

미학(美學)적 분석으로 본 루이스 칸 건축의 구조주의적 해석

-뤼힝거와 베네딕트의 구조주의적 해석 비판을 중심으로-

A Study on the Interpretation of Structuralism & Post-Structuralism
in Louis I. Kahn's Architecture with the View of Aesthetics
-focused on the review of Arnulf Lüchinger's and Michael Benedikt's interpretation
of Structuralism & Post-Structuralism-

권 태 일*

Kweon, Tae-Il

(동의대학교 건설공학부 건축공학전공 부교수)

Abstract

One of the reasons why Louis I. Kahn is regarded as a pioneer of Post-Modern Architecture is that his works are interpreted as Structuralism and Post-structuralism in architecture. A. Lüchinger's interpretation of Structuralism and M. Benedikt's interpretation of Post-structuralism; especially Deconstruction Theory, in Kahn's architecture must be proper cases for understanding this context. However, when we precisely analyze their insistence, several fallacies can be found with their incomplete grasp of Kahn's architectural thinking. The most problematic thing is that they maximize fallibility with focusing only on the analysis of superficial phenomenon, such as formal composition, disposition of space, decorative features, and so on. Therefore, the meaning of architectural essence toward Post-Modern Architecture which Kahn had pursued during his lifetime is sometimes misinterpreted. For this reason, this paper attempt to reanalyze Kahn's philosophy of architecture deeply with the view of aesthetics which has a key role in both overcoming their fallacies and illuminating the potentiality of Kahn's architecture.

주제어 : 루이스 칸, 구조주의, 후기구조주의, 미학, 뤼힝거, 베네딕트

Keywords : Louis I. Kahn, Structuralism, Post-Structuralism, Aesthetics, Arnulf Lüchinger, Michael Benedikt

1. 서론

흔히 루이스 칸(Louis I. Kahn, 1901~1974)은 탈-모던 건축(Post-Modern Architecture)의 선구자로 불린다. 여기에는 다양한 이유가 있으나, 획일적인 기능 중심의 20세기 모더니즘건축(Modern Architecture)에 반발한 '구조주의(Structuralism) 건축운동'과 칸을 연계하는 주장¹⁾이

* Corresponding Author : kweon886@deu.ac.kr

이 연구는 2017년도 동의대학교 교내일반연구과제 연구비의 지원으로 수행되었음. 과제번호: 201702840001

1) 대표적으로 뤼힝거(Arnulf Lüchinger, 『구조주의건축과 도시계획(Structuralism in Architecture & Urban Planning)』, 최중현·이기민 역, 세진사, 1989)의 주장을 들 수 있다. 그는 20세기 모더니즘건축의 기능주의에 심취한 CIAM(Congrès Internationaux d'Architecture Moderne)에 '구조주의 건축운동'으로 반기를 든 TEAM 10과 칸을 연계한다. 1959년

하나의 중요한 시발점이 된다. 이후 여기서 한발 나아가, 구조주의 사유(思惟)의 연장선상에 있는 '후기구조주의(Post-Structuralism)' 철학으로 칸의 작품을 해석하는 시도²⁾까지 등장하면서 또 다른 근거를 제공하게 된다.³⁾ 이

제10차 CIAM Otterlo 회의에서 TEAM 10의 주요 구성원들과 칸이 교류한 사실에 근거한 주장이다. 그리고 비교적 최근에 발행된 구조주의 건축 관련서인 Tomas Valena (ed.), *Structuralism Reloaded: Rule-Based Design in Architecture and Urbanism*, Edition Axel Menges, 2011에서도 칸과 구조주의의 관계가 언급된다.

2) 베네딕트(Michael Benedikt)의 주장을 말한다. 그는 칸의 김벨미술관을 후기구조주의 철학으로 분류되는 '데리다(Jacques Derrida)의 해체주의(Deconstruction)' 철학에 연계하여 분석한다. Michael Benedikt, *DECONSTRUCTING THE KIMBELL, An Essay on Meaning and Architecture*, Sites Books, 1991. 그리고 여기서의 후기구조주의는 구조주의의 연장선상에서 시간, 사건, 우연, 불연속, 해체 등의 개념을 도입하여 현대 프랑스 철학을 발전시킨 Jaques Lacan, Louis Althusser, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Jacques Derrida 등의 철학적 사유 전반의 넓은 스펙트럼을 지칭한다.

처럼 (후기구조주의를 포함한) ‘구조주의적 사유’가 탈-모던건축의 배경으로 해석되는 데에는, 20세기 모더니즘건축이 갖는 과학적·분석적 사고의 획일성으로는 다양한 지역적 특성과 현대사회의 복잡다단한 문화 현상을 충분히 수용할 수 있는 건축을 더 이상 구현하기 힘들기 때문이었다. 그리고 바로 그러한 현대건축사(現代建築史)의 좌표 속에 칸의 건축도 자리하고 있다고 본 것이다.

그런데 이러한 주장들이 칸 건축의 새로운 가능성을 보여준 것은 분명하지만, 동시에 여러 문제점 또한 내포하고 있다고 판단된다. 그 대표적인 사례가 앞의 뤼힝거(A. Lüchinger)와 베네딕트(M. Benedikt)의 논리이다. 뤼힝거는 주로 칸 건축의 형태구성 형식(기하학적 반복 구성)을 구조주의건축의 특징 중 하나인 집합적 형태와 연계하면서,⁴⁾ 기능 중심으로 형태를 구성한 20세기 모더니즘건축과의 차별화를 꾀한다. 이는 분명히 탈-모던건축을 향한 새로운 가능성을 열었다는 점에서 큰 의미가 있다. 하지만 칸의 작품이 갖는 외형적 유사성에만 초점을 두어 구조주의건축으로 해석하면서, 정작 칸이 일생 동안 추구한 ‘건축의 존재 본질’의 구현을 위한 신념이나 의미 등의 표현에 관한 논의는 배제되는 한계를 보인다. 뤼힝거 자신도 언급하듯이, 이는 구조주의 사유 자체가 칸의 건축 세계 전반을 해석하는 데에는 한계가 있음을 보여주는 것이기도 하다.⁵⁾

한편, 베네딕트는 칸의 작품(The Kimbell Art Museum)을 탈-모더니즘을 지향하는 후기구조주의 철학자 데리다(J. Derrida)의 ‘해체철학’에 연계해서 분석한다. 이 같은 시도는 칸의 건축에 관한 기존 논의를 과격적으로 벗어난 새로운 시각이란 점에서 연구 지평의 확장이란 의의를 갖는다. 그러나 여기서는 작품의 특정 부분에서만 보이는 현상을 부각해 해체론에 적용하고, 전체적인 구성 형식에 관한 언급은 배제하는 경향을 보이면서, 과연 ‘해체론적 건축’으로 해석이 가능한지 의문이 들게 한다. 게다가 작품 분석에서는 해체론의 특성상 건축가로서 칸의 존재(창작 주체의 건축철학) 자체가 배제되는 논리적 모순⁶⁾도 보

인다. “건축물은 무엇이 되기를 바라는가?”⁷⁾라는 유명한 말에서 보듯이, 칸의 작품은 어디까지나 ‘되고자 원하는 것에 대한 깨달음(realization)’이라는 건축가의 강한 직관적 사유에 철저히 기반을 두고 있기 때문이다.

뤼힝거와 베네딕트의 성취와 더불어, 이러한 여러 문제들 역시 밝히고 보완하는 것은 칸 연구에서 중요한 부분이라 본다. 기존 연구의 비평을 통한 균형 잡힌 시각으로 새로운 가능성을 제시하는 것은, 칸의 건축을 한층 폭넓게 이해할 수 있는 계기를 마련하기 때문이다. 이런 취지에서 이 글에서는 먼저, 앞의 두 주장과 칸의 건축이론 사이에 존재하는 차이를 좀 더 심층적인 차원에서 살피기 위해 ‘미학(美學, Aesthetics)적 분석’⁸⁾에 기대다. 이는 건축을 형태와 공간의 기능, 구조, 재료와 같은 표면적인 요소가 아니라, 그 배후에 존재하는 구성적 속성인 ‘형식(form)’과 표현적 속성인 ‘내용(content)’이라는 미학적 논리로 위의 주장들을 주목함으로써, 심층적인 차이의 분석을 가능하게 한다고 판단해서이다. 그리하여 뤼힝거와 베네딕트의 문제를 밝혀내는 동시에, 이를 보완하면서 칸이 추구해온 ‘건축의 본질’을 향한 탈-모던건축을 새롭게 조명할 수 있는 가능성을 추적한다. 그런 다음, 이 논지에 근거하여 칸의 작품들 중 구조주의적 건축으로 해석된 사례를 중심으로, 그 모순점과 가능성을 함께 정밀하게 밝혀내는 비평적 작품 분석을 진행한다.

2. 미학적 분석으로 본 루이스 칸 건축의 구조주의적 해석

전통적으로 미학에서는 예술작품의 속성을 ‘형식’과 ‘내용’으로 대별한다. 여기서 ‘형식’이란 작품을 구성하는 여러 요소들 간의 ‘다양한 관계’를 말하는데, 회화(繪畵)를 예로

의 모순’을 말한다.

7) “What does the building want to be?”, Robert Twombly (ed.), *Louis Kahn: Essential Texts*, W. W. Norton & Company, 2003, p.17. 이 물음이 칸 건축철학의 상경으로 대변되는 것은 1953년과 1960년에 그가 직접 작성한 것으로서 건축작품 창작 과정(건축계획 과정) 전반을 묘사한 도식 ‘Nature of Space - Order - Design’, ‘Realization - Form - Design’의 내용(구체적인 내용은 이 논문 3장 참조)을 압축하고 있기 때문이다. 그리고 슐츠(C. N. Schultz, *Kahn, Heidegger and the Language of Architecture*, Oppositions, Vol.18, 1979) 또한 이 물음이 칸의 건축철학을 논하는 출발점이 된다고 본다.

8) 여기에서 ‘미학적 분석’은 2장에서 본격적으로 다루는 예술작품의 본질로서의 ‘형식과 내용’에 관한 분석 체계를 말하며, 이것을 뤼힝거, 베네딕트, 그리고 칸의 논리에 각각 적용하여 상호 간의 차이를 비교·분석하게 된다.(자세한 내용은 2장 참고) 이처럼 미학적 논리에 기대어 논의를 진행하는 이유는, 뤼힝거와 베네딕트가 구조주의적 사유라는 현대철학에 기초하여 칸의 작품을 해석하고 있고, 칸의 건축론 또한 일반적인 건축이론의 수준을 넘어서 심오한 예술철학적 차원에서 전개되고 있기 때문이다.

3) 물론, 이 외에도 최근에 칸의 구조주의적 해석에 관한 다양한 주장들이 있다.(Tomas Valena의 앞의 책 참조) 하지만 그 대부분이 전술한 범주를 크게 벗어나지는 못한다는 점에서, 위의 두 주장들은 구조주의적 사유와 칸을 연계하는 대표적인 유형으로 볼 수 있다.

4) A. Lüchinger, 앞의 책, 1989, 97~100·153~158·257·265·266쪽

5) 뤼힝거는 “루이스 칸 또한 다양한 건축적 경향을 보여 주고 있으므로, 구조주의적 경향은 그 중 하나에 불과하다고 할 수 있다”고 언급한다. A. Lüchinger, 앞의 책, 97~100쪽

6) 예를 들어, 김벨미술관 계획에서 칸이 적용한 건축철학의 핵심 개념인 ‘침묵과 빛(Silence & Light)’, ‘영감(Inspiration)’, ‘실(Room)’, ‘가로(Street)’ 등에 관한 분석을 베네딕트는 거의 언급하지 않는 ‘주체 배제

들자면 색의 배치나 기하학적 구도 등과 같은 것을 지칭한다. 그리고 ‘내용’은 작품의 대상을 객관적으로 잘 나타내는 ‘표상(representation)’이나, 작가나 감상자가 작품을 통해 어떤 감정이나 생각을 불러일으키는 ‘표현(expression)’된 것을 뜻한다.⁹⁾ ‘고대 그리스의 조각’ 속에 표상된 ‘인간의 모습’이나, 강렬한 인간의 고뇌를 표현한 뭉크(E. Munch)의 ‘절규’가 이에 해당할 것이다. 이때 형식에 작품의 초점이 주어지는 경향을 ‘형식주의’라 부르며, 내용에 중심을 두면 ‘내용주의’라 하는데, 그 각각은 작품의 본질이 ‘형식’과 ‘내용’ 중 어느 쪽에 있는가 하는 서로 다른 미학적 입장을 뜻하는 것이다. 그리고 현대에 와서는 이러한 이원론적 입장만으로 해석하기는 힘든 ‘내용과 형식’ 양자의 통일을 강조하는 경향¹⁰⁾도 나타나며, 더 나아가 예술작품의 속성이 애매하여 내용과 형식의 범주로 더 이상 규명하기가 힘든 경우¹¹⁾도 등장한다. 건축도 하나의 예술 범주에 속한다면, 작품의 본질을 이러한 네 가지 범주로 분석하는 것이 가능하다고 본다. 따라서 먼저 간략히 결론짓자면, ‘구조주의 건축운동’을 주장한 튀링거의 입장은 ‘형식론’에 가깝고, 해체철학에 기초한 베네딕트의 논리는 ‘형식과 내용’으로 규명이 힘든 네 번째 경우와 유사하다. 그에 반해, 여기서 칸의 건축이론을 새롭게 해석하는 시각은 ‘형식과 내용의 융합’이란 틀에서 작품을 분석하는 세 번째 노선을 따른다고 볼 수 있다. 그러면 이런 차이의 분석을 통해 기존 연구의 문제와 그것을 보완할 수 있는 새로운 가능성을 찾아보자.

2-1. 튀링거의 주장과 미학적 형식주의

튀링거가 주장하는 ‘구조주의 건축운동’을 미학적으로 분석하기 위해서는, 그 이론적 배경이 되는 ‘구조주의 사유’를 먼저 살피는 것이 순서일 것이다. 구조주의 사유의 가장 두드러진 특징은 전통적으로 기존의 서구 철학이 내세운 인간(주체) 중심적 사고를 전면적으로 거부한다는 점이다. 그래서 인간의 사고와 행위라는 것은 주체적인 인식에 의한 것이 아니라, 그 외부에 이미 존재

하면서 그것을 규정하는 ‘객관적인 체계’에 의해 일정하게 조합된 결과에 지나지 않는다고 본다. 이 체계를 구성하는 핵심적 기준점들은 ‘요소(element)’, ‘관계(relation)’, ‘구조(structure)’인데, 여기에는 어떤 요소들이 모여 존재 세계의 다양성을 구현하는 차이 관계를 만들어 내고, 그것의 종합이 구조가 되어 객관적인 전체 체계를 구성한다는 공통적인 논리를 내포하고 있는 것이다.¹²⁾ 이처럼 객관적인 구조 체계에 근거하여 존재 세계에서 차이와 다양성 개념을 형성한다는 것이 구조주의 사유의 핵심이다.

구조주의 사유는 그 효시인 언어학자 소쉬르(F. de Saussure)의 ‘구조언어학(Langue et Parole)’¹³⁾과 인류학자 레비-스트로스(C. Lévi-Strauss)의 ‘구조인류학(Anthropologie structurale)’¹⁴⁾이 중심을 이룬다. 전자(前者)에 따르면, 사람들이 언어로 의사전달을 하게 되는 것은 일상적인 개인의 ‘말(parole, speech)’들(요소)이 모이면서 그들 상호 간에는 어떤 일정한 관련성(관계)이 형성되고, 그로 인해 변별적 차이가 발생하여 특정한 의미를 만들기 때문이다. 그리고 그러한 관계는 말하는 개인들과는 무관한 것으로서, 개인들 바깥에 존재하는 사회의 보편적인 언어 체계(구조)로부터 나온다는 것이다.¹⁵⁾ 그리고 후자(後者)는 구조인류학적 연구를 위해 아마존 오지 원시 종족과 함께 생활하면서 그들의 사고방식과 친족 체계, 사회 조직과 생활양식, 종교와 의례, 예술과 상징 등에서 다양한 구성 요소를 찾아내고, 그 상관관계의 분석을 통해 그 의미를 형성하는 ‘사회적 심층구조’를 밝혀낸다.¹⁶⁾ 부연하자면, 구조인류학의 핵심은 인간의 사회, 문화적인 다양한 현상을 구성하는 요인들(요소)과 이를 야기하는 무의식적 인간 행태 혹은 관습들(관계)을 분석하면서, 시간과 공간을 초월하여 모든 인간의 문화를 관통하는 보편적인 심층 체계(구조)를 추출하려는 데 있는 것이다.

12) 박정호 외 3인, 『현대 철학의 흐름』, 동녘, 2001, 240쪽 참조.

13) 소쉬르 ‘구조언어학’에 관해서는 대표적인 국문 번역본인 F. de Saussure, 『일반 언어학 강의』, 최승언 역, 민음사, 2012 참조.

14) 레비-스트로스의 ‘구조인류학’에 관한 자세한 내용은 C. Lévi-Strauss, 『야생의 사고』, 안정남 역, 한길사, 2014 참조.

15) 예를 들어, ‘나무’라는 말을 보자. 우리는 ‘나무’라는 사물을 ‘나무’라고 하지만, 프랑스에서는 ‘arbor’라고 하고 미국에서는 ‘tree’라고 한다. 그러므로 ‘나무’라는 말 자체가 특정 사물의 의미를 이미 내포하고 있는 것은 아니다. ‘나무’가 ‘나무’라는 개념, 즉 의미를 가지게 되는 것은 ‘나무’는 ‘고무’, ‘가무’, ‘우무’가 아니고 ‘꽃’, ‘풀’, ‘숲’과도 다르므로, 즉 변별적 차이에 의해 ‘나무’라는 나름의 고유한 의미를 갖게 된다는 것이다. 소쉬르는 이러한 의미를 만드는 말들(요소)의 차이 관계 전체를 종합한 것이, 곧 ‘언어의 공시적(共時的) 구조 체계’라 한다. F. de Saussure의 앞의 책 91~98쪽 참조.

16) C. Lévi-Strauss, 앞의 책, 2014, 21~40쪽 참조.

9) 박이문, 『예술철학』, 문학과지성사, 2004, 23쪽 참조.

10) 예술작품의 형식·내용의 통일 문제를 다루는 뛰어난 시도는 현상학(現象學)적 논리를 바탕으로 한 ‘인가르덴(R. Ingarden, 1893~1969)의 미학(미학대계간행회, 『미학의 문제와 방법』, 서울대학교출판부, 2008, 651~661쪽)과 ‘하르트만(N. Hartman, 1882~1950)의 미학’ 등을 들 수 있다.(Nicolai Hartmann, 『미학』, 전원배 역, 을유문화사, 1997 참조) 인가르덴은 예술, 언어, 논리, 역사 등의 광범위한 분야에 저작을 남겼으며, 현상학의 창시자라 불리는 후설(E. Husserl)의 가장 뛰어난 제자 중의 한 사람이라 평가받는다. 그리고 하르트만은 후설과 헤겔의 영향을 받았고, 하이데거와 더불어 ‘형이상학에서 존재론으로’로 독일 현대철학의 방향을 대표한 사람이다.

11) 예를 들어, 현대예술에서 ‘개념예술’, ‘사건예술’과 같은 부류는 전통적인 ‘형식과 내용’을 틀로 규정하기는 매우 힘든 유형이다.

뤼힝거는 이러한 구조주의 사유의 특성을 아이크(Aldo van Eyck), 헤르츠베르그(Herman Hertzberger) 등의 네덜란드 건축가들의 논리에서 대표적으로 볼 수 있다고 주장한다.¹⁷⁾ 예를 들어, 아이크는 기존의 현대건축은 전통건축과의 결별을 선언하고 현재의 과학과 기술에 대해 과도하게 집착하기 때문에, 결코 인간의 다양한 실제적 삶을 온전히 담아낼 수 없다고 본다. 그러면서 과거와 현재의 인간은 본질적으로 변하지 않았으며, 이를 다시 미래로 이어주는 하나의 연속체로서 시대와 장소에 관계없이 모든 문화적 다양성을 정당화하는 건축적 ‘원형(archetype)’이자 ‘불변적인 본질(심층구조)’을 찾아야 함¹⁸⁾을 주장하는데, 그것은 구조주의의 구조 개념과 상당히 닮았다. 그리고 헤르츠베르그는 앞서 본 소쉬르의 구조언어학 모델을 유추하여 주거(住居) 문제에 적용한다. 그는 먼저 언어의 심층구조를 건축과 도시계획에서 ‘이미지 집합(musée imaginaire)’이라는 개념에 연계한다. 이는 “사회 속의 인간 원초적 행위에 대한 해석인 동시에 인간의 건축적 경험의 총체인 무의식적이고 집합적인 지식”¹⁹⁾이라 할 수 있다. 또한, 언어학에서 개별 말인 과를 개념에 주거의 ‘공동결정(co-determination)’²⁰⁾이라는 주제를 연계한다. 이것은 하나의 언어가 심층구조라는 보편 체계 하에서도 사용하는 사람이나 그가 속한 환경에 따라 다양하게 표현 [예를 들어, 개인적 어투(語套)나 방언(方言)처럼]되듯이, 주거 공간 또한 그것을 구축하는 보편적 체계 하에서도 개인의 취향이나 필요에 따라 세부적인 면에서 개인적인 해석과 결정이 가능하게 하자는 것이다.

뤼힝거는 이러한 맥락을 따르는 포괄적인 주장을 ‘구조주의 건축운동’이라 명명하고, 여기서 나타나는 건축과 도시계획의 특징을 몇 가지 원칙, 즉 ‘원형(archetype)’, ‘정체성(identity; structure & infill)’, ‘수의 미학(aesthetics of number)’ 등으로 요약한다.²¹⁾ 여기서 ‘원형’은 앞서 본 것

처럼, 시공을 초월하여 인간의 건축 문화를 관통하는 보편적인 ‘심층구조’(구조)라 할 수 있다. 그리고 ‘정체성’은 헤르츠베르그의 ‘공동결정’처럼, ‘원형’에 기초한 개별적 차이, 즉 개인 주거로부터 도시에 이르는 광범위한 차원의 형태와 공간에서 나타나는 ‘뚜렷한 다양성 혹은 독자성’(요소)을 의미한다. 이것은 일종의 ‘원형에 대한 해석(interpretation of the archetypal)’으로서, 사용자 개인이나 집단에 의해 구조적 형태의 미완성 부분이 변형되면서 나름대로 독특한 차이를 표현하게 되는 것을 말한다. 끝으로 ‘수의 미학’은 앞의 ‘원형’과 ‘정체성’의 연관성(관계)을 건축적으로 표현하는 구체적인 방법을 지칭한다. 예컨대, 건축의 형태 체계에서 전체 형태(원형의 표현)와 부분 형태(정체성의 표현)는 반드시 일정한 관계를 가져야 하며, 그것은 마치 음악의 대위법처럼 전체 형태는 일정한 체계를 유지하면서도 그것을 구성하는 독립된 부분 형태들은 다양한 변화를 한다는 것이다. 이와 같은 시도는 ‘건축적 원형’과 무관하게 ‘기능’ 위주로만 형태를 구성한 20세기 모더니즘건축과는 확연한 차이를 보인다. 뤼힝거는 바로 이런 맥락에서 탈-모더니즘을 지향한 칸의 건축적 형태를 두고 유사한 해석이 가능하다고 본 것이다.

그렇다면 ‘구조주의 건축운동’의 원칙은 미학적 차원에서 어떻게 해석될 수 있을까. 앞서 뤼힝거의 주장은 미학적 형식주의에 가깝다고 했다.²²⁾ 왜냐하면, 형식주의란 전통적으로 예술작품의 존재 속성을 ‘형식’으로 본다는 입장인데, 이 형식은 한 작품에서 직접 지각되거나 경험되는 대상이 아니라, 작품의 현상이나 행위를 구성하는 요소들 간의 관계를 지칭하는 것이어서 구조주의의 ‘관계’와 상당히 유사하기 때문이다. 예를 들어, ‘음악(music)의 형식’이라고 할 때, 형식이란 감각적으로 경험되는 음악 자체의 속성(소리, 리듬)이 아니라 음악을 구성하는 요소들의 관계를 말하는 것이다. 미학자 짐멜(G. Simmel)은 이러한 형식의 의미를 다음과 같이 규정하고 있다.

형식은 대상의 다양한 구성 요소가 그 서로 간의 관계 및 전체에 대한 관계에 있어서, 일반적으로 관조자의 통일적 파악에 적합하도록 일목요연하게 질서 지어진 경우를 말한다. 즉 초개성적인 형식 법칙에 의한 대상의 오성적인

17) 좀 더 넓게는 1959년 네덜란드 Otterlo에서 열린 제10차 CIAM 회의에 참석한 43인의 건축가 중 20세기 기능주의건축에 대한 거부감을 가졌던 TEAM 10(Alison & Peter Smithson, Aldo van Eyck, Jacob Bakema, Georges Candilis, Shadrach Woods, Giancarlo De Carlo, Ralph Erskine, Jerzy Soltan, José Corderch, John Voelcker)과 Louis I. Kahn, Kenzo Tange를 포함한다. 뤼힝거는 이 회의를 ‘구조주의 건축운동’의 시작으로 본다. TEAM 10과 1959년 Otterlo의 자세한 내용은 Annie Pedret, *Team 10: an archival history*, Routledge, 2013, pp.197~212 참조.

18) A. Lüchinger, 앞의 책, 1989, 37쪽

19) A. Lüchinger, 앞의 책, 1989, 45쪽

20) A. Lüchinger, 앞의 책, 1989, 33쪽

21) A. Lüchinger, 앞의 책, 1989, 45쪽. 이 외에도 구조주의 건축운동의 특성을 표현하는 여러 요소들이 있으나, 대체로 이 네 가지 범주와 유사한 의미를 갖는다.

22) 이런 시각은 미학적 형식주의와 구조주의 언어학을 연관시키는 대표적인 현대 미학자 Johanna Drucker의 *Theorizing Modernism: Visual Art and the Critical Tradition*, Columbia University Press, New York, 1994와 구조주의, 기호학을 문학의 형식주의와 관계 지어 비평적 시각을 견지하는 Terry Eagleton, 『문학이론 입문(Literary Theory: An Introduction)』, 김명환 외 2인 역, 창작과비평사, 2001 등에 잘 나타나 있으며, 뤼힝거의 주장을 미학적 형식주의의 틀에서 논할 수 있는 근거가 된다.

골격이고 합리적 구조이다.²³⁾

이처럼 작품의 본질을 형식으로 간주하는 태도는 작품을 구성하는 요소들의 관계 자체에만 초점을 두기 때문에, 그러한 관계에 의해 나타난 내용에는 무관심하게 된다. 뤼히거가 주장한 ‘원형’과 ‘정체성’의 관계 또한 시간적 역사성이나 공간적 맥락성에 의해 형성되는 구체적인 내용이나 의미보다는, 시공을 초월한 심층구조와의 관계에 초점을 둔다. 그리고 ‘수의 미학’은 그러한 관계를 표현하는 구체적인 방법일 따름이다. 그러므로 미학적 형식주의와 뤼히거의 논리는 근본적으로 유사하다고 판단된다. 이런 특징은 헤르츠베르그가 설계한 ‘CB(Centraal Beheer) 사무소’에서도 잘 나타난다.

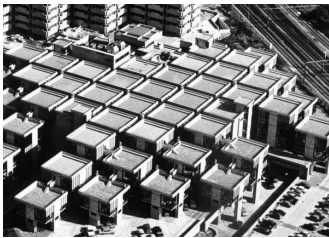


그림 1. Herman Hertzberger, *Centraal Beheer Office*, Apeldoorn, 1972 (<https://www.ahh.nl>)

헤르츠베르그는 이 건물에서 격자를 기본 골격으로 삼고, 개별 기능 공간을 단순한 육면체의 작은 단위로 분해하여 일정한 질서 관계를 유지하도록 배치하는데, 이것은 ‘원형’과 ‘정체성’의 관계를 표현한 것이다.

그리고 전체와 개별 건물의 관계는 동일한 반복이 아니라, 일정한 주제 아래 높이와 크기 등에서 변화와 다양성을 표현하고 있다는 점에서 ‘수의 미학’을 보여준다. 특히 단위 공간의 변화는 다양한 개별 공간에서 많은 사람들이 각자 자유롭게 꾸미고 해석할 수 있는 여지를 부여하는 정체성의 의미를 반영하고 있다. 따라서 이 작품에서는 의미를 부여하는 특별한 건축적 역사성이나 맥락성, 그리고 건축가의 표현 의지 등을 발견하기 힘들며, 형태 요소의 반복과 변화를 통한 형식 관계만 강조되고 있다는 점에서 미학적 형식주의와 충분히 관계 지을 수 있다고 본다.

상기와 같은 맥락에 따라, 뤼히거는 칸의 작품이 갖는 기하학적 반복 형태 또한 탈-주체적, 탈-맥락적인 형식주의적인 속성으로 파악한다. 하지만 실제의 건축 창작 과정에서는 ‘건축의 본질’을 표현하려는 칸의 의지와 건축물의 구성 형식을 완전히 분리하기란 힘들다고 본다. 이런 문제는 칸의 창작 의지로 강한 역사성, 풍토성과 지역성을 발산하는 그의 후기 작품²⁴⁾을 볼 때 명확히 읽을

수 있으며, 3장에서 구체적인 작품 분석과 함께 본격적으로 논하기로 한다.

2-2. 베네딕트의 주장과 미학적 ‘비-형식, 비-내용주의’

베네딕트는 탈-모던건축을 향한 ‘구조주의 건축운동’에서 한발 나아가, 칸의 건축을 ‘후기구조주의 사유’의 범주에 속하는 데리다의 해체철학으로 분석한다. 이런 시도는 칸의 건축을 해석하는 기존의 여러 범주를²⁵⁾ 넘어선 매우 특이한 것이며, 이전까지 인식하지 못한 새로운 면모를 파악하게 한다. 하지만 그런 파악(破格)만큼, 불완전성 또한 내포하고 있는 것이 사실이다. 그러면 이런 논의를 위해 그 전제가 되는 데리다의 해체론을 먼저 간략히 보자.

데리다의 사유가 지향하는 핵심 목표는 오랜 시간 실제(實在)의 존재 세계를 망각(妄覺)시켜온 서구 전통 형이상학의 ‘해체(Deconstruction)’에 있다. 그러므로 이때의 ‘해체’는 무엇을 파괴 혹은 붕괴시킨다는 부정적 의미보다, ‘해방’이라는 긍정성을 내포한다. 그렇다면, 데리다가 말하는 해체의 대상으로서 서구 전통 형이상학의 본성은 무엇인가? 그가 볼 때, 그것은 다음의 두 가지로 압축된다. “첫째, ‘이항 대립적(binary opposition)인’ 체계로서 ‘이성/감성’, ‘내면성/외면성’, ‘정신/물질’, ‘말(음성)/문자’ 등의 경우처럼 형이상학(形而上學)의 내부가 형이하학(形而下學)적인 요소들과의 대립으로 구성됨을 말한다. 그리고 둘째로 그것은 이른바 ‘현전(現前)의 형이상학(metaphysics of presence)’이라는 특징을 지니는데, 이는 앞의 이중대립 항(二重對立項)들 가운데 전자에 해당하는 것이 가지는 특권

Banglanagar National Assembly Hall Master Plan, Dhaka, Bangladesh, 1962~1983’ 등에서 사용된 건축 재료와 공간 구성에서 나타난 강한 풍토성과 지역성의 표현을 말한다. Michael Blackwood (prod.), *Louis I. Kahn: An Order of Light*, Michael Blackwood Productions, 1995에서, 칸과 공동 작업을 진행한 인도의 지역 건축가는 ‘경영연구소’가 지역성이 강한 재료와 공간 구성으로 표현되었음을 말한다. 일본의 세계적인 건축가 Tadao Ando 또한 그의 Fort Worth 현대미술관(Modern Art Museum) 개관 인터뷰에서 칸의 후기 작품에서 받은 강한 역사성과 지역성의 표현 영향을 언급한다. Tadao Ando & Michael Auping, *Seven Interview with Tadao Ando*, Modern Art Museum Fort Worth, 2002

25) 몇 가지 대표적인 예를 들자면, 칸 작품에 나타난 중심성, 원형기하학적 특성 등을 두고 ‘신-플라톤주의자’로 분석하는 경우로서, David B. Brownlee & David G. De Long, *Louis I. Kahn: In the Realm of Architecture*, Thames and Hudson, 1997; Robert Twombly (ed.), *Louis Kahn: Essential Texts*, W. W. Norton & Company, 2003 등이 있으며, 칸이 주장한 건축의 역사성에 기초한 본질의 표현을 핵심으로 보는 경우로 C. N. Schultz, *Kahn, Heidegger and the Language of Architecture, Oppositions*, Vol.18, 1979; John Lobell, *Between Silence and Light: Spirit in the Architecture of Louis I. Kahn*, Shambhala, 1985; 前田忠直, 『ルイス・カーン 연구』, 鹿島出版會, 1994; Kenneth Frampton, *Studies in Tectonic Culture*, MIT Press, 1995 등을 들 수 있다. 그리고 이 외에도 앞서 본 뤼히거의 칸과 구조주의 건축운동과 연계하는 시도 등이 있다.

23) 김문환, 『미학의 이해』, 문예출판사, 2000, 176쪽

24) 예를 들어, 인도의 ‘경영연구소(Indian Institute of Management, Ahmedabad, India, 1963~1974)’, 방글라데시 ‘국회 의사당(Sher-e-

적 역할로서 ‘참된 존재로서의 의미’가 ‘현재적으로’ 의식 속에 ‘직접’ 드러날 수 있다고 보며 후자에 대해 지배적 우위를 점하는 입장에 있다는 뜻이다.”²⁶⁾ 그런데 데리다에 따르면, 그 체계를 지지하는 이중대립 항들은 시작부터 이미 분리가 아니라 서로가 서로를 지지하는 상호 연계된 대등한 방식으로 존재하기 때문에, ‘현전성’이라는 개념은 애초에 불가능하다는 것이다. 이 같은 논리에 따라서 이중대립 구조에 내재된 모순성을 그 내부로부터 밝히는 데 초점을 두는 것이 데리다의 ‘이중대립 구조 해체론’²⁷⁾이다.

베네딕트는 이러한 해체론의 특성을 건축에 적용하기 위해, 네 가지 핵심 개념, 즉 1) 차연(差延, *différance*), 2) 위계전도(位階顛倒, *Hierarchy Reversal*), 3) 주변과 중심(Marginality and Centrality), 4) 반복 가능성과 의미(Iterability and Meaning)로 압축한다. 여기서 ‘차연’은 이중대립 구조 해체를 뜻하는 대표적 용어로서, ‘사물의 구별이나 공간적 다름을 말하는 ‘차이(difference)’, 시간적인 연장을 의미하는 ‘연기(deferral)’, 그리고 의견의 불일치 같은 개념적 차이를 지칭하는 ‘상이함(differing)’을 복합적으로 내포한다”²⁸⁾고 한다. 이것은 마치 시·공간적 차이가 무한히 연쇄되는 그물망과 같은 것으로서, 전통적인 형이상학이 추구한 절대불변의 실체, 현전성, 동일성 등의 특권적 존재가 부재함을 대변하는 것이다. 그는 미스(L. Mies van der Rohe)의 바르셀로나 파빌리온(*Barcelona Pavilion*)에서 바로 이러한 ‘차연’의 공간을 발견할 수 있음을 주장한다. 비대칭의 평면 구조와 반사성(反射性) 물질(금속기둥, 유리창, 대리석 벽, 연못)의 구성으로, 공

간의 앞과 뒤, 아래와 위의 구분이 모호해지면서 지속적인 공간적 흐름만이 존재한다고 본 것이다. 그래서 “이곳에는 현존(presence)도 부재(absence)도 없다. 언제 어디에서나 움직임 속에서, 오직 그 사이의 차이만 존재한다”²⁹⁾고 말한다.

‘위계전도’란 “서열 혹은 계층을 구성하는 양극단의 뒤바뀜 혹은 뒤집음³⁰⁾”을 말한다. 이 또한 ‘이중대립구조해체’의 맥락 속에 있는 것으로서, 우리의 존재 세계에는 어떠한 고정된 위계나 질서, 중심이나 기원이 없으며 오로지 ‘차연’적인 흔적들의 세계만이 존재한다는 의미를 내포하고 있다. 베네딕트는 아이젠만(Peter Eisenman)의 작품에서 이러한 특성을 잘 볼 수 있다고 한다. 특히 1980년대 이후 아이젠만의 작품³¹⁾에서는 대지에 내재한 다양한 과거의 흔적과 현재의 맥락적 요소를 ‘중첩(superposition)’이란 방법으로 표현하면서, 형태와 공간이 갖는 기존의 위계를 붕괴시켜 건축을 하나의 끝없는 미결정성의 텍스트(text)³²⁾로 만드는 과정을 종종 보여주기 때문이다.

‘주변과 중심’의 개념에서는 일반적으로 “주변은 바깥 가장자리에 가까운 위험하고 덜 중요한 공간으로, 중심은 그 반대인 주변 경계로부터 내면을 향해 가장 떨어진 안전하고 중요한 곳”³³⁾으로 각각 구분된다. 하지만 베네딕트는 해체론의 입장에서 이러한 구분이 무의미함을 다양한 사례를 들어 설명한다. 예컨대, 전통건축에서 주변이라 할 수 있는 외부의 경계면(facade), 모퉁이, 측면, 그리고 전이 공간(transition space) 등이 양식과 장식이란 측면에서는 오히려 가장 중요한 장소였다는 것이다.

해체론에서 ‘반복 가능성과 의미’는 어떤 대상이 지속적으로 반복될 때, 그 의미가 고정될 수 없음을 말하는 것이다. 이런 현상은 언어에서 잘 나타나는데, 어떤 용어라도 오랜 시간 반복되면서 그 의미는 지속적인 변화를 겪기 마련이며, 사용되는 다양한 맥락에 따라서도 그 의미가 달라지기 때문이다. 예컨대, 식구(食口)라는 말은 원래 음식을 먹는 ‘입’을 의미했으나 현재는 ‘가족’을 뜻하며,

26) 박원재, 『도와 차연』, 『노자에서 데리다까지, 도가철학과 서양철학의 만남』, 예문서원, 2001, 268쪽

27) 데리다는 이러한 이중대립 항의 상호연계 현상을 후설의 기호 개념(음성 언어인 ‘말’과 문자 언어인 ‘글’)이 가진 난점으로 비판하면서 설명한다. 그에 따르면 후설은 기호이론에서 기호의 의미가 일차적으로 생생하게 현상하는 것(현전성)은 목소리, 즉 ‘음성 언어(말)’이며, ‘문자 언어(글)’는 이 음성 언어에서 파생된 기호로서 열등한 존재로 취급한다. 이를 데리다는 ‘음성중심주의(phonocentrism)’라 부르며, 그 배후에 존재하는 ‘현전의 형이상학’이라는 서구 전통 형이상학의 습관적 결과라 본다. 그러면서 ‘말’에 비해 언제나 열등한 보충적 존재(supplement)로 여겨져 왔던 ‘글’의 지위를, ‘말’이 가지는 한계성(말의 ‘일회성’이 글의 기록에 의지해 ‘지속성’이 보장되므로)을 드러내게 하는 전략을 통해서 상승시킴으로써, 대립적 관계의 두 요소가 결코 고정적인 우열의 지위로 구분될 수 있는 것이 아니라 각각 독립된 텍스트로서 대등한 지위를 가지게 되는 것이라 한다. 그 결과, 이원적 대립 관계는 사라지게 되며 텍스트는 하나의 특정 논리로 환원될 수 없는 불확정적인 성격을 가지게 된다. 즉, 어떤 것도 하나의 텍스트와 관련된 텍스트들의 연쇄운동 상에 있으므로 그 의미가 무한히 지연된다는 ‘차연’의 개념을 가지게 된다. 이러한 일련의 논리가 데리다의 ‘이중대립 구조 해체론’이다. Christopher Norris & Andrew Benjamin, *What is Deconstruction?*, Academy Editions, 1988, pp.7~12. 김상환, 『해체론 시대의 철학』, 문학과지성사, 1999, 30~33쪽 참조.

28) Michael Benedikt, *op. cit.*, 1991, p.10 여기서 ‘차연’은 공간적인 차이와 시간적인 연기를 함께 나타내기 위해 ‘차이’를 뜻하는 불어 단어 ‘différance’의 가운데 철자 ‘e’를 ‘a’로 바꾼 데리다의 신조어이다.

29) Michael Benedikt, *op. cit.*, 1991, p.15

30) Michael Benedikt, *op. cit.*, 1991, p.17

31) *Romeo and Juliet project*(1985), *University of California at Long Beach campus project*(1987) 등을 들 수 있다.

32) 아이젠만이 말하는 ‘텍스트’는 ‘끊임없이 자기 자신이 아닌 다른 어떤 것을 지시하는 흔적들로 이루어진 직물’과 같은 것이다. Peter Eisenman, “Architecture as Second Language: the Text of Between” [M. Diani & C. Ingraham (eds.), *Restructuring Architectural Theory*], Northwestern University Press, 1989, p.69

33) Michael Benedikt, *op. cit.*, 1991, p.29

특정한 맥락에서는 ‘친한 사람’, ‘동료’ 등과 같은 의미를 가질 수도 있다. 이처럼 데리다는 언어의 반복 사용에서 차이가 발생하고 의미의 동일성이 붕괴되는 현상을 해체론의 시각으로 간파한 것이다. 베네딕트는 건축에서도 이런 사태를 볼 수 있다고 한다. 건축은 그것을 구성하는 수많은 요소들, 즉 “벽돌, 타일, 창문, 지붕틀, 기둥 등에서부터 기하학적인 형태, 장식적 요소, 추상적인 형태 구성의 체계에 이르기까지의 반복”³⁴⁾ 사용으로 구축된 것이기 때문이다. 그리고 그것이 가지는 의미는 사회적, 역사적, 기술적 맥락 속에서 언제나 변화한다. 고딕건축에서 신성한 빛의 통로로서의 창(窓)이 20세기 모더니즘건축의 기능적인 창문과 동일한 의미를 가질 수 없는 것과 같은 이치인 것이다.

그렇다면 이상과 같은 해체론의 네 가지 속성이 담긴 예술작품은 어떠한 형식과 내용을 갖는가. 적어도 ‘해체’라는 개념적 속성으로 파악된다면 특정한 형식과 내용으로 규정하기는 불가능하고 판단된다. 물론, 형식과 의미가 전혀 존재하지 않는 무형식(無形式)이나 무의미(無意味)를 말하는 것은 아니다. 다만 일정하게 규정되기를 시·공간적으로 끝없이 미루고 있는, 즉 ‘차연’의 상태를 말하므로 미학적으로는 규정이 유보된 ‘비(非)-형식 비(非)-내용’으로 분류하는 것이 타당하다고 본다.



그림 2. Pierre Soulages, *Painting*, 1959
(<http://fernandavalente.weebly.com/galeria3.html>)

20세기 중반에 등장한 앙포르멜³⁵⁾ 회화는 해체론의 이런 면목을 시각적으로 이해하는데 도움이 된다. 예를 들어, 앙포르멜 화가인 솔라쥬의 「회화」란 작품을 보면, <그림 2> 여기서는 작가의 의지를 나타내는 표현이나 어떤 대상을 묘사하는 재현을 보기 힘들며, 특정한 형식을 갖는 기하학적 추상도 거부한다. 그래서 모든 내용과 형식은 해체되고 오직 물질적 흔적만이 남아 있음을 볼 수

있다. 그리고 이 흔적들은 다른 흔적들에 의해 끝없이 서로 지시되면서 산종(散種)을 이루고 있을 뿐이다. 이러한 산종적 표현으로 펼쳐지는 모습에서 우리는 ‘차연’, ‘위계

전도’, ‘주변과 중심의 붕괴’, ‘반복적 표현으로 인한 의미 지연’의 차원을 읽을 수 있게 된다.

베네딕트는 바로 이러한 ‘비-형식 비-내용’적인 해체론적 속성이 칸의 후기 대표작인 ‘김벨미술관’의 평면, 배치, 볼트 구조, 공간의 구성, 출입구, 도서관 등에서 나타난다고 주장한다. 하지만 이런 해석을 두고 아무런 비판 없이 수용하기란 쉽지 않다. 적어도 그의 주장(본인도 인정하듯이) 이른바 1980년대 후반부터 해체철학을 기반으로 다양하게 전개되어온 ‘해체주의건축(Deconstructivist Architecture)’의 흐름³⁶⁾과는 다소 거리가 있기 때문이다. 게다가 그가 말하는 ‘김벨미술관’의 ‘해체론적’ 해석에서는 창작의 주체인 칸의 건축이론 자체가 배제되는 논리적 모순(<각주 6> 참조)도 보인다. 따라서 이 같은 문제 또한 3장에서 심층적으로 검토할 것이다.

2-3. 칸의 건축이론과 미학적 ‘형식과 내용의 융합론’

뤼헝거와 베네딕트의 성과에도 불구하고, 지금까지의 논의처럼 칸의 건축을 미학적 ‘형식주의’ 혹은 ‘비-형식, 비-내용주의’란 틀에서 볼 때 여러 문제들 역시 내포하고 있음을 알 수 있다. 물론, 이 같은 비판이 그들의 학문적 성취를 폄하하기 위한 것이 아니며, 오히려 한계의 파악을 통해 칸의 건축을 새롭게 조명할 수 있는 가능성을 찾는 계기가 마련된다고 본다. 이러한 취지에서 앞서 우리는 칸의 건축철학을 ‘형식과 내용의 융합’이란 미학적 시각으로 파악할 때,³⁷⁾ 기존 연구와 다른 좀 더 포괄적인 해석이 가능하다고 했다. 적어도 이런 시도는 기존 해석에서 나타난 창작의 주체와 시·공간적 맥락성이 배제되는 문제를 보완하면서도, 탈-모더니즘건축을 향한 새로운 가능성을 보여주기 때문이다.

36) 이러한 흐름은 벤야민(Andrew Benjamin)과 노리스(Christopher Norris) 등에 의해 해체철학의 선구자인 데리다(Jacques Derrida)의 사유가 시각예술과 건축으로 소개되고, 필립 존슨(Philip Johnson)과 마크 위글리(Mark Wigley)의 주도로 1988년 뉴욕의 현대미술관(MOMA: Museum of Modern Art)에서 ‘해체주의 건축(Deconstructivist Architecture)’으로 명명된 전시회를 하게 되면서부터 본격적인 건축담론의 대상으로 등장하는 것을 말한다. 이후, 해체주의건축은 피터 아이젠만(Peter Eisenman), 베르나르 츠뭄(Bernard Tschumi)를 중심으로 하는 미국 건축계에서 많은 연구가 진행되었으며, 특히 그들과의 공동 작업에 참여했던 데리다의 해체적 사유는 건축가들의 사고 형성에 결정적인 영향을 미치게 된다. C. Norris & A. Benjamin, *op. cit.*, 1988; P. Johnson & M. Wigley, *Deconstructivist Architecture*, MOMA, 1988 참조. 그런데 베네딕트는 칸 작품의 해체론적 해석에서 이런 ‘해체주의건축’과는 다른 입장에서 있음을 언급한다. Michael Benedikt, *op. cit.*, 1991, p.1

37) 칸의 건축철학과 미학적 ‘형식과 내용의 융합’ 문제의 상관성에 대한 보다 구체적인 논의는 권태일, 「하르트만의 미학으로 본 루이스 칸의 ‘건축의 본질’의 존재구조와 표현체계」, 건축역사연구, 22권, 4호, 2013.8, 45~57쪽 참조.

34) Michael Benedikt, *op. cit.*, 1991, p.43

35) “Informal”, 형태 없이 물질적 흔적만을 강조한 경향으로 1945년 이후 약 10년간 프랑스의 화단을 지배한 양식. 미국의 추상표현주의와 유사함. 포트리에(Jean Fautrier), 솔라쥬(Pierre Soulages) 등이 대표적 작가; Edward Lucie-Smith, 『1945년 이후 현대미술의 흐름』, 김춘일 역, 미진사, 1995, 100쪽

미학에서 ‘형식과 내용의 융합론’이란, 예술의 본질인 ‘미(美)’라는 것이 객관적인 작품 그 자체(작품의 형식)에 내재된 것이 아니고, 작품 외재적인 작가나 감상자, 즉 주관에 의한 산물(작품의 내용)만도 아니며, 오히려 주관과 객관의 혼연한 융합으로 인해 발생 가능하다는 입장이다. 예를 들어, 하나의 풍경화가 갖는 아름다움은 그림 자체나 그것을 관조(觀照)하는 감상자의 내부에 미리 담겨 있는 것이 아니라, 감상자가 풍경화에서 직관적으로 미를 인식하게 될 때 발생한다는 것이다. 따라서 이러한 미학적 시각이 성립하기 위해서는 두 가지 전제 조건이 필요하다. 하나는 예술작품의 형식, 내용, 그리고 작가(감상자)라는 3자(者)가 반드시 상관성을 가져야 하며, 다른 하나는 그 상관성에 따른 작품의 인식은 일상적인 표피적 차원이 아니라, 작품의 본성인 ‘미’를 읽어내는 심층적이고 본질적인 차원이어야 한다는 것이다.

먼저, ‘3자 상관성’ 문제는 앞의 기존 연구와 비교하면 명확한 차이를 알 수 있다. ‘형식주의’ 혹은 ‘비-형식, 비-내용주의’가 주체를 배제한 작품 그 자체만을 미적 대상으로 삼았다면, ‘형식과 내용의 융합론’에서는 주체(감상자 혹은 작가)가 작품의 형식에서 내용을 직관적으로 읽어내는 ‘미적 관조(觀照) 작용’³⁸⁾에 무게 중심을 두기 때문이다. 다시 말해, ‘형식과 내용의 융합론’이란 시각에서는 주체가 작품을 인식하는 행위와 인식되는 대상은 불가분의 상관관계를³⁹⁾ 가질 수밖에 없다는 것이다.

또한 그 상관관계에 따른 ‘미적 관조(창작) 작용’은 일반적인 지각 작용과는 달리, 예술작품의 감성적인 표층(형식)부터 그 이면의 심층에 존재하는 비감성적인 본질적 존재(내용)까지를 인식하는 것을 말한다. 앞서 본 잉가르텐은 이런 심층적인 본질이 무한한 가능성으로 존재하는 장소를 ‘미규정된 지점(Unbestimmtheitstelle)’이라 부르며, 주체의 미적 관조(창작) 작용을 통해 그 가능성이 개별적이고 구체적인 대상으로 전환된다고 한다. 그래서 그러한 과정을 ‘구체화(Konkretisierung)’ 혹은 ‘현실화(Aktualisierung)’라 말한다. 그런데 여기서 한 가지 주목할 점은, 작품의 관조(창작) 작용의 과정에서 발생할 수 있는 주체의 과도한 자의적(恣意的) 해석의 문제를 지적하면서, 이를 배제하기 위해, ‘예술작품에 대한 충실

한 미적 체험’이 전제되어야 함을 강조한다는 사실이다.⁴⁰⁾ 그리고 하르트만의 경우는 이러한 미적 관조 작용을 ‘현상관계(現象關係, *das Erscheinungsverhältnis*)’란 용어로 설명한다. 그에 따르면, 예술작품에 있어서 실제적 재료로 형성된 그 자체의 객관적인 형식이 ‘전경(前景, *Vordergrund*)’이며, 이 전경에 나타나는 비실재적인 정신적 의미, 즉 주체(작가 혹은 감상자)가 부여하는 내용을 ‘후경(後景, *Hintergrund*)’이라고 하는데, 이 ‘후경’이 ‘전경’에 나타나는 ‘전경과 후경과의 관계’를 ‘현상관계’라 하는 것이다. 일례로, 회화(繪畵)에서 2차원 화면에 있는 여러 가지 색의 배치 형식이 전경이고, 그 전경으로 나타나는 어떤 풍경 속의 정취나 인물의 불행, 고민과 같은 심적 자세 등의 내용이 후경이 되며, 그 전경을 통해 후경을 지각하는 것이 곧 현상관계인 것이다. 그리고 그런 관계는 예술작품과 그것을 창작 혹은 감상하는 주체가 유기적인 통합을 이루는 범위 안에서만 발생 가능하다고 본다.⁴¹⁾

그런데 이러한 주장을 뒤집어 보면, ‘미적 관조 혹은 창작 작용’을 담당하는 감상자와 작가의 태도가 온당하지 않으면, 즉 ‘예술작품에 대한 충실한 미적 체험’이나 ‘주체와 작품의 혼연한 융합’ 없이는 구체화, 현실화나 현상관계의 성립도 되기 어렵다는 말이기도 하다. 따라서 ‘형식과 내용의 융합론’에서 유의해야 할 점은 작품의 형식과 그에 대한 주체의 반응 사이의 협력이라는 예술작품의 특수한 ‘존재 방식’이 필수 불가결하다는 것이다.

칸의 건축이론 또한 이런 맥락에서 해석이 가능하다. 그가 탈-모더니즘건축을 향해 일생 동안 추구한 ‘건축의 본질(건축물이 되고자 원하는 것)’이란 건축가 혹은 사용자(감상자)나 건축작품 자체에 내재된 것이 아니라, 직관적인 관조(창작) 작용을 통해 자각(自覺, *realization*)되어 나타나는 것, 즉 ‘현상하는 무엇(what)’⁴²⁾으로 보기 때문이다. 다시 말해, 건축작품의 형식, 내용, 주체의 3자 관계에서 ‘예술작품에 대한 충실한 미적 체험’ 혹은 ‘주체와 작품의 혼연한 융합’으로 볼 수 있는 ‘자각 단계’에서 건축의 본질을 파악하는 구도로 되어 있다는 것이다. 이처럼 ‘형식과 내용의 융합론’으로 볼 때, 예술의 본질인 ‘미’의 관조 작용과 칸의 ‘건축의 본질’의 자각 작용은 상당

40) 미학대계간행회, 앞의 책, 2008, 653~655쪽 참조.

41) 하르트만의 미학은 건축을 예술의 한 분야로서 직접 미학적 분석의 대상으로 삼고 있으며, 그의 저서 『미학』에서 한 절을 할애하여 ‘건축의 제 계층’ 문제, 즉 전경과 후경의 현상관계 문제를 다루고 있다. Nicolai Hartmann, 앞의 책, 1997, 240~248쪽 참조.

42) 이런 현상관계는 “한 예술가의 작품 중 가장 위대한 부분(본질)은 진실로 그 예술가의 것이 아닙니다. 그는 이 불멸의 특성의 한 측면자일 뿐입니다.”라는 칸의 말에서도 단적으로 나타난다. Patricia McLaughlin, *The Interview with L. I. Kahn*, Pennsylvania Gazette, Dec. 1972

38) 여기서 말하는 ‘미적 관조 작용’은 작품을 감상하는 입장에서는 ‘관조 작용’이 되고, 제작하는 입장에서는 ‘창작(創作) 작용’이 된다.

39) 이런 맥락에서 잉가르텐은 “인식하는 주체와 인식 대상인 예술작품의 상관적인 관계에서 드러나는 ‘상관성(Korrelativität)’에서 작품의 참된 모습을 밝힌다”고 하며, 하르트만 같은 현대 미학자는 ‘미’라는 것은 나에게 일어나는 ‘무엇’이므로, 예술작품을 ‘대아적 존재(對我的存在, *Für-uns-Sein*)’라 부른다. 미학대계간행회, 앞의 책, 2008, 651쪽과 Nicolai Hartmann, 앞의 책, 4쪽 및 본고 2장 참조.

히 유사하며, 1960년에 칸이 직접 작성한 것으로서 건축 작품의 창작 과정(건축계획 과정)을 묘사한 도식(圖式)⁴³⁾ <그림 3>에서 좀 더 명확히 읽을 수 있다.

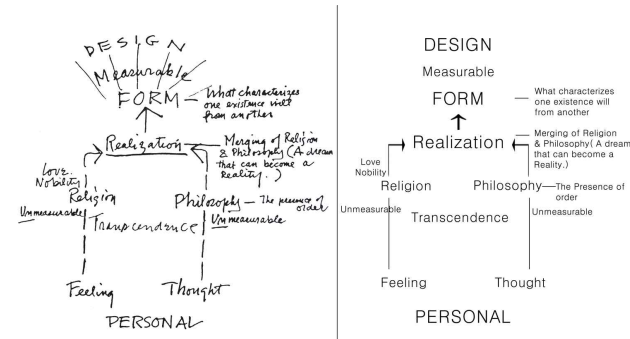


그림 3. L. I. Kahn, *Realization-Form-Design*, 1960 (Progressive Architecture, Vol.42, No.4, 1961.4, p.132)

먼저 건축작품 창작의 시작점이자 도식의 맨 밑층에서 보이는 것은 ‘개인적인(PERSONAL) 느낌(Feeling)과 사유(思惟, Thought)’이다. “칸에게 ‘느낌’은 인식 과정의 본능적이고 무형적인 측면으로서 창조적인 아이디어로 가득 찬 우물과 같았으며, ‘사유’는 느낌을 표현 가능한 형태로 명료화시켜주는 합리적 도구처럼 작용⁴⁴⁾하는 것이었다. 그래서 그 각각을 특성에 따라 ‘종교(Religion)’와 ‘철학(Philosophy)’으로 연계한 후, 궁극적으로 ‘자각(Realization)’으로 수렴시킨다. 칸이 말하는 이런 심층적인 인식 과정은 일상적인 차원을 넘어서, ‘건축의 본질을 향한 미적 관조 작용’ 단계로 충분히 볼 수 있다. 그리고 하르트만이 예술작품의 본질을 인식하는 관조 작용을 “감성적인 1차 관조와 비감성적, 내면적인 2차 관조로 나누고, 이 둘은 분리된 것이 아니라 상호의존적으로 본 것⁴⁵⁾과도 유사하다고 판단된다. 그런데 이 도식에서 불분명한 점은 ‘무엇(what)’을 자각하는가, 즉 자각의 대상인 ‘건축의 본질(건축물이 되고자 원하는 것)’에 대한 명시적인 표현이 없다는 것이다. 아래 칸의 글은 이 부분을 명확하게 설명한다.

개인적인 느낌이 종교(종교의 본질)로 초월되고 사유(思惟)

43) 이것은 1960년대부터 칸의 건축적 독자성이 뚜렷하게 형성되면서 그의 건축이론을 시각적으로 집약한 대표적인 도식이다. 특히 ‘Realization’ 개념이 핵심으로 등장하면서 그의 건축이론의 중심을 이루게 된다. 이 부분을 집중적으로 다루고 있는 前田忠直, 『ルイス・カーン研究: 思惟の方法と存在論的建築』, 博士學位論文, 京都大學, 1989, 155~190쪽 참조.

44) Alexandra Tyng, *Beginnings: Louis I. Kahn's Philosophy of Architecture*, Wiley-Interscience, New York, 1984, p.28; A. Tyng, 『루이스 칸의 건축철학』, 서유석·이강주 역, 태림문화사, 1996, 45~46쪽 참조.

45) Nicolai Hartmann, 앞의 책, 1997, 32~33쪽

가 철학으로 이끌어질 때, 마음은 자각(自覺)을 향해 열린다. 말하자면, ‘무엇을 자각함’이란 아마도 특정한 공간들이 ‘존재하고자 하는 의지’일 것이다. 자각은 정신, 즉 ‘무엇이 되고자 원하는 것의 원천’을 가진 마음과 가장 친밀한 관계 속에서 사고와 느낌이 융합되는 것입니다.

[When personal feeling transcends into Religion (not a religion but the essence religion) and Thought leads to Philosophy, the mind opens to realizations. Realization of what may be the existence will of, let us say, particular architectural spaces. Realization is the merging of Thought and Feeling at the closest rapport of the mind with Psyche, the source of what a thing wants to be.]⁴⁶⁾

따라서 ‘개인적인 느낌과 사유-자각’의 심층에는 관조의 대상으로서 ‘건축의 본질(존재하고자 하는 의지, 무엇이 되고자 원하는 것)’이 이미 전제되어 있음을 알 수 있다. 그리고 이렇게 자각된 ‘건축의 본질’은 그것이 현실의 건축작품 형식에서 구체적인 내용으로 표현되도록 하는 추상적 생성 원리인 ‘FORM’⁴⁷⁾이라는 단계를 거치게 된다. 그런 다음, 최종적으로는 ‘FORM’의 원리에 기초하여 측정 가능한 가시적인 건축물로 현실화하는 ‘DESIGN’ 과정으로 이어진다. 그러므로 1960년 칸의 도식은 ‘Psyche (existence will, what a thing wants to be) - Realization - Form - Design’⁴⁸⁾이라는 구도의 건축물 창작 과정으로 정리될 수 있다. 이와 같은 구도는 예술작품의 ‘미규정된 지점의 구체화와 현실화’ 혹은 ‘전경과 후경의 현상관계’로 표현되는 미적 관조(창작) 작용과 상당히 유사한 것으로 판단된다.

이상의 논의를 종합하면, 칸의 건축이론은 미학적 분석에 따라 ‘형식과 내용의 융합론’에 가깝다고 결론지을 수 있다. 그리고 그 핵심은 주체(건축가 혹은 감상자)의 관조(창작) 작용으로 작품과 현상관계를 구성하는 ‘자각’에 있다고 본다. 앞서 본 칸 작품의 구조주의적 해석이 갖는 가장 큰 문제는, 바로 ‘예술작품에 대한 충실한 미적 체험’ 혹은 ‘주체와 작품의 혼연한 융합’인 ‘주체의 자각’ 단

46) A. Tyng, *op. cit.*, 1984, p.69 인용. 원문은 미국 현대건축 시리즈 중 루이스 칸의 미국의 소리 포럼 강연의 일부. 1960년.

47) <그림 4>의 도식을 칸이 최초로 건축 창작 과정을 묘사한 1953년 도식과 비교해 보면, ‘Order - Design’의 위치에 ‘Form - Design’이란 새로운 과정이 대체되어 있음을 알 수 있다. 이것은 칸이 ‘DESIGN’을 생성시키는 틀로서, 보편적인 ‘질서(Order)’ 개념보다는, 디자인된 개별 건축 작품의 고유한 형태적 특이성(singularity)을 암시하는 ‘형태(FORM)’란 개념으로 표현하는 것이 더 적합하다고 판단한 결과이다. Richard Saul Wurman & Eugene Feldman (eds.), *The Notebooks and Drawings of Louis I. Kahn*, Falcon Press, Philadelphia, 1962, p.77; A. Tyng, 앞의 책, 1996, 75쪽 참고.

48) 이러한 단계별 관계에 대한 보다 자세한 논의는 前田忠直, 앞의 책, 1989, 32·186~190쪽.

계를 간과하고 건축 자체에 내재된 형식적 속성으로만 작품을 해석하는 데 있다고 본다. 따라서 칸의 건축이론은 뤼히거가 주장하는 ‘구조주의 건축운동’의 ‘형식주의적 특성’과 다르며, 베네딕트가 내세운 ‘비-형식, 비-내용주의적 특성’과도 차이가 있음을 명확히 알 수 있다. 그러면 그들이 구조주의적 건축의 사례로 제시한 칸의 작품에서 이러한 모순의 가능성을 구체적으로 찾아보자.

3. 루이스 칸 건축의 구조주의적 해석 비판

뤼히거는 칸의 작품 중 구조주의건축의 특성을 보이는 대표적인 사례로서 ‘유대인 커뮤니티센터’(1959)와 ‘리처드 의학연구센터’(1960)를 꼽는다. 그는 칸의 건축적 특성을 “1) 유기체 조직처럼 확장될 수 있는 상호 연결된 건물 세포 형태, 2) 눈에 확연하게 나타나는 대량생산 구조, 3) 주공간/부공간(served space / servant space)의 원리”⁴⁹⁾로 요약하면서, 구조주의건축의 속성을 잘 표현한다고 주장한다. 이는 칸의 작품에서 나타난 동일한 단위 공간 요소의 반복적 연결 형태를 두고 유기체 세포 구조와 대량생산 구조로 비유하면서, 구조주의건축의 특성인 ‘정체성’과 ‘수의 미학’을 연계한 결과라 생각한다. 그리고 칸이 말한 ‘주공간/보조공간’의 원리를 구조주의건축의 형태를 구성하는 일종의 ‘원형’으로 본 것이라 판단된다.

그런데 칸의 건축을 이처럼 표면적인 형태적 유사성에만 집중하여 형식주의적인 구조주의건축과 연계하는 주장은 분명히 한계가 존재한다. 적어도 ‘단위 공간의 반복 형태’의 근본 원리가 되는 ‘주공간/부공간’ 개념은 외형적인 형태 구성 방법으로서의 형식적 가치 외에도, ‘공간의 본질, 즉 주공간과 보조공간 각각이 되고자 원하는 것’⁵⁰⁾을 ‘자각’한 의미와 내용을 표현하는 데 더욱 중요한 의미가 있기 때문이다. 달리 말하면, 뤼히거가 주장한 형태적 유사성은 하나의 결과일 뿐이며, 그것을 발생시키는 보다 근본적인 원리로서 ‘주공간/부공간’이 갖는 의미를 그는 간과하고 있다고 볼 수 있다. 이런 사실은 상기의 칸 작품들을 구체적으로 볼 때 분명히 드러난다.

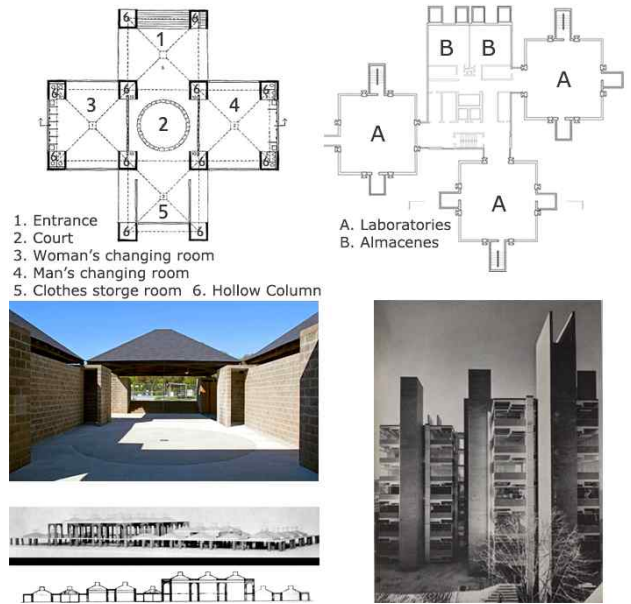


그림 4. L. I. Kahn, *Jewish Community Center & Trenton Bath House*, New Jersey, 1955~59 (작: David B. Brownlee & David G. De Long, *Louis I. Kahn: In the Realm of Architecture*, Thames and Hudson, 1997, p.68) / *Richards Medical Research Laboratories*, Philadelphia, 1957~60 (우: <http://www.workshopoftheworld.com>)

먼저 ‘유대인 커뮤니티센터’를 보자. 이 시설의 최초 계획안은 체육관과 집회 공간이 있는 대규모였으나, 실제 구현된 것은 수영장 탈의실인 소규모의 ‘트렌톤 목욕장(Trenton Bath House)’ <그림 4, 좌>과 옥외 휴게소인 ‘파빌리온(Pavilion)’이다. 이 중 ‘주공간/부공간’ 개념을 명쾌하게 볼 수 있는 것은 ‘트렌톤 목욕장’이다.

전체적으로는 중정(中庭)이 ‘주공간’이 되고, 그 네 변을 따라 형성된 개별 실 영역들이 ‘부공간’이 된다. 그리고 세부적으로는 개별 실 자체도 중심 공간과 네 모서리에 배치되어 탈의실이나 화장실, 설비 공간 등으로 사용되는 ‘속 빈 기둥(hollow column)’이 함께 ‘주공간/부공간’이라는 구성을 보인다. 그리고 ‘리처드 의학연구센터’ <그림 4, 우> 또한 전체적으로 3개의 개별 연구실동과 하나의 부속동(동물실험실, 창고, 계단, 엘리베이터실로 구성)이 ‘주공간/부공간’ 구성을 하고 있다. 그리고 세부적으로도 개별 연구실동과 부속동 공히 고유한 기능을 갖는 중심 공간과 주변 공간(설비 덕트, 계단실)으로 분리되어 있다.

뤼히거는 바로 이러한 공간 분리의 원리로서 ‘주공간/부공간’ 개념을 구조주의건축의 형태적 ‘원형’으로 파악한 것이다. 하지만 그는 ‘왜 이렇게 공간을 구분해야 하는가?’, 다시 말해, ‘주공간/부공간’ 개념은 왜 존재해야 하는가에 대한 주체(칸)의 근원적인 물음에 대해서는 어떠한 언급도 없다. 이런 태도는 예술작품에 대해 구조주의 사유가 비-

49) A. Lüchinger, 앞의 책, 1989, 97쪽

50) 칸이 주장하는 ‘주공간/부공간’ 개념은 공간적 상하 관계를 갖는 위계적 구조를 말하는 것이 아니라, 각각의 공간이 되고자 원하는 명확한 의미와 기능을 대등하게 표현하는 수평적 관계로서 전체 공간을 구성하는 원리를 의미한다. 그래서 “비워진 벽, 천정, 그리고 기둥은 하나의 대상이 갖는 다양한 모습이 되도록 디자인되었다. (그래서) 1957년 칸은 이 아이디어를 명확하게 하여, 설비시설을 수용하는 각 공간(부공간)은 빈 공간(voids)으로서가 아니라, 주거 공간(주공간)과 동등한 중요성을 가지는 실공간(rooms)으로 생각되어야 한다는 중요한 시각을 더하게 된다.” A. Tyng, *op. cit.*, 1984, pp.35~36

지시적, 탈-주체적인 규칙들의 체계, 즉 ‘형식’에만 집중하는 시각과 매우 유사하다. 문학 비평가 이글턴은 구조주의의 이 같은 문제를 두고 “현실의 대상들을 괄호 안에 묶는 순간에 구조주의는 인간 주체마저 괄호 안에 묶어버렸다”⁵¹⁾고 비판한다. 그런데 역설적이게도 칸이 오랜 시간 치열한 고민 끝에 깨달음을 얻은 것이 바로 이 의문에 대한 답이었다. 그래서 그는 “‘주공간/부공간’ 개념은 오직 내가 건축의 진실이라고 생각하는 어떤 일련의 본성에 대한 깨달음이다”⁵²⁾라고 말한다. 이것이 바로 칸이 말하는 건축의 ‘원형’이고 ‘본질’이며, 뤼히거가 주장하는 ‘원형’과는 다소 다른 차원에서 존재하는 것임을 알 수 있다. 이런 맥락에서 ‘주공간/부공간’ 개념을 미학적으로 표현해 보면, 건축의 심층에 존재하는 ‘후경’에 대한 어떤 자각을 ‘전경’에서 구체적으로 현상하게 하는 ‘FORM’과 같은 하나의 개념적 도구라 정의할 수 있는 것이다. 앞서 본 칸의 도식으로 위 작품들을 해석하면 이 같은 속성은 잘 드러난다.

‘트렌톤 목욕장’과 ‘리처드 의학연구소’에서 칸은 맨 처음 ‘공간이 되고자 하는 무엇(what)’, 즉 후경에 해당하는 건축물의 본질을 직관적인 자각, 즉 창작 작용을 통해 인식하게 된다. 그리고 그것은 ‘FORM’라는 추상적 개념 대상으로 다시 형성되는데, 특히 여기서는 ‘주공간/부공간’의 개념으로 그의 내면에 나타난다. 그리하여 이에 기초한 ‘디자인’ 단계에서 이 개념은 앞서 본 5개 공간과 ‘속 빈 기둥’, 그리고 연구동, 부속동, 주변 공간으로 각각 뚜렷이 구분되어 나타나면서 현실의 목욕장과 연구실 건축물, 즉 전경으로 구현되는 것이다. 이를 다시 감상자(사용자)의 입장에서 분석하면, 칸의 두 건축물은 관조 작용으로 현실의 건축물인 전경을 통해 그가 추구한 공간의 본질인 후경의 표출, 즉 현상관계를 인식하게 된다고 볼 수 있다. 요컨대, 뤼히거가 주장하는 칸의 건축은 표피적인 미학적 ‘형식주의’에 그치는 것이며, ‘형식과 내용의 융합’이라는 미학적 현상관계로 파악하게 될 때 비로소 공간의 본질을 표현한 칸 작품의 심층까지 파악할 수 있다고 본다.

한편, 베네딕트는 ‘칸의 김벨미술관(1972)’의 특성을 7가지로 정의하고, 이를 앞서 본 후기구조주의 사유인 해체론의 속성으로 해석한다. 간략히 요약하면, 1) 전체 공간계획에서 중심성, 정면성 등의 부재, 2) 건축 요소의 역경사(逆傾斜) 배치로 경사진 대지의 의미 지연(평탄한 대지 조성, 전면 수공간의 역방향 흐름 등), 3) 개별 볼트 구조의 모호성[가벼움, 외형적 볼트(vault) - 구조적 빔

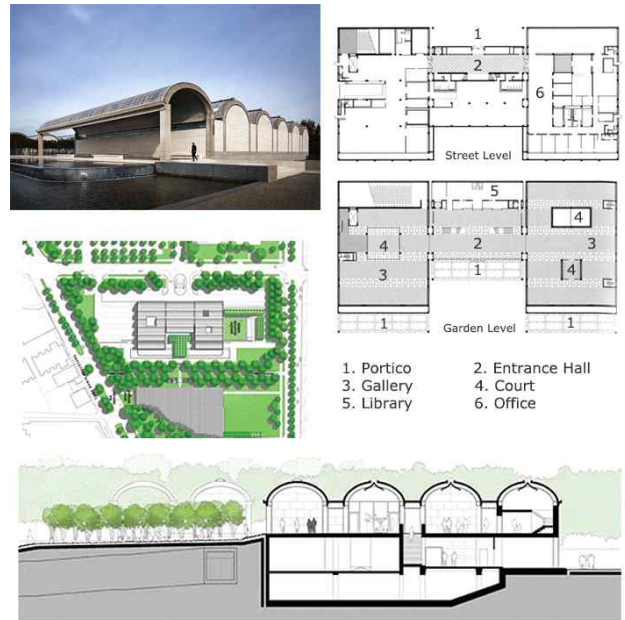


그림 5. L. I. Kahn, *Kimbell Museum of Art*, Fort Worth, Texas, 1966~72 (<https://www.archdaily.com/123761/ad-classics-kimbell-art-museum-lo-uis-kahn>)

(beam), 곡선의 이중성, 볼트 - 기둥 접합부 편심하중 등), 4) 볼트의 반복 구성과 의미 변화(막힌, 열린, 비워진, 단절된 볼트 등으로 의미의 다양성), 5) 분리(separation)와 틈(betweens)의 체계[볼트 사이 틈, 3개의 중정, 볼트와 벽의 틈, 천창의 틈, 연못 급수(給水)구, 좁은 계단 통로, 이질 재료 접합부 틈 등], 6) 서쪽 출입구의 모호성[불연속적 포르티코(portico), 조경으로 가려진 주진입부, 자연 요소(연못의 물, 진입로 나무)와 인공 요소(비워진 볼트)의 대비], 7) 의도적으로 숨겨진 도서관 공간이 그것이다. 그리고 이러한 특성들 1), 2)에서 ‘차연’ 개념을, 3), 6)에서 ‘위계전도’ 개념을, 4)에서 ‘반복 가능성과 의미’ 개념을, 5), 7)에서 ‘주변과 중심’ 개념을 각각 두드러지게 읽을 수 있다고 한다.⁵³⁾

그런데 베네딕트의 이런 주장은 적어도 두 측면에서 한계를 보인다. 하나는 ‘해체론적 건축의 왜곡 가능성’이고, 다른 하나는 ‘칸 작품 해석의 오류 가능성’이다. 전자는 주로 데리다의 해체론을 건축에 적용하기 위한 필요충분조건이 부족한 데에서, 그리고 후자는 창작의 주체인 칸의 계획 의도와 그에 연계된 시·공간적 맥락에 관한 면밀한 분석이 충분치 못한 데에서 기인한다고 본다. 먼저 ‘해체론적 건축’의 문제 분석을 위해서는, 노리스(C. Norris)가 시각예술에서 ‘해체주의’라는 용어를 의미 있게 사용하기 위해 제시한 세 조건 중, 아래 두 가지를 눈여

51) Terry Eagleton, 앞의 책, 2001, 141쪽

52) Alessandra Latour (ed.), *Louis I. Kahn: Writings, Lecture, Interviews*, Rizzoli, New York, 1991, p.314

53) Michael Benedikt, *op. cit.*, 1991, pp.52~91

겨볼 필요가 있다. 이는 데리다의 해체철학을 시각예술로 연결하는 중요한 이론적 토대를 제공하기 때문이다.

첫째, 시각적이거나 텍스트적인 요소들을 병치되되, 탈-모던(Post-Modern) 주의자들이 흔히 쓰는 무작위적 짝짓기라는 콜라주 방식이 아니라, 그 요소들 사이에 어떤 비평적이고 질문조의 주고받기를 만들어내는 방식을 확보해야 한다. 둘째, 그러한 작업의 결과, 작품을 보거나 읽는 이로 하여금, 미학적 형식에 관한 담론의 배후에 숨겨 있는 사회의 규제 항들을 적극적으로 해독해 내는 행위를 유발해야 한다...⁵⁴⁾

아쉽게도 베네딕트의 김벨미술관 분석에서 위의 두 조건을 명쾌하게 보기는 힘들다. 첫째, '비평적이고 질문조의 주고받기를 만드는 방식'이란, 건축에서 '구조/장식', '기능/형태', '형상/배경' 등과 같은 전통적인 종속 관계를 앞서 논한 데리다의 이중대립구조와 같은 것으로 보고 이를 해체하는 새로운 구성 체계⁵⁵⁾를 말하는데, 전체 미술관의 형태와 공간 구성 그 어디에서도 이런 체계를 발견하기는 쉽지 않기 때문이다. 그럼에도 불구하고, 베네딕트가 주장한 7가지 특성을 미술관의 부분적인 해체론적 구성으로 인정한다 하더라도, 중심축 좌우로 대칭을 이루는 전통적인 보자르식(Beaux-Arts) 전체 평면 구성과 고전적인 볼트가 연속된 전반적인 구조 체계를 두고 노리스의 '해체예술의 구성 체계'라고 생각하는 사람은 드물 것이다. 그리고 둘째, 더욱 심각한 문제는 미술관의 '미학적 형식에 관한 담론의 배후에 존재하는 사회적 규제 항'을 베네딕트의 주장에서는 찾기 힘들다는 사실이다. 다시 말해, 그의 분석은 주로 미술관의 부분적인 외부 형태의 표현을 단순히 해체론적 특성에 일대일로 대응시키는 데 머물면서, 사용자 혹은 감상자로 하여금 그곳에 내재된(데리다의 해체론이 말하는) '사회적 이중대립구조의 모순성'을 간파할 수 있도록 어떤 여지를 충분히 제공하는 역할을 하지는 못한다는 것이다. 따라서 베네딕트의 김벨미술관 분석 태도는 '해체론적 건축'이라는 고유한 의미를 충족하기는 힘들다고 판단된다.

한편, 베네딕트의 '칸 작품 해석의 오류 가능성'은 주로

54) C. Norris & A. Benjamin, *op. cit.*, 1988, p.31 인용. 물론 이런 조건이 해체론적 건축의 절대적인 기준이 될 수는 없을 것이다. 하지만 이 주장이 1980년대 이후의 '해체주의 건축' 형성에 상당한 영향을 준 것은 역사적 사실이다.

55) 예를 들어, 해체주의 건축가 후지(H. Fuji)의 '변형(Transformation)' 이론이나 아이젠만(P. Eisenman)의 '텍스트(Text)' 개념처럼 건축 형태의 구성에서 전통적인 일방향적 종속 관계(건축의 이중대립구조)를 흔들리기 위해 건축가의 역할을 최대한 배제하면서 자율적으로 형태를 생성하게 하는 구조 체계를 말한다. 이종건, 『해체주의 건축의 해체』, 발인, 1999, 152~157쪽 참고.

칸의 건축철학에 대한 피상적 이해 때문에 나타난다. 만년의 칸 건축철학의 핵심 개념으로 등장한 '침묵과 빛(Silence & Light)', '영감(Inspiration)', '실(Room)', '가로(Street)' 등의 개념⁵⁶⁾은 김벨미술관 계획에서 중요하게 적용된다. 하지만 베네딕트는 미술관 창작 과정에서 칸(주체)이 이런 개념들을 구체적으로 어떻게 적용하고 표현해 내는지의 과정은 도외시한 채, 결과론적인 미술관 건축물에 해체론적 특성을 결부시키는 데에만 몰두하고 만다. 이처럼 작품 창작의 중심에 있는 건축가를 배제하는 것(탈-주체)은 앞서 논한 구조주의 건축운동의 형식주의적 오류를 반복하는 것에 불과하다고 본다. 그러면 앞서 본 칸의 창작 과정 도식에 따라 이런 개념들이 어떻게 적용되는지 구체적으로 살펴면서 베네딕트 주장의 한계를 짚어보자.

김벨미술관의 창작 과정에서 맨 처음 칸이 직관적으로 깨달은 것은, 첫째, '침묵과 빛으로 구현된 미술관의 원형(原形)에 대한 정신'이고, 둘째, '외부의 내부화'로서 '가로 개념을 건축물 내부까지 도입하는 것'이었다. 전자(前者)는 자연광이 예술작품에 형이상학적으로 작용하는 공간의 창조에 대한 깨달음이었으며, 후경의 최심층인 '침묵'(공간의 본성, 되고자 하는 욕망)으로부터 미술관의 본질을 직관하게 되는 것, 즉 '영감'(자각)을 의미하는 것이다. 그런 후 이렇게 영감을 준 무엇(what)은 모든 존재의 생성자인 '빛'(Form의 역할)에 의해 디자인 단계로 이행하면서, 자연광이 유입되는 천창을 가진 사이클로이드 볼트(cycloid vault) 군의 미술관 실들, 즉 전경으로 구현된다. 그리고 후자(後者)는 칸이 공간의 본성이자 "건축의 시작이고 마음의 장소"⁵⁷⁾로 본 '실(Room)'들이 외부로 열려서 공동체(communitiy)를 형성하는 것을 '가로'라는 개념으로 깨달은 것이 후경이 된다. 이것은 빛과 디자인 단계를 거치면서 비워진 볼트의

56) '침묵'은 빛도 없고 어둠도 없는 것으로서 '되고자 하는 욕망', '존재하려는 열망' 혹은 '표현하기 위해 존재하는 욕망'으로 설명되고 있다. 이것은 앞서 본 '존재 의지', '사물이 되고자 하는 것', '공간의 본성', '정신' 등과 용어의 사용이나 그 의미에 있어서 큰 차이가 없다. '빛'은 '모든 존재의 생성자'이자 '물질의 창조자'로서 '존재하기 위해 존재하는 기운'으로 정의되고 있다. 이는 분명히 존재의 생성 원리이자 모든 현실적 사물의 배후에 존재하는 형성 원리라는 의미를 함축하고 있다는 점에서, 앞의 '질서(Order)'나 '형태(Form)'와 유사하다. 그리고 '침묵'과 '빛'이 교차하는 경계가 '영감'이다. 경계란 본래 안도 밖도 아니면서 동시에 둘 다인, 마치 문지방(threshold)처럼 양자를 이어주는 매개 장소를 말한다. 그러므로 '영감'은 '존재하려는 욕망'으로 가득 찬 '침묵'에서 어떤 것을 직관적으로 인식함으로써 그것의 현실적인 존재 가능성을 여는 경계인 동시에, 직관된 무엇을 '모든 존재의 생성자'인 '빛'에 매개함으로써 그 가능성을 실현하는 출발점인 것이다. 여기서 '실'은 칸이 만년에 '공간의 본질'로 파악한 개념으로, '질서'나 '형태'의 연장선상에 있다. 그리고 이 '실'들이 모여 외부로 열려 있는 것이 '가로' 개념이다. A. Tyng, *op. cit.*, 1984, p.122 및 pp.169~175 참고.

57) A. Tyng, 앞의 책, 1996, 122쪽

포르티코로 이어지는 남북 방향 진입로와 서측 주진입부의 '정원 - 외부 전이 공간 플라자(plaza) - 포르티코 - 내부 출입구 로비'로 이어지는 동서 방향의 진입동선 공간, 즉 전경으로 표현된다. 따라서 이 미술관의 사용자 혹은 감상자는 바로 이러한 형태와 내·외부 공간의 전체적 구성 형식인 전경에서 관조 작용을 통해 칸이 자각한 미술관의 본질적 내용인 후경이 나타나는 현상관계, 즉 '형식과 내용의 융합'을 체험할 수 있게 되는 것이다. 바로 이런 이유로 김벨미술관은 베네딕트가 주장하는 미학적 '비-형식, 비-내용'의 해체론적 건축과는 거리가 있다고 판단된다.

4. 결 론

칸의 건축을 구조주의와 해체주의 철학을 기반으로 해석하는 것은 분명히 하나의 새로운 가능성을 보여준다. 하지만 동시에 '건축의 본질'의 표현을 통해 탈-모더니즘 건축을 구현하려 한 칸의 의지를 수용하기에는 충분치 못함도 파악되었다. 적어도 '미학적 분석'이라는 논의의 틀로 볼 때, 뤼히거의 '구조주의 건축운동'의 형식주의적 그리고 베네딕트의 '해체론적 건축'의 '비-형식 비-내용'적인 속성은 미적 대상으로서의 '건축의 본질'을 파악하는 관조(창작) 작용에서 한계를 가질 수밖에 없기 때문이다. 다시 말해서, 건축작품의 창작 혹은 감상의 주체인 건축가, 사용자의 심미적 사유나 시·공간적 맥락을 배제하고 작품 내재적인 형식에만 집중하는 것은, 본질 탐구에 초점을 두는 칸의 건축철학과 다소 거리가 있어 보인다.

이런 맥락에서 제안한 '형식과 내용의 융합'이라는 미학적 시각은 칸의 건축 창작 과정을 해석하는 데 상당히 유용한 것으로 논증되었다. 특히, 1960년 그가 작성한 도식에서 'Realization'이라는 일종의 창작 작용을 통해 작품의 후경인 '건축의 본질'을 표현하는 과정은, 미학에서의 '형식과 내용의 융합' 즉 주제, 형식, 내용의 3자가 불가분의 상관성을 갖는 현상관계로 파악할 때 보다 심층적인 해석이 가능함을 알 수 있었다. 또한 이런 해석은 건축 창작 과정만이 아니라, 감상자 혹은 사용자의 입장에서 건축작품을 해석하고 평가하는 데에도 중요한 역할을 할 수 있음을 3장의 사례 분석을 통해 입증하였다. 바로 이 같은 구도가 20세기 모더니즘건축과 칸의 건축이 갖는 차이이자, 탈-모더니즘건축의 가능성인 것이다. 그래서 저명한 건축이론가 슐츠(Christian Norberg-Schultz)는 칸의 건축을 다음과 같이 말한다.

20세기 모더니즘건축(기능주의)은 개별적인 것에서 일반적인 것으로 향하는 어떤 형식적인 원칙의 문제인(그래서 근본적인 물음에는 답하지 못하는) 반면, 칸의 물음은 어떤 해답이라 할 수 있는 본질(essence)을 건축물이 소유하고 있음을 제안하기 때문이다. 그래서 칸의 접근은 반-기능주의적이라 할 수 있으며, 기능주의가 '아래로부터(below)' 시작된다면 칸은 '위로부터(above)' 출발하는 것이다.⁵⁸⁾

하지만 '형식과 내용의 융합'이란 미학적 구도 역시 칸의 복잡다단한 건축 세계 전부를 설명한다는 것은 쉽지 않다고 본다. 칸의 작품은 대체로 단선적인 논리로 해석하기 어려운 속성을 가지고 있으며, 시간의 흐름과 함께 다양한 변화를 보여주기도 하는 매우 복합적인 특성을 갖기 때문이다. 따라서 이러한 시각 또한 향후 지속적인 연구를 통해 보완해 나가야 할 것이라 본다.

참고문헌

1. Alessandra Latour (ed.), *Louis I. Kahn: Writings, Lecture, Interviews*, Rizzoli, New York, 1991
2. Alexandra Tyng, *Beginnings: Louis I. Kahn's Philosophy of Architecture*, Wiley-Interscience, New York, 1984
3. Annie Pedret, *Team 10: an archival history*, Routledge, 2013
4. Christopher Norris & Andrew Benjamin, *What is Deconstruction?*, Academy Editions, 1988
5. C. N. Schultz, *Kahn, Heidegger and the Language of Architecture*, *Oppositions*, Vol.18, 1979
6. Robert Twombly (ed.), *Louis Kahn: Essential Texts*, W. W. Norton & Company, 2003
7. J. Derrida, *Writing and Difference*, The University of Chicago Press, 1999
8. Michael Benedikt, *Deconstructing the Kimbell, An Essay on Meaning and Architecture*, Sites Books, 1991
9. Patricia McLaughlin, *The Interview with L. I. Kahn*, *Pennsylvania Gazette*, Dec. 1972
10. Richard Saul Wurman & Eugene Feldman (eds.), *The Notebooks and Drawings of Louis I. Kahn*, Falcon Press, Philadelphia, 1962
11. Tomas Valena (ed.), *Structuralism Reloaded: Rule-Based Design in Architecture and Urbanism*, Edition Axel Menges, 2011
12. 前田忠直, 「ルイス・カーン研究: 思惟の方法と存在論的建築」, 博士學位論文, 京都大學, 1989
13. A. Lüchinger, 『구조주의 건축과 도시계획』, 최중현·이

58) C. N. Schultz, *op. cit.*, 1979

54 논문

- 기민 역, 세진사, 1989
14. Alexandra Tyng, 『루이스 칸의 건축철학』, 서유석·이강주 역, 태림문화사, 1996
 15. C. Lévi-Strauss, 『야생의 사고』, 안정남 역, 한길사, 2014
 16. F. de Saussure, 『일반 언어학 강의』, 최승언 역, 민음사, 2012
 17. Nicolai Hartmann, 『미학』, 전원배 역, 을유문화사, 1997
 18. Terry Eagleton, 『문학이론 입문』, 김명환 외 2인 역, 창작과비평사, 2001
 19. 권태일, 「하르트만의 미학으로 본 루이스 칸의 ‘건축의 본질’의 존재구조와 표현체계」, 건축역사연구, 22권, 4호, 2013. 8.
 20. 김문환, 『미학의 이해』, 문예출판사, 2000
 21. 김상환, 『해체론 시대의 철학』, 문학과지성사, 1999
 22. 미학대계간행회, 『미학의 문제와 방법』, 서울대학교출판부, 2008
 23. 박이문, 『예술철학』, 문학과지성사, 2004
 24. 이종건, 『해체주의 건축의 해체』, 발언, 1999

접수(2017. 10. 14)

수정(1차: 2017. 12. 11)

게재확정(2017. 12. 20)