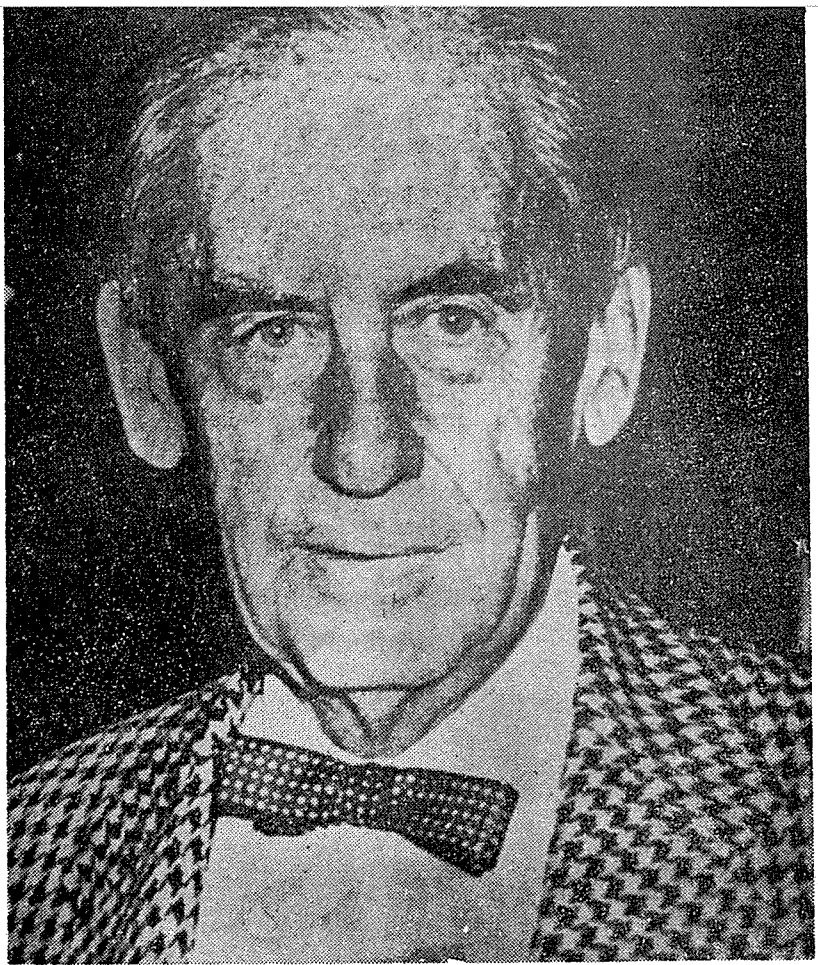


# “BAUHAUS論”



WALTER. GROPIUS

## 崔昌奎

(新進建築研究所 代表)  
(韓國建築家協會 會長)

1914년 6월 Europe에 있어서 人類史上 가장 凄慘한 戰爭 即 第一次世界大戰은 오스트리아의 王子가 暗殺당하므로서 始作되어 1917년 10월까지 約 四年 半에 걸쳐서 일어났다. 이 戰爭이 끝날 무렵 러시아帝國內에는 “트로츠키”와 “레닌,, 兩派의 長年에 亘한 暗闘가 露骨化되고 드디어 “레닌”이 領導한 10月 革命이 勝利하고 露帝는 무너지고 말았다.

그 무렵 Europe各國은 疲弊와 困難 속에서 모든 國民은 虛無主義의인 一般社會心理가 世態에 反映되어 過去의 秩序나 文明을 否定하고 人間 自意識 以前의 混頓한 Energy를 直接 表現하는 DADAISM 運動이 일어났고 虛無主義는 無政府主義 (ANARCHISM)로 기울어지기 始作했고 一部 國民들은 人類의 滅亡意識에까지 사로잡힐 程度로 塗炭에 허덕이고 있었고 1918年 4月 獨逸 革命이 일어나서 “빌헬름”(카이젤) 獨帝는 무너지고 1918年 8月 “괴테”의 出生地인 由緒 깊은 WAIMAR 에서 共和制 憲政이 樹立되고 後世에 傳해지는 WAIMAR憲法이 宣布되었다.

이러한 時代的 社會的 背景下에서 1919年 4月 WAIMAR의 高等工藝學校와 美術學校가 合併되어 當時 36才의 建築家 WALTER GROPIUS 를 主幹으로 MOHOLY NAGY, HERBERT BAYER, WASSILY KANDINSKY, PAUL KLEE, OSKAR SCHLEMMER, HANNES MEYER, JOHANNES ITTEN, JOOST SCHMIT, GEORG MUCHE, JOSEF ALBERS, ANNI ALBERS, RAYONEL FEININGER, MARKS BILL, RAYMOND LOEWY, MIES VAN DER ROHE, HANS WILLWER, ERWIN PISCATOR, WILLIAM MORRIS, LINDIG BOGLER, MARIANNE BRANDT 等 藝術 各分野에서 가장 前衛의인 人材들로서 所謂 國立 BAUHAUS가 始作되는 것이다. 제아무리 國立이라 하더라도 MEMBER 들의 藝術에 對한 思想과 意慾과 襟襟이 없었던들 BAUHAUS 藝術革新運動은 이루어지지도 못했을 것이다.

그들은 建築家를 비롯해서 詩人, 音樂家, 教育家, 舞台-藝術家, 哲學家, 商業美術家等 各國人으로

構成된 MEMBER들은 「先 自身들이 걸어나가야 할 方向性和 藝術理念을 簡明하기 爲해 또는 그러한 藝術教育의 方法手段을 說明하기 爲해 數 많은 宣言文을 世上에 던졌다.

여기서 그들의 理念과 思想이 다 內包되어 있는 綱領이며 第一宣言文이기도 한 發表文을 읽어보면 이렇하다.

### 1919年 4月 創立綱領文(第一宣言文)

『모든 造形活動의 最終의인 目的은 建築이다. 그 어느때 建築의 어떤 部分을 裝飾함이 造形美術의 가장 高貴한 目的이었다. 造形美術은 偉大한 建築藝術에서 떼어낼 수 없는 構成要素이다. 오늘날 모든 藝術은 各기 自律的 存在로 되었다. 모든 作家들이 意識의으로 서로 協同하므로서 비로소 그들은 孤立狀態에서 救濟될 것이다. 建築家, 畫家, 彫刻家は 建築의 多樣하게 分離된 形態를 全体와 部分으로서 總合의인 것으로 받아들여야 한다. 그때 그들의 作品은 自動的으로 싸롱藝術에서 잊어버렸던 建築의 精神으로 充滿될 것이다. 낡은 美術學校는 이러한 統一을 찾아낼 수는 없다. 藝術은 가르칠 수는 없는 것이다. 美術學校는 다시 工房으로 돌아가야 한다. 圖案家나 工藝家의 世界는 다시 建築하는 世界로 되어야 한다. 造形活動에 愛情을 느끼고 있는 젊은이들이 그 언제와 같이 手工作을 習得하는 데에서부터 出發한다면 非生産的인 藝術家들은 將次는 不完全한 藝術實施와 斷絶에 있지는 않으리라. 왜냐하면 그 熟練은 手工作 안에 담겨져 있고 거기서 藝術家는 卓越한 能力을 具体化시킬 수 있기 때문이다. 建築家, 彫刻家, 畫家들은 모두 手工作으로 돌아가야 한다. 그것은 職業으로서의 藝術은 없는 까닭에……』

藝術家와 手工職工과의 사이에는 本質的인 差異는 없다. 藝術家란 職工을 높이 보는 모습에 지나지 않는다. 天惠로 因해서 職工의 意志가 닿지 않는 짧은 瞬間에 藝術은 이루어진다. 手工作의 基本은 모든 藝術家들에게는 不可缺의 것이다. 그것은 創造的 造形의 源泉이다. 故로 우리는 藝術家와 職工의 사이에 尊大한 壁을 만드는 따위의 不遜한 階級的 根性은 버리고, 職工의 새로운 “길트”를 만들자. 우리는 建築, 彫刻, 美術모두가 統

一性있는 形態에로 包含되는 將來의 새로운 建築을 바라고 생각하고 그리고 創造하자. 그것은 이제 닥쳐올 時代의 새로운 信仰의 透明한 結晶으로 몇 百萬의 職工의 손에서 높이 높이 하늘로 치솟아 올라갈 것이다.』

그러면 그들이 이러한 藝術理念을 가지게 된데 對해서는 理由가 있다. 即 L' AR NOUVAU 藝術의 革新運動과 1907년부터 始作된 THURINGEN에 자리 잡고 있는 獨逸工作連盟 (DEUTSCHE WERK BUND)의 東洋의 神秘主義 傾向과 當時 全 Europe을 휩쓴 文學的 表現主義 或은 詩的인 浪漫主義와 英國에서 일어난(만체스타 紡織工業) 産業革命의 後遺 및 影響等으로 啓蒙主義로 기울어졌고 當時 가장 前衛的인 色彩가 濃厚했던 이 BAUHAUS GROUP들에게는 自動的으로 藝術의 大衆化 乃至 藝術의 實用化가 必然的으로 高唱되게 할 수 밖에 없었다.

當時 WEIMAR에 滯在中이던 荷蘭인 畫家 VAN DAS TEFB 夫婦의 藝術至上主義는 어느 程度 BAUHAUS에 影響을 미쳐서 第一, 第二 宣言文에는 造形藝術의 共同分母인 構造性을 強調하면서 순수藝術들의 建築으로의 復歸를 提唱했던 것이나 또 GROPIUS의 BAUHAUS 創設 以前의 MUSIC GROUP 即 슈트름 MEMBER들의 主唱한 表現主義的인 色彩도 若干이나마 엿보였던 것도 事實이다.

그러나 第三宣言文에서부터는 機械를 받아들이고 量産藝術을 承認하면서도 手工인 ORIGINALISM을 併行시키고 좀더 時間이 감에 따라 COMMERCIAL ART MONUMENT에서 OBJECTICART까지도 包含시키고 寫眞에서 印刷, POSTER, 도자기, 織物에서 家具 및 日常用品에까지 廣範圍하게 다루었고 劃期的이고 漸新한 作品의 發表를 大담하게 가졌고 當時로서는 놀랄 程度의 獨創的인 舞台裝置 및 연극, 바레 등을 本人들이 直接 공연했다. 金屬工藝에서 부터 照明器具 織物디자인에서 도자기에 이르기까지의 意匠은 機能主義的 實用主義的인 것이었고 後世의 便利主義乃至는 合理主義의 根源을 이룬 것이다.

그러나 GROPIUS가 設計한 BAUHAUS를 爲한 一連의 建物群은 SWISS의 有名한 建築評論

家 GIDEON의 말을 引用하면 “抽象主義的인 이 建物들은 오히려 機能主義化되어 社會産業과 直結한다고 했고 MARSEL BREUER의 金屬椅子나 GROPIUS의 合同組立住宅은 FRENCH CUBISM 繪畫와도 匹敵하여 社會와 直結되는 藝術의 現象이라기 보다 오히려 社會的인 現象이라고” 까지喝破하고 있다.

이러한 BAUHAUS의 一連의 藝術運動의 傾向은 後日 極右翼이라고 할 수 있는 國粹主義的 獨裁 나치스 政權이 BAUHAUS를 解体시킨 理由의 하나가 되기도 한다. 그러나 이 BAUHAUS의 理念과 DESIGN 傾向이 藝術의 大衆化 或은 實用化라는 가장 前衛的이긴 했지만 그 系統이 時間과 더불어 固定化되고 體系化되어갈 때 이것은 LEWIS MAINFORD가 말한 “LONG LIVE THE NEW TRADITIONALISM” 即 新傳統主義的인 印象이 엿보이게 되었던 것이다.

이 무렵 Europe의 各國에도 藝術運動이 없었던 것은 아니고 獨逸內에서도 藝術勞動評議會가 1919년 3월 BERLIN에서 있었고 “藝術과 民衆은 하나가 되어야 한다. 藝術은 벌써 小數人이 즐기는 것은 아니다. 民衆의 幸福과 生活이 되어야 한다. 偉大한 建築藝術의 날개 밑으로 모든 藝術은 集結하라! 그것이 우리들의 目標이다.” 라는 宣言文을 發表도 했고 1920年 소련의 “안뜨아누 푸스나” 兄弟가 構成主義建築을 主張했고 空間構成에 있어서 材料는 工業生産材를 쓰고 建築을 一段 構成面에서 彫刻으로 간주하며 異質材 結合에서 觸覺的인 面과 視覺的인 面을 重視하는 傾向이 있었고 1922년 荷蘭人 “반도스 부르그”는 “뒤셀도르프”에서 開催된 國際藝術家會議에서 “藝術과 生活의 分離의 廢棄, 藝術家와 人間과의 分離의 廢止, 藝術에의-普遍的 手段의 展開를 高唱했고, 1923년에는 THE STEEL 宣言이 나와 空間과 時間에 있어서의 作品은 構成의 共同性을 意味한다고 했고, 1925년에는 荷蘭서에서는 “르·꼬르뷔제”가 都市計劃의 基本書인 “유르비니즘”이 發刊되어 큰 센세이션을 일으켰고 1927年 近代建築의 五個要點이라는 “꼬르뷔제”와 “잔누레”가 合同으로 宣言을 했고 그들 “G”를 創設했으며 合同住宅에의 方向性을 指摘했다. 1928年 6月 28日 스위스의 “라·사라” 城塞에서는 近代建築國際會議(C. I. A. M.)가 創設됐고, 30년간 以上이나 國際的인 藝術理念의 交換場이 되

었지만 이 “라·사라”會議에서는 “꼬르뷔제”나 “기테온”이 主抽이 되어 저 有名한 라·사라 宣言이 이루어졌던 것이다.

이렇듯 Europe各地에서 數 많은 藝術運動이 展開되었지만 거의 BAUHAUS의 理念과 共通點인 藝術의 大衆化라는 主張들이 發見되는 것이지만 内部的 面에서는 若干의 異論도 없지는 않았다. 그러나 特히 荷蘭서가 이 BAUHAUS運動에 加担乃至는 興味를 그리 나타내지 않았던 것만은 事實이었다. 그렇다고 否定한 것도 아니었다. 理由는 機械나 商品等은 새로운 것이 나와서 그 機能이나 効率이나 價格이 저렴하면 그 前의 것은 否定되고 廢棄되지만 藝術思潮는 그렇지 않다. 即 르네상스의 理念이나 思想이 그前 바로크, 로코코, 로마네스크의 思潮나 美를 拒否했거나 否定한 적은 없고 現代의 ACTION ART (POP ART) 등이 前의 印象派, 表現派, 立體派의 美術의 理念이나 美를 拒否 或은 否定한 적도 없고 그것들을 認定 하면서 제 나름대로 發展해 나왔던 것은 確實히 機械나 商品과 藝術과의 차이를 말하는 것이므로 共感하면서도 直接 參與하지도 않았고 否定하지도 않았던 것이다. 그러나 무엇보다도 兩國間의 宿命的인 民族感情과 歷史的인 對立關係가 直接的인 原因이 되겠지만 모름지기 藝術理念이나 思想에 對해서는 더 깊은 곳에 理由가 있는 것으로 생각된다.

제아무리 第一次大戰의 挑發者인 獨逸이건만 藝術改革運動에는 共感했으면서도 荷蘭서인의 藝術에 對한 保守性이 過激의 極을 달리는 BAUHAUS運動을 그리 탐탁하게 생각하지 않았던 것으로 생각되는 것이다. 沈着과 純粹로서 藝術을 開拓해 나가는 프랑스로서는 “꼴비제”의 自然에 挑戰하는 形과 SIZE를 바탕으로 人間을 偉壓하는 作品들은 좀 異色의이지만 그들이 主張했던 純粹主義 即 FURISM은 後世 抽象을 나갔고 抽象은 具象을, 具象은 非具象을, 非具象은 現代의 POP ART로 發展했고 文學面에서는 反抗文學이 不條理文學으로 不條理가 大衆文學으로 “짜르트르”나 “까뮤”나 “마르로” 등으로 因해 發展시켜 왔던 것이다. 모든 藝術部門에 있어서 이 무렵에는 大衆에로의 實利를 爲主로 하는 機能至上主義的인 傾向이 많았다는 것은 1890년에 “루이스 사리반”이 無關心

한 세계에 形態는 機能에 따른다는 所謂 “FORM FOLLOWS FUNCTION” 이라는 哲學的인 發言이 藝術理念의 方向性을 提示해 준 느낌을 切感하는 것이다.

이러한 大勢 속에서 BAUHAUS 의 教育方法은 熟練爲主인 至極히 手工業的인 即 TECHNIQUE 에서부터 始作했고 特히 建築藝術은 많은 反復의 倫理속에서 이루어 진다든가, 建築은 天啓의 것이 아니고 成熟하는 藝術이라든가, 建築은 未來의 實驗室이라는 等等의 概念下에서 反復, 試驗, 熟練의 習得에 專念시켰던 것인데 이것은 今日 建築은 이미 目的 以前의 造形이다. 或은 現代建築은 結果보다 그 過程을 重視한다는 말이 나오게 까지 한 것이다.

그러면 BAUHAUS 의 教育方法은 이러한 結果를 予測하고 이루어졌을 것인가. 그렇지 않다고 생각하는 理由는 모름지기 모든 藝術의 思潮의 變遷은 그 時代性에 重要한 根據를 두지만 늘 時代의 先驅의 立場을 取해야 한다는 藝術의 本能的인 性格에 依해 늘 流動의이고 行進의이기 때문이고 建築家들은 具體的인 理論보다는 오히려 抽象的인 美를 더 좋아한다는 事實에도 있는 것이다. 그것은 마치 BAUHAUS 以前의 表現主義와 浪漫主義가 BAUHAUS 에 依해 實用主義, 機能主義로 改宗되어 갔고 그것이 現世에 와서 抽象主義를 낳고, 不合理主義가 POP ART 를 刺戟하고 不條理에서 斷絶로 斷絶에서 廢棄로 가는 누구도 予言할 수 없고 오직 올 것이다……라는 經驗的인 六感에서 連變이라고 할 수 밖에 없는 것이다.

그러나 地域, 氣候, 素材 등으로 因해 或은 결들여서 傳統主義的인 影響으로 風土主義 乃至는 地域主義 (LOCALISM) 라는 思潮도 極히 肯定이 가기에 制限된 地域內에서 制限된 民族內에서는 威勢가 있었던 것이다.

如何間 이러한 歷史的인 經驗을 밟아서 現代의 藝術革命運動은 활발하게 움직이고 있지만 藝術全分野에 걸쳐서 BAUHAUS 가 던져준 影響이나 刺戟은 너무도 큰 것이고 그 理由로는 1933년 廢鎖된 後의 BAUHAUS MEMBER 는 世界 各地에 흩어져 그 後孫으로서 그 理念을 繼承하고 있다는 點이다. 具體的으로 말하면 于先 SPAIN 쪽으로는 AMANCIO GEDES 나 GAUDY 등은 BAUHAUS 의 初期 東洋的, 神祕主義的인 作品들을 世上에 마구 發表하고 있다는 點이겠고 EUROPE 內에서

는 造形藝術과 純粹藝術이 다같이 抽象에서 부터 數 많은 苦難을 넘어서 現在의 “해프닝”을 併存한 前衛藝術에 까지 이르렀고 北美에서는 S.O.M. 을 비롯하여 CHICAGO 의 所謂 摩天樓派 (SKY SCRAPER GROUP) 가 있고 南美에서는 PABULO SOLERY 나 近者에 OSCAR NIMIYER 등의 造形 STYLE 등, 中美에서는 BIRYER NUEVER 같은 建築家는 “나는 BAUHAUS 의 後裔이다” 라고 公言하며 베네쥬엘라의 現代建築界의 唯一 無二의 位置에 있으며 이는 BAUHAUS MEMBER 인 MOHOLY NAGY 의 사위 이기도 한 것이다. 또 北歐에서는 JOHANSEN 이나 UCEON 등은 모두가 다 現代建築大家中에서도 가장 BAUHAUS 의 印記가 서린 色彩가 濃厚한 作家들이라는 點이다.

그리하여 오늘날 모든 現代藝術은 많던 積年間에 數 많은 어느 藝術革新運動보다도 BAUHAUS 의 影響을 받았다는 것은 틀림없는 事實인 것이다.

아무튼 BAUHAUS 가 아무런 業績이나 影響力이 없다고 해도 좋다. 그러나 混亂과 逆境속에서 敢히 藝術革新運動을 展開하고 끈질기게 갖은 虐大와 批判을 받으면서도 14년간이나 推進했다는 過敢性, 創造的인 實踐力 乃至 그 勇氣를 높이 再評價하는데 異議는 없을 것이고 그 理念과 實積이 옳지 못했다 할지라도 現代 藝術 全域에 걸쳐 特히 MODERN ART. MODERN DESIGN 의 方向 提示 或은 方向 提示의 原動力이 되었다는 것은 틀림없기에 우리는 여기서 그들의 勞苦에 敬意를 表하며 거울로 삼아야 할 것이다.

그러나 近代科學技術과 近代生産 SYSTEM 을 前提로 세워진 理論 및 어떤 運動, 研究는 興味가 없다. 그것은 改良運動이라는 意味 以外에는 아무 것도 없는 것이다. 때문에 BAUHAUS 運動을 둘러싸고 美國資本主義 社會에선 論難이 많았다. 그러나 1930年代의 이 運動力이 美國에 어떻게 먹혀들어 갔느냐를 생각할 때 近代建築材料를 使用한다면 거의 同形式의 建築을 할 수가 있다는 國際主義的인 建築運動의 虛構性은 機能主義運動의 虛構性과 같이 否定되어 가기 始作했다. 建築家들에 依해서 이루어지는 成形的인 世界的인 傳播力의 速度를 어떻게 생각할 것인가. 建築의 FASHION性에 建築家は 素惚하고 있을때 모든 都市는 木造 아파트群으로 恰 차 버릴지도 모른다.

