 전달될 수 있도록 공연장 전체 설계가 이러한 관점에 초점을 맞추어 검토, 계획, 조정되어야 했다. 만일 오페라 극장이 특정 작품에 철저히 맞추어진다면, 이론적으로는 오직 한 작품만을 위한 극장이 될 수밖에 없다.

[니벨룽의 반지]를 공연하고자 바그너가 직접 설계한 바이로이트(Bayreuth) 시의 축제극장(Festspielhaus, 1876)이 그러했다. 바그너는 독일 건축 이론가 고트프리드 젬퍼(Gottfried Semper, 1803~1879)의 뮌헨 극장 계획안을 바탕으로 하되, 오페라 공연의 관점에 맞추어 적용시켜 건설하게 된다. 이렇게 바그너의 토탈 아트는 실제 건축으로까지 확장되었다.

다양한 예술들을 단지 모으는 것만으로는 토탈 아트가 될 수 없다. 각 분야의 작품들이 서로의 장점들을 상쇄하는 무질서적 혼란이 벌어질 수도 있다. 최고의 독주들을 모았다고 최고의 합주가 만들어지지는 않는 것이다.

강조되거나 약화되면서 어울림이 만들어지며, 전체의 조화를 위해 각각의 존재감은 희생되어야 할 수도 있다. 전체를 위해 부분들을 통제하고 조율할 수 있는 지휘자가 있어야 하며, 바로 그가 토탈 아트 작품의 작가인 것은 분명하다. 모든 요소들은 작가 한 명의 지휘 아래 철저히 종속되어야 하는 것이다.

바그너가 창안해 낸 오페라 피트(Opera Fit)가 이를 잘 보여준다. 무대와 객석 사이에 파여진 틈 속 공간에 악단을 배치한 것이다. 바그너는 연주자의 모습을 감추어 관객이 음악의 소리에만 집중할 수 있도록 했다. 관객의 시선은 오페라 피트의 보이지 않는 소리 장벽을 관통해 오로지 무대에만 집중하게 되는 것이다.

오페라를 통해 의도하는 세계를 완벽하게 공간적으로 구현하려 했던 바그너의 모습은, 건축가로서의 반 드 벨드의 모습과 중첩된다. 반 드 벨드 또한 블뢰멘베르프(Bloemenwerf)라는 작은 인공적 공간 속에 이상적 세상을 구축하고 새로운 삶의 방식을 전시하였다.

'토탈 아트'가 적극적으로 수용되고 발전하게 되는 예술 분야가 디자인과 건축이었던 것은 우연이 아니다. 관점에 따라 건축은 오페라보다 토탈 아트에 현실적으로 더 적합한 장르일 수도 있다.

오페라가 공연 시간 동안에만 유효한 한시적 세상의 경험이라는 한계를 지닌다면, 건축은 실제 삶이 지속되는 일상 속 세상을 공간적으로 창조한다.

심지어 주택과 같은 건축은 일생에 걸쳐 끊임없이 경험되며 인생에 각인을 남기는 영향을 끼칠 수도 있다. 윌리엄 모리스의 레드 하우스(Red House)나 앙리 반 드 벨드의 블뢰멘베르프는, 건축가 스스로 자신의 인생 전체를 개조시키려 한 토탈 아트 작품으로서의 건축이었다.

삶과 관련한 모든 요소들을 변화시켜 사회를 개혁하려는 토탈 아트의 움직임은 예술 수공예 운동과 아르 누보 운동을 통해 19세기 후반 건축 운동의 주류로 자리 잡게 된다. 그리고 이러한 경향은 1919년 반 드 벨드의 사상을 이어 독일의 바이마르(Weimar)시에서 창립된 바우하우스(Bauhaus) 건축/디자인학교를 통해 전 세계로 확산되게 될 것이다.

남성택

1849

예술작품의 미래
The Art-work of the Future

리하르트 바그너 Richard Wagner

Wagner, Richard. "The Art–Work of The Future." In *Richard Wagner's Prose Works*, translated by William Ashton Ellis, 182–194. London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co.,1985.

IF we consider the relation of modern art — so far as it is truly *Art* — to public life, we shall recognise at once its complete inability to affect this public life in the sense of its own noblest endeavour. The reason hereof is, that our modern art is a mere product of Culture and has not sprung from Life itself; therefore, being nothing but a hothouse plant, it cannot strike root in the natural soil, or flourish in the natural climate of the present. Art has become the private property of an artist-caste ; its taste it offers to those alone who *understand* it ; and for its understanding it demands a special study, aloof from actual life, the study of *art-learning*. This study, and the understanding to be attained thereby, each individual who has acquired the gold wherewith to pay the proffered delicacies of art conceives to-day that he has made his own : if, however, we were to ask the Artist whether the great majority of art's amateurs are able to understand him in his best endeavours, he could only answer with a deep-drawn sigh. But if he ponder on the infinitely greater mass of those who are perforce shut out on every side by the evils of our present social system from both the understanding and the tasting of the sweets of modern art,

then must the artist of to-day grow conscious that his whole art-doings are, at bottom, but an egoistic, self-concerning business ; that his art, in the light of public life, is nothing else than luxury and superfluity, a self-amusing pastime. The daily emphasised bitterly deplored abyss between so-called culture and un-culture is so enormous ; a bridge between the two so inconceivable ; a reconcilement so impossible ; that, had it any candour, our modern art, which grounds itself on this unnatural culture, would be forced to admit, to its deepest shame, that it owes its existence to a life-element which in turn can only base *its own* existence on the utter dearth of culture among the real masses of mankind.

The only thing which, in the position thus assigned to her, our Modern Art should be able to effect and among honest folk, indeed, endeavours namely, the *spreading abroad of culture*, she cannot do ; and simply for the reason that, for Art to operate on Life, she must be herself the blossom of a *natural* culture, *i.e.*, such an one as has grown up from below, for she can never hope to rain down culture from *above.* Therefore, taken at its best, our “cultured” art resembles an orator who should seek to address himself in a foreign tongue to a people which does not understand it : his highest flights of rhetoric can only lead to the most absurd misunderstandings and confusion.

Let us first attempt to trace the *theoretic* path upon which Modern Art must march forward to redemption from her present lonely, misprised station, and toward the widest understanding of general public Life. That this redemption can only become possible by the *practical* intermediation of public Life, will then appear self-evident.

We have seen that *Plastic Art* can only attain creative strength by going to her work in unison with artistic Man, and not with men who purpose mere *utility*.

Artistic Man can only fully content himself by uniting every branch of Art into the *common* Artwork : in every segregation of his artistic faculties he is unfree, not fully that which he has power to be ; whereas in the *common* Artwork he is *free*, and fully that which he has power to be.

The *true* endeavour of Art is therefore all-embracing: each unit who is inspired

Fig 1
리하르트 바그너(Richard Wagner, 1813–1883), 니벨룽의 반지(Der Ring des Nibelungen) 2부 '발퀴레(Die Walküre)'의 1870년 공연사진, 지그문트와 지클린데
〈출처: Wikimedia Commons〉
Fig 2
리하르트 바그너(Richard Wagner, 1813–1883), 니벨룽의 반지(Der Ring des Nibelungen) 2부 '발퀴레(Die Walküre)' 1876년 공연 배경을 위한 요제프 호프만(Josef Hoffman)의 디자인, 지그문트와 지클린데
〈출처: Wikimedia Commons〉
Fig 3
리하르트 바그너(Richard Wagner, 1813–1883), 바이로이트 축제극장(Bayreuth Festspielhaus), 1876, [니벨룽의 반지(Der Ring des Nibelungen)]를 위해 바그너가 건설한 극장
〈출처: Wikimedia Commons〉

with a true *art-instinct* develops to the highest his own particular faculties, not for the glory of these special faculties, but for the glory of *general Manhood in Art.*

The highest conjoint work of art is the *Drama* : it can only be at hand in all its *possible* fulness, when in it each *separate branch of art* is at hand in *its own utmostfulness.*

The true Drama is only conceivable as proceeding from a *common tirgence of every art* towards the most direct appeal to a *common public*. In this Drama, each separate art can only bare its utmost secret to their common public through a mutual parleying with the other arts ; for the purpose of each separate branch of art can only be fully attained by the reciprocal agreement and co-operation of all the branches in their common message.

Architecture can set before herself no higher task than to frame for a fellowship of artists, who in their own persons portray the life of Man, the special surroundings necessary for the display of the Human Artwork. Only that edifice is built according to Necessity, which answers most befittingly an aim of man : the highest aim of man is the artistic aim ; the highest artistic aim — the Drama. In buildings reared for daily use, the builder has only to answer to the lowest aim of men : beauty is therein a luxury. In buildings reared for luxury, he has to satisfy an unnecessary and unnatural need : his fashioning therefore is capricious, unproductive, and unlovely. On the other hand, in the construction of that edifice whose every part shall answer to a common and artistic aim alone, — thus in the building of the *Theatre*, the master-builder needs only to comport himself as artist, to keep a single eye upon the *art-work*. In a perfect theatrical edifice, Art’s need alone gives law and measure, down even to the smallest detail. This need is twofold, that of giving and that of *receiving*, which reciprocally pervade and condition one another. The *Scene* has firstly to comply with all the conditions of “space” imposed by the joint (*gemeinsam*) dramatic action to be displayed thereon : but secondly, it has to fulfil those conditions in the sense of bringing this dramatic action to the eye and ear of the spectator in intelligible fash-

ion. In the arrangement of the *space for the spectators*, the need for optic and acoustic understanding of the artwork will give the necessary law, which can only be observed by a union of beauty and fitness in the proportions ; for the demand of the collective (*gemeinsam*) audience is the demand for the *artwork*, to whose comprehension it must be distinctly led by everything that meets the eye.[1] Thus the spectator transplants himself upon the stage, by means of all his visual and aural faculties ; while the performer becomes an artist only by complete absorption into the public. Everything, that breathes and moves upon the stage, thus breathes and moves alone from eloquent desire to impart, to be seen and heard within those walls which, however circumscribed their space, seem to the actor from his scenic standpoint to embrace the whole of humankind ; whereas the public, that representative of daily life, forgets the confines of the auditorium, and lives and breathes now only in the artwork which seems to it as Life itself, and on the stage which seems the wide expanse of the whole World.

Such marvels blossom from the fabric of the Architect, to such enchantments can he give a solid base, when he takes the purpose of the highest human artwork for his own, when he summons forth the terms of its enlivening from the individual resources of his art. On the other hand, how rigid, cold, and dead does his handiwork appear when, without a higher helpmeet than the aim of luxury, without the artistic necessity which leads him, in the Theatre, to invent and range each detail with the greatest sense of fitness, he is forced to follow every speculative whim of his self-glorifying caprice ; to heap his masses and trick out his ornament, in order to stereotype to-day the vanity of some boastful plutocrat, to-morrow the honours of a modernised Jehovah !

But not the fairest form, the richest masonry, can alone suffice the Dramatic Artwork for the perfectly befitting spacial terms of its appearance. The Scene which is to mount the picture of Human Life must, for a thorough understanding of this life, have power to also show the lively counterfeit of Nature, in which alone artistic Man can render

1 The problem of the Theatrical edifice of the Future can in no wise be considered as solved by our modern stage buildings : for they are laid out in accord with traditional laws and canons which have nothing in common with the requirements of pure Art. Where speculation for gain, on the one side, joins forces with luxurious ostentation on the other, the absolute interests of Art must be cryingly affected ; and thus no architect in the world will be able to raise our stratified and fenced–off auditoria – dictated by the parcelling of our public into the most diverse categories of class and civil station–to conformity with any law of beauty. If one imagine oneself, for a moment, within the walls of the common Theatre of the Future, one will recognise with little trouble, that an undreamt width of field lies therein open for invention. – R. WAGNER.

up a speaking likeness of himself. The casings of this Scene, which look down chill and vacantly upon the artist and the public, must deck themselves with the fresh tints of Nature, with the warm light of heaven's aether, to be worthy to take their share in the human artwork. Plastic *Architecture* here feels her bounds, her own unfreedom, and casts herself, athirst for love, into the arms of Painting, who shall work out her redemption into fairest Nature.

Here *Landscape-painting* enters, summoned by a common need which she alone can satisfy. What the painter's expert eye has seen in Nature, what he now, as artist, would fain display for the artistic pleasure of the full community, he dovetails into the united work of all the arts, as his own abundant share. Through him the scene takes on complete artistic truth : his drawing, his colour, his glowing breadths of light, compel Dame Nature to serve the highest claims of Art. That which the landscape-painter, in his struggle to impart what he had seen and fathomed, had erstwhile forced into the narrow frames of panel-pictures, what he had hung up on the egoist's secluded chamber-walls, or had made away to the inconsequent, distracting medley of a picture-barn,—*therewith* will he henceforth fill the ample framework of the Tragic stage, calling the whole expanse of scene as witness to his power of recreating Nature. The illusion which his brush and finest blend of colours could only hint at, could only distantly approach, he will here bring to its consummation by artistic practice of every known device of optics, by use of all the art of 'lighting.' The apparent roughness of his tools, the seeming grotesqueness of the method of so-called 'scene-painting' will not offend him ; for he will reflect that even the finest camel's-hair brush is but a humiliating instrument, when compared with the perfect Artwork ; and the artist has no right to *pride* until he is *free, i.e.*, until his artwork is completed and alive, and *he*, with all his helping tools, has been absorbed into it But the finished artwork that greets him from the *stage* will, set within this frame and held before the common gaze of full publicity, immeasurably more content him than did his earlier work, accomplished with more delicate tools.

He will not, forsooth, repent the right to use this scenic space to the benefit of such an artwork, for sake of his earlier disposition of a flat-laid scrap of canvas ! For as, at the very worst, his work remains the same no matter what the frame from which it looks, provided only it bring its subject to intelligible show : so will his artwork, in *this* framing, at any rate effect a livelier impression, a greater and more universal understanding, than the whilom landscape picture.

The organ for all understanding of Nature, is Man : the landscape-painter had not only to impart to men this understanding, but to make it for the first time plain to them by depicting Man in the midst of Nature. Now by setting his artwork in the frame of the Tragic stage, he will expand the individual man, to whom he would address himself, to the associate manhood of full publicity, and reap the satisfaction of having spread his understanding out to that, and made it partner in his joy. But he cannot fully bring about this public understanding until he allies his work to a joint and all-intelligible aim of loftiest Art ; while this aim itself will be disclosed to the common understanding, past all mistaking, by the actual bodily man with all his warmth of life. Of all artistic things, the most directly understandable is the Dramatic-Action (*Handlung*) for reason that its art is not complete until every helping artifice be cast behind it, as it were, and genuine life attain the faithfullest and most intelligible show. And thus each branch of art can only address itself to the *understanding* in proportion as its core whose relation to Man, or derivation from him, alone can animate and justify the artwork is ripening toward the Drama. In proportion as it passes over into Drama, as it pulses with the Drama's light, will each domain of Art grow all-intelligible, completely understood and justified.[2]

On to the stage, prepared by architect and painter, now steps *Artistic Man*, as Natural Man steps on the stage of Nature. What the statuary and the historical painter endeavoured to limn on *stone* or *canvas*, they now limn upon *themselves*, their form, their body's limbs, the features of their visage, and raise it to the consciousness of full artistic life. The same sense that led the

2 It can scarcely be indifferent to the modern landscape–painter to observe by how few his work is really understood to–day, and with what blear–eyed stupidity his nature–paintings are devoured by the Philistine world that pays for them ; how the so–called te "charming prospect" is purchased to assuage the idle, unintelligent, visual gluttony of those same *need*–less men whose sense of hearing is tickled by our modern, empty music–manufacture to that idiotic joy which is as repugnant a reward of his performance to the artist as it fully answers the intention of the *artisan*. Between the "charming prospect" and the "pretty tune" of our modern times there subsists a doleful affinity, whose bond of union is certainly not the musing calm of Thought, but that vulgar slipshod *sentimentality* which draws back in selfish horror from the sight of human suffering in its surroundings, to hire for itself a private heavenlet in the blue mists of Nature's generality. These sentimentals are willing enough to see and hear everything : only *not* the *actual, undistorted Man*, who lifts his warning finger on the threshold of their dreams. *But this is the very man whom we must set up in the forefront of our show!*
—R. WAGNER.

sculptor in his grasp and rendering of the human figure, now leads the *Mime* in the handling and demeanour of his actual body. The same eye which taught the historical painter, in drawing and in colour, in arrangement of his drapery and composition of his groups, to find the beautiful, the graceful and the characteristic, now orders the whole breadth of *actual human show*. Sculptor and painter once freed the Greek Tragedian from his cothurnus and his mask, upon and under which the real man could only move according to a certain religious convention. With justice, did this pair of plastic artists annihilate the last disfigurement of pure artistic man, and thus prefigure in their stone and canvas the tragic Actor of the Future. As they once descried him in his undistorted truth, they now shall let him pass into reality and bring his form, in a measure sketched by them, to bodily portrayal with all its wealth of movement.

Thus the illusion of plastic art will turn to truth in Drama : the plastic artist will reach out hands to the *dancer*, to the *mime*, will lose himself in them, and thus become himself both mime and dancer.—So far as lies within his power, he will have to impart the inner man, his feeling and his will-ing, to the eye. The breadth and depth of scenic space belong to him for the plastic message of his stature and his motion, as a single unit or in union with his fellows. But where his power ends, where the fulness of his will and feeling impels him to the *uttering* of the inner man by means of *Speech*, there will the Word proclaim his plain and conscious purpose : he becomes a *Poet* and, to be poet, a *tone-artist* (*Tonkünstler*). But as dancer, tone-artist, and poet, he still is one and the same thing : nothing other than *executant, artistic Man, who, in the fullest measure of his faculties, imparts himself to the highest expression of receptive power*.

It is in him, the immediate executant, that the three sister-arts unite their forces in one collective operation, in which the highest faculty of each comes to its highest unfolding. By working in common, each one of them attains the power to be and do the very thing which, of her own and inmost essence, she longs to do and be. Hereby : that each, where her own power ends, can be ab-

sorbed within the other, whose power commences where her's ends,— she maintains her own purity and freedom, her independence as *that* which she is. The *mimetic dancer* is stripped of his impotence, so soon as he can sing and speak ; the creations of *Tone* win all-explaining meaning through the mime, as well as through the poet's word, and that exactly in degree as Tone itself is able to transcend into the motion of the mime and the word of the poet; while the *Poet* first becomes a Man through his translation to the flesh and blood of the *Performer*; for though he metes to each artistic factor the guiding purpose which binds them all into a common whole, yet this purpose is first changed from "will" to "can" *by the poet's Will descending to the actor's Can*.

Not one rich faculty of the separate arts will remain unused in the United Artwork of the Future ; in *it* will each attain its first complete appraisement. Thus, especially, will the manifold developments of Tone, so peculiar to our instrumental music, unfold their utmost wealth within this Artwork ; nay, Tone will incite the mimetic art of Dance to entirely new discoveries, and no less swell the breath of Poetry to unimagined fill. For Music, in her solitude, has fashioned for herself an organ which is capable of the highest reaches of expression. This organ is the *Orchestra*. The tone-speech of Beethoven, introduced into Drama by the orchestra, marks an entirely fresh departure for the dramatic artwork. While Architecture and, more especially, scenic Landscape-painting have power to set the executant dramatic Artist in the surroundings of physical Nature, and to dower him from the exhaustless stores of natural phenomena with an ample and significant background,— so in the Orchestra, that pulsing body of many-coloured harmony, the personating individual Man is given, for his support, a stanchless elemental spring, at once artistic, natural, and human.

The Orchestra is, so to speak, the loam of endless, universal Feeling, from which then individual feeling of the separate actor draws power to shoot aloft to fullest height of growth : it, in a sense, dissolves[3] the hard immobile ground of the actual scene into a fluent,

3 It is a little difficult to quite unravel this part of the metaphor, for the same word "*Boden*" is used twice over. I have thought it best to translate it in the first place as "loam," and in the second as "ground" ; for it appears as though the idea were, in the former case, that of what agriculturists call a "top-dressing," and thus a substance which could break up the lower soil and make it fruitful. The "it" which occurs after the colon may refer either to the "feeling" or to the "orchestra," for both are neuter nouns.
—TR.

elastic, impressionable aether, whose unmeasured bottom is the great sea of Feeling itself. Thus the Orchestra is like the *Earth* from which Antaeus, so soon as ever his foot had grazed it, drew new immortal life-force. Byits essence diametrically opposed to the scenic landscape which surrounds the actor, and therefore, as to locality, most rightly placed in the deepened foreground outside the scenic frame, it at like time forms the perfect complement of these surroundings ; inasmuch as it broadens out the exhaustless *physical* element of Nature to the equally exhaustless *emotional* element of artistic Man. These elements, thus knit together, enclose the performer as with an atmospheric ring of Art and Nature, in which, like to the heavenly bodies, he moves secure in fullest orbit, and whence, withal, he is free to radiate on every side his feelings and his views of life,— broadened to infinity, and showered, as it were, on distances as measureless as those on which the stars of heaven cast their rays of light.

Thus supplementing one another in their changeful dance, the united sister-arts will show themselves and make good their claim ; now all together, now in pairs, and again in solitary splendour, according to the momentary need of the only rule- and purpose-giver, the Dramatic Action. Now plastic Mimicry will listen to the passionate plaint of Thought; now resolute Thought will pour itself into the expressive mould of Gesture ; now Tone must vent alone the stream of Feeling, the shudder of alarm ; and now, in mutual embrace, all three will raise the Will of Drama to immediate and potent Deed. For One thing there is that all the three united arts must will, in order to be free : and that one thing is the Drama : the reaching of the Drama's aim must be their common goal. Are they conscious of this aim, do they put forth all their will to work out that alone : so will they also gain the power to lop off from their several stems the egoistic offshoots of their own peculiar being; that therewith the tree may not spread out in formless mass to every wind of heaven, but proudly lift its wreath of branches, boughs and leaves, into its lofty crown.

The nature of Man, like that of every branch of Art, is manifold and over-fruit-

ful : but *one thing* alone is the *Soul* of every unit, its most imperious bent *(Nothwendigster Trieb)*, its strongest need-urged impulse. When this One Thing is recognised by man as his fundamental essence, then, to reach this One and indispensable, he has power to ward off every weaker, subordinated appetite, each feeble wish, whose satisfaction might stand between him and Its attainment. Only the weak and impotent knows no imperious, no mightiest longing of the soul : for him each instant is ruled by accidental, externally incited appetites which, for reason that they are but appetites, he never can allay; and therefore, hurled capriciously from one upon another, to and fro, he never can attain a real enjoyment. But should this need-reft one have strength to obstinately follow the appeasement of his accidental appetite, there then crop up in Life and Art those hideous, unnatural apparitions, the parasites of headlong egoistic frenzy, which fill us with such untold loathing in the murderous lust oi despots, or in the wantonness of—modern operatic music. If the individual, however, feel in himself a mighty longing, an impulse that forces back all other desires, and forms the necessary inner urgence which constitutes his soul and being ; and if he put forth all his force to satisfy it : he thus will also lift aloft his own peculiar force, and all his special faculties, to the fullest strength and height that e'er can lie within his reach.

But the individual man, in full possession of health of body, heart, and mind, can experience no higher need than that which is common to all his kind ; for, to be a *true* Need, it can only be such an one as he can satisfy in Community alone. The most imperious and strongest need of full-fledged artist-man, however, is to impart himself in highest compass of his being to the fullest expression of Community ; and this he only reaches with the necessary breadth of general understanding in the *Drama*. In Drama he broadens out his own particular being, by the portrayal of an individual personality not his own, to a, universally human being. He must completely step outside himself, to grasp the inner nature of an alien personality with that completeness which is needful before he can portray it. This he will only attain when he so exhaustively analyses this individual in his contact with and penetration and completion by other individualities,—and therefore also the nature of these other individualities themselves,—when he forms thereof so lively a conception, that he gains a sympathetic feeling of this complementary influence on his own interior being. The perfectly artistic Performer is, therefore, the unit Man expanded to the *essence of the Human Species* by the utmost evolution of his own particular nature.

The place in which this wondrous process comes to pass, is the *Theatric stage* ; the collective art-work which it brings to light of day, the *Drama*. But to force his own specific nature to the highest blossoming of its contents in this *one* and highest art-work, the separate artist, like each several art, must quell each selfish, arbitrary bent toward untimely bushing into outgrowths unfurthersome to the whole ; the better then to put forth all his strength for reaching of the highest common purpose, which cannot indeed be realised without the unit, nor, on the other hand, without the unit's recurrent limitation.

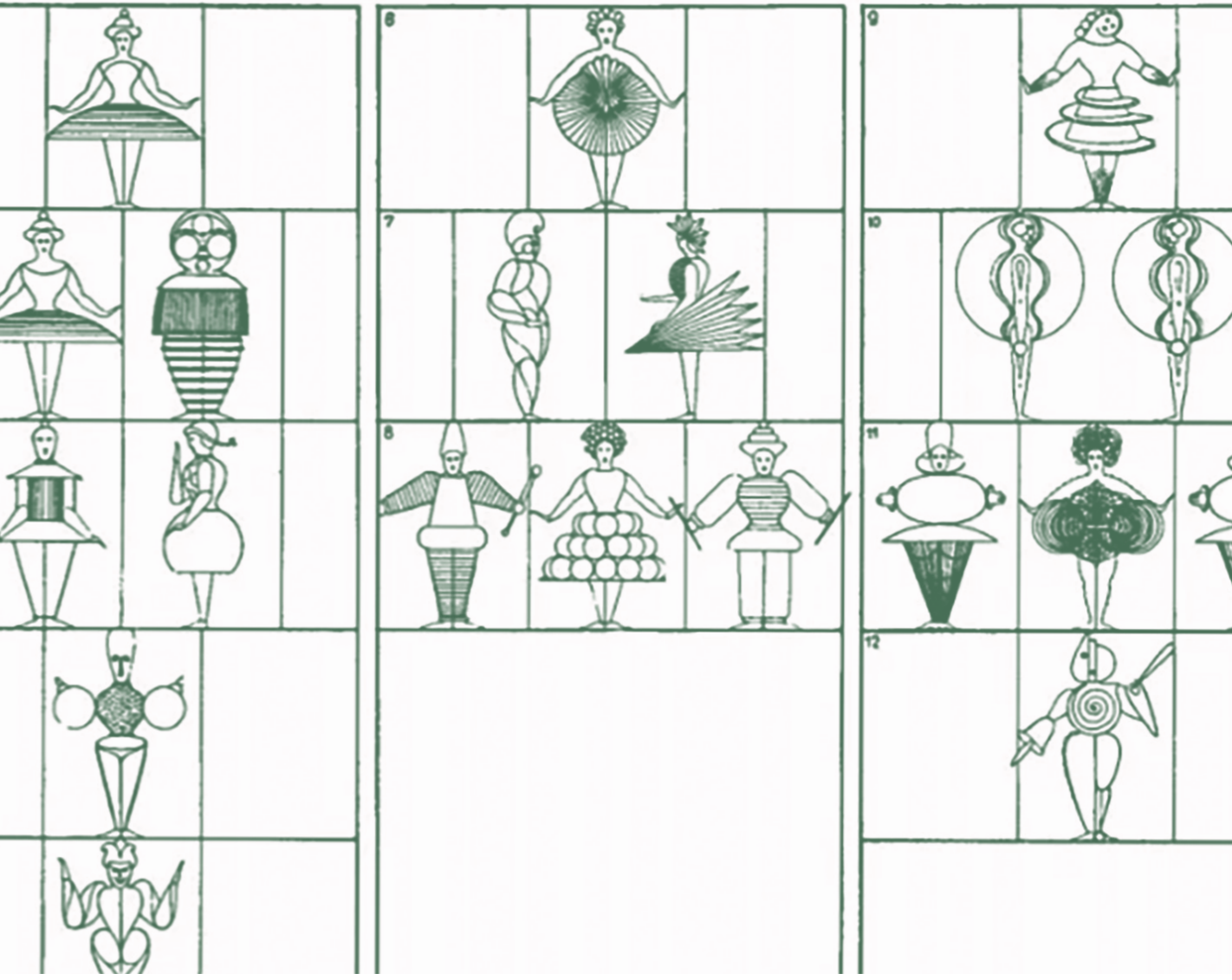
This purpose of the Drama, is withal the only true artistic purpose that ever can be fully *realised* ; whatsoever lies aloof from that, must necessarily lose itself in the sea of things indefinite, obscure, unfree. This purpose, however, the separate art-branch will never reach *alone*[4] but only *all together* ; and therefore the most *universal* is at like time the only real, free, the only universally *intelligible* Art-work.

4 The modern Playwright will feel little tempted to concede that Drama ought not to belong exclusively to Ms branch of art, the art of Poesy ; above all will he not be able to constrain himself to share it with the Tone–poet,—to wit, as he understands us, allow the Play to be swallowed up by the Opera.

Perfectly correct !—so long as Opera subsists, the Play must also stand, and, for the matter of that, the Pantomime too ; so long as any dispute hereon is thinkable, the Drama of the Future must itself remain un-thinkable. If, however, the Poet's doubt lie deeper, and consist in this, that he cannot conceive how Song should be entitled to usurp entirely the place of spoken dialogue : then he must take for rejoinder, that in two several regards he has not as yet a clear idea of the character of the Art-work of the Future. Firstly, he does not reflect that Music has to occupy a very different position in this Art-work to what she takes in modern Opera : that only where her power is the fittest, has she to open out her full expanse ; while, on the contrary, wherever another power, for instance that of dramatic Speech, is the most necessary, she has to subordinate herself to that ; still, that Music possesses the peculiar faculty of, without entirely keeping silence, so imperceptibly linking herself to the thought-full element of Speech that she lets the latter seem to walk abroad alone, the while she still supports it. Should the poet acknowledge this, then he has to recognise in the second place, that thoughts and situations to which the lightest and most restrained accompaniment of Music should seem importunate and burdensome, can only be such as are borrowed from the spirit of our modern Play ; which, from beginning to end, will find no inch of breathing-space within the Art-work of the Future. The Man who will portray himself in the Drama of the Future has done for ever with all the prosaic hurly-burly of fashionable manners or polite intrigue, which our modern "poets" have to tangle and to disentangle in their plays, with greatest circumstantiality. His nature-bidden action and his speech are : Yea, yea ! and Nay, nay ! and all beyond is evil, i.e. modern and superfluous.—R. WAGNER.

Stage Mechanism

무대 메카니즘



바우하우스에서 슐레머의 무대 작업은 인간의 삶의 과정과 인간이 존재하는 환경 사이의 조화가 확립된 공간 전체를 디자인하는 것이었다. 슐레머는 1923년 첫 바우하우스 전시회를 위한 선언문에서도 예술과 기술이 아우르는 “예술의 전당 구축”에 대한 생각을 다음처럼 밝혔다. “ […] 목적 없이 길을 잃고 헤매는 일이 없도록 우리에게 적절한 것이 무엇인지 인식하는 것이 중요하다. 서로 상반된 것들을 균형잡는 동안, 예를 들어, 아주 먼 미래뿐 아니라 아주 먼 과거도 사랑하고, 무정부주의뿐 아니라 정치적 반동도 피하고, 그 자체로 중요하고 자기 지향적인것부터 대표적인 것으로 나아가는, 그리고 문제가 있는 것으로부터 타당하고 안정감 있는 것으로 나아가는 동안, 우리는 책임감 있는 사람이 되고 세계의 양심이 된다. 예술과 과학과 기술을 아우르고, 침투하고, 결속시키며 조사와 연구와 작업에 영향을 미치는 활동의 이상주의가 바로 천체 시스템의 상징인 인류의 “예술의 전당”을 구축할 것이다.”

조은지

1924

바우하우스의 토탈 극장
The Total Theater of Bauhaus

발터 그로피우스 Walter Gropius

Schlemmer, Oskar, “Theater(Bühne)” In The Theater of the Bauhaus, Translated by Arthur S. Wensinger, Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1961

Conrads, Ulrich. “1923.” 『20세기 건축 선언과 프로그램』, 김호영 옮김. 117. 서울: 마티, 2018.

INTRODUCTION

[…] I want to quote a vivid and characteristic report of a Bauhaus pupil of Schlemmer’s, T. Lux Feininger, who saw “with breathless excitement, admiration, and wonder an evening’s performance of the stage class in the Bauhaus theater.” He writes :

“At an early age I had occupied myself intensely with the making of masks in various materials, I hardly could say why, yet sensing dimly that in this form of creation a meaning lay hidden for me. On the Bauhaus stage, these intuitions seemed to acquire body and life. I had beheld the ‘Dance of Gestures’ and the ‘Dance of Forms,’ executed by dancers in metallic masks and costumed in padded, sculptural suits. The stage, with jet-black backdrop and wings, contained magically spotlighted, geometrical furniture : a cube, a white sphere, steps; the actors paced, strode, slunk, trotted, dashed, stopped short, turned slowly and majestically; arms with colored gloves were extended in a beckoning gesture; the copper

and gold and silver heads . . . were laid together, flew apart; the silence was broken by a whirring sound, ending in a small thump; a crescendo of buzzing noises culminated in a crash followed by portentous and dismayed silence. Another phase of the dance had all the formal and contained violence of a chorus of cats, down to the meeowling and bass growls, which were marvellously accentuated by the resonant mask-heads. Pace and gesture, figure and prop, color and sound, all had the quality of elementary form, demonstrating anew the problem of the theatre of Schlemmer's concept: man in space. What we had seen had the significance of expounding the stage elements (*Die Buhnenelemente*). . . .

The stage elements were assembled, re-grouped, amplified, and gradually grew into something like a 'play,' we never found out whether comedy or tragedy. . . . The interesting feature about it was that, with a set of formal elements agreed upon and, on this common basis, added to fairly freely by members of the class, 'play' with meaningful form was expected eventually to yield meaning, sense or message; that gestures and sounds would become speech and plot. Who knows? This was, essentially, a dancers' theatre and as such, sufficient unto itself as Oskar Schlemmer's genius had created it; but it was also a 'class,' a locale of learning, and this rather magnificent undertaking was Schlemmer's tool of instruction. . . .

"Indeed it was a treat to watch the precision, aplomb, the power and the delicacy of action. His language, too, although unable to assume command, was an expressive tool. His was the most personal vocabulary I have ever known. His invention of metaphors was inexhaustible; he loved unaccustomed juxtapositions, paradoxical alliterations, baroque hyperbole. The satirical wit of his writings is quite untranslatable."

Schlemmer's unorthodox approach to the phenomenon of creation, which expected form to yield meaning, has recently found an eloquent advocate in Sir Herbert Read, the English poet and art critic. He has devoted his book *Icon and Idea* to the question whether "image" or "thought" initiates a new phase of development in human history. He comes to the conclusion that it may well be that the formative artist receives the first message from beyond the threshold of knowledge, which is then interpreted by the thinker, the philosopher.

My own great impression of Schlemmer's stage work was to see and experience his magic of transforming dancers and actors into moving architecture. His deep interest and intuitive understanding of the phenomena of architectural space developed also his rare gift as a muralist. With empathy he would sense the directions and dynamics of a given space and make them integral parts of his mural compositions - as, for instance, in the Bauhaus buildings in Weimar. His are the only murals of our time I know which offer a complete fusion and unity with architecture.

Oskar Schlemmer's literary bequest, particularly his chapter on "Mensch und Kunstfigur," the principal article of this book, is classic in form and content. In it he offers basic values for stage art cast in a beautiful and concise language, reinforced by illustrations and diagrams in his unique handwriting. Such clarity and control of thought, reaching universal and timeless validity, mark a man of vision.

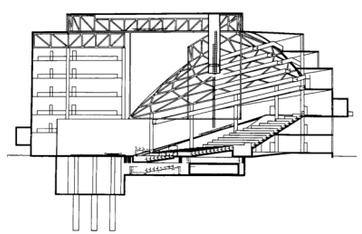
From quite a different angle came the contribution of Laszlo MoholyNagy to the Bauhaus stage. Originally an abstract painter, his inner urge caused him to penetrate into many fields of artistic design: typography, advertising art, photography, film, theater. He was a man of fiery spirit, full of vitality, love, and contagious enthusiasm. The aim of his creations was to observe "vision in motion" in order to find a new space conception. Entirely unprejudiced by conventional methods, he ventured into ever new experiments with the curiosity of a scientist. In order to enrich visual representation, he applied new materials and new mechanical means to his work. His article in this book, "Theater, Circus, Variety," gives evidence of his exuberant imagination. With it is included his "Score Sketch for Mechanized Eccentric" for the stage, which offers a synthesis of form, motion, sound, light, color, and scent.

Out of his theoretical laboratory experiments in the Bauhaus, Moholy later developed original stage settings for the

Kroll Opera House in Berlin for the *Tales of Hoffmann* and for other operatic and theatrical performances which brought him fame as a stage designer between the two world wars.

Those years in the Bauhaus were a period of mutual stimulation. I myself felt that the modern stage and theater which would do justice to these new interpretations of theatrical space was still to be created. The opportunity arrived with the performances of Erwin Piscator in Berlin in 1926, for whom I designed the "Total Theater," the building of which had to be abandoned after the German "Black Friday" shortly before Hitler and the Nazis took over the government of Germany.

TOTAL THEATER



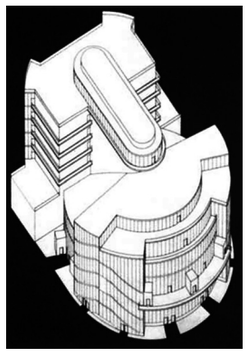
At the "Volta Congress" in Rome on the "Teatro Dramatico" in 1935, I presented this project to an international gathering of writers and theater producers with these explanations :

"The contemporary theater architect should set himself the aim to create a great keyboard for light and space, so objective and adaptable in character that it would respond to any imaginable vision of a stage director; a flexible building, capable of transforming and refreshing the mind by its spatial impact alone."

"There are only three basic stage forms in existence. The primary one is the central arena on which the play unfolds itself three-dimensionally while the spectators crowd around concentrically. Today we know this form only as a circus, a bull ring, or a sports arena."

"The second classic stage form is the Greek proscenium theater with its protruding platform around which the audience is seated in concentric half-circles. Here the play is set up against a fixed background like a relief."

"Eventually this open proscenium receded more and more from the spectator, to be finally pulled back altogether behind a curtain to form today's deep stage



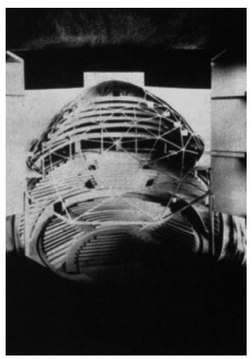


Fig 1
Section
Fig 2
Perspective of the exterior
Fig 3
View Into the auditorium (model)

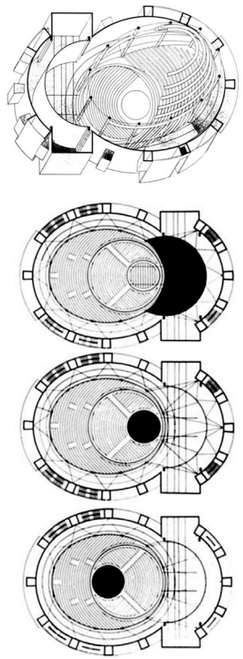


Fig 4
View into the auditorium from above
Fig 5
Plan showing the use of the deep stage
Fig 6
Plan showing the use of the proscenium stage
Fig 7
Plan showing the use of the center stage

which dominates our present theater."

"Much as the spatial separation of the two different worlds, the auditorium and the stage, has helped to bring about technical progress, it fails to draw the spectator physically into the orbit of the play; being on the other side of the curtain or the orchestra pit, he remains beside the drama, not in it. The theater is thereby robbed of one of its strongest means to make the spectator participate in the drama."

"Some people believe that film and television have eclipsed the theater altogether, but is it not its present limited form only which is becoming obsolete, not the theater as such?"

"In my Total Theater . . . I have tried to create an instrument so flexible that a director can employ any one of the three stage forms by the use of simple, ingenious mechanisms. The expenditure for such an interchangeable stage mechanism would be fully compensated for by the diversity of purposes to which such a building would lend itself: for presentation of drama, opera, film, and dance; for choral or instrumental music; for sports events or assemblies. Conventional plays could be just as easily accommodated as the most fantastic experimental creations of a stage director of the future."

"An audience will shake off its inertia when it experiences the surprise effect of space transformed. By shifting the scene of action during the performance from one stage position to another and by using a system of spotlights and film projectors, transforming walls and ceiling into moving picture scenes, the whole house would be animated by three-dimensional means instead of by the 'flat' picture effect of the customary stage. This would also greatly reduce the cumbersome paraphernalia of properties and painted backdrops."

PLANS AND MODEL OF THE SYNTHETIC "TOTAL THEATER," 1926

This theater provides a stage in arena form, a proscenium and a back stage, the latter divided in three parts. The 2,000 seats are disposed in the form of an amphi-theater. There are no boxes. By turning the big stage platform which is solidary with part of the orchestra, the small proscenium stage is placed in the

center of the theater, and the usual set can be replaced by projecting scenery on twelve screens placed between the twelve main columns supporting the structure.

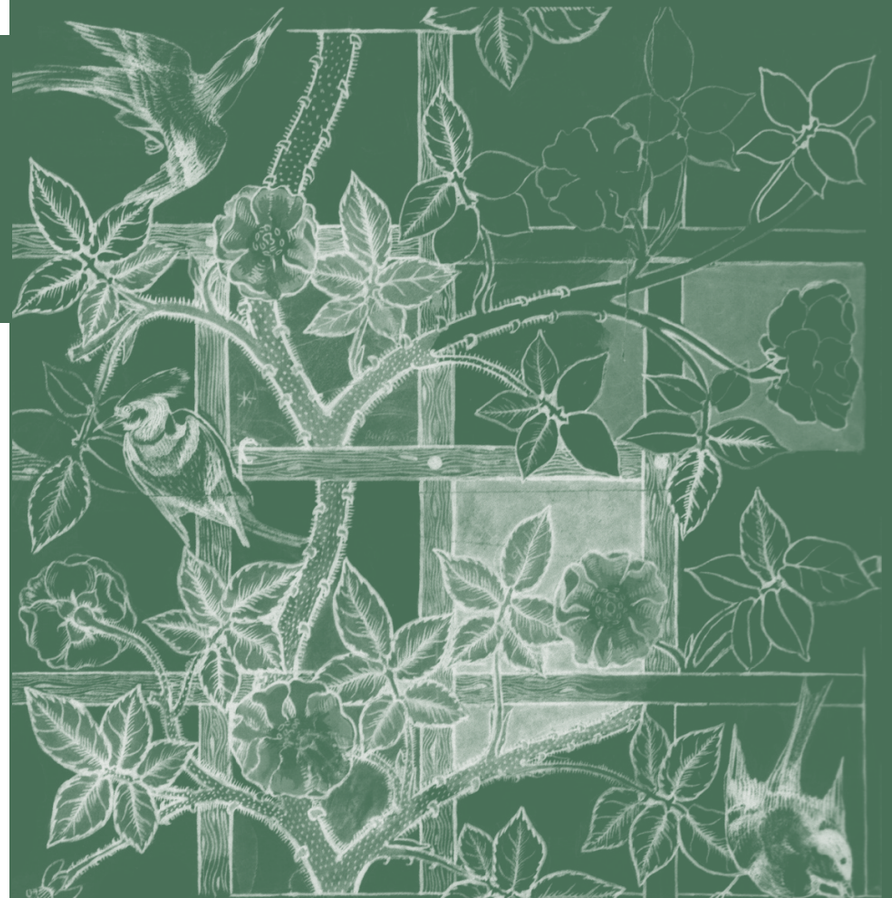
"Thus the playhouse itself, made to dissolve into the shifting, illusionary space of the imagination, would become the scene of action itself. Such a theater would stimulate the conception and fantasy of playwright and stage director alike; for if it is true that the mind can transform the body, it is equally true that structure can transform the mind."
Cambridge, Mass., June 1961

designed objects

Artistic Supervision

예술적 통제

회화, 문학, 장식예술을 넘나들며 광범위하게 활동하면서 영국의 예술수공예운동(Arts and Crafts Movement)을 주도한 윌리엄 모리스(1834–1896)의 공적은 에드워드 파머 톰슨에 의해 면밀하게 고찰되었다. 다음은 톰슨의 연구서 『윌리엄 모리스: 낭만주의자에서 혁명가로』(1955)의 일부를 발췌한 내용이다.



"The public significance of the Firm became all–important for Morris – the attempt to 'reform all that', to reform a philistine age by means of the decorative arts; and, as a first step, to reform the arts themselves. The first circular of the Firm (drafted, most probably, by Rossetti) proposed self–confidently to undertake work in 'any species of decoration, mural or otherwise, from pictures, properly so called, down to the consideration of the smallest work of art beauty'. Branches of work offered included Mural Decoration, Carving, Stained Glass, Metal Work, as well as Jewellery, Furniture and Embroidery."

1 Edward Palmer Thompson, "William Morris and the Decorative Arts," in *William Morris: Romantic to Revolutionary* (New York: Pantheon Books, 1955), 94.

톰슨에 의하면, 모리스는 당시 대량생산을 통한 맹목적인 이윤창출 및 공산품의 저품질화 현상이 팽배하는 "속물적인 시대(philistine age)"를 개혁하고자 장식예술을 활용하였다. 이러한 과정 속에서, 모리스는 동료들과 협력하여 자신의 건축적 이상을 담은 레드 하우스(1860년)를 짓는다. 건물뿐 아니라 실내 장식, 가구까지 함께 제작하여 완공하였다. 그는 이 동료들과 함께 모리스 마셜 포크너 상회(1861년)를 설립하기에 이른다. 회사의 "초기 광고 전단(first circular)"에서는, 주거 건물뿐 아니라 교회, 공공 건물에서 적용할 수 있는, 폭 넓은 실내장식업의 범위를 자신 있게 제안한다.

여기서 소개하는 글은 톰슨이 위에서 언급한 초기 광고 전단 「Morris, Marshall, Faulkner & Co., Fine Art Workmen in Painting, Carving, Furniture, and the Metals」의 전문이다. 이 글에서는 모리스 마셜 포크너 상회가 회화, 조각, 가구 및 금속 공예를 아우르며 건축 내부의 모든 풍경을 구성하는 장인들의 모임이라 선언한, 토탈 아트(Total Art)의 전조를 엿볼 수 있다.

이단비

1861

예술 수공예 운동: 모리스 마셜 포크너 상회

Art Nouveau: Morris, Marshall, Faulkner & Co.

윌리엄 모리스 William Morris

이단비 옮김

회화, 조각, 가구 및 금속 예술 장인들의 모임

영국 건축가들의 노력 덕분에, 이 나라의 장식예술은 어느 정도의 수준에 도달했으나, 아직은 명망 있는 예술가들이 시간을 더 쏟아부어야 바람직해 보인다. 물론 성공한 특정 사례들이 열거될 수 있으나, 여전히 이 시도들은 미숙하고 단편적으로 느껴져 왔다. 지금까지는 하나의 성공적 작품의 다양한 부분들 사이에서 조화를 이끌어 낼 수 있는 예술적 통제의 요구가 커져왔다. 이는 한 명의 개인 예술가가 그의 회화 작업에 포기하도록 하는 데 따르는 필연적 과잉 지출에 의해서였다.

앞에서 언급된 예술가들은 협회를 조직하여 이러한 난관을 극복하고자 희망한다. 다양한 자격을 갖춘 많은 이들 중에서, 그들은 모든 종류의 장식, 즉 벽화 또는, 이른바 회화부터 예술미를 드러내는 가장 작은 작품에 이르기까지의 기타 장식물을 깊이 이해할 수 있다. 이러한 협력을 통해, 예술가에 의한 방대한 양의 작품들을 그의 지속적인 통제와 더불어 최소한의 비용으로 확보할 것을 기대한다. 반면 완성된 작품은 반드시, 통상적인 방식으로 고용된 한 명의 예술가가 홀로 완수할 때보다 훨씬 더 완벽한 질서의 상태에 도달해야만 한다.

수년 간 모든 시대 및 나라의 장식예술에 대한 연구에 깊은 애착을 느껴 온 이 예술가들은, 대다수의 사람들보다 진실되고 아름다운 성격의 작품을 얻거나 생산할 수 있는 어떤 한 장소를 더 원했다. 따라서 그들은 이제 스스로에 의해 그리고 그들의 통제 아래 다음과 같은 종류의 작품들을 생산하는 회사를 설립하게 된다:

Ⅰ. 주거, 교회, 또는 공공 건물들을 위한 회화 또는 패턴 작업 혹은 단순한 색배열 방식의 벽화 장식.

Ⅱ. 일반적으로 건축에 적용하는 새긴 무늬 조각.

Ⅲ. 특별히 벽화 장식과의 조화를 고려한 스테인드글라스.

Ⅳ. 보석 공예를 포함한 모든 종류의 금속 공예 작품.

Ⅴ. 가구로서, 그 자체의 디자인에 따라, 지금껏 간과된 재료의 적용에 따라, 혹은 형상 또는 패턴 그림과의 결합에 따라 그 아름다움이 좌우된다. 이 항목 아래, 다양한 가정용 필수품들 외에도, 모든 종류의 자수, 각인이 된 가죽, 그리고 기타 재료에 의한 장식품을 포함한다.

위에서 정리된 모든 종류의 작품들은 사업성을 고려해 그 가격이 책정되고 실행될 것이라는 점만 추가적으로 표명한다. 또한, 비용보다 취향의 고급스러움을 지니는 좋은 장식이 보통 예상되는 것보다 훨씬 덜 비싸다고 믿는다.

English Origrinal

Mackail, John William. "Red House: Formation of the Firm: The Fall of Troy: 1859–1865." In *The Life of William Morris, Volume 1*. 150–152. London: Longmans, Green & Co., 1899.

Fine Art Workmen in Painting, Carving, Furniture, and the Metals

The growth of Decorative Art in this country, owing to the efforts of English Architects, has now reached a point at which it seems desirable that Artists of reputation should devote their time to it. Although no doubt particular instances of success may be cited, still it must be generally felt that attempts of this kind hitherto have been crude and fragmentary. Up to this time, the want of that artistic supervision, which can alone bring about harmony between the various parts of a successful work, has been increased by the necessarily excessive outlay, consequent on taking one individual artist from his pictorial labours.

The Artists whose names appear above hope by association to do away with this difficulty. Having among their number men of varied qualifications, they will be able to understand any species of decoration, mural or otherwise, from pictures properly so-called, down to the consideration of the smallest work susceptible of art beauty. It is anticipated that by such co-operation, the largest amount of what is essentially the artist's work, along with his constant supervision, will be secured at the smallest possible expense, while the work done must necessarily be of a much more complete order, than if any single artist were incidentally employed in the usual manner.

These Artists having for many years been deeply attached to the study of the Decorative Arts of all times and countries, have felt more than most people the want of some one place, where they could either obtain or get produced work of a genuine and beautiful character. They have therefore now established themselves as a firm, for the production, by themselves and under their supervision, of –

Ⅰ. Mural Decoration, either in Pictures or in Pattern Work, or merely in the arrangement of Colours, as applied to dwelling-houses, churches, or public buildings.

Ⅱ. Carving generally, as applied to Architecture.

Ⅲ. Stained Glass, especially with reference to its harmony with Mural Decoration.

Ⅳ. Metal Work in all its branches, including Jewellery.

Ⅴ. Furniture, either depending for its beauty on its own design, on the application of materials hitherto overlooked, or on its conjunction with Figure or Pattern Painting. Under this head is included Embroidery of all kinds, Stamped Leather, and ornamental work in other such materials, besides every article necessary for domestic use.

It is only necessary to state further, that work of all the above classes will be estimated for, and executed in a business-like manner; and it is believed that good decoration, involving rather the luxury of taste than the luxury of costliness, will be found to be much less expensive than is generally supposed.

Art Nouveau

아르누보

건축가가 되기 이전의 앙리 반 드 벨드는 화가였다. 당시 브뤼셀(Brussel)에서 자주 전시되곤 했던 후기 인상주의의 파리 화가들인 쇠라(Georges Seurat)나 시냑(Paul Signac)의 영향 아래 점묘법 회화들을 그렸던 반 드 벨드에게, 1890년 전시회에서 보게 된 빈센트 반 고흐(Vincent Van Gogh)의 그림들은 큰 충격이었다. 거친 붓터치에 의한 강렬한 선들의 표현은 이후 반 드 벨드의 작업에 영향을 끼쳐 단순한 선을 바탕으로 하는 형태들을 선호하게 되었다.

다만, 선에 의한 그의 창작은 더 이상 이차원의 허상에만 머무르지 않는다. 이제 삼차원의 실상을 직접 디자인하는 건축가로 작업의 영역을 옮긴 것이다. 과거 그의 그림이 일상의 풍경들을 소소하고 담백하게 '재현'했다면, 이제는 직접 그 일상의 풍경을 형태적으로 '창조'한 것이다.

영국의 존 러스킨(John Ruskin)의 사상과 윌리엄 모리스(William Morris)의 예술 수공예 운동은, 사회 전체를 위한 예술을 고민하던 반 드 벨드에게 좋은 모범이었다. 사회 속에서의 예술의 역할, 철학과 디자인에 관해 이론적으로 무장하고, 교육과 강연을 통해 조금씩 표현하기 시작하던 그가 본격적인 건축가의 길로 접어들게 된 계기는 바로 자신의 신혼집인 '블뢰멘베르프(Bloemenwerf)'였다.

반 드 벨드와 결혼한 마리아 세뜨(Maria Sèthe)의 부모는, 결혼 이듬해인 1895년 딸의 가정을 위해 새 주택을 지을 수 있도록 지원하기로 결정한다. "자신의 취향과 의지, 그리고 자신의 가슴에 부합하는 집에서 살기를 희망하는 사람은, 스스로 자신의 집을 건설할 수 있어야 한다"라던 그의 주장을 실천에 옮길 수 있게 된 것이었다. 실질적으로 건축의 문외한이었던 반 드 벨드가 자신이 원하는 건축을 스스로 자유롭게 구현해 낼 수 있는 행운의 기회를 얻은 것이다.

집을 설계하는 것은 가정을 위한 고유한 세상을 창조하는 것이었다. 반 드 벨드는 건축 평면뿐 아니라, "문고리에서부터 수저에 이르기까지(de la poignée de porte jusqu'aux couverts)" 건축 속에 담기는 모든 요소들을 혼자 디자인하기로 결정한다. 당시 주변에서 발견되는 모든 형태들이 거짓이라고 판단했기 때문이었다.

당시 유행하던 건축이나 실용 오브제들은 역사적 형태들을 모방하고 있었다. 예를 들어 그리스 로마 시대의 고전적 형태를 추종하던 '신고전 건축'이나 중세 시대의 고딕 형태를 되살리고자 했던 '신고딕 건축' 등이 그러했다. 과거의 형태들 가운데서 선택을 했던 것이다. '선택하다'라는 뜻인 그리스어(eklegein) 어원의 '절충주의(Eclecticism)' 건축은 가장 극단적인 사례였다. 한 건물

속에 여러 시대와 지역의 양식들이 문제없이 혼용될 수도 있었던 것이다.

건축의 형태를 옷에 비유한다면, 당시 건축들은 박물관 속의 옛 의복들을 걸치고 행진하는 카니발에 비유될 수 있다. 과거의 형태는 과거를 전시할 뿐, 현재를 대변하는 진실은 존재하지 않는다. 루이 14세 양식이나 헨리 2세 양식의 가구들과 테이블로 꾸며진 응접실 같은 건축 내부의 풍경도 마찬가지였다.

게다가 당시 유통되던 다수의 '앤티크' 가구는 진품이 아니었다. 과거의 기술, 재료, 제작 방식에 따른 것이 아니라, 형태만 모방해 제작하는 경우가 많았다. 문자 그대로 거짓 형태들의 향연이었던 것이다.

반 드 벨드는 자신의 가정이 이러한 환경 속에서 살아가기를 거부했다. 그는 당시의 상황을 다음과 같이 묘사한 바 있다. "모든 (진실의) 형태들은 숨겨져 있었다. 형태들의 거짓말들(les mensonges des formes)과 과거(의 형태)에 대항하고자 했던 당시의 (나의) 봉기(révolte)는, 다름 아닌 윤리적 봉기(une révolte morale)였다. … 내 아내와 가정이 비윤리적인 환경 속에 놓이도록 하는 것을, 나는 허용하고 싶지 않았다."

남성택

1903

아르누보: 프로그램

Art Nouveau: Programme

앙리 반 드 벨드 Henry van de Velde

김호영 옮김

Conrads, Ulrich. "1903." 『20세기 건축 선언과 프로그램』. 김호영 옮김. 11–12. 서울: 마티, 2018.

'1900 년의 새 출발'에는 입론과 반론에 능숙했던 프로그램 입안자이자 대변자인 앙리 반 데 벨데(1863 년 안트베르펜 출생, 1957 년 취리히 사망)가 있었다. 그는 1890 년대 중반 브뤼셀에서 미래를 향한길을 제시하는 첫 출판물을 펴냈고, 1896년부터 그의 이름은 (파리에 있는 지그프리드 빙의 갤러리에서 개최한 동명의 전시회에서 비롯된) '아르누보'라는 개념과 떼려야 뗄 수 없게 되었다. 1900년 말에서 1901년 초에 이르는 겨울에 독일을 여행하며 그는 '응용예술에 관한 일반 강론'에서 기능 미학, 즉 '순수 형태'의 미학을 공표했다. 이 강연은 「프로그램」에 앞서 출판되었다(라이프치히, 1902년).

그리스인이 기둥에 대한 의미와 형태와 목적을 인식했던 것처럼 물질적 근대 세계에 속한 모든 것에 대한 의미와 형태와 목적을 인식하자. 요즘에는 간단한 것들에 대해서도 정확한 의미와 형태를 알아내기가 쉽지 않다.

테이블과 의자, 집에 대한 정확한 형태를 인식하는 데에도 오랜 시간이 걸린다.

종교적이고 자의적이며 감상적인 백일몽은 기생 식물과 별반 다르지 않다.

쓸고 닦는 작업을 마친 후 다시금 사물의 진정한 형태가 드러날 때, 인내심을 갖고 그리스인이 가졌던 정신과 논리를 통해 그 형태의 완벽함을 얻으려고 노력하라.

우리의 예술적 감성은 그리스인의 감성만큼이나 고도로 발달한 것 같지만, 완벽함에 대한 감각은 그에 미치지 못하는 것 같다.

어떤 사회 체제하에서 우리는 일과 진지한 시도에 필요한 평온하며 정화된 고요함을 누릴 수 있을까?

답변: **우리의 깊숙한 내면의 자아**로부터만 생겨날 수 있는 것을 사회적 프로그램에서 기대해야 하는 것인가?

합리적으로 생각하고 예술적 감성을 함양하라! 오늘날 우리들 각자는 이 구호를 스스로 실천할 수 있다. 그리고 많은 사람들이 이 구호를 실천한다면, 새로운 사회 분위기가 형성될 것이다.

English Original

The ‘new departure of 1900’ had in Henry van de Velde (b. 1863 in Antwerp, d.1957 in Zürich) a programme drafter and spokesman already experienced in argument and counter-argument. His first publications pointing the way for the future appeared in the mid-nineties in Brussels; from 1896 on his name was indissolubly linked with the concept ‘l’Art Nouveau’ (from an exhibition with this title at the gallery of S. Bing in Paris). On a trip to Germany in the winter of 1900/1 he proclaimed in *Kunstgewerblichen Laienpredigten* (Lay Sermons on Applied Art) his functional aesthetic, the aesthetic of ‘pure form’. The publication of these lectures (Leipzig 1902) preceded the ‘programme’.

To recognize the meaning, the form, the purpose of all the things of the material modern world with the same truth as the Greeks, among many others, recognized the meaning, form, and purpose of the column. It is not easy nowadays to find the exact meaning and the exact form for the simplest things.

It will take us a long time to recognize the exact form of a table, a chair, a house.

Religious, arbitrary, sentimental flights of fancy are parasitic plants.

As soon as the work of cleansing and sweeping out has been finished, as soon as the true form of things comes to light again, then strive with all the patience, all the spirit and the logic of the Greeks for the perfection of this form.

It seems to me that artistic sensibility is just as highly developed among ourselves as among the Greeks; what is less highly developed and weaker among ourselves, however, is the sense of perfection.

Under what social regime shall we enjoy the serenely transfigured calm that we need for work and for serious endeavour?

Answer:

Are we to expect from a social programme what can only spring from our own most inward selves?

Think rationally, cultivate artistic sensibility! Each one of us today can do this for himself; if only a large number of people do this a new social atmosphere will be brought about.

Conrads, Ulrich. "1903". In Programs and manifestoes on 20th–century architecture, translated by Michael Bullock, 25. Cambridge, MA: The MIT Press, 1970.

앙리 반 드 벨드, 도덕성에 대한 요구
Henry van de Velde, The Demand for Morality

지그프리드 기디온 Sigfried Giedion

1941

Van de Velde: what drove him into architecture

The young painter Henri van de Velde was among those who attacked the "infected atmosphere" most vigorously. In the late nineties he took the lead in the fight for *l'art moderne*. He campaigned for it first in his native Belgium, next in France, and then in a country which, at the time, lay wide open to any new movement — Germany. When he showed his furniture to an art dealer in Paris on his first journey abroad, it was rejected; a year later in Germany both the critics and the public were highly receptive. This was the start of his international fame. I met van de Velde in 1938 when he had just returned from laying the cornerstone of the Belgian Pavilion at the New York World's Fair. Knowing that he had begun his career as a painter, I asked him how he had come to turn to architecture. He answered by describing the situation that prevailed around 1890: "The real forms of things were covered over. In this period the revolt against the falsification of forms and against the past was a moral revolt."[1]

Giedion, Sigfried. "The Demand for Morality in Architecture" In *Space, Time and Architecture*, 293–295. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1941.

1 "Toutes les formes étaient cachées. À cette époque la révolte contre les mensonges des formes et le passé était une révolte morale."

He went on to tell how a nervous breakdown had left him incapable of work. At this point he met his future wife, who gave him renewed courage to face life. "I told myself — this was in 1892 — that I would never allow my wife and family to find themselves in 'immoral' surroundings."[2] But at that date everything that one could buy on the open market was smothered under the mensonge des formes which van de Velde hated. He had to design for himself everything in his house, from cutlery to doorknobs. Then — since these articles demanded a setting which would "ward off ugliness" — he was led to build his first house. It showed a remarkable freedom in the treatment of the roof and in the way in which the windows were cut out to meet the special requirements of each room. The revolution this house provoked when it was completed in 1896 derived from its pronounced simplicity, in strong contrast with the over-fanciful façades to which people were accustomed. In this respect van de Velde's earliest house in Uccle, near Brussels, pointed further into the future than Horta's house in the Rue de Turin, Paris.

Henri van de Velde spent his last years in Switzerland in a house built by Alfred Roth on the Aegerisee. The interest of the old master in contemporary problems remained undiminished and he always turned the conversation to the question: What can actually be realized? Once he weighed the balance between the nineties and the present day : "At first, in the revolution against the falsification of forms, we had ourselves to design every detail, down to the door latches and the tableware. Then came the time when interiors had to be designed by Professor So-and-so. Now we can assemble together completely anonymous objects. This is definitely an advance."

[...]

A generation earlier the same disgust with the falsification of forms in all objects of trade had led William Morris to create and equip his "Red House" at Upton in Kent, England. According to one of Morris' biographers, Red House had much the same history as van de Velde's house in Uccle: "During the year 1858, William Morris plodded on as a

2 "Je me disais — c'était en 1892 — jamais je ne veux pas admettre que ma femme et ma famille se trouvent dans un milieu qui est immorale."

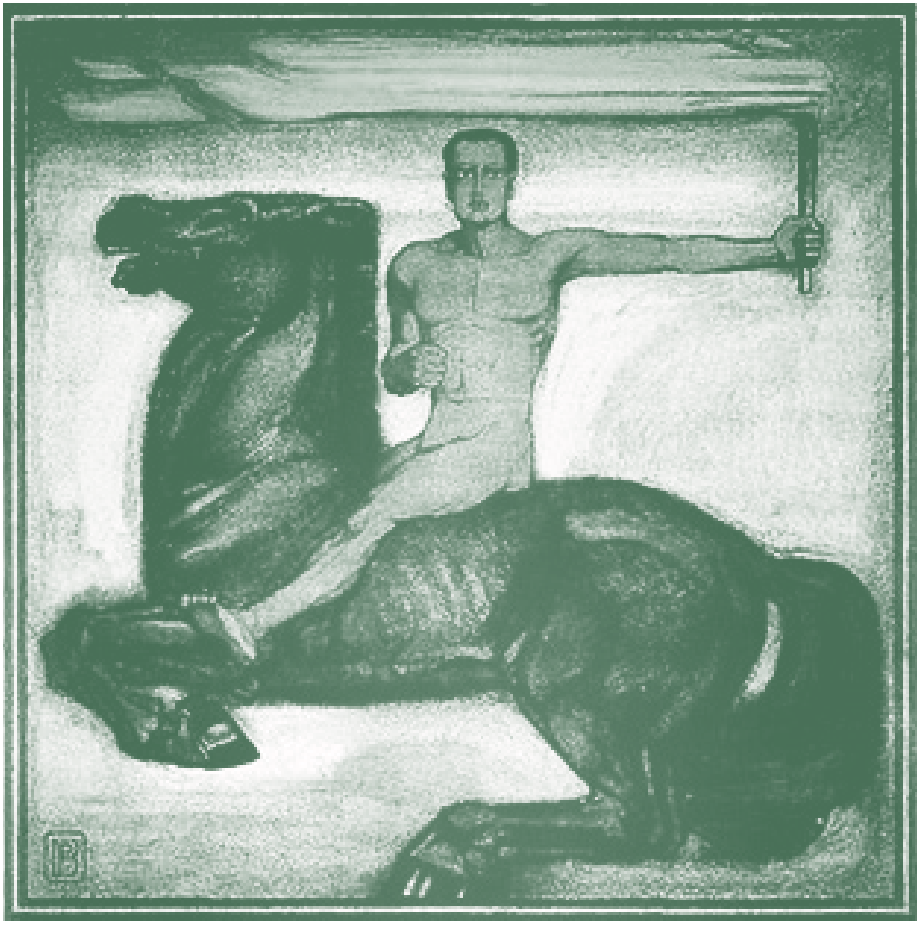
painter with a growing dejection over the work accomplished despite the fact that he sold one picture for £70. But Morris' wedding, in April 1859, turned his mind again and more intensely to those domestic arts which had attracted him at Red Lion Square. He now set his heart on building a home that should fulfill his conception of the 'house beautiful,' and secured Webb's services as architect. . . . The name of the house, which is built of red brick and tiles, expressed a revolt against the prevailing and tyrannous formula of stucco walls and slate roofs."[3]

Does this parallel mean that van de Velde simply followed the example Morris had already set? We do not think so. The parallel springs from the fact that the disorder introduced into human life by industry made itself felt in England more than thirty years earlier than on the Continent. Identical conditions led to identical reactions.

3 Montague Weekley, William Morris (London, 1934), p. 53. It was at Red Lion Square that Morris had established his first workshop, in conjunction with Burne–Jones.

Deutscher Werkbund

독일공작연맹



쾰른 전시회 기간 중 공작연맹 총회(Congress)가 7월 2일에서 6일까지 열리게 된다. 당시 연맹의 부회장이었던 무테지우스는 조직의 미래를 결정지을 중요한 제안을 총회에서 발표하고자 했다. 독일 상공부 위원이기도 했던 그는 국가적 차원의 이익을 동시에 고민하고 있었다.

무테지우스에게 공작연맹은 독일의 문화뿐 아니라 산업과 경제를 위해 기능하는 효율적 유기체여야 했다. 하나의 목표를 향해 모든 힘을 집중시킬 때 국제 경쟁력은 최대화된다. 군대 조직처럼 독일공작연맹은 수직적 위계 아래 일사불란하게 움직여야 했다. 따라서 그는 모세의 십계명 같은 절대 원칙이 필요하다고 판단했다.

무테지우스는 총회에서 공식 발표할 10개 항목의 제안서를 작성했다. 이후 자신의 제안을 연맹의 강령으로 삼으려 했다. 무테지우스의 제안서 전체는 '규격화(전형 만들기, Typisierung)'라는 단어로 요약될 수 있다. 1항은 다음과 같다. "공작연맹의 모든 창작과 더불어, 건축은 규격화(Typisierung)를 추구해야 한다. 단지 그것(규격화)에 의해서만, 조화로운 문명 시대에 구분될 수 있는 보편적 중요성을 획득할 수 있다."

무테지우스의 주장의 근거는 다음과 같다. 특정 시대, 특정 문화를 대표하는 '양식(Style)'은 개인이 아닌 사회 전체에 의해 결정된다. '전형(Type)'을 만들려는 집단적 노력을 뜻하는 '규격화'를 통해, 비로소 시대의 '양식'이 만들어진다는 것이다.

시대적 형태를 찾아야 하는 집단적 사명 앞에, 개인의 일탈적 상상이나 주관, 취향은 무의미하고 불필요하다. 따라서 집단 전체가 동의할 수 있는, 객관성, 합리성, 기능성 등에 의해 규정되는 형태만을 수용해야 한다. 집단이 결정한 형태는 그 집단의 정신을 드러낸다. 독일의 차별성과 고유성은 이러한 노력에 의해 얻어질 것이다.

'규격화'의 이면에는 산업적 전략도 있었다. 무테지우스의 제안서는 이를 숨기지 않는다. '규격화'에 의해 효율적이고 계획적으로 통제된 제품들은 결국 우수한 상품이 될 것이었다.

이런 차원에서 독일공작연맹의 전시회는 순수 예술의 전시회와는 목적이 달라야 했다. 제안서는 노골적으로 전시회가 선별된 공작연맹의 우수 제품들을 해외로 수출하는데 도움을 줄 수 있도록 기여해야 한다고 밝힌다. 국가적 차원의 마케팅 전략이었던 것이다.

‘규격화’는 결국 다음과 같은 현상을 초래한다. 독일공작연맹은 이상적 전형(Type)을 선정하는 것을 최우선시한다. 연맹에 의해 확정된 전형은, 이후 모든 구성원들이 반드시 지켜야 할 규범(Canon)으로 작용한다. 창작과 생산 전반에 걸쳐 조직의 관여가 정당화되는 것이다.

무테지우스는 총회의 공식적인 첫 발표자로서 자신이 준비했던 원고를 자신 있게 읽어나갔다. 그는 자신의 제안에 대한 찬반 투표를 요구하며 발표를 마쳤다. 다음 발표자는 반 드 벨드였다. 그는 무테지우스의 주장에 즉각적인 반대를 표명했다. 반 드 벨드의 반박문의 1항은 다음과 같이 시작됐다. “공작연맹에는 오랫동안 예술가들이 참여해 왔다. 그리고 이들은 연맹이 나아갈 방향에 대해서도 지속적으로 영향력을 행사해 왔다. 오늘 예술가들은 ‘규범’과 ‘규격화’에 대한 모든 생각에 대해 반대를 표명할 것이다. 이유는 다음과 같다. 본질적으로 예술가는 개인주의와 자유롭고 즉흥적인 창작에 의해 자라났기 때문이다.”

무테지우스와는 반대로 반 드 벨드는 ‘양식(Style)’을 찾기 위해 ‘전형(Type)’을 인위적으로 결정하는 것은 무의미하다고 여겼다. 이미 확정된 시대의 ‘양식’을 ‘전형’으로 사용하는 것은 가능하나, 그 반대는 불가능하다고 여겼기 때문이었다. 반 드 벨드는 주장한다. “양식에 앞서 전형을 찾는 것은, 확실한 이유도 없이 결과를 미리 단정해버리는 것과 같다.” 무테지우스의 논리는 순서를 뒤바꾼 착오라는 것이었다.

반 드 벨드는 ‘전형’이 그렇듯 ‘양식’ 또한 의도를 갖고 결정할 수 있는 사항이 아니라 믿었다. ‘양식’이 결정되기 위해 반드시 먼저 필요한 것들이 있었다. 그것은 예술가 개인의 창작이었다. ‘양식’은 무수히 많은 ‘개인의 창작’들 가운데, 익명의 사회 집단에 의해 선택된 결과였다. 다윈의 진화론처럼 약육강식의 생태계(역사) 속에서 살아남은 ‘개인의 창작’이 저절로 ‘양식’으로 규정되는 것이었다.

무테지우스가 집단을 엘리트로 상정했다면, 반 드 벨드는 개인을 엘리트로 상정한다. 단, 개인으로서의 엘리트는 어떠한 경우에도 그 스스로 시대의 ‘양식’을 확정할 수 없다. 그는 다만 창작을 통해 제안할 뿐이다. 예술가의 천재적 작품은 대중에 의해 선호되고 명작(chef d’oeuvre)으로 숭상되며, 결국 ‘양식’으로 영속화된다. 이러한 ‘양식’은 추종하는 집단에 의해 ‘전형’이나 ‘규범’으로 인정받을 수 있게 될 것이다.

그렇기에 그 어떠한 경우에도 예술가의 개인주의 전통과 창작의 자유가 침해되어서는 안 되는 것이다. 게다가 주변의 전통적인 예술 강국들과 경쟁해야 하는 독일에게 있어 자유와 창의성을 장려하는 풍토야말로 가장 중요한 장점이라 보았다.

반 드 벨드는 무역의 성과에 집착하는 상업주의, 독일의 이익만을 내세우는 국수주의적 태도는 보편적이고 순수한 아름다움의 가치를 퇴색시키는 것이라 보았다. 무테지우스가 취한 태도는 그가 얻고자 하는 목적에도 부정적이었다.

반 드 벨드는 말한다. “우수하고 아름다운 그 어떤 물건들도 절대로 수출 자체를 목적 삼아 창조된 적은 없었다!” 수출 이익의 추구에 경도된 물건이 과연 아름다울 수 있는가? 반대로 아름다움만을 추구한 끝에 완성된 오브제는 저절로 사람들의 소유욕을 자극하게 될 것이다. 따라서 진정한 아름다움을 추구하는 순수함이야말로 공작연맹이 잊지 말아야 할 가치였다.

남성택

1964

독일공작연맹의 목표 / 무테지우스 vs 반 드 벨드
Aims of the Werkbund / Muthesius vs Van de Velde

헤르만 무테지우스 Hermann Muthesius

김호영 옮김

Conrads, Ulrich. "1911", "1914." 『20세기 건축 선언과 프로그램』, 김호영 옮김, 39–47. 서울: 마티, 2018.

1911

헤르만 무테지우스:

독일공작연맹의 목표

독일공작연맹 탄생의 결정적인 계기는 1906년 드레스덴에서 열린 제3회 독일 응용예술 전시회였다. “이 전시회는 예술가들과 통상 및 산업에서 충분한 자격을 갖춘 대표들이 함께하는 협회를 설립하는 것 으로 끝나야 한다”는 견해를 같이했던 일부 동지들의 제안이 1907년 10 월 6일 실행에 옮겨졌다. 비록 이 제안의 발기인인 헤르만 무테지우스(1861 년 그로스 노이하우젠 출생, 1927 년 베를린 사망)는 창립 회원에 포함되지 않았지만, 연맹 프로그램의 최초 작성자였다 영국주택건축(1904~07)에 관한 보고서로 인해, 그는 이미 독일 수공예운동과 건축 산업에 ‘무테지우스 사건’으로 알려져 있었다.

형태가 지녔던 권리를 되찾도록 돕는 것이 우리 시대의 중요한 과업이어야 하고, 특히 오늘날 시작한 예술 개혁 작품들에서 다루는 내용이어야 한다. 미술공예운동은 우리 방의 실내 장식에 새로운 형상을 부여하고, 수공예품에 새 기운을 불어넣으며, 건축에 유익한 영감을 주었다. 이러한 미술공예운동의 상서로운 발전은 반드시 일어나야 하는 일의 작은 전주

곡에 불과하다고 여겨질 수도 있다. 왜냐하면 성취한 모든 것에도 불구하고 우리는 형태의 야만화에 빠진 채 여전히 힘겹게 나아가는 중이 었기 때문이다. 증거가 필요하다면 우리나라가 가장 열등한 특성을 지닌, 즉 시대에 적합하지 않고 문화 결핍을 후세에게 너무나도 잘 전달토록 의도된 건물들로 시시각각 뒤덮이고 있다는 사실을 언급하는 것으로 충분하다. 사태가 여전히 그러하다면 성공에 대해 말하는 것이 어떤 의미가 있을까? 가로와 거주지를 가득 메운 건물들보다 민족의 취향을 더 정확하게 보여주는 증거가 있을까? 이에 비해, 오늘날 품위 있는 건축물을 건설하는 데 필요한 능력은 있으나, 이러한 능력이 과업에 전혀 대처할 수 없다는 게 드러났다면 무슨 의미가 있는가? 분명히 말하건대, 과업에 대처하지 못한다는 사실은 우리 시대의 문화적 상황을 특징짓는다. 수많은 사람은 형태에 대한 범죄를 그냥 태연하게 지나치고 있을 뿐만 아니라 건축가들의 고용주로서 그들은 부적당한 조언자를 선택함으로써 그 범죄가 배가되는 데에도 기여한다는 바로 그 사실은 형태에 대한 우리 감각의 참담한 상태를 보여주고 그래서 우리의 예술 문화 전반의 끔찍하고 절망적인 상태까지 보여주는 명백한 증거다.

독일공작연맹은 상대의 맹렬한 공격에 맞서 더 나은 것을위해 투쟁하는 사람들이 결속을 강화해야 했던 시기에 설립되었다. 독일공작연맹의 원칙을 위해 투쟁하던 시기는 이제 끝났다. 그 누구도 독일공작연맹이 존속하는 동안 선전하려던 사상들에 더 이상 반론을 제기하지 않는다. 그 사상들은 보편적인 동의를 얻고 있다. 이러한 현상은 독일공작연맹의 존재가 더 이상 필요치 않다는 것을 의미하는가? 응용예술이라는 좁은 분야만 고려한다면, 그렇게 생각할 수도 있다. 하지만 우리는 쿠션과 의자를 정돈하는 정도로는 만족할 수 없고, 더욱 깊이 생각해 봐야 한다. 사실, 평화 시대의 도래와 더불어 독일공작연맹의 진정한 작업은 지금 막 시작됐다. 그리고 지금까지도 품질에 대한 생각이 독일공작연맹의 작업에서 최우선 순위를 차지했다면, 오늘날 우리는 이미 기술과 재료에 관한 한 독일에서 품질에 대한 감각이 빠르게 개선되고 있음을 알 수 있다. 그러나 이러한 성공도 독일공작연맹의 과업을 완수하는 것과는 거리가 있다. 정신적인 측면이 물질적인 측면보다 훨씬 더 중요하다. 그리고 형태는 목적과 재료, 기술에 비하여 더 높은 위치를 점한다. 목적, 재료, 기술은 비판과 무관할지도 모르지만, 형태 없이는 우리는 여전히 거친 세계에서 살 것이다. 그래서 우리는 점점 더 분명하게 지적인 이해와 건축적인(architektonischen) 감각을 되살리는 훨씬 더 크고 중요한 과업에 직면하게 된다. 왜냐하면 건축 문화는 한

민족 문화 전체를 보여주는 참다운 지표이기 때문이다. 가령 한 민족이 훌륭한 가구와 조명 기구들을 생산하지만, 날마다 최악의 건물들을 세운다면, 이는 단지 이질적이고 불명확한 조건들의 징후일 뿐이다. 다시 말해서, 조건들의 불일치가 기율과 조직의 결여를 보여주는 증거다. 형태를 완전히 존중하지 않고는 문화를 생각할 수조차도 없고, 형태가 없다는 것은 문화의 결여를 의미한다. 청결이 한층 높은 육체적인 요구인 것처럼 형태는 한층 높은 정신적인 요구이다. 형태가 조야함으로 인해서 매우 교양 있는 사람은 고통을 거의 육체적으로 느끼고, 먼지나 악취로 인한 불쾌함과 같은 느낌을 받는다. 그러나 우리 민족의 교양 있는 사람들이 깨끗한 리넨 제품을 필요로 하는 정도만큼 형태에 대한 감각이 발달되지 않았기 때문에, 우리는 고도의 문화적 성취를 이룬 시대들과 어떤 식으로든 비교될 수 있는 환경과는 여전히 크게 동떨어져 있다.

1914
무테지우스 vs 반 드 벨드:
독일공작연맹의 테제와 안티테제

독일공작연맹 최초의 대규모 전시회가 1914년 6월 쾰른에서 열렸다. 독일공작연맹이 설립된 이래로 7년간의 작품 개요를 소개하는 전시회였다. 전시회에서 소개하는 건축물들이 가진 이질성—베렌스의 신고전주의에서 그로피우스와 마이어의 사무소 건물과 공장의 명랑하고 간결한 즉물성에 이르는—은 독일공작연맹 내부의 반대 세력을 넌지시 암시했다. 7월 초, 쾰른에서 열린 독일공작연맹 총회에서 격렬한 충돌이 있었다. 무테지우스는 독일공작연맹 디자인의 목적으로 집중과 표준화를 선포했던 반면, 반 드 벨드는 독창적 개인주의자인 예술가라는 반대되는 테제를 주창했다.

헤르만 무테지우스 :

1 건축 및 독일공작연맹 활동의 모든 영역은 표준화를 향해 나아가고, 오직 표준화를 통해서만 조화로운 문화가 있던 시대의 건축 특징인 보편적 의의를 회복할 수 있다.

2 취향을 갖춘 보편성 (Allgemeinhöhe) 유익한 집중(Konzentration)의 성과로서 이해되는 표준화를 통해서만 보편적으로 타당하고 변함없이 좋은 취향의 발전이 가능할 것이다.

3 보편적으로 높은 수준의 취향에 도달

하지 못한다면 널리(느껴지는) 영향력을 행사하는 독일 미술공예를 기대할 수 없다.

4 우리의 제품들이 확실한 양식 표현의 수단이 될 때만, 세계는 그 제품들을 필요로 할 것이다. 독일의 운동으로 이를 위한 토대는 이제 마련되었다.

5 이미 성취되어온 것을 창조적으로 발전시키는 것이 우리 시대의 가장 긴급한 과업이다. 여기에 그 운동의 궁극적 성공이 달려 있다. 오늘날 모방으로의 퇴보는 가치 있는 소유물의 낭비를 의미할 것이다.

6 끊임없이 생산의 품격을 높이는 것에 독일의 존망이 달려 있다는 신념에서 예술가와 기업가, 상인이 모인 독일공작연맹은 예술산업 (Kunstindustriellen)의 수출을 위한 전제 조건에집중해야한다.

7 응용 예술과 건축 분야에서 거둔 독일의 진보를 효과적으로 선전해 외국에 알려야 한다. 전시회 다음으로 이를 선전하는 가장 확실한 방법은 삽화가 들어 있는 정기간행물의 발행이다.

8 독일공작연맹 전시회는 철저하리만큼 최고이고 가장 모범적일 때에야 비로소 유의미하다. 해외 미술공예 전시회는 국가적인 사안으로 간주되어야 하고, 따라서 정부 보조금을 필요로 한다.

9 신뢰할 수 있는 좋은 취향을 가진 유능한 대기업의 존재는 수출의 선행 조건이다. 개별 요구 사항들에 대해 예술가가 디자인한 물건으로는 국내 수요조차도 맞추기 불가능할것이다.

10 새로운 운동이 무엇을 할 수 있는지 보여주었기에, 국가적인 사유로 국외 활동을 지향하는 대형 유통 및 운송 사업들은 이 운동과 연결되어야 하고, 세계 속에서 독일 예술을 의식적으로 대변해야 한다.

양리 반 드 벨드 :

1 여전히 독일공작연맹에 예술가들이 있고 그들이 독일공작연맹의 운명에 어느 정도 영향력을 행사하는 한, 그들은 규범의 수립과 표준화에 대한 모든 제안에 불복할 것이다. 예술가는 자신의 가장 내밀한 본질에 따르면 열렬한 이상주의자이자 자유롭고 자발적인 창조자다. 자유의지를 가진 예술가는 결코 양식과 규범을 강요하는 기율에 자신을 예속시키지 않을 것이다. 본능적으로 예술가는 자신의 행동을 쓸모없게 만드는 것을 불신한다. 그리고 예술가는 사고 자체의 자유로운 목적에 이르기까지 충분하게 생각하지 못하게 만드는 원칙을, 또는 무능을 미덕으로 추구하는 가면만을 보는 보편타당한 형태에 자신을 이르게 하는 원칙을 설파하는 모든 사람을 불신한다.

2 분명히 '유익한 집중'을 실천하는 예술가는 자신의 의지와 생각보다 더욱 강한 흐름에 맞추어 시대정신에 본질적으로 부합하는 것이 무엇인지 알아야 한다는 사실을

항상 인식하고 있었다. 이러한 흐름은 아주 다양할 수 있다. 예술가는 의식적으로든 무의식적으로든 이 흐름을 보편적 영향으로 받아들인다. 이 흐름에는 예술가가 물질적으로 그리고 정신적으로 눈을 뗄 수 없는 어떤 것이 있다. 예술가는 이 흐름에 자기 자신을 기꺼이 종속시키고, 새로운 양식 그 자체라는 생각에 온통 열중한다. 그리고 20년간 우리 가운데 다수는 우리 시대와 완전히 일치하는 형태와 장식을 추구했다.

3 그럼에도 불구하고 이제부터 추구하거나 찾아낸 이러한 형태와 장식을 기준 삼아 다른 사람들에게 강요해야 한다는 생각을 어느 누구도 하지 않았다. 우리가 시작한 것에 여러 세대에 걸쳐 공을 들인 후에야 새로운 양식에 대한 외면적 특징이 갖춰진다는 것을, 그리고 노력한 모든 기간이 경과한 후에야 기준과 표준화에 관해 이야기할 수 있다는 것을 확신한다.

4 그러나 이러한 목표가 달성되지 않는 한, 우리의 노력이 창조적 자극이라고 하는 매력을 여전히 지닐 것이라는 점을 확신한다. 점진적으로 모든 힘들 가운데 천부적 재능들이 결합되기 시작하고, 안티테제들이 상쇄되고, 개인의 노력들이 소홀해지는 바로 그때 그 외면적 특성은 갖춰질 것이다. 모방의 시대는 시작될 것이고, 형태와 장식들은 활용되고, 어떠한 창조적 자극도 더 이상 필요하지 않는 생산, 즉 불모의 시대가 도래할 것이다.

5 양식의 확립 전에 표준형이 나타나는 것을 보고 싶은 욕망은 원인에 앞서 결과를 보고 싶은 것과 같다. 초기에 배아를 파괴하는 것이 될 것이다. 빠른 결과를 거둘 수 있는 명백한 가능성에 현혹되도록 자신을 내버려둘 사람이 정말 있을까? 이 조급한 결과들로 인해, 독일 미술공예가 외국에 효과적으로 영향을 미칠 가망성은 더욱 희박해진다. 좋은 취향을 지닌 오랜 전통과 오랜 문화를 지닌 다른 나라들은 우리보다 한 발 앞서 있기 때문이다.

6 다른 한편, 독일은 더욱 오래되고 몹시 지친 다른 민족들이 잃어가는 (천부적) 재능을 여전히 지니고 있다는 커다란 이점이 있다. 예술적 창작과 훌륭한 개인적 영감이 있다. 그리고 이 풍부하고, 다재다능하며, 창조적인 열정을 옵아매는 것은 이내 곧 거세나 다름없게 될 것이다.

7 독일공작연맹은 개인의 손재주라는 재능과 매우 차별화된 제작의 아름다움에 대한 기쁨과 확신뿐만 아니라 앞서 언급한 재능을 신중하게 함양하는 방향으로 나아가야 하고, 다른 나라에서 독일 작품에 관심을 보이기 시작한 시점에 표준화로 이러한 재능을 억제하는 방향으로 나아가서는 안 된다. 이러한 재능을 발전시키는 것과 관련해서 해야 할 것들은 아직도 산재해 있다.

8 우리는 어느 누구의 선한 의지를 부정

하지 않고, 이의 실천에 극복해야 할 어려움이 있다는 것도 아주 잘 알고 있다. 노동조합이 노동자의 물질적 복지에 크게 이바지했지만, 가장 즐거운 협력자가 되어야 하는 이들에게 완전하고 세련된 솜씨에 대한 열의를 일으키는 쪽으로는 거의 아무것도 하지 않았음에 대한 변명은 없다 다른 한편으로, 우리는 저주처럼 산업을 압박하고 있는 수출의 필요성도 잘 알고 있다.

9 수출에 대한 고려만으로는 좋고 탁월한 것이 만들어지지 않는다. 품질은 수출의 정신으로 만들어지지 않을 것이다. 품질은 언제나 아주 제한된 범위의 감정가들과 작품을 의뢰한 사람들만을 위해 먼저 만들어진다. 이들은 점차 자신의 예술가들에 대한 신뢰가 생긴다. 그리고 우선 제한된 의뢰인들이, 그다음에는 전국적인 의뢰인들이 서서히 나타나게 되고, 그리해야만 비로소 다른 나라 또는 세계가 서서히 이러한 품질에 주목한다. 기업가들이 세계 시장을 위한 선험적으로 표준화된 형태들을 생산하여, 이러한 형태들이 국내에서 충분한 시험을 거친 공유 재산이 된다면 세계 시장에서 더 많은 기회를 갖게 될 것이라고 믿는 것은 완벽한 오해다. 현재 우리가 수입한 훌륭한 작품들은 애초부터 수출을 위해 만들어지지 않았다. 예를 들어, 티파니 유리 제품, 코펜하겐 자기 제품, 젠센의 보석, 코브던샌더슨의 책등이 있다.

10 모든 전시회는 그 목적으로서 고유한 품질을 세계에 보여주어야 하고, 무테지우스 선생이 적절하게 말한 바와 같이, 독일공작연맹의 전시회는 철저하게 최고이며 가장 모범적인 것을 다룰 때에만 의미가 있다는 것 또한 사실이다.

English Translation

Conrads, Ulrich. "1911", "1914". In *Programs and manifestoes on 20th-century architecture*, translated by Michael Bullock, 26–31. Cambridge, MA: The MIT Press, 1970.

1911
Hermann Muthesius:
Aims of the Werkbund (excerpt)

The true occasion of the birth of the Deutscher Werkbund (German Arts and Crafts Society) was the Third German Exhibition of Applied Art in Dresden in 1906. The proposal of certain friends who shared the same outlook that 'the exhibition should end in the founding of a society of artists and highly qualified representatives of trade and industry' was put into practice on 6 October 1907. Although one of the movers of this proposal, Hermann Muthesius (b.1861 in Gross-Neuhausen, d. 1927 in Berlin) was not among the founder members. Nevertheless Muthesius was the first to formulate the society's programme. As a result of his reports on British domestic architecture (1904-7), however, he was already known to the German arts and crafts movement and building industry as 'The Muthesius Case'.

To help form to recover its rights must be the fundamental task of our era ; in particular it must be the content of any work of artistic reform embarked upon today. The fortunate progress of the arts and crafts movement, which has given new shape to the interior decoration of our rooms, breathed fresh life into handicrafts and imparted fruitful inspiration to architecture, may be regarded as only a minor prelude to what must come. For in spite of all we have achieved we are still wading up to our knees in the brutalization of forms. If proof is needed, we have only to observe the fact that our country is being covered daily and hourly with buildings of the most inferior character, unworthy of our age and calculated to speak to posterity all too eloquently of our epoch's lack of culture. What sense is there in speaking of success so long as this is still the case? Is there a more accurate testimony to a nation's taste than the buildings with which it fills its streets and populated areas? What would it mean, compared with this, if

we could prove that today the energies required for decent architectural constructions are available and that these energies have simply not been able to get to grips with the tasks? Precisely the fact that they have not got to grips with the tasks characterizes the cultural situation of our day. The very fact that thousands and thousands of our people not merely pass by this crime against form unperturbed, but as the employers of architects contribute to its multiplication by choosing unsuitable advisers, is unmistakable proof of the abysmal condition of our sense of form and hence of our artistic culture in general.

The Deutscher Werkbund was founded in years when a closing of the ranks of all those struggling for better things was made necessary by the violent assaults of their opponents. Its years of struggle for its principles are now over. The ideas it existed to propagate are no longer contradicted by anyone; they enjoy universal acceptance. Does this mean that its existence is now superfluous? One might think so if one were to consider only the narrower field of applied art. But we cannot rest content with having put cushions and chairs in order; we must think further. In truth the Deutscher Werkbund's real work is only now beginning, with the dawning of the era of peace. And if up to now the idea of quality has held first place in the Werkbund's work we can already observe today that, as far as technique and material are concerned, the sense of quality in Germany is in the process of rapidly improving. Yet even this success is far from completing the Werkbund's task. Far more important than the material aspect is the spiritual; higher than purpose, material, and technique stands form. Purpose, material, and technique might be beyond criticism, yet without form we should still be living in a crude and brutal world. Thus we are ever more clearly confronted by the far greater, far more important task of reviving intellectual understanding and reanimating the architectonic sense. For its architectonic culture is and remains the true index of a nation's culture as a whole. If a nation produces good furniture and good light fittings, but daily erects the worst possible buildings, this can only be a sign of

heterogeneous, unclarified conditions, conditions whose very inconsistency is proof of the lack of discipline and organization. Without a total respect for form, culture is unthinkable, and formlessness is synonymous with lack of culture. Form is a higher spiritual need to the same degree that cleanliness is a higher bodily need. Crudities of form cause the really cultivated man an almost physical pain; in their presence he has the same feeling of discomfort produced by dirt and a bad smell. But as long as a sense of form has not been developed in the cultured members of our nation to the same level of intensity as their need for clean linen, we are still far removed from conditions which could in any way be compared with epochs of high cultural achievement.

1914
Muthesius vs Van de Velde:
Werkbund theses and antitheses

In June 1914 the first great exhibition of the Deutscher Werkbund was opened in Cologne, It was intended to provide a conspectus of the Werkbund's work in the seven years since its foundation. The very heterogeneity of the buildings in the exhibition - ranging from the Neo-Classicism of a Behrens to the gaily austere objectivity of Gropius and Meyer's office building and factory - gives a hint of the opposing forces within the Werkbund. They clashed with full vigour at the Werkbund conference in Cologne at the beginning of July, when Muthesius proclaimed concentration and standardization as the aims of Werkbund design, while van de Velde advanced the contrary thesis of the artist as a creative individualist.

1. Architecture, and with it the whole area of the Werkbund's activities, is pressing towards standardization, and only through standardization can it recover that universal significance which was characteristic of it in times of harmonious culture.

2. Standardization, to be understood

as the result of a beneficial concentration, will alone make possible the development of a universally valid, unfailing good taste.

3. As long as a universal high level of taste has not been achieved, we cannot count on German arts and crafts making their influence effectively felt abroad.

4. The world will demand our products only when they are the vehicles of a convincing stylistic expression. The foundations for this have now been laid by the German movement.

5. The creative development of what has already been achieved is the most urgent task of the age. Upon it the movement's ultimate success will depend. Any relapse and deterioration into imitation would today mean the squandering of a valuable possession.

6. Starting from the conviction that it is a matter of life and death for Germany constantly to ennoble its production, the Deutscher Werkbund, as an association of artists, industrialists, and merchants, must concentrate its attention upon creating the preconditions for the export of its industrial arts.

7. Germany's advances in applied art and architecture must be brought to the attention of foreign countries by effective publicity. Next to exhibitions the most obvious means of doing this is by periodical illustrated publications.

8. Exhibitions by the Deutscher Werkbund are only meaningful when they are restricted radically to the best and most exemplary. Exhibitions of arts and crafts abroad must be looked upon as a national matter and hence require public subsidy.

9. The existence of efficient large-scale business concerns with reliable good taste is a prerequisite of any export. It would be impossible to meet even internal demands with an object designed by the artist for individual requirements.

10. For national reasons large distributive and transport undertakings whose activities are directed abroad ought to link up with the new movement, now that it has shown what it can do, and consciously represent German art in the world.

—Hermann Muthesius

1. So long as there are still artists in the Werkbund and so long as they

exercise some influence on its destiny, they will protest against every suggestion for the establishment of a canon and for standardization. By his innermost essence the artist is a burning idealist, a free spontaneous creator. Of his own free will he will never subordinate himself to a discipline that imposes upon him a type, a canon. Instinctively he distrusts everything that might sterilize his actions, and everyone who preaches a rule that might prevent him from thinking his thoughts through to their own free end, or that attempts to drive him into a universally valid form, in which he sees only a mask that seeks to make a virtue out of incapacity.

2. Certainly, the artist who practises a 'beneficial concentration' has always recognized that currents which are stronger than his own will and thought demand of him that he should acknowledge what is in essential correspondence to the spirit of his age. These currents may be very manifold; he absorbs them unconsciously and consciously as general influences; there is something materially and morally compelling about them for him. He willingly subordinates himself to them and is full of enthusiasm for the idea of a new style per se. And for twenty years many of us have been seeking forms and decorations entirely in keeping with our epoch.

3. Nevertheless it has not occurred to any of us that henceforth we ought to try to impose these forms and decorations, which we have sought or found, upon others as standards. We know that several generations will have to work upon what we have started before the physiognomy of the new style is established, and that we can talk of standards and standardization only after the passage of a whole period of endeavours.

4. But we also know that as long as this goal has not been reached our endeavours will still have the charm of creative impetus. Gradually the energies, the gifts of all, begin to combine together, antitheses become neutralized, and at precisely that moment when individual strivings begin to slacken, the physiognomy will be established. The era of imitation will begin and forms and decorations will be used, the pro-

duction of which no longer calls for any creative impulse: the age of infertility will then have commenced.

5. The desire to see a standard type come into being before the establishment of a style is exactly like wanting to see the effect before the cause. It would be to destroy the embryo in the egg. Is anyone really going to let themselves be dazzled by the apparent possibility of thereby achieving quick results? These premature effects have all the less prospect of enabling German arts and crafts to exercise an effective influence abroad, because foreign countries are a jump ahead of us in the old tradition and the old culture of good taste.

6. Germany, on the other hand, has the great advantage of still possessing gifts which other, older, wearier peoples are losing: the gifts of invention, of brilliant personal brainwaves. And it would be nothing short of castration to tie down this rich, many-sided, creative élan so soon.

7. The efforts of the Werkbund should be directed toward cultivating precisely these gifts, as well as the gifts of individual manual skill, joy, and belief in the beauty of highly differentiated execution, not toward inhibiting them by standardization at the very moment when foreign countries are beginning to take an interest in German work. As far as fostering these gifts is concerned, almost everything still remains to be done.

8. We do not deny anyone's good will and we are very well aware of the difficulties that have to be overcome in carrying this out. We know that the workers' organization has done a very great deal for the workers' material welfare, but it can hardly find an excuse for having done so little towards arousing enthusiasm for consummately fine workmanship in those who ought to be our most joyful collaborators. On the other hand, we are well aware of the need to export that lies like a curse upon our industry.

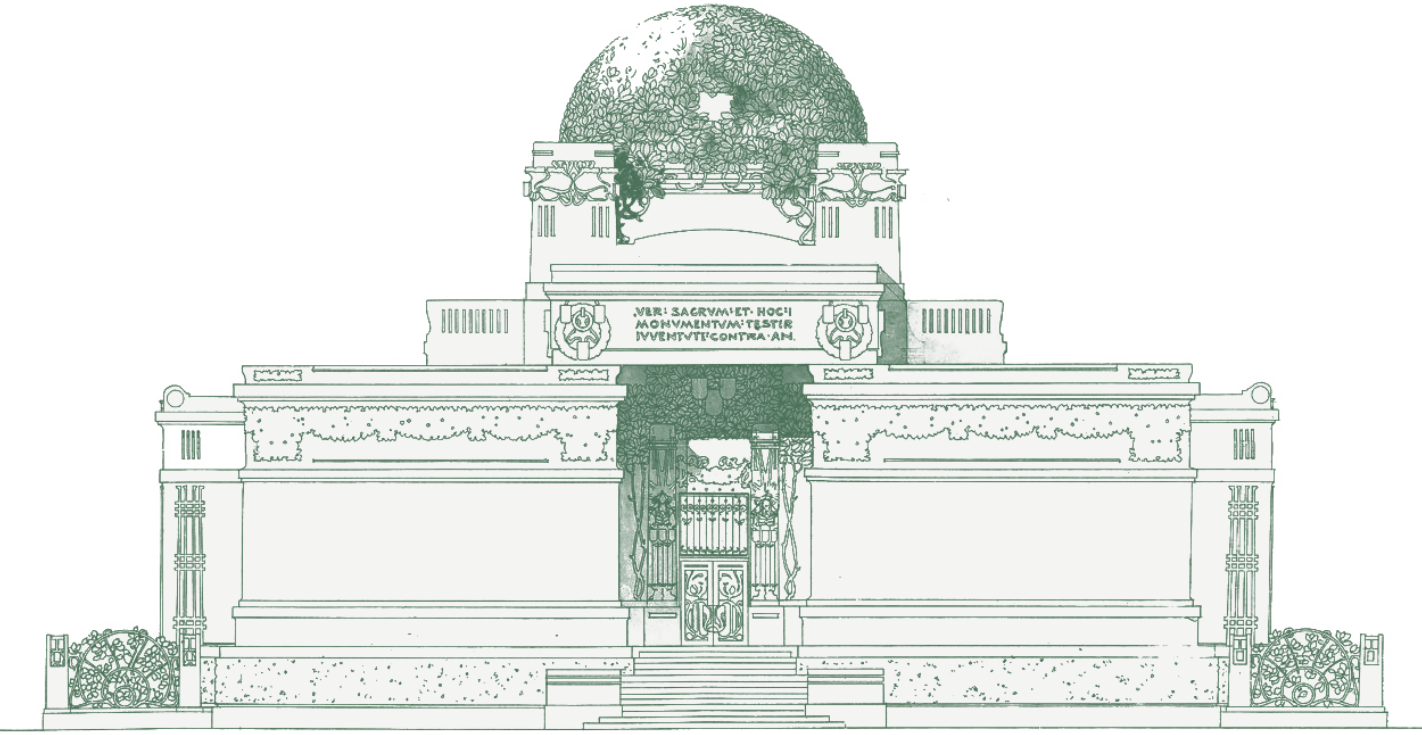
9. And yet nothing, nothing good and splendid, was ever created out of mere consideration for exports. Quality will not be created out of the spirit of export. Quality is always first created exclusively for a quite limited circle of connoisseurs and those who commission the work. These gradually gain confidence in their artists; slowly there develops first a narrower, then a national clientele, and only then do foreign countries, does the world slowly take notice of this quality. It is a complete misunderstanding of the situation to make the industrialists believe that they would increase their chances in the world market if they produced a priori standardized types for this world market before these types had become well tried common property at home. The wonderful works being exported to us now were none of them originally created for export: think of Tiffany glasses, Copenhagen porcelain, jewellery by Jensen, the books of Cobden-Sanderson, and so on.

10. Every exhibition must have as its purpose to show the world this native quality, and it is quite true that the Werkbund's exhibitions will have meaning only when, as Herr Muthesius so rightly says, they restrict themselves radically to the best and most exemplary.

—Henry van de Velde

Applied Artists vs. Craftsman

응용 예술가 vs. 장인



희망과 절망, 진보와 퇴폐, 지성과 욕망이 뒤섞인 19세기의 '세기말(fin de siècle)' 현상이 가장 극명했던 유럽 도시는 단연 비엔나(Vienna / Wien)였다. 쇠락해 가는 오스트리아–헝가리 제국의 수도 비엔나는 극단적으로 화려한 예술 문화가 꽃을 피워 비엔나 제체시온(Wiener Secession) 같은 장식적인 예술 운동들이 발달한다. 토탈 아트 작품의 이상을 추구하며, 예술과 기술을 결합시켜 모든 일상 오브제들의 형태를 예술적으로 탈바꿈시키려는 응용 예술이 주류로 자리 잡는다.

이러한 비엔나에서 그 반대되는 사상 또한 등장하게 되는 것은 흥미롭다. 아돌프 로스(Adolf Loos, 1870–1933)는 '응용 예술가'와 장인을 대립시켰다. 도자기를 디자인하는 예술가들이 '제도판' 위로 이차원적 형태를 즉흥적으로 그린다면, 도공은 '화덕' 앞에 앉아 실제 필요한 기술과 재료를 가지고 삼차원의 오브제를 구워낸다. 로스에 따르면 예술가는 독창적인 형태를 상상하고, 장인은 진짜 형태를 제작하는 것이다. 그는 장인들이 만들어낸 기능 오브제야말로 이미 존재하는 20세기 초의 근대적 양식이라 믿었다.

남성택

2016

비엔나 제체시온과 아돌프 로스
Wiener Secession and Adolf Loos

남성택 Sung-Taeg Nam

Fig 1
비엔나 제체시온의 예술가들, 1902년 제14회 비엔나 제체시온 전시회 때의 모습. 사진 왼쪽 두 번째의 클림트는 마치 왕좌에 앉아 있는 듯한 포즈를 취하고 있다.

비엔나의 토탈 아트 운동, 제체시온

새로운 공간을 표현하는 구스타프 클림트Gustav Klimt, 1862–191a8의 그림은 건축과 무관하지 않았다. 비엔나 예술 수공예 학교Kunstgewerbeschule 출신인 클림트는 일찍부터 건축의 벽화 작업을 해왔으며, 건축가들과의 협업에 관심이 있었다. 건축 벽화, 즉 건축의 요소로서의 클림트 그림은 자연스럽게 건축 공간과 함께 작동하는 예술 작품이 된다. 이러한 관점에서 클림트의 작업은, 모든 예술들을 집결시켜 하나의 작품을 만드는 '토탈 아트 작품 Gesamtkunstwerk / The Work of Total Art'의 사상과 연관될 수 있었다.

비엔나의 토탈 아트 운동인 비엔나 제체시온이 1897년 4월 창립될 때 클림트는 핵심 인물이었다. 제체시온의 창설에는 바그너의 수제자들인 요제프 마리아 올브리히Josef Maria Olbrich, 1867–1908와 요제프 호프만Josef Hoffmann, 1870–1956도 함께했다. 화가 출신으로 유능한 장식예술가인 콜로만 모제Koloman Moser, 1868–1918도 대표적 구성원이었다.

1898년 1월부터는 클림트의 주도하에 예술 월간지 『베르 사크룸Ver Sacrum, 신성한 봄』이 출판된다. 알프레드 롤러Alfred Roller가 디자인한 창간호의 표지는 활짝 만개한 꽃나무를 묘사하고 있다. 나무는 화분 속에 심어져 있으나, 뿌리는 화분을 부수고 삐져나와 순수한 대지로 뻗어나간다.

인위적 틀이 자연의 성장을 가둘 수 없듯이, 아카데미 예술의 보수주의와 민족주의가 만들어낸 억압을 부수고, 보편적이고 이상적이며 자유로운 예술이 시작되었음을 선언하고 있다. 1903년 말 출판 종료 이전까지 『베르 사크룸』은 제체시온의 기관지로서의 역할을 수행하며 새로운 회화, 그래픽 디자인, 장식 디자인 등을 지속적으로 선보인다.

올브리히의 제체시온 전시관

『베르 사크룸』이 사실상 지면을 통한 가상의 전시관 기능을 수행했다면, 실제 전시공간의 건축도 진행되었다. 오스트리아의 '아르 누보Art Nouveau 운동'이라 불리는 만큼, 비엔나 제체시온도 순수 예술의 틀을 벗어나 그래픽과 장식 디자인, 더 나아가 가구 등의 일상 기능용품 디자인과 건축으로 이어진다. 『베르 사크룸』의 편집 자체가 하나의 그래픽 작품이라면, 1897년 올브리히가 설계를 시작한 제체시온 전시관Secession Hall / Das Ausstellungsgebäude der Wiener Secession은 공식적인 첫 번째 건축 작품이었다.

1898년 제2회 제체시온 전시회에 맞추어 개관한 제체시온 전시관은 비엔나의 칼스플라츠Karlsplatz 근방에서 단연 돋보이는 흰색 입방체들의 단순하고 대칭적인 구성을 선보인다. 특히 건물 중앙의 상부에는 금빛 잎사귀들로 형성된 구형 조형물이 돔Dome처럼 얹혀져 시선을 사로잡는다. 눈부시게 하얀 벽체 표면 위로는 빛나는 금박 장식의 문양과 조각들이 붙어 섬세하게 꾸며진다.

구형 조형물 바로 밑에는 다음과 같은 문구가 보인다. "그 시대에는 그 시대의 예술을, 예술에는 자유를Der Zeit ihre Kunst, Der Kunst ihre Freiheit" 또 주입구 왼편의 벽면에는 제체시온의 잡지 이름으로 사용된 문구 '신성한 봄Ver Sacrum'이 붙어 있다. 자유를 바탕으로 이 시대의 새로운 예술이 태동함을 선전하고 있는 건물은 전시관으로서의 기능을 넘어 그 자체로 제체시온의 선언서가 되었다.

예술–건축가 공동체의 토탈 아트 작품

제체시온 전시관은 '토탈 아트 작품'이었다. 전시관 현관 바로 위에는 세 인물의 얼굴 부조상이 있으며 그 아래에는 '회화Malerei, 건축Architektur, 조각Plastik'이라는 글자들이 붙어 있다. 고대 그리스의 건축가 익티노스Iktinos, 화가 아펠레스Apelles, 조각가 피디아스Phidias를 이상으로 내세우며 창립되었던 파리의 보자르 학교Ecole des Beaux-Arts를 연상시킨다.

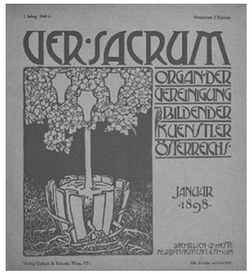


Fig 2
『Ver Sacrum』 창간호, 1898.
Fig 3
요제프 마리아 올브리히, 비엔나 제체시온 전시관, 1897–1898.

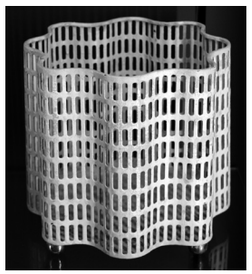


Fig 4
구스타프 클림트, 「Beethoven Frieze」, 1902. 제14회 비엔나 제체시온 전시회 때, 전시관 내부 벽체 상단에 전시된 후 건물 속에 계속 남게 된다. (Oliver Ottenschläger)
Fig 5
콜로만 모제, 금속용기, 1904.
Fig 6
요제프 호프만, 등받침 조절 의자 Stitzmachine, 1905.

제체시온 전시관은 토탈 아트 작품이었지만 올브리히 단독의 개인 작품은 아니었다. 제체시온의 다른 예술가–건축가들과 함께 완성시켜 나간 집단적 작품이었다. 건물을 장식하는 것은 작품을 완성시키는 데 있어 중요한 절차였다. 건물 외벽의 장식과 조각들을 모제가 주도했다면, 내부의 장식은 호프만이나 클림트에 의해 보완되어 갔다.

1902년 비엔나 음악가 베토벤의 음악을 추모하기 위해 개최한 제14회 제체시온 전시회는, 전시관의 내부를 결정적으로 변화시킨다. 호프만은 전시를 기획하며 전시관 내부와 부조 장식을 새로이 디자인하였고, 클림트는 베토벤의 9번 교향곡을 표현한 14미터 길이의 거대한 벽화를 그렸다.

전시관 내부의 벽 상부에 배치된 클림트의 그림은 「베토벤 프리즈Beethovenfries / Beethoven Frieze」로 명명되었으며, 전시가 끝난 이후에도 그대로 남게 된다. 원래 그리스 신전 상부의 수평 부조 장식을 뜻하는 프리즈Frieze처럼, 아예 영구적인 건축 요소가 된 것이다. 이처럼 예술가 공동체가 제체시온 전시관을 완성시켜 간 과정은, 마치 일생을 바쳐 고딕 성당의 건설에 참여했던 각 직능 장인들의 종교 의식과도 같은 집단적 작업의 모습에 비유될 수 있을 것이다.

예술과 건축의 연결 고리, 응용 예술

전시관 건축 이후, 제체시온의 예술가–건축가들은 일상 오브제의 디자인으로 관심을 돌린다. 예술가들과 건축가들이 협력할 때, 그 연결 고리는 예술과 건축의 중간 영역일 수도 있는 '응용 예술Applied Art / l'art appliqué'이었다.

응용 예술은 순수 예술과 구별된다. 순수 예술이 회화, 조각과 같이 비실용적인, 그래서 '순수'한 예술 작품을 만든다면, 응용 예술은 실용적 목적을 위해 예술을 '응용'한다. 당시 응용 예술은 일반적으로 기능용품들을 아름답게 '장식'하는 것이었으므로, '장식 예술Decorative Art / l'art décoratif'이라 불리기도 했다. 응용 예술의 작품은 결국 상품이 되며, 미술관이 아니라 부티크, 그리고 궁극적으로는 일상 공간에 놓여 '전시'되는 것이 목적이다.

19세기까지 응용 예술은 수공예적 방식의 제품에 집중했다. 그러나 20세기의 응용 예술은 산업의 대량생산 방식을 포용하며 산업 디자인Industrial Design이라는 이름으로 새롭게 태어난다. 응용 예술은 디자인의 전신이라고도 할 수 있으며, 더 나아가 산업 디자인까지 포괄하는 광역적 의미의 개념으로 다루어질 수도 있다.

제체시온의 예술가들 가운데 호프만과 모제는 응용 예술에 집중하기로 한다. 그들

은 1903년 '비엔나 공방Wiener Werkstätte'을 창립한다. 예술의 상업화를 위한 비엔나 공방은 '토탈 아트'의 이상과 '응용 예술'의 전략을 결부시켜 나간다. 제체시온의 대표적 건축 작품이 올브리히의 '예술' 전시관이었다면, 비엔나 공방의 대표적인 토탈 아트 작품은 호프만이 설계한 '일상적' 주거 공간, 스토클레 저택Palais Stoclet, 1905–1911이었다. 벨기에의 수도 브뤼셀Brussel에 자리 잡은 스토클레 저택은 비엔나 공방의 아이콘이 된다.

거대한 저택은 단순한 기하학적 형태들의 구성으로 절제되어 있다. 그러나 가까이 다가가면 조금씩 반전이 시작된다. 외부 벽체의 고급스러운 석재 마감이 인식되기 시작하고, 벽체 모서리의 외곽선을 따라 둘러져 있는 섬세한 장식 띠가 눈에 띈다. 검소해 보이나 실제 소매와 칼라에 화려한 장식이 수놓아져 있으며, 은근히 고급 원단을 자랑하는 명품 정장 같다.

내부에 진입할 때 장식은 더욱 강조된다. 대리석으로 마감된 벽체의 문양과 함께 가구, 문틀, 손잡이, 전등, 욕조 등에 이르기까지 예술적으로 다듬어진 형태들이 드러난다. 비엔나 공방의 예술가들이 개입해 창조한 형태들로 꾸며진 건축 작품에 걸맞은 벽화는 당연히 클림트의 몫이 되었다. 클림트의 화려한 모자이크는 스토클레 저택의 내부 프리즈로 자리 잡는다.

예술가(건축가) vs. 기술자(장인)

비엔나의 예술가–건축가들은 일상의 삶과 관련된 공간과 오브제들의 형태를 예술적으로 통제하려 했다. 이와 같은 토탈 아트의 이상은, 영국의 예술 수공예 운동Arts and Crafts Movement, 벨기에와 프랑스의 아르 누보Art Nouveau, 독일의 유겐트슈틸Jugendstil, 공작연맹Werkbund, 바우하우스Bauhaus, 그리고 이곳 오스트리아의 비엔나에 이르기까지 '전위적 건축 운동의 주류'로서 전 유럽 도시를 휩쓸고 있었다.

그 근간에는 과거의 영광스러운 고전 시대처럼, 예술과 기술이 (재)결합하여 일상 공간에 조화를 부여해야 한다는 신념이 존재했다. 그리고 그 실험 무대이자 대상은 주택과 주거용 기능용품이었다. 이를 위해 응용 예술의 선봉에 서고자 결심한 예술가–건축가들은 기술자인 장인들을 그들의 파트너로 삼으려 했다.

예술가–건축가들의 입장에서 응용 예술은 작업 전선을 기술 영역으로 확대하는 것을 의미했다. 그러나 장인들의 입장에서는 그렇지 않았다. 예술가–건축가들은 장인들 고유의 영역에 갑작스럽게 침범한 이방인들과 같았다. 게다가 주도권을 행사하려 하고 있었다. 장인들이 기능과 기술의 문제에만 집중하여 발전시켜 왔던 기능용품들에, 아름다움의 잣대를 들이대며 비판하는 예

Fig 7
요제프 호프만, 스토클레 저택, 브뤼셀, 1905–1911.
Fig 8
요제프 호프만, 스토클레 저택, 브뤼셀, 1905–1911. 식당 내부. 벽체 상부에 클림트의 모자이크 프리즈가 보인다.

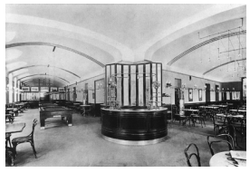


Fig 9
아돌프 로스, 카페 무제움, 비엔나, 1899. 내부.
Fig 10
요제프 호프만, 플레데르마우스 카바레, 비엔나, 1907. 로스의 카페 무제움과 대조적으로 모든 가구들이 디자인되었으며 개성적인 내부 장식이 돋보인다.

술가–건축가들이 그리 달갑지만은 않았을 것이다.

아돌프 로스의 저항

토탈 아트와 장식 예술이 주도했던 세기말의 비엔나에서, 건축가 아돌프 로스Adolf Loos, 1870–1933의 반란은 흥미롭다. 오스트리아–헝가리 제국의 지방 도시이자, 후에 체코 영토로 분리되는 브르노Brno 태생의 로스는 석공의 아들이었다. 로스는 독일의 드레스덴 공대Technischen Hochschule in Dresden에서 수학하던 중 홀연히 신대륙 미국으로 떠나기로 결심한다.

1893년부터 시작된 3년간의 미국 체류는 그의 시각을 근본적으로 변화시켰다. 1896년 귀국해 비엔나에서 건축가로 활동하기 시작한 로스는 작품보다 글을 통해 먼저 이름을 알리기 시작한다. 그의 글들은 당시 유명한 제체시온 건축가들인 올브리히와 호프만 같이, 응용 예술로 이름을 떨치던 예술가–건축가들을 신랄하게 공격한다.

로스의 글들은 오스트리아 황제 탄생 50주년을 맞아 주빌레 전시회Vienna Jubilee Expo 1898가 개최되고 제체시온의 잇따른 전시회들로 응용 예술이 꽃을 피우던 1898년 무렵에 더욱 극렬해진다. 대세를 거슬러 고립의 길로 자신을 몰아세운 로스의 글들은 점차 주목을 끌기 시작한다.

로스는 예술과 기술의 결합을 지향하는 모든 건축–예술 운동에 반대한다. 그는 역사적으로 예술과 기술이 독립된 영역으로 분리, 발전되어 왔고, 그 덕분에 예술작품과 기능용품이 더욱 순수해질 수 있었다고 믿는다.

로스에 따르면 예술작품과 기능용품은 근본적으로 다른 것이었다. 예술작품이 정신적 가치와 시대를 초월한 아름다움을 충족시키기 위해 탄생했다면, 기능용품은 지금 이 순간의 실용적 기능과 구체적인 사용자의 편리를 위해 만들어진 것이다. 영원히 남게 되는 예술작품과 달리, 기능용품은 끊임없이 개선되어야 마땅했다. 따라서 예술가의 작품과 달리 장인의 작품은 일시적이었으며 영속적일 수는 없었다.

응용 예술의 부정

실용성으로부터 자유롭기에 궁극의 아름다움에 도달할 수 있는 예술을 기술의 영역으로 끌어들이거나, 실용성에만 충실해야 할 기능용품을 예술 작품인 것처럼 디자인하려는 예술가–건축가들의 시도는 로스에게는 신성모독과 같았다. 로스는 응용 예술Applied Art의 필요성 자체를 부정했다. 그리고 응용 예술을 내세우는 예술가–건축가들을 '응용 예술가Applied Artist'라 불렀다. 이들은 상업적 목적을 위해 예술의 순수성을 팔

아버린 '매춘부'나 다름없었다.

로스는 '응용 예술가'와 장인을 대립시켰다. 도자기를 디자인하는 예술가들이 '제도판' 위로 이차원적 형태를 즉흥적으로 그린다면, 도공은 '화덕' 앞에 앉아 실제 필요한 기술과 재료를 가지고 삼차원의 오브제를 구워낸다. 예술가는 독창적인 형태를 상상하고, 장인은 진짜 형태를 제작하는 것이다.

로스는 예술가–건축가들이 만들어낸 기능용품들이 결코 기능적일 수 없다고 보았다. 그는 의자를 예로 들어 설명한다. 예술가들이 만든 의자의 형태는 독창적이고 아름다울 수 있지만, 앉기에는 불편하다. 의자의 형태란 아름다움을 목적으로 강요되는 것이 아니라, 인간이 자연스럽게 앉는 방식에 따라 그냥 결정되는 것이다. 이름난 예술가들이 아름다운 의자 형태를 상상하고 있을 때, 익명의 장인들은 '앉을 수 있는 의자'를 묵묵히 만들 뿐이었다.

물론 예술가들은 시대의 양식Style을 찾아야 하는 소명을 갖고 있다. 각 시대마다 고유의 양식이 존재했듯이, 지금의 양식을 만드는 것이 이 시대 예술가들의 의무다. 로스도 '근대 양식Modern Style'의 필요성은 공감하고 있었다. 다만 기능용품의 양식을 찾으려는 응용 예술의 시도는 불필요하며, 아예 무의미하다고 주장했다. 로스의 이유는 다음과 같았다. 기능용품들의 근대 양식은 이미 주변에 존재하고 있다. 그리고 그 형태는 장인들의 오브제들에서 발견된다. 따라서 굳이 창조하려는 노력은 쓸모없는 것이었다.

토탈 아트의 부정

1900년에 발표된 로스의 글 '불쌍한 부자의 이야기The Story of the Poor Little Rich Man'는 제체시온 건축가의 방식으로 디자인된 주택에서의 비극적 삶을 비꼬는 우화였다. 줄거리는 다음과 같았다. 어느 사업가가 자신의 사회적 성공에 걸맞은 아름다운 집을 꿈꾸게 된다. 유명한 제체시온 건축가에 의해 디자인된 그의 집 내부는 모든 것이 아름답게 창조되어 만족스럽기 그지없다.

그러나 이는 불행의 시작이었다. 이후 건축가는 자신의 작품인 부자의 집 내부에서 그 어떤 변화도 용납하지 않았다. 부자는 이제 더 이상 새로운 물건을 구입할 수도 없었다. 심지어 선물조차 거절해야 했다. 모든 요소들이 미리 다 계획되고 배치되었기에 새로운 요소가 추가되거나 교체되는 것은 불가능했다. 완벽하게 완성된 구성composition인 토탈 아트 작품이기 때문이었다. 글은 불쌍한 부자의 삶을 '시체'에 비유하며 끝을 맺는다. 그의 삶 모든 것이 다 완성, 완수되었기 때문이다.

로스는 주택 내부를 결정하는 이는 거주자여야 한다고 주장한다. 주택은 거주자의 정체성을 드러내야 한다. 주거 공간 속 오브

Fig 11
아돌프 로스, 토네 의자. 카페 무제움에 설치된 의자이다. 사실은 로스의 의견이 반영되어 특별히 개선된 형태의 토네 의자가 사용되었다. 그러나 당시 건축가들과 달리 로스는 이 사실을 드러내지 않는다.

Fig 12
아돌프 로스의 「Ornament und Verbrechen」 강연 포스터.
Fig 13
아돌프 로스, 로스하우스, 비엔나, 1910. 강연 포스터.

제들의 형태와 배치는 그것을 결정한 사람의 성격을 반영한다. 결국 본인이 자신의 집 내부를 직접 꾸밀 때, 집은 그 소유자를 진정으로 드러내는 법이다. 만일 제3자인 건축가가 디자인한다면, 그 내부는 단지 건축가의 정체성을 드러낼 뿐이다. 게다가 근대 양식의 기능용품들은 이미 존재한다. 따라서 거주자는 장인들이 제작한 기능용품들 가운데 우수한 것을 선택(구입)하면 된다.

건축가는 더 이상 기능용품의 형태를 그리는 사람이 아니다. 그러나 건축가가 모든 종류의 주거 문제에 있어 전문가인 것은 여전하다. 이때 로스는 건축가의 새로운 역할을 '주거의 교사'로 정의한다. 건축가는 어떠한 오브제들이 우수하고 어떻게 배치하는 것이 적절한지에 대해 시민들을 교육시켜야 한다. 다시 말해 건축가는 근대적 삶의 방식을 자립적으로 실천할 수 있는 근대적 인간으로서의 시민들을 양성하는 계몽주의자여야 했다. 그리고 이것이 건축가 로스가 – 그리지 않고 – 글을 쓰는 이유였다. 자신의 사상이 널리 읽혀져 교육될 수 있기를 의도한 것이다.

한편 이러한 로스의 주장은 당시 건축가로서 적지 않은 인테리어 작품을 계획한 자신에게 이율배반적인 것으로 보일 수도 있다. 그러나 로스가 계획한 내부는 그의 사상을 보여주는 효과적 교재, 또는 시각적 시범demonstration과도 같았다. 1899년 그가 디자인한 카페 무제움Café Museum이 대표적인 사례이다.

카페 무제움은 '카페 니힐리즘Café Nihilismus', 다시 말해 일반 가치나 도덕 규범을 부정하는 허무주의를 연상시키는 공간이라 불릴 만큼 도발적이었다. 제체시온의 건축가들이 디자인한 여느 장식적 카페와 달리, 로스의 카페 무제움은 흰색의 무장식 벽으로 외부를 마감하고, 개성적인 장식들을 철저히 배제한 내부를 선보였다.

모든 요소들을 독창적으로 디자인했던 제체시온 건축가들과는 달리, 로스는 장인들이 제작한 오브제들을 선택해 배치한다. 카페 무제움의 내부에 설치된, 오스트리아 장인 토네Thonet의 벤트우드(곡목) 의자들이 그 사례였다. 로스의 카페 무제움은 가까이 있었던 제체시온 전시관을 향한 선전포고였다.

꺼지지 않는 불씨

영원할 것 같았던 비엔나 제체시온은 1905년 예술가들의 내분으로 해체되기에 이른다. 그러나 로스의 전쟁은 끝나지 않았다. 1907년 독일공작연맹이 창립되자, 로스는 주동자인 헤르만 무테지우스Hermann Muthesius와 앙리 반 드 벨드Henry van de Velde를 공격하는 일련의 글들을 1908년에 발표한다.

1910년에는 「장식과 죄악Ornament und Verbrechen / Ornament and Crime」이라는 글을 통해, '장식 예술'을 아예 범죄로 규정한다. 1910년의 글은 즉각적으로 국제적인 반향과 호응을 불러일으킨다. 같은 해 그는 비엔나 미카엘러플라츠Michaelerplatz에 일명 로스하우스Looshaus를 건축한다. 궁전을 향한 무장식의 아파트 입면은 당시 민원으로 공사가 중지될 만큼 도발적인 스캔들이 되었다.

1920년대 후반까지 로스는 단순한 상자 외관 내부 속에 복잡한 공간 구성을 감추고 있는, 일련의 뛰어난 주택 시리즈들을 선보인다. 그러나 동시에 건축가 로스에 대한 세상의 관심은 조금씩 희미해져 간다. 거의 잊혀졌던 그의 건축이 재발견되기 시작하는 것은 1960년대 이후였다.

그러나 로스의 이론은 당시의 젊은 근대 건축가들에게 깊은 영향을 주었던 것이 사실이다. 예를 들어 1910년대 중반 불어로 번역된 로스의 글은, 파리Paris에 정착한 스위스 출신의 무명 건축가, 샤를르 에두아르 잔네레Charles Edouard Jeanneret에게 읽혀져 각인된다. 그는 1920년부터 르 코르뷔지에Le Corbusier, 1887–1965라는 가명을 통해 글을 쓰기 시작한다. 그리고 곧 건축가로서 국제적 명성을 떨치게 될 것이었다.

세기말의 비엔나에서 로스가 일으켰던 응용 예술과의 고독한 전쟁을 르 코르뷔지에는 이어나가기로 한다. 파리에서 '장식 예술l'art décoratif'의 헤게모니는 여전히 지속되고 있었다. 특히 1925년은 파리 국제 장식 예술 전시회L'exposition internationale des arts décoratifs가 열리는 기념비적 해였다. 르 코르뷔지에는 로스의 외침을 재현[1]해야 했다. 그는 응용 예술은 불필요하며 이제 종말을 맞이하여야 한다고 주장했다. 이유는 동일했다. '근대 양식'은 이미 존재하고 있기 때문이었다. 다만, 이제는 수공예가 아닌 산업 오브제들이 주인공이었다.

1 로스가 비엔나 제체시온, 독일 공작연맹을 비난했던 것처럼, 르 코르뷔지에도 1920년대 중반 독일 근대 건축가 발터 그로피우스Walter Gropius를 비판한다. 그로피우스가 교장으로서 창립한 바우하우스Bauhaus가 건축 학교보다는 응용 예술 학교에 가까운 교육 체계와 성과들을 보여주고 있다고 판단했기 때문이었다. 르 코르뷔지에는, 글을 통해, 바우하우스가 즉시 응용 예술 교육을 멈추어야 한다고 주장하며 순수한 건축 학교로 남아야 한다고 권고한다.

Biography

남성택은 한양대학교 건축학부 부교수다. 서울대학교 건축학과를 졸업하고 프랑스 파리 마르느 라 발레 건축대학에서 석사 및 프랑스 공인 건축사를 획득했다. 이후 실무를 병행하며 스위스 로잔 연방공과대학(EPFL)에서 건축이론역사 제1연구실(LTH1) 소속으로 자크 뤼캉 교수의 지도 아래 박사학위를 받았다. 2019년 뉴욕대학교, The Institute of Fine Arts 방문학자였다. 현재 건축을 중심으로 오브제 디자인에서 도시계획에 이르기까지, 즉 스케일의 구분 없이 삶에 관련된 인위적 환경에 관련된 구성, 구축, 변형 등 총체적 이론들과 디자인 연구에 관심을 두고 있으며 『오늘의 건축을 규명하다』(2019)를 번역했다.

Artistic Consultant

예술 컨설턴트

ELEKTRISCHE TEE- UND WASSERKESSEL

NACH ENTWÜRFEN VON PROF. PETER BEHRENS

Messing glatt, matt
achteckige Form

Pl. Nr	Inhalt ca. l	Gewicht ca. kg	Preis Mk.
3588	0,75	1,75	20,—
3598	1,25	1,0	22,—
3608	1,75	1,1	24,—

Kupfer flockig gehämmert
achteckige Form

Pl. Nr	Inhalt ca. l	Gewicht ca. kg	Preis Mk.
3589	0,75	0,75	22,—
3599	1,25	1,0	24,—
3690	1,75	1,1	26,—

Messing vernickelt, glatt
achteckige Form

Pl. Nr	Inhalt ca. l	Gewicht ca. kg	Preis Mk.
3587	0,75	0,75	19,—
3597	1,25	1,0	22,—
3607	1,75	1,1	23,—

ALLGEMEINE ELEKTRICITÄTS-GESELLSCHAFT

ABT. HEIZAPPARATE

독일공작연맹(Deutscher Werkbund)이 결성되었던 해이자 독일 전기제품회사 AEG(아에게: Allgemeine Elektricitäts-Gesellschaft)가 페터 베렌스(Peter Behrens, 1868-1940)와의 디자인 협력이 시작된 1907년은 산업디자인(Industrial Design)의 원년과 같았다. 모두 20세기 초 독일을 배경으로 일어난 일이며, 디자인 세계사에 있어 중요한 사건들이었다. 베렌스는 그 두 사건 모두에 관여된 것이다.

1907년 헤르만 무테지우스(Hermann Muthesius, 1861-1927)와 더불어 독일공작연맹의 결성에 참여했던 베렌스는, 같은 해 AEG가 생산하는 모든 형태의 디자인을 진두지휘하기 시작한다. 공작연맹을 통해 산업 시대에 직면한 독일 디자인이 추구할 정책의 결정에 함께 기여했다면, AEG와의 협력은 '예술과 기술의 일체화'라는 이상을 실현한 모범 사례였다.

남성택

산업디자인과 페터 베렌스
Industrial Design and Peter Behrens

남성택 Sung-Taeg Nam

Fig 1
뮌헨 제체시온, 1898년 뮌헨 국제예술전시회의 포스터.

회화에서 디자인으로

1907년은 산업디자인Industrial Design의 원년과 같았다. 산업가와 예술가들이 손잡고 독일공작연맹Deutscher Werkbund을 결성했던 해인 동시에, 독일의 거대 전기제품회사 AEG아에게: Allgemeine Elektricitäts-Gesellschaft가 건축가 페터 베렌스Peter Behrens, 1868-1940와의 협력을 통해 새로운 제품 디자인을 선보이기 시작했던 해였다.

베렌스나 AEG에게 있어, 이러한 시도가 처음은 아니었다. 이미 19세기 말부터 AEG는 여러 예술가들을 초빙해 디자인을 개선시키려는 노력을 기울여 왔다. 베렌스 역시 다양한 디자인 작업들을 지속하고 있었다. 그럼에도 불구하고 베렌스와 AEG의 만남은 각자에게 큰 도약을 가져다 주었다. 그 차이를 이해하기 위해서는 먼저 베렌스의 초기 시절부터 살펴보는 것이 필요하다.

함부르크Hamburg 태생으로 카를스루에Karlsruhe, 뒤셀도르프Düsseldorf 등에서 미술을 공부한 젊은 화가였던 베렌스는 1890년 뮌헨München에 정착하게 된다.

그러면서 베렌스는 당시 유행하던 영국의 '예술 수공예 운동Arts and Crafts Movement'을 접하게 되었다. 예술을 통해 일상의 변혁을 이끌어내야 한다는 윌리엄 모리스William Morris, 1834–1896의 사상에 감화된 그는 점차 디자인에 관심을 갖게 된다.

그는 '뮌헨 제체시온Münchener Secession' 등과 같은 여러 공예 운동 단체[1]들에 가입하며 적극적으로 활동한다. 이제 회화뿐 아니라, 목판화, 일러스트레이션, 책 편집과 같은 그래픽 디자인을 시작하게 된다.

2차원적 예술인 회화를 통해 시도했던 순수 예술Beaux-Arts의 개념들이, 이제 일상의 형태를 대상으로 펼쳐진다. 실제 세상은 3차원으로 이루어진 만큼, 화가였던 베렌스가 일상용품 디자인, 더 나아가 건축으로까지 눈을 돌리게 되는 것은 이제 시간문제였다.

다름슈타트와 유겐트슈틸

다름슈타트Darmstadt는 베렌스에게 새로운 기회를 제공했다. 헤센Hessen 대공 에른스트 루트비히Ernst Ludwig, 1868–1937는 그의 도시 다름슈타트를 변화하는 시대에 걸맞게 개조시키려 했다. 새로운 얼굴을 위해서는 새로운 예술이 요구되었다.

1899년 루트비히 대공은 베렌스를 포함해 7명의 예술가들을 선별해 초청했다. 공동체를 이룬 예술가들은 다름슈타트의 도시적 정체성을 창조하고 수호할 7인의 기사들과 같았다.

이제 다름슈타트는 '유겐트슈틸Jugendstil'의 도시가 되었다. 유겐트슈틸은 당시 독일에서 유행하던 '아르 누보Art Nouveau' 운동으로서, 1896년 뮌헨에서 창간된 예술 주간지 『유겐트Jugend, 젊음』에서 그 명칭이 유래되었다.

Fig 2
오토 에크만, 1865–1902, 잡지 『Jugend』, no. 14 표지, 1896.
Fig 3
다름슈타트 전시회 개막식, 1901. 베렌스에 의해 기획되었다. 배경이 되고 있는 건축은 올브리히의 작품이다.

1 Münchener Secession, Freie Vereinigung Münchner Künstler, Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk

Fig 4
베렌스의 집, 다름슈타트, 1900–1901. 외부.
Fig 5
베렌스의 집, 다름슈타트, 1900–1901. 음악실. 피아노조차 장식되었으며, 주변 공간과 형태적으로 호응하고 있다.

유겐트슈틸의 작품들은 대표 예술가 오토 에크만Otto Eckmann, 1865–1902의 그림들이 보여주듯, 꽃, 잎, 가지 등 식물의 자유로운 곡선 문양과 화려한 장식을 즐겨 사용하였다. 그 속에서 표현되는 인간도, 벌거벗은 모습의 순수 자연인이나, 천사 같은 신화적 인물의 모습으로 묘사되곤 했다.

다름슈타트의 예술가들 중, 오스트리아–헝가리 제국 출신의 요제프 마리아 올브리히Joseph Maria Olbrich, 1867–1908만이 건축가였다. 그는 정식으로 건축 교육을 받았으며 일찍부터 설계 경력을 쌓은 국제적 건축가였다.

다름슈타트 예술촌Kunstler-Kolonie의 스튜디오와 주택들의 설계는 자연스레 올브리히의 몫이 되었다. 공간적 하드웨어의 구축을 주도한 것이 올브리히라면, 그 공간을 작동시키는 소프트웨어는 베렌스가 주도했다. 베렌스는 다름슈타트의 예술 프로그램이나 기념 행사들의 감독, 전시회의 기획 등을 책임지게 된다.

베렌스의 집, 토탈 아트 작품

다름슈타트 예술촌 건축의 대부분이 올브리히의 작품이었으나 예외는 있었다. 베렌스는 자신의 집을 직접 설계한 것이다. 1859년 영국의 윌리엄 모리스William Morris가 레드 하우스Red House, 1859–1860를 지으면서 예술 수공예 운동을 열었고, 1895년 벨기에의 앙리 반 드 벨드Henry van de Velde가 블뢰멘베르프Bloemenwerf를 지으며 아르 누보를 열었던 것처럼, 1900년의 베렌스도 역시 그러했다

화가였던 그 역시 자신의 집Behrens Haus을 직접 짓기로 하면서 건축의 세계에 발을 들여놓은 것이다. 온전한 예술 작품으로서의 집을 설계한다는 것은, 주거와 관련된 모든 형태에 대한 실험을 시작하는 것과 같았다.

건축가로 데뷔한 베렌스는 집뿐 아니라, 그 공간 속에 담기게 될 모든 요소들을 직접 디자인한다. 수저와 접시, 의자와 식탁, 찬장과 조명, 피아노와 소파, 그리고 바닥, 천장, 벽체 장식에 이르기까지 단 한 명의 작가에 의해 창조되고 조율된 '토탈 아트 작품Gesamtkunstwerk'이었다.

복잡해 보이는 모든 장식들은 단순한 선line 형태의 반복에서 비롯된다. 방 내부의 바닥과 천장의 장식은 퍼져나가는 물결처럼 동심원으로 형성된 곡선 형태들, 아니면 뻗어나가는 빛처럼 평행한 사선이나, 중심으로부터 방사되는 직선 형태들이 반복 배열, 혹은 교차되는 방식으로 이루어진다. 모두 자연에서 발견되는 형태들로부터 영감을 받은 장식들은 단순화, 추상화되어 있다.

특히 '수정crystal' 형태에 대한 베렌스의 집착은 그의 집 곳곳에서 발견된다. 수정은 완전무결한 아름다움을 상징하며, 규칙에 의한 완벽한 구성의 형태이자 스스로 빛을 발하는 발광체와 같다. 또한 유겐트슈틸의 이미지들 속에서 자주 등장하는 여신 혹은 천사 같은 신격화된 인간의 형상은 베렌스의 집 속에 전시된 그림들 속에서도 발견된다.

베렌스가 보여주는 형태적 어휘와 문법은 예술의 분야, 작품의 영역, 대상의 용도와 스케일의 구분 없이 보편적으로 적용된다. 1902년 토리노Torino 국제 장식예술 전시회를 위해 베렌스가 디자인한 함부르크 전시관의 전실에는, 날개를 아래로 펼치고 있는 두 명의 천사 조각이 시선을 끈다. 그 위로 빛이 쏟아지도록 설치된 유리 천장의 장식은 태양 또는 수정과 같은 성스러운 발광체를 표현하고 있다.

초인의 숭고한 무덤을 연상시키는 베렌스의 공간에서 차용된 형태는, 같은 해에 그가 디자인한 책상 스탠드 전등에서도 동시에 적용된다. 홀로 서 있는 천사는 전등의 몸체를 형성한다. 천사는 날개를 위로 모아 우산과 같은 덮개를 만든다.

덮개 공간 속에는 전구가 숨겨져 있다. 전원이 켜졌을 때 전구는 신비로운 광원으로 변한다. 빛은 천사의 발아래, 책상의 윗면을 숭고한 공간으로 탈바꿈시킨다.

AEG와의 협력

1903년부터 뒤셀도르프로 옮겨 응용예술학교Kunstgewerbeschule의 교장이자 건축가로서 활발한 작업을 하고 있던 베렌스는 드디어 1907년에 AEG로부터의 디자인 감독 제안을 수락하며 베를린Berlin으로 자리를 옮긴다.

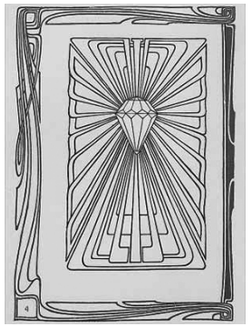


Fig 6
베렌스의 수정 장식.

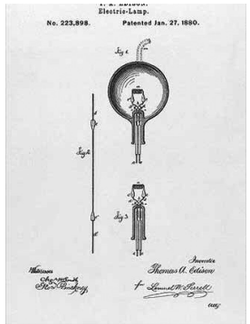


Fig 7
에디슨의 전구 특허, 1880.

전기제품회사 AEG를 탄생시킨 것은 전구였다. 회사의 창립자 에밀 라테나우Emil Rathenau, 1838–1915가 1881년 파리의 제1회 국제전기전시회Exposition internationale d'Électricité를 방문한 것이 그 계기가 되었다. 유럽에서 처음으로 소개된 미국 발명가 에디슨Thomas Edison, 1847–1931의 전구를 만나게 된 것이다.

작디작은 오브제는 라테나우에게 엄청난 비전으로 다가왔다. 에디슨의 특허 사용권을 획득한 라테나우는 1883년부터 독일에서 전구를 독점적으로 생산하고 판매하기 시작한다. 그의 회사[2]는 1887년에 AEG로 개명되면서부터, '모든' 전기 제품들의 생산을 도맡아 하는 유럽의 거대산업체로 발전한다. 초기의 AEG 회사 포스터에 줄곧 전구가 등장했던 것은 우연이 아니다.

AEG가 예술가들을 고용하기 시작한 것은 19세기 말부터였으나, 본격적인 변화가 시작된 것은 1907년부터였다. 아버지의 가업을 이은 장남 발터 라테나우Walther Rathenau, 1867–1922가 베렌스를 선택한 것이다.

'예술 컨설턴트 / 예술적 조언자Artistic Consultant'로서의 베렌스는 1899년 다름슈타트를 예술 도시로 변신시키는 데 기여했던 것처럼, AEG를 '예술 공장'으로 승화시켜야 했다. 다름슈타트의 예술적 형태가 도시 안에 머물러 있는 것이라면, AEG의 형태들은 대량생산되어 독일과 세계 전역으로 퍼져나가게 될 것이었다.

비포 앤 애프터 Before and After

주관적, 개인적, 장식적 형태를 만들어내던 유겐트슈틸의 시절과 달리, 베렌스가 선보이게 될 AEG의 제품들은 극도로 단순하고, 합리적이며, 보편적인 형태를 띠고 있었다. 그가 다루어야 할 형태는 제품들 이외에도 AEG의 글자체, 로고, 회사 포스터, 제품 카탈로그, 전시 기획과 책자 편집, 전시회와 공장 건축 등, '총체적'이었다. 이 모든 형태들이 베렌스의 손에 의해 조율된 것이다.

2 1883년의 회사명은 'Deutsche Edison–Gesellschaft für angewandte Elektricität (German Edison Corporation for Applied Electricity)'였다.

AEG의 포스터를 예로 들어 보자. 베렌스 이전의 포스터들은 빛나는 전구를 프로메테우스의 성화처럼 높이 받들고 서 있는 여신의 형상을 표현하곤 했다. 베렌스 이후의 포스터에서 이와 같은 유겐트슈틸 방식의 디자인은 사라진다.

베렌스의 포스터에서도 전구는 여전히 상징이었다. 그러나 오로지 전구와 로고뿐, 나머지 장식적 요소들과 회화적 배경은 생략된다. 획일적인 실선으로 그려진 전구의 이미지는 마치 도면처럼, 기술자에 의한 정확한 '작도'를 연상시킨다. 포스터 속에서 전구는 확대된 것 이외의 어떠한 과장 없이 그대로의 모습으로 강조되어 있다.

글씨체와 로고 또한 마찬가지였다. 베렌스 이전의 AEG 로고는 글씨체가 넝쿨 형태로 장식되거나, 자유로운 불규칙적 곡선으로 꾸며졌다. 글자의 의미와 무관한 별도의 장식이 가미된 것이다. 그에 반해 베렌스의 글씨체들은 매우 현대적이다. 규칙적이고 단순한 글씨 형태는 가독성을 높여주었으며, 글씨 자체의 아름다움 이외의 다른 시각적 의도는 추가되지 않았다.

Fig 8
베렌스 이전(위쪽 왼쪽과 가운데)과 이후의 AEG 로고.

베렌스의 AEG 로고 가운데 널리 알려진 것은 벌집 모양의 정육각형 형태였다. 전부터 그를 매료시켰던 '수정' 형태는, 가장 단순한 정육각형으로 환원되었다. 수정이 동일한 형태의 작은 결정체로 쪼개어지는 것처럼, 로고의 정육각형은 다시 세 개의 작은 정육각형들로 분할되어 A, E, G의 각 알파벳들이 배치된다.

장식의 제거

추상화된 수정은 AEG의 상징인 전구를 뜻하는 것이기도 했다. 전구 자체를 디자인할 수는 없는 일이지만, 전등의 형태를 디자인하는 것은 AEG와 베렌스, 둘 다에게 있어 매우 중요한 의미를 가졌다. 베렌스에 의해 새롭게 디자인되어 현대 산업 디자인의 상징으로 자리 잡게 된 AEG의 아크등arc lamp은 이전과 큰 차이를 보여준다.

베렌스 이전의 예술가들은 AEG의 전등을 아름답게 꾸미기 위해 꽃 문양 같은 화려한 장식을 덧붙였다. 반면 베렌스의 전등은 아예 무장식의 형태였다. 전등 표면 위에 그려졌던 유겐트슈틸의 형태들을 부정하듯 지워버린 것이다. 건축학자 스탠포드 앤더슨Stanford Anderson에 따르면, 베렌스 이전에 제작된 모든 AEG 전등들이 장식적이었던 것 또한 아니었다.

애초에 전등을 만든 이들은 예술가가 아닌 엔지니어들이었다. 익명의 기술자는 기능과 기술적 요건들만 고려하여 전등을 만든다. 예술적 의도 없이 제작된 전등은 자연스럽게 장식 없는 형태를 지니게 된다. 마치 실용적 장인의 작품들처럼 말이다.

예술가가 디자인하는 전등은 엔지니어의 작업을 바탕으로 한다. 엔지니어가 미리 만들어낸 형태를 개선하기 위해 장식 예술가들이 투입되는 것이다. 이러한 측면에서 엔지니어의 전등은 미완성의 프로토타입prototype, 또는 화가의 붓 터치를 기다리는 빈 캔버스처럼 인식될 수도 있다.

물론 예술가들이 개입하지 않은 무장식의 전등 역시 완성품으로 판매되었다. 다만 장식 전등에 비해 저렴한 가격이었다. 장식 전등이, 역시 예술적으로 장식된, 즉, '격상'된 공간에 설치될 것을 겨냥해 제작된 것이라면, 장식 없는 전등은, 마치 노동자들의 작업장처럼, 장식이 필요 없는 곳에 설치되기 위해 판매되었다.

이러한 시대적 맥락에서 베렌스가 장식을 제거했다는 것은 매우 의미가 크다. 엔지니어가 아닌 아름다움을 추구해야 하는 예술가로서의 베렌스가 장식을 하지 않은 것은, 분명 '예술적' 의도로 보아야 한다. 다시 말해 그는 장식된 형태보다 장식이 없는 형태가 더 아름답다고 본 것이다.

베렌스의 전등은 엔지니어가 만들어낸 초기 상태의 전등, 다시 말해 제로zero 상태의 디자인으로 돌아간 것은 분명 아니었다. 베렌스는 엔지니어의 전등을 형태적으로 개선시켰다. 각 요소들은 더욱 단순화되었고, 그 형태들은 더욱 우아한 곡선으로 다듬어졌다.

마치 베렌스가 디자인한 글자체처럼 기능성을 바탕으로 하되, 세련된 추상적 형태의 조각으로 승화시킨 것이다. 베렌스의 전등은 별도의 외부 장식 없이 그 자체로 아름다운 장식이 되었다.

신전이 된 공장

베렌스가 산업 오브제의 형태적 잠재성을 끌어올려 고급 문화로 탈바꿈시켰다면, 1909년에 그가 설계한 AEG 터빈 공장AEG Turbine Hall, 1908–1909도 예외는 아니었다.

건물의 긴 측면은 현대적 재료와 구조 기술을 상징하듯, 철골 기둥이 그대로 노출되어 있다. 구조체 사이의 전면은 유리로 구축된다. 공장의 유리면으로부터 돌출되어 나열되어 있는 기둥들은 신전의 열주를 연상시킨다.

그런데 외부에서 볼 때 기둥이 수직으로 인식된다면, 유리면은 위로 갈수록 안쪽으로 기울어져 보인다. 공장의 철골 기둥들은 실제로는 바닥 방향으로 가늘어지는 형태로, 내부 공간 쪽의 기둥 면이 살짝 기울어져있다. 결국 유리면은 구조 형태를 따라 기울어진 것이다.

전통적인 석조 건축의 구조에서는 하중을 더 많이 받는 아랫부분 벽체가 위쪽보다 두꺼워야 한다. 반면 인장력에 의존하는 철골 구조는 역전된 구조적 형태도 가능하다. 이러한 철골 구조의 특징은 결국 유리면이 기울어져 있기에 그대로 드러나게 된 것이다.

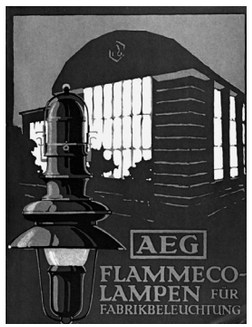


Fig 9
베렌스의 AEG 아크등.
Fig 10
베렌스, AEG 터빈 공장, 베를린, 1908–1909, 포스터 c. 1910.

Fig 11
베렌스, AEG 터빈 공장, 베를린, 1908–1909. 베렌스가 디자인한 AEG 로고가, 고전의 방식처럼, 음각으로 새겨져 있다.

공장의 측면이 20세기 초의 하이테크 건축High-Tech Architecture을 연상시킨다면, 정면 파사드façade, 대로변의 건물 주입면는 판이하게 다르다. 형태적 대칭성과 구조적 안정성을 강조하는 정면은, 석재로 구축한 그리스 신전을 연상시킨다. 정면에서는 신기술의 표현보다 고전 건축의 이상이 강조되고 있는 것이다.

특히 건물 모서리 처리는 결정적이었다. 석조 건축에서 건물 모서리는 두 내력벽이 결합하므로 구조적으로 매우 중요한 위치가 된다. 모서리에 구조체를 배치하는 것은 꼭 필요하며 다른 곳보다 강화되어야 한다.

반면 골조의 경우는 그렇지 않다. 인장력이 강한 철골조에서는 건물 모서리에 구조체를 생략하는 경우도 흔했다. 특히 새로운 재료와 그에 따른 구조적 가능성을 표현하려 했던 젊은 전위 건축가들은 기둥 없는 캔틸레버cantilever, 한쪽 끝이 고정되고 다른 끝은 받쳐지지 않은 상태로 되어 있는 보를 적극적으로 실험하고자 했으며, 심지어 모서리를 투명하게 만들려고 부단히 노력하기도 했다.

그러나 베렌스의 터빈 공장 모서리에는 구조체가 없었음에도 불구하고, 석재로 구축된 것이다. 그의 건물 벽체에서 유리를 사용치 않은 유일한 예외가 바로 모서리였다는 점은, 이러한 관점에서 매우 두드러진다. 결과적으로 건물의 모서리는 거대한 석재 기둥처럼 인식된다.

베렌스는 구조적 특성을 표현하기 위해 가장 투명해야 할 모서리를 오히려 제일 두껍고 견고한 구조인 것처럼 착각하게 만들었다. 비록 고전 건축의 형태에 가까워졌으나, 구조적 관점에서 진실이 아닌 허상이 창조된 셈이다. 건축의 전통을 고수하는 베렌스의 이러한 태도는, 이후 등장하는 젊은 근대 건축가들[3]의 혁명적 작품들과는 구별되는 것이었다.

어찌되었든 AEG 터빈 공장이 근대 건축의 기념비적 사건인 것은 분명했다. 터빈 공장은 베렌스의 작품들 가운데에서도 대표작으로 남게 된다. 그리고 그의 대표작이 '공장'이라는 사실은 다시 한번 강조될 필요가 있다.

3 그럼에도 불구하고, 발터 그로피우스Walter Gropius, 아돌프 마이어Adolf Meyer, 루드비히 미스 반 데 로에Ludwig Mies van der Rohe, 그리고 르 코르뷔지에Le Corbusier 등에 이르기까지, 차세대 건축 거장들은 베렌스의 학생이었거나 그의 건축사무소를 거쳐갔다. 근대 건축가들에 있어 베렌스의 영향은 매우 컸다.

건축의 역사는 특정 종류의 건물들만을 선별적 대상으로 삼아 왔다. 신전과 같은 신성한 건축, 궁전과 같은 절대 권력의 건축, 공공을 위한 사회적 문화 시설, 시대를 초월한 기념비적 건축들이 그러한 사례였다. 이러한 건물들만이 건축의 대상, 그리고 건축가의 작업 대상으로 인식되었다.

반면에 사적 용도, 실용적 목적만을 위한 건물들은 문화로 인식되지 못했고, 예술이 관여할 필요도 없었다. 일반 개인 주택이 건축가들의 작품으로 다루어지는 19세기 말의 현상은 사실 전례 없는 것이었다. 그러나 아직 공장 같은 산업 용도의 건물들은 여전히 건축이 아니었다.

이러한 상황 속에서 건축 거장 베렌스가 직접 디자인한 공장이 등장한 것이다. 게다가 그의 공장은 새로운 시대의 신전이 되었다. 이제 그 어느 때보다도 기능을 중시하는 건축의 시대가 시작되었다. 그리고 건물의 기능을 차별하던 기념비적 건축의 시대는 종말을 앞두고 있었다. 그러나 건축의 기념비성이 사라지는 것은 아니었다. 오히려 새로운 기념비의 시대가 열리는 것이기도 했다. 다시 말해 그 어떤 건물도 기념비가 될 수 있는 가능성이 열린 것이었다.

Biography

남성택은 한양대학교 건축학부 부교수다. 서울대학교 건축학과를 졸업하고 프랑스 파리 마르느 라 발레 건축대학에서 석사 및 프랑스 공인 건축사를 획득했다. 이후 실무를 병행하며 스위스 로잔 연방공과대학(EPFL)에서 건축이론역사 제1연구실(LTH1) 소속으로 자크 뤼캉 교수의 지도 아래 박사학위를 받았다. 2019년 뉴욕대학교, The Institute of Fine Arts 방문학자였다. 현재 건축을 중심으로 오브제 디자인에서 도시계획에 이르기까지, 즉 스케일의 구분 없이 삶에 관련된 인위적 환경에 관련된 구성, 구축, 변형 등 총체적 이론들과 디자인 연구에 관심을 두고 있으며 『오늘의 건축을 규명하다』(2019)를 번역했다.

Organic Entity

유기적 독립체

프랭크 로이드 라이트(1867–1959)는 미국 시카고에서 북미 고유의 주택 양식인 프레리 양식(Prairie Style)을 발전시킨다. 1910년, 독일 베를린 바스무트(Wasmuth) 출판사를 통해 그의 작품집 『*Ausgeführte Bauten und Entwürfe* (*Studies and Executed Buildings*)』이 출판되자, 그의 건축 작품과 사상은 유럽에 널리 알려져 영향을 끼치기 시작한다.

본 글은 이 작품집의 서문 「Die Souveränität des Einzelnen (The Sovereignty of the Individual)」 일부를 발췌한 것이다. 건물뿐 아니라 내부의 가구 그리고 주변의 모든 환경이 엮어진 하나의 유기적 독립체로서 총체적 조화를 이뤄야 한다고 설파하고 있다.

이단비

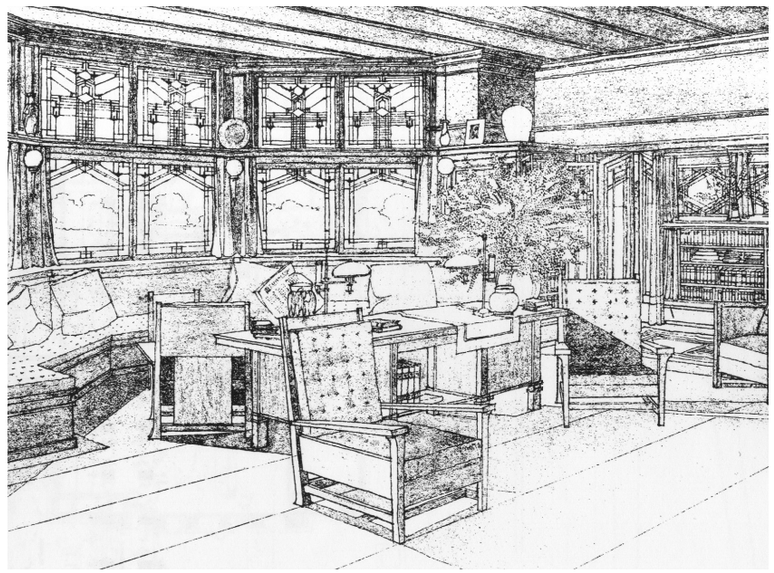
1910

유기적 건축

Organic architecture

프랭크 로이드 라이트 Frank Lloyd Wright

김호영 옮김



“유기적 건축”에서는 건축물을 가구들과, 또 건축물의 배치 및 환경과 완전히 분리하여 생각하기 어렵다. 정신Spirit에서 이런 건축물이 창작되는데, 그 정신은 함께 작용하는 이 모두를 하나로 본다. 모두가 구조의 본질에서 신중하게 예견되고 규정되어야 한다. 이것들 모두는 구조의 특징과 완성도에 대한 지엽적인 사항들이 되어야 한다. 통합되는 것(또는 배제되는 것)은 조명과 난방, 환기다. 의자와 탁자, 캐비닛, 악기조차(연주되는 곳에서) 건축 그 자체에 속하는 것이지, 결코 건축에 놓이는 세간살이는 아니다...

그래서 인간의 거주 장소를 완전한 예술작품으로 만드는 것, 다시 말해 그 자체로 표현적이고 아름답고, 그리고 근대의 삶에 밀접하게 관련되고 살기에 적합하고, 그 자체로 조화된 실체로서 거주자의 개인적 욕구에 더 자유롭고 적절하게 순응하고, 색상, 패턴, 자연에 공공 설비를 일치시키고, 또 거주자들의 진정한 표현이 되는 예술작품으로 만드는 것은 근대 미국 건축에 굉장한 기회다. 참된 문화의 참된 밑바탕이다. 우리 시대가 가져야 할 “소유 본능”에 대한 고양된 견해일까? 그러나 일단 토대만 정립되면 내 견해로는, 확실히 이러한 이상Ideal은 새로운 전통이 될 것이다. 다시 말해, 주택이 제각각인 방으로 이루어진 작은 조직의 복합체였고, 가구는 그럴싸하게 채워 넣어도 설비는 갖춰지지 않았으며, 주로 재산으로 여겨지던 시절에서 큰 발걸음을 내딛게 될 것이다. **근대 건축은 부분들을 분별없이 모아놓은 집합체와 대조되는 유기적 독립체이다. 분명 우리는 환경 속에서 삶을 더 직접적으로 표현하는 것으로써 통합체에 대한 더 높은 이상을 가지고 있다. 서로 상충하는 자잘한 것들 대신 하나의 중요한 것이다.**

Conrads, Ulrich. “1910.” 『20세기 건축 선언과 프로그램』, 김호영 옮김, 35–36. 서울: 마티, 2018.

English Translation

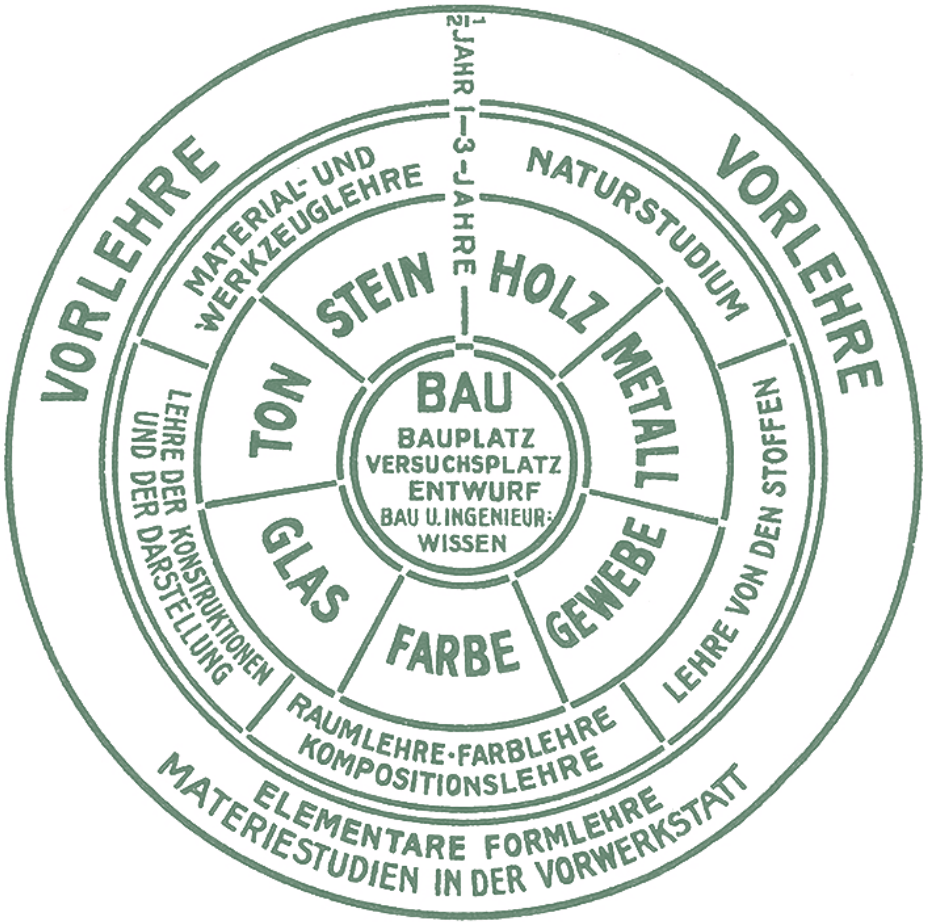
Conrads, Ulrich. “1910.” In *Programs and manifestoes on 20th-century architecture*, translated by Michael Bullock, 25. Cambridge, MA: The MIT Press, 1970

In Organic Architecture then, it is quite impossible to consider the building as one thing, its furnishings another and its setting and environment still another. The Spirit in which these buildings are conceived sees all these together at work as one thing. All are to be studiously foreseen and provided for in the nature of the structure. All these should become mere details of the character and completeness of the structure. Incorporated (or excluded) are lighting, heating and ventilation. The very chairs and tables, cabinets and even musical instruments, where practicable, are of the building itself, never fixtures upon it…

To thus make of a human dwelling-place a complete work of art, in itself expressive and beautiful, intimately related to modern life and fit to live in, lending itself more freely and suitably to the individual needs of the dwellers as itself an harmonious entity, fitting in colour, pattern and nature the utilities and be really an expression of them in character, – this is the tall modern American opportunity in Architecture. True basis of a true Culture. An exalted view to take of the ‘property instinct’ of our times? But once founded and on view I believe this Ideal will become a new Tradition: a vast step in advance of the prescribed fashion in a day when a dwelling was a composite of cells arranged as separate rooms: chambers to contain however good aggregations of furniture, utility comforts not present: a property interest chiefly. **An organic-entity, this modern building as contrasted with that former insensate aggregation of parts. Surely we have here the higher ideal of unity as a more intimate working out of the expression of one’s life in one’s environment. One great thing instead of a quarreling collection of so many little things.**

Bauhaus

바우하우스



19세기 산업혁명의 영향으로 대량생산이 가능해지면서 건축과 예술, 그리고 일상생활에서 많은 것들이 변화를 도모하게 되었다. 반면 산업화에 반대하며 장인들이 제작하는 수공예 오브제에 주목한 러스킨과 모리스가 주도한 예술 수공예 운동과 같은 움직임도 존재했다.

1907년 설립된 독일공작연맹은 예술 수공예 운동의 영향을 받았지만, 산업을 예술에 통합시키고자 했다. 그 목표는 “교육, 선전 및 모든 관련 문제들에 관한 일치된 행동을 통해서 예술, 산업, 수공예가 힘을 합하여 생산 작업의 질을 향상시키는 것”이었다. 독일공작연맹에 소속된 젊은 건축가였던 그로피우스는 1919년 바우하우스를 설립한다. 바우하우스도 예술, 산업, 수공예를 통합하고 토탈 아트 개념을 건축에 적용하고자 했다. 기존의 예술 교육의 한계를 지적하며, 공방 형태의 새로운 교육 체계를 구현하는 것을 목표로 삼았다. 이후 바우하우스의 새로운 교육 이념은 건축뿐만 아니라 각종 디자인 분야에 방대한 영향을 주게 된다.

이혜령

1919

바이마르 공립 바우하우스의 프로그램

Programme of the Stattliche Bauhaus in Weimar

발터 그로피우스 Walter Gropius

김호영 옮김

Conrads, Ulrich. "1910." 『20세기 건축 선언과 프로그램』. 김호영 옮김. 35–36. 서울: 마티, 2018.

바이마르에서 그로피우스가 (제1차 세계대전 초인 1914년에 사임한) 앙리 반 데 벨데의 후임이 된 날은 국립 바우하우스를 설립한 날이기도 하다. 이 학교의 이름은 1919년 4월 12일 공식 변경되었다. 같은 달에 그로피우스(1883년 베를린 출생, 1969년 보스턴 사망)는 설립 선언문과 상세 프로그램을 네 쪽짜리 리플릿 형태로 발행했다.

모든 시각 예술의 궁극적인 목표는 완결된 건물이다! 건물을 장식하는 것이 한때는 순수 예술의 가장 고귀한 기능이었다. 순수 예술은 위대한 건축의 필수적인 구성 요소였다. 오늘날 예술은 고립된 채로 존재하고, 모든 장인의 의식적인 공동 노력을 통해서만 이러한 고립으로부터 구출될 수 있다. 건축가와 화가와 조각가는 독립체로서 그리고 부분들에서 건물의 복합적 특징을 새로 인식하고 이해하는 법을 배워야 한다. 그렇게 해야만 그들의 작품은 ‘살롱 예술’에서 상실한 건축적 정신으로 가득 찰 것이다.

[...]

건축가와 조각가와 화가 들이여, 우리 모두는 수공예로 돌아가야 한다! 왜냐하면, 예술은 '직업'이 아니기 때문이다. **예술가와 공예가 사이에 근본적인 차이는 없다. 예술가는 고상한 공예가이다. 의지의 인식을 초월한 아주 드문 영감의 순간에, 하늘의 은총으로 인해 작품은 예술로 피어나게 될 것이다. 그러나 공예에 능숙함은 모든 예술가에게 필수불가결하다. 바로 그 안에 창조적인 상상의 원천이 있다. 공예가와 예술가 사이에 오만한 장벽을 세우는 계급 차별 없이, 장인들의 새로운 조합을 만들자! 건축과 조각과 회화를 하나의 통일체로 아우르는 미래의 새로운 구조를 다 함께 꿈꾸고 인식하고 만들자. 이는 어느 날 새로운 믿음의 수정 상징과 같이 100만 노동자의 손에서 천상을 향해 솟아오를 것이다.**
— 발터 그로피우스

바이마르 국립 바우하우스의 프로그램

국립 바우하우스는 신설한 건축학과와 더불어 옛 작센 대공 미술 아카데미와 옛 작센 대공 미술공예학교를 합병한 결과다.

바우하우스의 목표

바우하우스는 모든 창조적인 노력을 하나에 모으려고, 조각, 회화, 수공예, 공예와 같은 응용 예술 분과를 새로운 건축의 필수적인 요소로 재통합한다. 요원하긴 하지만, **바우하우스의 궁극적인 목표는 기념비적 예술과 장식적인 예술의 구분 없이 통합된 예술 작품이자 위대한 건축물이다.**

바우하우스는 각자의 능력에 따른 모든 수준의 건축가, 화가, 조각가를 교육하고자 한다. 유능한 공예가나 독립적이고 창조적인 예술가가 되도록, 선도적인 미래 예술—공예가들의 작업 공동체를 만들도록 훈련시킨다. 비슷한 생각을 가진 이들은 구조, 마감, 장식, 설비를 포함한 전체에서 어떻게 조화롭게 건물을 디자인할 것인지를 알게 될 것이다.

바우하우스의 원칙

예술은 모든 방식을 초월한다. 본질적으로 예술은 가르칠 수 없지만, 틀림없이 공예는 가르칠 수 있다. 건축가와 화가 그리고 조각가는 진정한 의미에서 공예가이다. 그러므로 공방과 실험 · 실습장에서 공예를 연마하는 철저한 훈련은 모든 예술적 창작의 필수불가결한 토대로서 모두 학생들에게 요구된다. 우리 소유의 공방들은 점차 늘어날 것이고, 외부 공방들과의 도제 협약은 체결될 것이다.

학교는 공방의 봉사자이고, 언젠가는 공방에 흡수될 것이다. 그러므로 바우하우스에는 교사와 학생이 아닌, 마이스터(Meister)와 장인(Gesellen)과 도제(Lehrlinge)가 있을 것이다.
교육 방식은 공방의 특성에서 비롯된다.
손 기술에서 발전한 유기적 형태들.
모든 경직성 방지, 창조성 우선, 개성의 자유, 그렇지만 엄격한 면학 규율.
바우하우스 마이스터 평의회 또는 외부 마이스터 앞에서, 동업 조합의 정관에 따라 마이스터와 장인(자격) 시험 실시.
마이스터의 작업에서 학생들의 협조.
미래를 목표로 한 대규모의 유토피아 구조물 디자인인 공공건물과 예배용 건물의 공동 계획. 건축을 구성하는 모든 구성 요소들과 부분들이 조화를 점차 이루게 할 목적으로 이러한 디자인들에 대한 모든 마이스터와 학생, 예를 들어 건축가와 화가와 조각가의 공동 작업.
조국의 공예와 산업 지도자들과의 지속적인 접촉.
전시회 및 기타 활동을 통해서 공공 생활과 대중과의 접촉.
건축의 테두리 안에서 시각적 작업과 조각을 전시하는 문제를 해결하기 위해서 전시회 성격에 대한 새로운 연구. 공방 밖, 그러니까 연극, 강연, 시, 음악, 가장무도회에서 마이스터들과 학생들 사이의 친밀한 관계를 장려. 이러한 모임들에서 유쾌한 의식 절차를 확립.

[...]

1919년 4월,
바이마르 국립 바우하우스
— 발터 그로피우스

English Translation

1919
Walter Gropius :
Programme of the Staatliches Bauhaus in Weimar

The day on which Gropius took over in Weimar from Henry van de Velde (who had to give up his post in 1914 at the beginning of the war) was also the date of the founding of the Staatliches Bauhaus. The renaming of the school was confirmed on 12 April 1919. The same month Gropius (b.1883 in Berlin, d. 1969 in Boston, Massachusetts) published the founding manifesto and a detailed programme in the shape of a four-page leaflet. The frontispiece (reproduced on page 51) is a woodcut by Lyonel Feininger.

The ultimate aim of all visual arts is the complete building! To embellish buildings was once the noblest function of the fine arts; they were the indispensable components of great architecture. Today the arts exist in isolation, from which they can be rescued only through the conscious, co-operative effort of all craftsmen. Architects, painters, and sculptors must recognize anew and learn to grasp the composite character of a building both as an entity and in its separate parts. Only then will their work be imbued with the architectonic spirit which it has lost as 'salon art'.

'The old schools of art were unable to produce this unity; how could they, since art cannot be taught. They must be merged once more with the workshop. The mere drawing and painting world of the pattern designer and the applied artist must become a world that builds again. When young people who take a joy in artistic creation once more begin their life's work by learning a trade, then the unproductive 'artist' will no longer be condemned to deficient artistry, for their skill will now be preserved for the crafts, in which they will be able to achieve excellence.

Architects, sculptors, painters, we all must return to the crafts! For art is not a 'profession'. **There is no essential difference between the artist and the craftsman. The artist is an exalted craftsman. In rare moments of inspiration, transcending the consciousness of his will, the grace of heaven may cause his work to blossom into art. But proficiency in a craft is essential to every artist. Therein lies the prime source of creative imagination. Let us then create a new guild of craftsmen without the class distinctions that raise an arrogant barrier between craftsman and artist! Together let us desire, conceive, and create the new structure of the future, which will embrace architecture and sculpture and painting in one unity and which will one day rise toward heaven from the hands of a million workers like the crystal symbol of a new faith.**

Walter Gropius

Programme of the Staatliches Bauhaus in Weimar

The Staatliches Bauhaus resulted from the merger of the former Grand-Ducal Saxon Academy of Art with the former Grand-Ducal Saxon School of Arts and Crafts in conjunction with a newly affiliated department of architecture.

Aims of the Bauhaus

The Bauhaus strives to bring together all creative effort into one whole, to reunify all the disciplines of practical art - sculpture, painting, handicrafts, and the crafts - as inseparable components of a new architecture. **The ultimate, if distant, aim of the Bauhaus is the unified work of art - the great structure - in which there is no distinction between monumental and decorative art.**

The Bauhaus wants to educate architects, painters, and sculptors of all levels, according to their capabilities, to become competent craftsmen or independent creative artists and to form a working community of leading and future artist-craftsmen. These men, of kindred spirit, will know how to design buildings harmoniously in their entirety - structure, finishing, ornamentation, and furnishing.

Principles of the Bauhaus

Art rises above all methods; in itself it cannot be taught, but the crafts certainly can be. Architects, painters, and sculptors are craftsmen in the true sense of the word: hence, a thorough training in the crafts, acquired in workshops and on experimental and practical sites, is required of all students as the indispensable basis for all artistic production. Our own workshops are to be gradually built up, and apprenticeship agreements with outside workshops will be concluded.

The school is the servant of the workshop and will one day be absorbed in it. Therefore there will be no teachers or pupils in the Bauhaus but masters, journeymen, and apprentices.

The manner of teaching arises from the character of the workshop:

Organic forms developed from manual skills.

Avoidance of all rigidity; priority of creativity; freedom of individuality, but strict study discipline.

Master and journeyman examinations, according to the Guild Statutes, held before the Council of Masters of the Bauhaus or before outside masters.

Collaboration by the students in the work of the masters.

Securing of commissions, also for students.

Mutual planning of extensive, Utopian structural designs - public buildings and buildings for worship - aimed at the future. Collaboration of all masters and students - architects, painters, sculptors - on these designs with the object of gradually achieving a harmony of all the component elements and parts that make up architecture.

Constant contact with the leaders of the crafts and industries of the country.

Contact with public life, with the people, through exhibitions and other activities.

New research into the nature of the exhibitions, to solve the problem of displaying visual work and sculpture within the framework of architecture.

Encouragement of friendly relations between masters and students outside of work; therefore plays, lectures, poetry, music, fancy-dress parties. Establishment of a cheerful ceremonial at these gatherings.

Range of Instruction

Instruction at the Bauhaus includes all practical and scientific areas of creative work.
A. Architecture,
B. Painting,
C. Sculpture
including all branches of the crafts.

Students are trained in a craft (1) as well as in drawing and painting (2) and science and theory (3).

1. Craft training - either in our own, gradually enlarging workshops or in outside workshops to which the student is bound by apprenticeship agreement - includes:
(a) sculptors, stonemasons, stucco workers, woodcarvers, ceramic workers, plaster casters;
(b) blacksmiths, locksmiths, founders, metal turners;
(c) cabinetmakers;
(d) scene-painters, glass painters, mosaic workers, enamellers;
(e) etchers, wood engravers, lithographers, art printers, enchasers;
(f) weavers.

Craft training forms the basis of all teaching at the Bauhaus. Every student must learn a craft.

2. Training in drawing and painting includes:
(a) free-hand sketching from memory and imagination;
(b) drawing and painting of heads, live models, and animals;
(c) drawing and painting of landscapes, figures, plants, and still-lifes;
(d) composition;
(e) execution of murals, panel pictures, and religious shrines;
(f) design of ornaments;
(g) lettering;
(h) construction and projection drawing;
(i) design of exteriors, gardens, and interiors;
(j) design of furniture and practical articles.

3. Training in science and theory includes:
(a) art history - not presented in the sense of a history of styles, but rather to further active understanding of historical working methods and techniques;
(b) science of materials;
(c) anatomy - from the living model;
(d) physical and chemical theory of colour;
(e) rational painting methods;
(f) basic concepts of bookkeeping, contract negotiations, personnel;
(g) individual lectures on subjects of general interest in all areas of art and science.

Divisions of Instruction

The training is divided into three courses of instruction:
I. course for apprentices;
II. course for journeymen;
III. course for junior masters.

The instruction of the individual is left to the discretion of each master within the framework of the general programme and the work schedule, which is revised every semester. In order to give the students as versatile and comprehensive a technical and artistic training as possible the work schedule will be so arranged that every architect-, painter-, and sculptor-to-be is able to participate in part of the other courses.

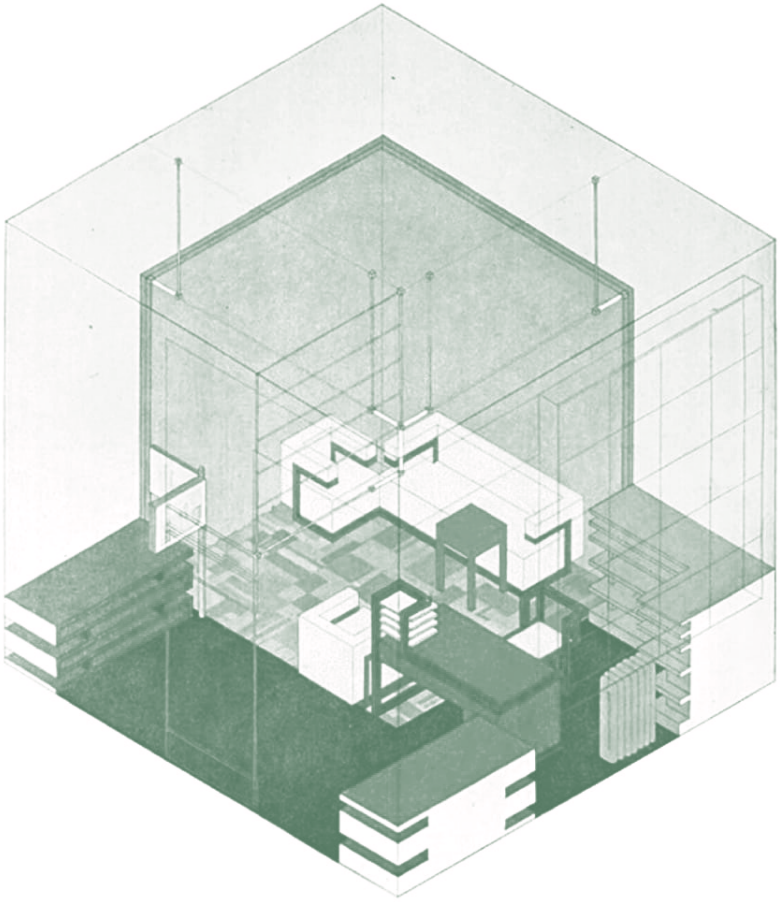
Admission

Any person of good repute, without regard to age or sex, whose previous education is deemed adequate by the Council of Masters will be admitted, as far as space permits. The tuition fee is 180 marks per year (it will gradually disappear entirely with increasing earnings of the Bauhaus). A non-recurring admission fee of 20 marks is also to be paid. Foreign students pay double fees. Address enquiries to the Secretariat of the Staatliches Bauhaus in Weimar.

April 1919.
The Administration of the Staatliches Bauhaus in Weimar:
Walter Gropius

Unification of Art and Technology

예술과 기술의 통합



발터 그로피우스가 1919년에 설립한 바우하우스는 1차 세계대전 이후의 변화하는 사회 속에서 토탈 디자인 이라고 말할 수 있는 예술과 건축을 통합시키고자 하는 시도였다. 그는 다양한 분야의 교육자들을 초빙하여 색채, 산업 디자인, 글꼴 디자인 등 건축예술의 다양한 분야의 이론적 체계를 정립하고자 하였다. 그 '새로운 시대를 위한 건축교육'에 대한 생각은 미스 반 데 로에 역시 바우하우스의 3대 학장으로 지낸 후 일리노이 공과대학의 학장으로 부임하면서 했던 고민일 것이다.

1953년, 루드비히 미스 반 데 로에는 그의 오랜 친구이자 경쟁자인 발터 그로피우스에게 70세 생일 축사를 건넨다. 페터 베렌스의 사무실에서 함께 일한 동료 관계였던 그들은 근대정신을 건축 작품으로서 표현하고 있던 건축가이면서 동시에 건축을 가르치는 교육자이기도 했다. 지그프리드 기디온이 인용한 이 짧은 축사를 옮겨놓은 글에서 미스가 같은 독일 출신의 건축가로서 가진 그로피우스에 대한 애정과 존경심을 엿볼 수 있다.

전태규

1954

발터 그로피우스
on Walter Gropius

루드비히 미스 반 데 로에 Ludwig Mies van der Rohe

김영철 옮김

프리츠 노이마이어, 『꾸밈없는 언어: 미스 반 데 로에의 말과 건축』, 김영철 옮김, 495–497. 파주: 동녘, 2009.

발터 그로피우스의 70세 생일을 기념하여 1953년 5월 18일 시카고의 블랙스톤 호텔에서 미스 반 데 로에가 연설한 내용.

그로피우스가 아직 기억하고 있는지 모르겠지만, 43년 전 오늘, 독일의 위대한 건축가 페터 베렌스 사무실에서 일하던 우리는 베를린 교외의 한 식당을 빌려 그의 생일 파티를 열었습니다. 나는 지금도 그 파티를 생생하게 기억합니다. 우리는 그때 매우 즐거운 시간을 보냈습니다. 그때처럼 행복한 모습을 한 그로피우스를 다시는 보지 못했습니다. 그날의 생일 파티가 그의 생애에서 가장 아름다웠던 시간이라고 생각합니다. 당시만 해도 그는 훗날 자신이 명성이라는 무거운 짐을 지게 될 것이라고는 상상도 하지 못했을 것입니다.

우리들보다 몇 살 위였던 그로피우스는 페터 베렌스의 사무실을 떠나 독립을 했습니다. 그는 철과 유리, 벽돌로 된 공장을 건축했습니다. 이 건축물은 지금도 사용되고 있습니다. 이 작품은 그로피우스를 단번에 선구적인 유럽 건축가 가운데 한 사람으로 만들 정도로 뛰어났습니다.

몇 년 뒤, 그는 쾰른에서 열린 박람회를 위해 사무소들과 기계전시장들로 구성된 좀 더 진보적인 의미의 복합 건물동을 건축했습니다. 이 작품은 그의 첫 작품이 결코 우연이 아니었음을 증명했습니다. 그후로 1차 세계대전이 일어나면서 그의 모든 작업은 4년 동안이나 중단되었습니다.

이 전쟁 후에 그로피우스는 벨기에의 위대한 건축가 반 데 벨데가 전쟁 전에 이끌던 바이마르 아카데미를 인수했습니다. 위대한 사람의 후임자가 된다는 것은 오늘날에도 어려운 일입니다. 그러나 그로피우스는 이 과업을 받아들였고 바이마르 아카데미를 근본적으로 재조직해서 바우하우스로 개명했습니다.

바우하우스는 어떤 명확한 문제를 다루던 학교라기보다 오히려 하나의 이념이었습니다. 그로피우스 자신이 이 이념을 아주 명료하게 표현했습니다.

"예술과 기술–새로운 통일!"

그는 바우하우스가 회화, 조각, 연극, 심지어 발레와 섬유예술, 사진, 가구에 이르기까지, 한마디로 말해 커피잔에서부터 도시계획에 이르는 모든 것을 포괄하기를 원했습니다.

예술 부문을 위해서 그로피우스는 러시아인 칸딘스키[1], 독일인 클레[2], 미국인 파이닝어[3]를 초빙했습니다. 당시 이들은 대단히 급진적인 예술가 집단에 속했습니다. 현재 우리는 이들이 우리 시대의 위대한 예술가라는 사실을 잘 알고 있습니다.

1923년 그로피우스는 자신의 작품이자 이념이었던 바우하우스를 더 큰 틀에서 대변하고 보여주길 원했습니다. 그래서 바이마르에서는 바우하우스 주간이 개최되었고, 일주일 동안 그의 작품을 보기 위해 유럽 곳곳에서 방문객들이 그곳을 찾았습니다. 그의 작품을 본 이들은 그에 대한 존경과 인정을 아끼지 않았습니다.

이미 말했듯이 바우하우스는 하나의 이념이었습니다. 바우하우스가 세계에 큰 영향을 줄 수 있었던 원인도 바로 바우하우스가 이념이었다는 점에서 찾을 수 있다고 생각합니다. 바

1 Wassily Kandinsky, 1866–1944. 1922년부터 10년간 바우하우스에 재직했고, 1933년 파리로 망명했다.
2 Paul Klee, 1879–1940. 스위스 태생으로 독일 국적. 1921년부터 10년간 바우하우스에 재직했고, 1931년부터 1933년까지 뒤셀도르프 아카데미에 재직했다. 나치의 압력으로 스위스 베른으로 이주했다.
3 Lyonel Feininger, 1871–1956. 1919년부터 1933년까지 바우하우스에 재직했고, 1936년 미국으로 돌아갔다.

우하우스가 불러일으킨 엄청난 반향은 조직이나 선전으로는 얻을 수 없는 것이었습니다. 오직 이념만이 그토록 폭넓게 확산될 수 있는 힘을 지녔습니다.

1926년 바우하우스는 데사우로 이전했고, 비로소 독자적인 학교 건물을 소유하게 되었습니다. 이때 그로피우스는 산업화에 관심을 가지고 있었습니다. 그는 표준화와 조립식 건축의 필연성을 알았습니다. 산업화, 표준화, 조립식 건축에 관한 그의 생각을 펼칠 수 있도록, 내가 그때 슈투트가르트에서 그를 도울 수 있었던 것을 나는 지금도 행복하게 생각합니다. 당시에 그는 두 개의 주거동을 건축했으며, 다른 어떤 동 보다도 흥미로웠습니다.

바우하우스를 떠난 뒤에 그로피우스는 주거건축의 사회적 의미에 관심을 갖기 시작했습니다. 그는 독일국립주거건축연구소의 핵심 회원이었고, 독일 곳곳에 대규모 주거단지를 건축했습니다. 그는 르 코르뷔지에와 함께 거의 모든 국가에 회원 조직을 갖고 있던 새로운 건축을 위한 국제회의 CIAM의 중요한 회원이었습니다.

나치가 정권을 획득하게 되자 그로피우스는 영국으로 건너갔습니다. 그는 몇 년 동안 영국에서 친구들과 함께 활동했고, 그 후 하버드 대학에 초빙되었습니다. 이 시점 이후부터의 작품에 대해서는 여러분 대다수가 잘 알고 있으리라 생각합니다. 그로피우스는 수많은 제자들을 양성하고 배출했습니다. 그들 가운데 많은 사람들이 현재 운영되고 있는 여러 건축사무실에서 지도적인 위치를 차지하고 있습니다. 그로피우스가 우리 시대의 위대한 건축가인데 한 사람이란 사실은 새삼스레 다시 말할 필요가 없습니다. 동시에 그가 건축 분야에서 가장 위대한 교육자라는 사실도 여러분은 이미 알고 있습니다. 그러나 내가 여러분에게 한 가지 더 이야기하고 싶은 것은 아마도 여러분이 모르는 내용일 것입니다. 그것은 새로운 이념을 위한 영원히 끝나지 않는 투쟁에서 그는 언제나 용감한 투사였다는 사실입니다.

English Original

"Walter Gropius:", in: Sigfried Giedion, *Walter Gropius*, Mensch und Werk, Stuttgart, pp.20–22

Mies van der Rohe

During a large Chicago luncheon in honor of Gropius on his 70th birthday, May 18, 1953, the ever-silent Mies van der Rohe unexpectedly rose to his feet and said:

"I don't know if Gropius remembers that forty-three years ago to-day, we, the office of Peter Behrens, the great German architect, had a birthday party for him. This party was in the back room of a very cheap restaurant in a suburb of Berlin. I remember this party very well. We had a very good time. I have never seen Gropius so happy. I think Gropius had the best time in his life. Then he had no idea he would carry this awful burden of fame.

"Gropius, a few years older than most of us, left the office of Peter Behrens and started on his own. He built a factory constructed of steel, glass and brick. You can see that it is still going on. But this building was so excellent that he became, with one stroke, one of the leading architects in Europe.

"A few years later, he built, for the exhibition in Cologne, a complex of several buildings, office buildings and machinery halls. This building was still more raddical than his first one, though he proved there that the first one was not an accident.

"After that, the first world war stopped all work for four long years. After the war, Gropius took over the Academy of Weimar. It was headed before the war by van de Velde, the great Belgian architect. Now it is always very difficult to succeed a great man, but Gropius did. He took over this academy and changed it from top to bottom and called it the Bauhaus.

"The Bauhaus was not an institution with a clear program – it was an idea, and Gropius formulated this idea with great precision. He siad, 'Art and technology – the new unity.' He wanted to have painting, sculputre, theater and even ballet on the one hand, and on the other, weaving, photography, furniture – everything from the coffee cup to city planning.

"For art, he asked the Russian Kandinsky, the German Klee, and the American Feininger to work with him – at that time, very radical artists. To-day, everyone knows them as some of the great masters of our time.

"In 1923, Gropius wanted to show some of his work and to demonstrate his idea: the Bauhaus. There was a Bauhaus week in Weimar, and during this time, people from all over Europe came to look at his work and pay him tribute for what he did.

"I said before, it was an idea. The fact that it was and idea, I think, is the cause of this enormous influence the Bauhaus had on any progreassive school around the globe. You cannot do that with organization, you can not do that with propaganda. Only an idea spreads so far.

"By 1926, when Gropius moved the Bauhaus to Dessau built his own school buildings there, Gropius was interested in industrialization. He saw the necessity of standardization and of prefabrication. I am glad that I had once the possibility in Stuttgart to give Gropius a hand so that he could demonstrate his ideas on indestrialization and standardization and on prefabrication. He built two houses there which were the most interesting houses in the exhibition.

"But later on, Gropius became interested in the social importance of housing – that was when he left the Bauhaus. He was the most important member of the board of the Federal Housing Research Institute in Germany. He built large housing developments in several parts of Germany. He was one of the most important members, with Corbusier, of the International Congress of Modern Architecture with its chapters in nearly every country.

"When the Nazis came, Gropius went to England, worked there with friends together for a few years and then he was called to Havard. I think most of you know his work from here on. He trained and educated a great number of students. A lot of them are in leading positions to-day in our large architectural offices, from the east to the west. I do not have to tell you that Gropius is one of the great architects of our time, as well as the greatest educator in our field, you know that, too.

But what I want to say, and what you many not know, is that he was always a gallant fighter in the never-ending battle for new ideas."

Co-design

협동 디자인

트루스 슈뢰더 부인(1889–1985)은 게리트 리트벨트(1888–1964)에게 슈뢰더 하우스의 디자인을 의뢰했다. 슈뢰더 부인은 집에 대한 확고한 아이디어가 있었고, 리트벨트는 그녀의 아이디어를 수용하여 의자, 라디에이터, 창고 등을 비롯한 슈뢰더 하우스의 세부적인 요소를 직접 디자인하게 된다.

슈뢰더 부인은 60년 이상 슈뢰더 하우스에 거주하며 집의 상태를 유지했으며 리트벨트의 아이디어와 작업을 전파한다.

1982년 5월 12일과 14일에 녹음된 해당 인터뷰에서 트루스 슈뢰더 부인(당시 92세)은 슈뢰더 하우스를 소개하고 디자인 과정을 회고한다.

김민주

1982

슈뢰더 하우스 :
트루스 슈뢰더 부인과의 인터뷰
Schröder House :
Interview with Truus Schröder

레네케 뮐러 Lenneke Büller
프랭크 덴 우드스텐 Frank den Oudsten

Fig 1
트루스 슈뢰더와 레드블루 체어.
Photo: R. Sweering

[…]

Büller, Oudsten(B,O): Did you know what sort of interior you wanted? Did you have a clear picture in mind when you were thinking who could design the room for you?

Truus Schröder(TS): Yes, I knew what I wanted, and it appealed to Rietveld straight away. Only, he added to my ideas, he took them further.

Rietveld saw exactly what I meant about the rooms being too high, he understood the problems I had with this. Whenever Rietveld made designs for rooms or interiors he indicated the height and showed how the furniture was to fit. In those days hardly any designer did that. It was as if the height was not significant. But Rietveld always created a harmony from length, breadth and height. For example, in a given space he would look for a multiple of three, for measurements that had a certain

relationship with each other. Possibly he didn't do this so consciously in the Biltstraat house as in his later work. I can't really remember now.

B,O: Had you seen the Red Blue chair of Rietveld's — he had made it already, hadn't he, when he started redesigning your room?

TS: When he'd finished the room, Rietveld said, 'Now I'd like to put a couple of my chairs here'. He didn't want to sell them or anything, he just liked the idea of their being in that room. We did put a couple of his chairs there, but I don't think there was the Red Blue one. I didn't like them though. For some time I found Rietveld's chairs quite a problem.

[…]

B,O: You and Rietveld agreed that the interior design and furnishings should form a unity?

TS: Yes of course. For example, the single chair I'd brought with me because I was rather fond of it, soon disappeared.

B,O: So the house was furnished with entirely new furniture, specially designed by Rietveld?

TS: Yes. And while we were living here, that china cupboard was made. I don't think all of this was designed beforehand. The lift too, for example, that was designed and made later on. We were actually living here, and so we found out what we needed. We moved in long before the house was ready; it was still terribly damp, and there was a heater and the work-bench here upstairs. Sometimes at night we shivered from the damp and cold. Then we went and sat close by the

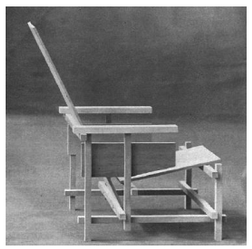


Fig 2
첫번째 버전의 레드블루 체어에 앉은 리트벨트(가운데), c.1918. (출처: rietveldoriginals.com)
Fig 3
첫번째 버전의 레드블루 체어, c.1918. (출처: De stijl magazine, 1919)

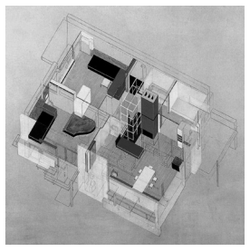


Fig 4
슈뢰더 하우스 투시도, 리트벨트의 스케치, c.1924.

1 Interview filmed by P.van Moock, 1963. The passage referred to comes from the following:
'When I made that chair, I never thought it would turn out so important, both for myself, and possibly for other people, and I never anticipated that it would influence architecture in general. And when I got the chance to make a house based on the same principles as that chair, I seized it eagerly.'

heater. I really was in the thick of it all!

[…]

B,O: What one notices about this house is that for the period when it was built, much of the material used was also very unusual. Take the type of central heating — it's more like industrial heating.

TS: Well, it is. We thought central heating systems with vertical radiators were very ugly. Very much in the decorative style, it was all curly metalwork at that time. Rietveld liked what we've got here very much; he chose it. The only thing we didn't know, was that it would be so expensive. It turned out to be very complicated to install.

B,O: We haven't yet talked about the ground floor. Didn't the original design also contain a garage?

TS: Yes, I thought then that everyone would at some point have a car, and it used to look very odd if you left that contraption parked in the street. In fact, I wanted the house to offer all sorts of possibilities. I didn't want to be dogmatic about what any part should be used for. I wanted to have it so that you could live in every room. And that's how we tried to make it: running water and electric points in each room, so that you could cook there if you wanted. Especially downstairs. And the idea of a garage fitted in with this.

[…]

B,O: Rietveld once said: '... when I got the chance to make a house based on the same principles as that (Red Blue — ed.) chair, I seized it eagerly.'[1]

TS: Good gracious, I didn't know that. How lovely.

You know, once I said to that chair: you came before the house, you belong in the house ... and ... you are the house! They are so closely interrelated. But I didn't know he'd said that. The chair isn't particularly striking here, at least I don't think it is. The house and the chair are one. It belongs here. And so the house must have been generated from the chair. But how exactly, well, don't ask me!

B,O: The Red Blue chair and the Rietveld Schröder House are always associated with De Stijl, of which Rietveld had been a member since 1919. Was it in fact your aim to create a house based on the concepts of De Stijl?

TS: Personally, I was not the slightest bit interested in De Stijl, it left me cold. I did like the fact that those people had new ideas, but that wasn't what I was concerned with. I wasn't interested in De Stijl, I was interested in Rietveld! In him as a person, in his personal vision. He admired De Stijl, but that didn't bother me.

I did want to know what was going on, because once when I visited Berlin I went into the 'Sturm' shop to buy a book. Wasn't that a bit like the De Stijl movement?

And once I heard Van Doesburg give a lecture. Most interesting. I was very eager to hear and know about everything, but apart from that I didn't feel a great urge, a need to get closer. Yes, and once I was in a house that Van't Hoff built in Huis ter Heide. Actually that was not as extreme as this house is. It appealed to me immediately, but not so that I would have liked to make it like that myself. No, not like that.

The way Rietveld worked with height, well, that's the trick ... I don't know if the other De Stijl people were so interested in that ... but the relationship between length,

breadth and in particular, height; that was something that really spoke to me. Rietveld's work is characterized by its proportions. Also, when we began this house, there were no built examples of De Stijl architecture. Maybe you could call the consulting-room Rietveld designed for Dr Hartog a 'Stijl-room' with its desk and chair constructed from wooden rails. I never actually saw the room, but the photograph doesn't inspire me at all, although it was pleasant and looked fresh and new.

B,O: But then, what did you and Rietveld think about the ideas of De Stijl?

TS: I never made a special study of the ideas of De Stijl. I hardly know what they are. And Rietveld? He didn't agree with them completely, nor did he disagree, in the beginning. No, certainly not.

You see, it was a group of very different people and if you start something new, then you can all assume for a while that you have the same goals, that you belong together. But gradually the differences emerge, they develop, then you grow more and more apart. Even at first, Rietveld didn't agree entirely. I don't know if he said so, because he thought it provided an important breakthrough. Really very good. But after those beginnings they all went their various ways, I believe.

De Stijl was actually a very small group. It only gained more support later on. After that came the more practically-minded people: Functionalism, a movement Rietveld also, for a while, wanted to feel at home in. But it soon became clear that Functionalism, too, had a different meaning for him.

B,O: I'd like to ask you about an essential part of the design, the use of colour.

TS: That is entirely Rietveld.

B,O: Within the De Stijl movement, cooperation between painter and architect, and the concept of 'colour in architecture', were central. Was there ever a discussion about whether the realization of this house — in the De Stijl manner — should be a combined project between painter and architect?

TS: I understood various De Stijl members thought that it would be a joint project. I don't know if they were annoyed with Rietveld about this, but it would never have occurred to me to involve those other people. I really wanted Rietveld to do it, because I knew what he was capable of. No, it was such a specific choice for me. I would simply have refused to allow anyone else to work on it.

Rietveld didn't want to have a painter called in, and nor did I. As far as I was concerned, Rietveld was completely capable, so why call in a painter. Furthermore, I realized that to do so would make it turn out differently, and that it would be far more effective if we used Rietveld's colour conception. If a painter were to do it exactly like Rietveld, then you wouldn't have needed him. If he did it differently, then you ran the risk of getting a different kind of space: neither of us wanted to take that risk.

B,O: In 1918, the painter Bart van der Leck published an article in De Stijl pleading for equal partnership between painting and architecture, based on separate, individual tasks for painter and architect. Put briefly, Van der Leck proposed that architect and painter neither can nor should assume each other's tasks. This would always be at the expense of one or other of the art forms, and at the cost of the purity of art in general. The architect, he says, should stop attempting to apply colour schemes in buildings, and should limit himself to his own profession. This was a prerequisite for the birth of a new modern architecture.

TS: I cannot understand why colour should not belong to the architect's domain. After all, everything an architect uses already has a colour. It's impossible to avoid this, so why leave it all to chance? Then you can make conscious choices, then you can emphasize lots of things. A black wall is completely different from one in shining yellow!

B,O: Van der Leck — I use his words — proposed, in contrast to the closed, contructive nature of architecture, the composing, deconstructive nature of the painter's art. What did 'colour in architecture' mean for Rietveld?

TS: Rietveld thought that for a painter, a wall had a different significance from what it had for an architect. For an architect, a wall is seen as a spatial limitation, while a painter makes use of the wall for his ... well ... 'representation' ... whatever or however, but not as a limitation of space. Later, I saw what Van der Leck had done in that flat in Vijzelstraat in Amsterdam — horrible, most off-putting; he used a wall as surface for his 'painting'. I didn't think that was a wall any longer.

As far as I'm concerned, I agree entirely with Rietveld: it shouldn't be like that.

B,O: But for example, take the colour design for the original floor here upstairs.

TS: Yes, the floor, I think that's the real question. Did he perhaps overdo it with the colours there? I don't know. I've never solved that one.

There used to be a wide white stripe, near the stairwell. And when the children came home from school, I would call, 'Look out, the floor's clean'.

Then they'd have to jump over the white part, because otherwise it was always

getting grubby. And I didn't like having to say that. That was something I really disliked. The children told me later that they didn't mind at all. They thought it was quite fun, floors that you had to jump over. I thought it was educationally wrong.

Personally, that floor posed a lot of problems for me. The table stood on grey felt, on the edge of, or just overlapping, the white. And the Berlin chair was placed half on grey and half on white. Things like that really bothered me, because I felt they ought to stand on their exact spot. It really tired me out, finding them in the wrong position over and over again.

Rietveld made that floor when I was away. The house was all ready except for the floor. It all took so long, I said, 'You know what, I'll just go for a holiday to Switzerland and when I return, I hope the floor will be finished'. And when I came back, he had made this. I wasn't very happy with it, and I never could become happy with it. I found it too busy, much too busy.

Rietveld did like it, but he altered it in the end. Perhaps because he found he couldn't justify it, but it could be that he did it just for me. I've forgotten now.

But Rietveld said to me once that he sometimes wondered if he hadn't gone too far with colour. It was something that he pondered over — am I being like a painter now or …

I don't know really. It was certainly very light and cheerful. But I didn't have it under my control any more, it was too much for me. And I didn't think it was so beautiful as to outweigh its drawbacks.

[…]

Fig 5
게리트 리트벨트(왼쪽)와 트루스 슈뢰더(오른쪽). (출처: Rietveld Schröderarchief/ Centraal Museum, Utrecht)

#Wood Macaroni

#나무 마카로니

알바 알토는 “가구와 건축에 대하여 건축 요소와 가구들(Furniture in Standard Units)이 표준화 되어야 하고, 가장 중요한 것은 건축적 자유가 지켜지고, 건축적 비전을 파괴하는 것이 아니라 일깨워줘야 한다”고 밝히며 “오로지 표준화 되어야 하는 요소들은: 문, 창문, 설비 그리고 구축적 요소들” 이라 주장한다.

이어서 알토는, “오늘날 집과 가구는 기계적으로 만들어진 부분들로 구성 되어 있다”고 설명한다. “유형 주택, 조립식 주택은 건축가의 상상력을 억제하고 유기적 도시 계획에 치명적인 타격을 주지만 가구는 표준화된 유형으로 구상하도록 정해져 있다”고 주장한다. 30대 중반 가구 디자인에 대해서 알토가 가구로 부터 받은 자극은 이를 입증한다. “알토는 지역적 요소를 최신 기계적 프로세스와 통합하고 현대적 표현에 대한 인식이 깨어있었다. 벽, 천장, 도시 계획을 융통성 있게 만든 것처럼 또 손으로 융통성 있게 만들고자 했던 것이 바로 유기적 목재였다.

[...] 알토는 가구 제조의 새로운 발전을 알렸다. 특별한 흡입 과정을 통해 건축가가 원하는대로 나무를 비틀어 돌릴 수 있는 탄력성과 유연성을 얻을 수 있었다고 한다. 또한 화학자들은 양끝에 가늘게 다듬어진 여러 작은 막대 모양의 나무 조각으로 케이블 같은 구조를 형성하는 방법을 발견했고, 알토는 이를 “나무 마카로니(wood macaroni)[1]”라고 불렀다. 이를 본 의사는 대장에 있는 특정 유기체를 떠올렸다고 한다.”

건축가로서의 알토는, “그로피우스와 르 코르뷔지에처럼, 건축이 예술과 분리된 대상 ‘an isolated object of art’ 일 수 없으며 더 큰 복합물의 부분을 형성해야 한다고 일찍부터 확신했다. 알토의 확신은 일찍이 파이미오 요양원(1929–33)에서 구현됐다.” 이와 동시에 “알토는 르 코르뷔지에처럼 내부와 외부 공간을 동시에 설계하기를 원했다. 내외부 통합을 위해 알토는 종종 건물 내부에 조개껍데기 모양의 천장을 모델링하고 건물 외부 플라스틱 볼륨을 강조했는데, 이는 특히 그 시대에 흥미로운 현상이었다”고 설명한다.

1 Sigfried Giedion, Space, Time & Architecture (Massachusetts: Harvard University Press, 1941).

특히, 알토가 핀란드 1932에 설계한 파이미오 요양원의 의자는 폐결핵 환자들을 위하여 과학적으로 환자의 등을 펴주어서 숨을 잘 쉴 수 있도록 유도했다. 알토의 사나토리움은 “특정 지역의 기후와 폐결핵으로 고통받는 사람들에게 집중하는 설계를 했다. 당시 가능한 최고의 과학기술로, 호흡기 질환의 확산을 완화하기 위한 치료법을 제공하기 위해서 지역 기후에 맞춰 일광욕 요법과 자연 교차환기를 바탕으로 설계되었다.” 결국 “알토의 작업은 토탈 아트 작품이다. 그는 의자부터 싱크, 옷장과 침대까지 모든 것을 재검토 했다.”

조은지

1941

인테리어 디자인, 가구
Interior Design, Furniture

알바 알토 Alvar Aalto

Aalto, Alvar. “Interior Design, Furniture.” In Alvar Aalto in His Own Words, edited by Göran Schildt, 149–152. Helsinki: Otava Publishing Company, 1997.

MODERN ARCHITECTURE AND INTERIOR DESIGN OF THE HOME

(Uusi Aura, October 21, 1928):

Entering the apartment of architect Alvar Aalto, which reflects the principles and goals of its occupant, I asked the rather vague question, “What do architects wish to add to the home interior, or rather, what do they wish to found it on?” I received the following remarkable answer:

“We have long since passed the time when interior design of the home was considered a separate decorative assignment based on sentimental preferences. The era we have just gone through is thought to be particularly significant because it revived the instinct of the old period styles for cosiness and artistically balanced taste. It is quite clear that these recent years have been useful in some ways, but that they have ultimately not improved this sense of style; instead, they have led to the complete abandonment of what is meant by style in everyday speech. We have reached a healthy conclusion, giving up ornamental forms as a basis for home furnishing: by “us” I mean those architects who have begun to work in accordance with what are known as functionalist principles. Instead of interior design based entirely on forms and seeking to serve practical uses within the limits they permit, the functionalist working method starts out with the actual needs of life, creating

forms only on the basis of those needs. Thus: what is a carpet in a living room? It is not an ornamental object, but a soft area for children to play on, and possibly for their parents, too. And the most difficult problem connected with it is to make it hygienic; this includes the question of color. What is a piece of furniture? A light, inexpensive object, accessible to all social classes, easy to clean and durable. It should combine maximum comfort with maximum case of technical manufacture."

"And what happens to art, the sense of culture and tradition?"

"What is called art consists of the spontaneous adaptation of different objects to the surroundings, to human life. Cultural sense consists of social equilibrium. And tradition? The positive aspect of all sense of tradition is that every age bequeaths to the one that follows in an outright duty to solve its unsolved problems, and above all to solve them honestly, in accordance with the values dictated by real life.

"But you are destroying everything that is beautiful in your homes, for surely you cannot deny that a soft, completely unhygienic wall hanging is beautiful," I ventured.

"Its beauty is dubious," the architect replied. "We do not operate with the imaginary aesthetic value of individual objects, but with the totality of human life, the final result produced by the objects.

"We must not throw out old objects (furniture is often very durable), but it is sheer madness to impose a formal straitjacket on all new design, preventing us from making use of today's potential. We can, if we so wish, make better homes today than ever before.

"Beauty is the harmony of function and form."

"I'm afraid that our homes will turn into hospital wards with all this emphasis on hygiene."

"To avoid that is what you need us architects for." was the retort. "Once upon a time the loom weaver was the most skillful producer of her time. She knew everything she needed to know; no one could make anything better. The same was true of the furniture designer and the joiner. Today the problems are different Interior decorators are no longer conversant with contemporary

Fig 1
Aalto's own home in Helsinki, which he built in 1934, became the prototype for his clean–lined, informal and uncluttered interior design style.

production methods, nor do they see the broad scope of their task. They are dilettantes, and are therefore replaced by hawkers of standard designs using industrial methods. Naturally, however, standarized industry will not produce anything acceptable until its work is directed by an intuitive creative mind experiencing the sorrows and joys of life and people so strongly as to be wholly incapable of sinking to such irresponsibility, such a heartless "menagerie" attitude, as to let any formal bias prevent the use of every means available today to attain "better" homes.

"Beauty is an outcome, not a premise."

"It is shortsighted to assert, say, that a more hygienic furnishing of the home is ugly. But for that we now need a real "designer," not a dilettante."

I thanked him and said goodbye. I rushed out into the cold, wondering. Dimly I knew that the new men bring a fraction of the truth with them when they arrive. But my aesthetic world refused to be turned upside down just like that. I was horrified by the thought that homes might be deprived of everything that is soft and warm and sweetly purposeless. "Color and form–empty words, abstractions with no content. But in their physical perfection they interpret life itself!" the Swedish author Carl Malmsten writes in his excellent book The Beautiful Home. I think I will die, an incurable oldtimer, in the cold functionality of the modern, hyper-hygienic home.

CONSTRUCTIVE ART. SVENSKA AB ARTEK EXHIBITS FURNITURE AND PAINTINGS

(Aalto Archives):

Artek Sweden's exhibition of the products of its small new factory in Hedemora should not be thought of as an interior design show in the sense of embodying a protest or other pretentious goals. The ambitious interior design exhibitions held throughout Scandinavia have mostly been done with the purpose of educating the public and refining its taste. This particular show, however, consists quite simply of Artek's standard industrial production. A small number of the pieces of furniture now on show were first displayed back in 1929 and have remained unchanged

since then; many others were seen for the first time in London in 1933. Since then they have been exhibited in many countries, including Sweden on several occasions. The series has grown every time, but only very rarely has it happened that production of an old type has it happened that production of an old type has been discontinued. We have not considered changes in the spirit of “This Year’s Models” necessary: just one older model has been exchanged for a newer one for purely technical reasons.

Originally the furniture came into being in the context of our building assignments, complementing their purity architectural aspect. New impulses were provided by architectural works such as the Paimio Sanatorium, Viipuri Library, the workers’ housing for the Sunila sulphate pulp mill, the Villa Mairea residence, and others. Much the same designs have been used for both workers’ housing and for residential buildings designed to meet high standards of comfort.

The first Artek company was founded in Finland in 1936, when it became clear that a special instrument was needed to handle our designs, patents, and furnishing details. From the very beginning we have aimed at standardized construction techniques and production methods giving rise to the greatest possible variation in the final products. We are still firmly convinced that the use of standarized methods should not lead to monotonous stereotypes.

Since the founding of the first Artek, a strong tradition has evolved, making the various Artek companies a place where different art forms meet. Besides industrial art, Artek has arranged exhibitions of painting, graphic art, and sculpture. The present show takes up this tradition, which includes–in addition to Artek Sweden's own products–paintings by Gösta Adrian-Nilsson, Otto G.Carlsund, Erik Olson, and Nils Nixon.

Abstract modern art is in many respects related to contemporary architecture. Sometimes abstract painting, taken in a deeper sense, has served as a laboratory for architecture; at other times, it has grown out of architecture, adding complementary details, almost like organic ornaments of modern architecture.

THE “CONSTRUCTIVE FORM” EXHIBITION IN STOCKHOLM, 1954

(Nordiska Kompaniet archives):

“Just as there can be no soup if there's no flavoring, so in making furniture, you must have some basic element, a standard structural part that is repeated, with some variation, in all your pieces. *Sine quanon*: apart from its structural properties, this basic element should have a functional, style-making form.

My furniture rarely, if ever, arises as the result of professional design. Almost without exception, I have designed it in conjunction with architectural projects, a mixed bag of public buildings, aristocratic residences, and workers' huts. It's great fun to design furniture in this way.

The basic problem in furniture design, both historically and practically, is the connecting element between vertical and horizontal parts. I would go as far as to say that this is its determining stylistic factor. In the way it provides a connection with the horizontal level, the chair leg is the little sister of the architectural column.

In this little exhibition, virtually the only novelty I have to present is a new chair leg. It is the flavoring in the soup. All the rest is vegetables, good enough in themselves but not absolutely essential. I suppose it is not really quite enough to come here with just another piece of bent wood, a chair leg. I therefore feel a little simple in front of my colleagues, a bit like Carl Larsson: “Forgive me for coming with my old Karin.”[1]

Press release

I am not a furniture designer or an interior designer in a strictly professional sense, but in connection with some of my buildings the need arises for certain solutions on which I can base the interiors. Thus my furniture has always come into being in connection with a specific building project.

My first experiments in this direction coincided with the seven-hundredth anniversary exhibition of the City of Turku and the construction of the Paimio Sanatorium. The sanatorium was furnished entirely with bentwood furniture, to some extent containing structural elements made of steel. This phase lasted approximately from 1927 to 1931. The

1 Karin was Carl Larsson’s favorite model as well as his wife.

next phase was the Viipuri City Library, in which I abandoned metal parts entirely in favor of new wooden ones. Further new forms were added during work on the Finnish pavilion at the World's Fairs of Paris and New York, and on the Villa Mairea near Pori, spanning the years 1935 to 1939.

I worked out my latest structural innovation for the Town Hall of Saynatsalo and the soon-to-be completed Rautatalo Building in Helsinki, also with an eye on the interiors of the Helsinki University of Technology and the National Pensions Institute. All of these projects are currently under construction.

Even though my buildings provided the starting point for my furniture designs, the actual structural principles of the furniture do not arise directly from them. In the Middle Ages, virtually all art–whether sculpture, painting, or furnishing–was made directly for or with a view to placement in a specific architectural setting. Obviously, however, something like an inverse birthing process must take place, an approach from the other side of the question. I am thinking of the pure, craftsmanlike experimentation which in our days is a necessary prelude to mechanical multiplication. In my practice this takes the form of a kind of game with constructive and aesthetic elements, using materials that lend themselves readily to industrial production. This is how the actual construction of my architectural details has come about. It is my firm belief that this preliminary laboratory phase should be as free as possible, often actually totally free from utilitarian ends, for the desired results to be attained.

In this exhibition, I have included some of my “experimental toys,” some of which never led to any practically viable architectural details, remaining on the level of mere play.

At my first exhibition in London in 1933, the amiable old gentleman who was responsible for art reviews in The Times asserted that my reliefs were something he called "non-objective art," but that they arose from the opposite goal, "with the idea that they might eventually turn out to be useful." This may or may not be the case. In the exhibition I wished to underline a dual approach to the problem: on the one

hand, the overall architectural composition that begins with the town plan and, on the other hand, the challenge of miniature constructions, arriving via play at the things that are physically closest to the human being. Much the same goes for all architectural detail work, all the way to its color scale, which is related to the endless series of nuances we find in nature, where color always appears in conjunction with biological substance.

THE SPECIAL CHARACTER OF NORDIC DESIGN

(Aalto Archives):

The standard of Nordic industrial art has long been considered high. To the extent that thisjudgment can be considered correct, the fundamental reason for it is that industrial art has grown in these countries under the wing of architecture, as its organic by-product. It has generally also been subjected to less commercial pressure than in most other countries. All the major public buildings in the Nordic countries have served as schools of industrial art, as it were, and as hatcheries for design styles and functions. Curiously enough, the organized housing production of these countries shows some similar tendencies, and their domestic culture is generated largely by impulses from housing architecture.

Personally I am inclined to take a more critical stance to the quality of industrial art in our countries than that shown in the populistic praises showered on it, particularly in the Anglo-Saxon world and America. I am indeed highly critical of the affected, decorative forms that this northern grace has taken recently, but I still think that on a deeper level our unified Nordic culture might have a task in helping other nations.

During the most intense century of industrial development, “social opportunity” has increased in the sense that industrialism has produced a housing culture of higher quality or at least more civilized housing and homes. The principal feature of industrialism must be its multiplicative character, its ability to distribute to the masses. At the same time , however, standard production has produced negative effects. The most negative of all is the enslavement resulting from uniformity and the narrowing of

choice inherent in mass production.

In the large industrial countries, standardized production has now gone so far that the difference in price between a standardized commercial product and a hand-crafted object is hundreds, if not thousands, of percent. In fact it is now very widely the case that the ordinary citizen can no longer even dream of an environment or goods made to his own measure. Standardized production has therefore led to a situation that is somehow reminiscent of political dictatorship and surveillance of private life. The two phenomena are in fact intrinsically related.

In small countries with a relatively advanced culture, this phenomenon has not taken quite such absurd forms yet. They have retained–some more, others less–a measure of elasticity in production, modest though this may be. In this respect, Finland is almost exceptionally privileged compared with almost any other civilized country. Thus, the difference in price between standardized and semi handcrafted products is remarkably small, only some tens of percent for many goods. It is important to emphasize that this is not due to a backward culture or a lag in development. The reason can be discovered only via a very sensitive path of research, leading back to psychological causes, special circumstances, and the remote past.

The idea thus suggests itself that the special mission of small, civilized countries could be found in these qualities. The Nordic countries could be developed into a kind of laboratory for international civilization, something in the way of the preliminary, small-scale laboratory stage required for every product before it can be standardized.

As I see it, within certain limits it would be perfectly possible for our small countries to form such a laboratory that would promote humane values.

This should be a historic mission for them.

“SCHÖNER WOHNEN”
(MORE BEAUTIFUL HOUSING)

(Aalto Archives):

Good housing does not necessarily have any formal cause; it is not merely a question of direct design or of colour scheme. Good housing begins with the building of a given city, in fact even earlier.

Living-quarters are dependent on the already constructed or planned city around them so that it is impossible to separate the two. Town-planning, again, cannot be restricted to the mere designing of a city; it has to be looked at within the larger context of regional planning that links together a given urban area and its hinterland. Otherwise it is quite impossible to arrive at any solution than adequately meets human needs and furthers harmonious living within a community.

In the north , in the “semi-barbaric" country where I was born, this town-planning problem, to a certain extent, is naturally easier to resolve than in the densely populated countries of Central Europe. Finland, for instance, is as large in area as Germany, but it has a population of only four million. There is enough space available there to experiment, to play with the natural environment and to bring external nature into close contact with the home. Unfortunately, this possibility is insufficiently exploited. Countries like Finland tend to be a little provincial. They want very much to copy the marvels of the outside world. Even today it remains the fashion to copy, let us say, Hollywood, the most badly constructed city that I know. And this is the case despite the fact that the situation of the Finns in their natural environment would yield excellent possibilities of developing a better type of housing on the basis of intelligent planning.

It is certainly not at all easy simply to build a new city in the midst of primeval nature. It is easy enough to say to an architect: Here you have a forest and here a lake; now please build a town here for twenty thousand people. Twenty thousand people do not amount to much by German standards, but up in the north this is a respectable population. I have just recently been asked whether the old European cities are not outmoded-they are indeed outmoded, so the

argument ran, and nothing further can be done with them, and nowadays only brand new cities ought to be built. But I believe that we should not and must not go as far as this.

Human life consists, in equal degrees, of tradition and new creation. Traditions cannot be wholly cast off and regarded as used objects which have to be replaced by something new. In human life continuity is a vital necessity. It is perfectly possible to combine the old cities by means of good town-planning methods with new natural reserves so that happy living conditions emerge. Of course, this is very difficult to achieve, but it is possible.

I have been asked whether in Finland every small town has its city planning official, by which is probably meant an architect who is concerned solely with town-planning and public works. This is true of most Finnish towns. However, I think that for Finland this is still no solution. Towns and cities as physical phenomena contain problems too serious to be resolved merely by an official or an architect; architecture on a solid town-planning basis poses problems that are too grave and too difficult.

Once a city is built, it is not possible to change it. I am standing here in a part of Europe (in Munich) in which the Roman legions once camped. Is it not clear that to this day the ground plans of cities are indirectly determined by the lines laid down by the Romans? Although these cities have been repeatedly destroyed and rebuilt, reminders still exist of the period of Roman occupation. This is a measure of the difficulty, even now, of altering the ground plan of a city or the mode of living of a residential district. It can only be hoped that the public at large will take an interest in such questions and that all possible endeavours are made to create the optimum town-planning basis for our housing projects.

What, then, actually makes for happy living in a given area? Residing in a place is, per se, one of the great mysteries of human life. Why is the poor human creature fated to work, eat and live in a dwelling? Not all animals, for instance, live in fixed abodes, but all animals without exception feed. The housing problem is without doubt one of the most important we have to resolve. Our

entire culture rests on the nature of our dwellings. Is happy living really guaranteed by the small house in a large park or by the undisturbed privacy of a family or by the densely packed great city? This question has·yet to be and will in fact never be answered!

I recall that the Soviet Union once commissioned a German architect to draw up town-planning projects for the regime then in power. It postulated a maximum size for the cities. No city was to have more than one hundred and fifty thousand inhabitants, and if at all possible, fewer, about sixty thousand. European cities have slipped out of the control of their planners or officials; they have become and are still in the process of becoming cities of millions which are psychologically and, what is more, physically impossible to live in. What then was the outcome of the above-mentioned Russian project? After years of discussion, the result was that the Russian government was of the opinion that intellectual contact, which alone makes living together worthwhile, can take place only in a great metropolis. New agrarian centres of a maximum of only one hundred and fifty thousand inhabitants also appeared old-fashioned in the eyes of the government.

Where then are the limits? Ought we to live isolated in open country or ought we to live in compact groups solely for reasons of intellectual contact? I believe that both approaches are necessary and possible.

Ought we to build detached houses or high-rise apartment houses? The ideal would be to be able to build a high-rise apartment house in which every apartment had the same physical qualities as a detached house. In Berlin I tried with my Interbau house to resolve this question, but naturally I was not able to come to any optimum solution. One simply cannot build a high-rise building having the same features as a single-family house. However, since we after all need both, we have to develop a high-rise culture, as it were, in which living approximates to that in a small private home as closely as possible.

Houses with open glass walls and balconies, where one can see every detail of what goes on inside, do not offer sufficient privacy. We have to build

houses in which every single family really feels like a private family and is secluded as much as possible from neighbors. No matter what types of design lie ahead of us, no matter what life externally appears to be like, when hundreds of artificial satellites are flitting about, the family will always remain a primordial unit. We cannot proceed simply on the assumption that man is to live two lives, a collective life and a private one. These two complexes are as incompatible as sleep and work. We have to build houses which guarantee every human being a private life, somehow or other.

This problem can be solved in a thousand different ways, but this basic approach should be preserved. Architecture is not mere decoration; it is a deeply biological, if not a predominantly moral matter. Having touched upon the moral dimension, I now come to the formal side of the housing problem.

Interior decorating and external embellishments are attempts to compensate for the lack of contact between house and natural environment. I believe that every thinking person would support me here: the fact is proclaimed even in the very designs

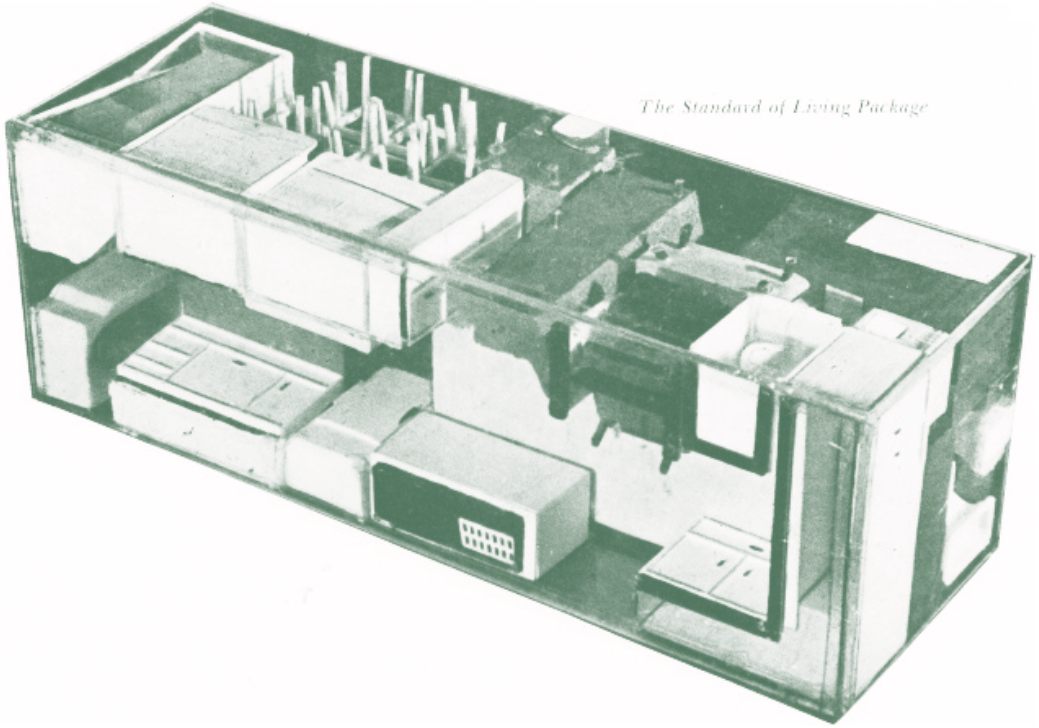
One could even facetiously maintain that the fabrics employed in the home are symbols of natural elements. Fabrics with their textures, colours and designs represent the green fields and flowers, that is to say, a world which man in the great metropolis no longer possesses. Originally, in fact, fabrics were the raw material out of which the first furniture and the first interior appointments in the world were fashioned. There are entire cultures whose way of life is determined by woven fabrics; we need only think of the tents of nomads.

I have said that I evaluate the formal aspect from a moral point of view. It is impossible for me to say that one should do this and not that, prefer this and avoid something else. I believe that harmonious living in a house is the necessary physical principle that we need. This matter is more moral in nature than formal. Forms, designs, can be manifold and various, but it should be borne in mind that the best designs should comply with the classical norms, and there is a good reason for this. They should be natural and vital, not coquettish.

Human life is a combination of tragedy and comedy. The shapes and designs which surround us are the music accompanying this tragedy and this comedy. The furniture, the fabrics, the colour schemes and the structures can be earnestly and happily made so that they produce no contrast to the tragedy and comedy of human life. In this they correspond to decent dress and to decent living.

All exaggerated designs make a mockery of us and even worse. I believe that if more moral aspects are taken into account, industry, with its vast range of potentialities, can avoid comic exaggerations and help man in many ways to live more harmoniously. If in these ways town-planning, the home, the apartment and interior fittings can be improved, we shall have the satisfaction that we too are able to let a little sunshine into the soul of unhappy mankind.

Dynamic,
Maximum,
Tension
다이나믹, 맥시멈, 텐션



콜린 로우는 1978년의 책 콜라주 도시에서 건축가들을 고슴도치와 여우로 나누어 구분했다. 그 중 고슴도치 유형은 하나의 생각에 집중하여 문제를 해결하고 건축하고자 한다. 그 중 버크민스터 풀러는 고슴도치 유형의 건축가로 분류되었다. 다이나믹(Dynamic), 맥시멈(Maximum), 텐션(Tension)의 단어들을 조합해 만든 용어인 다이막시온(Dymaxion)의 이론은 주택 및 욕실 뿐 아니라, 자동차, 이동식 생활을 허용하는 스탠다드 오브 리빙 팩키지, 그리고 더 나아가 지구적 규모의 거대한 돔에 이르기까지, 삶과 연관된 다양한 스케일로 디자인의 영역을 확장시켰다.

1952년 Perspecta에서 풀러는 다음과 같이 밝혔다. “Today Buckminster Fuller and Dymaxion are nearly synonymous, for almost everyone is familiar with one of his many projects, the Dymaxion Map, Dymaxion house, the portable unit bathroom, and the three wheel Dymaxion cars. His Dymaxion theory, which forms the basis of all his projects, is to effect the “maximum net performance output per gross energy input” in all elements related to living.” [1]

조은지

1 Fuller, Buckminster. “Buckminster Fuller.” *Perspecta* 1 (1952): 29–37.

1973

4D 다이막시온
4D Dymaxion

버크민스터 풀러 R. Buckminster Fuller

Fuller Buckminster, and Marks Rovert. “Crystallization of an Idea: 4D Becomes Dymaxion, Dymaxion Transport Units, Illustrations.” In *The Dymaxion World of Buckminster Fuller*. Anchor Edition, United States: SIU Press, 1973.

DYMAXION TRANSPORT

THE 4D HOUSE

In April, 1928, Fuller completed the essential designs of the 4D house, and filed a patent application covering the central features.

The house was actually the world’s first tangible embodiment of what one French architect hopefully designated as a “Machine-for-Living.” Its purpose was avowedly not only to keep the occupants sheltered from the bite of the elements, but to reduce to a minimum the drudgery of physical existence. The central mast, in which basic utilities were factory-installed, came ready for instant use. The windowless walls were of transparent, but swiftly-shutterable, vacuum-pane glass. The house was to be dustless; the air drawn in through vents in the mast was filtered, washed, cooled or heated, then circulated. Laundry was automatically washed, dried, pressed, and conveyed to storage units. Clothes and dish closets, refriger-

ator and other food compartments contained revolving shelves rigged to move at the interruption of a light beam.

The entire house was designed to be relatively independent of piped-in water, thus fully operative wherever it was erected. A ten-minute atomizer bath was produced with a quart of water, which in turn would be filtered, sterilized, and recirculated. Fuller's toilets required no water. They consisted of a splashless hermetic and waterproof packaging system which mechanically packed, stored, and gross-cartoned wastes for eventual pickup for processing by chemical industries. Dusting was by compressed air and vacuum systems. Floors and doors were pneumatic and soundproof. Beds were pneumatic. There were no partitions quapartitions. The various living pattern areas were divided by Fuller's prefabricated utility units, which contained vertically- and horizontally- moving shelves and hangers, or laundry or other utility facilities. These pneumatic based and crowned utility components reached from floor to ceiling; the intervals between them were opened and closed by pneumatically positioned and inflated drawer curtains.

To Fuller, partitions in a house are negative elements, symbolic of an economy of scarcity. They are what he calls "a make-do, like socialism." When there is not enough space to go around, both provide an arbitrary subdivision of inadequacy. But competent design can always provide adequacy. In the 4D house, the occupants were given ample space, and the logical arrangement of the equipment automatically developed the privacy appropriate to psychological grace.

[...]

The 4D dwelling was designed to provide what Fuller conceived as "high-standard functioning, unconsciously compatible with man's unconsciously coordinated internal mechanisms and chemistries." The design, he held, must implement, but

not impose. "There must be no lion's claw feet on the instruments, nor frozen rococo music to impede the regenerative evolutionary preoccupations of the ever-emergent new life. It was the ever-new life, with its incredible and as yet little understood complex of faculties, sensibilities, and intuitive initiations, to which the 4D dwelling was dedicated."

What was economically sensational about the planned 4D house was the cost to the consumer. Based on the price scale then current in the automobile industry, Fuller estimated that if such a house, completely equipped, could be mass-produced, it could be marketed at 25¢ per pound (in terms of the 1928 dollar). Fords and Chevrolets at that time were selling at 22¢ per pound. (Today Fords and Chevrolets, completely equipped, sell for 8o¢ per pound.) Fuller's 4D house dwelling machine of 1928, optimally equipped, weighed a total of 6000 pounds. At 25¢ per pound, this meant a 1928 retail price of $1,500. On a 1960 basis of 8o¢ per pound for approximately the same brand of "metallurgical pound cake," the 4D house, mass-produced and distributed by the automotive industry, would sell for approximately $4,800 — installed and ready for occupancy anywhere in the United States.

It should be emphasized that this price would be possible only through the use of mass production techniques. However, at present there are more than 100,000 house producers in the United States whose total output averages only 500,000 craft-built houses per year (or five units per builder). The biggest craft builders are turning out 5000 houses a year. Yet in the auto industry even an output of 5000 units by one of the six prime producers is regarded as a small day's run.

Because of its price and the ease with which it could be air-transported and erected, the 4D house, in Fuller's eye, was a relatively dynamic commodity. Because the houses would be provided as incidental instruments (like telephones) by a service industry, they could be installed anywhere in the world, freeing their users from shackles to any one locality, "ergo, making possible world citizenry." The houses could not only be installed and removed in

minutes, by the service industry, but their progressive obsolescence would be methodically digested by the service companies by progressive substitution of improved types, with every new installation.

It was Fuller's belief that his projected shelter utility companies would necessarily operate with the economic philosophy which has characterized the telephone utility policies, namely, that systematic replacement of obsolete equipment with more effective equipment is a dynamic economy which results in constantly increasing dividends. Thus an industrial complex serving more and more people, in more and more places, with increasing efficiency, performs what is fundamentally a wealth-multiplying operation. The benefits accrue to all, consumers, management, stockholders, suppliers, and subcontractors. And since the benefits keep feeding back into the system, such techno-economic patterns are infinitely regenerative.

In keeping with his total-dedication-to-comprehensive-design principles, Fuller, in May, 1928, offered to assign full proprietary rights in the 4D house patents to the American Institute of Architects, whose vice-president, at that time, was Fuller's father-in-law, James Monroe Hewlett. The offer was not accepted; but at the annual meeting, in which it was taken under consideration, the Institute passed a resolution: "Be it resolved that the American Institute of Architects establish itself on record as inherently opposed to any peas-in-a-pod-like reproducible designs."

Four years later, Archibald MacLeish took up the cudgel for Fuller in a Fortune article called "The Industry Industry Missed." He pointed out that the human problem today is not more *house* for the money, but more housing for the money. It is not enough to have old houses, at old prices, in new envelopes. The problem is at bottom a problem of fundamental design — and this Fuller alone had faced.

"Mr. Fuller's design," he wrote, "has an importance altogether apart from the probability or improbability of its general acceptance. It may well be the prototype of a new domestic architecture.

And at the very least it will destroy the great architectural dogma that a house is what our great-grandfathers called a house, and that the architects' sole opportunity is to modify what already exists."

4D BECOMES DYMAXION

The term Dymaxion, now so decidedly a Fuller trade-mark, was coined in 1929; and, ironically, not by Fuller. The Marshall Field department store, in Chicago, that year had to introduce for sale its first stock of "modern" furniture purchased in Europe after the Paris Exposition of 1926. Casting about for a setting which would dramatize the advance design of the furniture, the Marshall Field promotion experts came across the 4D house, which had been featured in the Chicago Evening Post by C. J. Bulliet, then editor of the art news section. The 4D house existed only as a model; but psychologically astute promoters at Marshall Field reasoned that such a model, prominently displayed, advertised, and lectured about in a hall next to the room with the so-called "advanced design" furniture, would make the "modern" furniture appear conservative — new, but not too new. It has always been a trustworthy sales practice to walk forward backward.

The promotional minds of the Marshall Field organization decided that for maximum publicity effectiveness Fuller's "house of the future" required a name more acceptable than "4D," which seemed to suggest not so much the "fourth dimension" as a grade in public school or, perhaps, living quarters on the fourth floor of an ordinary apartment house.

Waldo Warren, an advertising specialist identified to the organization as a "wordsmith," was assigned to Fuller for the specific purpose of forging a more seductive name. Warren listened as Fuller outlined the philosophy embodied in this prototype house. He took note of the key sentences and boiled these down to key words. From the significant syllables of these words, he manufactured a series of synthetic words each of four syllables. Each word combined the meanings of a pair of others. Fuller was asked by Warren

to eliminate from each pair the word he found most offensive. The surviving combination was “Dymaxion,” a fusion of syllables related directly and indirectly to “dynamism,” “maximum,” and “ions.” Fuller maintains he did not choose this word and that “it just emerged.” Marshall Field copyrighted “Dymaxion” in Fuller’s name.

Fuller did not, in 1927, regard the 4D Dymaxion house as a project then ready for industrial production and distribution. The design called for materials of standards higher than those then available: high-strength, heat-treated aluminum alloys; rustless steel cables with a tensile strength in excess of 200,000 pounds to the square inch; structurally stable transparent plastics in large-scale functions; photo-electric eyes; relay-operated door openers. “I simply stated what had to be done,” he claimed, “and what I knew could be done. And by taking an inventory of my experience, I could predict within good proximity what would be available — and when. I could see that it would be a minimum of 25 years before the gamut of industrial capabilities and evolutionary education of man — as well as political and economic emergency necessities — would permit the emergence of the necessary physical paraphernalia of this comprehensive anticipatory design science undertaking.”

[...]

GEODESIC STRUCTURES

TENSEGRITY

The Wichita Dymaxion House had been designed to be delivered across the Pacific in a single DC-4. The 1927 house was to be delivered by dirigible. The passing of two decades had been marked by such improvements in technology that shelter delivery was now possible by heavier-than-air aircraft.

After the Wichita House, Fuller concentrated on the problem of air delivery. He had never departed from his 1927 4D assumption that the air is our ultimate ocean, and that man’s “mobilizing, recirculating, design-regenerating technology” will eventually evolve into gossamer. But evolution toward gossamer depends on radical weight reduction;

DYMAXION HOUSE

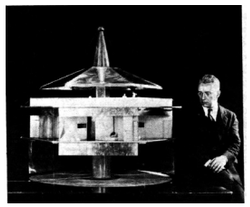


Fig 1
Portrait of Fuller, 1927, with completed model of the 4D Dymaxion house. The house, as planned, was to have a total weight of 3 tons, including all equipment, and to encompass an interior floor area of 1600 square feet.

a spider’s web can float in hurricanes only because of its high strength-to-weight ratio. For new design strategies aimed at radical weight reductions and strength intensifications, Fuller once again scanned the premises of his Energetic Geometry; he explored possibilities of intertwining the geometry with the inventory of war-developed technical advances.

[...]

When this “congruent phase” had been reached, the inner wall of the shell (the “mast” complex) would be in compression, the outer structure would be in tension. Although to the viewer there would be no visible separation of compression and tension elements, there was nevertheless a universal, comprehensive tension system in operation; this system laced the entire structure into a single, finite, energetic embrace.

The universal comprehensive tension system could be interspersed locally with islands of compression, in the form of struts, in such a manner that the islanded compression struts would not touch one another. Yet these struts would force the tension network into outward patterning from the center of the total structural system in precisely the same way that molecules of gas inside a balloon press the balloon bag outwardly from its center.

Fuller saw that the gas molecules in balloons were not exploding in a radial pattern from the center of the system, but were bouncing around the inside circumference of the balloon, as sounds bounce around the wall of a circular structure. But if the skin of a plastic balloon is viewed with a microscope, it is found to be full of holes. Therefore it was clear to him that an accurate description of a balloon is a “network” — but one in which the holes in the network are smaller than the molecules of gas. These molecules, coursing independently of one another like so many herrings inside a weir, impinge upon the weir net repeatedly, thus forcing it to balloon outwardly. Thus the action is not the result of a consolidated, group effort of the herrings in a shoulder-to-shoulder radial attack outwardly, in all directions, against the net, but rather of the high frequency ricocheting impingements of each herring.

This theoretical consideration of balloons and fish nets, herrings and molecules, suggested that the comprehensive tension network of his structural system could be patterned in such a manner that the individual compression struts would not touch one another, yet would hold the tension network outwardly in firm spherical patterning. That is, Fuller saw that he might be inventing a spherical building in which the bricks, or compression members, did not touch one another. Thus there would be a spherical building of bricks, in which the bricks would be interlaced with “rubber bands”; each brick would be in effect restrained from escaping from the pattern only by the rubber bands for no brick would be in direct contact with any other brick.

Fuller later concluded, after he had developed and successfully demonstrated a variety of discontinuous-compression, continuous-tension structures, that it was only the habitual tendency to think of all forms of matter in terms of brick-on-brick structuring that led to the assumption that the structure of the atom‘s nucleus could not be represented by a model — “even though the nuclear physicists had discovered certain geometric system pattern relationships with respect to the nuclear coherence.” Fuller called this special discontinuous-compression, continuous—tension system the *Tensegrity*.

What is startling about the conception is its pertinence to fields which ordinarily seem to be unrelated. Tensegrity supplied a generalized approach to the most economic forms of “man—occupiable” structures. And again, as nuclear physicists have suggested, it might provide in fact a true model of the atom’s nuclear structure.

[...]

The Tensegrity principle in its spherical omni—triangulation intensifies the structural integrity of Fuller‘s Geodesic structures.

It can be seen that Fuller’s Tensegrity geodesics, like fishnets or balloons, could result in highly flexible surfaces. When it is desirable to have a Geodesic integrity with a non-mushy exterior, Fuller provides concentric Tensegrity spheres, one of lesser radius than the other, and the inner one of one modular frequency less than the outer. He interlaces the inner and outer spheres respective omni-triangulated point patterns. Each of the inner points connects outward to three of the outer points; and each of the outer points, as a result, is found to be inter connected to three inner points. The resulting intertriangulating of the concentric Tensegrity spheres provides an Octet Truss.

[...]

The vertexes of the geometric figures which form Fuller’s “systems” are points which determine great circles on the surface of a sphere. In modern geometry, as we have seen, any arc of a great circle is called a “geodesic.”

When Fuller began to construct domes that were essentially networks of spherical triangles formed by the intercrossing great circles, he called these structures “Geodesic.”

The three sides of a spherical triangle are formed by three great circles. A complete overall network of great circles can be defined as a “grid”; since to form triangles a grid must have lines extending in three directions, Fuller regarded the Geodesic dome as a three-way grid of great circles.

It is not practical to catalog the thousand or more Geodesic domes constructed between 1948 and 1959 by Fuller, his associates, his companies, his licensee corporations, and his university students. It suffices to note that once the Geodesic idea got going it began —as Eugene Field once predicted of Chicago — to make culture hum.

In 1952 the Ford Motor Company became the first industrial organization to be licensed under Fuller’s patents. Under this license they had constructed the 93 foot aluminum and plastic dome over the Dearborn Rotunda Building. Fuller considers the Ford Geodesic Dome as the fulfillment of his 1927 prediction of a quarter-century gestation period for his Dymaxion enterprise. The dome arrived on schedule. Fuller refers to his first customer as “Mr. Industry himself.”

[...]

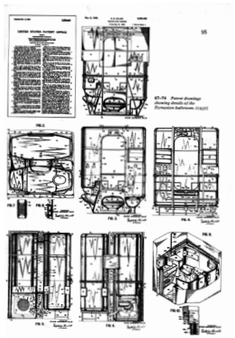


Fig 2
Patent drawings showing details of the Dymaxion bathroom, (1937)

GEODESIC INVENTION AND DEVELOPMENT

Fig 3

Same necklace structure erected at Black Mountain College, North Carolina, 1949, demonstrated great strength. When covered with double heat—sealed, pneumatic, transparent skin, the structure maintained, in the sun, an interior temperature 10% below that of the outside air.

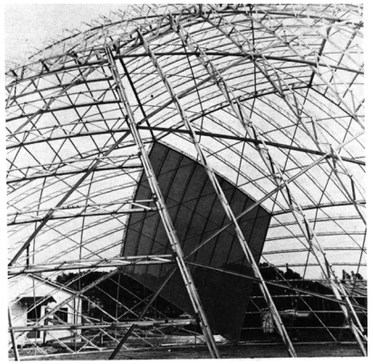
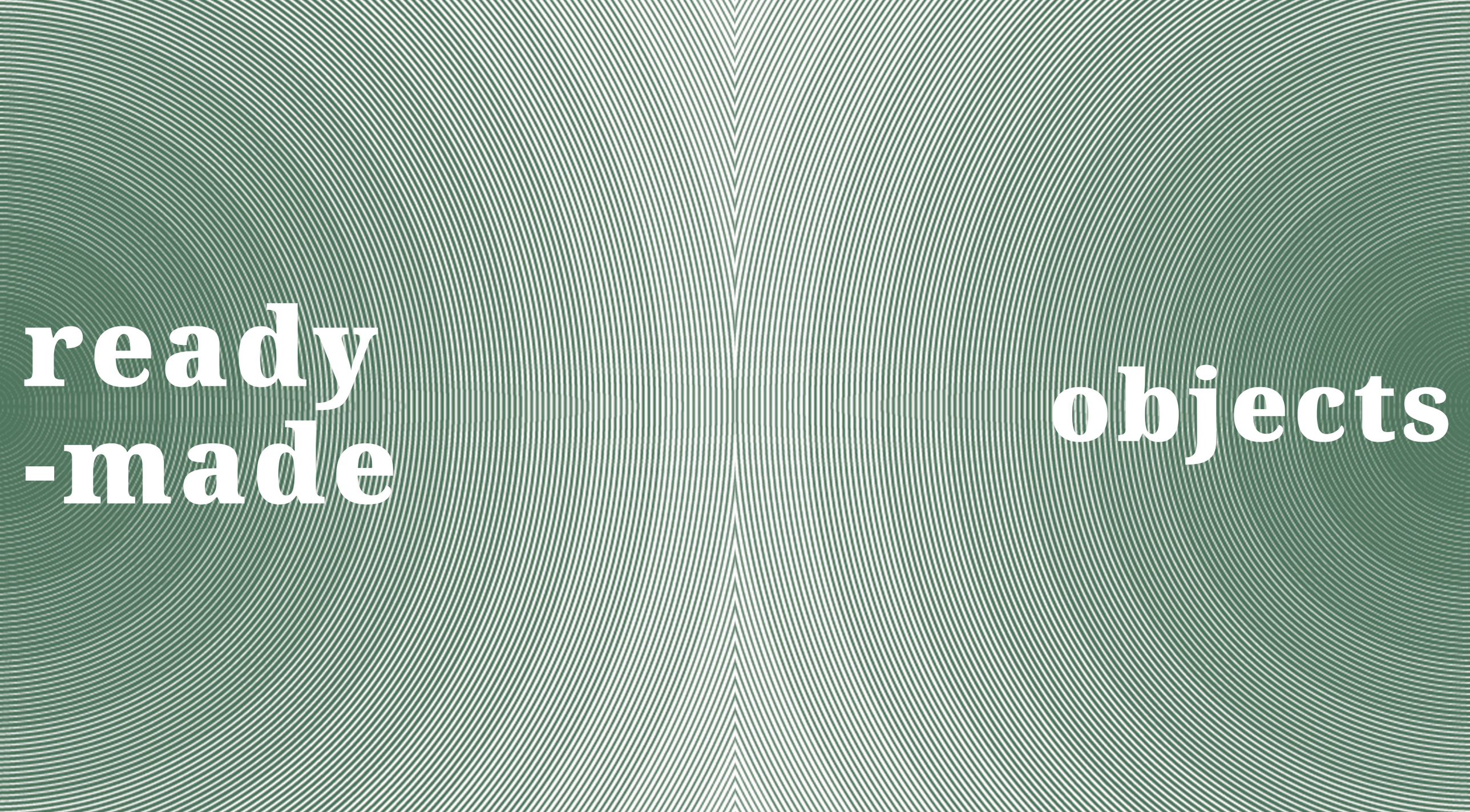


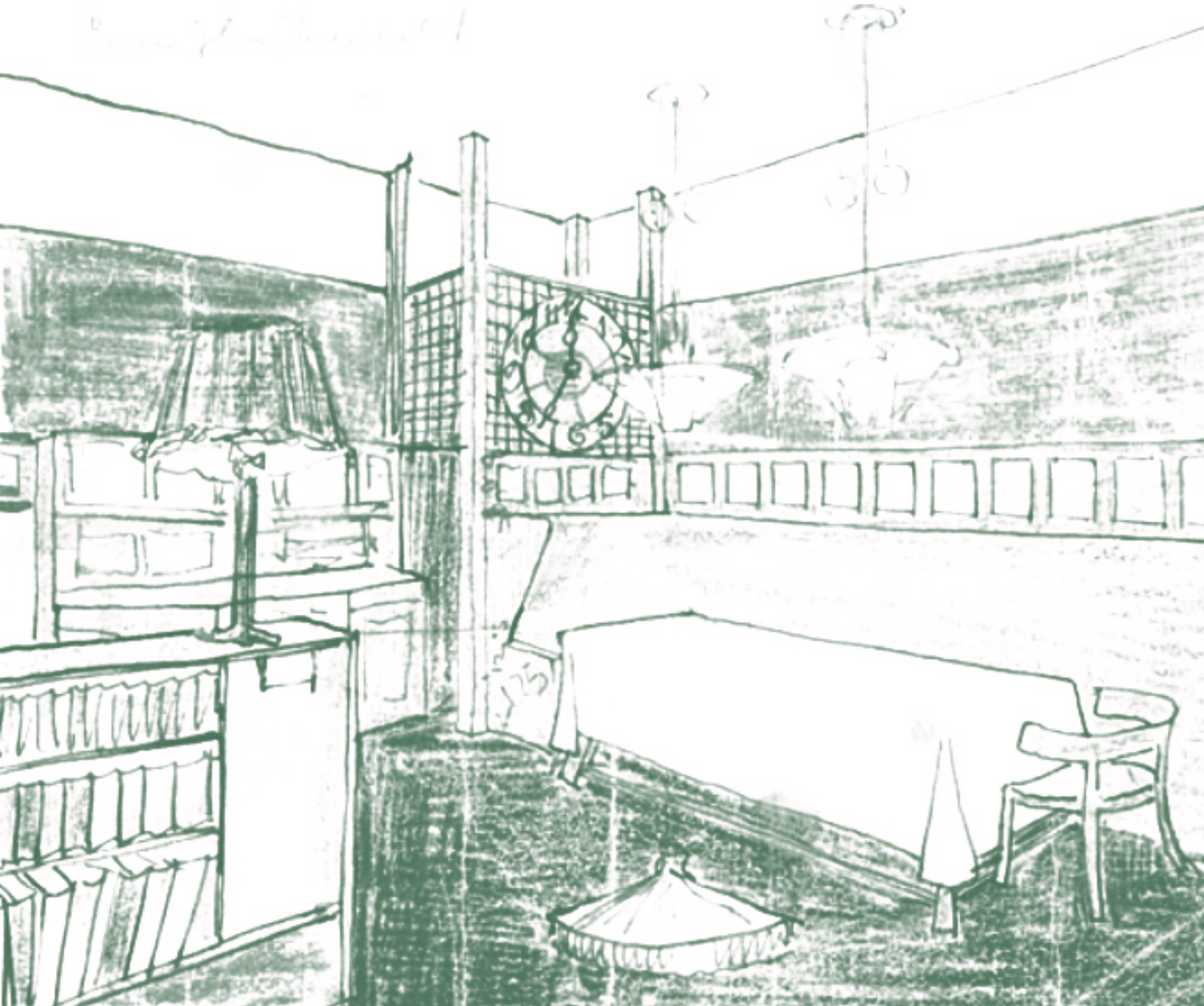
Fig 4

U. S. Air Force Academy's acoustically—skinned, aluminum, planetarium dome, test-erected at Geodesic "dome farm," Raleigh, North Carolina, before delivery to Academy's Colorado Springs site, 1957. This Spitz Planetarium Company's dome and its Flint, Michigan, counterpart were prototypes for planetariums later produced by the Spitz Company. Specifications for the prototypes required 1/32-inch tolerance between the horizontal and vertical radii dimensions when domes were assembled because of the delicate astronomical instrument functions to be served by these planetariums.


ready
-made
objects

Poor Complete

불행한 완전성



아돌프 로스(1870–1930)가 1900년 4월 26일 *Neues Wiener Tagblatt*에 게재했던 글 “불행한 부자 이야기”에서는 비엔나 제체시온의 건축가에게 주택 설계를 의뢰한 어느 부자의 불행한 이야기를 묘사하고 있다. 주택 내부에서 더 이상 아무것도 바꿀 수 없게 된 부자의 불만을 잠재우기 위해 제체시온 건축가는 자신이 설계한 주택을 완벽한 하나의 구성으로 설명한다. 로스는 비판적 논조 속에 제체시온의 주택이 지향하고 있던 바를 다음과 같이 묘사한다. “모든 오브제들은 정해진 자리가 있으며 가장 예술적인 조화를 이루고 있다. 건축가는 모든 것을 고려하였다.” 이 표현은 그가 적대시했던 건축이 지향했던 이상적 목표에 대해 로스가 이해했던 핵심으로 볼 수도 있다.

허순목

1900

불행한 부자 이야기
The Poor Little Rich Man

아돌프 로스 Adolf Loos

허순목 옮김

저는 여러분에게 불행한 부자에 대한 이야기를 들려주고 싶습니다. 그에게는 돈과 재산이 있었고, 남편에 충실한 아내도 있었고, 부러워할 만한 자식도 있었습니다. 그의 사업들은 족족 성공했기 때문에 친구들은 그를 좋아했습니다. 하지만 요즘은 상황이 많이 달라졌습니다. 이런 일이 있었기 때문입니다.

어느 날 부자는 자신에게 말했습니다. “나는 내 직원들이 부러워할 돈과 재산이 있고, 나를 따르는 아내와 자식들이 있어. 그렇지만 나는 행복할까? 생각해 보자고. 봐, 내가 소유한 부러움을 살만한 것들이 부족한 사람들이 있어. 하지만 그들은 예술이라는 위대한 마법에 빠져 있어. 예술이 나에게 무슨 의미이지? 나는 예술이라는 이름밖에 모르는걸. 누군가가 내 집에 들어오려고 하면, 나의 하인은 문을 열어주겠지. 그러나 문만 열렸을 뿐, 예술은 내 집에 들어오지 않아. 나는 예술이 스스로 들어오지 않을 것이라고 확신해. 하지만 나는 예술을 찾아낼 거야. 예술은 여왕처럼 내 집에 들어와서 나와 함께 살 거야.”

그는 열정적인 사람이었습니다. 그가 맡은 것은 무엇이든 잘 완수했습니다. 사람들은 그의 사업 방식이 그러하듯이 그런 방식에 익숙했습니다. 바로 그날 그는 유명한 건축가를 찾아가 말했습니다. "예술을 저에게 주십시오, 저의 집을 지어서 말이죠. 가격은 얼마가 되든 상관없습니다. "

건축가는 한걸음에 달려와 부자의 집에 와서 기존의 모든 가구를 내던져 버렸습니다. 그리고 눈 깜짝할 사이에 마루 전문가, 옻칠장이, 석공, 화가, 목수, 배관공, 도공, 카펫 까는 사람, 예술가, 조각가들을 불러들였습니다. 예술은 건축가에게 조정되고 그의 주위에 둘러싸여 있게 되었으며 부잣집의 내부에 잘 들여지게 되었습니다.

부자는 너무 기뻐하며 새 방을 거닐었습니다. 부자가 보는 곳마다 예술이 있었고 모든 것에 예술이 있었습니다. 문손잡이를 잡았을 때는 예술을 잡는 것이었고 안락의자에 앉으면 예술 위에 앉는 것이었습니다. 피곤해 베개를 베고 누우면 예술 위에 눕는 것이었고 카펫 위를 걸으면 예술 위를 걷는 것이 되었습니다. 부자는 예술을 즐겼습니다. 접시가 예술적으로 바뀐 후 양파 스테이크를 기꺼이 한 번 더 썰곤 했습니다.

사람들은 부자를 칭찬하고 부러워했습니다. 예술 잡지는 그를 예술계에서 중요한 후원자 중 한 명이라고 극찬했습니다. 부자의 방들은 각각의 모델로 재현되며 추가로 설명되었습니다.

그럴 자격은 있었습니다. 각 공간은 그 자체로 완전한 색감의 교향곡을 만들었습니다. 벽, 벽지, 가구 및 재료들이 가장 예술적으로 조화를 이루도록 만들어졌습니다. 각 가정용품은 자기 자리가 있었고 가장 아름다운 조합으로 다른 것들과 통합되었습니다.

건축가가 결코 잊은 것은 없었습니다. 재떨이, 식기, 전등 스위치, 모든 것이 그가 만든 것이었습니다. 하지만 이것들은 일반적인 건축가의 예술이 아니었습니다. 모든 장식품, 형태, 못까지도 개성이 표현되었습니다. (모든 것들이 힘든 작업이었습니다).

그러나 건축가는 겸손하게 모든 영예를 부인했습니다. 그는 고상하고 논리 있게 다음과 같이 말했습니다. “아뇨, 이 공간들은 전부 제 것이 아닙니다. 저 구석에 샤르팡티에(Alexandre Louis Marie Charpentier)[1]의 동상이 있습니다. 모든 것이 제가 디자인한 게 아니죠. 누군가가 어떤 방을 자신의 디자인이라고 말할 때, 만일 그 사람이 내가 디자인한 문고리를 사용했다면 그 방의 모든 것이 자신만의 영적 재산이라고는 말할 순 없겠죠." 이 말을 들은 목수들은, 월터 크레인(Walter Crane)[2]의 양탄자로 장식된 그 방들 중 하나가 자신들이 디자인하고 비치한 가구들 덕이라고 생각했던 것에 대해 무척 부끄러워하게 되었습니다.

우리는 부자에게 다시 집중합시다. 나는 이미 그가 얼마나 행복했는지 말했습니다. 이 시점부터 그는 집의 연구에 많은 시간을 쏟았습니다. 왜냐하면 이것이 배워야 하는 것임을 알아차렸기 때문이죠. 알아 두어야 할 것은 아주 많았습니다. 가구마다 정해진 자리가 있었습니다. 그 건축가는 부자에게 좋은 뜻을 가지고 있었습니다. 건축가는 모든 것을 생각했습니다. 심지어 가장 작은 상자까지도 정해진 자리가 있었습니다.

집은 편하긴 했지만, 부자의 머리를 아프게 했습니다. 그러므로 건축가는 실수가 생기지 않도록 처음 일주일 동안 집에 있는 사람들을 감시했습니다. 부자는 최선을 다했습니다. 그러나 사건이 발생했습니다. 그는 책을 내려놓고 생각에 잠겨 신문을 위한 자리에 책을 꽂았습니다. 책상의 움푹 패인 촛대를 놓는 자리에다 담뱃불을 껐습니다. 어떤 물건을 들면 원래 자리를 찾느라 고생했습니다. 건축가는 성냥갑 같은 작은것의 위치를 찾을 때도 도면을 여러 번 펼쳐야 했습니다.

이렇게 응용 예술이 승리를 자축하고 있을 때 응용 음악이 뒤처지는 것을 용납할 수 없었습니다. 이 생각이 부자의 마음을 사로잡았습니다. 전철회사에 청원서를 제출하여 부자가 보기에는 터무니없던 종소리를 파르지팔(Parsifal)[3]에서 따온 종소리로 대체하고자 했습니다. 전철회사는 그 제안에 비협조적이었습니다. 그들은 이런 현대적인 아이디어를 받아들이기에 아직 충분히 개방적이지 않았습니다. 대신 부자는 자기 돈으로 집 앞의 도로를 재포장하여 모든 운송 수단이 라데츠키(Radetzky March1)[4] 행진곡의 리듬에 맞춰 굴러갈 수 있도록 허락받았습니다. 부자의 방에 있는 전기 차임벨에는 베토벤과 바그너의 음악을 넣었고, 그리고 모든 저명한 미술 평론가들은 "실용 오브제의 예술"로 새로운 분야를 개척한 그에게 찬사를 아끼지 않았습니다.

1 Alexandre Louis Marie Charpentier (1856–1909) 노동자 계급 출신의 프랑스 조각가, 장식 미술가
2 Walter Crane (1845–1915) 회화, 일러스트레이션, 아동서적, 도자기 타일, 기타 많은 장식 예술을 제작한 영국의 예술가
3 Parsifal 리하르트 바그너가 작곡하고 대본을 작성한 막의 독일어 오페라
4 Radetzky March1 오스트리아의 작곡가 요한 슈트라우스 1세가 작곡한 행진곡

모든 개선 사항들이 이 남자를 더 행복하게 만들었다고 생각할 수 있습니다.

그러나 그가 가능한 한 적게 집에 있고 싶어 했다는 점을 비밀로 해선 안 될 것입니다. 결국, 그는 너무 많은 예술로 인해 때때로 휴식을 취하고 싶어 하게 되었습니다. 여러분은 미술관에서 살 수 있나요? 아니면 몇 달 동안 트리스탄과 이졸데(Tristan und Isolde)[5]를 관람하며 앉아 있을 수 있을까요? 잘도 그럴 수 있겠습니다! 그가 자기 집에 살기 위해서, 카페나 레스토랑, 친구나 지인들에게서 힘을 충전하는 일을 누가 탓할 수 있을까요? 그는 이런 상황을 생각지 못했습니다. 하지만 예술은 희생을 요구합니다. 물론 그는 이미 많은 것을 희생했습니다. 그의 눈시울이 붉어졌습니다. 그는 자신이 사랑했고 그리워했던 많은 옛것들을 생각했습니다. 커다란 안락의자! 그의 아버지는 항상 그 위에서 오후 낮잠을 자곤 했습니다. 옛날 그 시계! 그 그림들! 하지만 예술이 요구하는 것이 있습니다! 약해지지 않도록 해야만 합니다!

한번은 그의 생일을 축하해야 할 때였습니다. 그의 아내와 아이들은 그에게 선물을 아끼지 않았습니다. 그 선물들은 그를 기쁘게 했습니다. 부자는 그것들을 아주 마음에 들어 했습니다. 모든 것이 잘 되어가고 있는지 점검해보고 어려운 문제들의 결정을 내리기 위해 건축가는 곧 도착했습니다. 많은 일들이 있었기에 부자는 건축가가 집에 들어오자 반갑게 맞았습니다. 그러나 건축가는 부자가 기뻐하는 것을 관심 기울이지 않으며 오히려 다른 것을 보고 얼굴이 창백해졌습니다. 그는 갑자기 말했습니다. "당신은 지금 무슨 실내화를 신고 있는 겁니까?"

부자는 자수로된 자신의 실내화를 바라보았습니다. 그리곤 안도의 한숨을 내쉬었습니다. 이번엔 완전히 결백했습니다. 그 실내화는 건축가가 만든 것이기 때문입니다. 그래서 그는 당당한 태도로 대답했습니다. ‘‘건축가 선생, 당신이 실내화를 직접 디자인한 것을 벌써 잊은 겁니까?”

"물론 아니죠." 건축가는 소리쳤습니다 "하지만 이 실내화는 침실용으로 만들었습니다! 당신은 지금 전혀 어울리지 않은 두 가지 색으로 분위기를 망치고 있습니다. 이게 보이지 않는단 말입니까?”

5 Tristan und Isolde(1865) 리하르트 바그너 모두 3막으로 이루어진 작품

집주인도 얼른 그것을 보았고 신발을 벗었지만, 건축가가 그의 양말을 지적하지 않아서 속으로 한숨 돌렸습니다. 그들은 다시 침실로 들어갔습니다. 부자는 다시 침실용 슬리퍼를 신을 수 있었습니다. "어제 제 생일 축하를 했습니다. 가족들이 나에게 선물을 주었습니다. 친애하는 건축가 선생, 이것들을 가장 잘 둘 방법에 대한 조언을 듣기 위해 당신을 불렀습니다."

건축가는 얼굴을 찌푸렸습니다. 그러고 나서 다시 화내기 시작했습니다. "어떻게 당신에게 선물을 하도록 내버려 두었습니까! 제가 당신을 위해 모든 걸 디자인하지 않았습니까? 제가 모든 것을 고려하지 않았습니까? 당신은 더 이상 아무것도 필요 없습니다. **당신은 완전합니다!**

“하지만..” 그는 답변을 해도 좋다고 허락받은 후 말을 이었습니다. “저는, 저를 위한 무언가를 살 수 있겠죠!

"아닙니다, 당신도 허용되지 않습니다! 절대! 절대! 그게 내가 필요한 전부입니다! 내가 설계하지 않은 것들이 무엇이죠? 내가 디자인 한 것이 아닌 샤르팡티에 조각상을 허락했습니다. 그것으로 충분치 않은 겁니까? 저 조각상을 들인 것은 내 모든 명예 뺏어 갔습니다. 당신은 더 이상 사서는 안 된단 말입니다!"

"하지만 내 손자가 유치원에서 만든 것을 나에게 준다면 어떻죠?"

"그것도 받아주면 안 됩니다!"

부자는 무시당했습니다. 그러나 그는 아직 포기하지 않았습니다. 한 가지 아이디어가 떠올랐습니다. 그렇습니다. 아이디어가!

"내가 제체시온/분리파(Secession) 그림을 사고 싶다면요?” 그는 당당히 물었습니다.

“그럼 어디다 걸 건지 생각해 보십시다. 더 이상 아무것도 놓은 공간이 없는 것 같지 않습니

까? 제가 여기에 있었던 그림들 때문에 칸막이나 벽에 액자도 디자인한 것이 보이지 않습니까? 그림 하나를 약간 옮기는 것도 있을 수 없는 일입니다. 이제 새 그림 걸 곳을 찾아 보십시다!"

이제 부자에게 변화가 일어났습니다. 이 행복했던 남자가 갑자기 깊고 깊은 불행을 느꼈습니다. 그는 미래의 삶을 상상 했습니다. 아무도 그에게 즐거움을 줄 수 없었습니다. 모든 욕구를 누른채 상점을 지나쳐야만 합니다. 그를 위해 더이상 아무것도 만들어지지 않게 되었습니다. 그의 사랑하는 사람들 중 누구도 그에게 사진을 주는 것이 허용되지 않을 것입니다.. 그에게는 더 이상 화가도, 예술가도, 장인도 없어야 했습니다. 부자는 미래의 모든 생활과 노력, 발전, 욕망에서 배제되었습니다. 그는 이것이 바로 자신의 시체로 인생을 살아가는 법을 배운다고 생각했습니다. 네 확실합니다. 그는 끝났습니다. **그는 완전합니다!**

English Translation

I want to tell you a story about a poor little rich man. He had money and possessions, a faithful wife who kissed his business cares from his brow, and a brood of children that any of his workers might envy. His friends loved him because whatever he touched prospered. But today things are quite, quite different. It happened like this.

One day this man said to himself, "You have money and possessions, a faithful wife and children that any of your workers might envy. But are you happy? Look, there are men who lack all these things for which you are envied. But their cares are charmed away by a great sorceress—Art. And what does Art mean to you? You know nothing more than her name. Any swell can present his visiting card at your home, and your servant flings open the doors. But you have not yet received Art into your home. I am sure that she will not come on her own accord. But I will seek her out. She shall enter my home like a queen and live with me."

He was an energetic man; whatever he seized upon was carried out with vigor. People were accustomed to that from him because of the way he ran his business. And so on the very same day

Adolf Loos "Spoken into the void collected Essays 1897–1900." In the poor little rich man 1910–1929. 125–127. Zurich : The MIT press, 1982.

he went to a famous architect and said, "Bring Art to me, bring Art into my home. Cost is no object. "

The architect did not wait for him to say it twice. He went into the rich man's home, threw out all his furniture, called in an army of parquet-floor layers, espalier specialists, lacquerers, masons, painters, carpenters, plumbers, potters, carpet layers, artists, and sculptors, and presto, quicker than you could blink an eye, Art was captured, boxed in, and taken into good custody within the four walls of the rich man's home.

The rich man was overjoyed. Overjoyed, he walked through his new rooms.Wherever he cast his glance was Art, Art in each and everything. He grasped Art when he took hold of a door handle; he sat on Art wen he settled into an armchair; he buried his head in Art when, tired, he lay it down on a pillow; he sank his feet into Art when he trod on the carpet. He reveled in Art with an enormous fervor. After his plate was artistically decorated, he cut into his boeuf à l' oignon with twice as much vigor.

He was praised, he was envied. The art journals extolled him as one of the leading patrons of the arts; his rooms were reproduced as models, commented upon, and explained.

And they deserved it, too. Each room formed a symphony of colors, complete in itself. Walls, wall coverings, furniture, and materials were made to harmonize in the most artful ways. Each household item had its own specific place and was integrated with the others in the most wonderful combinations.

The architect had forgotten nothing, absolutely nothing. Cigar ashtrays, cutlery, light switches---everything, everything was made by him. But these were no ordinary architect's arts; no, the individuality of the owner was expressed in every ornament, every form, every nail. (It was a psychological piece of work whose difficulty will be evident to anybody.)

Yet the architect modestly disclaimed all honors. "No," he said, "these rooms are not mine at all. Over there in the corner is a statue by Charpentier. And just as I would take it amiss if anyone tried to pass off a room as his own design if he as much as used one of my door latches, I cannot now make so bold for myself and claim that these rooms are my

spiritual property. " It was spoken nobly and logically. Upon hearing these words, many a carpenter who had furnished one of his rooms with a tapestry by Walter Crane but had intended to take credit for its furniture anyway since he had designed and executed it was shamed to the very depths of his black soul.

Let us return after this digression to our rich man. I have already said how happy he was. From this point on he devoted a large portion of his time to the study of his home. For it had to be learned; this he soon realized. There was a great deal to take note of. Each furnishing had a definite place. The architect had meant well by him. He had thought of everything. Even for the smallest little box there was a specially prepared place.

The home was comfortable, but it taxed the owner's brain. Therefore the architect supervised the inhabitants in the first weeks so that no mistake might creep in. The rich man gave his best efforts. But it happened that he would lay a book down and, deep in thought, push it into a compartment made for newspapers. Or that he would flick the ashes of his cigar into the indentation in the table intended to hold the candlesticks. Once someone had picked up an object in his hand, there was no end to the guessing and searching for its correct place, and several times the architect had to unroll his working drawings in order to rediscover the place for a matchbox.

Where applied art celebrated such triumphs, applied music could not be permitted to lag behind. This idea very much preoccupied the rich man. He submitted a petition to the streetcar company in which he sought to have the nonsensical ringing replaced with the bell motif from Parsifal. However, he found the company uncooperative. They were clearly not receptive enough to modern ideas there. Instead he was permitted, at his own expense, to have the street in front of his house repaved so that every vehicle was forced to roll by in the rhythm of the Radetzky March. The electric chimes in his rooms also acquired Beethoven and Wagner motifs, and all the celebrated art critics were full of praise for the man who had opened up a new field with his "art in the utilitarian object."

One can imagine that all of these

improvements made the man still happier.

However, it must not be kept a secret that he preferred to be home as little as possible. After all, one also wants to take a rest now and then from so much art. Or could you live in a picture gallery? Or sit through Tristan. and Isolde for months on end? Well then! Who would blame him for gathering new strength in a cafe, in a restaurant, or among friends and acquaintances? He had thought things would be different. But art requires sacrifice. Yet he had already sacrificed so much. His eyes became moist. He thought of many old things which he had loved and which he sometimes missed. The big easy chair! His father always used to take his afternoon nap on it. The old clock! And the pictures! But: Art requires it! One must only keep from weakening!

Once it happened that he celebrated his birthday. His wife and children had lavished gifts upon him. The things pleased him exceedingly and were a source of true joy to him. The architect arrived soon thereafter to look after the correctness of things and to make decisions on difficult matters. He entered the room. The master of the house greeted him happily, for he had many things on his mind. But the architect did not notice the other's pleasure. He had discovered something quite different, and he turned pale. "What kind of slippers are you wearing?" he blurted out with effort.

The master of the house looked at his embroidered shoes. But he breathed a sigh of relief. This time he felt totally innocent. For the shoes had been made to the architect's original design. So he answered with a superior air, "But Herr Architect! Have you already forgotten? You yourself designed the shoes!"

"Of course," thundered the architect, "but for the bedroom. Here they disrupt the whole mood with their two impossible spots of color. Don't you see that?"

The master of the house did see it. He quickly pulled off the shoes and was pleased to death that the architect did not find his socks impossible too. They went into the bedroom, where the rich man was again permitted to put on his shoes.

"Yesterday," he began here irresolutely, "I celebrated my birthday. My family

literally showered me with gifts. I have called you, my dear architect, so that you can give us some advice as to how we can best display these things."

The architect's face grew noticeably longer. Then he exploded, "How do you come to allow yourself to be given gifts! Did I not design everything for you? Did I not consider everything? You don't need anything more. You are complete!" "But," the master of the house permitted himself to respond, "I am allowed to buy something for myself, after all!" "No, you are not allowed! Never ever! That's all I need! Things that have not been designed by me? Didn't I go far enough by permitting you the Charpentier? The statue that robs me of total glory for my work! No, you must buy nothing else!"

"But what if my grandchild gives me something he has made at kindergarten?"

"Then you must not accept it!"

The master of the house was crushed. But he did not yet give up. An idea, yes, an idea!

"And what if I wanted to buy myself a painting at the Secession?" he asked triumphantly.

"Then just try to hang it somewhere. Don't you see that there is room for nothing more? Don't you see that for every picture that I have hung for you here I have also designed a frame on the partition or the wall? You can't even move a picture. Just try to find a place for a new picture ! "

Then a transformation took place in the rich man. The happy man suddenly felt deeply, deeply unhappy. He imagined his future life. No one was allowed to give him pleasure. He would have to pass by the shops of the city impervious to all desires. Nothing more would be made for him. None of his dear ones was permitted to give him a picture. For him there were to be no more painters, no more artists, no more craftsmen. He was precluded from all future living and striving, developing and desiring. He thought, this is what it means to learn to go about life with one's own corpse. Yes indeed. He is finished. *He is complete!*

Against Total Art

토탈 아트에 반하여

Nr. 2 WIEN, 15. OKTOBER 1903 Preis 20 h

DAS ANDERE

EIN BLATT ZUR EINFUEHRUNG ABENDLAENDISCHER KULTUR IN OESTERREICH: GESCHRIEBEN VON ADOLF LOOS 1. JAHR

TAILORS AND OUTFITTERS

GOLDMAN & SALATSCH

K. U. K. HOF-LIEFERANTEN
K. BAYER. HOF-LIEFERANTEN

KAMMER-LIEFERANTEN
Sr. k. u. k. Hoheit des Herrn Erzherzog Josef etc. etc.

WIEN, I. GRABEN 20.

Société Franco-Autrichienne
pour les arts industriels

MÖBELSTOFFE

LYONER SEIDEN- UND SAMT-BROKATE

ECHTE UND IMITIERTE GOBELINS

ENGLISCHE UND FRANZÖSISCHE TEPPICHE

STICKEREIEN UND APPLIKATIONEN

SPITZENVORHÄNGE

WIEN, I. Kärntnerstrasse 55, I. Stock

Société Franco-Autrichienne

아돌프 로스는 기술적 장인이 전담했던 기능용품의 생산에 직접 개입하고자 하는 예술가들의 시도를 신랄하게 비판한다. 그는 응용예술 혹은 장식예술 자체를 순수한 예술과 순수한 기술을 더럽힐 수밖에 없는 매춘 행위에 비유한다. 비엔나 제체시온뿐만 아니라 독일공작연맹, 더 나아가 바우하우스까지 그의 공격 대상이 된다. 다음 글은 이와 관련해 로스의 여러 문헌들에서 발췌해 모은 것이다.

남성택

아돌프 로스와 응용예술
Loos on Applied Art

아돌프 로스 Adolf Loos
남성택 옮김

“Coup d’œil sur les arts décoratifs” (1898)
장식예술에 대한 관찰

우리는 우리 시대만의 인장을 분명히 지니는 오브제들을 갖고 있다. 우리 시대의 옷, 금은 장신구, 그리고 가죽, 패각, 나전용품, 또 자동차, 철도용 기차, 자전거, 증기기관 등은 모두 우리를 기쁘게 한다. 단지 우리는 그것들을 중요하게 생각하지 않을 뿐이다.

이 물건들은 근대적이다. 다시 말해 이것들은 1989년의 양식이다.

“Coup d’œil sur les arts décoratifs” (1898)
장식예술에 대한 관찰

아이스킬로스 시대 이후 우리는 더 그리스적 방식을 생각한 적이 없을까? 토네트 의자를 보라. 장식 없이, 앉는 자세를 따르며, 휘어진 다리 및 등받이를 갖고 있다. 그리스 의자를 태동시켰던 그 정신에 따라 진전된 것이 아닐까 ? 자전거를 보라. 페리클레스 시대 아테네의 정신이 그 형태들을 이끌지 않는가? 만일 그리스인들이 자전거를 제작할 수 있었더라면, 그 자전거는 우리 시대의 것을 닮았을 것이다. 그리스인들의 청동 삼각대는 – 나는 봉헌물용이 아니라 실제 사용되었던 것을 생각한다 – 우리 시대의 철제 구축을 연상시키지 않는가?

반대로 일상 용도의 오브제들을 통해 자신의 개성을 표현한다는 생각은 그리스인들의 정신과는 반대이다. 의복에 있어 가장 다양한 독일에서 우리가 관찰할 수 있는 사실은, 모든 문명인들 중 독일인들이 그리스 정신을 가장 덜 지니고 있음을 증명한다는 것이다. 특정한 상황에 있어 영국인들은 하나의 옷, 하나의 침대, 하나의 자전거를 지닐 뿐이다. 그에게 가장 최선의 것이 가장 아름다운 것이다. 그 때문에 그들은, 그리스인처럼, 최선의 옷, 최선의 침대, 최선의 자전거를 선택한다. 형태적 변화는 발명의 필요에 의해서가 아니다. 좋은 것을 더 좋게 완성시키려는 욕구에 의해 진전될 뿐이다. 영국인들은 우리 시대에 있어 어떤 새로운 의자가 아니라 가능한 최선의 의자를 제시한다.

“Extraits des deux numéros de Das Andere” (1903)
다스 안데레 [잡지] 발췌

새로운 발명은 변화의 원인이 될 것이다. 전기, 즉 어디든 광원을 만들 수 있는 가능성은 가구의 배치에 있어 혁명을 가져올 것이다. 많은 가구들이 대체되기 위해 파괴될 것이다. 선물, 여행기념품, 그림, 책, 조각상, 가스 난로, 모든 것들이 당신 아파트의 형성에 기여하거나 잠식해 나갈 것이다. […] 당신의 주거는 당신의 인격, 당신이 되고자 하는 사람의 거울이 될 것이다. 당신은 당신 이외의 다른 이는 소유할 수 없는 아파트를 소유하게 될 것이다. 당신은 당신의 아파트를 갖게 될 것이다. 따라서 당신의 아파트를 만들기 위한 작업을 시작하자. 이는 전혀 늦지 않다.

“Ornement et éducation : Réponse à une enquête” (1924)
장식과 교육: 설문에 대한 대답

나는 생산자와 소비자 사이에 존재하는 몰이해의 책임을 독일인들에게 묻는다. 공동성이 요구하는 형태들을 생산자가 창조해야 한다는 것을 요구하는 인류의 일반적 열망을 독일인들은 전혀 알지 못한다. 독일인들은 생산자가 형태를 주도해야 한다고 생각한다. 그러므로 그들은 방식상 독재를 주장한다. 그들의 노예 본성은 그들 스스로 노예처럼 느끼게 만들었다. 결과적으로 그들은 세상이 그들에게 한 일을 세상에 되돌려 주려고 한다. 그들은 창조를 위한 독일 방식의 연맹을 만들었다. 그들은 이미 비엔나공방과 독일공작연맹을 소유하고 있었다. 그리고 인류에게 그 형태들을 강요하고자 한다. 독일인들의 영혼은 세상에 구원을 가져다 주고자 하나, 세상은 그것을 원치 않는다. 그들은 자신의 존재적 형태를 생산하기 원하며 생산자들의 연맹 스스로 주도하진 않기를 원한다. 이와 같은 생산자 봉건주의 때문에, 독일 사회민주주의는 작업자들도 소비자들로 간주되어야 함을 망각하게 된다. 노동자가 임금으로 무엇을 얻을 수 있을지 아는 것이 사실은 더 중요하다. 이 점이 그의 급여액보다 훨씬 더 중요하다.

“Céramique” (1904)
도자기

우리 예술가들은 제도판 앞에 앉아 도자기 계획안을 그린다. 그들은 두 부류로 구분된다. 한 쪽은 모든 양식을 따른다. 다른 쪽은 ‘근대적’인 방식을 따른다. 서로는 서로를 싫어한다. 그러나 근대적 예술가들은 다시 둘로 나뉜다. 하나는 자연에서 장식을 취한다. 다른 쪽은 상상을 통해 장식을 끌어낸다. 하지만 세 집단 모두는 장인을 경멸한다. 왜 그럴까 ? 장인은 그릴 줄 모르기 때문이다.

제도판과 화로! 세상이 둘을 나눈다. 한 쪽은 콤파스로 작도한 정확함이, 다른 쪽은 우연, 불, 인간의 꿈들이 갖는 불확정성, 그리고 무언가가 만들어지는 신비로움이다.

“Les superflus : Le Werkbund allemand” (1908)
불필요: 독일공작연맹

보라. 그럼에도 불구하고 그들은 성공적으로 회동했다. 그리고 뮌헨에서 회담을 가졌다. 또다시 그들은 우리의 산업과 우리의 장인들이 얼마나 중요한지 이야기했다. 10년 전이었던 초기에는, 그들의 존재를 정당화하기 위해서 예술을 수공예 속에 도입해야 한다고 말했다. 사실 장인들은 할 수 없던 일이었다. 그러기에 장인들은 너무도 근대적이었기 때문이다. 근대적 인간은 예술을 최상위의 신성을 지닌 것처럼 간주한다. 그리고 그는 실용 오브제들을 위해 예술을 매춘하는 일을 자신을 향한 테러처럼 느낀다. […]

그러나 나는 다음의 질문을 던진다. 우리는 ‘응용예술’을 필요로 하는가?

아니다.

지금까지 자신들의 작업실 속에서 이 피상적 현상과 거리를 둘 줄 알았던 모든 직업인들이 경쟁의 정상에 위치하고 있다. 이러한 직업인들의 생산만이 우리 시대의 양식을 대변한다. 이 생산은 너무도 우리 시대의 양식 속에 있어 우리는 어떤 양식을 소유하고 있음을 느끼지 못한다. 이것이 사실 유일한 척도이다. 이 생산은 우리의 사고방식과 감각방식에 있어 뒤섞여 있다. 우리의 자동차, 그릇, 광학 도구, 우산, 지팡이, 여행가방, 안장, 은제 담배갑, 보석류, 장신구, 의상들은 모두 근대적이다. 그들은 그렇다. 왜냐하면 선생처럼 가르치려 드는 바람직하지 않은 사람[예술가]이 작업실 속에 아직 존재하지 않기 때문이다. […]

우리에게 필요한 것은, 바로 목공 문화이다. 우리는 그런 문화를 지닐 수 있다. 만약 응용예술가들이 다시 그림의 세계로 되돌아가거나 거리를 빗질하는 정도의 일에 전념하게 된다면 말이다. […]

영국의 삶과 주거에 대한 교육적 저서 시리즈를 우리에게 선사했던 헤르만 무테지우스가 독일공작연맹의 목표를 발표했으며 그 존재를 정당화하고자 노력했다. 목표는 우수하다. 그러나 독일공작연맹을 그 목표에 절대 도달할 수 없다. […]

우리는 우리의 문화, 우리 존재가 그 속에서 펼쳐지는 우리 형태들, 우리 존재를 가능하게 해주는 기능 오브제들을 지닌다. 우리 장롱, 우리 담배갑, 우리 보석을 창조한 것이 한 명의 인간이나 하나의 연맹이 아니다. 그것을 창조한 것은 시간이다. 그것들은 해가 바뀌고, 날짜와 시간이 흐르며 변화한다. 이렇게 우리 문화가 진화한다. 그러나 독일공작연맹의 사람들은 원인과 결과를 착각한다. 어느 목수가 의자를 이러이러한 방식으로 만들었기 때문

에 우리가 그런 특정 방식으로 앉는 것이 아니다. 반대로 우리가 이러이러한 방식으로 앉기를 원하기 때문에 목수들이 그러한 방식으로 의자를 제작하는 것이다. 바로 이 점이 우리 문화를 사랑하는 모든 사람들의 기쁨과 더불어 독일공작연맹의 활동이 효과 없는 이유이다.

[…] 그러나 무테지우스는 독일공작연맹 내의 집단적 작업이 우리 시대의 양식을 찾을 수 있도록 함이 분명하다고 말한다.

이는 쓸모없는 작업이다. 우리 시대의 양식은, 벌써 우리가 소유하고 있다. 이 연맹의 구성원인 예술가들이 코를 들이대지 않은 모든 곳에서 우리는 이미 지니고 있다.

당신의 주거는 당신 자신과 동시에 형성된다. 그리고 당신도 당신의 주거와 동시에 형성된다.

당신의 아파트가 나쁜 취향을 드러내더라도 두려워 말라. 취향에 대해서는 항상 논쟁할 수 있다. 누가 결정하는가? 어떤 이유로?

당신의 주거에 대해서 당신은 항상 옳다. 당신 만이 그럴 수 있고, 다른 누구도 그럴 수 없다.

근대적 예술가들의 대변인들은 당신에게 말한다. 당신의 인격에 따라 모든 아파트의 가구를 꾸밀 것이라고. 이는 거짓말이다. 예술가는 오로지 자신의 방식에 따라 아파트의 가구를 꾸밀 수 있을 뿐이다. 의심할 여지 없이 그럴 수 있기를 시도하는 개인들이 존재한다. 그들의 건축주의 취향을 정확히 따라서 그림을 그릴 수 있는 사람처럼 말이다.

오로지 당신 만이 당신의 주거의 가구를 꾸밀 수 있다. 왜냐하면 이를 통해 당신의 주거가 될 수 있기 때문이다. 만약 다른 이가 그것을 시도한다면, 그가 화가이든 혹은 융단직조공이든, 이것은 더이상 주거가 될 수 없다. 그 결과는 호텔 객실이 될 뿐이다. 다시 말해 주거를 흉내낸 것 뿐이다.

건축가들, 특히 근대 건축가들은 동시에 오늘의 인간, 근대적 인간이어야 한다. 우리는 목수와 융단직조공이 이동식 가구들을 제작하는 노력에 전념할 수 있도록 내버려 두어야 한다. 그들은 우리 신발, 우리 의상, 우리 가죽 가방, 우리 자동차처럼, 근사하고 근대적인 가구들을 만든다. 불행하게도 나는 내 바지를 입고 거닐 수 없는데, 그것이 바이마르의 바우하우스 것이기 때문이다.

[…] 진정한 근대적 건축가의 작업은 어떠해야 할까? 이동식이 아닌 가구들이 벽체 속으로 숨겨지는 주택들을 구축하는 것이다. 그가 새로운 것을 짓거나 어떤 아파트 내부를 꾸미는 것은 사실 중요하지 않다.

만약 건축가들이 항상 근대적 인간이었다면, 모든 주택들은 [벽체 속에] 수납장이 있었을 것이다. 영국식 수납장은 몇 세기 이전의 오래된 것이다. […]

황동 침대, 철제 침대, 식탁, 의자 및 안락의자, 서류 책상, 작은 원탁, 이 모든 것들은 (건축가가 아니라) 우리 장인들이 근대적 원칙에 따라 실현한 것이다. 그리고 각각의 것들은 각자의 욕망, 선호, 취향에 따라 각자 얻게 된 것이다. 모든 것들은 서로 잘 어울린다. 모든 것들이 근대적이기 때문이다. (이러한 방식에 의해, 그것들을 각자 만드는 장인들이 서로 알지 못하지만, 그럼에도 불구하고 내 신발은 내 양복, 모자, 넥타이, 우산과 어울린다.)

주택의 벽체들은 건축가의 것이다. 그는 벽체들을, 또 역시 이동식이 아닌 가구들을 자유롭게 조성한다. 후자는 가구의 효과를 만들지 말아야 한다. 벽체 속에 통합된 부분으로, 그것들이, 더 이상 우리 시대의 것이 아닌 장식장과 같이 독자적인 삶을 영위하도록 놔두면 안된다.

Objets Exacts

정확한 오브제

PÉDAGOGIE

Nous recevons un magnifique album de 225 pages intitulé STAATLICHES-BAUHAUS. WEIMAR (*Institut d'Etat pour la Construction* — A vrai dire titre très difficilement traduisible). Il contient une masse de documents superbement imprimés sur un papier dont, ici, nous avons perdu même le souvenir : des planches en noir, des trichromies, un manifeste. (Editeur : Bauhausverlag, Weimar-Munchen).

SOMMAIRE

1°, Idée et réalisation de l'école.

2° L'Ecole :

a) La réalisation des formes par la couleur, la forme, le son ;
b) Les chemins de l'étude de la nature ;
c) Les éléments fondamentaux de la forme ;
d) Etude de la couleur.

3° La construction (dans le sens d'édifier, de la notion architecturale) :

a) Les ateliers ;
b) L'espace (dans le sens de l'espace architectural).

4° Peintures et sculptures libres, des maîtres, des compagnons, des apprentis.

Direction de l'Institut : Walter Gropius, architecte.

Weimar, de longue date, est un centre intellectuel. Tôt avant la guerre le grand-duc y avait créé un institut d'enseignement dont il avait confié la direction à Van de Velde, l'architecte très en vue de cette époque. On y avait déjà appliqué ce que l'on peut tenter de bien en pédagogie.

Après la guerre, Walter Gropius, un architecte jeune qui s'était signalé à l'attention par une construction des plus intéressantes (Bureaux d'Usines) à l'exposition du Werkbund à Cologne en 1914, est appelé à reprendre l'œuvre de Van de Velde. Il groupe autour de lui les éléments les plus actifs de l'Allemagne jeune et fait une alliance d'idées avec le groupe STYJL d'Amsterdam, représenté par le peintre Théo Van Doesburg, peintre, mais théoricien d'une jeune architecture dont l'esthétique s'échafaude sur quelques principes brutalement simples (très intéressante du reste, puisqu'elle montre en tout cas la force des *systèmes* quels qu'ils soient).

Le grand album du Staatliches Bauhaus, par son éclatante richesse, nous invite à prendre en considération le problème de la pédagogie.

Au fond, le « Bauhaus » est une école d'art décoratif et d'architecture, se détachant sur le fond terne des établissements similaires, par la volonté de Gropius de conduire ses élèves au plein milieu du phénomène moderne.

Première constatation : le programme d'une école ne vaut que par la qualité des maîtres. Ici les maîtres sont éveillés, même très « à la page » (les élèves s'exercent à faire des Braques, des Picassos, et c'est terriblement drôle, terriblement dangereux).

Le programme est moderne par son intention : *faire des hommes qui pénètrent tout armés dans la vie moderne, et qui par les lumières*

1923년 겨울 『에스프리 누보(*L'Esprit Nouveau*)』 19호에 실렸던 「교육론(Pédagogie)」에서, 르 코르뷔지에(1887–1965)는 바우하우스 교육 프로그램을 소개하며 비판한다. 요약하자면 바우하우스가 장식예술 교육을 멈추고 건축 교육에 집중해야 한다고 권고한 것이다. 당시 바우하우스의 교육 프로그램은 학생들에게 질적으로 우수한 교육을 제공하고 훈련시킨 뒤 산업적 노동을 통해 미를 실현시키도록 하는 것이었다. 그러나 르 코르뷔지에는 미의 실현, 즉 "잘 만들기의 예술"이란 오히려 노동자가 일련의 단계, 디자인 과정, 그리고 지속적인 경험을 시도하여 그 질적 요소들을 드러냄으로써 실현할 수 있는 것이라고 반박한다. 다시 말해, 그가 주장한 "잘 만들기"의 실현이란, 예술가들이 미적 관점에 치중하며 순진무구하게 형태를 제시하는 장식예술이 아니라, 산업에 의해 개선된 정확한 오브제, 완벽을 향해 끊임없이 발전하는 표준을 받아들이는 것이었다.

이단비

1923

교육론
Pédagogie

르 코르뷔지에 Le Corbusier

남성택 옮김

우리는 바이마르 바우하우스 공립기관(STAATLICCHES–BAUHAUS. WEIMAR)이라는 제목으로 225쪽 분량의 멋진 책자를 받았다. 그것은 훌륭하게 인쇄되어 있었고 기억하기 어려울 정도로 풍부한 검은색 도판들, 삼색판법 사진들, 선언문과 같은 자료들이 포함되어 있었다. (출판사: Bauhausverlag, Weimar–Munchen)

목차

1° 학교의 개념과 실현.

2° 학교:

a) 색, 형태, 소리에 의한 형태 실현;

b) 자연에 대한 연구 경로;

c) 형태의 근본적 요소들;

d) 색의 연구.

3° 구축 (건설의 관점, 건축적 개념의 관점):

a) 아틀리에;

b) 공간 (건축적 공간의 관점).

4° 자유 회화 및 조각, 교수, 동반자, 수련생.

기관의 교장: 발터 그로피우스, 건축가.

오랫동안 바이마르는 지성의 중심지였다. [1차] 세계대전이 일어나기 한참 전 바이마르 대공은 한 교육기관을 창설했으며, 당시 매우 알려진 건축가 반 드 벨드를 교장으로 임명했다. 교육론의 측면에서 시도할 수 있는 것들이 이미 여기에서 적용되고 있었다.

전쟁 이후, 발터 그로피우스가 반 드 벨드의 임무를 이어받게 된다. 그는 1914년 쾰른 독일 공작연맹 전시회에서 매우 흥미로운 구축을 보여주며 주목받았던 젊은 건축가였다. 그는 젊은 독일에서 가장 활동적 요소들을 주위에 모았다. 그리고 화가 테오 반 데스부르그로 대표되는 암스테르담의 데 스타일 그룹과 개념적 연대를 형성했다. 반 데스부르그는 화가이지만, 거칠 정도로 단순한 몇몇 원칙 위에 미학적으로 세워진 새로운 건축의 이론가이기도 했다 (매우 흥미로운 건축인데, 그것이 무엇이든 간에, **체계들**을 만들어 내는 힘을 보여주고 있기 때문이다).

바우하우스 학교의 앨범은 빛나는 풍부함으로 인해 우리로 하여금 교육론의 문제에 대해 고심하도록 유도한다.

결국 바우하우스는 장식예술 및 건축 학교이다. 그리고 근대적 현상의 중심으로 학생들을 이끌고자 하는 그로피우스의 의지 덕분에 유사 교육 기관들을 단조로운 배경으로 삼아 돋보인다.

첫번째 진단은 다음 같다. 학교 프로그램의 수준은 교수진의 질적 수준에 따른다. 이 곳의 교수들은 영민하고 심지어 매우 "전위적"이다 (학생들은 브라크, 피카소를 따라하고 있는데, 이는 매우 흥미로우면서도 위험할 수 있겠다).

그 의도에 따르자면 프로그램은 근대적이다: **사람들을 무장시켜 근대적 삶 속으로 관통할 수 있도록 하고, 등불을 비쳐 산업적 노동을 주목하게 만들고 이를 통해 미의 실현을 이루도록 유도하고자 한다.**

그러나 비극이 도사리고 있다. 이러한 방식은, 결국 이루어지게 되는 것과 반대로, 또는 궁극적으로 이루어져야 하는 방향과 반대의 길로 이끌게 마련이다.

잘 만들기의 예술art *du bien faire* (이는 더 이상 산업적 생산 만을 요구하지 않는데, 발터 그로피우스는 이 목적 자체에 전념하는 것으로 보인다), 잘 만들기의 예술은 노동자에 의한 산업적 작업 내에서 발전된다. 이는 순차적 과정에 의해, 추가적 성취에 의해, 완전한 직업적 지식을 따라 넘어서게 될 단계에 의해, 공법의 지속적 실행에 의해, 노동 자체로부터 오는 유익한 경험적 현상에 의해, 그리고 좋은 노동자의 가슴에서 태어나는 이런 종류의 계시에 의해 이루어진다. 잘 만들기는, 질적으로 뛰어난 요소들을 표면 위로 밀어 드러내는 대중의 깊이에서 나온다. 이러한 대중이 질적 수준의 감각, 잘 만들기의 감각을 바로 **위로부터** 받아 수용하고 흡수할 것이라고 가정하는 것은 환상일 뿐이다. 잘 만들기가 바로 표준이다. 표준은 완벽하게 만들어진 것이다. **또 다시, 표준은 대중의 깊이(경제적, 사회적, 재정적, 기술적 원인)에서 발생된다. 표준은 결과이다.**

그로피우스가 세운 목표 속에서 흥미로운 점은, 바로 표준의 완벽함을 산업적 생산에 제공한다는 것이다. 하지만 슬프게도 우리는, 어떤 예술 학교가 산업적 생산을 개선하고 표준을 제공하는 데 있어서는 결국 무능할 수 밖에 없다는 결론을 내려야 한다. 우리는 이미 모두 만들어진 표준을 먼저 제공할 수는 없다.

오래전부터, 이와 같은 심각한 교육론적 문제에 대해, 우리는 응용 예술 학교들을 폐쇄해야 한다고 결론 지은 바 있다. 왜냐하면 표준 이외의 산업 생산품은 우리가 인정하지 않기 때문이다. 우리는 장식예술 오브제를 받아들이지 않는다.

결국 바이마르의 학교[바우하우스]는, 산업에 그 어떤 것도 제공하지 못한 채, 불필요하고 원하지 않는 많은 수의 장식가들을 양성해 낼 것이다 (냄비, 단철 제품, 그림 칸막이, 조각 목공예품, 양탄자 등).

시대적 문화가 내딛는 성취는 더 이상 장식예술이 없음을 보여주는 것이다. 우리는 정확한 오브제를 갈망한다.

예술의 감동은 정당하다. 또 예술은 사회에 없어서는 안될 존재이다. 하지만 우리는 대하는 예술은, 사심 없는 예술작품, 회화, 조각상, 집중적이고 희귀하고 최고의 질을 갖는 작품들만이다. 양적이 아닌 질적으로, 소위 "순수한" 예술이다. 마치 책이 무감각한 두 표지 속에 자신의 사상을 가두고 있는 것처럼, 조금 멀리 떨어져 있고 위엄이 있으며 제한된 액자 속에 둘러싸여 있는, 그런 작품에 관한 것이다.

그러한 예술을 어디에서 가르칠 수나 있을까? 그것은 시대의 공기 속에서, 무르익은 연배의 내밀한 고통 속에서 배울 수 있을 뿐이다. 학교들이 그런 개인을 연이어 양성할 수 있을 것 같지는 않다.

이러한 양질의 예술은 적고, 진정한 예술학도들도 매우 적다. 이 예술학도들을 위해, 모든 것이 마련된 학교들은 존재할 수 없는 듯 하다. 그러므로 아직도 문을 닫아야 할 학교들이 많다.

건축가 발터 그로피우스는 그의 학교에서 건축을 가르친다. 건축은 기본적으로 기술적인 것이다. 이 기술은 배우는데 오랜 시간이 걸린다. 그 교육에 있어 질서가 부여될 필요가 있고, 젊은이들이 이를 배우기 위해 세월을 낭비하도록 내버려 두어선 안 된다. 바우하우스는 좋은 건축학교가 될 것이다.

그런 것이 좋을 것이다. 프로그램은 매우 만족스럽다. 유용하고 논쟁의 여지가 없으며, 긴급하고, 필요한 프로그램으로서, 그 속에서 발터 그로피우스는 풍요로운 활동을 펼칠 것이다.

Français Original

Le Corbusier. "Pédagogie." *L'Esprit Nouveau*, no. 19 (1923).

Nous recevons un magnifique album de 225 pages intitulé STAATLICHES-BAUHAUS. WEIMAR (*Institut d'Etat pour la Construction* – A vrai dire titre très difficilement traduisible). Il contient une masse de documents superbement imprimés sur un papier dont, ici, nous avons perdu même le souvenir : des planches en noir, des trichromies, un manifeste. (Editeur : Bauhausverlag, Weimar-Munchen).

SOMMAIRE

1° Idée et réalisation de l'école.

2° L'Ecole :

a) La réalisation des formes par la couleur, la forme, le son ;

b) Les chemins de l'étude de la nature ;

c) Les éléments fondamentaux de la forme ;

d) Etude de la couleur.

3° La construction (dans le sens d'édifier, de la notion architecturale) :

a) Les ateliers ;

b) L'espace (dans le sens de l'espace architectural).

4° Peintures et sculptures libres, des maîtres, des compagnons, des apprentis.

Direction de l'Institut : Walter Gropius, architecte.

Weimar, de longue date, est un centre intellectuel. Tôt avant la guerre le grand-duc y avait créé un institut d'enseignement dont il avait confié la direction à Van de Velde, l'architecte très en vue de cette époque. On y avait déjà appliqué ce que l'on peut tenter de bien en pédagogie.

Après la guerre, Walter Gropius, un architecte jeune qui s'était signalé à l'attention par une construction des plus intéressantes (Bureaux d'Usines) à l'exposition du Werkbund à Cologne en 1914, est appelé à reprendre l'œuvre de Van de Velde. Il groupe autour de lui les éléments les plus actifs de l'Allemagne jeune et fait une alliance d'idées avec le groupe STYJL d'Amsterdam, représenté par le peintre Théo Van Dœsburg, peintre, mais théoricien d'une jeune architecture dont l'esthétique s'échafaude sur quelques principes brutalement simples (très intéressante du reste, puisqu'elle montre en tout cas la force des *systèmes* quels qu'ils soient).

Le grand album du Staatliches Bauhaus, par son éclatante richesse, nous invite à prendre en considération le problème de la pédagogie.

Au fond, le « Bauhaus » est une école d'art décoratif et d'architecture, se détachant sur le fond terne des établissements similaires, par la volonté de Gropius de conduire ses élèves au plein milieu du phénomène moderne.

Première constatation : le programme d'une école ne vaut que par la qualité des maîtres. Ici les maîtres sont éveillés, même très « à la page » (les élèves s'exercent à faire des Braques, des Picassos, et c'est terriblement drôle, terriblement dangereux).

Le programme est moderne par son intention : *faire des hommes qui pénètrent tout armés dans la vie moderne, et qui par les lumières acquises, illumineront le labeur industriel et le conduiront vers des réalisations de beauté.*

Or, voilà ce qui est dramatique : c'est que ceci va à l'encontre de ce qui se passe, fatalement, de ce qui fatalement doit se passer.

L'art *du bien faire* (et l'on n'en demande pas davantage à la production industrielle, et il semble bien que Walter Gropius se soit fixé ce but), l'art du

bien faire, se développe en plein travail industriel chez l'ouvrier, par échelons successifs, par acquits additionnés, par étapes franchies en totale connaissance du métier et par la pratique continue des procédés, et par ce phénomène de l'expérience féconde qui naît du labeur même, et par cette sorte de révélation qui naît au cœur du bon ouvrier. Le bien faire, vient de la masse profonde qui pousse à la surface ses éléments de qualité. C'est une illusion de présupposer que cette masse profonde, peut recevoir et absorber, *par le haut*, le sens de qualité, le sens du bien faire. Le bien faire c'est le standard. Le standard c'est ce qui est parfaitement fait. *Encore une fois, le standard surgit de la masse profonde (causes économiques, sociales, financières, techniques). Le standard est une résultante.*

Ce qui est intéressant dans les buts élevés de Gropius, c'est d'apporter à la production industrielle, le facteur de perfection des standards. Mais ce qui nous attriste, c'est de devoir conclure qu'une école d'art est dans l'incapacité absolue d'améliorer la production industrielle, d'apporter des standards : on n'apporte pas des standards tout faits.

De longtemps, dans cette grave question de pédagogie, nous avions, conclu à la fermeture des écoles d'art appliqué, car nous n'admettons pas le produit industriel en dehors du standard ; nous n'admettons pas l'objet d'art décoratif.

Or, l'Ecole de Weimar n'apportant rien à l'industrie, fournira des décorateurs qui sont des quantités superflues et indésirables (Pots, fers forgés, parois peintes, boiseries sculptées, tapisseries, etc…)

Le pas fait par la culture de l'époque, sera de démontrer qu'il n'y a plus d'art décoratif ; nous avons le désir d'objets exacts.

L'émotion d'art est légitime ; plus, elle est indispensable à une société. Mais c'est alors que parlera l'art, l'œuvre d'art désintéressée, le tableau, la statue, œuvre concentrée, rare et de la plus haute qualité. Moins d'art dit « pur » en quantité, mais tout à la qualité. Œuvre un peu distante, digne et enfermée dans son cadre limité, comme un livre enferme sa pensée entre ses deux couvertures impassibles.

Où enseigner un tel art ? Il s'apprend dans l'air du temps et dans les souffrances intimes de l'âge mur. Il ne semble pas que des écoles puissent, en série, former de tels individus.

Moins de cet art de qualité, moins d'élèves, très peu d'élèves. Il ne semble pas qu'il puisse y avoir des écoles toutes faites pour ces élèves. Il reste donc encore beaucoup d'écoles à fermer.

Walter Gropius, architecte, enseigne dans son école l'architecture. L'architecture est chose technique à la base. La technique est longue à apprendre ; il faut y mettre de l'ordre et il ne faut pas saccager les années des jeunes hommes. Le Bauhaus serait une bonne école d'architecture.

Et ce serait bien. Bien suffisant, programme utile et incontestable, urgent, nécessaire et où Walter Gropius aurait une activité féconde.

La Négation de L’Art Décoratif

장식예술의 부정

르 코르뷔지에(1887–1965)가 1925년 출판했던 저서 『오늘날의 장식예술(*L'Art décoratif d'aujourd'hui*)』은 대부분, 같은 해에 개최될 파리 국제장식예술전시회를 겨냥해 비판하며 잡지 『에스프리 누보(*L'Esprit Nouveau*)』에 게재했던 그의 글들을 모아 출판한 것이다. 한편 책의 마지막 장인 「고백(Confession)」은 새로 작성해 추가한 글로서 건축가 자신의 자서전적 기록이며, 궁극적으로 그가 장식예술의 부정을 선언하게 되기까지의 서사를 담고 있다. 라 쇼-드-퐁에서의 예술 및 수공예 교육을 통해 건축에 입문하게 된 어린 시절부터, 더 많은 것을 배우고 경험하기 위해 유럽 곳곳으로 떠나 여행하고 체류했던 시간, 그리고 마지막으로 그에게 결정적인 순간이었던 동방여행까지의 여정을 다루고 있다. 그 중 여기서 발췌한 부분은 동방여행 직전 독일을 방문해 그곳에서 성행하고 있던 건축 및 응용예술의 현장을 직접 경험한 뒤 남긴 그의 생각이다. 여기서 그는 수공예와 기계문명 간의 부조화를 지적하고, 최종적으로 그 주범인 장식예술을 부인해야 한다고 주장한다.

이단비

1925

고백
Confession

르 코르뷔지에 Le Corbusier

이관석 옮김

Le Corbusier. "고백." 『오늘날의 장식예술』. 이관석 옮김. 235–236. 파주: 동녘, 2007.

[…]

우연한 기회에 나는 협조를 받아 1년 이상 독일을 여행할 수 있었다. 독일 장식예술의 조직을 연구해달라는 의뢰를 받았던 것이다. 나는 공장과 사무실, 학교와 디자인 스튜디오를 방문할 수 있는 공문서를 지니고 있었다. 나는 모든 곳을 방문했으며, 모든 것에 대한 질문을 던졌다. 나는 독일이 조직한 모든 것을 보았다. 대단한 조직이었으며, 막대한 양의 생산고를 올리고 있었다. 바이에른의 장식예술 조직 책임자는 내게, "내가 공장들을 순회하며 공장장들에게 '만약 생산방식을 지체없이 바꾸지 않고 우리네 장식가들의 디자인 요구를 적용하지 않으면, 나는 이 조직의 힘을 당신에 반대하여 행사할 것이고 당신은 파멸할 것이오!' 라고 했더니 산업가들이 차례차례 동의했습니다" 라고 말했다.

나는 자연스럽게 감명을 받았지만, 이어서 이러한 끔찍한 의심이 가만히 고개를 들었다. 그래서 어쨌단 말인가? 공상의 부름에 응하여 종이 위에 그려진 스케치를 가지고 장식가들이 산업기술의 냉혹하고 거의 자동적인 요구들을 수정할 수 있을 것인가? 아무 관계가 없는 개입에 의해 산업 생산품이 개선되거나 대변혁을 일으킬 수 있을 것인가? 당시에는 내가 존경했던 장식가들의 존재가 이러한 과도한 요구에 의거할 수 있을 것인가?

금속가공과 철세공 예술품을 만드는 어떤 작업장에서 나는 작동 중인 흉악한 기계, '해머 기계'를 보았다. 그것은 매끄럽고 완벽히 일정한 단면을 가진 철판을 받아 몇 분 안에 그것들 모두를 고철처럼 찌부러뜨렸다.

그것은 수공을 위한 위대한 개혁의 시대였다.

첫 단계는 아무런 장비도 없는 인간이 망치로 두들겨 주괴鑄塊에 할 수 있는 한 멋있게 형체를 부여하는 단계다. 그는 요구에 잘 맞는 것을 만드는 수준까지는 이르지 못한다. 하지만 그럼에도 완벽함을 향해 얼마나 큰 배려와 노력을 기울이는지!

두 번째 단계는 기계가 발명되어 강철을 순수하고 매끈하고 정확한 모양으로 뽑아내는 단계다. 강철의 시대가 철의 시대를 대체한다. 헤아릴 수 없이 무수한 결과들이 생겨난다.

세 번째 단계는 장식가들이다. 수공은 그들의 종교다. 그는 찌부러뜨리는 기계를 성실하게 발명하고 수공품처럼 보이는 물건들을 **기계로** 만든다. 얼마나 끔찍한 행위인가!

나의 의심은 점점 더 깊어졌고, 15년 후인 지금은 산업이 자동적으로 고유한 발전 경로를 따르고 있다는 명확한 의견을 가지고 있다. 디자이너, 즉 장식가는 적이고, 기생충이고, 거짓 친구다(1914년의 디자인 교육에 관한 나의 보고서는 장식예술학교의 폐쇄를 요구한다).

[…]

Français Original

Le Corbusier. "Confession." In *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, 209. Paris: Flammarion, 1996.

[…]

Un concours fortuit de circonstances me fit voyager l'Allemagne pendant plus d'un an. J'étais chargé d'une mission : étudier l'organisation de l'art décoratif en Allemagne. J'étais muni d'une lettre patente qui m'ouvrait les portes des usines, des maisons de commerce, des écoles, des ateliers de dessin. Je visitai tout, je questionnai sur tout. Je vis tout ce que l'Allemagne avait mis sur pied ; une organisation extraordinaire, une production immense. Le Directeur des organisations d'art décoratif en Bavière me disait : « J'ai fait la tournée de nos usines ; j'ai dit à leurs directeurs : Si vous ne transformez pas de suite votre fabrication en appliquant à la lettre les dessins de nos artistes décorateurs, je dresserai contre vous la puissance de notre organisation et vous serez écrasés. Et les industriels ont marché les uns après les autres ! »

C'est alors qu'au travers d'une admiration bien compréhensible, s'insinua ce doute terrible : comment donc ? Des artistes décorateurs peuvent par des esquisses faites sur le papier, au gré de leur fantaisie, modifier la rigueur fatale, automatique presque, de la mise au point industrielle ? Le produit industriel peut être corrigé, bouleversé par une intervention toute extérieure ? L'artiste décorateur – que j'admirais alors – est fondé dans cette prétention immense ?

J'ai vu fonctionner une machine abominable dans des ateliers de construction métallique et de ferronnerie d'art, une « machine à marteler ». Elle recevait des fers profilés lisses et parfaits et en quelques instants les rendait totalement cabossés, semblables à de la vieille ferraille.

C’était alors la grande croisade du travail à la main.

Première étape : l’homme désarmé, dresse au mieux le lingot de fer, à coups de marteau ; il n’arrive pas à faire une chose digne de son désir. Mais que de soins pourtant, quel effort vers la perfection !

Deuxième étape : la machine, inventée, tréfile l’acier en profils purs, lisses et mathématiquement exacts. L’âge de l’acier remplace l’âge du fer. Conséquences incalculables.

Troisième étape : l’artiste décorateur. Religion : le travail à la main. Ce protestataire invente la machine à cabosser et il fait *à la machine* des objets qui ont l’air d’être faits à la main. Abomination !

Le doute s’enfonça de plus en plus et, quinze années plus tard, je pense clairement que l’industrie suit sur elle-même la ligne de son évolution. Le dessinateur-décorateur est l’ennemi, le parasite, le faux frère (mon rapport sur l’enseignement du dessin 1914 : il faut fermer les écoles d’art décoratif).

[…]

Ready-made Window

레디-메이드 창문

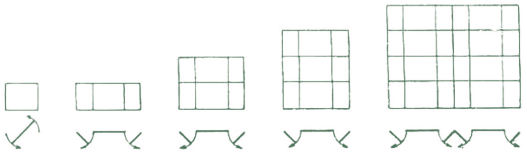
Cet appel s'est fait en 1925 à l'occasion du Pavillon de l'Esprit Nouveau

1923: Appel à la grande industrie: on peut fabriquer une nouvelle fenêtre combinable indéfiniment, à échelle nouvelle, basée sur l'emploi de la glace ou du verre épais et l'application mécanique du coulissant et de la fermeture par excentrique.

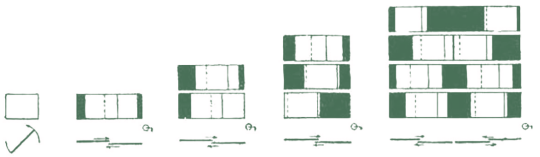
La fenêtre fut toujours l'obstacle. Son évolution à travers les âges marque le perfectionnement de l'outillage. La fenêtre est l'un des buts essentiels de la maison. Le progrès apporte une libération. Le ciment armé fait révolution dans l'histoire de la fenêtre.

Voici les vides que nous donne naturellement le ciment armé

La fenêtre *considérée comme une mécanique.*
Glissement automatique, herméticité.
Nous doter d'une fenêtre mécanique!
Nous architectes, nous nous contenterons fort bien d'un module fixe. Avec ce module, *nous composerons.*
Voici un exemple de module avec ses dérivés.



Attention! Les fenêtres ne doivent plus ouvrir à battants à l'intérieur des chambres qu'elles encombrent, ou à l'extérieur des façades. *Elles doivent glisser latéralement* (la première seule peut pivoter).
Si j'ai 10 de surface éclairante, il me suffit d'avoir 3 ou 4 de surface d'aération.



Tous nos hôtels particuliers, toutes nos villas,
Toutes nos maisons ouvrières,
Tous nos immeubles locatifs,
sont conçus et exécutés avec la même fenêtre, élément type. Nous avons en quelques années serré de près le module anthropocentrique.
Mais... tout ce que nous avons eu jusqu'ici n'est que travail de serrurier et non de mécanicien. La fenêtre est l'*élément mécanique-type* de la maison.

본 글은 1925년 파리 국제 장식예술 전시회를 겨냥해 르 코르뷔지에가 썼던 일련의 글들 가운데 하나이다. 기계를 대량생산하던 당시 거대 프랑스 산업체들로 하여금 창문 제작을 통해 건축 산업에 적극 참여할 것을 촉구하는 내용이다. 르 코르뷔지에는 '창문의 역사' 자체가 건축의 역사를 대변한다고 믿었다. 그만큼 그에게 중요한 건축 요소였던 창문조차도, 건축가에 의해서가 아니라 근대 산업에 의해 주도적으로 개발, 생산되어야 한다고 외쳤던 것이다. 이러한 주장은, 그를 매료시켰던 자동차, 비행기, 기차 등 근대의 놀라운 기계들을 자세히 살피면서, 그 속에서 다시 발견할 수 있었던 새로운 창문 기술의 세밀한 관찰에 근간을 둔 것이었다. 건축가의 예술은 무엇보다 요소의 선택과 구성에 있을 뿐, 요소 자체는 다른 전문 집단들인 산업에 의해 준비되어야 한다고 그는 믿었다.

남성택

1925

산업체들에 대한 요구
Appel Aux Industriels

르 코르뷔지에 Le Corbusier

조은지 옮김

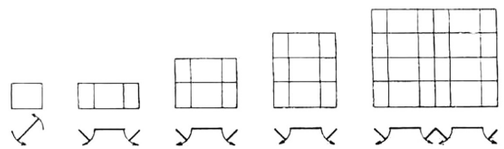
(이 글은 1925년 에스피리 누보 전시관을 계기로 쓰여진 것이다.)

1925년, 대형 산업체들에 대한 요구: 새로운 스케일로 무한 결합할 수 있으며, 유리 또는 두꺼운 판유리의 사용, 그리고 미닫이 방식 및 편심 폐쇄 방식의 기계적 적용을 기반으로 한 새로운 창문을 제작할 수 있다.

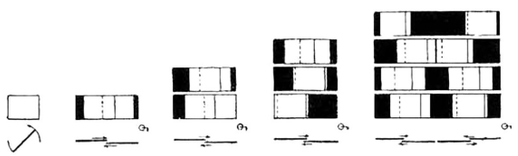
창문은 항상 장애물이었다. 시대를 통한 창문의 진화는 도구의 완벽성을 나타낸다. 창문은 주택의 본질적 목적 중 하나이다. 진보는 자유를 가져온다. 철근 콘크리트는 창문의 역사에서 혁명을 이끈다.

Fig 1
철근 콘크리트가 자연스럽게 제공하는 빈 허공이 이와 같다.

창문은 기계로 간주된다. 자동 미닫이와 밀폐성. 기계적 창문을 우리에게 제공하라! 우리 건축가들은 확정된 모듈로 매우 만족할 것이다. 우리는 이 모듈을 사용하여 구성할 것이다. 이 모듈에서 파생된 예시는 이와 같다.



주의하라! 창문들은 더이상 꽉 찬 방의 안쪽으로나 파사드의 바깥쪽으로 열리지 않아야 한다. 창문은 측면으로 미끌어지는 미닫이여야 한다 (오로지 첫 번째 경우만 회전할 수 있다). 채광을 위한 표면이 10이면 환기를 위한 표면은 3 또는 4가 충분하다.



우리의 모든 대저택, 빌라들,
모든 노동자들의 주택들,
모든 임대 건물들이,
동일한 창, 유형적 요소로 설계되고 구현된다.
몇 년 동안 우리는 인간 중심적 모듈 체계를 강화했다.
하지만 … 지금까지 우리가 해온 작업은 엔지니어의 작업이 아니라 자물쇠 수리공의 작업일 뿐이다.
창문은 주택의 기계적 유형–요소이다.

Français Original

Le Corbusier. "Appel Aux Industriels" In Le Corbusier et Pierre Jeanneret Oeuvre complète Volume 1 1910–1929. 77. Basel: Les Editions D;architecture, 1929.

(Cet appel s'est fait en 1925 à l'occasion du Pavillon de l'Esprit Nouveau)

1925: Appel à la grande industrie: on peut fabriquer une nouvelle fenêtre combinable indéfiniment, à échelle nouvelle, basée sur l'emploi de la glace ou du verre épais et l'application mécanique du coulissant et de la fermeture par excentrique.

La fenêtre fut toujours l'obstacle. Son évolution à travers les âges marque le perfectionnement de l'outillage. La fenêtre est l'un des buts essentiels de la maison. Le progrès apporte une libération. Le ciment armé fait révolution dans l'histoire de la fenêtre.

La fenêtre considérée comme une mécanique. Glissement automatique, herméticité. Nous doter d'une fenêtre mécanique! Nous architectes, nous nous contenterons fort bien d'unmodule fixe. Avec ce module, nous composerons. Voici un exemple de module avec ses dérivés.

Attention! Les fenêtres ne doivent plus ouvrir à battants à l'intérieur des chambres qu'elles encombrent, ou à l'extérieur des façades. Elles doivent glisser latéralement (la première seule peut pivoter).

Si j'ai 10 de surface éclairante, il me suffit d'avoir 3 ou 4 de surface d'aération.

Tous nos hôtels particuliers, toutes nos villas,
Toutes nos maisons ouvrières,
Tous nos immeubles locatifs,
sont conçus et exécutés avec la même fenêtre, élément type.
Nous avons en quelques années serré de près le module anthropocentrique.
Mais... tout ce que nous avons eu jusqu'ici n'est que travail de serrurier et non de mécanicien.
La fenêtre est l'élément mécanique-type de la maison.

Besoins,
Meubles,
Types
요구, 가구, 유형

인간적 척도와 인간의 기능에 대한 탐구, 그것은 인간의 요구를 정의한다. 이러한 요구는 유형이다. 우리 모두는 여러 보강 요소들로 우리의 천부적 능력을 보충해야 한다. 인간 수족으로서의 사물은 유형으로서의 요구에 응하는 유형으로서의 사물이다.

장식예술은, '인간 수족으로서의 사물' 전체를 나타내는 부정확하고 장황한 용어다. '인간 수족으로서의 사물'은 명확하게 설정된 요구에 어느 정도의 정확성으로 대응한다. 유형으로서의 요구, 유형으로서의 기능, 그리고 이것에 의한 유형으로서의 사물, 유형으로서의 가구. 인간 수족으로서의 사물은 유순한 하인이다. 착한 하인은 신중하며, 자신을 나타내지 않음으로 주안을 자유롭게 한다.

장식예술은 도구, 아름다운 도구다.

르 코르뷔지에 (이관석 옮김)

Corbusier, Le.“유형으로서의 요구 유형으로서의 가구”『오늘날의 장식예술』, 이관석 옮김, 87. 파주: 동녘, 2007.

1925

유형–요구와 유형–가구

Besoins-Types Meubles-Types

르 코르뷔지에 Le Corbusier

이관석 옮김

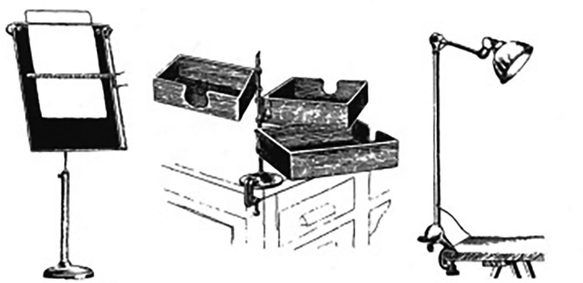
Corbusier, Le.“유형으로서의 요구 유형으로서의 가구”『오늘날의 장식예술』, 이관석 옮김, 86–99. 파주: 동녘, 2007.

여기서 우리는 환상과 몰상식의 걱정스러운 왕국을 떠나, 마음을 든든하게 하는 조항이 들어간 규칙을 다시 차지한다. 시인의 인기 하락, 그것은 사실이다. 그는 코니스와 닫집을 내던지고, 그의 앞에서 손에 자를 들고 치수를 재는 재단사의 재단기를 더욱 유용하게 만든다. 우리는 다시 육지plancher des vaches 위로 올라왔다. 확신의 기운을 돋우는 평온함이란!

기술–지성 –감정의 방정식 중 한 인자가 불균형하게 성장할 때, 지성적 · 감성적인 우리 존재와 우리가 사용하는 주위의 것들 사이의 관계성이 교란되어 위기가 발생한다. 우리는 계속해서 그것들을 예전과 같이 만들거나, 인지한 현실을 미리 고려하거나, 그것을 거슬러 반향한다. 원인과 결과에 대한 관념이 사라진다. 더 이상 잘 적응할 수 없다고 느끼기 때문에 우리는 불안에 사로잡힌다. 우리는 퇴보적이거나 너무 진보적인 **비정상적인 것들**에 의해 강요된 노예 상태에 반감을 갖는다.

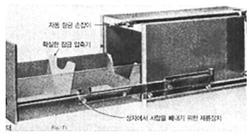
나침반은 이러한 혼란에서 우리를 구해줄 것이다. 이 경우 나침반은 우리 자신들이 된다 우리의 유일한 관심 대상이 되는 불변의 핵심, 인간인 것이다. 그러므로 우리는 **인간적 척도**를, 인간적 기능을 재발견하기 위해 항상 노력해야 한다.

위기가 도래한 오늘날, 모든 영역에서 우리 자신이 우리의 기능들을 재조정하는 것보다 긴급한 일은 없다. 습관적인 일들에 속박된 우리의 주의를 잠시나마 자유롭게 하기 위하여, 그리고 **왜?** 라는 질문에 대해 생각하기 위하여 숙고하고, 헤아리고, 결정하라. 결백과 단순함, 솔직함을 가지고 **왜?** 라는 질문에 대답하기 위해서도 그래야 한다. 말하자면, 우리의 선입견을 제쳐두기 위해, 우리 기억들의 축적물을 강철로 만든 문 뒤의 지하 3층에 있는 은행 금고에 맡기기 위해, 또한 그것과 함께 과거의 모든 시정을 떠나기 위해, 우리의 가장 근본적인 욕구들을 공식화하기 위해서도 마찬가지다.



인간적 척도와 인간의 기능에 대한 탐구, 그것은 인간적 요구를 정의한다.

그 요구들은 그리 많지 않다. 사람들은 우리가 알고 있는 최초의 시간에 동일한 틀에서 만들어져 나왔기 때문에, 그것들은 모든 사람들 사이에서 매우 유사하게 나타난다. 인간의 정의를 규정하는 임무를 띤 라루스Larousse는 이를 우리의 면전에서 보여주기 위해 세 개의 이미지들을 제시한다. 구조, 신경 체계, 혈액 공급체계 같은 모든 기계가 거기에 있는데, 이것은 우리들에게 정확하고 예외 없이 적용된다. **이러한 요구는 유형이다.** 말하자면 우리 모두는 동일한 요구를 가지고 있다는 것이다. **우리 모두는 우리의 자연적 능력을 보충할 수단을 필요로 하는데**, 왜냐하면 자연은 냉담하고, 비인간적이며(특별한 인간성을 지녔기 때문에), 또한 혹독하기 때문이다. 우리는 벌거벗은 채 불충분한 무장 상태로 태어났다. 따라서 나르시스 Narcisse 손의 공허함은 우리로 하여금 병服을 고안하도록 이끌었다. 우리의 자연적인 보호 기관들(피부와 머리 가죽)에 관한 이미 두드러진 개선인 디오게네스의 통은 우리에게 작고 원시적인 방을 준다. 서류 정리 캐비닛과 편지의 사본은 우리 기억의 불완전



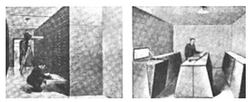
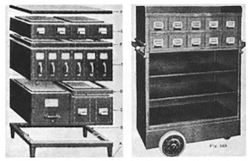


Fig 1
'로네오 ronéo'전표
Fig 2
작은 바퀴 위에서 부드럽게 구르는 서랍(로네오 제품)
Fig 3
가장 나은 것을 위한 모색은 개념의 반전율 유도한다.



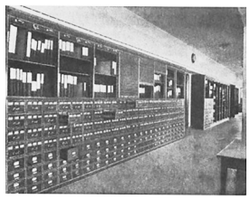


Fig 4
표준 받침대 위에서 기계적으로 완벽해지기 위한 구성(로네오 제품)
Fig 5
강철판 가구류는 우리를 기계의 완전함으로 인도한다(로네오 제품)

함을 보충한다. 옷장과 식기 찬장은 추위나 더위에, 배고픔이나 목마름에 대항할 수 있음을 보증해주는 보조 수족을 집어넣어두는 용기다. 명백히 역설적인 이러한 정의는 우리를 장식예술에서 멀리 데려간다. 그것이 바로 이 장을 쓰는 이유다.

장식예술에 대해 말하면서, 우리는 우리 요구의 특성과 유형에 대해 주장할 권리를 가지고 있다. 왜냐하면 우리의 관심은 단지 수족의 확대일 뿐인 우리를 둘러싸고 있는 기계적 체계와 함께 하기 때문이다. 진실을 말하자면, 그것들은 **인공 수족들**이다. 장식예술은 상상력, 발명 기술에 호소하는 행위인 정형외과술이 되지만 재단사의 그것과도 유사한 직무다. 고객은 우리 모두와 닮은, 정확하게 정의된 인간이다.

자동차 차체 제조업자들과 영화 공급자들, 유리제품과 도자기 제조업자들, 또한 임대아파트를 설계하는 건축가들도 비슷한 의견을 공유했다. 그럼에도 불구하고, 1925년 파리전람회를 책임진 여러 거물들 중 한 사람은 최근 격렬하게 항의하였다. 잡다한 시정에 집착하는 그 사람은, 뚱뚱한사람, 빼빼한 사람, 키가 작은 사람, 키 큰사람, 건장한 사람, 무기력한 사람, 폭력적인 사람, 온순한 사람, 이상주의자, 그리고 신경쇠약자 같은 사람들의 예나 치과의사, 문학가, 건축가와 상인, 항해가와 천문학자 같은 직업들의 예와 같이, 각 경우마다 다른 상황들을 들어서 뭔가 다른 것을 위한 개인의 요구를 주장했다. 그는 민첩하게 끼워 맞춘 추론에 의해서 개인의 특성이 그의 모든 소행을 명령한다고, 또한 그의 도구 – 특별하고, 개인적이고, 그에게 유일하며, 또한 그의 이웃의 것과는 아무런 공통점이 없는 도구 – 를 만든다고 본다. **삶, 그것이 삶이다, 나는 삶 이외에는 아무것도 믿지 않는다. 당신은 개인을 죽이고 있다!** 따라서 정형외과 의사의 전설적이고 무수한 활동, 그 무한한 광대함은 현기증을 부르게 된다.

그러면 이것은 마침내, 기적적으로, 우리가 **찾던 장식예술이라는 용어의 정의**가 될 것인가? **도구로서의 사물, 인간 수족으로서의 사물**에게 이제 **감정으로서의 사물**, 삶으로서의 사물이 대항한다.

논쟁은 계속될 것이다. 왜냐하면 평가의 마지막에는 단지 **시정詩情**만이, 바꿔말하면 행복만이 그것을 입증한다는 점은 논의의 여지가 없기 때문이다. 그러나 먼저 개인적인 **감정으로서 사물**의 꿈은 그것이 지닌 무한한 다양성 때문에 실제적으로는 불가능하다는 것을 인정하자. 우리의 대화자는 사실상 **예술품**을 심중에 두고 있음을 주시하자. 우리는 이에 대해 조금 후에 대답할 것이다. 그리고 이어서, 우리의 목적은 행복이므로 행복에 대한 또 다른 정의를 제안하자. 행복은 창조적 능력 가능한 가장 숭고한 활동 안에 있다. 삶(그리고 생활비!)은 우리를 노동(대개의 경우 강요된, 그러므로 거의 창조적이지 않은 노동)에 종속시키고, 또한 거의 대다수 사람들에게 행복한 시간은 돈을 벌기 위해 소비한 시간들과 매우 거리가 멀다. 숭고한 활동이란 우리에게 삶의 성취가 되는 그러한 자극들 – 음악, 책, 정신의 창조물 – 을 통하여 생을 진정 자기 자신의 것으로 이끌어가도록 실현하는 것이다. 그것은 하나의 생명, 즉 **개인**을 의미한다. 따라서 **개인은 가장 높은 수준, 단 하나뿐인 수준에 위치하였지만**, 그가 가진 도구의 수준과는 분리되었다. 약간, 혹은 매우 깊이 탐구될 수 있는 이러한 정신의 활동들과 내적 성찰은 **삶** 그 자체, 즉 인간의 **내적인 삶**이며 **진실한 삶**이다. 그래서 어떤 의미로든 삶은 살해되지 않았으며, 이는 신께 감사할 일이다! 그리고 개인 역시 살해되지 않았다.

감정으로서의 사물 또는 **예술품**은, 그것들의 내부에 있는 불길 – 게으름뱅이, 어릿광대 왕의 광대 같이 약간의 매력이 있는 골칫거리 – 과 비교하면, 단지 기분 전환거리만으로 의도된 찌꺼기일 뿐이다(나는 장식적인 예술품에 대해 말하고 있다). 합리적인 **감정으로서의 사물**은 정화된 장소 안에서 전혀 다른 곳에 더 높은 곳에, 더 고양된 수준에 위치한다. 그때 이것은 하나의 **예술품**이면서 또한 전혀 다른 것이기도 하다. 우리는 분명 위계를 믿기 때문이며, 어떤 낙화烙畵 작품을 **시스티나Sixtine 성당**의 작품들(채색된 유리 세공품, 자수품, 또는 장식적안 목제품 이외의)과 같은 수준에 두지 않기 때문이다. 그러나 우리는 이 최초의 분류에 이미 만족했으며, 이에 대해서는 차후에 다시 언급할 것이다.

우리의 안락을 위해 우리의 일을 쉽게 하기 위해, 극도의 피로를 피하기 위해, 우리 자신을 재충전하기 위해, 즉 **우리의 정신을 자유롭게 하기 위해,** 또한 우리의 삶을 방해하고 **그것을 없애려고** 위협하는 난장판에서 우리를 떼어두기 위해, 우리는 현명함으로 수족의 연장인 인간 수족으로서의 사물을 몸에 갖춰왔다. 그리고 이러한 도구들을 사용함으로써 우리

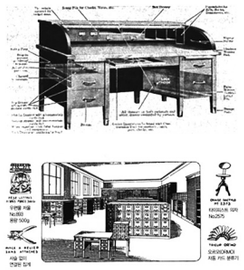
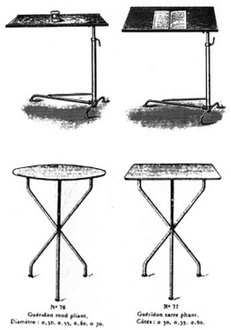


Fig 6
강철판 가구(로네오 제품)
Fig 7
이것은 차갑고 가치 없지만, 정당하고 진실하다. 거기에 기본이 있다(오르모 제품).



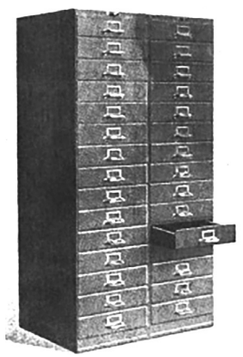


Fig 8
Fig 9 로네오 제품

는 불유쾌한 임무들과 사고들을, 대화자에 따르면 삶의 풍성함과 다양성을 정확히 만들어내는 단조롭고 고된 일을 피했다. **우리의 사업을 체계화하고**, 또한 자유를 가지기 위해, 우리는 뭔가에 대해서 – 예를들면 예술에 대해서 (왜냐하면 그것은 매우 안락하므로) – 생각한다. **인간 수족으로서의 사물은 유형으로서의 요구**에 응하는 **유형으로서의 사물**이다. 앉기 위한 의자들, 작업하기 위한 테이블, 빛을 주는 장치들, 쓰는 일을 하기 위한 기계들(정말 그렇다!), 정리하고 보관하기 위한 선반들이 그것들이다.

정신이 변화무쌍하더라도, 근육과 골격들은 동일한 자리에서 동일한 기능을 수행한다. 그것들의 범위와 구성은 그렇게 하도록 결정되어 있다. 그래서 제기된 문제는 누가 그와 같은 것들을 정교하고 믿을만하게, 그리고 값싸게 해결할 것이냐는 문제이다. 왜냐하면 우리는 안정을 불러일으키는 조화에 민감하며, 우리의 수족들과 조화를 잘 이루는 사물을 알아보기 때문이다. a와 b가 c와 동일하다면, a와 b는 서로 동일하다. 이 경우, **a는 인간 수족으로서의 사물**이며, **b는 조화 감정**, **c는 우리의 몸이다**. 그러므로 **인간 수족으로서의 사물**은 우리의 조화 감정과 일치하고, 우리의 몸과 일치하는 것이다. 그래서 우리는 만족한다. **이러한 도구 발전의 다음 단계까지는 말이다.**

여기에 기술자가 예술에 의해 성취한 단계인 장식예술이 있다. 기술자의 예술은 인간 활동의 광범위한 부분에 걸쳐 있다. 만약 한쪽 끝의 가지들이 순수한 계산과 기계적 창안 위에 펼쳐진다면, 다른 끝의 가지들은 **건축**으로 유도된다.

그러면 우리는 장식예술의 건축에 대해 말할 수 있으며, 그 영속성의 가능성을 예견할 수 있을 것인가?

장식예술의 영속성? 우리를 둘러싸고 있는 **사물들**에 대해 좀 더 자세하게 이야기해보자 우리가 판단을 내리는 곳은 먼저 시스티나 성당, 그 다음은 의자들과 서류 정리용 캐비닛들에서이다. 옷을 재단하는 것이 삶에서 부차적인 중요성을 갖는 것처럼, 이것은 의심의 여지없는 2류 수준의 문제다. 위계가 있는 것이다. 우선, 진실한 열정이 투여된 작품인 시스티나 성당이 있다. 이어서 앉는 기계, 분류하는 기계, 조명하는 기계, 유형으로서의 기계, 시정의 문제이기 이전에 순수화의 문제, 정화의 문제, 정확성의 문제들이 존재한다.

위대한 왕들의 시대 이후 많은 일들이 일어났다. 인간의 정신은 금박을 입히고 닫집 아래에서보다 우리의 이마 뒤에서 더욱 편안해진다. "너는 돈이 줄 수 있는 모든 것을 없애버렸다"는 말은 의미심장하다. 금, 칠기, 대리석, 아름다운 무늬를 넣어 짠 직물은 우리가 발레, 댄스홀, 저녁식사를 하는 우아한 레스토랑 같은 친밀함의 정원 안에서 찾는 애무와 같다. 그 시절에는 얼마든지 당연하고 주어질 가치가 있는 감각의 애무다.

결국 우리는 나와서 상쾌한 공기 속을 얼마간 걸어 다니다가 집으로 돌아간다. 우리는 책 한 권을 펼치거나 펜 한 자루를 집는다. 이러한 기계적이고 분별 있으며 고요하고 세심한 안락 속에서, 벽에는 매우 좋은 그림이 걸려 있다. 혹은, 우리를 행복하게 하는 조화와 우리를 자극하는 색깔의 벽들 사이에서, 우리의 움직임은 새로운 확신과 정확성을 갖게 된다.

장식예술은, **인간 수족으로서의 사물** 전체를 나타내는 부정확하고 장황한 용어다. 인간 수족으로서의 사물은 명확하게 설정된 요구에 어느 정도의 정확성으로 대응한다. 그것들은 우리네 손과 발의 확대이며, 유형으로서의 기능인 인간적 기능들에 적응되어왔다. 유형으로서의 요구, 유형으로서의 기능, 그리고 이것에 의한 유형으로서의 사물, 유형으로서의 가구.

인간 수족으로서의 사물은 집의 하인이다. 착한 하인은 신중하며, 자신을 나타내지 않음으로 그의 주인을 자유롭게 한다.

분명히, 장식예술은 도구, 아름다운 도구다.

선택과 적응, 비율과 조화를 통해 드러나는 좋은 취향에 만세를!

Français Original

C'est ici que l'on quitte les royaumes angoissants de la fantaisie et de l'incongru, et que l'on peut reprendre possession d'un code aux articles rassurants. Le poéte déchoit, c'est vrai; il chute des corniches et des baldaquins et se fait plus utilement coupeur chez un tailleur, un homme étant devant lui, et lui, un métre à la main, prenant des mesures sur son homme. Nous revoici sur le plancher des vaches. Sérénité tonifiante des certitudes!

Lorsqu'un facteur de notre équation technico-cérébro-senti mentale a démesurément poussé, survient une crise, les rapports étant détraqués, les rapports entre notre entité cérébro-senti- mentale et les choses de notre usage, extérieures a nous et que nous continuons a produire sous une forme routiniére ou alors en anticipant et en réaction contre un état de choses admis. La notion de cause à effet s'affaisse. Nous sommes saisis d'inquiétude parce que nous ne sommes plus adaptés; nous nous révoltons contre un asservissement obligé a des choses anormales, qu'elles soient rétrogrades ou qu'elles soient par trop anticipées.

La boussole nous sauvera du détraquement; la boussole en l'occurrence c'est nous-même : un homme, une constante, à vrai dire le point fixe qui est le seul objet de notre sollicitude. Il faut done s'attacher à retrouver toujours l'*échelle humaine*, la fonction humaine.

Puisque aujourd'hui sévit la crise, il·n'est pas de plus urgente besogne que de nous efforcer à une réadaptation à nos fonctions, dans tous les domaines. Suspendre quelques instants notre attention captée par les labeurs habituels et songer *au pourquoi*, réfléchir, soupeser, décider. Et répondre *au pourquoi*, avec ingénuité, innocence, candeur. Autant dire, se débarrasser des habitudes acquises, déposer dans les coffres de sa banque, au troisiéme soussol, derriére une porte d'acier, son capital de souvenirs et, laissant la toute là poétique du passé, formuler des désirs terre à terre.

Rechercher l'échelle humaine, la

fonction humaine, c'est définir les besoins humains.

Ils sont peu nombreux; ils sont trés identiques entre tous les hommes, les hommes étant tous faits sur le même moule depuis les époques les plus lointaines que nous connaissions. Le Larousse chargé de nous fournir la définition de l'homme nous donne trois images pour démonter celui-ci sous nos yeux; toute la machine est 1à, carcasse, systéme nerveux, systéme sanguin, et il s'agit de chacun de nous, exactement et sans exception. *Ces besoins sont types*, c'est- à-dire que tous nous avons les mêmes; *nous avons tous besoin de compléter nos capacités naturelles par des éléments de renfort*, car la nature est indifférente, inhumaine (extra-humaine) et inclémente; nous naissons nus et insuffisamment armés. Ainsi le creux de la main de Narcisse nous a conduits à inventer la bouteille; le tonneau de Diogéne qui était déjà une fameuse amélioration de nos organes de protection (notre peau et notre cuir chevelu) nous donne la cellule primordiale de la maison; les classeurs, le copie de lettres suppléent aux absences de notre mémoire; les armoires, les buffets de service sont les étuis où nous rangeons nos membres auxiliaires de garantie contre le froid ou le chaud, la faim ou la soif, etc. Ces définitions d'allure paradoxale nous conduisent bien loin de l'Art décoratif; elles sont en vérité la raison même de ce chapitre.

Parlant d'art décoratif, nous sommes en droit d'affirmer la qualité-type de nos besoins, puisque nous avons à nous occuper de cette mécanique nous entourant et qui n'est exactement que le prolongement de nos membres; ce sont, à vrai dire, *des membres artificiels*. L'art décoratif devient de l'orthopédie, activité faisant appel à l'imagination, à l'invention, à l'habileté, mais métier analogue à celui du tailleur : le client est un homme, connu de tous et nettement défini.

Pareille opinion est partagée par les carrossiers d'automobiles, par les installateurs de cinémas, par les fabricants de verrerie et de vaisselle, même par les architectes qui conçoivent des boîtes à loyer. Pourtant récemment, l'un des hauts personnages dirigeant

les destinées de l'Exposition de 1925 s'insurgeait violemment; l'esprit attaché à la multiple poésie, il réclamait pour chaque individu un objet différent, prétendant à des cas chaque fois particuliers : l'homme gras, l'homme maigre, le court, le long, le sanguin, le lymphatique, le violent, le doux, l'utopiste, le neurasthénique; puis les vocations : le dentiste et l'homme de lettres, l'architecte et le marchand, le navigateur et l'astronome, etc. Il voit le caractére de l'individu dicter tous ses actes, et par un raisonnement vivement bouclé, façonner son outillage, un outillage qui lui soit propre, particulier, individuel, n'ayant rien de commun avec celui du voisin. *La vie, c'est la vie, je ne crois qu'à la vie. Vous tuez l'individu!* Donc une activité fabuleuse, innombrablé pour l'orthopédiste, une activité dont l'illimitée immensité donne le vertige.

Serait-ce là, enfin, par miracle, *la définition tant cherchée du terme :* ART DÉCORATIF? A l'objet-outil, l'objet-membre, on nous oppose l'objet-sentiment, l'objet-vie.

L'argument tiendrait, puisqu'en fin de compte il est indiscutable que seule la *poésie*, c'est- à-dire le bonheur fait foi. Mais tout d'abord reconnaissons irréalisable pratiquement ce rêve de l'objet-sentiment individuel dans son infinie multiplicité; notons qu'en fait il s'agit dans l'esprit de notre interlocuteur d'un *objet d'art*, et nous répondrons plus loin. Et ensuite, le bonheur étant la fin, proposons une définition autre du bonheur : le bonheur est dans la faculté créatrice, dans activité aussi élevée que possible. La vie (la cherté de la vie aussi!) nous assujettit au travail (un travail souvent commandé, donc peu créatif) et pour beaucoup, l'heure du bonheur est loin des heures du gagne-pain. Activité élevée : arriver par les excitants que sont pour nous les faits de la vie, puis les livres, les musiques, les inventions de notre esprit, à vivre un peu sa propre vie, une vie a soi. Donc une vie individuelle, et voici *l'individu mis au premier plan, au seul plan*, mais dégagé du plan secondaire de son outillage. Et ces investigations de l'esprit, cette introspection qui peut aller un peu ou beaucoup profond, c'est précisément cela la *vie*, la *vie inférieure*, la *vraie vie*. Elle n'est donc point tuée la vie,

Dieu merci! Et l'individu non plus!

Les *objets-sentiment, ou objets d'art*, ne sont que scories à côté de ce feu intérieur, léger charme et encombrement certain, peut-être bien futilités, pitres, fous du roi : éléments de distraction (on parle ici des objets d'art décoratif). L'*objet-sentiment* licite se situe bien ailleurs et plus haut, dans cette maison déblayée, sur un plan plus élevé; c'est alors l'*œeuvre d'art* et c'est tout autre chose. Car nous pouvons vraiment croire à une hiérarchie et ne pas mettre la pyrogravure au niveau de la *Sixtine* (et aussi la verroterie, la broderie ou le bois scultpé). Mais de cela nous reparlerons plus tard, satisfaits déjà de ce premier classement.

Pour nos aises, pour faciliter notre travail, pour éviter la fatigue, pour nous restaurer, en un mot pour *libérer notre esprit* et nous isoler du fatras qui encombre notre vie et risque de tuer *notre vie*, nous sommes pourvus par notre ingéniosité d'*objets- membres humains*, prolongement de nos membres; et, faisant usage de ces outils, nous échappons aux mesquines actions, aux accidents, aux corvées stériles qui selon notre interlocuteur constituent précisément la richesse, la multiplicité du fait vital; *nous organisons nos agissements* et libres, nous pensons à quelque chose, — à l'art par exemple (car c'est trés réconfortant).

Les *objets-membres humains* sont des *objets-types*, répondant à des besoins-types : chaises pour s'asseoir, tables pour travailler, appareils pour éclairer, machines pour écrire (eh oui!), casiers pour classer.

Si nos esprits sont divers, nos squelettes sont semblables, nos muscles occupent mémes places et réalisent mêmes fonctions :dimensions et mécanismes sont donc déterminés. Le probléme est donc posé et c'est à qui le résoudra ingénieusement, solide et bon marché. Sensibles à l'harmonie qui donne la quiétude, nous reconnaitrons l'objet qui est harmonisé à nos membres. Lorsque *a* et *b* sont égaux à *c*, *a* et *b* sont égaux entre eux. Ici, a = nos *objets-membres humains; b* = notre sentiment de l'harmonie;

c = notre corps. Donc les *objets-membres humains* sont conformes à notre sentiment de l'harmonie, étant conformes à notre corps. Alors on est content… *jusqu'au prochain perfectionnement de cet outillage.*

Voici l'art décoratif conduit à l'étape accomplie par l'art de l'ingénieur. L'art de l'ingénieur est un vaste éventail de l'activité humaine. Si les branches d'un extrême sont déployées sur le pur calcul et l'invention mécanique, celles de l'autre extrême conduisent à l'*Architecture.*

L'on peut donc parler de l'architecture de l'art décoratif et envisager la pérennité?

Pérennité de l'art décoratif? Disons plus précisément des *objets* qui nous entourent. C'est ici que nous portons jugement : la Sixtine d'abord, les chaises et les casiers ensuite; à vrai dire, probléme de second plan, comme est de second plan, dans la vie d'un homme, la coupe de son veston. Hiérarchie. D'abord la Sixtine, c'est-à-dire les œuvres où s'est véritablement inscrite une passion. Ensuite machines à s'asseoir, à classer, à éclairer, machines-types, pro-bléme de purification, de nettoyage, de mise au point avant que probléme de poésie.

Des événements se sont passés depuis l'âge des Grands Roys : l'esprit loge derriére le front plutôt que sous des baldaquins sculptés et dorés. « Vous avez supprimé tout ce que l'argent peut donner », parole significative. Les ors, les laques, les marbres, les brocards sont des caresses que l'on cherchera aux jardins des caresses : les ballets, les salons pour danser, les gentils restaurants où souper. Caresses des sens bien légitimes à leurs heures et qui méritent d'être bien données.

Puis on sort, on fait un peu de marche à pied dans l'air vif; on rentre chez soi. On ouvre un livre ou l'on prend sa plume. Dans ce confort mécanique, discret, muet et empressé, il y a un trés beau tableau au mur. Ou bien : cette sécurité précise de mes gestes s'épanouit dans des proportions murales qui me font du bien et me béatifient, dans un systéme coloré qui me tonifie.

L'art décoratif est un terme inconcis et inexact par lequel on représente l'ensemble des *objets-membres humains*. Ceux-ci répondent avec une certaine exactitude à des besoins d'ordre nettement objectif. Prolongements de nos membres, ils sont adaptés

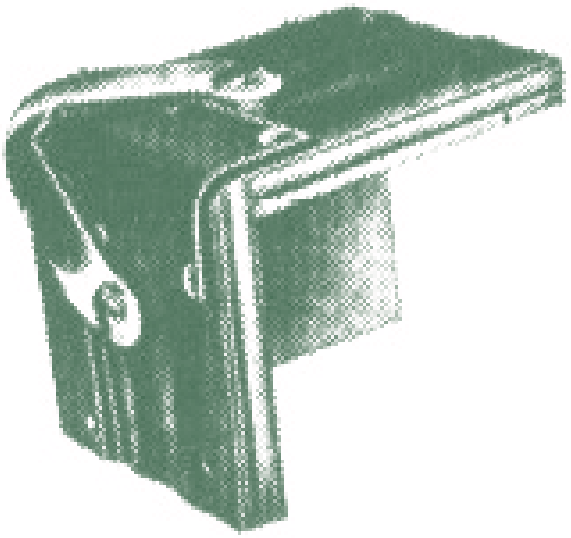
aux fonctions humaines qui sont des fonctions-types. Besoins-types, fonctions-types, donc objets-types, meubles-types. L'objet-membre humain est un serviteur docile. Un bon serviteur est discret et s'efface pour laisser son maître libre.

A vrai dire, l'art décoratif c'est de l'outillage, du bel outillage.

Et vive le bon goût qui se manifeste par le choix, l'appropriation, la proportion, l'harmonie!

Crusade against Decorative Art

장식예술에 대항한 십자군 전쟁



1986년 독어로 처음 작성되었던 「르 코르뷔지에와 로스(Le Corbusier und Loos)」 글에서, 저자 스타니슬라우스 폰 모스는 아돌프 로스(1870–1933)와 비교해 르 코르뷔지에(1887–1965)를 분석한다. 폰 모스는 로스의 잡지 『다스 안데레(*Das Andere*)』와 르 코르뷔지에의 잡지 『에스프리 누보(*L'Esprit Nouveau*)』가 당시 만연하던 장식적 오브제들을 비판하고 이미 존재하는 수공예와 산업의 오브제들을 예찬하는 동일한 태도를 지니고 있다고 설명한다. 그에 따르면, 두 건축가는 레디메이드 제품 및 이미지들을 적극 활용하여 건축 사상적 선전 도구로 사용했으며, 그에 기반한 건축 작업을 발전시켰다. 응용예술에 대한 두 건축가의 적대감은 19세기 말 그리고 20세기 전반을 주도했던 토탈 아트의 건축에 대한 십자군 전쟁과 같았다.

이단비

1986

르 코르뷔지에와 로스
Le Corbusier and Loos

스타니슬라우스 폰 모스 Stanislaus von Moos
이단비 옮김

파리 국제 장식예술 및 근대산업 전시회International Exhibition of Modern Decorative and Industrial Arts가 열린 1925년, 르 코르뷔지에Le Corbusier는 『오늘날의 장식예술*L'Art décoratif d'aujourd'hui*』을 출판하였다. 이 책은 1960년에도 여전히 레이너 밴함Reyner Banham에 의해 "지역적 관심사만을 위한 논쟁적 작업"으로 여겨졌으며, 이러한 점을 고려했을 때 이 책이 1987년에 이르러서야 영어로 번역된 점을 쉽게 이해할 수 있다.

(1925년 파리 전시회의 에스프리 누보 전시관 Pavillon de l'Esprit Nouveau에서 해당 오브제들이 전시된) 이 작업의 명제는 조금이라도 아돌프 로스Adolf Loos에 친숙한 사람이라면 누구든 알아볼 수 있을 것이다. 즉 응용예술applied art, 혹은 실용 오브제들utilitarian objects의 예술적 디자인artistic design이 시대착오적이란 것이다. 더 나아가, 일상에서 사용하기 위한 익명의, 수공예에 의한, 또는 산업에 의해 생산된 제품들이 전통적인 "장식예술 arts décoratifs"을 무용지물로 만들고 있다는 것이다.

르 코르뷔지에는 이 책을 "장식으로부터 벗어난" 오브제들 중 엄선된 것의 모음집, "그저 진부하거나, 무관심한, 혹은 예술적 의도*artistic intention*가 부재한 것에 대한 변호"로 소개한다. 전체 작업은 "이러한 것들과 함께 하는 것을 즐기고, 어쩌면 화려함, 얼룩, 그리고 색상과 장식품ornaments의 산만한 소음으로부터 저항"하도록 눈과 정신을 이끈다. "몇몇은 가치가 없지 않지만 가공품들(저자: 소비재)의 전체를 해체시키고, 때로는 사심이 없으나 때로는 이상주의적인 어떤 활동(저자: 제품 디자인)을 비껴 넘어가도록" 하기 위함이다.

여기서 르 코르뷔지에는 자신의 젊은 시절에 영향을 준 러스킨Ruskin, 갈레Gallé, 프루베Prouvé, 리머슈미트 Riemerschmid, 기마르 Guimard, 그리고 베렌스 Behrens 와 같은 디자이너들을 거론하고 있는 것이다. 이 책은 더 나아가 "아주 많은 학파, 거장들, 그리고 문하생들의 작업을 경멸하고 또 그들을 '모기처럼 불쾌한 이들'이라 생각"하도록 호소하는 것이다.

위에서 언급한 인용구가 등장하는 챕터의 삽화들은, 경제적 수칙economic precepts에 기초하여 발전한 근대 물질주의적 문화 materialist culture의 제품들을 "응용예술"의 대안으로 제시한다. 이 챕터의 내용을 도입시키는 교묘한 방식으로서 미국 마천루의 삽화를 보여주고, 이후에 자동차, 터빈, 디트로이트 "퍼스트 내셔널 컴퍼니First National Company"로 밝힌 사무실의 천장등, 각종 가방, 케이스, 지갑 및 담배 케이스, 치과 진료소, 터스컬루사 시티 내셔널 뱅크City-National Bank의 사무실, 남성용 신발 및 발등 보호대, 브라이어 담배 파이프briar pipes, 밀짚모자, 서류장과 기타 사무용품, (1921년부터 르 코르뷔지에와 아메데 오장팡Amédée Ozenfant의 정물화들에 등장하기 시작한) 물병과 유리잔, 마지막으로 호화 여객선 객실, 새장, 그리고 파리의 이노바시옹Innovation 회사에서 만든 옷장형 트렁크wardrobe-trunk 의 이미지가 삽화로 실렸다.

『오늘날의 장식예술』의 각 챕터는 르 코르뷔지에, 오장팡 그리고 폴 데르메Paul Dermée가 1920년 "현대 미학적 국제 전문지"로서 창립한 『에스프리 누보 *L'Esprit Nouveau*』에 등장한 글들이었다. 흥미롭게도, 르 코르뷔지에가 자신의 글을 설명하고자 삽화로 사용했던 대부분의 예시들이 이 잡지 속의 광고란에서도 다시 발견된다. 다시 말해, 이 오브제들은 잡지와 광고 계약을 체결한 제조사의 제품들이었다. 편집위원으로서 광고 계약 체결을 담당했던 르 코르뷔지에는 새로운 생활 양식style of life을 적용하기 위한 언론 및 마케팅 기술을 더욱 정확하게 조정하며 이 광고들을 직접 디자인했다. 예를 들면, 그는 이노바시옹에서 제작한 옷장형 트렁크의 모든 광고 시리즈를 제작했는데, 각 광고는 근대 산업 내 "유형Types"과 "표준Standards"의 역할에 대해 건축가가 그의 이름으로 직접 언급한 문장들을 담고 있다. 『에스프리 누보』에 등장한 이후, 이노바시옹 광고는 판매용 책자 3000부로 발행되었다.

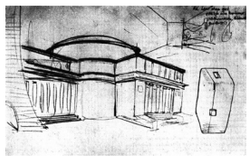


Fig 1
Adolf Loos, Sketch book page with the Kaiserjubiläums-Gedächtniskirche (Kaiser Jubilee Memorial Church) and a trunk (1899)

간단히 말해서, 『에스프리 누보』는 프랑스의 산업 엘리트층들이 자기들의 산업 활동에 대한 논리를 이해할 수 있도록 하는, 그리고 그들의 제품들이 "예술적 디자인artistic design"을 필요로 하지 않는다는 인식을 확대시키기 위한 시도로 볼 수 있다. 1923년 겨울 『에스프리 누보』 19호에 게재된 「교육론Pédagogie」에서, 르 코르뷔지에는 이러한 디자인 이론의 의미를 (그리고 산업에 대한 이 전위적인 avant-garde 반응에 따른 정치적 결과를 도외시하고) 논한다. 당시는 바이마르Weimar에서 바우하우스 전시가 막 끝났을 무렵이었던 만큼, 이 글은 바우하우스Bauhaus에 대한 비판이라고 할 수 있다. 르 코르뷔지에는 이 글에서 상업 및 산업적 표준화standardization에 대한 다윈주의 법칙Darwinian law을 제안한다. 그에 따르면, 공산품에 대한 표준 유형들standard types의 발전이란 가장 강한 자가 생존하는 자연선택natural selection과 유사한 방식으로서 제조 시스템 내에서 개별적으로 시작되는 경쟁에 의해 영향 받는 과정이었다. 그런 다음 그는 상업 및 산업의 "자연적natural" 맥락을 이렇게 묘사했다: "좋은 것을 만드는 예술은 (…), 산업에서 좋은 제품good product은 노동자에 의해, 연속적인 단계들을 거쳐, 디자인 과정에 대한 지속적이고 유익한 경험을 통해 발전된다. 좋은 제품은 그 질적 요소들이 두드러지게 만드는 기초에서 시작된다. 이 기초가 위above에서부터 질적 개념을 받아들이고 흡수할 수 있다고 가정하는 것은 허상이다. 좋은 제품이란 바로 '표준 유형standard type'이다. '표준 유형'은 완벽하게 만들어진 제품이다. (…) '표준 유형'은 결과이다." (Fig 1)

다시 말해서, 동일한 문제, 즉 실용 오브제들에 대한 예술적 디자인의 필요성에 관한 로스의 말을 인용하자면, "혁명은 언제나 밑below에서 비롯된다. 그리고 이러한 '밑'은 바로 작업실이다."

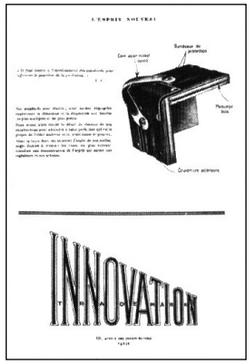
르 코르뷔지에가 말하는 주장의 요지는 분명하다. 바우하우스에서 가르치는 "형태 수업Form courses", 또는 보다 일반적으로, 모든 실용 오브제들에 적용할 수 있는 이상적인 형태의 문법ideal grammar of form을 구축하는 방식은 잘못되었다는 것이다. 이러한 논리, 즉 제품의 형태는 외부로부터 응용될 수 있는 것이 아니라, 르 코르뷔지에에 의하면, 오히려 [내부적] 진화의 필연적 결과로서, 그리고 과정 및 제품의 본성nature으로부터 파생되는 것이다. 여기, 르 코르뷔지에의 이노바시옹 광고 중 하나에서, 트렁크를 위한 모서리 보강corner reinforcement의 사례를 들어보겠다. (Fig 2) 이를 K. J. 주커K. J. Jucker가 1923년 바우하우스에서 디자인한 "접이식 전기 벽등pull-out electric wall-lamp"과 비교해보자. (Fig 3) 후자는 바우하우스 교수법에 대한 르 코르뷔지에의 비판에 비추어 볼 때, 형태는 산업 진화의 결과가 아니라 오히려 선험적인 미적 판단의 결과라고 하

는 "산업 디자인industrial design"의 한 사례가 된다.

다다이즘 운동Dada movement의 측면에서, 모서리 보강 이미지는 "레디-메이드ready-made"로 묘사될 수 있다. 그리고 당시 즉물주의적 문화objectivist culture도 지니고 있었던 르 코르뷔지에는 이런 종류의 "레디-메이드들"에 친숙한 것도 사실이었다. 이를 확인하기 위해서는, 에스프리 누보 전시관의 내부를 연상해 보는 것으로 충분하다. (Fig 4) 가구들은 대부분 익명의 생산 제품들인데, 예를 들어 『에스프리 누보』 속의 광고를 통해 독자들에게 알려져 있었던 이노바시옹이나 로네오Ronéo와 같은 제조사들의 제품 가운데 건축가가 선택한 것들로 이루어져 있었다. 전통적인 토네트 Thonet 시리즈의 곡목(흰 목재) 의자들bentwood chairs은 익명의 고전으로서 특별한 의미를 지닌다. 로스 역시 곡목 의자들을 매우 좋아했으며, 이는 카페 무제움 Cafe Museum (1899)에서부터 명확히 드러났다. 로스는 그의 취향을 글로도 표현하였는데, 르 코르뷔지에가 자신의 내부interiors에서는 잘못된 토네트 모델을 선택했다는 사실도 언급했다. (그가 옳았을 수도 있다. [에스프리 누보 전시관의 실내 사진] 우측에 보이는 의자가 토네트 시리즈 중에서 가장 불편한 제품일 수 있기 때문이다.)

한편, 비슷한 시기에 게리트 리트펠트Gerrit Rietveld가 위트레흐트Utrecht에 설계한 슈뢰더 하우스 Schröder House 처럼 하나의 통일된 개념으로 이르는 건축, 벽 장식, 부속품을 제시하려는 시도에 대한 언급은 [에스프리 누보 전시관의 경우] 없었다. 르 코르뷔지에는 1800년 경의 "부르주아bürgerliche" 주택에 열광(『다스 안데레*Das Andere*』에 게재된 골드만 & 살라치 Goldmann & Salatsch 광고의 삽화가 이를 보여준다)했던 로스와 매우 유사한 개념을, 자신의 모델 아파트와 더불어 보여주고 있었다. (Fig 5): "그 당시 사람들은, 오늘날의 우리가 옷을 갖춰 입는 방식으로 집을 꾸몄다. 우리는 제화공에게서 신발을, 재단사에게서 외투, 바지 및 조끼를, 셔츠 제조업자에게서 깃과 소매를, 모자 상인에게서 모자를, 그리고 지팡이 장인에게서 지팡이를 구매한다. 그들 중 누구도 서로를 알지 못함에도 불구하고, 모든 것들이 멋지게 어우러진다."

『오늘날의 장식예술』 속의 논쟁들은 다시 로스와 정확히 연결된다. 모든 유사점들을 찾아내는 것은 무의미하고 완수할 수도 없는 과업Sisyphean task 일 것이다. 하나의 사례를 들어 보자. 르 코르뷔지에는 영국의 재단 방식에 대해, 그리고 미국 도시 및 산업세계의 기능적 미학에 대해 감탄했다. 그리고 1898년 로스가 외쳤던 "영국인들과 엔지니어들은 우리 시대의 그리스인이다" 라는 표현은 『새로운 건축을 향하여*Vers une architecture*』를 이끌었던 격언으로서 역할 했을 수 있다. 가죽으로 된 제품들, 케이스, 스포츠 가방, 그리고 무장식의 값비싼 담배 케이스들과 같은 고급스러



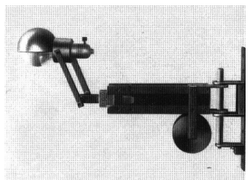
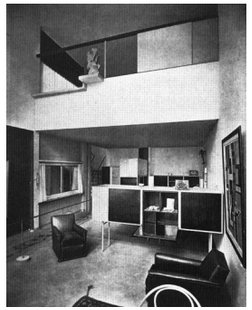


Fig 2
Le Corbusier, Innovation advertisement in *L'Esprit Nouveau*.
Fig 3
K.J. Jucker, pull-out electric wall-lamp (apprentice piece at the Bauhaus, 1923).



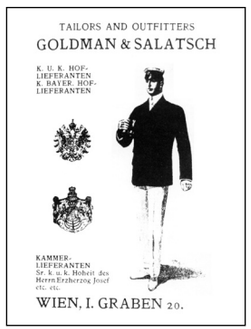


Fig 4
Le Corbusier and Pierre Jeanneret, 'Pavillon de L'Esprit Nouveau' at the International Exhibition of Modern Decorative and Industrial Arts, Paris, 1925.
Fig 5
Adolf Loos, advertisement for Goldmann and Salatsch in *Das Andere* (1903).

운 소비재의 범주에 대한 르 코르뷔지에의 관심은, 로스가 1893년 시카고 세계박람회 World's Columbian Exposition의 오스트리아 전시관 Austrian Pavilion에서 감탄했던 내용들과 일치한다. 르 코르뷔지에에게 있어 바우하우스가 의미하는 것은 로스에게 있어 비엔나 공방Wiener Werkstätte이 의미하는 것과 같았다. 모두 "예술"을 산업으로 도입하기 위한 선의였으나 잘못된 노력이었다.

[…]

두 건축가[르 코르뷔지에와 아돌프 로스]를 구분하는 차이는 두 가지로 요약될 수 있다. 첫 번째는 산업에 대한 르 코르뷔지에의 (유토피아적Utopian) 믿음이며, 두 번째는 건축이 – 실용적 가정용품의 생산과는 달리 – "예술"의 영역에 속한다는 르 코르뷔지에의 생각이다. 이러한 신념은 르 코르뷔지에가 『에스프리 누보』에, 이미 그것을 실을 것이라고 사설editorial에 예고했음에도 불구하고, 「건축과 근대양식Architecture et le style moderne」은 제외하고 「장식과 죄악Ornement et crime」만을 게재하기로 결정한 것에 어느 정도 기여했을 수 있다. 르 코르뷔지에는 응용예술의 장식술decoration을 거부했고, 로스와 마찬가지로, 실용 오브제들을 예술 영역 바깥에, 즉 기술 및 상업적 진화의 법칙이 지배하는 영역 속에 배치했던 것이다. 그러나, 로스와는 달리, 르 코르뷔지에는 기본적으로 건축이 예술의 형태라는 신념을 결코 잃지 않았다. "하지만 우리는 장식술이 우리의 존재에 필요한 것이라 전해 들었다. 이를 정정하자. 예술이 우리에게 필요한 것이다. 즉, [예술은] 우리를 승격시키는, 청렴한 열정이다." 더 나아가 "사물을 명확하게 보기 위해서는, 청렴한 감정의 만족을 실용주의적 욕구의 만족으로부터 분리시키는 것만으로 충분하다." 그리고 마지막으로 "품격 있는 감각을 자극하는 것은 비례proportion, 즉 감각적인 수학의 특권이다. 그것은 특히 건축에 의해 제공된다."

그러므로 르 코르뷔지에에게 건축은 예술의 영역이고, 여전히 그 영역 속에 남아 있다. 이와 반대로, 로스의 생각은 다음과 같다. "건축의 아주 작은 부분만이 예술에 속한다. 바로 무덤과 기념비이다. 다른 모든 것, 목적에 부합되고자 하는 모든 것은 예술의 영역에서 제외되어야 한다."

르 코르뷔지에가 건축의 지위를 예술의 하나로 열렬히 수호defence하고자 한 것이, 그의 이론적 체계의 약점일지, 혹은 강점일지는 논쟁의 여지가 있겠다. 이 체계는 산업화, 미학, 대중 문화의 문제에 대한 건축적, 기술적 해결책을 찾으려고 시도하는 그를 모순에 빠뜨렸다. 이러한 모순은 이 글이 다루고자 하는 내용의 범위를 벗어난다. 이는 근대 운동의 모순이기도 하다. 하지만 그 이론적 체계가 그로 하여금 산업 현실의 건축학적 은유 속에서 이러한 문제들을 표현하는 것을 가능하도록 했다.

English Translation

In 1925, the year of the International Exhibition of Modern Decorative and Industrial Arts in Paris, Le Corbusier published *L'Art décoratif d'aujourd'hui*. It was a book which Reyner Banham still dismissed in 1960 as 'a polemical work of only local interest',[1] and which, symptomatically, had to wait until 1987 before appearing in English translation.

The basic argument of the book (which was to be illustrated by the Pavillon de l'Esprit Nouveau at the 1925 Paris exhibition) will seem familiar to anyone with the slightest knowledge of Loos's writings, namely that applied art – the artistic design of utilitarian objects – was an anachronism. Furthermore, anonymous goods intended for daily use, produced either by hand or by industrial methods, were in the process of making the traditional 'arts décoratifs' redundant.

Le Corbusier himself presented the book as a selection of objects that are 'free of all decoration', as an 'apology for what is simply banal, indifferent, or void of *artistic intention*'. The whole book is an invitation to the eye and spirit 'to take pleasure in the company of such things and perhaps rebel against the flourish, the stain, the distracting din of colours and ornaments'. It was also an invitation 'to dismiss a whole mass of artefacts (consumer goods – S.V.M.), some of which are not without merit, to pass over an activity (product design – S.V.M.) that has sometimes been disinterested, sometimes idealistic'.

This is clearly a reference to those designers who had influenced the young Corbusier, such as Ruskin, Gallé, Prouvé, Riemerschmid, Guimard, Behrens and many others. The book goes on to ask if the public does not have the right 'to disdain the work of so many schools, so many masters, so many pupils, and to think thus of them: "they are as disagreeable as mosquitoes" (ils sont aussi gênants que des moustiques.).'[2]

As alternatives to 'Applied Art', the illustrations to the chapter from which the quotations above are taken offer a cross-section of the products of a modern, materialist culture, developed on economic precepts. The emblem-

von Moos, Stanislaus. "Le Corbusier and Loos." In *Raumplan versus Plan Libre*, translated by Iain Boyd Whyte, edited by Max Risselada, 22–31. Rotterdam: 010 Publishers, 2008.

atic American skyscraper that opens the chapter is followed by car bodies, turbines, the ceiling lights of an office identified as the 'First National Company' in Detroit, assorted bags, cases, wallets and cigarette cases, a dental laboratory, office rooms in the City National Bank in Tuscaloosa, USA, men's shoes and spats, briar pipes, straw hats, letter-racks and other office equipment, carafes and glasses (such as one finds in the post-1921 still lifes of Le Corbusier and Ozenfant), and finally the cabin of a luxury liner, a bird-cage, and a wardrobe-trunk made by the Innovation company in Paris.

The individual chapters of *L'Art décoratif d'aujourd'hui* appeared after 1920 in a loose sequence of essays in the *L'Esprit Nouveau* magazine, the celebrated 'revue internationale d'esthetique contemporaine' that Le Corbusier established in 1920, in conjunction with Amédée Ozenfant and Paul Dermée. Interestingly, many of the exemplary objects selected by Le Corbusier appeared not only as illustrations to his text, but also in the advertisement section, and were made by manufacturers who had advertising contracts with the journal. In order to co-ordinate even more precisely these journalistic and marketing exhortations to adopt a new style of life, Le Corbusier – the editor responsible for advertising[3]–designed some of the displays in question. An example of this collaboration was a whole series of adverts for the wardrobe-trunks manufactured by Innovation, each carrying a sentence, signed by the architect, on the role of 'Types' and 'Standards' in modern industry. Following their appearance in *L'Esprit Nouveau*, the Innovation adverts were then published as a sales brochure, in an edition of 3000 copies.[4]

Reduced to the simplest terms, *L'Esprit Nouveau* might be understood as an attempt to initiate the industrial elite in France into the logic of their own activity, and to make them realize that there was no need to commission 'artistic designs' for their products. The implications in terms of design theory (and disregarding the political consequences of this avant-garde response to industry) were explained by Le Corbusier in the article entitled 'Pédagogie', published in *L'Esprit Nouveau* no. 19 in the winter

of 1923. As the Bauhaus Week had just come to an end in Weimar, the article can be regarded as a critique of the Bauhaus. In the article Le Corbusier proposed a Darwinian law of commercial and industrial standardization, according to which the development of standard types for manufactured goods is a process based on competing private initiatives within the system of manufacture, in which the strongest prosper in the struggle for survival according to the dictates of natural selection, just as in nature itself. The 'natural' context of commerce and industry is described by Le Corbusier as follows: 'The art of making something good (…), the good product is developed within the industry by the workers in successive stages, through continuous, instructive experience with the design processes. The good product comes from a base that throws up elements of quality. It is an illusion to assume that this base can receive and absorb notions of quality from above. The good product is the "standard type". The "standard type" is the perfectly made product. (…) the "standard type" is resultant.'[5] (Fig 1)

In other words – to insert a sentence from Adolf Loos, which is concerned with the same problem, namely the questionability of the artistic design of utilitarian goods – 'Revolutions always come from below. And "below" is the workshop.'[6]

But back to Le Corbusier. The thrust of his argument is clear. 'Form courses', as taught at the Bauhaus, or, more generally, the construction of an ideal grammar of form to be applied to all utilitarian objects, is misconceived. The logic, the form of a product is not something that can be applied externally, but rather something that – according to Le Corbusier – derives from the nature of the task and of the product, as the necessary result of an evolutionary process. An example is the corner reinforcement of a trunk in an advertisement designed by Le Corbusier for Innovation. (Fig 2) Compare this with an example of 'industrial design', the 'pull-out electric wall-lamp' designed at the Bauhaus by K.J. Jucker in 1923, in which the form is not the result of a process of industrial evolution, but of an a priori aesthetic decision. (Fig 3) It was just this type of decision that Le Corbusier questioned in his critique of

the Bauhaus teaching methods.

In the terminology of the contemporaneous Dada movement, the corner reinforcement can be described as a 'ready-made', and Le Corbusier's objectivist culture in this period was, in fact, based on 'ready-mades' like this. One only has to think of the interior of the Pavillon de l'Esprit Nouveau. (Fig 4) The furnishings were mainly of anonymous manufacture, some chosen by the architect from the ranges of firms like Innovation or Ronéo: firms that would have been well known to the readers of *L'Esprit Nouveau* from the advertising pages.[7] The bentwood chairs from the traditional Thonet range are renowned as anonymous classics. Loos himself, who had been a great admirer of bentwood chairs since the time of the Cafe Museum (1899) and had expressed his preference in print, could not resist noting, however, that Le Corbusier had chosen the wrong Thonet models for his interiors.[8] (He was probably right, for the armchair that can just be seen in the right foreground is probably the most uncomfortable product in the whole Thonet range.)

Whatever the pavilion was like, there can be no question of an attempt to subject architecture, wall decorations and fittings to any unified formal concept – in contrast to Rietveld's contemporaneous Schröder House in Utrecht, for example. With his model apartment, Corbusier must have had in mind a basic concept very similar to that of Loos when he enthused about the 'bürgerliche' house around 1800 (the adverts of Goldmann and Salatsch in *Das Andere* could serve as illustrations) (Fig 5): 'In those days one furnished one's home in the same way as we dress ourselves today. We buy shoes from the cobbler, jacket, trousers and waistcoat from the tailor, collars and cuffs from the shirtmaker, a hat from the hat-maker, and a stick from the wood-turner. None knows the others, but all the things go together.'[9]

The arguments advanced in *L'Art décoratif d'aujourd'hui* can be traced back almost point for point to Loos. It would be a Sisyphean task, and one with little sense, to identify every similarity. Taking points at random, however, one might look at Le Corbusier's admiration of English tailoring and of the functional aesthetic of American cities and indus-

try.[10] Loos's call of 1898: 'The English, the engineers, are our Hellenes,'[11] could have served as the motto for *Vers une architecture*. Le Corbusier was also interested in leather goods, cases, sports bags, and undecorated but expensive cigarette cases – products belonging to that category of elevated consumption that Loos had admired in the Austrian Pavilion at the 1893 World's Columbian Exposition in Chicago.[12] What the Bauhaus was to Le Corbusier was what the Wiener Werkstätte had been to Loos: an example of a well-intentioned but useless attempt to drag 'art' into industry.[13]

Or one could compare the typography of *Das Andere* (1903) with that of *L'Esprit Nouveau*. In both cases, the layout is markedly conventional, the type area symmetrical and 'Times' the chosen typeface. In both cases the printed image is presented as the summation of centuries of the printer's art – in contrast to the artistic composition of *Ver Sacrum* on one hand, or the 'Bauhausbücher' (Fig 6 and Fig 7) on the other.[14]

Finally, there is the entrepreneurial pragmatism – probably unique in the history of the classic modern movement – with which idealist cultural reform and commercial advertising were combined in *L'Esprit Nouveau*. The editors of the Parisian avant-garde journal enlisted Voisin and Delage automobiles, and fitted furniture by Innovation and Ronéo as the cultural infantry of the 'new spirit' in the battle of daily life, while Loos, in his *Das Andere* journal, had turned to gentlemen's suits by Goldmann and Salatsch, or golf clubs from the 'Sport- und Spielwarenhaus Wilhelm Pohl' in Vienna. Loos's note at the end of the first number of *Das Andere* may well be true: 'The firms that have been mentioned with approval in the editorial section of this paper have neither paid anything nor are they due to pay.' One would search *L'Esprit Nouveau* in vain, however, for the self-irony that inspired Loos to pen the following note: 'To avoid abuses, it is requested that persons with demands for money or favours should stop immediately and give themselves up to the authorities.'[15] Nevertheless, no reader can have failed to notice how closely the advertisements in *Das Andere* corresponded to the magazine's campaign to improve taste.

L'ESTHÉTIQUE
DE
PROUDHON

bauhaus zeitschrift für gestaltung

Fig 6
Page from *L'Esprit Nouveau*.
Fig 7
Page from *Bauhaus, Zeitschrift für Gestaltung* (1931).

In view of this chain of far-reaching correspondences between the interests of Loos on one side, and Le Corbusier on the other, between *Das Andere* and *L'Esprit Nouveau*, the obvious conclusion would be that Loos supplied the slightly younger émigré Swiss with the ammunition for his socio-cultural campaign. Loos implied this himself, when he once commented that the few good things in Le Corbusier's work had been stolen from him.[16] This judgement was not without some basis. Indeed, Loos's essay entitled 'Ornament und Verbrechen' (Ornament and Crime) was published in French translation in *L'Esprit Nouveau*, no. 2 (1921), along with an editorial foreword in which Loos was praised as a forerunner.

'M. Loos is a one of the pioneers of the new spirit. Around 1900, when the enthusiasm for Jugendstil was unstoppable, in the era of lavish decor, with art bursting into every sphere of life, M. Loos began (…) his campaign against the excesses of these tendencies. As one of the first to foresee the magnitude of industry and its importance for aesthetics, he began to proclaim certain truths, which today seem neither revolutionary nor paradoxical.'

Just ten years after this editorial 'chapeau' (probably written by Ozenfant), Corbusier himself summed up the impact of Loos even more concisely: 'Loos swept under our feet, it was a Homeric cleansing – exact, philosophical and logical. With it, Loos influenced our architectural destiny.'[17]

How can one explain Le Corbusier's enthusiastic interest in the ideas of the Viennese architect? He clearly recognized Loos as a like-minded spirit. But one should not be misled by the preamble in *L'Esprit Nouveau*. To seek the origins of Le Corbusier's personal feud with the reformist, art-and-craft impulses of Jugendstil and the Wiener Werkstätte merely in the Loosian 'influence' would be to disregard Le Corbusier's own development. For this conflict would have taken on its own contours even without the intervention of Loos.

In November 1908 – twelve years before the founding of *L'Esprit Nouveau* and nine years before his definitive move to Paris – Charles Edouard Jeanneret (who was later to adopt the name Le

Corbusier) wrote a letter from Paris to his teacher in La Chaux-de-Fonds, Charles L'Eplattenier. In it, Jeanneret admitted: 'Today the childish dreams have been abandoned, these dreams of rapid success, such as one or two German schools have enjoyed: Vienna, Darmstadt.'

To understand the significance of this declamatory gesture of independence, one has to know the role that Darmstadt in particular, and that means Olbrich, had played in the tuition at the Ecole d'Art in La Chaux-de-Fonds. (One should also know that Olbrich was the embodiment of precisely the reformist tendency that Loos denounced so vigorously.) Jeanneret's first works as an architect – such as the Villa Fallet in La Chaux-de-Fonds (1906-07, (Fig 8)) – were entirely in the Ruskin tradition, and Jeanneret's friends in the 'Cours supérieur de décoration' at the Ecole d'Art were still decorating the civic crematorium at La Chaux-de-Fonds under L'Eplattenier's supervision in direct imitation of Olbrich's Ernst Ludwig-Haus on the Mathildenhohe in Darmstadt. Jeanneret, now with a Parisian perspective, found this intolerable. 'This is too simple, I want to struggle with reality itself. (…) As far as I'm concerned, I say that all this small-calibre success has come too soon; ruin is imminent. You can't build on sand.'[18]

It is true that Jeanneret had spent the previous winter (1907/08) in Vienna with his friend Léon Perrin. Surprising as it may seem, however, there is absolutely no evidence that he knew the name Loos at that time, even by hearsay.[19] It would seem that Jeanneret (alias Le Corbusier) first became aware of the author of 'Ornament und Verbrechen' in 1913. The first traces of Loos are to be found in an article on 'Le renouveau dans l'architecture' in the *Revue mensuelle de l'oeuvre*, the journal of the Westschweizer section of the Swiss Werkbund, published in Lausanne. The following passage speaks for itself: 'Have we thus become savages once again after twenty centuries of civilization? Have we re-adopted the mania for tattooing?'[20]

In conclusion, Jeanneret also quoted the following passage without, however, giving the source: 'May I take you to the shore of a mountain lake? The sky is blue and a deep sense of peace lies over ev-

Fig 8
Charles E. Jeanneret (Le Corbusier), Villa Fallet, La Chaux–de–Fonds (1905–06).

Fig 9
Charles E. Jeanneret (Le Corbusier), Villa Fave–Jacot, Le Locle, sketch (1912).

erything. The mountains and clouds are reflected in the lake, as are the houses, farms and chapels. Standing there, they do not seem to be built by human hand. They seem to have come from God's workshop, like the mountains and trees, the clouds and the blue sky. Everything breathes beauty and calm…'

Why this long, unidentified quotation from Loos? (It comes, of course, from Loos's essay 'Architektur', dating from 1910, which Jeanneret knew in the French translation that appeared in Paris in 1913.)[21] In this passage, Loos appears to develop a theme that Jeanneret would have already known from Alexandre Cingria's *Les Entretiens de la Villa du Rouet* (1908). Summarized briefly, Cingria's belletristic book employs a series of dialogues to make a plea for the cultural autonomy of French-speaking Western Switzerland. Arguing that the 'Romandie' has a Mediterranean character, Cingria proposed that it should be 'de-Germanized': 'Notre âme classique, en effet, ne peut qu'évoluer dans une formule gréco-latine.'[22]

It was no minor detail that Jeanneret was in foreign parts at the time when he was immersed in this West-Swiss devotional tract: he was in Neu-Babelsberg near Berlin, working in the office of Peter Behrens. It was Behrens's example – paradoxically – that proved a decisive factor in Jeanneret's subsequent attempts to 'de-Germanize' the architecture of his Jurassic homeland and to lead it back to the 'formule gréco-latine'.[23]

But to return to Cingria's book, which contains the following passage: '… la montagne appelle à ses flancs des architectures régulières et calmes qui la reposent du désordre inférieur des ses bases. Et c'est pourquoi les vallées alpestres devraient être décorées de longues colonnades, d'hypogées tranquilles et puissants, de bas-reliefs taillés dans le roc, avec une facture géométrique et grandiose.'[24]

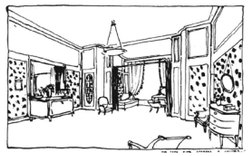
Le Corbusier's villas for factory-owners in the Jura – I illustrate the Villa Favre-Jacot in Le Locle (1913-14, (Fig 9)) – reflect this programme right down to the finest details. In this context, it would seem almost inevitable that Le Corbusier would have been interested in Loos's picture of Alpine architectural culture. Perhaps he failed to notice that Loos had something

quite different in mind than the Behrens-inspired Classicism that the young Swiss was producing at the time.

Indeed, closer inspection shows that Loos was opposed to the sort of reform initiatives proposed by the Werkbund, for which Jeanneret was so keen to enlist his support. The passage from Loos's 'Architektur' quoted above, continues: 'What's that there? A dissonance in this peace. Like an unnecessary shriek. Down among the houses of the peasants, which are built not by them but by God, stands a villa. The creation of a good or bad architect? I don't know. I only know that the peace, calm and beauty are destroyed.'[25]

At this point we should also look at the furniture and interiors designed by Jeanneret around 1912-14. They document particularly clearly his rejection of Jugendstil and Secessionism, a rejection which was certainly influenced by contemporary German developments. The key figure here was not Loos, however, but Paul Mebes, whose book *Um 1800* led a whole generation of designers out of the dead-end of Jugendstil. Jeanneret, for example, referred directly to Louis XVI and the Directoire in his many designs for furniture and interiors. While there are many instances of Jeanneret making direct copies of old pieces, he also occasionally tried to stylize his Classicist models in a spirit of the highest 'sobriété'. Arthur Rüegg is right to compare the collaboration of the Jurassic architect and the cabinet-maker Egger with that of Adolf Loos and the celebrated cabinet-maker Veillich.[26]

One example that can stand for many: a sketch of the bedroom of the Villa Schwob in La Chaux-de-Fonds (1916), which I compare with the dining room in Loos's Strasser apartment (1918-19, (Fig 10 and Fig 11)). I do not want to suggest that Jeanneret advocated the same ideas on interiors as Loos did at that time; his current models – derived from the Biedermeier and Directoire – would probably have been condemned by Loos as a 'relapse into the old style-mongering'.[27] With the comparison, the only point I would wish to make is that both Jeanneret and Loos had already distanced themselves from the Jugendstil interior even before the First World War, and had thereby created one



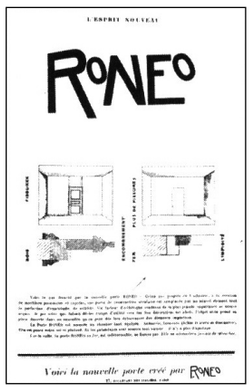


Fig 10
Charles E. Jeanneret (Le Corbusier), Villa Schwob, La Chaux–de–Fonds, study for a bedroom (1916).
Fig 11
Adolf Loos, Strasser Apartment, Vienna, dining room (1918–19).
Fig 12
Le Corbusier, Ronéo advertisement in *L'Esprit Nouveau*.

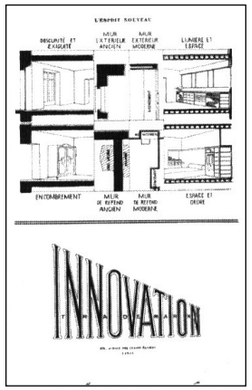


Fig 13
Le Corbusier, Innovation advertisement in *L'Esprit Nouveau*.

of the preconditions for the remarkable convergence of their ideas – ideas which were to be made public in *L'Esprit Nouveau*.

Only a few comments by Loos on Le Corbusier have been recorded. This makes the following anecdote by Alfred Roth even more illuminating. Roth was a young assistant to Le Corbusier when he met Loos in Paris in 1928 at the instigation of Kulka. 'Tell me, young man,' asked Loos, 'what does Le Corbusier make his doors out of these days?' 'Out of plywood, of course,' answered Roth. 'But that's an enormous advance (…)! Only a few years ago he was proposing in his books and articles that doors should, in future, be mass-produced in the factory out of steel and sheet metal!'[28] Loos was clearly referring to the Ronéo doors, which, like the trunks mentioned above, had been advertised in *L'Esprit Nouveau*.[29] (Fig 12)

This anecdote touches exactly the point at which Le Corbusier went beyond Loos. In the opinion of Loos – 'the stonemason who had learned Latin' – Le Corbusier's attempts to introduce industrial methods into building and his 'Appel aux industriels' were self-evident functions of the architect. Yet the notion of subdividing living rooms and bedrooms according to the practice of the Pullman Company, and of fitting them out with the sort of furniture that had been successful in the office context (see the Le Corbusier-designed advert for Innovation fitted furniture – (Fig 13), must have seemed as absurd to Loos as the idea of making doors out of metal. Yet Le Corbusier did exactly this at the Villa La Roche (1922), in spite of Roth's contradictory recollections. (Loos had apparently forgotten that his former office in Vienna also had a vermillion-painted steel door; a detail that was striking enough to inspire the architect Gustave Schleicher, who had visited Loos in 1912, to recall: 'That, for me, was the new spirit!'[30]

Back to Le Corbusier: 'Et n'est-ce pas le fondement même de l'architecture contemporaine?!' – he asked in connection with the proposed transference of industrial methods and materials to the building sector: 'Transférer dans le domaine infiniment plus vaste de l'architecture, les acquis d'Innovation et d'autres producteurs poursuivant le même but.'[31]

Finally to architecture. The differences between, say, the Moller House in Vienna by Loos (1928) and the Planeix House in Paris by Le Corbusier and Pierre Jeanneret (1927) are immediately evident, and clearly have something to do with the industrial methods that Le Corbusier, in contrast to Loos, introduced into the building process. (Fig 14 and Fig 15) More exactly, it has to do with the architectural images of industrial fabrication. These images – the factory-style glazing on the ground floor of the Planeix House, the matchstick-thin supports and the ribbon windows would be unthinkable in a Loos design. Only one aspect of modern ferro-concrete construction was admitted to Loos's vocabulary, and that as early as 1910 (in the Scheu House): the flat roof.

Since they share a similar composition, the façades of the two houses are particularly useful examples with which to delineate the mutual limits of the two architects. Both have a central axis (which corresponds with the entrance door only in Loos's case); in both instances, a projecting volume is set on the middle axis at first-floor level, topped by some form of loggia. In the Moller House, this loggia is only hinted at – in contrast to the Tristan Tzara House (1926-27, (Fig 16)) – the grandest of all the Loos houses. Another obvious comparison would be with the Villa Stein in Garches, with its odd 'benediction loggia'.[32] (Fig 17)

If it was a question of summarizing in a simple formula those elements that united the two architects in the international modernist movement around 1925, the link would be their 'Classicism', or perhaps less superficially, a shared rationalist discipline in the manipulation of architectural form. Rationality in architecture, of course, is a concept that suggests two fundamentally different conceptual realms. Both architects would seem to have been obsessed with the idea of comprehending the various fundamental postulates of a 'rational' architecture in a detached, creative synthesis that was, at the same time, both audacious and Classicist. For both Loos and Le Corbusier, the question could not be framed in terms of 'either – or'. It was not a choice between *either* an empirical, positivistic rationalism that concentrates on the practical alliance of purpose and

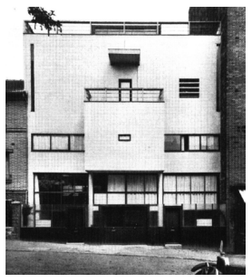
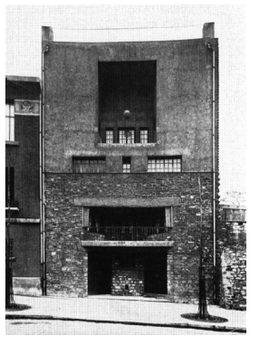


Fig 14
Adolf Loos, Moller House, Vienna (1928).
Fig 15
Le Corbusier and Pierre Jeanneret, Planeix House, Paris (1927).



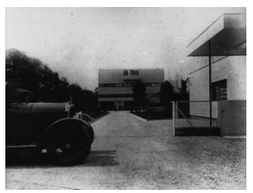


Fig 16
Adolf Loos, Tzara House, Paris (1926–27).
Fig 17
Le Corbusier and Pierre Jeanneret, Villa Stein–De Monzie, Garches (1927).

material, and on the necessity of function – expressed in Loos's case by the primacy of the fittings, utensils and the spatial plan, and in Le Corbusier's case by standardized objects and the 'Plan Libre' – *or* an idealist and formalist rationalism that orientates itself around the Euclidean bodies of cube, cone and sphere, and takes axes and 'traces regulateurs' as its compositional basis. Nor was it a choice between Darwin and Schinkel (for Loos), or Viollet-le-Duc and Ledoux (for Le Corbusier). Both saw their task as the formulation of architectonic images of these two diverging traditions of architectural rationalism (the 'paradox of reason' in Alan Colquhoun's phrase)[33] – images invested, almost, with the status of eternal truths.

To find out how much Le Corbusier knew of the Loosian 'Raumplan' (spatial plan), as realized in exemplary fashion in the Rufer House in Vienna (1922), would be worthy of study in its own right. More exactly, it would be worth investigating the degree to which Le Corbusier drew on Loos's examples in his villa designs of 1922-27, with their open planning and mainly lateral connections between rooms.[34]

The decisive factor, however, is the formative influence on both Loos's 'Raumplan' and Le Corbusier's 'Plan Libre' of the English country house – an influence that probably reached the two architects quite independently. In the examples cited above, this influence is not to be seen in picturesque groupings – the 'promenades architecturales' (Le Corbusier's term) dictated by domestic function are developed within the context of strongly defined cubic cores. The co-ordination of internal space and external form has a dialectical quality in both designs; architecture is understood as the enclosure of a freely developed interior within an architectural composition conceived in terms of Classical monumentalism.

The differences separating the two architects can also be summed up briefly in two points: first, Le Corbusier's (Utopian) faith in industry; second, his opinion that architecture – in contrast to the production of utilitarian household goods – belongs to the realm of 'art'. This conviction may have played some part in Le Corbusier's decision to print only 'Ornement et crime' in *L'Esprit*

Nouveau, and not 'Architecture et le style moderne', even though it was announced in an editorial as a forthcoming article.[35] Le Corbusier rejected decoration in the applied arts and, like Loos, placed utilitarian objects outside the sphere of art, in a realm governed by the laws of technical and commercial evolution. But, in contrast to Loos, he never lost his conviction that architecture was primarily an art form: 'But we are told that decoration is necessary to our existence. Let us correct that: art is necessary to us; that is to say, a disinterested passion that exalts us.'[36] And further: '… to see things clearly, it is sufficient to separate the satisfaction of disinterested emotions from that of utilitarian need.' And finally: 'To provoke elevated sensations is the prerogative of proportion, which is a sensed mathematic; it is afforded most particularly by architecture.'[37]

To Le Corbusier, therefore, architecture is and remains a domain of art. Here, in contrast, are Loos's thoughts: 'Only a very small part of architecture belongs to art: the grave and the monument. Everything else, everything that serves a purpose is to be excluded from the realm of art.'[38]

It is a matter of contention, whether Le Corbusier's emotional defence of architecture's status as an art was the weakness or the strength of his theoretical system. It was a system that entangled him in contradictions in its attempts to find architectural and technical solutions to the problems of industrialization, aesthetics and mass culture. These contradictions are beyond the scope of this essay: they are the contradictions of the modern movement. The theoretical system, however, made it possible for him to express these problems in architectonic metaphors of industrial reality.

1 Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age* (London, 1960), 248. I originally outlined the relationship between Le Corbusier and Loos in my monograph entitled *Le Corbusier. Elemente einer Synthese*, Frauenfeld and Stuttgart, 1966 (see pp. 81, 99ff., 110ff. and passim). I am grateful to Prof. Tilman Buddensieg for giving me the opportunity to develop and, where necessary, correct these first observations.

2 Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (Paris, 1925), 84. Translations from *The Decorative Art of Today*, (London, 1987, translated by James Dunnett), 84–5.

3 For details of Le Corbusier's role as the journal's advertising manager, see: Stanislaus von Moos, 'Standard und Elite. Le Corbusier, die Industrie und der Esprit Nouveau', in Tilman Buddensieg and Henning Rogge, *Die nützliche Künste* (Berlin, 1981), 306–23.

4 Innovation advertisements appeared in the following numbers of *L'Esprit Nouveau*: 11, 12, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27 and 28. Explicit references to Innovation products in the texts are to be found in numbers 21 and 24. The contract between *L'Esprit Nouveau* and Innovation, signed on 21 September 1923, committed the editors to publish an article on the firm's products with regard to the adverts that were to appear in 12 issues, and also to produce the whole series of adverts as a separate publication, 'de manière de constituer un catalogue complet des agencements INNOVATION' (Archiv Fondation Le Corbusier). Innovation was also involved in the furnishing of the Pavillon de *L'Esprit Nouveau* in 1925, as were other firms that advertised in the journal (such as the Ronéo company for example). On the collaboration of L'Esprit Nouveau and Innovation, see: Luisa Martina Colli, *Arte, artigianato e tecnica nella poetica di Le Corbusier* (Bari, 1982), 47f.; Gladys C. Fabre, 'L'Esprit moderne dans la peinture figurative. De l'iconographie moderniste au modernisme de conception', in *Léger et l'esprit moderne*, exhibition catalogue, Paris and Houston, 1982, 81–143.

5 *L'Esprit Nouveau*, no. 19 (no pagination). Compare *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, above, note 2, pp. 85f.

6 Adolf Loos, 'Schulausstellung der Kunstgewerbeschule', in *Die Zeit*, 30 November 1897, reprinted in Loos, *Ins Leere gesprochen* (Vienna, 1981), 23–6.

7 On the interior of the Pavillon de L'Esprit Nouveau, see: Arthur Rüegg, 'Anmerkungen zum "Equipment de l'habitation" und zur "Polychromie intérieure" bei Le Corbusier', in *Le Corbusier. La ricerca paziente*, exhibition catalogue, Lugano, 1980, 151–62; and Rüegg, 'Vom Intérieur zum Equipement. Ausstellungs–beiträge von Le Corbusier 1925–1935', *Archithese* 1, 1983, 9–15. Loos, it should be noted, was well informed about Le Corbusier's difficulties in furnishing the Pavillon de L'Esprit Nouveau, in his capacity as Paris agent of the Vereinigte UP–Werke in Brünn, who were carrying out commissions for Le Corbusier at that time; see Bernhard Rukschcio and Roland Schachel, *Adolf Loos. Leben und Werk* (Salzburg, 1982), 308; note 954.

8 Adolf Loos in his obituary for the cabinet–maker Veillich: 'Joseph Veillich', *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 21 March 1929.

9 Adolf Loos, 'Intérieurs', Neue Freie Presse, 5 June 1898, reprinted in *Ins Leere gesprochen*, above, note 6, 66–74.

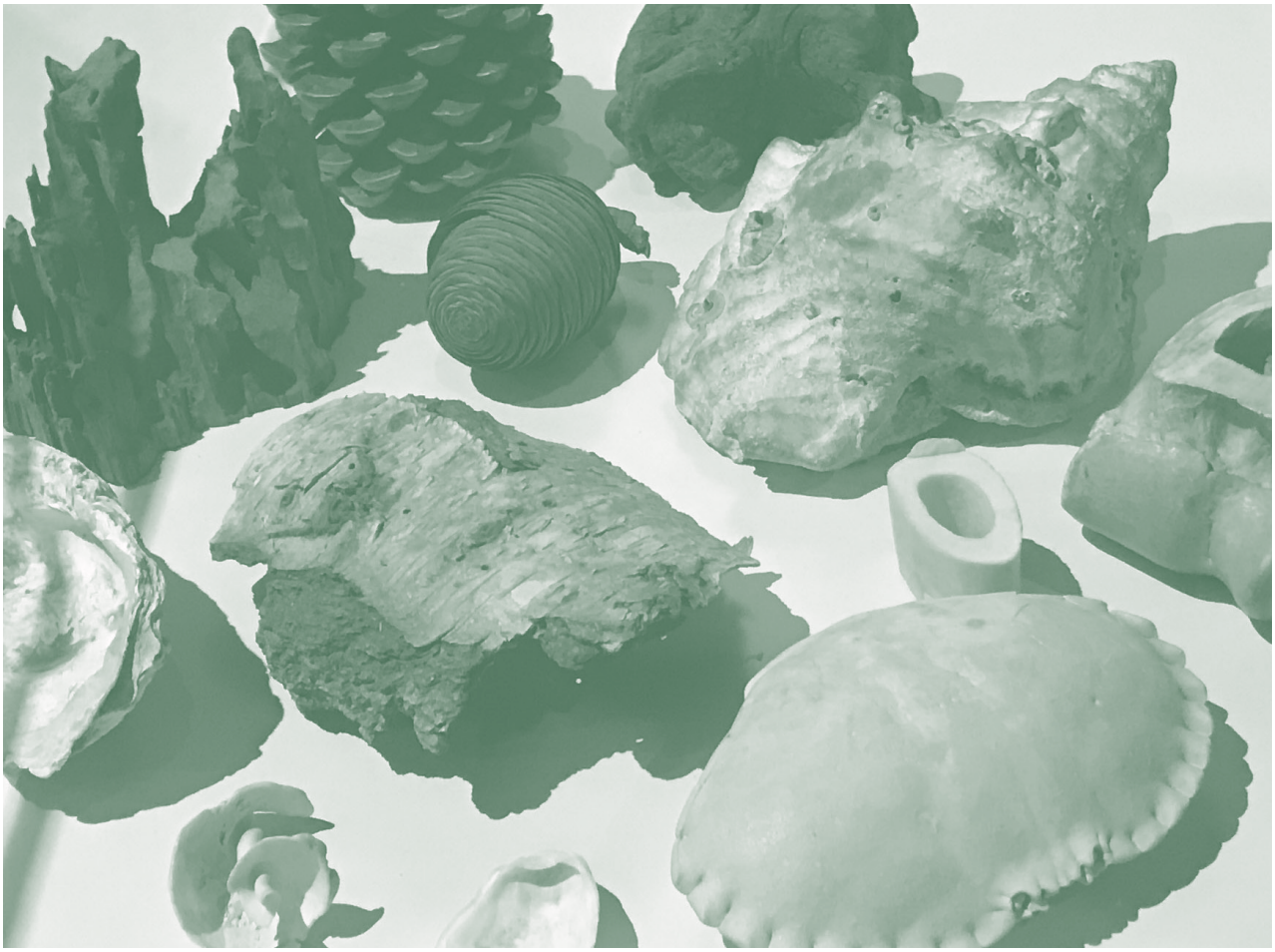
10 Le Corbusier first visited the USA in 1935, whereas Loos could draw on his own, extensive experience of the country. In spite of this – or perhaps because of it – American architecture and American industrial forms provided, right from the outset, the models for Le Corbusier's reforms. On the 'Americanism' of *L'Esprit Nouveau*, see Thilo Hilpert, *Die funktionelle Stadt. Le Corbusiers Stadtvision – Bedingungen, Motive, Hintergronde* (Braunschweig, 1978); and Stanislaus von Moos, 'Urbanism and Transcultural Exchanges 1910–1935', in H. Allen Brooks (ed.), *Le Corbusier Archive*, volume 10, 1983.

11 Adolf Loos, 'Glas und Ton', *Neue Freie Presse*, 26 June 1898, reprinted in *Ins Leere gesprochen*, above, note 6, pp. 88–93.

12 See: Adolf Loos, *Sämtliche Schriften*, volume 1 (Vienna and Munich, 1962), 15ff.
13 See also above, note 5. Criticisms of design education, the Wiener Werkstätte, and the Werkbund are constantly recurring themes in Loos's writings. The first full major confrontation with the Secession was 'Die geschichte eines armen reichen Mannes' (1900), the best known and most influential was, of course, 'Ornament und Verbrechen' (1906).
14 For Loos's views on typography, see his essay 'Buchdrucker', *Neue Freie Presse*, 23 October 1898, reprinted in *Ins Leere gesprochen*, above, note 6, pp. 168ff., and the postscript of 1931: 'Von der konstruktivisten bis zur Wiener Werkstätte eine front', Ibid., pp. 206ff. On Le Corbusier's passionate rejection of Josef Albers's Bauhaus typography, see Gladys C. Fabre, 'L'Esprit moderne dans la peinture figurative', above, note 4, p. 113; illus. 113.
15 *Das Andere*, no. 1, 1903, p. 11.
16 Alfred Roth, *Begegnung mit Pionieren* (Basle and Stuttgart, 1973), 197ff.
17 *L'Esprit Nouveau*, no. 2, p. 159. The last-quoted passage is taken from Le Corbusier's essay on 'Ornament und Verbrechen', published in 1930 in the *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, quoted here from Rukschcio and Schachel, *Adolf Loos*, above, note 7, p. 278. For further direct references to Loos, see Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, pp. 85, 137 and passim. The version of 'Ornement et crime' published in *L'Esprit Nouveau* was a reprint of the translation commissioned by Georges Besson, which appeared in *Les Cahiers d'aujourd'hui* in June 1913; see Rukschcio and Schachel, *Adolf Loos*, above, note 7, p. 182. It was no coincidence that Le Corbusier post-dated Loos's famous article 'autour de 1912' in *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, above, note 2, p. 137. The exact details of the personal contacts between Le Corbusier (or Ch. E. Jeanneret), Ozenfant and Loos are not the prime concern of this article. On this subject, see in particular Rukschcio and Schachel, above, note 7, pp. 239 and passim; and Elsie Altmann-Loos, *Adolf Loos. Der Mensch* (Vienna and Munich, 1968), 123. As early as May 1920, when Loos was staying in Paris, Ozenfant and Jeanneret recorded their 'communion d'idées' with Loos, and their 'fervent respect' for Loos in a dedication written in their book *Après le cubisme*, Paris, 1918 (information from Arthur Rüegg, who owns the copy in question). This dedication is illustrated in Hans Bolliger, *Katalog 7. Dokumentation Kunst und Literatur des 20. Jahrhunderts* (Zurich, 1980), 25. See also below, note 35.
18 Letter of 22 November 1908, in Jean Petit, *Le Corbusier lui-meme* (Geneva, 1970), 34–6. The influence of Olbrich on the Ecole d'Art at La Chaux-de-Fonds has hardly been studied. Some notes are to be found in Stanislaus von Moos, 'Kloster, Atelier und Tempel. Anmerkungen zu Charles Eduard Jeanneret', *Archithese*, 2, 1983, pp. 44–48.
19 Alfred Roth, see above, note 16, p. 207, suggests a possible but unfounded meeting between Jeanneret and Loos in the winter of 1907–08, and more recently Prof. René Jullian, speaking at a conference in Vienna, suggested that Jeanneret's encounter with Loos's Viennese buildings was one of the great moments in his architectural life. But Loos is known at that time to have been moving in circles of which Jeanneret had no knowledge. It is also striking that Jeanneret does not mention Loos once in the *Etude sur le mouvement d'art en allemagne* (La Chaux-de-Fonds, 1912), even though Jeanneret had revisited Vienna in 1911.
20 *L'Oeuvre. Organe officiel de la Fédération des Architectes Suisses et de l'Association Suisse Romande de l'Art et de l'Industrie*, no. 2, 1914, pp. 36ff.
21 'L'architecture et le style moderne', in *Cahiers d'aujourd'hui*, no. 2, December 1912, pp. 829ff.; the original text is to be found in Adolf Loos, *Sämtliche Schriften*, volume 1, above, note 12, pp. 302–18 (under the title 'Architektur'). The same article was subsequently published in October 1920 under the title 'Art et architecture', in *Action. Cahiers de philosophie et d'art*, which explains why this text was not published in *L'Esprit Nouveau* (see also below, note 35.) On this question, see also Colli, *Arte, artegianato e tecnica nella poetica di Le Corbusier*, above, note 4, p. 123, who discusses Jeanneret's essay 'Le renouveau dans l'architecture' without identifying the quotation from Loos.
22 On the influence of Cingria's book on Le Corbusier, who annotated his own copy extensively, see: Paul V. Turner, *The Education of Le Corbusier* (New York, 1977), 83–91.
23 On the villas for factory owners built by Jeanneret in La Chaux-de-Fonds and Le Locle in the years 1912–14, see Stanislaus von Moos, *Le Corbusier. Elements of a Synthesis* (Cambridge MA, 1979), 12–20; and Jacques Gubler, 'Die Kunden von Jeanneret', *Archithese*, 2, 1982, pp. 33–38.
24 Alexandre Cingria, *Les Entretiens de la Villa du Rouet*, 1908, p. 262. Jeanneret noted in his marginal comments that he had already had similar thoughts during a trip to the Zugspitze – probably in the spring of 1910. See Turner, *The Education of Le Corbusier*, above, note 22, p. 86.
25 Adolf Loos, 'Architektur', above, note 21.
26 See: Arthur Rüegg, 'Charles Edouard Jeanneret, architecte conseil pour toutes les questions de decoration intérieure', *Archithese*, 2, 1983, pp. 39–43.
27 See: Adolf Loos, 'Wohnungsmoden', in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 8 December 1907, quoted in Rukschcio and Schachel, *Adolf Loos*, above, note 7, p. 110.
28 Alfred Roth, *Begegnungen mit Pionieren*, above, note 16, pp. 197ff. On Loos's Paris sojourn, see above, note 17. Loos was actually invited to take part in the 1914 Salon d'automne, but the exhibition was abandoned at the outbreak of war. The invitation was finally taken up in 1920.
29 Ronéo advertisements appeared in the following issues of *L'Esprit Nouveau*: 24, 25, 26 and 27. Editorial comments on Ronéo products are to be found in issues 18, 19, 22, 23 and 24.
30 Rukschcio and Schachel, *Adolf Loos*, above, note 7, pp. 171f.
31 Le Corbusier, *Almanach d'architecture moderne* (Paris, 1925), 196.
32 See the detailed commentary in Stanislaus von Moos, *Le Corbusier. Elemente einer Synthese*, above, note 1, pp. 81, 109f, further developed in the American edition of the same book, above, note 23, pp. 77–82; and also Rukschcio and Schachel, *Adolf Loos*, above, note 7, p. 332.
33 Alan Colquhoun, 'Le Corbusier and the Paradox of Reason', unpublished lecture delivered at the TU Delft, 1981.
34 On Loos's significance for the architecture of Purism, see Kenneth Frampton, *Modern Architecture. A Critical History* (London and New York, 1981), 95 and passim.
35 Rukschcio and Schachel, in *Adolf Loos*, above, note 7, p. 250, ascribe this omission to a cooling down in the relationship with Loos. In fact, the *Action. Cahiers de philosophie et d'art* journal had, in the meantime, obtained the rights to some original Loos texts, perhaps including those intended for *L'Esprit Nouveau*. This provoked Ozenfant to send the following angry note to Jeanneret (Le Corbusier): 'Nous sommes dans une vilaine situation avec ce Loos, car, tandis que nous reproduisons des articles déjà publiés en français et connus de tous (namely 'Ornement et crime', S.V.M.), l'autre revue publiera de l'inédit! Puisque vous êtes en relation avec M. Loos et qu'il vous fait des promesses, je crois qu'il serait bon que vous lui demandiez de nous faire parvenir d'urgence un article inédit. Cela sauverait notre situation.' Letter of 6 July 1920, FLC boite A2 (15).
36 Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, above, note 1, p. 86, translation from Dunnett, p. 85.
37 Ibid, p. 87, translation from Dunnett, pp. 85–6.
38 Adolf Loos, *Sämtliche Schriften*, vol. 1, above, note 12, pp. 302–18, quotation taken from p. 315.

Objets à Réaction Poétique

시적감응의 오브제



시는 그저 단어로서만 존재하지 않으며, 사실들의 시는 더욱 강하다. 재치와 재능으로 조성된 오브제들은 무언가를 의미하고 어떠한 시적 사실을 창조한다.

La poésie n’est pas que dans le verbe. Plus forte est la poésie des faits. Des objets qui signifient quelque chose et qui sont disposés avec tact et talent créent un fait poétique.

Poetry is not just in the word. Stronger is the poetry of facts. Objects that mean something, disposed with tact and talent, create a poetic fact.

르 코르뷔지에 (김민주 옮김)

Le Corbusier, Vers une architecture (Paris: Crès, 1923), 113. Cited after the original and after the translation of Franceso Passanti, who made a point of this passage in his inspired study “The Vernacular, Modernism, and Le Corbusier,” Journal of the Society of Architectural Historians 56, no. 4 (December 1997): 446–447

2017

오브제와의 거주 : 르 코르뷔지에의 사적 컬렉션

Living with Objects: learning from objects: Le Corbusier’s “collection particulière”

아서 뤼에그 Arthur Rüegg
김민주 옮김

Rüegg, Arthur. "Living with Objects: learning from objects: Le Corbusier's "collection particulière" In Le Corbusier: history and tradition, 60–89. Coimbra, Portugal: Coimbra University Press, 2017.

[…]

르 코르뷔지에 작품의 일시적 위상으로부터 유발되거나 때로는 의도적인 배열로 조합된 갖가지 종류의 인공물들, 그림 도구들, 사진들, 조각품들이 예술가의 작업실에서 즐거운 재회를 맞이했다. 하지만 주거공간에서는, 사적인particulière 컬렉션의 오브제들에 대한 매우 다른 접근을 관찰할 수 있다. 벽에는 회화들이 전시의 일부인 것처럼 걸려있다. 르 코르뷔지에는 그 속에서 그의 인공물들이 대안적 설정 방식(alternating configurations)을 통해 보여질 수 있는 많은 니치/틈새들(niches)을 마련하며 건물의 복합적인 공간 볼륨들을 활용했다. 우리는 이제 그의 진열대에서 최근에 발견한 물건들(1932년즈음의 신설 병원 건설에 사용된 정교하게 구멍난 벽돌, 또는 아마도 1931년 모로코에서 구매한 기하학적인 패턴의 베르베르식의 투박한 쿠스쿠스 그릇들과 같은 물건들)을 볼 수 있다. 뿐만 아니라, 1911년 동방여행에서 가져온 골동품들과 세르비아 및 서아나톨리아의 화병들 역시 볼 수 있다.

[…]

이러한 관찰은 다음의 사실을 가리킨다. 예술가이자 건축가인 그가 ‘자신의 사적 주거지’ 뿐만 아니라 ‘새로운 방향속에 점진적으로 통합되는 컬렉션’까지 주목하고 있음을.

1 Le Corbusier only finalised the text in March 1935, but in September 1935 he already dedicated a copy to André Bloc, the editor (collection Arthur Rüegg).
2 See Willy Boesiger, ed., Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Œuvre compète de 1929 – 1934 (Zurich: Girsberger, 1935), 144.

English Original

Living with Objects
Learning from Objects:
Le Corbusier's
"Collection Particulière"

From the 1920s to the 1930s, Le Corbusier's visionary reform of the polluted traditional city underwent a number of changes. In the final version of his studies, he proposed meandering high-rise ribbons where workers might live high up in the fresh air, surrounded by sunlit green spaces, and far away from their workplace. Their transformable living units of only 14 square meters per occupant were to be artificially ventilated, according to the most recent knowledge of the respiration exacte. The conception of these spartan minimalistic apartments was not primarily determined by the pressures of the global economic crisis as one might assume, but—as Le Corbusier firmly stressed—"by the fundamental notion of human happiness, which is: a man in the city, a man at home, comfortable at home, happy in that home."[2] In fact, he could not think of a more convincing justification for the unrelenting logic of his urban studies "than their own origin, the cell,"[3] and he himself would have lived in one of those cells "destined for the proletarians if you like, with the greatest of pleasure."[4] Le Corbusier's rigor was frightening, not only for the general public: "That his curiosity for cities and for city building should have resulted in the bureaucratic abstraction of the Plan Voisin or the Ville Radieuse was the most irritating aspect of his entire work," summarizes even Stanislaus von Moos.[5] In spite of this, it is quite a surprise to catch, right at the beginning of the opulent album that documented the studies of the Ville Radieuse (The Radiant City) in 1935, the very first glimpse that Le Corbusier ever allowed of his own old-fashioned and sympathetically messy living quarters, which represent quite the opposite of the tiny "machines for living" he was proposing to the inhabitants of his new city (Fig. 6). The subtitle is "The Free Man," and the unerring comment to the photograph:

Rüegg, Arthur. "Living with Objects: learning from objects: Le Corbusier's "collection particulière" In Le Corbusier: history and tradition, 60–89. Coimbra, Portugal: Coimbra University Press, 2017.

Fig 1
Window wall with paintings from Le Corbusier's collection in the apartment at 20 rue Jacob, ca. 1931. Above: Georges Braque, Clarinet and Bottle of Rum on a Mantlepiece, 1911 (Tate Modern, London). Below: Pablo Picasso, Still Life with a Bottle of Rum, 1911 (Metropolitan Museum, New York).
Photo: Brassaï

Fig 2
20, rue Jacob, Paris. Le Corbusier lived in the attic and second floor of the courtyard building.
Fig 3
Second floor at 20 rue Jacob with bergéres à paille, ca. 1920.

"When the door is shut, I can freely enter my own world . . . At certain times I need solitude."[6]

RUE JACOB 20: A World of Objects

During the whole of the heroic phase of modern architecture and city planning, Le Corbusier was still living in an old, narrow, back-lot house at 20 rue Jacob, in the heart of the Latin Quarter, which had been the Parisian residence of the legendary tragic actress Adrienne Lecouvreur (1692-1730), as he liked to point out. He had settled there in early 1917 after his move from La Chaux-de-Fonds.[7] From his three-room apartment under the steep mansard roof—probably the lodgings of Lecouvreur's valet or chambermaid—he had an unexpected view of tree-filled gardens beyond the back façade of the courtyard, complete with a small temple built for the actress by Maurice de Saxe[8] : an idyllic setting right in the midst of intellectual Paris that did not hide the reality of a mercilessly frugal lifestyle. It was in this austere historical building that the young Charles-Edouard Jeanneret (his legal name) lived, wrote, and painted until 1934, giving little heed to his own radical postulates for all of 17 years.

Jeanneret had spent most of the first thirty years of his life in Switzerland, where he had achieved some measure of success with the construction of six private homes (several quite luxurious), a movie theatre, and numerous elegant interiors for the elite circles in La Chaux-de-Fonds, a city of watchmakers. Educational and acquisitional travels frequently took the décorateur to Paris, where an essential refinement of his repertoire, which had been largely influenced by German sources until that time, took place.[9] In 1917, while Switzerland was increasingly experiencing the distinction between Francophile and Germanophile zones along its linguistic borders during World War i, Jeanneret made a definitive decision in favour of French culture and, after several career setbacks, moved enthusiastically to the French capital. Here he began to work on establishing a new identity, for which he invented the pseudonym Le Corbusier in 1920.[10]

The telling iconic photograph pub-

lished in La Ville Radieuse had been taken by the illustrious Hungarian photographer Brassaï (Gyula Halász) in around 1931. Le Corbusier was now living on the second floor of the same house, having already assumed the rental contract in October of 1919.[11] Part of the attic storey still served as a painting studio. He was no longer living alone; in 1930 he had married his girlfriend of many years, Yvonne (Victorine) Gallis, and his cousin and business partner Pierre Jeanneret had also moved into the courtyard building. A considerable number of "private" photographs exist which almost always show the architect—now worldfamous—in leisure poses; for example, reading the newspaper while lying on his wooden sofa, with indescribable slippers dangling from his feet and a pipe in his mouth. In contrast, Brassaï captures Le Corbusier in a moment of total solitude and concentration, in the act of thinking and writing. His desk is almost completely covered with papers and an issue of the monthly Plans—his new mouthpiece, where the articles on the Ville Radieuse project appeared.[12] This iconic photograph is doubtlessly posed, which is common in the work of Brassaï, but it looks like a snapshot that offers a privileged view into the intimate world of the artist-cum-architect and allows the viewer to share in the creative process. The photographer positions the protagonist to one side of the picture, thereby drawing attention to the objects that surround him. Brassaï obviously wanted to portray the artist-architect as a literary "intellectual"— an homme de lettres, as stated in his passport—but he also aimed to achieve a vivid portrayal of his mental and spiritual cosmos with a complex pictorial arrangement.

The setting itself is not arranged. Years later, Brassaï still recalled the stacks of books and pictures shown in the photograph, the meaningful hotchpotch of objects which Le Corbusier fondly referred to as his collection particulière: "I expected to find an ultra-modern apartment with huge expanses of window and bare, brightly lit walls, an apartment similar to the ones he had designed for the millionaire Charles de Beistégui, the painter Ozenfant, the sculptor Lipchitz, and many others.

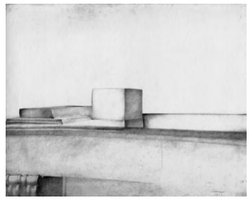


Fig 4
The research for a plastic order. Charles–Edouard Jeanneret. Study for La Cheminée. 1918. pencil on card mounted on paper. 57.7 x 71.3 cm.
Fig 5
Purist "still life" arrangement on the mantlepiece at 20, rue Jacob, early 1920's. Fragment of an antique stone head and a small antique teracotta, probably bought in 1911; guitar; panorama lémanique, watercolour, ca.1921.

Fig 6
Le Corbusier amidst his collection particuliére on the second floor at 20 rue Jacob, ca. 1931. The new interest in things "rustic, biological, and archaic" in the early 1930's. The mantlepiece at 20, rue Jacob, ca. 1931, with a botijo bola from Agost, a spotted pot from Alsace, a piece of molten metal in front of an old ridge tile, a sculpture from Dahomey, a flint stone from Normandy.
Fig 7
Jealously protected asssemblages of meaningful objects, Mantlepiece in Pablo Picasso's studio at 23, rue La Boetie, 1932.
Photo: Brassaï

Imagine my surprise when I entered a fairly messy apartment with odd pieces of furniture and a weird collection of bric-à-brac . . . I even wondered whether the old apartment had a bathroom. However, Madame Le Corbusier adored the apartment in the heart of Saint Germain . . . She loved the rustic shutters that opened onto a tiny tree-filled garden in which the birds began to chirp at dawn."[13]

Brassaï's photograph shows the chimney wall as a pars pro toto for the multi-purpose living room, dining room and study, with which we are already familiar from a photo taken in the early twenties (Fig. 6). At that time it was empty, except for a small ancient figure on the mantelpiece. Through one of the twin doors on either side of the fireplace, there was a view of the 'Guitare Verticale' from the year 1920, hanging low on a darkly painted wall. Next to this stringent Purist painting, the only objects to be seen were a wooden oval table recovered from La Chaux-de-Fonds[14] and a pair of anonymous straw armchairs like the ones the young architect had purchased for his parents in around 1915.[15] If this Bohemian condition at least corresponded to the Purist ideal of emptiness, the photograph taken by Brassaï ten years later shows the exact opposite: now the wall is almost completely covered with layers of disparate artefacts—not much different from Walter Benjamin's famous historicist interior, where an "impression of the individual" is generated by the accumulation of things which represent certain ideas and moods, or are reminiscent of important moments in the inhabitant's biography.[16] In 1900, Georg Simmel had criticised in such habitations "the sheer number of highly specific objects, which hinders a close relationship to any single one" and "the number of different styles with which we are confronted by the visible objects of daily life."[17] One could make the same assertion in reference to Le Corbusier's miscellaneous collection of artefacts. Yet he evidently found stimulation in that initially irritating jumble of iconographic references, and in the simultaneousness and equality of their presence—not unlike the bourgeois citizen of the nineteenth century.

The nonchalance of the assemblage,

however, is not at all typical of a bourgeois interior. Framed and unframed paintings, objects and furniture are condensed in a complex, somewhat chaotic composition, which at first sight might remind the viewer of a late-medieval scholar's chamber of art and curiosities. We should not neglect to point out the striking similarity with the photos of Pablo Picasso's studio taken by Brassaï at roughly the same time. Already successful and wealthy, Picasso had transformed several rooms in his dwelling at 23 rue La Boétie "into a combination of junk shop and old-curiosity shop rather than into an atelier," as Brassaï remarked of the painter's "studio."[18] Picasso jealously protected the layer of dust that covered the objects in his atelier, for, by remaining intact, it bore witness to the untouchable character of his arrangement: this was his personal realm, which he successfully defended even from incursions by his wife Olga. Similarly, in Le Corbusier's study—which also served as the married couple's living and dining room—there was no evidence of a female presence. The analogy might be inconsequential if it were not for typical characteristics of the two artists' acquisitiveness: it was a way of possessing the world by means of objects and pictures.

Quite early on, Jeanneret had savvily begun to engage his customers in the expansion of his visual repertoire. He combined his interior decorating commissions with customer credit, which not only made it necessary to systematically browse through galleries, antique shops and furniture stores, but also gave internal and external legitimacy to this activity.[19] In the process he acquired essential pieces for his own collection, such as the two major Cubist paintings[20]—probably purchases from the Kahnweiler sales (followed by Le Corbusier on behalf of Swiss banker Raoul La Roche)[21]—which were hung on the exterior wall across from the oval table, crowded by high stacks of books.

Le Corbusier's mania for collecting corresponded perfectly with his ability to intuitively recognise changing trends and apply them to a personal context. However, this obsessive acquisitiveness also reflected the complex, sometimes contradictory nature of his research

Fig 8
Jealously protected asssemblages of meaningful objects. Mantlepiece in Le Corbusier's apartment at 20, rue Jacob, ca. 1931.
Photo: Brassaï

and explorations. The essential aspect of his accumulated objects was their image-based representation of different worlds, and the relation of these worlds to the concept of a 'new' art and architecture. Brassaï's photograph shows predominantly recent discoveries on the mantelpiece which substantiate Le Corbusier's newly awakened interest in things "rustic, biological and archaic.[22] A botijo bolo from somewhere near Valencia,[23] a spotted pot from Alsace, a piece of molten metal in front of an old roof ridge tile, a sculpture from Dahomey purchased at the Hôtel Drouot,[24] a large piece of flint from the region of Normandy[25]—such are the motifs found in art after 1930, like the visual references in Jeanne Léger's wedding gift, "Nature Morte/1 er Etat," painted by Fernand Léger in 1928 (on the right, partial view).[26] Next to Léger's late-Purist "Composition avec Profil" from the year 1926[27]—doubtless a prominent piece in the collection particulière—hang two paintings by "naïve" artists: one of them by WestAfrican artist Kalifala Sidibé (discovered at the Galerie Georges Bernheim in 1929),[28] the other by André Bauchant, a painter he had been promoting since the late 1920s.[29] These paintings equally reflect Le Corbusier's new passion for les choses primitives in 1930, which had surely been enhanced by previous educational journeys to Spain, Morocco and Algeria. However, Bauchant's delicate bouquet of flowers as well as the "Low Art" composition of bottles on the Pernod calendar visible on the right still bear witness to the early Biedermeier influences on Le Corbusier.

ELECTICISM, FOLKLORE, AND THE DISPLACEMENT OF CONCEPTS

If Le Corbusier did indeed use his own home as a laboratory for selecting, arranging, analyzing and orchestrating a heterogeneous assortment of memorabilia of diverse provenance (as Brassaï's photograph suggests), one is tempted to ask what role these objects played in his concept of modernist architecture, interior design, and even urbanism.

Take the furniture, for example. After the catharsis of his German experience in 1910, Jeanneret showed little inter-

est in reinventing objects of everyday use.[30] Instead of developing "true-to-style machine-made products," to use Muthesius's term,[31] he tried to select serially produced items which had proved their formal perfection and legitimacy through decades of practical use. This search for a product form deeply rooted in the collective memory was part of a program which had its origin in his triage and refinement of elegant classicist French furniture types from the end of the 18th century.[32] That this renewal rested on a clearly eclectic principle, is evident. When he began the long process of furnishing his parents' house in 1913, he was still a long way from the industrial products that he would later be famous for. **But since he was able to design only a few eclectic pieces himself—among them the large Biedermeier sofa—much of the Maison Blanche came to be furnished with low-priced antiques, essentially various types of comfortable nineteenth-century rush-seat chairs (bergères à paille).**[33] Why these anonymous vernacular chair types—which are especially widespread in Provence—should have been such an important discovery to him is clear: they were precursors of the anonymous industrial culture of the present, or so he might have believed. Once installed in his Paris home at rue Jacob 20, he bought a few of those rush-seat chairs and a two-seater sofa, which were still in production at that time, and kept them in use for the rest of his life, perhaps as a reminder of this important find. They go with the simple oval wood frame table Jeanneret urgently reclaimed when the Maison Blanche was sold in 1919: "I hang onto this table that I have always had; it is not expensive, by the way, and if its form pleases you, the cabinetmaker can produce another one at a very low price."[34]

Francesco Passanti has argued that Jeanneret first sought the vernacular on his trip through the Balkans in 1911, when he was looking at typical local courtyard houses and "found" his collection of wonderful Serbian pottery[35] (not present in Brassaï's photograph). Jeanneret, he notes, "sought not his own vernacular, but that of other people. In today's parlance, he sought the other, a pure and natural man, in contrast to a Western man corrupted by the turmoil of the nineteenth century."[36] Jeanneret, learning from precedent throughout his life, was keenly "interested in solutions of great elementarity; and sought these in vernacular or ancient settings like the Balkans or Pompeii, or in examples of functional minimalism like railway sleeping cars, ship cabins, and airplanes."[37] The vernacular model was, according to Passanti, a constant in Le Corbusier's work, not so much as a source of motifs, but as a conceptual model for a natural relationship between society and its artefacts.[38]

If Passanti's brilliant essay "The Vernacular, Modernism, and Le Corbusier" puts the seating furniture of 20 rue Jacob into a larger context, it does not necessarily explain the presence of the piece of flint and some other "found" natural objects on the mantelpiece. Some years after the trip to the Balkans, Le Corbusier adopted two additional principles that helped to transform the purely eclectic approach of his beginnings into a conspicuous forward-looking design strategy. The first one was described by Alan Colquhoun in 1971: the "displacement of concepts."[39] **What Colquhoun meant was "that a concept belonging to one field or associated with one set of functions becomes transferred to another. For instance, machinemade objects of everyday use undergo a displacement when they become converted into an already existent architectural meaning."**[40] Only in his early Paris years did Le Corbusier discover and subsequently exploit this concept systematically, making a demonstration of it with his equipment of the Pavillon de l'Esprit Nouveau in 1925, where hospital tables or laboratory vessels were integrated in the bourgeois Bohemian home—in contrast to the art deco artists who stuck to their eclectic design method.[41] In this sense, the objects on the mantelpiece testify to Le Corbusier's ability to cross boundaries and oppose the prevailing conventions at will. Colquhoun even sees the à redents composition of the Ville Radieuse as being "derived from the Baroque Palace, of which we take the Château Richelieu as a suitable example, by way, proba-

bly, of Fournier's Phalanstères"[42] (note that Stanislaus von Moos also recalled "the entrance court of the château of Versailles or its derivation in the form of Victor Considérant's version of the Phalanstère"[43]). Passanti's description of the rather ceremonial entrance of the Villa Savoye as being composed of industrial elements found in a different context perfectly fits this image.[44] Years later, the work of the Team X generation of artists and architects would closely echo the "As Found" principle,[45] and equally combine it with a displacement of concepts (as well as perhaps even the more recent production of designers like Jasper Morrison or artists like Fischli/Weiss).

The second issue concerns the observation that the objects of the "weird collection of bric-à-brac" visible in Brassaï's photographic tableau interact not only on a conceptual, but also on a formal level. They are all the result of a merciless "Darwinian process of 'mechanical selection'" of "those objects that best expressed and responded to the modern conditions," as Nancy I. Troy puts it.[46] Le Corbusier "was of course writing the aesthetic rules of Purist design to corroborate his choices as a designer, and the process of mechanical selection he extolled always remained firmly under his guidance and control."[47] Although the concept of selection had been adopted by Jeanneret already in the 1910s, distinct aesthetic rules could only be written after 1918, when the principles of Le Corbusier's first truly original contribution to art had been formulated in collaboration with Amédée Ozenfant. **The transfer from Purist art to the object world guaranteed the optical cohesion of the wildly heterogeneous components of his musée imaginaire.**[48] If the concept of selection remained a constant throughout his life, the rules were open to redefinition. In the rue Jacob apartment, the choice of the objects was associated with a radical renewal of the visual idiom of the architect-artist. Found things like the large piece of flint, the old roof tile or the piece of molten metal—actually a gift from Charlotte Perriand, recalling her own search for an "Art brut"[49]—signalled a shift away from the cult of the Purist objet-type, from classicism and from the machine aesthetic. Organic forms would henceforth supply the points of reference for his pictorial and architectural research (a displacement of concept again), for which the two paintings by Fernand Léger—one of them very recent—set the tone. To be sure, the vernacular model still kept its validity in this phase of transition between "machine aesthetic" and "brutalist aesthetic" (and the following ones, as Passanti remarks).[50] The paintings by Sidibé and Bauchant substantiate this assertion, as well as the African sculpture and the perfectly shaped botijo bola, which not only reflects a disappearing vernacular culture but also the experiences and discussions with Léger on a common study trip to Spain in 1930.[51]

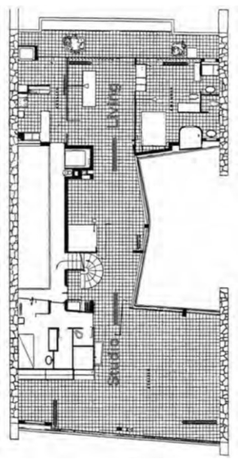


Fig 9
Front view. Le Corbusier's new apartment occupied both upper stories.
Photo: René Burri, 1959.
Immeuble Molitor, 24, rue Nungesser–et–Coli, Paris, 1931 – 1934.
Fig 10
Plan of the eighth floor. From Œuvre Complète 1910–1929.

RUE NUNGESSER-ET-COLI 24 : LES ARTS DITS PRIMITIFS DANS LA MAISON MODERNE

In October 1934, a few months before the publication of La Ville radieuse,[52] Le Corbusier moved to his own penthouse, which he had been able to build in the expanding 16th arrondissement, not far from the houses he had designed for La Roche/Jeanneret, Cook, Lipchitz, Miestchaninoff and Ternisien. Although he emphasised the "conditions de 'Ville Radieuse'" in the Œuvre Complète[53]—thereby invoking the model-like character of the project—the design of his own residence is again far from the standardised dwelling that conformed to his visionary urban plan. On the contrary, he vehemently rejected Charlotte Perriand's Taylorist recommendations, including the versatile tubular steel furnishings that had been developed in the office, which ultimately contributed to the dissolution of their previously harmonious collaboration.[54] The final result was a customised edifice that suited both his artistic work and private life, and also provided a new home for the collection particulière from rue Jacob.

The architect had to fight for the privilege of constructing a seventh storey in a vigorous campaign against "peculiar regulations with regard to roof profiles." Yet he seems to have relished this contest as a means of encouraging, as he

put it, the “tireless spirit of invention to discover every useful fragment of space and every usable surface area.”[55] The value of his extra effort, both intellectual and pecuniary, became manifest in a complex, distinctively barrel-vaulted and unexpectedly spacious urban residence, which, in spite of adverse building codes, offered the everyday enjoyment of open sky, nearby trees and new building materials—i.e., conditions of the Ville Radieuse—as well as an unrestricted view of Paris and Mont Valérien. Even the famously high bed of Le Corbusier is a special case deriving from these specific circumstances: it is not just a variation of a Greco-Roman type, but also provided a view over the top of the balcony balustrade toward a broad horizon of banlieue greenery.[56] Le Corbusier designated the eastern side, which was oriented in the direction of Paris, as his painting studio, while the western side facing Boulogne served purely domestic functions. This plan was analogous to an idealised design entitled “Ma Maison” from 1929, which featured a bipolar layout with a factory-like space for working and a domestic wing that resembled a villa. Large pivoting doors regulated the interaction between the two strictly distinct functions of the building and concentrated it on the small entrance hall, where a spiral staircase also led to the guest room and roof garden.

Arising from the momentary status of Le Corbusier’s work and sometimes assembled in conscious arrangements, a varying assortment of artefacts, painting utensils, pictures and sculptures celebrated a merry reunion in the artist’s studio. In the domestic spaces, however, we observe a very different approach to the objects in the collection particulière. The paintings are displayed on the walls as if they were part of an exhibition. Le Corbusier made use of the building’s complex spatial volumes by reserving numerous niches in which his artefacts could be shown in alternating configurations. We now see not only his newest finds on display—such as a finely perforated brick developed in around 1932 for the construction of a new hospital,[57]

Fig 11
Two different kinds of order.
An informal arrangement in Le Corbusier’s studio (left)
and formal exhibition devices in the living room (right).

Fig 12
Detail of the living area at 24, rue Nungesser–et–Coli. Left, sculpture by Jacques Lipchitz, exhibited in the Pavillon de l’Esprit Nouveau in 1925; in the niche, fragment of antique stone head from the time of Marcus Aurelius, probably a souvenir from Le Corbusier’s journey to the Orient, 1911; right, Thonet B 9 desk chair, an “objet–type.”
Photo: René Burri
Fig 13
Le Corbusier presents his collection particuliére in the living area at rue Nungesser–et–Coli, ca. 1960. Left, the botijo bola from Agost, probably a souvenir from Le Corbusier’s trip to Spain, 1930; in the middle, fragment of a gas burner.
Photo: René Burri

or rustic couscous bowls with geometric Berber patterns which were probably purchased in Morocco in 1931[58]—but also the antiques and vases of Serbian and West Anatolian provenance brought back from the Voyage d’Orient in 1911.[59]

The entire dwelling at rue Nungesser-et-Coli was designed from the very outset as a repository for the disparate objects in his collections, and also as an instrument of autobiographical reflection—an exhibition space in which ideas and principles could simultaneously be shown and recalled. In late photographs by René Burri (ca. 1960)[60] or in a tape-recorded conversation with the headmaster Robert Mallet (1951),[61] the architect assumes the manner of a museum tour guide. Once again, Brassaï’s description of Picasso’s main living quarters at 23 rue La Boétie could also apply to the residence of Le Corbusier: “There everything was orderly and carefully arranged . . . Entering the white drawing room was like entering the salon of some great art collector . . . Olga jealously saw to it that Picasso did not bring his calculated and eternal disorder into her part of the apartment, where she was determined to preserve an elegant and chic atmosphere.” For her part, Yvonne Le Corbusier always made sure that fresh bouquets of flowers added a touch of domestic refinement to her own “territory.”

All of these observations point to the fact that the artist-cum-architect now regarded not only his personal dwelling but also his gradually consolidated collection in a new light. He even let the art dealer Louis Carré organize an exhibition in his new apartment, entitled Les Arts dits primitifs dans la maison d’aujourd’hui, in which contemporary cultural objects were deliberately juxtaposed with ancient artefacts. An organizer of several exhibitions on African, Pre-Columbian, and Oceanic Art since 1930, the gallerist and former lawyer Louis Carré shared Le Corbusier’s emphasis on the archaic and the primitive. He even believed in the return of “a new archaic Pleiade.

The cycle begins again.”[62] Le Corbusier reported to his mother:

I lent my apartment to Louis Carré,

tenant of the 4th floor and expert in African and American Art, etc., in order to install an exhibition here (and in his apartment, too). The theme: In an apartment. The studio has been emptied of its canvases. I was keen on having moderns: a splendid tapestry by Léger, 4sculptures by Laurens. I painted, in strong colours applied on plaster, an ancient Greek statue: the highlight of the show. The whole apartment has a great look.[63]

In the studio, a plaster copy of the Calf Bearer from the Acropolis in Athens (ca. 560 B.C.)—which Le Corbusier painted in light blue and red tones according to the latest findings of the Musée du Louvre—was placed in front of the rubble wall, in close proximity to Fernand Léger's predominantly yellow tapestry, woven by the ateliers of Marie Cuttoli in 1935 after the painting Composition aux trois figures of 1932.[64] A plaster study of La Négresse by Henri Laurens (1934), a bronze cast from Benin (15th century), a piece of ancient Peruvian pottery, and Le Corbusier's predominantly pink painting La Pêcheuse d'huitres (1935) underscored the play of free-form framed and unframed biomorphic forms. On the marble table of the dining room, however, a magnificent Baoule statue and a compact Pre-Columbian jade head carefully placed in front of Le Corbusier's Nature morte aux nombreux objets (1923) evoked the more severe Purist formal predilections. Nearby was a freestanding Alexandrian marble statue and a rectangular niche with a bronze from Benin, as well as the finely perforated Dizy-Iso brick and a large pebble granite from Le Corbusier's collection particulière.

The show opened on July 3rd 1935,[65] the Ville Radieuse publication appearing only weeks later. The coincidence is purely accidental but nonetheless telling. On the one hand, the wealth of meaningful artefacts assembled in the apartment virtually represents the "flesh" that was frequently missing in the framework of the theoretical urban studies and their built equivalents. On the other hand, Le Corbusier's collection privée combined with a choice of extravagant pieces provided by the Louis Carré gallery strikes one as a sort of ideal museum, set up temporarily for

Fig 14
Pablo Picasso, Venus du gaz, metal, 25 x 9 x 4 cm, 1945, and sketch for the Venus du gaz. Collection particuliére. An objet trouvé – an iron burner and pipe from a gas stove – turned into a vertical position. From Werner Spies, Picasso: The Sculptures (Ostfildern: Hatje Cantz, 2000).

Fig 15
Le Corbusier's atelier turned into an ideal museum. The exhibition "Les Arts dits primitifs dans la maison d'aujourd'hui," 1935. A view of the studio with a tapestry by Fernand Léger, a statue by Henri Laurens, a bronze from Benin, a Peruvian ceramic piece, and a painting by Le Corbusier.
Photo: Albin Salaün
Fig 16
Le Corbusier's collection particuliére today. Detail of archival boxes at the Fondation le Corbusier, Paris.

the private pleasure of the organizers. But for Le Corbusier, the ten-day show had pre-eminently the character of a manifesto, as he was to stress in the Œuvre complète: "The technique of grouping is a sort of manifestation of the modern sensibility towards the past, the exotic, or the present. Recognize where "series" arise, create patterns of unity across time and space, invigorate the view of things in which man has inscribed his presence."[66] Reflecting on the exhibition some years later, he specified: "I would sacrifice everything to life . . . I wanted to oppose the feeling of construction, the walk looking forward, to a consideration of the defunct, the defunctment [sic.], the remembrance."[67] This was clearly a programmatic statement, and it was also an expression of accountability with regard to Le Corbusier's personal working methods: for years he had disregarded chronological sequences, thematic bonds and spatial distinctions in order to make unpredictable discoveries and merge them in an entirely new whole. As a propagandist and prophet of progressive architecture and urbanism, this must have placed him in a strange light. However, in this way he was able to resolve the problematic opposition of tradition and utopia—contrary to those Modernist apologists who found their sole justification in future progress. The apartment at rue Nungesser-et-Coli, therefore, is more than just evidence of exalted expectations of personal domesticity or the diversity of Le Corbusier's approach to residential architecture: as a home to the collection particulière, it reflects a development that had begun as a quest to gain "possession of the world" during his early itinerant education in Italy, France, Germany, and the Orient.

NOTES

This article is dedicated to Francesco Passanti. It is built around some fragments of my earlier essay "Autobiographical interiors: Le Corbusier at home," in Alexander von Vegesack, Stanislaus von Moos, Arthur Rüegg, Mateo Kries, Le Corbusier – The Art of Architecture (Weil am Rhein: Vitra Design Museum, 2002), 117–162.

1 "Poetry is not just in the word. Stronger is the poetry of facts. Objects that mean something, disposed with tact and talent, create a poetic fact." Le Corbusier, Vers une architecture (Paris: Crès, 1923), 113. Cited after the original and after the translation of Francesco Passanti, who made a point of this passage in his inspired study "The Vernacular, Modernism, and Le Corbusier," Journal of the Society of Architectural Historians 56, no. 4 (December 1997): 446–447.
2 Le Corbusier, The Radiant City (New York: The Orion Press, 1967), 143. First published under the title La Ville radieuse (Boulogne: Éditions de l'Architecture d'aujourd'hui, 1935).
3 Ibid.
4 Le Corbusier, "La 'Ville Radieuse'. 8. L'élément biologique: la cellule de 14 m 2 par habitant," Plans, no. 9 (November 1931), 53.
5 Von Moos, Le Corbusier: Elements of a Synthesis (Rotterdam: 010 Publishers, 2009), 147. Originally published in German as Le Corbusier. Elemente einer Synthese (Frauenfeld: Huber Verlag, 1968).
6 Le Corbusier, The Radiant City, 9.
7 According to the "Extrait du registre d'immatriculation" (FLC R 1–13–10), the rental contract of "Edouard–Jeanneret" at 20 rue Jacob commenced on 22 February 1917.
8 After a letter from Jeanneret to William Ritter, 26 January 1917. FLC R 3–19–113.
9 See Rüegg, "La fin de l'Art nouveau. Perspectives nouvelles: Charles–Edouard Jeanneret," in Helen Bieri–Thomson, ed., Une expérience Art nouveau. Le Style sapin à La Chaux–de–Fonds (Paris: Somogy, 2006), 154–164.
10 See von Moos and Rüegg, "Le Corbusier, la Suisse et les Suisses," in Le Corbusier, Les Suisses (Paris: Fondation Le Corbusier, Éditions de La Villette, 2006), 12–29.
11 Correspondence: FLC E 2–8. Albert Jeanneret subsequently lived in the attic apartment (until spring 1925).
12 Thirteen issues of the monthly journal Plans, which addressed political and cultural topics, appeared in 1931–32. Le Corbusier's articles in vols. 1–10 and 13 were reprinted in La Ville radieuse.
13 Brassaï (Gyula Halász), The Artists of My Life (London: Thames and Hudson, 1982), 84. French edition: Les Artistes de ma vie (Paris: Denoël, 1982).
14 Jeanneret to father, 8 October 1919, published in Rémi Baudouï and Arnaud Dercelles, eds., Le Corbusier. Correspondance. Lettres à la famille 1900–1925 (Paris; Gollion: Fondation Le Corbusier; Infolio, 2011), 560.
15 See Rüegg, "Antiques: Bergères à paille," in von Moos and Rüegg, eds., Le Corbusier before Le Corbusier. Applied Arts, Architecture, Painting, Photography 1907–1922 (New Haven and London: Yale University Press, 2001), 253ff.
16 Walter Benjamin, The Arcades Project, ed. Rolf Tiedemann, trans. H. Eiland and L. McLaughlin (Cambridge, Mass.: Belknap, 1999), 220.
17 Georg Simmel, Die Philosophie des Geldes (Leipzig, 1900), 494, quoted in Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, Vol. V, 1: Das Passagen–Werk, ed. Rolf Tiedemann (Frankfurt: Suhrkamp, 1982), 297.
18 Brassaï, The Artists of My Life, 156.
19 See Rüegg, "Marcel Levaillant and 'La question du mobilier,'" in von Moos and Rüegg, Le Corbusier before Le Corbusier, esp. 124–128.
20 Georges Braque, Clarinet and Bottle of Rum on a Mantlepiece, 1911, oil on canvas, 81 x 60 cm, Tate Modern, London; Pablo Picasso, Still Life with a Bottle of Rum, 1911, oil on canvas, 61.3 x 50.5.cm, Metropolitan Museum of Art, New York City.
21 See Katharina Schmidt, "Raoul La Roche," in Katharina Schmidt and Hartwig Fischer, ed., Ein Haus für den Kubismus. Die Sammlung La Roche (Basle, Ostfildern–Ruit: Hatje, 1998), 14. The Ventes Kahnweiler began on 12 June 1921; the final auction took place on 8 May 1923. In several places, Le Corbusier mentioned the purchase of Cubist paintings in the year 1922.
22 Von Moos, "Star–Krise. Le Corbusier in New York," in Horizonte, horizons, orizzonti, horizons: Essays on Art and Art Research – 50 Years Swiss Institute for Art Research (Ostfildern–Ruit: HatjeCantz, 2001), 302.

23 There was also a duck–shaped botijo pato. Bearing the stamp of a manufacturer in Agost (Alicante), it was probably brought home from the trip to Spain in 1930. See Francisco G. Seijo Alonso, Cerámica popular en la región valenciana (Alicante: Villa–Catral, 1977).
24 No. 369, Auction title "Art primitif africain et océanien" at the Hôtel Drouot, 19–20 May 1927 (Fondation Le Corbusier, Paris, FLC V 441). See Pierre Saddy, ed., Le Corbusier et le passé à reaction poétique, exh. cat. (Paris: Caisse nationale des Monuments historiques et des Sites, 1988), 133
25 Charlotte Perriand indicated that the pieces of flint she collected herself came from the coastal resort of Dieppe; see Perriand, Une vie de création (Paris: Odile Jacob, 1998), 105.
26 Fernand Léger, Nature morte, 1928, oil on canvas, 69.5 x 96.5 cm, Fondation Le Corbusier, Paris. Notation on the reverse: "Nature morte/1er Etat/F. Léger/à Yvonne Le Corbusier en souvenir de son mariage, tendrement, Jeanne Léger, 18/12/30" (FLC) 27 Fernand Léger, Composition avec profil, 1926, oil on canvas, 139 x 97 cm, Von der Heydt–Museum Wuppertal.
28 The painting is at the Fondation Le Corbusier, Paris. See Le Corbusier, "Der Negermaler Kalfala Sidibe," Der Querschnitt 9, no.12 (December 1929), 888.
29 André Bauchant, Le Bouquet ("Bouquet Le Corbusier"), 1927, oil on canvas, 80 x 62 cm, Fondation Dina Vierny – Musée Maillol, Paris. Le Corbusier owned an important collection of Bauchant's paintings.
30 See Rüegg in collaboration with Klaus Spechtenhauser, Le Corbusier – Furniture and Interiors 1905–1965 (Zurich: Scheidegger & Spiess, 2012), 8, 33ff. See also Passanti's convincing analysis of the concept of "Sachlichkeit" (factualness), in "The Vernacular, Modernism, and Le Corbusier," 442–444.
31 Hermann Muthesius, Wirtschaftsformen im Kunstgewerbe, Vortrag gehalten am 30. Januar 1908 in der Volkswirtschaftlichen Gesellschaft in Berlin (Berlin, 1908), 10.
32 See Rüegg, Le Corbusier – Furniture and Interiors 1905–1965, 45ff.
33 Ibid., 56–58.
34 Jeanneret to Fritz–Ernst Jeker (purchaser of the Maison Blanche), 11 September 1919, FLC E 2–2.
35 In fact, the ceramic pieces brought back from the Voyage d'Orient did not originate exclusively in the Balkans (primarily Serbia). Jeanneret also bought some of the eccentric pieces produced in Çanakkale, Turkey (Dardanelles), as well as simpler ones from Pécs, Hungary.
36 Passanti, "The Vernacular, Modernism, and Le Corbusier," 438.
37 Ibid., 439.
38 Ibid., 447.
39 Alan Colquhoun, "Displacement of Concepts in Le Corbusier," Architectural Design 43 (April 1972), 236.
40 Ibid.
41 See Rüegg, "Le Pavillon de l'Esprit nouveau en tant que musée imaginaire," in von Moos, ed., L'Esprit nouveau. Le Corbusier et l'industrie 1920–1925, exh. cat. (Strasbourg; Berlin: Musées de la Ville de Strasbourg; Ernst und Sohn, 1987), 134–151.
42 Colquhoun, "Displacement of concepts," 236.
43 Von Moos, Le Corbusier: Elements of a Synthesis, 147.
44 Passanti, "The Vernacular, Modernism, and Le Corbusier," 441–442.
45 See Claude Lichtenstein and Thomas Schregenberger, eds., As Found. Die Entdeckung des Gewöhnlichen (Zurich: Museum für Gestaltung Zürich; Verlag Lars Müller, 2001).
46 Nancy J. Troy, Modernism and the decorative arts in France: art nouveau to Le Corbusier (New Haven and London: Yale University Press, 1991), 5.
47 Ibid, 5–6.
48 See Rüegg, "Le Pavillon de l'Esprit nouveau en tant que musée imaginaire," 138–139.
49 Charlotte Perriand kept two of the fragments of molten metal for herself (Archives Charlotte Perriand, Paris). For a photograph see: Jacques Barsac, Charlotte Perriand et la photographie: L'œil en éventail (Milan: 5 Continents, 2011), 187.
50 Passanti, "The Vernacular, Modernism, and Le Corbusier," 447.
51 In July 1930, Le Corbusier made a round trip of Spain

together with Albert Jeanneret, Pierre Jeanneret and Fernand Léger. They also passed through Valencia; Agost—where the botijo was produced—is nearby.
52 Le Corbusier only finalised the text in March 1935, but in September 1935 he already dedicated a copy to André Bloc, the editor (collection Arthur Rüegg).
53 See Willy Boesiger, ed., Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Œuvre compète de 1929 – 1934 (Zurich: Girsberger, 1935), 144.
54 "Or mon appartement a été conçu minutieusement par moi, totalement (sauf la cuisine). Charlotte a tenu le crayon à l'atelier" (emphasis in original), letter from Le Corbusier to Pierre Jeanneret, 23 December 1940 (copy in Perriand archive).
55 Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Œuvre complète 1929 – 1934, 148.
56 As Roger Aujame emphasised repeatedly in conversation with the author.
57 See advertisement by Tuileries & Briqueteries de la Marne in L'Architecture d'aujourd'hui 3, no.9 (December 1932): n.p., for "Briques de parement Dizy–Iso: . . . nouveau matériau isolant, mis en œuvre pour la construction du nouvel Hôpital Beaujon." The block preserved at the Fondation Le Corbusier bears the stamp of the manufacturer.
58 Le Corbusier owned a mofkia bowl and two platters with typical tafilalet patterns.
59 See note 35.
60 See Rüegg, ed., Le Corbusier. Moments in the Life of a Great Architect. Photographs by René Burri/Magnum (Basle, Boston, Berlin: Birkhäuser, 1999), 146 – 179.
61 Entretiens – Le Corbusier avec le recteur Mallet, 1951, etc., enregistrements extraits des Archives de l'Institut National de l'Audiovisuel, Paris 1987/Didakhé 2007 (CD).
62 Louis Carré, quoted in Paris–Midi (April 8, 1934), cited after Mathew Affron, "Léger's Modernism: Subjects and Objects," in Carolyn Lanchner, ed., Fernand Léger, exh. cat. (New York: Museum of Modern Art, 1998), 137.
63 Le Corbusier à sa mère, 23 June 1935, in Baudouï and Dercelles, eds., Le Corbusier. Correspondance. Lettres à la famille 1926 – 1946 (Paris; Gollion: Fondation Le Corbusier; Infolio, 2013), 506. Yvonne Le Corbusier seems to have been proud of her shining apartment, too, as other letters confirm.
64 Marie Cuttoli, an Algerian–born French entrepreneur and a patron of modern tapestry, worked first in Algeria, then in Paris. She opened her gallery Maison Myrbor in 1925 and commissioned tapestry cartoons from Braque, Léger, Miró and Picasso, then from Dufy, Lurçat, Matisse, Rouault and Le Corbusier, whose Cuttoli tapestry of 1936 is in the FLC.
65 July 3 to 13, 1935: see the flyer printed for the occasion, whose text was reprinted in L'Architecture d'aujourd'hui 7, no. 7 (1935), 83.
66 Le Corbusier, in Max Bill, ed., Le Corbusier & Pierre Jeanneret. Œuvre complète 1934 – 1938 (Zurich: Girsberger, 1939), 157.
67 Le Corbusier, "L'Espace indicible," L'Architecture d'aujourd'hui, numéro hors série (Art), (November – December 1946), 14.

Type-Objects

유형-오브제

르 코르뷔지에는 20세기 산업이 생산한 기능 오브제들을 '표준(standard)' 또는 '유형-오브제(object-type)'로 부르며 예찬한다. 그의 순수주의(Purisme)에 따르면, 이 일상 오브제들은 익명의 산업에 의해 무한경쟁을 거쳐 살아남은 것으로, 지속적으로 완벽, 보편, 일반, 불변 등을 향해 끝없이 전진하는 근대적 정신의 상징이다. 이 오브제들이 순수주의 정물화의 회화적 구성 요소가 된다면, 건축 구성 속에서도 이는 마찬가지이다. 자유평면 역시 기능 오브제들의 정물화와 흡사한 것이다. 건축 공간은, 일상 오브제들의 정신에 공명하며 건축화된 기능 요소들, 즉 이른바 '독립적 기관들'의 자율적 관계와 엄밀한 구성에 바탕을 둔다. 본 글은 자크 뤼캉의 2009년 불어 원문 저서 "구성, 비구성(Composition, non composition)"에서 발췌한 것임을 밝힌다.

남성택

2009

르 코르뷔지에의 회화와 건축: 구성을 수호하며

Painting and Architecture. Le Corbusier: In the Defense of Architecture

자크 뤼캉 Jacques Lucan
남성택, 조은지 옮김

볼록한 [오브제들의] 공간에서의 건축적 오브제 및 기관들의 자유로운 조성 또는 "분산"은, 해당 오브제들 사이에서 움직임의 자유를 허용하며 열린 [공간] 질서의 첫 번째 선언을 형성했다. 울타리 벽의 파열, 벽체의 개방 그리고 방의 삭제가 두 번째 선언을 이루었다. 각각은 대칭의 필수 조건인 위계적 구성의 원칙을 깨뜨렸다. 또 각각은 새로운 구성 구문론의 양상과 조화를 이루며 기능하는 자유 평면 또는 열린 평면의 문제의식과 밀접하게 연결되어 있다.

건축적 정물화

구문론에 대한 질문을 더 고민하기 위하여, 잠시 건축적 오브제 및 기관들의 자유로운 조성 혹은 "분산"으로 되돌아가자. 이것을 명확히 제한된 설정 속에서 형상과 색채 간의 균형을 추구하는 어떤 정물화의 구성에 비유할 수 있을까?

실제로 정물화를 그리는 것은, 재현된 오브제들로 앙상블/전체를 구성하고 오브제들 자체 및 그것들 간의 상호작용에 중점 두는 것이라 가정할 수 있다. 그것들의 상호 작용은 우연처럼 보일 수 있지만 그렇지 않다. 앙리 로이레트는 에두아르 마네(1832-1883)와 폴

세잔느(1839–1906)의 정물화들에 대해 이렇게 기술한다. "정물화는 막 차려졌거나 치워진 식탁 위를 묘사하거나 그린 것이 결코 아니다. 여러 오브제들의 우연한 순간적 만남이 갑작스럽게 화가의 소재가 된다. 오브제들은 항상 그것들의 비범함과 그 배치의 목적성, 그리고 화가의 전지전능함을 통해 포즈를 취하게 된다. 세잔느는 벽난로 상부의 좁은 대리석판 위에 조개, 컵, 꽃병, 레몬, 시계, 잉크병과 늦여름 과일들을 나란히 놓고, 마네의 경우는 아무렇지 않게 장미를 추가한다."

그러나 또 다른 하나의 진실은, 아예 하나의 정물화로서 식탁이 차려졌거나 정돈되는 것도 가능했다는 것이다. 르 코르뷔지에는 다른 사람들에게는 우연한 것처럼 보일 수 있는 배치에 대한 특별한 매력을 보여줬다. 사실 그에게 있어 이러한 배치는 방문자들의 연속된 행위와 특정 움직임에 엄밀하게 기초한 것으로 결국 묘사될 수 있는 배열의 결과였다. 아카데미 학파의 거짓된 조화에 맞서면서 마이어 샤피로 (1904–1996)는, "화가가 독립된 지지대 위에 조심스럽게 세운 하나의 모형 세계"인 세잔느의 정물화에 대해 레스토랑 식탁 및 식사가 끝난 뒤의 이미지처럼 떠올리며 다음과 같이 기술했다. "식탁 위에는 여전히 유리잔, 병, 접시, 오일병, 소금통, 후추 분쇄기, 냅킨, 냅킨 링 등이 놓여 있다. 이 오브제들이 서로 연결되는 필연적 질서를 보자. 그것들은 모두 사용되는 중이며, 식사하는 사람들 중의 한 사람 또는 다른 사람의 손에 쥐여지게 된다. 그것들 사이를 분리시키는 간격이 삶의 척도이다. 이것은 조직된 정확한 구성이다. 잘못된 것, 공백, 속임수는 없다. 만약 할리우드의 환각에 오염되지 않은 영화 제작자가 이 정물화를 "클로즈–업"으로 촬영한다면, 우리는 그 순수한 화합에 대한 찬사를 보내야만 할 것이다. 마르셀 프루스트 (1871–1922)도 그것에 대해 매료되었으며 이는 르 코르뷔지에의 경우와 유사했다. 발베크의 호텔 식당에서 「잃어버린 시간을 찾아서」의 저자[프루스트]는, 그가 얼마나 자주, 식사가 끝날 때까지 앉아서 아직 치워지지 않은 식탁 풍경을 바라보며 엘스티르 수채화를 발견했던 때를 회상하도록 했던 것을 언급했다. 식탁은 그에게 있어 "음식축제가 열리는 제단"과 동일했다. 그리고 "가장 일상적인 것, '정물화'의 가장 깊은 생명 속에서" "얼어붙은 칼은 여전히 비스듬히 움직이고, 태양이 약간의 황금빛 벨벳을 접은 냅킨의 둥근 모양, 형태의 고귀한 타오름을 더 잘 드러내기 위해 반쯤 비워진 유리, 그리고 반투명한 창문에서부터 그리고 그날의 결로에는 어둡지는 반짝이는 포도주 잔해, 부피의 변위, 조명에 의한 액체의 변형, 녹색에서 파란색으로, 파란색에서 금색으로 변하는 자두가 담긴 이미 반쯤 훼손된

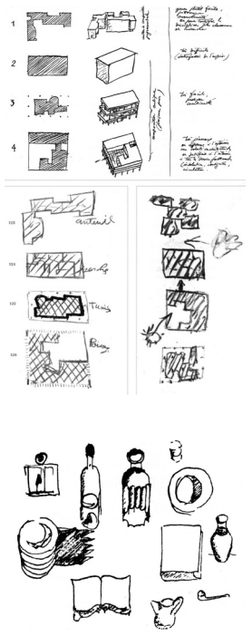


Fig 1
르 코르뷔지에, 4 구성, 르 코르뷔지에와 피에르 잔네레 전집 1910–1929 (1929)에서 추출한 그림들, 189쪽, 오늘날 건축과 도시를 규명하다, 1930, 135쪽, 그리고 1935년 프린스턴 대학교 (프린스턴 미술관)에서 열린 컨퍼런스에서 그려진 스케치.
Fig 2
르 코르뷔지에, 1948년 4월 특별 이슈인 "르 코르뷔지에의 겸손한 회화적 주제] (1918–1927)", 그림 39 르 코르뷔지에, "유니떼", 오늘의 건축.

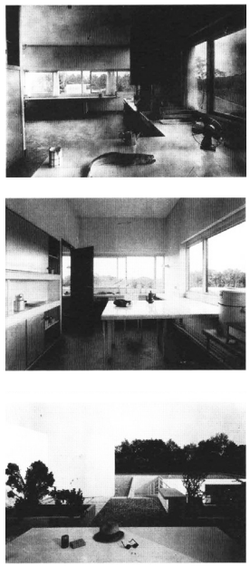


Fig 3
빌라 슈타인(1926–1928) 부엌에서, 빌라 사보아(1928–1931) 부엌에서, 푸아시, 그리고 후자 테라스에서 (다큐멘테이션 르 코르뷔지에 재단).

과일 그릇에서 전혀 상상하지 못했던 아름다움을 그는 발견했다.

르 코르뷔지에의 이력에 있어 중요한 시기의 긴밀한 협력자였던 오장팡 역시 이러한 매력에 대해 알고 있었지만, 그는 그것을 식사 끝의 식탁에서 제공되는 단순한 광경보다는 구성의 자극에 더 바탕을 둔 것으로 여겼다. "많은 그림을 그리고, 가능한 한 많은 형태를 배치하면서, 나는 종종 식탁에 놓여진 포크를 숟가락에 더 가까이 갖다 붙이며 그들의 배치를 개선시킨다. 그리고 나서 나는 그것들 사이를 조금 거리를 두도록 해서 그 사이의 너무 좁은 공간에 의해 내 시선이 제약받지 않도록 한다. 그리고 나서 내가 유리병을 조금 뒤로 후퇴시킬 때 그것이 주전자와 더 잘 어울리며, 또 과일 그릇에서는 초록색 배가 빨간 사과 위에 놓여져야 한다. 후추통은 소금통과 연결되어야 하고, 오일 양념통은 식초병과 맞아 떨어져야 한다… 예술가는 그가 끝없이 구성하고 있는 풍경 속에서 살고 있다. 가끔은 강박 관념이 생기기도 한다."

르 코르뷔지에와 오장팡은 유리잔, 병, 유리병, 그릇, 양념통들을 정물화 구성을 위해 그들이 선택한 기호적 오브제들로 인식했고, 이는 순수주의적 관심사의 영역 속에서 그들을 다음과 같이 말한 세잔느와 동일선상에 놓는다: "이 유리잔, 이 접시들은 서로 대화하고 있다. 끝없는 신뢰를 서로 공유한다." 1921년 르 코르뷔지에와 오장팡은 그들이 흥미갖는 오브제들이 "잘 정의된 언어의 단어들"에 비유될 있다고 말한다. 가장 다양한 감정들을 전달할 수 있는 그것들을 "테마–오브제" 라고 불렀고, "순수주의적 요소는 테마–오브제 자체가 아니라 테마–오브제로부터 그것들 간의 지속적 관계 속에서 유기적 성질을 추출하는 회화적 창작"이라고 이해했다. 즉 그 성질이란 그것을 기관으로 만드는 것이었다. 따라서 순수주의적 요소는 항상 테마–오브제의 특성과 연관이 있으며, 그 특성은 테마–오브제가 '인식될 수 있도록' 만드는 분명한 불변성의 본성과 관련 있는 특성이었다. 마지막으로, 순수주의적 요소의 창조는 "전달 가능한 조형적 작품을 만들기 위해 목록 설정과 조형적 언어의 정화를 효과적으로 만드는 것"이라는 점에서 "순수주의적 구문론"의 추구와 연결되어 있다.

이후인 1938년 취리히 쿤스트하우스/미술관에서 열린 르 코르뷔지에의 회화작품들에 대한 첫 번째 대형 전시회를 위해 그가 제공했던, 다양한 자기 경력의 연대기적 설명 속에서 순수주의 구성 속에 들어가는 오브제들을 자세히 규정하기 위해 그는 다시 한 번 "제한된 알파벳"을 언급했다. "1919년과 1927년 사이에 회화 주제는 독점적으로 일상 오브제들이었다: 병, 유리잔, 주전자 등… 대위법적 구성 속에서, 다

르게 표현하자면, 그림, 모양, 색으로 부터 얻어지는 조합이 하나의 시적 사건으로 귀결된다." 기계 사회의 다양한 제품들에 관심이 있던 르 코르뷔지에는 그 중 일련의 것들을 분리해 "유형-오브제"라고 불렀다. 이는 완벽한 표준화로부터 귀결된 일반적 산업 오브제들이었다. 유형-오브제는 당연히 테마-오브제, 그리고 기관과 관련이 있다. 그것들은 선택의 눈에 의해 결정되었고, 특정한 기능들 – "유형-필요들"을 충족시키는 "유형-기능들"을 가지고 있었으며, 때로는 완전한 자급자족을 의미하는 자율성을 부여받았다.

그 후에도, 오장팡은 그의 『회고록』에서 높은 수준의 불변성을 갖는 "프로토타입-오브제들"에 대해 이야기했다. 그리고, 예를 들어 포도주병에 대해서, 거품이 많은 와인과 보르도 방식의 병이 오랫동안 변하지 않은 형태로서 가능했으며, 이것이 "자연 선택 과정"의 결과라고 언급했다. 오장팡은 이 불변성에 대하여 오브제 자체에 과도하게 집중하는 것에서 벗어나 "모양과 색의 유희에 집중할 수 있는 자유"라고 덧붙였는데, 이는 모양과 색이 서로 유지되는 관계, 즉 회화적 구문론을 의미한다.

모양의 유희에 집중해보자… 이것이 르 코르뷔지에와 피에르 잔네레의 1920년대 빌라들에서 연출된 것, 정물화 테마가 사람이 거주하는 실내로 전환되는 것을 입증한 작업 아니었을까? 오장팡이 집착이라 부르며 겉보기 상으로는 우연인 것처럼 보이는 많은 것들이, 빌라 가르슈와 빌라 사보아에서 찍은 사진들, 즉 모자, 안경, 항아리, 찻주전자 등 가장 흔한 유형-오브제들의 예상치 못한 정물화에 의해 제공되고 있다. 그 위에 제물을 올리기 위한 진정한 제단처럼 변형된 두 빌라의 부엌 싱크대, 빌라 사보아의 옥상정원 테이블 등 표면 위에서, 이 오브제들이 의식적으로 배열되어 있다.

르 코르뷔지에의 정물화에 대한 애착은 지속될 것이다. 수 차례에 걸쳐 그는 슈와지 덕분에 이해하게 된 아테네 아크로폴리스, 그리고 자신의 작업 중 가장 좋아하는 작품인, 1918년에 그려진 「라 슈미네(벽난로)」 즉 어두운 대리석 위에 비친 수수께끼 같은 흰 정육면체와 함께 두 권의 책이 놓여 있는 벽난로 그림 사이의 연결성에 대해 주지시켰다. 황혼기에 접어든 건축가는 장 프띠에게 이렇게 말했다. "결정적인 빛. 결정적 볼륨: 아크로폴리스이다. 1918년에 완성한 나의 첫 번째 그림 – 라 슈미네 – 그것은 아크로폴리스이다." 그리고 그는 다음과 같이 덧붙였다. "마르세이유에 있는 나의 위니테 다비타시옹? 이것은 그 연장선이었다." 따라서 아크로폴리스, 라 슈미네, 마르세이유 위니테 다비타시옹(1946-1952) 사이의 관계성이 드러났다. 이는 그가 완성시키지 못했던 책인 『형용할 수 없는 공간(L'Espace

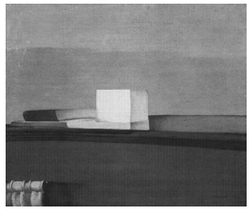


Fig 4
벽난로, 1918 (르 코르뷔지에 재단, 파리).

Fig 5
마르세이유 위니테 다비타시옹 (1946-1952)의 지붕 모형 앞에 있는 르 코르뷔지에.

indicible)』을 준비하며 1954년 12월 9일에 그렸던 스케치 속에 이미 등장했다. 아크로폴리스의 암반, 라 슈미네, 마르세이유의 위니테 다비타시옹 옥상에 대한 세 가지 도식적 표현은 그의 작품을 이해하는 열쇠를 제공해 주었다. 이 세 가지 중 마지막 것[마르세이유의 옥상정원]은 또 다른 바닥판으로서, 그 위에 하나의 정물화를 이루는 다양한 형태들이 배열된 하나의 책상 윗면이었다.

정물화에 대한 논의를 완성하기 위해 우리는 르 코르뷔지에가 1928년부터 이미 순수주의적 요소의 알파벳을 확장했다는 점을 주목할 필요가 있다. 그는 자신의 그림 속에 「시적 반응의 오브제」라 명명한 것들을 도입했다. 그것들은 더 이상 기계 사회에서 제조된 제품들이 아니라 오히려 오브제 트루베(발견된 오브제들)인데, 바다에서 뒹굴다 남겨진 것들로 해변에서 자주 줍게 되는 것들, 즉 온전하거나 부서진 조개, 나무 조각, 벽돌 조각, 조약돌, 정육점의 뼈 등이며 "요약하자면, 자연 법칙을 내포하고 드러내는 수천 가지의 단순한 것들, 신호의 상태로 되돌아간 어떤 사건 같은 것들이다." 시적 반응의 오브제들이었던 신호들도 순수한 조화를 보여주었으나, 합리적인 비례 체계에 기반한 조화의 보장은 결여되어 있으며, 1931년 그림, 정확히는 「위태로운 조화」라고 명명된 작품에서 작동하고 있는 질서의 조화임은 의심의 여지가 없다.

그러므로 순수주의 회화와 순수주의 건축 사이에서, 우리는 어떤 구조적 일치성을 설정할 수 있다. 회화와 건축은 동일한 질서에 관한다. 새로운 조화에 대한 회화의 추구는, 하나의 구조 체계와 그것의 유형-요소들의 정의, 자유 평면과 자유 기관들의 정의로 이어지는 새로운 건축적 추구와 평행 상태를 이루었다. 그리고 – 나중에 알게 되겠지만 – 이 언어가 지닌 위험, "구성 너머로" 무자비한 조합으로 인한 위태로움의 정의으로 인한 건축적 추구이기도 했다.

건축을 수호하며/구성을 수호하며

프루스트가 막 식사가 끝난 식탁을 정물화에 비유할 수 있다고 해도, 또 르 코르뷔지에가 갖고 있는 이러한 장르에 대한 매료를 작가로서 지니게 되는 매료에 비유할 수 있다고 해도, 하나의 정물화가 시각적 균형 그리고 형태 및 색의 균형을 추구하는 의도적 구성의 결과라는 사실은 변함없다. 1920년 잡지 『에스프리 누보』의 첫 번째 호에서 회화에 대해 논하면서, 오장팡과 잔네레[르 코르뷔지에]는 구성을 사실상 구축적, 건축학적 용어로 정의했다. "구성. 조형적이기 위해서 리듬은 등식, 균형이 되어야 하고, 정역학에서처럼 스스로 완결하는 힘의 다면체야 한다. 이것이 바로 구성이다. 구성은 숫자와 모델/모본에 기반을 두고 있다. 모델 없

이 조형적으로 형태들을 조합하는 것은 불가능하다. 즉, 직관적든 고의적든 간에, 규준적 연결 없이 구성은 불가능하다는 것이다.

20세기 전반에 구성이라는 단어는 회화에서 널리 사용되었다. 그리고 주로 화가에 의해 제시된 정의는 약간 틀어서 건축가가 공유할 수도 있었다. 예를 들어, 1908년 앙리 마티스 (1869–1954)는 구성이 더 이상 더하거나 뺄 수 없을 때 통합을 달성한다고 생각했다. 그는 다음과 같이 적었다. "어떤 형상의 형태를 바꾸거나 나의 구성을 변형시키는데 필수적으로 어울리는 색감의 비례가 있다. 모든 부분들에 대해 이런 것을 얻지 못한다면 나는 그것을 찾고 나서야 나의 작업을 이어나갈 것이다. 그리고 모든 부분들이 그것들의 확정적 관계를 맺는 순간이 올 것이고, 그 일이 일어나면, 그림을 처음부터 다시 그리지 않고서는 아예 수정하는 것이 불가능하게 된다." 이러한 완성의 순간을 찾는 과정에서 모든 요소들은 동일한 기본 가치를 지니는데, 화가[마티스]가 더 강조한 것은, 눈을 계속 움직이게 함으로써 그림의 중앙집중화를 방지하는 것이다. "나에게 그림의 주제와 배경은 동등한 가치를 지닌다. 더 명확하게 말하면, 그림의 어떤 부분도 다른 부분보다 더 중요하지 않다는 것이다. 구성에서 의미가 있는 것은 바로 그 전반적 디자인이다."

회화가 추상 회화가 되었을 때, 구성이라는 단어는 여전히 사용되었다. 사실은 훨씬 더 공통적으로 쓰이게 되었다. 이것은 본질적으로 구성이, 회화의 틀 안에서 서로 다른 요소들의 연관성을 의미하는 것일까? 예를 들어, 1911년에 바실리 칸딘스키 (1866–1944)는 "순수하게 예술적인 구성"에 대해 다음과 같이 정의했다. "구성은, 회화라 불리는 하나의 상호적 개체 속에 혼합되며, 자기 존재로부터 내적 필요성을 통해 각각 발전한 색상 디자인에서의 형태 편집이다." 그 요소들의 개성을 유지하면서 회화는 전체 구성이라는 생명 속에 그것들을 함께 종속시켰다. 바우하우스에서 교편을 잡은 후, 칸딘스키는 문법 이 뒤따를 수 있는 요소들의 사전을 구상했고, "개별 예술 표현들의 경계를 넘어서는 전체로서의 '예술' 이 될 수 있는 구성 이론"을 도입했다.

칸딘스키의 표현처럼, 하나의 회화에서 공유된 생명은 관계 설정의 결과였다. 몬드리안에게 회화의 구성은 균형의 추구, 그러나 대칭을 제외한 균형의 추구였다. 사실, 그는 동일성의 형태가 아니라 동등성의 형태 속에서의 이원성의 필요를 주장했다. "우리는 동등함을 대칭이라는 뜻으로 이해하면 안된다. 동등한 관계는 대조에 의해, 대비의 중화에 의해 조형적으로 표현된다." 몬드리안에 따르면 균형은 무엇보다도 관계의 문제였다. "예술과 삶에서 관계를 만들고 균형을 찾는 동안, 오로지 관계 만을

고려하는 것은 오늘에게 좋은 일이고, 또 미래를 준비하는 것이다."

20세기 초에 화가의 교육 및 훈련은 의무적인 길이 없었다. 그들은 어느 학파에서, 어느 아카데미에서, 어느 거장 밑에서 공부할 수 있었고, 심지어 독학할 수 있었다. 이와 다르게, 파리에서 건축의 교육은 거의 전적으로 에콜 데 보자르와 연결되어 있었다. 구성이라는 단어는 에콜 [데 보자르] 어휘의 핵심 단어 중 하나였으며, 그 기관의 권위에 맞서 싸우는 사람들 사이에서 이 단어를 사용하는 것은 조심스러운 일이었을 것이라는 사실은 짐작하기 어렵지 않다. 그러나 우리는 일찍이 비올레–르–뒥(Viollet–le–Duc)과 보도(Baudot)가 구성의 새로운 방식을 추구했던 것을 보았다. '새로운'이란 표현은 보장되었지만, 그럼에도 불구하고 '구성'이란 표현은 여전히 남아있었다. 이를 대체하는 다른 단어를 찾기엔 충분치 않았고, 건축은 질서의 문제라고 거듭 주장했던 르 코르뷔지에 역시 구성이란 단어를 포기할 수는 없었다. 1929년 프라하 잡지『스타바』에 카렐 테이게(1900–1950)가 쓴 기고문에 대한 답으로 르 코르뷔지에가 "건축을 수호하며"라는 제목의 글을 쓰면서 이 부분을 설명한 바 있다. 그리고 이 글은 르 코르뷔지에와 피에르 잔네레의 작업을 소개한 잡지『오늘의 건축』1933년호에 다시 실렸다. 1928년 그로피우스의 후계자로 데사우 바우하우스의 교장인 한스 메이어(1988–1954)가, 구성은 예술의 문제지만 기능은 삶의 문제라 주장했던 표현을 테이게는 인용하며 말했다. "예술 전체는 하나의 구성이다. 따라서 그것은 유용한 모든 것들에 의해 거부된다. 삶 전체가 하나의 기능이다. 그러므로 여기에서 예술적 성격은 부재하다." 기능이 구성을 부적격한다고 믿었던 신즉물주의 지지자들을 상대로 르 코르뷔지에는 반격했다. 메이어가 설정했던 등식, "이 세상의 모든 것은 '기능 x 경제' 라는 공식의 산물"을 그는 받아들이지 않았다. 또 "구축하는 것은 생물학적 메커니즘이다. 구축은 미학적 과정이 아니다"라는 주장에 전혀 동조하지 않았다. 르 코르뷔지에는 "미학은 근본적으로 인간의 기능이다"라며 반박했다. 그는 이것이, 유용한 것이 반드시 아름답다는 메이어와 테이게의 논리를 완전히 무너뜨린다고 믿었다. "건축은 어떤 특정 질서부여에 따라 창조되는 현상이다. 질서부여를 말하는 것은 구성을 말하는 것이다. 구성은 인간의 천재성에서 비롯된다. 여기서 인간은 건축가이다. 따라서 우리는 건축이라는 단어의 정확한 의미를 갖게 된다. 왜 네노(Nénot) 선생은 근대적 기능들을 다룰 때 어려움을 겪으면서 옛 도구들의 사용을 주장하는가? 왜 당신은 구성이 건축의 반대라고 말하는가? 완고한 주석가들이 이런 종류의 아카데미적 생산물에 대해 너

무 광범위하게 '구성'이라는 용어로 설명했기 때문일까? 만약 생산물이 불순하다면, 그것은 단어의 잘못도 아니요, 그것이 묘사하고자 했던 기능의 잘못도 아니다."

누벨 소르본느 대학의 건축가이자 궁극적으로 1927년에 제네바 국제연맹회관의 실현을 맡았던 건축팀의 일원인 네노의 망령이 구성의 개념을 결격시키기에 충분한 것은 아니다. 그리고 르 코르뷔지에는, 자신의 1920년대 "인내하는 연구", 즉 그가 설계했던 다양한 주택 및 빌라/대저택들과 특별히 연관되어 있었던 노력을 종합 정리하기 시작하자, 그의 "4 구성"을 설정해 내세웠다.

4 구성

우리는 근대적 주택의 자유 평면과 전통적 주택의 "마비된" 평면의 정반대적 양상을 알고 있다. 이 대조를 시각화하기 위해, 르 코르뷔지에는 두 설계의 개요적 도안을 비교했다. 전통적 주택은 땅 속에 박혀 있는 지하실 위로 겹쳐진 바닥층과 다락방이 있고 전체가 [경사] 지붕으로 덮힌 반면, 근대적 주택은 필로티 덕분에 땅으로부터 띄워져 있고, 옥상 정원을 갖게 되었다. 전통적 주택은 [내력] 벽체들에 갇혀 있어 마비되어 있고, 비참한 작은 크기의 창문들에 의해 채광되는 방들로 구성되어 있다. 반면에 근대적 주택은 자유 평면 그리고 필요한 모든 채광을 갖추고 있다. 그러나 근대적 주택은 하나 [유형] 이상의 평면을 가지고 있었다. 1929년 르 코르뷔지에는 그의 작품들을 첫 번째 전집 (Œuvre complète)에 모아 정리하기 위해서, 이전의 10여년 동안 추구했던 작업들을 알기 쉽게 만들고, 분류 체계를 설정해 그 유명한 "4 구성" 이라는 도판을 만들었다.

그는 많은 기회를 통해 이 체계를 주지시켰다. 예를 들어, 1929년 남미 여행 당시의 열 개 강의 중 1929년 10월 11일 부에노스 아이레스에서 열렸던 강의에서도 근대적 주택의 평면을 다룬바 있었다. 르 코르뷔지에는 자신의 설명을 시각화하기 위해 큰 종이 위에 네 가지로 요약된 평면들을 그렸다. 빌라 라 로슈–잔네레, 빌라 가르슈, 카르타고 주택, 그리고 빌라 사보아였다. 그는 이 스케치를 1930년 출판한『프레시지옹(건축과 도시론의 현 상태에 대한 규명)』속에 긴 보충 설명과 함께 실었다.

첫 번째 유형은 유기적 이유에 따라 각 기관이 이웃 기관과 인접해 있는 것을 보여준다. '내부는 편안함을 주고, 다양한 돌출부를 형성하며 밖으로 밀어낸다.' 이 원칙은 '피라미드적' 구성으로 정리되는데, 주의하지 않으면 정신없어질 수 있다. (오퇴이)

두 번째 유형은 완전히 순수한, 하나의 단단한 외피 안에 기관들의 압축을 보여준다. 어려운 문제이자, 아마도 정신적 환희가

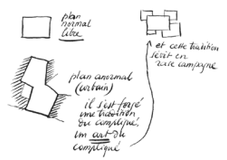


Fig 6
르 코르뷔지에, "정상적인 자유 평면"과 "비정상적 도시 계획,"은 주택 – 궁전, 1928년도 7쪽에서 추출한 그림이다.

될 수 있다. 스스로 정한 한계 안에서 정신력을 쏟아 붇는다. (가르슈)

세 번째 유형은 눈에 보이는 뼈대틀(골격 구조)과 함께, 조직망처럼 투명하고 명쾌하며 단순한 외피를 제공한다. 이것은 형태와 양에 있어 각 층마다 다른 방들의 유용한 볼륨을 만들 수 있다. 특정 기후에 적합한 창의적 유형이다. 이러한 구성은 쉽고, 가능성으로 가득 차있다. (튀니지)

네 번째 유형은, 외부에서 볼 때 두 번째 유형의 순수한 형태를 취한다. 내부에서는, 첫 번째와 세 번째의 특징적 장점들을 지닌다. 매우 순수한 유형이며, 매우 넉넉하며, 가능성 가득한 유형이다. (포아시)

처음 두 유형에 대해 르 코르뷔지에는 기관이라는 단어를 분명히 언급했다. 그는 마지막 두 유형에 대해서는 그렇지 않았으나 이 단어를 사용했을 수도 있었다. 빌라 라 로슈–잔네레(오퇴이)의 경우 기관들이 인접하고 군집된다. 다른 세 가지 경우에서 기관들은, 전집의 표현을 따라 "입방체 구성"에 해당하는 "순수한 프리즘"의 내부 속에 있었다.

첫 번째와 두 번째 유형은 완전히 반대였다. 전집에서 설명했듯이, 첫 번째 유형은 "상대적으로 편안한 종류" 그리고 "픽처레스크적"이었다. 그것은 집합 또는 응집을 통해 시작되었고, [...] 우리가 비형태적이라 규정할 수 있을 어떤 구성을 시각화할 수 있다. 반면에, 두 번째 유형은 "매우 어려운" 유형으로, 르 코르뷔지에에게 있어 더 큰 도전을 요구로 했다. 목표점을 분명히 하면서, 비교적 쉬운 종류의 스케치를 이것으로 대체하게 되었다. 더 정확히 말하면, 자유 평면에 대한 그의 개념을 명확히 하는 다른 종류로 교체한 것이다.

1935년 첫 번째 미국 여행에서 그는 미국 대학들의 초청으로 일련의 강의들을 진행했다. 그의 습관대로, 그는 설명을 돕는 그림들과 함께 강의했다. 1935년 11월 16일 프린스턴 대학에서의 강의였던「건축의 기본 원칙들」도 자료가 남아 있다. 이 그림들에서는 4 구성에 대한 설명도 포함되어 있었다. 두 번째, 세 번째, 네 번째 유형은 쉽게 구분된다. 다만 세 번째와 네 번째 유형의 순서가 바뀌었다. 그런데 첫 번째 유형은 더 이상 빌라 라 로슈–잔네레 평면의 스케치로 인식될 수 없었다. 당시의 르 코르뷔지에와 피에르 잔네레의 주택에 적용될 수 있던 것으로 보이지 않던 도안이었는데, 가장자리에 네 개의 직사각형들이 붙어 있는 하나의 "중앙" 직사각형 평면을 보여준다.

이와 같이 네 개의 직사각형들이 붙어 있는 하나의 직사각형 도면은 추상적 도안으로 "순수한 프리즘"과는 절대적으로 반대였다. 그것은 르 코르뷔지에가 "우리는 변형에 익숙해졌다"는 것을 나타내기 위하여 책『하나의 주택 – 하나의 궁전』(1928)

에 출판한 또 다른 스케치처럼 보였는데, 이는 "복잡함의 예술"을 재현하는 스케치로서, 그가 "순수한 프리즘"의 평면 형태의 투영을 의미하는 직사각형 설정의 "정상적 자유 평면"과 대조를 이루는 "비정상적 (도시) 평면"과 상관관계가 있었다.

네 개의 직사각형들이 다섯 번째의 한 직사각형에 결합된 위 스케치는 1923년 레옹스 로젠베르그의 레포르 모데른느 갤러리에서의 데 스타일 전시를 위해 반 데스부르그와 반 에스테렌이 선보인 귀족저택/메종 파르티퀼리에 설계안을 떠올리지 않을 수 없다. 반 데스부르그는 이 설계안을 계기로 그의 「반–건축」그림들을 구상했다. 이는, 르 코르뷔지에에 따르면, 내부가 "여러 형태의 투영을 형성하기 위해 외부를 밀어내는" 건축의 재현이었다. [브르노 라이슐린은 다음과 같이 설명한다.] "우리는 건축가[반 데스부르그]가 레포르 모데른느 갤러리에서 전시된 작품들에 매우 세심한 주의를 기울였다는 것을 알고 있다. 당시 설계 중이었던 빌라 라 로슈–잔네레는 실제로 반 데스부르그와 반 에스테렌이 사용한 특정 건축 메커니즘에서 영감 받은 중요한 수정이 이루어졌다. 예를 들면, 개구부와 벽 사이에서 유지되는 관계에 관한 것, 더 이상 창문 – 즉 벽 속의 구멍 – 이라고 부를 수 없는 것, 스스로의 자율성을 찾아 칸막이들이 되는 것이었다. 벽에서 칸막이로의 이러한 변형에 대해 반 데스부르그는 1925년 잡지 『살아있는 건축』에 기고한 글을 통해 다음과 같이 묘사했다. "새로운 건축에는 수동적인 부분들이 전혀 없다. 이것은 구멍을 초월했다. 창문은 개구부가 뚫리지 않고 평평한 벽 표면의 위치와 매우 중요한 관계를 맺는다."

얼마 후, 르 코르뷔지에는 네덜란드 건축가의 교훈을 학습하면서도 자신의 고유한 입장을 자세히 설명했다. 다시 1924년 데 스타일 그룹 작품들을 전시했던 파리 특수 건축학교(École Spéciale d'Architecture)에서의 전시와 관련한 르 코르뷔지에의 기고문 「건축 그리고 그와 관련된 예술」이 바로 그 기회였다. 그는 다음과 같이 기술했다. "[데 스타일이] 처음 개화한 이후, 우리가 여기서 건축적 감각의 원시적 풍부함을 생성하며 서로 엮여져 있는 여러 형태들, 들쭉날쭉하고, 과도한 실루엣을 보고 난 이후, 드디어 우리는 단순한 프리즘에서 빛이 더 관대하다는 것을 깨닫게 되는 순간이 올 것이다. 그리고 이 복잡함, 남용적 과함, 지나친 형태의 풍부함은 언젠가 순수한 형태 아래에서 스스로의 질서를 찾아갈 것이다. 우리는 하나의 전체가 다섯 개 또는 열 개의 부분들보다 더 가치 있음을 알게 될 것이다. 단순성이라는 가면 뒤로 풍부함을 숨기는 하나의 순수한 외피를 향해 우리의 경향이 움직일 수 밖에 없다. 우리에겐 기다려야 하는 시간이다.

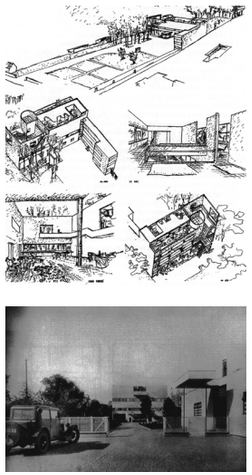


Fig 7
르 코르뷔지에와 피에르 잔네레, 빌라 슈타인 (1926–1928), 가르슈, 첫 번째 프로젝트의 도면, 1926년 7월 26일 (다큐멘테이션 르 코르뷔지에 재단), 가을과 겨울 살아있는 건축에서 처음 출판된 그림, 1927, 12쪽.
Fig 8
르 코르뷔지에와 피에르 잔네레, 빌라 슈타인 (1926–1928), 가르슈, 정면 입구 (다큐멘테이션 르 코르뷔지에 재단).

그는 "서로 엮여져 있는 여러 형태"에 대해, "단순한 프리즘"으로 맞섰다. 따라서 르 코르뷔지에의 관심사는 반 데스부르그의 관심사와 명확하게 차별화되었다. 그리고 미스 반 데 로에의 벽돌 전원 주택에서 표현된 세 개의 벽이 "중심에서 벗어나" 확장되어 뻗어 나가는 방식, 더 나아가, 라이트와 그의 '초원의 주택'에서의 [유사한] 벽체들에도 맞섰다. "르 코르뷔지에가 무한함을 가지고 즐긴 것은 아니다. 그는 (정물화와 같이) 틀 안에서 건축적 유희를 시도했다. 또는 빌라 가르슈부터 아메다바드의 방직자 회관 (1953–1956)에 이르기까지 명확하게 제한된 바닥판(예를 들어 아테네나 피사) 위에서 시도한 건축적 유희였다. 그는 기관들의 배치 그리고 내부의 자유가 있는 규칙적 한계의 정의, 즉 볼록한 공간과 오목한 공간 사이의 화합을 설정했다.

오브제들의 결혼

"우리에겐 기다려야 하는 시간이다." 이렇게 르 코르뷔지에는 말했었다. 그는 가르슈에 있는 자신이 설계한 주택이 [반 데스부르그의] 귀족저택/메종 파르티퀼리에와는 정반대로 간주되어야 할 것을 생각해냈다. 그리고 빌라 라 로슈–잔네레를, 마치 건축가가 연결 능력이나 픽처레스크적 응집에 민감했던 시기의 전초적 연구인 것처럼 강등시키는 새로운 건축을 단순한 프리즘 – 하나의 순수한 형태 – 를 통해 확인시키고 싶어 했다.

빌라 가르슈 설계안이 몇 가지 단계를 거쳤음을 우리는 알고 있다. 첫 번째 단계는 1926년 7월 26일 그려진 도면에 의해 알 수 있는데, 지상의 중정 바닥 높이에서 곡선 벽으로 둘러싸인 일광욕실의 높이에 이르기까지, 계속 연결되는 상승적 경로를 구성했다. 이 여정은 사실, 야외 응접실처럼 보이는 2층의 "공중 정원" 가장자리를 따라간다. 이 여정은 몇 가지 분명한 베두타적 경관을 제공했다. 그것은 공중 정원에서 계단을 올라간 후, 공중정원의 동쪽 벽에 있는 이웃 나무들의 잎사귀들을 담아내는 커다란 "창문"을 끼고 계속 움직인다. 그리고 맨 아래층에 있는 입구와 접근로를 향해 열린 개구부를 관통하여 공중 정원의 북쪽 벽을 통과한다. 주 파사드의 발코니에 도착한 후, 정상에서 서쪽을 따라 하늘을 향해 열려 있는 일광욕실로 향한다. 일광욕실에서 내려오는 여정은 더 많은 경관을 제공한다. 그리고 공중 정원을 구획하는 칸막이 벽체들이 항상 고정되어 있었다. 그 결과 건축 오브제들이 서로 거리를 두면서 배치되어 여정의 기하학과 건축의 기하학이 분리되어 있는 아테네 아크로폴리스과 같은 볼록한 공간의 경험은 없었다. 반대로 이곳의 여정은 마치 벽

체와 얽힌 것처럼 건축에 부착되어 있었다.

이 첫 번째 구성을 위한 시도 후에 이 주택은 원래의 L자 배치를 상실하게 된다. 그리고 더 긴밀해지고, a–b–a–b–a 리듬에 따라 직교 하중 프레임에 의해 평면이 그려지고 "순수한 프리즘"의 형태를 띠게 된다. 이 새로운 평면 배치에 대한 순차적인 버전들을 살펴본 결과, 특히 기초와 들려진 지상층(1층 높이)에 관련하여, 주택 칸막이의 기하학적 구조와 직교 프레임의 기하학적 분리가 나타난다. 구조적 틀과 공간의 경계가 부조화를 이루게 되었다. "잠기게" 되거나 벽에 숨겨져 있는 기둥이 눈에 잘 띄는 필로티가 된 것이다. 복잡한 균형의 추구는 계단을 주택 입구 축으로부터 벗어나게 했고, 구부러지고 비스듬한 칸막이는, 르 코르뷔지에가 자신의 그림에 대해 말했던 "대립된 구성"을 생성했다. 따라서 기관들끼리의 자유가 확립되었고 빌라 가르슈 설계안보다 불과 몇 개월 앞서 빌라 메이어 설계안에서 자세히 설명된 올바른 기법이 정확하게 지켜졌다. 다양한 여정은 더이상 직교 프레임에 의해 종속되지 않았다. 그것은 설계안 첫 번째 버전의 메커니즘을 완전히 뒤로 하고 이제 복잡한 균형 상태로 설정된 내부 풍경을 제안하고 있었다. 이 내부 풍경은 특별한 중심성이 없는 것으로, 로우(Rowe)가 빌라 가르슈에 대해 "주변 구성"과 "중심 폐지"를 고려하며 강조한 것이었다.

빌라 가르슈에서, 칸막이의 기하학과 직교 프레임의 분리는 또 다른 결과를 가져왔다. 기관과 "유형–요소"는 진정으로 조형적 역할을 수행해야 했다. "칸막이들은 이제 막에 불과했다"라고 르 코르뷔지에는 강조했다. 예를 들어, 방을 복도로부터 분리하는 칸막이는 방 측면에서 볼록하고 복도에서 반드시 오목해야 한다. 같은 칸막이가 각 면마다 다른 역할을 하는데, 더 이상 옳고 그름은 없고, 어떻게 보면 회화에서의 형상–바탕의 대립을 초월하는 건축이었다. 그리고 각각의 잘못된 면이 역시 옳은 면이 되었기 때문에, 더 이상 벽의 포쉐로 인해 가능했던 방의 규칙성은 존재할 수 없는 듯 했다. 최종 분석에서, 칸막이의 각 면은 동일한 가치를 가졌고 "방" 사이의 위계 질서의 원칙은 줄어들거나 단순히 사라졌다.

이 작품을 상징하는 주택 3층 욕실의 욕조는 입구 파사드에 대칭적으로 설정된 로지아에서 단일한 조형적 요소가 되는 칸막이 벽의 곡선을 결정했다. 이것은 르 코르뷔지에의 다른 주택 속에서도 발견되는 조형적 요소였는데, 그의 작품들을 전적으로 다루었던 1948『오늘의 건축』특별호에서 분명히 밝히고자 했던 것으로, 바다에 의해 마모된 조개껍데기의 두 그림을 주택 주입면의 대표 사진 위에 겹쳐 놓았던 것이다. 따라서 유기적 모티브가 자유 평면의 가시적 지표가 되었다. 우리는 동일한 논리와 그 전조로서, 건

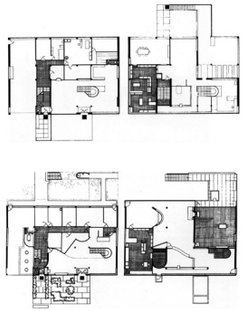
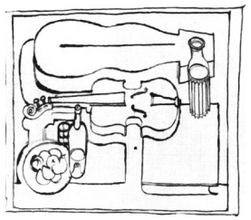


Fig 9
르 코르뷔지에와 피에르 잔네레, 빌라 슈타인 (1926–1928), 가르슈, 1927년 1월 8일의 중간 프로젝트, 지하층과 지상층 평면들, 건축–운동–연속성에서 추출한 그림들, 49호 (르 코르뷔지에 특별호), 1979년 9월, 30쪽.
Fig 10
르 코르뷔지에와 피에르 잔네레, 빌라 슈타인 (1926–1928), 가르슈, 최종 프로젝트, 지하층과 지상층 평면도, 건축–운동–연속성에서 추출한 그림들, 49호 (르 코르뷔지에 특별호), 1979년 9월, 30쪽.



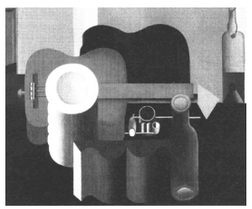


Fig 11
오브제들의 결혼. 잔네레, 바이올린을 위한 연구, 바이올린 상자, 1920 (르 코르뷔지에 재단, 파리).
Fig 12
오브제들의 결혼. 잔네레, 책과 접시 더미가 있는 정물, 1920 (르 코르뷔지에 재단, 파리).

축가가 빌라 보크레송에서 욕실의 위치를 다음과 같이 설명했다는 점을 상기할 수 있다. "우리는 (욕실을 한 가운데에 배치하는 점에서) '자유 평면'을 이미 발견한다."

이미 빌라 가르슈가 설계되기 얼마 전에, 오장팡과 잔네레[르 코르뷔지에]는 회화의 순수주의적 요소에 대해 논의했다. 그 오브제들이 그 형태를 의미하는 "형성 기준"을 유지할 수 있도록 하는 오브제들의 배열에 대한 것이었다. 그들은 다음과 같이 적고 있다. "이렇게 설명할 수 있다. 공통적 윤곽선에 의한 오브제들의 결혼이다.". 그들은 그 윤곽이 모호함으로 특징지어 지는 순수주의적 요소들을 언급하고 있었다. 예를 들어 기타의 윤곽이 주전자의 윤곽과 같거나, 심지어 기타의 소리구멍이 접시 더미에서 가장 높은 접시의 원형이 되는 것처럼, 오브제들은 각각의 개성을 잃지 않고 "결혼"했다. 1920년 잔네레[르 코르뷔지에]는 처음으로 순수주의적 배열을 시도했는데, 그림의 표면의 극단적 입체주의 연결로부터 그가 얻을 수 있었던 내용들이었다. 오장팡의 경우, 그는 회고록에서 입체주의의 "사각형 파이프"와 "삼각형 병"을 거부하면서 오브제에 관해 후안 그리 (1887–1927)와 자신의 차별점을 회상했다. 굳이 설명하자면, 그는 다시 한 번 결혼이라는 은유법을 말 할 것이다. "그리는 강제적 결합에는 문제가 없었다. 나는 적과 결혼하는 것보다 연인과 결혼하는 것을 선호했다. 어떤 손상도 입히지 않고 한 곳에 모으는 것이 중요하다. 쉽지 않지만 나는 나의 신랑과 신부를 그들 각자 밀접한 관련성에 대해 관심과 배려를 가지고 선택했다."

여기서 우리는 형태적 문제들이 회화만큼 건축과도 관련 있다는 가설을 발전시킬 수 있다. 특히 건축의 경우, 앞서 살펴본 바와 같이, 기하학적 설정에 있어 그 차이가 그것들을 분리하는 벽체의 다양한 두께에 의해 – 포쉐에 의해 – 해결되었던 규칙적 방들의 구성 이면의 논리를 초월했다. 이제 더 이상 벽은 존재하지 않는다. 어떤 구축적 제안도 없는 칸막이만 오로지 남았을 뿐이다. 기계적, 유기적 의미 모두에서 공간 조정선이라고 부를 수 있는 칸막이만 남아 있다.

다른 기회에 르 코르뷔지에는, 빌라 가르슈 계획함과 동시에, 어느 주택의 다채색에 의해 발생하는 문제들에 대해 토론하면서, 서로 침투하는 공간들의 건축적 배열에 대한 결과를 고려한 바 있다. 그는 근대적 주택 평면이 "지금까지 방들을 형성했던 사각형 세포 형태들에서 벗어날 수 있게 한다", 즉 4 개의 직교 벽으로 둘러 싸인 방들에서 벗어날 수 있다고 언급한 후, 즉 "어느 한 방의 벽이 다른 방의 벽을 형성"하기 때문에 "어떤 빨간 방이 특정 벽의 확장에 의해 그 자체가 다른 파란 방의 벽체 중 하나에 의해 형성되었음을 알 수 있다" 면서각자 서로의 색상 관계에 대해 궁금해 했

다. 결론적으로 "유연하고, 구절 걸치기의[계속해서 걸쳐지며 이어지는] 근대식 평면은, 과거 빨간색 식당, 파란색 침실 등의 경우처럼 다채색이 될 수는 더 이상 불가하다."

르 코르뷔지에는 시에서 한 줄, 두 행 또는 절을 넘어 쉬지 않고 문장이 계속되는 것을 가리키는 용어인 구절 걸치기enjambment–구문이 다음 행 또는 연구로 이어지기– 에 대해 말했다. 따라서 그는 자유 평면의 또 다른 특징인, 공간 간의 상호 침투와 침입을 묘사한 것이다. 자유 평면에서는 분리 및 경계가 약화되고 칸막이 벽과 같은 구조적 요소가 정체성을 잃지 않고 여러 역할을 할 수 있도록 만들어졌다. 한 요소가 이중적 역할을 수행하고, 그 윤곽선이 한 쪽에서는 하나의 논리에, 다른 한 쪽에서는 또 다른 논리에 응답한다. 기계나 모터의 부품으로서 자신을 정밀하게 조정하는 일련의 파편조각과 다르지 않은 주택의 기관들을 고려할 때, 기계적 은유가 어떻게 환기될 수 있는지 이해하는 것은 어렵지 않다.

르 코르뷔지에는 그가 말했던 구절 걸치기enjambment의 의미를 설명하면서, 아이젠슈타인이 영화적 공간에 대해 가졌던 것과 동일한 경험을 공유했다. 그의 영화 「알렉산더 네브스키」(1938)를 위해 세르게이 프로코피에프 (1891–1953)가 작곡한 음악이 하나의 시각적 시퀀스에서 다른 시퀀스로 넘어가는 순간과 항상 일치하지 않는다는 점을 발견한 아이젠슈타인은 다음과 같이 말했다. "파편들이 서로를 침해하고 있다. 우리가 시에서 구절 걸치기enjambment라고 부르는 것이 소리와 이미지의 결합에 대한 특별히 적용된 것이다."

결국 르 코르뷔지에는 구절 걸치기 enjambment를 설명하기 위해 그가 했던 표현으로 되돌아 갈 것이다. 아테네 아크로폴리스나 피사의 미라콜리 광장에 대한 그의 인식과 관련하여 사용된 표현으로, 이 공간들이 어떤 풍경을 통해 건축적 산책의 즐거움을 불러일으키는데, 이제는 건물 내부에서이며, 대칭적 연속과는 거리가 먼 방식과 화합한다. 나는 더이상 '분홍빛 방'이나 '파란색 방' 속에 있지 않다. 나의 걸음이 옮겨질 때마다 펼쳐지는 어떤 건축 현장을 관통해 걷고 있다."

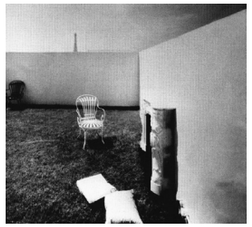
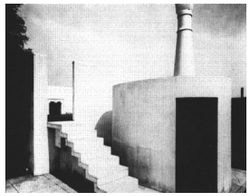


Fig 13
르 코르뷔지에와 피에르 잔네레, 샤를 드 베이스테기의 아파트 (1929–1932), 파리, 야외 공간에서 본 풍경 (다큐멘테이션 르 코르뷔지에 재단).

건축적 혁명

건축적 현장에 있는 감각은, 파리 샹젤리제 상의 어떤 건물 옥상 위에 르 코르뷔지에가 설계한 샤를르 드 베스테기 (1895–1970)를 위한 펜트하우스(1929–1932)을 방문한 사람이 느꼈으면 했던 바로 그 감각이었다. 1932년 잡지 『건축가』에 그 사진들을 출판했을 때, 그는 실제로 "아무것도 없던 상태에서 창조된 어떤 건축적 풍경"이라 언급했다. 그는 이 건축적 풍경이 그것을 둘러싼 이례적 파노라마로부터 단절된다는 역설을 묘사했다. "중요한 것은 파리의 파노라마 전경을 없애고 그 곳의 격동적 풍경으로부터 완전히 격리된 채로 돌, 정원 그리고 하늘의 건축적 중심지를 창조하는 것이다." 이 계획안이 여러 차례 진화하면서 르 코르뷔지에는 이 건축적 풍경의 각 요소와 각 기관에 특이성, 완전성, 독립성을 부여하고자 끊임없이 노력했다. 한편, 방문객이 도시의 전경을 경험할 수 있도록 하는 특정 장치도 작동되었다. 위쪽 테라스에서는 관목용 식물들로 된 칸막이를 이동식 스크린처럼 옆으로 미끌어지도록 하여 파리 동쪽 전경을 감상할 수 있도록 했다. 아래층 응접실에서 올라오는 나선형 계단 꼭대기 층 계단에서는 360도 사방을 전망할 수 있는 잠망경의 시야가 펼쳐졌다. 무엇보다 최상층에 있는 외부 개방 공간의 방에서는 사방을 전망할 수 있는 시야가 확보되었는데, 이는 눈 높이까지의 벽면으로 둘러싸여 있고, 닫혔을 때 완전한 벽 표면과 섞여 조화를 이루는 문을 지닌 직사각형 공간인데, 네 개의 지평선 방향 모두를 볼 수 있도록 했다. 르 코르뷔지에는 여기에 벽난로를 만들어 주었는데, 이 공간을 진정한 방으로 받아들일 수 있도록 만들겠다는 의지였을까? 그것이 수직 연통 없이 실제로 작동하는 것을 상상하기는 어렵기 때문에, 벽난로는 최소한 순수한 신호 그자체였다. 마지막으로, 잔디 바닥은 미라콜리 광장을 구성하는 건물들이 그 위에 세워져 있던 잔디밭 바닥을 연상시키는 것일까? 피사의 건물들이 제한된 표면으로서 잔디밭 표면 내부에 놓여져 있었다면, 파리의 개선문, 에펠탑, 사크레–쿠어 대성당과 노트르담 대성당은 방 바깥에 있었으며, 네 벽의 지평선 너머로 그들의 실루엣을 추적할 수 있도록 했다. 두 경우 모두 건물들이 구성의 중요한 부분을 차지했지만, 지형적으로는 반대인 셈이다. 샹젤리제 아파트는 "구성 밖의" 요소들을 선택하여 자유 평면 개념의 "확장"을 보여주었다.



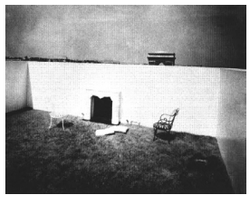


Fig 14
르 코르뷔지에와 피에르 잔네레, 샤를 드 베이스테기를 위한 아파트 (1929–1932). 파리, 테라스에서 바라보는 야외 방을 향한 전망 (르 코르뷔지에 재단).

하늘 아래 네 개의 동일한 벽으로 둘러싸인 방을 마련하면서, 르 코르뷔지에는 "새로운 건축의 다섯가지 정리"에 따르는 옥상 정원을 만들지 않았다. 실제로 상상할 수 있는 가장 상징적인 속성이 부여된, 한 쪽 벽면의 대칭 축에 배치된 벽난로가 부여되면서, 이 방은 하나의 신호가 되었다. 1929–1930년 자신의 스튜디오에서 샹젤리제 아파트를 작업하고 있었을 때 르 코르뷔지에는 1920년대 설계된 주택 및 다른 설계안들을 통해 "건축의 혁명"이 "이미 일어난 것"이라고 주장했고, 1929년 10월 부에노스아이레스에서의 강의는 그 혁명을 설명한 충분한 기회가 되었다. 만약 이것이 이미 일어났었다면, 이제는 "전통적" 구성과는 다른 어떤 새로운 구문론적 논리로 이루어지는 한도 내에서, 퇴행 또는 과거에 대한 과도한 집착 같은 비난을 받지 않은 채, 하나의 방을 구상하는 가능성이 다시 적용되는 것이 허용될 수 있다고 우리에게 말하는 것처럼 보인다.

English Translation

The free disposition or “dispersion” of architectural objects and organs in a convex space allowing for freedom of movement among said objects constituted the first manifestation of open order. The rupture with enclosure, the opening of walls and the eradication of la piéce made up the second. Each broke with the principle of hierarchical composition for which symmetry was an indispensable condition. Each was intimately linked to the problematics of the free plan or the open plan functioning in accordance with the modalities of a new compositional syntax.

Architectural still lifes

Further pursuing questions of syntax, let us go back for a moment to the free disposition or “dispersion” of architectural objects and organs. Could this be likened to the composition of a still life, a still life seeking an equilibrium between figures and colors within a clearly delimited setting?

Indeed, painting a still life assumes that the objects represented compose an ensemble, the accent being on the objects, but even more so on how they interact. Their interactions might appear to be fortuitous, but they are not. Henri Loyrette would say as much in speaking of the still lifes of Edouard Manet (1832-1883) and Paul Cézanne (1839-1906): “The still life is never the snapshot of a table just set or cleared, the chance, impromptu encounter of several objects suddenly become a subject for a painter: the objects are always in a pose, always asserting, by the extraordinariness of their meeting and the purposefulness of their disposition, the omnipotence of the painter. On the narrow stretch of marble over a fireplace, Cézanne juxtaposes a shell, a cup, a vase, a lemon, a clock, an inkwell against a selection of late summer fruit, while Manet casually adds a rose.”[1]

Lucan, Jacques. “Painting and Architecture. Le Corbusier: In the Defense of Composition.” In Composition, Non–Composition, 402–421. Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 2012.

1 Henri Loyrette, “Manet, la Nouvelle Peinture, la nature morte,” in Manet: Les natures mortes, Paris, 2000, pp. 25–26.

But the fact remained: it was also possible to see a table that had been recently set or cleared as a still life. Le Corbusier bore witness to a certain fascination with dispositions that might appear accidental to some, but were in fact for him the result of arrangements that could have ultimately been described mathematically based on the succession of activities and specific movements of the guests. Rising up against the false harmonies of the academic school, and in the spirit of what Meyer Schapiro (1904-1996) wrote of a Cézanne still life - “a model world that he has carefully set up on the isolating supporting”[2] - he called up the image of a restaurant table and the end of a meal: “The table is still covered with glasses, with bottles, with plates, with the bottle of oil, the saltshaker, pepper mill, napkins, napkin rings, etc. Look at the inevitable order that relates these objects to each other; they have all been used, they have been grasped in the hand of one or the other of the diners; the distances that separate them are the measure of life. It is an organized mathematical composition; there isn’t a false point, a hiatus, a deceit. If there were a moviemaker not hallucinated by Hollywood, filming this still life, in a “close-up,” we should have a testimonial to pure harmony.”[3]: Marcel Proust (1871-1922) also had a fascination for it, a fascination similar to Le Corbusier’s. In the dining room of the hotel in Balbec, the narrator of In Search of Lost Time mentions how he often remains seated at the end of a meal, contemplating the landscape of the table which has yet to be cleared, bringing him back to his discovery of the water colors of Elstir. The table is, for him, identical to “an alter where the feasts of gluttony are celebrated,”[4] and the beauty found there never where he imagined it would be, “in the most usual of things, in the deepest life of ‘still lifes’,”[5] in “the frozen act of knives yet askew, the humped roundness of a napkin undone into which the sun has folded a bit of golden velvet, the glass half-emptied to better reveal the noble flaring of its forms and, at the bottom of its translucent windows and very much a condensation of the day, a remnant of wine dark yet twinkling with luminescence, the displacement

2 Meyer Schapiro, “The Apples of Cézanne: an Essay on Meaning of Still–life” (1968), in Meyer Shapiro, Modern
Art: 19 th Et 20 th Centuries (Selected Papers, Volume II), New York, 1978, p. 27.
3 Le Corbusier, Precisions..., op. cit., p. 9.
4 Marcel Proust, A la recherche du temps perdu: A l'ombre des jeunes filles en fleurs, Paris, Gallimard,
Bibliothèque de la Pléiade, 1954, I, p. 869.
5 Ibid.

of volumes, the transmutation of liquids by the lighting, and the alteration of the plums going from green to blue and from blue to gold in the already half despoiled fruit bowl." [6]

Ozenfant, a close collaborator of Le Corbusier at a crucial moment in the latter's career, would also know this fascination, but he saw it as more based on the impulse to compose than the simple observation of the spectacle offered up by a table at the end of a meal: "Composing so many paintings, disposing as best I can so many forms, I often find myself at the table putting this fork closer to that spoon to improve their arrangement, then I distance them a little from each other so that my gaze not feel too constrained by the too small corridor separating them. Then it is the bottle that I have to move back a little so it fits better with the carafe, and in the fruit bowl, the green pear must sit above the red apples; the pepper mill must be joined to the salt shaker, and the oil cruet fit to its vinegar twin... The artist lives in still lifes, in landscapes that he is endlessly composing. Sometimes it gets to be an obsession." [7]

Le Corbusier's and Ozenfant's remarks - with glasses, bottles, carafes, bowls and cruets as their objects of predilection for composing still lifes - placed them in the realm of purist concerns on a line with Cézanne who said: "These glasses, these plates, they are speaking to each other. Sharing endless confidences."[8] In 1921, Le Corbusier and Ozenfant had pointed out that the objects that interested them could be likened to "the well defined words of verbal language."[9] Capable of transmitting the most diverse emotions, they were called "object-themes," and it was understood that "the purist element is not the object-theme, but a pictorial creation extracting from the object-theme its organic properties in all their constant relations,"[10] which was to say the properties making it an organ. The purist element would therefore always have to do with the characteristics of the object-theme, characteristics of a clearly invariant nature for the theme-object to be "recognizable." Finally, the creation of purist elements was linked to the

6 Ibid.

7 Amédée Ozenfant, Mémoires 1886—1962, Paris, 1968, 27 July 1944, p. 521, quoted by Françoise Ducros, "Ozenfant et le souci de la peinture," in Amédée Ozenfant, exhibit catalog, Musée Antoine Lécuyer, Saint-Quentin, 1985, p. 16. Let us note here that between recognition of a "fatal order" and the urge to put things in order, Le Corbusier had always wavered. In an article "Sur la plastique" written with Ozenfant for L'Esprit nouveau, No. 1, 1920, it was noted on page 40: "A work of art comes from a natural need. It is a physical fact born by man's need for order. At the dinner table, when I have had enough to eat, I line up the various bits of bread there. Why do I do that? I have no idea when I am doing it; I do it despite myself. I feel the need for this order that dominates man and when, having recovered my senses, I look at the figures I have created with my bits of bread I feel good: I have made a god."

8 Remarks noted by Joachim Gasquet in Cézanne (1921), Paris, 1926, p. 202, and cited in Cézann, Paris, 1995, pp. 428–430. In New World of Space, a book published in New York in 1948, Le Corbusier claimed that his purist work was very much in the wake of Cézanne's: "Early themes (ten years of painting): bottles, glasses and plates. With such bareness and poverty of subject matter you have to scrape your brains rather thoroughly to create a plastic symphony capable of renewal. Spheres, cones and cylinders: Cézann announced it." (New World of Space, New York, 1948, p. 14).

9 Amédée Ozenfant and Charles–Edouard Jeanneret, "Intégrer," Création, No. 2, November 1921, published in Amédée Ozenfant, op. cit., p. 128.

10 Ibid. In L'Esprit nouveau, Ozenfant and Jeanneret said much the same thing with regard to purist elements: "The purist element resulting from the purification of standard forms is not a copy of the object–theme, but a pictorial creation extracting from the object–theme its organic properties, the goal being to materialize the object in its general nature and invariability." ("Les idées d'esprit nouveau: L'esthétique puriste," L'Esprit nouveau, No. 15, op. cit., p. 1708.)

pursuit of a "purist syntax,"[11] given that the point was to "effectuate the inventory and the purification of plastic language in order to create a transmissible plastic idiom."[12]

Later, in the succinct chronology of the various stages of his career that he provided for the first great exhibit of his pictorial works, at Zurich's Kunsthaus in 1938, Le Corbusier referred once more to a "limited alphabet" in order to detail the objects entering into his purist compositions: "Between 1919 and 1927, the painting themes were exclusively objects of everyday life: bottles, glasses, carafes, etc... in a counterpointed composition, so to speak, with the combinations obtained from drawing, shapes, and colors meant to end up as a poetic event."[13] Interested in the assorted products of the machine society, Le Corbusier isolated one set of these as what he called "object-types,"[14] usual industrially-produced objects that had resulted from perfecting standards. Object-types of course had to do with object-themes and organs. They came about from the eye making a selection, had specific functions - "function-types" fulfilling "need-types" - and were endowed with an autonomy that sometimes meant they were fully self-sufficient.

Still later, in his Mémoires, Ozenfant would speak of "object-prototypes" having a high level of invariability and note that when it came to bottles, for example, it was the bubbly and the Bordeaux that won out, possessed as they were of forms which had not changed for a very long time, the result of a "a process along the lines of natural selection."[15] This invariability, Ozenfant added, dispensed one from having to concentrate immoderate focus on the object itself thereby becoming "free to concentrate on the play of shapes and colors,"[16] meaning the relations that these shapes and colors maintained with each other - the pictorial syntax.

Concentration on the play of shapes... Was this not what certain productions staged in the 1920s villas of Le Corbusier and P. Jeanneret were offering, productions that bore witness to a kind of diversion in the still life theme towards the inhabited interi-

or? A number of seemingly accidental indications of what Ozenfant called an obsession were indeed provided most notably by photographs taken at the Garches and Savoye villas, unexpected still lifes featuring the most common of objects-types - a hat, a pair of glasses, a jar, tea-pot, etc. - consciously arranged on a drain board or a table for the photo - the drain board in either villa's kitchen, the roof-top table of the Villa Savoye, etc. - transforming them into veritable altars on which offerings had been placed.

Le Corbusier's penchant for still lifes would endure. On several occasions, he would note the filiation between the Acropolis of Athens as he had understood it thanks to Choisy, and certain of his works of which he was the most fond, particularly a painting made in 1918 - La Cheminée - representing a mantelpiece on which two books had been placed along with an enigmatic white cube reflected in the dark marble. Speaking of it in the twilight of his life to Jean Petit, the architect would say: "Decisive light. Decisive volume: the Acropolis. My first painting, done in 1918 - La Cheminée - it was the Acropolis,"[17] and he would add: "My Unité d'Habitation in Marseilles? It was the extension of that."[18] The filiation between the Acropolis, La Cheminée and the Unité d'Habitation in Marseilles (1946-1952) was thus claimed. It had already been illustrated on another occasion, in preparatory sketches for L'Espace indicible - a book that would never be finished - sketches dated 9 December 1954. Here, Le Corbusier had given the key to understanding his oeuvre by making three schematically representations of the rock of the Acropolis, La Cheminée and the roofing of the Unité d'Habitation in Marseille.[19] The last of these three was another plateau, a table top on which were arranged various forms composing an architectural still life.

To complete our discussion of still lifes, let us note that Le Corbusier, beginning in 1928, had enlarged the alphabet of purist elements. He had introduced into his painting what he called "objets à réaction poétique [poetic reaction objects]." They were no longer products manufactured by

11 Amédée Ozenfant and Charles-Edouard Jeanneret, "Le Purisme," L'Esprit nouveau, No. 4, op. cit., p. 377 et p. 386.
12 Ibid., p. 373.
13 In Le Corbusier (Œuvre plastique). 1919–1937. Tableaux et architecture, Zurich, 1938, p. 14.
14 On the subject of object–types, see in particular: Le Corbusier, L'Art décoratif d'aujourd'hui (1925), Paris, 1959, chapter "Besoins–types, Meubles—types," pp. 69—79.
15 Amédée Ozenfant, Mémoires 1886–1962, op. cit., p. 106.
16 Ibid.
17 Jean Petit, Le Corbusier parle, Genève, 1967, p. 12.
18 Ibid.
19 Manuscript, Fondation Le Corbusier (B.3.7.30), published in Jacques Lucan, "La théorie architecturale à l'épreuve du pluralisme," matières, Lausanne, Year 4, 2000, p. 59.

the machine society, but rather found objects - most often picked up on the beach - that had been rolled around and then left behind by the sea: shells whole or broken, pieces of wood, pieces of brick, pebbles, bones from the butcher's, etc., "a thousand simple things that contain, that sum up, that express the laws of nature, events returned to the state of signs, etc."[20] The signs that were the poetic reaction objects also bore witness to pure harmony, but a harmony now lacking the assurance of the one based on a reasoned system of proportions, a harmony undoubtedly of the same order as the one at play in the 1931 painting entitled, precisely, Harmonique périlleuse (Perilous Harmonic.)[21]

Between purist painting and purist architecture, we could therefore set down a structural homology; painting and architecture were concerns of the same order, the same syntactic order. The pictorial pursuit of a new harmony ran parallel to the architectural pursuit leading to the definition of a system of structure and its element-types, of the free plan and free organs, and - as we will see later[22] - of the endangerment of this language, of its imperilment due to the brutality of assemblages going "beyond composition."

Defense of architecture/defense of composition

Even if Proust could liken a table at the end of a meal to a still life, even if Le Corbusier's fascination with this genre could be likened to the writer's, the fact remained that a still life was the result of an intentional composition seeking visual equilibrium, equilibrium of form and color. In 1920, discussing painting in the very first issue of L'Esprit nouveau, Ozenfant and Jeanneret defined composition in virtually constructional, architectural terms: "COMPOSITION. In order to be plastic, a rhythm must be an equation, an equilibrium, the polygon of strengths that closes itself as in statics. This is what composition is. It is based on numbers, on models. It is impossible to bring forms together plastically without a model, which is to say without a regulating connection, whether it be done intuitively or knowingly."[23]

20 Le Corbusier, "Unité," L'Architecture d'aujourd'hui, Special Issue "Le Corbusier," op. cit., p. 45.
21 Paris, Musée National d'Art Moderne.
22 See below pp. 424—430.
23 Amédée Ozenfant and Charles–Edouard Jeanneret, "Sur la plastique," op. cit., p. 42.

In the first half of the twentieth century, the word composition was widely used for painting and the definition often given by a painter could, with a few minor tweaks, be shared by the architect. Henri Matisse (1869-1954), for example, considered in 1908 that a composition had achieved unity once nothing could be added or taken away form it: “There is,” he wrote, “a necessary proportion of tones that might bring me to modify the form of a figure or transform my composition. As long as I have not obtained this for all the parts, I will be looking for it and continuing with my work. Then there comes the moment when all the parts have established their definitive relations, and when that happens, it is impossible for me to retouch my painting without doing it all over again.”[24] In the search for this moment of completion, all the elements took on the same fundamental value - something the painter further underlined - averting any centralization in the painting by keeping the eye moving: “For me, the subject of a painting and its background are of equal value or, to put it more clearly, no point in the painting is more important than another. All that matters is the composition, the general design.” [25]

The word composition was still used when painting became abstract; in fact, it would come into even more common usage at that point. Did this mean that composition was essentially the connection of distinct elements within the framework of a painting? Wassily Kandinsky (1866-1944), for example, spoke in 1911 of “purely artistic composition,” which he defined as follows: “The composition [Komposition]... is a compilation of forms in colour design, which each develops from their existence through inner necessity, blended into a mutual entity called a picture.”[26] The painting, while all the while preserving the individuality of its elements, subordinated them to a life together in a composition of the ensemble. After his time teaching at the Bauhaus, Kandinsky would envision a dictionary of elements that could be followed by a grammar (Grammatik), preludes to a “theory of composition [Kompositionslehre] which will pass beyond the boundaries of the individual

24 Henri Matisse, “Notes d’un peintre,” 1908, in Dominique Fourcade (ed.), Henri Matisse. Ecrits et propos sur l’art, Paris, 1972, p. 49.
25 Henri Matisse, “Modernisme et tradition,” 1935, in ibid., pp. 131–132.
26 Wassily Kandinsky, On the Spiritual in Art, New York, 1946 (translation of Über das Geistige in der Kunst, Munich, 1912), p. 76.
27 Wassily Kandinsky, Point and Line to Plane, New York, 1947 (translation of Punkt und Linie zu Fläche, Bauhausbücher 9, Munich, 1926), p. 83.

art expressions an become applicable to “Art” as a whole.”[27]

The shared life of a painting, as Kandinsky put it, resulted from the establishment of relations. For Mondrian, a painting’s composition was the pursuit of equilibrium, but an equilibrium excluding symmetry. Indeed, he insisted on the necessity of duality, never in the form of equality, but rather in that of equivalence: “We should not understand the word equivalent to mean symmetrical.The equivalent relation is expressed plastically by opposites, by neutralizing contrasts.”[28] Equilibrium was above all a matter of relations according to Mondrian “Taking relations [rapports] alone into account while both creating them and seeking their equilibrium in art and in life, this is the good work of the day: this is preparing for the future.”[29]

At the beginning of the twentieth century, unlike the teaching and training of painters for whom there was no obligatory path - they could study in a school, an académie, under a master or even teach themselves - the teaching of architecture was, in Paris, indissolubly and almost exclusively linked to the Ecole des Beaux-Arts. The word composition being one of the key words in the Ecole vocabulary, we could imagine a certain reticence to use of the word among those renouncing, indeed fighting against, the institution’s authority. However, we saw earlier Viollet-le-Duc and de Baudot calling for new modes of composition - new, granted, but composition all the same. For want of another word, and because he had repeatedly asserted that architecture was a matter of order, Le Corbusier would also find himself unable to abandon the word composition. He explained himself on this point in “Défense de l’architecture,” his reply to an article by Karel Teige (1900-1950) written in 1929 for the Prague review Stavba. His reply was reprinted in a 1933 issue of L’Architecture d’aujourd’hui devoted to the work of Le Corbusier and P. Jeanneret. Teige had cited Hannes Meyer (1889-1954) Gropius’s successor in 1928 at the head of the Bauhaus in Dessau - who had commented that while composition was a matter of art, function was

28 Piet Mondrian, Le Néo-plasticisme. Principe général de l’équivalence plastique, Paris, n.d. (1921), p. 12.
29 In Cercle et carré, No. 1, 15 March 1930, cited in Michel Seuphor, Cercle et carré, Paris, 1971, p. 51.

a matter of life: “The whole of art is a composition and is therefore repelled by all that is useful. The whole of life is a function and thus lacking in any artistic character.”[30] Le Corbusier went against the upholders of the Neue Sachlichkeit for whom function disqualified composition. He did not take as his the equation set down by Meyer: “All the things of this world are products of the formula: (function x economy)” [31]no more than he went along with the assertion: “Constructing is a biological mechanism, constructing is not an aesthetic process.”[32] He countered with “aesthetics are a fundamentally human function”[33] which he believed fully undermined the reasoning behind Meyer and Teige’s contention that the useful was necessarily beautiful: “Architecture is a phenomenon of creation following a certain ordonnance. To say ordonnance is to say composition. Composition is native to the human genius; it is in this that man is an architect and thus that we have a precise meaning for the word architecture. Why - since M. Nénot has difficulty with the ordonnance of modern functions, insisting as he does on the use of dated tools - why say that composition is the opposite of architecture? Because stubborn exegetes have made extensive use of the term ‘composition’ for these kinds of academic products? If the product is impure, it is neither the fault of the word nor of the function it describes.”[34]

The specter of Nénot, architect of the Nouvelle Sorbonne,[35] but also member of the team of architects ultimately charged with the realization of the Palace of Nations in Geneva in 1927, was not enough to disqualify the concept of composition. And once he began to synthesize his “patient research” of the 1920s, an endeavor specifically linked to the various houses and villas that he had conceived, Le Corbusier would set down his “4 compositions.”

The Four Compositions

We saw earlier how the modern house’s free plan was the polar opposite of the traditional house’s “paralyzed” plan.[36] To illustrate this opposition, Le Corbusier compared two design outlines: the traditional house superposed upon a cellar plunged below ground, with floors and attic, the whole covered with a roof, whereas the modern house left the ground thanks to its piles and had a roof garden; the traditional house was cooped up in its walls, paralyzed, and made up of rooms lit by windows of miserly dimensions, whereas the modern house was gifted with a free plan and all the light it needed. But the modern house had more than just one plan. In 1929, attempting to collect his work into the first volume of Œuvre complète, and make intelligible his pursuits of the previous ten years, Le Corbusier set down a classification system and drew up the famous plate illustrating the “4 compositions.”[37]

He would call upon this system on a number of occasions. On his 1929 trip to South America, for example, one of his ten lectures in Buenos Aires - 11 October 1929 - dealt with the modern house’s plan. In order to illustrate his remarks, Le Corbusier outlined four plan schemes on a large piece of paper: the Villa La Roche-Jeanneret, the villa in Garches, the Carthage House and the Villa Savoye. He would publish these sketches in 1930 in Précisions sur un état présent de l’architecture et de l’urbanisme, accompanied by a long commentary.

“The first type shows each organ rising up next to its neighbor, in accordance with an organic reasoning: ‘the inside takes its ease, and pushes out to form diverse projections.’ This principle leads to a ‘pyramidal’ composition, which can become busy if one does not watch out (Auteuil).

The second type shows the compression of organs within a rigid envelope, absolutely pure. A difficult problem, perhaps a spiritual delight; spending spiritual energy within self-imposed limitations (Garches).

The third type furnishes, with a visible framework (skeleton structure), a simple envelope, clear, transparent as a network; it allows the creation of useful volumes of rooms different on each floor in form and quantity. An ingenious type appropriate to certain climates; such compositions are easy, full of pos-

30 Meyer’s words were in fact more incisive than these — Le Corbusier’s translation used as an epigraph to his article "Défense de l’architecture,"L’Architecture d’aujourd’hui, No. 10 ("Le Corbusier & P. Jeanneret"), October 1933, p. 38. The original was: "All art is composition [Komposition] and therefore hostile to function. All life is function and therefore nonartistic." This quote, as cited by Teige, was from "Bauen", published in Bauhaus: Zeitschrift für Gestaltung, 2nd year, No. 4, 1928, p. 12. Teige’s article in Stavba presented Le Corbusier and P. Jeanneret’s plans for the Mundaneum in Genève.
31 Hannes Meyer, "Bauen," op. cit., p. 12.
32 Ibid.
33 Le Corbusier, "Défense de l’architecture," op. cit., p. 41.
34 Ibid.
35 See above pp. 162—165. On the subject of Nénot and the Palace of Nations competition see: Richard Quincerot, "Le champ de bataille du Palais des Nations, 1923–1931," in Le Corbusier à Genève 1922–1932: Projets et réalisations, Genève, 1987.
36 See above p. 371.
37 Le Corbusier et Pierre Jeanneret, Œuvre complète 1910–1929, op. cit., p. 189.

sibilities (Tunis).

The fourth type attains, on the outside, the pure form of the second type; inside, it had the advantages, the characteristics of the first and the third. A very pure type, very ample, also full of possibilities (Poissy)."[38]

For the first two types, Le Corbusier spoke of organs, but he could just as well have employed this term in regard to the last two. In the case of the Villa La Roche-Jeanneret (Auteuil), the organs agglutinated, aggregated together; in the three other cases, the organs were on the inside of what the Œuvre complète plate referred to as a "pure prism" corresponding to a "cubic composition."

The first and second types were perfect opposites. As described in the Œuvre complète, the first type was of a "relatively easy genre" and "picturesque"; it originated in an agglomeration or an agglutination and might illustrate a composition that, in view of what was discussed here earlier, we could qualify as informal.[39] On the other hand, the second type was "very difficult," Le Corbusier needing more of a challenge. Driving the point home, he would shortly alter the sketch of the relatively easy genre or, more precisely, replace it with another one clarifying his conception of the free plan.

On his first trip to the United States in 1935, he gave a series of lectures, a number of them at the invitation of American universities. As was his custom, he accompanied these lectures with explanatory drawings. Those for the Princeton lecture on 16 November 1935 - "Fundamental Principles of Architecture" - have been saved. Included in these drawings was an exposition of the four compositions. The second, the third and the fourth types were easily identifiable, with the third and fourth inversed. However the first type could no longer be recognized as a sketch of the Villa La Roche-Jeanneret plan; it now showed a "central" rectangle to which four peripheral rectangles were attached, a layout that would not seem applicable to a Le Corbusier and P. Jeanneret house.

This drawing of a rectangle with four other rectangles attached to it was thus abstract and the absolute opposite of

38 Le Corbusier, Precisions..., op. cit., p. 134.
39 See above pp. 337–339

the "pure prism." It looked like another sketch that Le Corbusier had published in Une Maison — un palais (1928) to indicate that "we have got used to deformation,"[40] a sketch representing an "art of the complicated"[41] correlative to an "abnormal (urban) plan"[42] which he contrasted to the "normal free plan"[43] whose configuration was rectangular, meaning the projection in plan form of a "pure prism."

The sketch of four rectangles agglutinated to a fifth could hardly fail to recall Van Doesburg and Van Eesteren's project for a Maison particuliére shown at Léonce Rosenberg's L'Effort Moderne gallery for the De Stijl exhibit in 1923.[44] Van Doesburg had taken the occasion of this project to conceive his Counter-Constructions, representations of an architecture for which the inside "pushes the outside to form assorted projections," as Le Corbusier put it. "We know that the architect had been most attentive to the works on show at L'Effort Moderne. The Villa La Roche-Jeanneret then being conceived would in fact know important modifications inspired by certain architectural mechanisms put into play by Van Doesburg and Van Eesteren[45] such as those involving the relations maintained between openings and walls, the latter making way for the creation of what could no longer be called windows - holes in the wall - while becoming partitions in search of their own autonomy. This metamorphosis from wall to partition, Van Doesburg himself described it in an article for L'Architecture vivante in 1925: "The new architecture has no passive parts: it has triumphed over the hole. The window has an active importance with respect to the position of the blind, flat surface of the walls."[46]

Some time later, Le Corbusier elaborated on his position after having digested the lesson of the Dutch. The occasion would be an article on the "L'architecture et les arts qui s'y rattachent" exhibit in 1924 at the École Spéciale d'Architecture in Paris which was showing work by members of the De Stijl group: "After the first flowering," he wrote, "that we are seeing here of multiple forms squeezed up against each other, of jagged, tortured silhou-

40 Le Corbusier, Une Maison – un palais, Paris, 1928, p. 7.
41 Ibid.
42 Ibid.
43 Ibid.
44 See above pp. 386–391.
45 On this subject, see: Bruno Reichlin, "Le Corbusier vs De Stijl," in De Stijl et architecture en France, op. cit.
46 Theo van Doesburg, "L'évolution de l'architecture moderne en Hollande," L'Architecture vivante, op. cit., p. 18.

ettes creating a primal abundance of architectural sensation, will come the time when we realize that light is more generous with a simple prism, and this complexity, this abusive wealth, this exuberance of forms will one day order itself under the hand of pure form; we will know that a whole is worth more than 5 or 10 parts. A trend towards a pure envelope covering wealth in a mask of simplicity can only follow. We have time to wait."[47]

Against "multiple forms squeezed up against each other" he opposed the "simple prism." Le Corbusier's concerns were thus clearly differentiated from those of Van Doesburg and Van Eesteren, while finding an echo in those expressed by Mies van der Rohe's Brick Country House with its three walls extending "eccentrically" and, taking it further, those of Wright and his Prairie Houses. "Le Corbusier was not toying with limitlessness; he set the architectural game squarely within a framework (like a still life) or on a clearly delimited plateau (like Athens or Pisa) from the villa in Garches to the Mill Owners Association Building (1953-1956) in Ahmedabad. He posited a conciliation between the disposition of organs and the definition of a regular limit inside which freedom was possible, which is to say, a conciliation between convexity and concavity.

Marriages of objects

"We have time to wait," said Le Corbusier. Indeed, he would wait for his villa in Garches to conceive what might well be considered the antithesis of the Maison particuliére and show that a simple prism - a pure form - was the affirmation of a new architecture relegating the Villa La Roche-Jeanneret to a previous level of inquiry and a time when its architect was still susceptible to the facility of articulations and picturesque agglutinations.

The Garches villa project would know several steps. The first, represented by a drawing dated 26 July 1926, staged an ascending course leading continuously from the yard level to that of the solarium enclosed within a curved wall. This parcours traced the edges of the villa's second floor "raised

47 Le Corbusier, "L'exposition de l'Ecole spéciale d'architecture," L'Esprit nouveau, No. 23, May 1924, n.p.

garden" that, in fact, looked more like an outdoor salon than anything else. It was a parcours offering several distinct vedute after a flight of stairs rising from the raised garden, it continued alongside the garden's eastern wall - a large "window" opening to frame the foliage of neighboring trees - then, by another bay opening towards the bottom floor entrance and its approaching path, it ran through the northern wall of the raised garden and landed on the balcony of the north facade of the villa before heading back into the raised garden to follow its west side at its summit to the solarium facing the sky. The parcours which, heading down from the solarium, offered even more vedute, was thus always pegged to the partition walls delimiting the raised garden. As a result, there was no experience of convexity like that to be found in discovery of the plateau of the Athens Acropolis where architectural objects were set at a distance from each other and where the geometry of the parcours was dissociated from that of the buildings. On the contrary, here the parcours remained attached to the building as if intertwined with the walls.

After this first effort of conception, the villa would lose its original L disposition, becoming more compact and taking on the form of a "pure prism," its plan traced by an orthogonal load-bearing frame in accordance with an a-b-a-b-a rhythm.[48] An examination of successive versions of this new plan's dispositions showed, especially with regard to the foundation and raised ground floor, dissociation of the geometry of the villa's partitions with that of the orthogonal frame. The structural frame and the delimitation of spaces entered into discordance the pillar supports once "drowned" or concealed in walls had become conspicuous pilotis; the pursuit of a complex equilibrium had shifted the staircase away from the axis of the entrance to the villa's foyer, and the curved and skewed partitions produced what Le Corbusier, speaking of his paintings, had called a "counterpointed composition." The freedom of organs with regard to one another was thus established and the right procedure, previously detailed for the Villa Meyer proj-

48 About this rhythm, see the essay by Colin Rowe, "The Mathematics of the Ideal Villa: Palladio and Le Corbusier Compared," The Architectural Review, No. 603, March 1947, cited in Colin Rowe, The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays, op. cit.
49 See above pp. 372–374.

ect[49] preceding by just a few months that of the villa in Garches, was correctly followed. The various parcours were no longer dictated by the orthogonal frame; they had left the mechanisms of the project's first version definitively behind and were now proposing interior landscape tableaux set in complex equilibriums. This interior landscape was without any particular centrality, something Rowe would underline in his consideration of the villa in Garches when he referred to "peripheric composition" and "abolition of the center."[50]

In the Garches villa, the dissociation of the geometry of its partitions and that of its orthogonal frame had another consequence: the organs and "element-types" had to take on a truly plastic role, and the "partitions were now nothing more than membranes" Le Corbusier noted.[51] The partition separating a room from a hallway, for example, was convex on the room side and necessarily concave in the hallway. The same partition playing a different role from one side to the other, there was no more right side or wrong side which, in a way, was architecture going beyond the figure-background opposition in painting. And with each wrong side also being a right one, the regularity of a room was of course no longer likely to be obtained by the poche of its walls. In the final analysis, each side of a partition was of equal value and the principle of hierarchy between "piéces" was either diminished or simply effaced.

Emblematic of this work, the bathtub in the villa's upper floor bathroom determined the curve of a partition wall that would become a singular plastic element of the loggia set symmetrically in relation to the entrance façade. It was a plastic element that would find its way into several of Le Corbusier's other houses, something he undoubtedly wanted to make clear in 1948 when, in the special issue of L'Architecture d'aujourd'hui devoted to his work, he superimposed two drawings of shells well worn by the sea - poetic reaction objects if there ever were any - on a frontal photo of the villa's facade.[52] The organic motif had thus become the visible indication of the free plan. We might recall that, by the same logic and foreshadowing future developments,

50 Colin Rowe, The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays, op. cit., p. 128 (see also pp. 151–152). For the opposition between "concentric" and "peripheric" composition relative to the De Stijl movement, see above p. 389.
51 In Le Corbusier et Pierre Jeanneret, Œuvre complète 1910–1929, op. cit., p. 144.
52 Le Corbusier, "Unité," op. cit., p. 74.

53 In Le Corbusier et Pierre Jeanneret, Œuvre complète 1910–1929, op. cit., p. 48.
54 Amédée Ozenfant and Charles-Edouard Jeanneret, "Idées personnelles," L'Esprit nouveau, No. 27, op. cit., s.p.
55 Ibid.
56 On the subject of relations between painting and architecture and "marriage of objects," see: Bruno Reichlin, "Jeanneret–Le Corbusier, Painter–Architect," in Eve Blau and Nancy Troy (eds.), Architecture and Cubism, Cambridge (Mass.), 2002. See also: Françoise Ducros, "Le purisme et les compromis d'une 'peinture moderne'," in Stanislaus von Moos (ed.), L'Esprit nouveau: Le Corbusier et l'industrie 1920–1925, Zurich–Berlin, 1987.
57 Private collection, Switzerland. See Danièle Pauly, Le Corbusier: Le dessin comme outil, Lyon, 2006, pp. 48–49 (catalog of the exhibit of the same name at the Musée des Beaux-Arts in Nancy, 20 October 2006 – 22 January 2007). For paintings working with similar arrangements, see, for example: Nature morte à la pile d'assiettes ou au livre, 1920, New York, Museum of Modern Art; Composition à la lanterne et à la guitare, 1920, Nature morte à la pile d'assiettes or Guitare "Clair de lune", 1920, Basel, Kunstmuseum.
58 Amédée Ozenfant, Mémoires 1886–1962, op. cit., p. 133.
59 Ibid.

the architect accounted for the positioning of the bathroom in the Vaucresson villa - bathroom whose partition wall followed the curve of the bathtub - as follows: "We were discovering 'the free plan' (situating the bathroom in the middle of the floor)."[53]

A short time before the villa in Garches was conceived, Ozenfant and Jeanneret had already discussed - a propos purist elements in painting - arrangements of objects that allowed said objects to maintain "the standards of their constitutions,"[54] meaning their forms. "This is what explains," they had written "these marriages of objects by a common contour.[55]" They were referring to purist elements whose contours were marked by ambiguity; with the contour of a guitar, for example, being the same as that of a carafe, or even the guitar's sound hole becoming the highest circle of a pile of dishes, objects were "married" without losing their respective individualities.[56] Gathering what particulars he could from Cubism's extreme articulation of the surface of a painting, it was in 1920 that Jeanneret had attempted his first purist arrangements, in particular that of the violin and its case in his many studies for Violon[57] et boite à violon. As for Ozenfant, he would recall in his Mémoires what differentiated him from Juan Gris (1887-1927) when it came to objects, refusing the "square pipes" and "triangular bottles"[58] of the Cubists. As an explanation, he would once more go to the marriage metaphor: "Gris had no problem with forced unions: me, I preferred marrying lovers to marrying adversaries. The point was to put them together without doing any damage: it was not always easy, but I chose my brides and grooms with care and concern for their respective affinities."[59]

We could advance the hypothesis here that these formal problematics concerned painting as much as it did architecture. As for architecture specifically, as seen earlier, we had moved beyond the logic behind composition of regular rooms whose differences in geometrical configuration were resolved by the variable thickness of the walls separating them - resolved by poché. Now there were no more walls,

only partitions whose design was free of any constructive suggestion, partitions that we could well call space adjustment lines, in both the mechanical and organic sense of the notion.

Discussing on another occasion the problems posed by polychromy in a house - at the same time as he was planning the villa in Garches - Le Corbusier considered the consequences to architectural arrangements of spaces interpenetrating each other. After having once again noted that the modern house plan “enables us to escape the cellular square form shaping rooms up until now,”[60] meaning rooms enclosed by four orthogonal walls, he wondered about the relations of colors between each other “since a certain red room will find itself, by the extension of a certain wall, to be formed by one of the walls of a blue room” given that “one room’s wall constitutes the wall of another.”[61] Conclusion: “The modern plan, flexible and full of enjambments can no longer be polychrome as it used to be with its red dining room, blue bedroom, etc.”[62]

Le Corbusier spoke of enjambment, a term that in verse poetry refers to the continuation of a sentence without a pause beyond the end of a line, couplet, or stanza. He thus described another characteristic of the free plan - interpenetration and incursions between spaces - that attenuated separations and boundaries and made it so that an architectural element like a partition could play a number of roles without losing its identity. Once an element played a double role, once its outline answered on one side to one logic and on the other side to another, it is not hard to understand how a mechanical metaphor might be called upon in a consideration of the house’s organs which were not dissimilar to a series of pièces adjusting themselves with precision as parts of a machine or motor might.

Explaining what he meant by enjambment, Le Corbusier shared an experience identical to one Eisenstein had concerning cinematographic space. Finding that the music composed by Sergei Prokofiev (1891-1953) for his film Alexander Nevsky (1938) did not always coincide with the passage

60 Le Corbusier, "Notes à la suite," Cahiers d'art, No. 3, 1926, p. 48.
61 Ibid.
62 Ibid.

from one visual sequence to another, he spoke of “fragments encroaching on one another: a certain application to the combination of sound and image that we call enjambment in poetry.”[63]

In the end, to explain enjambment, Le Corbusier would return to the same words he might have used in regard to his perception of the Acropolis of Athens or the Piazza dei Miracoli of Pisa, evoking the pleasure of an architectural stroll through a landscape, but now inside a building and in accordance with modalities far from those of a symmetrical suite”[64] “I am no longer in the ‘pink room’ or the ‘blue room’, I am walking through an architectural site unfolding with each of my steps.”[65]

The architectural revolution

The sensation of being in an architectural site was what Le Corbusier wanted a visitor to feel at the apartment (1929-1932) he realized for Charles de Beistegui (1895-1970) on top of a building on the Champs-Elysées in Paris. When he published photographs of it in 1932 in L’Architecte, he in fact referred specifically to an “architectural landscape created from scratch”[66] and he described the paradox of this architectural landscape being cut off from the exceptional panorama surrounding it: “The point was to eliminate this panoramic view of Paris and to create an architectural center of stones, gardens and skies, completely isolated from the turbulence of the panoramic locality.”[67] As this project evolved, Le Corbusier strove ceaselessly to endow each element and each organ of this architectural landscape with its own singularity, integrity and independence.[68] On the other hand, certain devices allowing the visitor to experience views of the city were put into play all the same: from the upper terrace, a panoramic view of the east side of Paris could be enjoyed by sliding the planters growing shrubs to the side like mobile screens. From the landing at the top of the spiral staircase rising from the salon a floor below, there was a 360 degree periscopic vision and, above all, from the open air room on the highest floor - a rectangular space bordered by walls rising to eye level and a door that, when

63 Based on Sergueï Eisenstein, "La non–indifférente nature" (1945), in Sergueï Eisenstein, Œuvre, Volume IV, Paris, 1978, p. 230.
64 On this subject, see above pp. 50–63.
65 Le Corbusier, "Notes à la suite," op. cit., p. 50.
66 "Appartement avec terrasses, avenue des Champs–Elysées, à Paris (1932): Architectes: Le Corbusier et Pierre Jeanneret," L'Architecte, 1932, p. 20.
67 Ibid.
68 For an account of the different stages in the Charles de Beistegui apartment project, see: Jacques Lucan (ed.), Le Corbusier, une encyclopédie, Paris, 1987, pp. 68–71.

closed, blended into the surface of the walls - there was a view of all four horizons. By giving it a fireplace, would Le Corbusier have meant for us to take this space to be a veritable room? The fireplace was at the least a pure sign as it would be hard to imagine it actually functioning without a vertical flue. Finally, would the grass lawn floor not bring us back to the meadow in which the edifices composing the Piazza dei Miracoli were set? In Pisa, the edifices were included in the delimited surface of the lawn, while in Paris, the Arc de Triomphe, the Eiffel Tower, the Sacré-Coeur Basilica and the Notre-Dame Cathedral were of course all outside the room as they traced their silhouettes over the horizon of its four walls. In both cases, the buildings were very much a part of the composition, but in inverted topologies. By co-opting elements that were "outside of the composition," the Champs-Elysées apartment illustrated an "extension" of the conception of the free plan.

In setting a room surrounded by four identical walls under the sky, Le Corbusier had not created a roof-garden in obedience to the "five points of a new architecture." Indeed, endowed with the most emblematic attribute imaginable - a fireplace disposed on the axis of symmetry of one of its sides - this room was a sign. In 1929-1930, with the Champs-Elysées apartment taking form in his studio, Le Corbusier had asserted that the "revolution in architecture," was "one that has already taken place"[69] in the wake of the villas and other projects conceived in the 1920s, his lectures of October 1929 in Buenos Aires having given him ample opportunity to describe said revolution.[70] If it had already taken place, he seemed to be telling us, it was now permissible to reappropriate the possibility of conceiving a room without being accused of regression or a too strong attachment to the past as long as this reappropriation took place in a syntactic logic other than that of "traditional" composition.

69 Le Corbusier, "Introduction" to Le Corbusier et Pierre Jeanneret, Œuvre complète 1929–1934, op. cit., p. 11.

70 In "An Aside" in Precisions, op. cit., p. 267, Le Corbusier declared: "I think that these ten lectures at Buenos Aires will be, for me, the last on the subject of 'the architectural revolution fomented by modern techniques'.

Mechanical Equipment

설비 오브제

산업혁명 이후 설비 기술의 비약적 발달과 더불어 욕실 공간이 건물 실내에 도입 배치된다. 근대적 기술과 위생의 공간이자 은밀한 사적 공간인 욕실은 관습적으로 실내 한 구석에 배치되어 닫힌 문 너머로 숨겨진 세계였다. 르 코르뷔지에는 상시적으로 욕실을 개방시켜 내부를 노출시킨다. 그 속의 세면대, 비데, 욕조 등 산업이 주도한 레디-메이드 오브제들이 건축가의 순수한 흰 색의 공간 속에서 아름다우면서 도발적인 근대적 조각처럼 전시된다. 본 글은 스위스 학술지 *Matières* 2012년 10호에 게재된 불어 원문 논문 “Le Corbusier et la salle de «bains ouverte». Ou le poème architectural de la «boîte à surprises»”를 번역한 것이다.

남성택

르 코르뷔지에의 '열린' 욕실: 서프라이즈 박스의 건축적 시

Le Corbusier and the “Open” Bathroom: Or the Architectural Poem of the “Surprise Box”

남성택 Sung-Taeg Nam
이단비 영어 옮김

이 글은 스위스 건축 학술 연간지 Matières 10호 (2012년)에 게재되었던 저자의 글 "La salle de bains 'ouverte' : Ou le poème architectural de la 'boîte à surprise'"을 번역 및 보완한 내용임을 밝힌다.

1 전집에서 내부 사진은 유일하게 계단실 것만 존재한다. 거실 층 투시도도 존재하나 건축가가 선택한 것은 침실 층이었다.
2 Besnus 주택의 욕실은 홀로, Meyer 주택의 세면실은 독립적인 볼륨의 계단실과 함께 배치되어 있다.
3 Bruno Reichlin, ≪ Jeanneret–Le Corbusier, Painter–Architect ≫ in (éds.) Eve Blau, Nancy J. Troy, Architecture and Cubism, MIT Press, Cambridge, 1997 참조.

르 코르뷔지에의 '열린 욕실'은 그의 초기 두 주택의 투시도들에서 이미 발견된다. 첫 이미지는 조오지 브스늬스(George Besnus)를 위해 1922년 보크르송(Vaucresson)에 지어진 그의 첫 번째 주택에 대한 것이었다. 건축가의 전집(Oeuvre complète) 속에서는 이 주택의 내부를 재현[1]한 투시도로서는 유일한 것이었다. 다른 이미지는 파리의 젊은 부르주와 커플인 메이어(Meyer) 부부를 위해 계획되었으나 실현되지 못한 1925년의 주택 계획안에 대한 것이었다. 건축가는 건축주에게 설명하고자 일련의 투시도 시리즈들을 그렸는데, 이 중에서 본 이미지가 특별한 점은 유일하게 두 배 폭의 넓은 파노라마 이미지라는 점이었다.

두 투시도의 비교를 통해 우리는 르 코르뷔지에의 욕실[2]과 관련된 몇 가지 공통점들을 도출해 낼 수 있다. 첫 번째로 두 경우 모두 욕실이 투시도 속 공간의 가운데에 자리 잡고 있다. 욕실들은 투시도 내의 질서의 근본이 되는 소실점에 위치하고 있으며, 평면상으로는 자유로운 '건축적 산책로'[3], 곡선의 픽처레스크(picturesque) 움직임을 유도해 내는 중요한 위치에 자리 잡고 있는 것이다. 두 번째로 욕실들은 전혀 문이 설치되지 않은 채로 그 속의 내부를 그대로 공개[4]시킨다는 점이다. 투시도 상에서 볼 때, 브스뉘스의 욕조[5]가 침실로 노출되어 있고, 메이어 부부의 세면대가 거실을 향해 전시되고 있다. 요약하자면 두 경우 모두, 공간 '한 가운데에' 자리 잡은 채 활짝 '열려 있는' 욕실을 재현하고 있는 것이다.

욕실과 자유평면

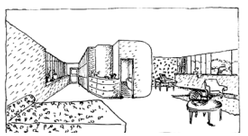
르 코르뷔지에의 '열린 욕실'이 시도된 첫 사례[6]인 브스뉘스 주택은 전집 속에 설명될 때, 다음의 암시를 남겼다. "[2층의 한 가운데(au milieu) 위치한 욕실의 계획에서) '자유 평면plan libre'을 발견할 수 있다."[7] 욕실에 관해서 건축가가 남긴 표적을 뒤쫓기 위해서는 먼저 그가 강조하고자 했던 표현으로서 '한 가운데' 배치된 욕실과 '자유평면'의 연관성을 살펴보자.

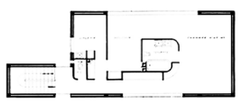
전집 내에서 '자유평면'이라는 표현이 브스뉘스 주택에서 처음 언급되었다면, 실제 그 개념의 구체적 설명이 본격화된 설계안은 메이어 주택이었다. 건축가는 "Le plan libre(자유평면)"이라는 제목으로 글을 실었고 그 가운데 다음의 문장이 눈에 띈다. "기둥들은 방 모퉁이에서 떨어져 공간 한 가운데 한가히 머문다. 벽난로의 연통도 벽에서 분리되어 한 가운데로 배치된다."[8] '자유평면'은 서로 다른 기능적 오브제[9]들을 독립적으로 배치해서 새로운 내부 풍경을 창출한다. 독립적 오브제들은 "서로 특화되고 구별되어 진정 자유를 획득한다."[10] 한편 계속 반복적으로 등장하는 표현 "한 가운데(au milieu)"가 '자유평면' 속에 배치되는 오브제들의 공간적 조건임을 알 수 있다.

전집에 따르면, 열린 원통형 세면실이 있던 메이어 주택의 투시도가 두 번째 계획안이었다. 초기 안[11]도 전집에 소개되는데, 여기에서도 이미 공간 중앙에 서비스실의 배치를 제시하고 있다. 건축주를 위한 투시도 시리즈는 초기안의 버전도 존재한다. 같은 2층에 해당하는 초기안의 투시도에서 르 코르뷔지에는 다음 같은 문구를 남겼다. "이 층은 거실, 식당, 서재 등이 함께 하는 하나의 방으로 구성됩니다. 아, 그렇죠, 서비스용 북(tambour de service)입니다! 그것도 한 가운데에 위치합니다! 당연히 기능적인 해법입니다. 마치 전화 부스나 보온 통처럼 벽돌로 쌓아 완전히 내부가 차단될 것입니다. 재밌는 생각이지요! 자연스러운 해법이기도 하구요. 서비스 공간은 마치 척추 뼈대처럼 주택 전체 위아래를 관통합니다. 이보다 더 좋은 위치가 있을까요?"[12]

'한 가운데'의 '서비스 북', '전화 부스'나 '보온통' 등의 다양한 표현으로 설명된 문구들은, 이후에 새로이 변경될 두 번째 계획안의, 우리가 앞서 보았던 투시도 속 원통형 세면실에 대한 묘사로도 어울릴 수 있을 듯하다. 초기 안에서 건축가가 "단 하나의 공간"이라고 방점을 찍었던 거실 공간의 특징은 두 번째 안에서도 지속된다. 그 속이 하나의 넓은 연속적 공간이며 각종 오브제들을 자유롭게 담고 있는 어떤 상자의 내부와 유사하다.[13]

메이어 주택 설계는 이듬해 중단[14]되지만, 건축가는 1928년 아르헨티나의 오캄포





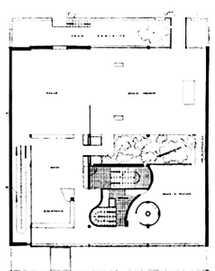
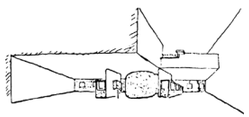


Fig 1
Fig 2
Le Corbusier, Besnus 주택 (1922), 2층 ; Meyer 주택 (1925) 제2안, 2층



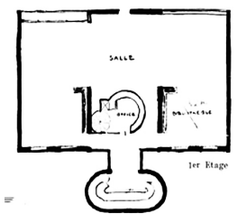


Fig 3
Le Corbusier, Meyer 주택 (1925) 제1안, 2층

4 그림에서 화장실의 문이 없는 것은 의도된 것으로 보아야 할 것이다. 예를 들어 Besnus 주택에서나 Meyer 주택에서 계단실의 문은 닫힌 채 그려져 있다.
5 투시도 상으로는 욕조로 보이나 전집 상의 평면에 따르면 보여야 할 것은 두 세면대이다.
6 Besnus 주택은 건축가에게 그의 작업에서 적지 않은 의미를 가진다. Le Corbusier, Oeuvre complète 1910–1929, p. 48–50 과 Le Corbusier, la recherche patiente, Editions Vincent, Fréal & Cie. Paris, 1960, p60 을 볼 것.
7 "On découvrait 'le plan libre' (aménagement de la salle de bains au milieu de l'étage)".
8 Le Corbusier, Oeuvre complète 1910–1929, p. 87. 텍스트는 처음으로 "Ou en est l'architecture?", L'Architecture vivante, 1927 (2)에 등장한다.

Ocampo 부인을 위한 주택을 설계할 때 또 다시 1925년 메이어 주택의 평면을 재활용한다. 오캄포 주택의 내부 투시도는 단 하나만 존재하는데, 역시 거실 공간에 대한 그림이었다. 3년 전의 메이어 주택의 투시도와 매우 흡사한 오캄포 주택의 투시도는 미묘하지만 중요한 차이를 드러낸다. 특히 세면실에서 그러한 변화를 발견할 수 있다. 메이어의 세면실 벽면에는 원기둥 하나가 애매하게 붙어 있었다면 오캄포 주택에서는 이 원기둥이 세면실 곡선 벽면으로부터 분리되어 독립된다. 각 요소들의 상호 독립을 외치던 '자유평면'의 개념이 더 강화된 것이다.

욕실과 "주거 매뉴얼"

잡지 에스프리 누보(L'Esprit nouveau) 9호(1921년 6월호)에 실린 르 코르뷔지에의 글 "주거 매뉴얼(Manuel de l'habitation)"은 매우 범상치 않은 욕실을 묘사하고 있다: "햇볕이 잘 들고, 옛날의 거실(salon)과 같이 아파트에서 가장 큰 방 중 하나인 욕실을 요구하라. 전면 창을 끼고 있으며, 가능하면 일광욕 테라스를 향해 활짝 열리도록 하라. 현대식 세면대, 욕조, 샤워대, 그리고 운동기구 등을 구비하라."[15]

감히 욕실을 거실에 빗대는 그의 문장은 도발적이기 그지없다. 그에게 욕실은 더 이상 부차적이고 간단한 기능실이 아니다. 욕실은 거실과 같이 주거 내에서 최상위의 환경적 조건이 정당하게 부여되어야 한다. 욕실은 가장 넓을 뿐 아니라, 가장 밝은 공간이 된다. 단순히 짧은 시간 사용되는 곳이 아니라 오래 머물러 거할 수 있는 정주 공간[16]으로 탈바꿈되어야 한다. 따라서 세면, 목욕이나 배설 이외에도, 새로운 근대적 프로그램들이 욕실 속에 추가되어야 한다. 욕실은 햇살 아래 투명한 일광욕장(sanatorium)이 될 수 있으며 – 위의 인용문구 속에 볼 수 있듯 – 운동기구들이 구비된 실내 스포츠 공간이 될 수도 있다. 고대 로마욕장이 그러했던 것처럼.

"주거 매뉴얼"이 묘사하는 욕실은 이듬해인 1922년 그가 제안한 집합주택 계획안인 이뫼블–빌라(Immeubles–Villas)[17]에 적용되었다. 듀플렉스 형식의 각 세대 복층에 위치한 욕실 자체도 넓지만 바로 옆의 '스포츠' 실과 연결되어 확장될 수 있다. 측면 전체에 걸친 전면 수평 창 덕분에 욕실 내부는 자연채광으로 충만하다.

하지만 "주거 매뉴얼"이 '자유평면'과 충돌할 가능성도 있다. 공간 계획과 연관된 두 개념의 접근법이 상반되기 때문이다. "주거 매뉴얼"은 욕실 이외에도 모든 주거 공간들을 개별적인 기능으로 분리하여 다루고 있으며 이렇게 기능적으로 특화된 공간들의 총합으로 주거 전체를 제안하고 있다. 반면 '자유평면'은 건축 공간 전체의 개념적 조화

와 조형적 가치를 우선시하는 하나의 보편적 공간 원칙을 제시하고 있기 때문이다.

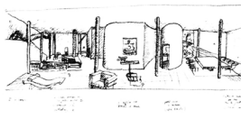
특히 욕실의 관점에서 볼 때, "주거 매뉴얼"이 욕실의 공간적 근대화에 집중하면서 넓은 면적, 자연채광, 이질적 타 프로그램들과 결합된 통합적 욕실공간을 제시하나, 이는 '자유평면'이 일반적으로 지향하는 내부 오브제들의 기능별 세분화와 공간적 독립과 배치될 수 있다. 특히 '자유평면'의 욕실이 공간 한 가운데 홀로 독립적으로 위치하게 되면, 자연채광을 위해 창가 쪽에 붙어 배치되는 것이 나은 "주거 매뉴얼"의 욕실과 상충될 수 있다. 욕실 계획은 두 개념의 모순을 드러내는 순간이 된다.

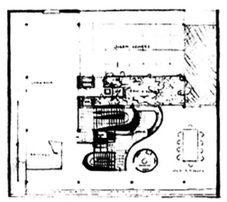
이 때 '열린 욕실'은 이러한 모순을 해결하기 위한 하나의 절충안이 될 수 있다. '한가운데' 배치되면서 어두워질 수 있는 욕실의 내부를 활짝 '열어' 인공조명이나 실현하기 복잡한 천장채광창 없이도 주변의 자연채광을 그나마 끌어들일 수 있다. 또 세분화된 욕실의 협소한 내부 공간을 활짝 '열어' 주변의 공간과 완전하게 연결시키면서 답답함을 해소시킬 수 있다. 욕실의 영구적 개방으로 인해 '자유평면'의 욕실과 "주거 매뉴얼"의 욕실이 공존할 수 있게 된 것이다.

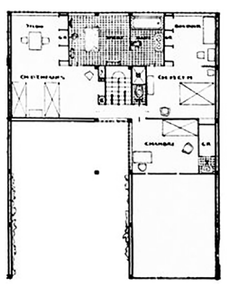
이러한 맥락에서 에스프리 누보(L'Esprit nouveau) 전시관[18] 내의 욕실이 흥미롭다. 1925년에 건설된 전시관은 1922년의 이뫼블–빌라의 단위주거 평면을 바탕으로 한 것이며, 둘 사이의 비교는 짧은 시간 사이에 있었던 욕실 계획의 변화를 보여준다. 이미 1922년 "주거 매뉴얼"의 모델이었던 이뫼블–빌라의 욕실은 1925년의 전시관 내에서 더욱 거대한 면적을 갖게 된다. 이웃했던 스포츠 실 칸막이가 아예 제거되면서 분리된 두 공간이 하나가 되었기 때문이다. 전시관의 욕실 한 켠에는, 반대쪽 공중 정원 테라스의 벤치와 동일한 형태의 벤치가 설치되어, 마치 공원처럼 즐겁게 체류하는 외부공간 이미지를 갖게 된다. "주거 매뉴얼"의 욕실이 여러모로 더 강화된 셈이다.

물론 '자유평면'이 강조된 변화도 이루어진다. 예전에는 세면대 등과 함께 놓여있었던 비데의 위치가 변경된 것이 바로 그런 사례이다. 전시관에서 비데는 욕실 바로 옆에 신설된 – 메이어 주택의 세면실 형태와 흡사한 – 수직원통형 볼륨 내부에 홀로 배치되어 있다. '비데' 만을 위한 공간의 개구부는 내실(boudoir) 쪽을 향해 활짝 열려져 자연채광의 필요와 공간적 협소함의 해소를 지혜롭게 해결한다. 한편 전시관의 평면에서는 모든 내부 칸막이벽들이 낮은 높이의 '표준 서랍장(casier standard)'으로 전면 교체되었다. 듀플렉스 공간 전체가 '자유평면'이 지향하던 "단 하나의 방(une seule salle)"으로 재탄생된다.

에스프리 누보 전시관이 실현되던 바로 그 해에 메이어 주택에 계획되고 있었다는







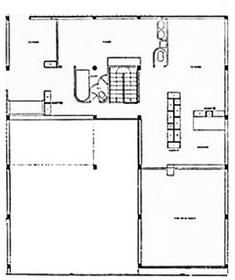


Fig 4
Le Corbusier, Ocampo 주택 (1928) 2층
Fig 5
Le Corbusier, Immeuble–Villas (1922)와 Pavillon de l'Esprit nouveau (1925), 2층

9 Jacques Lucan, "Athènes et Pise: Deux modèles pour l'espace convexe du plan libre", Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine, n° 22/23, 2008년 2월, pp. 70–71 참조.
10 Ibidem.
11 Tim Benton, Les villas parisiennes de Le Corbusier (...) 1920–1930 (1984), La Villette, Paris, 2007, p. 147 참조.
12 Le Corbusier, Oeuvre complète 1910–1929, p. 89.
13 Jacques Lucan, "Athènes et Pise: Deux modèles pour l'espace convexe du plan libre", op. cit. 참조.
14 Tim Benton, Les villas de Le Corbusier (...), op. cit., pp. 144–146 참조.
15 "Manuel de l'habitation"은 Le Corbusier – Saugnier, "Des yeux qui ne voient pas II: Les avions" (L'Esprit nouveau, n° 9, 1921년 6월)의 일부분이다. 글은 Le Corbusier의 1923년 출판된 책 Vers une architecture (Flammarion, Paris, 1995, p. 96)에 다시 게재된다.
16 Le Corbusier는 부엌 등의 기능실들을 거실의 위상을 부여하기도 한다. Savoye 주택의 부엌에 대해: "La cuisine n'est pas précisément le sanctuaire de la maison, mais c'est certainement l'un des lieux les plus importants. Cuisine ou salon, l'un et l'autre sont des pièces où l'on vit.", Le Corbusier et Pierre Jeanneret, Oeuvre complète 1929–1934, p. 29.
17 1922년의 "Ville contemporaine de trois milions d'habitatants" 도시계획의 일부.

사실을 환기하자. 메이어 주택에서도 이러한 관점의 욕실을 발견할 수 있다. 주택 3층의 침실 욕실은 전면 파사드를 횡단하는 수평 창을 따라서 배치되어 밝은 햇살로 충만할 것이다. 따라서 "주거 매뉴얼"이 만족된다. 한편 이 욕실은 평면상으로 창가에 위치하고 있지만, 침실 쪽에서 바라본 투시도에서는 수평창이 있던 벽면과 분리되어 있음을 인식할 수 있다. 외벽으로부터 떨어져 '한가운데' 위치한 자유곡선 오브제로서 '자유평면'을 만족시키는 것이다. 벽면에서 떨어진 욕실 벽은 특히 천정과 전혀 맞닿지 않는 낮은 높이의 프리스탠딩 스크린으로 계획된다. 삼차원적으로 활짝 열린 욕실은 "주거 매뉴얼"과 '자유평면'을 동시에 충족시킨다.

그런데 르 코르뷔지에의 '열린 욕실'을 "주거 매뉴얼"과 '자유평면'의 원칙적 모순을 해소하기 위한 합리적 절충으로만 설명하면 충분한 것일까. '열린 욕실'의 첫 번째 사례인 브스뉘스 주택으로 다시 돌아가 보자. 한 가운데 위치한 욕실은 사실 그리 비좁지 않으며 최상층에 있기에 천창 설치만으로 충분히 해소될 수 있다. 그럼에도 굳이 개방시킬 필요는 무엇이었을까. 브스뉘스의 욕실을 개방시킨 이유를 논리적으로만 설명하는 태도는 궁극적으로 우리를 납득시키긴 어렵다.

게다가 욕실 내부의 영구적인 개방은 문화적 충격을 수반한다. 1927년 독일 바이센호프 집합주거단지의 설계에 참여하며 르 코르뷔지에가 실현한 두 개의 주택 중 시트로앙(Citrohan) 유형의 단독주택에서도 개방된 욕실이 구현되었고, 이는 결국 큰 스캔들을 일으켰다. 당시 독일 비평가들은 파리지앙 예술가들의 방탕한 삶의 방식과 연관시켜 르 코르뷔지에의 욕실을 "파리의 사창가(Cochonnerie de Paris)"[19]로 부르며 강하게 비판했다. 은밀한 신체와 사생활을 부도덕적으로 노출시키고 장려한다는 사회적 염려를 일으킨 것이다. 열린 욕실은 기능적 합리주의의 결정일 수도 있으나 기존 사회의 일반적 인식 앞에 수용되기 어려울 정도의 전위적 특성을 지닌다. 만약 욕실의 내부를 개방하기로 한 르 코르뷔지에의 결정을 합리주의적 사고로만 정당화시키기 어렵다면, 그의 열린 욕실을 기존 문화의 틀을 깨는 전위 예술적 관점에서의 건축 미장센과 도발로서 접근해 볼 필요를 느낀다.

욕실 오브제와 레디메이드

르 코르뷔지에는 잡지 에스프리 누보 20호(1924년 2월호)에 실은 글 "Autres icônes ; les musées(다른 우상들: 박물관들)"은 현존하는 박물관들을 힐난하면서 20세기 근대적 산업 오브제들만을 전시하는 가상의 박물관을 제안했다. 일명 "진실한 박물관(vrai musée)"의 전시물로서 그는 오브

제들을 열거하는데, 이 중에 욕실 자체가 포함되어 있는 것이 흥미롭다. "우리는 박물관 내부에 에나멜 욕조, 자기 비데와 세면대, 반짝이는 구리 혹은 니켈 수도관이 구비된 화장실(cabinet de toilette)을 설치[전시]할 것이다."[20]

위 글의 첫 장도 커다란 비데 이미지로 시작된다. 이 이미지는 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp)의 유명한 소변기 Fountain(샘, 1917)을 연상시키며, 1980년대 이후 여러 건축사학자들의 관심을 끌었다. 특히 베아트리츠 콜로미나(Beatriz Colomina)는 두 오브제들 간의 차이점으로 뒤샹의 레디메이드(Readymade)와 달리 르 코르뷔지에의 오브제는 기능성이 부정당하지 않았다고 지적했다. 예술가 뒤샹이 소변기의 기능을 의도적으로 파괴했다면, 건축가는 정반대로 비데의 기능을 의도적으로 강조한다는 것이다. 위 인용 문구에서도 전시물로서의 욕실이 박물관에 '설치(equipper)'되어야 한다 표현하는 것은 우연이 아니다. 그의 박물관에서 욕실과 그 기구들은 기능 오브제로서 선택되었고, 기술적으로 올바르게 시공되어야 하며, 관객들에게 그 기능됨이 전시되어야 한다는 것이다.

그러나 르 코르뷔지에의 비데가 뒤샹의 소변기와 공통점을 갖지 않는 것은 아니다. 박물관에 전시되어 시각적으로 감상되어야 할 오브제라는 점에서 그렇다. 르 코르뷔지에에게 있어, 욕실과 그 오브제들은 마치 레디메이드처럼 당시 사회의 인식이나 제조업체의 의도를 뛰어넘어 기능 오브제 이상의 소명을 갖게 된다. 건축가가 선택하고 설치 또는 전시하는 산업 오브제는, 그 파격의 정도에 따라 위상의 변화를 갖게 되며 관찰자의 시선을 끌고 관찰되며 감상되는 것이다. 이는 뒤샹이 설명하는 레디메이드의 현상, 즉 다시 말해서 평상시에는 "보지 않았던 것들"이나 "뒤돌아설 때에야 비로소 보게 되는 것들"[21]을 반드시 눈으로 보도록 만드는 강요된 전시와 유사하다.

근본적으로 뒤샹의 샘이 예술 작품의 위상을 갖게 된 것은 단순히 소변기가 배관에 연결되지 않은 채로 90도 눕혀져 기능하지 못하게 되었기 때문만은 아니다. 본질적으로 작가에게 선택되어 미술관에 보내어진 사실 자체, 즉 작가에 의해 예술 작품으로 인식된 사건 그 자체에 있는 것이다. 예를 들어 오늘날 1914년 뒤샹의 병건조대(Porte-bouteilles)는 어떤 조작이 없었음에도 레디메이드 예술 작품으로 인식되고 있는 것이 그 반증이다. 물론 만약 샘이 욕실용품 매장이나 공중화장실에 놓여 있었다면 예술품으로 인식되지 못했을 것이다. 공간적 맥락의 재설정이 레디메이드 예술의 근간이며, 오브제와 장소(공간)의 만남과 관계 설정이 오브제의 정체성을 규정하는 것이다.

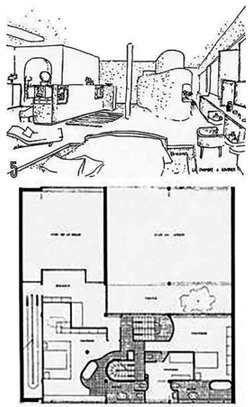


Fig 6
Le Corbusier, Meyer 주택 (1925) 제2안, 3층

Fig 7
Marcel Duchamp, Fountain과 Le Corbusier, 비데

18 1925년 파리의 L'Exposition Internationale des Arts Décoratifs를 계기로 계획.

19 Weissenhof 주택의 열린 욕실 사진 아래 "La salle de bains avec cloison à demi-hauteur 'La Cochonnerie de Paris'"라는 캡션을 단다. (Le Corbusier, Oeuvre complète 1910-1929, p. 152). Le Corbusier가 전집에서 이 표현을 그대로 인용한 것은 독일 비평과 자신의 전위성을 대조시키기 위한 것으로 보인다. Arthur Rüegg, "Le Charme discret des objets indiscrets", archithese, n° 15, 1985년 1-2월, pp. 41-45; Arthur Rüegg, "Transforming the Bathroom, Perriand and Le Corbusier, 1927-57" in Mary McLeod, Charlotte Perriand and an Art of Living, Harry N. Abrams, Inc., New York, 2003, pp. 114-129 참조. Sigfried Giedion, "La leçon de l'exposition du Werkbund à Stuttgart 1927", L'Architecture vivante, 1928 (1), p. 40도 볼 것.

20 "Nous équipons dans le musée, un cabinet de toilette avec sa baignoire d'émail, son bidet de porcelaine, son lavabo et sa robinetterie étincelante de cuivre ou de nickel", Le Corbuiser, ≪ Autre icônes, les musées ≫ dans L'Esprit nouveau, n° 20, 1924년 1-2월. 글은 책 L'art décoratif d'aujourd'hui, Grès et Cie, Paris, 1925에서 다시 게재된다.

21 ≪ Conversations avec Marcel Duchamp ≫, in Alain Jouffroy, Une révolution du regard, Gallimard, Paris, 1964, p. 119.

티에리 드 뒤브(Thierry de Duve)는 1989년의 책 Résonances du readymade(레디메이드의 반향)[22]에서 샘이 과연 예술 작품인지 질문하며, 그 네 가지 조건인 '오브제', '작가', '관객', '기관'을 도입하여 증명하고자 했다. 이 방법은 르 코르뷔지에의 욕실 오브제들이 과연 건축적 의미를 지니는 오브제, 즉 건축적 오브제들인가라는 질문과 연관하여 재활용될 수도 있다. 물론 건축에서 '기관(institution)'에 상응하는 대상을 찾기란 용이치 않다. 예술에서 '기관'이 관련 오브제를 예술 작품으로 인증해 공적으로 공표하는 절차와 조직으로서 보통은 갤러리나 미술관 등을 의미한다면, 전시를 위해 특별한 매개체가 필요 없는 건축에서는 과연 무엇일까. 일반적으로 건축은 완공과 동시에 스스로 도시를 향해 공적으로 공개되기 때문이다. 혹은 만약 건축의 전시가 어느 한 부분이나 요소에 국한할 경우라면, 전시 대상으로서의 무언가를 관객 앞에 드러내는 '기관'의 역할은 바로 건축 그 자체, 즉 건축가가 스스로 설계한 공간 그 자체에 의해 수행되지 않을까.

이러한 점이 전시에 있어 예술 오브제와 건축 오브제 사이의 결정적인 차이를 낳는다. 아방가르드 예술의 경우 늘 호의적인 '기관'을 찾기란 녹록치 않았다. 결국은 보수화되는 기관으로서 미술관들에게는 과도하게 전위적인 예술은 늘 불편하기 마련이었다. 샘의 경우가 대표적이었다. 당시 전시를 이끌었던 뉴욕의 독립예술가협회(Society of Independent Artists)는 어떤 예술도 심사 없이 전시될 수 있어야 한다던 자신들의 원칙을 깨고서 샘의 전시를 불허했다. 뒤샹의 전시는 '기관'에 의해 거절당한 실패를 겪었다. 반면 르 코르뷔지에가 주장한 "진실한 박물관"의 전시는 궁극적으로 그 스스로 설계한 일련의 주택들의 내부에서 실현되었다. '기관'의 관점, 또는 전시 실현의 공간적 관점에서는 태생적으로 건축이 예술보다 더 유리한 것이다.

물론 레디메이드 미장센의 관점에서 일반적으로 건축은 예술에 비해 어렵다. 특히 기능성의 존중 이외에도 전위성과 도발의 측면에서도 그렇다. 미술관처럼 일상을 벗어난 맥락에서가 아니라, 가장 일상적 삶이 펼쳐지는 주거 공간이라는 맥락에서 실제 사용해야 하는 생활 오브제들을 배치하여 전시하는 것이기 때문이다. 기능성 제거 등을 통해 오브제에 대한 선입견을 파괴하고 도발과 충격을 통해 관객의 시선을 집중시키는 뒤샹의 전시 효과는 건축에서 이루어지기 쉽지 않다.

욕실, 오브제 트루베

건물 내 욕실의 등장은 19세기 배관 기술 발달의 산물이다. 건축 설비로서 욕실의 발달은 산업 및 엔지니어들에 의해 주도되었다. 건축가들에게 당시 예술적, 장식적 미학과 무관한 채로 탄생한 욕실은, 그들이 구성한 공간 작품 속에 강제로 삽입되어 조화를 흩트리는 이물질 같은 기능실일 뿐이었다. 물론 욕실의 탄생에 민감했던 일부 근대 건축가들도 존재했다. 헤르만 무테지우스(Hermann Muthesius)는 그의 책 Das englische Haus(영국주택, 1904)에서 영국 주택 속의 욕실을 새롭게 탄생한 예술처럼 묘사했다. 아돌프 로스(Adolf Loos)도 1917년의 글에서 운좋게도 장식 예술가들의 관심에서 벗어난 욕실 오브제들이 바로 근대의 기능 오브제 디자인이 지향해야 할 모델이 될 것이라 주장했다.[23]

르 코르뷔지에의 경우, 욕실은 산업에 의해 예술적 의도 없이 만들어진 순수한 기능 공간일 뿐 아니라, '자유평면'의 조형적 표현을 극적으로 드러낼 수 있는 곡선 형태를 기능의 이름으로 정당화할 수 있는 전략적 소재로서 발견한, '오브제 트루베(objet trouvé)'이기도 했다. 게다가 욕실 내부는 저마다 개성있고 다양하며 자유롭고 독립적인 흰색 오브제들로 구성된다. 빛 아래 다양한 오브제들의 향연을 선보일 수 있는 욕실 내부는 '자유평면' 공간의 작은 시연, 복선, 양블렘으로 볼 수도 있겠다. 각 기능적 필요에 따라 발전되고 완성된 오브제들의 형태는 장식이 벗겨진 유기적 볼륨으로 "태양 빛 아래 드러난, 샤워 이후의 부드러운 근육질 나신"[24]처럼 윤리적이며 동시에 아름답다. 욕실은 그 자체로 스스로 진실한 박물관[25]이 된다.

욕실 내부를 전략적으로 노출시키는 필요성이 '열린 문'의 전략과 결합한다. 르 코르뷔지에의 '열린 욕실'은 20세기 '오브제 투르베'의 놀라운 진실을 극적으로 드러내는 수단이 된다. 욕실은 서프라이즈 박스(상자)가 된다. 사실상 '자유평면'에 의한 건축도 마찬가지였다. 건축가는 메이어 부인에게 보낸 편지 속에서 그의 주택 계획을 다음과 같이 묘사했다. "우리는 이노바시옹 트렁크(Malle Innovation)와 같은 형태의 건축적 시를 만들었습니다. 트렁크를 열어보세요. 그 안은 서프라이즈 박스입니다."[26]

이노바시옹 트렁크

르 코르뷔지에가 언급한 건축과 '이노바시옹 트렁크'[27]의 비교는 흥미롭다. '이노바시옹 트렁크'에 대한 르 코르뷔지에의 관심 역시 여러 건축학자[28]들의 주의를 끌었다. 특히 팀 벤톤(Tim Benton)은 책 Le Corbusier, conférencier (르 코르뷔지에, 강

Fig 8
M. Duchamp, Porte-bouteilles
Fig 9
Innovation 트렁크 광고, L'Esprit nouveau, n° 18, 24, 26, 27

22 Thierry de Duve, Résonances du readymade : Duchamp entre avant-garde et tradition, Eds. Jacqueline Chambon, 1989.
23 Adolf Loos, "Hands off!" (1917) in Adolf Loos, Ornement et crime et autres textes, Payot & Rivages, Paris, 2003, p. 211.
24 Dr. Winter, "Le corps nouveau", L'Esprit nouveau, n° 15, 1922년 2월, p. 1755.
25 Arthur Rüegg, "Pavillon de l'E. N. en tant que musée imaginaire" 참조.
26 Meyer 부인에게 1926년 2월 24일 보낸 편지. Tim Benton, Les villas parisiennes de Le Corbusier (...), pp. 141-142 인용.
27 이노바씨옹 트렁크는 Le Corbusier의 글 "Autre icônes, les musées"에서 전시되어야할 산업 오브제들의 리스트에도 등장한다. 리스트 중 화장실을 언급한 직후 다음같이 적고 있다: "Nous y mettons une malle Innovation (...)" (p. 17).
28 Stanislaus von Moos, Beatriz Colomina, Arthur Rüegg 등.
29 Tim Benton, Le Corbusier, conférencier, Editions du Moniteur, Paris, 2007, p. 80.
30 Le Corbusier, Précisions sur un état de présent de l'architecture et de l'urbanisme, Cres, Paris, p. 138.
31 Meyer 부인에게 1925년 10월에 보낸 편지. Le Corbusier, Oeuvre complete 1910-1929, op. cit., p. 89. Tim Benton, Le Corbusier, conférencier, op. cit., p. 158 인용.
32 Le Corbusier의 메모. Tim Benton, Ibidem 인용.

연자, 2007)에서 위 인용구를 언급하며 건축가에게 있어 트렁크란 "순수하고 기하학적인 외부와 풍성하고 복합적인 내부"[29]의 "건축적 은유(métaphore architecturale)"를 허락하는 오브제로서 해석했다. 건축가의 또 다른 비유적 사례인, 자동차(기계)와 신체(자연) 모두 다 같은 뜻을 품는 은유임을 벤톤은 지적했다.

이노바시옹 트렁크로 비유된 메이어 주택은 사실 르 코르뷔지에의 '4구성' 중 두 번째 유형인 가르슈 주택의 프로토타입이기도 했다. 그는 책 프레시지옹(Précisions, 1929)에서 다음처럼 두 번째 구성 유형의 주택을 설명했다. "두 번째 유형은 엄격하고 절대적으로 순수한 표피 속에 응축된 기관들을 드러낸다."[30] 위의 묘사는 건축가가 건축주에게 메이어 주택에 대해 설명할 때의 표현과도 흡사하다. "우리는 공간 내부 속에 내장기관들이 차근차근 정리된 채로 [외부로는] 깨끗한 매스만 드러내길 의도합니다. 그렇게 쉬운 일은 아닙니다. 사실 순서대로 내부에 끼워 들어가게 하는 것(faire rentrer dans le rang), 그것이 가장 어려운 건축 작업입니다."[31]

'4구성'에서 두 번째 구성을 재현했던 크로키는 내부를 짐작할 수 없이 닫혀있는 단순한 상자로 표현되었다. 전집에서 메이어 주택을 소개할 때 역시 유사한 방식으로 편집되었다. 전집에서 주택은 단순한 큐브 볼륨의 외부 입체도에 의해 시작된다. 다음 장을 넘기자 평면과 투시도가 나타나며 복잡한 내부를 드러낸다. 이는 건축가가 남긴 다음의 표현과도 동일하다. "우리는 표피를 먼저 본다. 네 개의 모서리로 된 볼륨을 느끼고 나서야 내부의 사건들을 보게 된다."[32] 먼저 더욱 더 은밀할수록 더욱 더 큰 놀라움을 유발시킨다. 이것이 바로 서프라이즈 박스의 원칙이다.

잡지 에스프리 누보 18호(1923년 11월)부터 마지막 28호(1925년 1월)에 이르기까지 빠짐없이 실렸던 "이노바시옹 트렁크"의 광고는 바로 르 코르뷔지에 자신에 의해 제작된 것이었다. 각 광고의 문구들을 살펴 볼 필요가 있는 이유는, 그 선전 문구 속에 건축가 자신의 이론들이 숨겨져 있을 수 있기 때문이다.

초기 광고들은 주로 테일러리즘(Tailorism)에 입각해 정리, 표준화, 경제성, 대량생산 등과 같은 산업적 가치[33]들을 이야기한다. 점점 뒤로 갈수록 광고들에서 보다 더 시적인 표현들이 즐겨 사용된다. 예를 들어 1924년 4월호(22호)의 광고에서 르 코르뷔지에는 다음과 같이 적고 있다. "당신은 매일 장롱을 열어 생필품들을 찾습니다. 때로는 짜증을 냅니다. [...] [이노바시옹의] 새로운 방법을 보십시오. 당신 쪽으로 잡아 당길 수 있는 옷걸이들이 충만한 태양빛 아래에서(en plein lumière) 노출됩니

다. [...] [오브제들의] 가치가 가득 부여(en plein valeur)됩니다."[34] 평범한 실용품들의 "가치가 가득 부여"되기 위해 "충만한 태양빛 아래"에 노출되어야 하는 것은, 그 오브제들의 형태가 눈 아래에서 환하게 드러나 감상될 수 있어야 하기 때문이다.

광고들은 상품 자체나 그 내부의 장치들에 대한 예찬에 그치지 않는다. 트렁크를 여는 평범한 행위에도 고결함이 부여된다. 문을 여는 일상 행위가 비일상적 조형의 사건을 시발하는 기념비적 행위, 더 나아가 종교적 의례처럼 숭고하게 묘사된다. 이노바시옹 트렁크는 아예 주거 건축의 직설적 모델이 되기도 한다. 에스프리 누보 26호(1924년 10월)에서 건축가는 다음과 같이 말했다. "열린 이노바시옹 트렁크를 보십시오. 주거의 근대적 문제를 위한 해결책 아닐까요?"[35]

이노바시옹 트렁크는 르 코르뷔지에의 글 속에서도 등장했다. 에스프리 누보 24(1924년 6월)에 게재된 "L'art décoratif d'aujourd'hui(오늘의 장식예술)"의 끝부분은 열린 이노바시옹 트렁크의 이미지로 마무리되었다. 글에서는 근대적 장식 예술 발달의 마지막 단계를 다음과 같이 결론지었다. "그 다음으로 단순함의 집착이다. 기계적 진실과의 첫 만남은 상식과 시대적 미학의 본능적 선언을 이끌어 낸다."[36] 단순함 속의 명료한 기계적 진실이라는 글의 결론은 열린 트렁크의 이미지를 통해 시각화되었다.

또 하나 놓치지 말아야 할 것은 에스프리 누보의 광고 속 이미지들에서 이노바시옹 트렁크가 모두 '열린' 모습이라는 점이다. 물론 대부분 카탈로그 이미지인 만큼 열린 트렁크 이미지는 제조사의 의도이기도 했다. 물론 제조사가 열린 트렁크 이미지를 선호하는 이유는, 트렁크가 열렸을 때에야 그 내부가 공개되고 또 그렇게 상품 가치의 전달력과 호소력이 증대되기 때문일 것이다. 어찌되었든 간에, 열린 트렁크의 카탈로그 이미지들은 르 코르뷔지에에게 의미있는 영감을 불어넣었을 가능성도 있겠다. 이노바시옹 회사의 '이미지 투르베(image trouvée)'들은 1925년 경 건축가가 디자인했던 '표준수납장'의 모델[37]이 되었다. 또한 메이어 주택처럼 서프라이즈 박스로서의 건축적 시를 설명하는 건축적 모델[38]로도 활용되었다.

열린 문

'열린' 오브제의 이미지들은 건축가의 글 속에 자주 등장한다. 벌어진 담뱃갑과 헤르메스 가방, 오르모(Ormo) 금속 수납장이나 로네오(Roneo) 서랍장같이 열려 있는 사무실 가구, 들라주(Delage) 자동차 브레이크나 산업용 터빈 등처럼 분해되어 속이 드

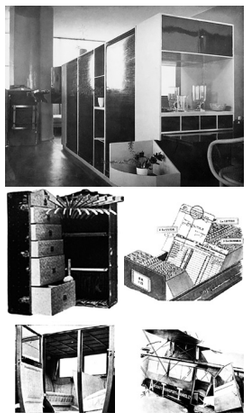


Fig 10
Le Corbusier, Pavillon de l'Esprit nouveau (1925), 2층. 표준수납장. 뒤로 Innovation 트렁크가 보인다. 그 뒤로 비데가 감춰져 있다.
Fig 11–1
열린 오브제들

33 "Lorsqu'on construit en série, on établit un modèle. Etablir un modèle susceptible d'exécution en série, c'est toucher de près à la solution définitive: Standard, économie, rendement maximum. (...) nous voulions simplifier le travail domestique par le classement, l'ordre." "Innovation" 광고, L'Esprit nouveau, n° 18, 1923년 11월.
34 Le Corbusier, "L'aventure du mobilier", Précisions (...), op. cit., p. 115도 참조: "Tout objet est rangé comme dans un écrin; certains équipements se projettent en avant par un roulement sur billes, vos vêtements sont étalés sous vos yeux, etc."

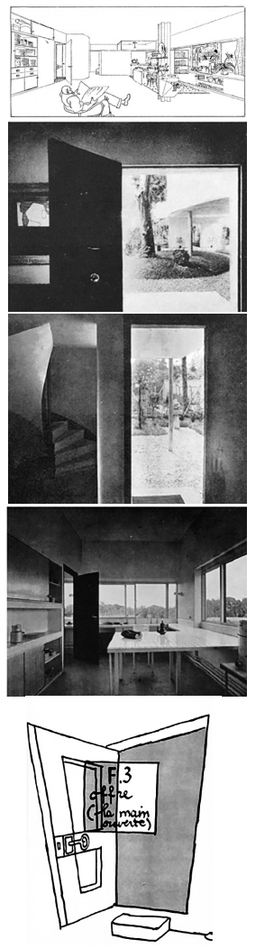


Fig 11–2
열린 문

러난 기계들의 모습이 그러한 사례이다. 그의 건축 작품들이 소개될 때 열린 오브제들의 이미지가 삽화로 함께 사용되는 경우도 있다. 에스프리 누보 10호(1921년 7월)의 "Maisons en série(대량생산 주택들)"의 첫 번째 이미지는 문이 활짝 열린 벨랑제(Bellanger) 자동차의 사진이다. 잡지 아쉬텍튀르 비벙트(L'Architecture vivante)의 1927년 호는 르 코르뷔지에의 건축 작품들을 특집 기획했는데, 이번에는 문이 활짝 열린 비행기[39] 사진으로 시작되었다.

열린 욕실, 열린 트렁크, 열린 자동차와 열린 비행기, 심지어 주택 계획안의 투시도 속에 그려진 열린 수납장들… 이 모두 르 코르뷔지에의 오래된 관심사인 "열린 문(Porte ouverte)"과 연관될 수 있다. 스타니슬라우스 폰 모스(Stanislaus von Moos)는 그의 1968년 책 Le Corbusier: l'architecte et son mythe(르 코르뷔지에 : 건축가와 그의 신화)에서, 바로 '열린 문'이 건축가의 순수주의 정물화에서 단골 소재였을 뿐 아니라 그의 건축 작품들의 내부에서 외부 풍경을 그림처럼 담아 회화화시키는 수법으로 애용되었음을 밝혔다.

폰 모스는 열린 문을 통해 외부 풍경이 가장 극적으로 담겨지는 흥미로운 사례로 드 망드로(de Mandrot) 주택(1930–1931)을 소개했다. 가장 좋은 경치에 면한 파사드에는 전면 수평창 대신에 하나의 현관문만 설치되었다. 르 코르뷔지에는 다음과 같이 설명했다. "우리는 드넓은 경치가 제공하는 뜻밖의 스펙터클이 일으키는 놀라움의 감정을 보존하기로 결정했다. 그러기 위해서 경치 쪽에 면한 방들의 벽을 막고 단순히 하나의 문만 뚫기로 했다. 그 문을 여는 순간 스펙터클은 폭발력있게 시작된다."[40]

열린 문이 유발시키는 전망과 수평창의 전망을 구분하자. 전자가 시야를 집중시킨다면 후자는 파노라마로 확장시킨다. 창문과 달리 문은 애초에 불투명하므로 영구적인 전망이 불가하다. 단지 "문을 여는 순간"에 시작되고 유효할 뿐이다. 한편 열린 문을 통한 회화적 조망이 내부로부터 외부를 향해서만 성립되는 것은 아니다. 외부에서 내부로 들어올 때, 또 방에서 다른 방으로 건널 때, 열린 문을 통한 시각적 풍경이 다양하면서 단절적으로 전개된다. 르 코르뷔지에는 말했다. "안으로 들어선다. 건축적 스펙터클이 곧 시야에 들어온다. 여정을 따르는 우리 앞에 각종 투시도들이 다양하게 펼쳐진다."[41]

서프라이즈 박스, 건축적 개념

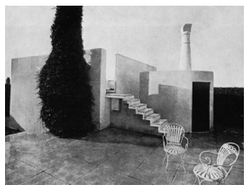
열린 문은 서프라이즈 박스와도 관련 있다. 서프라이즈 박스의 내 외부는 완전히 단절된다. 외피는 내부를 드러내지 않고 오히려 감춘다. 이는 결국 근대 건축의 몇 가지

선입견적 원칙들과 상충된다. 서프라이즈 박스의 외부 형태는 기능 또는 내부 공간 논리에 종속되지 않는다. 서프라이즈 박스는 루드비히 미스 반 데 로헤(Mies van der Rohe)나 필립 존슨(Philip Johnson)의 유리 주택들이 실험하는 극단적 투명성의 건축과 대립된다.

르 코르뷔지에의 1955년 책 Le Poème de l'Angle Droit(직각의 시)의 챕터 "F. 3. 주기(Offre) : 열린 손(La main ouverte)"은 '열린 문'의 크로키에 의해 시작된다. 글을 살펴보자. "손은 열려있다 […] 무언가 받기 위해 열려있다. 또 서로 잡을 수 있도록 열려있다. […] 가득 찬 손으로 얻게 되고 가득 찬 손으로 주게 된다."[42] 열린 손에 대한 묘사는 다름 아닌 열린 문을 연상시킨다. 문이 열리는 순간, 구분되고 단절되었던 두 세계 간의 교류가 시작되고 연결이 증폭된다.

서프라이즈 박스가 기본적으로 닫혀있는 이유는, 그 속을 알고 싶은 호기심, 수수께끼를 풀고 싶은 욕구를 강하게 불러일으키도록 하기 위함이다. 또 여는 순간 놀라움과 감동이 극대화되는 장치이다. 뒤샹의 후기 설치 작품 에탕 도네(*Etant donnés*, 1944–1966)에서도 동일한 원리가 발견된다. 평범하고 낡은 문이 닫혀 있다. 그 틈사이로 눈을 갖다 댈 때 발견하게 되는 내부 장면은 초현실주의적이다. 예기치 않았던 과정과 단절적 경험 아래에서 관객들은 감정적 충격과 변화를 겪는다. 사실 이는 샘에서도 마찬가지이다. 미술관에서 들어서 갑작스럽게 소변기를 맞닥뜨리게 될 관객들의 입장을 상상해보자. 물론 샘의 전시는 무위에 그쳤으나, 같은 해 다다이스트 잡지 더 블라인드 맨*(The Blind Man)*을 통해 그 사진이 공개되었다. 잡지를 펼친(잡지의 문을 열은) 독자들에게 닥친 경험은 유사한 것이었다. 레디메이드는 숨겨진 예술적 시한폭탄인 셈이다.

르 코르뷔지에의 경우는 조금 다르다. 브스뉘스 주택의 욕실을 서프라이즈 박스와 빗대어 보자. 브스뉘스의 욕실은 내부 공간이나 욕실 오브제의 배치 등에 있어 서프라이즈 박스로서의 놀라움을 일으킬 만큼 특별한 미장센은 없다. 브스뉘스의 욕실이 낯설고 급진적으로 받아들여지는 이유는 오로지 그것이 개방되었다는 사실 뿐이다. 궁극적으로 오브제가 낯설게 인지되기 위해서는 오브제의 자체의 내적 특성이 낯선 것이 아니라 그것과 주변 맥락과의 관계가 비틀어지고 왜곡되었기 때문이다. 박스 속에 오브제를 담아 닫아버리는 (작가의) 행위는 오브제와 기존 맥락과의 연결을 끊는 것을 의미한다. 닫혀 있는 박스를 열면서 그 속의 예기치 않은 오브제를 발견하는 (관객의) 행위는 새로운 맥락 속에서 오브제를 다시 직시하는 것을 뜻한다. 일상적으로 닫혀야 할 욕실을 단순히 개방시키는 행위 자체로 비



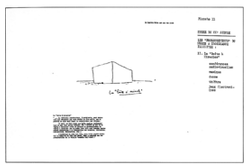


Fig 12
Le Corbusier, Beistegui 아파트 (1931–1932), 옥상 정원
Fig 13
Le Corbusier, Miracles Box, 전집 1957–1965, p. 170 발췌

35 "Innovation" 광고, L'Esprit nouveau, n° 26, 1924년 10월.
36 Le Corbusier, "L'art décoratif d'aujourd'hui", L'Esprit nouveau, n° 24, 1924년 6월. 글은 1925년 건축가의 동일한 제목의 책 L'art décoratif d'aujourd'hui에 다시 등장한다. L'Esprit nouveau에서 이노바 씨옹 트렁크가 마지막 이미지였다면 책에서는 다른 이미지들이 뒤이어 추가된다.
37 Le Corbusier, "Manuel de l'habitation", op. cit., p. 91. Arthur Rüegg, "Pavillon de l'E. N. en tant que musée imaginaire"; Stanislaus von Moos, Le Corbusier und die Industrie 1920–1925, pp. 270–273 참조.

38 L'Esprit nouveau 전시관의 2층 사진에서 비데 실 앞에 전시되고 있던 활짝 '열린' 이노바씨옹 트렁크는 그 앞의 '열린' 표준수납장 뿐 아니라 그 뒤의 '열린' 비데 실, 더 나아가 전시관 자체의 건축 개념을 암시하고 있는 것이다.
39 비건축적 이미지들의 사용에 대해 Tim Benton, Le Corbusier (...), op. cit., pp. 64–69 참조.
40 Le Corbusier, Oeuvre complete 1929–1932, p. 59. Stanislaus von Moos, Le Corbusier, l'architecte et son mythe, Huber, Frauenfeld, 1968, p. 269 참조.
41 Le Corbusier, Oeuvre complete 1910–1929, op. cit. p. 60. Beatriz Colomina, Privacy and Publicity, p. 5 인용. Le Corbusier, Précisions, p. 222: "A quel endroit de la chambre ouvres–tu une porte? (...) il y a plusieurs solutions et chacune donne une sensation architecturale différente."
42 Le Corbusier, Le poème de l'angle droit, Verve, Paris, 1955, pp. 141–144.
43 Le Corbusier, Oeuvre complète 1929–1934, p. 57. "Le sommet de la maison (...) constitue un édicule qui peut être un événement plastique émouvant."
44 Le Corbusier, Oeuvre complète 1946–1952, p. 160.
45 Le Corbusier, Oeuvre complète 1957–1965, p. 170.

일상적 관조가 촉발된 것이다.

열린 욕실 속에 놓여 노출되는 오브제들은 더 이상 예전의 평범한 오브제들이 아니다. 서프라이즈 박스에서 비밀의 열쇠는 오브제에 있는 것이 아니라 박스 자체에 있는 것이다. 그 속의 욕실 오브제들의 인식을 변형시키는 공간 장치로서 열린 욕실은, 감동을 받아들이는 이들에게는 연금술의 상자가 되며, 또 거부하고 경멸하는 이들에게는 열어선 안 될 것을 열어버린 판도라의 상자가 된다.

에필로그: 텅 비어있는 상자

르 코르뷔지에의 서프라이즈 박스 건축은 순수한 프리즘(prisme pur)의 미학과 결합된다. 그 속의 오브제들보다 더 중요한 것은 그것을 감싸는 상자이다. 더 나아가 그는 매순간 내부의 장치들을 완벽하게 고안하고 그 속의 풍경을 통제하기보다는 오히려 더 극단적인 다양성과 모든 종류의 잠재적 가능성을 허용하기 위해서 아예 텅 비어 있는 상자의 건축을 지향하기도 한다. 샤를르드 베스테귀(Charles de Beistegui) 아파트 펜트하우스(1931–1932)의 옥상 위에 놓인 순수한 큐브가 좋은 사례이다. 사방이 막힌 흰색 볼륨의 상자는, 벽면과 흡사해 마감되어 눈에 그 존재가 잘 띄지 않는 하나의 문을 통해서 열려진다. 비어있는 내부는 이제 "감동적인 조형적 사건"[43]을 기다린다.

텅 비어있는 단순한 상자의 건축이 "기적의 상자(Boîte à Miracles)"라는 개념으로 발전한다. 기적의 상자는 "모든 재현적, 장식적 요소들이 사라진"[44] 극장으로 그 내부에서 모든 것이 가능하다. 전집의 마지막 볼륨 속에서, 르 코르뷔지에는 건축적 표현이 전무한 흰색 상자의 건축 그림 아래에 다음의 글을 남겼다. "진정한 건설자인 건축가만이 가장 쓰임새 있는 건물들을 계획할 수 있다. 그가 볼륨들에 대한 가장 높은 지식을 가지고 있기 때문이다. 그는 당신이 원하는 모든 것을 담을 수 있는 마술의 상자를 만들 수 있다. [...] '기적의 상자'는 하나의 큐브이다. [...] 큐브의 내부는 비어있다. 그러나 내부는 창의적인 정신에 의해 꿈꿀 수 있는 모든 것들로 채울 수 있다. 마치 오래 전의 '코메디아 델라르테(commedia dell'arte)'의 재현 방식처럼."[45]

형태적 표현은 최소화되고 프로그램적 잠재성은 극대화된 기적의 상자는 궁극의 서프라이즈 박스이다.

English Translation

Here are two perspectives of Le Corbusier. The first represents a villa built in Vaucresson in 1922 for George Besnus. This drawing constitutes the only interior view of the project published in the *OEuvre complète*. The second illustrates the project of a villa for the Meyer couple, in Paris, dating from 1925, which was never realized. This perspective is part of a series of several representations, yet it is distinguished by its singular panoramic format.

The comparison of the two projects based on these perspectives denotes certain resemblances, notably concerning the bathrooms (les salles d'eau). First, in each project, these rooms occupy a central place. The bathroom of the Villa Besnus appears clearly alone in the space, whereas the bathroom (le cabinet de toilette) of the Villa Meyer adjoins the volume of the stairwell. In the composition of the drawing, the two rooms occupy an essential place, superimposed at the vanishing point. In the plan, they constitute an articulation of the « *promenade architecturale* ». Secondly, the absence of a door makes it possible to look inside the two rooms through the embrasures. Thus, the perspective of the Villa Besnus reveals what appears to be a bathtub, an unconventional view from a bedroom. In the second drawing, it is a washbasin that is visible, erected, alone in the center of the bathroom (le cabinet de toilette). The washbasin is certainly less intimate than the bathtub but no less radical, as it is exposed to the common space of the floor, consisting of the living room, the library, and the dining room.

The Bathroom and the Plan Libre

Open and in the Middle

The Villa Besnus is the first example of the « salle de bains ouverte ». Le Corbusier makes a brief comment on this subject in the *OEuvre complète: « On découvrait "le plan libre" (aménagement de la salle de bains au milieu de l'étage) »*. Apart from this allusion, there is no more explicit development. To better understand, it is then appropriate to rely on the index left by the author, the disposition « au milieu de l'étage », and the relationships that the room maintains with the *plan libre*.

If the Villa Besnus was the first opportunity to address the question of the *plan libre* in the *OEuvre complète*, it is however only later, with the Villa Meyer, that the architect develops and argues for it. The publication of the project is accompanied by a text with the explicit title, « Le plan libre »: *« […] ces poteaux ont quitté les angles des pièces, sont demeurés tranquillement au milieu des pièces. Ensuite les canaux de fumée ont quitté les murs ; seuls au milieu d'une pièce […] »* The *plan libre* offers to look at an interior scene composed of heterogeneous objects that have been rendered autonomous. For this reason, these objects – or *organes* according to the architect – *« se sont caractérisés, sont devenus libres les uns à l'égard des autres »*. Consequently, the disposition « au milieu » becomes one of the conditions required by the *plan libre*.

This description of the *plan libre* is also suitable for the second perspective representing the first floor of the Villa Meyer. Indeed, an independent smoke channel, the liberated post and the bathroom (le cabinet de toilette), have become a full-fledged *organe*. Completely characterized and defined by its function and form, it remains « au milieu d'une pièce », like the washbasin in its interior.

The « tambour de service »

Already in the first project of the Villa Meyer, the idea of liberated and centrally located services is omnipresent. Below one of the sketches of the series of perspectives, Le Corbusier writes to his client: *« […] cet étage est une seule salle, salon, salle à manger, etc., bibliothèque. Ah oui, le tambour de service ! Au beau milieu. Bien sûr ! Pour qu'il serve à quelque chose. On le fait avec des briques de liège qui l'isolent comme une cabine de téléphone ou un thermos. Drôle d'idée ! Pas tant que ça… C'est simplement naturel. Le service traverse la maison de bas en haut, comme une artère. Où donc le placer mieux ? »*

The « tambour de service », the « cabine téléphonique », the « thermos », « au beau milieu » are reminiscent

of the bathroom (le cabinet de toilette) presented in the second version of the project. If Le Corbusier emphasizes that the first floor of the initial proposal is « une seule salle », this is also true for the second project. It is a single large plateau that is not fragmented, which is comparable to the inside of a box in which objects are placed.

Later, in 1928, Le Corbusier does not hesitate to reuse the plan of the abandoned second project of the Villa Meyer for the project of Mrs. Ocampo's house. There is only one interior perspective among the representations of the project, that, once again, of the first floor, which Le Corbusier is particularly fond of. This perspective seems almost identical to that of the Villa Meyer, with the exception of some significant differences concerning the *plan libre*, notably the reinforced dissociation between the structure and the internal elements. The most eloquent example is once again provided by the bathroom (le cabinet de toilette). Unlike that of the Villa Meyer, where the wall is ambiguously attached to a post, that of the Villa Ocampo is clearly detached.

The Bathroom and the « Manuel de l'habitation »

« Exiger une salle de toilette en plein soleil, l'une des plus grandes pièces de l'appartement, l'ancien salon par exemple. Une paroi toute en fenêtres ouvrant si possible sur une terrasse pour bains de soleil ; lavabos de porcelaine, baignoire, douches, appareils de gymnastique. »

The Bathroom as a Living Room

Published in *L'Esprit nouveau* No. 9, in June 1921, the text entitled « Manuel de l'habitation » describes a bathroom that is out of the ordinary. The purpose is provocative: the bathroom is equivalent to the living room. The service room, secondary, then legitimately obtains all the characteristics of the noble room. More generous and spacious, it becomes *« l'une des plus grandes pièces de l'appartement »*. It is also bright, naturally lit by *la « paroi toute en fenêtres »*. The bathroom thus acquires an additional status, not only as a service room but also as a room *« où l'on vit »*. Confirming this status, other daily and hygienic activities at the time can be

added to the program. The bathroom (la salle d'eau) becomes a sanatorium by opening towards the adjacent terrace, or a gym as surprisingly evoked by the « appareils de gymnastique » mentioned.

The bathroom of the 1922 urban housing project, christened Immeubles-Villas, applies the principles of the « Manuel de l'habitation ». Each unit is equipped with spacious and bright sanitary rooms benefiting from the proximity of sports facilities and a *« paroi toute en fenêtre »*.

The Plan Libre versus the « Manuel de l'habitation »

However, it is difficult to reconcile the requirements of the « Manuel de l'habitation » and those of the *plan libre*. Both answer the questions of spatial issues, but in very different ways. The first distinguishes each part of the domestic space, while the *plan libre* proposes a principle of generating a coherent architectural ensemble. In fact, how can we grant more space and gather more functions in a service room, if the *plan libre* tends towards the multiplication of the architectural objects by precisely dissociating the functions? How can we still naturally illuminate the interior of the service room placed « au milieu » without invariably resorting to the overly limited solution of the zenithal lighting? Is the open bathroom an answer to this contradiction? Despite its non-peripheral position contrary to the « Manuel », it allows escaping from total dependence on artificial lighting. Although small in size, it is however not a small reclusive room, being in the continuity of the spaces that surround it.

Taking these paradoxes taken into account, the project of the pavillon de l'Esprit nouveau, built in 1925, presents a new interest. The pavilion is designed based on one of the modules of the Immeubles-Villas project. Thus, through observation and comparison of the plans, the various modifications and evolutions of the bathroom become visible. On the one hand, the application of the principles of the « Manuel » is radicalized: the bathroom and the space dedicated to sport now form one very spacious room, without a separating wall. A bench, of the same type as that of the terrace of the lower floor, reinforces the image of a place to live.

On the other hand, the *plan libre* is now fully expressed: a bidet, taken out of the bathroom, is isolated in a small cubicle in the middle of the floor, the opening towards the boudoir providing a source of natural light. The entire floor forms a single fluid space, the partitions being replaced by standard cabinets at mid-height, sleek storage furniture, designed and named by the architect.

The Open Bathroom as a Solution

Furthermore, this cubicle with the single bidet recalls, in many ways, the bathroom (le cabinet de toilette) in the perspective of the first floor of the Villa Meyer. Considering this house again, let's look at the second floor, which also contains an interesting example of a bathroom. Close to what is recommended by the « Manuel de l'habitation », it is placed in the immediate vicinity of a horizontal window. However, the perspective view rather evokes an object enjoying great freedom and placed « au milieu », thanks to the use of a curved wall at mid-height that does not obstruct the room spatially. By being open, this bathroom satisfies both the manual and the *plan libre*.

Is it possible to conclude that opening the bathroom is a simple compromise aimed at resolving the contradiction between the requirements of the *plan libre* and the « Manuel de l'habitation »? This issue seems still too simple and not very convincing, particularly if it is confronted with the case, already addressed, of the Villa Besnus. The interior of the bathroom is indeed exposed in plain sight, although the room is spacious and can benefit from zenithal lighting.

Moreover, the scandal caused by this type of bathroom abounds in this sense. When Le Corbusier inaugurated the type of « maison Citrohan » on the occasion of the construction of a single-family house in the garden city of Weissenhof in 1927, the bathroom– also open – was described as *« Cochonnerie de Paris »* by some critics of the time. The open bathroom may actually result in a violation of privacy, or even its annihilation. It is therefore necessary to continue the investigation, in order to identify the reasons that can consolidate the architect in the choice of such a staging.

The Bathroom as a Surprise Box

The Technical Room as an *Objet Trouvé*

The bathroom made its appearance in buildings in the nineteenth century, thanks to the development of ducts. As with all technical and sanitary installations, the engineers and industry played a decisive role in its development. Far from current aesthetic values, it is often regarded by traditional architects as a purely utilitarian and technical room, brutally inserted into their achievements, breaking the spatial harmony.

On the other hand, it is true that the bathroom attracts, by its content, certain sensitive architects. In writing *Das englische Haus* in 1904-1905, Hermann Muthesius stated that the English bathroom represents a new artistic discipline, in the same way, for example, as the art of building. In 1917, in one of his writings, Adolf Loos, opposing to applied art, was also interested in the bathroom: *« Quand mon regard tomba sur la bonne vieille boîte d'eau qui forme la paroi arrière du water-closet ancien système. Il y avait là ce que je cherchais ! Quelle chance ! N'est-il pas vrai aussi que tous les autres objets qui servent à nos ablutions, les baignoires et la table de toilette, bref tous les articles sanitaires sont restés à l'abri des "artistes" ? Il y avait bien ça et là sous les lits des vases décorés rococo par une main d'artiste, mais ils étaient rares. Et donc, cet unique travail de menuisier – comme n'étant pas assez noble – avait échappé aux "arts appliqués". »*

For Le Corbusier, the bathroom is a fascinating room that occupies a strategic place in the *plan libre*, as an *objet trouvé*, the basic material of collage or assemblage. The interior implements, on a reduced scale, the principles of the *plan libre*: the scene of various objects under the light. The sanitary appliances, devoid of ornaments, are as raw as the naked body of the undressed man. All become plastic objects, reference to the words of Dr. Winter in the article « Le corps nouveau » in *L'Esprit nouveau* No. 15 of 1922: *« Le corps va réapparaître nu sous le soleil, douché, musclé, souple. Il ébauche sa forme nouvelle et cette forme sera belle. Un corps nouveau, riche d'un esprit nouveau va s'ex-*

primer demain. »

This surprising spectacle, independent of the exterior space, develops its own logic and can simply go unnoticed, if the door behind which is located is not open. Basically, the bathroom is a kind of mysterious object, a surprise that Le Corbusier tries to unveil, as he explains to Mrs. Meyer about the project of his villa: *« Or, nous avons fait un poème architectural d'une forme un peu "malle Innovation". Ouvrez la malle, la mallette et dedans c'est la boîte à surprises. »*

The Surprise Box

It is interesting to note that Le Corbusier uses the term « malle Innovation ». This term is of particular importance to him and remains very ambiguous. Its multiple meanings and consequences on Le Corbusier's projects are addressed by several historians according to various points of view. Tim Benton, in particular, quotes the same sentence in his book *Le Corbusier, conférencier*, published in 2007, and adds that, for the architect, the trunk is *« une métaphore architecturale : pure et géométrique à l'extérieur, riche et complexe à l'intérieur »*. This comment seems very relevant, especially if it is close to the other analogies developed by the architect about the house: the cut of the automobile constitutes a technical and mechanical approach, and human anatomy, a humanistic and natural approach.

Robert Venturi uses the expression *« crowed intricacies within a rigid frame »* to translate this architecture of a simple exterior contrasting with a complex interior. In *Complexity and Contradiction in Architecture*, published in 1966, the author continues his reasoning: *« Le contraste entre l'intérieur et l'extérieur peut être une manifestation majeure de contradiction en architecture. »* To illustrate his words, he gives the example of the Villa Savoye, one of the facades that allows us to perceive subtly the interior dynamics. However, in the « quatre compositions », the contrast induced by the second type (Villa at Garches) is more radical than that of the fourth type (Villa Savoye). Le Corbusier says on this subject, in *Précisions : « Le second type révèle la compression des organes à l'intérieur d'une enveloppe rigide, absolument pure. Problème difficile, peut-*

être délectation de l'esprit ; dépense d'énergie spirituelle au milieu d'entraves qu'on s'est imposées (Garches). »

This description of the second type is very similar to that of the Villa Meyer: *« Nous avons tenu à ce que les viscères soient dedans, classés, rangés, et que seule une masse limpide apparût. Pas si facile que cela ! A vrai dire c'est la grande difficulté de l'architecture : faire rentrer dans le rang. »* The Villa Meyer project indeed initiates the problem of the second type of the « quatre compositions ». From this follows the scheme of the second type with only a clean box whose content is unknown unless you open or enter. The presentation of the Villa Meyer in the *OEuvre complète* follows the same idea: it begins with the axonometries of the cubic volume, seemingly simple, and ends with plans and perspectives revealing a great interior diversity: *« On voit l'enveloppe, on sent les quatre angles et dedans sont les accidents. »* More discreet, more surprising: the principle of the surprise box.

Innovation Trunk

Advertisements

The rubric « Innovation » of Le Corbusier appears in *L'Esprit nouveau*, from No. 18 (Nov. 1923) to No. 28 (Jan. 1925), the last issue of the magazine. The announcements made therein are interesting to read because the architect adds his own theories, sometimes without much relevance to the rubric. In the first chronicles, he rather addresses issues related to the themes of classification, standard, economy, mass production, etc., that is to say, subjects close to Taylorism, that industry explores at that time and to which, according to the author, the architects must think.

From time to time, Le Corbusier uses a more lyrical style for the description of the wardrobe trunk. This is the case in *L'Esprit nouveau* No. 22 of April 1924: *« Chaque jour vous ouvrez votre armoire et vous y cherchez, parfois fébrilement, un objet d'usage. […] Voici le moyen de suspendre à l'aise six complets dans un placard où vous ne pensiez pouvoir ranger que des bottines. Vous tirez à vous, et les six complets viennent en*

pleine lumière ; [...] la voici mise en pleine valeur. » According to him, « en pleine lumière » signifies « en pleine valeur », as if these objects only obtain their true value once in sight and illuminated.

The innovative layout proposed in the rubric not only allows this staging under the light that enhances the objects of use, but it also sublimates the customary gesture of opening the wardrobe trunk. Le Corbusier monumentalizes everyday life, and elevates the plastic event to the rank of architecture. The product presented by « Innovation » then becomes a model of reflection condensing all the problems of the habitat. The copy No. 26 of October 1924 of *L'Esprit nouveau*, precisely includes such an analogy between the trunk and housing: *« […] Voici ouverte l'armoire Innovation. N'est-ce point là une solution apportée à la question moderne du logis. »*

The Architectural Reference

The illustration of the Innovation trunk often appears in the theoretical statements of Le Corbusier. For example, the article « L'art décoratif d'aujourd'hui » from *L'Esprit nouveau* No. 24 of June 1924 ends with a photo of the open trunk below the concluding text synthesizing the *« étapes successives de l'évènement »*.

One sentence seems to describe the object: « *Puis la toquade du* simple, *première prise de contact avec les vérités de la mécanique nous ramenant au bon sens et instinctive manifestation d'une esthétique d'époque.* » As if the truths of mechanics, more readable in the « simple », were well represented by the open trunk.

The Open Trunk

Another important point, all the images illustrating the rubric « Innovation » show the trunk, or wardrobe, *ouverte*. This is not really intentional, in so far as these images are from commercial catalogs of manufacturers. However, it is not difficult to understand why the manufacturer wishes to present the open trunk; the product demonstration is thus more complete and attractive.

Anyway, Le Corbusier selects precisely these *trouvées* images for their attractive character. The catch phrase *« Ouvrez la malle »*, associated with the illustrations, raises possible interpretations. Didn't it inspire, in fact, an architectural poem by Le Corbusier? Doesn't the anonymous *design* of the Innovation trunk reflect that of the standard cabinet? Finally, the open Innovation trunk, apparently placed for no reason on the upper floor of pavillon de l'Esprit nouveau, symbolizes not only the concept of the standard locker, but also that of the bidet cabin, which is open behind it.

Obsession with the *« ouverte »* Door

Many images of « ouverts » objects appear in the architect's publications. These are, for example, containers like the cigarette box « La tortue » or the Hermès bags; open office furniture such as the Ormo steel locker or the Ronéo drawer; open technical objects – disassembled – such as the Delage brake or the industrial turbine, etc.

It is not uncommon for an image of an « ouvert » object to slip into the illustrations of Le Corbusier's projects. The heading of the article « Maisons en série », in *L'Esprit nouveau* No. 10 of July 1921, includes the photo of a Bellanger car with a widely open door. Apart from this first image, only the last one, representing an industrial fan, is unrelated to architectural projects. Published in 1927, *L'Architecture vivante*, which devoted much of its content to Le Corbusier, opens with the photo of an aircraft, with its door open, before any reference to projects. It is also the only non-architectural image.

The open bathroom, the open trunk, the open transport machines, the open furniture in the perspectives, in short the « porte ouverte » is a real obsession with Le Corbusier. Stanislaus von Moos deals with this theme in *Le Corbusier, l'architecte et son mythe*, published in 1968. According to him, the open door, a constant motif in the architect's painting, is also used in his constructions to frame the exterior view in the manner of a painting.

The Villa of Mandrot (1930-1931), one of the examples analyzed by Von Moos, constitutes a particularly interesting project by the radical staging of a gateway facing the great landscape. Le Corbusier says: *« On a tenu à conserver la sensation de surprise qu'offre le spectacle inattendu de cet immense*

développement paysagiste et, pour cela, on a muré les chambres du côté de la vue et on a tout simplement percé une porte qui, lorsqu'on l'ouvre, dégage sur un perron d'où le spectacle fait comme une explosion. »

We must remember the difference in framing generated by an open door and a ribbon window. The first focuses on the point of view while the second widens it by its panoramic format. Also, unlike the window, the traditional door does not offer permanent transparency: only, « *lorsqu'on l'ouvre […] le spectacle fait comme une explosion* ». But this « vue comme un tableau » does not necessarily imply a relationship from inside to outside as evoked by Le Corbusier. Looking from the exterior, or from one room to another, the discontinuous sequence of views « d'une grande variété » is also revealed through a succession of open doors: *« On entre : le spectacle architectural s'offre de suite au regard ; on suit un itinéraire et les perspectives se développent avec une grand variété. »*

Architectural Poem

Communication

The open door is linked to the architectural poem of the surprise box, a concept totally dissociating the interior and exterior, without any dialogue. The envelope does not reveal the inside but conceals it. Therefore, the surprise box is opposed to the well-known principles of the modern movement: the function no longer dictates the form and the exterior is not the result of the inner logic. The surprise box is the exact opposite of the architecture of transparency that represents the *Farnsworth House* by Mies or *Glass House* by Philip Johnson. Nevertheless, it is not an enclosed architecture, eternally folded on itself, like some houses by Loos.

In the late book of Le Corbusier, *Le Poème de l'Angle Droit*, dating from 1955, the chapter « F.3. Offre : La main ouverte » begins with the enigmatic sketch of an open door. Here is an interesting excerpt: *« Elle est ouverte puisque tout est présent disponible saisissable. Ouverte pour recevoir. Ouverte aussi pour que chacun y vienne prendre. […] La vie que l'on goûte par le pétrissement des mains. La vue qui est dans la palpation. Pleine main j'ai reçu. Pleine main je donne. »* The description of the open hand is superimposed here on that of the door. As an interface, it is intended for instantaneous but intensified exchange between two distinct and discontinuous worlds.

The Provocation

The surprise box is closed to awaken the curiosity, the desire to open it and discover what it contains. It then amplifies, once opened, the surprise and the emotion of the discovery. It recalls the late installation of Duchamp, *Etant donnés* (1944-1966), which consists of a surrealist staging behind an old closed door. The sensation thus experienced in front of this installation does not differ from that felt by the readers at the sight of the picture of the *Fontaine* in the magazine *The Blind Man*. These artistic events can therefore be defined as the concealment of a provocative scene that breaks out in the eyes of spectators who cross the visual limit, in the manner of an explosive whose wick has finished burning.

However, in comparison with the architectural examples mentioned, these situations remain very different. To understand them, it is good to return to the first example of the open bathroom, that of the Villa Besnus. At first glance, the interior of this room has nothing special or exceptional, the disposition of sanitary objects being very conventional. Nevertheless, this interior has an unusual character in that the room is open. If the strangeness of an object is only very relative, always dependent on the relation to the immediate context, the « jeu de la boîte » transforms these relations by a staging that makes the object extraordinary. For the most sensitive, the surprise box is also a box of alchemy that sublimates the object it contains. For others, it is a « boîte de Pandore » that is forbidden to open, an opinion shared by the critics of the « Cochonnerie de Paris ».

The Poetry of the Box

Le Corbusier does not really go into these questions, his interest in the poetic potential of the purity of the box, rather than in its internal events. The interior of the box is even completely

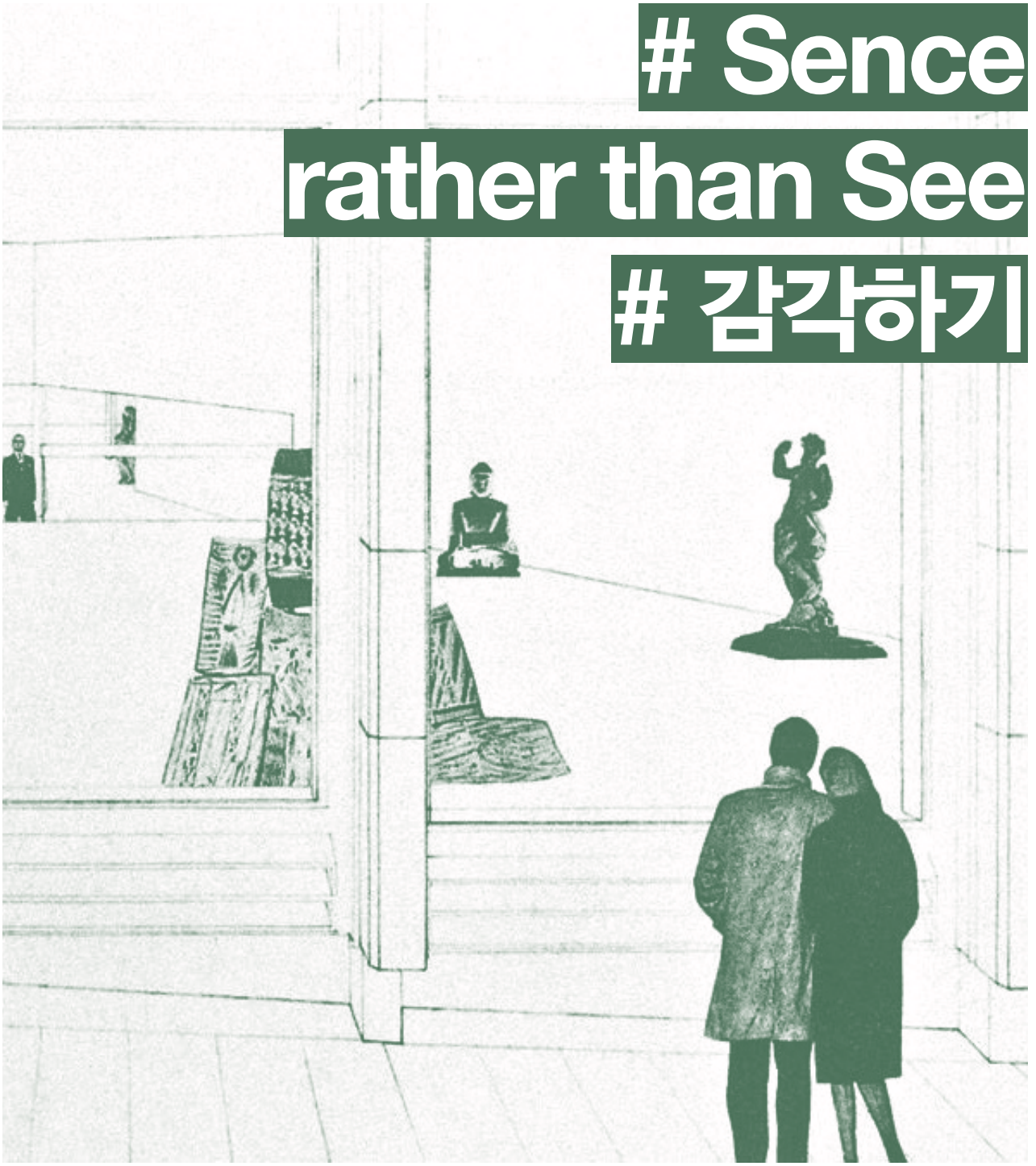
emptied, as illustrated by the example of the white cube, or roof garden, of the apartment of M. Charles de Beistegui. The volume that defines the pure box is pierced only by a single frameless door, the same material as the walls: *« Le sommet de la maison […] constitue un édicule qui peut être un événement plastique émouvant. »*

This principle of a simple empty box appears again with the « Boîte à Miracles », unrealized project that Le Corbusier offers several times for the development of a museum. He explains: *« "Boîte à Miracles" signifie un théâtre où toutes les parties représentatives et décoratives disparaîtront ; c'est l'abri d'une totale sobriété, l'attention est concentrée sur l'action qui bénéficiera de toutes les machines et de tous les mouvements. »*

In the last volume of the *OEuvre complète*, Le Corbusier places the sketch of a box without any architectural element, accompanied by a synthetic text: *« Le véritable constructeur, l'architecte, peut concevoir les bâtiments qui vous seront le plus utile, car il possède au plus haut degré la connaissance des volumes. Il peut, en fait créer une boîte magique renfermant tout ce que vous pouvez désirer. Dès l'entrée en jeu de la "Boîte à Miracles" scène et acteurs se matérialisent ; la "Boîte à Miracles" est un cube ; avec elle sont données toutes choses nécessaires à la fabrication des miracles, lévitation, manipulation, distraction, etc... L'intérieur du cube est vide, mais votre esprit inventif le remplira de tous vos rêves, dans la manière des représentations de la vieille "commedia dell'arte". »* Thus, the emptied surprise box becomes the container of all possibilities, defining an architecture with minimal formal expression and maximum programmatic potentiality.

Sence rather than See

감각하기



수사 없이(Without rhetoric)는 스미슨 부부의 건축에 대한 태도가 정리되어 1973년에 출판된 책이다. 스미슨은 그들의 관심의 대상이었던 미스의 건축부재가 반복되는 것에서 드러나는 '적정 가능한 기술'과 함께 임스 부부의 팝-디자인 전략인 '선택하고 배열하기'에 대해 설명한다. 또 자신들이 계획한 헌스탄톤 학교(Hunstanton school, Norfolk, 1954)에서 드러난 건축요소들이 '헐벗은 모습을 강조'되어 병치 배열되는 풍경을 부연설명한다.

1950-60년대 활발했던 뉴 브루탈리즘 담론이 잠잠해진 이후, 스미슨 부부는 건축가의 역할에 대한 생각을 다시 드러낸다. 그들은 당시 '큰 규모의 건물'이 지어질 때 획일적으로 반복되고 노출되어 늘어선 조명기구와 라디에이터에 대해 감옥과 같은 인상을 불러일으킨다 하며 경계하고 있다. 또한 관습적 설비 시스템인 '경량천장suspended ceiling'에 대해 그 속의 설비, 구조, 그 아래 공간까지 아무것도 이야기하지 않는다는 루이스 칸의 표현을 언급하며, 정반대로 설비요소들을 완전히 숨기는 건축적 방식에 대한 우려도 표면한다.

이에 스미슨은 이코노미스트 빌딩(The Economist building, London, 1964) 계획을 통해 건축에서의 빛, 공간, 공기환경에 대한 계획에 있어 '눈으로 보는 것보다 감각하는 것'에 대해서 강조한다. '분명한 서비스 코어를 가진 단순한 평면' 배치를 통해 '적절한 기능을 조용한 방식으로 인식하는 것.' 빛과 공간, 공기환경을 명료하게 조성하는 것의 중요성을 묘사한다. 토탈 디자인이 건물을 계획하고 구성하는 모든 부분을 고려하는 것이라면, 스미슨 부부의 토탈 디자인에 대한 생각은 이러한 기계설비와 그 요소들을 수용하며 어떻게 다루어야 할지 진지하게 고민하고 있음을 알 수 있다.

전태규

1973

기계설비에 대한 태도
Attitudes to mechanisms and services

앨리슨, 피터 스미슨 Alison and Peter Smithson
전태규 옮김

반복, 그 자체로서 의미를 가지는 개념은 (비평가들에 의해 미스의 형태적 기법으로 쓰여진 '반복'에서 발견된 '끝없음endlessness'으로 오해되기도 하였던 개념) 헬레니즘 건축에서 처음 의식적으로 사용된 것으로 보인다. 그리고 이는 가장 강력한 시각적 형태로, (적어도 미국인들이 아탈로스의 스토아Stoa of Attalus를 재건하기 이전에 한하여) 1900년부터 1940년 사이 독일인들에 의해 제작된 정확하고 아름다운 – 게다가 무균처리되어 상태가 좋은 것이라면 더욱 – 아나톨리아의 그리스 마을의 아고라를 그린 부등각투영도axonometric 그림 속에서 나타난다.[1] 돌이켜보건대, 반복적인, 거의 가장 자율적이고 중립적이라 말할 수 있는 표피skin는 이탈리아 로마네스크에서 나타났는데, – 특히 피사(11세기의 대성당cathedral, 12세기의 종탑campanile, 12–13세기의 세례당Baptistery)와 베니스의 프로쿠라티에 베키에(Procuratie Vecchie; 행정관청)의 산 마르코 광장에 있는 다양한 (16세기에) 재건된 11세기의 건물들이 아주 명백한 예시들이다. 그러나 그 비례가 잘 잡힌well proportioned 베이가 '반복'될 때 더 강조된다는 의미로서, 그 현상을 논의한 적이 있었던가? 이 현상이 초기 르네상스의 발명가들이 느낀 "투시원근법은 얼마나 대단한가"라는 황홀경의 일부임에 틀림없다. 이러한 아름다운 이탈리아 건축물들에서 '반복'은 분명히 삶과 동떨어진 개념이 아니었다. 차분하고 질서잡힌 – 이전엔 오로지 신에게만 허락되던 – 새롭고 빛나는 높이로

1 고대 그리스 도시 프리에네(Priene)의 발굴 작업 중 하나는 1895년에서 1898년 사이에 진행되었던 것으로 보이며, 그 결과는 1904에 베를린에서 발표되었다. 미스가 1905년에 베를린에 도착했을 시기와 딱 맞아떨어진다.

삶을 드높이기 위해 의도된 것이었다. 그리고 이는 르네상스 인본주의의 바깥에서 사람들을 두렵게 만드는 것이었다. 놀라운 점은 그 건물들의 석재 시트 바닥, 일시적인 열주–장막, 완벽한 비례로 조율된 판넬들이, 바르셀로나 파빌리온을 목격했던 이들 이전의 자신감 넘치던 시대의 건축가들에 의해 지어진 것이 아니라는 것이다.

의심의 여지없이, 미스는 반복의 사용을 향해 몸을 던졌다. 이는 대량생산되며 동일한 금속 오브제들의 품질을 제어하는 것이 그가 정착한 미국 문화의 고유한 특징이었기 때문이다. 그는 그 문화의 자신감에 힘입어 자유롭게 유영하였다. 콜로네이드 아파트의 외피는 틀림없이 미국의 기술 없이는 이룰 수 없었을 것이다. 이 건물을 통해 그가 어떻게 시카고의 일리노이 공과대학의 초기 건물인 금속연구센터(IIT, Metal and Mineral Research building)에서 드러났던 조합된 요소들 – 압연 형강과 벽돌들 –의 시로부터 콜로네이드 아파트[2] 외피의 압출 성형 알루미늄과 네오프렌으로 변모했는지 엿볼 수 있다. 이 두 사례에서 모두, 건축은 '사용 가능한 기술available technologies'에 관한 것이었다.

'미스의 건축은 다 똑같다' 고 하거나 브라운 사Braun의 토스터기와 축음기를 헷갈려하는 사람들은 그들의 아이들 – 폭스바겐의 작은 디테일의 차이로 연식을 알아챌 수 있는 7살의 – 에게는 그러한 어려움이 없다는 것을 알아챌 것이다. 우리의 문화 속에 진정 포함되어 있는 사람이라면 누구나 3년 이내의 건물 기술의 변화, 그리고 형태적 아이디어의 개선, 그리고 변화하는 건축 기술과 관련한 수십가지의 단서들을 통해 미스의 건축물의 준공연도를 쉽게 알아낼 수 있을 것이다 – 오늘날 벨리니의 회화가 언제 그려졌는지 정확한 연도를 추정할 수 있는 것처럼 말이다. 간단히 말해 다음의 세대가 새롭고 그들에게 특별한 것을 어떤 예술 작품에서 발견할 수 있는 것과 같이, 우리는 미스의 건축물에서 우리의 당면 과제에 유용한 것을 찾을 수 있어야 한다… 비록 그것이 반드시 미스 자신이 의도한 것이 아닐지라도 말이다. 우리는 가볍게 클라이언트의 요구들 옆에 놓아 가볍게 읽어볼 수 있는 것으로 보거나 우리의 미학적 문제들을 잊어버리기 위한 목적으로 그의 건축물을 바라보아서는 안된다. 그것들은, 오늘날의 건축가에게 요구되는, 스스로 할 수 있는 구축, 통제, 그 침묵을 전달하고 있는 것으로 보인다. **수사 없이** 구축하려는 욕망은 어떻게 우리의 작업 방식에 있어서 드러날 수 있을까?

건축가로서, 우리는 지금껏 '모델 작업 방식model mode of operation'를 채택했다. 각각의 건물은 고유한 파편이 될 수 있도록 하며 그 파편들은 자유롭게 집합 형태group-

2 미스 반 데 로에, 콜로네이드 아파트, 뉴저지주 뉴어크, 1960년 준공

form로 발전할 수 있는 형태적, 조직적인 씨앗을 품고 있다. 이 방법은 중세의 시가지–건축물[또는 마을–건축물]과 유사한 방식인 셈이다.

이코노미스트 빌딩[3] 을 통해, 헌스탄톤 학교[4] 이후로 10년 동안 기계설비를 향한 우리 태도의 변화를 발견할 수 있다. 그 시기동안 우리의 열광이 대상이 되었던 시트로앙 자동차와 브라운 전자기기의 디자인에 대해 이해하기 시작했으며, 그것은 대중예술과는 대조적인 것이었다. 팝 오브제와 가전기기에 대한 디자인 기술은 그것과 유사한 오브제들이 주위에 없는 곳에서 사용될 것이라고 가정할 수 있다. 트랜지스터 라디오는 거리의 가장자리를 따라 산책할 때 쓰이고, 이동식 식기 세척기는 더 이상 물건들을 올려놓을 곳이 없는, 가전기기 없는 appliance-free 주방에 놓일 것이다. 이러한 상황에서 그것들의 상징주의는 의미를 가질 수 있다. 초기에 우리는 그러한 독특한 선언들을 반겼다. 하지만 전자기계들로 가득찬 방 – 예를 들면 선박의 안이나 전부 기계화된 스웨덴식 주방 – 이 있다고 가정해보자. 이러한 상황에서 오브제 상징주의는 불필요할 뿐 만 아니라 철저히 위험하거나 혹은 비위생적일 수 있다. 총체적 앙상블은 함께 작동해야 하며 그 용도를 말하고 있어야 하기 때문이다. 기갑선 뱃머리의 통신실 안테나는 통신의 힘을 상징하는 스타일링이 필요하지 않다. 그 자체가 통신의 힘이다. 그 둔한 스테인레스 스틸 모습 자체가 근대적 주거이며, 그것의 선구자가 되거나 그것을 대체할 수 있는 게 아니다. 팝–스타일링은 상황과 순간에 따라 특수해진다. 이러한 측면에서 또 한가지 말하고 싶은 것은 우리가 '**임스 부부의 미학**Eames' Aesthetic' 이라고 부르는 '**선정하고 배열하기**select and arrange' 기법을 우리들의 주택을 디자인하고 기기를 갖추는데 사용해 왔으며, 우리는 여전히 그 디테일에 대해 알 수 있고 디자인 프로세스에 포함될 수 있을 때, 그 기법을 건물 안의 비교적 단순한 오브제들과 기계, 설비들을 조직할 수 있는 유효한 기술이라고 여긴다. 물론, 이는 어떠한 디자인 방법론으로서, 꽃꽂이 혹은 수집가의 작품들로 방을 꾸밀 때의 좋은 취향과 비슷한 것으로, 이는 사물을 있는 그대로 사용(uses things for what they are)하는 것이며, 각각의 오브제들은 **배열**의 미학에 의해 강조되고 그 스스로 명확해진다. 그러나 전통적인 가정용품에 대한 '배열'에 있어서, 새로운 요구를 충족시키고자 할 때 – 예를 들면 가족용 사이즈 세탁기에 대해 – 선택 가능한 이전에 만들어진 제품들이 없고, 기계는 지나치게 크며, 제품의 유효성은 적을 것이고 1년 내로 그 제품의 스타일링은 다른 것과 거의 같아질 것이다. **배열**은 일반적으로 그 상황을 수용할 수 없다. 이때 디자인 방법론은

3 Alison and Peter Smithson, The Economist Building, London, Finished 1964. 이코노미스트 빌딩은 2018년 영국의 건축그룹 DSDHA에 의해 리노베이션 되었다.

4 Alison and Peter Smithson, Hunstanton School, Norfolk, Finished 1954. 헌스탄톤 학교는 스미슨 부부가 지은 최초의 '뉴 브루탈리즘' 건물로, 노출된 철골구조과 설비요소들–세면대, 식기대, 배관 파이프–등이 주요한 특징이다.

실패한다.

큰 규모의 건물에서 기계설비를 다룰 때에도 마찬가지이다. 스위치 기어, 온도계, 등과 같은 간단한 것들을 만드는 것은, 일정한 범위의 요구사항들이 제공되어야 한다는 사실과 함께, 그것들을 연결할 때에 수반되는 불확실성, 그것들을 담을 케이스를 스타일링 하는 것 등 그 목적을 알 수 있게 하기 보다는 디자인의 쓸모 없음을 나타내는 듯한 복잡스럽기만 한 뭉치들을 만드는 것들이며, 우리들로 하여금 40년대 후반과 50년대의 건축을 비판의 대상으로 삼았던 이유를 떠올리게 하는 것들이다. 게다가 이것들은 어디에 쓰이는가? 빛, 공기, 그리고 배설물을 처리하는 것이다. 조명 피팅/디자인[5] 은 홀이나 작은 주택의 거실에 적합하며, 전구와 그림자는 영화배우들의 응접실의 상징이다. 도시의 밝은 빛을 보여주는 1930년대의 영화적 이미지도 그렇다. 하지만 오피스 건물 속 500여개의 조명기구는 터무니없고 산만한 것이다. 라디에이터도 마찬가지이다. 방 안의 라디에이터는 [화로의] 불을 대체하며, 근처에 의자를 비스듬히 놓기 좋을 만한 것이다. 하지만 병원의 라디에이터 5000여개는 살아있는 화석물고기/실로켄스처럼 된다... 마치 19세기의 죄수의 입장처럼 말이다.

오직 승강기에 한해 우리가 처음부터 원래 있어야 할 그 위치에 기계장치들이 잘 배치되어 있기 때문에, 우리는 그것을 잊어버릴 수 있다. 우리는 진입해서, 소음없이 상승하고, 걸어 나온다. 25층짜리 허공에 대한 생각 없이 말이다.

은은한 조명, 은은한 공기, 불편함 없는 디테일 – 적절한 기능을 조용한 방식으로 인식하는 것 – 그것이 건축이다. 그리고 큰 규모의 건물에서라면, 기계설비를 명료하고 정중한 정신적 목표를 가지고 조직하는 것이 우리들의 성취의 기준이 되었다. 왜냐하면, 칸이 지적하였듯, '경량천장suspended ceiling'[6] 은 아무것도 이야기하지 않기 때문이다. 그것[천장]이 숨기고 있는 설비들, 그 위의 구조, 그 아래의 공간에 대해서 아무것도 말하지 않는 것이다. 아마도 천장 제작자의 취향을 예외로 하고서 말이다.

실제 건물에서는 빛과 공간과 공기가 하나이다… 공기를 들이마시고… 공간을 감각하며… 어떻게 작동하는지 아는 것. 무슨 일이 일어나고 있는지에 대한 이 감각을 어떻게 유지하는지… 어디에서 빛과 열과 공기가 오는지… 어떻게 들어가고 나오는지… 승강기가 어디에 있는지… 이러한 것들이 질문이다.

이코노미스트 빌딩에서 우리는 이에 답했다. 분명한 서비스 코어를 가진 단순한 평면, 배관작업을 숨기는, 뛰어난 마감과 손쉬운 접근으로 쉽게 읽혀질 수 있도록 위계잡힌 엑세스 판넬, 수납장과 헷갈릴 일 없이

5 스미슨은 조명기구를 뜻하는 lighting fitting이라는 표현에 fitting을 이텔릭체로 표현하여 조명기구가 잘 들어맞는다는 fit의 의미를 중의적으로 강조하고 있다.

6 국내에서는 경량천장 혹은 경량철골천장이라 불리는 suspended ceiling 혹은 dropped ceiling은 오늘날 학교 혹은 사무소건물에서도 흔히 볼 수 있는 천장 시스템이다. 일반적으로 석고패널들이 상부 슬라브에 고정된 가벼운 철골 틀(경량철골천장틀)에 의해 매달려 천장이 마감되는 방식으로, 패널 위에는 슬라브의 하부가 노출되어 있거나 공조 및 소방, 배관설비가 지나간다.

7 스미슨 부부의 초기 뉴 브루탈리즘에서 발견된 오브제를 있는 그대로 드러내어 보여주는 방식과 연관이 있다. 그들의 헌스탄톤 중학교에서 반복되는 세면대는 공장생산된 형태를 강조하며 노출되었으며 배관 파이프는 외기에 면한 채 물을 흘려보내고 있다. 이 글에서 논의하는 '수사 없는without rhetoric' 방식과는 거리가 먼, 오브제 자체로서 '말하고 있는with rhetoric' 디자인이라 볼 수 있는데, 이를 통해 이 글이 작성된 시점에서 스미슨의 생각이 변모하고 있음이 드러난다.

드나들 수 있는 문들, 그리고 오롯이 둘러볼 수 있게 만드는 전체적인 조명, 분명하지만 눈에 띄지 않게 불어오고 나가는 공기, 창고와 업무 공간의 의도된 용도가 드러나는 배치를 시도했다.

우리는, 평화 속에 있는 것, 그리고 보는 것 보다 오히려 감각하는 것을, **본능적으로 알아야**만 한다. 이는 우리가 개별 물건들item 혹은 요소들elements을 그것들 사이에서 이끌어내야 한다는 것을 의미한다. 헐벗은 그 모습을 강조하는 것[7]은 잠시 제쳐 두고, 그것들이 잘 정돈되어 어떤 기호로서 미묘하게 작동하는 수준까지 말이다. 그 기호는 우리들로 하여금 건물 안에서 행동하는 데에 도움을 주는 것이고, 어떻게 우리가 우리 도시의 사회에서 살아가고 싶은지를 안내해주는 것이다.

English Original

Collage of corner shop under the banking floor and beside the ramp up to the Economist Plaza. Studio Drawing, 1964. *The Charged Void – Architecture*, p.255

Repetition as a quality in itself (a quality that has been misinterpreted as 'endlessness' by critics when they have found repetition used as a formal technique by Mies) seems to have been first used consciously in Hellenistic architecture, and this reaches us in its most potent visual form (or at least, did, before the Americans rebuilt the Stoa of Attalus!) in the precise and beautiful – if aseptic – axonometric drawings of the agoras of Greek towns in Asia Minor made by Germans in the period from 1900 to 1940. On reflection, a repetitive almost nost autonomous neutralizing skin does appear in Italian Romanesque – notably at Pisa (cathedral 11th century, campanile 12th century, baptistery 12th-13th centuries), and in various 11th century buildings in Venice of which the re-build (16th century) in the Pazza San Marco of the Procuratie Vecchie is a very obvious example. But has the phenomenon ever been commented on, in the sense that a well proportioned bay, when repeated, is magically enhanced? This must be part of the "How sweet is perspective" rapture felt by its inventors in the early Renaissance. In these beautiful Italian buildings repetition is clearly not a life-excluding concept: calm, ordered spaces were

intended to raise life to new shining heights formerly only occupied by gods; and outside the Renaissance Humanist tradition this is what frightens people. What is strange is that more those sheet-stone floors, ephemeral colonnade-screens and perfectly proportioned panels were not built by architects in periods of confidence before that which saw the Barcelona Pavilion.

Without doubt, Mies was drawn further towards the use of repetition because quality control of serially produced, identical metal objects was a special feature of the American culture he came to. Supported by the confidence of that culture, he swam freely. Certainly the skin of Colonnade Apartments would be unattainable outside the world of American technology; in it can be seen how he had moved from the poetry of assembled components – rolled sections and bricks – of an early building at I.I.T Chicago, the Metal and Mineral Research Building, to the unique extrusions of aluminium and neoprene of the Colonnade skin. In both cases the architecture was that of the available technologies.

Those who think that 'Mies is all the same', or who confuse a Braun toast-maker with a record-player, will find that their children – who at seven can date Volkswagens by the small yearly detail changes – do not have these problems. By anyone truly bedded in our culture, a building by Mies can be placed with ease, certainly dated within three years by the dozens of signs to do with changing building technique and the refinement of the formal idea – as easily as a contemporary could have dated a painting by Bellini. Simply on the basis that successive generations can find something fresh and particular to themselves in any work of art, we should be able to find in Mies buildings something useful for our immediate course… although not necessarily what Mies himself intended. We should not look at his buildings for what can be lifted off to paper over the next client's programme or to lose our aesthetic problem: they are to be seen as a vehicle conveying the self-construction, the self control and the reticence now needed by an architect. How clearly can a desire to build *without rhetoric* be

seen in our own mode of operation?

As architects, we have opted for the 'model mode of operation'; trying to establish each building as a unique fragment, but a fragment which contains within itself formal and organisational seeds which could lead freely to a group-form. A mode analogous to the town-building of the middle-ages.

In the Economist building can be seen the shift that had taken place in our attitude towards mechanisms and services in the decade since the Hunstanton School. During that time, we had begun to understand our enjoyment of the Citröen car/Braun electrical equipment design- mode as opposed to pop. Design techniques for pop objects and appliances assume that they will be used where there are no other similar objects: the transistor radio used on a picnic at the road edge or for walking down the street with, the portable washing -up machine in the appliance-free kitchen with more than enough surfaces to put things down on. In these situations their symbolism can speak, and in the early days we welcomed such distinct pronouncements. But postulate a room full of electronics – say in a ship, or a fully mechanised Swedish kitchen – and in these situations, object symbolism is not only unnecessary but can be downright dangerous or unhygienic: the whole ensemble has to work together and speak of its use. The armoured leads to the aerials of the ship's radio-room have no need of styling to symbolise power of communication, they *are* power of communication; and those inert stainless steel fronts are modern living, not the front runner or the substitute for it. Pop-styling is specific to its situation and moment. So also is what we have previously called the *Eames Aesthetic* – the *select and arrange* technique which we have used in the designing and equiping of our own houses and which we still regard as a valid technique for the organisation of relatively simple objects, mechanisms and services in buildings when they can be know about in detail and entrained into the design process. This of course, as a design method, is close to flower arrangement, and to good-taste in the furnishing of rooms with collector's pieces: it uses things for what

they are, each object being enhanced and speaking more clearly of itself by virtue of the *arrangement*. But into an *arrangement* of traditional domestic objects, introduce a new need, say for a family-size washing-up machine. In washing-up machines there is no past production to choose from, the machine is large, the product availability will be small and in any one year the styling of one is pretty *like* the others. The *arrangement* cannot normally absorb it: the design method faces collapse.

So too with the control of mechanisms and services in a large building: the range of need to be served, the unpredictability of the methods of connecting together, the styling of the casings and so on of quite simple things like switch gear, thermostats, etc., etc., tend to produce a confused jumble which speaks not at all of their purpose but rather about the futility of *design* which reminds us too clearly why we used the word in a derogatory sense in the late 'forties and early 'fifties. And what are these things doing? Controlling the light, and the air, and the disposal of waste products. The lighting *fitting* is acceptable in the hall or parlour of the small house, the bulb and shade are symbols of the drawing rooms of the Stars, the 'thirties cinema image of the bright lights of the city – but five hundred of them in an office building are ridiculous and distracting. So too with the radiator: one in a room is a substitute for a fire, something to angle the chairs to, but five thousand in a hospital become coelocanthic… like being a prisoner of the nineteenth century.

Only with the lift have we from the beginning our mechanisms where they should be, so we can forget them. We step in, noiseless rise, and step out, without a thought for the twenty-five storey void.

Ambient light, ambient air, no fuss about detail – awareness in a quiet way of the sweet functioning: that is architecture; and in a large building, its achievement involves us now with the organising of the mechanisms and services with a clear formal objective in mind. For, as Kahn says, the 'suspended ceiling' speaks about nothing – not of the services it hides, not of the structure which is above, not of the space below – nothing, except perhaps its manufacturer's taste.

In a real building the light and the space and the air are one… sniff the air… sence the space… know how to act. How to keep this sense of what is going on… where the light and heat and air are coming from… how to get in and out… and where the light are… these are the questions.

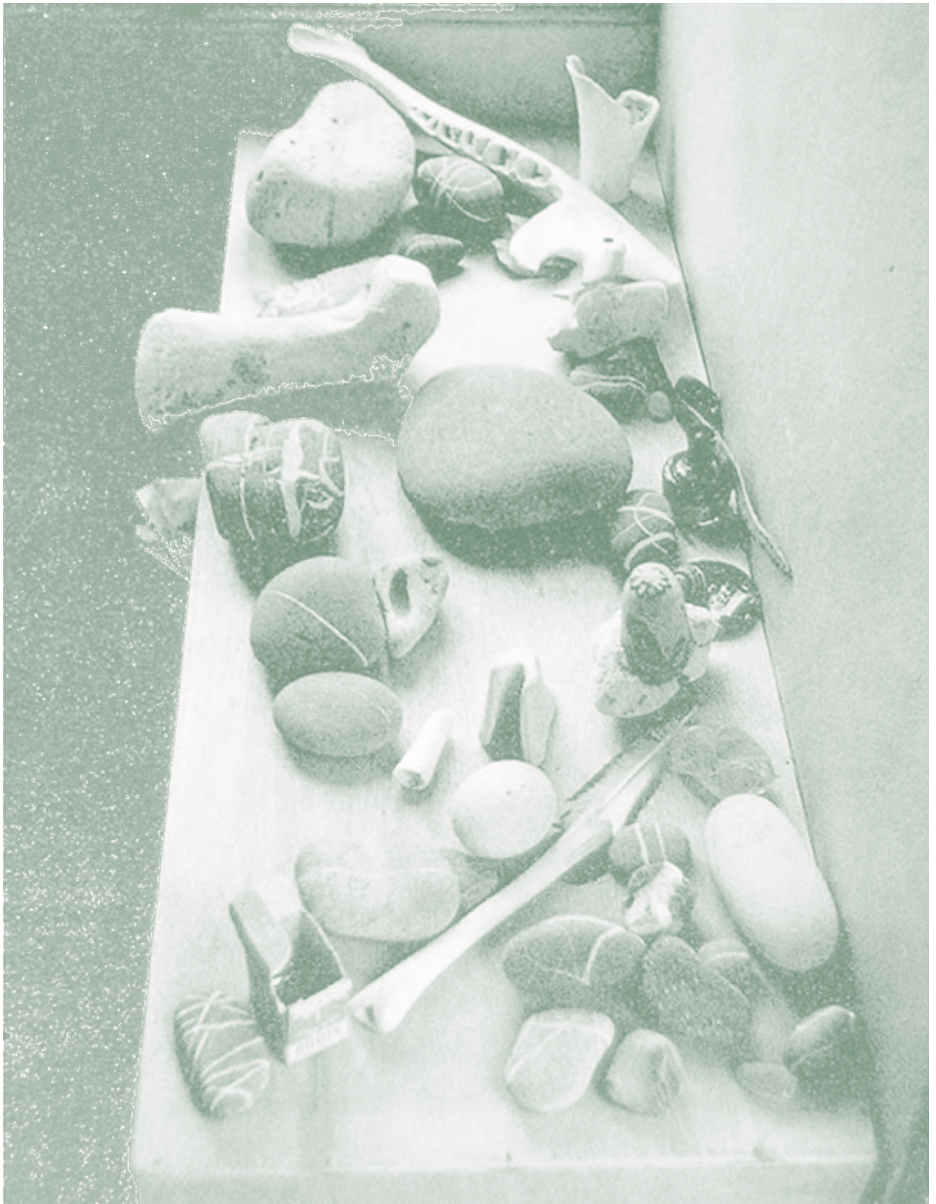
In the Economist Building we answered them with a simple plan with an obvious services core, a suppression of the pipe-work with an easily-read hierarchy of access panels from the sealed tight to the readily accessible, doors to walk through which cannot be confused with cupboards, light, on the whole, being made just to seem to be around, air arriving and departing obviously, but unobtrusively, the arrangement of the storage and work areas, so that they indicate their intended use.

We have to *know-instinctively* to be at peace, to sense rather than to see: and this means that we have to raise the individual items or elements above themselves, shifting sideways the emphasis of their bare selves, to the level that they recess together and subtly serve as *signs* to help us know how to behave in our buildings, guide how we want to live as a society in our cities.

varia

Logic of Chiasma

얽힘의 기제



사부아 저택의 완공과 함께 1930년대에 들어선 르 코르뷔지에는 건축과 회화와 조각의 세 가지 조형미술의 통합에 대한 주장을 펼치기 시작한다. 이른바 '예술의 종합'이 그의 '점진적 탐구'에 있어서 중심 주제 중의 하나로 된 것이다. 그러나 다른 예술가들과의 수평적 협업은 거의 일어나지 않았다. 왜냐하면 그의 가능성은 특별한 미적 감흥에 관련된 '형언불가의 공간'이라는 극히 제한된 조건에서만 일어나기 때문이다. 르 코르뷔지에에 의하면, 이것은 인간과 자연을 포함한 모든 존재들의 '얽힘'을 야기하는 조형요소들의 직조적 비례로써 창조된다.

눈, 마음, 몸: 얽힘의 기제
Eye, Mind, Body: Logic of Chiasma

정진국 Jin Kouk Jeong

본 논문은 2002년 만남이 출간한 '이미지가 중요하다'에 수록된 필자의 '공간에서의 응시'를 기반으로 작성됐습니다.

예술의 종합

르 코르뷔지에는 회화 작품에 서명으로 샤를 에두아르 잔느레가 아니라 르 코르뷔지에를 쓰기 시작한 1928년부터 이전 시기와 구별되는 몇 가지 다른 사고와 작업을 하고 있었다. 그는 자체적으로 완결성을 가지는 인위적 도구들인 '유형적 물체' 대신에, 이른바 '시적 반응의 물체' (Fig 1) 라는 인간과 자연의 형태에 관심을 가졌고 이차대전 이후에 더욱 적극적으로 인간의 몸, 손 등과 자연의 조가비, 돌 등을 화면에 표현했다. 다른 흥미로운 점은 1945년 목공예가 조셉 사비나의 협력을 통해서 르 코르뷔지에가 조각 작품을 제작했다는 것이다. 회화 작업에 손으로 목재를 직접 만지면서 조형요소들을 다루는 조각 작업이 추가된 셈이다.

시적 반응의 물체에 대한 사고와 조각가로서의 작업이 본격화되는 그 즈음에 1930년대 중반부터 개념화하기 시작한 '예술의 종합', 즉 건축과 회화와 조각의 세 가지 조형미술의 통합을 적극적으로 주장한다. "건축은 때로 주요 예술인 회화와 조각과 공동 작업을 통해서 건축에 부과된 과업을 만족시키고 인간에게 즐거움을 선사할 수 있다." [LC, 1936(b)]

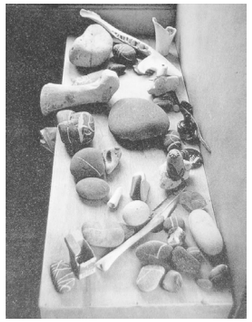
1930년대 이후에 자신이 꾸준히 제기했던 '예술의 종합'의 예고인 르 코르뷔지에의 이러한 언급은 특히 1933년 근대건축 국제회 4차 총회서 화가 페르낭 레제가 건축가와 화가의 협력을 강력하게 요청한 데 따른 응답이기도 하다. [정진국, 2001, 15쪽, 참조] 그의 응답은 예술가들의 협력에 대해 모색하는 단체의 조직으로 발전하게 했다. '예술의 종합을 위한 협회'가 1949년에 결성됐는데, 회장은 앙리 마티스였고 르 코르뷔지에는 부회장이었다. 여기를 통해서 개별 예술 분야들이 협력할 수 있는 방안들이 공식적으로 논의됐던 것이다.

사실 예술의 종합은 그다지 새로운 개념은 아니다. 20세기 초 근대 건축 운동의 개척자들에게 있어서는 예술가들의 협력은 너무도 당연한 것이었고, 많은 부분에서 성과를 냈다. 그 한 예로, 건축을 종합 예술의 본보기로 간주한 발터 그로피우스는 바우하우스의 교과과정을 위했을 뿐만 아니라 1925년 바우하우스 데사우 교사의 신축을 위해서 여러 예술 분야들이 건축으로 통합되도록 이끌기도 했다.

1955년 특정한 실내 분위기를 연출하기 위한 샤를로트 페리앙의 제안에 따라 르 코르뷔지에가 '이동식 벽'으로 간주한 양탄자 걸개그림을 출품하기도 했으나, 그 자신이 주장했던 건축가와 화가와 조각가의 협업을 통한 예술의 종합은 본격적으로 실행에 옮겨지지 않았다. [K. Baudin, 참조] 누구보다도 이것에 대해 주장했던 그에게 기회가 없었다는 사실이 이상하게 여겨지지만, 예술의 종합이 단순히 협업의 열정만으로 이뤄지지 않기 때문이라는 것은 분명하다. 협업은 오히려 르 코르뷔지에 자신에게서 일어났다. 건축, 회화와 더불어 조각까지 탐구했으니까. 과연 건축가, 화가, 조각가로서의 르 코르뷔지에는 무엇을 기대하면서 세 가지 조형미술의 통합을 이루고자 했는가?

형언불가의 공간

1950년에 르 코르뷔지에는 예술의 종합관을 파리 포르트 마이요에 설계했다. 이것은 건축과 회화와 조각의 통합을 보여주기 위한 전시관으로서 당시에 계획으로 그쳤지만 1967년 스위스 취리히 공원에서 유작으로 모습을 드러낸다. 유리와 세라믹 판으로 포장된 상자와 같은 전시관은 구획된 곳이 거의 없이 전 방향으로 열렸고 그 위에 독립적으로 우산처럼 생긴 지붕이 얹혔다. 설계 과정에서 그는 항상 그랬듯이 지면에서 혹은 바닥에서 '160센티미터



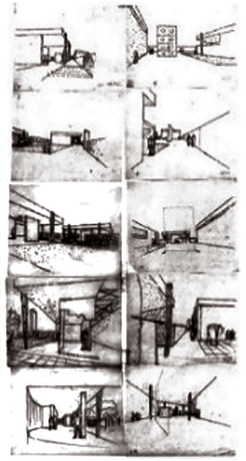


Fig 1
시적 반응의 물체, 르 코르뷔지에의 수집품들.
Fig 2
예술의 종합관, 1950년, FLC 18225.

높이에서 앞으로만 보는 사람의 눈'으로 포착되는 임의의 장면을 연속적으로 묘사했다. 여기저기 흩어져 있는 건축 요소들만 보일 뿐 건물의 전체 모습은 전혀 파악되지 않는다. (Fig 2)

사실 예술의 종합관을 위한 그의 관심은 다른 분야의 예술가들과의 협업을 가능케 하는 건축적 조건을 만드는 데 있었다. 건축적 조건은 다름 아니라 공간이다. 르 코르뷔지에는 모든 생명체가 차지하는 삼차원적 입체로서의 공간을 강조한다. 공간의 점유는 존재의 평형과 지속을 위한 근원적 표시다. [LC, 1945, 참조] 존재한다는 것은 공간을 점유한다는 것이고, 이것은 조형요소들에 있어서도 마찬가지다.

1945년에 작성된 "형언 불가의 공간"에서 그가 말한다. "건축, 조각, 회화는 특별히 공간의 문제에 관련돼 있다. 각각은 적절한 방법에 의해서 공간을 취급한다. 미적 감흥은 공간에 근거한다." [LC, 1945] 말하자면 미적 감흥이 예술의 종합에 전제된다. 미적 감흥이 없다면, 예술의 종합도 없다. 그런데 르 코르뷔지에는 미적 감흥에 대해 "정확하고 특별한 조형적 화합으로 야기되는 무한한 탈주"로 설명한다. [LC, 1945] 이어서 설명을 덧붙인다. "이것을 사차원이라고 불러도 무방하다. 명백히 주관적이어서 정의하기 곤란하다." [LC, 1945]

왜 정의하기가 곤란한가? 그것은 시적으로 승화된 그야말로 '붙잡을 수 없는' 미적 감흥이기 때문이다. [LC, 1938, 참조] 여기에 대해 다시 이렇게 언급한다. "나는 문득 깨닫는데, 황홀경의 희열을 느끼면서 차원도 없고 한계도 없는 예술 속으로 빠져드는 것이 아닌가 하고." [LC, 1955] 결국 건축과 회화와 조각, 세 가지 조형미술의 통합의 가능성은 관찰자가 조형요소들에 의한 시각적 대상에 몰입해서 자아의 존재마저 망각케 하는 무아의 경지, 즉 황홀경이라는 미적 감흥에 달려 있다. 그 정도로 건축가와 화가와 조각가의 작업과 작품이 합일을 이뤄야 한다는 의미다.

그런데 이러한 합일은 언제 완성될 수 있는가? 조형요소들이 질적으로 완벽한 비례를 가질 그때다. 르 코르뷔지에는 이것을 "말로 설명할 수 없는 영역" 즉, '형언 불가의 공간'이라고 정의했다. [LC, 1956, 참조] "이것은 비례의 승리다. (…) 그러므로 경계 없는 심연이 열리면서, 말하자면 벽을 허물고 우발적인 것을 몰아내면서 형언 불가의 공간이 성취된다." [LC, 1945]

눈과 마음

예술의 종합을 주장하기 훨씬 이전부터 르 코르뷔지에는 비례에 관심을 가졌다. 비례는 1920년대의 순수주의 회화의 화면에서 그리고 그의 새로운 건축을 상징하는 백색의 표면에서 형상들을 구성하기 위한 기하학적 기준이었다. 그것은 '규준선'이라고 불렸고, 비례에 관한 최초의 연구다. (Fig 3) 수직면의 벽에서 창이나 문과 같은 건축 요소들의 위치나 수평면의 대지에서 건물들의 위치는 규준선에 따라 정해지는 것이다.

규준선의 이론적 토대에 대해서 그는 다음처럼 말한다. "본다는 것은 영상을 마음으로 전달하기 위함이다. 마음은 자동적으로 재구성한다. 예를 들어, 만일 내가 양쪽에 나무들이 서있는 길 중간에 서 있다면, 내 눈은 길을 끝이 막힌 삼각형으로 파악한다. 그렇지만 내 마음은 정반대로 지평선에 걸린 이 점이 내가 서있는 곳과 같은 크기의 너비를 가졌음을 헤아린다. 만일 우리가 마음에 의한 형태 구성 원리를 알아차린다면, 우리는 규준선이 눈으로 보이는 형태만이 아니라 눈에 의해 포착되는 지점에 따라 결정되는 공간에도 관여하게 된다." [LC, 1929]

눈으로 보는 대로 길의 폭이 점점 줄어든다면, 앞으로 나아갈 수 없는 길로 여길 것이다. 그러나 길이 같은 폭을 계속 유지하고 있다고 마음으로 헤아리고 있기에 앞으로 나아가게 되는 것이다. 눈으로 보는 것과 마음으로 헤아리는 것의 차이는 확실하다. 르 코르뷔지에는 비례를 연구하는 데 있어서 이러한 눈과 마음의 관계를 살폈다. 헤아리는 것에 영향을 주기 위한 보는 것의 정확한 계산이 중요하다고 생각했기 때문이다. 규준선은 조형요소들을 시각적으로 통제함으로써 정신적 충격과 같은 강한 감동에 이르도록 하기 위해 개념화됐다. 그에게 있어서 건축은 어디까지나 '감동 기계'다.

수직면이든 수평면이든 이차원적 표면이 규준선의 대상이다. 건물과 대지가 삼차원적 입체로서 '공간을 점유하는 존재'임에도 불구하고 회화의 화면처럼 이차원적 표면들로 환원되고, 여기에 배열되는 건축 요소들이나 건물들이 기하학에 토대를 둔 규준선에 의해 추상적이고 산술적으로 통제되는 것이다. 물론 이것은 그의 새로운 건축 자체가 현실적 상황과 거리를 두면서 탈자연화와 탈물질화의 절차에 따른 '자기 참조적 기호'라는 사실로부터 벗어나지 않는다.

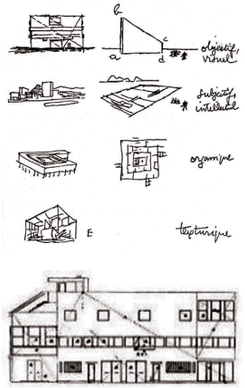


Fig 3
규준선(라로쉬–잔느레 주택), '건축을 향하여', 1924년 판본, 64쪽.
Fig 4
네 가지 비례, '모튈로르', 1950년, 79쪽.

그러나 규준선을 개념화하고 나서 르 코르뷔지에는 예술의 종합을 위한 새로운 비례를 연구하게 되지만 동시에 이러한 연구에 회의적이기도 했다. "건축은 그 자체로 하나의 사건이다. 건축은 전적으로 스스로 살아갈 수 있다. 조각이나 회화를 필요로 하지 않는다" [LC, 1936(a), 117쪽] 말하자면 회화와 조각과 구별되는 건축의 자율성이 언급되고 있는 것이다. 예술의 종합과 건축의 자율성, 어떤 비례가 이 둘의 갈등을 해소할 수 있을 것인가?

몸

르 코르뷔지에는 자신이 20여 년 동안 연구해 왔던 비례를 네 가지로 정리했다. (Fig 4) 첫 번째와 두 번째는 규준선의 비례다. 관찰자의 시선과 수직을 이루느냐 수평을 이루느냐 혹은 세워진 회화의 화면이냐 눕혀진 회화의 화면이냐 두 가지로 구분된다. 전자는 관찰자의 시선에 평탄한 백색의 벽이라는 대상 전체가 확연히 드러나는 경우라면, 후자는 건물들이 서로를 가리기 때문에 관찰자의 시선에 대상의 전체가 드러나지 않는 경우다. 전자의 비례가 '시각적'이고 '객관적'이라면, 후자의 비례는 '주관적'이고 '지능적'이다. 세 번째는 삼차원적 입체인 건물의 구축 질서에 따라 규격화된 건축요소들이 '유기적'으로 연결되도록 하는 비례다. 네 번째는 "(직물에서 파생된 용어로서) '직조적'으로 규정될 수 있는" 비례로서, 이것은 건축 요소들 뿐만이 아니라 내부와 외부의 관계를 포함한 "건물에 결정적 영향을 주는 모든 양상들"에 부여됐다. [LC, 1950, 80쪽] 바로 모튈로르다.

1920년대의 규준선은 1930년대의 유기적 비례를 거쳐 1940년대에 최종적으로 모튈로르에 이른다. 이것은 르 코르뷔지에가 연구했던 비례의 역사다. 비례는 측정에 근거하기 때문에 비례의 역사는 곧 측정의 역사다. 그리고 측정은 시각에 의존하기 때문에 측정의 역사는 곧 시각의 역사다. [정진국, 2003, 164~5쪽, 참조] 정신을 자극해서 감동 그 너머의 황홀경을 획득하기 위해 그는 우선적으로 눈으로 보는 것에 관해 연구했다. 눈과 마음의 관계를 설정하기 위한 것이 비례기 때문이다.

"건물의 규칙은 그 안에 있는 사람으로부터 나온다. 눈은 집의 모양을 받아들이고, 정신은 그 집의 주인이다" [LC, 1950, 78쪽 참조] 이와 같이 눈과 마음의 관계에 사람의 몸이 더해진다. 그 증거가 인간 척도다. 르 코르뷔지에는 새로운 비례를 위해서 측정의 기준이 신체

참고문헌
Le Corbusier, 1929, «Tracés régulateurs», Architecture vivante.
Le Corbusier, 1936(a), «Destin de la peinture».
Le Corbusier, 1936(b), «Peinture, Sculpture et Architecture rationaliste».
Le Corbusier, 1938, «De la peinture».
Le Corbusier, 1945, «L'espace indicible». Architecture d'aujourd'hui.
Le Corbusier, 1950, Le Modulor.
Le Corbusier, 1955, Modulor 2.
Le Corbusier, 1961, Un couvent de la Tourette, Forces vives.
정진국, 2001, 르 코르뷔지에가 선택한 최초의 색채들, 공간.
정진국, 2003, '모튈로르'의 측정 방식을 통해 본 르 코르뷔지에의 시각의 역사에 관한 연구, 대한건축학회논문집 19권 18호.
Baudin, Katia, 2019, "Proposal for a Synthesis of Arts, Paris 1955. Le Corbusier, Fernand Leger, Charlotte Perriand", Gallimard.

의 동작인 인간 척도와 자연의 형태에 내재된 황금비 체계의 피보나치수열과 결합했다. 이러한 결합은 모뒬로르가 인간과 자연의 연결을 전제로 연구된 비례라는 사실을 말해준다. 했다. 모뒬로르로 인해서 다양한 조형요소들이 "조화를 이뤄 삼차원 속으로 통합되고 안에서 밖으로 연결되면서 자연의 작품처럼 느껴지게 하는" 것이다. [LC, 1950, 80쪽]

모뒬로르는 20년 전의 규준선처럼 추상적이거나 산술적인 비례가 아니다. 르 코르뷔지에는 인간이 거주하는 구체적 경험의 세계로부터 비례를 발견하고 이것을 바탕으로 인위성을 탈피해서 자연성을 회복한 건물을 창조하고자 했다. 모뒬로르와 함께 건물은 자연으로 '작용'하고 자연 또한 건물에 '반응'한다. 이른바 '조형 음향학' 혹은 '시각 음향학'으로 규정됐던 '작품(건축, 회화, 조각)'과 그 '주위'의 호혜적 상관성, 즉 현상학적 의미에서 '얽힘'의 기제가 작동하는 것이다. [LC, 1945, 참조]

이것이 르 코르뷔지에가 모뒬로르를 '직조적'이라고 규정했던 이유다. 가로 실과 세로 실이 동시에 얽히면서 천이 짜지듯이 상반된 것들이 차이를 내면서도 모순되지 않고 서로를 공간적으로 시간적으로 이어주는 것이 직조다. 모뒬로르에 의한 건물에서는 인간과 자연의 관계 또한 직조적이다. 인간의 신체와 자연의 물체가 모뒬로르의 비례로 얽힌다는 의미다. 궁극적으로 직조적 비례로써 인간이 자연과 합일되는, 말하자면 물아일체를 이루는 바로 그때가 관찰자가 경험하게 되는 황홀경의 순간이다. 예술의 종합은 이렇게 완성된다.

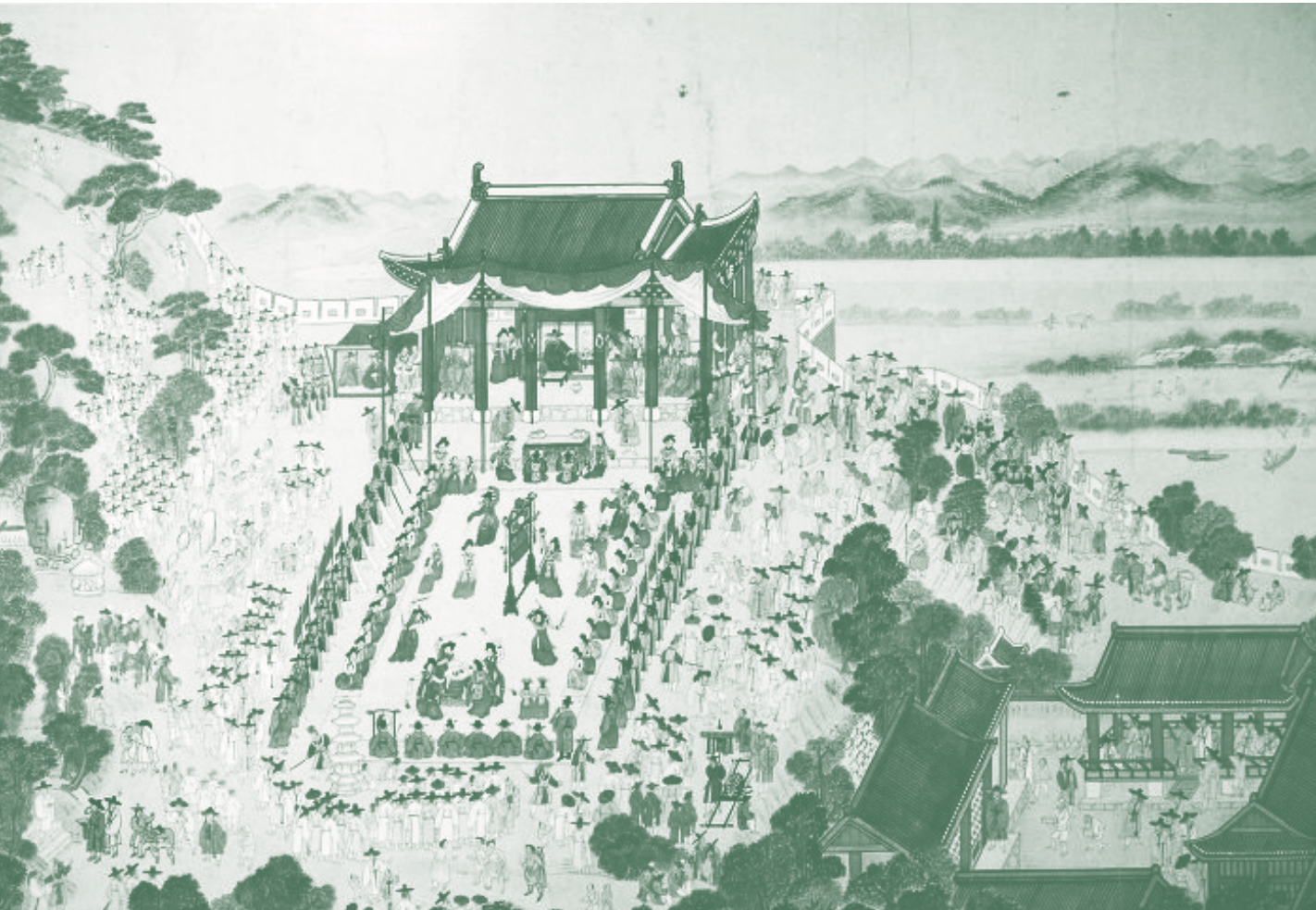
2022년 7월 10일

Biography

정진국은 한양대학교 공과대학과 파리벨빌건축대학(ENSAPB)에서 건축학을 전공하고 실무자격을 갖춘 건축가다. 또한 사회과학고등연구원(EHESS)에서 르 코르뷔지에의 건축적 다색채를 학술적으로 규명한 예술사 박사다. 한양대학교 공과대학 건축학부 교수로서 건축설계와 예술 이론을 강의하고 있으며, 건축도시 학제간설계연구소를 기반으로 근대주의와 지역성에 관한 연구와 설계를 진행하고 있다.'한국건축가협회상'을 수상했으며, '르 코르뷔지에 서울특별전'의 전시고문 및 서울시 공공건축가로 활동했다. 주요 작품으로 '곤지암 주택', '토포하우스', '소금항아리', '청도 주택', '상동 갤러리주택', '박화영 음악관' 등이 있고, 주요저서로 『르 코르뷔지에가 선택한 최초의 색채들』, 『상자의 재구성』, 『프레시 지옹』(역서), 『르 코르뷔지에의 사유』(역서), 『성당의 새로운 유형: 르 코르뷔지에의 피르미니 성당으로부터』(논문) 등이 있다.

Obtain Material from Local Sources

인지취재(因地取[就]材)



동아시아건축은 목조구조를 위주로 하며 칸이라고 하는 공간개념을 전후좌우로 확장함으로써 원하는 일정한 규모의 건축물을 자유롭게 구축한다. 따라서 시공과 확장이 편리할 뿐만 아니라 해체와 이동이 가능하고 공간의 가변성과 융통성이 있으므로 건축물의 준공은 완성을 의미하기보다 시간에 따른 끊임없는 해석의 여지가 언제나 열려 있는 존재로 남아 있다. 그것은 편액과 주련, 기문 등의 요소들에 의해 가능해지며 사용자와 소유자에게 내재된 정신에 의해 완성도를 높여가는데 이러한 속정을 함축적으로 잘 드러내는 것이 바로 누정이다.

한동수

해석하고 해석되어지며 완성해 가는 건축물
Building, To interpret, To be Interpreted and To be Completed

한동수 Dong-Soo Han

1. 건축의 보편성

동아시아건축이 가지는 가장 특징적인 부분은 서양처럼 재료나 양식의 뚜렷한 변화보다는 목조구조를 위주로 하는 건축체계가 일찍부터 정착되어 장기간 지속적으로 유지되어왔다고 하는 점이다. 이는 재료에 대한 각별한 인식의 결과로서 동아시아건축의 주축이 되는 중국에서는 산자의 집은 나무를 위주로 삼았고 죽은 자의 집은 벽돌이나 석재를 위주로 짓는 전통이 뿌리 깊게 자리 잡았다. 이는 나무가 화, 수, 목, 금, 토의 오행 가운데 유일하게 생명을 가지고 성장하는 유기체로써 사람의 속성과 일치하는 점이 많았기 때문으로 여겨진다. 뿐만 아니라 구조재와 수장재는 목재가 중심부재가 되는 한편 기와, 종이, 삼합토, 진흙 등 건축물의 마감재들이 역시 모두 나무와 유기적인 관계를 유지하고 있는 것을 볼 수 있다.

더구나 평면구성에서도 네 개의 기둥이 만드는 하나의 단위공간을 칸이라고 하는 개념으로 확립하여 전후좌우로 칸을 확장함으로써 원하는 일정한 규모의 건축물을 자유롭게 구축하였다. 이와 더불어 동아시아건축은 초기의 간단한 구조형식에서 점차 복잡한 구조형식을 갖추어 가면서 부재들이 표준화되고 맞춤과 이음이라고 하는 독특한 결구방식을 고안해 냄으로써 건축물의 생명력을 오랜 기간 유지할 수 있는 가능성까지도 열어 주었다.

일반적으로 목조건축은 기둥에 의해 지지가 되므로 벽이 무너져도 건축물에는 하등의 영향을 미치지 않아 창과 문의 설치가 자유롭고 맞춤과 이음에 의한 결합방식으로 내진성이 뛰어나다. 또한 재료의 가공과 부재의 교체가 용이하고 주변에서 재료를 손쉽게 구할 수 있으며 시공과 확장이 편리하고 해체와 이동이 가능한 장점을 가지고 있다. 나아가 칸의 확장으로 이루어진 평면은 활용적인 측면에서 다양한 용도에 적응할 수 있는 융통성을 발휘할 수가 있다.

동아시아목조건축은 입면의 구성에서도 일정한 특징이 나타난다. 중국인들은 우주를 구성하는 요소로서 천(天), 지(地), 인(人)의 삼재(三才)로 해석을 하였고 사람의 신체 또한 머리, 몸통, 다리의 세 부분이 결합된 것으로 보았다. 중심부재인 나무 역시 뿌리, 줄기, 가지의 세 부분으로 구성되어 있다. 그러므로 건축물 역시 우주와 사람, 나무와 대응되는 관계로 해석하여 상분(上分), 중분(中分), 하분(下分)으로 구분하였다. 이같은 내용은 서유구(徐有榘: 1764–1845)의 〈임원경제지(林園經濟志) 섬용지(贍用志)〉에 잘 나타나 있는데 그는 자신의 백과사전적 저서인 〈금화경독기(金華耕讀記)〉를 인용하여 다음과 같이 말하고 있다.

심괄(沈括: 1031–1095년)의 〈몽계필담(夢溪筆談)〉에서는 유호(喻皓: ?–989년)의 〈목경(木經)〉을 인용하여 "집에는 삼분(三分)이 있다. 들보 이상은 상분(上分)이요, 집 바닥 이상은 중분(中分)이요, 기단은 하분(下分)이다. 들보 서까래, 기둥, 네모 서까래, 계단은 모두 척도가 서로 대응을 이룬다."라고 하였다.[1]

현재는 과거에 들보 이상에 해당하는 상분(上分), 바닥 이상의 부분인 중분(中分), 초석 이하의 부분인 하분(下分)이라고 부르던 것을 지붕, 축부(또는 몸통), 기단으로 용어를 바꾸어 표현하고 있다. (Fig 1)은 입면을, (Fig 2)는 단면을, (Fig 3)은 평면의 주요 명칭을 각기 나타낸 것이다.

재료의 측면에서 보면 동아시아의 전통건축물은 중심 재료로 목재가 사용되고 부분적으로 벽돌과 석재가 이용된다. 그리고 창호에는 종이를 붙이고 지붕에는 기와를 올리게 되는데 이러한 재료들은 모두 흙[土]과 나무[木]에서 나온 것들로 서로 유기적으로 연결되어 있다. 다시 말해서 종이는 나무에서 나온 것이고 벽돌과 기와는 흙을 빚은 다음 나무를 태워 얻는 재료이다. 그리고 석재 역시 흙 속에서 파낸 것이기 때문이다. 그래서 과거에는 축토구목(築土構木)의 줄인 말인 토목을 건축과 동일시했던 이유도 여기에 있다.

그럼 나무로 집을 구축하는 방법은 어떠한가? 목재를 가지고 하나의 유용한 공간을 형성하기 위한 구조체를 만드는 방법에는 대략 세 가지의 기본적인 방식이 존재한다.

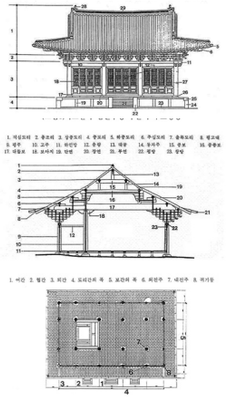


Fig 1
목조건축 입면구성 부분의 주요명칭
Fig 2
목조건축 단면구성 부분의 주요명칭
Fig 3
목조건축 평면구성의 주요명칭

1 서유구, 안대회 역, 〈산수간에 집을 짓고〉, 돌베개, 2005년 초판, 205쪽

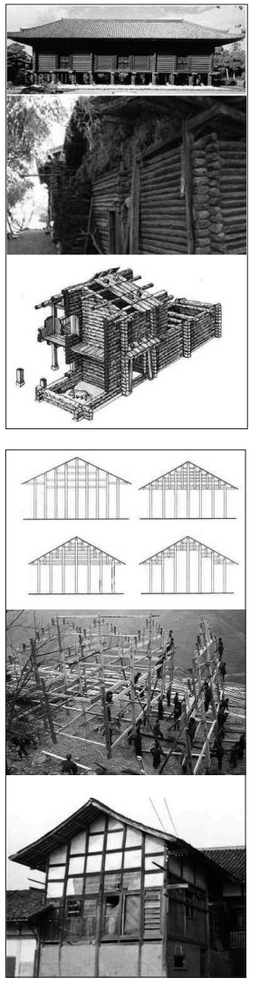


Fig 4
정간식 구조의 건물 형태
Fig 5
천두식 구조의 건물형태

가장 간단하고 원시적인 구축방법은 둥근 나무를 종횡으로 쌓아올려 우물 정자(井字)의 형태를 만드는 것이다. 사실 이것은 벽체를 구축하는 방식이지 지붕과 축부를 연결하는 방식은 아니라고 할 수 있으나 어쨌든 일반적인 구조형식의 하나로 분류하고 있다. 중국에서는 이미 상대부터 무덤의 곽을 만드는데 사용되었으며 일본의 정창원(正倉院) 같은 사례도 있어 그 역사가 아주 오래되었음을 알 수 있다.

우리나라에서는 강원도, 울릉도, 지리산과 같은 산간 지역 등에서 광범위하게 채용되어 지어졌다. 귀틀집 또는 윤판이라고 하는 것이 바로 이것이다. 요즘은 통나무집이라고 불리며 주로 교외 지역의 별장이나 휴양림의 숙소 등에 지어지고 있다. 공식적인 명칭으로는 정간식(井干式, 또는 井幹式)이라고 한다.

다음으로는 도리를 기둥이 직접 받으며 보와 인방이 기둥 속으로 직접 연결되어 횡방향의 골조를 형성하는 구조방식이다. 건물의 확장은 횡방향의 골조를 종방향으로 단순히 덧붙이면 완성된다. 우리나라에서는 아직까지 이러한 유형에 속하는 현존하는 목조건축의 유구가 보고된 바 없으며 수덕사 대웅전처럼 부분적으로 천두식의 기법이 보이는 것이 있고 백제의 강역에서 발굴된 건물지 유적 가운데 이와 유사한 구조로 추정되는 부재들이 발견되었을 뿐이다. 이러한 구조법은 천두식(穿斗式, 또는 穿逗式)이라고 하는데 중국에서도 특히 운남, 복건, 절강 등 남방 지역의 건축에서 보편적으로 사용된다.

그리고 목재로 집은 짓는 가장 보편적인 방법인데 앞서 언급한 바대로 기둥을 세우고 창방으로 기둥을 연결한 다음 다시 보를 걸고 그 위에 도리를 올린 다음 서까래로 지붕 바닥을 구성하는 것이다. 이러한 방식은 이미 중국의 진한 시대부터 그 구조의 구체적인 모습을 볼 수 있는 건축모형이 무덤에서 부장품으로 발견되고 있다. 조선시대의 목조건축물은 거의 대부분 이러한 방식을 취하고 있으며 현재 우리가 한옥이라고 부르는 건물이 모두 여기에 속한다. 이것은 대량식(擡梁式, 또는 擡樑式)이라고 한다. 글자 그대로 해석해 보면 보와 도리를 기둥이 받치고 있다는 의미이다. 따라서 끼워 넣는 천두식 보다 다양한 맞춤과 이음방식이 존재할 수밖에 없는 대량식 구조는 가장 발달한 목조건축의 구축 방법이라고 할 수 있다.

2. 건축의 특수성

건축의 본질은 주어진 자연환경의 조건 속에서 가장 손쉽고 경제적이며 적합한 방법으로 가장 안전한 실내공간을 구축하는 것이다. 따라서 자신이 처해 있는 자연환경

은 건축에 직접적인 영향을 미치기 마련이다. 이러한 건축공간의 구축 개념을 요약해서 한마디로 인지제의, 인지취재(因地制宜, 因地取[就]材)라고 한다. 즉 주어진 조건에 제도를 맞추고 주어진 땅에서 생산되는 재료를 취한다는 의미이다. 따라서 한반도를 중심으로 건축 활동을 전개해 온 조선시대에는 한반도의 자연환경이 그 전제가 된다. 특히 건축은 재료의 수급은 물론 그것을 다듬는 도구와 밀접하게 연동되어 있다. 나아가 경제적인 측면도 건축의 품질을 결정 짓는데 중요한 역할을 한다. 특히 양질의 목재가 원활하게 공급되지 않는다면 당연히 원하는 부재를 얻을 수 없을 것이고 건축물의 품질 역시 보증할 수 없는 상황에 처하게 된다.

조선시대 건축은 후기로 갈수록 목재의 공급에 많은 어려움을 겪었다. 임산자원에 대한 관리와 보호가 제대로 이루어지지 않았던 시대였으므로 집을 지으면 지을수록 좋은 부재는 고갈이 되어가고 열악한 것들만 남을 수밖에 없다. 어느 정도 권력과 재력을 가진 사람은 그래도 좀 나은 재료를 가지고 집을 짓겠지만 그렇지 않은 대부분의 사람들이 어떤 처지에 있었는지는 불을 보듯이 뻔하다. 이러한 현상은 19세기에 들어서 최고조에 달했다. 고종 때 중건된 경복궁 영건과정의 기록은 당시 목재의 조달을 위해 한반도 전체가 들썩일 정도로 심각했음을 전해준다. 한 국가의 최고 권력자를 위해 최고 기술과 최고의 재료를 동원하여 짓는 건축물도 이와 같았다.

그렇다면 장인들은 어떻게 대응을 했을까. 주어진 재료로 어떻게든 집을 지어야 하는 장인은 당연히 열악한 재료를 가지고 지혜를 발휘할 수밖에 없었다. 가장 합리적인 것은 부재의 낭비를 최소화 하고 그 형상을 적절히 이용하여 조화로운 집을 짓는 것이다. 이러한 현상을 왜재정용(歪材正用)이라고 표현한다면 어떨까 싶다.

목재로 집을 짓기 위해서는 당연히 반듯반듯한 것이 가장 바람직하다. 그러나 조선시대의 장인은 이러한 재료를 구하는 것이 너무도 험난했다. 자신에게 주어진 것은 왜재(歪材), 즉 불규칙한 재료가 대부분이었고 이런 것은 정용(正用), 즉 바르고 정확하게 사용을 해야만 했다. 부재가 불규칙하더라도 사용을 할 때는 적재적소를 찾지 않으면 집은 이루어지지 않는다.

현재 우리가 손쉽게 접할 수 있는 조선시대 건축은 대부분이 이러한 모습이다. 물론 그 이전의 건축이 동일한 맥락에 있었다고 확대 해석을 할 수 없다. 그러나 왜재정용의 건축에 의미를 부여하고 싶은 것은 이런 건축도 누구나 할 수 있는 것이 아니라는 점 때문이다. 비근한 예로 목재의 수급이 우리보다 자유로웠고 양질의 재료를 확보할 수 있었던 중국이나 일본의 건축에서는 오히

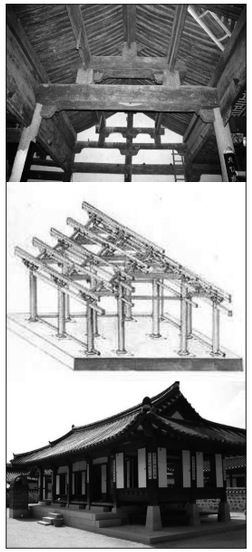


Fig 6
대량식 구조의 건물형태

Fig 7
전북 장수군 장수향교 대성전의 대들보

려 왜재를 찾아 정용을 하는 것이 난제 중에 난제였다. 특히 일본의 경우는 왜재 하나가 집 한 채의 가격을 능가하는 경우도 종종 있었고 왜재를 어디에 어떻게 사용하는냐가 그 집을 짓는 장인의 심미안을 드러내는 것이기도 했기 때문이다. 왜재를 정용하는 것은 시간이 흐름에 따라 나름대로의 장인의 안목과 기술을 요하게 되었음이 분명하다. 그렇기 때문에 직선으로만 이루어진 일본건축에 익숙했던 유종열(柳宗悅, 야나기 무네요시)는 조선의 건축을 보면서 대부분의 부재가 거칠게 가공된 상태로 그대로 사용되는 자연스러운 선의 향연에 주목할 수밖에 없었을 것이다. 오늘날 한옥의 표준화에 가장 큰 장애요인을 든다면 부재를 표준화하기 어렵다는 점이고, 또 표준화가 심해지면 다양한 곡선으로 이루어진 한옥의 특성이 사라진다는 모순을 안고 있다.

3. 건축의 완결성

조선시대의 건축물에는 중국에 비해 벽돌의 사용이 제한적이었으며 주로 목재에 의존을 하였다. 기둥을 세우고 보를 걸고 도리를 올린 다음 서까래를 배열하고 다시 그 위에 기와를 덮어 집의 기본적인 모습은 완성이 된다. 건축물의 힘은 대부분 기둥이 받고 있으므로 벽체는 사실상 가변적인 것으로 벽체를 허물어 낸다 해도 집은 온전하게 서 있을 수가 있다. 그 결과 벽체 부분에는 자유자재로 창과 문을 열어도 아무런 문제가 생기지 않는다. 이는 특히 우리나라 조선시대의 건축에서 아주 극명하게 표현되고 있다. 중국은 명청 시대에 들어서면서 벽돌을 이용하여 내력벽을 구축했기 때문이 우리처럼 창과 문의 자유로운 개방성은 떨어지는 편이다. 조선시대의 건축은 다른 시대에 비해서 규모가 그다지 크지 않다. 단위평면 역시 마찬가지이다. 하지만 조선시대의 건축은 들창, 들문[또는 들어올리개 창과 문]의 구조를 가지고 있어 실내 공간 사이의 통합과 분절은 물론 실내공간과 실외공간 사이에도 서로의 연속성을 만들어 내는데 무리가 없었다. 이러한 현상은 비록 진정한 의미의 구축된 실내공간이 작았음에도 훨씬 넓게 쓸 수 있는 무한한 가능성이 열려 있었음을 암시한다. 들문과 들창의 구조는 물론 중국이나 일본에서도 확인이 되고 있으나 조선시대 건축처럼 사방을 모두 돌려가면서 또 실내공간을 구획하는 부분에서까지도 이루어지고 있는 사례는 없다. 들문과 들창의 열리는 각도나 범위 역시 조선시대 건축이 가장 크고 적극적이며 전면적이다.

이러한 가변성과 융통성은 2차적으로 차일 시설의 발전을 가져왔다. 차일은 문자 그대로 햇빛을 가리는 임시구축물, 즉 천막을 지칭한다. 우리나라 건축에서 차일이 언제

부터 사용되었는지는 아직 고증된 바가 없으나 이러한 구조는 대부분 유목민족이 주로 사용했으므로 이들과의 관계 속에서 수용되었을 것으로 추정을 할 수 있을 뿐이다. 중국의 동북 지방은 오래전부터 다양한 민족이 부침을 했고 이들은 대부분 유목과 수렵을 위주로 생활을 했기 때문에 차일과 유사한 구조에 익숙해 있었으며, 이들과 밀접한 관계를 맺었던 고구려, 발해를 거쳐 게르라는 천막구조의 주거형식을 위주로 생활한 몽골족이 세운 원과 고려의 교류 속에서 차일은 자연스럽게 한반도 전체로 확산되었을 것이다. 이러한 차일은 자유로운 창호의 개폐방식을 가진 조선시대 건축과 자연스럽게 연결되면서 광범위하게 사용되었다. 따라서 당시의 수많은 행사를 기록한 그림에는 서민에서부터 궁궐에 이르기까지 차일이 보편적으로 사용되고 있음을 발견하게 된다. 차일은 독립적으로 설치되어 사용되기도 하지만 많은 경우 실내공간을 외부로 확장하기 위해서 건축물에 부착하여 설치되는 경우도 매우 많다. 특히 궁궐의 행사를 그림으로 그린 것은 대부분 이러한 모습을 한다.

앞서 언급한 바대로 일찍이 조선의 미가 선에 있음을 발견한 일본의 대표적인 민예연구가 유종열(柳宗悅, 야나기 무네요시)은 조선의 건축을 평하며 "자연이 건축을 보호하고 건축이 자연을 장식한다"라고 언급하였다. 이보다 더 함축적으로 조선 건축의 특성을 드러낸 말은 없다고 생각한다. 한반도는 본래 평지가 거의 없고 70% 이상이 산이나 구릉지도 되어 있는 노년기 지형이다. 따라서 건축의 배경으로서 자연, 즉 산은 대단히 중요한 역할을 하고 있으며 이것에 대한 세심한 배려가 요구되어왔다. 더욱이 사계절이 명확한 한반도의 기후는 변화무쌍한 자연의 모습을 만들어 내기 때문에 건축과 관계는 주목을 받을 수밖에 없다. 여기에 조선시대 지배계층의 의식세계를 주도한 성리학의 성행은 건축의 화려함이나 장식적인 추구를 강하게 억누르는 한편 관념적이고 사변적인 세계 속으로 흐르도록 했다. 조선시대 건축의 대표적인 유형 가운데 하나인 서원과 누정은 성리학의 사유세계를 반영하고 유종열이 언급한 자연과 건축의 관계를 극명하게 보여주는 사례이다.

그렇기 때문에 서양건축에서 자주 사용되는 엘레베이션(Elevation), 즉 입면이라는 개념은 사실 동아시아의 건축에서는 그다지 인식되지 않았다. 아니 입면이라는 용어 자체가 그다지 통용되지 않았다고 할 수 있다. 실제로 조선시대의 대표적인 영건기록인 〈화성성역의궤〉에서는 입면을 지칭하는 것으로 내도(內圖)와 외도(外圖)가 보일 뿐이다. 또 중국의 자료에서는 입면과 유사한 입도(立圖), 입양도(立樣圖)라는 용어가 사용되기도 하였으나 그것은 말 그대로 세

Fig 8
들문과 들창, 아래 두 장의 사진은 일본과 중국의 경우

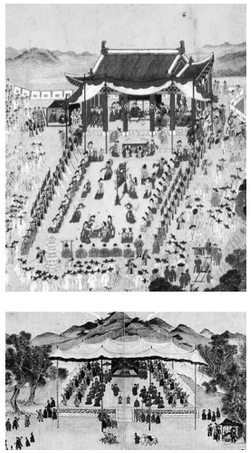


Fig 9
건축물에 부착된 차일과 독립적인 차일

워져 있는 모습 자체를 의미할 뿐 서양건축의 입면에 내재된 정면성의 개념이 담겨 있지는 않다. 그것은 목조건축의 입면이라는 것이 규모의 차이가 있을 뿐 별다른 특징을 가지고 있지 않으며 거의 대동소이한 형상을 하고 있기 때문이다. 평면 또한 칸이라고 하는 단위공간이 전후, 좌우로 확장되어 결정되므로 기본적인 평면의 구성방식에는 큰 차이가 존재하지 않는다. 그 결과 그 내부공간이 하나의 사용목적으로 귀착되지 않고 다양한 요구에 응할 수 있는 융통성을 가지고 있다.

조선시대의 건축도 예외는 아니어서 건축물이 가지고 있는 입면 자체의 중요성 보다는 "내부공간을 누가 사용하느냐, 어떻게 사용하느냐, 건축된 목적이 무엇이냐, 주변의 풍광에서 어떤 것을 주목했느냐" 등에 따라 결정된 당호(堂號)가 오히려 더 주목을 받았다. 그 결과 당호를 쓴 편액문화가 풍부하게 발전하여 건축물의 성격과 특징을 규정지었다. 더구나 건축물이 오늘날 우리들이 경험하는 것처럼 방문자, 또는 감상자의 입장에서 바라보기 위해 지어진 것이 아니라 거꾸로 내부 공간에 밖을 바라보는 사용자의 입장을 고려하여 지어지기 때문에 바라보는 경관이 바로 그 건축물의 입면으로서 가치를 지녔다. 이를 위해서는 건축물이 기대고 있는 좌와 바라보는 향이 결정적인 영향을 미치기 마련이다. 따라서 건축물을 지을 때 입지, 즉 터를 확정짓고 좌와 향을 결정하는 일은 정작 구조물을 짜서 공간을 만드는 일보다 훨씬 중요했고 많은 시간을 소모할 수밖에 없었다.

따라서 건축물의 사용목적과 기능을 명확히 규정 짓기 위해서는 종종 다양한 장식문양이 내외부에 첨가되고 어칸의 위에는 편액을 달아 두는 습관이 유행하였다. 특히 건축물에 작명을 하여 편액을 거는 것은 거주자 또는 영건자의 문화수준과 취향은 물론 영건목적을 드러내는 것으로 건축적인 의미의 화룡점정이라고 할 정도로 대단히 중요한 일 가운데 하나였다. 편액(扁額)[2] 은 궁실(宮室), 전당(殿堂) 향사(亭榭), 서재(書齋), 점포(店鋪) 등에 글자를 써서 문이나 건물을 장식하는데 사용하는 것으로 건축물의 명칭과 성격을 반영하거나 사람들의 감정과 의식 등을 표현한 문학 예술의 한 형식으로 발전하였다. 이처럼 건축물마다 편액을 거는 목적은 첫째로 건물에 대한 명확한 식별과 기억하기 위함이고, 두 번째로는 아름다운 발음을 통하여 건물형상과 주변 환경과의 관계를 나타내기 위함이며 세 번째로는 글귀가 내포하고 있는 의미로 건물 자체의 용도를 전달하기 위함[3] 이다. 이는 고건축의 필수적인 부분으로 회화에서 말하는 화룡점정(畵龍點睛)에 상응하고 역사문헌 속에서 편(扁), 액(額), 패(牌), 방(傍), 편제(扁題), 현판(懸板), 편방(扁傍), 패액(牌

2 이와 유사한 말로 현판이라는 용어가 있는데 〈한국고전용어사전〉 제5권(세종대왕기념사업회편, 사단법인 세종대왕기념사업회, 2001년, 752쪽)에 보면 현판은 "글씨나 그림을 새겨 벽이나 문 위에 다는 널조각"이라고 정의하고 있다. 넓은 의미로 보면 건물의 명칭, 즉 당호를 쓴 널조각도 여기에 속하지만 엄격한 의미로 보면 그다지 적합한 용어라고 할 수 없다.

3 洪鐵城, 『東陽明淸住宅』, 同濟大學出版社(上海), 2000年, 133–134쪽

額), 패편(牌扁) 등의 명칭으로 불려왔으며 시간의 흐름에 따라 점차 대련과 서로 결합하여 화룡점점의 필획이 되어 편련(扁聯), 연액(聯額), 대액(對額), 횡비(橫批) 등으로 불리우기도 했다.[4] 간단히 편(扁), 편(匾) 혹은 액(額)이라고 호칭을 하기도 한다. 송대의 〈영조법식(營造法式)〉에는 편액을 패(牌)라는 항목[5] 에서 다루고 있으며 이를 주석한 〈영조법식독해(營造法式讀解)〉에서는 "패는 건축물의 명칭을 써서 처마 아래에 안치한 것, 즉 편(匾)이다."[6] 라고 설명을 하고 있다.

동한 시기 허신(許愼)은 〈설문해자(說文解字)〉에서 편(扁)에 대하여 "편은 서명한다는 것인데 호책을 따른다. 호책은 문호에 글을 쓰는 것이다.(扁, 署也, 從户册. 户册者, 署門户之文也.)"라고 했으며 액(額)의 글자에 대해서는 "액은 이마이다.(額, 額也)"라고 각각 풀이를 했다. 〈한어대사전(漢語大辭典)〉에는 "편(匾)은 편(扁)과 동일한 의미이며 형체의 두께가 길이와 폭에 비해서 작은 것이다; 둥글지 않은 것이다.(形體的厚度比長度與寬度小; 不圓)"[7] 라고 했으며, 액은 "이마로서 눈썹 위, 머리카락 밑 부분을 지칭한다. 물체 위에서 꼭대기와 가장 근접하는 부분이다. 편액 쓰는 것을 지칭한다.(額頭, 眉上發下部位. 物體上首近接頂端的部分. 指題寫匾額.)"[8] 라고 하였다. 그리고 편과 액이 합쳐진 편액이란 어휘를 역시 같은 책인 〈한어대사전〉에서는 "청당, 헌, 재, 혹은 정사 위에 거는 글자를 쓴 횡액이다.(挂廳堂軒齋或亭榭上的題字橫額.)"[9] 라고 설명하고 있다.

이러한 편액 문화가 조선왕조가 세워지고 경복궁이 창건되고 난 이후 건축물에 어떻게 적용되어 완성되는지 조선왕조실록에 기록된 하나의 구체적인 사례를 들어보면 "신이 살펴보건대, 궁궐이란 것은 임금이 정사하는 곳이요, 사방에서 우러러보는 곳입니다. 신민(臣民)들이 다 조성(造成)한 바이므로, 그 제도를 장엄하게 하여 존엄성을 보이게 하고, 그 명칭을 아름답게 하여 보고 감동되게 하여야 합니다.....여러 신하들에게 새 궁궐에서 잔치를 베푸셨으니, 대개 신(神)의 혜택을 넓히시고 뒷사람에게 복록을 주심이옵니다. 술이 세 순배 되어서, 신 정도전에게 분부하시기를, '지금 도읍을 정하여 종묘에 제향을 올리고 새 궁궐의 낙성을 고하게 되매, 가상하게 여겨 군신(群臣)에게 여기에서 잔치를 베푸노니, 궁전의 이름을 지어서 나라와 더불어 한없이 아름답게 하라.' 하셨으므로, 신이 분부를 받자와 삼가 손을 모으고 머리를 조아려 《시경(詩經)》 주아(周雅)에 있는 '이미 술에 취하고 덕에 배가 불러서 군자의 만년을 빛나는 복[景福]을 빈다.'라는 시(詩)를 외우고, 새 궁궐을 경복궁이라고 이름 짓기를 청하오니, 전하와 자손께서 만년 태평의 업(業)을 누리시옵고, 사방의 신민으로 하여금 길이 보고 느끼게 하옵니다. 그러나 《춘추(春秋)》에, '백성을 중히 여기고 건축을 삼가라.' 했으니, 어찌 임금이 된 자로 하여금 백성만 괴롭혀 자봉(自奉)하라는 것이겠습니까? 넓은 방에서 한가히 거처할 때에는 빈한한 선비를 도울 생각을 하고, 전각에 서늘한 바람이 불게 되면 맑고 그늘진 것을 생각해 본 뒤에 거의 만백성의 봉양하는데 저버림이 없어야 할 것입니다. 그러므로 한꺼번에 말씀드립니다.

4 한동수, 「건축물, 그것을 영원하게 하는 것-현판과 편액」, 『플러스』, 1999년 4월, 100쪽
5 〈營造法式〉 卷第八 小木作制度三 牌, 中華書局影印本(北京), 1998년
6 潘谷西, 何建中, 〈營造法式讀解〉, 東南大學出版社(南京), 2005년, 135쪽
7 漢語大詞典編纂委員會編, 〈漢語大詞典〉 第一卷, 漢語大詞典出版社(北京), 1994년, 979쪽
8 漢語大詞典編纂委員會編, 〈漢語大詞典〉 第十二卷, 漢語大詞典出版社(北京), 1994년, 340쪽
9 漢語大詞典編纂委員會編, 〈漢語大詞典〉 第七卷, 漢語大詞典出版社(北京), 1994년, 362쪽

Fig 10
경복궁 강녕전 전경과 편액

강녕전(康寧殿)에 대하여 말씀드리면 《서경》 홍범 구주(洪範九疇)의 오복(五福)[10] 중에 세 째가 강녕(康寧)입니다. 대체로 임금이 마음을 바루고 덕을 닦아서 황극(皇極)을 세우게 되면, 능히 오복을 향유할 수 있으니, 강녕이란 것은 오복 중의 하나이며 그 중간을 들어서 그 남은 것을 다 차지하려는 것입니다. 그러나 이른바 마음을 바루고 덕을 닦는다는 것은 여러 사람들이 함께 보는 곳에 있는 것이며, 역시 애써야 되는 것입니다. 한가하고 편안하게 혼자 거처할 때에는 너무 안일(安逸)한 데에 지나쳐, 경계하는 마음이 번번이 게으른 데에 이를 것입니다. 마음이 바르지 못한 바가 있고 덕이 닦이지 못한 바가 있으면, 황극이 세워지지 않고 오복이 이지러질 것입니다. 옛날 위(衛)나라 무공(武公)이 스스로 경계한 시(詩)에, '너의 벗한 군자를 보니 너의 얼굴을 부드럽게 한다. 잘못이 있어도 멀리 하지 아니하고 너의 방에 함께 있으니, 방 한구석에서도 부끄러움이 없다.' 했습니다. 무공의 경계하고 근신함이 이러하므로 90을 넘어 향수했으니, 그 황극을 세우고 오복을 누린 것의 밝은 징험이옵니다. 대체로 공부를 쌓는 것은 원래가 한가하고 아무도 없는 혼자 있는 데에서 시작되는 것입니다. 원컨대 전하께서는 무공의 시를 본받아 안일한 것을 경계하며 공경하고 두려워하는 마음을 두어서 황극의 복을 누리시면, 성자신손(聖子神孫)이 계승되어 천만대를 전하리이다. 그래서 연침(燕寢)을 강녕전이라 했습니다."[11] 라고 하였다.

여기서 우리는 궁궐 전체의 영역이 경복궁으로 명명되어 비로서 의미를 지니게 되고 강년전이라는 개별 건축물이 진정한 의미의 존재 가치로 완성이 되는 것은 바로 건축물의 명칭, 즉 편액의 명칭이 결정되면서라는 사실을 명확히 확인할 수 있다. 당시에는 건축물에 화재가 났을 때 불을 끄는 것도 중요했지만 편액을 내려서 잃지 않으면 그 건축물을 구했다고 생각할 정도였다. 그러므로 명칭이나 편액이 없는 장소와 건축물은 그저 물리적인 실체일 뿐 미완의 존재에 불과한 것이었다.

건축물에 거는 편액은 비단 일회성으로 그치는 것이 아니었다. 경우에 따라서는 기존의 편액을 내리고 다른 것을 걸게 됨으로

10 오복은 수(壽), 부(富), 강녕(康寧), 유호덕(攸好德: 덕을 베품의 의미), 고종명(考終命: 제명대로 편안히 삶의 의미) 혹은 수(壽), 부(富), 귀(貴), 강녕(康寧), 자손중다(子孫衆多)를 지칭하기도 한다.
11 〈조선왕조실록〉, 태조 4년 10월 정유
12 하강진, 〈역주해 역대 촉석루 시문 집대성〉, 도서출판 경진, 2019년

서 용도와 기능이 바뀔 수도 있었다. 그것은 공간의 융통성과 가변성이 가져오는 이유이기도 하지만 해체와 조립을 통한 장소의 이동이 가능하기 때문이기도 했다. 다시 말해서 하나의 건축물이 준공되었다는 것은 완성을 의미하는 것이 아니라 끊임없는 해석의 여지가 언제나 열려 있다는 이야기와도 상통한다.

우리나라의 누정은 이러한 측면을 극명하게 보여주는 대표적인 사례이다. 그것은 편액과 더불어 방문자와 사용자가 바뀌면서 각자의 느낌을 반영한 기문이 함께 존재하며 조금씩 완성되어 간다. 공간에 시간이 함께 보태지는 것이다. 인문 및 자연 경관, 편액, 그리고 방문객의 시문 현판과 역사서와 문집에서 발견되는 기록과 시와 산문, 곧 누정을 둘러싼 담론(談論)을 종합적으로 고려한다면 진주의 촉석루 하나에는 고려시대부터 현대에 이르기까지 700년여년간 이 누정과 주변 경관 및 장소를 해석해 온 천여편의 제영시가 존재[12] 하고 있는데 이는 조선시대 건축물의 완성이라는 것이 어떤 것임을 잘 드러내고 있으며 건축물은 물성으로만 가늠할 수 없는 존재임을 인식하게 된다.

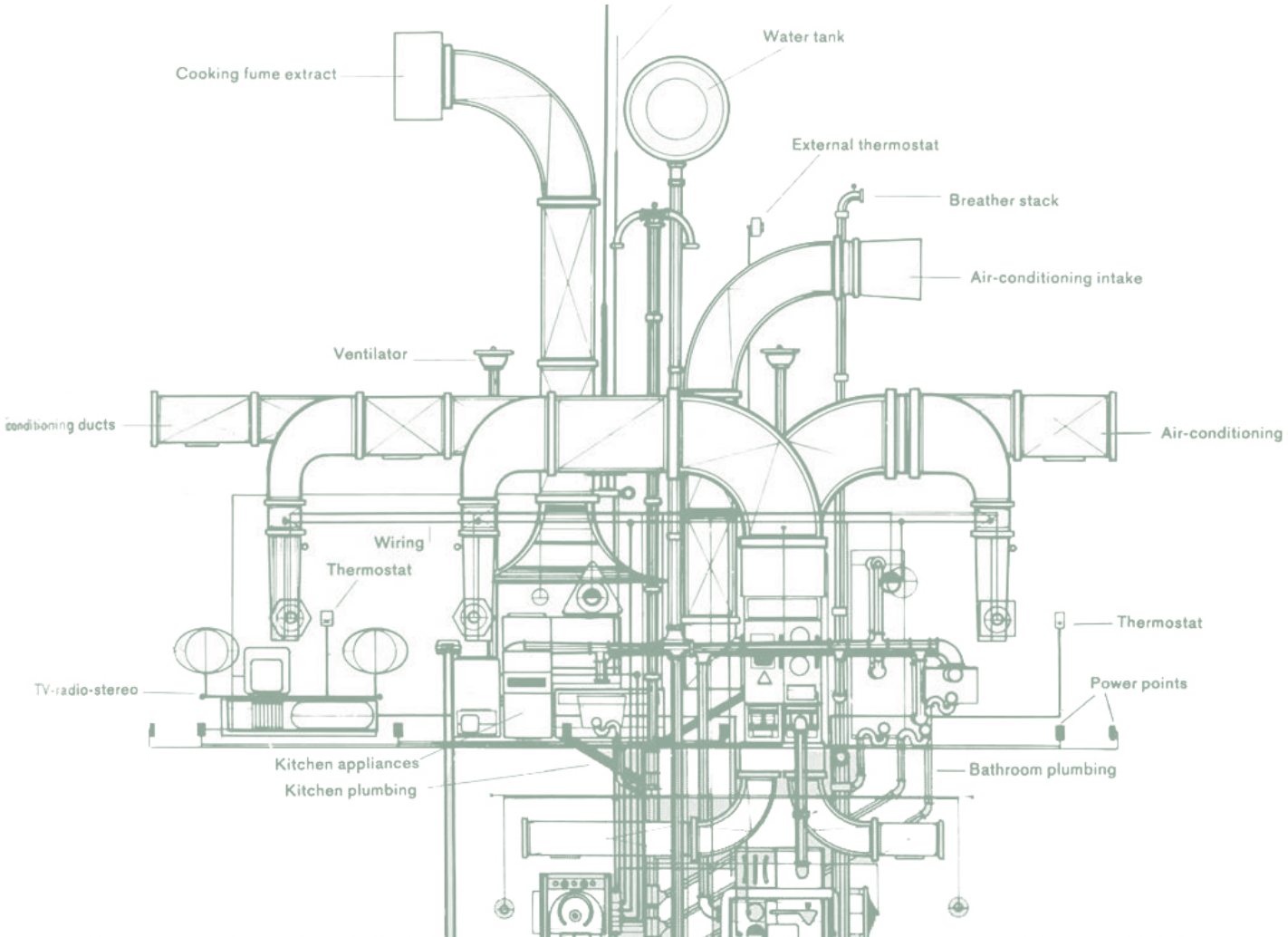
Fig 11
경남 진주 촉석루 전경과 편액

Biography

한동수는 한양대학교 공과대학 건축공학부를 졸업하고 동대학원에서 불교건축으로 석사학위(1986년)를 취득한 뒤 한국정신문화연구원에서 근무했다. 이후 대만의 국립대만대학에서 중국도시역사로 재차 석사학위(1994년)를 취득하고, 중국 북경의 청화대학에서 조선시대와 명청시대의 건축 및 도시에 관한 교류사를 주제로 박사학위(1998년)를 받았다. 귀국하여 인하대학교 공과대학 건축학부(2000–2002년)를 거쳐 2002년 3월부터 한양대학교에 부임하여 현재 동아시아 건축역사에 관한 다양한 수업 지도와 저술, 학술, 대외 활동을 하고 있다.

Development of Machines

기계의 발전



19세기 이후의 근대건축의 탄생은 기계(기술) 발전이 직접적인 요인으로 작용했음은 부인할 수 없는 사실이다. 이후, 건축은 기계(기술)의 발전과 평행을 이루며 밀접한 관계를 맺고있다. 4차 산업혁명에 의한 기술과 기계가 부흥하는 지금, 우리의 공간 환경과 기계들을 재고찰하며, 건축이 처한 새로운 가능성에 대응하려 한다. 이 글은 지난 1세기에 걸쳐 기계를 통해 재해석된 건축작업들을 나열해보고, 공통적으로 기초하고 있는 건축적 상상과 질문들을 찾아보고자 한다.

안기현

건축과 기계,
그 접점에서의 새로운 가능성에 대한 소고
The intersection
between Architecture and the Machine

안기현 Keehyun Ahn

1.0

건축은 기계와 함께 끊임없이 변화해왔다. 특히 기계는 우리의 일상에 많은 영향을 미치고 있으며, 결과적으로 우리의 공간환경에 많은 물리적인 영향을 주고 있다. 거주공간에서의 냉장고는 주방의 크기를, TV화면의 크기는 거실의 폭에 영향을 미쳤다. 고층빌딩은 엘리베이터가 있었기에 가능하였고, 상자 속 깊숙이 사람들을 빨아들이는 에스컬레이터는 백화점과 쇼핑몰을 가능하게 하였다. 장거리 이동을 편리하게 한 자동차는 대도시가 가능하게 하였고, 동시에 엄청난 부피의 주차장을 요구하며 건축의 한 부분을 차지하고 있다.

비약적으로 발전하고 있는 세상의 변화속도는 팬데믹이라는 위기를 기회로 삼아 더욱 가속화되고 있다. 인터넷과 휴대용 장치, 클라우드 서버로 인해 같은 장소에 모여 일할 필요가 없어졌으며, 집에서 의식주의 모든 것을 해결할 수 있는 시대가 되었다. 핸드폰 속 어플리케이션과 인공지능이 맞물려 거대한 도시의 유통시스템을 진화시키고, 건축과 도시공간의 물리적인 변화를 이끌고 있다. 핸드폰속 RFID와 어디에나 설치된 CCTV는 사람들의 소비 행위와 행동 패턴을 빅데이터로 전환시켜, 대형마트 가판대의 진열될 상품부터, 동네 골

목상점의 사업성을 예측해주고 있다. 헤드기어를 쓰면, 물리적 제약이 존재하지 않는 가상의 세계에 접속이 가능하다. 드론(Drone)이 이동(운송) 수단으로 새로운 가능성을 제시하고 있으며, 전기자동차와 자율주행은 주유소 및 주차장에 대한 생각의 전환을 요구하고 있다. 운전석이 필요 없는 자율주행 자동차는 운전 이외의 다른 행위가 가능한 독립된(새로운 인식과 디자인이 요구되는) 공간으로 부상하고 있다. 세계적인 자동차 회사들은 자동차와 그 기술을 기반으로 한 도시계획을 앞다투어 발표하고 있다.

이와 같이 우리는 공간 환경과 기계에 대한 상호관계를 고찰해야하는 시대에 살고 있다. 하드웨어(hardware)는 물론, 소프트웨어(software)를 통해, 기계는 공간 환경과 인간 행태에 많은 변화를 눈앞에 펼쳐놓고 있다. 필요한 시점이다. 여기서 말하는 상상은 대상이 되는 것들을 구조화하고, 공간화하려는 노력이여야 할 것이다. 이를 위해 이 글에서는 과거 유사한 내용의 사례(건축적인 상상력의 결과물)들을 나열해보고자 한다. 건축의 역사는 하나의 단순한 요인에 의해 지배되지 않지만, 건축의 발전과정에 기계의 발전이 평행을 이루며, 인간의 일상생활과 건축의 변화에 주요 요인으로 작용하고 있기 때문이다. 더불어 이를 통해, 지금 우리가 처한 새로운 현상들에 대응할 수 있는 접점들에 대해 생각해보고자 한다.

2.0

지금으로부터 정확히 1세기 전(1923년)에 발표된 르 코르뷔지에(Le Corbusier)의 [건축을 향하여]에서 “집은 살기 위한 기계다(A house is a machine for living in.)”라는 발언은 잘 알려져 있다. 산업혁명 시대의 대량생산과 표준화를 비롯해 자동차/ 여객선/ 비행기 등의 기계에 대한 관찰의 결과였다. 이를 바탕으로 우리가 잘 알고 있는 새로운 공간이 탄생했다. 기능적, 합리적, 논리적 속성과 표준화된 결과들로 기계가 건축에 줄 수 있는 의미와 미학을 이해하고 활용하려 했다고 한다.

반세기 전 발표된 레이너 밴함(Reyner Banham)의 ‘제 1 기계시대의 이론과 디자인’이란 책에서는 아래와 같은 언급이 있다. “제 1기계시대의 최초 활동은 조명과 난방용 석탄 가스의 이용과 함께 나타났는데, 본관을 통해서 보내지는 전기는 이러한 점에서 결정적인 변화

Fig 1
건축을 향하여(르 코르뷔지에), 제 1 세기 기계시대의 이론과 디자인(레이너 밴함)

Fig 2
Galerie des machines(Pavilion of Machine)
Fig 3
The Center Pompidou by Richard Rogers & Renzo Piano

1 Reyner Banham, Theory and Design in the First Machine Age, 윤재희역, 세진사, p9.
2 Le Corbusier, Towards a new architecture, Translated Frederick Etchells, Dover Publications,INC. p289.

를 초래했다. 반면 제 2 기계시대에는 고도로 발달된 대량생산 방법이 전자 기구와 합성화학제품을 사회에 광범위하게 유포시킨다. 제 1 기계시대에 대중이 이용할 수 있었던 것은 영화 뿐이었지만, 제 2기계시대의 상징적인 기계인 텔레비전은 대중 오락을 제공하는 메스커뮤니케이션의 중요한 수단이 되었다.”[1] 레이너 밴함은 제 1 기계시대와 제 2기계시대라는 용어를 처음으로 언급하며, 기계에 의한 미학과 과학적 배경/ 사회적 현상들이 건축을 상징화하는 매개체가 되었음을 암시하고 주장한다. 이렇듯, 근대 건축의 주요한 주제 중 하나는 새로운 기술을 바탕으로 한 기계 미학과 기술에 대한 건축적 해석임을 알 수 있다.

3.0

좋은 질문이 있어야 좋은 답이 가능하다는 말이 있다. 기계를 통한 새로운 방향을 탐구하기 위한 질문을 만들기 위해, 하나의 참고가 될 수 있는 과거의 건축가들의 작업들을 수집해보고, 그것으로부터 가능한 질문들을 만들어보고자 한다. 기계를 건축의 상징화 하기 위한 도구로서 사용되거나, 은유하기 위한 매개체로 사용되었던 건축적 상상력의 결과물을 분석하고, 새로운 방향성과 다양한 접근방식을 탐구하고자 한다. 그것들을 3가지의 형식으로 구분하여 생각해보았다. 그 분류는 아래와 같다.

01. 공간 틀 (Space Frame)

02. 공간 오브제 (Spatial Object)

03. 도시스케일의 복합체 (Urban scale Frame + Object)

3.1 공간틀 (Space Frame)

여기서 언급하는 공간틀(Space Frame)은 구조체나 표면을 통해 경계를 구축하여 공간을 규정하는 것을 의도한다. 기계와 기술의 발달로 공간을 규정짓는 경계의 규모와 범위가 바뀐 사례들을 중심으로 분석하였다.

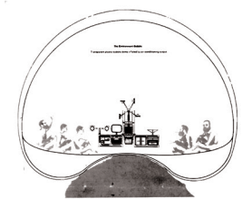
Case 01 1889년에 세워진 갤러리 드 머신(Galerie des machines)이라는 건물이다. 기계들을 전시해 놓은 갤러리인데, 그 크기가 80,000m² 정도의 큰 홀로서, 높이 45meter 길이 115meter이다. 20세기가 되기 전, 산업혁명을 통해 철과 유리를 대량생산할 수 있게 되며, 구축의 범위에 대한 한계의 넓혀가는 사례라고 할 수 있다. 기계를 담는, 기계에 의한, 최대 범위의 프레임을 만든, 건축의 엄청난 도전이었다.

Following Question 2022년 지금의 기술로 물리적인 한계의 범위는 없다고들 말한다. 물리적 한계보다는 경제와 효율의 이슈라고 말한다. 정말 없는 걸까? 아니면 도전할 매개체(medium)의 부재일까?

Case 02 르 코르뷔지에(Le Corbusier)의 "건축을 향하여"(Toward a new architecture)에서도, 기계들을 기반으로 "건축이냐, 혁명이냐. 산업의 모든 분야에서 새로운 문제들이 제기되었고, 이를 해결할 수 있는 도구가 창안되었다. (Architecture or revolution. In every field of industry, new problems have presented themselves and new tools have been created capable of resolving them.)[2]라고 말한다. 이런 관점에서 돔-이노 이론은 새로운 공간틀로서 작동하며, 건축의 보급화, 대량생산을 위한 단초가 되었다고 판단된다. 이를 더 발전시켜 모듈러(Modular) 주택으로 발전시키기도 하였다.

Following Question 이로부터 100년이 지난 지금도 건축의 생산방식은 전통적으로 이루어지고 있다. 혁신적인 기술과 인프라가 있음에도 불구하고 무엇이 이 방식을 고집하게 만들고 있을까?

Case 03 유럽의 역사적인 건물들이 자리하고 있는 파리 한가운데 완전하게 기계 덩어리 같은 건물이 자리하고 있다. 굳이 설명이 필요 없는 센터 퐁피두(Center Pompidou)로 하이테크 건축의 대명사로 불리운다. 1971년 설계경기(Competition)를 통해 당선되며, 많은 논란(기술,경계,외피 등)을 만들며 완성된 건물이다. 공간틀의 내외부가 거꾸로 배치되며 펼쳐지는 풍경과 역설이 도시에 많은 것을 이야기하고 있다.



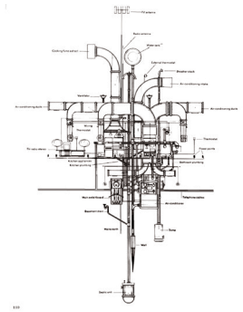


Fig 4
Transportable Standard-of-living Package(1965)
Fig 5
Anatomy of Dwelling (1965) by Reynar Banham & Francois Dallergret
Fig 6
Flyhead(Environmental Transformer)
Fig 7
Oasis No.7

3 Art in America #2, 1965, p108~118. The Environmental Bubble, illustrated by Francois Dallegret for the article A House is Not a Home by Reyner Banham. "The house itself has been omitted from the drawing, but if mechanical services continue to accumulate at this rate, it may be possible to omit the house in fact."

4 Haus-Rucker-Co는 Laurids Ortner, Günther Zamp Kelp 및 Klaus Pinter가 1967년에 설립한 비엔나 그룹이다. 이후 Manfred Ortner가 합류하여, 총 4인이 함께 운영한 실험적 그룹으로, 이들의 작업은 공간에 대한 인식을 공기압을 이용한 구조를 건축의 수행 가능성(performative possibility)을 탐구했다. 이들은 1960년대 동시대의 Superstudio, Archizoom, Ant Farm 및 Coop Himmelblau와 같은 그룹의 유토피아적 건축 실험을 작업하였다.

Following Question 더 발전된 하이테크가 가능한 시대에 유사한 혹은 뛰어넘는 시도와 상상은 쉽게 보이지 않는다. 혹은 건축이 여러가지 다른 산업으로 분화되며, 건축이 아닌 다른 분야에서 이런 시도들이 이루어지고 있지 않은가?

3.2 공간 오브제 (Spatial Object)

비건축적 사물(기계)들에서 시작하여, 내부에 사람을 담을 수 있는 기능이 있는 기계까지 포함한다. 사물로서 인간이 점유한 공간을 함께 차지하며, 때로 그 자체로서 공간이 되어 사람들을 수용한다. 안과 밖으로 공간에 많은 영향을 미치는 사물들이다.

Case 04 1965년 영국 건축가 레이너 밴함(Reyner Banham)이 발표한 " A House is not a House" 란 아티클과 표현되어 있는 6개의 드로잉(삽화 : 프랜코이스 댈러그렛(Francois Dallergret) 중 "The Environmental Bubble"과 "Anatomy of Dwelling"[3]이 흥미롭다. 우리가 거주하는 공간(Home)이 건축의 대상인 House라기보다 "환경적인 기계 Environemntal Machinery"라고 이야기하며, 기계장치 (TV와 각종 배관, 그리고 자동차)에 둘러싸인 인간에 대해 보여주며, 건축의 양식이 기계시스템에 양도되고 있지 않는지 질문한다. 이런 기계적인 서비스가 누적되면, 사실상 집이 생략될 수 있는 것 아니냐는 질문을 드로잉을 통해 보여준다. 점점 더 허약해진 구조와 점점 더 강력한 기계에 의해 거주공간이 정의되는….

Following Question 2022년의 우리 인간은 공간의 범주를 넘어24시간 기계를 몸에 지니고 다니며, 모든 생활이 이를 통해 이루어지고 있다. 장소와 시간을 불문하고 동일한 상황을 접속하게 하는 기계에 의한 세상에 건축의 가치는 어떻게 변하고 있을까?

Case 05 하우스-러커-코(Haus-Rucker-Co)[4]라는 그룹(1960년대 활동)에 의한 "Environment Transformer", "Oasis No.7", "Mind Expanding Program(MEP)" 등의 작업은 공기압(pneumatic) 구조와 기계 장치를 사용하여 공간 인식에 대해 실험하며 다양한 건축의 가능성을 탐구했습니다. 가벼운 공기압 구조체를 활용해 휴식과 놀이의 공간을 기존 건물의 파사드에 입히거나, 공기압의 헬멧을 이용해 착용자의 시각과 청각을 혼란시켜 인간이 속한 환경을 새롭게 지각하게 하는 기회를 제공한다. 건축의 잠재력은 물론 기술적으

로 매개된 실험 환경과 유토피아적 도시를 위한 디자인을 만드는 가능성을 탐구했습니다. 일시적인 공간적 장치를 통해 감각 경험을 향상시키고 당연시되는 우리 감각의 본성을 강조하도록 설계하며, 비단 건물만이 아닌, 모든 사물이 건축이 될 수 있음을 강조하였다.

Following Question 기술이 발달하며 나노단위로 나뉘어짐과 동시에, 융합이 강조되는 요즘, 건축의 범위와 디자인이 가능한 영역을 어디까지로 봐야할까? 필요에 의한 기능과 효율만을 디자인하는 것이 아닌 우리의 환경을 새롭게 지각하게 하는 작업은 어디서 시작할 수 있을까?

Case 06 1979년 얀 카플리키(Jan Kaplicky)가 설립한 퓨쳐시스템(Future System)이라는 그룹은 유기적인 형태와 하이태크 미래주의를 결합합 건축스타일을 개발하기 시작했다. 그는 궤도룰 회전하는 로봇형 구조물, 헬리콥터 모습을 띄고있는 캡슐형 이동주거장치, 주말용 이동식 거주장치 등 움직이는 모바일 기계장치에 대한 많은 스케치와 정밀한 묘사로, 건축으로 대상화 하였다. 각 기계들의 특징을 각각 다른 환경에 놓고, 이를 통해 벌어지는 생경한 풍경과, 건축의 대상에 대한 새로운 접근법을 확인할 수 있다. 이런 상상을 끊임없이 해온 얀 카플리키는, 이후 비행기에 주로 사용되는 세미 모노코크 (Semi Monocoque) 구조를 활용한 크리켓 경기장 미디어 센터를 설계했다.

Following Question 스페이스X 등 민간인이 우주여행이 가능한 시대이다. 우주에서 삶은 어떻게 다른지, 무중력 공간에서의 생활이 어떤지 등의 실제상황을 손쉽게 영상으로 확인 가능하다. 새로운 조건과 공간에 대한 건축적 상상이 필요한 시점이다. 중력이라는 필수조건에 기반한 건축과 구조에 익숙한 우리에게, 중력에서 벗어난 공간은 어디서부터 시작할 수 있을까?

Case 07 세드릭 프라이스(Cedric Price)의 펀 팰리스(Fun Palace) 프로젝트는 기계적 응용을 통해 건축의 성능을 최대화하는 프로젝트이다. 시간 기반의 불확실성과 변화가능성에 주목한 그는, 신속하게 조립 및 분해되는 특성을 통해, 건축의 영구성에 질문한다. 거대한 구조물이 하나의 환경으로 제공되지만 끊임없이 변화가능하기에, 건축이기보다는 기계에 가깝다. 고도로 실험적이고 일시적 행위에 기반하기에 비효율적으로 보이지만,, 건축에

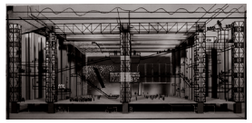


Fig 8
Fun Palace (Cedric Price)
Fig 9
Version Data Center in NYC

서 시도하지 않는 불확실성과 가변성을 확인할 수 있다.

Following Question 건축은 항상 효율과 기능을 위해, 즉 필요에 의해서만 만들어진다. 편리한 것, 합리적인 것, 효율적인 것 등등, 필요는 무엇으로 만들어지는 것인가? 기술의 진보에 의해? 시대의 흐름에 의해? 마케팅에 의해? 건축은 무엇을 필요로 하는가?

Case 08 도시스케일의 공간 오브제도 있다. 도심 가운데 또는 근처에 있는 데이터센터들이 그것이다. 사람들이 끊임없이 생산해내는 데이터를 보관하기 위한 것으로, 사람을 위한 건축이 아닌, 보이지 않는 무형의 데이터를 보관하기 위한 기계로 가득한 건축이다. 국제에너지기구(IEA)에 따르면 전 세계데이터센터가 세계전력의 1% 수준으로 일부 국가의 전력 소비량보다 많다고 한다. 맨하탄 남쪽, 브룩클린 브릿지 근처에 위치한 데이터센터는 창도 하나 없이 육중한 덩어리로 도심한복판을 차지하고 있다.

Following Question 데이터센터는 건축의 규모인 것은 자명한데, 이것은 기계일까? 건축일까? 최근 건축대학 학생들의 졸업설계 주제로 많이 등장하는데, 데이터센터를 건축이라 생각하지 않고 도시스케일의 오브제(기계)로 생각하면 더 많은 것들이 가능하지 않을까?

3.3 도시스케일의 복합체 (Urban scale Frame + Object)

스케일을 키워, 도시단위의 아이디어와 기계가 병치된 사례이다. 건축과 도시를 고정된 실체로서 인식하기 보다 지속적으로 운동하는 대상으로 생각한다. 움직이는 대상이 사람과 자동차였던 반면 기계와 병치된 도시는 정주의 개념보다는 탈영토화와 자체적인 운동구조를 가지고 있다.

Case 09 아키그램(Archigram) 플러그인 시티(Plug-in City)와 워킹시티(Walking city)가 가장 대표적인 사례가 될 것이다. 거대한 구조체 안에 도시적 경로를 따르는 운동하는 건축적 개체들이 보여진다. 거대한 네트워크 구조를 가지고 있는 듯 보이며, 각각의 건축적인 요소(크레인, 유닛, 사선구조체 등)를 따라 다양한 행위들이 발생한다.

Following Question 고정된 도시의 지역여건과 환경을 고려한 건축에서, 끊임없이 변형되는 환경으로부터 독립적인 공간을 만들기 위해 필요한 것을 무엇일까?

Case 10 한스 홀라인(Hans Holein) 1963년에서 1968년 사이에 제작한 “Transformation” 포토 몽타주 시리즈 중 “Aircraft Carrier City in Landscape”는 산업개체인 항공모함과 생경한 사막의 풍경을 교차시키며, 사람이 만든 모든 것을 담고 있는 기계 도시와 자연을 극과 극으로 대비시켜 보여준다. 한스 홀라인 역시 건축에 대한 비슷한 질문을 던진다. “모든 것은 건축이다 (Evertything is architecture)”라는 그의 말에는 건축과 자연, 건축과 축조에 대한 역설적인 의미가 담겨져 있다.

Following Question 거대한 기계가 건축을 대변할 수 있는 시대에 살고 있는 우리에게 시사하는 바가 더 많지 않은가? 건축의 가장 큰 공리중 하나인 “형태는 기능을 따른다 (Form follow function.)” 라는 말과 비슷하게, “건축은 기계를 따른다.(Architecture follow Machines.)” 라는 생각이 가능한 시대 아닐까?

4.0

3가지의 분류로 약 10개의 사례들을 찾아보며 기계과 건축의 관계에 대한 가능한 질문들을 나열하였다. 직접적이든, 간접적이든 기계는 건축과 길고 복잡한 역사를 공유하고 있는 듯하다. 특히 기계로 인한 기능과 효율성이 모더니즘의 여명기에 실용적인 디자인에 대한 건축담론의 핵심요소로 작용했다. 건축가는 기능주의 디자인에 대한 유추로 자동차, 증기선 및 비행기의 공학적 미학을 차용하였고, 이후 건축은 효율성과 경제성이 기반하여 문제를 해결하는 것이 주를 이루게 되었다. 이러한 기능과 최적화에 대한 끊임없는 추구는 종종 근본적인 공간 경험을 대체하여 건축을 비참한 효용 상태로 축소하고 있는 듯하다.

영화 속 미래에서나 볼 수 있던 가상현실의 공간이 가능한 시대이다. 펜데믹으로 인해 화상을 통해 소통하는 것부터 손안의 핸드폰이 증강현실의 도구가 되어 도시 곳곳을 돌아다니게 만드는 게임까지, 당장의 현실에서도 지속적으로 비물질적인 변화가 일어나고 있다. 헤

Fig 10
Aircraft Carier City in Landscape

드기어만 쓰면 가상의 공간에서 실체와 가까운 공간감을 느낄 수 있는 세상이다. 세계의 유명한 회사들이 앞다투어 뛰어들고 있지만, 아직 그 결과는 우리를 자극하지 못하고 있다. 제약이 없는 공간인데도 불구하고, 여전히 현실과 유사한 공간들이기 때문일 것이다. 기능성과 효용성이 필요하지 않는 곳에 대응할 수 있는 매개체와 생각의 전환이 필요하다.

이 글은 급속하게 변화하는, 기술과 기계기반의 세계에 대해 건축이 어떻게 대응할 수 있을지에 대한 질문이다. 건축이 기계에 대한 수동적인 수용체가 아닌, 적극적으로 대응하고 활용하는 능동체로서 건축을 상상한다. 우리의 일상에 개입한 새로운 기계의 능력에 맹목적인 수용이 아닌, 건축의 의미와 가치를 업데이트하고 그 접점을 극대화하기위해 필요한 것이 무엇일까?

Biography

안기현은 국내 대형설계사무소를 비롯, 뉴욕 ,벨기에,독일에 위치한 유명 설계사무소에서 세계 각지의 프로젝트를 하며 실무를 수행하였다. 2009년 AnLstudio를 설립한 후, 다양한 스케일과 뉴 테크놀로지, 그리고 실험적인 접근을 통해 건축/공간/도시에 관해 실험적인 디자인을 해오고 있다. 2013년 부터 한양대학교 건축학부 조교수로 재직하며, 아카데믹한 연구와 건축실무의 접점에서 다양한 시도를 하고 있다 . 주요 프로젝트로 2010년 Red dot Award 건축부분에서 Best of Best를 수상한 Oceanscope와 호주 Lightwave, 극소주택 몽당등이 있으며, 서울역사미술관, 대림미술관 프로젝트 스페이스, 아모레 퍼시픽 미술관 등 다양한 전시에 참여하였다.

Algorithmic Design

생성형 설계방식

'에이리언 테이블은' 디자인과 기술의 교차점에서 새로운 창조의 가능성의 탐구로 만들어졌다. 최신 기술을 적용하여 설계, 시공, 재료 분야를 통합한 새로운 프로세스의 결과물이기도 하다. 디자인 컴퓨팅, 최신의 재료 공학, 3D 프린팅 기술의 발전은 우리가 상상할 수 없는 새로운 세상을 열어줄 수 있다. '에이리언 테이블'은 그 세상의 문을 여는 열쇠 중 하나일지도 모른다.

김재경

에이리언 테이블
Alien Table

김재경 Jae-Kyung Kim

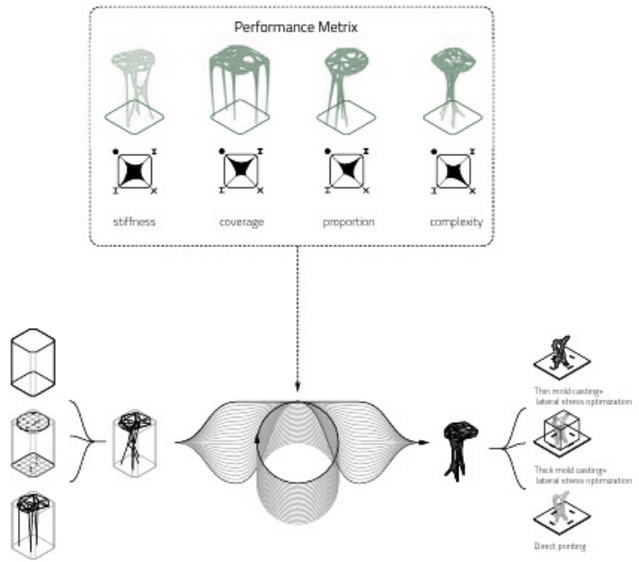
건축에서 자연은 중요한 영감의 대상이다. 롱 아일랜드 해변의 소라껍데기에서 영감을 받았다는 르코르뷔지에의 롱샹 성당, 다양한 식물의 형상을 닮은 가우디의 건축이 그러하다. 동양의 건축에서도 구름이나 새의 날개를 따른 장식을 쉽게 찾을 수 있다. 하지만 기능을 제대로 수용하지 않는데도 자연의 형태를 따르는 건축이 합리적이라고 볼 수 있을까? 롱샹 성당이 소라껍데기를 닮았다고 해서 종교적 의미가 더 살아나고 예배당의 기능이 좋아지는 것은 아니다.

그렇다면 건축가가 자연을 따르려는 본능은 어디에서 오는 것일까? 자연이 만들어낸 형태는 그것이 유기체이든 무기체이든 주변 상황에 적절하게 대응하여 만들어졌기 때문일지도 모른다. 물고기의 모양이 아름답다고 느낀다면 그것이 가진 유체 역학적 형태가 이유 중 하나일 것이다. 광물의 결정에 매료되었다면 대기의 압력과 지구 중력의 힘으로 탄생한 기하학적 형상 때문일 것이다.

그렇지만 자연이 만들어낸 형태를 건축에 적용하는 것은 어려움이 따른다. 자연의 창조물을 인간의 방식으로 구현하는데 나오는 어려움일 것이다. 컴퓨터가 인간에게 많은 자유로

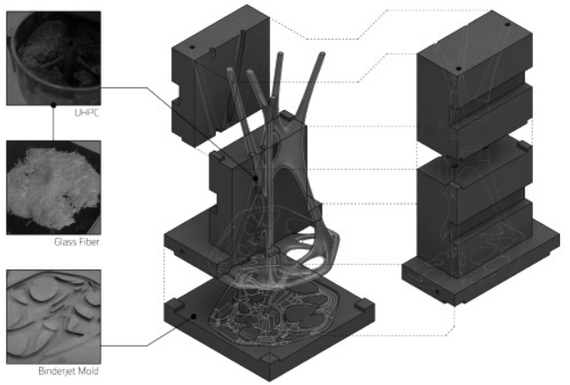
움을 준 것은 사실이지만 자연이 만들어낸 형상을 그려내고 재창조하는 것은 여전히 난제이다. 자연물은 중력, 기압, 습도, 생물학적인 이유와 같은 복합적인 것에 관계를 맺으며 만들어진다. 건축이 만들어지는 방식은 그것과는 다르다. 건축에서 중력은 이겨내야 할 대상이며, 외부의 온도, 습도는 차단의 대상이다. 이러한 차이점은 결국 자연의 창조물과 건축이 만들어지는 방식이 궁극적으로 다르다는 점을 설명해 준다.

최근의 기술은 앞서 얘기한 어려움을 해결할 수 있을지도 모른다. 세포의 증식 같은 생성적 설계방식(Generative Design)을 응용한 알고리즘 툴은 설계자들에게 새로운 가능성을 준다. 또한, 3D 프린터 기술로 예전보다 훨씬 복잡한 것도 만들어낼 수 있게 되었다. '에이리언 테이블'은 설계와 제작에 있어 자연을 닮은 건축에 대한 실험의 결과물이다. 프로젝트는 자연을 단지 영감의 대상으로만 보지 않는다. 자연을 분석하고 그것이 생성하고 구축되는 방식을 건축에 응용하려는데 가장 큰 목표를 둔다. '에이리언 테이블'은 다음과 같은 목적을 가지고 있다.



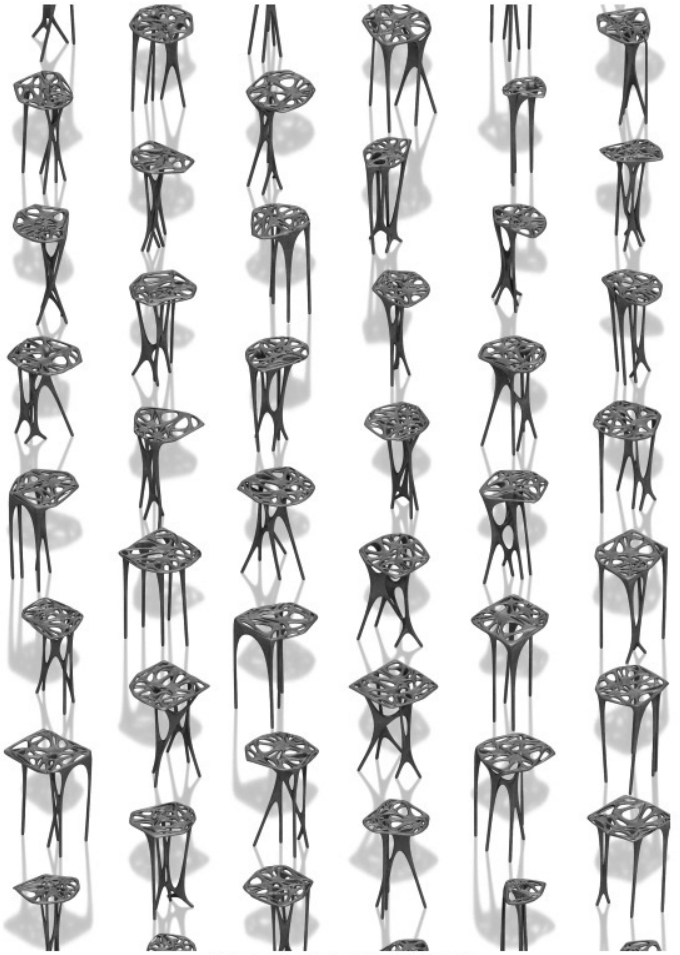
프로젝트는 디자인과 기술의 교차점에서 새로운 창조의 가능성을 탐구한다. 디자인 미학과 기능적 요소를 포괄적으로 반영할 수 있는 네 가지 기준(구조적 강성, 테이블 상판의 면적, 복잡성, 노드 사이의 비례)을 먼저 선정하였다. 알고리즘 기술의 다목적 최적화(Multi-objective optimization)의 도움으로 수많은 대안이 자동으로 생성된다. 디자이너의 역할은 이러한 대안 중 심미적으로 만족하는 안을 선택하는 것이다. 전통적인 방식의 건축은 설계, 구조해석, 시공성 등의 과정을 지속해서 반복하여 결과물을 만들어 낸다. 반면에 '에이리언 테이블'은 이 세 가지 과정이 동시에 이루어지며 이것은 건축설계의 대안이 될 수도 있을 것이다.

또한, '에이리언 테이블'은 새로운 시공 방식에도 도전하였다. 이 프로젝트에서 종이로 된 건축 도면은 존재하지 않는다. 3D 모델링만으로 설계에서 제작까지의 과정이 이루어지는 것이다. 우선 바인더 제트(Binder-jet) 대형 3D 프린터로 거푸집을 성형한다. 이때 사용하는 3D 프린터는 자동차, 항공기, 선박 등의 부품 제작을 위한 금속 주조 정밀 거푸집 제작에 사용되는 것이다. 다음으로 유리섬유 보강 초강도 콘크리트(Fiberglass reinforced Ultra High Performance Concrete)를 거푸집에 부어 타설한다. 프로젝트의 자율 곡면 형태는 일반적인 철근 콘크리트로는 제작이 불가능하다. 얇으면서도 강성이 뛰어난 구조체 제작을 위해 UHPC의 선정은 탁월한 선택이었다.



Binder-jet Printed Sand Molds

프로젝트는 새로운 건축의 가능성을 찾기 위한 프로토타입이다. 설계, 시공, 재료의 측면에서 최신 기술을 적용하고 통합한 새로운 프로세스의 결과물이기도 하다. 재료 공학과 3D 프린팅 기술의 발전은 우리가 상상할 수 없는 새로운 세상을 열어줄 수 있다. '에이리언 테이블'은 그 세상의 문을 여는 열쇠 중 하나일지도 모른다.



Design Variations Based on Optimization Objectives

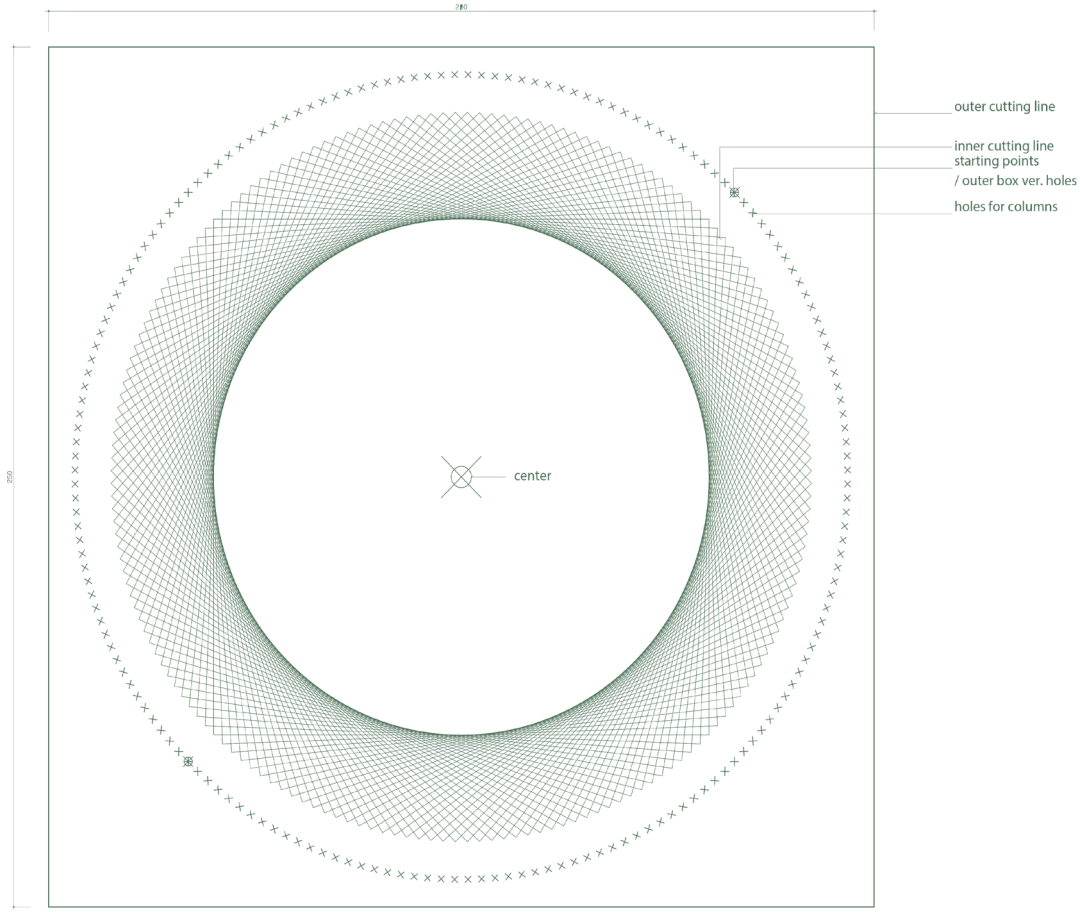
Biography

김재경은 기술을 이용해 지역성을 새롭게 해석한 건축을 추구한다. 한양대학교에서 건축공학(B.E.)을 MIT에서 건축(M.Arch.)과 도시(Urban Design Certificate)를 공부하고 최우수 졸업 논문상을 받았다. 수상 경력으로 Architizer A+ Award (2021), Architecture Master Prize (2020), 건축가협회 특별상 (2019), 목조건축대전 대상 (2019), 레드닷어워드 (2014) 등이 있다. 등이 있다. 그의 건축 작업과 연구는 Architectural Review, Architecture Asia, Space, Legno Architettura 등 다양한 글로벌 매체를 통해 소개되었다.

A Small Item

작은 아이템

CUTTING GUIDE



‘집들이 조명 키트’는 경제 논리만을 쫓느라 주거 공간의 가치를 잊고 획일적인 삶을 살고있는 사람들을 위한 조명제작 키트이다. 이사하는 집이라면 쉽게 구할 수 있는 재료를 이용해 만들 수 있고, 만드는 사람에 따라 자신의 개성이 묻어나도록 한 디자인이다. 예전의 건축가들은 가구, 조명들의 작은 아이템들이 디자인을 하나의 맥락으로 반영하는 마지막 지점이었다면, 건축가의 역할이 사라진 우리나라 아파트에선 이 작은 아이템이 사는 이를 위한 디자인의 시작점으로 활용하면 어떨까 싶다.

손주휘

집들이 조명 키트
Housewarming Lighting DIY Kit

손주휘 Joohui Son

이 조명은 새 아파트에 입주하는 친구의 부탁에서 시작되었다. 오랜 시간 준비하여 어렵게 얻는 공간이기에 신경 써서 꾸미고 싶은 마음에 부탁한다고 했다. 아파트야 다 비슷하겠지, 하면서도 그래도 디자인하기 전 공간을 한번 봐야겠다고 생각해 이사가 한창인 집에 방문하였다. 9,500세대가 한꺼번에 입주하면서 한 단지 내 세대 수 신기록을 갈아치운 아파트 단지는 전례 없던 규모의 이사가 한창이었고, 수요를 채우기 위해 꽤 먼 곳에서까지 섭외된 이사업체, 청소업체, 커튼업체가 들락거리는 듯 보였다. 동호수를 헷갈려 우연히 들러본 아래 집은 놀랍게도 친구의 집과 거의 똑같은 집이었다. 편리하게도 시공사가 똑같이 제공하는 인테리어 마감까지야 같을 수 있다고 해도, 가전과 가구까지 비슷한 것은 신기할 따름이었다. 무슨 일인가 싶어 입주 준비로 문이 열려있는 몇몇 집을 둘러봐도 상황은 비슷했다. 알고 보니 특수를 노린 인근 백화점의 가전 및 가구 코너에 해당 단지 주민만을 위한 파격 할인 행사가 한창이었고, 입주민들은 상대적으로 저렴한 가격으로 필요한 살림을 편리하게 장만할 수 있었다. 덕분에 집집마다 비슷한 가구, 가전이 들어섰다. 경제 논리로 잘 짜여진 시스템 속에서 현명한 소비를 해온 입주민들은 완벽하게 같은 주거 공간에 살게 되었다.

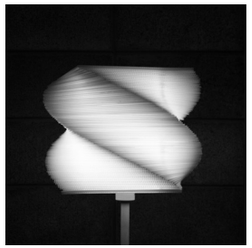
비단 이 아파트만의 상황은 아니다. 몇 년 뒤엔 옆 동네 아파트 단지가 한 단지 내 세대수 기록을 갱신하면서 더 많은 세대에 똑같은 집을 제공할 것을 예고하고 있고, 대단지 아파트가 아니라도 우리가 주거 공간을 얻는 풍경은 크게 다르지 않다. 도시화가 진행된 현대 도시라면 집합 주거가 대안을 찾기 힘든 유형이긴 하지만, 우리나라의 아파트가 특이한 점은 시공사가 유닛 타입을 몇 가지로 통일하면서 인테리어까지 제공한다는 것이다. 그래서인지 지인들의 아파트 집들이에선 이미 와본 곳 같다는 기시감을 강하게 느끼게 된다. 이를 억누르며 시공사가 던져준 선택지에서 골랐을 벽지 색, 포인트 월, 중문 정도에서 주인의 취향을 높이 사며 그 주거 공간의 가치를 칭찬하게 된다. 주거는 그 어느 건축공간보다도 개인의 취향이, 삶의 흔적이 묻어나는 곳이고, 그렇게 만들어진 공간이 거꾸로 우리의 삶에 많은 영향을 주는 곳이다. 경제적인 이유로 또는 편리하단 이유로 다른 삶의 패턴과 성격을 가진 사람들이 똑같은 공간에 생활해야 하는 것은 사회적 폭력의 결과이다. 그리고 더 큰 문제는 아파트에서 나고 자란 우리 세대들은 이것이 자연스럽고 당연하다 여기는 것이다.

Do It Yourself

상황을 보니 왜 조명이었는지 이해가 됐다. 기본 제공되는 인테리어, 패키지 할인행사로 구매한 가구, 가전을 빼면 건축가 친구에게 부탁할 수 있는 것은 조명이 최선이었으리라. 하지만 좋게 생각하면 조명은 적절한 시작점이라고 생각했다. 조명은 주거 건축의 가장 작은 요소이지만, 개성이 강한 조형을 가질 수 있는 오브제이고 밤이 되면 그 존재감은 그 어느 것보다 크다. 즉, 비교적 작은 노력으로 그 공간에 사는 사람의 성향을 불어넣기 좋은 아이템이다. 그래서 같이 고민해보고 직접 만들어 보는 것이 어떠냐 제안했다. 주인의 노력이 들어간 만큼 자신만의 공간으로 바뀔 것이고 그만큼 애착이 생길 것이다. 친구는 처음에 난감해하는 표정을 짓더니 금손이 아니어도 만들 수 있도록 해달라는 조건을 걸었다.

형태

어렵지 않게 만들 수 있어야 하는 디자인도 필요했지만, 더 중요한 것은 만든 이의 취향이 묻어나는 형태여야 한다는 것이었다. Ikea 가구처럼 매뉴얼을 따라서 만들면 같은 결과물이 되는 것이 아닌, 만드는 중간중간 만든 이의 결정에 따라 형태가 좌지우지되면서도 완성



도가 크게 차이 나지 않는 방식이어야 했다. 쌍곡면(hyperboloid)은 직선의 조합으로 만들 수 있는 2차 곡면의 한 종류로 고등학교 수학책에 자주 등장하는 것이다. x축과 y축의 점들을 연결한 직선들이 모이니 곡선처럼 보이는 것이 신기해 이리저리 그어보며 놀았던 기억이 있다. 어느 기울기의 직선들을 긋느냐에 따라 곡선의 모양도 제각각이었다. 이것을 3차원으로 만든 것이 쌍곡면인데, 직선을 어떻게 조합하냐에 따라 다양한 곡률의 면을 만들 수 있으리라 생각했다. 사각형을 잘라서 어떻게 쌓느냐에 따라 만든이의 개성이 묻어나는 방식이었으면 했다. 전통적인 방식의 도면을 전해 주는 것 보단 개념적인 가이드라인이 적절해 보였다. 사각형을 반복적으로 잘라 만들어 쌓는 방식인데, 구조체가 들어가는 구멍을 매번 같은 곳을 뚫을 수도, 한 칸씩 옆으로 움직여가며 뚫을 수도, 여러 칸씩 뚫을 수도 있다. 그에 따라 조명의 형태는 달라진다. 사각형으로 만들어진 조합이라 광원에서 변까지의 거리가 다르기에 그 끝에 맺히는 빛의 세기도 다르다. 모서리 쪽은 좀 더 어둡고, 변의 중심은 가장 밝다.

재료

다음의 고민은 재료였다. 기본적으로 누구나 쉽게 구할 수 있고, 집안에 흔히 있는 도구들로도 가공이 가능해야 했다. 그러면서도 광원의 눈부심은 걸러주면서 빛을 머금을 줄 아는 재료여야 했다. 정신없던 입주 현장에 어느 집에나 가장 많이 보이는 플라스틱 골판지라고 불리는 플라베니아(Plabenia)가 눈에 띄었다. 우선 이삿짐 박스들이 이 재료로 되어있었고, 마루, 벽지 등이 상할까 봐 보호하는 보양재로 새집 여기저기 덧대고 나서 이사를 시작했다. 이사가 끝나면 대부분 쓰레기로 전락하는 녀석이다. 이것을 재활용하면 좋겠다고 생각했다. 가볍고, 커터칼로도 쉽게 잘리고, 만들다 실수해도 쉽게 버리고 다시 만들 수 있을 정도로 넉넉히 구할 수 있었다. 무언가를 보호하기 위한 재료이기에 내구성도 믿을 만했다. 또, 이 재료의 흥미로운 점은 골이 있다는 것이다. 그래서 골과 평행하게 자르면 측면이 막혀있고, 골과 수직으로 자르면 작은 사각형의 패턴을 이루면서 뚫려있다. 어떤 면을 이용하느냐에 따라 빛이 바로 투과될 수도 걸러질 수도 있었기에, 조명으로 만들면서 빛의 양과 패턴을 조절할 수 있었다.

조립

전선이 내장된 구조틀, LED 전구, 플라베니아, 이를 지지해줄 아크릴 봉, 가이드 도면 이 구성품의 전부였다. 집주인에게 간단한 설명을 해주고 만들기 시작했다. 디자인 테스트를 한 목업들은 몇 개 있었지만 일부러 보여주지 않고 순전히 그의 감각에 맡겼다. 20장의 플라베니아를 가이드를 따라 15cmx15cm 크기로 어렵지 않게 자른 후 집주인이 선택한 순서로 아크릴 봉에 자른 판들을 끼웠다. 아래 판부터 최상판까지 반 바퀴를 도는 조형을 만들어냈다. 걱정했던 것 보다도 훨씬 더 능숙하게 조명을 만들었다. 전구를 넣고 스위치를 켜니 나름 그럴싸한 빛의 형태에, 그리고 그것을 자신이 어렵지 않게 만들었다는 것에 놀라워했다. 작은 스탠드 하나를 성공한 친구는 다른 타입의 조명도 만들고 싶어 했고, 그 집 아이들도 합세했다. 아이들은 훨씬 더 많은 바퀴 수를 이루는 나사선 모양을 만들어냈고, 이 큰 조명은 식탁 위 팬던트 조명으로 설치했다. 여기엔 스마트 전구를 끼워 스위치를 누르면 조명색과 밝기가 바뀔 수 있도록 하였다. 덕분에 식탁은 아이들이 가장 좋아하는 공간이 되었고, 손님이 오면 가장 먼저 자신들이 만들어낸 조명 자랑을 가장 먼저 한다고 한다.

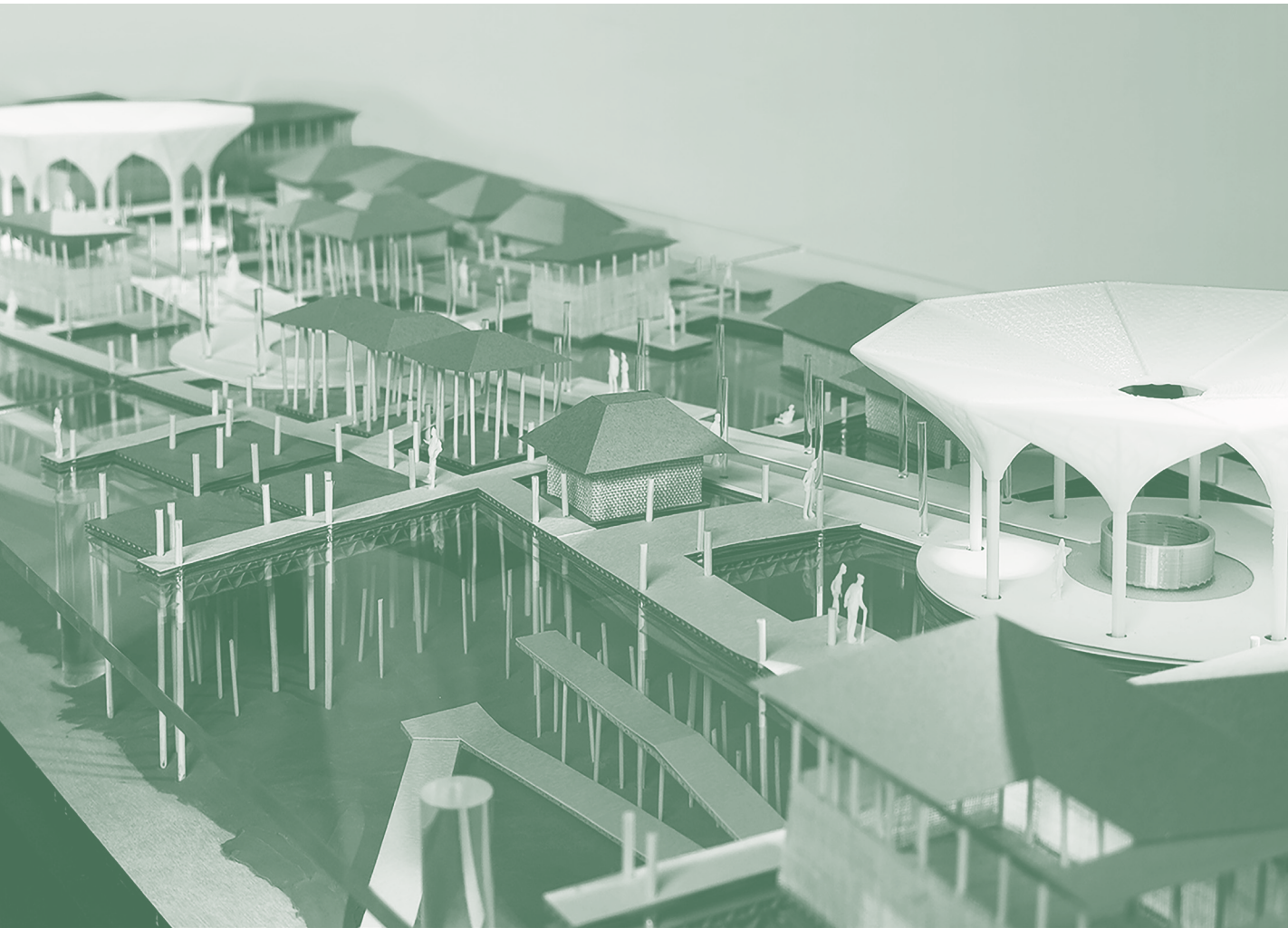
물론 이 조명 하나로 아파트가 제공하는 획일적인 삶을 개선한다고 기대하긴 힘들다. 다만 주거 공간은 사는 사람의 개성이 반영되는 곳이고 그 개성을 반영하기 위해선 과정의 흔적이 남는 공간이어야 한다. 그러려면 만들고 다듬고 고치는 조금의 수고를 해야 한다. 예전의 건축가들은 가구, 조명들의 작은 아이템들이 디자인을 하나의 맥락으로 반영하는 마지막 지점이었다면, 건축가의 역할이 사라진 우리나라 아파트에선 이 작은 아이템들이 사는 이를 위한 디자인의 시작점으로 활용하면 어떨까 싶다.

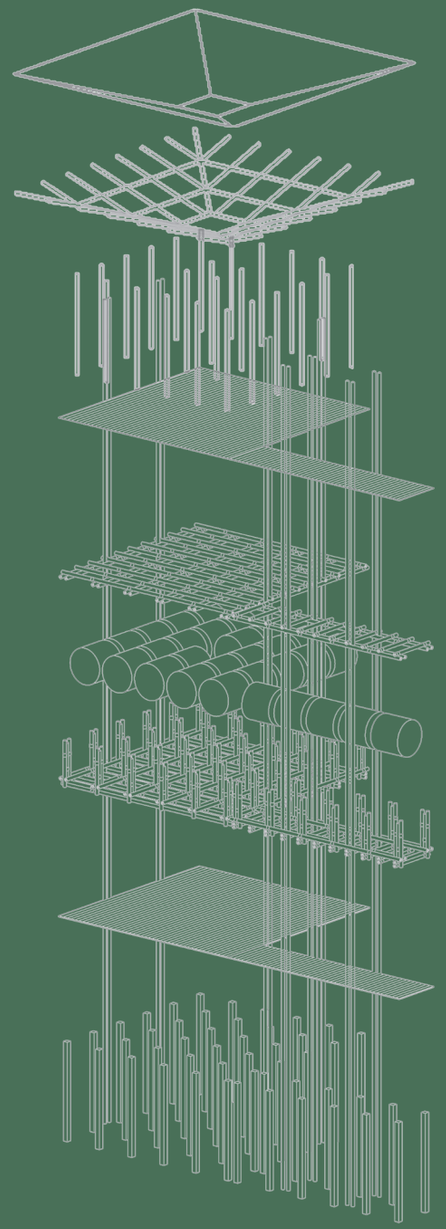
Biography

손주휘는 미국건축사이자 한양대학교 조교수이다. 한양대학교 건축학부를 졸업하고 국비유학생으로 매사추세츠 공과대학(MIT)에서 건축석사를 취득하였다. Adjaye Associates, OMA, NADAAA 등 국내외건축사사무소에서 건축 실무를 쌓았으며, SON-A 건축사사무소를 열어 건축, 인테리어, 공공디자인, 조명디자인 등 넓은 스펙트럼에서 실험적인 디자인을 하고 있다. 김태수장학재단 건축여행장학제 수상자이며, 일본의 센트럴글래스 신건축 공모전 1등, UIA 베링해협 국제공모전 1등을 포함한 다수의 국내외 건축 및 아트 공모전에서 수상하였으며, 국립아시아문화전당에 초대되어 전시하였다.

From Wells to a Village

우물부터 마을까지





본 글은 2021년 당시 졸업 설계안 중 하나였던 고상정(高床井)을 설계했던 한양대 건축 학부생 박하빈이 자신의 설계안에 대해 발전시킨 설계 논문을 바탕으로 다듬어진 글이다. 그녀의 설계안은 충실한 리서치 기반 건축 설계, 지속가능성과 환경 문제에 대한 진지한 고민, 지역 건축 기술과 신기술을 융합시키고자 했던 모범적 사례로 인정받아 한양대 총장상을 수여받았다. 또 설계논문으로 심화발전시켜 대한건축학회 논문집 2022년 4월호에 정식논문으로 게재 발표되기도 했다.

고상정 설계안은 자카르타의 취약한 환경에 대응하는 우물의 건축화로서, 이 지역 주민들의 위태로운 삶을 수호하기 위한 건축적 제안이다. 건축은 자연을 모방하거나 참조하면서 함께 진보한다. 고상정은 자연 환경을 존중하며 인도네시아의 토속 건축인 고상가옥의 전통적 공법과 지역 재료를 적극적으로 수용했으며, 친환경 빗물 수집 및 이용 기술과 같은 첨단 기술을 활용한 정화 시스템을 도입하며 자카르타의 현실인 환경적 문제를 해결하고자 했다.

그녀는 마을의 한가운데에 보호수처럼 세워져 떠 있는 우물을 건축화하고, 그 주변으로 마을 사람들이 합심해 완성시켜 나가는 자유로운 건축의 가능성을 다시 제시한다. 우물 주변으로는 공공 화장실과 부엌 및 쉼터와 같은 공용시설이 배치되고, 다양한 용도의 작은 건물들이 수평적 밀도로 발산되어 확장된다. 물과 건축은 끊임 없이 새로운 관계를 맺어 나갈 것이다. 불안정한 환경의 시대 속에서 현대 건축은 지역 건축 및 자연과 대화하면서 건축의 본질로 되돌아가야 함을 일깨워 준다.

남성택, 조은지

고상정, 자카르타의 떠 있는 우물
Levitating Well in Jakarta

박하빈 Habin Park

박하빈, 남성택 (2022). 자카르타 지반침하에 대응하는 공공 우물의 건축화 계획안. JAIK vol.38, no.4, 통권 402호 pp. 121–130

지구온난화가 심화함에 따라 '환경'은 해마다 더 중요한 키워드로 주목받고 있다. 이러한 흐름에 맞추어 다양한 분야에서는 환경에 맞는 지속가능한 방안을 모색하고 있다. 제로에너지 하우스, 패시브 하우스 등 건축에서도 선행되어 온 여러 친환경 움직임이 있었다. 그러나 이러한 시도들은 이미 취약한 환경에 처해있는 각종 문제를 해결해주기에는 충분하지 않다. 프로젝트 고상정(高床井)은 전 세계에서 가장 빠르게 가라앉고 있는 지역인 인도네시아의 수도, 자카르타를 배경으로 한다. 이 지역의 극심한 지반침하는 주민들의 삶을 위협하고 있다. 환경문제로부터 안전한 장을 지역에 맞게 탐구하고 핵심적인 위해 요인을 도출하여 건축적인 해결방식을 제안하고자 한다.

Jakarta, Indonesia's capital, is the fastest-sinking city in the world. Ground subsidence is the main cause of the city's sinkage; most of Jakarta's residents depend on wells for water, and the overwhelming extraction of water from Jakarta's lands continues to exacerbate the city's subsidence. Recently, flood-induced water contamination in Jakarta has rendered the usage of traditional wells dangerous not only for the city's survival, but

also for the residents' well-being. This architectural feature-"levitating well"-addresses these urgent issues by reimagining the traditional well. Over the last century, Kampung Muka(one of villages in North Jakarta) has become synonymous with environmentally hazardous zone. This architectural project attempts to gain control of the region's water infrastructure by proposing a sustainable water network that would substitute contaminated wells. This architectural project becomes part of their living, providing a space to live daily life no matter what environmental crisis may occur. Instead of manipulating the environment to fulfill our needs, the "Levitating Well" proposes a way to coexist with our planet while preserving it.

자카르타의 지반침하와 마을의 우물
Jakarta's Land Subsidence and Water Wells

자카르타는 늪지대로, 자바해에 인접해 있고 총 13개의 강이 흐르고 있다. 이 지역은 해마다 가라앉는 대지로 인해 홍수에 취약한 곳이다. 지반침하를 극복하기 위해 해안선을 따라 약 32km 길이의 제방(the Giant Seawall)을 설치하고 매년 그 높이를 올리고 있지만 제방 설치는 단기적인 해결책에 불과하다. 또한 북부 자카르타의 해안에서는 2007년부터 바닷물이 제방을 넘는 일이 만조 때마다 벌어지고 있다. 도심지의 배수체계가 부족하고, 바닷물이 제방을 넘어 들어오기 때문에 홍수가 잦다. 문제의 근본적인 원인을 다루지 못하는 토목적 규모에서 접근하기보다는 사람들의 일상에서 해결의 실마리를 찾아야 한다.

자카르타의 땅이 가라앉는 것은 이 지역 사람들의 생활과 밀접하게 관련이 있다. 현재 자카르타에서는 파이프로 연결된 물을 신뢰하지 못하거나 사용할 수 없다는 이유로 아직까지도 많은 사람이 식수 공급을 우물에 의존하고 있다. 지반침하와 우물의 관계에 관한 연구는 오래전부터 진행되었다. 대표적으로 Holzer&Johnson(1985)에 따르면 도시 지역의 지반침하는 주로 지하수 추출로 인한 지층의 공극이 감소한 결과라고 한다. 지반침하는 건물의 균열, 잦은 홍수, 홍수로 인한 우물의 오염을 발생시키는 등 사람들의 삶을 위협하기에 심각한 문제이다.

자카르타 정부는 지하수를 대체할 수 있는 수원을 찾고 있다. 전문가들에 따르면 오염된 강을 정화하고 어느 곳에서나 파이프로 연결할 수 있게 하는 등 지하수를 대체하는 데 최대 10년이 걸릴 수 있다고 한다. 2050년에는 95%의 북자카르타가 물에 가라앉을 것으로 예측된 만큼 준비가 시급하다.

우물을 대체하기 위한 빗물 정화 기술
Rainwater Purifying Technology to replace Wells

물은 우리가 생존하는 데 필요한 기본적인 요소이므로 자카르타의 우물을 없애려면 그것을 대체할 방안을 마련해야 한다. 지하수 추출을 하지 않고 물을 얻는 대표적인 방법으로는 빗물 수집 기술이 있다. 예로부터 사람들은 빗물을 저수조에 저장하고 세탁, 농업, 식수 등에 활용하곤 했다. 그러나 시간이 흐를수록 빗물 저수조는 점점 오염되었고, 과거에는 박테리아를 제거하는 기술이 없었기 때문에 물 공급은 중앙 집중식 수도시설로 전환되었다. 물을 정화하는 기술이 발전한 지금, 자카르타의 일부 지역과 같이 상수도 보급이 안 되는 곳에는 빗물이 훌륭한 대체재가 될 수 있다. 다양한 규모의 빗물 수집 사례를 참고하여 적절히 조합한다면 강수량이 많은 자카르타에 훌륭한 식수 공급원이 될 수 있을 것이다.

지반침하에 대응하는 떠 있는 건축
Levitating Architecture in Response to Ground Subsidence

지반침하로부터 안전한 건축은 사람들이 소중한 일상을 살아갈 수 있게 해줄 것이다. 자카르타는 산업도시로, 약 90%의 땅이 콘크리트로 덮여 있다. 무거운 콘크리트 빌딩은 지반침하를 악화시키고, 균열이 쉽게 가는 등 자카르타의 환경에 맞지 않아 자연재해로부터 사람들을 보호해주지 못한다. 또한 콘크리트 바닥은 지하수가 충전되지 못하게 막아 홍수에 취약한 곳으로 만든다. 자카르타의 문제를 해결하기 위해서는 인도네시아 환경에 대응할 수 있었던 전통 건축물인 고상가옥(高床家屋)에 대한 분석이 필요했다.

긴 기둥이 바닥을 받쳐 지면으로부터 멀리 떨어져 있는 고상가옥은 주로 홍수가 자주 발생하는 열대기후 지역에 사용되는 건축 양식이다. 식민지 시대 이후 서구의 방식에 영향을 받

게 된 자카르타는 산업도시로 성장하는 과정에서 위생 등을 이유로 땅으로부터 떨어져 있는 기존의 방식 대신 무거운 콘크리트로 건물 대부분을 짓게 되었다. 이러한 변화로 인해 재료와 구축방식 모두 지반침하에 대응하지 못하고 오히려 상황을 악화하는 결과를 초래하고 있다.

문제를 극복하기 위해 참고할 만한 사례로 부유식 수륙양용(浮遊式 水陸兩用) 건축물이 있다. 이 양식은 고상가옥의 방식에서 발전한 것으로, 홍수에 대응하기 위해 디자인되었다. 대지로 지하수 충전이 가능하며 홍수 시 피해가 적다는 고상가옥의 특징을 갖고 있으면서도 상황에 따라 물 위에 떠 있다가 땅으로 내려오는 등 가변적인 모습을 띤다. 그러나 부유식 수륙양용 건물들은 정확한 수치로 검토 및 제작된 경우가 드물어 외부의 충격으로 인해 건물이 무너질 위험이 있고, 마을 단위에서의 연구가 부족하다는 한계가 있다.

본 프로젝트는 지반침하와 우물의 문제를 엮어 하나의 건축으로 해결하고자 했다. 자카르타의 지반침하를 극복하기 위해서는 지하수 추출을 멈추고, 사람들에게 안전한 장을 주어야 한다. 부유식 수륙양용 건축물과 빗물 수집 기술의 사례를 보면 해법이 이미 존재하긴 하나, 두 시스템이 지역에 맞게 통합된 방식은 없다. 통합된 시스템이 있다면 극심한 지반침하의 피해를 보고 있는 자카르타의 얽힌 문제를 효과적으로 완화해줄 수 있을 것이다. 지반침하의 문제가 심한 북자카르타의 한 마을, 캄풍 무카(Kampung Muka)를 부지로 정하여 설계를 진행하였다.

캄풍 무카
Kampung Muka

캄풍(Kampung)은 주로 고밀도 마을을 의미하는 단어로, 거주민들 간 끈끈한 유대감이 있다는 특징이 있다. 도시의 캄풍들은 인구 밀도가 높고 생활공간이 열악하며 기본 기반 시설이 부족하기 때문에 슬럼가로 분류되기도 한다. 캄풍 무카는 북자카르타의 여러 캄풍들 중 하나이다. 이 지역의 면적은 약 107,000m2이며 인구수가 약 10,000명으로 추정되는 밀도가 매우 높은 마을이다. 캄풍 무카는 북자카르타의 다른 대부분 지역과 마찬가지로 2050년에는 물에 잠길 것으로 예측되는 곳이다. 이 마을의 땅은 이미 해수면보다 낮으므로 매

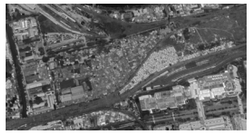


Fig 1
2020년 캄풍 무카의 위성지도 (출처: 구글어스)

우 위험한 상황이다. 몇 가지 이유로 캄풍 무카는 다른 지역들보다도 지반침하에 취약하다. 첫째, 이주민들에 의해 불법적으로 지어진 가건물이 많고, 이 건축물들은 홍수나 땅 꺼짐에 대응하지 못한다. 또한, 네덜란드 식민지 시절 Batavia 정부의 상수도 계획에서 캄풍 무카를 비롯한 다수의 캄풍들이 제외되었기 때문에 안전한 식수 공급을 위해서 사람들은 우물을 파낼 수밖에 없었다. 현재까지도 깨끗한 물을 얻기 위해서 우물을 뚫거나 물을 구매하여 식수를 공급받는 등 다양한 방법을 수행해야 하는데, 거듭되는 지하수 추출로 인해 땅은 점점 가라앉고 있다. 게다가 정부의 제도적 보조가 부족하므로 지반침하나 홍수와 같은 자연재해에 대응하기 힘들다. 마지막으로, 콘크리트로 땅이 덮여 있기 때문에 지하수 충전이 어렵고 많은 강수량과 꺼진 대지로 인해 홍수가 발생하기 쉽다.

캄풍 무카의 공동체적 성향
Kampung Muka's Communal Tendencies

도시의 캄풍은 제한적인 공간과 자원으로 인해 부엌, 화장실 등 공용 공간을 많이 활용한다. 여러 공용시설들은 위생시설의 부족이라는 한계를 극복할 수 있게 해줄 뿐 아니라 지역 주민들 간 소통에 있어 중요한 역할을 한다. 캄풍 무카도 좁은 지역에 많은 이주민이 몰린 만큼 집의 크기가 매우 제한적이다. 따라서 대부분의 집에는 화장실이나 부엌이 없다. 그럼에도 이 마을이 유지될 수 있는 것은 공용 화장실과 공용 부엌이 잘 갖춰져 있기 때문이다.

또한, 이 지역의 13개의 공용 우물터는 물을 마실 수 있는 곳일 뿐 아니라 아이들에게는 놀이터, 마을 사람들에게는 함께 빨래하거나 일상을 공유할 수 있는 곳이다. 캄풍 무카의 많은 활동이 공용공간에서 주로 이루어지기 때문에 마을 사람들 간 유대감이 굉장히 좋은 편이다. 그러나 갈수록 심해지는 지반침하는 지역 주민들의 공동체를 위협하고 있다.

절대적인 기준의 중심축 없이 사람들의 동선을 따라 생긴 골목길, 그 골목길을 피해 작은 집들이 계속 확장해 나가며 마을이 성장하는 방식, 우물이나 공유 화장실, 공유 부엌과 같은 수많은 공동체 시설은 이 마을의 가치를 잘 보여준다. 본 프로젝트를 통해 캄풍 무카의 가치와 공동체를 훼손하지 않으면서도 이 마을의 얽혀 있는 환경 문제를 해결해줄 수 있는 안전한 우물을 제안하고자 한다.

고상정(高床井), 떠 있는 우물
Levitating Well

고상정은 안전한 식수 공급과 땅으로부터 자유로운 공간을 목표로 한다. 자카르타의 환경에 대응할 수 있는 일반적인 건축 시스템을 구축한 뒤, 캄풍 무카의 특수한 상황에 맞추어 적용 · 배치하였다. 고상가옥이라는 인도네시아의 전통공법에서 영감 받아 지역환경에 부합하는 건축을 지역재료, 지역공법 등을 통해 실현하고자 했다. 나아가 우물 중심의 일상을 관찰하는 등 마을 사람들의 삶을 이해하고 공감하는 시각으로 접근하였다.

자카르타의 지반침하에 대응하기 위해서는 지면으로부터 떠 있는 구조체가 필요하다. 이를 위해 지역의 전통공법을 참고하여 수치화하고, 조립할 수 있도록 모듈화했다. 인도네시아 전통 건축물의 방식에서 영감받아 평상시에는 고상가옥의 형태로 존재하다가 홍수 시 부유하는 대나무 구조체를 제안한다. 캄풍 무카에서 쉽게 얻을 수 있는 환경친화적이고 값싼 지역재료인 대나무를 엮어 부표들을 감싸도록 설계하였다. 대나무 구조체 사이의 철제 레일은 홍수 시 바닥이 기초로부터 분리되어 레일을 따라 물 위로 뜨게 해준다. 바닥 전체가 가벼운 대나무이므로 물에 더 쉽게 뜰 수 있다. 바닥의 중앙은 비워내어 물이 통과하거나, 설비시설이 들어설 수 있도록 하였다. 대규모 식수를 담당하는 두 개의 우물은 바닥에 무거운 정화 기기가 올라가므로 이를 받칠 수 있는 철제로 계획했다. 대나무 바닥과 같은 논리로 철제들이 여러 겹으로 중첩되어 부표를 감싸고, 홍수 시에 수직적인 레일을 따라 위아래로 움직인다. 이 부유식 구조체는 미래에 캄풍 무카가 물에 가라앉더라도 마을이 계속해서 존재할 수 있게 할 것이다.

지반침하의 주된 원인인 우물을 대체하기 위해 땅에서 물을 끌어 쓰는 전략 대신 하늘에서 내리는 물을 수집하고 거르는 방식을 사용한다. 자카르타는 연간 강수량이 1,755mm로, 빗물을 정화하면 식수로 사용하기에 충분한 양이다. 강수량이 많고 식수가 부족한 자카르타의 특수한 환경에 자연재료와 첨단기술을 활용한 정화시스템 두 가지를 제안한다.

첫 번째 정화시스템은 빨래나 관개용 물로 사용하기에 적합한 방식이다. 집수지붕은 마을에서 흔히 볼 수 있는 지붕을 뒤집은 형태이다. 사각형의 집수지붕으로 흐른 물이 돌, 자갈,

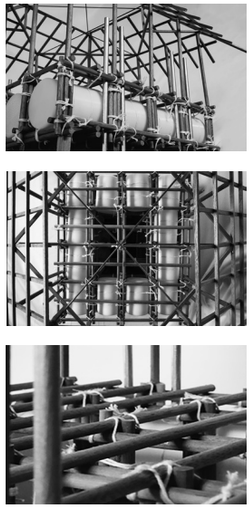


Fig 2
고상정 부유식 대나무 구조 상세모형
(scale 1/20)

모래와 같은 자연 재료를 거쳐 정화되어 바닥 아래의 탱크에 저장된다. 두 번째 방식은 8개의 기둥이 거대한 불투수 천을 받치고 있는 형태로, 대규모 인원의 식수를 담당한다. 불투수 천을 지나 중앙으로 모인 빗물은 첨단 기기들로 정화되어 바닥 아래 탱크에 저장된다. 필요시 저장소와 연결된 파이프를 통해 언제든지 물을 마실 수 있다.

부유식 구조체와 빗물을 집수하고 정화하는 시스템이 통합되어 하나의 건축물이 된다. 하나의 시스템으로 작동하는 '부유하는 우물'은 캄풍 무카에 새로운 대안이 될 수 있을 것이다.

캄풍 무카의 고상정
Levitating Well in Kampung Muka

앞서 언급한 '부유하는 우물'을 캄풍 무카의 맥락에 맞게 배치하였다. 전체적인 계획은 캄풍 무카에 현존하는 13개의 우물터를 재정비하는 것에서 시작하였다. 캄풍 무카의 우물, 골목, 공터를 각각 A, B, C로 설정하여 보완하였다. 우물(A)–골목(B)–공터(C)가 통합되어 마을 전체가 독립적인 식수 시스템으로 작동할 수 있도록 계획했다.

캄풍 무카의 주 식수원은 우물이다. 우물터(A)는 물을 마실 수 있는 곳일 뿐 아니라, 이 마을 사람들에게는 소중한 공용공간이다. 13개의 무거운 콘크리트 우물은 가벼운 대나무 우물 파빌리온으로 교체된다. 제안하는 새로운 우물은 빗물을 돌이나 모래, 자갈 등의 자연재료를 통해 빨래용 물로 정화한다. 현재 존재하는 우물터가 빨래터로 많이 쓰인다는 점을 반영했다. 홍수 시에는 수직 레일을 따라 물에 뜨므로 사람들을 자연재해로부터 보호해준다. 기존 우물은 홍수 시 오염되어 사용할 수 없다는 점을 보완하였다.

캄풍 무카의 골목(B)은 콘크리트 바닥이다. 이는 원활한 배수를 막아 물이 고이게 만든다. 또한, 자연스럽게 물이 스며들지 못해 장기적으로는 지하수 충전이 되지 않는다는 문제가 있다. 이 골목은 물길로 재탄생한다. 우물(A)에서 수집된 물이 골목을 따라 가장 낮은 지대인 공터(C)까지 이동한다. 또한, 콘크리트를 덜어내고 수상가옥의 데크와 같은 대나무 바닥을 사용함으로써 빗물이 바닥으로 스며들 수 있게 하였다. 대나무 데크 아래의 여러 겹의 자연 재료의 층은 홍수로 인한 피해를 완화해줄 것이다.

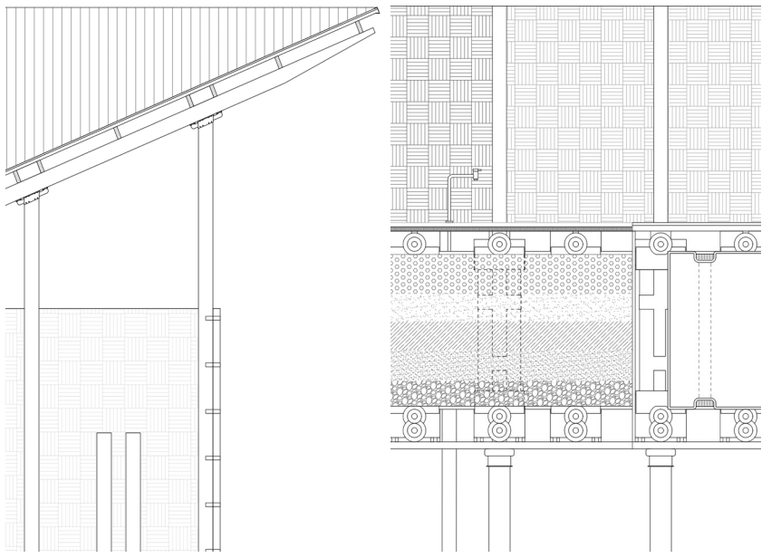


Fig 3
고상정 부유식 대나무 상세 단면도
Fig 4
캄풍무카의 고상정 마스터플랜

전에 운동장으로 사용되던 공터(C)는 다른 곳보다 땅이 낮아 홍수의 피해가 가장 심한 곳이다. 공터가 된 운동장은 쓰레기로 뒤덮여 있다. 아이들은 뛰어놀 곳이 부족하므로 이러한 비위생적인 환경에 모여서 논다. 이 버려진 땅을 캄풍 무카의 새로운 시작을 위한 기회의 땅으로 전환하였다. 골목의 물길(B)을 통해 이동한 물은 공터(C)로 흘러 정화된다. 이곳에는 주민들의 식수를 해결해 줄 두 개의 큰 우물을 포함한, 마을을 닮은 건축물이 있다. 두 개의 새로운 우물은 기존 우물터(A)에서 흘러온 물을 정화할 뿐 아니라, 자체적으로도 거대한 지붕을 통해 빗물을 집수하고 정화한 뒤, 건물 아래에 있는 탱크에 식수를 보관한다. 우물들 주위로 대나무 다리가 골목길에 맞추어 자유롭게 놓인다. 우물 주변에는 화장실, 부엌, 쉼터 등 큰 공용시설을 위주로 배치하고, 밖으로 뻗어 나갈수록 작고 밀도 있게 건물을 구성하였다. 작은 건물들이 밀도 있게 모여 프로젝트가 확장된다는 점에서 전체적인 캄풍 무카의 구성과 닮아 있다.

지속가능한 자율적 구축 및 공간구성
Composition and Autonomous Construction for Sustainability

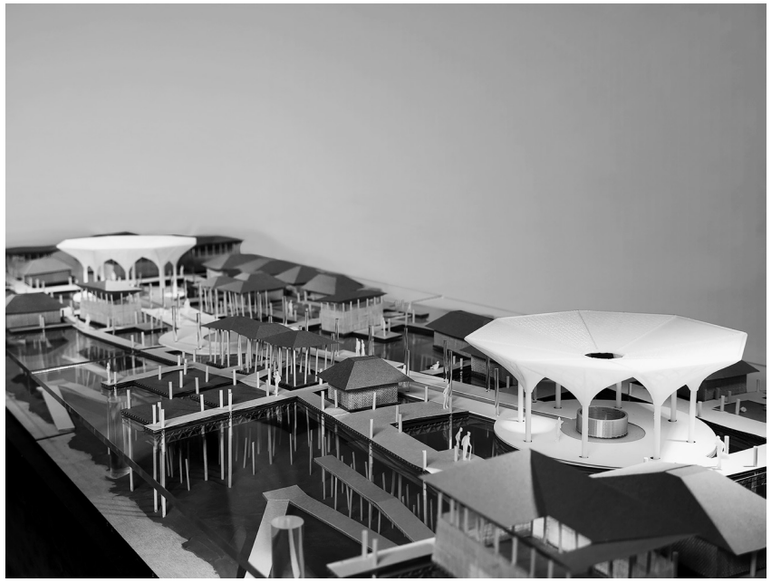
현재의 캄풍 무카의 모습은 수십 년간 수많은 작은 집들이 모여 띠게 된 결과이다. 본 프로젝트도 하나의 완결된 작품이 아니라 마을 사람들이 직접 완성해 나가는 건축이 되길 바랐다. 그러기 위해서는 여러 가지 추가적인 계획이 필요했다.

먼저, 접합부를 미리 가공할 수 있도록 수치화했다. 여러 겹으로 된 대나무를 엮는 방법으로는 대표적으로 대나무 끈을 이용하는 방법이 있다. 고상정에서는 공사의 정확도와 편의를 위해 끈 대신 접합부를 미리 가공하여 사용한다. 세 종류의 접합부를 미리 대량 제작하여 마을 사람들에게 나누어준다면 더 편리하게 건축물을 확장할 수 있을 것이다.

되도록 값싸고 환경친화적인 나무로 기초부터 지붕까지 구조를 만들되 모든 구조체의 단위를 정리하고, 필요한 곳에는 산업재료를 사용하여 효율적이면서도 자유로운 공간을 구성하였다. 공사의 편의를 위해 수상가옥 데크 폭의 크기를 반영한 1,200mm로 기둥 간 간격을 통일했다. 전문 인력들의 시공 이후에도 지역 주민들이 손쉽게 건물이나 데크를 덧댈 수 있을 것이다.

2050년 즈음 캄풍 무카는 물에 잠길 것으로 예측된다. 모든 구조는 부유식으로 설계되었기 때문에 최악의 상황에도 잠기지 않을 것이다. 끝을 경계 짓지 않고 데크로 마무리하여 마을 사람들이 제안된 설계를 바탕으로 자유롭게 확장해 나갈 수 있도록 하였다.

건축은 안전한 삶의 장이 되어야 한다. 최근에 악화하는 자카르타의 각종 환경 문제는 많은 사람의 일상을 위협하고 있다. 이것은 비단 자카르타만의 문제가 아니다. 매년 심해지는 지구온난화로 인해 전 세계적으로 이상기후가 나타나고 있으며, 이는 무수히 많은 사람들의 일상을 앗아간다. 지역환경에 부합하는 건축은 사람들에게 소중한 삶의 터전이 되어줄 것이다. 사람이 환경을 개조하고 통제하는 방식이 아닌, 함께 호흡하고 성장해 나갈 수 있는 한 방식으로서 고상정을 제안한다.



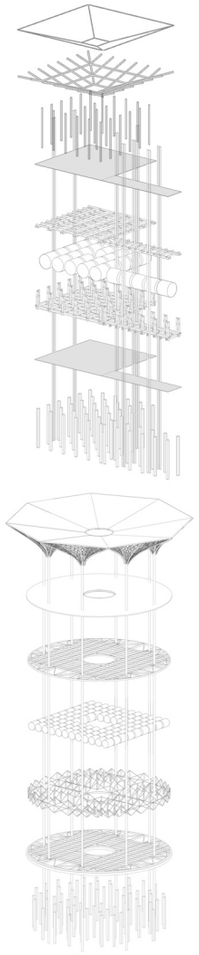


Fig 5
대나무 집수 모듈
Fig 6
철제 집수 모듈
Fig 7
고상정 C 모형 (scale 1/100)

Fig 8
부유식 구조체의 접합부 종류 3가지
Fig 9
홍수 시 정원 모습
Fig 10
고상정 빨래터에서 우물로 이어지는 모습
Fig 11
홍수 시에도 부유하는 아이들 도서관

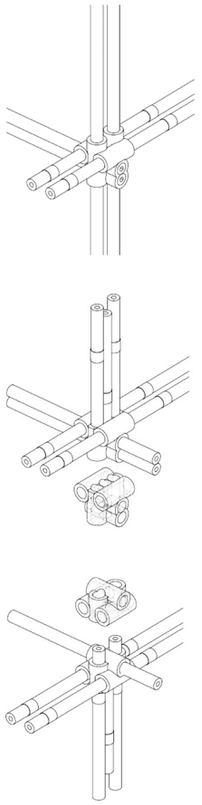


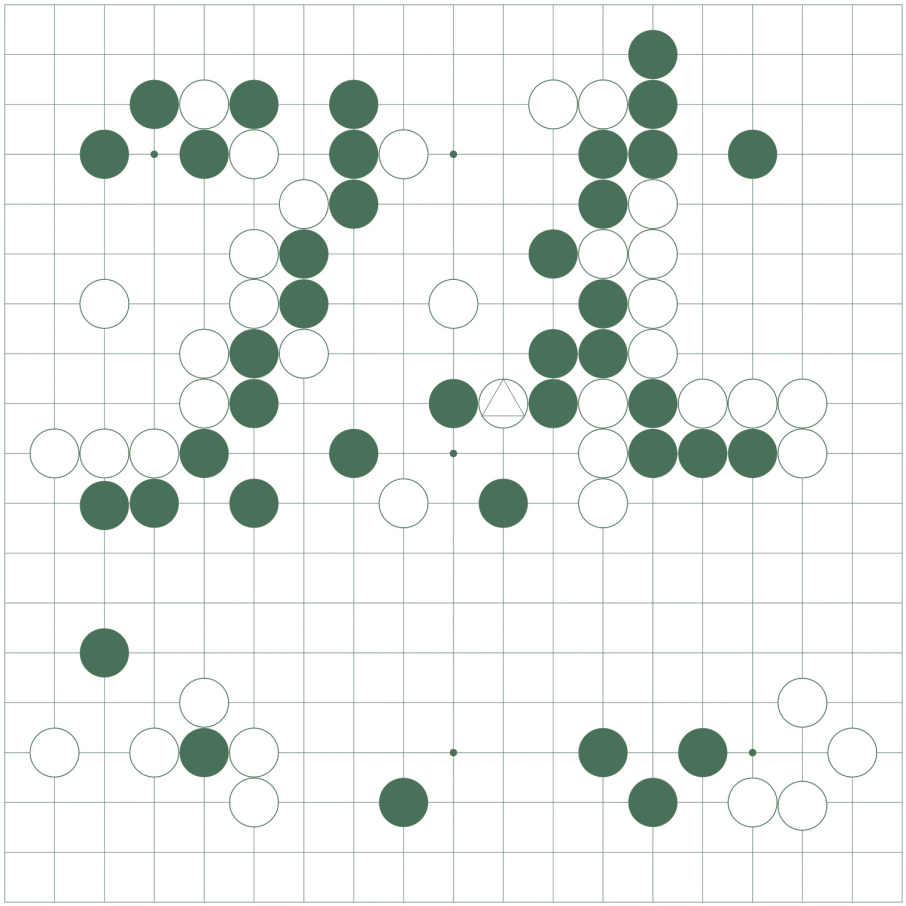
Fig 12
고상정을 마을 사람이 확장해나가는 모습

Biography

박하빈은 2023년 2월 한양대학교 공과대학 건축학부를 졸업했다. 졸업설계안 고상정(高床井)을 통해 한양대 총장상을 수여받았고, 이를 심화발전시켜 대한건축학회 논문집 2022년 4월호에 정식 설계논문으로 게재했다.

AI Architecture

인공지능 건축



닐 리치는 건축가이자 이론가이다. 2021년 9월 9일 서울 건축 문화 포럼 온라인 강연에서 일상 오브제(예를 들어, 넥타이) 디자인부터 건축 형태로 전환 가능한 시스템, 단지 계획까지의 가능성을 다룬다. 인공지능의 시대 속에서 건축의 모든 것을 변화시킬 것이라는 생각을 드러낸다. 이미지 생성용 기술인 GAN (Generative Adversarial Networks. 이미지 생성용)의 딥러닝 사용 사례, 그리고 AI와 인간 지능 사이의 차이를 설명하기 위한 사례인 이세돌과 알파고의 대결을 통해 점점 더 많은 고객이 건축가에게 인공지능을 사용하라고 요구한다는 오늘날 건축가의 숙제에 대한 내용을 담고 있다.

인공지능의 개발은 건축 세계에서 혁명적일 것이라고 말한다. 건축을 인공지능 개발 측면에서 생각해볼 때 생각해야 하는 두 가지 모델은 알파고와 자율 주행 자동차의 개발이라고 소개한다. 자율주행차가 중요한 이유는 이것이 건축에서 어떻게 적용될 수 있을지를 보여주기 때문이다. 그리고 동시에 이것은 불길한 메시지임을 암시한다. 자율주행차를 갖게 된다면, 더 이상 운전자가 필요치 않는 것처럼, 건물을 완전히 자율적으로 생성, 설계할 수 있는 인공지능을 건축이 획득하게 된다면 아마도 더 이상 건축가가 필요 없게 될 것이라는 것이다. 라스베이거스의 교훈보다, 알파고의 교훈이 21세기 우리가 배우게 될 가장 중요한 교훈이 될 것임을 알려주는 강연이다. 오늘날 알파고의 교훈들을 무시하는 것은 위험을 의미한다는 것을 각오해야 한다는 비전을 제시하는 강연이다.

조은지

알파고의 교훈: 건축과 AI
Learning from Alphago: Architecture and AI

닐 리치 Neil Leach
조은지 옮김

우리는 AI 시대에 살고 있다. 지금부터 10년간, 2030년까지 AI가 모든 것을 변화시킬 것이다. 나는 전 세계 모든 건축 학교에서 AI를 교육하고, 전 세계 모든 건축 사무소에서 AI가 사용될 것이며, 또 건축 분야 전반을 변화시킬 것이라고 생각한다.

오늘 이 강연에서 주장하고자 하는 것은, 과거 1970년대에는 “라스베이거스의 교훈” 이라는 책이 나왔고, 이는 건축에 대한 태도를 변화시키는 데 도움을 준 영향력 있는 책이었다는 것이다. 어떤 면에서는 건축에 가장 중요한 영향을 끼친 것이 AI가 될 것이다. 특히 알파고는 우리가 건축 실무를 이해하는 방식을 바꾸고 있다.

여기서 보여드리는 것은 GAN (Generative Adversarial Networks. 이미지 생성용)의 딥러닝 사용 사례인데, 이미지를 생성하기 위한 환각 기술이다. 이것은 2018년 미디어 아티스트인 Refik Anadol이 직접 작업한 것으로 자하 하디드 건축가의 이미지 데이터 베이스를 기반으로 한다. 그리고 GAN의 스타일 버전에서 일어나는 수천 개의 이미지를 컴퓨터에 업로드 한 다음 AI를 사용하여 잠재 공간유영(latent spacewalk)을 통해 다른 가능한 이미지들을 환각적으로 보여준다. 데이터 베이스를 기반으로 자하 하디드를 위한 다른 가능한 디자인들을 채워주는 것이다. 그리고 이 동영상에서 갑자기 자하 하디드가 직접 만들었을 수도 있는 또 다른 가능한 디자인을 보여주기 시작하는 순간들이 있습니다. 컴퓨터 밖으로 나와

모습을 드러내는 순간 이런 디자인을 보게 될 것이다. 자, 여기 있다. 사실 2021년 12월에 나올 AI 책 "인공지능 시대의 건축과 건축가를 위한 AI개론" 표지로 선택한 이미지 이다. AI에 관한 건축 책이 영어로 나온 것은 이번이 처음일 것이라 생각한다.

우리가 이미 알고 있는 것 중 한 가지는, AI가 옛날부터 생성하는 능력이 있다는 것이다. 다만, 오로지 인간만이 존재하지 않던 무언가를 상상해 낼 수 있는 능력을 지니며 기계는 꿈을 꾸지 못한다는 생각이 있었다. 그리고 이것은 일본의 컴퓨터 건축가 와타나베 마코토 세(Makoto Sei Watanabe)의 생각인데, 사실 그는 컴퓨터가 새로운 형태를 생성할 수 있다는 가능성에 훨씬 더 개방적이다. 그리고 이미 상당히 명확해진 것은 스타일, GANs 및 다른 기술들을 통해서 존재하지 않던 것의 환각을 일으킬 수 있다는 것이다.이들은 존재하지 않는 사람들이다.

사실 이 존재하지 않는 사람들을 찾아 볼 수 있는 웹사이트가 있는데, 완전히 허구적인 모든 얼굴 이미지들을 환각적으로 볼 수 있다. 하지만 이 모든 것이 매우 설득력이 있으며, 이 분야에서 보여지는 이러한 종류의 진보는, 건축가들이 존재하지 않던 건물들의 디자인 해결책, 제안을 어떻게 만들어내기 시작할지 그 가능성을 열어 주었다.

이 작업은 쿱 힘멜블라우(Coop Himmelb(l)au)의 프로젝트인 일명 딥 힘멜블라우(Deep Himmelblau)이다. 이러한 경향을 이끄는 세계적 AI 건축 전문가는 다니엘 볼로잔(Daniel Bolojan)이라고 생각한다. 그는 건축사무소의 AI 작업 중 가장 진보적인 발전 상태를 보여주는 사례를 제시한다. 주류 건축사무소이거나, 주류가 아니더라도 잘 알려져 있고 매우 진보적인 건축사무소들이 오스트리아, 특히 비엔나에 기반을 두고 자유로운 방식으로 공동 운영되고 있다. 이 사무소들은 AI를 사용하고 이미지 데이터들에 기반해 여러 가능한 건물들의 환영을 보여준다. 또 많은 다른 형태의 연구들이 수행되고 있다.

두 개의 다른 데이터 세트들을 사용하고, 또 이 경우엔 숲 속 산책 영상 이미지들과 대응해 사그라다 파밀리아 이미지들을 효과적으로 변형 번식시켜 다른 가능한 형태들을 추출한다. 이것은 사실 다니엘 볼로잔의 개인 연구인데, 안토니오 가우디(Antonio Gaudi)의 사그라다 파밀리아(Sagrada Familia)를 대상으로 GANs 스타일을 사용해 다른 가능한 형태들을 환각적으로 보여준다. 이것은 사그라다 파밀리아에 대응한 숲의 영상이다. 그러므로 실험적 사무실들 뿐만 아니라 개인 연구를 통해 우리는 벌써 새로운 형태 표현을 보게된다.

마찬가지로 건축 학교들의 사례들도 있는데, 이것은 플로리다 국제대학에서 가르친 학생 중 한 명인 페르난도 사르카도(Fernando Sarcado)가 GAN을 사용한 것이다. 그리고 오른쪽에는 사우디 아라비아의 자하 하디드 연구소의 특정 건물 이미지들을 네트워크 상에서 다룰 때 어떤 결과들이 벌어지는지 볼 수 있다. 그리고 이것을 렌즈처럼 사용하여 왼쪽의 다른 것들을 번역 생성해 낼 수 있다. 페르난도의 옷장 속 티셔츠, 물건들이 이것과 대응해 새로운 다른 형태들을 추출해낸다. 이번 경우는, 마이애미 시내의 몇몇 일반 건물들을 다루는 신경 네트워크다. 그리고 여기 왼쪽에는 페르난도의 넥타이 자체가 어떤 잠재적 건물을 환각적으로 생성해 낸다. 그래서 벌써 학계와 실무 양쪽에서 AI가 큰 영향을 미치고 있는 것은 분명하다.

지금 우리가 이해해야 하는 한가지는, AI와 인간 지능 사이의 차이다. 그리고 과거에 AI가 인간 지능보다 반드시 열등하다 여겼던 것을 다시 이해할 필요가 있다. 예를 들어 이것이 최근까지 우리가 AI를 어떻게 정의했는지에 대한 표준화된 생각일 것이다. 이 분야의 탐구 측면에서 가장 중요한 연구소들의 AI 회의를 설립했던 원로 여성, 마가렛 보던(Margaret Boden)은, AI란 정신(minds)가 할 수 있는 것들을 컴퓨터가 할 수 있도록 추구하는 것이라 제안 했다. 실제로 AI는 인간이 할 수 있는 것 이상의 일을 할 수 있다.

최근 몇 년 동안 그것은 매우 분명해 졌다. 이는 아마도 세계 체스 챔피언인 게리 카스파로프(Garry Kasparov)가 체스 게임에서 딥블루(Deep Blue)에게 패했을 때부터 일 것이다. 아무도 예상하지 못했던 결과였고, 카스파로프는 이것이 실제로 인간의 발명품이므로 긍정적으로 여겼다. 따라서 기본적으로 이것이 인간의 성취입니다만, 그의 언급에 따르면, 우리가 할 수 있는 모든 것을 결국 기계가 더 잘하게 될 수 있음을 이해해야 한다.

AI가 바둑을 두게 되면서, 나는 그 다음 단계의 장면을 보게 되었다. 바둑은 체스보다 훨씬 더 복잡하고 더 많은 경우와 수가 있다. 즉, 더 많은 잠재성이 있다. 바둑의 수는 우주의 원자 수보다 더 많다고 말할 정도다. 그러므로 게리 카스파로프와의 체스 경기를 위해 사용되었던 전문 시스템을 넘어 딥러닝 자체를 사용하는 학습 시스템 영역으로 발전되어야 함을 의미한다. 가능한 수가 상상할 수 있는 것보다 더 많기 때문에 모든 경기를 대비해 AI를 훈련시킬 수는 없다. 따라서 이러한 학습 시스템을 사용해야 한다. 또 여기에 사용된 별도의 시스템이 세 개 더 있었다. 이 특정 게임을 위해 신경 네트워크(neural networks), 정책 네트워크(policy network), 몬테 카를로 트리 검색(Monte Carlo tree search)이 모두 사용되었다.

이것은 데미스 하사비스(Demis Hassabis)가 런던에 설립해 현재 구글이 소유한 회사인 딥마인드(DeepMind)와 한국의 거장 이세돌의 대결이었다. 당시 그는 세계 챔피언이

아니었지만 세계 최고의 바둑 고수 중 한 명인 것은 분명했다. 그리고 당연히도 모두가 이 경기에서 이세돌의 승리를 예상했다. 하지만 놀랍게도 생각했던 것과 달랐다. 이 경기에 대한 아주 좋은 다큐멘터리의 예고편이 있는데 보여드리고자 한다. 경기가 어떠했는지 전부 알 수 있을 거다.

바둑은 세계에서 가장 오래된 보드게임이다. 가장 단순하면서도 가장 추상적인 게임 중 하나다. 바둑에서 프로 선수를 이기는 것은 인공 지능의 오랜 과제였다. AI에서 우리가 시도했던 모든 것이 바둑 앞에서 무릎을 꿇어야 했기 때문이다. 바둑판 상에서 결합 가능한 수는 우주의 원자 수보다 많다.

알파고(Alphago)는 바둑을 배우는 법을 찾아냈다. 그리고 알파고는 지금까지 부여된 모든 도전을 이겨냈다. 하지만 우리는, 세계 정상의 이세돌 같은 고수와 바둑을 둘 때 까지는, 그 힘을 알 수 없었다. 한국에서 경기가 곧 시작된다. 이세돌은 바둑계의 로저 페더러(테니스 선수)처럼, 즉 인간을 연기하는 기계처럼 여겨지기에 아주 흥미롭다. 장소는 열기가 가득하다. 딥마인드 챌린지에 오신 것을 환영한다. 이세돌은 알파고의 약점을 찾을 수 있을 까? 실제로 약점이 있을까?

경기에 반전이 있었다. 그는 자신감이 없다. 아주 위험한 싸움으로 발전되고 있다. 잠시, 그가 방을 나갔다. 결국 자존심에 관한 것인데. 잘못된 경기를 하고 있는 것 같다. 알파고를 이끄는 이 생각들은 우리 미래를 이끌 것이다. 경기는 끝났다.

이 다큐멘터리는 특별히 훌륭한데, 나는 예고편에서 등장한 한 문장을 언급하겠다. "알파고를 이끄는 이 생각들은 우리 미래를 이끌 것입니다". 이것은 절대적으로 옳다. 그리고 그 경기에서 AI의 역량이 실제 발휘된 특정 순간이 있었다. 그것은 게임 2의 37수였다. 하나의 수가 바둑의 판세를 영원히 바꾸었다. 바로 이것이다.

바둑을 두지 않는 나 같은 사람들에게는 큰 의미가 없겠지만, 이 특정한 움직임은 놀라운 수였고, 충격적이었으며, 사실 그 당시 사람들은 실수, 컴퓨터 오류라 생각하기도 했다. 명확한 수가 아닌데, 왜 그런 수를 둘 거란 생각을 했을까. 그것은 이전에 없던 수였다. 그리고 실제로 이러한 일련의 수들을, 느슨한 수라고 부르게 되었는데, 전혀 명확하지 않은 수들이었다. 왜 그러한 수가 즉각 이루어졌는지는, 그 이후 몇 가지 수들이 이루어져 형성된 것을 통해서야 얼마나 그것이 전략적으로 탁월했는지 분명해졌다. 경기 후 이세돌의 발언이 있었다. "어제는 놀랐습니다. 그러나 오늘은 할 말을 잃었습니다." 그리고 경기 내용에 대해 판 후이(Fan Hui)가 언급한 것 중 하나다. "AI는 그의 방식으로 창의적일 수 있습니다". 그리고 이세돌은 우리 인간들이 창의적이라고 생각했던 수들이 실제로는 관습적이란 것을 보여주었다고도 말했다.

알파고는 바둑을 변화시켰고, 인간들을 그들만의 자리에만 자리잡게 만들었다. 실제로 몇 년 후인 2019년 이세돌은 "이건 절대 이길 수 없는 존재다" 라는 말과 함께 바둑계를 은퇴했다. 그러나 나는, 인공 지능이라는 용어가 만들어지기 훨씬 이전, AI의 가능성을 예측 또는 예상했던 알렌 튜링(Alan Turing)의 논평에 주목해보고자 한다. 그는 컴퓨터가 소네트(sonnet / 유럽 정형시)를 구성하는 것을 포함한 모든 종류의 것들을 생성해 낼 수 있기를 기대한다고 언급했다. 그러나 그는 이렇게 마무리지어 말했다. "비교하는 것은 다소 불공평할 수 있지만, 기계가 쓴 소네트는 다른 기계가 더 잘 이해할 수 있기 때문이다." 또는 우리 인간은 AI가 할 수 있는 가능성을 상상조차 할 수 없기 때문에 그 가능성을 파악하지 못할 수도 있다고 말할 수 있다.

나는 이것이 인간이 직면해야 하는 중대한 도전이라고 생각한다. 내가 마윈보다 엘론 머스크(Elon Musk)의 생각에 동의하는 이유다. 마윈은 다음과 같이 말한다. "나는 인간이 기계에 의해 제어될 것이라고 말한 적이 없습니다. 그것은 불가능합니다. 인간은 인간보다 더 똑똑한 다른 것을 만들 수 없습니다." 그리고 엘론 머스크는 대응한다. "사람들은 AI의 능력을 과소평가합니다. 그들은 그것이 영리한 인간인 것처럼 생각합니다. 그러나 그것은 당신이 이제까지 알아왔던 가장 영리한 인간보다 훨씬 더 영리할 것입니다." 사람들이 저지르는 가장 큰 실수는 자신이 영리하다고 생각하는 것이다. 그리고 매우 분명해진 것은 일부 영역에서 인공지능의 능력이 인간의 것을 능가한다는 것이다.

알파고의 첫 번째 교훈은 AI에 대한 투자 관점에서 전세계를 바꾸었다는 점이다. 리카이푸(Kai-fu Lee)가 저술한 이 책은 미국 실리콘밸리와 중국 사이에서 발생된 새로운 세계질서에서 벌어진 경쟁을 분석한다. 이것이 일어난 결정적 순간은 알파고 경기였는데, 사실 바둑이 그다지 중요하지 않았던 서구인들과 달리, 수많은 중국인들은 이 경기를 집중해 보고 있었다. 그리고 갑자기 중국인들은 AI가 무엇을 할 수 있는지 자각하기 시작했다.

그래서 리카이푸는 이것을 '스푸트니크 모먼트(Sputnik Moment)'와 비교했다. 미국의 '스푸트니크 모먼트'는 1957년 소련이 스푸트니크 위성을 우주로 보냈을 때였다. 미국인들은 그들이 우주 경쟁에서 한참 뒤처져 있음을 깨달았다. 이 사건, 즉 스푸트니크 모먼트는 미국인으로 하여금 NASA를 설립하고 우주 탐사 경쟁에 몰입하도록 만들었다. 그리고 물론 이는 궁극적으로 아폴로 11호와 연결되어 달 위를 걸은 인류의 승리로까지 이어졌다.

그리고 이것은 그 결과였다. 시진핑 주석은 2030년까지 미국을 추월하기 위해 중국이 AI에 투자할 것이라 발표했고, 그렇게 실행 중인 것으로 보인다. 한국에서도 마찬가지다. 당시 대통령은 역설적으로 한국 사회가 운이 좋았다고 감사를 표하며 말했다. "알파고 덕분에 우리는 더 늦기 전에 AI의 중요성을 알게 되었습니다"

그리고 실제로 미국에서 일방적으로 일어나는 많은 일들이 있다고 가정할 수 있다. 그 중 포함된 개방형(오픈) AI는 세상을 변화시키기도 하고 매일 매일 새로운 지평을 열고 있는 일들이 무수히 일어나고 있다. 주장하고 싶은 것은, 단지 알파고 게임이 AI 투자 측면에서 큰 변화를 가져왔다는 것 뿐 아니라 AI를 통해 건축의 미래가 어떻게 바뀌게 될지 볼 수 있게 되었다는 것이다.

그리고 내가 구분하고 싶은 것 중 하나는 디자인과 계획이라고 부를 수 있는 것, 즉 도시 디자인과 도시 계획 사이의 구분을 말한다. 디자인이 미학적인 것에 더 관심이 있다면, 앞서 보여드린 작업들 중 일부는 일종의 이미지 환각이다. 도시 계획은 전략적 논리와 더 관련 있다. 그리고여기서는 AI가 인간보다 압도적으로 우월하다고 생각한다. 하바드 호크랜드(Havard Haukeland)는 스페이스메이커AI(Space-Maker-AI) 의 대표로, 이 회사는 최근 오토데스크가 인수했으나 그 전에는 건축용 AI 소프트웨어 개발 측면에서 두 개의 선두 기업 중 하나였다. 그리고 흥미로운 점은, 그리고 이 건축을 보고서 관습적 건축이라고 생각하지 말아보자. 혹시나 그렇게 생각할 수도 있다. 하지만 흥미로운 점은, 그들이 스페이스메이커AI에서 배운 교훈들이, 논리적 측면에서 AI와 작업하며 얻은 교훈들이라는 것이다. 이것은 노르웨이 해안 부지를 위해 수행한 계획안으로서, AI를 사용하여 부지의 다양한 측면을 분석한 것이다.

이 경우엔 쾌적한 온도 환경을 찾아내기 위해 바람 등을 분석한다. 그 다음, 이것은 그들이 노르웨이를 대상으로 수행한 또 다른 계획안으로, AI를 사용하여 부지 자체를 평가하고 최적화한 것이다. 미학적 관점 자체로는 진보적이지 않지만 흥미로운 것은 작동 방식 이다. 그리고 놀라운 것은 어떤 의미에서 알파고의 교훈, 즉 AI가 인간이 생각하지 못한 해결책들을 제시할 수 있다는 아이디어가 도시 계획에서 AI를 사용하는 점에서 정확하게 일어나고 있다는 것이다. 건축가들이 높은 건물을 짓는 것이 현명하다고 생각했던 곳과 두꺼운 벽을 쌓는 것이 현명할 것이라고 생각했던 곳이다. 수백 개의 프로젝트 경험이 있었기 때문에 직관적으로 똑똑할 것이라고 생각했던 것들이 뒤집힌 것이다. 그래서 컴퓨터는 당신이 결코 생각해 내지 못했을, 해당 부지의 해결책에 대한 패턴을 찾을 수 있다. 여기서 중요한 것은 도시 맥락을 다룰 때 고려할 요소들의 수가 인간의 두뇌와 다룰 수 있다는 것 이상이며, AI 자체로 우월하다는 것을 보여주는 것이다.

그리고 다시 알파고와 이세돌의 경기가 이 현상과 평행하다고 볼 수 있다. 또한 말하고 싶은 것은, 여러 지점에서 분명한 것이, 이제 점점 더 많은 고객이 건축가에게 AI를 사용하라고 요구한다는 사실을 스페이스 메이커가 목도하고 있다는 점이다. 그 이유는 분명하다. 고객들은 당신이 그들의 부지에 대해 최대의 투자 수익을 얻도록 해주기를 요구하는 것이다. 그들은 수익 최적화를 원한다. 미래에는 그것이 변화의 핵심 원동력이 될 것이며 모든 고객은 AI를 사용하는 건축가를 원할 것이다. 또한 그들은 AI를 사용하는 미래 건축가들이 그렇지 않은 건축가를 대체할 것이라고 믿는다고 말한다. 정확히 그렇게 될 지는 잘 모르겠다. AI가 점점 더 보편화 될 것은 분명하다. 건축 사무소 내부로 유입될 것이고, 모든 사람이 강제로 AI를 사용하게 될 것이다. 이것은 명백한 것 같다.

참조하고 싶은 또 다른 사례는 2016년에 설립 되었고, AI에 관하여 두 개의 선두 기업 중 하나인 엑스콜(XKool)이다. 저의 플로리다 국제대학교 제자 중 한 명인 완위 훼(Wanyu He)에 의해 설립된 회사다. 엑스콜은 렘 콜하스 OMA를 위해 일했을 때 유래한 것으로, 엑스콜은 엑스 콜하스이며, 엑스콜은 당연히 도시적 의미에서 하이퍼쿨(hyper-cool)을 의미한다.

엑스콜의 작업에서 흥미로운 점은 알파고 자체가 아니라 딥마인드가 제작한 차세대 AI가 큰 영감을 주었다는 것이다. 알파고 제로는 강화 학습을 통해 사전 지시 없이 바둑을 스스로 학습할 수 있었다. 수백만 개의 게임을 자체적으로 수행할 수 있었다. 3일 동안 490만 게임이요. 이는 1초동안 바둑 경기 20개를 하는 것이다. 단 1초만에 말이다. 우리는 상상조차 할 수 없다. 하지만 그 결과 바둑을 스스로 학습할 수 있었다. 그리고 이를 통해 엑스콜은 강화 학습 및 다른 형태들의 딥 러닝을 개발하여 건물들을 창안하기 위한 새로운 전략을 생성하고자 한다. 그리고 물론 그들은 클라우드를 사용하여, 더 나은 GPU를 접근 이용할 수 있는 클라우드를 실행할 수 있습니다. 오늘날 여러분도 훨씬 더 많은 데이터들을 이용할 수 있다. 엄청난 양의 투자 등이 이루어졌으며, 계속 이어지고 있다. 엑스콜과 같은 회사와 함께 AI에 대한 엄청난 투자를 촉진하는 여러 요소가 있다.

이전에 존재하지 않는 얼굴을 생성하는 스타일 GAN의 이미지를 보여줬다. 이것은 동일한 것에 대한 건축적 버전의 한 예시이다. 한동안 엑스콜은 이 건물에 적합한 부지를 찾고자 했지만, 아직은 존재하지 않는 건물이다. 그들은 딥 러닝을 통해 가능한 건물을 환각적으로 보여준다. 뿐만 아니라, 이를 사용하여 그들이 생성해낼 수 있는 결과물들은 이와 같다. 현재 그들은 한 건물의 제작

에 있어 모든 다양한 절차들을 하나의 플랫폼 속에 통합하는 방법 또한 찾고 있다.

그리고 내 생각에 그것은 건축 세계에 있어 혁명적 일 것이다. 건축에서의 AI 개발 측면에서 생각해볼 때 우리가 생각해야 하는 두 가지 모델은 알파고와 자율 주행 자동차의 개발이다. 자율주행차가 중요한 이유는 이것이 건축에서 어떻게 적용될 수 있을지를 보여주기 때문이다. 테슬라를 운전해 본 사람들은, 자율주행이 이루어지기 까지 테슬라가 점진적 프로세스를 거쳤던 것을 알고 있다. 시간이 지나며 소프트웨어 업데이트가 계속 제공되어 결국에는 테슬라 자동차가 효과적으로 자율 주행하게 되는 시점까지 도달하게 되는 점진적 프로세스를 말한다. 그리고 이것은 불길한 메시지다. 여러분이 자율주행차를 갖게 된다면, 더 이상 운전자가 필요치 않는 것처럼, 건물을 완전히 자율적으로 생성, 설계할 수 있는 AI를 갖게 된다면 아마도 더 이상 건축가가 필요 없게 될 것이기 때문이다.

결론적으로 주장하고 싶은 것은, 단순히 알파고를 이끌었던 이 생각들이 미래의 건축을 이끌게 될 것이라는 것 정도가 아니다. 그 생각들은 이미 현재, 건축의 미래를 주도하고 있다. 우리가 그 생각들을 무시하는 건 위험하다는 것을 각오해야 한다.

알파고의 교훈. 라스베이거스의 교훈보다, 알파고의 교훈이 21세기 우리가 배우게 될 가장 중요한 교훈이 될 것이다. AI는 건축 및 도시 계획 분야를 완전히 변화시킬 것이다. 우리가 알파고의 교훈들을 무시하는 것이 위험을 의미한다는 것을 각오해야 한다.

English Original

We live in the AI decade. This is the decade in which AI is going to transform everything by the end of the decade by 2030. I think that AI is going to be taught in every single school of architecture throughout the world and it'll be used in every single architectural office throughout the world and it is going to transform the discipline of architecture.

In this talk today I want to argue that back in the 1970s we had learned from Las Vegas and that it was a very influential book in helping to transform, to change attitudes towards architecture. The most important influence on architecture in some ways is going to be AI and AIphago in particular is going to change the way in which we understand architectural practice.

What I'm showing you here is an example of the use of deep learning of a Generative Adversarial Network(GAN), a technique for hallucinating for generating images. And this is one that's been done back in 2018 in fact by Rafa Ganadol, the media artist and it's based on a database of images by Zaha Hadid architects. And what happens with GAN with this process in its version of style, GAN is that you upload thousands of images onto computer and then you use AI to be able to work its way through a latent spacewalk and hallucinate the other possible images - Interpolate based on the database other possible designs for Zaha Hadid. And there are certain moments in this video when suddenly you begin to glimpse another possible design that absolutely could have been made by Zaha Hadid herself and it suddenly comes out of the computer and reveals itself, in a moment we're going to see just one such design. And here you go. That in fact is the image that I chose for the front cover of my book on AI which is coming out in December 2021 "*Architecture in the age of artificial intelligence and an introduction to AI for architects.*" I think it's the first book coming out in the English language about AI.

So one of the things that we know already is that AI has this capacity to be generative in the old days. It was thought that maybe only human beings

had the capacity to imagine something that didn't exist - machines did not have dreams. And this is the work of the Japanese computational architect "Makoto Sei Watanabe." Actually he's more open to the possibility of eventually computers being able to generate new forms. And what has become very clear already is that through style, GANS and other techniques we are able to hallucinate that don't exist in this case. These are people who do not exist.

In fact there's a website you can go to where this person does not exist, where you can hallucinate images of faces all completely fictitious. But all utterly convincing and it's been the kind of progress in this field that really has opened up the possibility of how architects might begin to produce solutions or suggestions for novels for buildings that themselves do not exist.

This is the work of Coop Himmelb(l)au the project called Deep Himmelblau. The mastermind behind this is I think Daniel Bolojan who is the leading AI expert in the world and this gives you an example of the most progressive state of development in terms of AI in the architectural office. Here is a mainstream architectural office or not mainstream but certainly a well-known and very progressive architectural office co-op mobile based in Vienna and Austria, using AI to hallucinate other possible buildings based on a data set of images of their work. And there are many other forms of research that have been done.

This is, in fact, Daniel Bolojan's personal research where he's been looking at the Sagrada Familia by Antonio Gaudi and hallucinating other possible forms by using a style GANS – whereby you use two unpaired data sets and extrapolate other possible forms by effectively breeding images of the Sagrada Familia in this case off against images of a video a walk through the woods. So we're already seeing both in the experimental offices and also in the use of personal research a kind of a form of new forms of articulation. Here we have the video of the wood/ the forest that has been paired up against the Sagrada Familia.

Equally we are seeing in schools of architecture and this is one of my own students at Florida International University Fernando Sarcado who has been

again using cycle GAN. And on the right hand side you can see what happens when you train on your network on the images of a particular building by Zaha Hadid research centre in Saudi Arabia. And then use it as a lens by which to interpret other things so on the left hand side, Fernando's wardrobe, his T-shirts and things are themselves being paired up against this and then extrapolating other forms. In this case it's a neural network trained on some generic buildings in downtown Miami and here on the left-hand side, Fernando's tie is itself hallucinating a potential building. So it's clear that already both in the practice in academia, AI is having a major impact.

I think one thing that we've got to understand now is that there is a difference between AI and human intelligence. And the understanding in the past that we thought that AI was necessarily inferior to human intelligence needs to be challenged. This for example is what would have been until recently a standard understanding of how we define AI. Margaret Boden, the old lady of AI who established the summit from the most important research centres in terms of exploring these fields, came up with a suggestion: AI seeks to make computers do the sorts of things that minds can do. Actually AI can do things beyond the capacity of what humans can do.

That has become very clear in recent years, this was maybe the first of that when Garry Kasparov, the World Chess Champion was beaten by deep blue at a game of chess. No one expected it and Garry Kasparov himself takes a kind of positive view on this that actually AI was a human invention. And therefore is basically as a human achievement, but nonetheless he comments that we have to understand that everything that we know how to do machines eventually will do better than us.

I want to look at the next step in this sequence when AI takes on the game of GO – infinitely more complex the game of chess, and there are more games, more moves in GO. And in that the number of potential legal board positions is greater than the number of atoms in the universe. And that means that we have to move beyond the straightforward experts systems that were used in terms

of it for the match against Garry Kasparaov at chess into the realm of learning systems where you use deep learning itself. You can't possibly train AI on all the possible games out there because there are more possible moves than you could ever imagine. Therefore you have to use these learning systems and there were three separate systems that were used here: separate neural networks, a policy network, a Monte Carlo tree search that were all used in this particular game.

So this was a match between DeepMind – a company set up by Demis Hassabis in London and now owned by Google where they took on Lee Sedol, the Korean grand master. He wasn't a world champion but he's one of the leading GO players in the world. And of course everybody expected Lee Sedol to win this particular match. But what was remarkable is that it didn't go quite according to plan. There is, in fact, a very good documentary of this particular match which I will show the trailer to. Just so you can get a sense about what the match was all about.

Go is the world's oldest continuously played board game. It is one of the simplest and also most abstract. Beating a professional player at Go is a long-standing challenge of artificial intelligence. Everything we've ever tried in AI just falls over when you try the game of Go –The number of possible configurations of the board is more than the number of atoms in the universe.

Alphago found a way to learn how to play Go. So far, Alphago has beaten every challenge we've given it. But we won't know it's true strength until we play somebody who is at the top of the world like Lee Sedol. A match like no other is about to get underway in South Korea. Lee Sedol is like Roger Federer - just the very thought of a machine playing a human is inherently intriguing. The place is a madhouse. Welcome to the DeepMind challenge. Can Lee Sedol find Alphago's weakness? Is there in fact a weakness?

The game kind of turned on its axis. He's not confident. He's developing into a very dangerous fight. Ooh hold on he has left a room. In the end it is about pride. I think you play something wrong … these ideas that are driving Alphago are going to drive our future. This is it

folks.

I recommend that documentary it is particularly good but I want to pick out one particular comment that came out from that trailer. These ideas that are driving Alphago are going to drive our future. This is absolutely correct. And there is one particular moment in the match that really brought home the capacity of AI and that was Game 2 Move 37 – A move that has now changed the game of Go forever. And here it was.

I mean to those like myself who don't play Go, this wouldn't mean very much but this particular move was a surprise move, a shocking move and in fact, at the time they thought it was a mistake - a computer glitch. Why would anyone make that move? It wasn't an obvious move. It has never been made before. And there were actually a series of these moves they were referred to as slack moves, where it was not at all clear. Why that move had been made immediately and yet further down the line some moves later it became clear how strategically brilliant those moves were. And this was the comment by Lee Sedol after that game too – "yesterday I was surprised, but today I am speechless. And one of the obvious comments was that Fan Hui was commenting on the match: "AI in his terms could be creative." And Lee Sedol even meant so far as to say that it showed us that moves that we humans may have thought are creative were actually conventional.

What Alphago had done – had transformed the game of Go and had really put human beings in their place. In fact a few years later in 2019 Lee Sedol gave up the game of Go with the comment "This is an entity that cannot be defeated." But I want to draw attention to a much earlier comment by Alan Turing, who had predicted or envisioned the possibility of AI before even the term artificial intelligence had been coined. And he makes this comment that he expects computers to be able to generate all sorts of things including to compose sonnets. But then he said at the end of this – "Though the comparison is perhaps a little unfair, because a sonnet written by a machine will be better appreciated by another machine." Or we can put it another way and say that we human beings might not grasp the pos-

sibility of what AI can do because we can't even imagine those possibilities.

I think this is a crucial challenge that faces human beings – and this is why I would side on with Elon Musk over Jack Ma. Jack Ma makes this comment "I never in my life say human beings will be controlled by machines, it's impossible… Human beings can never create another thing that is smarter than human beings." And Elon Musk's response to that "People underestimate the capability of AI. They sort of think like it's a smart human. (But it's going to be) much smarter than the smartest human you will ever know." The biggest mistake I see people making is to assume they're smart. And what has become very clear is that the capacity of artificial intelligence in some areas, in some spheres goes well beyond those of human beings.

One of the lessons of Alphago with the first lesson is that it changed the whole world in terms of investment in AI. This is a book by Kai-fu Lee who looks at the rivalry that's now going on between Silicon Valley in the States and in China and the new world order. The crucial moment when this happened was actually that match of Alphago which those of us in the West for whom Go is not so important might have escaped but in China, there were millions of viewers watching this match. And all of sudden they began to realise what AI was capable of.

So Kai-Fu Lee refers to this as the 'Sputnik Moment' – the 'Sputnik Moment' for the United States happened in 1957, when the Russians sent the Sputnik satellite into space. and the Americans realized they were way behind in the space race. And this event, this Sputnik moment is what led the Americans to establish NASA and in the race to for exploration of space. And of course ultimately led to Apollo 11 and to human beings walking on the moon.

And this was the result of this – President Xi made an announcement that China is going to invest in AI with the view of overtaking the U.S by 2030 and it seems that China is well on its way to doing that. And likewise in Korea, the president at the time expressed her gratitude "Above all Korean society is ironically lucky – thanks to the Alphago

shock we have learnt the importance of AI before it is too late."

And let's assume it's going to be one-sided because there are many things happening in the States including open AI that are really transforming the world and things are happening that are changing the horizon every single day. What I want to argue also though is not simply that the game of Alphago led to huge changes in terms of investment in AI but also I believe that it showed us how AI is going to change the future of architecture.

And one of the things I want to make a distinction is between what I might call design and planning - urban design and urban planning. Whereas design is more concerned about aesthetics, some of the work I showed you earlier the kind of hallucination of images. Urban planning is more to do with strategic logics. And that is an area I think where AI has a vast superiority over human beings. Havard Haukeland is the CEO of a company called Space-Maker-AI that was recently purchased by Autodesk but until then had been one of the two leading companies in terms of developing AI software for architecture. And what is interesting - and don't think about this architecture and think okay it's a conventional architecture. Maybe it is. But what is interesting are the lessons that they learned at Space-Maker-AI through working with AI in terms of its logic. This is a project they did on a coastal site in Norway where they used AI to analyse various aspects of the site.

In this case looking at thermal comfort, looking at the wind and so on. Then this is another project that they did in Norway which used AI to evaluate and to optimize the site itself. In itself, not aesthetically so progressive but what is so interesting is the method of operating. And what I find astonishing is that, in a sense the lesson of Alphago, the idea that AI could come up with solutions that no human being would have thought about are exactly what happened in terms of using AI for urban planning. The places where the architects thought that it was smart to build tall buildings and the places where they thought it would be smart to build a dense wall. All the things they intuitively thought would be smart because they had hundreds of projects

of experience were flipped around. So what happened was the computer was able to find a pattern as to how to solve that site that you would never have come up with yourself. I mean the point here is that when you're dealing with an urban context the number of factors you need to take into account go well beyond what the human mind can deal with, and this is where AI shows itself to be superior.

And there again we see the exact sort of parallel as it were of the match between Alphago and Lee Sedol. What I would also say is that the writing is on the wall in many ways - what's become clear is that Space-Maker has found that now increasingly clients are insisting that their architects use AI. And the reason for this is obvious. They want to make sure you get maximum return on investment for their site. They want to optimize their returns. So it seems to me in the future, that is going to be the key driver of change and every client is going to insist on architects using AI. They also make the comment that we believe that the workplace of the future architects using AI will replace architects that don't. I'm not quite sure it's like it's going to be exactly like that. AI is going to become increasingly prevalent. It's going to work its way into the architectural office. Everyone is going to be forced to be using AI and that seems to be quite obvious.

The other practice I'd like to refer to also founded in 2016 and also one of the two leading firms in terms of AI is the firm Xkool, founded by Wanyu He, who is also one of my students at Florida International University. Xkool refers to the fact that when you used to work for OMA for Rem Koolhaas, XKool, X Koolhass and XKool of course according to the urban dictionary it means hyper cool.

And what is interesting about the work of XKool is that it wasn't Alphago itself but it was the next generation of AI produced by DeepMind that really inspired them. Alphago Zero was able to teach itself to play Go without any prior instructions simply through reinforcement learning. It was able to play millions of games against itself. 4.9 million games in three days. That is the equivalent of 20 games of Go a second. 20 games of Go a second. We can't even

get our minds around that. But as a result of that it was able to learn the game of Go on its own. And that was what led to Xcool developing forms of reinforcement learning and other forms of deep learning to produce a new strategy for devising buildings. And of course they use the cloud. You can fire the cloud and you can access a greater GPU. You also have much more data available. There's a huge amount of investment and so on and so on. There are many factors that are fueling this incredible investment in AI with companies like Xcool.

Earlier on I showed you an image of Style GANs generating faces that did not exist. This is an example, an architectural version of the same thing. For a while Xcool hosted a site called this building, - this does not yet exist. They're able to hallucinate possible buildings through the use of deep learning. And not only that and these are some of the kinds of the outcomes that they are able to generate using this thing. They're also now working on ways of finding ways to incorporate all the different procedures within the production of a building into one single platform.

And that is, to my mind, going to revolutionize the world of architecture. To my mind then the two models we should be thinking about in terms of the development of AI in architecture are both Alphago, and also the development of the self-driving car. The reason why the self-driving car is so significant is that it shows us exactly how this will happen in architecture. Those of you who drive Tesla's know that the way Tesla became self-driving was through a gradual process. An incremental process whereby the software updates were offered over time until eventually we got to the point that Tesla cars were effectively self-driving. And this is a sinister message there because once you have a self-driving car, you no longer need a driver and once you have an AI that can generate/design buildings completely autonomously, perhaps you no longer need an architect.

So what I want to argue here by way of conclusion is that it's not simply these ideas that are driving Alphago are going to drive the future of architecture in the future. They are already driving the fu-

ture of architecture in the present. And we ignore them at our peril.

Learning from Alphago. Forget learning from Las Vegas, learning from Alphago is going to be the most important lesson that we are going to learn in the 21st century. AI is going to transform the discipline of architecture and urban planning completely. We ignore the lessons of Alphago at our peril.

Thank you.

Space Problematic

공간 문제의식

본 글은 2022년 7월 27일 서울과 뉴욕 간의 실시간 화상으로 진행된 건축가 김종성의 인터뷰를 구술 기록한 것이다. 아키라우터 2호의 주제인 '토탈 아트'에 초점 맞추어 건축과 오브제의 관계에 대한 그의 생각과 더불어, 그가 경험했던 미스의 건축교육 및 설계실무에서 이와 연관된 구체적 내용 및 그의 대표작인 힐튼 호텔의 내부 공간 구성의 방식과 논리에 대하여, 김종성 건축가의 증언을 담고 있다.

남성택

1 Edward Palmer Thompson, "William Morris and the Decorative Arts," in William Morris: Romantic to Revolutionary (New York: Pantheon Books, 1955), 94.

건축 내부 공간의 문제의식 : 김종성과의 인터뷰

Space Problematic of Architectural Interior : Interview with Jong Soung Kimm

남성택, 조은지, 전태규 Sung-Taeg Nam, Eunji Cho, Tae Gue Jun

남성택: 김종성 선생님, 안녕하십니까. 선생님께서는 현재 뉴욕에 계신데, 서울에 있는 저희 아키라우터 편집진들과의 화상 인터뷰를 허락해 주셔서 정말 감사드립니다. 먼저 간단히 아키라우터에 대해 짧게 소개 드리겠습니다. 아키라우터는 한양대학교에서 기획한 건축 전문도서로서 연간 출판을 계획하고 있으며 작년 2021년부터 1호가 시작되었습니다. 매년 한 번씩, 저희가 생각했을 때 중요하다고 생각되는 어떤 건축의 근본적인 주제를 정해서, 그 주제와 관련된 의미 있는 역사적 문헌들을 정리하고 또 최근의 이론적 글들까지 수집하거나 기고받아 게재합니다. 또 주제와 관련된 설계 프로젝트나 창의적 아이디어도 함께 소개하고자 합니다. 1호의 주제는 '안식처. 건축의 시작 그리고 끝'이었습니다. 안식처는 영어로 쉘터(shelter), 불어로 아브리(abri)로 번역될 수 있겠구요. 최근에 이 책이 한국 학술원의 우수도서로 선정되기도 했습니다.

올해 아키라우터 2호의 주제는 토탈 아트(Total Art)입니다. 바우하우스(Bauhaus)의 –"from spoon to the city planning", 혹은 그보다 더 빨리 독일공작연맹(Deutscher Werkbund)의

모토, “Vom Sofakissen zum Städtebau” (from sofa cushions to city–building)”처럼, 작은 오브제부터 큰 도시적 프로젝트의 창조에 이르기까지 영역을 펼쳤던 건축의 이야기입니다. 물론 건축은 그 둘 사이의 매개적 중간 스케일로서, 건축의 공간 속의 작은 세상(오브제)과 그보다 더 큰 세상(도시)가 모두 건축을 통해 유기적으로 연결되고 상호적으로 관계 맺는다는 의미를 환기해 보고자 합니다. 이번 2호에서는 비교적 도시적 스케일보다는 건축보다 더 작은 스케일, 즉 건축의 공간 속에 배치되는 독립적 오브제들의 문제에 집중하고자 합니다. 예를 들어, 건축가들이 창조한 의자와 같은 것으로 대표되는 오브제 디자인이 먼저 조명될 수 있겠습니다. 근대 건축에서 실제 존재했던 중요한 전통인 장식 예술이 주목될 것입니다. 건축을 구성하는 모든 요소들, 모든 기능 오브제들을 건축가가 형태적으로 통제해야 한다는, 소위 게잠트쿤스트베르크(Gesamtkunstwerk)의 태도가 되겠습니다.

물론 동시에 근대 건축 속에서 존재했던 장식 예술에 대한 격렬한 반발도 함께 다루어질 예정입니다. 이미 존재하는 기능용품들을 관찰하고 또 수용했던 근대 건축가들이 존재하지요. 예술적 의도 없이, 서로 이질적일 수 있는, 수공예적 장인이나 산업적 엔지니어가 만들어낸, 기성 오브제들 혹은 레디–메이드 오브제들을 과연 건축이 어떻게 품어야 할지에 대한 질문이 발생합니다. 건축과 오브제의 새로운 관계는 어떠한 것이 되고, 또 그러한 공간과 그 속의 오브제들을 직접 사용하며 살아야 할 거주자들의 삶의 방식은 어떻게 바뀌게 되는 것일지, 이러한 상황에 직면한 건축가는 과연 어떻게 입장을 정리하고 설계에 임해야 할지 등과 같은, 소소하지만 근본적인 건축의 문제에 직면하게 됩니다. 건축가가 모두 다 창조할 수 있다는 신화는 과거의 구태의연한 생각이 되어 버린 것인지, 오브제의 문제는 더 이상 건축가의 문제가 아니라 디자이너의 영역이 되어 버린 것인지 묻게 됩니다. 건축가는 껍데기만 만들 뿐, 내부는 아무렇게나 점유되어도 무관한, 무기력한 모습으로 보아야 할지, 아니면 이를 바탕으로 새로운 전위적 태도가 출발할 수도 있을지 궁금하기도 합니다. 여하튼, 궁극적으로 건축은 그 자신이 품게 될 오브제에 대한 입장이 명확해야 한다고 생각하며, 이는 오늘이나 미래에서도 마찬가지일 것이라고 믿습니다.

김종성 선생님께 저희가 인터뷰를 요청하게 된 계기 중 하나는, 최근 힐튼 호텔에 대한 보존 이슈가 부각되고 있는 현 상황 때문이었습니다. 보존의 필요성 속에서도 사실 쉽게 변하고 가장 훼손되기 쉬운 것이 건축 내부이기도 합니다. 그래서 힐튼 호텔 내부의 초기 설계

의도에 대한 기록이 필요하다 라는 것이 저희 편집진 내부의 생각이었습니다. 힐튼 건축 전반에 대해 다루거나 그 작품 자체에만 한정해 집중하고자 한 것은 아니고요. 목천 건축아카이브가 2018년 출판한 ‘김종성 구술집 ’[1] 에서 많은 내용들을 이미 설명하고 있지만, ‘건축과 오브제’의 관계에 관한 이번 아키라우터의 주제에 특별히 초점 맞추어 조명해 보면 의미있을 것이라 생각합니다. 따라서 힐튼 호텔 뿐 아니라, 더 거슬러 올라가서 선생님께서 IIT(Illinois Institute of Technology)에서 직접 공부하고 또 가르치시면서 겪으셨던 루드비히 미스 반 데 로에[2]의 건축 교육 속에서 건축 내부 구성이나 가구 배치, 또 이와 관련된 기타 교육 내용과 더불어, 미스의 사무소에서 실무 하셨을 때의 경험까지 포함해 이야기를 들을 수 있는 시간이 되었으면 합니다.

김종성: 아키라우터 2호의 주제에 대한 소개 감사합니다. 주제에 대한 설명을 듣던 중 생각이 들었던 것은, 아돌프 로스[3]에 대한 이야기, 그리고 로스하고 비슷한 시대에 그 반대 쪽에 서서 활약했던 요셉 호프만[4], 그외 당시 비엔나의 다양한 인물들을 많이 들여다 볼 필요가 있습니다. 특히 호프만은 식탁에 놓이는 스푼과 포크까지 모두 디자인한 사람입니다. 그 시대 건축가들이 모두 그런 건 아니고, 그로부터 불과 한 십년 정도 아래의 사람들, 예를 들어 발터 그로피우스[5]의 인테리어는 떠올리려고 해도 별로 생각나는 게 없을 거예요. 그로피우스의 데사우 바우하우스[6]를 생각해 본다던 지, 그로피우스가 미국으로 간 이후에 지은 몇 개의 주택들을 본다던 지 하면, 그로피우스는 인테리어에 대한 특별한 자기 자신의 이데올로기가 없었던 것으로 파악을 합니다. 로스가 실제로 중요한 인물인데, 로스하우스(Looshaus)라고 불리는 그의 건물, 처음에 양품점으로 지었던 건물 있죠.

남성택: 네. 저층부가 골드만 & 살라츠(Goldman & Salatsch) 양품점이었죠.

김종성: 그렇습니다. 그리고 요즘은 라이프아이젠 은행(Reiffeisenbank), 박물관으로 사용되고 있죠. 로스하우스를 보시면 로스가 처음부터 끝까지 다했다는 것을 볼 수가 있거든요. 또 저는 요셉 호프만을 공부하라고 말하고 싶습니다. 호프만이 특히 비엔나를 중심으로 브뤼셀까지 포함해서, 예를 들자면 스토끌레 저택 Palais Stoclet 같은 대단한 대저택들을 여러 번 지었지만, 내부에 들어가는 것들, 그 가구들을 기성제품 없이, 살롱이면 살롱, 식당이면 식당, 침실이면 침실, 100% 다 호프만이 디자인한 걸로 알고 있습니다.

1 김종성, 마티, 2018.
2 Ludwig Mies van der Rohe, 1886–1969, 독일 근대 건축가.
3 Adolf Loos,1870–1933, 오스트리아/체코 건축가.
4 Josef Hoffmann, 1870–1956, 오스트리아 건축가.
5 Walter Gropius, 1883–1969, 독일 건축가.
6 독일 건축가 발터 그로피우스가 1919년 바이마르에 세운 학교.

그로피우스는, 4대 거장 중에서도 그로피우스는 인테리어에 대한 특별한 사상을 안 보여준 게 이상해요. 우리가 잘 아는 프랭크 로이드 라이트[7] 역시, 호프만 못지 않게, 자기가 만든 인테리어를, 거기에 들어가는 집기 전부를 다 했거든요. 라이트의 경우는, 예를 들어 탈리에신(Taliesin)의 작은 극장에서, 제자 (학생)들을 모아서 공연을 했는데, 그 공연을 하기 위한 장소로 조그만 극장을 만들고, (양탄자) 타피스리 (tapisserie)로 극장의 무대막(Stage Curtain)까지 다 직접 디자인했어요.

내가 직접 배우고 모시고 일을 했던 미스 반 데 로에는 어땠냐면요, 미스의 주요 작품들을 떠올려 보시죠. 1929년의 바르셀로나 파빌리온(Barcelona Pavilion)하고 투겐트하트 주택(Villa Tugendhat), 그리고 1931년 베를린에서 전시회(Deutscher Bauausstellungen Berlin)를 위해 지어져서 약 6개월 있다가 철거된 실험 주택이 하나 있습니다. 그 셋만 가지고 생각하면, 미스 본인이 디자인한 바르셀로나 의자(Barcelona Chair) 하고 투겐트하트 의자(Tugendhat Chair), 그리고 브르노 의자(Brno Chair)가 생각이 납니다. 그리고 본인이 디자인한 것으로는 보기 어려운 대상이지만, 투겐트하트의 경우에는 오닉스(onyx)로 된 벽 앞에 3미터 길이의 수평 베이스를 하나 마련했죠. 거기에 실제로는 아무 것도 올려놓지도 않았구요. 그 오닉스 벽이 옛날의 벽난로를 대체하는 하나의 단란하는 중심을 만듭니다. 이런 걸 표현을 하면서, 그것과 연결해 스터코(Stucco)마감으로 된 베이스를 놓음으로써, 공간이 어떻게 이어지고 연결되는지를 유추하도록 만드는 거죠.

내가 IIT에서 가르칠 적에는, 학부 2학년에서 다른 교수가 제일 작은 스케일의 주택을 가르쳤어요. 힐버(베르)사이머[8]의 영향 때문에 북반부에서는 중요한 방은 남쪽을 향하도록 하고, 겨울에는 4시간 볕이 들어오는 원칙을 써서, 미니멈 하우스를 처음 학부 2학년에 시작했는데, 거실부터 시작해서 거실에 들어가야 하는 최소한의 가구가 무엇인가, 사이즈가 얼마나 커야 하고 몇 개가 들어가야 하는가 에서부터 시작 했어요. 우리 한국의 학부 1학년 교육을 생각해 보세요. 보통 주택을 하잖아요. 우리의 건축 교육은 가구의 크기가 어떻고 거기에 대해 방 사이즈가 어떻게 되는지 등에 대해서 분석적으로 들어가질 않고, 대개 거실, 식당, 침실의 연관 관계, 처음에 문을 열고 들어가면 현관, 특히 아파트의 경우엔 어떻게 되고 한국 주택인 경우엔 어떻게 되는지 등과 같이 접근하죠.

7 Frank Lloyd Wright, 1867–1959, 미국 건축가.
8 Ludwig Karl Hilberseimer, 1885–1967, 독일 건축가 및 도시계획가.

IIT 학부 2학년의 과정에선 미니멈 하우스의 시작이 가구의 크기를 가장 작게 하면 어떻게 되는가, 예를 들어서 4인 가족을 가정하는 거실이면 4인 가족이 동시에 앉을 수 있는 소파, 의자, 테이블이 어떻게, 어디에 들어가야 하는지 부터 시작해요. 예를 들어 4인 가족이 주인 내외가 한 방을 쓰는 것을 가정하고, 애들이 한 명은 아들, 다른 한 명은 딸인 경우에 침실이 3개 짜리를 가정합니다. 아이들이 고등학교 때까지 필요한 침대 크기 – 예를 들어 85cm 폭에 1m 90cm 과 같은 규격이 정해져 있지만, 그때 우리가 배운 것은 힐베르사이머가 바우하우스에서 가르치던 커리큘럼을 IIT에 도입해서 미국의 환경에 적용을 한 것이기 때문에, 학생 개개인이 판단해서 – 고등학교까지 자라나는 아이들의 침대 크기가 얼마여야 하고, 방이 장방형으로 되면 평행으로 놓는 게 맞는지 아니면 직각으로 놓는 게 맞는지를 생각해 가며 미니멈 하우스를 디자인하는 방법을 배웠거든요.

그래서 저는 IIT에서의 교육, 미스 사무실에서의 11년 동안의 수련을 통해 공간을 만들면서, 기본적으로는 어떤 가구가 어디에 들어가는지 먼저 염두에 두면서 작업했습니다. 그것이 내게 익숙해져서, 내가 힐튼 호텔을 설계할 적에도 그랬어요. 힐튼의 아트리움은 그 길이가 64m입니다. 엘리베이터 동쪽에 있는 정문에서 들어와서 – 현재 – 서쪽에 있는 서울스퀘어를 내다 보는 유리문까지가 64m인데, 서쪽 끝에 있는 약 15m 폭의 커피숍은 아침엔 식사 위주로 하는 곳이고 낮 동안에는 음료 위주로 하는 곳인데, 그 곳에 어떻게 무엇이 들어갈지 염두에 두면서 평면을 만들었습니다. 처음에 동쪽에서 문을 열고 들어와서 양옆으로 녹색 대리석으로 된 코어가 있어요. 그 코어 앞에는 적당한 수의 호텔 방문객들이 앉을 수 있는 가구들을 마련해야 하는 것이 처음부터 전제가 되어 계획이 되었던 것이죠.

조은지: 김종성 선생님, 저는 두 가지 부분에 대해서 여쭤보고 싶습니다. 첫번째는 건축 교육에서, 두번째는 미스의 설계에서인데요. 제가 간단하게 IIT의 교과목인 비주얼 트레이닝 (Visual Training) 이미지를 모아 봤어요. 제 순수한 호기심에서 IIT의 건축 교육과 비주얼 트레이닝 관련 논문에서 찾은 이미지인데요. 제가 드리고 싶은 첫번째 질문은 IIT 건축 수업에서 비주얼 트레이닝을 포함해서 건축 내부 공간과 오브제의 관계에 대한 커리큘럼이나 수업은 어떤 것이 있었을까요? 또 어떤 방식으로 진행되었던 수업인가요?

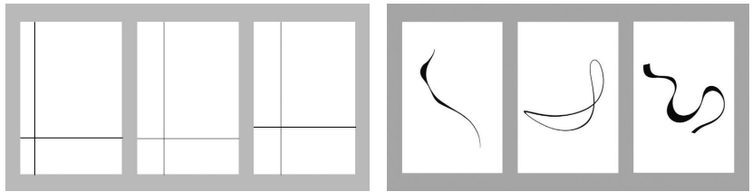


Fig 1
비주얼 트레이닝. 예시.
Fig 2
비주얼 트레이닝. 예시.

김종성: 비주얼 트레이닝 과목은 바우하우스에서 교수를 하다가 IIT에 1938년 처음 미스와 함께 부임한 발터 페터한스[9] 교수가 설정해서 만든 연습 과목입니다. 바우하우스에서 요하네스 이텐[10]이 만든 포르쿠르스(Vorkurs), 그리고 나중에는 파울 클레[11]와 바실리 칸딘스키[12]까지 다 참여해서 발전시킨 포르쿠르스는 바우하우스의 중심 과정이었어요. 그 전통을 이어받은 페터한스 교수가 나름대로 미국에 와서 교육 활동을 하면서, 건축 공부를 시작하는 학부 1학년 학생들에게 어떤 것을 가르쳐야 하나 고민했죠.

그래서 그 시작으로 학부 1학년 '제도' 연습과제 부터 페터한스가 만듭니다. 예를 들어서, 처음에는 – 지금의 젊은 사람들이 생각하면 조금 엉뚱한 이야기라고 생각될 텐데 – 연필을 제대로 깎아야 하거든요. 연필을 하나하나 손수 깎아야 해요. H, 2H, 3H를 깎아요. 3H, 2H 그리고 H의 가늘고 얇은 줄 긁기 차이에 따라서 등간격으로, 정확히는 3cm 간격으로 주욱 긋는 거예요. 고등학교 졸업하고 오는 학생들이 처음에는 연필 깎는 방법부터 새로 배워야 했어요. 지금 젊은 사람들은 홀더에 심 집어 넣으면 끝나는 걸로 알지, 연필을 직접 깎는다는 건 생각도 못했을 텐데요. 그런데 연필 깎는 것 자체가 어떤 효과가 있냐 면요, 꼭 중세시대의 수도원에서 수사들이 성경 구절을 하나씩 전부 베끼는 일과가 있었는데, 결국 성경 내용을 머리에 익히는 것과 동시에 잡념을 없애 신앙의 세계로 몰입되는 효과가 있었습니다. 연필 깎는 것도 그래요. 연필을 너무 뾰족하게 깎으면 금방 부러집니다. 그러니까 적당하게 두껍게 깎아야 하는 것부터 시작하여 1학년 제도 연습이 이루어집니다.

9 Walter Peterhans, 1897–1960, 독일 출신 사진작가, 바우하우스 및 IIT 교수.
10 Johannes Itten, 1888–1967, 스위스 화가, 디자이너, 바우하우스 교수.
11 Paul Klee, 1879–1940, 스위스 화가, 바우하우스 교수.
12 Wassily Kandinsky, 1866–1944, 러시아 화가, 바우하우스 교수.

그리고 학부 2학년과 3학년에서는 비주얼 트레이닝을 하는데, 이 이미지[Fig. 1]를 보면, 직각으로 되어있는 선이 바로 2학년 때 제일 처음 하게 되는 연습 과제예요. 20 inch x 30 inch, 약 50cm x 75cm의 보드들인데, 두 개의 선을 가지고 구형이 (네 개가 생기게) 사분할 되도록 선들을 배치합니다. 처음에 극단적으로 단순한 것을 만들고자 할 때, 두 선을 가운데 갖다 놓으면 (똑같은 구형이 네 개가 생깁니다) 사등분 됩니다. 거기서부터 벗어나서 조금씩 다르게 하면서, 어느 구형은 너무 세장하고 어느 구형은 너무 두꺼운가, 그리고 선의 굵기에 따라 어디까지가 선이고 어디까지가 하나의 면적인가를 눈으로 익히는 훈련을 2주 동안 진행합니다.

그리고 다음 이미지[Fig. 2]의 곡선 세 개는 학부 3학년에서 하는 건데, 이건 상당히 (인위적) 자의적으로 학생 개개인이 – 말하자면 그날의 느낌이 어땠는지에 따라 – 마음대로 그리게 됩니다. 역시 50cm x 75cm의 보드에 어떤 곡선이 형태의 균형에 좋으냐에 따라 눈의 예민도를 훈련시키는 것입니다. 뒤에 전시되어 있는 것들을 보면, 왼쪽의 경우는, 우리가 쓰는 먹을 갈아서 먹물을 만들어 사용한 것입니다. 어떤 것은 물을 많이 타고 어떤 것은 농축하게 해서 먹물을 떨어뜨립니다. 50cm x 75cm 보드 위에다, 스펀지에 물을 쭉 먹여서 떨어뜨리면서 (흐르게) 보드의 면이 젖게 합니다. 흠뻑 적신 다음에 농축된 먹물을 가운데 뿌리고 조금 더 희석된 먹물을 양쪽으로 뿌려서 그것이 어떤 형태로 되는지 조정하게 하는 훈련입니다. 그래서 그건, 학생 개개인한테 주어진, 어떤 위임된 분위기의 중요성이 엄청나게 큰 거죠. 그러니까 먹물로 시작한후에 빛깔 선택부터 (그) 화방에 가서 윈저 앤 뉴턴 (Winsor & Newton) 수채화 물감도 많이 사고, 물감 빛깔부터, 즉 과연 좋은 빛깔을 골랐는지부터 교수가 평을 하기 시작하거든요. 그러니까 예를 들어 빨간 빛깔, 처음엔 빨간 빛깔을 갖다가 전부 퍼 와서 종이에 한 번씩 브러쉬로 그려보면, 빨간 빛깔의 정도, 그것이 얼마나 농축되었는지, 어떤 것이 갈색 쪽에 가깝고 어떤 것이 오렌지 쪽에 가까워졌는지, 그런 것부터 훈련시키는 것이죠.

이게 학부 2, 3학년의 코어 과목이었는데, 지금 여러분이 아시겠지만, 국제적으로 바우하우스의 전통을 이어서 IIT의 건축 교육에서 1980년대까지 필수로 가르쳤던 비주얼 트레이닝이, 지금은 선택 과목이 되었어요. 선택을 하는 학생들에게는 특별한 시각적 예민도를 조금 더 기를 수 있는 기회가 있고, 선택을 하지 않으면 그냥 IIT 학부 5년이 지나가도 아무것도 모르고 지나가는 거죠.

조은지: 건축 교육의 연장선에서 미스의 IIT와 바우하우스의 커리큘럼에 대해 더 여쭤보고 싶습니다. 미스와 바우하우스 교육 방식의 차이점, 그리고 그 의미가 무엇일지 궁금합니다.

김종성: 간단하게 바우하우스 이야기부터 먼저 할게요. 바우하우스는 처음에 발터 그로피우스가 1919년에 바이마르에서 세워 시작했고 1926년에는 데사우로 이동했습니다. 바이마르 시절의 공립미술학교 (바이마르 대공이 후원한다는 뜻의 "공립") 시대부터 시작한 건데, 그로피우스가 애초에 생각했던 바우하우스는 학생들이 실제 자기 손으로 직접 그리거나 나무를 쪼아 조형을 하는 것이었습니다. 나중에 데사우로 옮길 때까지도 바우하우스는 실제로 건축을 가르친 게 없습니다. 바우하우스의 건축이 바우(Bau)에서 시작되어서, 데사우로 옮기면서 바우하우스가 되었지만, 마이스터 스튜디오에서 몇 년 동안 공부하되 건축은 가르치지 않은 채로 졸업을 시켰습니다.

2대 학장 한네스 마이어 (Hannes Meyer) 다음에 이제 1930년이 되어 미스가 3대 학장을 하게 되는데, 1년도 안되어 그만두게 됩니다. 1년이 채 안됐던 중요한 이유가 있습니다. 미스가 3대 학장으로 영입되었지만, 데사우가 위치한 작센–안할트(Sachsen–Anhalt) 주 의회를 나치가 장악하게 됩니다. 그래서 아방가르드 교수들은 다 이제 축출(원) 수순을 밟게 되었고, 미스 역시, 학생들과 가면무도회를 한 번을 하고서는 쫓겨나게 되었습니다. 그러니까 1년을 다 채우지 못하고 나왔죠. 한네스 마이어 학장 때에 건축을 가르치기 시작했고, 미스가 학장이 된 그 1년 동안 바우하우스에서 건축을 가르치게 됩니다. 그 때도 아마 아키텍투르/건축(architektur)이라는 독일어로 부르지는 않고 바우아우스퓌룽/구축술(bauausführung)로 불렀을 겁니다. 그렇게 미스와 뜻이 맞는 몇몇 교수들이 함께 건축을 가르치기 시작한 겁니다. 그 중에는 힐버(베르)사이머도 포함 되고요.

그렇게 건축을 교육하기 시작한 미스가 1938년에 IIT로 오기까지 8년 간의 공백 기간이 있었습니다. 1930년에 3대 학장이 된 이후로 8년 동안의 세월 속에서 미스는 건축에 대한 생각을 정립하게 됩니다. 실제로 기회가 주어지는 과제들이 없었기 때문에 비저너리한/상상의(visionary) 프로젝트를 여러 개 만들었죠. 또 건축가를 만들려면 어떻게 교육해야 하나에 대해 상당히 깊게 생각했을 것입니다.

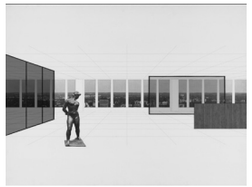
미스는 대서양 건너는 기선 타는 것을 무서워해서 미국가는 것을 꺼려했어요. 그는 1937년에 처음 미국에 가게 되는데 그 이유는 다음과 같아요. 와이오밍 주에 있는 잭슨 홀이라는 작은 산골에 스탠리 레조(Stanley Resor)라는 미국의 저명한 광고기획사의 오너가 있었어요. 레조 내외가 미스에게 별장을 디자인해 달라고 위촉을 한 겁니다. 건축하는 사람으로서 자신에게 부탁한 설계 과제를 마다할 사람은 없겠죠. 미스가 미국에 도착한 후, 그를 아머 공과대학교(Armour Institute of Technology)로 영입하고 싶어하던 시카고의 몇몇 건축가들이 직접 만나 그에게 부탁하게 됩니다. 미스는 아머 공대 건축 학과장으로 부임해달라는 제안을 받고, 본인이 우선 독일에 돌아가서 수락을 한 후 다시 시카고로 되돌아 옵니다.

그렇게 미스는 아머 공대(의 후신인 IIT)에서 1938년 가을부터 건축을 가르치기 시작합니다. 미스가 아머 공대에 부임한지 2년후에 아머공대와 류이스 대학 (Lewis Institute)이 합병해서 IIT 공대가 태어났고요. 이 때 미스는 건축을 어떻게 가르쳐야 하는지 머릿속에 정확하게 정리되어 있었어요. 1938년에 커리큘럼을 글로도 풀었고, 다이어그램도 몇 개 만들어 설명했죠. 보통 여러분들은 여태까지 바우하우스하고 미스 반 데 로에의 교육이 하나의 연장선이라고 생각했을 것이라 저는 추측합니다. 하지만 그로피우스가 바이마르에서 시작했던 공립미술학교로서의 바우하우스 전신, 그리고 데사우로 옮긴 슈타틀리헤스/주립 바우하우스(Staatliches Bauhaus)의 교육과정에는 – 3대 학장 미스 이전에는 – 건축 전공이 전혀 없었다는 점을 잊지 말아야 합니다. 바우하우스에서는 일련의 마이스터 코스를 통과하면 하나의 마이스터가 되어 졸업하는 것이었습니다.

조은지: 미스의 설계 실무로 넘어가기 전에, 미스의 콜라주에 대한 이야기를 마지막으로 교육의 연장선 위에서 다루어 보고 싶은데요. 개인적으로 미스의 콜라주를 처음 접했던 계기는 코넬 대학교 설계 수업 당시 기념비에 대해 배울 때 미스의 콜라주가 레퍼런스로 자주 회자되곤 했던 때였습니다. 콜라주라는 기법은 이미 많은 것들이 정해져 주어진 오늘날의 환경, 그런 조건에 대응해야 하는 건축과 오브제, 그리고 도시 모두에서 중요한 수단일 수 있다는 생각을 하기도 했습니다. 콜라주가 엄밀하게는 건축 설계의 수단은 아니었더라도, 미스에게 있어 예술적으로 잘 구성된 콜라주라고 생각할 수 있는 것의 기준이 있을까요?

김종성: 미스가 유럽 시기에 콜라주를 한 것을 내가 본 기억이 있는데요. 1921년 즈음에 프리드리히슈트라세 마천루(Friedrichstrasse Skyscraper) 라는 프로젝트 현상 설계를 제출했던 것입니다. 거기에 콜라주가 있었어요. 1920년대에 유럽 아방가르드 도시로서 베를린이 파리 못지 않은 아방가르드의 중심이었는데, 거기에 한스 리히터 라는 필름 작가가 있었어요. 리히터가 사진, 그리고 부분적으로 본인이 만드는 필름, 영화(비디오)를 연결해서 공간에 배치하는 것들을 글로도 얘기하고, 실제로 출판물에 발표를 여러 개 했을 거고, 미스 자신이 얘기하기를, 미스는 한스 리히터[13]를 통해 콜라주를 익혔죠.

콜라주(collage)라는 것은 문자 그대로 불어의 풀(colle), 풀로 붙인 것을 뜻하거든요. 콜라주와 조금 다른 말로 몽타주(montage)가 있죠. 왼쪽 이미지[Fig 3], 이것도 비례가 조금 달라졌지만, 75cm x 1m, 즉 30 inch x 40 inch의 보드입니다. 거기 보면 나무 텍스처가 있죠. 전면에 나무 텍스처가 있고, 그 뒤에 까만 프레임으로 조금 착색이 된 유리 패널이 있습니다. 투시도 상에서, 어떤 건 앞에 있고 어떤 건 뒤에 있기 때문에, 공간의 깊이가 표현이 됩니다. 그러니까 왼쪽을 콜라주라고 하는 것이 틀린 말은 아니지만 몽타주도 적합한 표현입니다. 콜라주 상에서 창문을 내다 봤을 적에 시내 풍경이 사진으로 되어있죠. 사진을 실제로 찍어서 스케일을 맞춘 것이므로 거기까지는 몽타주입니다. 콜라주라는 것은 여기에서 아리스티드 마이욜 의 서 있는 조각상을 붙인 경우이죠. 미스가 유럽 시절에도 저런 조각상을 몇 개 쓴 기억이 나는데, 사람 사진을 놓는 것보다는 인체를 표현하는 어떤 조각을, 그 중에서도 미스가 마이욜[14]을 좋아했죠. 경우에 따라서는 다를 수 있는데, 투겐트하트 주택에서는 본인하고 친분이 있었던 빌헬름 렘브루크[15]의 반신상이 주택 거실에



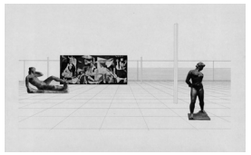


Fig 3
미스 반 데 로에, 게오르그 셰퍼 미술관(Georg Schaefer Museum) 계획안. 콜라주.
Fig 4
미스 반 데로에, 소도시를 위한 미술관(Museum for a Small City) 계획안. 콜라주.

13 Hans Richter, 1888–1976, 독일 화가, 예술가, 영화 제작자, 예술사학자.
14 Aristide Maillol, 1861–1944, 프랑스 조각가, 화가.
15 Wilhelm Lehmbruck, 1881–1919, 독일 조각가

놓여 있었어요. 지금도 놓여 있고요. 여기서는 마이욜의 서 있는 조각상이 사람의 높이를 대신 표현합니다. 실제 조각은 아마 사람보다 크기 때문에 문제가 생기겠죠.

콜라주 기법은 학부에서는 4학년에 올라가 적극적으로 활용했어요. 4학년 설계 과제 두 학기 동안 처음에는 연습이 있었고, 이걸 기본으로 하는 프로젝트가 한 학기 씩 2개가 있으며, 두 학기 내내 병행해서 작은 (플레이트) 보드, 즉 15 inch x 20 inch (플레이트) 보드에 그림과 조각을 배치하는 연습을 합니다. 그러한 콜라주가 어떠한 예민도를 학생들에게 교육시키냐면, 투시도가 비록 이차원 기법이지만 이를 통해 공간의 전면, 중간, 후면을 얼마나 눈으로 판단할 수 있는지에 대한 능력을 훈련시키는 것이죠. 콜라주의 아주 기초적인 효과가 거기서 나타납니다. 그 다음에 미술 회화와 조각을 가위질을 해서, 문자 그대로 콜라주, 즉 풀칠을 해서 붙였습니다. 이를 위해서는 직접 동양화나 서양화를 자신의 책에서 가위로 잘라내서 붙였습니다. 오른쪽의 콜라주[Fig 4]는 "작은 도시를 위한 미술관(Museum for a Small City)"으로 1941년에 만든 몇 개의 연작 중 하나인데, 파블로 피카소[16]의 그림 게르니카(Guernica)를 뒤에 놓고, 앞에는 마이욜의 조각을 놓았습니다. 그렇게 표현함으로써, 제안하고 있는 미술관의 공간이 얼마나 크다는 것을, 보는 사람들이 제대로 인식할 수 있도록 하는 것이 여기 콜라주의 목표였습니다.

남성택: 미국 시기의 미스도 스스로 직접 콜라주를 하기도 했습니까?

김종성: 그럼요. 내가 1961년 IIT 졸업했는데, 미스는 1958년에 IIT를 은퇴를 했습니다. 비록 제가 4학년 때 미스에게서 직접 교육받는 기회는 없었지만, 대신 미스 사무실에 들어가서 직접 배울 수 있었어요. 미스가 직접 스스로 이 콜라주에는 이 그림을 쓰자 이야기하고 우리에게 여러 개를 주면, 우리가 똑같은 책을 다섯 권 사서 똑같은 그림을 다 잘라내서 여러 번 테스트 했어요. 예를 들어서, 게르니카의 경우는 거의 반 구상이지만, 추상 회화인 폴 클레의 작품은 경우에 따라 부분만 잘라서 옆으로 눕혀 붙이기도 했고, 또는 위와 아래가 바뀌게 뒤집어 붙이기도 했어요. 그런 것도 우리가 시각적으로 훈련을 했거든요. 하나의 구성(composition)으로 볼 적에, (거기) 게르니카의 형상이 사람을 표현하거나 소를 표현하는 그런 이야기들이 있을 수 있지만, 여기서는 그런 것을 제거하고 하나의 순전한 구성으로만 보는 훈련을 시켜요. 그래서 평면을 그려서 거꾸로 뒤집어서도 봅니다. 그것이 균형이 맞나

16 Pablo Picasso, 1881–1973, 스페인 화가, 조각가, 극장 디자이너.

보는 것이죠. 똑바로 놓고 그렸을 적에 평면이 다 잘된 것으로 보였던 것이, (뒤집어서) 거꾸로 놓고 보면 뭔가 잘못된 것이 눈에 들어올 수가 있죠.

남성택: 미스의 콜라주 또는 몽타주를 보면 1점 투시도를 기본으로 삼는 것 같습니다. 늘 그런가요? 미스의 콜라주는 대부분 전면성을 갖는 1점 투시도로만 내부를 세팅해서 작업을 하는 것이 철칙일까요? 아니면 2점 투시도처럼 사선 방향, 역동적인 구성을 기본으로 삼아 콜라주를 하려고 하는 시도는 없었나요?

김종성: 보통 실내 투시도, 수채화를 그릴 때는 기본적으로 2점 투시도를 사용합니다. 그런데 콜라주라는 것에는 제한이 있습니다. 책에서 무엇을 잘라내더라도 항상 그것이 1점 투시로, 바로 직선 방향으로 가야지, 마름모 꼴로 만들기 시작하면 뭔가가 잘못됩니다. 그러니까 편의상 1점 투시를 했어요. 그동안 내가 IIT에서 가르칠 때, 다른 후배 교수들이 미스가 은퇴한 후에는 2점 투시도를 학생들에게 시도를 하기도 했어요. 그때 성공적인 2점 투시는, 그 소실점이 화면 바깥으로 나가도록 해서 – 1점 투시 못지 않게 – 평행선이 거의 평행으로 보이는 걸 해야만이 자연스럽게 보입니다. 과장된 2점 투시면, 사람 눈으로 인식할 수 있는 투시도가 아닙니다. 순전히 기하학적으로 만들 수는 있지만, 사람 눈으로는 그렇게 인식이 안 되는 형태 밖에 나오지 않습니다.

남성택: 지금 참조하고 있는 콜라주들에 쓰인 요소들은 그림이나 조각같은 예술작품 오브제들인데, 실용적 오브제인 가구 이미지로 콜라주를 한 적도 있을까요?

김종성: 미스는 IIT에서 콜라주를 가르칠 때, 학생들이 만들고 있는 디자인을 위한, 하나의 프레젠테이션 매체로 가르쳤을 적에는, 콜라주 속에 의자와 테이블 같은 것들은 빠집니다. 어떤 실제하고의 연관을, 될 수 있으면 과감히 없애 버리고, 지금 설명하고 싶은 그 순수한 공간의 성격에 초점을 맞추기 위해서, 지엽적인 것들을, – 예를 들어, 보는 사람이 그 의자가 참 좋다, 이 색을 바꾸면 얼마나 좋을까처럼 자꾸 옆으로 빠져나가도록 만드는 – 그런 것들을 제거하고자 했습니다. 그래서 가구는 특별한 경우의 콜라주에만 사용되었어요. 어떤 인테리어를 표현하기 위하여, 가구를 넣으면 이렇게 됩니다라는 걸 전달하기 위해서는, 간간히 가구 이미지를 이용한 콜라주를 미스 사무실에서 만들었어요. 하지만 예를 들어, 내

Fig 5
미스 반 데 로에, 바르셀로나 파빌리온. 후정 연못과 조각상.
Fig 6
미스 반 데 로에, 바르셀로나 파빌리온. 오닉스 벽.

가 미스 사무실에서 토론토 도미니언 은행(Toronto–Dominion Bank) 프레젠테이션을 할 적에도, 가구 들어간 콜라주를 여러 개 만든 적은 있는데요, 이는 미스가 선호한 기법은 아니었어요. 미스는 가능한 한 추상적인 것을 원했어요. 그는, 일단 그 핵심 이야기의 초점에서 비껴 나가도록 만들 수 있는 요소들은, 모두 제거하고자 했습니다.

조은지: 힐튼 이야기로 넘어가기 전에, 미스의 설계에 대해서 조금 더 알고 싶습니다. 미스의 주택 설계에서, 또는 교수님께서 미스와 함께 일하실 때, 건축의 실내를 채워 넣을 때 특별히 신경 써야할 디테일이나 가구 배치 방식, 실내 공간의 계획에 대해서 해 주실 수 있는 이야기가 있을까요?

김종성: 1986년 바르셀로나에 다시 복원된 미스의 바르셀로나 파빌리온[Fig 5]을 보면, 천장 높이가 3.1m입니다. 미스는 처음 1929년 파빌리온을 지을 때 천장 높이로 3m를 목표 삼았어요. 한편 그는 오닉스를 사용하고자 했는데, 바르셀로나 파빌리온의 중심으로서, 주택의 중심이 되는 벽난로, 겨울철에 가족이 모여 단란한 시간을 보낼 수 있는 중심 같은 곳을 오닉스[Fig 6]로 만들어야겠다는 생각을 했습니다. 미스는 바르셀로나 전시회가 시작되기 전 겨울에 함부르크에 있는 대리석장에 있던 오닉스를 골랐죠. 원래 기선의 화분을 만들기 위해 예약 되었던 오닉스를, 자신이 결국 샀다는 이야기를 우리에게 여러 번 했습니다. 그것을 깔끔하게 잘라서 두 장으로 펴보니 3m 10cm였습니다. 이렇게 바르셀로나 파빌리온의 천장 높이가 정해졌죠. 지금 우리네 아파트의 천장 높이가 보통 2.4m 이고, 그보다 10cm정도 더 높이면 2.5m인데, 천장 높이가 3m만 되어도 이게 엄청나게 높은 공간입니다.

바르셀로나 파빌리온의 천장 높이가 3.1m가 되었고, 여기서 입상을 배치했죠. 미스가 실제로 조각을 넣은 것이 공간의 스케일감을 부여하기 위한 것이었는데, 여기에 사용된 게오르그 콜베 (Georg Kolbe)의 "이침 (Morgen)" 그것은 사람 크기의 약 1.2 배 높이였어요. 사람들이 이것을 서 있는 사람처럼 인식했기 때문에, 특히 1986년에 복원이 되기 전까지 유일하게 남아 있던 몇 장의 흑백 사진만 가지고 바르셀로나 파빌리온을 얘기할 적에는, 서 있는 조각이 사람의 키 높이 일 것이라고 생각을 했어요. 그런데, 1986년에 복원이 된 다음에, 실제로 처음 접한 사람들의 반응은, 바르셀로나 파빌리온의 스케일이 "생각보다 크다" 였습니다.

바르셀로나 파빌리온이든 투겐트하트 주택이든, 미스는 가구를 어떻게 배치할지 먼저 궁리합니다. 나로서는 미스 사무실에 있는 11년동안 주택 설계에 참여한 적은 없었어요. 하지만 미스의 주택 설계 프로젝트들은 여전히 있었고 미스 사무실의 시니어 멤버들이 몇 개를 했죠. 제가 직접 참여한 프로젝트는 토론토 도미니언 은행입니다. 그 곳 은행총재의 접견실은 12m x 15m 정도 되는 방인데, 그 속에 가구를 어떻게 집어 넣을 것인가 중요한 문제였죠. 처음에는 1:50 평면을 그린 다음, 의자와 테이블을 크기에 맞게 종이로 오려서 배치를 해가며 여러 가지를 만들어 미스에게 보여드렸죠. 그리고 가구를 이렇게 옮기고 공간을 저렇게 비우자는 등 미스의 지도를 받았습니다. 결국 의자와 소파, 그리고 하나 하나의 재료까지도 미스가 직접 지시를 했습니다.

전태규: 미스가 가구 배치, 와 공간의 비움과 채움까지 섬세하게 살핀 점이 인상 깊습니다. 이제 김종성 교수님이 설계하신 힐튼 호텔에 대한 이야기가 궁금합니다. 힐튼 호텔의 재료와 디테일, 그리고 실내 인테리어에 대한 내용에 대해 질문 드리려고 합니다. 먼저 중심 공간인 아트리움에 대한 질문부터 하고 싶습니다. 높은 층에서 메인 로비를 내려다볼 수 있게 하는 기둥의 배치부터 대칭되는 계단이 강조되는 공간 구성입니다. 이런 주 공간에 대해 공간 구성과 재료 선정에 대한 아이디어와 어떻게 시작되었는지 궁금합니다. 조형적인 개념, 건축과 조각의 사이에 위치한, 그래서 마치 예술 작품인 듯한 아트리움의 중앙 계단은 건축에서의 기술적 구축이자 독립적인 오브제라고도 할 수 있는 대상이라고 생각이 드는데요, 이 계단을 디자인할 때 어떻게 접근하셨는지 궁금합니다.

김종성: 동쪽 입구와 기둥 간격에 대한 이야기로 시작하겠습니다. 기둥 간격은 7.8m 입니다. 7.8m의 격자로 고층부가 구성되었습니다. 7.8m 격자를 동쪽부터 서쪽으로 끌고 나오려니까 그 사이 아트리움 공간의 폭이 작았어요. 그래서 7.8m의 1/3, 즉 2.6m 만큼 옆으로 벌렸어요. 7.8m 더하기 5.2m[2.6m의 두 배]이니까 13m 만큼 기둥 사이의 공간 폭을 늘렸죠. 만약 기둥 간격을 그냥 똑같은 간격으로 적용했다면, 아래로 내려가는 아트리움[Fig 7,8]의 폭으로 7.8m는 너무 좁았겠죠. 그래서 13m의 폭을 만들었고, 알다시피 지하 1층까지 충분히 넓게 내려다 보이게 되었습니다. 지하 1층에서 서쪽이 채광이 드는 외부 공간이니까요.

Lim Chung Eui

Fig 7
김종성/서울건축, 힐튼 호텔. 아트리움 전경. 1983년 임정의 사진.
Fig 8
김종성/서울건축, 힐튼 호텔. 아트리움 전경. 2022년 사진.

아트리움으로 내려가는 폭이 확보가 된 다음, 처음에는 실제로 오르내리는 편의를 위해서는 에스컬레이터가 하나의 대안으로 제안되었죠. 하지만 에스컬레이터는 쇼핑몰 또는 공항 터미널의 인상을 주니까 에스컬레이터라는 대안은 처음부터 도태시켰어요. 여기에서 반대쪽 동쪽에 있는 타원 길이가 24m 정도 될 거예요. 아래가 전부 내려다 보였는데, 그 곳으로 내려가는 수단으로서의 계단이면서 동시에 공간을 적정하게 채우고 있는 오브제가 된 것이죠. 그러니까 이번 아키라우터의 주제하고도 연관이 있습니다. 그렇게 만든 오브제가 이 계단입니다.

처음에는 한 7.8m의 반 정도, 4m 폭 정도의 계단으로 몇 단 내려가면 처음 참이 생기고, 양쪽으로 갈라지죠. 그렇게 갈라진 상태에서 내려가게 하면서, 그 가운데에 뭔가 조각적인 요소가 있어야 하겠는데, 거기에 분수를 도입하는 것이 가장 좋겠다는 생각을 했어요. 여기 대리석을 납품한 이탈리아에 있는 대리석상 부팔리니(Alberto Bufalini) 회사의 자문을 받았죠. 과연 어떤 대리석이 이 분수에 가장 적합한가에 대한 자문을 구했습니다. 지중해의 레반토 해라는 작은 지역이 있는데, 거기에서 나오는 로소 레반토(Rosso Levanto) 라는 갈색 대리석을 선택했습니다. 그것을 처음에 5m 직경의 큰 분수, 그 다음에 2.4m의 작은 네 개의 분수에 물을 받아서 다시 떨어뜨려서 풀(pool) 속으로 들어가도록 했습니다. 그 곳에 분수를 만드는 것이, 마치 조각의 역할을 하도록 만든 것이죠.

그렇게 해서 전체가 와이드 앵글로 포착된 아트리움 아래로 내려다 보이는 광경은, 제가 의도한 것을 거의 설명하고 있습니다. 처음의 4m 정도에서 내려가기 시작해서 옆으로 갈라졌다가, 다시 내려가다 모여서, 나중에는 다시 세 방향으로 내려갑니다. 계단 자체가 오브제이고, 가운데에 있는 대리석 다섯 개로 된 분수를 하나의 조각으로 간주하면 되죠.

전태규: 말씀해 주신 것 중에 대리석이 언급되어서 재료와 관련된 얘기를 여쭤보고 싶습니다. 이 공간에서 재료의 배치는 어떻게 이루어진 것인지 궁금합니다. 예를 들어 바닥은 흰색 트래버틴(travertine) 대리석이 사용된 것으로 생각이 되고, 핸드레일과 기둥은 브래스(brass)로 마감된 다음, 벽재는 오크(oak) 패널로 감싸고 있는 듯 한데요. 이러한 재료 선정의 이유와 그런 것들을 배치할 때 특별히 고려하신 점이 있었을까요?

김종성: 제가 IIT의 교육과 미스 사무실에서의 실무, 그리고 서울에 와서 20 여년 동안 일한 것을 통틀어 보면, 제가 만드는 건축에서는 항상 중성적인 바닥 재료를 썼습니다. 나중에 힐튼 호텔을 리노베이션한 사람들이 흰색 대리석을 추가했지만, 나로서는 카라라 비앙코 (Carrara Bianco) 라고 부르는 이 흰 대리석이 바닥을 구성할 경우 다른 텍스처가 들어오기는 꽤나 힘든 공간이 되어 버린다고 판단합니다. 저로서는 가장 중립적인 바닥이 무엇인가에 대한 고민이 늘 있었죠. 한국에서 이제는 구할 수 없게 되었지만 서울 홍은동에서 나던 화강석이 엄청 좋았어요. 그래서 화강석으로 바닥을 만들 적에는, 바로 홍은석이 제가 정말 좋아하던 돌이었습니다.

힐튼 호텔의 경우는 사람들이 그 위를 밟고 다니는 교통량이 그리 많지 않은 공간이니까 트래버틴을 선택했습니다. 트래버틴이라는 것이 특별한데요. 아까 말씀드렸던 비주얼 트레이닝에서 나무와 돌을 가지고 작업했던 적이 있어요. 그렇게 비주얼 트레이닝에서도 느낀 것이지만, 트래버틴은 나무가 무슨 빛깔이든 관계없이 다 잘 어울렸습니다. 여러분이 생각해 보시면, 로마에서 이천여년 동안 고적부터 최근에 지어진 것까지 모두 트래버틴 아닙니까? 사람들이 몇 백년 동안 수없이 지나간 곳은 닳아서 파여 있고, 사람 발길이 그다지 닿지 않은 곳은 닳아 있지 않죠. 트래버틴이라는 재료가 그만큼 애호된 이유가 있는 겁니다. 내가 트래버틴을 좋아하는 이유는, 그것이 가장 뉴트럴/중립적(neutral)이기 때문입니다. 바닥의 기조는 뉴트럴하게 하자는 것이죠. 제가 주택을 한 건 별로 없는데, 제 딸이 설계한 걸 훈수 둬서 오크로 된 나무를 리빙룸에 깔거나 밤나무(walnut)를 마루로 한 예가 있긴 해요. 공공성격을 띄는 바닥으로서는 트래버틴이 제가 제일 좋아하는 재료입니다.

그 다음은 구조입니다. 구조를 하나의 적극적인 공간의 요소로서 써야 하겠는데, 제일 염가로 할 수 있는 것이 철판을 접어서 도색 하는 것이었어요. 나로서는 그 때 힐튼에서 목표했던 것이 상당히 고급화된 인테리어를 지향하고자 했기 때문에, 그 구조를 위해서는, 200년 동안 계속 쓰일 수 있는 – 예를 들면, 유럽의 오래된 도시에서 바닥 판은 나무로 만들어진 지하철 에스컬레이터의 손잡이가 그렇죠 – 브론즈를 사용하고자 했습니다. 그 만큼 내구성이 좋다는 것이 브론즈입니다. 사람 손이 스친 곳은 반질반질하지만, 오래된 곳은 까만 빛깔이 나는 동상용 청동(statuary bronze)이 그렇습니다. 이런 청동 조각에서 볼 수 있는 브론즈 빛깔을 착안해서, 당시 브래스를 만드는 업체였던 풍산금속과 작업했어요. 풍산금속은 방위산업이기 때문에 동제품을 많이 만들었죠. 착색이 되기 전의 빛깔은, 녹그릇을 깨끗하게 닦았을 때의 그 빛깔, 표면이 처리되기 전의 브론즈의 빛깔입니다. 그것을 브론즈 빛깔로 착색하는 것이었습니다. 일본에서 오랫동안 사업을 하다가 한국으로 귀환한 장인을 만나서 작업할 수 있었죠. 브론즈로 구조재, 기둥, 수평띠, 그리고 레일을 만들었습니다.

세번 째 주 재료로서, 솔리드 부분을 참나무로 패널링을 했습니다. 인테리어를 하는 사람들에게 베니어(veneer)를 보여달라고 하면 고작 0.3mm 정도의 두께일 것입니다. 도시락 사이의 칸막이 정도의 두께인데 그걸 다 풀칠해서 2–3년 되면 다 일어나 버립니다. 내가 미국에서 오래 있는 동안에 패널링을 할 때, 특히 내가 많이 배운 게 토론토 도미니언 은행 할 적에 배운건데, 그때 패널을 만드는 베니어의 두께가 1/16 인치(1.5mm)였습니다. 내가 수소문해서 미국에서 1.5mm 두께의 베니어를 사서 패널을 만들었죠. 패널 자체의 모체는 일곱 겹 모체의 합판이고, 그것을 고급 베니어하고 똑같은 나무 종류, 아메리칸 오크를 뒤도 바릅니다. 그래야 이게 습기가 있을 때 한쪽으로만 휘지 않습니다. 양쪽으로 똑같은 나무, 앞을 향하고 있는 데는 좋은 것, 하지만 뒤도 같은 아메리칸 오크로 해야 됩니다. 이렇게 해서 패널링을 만들었어요.

제일 중요한 하이라이트가 녹색 대리석이에요. 동쪽 문을 열고 들어올 때 양쪽을 구성하고 있는 녹색 대리석이 지금 얘기한 세 가지 재료 말고 제일 각광을 받는 재료입니다.

전태규: 대리석 이야기가 나와서 관련된 질문을 더 드리고 싶은데요. 이 녹대리석 관련해서 코어에 외벽에 부착된 녹대리석[Fig. 9]을 힐튼 호텔에서 인상깊게 보았습니다. 추측 하건데 대리석 무늬들이 일부 이어지고 있다는 인상을 개인적으로 받았거든요. 이와 같은 무늬를 패널링을 할 때 어떤 패턴을 만들기 위해서 직접 관여 하시는지 궁금했습니다.

김종성: 이건 내가 이탈리아에서 이걸 납품한 부팔리니라는 회사에 위임을 해서 그 사람들이 이탈리아에서 골라서 한 겁니다. [지금 보는 사진에서] 이 벽이 외벽인데, 지금 보니 눈에 띄는 거 한 가지 이야기할 필요가 있어요. 대리석이 돌이지만 녹색 안료가 유기 물질이에요. 30년 간 햇빛을 받아 녹색이 많이 퇴색이 되었습니다. 내부의 대리석은 녹색이 살아 있고, 바깥에는 녹색이 많이 퇴색이 되었습니다. 왼쪽 사진을 보면 의도적으로 무늬들이 서

로 인접해서 무늬가 연결되지 않게, 이걸 랜덤 스택/무작위적 쌓기조합(random stack)[Fig. 10]이라고 하죠. 종종 줄눈이 연결된 부분들을 보면 부팔리니가 세심하게 (고르지) 배열하지 않았다는 것을 알 수 있습니다. 랜덤이 되는 원칙을 세운다면 철두철미하게 랜덤해야 합니다. 1986년에 다시 지어진 바르셀로나 파빌리온 오닉스 기억하시나요? 아까 얘기한 1m 55cm를 두 배로 해서 3m 10cm 천장 높이가 나오도록 했던 두 단의 오닉스는 이음매를 기준으로 서로 반대가 돼서 미러(mirror) 이미지가 됩니다. 이것을 북 매칭 (book matching)이라고 부릅니다. 여기의 녹대리석은 의도적으로 랜덤 스태킹된 것입니다.

전태규: 제가 사실 최근에, 서울건축에서 리노베이션 했던 서린빌딩 메인홀 입면의 석재도 랜덤 스태킹으로 계획이 되었다는 것을 들었는데요, 그렇게 랜덤하게 하시는 특별한 이유가 있으실까요? 패널의 크기가 계획에 영향을 미쳤다고 이해하면 될까요?

김종성: 이렇게 넓은 면은 랜덤으로 하지 않으면 문제가 생기기 시작합니다. 패널의 크기도 중요하지만 천장의 높이 6.5m, 벽의 너비가 16m 정도 되는데, 여기에 대리석의 무늬를 서로 매치하지 않는 것을 원칙으로 합니다.

전태규: 객실 내의 가구와 인테리어도 여쭤보고 싶습니다. 놀랐던 점 중 하나는 유명한 가구들, 미스의 바르셀로나 체어[Fig. 11]와 허먼밀러 사의 의자가 놓여져 있다는 것이었는데 이 부분을 알고 계신 건지, 그리고 의도된 것인지 궁금합니다.

김종성: 바르셀로나 체어와 오토만은 원래 객실에 들어가지 않았던 것이고, 지금은 끝물이니까, 밀레니엄 힐튼 호텔도 그다지 신경을 안 쓰고 있는 것입니다. 이건 어디 로비 공간에 있던 의자들을 적당하게 갖다 놓은 것입니다.

전태규: 객실 내부의 다른 빌트인 가구에 대해서도 궁금한데요. 목천 구술집에서는 이곳의 인테리어를 그레이엄 & 솔라노(Graham & Solano)가 담당했다고 밝힙니다. 빌트인 가구에 관해서 혹시 해 주실 말씀이 있으신가요?

Fig 9
힐튼 호텔, 내부 코어 녹대리석 마감.

Fig 10
힐튼 호텔, 외벽 녹대리석 마감. 농축된 녹색이 30여년 광선에 노출되면서 퇴색된 것을 볼수 있음.
Fig 11
힐튼 호텔, 현재 객실 내부.

김종성: 여기 객실의 단위평면에서는 원래 그레이엄 & 솔라노와 제가 같이 배치를 한 것입니다. 하지만 보통 호텔은 5년 주기로 인테리어를 바꾸는 것이 원칙입니다. 5년이 지난 다음에는 객실이 손님들에 의해 너무 오래됐다는 인상을 주기 시작하기 때문입니다. 그래서 힐튼이 38년 정도 됐으니, 일곱 번 레노베이션 하고도 남을 기간입니다. 근데 실제로는 5년 마다 한 건 아니고, 제 생각엔 다섯 번 정도 한 것 같습니다. 그리고 그레이엄 & 솔라노한테 두 번째 디자인을 의뢰할 때에도 다른 인테리어 디자이너가 함께 들어갔으니까, 오리지널 빌트인을 세 번째 리노베이션 할 때까지는 놔뒀다가 나중에 전부 덜어낸거죠. 지금 사진을 보니 그레이엄 & 솔라노가 한 것 중에 남아 있는 것은 욕실의 녹대리석 세면대 카운터 말고는 없습니다. 세면대도 처음의 것이 아닙니다. 처음에는 카운터 밑으로 들어가는 걸로 했었습니다.

전태규: 객실 내의 공조 시스템 관련된 것이 궁금합니다. 목재 패널에 그릴이 있는 곳에 제 기억으로 에어컨이 위치 했었고, 상부 그릴도 공조 시스템이 있었던 걸로 기억합니다. 공조 설비와 인테리어가 통합되어 계획이 되었을까요?

김종성: 힐튼의 경우는 공조 시스템을 처음부터 계획을 해서 외벽에서 들어와서 2.5m 정도가 등을 맞대고 있는 방의 양쪽 유닛이 창가에 있도록 설계되었습니다. 그 이유는 겨울철에 난방을 하기 위해서는 찬 공기가 유리창에서 안으로 들어오면 더운 바람이 일차 난방을 해줘야 하기 때문에 창가에 있는 것이 유리했습니다. 처음부터 이렇게 계획을 했고, 4-PIPE 시스템, 예를 들어 봄이나 가을 중간 계절에는 손님이 원하면 난방도 되고 냉방도 되어야 하는, 냉각수와 온수가 동시에 공급이 되는 것을 4-PIPE 시스템 이라고 하는데, 힐튼이 그 시스템을 사용합니다. 예를 들어 아침에 냉방을 해야 할 일이 생기면 투숙객이 원하면 온도를 22도로 맞춰 놓으면 되는 것입니다. 반대로 조금 추울 때는 투숙객이 난방을 원하면 19도로 틀어 놓으면 난방이 들어올 수 있도록 합니다. 히팅 에어 컨디셔닝 시스템은 처음부터 4-PIPE 시스템 으로 했고요, 현관 오른쪽에 있는 루버는 배기입니다.

전태규: 힐튼호텔뿐만 아니라 김종성 교수님의 작업, 그리고 서울 건축의 작업 중에서 리빌(reveal) 디테일[Fig 12]이 자주 등장합니다. 내부 공간에서 재료를 분절하는 리빌은 디테일 중에서도 이질적인 두 재료가 평면에서 만날 때 사용되는 음각 형태의 디테일로 알고 있는데요. 제가 서울건축에서 근무하며 배운 바로는, 재료의 수축팽창을 고려하면서 재료 마감 끝선을 동일선 상에 두면서 시각적으로 강조해야 한다고 배웠습니다. 이런 디테일들을 어떻게 다루시는지, 어떤 이유로 사용하시는지 여쭤보고 싶습니다.

김종성: 리빌은 제가 IIT에서 공부할 적에, 또 실무에서 미스한테 배우며 익혔습니다. 리빌의 기본 시작은 두 재료가 만날 때 틈을 조금 두면, 양쪽에 약 1mm 정도의 오차가 전부 눈에 안 띄게 없어집니다. 사진 상의 디테일에서 대리석의 갈아낸 곳은 기계로 하니까 직선이 나오는데, 오른쪽의 짙은 빛깔의 나무는 처음 재단했을 때 직선으로 가공했더라도, 설치한 뒤 1년 후면 거기가 휘어요. 그래서 예를 들어 1mm 정도 리빌 폭이 넓어져도 우리 눈이 그걸 인식을 안 해요. 그것이 리빌의 목적입니다.

리빌 그 자체가 디자인이라고 생각하면 큰 오산이고, 두 재료를 갖다 붙인 후 자른 오차, 예를 들어 ± 1mm 또는 1.5mm씩 차이가 난 부분이 서로 맞닿아 있지 않게 됩니다. 이러한 오차를 눈에 띄지 않게 하는 것이 리빌의 목적입니다. 예를 들어 슈투트가르트의 폭스바겐 센터 같은 곳에서는 12m 높이 정도 되는 행거도어가 있고 옆으로 된 구조재가 있는데 이 때 리빌이 한 30mm 돼요. 힐튼호텔 여기서는 트래버틴과 나무 사이는 한 18mm는 해야, 1mm가 더 붙어 19mm가 되고 줄어들어서 17mm가 되어도 눈에 거슬리지 않을 텐데, 이건 15mm 정도 밖에 안될 거예요. 그러면 나무가 휘기 시작하면 눈에 띄는거죠. 근데 리빌이라는 것은 길이, 재료와 재료가 만나는 길이가 얼마나 되느냐에 따라 리빌의 크기가 조절이 되어야 해요. 예를 들어 IIT 크라운 홀(Crown Hall)의 나무 패널의 리빌이 18mm에요. 그런데 주택을 할 땐 리빌이 15mm로 줄어드는 게 맞습니다. 18mm는 너무 많이 떨어져 있는 것으로 보입니다.

전태규: 리빌이 재료의 시각적인 효과 보다는 재료의 특성이나 시공적 문제들에 대처하기 위한 디테일이라고 말씀해주시는 거죠?

김종성: 그렇습니다.

Fig 12
힐튼 호텔, 객실 리빌 디테일.

Biography

건축가 김종성은 1954년 서울대학교 건축공학과에 입학하여, 재학 중 미국 유학을 결심했다. 1956년 일리노이공과대학 (IIT)에 다시 입학하여 1961년 건축학사, 1964년 건축학석사를 취득했다. 학부 졸업 후 미스 반 데 로에 사무실에 입사하여 '토론토 도미니언 뱅크'(1968) 등 프로젝트에 참여하였고 베를린 예술아카데미의 '미스 반 데 로에 회고전'(1968)을 기획했다. 1966년 IIT 건축대학 교수로 임용되어 1972년 부학장, 1978년 학장서리를 역임하고, 그해에 '서울 힐튼호텔' 설계를 계기로 귀국하여 ㈜ 서울건축종합건축사사무소를 설립한 후 '육군사관학교도서관'(1982), '아트선재센터'(1998), 'SK사옥'(1999) 등 주요 작품을 발표했다. 2014년에는 국립현대미술관에서 '건축가 김종성: 테크놀로지와 예술의 조화' 전이 개최되었으며, 같은 해 문화훈장을 수훈하고 한국건축가협회 골드메달 초대 수상자로 선정되었다. 최근 서울과 뉴욕을 오가며 '현대자동차 글로벌비즈니스센터' 설계책임건축가로 활동하였고, 로마네스크 건축 사진 에세이 연작으로 독일-벨기에편, 스페인-포루투갈편, 이탈리아-크로아티아 편을 출판하였고, 프랑스편이 2022년 10월 출판 예정이다.

전태규: 마지막으로 서울건축과 관련해서 여쭤보고 싶습니다. 예를 들어 비평가 박정헌은 SPACE 2022년 3월호에서 "(…) 김종성 이후의 서울건축에서 김종성의 유산은 어떻게 읽어내야 하는가?"라는 질문을 던졌으며, 현재 서울건축의 일원인 김성대 사장은 2021년 7월 28일 MMCA 인터뷰 를 통해서 "서울건축은 항상 디테일에 관심이 많았다. 실시설계를 바깥으로 내보내지 않는다"라고 설명한 바 있습니다. 지금까지 말씀하신 것처럼, 일련의 재료를 다루고 선정하는 방식, 건축을 총체적으로 다루는 선생님의 태도가 서울건축에 각인된 김종성 선생님의 유산이 아닐까라는 개인적인 소견입니다.

김종성: 사무실의 규모, 예를 들어 한국 사회의 대형 설계사무실들을 보면 400명, 500명인데, 그 중 100명은 현장 감리를 하게 되면 퀄리티 컨트롤이 불가능합니다. 김성대 대표의 말과 같은 맥락인데, 디테일을 컨트롤하지 않으면 실제로 우리가 하는 것의 3분의 1은 못 쓰게 되는 거라고 저는 생각을 합니다. 그래서 평면과 입면, 단면만 만들어서 다른 회사에 실시설계를 맡긴다는 것은 결국 우리 디자인의 3분의 1은 컨트롤하지 않겠다는 것이죠. 그래서 서울건축은 디테일을 고집을 하고, 또 동시에 외주를 맡기지 않습니다. 반대 쪽 얘기를 생각해 봅시다. 예를 들어 직원 400명의 사무실이 실시설계만 하는 부서를 별도로 가지고 있으면, – 이는 이상적이기는 합니다만, 예를 들어, 해안건축이 대표적인 예시죠 – 보통은 물리적으로 힘들 거예요. 그러니까 실시설계를 전공으로 하는 다른 설계 사무실에 외주를 주는 것이 경제적으로는 더 낫죠. 회사를 운영하는 관점에 보자면 그렇습니다. 하지만, 처음부터 끝까지, 철저하고 일관성 있게, 디테일을 컨트롤하는 전통은 바람직 하지만 (가능할 수 없다고) 달성하기 힘들다고 봅니다. 그런 것들이, 길게 보았을 때, 문제가 되는 거죠. 바로 이것이 우리 한국 사회가 극복해야 할 건축의 문제입니다.

Editor-in-Chief Sung-Taeg NAM
Managing editor Eunji CHO

Contributing editor Dan Bee LEE
Tae Gue JUN
Sun Mok HEO
Hye Ryeong LEE
Min Ju KIM

Team Design Minsu CHO
Jinhyeong KIM
Hanseo SO
Junhyuk KIM
Hyeongjin KIM
Hyeonmin BANG

HANYANG UNIVERSITY PRESS

아키라우터 Vol.2
토탈 아트 (Total Art) : 모두가 건축이다 (All is Architecture)

펴낸날 2022년 9월 30일 초판 1쇄
지은이 남성택 ● **펴낸이** 김우승
펴낸곳 한양대학교 출판부 ● **출판등록** 제4-7호(1972.2.29)
주소 서울 성동구 왕십리로 222 ● **전화** 02.2220.1432-4 ● **팩스** 02.2220.1435
홈페이지 press.hanyang.ac.kr ● **이메일** presshy@hanyang.ac.kr

ⓒ 2022 남성택
이 책은 저작권법에 따라 한국 내에서 보호를 받는 저작물이므로 무단전재와 무단복제를 금합니다.
잘못된 책은 구입하신 곳에서 교환해드립니다.

값 **40,000**원

ISBN 978.89.7218.751.6 (93540)