

해체주의 건축드로잉에 나타난 타이포그래피 특성 연구

-D. Libeskind의 건축드로잉을 중심으로-

Typographic Interpretation on D. Libeskind's Architectural Drawing

이병주(Lee, Byung-Ju)

한세대학교 디자인학부 시각디자인전공

1. 서론

- 1.1 연구의 필요성 및 목적
- 1.2 연구의 방법

2. 문자와 매체의 결합: 메타포

- 2.1 탈문법적 전통
- 2.2 기하조형과 타이포그래피와의 관계
- 2.3 활자 그 자체로서의 실험

3. 건축드로잉과 해체주의 건축

- 3.1 건축드로잉의 개념변화
- 3.2 해체주의 건축: 예술로의 복귀
- 3.3 건축드로잉으로서의 "두개의 사각형에 대하여"

4. 리베스킨트 건축드로잉의 타이포그래피적 접근

- 4.1 메타포로서의 건축
- 4.2 추상적 상징시스템
- 4.3 기하조형의 상징화: Matrix
- 4.4 "The Alphabet"과 "Organic type"의 비교

5. 결론

참고문헌

(要約)

건축드로잉이 미래의 지어질 건축을 예상하기 위해 필요한 단순히 기능적인 그래픽이라는 전통적인 개념에서 변화하고 있다. 특히 해체주의 건축가들 사이에서 개성적인 그래픽 요소들은 그들의 자기표현적인 스타일을 실현시키는데 큰 기여를 하고 있다. 오로지 미학적인 이유에서 그래픽이 필요한 경우가 있는 반면에 몇몇 경우는 드로잉이라는 작업 자체가 보다 근본적인 자기탐구과정의 성격을 갖기도 한다.

다니엘 리베스킨트의 건축드로잉이 그러한 경우로서 타이포그래피적 성격은 그의 작업의 큰 특징을 이룬다. 타이포그래피적 요소를 그의 드로잉 전반에 걸쳐서 추상적 상징주의 표현의 메타포로서 즐겨 사용함으로써 보다 본격적인 타이포그래피적 접근을 가능성을 제기한다.

이러한 맥락에서 본 연구는 타이포그래피 요소들이 어떻게 그의 건축드로잉에서 해석될 수 있는가에 주목하고 어떤 상호연관성이 이질적인 두 영역 사이에 개입되는지, 또한 보조적 수단으로서가 아닌 적극적인 역할로서 그의 실제 건축에 반영되는가에 대해서 분석하고자 한다. 더불어 활자 그 자체가 서로 다른 매체를 만나서 상징화 과정이 부여되는 유형적 분류들을 통해서 리베스킨트 건축드로잉의 해석에 대한 다양한 가능성을 제기하고자 한다.

(Abstract)

Architectural drawing has been changing from the general notion, in which it is to predict what it may be like for purely practical purpose. Particularly amongst the Deconstructivists' work, graphic elements make a great contribution to the realization of their self expressive style. Whereas these are often chosen for solely aesthetic reasons, there are some cases in which the act of drawing itself is a crucial, investigative process.

This is true of Daniel Libeskind's architectural drawing. For him, Typography seems to be characteristic of his drawing. He harness typographic elements as metaphors for hid abstract symbolism through his architectural drawings, which retain the possibility to relate to the more radical typographic approaches.

Within this context, this thesis will argue how the typographic elements in Daniel Libeskind's architectural drawings can be interpreted. What interconnection can be made between the two practices? How can these elements be incorporated into architecture? Can they be involved in it as a main constituent? This thesis explores diverse possibilities of interpretation of his architectural drawing through typological approaches to the cases where type itself meets the different media and signification is given to the other typographic elements.

(Keyword)

typography, architectural drawing, Daniel Libeskind, El Lissitzky, Neville Brody, Deconstruction, metaphor

1. 서론

1.1 연구의 목적 및 배경

타이포그래피는 문자를 매개로 하는 특성상 시각디자인의 다른 영역에 비해서 다른 여러 학문들과의 연관성이 큰 것으로 보인다. 디자인학의 역사가 그리 오래 되지 않았고 학문으로서 정립되어 가고 있는 과정에 있으므로 그러한 개연성에 대한 우선적인 학문적 연구, 규명에 대한 필요성은 두말할 나위가 없을 것이다. 더불어 “학제간 연구(interdisciplinary study)”가 이미 일상이 되어가고 있는 학문적 현실에서 오늘날 시각문화에서 문자, 혹은 활자가 갖는 내, 외연적 의미에 대한 여러 각도의 해석이 이미 활발히 시도되고 있음을 중시한다면 “다학제성(interdisciplinarity)”은 타이포그래피 연구의 출발점이라 할 것이다.

그 일환으로 본 연구는 건축과 타이포그래피의 상호관련성이라는 주제를 다루고 있다. 일반적으로 디자이너들은 타이포그래피의 태동기에 건축가들이 중요한 역할을 했던 점과 그리드나 모듈의 개념이 건축에서 동기화되었을 것이라는 막연한 추측으로부터 두 영역이 밀접한 관련을 맺고 있다고 생각한다. 그러나 그 정도로 건물이나 도시를 설계하는 건축과 문자 중심의 타이포그래피라는 분명 상호 이질적으로 보이는 영역들의 관계성을 설명하기에는 한계가 있다고 하겠다.

이러한 점에서 오늘날 건축드로잉에서 발견되는 그래픽화 경향은 그 상호연관성을 찾아 나서는데 있어서 하나의 단초가 될 수 있음을 시사하고 있다. 이는 단순히 그래픽 요소들이 작업 과정의 프리젠테이션 용도에 기여하는 정도에서 머무는 것이 아니라 실제 건축의 과정에 보다 적극적인 영향을 미치고 있다는 점에 기인한다.

본 연구의 중심이 되는 대표적인 해체주의 건축가 다니엘 리베스킨트(Daniel Libeskind)의 건축드로잉은 그 단적인 예라고 할 수 있다. 그에게 건축 역사상 최후의 아방가르드라는 영예를 안겨준 베를린의 “유대인 박물관(The Jewish Museum)”은 지그재그 형태의 독특한 실제 건물 외관 못지않게 그 고유한 형식의 건축 드로잉으로도 널리 알려져 있다. 그림 1에서 보듯이 그의 일련의 드로잉들은 명확히 타이포그래피적 특성을 보여준다. 타이포그래피는 그의 드로잉을 특징지을 뿐 아니라 또한 절대적 상징으로 규정되는 그의 건축에 있어서 하나의 중요한 과정인 것으로 관찰된다.

따라서 그의 건축드로잉을 통하여 어떤 상호관련성이 이 두 영역의 결합에 작용하는지, 어떤 방법으로 이들 그래픽 요소들이 건축과 결부될 수 있는 것인지, 그리고 어떻게 그 요소들이 보조적이 아닌 주요 요소로 개입되는가를 추론하는 것은 본 연구의 목적이자 건축과 그래픽 디자인, 좁게는 타이포그래피와의 관계를 추적해나가는 데 있어서 하나의 기반이 될 것이다.

1.2 연구의 방법

본 연구는 리베스킨트의 건축드로잉의 타이포그래피적 특성을 분석하는데 있어서 시각문화의 다학제적 연구 방법의 하나인 “위에서 아래로(top-down)”의 방식을 적절히 취하기로 한다. 이는 부분적으로 문자 자체가 전통적인 타이포그래피 공간을

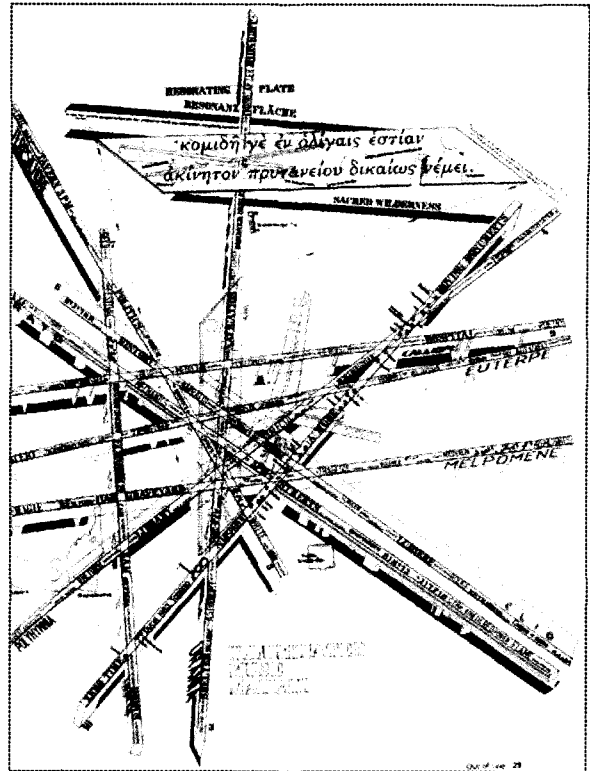


그림 1. Daniel Libeskind, "Illuminated Muse Matrix", 1991

벗어나게 된 과정을 살펴봄으로써 역시 비타이포그래피적인 공간이라 할 수 있는 건축드로잉과의 공통분모를 찾기 위함이다. 더불어 해체주의 건축의 전반적인 특징을 구성주의와 연계시킴으로써 발견되는 구성주의 건축가이자 타이포그래피인 엘 리시츠키(El Lissitzky)를 축으로 건축과 타이포그래피, 그리고 리베스킨트를 잇는 연결고리를 설정한다. 동시에 이는 본 논문의 가장 중요한 부분이라고 할 수 있는 리베스킨트의 건축드로잉의 성격을 결정짓는다. 4장에서는 그의 대표작, “유대인 박물관” 드로잉의 컨셉인 “알파벳(The Alphabet)”를 중심으로 전개과정을 살펴보고, 끝으로 결론에 앞서 네빌 브로디(Neville Brody)의 “유기적 활자(organic type)”와의 조형적 비교를 통해서 타이포그래피적 측면의 분석을 도출하고자 한다.

2. 문자와 매체의 결합: 메타포

문자가 전통적인 문법적 공간에서 벗어나 하나의 시각적인 수단으로서의 가능성이 모색된 것은 1910년대 시각시(concrete poetry)로부터 비롯된다. 상이한 매체, 즉 타이포그래피와 문학간의 만남을 시작으로 문자는 지면 뿐 아니라 회화를 비롯한 여타의 시각예술의 매체와의 만남이 시도되어졌고 산업화 시대의 요구에 더불어 다양한 대중 시각문화와의 교차가 이루어졌다. 디자인 평론가 아보트 밀러(Abbott Miller)는 이러한 시각에서 지난 20세기를 거치면서 예술과 디자인간의 경계가 천천히 그러나 꾸준히 희석되어왔다고 전제하고 그 특징은 시각적인 형식과 문자로 읽히는 형식간의 경계 왜해 현상으로 집약되며 그 대표적 기준점이 타이포그래피라고 말하고 있다.²⁾

타이포그래피가 문학과 시각예술의 영역을 넘나들며 그만의

1) W.J.T. Mitchell: Interdisciplinary and Visual Culture, The Art Bulletin, 552, 4, 541(1995)

2) Abbott Miller: Word Art, Eye, no11, 34 (1993)

“시각적인 형식”을 개발할 수 있었던 것은 “메타포(metaphor)”라는 상징의 방법을 통해서이다. 시각언어에 있어서 메타포란 하나의 시각적 형태가 지시하는 일차적 의미를 초월하여 또 다른 내연적 의미를 수용자에게 제공하는 것을 말한다.³⁾ 본 장에서는 메타포의 측면에서 문자의 시각화된 형태인 활자가 다른 매체를 통해서 어떻게 표현, 전개되었는가를 통해서 건축 드로잉이라는 이질적인 매체와 타이포그래피의 관계를 설정하고자 한다.

2.1 탈문법적 전통

프랑스 상징주의 시인인 말라르메(Stéphane Mallarmé)와 아폴리네르(Guillaume Apollinaire)는 시각시라는 새로운 시적 구조를 만들어내는데 있어서 타이포그래피를 통한 시각적 메타포의 가능성을 발견하고자 했다. 이는 시라는 형태가 그만의 정형적인, 그리고 문법적인 매카니즘을 강제 받을 수밖에 없는 언어의 일반성으로부터의 해방이라는 의도를 담고 있다. 그들 방식의 기본은 문자나 문법체계 그대로의 정의에 따르지 않음으로써 외연과 연상을 일으키는 방식으로 동기화된 “형상언어(figurative language)”의 형식을 취하고 있다.

이에 반해 이태리 미래파의 타이포그래피는 형상 언어 방식의 전형을 따르되 보다 체계적이고 분석적인 방식을 제시하고자 한다. 현상과 억압적인 과거의 무게에 대한 반영과 “기계시대(The Machine Age)”에 적합한 표현으로 “운동성(movement)”을 지향함으로써 이차원이라는 제한적 공간을 넘어서고자 했다. 전 유럽의 아방가르드 예술에 미친 엄청난 반향에도 불구하고 그들의 업적이라고 할 수 있는 “형상 타이포그래피(figurative typography)”는 종종 활자 그 자체의 형태적 측면에 집착했던 이유로 형상화(iconicity)만을 향한 미성숙한 방법으로 종종 치부되기도 한다.

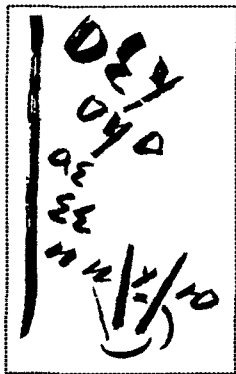


그림 2,
Kruchnykh, Explosivity, 1913-14

이점에 있어서 러시아 미래파의 근본 자세는 확연히 구분된다. 그들의 특징은 시적 상상으로 창조된 순수 언어들과 논리에 얽매이지 않는 음성언어의 조합 방식에 바탕을 둔 초이성적인 “자음(ZAUM)”이라는 과정을 통하여 단어들의 객관적인 의미를 초월하여 대상이 없는 순수 표상의 시각화라고 할 수 있다⁴⁾. (그림 4)

이 과정은 리시츠키(El Lissitzky)의 스승이라고 할 수 있는 말레비치(Kazimir Malevich)를 비롯한 화가

들과 시인들의 협동작업으로 이루어졌으며 조형적 측면에서 그들은 큐비즘의 공간과 시간의 관계, 그리고 미래파의 동적인 운동감과 스피드라는 개념을 발전시켜 단어/문자/음성, 그리고 색/선/형태라는 두 조합의 관계에 의거한 색다른 접근 방법을 보여주었다. 이는 뒤에 언급될 “두개의 사각형에 대하여(About Two Squares)”의 조형적 원리에 직접적인 영향을 주게 된다.

3) Abbie. W. Beiman, Concrete Poetry: A Study in Metaphor, 197 (1974)

4) “자음”의 의미는 “이성을 넘어서”란 의미의 축약어이다.
Jeane D'Andrea, Kazimir Malevich 1878-1934, 181(1990)

지금까지 간략하게 본 근대적인 개념의 타이포그래피 발상들은 리시츠키를 통하여 실험적이면서 동시에 보다 커뮤니케이션이라는 디자인적 개념의 구현으로 이어지고 산업화 시대의 이상에 걸맞는 얀 치홀트(Jan Tschichold)의 기능적인 타이포그래피로 이어지는 중간 교량의 역할을 하였다.

이러한 변화가 갖는 의미는 예전과는 다른 새로운 시각 구조를 갖추게 되기는 하였지만 다시 “읽히는 형식”으로 전환과 동시에 예술의 영향이 미치지 않았던 이전 상황으로의 회귀를 말한다. 이것이 다시 “시각적인 형식”의 모습을 드러내게 된 것에는 1970년대 포스트모더니즘의 영향이 크다고 볼 수 있다. 그 직접적인 현상은 해체주의로 분류되는 네빌 브로디(Neville Brody), 데이빗 카슨(David Carson)을 통하여 기능성을 거부하고 실험적인 활자의 추상적 이미지를 강조한 타이포그래피의 등장으로 나타난다. 이것은 탈문법적인 전통의 계승의 의미로 해석될 수 있으며 또한 보다 큰 맥락에서 본다면 앞서 밀려가 언급한 예술과의 경계 와해 현상을 이해하는 데 있어 주요한 매체지이다.

2.2 기하조형과 타이포그래피와의 관계

일반적으로 타이포그래피의 요소는 크게 활자와 기하조형으로 대표되는 요소들로 구성된다. 반면에 통상 “타이포그래피적”이라고 말할 때 범하기 쉬운 오류는 타이포그래피를 단순히 활자만의 구성이라고 일반화시키는 데 있다. 이는 현대적 개념의 타이포그래피 형성 과정에 있어서 추상예술의 시초라고 말해지는 말레비치의 절대주의(Suprematism)나 몬드리안(Piet Mondrian)의 신조형주의(Neo-Plasticism)와 같은 20세기 초반의 “고전적 모더니즘(classic Modernism)”⁵⁾에서 타이포그래피가 기하조형에 의미를 부여하는 방식과 동일하게 다루어져 사용되어 온 과정을 간과하는 것에서 비롯된다.

추상적인 기하조형 형태들은 고대로부터 존재해온 이래 그것들은 현현했던 각기 다른 문화의 우주론적 이상의 구현에 기여하여 왔으며 각 시대마다 이들 형태에는 각기 다른 의미가 부여된다⁶⁾ 이런 관점에서 몬드리안과 말레비치의 기하조형은 “우주적 평형(universal equilibrium)”⁷⁾과 “절대적 지각(supremacy of sense)”⁸⁾이라는 유사한 직관적 표상을 취하고 있다.

몬드리안의 우주적 표현은 “수직과 수평의 등가적 형태”⁹⁾로 표현되며 이는 실제로 신비적인 종교적 신앙에서 출발한 것으로서 그의 인식론적 이분법에 따르면 “수직은 남성/공간/정적 성질/조화를 수평은 여성/시간/동적인 성질/멜로디를 의미하며 두요소의 결합 형태에서 비롯되는 십자가 형태는 “양적인(positive) 신비성”을 이끌어낸다”고 정의한다.¹⁰⁾

이에 반해 절대주의는 종교적 성격과는 무관한 것으로서

5) 모더니즘은 새로움(Newness)의 개념이 절대적인 것으로 넓게는 20세기 초반의 근대예술운동에서부터 현재의 해체주의까지 아우를 수 있는 용어이다. 이런 점에서 “초기 고전적 모더니즘(classic modernism)”은 1920년대 혹은 1930년대의 아방가르드 운동을 따로 구분하는 용어이다. (Heinrich Klotz, Drawing 20th-Century Architecture, 25(1989))

6) Kisho Kurokawa, Abstract Geometry and Contemporary Architecture, 28(1997)

7) Italo Tomassini, Mondrian, 30(1970)

8) Troels Anderson, Malevich, 26(1970)

9) James Johnson Sweeney, Mondrian, 15(1948)

수직, 수평의 십자가 형태를 비롯, 사각형, 원과 같이 더 단순화할 수 없는 상태의 기하조형을 통해 순수 원형적인 표현을 끌어내고자 하였다. 말레비치는 그의 회화가 발전된 형태를 띠면서 사각형에 집중하면서 이를 회화가 더 이상 현실의 재생산이나 해석이 아니라는 자신의 예술관을 대표하는, 또한 보다 직관적인 인식의 표상으로 인식하였다.

미래파와 큐비즘의 영향으로 공간의 표현에 관심을 갖고 있던 그는 사각형을 전통적인 원근법적 표현을 넘어선 “반 원근법적(a-perspective)”¹¹⁾ 공간에 놓고 거기에 다양한 공간상의 움직임 표현하기 위해서 여러 개의 동적인 투상축을 결합하는 방법을 사용하여 형태가 차원의 문제에 어떻게 개입하는가를 밝히고자 하였고 이는 그의 타이포그래피 작품에도 나타나있다.(그림 5)

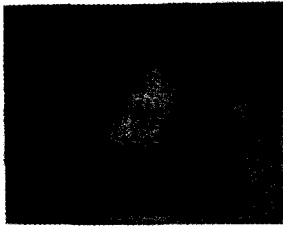


그림 5. Kazimir Malevich
Design for a backcloth, 1918

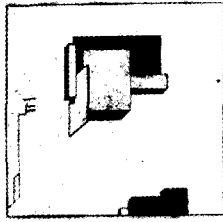


그림 6. El Lissitzky.
Proun 1A Bridge, 1919/20

1920년대를 통하여 위 두 사조의 영향은 건축과 그래픽 아트에 급속히 전파되었으며 이는 대체로 그들의 직관적인 방법으로부터 발전시킨 형태적 특성에 매료된 결과라고 할 수 있다.

절대주의의 양식은 말레비치의 제자라고 할 수 있는 리시츠키를 통하여 타이포그래피와 건축의 영역으로 확대되었다. 리시츠키는 그만의 건축적인 절대주의 회화 양식인 “쁘로운(PROUN)”¹²⁾(그림 6)을 창안해내었고, 그 조형원리를 “두개의 사각형에 대하여”를 비롯한 일련의 타이포그래피 작품들에 일관되게 적용되어 기하조형과 활자가 시각적으로 균형을 이루는 하나의 타이포그래피적 전형이 되었다. 리시츠키가 “쁘로운”을 통해 제시한 절대주의 미학의 시스템은 이후 1920년대 소비에트 연방의 건축 부분의 발전 뿐 아니라 데 스틸과 바우하우스의 건축 교육에 지대한 영향을 미쳤던 러시아 구성주의(Constructivism)의 큰 축이 되었다. 뿐만 아니라 그의 구성주의 건축의 개념은 반세기를 뛰어넘어 해체주의 건축가들의 조형적 원천이 되었다. 이 둘의 관계성에 대해서는 3장에서 더 자세히 다루기로 하겠다.

이상에서 간략히 본 바와 같이 초기 추상미술에서 우주론적 혹은 직관적인 표상으로서 기하조형에 적용된 원리는 타이포그래피에도 그대로 적용되어 활자가 기하조형의 다른 형태로 인식됨으로써 결과적으로 기하조형이 타이포그래피의 중요한 요소로 자리잡는 결과를 낳게 되었다.

2.3 활자 그 자체로서의 실험

일반적으로 그려지거나 스텐실, 혹은 콜라주 처리된 활자들은

10) Dee Reynolds, Symbolist Aesthetics and Contemporary Architecture, 28(1995)

11) Larissa. Z. Zdanova, Malevich: Suprematism and Revolution in Russian Art 1910-1930, 46(1978)

12) 말레비치와의 협동작업으로 출발한 “쁘로운(PROUN)”은 회화가 건축으로 나아가는 새로운 이상을 추구하는 프로젝트라는 축약어이다.

문자적 의미 이전에 타이포그래피적인 이미지로 받아들여진다. 현대의 회화 작가들에게서도 빈번히 발견되는 이같은 시도는 1910년대 큐비즘의 브라크(Georges Braque)와 피카소(Pablo Picasso)에 의해서 비롯된 것이다.(그림 7)

그들에게 있어서 캔버스 상에 놓인 활자는 당시 직면했던 형태가 갖는 기호적 문제를 해결함에 있어 하나의 해결책이었고 할 수 있다. 큐비즘의 타이포그래피는 문자나 숫자, 문장부호의 형태로 스텐실 처리를 통하거나 인쇄물을 콜라주하고 경우에 따라서 손으로 직접 그리는 방식으로 표현되는데 알파벳이나 숫자의 이차원적인 특성은 캔버스라는 제한적 상황에서 3차원적 대상을 묘사하고자 시도를 실현시키는 새로운 수단이었다.¹³⁾

이런 기호적 측면에서 스텐실과 콜라주 기법은 큐비즘 이래 지속되어 온 바, 이는 이전의 삼차원 묘사의 목적과는 다소 거리가 있다.(그림 8) 아보트 밀러는 스텐실 기법 사용의 기본 논리를 타이포그래피처럼 “비슷하게 보이려는” 것이라고 추정한다.¹⁴⁾ 굳이 사용하지 않아도 될 스텐실 활자를 타이포그래피라는 방법으로 사용하여 상업적 광고 문구나 대중 매체에서 보여지는 이미지를 재생산함으로써 그 이상의 무언가를 연상시키려는 의도로 비취지기 때문이다.

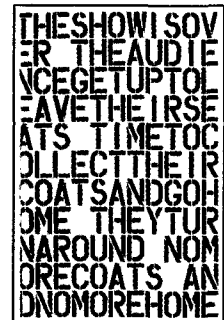


그림 7.(왼쪽위) Pablo Picasso
"Bottle, Glast, Violin, 1912/13

그림 8.(오른쪽)
Christopher Wool, "Drunk"
1990

그림 9. (아래)
Daniel Libeskind
"Cloud Prop" Model from
"City Edge", 1987



콜라주는 이미 기존의 인쇄물을 사용한다는 점에서 조금 다른 측면을 갖고 있다. 타이포그래피가 근본적으로 문서 기록적인 혹은 정리의 기능을 갖고 있다는 것을 상기한다면 그것이 콜라주 되면서 특정 사회적 혹은 역사적 의미구조를 포함시키도록 의도되기 때문이다. 이렇게 차원을 극복하거나 다른 의도로 해석될 여지를 제공하려는 목적에서 정상적인 타이포그래피가 아닌 활자 자체만을 위한 실험적 타이포그래피 방법은 시각적 연상을 통한 메타포를 사용하려는 의도에서 출발한다는 점에서 공통된다. 이러한 관점은 위의 열거한 타이포그래피 이미지로 상징화된 리베스킨트의 건축드로잉을 해석하는데 있어서 하나의 출발점이 될 수 있다.(그림 9)

13) Susan Marcus, The Typographic element in Cubism, 323(1972)

14) Abott Miller, 앞의 책, 34

3. 건축드로잉과 해체주의 건축

3.1 건축드로잉의 개념 변화

과거 건축드로잉의 개념은 “회화는 신비로움을 지니고 있어 그 은밀함이 캔버스에 놓이는 반면, 건축드로잉은 비개인적이어서 도구이자 마무리 기능의 수단이어서 또한 미학적인 모험과는 무관한 실질적인 기술에 해당한다. 그 목적의 하나는 건축의 의도가 무엇인가를 설명하는 것”이다.¹⁵⁾ 이에 따라 평면도, 단면도, 입면도, 그리고 투시도 등과 같은 전통적인 건축드로잉들은 앞으로 실제 지어질 건축의 모습을 예상하고자 하는 용도로 사용되어왔다.

그러나 오늘날의 건축가들은 이외에도 클라이언트들을 이해 시키거나 특히 수주를 위한 공모 경쟁에서 세련된 프리젠테이션이 필요할 경우 자신들의 미적 차별성을 제대로 전달할 목적으로 따로 드로잉을 준비하는 것을 당연시하게 되었다. 동시에 타이포그래피, 일러스트레이션, 컴퓨터그래픽을 이용한 시뮬레이션 시스템과 같은 그래픽 영역들이 가세됨으로써 건축드로잉의 다양한 개성적인 모습이 드러나게 된 것이다. 그 한 예로서 라울 분쇼텐(Raoul Bunschoten)의 프로젝트, “CHORA”의 경우를 보면 문명 발상지로서 터키의 수도 이스탄불의 역사적 의미를 스케치하는 도시설계 드로잉(urban drawing) 곳곳에 실험적이라고 할 수 있을 정도의 세심하게 배려된 타이포그래피 요소들이 등장하고 있다.(그림 10)

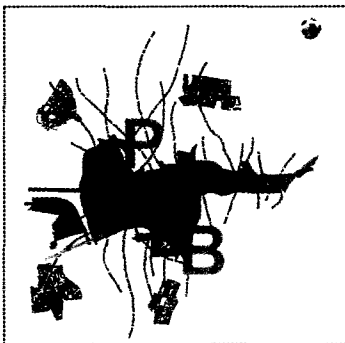


그림 10. Raoul Bunschoten, "CHORA", 1996
그림 11. Zaha Hadid, "Solomon R. Guggenheim Museum", 1992



표현 가능성의 확대와 더불어 건축드로잉을 접근하는 자세나 방법 역시 다양해지는 것도 달라진 특징 중의 하나이다. 일군의 건축가들에게서는 드로잉을 한다는 자체가 건축이라는 작업에 있어서 보다 근본적인 과정이라는 인식이 자리 잡게 되는데 이는 특히 해체주의로 분류되는 건축가들의 작업에서 뚜렷이 드러난다. 이런 점에서 자주 거론되는 구체적인 예로서 리베스킨트의 경우, 추상성과 공간성이라는 주제를 추구하는데 있어서 드로잉의 과정을 건축의 핵심적인 부분으로 강조하고 타이포그래피적인 요소를 과감히 주요 표현 매체로 선택한다. 또한 자하 하디드(Zaha Hadid)는 기존의 개념으로서의 받아들이기 어려운 회화인지 일러스트레이션인지 구분되기 어려운 충격적인 건축드로잉을 기반으로 실제 건축을 완성하면서 그 건축드로잉들만으로 전시회를 열어 논란을 일으킨 바 있다.(그림 11)

15) James Gowan, The Architectural Drawing, 6(1989)

3.2 해체주의 건축: 예술로의 복귀

1907년경 큐비즘의 등장 이후 추상 개념(Abstraction)은 더 이상 자연으로부터 재현되는 것이 아닌 자연으로부터 느끼는 예술가의 감정을 반영하는 것으로 받아들여졌다. 예술가의 제스처(gesture)는 완벽한 자유에서 우러나오고 새로운 방식과 형태를 통하여 예술가의 감정을 표현한다는 예술의 이상론은 현재에 이르기까지 크게 변함이 없다고 할 수 있다.

주목할 것은 20세기를 거쳐서 회화에서 강한 영향력을 미친 이 추상의 개념이 과거 종합예술임을 지부했던 건축에 있어서는 정확히 일치되지 않는다는 점이다.¹⁶⁾ 이는 자유로운 제스처와 건축 사이에는 공간이라는 엄연한 현실이 존재하고 공간은 그것의 함목적적인 기능성, 즉 실제 사용되고 행위가 일어남에 따른 유용성에 대한 고려를 필요로 하므로 부득이 각 시대의 기술 수준에 영향을 받게 되는 상황에서 건축의 형태는 대체로 입방체의 형식을 벗어나기 어렵기 때문이다.

반면에 건축의 역사는 1920년대라는 러시아 혁명기 구성주의의 시대의 짧은 기간 동안이나마 예술가를 자유롭게 해주었던 추상의 개념이 건축가 역시 자유롭게 할 수 있다는 확신을 가졌던 시기가 있었다. 그러나 1930년대를 기점으로 기계생산시대의 표준화(standardization)라는 프로세스가 도입됨으로써 그 이상은 다시 현실로의 복귀로 되돌려졌다.

1960년대 이르러 건축(building)의 의미가 "실용주의적 형식(utilitarian form)"과 동의어화 되어가는 과정에서 건축가들은 가장 기능주의적인 단순한 형태만이 어떻게 건축을 구성하는데 있어서 필연적이며, 내적인 복잡성은 표현될 수 없는가라는 의문을 제기하기 시작하였다. 이는 박물관 같은 역사적 건물이 한 도시에 기념비적인 역할을 하기 위해서는 단순한 기능성만이 아닌 건물에 대한 의미부여가 우선되어야 한다는 주장으로 발전되었다.

시대적으로 포스트모더니즘이 도래하면서 본격적으로 의미의 중요성이 부각되고 건축은 "나레티브(Narrative)의 표현 수단"이 되어 과거와 현재의 의미를 부각시키는 방법을 통하여 동시대의 역사적인 형식을 고안해내었다. 경우에 따라서는 초기 모더니즘의 어휘들을 이용함으로써 과거 건축이 누렸던 영광을 다시 상기시키고자 하였다.

건축 역사에 있어 두 번째 모더니즘이라고 할 수 있는 현재의 해체주의 건축은 포스트모더니즘의 과거편향성을 극복하고 모더니즘의 언어를 재발견하고자 하고 있다.¹⁷⁾ 또한 테크놀로지 지향의 언어들은 분절과 파괴를 의미한다고 생각하는 해체주의 건축가들은 완벽함과 무난함, 그리고 조화로움에 반대하는 하나의 모더니즘 형태를 그들의 건축으로서 표현하고 있다.

여기서 그들의 정신적 지향점을 초기 모더니즘, 정확히 말해서 러시아 구성주의로부터 시작함으로 해서, 1920년대 러시아 아방가르드들의 시대정신(Zeitgeist)이라고 할 수 있는 “새로움(Newness)”의 추구를 연상시킨다는 점을 간파할 수 없다. 더불어 중요한 것은 공간과 시간의 메타포를 사용하는데 있어 추상적인 상징주의라는 공통점 이외에 건축의 표현양식까지 구성주의의 그것과 많이 닮아 있다는 점이다.

16) Robert Maxwell, Transgression: Crossing the lines of art, Architectural Design, 11(1997)

17) Robert Maxwell, 앞의 책, 11

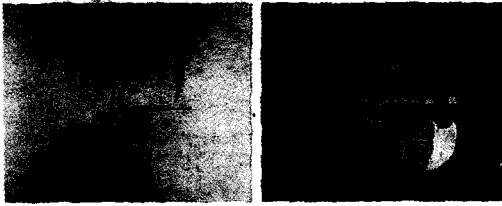


그림 12.4(왼쪽부터) El Lissitzky, "Proun 23"
OMA, "Welfare Palace Hotel", 1976



그림 13. (왼쪽부터) El Lissitzky, "Proun 1E", 1919
Bernard Tschumi, "Parc De La Villette", 198

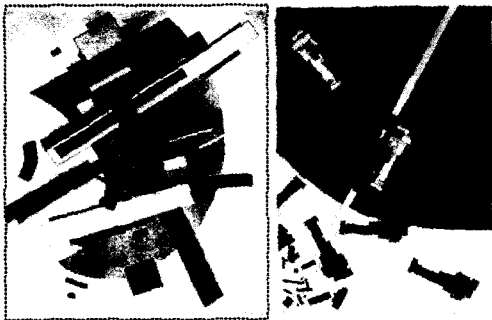


그림 14. (왼쪽부터) El Lissitzky, "Proun 5A", 1921
Zaha Hadid, "Trafalgar Square Grand Building Project", 1985

표현 양식과 관련하여 건축이론가 캐서린 쿡(Catherine Cook)은 어떤 해체주의자들에게서도 정확히 확증된 바는 없다고 전제하고 "차용(borrowing)"의 증거를 제시하고 있다.¹⁸⁾(그림 12, 13, 14) 반면에 예외적으로 렘 쿨하스(Rem Koolhaas)와 그의 제자였던 하디드는 구성주의의 모체라고 할 수 있는 절대주의의 영향을 받았음을 공개적으로 인정한 바 있다. 그림 12는 앞서 절대주의의 영향으로 완성된 리시츠키의 "뿌로운"의 작품 23과 쿨하스의 작업간의 긴밀한 상관관계를 보여준다. 그림 13의 버나드 추미(Bernard Tschumi)의 작업은 "뿌로운"의 축척(sacle) 개념이 없는 공간 나누기를 사용하고 있다. 그림 14는 하디드의 초기 건축 드로잉의 스타일을 보여주는 예로서 말레비치의 건축적 구상 형태인 "아키텍톤(Architecton)"의 주요 모티브인 텍토닉(tectonic)의 개념을 명치시킴으로써 시간과 공간상의 변화무쌍한 다양성, 그리고 말레비치의 무중력 상태의 화면 구성 효과를 이끌어내고 있다.

위의 예들에서 보았듯이 해체주의 건축의 조형성은 리시츠키를 동심원의 축으로 구성주의의 특징인 추상적 기하조형과 "추상적 상징주의(abstract symbolism)"¹⁹⁾에 의거하고 있다. 이는 예술로의 복귀를 갈망하는 해체주의 건축가들이 역사상 유일했던 건축의 모더니즘이었던 러시아 구성주의를 조형적, 정신적인 모델로 삼아 자신만의 목소리를 내하고자 했던 것에 기인하는

것으로 해석된다.

따라서 리베스킨트 드로잉의 타이포그래피적 요소와 추상적인 상징을 이해하기 위해서 넓게는 구성주의 건축, 좁게는 해체주의의 기본 텍스트라고 할 수 있는 리시츠키의 "뿌로운"과 그것의 이상이 타이포그래피와 결합되어 나타나는 "두개의 사각형에 대하여"를 살펴보아야 할 필요가 있다.

3.3 건축드로잉으로서의 "두개의 사각형에 대하여"

보다 엄격한 의미에서 "두개의 사각형에 대하여(1922)"는 건축드로잉이라고 할 수는 없지만 그러나 여러 측면에서 리베스킨트의 건축드로잉의 전형(archetype)이 될 수 있다고 하겠다. 리시츠키는 이 작품을 통하여 건축드로잉으로서의 "뿌로운"의 기하학적 요소들과 여기에 종속되거나 설명적이지 않은, 오히려 중요한 역할을 수행하는 타이포그래피와의 완벽한 조화를 이루고자 하였다. 따라서 "건축이 회화로 나아가는 중간 지점"²⁰⁾인 "뿌로운"의 등장을 세상에 알리고자 하나의 책의 형태로 현실화된 것이다. 외형적 측면에서는 "뿌로운"의 건축드로잉들의 이미지가 다시 한번 사용되었고 내용적 측면에서는 1917년 러시아 공산혁명으로 도래할 새로운 이상세계의 "새로운 질서"라는 메타포를 기초로 전체적으로 새로운 이상도시의 설계 과정을 보여줌으로써 건축드로잉과의 연계선상에서 있다고 할 수 있다.

이 작품 이후에 발표된 "대상(Object, 1922)"나 "목소리를 위하여(For the Voice, 1923)"과 같은 타이포그래피 작품에서 기하학적 조형들은 보다 그래픽적으로 모던한 형태로 발전한다. 상징적인 의미들은 점차 퇴색하는 반면에 현대적인 타이포그래피 개념의 긴장감과 형태적 대조(contrast)가 강조됨으로써 결과적으로 치홀트가 "새로운 타이포그래피(The New Typography)"의 컨셉트를 이끌어내는데 직접적인 영향을 주는 계기가 되었다. 그들의 차이는 치홀트의 타이포그래피 개념은 리시츠키적인 의미 생산이 우주론적이고 근본적인 조형 형태에서 얻어지는 것이 아니고, 사회적으로 관습화된 형식에 따르는 다양한 변용과 대조라는 방법에 의해서 의미가 생산된다는 기능주의적인 측면을 내포하고 있다는 점이다.²¹⁾

오늘날의 예술과 디자인 사이의 경계와해 상황에서 본다면, 치홀트적 사고는 해체주의의 영향을 직접적으로 받고 있는 이 시대의 타이포그래퍼 들에게는 더 이상 설득력이 없을 것이다. 이는 기능주의적 이상에 역행하는 해체주의 건축가들에게도 동일하게 적용될 수 있다. 앞서 보았듯이 그들은 자신들의 추상적 상징주의에 일맥상통하는 것으로서 구성주의의 조형적 아이디어를 채택한다. 이것이 그들 작품 속에 다양하게 반영되고 있는 "뿌로운"의 원리가 중요하다고 말할 수 있는 이유이다.

"뿌로운"을 리시츠키의 표현으로 간단히 정리하면, "공간의 통제를 통한 새로운 형식의 창조 작업"이며 "우리는 기호학을 정의해야만 한다..기호학적 질량의 축척과 시스템은 공간에 보다 특별한 움직임력을 제공한다."라고 말하면서 어떻게 이차원적 평면에서 공간성이 인식될 수 있는가에 대해서 설명한다.²²⁾ 건축가로서의 리시츠키는 우주공간이라는 절대주의 메타포의 표현을 위

18) Andrew Benjamin, Catherine Cook, Andreas Papadakis, Deconstruction, 18(1989)

19) Robert Maxwell, 앞의 책, 12

20) Larissa Z. Zdanova, 앞의 책, 91

21) Peter Storkerson, Jan Tschichold and the Language of Modernism, 30 vols, Visible Language, 329(1996)

22) Patricia Railing, More About Two Squares, 13(1991)

해서 원근법이라는 착시적인 방법으로 3차원상의 높이, 넓이, 깊이를 묘사하는 “유클리드 기하(Euclidean Geometry)”를 버리고 점, 선, 면의 기하구성에 근거하는 반유클리드 기하에 대한 명료하면서 독창적인 사고를 통해 공간성에 대한 새로운 접근 방법을 제시하였다. 4차원의 시간의 개입의 문제는 “시간은 단지 우리의 의식에서 간접적으로 인식될 뿐이다...공간상의 대상의 위치를 변화시킴으로써 시간의 궤적이 표현된다”²³⁾라고 그는 밝힌다.

이러한 사고는 앞서 본 해체주의 건축드로잉에서처럼 사물의 축척이 무시되고 투상축이 여러 설치되어 공간을 가르는, 혹은 조각난 기하조형들이 무중력의 공간을 떠다니는 표현으로 형상화되어 나타나며, 결과적으로 제한된 2차원상의 지면에서 4차원상의 “시간”을 끌어들이게 되는 것이다.

타이포그래피 측면에서 중요한 사실은 리시츠키는 “빠로운”의 조형원리와 동일하게 공간과 시간의 메타포적 개념을 부여하고 활자와 기하조형 요소들 간의 완벽한 조화를 이루고자 방향성에 대한 원리와 21에서 살펴본 러시아 미래파의 “자음”의 언어의 초이성적 원리를 도입하였다는 점이다.

형태적으로 “두개의 사각형에 대하여”에 등장하는 모든 활자들은 “빠로운”의 요소들과 맞추어 수평, 수직, 사선, 직교를 기준으로 하는 일정한 방향성을 갖고 있다. 기하조형과 타이포그래피만으로 구성된 그래픽 역사상 최초의 추상포스터라고 평가받는 그의 초기 작품, “붉은 썸기호 흰 공간을 공격하라(Beat the Whites with the Red Wedge, 1922)”(그림 15)에서 이 방향성의 개념은 확실히 들어난다. 여기서 방향성은 기하조형의 방향성과 정확히 일치되어, 붉은 군대가 적군인 백군을 공격한다는 상황을 붉은 삼각형이 상징하도록 계산되어 있다. 방향성의 상징성에 대해

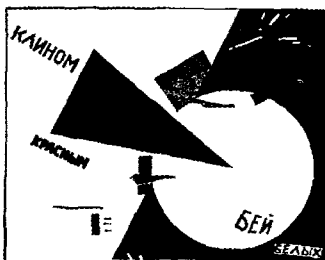


그림 15. El Lissitzky, "Beat the White with the Red Wedge, 1922"

서 그는 1925년 그의 에세이 “타이포그래피에 관한 진실(Typographic Facts)”에서, “...직각의 선은 공간상에 놓여 정적인 효과(휴식)를. 사선상으로 놓여서 동적인 효과(동요된 감정)를 만들어낸다. 이것은 타이포그래피의 금언과도 같다.”²⁴⁾고 규정한다.

이상에서 본 바와 같이 “두개의 사각형에 대하여”는 추상적 사고 과정을 통해서만 가능한 의미부여의 과정을 통해서 기하조형의 요소와 타이포그래피에 “공간과 시간상의 동적인 움직임”이라는 동일한 원리가 적용되었다. 이런 추상적 상징주의는 개인의 의미부여 과정을 통해서 각각 다른 방식으로 나타나겠으나 첫째, 해체주의 건축이 리시츠키의 “빠로운”의 조형원리를 중요시한다는 점에서 그리고 둘째로, 리베스킨트 드로잉의 큰 특징이 추상적 상징의 모티브로 타이포그래피적 요소가 사용되고 있다는 점에서 “두개의 사각형에 대하여”는 리베스킨트의

드로잉을 이해하는데 있어서 하나의 비교, 분석의 예가 될 수 있을 것이다.

4. 리베스킨트 건축드로잉의 타이포그래피적 분석

리베스킨트 드로잉의 기하조형과 활자의 추상적 상징화 분석에 대한 선행연구로서 먼저 표현 측면에서 겉으로 드러나는 타이포그래피적 성향을 살펴보기로 한다. 그의 건축드로잉의 스타일은 추상화에서 상징화에 이르는 과정을 거친다는 공통된 특징을 갖고 있지만 표현 매체나 구성에 따라서 크게 두 가지로 나눌 수 있다. 그 하나는 초기 드로잉이나 건축 모델링에서 볼 수 있는 잡지나 신문, 전화번호부 같은 인쇄지면을 콜라주하는 타이포그래피적 이미지 유형과 또 하나는 주로 흑백의 스텐실 활자 처리된 타이포그래피적 구성(composition)이 그것이다.

콜라주나 방식은 앞서 2.1 활자그 자체의 실험에서 살펴본 대로 통상 하나의 메타포로서 특정 사회적, 혹은 역사적 의미구조의 상징화에 켜이는데 리베스킨트는 그것을 주로 건축 모델링에 한결같이 사용하고 있다. 그림 16의 베를린 도시 설계 프로젝트, “City Edge”는 쉽게 자르고, 접히고, 구겨질 수 있는 건축 도면이나 성경, 지도, 지폐들을 이용해 덧붙여서 도시의 이미지를 상징화했다. 그림 17의 유대인 박물관 프로젝트의 건축 모델링, “Names”는 제 2차 세계대전 당시 실종된 유대인들의 이름이 적힌 관공서 리스트를 단면적으로 콜라주 했다. 이 작품은 4세기부터 현재까지의 길고도 긴 베를린 유대인 역사의 시간 속에서 유대인과 독일 사이의 과거와 현재의 역사, 그리고 그들

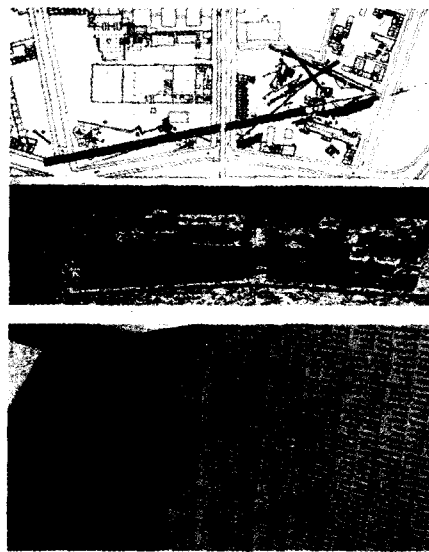


그림 16. Daniel Libeskind, City Edge, 1987 (하단) 콜라주된 사이트 플랜
그림 17. (아래) Daniel Libeskind, "Names", 1987(세부확대)

사이의 미래를 상징한다.

리베스킨트 건축드로잉에서 콜라주 처리된 활자 외에는 제대로 활자 처리된 공간은 거의 찾아볼 수 없으며, 다시 말해서 인쇄된 활자라고 볼 수 없는 스텐실 처리된 레터링이 주를 이룬다. 그림 10의 “CHORA” 프로젝트에 사용된 명료하고 시각적인 타이포그래피와 비교하면, 과거 건축드로잉 개념에서 활자를 스텐실 처리하는 것이 일반적이지만 리베스킨트가 활자를 다루는 자세는 “제대로 디자인 교육 받은 흔적을 내보이기 꺼려하

23) El Lissitzky, Eric Dluhosch(trans.), Russia: An Architecture for World Revolution, 147(1984)

24) Sophie Lissitzky-Kuppers(ed.), EL Lissitzky: Life, Letters, Text, 359-360 (1968)

는 듯”²⁵⁾ 해서 무개성해 보이는 스텐실 활자들이 아무렇게나 놓여진 것처럼 보인다. 이 점 역시 큐비즘 이래 현대 회화에서 활자의 쓰임새를 볼때 주로 그려져서 실제 활자와는 무언가 다른 느낌을 주는 것과 일맥상통한다고 볼 수 있다.

이런 점에서 본다면 리베스킨트는 자신의 드로잉이 테크놀로지가 돋보이는 그래픽 스타일보다는 보다 예술 지향적인 스타일로 편향시키려는 태도를 발견할 수 있다. 다시 밀리의 견해를 이용하여 정리한다면 이는 특정한 관점을 견지하면서 의식적으로 “비전문가적 혹은 익명적으로 보이는 타이포그래피적 현학성(typographic sophistication)”²⁶⁾이라고 할 수 있다.

4.1 메타포로서의 건축

그의 추상적 상징체계는 드로잉 그 자체로서 끝나는 것이 아니라 그 결과로서 실제 건축에서 모습을 드러낸다. 또한 그의 드로잉이 타이포그래피적이라고 해서 단순히 활자의 형상이 그대로 드러나는 것은 물론 아니어서 모든 과정의 시작과 끝은 그의 상징시스템을 이해하는 것이 필수적이라고 할 수 있다.

베를린의 “유대인 박물관”(그림 18)은 그의 건축이 어떻게 구체화된 형태를 갖게 되는가를 확인할 수 있는 대표적 예이다. 이 프로젝트는 감춰지거나 잊혀지고, 부인될 수 없는 베를린이란 도시와 유대인과의 역사적 궤적을 추적하는 것에서 출발한다. 따라서 그의 디자인은 “볼 수 없고 보이지 않는(not seeing-not seen)” 지난 세대의 독일과 유대인의 문화적 공생관계의 숙명적 관계를 기초로 한다.²⁷⁾

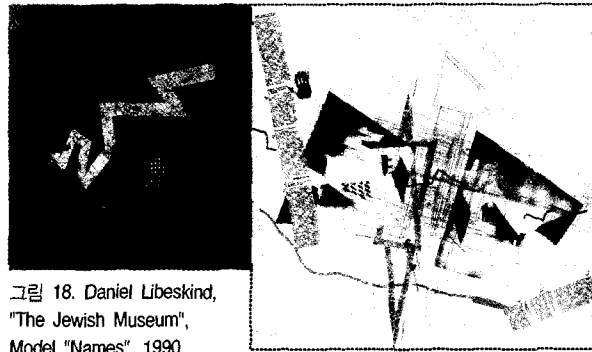


그림 18. Daniel Libeskind, "The Jewish Museum", Model "Names", 1990

그림 19. "Star Matrix", "The Jewish Museum", Model "Names", 1990

외관상 지그재그 형태인 “유대인 박물관”은 그림 19에서 보듯이 6개의 꼭지를 갖고 있는 “유대의 별”을 작업의 상징적 모티브로 하고 있다. 리베스킨트는 베를린이라는 도시에서 쉽게 드러나지 보이지 않는 요소들을 잇는 연결고리로서 “유대의 별”의 육각형을 나래티브화하는 것을 포함하여 세 차원의 개념화 과정을 카태고리화한다. 둘째는 음악적 요소로서 쇤베르크(Schoenberg)의 오페라, “모세와 아론(Moses and Aaron)”의 미완성 3막이며 마지막은 그의 작업의 텍스트를 정의하는 책의 차원이다.²⁸⁾

이 과정을 통해서 완성된 공간의 아이디어는 비교적 단순하

25) Abott Miller: Word Art, Eye, no11, 34 (1993)

26) Abott Miller: Word Art, Eye, no11, 41 (1993)

27) Peter Noever(ed), Architecture in Transition: Between Deconstruction and New Modernism, 67(1991)

28) Peter Noever(ed), 앞의 책, 67(1991)

다. 베를린을 둘러싼, 또한 대중들의 사고에 자리 잡은 “없음의 공간(void)을 묘사하는 것이다.” 실제로 베를린에는 남아있는 것이 거의 없다. 몇 안 되는 자료, 문서들조차 (유대의) 존재를 알리는 것보다 없어진 존재의 의미를 상기시키는 것들만이 남아 있다.²⁹⁾ 베를린을 통해서 보는 동시대의 문화를 비추는 이 “void”가 반드시 접근되어야 하고 보여져야 된다는 그의 생각은 마침내 전대미문의 전시될 자료가 없는 박물관이라는 새로운 개념을 제시하게 이르렀다. 따라서 실제로 관람객들이 볼 수 있는 것은 단순한 자료를 제외하곤 텅빈 건물, 리베스킨트가 추상화한 공간 그 자체인 뿐이다. 청회색 알루미늄으로 건물을 둘러싼 이 허황한 건물은 그의 추상화 과정이 담긴 건축드로잉 그 자체인 것이다.(그림 20)

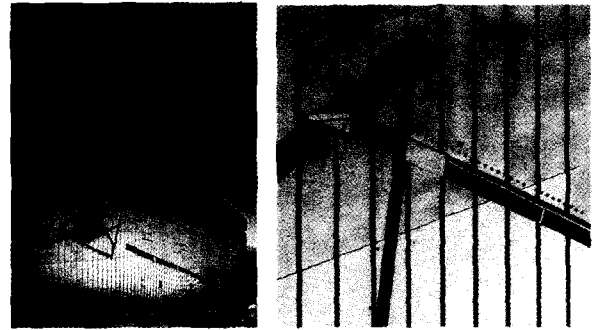


그림 20. "The Jewish Museum"의 파사드(왼쪽)과 일부 축대(오른쪽)

4.2 추상적 상징시스템

상징화란 대상에 대한 즉각적인 판단이 유보되고 그 대신 여러 가지 연상 작용이 뒤따르는 것이다. 리시츠키의 절대주의 형태와 활자는 보는 이가 인지하든 그렇지 못하든 저자의 의도가 담겨 있어 분명한 제한적인 통제가 이루어진다. 반면에 리베스킨트의 상징시스템은 상징화가 그의 의도에 맞춰지는 과정으로서 인식되어지기를 그만둔다. 그 기호(sign)는 항상 또 다른 기호를 지시하는 연쇄과정을 거치므로 “아무것도 고유한 의미가 있는 것은 없다(nothing is original)”³⁰⁾ 따라서 그의 기호는 스스로 의미를 지칭하지 않는다.

이같은 의미의 “불안정성(instability), 임의성(arbitrariness)”의 개념은 롤랑 바르트(Roland Barthes)의 저서, “저자의 죽음(The Death of Author, 1968)”으로부터 시작된다. 그는 모더니스트의 문학을 읽는 것과 도시를 비교하면서 저자가 독자의 책을 통해 무엇을 느끼기를 먼저 결정할 수 없듯이 건축의 의미해석 과정 역시 결코 건축가에 의해서 통제될 수 없다고 보고 독자의 동적인 중개자 역할을 강조하고 그의 이러한 사고는 소쉬르(Ferdinand De Saussure)가 밝힌 기호의 임의성을 기초로 “자유 유희(free-play)”의 개념으로 발전되었다.³¹⁾

언어학을 건축으로 그대로 연장 해석함에 따르는 모호함에도 불구하고 이러한 사고는 해체주의 건축 이론에 심대한 영향을 미쳤다. 근본적으로 이는 초기 모더니스트들과 기능주의자들의 목록에서 빠져있던, 혹은 무시되었던 해석자(interpreter)의 역할에 대해 새롭게 의미를 부여한 것이다. 즉, 추상적 상징주의라

29) Peter Noever(ed), 앞의 책, 68(1991)

30) Daniel Libeskind, Radix-Matrix, 129(1994)

31) Jonathan. A. Hale, 앞의 책, 143

는 점과 조형적 공통점에도 불구하고 해체주의 건축은 초기 모더니즘인 구성주의자들이 자신들의 조형에 특정한 의미를 부여한 것과는 달리 의미의 전이와 해석의 가변적 매개변수를 인정한다. 따라서 해체주의 건축가로서 리베스킨트의 건축과 건축드로잉을 구성하는 조형에 대한 이해는 여기서 시작하여야 한다.

4.3 기하조형의 상징화: 매트릭스(Matrix)

리시츠키의 “두개의 사각형에 대하여”에서 살펴본 바와 같이 추상적인 상징의 개념화는 기하조형과 활자라는 두가지 요소에 구체화되어 나타난다. 또한 “상징화(symbolization)”는 건축드로잉과 타이포그래피의 사이에 다리를 놓는 중개자의 역할을 한다. 이 점에서 리베스킨트 역시 구체적 조형을 넘어서는 절대적 추상의 개념을 불어넣는다는 점은 동일하다.

그의 드로잉에서 하나의 방향 축을 형성하는 조형들은 언제나 가늘고 긴 막대(bar)의 형상을 지닌다. 그 조형들은 공간에 부유하고 무작위한 각도로 부딪혀 만난다. 그러나 결코 직각의 각도로 만나는 법은 없다. 리베스킨트는 직각을 과거 초기 모더니즘의 의미부여의 산물이라고 간주한다. “그것은 단지 과거 정신적 역사와 관련해서만 적용된다. 더 이상 결정적일 수 없을 때, 직각의 각도는 변화한다. 어제의 개념(완벽성, perfection)은 더 이상 우리에게 적합하지 않다.”³²⁾ 다시 말해서 말레비치가 사각형을 “지각(sense)”이라는 하나의 의미만으로 해석되도록 의도했던 반면, 리베스킨트는 그러한 기하학의 결정론적인 한계로부터 자유로워지기를 시도한다.

위 개념에서 출발하여 조각난 형태의 집합과 같은 그의 조형요소들은 공간과 시간상으로 무수한 기호를 발산한다. 그는 이들 기하 조형요소들과 선들을 동시에 일컫는 하나의 집합명사로서 “매트릭스(Matrix)”란 단어로 정의한다. 이것은 “유대 박물관”을 이해하는데 있어서 하나의 메타포로서 위에서 언급한 첫 번째 차원인 “유대의 별”의 육각형 구조(그림 20)의 나레티브를 만드는 데 있어서 하나의 큰 틀/framework)이다.

그의 상징시스템에 있어서 “매트릭스”는 두 그룹으로 나뉘어 “사고를 나타내는 두개의 선이 있어, 하나는 직선이지만 끊겨져 조각이 나고 또 하나는 뒤틀러지고 복잡한 형상을 만들면서 그 과정이 무한히 지속된다”라고 말하고 “선과 선 사이에서 (Between the lines)”라고 개념을 요약한다.³³⁾ 다시 인용하면 “매트릭스”는 “선과 선 사이에서” 이루어지는 과정이다. 따라서 “서로가 철저히 개입되는 일이 없으므로 계속 함께 같이한다는 것은 있을 수 없다...이것이 내가 말하는 ‘무가 되는 무(voided void)’이고 그 자체로 없음이 되는 ‘무(void), 그 자체로 해체가 되어지는 해체(deconstruction)이다.”³⁴⁾

이것이 표현되는 형태는 예각 형태의 “X자 구조(Chiasm)”로 구체화된다. 상징의 내용이나 예각의 사용은 다르다고 할 수 있지만 이는 말레비치와 리시츠키가 왜곡된 투상축(projection)에 의해 만들어진 직선들로 “시간”의 개념을 만들어내는 방법은 동일하다고 할 수 있다. 연계선상에서 리베스킨트가 도표화한 그림 21은 “머무르고(stay)”, “앞으로 나아감(move forward)”을

통해서 “존재(being)”가 만들어지는, 다시 말해서 현재에서 미래로 계속 나아가는 그의 상징의 기본축을 보여준다. 이러한 방식에 의해 그의 건축 드로잉의 활자를 포함한 기하 조형요소들은 교차와 이탈의 과정을 반복하게 되어 나타나는 것이다. 결과적으로 그 구성은 다르지만 “두개의 사각형에 대하여”에서 기하조형과 활자의 동일한 하나 됨은 각 내재적 원리에 따른다는 공통점을 갖고 있다.

4.4 "알파벳(The Alphabet)"과 "유기적 활자(Organic Type)"의 비교

어디까지나 건축가로서의 리베스킨트는 타이포그래피라는 용어나 그와 관련된 어떤 것에 대해서 직접 언급하지 않는다. 그러나 한편으로 드로잉과 함께 실린 그의 습작 형태의 타이포그래피 작품들인 “네 개의 텍스트(The Four Texts)”는 그가 얼마나 타

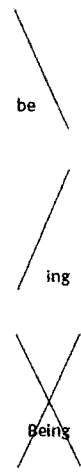


그림 21. “Ratix-Matrix”의 도표

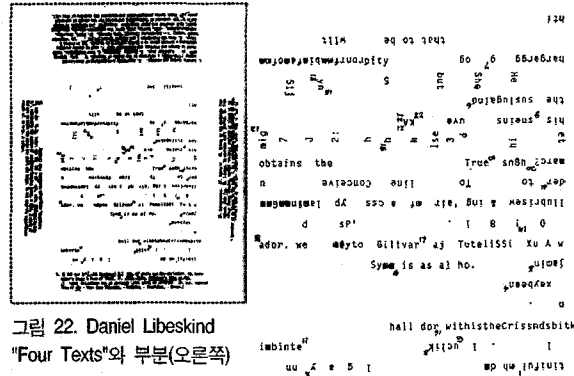


그림 22. Daniel Libeskind “Four Texts”의 부분(오른쪽)

이포그래피와 타이포그래피적 전통에 익숙해 있는지를 목시적으로 보여준다.(그림 22) 개인적인 타이포그래피적 취향이라고는 하나 상당히 구체적으로 시각이나 실험적 타이포그래피를 연상시키고 작품의 디테일한 면을 보면 아마추어 수준을 넘어선 타이포그래피에 대한 깊은 조예를 확인할 수 있다. 한편으로 이는 그의 건축드로잉에서 보이는 타이포그래피가 단순히 우연의 산물이 아님을 반증해준다고 할 수 있다.

그의 “사회적 서문(Social Preface)”라는 글에는 그가 활자에 대해서 어느 정도의 깊은 이해를 갖고 있는가를 보여준다. 여기서 그는 고대 이집트어의 상형문자로서의 그래픽적인 특성에 대해서 논하면서 문자의 형태와 기능에 대해서 또 하나의 가능성을 언급한다. 이를 인용하면,

“여기 각도를 나타내는 형상인 Q가 있다. 라틴어로 Q에 해당하는 이 형상은 또한 외곽선을 연상시킨다. 여기 입의 형상이 있다. 과거의 이집트 유적들을 자세히 보면, 우리는 이집트인들이 그들의 그림문자에서 모든 인간의 형상을 이용했음을 알 수 있다.”³⁵⁾

이와 같은 문자의 형상화에 대한 개념은 직, 간접적으로 그의

32) Daniel Libeskind, The Jewish Museum, Berlin, 38(1999)

33) Jonathan. A. Hale, 앞의 책에서 재인용, 143

34) Peter Noever, 앞의 책, 64

35) Daniel Libeskind, 앞의 책, 150

드로잉에 특히 "유대박물관" 프로젝트에서 그가 명명했던 독특한 건축 언어적 접근인 "알파벳(The ALphabet)"(그림 23)에 반영되었을 것이며, 그렇게 보면 이는 "메트릭스"의 기본적인 형태들의 모음집이자 하나의 공식으로서 실제 건물에서 확인할 수 있는 구체화된 형상들이다. 이런 면에서 보면 건축이 한편의 책이라면 "알파벳"은 그것을 구성하는 문자들이자 구문체계인 셈이다.

실제로 비교적 언어적 체계를 갖고 있는 주역과 비교한다면 보다 "알파벳"을 잘 이해할 수 있는 측면이 있다. 주역은 주지하다시피 자연의 움직임을 통해서 삼라만상의 변화를 해석하는 것으로써 기하학적 형태의 효를 최소 기본단위로 해서 그 다양한 조합을 통해서 무한한 추상적 나레티브를 만들어낸다. 따라서 이들의 관계는 기하 조형에 의미부여하는 과정을 부여해서 추상적 상징화로 나아간다는 점에서 공통된 특성을 갖고 있다고 할 수 있다.

오늘날 우리가 쓰고 있는 언어는 거의 그것이 과거에 상형문자, 혹은 표음문자에서 출발했던 간에 추상화의 과정을 거쳐서 지금의 문자 형태를 갖추고 있다. 이에 관련하여 해체주의 타이포그래피로 분류되는 네빌 브로디(Neville Brody)는 오늘날의 활자가 또다른 추상화 과정을 필요성에 대해 다음과 같이 말하고 있다. 앞서 본 리베스킨트의 경우 정확히 나타나있지는 않지만 둘 모두의 활자에 대한 개념은 반 전통적인 견해로서 혹은 또 다른 가능성으로 비춰진다.

"활자는 외계에서 온 듯한 낯선 형태처럼 보인다. 그러나 사실은 그렇지 않다. 활자는 본래 내적 감정과 그에 대한 반항을 표현하기 위해 사용되고 있다...활자는 사고의 과정을 상징화한다. 그것은 기본적으로 유기적(organic)이다...많은 사람들은 활자가 흔들림 없는 순수성과 진실을 갖고 있다고 생각한다...전통적으로 그것은 활자에 대한 훈련이 우리가 사용하고 있는 활자의 형태가 갖고 있는 예의 순수성에 대한 믿음을 근거로 이루어지기 때문에 "신성불가침(sacrilege)"의 영역이라고 간주된다. "유기적(organic)"이라는 단어를 사용함에 있어서, 나는 커뮤니케이션이 계속 진화하고 변화하고 있다는 개념으로 나아가길 원한다."³⁶⁾

그는 이에 대한 실천으로써 잡지 "The Face(1984)"의 50호에서 55호에 이르는 목차 페이지에서 실제 목차를 말하는 "content s"라는 단어를 차례로 추상화 과정을 거쳐 마지막 호에 이르러서는 완벽한 추상화된 활자들의 형태로 완성해내었다.(그림 24)

"알파벳"과 "유기적 활자(Organic type)"을 비교해보면(그림 25) 두 해체주의 작가 모두에게 있어서 새로운 커뮤니케이션의 조형언어를 찾아가는 과정이 상당히 유사함을 알 수 있다. 사실상 "유대 박물관" 외벽이나 내부의 창 의 기하조형들이 앞서본 브로디의 목차부분과 놀라울 정도로 닮아 있음을 확인할 수 있다.

이들 형태의 동일함에 대한 연구의 필요성과는 별개로 이러한 현상이 시사하는 바는 서로 다른 영역간의 시도들이 변화하는 커뮤니케이션으로서 요구되는 활자나 조형의 추상화과정에서 서로 교차한 것, 혹은 공통점을 갖게 된 것이라고 해석할 수 있다. 간단히 부연한다면 해체주의라는 시대정신을 따르는 과정에서 활자를 포함한 기하조형에 대한 공감대가 이루어진 것이고, 이면에는 구성주의의 형태적 개념이 해체주의에 영향을 미치면서 그들의 조형적 측면에 공통되게 영향을 미친 결과인 것이다.

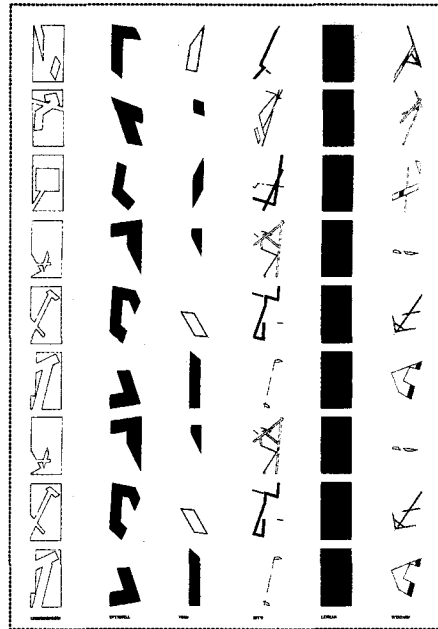


그림 23. "The Jewish Museum"의 "The Alphabet", 1990

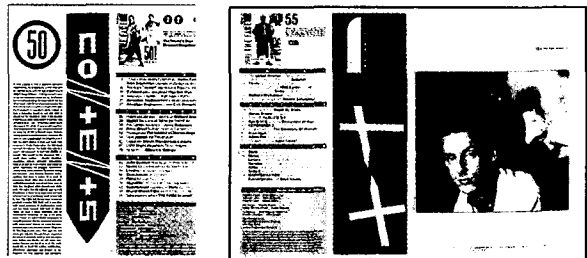


그림 24. Neville Brody가 디자인한 잡지, "The Face"의 50호에서 마지막 55호(위오른쪽)까지 contents 로고가 변화된 순서

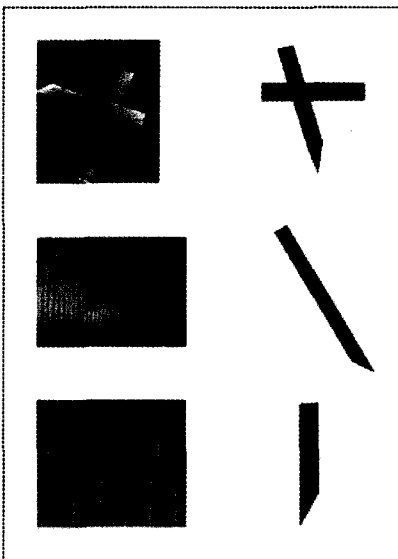
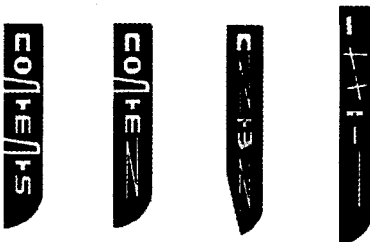


그림 25. (왼쪽) "유대박물관"의 실제 외벽에 구성된 리베스킨트의 기하조형과 (오른쪽) 네빌 브로디의 "유기적 활자"와의 추상화된 활자와의 비교

36) Jon Wozencroft, The Graphic Language of Neville Brody, 37(1988)

분명한 사실은 이를 통해 해체주의의 “새로움(Newness)”에 대한 희망이 새로운 형태를 창조하는 과정에서 서로에게 동시에 오버랩된 것과 동시에 리베스킨트의 건축드로잉을 타이포그래피적 관점에서 해석할 수 있는 가능성을 제공해주고 있다는 것을 확인하게 된다는 사실이다.

5. 결론

본 연구의 목적 중의 하나인 학제적 접근에 있어서 다른 영역의 조형에 대해 타이포그래피의 정확한 용어를 구사하는 것은 조심스러운 일이 아닐 수 없다. 따라서 본 논문은 연구의 내용 전체에서 “타이포그래피”라는 말보다 “타이포그래피적”이라는 말로 대신하였다. 또한 리베스킨트 역시 문헌상의 기록으로 타이포그래피에 대한 연관성이나 타이포그래피라는 용어 자체를 언급한 적이 없다. 더불어 현대 타이포그래피의 개념인 “이미 완성된 활자를 운용하는 기술, 혹은 기계”라는 것대로는 리베스킨트의 타이포그래피를 분석하는데 있어 한계가 있다는 점이다. 기능적인 관점의 개념의 용어 정의로는 그려진 활자나 풀라주 된 타이포그래피 이미지는 논의의 대상이 아니기 때문이다. 따라서 예술과 타이포그래피의 경계선상에 있다고 할 수 있는 본 연구는 기능주의적 관점으로는 연구 자체가 성립이 안 되므로 경계와해 현상이 일어났던 20세기 초반의 모더니즘, 그리고 현재 진행중인 해체주의의 예술적 성향에 중심을 기울였다.

브로디가 역으로 활자를 기하조형으로 추상화한 예에서 보듯이 기하조형과 활자의 관계는 밀접한 관련을 맺고 있다. 본 연구 역시 기하조형과 활자간의 개념상의 미세한 차이에도 불구하고, 20세기 초반 추상미술에서 활자와 기하조형이 동일한 원리로 다루어졌던 것과 마찬가지로 리베스킨트의 조형과 타이포그래피적 성격을 서로 같은 차원에서 보고자 하였다. 이는 해체주의 건축이 추상적 상징주의라는 점에서 구성주의와 맞닿아있고 타이포그래피 역시 그 시점으로부터 현대타이포그래피의 태동이 시작된다는 공통점에서 리베스킨트의 건축드로잉이 이해됨과 동시에 타이포그래피적 연관성을 해석할 여지가 발견되었기 때문이다. 그러나 보다 중요한 것은 해체주의 건축이 예술로의 복귀를 꿈꾸고, 타이포그래피에 있어서도 해체주의 영향으로 경계가 흐려지는 시대적 상황에서 건축과 타이포그래피라는 외견상 이질적인 영역이 공유할 수 있는 부분이 그만큼 확대되었기 때문에 본 연구가 가능하게 된 것이다.

더불어 추상적 상징 측면에서는 모든 가능성이 열려 있는 내재적 모호함이 상존하지만 커뮤니케이션이라는 개념이 진화하고 발전한다는 브로디의 개념을 인식한다면 조형이나 형태의 상호 연관성은 더욱 확대될 것이다. 더불어 “The Alphabet”과 “Organic type”의 극도로 닮은꼴의 형태적 특성들은 앞으로 연구의 여지를 남겨 놓고 있지만, 이는 한편으로 타이포그래피는 기하조형의 추상성과 항상 밀접한 연관을 맺고 있으며 그로 인해 기능적인 것 이외의 다른 예술과 공유할 수 있는 광대한 범위의 영역을 갖고 있다는 점을 환기시킨다.

결론적으로 위에서 밝힌 것을 토대로 다니엘 리베스킨트의 건축드로잉을 통하여 서로 다른 영역이라고 생각되어온 타이포그래피적 측면에서 건축의 한 부분을 해석할 수 있는 가능성과 또한 학제적 연구의 하나의 전형을 제시하고자 한 것에 본 연구의 의의를 두고자 한다.

참고문헌

- Anderson, Troels. Malevich. Amsterdam: The Stedelijk Museum, 1970.
- Beiman, Abbie. W. Concrete Typography: A Study in Metaphor, 8 vols. Ohio: Visible Language, 1974.
- Benjamin, Andrew. Cook, Catherine. and Papadakis, Andreas. Deconstruction. London: Academy Editions, 1989.
- Gowan, James. The Architectural Drawing: An Alignment with Painting. 59 vols. London: Architectural Design, 1989.
- Hale, Jonathan. A. Building Ideas: An Introduction to Architectural Theory. Chichester, New York: John Wiley & Sons, 2000.
- Klotz, Heinrich. Drawing 20th-Century Architecture. 59 vols. London: Architectural Design, 1989.
- Libeskind, Daniel. Radix-Matrix, Munchen: Prestel-verlag, 1994.
- Libeskind, Daniel. Jewish Museum Berlin. Berlin: G+B Arts International, 1999.
- Lissitzky, El. Russia: An Architecture for World Revolution. Trans. Dluhosch, Eric. Cambridge, Mass., MIT Press, 1984
- Lissitzky-Kuppers, Sophie. ed. EL Lissitzky: Life, Letters, text. Connecticut: New York Graphic Society, 1968.
- Marcus, Susan. The Typographic element in Cubism, 1911-1915: Its Formal and Semantic Implications. 6 vols. Ohio: Visible Language, 1972.
- Maxwell, Robert. Transgression: Crossing the lines of at the -Maxwell, Robert. The Two Way Stretch: Modernism, Tradition and Innovation, London: Academy Editions, 1996. Royal Academy Forum. 68 vols. London: Architectural Design, 1997.
- Miller, Abbott.J. Word Art. no. 11. Croydon: Eye, 1993.
- Mitchell, W.J.T. Interdisciplinary and Visual Culture: London: The Art Bulletin, 1995.
- Nisbet, Peter. El Lissitzky, 1890~1941. Hanover: Th. Schfer Drucerei, 1988.
- Noever, Peter. ed. Architecture in Transition: Between Deconstruction and New Modernism, Munich: Prestel-verlag, 1991.
- Railing, Patricia. More About Two Squares, Cambridge, Mass.,: MIT Press, 1991.
- Reynolds, Dee. Symbolist Aesthetics and Early Abstract Art, Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Stokerson, Peter. Jan Tschichold and the Language of Modernism, 30 vols. Chicago: Visible Language, 1996.
- Sweeny, James Johnson. Mondrian, New York: The Museum of Modern Art, 1948.
- Wozencroft, Jon. The Graphic Language of Neville Brody, London: Thames and Hudson, 1988.
- Zdanove, Larissa. Z. Malevich: Suprematism and Revolution in Russian Art, 1978.