

존 헤이덕 건축에서의 시선과 응시

이 종 권

(경기대학교 건축전문대학원 부교수)

주제어 : 존 헤이덕, 마이클 헤이즈, 자끄 라캉, 벽 집, 다이아몬드 집, 시선, 응시, 언캐니

1. 서론

이 논문의 목적은 존 헤이덕의 건축에 진입할 입구를 찾거나 만드는 것으로,¹⁾ 이 작업을 위해 헤이덕 건축을 해명하기 위해 헤이즈K. Michael Hays가 동원한 라캉Jacques Lacan의 시선과 응시의 개념을 비판적으로 매개시킨다. 헤이덕의 건축은 우리에게 하나의 무명(無明)이다. 그의 건축에 진입하고자 시도한 본격적인 몸부림이나 흔적도 없고, 따라서 성과가 완전히 부재하다. 그런데, 왜 그러한 헤이덕의 건축을 조망할 틀로 시선과 응시의 개념을 택하는가? 이에 대한 답은 잠시 뒤로 미루고, 그보다 우선, 왜 헤이덕인가? 이 물음은, 특히 그에 관한 연구논문이 전무한 우리의 상황에서 우선 마땅히 짚어야 할 문제다. 세 답변이 가능하다.

첫째, 헤이덕은 가장 이론적인 건축가다. 그리고 이론적인 측면이 강한 건축은, 학적 논의의 대상으로 삼는 데 매우 적절하다. 1990년대 후반 헤이즈와 킵니스Jeffrey Kipnis는 소수의 건축 이론가나 이론적인 건축가들에 관한 세미나를 캐나다 건축센터의 후원으로 개시하기로 했는데, 그 첫 대

상으로 헤이덕을 선정하면서 다음과 같은 변을 썼다: “이론적 실무라는 요구에 맞아떨어지는 이론적인 실무들에 관한 우리의 첫 번째 시험케이스로, 존 헤이덕이 마땅하다는 것을 동의하는데 우리는 어떤 어려움도 없었다.”²⁾ 여기서 이론적이라고 하는 것은, 문제의 발견과 그에 따른 문제해결에 대한 체계적이고 집적적인 노력을 뜻하는 것으로, 돈 월Don Wall과 가진 인터뷰에서 자신을 방법론자methodologist로 언급한³⁾ 헤이덕 자신의 입장과도 일맥상통하다.

둘째, 헤이덕은, 교수행위가 구체적으로 이루어지는 학교 안에서든 혹은 창조적인 건축생산을 도모하는 건축가 개인의 작업공간에서든, 건축학적 차원에서 좋은 탐구의 대상이다. ‘매우 독창적인’⁴⁾ 작업을 체계적으로 지속적으로 해 온 건축가 헤이덕은, 자신의 삶의 여정의 대부분을 건축교육의 현장에서 보낸 숙성된 건축교육자로서⁵⁾ “수많은

2) 『Hejduk’s Chronotope』, Ed. by K. Michael Hays, Princeton Architectural Press, 1996, p.8

3) 『Mask of Medusa』, John Hejduk, Rizzoli, 1985, p.134

4) 헤이덕의 작업에 관한 논의에서 흔히 듣는 말은 괴물 같다는 표현인데, 이것은 그의 작업이 어떤 범주화도 거부하는 강력한 힘 곧 독창성을 띠고 있다는 것을 뜻한다. 앞 책, p.11

5) 1929년에 태어난 그는, 1995년 가을 네델란드 건축가협회가 암스테르담 건축 아카데미와 공동으로 마련한 강연회에서 그때 이미 43년 동안 건축을 가르치고 있다고 썼다. 『School of Architecture』, Ed. by Bart Godthoorn, NAI Publishers, 1996

1) ‘찾거나 만드는’ 것이라고 말하는 것은, 이 논문이 시행착오의 이론 곧 추측과 논박의 이론에 기댄다는 뜻이다. 이 이론에 따르면, 세계를 ‘능동적으로’ 해석하려는 시도가 관찰보다 논리적으로 선행한다. 칼 포퍼, 이한구 옮김, 『추측과 논박I』, 민음사, 2001, p.100

젊은 건축교육자들의 영감의 원천”⁶⁾이다.

셋째, 우리의 건축사회에 헤이덕에 관한 연구논문이 전무하다. 이러한 가치와 중요성에도 불구하고, 헤이덕의 건축에 대한 본격적인 연구는 아직도 부재하다. 정확한 까닭은 알 수 없지만, 두 가지 사실과 관련되었으리라 짐작한다. 우선, 헤이덕 건축에는 신비주의가 잠복해 있다. 헤이덕이 쓴 다음의 글은 그 사실을 분명히 드러낸다. “나는 숨을 쉬는데, 그 까닭은 그로써 내가 생을 유지하기 때문이다. 그런데 더 중요한 이유가 있다. 왜냐하면 내가 공기를 들며 마실 때 나는 태초로부터 모든 목소리들에서 나온 모든 소리들을 들며 마시기 때문이다. 생각들을 공기 속에 놓아둔 모든 목소리들 말이다.”⁷⁾ 헤이덕 세미나 발표에 참여한 머틴즈Detlef Mertins 또한 다음과 같이 기술하고 있다. “헤이덕의 본질은 알 수 없는 것을 지키는데 있는데, 그래서 아우라와 신비는 그에게 무척 중요하다”⁸⁾ 신비주의는 이성애 기초한 합리성 바깥에 머무는 까닭에, 근본적으로 체계적인 논구가 불가능하다. 두 번째, 그리고 더 현실적인 문제로, 헤이덕 건축은 어떤 형식의 이론화와 체계화에도 의도적으로 저항한다. “학제의 경계들과 불변적인 정의들”을 거부하고,⁹⁾ “해를 제기하고, 한 장소를 차지해서 자리 잡고, 답에 이르고, 우리의 신경을 안정시키기를” 거부하며,¹⁰⁾ “건축에서의 사고에 대한 반주지주의적 반감에서가 아니라 환원, 규제, 그리고 반복 등으로 나가는 이론의 편향성을 인식해서 이론적인 것을 저항”함으로써,¹¹⁾ “헤이덕 건축에 진입할 입구를 작품 그 자체로써 구조적으로 거부한다.”¹²⁾ 따라서, 리벤스킨트Daniel Libeskind는 그의 작품에서 결정적인 측면은, 우리들을 “이

질적임과 동시에 양도불가한 절대적인 그런 어떤 상이한 곳으로 끌고 가는 것”¹³⁾이라고 썼다. 이로써, 헤이덕 건축연구의 첫 번째 과업은 그 입구를 찾거나 만드는 것이 명백히 드러난다.

그런데, 왜 시선과 응시인가? 다르게 물어서, 이 개념은 여기서 어떤 위치와 의미를 띠고 있는가? 시선과 응시의 개념은, 헤이덕 건축에 진입하는 입구를 찾거나 만들기 위해 연역적으로 도입한 임시방편의 도구로서, 포퍼Karl Popper의 견지에서 말하자면 “과학적 지식에 이르는 과정의 중요한 단계” 곧 “디딤돌”이다.¹⁴⁾ 이러한 전략은, “지식의 진보는 주로 그 이전의 지식을 수정함으로써 이루어진다”¹⁵⁾는 지식생산 모형에 기초를 둔다. 시선과 응시는 헤이덕의 건축을 해명하기 위해 헤이즈가 동원한 개념인데, 따라서 “추측과 논박의 방법보다 더 합리적인 절차는 없을 것”¹⁶⁾이라는 포퍼의 시각에서 보자면, 그것은 추측(혹은 문제)이 되고, 이 논문은 그에 대한 논박을 통해 새로운 문제를 제시하는 것으로 귀결된다.¹⁷⁾ 헤이즈에 따르면, 헤이덕은 자신의 후기작품들 중 가장 중요한 작품으로 <인클로저Enclosure>를 꼽았는데,¹⁸⁾ 거기서 헤이즈는 시선과 응시의 선으로 헤이덕 건축의 한 단면을 자르고 있다. 헤이즈가 응시의 개념을 동원한 일차적 근거는 헤이덕이 자신의 벽 장치에 대해 언급한 견해에서 비롯되는데,¹⁹⁾ 그는 거기서 더 나아가, 시선과 응시를 설명하는 라캉의 다이어그램(그림 1)과 <다이아몬드 집Diamond House>과 관련된 헤이덕의 스케치(그림 2)를 개

p.71; 다니엘 리베스킨트D. Libeskind는 그가 가르친 많은 뛰어난 제자들 중의 한 사람이다.

6) 앞 책, p.5

7) 앞 책, p.21

8) Detlef Mertins, 「The Shells of Architectural Thought」 In 「Hejduk's Chronotope」, Ed. by K. Michael Hays, Princeton Architectural Press, 1996, p.40

9) K. Michael Hays, 「Introduction」 앞 책, p.8

10) 앞 책, p.13

11) Stan Allen, 「Nothing but Architecture」 앞 책, p.81

12) Edward Mitchell, 「The Nature Theater of John Hejduk」 앞 책, pp.54-5

13) John Hejduk, Ibid, 1996, p.9

14) 칼 포퍼, 앞 책, p.440

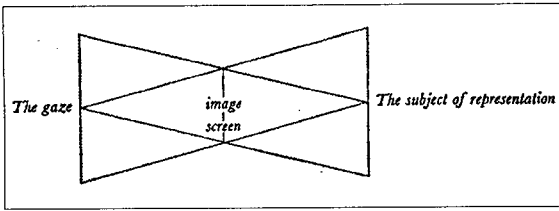
15) 앞 책, pp.67-8

16) 앞 책, p.110

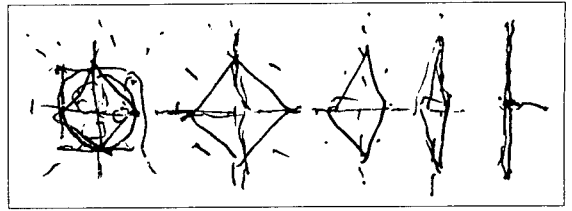
17) “따라서 어떤 이론이 과학적 지식의 성장에 가장 지속적으로 기여하는 것은, 그 이론이 제기하는 새로운 문제이다. 이리하여 우리는 언제나 문제-더욱 깊이를 더해 가고 새로운 문제를 제기하는 능력을 증가시켜 가는 문제-로 시작해서, 항상 문제로 끝난다는 과학관과 지식의 성장관으로 되돌아온다.” 앞 책, p.443

18) K. Michael Hays, 「Sanctuaries: The Last Works of John Hejduk」, Whitney Museum of American Art, 2002, p.viii

19) 헤이즈는, 벽 장치에 대해 언급한 헤이덕의 말이 프랑스 정신분석학자 라캉이 언급한 바 있는 유명한 정어리 강통 이야기와 흡사하다고 쓰고 있다. 앞 책, prv



(그림 1)



(그림 2)

념적으로 동일시한 채 논의를 확장한다. 그런데, 과연 헤이즈의 분석에서처럼, 시선과 응시의 측면에서 헤이덕과 라강을 동일시 할 수 있는가? 헤이즈에 따르면, 건축역사가들은, 헤이덕의 건축여정에서의 두 중요한 순간이 1969년경의 첫 번째 <벽 집Wall House>의 발견과 1981년 베를린 가면극Berlin Masque으로 시작된 건축 가면극의 재창조라는 데 의심의 여지가 없다.²⁰⁾ 이만큼 <벽 집>은 그의 건축탐구 여정에서 하나의 중요한 마디를 형성하고, 시선과 응시의 개념은 그로써 그것을 푸는 중요한 열쇠가 되는 셈이다. 과연 그러한가? 그런데, 이러한 의문들을 풀기 위해서는, 헤이덕이 밟아온 건축탐구의 궤적과 형태를 살피지 않을 수 없다. 왜냐하면, 그의 탐구방식은, 문헌이나 자료의 분석에 기초한 채 선형적인 시간의 축에 따라 문제를 전개시켜 나가는, 그러한 일반적인 학문적 태도를 취하지 않기 때문이다.

2. 헤이덕의 건축탐구 방식

헤이덕의 건축탐구 방식은, 예술적 태도라 부를 수 있을 그런 형태를 취한다. 따라서 그의 탐구세계는 그의 작품세계를 형성하는 크로노토프²¹⁾의 영향권을 벗어나지 않는다. 잠시 크로노토프의 문제는 뒤로 돌리고, 우선 그의 탐구방식이 예술적이라는 것은 무엇을 뜻하는가? 이것이 뜻하는 바는 두 가지다. 첫째, 탐구의 주된 대상이 텍스트가 아니라

이미지라는 것, 그리고 그 대상들을 분석이 아니라 창작의 영감 혹은 직관으로 흡수한다는 것이다. 헤이덕은 월Don Wall과 가진 인터뷰에서 르 꼬르뷔제를 탐구한 방식을 다음과 같이 말하고 있다. “나는 근본적으로 그것들을 읽으면서도 읽지 않아. 폴브(꼬르뷔제)를 이용해서 한 예를 보여주지. 1953년부터 대략 1963년까지, 나는 폴브 책들을 종종 붙들고선 그냥 온 정신을 쏟았어. 꼬르뷔제를 흡수할 때까지 ... 빨아들이는 종이처럼, 이미지들, 조직들을 하나의 유기체인 내 속으로 흡수할 때까지, 밤과 밤을 번갈아 쳐다보면서, 말 그대로 책들을 천 번 훑었어. 이제 그것들을 볼 필요가 없어.”²²⁾ 작품들에 관한 글들은 도외시한 채, 오직 직관에 의존해서 이미지들 혹은 시각자료들을 거둬거둬 관찰함으로써 일종의 건축의 본질이라고 부를 수 있을, 그러한 작품의 정수를 어느 순간 포착해낸다는 헤이덕 특유의 예술적 탐구방식은, 로스Adolf Loos의 건축에 주목할 때도 다르지 않다. “내가 아돌프 로스의 상상 속으로 최초로 진입한 것은, 하나의 사진을 보고 있는 동안이었다. 로스가 창조한 내부사진 말이다. 내 기억이 맞다면, 그 사진은 대리석 벽들, 벽기둥들, 그리고 기둥들로 채워진 한 방이었는데, 내가 받은 전반적인 느낌은, 사진을 통해 내가 로스의 생각 그 안으로 들어갔다는 것이다 ... 장차 단단한solid 공간이 될 그러한 것을 최초로 형성시키는 한 내부의 장면이 여기 있는 것이다.’ 내가 강조하고 싶은 것은, 단단한 공간이다.”²³⁾ 헤이덕이 예술적 탐구 방식을 취한다는 진술의 두 번째 의미는 계기성의 무시다. 헤이덕은 19세기 프랑스 고전화가 앙그르 Jean Auguste Dominique Ingres의 그림과 20세기의 큐비즘과 르 꼬르뷔제, 심지어 보티첼리Sandro Botticelli와 같은 14세기 화가들, 그리고 뉴잉글랜

20) 앞 책, pi

21) 크로노토프chronotope은 시간을 뜻하는 크로노chronos와 장소를 뜻하는 토포스topos의 합성어로서, 문학작품세계의 특징을 설명하기 위해 바흐친이 도입한 용어인데, 그가 사용하는 바에 따르면, “어떤 작품 내에서의 두드러진 시간적, 공간적 양상들, 그러니까 작품이 생산된 세계가 아니라, 작품에 의해 생산된 세계의 현상적 ‘느낌’을 지칭”한다. K. Michael Hays, Ibid, 1996, p.10

22) John Hejduk, Ibid, p.36

23) Bart Godhoorn, Ibid, pp.19-20

드 주택 등을 거침없이 횡단하며 동일한 이슈로 연결짓는다.²⁴⁾ 이러한 그의 탐구방식은 건축을 예술로 보는 그의 건축관²⁵⁾에 기초한 작업의 세계와 뿌리를 공유한다. 다시 말하면, 헤이덕의 건축 작업 곧 건축탐구와 건축창작활동은 모두, 예술가의 태도로 수행된다는 말이다. 헤이즈의 분석에 따르면, 헤이덕의 예술세계를 짜짓는 크로노토프는, “추상과 재현을, 기능적인 것과 환상적인 것을, 건물과 동물을 구분해서 상이한 목록으로 구분하는 사고의 수직성을 거부”²⁶⁾하는 까닭에, 수평적이고 연합적이다. 이것은 구획의 문제로서, 기존의 범주들을 자유롭게 넘나드는 것을 뜻하는데, 헤이덕의 그러한 가로지르기는 시간의 차원에서 그리 다르지 않다. 그에게 시간은 선형적임과 동시에 비선형적이다. 좀 더 정확히 말해서, 그는 선형성 혹은 계기적 질서로부터 자유롭다. 그는 「시간을 벗어나서 공간 속으로」라는 제하의 글에서 다음과 같이 쓰고 있다. “예술은 정확한 연대적 계기에 대해 특유의 불경성을 지닌다. 역사가의 예법과 숨바꼭질하면서 시간의 틀 위를 앞뒤로 뛰어다닌다.”²⁷⁾ 이런 까닭에, 그의 건축탐구의 여정을 과거에서 현대로 이어지는 계기의 축 상에서 구획하는 일반적인 방식에 기초한 탐구방식은 여러모로 적합하지 않다.

헤이덕의 건축탐구 방식에서 또 하나 주목해야 할 것은, 알렌 Stan Allen이 짧게 언급한 바 있는,²⁸⁾ 블룸 Harold Bloom이 일컫는 소위 수정주의 태도다. 블룸에 따르면, “강한 시인들은 … 피차 오독(誤讀)함으로써 역사를 만들어 자신들이 상상할 수 있을 여지를 마련한다.”²⁹⁾ 오독의 전제는 독해할 대상과 독해의 틀³⁰⁾이다. 이 논문의 견지에서 풀어보자면, 헤이덕은 자기 시대 이전의 강

한 건축가를 자신의 관심에서 연원하는 어떤 독해의 틀로 오독함으로써 강한 건축가가 되었다는 말이다. 이러한 태도는 포퍼의 지식생산 모형과 일치한다. 포퍼는 다음과 같이 쓰고 있다. “질적으로나 양적으로나 가장 중요한 지식의 근원은 … 전통이다. … 전통이 없이는 지식은 불가능하게 될 것이다.”³¹⁾ 헤이덕이 수정주의 탐구방식을 취한 근본적인 이유는, 그가 밝히고 있듯, 그가 처한 시대의 특수성에서 기인하는데, 그는 소위 제3세대에 속하는 건축가로서, 라이트, 꼬르뷔제, 미스 등과 같은 근대건축의 대가들이 여전히 작업을 하고 있던, 그래서 그들이 행사하는 막강한 영향을 벗어날 수 없었다. 그러니까 “독창적인 새로운 바탕이 이미 확고히 파헤쳐진” 상황에서 그가 할 수 있을 작업은 그들이 남긴 빈틈을 채우는 것뿐이었다.³²⁾ 그런데 헤이덕은, 라이트나 알토 등에 대해 선 호감적이었던 반면, 유독 꼬르뷔제에 대해서는 심한 반감을 지녔다.³³⁾ 블룸의 용어로 말하자면 영향의 불안이고, 프로이트의 언어로 말하자면 일종의 거세불안이 낳은 콤플렉스라 할 수 있다.³⁴⁾ 이로써, 헤이덕은 꼬르뷔제와 건축전쟁을 벌이는데, 자신이 발견한 것으로 주장하는 <벽 집>은 거기서 획득한 전리품인 셈이다. 그런데 포퍼에

30) 가다머의 다음 말을 상기하라. “모든 이해는 불가피하게 몇몇 편견들을 포섭한다.” Hans-Georg Gadamer, 『Truth and Method』, Trans. by Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall, The Cross Pub., 1990, p.270

또한 가다머에 따르면, 자연과학과 달리 인문과학은, 전통 관 관련된 탐문은 현재성과 현재의 관심들에 의해 동기성을 부여받는다. 앞 책, p.284 여기서 독해의 틀이란, 현재의 관심들로 구성된 어떤 편견에 해당한다고 말해도 무방할 것이다.

31) 칼 포퍼, 앞 책, pp.67-8

32) John Hejduk, Ibid, p.26 헤이덕은 다음과 같이 말하고 있다. “그들(라이트, 꼬르뷔제 등)은 전경의 안목으로 작업을 완성했어. 그게 바로 그들을 대가로 만들었지. 나는 파괴처럼 날아와서 ‘그래, 여기 한 측면이 남겨져있는데, 대단한 잠재성이 있어. 그 결말을 지어야 해’라고 말하지”, 앞 책, p.129

33) 앞 책, p.35

34) Stan Allen, Ibid, pp.84-5 헤이덕이 고백한 다음의 글을 보라. “나는 다이아몬드 집에서 꼬르뷔제의 귀신을 쫓아내었다. 다이아몬드 집은 개념적 바탕 바깥에서는 늘 나를 괴롭혔다. … 꼬르뷔제의 함축이 있었다. 나는 그게 좋지 않았다. 나는 아이소메트릭으로 작업하는 것은 좋아했지만, 그것이 나로 하여금 꼬르뷔제를 상기시킨다는 사실을 좋아하지 않았다. 그래서 나는 그것을 작해해냄으로써, 그러니까 이미지를 쫓아냄으로써, 그것을 제거할 수밖에 없었다.” Detlef Mertins, Ibid, p.30

24) John Hejduk, Ibid, p.76

25) 헤이덕이 건축을 예술의 한 형태로 본다는 사실은, 그의 다음 발언에서 명확하다. “건축은, 바깥에서 바깥을 보는 옆보는 자가 될, 그리고 또한 내부에서 바라보는 사람이 될 기회를 우리에게 부여하는 유일한 예술형태이다.” 앞 책, p.69

26) K. Michael Hayes, Ibid, 1996, p.11

27) John Hejduk, Ibid, p.71 헤이덕에 따르면, 미술은 시간과 공간을 거슬러 올라가고, 문학은 더 더욱 보편적인 까닭에 앞뒤를 왔다 갔다 한다. 앞 책, p.36

28) Stan Allen, Ibid, pp.84-85

29) Harold Bloom, 『Anxiety of Influence: a Theory of Poetry』, Oxford Univ. Press, 1997, p5

따르자면, 지식을 생산하거나 성장시키는 데 필수적인 조건은 오로지, 대담한 추측이다.³⁵⁾ 그렇다면, 헤이덕의 오독의 틀 혹은 대담한 추측은 무엇인가? 이에 관한 해명은 뒤로 미루고, 여기서는 다만, 그것이 헤이즈의 제안을 비판적으로 풀어내는 데 헤이덕의 탐구방식만큼이나 중요한 역할을 띤다는 점만 언급해 두자.

3. 시선과 응시

헤이즈가 시선과 응시의 개념으로 헤이덕의 건축을 해명하기 위해 주목한 대상은 <벽 집>인데, 그에 따르면, <벽 집>은 아우라aura로 충만하다. 벽은 보는 사람들을 도로 밀쳐낸다. 그리고 “우리가 보는 어떤 대상에서 아우라를 지각한다는 것은, 그에 대응해 우리를 다시 보는 능력을 그 대상에 부여하는 것을 뜻한다”³⁶⁾고 한 벤야민Walter Benjamin의 말에 근거해서, <벽 집>의 벽이 떠는 아우라와 우리를 보는 사물의 시선 곧 응시를 연결시킨다. 또한, 헤이즈에 따르면, <벽 집>의 벽에 관한 헤이덕의 논평은, 응시를 직접 경험한 라캉의 유명한 정어리 강통 이야기와 유사하다.³⁷⁾ 그뿐 아니라, 시선과 응시를 설명하는 라캉의 다이아그램(그림 1)이 헤이덕의 공간 장치(그림 2)와 흡사하다.³⁸⁾ 이로써, 라캉의 응시의 개념은 헤이덕

건축을 조망하는 정당한 광원이 되는 셈이다. 그런데 헤이즈는 여기서 멈추지 않고, 둘 간의 유사성을 더 확장해서 라캉의 이미지-스크린image-screen 개념을 헤이덕의 벽과 동일시하는 데까지 나아간다.³⁹⁾ 라캉의 응시의 개념과 헤이덕의 벽의 장치는, 과연 헤이즈가 주장하듯 동일하게 간주해도 문제가 없는가? 이에 답하기 위해서는 헤이덕의 건축탐구 과정을 다소 꼼꼼히 검토해보지 않을 수 없다. 헤이즈가 기술하듯, 그리고 헤이덕 자신이 주장하듯,⁴⁰⁾ 헤이덕이 <벽 집>을 발견하게 된 것은 <다이아몬드 집>을 탐구한 결과인데,⁴¹⁾ <다이아몬드 집>은 몬드리안Piet Mondrian의 제안으로 촉발되어, 꼬르부제 건축의 해석에 의해 마침내 분명한 형태를 띠게 된다. 따라서, 몬드리안에서 <다이아몬드 집>으로, 그리고 <다이아몬드 집>에서 <벽 집>으로 이어지는 일련의 흐름을 짚어보면, 헤이즈가 말한 바의 응시와 벽의 장치 사이의 동일성의 진정성을 상당 부분 검증할 수 있을 것이다.

그런데 우선 헤이덕이 <다이아몬드 집>에서 발견했다고 주장하는, 그리하여 <벽 집>의 발견에 이르게 한 것은 무엇인가? 그것은 ‘공간의 붕괴’다. 헤이덕은 그 과정을 다음과 같이 설명한다. “이것은 씨와 같은 작품으로, 공간의 붕괴와 공간 납작하게 만들기에 관한 것이다. 그리고서 ... 약간 학문적으로 말한다면, 다이아몬드를 가지고, 마치 연에 달린 줄처럼, 이쪽으로 잡아당기기 시작하면, 그것을 늘이기 시작해서 납작하게 만들면 그것이 공간적으로 내부로 들어간다. 하나의 선이 되는 것이다. 따라서, 이것은 그 이전 작업의 단면 조건이고 실제로 아인슈타인의 블랙홀과 같은 것으로서, 우리는 그냥 그 속으로 들어가는데, 지름을 자르면 하나의 묘한 선을 얻기 때문에, 이 지점에서 선은 나에게 중요한 것으로, 그러니까 다

35) 칼 포퍼, 앞 책, p.458

36) K. Michael Hayes, Ibid, 2002, p.v

37) 라캉은 자신이 20대 초반에 경험한 응시에 관한 실제 이야기를 다음과 같이 기록하고 있다. “꼬마 장이 나에게 파도위에 떠 있는 부언가를 가리켰다. 그것은 한 작은 강통, 그러니까 정어리 강통이었다. ... 꼬마 장이 나에게 물기를, 저 강통 보이지? 너 그거 보지? 근데, 강통은 널 안 봐! 그는 이 사건에서 재미를 무척이나 찾았지만, 나는 그렇지 못했지만. 나는 그것에 대해 생각했다. 왜 나는 그보다 재미가 없었을까? ... 그것은, 어떤 의미에서 마찬가지로 나를 보고 있었기 때문이었다. 그것은 광점의 수준에서, 그러니까 나를 쳐다보는 모든 것이 상황 지워진 그러한 입점의 수준에서 나를 보고 있었다. 그리고 나는 은유적으로 말하고 있는 것이 아니다.” Jacques Lacan, 『The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis』, W. W. Norton and Company, 1998, p.95

38) 두 그림이 유사하다는 헤이즈의 주장은 자신의 다음에 진술에 근거를 두고 있다. “한 축에서는 르네상스의 투시도적인 원추가 있어서 ... 투명한 그림판 위에 이미지를 생산하고 조직하고, 다른 축에서는 마치 투사된 빛이 우리에게 오는 것처럼, 사물 그 자체에서 방사하는 반대 원추가 있다.” K.

Michael Hayes, Ibid, 2002, p.vi

39) “(평형성-깊이, 불투명성-투명성과 유사한 변증을 띤) 헤이덕의 이미지 스크린은, 그의 매두사의 가면은 그의 벽이다. ... 헤이덕과 라캉 양자 모두에게서, 이미지 스크린은 우리의 사회적이고 문화적인 실존에 필요한 재현의 장치 곧 역사적으로 발생된 이미지의 목록으로서, 이를 통해 우리는 사회적 주제로 구축된다.” K. Michael Hayes, Ibid., 2002, p.vi

40) 헤이덕은 자신의 <벽 집 I>을 “하나의 새로운 발견”이라 기술하고 있다. John Hejduk, Ibid, p.59

41) K. Michael Hayes, Ibid., 2002, p.iii

이아몬드 형상이 중요한 것으로 바뀌기 시작한다. 그리고 이것이 궁극적으로 발전하여 <벽 집>이 된 것이다.”⁴²⁾ 그런데 여기서 주목해야 할 점은, 헤이덕이 심지어 아인슈타인의 블랙홀에까지 빗대어 설명하는 공간의 붕괴가, 건축의 한 공간 재현 기법인 아이소메트릭(isometric)에서도 나타난다는 사실이다. 그의 설명처럼, 평면상의 다이아몬드는 아이소메트릭으로 투상되면서 정사각형으로 바뀌는데, 이러한 다이아몬드 형상의 평면이 특히 틀 이상일 경우, 아주 특별한 현상이 발생한다. 아이소메트릭의 형태가 삼차원이 아니라 이차원으로 나타나기 때문이다. 이런 까닭에, 그것은 삼차원임에도 불구하고 이차원의 독해를 더 강하게 조장한다. 이로써, 몬드리안이 재촉한 건축적 과업 곧 자신의 그림들에 내장된 공간적인 아이디어에 대한 건축적 탐구,⁴³⁾ 그러니까 헤이덕의 표현을 빌려 말하자면, “회화에서의 큐비즘적인 투상과 건축에서의 큐비즘적인 투상 사이의 형태적 관계성”이 <벽 집>으로 완수된다.⁴⁴⁾

헤이덕이 <벽 집>을 발견하게 되는 결정적인 계기는, 다이아몬드 공간에 잠복된 시간성의 독해에 있다. 왜냐하면, 그가 분명하게 밝히듯, <벽 집>은 “시간과 관계”⁴⁵⁾하기 때문이다. 헤이덕에 따르면, “벽은 현재로 상상되는 한 편, 경사로, 통로, 계단 등과 같은 순환적인 요소들은 과거로, 그리고 거주 공간(living space)은 미래로 상상된다.”⁴⁶⁾ 그런데, 공간에 대한 시간 차원에서의 이러한 헤이덕의 해석은, 러스킨 John Ruskin의 일생을 공간의 차원에서 자서전 형식으로 풀어낸 제이 펠로즈 Jay Fellows의 책 『파산하는 거리 Failing Distance』에서 기인한다. 헤이덕은 다음과 같이

쓰고 있다. “시간의 후퇴, 그러니까 과거로의 시간의 후퇴가 투시도 내에 있으며, 그것은 불륨을 갖는다. 제이 펠로즈는 파산하는 거리에서 이것에 관해 쓰고 있다. 그것은 아름다운 거리다. 공간 속으로 들어갈수록 그것은 더 깊은 투시도 속으로 진입하고, 덜 분명해지며, 실제로 그것을 결코 완성할 수는 없다. 왜냐하면, 그것은 미지이기 때문이다. 그것은 고정되어 있지 않다. 그래서 더 어두워진다. 현재에 가까울수록, 그것은 더 분명해진다. 현재의 평면 위에는 직각삼각형의 빗변인 그러한 수평 보강재가 있다. 이제 막 미래에 관해 사색한다. 미래는 다이아몬드, 원뿔의 전도(顛倒)가 될 수 있거나, 혹은 확장된 방식으로 바깥으로 계속 움직여나갈 수도 있다.”⁴⁷⁾ 헤이덕이 다이아몬드 공간을 시간의 차원으로 독해하는 데 펠로즈의 통찰에 빗지고 있다는 사실은, 다음의 글에서 더 분명하다. “그 물음에 답하기 위해서 나는, ‘현재성의 순간’이라 부르는 아이디어에 의존할 수밖에 없다. 자신의 책 『파산하는 거리』에서 제이 펠로즈는, 투시도 곧 저 멀리 한 점을 지닌 납작하게 된 다이아몬드 형상 속을 바라보는 요인에 대해 말하고 있다. 그래서 그 다이아몬드 형상은 미치게 되는 순간 그 사람 내부로 전도되어 들어온다. 그러니까, 그 순간은 직각삼각형의 빗변으로서, 출입-출구의 점 곧 역(闕)이라는 것이다.”⁴⁸⁾ 펠로즈에 따르면, 거리는 우선 미래인데, 그것은 더 이상 미래가 존재하지 않을 경우 과거로 바뀐다. 그리고 “주변적으로 무언가를 끌어들이는 파노라마 공간뿐 아니라 전경(前景) 또한 현재성의 변안이다.”⁴⁹⁾ 일단 공간의 차원과 시간의 차원 사이의 고리를 확보한 헤이덕은, 더 나아가 다이아몬드 공간이 심지어 공간의 역사까지 표상한다고 주장한다(그림3에서 a는 과거를, b는 현재를, 그리고 c는 미래를 외연한다).⁵⁰⁾

다이아몬드 공간에서 헤이덕이 특히 주목한 것은, 차후 벽으로 번역되어 나타날, 직각삼각형의 빗변(현재의 순간)인데,⁵¹⁾ 그 까닭은 우선, 다이아몬드 공간을 대면하는 관찰자가 그곳을 결코 벗어

42) Bart Godhoorn, Ibid, p.18

43) 1920년대 데 스틸 작가들을 갈라서게 한 주된 한 논쟁은, 사각 틀 내에서 직각으로 교차하는 수직선과 수평선을 반 도스버그 Van Doesburg가 45도 돌리면서 시작되었는데, 몬드리안은 그것을 다시 45도 돌림으로써 내부의 선들은 본디대로 수직과 수평을 유지시킨 채 틀만 45도 돌렸는데, 이로써 변두리와 윤곽의 긴장이 고양되고 내부의 장(場)이 틀 바깥으로 확장되어나가는 과격적인 분기가 형성되었다. 그리고 헤이덕에 따르면, 이러한 아이디어가 띠는 건축공간의 암시는, 실험되지 않은 채 남겨졌다. John Hejduk, Ibid, p.48

44) 앞 책, pp.48-9

45) 앞 책, p.59

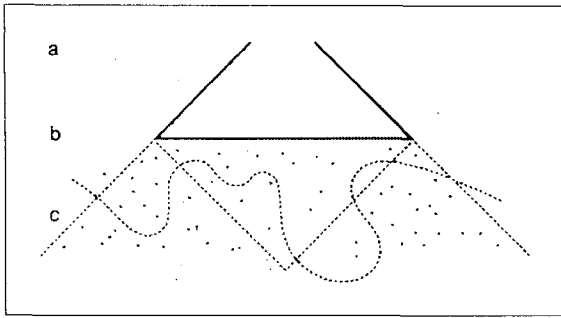
46) 앞 책

47) 앞 책, p.50

48) 앞 책, pp.62-3

49) Jay Fellows, 『The Failing Distance』, The Johns Hopkins Univ. Press, 1975, p.x

50) John Hejduk, Ibid, p.49



(그림 3)

날 수 없을 뿐 아니라, 바로 공간의 지각적 경험이 그 지점에서 가장 강렬하기 때문이다. 헤이덕은 다음과 같이 쓰고 있다. “투시도의 직각삼각형 빗변은, 우리가 외부로부터 어떤 건물에 접근하더라도, 늘 움직이고 납작하게 된다. 그것은 진입의 순간 곧 현재성의 순간에, 바로 우리 위에서 납작해진다. 시간의 측면에서 말하자면, 가장 빠른 조건이고, 또한 가장 확장되면서, 가장 고양되고, 그리고 그와 동시에 가장 중립적이면서 우리를 가장 박차버린다.”⁵²⁾ <벽 집>이 탄생하는 것은 바로 이 지점에서다. 헤이덕이 바로 그 직각삼각형의 빗변이 내포하고 있는 시간적 차원에 주목하는 순간 <벽 집>이 출현하는 것은, 하나의 논리적인 귀결이다. 빗변 공간 곧 “새로운 공간” 그러니까 “가장 빠르고, 가장 덧없고, 가장 응축되고, 가장 짧은 거리인 그리한 공간”은, 평면상에서 하나의 선분으로 존재하고,⁵³⁾ 따라서 건축적으로는 마땅히 벽이 될 수밖에 없기 때문이다. 이로써, 그는 개념적으로 이차원의 건축⁵⁴⁾이라는 <벽 집>을 완성함으로써, “우리는 끊임없이 과거와 미래를 들여갔다 나왔다 한다는 사실, 그러니까 우리는 순환적이라는 사실을 고양시키기를 꾀한다.”⁵⁵⁾ 그뿐

51) 벽은 다이아몬드 집에서의 ‘직각삼각형의 빗변의 순간’과 동일한 조건으로, 그것은 “가장 평정하면서 그와 동시에 가장 긴장을 머금은 순간이다. 그것은 이행의 순간이다.” K. Michael Hayes, Ibid., 2002, p.vi; 그리고 헤이덕에 따르면, 벽 집은 “현재성에 대한 ‘아이디어’ 곧 이차원적인 것의 찬양과 관계한다.” John Hejduk, Ibid, p.59

52) 앞 책, p.63

53) 헤이덕은 “벽이 평면적으로 다이아몬드의 평면 다이어그램에서 출현했다”고 쓰고 있다. 앞 책, p.59

54) 이로써, 헤이덕에 따르면, 벽 집은 “건축에서 오직 삼차원만을 찬양하는 사회에 대해 하나의 직접적인 대항과 도전”으로 출몰한다. 앞 책

아니라, 앞에서 썼듯, 러스킨이 미치게 되는 순간 다이아몬드 형상이 그에게 내적으로 파고드는데 그것이 바로 직각삼각형의 빗변인 바, 그것은 그만큼 극적인 공간으로서, 헤이덕은 그 공간을 “죽음의 순간”으로 상고하기까지 한다.⁵⁶⁾ 그런데, 다이아몬드 공간의 논리적 귀결인 <벽 집>을 헤이덕이 더 분명한 형태로 만들게 된 것은, 포르부제의 건축, 그중에서도 특히 <구세군 빌딩 Salvation Army Building>에 대한 그의 독특한 해석의 결과, 그러니까 그만의 해석의 틀에 입각한 오독의 결과다. 헤이덕이 쓴 다음의 글은 그 점을 분명히 말한다. “나는 르 포르부제의 <구세군 빌딩>에 관한 글을 쓴 적이 있는데, 거기에서 <벽 집>의 이슈들이 분명하기 시작했다. 내가 본 문제란, 그리드로 된 틀 앞에 놓여진 생명체 형상의 형태들 biomorphic forms이 낮은 레벨에 위치해 있다는 것이었다. 내가 느끼기로, 벽은, 그 생명체형상의 요소들을 매달게 하는 그런 어떤 장으로 독립적으로서 있어야 했다. 요소들은 기하학적인 납작한 벽을 배경으로 연출되면서 허공에 부유해야 한다는 것이다.”⁵⁷⁾

그런데, 몬드리안에서 시작하여 다이아몬드 공간과 포르부제를 거쳐 <벽 집>에 이르게 된 일련의 과정에는, 헤이즈가 주장하는 시선과 응시의 개념에 대한 언급이나 관심이 전혀 나타나지 않는다. 유일한 단서라고 한다면, 직각삼각형의 빗변 공간에서 우리가 지각할 수 있을 “내치는 repulsive” 지각 혹은 인식인데,⁵⁸⁾ 이것만으로 벤야민의 아우라의 개념에 기댄 채 응시의 개념을 벽의 장치와 개념적으로 동일시하거나 그 둘 사이의 밀접한 연관성을 주장하는 것은 여러모로 석연치 않다. 물론, 그렇다고 해서 응시의 개념이 헤이덕의 건축을 해명하는 데 부적당하다고 주장하는 것은 결코 아니다. 오히려 그것은, 그의 여럿 작품들, 그중에서도 특히 <객체/주체 Object/Subject>

55) 앞 책, p.59

56) 앞 책, p.63 펠로즈 또한, 거리 곧 깊이가 사라지면서 발생하는 납작함 flatness 곧 공간의 붕괴를, 그러니까 시간의 차원에서 말하자면 과거와 미래가 소거된 순수한 현재성의 공간을, 죽음과 연결되고 있는 것은, 이런 점에서 시사하는 점이 크다. Jay Fellows, Ibid, pp.52-3

57) John Hejduk, Ibid, p.59

58) 앞 책, p.63

나. <참여하기를 거부하는 거주자의 집House of the Inhabitant Who Refused to Participate> 등이 드러내는 데카르트적 원근법주의 혹은 서구의 근대적 시각중심주의를 해체시키는 속성을 보면, 상당히 건실한 바탕을 확보하고 있는 것이 분명하다. 문제는 다만, 그것이 <벽 집>을 해명하는 데 얼마나 정당한지 하는 것이다. 다시 말하자면, 그 근거의 확실성을 묻는다는 것이다. 다이아몬드 공간에서 발전한 <벽 집>을 해명하는 데 응시가 확보할 수 있을 정당성이란, <객체/주체>나 <참여하기를 거부하는 거주자의 집> 등의 작품과는 달리, 결국 관찰자가 벽 앞에 서서 가질 수 있을, 그리고 직각삼각형 빛변 공간에 대해 헤이덕 자신이 시사한, 그러한 “내치는” 느낌이라는 주관적인 체험밖에 없다.

헤이덕의 건축을 조망하기 위해 헤이즈가 동원하는 응시의 개념의 적절성 여부를 좀 더 따져보기 위해, 논의의 시점을 라캉으로 옮겨보자. 라캉이 말하는 응시란 도대체 무엇인가? 라캉에 따르면, 응시는, 주체에 앞서 그리고 늘 주체를 둘러싸고 있는 세계처럼, 시선에 선재하는, 그리고 시선을 온 방향에서 둘러싸는 어떤 것으로서,⁵⁹⁾ 그의 용어를 빌어 말하자면 “빛과 불투명(opacity)의 어떤 유희”⁶⁰⁾이다. 그리하여, 라캉의 주체는 무언가를 봄과 동시에 그 자신을 둘러싼 모든 눈들에 의해 보여지는 이중의 입지를 점유하는 주체로 나타나는데, 여기서 중요한 것은, 인간은, 응시 속에 온전히 붙잡혀 있는 동물과 달리, 상징계라는 스크린을 통해 그 응시를 “조작하고 조절할 수” 있다는 점이다.⁶¹⁾ 응시의 조작과 조절이 구체적으로 나타나는 한 장소는 그림이다.⁶²⁾ 그렇다면, 응시는

그림에 어떻게 나타나는가? 라캉에 따르면, 화가는 우리에게 눈요기 감을 제시하지만 우리가 보고자 하는 것을 보여주지 않고, 도리어 그것을 찾는 우리의 시선을 내려놓기를 요청한다.⁶³⁾ 그리고 응시는 우리가 그것을 찾고자 할 바로 그 때 사라진다. 그림에서의 응시의 문제를 좀 더 구체적으로 설명하기 위해 라캉은 파라시오스Parrhasios의 속임그림의 예를 제시한다. 파라시오스는 벽에 베일을 그림으로써, 포도를 실물처럼 그려 새들을 속인 제우스Zeus로 하여금 “자 이제 당신이 베일 뒤에 그린 것을 보여주시오”라고 말하게 함으로써 그를 이기는데, 라캉에 따르면, 여기서 핵심적인 것은, 보는 자의 시선을 유혹의 덫으로 포획함으로써, “외관 너머에 존재하는 이데아”를 드러내는 것이다.⁶⁴⁾ 라캉은 그림이 지닌 이러한 응시의 힘을 좀 더 구체적으로 설명하기 위해, 어머니의 품에 안겨 젖을 먹고 있는 동생을 바라보는 어린아이의 부러운 시선의 예를 든다. 이 예를 통해 라캉이 강조하는 것은, 자신의 결여를 상기시키는 완전성의 이미지인데, 이로써 응시는 우리가 결코 얻을 수 없는 결여 곧 오브제 에이objet a로 기능하고 거기에는 늘 어떤 유혹이 머문다.⁶⁵⁾

그런데 응시의 조작과 조절은 일상에서도 발생한다. 왜냐하면, 시선과 응시 사이에서 이중적 입지를 띤 인간은, “실제로 그 너머에 응시가 존재하는 가면을 가지고 유희를 할 줄 알”기 때문이다.⁶⁶⁾ 상상계에 전적으로 사로잡히는 동물과 달리 인간은, “스크린의 기능을 떼어내어 그로써 유희를 한다.”⁶⁷⁾ 이중기만이라고 부를 수 있는 이 유희는, 말하자면, “거짓말로 간주되기를 기대하면서 진실을 말하는 것”으로,⁶⁸⁾ 유혹이 개입된 남성과

59) 라캉은 다음과 같이 쓰고 있다. “시선(the eye)이란, 무엇을 보는 자의 눈에 선행한 어떤 것 곧 보는 자의 ‘쏘(shoot)’이라고 부르고 싶은 어떤 것에 대한 은유에 불과하다. ... 규정해야 할 것은 ... 응시의 선재성으로서, 나는 단 한 점에서 보지만 내가 존재함으로써 나는 모든 측면들에서 보여진다.” Jacques Lacan, Ibid, p.72

60) 앞 책, p.96

61) Hal Foster, 『The Return of the Real』, The MIT Press, 1996, p.140

62) 그림은 “응시를 위한 덫”이라고 공포하는 라캉은, 그림과 응시의 관계에 대한 자신의 명제를 다음과 같이 진술하고 있다. “그림에는 확실히 어떤 응시가 항상 나타난다. ... 그림의 기능은 ... 응시와 어떤 관계를 갖는 것이다.” Jacques Lacan, pp.89-101

63) 라캉에 따르면, 이것이 바로 그림의 아폴로적 효과 곧 우리를 자극하고 도발하고 공격하기보다 진정시키는 효과인데, 이로써 라캉의 미학은 그 반대에 위치하는 현대예술의 어떤 영역을 포함할 수 없는 한계를 지닌다. 앞 책, pp.101-104

64) 앞 책, pp.233-246

65) 앞 책, p.247 시선은 주체의 것이지만 응시는 대상 쪽에 있는 까닭에, 시선과 응시 사이의 일치나 공존은 근본적으로 불가능하다. 당신은, 내가 당신을 바라보는 그 자리에서 나를 결코 볼 수 없다. 사전. 앞 책, p.214

66) 앞 책, p.107

67) 앞 책

68) Dylan Evans, 『라캉 정신분석 사전』, 김종주 옮김, 인간사랑, 1998, p.298 마치 베이트슨이 언급하는, 이중구속(double

여성의 결합에서 특히 두드러지는데, 여기서 중요한 것은 유희를 매개하는 하는 장소인 이 스크린이 도대체 무엇인가 하는 점이다. 포스터Hal Foster가 이해하는 방식에 따르자면, 뜻이 모호한 라캉의 이 스크린이라는 용어는 “각각의 이미지들이 개별적 경우를 이루는, 그러한 문화적 매장과 cultural reserve”를 지칭하는데, “예술의 인습들, 재현의 세마타schemata, 일상적인 문화의 코드들”이라 불러도 무방하다.⁶⁹⁾ 브라이슨Norman Bryson은 그것을, 주체와 세계 사이에 구성된 문화적 구성물을 나타내는 “시각성visuality”이란 용어로 파악하여, “매개되지 않은 시각적 경험에 대한 인식”을 나타내는 “시각vision”과 구분한다.⁷⁰⁾ 한 마디로, 기표들의 의미망 곧 상징계라는 것이다. 포스터에 따르면, 타자의 장에서 펼쳐지는 응시를, 라캉은 유해할 뿐 아니라 심지어 폭력적으로까지, “먼저 무장해제 시키지 않을 경우 우리를 포획할 수 있고, 심지어 죽일 수도 있을 어떤 힘”으로까지 생각한다.⁷¹⁾ 따라서, 인간은 자신을 응시로부터 보호하기 위해, 스크린을 통해 그것을 먼저 포획해서 길들이지 않을 수 없다. 이로써, 라캉의 시각에서 볼 때, 예술은 무엇보다도 응시를 진정시키는 소임을 떠맡는데, 그러한 예술의 아폴로적 효과는 말로Andre Malraus가 구분짓는 현대라는 시대에서도 다르지 않다.⁷²⁾

본디 물음으로 다시 돌아가, 헤이덕의 <벽 집>의 벽은 라캉의 스크린과 대등한가? 좀 더 양보해서, 헤이덕의 벽 장치를 어떤 식으로든 라캉의 스

bind)을 넘어서는 “이중획득(double take)”의 경우와 흡사하다. 유머나 놀이, 더 나아가 커뮤니케이션 그 자체를 가능케 하는 이중획득이란 두 모순의 조건을 수용하는 것으로서, “우리가 지금 하고 있는 이런 행동은 그것들이 의미하는 행동이 표시하는 어떤 것을 표시하고 있지 않다”는 것을 뜻한다. 예컨대, 장난으로 무는 행동은 장난이 아니라 ‘실제로’ 물지만 그와 동시에 그것은 실제로 무는 것이 아님을 나타낸다. Gregory Bateson, 『정신과 자연』, 박지동 옮김, 까치글방, 1990, pp.286-302

69) Hal Foster, Ibid, p.140

70) 『시각과 시각성』, Ed. by Hal Foster, 최연희 옮김, 경성대학교 출판부, 2004, p.164

71) Hal Foster, Ibid, 1996, p.140

72) Jacques Lacan, Ibid, p.113 그런데, 할 포스터에 따르면, 현대의 어떤 예술은 바로 그러한 응시를 진정시키려는 커녕, 그러니까 상상계와 상징계를 통합함으로써 실재를 다스리기보다, 도리어 스크린을 쫓음으로써 응시를 빛나게 하려고 애쓴다. Hal Foster, Ibid, 1996, p.141

크린의 개념으로 풀어낼 수 있는가? 헤이덕의 벽 장치가 스크린이 되기 위해서는, 혹은 스크린의 개념으로 해명할 대상이 될 수 있기 위해서는, 그것이 ‘진정시킬’ 응시, 그러니까 항상 그 뒤에 그리고 그 너머에 존재함으로써 우리를 유혹하거나 위협하는 어떤 것 곧 실재the real⁷³⁾가 전제될 때 가능하다. 그렇다면, 헤이덕의 건축에서 발견할 수 있을 응시 혹은 실재는 무엇인가? 헤이즈는 그것을 십자가에서 찾는다. 헤이즈에 따르면, 헤이덕이 파악하는 건축의 가장 원시적인 형태는 정사각형이나 다이아몬드가 아니라 십자가인 듯한데, 이로써 십자가는 그의 건축에서 의심할 여지없는 “건축기호의 영도” 곧 “형태적 발전과 구축적 발전의 이중적 표명이라는 헤이덕의 시각에서 볼 때 가장 심원한 건축요소”로서, 바로 “그 기호 아래 헤이덕은 자신의 이미지-스크린, 그러니까 자신의 입면적인 크로노토프를 완결시킨다.”⁷⁴⁾ 그런데, 여기서 십자가는, “약속된 땅을 축조할, 그러니까 굳건한 반석위에 교회를 세운다는, 건축 본디의 신성한 사명에 대한 절실한 상실감, 그리고 어쩔 수 없는 그 상실의 부지를 건축 그 자체로 가림으로써 은폐할 수밖에 없다는 것”을 표시한다.⁷⁵⁾ 상실의 빈 땅을 메우는, 그러니까 헤이덕 자신이 명명하는 소위 비판의 건축architecture of pessimism은, 따라서 그 속에 어떤 내용도 갖지 않은, 좀 더 정확히 말하자면, 상실 혹은 부정을 유일한 내용으로 가질 수밖에 없는 그러한 건축이라는 것이다. 헤이즈는 다음과 같이 쓰고 있다. “헤이덕은, 현대의 상태가 슬프고 외롭다는 나쁜 뉴스를 우리에게 전하고 있다. 그런데, 에반스에 따르면, 헤이덕의 작업은 그것이 묘사하고자 하는 바로 그 부정성의 구축에 깊이 연루되어 있다. ‘헤이덕의 가면극들은 어찌된 사정이든 그 사정을 과장하는 상상의 상황들이다. … 그가 여전히 건축적 수단을 차용하는 까닭에, (우리는) 그 건축적 수단들은 그것들이 증언하는 공허를 구축하는 데 도구적이라는 점을 시사하기 위해, 그의 작업을 이용할 수 있을 것이

73) 라캉에게서의 실재는 언어의 그물망으로는 결코 건져 올릴 수 없는, 그러니까 표상할 수 없는 어떤 것으로서, 상징계의 부정the negative of the symbolic, 잃어버린 만남a missed encounter, 잃어버린 대상a lost object 곧 프티트 에이petit a로 규정된다. 앞 책, p.141

74) K. Michael Hayes, Ibid, 2002, p.vii

75) 앞 책, p.vii

다.”⁷⁶⁾ 그렇다면, 헤이덕의 벽은, 상실 혹은 부정성 혹은 공허라 부를 수 있을 그러한 현대적 삶의 실재를 달래거나 혹은 어떤 방식으로든 거기에 개입하고 있는가?

헤이덕에 따르면, 낙관의 프로그램밖에 없었던 시기를 이미 거친 우리는, 더 이상 낙관에 머물고 있지 않다. 건축적으로 말하자면, “미래에 대해 매우 유토피아적이고, 빛으로 가득 찬 낙관의 전망”⁷⁷⁾으로, 학교나 병원 같은 프로그램을 중심으로 햇빛이 편만하고 공간의 경계들이 열려 프라이버시가 최소로 줄어들어 침실도 부엌도 필요하지 않은 그런 열린 공간open space의 시대, 곧 근대 건축 운동의 시대가 끝났다는 것이다. 비판의 시대의 건축은 마땅히 비판의 건축일 수밖에 없다. 헤이덕이 이러한 생각에 토대를 둔 채 작업을 시작한 시점은, 1971년에서 1972년 사이에 자신의 딸을 위해 작업한 <요소 집Element House>인데, <벽 집> 또한 이 시기의 산물이다. 그리하여, “그 이후에 나온 집들은 항상 압축되고, 항상 감소된다. ... 그와 동시에 각각의 요소들이 고립된다.”⁷⁸⁾ 그런데, 이러한 비판의 건축은, 현대라는 비판의 실재를 드러내거나 표명하기 위한 것이 아니라, 낙관에 대한 견제, 그러니까 낙관으로 치우치지 않도록 균형을 잡아주기 위한 하나의 문화적 요청이라는 사실에 주목할 필요가 있다. 헤이덕은 다음처럼 말하고 있다. “낙관의 프로그램들에 대한 균형을 잡아주기 위해 비판의 프로그램들이 존재한 중세와 동일한 문화적인 방식과 같은 어떤 대항력이 (우리의 낙관의 시대에) 없었다. 이제 우리는 비판의 건축으로 진입하고 있다. 나는 이것을 결코 하나의 부정적인 조건으로 취하지 않는다. 그것은 단지 하나의 필요한 심령의 상태다. 중세처럼, 두 노선이 나란히 그리고 생산적인 방식으로 진행하도록 하기 위해, 두 조건들의 동시성으로 인해 현재로서는 가능하지 않은 어떤 논쟁들을 야기할 평형상태, 균형 잡기가 마땅히 있어야 한다.”⁷⁹⁾ 따라서, 헤이덕의 건축에서 발견해낼 수 있을 어떤 형태의 부정성, 그러니까 상실이나 공허

등은, 라캉의 실재가 아니라는 사실이 명백하다. 더구나, 비록 <벽 집>의 작업이 비판의 건축의 시작에 해당하긴 하지만, 특히 비판의 건축과 관련해서 헤이즈가 앞에서 인용한 에반스의 글은 헤이덕의 후기작품 가면극과 상관된 것으로서, 이때는 이미 <벽 집> 시리즈가 완결된 이후인 1980년대의 작업인 탓에, 벽을 라캉의 스크린의 시각에서 풀이하는 것은 여러모로 무리다. 특히, 앞서 논술한 바처럼, <벽 집>이 태동한 과정, 그리고 그것이 겨냥하는 건축적 이슈에 주목하면 더 그러하다. 이로써, 헤이덕의 벽을 라캉의 스크린의 개념으로 해독할 여지가 사라진다. 그리고 이와 더불어, 그것을 응시의 견지에서 풀이하는 헤이즈의 접근방식 또한 더 이상 유효하지 않게 된다. 그런데, 그럼에도 불구하고, 헤이덕의 벽과 라캉의 응시의 개념을 완전히 무관한 관계로 보기에에는 여전히 석연치 않은 구석이 있다. 왜냐하면, <벽 집>의 벽이, 월에게는 이론적으로 “불안한 지점”⁸⁰⁾으로, 그리고 헤이즈에게는 시선을 도로 밀쳐내는 대상으로 인식된다는 사실은, 벽의 장치가 분명 응시의 어떤 측면과 관계된다는 것을 시사하기 때문이다. 이 문제는 우선, 각자가 주장하는 응시의 측면이, 월의 경우에는 이론의 수준에, 그리고 헤이즈의 경우에는 상상의 수준에 있다고⁸¹⁾ 논박함으로써 거칠게나마 해결할 수 있을 듯 하다. 그럼에도 불구하고 잔존할 수 있을 수 있는 문제의 잉여는, 헤이덕의 건축적 정향, 그러니까 앞서 기술한 바에 따라 표현하자면, 헤이덕의 건축적 선입견 혹은 건축오독의 틀로 온전히 흡수할 수 있다.

4. 헤이덕의 건축적 정향

헤이덕의 건축적 정향은 무엇인가? 이에 대해 헤이덕은 다음과 같이 답한다. “나의 건축적 정향은 집다움(homely)에 반(反)하는 것이다.”⁸²⁾ ‘집다움에 반하는 것’이라면 언캐니uncanny라는 말이

76) K. Michael Hayes, Ibid, 1996, p.13

77) John Hejduk, Ibid, p.63

78) 앞 책

79) 앞 책

80) 앞 책, p.90

81) 라캉에 따르면, “내가 마주치는 응시는 ... 보여지는 응시가 아니라, 내가 타자의 영역 속에 상상하는 응시다.” Jacques Lacan, Ibid, p.84

82) John Hejduk, Ibid, p.130

다. 'homely'는 독어로 heimly인데, 그에 대한 형식적 반의어인 unheimly가 바로 uncanny의 본디 말이기 때문이다. 그렇다면, '집다움에 반하는 것' 곧 언캐니는 무엇인가? 그것이 뜻하는 바는 도대체 무엇인가? 프로이트Sigmund Freud에 따르면, 언캐니는 "한 때 잘 알려진, 그리고 오랫동안 낯익은 어떤 것으로 소급되는, 그러한 종류의 두려움"을 나타내는데,⁸³⁾ 이것은, 마치 heimly란 말이 억압 혹은 은폐를 지시하는 un과 결합되어 unheimly 곧 언캐니로 융합되는 것과 같은 이치다.⁸⁴⁾ 그리고 대개의 사람들에게 언캐니의 정점은 주로 죽음과 관계되는 어떤 것으로 나타난다.⁸⁵⁾

언캐니가 헤이덕의 건축적 정향이라고 한다면, 그것은 그의 건축탐구 과정에 하나의 강력한 오독의 틀로 작용할 수밖에 없다. 앞에서 기술했듯, 헤이덕의 건축탐구 방식은 수정주의를 따르고 있고, 꼬르부제는 그의 중요한 독해의 대상이다. 그중에서도 특히, 자신이 고백한 바처럼 "그의 전 건축적 삶을 바꾼"⁸⁶⁾ <라 로쉬>La Roche는 핵심을 이룬다. 따라서, 헤이덕이 라 로쉬에서 언캐니를 읽어내는 것은 자연스럽고 당연하다. 그의 말을 빌자면, <라 로쉬>의 경험은 "무언가 다른 것"으로서, 평온한 듯 보이는 그 표면 밑에 "괴물 monster" 혹은 모종의 두려움이 잠복되어 있다. 이러한 현상 곧 보이는 표면 밑에 잠복해 있는 어떤 존재를 헤이덕은 기조undertone라는 말로 표현하는데,⁸⁷⁾ 헤이덕에 따르면, 자신이 본 것들 중 "가장 아름다운 집"이면서 "가장 신비한" 집인 라 로쉬는 "기조들로 가득 차있다." 그리고 그 기조들은 죽음과 관계된 모종의 두려움을 뿜어낸다. 예컨대, 거실 하부에 놓인 작은 정원석들은 마치 묘비들 같고, 식탁 테이블은 마치 시체안치대 같다. 그리고 이러한 언캐니의 현상은, "세상에서 가장 위대한 건축"이 지니는 측면이기도 하다. 헤이덕은 다음과 같이 쓰고 있다. "몇 주 전에 한 인도 건축가가 나를 방문하러 왔다. ... 그리고 그는 건

축을 위대하도록 만드는 것이 무엇인지에 관한 한 이야기를 나에게 들려주었다. '배 위에서 두 사람이 평온한 바다를 바라보고 있었다. 바로 해가 질 무렵, 정지한 그 바다가 갈라지고 상어 지느러미가 올라온다. 아마 불과 이초 동안인 것 같다. 그리고선 지느러미가 내려간다. 두 사람은 모두 공포에 질린다.' 이 덕으로 건축가 꼬레아Correa는 '<라 로쉬>와 같이 위대한 건축은 모두 그러한 평온함 밑에 괴물을 지니고 있다'는 생각을 문득 하게 되었다. ... 세계에서 위대한 몇몇 건축은 그러한 측면을 지니고 있다."

그런데, <라 로쉬>를 언캐니의 견지에서 읽어내는 헤이덕의 독해를, 오독 혹은 선입견이라 말할 수 있는 근거는 무엇인가? <라 로쉬>의 독해를 둘러싸고 월이 묻는다. "<라 로쉬>는 당신의 창조적인 전망을 바꾸었다. 이러한 변화가 있기 바로 전까지 당신은 꼬르부제에 대해 어떻게 생각하였는가?" 이러한 질문에 대해 헤이덕은 다음과 같이 대답한다. "다른 모든 사람들이 생각한, 그리고 생각하고 있는 바처럼 ... 매우 합리적이고, 모서리가 단단하고, 정확하고, 극히 건축적이고, 그렇지만, 더 어두운 면들에 굴복하지 않는 것으로 말이다." 이로써, 헤이덕은 자신의 독해가 "다른 모든 사람들"과 다르다는 것을 분명히 주장한다. 헤이덕은 <라 로쉬>에서 다른 사람들과 달리 예배 혹은 제사 공간의 기조들을 읽어내는데, 예컨대, 입구 홀을 회중석으로, 발코니를 설교단 혹은 제단으로 읽는 식이다. 이런 까닭에 동일한 공간을 읽는 방식에서 다른 사람과 충돌한다. "제단 뒤에 벽난로와 램프가 하나 있다. 어떤 사람이 들어와서 이렇게 말했다. '이 장소는 뭔가 잘못 되었어. 벽난로 주변에 앉을 수 없잖아.' 내가 말했다. '앉도록 의도된 게 아니야.'"

이런 식으로 헤이덕의 건축탐구, 특히 자신이 일컫는 소위 비판의 건축 시기 이후의 거의 모든 건축탐구는, 언캐니라는 자신의 독특한 건축적 특질 혹은 오독의 틀로 대상을 읽어내는데, 특히 부유성suspension, 불투명성opacity, 단단함solidity 혹은 가촉성tactility, 공허void 등은 그 오독의 틀을 구성하는 핵심 낱말들이다. 헤이덕은 자신에게 큰 충격을 줬다고 말하는 우첼로Uccello의 세 그림들, 그리고 자신이 영향을 받았다고 말하는 세 다른 시기의 세 다른 화가들의 작품들에서, 그리

83) Sigmund Freud, 『The Uncanny』, Trans. by David McIntock. Penguin Books. 2003, p.124

84) 앞 책 p.151, p.132

85) 앞 책 p.148

86) John Hejduk, Ibid, p.127

87) 여기서 <라 로쉬>와 관련된 모든 헤이덕의 언급들은 다음에 그 출처를 두고 있다. 앞 책, pp126-7

고 로스의 내부사진에서 단단함, 불투명성 혹은 침투불가능성을 읽고,⁸⁸⁾ 암스테르담이라는 도시에서, 플루베르Flaubert와 하디Hardy의 소설에서,⁸⁹⁾ 그리고 심지어 어릴 때 억척의 시간을 보내고 지냈다는 영국 남 병정에서⁹⁰⁾ 가축성을 읽어내며, 툴립농장에서,⁹¹⁾ 그리고 자신이 명명하는 소위 박명의 건축architecture of dusks에서⁹²⁾ 불투명성을 말한다. 부유성 또한 마찬가지다. 앞에 거론한 여러 화가들과 그림들, 그리고 <라 로쉬>와 <구세군 빌딩>과 같은 꼬르뷰제의 작품들에서 부유성을 읽는다. 헤이덕은 이러한 독해들에서 더 나아가, “진정한 건축의 과제”로서,⁹³⁾ 그리고 자신의 “작품의 옛센스로서”⁹⁴⁾ 불투명성을 제시한다. 헤이덕이 동원하는 또 다른 핵심 낱말은 공허void인데, 이 또한 마찬가지다. 미국적인 것의 한 예로 드는 <뉴잉글랜드 주택>에서,⁹⁵⁾ 그리고 <다이아몬드 집>에서⁹⁶⁾ 비워진 중심을 건축적 이슈의 한 가운데에 놓는다. 마치 불투명성이 그러하듯, 헤이덕은 자신의 건축의 본질이 공허 혹은 비워진 중심에 있다고 언급한다. “나의 모든 프로젝트들은 비워진 중심들을 가지고 있다. ... 나의 건축적 공헌은 아마도 비워진 중심일 것이다.”⁹⁷⁾ 이렇게 각기 다른 시대와 다른 방식의 작업들을, 그 대상들이 위치한 역사적, 사회적, 문화적 맥락을 통째로 무시한 채, 그것들을 가르는 시간과 공간의 구획들을 가로지르며 동일한 건축적 차원 혹은 특질을 한결같이 읽어내는 헤이덕의 독해방식을 보면, 이것은 분명 선입견에 기초한 오독이라고 결론지을 수밖에 없다. 이러한 헤이덕 특유의 건축적 선입견은 제삼자 또한 인식한다. 피터 아이젠만Peter Eisenman은 “지각과 의미 양자에서”,⁹⁸⁾ 그리고 헤

이즈는 스크린에서⁹⁹⁾ 불투명성을 읽는다.

그런데, 헤이덕의 오독의 틀을 구성하는 이러한 어휘들은 어떻게 언캐니와 연결되는가? 앞서 기술했듯, 헤이덕의 핵심적인 건축적 관심사는 기초만들기에 있는데, 그에 따르면, 대개의 경우 창작물들은 특히 비실재적인 어떤 것 혹은 공허의 측면과 관계한다.¹⁰⁰⁾ 불투명성이나 부유성이나 신비성은 다 그것과 관계된다. 그뿐 아니라, 죽음과 연관된 공포 혹은 두려움과 연관된다. 헤이덕이 들려주는 바바Barbar 이야기의 공포,¹⁰¹⁾ 이탈리아 화가들의 작품에서 읽는 두려움,¹⁰²⁾ 그리고 뉴잉글랜드 집에서 포착하는 단두대의 공허void화(化)¹⁰³⁾ 등이 그러하다. 프로이트에 따르면, “판타지와 현실 간의 경계가 흐릴 때, 그러니까 우리가 지금까지 상상적인 것으로 여겨왔던 어떤 실재와 마주칠 때” 언캐니의 효과가 발생한다.¹⁰⁴⁾ 포스터가, “초현실주의로 알려진 20세기 초의 예술과 문화현상은 무엇보다도 언캐니와 관계한다.”고 말하는 것은 그러한 까닭에서다.¹⁰⁵⁾ 헤이덕의 건축적 관심을 대변하는 앞서의 낱말들은 모두, 현실이라는 수면이 아니라 그 위 혹은 그 밑에 존재하는 비실재적인 어떤 특질들과 연관된다. 그리고 건축에서의 부유성, 불투명성 혹은 불침투성, 공허 등은, 현실의 물질적인 차원의 한계 혹은 가장자리에 위치하는데, 토도로프Tzvetan Todorov에 따르면, “언캐니는 ... 우리가 ‘한계의 경험’이라고 부를 수 있을 어떤 것과 연관된다.”¹⁰⁶⁾ 그리고 집다음에 맞서는 것을 건축적 정향으로 삼고 있는 헤이덕 건축은, 마땅히 언캐니의 현장일 수밖에 없다.¹⁰⁷⁾ 그래서, 알렌은 헤이덕 건축의 윤리적 차원을 제기하면서

98) K. Michael Hayes, Ibid, 1996, p.40

99) K. Michael Hayes, Ibid, 2002, p.vii

100) John Hejduk, Ibid, p.94

101) 앞 책, p.63

102) 앞 책, p.91

103) “단두대대보다 더 공허화 된 것은 없다.” 앞 책, p.128

104) Sigmund Freud, Ibid, p.150

105) Nicholas Royle, 『The Uncanny』, Routledge,, 2003, p.97

106) 앞 책, p.19

107) “그것(언캐니)은 집다음의 감각이 뿌리 뽑힌 것, 따뜻한 가정적인 어떤 한가운데에 집다음이 아닌 어떤 것이 드러날 때 존재한다.” 앞 책, p.1

88) Bart Godhoom, Ibid, pp.16-21

89) John Hejduk, Ibid, p.124

90) 앞 책, p.61

91) 앞 책, p.54

92) 앞 책, p.123

93) Bart Godhoom, Ibid, p.22

94) John Hejduk, Ibid, p.53

95) 앞 책, p.132

96) 앞 책

97) 앞 책, p.131

다음과 같이 맺는다. “(그) 방에서 자살을 상상해 보라. 그러면 하나의 조롱거리로서 자살을 택하는 사람 주변 분위기를 느끼지 않는가?”¹⁰⁸⁾

그러면, 헤이덕의 벽 집에 잔존하고 있을 수 있는, 헤이즈가 동원하고 있는 라캉의 응시의 문제를 어떻게 언캐니로 흡수할 수 있는가? 이 물음에 대한 뚜렷한 해답의 실마리는 헤이덕 자신의 말과 글에서 발견할 수 있다. “<라 로쉬>가 당신의 작업에 즉각적인 영향을 미쳤는가?”라는 월의 질문에, 헤이덕은 다음처럼 답변한다. “그래. 나는 <벽 집>들을 파 들어가고 있었어. 나는 여전히 초보단계에 있었어. 내가 미국으로 돌아오자 더 이상 그렇지 않았어. ... 그런데 말이지, ... 그(리처드 포머Richard Pommer)가 말하길, 텍사스 집들과 다이아몬드 집들은 이미 그것들이 나타나는 현상이랑 완전히 다르다는 거지. 그것들이 합리적이고, 정확한 습작들 같지만, 그 속에는 어떤 공허성 voidness, 어떤 텅 빈emptiness이 있다는 뜻에서 말이야.”¹⁰⁹⁾ 그러니까, 헤이덕의 말에 따르면, 그는 이미 <다이아몬드 집>에서부터 공허의 기저를 깔기 시작했다는 것이다. 그리고, <다이아몬드 집>의 논리적 귀결인 <벽 집>은 <라 로쉬>의 즉각적인 영향을 확실히 받은 결과라는 것이다. 따라서, <벽 집>에는 <라 로쉬>에서 읽어낸 언캐니의 기저가 깔려있다는 결론이 도출된다.¹¹⁰⁾ 그러면, 헤이즈는 왜 <벽 집>에서 응시를 느끼는가? 혹은 응시가 머물고 있다고 주장하는가? 그가 제시하고 있는 근거는 아우라에 있다. 앞에서 썼듯, 그는 <벽 집>의 벽이 아우라로 충만하다는 것, 그래서 보는 사람들을 밀친다는 것이다. 결국, 아우라로 인해 <벽 집>에 응시의 현상이 발생한다

는 것이다.¹¹¹⁾ 그런데, “언캐니의 가장 중요한 현대이론가들 중의 한 사람”인 블룸Harold Bloom이 “일관되고 강력하게 주장”하는 바에 따르면, “어떤 특정한 작품이나 저자를 정전(正典)으로 만드는 것은, ‘이상함, 그러니까 동화될 수 없거나 혹은 우리를 그렇게 동화시켜서 그것을 더 이상 이상하게 보지 않게 만드는 그러한 독창성의 한 양식이다. ... 정전적인 작품을 처음으로 읽을 때 우리는 기대의 충족이라기보다는 더 이상한 어떤 것, 그러니까 언캐니와 마주친다.”¹¹²⁾ 말하자면, 독창적인 작품은 언캐니를 발생시킨다는 것이다. 헤이즈가 인용하는 벤야민의 아우라에 해당하는 말이다. 그러므로, 헤이즈가 제시하는 응시는 오직 독창성의 효과에 불과하다. 이로써, 라캉의 응시의 문제는 완전히 소멸된다.

5. 결론

현대건축의 거장이자 수많은 건축교육자들의 영감의 원천인, 그럼에도 불구하고 우리 건축사회에는 여전히 하나의 무명으로 존재하고 있는 존 헤이덕. 그의 건축을 파악하기 위해 가장 필요한 우선적인 과제는, 그의 세계에 진입할 입구를 발견하거나 만드는 것이다. 이를 위해 그의 건축탐구 여정에서 하나의 이정표로서 있는 <벽 집>을 라캉의 응시의 견지에서 접근한 바 있는 헤이즈의 시각을 탐구의 과제로 삼아 비판해 나가는 과정에서 다음과 같은 점들을 찾아내어 제시한다.

첫째, 헤이덕의 <벽 집>을 해명하는데 라캉의 응시 개념은 적절하지 않다. 헤이즈가 동원한 이 개념은 헤이덕의 건축적 정향 속에 완전히 흡수된다. 그럼에도 불구하고, 라캉의 응시의 개념은 헤이덕의 건축에 다르게 접근할 때, 그러니까 딱히 <벽 집>에 한정하지 않을 경우, 여전히 의미 있는 조망의 틀이 될 수 있다. 그뿐 아니라, 실재와 스크린에 대한 라캉의 통찰은 헤이덕 건축을 새롭게 읽어낼 수 있을 흥미 있는 개념 틀을 제공한다.

둘째, 헤이덕의 건축을 탐구하기 위해서는 헤이

108) K. Michael Hayes, Ibid, 1996, p.92

109) John Hejduk, Ibid, p.127

110) 헤이덕의 다음의 글은 이 점을 견고하게 지지한다. “거기에 그녀가 있었다. 19세기 프랑스 고전주의 화가 앙그르Jean Auguste Dominique Ingres가 1845년에 그린 Comtesse d’Haussonville이 말이야. 이상하지 않아? 거울을 봐. 반영이 없어. 완전히 불투명해... 모든 신체의 부분들이 분리되어 있어. 큐비즘이 나오기 60년 전의 큐비즘이야. 깊이가 없지? 투시도 없고, 이 그림이 내 작품 그러니까 벽 집들에 있어. 요소들의 분리, 벽의 불투명성, 깊이의 결여 ... 이건 나에게 매우 중요한 작품이야. ... 그런데 그림속의 모든 것이 포르뷰제의 <라 로쉬>에 있어. 포르뷰제는 그것을 다만 현대적 어법으로 한 것밖에 없어. ... 그녀를 그림에서 떼어내면, 당신은 <라 로쉬>를 갖게 되는 거지.” 앞 책, p.76

111) K. Michael Hayes, Ibid, 1996, p.v

112) Nicholas Royle, Ibid, pp.14-5

덕 특유의 건축탐구 방식 곧 예술가의 틀 안에서 취하는 수정주의 혹은 포퍼식 지식생산 모형을 먼저 고려해야 한다. 헤이덕의 작업은 대개, 자신의 독특한 건축탐구행위와 밀접한 관련성을 띠며 진행된다. 그 맥락은 그것보다 선제한 듯 보이는 자신의 건축적 관심 혹은 정향에 따라 결정되기 때문이다. 따라서, 탐구의 대상들 또한 그에 따라 배열되는 데, 헤이즈의 오류는 이 점을 도외시한 데서 비롯된다. 이로써, 그의 건축적 관심을 표시하는 각각의 언어들 혹은 개념들은 모두, 그의 건축을 열 수 있는 개별적 문이 될 수 있다.

셋째, 언캐니라는 개념은 헤이덕의 건축에 진입할 수 있는 여럿 주입구들 중 하나다. 그 중에서도 특히 대립적인 두 항의 결합, 예컨대 헤이덕이 주장하는 두 이질적인 항목들에 속하는 미국적인 것과 유럽적인 것의 결합으로 인해 발생하는 언캐니의 구조는, 그의 건축에 대한 논의에서 여전히 미결의 과제로 남아있는 신비주의를 풀어내는 데 중요한 실마리를 제공할 수 있으리라 믿는다.

참고문헌

1. 칼 포퍼. 『추측과 논박I』, 이한구 옮김, 민음사, 2001.
2. Bloom, Harold. 『Anxiety of Influence: a Theory of Poetry』, Oxford Univ. Press, 1997.
3. Fellows, Jay Fellows. 『The Failing Distance』, The Johns Hopkins Univ. Press, 1975.
4. Foster, Hal. 『The Return of the Real』, The MIT Press, 1996.
5. Freud, Sigmund. 『The Uncanny』, Trans. by David McLintock. Penguin Books. 2003.
6. Godthoom, Bart(Ed.). 『School of Architecture』, NAI Publishers, 1996.
7. Hays, K. Michael(Ed.). 『Hejduk's Chronotope』, Princeton Architectural Press, 1996.
8. Hays, K. Michael Hays. 『Sanctuaries: The Last Works of John Hejduk』, Whitney Museum of American Art, 2002.
9. Hejduk, John. 『Mask of Medusa』, Rizzoli, 1985.
10. Lacan, Jacques. 『The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis』, W. W Norton and Company, 1998.
11. Nicholas Royle, 『The Uncanny』, Routledge 2003.

The Eye and the Gaze in John Hejduk's Architecture

Lee, Jong-Keun

(Associate Professor, Graduate School of Architecture, Kyonggi University)

Abstract

This paper is an attempt to find/make an entrance to John Hejduk's architecture. Based explicitly on both Karl Popper's model of knowledge production called 'conjecture and refutation' and Harold Bloom's theory of poetry called 'revisionism', this paper, in order to produce a new problem, mainly deals with an existing knowledge as an object to refute, that is, Michael Hays' interpretation of *Wall House* by Jacques Lacan's notion of the gaze, Hejduk's a pivotal architectural finding.

The arguments underlying this paper are two: First, Hejduk, just like this paper, follows Popper's model and Bloom's theory in conducting his own architectural research. Secondly, he takes what might be called artist's attitude when absorbing previous knowledge and producing new one. These two arguments are made in the first part and then served as a basic propositions for further arguments.

In the process of criticizing the way in which Hays explicates Hejduk's *Wall House*, this paper reaches two main arguments. First, Lacan's notion of the gaze is not proper specifically for the explication of it. However, it may be useful and even promising when dealing with other works such as *Subject/Object* and *House of the Inhabitant Who Refused to Participate*. Secondly, Freud's notion of 'uncanny', arguably Hejduk's strong architectural orientation, may serve much better as a main gate among possibly many ones in trying to open his architecture. It is considered that this might also serve as an important clue to solving mysticism remaining yet untouched in his architecture.

Keywords : John Hejduk, Michael Hays, Jacques Lacan, eye, gaze, Wall House, uncanny
