

루이스 칸의 회화에 나타난 건축적 공간표현에 관한 연구

A Study on the Presentation of Architectural Space in Painting of Louis I. Kahn

최영아* / Choi, Young-Ah

김주성** / Kim, Joo-Sung

이강업*** / Lee, Kang-Up

Abstract

The purpose of this study is to show the development process of space concept by studying on the Louis I. Kahn's painting as pre-architectural thinking. Generally the idea of an architect is represented with lots of mediums, and the architectural thinking is developed through the process. In his early days, he, as an architect, made many travel sketches of Europe. In these days, painting was the most significant medium to him. Since 1950's, he also left lots of sketches affected by abstract painting in addition to travel sketches. The results of this study were as follows: He found the image of antiquity from his painting and he made this image into abstraction in the facade. And the image of ruins was translated the layered space which was the transitional space. And he presented 'marche' through the series of painting of various view point. The Concept of 'marche' was translated into the connections of repetitive mass in the architectural space.

키워드 : 루이스 칸, 회화, 추상, 움직임, 매체

Keywords : Louis I, Kahn, Painting, Abstract, Marche, Medium

1. 서론

1.1. 연구의 필요성

일반적으로 건축의 구축은 여러 단계의 재현과정을 거친다. 건축가의 아이디어가 다양한 매체를 통해 표현되며 이 과정을 통하여 실제적인 구축물로 나타나게 되는 것이다. 현대 건축의 재현의 문제도 결국 건축적 아이디어가 지어진 건물의 공간 경험으로 표현되기까지의 과정에 있는 것이다. 이러한 과정에서 건축가의 아이디어가 표현되는 다양한 매체는 투사(projection)의 과정을 거치게 되며 여기에서 건축가의 고유한 건축적 사고가 드러나게 되는 것이다. 따라서 건축가들도 그들이 상상한 공간을 만들어내기 위해 타 예술 분야의 매체를 사용할 수밖에 없는 것이다.

스컬리(Vincent Scully)는 이러한 건축과 타 예술과의 관계에 대해 건축은 인간의 환경적 공간을 만들며 조각은 인간의 행위를 보여주는 것이며 회화는 환영적인 세계를 상상하는 것이라 하였으며 이들을 독립적으로 이해하기는 어렵다고 하였다.¹⁾

그래서 그는 건축과 조각과 회화를 시각예술(visual art)라고 표현하기보다는 '물리적 예술(physical art)'라 표현하는 것이 더 적절하다고 하였다. 그래서 라이트(F.L. Wright)도 다른 예술의 분야를 건축적 시스템에 결합시키려는 시도를 하였으며 코르뷔제(Le Corbusier)도 건축적 형태를 만들어내기 위해 가장 자유로운 표현 방법인 회화와 조각을 사용하였으며 미스(Mies van der Rohe)의 경우는 조각과 회화를 사용하였던 것이다.

본 연구에서는 루이스 칸의 회화를 코르뷔제의 경우처럼 건축적 형태를 만들어내기 위한 매체로서의 측면을 살펴보고자 한다. 루이스 칸은 건축보다 회화를 먼저 시작한 건축가로 그의 건축 초기에 다작의 여행스케치를 완성하였다. 특히 그의 첫 번째 건축에 대한 아티클인 '스케치의 가치와 목적(The Value and Aim in Sketching)'을 통하여 스케치는 단순히 대상을 묘사한 것이 아니며 대상에 종속적인 것이 아니라 느낌으로부터 나온 생명력 있는 것이라 주장하였다.²⁾ 따라서 루이스 칸

* 정회원, 한양대학교 건축공학과 박사과정

** 정회원, 신구대학 실내건축과 교수

*** 정회원, 한양대학교 건축공학과 교수

1) Vincent Scully, Architecture, Sculpture, and Painting: Environment, Act, and Illusion, Neil Levine ed. Modern Architecture and Other Essays, Princeton University Press, 2003, p.198.

2) Louis I. Kahn, The Value and Aim in Sketching, Alessandra Latour

에게 회화는 공간에 대한 느낌들을 표현하는 수단으로서 가장 의미 있는 매체였던 것이다. 그래서 그의 건축공간에 대한 개념이 형성되는 시기에 남긴 회화들을 통하여 전반적인 공간에 대한 표현을 읽을 수 있다.

본 연구에서는 칸이 전시회를 통해 발표한 바 있는 2회에 걸친 여행스케치에서 남긴 회화들을 중심으로 루이스 칸의 공간경험의 표현에 대한 고찰을 하고자 한다. 그리고 회화에서 이러한 표현이 실제 공간에서 어떻게 실현되고 있는지 살펴보고 회화라는 매체를 통해 나타난 루이스 칸의 건축적 사고를 추적하고자 한다.

12. 연구의 범위 및 방법

본 연구에서는 먼저 루이스 칸의 회화의 연대기적 분석을 통하여 칸의 회화에서 보여 지는 건축적 표현을 정리하였다. 칸의 회화는 먼저 첫 번째 유럽 여행 스케치를 중심으로 한 1950대 이전의 초기 회화와 두 번째 유럽 여행 스케치를 중심으로 한 1950년대 이후의 후기 회화로 나눌 수 있다. 특히 1950년대 이후에는 점차적으로 당시 미술의 경향이었던 추상의 영향을 보여주고 있다. 이 두 시기의 회화의 각각의 특징과 기법 등을 중심으로 공간적 표현에 대한 주제들을 찾아내었다. 그리고 이를 통하여 실제 공간의 분석을 위한 틀을 마련하며 건축공간에서 어떻게 표현되고 있는지를 보여주고자 하였다.

이러한 회화에서 보여 지는 그의 공간 개념은 첫째로 회화적 층위에서 선형적 이미지로 작용하는 것과 두 번째는 건축공간의 층위에서 공간 경험으로 작용하는 것으로 나누어 볼 수 있다. 회화의 평면적 층위에서는 칸의 입면에서 나타나는 역사적 건축 이미지들 즉 로마건축의 폐허의 이미지와 이집트 건축의 강한 기하학적 이미지에 관한 것을 중심으로, 건축 공간의 3차원적 층위에서는 이태리의 중세도시의 회화에서 나타났던 공간에서 '움직임(marche)'에 대한 개념과 '중첩(layering)'의 개념을 중심으로 공간 표현 기법을 살펴보았다.

2. 루이스 칸의 회화의 배경

2.1. 교육적 배경

칸은 어린 시절 미술학교에서 교육을 받았으며 펜실베이니아 대학시절(1920-1924)에도 수채화 랜더링과 잉크화를 통한 프레젠테이션 능력을 보여주었다.³⁾ 칸이 예일에서 받았던 보자르

전통의 교육은 회화와 건축의 통합적 사고에 대해 배경이 되었다. 칸이 활동하던 시기에 건축 이론가로서 많은 영향을 끼쳤던 기다온도 건축가와 화가 그리고 조각가 사이의 협력을 제안하였는데 이를 그는 예술의 통합(Synthesis of the Art)이라 불렀다.⁴⁾ 1929년 수채화 전시회에서 그의 그림이 처음 전시되었으며 이들은 첫 번째 유럽여행에서 완성된 스케치들이었다. 초기의 칸의 드로잉 수법은 당시 유명한 건축 랜더링 화가였던 휴 페리(Hugh Ferriss, 1889-1962)의 영향을 받았다.⁵⁾ 이러한 칸의 스케치는 종종 최종 버전의 바탕이 되기도 하였으며 건축 프로그램을 위한 초기 스터디가 되기도 하였다.

2.2. 유럽 여행을 통한 스케치

칸의 본격적인 회화는 1928년-1929년과 1950-1951년에 걸친 두 번의 유럽 여행을 통해 이루어졌다. 20세기 초의 그랜드 투어(grand tour)에는 일반적으로 사진기가 드로잉을 대신하여 사용되고 있었으며 포르튀제 같은 경우도 스케치 북과 사진기를 같이 들고 다녔다. 그러나 칸은 사진기를 거의 사용하지 않으며 주로 현장 스케치를 선호하였다. 그리고 첫 번째 여행에서는 직접 카메라를 쓰지는 않는 대신 종종 엽서를 이용하여 사진 대용으로 사용하였다. 이 시기에는 칸이 여행 스케치의 목적을 정확한 묘사나 기록에 두고 있는 것이 아니라 사물에 대한 자신의 경험을 표현하고자 하였던 것이다.⁶⁾ 1950년대 이후부터는 그는 그림 자체에 대한 관심이라기보다는 본격적으로 건물을 건축적 용어로 분석하기 시작하였다.

1928-1929년 사이의 첫 번째 여행은 이태리를 포함한 유럽 여행이었는데 이것은 주로 이태리의 지역건축과 고딕건축에 대한 그림을 보여준다. 칸은 프랑스나 독일도 여행했었지만 그곳에서의 구조적이며 투명한 그리고 중량감 없는 성당에 대한 그림은 그린 적이 없다.⁷⁾ 그가 선호했던 것은 평면적이며 불투명하고 중량감 있는 이태리 고딕건축이었던 것이다. 여기에서 남

에 의해 칸의 그림에 대한 관심은 건축으로 전환된 것으로 볼 수 있다. Alexandra, Tyng, Louis Kahn's Philosophy of Architecture, 1983, 루이스 칸의 건축철학, 태림 문화사, pp.13-18.

4) Christopher Pearson, Integrations of Art and Architecture in the Work of Le Corbusier: Theory and Practice from Ornamentalism to the "Synthesis of the Major Art" (박사논문, 스탠퍼드대 1995), Sarah Goldhagen, Louis I Kahn's Situated Modernism, Yale, 2001, p.28에서 재인용. 예술의 협력에 대한 그의 생각은 르 포르튀제로부터 나온 것이기도 하였다.

5) Eugene J. Johnson, / Michael J. Lewis, Drawn from the Source: The Travel Sketches of Louis I Kahn, Williams College Museum of Art, MIT Press, 1996, p.5.

6) 루이스 칸은 다음과 같이 말하였다.

"나는 내 스케치가 주제에 대해 전적으로 보조적인 것이 되게 하려는 것이 아니다. 나는 나의 그림들이 나의 느낌들로부터 나온 만질 수 있고 살아 있는 것으로 생각한다. 나는 물리적으로 불가능한 것들 즉 산과 나무를 옮기거나 큐폴라와 타워를 나의 취향으로 바꾸는 것을 배웠다." Ibid., p.12.

7) Ibid., p.59.

ed. Louis I. Kahn: Writings, Lectures, Interviews. Rizzoli, 1991, p.11.

3) 칸의 아버지는 그가 어렸을 때부터 화가가 되기를 바랬고 칸은 그림에 남다른 재능을 보였었다. 어린 시절에는 필라델피아 어린이 무료 미술학교인 플레이처 미술학교에서 미술교육을 받았다. 그리고 센트럴 고등학교 시절에는 건축비평가였던 윌리엄 그레이에게서 건축가 개관에 대한 교육을 받으면서 건물에 대한 드로잉 방법을 터득했다. 결국 그레이

긴 스케치를 보면 일반적으로 정확한 묘사를 중요시하는 건축드로잉과는 차이점을 보이고 있는데 그는 실측을 통한 고대 기념물들의 연구보다는 건물들을 렌더링 하는데 더 집중했기 때문이다. 그리고 이러한 렌더링도 건축적 디테일을 묘사하는 것이 아니라 단순한 매스를 강한 톤을 사용해서 표현하였다. 이 여행에서 그려진 스케치는 1930년 전시회를 통해 알려졌다. 칸은 이 여행을 회상하면서 낯선 여행지에서의 '생소함(unfamiliarity)'으로 인해 건축이 무엇인지를 깨달았다고 하였다.⁸⁾ 1950-1951년 사이의 두 번째 유럽 여행은 첫 번째 여행에서는 제외되었던 이집트와 그리스를 포함한 것으로 여행스케치에서도 이전 것과는 다소 다른 양상을 보여준다. 첫 번째 여행 이후 20년이 지나서 이루어졌던 두 번째 여행에서의 스케치는 첫 번째 여행 때와는 확실히 달라진 개념을 보여준다. 즉 후기 회화에서는 더 적극적인 건축적 사고의 표현으로서 스케치를 사용한 것이었다. 전반적으로 칸은 주로 이태리의 르네상스시대 건축보다는 이태리 고딕 건축을 더 선호하였으며 이를 주로 목탄을 사용하여 표현하였다. 그리고 여행 초기에는 주로 직접적인 관찰에 의한 스케치가 이루어졌지만 점차적으로 초기 스케치를 바탕으로 한 추상적 형태의 그림과 건물의 모호한 윤곽선과 빛의 효과를 극대화한 인상주의적 그림으로 표현되었다. 따라서 칸의 회화의 기법은 크게 큐비즘적 경향과 빛의 효과와 건물에 대한 경험을 표현하는 인상주의적 경향으로 요약할 수 있다. 1920년대 이후 1950년대 이전 회화를 초기 회화라 한다면 1950년대 이후 회화를 후기 회화라 할 수 있다. 그리고 후기 회화는 칸이 본격적인 독창적 작품 활동을 시작하는 시기와도 일치한다고 볼 수 있다. 칸이 주로 사용했던 회화의 재료는 목탄과 수채화 그리고 파스텔 등이다. 주로 초기 회화에서는 수채화와 목탄을 사용하였는데 이 시기는 꼬르뷔제의 영향이 아직 남아 있는 때였다. 후기 회화에서는 불투명한 표현을 위해 주로 파스텔을 사용하였다. 이것은 칸이 선호했던 드 치리코(De Chirico)의 회화의 영향이기도 했으며 또 빠른 시간에 해야 하는 여행스케치에 파스텔이 더 적절했기 때문이기도 하다.

3. 루이스 칸의 회화의 특징

3.1. 칸의 초기 회화의 두 가지 경향

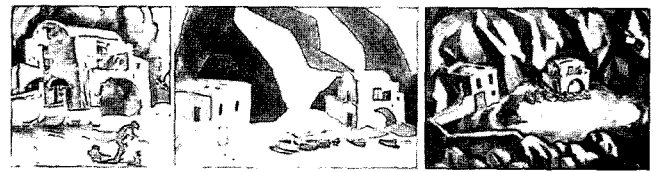
(1) 큐비즘적 경향⁹⁾

칸의 회화 중 1928년 작 '폰트 델 토리(Ponte Delle Torri)'



<그림 1> 폰트 델 토리(Ponte Delle Torri, Spoleto), 1928, 종이에 수채화

<그림 1>에서 큐비즘적 경향이 처음 나타난다. 자연의 형태가 순수 기하학적 형상을 가지며 육중한 매스로 된 건물과 나무는 화면의 중앙을 나누고 있는 골짜기로 떠 있는 것처럼 보인다. 이것은 반 중력적 효과를 보여주기 위한 것으로 큐비스트적인 것이다.¹⁰⁾ 뒤 이어 나온 1929년 작인 '어부의 집(Fisherman's House)' <그림 2>은 목탄화와 수채화 그리고 유화의 3개의 그림으로 이루어진 연작으로 이러한 큐비스트적 관점을 더 강하게 보여주면서 시간의 변화를 동시에 보여주고 있다. 1931년 작품인 '폭풍(Coming Storm)'은



a: 1929, 목탄

b: 1929, 수채화

c: 1929-1930, 유화

<그림 2> 어부의 집

같은 해에 열렸던 아카데미 수채화 전시회에서 전시된 4개의 연작으로 다뉴브 강가의 마을 풍린 것이다.<그림 3> 여기서는 높은 수평선으로 마을의 풍경이 화면을 대부분 채우고 있으며 집들의 크기를 줄임으로 깊이감을 주고 있다. 이러한 깊이감은 후기 세잔의 것과 동일하며 이를 통하여 칸은 모호함을 보여



a: 1931, 목탄

b: 1931, 수채화

c: 1931, 수채화

<그림 3> 폭풍

주려하였다.¹¹⁾ 이와 같이 칸은 반복적인 드로잉을 통해 변화하는 다양한 시점을 보여주며 파편화된 요소들을 병치함으로 '구성(composition)'을 보여주고자 하였다. 이러한 칸의 회화는 동시대의 모던 회화 스타일인 큐비즘적인 경향으로 발전하게 된다. 그러나 칸의 회화에서 보여 지는 큐비즘적 경향은 피카소나 브라크의 투명한 큐비즘 이라기보다는 보자르적인 전통에서 나온 불투명한 초기 큐비즘이라 할 수 있다.¹²⁾

(2) 인상주의적 경향

칸의 회화에서 인상주의적 경향을 보여주는 그림은 첫 번째 유럽 여행에서 베니스에서 그렸던 목탄화와 수채화이다. '산 마르코 바실리카' <그림4-a>는 디테일이 생략된 채 회색 톤의 흐

8) Alessandra Latour, Op. Cit., pp.81-95.

9) 초기 추상으로서 큐비즘이 시작되었으며 피카소나 브라크의 작업이 그 시작이라 볼 수 있다. 이 시기는 1909년-1911년경을 말하며 회화에서 구상 대 추상의 문제가 최초로 의식적인 문제로 부각되었다. Lynton, Norbert, The Story of Modern Art, 윤 난지 옮김, 20세기의 미술, 예경, 2003, p.56.

10) Eugene J. Johnson, /Michael J. Lewis, Op. Cit., p.52.

11) Ibid., p.13.

12) Ibid., p.59.



a: 산 마르코 바실리카(Basilica Di Marco from Piazzeta), 1928, 수채화와 목탄
b: 산타 마리아 델라 살루테(Santa Maria Della Salute), 1928, 파스텔

<그림 4> 인상주의적 경향의 회화

수채화 ‘산타 마리아 델라 살루테’<그림4-b>에서는 인상주의적인 기법이 더 강하게 나타난다. 수채화의 번짐 기법을 사용하여 산타 마리아 델라 살루테의 돔을 흐릿하게 처리함으로써 도시 가운데로 흡수되게 하고 있다. 이러한 경향은 점차적으로 추상적인 그림으로 바뀌며 주로 목탄화를 통해 표현된다. 결국 이러한 그림들은 칸의 건축적 개념의 스케치 즉 기록을 위한 것이 아니라 건물 앞에 섰을 때 그 존재 목적을 이해할 수 있는 경험의 표현이었다.

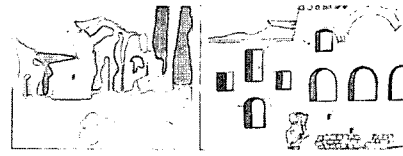
3.2. 칸의 후기 회화의 특징

칸은 두 번째 유럽 여행에서 그려진 스케치들은 첫 번째 여행에서와는 다소 다른 경향을 보여준다. 이 여행을 통해 그의 성숙기 건축의 이론의 바탕이 되는 ‘시설(institution)’에 대한 개념을 확립하게 된다. 특히 로마 아카데미 시절 만났던 프랭크 브라운(Frank Brown)은 로마 건축역사가였는데 그를 통하여 칸은 시설(institution)에 대한 개념을 확립하게 된다. 브라운에 의하면 로마인들에게 있어 ‘의식(ritual)’은 공간에서 건축적 형태를 만들어내는 힘을 갖는 것이었다고 하였다. 즉 의식은 공간을 형성하는 것으로 이것은 행동의 반복에 의해 공간형태를 만드는 것이었다.¹³⁾ 요컨대 브라운의 로마 공간에 대한 개념은 독립적인 ‘캡슐(capsule)’로 공간의 사용과 의식에 의해 형성되는 것이었다. 이러한 의식에 대한 개념은 칸의 ‘시설’에 대한 개념을 발전시켰다. 예를 들면 칸에게 있어 책장에서 책을 꺼내는 의식은 도서관의 기원이 되는 것이었다. 그리고 브라운이 주장한 ‘의식’에 의해 만들어진 캡슐공간은 모더니즘 건축의 유니버설 공간과는 대립적 개념으로 칸의 건축에서는 분절적인 공간으로 나타나게 되는 것이다.

(1) 로마 건축-폐허의 이미지

브라운의 영향을 받은 칸의 로마 폐허에 대한 그림은 두 가지로 나눌 수 있는데 하나는 폼페이에 관한 것이며 다른 하나

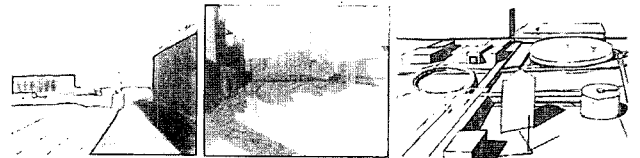
13) Ibid., p.68. 칸은 그러한 의식에 대해 다음과 같이 말한다. “책을 든 사람이 빛으로 걸어간다. 도서관은 그렇게 시작된다.” 칸에게 건물의 평면에 대한 본질은 ‘형태’였다면 프로그램에 대한 본질은 ‘시설’이라 할 수 있다. 칸의 설계의 첫 번째 단계는 건축주의 프로그램을 통해 그 안에서 일어나는 인간 행동의 본질을 찾아내는 것이었다. 그래서 그는 건축주의 조건이라기보다는 그의 느낌에 의한 건물의 성격(character)을 만들어 내고자 하였다.



a: 하드리안 빌라 대욕장, 1950-1951, 파스텔
b: 로마의 벽체, 1950-1951, 목탄

<그림 5> 로마의 폐허 이미지

는 티볼리의 하드리안 빌라에 관한 것이다. 하드리안 빌라 대욕장 파스텔화.<그림5-a>에서는 공간에서 빛과 그림자의 상호작용을 보여준다 로마의 벽 목탄화 <그림 5-b>에서는 아치로 된 개구부가 칸에게 매우 인상적이었음을 알 수 있는데 창문의 개념과 폐허의 느낌을 주는 벽체로 건물을 둘러싸는 기법을 여기에서 이끌어낸 것이다. 그 외에도 칸은 로마의 빌라들을 통해 벽체에 대한 깨달음과 빛에 의한 명암대비에 대한 관심을 갖게 되었던 것이다. 로마의 폐허에 관한 그림을 제외하면 대부분 공공 공간에 대한 그림이었다. 성 베드로 성당 광장 그림<그림6-a>이나 시에나 캄포 광장



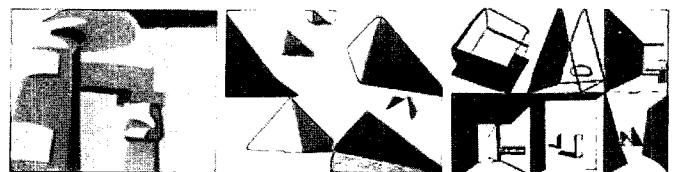
a: 성 베드로 광장, 1950, 파스텔
b: 시에나 캄포 광장, 1950-1951, 파스텔
c: 필라델피아 시민 센터, 1951-1952

<그림 6> 광장의 이미지

그림<그림6-b>을 보면 칸의 도시공간에 대한 개념을 알 수 있다. 이들 공공 공간에 대한 그림에서는 고전적 매스와 모더니즘의 유동적 공간이 함께 나타나고 있음을 알 수 있다. 이러한 영향은 칸의 필라델피아 시민센터 드로잉에서 나타난다.<그림6-c> 정사각형 안에 순수한 기하학적 형태의 건물이 있고 이들은 비대칭적으로 비치되어 있다. 이들 건물은 광장과 분리되어 위의 그림들처럼 검은 그림자를 가지고 있는 것으로 표현되어 있다. 광장과 분리된 건물들은 고전적인 형태를 가지고 있지만 이들은 동시에 모더니즘 건축의 유동공간을 만들어내고 있다.

(2) 이집트 건축과 그리스 건축-비대칭성, 추상성

1951년 칸은 이집트와 그리스를 방문하였는데 피라미드에 대한 그림만 13장을 남김으로 그것에 대한 지대한 관심을 나타내었다. 이 시기부터 색채에 대한 감각이 일관성을 갖는 것을 알 수 있는데 파스텔화에서 주로 브라운과 녹색 톤을 유지하게

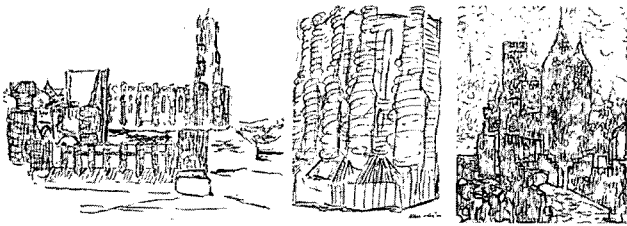


a: 카르낙 아몬 신전 주두, 1951, 파스텔
b: 피라미트, 1951, 파스텔과 목탄
c: 이집트 모티브를 근거로 한 벽체 스터디, 1951-1953, 잉크

<그림 7> 이집트 건축

되며 이것은 이집트의 그림자 색에서 비롯된 것이다. 아크로 폴리스에서는 12장의 그림을 남기고 있는데 성소 외부에서 7개 그리고 성소 내부에서 5개의 그림을 그렸다. 이 시기 부터는 칸의 회화의 전체 구성에서 대칭성이 점차 사라지는데 그의 건축 작품에서도 그러한 효과가 나타나고 있었다. 그리고 또 하나는 점차적으로 추상적 경향으로 변화하고 있었다는 것이다. 특히 식물의 문양을 갖는 카르낙 아몬 신전의 주두는 완전히 추상적인 형태로 보여 진다.<그림7-a> 보링거(Worringer)는 모든 추상적 경향이 피라밋에 있어서 가장 순수하게 표현된다고 하였다.¹⁴⁾ 그에 의하면 피라밋의 질료적 개체성과 강렬한 인상을 나타내기 위해서는 입체적인 것을 평면적 인상으로 옮기는 형식이 필요했다는 것이다. 피라밋은 어느 방향에서 보든 이등반 삼각형으로 보이며 따라서 이것은 공간에서의 깊이감을 제거하는 역할을 하는 것이다. 칸 역시 피라밋<그림7-b>에서 강렬한 인상을 받았으며 추상에 대한 그의 개념이 이집트 여행 이후 본격적으로 발전되었다고 할 수 있다.<그림7-c>

(3) 중세성의 이미지



a: 카라카손 성, 1959, 펜과 잉크
b: 성 세실 성당, 1959, 펜과 잉크
c: 성 세실 성당, 엡스, 1959, 펜과 잉크

<그림 8 > 중세 성 스케치

칸은 두 번째 유럽 여행에서 이집트와 그리스 여행 이후 프랑스에 들르게 되는데 여기에서 남긴 그림은 새로운 기법을 보여 준다. 이들은 펜이나 연필을 사용하여 빠른 속도로 그려내는 것으로 회화적 구성과는 다른 양상을 보여준다. 특히 카라카손(Carcassonne)에서 그린 스케치<그림8-a>는 30장이 넘을 정도였으며 알비(Albi)에서도 여러 장의 스케치를 남겼다. 알비의 성 세실 성당은 다른 프랑스 고딕성당과는 다르게 빼대적이라기 보다는 벽체적인 건물이었다. 그는 젊은 시절 선호했던 샤르트르나 보베 성당 대신 벽체적인 성 세실 성당<그림 8-b,c>을 그렸던 것이다. 실제로 그의 건축에서도 1950년대 그가 선호했던 빼대와 스킨 구조가 아닌 벽체구조로 변하고 있음을 알 수 있다. 알비의 스케치로 인해 칸은 더 이상 여행 스케치를 2차원적인 독립적 예술작업으로 생각하지 않게 되었음을 알 수 있다. 오히려 건축적 문제를 고려한 것으로 이제는 드로잉으로 나타낸 건축적 사고가 그림을 그리는 것 보다 더 중요한 것이었기 때문이다. 그의 여행 스케치는 건축적 대상의 특

징을 잡는 것에서 그의 건축적 사고를 직접적으로 기록하는 것으로 변형되었던 것이다.¹⁵⁾

3.3. 현대 추상회화와 칸의 추상개념



a: 투명성1, 1948-1950 b: 평면과 계단의 추상, 1948-1950
c: 형상이 있는 추상, 1948-1950, d: 평면과 형태의 추상, 1948-1950

<그림 9> 루이스 칸의 추상화

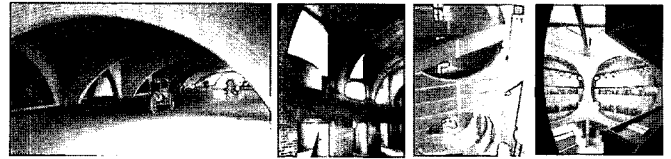
칸이 활동했던 1950년대는 예술 전반에 있어 구상의 진부함을 거부하며 추상이 지배적이었던 시기이며 칸 역시 이러한 추상예술의 영향을 받았다. 당시 이러한 추상의 두 가지 경로는 기하추상과 추상표현주의라고 할 수 있는데 전자가 기하학적 형태를 사용하여 형태를 환원하고자 한 것이라면 후자는 추상적 형태들이 아니라 선과 색의 유동적이고 무질서함 가운데 모든 형태들을 분해함으로써 재현을 극복하고자 한 것이었다고 할 수 있다. 1950년대 칸의 회화는 초기 여행스케치에서 보여 주었던 구상적 형태는 점차적으로 사라지고 후기 여행 스케치에서 특히 이집트 건축의 스케치 이후 점차적으로 추상의 경향을 띠게 되었다.<그림 9> 그러나 칸의 추상은 단순한 기하추상으로 머문 것은 아니며 기하 추상과 추상 표현주의의 영향을 모두 보여주는 이중성을 가지고 있었다. 칸은 예일 대학 교수로 재직 당시 기하추상의 대가였던 조셉 알버(Josef Alber)¹⁶⁾의 영향을 받았다. 그는 사각형에 대한 연구를 통해 단순하고 기하학적인 구성이 형태의 재현적 기능으로부터 해방시키는 것이라 믿었으며 이러한 형태들에 주어진 색의 해방으로까지 이끌리게 되었다. 그는 이를 ‘표상적 회화(presentational painting)’라 부르는데 ‘추상적(abstract)’이라는 단어에는 여전히 형상의 그림자가 있기 때문에 그리고 ‘비재현적(non representational)’이라는 단어는 너무 부정적이기 때문에 사용하지 않았다고 한다. 이러한 추상적 사고는 그의 연작 ‘정사각형에 대한 경의(Homage to the Square)’에서 잘 나타난다. 그와 마찬가지로 칸에게 있어서도 정사각형은 비대상적 성격을 갖는다. 그는 건축적 사고의 초기 단계에서 형상적인 것을 부정하기 위해 항상 정사각형이라는 기하학을 사용한 것이었다. 이것은 알버의 정사각형과도 동일한 의미를 갖는 것이다. 또한 칸은 추상기하학의 원로였던 조셉 알버 뿐 아니라 네덜란드 출신 추상표현주의 화가였던 드 쿠닝(Willem De Kooning)의 영향도 받았다. 그의

15) Eugene J. Johnson, /Michael J. Lewis, Op. Cit., pp.103-104.

16) 조셉 알버는 1933년 독일의 바우하우스가 문을 닫자 미국으로 건너와 미국 기하추상의 원로가 된 화가로 1950년부터 예일대 미술학부의 교수로 활동하였다. 칸과도 예일대에서 공동으로 강의 하는 등 절친한 사이였다. Sarah Goldhagen, Op. Cit., p.46.

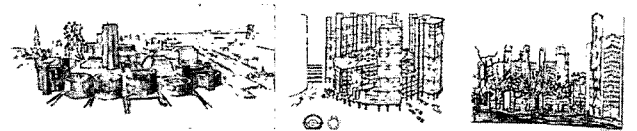
14) Wilhem Worringer, Abstraction and Empathy, 추상과 감정 이입, 계명대학교 출판사, p.115.

추상은 기하학적 형태가 아니라 힘이 넘치는 강력한 표현으로 보여 졌다. 이 두 종류의 화파는 표현 방법은 다르지만 모두 제한적 회화를 넘어서고자 한 것이며 회화를 '사인(signs)'이 아니라 실제(things)로서 이해한 것이다.¹⁷⁾ 알버와 쿠닝의 영향으로 1948년 이후 칸의 관심은 추상미술에 관한 것이 되었다. 칸의 자화상 시리즈를 보면 얼굴의 특징이 모사적인 것에서 점진적으로 왜곡되고 있다. 따라서 이러한 칸의 이중적 추상에 관한 관심은 앞에서 논의한 추상의 이중적 성격 즉 기하학적 형태를 통한 순수한 추상과 순수한 형상을 통한 추상과 일치하고 있는 것이다. 요컨대 알버의 추상기하학의 영향은 칸의 비대상적 기하학으로 나타나며 쿠닝의 추상 표현주의는 솔직한 재료표현이나 그로테스크한 입면 표현으로 나타나게 된다고 할 수 있다.



a: 다카 국회의사당, 1962-1974 b: 인도 경영 대학, 1962-1972
c: 다카 국회의사당, 1962-1974 d: 필립 엑시터 도서관, 1965-1972

<그림 10> 루이스 칸의 건축에 나타난 로마의 폐허의 이미지



a: 필라델피아 센터 계획안, 1957
b: 필라델피아 도시계획 주차장 계획, 1951
c: 리차드 의학연구소 스케치, 1957

<그림 11> 중세 성의 이미지

4. 회화의 표현과 건축 공간의 연관성

4.1. 근원적 이미지

스컬리는 칸이 인터내셔널 스타일을 벗어나기 위해 고대 폐허의 이미지를 현대적인 건물로 변형시키는 것을 발견했다고 주장했다. 이것은 스컬리가 1962년 솔크 연구소의 초기 디자인에서 언급했었지만 칸의 여행 스케치를 통해 더 명확하게 설명하게 되었다. 그는 칸을 '낭만적 고전주의자'라 명하며 그의 작품의 풍부한 의미가 '폐허의 이미지'에서 나오는 것이라 하였다.¹⁸⁾ 스컬리는 '루이스 칸과 로마의 폐허'라는 에세이를 통해 칸이 그의 지각(perception)을 내면화시켜 고전적 기하학과 연결하는 것을 보여주었다고 하였다. 그리고 그는 칸의 고전적 기하학은 피라네시의 '상상적 시각(imaginary vision)'을 표현적 렌즈를 통해 재구성된 것이라 하였다.

그러나 언제나 칸의 고대건축에 대한 이미지는 추상의 과정을 거쳐서 나타났고 칸의 위대함은 칸의 후기 회화에서 형성되었던 추상성에 있는 것이었다. 스컬리도 칸의 상징성은 벤추리의 직접적인 상징과 연상과는 달리 항상 추상으로 가려져 있기 때문에 더 강함과 영원성을 갖는 것이라 하였다.¹⁹⁾

이렇게 여행 스케치를 통해 남아 있었던 과거 건축의 잔상은 칸의 건물의 입면에서 근원적 이미지로 작용하여 나타나게 되었던 것이다. 가장 강하게 나타난 것이 로마 건축의 폐허 이미지였으며<그림 10> 이태리의 광장 이미지나 유럽의 중세 성의 이미지도 그의 건축에 구체적으로 도입되었다.<그림 11>

4.2. 움직임(marche)



a: 빌라 루폴로의 중정, 1929, 목탄
b: 빌라 루폴로의 중정, 1929, 목탄
c: 빌라 루폴로의 탐과 중정, 1929, 수채화

<그림 12> 빌라 루폴로

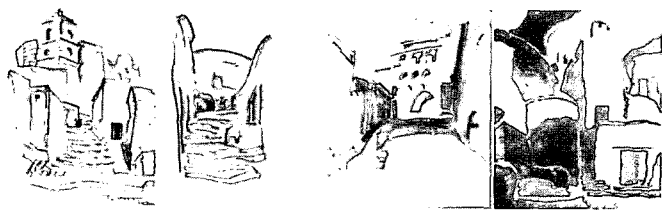
공간의 경험 표현은 움직임에 따른 변화를 동반한 표현으로 점차 바뀌게 된다. 1929년 작인 '빌라 루폴로' 연작 4개를 보면 그러한 효과를 명확히 볼 수 있다.<그림 12> 이 그림은 반복적인 드로잉을 통해 그 지역에서 움직이면서 느꼈던 경험을 이미지화했던 시리즈이다. 빌라 루폴로 그림은 후기 고딕시대의 주거로 3개의 수채화와 4개의 목탄화로 이루어져 있다. <그림 12-a>는 입구의 중정을 통해 방문객이 주 건물로 들어설 때 보여 지는 첫 번째 장면이며 <그림 12-b>는 입구를 지나 중정에 다다랐을 때 보여 지는 장면이다. 그리고 <그림 12-c>는 남서쪽 테라스에서 보여진 빌라의 모습이다. 이 외에도 움직임에 따라 달라진 시점으로 그린 빌라 루폴로에 대한 그림이 여러 점 있다. 이들 시리즈 회화들은 움직임에 따라 변화하는 공간을 연속적으로 그림으로써 시간에 따른 공간의 경험에 대한 관심을 표현하였다고 볼 수 있다. 즉 공간에 시간이 개입된 것을 보여주고 있으며 결국 이것은 건축공간에서의 경험을 단적으로 표현한 것이라 할 수 있으며 이것은 칸의 건축에서 나타나는 '움직임'의 표현으로 연결된다.

포지타노의 거리 수채화도 계단으로 된 거리와 치에서 누오바(Chiesa Nuova)의 돔으로 이루어진 그림으로 경사진 계단을 상부로 이동하면서 보여 지는 풍경을 연속적으로 보여주고 있

17)Ibid., p. 49.

18)Vincent Scully, Louis I. Kahn and the Ruins of Rome, Levine, Neil ed., Modern Architecture and Other Essays, Princeton. University Press, 2003, Op. Cit., pp.298-300.

19)Ibid., pp.258-259.



a,b) 포지타노 거리, 1929, 목탄
c,d) 이탈리아의 언덕길과 언덕 위의 집, 1928-1929, 목탄
<그림 13> 움직임의 표현

다.<그림 13-a, b> 그리고 칸은 장소가 알려지지는 않았지만 이탈리아 여행 중 언덕 위에 있는 집으로 이동하면서 보여지는 각각의 장면을 그림으로 남기기도 하였다.<그림 13-c,d> 또한 여기서는 칸의 회화의 원리는 주제의 표현과 기념비성, 시적인 감각 그리고 자연경관과 구조를 하나로 통합하는 힘을 엿볼 수가 있다. 요컨대 칸의 스케치는 그의 건축과 마찬가지로 보자르의 전통을 기본으로 한 고전주의와 모더니즘의 통합을 보여주는 것이었다. 그리고 칸의 회화는 형태의 질서를 찾기 위함이었으며 그래서 그림도 역시 그의 건축처럼 구성적(compositional)인 힘을 발견하는 과정이었던 것이다. 이러한 회화에 감추어졌던 힘은 1950년대 즉 칸의 전성기 건축에서 건축적 언어로 변형되어 다시 나타나게 되었다.

신체의 움직임과 시각적 체험이 프로그램과 결합되어 건축 체계에 계획적으로 반영된 것은 19세기에 들어서였다. 칸의 건축의 교육적 배경이었던 보자르 건축에서도 '마르쉐(marche)'의 개념이 있었는데 이것은 건물이나 오브제 자체보다는 공간을 걷는 경험이 대상이 되며 시각적 경험은 그 배열을 암시하는 것이었다. 따라서 보자르의 구성은 처음부터 디테일보다는 매스에 관한 것이었으며 그 매스는 공간의 담지자(container)였던 것이며 그 공간은 그것을 걸으면서 경험하는 것이다.²⁰⁾ 이



a: 솔크 연구소, 1959-1965 b: 김벨 미술관, 1966-1972
c: 인도 경영대학, 1962-1972 d: 리차드 의학 연구소, 1957
<그림 14> 반복된 매스로 이루어진 칸의 건축

러한 마르쉐의 개념은 건축에서 부분의 연결이라는 특성을 보여주게 된다. 따라서 칸의 회화에서 나타난 움직임의 표현은 건축에서는 반복된 매스의 연결로 나타난다고 볼 수 있다. 솔크 연구소, 브린모어 대학 기숙사, 김벨 미술관, 인도 경영 대학 그리고 리차드 의학 연구소는 칸의 전성기의 건축으로 이들은 분절된 매스의 반복이라는 공통된 문법을 가지고 있다.<그림 14> 이러한 건물을 통과해 걸으면서 시간에 따라 경험되어

20) Arthur Drexler, The Architecture of the Ecole Des Beaux-Arts, MIT Press, 1977, p.185.

지는 공간들 즉 '건축적 여정'이라는 배열을 통해 움직임이 표현되어지는 것이었다. 이것은 코르뷔제의 '건축적 산책로(Promenade Architecturale)'나 베르나르 추미의 '운동' 개념과도 같은 의미를 갖는다.²¹⁾

4.3. 중첩(layering)

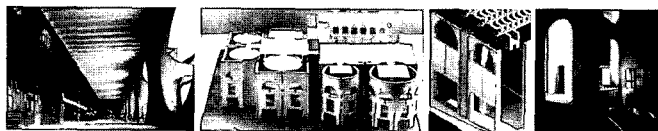
칸의 중첩에 관한 기법은 1928-1929년의 드로잉에서 지속적으로 나타난다. <그림 15>에서는 중첩에 대한 주제를 발견할 수 있는데 수직적인 스크린이 관람자가 위치한 공간과 그렇지 않은 공간을 나누고 있으며 또 하나의 위요 공간을 발생시킨다.



a: 산타마리아 델라 그라찌에, 1929, 수채화
b: 성 암브로지오, 밀라노, 1928, 연필
c: 팔라쵸 코뮤날레, 1928, 목탄
d: 미네르바 신전, 아시시, 1928, 목탄과 크레용
e: 아크로 폴리스, 1959, 파스텔

<그림 15> 중첩을 보여주는 그림들

이러한 회화에서의 중첩 기법은 칸의 건축에서 경계공간으로서 내부에서 외부로 또는 외부에서 내부로의 전이공간으로 나타난다. <그림 16>에서 보여 지듯이 회화에서 중첩의 기법이 외부와 내부의 연결 공간에서 나타나는데 이는 이중 막으로 이루어지는 겹 공간과 건물내부와 외부의 경계로서 베이 창(bay window) 그리고 건물의 외피를 한 번 더 둘러싸는 기법으로 나타난다. 브린 모어 기숙사에서 서번트 스페이스(servant space)가 독립적인 육면체 매스로 분리되어 있어 그 주위로 겹공간이 발생하며 다카 국회의사당 건물에서는 로지아의 거대한 겹공간<그림 16-a>이나 천정이나 모서리에 이러한 공간이 확장



a: 다카 국회의사당(로지아) b: 솔크 연구소 미팅 룸, 1959, 모형
c: 루완다 영사관, 1959-1961, 컴퓨터 그래픽
d: 미크베 시나고그, 1961-1972, 컴퓨터 그래픽

<그림 16> 겹 공간

되어 있다. 솔크 연구소 미팅 룸<그림 16-b>도 정방형의 외피들이 원형의 건물들 주위를 둘러싸고 있거나 정방형 건물을 원







21) 추미는 다음과 같이 말한다.

"몸은 공간 안에서 움직이는 것만이 아니라 몸의 움직임을 통해서 몸의 움직임에 의해서 공간이 생성되도록 한다. 춤과 스포츠와 전쟁 같은 움직임은 건축 공간에 침입한 이벤트들이다. 한계선상에서 이런 이벤트들은 시나리오나 프로그램이 되지만 도덕적, 기능적 의미는 없으며 독립적이지만 이벤트들을 둘러싸고 있는 공간으로부터 분리될 수는 없다." Bernard, Tschumi, Architecture and Disjunction, MIT Press, 1996, p.109.

형의 외피들이 둘러싸고 있기도 하다. 솔크에서의 공간 개념은 '속빈 기둥(hollow column)'으로 발전된다. 루완다 영사관 프로젝트에서는 열쇠 구멍 모양의 개구부가 있는 바깥쪽 창 빛의 눈부심을 막기 위해 사용되었으며<그림 16-c> 미크베 시나고그<그림 16-d>에서도 이러한 겹 공간의 실험은 계속되었다. 인도 경영 대학에서는 반대로 강의 동 창문들이 전면에서 안쪽으로 들어가 있는 복도에 배치되었는데 칸은 이렇게 형성된 창들을 '역전된 베이 윈도우(reversed bay window)'라 하였다.²²⁾ 중첩의 기법을 사용한 입면 디자인에서는 거의 로마의 폐허 이미지가 나타나고 있으며 강한 기하학적 형태의 개구부로 인해 극적인 빛의 효과가 나타난다.

이상으로 살펴본 루이스 칸의 회화의 표현과 건축공간과의 연관성을 정리해보면 다음과 같다.<표 1>

<표 1> 루이스 칸의 회화와 건축

표현	매체	작품
근원적 이미지	회화	
	건축	
움직임의 표현	회화	
	건축	
중첩	회화	
	건축	

5. 결론

이상에서 살펴본 바와 같이 화가로서의 칸에 대한 탐구는 그의 건축적 사고에 대한 또 하나의 단서를 제공한다. 그는 여행 스케치를 통하여 건물에 대한 자신의 시각을 재해석을 보여주었으며 건축적 요소를 재배열하는 그의 재능을 보여주었다. 먼저 칸의 초기 회화는 화가로서의 접근을 하고 있음을 보여주었다. 다양한 시점에서 건물을 관찰하였고 그것을 기록하였던 것이다. 칸의 후기 회화에서는 건축가의 시점에 의한 것으로 본 것을 그대로 기록하는 것이 아니라 단순화하고 스케일을 바꿈으로 그의 시각으로 재배치한 회화로 나타난다. 즉 후기 회화는 건축적 개념의 스케치로의 전환을 의미한다.

이들 회화에서 나타난 공간 경험의 기법들은 다양한 방식으로 칸의 건축공간에서 표현되었다. 첫째로 그의 회화에서 표현되었던 고대 건축의 이미지는 건축 입면에서 근원적 이미지로 작용하였다. 이

것은 모방이나 역사주의적 측면이 아니었으며 칸 특유의 추상을 통해 걸러짐으로써 오히려 현대적 반(半)추상으로 승화하게 된 것이다.

두 번째로 회화에서 관찰자의 다시점에 의한 표현은 건축에서 '움직임'에 의한 공간으로 나타난다. 이것은 보자르의 마르쉐 개념과 꼬르뷔제의 '건축적 산책로'의 개념과도 유사성을 갖는다. 그리고 칸의 건축에서는 이러한 표현이 분절된 매스의 반복에 의한 공간으로 나타난다. 이러한 반복이 움직임에 의한 공간 경험의 표현으로 나타난 것이었다. 이것은 칸의 전성기 건축에서 동시대의 유니버설 공간과는 달리 분절된 매스의 반복으로 나타나게 되었다. 이러한 반복적 공간은 관찰자의 움직임을 유도하며 공간경험을 극대화하는 특징을 갖는다.

세 번째로 중첩의 기법은 칸의 건축에서 겹 공간으로 발전하게 되며 내 외부 공간의 전이 공간이 된다. 여기에 칸의 빛의 연출이 결합되어 현상학적 공간이 창조되는 것이다.

요컨대 이상과 같은 칸의 회화와 건축의 연관성에 대한 연구는 칸의 건축적 사고의 과정을 한층 더 구체적으로 밝힐 수 있었으며 건축적 사고의 전단계로서 칸의 회화에 대한 중요성을 밝혀주었다고 하겠다.

참고문헌

1. Brownlee, David B. / De Long, David, Louis I Kahn In the Realm of Architecture, Rizzoli, 1991.
2. C. Danto, Arthur, Philosophizing Art, London: University of California Press, 1999.
3. Drexler, Arthur, ed. The Architecture of the Ecole Des Beaux-Arts, MIT Press. 1977.
4. E. Krauss, Rosalind, Passages in Modern Sculpture(현대 조각의 흐름), 윤 난지 옮김, 예경, 2003.
5. Frampton, Kenneth, Studies in Tectonic Culture, MIT, 2001.
6. Gast, Klaus -Peter, Louis I Kahn The Idea of Order, Birkhauser, 2001.
7. Goldhagen, Sarah, Louis I Kahn's Situated Modernism, Yale, 2001
8. Hochstim, Jan, The Paintings and Sketches of Louis I.Kahn 1991
9. Harries, Karsten. The Meaning of Modern Art: A Philosophical Interpretation (Evanston: Northwestern University Press,1968) 오병남·최연희 역, 현대 미술 그 철학적 의미, 서광사, 2004
10. J. R. Curtis, William, Modern Architecture since 1900, Phaidon, 1996.
11. J. Johnson, Eugene. / J. Lewis, Michael. Drawn From the Source, The Travel Sketches of Louis I. Kahn, Williams College Museum of Art, MIT Press, 1996
12. Kieffer, Jeffry. Readings from the Architecture of Louis I. Kahn, Xlibris Corporation, 2001.
13. Latour, Alessandra, ed, Louis I. Kahn Writings, Lectures, Interviews. Rizzoli, 1991.
14. Lynton, Norbert, The Story of Modern Art, 윤난지 옮김, 20세기의 미술, 예경, 2003.
15. McCarter, Robert, Louis I. Kahn, Phaidon, 2005.
16. Perez- Gomez, Alberto. Architectural Representation and the Perspective Hinge, MIT Press, 2000.
17. Tombly ed. Louis Kahn: Essential Text, Norton, 2003.
18. Scully, Vincent, Levine, Neil ed. Modern Architecture and Other Essays, Princeton University Press, 2003.
19. Tschumi, Bernard, Architecture and Disjunction, MIT Press, 1996.
20. Tyng, Alexandra, Louis Kahn's Philosophy of Architecture, 1983 , 루이스 칸의 건축철학, 태림 문화사
21. Tzonis, Alexander ed, The Louis I. Kahn Archive, 1987 (New York: Garland Publishing).

<접수 : 2006. 2. 28>

22)루이스 칸, Remarks, Perspecta 9/10.1965, p.324, 알렉산드라 텅, 루이스 칸의 건축철학, p.195에서 재인용.