

# 포스트 모더니즘의 先驅者들 [完]

수잔 스티븐스

## PRECURSORS OF POST-MODERNISM Suzanne Stephens

### 루이스 칸

지금까지 논해 온 建築家들은 사실은 混成的인 건축가들이었다고 할 수 있을지도 모른다. 모더니즘에 대한 그렇게나 다양한 반응 또는 反動에 있어, 루이스 칸의 한층 더 深遠한 空間의, 그리고 구조의 탐구는 다음에 오는 시대의 建築思考에 가장 강력한 영향을 주게 되는 것이다. 그렇기는 하지만 1950년대에 있어서 칸은 아직껏 「建築家의 建築家」(히치코크는 그를 이렇게 칭했다)였다.

보자르에 대한 칸의 애착은, 펜실베니아大學에서 폴 크레트의 교육을 받고, 다시 그 밑에서 수업을 쌓으면서 유래 하겠지만, 이에 대해서는 빈센트 스컬리가 1962년에 그의 著作 「루이스. I. 칸」 속에서 이미 논하고 있다. 칸의 歷史主義者로서의 취미는 中世에로 그리고 거의 原型的인 형태를 향하고 있었다. 1930년대 말에서 1940년대에 걸쳐 오스카 스트노로브나 조지 하우와 협동해서 행한 모더니스트의 集合住宅計劃에도 불구하고 스컬리가 지적하고 있듯이 칸은 인터내셔널 스타일에 친근감을 느끼는 일이 없었다. 그의 가장 좋은 작품은 레타르 일리, 디스푸이, 가우메에 대한 忠實性을 가지고 있었다. 古典的인 방법을 사용해서 모뉴멘탈한 표현을 발전시키는 일이나 매스·空間·빛의 탐구는 건축 그 자체에 고유한 建築要素의 탐구에 있어서의 중요한 측면을 형성했다. 구성의 규칙에 소요되는 歴史的인 의미를 지니는 이 요소들은 곧바로 建築의 言說을 조성하는 것으로 인식되게 되었다.

칸의 평가는 集合住宅作品—예컨대 그가 조지 하우나 오스카 스트노로브와 함께 협력하고 있던 1944년에 設計했다. 코우테스빌의 카버코트—에 의해 확립되었다.

조지 하우와의 협동은 두사람 모두 모더니스트 및 보자르 傳統의 쌍방에 대해 함께 애착을 품고 있었다는 것에 의거하고 있었던 것처럼. 이 애착은 協同時代를 통해서 1950년대에 兩者가 예일大學에 관계했던 사이에도 지속된 듯하다. 이 사실은 로버트 스티턴의 著作 「조지 하우: 近代미국建築을 지향하여」에서 말하고 있다. 칸의 人生에 있어서 획기적 建築으로 됐다. 예일 아트 갤러리 & 디자인 센터의 설계를 칸이 의뢰된 것에 관해서 하우는 명백한 공헌이 있었다. 1953년에 준공한 아트 갤러리는 같은 무렵에 실현된 큰 作品—예컨대 필라델피아 精神病院의 사무엘 레드빌 빌딩(1950~53년)이나 핀커스療棟(1949~50)—이 있음에도 불구하고 칸의 최초의 큰 사업으로 간주되고 있다. 스컬리가 이 두개의 建物에 대해 지적하고 있는 바이지만 칸은 거기서 스틸의 프레임 구조에서 오로지 콘크리트와 벽돌을 사용하는 방향으로 移行하고 있었던 것이다. 밀 크리크 集合住宅(칸, 데이 맥올리스터 등에 의해 디자인된 이제 1 단계는 1952~53년에 건립되었다)은, 이들의 材料는 배너콜라한 표현으로 정직하게 취급돼야 한다는 생각을 다시 추진한 것이다.

「重要하다」고 축적에서 인정된 建物에 흔히 있을 수 있는 일이지만 예일

아트 갤러리를 이해하기 위해서 그것을 분류하여 建築作品의 文脈中에 넣어 보려고 하는 희망이 있었다. 그래서 建物은 그 기원에 관한 의론을 야기시킨 것이다. 아트 갤러리의 平面, 구조의 明快性, 창들의 분배는 완전히 미미스의이다. 다만 콘크리트 4面體의 憧憬은 벅민스터 풀러의 영향을 느끼게 하지만, 이 「材料를 있는 그대로의 본래의 질에서 評價」한 것에서 레이너 벤함은 이 作品을 에리슨 & 피터 스밋슨에 의한 헌스탄튼 中學校(1954년)와 비결만한 뉴 브루털리즘의 예라고 확신했다. 벤함은 또 두개의 軸의 교차를 암시하는 平面의 심메트리에 보자르의 특징을 발견하는 것이었다. 히치코크에 의하면 評價는 그 반대이며 칸은 「네오 브루털리스트」는 아니며 다른 「네오……」라고 일컬을만한 것도 아니며 베르라헤나 루스의 作品에까지 거슬러 올라가는 모더니즘 60년에 걸치는 傳統에 견실하게 기초를 두고 있다는 것이다.

이 建物이 모더니즘으로부터의 離脫이냐 그렇지 않으면 모더니즘을 계승한 것이냐 하는 것은 덮어 두고라도 이 建물이 生物學이라는 개념의 레벨에서 흥미진진한 것임을 지적하지 않을 수 없다. 스컬리에 의하면 이런 종류의 건축은 「構造單位에서 유래하는 생식의 원리로부터 칼럼 슬래브, 空間이 전체적으로 성장하는 것」이다.

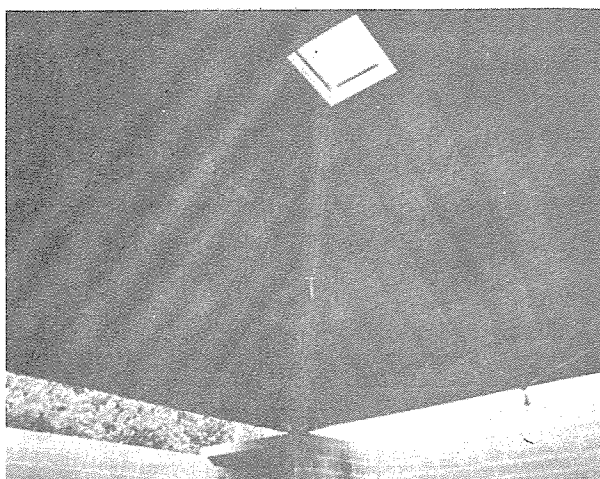
칸의 「오더」—空間·構造·動線·設備의 배후에 있는 오더—라는 개념은 이 어내러지를 補足하는 것이다. 이렇게 해서 그의 노력은 누차 테크놀로지의인 강한 경향을 나타냈다. 그러나 프리캐스트 콘크리트의 기둥을 사용

한 700피드나 되는 높이를 가지는 스페이스 프레임의 탑(1957년 안 텡과 協同)과 같은 착상은 오늘날에 와서는 1950년대의 技術至上主義的인 과오였던 것 같다. 당시에 있어서 「重要」한 建物이 되기 위해서는 새롭고 그리고 또한 빙가를 자처하는 技術的 해결을 개발해 가지 않을 수 없었다. 「고딕時代에서 建築家는 견고한 돌을 세웠다. 지금 우리는 中空에 돌을 세우는 것이 가능하다. 構造部材에 의해 만드는 空間은 部材와 마찬가지로 중요한 것이다」라고 말한 그의 記述은 여기서의 誠論을 확신한 것으로 하고 있다. 構造部材에 의해 空間을 造成해 가려는 간절한 희망과 建物 디자인에 있어서 적극적인 요인으로서의 空間을 표현하려는 희망은 새로운 종류의 모뉴멘탈한 표현을 개발할 수 있음을 의미하고 있었다. 이 모뉴멘탈한 표현은 사이즈보다도 스케일이나 엘리먼트 사이의 관계에 의존하고 있었다—그러나 엘리먼트 그 자체는 그 최소한의 구성에 있어서 아직도 모더니스트的이었다. 그와 같은 표현은 시대와 함께 영향력이 높아가고 있다. 트렌톤 배스 하우스(1956년, 칸의 커뮤니티센터 계획중, 유일하게 실현된部分)에서 볼 수 있을 것이다. 이 작품은 完成時에는 그렇게 절찬받은 것도 아니었는데, 외국에서도 발표되고 또 스컬리는 그의 著作 중에서 칸과 1902~06년의 프랑크 로이드 라이트의 작품의 유사성을 논할 무렵에 그 작품의 「初源的」인 국면을 인정하고 있었다. 그 의식적이고도 장대한 比例感覺, 交差軸을 가진 파라디언, 세머, 空間의 견고하고 맏시브한 感覺은 近代建築이 상실해 버렸다고 많은 비평가나 歷史家가 한탄해 오던 모뉴멘탈한 성질에로 회귀하는 것이었다. 그 劇的이면서도 靜的인 空間組織, 맏시브한 壁, 平面의 「特殊한 구성」은 15세기 터키의 배스 하우스나 루두가 디자인한 공장 등 몇개의 歷史的先例를 상기케 하는 것이었다. 트렌톤 배스 하우스는 값싸고 흔하게 있는 材料, 예를 들면 아스팔트 루핑, 콘크리트 블럭의 벽 등 근대의 「배너콜러」한 버캐블러리로 만들어져 있지만 그럼에도 불구하고 창고를 안에 포함한 8피트의 中空柱 위에 얹힌 지붕은 壯

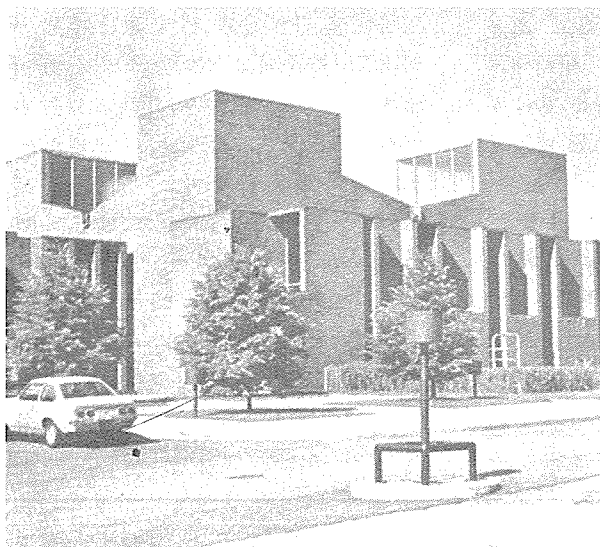
Louis I. Kahn



Yale University Art Gallery  
1951-53



Trenton Bath House 1954-59



First Unitarian Church 1959-67

躑躅도 겸해서 갖고 있는 것이다.

칸의 歷史主義者로서의 경향은 엘리먼트·材料·平面에서 그치는 것은 아니었다. 칸의 歷史主義는 건축을 몇 세기나 되는 전의 전통으로 회귀시키는 것같은 空間과 빛의 개념, 매스에 의해 空間을 만드는 것같은 것마저도 부활케 한 것이다. 그러나 이 모든 試圖가 다 칭찬받은 것은 아니다. 코린 로우는 유태인의 커뮤니티 센터 計劃을 위한 칸의 디자인과 미이스의 IIT에 있어서의 도서관 및 管理棟계획의 디자인(1944년)을 비교하면서 칸의 計劃案은 空間의 求心化나 垂直性이라는 점을 보다 대담하게 추진하려 했다는 것을 생각하면 「미이스가 받들어 놓기를 무서워한 길을 나아가는 일」에 칸은 흥미를 품고 있었던 것같이 생각된다고 말했다. 그러나 이 칼럼에 의해 空間을 만드는 실험에 관해서 로우가 지적인 결합은 플렉시빌리티의 결여라는 것이었다. 「후기 미이스에 있어서 硬化라는 성질이 있다고 하면 트레톤에 있어서도 동일하게 그 무엇이 硬化하고 있는 것이다」.

리처드 메디칼 리서치 빌딩은, 커뮤니티 센터에서 볼 수 있고 배스 하우스에서 일부 실현된 불연속의 空間을 凝集시키고 다시 상호 결합하고 또 각각 다른 활동을 제공하는 不連線의 空間은 기능이라는 토대 위에서도 정당화시킬 수 있다는 것을 명확히 하게 한다. 유리를 붙인 실험실과 계단이나 設備서비스를 위한 닫혀진 塔으로 된 그 유명한 서브드 스페이스 및 서번트 스페이스는 垂直方向의 차원에 대해 논리성을 부여한(적어도 이 유리 붙인 실험실에서 기술자가 작업을 시작하기까지는 그렇게 생각하였다) 것이었다. 다시 바닥 밑의 作業空間을 위한 配線·파이프·덕트·튜브도 가져오는 서번트 스페이스의 水平帶는 空間을 垂直方向 및 水平方向으로 나누어 플렉시빌리티를 얻을 수 있는 원리를 강조하고 있다.

이와 같은 建物들의 업적은 널리 언급되고 있다. 칸의 余他の 建物과 같이 기술적 및 기능적인 논리적 귀결은 형태의 레벨으로서도 아니고 無益하지도 않은 방법으로 결합된 것이다.

리처드 메디칼 센터는 기능과 구조를 形態의으로 총합한 建물을 바라는

1950년대의 절실한 소원을 만족시키는 것이었다. 그것은 다양한 방법에 의해 1950년대의 理想的인 건축의 하나가 됐다. 그것은 바로 모더니스트의인 어프로우치에 따른 대응의 확실성과 견고성을 유지하고 있었던 것이다. 동시에 그것은 칸의 同世代가 행한 정성어린 노력보다도 더욱 모더니즘에 대한 反動的인 방법을 추진한다는 측면도 가지고 있었다. 칸은 「칼럼」이나 「툼」을 불러 일으킨 것이었다. 그는 空間에 있어서의 句讀點으로 칼럼을 주장했다. 리처드 메디칼에 있어서 中空의 「칼럼」이 하나의 방향으로 뻗을 때 닫혀진 空間은 古典的인 방향에서 재등장할 가능성을 갖는 것도 의미하고 있었던 것이다. 다른 프로젝트에 있어서 칸은 건축적 「言語」의 요소를 개척했다. 예컨대 펜실베이니아주 그리스파그의 트리본 리뷰 工場(1958~61년)에서는 내부에 적당한 채광을 하기 위한 형태의 창을 내게 되었다. 스크린으로서의 벽들의 非構造壁이 의도되고 있다. 또한 로체스터의 유니탈리언교회(1959~63년)에서는 壁은 맷시브하게 만들어지고 求心的인 공간의 지붕에서 채광할 수 있게 되어 있다. 그것은 「그림자」의 개적인 것이다. 루안다, 폴츄갈렐 앙골라의 영사관에서는 스크린 월이 복잡한 壁의 층으로 재등장하고 있다. 이 벽은 적당한 밝기의 빛을 취할 수 있게 디자인돼 있어서 단순한 建物の 벧기—예를 들면 야마사키나 스톤에 있어서 그랬던 것과 같이—로서가 아니라 스크린 월과 피어와 建物の 볼륨이 서로 統合된 것으로 취급되고 있는 것이다.

칸이 都市計劃에 손댔을 때 그의 작품은 어반 폼의 덩어리가 가지는 매혹을 歷史的으로 가르키고 있다. 필라델피아의 중심부에 대한 그의 제안이 13세기의 都市 캐르카손에서 발상되었다 하더라도 놀랄 것은 못된다. 한편 칸의 플래닝의 생각은 몇가지의 심각한 의문을 제기하고 있다. 그것은 都市를 활동의 하이어나키·空間·動線의 흐름으로 생각하는 전문가가 필요하다는 것을 강조하기만 하고 센터 시티의 平面은 既存하는 都市景觀에서 보면 白紙狀態的인 태도를 나타내고 있다. 거기서는 약간의 建物は 보

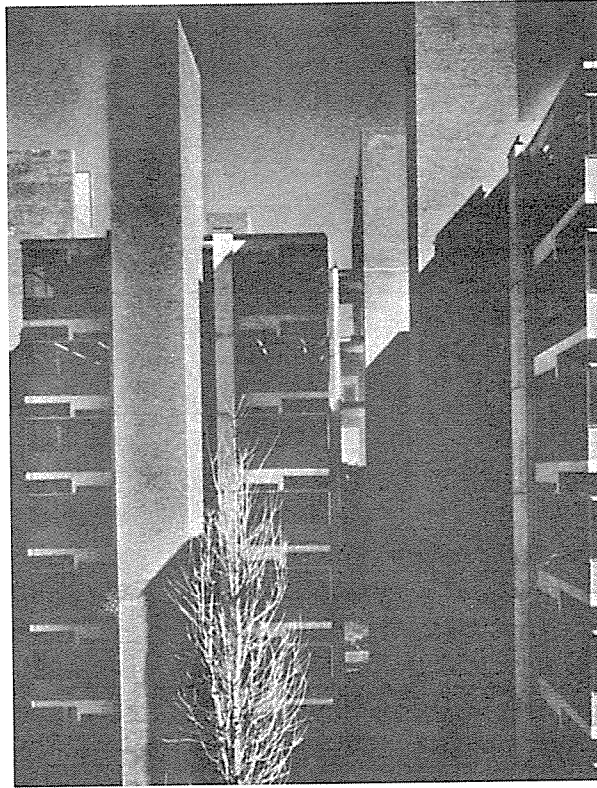
존되지만 그것은 都市散策의 즐거움을 무시할 것같은 거대한 4面體의 스페이스 프레임으로 된 塔이나 駐車나 다목적으로 사용되는 원통형의 建物群이 제안되고 있다. 이 계획에서는 歩道の 시스템에도 불구하고 메가스출락취는 어디까지나 메거스트럭츄어이다. 이와 같은 것들이 既存하는 콘텍스트를 강화하는 일은 거의 있을 수 없는 것으로 생각된다.

칸의 기하학의 디자인 모티브는 歷史的 이미지를 환기시키는데—예를 들면 1950년대 말에서 1960년에 걸친 작품에서 볼 수 있는 로마의 아치 리처드 메디칼 타워에서 볼 수 있는 산지미니아노의인 실루엣 등—그들의 이미지는 그의 업적의 일부에 불과한 것이다. 칸의 어프로우치는 그들 고유한 성질이나 의미와는 다른 建築要素의 개척에 집중했다. 그 요소들은 버캐블러리를 형성했다—窓은 무엇을 의미하느냐고 그가 물을 때 그 의문은 수백년에 걸쳐서 이룩되어 온 建築에서의 의미의 체계를 탐구할 것을 암시하고 있었던 것이다. 그 대답은 機能的인 이상의 것이었다. 建築의 기본적인 요소—物體, 空間, 빛—를 개척함으로써 칸은 근대적 그리고 전통적 양식을 항상 발전하고 있는 言語에 통합시키는 작업을 개시하면서 있었던 것이다.

1950년의 칸의 作品의 많은 것은 사실 견고하고 겸소하다. 그와 같은 모든 것이 형태적으로나 기능적으로나 성공했다고 간주할 수 있는 것은 아니다. 그러나 그들을 그의 同時代人들의 작품에서 구별하는 것은 그들이 본질적으로 自己批判的이고 또 理論的인 탐구를 행하였다는 사실인 것이다. 칸이 「學校建築을 특징짓는 空間은 시티 홀의 그것과는 다르다」고 했을 때 그의 作品은 적어도 建物の 다른 타이포로지를 파악하려는 의도를 나타내고 있다. 그의 이러한 의도는 1974년에 그의 죽음이 찾아 올 때까지 그의 명성이 높아짐에 따라 점차 精練되어 갔던 것이다.

## 結 論

모더니즘의 성과—그 還元的이고 또한 平均化라는 측면—는 1950년대를 통해서 상당히 대규모로 눈에 보



이는 것으로 되고 있었다. 聯邦政府·州政府·地方自治團體 등에 의해 행하여지는 再開發計劃은 다운타운 지역의 대규모의 파괴, 集合住宅이나 시민의 文化施設이라는 形으로 귀착되어 갔다. 개인의 영역에서는 商業地域의 투기적인 共同오피스의 확장이 초기의 모더니스트의 테크놀로지에 의거한 청결한 유토피안의 비전을 실천하고 있었다—좀 질이 나쁜 방법에 따르고 있긴 했지만. 1961년에 개최된 「건축에 있어서의 새로운 힘」이라는 회의에서 캐더린 바우어가 말한 것처럼 미국은 최초로 플랜닝의 결여에서 발생하는 혼돈과 무질서를 두려워하고 있었으나 지금에 와서는 「조잡성에 밀린 질서」에 만족하지 않으면 안되게 된 것이다. 동일한 회의석상에서 폴 루돌프는 「우리들의 都市는 理解可能한 부분, 즉 각자 특수한 성격을 가진 부분으로 분할될 필요가 있다」고 말했다. (파우어는 다시 빅토리아朝風の 住宅을 보존하려고 하는 로맨틱한 노스텔지어는 「不健康」한 것으로 간주될 것인가 하는 의문을 토로하고 있다.)

제인 자코브스는 1950년대 후반에 「아키텍처럴 포럼」의 기사 중에서 이 조잡성에 밀려난 질서의 결과를 벌써 분석하고 있었다. 이 분석은 1961년에 출판되어 통렬하고 또한 영향력이

있던 「美國 大都市의 生과 死」의 의론으로 전개되어 거기서는 美學的인 유뿐만 아니라 社會文化的 그리고 經濟的인 이유에서도 都市形態를 보전 지속해야 한다는 것이 논의되었다.

모더니즘에 대한 反動—말하자면 과거와 과거의 건축 表現形態에는 존재했으나 오늘날에는 상실돼 버리고 만 것의 의미를 회고하는 일—은 수세기 전의 랜드마크나 分節을 상실해 버리고 만 都市에 있어서 실제의 손실과 平行狀態에 있다. 가장 著名한 建築的 대상은 자칫하면 「劃一的」인 형태로 되기 쉬운 「意味있는 形態」—그것은 技術的으로나 機能的으로나 精神的으로나 풍부한 표현일 것이다—를 탐구하는 일이다. 이 劃一主義, 즉 로빈 보이드가 말한 것처럼 「모든 기능을 보호하고 사용하기에 적합한 모든 재료를 하나의 매스 속에 밀어 넣는다」는 경향이 都市景觀을 극도로 단순화시킨 모더니즘의 플랜닝 圖式과 같은 불유쾌한 것으로 만들어 버리고 말았던 것이다.

스컬리는 1962년이란 시점에서 과거 10년간을 뒤돌아 보면서 1948년에 近代美術館에서 행해진 近代建築에 관한 論議를 非모뉴멘탈의 문제, 郊외의 문제, 國內의 문제에 관해서는 수렁에 빠져 있다고 비판했다. 高密度한 都市形態를 모뉴멘탈한 표현으로

모색하는 것은 급속하게 약화되어 가는 이미지나 순간적으로만 交感되는 이미지라는 결과 밖에 남지 않는다는 것이 1950년대의 말까지에 명백해졌다. 고속도로라는 都市計劃上 파괴적인 엘리먼트의 하나인 그 위를 질주하는 자동차를 거론해 보더라도 이 이미지를 상상하는 것은 가능했다.

概念으로서의 커뮤니케이션은 이 1950년대의 建築家를 매료했던 것이지만 그 내용에 관해서는 역시 문제가 없지 않았다. 建築作品은 무엇을 말하고 있는 것일까? 그것은 무엇을 말하지 않으면 안되었던가? 그렇다면 누구한테? 이러한 문제들에 대해서는 서로 다른 관점에서 제출된 두 개의 記述이 있었다. 1949년에 루이스 멤포트는 「지금에 와서 우리들은 단순히 많은 歷史的 심벌만을 포기한 것이 아니라 심벌이 표현하는 가치를 부정함으로써 심벌 그 자체를 파괴해 버리려는 시대에 살고 있다」고 술회하였다. 또 1954년에 빈센트 스컬리는 「복잡한 시대는 일반적 진실이라고 느낄 수 있는 직접적이고도 단순한 체험을 切望하는 것」이라는 것을 建築의 발전은 가르키게 될 것이라고 주장했다.

건축이 體現하고 있는 궁극적인 의미란 무엇이나? 상징적인 체험으로 변형되고 직접적이고도 단순하게 느껴질 수 있는 의미란 무엇이나? 하는 점은 교묘하게 회피되고 있다. 機能·經濟·테크놀로지에 의거하는 내용은 충분히 잘 記述될 수 있을 것이라고 생각되어 왔다. 1958년에 더글러스 하스켈은 매우 적절하게 대중의 반응에 대한 의혹을 던지기 시작했다—확실히 일반대중은 꿈이나 로망스가 없는 것을 한탄할 것이라고. 이렇게 해서 조각적 형태나 화려하게 장식된 상자는 近代建築에서는 그러한 꿈을 표현할 수 없다는 사실을 은폐했다. 言語 그 자체는 비판적 연구에 노출되지 않기 때문에 간단한 커뮤니케이션—소비를 위해서 시장에 낼 수 있는 것—은 생산된 양식에 대한 반응을 감소시킨 것이다. 近代建築의 약점은 스크린이나 그릴, 아치나 아케이드나 조각적 형태 등의 부드러운 형태에 의해 얼버무리지고 쉽게 단일적으로 되어 「內容」의 결여를 숨겨



서 온 것이다. 建築家は 모더니즘의 게임이라는 범위 내에서 또한 機能·技術·經濟에 바탕을 둔 규칙에 따라 행동하지 않으면 안되었기 때문에 동시에 反動·神話化의 과정이 결과적으로 발생했던 것이다. 그리고 그것은 지금도 계속되고 있는 것이다.

1950년대의 건축상의 노력은 호르헤 실벤티가 지적하듯이 「内部로부터의 批評」, 다시 말해서 「自己探究의 意識」을 결여하고 있었기 때문에 때때로 이론적 기초를 결여하고 있었던 것이다. 그러나 몇개의 예프로우치, 예를 들면 루이스 칸의 예프로우치는

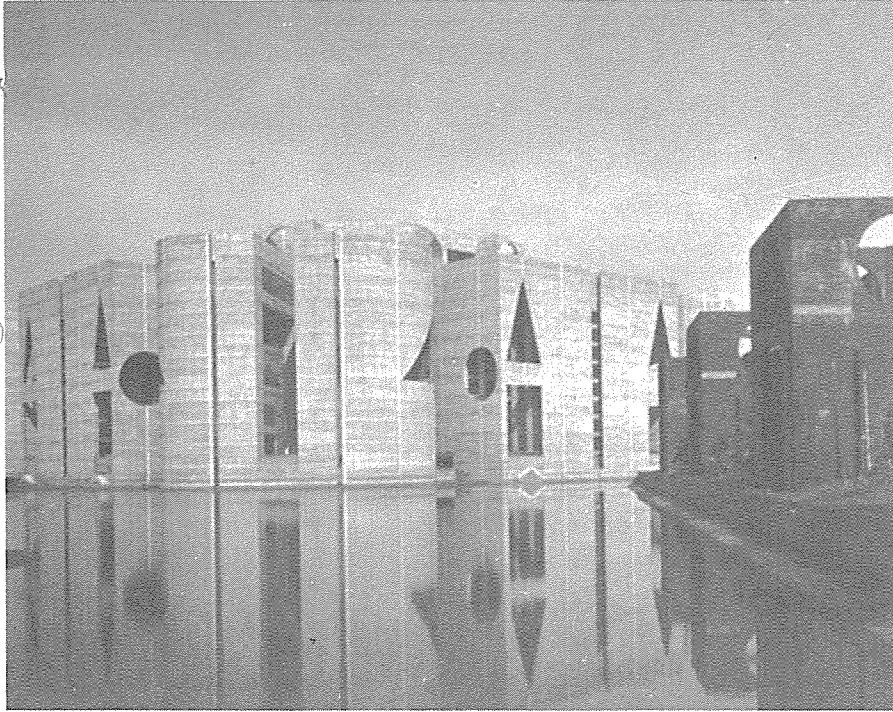
문제를 이론적으로 해결하는 일과 과거의 訓戒를 부활시키면서 모더니즘의 성과를 통합하는 것을 의도한 것이었다. 그렇지만 칸의 直觀的이고 統合的인 노력은 충분한 소동을 야기케 하기에는 아직 미흡했다—스톤이나 야마사키는 대중적인 수용을 할 수 있는 建築形態를 창조하기는 했지만.

한편, 비평가는 技術·機能·經濟와 같은 당시의 풍조에 방해되어 모더니즘을 수정코자 하는 이러한 노력을 단순히 分類學的으로 취급하는 것이 고작이었다. 표현을 분류하는 일이 즉 規範으로 부터의 이탈을 이해하는 방법이었던 것이다.

하지만 빈센트 스컬리, 헨리 릿셀 히치코크, 코린 로우, 필립 존슨 등과 같은 〈先見之明〉이 있는 歷史家나 批評家의 言語는 다음 세대 건축가의 思考에 영향을 부여하게 된다. 이들 歷史家나 批評家は 建築的인 여러 사건들을 서로 양보하고, 의견을 좁히고, 해결하고, 和合하면서 論議를 위한 風土를 육성하였던 것이다. 그들은 徵候나 主題를 응시함으로써 다시 深層에 있는 樣式이나 관련성의 흔적을 뒤쫓기 위해 表層 아래까지 파고 드는 노력을 계속해서 분석적이고 비평적인 태도를 확립하여 간 것이다.

1950년대의 主題, 歷史에의 愛着, 裝飾的 傾向, 古典化나 배너클러의 愛好, 文脈으로의 傾倒 등에 관한 그들의 論議는 그러한 主題가 다음의 20년에 한층 더 발전된 形으로 재등장하는 것을 가능케 한 것이다.

물론 해결해야 할 의문이나 문제들은 많이 남아 있었다. 예컨대 이들 主題는 實現 가능한 建築을 형성할 만큼 統合이 가능했을까? 절충주의에 의해서 또는 표면상의 효과에 따라서 변경할 수 있는 방법으로 다양한 言語의 部分을 混在케 한다는 방법에 의해 이와 같은 主題를 통합하는 것이라면 그것은 너무나도 안이한 해답이 아닐까. 절충주의는 이해해서 취급할 수 있는 既知하는 記號가 결합되는 것을 필요로 한다. 그렇지만 그것은 너무나 자주 混成品이나 키쭈(Kitsch)—1950년대에 볼 수 있었던 구조적 奇形이나 걸치레하는 美顔用의 1970년대版—로 전락해 버리는 것이다.



National Assembly Hall / Louis I. Kahn

Secretaries Apartment buildings of National Assembly Hall

