

20세기 후반 MIT의 건축설계 교육과 기요르기 켈피쉬의 기초디자인 프로그램의 특성과 변화에 관한 연구

배 형 민

(서울시립대학교 교수)

주제어: 현대건축교육, 기초디자인, 기요르기 켈피쉬, MIT 건축학과, 게슈탈트, 화면

1. 들어가면서¹⁾

20세기 초반 전위적이고 기성에 대한 저항적인 논리로 전개되던 서구의 현대건축은 제2차 세계대전 이후 기성 주류로 자리 잡게 된다. 유럽과 미국의 현대건축은 이렇게 “승리”를 했고 건축계뿐만 아니라 사회 각계각층은 이를 인정하고 환영하였다. 그런데 과연 이 승리의 전리품은 무엇이었을까? 도시에 준비하게 지어지게 된 모던한 건물만은 아니었다. 전후 미국은 표면적으로 부와 행복에 대한 기대가 어느 때보다도 높았고 고도의 생산과 소비를 구가했던 전성기를 맞이한다. 동시에 냉전의 논리, 새로운 사회 통제 시스템, 그리고 사회 정의의 요구하는 소수의 목소리가 커지기 시작하는 전환기이기도 하였다. 이러한 복합적인 상황 속에서 부상한 현대건축과 모던 디자인은 자본주의 시장의 새로운 상품 논리로 작용하였고 이를 지속적으로 변하는 테크놀로지로 수용할 수 있는 가능성이 열렸다. 하지만

전후 미국에서 현대건축의 전개 과정을 소비주의의 논리를 통해서만 이해할 수는 없다고 생각한다. 20세기 초의 아방가르드는 모더니즘이 하나의 새로운 삶의 양식, 정신적 세계, 적어도 세상을 보는 새로운 방식이라고 주장하지 않았던가? 현대건축이 보편화 되었다는 것, 모더니즘이 승리했다는 것은 모더니즘을 삶의 양식으로서의 아닐지라도 하나의 형식으로 가르치고 배울 수 있어야 한다는 뜻이었다. 모더니즘의 수용은 현대 건축을 특정한 지식과 인식 체계로 접근해야 하는, 적어도 지적으로는 보다 복잡하고 어려운 과제를 대면하게 되었던 것이다. 미국의 명문대학의 건축학과 설계실에서는 현대건축이 무엇인지를 규정해야만 하는 상황이 펼쳐지게 되었다. 현대건축을 원한다면, 모던 디자인을 하고 싶다면 무엇을 가르치고 무엇을 배워야 하는 것인가? 그런데 “모더니즘을 가르친다”는 것 그 자체가 모순이 아닌가? 모던하다는 것이 끊임없이 비판적인 태도를 견지하는 것이라면 그 어떤 전리품도 전수되어서는 안 된다는 뜻이 아닌가? 현대건축을 일정한 사고 양식, 실천 방법, 형식 체계

1) 이 논문은 2003년 서울시립대학교 해외연구교수 지원을 받아 수행한 연구의 결과물이다.

로 접근할 수 있는 것인지, 그것들이 정작 새로운 것인지, 이것을 가르쳐야 하는 현장이 이 질문들의 시험 무대였다고 할 수 있다.

현대건축을 가르치는 문제는 그렇다면 언제 어떻게 대두되는가? 미국에서 건축교육을 쇠신해야 한다는 의식이 전후에 갑자기 생긴 것은 아니었다. 1930년대까지 반세기 정도 미국의 건축교육은 프랑스에서 수입한 보자르 체제에 그 근간을 두고 있었다. 건축 교육을 현대 사회의 요구에 맞추어 개혁해야 한다는 목소리가 이미 1930년대부터 커져가고 있었다. 즉, 미국에서 건축 교육의 변화는 기존 보자르 체제의 붕괴와 새로운 교육 방법에 대한 모색과 함께 진행되고 있었던 것이다. 보자르 교육 시스템에 대한 비판과 변형이 진행되던 그 당시부터 새로운 건축교육의 가장 근본적인 고민은 건축 디자인의 기초는 무엇인지, 그리고 그것은 어떻게 가르치느냐는 문제였다.

형태와 패턴의 어휘를 익히기 위해서는 많은 경우 1학년 기초과목부터 시작했다. 고전적인 기둥 양식의 제도와 아날리티크를 그리는 작업이 지나간 유행으로 취급 되자 디자인에 바로 뛰어 들어가는 것이 모든 사람들에게 더 유익할 것이라는 이론 하에서 많은 학교들은 가장 단순한 작은 건물의 설계로 이를 대신했다. 형태어휘와 이를 탐구하는 테크닉들은 필요에 따라 그 때 그 때 수용되었다. 짐작되는 바와 같이, 이러한 교육과정의 결과물들은 흔히 절제되어 있지 않았고 창의적이지도 않았다.

그 후 바우하우스의 영향을 받아 많은 학교들은 재료의 속성을 익히고 표현력이 강한 형태로 이를 변형하고 조합하는 것을 직접 경험하는 목표를 세우고 “기초 디자인”이란 설계훈련 과정을 도입하였다. 이를 통해 시각적이고 촉각적인 성질을 드러내기 위한 기발하고 탐색적인 실험이 고안되었고 추상적인 원리의 차원에서 추상적인 구성들이 거론

되었다. 이런 경험을 통해서 학생은 “새로운 시각 언어”를 익혔고 건축의 재료와 기준을 비슷한 방식으로 차용하여 건축에 적용할 수 있었다.²⁾

위의 글은 20세기의 반환점에서 미국건축에 대한 총체적인 평가를 담은 AIA의 건축백서, *The Architect at Mid-Century*의 건축교육 부문에서 발췌한 것이다. 이 글이 단적으로 보여주고 있듯이 건축 설계에서 기초 디자인이라는 개념과 방법이 미국에 도입되는 데 있어서 바우하우스의 영향력이 크게 작용하였다. 기초 디자인은 보자르 체제에서 건축의 요소를 가르쳤던 아날리티크를 대체할 것으로 기대했었으며, 그 과정과 목표를 시각 교육에 두었다. 2차 세계대전 직후 미국 대학에서 기초 디자인 커리큘럼을 개발했던 이들로 MIT의 게오르기 케피쉬(Gyorgy Kepes), 하버드 대학의 조르주 르 부틀리에(George LeBoutellier)와 리처드 필리포스키(Richard Filipowsky), 블랙마운틴 대학의 요제프 알버스(Josef Albers), IIT의 발터 페터한스(Walter Peterhans), 시카고의 인스티튜트 오브 디자인의 모홀리 나지(Moholy-Nagy) 등을 들 수 있다.³⁾ 이 명단에서 볼 수 있듯이 기초과정을 가르쳤던 교수들이 하버드의 르 부틀리에와 필리포스키를 제외하고는 직간접적으로 바우하우스와 관련했던 유럽의 아티스트들이다. 미국의 건축교육에서 바우하우스의 영향을 거론하는 경우 발터 그로피우스가 재직하고 있었던 하버드 대학을 우선 생각하게 되지만 실상

2) Turpin Bannister, *The Architect at Mid-Century*, New York: Reinhold, 1954, p.20

3) 필리포스키는 모홀리 나지가 설립했던 뉴 바우하우스, 후대에 인스티튜트 오브 디자인에서 공부를 하였고 하버드를 거쳐 MIT에서 자기 옛 선생이었던 케피쉬와 합류하였다. 르 부틀리에에는 미국에서 교육받은 화가 출신이라는 점 외에는 구체적인 이력이 밝혀지지 않았다.

그로피우스의 기대와는 달리 기초 과정의 도입과 커리큘럼 전반의 개혁이 위의 다른 학교에 비해 지지부진했다⁴⁾. 미국의 이런 여러 건축학과와 미술대학에서 도입되었던 기초 디자인 과정 중에서 MIT가 가장 과목수가 많았고 체계적으로 구성되었다는 점에서 케피쉬가 개발했던 프로그램이 좋은 연구 대상이다. 케피쉬는 바우하우스에서 공부하거나 가르친 적은 없었지만 모홀리 나지와 일을 같이 했었고 요제프 알버스의 영향을 받았다. 이 논문은 기요르기 케피쉬가 개발했던 기초 디자인 프로그램과 당시 MIT의 건축설계 기초교육 프로그램을 중심으로 2차 세계대전 직후 미국 건축교육의 현장을 재구성해보고자 한다.

2. 화면의 인식

케피쉬는 1945년 가을학기부터 MIT에서 강의를 시작했다. 그의 새로운 커리큘럼은 MIT 5년제 건축과정의 보자르식 드로잉과 조형 과목을 대체하였다. 프리핸드 드로잉 두 과목이 “시각기초(Visual Fundamentals)” 과목으로 대체되었고 “프리핸드와 색채” 세 과목은 각각 “빛과 색채(Light and Color)” 한 과목, “그래픽 프레젠테이션(Graphic Presentation)” 두 과목으로 대체되었다. 케피쉬가 개발했던 커리큘럼의 이론적인 틀은 1944년 그가 영어로 출간한 『시각의 언어(The Language of Vision)』에 이미 잘 정리 되어있었다. MIT

교수로 채용될 수 있었던 것도 이 책을 통해 그의 이름이 미국 내에서 어느 정도 알려지기 시작했기 때문이다.⁵⁾ 『시각의 언어』는 강의 노트와 디자인 이론서, 전위적인 선언문도 간혹 섞여있는 다양한 텍스트의 복합체였다. 책의 서두와 말미는 매니페스트였다. 현대 사회를 “형태를 상실한 세계(formless world)”로 규정하고 이를 극복하기 위한 “뉴 비전(New Vision)”에 대한 선언문이었다. 책 내용의 대부분은 건축과 무관하지 않았고 건축에 대한 직접적인 언급이 곳곳에 있었다. 그리고 모든 경우 현대건축에 대하여 긍정적으로 서술하고 있었다. 현대 사회의 “혼란스러운 가식적인 삶의 양식” 속에서도 프랭크 로이드 라이트(Frank Lloyd Wright)와 르 코르뷔제(Le Corbusier) 같은 건축가들은 “구조적인 질서, 기능적인 생명체, 살아 있는 공간의 평형”을 창조했다는 찬사를 받았다. 하지만 케피쉬의 당시 관심사는 궁극적으로 건축이 아니었다. “눈에 보이는 사물의 표면을 꿰뚫어 볼 수 있고, 조화로운 삶을 위한 필수적인 가치를 인식하고 즐길 수 있도록 눈을 훈련하고 정신을 훈련해야 한다”⁶⁾ 그의 결론은 건축이 아니라 광고 디자인을 위한 제안이었다.

케피쉬는 이렇게 잡다한 내용을 총괄하는 이론적인 틀을 게슈탈트 심리학(Gestalt Psychology)에서 찾았다. 1910년대 베를린과 프랑크푸르트를 중심으로 발전해 나갔던 게슈탈트 이론은 20년대에 이르러 직간접적으로 진보적인 건축가, 예술가, 디자이너에게 많은

4) Anthony Alofsin, *The Struggle for Modernism*. New York: Norton, 2002; Jill Pearlman, "Joseph Hudnut's Other Modernism at the Harvard Bauhaus," *JSAH* 56 (Dec. 1997) and "Joseph Hudnut and the unlikely beginnings of post-modern urbanism at the Harvard Bauhaus," *Planning Perspectives* 15, 2000, 등을 참조할 것. Pearlman의 경우 하버드 건축학과 내부에서 학과장을 맡고 있었던 Gropius와 당시 하버드 건축대학(GSD) 학장이었던 Joseph Hudnut 사의 갈등을 강조한다.

5) 케피쉬가 널리 알려지게 된 1950년대의 평가이긴 하나 Frederick M. Logan은 *Growth of Art in American Schools*. (New York: Harper and Brothers, 1955)에서 시각의 언어를 "1940년대 미술교육에서 가장 영향력이 있었던 책"이라고 이야기한 바 있다. (p.255) Howard Singerman, *Art Subjects*, Berkeley: University of California Press, 1999. p. 73에서 재인용.

6) Gyorgy Kepes, *Language of Vision*, Chicago: Theobald, 1944, p.221

영향력을 행사했다. 케피쉬도 미국에 건너오기 전에 베를린에 거주하고 있는 동안 게슈탈트 이론에 접했을 것으로 추정된다. 인간의 인지 과정을 이해하는 데 게슈탈트의 가장 중요한 입장은 인식의 주체와 그 대상의 관계 속에서 전체는 부분에 의해서 결정되는 것이 아니라 부분들이 전체의 내재적인 성격의 지배를 받는다는 점이었다.⁷⁾ 쿠르트 코프카(Kurt Koffka)의 표현을 빌리자면 “전체라는 것은 사람 두뇌의 특이한 양상이 아니고... 찾고자 한다면 자연 어디에서나 발견할 수 있는 것이다. 이에 따라 타당한 근거가 있는 한, 이러한 전체들이 신경조직에 내재하고 있고, 생명체의 정신유체적인 프로세스 자체를 이러한 전체로서 이해할 수밖에 없는 것이다.”⁸⁾ 다시 말해서 주체와 객체가 일정한 상호관계를 유지하고 있기 때문에 감각과 인식의 존재로서 인간이 질서가 있는 삶을 유지할 수 있다는 것이 게슈탈트의 기본 입장이었다. 조나단 크래리(Crary)의 표현을 빌리자면 게슈탈트는 “끊임 없는 변형과 도구화와 해체가 이어지는 20세기 스펙터클의 문화 속에서 인간의 지각 자체에 내재적인 의미와 일관성, 그리고 심지어는 질서를 부여하고자한” 여러 가지 시도 중의 하나였다.⁹⁾

게슈탈트 이론에서는 항상 두 가지 기본적인 전체가 설정되어야 한다. 첫 번째는, 무엇

7) "There are wholes, the behaviour of which is not determined by that of their individual elements, but where the part-processes are themselves determined by the intrinsic nature of the whole." Max Wertheimer, "Gestalt Theory," in Ellis, ed., *A Source Book of Gestalt Theory*, New York: Humanities, 1967, p.2.

8) Kurt Koffka, "Introspection and the Method of Psychology," *British Journal of Psychology* (1924), *German Essays on Psychology*, New York: Continuum, 2001, p. 188에 계수록.

9) Jonathan Crary, *Suspensions of Perception*, Cambridge: MIT Press, 1999, p.158.

이 부분이고 무엇이 전체인지, 두 번째는 주관적인 인식과 객관적 형태가 서로 어떻게 연결되는지가 설정되어야 한다. 이러한 게슈탈트 이론의 기본적인 전체에 따라 케피쉬는 인지의 영역을 “시각적인 영역(visual field)”에서 “삼차원적인 영역(three-dimensional field)” 그리고 최종적으로 “화면의 영역(picture field)”으로 좁혀나간다. 케피쉬에 의하면 삼차원적인 영역에서 인식의 틀은 관찰자 자신의 위치, 즉 “자아 중심적인 수평-수직의 축”이 잡아준다. 삼차원이 이차원의 영역으로 옮겨가면 “관찰자가 일반적으로 갖고 있는 공간적인 방향감이 네 변으로 이루어진 외곽선과 이차원으로 구성된 화면 영역이라는 새로운 배경으로 옮겨진다.”¹⁰⁾ 케피쉬가 인식의 주체와 그 대상, 그리고 그 관계 양식을 설정하는 방식에서 볼 수 있듯이, 르네상스에서 투시도의 발견으로까지 거슬러갈 수 있는 기하학적인 좌표의 세계 속에서 주객의 관계가 설정되고 있다. 이러한 세계 속에서는 주체와 객체의 관계, 그리고 그 화합이 가장 근본적인 문제이다. 케피

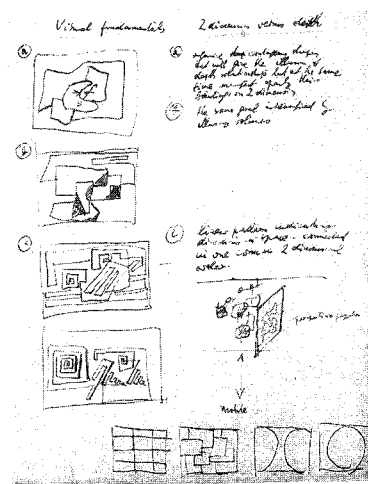


그림 1. 케피쉬의 시각기초 훈련 강의 노트 (자료: Gyorgy Kepes Archives, American Archives of Art)

10) Kepes, 위의 책, p.19

쉬는 “모든 경험이 이루어지는 데 있어서 외부의 참조 틀이 내부의 참조 틀의 일부로 변한다”고 믿고 있었다. 이에 따라 그의 모든 시각 훈련은 사각의 틀로 규정된 2차원 화면으로 구성되었다. [그림 1] “실제 공간의 세계에서 고찰한 관계와 이차원적인 화면의 공간성 사이의 일관성”을 찾는 것이 케피쉬가 당면한 가장 중요한 문제였다.¹¹⁾ 추상 구성, 사진, 콜라주 등 케피쉬가 진행했던 다양한 프로젝트들에는 언제나 그것들이 화면 위에서 이루어진다는 기본적인 전제가 있었다.

그는 점, 선, 면에 관한 훈련, 투명성에 관한 훈련을 사각 평면 위에서 개발했을 뿐 만 아니라 이러한 훈련을 공간적인 틀 속으로 발전시켰다. 케피쉬는 이 과제를 “빛 상자(light box)”라고 불렀는데 그가 MIT로 가기 전에 인스티튜트 오브 디자인에서 이미 사용한 프로젝트였다. 우선 학생은 육면체 빈 상자를 만들어 정면으로 상자 속을 들여다 볼 수 있도록 하였다. 여기서 중요한 것은 상자 내부의 평면들을 상자 밖의 환경으로부터 격리시키는 일이었다. 그래야만 관찰자의 시야가 고정된 상태에서 형상과 배경이 명확하게 인지되는 통합된 시각 환경을 확보할 수 있었다. 이렇게 닫힌 상자 속에 학생은 다양한 면과 입체를 넣어보고 그 형태가 면에 투사되는 모습을 그리고 사진을 찍도록 하였다. 투명성과 색채 조합도 이러한 방법을 이용하여 탐구했다. [그림 2,3] “빛과 색”이라는 과목에서는 이 상자를 “빛과 그림자 상자(light and shadow box)”라고 불러 화면 위에 나타나는 빛과 조명의 변화를 공부하도록 하였다.¹²⁾ “형상과 배경 (figure and ground)”이라는 게슈탈트의 기본

11) Kepes, 같은 책, p. 67.

12) Gyorgy Kepes Papers, American Archives of Art, and Gyorgy Kepes Files, MIT Museum. Kepes, ed., *The Education of Vision*, pp. 144-151을 참조할 것.

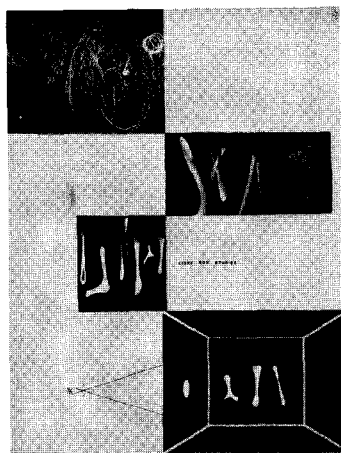


그림 2. Light Box의 구성 방식, 1950
(자료: MIT Museum)

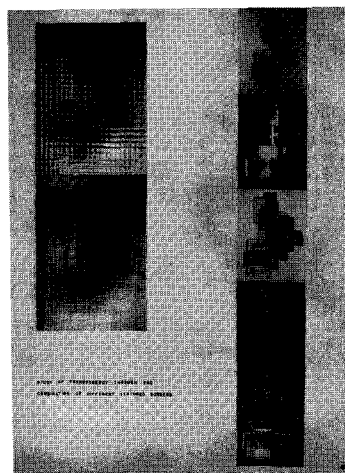


그림 3. 케피쉬가 진행했던 투명성에 관한 시각 훈련, MIT 건축과, 1950
(자료: MIT Museum)

틀에서 상자의 면들은 여러 가지 형상들을 읽어낼 수 있는 배경 역할을 한 것이다.

케피쉬의 이런 프로그램은 그를 MIT 건축과에 끌어들이는 당사자들에게도 새로운 시도로 인식되었다. 케피쉬가 MIT에 부임했을 당시 로렌스 앤더슨(Lawrence Anderson)이 학과장을 맡고 있었는데 케피쉬의 새로운 교육 방법에 대해서 다음과 같이 회고한 바 있다.

그러나 케피쉬가 와서는 빛 상자를 만드는 과제를 주고는 했습니다. 그 속을 들여다 볼 수 있고, 그 속의 형태, 색, 그리고 조명을 제어할 수 있는 상자 속을 색과 빛으로 구성 하는 것입니다. 그것은 우리가 눈으로 보는 것을 표상하는 것이 아니었지요. 그것은 무엇인가를 상상하고 그것을 시각적으로 전달하려는 것입니다. 그것은 다르지요, 아주 다른 것이었습니다.¹³⁾

건축과 그 교육이 modern해져야 한다는 생각을 1930년대부터 갖고 있었던 앤더슨의 입장에서 케피쉬의 과제들은 전혀 새로운 것이었다. 인체, 정물, 풍경을 그리는 전통적인 조형훈련을 완전히 떨쳐 버렸다는 사실, 올바른 원근법, 명암과 색채의 표현, 입체적인 조형 등이 대체되었다는 사실이 놀라웠지만 무엇보다도 투사projection의 원리가 완전히 배제되었다는 점이 앤더슨에게 가장 충격적이었다. 케피쉬의 빛 상자는 어떤 사물을 재현하는 훈련도 아니었으며 어떤 결과물을 향한 디자인 과정도 아니었다. 건물의 입면도를 바라보고 있는 사람은 입면도와 그 입면도가 묘사하는 건물의 면을 중심으로 자신이 건물의 밖에 있다고 상정한다. 그리고 그 입면 너머, 그 뒤로 건물의 내부를 투사한다. 빛 상자를 둘러싸고 있는 화면들은 관찰자를 중심으로 무한히 확장하는 공간을 가질 수는 있었으나 화면 너머에 있는 어떤 대상이 있었던 것이 아니다. 다시 말해서 이 빛 상자 속에서는 안과 밖이 존재하지 않는다. 빛 상자의 화면은 공간의 경계를 가로 지르는 막이 아니라 관찰자를 중심으로 그의 시선이 계속 확장하는 인식의 내부 공간이었던 것이다. 화면은 대상이 아니라 주체의 시각을 구성하는 주체의 내부이다. 우리가 20세기말부터 이야기하고 있는 가상공간의

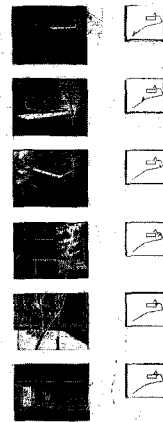


그림 4. 관찰자의 움직임과 위치에 따른 건축인식의 변화, MIT 건축과, 1950 (자료: MIT Museum)

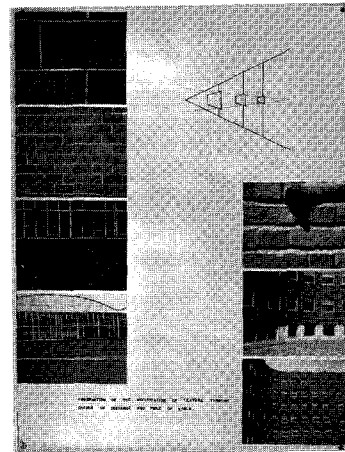


그림 5. 건물과의 거리에 따른 건축 질감의 변화, MIT 건축과, 1950 (자료: MIT Museum)

한 초기 양상이라고 할 수 있다.

이러한 추상적인 프로그램과 병행하여 케피쉬는 건축적인 문제를 보다 관습적으로 다루는 프로그램도 개발하였다. 관찰자가 건물 주변을 움직여 다니면서, 건물에 가까이 다가갈 때, 또는 멀리 떨어져 있을 때 계속 변하는 건물의 이미지, 스케일, 건축 재료의 질감을 표현하는 과제를 개발하였다. [그림 4, 5] 또 하나의 프로젝트는 건축 실내에서 채광과 조명이 미치는 영향에 관한 것이었다. [그림 6]

13) Lawrence Anderson, Robert Brown과의 인터뷰, American Archives of Art, January 30, 1992.

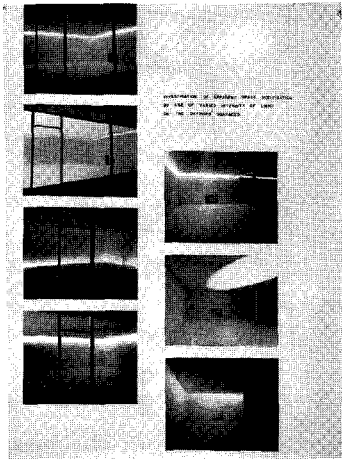


그림 6. 조명의 변화에 따른 공간 인식, MIT 건축과, 1950 (자료: MIT Museum)

이 과정은 빛 상자와 얼핏 비슷해 보일 수도 있지만 빛 상자와는 달리 투시도적인 공간과 인체의 스케일이 일관되게 적용되어 있었다. 건축이 총체적인 환경의 일부로 다루어지면서 화면을 통한 과제들의 한계를 벗출 수 있으며 건축에 시각기초 훈련을 적용하는 문제들이 드러나고 있다. 케빈 린치(Kevin Lynch)와 함께 도시를 인식하는 방식에 대한 연구를 하게 되었던 배경에도 스케일, 방향, 끊임없이 변화하는 관찰자의 위치와 방향, 형상과 배경에 대한 케피쉬의 새로운 관심이 있었던 것이다.¹⁴⁾ 이러한 과정에서 케피쉬는 시각 구성의 기본적인 원칙이 현대 건축과 근본적인 괴리가 있다는 것을 깨닫게 되었고, 시각의 언어를 썼을 당시에 갖고 있었던 건축에 대한 이상과 기대를 곧 버리게 되었다.

14) 케피쉬와 린치의 공동 연구의 중간 결과물은 1955년 6월 “The Perceptual Form of the City: Progress Report and Plan for Future Studies”로 나왔다. 이 연구는 최종적으로 케빈 린치의 *The Image of the City*. Cambridge: MIT Press, 1961로 출간이 되었는데 케피쉬의 이름이 책의 저자로 등장하지 않지만 서문에서 케빈 린치가 케피쉬의 기여와 영향력을 강조하고 있다는 사실에 주목해야 한다.

3. 안에서 밖으로

케피쉬의 시각훈련 교과목들이 분명 디자인을 가르치고 있었지만 건축설계 과목은 아니었다. 케피쉬의 새로운 커리큘럼과 독립적으로 MIT 건축과는 제2차 세계대전 직후부터 새로운 건축설계 프로그램을 갖춰 나가고 있었다. MIT의 새로운 설계 프로그램을 가장 잘 보여주는 과목은 5년제 프로그램에서 처음 건축설계를 해보게 되는 2학년 1학기의 교과목 번호 4.721 Architectural Design I이었다. 1946년부터 10년 이상 일관되게 유지된 4.721의 과목 개요는 다음과 같이 기록되어 있다.

주거, 교육, 건강 증진, 레크리에이션, 행정, 종교, 산업, 판매, 교통 등 다양한 인간 활동의 영역에서 건축적인 문제 building problems를 연구하고 해결책을 강구함. 건축물과 물리적인 사회적인 환경과의 관계, 이질적인 공간 사이의 상호 관계를 구성하는 테크닉, 기후와 배치, 재료와 구법 선택. 개인과 공동 작업.¹⁵⁾

위의 개요에서 단적으로 드러나듯이 MIT에서 건축설계의 방향은 기능주의에 기반을 두고 있었다. 특히 4.721은 합리적인 프로세스를 16주 동안 거쳐 단독 주택을 설계하도록 짜여 있었다.

4.721의 첫 단계는 침실, 거실, 부엌 등 각각 일주일씩의 시간을 갖고 개별 공간을 설계하는 작업이었다. 이 단계에서 각 방의 크기, 향, 전망 등 구체적인 프로그램이 학생들에게 주어졌으며 방에서 사용자의 활동과 미국의 『건축·자료 집성(Architectural Graphic Standards)』에서 갖고 온 데이터에 의거하여

15) Course description of Architectural Design 4.721/722, the first-level design studios at MIT, 1946.

인체와 가구의 수치로 표현되도록 하였다. 이렇게 집을 이루는 각각의 방이 설계된 후에 대지와 집의 배치를 고려하도록 하였으며 그 다음 전체적인 프로그램과 동선체계를 다루도록 하였다. 다시 말해서, 개별적인 공간 유니트가 설정된 후에 집의 전체적인 기능 다이어그램이 만들어 질 수 있다는 전제가 있었던 것이다. [그림7] 다이어그램이 명확하게 정의된 후부터 기본 계획(general scheme), 즉 집 전체의 평면에 대한 작업에 들어갈 수 있었다.¹⁶⁾ 이렇게 개별 공간의 설계에서 기능 다이어그램으로, 그리고 다시 집 전체의 평면으로 진행하면서 학생들에게 특이한 인식과 표상의 전

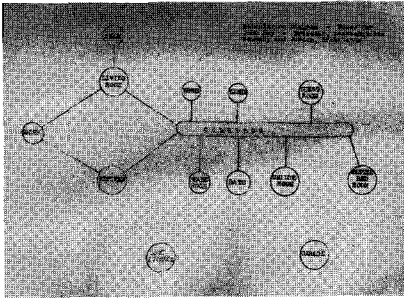


그림 7. 건축설계 4.721의 전형적인 기능 다이어그램, MIT 건축과 (자료: MIT Museum)

환을 요구한다. 학생이 거실과 부엌 등의 개별 공간을 설계하는 단계에서는 공간을 에워싸는 벽의 구조, 재료, 두께를 구체적으로 설정하고 그려야만 했다. 매우 MIT적인 주문이었다. 하지만 여기서 안과 밖, 가상과 실체의 묘한 괴리가 발생한다. 학생들은 벽으로 에워싸여져 있어 방 안에서의 입면은 있지만 그 밖에서 바라보는 입면은 없는 공간, 가상적인 동시에 물리적인 실체로서의 벽면을 상정해야만 했다. 이러한 방들이 기능 다이어그램 속에서 공간 유니트로 설정되었을 때 각 공간의 경계는 얇

은 단선으로 표현되었다. 그리고 다시 이 다이어그램이 구체적인 건축평면이 될 때 비로소 방을 둘러싼 벽체들은 바깥이 생긴다.

4.721은 전통적인 보자르 스튜디오와 여러 가지 측면에서 달랐다. 우선 저학년 학생들에게 건축의 부분과 요소를 익히는 설계과제를 준 것이 아니라 작지만 집 전체를 첫 과제로 주었다는 것 자체가 달랐고 그 건물이 상징성이 강한 문화시설이나 조형물이 아니라 평범한 단독 주택이었다는 점도 달랐다. 특히 단독 주택을 프로그램으로 설정한 것은 제2차 세계대전 당시 미국의 사회경제적인 상황을 대변해주고 있었으며 더 나아가 MIT 건축과가 이에 부응하는 새로운 건축설계의 패러다임을 추구하고 있었다는 사실을 단적으로 보여주고 있다. 2차 세계대전 종전과 함께 폭증하게 될 주택수요를 예상하면서 “전후 주거 생활 (Post-war living)”이라는 구호가 1940년대 초부터 건축과 도시계획 분야에서 뿐만 아니라 미국 사회 전반의 키워드가 되었다¹⁷⁾. 1930년대 대공황 상황에서도 주택보급이 미국의 중요한 사회적 과제로 대두되기도 했지만 그 당시에는 주로 아파트, 연립주택 등 집합주택에 대한 관심이 주를 이루었다. 1940년대와 50년대는 미국 교외suburb의 단독 주택이 현대 건축, 인테리어 디자인, 그리고 산업디자인의 소비 현장으로 부상했던 시기이다. 이러한 미국의 소비주의, 기술적 합리주의, 자유방임적이고 인본주의적인 이념을 바탕으로 두고 4.721이라는 교과목이 만들어진 것이었다. 4.721이 보자르 스튜디오와 또 달랐던 중요한 점은 그것이 프로그램에 기반을 두고 있었다는 것이다. 보자르식 교육 시스템에서는 프로그램이 건축

16) 4.721의 수업계획서와 일부 학생들의 설계결과물은 MIT Museum이 소장하고 있는 건축학과의 Program Book, 1946-1954에 수록되어 있다.

17) Thomas Hine, "The Search for the Postwar House," in *Blueprints for Living: History and Legacy of the Case Study Houses*, MIT Press, 1989을 참조할 것.

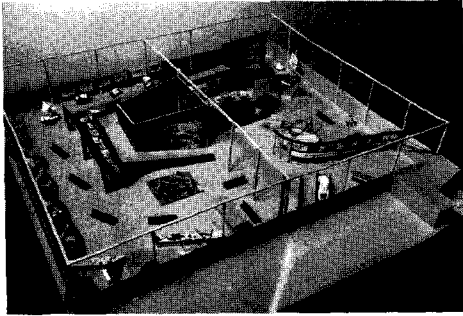


그림 8. 건축설계 4.722 전시관 모형, MIT 건축과 학생작품, 1950 (자료: MIT Museum)

설계의 출발점이 될 수는 없었다. 이와 대조적으로 4.721에서의 주택은 효율적인 일상생활의 기초적이고 보편적인 현상이었다. 구체적인 클라이언트와 그의 요구사항이 제시 되어 있었으며 테크놀로지와 국가경제의 발전을 수반하는 생산단위로서 건축을 상정하고 있었다.

단독 주택이 설계교육 첫 학기의 출발점이었다면, 두 번째 학기의 설계과목 4.722에서는 전시공간이 가장 중요한 과제로 등장하였다. 4.722의 구체적인 사례로 1950년 봄학기의 첫 과제 “기획전시회 ‘건축’ 1950”의 내용을 보도록 하자. 이 과제는 MIT 캠퍼스에 있는 기존의 체육관 내부를 전시공간으로 개조하는 것이었다. 학생은 모든 작업을 지붕이 없고 기존 체육관의 외관이 없는 스케일 모형으로 진행하도록 되어있었다. [그림 8] 잡지에서 오려낸 사진, 입체적인 전시물을 대신할 작은 오브제들을 모형 공간 안에서 이리저리 옮겨 놓는 것 자체가 건축공간을 규정하는 일이었다. 다시 말해서 이 전시관은 내부 밖에 없는 공간이다. 이 내부는 외부와의 관계로 규정되는 것이 아니라 내부에 자리 잡고 있는 여러 가지 레디메이드들이 규정한다. 4.721과 4.722는 얼핏 보면 다른 방식으로 건축 공간이 정의되는 것처럼 보일지 모르지만 중요한 공통점을 갖고 있다. 4.721에서 벽이 기능주의적인 가상의 경계와 구축된 오브제 사이를 오가며 내부를

규정했다면 4.722는 내부 공간이 사진, 그림, 전시 패널과 같은 수직적인 면, 조각, 더 나아가 가구, 가전제품 등의 오브제들이 더 중요하다. 하지만 이 두 과목은 모두 외부가 없는 건축 벽면에서 출발하였고, 건축 공간이 안에서 밖으로 규정된다는 전제를 공유하고 있었다. 케피쉬 또한 건축은 안에서 밖으로 만들어진다고 생각하였다. “가장 훌륭한 현대건축에서는 건물의 외부, 즉 파사드에서부터 시작하는 것이 아니라 그 내부, 즉 평면에서부터 시작한다”는 케피쉬의 주장이 4.721을 대변했다면, 바로 이어지는 “벽은 내부공간을 나누고 또 나누면서 이 공간을 규정한다”는 말은 4.722의 프로그램과 다름이 아니었다.¹⁸⁾



그림 9. 미스와 IIT 건축과 학생들이 건축설계 수업을 모형으로 진행하는 모습, 1939 (자료: The Art Institute of Chicago)

안에서 밖으로 건축 공간을 구성하도록 가르치는 것이 이 당시 MIT만의 특별한 태도는 아니었다. 이와 유사한 접근 방법을 설계교육에 도입한 미스 반데 로에(Mies van der Rohe)의 IIT 프로그램은 보다 체계적이고 더욱 세련된 결과물들을 만들어냈다. [그림 9] 지붕이 열린 건축 모형의 내부에 오브제들의 자리를 잡아가면서 건축공간을 규정하는 작업, 외부의 입면은 거의 무의미해진 상태에서 건물 내부에 자리 잡은 눈높이에서 건물의 안과

18) Kepes, *Language of Vision*, p.119.

밖을 탐색하는 작업, 20세기 후반에 이르러서는 이러한 건축적인 기율이 더 이상 전위적인 몇몇 작가의 전유물이 아니었다.

안에서 밖으로. MIT, IIT와 같이 진보적으로 교육 개혁을 추진했던 프로그램뿐만 아니라 보자르가 여전히 힘을 발휘하고 있었던 컬럼비아 대학과 같은 보수적인 프로그램에서도 발견할 수 있는 아이디어였다. 20세기 초까지도 보자르 교육의 핵심 교과서였던 구아데 Guadet의 『요소와 이론(*Eléments et théories*)』을 대체할 교재로 컬럼비아 대학의 텔벗 햄린(Talbot Hamlin)교수는 『20세기 건축의 형태와 기능(*Forms and Functions of Twentieth Century Architecture*)』이라는 두꺼운 세 권의 건축학 개론서를 저술한다. 여기서 햄린은 건축의 안과 밖에 대해서 다음과 같이 서술한다.

내부공간을 보호하는 것이 모든 건축의 주된 목적이기 때문에 그러한 요소들이 어떤 측면에서 전체의 기반을 이루게 될 것이다. 건축가는 이 요소들을 장악함으로써 일, 놀이, 거주를 위하여 그가 설계할 수 있는 그 어떤 외관만큼이나 생명력이 있고 표현력이 강한 건물 인테리어를 만들 수 있다. 그리고 외관은 주로 내부를 위해 존재하는 것이기 때문에 건축가의 최종임무는 이러한 내부 공간으로 규정될 것이며 성공적인 내부 공간을 만드는 것이 건축가의 가장 중요한 존재이유가 될 것이다.¹⁹⁾

내부 공간이 건축의 출발점이라는 생각은 대중 잡지, 그림 책, 전시회 등에서도 나타났다. 1930년대 후반부터 현대 건축과 모던 디자인의 대중화를 표방했던 사진 책들이 출간되기 시작하였다. 이러한 대중서의 대표적인 저

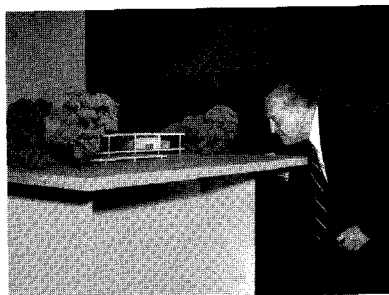


그림 10. 미스가 뉴욕 현대미술관에 전시되어 있는 판스위스 주택 모형을 관찰하고 있는 모습, 1947
(자료: The Art Institute of Chicago)

자였던 제임스와 케서린 모로우 포드(James and Katherine Morrow Ford)는 현대건축의 특징을 “안에서 부터 밖으로, 즉 가족의 요구 사항에서부터 평면으로, 평면에서 표현으로 작용하는 것”이라고 주장하기도 했다.²⁰⁾ 바로 MIT의 4.721의 프로그램에서 따왔을 법한 말이다. 전후 미국의 중상류층에 새로운 소비 문화를 조장하려고 했던 여러 모던 디자인과 현대 주택 전시회에서도 안에서 밖으로의 논리를 발견할 수 있다. 1945년 뉴욕현대미술관 MoMA의 전시회 “미래의 작은 주택”에서는 미스가 건축 모형을 들여다보는 방식과 똑같이 보통의 주부도 주택모형을 들여다 볼 수 있도록 모형의 외벽을 없애고 모형을 눈높이에 진열 해놓았다. [그림 10,11] 이러한 전시 방법은 밖에서 안을 들여다보기 보다는 안에서 밖을 보는 상황을 연출하기 위한 것이었다. 집의 거주자들은 건물 밖에 위치하고 있는 것이 아니라 집 안의 소비자이다.²¹⁾ 집의 표면, 건축의 표면은 이제 그림, 사진, 가구, 전자 제품 등 내부 공간을 채우고 소비를 유혹하는

20) James Ford and Katherine Morrow Ford, *Design of Modern Interiors*. New York: Architectural Book Publishing Co., 1942, p. 6.

21) 이 점에 대해서는 Samuel Isenstadt, “‘Little Visual Empire’: Private Vistas and the Modern American Home,” Ph.D Dissertation, MIT, 1997를 참조할 것.

19) Talbot Hamlin, *Forms and Functions of Twentieth Century Architecture*, New York, Vol. 1, p.719.

다양한 상품과 불가분의 관계를 가질 수밖에 없었다.



그림 11. 1945년 뉴욕현대미술관 “미래의 작은 주택” 전시회에서 주택 모형을 관찰하고 있는 주부 관람객의 모습 (자료: Tomorrow's Small House, Museum of Modern Art, 1947)

4. 건축의 표면

미국의 소비문화, 현대미술, 테크놀로지, 그리고 건축교육을 포괄한 현대건축은 1950년대에 이르러 표면의 문제를 공유하면서 그 이념과 방법이 교차하기 시작한다. 케피쉬가 1940년대 다져 놓았던 MIT의 기초 디자인 프로그램도 예외가 아니었다. 1950년대 케피쉬를 이어 건축과에서 기초 디자인을 가르쳤던 로버트 프로이서(Robert Preusser)의 시각 디자인 교과목을 보자. 1955년 프로이서가 작성한 시각 디자인 강의계획서를 보면 “예술이 건축에 기여할 수 있는 바를 보여주는 것”이 과목의 목표로 설정되어 있다. 강의 계획서에 따르면 현대건축의 “반역”은 “장식의 제거”에 있었던 것이었고 “현대건축의 초창기 예에서 볼 수 있듯이 표면에서 장식이 없어지는” 결과를 낳았다. 프로이서는 이렇게 벌거벗은 건축의 표면을 기능주의의 결과로 이해했고 그에 따라 MIT 건축학과 학생들에게 다음과 같은 과제가 주어졌다.

1. 표면을 눈에 띄게 한다.
2. 표면과 공간을 통합한다.
3. 표면에 넓게 시선이 집중토록 한다.
4. 시각의 기본적인 욕구를 충족시킨다.
(시각은 적절한 자극을 갈구한다.)
5. 시각적 움직임 - 안정, 리듬 있는 통합, 전체성을 도입한다.
6. 표면 또는 공간에 감성적인 힘을 준다.
7. 건물의 기능을 표현한다.
8. 건물을 예술은 인간의 표징이기 때문이다.²²⁾

예술가의 입장에 서서 건축학도를 가르치겠다는 기초 디자인 교수들은 중성화된 건축의 표면에 시각적인 형태와 표정을 불어넣거나, 예술적인 오브제와의 관계 속에서 건축의 표면과 공간을 만들어야 한다고 생각했다. 1950년대 이러한 문제는 MIT의 설계 과제로 자주 등장했고 1956년 MIT의 로치 장학금(Rotch Traveling Fellowship)의 설계 공모전의 주제, “중요한 예술 작품을 에워싸는 공간”에서도 나타났다.²³⁾

비슷한 시기에 하버드 대학의 건축과에서 진행되었던 기초 디자인 수업에서도 비슷한 양상이 전개되었다. 하버드에서는 그로피우스가 엘버스와 같은 바우하우스의 인물을 끌어들이려는 여러 시도에도 불구하고 유럽의 모더니즘을 제대로 이해하고 있지 않았던 조르주 르 부틀리에라는 무명의 교수가 기초 디자인을 가르쳤다. 르 부틀리에의 기초과정 수업은 케피쉬와 바우하우스의 기초 과정과 마찬가지로 2차원의 면에서 점, 선, 면으로 시작하였고 이러한 2차원 면을 3차원으로 구성하는 연습으로 끝고 갔다. [그림 12] 이것은 바우하

22) Robert O. Preusser Papers, MIT Archives.

23) Boston Society of Architects, *The Rotch Travelling Scholarship: A Review of Its History, 1883-1963 II*, Boston: Rand Press, 1963, p.115.

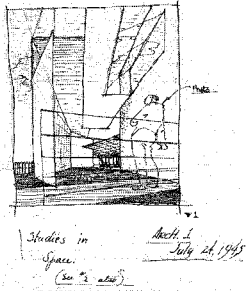


그림 12. 조르주 르부틀리에의 기초디자인 과목 강의노트 중에서 예상 최종결과물에 대한 스케치 (자료: Harvard University, Loeb Library Archives)

우스의 기초 과정보다는 판 두스뷔르흐(Theo van Doesburg)의 조형 의지에 더 가깝다. 하지만 판 두스뷔르흐의 조형이 액소노메트릭과 모형으로 진행되었던 것과는 달리 르 부틀리에의 과제들은 최종적으로 투시도로 진행되었으며 투시도 공간 속에 사람을 넣도록 하였다. 이렇게 떠 있는 피막들은 추상적인 화면에서부터 도출된 것이었지만 가상적인 면인지 물리적인 실체인지가 혼돈되어 버리게 되었다. 르 부틀리에의 조형과제들은 케피쉬의 방법론과 얼핏 유사해보일지 모르겠지만 시각 훈련의 기초로서 시각의 영역을 설정해야 한다는 게슈탈트의 기본 원칙에 어긋나 있었다. 케피쉬와는 달리 르 부틀리에에는 인체의 스케일과 투시도적인 공간을 전제하고 있었고 추상에서 출발하여 건축 공간을 이끌어내는 논리를 견지했다. 케피쉬의 빛 상자 과제에서 삼차원적인 입체를 납작한 화면으로 전환하는 것이 과제였다면 르 부틀리에의 과제는 그 반대로 2차원을 메스와 볼륨으로 전환해가는 전통적인 투사의 과정을 밟고 있었다.²⁴⁾

시각의 기초에 대한 훈련이 직접 건축의 표면에 적용하는 것이 케피쉬의 의도가 아니었

다. 하지만 르 부틀리에와 마찬가지로 많은 건축학도와 건축가들은 시각의 원리를 직설적으로 이해하고 있었다. 다음의 인용구는 조지프 메이뱅크(Joseph Maybank)라는 건축가가 학생 시절에 수강했던 케피쉬의 기초 디자인 수업에 대한 자신의 기억을 담고 있다.

TAC 사무실에서 근무하던 나는 입면의 그림자 스터디를 하고 있었다. 우리는 흔히 이것을 “밀고 당기는” 문제라고 했다. “미는” 부분은 건물의 입면이 들어가는 부분이었고 “당기는” 부분은 보는 사람 쪽으로 나오는 부분이었다. 이 작업은 MIT의 기요르기 케피쉬의 지도 아래에서 여러 번 반복했던 과제를 생각나게 했다. 케피쉬는 판넬 위에 나무 조각을 붙이게 했고 변하는 조명에 따라 만들어지는 그림자의 사진을 찍도록 했다. 당시에는 이 모든 것이 다 추상적이고 비실용적인 것 같았다.

그런데 갑자기 TAC의 그 제도실 안에서 똑같은 작업을 건물을 갖고 할 수 있다는 것을 깨달았다. 우리는 건물을 완전히 그림자로 설명할 수 있다. 그것을 추상화로 보는 것이다. 선과 색, 빛과 그림자, 솔리드와 보이드. 그것은 정작 디자인의 문제였고 그 순간에 이르러서 비로소 케피쉬가 왜 그 과제를 주었는지를 이해하게 되었다.²⁵⁾

메이뱅크는 케피쉬의 판넬이 곧 건물의 입면이라고 생각했지만 이것은 전혀 케피쉬의 의도가 아니었다. 케피쉬가 화면 위에 맺힌 이미지에 부여했던 이상은 건축 입면에서 발견할 수 있는 것이 아니었다. 케피쉬가 보기에 건물의 입면은 이제 세상을 드러내는 역할을 하지 못한다고 생각하였다. “도시, 집, 우리가 사용하는 물건, 인쇄된 이미지, 옷, 우리의 표정은 원초적인 자연 현상에 내재하고 있는 필

24) George LeBoutellier의 기초 과정 수업 노트는 Special Collections, Graduate School of Design, Harvard University에 소장되어 있다.

25) Joseph Maybank, "Harvard and MIT: Onward from the 1950s," *Architectural Education and Boston*, Boston: BAC, 1989, pp. 126-127.

연성을 불러일으키지 않는다.”²⁶⁾ 케피쉬는 부분과 전체의 통합이라는 게슈탈트의 전제를 실천한 건축을 발견할 수 없었던 것이다. 그에 따르면 현대 건축은 “구조적 형태”의 질서는 확보했지만 “시각적 형태”의 질서는 이루어내지 못했던 것이다.²⁷⁾ 하지만 케피쉬가 과거를 보다 너그럽게 볼 수 있는 여유가 있었다면 그의 시각적 관심이 부분적으로 서양 고전의 전통에서 현대 건축으로 이어지고 있었다는 것을 이해했을 것이다. 케피쉬가 현대건축에 대한 회의를 하기 시작했던 1950년대 초 케피쉬와 게슈탈트의 영향을 직접 받으면서도 모더니즘과 고전의 형식적 동질성에 착안하여 새로운 건축 교육 프로그램을 개발하고 있었던 그룹이 따로 있었다. 이들이 바로 1950년대 초반 텍사스 대학에서 모였던 콜린 로우(Colin Rowe), 존 헤이덕(John Hejduk), 번하드 회슬리(Bernhard Hoesli), 로버트 슬러츠키(Robert Slutzky) 등, 일명 텍사스 레인저스(Texas Rangers)들이다. 이들은 케피쉬가 이어나갔던 유럽 아방가르드의 관념적 가치를 간직하면서 서양 고전 건축의 구성 원리와 20세기 초 르 꼬르뷔제를 중심으로 한 현대건축의 새로운 형식을 동시에 수용할 수 있다고 믿었다. 이들은 건물의 평면과 입면에 세계의 논리가 담겨 있다는 생각을 간직했던 모더니즘의 마지막 세대인 셈이다. 60년대 70년대 코넬 대학, 쿠퍼 유니온, 예일 대학 등에서 지속되었던 이들의 교육 이념과 방법은 건축교육과 현대건축의 역사에서 깊이 다루어져야 할 또 다른 주제이다.

케피쉬는 자신이 가르쳤던 건축학도들이 해야 할 일에 대해서 회의적이었는지 모르지만

자신의 유토피아를 저버린 것은 아니었다. 1950년대 이후에도 주체와 객체를 통합하고자 하는 케피쉬의 열망은 여전히 살아 있었다. 건축이 이러한 조화를 피할 수 있는 매체가 될 수 있다는 믿음은 사라졌던 것이고 시각의 원리를 건축에 적용하려는 생각도 버렸다. 케피쉬는 과학과 엔지니어링의 발달이 가능케 했던 새로운 사진기법을 이용하여 자연을 묘사하는데 관심을 돌렸다. 1956년 『새로운 경관(The New Landscape)』이 책으로 출간되었을 즈음 케피쉬는 MIT 건축과에서 가르쳤던 시각기초 과목을 이미 로버트 프로이셔와 리처드 필리포프스키에게 넘겨준 상태였다. 케피쉬는 이제 대학원 세미나에만 전념하면서 보다 거창한 사회의 유기체적인 통합을 꿈꾸었다. 케피쉬는 인간과 세상과의 관계를 화면이라는 구체적인 매체를 통해 거론하지 않고 “바깥 세계의 물리적인 프로세스와 관찰자의 시각 과정”과의 직접적인 관계로 설명한다.²⁸⁾ [그림 13] 학생들에게 구체적인 조형 작업을 가르쳐야 하는 부담, 그의 시각적 원리들이 건

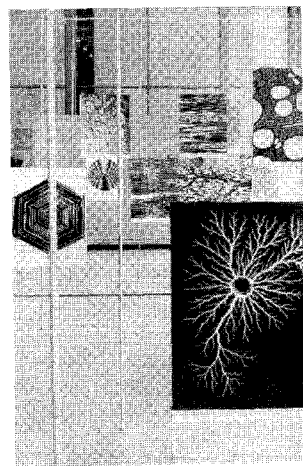


그림 13. 케피쉬가 기획한 전시회 The New Landscape, 1951 (자료: The New Landscape in Art and Science. Chicago, 1956)

26) Kepes, *The New Landscape*, Chicago: Theobold, 1956, p.207.

27) Kepes, "Visual Form, Structural Form," *Arts and Architecture* 67, March 1950.

28) Kepes, 앞의 책, p.205.

축과 어떤 관계를 가질 수 있는지 고민을 해야 하는 부담을 떨쳐버린 케피쉬는 평면에 대한 관심을 직접적이고 원초적인 순수 경험으로 설정하였다. 제도권에서의 교육이 곧 체제의 재생산이라고 생각할 수도 있다. 모더니즘을 설계 스튜디오에서 가르치는 행위는 모더니즘의 조직과 그 속의 모순들을 드러내는 일이기도 했다. 건축의 복잡한 현장, 즉, 안과 밖의 갈래, 중력과 물질의 제약, 무엇이 형상이고 무엇이 배경인지를 분간하지 못하는 거의 모든 인식의 현실, 모든 감각이 뒤섞여 무엇이 느끼는 것이고 무엇이 생각하는 것인지를 분간하기 어려울 때, 오히려 이러한 현장과 그의 모더니즘이 대면해야 할 때, 그의 시각은 사고의 가능성을 열고 있었던 것이다.

<참고문헌>

1. Alofsin, Anthony. *The Struggle for Modernism*. New York: Norton, 2002.
2. Bannister, Turpin. *The Architect at Mid-Century*. New York: Reinhold, 1954.
3. Boston Society of Architects. *The Rotch Travelling Scholarship: A Review of Its History, 1883-1963* II. Boston: Rand Press, 1963.
4. Ellis, Willis D. ed., *A Source Book of Gestalt Theory*. New York: Humanities, 1967.
5. Ford, James and Katherine Morrow. *Design of Modern Interiors*. New York: Architectural Book Publishing Co., 1942.
6. Hamlin, Talbot. *Forms and Functions of Twentieth Century Architecture*. New York: Columbia University Press, 1952.
7. Hine, Thomas. "The Search for the Postwar House," in *Blueprints for Living: History and Legacy of the Case Study Houses*, Cambridge: MIT Press, 1989.
8. Isenstadt, Samuel. "'Little Visual Empire': Private Vistas and the Modern American Home," Ph.D Dissertation, MIT, 1997.
9. Kepes, Gyorgy. *Language of Vision*. Chicago: P. Theobald, 1944.
10. _____. "Visual Form, Structural Form," *Arts and Architecture* 67, March 1950
11. _____. *The New Landscape in Art and Science*. Chicago: P. Theobald, 1956.
12. _____. *The Education of Vision*. London: Studio Vista, 1965.
13. Maybank, Joseph. "Harvard and MIT: Onward from the 1950s," Margaret Henderson Floyd. ed. *Architectural Education and Boston*. Boston: BAC, 1989.
14. Pearlman, Jill. "Joseph Hudnut's Other Modernism at the 'Harvard Bauhaus,'" *Journal of the Society of Architectural Historians* 56 Dec. 1997.
15. _____. "Joseph Hudnut and the Unlikely Beginnings of Post-modern Urbanism at the Harvard Bauhaus," *Planning Perspectives* 15, 2000.
16. Schirmacher, Wolfgang and Sven Nebelung, eds. *German Essays on*

Psychology. New York: Continuum,
2001,

17. Singerman, Howard. *Art Subjects*.
Berkeley: University of California Press,
1999.

Teaching Architectural Design in Post-War America

- Gyorgy Kepes' Basic Course at MIT's Department of Architecture -

Pai, Hyung-min
(The University of Seoul)

Abstract

Focusing on the emergence of the basic course in American schools of architecture, in particular Gyorgy Kepes' courses at MIT, this paper studies the transformation of architectural pedagogy during the years after World War II. Kepes centered his architectural pedagogy on the picture plane, which was to function as the primary media for applying the principles of Gestalt psychology, that is the identification of the whole and its parts and the reciprocity between the internal human organism and the outside world. Kepes hence introduced a set of unconventional visual practices that were not readily assimilated to architectural conventions.

Paralleling the establishment of the basic course, MIT also formulated a functionalist and spatial pedagogy with its two initial design studios, courses 4.721 and 4.722. These studios shared the notion that architectural design evolved from the inside toward the outside, an idea that took hold not just in the pragmatic environment of MIT's studios but also in conservative academic programs as well as in popular magazines, picture books, and exhibitions for the consumer public. The architectural surface became inseparable from the objects of art, furniture, and design, all of which were to be the generators of space. Hence, during the 1950s, the architectural surface provided a specific locus of intersection between the visual fundamentals of the basic course and the working principles of architectural design. Kepes, however, had by this time become disillusioned with architecture's potential as the medium of unity. Though he maintained the Gestalt logic of identity, he expanded it toward the goal of grander synthesis of society and consciousness freeing himself from the constraints of disciplinary instruction. In the case of Kepes, the mediating role of the picture plane was foregone in a regressive turn toward a primal, innocent, and direct experience.

Keywords : teaching modern architecture, basic course, Gyorgy Kepes, MIT, Gestalt theory, picture plane.
