

젼퍼 건축이론의 수용에 관한 연구

- 젼퍼에서 슈마르조와 기디온에 이르는 건축이론의 계보를 중심으로 -

A Study on the Reception of Semper's Architectural Theory through Schmarsow to Giedion

- A Genealogy of the Modern Theory of Architecture -

김 영 철*

Kim, Young-Cheol

(배재대학교 주시경교양대학 조교수)

Abstract

In contemporary architectural discourse, the concept of space is ubiquitous, yet its historical genesis and theoretical underpinnings in Gottfried Semper's seminal theoretical work remain under explored. This study investigates the reception and integration of Semper's architectural theory into modern discourse, tracing its trajectory from August Schmarsow, to Nikolaus Pevsner, to Sigfried Giedion. While Semper's "cladding theory" had initially been understood in terms of both its relation to physical properties and structural and functional values, leading to an expansion of cladding as a new genre of art, i.e. arts and crafts, Semper's "architectural theory" instead explained cladding theory in terms of space. In disseminating Semper's theoretical work, Schmarsow was especially important as he himself played an increasingly prominent role in expanding the boundaries of modernist architectural theory and practice from the beginning of the 20th century on.

주제어 : 젼퍼, 슈마르조, 기디온, 건축이론, 의상, 공간, 텍토닉, 공간론, 원리

Keywords : Semper, Schmarsow, Giedion, Architectural Theory, Bekleidung, Space, Tektonik, Raum, Arche

1. 서론

현대건축의 이론적 지형에서 독일 건축가 고트프리트 젼퍼(Gottfried Semper, 1803-1879)의 이론은 최근 들어 점점 더 자주 논의되고 있다. 건축이론가들뿐만 아니라 역사가, 그리고 비평가들이 건축물의 가치를 의상의 관점에서 서술하고 평가할 때도 그렇다. 또한 건축의 문화적, 상징적 가치, 그리고 무엇보다 공간 개념을 논하게 될 때, 최근 들어서 눈에 띄게 젼퍼가 남긴 이론서를 근거로 그가 구체화한 건축 창작의 과정 및 목적을 그의 이름과 함께 다루어 나간다.

그가 세상을 떠난 직후부터 한동안 그의 이름은 그

가 설계한 건축 작품들의 역사적 성격과 양식적 성향으로 인해서 모더니즘의 건축가들에게 수용되지 못하고 오히려 부정적 평가와 함께 잊힌 상태로 머물렀다. 그러나 20세기 후반의 시점에 이르러 건축이론의 연구가 활발해지면서 그가 남긴 이론체계는 구체적으로 다시 새롭게 조명되기 시작하였다. 영미권에서는 볼프강 헤르만(Wolfgang Herrmann)이 젼퍼의 원전들을 영어로 번역하였고,¹⁾ 그와 함께 해리 프란시스 멀그레이브

1) Gottfried Semper, *The Four Elements of Architecture and Other Writings*, Transl. Harry Francis Mallgrave; Wolfgang Herrmann, Cambridge, Mass.: Cambridge University Press, 1989. 헤르만은 1899년 베를린에서 태어나 하인리히 빌플린과 그의 후임인 아돌프 골드슈미트에게 예술학을 사사, 빌헬름 핀더(아우구스트 슈마르조의 제자)의 지도로 박사학위를 취득하였고, 슈마르조의 연구방법이었던 건축의 '구성법칙(Kompositionsgesetz)' 개념을 수용하여 1600년대 독일의 건축물을 연구하였다. 이러한 학문의 성향은 1902년생 독일태생인 니콜라스 펄스너도 마찬가지였다. 그도 핀더의 지도로 슈마르조의 예술학 전통을 이어갔다. 1933년 헤르만은 펄스너와 마찬가지로 영국으로 망명하였다. 그 후 그는 예술

* Corresponding Author : kim_yc@pcu.ac.kr

본 논문은 2023년 한국건축역사학회 추계학술대회에서 발표한 내용을 재구성하고 보완한 결과물이며, 2023학년도 배재대학교 교내 학술연구비 지원에 의하여 수행됨.

(Harry Francis Mallgrave)는 쾰퍼의 이력과 작품 및 이론을 연구하였으며²⁾, 케네스 프램튼(Kenneth Frampton)은 텍토닉 주제의 연구를 통해서 모더니즘의 이론가로서 쾰퍼를 부각시켰다.³⁾ 독일어권에서는 베르너 옉슬린(Werner Oechslin), 빈프리트 네어딩어(Winfried Nerdinger), 프리츠 노이마이어(Fritz Neumeyer) 등이 쾰퍼의 의미와 가치를 여러 연구와 교육에서, 또한 중요한 전시를 통해서 새롭게 부각했다.⁴⁾ 프랑스의 건축가 베르나르 카쉬(Bernard Cache)는 1999년 「디지털 쾰퍼(Digital Semper)」라는 제목의 글을 통해 건축가들에게 쾰퍼를 다시 일깨우기도 했다.⁵⁾ 국내에도 작품을 남긴 건축가 도미니크 페로(Dominique Perrault)는 자신의 건축 사무실을 재단사의 작업실로 비유하였다. 구체적으로 쾰퍼의 이름을 언급하면서 그는 자신을 건축가로서 도면의 완성이 아니라, 재단하고 의상을 짓는 바느질을 하는 사람이라고 규정한다.⁶⁾

이 아닌 분야에서 생계를 유지하였으나 1953년부터 독일로부터 연금을 수령하게 되며 예술학에 전념하였고 결정적으로 쾰퍼를 연구하여 1981년 쾰퍼가 남긴 건축이론 관련 유고를 책으로 냈다. (Wolfgang Herrmann, *Gottfried Semper: Theoretischer Nachlass an der ETH Zürich*, Basel/Boston/Stuttgart: Birkhäuser, 1981)

2) Harry Francis Mallgrave, *Gottfried Semper: Architect of the Nineteenth Century*, New Haven/London: Yale University Press, 1996. 멀그레이브는 2004년 마이클 로빈슨과 함께 쾰퍼의 대표작인 『양식론』을 번역하여 출간하였다. (Gottfried Semper, *Style in the Technical and Tectonic Arts; or Practical Aesthetics*, Transl. Harry Francis Mallgrave; Michael Robinson, Los Angeles: The Getty Research Institute, 2004.)

3) Kenneth Frampton, *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, Cambridge, Mass.: Cambridge University Press, 1995.

4) 뮌헨공과대학교의 교수였던 네어딩어는 스위스 취리히공과대학교 교수이자 건축사가인 베르너 옉슬린과 함께 뮌헨 건축박물관, 이후 취리히 조형박물관에서 쾰퍼의 건축을 주제로 전시회를 개최하였다. 각각 2003년, 2004년. 전시회와 함께 펴낸 책에서 여러 학자들의 연구는 쾰퍼의 건축과 건축론 수용의 양상과 특성을 함께 보여주었다. (Winfried Nerdinger; Werner Oechslin (Hg.), *Gottfried Semper 1803-1879, Architektur und Wissenschaft*, München/Berlin/London/New York: Prestel, 2003.) 교육의 측면에서 쾰퍼의 원전 소개는 노이마이어의 책 참고. Fritz Neumeyer, *Quellentexte zur Architekturtheorie*, München/Berlin/London/New York: Prestel, 2002.

5) Bernard Cache, *Digital Semper*, in *Anytime*, Cynthia Davidson (Ed.), New York: Anyone Corporation, 2000, pp.190-197.

6) Gilles de Bure, *Mesh: Metallgewebe von Dominique Perrault und Gaëlle Lauriot-Prévost mit GKD*, Dürren: W. Ed., 2002, p.67, p.70. (인용문의 출처: Winfried Nerdinger, *Geschichte macht Architektur*, München/London/New York: Prestel, 2012, p.56.)

국내에서도 1990년대부터 쾰퍼의 이론이 다뤄지기 시작했다. 정만영은 1994년 「아돌프 로스의 추상적 피복에 관한 연구」에서 로스의 쾰퍼 수용을 다루었고, 2005년 「물성의 재-현으로서의 건축」 연구에서 다시 쾰퍼를 다루었다.⁷⁾ 정인하는 특히 헤르만과 미첼 슈바르처(Mitchell Schwarzer)의 연구 성과를 바탕으로 「고트프리트 쾰퍼(Gottfried Semper)와 칼 뵈티허(Karl Bötticher)의 텍토닉 개념 비교」를 통하여 쾰퍼를 사유할 수 있는 토대를 더욱 확장하였다.⁸⁾ 김란수는 쾰퍼의 건축론을 근거로 루트비히 미스 반 데어 로에(Ludwig Mies van der Rohe)와 장 누벨(Jean Nouvel) 건축의 해석 틀을 새롭게 제시하였다.⁹⁾ 2012년 이병욱은 「고트프리트 쾰퍼의 건축에서 장식의 의미에 관한 연구」에서 건축의 공간, 상징성의 의미를 강조했다.¹⁰⁾

쾰퍼 사후 그의 건축론이 논의되는 양상을 살펴보면, 두 가지 서로 구별할 수 있는 특징을 보인다. 그 하나는 의상, 혹은 의복의 물리적 성격, 곧 재료 자체에 주안점으로 두고 그 가치와 의미를 사용된 ‘재료’와 그 ‘구조’의 층위에서 살펴보는 것이다. 그래서 그는 흔히 예술학 분야에서 유물론자로 평가되기도 한다. 다른 하나는 재료 자체에 집중하기보다는 오히려 이를 수단으로 이해하며, 이 재료의 사용과 기술이 ‘목적’하는 것을 보려는 관점이다. 그러나 후자의 관점은 그 중요성에도 불구하고 좀처럼 주목을 받지 못해왔다. 그 이유는 쾰퍼 자신도 이 부분을 건축의 역사적 관점에서 자세히 해명하려고 했던 『양식론』의 제3권을 미완으로 남겼기 때문일 것이다.¹¹⁾

이 맥락에서 모던을 주제로 한 건축 역사서술들의

7) 정만영, 「아돌프 로스의 추상적 피복에 관한 연구」, 『대한건축학회 논문집』, Vol.10, No.8, 1994, pp.59-66; 정만영, 「물성의 재-현으로서의 건축: 쾰퍼의 피복에서 헤르츨과 드 뮈롱의 표면으로」, 『건축역사연구』, Vol.14, No.1, 2005, pp.107-122.

8) 정인하, 「고트프리트 쾰퍼(Gottfried Semper)와 칼 뵈티허(Karl Bötticher)의 텍토닉 개념비교」, 『건축역사연구』, Vol.7, No.4, 1998, pp.77-91.

9) 김란수, 「쾰퍼의 피복이론과 그 현대적 예에 관한 연구」, 『대한건축학회논문집 계획계』, Vol.24, No.9, 2008, pp.179-187; 김란수, 「미스의 바르셀로나 파빌리온의 오닉스 독립벽에 관한 연구」, 『대한건축학회논문집 계획계』, Vol.24, No.4, 2008, pp.159-169.

10) 이병욱, 「고트프리트 쾰퍼의 건축에서 장식의 의미에 관한 연구」, 『대한건축학회지회연합회 논문집』, Vol.14, No.1, 2012, pp.43-50.

11) 『양식론』 제3권은 미출간이지만, 쾰퍼는 이를 위해 초고를 남겨 놓았다. 필자는 이를 국문으로 번역하여 『건축역사연구』의 자료편에 남겼다. 김영철, 「쾰퍼, 양식론 제3권 초고(1870)」, 『건축역사연구』, Vol.32, No.4, 2023, pp.71-80.

근거를 살펴보는 일은 중요해 보인다. 그 성과 가운데 하나는 적어도 젼퍼의 건축이론이 목적인 바를 새롭게 읽어내도록 할 것이기 때문이다.

건축역사가들이 유럽을 배경으로 19세기에서 20세기에 걸친 건축관의 변화를 모던 개념으로 서술해 갈 때, 무엇보다도 새로운 이념, 곧 아키텍처의 정의에 부합할 새로운 원리가 필요했다. 그리고 역사적 사료들을 통해 이 원리의 해명도 당연히 요구되었다. 영국에서 주로 활약했던 독일 태생의 건축역사가 니콜라우스 펠스너(Nikolaus Pevsner)는 1942년 초판의 『유럽건축사개관(An Outline of European Architecture)』¹²⁾에서 ‘공간’을 건축의 ‘원리(Arche)’로 설정했다. 그리고 미국으로 건너간 스위스 건축역사가 지크프리트 기디온(Sigfried Giedion)도 마찬가지로 펠스너에 앞선 1941년 『공간, 시간, 건축(Space, Time, and Architecture)』을 통해 결정적으로 모더니즘에 부합하는 역사적 이미지를 ‘공간’ 개념과 함께 제시하였다. 이 책들은 우선 아카데미의 영역에서, 그리고 곧이어 실무분야에서도 공간이 건축의 주제, 곧 아키텍처(Architecture)의 개념구조에 부합한다는 논리가 수용되도록 하는 데 크게 이바지했다. 그리고 건축의 비평에서도 마찬가지로 공간의 관점에서 평가되도록 하는 데 중요한 역할을 하였다. 새로운(modern) 시대상이 요청하는 주도 개념은 ‘공간(space)’이 된 것이다.

이렇게 모던의 건축을 공간의 원리로 서술하게 된 근거와 배경은 무엇이였을까? 이들 역사가의 교육 배경과 학문적 토대를 살펴보면, 그들은 스승이었던 하인리히 뵐플린(Heinrich Wölfflin)과 아우구스트 슈마르조(August Schmarsow)의 영향 아래에 있었으며, 더구나 이들이 구축한 새로운 학문적 체계의 배경에는, 거의 연구자들도 주목하고 있지 않지만, 부정할 수 없이 젼퍼의 이론이 있었다.¹³⁾

모더니즘 이후 후대로 갈수록 공간 개념은 두드러지지만, 이와 달리 젼퍼의 이름은 더욱더 잊혀갔다. 그런데도 공간은 현대 건축에서 건축의 정의와 창작을 위한 주도적 개념이 되었고, 모더니즘의 전개와 함께 이 원리 개념과 관련한 다양한 지식이 꾸준히 생산되었다.

현재까지도 공간 주제와 관련하여 젼퍼의 이름을 거명하는 경우는 드물다. 제2차 대전 이후 1967년 이탈리아의 역사가 레나토 데 푸스코(Renato De Fusco)가 슈마르조의 이름을 거명하기 시작하면서,¹⁴⁾ 그리고 1990년대에 들어서면서 본격적으로 체계화된 ‘공간건축론’의 기원을 슈마르조에서 찾는 일은 흔해졌다. 그렇지만 젼퍼 건축론의 핵심을 공간 주제와 서로 연관 짓는 건축론과 역사론은 여전히 낯설게 여겨진다.

본 연구는 젼퍼의 예술 체계와 그 이론의 핵심이 수용되는 양상을 다룬다. 이를 통해서 예술학 분야와 건축 분야에서 텍토닉 개념과 함께 그 ‘목적’ 개념의 진승 구조도 드러내려고 한다. 무엇보다도 젼퍼의 건축론이 지닌 유물론적 성격의 독해와 이와 대비되는 공간론의 창조적 수용의 성과에도 주목할 것이다.

2. 슈마르조의 건축이론과 젼퍼의 수용

모더니즘 역사서술의 맥락에서 젼퍼가 후대에 미친 가장 큰 영향은 공예 분야를 제외한다면 바로 건축이론의 영역에 있었다. 건축에서 공간보다 더 많이 언급되는 주제어는 없을 정도다. 이 용어가 없다면 건축 비평도, 평가도, 건축 토론도 할 수 없는 것처럼 보인다.

건축 창작의 과제, 곧 건축의 목적은 ‘공간’을 창조하는 것이라는 생각은 19세기 초 헤겔의 미학에서 이미 제시되었고, 이후 공간 지각에 관한 심리학 연구를 통해 더욱 강화되었다. 이 과정에서 공간은 젼퍼의 이론을 거쳐 슈마르조에 이르러 건축이론의 체계를 위한 ‘원리’의 주제어로 확립되었다.

슈마르조는 1883년부터 10년에 걸쳐 괴팅겐대학교의 예술학 교수로서 진행한 미학 수업에서 젼퍼의 『양식론』을 강의했다. 그리고 결정적으로 1893년 라이프치히대학교의 정교수가 되면서 발표한 임용 강연에서는 젼퍼의 이론을 수용하여 건축을 ‘공간의 창조자’로 정의했다.¹⁵⁾ 그가 체계화한 건축이론뿐만 아니라, 예술학도 젼퍼의 수용에 있었다는 사실은 그의 주저인 『예술학의 근본개념(Grundbegriffe der Kunstwissenschaft)』에서, 그리고 생애 마지막에는 자신의 회고록에서도

12) 독일어 번역: *Europäische Architektur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 8. Ed. München: Prestel, 1997.

13) 펠스너와 기디온은 뵐플린, 슈마르조의 학문적 전통을 이은 역사가들이다. 그리고 그들의 두 스승은 모두 젼퍼의 이론을 수용하고 있다. 뵐플린의 박사학위논문(1886), 슈마르조의 교수임용 강연(1894)은 젼퍼가 설정한 창작 개념 구성을 따르고 있다.

14) Renato De Fusco, *Architettura come mann demium: Note per una semiologia architettura*, Bari: Dedaldo libri, 1967. 데 푸스코의 슈마르조 인용은 Bruno Zevi, *Architecture as Space*, Transl. Milton Gendel, New York: Horizon Press, 1974, p.258. (국역: 브루노 제비, 『공간으로서의 건축』 강혁 역, 서울: 신학사, 1983, 1985. 이 국역에는 이 문헌 내용이 번역되지 않았다.)

15) August Schmarsow, *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*, Leipzig: Hiersemann, 1894, p.11.

보여주었다.¹⁶⁾ 쟈퍼도 이미 모든 건축의 발전은 “공간의 이념(Raumesidee)”에 기반을 두고 있으며, 따라서 건축의 본질과 그 미래를 “공간의 예술(Raumeskunst)”로 보아야 한다고 했다.¹⁷⁾ 슈마르조의 주장처럼 들리는 이 내용은 바로 쟈퍼 건축이론의 핵심이었으며, 더욱 결정적으로 슈마르조의 교수 임용 강연에서 다시 강조되며 건축이론의 체계로 발전되었다.¹⁸⁾

슈마르조가 내세운 공간 원리에 바탕을 둔 건축이론은 분명히 매우 탁월하다.¹⁹⁾ 이후 예술, 건축 또는 도시 계획 분야에서 생산된 공간에 관한 수많은 지적 결과물에서는 오히려 쟈퍼의 이름이 출처로서 다시 언급되는 거의 없을 정도였다. 1932년 바스무트(Wasmuth)의 『건축 사전(Lexikon der Baukunst)』은 ‘공간’이라는 주제어를 위해 다음과 같은 내용을 담고 있다.

건축물의 장식 요소에 집중하던 19세기까지 건축의 근본으로서 예술적 공간 창작의 중요성은 거의 가려진 채로 있었다. 이 맥락에서 건축이 본질적으로 공간 창조라는 사실을 강조하는 슈마르조의 주장은 전적으로 새로운 발견이라고 할 수 있다.²⁰⁾

슈마르조가 건축이론의 체계를 확립한 이후, 공간 개념을 기반으로 하는 그의 이론은 특히 알버트 에리히 브링크만(Albert Erich Brinckmann), 파울 프랑클(Paul Frankl)²¹⁾, 헤르만 쇠르겔(Herman Sörgel) 등

16) August Schmarsow, *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*, Leipzig/Berlin: Teubner, 1905, Reprint, Berlin: Geb. Mann, 1998, pp.VI-VII; pp.1-14. 또한 Johannes Jahn (Hg.), *August Schmarsow. Die Kunstwissenschaft in Selbstdarstellungen*, Leipzig: Felix Meiner, 1924, p.7. 슈마르조의 마지막 제자였던 얀이 편집한 책. 이 책에서 슈마르조는 건축을 예술학의 시작으로 다루게 된 배경을 구체적으로 언급하고 있다. 슈마르조가 라이프치히 대학의 예술학 정교수로 취임하게 되었을 때 교수 임용 강연을 위해 불과 두 달 정도 시간밖에 없었는데, 그의 강연을 듣는 이들은 건축 주제가 슈마르조가 평소 다루어 왔던 미학 분야와 달랐기 때문에 생소하게 여겼다고 한다. 그러나 그는 라이프치히로 오기 전 이미 10년 동안 괴팅겐에서 쟈퍼의 양식론을 다루었고, 이를 근거로 건축을 자신의 예술학의 첫 분야로 설정할 수 있었다고 했다.

17) Gottfried Semper, *Ueber Baustil*, Zürich 1869, in: Gottfried Semper, *Kleine Schriften* (1884), Reprint, Mittenwald: Meander Verlag, 1979, p.422.

18) Schmarsow, 1894, p.11, p.29.

19) 놀랍게도 첫 서평은 뵐플린에 의해 쓰였다. 이후의 많은 서평이 이를 증명한다.

20) *Wasmuths Lexikon der Baukunst*, Band 4, Berlin 1932, p.146.

21) 그의 대표작이자 슈마르조 이론 수용의 결과물은 Paul Frankl, *Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst* (1914), Reprint, Berlin: Gebr. Mann, 1999이다. 형태 개념뿐만 아니라 공간 개념을 함께 원리로 설정하여 발전 역사를 다룬 책이지만, 국역은 『건축형

의 건축이론에서도 수용되어 활발히 논의되었다. 특히 쇠르겔의 『건축미학(Architektur-Ästhetik)』은 슈마르조의 공간 원리를 수용하고 있다. 이를 바탕으로 그는 건축이론의 역사를 다양한 원전 자료와 함께 다루었고, 건축의 창작론도 공간 개념에 근거하였다. 그 과정에서 쇠르겔은 쟈퍼의 건축론을 다음과 같이 평가하고 있다.

건축미학에서 쟈퍼가 기울인 노력의 의의는 한편으로는 미학적 만족의 직접적인 근거를 질문하지 않았던 헤겔의 형이상학이 드디어 쟈퍼로 인해서 예술가의 직감적이고 창조적인 고찰을 통해 비로소 대적할 만한 상대를 만나게 되었다는 점이다. ... 다른 한편으로는 쟈퍼의 역사 연구를 통해 다소 맹목적인 보티허의 주장을 드디어 벗어날 수 있게 되었다. ... 그리고 쟈퍼가 내세운 예술형식은 단지 재료와 기술의 결과일 뿐이라고 말한 것이 아니라, 예술형식의 생성에서 특히 재료와 기술이 결정적인 역할을 한다고 역설했던 것이다. ... 쟈퍼는 구조를 유물론이 아니라 구조적이고 상징적인 표현으로 이해하기를 원했다. ... 그러나 건축예술에서 예술적인 것에 관해서는 충분히 밝히지는 않았다.²²⁾

결과적으로 쇠르겔이 새로운 건축이론을 위해 기여한 바는 슈마르조를 뒤이어서 쟈퍼가 충분히 다루지 못하고 미완성으로 남겨 놓은 『양식론』 제3권의 핵심 개념, 곧 공간을 건축 정의의 원리와 역사서술의 근거로 설정하였고, 실용의 목적, 곧 건축의 창작론과 건축 작품의 평가 및 교육을 위한 주제어로 다시 체계화한 것이었다.

실무 건축가들도, 드문 경우이지만, 슈마르조 이론을 수용한 경우를 볼 수 있다. 무엇보다 미스 반 데어 로에의 베를린 건축 시기의 이론적 배경은 슈마르조의 예술학이었다. 미스 반 데어 로에의 첫 건축주이자 철학자였던 알로이스 뢰(Alois Riehl) 교수는 슈마르조의 건축이론과 예술학의 내용을 베를린대학교의 미학 강의에서 소개했다. 그리고 건축가로 성장해 가던 미스 반 데어 로에도 건축주인 뢰 교수와 그를 중심으로 모였던 지적 인물들과의 교류 과정에서 그 내용을 적극

태의 원리』의 제목으로 출간되었다. (파울 프랑클, 건축형태의 원리, 김광현 역, 서울: 기문당, 1997)

22) Herman Sörgel, *Theorie der Baukunst I. Architektur-Ästhetik*, 3. Aufl., München: Piloty & Löhle, 1921, pp.32-37. 이 책은 1918년 초판 이후 1921년에 3판이 출간될 정도로 1920년대의 상황에서 건축이론에 대한 요구가 컸음을 보여준다. 1998년에는 이 판본이 다시 출간되었다. (Berlin: Gebr. Mann, 1998) 국역은 한국연구재단의 명저번역사업 지원의 성과로서 헤르만 쇠르겔, 『건축미학. 제1부. 건축의 이론』, 김영철 옮김으로 출간 예정.

적으로 수용해 갔다.²³⁾

그러나 1930년대에 들어서 기술 발전에 따른 학문의 실증적 성향, 독일의 정치적 상황, 더구나 이에 앞선 1919년 슈마르조의 교수직 사직 사건²⁴⁾은 그의 소위 형이상학적 배경의 학문과 명성에 그늘을 드리웠고, 이들은 젼퍼의 수용을 통한 건축론의 새로운 저자가 슈마르조였다는 사실도 잊도록 만드는 데 한몫을 하였다.

3. 젼퍼의 건축작품과 의상론 수용의 양상

건축가로서 영향력을 발휘하던 젼퍼가 세상을 떠나기 2년 전인 1877년, 그를 가장 존경했던 프리드리히 페히트(Friedrich Pecht)는 다음처럼 스승을 평가한다.

빛나는 업적을 통해서 그보다 더 미래를 위한 길을 닦은 사람은 없다. 그는 우리가 실제로 필요로 하는 것, 역사적 발전, 현대인의 교양을 위한 표현이 되는 작품을 창조해 내었다. 또한 그는 낭만주의와 고전주의의 자의성에서 벗어나게 한 최초의 인물이다.²⁵⁾

그러나 젼퍼 사후 헤르만 크낙푸스(Hermann Knackfuß)나 빌헬름 핀더(Wilhelm Pinder), 코넬리우스 구엘리트(Cornelius Gurlitt) 등과 같은 저명한 역사가들에게 젼퍼는 이미 양식의 구분에 따라 네오 르

네상스의 건축가로 격하되었다.²⁶⁾ 이 역사가들이 끼친 영향은 특히 지대하다. 젼퍼 건축의 수용 양상에서 그들의 평가는 되돌려 놓기 어려울 정도였다. 단순히 역사서 서술뿐만이 아니라 교육자로서 역할도 중요했기 때문에 건축가의 형성에서 이들의 영향력은 무시하기 어려웠다. 특히 철제 건축에 대한 젼퍼의 견해는 전적으로 시대에 뒤떨어진 것으로 평가되었다. 그리고 “양식건축은 멀리할 것, 이제는 건축예술을 향해”라는 모토로 요약할 수 있는 헤르만 무테시우스(Hermann Muthesius)의 건축 비평도 중요한 몫을 하며 젼퍼의 건축은 창조적이지 못한 질충주의라고 폄훼했다.²⁷⁾ 이런 추세에서 반기를 들었던 드문 경우는 1953년 바우하우스 논쟁을 이끌었던 루돌프 슈바르츠(Rudolf Schwarz)였다. 그는 이때 미스 반 데어 로에와 함께 새로운 건축을 대변하면서도 젼퍼의 취리히 연방공과대학 건물을 예로 들며 “그 도시에서 가장 아름다운 건물”이라고 평가했다.²⁸⁾ 이는 당시의 건축 관념과 상반된다고 할 수 있다. 슈바르츠의 주장은 젼퍼의 건축을 지지하는 예외적인 사건에 해당한다.

현대에 들어서 몇몇 건축가들은 다시 젼퍼를 불러 세운다. 그 가운데 한스 콜호프(Hans Kollhoff)나 헤어츨 드피롱(Herzog & De Meuron)²⁹⁾은 젼퍼의 의상론 뿐만 아니라 장식개념을 수용하고 있고, 페로의 경우도 전술한 것처럼 자신을 재단사로 정의하고 있다. 오늘날의 건축 논의에서도 외피, 커튼 또는 의상 개념이 건축 과정, 더 정확하게는 건축물에 대한 논리를 사실상 지배하는 것으로 보인다.

그러나 이러한 용어 사용을 자세히 살펴보면 직물, 외피, 의상에 대한 언급만 300쪽이 넘는 『양식론』 제1권에서 젼퍼가 말한 <의상의 원리>와 거의 관련이 없

23) 릴 교수가 미스 설계(1906년)의 자신의 집에서 정기적으로 열었던 세미나에는 미스뿐만 아니라 슈마르조의 제자들도 자주 참여했다. 한스 프린츠호른(Hans Prinzhorn, 그는 심리학자이자 예술학자였고 미스의 친구가 되었다. 슈마르조의 지도로 젼퍼의 미학을 다룬 박사 학위 논문을 썼다.), 한스 린다우(Hans Lindau, 베를린국립도서관장이었다. 그는 릴 집에서의 한 세미나에서 슈마르조의 건축이론을 주제로 발표하기도 했다.) 등이 특히 그랬다. 슈마르조와 같이 피팅엔대학교의 교수였던 후설(Edmund Husserl)도 이 세미나에 참석하곤 하였다. 이 내용은 필자의 연구를 바탕으로 노이마이어 교수가 2001년과 2002년 각각 MoMA와 베를린에서 개최된 미스 전시회 도록의 원고에 기록해 두었다. (Terence Riley; Barry Bergdoll (Hg.), *Mies in Berlin. Ludwig Mies van der Rohe. Die Berliner Jahre 1907-1938*, München/London/New York: Prestel, 2001, p.378.) 그리고 릴 교수가 베를린대학에서 슈마르조의 예술학과 건축이론을 강의했다는 사실은 쾰베르크가 밝혀주었다. Niels Gölberg, *Alois Riehl und Japan*, Humanitas, No.41, 2003, pp.1-32.

24) 슈마르조는 철학 학부의 예술학 교수였다. 따라서 그의 연구 성과들이 건축 실무에 이르기까지는 비교적 긴 시간이 필요했고, 무엇보다 1차 세계대전 사망한 제자의 논문 문제(슈마르조는 저작권이 자신에게 있다고 주장)로 인해서 그는 어려움을 겪게 되었다. 이 과정에서 그는 라이프치히대학교 정교수직을 사임하였다. 이 사건은 오해된 채, 그의 학문적 평가에도 부정적으로 작용하였다. (출처: 라이프치히대학교 소장 사료)

25) Friedrich Pecht, *Gottfried Semper*, Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts. Studien und Erinnerungen, Bd.1, Nördlingen, 1877, p.194. (인용문의 출처: Nerdinger, 2012, p.58)

26) 이 맥락에서 특히 빌헬름 핀더(Wilhelm Pinder)가 쓴 표현 “양식은 거위 걸음을 한다.(Gänsemarsch der Stile)”의 표현이 자주 언급되었다.

27) Hermann Muthesius, *Kultur und Kunst. Gesammelte Aufsätze über künstlerische Fragen der Gegenwart*. Jena/Leipzig: Eugen Diederichs, 1904.

28) Rudolf Schwarz, *Bilde Künstler, rede nicht*, Ulrich Conrads (Hg.), *Die Bauhaus-Debatte 1953. Dokumente einer verdrängten Kontroverse*, Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg, 1994, p.41. 슈바르츠가 젼퍼를 언급한 것은 유명한 ‘바우하우스 논쟁’에서였다. 그는 그로피우스를 상대로 바우하우스가 이성주의에 매몰되어 기계적 유물론에 머물렀을 뿐만 아니라, 그로피우스는 전혀 사유할 줄 모르는 건축가라고 비판하며, 새로운 건축은 새로운 역사의식에 기반 해야 한다고 주장하였다. 이 논쟁은 2년 동안 지속되었고, 미스의 중재로 끝맺게 되었다.

29) Philip Ursprung (Hg.), *Herzog & de Meuron - Naturgeschichte*, Baden: Lars Müller, 2002, pp.397-409.

어 보인다. 왜냐하면, 쟈퍼가 『양식론』 제1권에서 전개한 의상의 원리는 시대의 흐름에 따라 나타난 상징(Symbol)의 변화이며, 또한 이들의 신진대사, 곧 재료의 다양성과 그 변화의 양상을 완벽하게 읽어낼 수 있던 곳은 바로 벽(Wand)이어야 했기 때문이다.³⁰⁾ 그리고 그가 벽을 말할 때는 직물, 커튼 또는 의복을 가지적으로 드러내려는 목적이 아니었으며, 더구나 이들을 문자 그대로 재현하는 것도 또한 염두에 두지 않았다. 그리고 의상의 원리는 여러 예술 분야에서 유형(Typ)의 개념으로 발전해 가며, 다시금 이는 자연(Natur)의 창작 원리에 부합하는 것이어야 했다.³¹⁾

모더니즘 전개의 역사적 측면에서 볼 때, 쟈퍼가 확립한 건축론의 의의를 묻고, 이를 의미 있는 체계로 재생산하는 일은 더욱 중요해 보인다. 이러한 관점에서 몇몇 진보적 이론가나 건축가들은 쟈퍼를 한편으로는 자신과 대비시키고, 다른 한편으로는 새로운 발전의 원천으로 삼으려는 노력을 아끼지 않았다. 대표적인 건축가는 베를라헤였다. 그는 1908년 취리히 장식 예술 박물관에서 열린 강연에서 『양식론』을 “19세기에 예술이라는 이름으로 행해진 온갖 속임수들을 전례 없이 날카로운 이성의 힘으로 채찍질한 책”이라고 평가했다. 그런데도 그는 다른 한편으로 이 책의 저자가 설계한 건축물들이 건축적 모순에 도달할 수 있다는 것은 이해할 수 없다고 했다.³²⁾ 베를라헤로서는 역사주의 양식 건축을 거부해야 했다. 그럼에도 그는 쟈퍼를 자신의 건축을 위한 위대한 스승이라고 여겼고, 쟈퍼의 이론을 바탕으로 무엇보다도 재료에 대한 의미를 강조해서 새롭게 건축의 목적에 부합하도록 자신의 건축을 발전시켰다. 암스테르담 증권거래소 건축의 외관에서 베를라헤는 외벽을 의도적으로 직물처럼 구축에 대한 암시 없이 처리해 보여주었다. 그리고 쟈퍼가 언급했던 철 재료의 사용 방식에 대해서는 자신의 건축관, 곧 구조로서의 수단과 목적으로서의 공간을 증명하기 위해 내부에는 철재의 구조물을 공개적으로 표출시켰다.

30) Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, Frankfurt am Main: Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1860, Bd.1, p.229. 쟈퍼의 논리에 따른 벽(Wand)개념에 관련된 어원과 자세한 분석은 이병욱의 2012년 논문 46쪽도 참조.

31) Semper, *Der Stil*. Bd.1, p.VI.

32) Hendrik Petrus Berlage, *Grundlagen und Entwicklung der Architektur. Vier Vorträge gehalten am Kunstgewerbemuseum in Zürich*, Berlin 1908, p.88. 국역: 베를라헤, 『강연과 논문』, 김영철 외역, 파주: 아카넷, 2021, p.240.

이 구조형식을 그 자체로 평가했을 때 베를라헤가 쟈퍼를 오해했다고 할 수는 없다. 베를라헤의 강연이나 기고문이 증명하듯이 이는 오히려 쟈퍼가 말했던 주제의 핵심을 점차로 새로운 언어로 전개한 성격이었다. 구체적으로 그가 설계한 증권 거래소는 순수한 벽돌 벽 뒤에 건축이 표현해야 할 주제인 ‘공간’이 새로운 ‘구조’로 정의되었고, 그 경계가 ‘의상’에 기원을 두고 있다고 했을 때, 이는 곧 쟈퍼의 아이디어를 창조적으로 응용한 것이다.

건축가 아돌프 로스(Adolf Loos)도 쟈퍼의 “의상의 원리(Prinzip der Bekleidung)”³³⁾를 사유의 주제로 삼고 있다. 시대적 상황이 새롭게 요구하는 창작의 원칙을 그는 쟈퍼를 따라서 “의상의 법칙(Gesetz der Bekleidung)”이라고 선언했다. 당시 로스가 주장한 의복 유행과 건축의 병렬적 연관성은 새로운 건축의 실천에 관한 논쟁에서 점차로 보편성을 갖는 주장이 되었다.

그러나 다른 한편 시간이 지남에 따라 그 결과는 건축이 그 자체의 이미지와는 달리 쉽게 유행으로 선언되기도 했고, 새로운 유행의 등장과 함께 역사 속으로 사라질 수 있다는 가능성도 감수해야 했다. 이후의 포스트모더니 하나의 사례라고 할 수 있다.

이런 성향과는 달리 오토 바그너(Otto Wagner)와 그의 제자들을 중심으로 한 오스트리아 빈 도시는 쟈퍼 이론을 수용하여 재해석하거나 응용하는 중심지가 되었다. 1896년 『새로운 건축(Moderne Architektur)』³⁴⁾ 제목의 도전적인 책에서 바그너는 모든 건축물의 형태는 구조에서 나와야 하고, 구조가 건축물을 결정해야 하며, 건축 형태는 구조의 상징적 표현을 통해 예술형식으로 변형될 수 있어야 한다고 주장했다. 그가 주장한 구조의 논리 자체는 실상은 뫼티히의 것이

33) Adolf Loos, *Ins Leere Gesprochen*, 1897-1900. 국역: 아돌프 로스, 『장식과 범죄』, 현미정 옮김, 서울: 미디어버스, 2018. 그리고 정만영의 1994년 연구도 참고. 번역어 관련, <Bekleidung> 용어는 대개 의상, 피복, 의복으로 번역한다. 피복은 실체를 감싸는 외피를 강조하는 성격이고, 의식에 따라 인간의 몸에 걸치는 옷에 해당하는 경우가 의복일 것이다. 의상은 한자로 위와 아래의 옷(저고리와 치마)을 지칭한다고 한다. 의상 용어가 독일어 단어의 접두어 Be에 있는 창작 의도와 과정이 잘 드러나지 않으며, 어근이자 쟈퍼가 사용한 다른 단어 Kleid의 독일어가 위와 아래의 옷을 구분하지 않는다는 단점이 있지만 필자는 재료와 형상을 강조하며 개념 외연의 확장을 목적으로 의상 용어를 선택하였다. 현미정의 『장식과 범죄』에서는 피복으로 번역했다.

34) 바그너는 이후 ‘새로운’의 의미를 ‘시대’ 개념으로 이해해서 책의 제목을 『우리시대의 건축예술』로 바꾸었다. (이후 4판 발간. Otto Wagner, *Die Baukunst unserer Zeit. Dem Baukunstjünger. Ein Führer auf diesem Kunstgebiete*. 4. Aufl., Wien: Schroll, 1914.)

지만³⁵⁾ 그의 이론의 핵심인 상징 차원의 의미 규정은 젼퍼에게서 가져왔다. 구체적으로 바그너는 대표작인 우편저축은행(Postsparkasse)의 외관을 못으로 박은 것처럼 보이도록 패널로 덮어서 구조가 보호복을 입고 있는 인상을 받도록 했다. 이를 통해서 그는 건축의 상징성을 주제화했고, 바그너 학파는 이를 바탕으로 직물의 논리에 근거한 다양한 파사드를 구현하였다.

젼퍼의 이론은 독일뿐만 아니라, 미국에서도 수용되었다.³⁶⁾ 시카고에서 당크마 애들러(Dankmar Adler), 존 루트(John Root), 루이스 설리반(Louis Sullivan)과 같은 건축가들이 젼퍼의 이론을 수용하고 있었다.

설리반이 지은 여러 건축물의 ‘직물’ 표면 구조에서 젼퍼의 영향은 특히 분명하게 드러난다. 그는 건축물 외관에 “대피스트리 벽돌”을 사용하여 “오리엔트의 카펫”과 같은 느낌을 연출했다고 말하고 있다.³⁷⁾ 설리반은 젼퍼의 이론을 자신의 건축에 적용했을 뿐만 아니라, 프랭크 로이드 라이트(Frank Lloyd Wright)에게도 전수했다. 라이트는 1920년대 캘리포니아에서 섬유 콘크리트 블록(“텍스타일 블록, textile blocks”)으로 개발한 건축 시스템을 사용하여 주택을 지으며, 이 과정에서 의상에 대한 여러 언급을 남겼다. 라이트는 텍스타일 블록을 현장에서 콘크리트 몰드로 주조하고 철근으로 보강하여 벽과 구조물, 벽이 하나의 단위를 이루는 구조체가 되도록 만들었다. 라이트는 이 작업을 “건물 직조(weaving a building)”라고 했고, 자신을 건축가라기보다는 “직공”이라고 불렀다.³⁸⁾

이같이 모더니즘의 선구자인 베를라해, 바그너, 설리반을 비롯해 로스, 라이트 등은 분명히 젼퍼 건축론의 창조적 수용가이다. 그러나 현재의 시점에서 어느 건축가가 의상의 원리를 말한다면, 이는 의복과 변장의 논리로 이해된 경우가 많다. 고전적 모더니즘이 지나가면서 누구나 흔히 경험하게 되는 것처럼, 새로운 옷들이 건축물에 입혀졌고, 많은 경우 의복과 변장, 장식과 가면을 더 이상 구분할 수 없게 되었다. 역사적인

옷, 유리(커튼) 같은 옷, 생태적인 옷, 구축적인 옷을 입혔다가 다시 벗기는 일이 잦다. 건축은 패션이자 상표로 상품화되었다고도 할 수 있다. 이러한 맥락에서 젼퍼는 새롭게 소비되고 있다. 그렇지만 공간에 대한 본래 정의의 기원은 젼퍼가 이해했던 것처럼, 의상의 이해로 거슬러 올라간다는 사실은 그 어느 때보다 더 멀어졌다.

4. 예술학 체계와 교육 및 기능주의에서 젼퍼의 수용

젼퍼의 이론은 전혀 다른 방향으로도 큰 영향을 끼쳤다. 젼퍼에 따르면 건축은 도자기, 직조, 목공과 같은 원초적인 인간 활동에서 비롯되었다. 따라서 그에게 건축은 더 이상 고전적으로 비트루비우스가 내린 정의의 삼위일체, 곧 구조, 기능, 미에 의해 결정되는 것이 아니라 오히려 사회, 인간의 노동, 생활 조건, 자신을 입히고 꾸미고 가리고자 하는 욕구에서 비롯되었다. 그에게 건축은 기술예술, 즉 예술과 공예가 기초를 이루는 문화 형성 활동의 일부였다.³⁹⁾

젼퍼가 예술과 공예에 대해 내린 전면적인 재평가를 이어가며 19세기 후반 예술과 공예 운동을 지지하는 사람들은 젼퍼를 이 분야의 주요 이론가로 자주 언급한다. 그 가운데 가장 창조적이고 영향력 있는 이론가는 빈의 알로이스 리글(Alois Riegl)이었다. 1901년 리글은 『로마 후기의 공예(Die spätromische Kunst-Industrie)』를 다룬 획기적인 연구를 통해서 로마 후기 예술을 공예로 설명하였으며, 더 이상 순수 예술과 응용 예술의 창작 법칙의 차이를 인정하지 않았다. 그는 이러한 혁명적인 접근 방식이 젼퍼의 이론에 기초하고 있다고 주장했다.⁴⁰⁾ 리글의 젼퍼 수용의 결과로 고급과 저급, 자유 예술과 응용 예술의 구분은 극복되었다.⁴¹⁾

젼퍼는 런던 만국 박람회에서 산업을 통해 제조된 예술품과 공예품뿐만 아니라 함께 모조품도 넘쳐나는 것을 보고 「과학, 산업, 예술」 제목의 논문을 통해서 기계 생산이 예술과 공예, 그리고 응용 예술에 미치는 파괴적인 영향을 지적했다. 물질적 모방에 대한 비판,

35) Nerdinger, 2012, p.61. 정인하의 1998년 젼퍼와 베티히의 텍토닉 개념 비교 연구 참고.

36) Kenneth Frampton, *Studies in Tektonic Culture*, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1995, p.109.

37) Louis Sullivan, *Suggestions in Artistic Brick Work*, 1910. 재출간: Louis Sullivan, *artistic Brick*, The Prairie School Review, Vol.4, No.2, 1967, p.24; 다음과 비교. Wim de Wit (Ed.), *Louis Sullivan - The Function of Ornament*, New York/London: W.W. Norton, 1986, pp.166ff. (인용문구의 출처: Nerdinger, 2012, p.63.)

38) Frampton, 1995, p.109.

39) 김영철, 위의 글, 2023.

40) Alois Riegl, *Die spätromische Kunst-Industrie*, Wien: Österreich. Staatsdruckerei, 1901. 2. Aufl. 1927; Reprint, Darmstadt: Wissensch. Buchgesellschaft, 1992, pp.8-9.

41) Nerdinger, 2012, p.64.

이론과 실천이 다시 결합한 교육에 대한 그의 요구는 여러 제안 가운데에서도 1900년경부터, 그리고 결정적으로 1919년 바우하우스 프로그램에도 반영되었다. 바우하우스의 교장이었던 그로피우스는 쟈퍼의 이론이 표방했던 예술, 장인정신, 기술의 융합을 교육 과정에 반영하고 실천을 주도하였다. 그로피우스가 라즐로 모호이-너지(László Moholy-Nagy)와 함께 1920년대에 펴냈던 바우하우스 시리즈는 출간 이후 큰 반향을 불러일으켰다. 1960년대에 들어 바우하우스 아카이브의 설립자인 한스 벙클러(Hans Wingler)는 이들을 다시 발간하기로 기획하면서 새롭게 쟈퍼의 저서도 포함했다. 이렇게 쟈퍼 책을 새롭게 시리즈에 추가하기로 한 이유는 바로 쟈퍼의 이론이 “바우하우스 운동의 호시”임을 강조하려는 목적이었다.⁴²⁾

“의도된 용도”에 따라 형태가 형성되는 쟈퍼의 그릇 유형 분석, 형태를 결정하는 재료의 중요성과 힘에 관한 연구, 원형 형태에 대한 언급, 그리고 “예술은 오직 한 명의 주인, 즉 필요만을 알고 있다.”⁴³⁾는 그의 선언은 모두 기능주의에 대한 기대, 즉 “형태는 기능을 따른다”라고 읽히고 활용될 수도 있다. 이 맥락에서 기능주의의 역사서술에서도 분명히 쟈퍼는 중요한 자리를 차지하고 있다. 빌플린 학파의 마지막 제자에 속했던 요셉 간트너(Joseph Gantner)도 1927년 취리히대학교 취임 강연에서 “형태가 물질과 유용성의 결과여야 하는 예술 작품”에 대한 ‘쟈퍼의 요구’를 충족시킨 장본인으로 르코르뷔지에를 설정하고 그와 쟈퍼를 서로 연관시켜 놓기도 했다.⁴⁴⁾

그러나 여기에서 건축은 궁극적으로 유용성, 재료 및 기술에 의해서 결정되는 장치로서 정의되고 있다. 그런데 쟈퍼는 오히려 이것을 거부했기 때문에 기능주

의나 간트너가 보여준 쟈퍼 수용은 선택적인, 즉 특수한 이해관계에 기반하고 있는 셈이다. 쟈퍼에게 이런 이해는 사실 조악한 유물론적인 관점이었다. 그리고 더 나아가 순수한 물질의 시연이자 구축의 시연으로서의 건축 작품은 그에게 큰 가치가 없는 것이었다.⁴⁵⁾ 이렇게 쟈퍼가 기능주의와 기능적 형식을 정당화하거나 거부하는 데 모두 사용될 수 있다는 점은 쟈퍼 이론의 수용 과정이자 특징이기도 하다.

5. 기디온의 건축론과 그가 수용한 쟈퍼

기디온의 『공간, 시간, 건축』은, 다시 한번 더 강조하자면, 결정적으로 모더니즘에 부합하는 역사적 이미지를 ‘공간’ 개념으로 제시하였다.⁴⁶⁾ 기디온은 이 원리 개념을 과거의 양식(style)과 대비시켰다. 그리고 그는 공간 개념의 논의와 관련하여 형이상학적인 차원에 머물지 않고 오히려 구체적으로 재료, 특히 철 재료를 바탕으로 전통의 건축과 새로운 건축을 이분법적으로 대비시켜 놓았다.⁴⁷⁾

이러한 과정에는, 그가 겉으로 드러내지는 않았지만, 쟈퍼 이론의 수용이 배경에 놓여 있었다. 모더니즘의 이론가이자 역사가로서 그는 무엇보다도 쟈퍼의 역사적 그늘만큼은 피하려고 했던 것처럼 보인다. 그는 과거의 틀에 근거하지 않고 오히려 자신이 모든 상황을 주도할 근거를 부여받은 이론가로 내세운 것이 분명하다. 이런 성향은 자신의 학문적 스승이었던 빌플린도 마찬가지였다.

기디온에게 건축은 시대의 반영이어야 했다. 그리고 건축물은 시대의 역사적 요구에 당연히 부합해야 했다. 그러나 그로서는 19세기의 건축물 가운데 중요한 의미를 지닌 건축 작품이라고는 전혀 찾아볼 수 없었다. 그가 내린 진단에 의하면, 이러한 상황의 직접적인 원인은 고전 시기 이후 대두된 절충주의가 건축가들의 창조적인 에너지를 억눌렀기 때문이었다.⁴⁸⁾ 그의 주장

42) Hans Maria Wingler, *Vorwort des Herausgebers*, in: Gottfried Semper, *Wissenschaft, Industrie und Kunst und andere Schriften über Architektur, Kunsthandwerk und Kunstunterricht*, Mainz/Berlin: Florian Kupferberg, 1966 (Neue Bauhausbücher), p.7.

43) Semper, *Der Stil*, B.1, p.8.

44) Joseph Gantner, *Semper und Le Corbusier*, *Annalen*, Juni/Juli 1927, p.14. (1927년 4월 30일 취리히대학교 교수임용강연) 간트너는 빌플린의 제자였고, 빌플린의 서간, 일기를 편집하여 출간했다. 빌플린은 일기에서 부르크하르트부터 슈마르조에 이르는 문화사로서의 역사관을 거부한다고 고백하였다. 다른 한편 생애 후반기에 남긴 일기(1938년 1월 20일자)에서는 기디온이 자신에게 르코르뷔지에를 만나도록 주선하겠다고 했던 내용도 남겼다. 빌플린은 르코르뷔지에가 세상에 알려지는 과정을 보면 멀리 있는 북극성과 같아서 놀랍지만, 그는 그를 만나는 일은 부담스럽게 느껴진다고 기디온의 제안을 거절했다고 썼다. (Joseph Gantner (Hg.), *Heinrich Wölfflin. 1864-1945. Autobiographie. Tagebücher und Briefe*, Basel/Stuttgart: Schwabe, 1984, p.457.)

45) 「쟈퍼, 양식론 제3권 초고(1870)」, pp.74-75. 특히 날장-11부터 날장-17.

46) 쟈퍼의 역사서술도 이에 중요한 몫을 했지만, 기디온의 저서와 비교해서 볼 때 영향력은 적었다고 할 수 있다.

47) *Space, Time, and Architecture* 책이 국문으로 번역된 일은 국내의 건축학을 위한 큰 기여라고 생각한다. 그러나 이 『공간, 시간, 건축』에서 Construction 개념을 ‘구조’가 아니라 ‘건설’로 번역한 것은 저자의 의도를 오해한 것으로 수정되어야 할 것이다. (김경준 역, 『공간, 시간, 건축』, 서울: 시공문화사, 1998.)

48) Sigfried Giedion, *Space, Time, and Architecture*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1941, 5. Ed.,

은 널리 받아들여졌다. 그리고 그 내용도 설득력이 있었다. 그러나 결정적으로 기디온의 주장에는 부정할 수 없이 19세기의 건축가라고 인정받던 건축가 젬퍼에 대한 비난도 함께 놓여 있는 셈이다.

기디온의 관점에서 현대건축의 뿌리는 19세기 유리 와 철 재료의 건축에서 찾을 수 있었다. 그리고 새로운 전통이 시작되고 실현된 곳도 바로 이 재료였다. 더구나 기디온에게 이 재료는 목적 개념에 해당하는 ‘공간’에 부합해야 할 가장 중요한 수단이었다.

이 맥락에서 20세기 건축을 새로운 건축으로 주장하는 기디온은 과거 19세기의 건축가이자 이론가인 젬퍼에 조명을 비출 이유가 없었던 것으로 보인다. 이는 단지 기디온에게만 볼 수 있던 정신적 태도는 아니었다. 실제로 20세기 전반부에서 젬퍼의 이름이 언급된 이론의 지형을 찾기는 어렵다. 더 나아가 이론사의 관점에서 볼 때도 젬퍼의 핵심 이론을 차지하는 재료와 이념의 연관을 철과 공간으로 환원해서 생각하는 일들은 더더욱 젬퍼를 도외시하도록 하는 것처럼 보였다. 젬퍼의 건축물은 공간 개념은 차지하더라도 분명히 철 구조물과 거리가 멀기 때문이었다. 그리고 대부분의 모더니즘 역사서술에서 등장하는 조셉 팩스턴(Joseph Paxton)의 런던 수정궁과 앙리 라브루스트(Henri Labrouste)의 파리 도서관 건물은 기디온뿐만 아니라 여러 건축역사가에게도 새로운 건축의 시작을 알리는 사례였다. 기디온에게도 마찬가지로 바로 이 두 건물은 여러 역사의 층위로 뒤덮인 절충주의의 위선과 ‘거짓’에서 벗어나는 길을 보여주는 대표적 사례였다.⁴⁹⁾

최근 연구에서 젬퍼 연구자인 네어딩어는 기디온의 역사관에 대해 비판적 시선을 투사하고 있다. 그는 기디온의 역사서술을 분석하며 그의 “고전적 모더니즘(Die klassische Moderne)⁵⁰⁾의 역사적 이미지는 과거를 들여다보기는 하지만 사실은 단지 자신만 보이도록 조정된 구도였다”고 평가한다.⁵¹⁾

실제로 젬퍼 자신은 모더니즘이 시작될 무렵 재료와 구조의 순간을 단적으로 거부했다. 그에게 수정궁은

건축물이 아니라 단지 “유리로 덮인 진공”에 불과했다.⁵²⁾ 그리고 건축 자재로 철을 사용하는 것에 대해서 그는 비판의 목소리를 높였고, 그 대상으로 삼은 것도 바로 생제네비에브 도서관이었다.

기념비적인 건물에서 시각적으로 예술적 만족을 준 철 구조의 예를 나는 단 한 번도 보지 못했다. 어디에 사용되는 이 재료의 건축물은 찬바람에 노출되어 출기만 한 철도 역사를 연상시킨다. 파리의 생제네비에브(St. Geneviève) 새 도서관이 바로 그렇다. 건축가 라브루스트가 설계한 건축물을 보면 도대체 만족할 만한 부분이 라고는 하나도 없다. 그는 지붕을 철재 트러스로 처리 하더니, 그 위에 짙은 녹색 페인트를 뒤덮고는 잘 어울린다고 한다.⁵³⁾

젬퍼는 철 구조는 철의 특성상 가느다란 구조로 사용될 수밖에 없기에 ‘진지한 건축’을 표현할 수 없고, 따라서 ‘구조(Konstruktion)는 완벽하지만 도리어 시선은 피하려고 할 것’이라고 여겼다.⁵⁴⁾ 그는 예술로서의 건축의 표현에 적합하지 않다는 이유로 철 재료의 사용을 거부한 것이다.

모던 시기에 들어서 건축의 경향은 기디온의 주장처럼, 한편으로는 철과 유리, 콘크리트로 시작하고, 다른 한편으로는 공간 개념이 주도적이며 이들이 큰 특징을 이룬다고 할 때, 젬퍼의 건축론은 새로운 재료 사용을 부정하고 있는 것처럼 보이며, 따라서 그의 이론은 더 이상 소용되지 않을 것처럼 보인다.

그런데도 1914년 당시 젊은 건축가였고 기디온이 주목한 발터 그로피우스(Walter Gropius)는 이 시점에서 젬퍼의 교리를 충실히 따르고 있는 것처럼 보인다. 그가 독일공작연맹의 연감에서 발표한 내용이 이를 증명하고 있다.

철 구조물을 역학적 수치를 통해 합리적으로 계산해 낸다고 하더라도 그 결과는 직관적으로 인식되는 구성 요소의 기하학적 조화, 예술 형식의 구조 형태와는 전혀 다르다.⁵⁵⁾

1992, p.292.

49) Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich. Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton*, Leipzig/Berlin: Klinkhardt & Biermann, 1928, p.47.

50) 여기서 사용된 고전적 모더니즘(영역은 Classical Modernism) 개념은 문학이론가 한스 로베르트 야우스가 확립하고 일반화한 개념 (Hans Robert Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Konstanz: Konstanz Universitätsverlag, 1967 참조)

51) Nerdinger, 2012, p.55.

52) Gottfried Semper, *Wissenschaft, Industrie und Kunst*, Braunschweig: Vieweg, 1852, p.71.

53) Gottfried Semper, *Ueber Wintergarten*, in: Gottfried Semper, *Kleine Schriften* (1884), Reprint, Mittenwald: Meander Verlag, 1979, p.485.

54) 위의 글.

55) Walter Gropius, *Der stilbildende Wert industrieller Bauformens*, Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 1914, Jena: Eugen Diederichs, 1914, p.31.

그런데도 20세기 전반에 걸친 새로운 건축미학은 쥘페르가 거부한 철 구조를 수용해서 사실상 역학적으로 계산된 가느다란 철 부재가 일상적으로 사용되고, 오히려 두꺼운 부재는 미적으로 거부되는 곳에서 시작되었다고 할 수 있다. 이렇게 철 재료뿐만 아니라, 순수하고 적나라한 구조가 현대 건축의 초석을 이루었다는 사실을 인정한다면, 쥘페르에게 현대 건축은 비예술적이며 단순한 역학의 계산에 지나지 않는다고 할 수밖에 없는 것처럼 보인다.

그럼에도 쥘페르의 건축론은 여전히 다시 소환되며 다양한 해석뿐만 아니라, 그의 후계자로 자처하는 건축가를 보는 경우도 생겨났다. 바우하우스의 교육 프로그램에서 쥘페르의 예술 분야의 체계는 실제로 실천에 옮겨졌다. 그런데도 기디온은 그로피우스의 건축론에서 쥘페르를 집중해서 다루지는 않고 있다. 그의 선행 연구자들인 리글이나 빌플린, 슈마르조가 보여준 학문적 태도는 달랐다. 그들은 모두 쥘페르의 이론과 대결을 벌였고, 이를 통해 각 분야에서 독자적 학문의 체계, 곧 공예, 회화, 건축의 체계를 구축하였으며 예술 자체의 영역도 새롭게 확장해 나갔다. 이들과 달리 기디온은 자신을 독자적인 공간 개념의 저자로 내세운 셈이다.

6. 결론

건축에서 공간은 그 출처를 묻지 않아도 될 만큼 당연하게 여겨지며 현대의 담론을 주도하는 용어가 되었다. 그렇지만 빈번하게 사용되는 이 공간 개념의 역사에는 쥘페르와 그 이론체계의 수용 과정이 있었다는 사실을 건축이론은 크게 주목하지 못했다. 건축이론의 연구에서 건축을 정의하고 이를 위한 성과와 함께 인식하기 위해서는 여전히 이 과정에 대한 성찰이 필요하다. 1995년 텍토닉에 관한 연구에서도 프램튼은 현대 건축가들이 사용하는 공간 용어가 과거 건축가들이 보인 공간 이해와 전혀 다른 성격이었다는 사실을 지적하며 놀라워했다. 그동안 많은 연구가 공간 개념을 다루었고, 역사적으로도 의미 있는 지식을 생산해 내었다. 이를 배경으로 본 연구에서는 이 개념이 특별한 전제(쥘페르의 의상론)에서 시작되었고, 중요하게는 예술학의 성립과 함께 새로운 건축이론을 위한 원리로 적용되었다는 사실에 주목하였다. 대부분의 쥘페르 수용은 의상론을 물성과 구조적, 기능적 가치의 측면에서 다루면서 예술 장르의 확장에 이르도록 했다. 그리고 건축의 창작도 이 논리를 반영해 왔다. 이와 달리, 쥘페르

가 의도했던 대로 의상론의 의미를 공간의 차원에서 ‘목적’으로 이해했던 수용의 역사는 기디온과 함께 모더니즘 담론의 측면에서 중요한 역할을 했다. 쥘페르의 경우도 마찬가지였다. 그리고 무엇보다 쥘페르 건축이론 수용의 역사에서 결정적인 역할을 했던 슈마르조는 공간 원리를 바탕으로 건축을 새롭게 체계화하였고, 그 성과로 인해서 20세기 후반 건축이론의 영역에서 그는 쥘페르와 함께 점점 더 중요한 위치를 차지하게 되었다.

참고문헌

1. Winfried Nerdinger, *Geschichte macht Architektur*, München/London/New York: Prestel, 2012.
2. Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, Frankfurt am Main: Verlag für Kunst und Wissenschaft, Bd.1. 1860; Bd.2. 1863.
3. Gottfried Semper, *Wissenschaft, Industrie und Kunst*, Braunschweig: Vieweg, 1852.
4. Winfried Nerdinger; Werner Oechslin, *Gottfried Semper 1803-1879. Architektur und Wissenschaft*. München/Berlin/London/New York: Prestel, 2003.
5. Fritz Neumeyer, *Quellentexte zur Architekturtheorie*, München/Berlin/London/New York: Prestel, 2002.
6. Alois Riegl, *Die spätromische Kunst-Industrie*, Wien: Österreich. Staatsdruckerei, 1901, 2. Aufl. 1927, Reprint, Darmstadt: Wissensch. Buchgesellschaft, 1992.
7. August Schmarsow, *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*, Leipzig: Hiersemann, 1894.
8. August Schmarsow, *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*, Leipzig/Berlin: Teubner, 1905, Reprint, Berlin: Geb. Mann, 1998.
9. Hendrik Petrus Berlage, *Grundlagen und Entwicklung der Architektur. Vier Vorträge gehalten am Kunstgewerbemuseum in Zürich*, Berlin: Julius Bard 1908. 국역: 베를라헤, 『강연과 논문』, 김영철, 우영선, 김명식 옮김, 파주: 아카넷, 2021.
10. Adolf Loos, *Ins Leere Gesprochen*, 1897-1900, 1. Ed. 1921, Reprint, Wien: Georg Prachner, 1987. 국역: 아돌프 로스, 『장식과 범죄』, 현미정 옮김, 서울: 미디어버스, 2018.
11. Sigfried Giedion, *Space, Time, and Architecture*,

- Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1941,
5. Ed., 1992. 독일어역: *Raum, Zeit und Architektur*,
Zürich/München: Artemis, 1976.
12. Herman Sörgel, *Architektur-Ästhetik. I. Theorie
der Baukunst*, 3. Aufl. München: Piloty & Löhle,
1921, Reprint, Berlin: Geb. Mann, 1998.
13. Ulrich Conrads (Hg.), *Die Bauhaus-Debatte 1953.
Dokumente einer verdrängten Kontroverse*,
Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg, 1994.
14. Niels Gülberg, *Alois Riehl und Japan*, Humanitas,
No.41, 2003, pp.1-32.
15. Harry Francis Mallgrave, *Modern Architectural
Theory. A Historical Survey, 1673-1968*. 송종열 옮
김, 『1673-1968 근대건축이론』, 서울: 시공문화사,
2023.

접수(2024.04.08.)

수정(2024.04.23.)

게재확정(2024.04.24.)