

Le Corbusier 사브와 주택에서의 시각의 자리

- 수평창과 원경의 내면화 -

鄭 晚 泳

(서울산업대학교 건축설계학과 조교수)

1. 서론

건축 분야의 지형은 역사와 더불어 끊임없이 변해왔다. 공론영역을 형성하는 매개로서의 건축의 역할도 여러 가지 기술공학적 발달과 더불어 흥망을 겪어왔다. 예를 들어서 벽돌 위고는 공론영역을 형성하는 건축의 역할이 15세기에 이르러 인쇄술로 대체된 상황을 “이것(인쇄술)이 저것(건축)을 죽일 것이다”¹⁾라는 말로 요약하기도 했다. 이제 이와 유사한 상황이 사이버 스페이스의 영역에서 반복되고 있다. 컴퓨터 모니터의 화면이 도시광장을 대체한다고 주장하는 사람들은, 이러한 변혁이 매체의 변화에만 국한된 것이 아니라, 개별적인 경험과 행위의 토대가 되는 지각조건 자체를 변모시킨다고 말한다. 낡은 지각체계에 의존하는 건축은 새로운 상황에 가장 대응하기 힘든 영역이라는 비판도 첨부된다.

하지만 지각조건 변모, 예를 들어서 시-공간이 압축되고(데이비드 하비), 스피드가 물질성을 대체한다(폴 비릴리오)는 급진적 주장들이 현상을 설명하는 방식이긴 하지만 다소 과장된 수사적 표현이기도 하다는 점에 유의할 필요가 있다. 카메라, 영화, TV, 컴퓨터와 같은 기술공학성 성과에 의해 야기된 지각조건 변모를, 일정 영역에 국한시키지 않고 전체적인 지각방식을 대체하는 것으로 과장하는 것은, 인간의 지각조건이 갖는 신체적 유한성의 한계를 간과하기 쉽다. 하지만 아무리 지각조건이 변모한다고 해도 지각방식 자체는 인간 신체의 유한성에 종속되는 것이다. 그것은 마치 인간이 기술공학의 힘으로 지구를 벗어나 무중력권에 들어서도, 지구의 중력권에 적응하면서 형성해온 신체적 유한성을 벗어날 수 없으며, 오히려 그 유한성의 의의를 확인하게 되는 것과 마찬가지로의 이치이다. 사이버 스페이스 시대에서도 건축의 경험이 여전히 유효한 것은 건축이 인간 신체의 유한성에 뿌리깊은 토대를 두고 있기 때문인 것이다.

본고는 위와 같은 기본 입장에서 ‘눈’의 시각 작용에 각별히 민감했던 르 꼬르뷔제의 ‘보는’ 방식이 그의 건축에서 어떻게 ‘보이는’ 방식으

* 이 논문은 서울산업대학교 교내 학술연구비에 의하여 연구되었음

1) 빅토르 위고, 빠리의 노트르담 (정기수 번역, 정음사, 1972) 169-181쪽. 제5편 제2장 「이것이 저것을 죽이리라」에서 위고는 보편적인 문자로서 시대의 사상을 담았던 화강암 책(건축)이 인쇄술로 인해 종이 책으로 변화한 것을 애도하고 있다.

로 내면화되었는가, 구체적으로는 르 꼬르뷔제의 시각체험이 사브와 주택 거실의 수평창에 어떻게 자리잡고 있는가를 분석한 것이다. 분석의 전제는 르 꼬르뷔제의 작품을 해석하는데 있어서, 근대의 기계화된 시각도 사태의 일면을 설명하는 방식이긴 하지만, 전체적인 시각 체험의 근원은 여전히 인간 신체의 유한성에 종속된 시각 고유의 작용에 있다는 점이다.

논의는 근대라는 맥락에서 재편성된 시각작용에 대한 비판으로부터 시각적 '집중'과 '거리'의 의미를 추출하는 것을 출발점으로 해서, 이를 수평창에 내면화된 시각작용의 계기, 즉 관심을 집중하도록 만드는 '프레임'의 역할과 멀리 떨어진 경관인 '원경의 내면화'를 해석하는 것에 초점을 맞추었다. 이러한 해석을 통해 사브와 주택 거실의 수평창에 르 꼬르뷔제의 건축적 시학에서 절정이라고 할 수 있는 장면이 압축되어 있음을 해명하고자 했다.

2. 근대성과 시각

동서를 막론하고 시각은 다른 감각에 비해 우월한 것으로 간주되었고, 지식이나 사고 자체가 시각과의 연관성 속에서 파악되었다. '백 번 듣는 것보다 한번 보는 것이 낫다(百聞不如一見)'거나 '보는 것이 믿는 것이다(Seeing is Believing)'와 같은 격언들은, 시각이 지식의 확실성에 대한 척도였음을 말해준다. 레지스 드브레는 서구에서 지식의 근원 자체가 '보기'에 연관되어 있다는 점을 환기시켜 준다. "(그리스인들의 생각에 따르면) 사람은 눈을 통해 객관성에 접근한다. 보려는 욕망은 진실한 것을 향한 욕망이며, 자명성이란 외양들의 광학적 정립, 즉 테오리아(관찰, theoria)이다. 암흑으로부터 사물로 옮겨가면서 시선은 가려진 장막을 거두어 낸다. 그렇게 해서 컴컴하지 않다는 뜻의 '알레테이아, a-letheia' 즉 진리를 등장하게 한다. 생각과 형상(eidos)은 같은 말이다. 헬레니즘의 또 다른 발명인 연극, '테아트르, théâtre'는 사람들이 어떤 행위를 '볼' 수 있는

그런 자리이다. '역사'도 마찬가지로 보았기 때문에 알게 되는 것으로서의 이야기이다"²⁾

근대에서도 시각은 여전히 지식 형성의 모델로 작용한다. 미술사가로서 19세기의 근대성과 시각의 문제를 독특하게 해석한 조나단 크레이에 따르면, 카메라 옵스큐라(camera obscura, 그림 1)³⁾는 기계적인 장치로만 머물렀던 것이 아니다. 그것은 관찰자가 배제된 절대 엄정한 공간으로 간주되었기 때문에, 모든 감각적 미혹에서 벗어나 세계를 객관적인 진실로 파악하고자 한 17세기 이래의 데카르트적 인식론에 대응하는 시각적 모델이 되었다.⁴⁾ 하지만 19세기에 카메라 옵스큐라의 객관적 시각모델은 급격히 해체되었고, 시각작용에 있어서 생리학적 신체의 구성적 역할이 강조되는 주관적 시각모델들로 대체된다. 그렇기 때문에 19세기 과학은 기하학적인 시각의 법칙이나 기계적인 빛의 전달에 대한 관심을 넘어서서, 인간의 시선 자체를 물리적으로 규명하기 시작했다.⁵⁾



그림 1. 1646년경에 작성된 카메라 옵스큐라

2) 레지스 드브레, 이미지의 삶과 죽음 : 서구적 시선의 역사 (정진국 번역, 시각과 언어, 1994) 211쪽.

3) 라틴어로 '방'(camera)과 '어둠'(obscura)가 합성된 카메라 옵스큐라는 암실상자로, 외부의 빛이 상자에 뚫린 작은 구멍을 통해 어둡고 막혀있는 실내를 통과하면 반대편 벽에 전도된 이미지가 나타나는 장치이다.

4) "막혀있고, 어둡고 외부로부터 분리된 카메라 옵스큐라의 공간은 데카르트가 '나는 이제 눈을 감을 것이다. 나는 귀도 막고, 이제 모든 감각을 무시해 버릴 것'이라고 했던 상태를 구현한다." Jonathan Crary, Techniques of the Observer : On Vision and Modernity in the Nineteenth Century (Cambridge, Mass., The MIT Press, 1990) 43쪽.

5) "시각은 특권을 지닌 앞의 형식이라기보다는 그 자체가 알아야 할, 관찰해야 할 대상이 된다." 상계서, 70쪽.

크레리는 이런 변동에 주목함으로써, 시각 자체가 중성적인 것이 아니라 역사적으로 형성된 것임을 밝히려 한다. 특히 근대에 들어서는 시각과 관련된 기술공학이 급속히 발전하면서,⁶⁾ 인간의 시각작용은 기존의 방식에서 벗어나 새롭게 재편성되었다.

근대의 기술공학으로 인해 재편성된 인간의 시각작용을 해석하는데 선구적인 역할을 한 강령적 에세이가 바로 발터 벤야민의 「기계복제 시대의 예술작품」이다. 벤야민은 새로운 기술공학이 매개됨으로써 심화되고 확대된 시각이 지금까지 볼 수 없었던 세계를 보게 만들었음을 지적한다. “정신분석을 통해 충동의 무의식 세계를 알게 된 것처럼 우리는 카메라를 통해 시각의 무의식 세계를 알게 되었다.”⁷⁾ 그 결과 “지금까지는 눈에 띄지 않은 채 시각의 넓은 흐름 속에 뒤섞여 있던 사물들을 분리하여 분석하게”⁸⁾ 된 것이다. 카메라는 사물을 확대하여 공간과 물질의 새로운 구조를 드러내기도 하고, 움직임의 연장과 같은 새로운 상태를 보여주기도 한다.

이처럼 변동된 시각방식에 대응하는 예술형식은 다다이즘에서 알 수 있듯이,⁹⁾ 정신을 집중시키는 ‘관조적 몰입(Versenkung)’ 대신 ‘홀트러진 상태(Ablenkung)’에서 감상된다. 벤야민은 후자의 방식을 영화의 감상태도와 연관시키면서, 그 전형적인 예를 건축에서 발견했다. 건축에 대한 벤야민의 언급은 한편으로 건축에 내재된 수용방식을 지적한 측면에서 매우 중요

한 것이지만,¹⁰⁾ 다른 한편으로 ‘집중’과 ‘몰입’과 같은 시각작용을 건축에서 배제시킨 점에서 지나치게 단순화된 것이라고 할 수 있다.

벤야민의 에세이에서 검토해야 할 또 한가지의 내용은 ‘아우라(Aura)’와 ‘거리’의 상관성이다. 아우라에 대한 벤야민의 정의, “아무리 가까이 다가가도 거리를 유지하는 일회적 나타남”¹¹⁾에서 핵심은 ‘거리’이다. 벤야민은 이것을 자연경관에 대해서도 적용한다. “나무가지나 지평선 위의 산맥을 바라보고 있다보면 그 산맥과 나뭇가지의 아우라를 경험하게 된다.”¹²⁾ 전통적인 예술작품에는 이러한 자연적인 거리가 내면화되어 있다. 근대의 기술공학이 닥달해서 소거하는 것이 바로 이 거리감이다. “인간적으로 공간적으로 사물에 좀더 가까이 다가가려고 하는”¹³⁾ 외과의사의 메스나 촬영기사의 카메라는¹⁴⁾, 자연적 거리를 소멸시킴으로써 아우라를

10) 언급된 부분은 다음과 같다. “방심하고 산만해진 상태(Zertreuung)와 정신집중(Sammlung)은 서로 상반되는 개념이다. 우리는 이를 다음과 같이 표현할 수도 있을 것이다. 예술작품 앞에서 마음을 가다듬고 집중하는 사람은 그 작품 속으로 빠져 들어간다. 옛날 중국의 전설에서 어떤 화가가 자기의 완성된 그림을 보고 그 속으로 들어갔다는 식으로. 이에 반해 방심하고 산만해진 상태에서의 대중은 예술작품이 자신들 속으로 들어오게끔 한다. 이러한 사정을 가장 구체적으로 보여주는 것이 건물이다. 예로부터 건물은 방심하고 산만해진 상태에서 집단적으로 수용되어 온 예술작품의 원형이었다.” (상게서, 504쪽)

또 뒷부분에서는 건축의 ‘촉각적’ 수용방식을 언급한다. “건축의 수용은 두가지 측면 즉 사용과 지각 더 정확히 말하면 촉각과 시각을 통하여 이루어진다. 이러한 수용방식은 이를테면 관광객이 어떤 유명한 건물 앞에서 주의력을 집중하여 그 건물을 수용하는 식으로는 이루어지지 않는다. 왜냐하면 시각적인 면에서의 관조적 몰입에 해당하는 것이 촉각적인 면에는 없기 때문이다. 촉각적 수용은 주의력의 집중을 통해서라기보다는 익숙함을 통해 이루어진다. 건축의 경우 그러한 촉각적 수용은 상당 정도 시각적 수용까지도 결정하게 된다. 이러한 촉각적 수용은 본래 긴장한 채 일시적으로 집중하면서가 아니라, 어떤 대상에 되는데로 바라보면서 이루어지는 것이다.” (상게서, 504-505쪽.)

11) 상게서, 480쪽.

12) 상게서, 479쪽.

13) 상게서, 479쪽.

14) 벤야민은 외과의사의 메스를 환자와 자연적인 거리를 유지하는 마법사의 손과, 촬영기사의 카메라를 화가의 눈과 대비시킨다. 전자의 영상은 단편적이지만 후자의 영상은 전체적이다. 상게서, 496쪽.

6) 팔라스마는 “기술공학 세계에서의 놀랄만한 속도의 증가에 보조를 맞출 수 있었던 유일한 감각이 바로 시각”이었기 때문이라고 지적한다. Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses* (London, Academy Editions, 1996) 13쪽.

7) Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Vol. I-2. (Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978) 500쪽. 이하에서 인용된 「기술복제시대의 예술작품」은 3가지 국역판(반성완, 이태동, 차봉희)을 기초로 했지만, 표현상의 문제로 독일어판을 참조하는 방식을 취하였다.

8) 상게서, 498쪽.

9) “(다다이스트의 작품에서는) 드랭의 그림이나 릴케의 시 앞에서 하듯이 마음을 가다듬어 천천히 감상하거나, 평가하는 일이 불가능하다.” 상게서, 501쪽.

파괴하는 것이다. 기술공학이 물리적 거리를 붕괴시키면서, 우리에게 익숙한 지각패턴까지도 교란된다. 기술공학이 극대화되면서 만들어진 사이버 스페이스에서는 원근, 거리, 또는 사물의 자리 등이 의미를 상실한다.

하지만 건축은 지리적 공간과 마찬가지로, 실질적이고 자연적 거리를 유지하기 때문에, 기술공학의 시각작용에 대해 저항적이다. 시각상의 거리는 한편으로 객체와 주체의 분리를 전제로 하는 것이지만, 다른 한편으로는 대상과 대상에 대한 주체의 반응 사이의 시간적 지연을 보증해주는 것이기도 하다. 그런점에서 공간적 거리와 시간적 지연은 비판적 성찰의 양대 계기인 셈이다. 사이버 스페이스에서 알 수 있듯이 거리가 사라지면 시간도 사라지고, 모든 반응은 즉흥적이고 일회적으로 된다. 쿤데라의 '느림'이 갖는 의미에 대응하는 것이 바로 '거리'이기도 한 것이다. 보는 자와 보이는 것의 자연적 거리는 인간실존의 조건이다.

이상의 논의는 '시각 집중'과 '거리'라는 두가지 계기가 근대의 변모된 지각작용 속에 어떻게 자리잡고 있는가를 살펴본 것이다. 이 두가지 계기는 각각 본 논문의 핵심개념인 '프레임'과 '원경'의 의미를 확인하기 위한 출발점이다.

3. 프레임으로서의 창

르 꼬르뷔제에게 시각의 문제는 평생동안 집착해온 문제였다. 사망하기 몇주전인 1965년 7월 인생을 되돌아보면서 남긴 글에서도 르 꼬르뷔제는 자신을 '시각적 인간(homme visuel)'으로 규정한다. "나는 당나귀이지만 눈을 가지고 있다. 중요한 것은 느낄 수 있는 당나귀 눈이라는 것이다. 나는 비례에 대한 본능을 갖고 있는 당나귀이다. 나는 고집스럽게 시각적 인간이며, 그렇게 살아왔다. --- 눈과 손을 가지고 일해온 시각적 인간인 나는 무엇보다도 조형적인 현상들에 의해 감동받는다"15) 여기서

각별히 강조되고 있는 '눈'과 '시각'에 대한 언급은 그가 받았던 교육으로부터 연유된 것이라고 할 수 있다.

르 꼬르뷔제의 스승인 샤를 레플라트니에는 "주라 지역에 맞는 형태가 암반층과 침엽수로 부터 추출될 것"16)이라고 주장하면서, 주변지역의 지질학적 특징을 열정적으로 관찰하고 스케치할 것을 강조했다. 또 그는 오웬 존스의 『장식의 문법』을 교범으로 해서 자연의 외관을 모방하기보다는, 원인을 꿰뚫어 보고 구조적 특징을 파악할 것을 요구했다. 그러한 교육을 받으면서 사물의 내면을 꿰뚫어 보는 '눈'을 단련시킨 덕분에, 르 꼬르뷔제는 건축에 대한 사고가 확고하지 않았던 견습기에 그린 『동방여행』의 스케치들에서도 평생동안 건축의 지침이 된 내용들을 담을 수 있었던 것이다. '눈'에 대한 확신은 『건축을 향하여』에서 기선, 비행기, 자동차를 다룬 장의 제목을 「보지 못하는 눈(Des yeux qui ne voient pas)」으로 한 것에서도 엿볼 수 있다.17)

르 꼬르뷔제에게 있어서 창은 이와 같은 눈에 대한 의식과 밀접한 연관성을 갖는다. 다시 말해 그에게 창은 무엇보다도 밖을 '내다보기' 위한 것이다. 르 꼬르뷔제 자신이 묘사한 사브와 주택의 정경은 '내다보기'가 부지에 건축을 앉히는 기준이었음을 보여준다. "사브와 주택의 입방체는 지상 위에 떠 있으며, 사면에는 긴 수평창이 단절되지 않고 뚫려있다. 솔리드와 보이드간의 건축적 유희에 있어서 모호함은 어디서도 찾아볼 수 없다. 입방체는 대지 중앙에 과수원을 내려다보는 자리에 서있다."18) 르 꼬르뷔제는 여기서 묘사된 '과수원을 내려다보는' 시각적 체험을 고전주의적 전원생활의 이상향

New Haven, Yale University Press, 1997) 144-145쪽.

16) William J. R. Curtis, *Le Corbusier: Ideas and Forms* (London, Phaidon, 1986) 18쪽.

17) 「보지 못하는 눈」은 Le Corbusier, *Vers une Architecture* (Paris, Flammarion, 1995) 4장의 제목이다. "우리의 시대는 나날이 자신의 양식을 확립해가고 있다. 불행하게도 우리의 눈은 그것을 알아채지 못한다."(67쪽)

18) Le Corbusier, *Precisions* (Edith Schreiber Aujame 영역, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1991) 136쪽.

15) Le Corbusier, "Mise au point"(1966) (Ivan Žaknić가 영역, 해설한 *The Final Testament of Père Corbu*에 수록,

이기도 한 베르기리우스 꿈의 실현으로 환치시킨다.¹⁹⁾ 사브와 주택이 언덕 위에 자리잡은 것, 주실이 2층에 배열된 것, 사면에 수평창과 개구부가 뚫린 것은 바로 밖을 '내려다보는' 시각적 체험에 종속되는 것이다.²⁰⁾

창의 기능에 밖을 '내다보기'가 포함되는 것은 극히 자연스러운 것으로 새삼스러울 것이 없어 보인다. 하지만 건축가가 창은 전적으로 '내다보기'에만 국한된다고 말할 때에는 사정이 다르다. 그것이 르 꼬르뷔제의 방식이다. "빛의 벽! 이제부터 창의 개념은 수정될 것이다. 지금까지 창의 기능은 채광, 통풍, 내다보기를 충족시키는 것이었다. 나는 그렇게 분류된 기능중 한가지지만, 즉 내다보기만 남겨놓겠다."²¹⁾ 베아트리트 콜로미냐가 지적했듯이 이것은 아돌프 로스의 주장과 정반대의 입장을 취하는 것이다. 르 꼬르뷔제 자신이 진술한 바에 따르면 아돌프 로스에게 창은 밖을 내다보기 위한 것이 아니라 채광을 위한 것이다. "언젠가 한 친구(아돌프 로스)가 내게 말했다; '개화된 사람은 창밖을 내다보지 않는다. 그의 창은 젖빛 유리이다. 이것이 존재하는 이유는 빛을 유입하는 것이지, 밖을 내다보게 하는 것이 아니다.'"²²⁾ 이러한 비교를 통해 밖을 '내다보기' 위한 창이라는 것이, 창의 고유한 목적이 아니라 논쟁적인 문제로부터 비롯된 것임을 알 수 있다. 창의 첫 번째 목적이 내부를 밝게 비추는 것이 아니라, 외부를 내다보는 것이라는 점에

서, 르 꼬르뷔제의 주택에서 모든 것은 외부를 향하도록 하며, 주택 자체는 내다보기 위한 틀이 된다. 콜로미냐는 이를 "창이 렌즈라면 집은 자연을 향하고 있는 카메라다"²³⁾라고 표현했다.

이처럼 창의 일차적 목적을 '내다보기'로 명확히 한 상태에서 르 꼬르뷔제가 사용하는 창이 수평창(fenêtre en longueur)이라는 점은 수평창이 바로 특정한 방식으로 바라보도록 하는 장치임을 의미한다. 수평창은 필로티, 자유로운 평면, 옥상정원, 자유로운 입면과 더불어, 새로운 공법과 재료의 가능성이 새로운 건축에 어떤 영향을 미쳤는가에 대한 간결한 요약인 「새로운 건축의 5가지 요점」중 하나이다. 얼핏보면 자유로운 입면과 수평창이라는 테마는 중복적인 것처럼 보인다. 고전주의적 창이 구조적 한계에 의해 수직적인 창으로 구속될 수밖에 없었던 반면, 구조가 골조로 지지되고 그 구조가 입면에서 분리되면 입면은 자연스럽게 자유로워진다. 그렇기 때문에 수평창은 자유로운 입면이라는 층위에 포섭되는 한 부분으로서 가능한 창문 모양일 뿐이다. 그럼에도 불구하고 수평창이 자유로운 입면과 더불어 나란히 '5가지 요점'에 포함된 것은, 수평창이 자유로운 입면과 대등할 정도의 자립적인 의미를 확보했다는 것을 의미한다. 수평창의 자립적인 의미는 바로 시각의 형식으로서 수평창이 갖는 내적인 특성에 기반을 두고 있는 것이다.

사브와 주택의 2층 거실로 진입하면 좌우측 창의 현저한 대비가 한눈에 들어온다.(그림 2) 좌측의 테라스를 향한 창은 바닥에서부터 천장에 이르는 전체가 유리면으로 처리되어, 완전히 투명한 막을 형성한다. 투명한 막을 통해 외부 풍경은 아무 거리낌없이 전체가 실내로 유입되며, 내/외부의 구분이 거의 사라진 것처럼 보인다. 반면에 우측의 외부로 향한 수평창에서는 창의 상하에 있는 벽면이 시선을 차단함으로써 내/외의 구분을 분명하게 하고 있는

19) "시골생활을 할 수 있는 농촌이 아름다워서 이곳에 온 거주자는 옥상정원이나 사면의 긴 창을 통해 그것을 완전하게 바라볼 수 있을 것이다. 그들 주택의 생활에서 베르기리우스의 꿈이 실현될 것이다." 상계서, 139쪽.

20) 이와 별개로 사브와 주택의 1층 홀에서의 공간적 특성에 관련된 내용에 대해서는 하인리히 뵐플린의 <선적/회화적> 대비개념을 토대로 해서 루이스 칸과 르 꼬르뷔제의 공간적 특성을 비교한 필자의 논문 "르 꼬르뷔제와 루이스 칸 건축공간에서의 가시성과 가촉성" (대한건축학회 논문집, 제14권 제1호, 1998년 1월, 149-158쪽) 참조.

21) Le Corbusier, "Twentieth century building and Twentieth century living"(1930), (Max Risselada ed., Raumplan versus Plan Libre에 수록. New York, Rizzoli, 1987) 146쪽.

22) Le Corbusier, The City of Tomorrow (F. Etchells 역, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1971) 186쪽.

23) Beatriz Colomina, Privacy and Publicity : Modern Architecture as Mass Media (Cambridge, Mass., The MIT Press, 1996) 307쪽.

것처럼 보인다. 그 벽면은 강력한 프레임으로서 작용하며, 높이도 낮기 때문에 수평창을 통해 보이는 장면을 잘라서 보여주는 효과가 강력하다. 실제 사브와 주택의 거실에 들어서서 수평창을 통해 외부를 내다볼 때 우리는 거의 무의식적으로 몸을 앞으로 약간 숙이게 된다. 창 위의 벽면이 창을 통해 바라보는 시선을 누르기 때문이다. 이처럼 장면을 자르는 수평창의 프레임 효과는 건너편의 테라스로 향하는 전창의 투명효과와 극명하게 대비되기 때문에 더욱 강화된다.

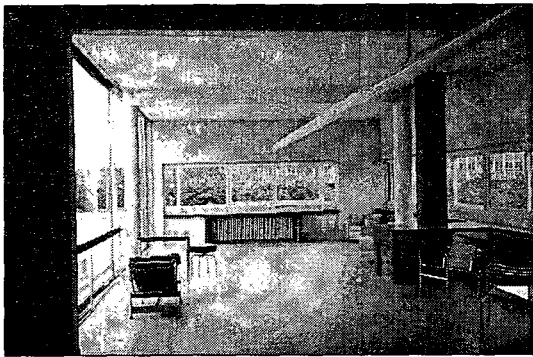


그림 2. 사브와 주택의 거실

창의 프레임 효과는 르네상스 이래 창고의 고유한 속성으로 간주되어 왔다. 프레임으로서의 창과 시각의 관계는 르네상스 이래의 투시법을 사용한 전통적 회화의 재현방식과 연관된 것이다. 알베르티가 그의 『회화론』에서 투시법을 실제로 적용하는 위해 창을 비유적으로 사용한 이래,²⁴⁾ ‘알베르티의 창(Alberti’s window)’²⁵⁾은 프레임 안에 투시법상의 공간을 함축하는 개념으로 강력한 이미지를 형성해왔다. 알베르티는 눈과 재현대상 사이의 창을 더욱 정확하게 만

24) “크기에 관계없이 우선 화면 위에 정사각형(의 틀)을 하나 그립니다. 이 정사각형(의 틀)은 내가 그려야 할 대상을 내다보는 열려진 창문(fenestra aperta)이라고 상상합니다.” 알베르티, 알베르티의 회화론 (노성두 번역, 사계절, 1998) 41쪽.

25) 알베르티의 창이라는 개념이 서구의 회화이론에서 적용된 방식은 Joseph Masheck, “Alberti’s Window” (Art Journal, Spring, 1991, 34-42쪽)에 정리되어 있다.

들기 위해 그곳에 그물망사를 세우라고 권유한 바 있는데,²⁶⁾ 이를 시각적으로 묘사한 대표적 그림이 알브레흐 듀러의 작도기계(그림 3)이다. 이 그림에서 누워있는 여자와 그를 관찰하는 남자 사이에는 창으로 비유되는 그물망이 자리 잡고, 이 망에 투사된 상이 책상위의 그림으로 그대로 옮겨진다. 이때의 창은 전적으로 프레임으로 작용하는 것이 된다.



그림 3. 듀러의 ‘누워있는 여자를 그리는 남자’

프레임을 통해 본다는 것은 관심을 집중시키는 것이고, 바라보는 대상을 선명하게 보는 것이다. 르 코르뷔제는 자신의 부모를 위해 설계한 ‘작은 집’에서 그 점을 분명히 한다. “사방팔방으로 만연된 경치란 압도적이고 초점을 흐리게 하여, 오랫동안은 오히려 싫증을 나게 하고 만다. 이런 상황에서는 이미 우리들은 풍경을 바라볼 수 없게 되는 것이 아닐까? 경치를 바라한다면 차라리 그것을 한정시켜야만 한다.”²⁷⁾ 내다보기 위해 한정한다는 프레임 효과는 사브와 주택 거실의 수평창에도 동일한 논리로 적용되는 것이다. 다만 프레임을 한정하는 요소가 수평창을 따라 거실에 방향성을 강조해주는 상부의 벽면이라는 점에서만 다를 뿐이다.

4. 수직창 vs 수평창

전술했듯이 ‘무의식적으로 몸을 앞으로 굽히게’ 만드는 것은 수평창에 투영된 장면이 불안전하기 때문이다. 베아트릭스 콜로미나는 이러

26) 알베르티, 전제서, 67-69쪽의 윤곽선(circonscription)과 그물망사(velo)에 대한 설명 참조.

27) Le Corbusier, 작은 집 (황준 번역, 미건사, 1996) 24-25쪽

한 수평창과 벽면이 인위적으로 장면을 잘라낸다는 점에 주목하고, 『건축을 향하여』에 실린 아크로폴리스의 사진들이 전체가 아니라 ‘불완전’한 부분들에 집중된다는 점과 접목시킨다. “사진과 마찬가지로 창은 무엇보다도 일종의 프레임이다. 르 꼬르뷔제가 사용한 수평창의 프레임은 파르테논의 사진들과 마찬가지로 무엇인가를 잘라내서 보이지 않게 했기 때문에 고전주의적 관찰자의 기대를 저버린 것이다.”²⁸⁾ 폴로미나는 ‘무엇인가를 잘라내서 보이지 않게’ 만드는 르 꼬르뷔제의 창을 사진이라는 근대적 매체의 속성에서 연유된 것으로 해석한다.²⁹⁾ 장면을 잘라내는 창 의 프레임 효과는, 기계적인 편집술과 마찬가지로 선택적으로 잘라내서 집중하게 만드는 장치가 된다.

실제로 르 꼬르뷔제의 수평창의 프레임으로 장면이 잘린 것을 강하게 인식하고 이를 비판한 건축가는, 역설적이게도 르 꼬르뷔제에게 철근 콘크리트를 전수해줌으로써 수평창의 표현을 가능하게 해 주었던 오귀스트 페레였다.³⁰⁾ 페레의 비난은 수평창의 비-기능성에 집중된다. “창은 비추기 위해 즉, 실내로 빛을 유입하기 위해 만들어지는 것이며, 그것이 창 의 첫 번째 존재이유이다. --- 그(르 꼬르뷔제)는 볼륨의 효과를 얻기 위해 창들을 한데 모아놓기 때문에 넓은 벽면을 꼭 막아놓기도 하고, 기발한 것에 과도하게 치중해서, 개구부를 수평이나 수직방향으로 부자연스럽게 늘리기도 한다.”³¹⁾ 여기서 페레는 르 꼬르뷔제가 외관의 볼륨 효과를 강조하느라 창을 수평, 수직 방향으로 과도하게 늘였고, 그 결과 어떤 부분은

환하지만 어떤 부분은 어두워져서 창 의 본연의 기능에서 벗어났다고 비판한 것이다.

르 꼬르뷔제는 페레의 비난을 정면으로 반박하면서 내부를 밝게 하는 것이야말로 자신이 수평창을 사용한 이유라고 반박한다. 르 꼬르뷔제는 수평창이 수직창보다 더 밝다는 것을 입증하기 위해 창 의 형태를 재료, 구조 및 기능과 연관시켰다.³²⁾

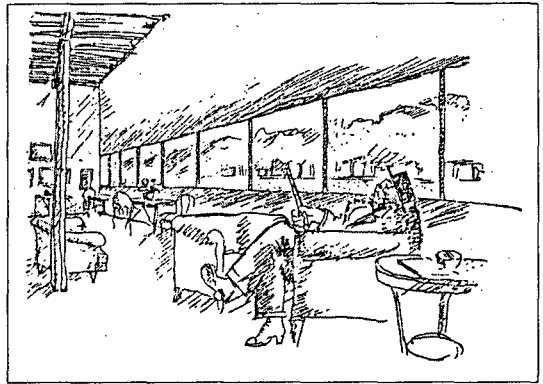


그림 4. 지팡이로 수평창을 가르키는 페레

그러나 수평창에 관한 문제의 핵심은 내부를 밝게 하는 기능의 문제가 아니라, 바라보는 시각작용에 있는 것이다. 비록 르 꼬르뷔제가 수평창을 정당화하기 위해 그것이 수직창보다 밝다고 주장했던 것은 사태의 외면에 불과하다. 논쟁을 벌인 페레의 입장에서 비판의 핵심은 기능이나 표현의 문제가 아니라, 창 의 존재방식에 관한 것이다. 이것은 「근대적 창 의 연구에 대한 작은 공헌」이라는 짧은 글에 실린 페레와의 대답에서 압축적으로 요약된다. 이 대답은 페레의 목조집에서 이루어진 것이다.(그림 4) 르 꼬르뷔제가 페레의 주택에서도 수평창이 사용된 것을 반기며 그것을 옹호하자, 페레는

28) Beatriz Colomina, 전제서, 128쪽.

29) “르 꼬르뷔제의 수평창은 근대적 사진의 공간에 대응하는 것이다” 상개서, 133쪽.

30) 페레와 르 꼬르뷔제 사이의 논쟁에 대해서는 Bruno Reichlin, “The Pros and Cons of the Horizontal Window : The Perret-Le Corbusier Controversy” (Daidalos 13, 1984, 65-78쪽) 참조.

31) Bruno Reichlin, “‘Une petite maison’ on Lake Lemane : The Perret-Le Corbusier controversy” (Lotus International 60, 1989) 61쪽에서 재인용. 이 논문은 앞의 30번 주의 논문 내용을 반복하면서, 약간 변경한 것이다.

32) 낮은 재료인 석재나 벽돌을 사용하면 벽량을 확보해야 하기 때문에 창 의 폭이 좁아질 수밖에 없으며, 그런 조건에서 채광량을 늘리기 위해서는 창이 수직방향으로 높아져야 한다. 이때 창에 대응하는 내부공간도 불필요하게 높아진다. 반면에 철근 콘크리트는 기둥간격이 넓고 채광면적이 늘어나기 때문에 층고를 내부기능에 맞춰 조절할 수 있다. 그렇기 때문에 수평창이 더 우월하다는 것이 요점이다.

“자네들은 내가 수평연속창에 반대하는 것을 알고 있지 않은가? 수평연속창은 창이 아니다. 창 그것은 인간이다!”라고 단호하게 말한다. 이어서 르 꼬르뷔제의 파트너로 배석한 뻬에르 잔네레가 “눈은 수평으로 바라본다”라고 반박하자 뻬레는 다시 “나는 파노라마를 싫어한다”라고 응수한다.³³⁾

여기서 ‘창이 인간’이라는 말은 인체와의 유추라는 고전주의적 개념을 연장시킨 것으로, 수직선이야말로 직립한 인간을 나타내는 선이 된다. 수직으로 직립한 인간은 머리, 몸통, 다리가 3부구성의 기초가 되는 인간이며, 건물에서의 기단과 본체와 다락층의 3부구성의 기초가 되는 인간이다. 창도 인간과 마찬가지로 아래쪽에는 근경(가로와 정원)을, 중간에는 중경(이웃집, 나무, 산)을, 위쪽에는 원경(하늘)을 담아야 비로소 완전해 지는 것이다.³⁴⁾ 그것이 가능한 ‘창은 고전주의적인 수직창(porte-fenêtre)이다. 뻬레는 ‘무엇인가 잘라내서 보이지 않게 만드는’ 수평창과 완전한 장면을 담는 수직창을 대비시켰던 것이다.

반면에 르 꼬르뷔제에게 가장 중요한 개념은 파노라마적 시각이다. 수평창은 시야에 넓게 들어오는 장면에 대응하는 장치인 것이다. 그것은 가까운 근경보다 멀리 떨어진 원경에 주목하게 만드는 장치이다. “(프랭크 로이드 라이트나 리처드 노이트라 등과 달리) 르 꼬르뷔제는 잔디나 관목같이 근접한 환경과 긴밀한 관계를 만드는데 거의 관심을 보이지 않는다. 그는 거대한 파노라마적 시야를 전체적으로 포착하기 위해 어느 정도 거리를 유지하기를 더 좋아한다”³⁵⁾라는 지적에서 알 수 있듯이, 파노라마적 시각은 거리를 필요로 하며, 그 거리에

대응하는 창의 형식이 수평창인 것이다. 수평창은 ‘무엇인가 잘라내서 보이지 않게 만드는’ 불완전한 창도 아니며, 꼴로미냐가 해석했듯이 사진이라는 근대적 매체의 속성에 종속되는 것도 아니다. 수평창은 멀리 떨어진 경관을 담기 위한 프레임인 것이다.

이러한 내용을 다이어그램(그림 5)으로 비교하면, 수평창을 거부하고 수직창을 옹호했던 뻬레에게 수직창은 직립한 인체에 대응하는 방향성을 갖는다. 그림 5의 수직창(좌)은 좌우로는 벽면으로 한정되고, 상하로는 층고를 결정하는 바닥과 천장에 의해 한정된다. 그 결과 만들어진 사각형의 크기는 시야에 한번에 들어올 정도로 제한된다. 다이어그램에서 알 수 있듯이 시선은 프레임 내부 중앙으로 모이고, 프레임으로 한정되는 공간은 뻬레가 완전한 공간이라고 말한 근경-중경-원경의 구도에 따라 실질적인 공간적 깊이에 대응하는 투시법적 장면으로 포착된다. 하지만 수직창의 프레임은 외부로 내부로 끌어들이는 방편인 동시에 수평적 원경을 토막토막 끊어버리는 장애물이기도 하다. 여기서는 내부/외부의 경계도 확연해진다.

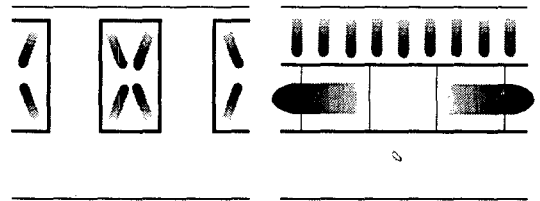


그림 5. 수직창의 집중(좌)과 수평창의 분산(우) 비교

반면, 수평창(우)에서는 상부의 벽면이 외부로 뻥어나가는 시선을 압박하면서 내리누르기 때문에 프레임을 한정하는 효과가 강해지지만, 좌우로는 무한히 확장되기 때문에 시야를 벗어나 버린다. “나는 수평창을, 길게 연속된 창을 그렸다. 그들은 한계가 없어서, 단절되지 않고 10, 100, 1000 미터까지 길어질 수 있다”³⁶⁾라는 말에서 알 수 있듯이 수평창은 좌우방향으로

33) Le Corbusier, 에스프리·뉴·보, (원제-Almanach D'Architecture Moderne, 山口知之 역역, 동경, 가지마 출판회, 1980) 114-115쪽.

34) 수직창과 인체의 상관성에 대해서는 Bruno Reichlin, “The Pros and Cons of the Horizontal Window : The Perret-Le Corbusier Controversy”, 전게서, 72-73쪽 참조.

35) Stanislaus von Moos, Le Corbusier : Elements of a Synthesis (Cambridge, Mass., The MIT Press, 1979) 294쪽.

36) Le Corbusier, Precisions, 전게서, 52-53쪽.

열린 프레임이다. 실지로 작은 집에서는 11m 길이의 수평창이 단일창으로 주택 전체를 가로 지른다. (그림 6)

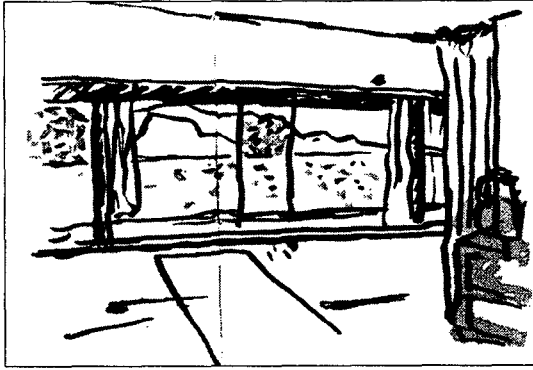


그림 6. 원경이 담긴 작은 집의 수평창 스케치

그렇기 때문에 수직창에서는 토막토막 끊겼던 원경이 수평창에서는 고스란히 들어온다. 다이어그램에서 알 수 있듯이 시선은 집중되기 보다는 경계를 따라 좌우로 확장되면서, 수평적인 원경을 받아들인다. 빼레가 말한 수직창이 직립한 인간에 대응하는 창이라면 르 꼬르뷔제의 수평창은 바로 수평적인 원경을 내부로 끌어들이기 위한 프레임인 것이다.

5. 수평창과 원경의 내면화

르 꼬르뷔제는 여행을 통해 얻은 체험에 기초해서 “카메라는 게으른 자의 도구이다. 그들은 자신이 봐야 할 것을 기계에게 시킨다”³⁷⁾라며 카메라를 눈에 대비되는 부정적인 계기로 규정했다. 그가 카메라와 그것을 통해 보는 방식을 배격한 것은, 카메라로 포착할 수 없는 시각 고유의 작용에 충실하고자 했기 때문이다. 여기서 카메라로 포착할 수 없는 시각 고유의 작용이란, 배경이나 자잘한 상세들을 생략하고(사상하고) 대상을 선택적으로 포착해서(추상하여) 집중하는 눈의 작용을 의미한다. 눈

은 대상을 수동적으로 받아들여 그대로 투영시키는 카메라와 달리, 능동적으로 주목할 대상에 집중함으로써 장면을 재구성한다.

이러한 시각 고유의 작용에 주목하면 그의 일생을 따라다닌 스케치의 의미를 되새기게 된다. 르 꼬르뷔제에게 있어서 스케치는 바로 카메라로 포착할 수 없는 시각 고유의 작용을 손으로 연장한 것이다. “데생. 그것은 무엇보다도 먼저 눈으로 보고 관찰하고 발견하는 것이다. 데생을 한다는 것은 --- 보는 법을 배우는 것이다. 본 것을 내면화하기 위해 데생을 해야 하며, 그렇게 함으로써 그것은 우리의 기억 속에 영원토록 기억되어 남는다”³⁸⁾ 다시 말하면 그가 남긴 스케치의 간결한 윤곽선에는 눈으로 확인한 것들의 궤적이 담겨있는 셈이다. 르 꼬르뷔제의 스케치에 담긴 궤적 중에서 주목해야 할 것은 원경과의 관계 속에서 설정된 시각의 자리이다.

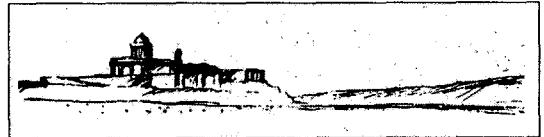


그림 7. 동방여행에서 그린 원경들

‘멀리서 바라보는’ 원경과의 관계 속에서 건축을 이해한다는 것은 동방여행을 기록한 스케치들의 핵심이기도 하다. 그것은 르 꼬르뷔제

37) Le Corbusier, Creation is a Patient Search (New York, Frederick Praeger, 1960) 37쪽.

38) 장 장제르, 르 코르뷔제에 : 인간을 위한 건축 (김교신 번역, 시공사, 1997) 140쪽에 실린 르 꼬르뷔제의 기록.

가 건축의 부지를 지리적 스케일에서 이해하려고 했다는 점은 확연하게 보여준다. 그는 반복해서 스카이라인(그림 7)을 그림으로써 건축을 지평선이나 수평선의 광활함 속에서 이해하려고 했다.

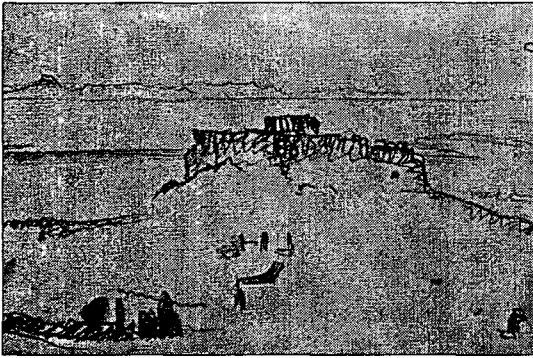


그림 8. 아크로폴리스의 원경 스케치

르 꼬르뷔제가 그토록 칭송해 마지않았던 아크로폴리스 배치의 핵심도 마찬가지로 “멀리서 본 시각을 위해 구상되었다”³⁹⁾는 점이다.(그림 8) 르 꼬르뷔제는 종이에 그려진 조감도에서나 확인되는 보자르의 축을 비판하면서, 잔정한 축을 경관으로부터 읽어들인다. “아크로폴리스의 축은 피레우스해로부터 펜텔리쿠스산까지, 바다에서 산으로 치달린다. 프로필리아는 저 멀리 바다의 수평선에서 온 축과 직교해 서있다.”⁴⁰⁾ 아크로폴리스에 우뚝 선 건물들은 주변 경관과 조화를 이루는 것을 넘어서서, 경관을 표현해주고 그것에 의미를 부여함으로써 경관 자체를 재구성하기까지 한다.⁴¹⁾ 르 꼬르뷔제는 그것을 “신진들이 바로 이 경관의 원인이다”⁴²⁾

라는 간명한 문장으로 요약한다.

이처럼 멀리 떨어진 경관의 스케일에 예민하게 반응했던 르 꼬르뷔제가, 자신의 건축에서 원경을 접맥시켰던 것은 극히 자연스러운 것이다. 원경을 단순히 바라보는 것이 아니라, 그것을 자신의 건축으로 끌어들이며 내면화시키는 것이야말로 르 꼬르뷔제 건축의 시학적 토대였던 것이다. 이러한 토대에 입각해서 그는 젊은 학생들에게 “(바다와 산맥과 같은) 이 모든 것이 건축가인 여러분의 것이다. 여러분은 그것을 우리의 집안으로 들어오게 할 수 있다. 불과 몇 미터로 제한된 사각형 방의 세계를 광활한 그 지평선 끝까지 연장해 보라”⁴³⁾고 요구한다. ‘지평선을 끌어들이며 통합하는’ 건축에서 르 꼬르뷔제의 시학은 절정에 도달한다. 이때 성취되는 시학적인 장면은 일상적인 장면에 묻히지 않도록 기법적으로 특별히 배려된다. 원경을 내면화하는 르 꼬르뷔제의 건축에서 핵심적인 기법은 바로 원경이 갑작스럽게 닥쳐오게 만드는 것이다.

예를 들어서 만드로 부인의 주택에서 건축의 효과는 경관이 갑작스럽게 나타나도록 하는 대비에 초점을 맞춘다. “구성은 경관(풍경)에 맞춰 배열된다. 작은 언덕 위에 있는 이 집은 투롱 지방 뒤쪽의 평지를 내려다보고, 그 너머로는 장려한 산들로 에워싸여 있다. 거대한 경관이 전개되는 놀라운 광경에서 얻는 경이감을 온전히 보존하기 위하여, 방에서 전망이 펼쳐지는 쪽은 벽으로 막아버리고 아주 단순하게 출입문만 하나 달아서, 그것을 열면 난간 위로 폭발하는 듯한 광경이 펼쳐지도록 했다.”⁴⁴⁾ 여기서 건축적 구성의 초점은 ‘폭발하는 듯한 광경’이 갑작스럽게 나타나도록 하는데 맞춰진다. 작은 집에서도 원경이 갑작스러워야 한다는 점은 마찬가지로이다. “갑자기 벽이 없어지고, 눈이 번쩍 뜨이는 것 같은 광경이 나타난다. 빛과, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1987) 209쪽.

43) Le Corbusier, Entretien avec les étudiants des écoles d'Architecture(1957), 전계서, 211쪽.

44) Le Corbusier, Oeuvre Complète vol. 2 (Zurich, Artemis, 1964) 59쪽.

39) Le Corbusier, Vers une Architecture, 전계서, 39쪽.

40) Le Corbusier, Vers une Architecture, 전계서, 151쪽

41) “부지는 건축적 구성의 토대이다. 나는 이것을 1911년 배낭을 등에 지고 프라하에서 소아시아와 그리스까지의 긴 여행(동방여행)을 하는 중에 터득하게 되었다. 나는 자신의 부지에 놓여진 건축을 발견했다. 아니 그 이상이었다. 건축이 부지를 표현하고 있었다.” Le Corbusier, Entretien avec les étudiants des écoles d'Architecture(1957) (르 꼬르뷔제의 아테네 현장, 이윤자 번역, 기문당, 1994. 부록으로 수록됨) 210쪽.

42) Le Corbusier, Journey to the East (Ivan Žaknić 역역,

공간, 이 호수와 저 산들이---.”⁴⁵⁾ 뛰어난 경관을 보는 가장 탁월한 방식은 바로 그것을 갑자기 보는 것이다. 그런 방식으로 보는 것에는 볼 때마다 새롭게 본다는 전체가 깔려있다. 이것은 레만호 앞에 부모를 위한 집터를 발견했을 때의 스케치(그림 9)에 그려진 눈에 암시되었듯이, 원경을 볼 때마다 집터를 발견했을 때와 마찬가지로 갑자기 ‘눈이 번쩍 뜨이면서’ 호수와 산을 발견하도록 하는 것이다. 이렇게 갑자기 시야를 가득 채우는 원경의 체험이 그의 건축에서 구현되도록 하는 것이야말로 르 꼬르뷔제의 시학적 원동력인 것이다.

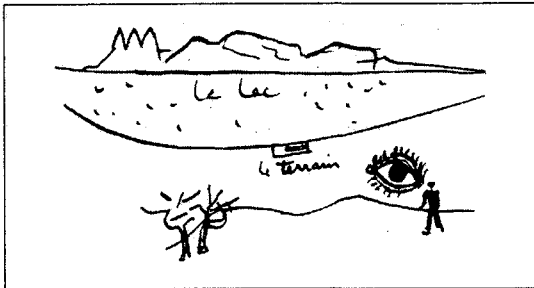


그림 9. 집터를 발견했다는 것을 나타낸 스케치

원경의 내면화는 르 꼬르뷔제 건축을 관통하고 있는 시각의 핵심이며, 사브와 주택에서는 원경의 내면화를 매개하는 장치가 바로 수평창이다. 르 꼬르뷔제가 그토록 수평창에 집착했던 것은 바로 수평창이 원경을 끌어들이는 장치였기 때문이다. 사브와 주택의 경우에도 원경을 내면화시키는데 있어서 핵심적인 기법, 즉 대비적인 구도를 통해 원경이 갑자기 시야에 들어오게 만드는 기법이 건축의 구성을 결정하는 토대라는 점은 위에서 든 예들과 동일하다. 하지만 수평창에서는 그 기법이 즉각적으로 파악되지 않는다. 르 꼬르뷔제의 시각형성에 결정적으로 영향을 미쳤던 아크로폴리스에서 그가 ‘7주동안 매일’⁴⁶⁾ 면밀하게 관찰하며 그린 스케치들 중 두개의 대조적인 장면에서,

45) Le Corbusier, 작은 집, 전계서, 29쪽.

46) 르 꼬르뷔제의 인터뷰(1965), Le Corbusier, The Final Testament of Père Corbu에 수록, 전계서, 108쪽.

수평창의 작동방식을 파악하기 위한 단서를 추론하고자 한다.

먼저 프로필리아의 열주들 사이로 파르테논이 잘려진 장면(그림 10)에서는, 수직 열주가 그 뒤의 장면을 단편적으로 끊어내고 있기 때문에, 시각의 초점이 열주 밖으로 빠져나가야 보다는 열주 자체에 또는 열주 내측에 머문다는 것을 알 수 있다. 이때 수직 열주는 외경상 프레임으로 작용할 것처럼 보이지만, 실제로는 시선을 프레임으로 한정된 장면 속으로 뺏어나가게 하기보다는 내측에 머물게 만든다는 점에서 <스크린으로 작용한다.>



그림 10. 프로필리아에서 파르테논을 본 스케치

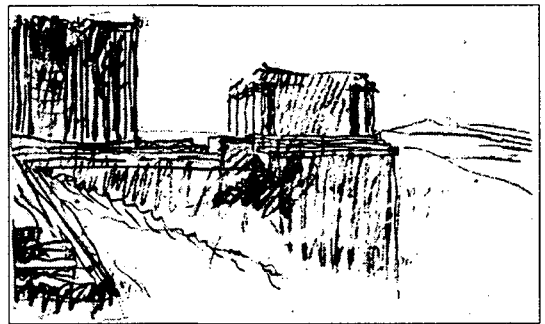


그림 11. 프로필리아에서 니케 신전을 본 스케치

반면 먼 수평선을 배경으로 절벽 위에 니케 신전이 고적하게 서있는 장면(그림 11)에서, 시각의 초점은 중간의 니케 신전으로, 더 나아가서는 원경의 수평선 속으로 뺏어나간다. 하지만 그것은 일부분만 그려져 있는 프로필리아로 인해서 뺏어나가는 시선이다. 프로필리아 자체

에 대한 관심은 거의 소멸되지만, 그로 인해 시각은 먼 거리에 집중하게 된다. 가장 이상적인 프레임은 그 자체는 인식되지 않지만 그로 인해 안에 담긴 장면이 주목하게 만드는 것이다. 그런 점에서 프로필리아는 훌륭한 <프레임으로 작용한다.>

사브와 주택의 수평창에는 앞에서 추론한 두 가지의 대비적인 작용, 즉 스크린으로서의 작용과 프레임으로서의 작용이 공존하고 있다. 수평창을 포함하는 벽면은 두가지 방식으로 읽힌다.

벽면 전체를 스크린으로 인식할 때에 시선은 밖으로 빠져나가지 못하고 내부에 머문다. 수평창 상하의 벽면이 시선을 차단하는 막으로 작용하면, '길게 뻗어있는 벽면 자체에 시선이 집중되고 이로 인해 거실의 강력한 방향성이 강조되거나, 반대편의 전창을 통해 외부 테라스를 향해 시선의 방향이 들어진다.

하지만 일단 수평창에 담긴 장면이 관심을 집중시켜 외부로 내다보게 되면 시선은 원경에 가서 닿는다. 이때 수평창 상하의 벽면은 시선이 창에 담긴 장면이 집중하도록 만들지만 자신은 시야에서 배제되는 프레임으로 작용한다.

두가지 방식 사이에서 누락되는 것은 그 중간지대인 주택에 근접한 환경이다.⁴⁷⁾ 이처럼 중간지대가 빠진 상태에서 수평창에 매개된 두가지 작용에, 즉 시각을 차단해 내부로 또는 반대편의 테라스로 향하게 만드는 스크린으로서의 작용과 시각이 밖으로 빠져나가 원경에 집중하도록 하는 프레임으로서의 작용에, 따라 내부와 원경 사이를 넘나드는 사이에 시각은 긴장되고, 창에 대한 의식은 고조된다. 사브와 주택에서 원경이 갑작스럽게 다가오는 방식은 이렇게 내부와 원경 사이를 넘나드는 작용을 통해서이다.

만드로 부인의 집이나 작은 집의 경우 건축

47) 약간 다른 방식이긴 하지만 라이홀린은 수평창에서 사라진 것이 투시법적 공간의 깊이라고 주장한다. 그 결과 "풍경이 창에 붙어있는 것처럼 거기에 있다." Bruno Reichlin, "The Pros and Cons of the Horizontal Window : The Perret-Le Corbusier Controversy", 전제서, 74쪽.

의 구성이 원경과 연관시키는 방식은 직설적으로 '안보이는' 상태에서 '갑자기 보이는' 상태로 전이시키는 것이라면, 사브와 주택의 수평창에 개입된 방식은 게스탈트 심리학에서 사용한 것처럼 전경/배경(figure/ground)을 넘나드는 지각작용에 대응한다. 게스탈트 도형(그림 12)이 동일한 선에 대해 어느 곳에 집중하는가에 따라 전경과 배경이 뒤바뀌는 것과 마찬가지로, 시각이 집중하는 방식에 따라 수평창은 스크린과 프레임 작용을 넘나드는 것이다.

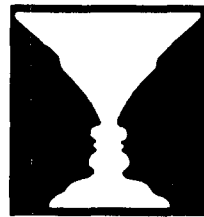


그림 12. 전경/배경(마주본 두 얼굴과 잔)의 넘나들

이처럼 스크린/프레임을 넘나드는 가운데 원경에 대한 의식을 고조시키는 방식은 일상적으로, 전술한 벤야민의 비유대로라면 '방심하고 산만해진 상태'에서, 체험되는 것을 염두에 둔 것이 아니다. 이것은 의식적으로 '거리'를 두고 '집중'하고 '몰입'하도록 하는 장치이다. 그것은 러시아의 형식주의 문학이론에서 중시된 기법들과 마찬가지로, 일상적으로 반복되면서 자동화된 인식을 파괴하고 대상을 새롭게 지각하도록 하는 것을 목적으로 한다.⁴⁸⁾ 이것은 일종의 '낯설게 만들기(ostranenie)'이다. 르 꼬르뷔제는 사브와 주택에서 가장 진부하고 일상적 요소인 창을 새로운 방식으로 지각하도록 함으로써, 자신이 아크로폴리스에서 눈으로 체득한 원경의 시적 잠재성을 자신의 건축에 내면화시켰던 것이다.

48) 특히 빅토르 슈클로프스키, "기법으로서의 예술" (츠베탕 토도로프 편, 러시아 형식주의, 김치수 번역, 이화여대출판부, 1981에 수록) 참조. "둘이 정말로 둘이라는 것을 느끼기 위해 우리가 예술이라고 부르는 것이 존재하는 것이다. --- 예술의 기법이란 대상들의 특수화 기법이며, 그 형식을 애매하게 하는 기법이고, 지각의 어려움과 지속을 증가시키는 기법이다."(87쪽)

6. 결론

“하늘을 향해 화살표처럼 솟고 있는 고독한 씨프레 나무를 모든 내적인 힘을 다하여 바라본 일이 있는가?”⁴⁹⁾ 이 시적인 문장은 불문학자 김화영이, 알베르트 까뮈의 상상력을 지배한 지중해적 풍경의 핵이라고 말해지는, 앙상하면서 곧은 씨프레 나무를 문학적으로 형상화시키면서 쓴 것이다. 자신의 동시대를 「보지 못하는 눈」으로 질타했던 르 꼬르뷔제가 자신의 건축물에 내면화시키기 원했던 것은 바로 ‘내적인 힘을 다하여’ 바라보는 시선이 아니었을까? 사브와 주택의 수평창은 바로 그러한 시선에 대응하는 장면을 가장 함축적으로 담고있는 매개물인 셈이다.

수평창을 가능하게 만든 것은 분명히 근대적 기술공학의 성과이다. 르 꼬르뷔제 자신도 수평창을 근대성의 표현으로 간주했으며, 그것은 자연히 기술공학에 종속되는 근대적 시각의 연장으로 이해되었다. 하지만 사브와 주택의 수평창에 내재된 시각방식은 ‘근대적’이라는 수식어와 무관하다. 수평창은 카메라의 렌즈나 사진의 공간(폴로미나)이 아니라 인간의 고유한 시각작용과 자연적인 거리에 대응하는 것이며, 그 점에서 원경의 내면화는 ‘아우라’ 영역의 복원인 셈이다. 그렇기 때문에 수평창을 기계화된 시각의 연장으로 보는 해석은, 『건축을 향하여』를 『새로운 건축을 향하여』로 오역한 것⁵⁰⁾과 마찬가지로 오해를 불러일으킨다.

사브와 주택 거실 수평창의 진정한 의의는 멀리 떨어진 경관을 건축의 내부로 끌어들이는

것에 있다. 그것도 스크린 작용과 프레임 작용을 넘나드는 수평창을 매개로 하기 때문에 멀리 떨어진 경관을, 일상적으로 익숙해져서 무덤덤해진 눈으로 바라보는 것이 아니라, 부단히 새롭게 발견하면서 보는 것이다.

원경의 내면화는 르 꼬르뷔제의 건축적 시학에서 최고의 자리를 차지하는 것이다. 그것은 르 꼬르뷔제가 아크로폴리스의 경관에서 감지한 이후, 라 뚜레얏 수도원에서 최상의 표현을 얻기까지 긴 건축여정 속에서 르 꼬르뷔제 건축을 관통하고 있는 시학의 핵심인 것이다.

참고문헌

1. Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften*, (Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978)
2. Colomina, Beatriz, *Privacy and Publicity : Modern Architecture as Mass Media*, (Cambridge, Mass., The MIT Press, 1996)
3. Le Corbusier, *Journey to the East* (Ivan Žaknić 영역, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1987)
4. Le Corbusier, *Oeuvre Complète vol. 2* (Zurich, Artemis, 1964)
5. Le Corbusier, *Precisions* (E. S. Aujame 영역, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1991)
6. Le Corbusier, *Vers une Architecture* (Paris, Flammarion, 1995)
7. Le Corbusier, *에스프리·누-보오*, (원제 -*Almanach D'Architecture Moderne*, 山口知之 일역, 동경, 가자마 출판회, 1980)
8. Le Corbusier, *작은 집* (황준 번역, 미건사, 1996)
9. Reichlin, Bruno, “The Pros and Cons of the Horizontal Window: The Perret-Le Corbusier Controversy” (*Daidalos* 13. 1984)
10. 장 장제르, *르 코르뷔제에 : 인간을 위한 건축*, 김교신 번역, 시공사, 1997

49) 김화영, 문학상상력의 연구 : 알베르 까뮈론 (문학사상사, 1982) 122쪽.

50) 르 꼬르뷔제의 『Vers Une Architecture』를 원제대로 번역하면 『건축을 향하여』이다. 이것을 영역한 F. Etchells는 르 꼬르뷔제가 근대건축에 미친 막대한 영향을 염두에 두고 『새로운 건축을 향하여』라고 각색된 제목을 붙였다. 하지만 르 꼬르뷔제의 책 자체에는 근대건축의 원동력인 ‘새로운’ 기술공학의 문제보다, 건축의 고유한 ‘고전주의적’에 대비되는 개념으로 ‘고전적’ 속성을 우위에 뒀다는 점에서 ‘새로운’이란 수식어는 오류로 평가되었다. 특히 폴린 로우가 르 꼬르뷔제를 팔라디오와 비교한 이래 르 꼬르뷔제의 고전적 속성은 여러가지 각도에서 정설화되었다.

The Site of Vision in the Villa Savoye of Le Corbusier

- 'Fenêtre en longueur' and the Internalization of a Distant View -

Chung, Mann-Young

(Seoul National Polytechnic University, Assistant Professor)

ABSTRACT

This study on the site of vision in the Villa Savoye of Le Corbusier, concentrates on the precise analysis of the meaning of 'fenêtre en longueur' in the living room. A lots of architectural theorists have regarded the Villa Savoye of Le Corbusier as a symbol of modern architecture, and his 'fenêtre en longueur' as products of modern technology. But Le Corbusier who defined himself as 'homme visuel', responded keenly to the vision conditions inherent to the human finitude, indifferent to the modern technology. Such a response would be derived from the experience of Acropolis, where "the scheme was designed to be seen from a distance."

Generally speaking, 'fenêtre en longueur', contrary to 'porte-fenêtre', makes one to focus on the panorama effect of the horizon, including a distant view. Entering the living room of Villa Savoye, however, we may perceive this window in two ways. Firstly this window acts as a screen to obstruct not to see outside, because of the wall above pressing down the line of view. Secondly this acts as a frame to make us see a distant view as far as eye can reach. These two ways result in the abbreviation of near view, and a sudden shift between a interiority(derived from 'screen effect') and a distant view(from 'frame effect'). Depending on such a observation, this study can evaluate 'fenêtre en longueur' internalizing of a distant view as the highest compressed scene of Le Corbusier's architectural poetics.