

미스의 건축에서 재현된 꼴라쥬의 개념 - 바르셀로나 패빌리온과 투겐타트를 중심으로 -

A Study on the Collage's Concept Represented in Mies' Architecture Based upon Barcelona Pavilion and Tugendhat House

조승구*
Jo, Seungkoo

이병욱**
Lee, Byung Wook

Abstract

The cubist collagists proposed radically different ideas about the nature of order, and about the nature of artistic space. The collage substitutes an order which is constructed on relationships for the more rigid order of traditional art. Collage presents new theories of communication with the viewer, of relationships and of signs. This paper is an investigation of these ideas and how they have been applied to Mies Van der Rohe's making of architecture: Barcelona Pavilion and Tugendhat house. Collage in Mies' works has been executed in a limited manner. In Mies' works, one can begin to recognize some basic traits of collage. Textures, forms, and fragments begin to interact with each other and exploit those principles of contrast and juxtaposition that give collage a value as an expressive medium. Many of the formal aspects of collage are readily apparent in much of the work which we see around us today, but we should look at the attitudes and beliefs upon which collage is built for a further understanding of how its principles can be applied.

Keywords : collage, order, relationship, communication, multiplicity

주 요 어 : 꼴라쥬, 질서, 관계, 대화, 다중성

I. 서 론

1. 연구의 목적 및 의의

근대 건축가들은 삶의 전통과 환경을 무시하고 기능적이나 경제적인 효율성에 대한 추구로 인하여 의미의 문제를 단순화, 고착화시켰다. 즉, 과거와의 단절을 통해 기존의 체계를 파괴함으로써 기존의 인식체계와 동일화를 거부할 뿐만 아니라 자신들의 본질적인 프로그램과 논리성에 전면적인 재고를 시작했다. 그러나 예술에서 꼴라쥬 화가들은 도구적 합리성에 등을 돌리고 감성을 지향하는 비합리적 감성주의를 추구하였고, 또한 보편적 규범과 원리를 부정하고 다원화, 특수화된 불확정적인 변화에 대해 단편화되고 과편화된 자아의 모습을 자각하고 시간적, 공간적, 문화적 연속을 피해 전체 삶의 세계와 교감하고자 하였다. 이러한 다원적인 태도는 근대 건축의 양자택일의 태도에 대한 반명제로 양자를 모두 포함하는 성격으로 나타나게 되었다. 이는 계획상에 나타나는 이중성을 개발하여 부분들의 어법, 불연속성을 전체에 수용시키고자 하였으며, 이러한 태도는 꼴라쥬의 언

어로서 건축에 나타났다¹⁾.

미스 반 데어 로에(Mies van der Rohe)는 근대건축의 대표적인 건축가로 전통과의 결별이 설득력 있게 대중들에게 인정받기 위해서 거부할 수 없는 도덕적 기준이 설정되어야 한다고 믿었다²⁾. 이런 도덕적 기준을 충족하기 위해서는 재료의 정직성, 구조의 정직성, 건물의 기능이 형태에 반영되는 정직성, 공간의 보편성과 단순성을 미스는 추구해왔다고 믿어져왔다. 따라서 미스는 단순성과 명료성에 의해서 건축공간을 배치하고 의미를 두었다고 많은 건축 비평가들은 규범적으로 해석하였다³⁾. 이는 근대건축을 단순성으로 대표되는 추상적인 공간의 상태로 해석하며, 공간은 체험되기보다는 극단적인 추상에 의해서 의미 또한 추상화되며 단순화되어 현실과의 관계성을 상실하였음을 의미한다. 비실용적이고 비본질적인 것

1) David Harvey, 포스트모더니티의 조건, 구동희(역), 한울, 1994, p.76.

2) Detlef Mertins, The Presence of Mies, New York: Princeton Architectural Press, 1994

3) Kenneth Frampton, Modern Architecture: A Critical History, New York: Thames & Hudson, 1980, p.161-166; William Curtis, Modern Architecture since 1900, London: Phaidon, 1982, pp.270-273.

을 제거하기 위해서 건축 내부의 자율적인 어휘로 단순화된 공간은 보편화의 결과를 초래하였다고 보았다. 그러나 미스의 건축을 추상에 의한 단순화된 것으로 볼수록 미스의 건물에서 현실의 일상이 가진 다양하며, 불확정적인 측면들을 읽고 지각하기가 매우 어렵다. 미스는 철학적 오성을 통해서만이 우리분야에 내재된 진정한 질서를 밝혀낼 수 있으며 우리존재의 가치와 존엄성을 드러낼 수 있을 것이라고 주장했다⁴⁾. 즉 공간이 가진 질적인 측면을 수용하기 위해서는 관계들을 단순화시키거나 명확하게 규정해서는 얻기 힘들다는 의미이다. 또한 미스는 시대를 이해하기 위해서는 보이는 모든 것이 아닌 그 본질을 이해해야한다고 했다⁵⁾. 단순한 의미로 규정짓는다는 것은 닫히고 패쇄적인 체계의 확장적인 공간을 규정짓게 된다. 닫힌 체계를 열린 체계로 의미를 발생시킬 여지를 남겨둔다면 절대적인 보편화된 공간에서 얻을 수 없는 다의성을 획득할 수 있다.

이 연구는 기존에 알려진 미스 반 데어 로에의 추상성과 단순성에 기인한 성향이나 이를 바탕으로 건축 공간들을 소개하고 그것들의 타당성을 재고하고자 하는 것이 아니며 또한 회화에서 끌라쥬의 일반적인 속성과 그 배경을 조망하여 이를 건축적으로 비교 해석할 수 있는 근거를 마련하기 위함은 더욱 아니다. 오히려 미스 건축에 대한 규범적 해석과 구별하여 다양한 공간이 구체적으로 어떻게 재현되었는지를 조명하고 여기서 적용된 끌라쥬의 기법과 개념이 미스의 건축에서 어떻게 유추하고 건축화 되었다고 해석할 수 있는지를 고찰해서 미스건축의 읽음과 해석의 새로운 방법과 가능성을 제시하는 것이 연구의 주목적이다.

2. 연구의 방법

끌라쥬의 개념은 건축에 영향을 주어 조형적인 발전을 가능케 하였고, 하나의 공간에 많은 시점들의 공존을 시각화하는 개념으로 재현되었다. 이러한 시각적인 개념은 미스의 바르셀로나 파빌리온에 나타나는 바와 같이 공간을 구획하는 요소들이 구체적인 실의 경계를 명확하게 하지 않고, 각각의 벽들은 공간을 구획하기보다는 하나의 독립적인 대상으로 배치되어 공간에서 일어나는 관계의 다양함을 보여줌으로써 끌라쥬적인 해석의 가능성을 암시하고 있다. 끌라쥬는 세계에 대해 관습적으로 순응하는 지각과 언어를 참신하게 하여 사물들 간에 이미 예기된 진부한 관계에 새로운 통찰력을 제공해준다. 즉, 끌라쥬는 다른 평면에 있는 물체들을 적절한 형태로 재배치하며 다양한 거리들을 실제적이고 직선적인 거리로 만든다. 따라서 끌라쥬는 우리에게 현재적이고 동시적으로 재현되기 때문에 유효하고 설득력이 있다. 끌라쥬는 나

와 세계를 직접적이고 감각적으로 대화하는 것으로 직접적인 접촉은 추상이 아닌 사실적인 형상을 통해 이루어지며 추상적인 형태보다는 사실적인 형태에 더 친근감을 갖게 된다. 그것은 곧 우리가 즉각적으로 지각할 수 있는 가장 구체적인 사물들과 관련하여 생생한 그대로 다시 드러나게 된다. 미스는 그리스 사원, 로마의 바실리카 교회와 중세의 성당들은 한시대의 창조물로서 시대의 창조물로서 건축이 시대의 의사전달 도구로서 의미를 가지는 대화로서 정의하였다⁶⁾. 이런 대화를 위해 건축가는 사물들을 균등하게 배분하거나 불균등하게 할당하는 것이고 각각을 자신의 위치에 자리 잡게 하는 것이며 각 부분들의 조화를 목적에 일치하도록 통합하는 것이라고 하였다⁷⁾. 이는 끌라쥬가 가진 이미지의 형성과 대상은 작가가 표현하고 전달하려는 개념의 표상으로 이때의 대상은 의미를 갖게되고 상징화되는 것과 유사하다.

따라서 본 연구는 끌라쥬가 가지는 내적 특성과 개념을 파악한 후 미스의 건축에 대한 과정적인 개념과 특성을 서술하고 분석한다.

이를 위하여 본 연구에서는 미스의 추상적이고 단순성의 대표적 작품인 바르셀로나 파빌리온(Barcelona Pavilion, 1928-29)과 투겐타트(Tugendhat, 1928-30) 주택을 선택하여 한정된 공간에서 미스의 건축이 보편적이고 단순성이라는 기존의 해석 이외에 어떤 다양성과 복합성이 가능케 되었는지를 서술하고 분석한다. 먼저 끌라쥬의 정의와 끌라쥬의 특성을 서술하고 밝힌다. 사실상 이러한 끌라쥬의 특성은 끌라쥬를 총체적으로 이해하는 데는 한계가 있다. 그러나 앞서 연구의 목적에서 밝혔듯이 본 연구는 미스 건축의 다양성과 복합성을 밝히는 것으로 이런 점에서 끌라쥬의 특성을 정의하고 분류한다. 이러한 끌라쥬의 개념과 연관하여 미스의 건축이 어떻게 다양하게 건축적으로 표현되었는지를 알아보기 위해 부분들 간의 관계, 즉 요소와 요소, 공간과 공간들이 어떻게 작용하는지를 고찰하며, 사용된 재료와 이를 통해 구현된 이미지의 작용을 통해 존재하는 질서의 함축성, 관계의 의미, 사인 등의 시각에서 고찰하고 분석하며 이러한 요소들은 건축을 단편적이고 일원론적인 인식에서 벗어나 건축적 개념을 정립하고 독창적인 건축을 축조하는데 중요한 영향을 준다는 것을 본 논문은 강조한다.

II. 회화에서 끌라쥬의 개념과 전개

1. 끌라쥬의 정의

끌라쥬는 1911년 등나무처럼 보이는 디자인에 기름이 묻은 평범한 형건조각을 사용하여 정물형태를 자유롭고 대담한 형식으로 제작한 피카소의 “등나무 의자가 있는

4) Fritz Neumeyer, Mies Van der Rohe, Das kunstlose wort, Siedler verlag, 1986, p.33.

5) F. Nuemeyer. 1986, p.245-247.

6) J. P. Bonta, Architecture and its interpretation, Rizzoli, 1979, p.61

7) Franz Schulze, Mies Van der Rohe Critical essays, The Museum of Modern Art, New York, 1989, p.67.

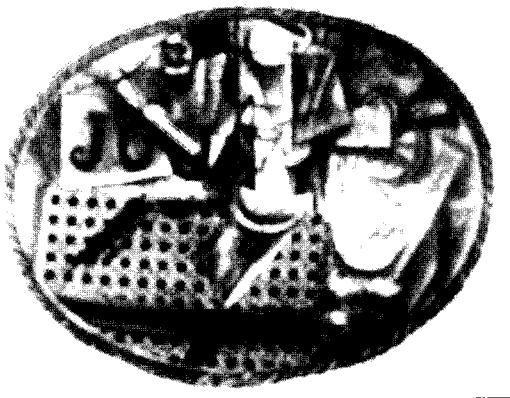


그림 1. 등나무 의자가 있는 나무정물, 피카소, 1911
출처: 임영방, 1979

"나무정물(Sill Life With Chair Caning)"을 <그림 1> 통해 현대미술에 처음으로 소개되었다. 폴라쥬(collage)의 발생은 큐비즘에서 기인한 것으로 여원의 의미는 풀칠, 풀칠하여 붙이기이며, 사전적 정의는 하나의 받침반위에 이 종재료의 단편들을 붙이고 조립하는 방법이며 특히 종이 조각을 붙이는 경우에는 빼빼에 꿀레(Papier Coll?)⁸⁾로 되어있다. 폴라쥬를 탄생시킨 큐비즘(Cubism)은 기하학적인 투시법의 주관적인 원리를 수단으로 하여 관찰된 자연의 르네상스적인 세계로부터 작가 자신을 해방시켜 변형하고 동시적이고 모순되지 않은 시각 개념들을 설명하고자 하였다. 이것은 과거로부터 작가들을 사로잡혔던 제도로부터의 자유로움을 의미하였다. 따라서 그들은 자유롭게 원하는 시각의 방향, 경험, 직관 등을 추구할 수 있었다.

2. 질서의 구축

질서는 예술작품의 의미에서 아주 본질적인 요소이며, 예술작품을 표현하는 질의 중요한 요소이다⁹⁾. 폴라쥬 화가 쉬이터는 그의 작품을 질서로 설명하였다. 예술작품은 한정된 공간 내에서 구성되는 것으로 인하여 자연과 구별된다. 왜냐하면 한정된 공간 내에서 각각의 요소들은 다른 부분들과 관계를 맺게 되고 그러한 관계를 통해 가치를 부여받을 수 있기 때문이다¹⁰⁾. 이런 한정된 공

8) 빼빼에 꿀레는 종이를 붙인다는 뜻으로 1912년경 피카소와 브라크에 의해 시작된 표현기법 화면에 낡은 신문, 악보, 담배갑, 상표 등을 단편적으로 부착하여 특수한 효과를 내는 기법이다(임영방(1979), 현대미술의 이해, 서울대학교 출판부)

9) Webster(1985) 사전의 정의에 의하면, 질서(order)는 다음과 같이 정의된다. 질서(order): 3b: 질, 가치, 자연적 특성에 따라서 모여진 사람과 사물의 분류: 가게의 상위를 구분하고 계급아래를 나누는 분류학적 등급의 범주로서..... 5b: 규칙적인 것 또는 조화로운 배치(자연의 질서)..... 6a: 종교적 봉사의 규정된 형태: 의해 b: 절차의 관습적 모드, 특히 토론에서 순서의 시점 8a: 건물의 양식 B: 양식의 단위를 형성하는 기둥과 엔타이블라춰(entablature)의 형태

10) J. Elderfield, Private Objects: The Sculpture of Kurt Schwitters, in Artforum, 12, September, 1973, p.46.

간은 작품인 것과 아닌 것을 정의하는 예술작품의 물리적이고 개념적 경계들인 단순한 질서이다. 이는 예술작품이 물리적으로 한정되어져야 하며, 또한 개념적 한계를 가지고 있어야함을 의미하는 것으로 어떤 예술작품도 모든 이슈와 문제들을 재현할 수 없다. 예술작품에서 나타나는 질서의 요소는 작가가 강조하기 위해서 선택한 이슈들로, 예술작품의 질서는 만들어진 작품과 작가의 세계관에 관한 물리적이거나 개념적인 계획이다.

근대 회화에서 보여지는 단순화된 조형들은 대상의 해체된 분절들로 브라크는 자신의 작품에 나타나는 대상의 파편화에 대하여 "회화가 허락하는 한계 내에서 대상에 좀더 가까워지기 위한 방법이었다. 파편화를 통하여 나는 공간과 공간에서의 움직임을 확립할 수 있었고 공간을 창조하기 전에는 대상을 들여올 수 없었다"¹¹⁾라고 말하였다. 분절은 대상의 일차적 파편으로 화면에 옮겨져 다른 형태들과의 구성과정에서 행하여지는 이차적 파편의 과정에서 나타난다. 즉, 화면 위에서 면들이 겹쳐지고 분리되며 파편화됨으로써 재구성되는 과정에서 분절된 요소들의 병치가 이루어지며 다중시점이 내재되었다. 분절은 근대운동의 주된 요소 중의 하나가 되었으며, 이것은 강력하고 대화할 수 있는 메시지를 만드는 것으로 인식되었고, 때론 수수께끼 같은 수단과 도구가 되었다. 이것은 예술의 표현에서 시간과 공간의 전통적인 개념을 혼돈시키고 19세기에 종식되고 새롭게 나타난 세계에 새로운 의미를 부여하였다¹²⁾. 폴라쥬는 예술 세계에 새로운 질서의 개념을 소개하였고, 폴라쥬의 질서는 전체의 질서보다는 개별적 요소들 사이에서 관계에 근거한 파편적인 것이다. 따라서 이런 새로운 질서의 개념은 불가능했던 것을 풍부하게 읽게 하고 복합성에 의해 의미 있게 하며 새로운 관계를 제시하고 구축할 수 있도록 하고 있다.

3. 관계의 정립

폴라쥬는 예술작품에서 본질의 극적인 변화를 가져왔다. 폴라쥬된 예술작품의 질서는 그것에 중첩되고 덧붙여진 개념으로부터 온 것이 아니라 폴라쥬에 의해서 만들어진 관계에 근거를 하고 있다¹³⁾. 폴라쥬의 예술작품의 의도적인 불연속은 전체를 단순히 읽지 않게 한다. 작품은 그것을 만든 많은 관계에 근거해서 이해되어야만 한다. 폴라쥬의 구성요소들에서 만들어진 긴장, 조화, 담화는 전통적인 예술작품의 내용과 요소를 대체한다. 폴

11) 김영나, 서양현대미술의 기원, 시공사, 1996, p.240.

12) L. Kritzman(ed.), Fragments: Incompletion and Discontinuity, New York: New York Literary Forum, 1981, p. 3.

13) 어느 하나의 단언이 다른 것의 의미를 변환시키는 종류의 공통 원리, 사실, 진리에 대한 두개 또는 더 많은 주제들의 상호 의존을 관계로 정의하고 있다. 즉 관계는 어떤 것이 다른 것에 영향을 미치는 것이나, 사람과 사람, 사람과 사물, 사물과 사물 등 둘이상이 서로 걸리는 일이다.(J. M. Baldwin(ed.), Dictionary of Philosophy and Psychology, 3 Vols, 1960)

라주의 메시지는 끌라쥬 내부에 존재하는 것과 외부 관계들의 망(network)에 포함되어 있다. 요소들을 임의적으로 선택 수용하고, 이해될 수 있는 전체로 관계들을 정립하는 것은 감상자들의 몫이 된다. 끌라쥬 내부에서 관계, 즉 다양한 요소들 사이의 관계, 끌라쥬 외부에 있는 사물과 관계되어있는 요소, 편적인 것과 지시하는 것들과의 관계 그리고 작가와 감상자와의 관계는 끌라쥬의 질서를 궁극적으로 새로운 방식으로 구축한다. 이런 점에서 끌라쥬 작가 브라크는 “나는 사물들 자체를 믿는 것이 아니라, 사물들 사이의 관계를 믿는다.”¹⁴⁾고 주장했다.

끌라쥬의 구문체계 내에서 만든 관계는 감상자가 작품을 이해하는데 매우 필요하다. 작가들은 의미의 풍부함과 복합성을 제공하기 위해서뿐만 아니라 주어진 요소들에서 끌라쥬의 질서를 감상자가 구축하도록 하기 위해 작품에 있는 요소를 조작함으로써 요소 상호간의 연관성이 있는 의미를 생산하였다. 다른 근원으로부터 차용되어진 편들은 다른 질서, 문맥, 다른 개념의 형태를 전체에 확장시킴으로써 편을 사용한 작품은 지시하는 대상의 범주를 폭넓게 확장시킨다. 피카소의 소의 머리(Bull's Head)는 이중의 해석을 가능하게 하였다<그림 2>. 단순한 차원에서 조각은 제목이 말해주듯 브론즈로 소의 머리를 캐스팅한 추상적인 재현이며, 다른 한편으로 자전거의 핸들과 의자의 조합으로서 읽혀진다. 작품은 요소들을 선택하는 과정과 요소들의 새로운 관계를 근거로 감상자로 하여금 주관적 인식을 통한 사물과 개념의 열린 망을 가능케 하고 있다.

4. 사인으로서 대화

끌라쥬의 원천인 큐비즘의 창작 대상은 단순한 기학학적 형태로 환원되고 모든 요소는 2차원의 평면 안에서



그림 2. 소의 머리, 피카소, 1944
출처: 김영나, 1996

14) A. Vidler, Commentary, in Cornell Journal of Architecture 2(Fall), 1983, p.38.

재구성되어 바뀌어 진다. 이는 표현 양식이라기보다는 인간의 인식 세계에 관계되는 것으로 인간 중심의 세계에서 대상 중심의 세계로 이전하는 것을 의미한다. 이러한 대상은 개별성 보다는 단순한 사물이라는 개념으로 전환되어 조형물의 의미를 갖게 된다. 끌라쥬에서 사용되는 요소들은 본래의 개체로써의 의미를 상실하고 다른 요소들과의 새로운 관계와 질서를 통해 변형되어진 의미를 전달하게 된다. 이러한 끌라쥬 예술작품의 과정은 사인체계의 상호 작용을 통해 이루어지게 된다.

근대 예술작품은 주체에 대한 문제를 더 이상 다루지 않고 사인 체계의 상호작용을 통해서 불필요한 요소를 제거하여 개체로 하여금 존재케 하는 본질로서 모든 사물을 상기시키고자 하였다. 언어학적으로 사인은 구조주의 개념의 두요소를 가지고 있는데, 첫째로 사인, 단어, 텍스트, 또는 끌라쥬된 요소는 기표(signifier)사이의 관계로 구성되어 있다. 기표는 소리(sound), 단어의 글자, 끌라쥬의 요소 같은 물리적인 오브제들이다. 둘째는 기의(signified)로 이는 오브제나 단어의 의미이다. 기표와 기의의 구조주의적 개념은 후앙그리(Juan Gris)의 작품 바이올린과 조각(Violin and Engraving)에서와 같이 물리적인 지시가 표현된 것으로 나뭇결이 있는 종이는 바이올린(기의)의 개념과 사고를 지시하고 만질 수 있는 물리적 오브제를 지시(기표)한다.

끌라쥬에서 사인으로서 작용하는 어떤 단어, 끌라쥬 편, 건축적 형상 등은 기표로서 그 자체가 특징지어져야 하며, 이는 원래 의미하는 것과 다르게 변형되어 의미지어진다. 이런 과정은 사인으로서 요소들의 의식적인 사용과 지시대상과 다른 사인을 만드는 것 모두가 필요하다. 사인은 유사한 요소인 어떤 것의 재현이고, 동시에 지시대상과 다른 것의 표현으로 사인과 지시대상의 차이는 사인의 중요한 특성에 필연적이다. 즉, 사인은 지시대상을 설명할 수 있고 증대할 수 있다. 예술가와 건축가는 사인에 중요한 차원을 부여하기 위하여 지시대상의 글자 그대로 또는 상상력이 없는 재창출을 의도적으로 단절한다. 사인의 의미에 대한 이런 차이의 중요성은 만드는 사람의 의식적인 개입을 요구한다.

동시에 대화로서 끌라쥬의 특징은 예술과 감상자와의 거리감을 없애고 작품 속으로 적극적으로 끌어들이는 것이다. 작품의 생명력, 미완성, 움직임, 에너지 변화를 통해 작품 속에 감상자와 감상자의 삶을 개입시키는 일련의 작업 과정은 실제 대상과 그 사물 속에 실체를 우리의 세계로 통합시킴으로써 다중의 해석과 읽음을 가능케 하고 있다.

III. 끌라쥬와 미스의 건축

본 장에서는 미스의 바르셀로나 파빌리온과 투센타트의 건축에서 나타난 끌라쥬적 특성을 고찰하고자 한다. 끌라쥬 작품은 2장에서 고찰한 바와 같이 이질적인 재료

를 대립적 관계가 아닌 서로의 보완적인 관계를 통해 그 자체가 하나의 작품임을 보여주고 있다. 요소들의 상관성은 미스의 건축에서 대립적 부분들의 관계를 통한 전체공간의 다시각적 인지, 재료의 다양성 그리고 빛의 반사 등의 방법으로 전환되어 나타난다.

1. 다시각 구성·부분의 전체

바르셀로나 파빌리온(Pavilion)에서 미스는 기존 공간의 모습을 추구하는 대신 벽, 창 그리고 지붕에 새로운 성격과 기능을 부여하였다. 새로운 재료를 이용한 극적인 표현의 강조는 그의 형이상학적인 시의 개념을 조형적으로 전환한 것이다<그림 3>. 미스는 이미 프리츠 노이마이어(Fritz Neumeyer)가 기록하듯이 로마노 구아르디니(Romano Guardini)의 영향을 받아 그 건축적 구성에 있어 대립의 철학 속에서 모순적 위치를 전체로써 필요한 부분들로 이해하고 있다¹⁵⁾. 미스는 건물의 외관에 나타나는 순수한 형태의 추상적이며 기하학적인 공간과 대립되는 재료의 모호성과 복합성의 다양성을 통해 전체를 조화롭게 이해하도록 하고 있다. 이는 이미 "진정한 예술작품이란 직접적으로 받아들이는 현상과 같이 존재하는 것에서 잘려 나온 부분이 아닌 전체이다"¹⁶⁾라는 구아르디니의 사고를 반영하는 것이다. 플라쥬에서 대상의 파편화는 전체 이미지를 위한 대상의 변형인 것처럼 바르셀로나 파빌리온의 건축적 요소는 지붕, 토대, 패사드라는 고유적 가치에서 면이라는 일반적 의미로 변환되어 진다. 변환되어진 면들은 파편화되어 구성되어 있는 각각의 요소들 간의 관계에 의해 공간을 형성하게 된다. 이러한 부분의 공간들은 전체를 위한 하나의 공간으로 변형되어지며, 결국 공간은 부분들의 총합인 *totum syntheticum*이 아니라 부분들이 전체 속에서 비로소 결합될 수 있게 하는 *totum analyticum*인 것으로¹⁷⁾, 총합이(summe) 아닌 전체(ganze)로 이해된다.

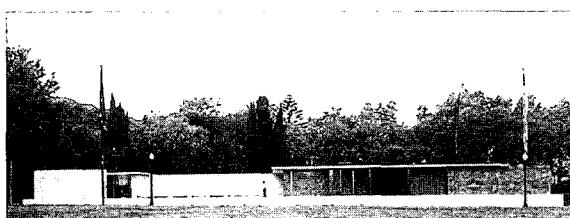


그림 3. 바르셀로나 파빌리온
출처: Neumeyer, 1986

15) Fritz Neumeyer, Mies van der Rohe, Das künstlere Wort, Siedler Verlag, 1986, p.66.

16) Romano Guardini, Ueber das Wesen des Kunstwerks, Rainer Wunderlich Verlag Hermann Leins, 1956, p.27. 로마노 구아르디니의 Mies에 대한 사상적 영향에 대한 부분은 Architektur und Wandbild를 참조할 것.

<http://www.brock.uni-wuppertal.de/Projekte/Goetz/Mies11.html>

17) 칸트의 공간이론, <http://www.kyungnam.ac.kr/philosophy/doum/jarosil-jaro/kant.htm>

미스는 바르셀로나 파빌리온에서 사용된 기둥을 크롬 도금 처리하여 유리의 수직 멀리온과 유사하게 보이도록 하거나, 벽 지붕 바닥을 공간을 분할하는 면으로써 단순화시킴으로써 얻어지는 요소들의 객관적 특성을 감상자에 의한 요소들의 관계 재설정이라는 방법을 통하여 주관적 경험의 요소와 결합하였다. 이러한 요소의 단순화 과정은 건물외부에 둘러싸인 담도 내부의 벽과 같은 높이로 계획되며, 동시에 내부와 외부를 가로지르는 면으로 구성되고 있다. 미스는 의도적으로 천장, 바닥, 벽이라는 요소로 한정되어지는 규정된 공간을 해체하여 공간적 요소를 면으로 단순화하고 이러한 단순화된 면을 하나의 과정으로 읽혀질 수 있도록 오브제화 하고 있다. 즉 이러한 기존의 건축적 변형 방법을 통하여 벽과 천장의 형상학적 이질감은 지붕의 벽면화, 평면화를 통해 벽과 지붕은 단지 수직적 면 수평적 면으로 인지되는 것이다. 이러한 전체를 위한 부분의 변화과정은 창문이 하나의 투명한 벽면의 형태로, 개구부는 벽면의 부분을 잘라낸 형태로 전개됨에 따라 전체 형태의 통합된 부분으로 인지 된다.

미스는 바르셀로나 파빌리온의 공간 분할에 있어 가로로 긴 평면에 세로의 면들을 추가하여 입구와 출구가 없으며, 결과적으로 면들에 의해 완성되어진 공간은 '사이 공간'이라는 공간적 질 만을 생산해 냄으로써 무한히 반복되어지는 뷔비우스 적인 공간을 만들어 내고 있다<그림 4>. 즉, 공간을 한정하거나 분할하기 위해 구성되어진 부분의 면들은 사이공간이라는 전체적, 공간적 질의 요소로 변환되는 것이다. 이러한 전체 공간의 분절은 외부에 사용되어진 계단에서도 보여진다. 바르셀로나 파빌리온의 진입계단과 투젠타트의 외부연결계단은 건물 전면에 평행하게 계획되어 있다. 이는 전체 외부공간에서 일부의 공간을 둘러쌓는 건축공간을 독립된 공간으로 만들기보다는 전체와 연결된 공간으로 만들고자 한 것이다. 이러한 점에서 미스는 "자연, 건물, 그리고 인간을 하나

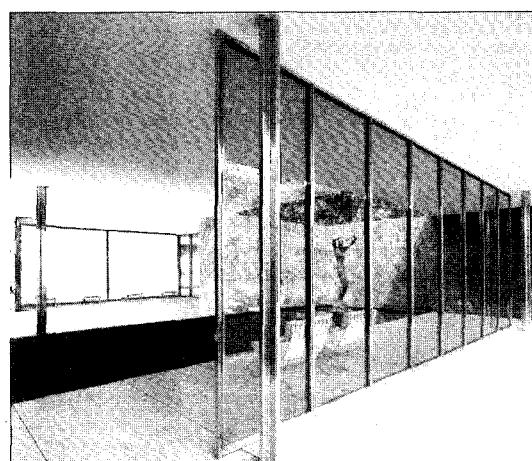


그림 4. 바르셀로나 파빌리온 실내외 view
출처: Mertins, 1994

의 전체로 만들고자 하였다”¹⁸⁾라고 적고 있다.

단일성, 통일성, 안정성 등의 전통적인 서술적 구조에 근거한 원근법과 다르게 끌라쥬에서는 대상에 대한 다의적인 시점과 의미의 확장을 시도하였다. 화면상의 상상적인 공간 내에 서로 다른 깊이로 배열된 면을 따라 모든 물체는 자리잡게 되고, 동시에 그 물체들 각각이 하나의 독립된 입체로서 인식됨으로서 전통적인 그림에 대한 사고, 즉, 체계적 질서에 의해 통일적 서술적 구조를 지닌 채색된 하나의 평면이라는 인식에 도전하였다.

이러한 끌라쥬의 원근법 해체의 개념은 미스에 적용된 공간해석의 다각적 구성 방식과 유사하다. 이러한 미스의 건축요소들의 통합은 끌라쥬에서와 같이 단순화의 목적으로 이루어진 상이한 시점의 요소들은 분절되고 패편화되어 건물의 단일공간에 재구성되었다. 즉 객관적인 특성과 함께 사람이 건물로 접근할 때 단순히 하나의 물리적 존재로서의 건물이 아니라 감상자에게 다른 각각방식을 요구하고 있다. 고대와 중세의 건축이 집중성을 요구한 것과 달리 미스의 건물은 새로운 각각과 인식을 요구한다. 미스가 순수함을 위하여 현실을 추상화 한 것은 이미지이기 때문에 새로운 각각은 감상자에게 거리를 두는 것이 필요하다. 이를 통해 감상자는 건물에 몰입되지 않으며 일정한 거리를 유지하고 건물을 여러 각도로 바라볼 수 있게 되었다. 따라서 일부 특수한 사람만이 건물을 이해하고 바라보는 것이 아니라 일반 대중들도 그들과 마찬가지로 태도를 취할 수 있음을 보여준다. 이러한 질서와 분절의 개념은 미스가 현실적이고 다양한 재료를 사용함으로써 더욱 확장되었고 공간은 더욱 동적인 움직임에 영향을 주고 있다.

따라서 미스의 분절의 개념은 통일적인 구조를 가지고 있는 독립된 요소로 나눌 수 없고 전체와의 관련에서만 파악할 수 있는 구성 부분을 의미한다. 즉, 하나의 형태와 공간은 통합된 전체와의 관계 속에 정의되었다. 이는 부분과 전체의 틀로서 이해되며, 개개의 공간은 전체에서 분리되어 이해될 수 없으며, 그 공간은 전체 속에서 하나의 질서를 구축하였다. 바르셀로나 파빌리온에 나타난 공간 요소들의 다각적 구성은 건물을 이용하는 이용자가 공간과 공간과는 어떤 관계가 있는 것으로 보았다. 모든 이용자가 공간을 지각할 때에 객관적으로 지각하는 것이 가능하지 않다고 믿어 이용자가 공간 요소들 중에서 무엇인가 반드시 만들어내어 상상하고 체험하도록 공간은 의도되어 있다. 따라서 이용자와 지각되는 것 사이의 관계가 어떤 의미에서는 매우 중요하다. 그 관계는 지각될 수 있는 유일한 것이며 공간과 건축을 그 자체를 구성하는 소재가 되는 것이다. 그러므로 미스의 건축은 공간 그 자체에 있는 것이 아니라 건물이 구성하고 그리고 지각하는 요소들 간의 관계에 있다고 볼 수 있다.

18) Christian Norberg-Schulz, Ein Gespräch mit Mies van der Rohe, Baukunst und Werkform II, 1958, H. 6 p. 615-618

2. 재료의 다양성

건물 외부의 모습이 이미지에 주로 의존했다면 내부는 건축 재료의 다양한 성질에 의존하여 끌라쥬 개념이 적용되었다. 미스는 바르셀로나 파빌리온에서 내부공간을 구성하기 위하여 다양한 재료를 사용하였다<그림 5>. 호반죽으로 마감되어진 콘크리트를 이용한 평坦한 지붕 슬래브, 지붕 슬래브를 지탱하는 크롬 도금한 8개의 강철주, 초록색의 대리석, 황갈색의 오닉스, 선명한 대리석등을 사용한 벽체, 다양한 색의 유리가 사용되어 공간의 풍부함과 다양성을 이루었다. 건물은 계단이 8단 높이의 트래버틴(travertin)대 위에 세워져 있는데, 계단을 올라 데드쪽으로 이동할 때 정확히 자른 돌표면은 정직한 리듬을 만들고, 반면에 물위에 나타나는 빛의 변화, 대리석, 보투명인 유리와 스테인레스의 켈(layer)는 공간을 활기 있게 만들면서 다양하고 역동적인 공간의 질을 보여준다. 유리는 녹색, 회색으로 구성하고 있으며, 유리는 빛과 같이 혼합되어 한번에 몇 가지의 색을 동시에 경험할 수 있다.

바르셀로나 파빌리온에서 재료가 가지고 있는 형태와 색채는 사실 그대로 재현하는 것이 아니고 연마되어 다르게 나타나지만, 그 재료가 가지고 있는 고유한 특징과 의도되어진 배치를 통해 감상자의 마음속에 다양하게 표출된 이미지의 형태로 나타난다. 미스는 다양한 재료를 사용하여 벽으로 공간을 폐쇄하고 단으려하지 않고 단지 공간을 필요에 따라 차단하고 연결함으로써 공간 내에 적당한 액센트를 주고 있다. 미스는 공간 내에서 사용도 어지는 요소들의 재료 표현방식 배치의 다양성을 통하여 건물과 공간을 풍부하고 독창적 상상력이 가능하도록 하고 있다.

파빌리온에서 미스는 지지하는 요소와 지지되는 요소를 명쾌하게 분리하여 기둥, 벽, 지붕슬래브를 건축적으로 솔직하게 보이게 했다. 그러나 이런 객관적인 특성인 명쾌함과 안정성과는 다르게 감상자가 느끼는 주관적인 경험은 내부공간이 구조적으로 다양하고 불안하게 하였다. 벽은 지붕과 대립되어있고, 기둥은 벽과 대립되어 배치되어 있다. 내부 공간에서 크롬 광택의 작은 강철주 기둥을 쳐다 볼 때, 스며든 빛은 기둥을 희미하고 반시

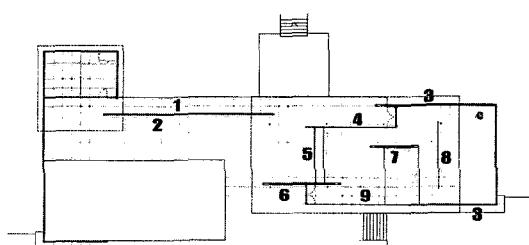


그림 5. 파빌리온에 사용된 재료명

1. Roman Travertine, 2. Roman Travertine, 3. 티니안 대리석, 4. 회색의 반사유리, 5. 우윳빛 블루명유리, 6. 초록색의 광택 대리석, 7. 황갈색의 광택 오닉스 대리석, 8. 초록색의 반사유리, 9. 투명반사유리

시켜 감상자는 그것을 지지하는 유일한 수단으로 보지 않고 동시에 지붕슬래브를 떠받치는 주된 기둥으로 보지 않고 다른 것으로 보게끔 착각하게 한다. 따라서 감상자에게 실제 기둥은 본래 가지고 있는 구조적 안정성보다는 매우 불안하게 읽혀진다. 게다가 벽, 바닥, 천정이 전통적으로 밀접하게 연관되어 서로 유사한 재료를 사용하는 것과 다르게 각각 고유한 재료와 색을 선택하여 새로운 기능, 형태, 느낌이 가능토록 하였으며 내부공간은 감상자에게 주관적이고 동적으로 보여진다.

바르셀로나 파빌리온의 이러한 개념은 투겐타트(Tugendhat)에서 다시 적용되었다<그림 6, 7>. 크롬 도금한 강철주 기둥, 오닉스 대리석, 유리등 다양한 재료를 사용하였으며, 리빙파트, 식당, 서재, 현관홀의 네 개의 다른 기능을 전체적인 공간의 분리함이 없이 적절히 통합하여 구획하였다. 공간의 폐쇄성보다는 공간의 유동성을 강조하여 내부공간을 외부의 자연을 향해 개방 가능하도록 하였고, 테라스에서 계단을 내려가 정원으로 나갈 수 있게 하였다.

동시에 재료는 전체 공간 내에서 하나의 공간을 규정하도록 하고 있다. 투겐타트 주택에서 보이는 재료의 다

양성은 여러 가지가 조합되어 있는 공간의 모습을 보여준다<그림 7>. 식사실, 거실, 도서실에 사용되어진 재료는 전체공간에 있어 각각의 개성적인 공간의 이미지를 전하여주며, 천장에 설치된 커튼을 통해 전체공간에서 분리된 하나의 공간을 만들어 낼 수 있도록 하고 있다<그림 8>. 이러한 재료를 통해 하나의 공간을 분리하고자 하는 의도는 주택 내에 사용되어진 가구에서도 증명되어진다. 집안에 사용되어진 가구는 식탁이나 외부의 벤치 등에서 보이는 바와 같이 움직일 수 있기보다는 일정 위치에 고정되어 있음으로 인해 주위의 재료와 함께 공간의 성격을 명확히 규정하고 있다.

동시에 미스는 각각의 기능적 공간을 연속적으로 나열하는 것을 거부하고, 식사하는 부분이 거실로, 거실 부분이 외부로 트이게 하여 공간이 서로 통합이 가능토록 하여 여러 활동이 공간 내에서 발생하도록 하고 있다. 내부공간의 요소는 재료의 다양성에 의해 무질제하게 구성된 끌라쥬의 오브제 같으나 미스가 추구하는 구조와 형태의 연결성에 의해서 위치와 크기가 단순하고 명쾌하게 결정되었다. 즉, 미스는 건축의 의미에서 구성의 요소인 공간, 재료, 색의 개념을 실체적인 단위로 한정하여 보았으나 건물을 구성하는 일정한 단위로 보지 않았다. 미스는 이런 요소들을 구축을 전제로 하지 않았기 때문에 우리에게 구상적 요소를 탈피하여 단순성과 추상성의 정형적 구축물로 선명하게 보여졌다. 단순성의 틀 내에서 요소-부분-전체의 순차적인 관계에 의한 공간의 배치가 아니라 부분이 전체로부터 벗어나 다양한 관계가 일어나도록 하였다.

미스는 바르셀로나 파빌리온과 투겐타트 주택에서 재료의 개념을 보여지거나 만져지거나 다른 방법을 통해 인식되는 것, 시각, 청각, 촉각, 등의 감각을 통해 인식할 수 있는 것으로 주체의 인식대상으로 본 듯하다. 일상생활에서 확인되어지는 모든 물체는 그 나름대로의 용도나 기능 또는 독특한 의미를 지니고 있기 때문이다. 그러나 이러한 재료가 공간에서 여러 재료들과 어울려 있을 때, 이때까지 우리가 경험하지 못한 어떤 연상 작용과 기대도 얻을 수 있다. 공간에서 재료의 특성은 재

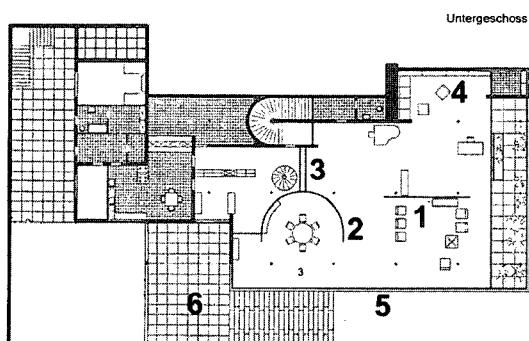


그림 6. 투겐타트에 사용된 재료명
1. Onyx 2. Makassar 나무 3. 우유빛 불투명 유리
4. zebrano 나무 5. 투명유리 6. Travertin 대리석

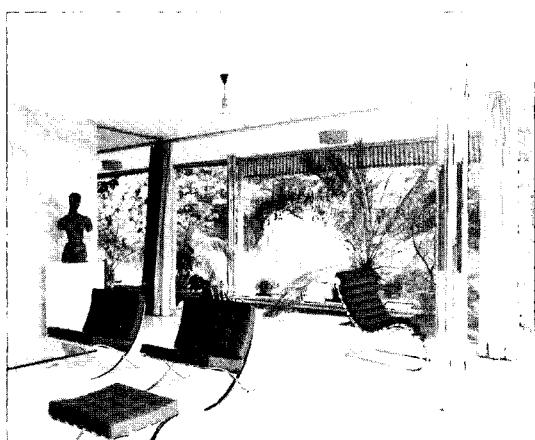


그림 7. 투겐타트 실내 View
출처: A+U, 1977

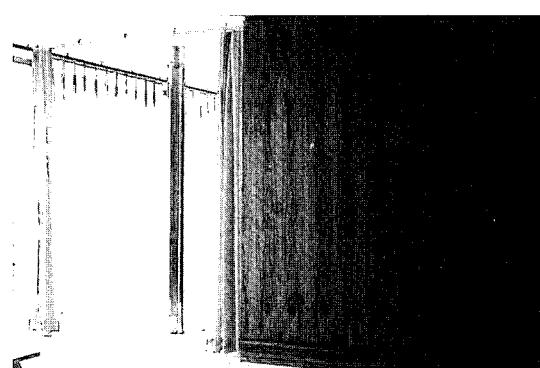


그림 8. 투겐타트주택의 커튼
출처: das Haus Tugendhat, Verlag Anton Pustet, 1999

료 그 자체에 있는 것이 아니라 재료가 구성하고 지각하는 사물 들간의 관계에 있다고 본 것이다. 주어진 공간에서 모든 재료의 성질은 자체의 성질보다는 주변에 있는 다른 재료에 대해서 그 것이 지니는 관계에 의해서 결정된다는 것이다. 따라서 미스는 어떤 재료의 실체든 경험이든 그 것의 완전한 의미는 그 것을 부분으로 삼고 있는 전체 공간 안으로 통합되어짐으로써 완전히 읽혀질 수 있다고 보았다.

3. 빛에 의한 반사

미스는 바르셀로나 파빌리온과 투겐타트 주택에서 색채, 빛의 광도, 빛의 반사와 흡수 등을 강조하며 추상의 개념을 사용하였다. 미스에게 밝기는 물리적이지만, 형체가 없으며, 중력은 빛과 연관하여 읽기가 어렵게 보였다. 미스는 빛을 우리에게 사고와 인식을 지배하는 상태로 보지 않았으며, 우리의 물리적인 실제의 의식을 형태와 재료에 국한함으로서 건축공간에 대한 빛의 가능성 을 제시하고 있다¹⁹⁾.

바르셀로나 파빌리온에서 가장 특이한 특징은 빛과 공간 깊이의 인식과의 연관성이다. 그려진 입면에서는 차이가 없이 비슷하게 보이지만, 실내공간의 중간에 있으며, 유리로 된 가볍고 우윳빛 빛이 나는 상자는 우리에게 놀라움을 주고 있다<그림 9>. 처음에 이 상자는 캐노피 아래에 있는 음침한 것으로 보이며, 도면에 있는 영성하고 이상하게 보이는 것이 이 상자라는 것을 알게 해준다²⁰⁾. 이중의 유리상자는 밝게 빛나는 상자임에도 불구하고 불투명한 모호성에 의해서 추상성을 강조하고 있다.

또한 투겐타트 주택에서도 미스는 식당 뒤에 비슷한 빛이 발산하는 벽을 세워 무엇인가를 이야기하려는 듯한 모습을 보여주고 있다<그림 10>. 이는 미스가 외부의 대

상을 자의성과 외관상의 우연성으로부터 추상화하여 내적 불안과 안정을 동시에 보여주는 것이다. 미스는 인과 법칙에 의하여 예측된 공간을 보여주는 것이 아니라 공간 요소들의 차이(배치)에 의하여 구성하여 공간들을 함축적으로 남겨두고 즉각적인 자체의 유동적인 반응에 의하여 지각하는 것을 피하고자 하였다. 즉, 보다 촉각적이고 직접적으로 지각할 수 있는 공간의 호기심과 우연성에 관심이 많았다.

미스의 빛에 의한 공간의 추상화 작업은 재료의 반사를 통하여 구현되었다. 바르셀로나 파빌리온에 사용되어진 재료는 연마되어 있으며, 기둥은 크롬으로 도금되어 있다. 이러한 반사성이 강한 재료는 공간 내에서 서로 반사되어 재료의 실재적인 모습을 감추어 버림으로써 전체가 하나의 모습으로 읽혀지도록 한다. 기둥은 유리의 수직 멀리온 속으로 스며들며<그림 11>. 유리와 연마된 벽면의 돌 재료들은 자신의 모습을 잊어버리며 하나의 중성적인 막으로 추상화되고 있다. 이는 재료의 반사에

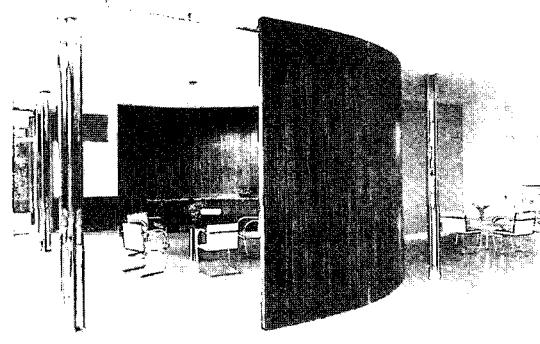


그림 10. 투겐타트 실내 View
출처: Mies van der Rohe at Work, Peyer Carter, Phaidon, 1999

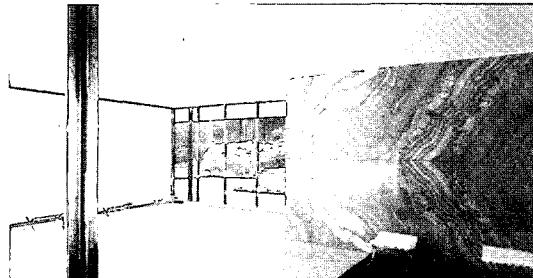


그림 9. 바르셀로나 파빌리온 실내 View
출처: Mertins, 1994

19) Detlef Mertins, *The Presence of Mies*, New York: Princeton Architectural Press, 1994, p.106-109. 미스에게 물질은 단순한 물리적 결합내지는 그 상호작용, 그리고 유용성으로 파악하는 데 그치는 것이 아니라 물질의 생성을 좌우하는 근원적 원리로서 보았다. 따라서 물질과 정신을 고려하여 물성을 인식하기 위해서는 빛과 연관하여 물성을 파악하는 것이 필요하며 이때 물질은 생명력이 있는 실체로 우리에게 인식된다고 보았다.

20) J. P. Bonta, *Architecture and its Interpretation*, London, 1979, pp.131- 224.

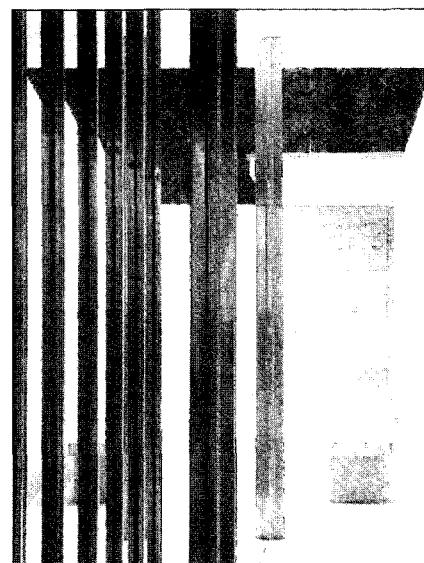


그림 11. 바르셀로나 파빌리온의 멀리온과 기둥
출처: A+U, 1977

의하여 공간은 확정되지 않고 현실성을 잃어버림으로써 추상화됨을 의미한다.

끌라쥬의 오브제가 언어와 같이 임의성을 가지고 있다면 오브제는 고정되고 확고한 본질을 갖고 있는 것이 아니라 유동하고 불안정한 상태를 갖고 있다. 즉, 어떤 오브제가 자체의 어떤 존재성을 갖고 있다고 보기 힘들다. 이 오브제는 다른 요소와 같이 어울리고 충돌할 때 의미가 생성되며 관계를 맷으므로 가치는 언제나 변동하고 임의적인 것으로 변한다. 현준하는 수많은 실재의 요소들은 유리와 빛을 통해 공간 속에 요약하고 있는 기표이다. 즉, 바르셀로나 파빌리온에서 유리를 통해 빛은 중정을 통해 실내로 들어오고 그 빛을 통해 많은 요소들은 기표로서 보여지고 유리면은 다시 투명한 벽체로 존재하게 된다. 또한 빛의 개념은 기표와 기의의 이중적 개념으로서 부재하는 대상을 지칭하는 것뿐만 아니라 지시 대상이 전혀 없는 상태에서 기표와 그에 대한 비물질적인 개념을 연결시키는 역할을 한다. 즉, 재현된 기표적 요소들은 대상의 부재를 나타내고, 부재에 대한 혼존의 대상을 설명한다. 예를 들어 오닉스 대리석은 이중적인 해석과 읽음이 가능한데 이를 다르게 읽는 것은 이용자의 몫이다. 낮과 밤, 빛의 있음과 없음에 따라서 다르게 지각되기 때문에 본래 가지고 있는 오닉스 재료의 특성을 하나로 묶어두지 않고 상황에 따라 그리고 다른 분절적 요소들에 따라 기의(의미)가 달라질 수 있음을 암시한다. 공간적 요소들은 시간적, 공간적으로 발생하는 차이와 같이 빛에 의해서 다른 속에서 서로 연결되는 동일성의 다른으로 사용되고 있다. 현실과 이미지, 지시대상과 표상, 기표와 기의의 이원론적 구분이 무의미해지며, 하나의 사인으로서 사인의 임의성이 갖는 이중적 의미의 관계를 보여준다.

이 점에서 타푸리(Tafuri)는 미스의 건축은 빛의 반사를 이용하여 공간에 깊숙이 스며들었다고 했다. 즉 반사는 리얼리티를 혼란케 한다고 주장하며, 미스의 공간은 실재적인 것과 허구적인 것이 서로 구별하기 어려워 근대의 삶에서 내재적인 혼란을 가중시킨다고 했다²¹⁾. 미스는 건물의 성격과 메시지를 표현하고자 하였으며, 그의 마음속에 품고 있는 것을 물질적인 형태를 통해 구체화하는 이미지로 보았다. 즉, 빛의 반사를 통해 다양한 공간의 성격을 응변적으로 표현하는 시적인 특성을 지니고 있으며, 이러한 감각에 사용된 이미지들은 보는 사람에게 유추한 감성들을 일깨워주는 역할을 하였다. 형식적이고 추상적인 특징은 보는 이에게 무엇인가를 말하려고 하며, 건축 공간 자체에 무엇이 있음을 암시하고 있다.

파빌리온에서 물은 불투명한 것, 헛빛과 반사되어 유리



그림 12. 파빌리온의 중정 연못
출처: Mies in Berlin, Terence Riely, 2002

의 표면에 반사된 것, 또는 반투명한 것으로 나타난다. 미스는 벽, 연못, 유리 등이 적어도 3면 이상이 반사가 되어 재료와 재료, 공관과 공간, 사람과 건물을 통합하여 관계를 맷도록 시도하였다<그림 12> 즉, 재료의 다양성에 빛을 연관시켜 공간의 단순성과 추상성을 극복하여 이용자에게 공간은 단순한 물리적 것만을 의미하지 않도록 의도하였다. 물리적 공간으로 인식되기보다는 체험의 공간으로 인식되어 이용자의 지점에서 공간의 의미는 끝없이 확장되어진다.

미스는 바르셀로나 파빌리온과 투겐타트 주택에서 세계에 대한 침묵의 무대를 만들었으며, 이를 위해 보는 사람이 사물로부터 일정한 거리를 유지하도록 했다. 이런 침묵의 공간에서, 반사는 정적함을 깨고, 일상적인 인식의 균등한 공간을 분절하였다. 공간의 분절과 왜곡이 전체 내부 공간의 실제 경험이다. 이런 조합으로 어울리게 통일감을 부여하는 시간과 공간의 초월적인 질서는 체계적이고 완전히 내부공간에 분산되어²²⁾ 있어 보이나, 반사는 보는 사람으로 하여금 혼란스러움과, 많은 작업이 연관되어 있는 듯하다. 물질에 의해 공간이 구축되고 의미가 발생하는데, 미스가 추구한 것은 공간의 의미를 단정적으로 규정하는 것보다는 공간에 의미가 발생할 수 있는 여지를 남겨두어 공간을 친숙한 장소로 살아있는 모습으로 드러내고자했다.

IV. 결 론

이상의 연구에서 분석한 바와 같이 미스가 선택한 재료, 만든 공간, 빛은 미스의 의지에 의해 각각의 사물은

21) M. Tafuri, *Architecture and Utopia*, Cambridge: MIT Press, 1979, pp.148-9; M. Tafuri, *The Sphere and the Labyrinth*, Cambridge: MIT Press, 1987, pp.11-2.

22) M. Hays, *Critical Architecture: Between Culture and Form*, in *Perspecta* 21, 1981, p.11.

표 1. 끌라쥬와 미스의 건축 적용사례

끌라쥬의 개념	질 서	관 계	사 인
미스의 끌라쥬 적용개념	다시각적 구성	재료의 다양성	빛에 의한 반사
미스의 건축 적용 방법	<ul style="list-style-type: none"> ■ 과편화된 지붕, 토대, 파사드 전체 통합화 ■ 벽, 창, 지붕의 성격에 변화하는 동적, 시적 개념 부여 ■ 요소들의 객관적 특성에 주관적 경험 요소 부여(다양한 경험 가능) 	<ul style="list-style-type: none"> ■ 내부공간에 다양한 재료 사용 ■ 재료가 가지고 있는 특성, 표현방식, 배치방법을 다양하게 구성 ■ 재료의 통합적 읽기 가능 	<ul style="list-style-type: none"> ■ 빛의 실재성보다는 추상성과 모호성을 표현 ■ 빛의 추상성과 인간과의 대화 고려 ■ 빛의 반사와 공간의 역동성 고려 ■ 재료의 다중성과 빛을 연관

본래의 의미를 벗어버리고 독자적이고 이질적인 새로운 의미를 탄생시키게 된다<표 1>. 이러한 미스의 작품 행위는 자연물체를 직관하는 태도와 사물들 간에 이루어지는 다양한 관계로 인하여 사물의 자체의 본질의 의미조차도 고정시키지 않았다. 즉, 근대건축의 추상성은 무엇인가를 재현하는 것으로서 존재하는 것이었다. 재현의 의미는 다시 나타남으로 이전에 경험한 것을 마치 공간에 있는 것처럼 보이게 하는 일종의 환영적 인 것이다. 이 때의 기표는 공간속에 흡수되어서 무엇인가를 지시하는 역할이 지배적이었고 그 것이 갖는 의미 또한 재현되어 진 기의를 뛰어 넘을 수 없는 것이었다.

결국, 미스는 근대에서 제기된 건축의 추상성을 극복하기 위하여 끌라쥬의 화면에서 원근법을 해체하여 새로운 질서를 구축했던 것과 같이 분절된 다양한 시지각적 요소들을 전체 안으로 통합하여 공간을 구성하였으며, 매체로서 다양한 재료들을 사용하여 재료 자체의 성질보다는 공간 안에서 재료들의 상호 관계성에 의해서 이용자에게 새로운 경험과 연상을 가능케 하였다. 또한 빛의 실재성보다는 추상성과 모호성의 개념을 이용하여 공간의 사인적 환경을 야기하여 이용자가 보는 것과 아는 것 사이를 왕복하면서 소통하고 대화하는 가운데 의미를 염두해 두어야도록 했다.

근대건축에서 제기된 공간의 추상화는 외부의 현실과 체험으로 공간과는 거리감을 가지고 있다. 체험을 강조하는 극단적 추상에 의해서 의미가 추상화되어 공간은 현실과의 관계성을 연결하기가 매우 어렵다. 인간의 개입을 최대한 배제하여 공간의 본질을 찾고자 했으나 건축 내부의 자율성과 임의적인 어휘로 단순화된 공간은 공간의 보편화를 가지고 왔다. 그러나 1926년 이후 미스가 가지는 공간의 성격이 니체적인 입장에서 살아 숨 쉬는 공간임을 근거로 하며²³⁾ 공간 내에서의 이용자의 위치의 중요성이 등장하고 건축을 정신적인 것으로 이해하는 것이다.

이상과 같은 연구에서 끌라쥬의 개념이 미스의 작품과 연관해서 크게 세 가지의 중요한 특징을 지닌다고 할 수 있다.

23) Ludwig Mies van der Rohe, Die berliner Jahre 1907-1938, terence.Riley, Barry Bergdoll, prestel 2002, p.354.

첫째, 요소와 요소 간에 이루어지는 관계는 선형적인 아닌 다중적인 것으로 사물을 단순히 규정짓는 경계를 허물어 많은 시점들의 공존을 시각화하였다. 이런 점에서 끌라쥬는 서로 덧붙이는 것이며, 무엇이 일어나고 있는지를 보여주고, 다중의 시각과 다중의 의미가 허용되었으며, 같은 작업 내에서 충돌과 대립적인 요소와 개념이 허용되었다. 미스는 이런 점에서 벽과 바닥, 지붕이 경계를 구분 짓는 단절된 요소로서가 아니라 내외부의 연결, 벽과 천정, 벽과 바닥 등을 연결시켜주는 독립적인 대상으로 전체 건물에 통합하여 다양하게 읽혀지게 하였다.

둘째, 개별공간의 개체로서 재료의 다양성과 공간의 질적인 풍부함을 고려하였다. 근대건축의 특징인 단순성과 보편성은 재료의 통일, 공간의 획일성, 단일한 체험을 갖도록 영향을 미쳐 부분은 단지 전체의 틀 안에서 종속되는 것으로 보았다. 그러나 미스는 녹색의 대리석, 오닉스 대리석, 선명한 대리석, 녹색, 회색의 유리를 사용하였다. 게다가 크롬 도금한 가냘픈 철주, 콘크리트의 지붕슬래브, 외부 연못의 물과의 반사를 고려한 시적인 풍부한 상상력을 가능케 하여 의미가 풍부하게 하였다. 재료의 다양한 사용은 끌라쥬같이 보는 사람에게 상상력에 의존케 하였기 때문에 상상을 통하여 의미를 다양하게 읽고 체험하는 가능성을 보여주었다.

셋째, 빛은 공간을 구성하는 요소로 건물내부에서 유리를 통해 빛이 내부의 다양한 재료에 확산시키고 반사됨으로써 연출되는 다양한 느낌을 고려하였다. 흐르는 공간에서 미스는 빛의 특성을 고려하여 각 공간에서 빛은 다르게 존재하게 하였다. 또한 다양한 재료에 빛의 반사는 내부공간을 역동적이고 변화 있게 했으며, 지붕슬래브를 지지하고 있는 크롬의 기둥은 빛의 반사에 의하여 기둥이 없는 것처럼 보이며 내부공간을 외부에 연결시켜 마치 외부공간에 존재하는 경험을 갖게 해준다. 이런 느낌은 내부와 외부가 동시에 존재하는 경험이며, 외부세계와 통합되는 느낌을 이용자에게 주었다.

본 연구는 끌라쥬의 개념을 적용하여 미스의 주택에 드러난 공간을 분석함으로써 미스 건축의 다양성과 복합성을 이해하는 데 도움을 주고자 하였다. 그러나 끌라쥬의 개념 이외에도 상이한 접근 방식과 분석에 의해서 미스의 건축이 가지고 있는 의미의 풍부함에 대한 연구가 필요하다. 이 점은 본 논문이 가지고 있는 한계로서 이

에 대한 다양한 연구가 이루어져야 할 것이다.

참 고 문 헌

1. A+U, Mies Van der Rohe, 집문사(역), 1977
2. Baldwin, J. M.,(ed.)(1960). Dictionary of Philosophy and Psychology, 3 Vols, Gloucester, Peter Smith.
3. Bonta, J. P.(1979). Architecture and its Interpretation, London.
4. Curtis, W.(1982). Modern Architecture since 1900, London: Phaidon.
5. Elderfield, J.(1973). Private Objects: The Sculpture of Kurt Schwitters, in Artforum, 12, September.
6. Frampton, K.(1980). Modern Architecture: A Critical History, New York: Thames & Hudson.
7. Guardini, R.(1956). Ueber das wesen des kunstwerks, Rainer wunderlich verlag Hermann Leins.
8. Harvey, D.(1994). 포스트모더니티의 조건, 구동희(역), 한울.
9. Hays, M.(1981). Critical Architecture: Between Culture and Form, in Perspecta 21.
10. Herbert, R.(1981). 현대미술의 원리, 김윤수(역), 열화당.
11. Kritzman, L.(1981). Fragments: Incompletion and Discontinuity, New York: New York Literary Forum.
12. Ludwig mies van der Rohe(2002). Die berliner Jahre 1907-1938, terence Riley, Barry Bergdoll, prestel.
13. Mertins, D.(1994). The Presence of Mies, New York: Princeton Architectural Press.
14. Neumeyer, F.(1986). Mies Van der Rohe, Das kunstlose wort, Siedler verlag.
15. Norberg-Schulz, C.(1958). Ein Gespraech mit Mies van der Rohe, Baukunst und werkform II.
16. Richardson, J. A.(1966). Dado Camp and the mode Called, in Journal of Aesthetics and Art Criticism, vol. XXIV, no.4. pp.10-21.
17. Rowe, C. & Koetter, F.(1978). Collage City, Cambridge: MIT Press.
18. Schulze, F.(1989). Mies Van der Rohe Critical essays, The Museum of Modern Art, New York.
19. Tafuri, M.(1979). Architecture and Utopia, Cambridge: MIT Press.
20. Tafuri, M.(1987). The Sphere and the Labyrinth, Cambridge: MIT Press.
21. Ulmer, G.(1985). Applied Grammatology: Post-pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys, John Hopkins University Press.
22. Vidler, A(1983). Commentary, Cornell Journal of Architecture 2 (Fall), pp.30-43.
23. Webster Ninth New Collegiate Dictionary, New York, 1985.
24. White, H.(1973). Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe, John Hopkins University Press.
25. 김영나(1996). 서양현대미술의 기원, 시공사.
26. 임석재(1999). 미니멀리즘과 상대주의 공간, 시공사.
27. 임영방(1979). 현대미술의 이해, 서울대학교 출판부.
28. 칸트의 공간이론, <http://www.kyungnamac.kr/philosophy/doum/jarosil-jaro/kant.htm>

(接受: 2005. 3. 31)