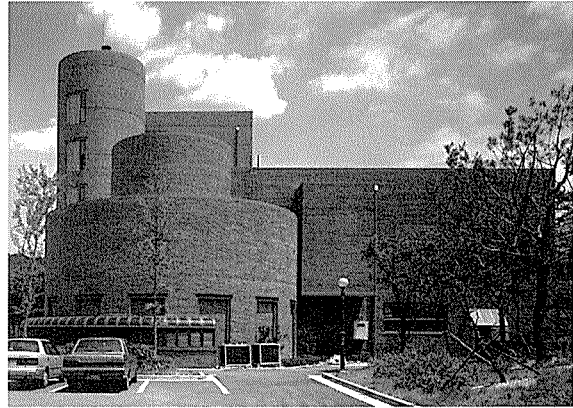


우시용의 건축과 한국근대주의

The Architectural Works by
Woo Shi-Yong and Korean Modernism

김성홍 / 서울시립대 교수
by Kim Sung-Hong



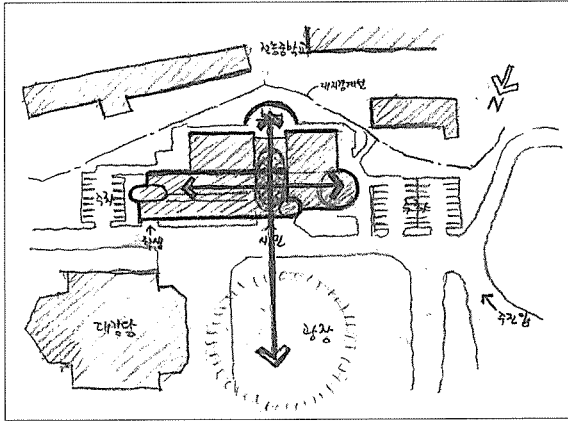
시립대 종합문화관

우시용은 두 가지 점에서 한국의 중견건축가이다. 첫째는 건축을 수학한 후 27년 동안 “건축설계”라는 영역을 벗어나지 않고 작업을 해온 건축가이다. 특히 그의 경력중 전반기 15년을 “空間”과 “김수근”과의 관계로 규정지을 수 있다면 후반 12년은 “홀로서기”라고 할 수 있는데 1970년 이후의 한국 건축계의 변화와 기록에 비한다면 그의 일관된 경력은 그에게 “중견”이라는 이름을 붙이는데 충분한 이유가 된다. 우시용의 경력은 한국건축계의 한 축을 형성하고 있는 “공간계보”에 속한 건축가들의 일반적인 행보라고 할 수 있다. 우시용 스스로도 자신의 경력 전반기를 뿌리에, 후반기를 가지에 비유하는 데에 이를 제기하지 않을 것이다. 1980년대 이후 한국건축가에게 찾을 수 있는 “自己言語構築” 경향에서 우시용은 비교적 거리를 두고 있는데 이는 그의 건축이 실험을 통한 “자기차별화”에 중점을 두기보다는 1970년대의 적어도 “공간”이 공유하였던 건축관에 대한 확인과 조정에 의미를 두고있기 때문이다. “공간”과 “김수근”을 한국건축의 근대주의에 비유한다면 우시용의 건축 역시 한국 근대주의의 틀 속에서 이해하는 것이 필요하다. 우시용을 중견 건축가라고 부를 수 있는 둘째 이유는 그의 작품이 지니는 성격이다. 1986년 홀로서기를 시도한 이후 우시용은 비교적 많은 공공건축을 설계해 왔다. 광명시민회관(1986), 송탄시민회관(1988), 지하철6, 7호선 역사(1990, 1992), 광명시 제2별관(1991), 구리시청(1993), 북부장애인 복지관(1998)에 이은 서울시립대 종합문화관(1998)은 그가 익명의 사용자를 대상으로 하는 공공건축에 지식과 경험을 축적하고 있다는 이야기가 된다. 공공건축의 설계는 형태의 도출과정 이외에 對관청 업무가 지니는 어려움이나 비합리성 때문에 건축가에게 그리 매력 있는 소재는 아니다. 더구나 1980년대의 한국건축계의 상황에 미루어 볼 때 우시용의 공공건축 작품비중은 그에게 “중견”의 이름을 붙이기에 합당한 이유가 된다.

우시용이 중견건축가라는 점은 서울시립대 종합문화관에 관한 비평의 성격을 설정하는 데에도 중요하다. 한국 건축계에서 “비평”은 적어도 두 가지의 경향을 지니고 있는

데, 첫째는 작가의 新작을 소개하는 저널리즘의 형식을 띄고 있는 “報道的 비평”이고, 둘째는 건축물이라는 물리적 대상의 범주를 넘어 사회적 통념, 건축과 관련된 기관과 제도의 구조적 문제점을 비판하는 “건축물 외적인 비평”으로 나타난다. 이점에서 이 글은 우선 전자에 속한다고 하겠다. 그러나 전자에서 건축물은 건축가의 작가혼이 투사된 산물이라는 “건축물=건축가” 등식으로 종종 귀결되고 있는데, 주로 작가의 개성이나 특질이 잘 드러나는 주택이나 소형건물에 중점을 두는 비평에서 이러한 경향이 두드러진다. 이 경우 비평의 목적은 작가의 의지와 그 과정을 해독하는 것으로 나타난다. 이점에서 이 글은 비록 전자의 “報道的 비평”의 형식을 취하고 있지만 “건축물=건축가”라는 이론적 틀은 배제하고 있음을 밝힌다. 롤랑 바르트는 문화비평의 대상을 작품(work)에서 텍스트(text)로 전환하면서 독자의 자율성을 주장한 바 있다. 이를 건축에 적용하면 건축물은 작가나 어떤 집단의 의도가 구상화된 최종 완성품이 아니라 삶을 담아 가는 자기생성(self-generating)의 場이 된다는 것으로 해석할 수 있다.

작품에서 텍스트로의 전환은 건축형태 및 공간이 지니는 表象(Representation) 기능도 변화됨을 의미한다. 십자가를 머리에 이고 있는 교회건물이 극장으로 개조되면 십자가는 더 이상 신에 대한 인간의 경외를 표상하지 않는다. 반대로 상업복합시설의 한 층을 임대한 교회가 옥상에 십자가를 설치하더라도 그 건물은 결코 고딕성당의 침탑이 지니는 의미를 복원하지는 못한다. 1980년대 이후 한국의 신진건축가에게서도 이러한 형태의 관습적 의미를 거부하는 두드러진 특징이 나타나고 있는데 이는 탈근대주의에 대한 냉소와 동시에 건축형태의 자율성을 주장하였던 근대주의 원칙을 재수용하려는 의지로 읽을 수 있다. 우시용의 종합문화관의 형태에서 보여지는 非表象性은 이점에서 탈근대주의 이후의 신진건축가들과 공통점을 갖고 있다. 그러나 우시용은 자신이 일관되게 사용하고 있는 언어를 재확인하고 있다는 점에서 재료와 구조의 물성 및 결합방법에서 새로운 형태를 찾으려고 시도하는 일부 신진건축가들



종합문화관 배치개념도

과는 근본적으로 방법론을 달리하고 있다.

종합문화관은 서울시립대 내의 남동쪽 끝에 자리잡고 있는 지하1층, 지상5층의 건물이다. 일반적으로 평활한 대지에 놓여진 대학 캠퍼스에 들어서면 본관이나 도서관을 향한 넓은 도로를 마주하게 되는 것이 보통인데 서울시립대에 들어선 방문객은 강한 축선이 없음을 발견하게된다. 캠퍼스의 심장부는 건물이 에워싸고 있는 장방형의 녹지이다. 종합문화관은 녹지공간의 남측에 위치하고 있어서 정문에서는 비교적 멀리 떨어져 있는 셈이다. 녹지공간 남쪽에 동서로 연결된 도로를 따라 들어서면 앞에는 붉은 벽돌의 無窓의 곡면 벽이 그 뒤에는 역시 모서리가 곡면으로 처리된 직육면체가 시야에 들어온다. 초록색의 H형강 인방을 제외한다면 건물은 작위적인 의도가 느껴지지 않는 절제된 건물이다. 입구는 북측 면의 중심부에서 약간 오른쪽으로 치우쳐 있어서 대칭의 구도를 지우려한 의도가 읽혀진다. 건물은 크게 전시장, 식당, 국제회의장을 포함하는 제1의 매스, 강의실과 연구실을 포함하는 제2의 매스, 공연장, 박물관의 제3의 매스로 분절된다. 제1과 제3의 매스는 서울시민을 위한 문화기능, 제2의 매스는 강의와 연구기능으로 계획되었다.

우시용의 형태구성 원리는 두 가지로 집약된다. 첫째, 평면과 외형을 비교해보면 선, 면, 혹은 특정한 요소보다는 매스를 형태를 구성하는 기준(Datum)으로 삼고 있다는 것이 뚜렷해진다. 그리고 매스를 구성하는 논리는 방의 기능과 방들이 모여 이루는 단위체의 성격이다. 단위체의 성격이 규정되면 이는 그대로 외형으로 표출된다. 둘째, 계단, 홀, 설비 샤프트의 공간은 독자적인 형태로 표출되면서 분절된 매스를 결합하거나 부분을 강조하는 요소로 사용된다. 매스의 분절은 그의 공간 시절 작품인 서울클럽(1978)에서 가장 강하게 나타나는 데 라마다 르네상스 호텔(1984), 송탄시민회관(1988), 일신방직 기숙사(1991)에서 동일한 수법이 확인된다. 계단, 홀, 샤프트의 표출은 지방행정회관(1979), 광명시청사(1983), 국립과학수사연구소(1986), 광명시민회관(1986)에서 나타난다. 두 가지의 원칙은 그의 건축 형태가 지향하는 표상대상이나 목적

과 연결된다. 즉 매스는 우리시대의 관습, 문화, 의식을 지칭하는 상징성을 가지지 않는다. 예를 들어 우시용은 원통형의 매스가 한국건축의 어떤 요소를 지칭한다거나, 여성스러움의 표현이라거나 하는 식의 의미를 부여하지 않을 것이다. 원통기둥은 상징의 기능보다는 觀者에게 날카로운 직육면체를 시각적으로 완화시켜주는 지각기능을 하고 있다는 해석이 더 정확하다.

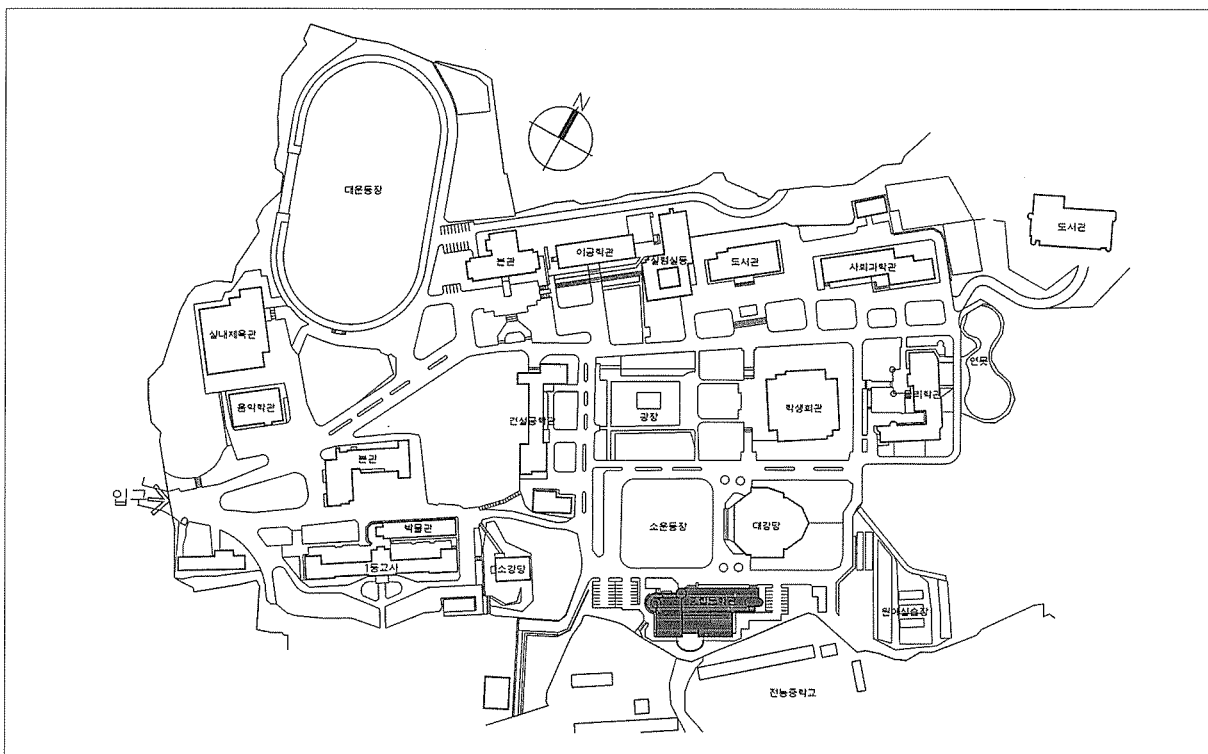
알란 콜쿠훈은 문화에 의해 주어진 관습적 의미를 내포하는 비유적 형태 (Figure)와 건축외적인 대상을 지칭하지 않고 그 자체의 자율적 의미를 지닌 구성적 형태(Form)를 규정한 바 있다. 전자의 의미가 그것이 전달하는 시대의 가치관, 사상, 통념에 있다면 후자의 의미는 구성을 지배하는 내적 법칙 혹은 질서에 있다고 보는 것이다. 탈근대주의의 태동은 근대주의가 소멸시켰던 비유적 형태를 복원을 시도라고 콜쿠훈은 주장한다. 이 점에서 우시용의 건축은 1980년대 한국의 현대건축에 깊숙한 영향을 끼친 탈근대주의에서 한 발자국 떨어져 있다고 보여진다. 그리고 이점은 그가 아직도 “공간” 시대의 건축관 더 나아가 김수근의 건축관을 그대로 수용하고 있음을 보여준다. 한국근대주의 양대 산맥인 김수근과 김중업이 뚜렷이 다른 줄기를 내리고 있는 것은 두 사람이 건축형태의 표상성에 상반된 인식을 하고 있었기 때문이라는 것이 필자의 견해이다. 김중업은 배, 비행기 등 근대문명의 산물에 심취하고 이를 건축형태를 도출하는 출처로 사용하였던 르코르부지에의 영향을 받았음에 틀림없다. 김중업에게 형태는 무엇인가를 지칭하는 다의성 때문에 힘을 지니는 것이다. 觀者에게 중요한 것은 지각적 경험 자체보다 그 경험으로 인식되는 대상물인 것이다. 반면 서구의 근대주의를 일본이라는 여과과정을 통해 배웠던 김수근은 형태가 지니는 사회, 문화적 “혹”을 제거하려고 노력했음이 틀림없다. 특히 “왜색” 시비에 스스로 휩싸였던 그에게는 형태가 무엇을 지칭한다기보다는 그 자체로서 자기생성기능을 지녀야 한다는 논리를 추구해야 했을 것이다. 많은 “공간개보”의 건축가들이 홀로서기를 시도하면서 독자적인 언어를 구축하고 있지만 이러한 건축관은 견지하고 있다고 보여진다. 다만 우시용이 공간개보의 다른 건축가들과 다른 점은 공간과 자신의 작업 흔적을 재확인하는 일관성인 점이다.

그러나 종합문화관을 포함한 그의 건축은 반근대주의자에게는 기능주의의 산물로 비춰질 결점을 지니고 있는 것도 사실이다. 기능의 성격화가 매스로 이어지는 과정은 형태의 전체성을 지배하는 법칙이 상대적으로 취약함으로 해석될 수도 있다. 초록색 H형강 인방과 난간의 띠는 이점에서 매스와 결합된 필요 불가결한 요소라기보다는 부차적인 요소로 느껴진다. 광명시청사(1983)의 외벽을 두르는 수평 띠도 같은 해석을 가능하게 한다. 또한 종합문화관 1층, 2층, 3층의 오픈된 로비 부분이 수직으로 연결되지 못한 것이 2층 국제회의장의 입구처리 문제 때문이라는 점은 외형에서처럼 내부공간을 조율하는 원

칙이 부분적인 기능논리에 의해 흐트러짐을 보여준다. 2층과 3층의 창을 내부공간이 통합되지 않은 상태에서 관자의 지각인 식기능을 강조한 나머지 커튼월처럼 처리한 것 역시 그가 추구하는 매스의 힘을 시각적, 논리적으로 약화시켰다고 생각한다. 그러나 무엇보다도 물성 자체에 존재론적 의미를 부여하는 최근의 흐름에서 종합강의동의 붉은 벽돌은 공간시대로부터 홀로 서기를 시도한 지 십여년이 지난 그의 건축세계에 재료의 항상성 이상의 어떤 의미를 지니고 있는지 질문을 던지고 싶다.

서울시민의 문화공간과 학생의 교육공간의 결합으로 시작된 종합문화관은 문화공간이 없어진 기청 “종합강의동”으로 불리어 지다가 교수연구실 및 실험실의 비중이 커진 “자연과학관”으로 개관되었다. “종합문화관”에서 “종합강의동”으로 바뀌면서 익명의 사용자인 서울시민의 향의는 당연히 없었지만 “종합강의동”에서 “자연과학관”으로 바뀐 사실은 대학 내의 학생들에게는 더 없이 좋은 비판거리였다. 이 건물이 건축가의 작품이기에 앞서서 자신들의 권익과 자치권을 빼앗긴 하

나의 사건으로 인식되고 있는 것이다. 자연과학관으로 바뀐 종합문화관은 이제 입주가 완료되면서 건축가 우시용의 의지와 손을 떠나 자기생성의 場으로 바뀌어 가고 있다. 전시실은 교직원 식당으로 바뀌고 서울시민의 박물관은 복도와 방으로 바뀌었다. 5층 복도에는 대형 실험장비들이 들어서고 있다. 형태가 지닌 표상이나 인식의 문제보다 공간이 지니는 역동적인 기능은 어쩌면 우시용 건축의 진정한 모습이 아닌가 한다. 건축물은 건축가나 가상의 觀者보다는 사용자에게로 귀결된다는 우시용의 건축관은 형태논리에 지나친 의미를 부여하거나 논리화하는데 대한 부정이라기보다는 휴머니스트로의 그의 면모를 진솔하게 드러내고 있다고 보여진다. 그리고 이십오년 이상의 그의 궤적을 후배들이 추적할 수 있다는 점만으로도 한국 건축계에 있어서 그의 존재는 매우 중요하다. 1990년대 이후 건축계에 불고있는 다양한 실험과 변화의 물결 속에서 그의 역할은 그래서 더욱 필요하다고 느껴진다.



시립대 종합배치도

Woo Shi-yong may be called one of the principle architects of Korea in two respects. For one, he has been a practicing architect for the last 27 years, since his graduation from college, continuously devoting himself to the design of architectural works. While his first 15 years of practice is in close relation to the late renowned architect Kim Soo-Keun and his office Space, the latter part may be called the period of self-establishment. Putting by the many trends and changes in Korean architecture since the 1970s, the constant style of Woo is no less a reason to earn him the name

of a principle architect. His professional record is in accordance with the general paths of architects from Space, which is one of the strong forces of this country's field of architecture. It is not surprising that he himself has compared the two periods of his career to the root and branches of a tree. While most architects from the 80s began to construct architectural languages of their own, Woo has distanced himself from this fad of discriminative experiments. He instead exerted himself to the task of valuing and modifying the principles of the 70's architecture, which was dominant at least to the people

of Space. Considering Korean Modernism through Kim Soo-Keun and Space, it is inevitable to view Woo in the same critical frame. Another reason why Woo's work occupy the status among this country's principle work can be found in its characteristic itself. After departing from Space in 1986, he has independently produced a good number of works: the Civic Center of Kwangmyung(86) and Songtan(88), the stations for Seoul Subways No.6 and No.7(90, 92, respectively), the Second Outbuilding of Kwangmyung(91), the City Hall of Kuri(93), and the Northern Welfare Center for the Disabled(98). The most recent work is the now-open Cultural Center of Seoul City University. A body of his architectural works has been public centers, open to the use of various people. This recent work also lies in connection to this path, once again proving the architect's knowledge and experiences in this specific type of architecture, which, due to its formal features, irrational aspects, and difficulties in dealing with the government offices, is not such an attractive project for an architect.

It is important to recollect, in the criticism of the Culture Center, the status of Woo as one of the principle architects of Korea. In Korean architecture, criticism usually has two tendencies: the first is a journalistic one, which is focused on presenting an architect's new work; the second criticism broadens its object, from a work of architecture to a field that includes that work and the architectural institution, the social backgrounds that create such work. In the latter case, the criticism is not so much an intrinsic critique but a exterior one to architecture. This criticism belongs to the former case, but whereas most of this kind, especially those concerned with housing projects and small-scale buildings, end up viewing the work as a direct equivalent to the architect, considering it as a mere projection of his artistic spirits, here the center of analysis is the intention of the architect and its working process into an actual material form. Roland Barthes has replaced the object of literary criticism, from a work to a text, emphasizing the creative and independent role of the critic or the reader. Applying this to architecture, a building no longer functions as a reification of intentions by some or some peoples: it is a field of self-generating, containing various forms of life through time.

The transition from a work to a text signifies a change of function in the representations of architectural form and space. When a church is reformed into a theater, its cross ceases to represent the reverence of man to God. On the other hand, a small cross on a commercial building, laid by the people of the church which occupies one of its floors, does not revive the meaning of a cross on the tower of a Gothic church. Since the 80s, emerging Korean architects began to discard the meanings inherited in architectural forms. It was an attitude sarcastically scorning the Postmodern tendencies, and returning to the belief of Modern period on the autonomy of architectural forms. The negative stance toward representation in Woo's Culture Center shares this opinion, but with a difference: while the other architects seek new forms through material, structural and tectonic aspects, Woo remains constantly faithful to his own architectural language.

The Culture Center is located in the Southeast end of the Campus of Seoul City University, 5 stories high, with a basement floor. The usual entrance in a

campus layout displays a broad road towards its core, which is the main hall or the library. What strikes the sight of the visitor to Seoul City University, however, is the curious absence of a string axis. The heart of the campus is a rectangular plaza surrounded by buildings, whose southern edge is where the Culture Center sits. Following the road in the south of the plaza, extended in the east-west direction, a wavering brick wall without any openings appears, which is followed by a block with smooth angles. This is the Culture Center, whose features are erased of any signs of authorial expression, except for green H-beams used as window frames. Its entrance is made on the north facade, in slightly decentralized position, which can be read as an intention to avoid symmetry. The Center is largely divided into 3 parts: the first volume includes the exhibition hall, the cafeteria, and the international conference room; the second has the lecture halls and research laboratories; and the performance hall and the museum are housed in the third. While the first and third masses function as a cultural public space for the citizens of Seoul, the second one is preserved for educational and research purposes.

The principles of composition in Woo's works can be summarized in two. The first comes from a comparative analysis of its plan and exteriors, which leads to a conclusion that it is the mass itself, rather than lines and planes, that acts as a datum for the composition of forms. The logic behind the structuring of masses is found in the functions of each room and the characteristics of the units formed by the joining of rooms. The determination of the unit's features are directly projected to its envelope. Secondly, the spaces of stairways, halls, installation shafts are manifested as an autonomous form, connecting the articulated volumes or emphasizing certain parts. The breaking down of the overall volume is apparent in the works from his days at Space, such as the Seoul Club(78), and is found through out his career: for instance, Ramada Renaissance Hotel(84), the Civic Center of Songtan, and the Dormitory for Ilisan Textile Manufactures(91). The method of exposing of stairways and other elements can be seen in the Regional Administration Center(79), the City Hall of Kwangmyung, the National Scientific Investigation Research Center(86), and the Civic Center of Kwangmyung. These two principles are linked to the object of representation or the intention itself, that his architectural forms direct to. In other words, the volumes are not containers of symbols, producing meanings through the cultural conventions. He does not insist that certain forms correspond to some elements of traditional architecture. Neither would he define a form with values such as femininity. A round column does not approach the viewer through symbols but rather in a perceptual way: it eases the edginess of a rectangular form.

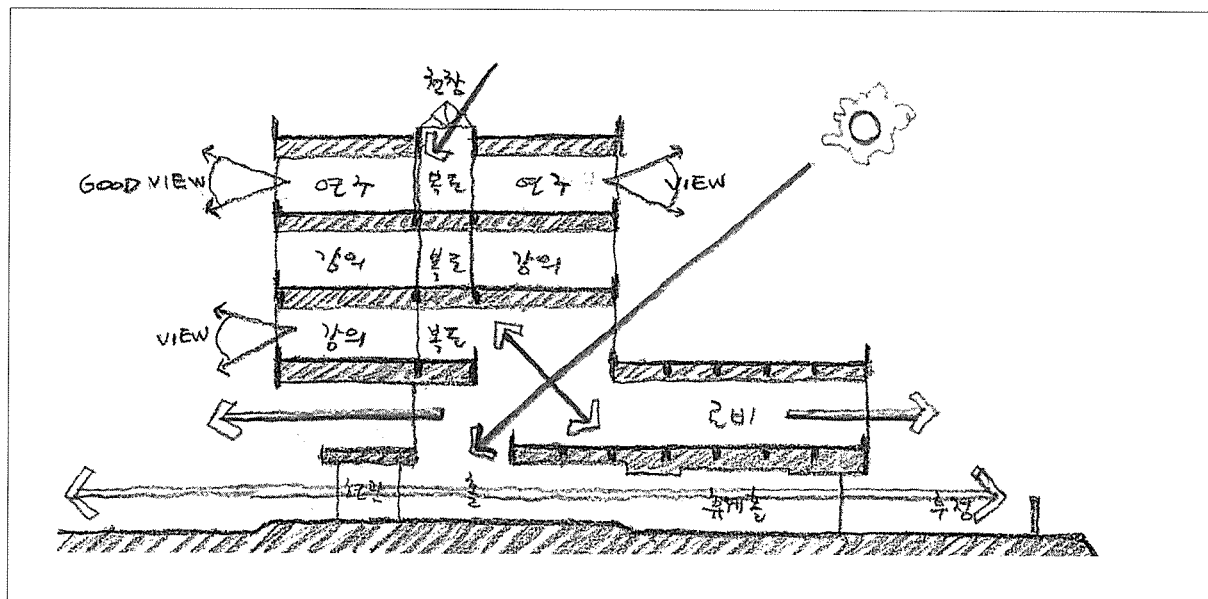
Alan Colquhoun has defined a distinction between figure and form: the former refers to a shape whose meaning is suggested by cultural codes and ideas, while the latter is an autonomous one free from analogies to objects outside of architecture. In form, meanings stem from the intrinsic principles and order of architectural composition. Colquhoun goes on to suggest that Postmodern architecture sought to restore the figure, which was discarded by Modern movements. This opinion had a deep impact on Korea in the 80s, from which Woo nevertheless maintained a critical dis-

tance. This also means that he is still under the influence of Space and Kim Soo-Keun. We should note that the fundamental differences between the two masters of Korean Modern architecture, Kim Soo-Keun and Kim Joong-Ub, lies in their contradictory recognition on the issues of representation. Kim Joong-Ub was inarguably affected by Le Corbusier, who was fascinated by the forms of ships and airplanes, and used them in deriving architectural forms. For him, form, or more precisely, figure, gains power through polysemy, referring to some existing thing. From the viewer's point of view, what is important is not the experience of perception itself but the cognitive object comprehended via the experience. On the contrary, for Kim Soo-Keun, who learned of the Western Modernization through the medium of Japan, form should be free from cultural and social connotations of Foreign origin. This is all the more apparent since there were debates on "Japanese aspects" of his works. Going through these unproductive controversies, it is quite imaginable that he became to prefer forms of self-regulation to those which are heavily soaked in cultural backgrounds. Many architects from Space has then came up with architectural languages of their own, but it could be said that this basic thought on form remains intact among them. What distinguishes Woo from these other architects is the coherence with which he revalues the works of Space and himself.

His works, including the Culture Center, however, has the risk of being deemed, by those who are opposed to the Modern Movement, a retro product of functionalism. The way functional features become linked directly to form of the volume may act as a proof that a principle of achieving wholeness from the overall composition is relatively weak. The green H-beams and lines of the window frames are more secondary additions than indispensable elements, which was also the case with the horizontal lines that go through the volume of Kwangmyung City Hall. The unfortunate fact that the open lobbies of the first, second and third floor are not connected vertically was due to the layout of the entrance to the international conference room. This is all the

more regrettable since it clearly shows that the principle of indoor composition, like that of the exterior, has been altered by partial logics of function. The curtain walls that cover the second and third floors, irrespective of its unlinked indoor spaces, has a striking effect on its outside viewers, but diminishes its logical, visual power of mass composition. Also, in an age when architects start to ask ontological meanings of materials, could his constant preference for red bricks be something more than an obstinate obsession since his days at Space?

The Culture Center, a sort of hybrid between public cultural spaces for the citizens of Seoul and a space of education for the University's students, has once been called General Lecture Hall, discarding its function of cultural activities, and is now renamed as Hall of Natural Science, emphasizing its role as research center for professors and students. While the first alternation faced no resistance from its arbitrary users, i.e. the Seoul citizens, the latter change of name has met a strong protest from the students, who considered this a denial of their rights for active usage of this building. The Culture Center, now called the Hall of Natural Science, has now left the hands of its creator, and entered the domain of self-generation. The exhibition hall is now used as a cafeteria for faculty members, and the museum space for the citizens is occupied by hallways and rooms. Large devices for experiments fill the hallways of the fifth floor. It may be the dynamical functions of the spaces, not the cognitive issues of representation or unrepresentation forms, that characterize Woo's architecture. The belief of the architect that a work of architecture concerns not its creator or abstract viewers but its users, is more a sign of his humanistic approach to this field than a negation of formal logics. The fact that we can trace his path spanning a quarter century sufficiently proves his importance in Korean architecture. Among the out-of-control trials and experiments, ruling the field of architecture since the 90s, his stance and role seems all the more meaningful, and necessary.



시립대 종합문화관 단면개념도