

현대 건축과 회화에서 힘의 자유로운 분산에 관한 연구

- 프랭크 게리의 건축과 프란시스 베이컨의 회화에 있어 바로크적인 것을 중심으로 -

A Study on the free dispersal of the Power in Contemporary Architecture and Painting

- Focused on the baroque in the Architecture of Frank O. Gehry and the Paintings of Francis Bacon -

이란표* / Lee, Ran-Pyo

Abstract

This study concentrates on a new idea that is formulated as a creative spatialization in contemporary architecture and painting. It is stimulated from the classical baroque, which is expressed with the conceptual instruments, 'excessive', 'decorative', 'accidental'. Suggested from that, this study tries to open the actual sense area of 'the baroque' by analysing the architectural ideas of wrenching and folding by Frank O. Gehry and in the same context by elucidating the dynamic deformalising of the figures by Francis Bacon. The redefined 'new baroque' operates in the chain of the transformable and flexible images that must be recognized as 'the real' in the sense of 'the most empirical' and are vulnerable to dispersal. The typical instrument of Gehry's 'new baroque architecture' is the enclosing of the space and its folding, and Bacon, whose painting can be called as the modern baroque, takes as the expressing methods a wrenching of the figures, a relieving of the colored background against the figure and a disappearing of figures into the background. These different ideas meet in the theoretical gravitation field of the philosophy of Deleuze, in which the reconstituted baroque conception means the tension between the folds, on expansion and contraction of which the variable space is dependent. Through the general principle of 'the new baroque', a free dispersal of power, to architect and painter is offered the possibility, not only to make the real world intimate to the real life, but also to produce from there a vivid new space. Finally it brings to enjoyer and viewer the possibility, to perceive the operating power in and around oneself.

키워드 : 바로크적인 것, 힘의 분산, 공간 감싸기, 주름

1. 서론

1.1. 연구목적

현대를 이끄는 미국의 건축가 25인에 드는 동시에 예술적인 감각을 실제 건축에 유감없이 발휘하는 프랭크 게리는 이미 빌바오의 구겐하임 박물관(Guggenheim-Museum in Bilbao), 베를린의 은행건물(das Bankgebäude am Brandenburger Tor in Berlin), 프라하의 네델란드의 관청건물("Ginger und Fred" in Prag) 등으로 우리에게 친숙한 현대 건축가이다. 서로 대립해 있는 것처럼 보이는 것들을 과감하게 조합하는 게리의 폴라쥬 내지는 어셈블리지 건축은 건축물에 일정한 이미지를 부여하거나 건축물을 매개로 하여 일정한 메시지를 전달하려는 것이 아

니라, 시각적인 유희를 통해 '우연들이 이루어내는 효과의 정도'를 증대시키고자하는 '열려진 건축'을 목표로 하고 있는 것이다. 그리하여 전체된 이념이나 '초월적인 기의(transcendental signifiant)'가 없이 진행되는 창조적 자유의 몸짓으로서 게리의 건축물들은 즉흥의 연출로 상연되는 것이다. 이러한 상연의 한 가운데에 위치해 있는 문제는 쉽사리 대답될 수 없는 '실재(reality)'에 대한 진지한 물음이라고 할 수 있다.

게리의 이 같은 건축이념에 맞닿아 있는 또 다른 시도는 아일랜드 출신의 현대화가인 프란시스 베이컨의 회화적 사유이다. 루벤스의 「무고한 사람들의 학살」 장면에서 아이를 빼앗긴 어머니의 절규로부터 자신의 기본적인 회화 모티브를 얻어낸 베이컨은 형상과 회화적 공간 사이의 관계에 초점을 맞춰 고착화된 시선을 비 정형화시킴으로써, 기존의 시각방식에 결부되어 있는 관습들을 과감하게 벗어던지는 동시에 현실에서 체감

* 정회원, 배재대학교 건축학부 실내건축학과 전임강사

될 수 있는 ‘물질성’을 가시화시키고자 한다. 그리하여 그의 대부분의 그림들은 다양한 재료들과 인물들의 기형적인 묘사와 동적인 이미지들로 가득 차 있으며, 이러한 이미지들은 해소의 형태로 풀어져 있는 것이다. 그리고 동적인 이미지들과 이미지들의 해소가 주는 효과는 다양한 색채들의 혼합을 통해 배가된다.

이러한 베이컨의 회화와 게리의 건축은 ‘우연의 효과, 복잡성, 과잉, 집착’ 등으로 다양하게 특징지어질 수 있는 ‘바로크적인 것’에서 만나고 있다. 더구나 이러한 ‘바로크적인 것’은 현대 프랑스 사상가인 들뢰즈의 ‘바로크 개념’에 부합되는 것이기도 하다. 그리하여 본 논문은 21세기의 공간코드를 모색하는 일환으로 게리와 베이컨의 작품들을 분석하는 가운데 현대 건축과 예술에서 보여지는 ‘바로크적인 것’의 의미를 새로이 조명하고, 결론적으로 건축과 회화에서 원리로서의 바로크적인 것이 갖는 의미를 들뢰즈의 바로크 개념에 의거하여 명료화시키고자 할 것이다.

12. 연구범위와 방법

(1) 바로크적인 것의 개념규정

본 연구의 주도적인 개념인 ‘바로크적인 것’은 17세기의 역사적인 의미맥락에 직접적으로 연관되지는 않지만, 그 당시 그 개념이 함축하고 있었던 “장식적이고 복잡적이며 과도한”¹⁾이라는 의미와 간접적으로 연관된다. 여기서 간접적으로 연관된다는 것은 본 연구가 역사적인 바로크 개념으로부터 17세기의 경멸적인 어의맥락을 분리시켜, 이러한 어의맥락이 수행하였던 기능 가치적 작용을 현재화시키고자 한다는 것이다. 물론 일찍이 이러한 시도가 없었던 것은 아니다. 이미 1888년에 독일의 미술사가인 빌플린은 「르네상스와 바로크」에서 고전적인 안정성과 조화로부터 빛과 불협화음을 통해 이루어지는 육중함으로의 불가피한 이행을 특징짓는 예술양식을 규정하기 위해 바로크 개념이 지니고 있었던 경멸적인 연관들을 제거하고자 하였다.

그러나 빌플린의 이러한 시도는 바로크 개념을 특정한 시기에 한정시키는 관점으로부터 거리를 둠으로써, 후기 르네상스 및 매너리즘(Manierismus)과의 단절을 공고히 하였을 뿐만 아니라, 양식주의적인 한계에 머무를 수밖에 없었다. 이러한 소위 ‘비역사적 해석관점’에 반기를 든 이는 파노프스키였다. 그는 「바로크란 무엇인가?」라는 논문에서, 르네상스와 바로크가 철저히 대립적이라고 생각하는 입장에 거리를 두면서, 그 둘 간의 역동적인 연관으로부터 바로크를 이해하고자 한다.²⁾ 17세기 시대상황과 예술사조들의 양식적 경향들이 “주관적인 감

정적 에너지”³⁾로 변형되어진 것을 바로크로 규정하면서 파노프스키는 바로크적인 것이 갖는 양식적인 측면과 시대사적인 측면을 명료히 하고자 하였다.

본 연구는 이러한 빌플린과 파노프스키의 입장들을 종합하여 바로크 개념을 시간적 제한으로부터 자유로운 양식적인 측면과 시대사적이고 역사적인 의미연관을 한데 아우르는 개념으로 사용할 것이다.

(2) 연구범위와 방법

우선 본 논문은 ‘바로크적인 것’을 순수하게 “작용기능”⁴⁾으로 사용하는 들뢰즈의 기본 입장을 따른다. 이러한 입장에 의거하여 본 논문은 대립적인 요소들이 이루어 내는 예측될 수 없는 우연적인 효과와 이러한 효과들의 기저에 놓여있는 힘들의 분산이 프랭크 게리의 건축과 프란시스 베이컨의 회화에서 어떻게 구현되는가를 구체적으로 밝혀보고자 한다. 이러한 연구범위의 규정에 따라 게리의 건축이념과 건축물들에 한정되며, 베이컨의 작품들은 베이컨 자신이 주된 활동시기로 규정하는 1940년대 말 이후의 작품들에 한정된다. 서로 다른 이 두 시기에 이 두 작가들에 의해 창작된 작품들의 공통점은 일상적인 시선을 비틀고 변형시킴으로써 인간세계에 작용하는 물리적 힘들의 분산적 작용을 역동화 시킨다는 것이다.

언뜻 보기에 이해하기 힘든 이러한 두 창작방식과 이념들은 일정정도 들뢰즈가 말하고자하는 ‘바로크적인 것’의 이념과 맞닿아 있다고 여겨지기 때문에, 본 논문은 방법론적으로 들뢰즈의 철학에 기대어 그 둘을 분석해볼 것이다.

2. 힘의 분산적 작용 - 프랭크 게리의 건축

2.1. 원칙을 고수하지 않는 원칙

프랭크 게리의 건축이념을 한 마디로 요약하기는 힘들지만, 게리의 주된 문제의식은 “현대의 삶” 내지는 “실체세계”와의 진지하고도 치열한 접전으로 요약될 수 있을 것이다. 게리는 자신의 건축 작업의 원동력이 마치 “돌진해오는 트럭(runaway truck)”⁵⁾처럼 느껴지는 실체세계에 마주하여 이러한 실체세계의 조정 칸에서 “바퀴와 브레이크”를 자신이 원하는 방향으로 작동시키려고 하는 “에너지”와도 같다고 하면서, 그러한 에너지의 구체적인 형태를 바닷바람에서 발견한다. “당신이 앞으로 향할 때, 바람은 당신에게로 불어온다. 바람은 실제로 한 각도

3)Ibid. p.88.

4)Deleuze, Gilles, Die Falte. Leibniz und Barock(Le pli. Leibniz et le baroque, Paris 1988), trans. by Ulrich J. Schneider, (Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1996), p.11.

5)Weschler, Lawrence, "Talk of the Town", New Yorker, January 31, 1994, p.30.

1)Encyclopaedia of Aesthetics, Vol.1,(Oxford and New York 1998), p.199.

2)Panofsky, Erwin, What is Baroque?, in Three Essays on Style, ed. by Irving Lavin, Cambridge, Massachusets : The MIT Press, 1995, p.20.

로 다가온다. 당신이 바람을 향해 살며시 나아갈 때, 바람은 뜻의 양쪽에 있게 된다. 그 순간, 뜻은 바람을 안고서 펄럭이는 것이다. 그리고 뜻이 펄럭일 때, 그것은 판 데 벨데스(van de Veldes)와 같은 17세기 네델란드 화가들에 의해 포착된 아름다운 모습을 얻게 되는 것이다.”⁶⁾ 여기서 우리는 게리가 표현하고자 하는 것이 바람에 의해 펄럭이는 뜻의 움직임의 순간적인 포착이라고 오해해서는 안 된다. 그에게 있어 중요한 것은 대상의 동적인 이미지의 표현을 통해 주위환경이 생명을 얻게 되는 효과이며, 이것은 건축가 자신의 힘과 이러한 힘이 작용하는 공간의 밑바탕에 흐르고 있는 기본적인 힘의 만남을 통해 이루어질 수 있는 것이다. 이 같은 ‘힘의 분산적 작용’이라는 기본원리는 ‘월드 디즈니 콘서트 홀(1987)’ 프로젝트에 적용되었다.



<그림 1> 월드 디즈니 콘서트 홀

디즈니 홀을 구상하기 위해 게리가 모범으로 삼았던 건축물은 한스 샤로우(Hans Scharoun)이 건축한 ‘베를린 필하모니 홀(1956-63)’이었다. 커다란 홀이 마치 여러 개의 크고 작은 마을

로 이루어진 것처럼 구획되고 분할된 베를린 필하모니 홀은 연주자들 및 연주무대와 익명의 객석을 확연히 가르면서 연주무대와 관객들 간의 관계, 그리고 관객들 서로간의 관계에 대해서는 전혀 배려가 없는 기존의 콘서트홀에 비해 모든 요소들 사이에 유기적인 관계를 설정시켜 놓고 있는 것이다. 게리는 바로 베를린 필하모니의 이러한 특징에 착안하여, 디즈니 홀에 연주자들로부터 관객들로 일방적으로 전해지는 공간구성이 아니라, 연주 홀 내의 크고 작은 마을들이 서로 유기적으로 관계를 맺는 공간대화를 적용시켰던 것이다.

에너지의 자유로운 분산을 표현하는 또 다른 기제를 게리는 물고기의 움직임에서 찾는다. 정해진 형태를 따르지 않으면서 유선형으로 물을 가로지르는 물고기의 운동으로부터 게리는 “건축을 움직이게 만드는 방법”⁷⁾을 발견한다. 무정형의 운동 내지는 꿈틀거림의 생명력에 부합되는 물고기의 움직임은, “내가 꼬리를 자르고 머리를 잘라도 그리고 모든 것을 잘라내도, 여전히 물고기의 운동에 대한 감각을 가지듯이,”⁸⁾ 우리의 실제적인 삶을 가장 그럴듯하게 나타내주는 표현기체인 것이다. 이러한 물고기의 운동 이미지가 직접적으로 적용된 경우는 ‘루이스 저택(Lewis Residence, 1985-95)’과 바르셀로나의 ‘빌라 올림피카(Vila Olimpica, 1990-91)’의 물고기 조형물, 그리고 그가

6) Gehry Talks: architecture + process, ed. by Mildred Friedman, (New York, 1999), p.44.

7) Ibid. p.44.

8) Ibid. p.44.

직접 제작한 물고기와 뱀 조형등이 있다. 그러나 물고기의 비정형적 운동으로부터 영감을 얻어 구상한 건축물은 ‘제이 치앗의 사무실 건물 (Jay Chiat’s Hampton Drive temporary office, 1986-88)’이다. 다양한 재료들을 사용하고 여러 추상 단계를 거치면서 게리는 자연에서 관찰 가능한 움직임들을 건축언어로 표현하였던 것이다. 결국 바람, 물고기, 물, 구름 등과 같이 비정형적인 움직임의 메타포들을 사용하면서 게리는 “앞으로 도래할 건축을 기약하는 형식들의 언어”⁹⁾를 통해 동적인 이미지를 일상적인 현실에 맞추어 넣는 실험적인 작업을 수행하는 것이다.



<그림 2> 루이스 저택(umbuilt)

이러한 실험적 행위들을 뒷받침해주는 기본원칙을 게리는 두 가지로 요약한다. 첫째는 “문맥에 따라 작업하는 것”이고 두 번째는 “과거가 아니라 나의 시간 속에서 사는 것”¹⁰⁾이다. 문맥에 따라 작업한다’는 것은 기존의 전통적 양식이나 취미 혹은 습관들에

영합하는 것이 아니라, 눈앞에 펼쳐져 있는 공간을 그 공간의 상황과 여건의 고려 하에서 생김화 시킨다는 것을 의미하며, ‘나의 시간 속에서 산다는 것’은 그러한 공간을 경험하는 행위 자체에 자신을 전적으로 내맡긴다는 것을 뜻한다.

이러한 원칙은 게리가 자신의 ‘주택(Gehry Residence)’에 대해 언급할 때 잘 드러난다.¹¹⁾ 선인장의 전시를 공공의 조형물처럼 보여지도록 하는 태도나 내부가 들여다보이도록 창문을 설계하는 것은 자신의 집과 이웃집들 간의 교감 내지는 그 마을의 조화를 이루려는 목적에서 비롯되는 것이라기보다는, 선인장의 전시행위와 과감한 내부노출행위를 통해 이웃집들의 능동적 반응을 야기시키는 동시에 이러한 주위환경의 반응들을 통해 자신의 집을 주위환경으로 능동적으로 유입시키려는 전략에서 기인한다. 이러한 전략은 전체 공간의 맥락 내에 작용하는 역동적 힘의 자유로운 분산작용을 목표로 하는 것이다. 결국 공간의 맥락에 따라 작업하면서 이러한 공간을 경험하는 행위에 전적으로 내맡기는 ‘원칙을 고수하지 않는 원칙’은 게리의 역동적인 형식언어를 가능케 하는 근간인 것이다.

9) Friedman, Mildred, "Architecture in Motion", in Frank Gehry, architect, ed. by J. Fiona Ragheb (Guggenheim Museum Publications: New York, 2001), p.298.

10) Gehry Talks, p.207.

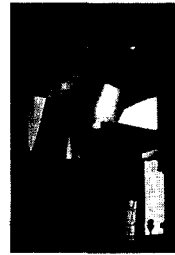
11) “나는 사람들이 보게 정원에 아름다운 표본 선인장을 내놓으려고 했지요. 그 선인장이 마치 공공의 조형물처럼 전시하려고 했던 것입니다. 결국 나는 내 이웃들의 차단적인 태도를 문제 삼고자 했으며, 그리하여 이웃 사람들에게 사생활을 손상시키지 않으면서도 집안의 사적인 영역을 들여다 볼 수 있게 해주는 창문들을 누구나 자기 집에 가질 수 있다는 것을 보여주고자 했던 것입니다”, Ibid. pp.38-39.

22. 신 바로크 건축이념

게리의 건축이 주어진 공간을 유연적인 방식으로 움직이고자 한다는 점에서, 그의 역동적인 형식 언어는 공간창조적인 언어이기도 하다. 건축을 위해서는 사람들, 고객, 그리고 장소와 사랑에 빠질 필요가 있다고 생각하는 게리는 이미 70년대 말 자신의 저택을 리모델링할 때 새로운 공간감을 추구하였다. 우선 그는 20년대 건물의 2층 구조 뼈대를 노출시켰으며, 창문을 하늘로 향해 각 지게 함으로써, 부엌과 식당이 외부로 뻗어나가는 효과를 창출하였다. 그리고 사슬로 연결된 울타리, 합판, 주름진 메탈박판 등의 재료들을 사용함으로써, 전통적인 건축구법들을 거스르는 동시에 ‘큐비즘적인 콜라주’를 수행하였던 것이다.

게리의 이러한 새로운 공간감의 기저에는 공간에 대한 철학적 이해가 자리 잡고 있다. 건축가의 가장 중요한 자질은 “공간을 감싸는” 능력이라고 하면서, 게리는 “감싸는 표면의 조작이야말로 회화나 조각과 건축을 구분시켜주는 지표”¹²⁾라고 주장한다. ‘공간을 감싸는 건축’을 수행하는 중요한 이미지로서 게리는 ‘물’의 움직임을 예로 든다. 비록 실현되지는 않았지만, 게리가 구상한 ‘한국 박물관’ 역시 ‘끔찍한 인공건물들’¹³⁾을 살아 숨쉬게 해주는 건축이념이 적용된 예이며, 앞서 언급된 바 있는 건축원리가 일관되게 적용된 ‘네델란드 빌딩(“Fred and Ginger”, 1992-96)에도 비정형의 “강변의 언어(the language of waterfront)”¹⁴⁾가 중요한 표현기제였다.

그러나 ‘공간을 감싸는 건축’을 가장 이념적으로 적절하게 실행하고 있는 프로젝트는 빌바오의 ‘구겐하임 박물관(the Guggenheim Museum, 1991-97)’과 시애틀의 ‘EMP건축(the Experience Music Project, 1995-2000)’이라고 할 수 있다. 게리 자신에 의해 “일생에 있어 가장 중요한 건물”¹⁵⁾로 평가되는 ‘루이스 저택’을 이념적 표본으로 삼고 있는 구겐하임 박물관은 루이스 저택 프로젝트에서 행해진 온갖 구상들이 그대로 집적된 결과라고 할 수 있다. 물고기와 문어형상의 동적인 이미지 라든가 마을 컨셉 등은 보다 구체적인 형식 언어들로 승화됨으로써, 천장들과 벽들은 지속적인 비정형적 흐름 속에서 계열을 이루었으며, 과감한 형태변형을 통해 자유로운 건축공간이 가능할 수 있었다. 그리고 무엇보다 박물관 주변의 환경, 즉 강, 다리, 거리들을 직접 체험하면서 게리는 박물관이 위치하게 될 장소와 주변공간을 자신의 경험공간으로 만들 수 있었다. 그에 따르면, 건물들은 건물들과 함께 호흡하는 사람들이 그렇듯이 자신들만의 얼굴들을 가지고 있어야 한다고 한다.¹⁶⁾ 빌바오에



<그림 3> 구겐하임 박물관, 빌바오

들어설 박물관 역시 다른 건물들의 얼굴들과 대면하면서 빌바오의 현재적인 역사적 공간에서 함께 호흡해야 하기 때문에, 그것은 게리의 눈에 19세기의 도시로 보여진 빌바오에 ‘살고 있는’ 건물들에 부합되는 스케일로 건축되어야 했다. 결국 공간을 경험하는 행위에 자신을 전적으로 내맡기는 건축원리를 따르면서 게리는 구겐하임 박물관

건축을 “의식적으로 수행한 것이 아니라, 그것으로 하여금 직관적으로 진전되게 놔두었던 것이다.”¹⁷⁾

구겐하임 박물관의 건축에 적용된 비정형의 동적인 흐름의 이미지는 EMP에도 그대로 이어진다. 주름진 메탈박판들과 스테인레스 스틸, 그리고 티타늄 등을 이용한 굽이치는 외벽구성, 록큰롤 음악과 더불어 전자기타모양의 형상과 색조로 표현된 건물은 전통적 음악과 단절하고 프로그레시브 음악의 장르를 개척하였던 기타리스트 ‘지미 헨드릭스(Jimi Hendrix)’를 기리며 그에게 헌사된 EMP의 얼굴을 나타내주는 주요언어들이다. 특히 이천장이 넘는 각기 다른 곡선을 지니는 금속판으로 이루어진 이 건물의 건축을 위해 게리는 항공산업에서 유선형의 물체와 비정형적인 유체의 흐름을 시뮬레이션하기 위해 사용되던 컴퓨터 프로그램인 CATIA(CAD와 CAM을 포함하는 프로그램)를 사용하였다.

결국 구겐하임 박물관과 EMP, 또는 독일 하노버의 ‘위스트라 건물(Üstra office building, 1995-2002)’과 독일 뒤셀도르프의 ‘신 관세청 건물(der neue Zollhof, 1994-99)’, 그리고 ‘텔루라이드 저택(Telluride residence, 1995-)’ 프로젝트 등에서 주요한 표현기제로 작용하였던 굴곡과 비틀림과 주름이라는 표현기제들은 게리의 건축을 특징짓는 형식언어가 된다. 게리 자신은 자신이 추구하는 건물의 얼굴을 드러내주는, 혹은 장식해주는 새로운 형식이 ‘물과 주름 접힌 종이’에서 발견될 수 있다고 하면서, 이 같은 형식을 “바로크적인 것”¹⁸⁾이라고 규정한다.



<그림 4> 위스트라 건물



<그림 5> 뒤셀도르프 신관세청 건물

특히 텔루라이드 저택 프로젝트에서 게리의 바로크 이념은

을 필요로 하기 때문이다. 내 생각으로 건물들은 인간적인 스케일을 필요로 할 것이다. 건물들은 얼굴 없는 물체일 수가 없다”, Ibid. p.49.

17)Ibid. p.176.

18)Ibid. p.50.

12 Zaera, Alejandro, Conversations with Frank O. Gehry, in El Croquis 74/75, 1995, p.23.

13 Ibid. p.50.

14 Ibid. p.207.

15)Ibid. p.133.

16)“건물들은 장식을 필요로 한다. 왜냐하면 그것들은 스케일적인 요소들

구체적으로 드러난다. 그에 따르면, “우리가 봉투를 접고 나서 깊이 접혀진 주름들을 볼 때, 우리는 기이한 공간들을 창조했다는 것을 알게 된다”¹⁹⁾고 한다. 여기서 게리가 말하고자하는 바는 기존의 건축에서 경전처럼 주장되어온 내부와 외부의 상호반영이라는 카논에 맞서, “내부와 외부의 차이”가 그 자체로 작용해야 한다는 것이다. 이 점에 대해 게리는 자신의 저택의 리모델링과 관련하여 다음과 같이 보다 상세히 설명한다: “내부는 매우 밝고 통풍이 잘 되며 사적이다. 그러나 외부에서 볼 때, 사람들은 그 집을 더 많이 들여다 볼 수 있다. 심지어 이웃 집들의 내부보다 더 많은 것을 볼 수 있는 것이다”²⁰⁾. 게리의 견해에 따르면, 다른 사람의 집 내부를 보기위해서만 창문을 통해 들여다보는 것은 외부와의 만남을 차단하는 것을 의미한다. 내부는 외부와 서로 반영하는 관계에 놓여 있지도 않으며, 외부와 차단된 채 외따로 은폐되어 있어도 안 된다는 것이다. 내부는 외부를 향해 일종의 연극과도 같은 생생한 삶을 연출할 수 있어야 하고, 마찬가지로 외부 역시 극장의 관객처럼 내부와 능동적인 관계를 가질 수 있어야 하는 것이다. 그런 의미에서 집의 내부는 일종의 “극장”²¹⁾과도 같은 것이다.

이 같은 게리의 바로크적인 건축이념은 미술사가인 파노프스키가 규정하는 ‘17세기 바로크 건축의 기본특징’²²⁾과 크게 다르지 않다. 비정형의 공간적 양과 이러한 양을 움직이는 개별 요소들의 에너지들이 이루어 내는 상호작용의 구현이라는 점에서는 17세기 바로크 건축과 게리의 건축이 직접적으로 만난다고 할 수 있지만, 여기서 한 걸음 더 나아가 주름과 비틀림의 형식 언어들을 통해 가시적으로는 감지될 수 없는, 오직 힘으로서만 느껴지는 ‘공간의 감싸기’를 감행한다는 점에서 게리의 건축은 ‘신 바로크적인 이념’의 구현이라고 지칭될 수 있는 것이다.

3. 물질적인 주변구조들의 변형과 생성 - 프란시스 베이컨의 회화

3.1. 보이지 않는 힘의 가시화 - 새로운 공간의 창조

그 어떠한 내러티브나 문맥 혹은 그 어떠한 의미도 암시하

19)Ibid. p.223.

20)Gehry, Frank, “Suburban Changes: Architect’s House Santa Monica 1978”, in *International Architect* 1, no. 2, 1979, p.45.

21)Colomina, Beatriz, *The House That Built Gehry*, in Frank Gehry, architect, p.313.

22)“바로크 건축은 구조적 요소들의 에너지들과 공간을 차지하는 일정한 양 사이의 역동적이고 자유로운 상호작용을 표현하기 위해, 그리고 음영의 적절한 배합과 외부공간과 내부공간 간의 상호침투적인 상호작용의 표시에 의해 생기를 띠는 공간적 양상불을 창출하여 이러한 양상불로 서로 갈등을 일으키는 요소들을 집중시키는 일종의 연극장면을 드러내기 위해, 벽들을 분산시키거나 심지어 굴곡지게 만들었다”, Panofsky, Erwin, *What is Baroque?*, p.45.

지 않는 베이컨의 그림은 그로테스크한 인물 형상들의 묘사로 점철되어 있다. 평생의 ‘결백한 자들의 학살’과 피카소의 큐비즘, 그리고 초현실주의 시학과 브누엘의 영화를 비롯하여 르코르뷔지에, 바우하우스의 건축에도 영향을 받은²³⁾ 베이컨은 1952년에서 53년 사이의 작품인 ‘누드습작’에서 공간의 배치와 빛 그리고 윤곽의 분산이라는 자신의 기본 회화기법을 구체화시키기 시작한다.



<그림 6> 누드습작

배경이 없는 어두운 공간에 권투 경기의 링처럼 보이기도 하고 연극 무대처럼 보이기도 하는 공간의 한 부분에서 벌거벗은 한 남자가 막 다이빙을 하려는 포즈를 담은 이 그림은 모호하게 뭉개진 빛의 분산과 알 수 없는 곳으로의 다이빙이 소리 없는 아우성 속에서 교묘하게 어우러져 있는 새로운 공간을 묘사하고

있다. 여기서 우리는 베이컨의 회화적 행보의 특징 중에 하나인 역동적인 공간으로 향한 의지를 발견할 수 있다.

소리 없는 아우성 내지는 외침 속에서 형태와 윤곽이 빛의 분산과 형상의 사라짐을 통해 표현되고 있는 전형적인 예는 ‘벨라스케스의 이노센트 10세의 초상화 습작’(1953)이다. 이 그림은 벨라스케스의 ‘교황 이노센트 10세’(1650)에 대한 이미지 연구로서, 원본과는 달리 얼굴을 희미하게 묘사하면서 크게 벌린 교황의 입을 통한 외침을 강조하고 있다. 벨라스케스의 그림에서는 ‘모든 것이 억제된 채로 고기 덩어리 같은 외투를 걸치고서 무언가를 뚜렷이 응시하면서 보이지 않는 일이 일어나고 있다는 것을 보고 있는 듯한 교황’²⁴⁾의 모습이 감지될 수 있다고 한다면, 베이컨은 이러한 모습의 교황으로부터 무언가에 의해 억제된 채로 현재해 있는 에너지의 응축을 외침의 형태로 분산시키고자 하는 것이다. 이것을 위해 베이컨은 교황의 옷에 가려 보이지 않는 금빛 의자 틀을 강하게 부각시키는 동시에, 이러한 의자가 마치 전기고문대나 되는 듯이 교황의 외치는 입과 더불어 발광효과를 내도록 만들고 있다. 그리고 외침의 효과를 배가시키는 의자 위 부분에서의 빛의 수직적 분산은 의자 밑 부분에서 이루어지는 빛의 산발적 분산을 통해 완화된으로써, 외침의 응축된 힘은 그림 전체로 이완된다. 그리하여 ‘외침을 만든 힘들, 즉 입이 지워질 정도로 신체를 경련시키는 힘들’²⁵⁾은 우리에게 있지만 우리가 감각하지 못하고 알지 못했던 “미래의 힘들”로서 생기화 되는 것이다.

23)크리스토프 도미노, 베이컨, 시공사, 1999, pp.18-19.

24)질 들뢰즈, 감각의 논리, 민음사, 1995, p.86.

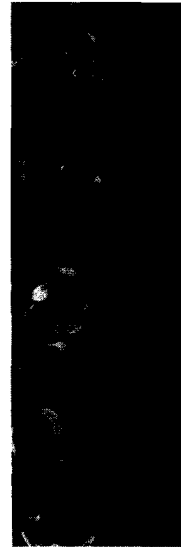
25)전계서, p.95.



<그림 7> 벨라스케스, 교황 이노센트 10세

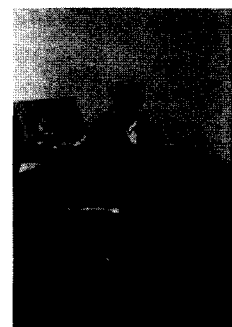


<그림 8> 벨라스케스의 이노센트 10세의 초상화 습작



<그림 9> 자화상을 위한 네 개의 습작

네 개의 자화상 그 어느 하나도 정형화된 자신의 모습을 그리고 있지 않으며, 매 순간 포착되는 신체부위의 격렬한 움직임만이 그를 규정하는 유일한 실재성이라는 것이다. 1968년의 작품인 「거울 속의 조지 다이어 초상」은 이미지에 대한 베이컨의 집착을 더욱 강력히 표현하고 있다. 거울 속에 비친 인물의 형상은 잘려진 자신의 얼굴을 회피하고 있으며, 두 다리는 팔절된 채 각기 다른 방향을 향하고 있다. 한 인물의 현재 모습이라고 여겨질 수 있는 거울의 이미지조차 하나로 고정될 수 없으며, 잘려지고 깨어진 자신의 이미지마저 초상화의 인물에 의해 회피되고 있다는 점으로부터 우리는 베이컨이 이해하는 이미지의 실재성이 어떠한 지형을 이루고 있는지 가늠해 볼 수 있다. 변형과 해체, 그리고 분해와 과장을 통해 분산적이고 복합적으로 이루어지는 이미지들의 혼합과 해소과정은 우리들이 실재한다고 믿는 현실공간의 가상성 내지는 이미지성을 드러내면서 새로운 공간을 형성해 나간다. 이러한 공간형성을 위한 베이컨의 노력을 도미노는 두 가지 관점에서 고찰한다. 그에 따르면, “물감을 반죽하는 쾌락이나 미결정된 형태의 언어 속에서 길을 잃은 장식적 추상의 늪”으로부터 벗어난 동시에 “이미 사진에게 여왕 자리를 내주고 그 신하가 되어버린 구상”에 대한 걱정을 떨구어 낸 베이컨은 “추상의 경험을 통해 건축적 구성과 배경의 자유로움에 대한 의식을 견지한다”³⁰⁾는 것이다. 이때 이미지들이 이루는 공간은 물리적인 실재공간과는 다른 유동적인 생성의 공간에 위치하게 된다.



<그림 10> 거울속의 조지 다이어 초상

여기서 유동적이라 함은 이미지들이 일정한 의미연관 하에서 고정될 수 없다는 것이고, 생성의 공간이라 함은 그림을 통해 가시화되지는 않지만 그림을 보는 이들로 하여금 공간적으로 작용하는 힘을 느끼게 한다는 것이다. 물론 여기서 구상의 위협이 완전히 제거된 것은 아니다. 그리하여 베이컨은 구상으로부터 벗어나기 그것에 ‘의존하는 것이다.’ 결국 우리에게 가장 리

얼한 것이면서도 가장 접근되기 힘든 이미지들이 ‘화가의 회화적 행위를 통해 가장 가능한 리얼리티로서 포착’³¹⁾됨으로써, 작품과의 만남은 하나의 끔찍한 사건으로서 경험되는 것이다.

30) 전계서, p.53.
31) 전계서, p.66.

그렇다면 베이컨으로 하여금 ‘보이지는 않지만 우리에게 있는 미래의 힘들’을 그리도록 만드는 것은 무엇일까? 이 점에 대해 베이컨은 아생보와의 인터뷰에서 다음과 같이 말한다: “중요한 문제는 우리가 보는 어떤 것을 우리의 본능으로 어떻게 창조하는가에 달려 있습니다.”²⁶⁾ ‘본능으로 창조한다’는 것은 잡아들 수 없는 순간과 움직임을 포착하고자하는 욕망과 관련되며, 이것은 화가의 눈에 비친 이미지들에 대한 조작을 통해 이루어진다. 그리하여 베이컨은 동적인 이미지의 포착이 의미하는 것을 다음과 같이 설명한다: “그림은 매우 유동적이어서 우리는 어떤 것도 기록해둘 수가 없지요. 가장 놀라운 일은 이렇게 거의 무심코 나타난 무언가가 당신이 하고 있던 작업보다 때때로 더 훌륭하다는 사실입니다.”²⁷⁾ 결국 그는 단순히 동적인 움직임을 묘사하는 것에 만족하는 것이 아니라, 동적인 묘사를 통해 묘사될 수 없는 것을 표현하는 것에 중점을 두고 있는 것이다. 그리하여 그의 회화적 행위는 작품의 생산과 그리는 행위, 그리고 그 사이에서 벌어지는 사건을 한데 아우르고 있는 총체적인 행위인 것이다.

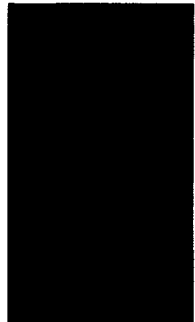
본능적인 회화적 행위가 추구하는 동적인 이미지의 포착은 베이컨의 미술적 실천의 근간을 이루는 것이다. 이러한 미술적 실천의 대상이라고 할 수 있는 이미지는 전통적인 이미지 개념과는 거리가 멀다. 원래의 모습을 근사하게 혹은 비유적으로만 담아내는 것으로서의 이미지 내지는 가상이라는 전통적인 함의로부터 이미지 개념을 자유롭게 함으로써, 베이컨은 현실/허상, 진리/가상의 이분법의 경계를 허무는 동시에 새로운 실재성 개념을 정립시키고자 하는 것이다. 그리하여 그는 “어떻게 하면 이미지들이 보다 내게 즉각적으로 실재적인 것이 되도록 감지할 것인가?”²⁸⁾ 라고 묻는다. 이미지들은 실재하는 것을 나타내주는 도구나 묘사수단이 아니라, 이미지들 자체가 바로 실재하는 것이라는 것이다.

「자화상을 위한 네 개의 습작」(1976)에서도 알 수 있듯이,

26) 다셀 아생보, 화가의 잔인한 손, 도서출판 강, 1998, p.117.
27) 전계서, p.128.
28) Platon, Timaios, Werke in 8. Baenden, Darmstadt, Wiss. buchges, 1:72, 44b-47b.
29) 크리스토프 도미노, 베이컨, p.51.

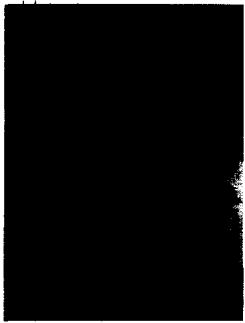
3.2. 바로크적 효과로서의 배경

현실의 응축된 힘의 이완을 빛의 분산과 형상의 사라짐을 통해 표현하려는 회화적 실천으로 하여금 이미지들의 리얼리티의 공간 안에서 자유로이 유희하도록 하였던 베이컨은 80년대에 이르면 “대상과 점차 단일화되어가는 바탕 사이의 강한 뒤틀림”³²⁾을 시도한다.



<그림 11> 육체습작

1982년 작품인 「육체습작」에서 작품의 배경은 강한 톤의 주황색으로 칠해져 있으며, 비례와 대칭이 맞지 않은 탁자위의 형상은 엉덩이와 성기 그리고 두 다리만으로 묘사되어 있다. 처음에 시선을 끄는 무의미한 운동 각대를 찬 두 다리, 정중앙에 위치한 성기 그리고 엉덩이의 강렬한 이미지들은 강렬한 주황색 배경 이미지를 통해 배경으로 흡수되는 동시에, 이러한 배경의 색이미지를 통해 일정하게 고양된 정도로 느껴진다. 러셀에 따르면, “베이컨은 자신의 그림들에서 인테리어들을 주어져 있는 공간의 세부묘사로서가 아니라 인물의 형상을 고양시키는 방식으로 간주한다”³³⁾고 한다.



<그림 12> 오이디푸스와 스팅크스

배경의 이 같은 역할은 「오이디푸스와 스팅크스」(1983)에서 분명하게 드러난다. 발을 다친 근육질의 남자와 여성의 몸체를 지닌 스팅크스 모양의 인물이 위치해 있는 공간이 탁한 핑크빛 배경을 칸막이로 하여 어둠의 바깥세계와 구분되고, 이상한 물체가 바깥세계에 위치해 있음으로써, 안과 바깥의 아이덴티티 문제와 안과 바깥의 구분 근거로서의 탁한 핑크빛 배경이 주는 경계구분의 모호함이라는 문제가 제기되고 있다. 「거리의 조각상과 인물들」(1983)에서는 이러한 문제제기가 더욱 더 두드러지는데, 여기서 차원을 알 수 없는 공간에서 희미하게 그려진 작은 형상들은 조각상이 놓여져 있는 길 위를 걸어가고 있으며, 하얀색 화살표에 의해 그림 전체의 초점처럼 지시되는 정처 없는 길과 커다란 투명 틀의 윤곽 내에서 붉은 색 화살표로 지시되는 검은 벽, 그리고 커다란 투명 틀 내의 작은 투명 틀 안에 위치한 조각상 등은 서로 아무런 지시연관을 갖고 있지 않다. 전체 그림의 배경 색인 주황이 커다란 투명 틀 내의 배경색인 옅은 주황으로 옮겨감에 따라 인물 형상들의 행보는 강도가 약화되는 듯이 보이지만, 옅은 주황색 사이에 검은 색의 벽이 위치함에 따라 그러한 행보의 최종 소실점은 갑작스럽게 상실되고 만다.

32)크리스토프 도미노, 베이컨, p.68.

33)Russel, John, Francis Bacon, Oxford University Press, New York and Toronto, 1979, p.75.



<그림 13> 거리
조각상과 인물들

대상과 배경 사이의 뒤틀림은 폭력이 일상화되어버린 현실세계를 살아가는 인간이 느낄 수 있는 가장 리얼한 것의 표현에 다름 아니다. 안과 바깥의 경계가 배경의 이미지를 통해 구분되고 형상이 배경으로 사라지는 동시에 배경을 통해 다시 문제시되는 공간은 “기준점의 상실, 혹은 차라리 그에 대한 신뢰의 상실로 모호한 공간”³⁴⁾으로서 인간의 눈으로는 볼 수 없는 움직임, 억제된 분노의 해소, 미완의 웃음, 짝 차지 않은 절망 등이 이루고 있는 중력장인 것이다. 베이컨 자신이 자신의 회화적 효과를 바로크적이라고 말하지는 않았지만, 그가 의도한 회화적 효과가 인물들의 떨림과 경련과 같은 비가시적인 것의 가시화이며, 동시에 배경에 분산되는 육체의 수축과 팽창이라는 점에서, 그것은 기능적 작용으로서의 바로크적인 것이라고 할 수 있을 것이다.

4. 건축과 회화의 원리로서의 바로크적인 것 - 이론적 근거로서의 들뢰즈의 바로크 개념

게리의 건축은 “현대의 삶” 내지는 “실재세계”와의 진지하고도 치열한 접전을 근간으로 하여 건축가 자신의 힘과 이러한 힘이 작용하는 공간의 밑바탕에 흐르고 있는 기본적인 힘의 만남을 통해 대상의 동적인 이미지를 담아냄으로써, 주위환경에 생명을 불어 넣으며, 이와 더불어 대상을 살아 숨쉬는 환경과 어우러지게 하는 것을 추구하였다. 이러한 목적에 따라 게리는 ‘힘의 분산적 작용’이라는 기본원리에 입각하여 공간의 맥락을 파악하고자 하였으며, 이러한 공간을 경험하는 행위에 자신을 전적으로 내맡기면서 ‘공간 감싸기’로 규정될 수 있는 굴곡과 비틀림 그리고 주름이라는 표현기제를 이용하여 ‘신 바로크 건축’을 이룩하였다.

반면 베이컨은 이미지들 자체가 바로 실재하는 것이라는 생각 하면서 동적인 이미지를 포착하고자 하였다. 그는 작품의 생산과 그리는 행위, 그리고 그 사이에서 벌어지는 사건을 한데 아우르고 있는 ‘본능적인 회화적 행위’를 통해 변형과 해체, 그리고 분해와 과장을 수행하는 가운데 분산적이고 복합적인 이미지들의 혼합 및 해소작업을 시도한다. 이러한 작업을 통해 개시되는 새로운 공간은 이미지들이 서로 작용하는 유동적인 생성의 공간으로서, 빛의 분산과 형상의 사라짐, 그리고 회화적 실천대상과 배경 사이의 뒤틀림과 같은 표현기제들을 거치면서 온몸으로 느껴지게 된다. 그리하여 폭력이 일상화되어버린 현실에서 인간이 느낄 수 있는 가장 리얼한 것을 나타내고자 하

34)크리스토프 도미노, 베이컨, p.75.

는 베이컨의 이 같은 회화적 실천은 인물들의 떨림 혹은 경련과 같은 비가시적인 것을 가시화시키며, 동시에 배경으로 분산되는 육체의 수축과 팽창을 표현하고 있다는 점에서 작용원리로서의 바로크적인 특징을 지니는 것이다.

게리의 건축이념과 베이컨의 회화적 실천에서 끌어낼 수 있는 이 같은 '바로크적인 것'은 들뢰즈가 말하는 바로크 개념에 부합되는바, 이것은 '영혼과 물질에서의 주름'을 자체 내에 지니면서 진행되는 "무한으로 나아가는 주름"³⁵⁾으로 특징지어진다. 라이프니츠의 철학과 바로크 건축에서 영감을 얻어 바로크적인 것을 고유한 방식으로 재조명하는 들뢰즈는 게리와 베이컨의 이념들과 유사하게 바로크적인 것의 작동기체인 주름운동을 다음과 같이 설명한다: "한편으로 물질 내에서 이루어지는 부분들의 분할은 굴곡운동 또는 굴절의 해소 없이는 일어나지 않는다.(...) 다른 한편으로 유기체의 형성은(...) 서로 간에 응집력이 작용하는 무한히 많은 (이미 주름 접힌) 사이 공간들이 인정될 경우에 보다 그럴 듯 해지고 보다 자연스러워지는 것이다.(...) 결국 셋째로 물질의 메카니즘이 긴장력이라는 것은 명백한 사실이 되는 것이다."³⁶⁾ 들뢰즈에게 있어 수많은 주름들 사이에 팽팽한 긴장을 이루고 있는 바로크적인 공간은 바로 긴장력에 다름 아니다. 이러한 긴장력의 팽창과 수축에 따라 공간의 변용은 끊임없이 변화를 이루게 되는 것이다.

같은 맥락에서 바로크적인 것을 통해 설명될 수 있는 세계 역시 "굴곡과 굴절의 무한한 계열"인 동시에 "무한히 많은 지점들에서 무한히 많은 곡선들과 만나는 무한한 곡선"³⁷⁾으로 규정될 수 있다. 그러나 이러한 무한곡선의 실체화는 오직 주체에 의해서만 가능한 것이며, 그러한 의미에서 주체의 활동에 의존해 있는 것이다. 그리하여 세계는 "오직 주체들 속에서만 실체적으로 존재하며, 동시에 주체들 모두는 자신들에 의해 실체화되는 가상으로서의 그러한 세계에 관계하는 것이다"³⁸⁾. 결국 영혼 내지 주체는 "실체성으로서의 세계의 표현"이며, 역으로 세계는 "영혼이 표현되어진 것, 즉 가상"³⁹⁾인 것이다.

들뢰즈에 따르면, 물질과 영혼, 주체와 세계의 이러한 역관계가 주름운동과 굴곡 및 굴절작용에 의거하여 구체화됨으로써, 바로크 개념은 다음과 같이 여섯 가지로 특징지어질 수 있다고 한다. 첫째, 바로크적인 주름은 "일정한 형식을 규정하는 동시에 현상하도록 하며, 이것으로부터 표현형식, 형상화, 발생적 요소 혹은 무한한 굴절선 등을 만들어 낸다"고 한다. 둘째, 무한한 주름의 운동을 통해 내부와 외부가 분리되는 동시에 내부와 외부가 소통되기 때문에, 주름은 "물질과 영혼, 건물의 정

면과 폐쇄된 내부공간"을 서로 분리시키면서 서로를 오가는 것이다. 셋째, "분열의 완전한 조화 혹은 긴장의 해소는 두 영역에서의 분리를 통해 일어난다." 그러나 위와 아래로 정교화 되는 두 영역들 가운데서도 주름운동은 여전히 차이를 발생시키며 작용하는 것이다. 넷째, 주름의 펼쳐짐은 주름운동의 소진이나 "주름운동이 걸으로 드러나기 위한 조건이다". 다섯째, "물질의 추론된 힘들은 영혼의 힘들인 근원적 힘들을 능동적으로 혹은 수동적으로 지시하는 것이다". 마지막으로 주름의 물질적 구성요소는 "그물조직"이며, 이것은 '응집(Agglomeration) 혹은 밀집(Conglomeration)'⁴⁰⁾과 하나인 것으로 이해되어야 한다.

들뢰즈에 의해 정식화된 바로크의 여섯 가지 특성들은 게리의 건축이념 및 베이컨의 회화적 이념과 동일한 지평에 놓여 있다. 게리는 내부가 외부로 향해 일종의 연극과도 같은 생생한 삶을 연출할 수 있어야 하고, 마찬가지로 외부 역시 극장의 관객처럼 내부와 능동적인 관계를 가질 수 있어야 한다고 생각하면서, 신 바로크적 이념에 근거하여 주름과 비틀림의 형식 언어들을 통해 가시적으로는 감지될 수 없는, 오직 힘으로서만 느껴지는 '공간의 감싸기'를 감행하였다. 이를 통해 게리는 비정형의 공간적 양과 이러한 양을 움직이는 개별 요소들의 에너지들이 이루어 내는 상호작용을 구현하려고 하였던 것이다. 베이컨 역시 빛의 분산과 형상의 사라짐, 대상과 배경 사이의 뒤틀림의 표현으로 동적인 이미지들이 이루고 있는 가상공간을 인간의 눈으로는 볼 수 없는 움직임, 딱 차지 않은 감정적 이완 등이 이루고 있는 중력장으로 형상화시킴으로써, 회화적 사건을 주변의 물질구조로 흡수되게 하는 동시에, 이렇게 흡수되고 남은 텅 빈 영역을 독자화된 에너지로 작용하도록 하였던 것이다.

5. 결론

결국 항상 근원적인 힘이라고 할 수 있는 특정한 내부의 힘은 내부로부터 외부로 혹은 형상으로부터 주변으로 작용하는 동시에, 두 힘들의 상호작용의 전개와 더불어 다시금 전체 중력장의 순수한 한 에너지로서 고유한 위치를 점하게 된다. 그리하여 순수하게 독자화된 힘들은 서로 응집된 채 그물조직을 이루게 되는 것이다. 게리의 건축과 베이컨의 회화는 바로 이러한 실재하는 힘의 자유로운 분산을 표현함으로써, 현란한 장식과 복잡한 공간구성 그리고 빛과 색채의 유희 등으로 특징지어지는 고전적 바로크 이념을 기능적인 측면에서 정교화시켜 현대적 의미의 '신 바로크'이념을 개시하고자 하는 시도들로 여겨진다. 이러한 시도들은 현대의 가장 중요한 문화코드들 중

35) Deleuze, Gilles, Die Falte. Leibniz und der Barock, p.11.

36) Ibid. pp.16-17.

37) Ibid. p.45.

38) Ibid. p.47.

39) Ibid. p.48.

40) Ibid. pp.61-67.

의 하나인 들뢰즈의 이론과 맞닿아 있으며, 특히 그의 바로크 해석은 '신 바로크'이념을 이론적으로 정당화시켜주는 근거가 되는 것이다. 형식의 규정을 수행하는 동시에 그러한 형식의 표현양태를 발생시키는 바로크적인 주름은 물질적인 것과 정신적인 것을 서로 구분시키면서 동시에 서로 소통케 하며, 건물의 안과 밖의 구별을 수행하는 동시에 안과 밖의 유기적인 긴장을 가능케 한다. 이러한 바로크적인 주름의 운동의 전개 내지는 펼쳐짐은 주름운동의 가능성 조건이 된다. 이러한 기반위에서 물질의 힘은 영혼의 힘을 나타내며, 동일한 맥락에서 영혼의 힘은 물질의 힘을 지시하는 것이다.

결국 바로크적인 것의 기능 가치적 정교화인 '신 바로크'이념의 기저에는 '힘의 자유로운 분산'이라는 일반적 원리가 놓여 있으며, 이를 통해 건축가와 화가에게는 현실의 실재적인 삶과 가장 밀접하게 자유로이 삶을 표현할 수 있는 가능성이 제공되며, 향유자와 감상자에게는 자신과 자신이 관계하는 환경의 생생한 역동성을 감지할 수 있게끔 해줄 가능성이 제공되는 것이다.

참고문헌

1. Colomina, Beatriz, The House That Built Gehry, in Frank Gehry, architect, ed. by J. Fiona Ragheb, Guggenheim Museum Publications: New York, 2001
2. Deleuze, Gilles, Die Falte. Leibniz und der Barock(Le pli. Leibniz et le baroque, Paris 1988), trans. by Ulrich J. Schneider, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1996
3. Encyclopaedia of Aesthetics, Vol.1, (Oxford and New York 1998)
4. Friedman, Mildred, Architecture in Motion, in Frank Gehry, architect, ed. by J. Fiona Ragheb, Guggenheim Museum Publications: New York, 2001
5. Gehry, Frank, Suburban Changes: Architect's House Santa Monica 1978, in International Architect 1, no. 2, 1979
6. Gehry Talks: architecture + process, ed. by Mildred Friedman, New York, 1999
7. Panofsky, Erwin What is Baroque?, in Three Essays on Style, ed. by Irving Lavin, Cambridge, Massachus: The MIT Press, 1995
8. Platon, Timaios, Werke in 8. Baenden, Darmstadt, Wiss. Buchges., 1972
9. Russel, John, Francis Bacon, Oxford University Press, New York and Toronto, 1979
10. Weschler, Lawrence, Talk of the Town, New Yorker, January 31, 1994
11. Zaera, Alejandro, Conversations with Frank O. Gehry, in El Croquis 74/75, 1995
12. 미셸 아생보, 화가의 잔인한 손, 도서출판 강, 1998
13. 질 들뢰즈, 감각의 논리, 민음사, 1995
14. 크리스토프 도미노, 베이컨, 시공사, 1999

<접수 : 2004. 4. 29>