

## 다시, 바로크로

함성호 | 건축평론가

모더니즘이 장식을 죄악으로 만들어서 건축에서 장식을 배제시켰다면, 바로크는 건축에 다시 장식을 일깨운다. 바로크의 장식은 오직 인간의 생동감 넘치는 활력의 강조에 있었으며, 장식에 의미를 두지 않았다. 장식으로써 장식이 배제되는 것이며, 무엇을 채움으로써 비워가는 작업이 바로 바로크의 의미이다.

오늘 날, 20세기라는 이 막바지는 일찍이 막스와 엥겔스가 그들의 공산당 선언에서 언급했던 '자본주의의 전세계적 관철'을 향해 치달고 있는 듯하다. 미국을 중심으로 하는 서반 강대국들의 정치·군사·경제적 헤게모니의 강화와 동구 사회주의의 몰락, 그리고 한 층 더 복잡하고 다층적인 소수 민족들의 분규나, 인종 간의 갈등은 그러한 자본주의의 전세계적인 확산과 더불어 오늘날의 세계를 말 그대로의 세기말적인 혼돈으로 몰아가고 있다.

거대한 냉전 이데올로기의 와해는 극지방의 빙산이 해빙된 것처럼 미시적 갈등의 해수면을 갑자기 높여 놓았다. 갑자기 라는 말이 무색하게도 스리랑카에서는 13년 동안 불교와 힌두교도들 간의 반목이 계속되어 왔고, 터키에서는 1,200만 쿠르드 족의 무장 투쟁이 치열하게 아직도 진행 중이다. 탈냉전 이후 본격화되기 시작한 이들 분쟁 지역에서 희생된 사람의 수는 지금까지 확인된 숫자만 해도 60만 명이 훨씬 넘는다. 바야흐로 세계는 미국과 서방 세계라는 세계경영의 헤게모니를 쥐고 있는 분명한 세력이 여전히 존재하기는 하지만, 그런 경제·군사적인 진행과정 속에서도 서서히, 분극화된 어떤 중심으로부터의 이동을 꺾고 있는 것만큼은 틀림없는 사실이다. 그것은 다시 말하자면, 근대를 낳았던 어떤 기반들이 서서히 변하고 있는 중이라는 말과도 같다.

## 콘텍스트에 대한 부정

아시아의 도시는 서구의 도시와는 다르다. 비록 아시아 경제를 지배하고 있는 논리에 따라 작금의 아시아의 도시와 건축은 다분히 서구의 뒤를 따르고 있지만, 분명, 아시아, 그 중에서도 한자 문화권이 가지고 있는 자연관은 서구의 도시들이 실패했고, 아시아의 도시들이 그대로 답습한 근대도시의 맹점들을 보완하고 있다. 그래

서 비록 지금의 아시아 도시들은 외형상으로는 서구의 도시들과 다를 바 없지만 그 내면의 모습은 완전히 다르다고 할 수 있는 것이다. 아마도 근대 건축의 진정한 반성은 서구에서 나오겠지만 그 반성을 이루는 것은 아시아가 될 것이다.

서구의 근대 건축은 (당연히) 데카르트적인 합리주의에서 출발한다. 즉, 그것은 'cogito ergo sum'이라는 생각하는 나와 존재하는 내가 완전히 일치하는, 이해 가능하고, 만들어지는 세계에 대한 이해를 표방한다. 그러나 '道可道非常道'라고 할 때의 나는 다만 우연으로 존재하고, 세계는 이미 만들어진 세계를 표방한다. 따라서 우연히 존재하는 나는, 완전히 자유로운 나인 동시에 이미 무엇과 관계를 맺고 있는 나이기도 하다. 다시 말하자면 나의 우연성 속에서 나의 연기성이 존재하는 것이다.

이 '만들어지는' 세계와 이미 '만들어진' 세계에 대한 인식의 차이는 서구의 도시와 우리의 도시가 구분되도록 하는 중요한 분기점이 된다. 서구의 도시는 파리의 도시계획이 보여주듯이 단일한 가치를 지닌 일관성을 가지고 시작한다. 그러나 아시아의 도시는 홍콩·서울·동경 등지에서 보이듯이 일관성을 찾을 수 없이 혼란스럽다. 이는 근대의 수입이라는 측면에서 기인할 수도 있지만 반대로 이미 내재해 있을 수도 있다. 아시아의 모든 도시들은 서구의 근대 시민사회와 같은 근대 사회적인 특질들에서 공백의 상태를 보여준다. 그러나 그러한 근대 사회의 특질들이 서구중심적인 편향성을 띠고 있다고 할 때, 아시아의 현대적인 상황은 역으로, 근대 시민사회에 대한 부정일 수 있고, 도시계획적으로는 우연이 주는 다양성을 포괄한다고 할 수 있다.

많은 아시아 국가들의 현재 상황을 미루어 볼 때, 미래의 개발, 개발에 대한 요구, 혹은 가능성에 대해 어떤

형태라도 정확한 예측을 하기는 어렵다. 알지 못하는, 그리고 알 수 없는 요소들로부터 새로운 전체가 만들어질 것이다. 따라서 불확실성을 포용할 수 있도록 전략 또한 수정되어야 할 것이다.<sup>1)</sup> — Rem Koolhaas

결국, 분석이 안 된다는, 이 유연한 진술은 서구의 콘텍스트로 동양의 콘텍스트를 보기 위해 과거해야 할 서구의 잣대를 말하고 있다. 건축의 콘텍스트는 텍스트 자체이다. 나는 이제 콘텍스트와 텍스트를 혼재시키고, 그것을 그냥 관계라는 말로 대체한다. 관계는 타자와의 관계이지만 관계에서는 '나'가 분열되어 나 스스로와도 관계 맺는다. 말하자면 타자와의 관계만큼 나와도 관계 맺는다. 타자와의 관계만 맺는 관계는 없다. 관계는 언제나 자기 관계 속에서 파악되어지는 관계이다. 철저히 하나의 중심이면서 그로인해 분열한다.

## 아름다운 실패

건축사에서 근대는 빛나는 이성과 황홀한 유토피아의 시대였다. 산업화와 기계문명에 열광하던 시대였고, 끝없는 실험과 그에 합당하는 성공이 주어졌던 시대였다. 모더니즘 건축은 그런 유토피아의 영향 아래 있다.

모더니즘 건축은 모든 전위의 세대가 그렇듯이 하나의 미완으로 끝났다고들 얘기한다.<sup>2)</sup> 그런 의미에서 위르겐 하버마스의 '모더니티—미완의 기획'은 산업사회하의 건축에 대해 던지는 질문들로 많은 것을 시사해준

1) 서구의 건축가가 아시아의 도시에서 찾아내는 정답은 이처럼 혼돈과 혼재의 어리둥절한 표현이 가장 적절할 수 있다. 더군다나 이 혼란스러움을 극복하기 위해 건축에 불확정적인 요소를 도입한 그의 해법은 더군다나 재기에 찬 것이 아닐 수 없다.

2) 근대성을 벗었고, 일시적인 것과 연관시켰던 샤를르 보들레르의 견해도 있지만 근대가 하나의 흘러간 과거의 개념이 아니라 늘 영원히 새로운 것들에 대한 일반적인 개념이라면 보들레르의 근대는 아마도 시대성과 역사성이 배제된 개념일 것이다. 그것을 '진정한 근대' 혹은 '영원한 근대'라고 할 때, 근대라고 하는 것은 늘 새로우며, 낫실고, 항상 전위에 있는 개념일 것이다. 그러나 여기에서 내가 말하는 모더니즘은 (지나간) 하나의 건축사적인 의미로 사용하는 개념이다.

다. 근대 건축에 가해지는 악의에 찬 비난이거나, 아니면 객관적인 비평이건 간에 국제주의 양식으로 대표되는 근대 건축은 '영혼이 없는 콘테이너' 라든가, '야수적인 벙커 건축의 계승자' 라는 비판에서 자유로울 수 없을 것이다. 그러나 처녀가 애를 나아도 할 말이 있듯이 근대 건축의 당위 또한 명확하다. 그 당위를 아도르노는 다음과 같이 정리하고 있다.

그는 근대건축의 세 가지 도전을 언급하며, 첫 번째, 건축 디자인에 있어 새로운 질적 요구에 부딪치게 되었다고 얘기한다. 즉 산업 자본주의의 대두는 유럽의 도시와 농촌의 건축 문화뿐 아니라, 궁전과 교회 건축까지도 사라지게 한 새로운 이해 관계의 장을 창출했다는 것이다. 철도에 의한 수송망의 혁신적인 변화가 바로 그것이었으며, 철도역의 건설이라는 것은 그 당시의 전통적인 건설 과제에서는 전혀 새로운 문제였다.

그 두 번째 도전이란, 철과 유리, 그리고 철근 콘크리트의 등장과 무엇보다도 조립식 부품들의 사용으로 인한 새로운 생산 방식에 대응하는 것이었다. 그리고 세 번째 도전은 지금도 우리가 직면하고 있는 노동과 부동산, 특히 건축물의 부가가치가 창출하는 자본주의적인 이동 방식을 포함한 도시적 삶의 이동 조건이었다.

이 모든 19세기 말의 도전에 대한 응전의 양식으로서의 국제주의 건축은, 우리가 당대의 한계로서 그것을 충분히 인식한다면 이보다 더 성공적으로 당대의 건축적 책임과 맞서왔던 적은 거의 없었다고 말해도 좋을 정도이다. 그것은 당대의 상황과 그 고민을 자신의 가장 예민한 성감대로 포착해 나간 실로 눈부신 싸움이 아닐 수 없었다. 그러나 모든 전위의 운명이 그러하듯이 근대주의 건축은 가장 성공적으로 실패했다. 19세기 말이 던져 준, 다양하고 새로운, 충격적인 도전으로부터는 성공했지만 그 성공의 화려함만큼 새로운 변화의 속도에는 실패한 것이다.



구겐하임 미술관

근대건축은 유례없는 도전에서 성공했지만 그것은 하루 동안의 성공뿐이었다. 그 다음날 거대한 궁전이었던 집은 쓸쓸한 초가로 변해버렸다. 그리고 이것은 문명이 그 속도를 늦추지 않는 한 산업화 이후의 모든 예술이 겪게 될 운명임이 분명했다. 그러므로 '진정한 근대/영원한 근대' 는 항상 순간 속에서 빛을 발하고, 실패하기 마련이다.

이후 탈근대건축에 대해서 행해지고 있는 무수한 진단과 정의와 처방전들이 어떻게 내려지든 간에 근대 이후를 바라보는 모든 시각은 '진정한 근대/영원한 근대' 로의 회복을 의미한다. 즉, 역사의 무계에서 벗어나, 그 말이 가지고 있는 진정한 의미로의 회귀를 주장한다는 것이다. 그렇다면 그들도 실패할 것이다. 왜냐하면 '진정한 의미' 란 어디에도 없기 때문에.

**바로크적인 미니멀**

그렇다면 실패를 열어 두는 길 뿐이다. 바로크냐? 아니면 미니멀이냐? 이것이 우리의 실패의 길이다. 미니멀은 예술의 미메시스에 대한 반기이다. 처음부터 건축이 회화와 조각을 건축에서 분리시킨 이후 건축에 있어서의 재현(representation)이라는 문제는 그것들과 함께 완전히 떨어져 나간 듯 하다. 사과를 그린 회화 작품이

근대건축은 유례없는 도전에서 성공했지만 그것은 하루 동안의 성공뿐이었다. 그 다음날 거대한 궁전이었던 집은 쓸쓸한 초가로 변해버렸다. 그리고 이것은 문명이 그 속도를 늦추지 않는 한 산업화 이후의 모든 예술이 겪게 될 운명임이 분명했다.



룡상교회

나 인체를 다룬 조각 작품처럼 건축은 재현을 위한 오브제를 갖지 않는다. 단지 건축은 그러한 이미지를 상징이나 은유로 채택할 뿐이다.

그런 관점에서 팝아트의 등장과 비슷한 시기에 나타난 미니멀 아트는 오브제를 갖지 않는다는 점에서 건축의 방법과 대단히 유사한 점을 보이고 있다. 특히 평면에서의 그리드(grid) 그러니까 입체로서의 큐브는 많은 미니멀리스트들이 즐겨 사용하는 오브제이다. 심지어

처음 미니멀리즘이 나왔을 때, 사람들은 그것을 팝아트와 비교해서 "이것은 이미지가 없는 팝아트"라고까지 이야기할 정도였다. 거기에는 종래의 어떤 이미지의 아무런 재현도 없었고, 종래의 회화개념으로 본다면 무미건조하기 짝이 없었다. 그러니까 미니멀리즘은 이전의 회화가 가지고 있는 방법, 배경과 그려지는 대상의 이미지를 구분하는 데 반해, 제니퍼 존스의 <깃발>과 같은 작품의 경우처럼 미니멀리즘은 작품의 배경과 오브제의 차이가 없다.<sup>3)</sup> 즉, 그림 그 자체가 하나의 대상이 되는 것이다. 따라서 어떠한 오브제도 화폭에 재현되는 것이 아니라, 작품 그 자체가 하나의 오브제로 화해버린다는 것이다.<sup>4)</sup>

사실, 많은 건축가들이 건축에 있어서의 자유스러운 표현의 문제를 깊이 고민해왔던 것이 일반적이었던 만큼, 어떻게 보면 이전 그 여파가 한 풀 꺾이고 있지만 해체주의 건축의 지난 몇 년간의 선풍도 그러한 건축표현의 좀 더 자유스러운 방법론에 대한 갈구의 결과였을 것이다. 사람들은 해체주의의 철학적 바탕과 사유의 방

3) 프랑크 스텔라도 그렇고 도널드 저드와 로버트 모리스도 그렇겠지만 이들이 거의 공통적으로 제니퍼 존스의 영향력 아래 있었다는 것은 아무도 부정하지 못할 것이다. 1968년 제니퍼 존스의 개인전을 접하게 된 스텔라는 이전의 추상 표현주의 방식에서 벗어나게 되는데, 초기에는 잭슨 폴록식의 어법이 배어 있는 아직 다분히 과도기적인 작품도 있지만 이후 그는 많은 미니멀리스트들에게 지대한 영향력을 끼친 중요한 작가 중의 하나가 된다. 1993년도에 우리나라에서도 전시회를 가졌던 그의 작품은 상당히 유기적인 측면이 부각된 변화는 있지만 "여러분이 보는 것이 보는 것이다" 란 그의 경구를 그대로 따르고 있었다. 그것은 예술이란 무엇인가를 발원해야 한다는 예술작품의 서술적 구조에 대한 반발이었다. 또 그것은 도널드 저드가 얘기하는 "그냥 하나씩 있는 것들"이라는 말과도 일맥상통하는 것이었다. 저드가 자기의 작품을 미니멀리즘이라고 부르기도는 스페시픽 아트(specific art)로 불리기를 바라는 바, 내밀한 변별성 유지의 전략이 옛모이는 부분이기도는 하나, 그것 또한 이전의 자연주의 회화가 갖는 재현성과의 분명한 단절을 얘기하고 있다. 저드가 얘기하고 있는 바로 그 차별성의 전략이라는 것이 어느 정도 설득력을 갖고 있는 이유는 그의 작품들이 어떤 미니멀 아티스트들의 작품들보다 더 미니멀하다는 것이다. 그의 스페시픽(secific)이라는 말은 스페이스(space)라는 말로 바꾸어 불러도 좋을 만큼 작품이 전시되는 공간을 연출하는 그의 능력은 탁월하다. 좀더 구체적으로 얘기하자면 시간과 공간의 문제다. 저드는 "그냥 하나씩 있는 것들"의 어차피 변할 수밖에 없는 시간의 추이에 따르지 않고 그 오브제의 어느 순간을 절묘하게 정지시켜서 보여준다. 따라서 거기에는 통념적인 시간이 배제되고 절대적인 공간이라는 장소성의 문제만이 남게 된다. 그는 순간의 영원성을, 혹은 영원한 것들의 활력을 그냥 하나씩 있는 상태로 보여준다. 그

렇게 함으로써 "그냥 하나씩 있는 것들"은 '절대 공간 속에 놓여진 것들'이 된다. 흔히 얘기하듯이 시간이 정지해 있다거나 하는 흐르지 않는 시간의 얘기가 아니라, 그것들의 개념이 무화된 그 공간의 풍경을 말하는 것이다. 이렇게 되면 분명 저드의 오브제는 그가 말하듯이 "그냥 하나씩 있는 것들"이 아니라 그 오브제가 놓여 있는 전시 장소의 공간과 시간으로 환치되어 버린다. 그가 즐겨 사용하고 있는 오브제의 형태로서의 box는 그가 대상으로 하고 있는 보이지 않는, 그러나 분명히 존재하는 오브제-공간에 가하는 극히 절제된, 그리고 치밀히 계산된 흡입들에 불과한 것이다. 그렇게 해서 "그냥 하나씩 있는 것들"이란 양각적 의미는 사실 그 전부가 비밀스런 음악적 진술을 내포하고 있게 되는 것이다. 4) 미니멀리즘의 태도는 단적으로 Anti-illusion이라고 말해질 수 있다. 미니멀리즘이라고 얘기되는 1960년대의 미국 미술의 상황은 사실 자연주의 회화가 가지고 있는, 그리고 더 가깝게는 추상표현주의 회화가 가지고 있는 '왜곡된 사실'에 대한 반발이었다. 즉 3차원의 세계를 2차원의 캔버스에 재현하려 하였고 때 자연스럽게 저절로(?) 사실의 과정과 그 과정의 드라마를 위한 눈속임의 장치들을 거부하고 그 대신 객관적이고 기계적인 반복이나 지극히 절제된 이미지를 통해 사실의 재현이 아니라 그 자체 사실인 것을 보여주려 했던 것이다. 이미 팝아트의 대중적인 성공이 먼저였고, 절제된 이미지의 미니멀리즘이 확립된 때는 대중성이라는 팝아트의 가능성이 한계로 노출된 그로부터 얼마 후 부터였다. 그런 팝아트의 실패 이후의 미니멀리즘은 예의 자연주의 회화가 주는 환상이나 환각(illusion)에 대한 회의였다. 건축은 미니멀이 거부한 이 환각을 수학적으로 나타낸다는 점에서 미니멀과 다르지만 미니멀 역시 환각을 거부함으로써 다른 환각을 조정해내고 있다는 점에서 다시 건축과 같아진다.

식에 환호했던 것이 아니라, 해체주의가 보여준 짐짓, 자유스러워 보이는 표현의 방법에 더 환호했던 것이 사실인 만큼, 재현의 문제는 건축의 뜨거운 감자다.

여기에서 바로크의 장식성의 문제가 다시 등장하게 된다.<sup>5)</sup> 고딕과 모더니즘이 지고한 종교적 열정과 유토피아에 대한 확신이라는 점에서 그 맥을 같이 한다면, 순간에 대한 향락과 찰나적 감각, 그리고 다른 현실에 대한 언급이라는 점에서 바로크와 미니멀은 서로 내통하고 있다. 얼핏 보면 이 말은 상충하고 있는 듯이 보인다. 어떻게 고도의 장식을 추구하는 유평과 그것을 거부하는 유평이 서로 추파를 주고받을 수 있단 말인가?

그러나 바로크적인 장식을 가만히 보면 거기에는 현실에 대한 과장과 장식의 반복이 보이고 있다. 바로크가 르네상스나 고딕과 다른 점은 르네상스가 가지고 있는 인본주의적인 과도한 책무나, 역사에 대한 고답적인 태도에서 벗어나 인간이 가지고 있는 자유로운 욕망에 주목했다는 점이고, 고딕이 가지고 있는 신에 대한 의무감으로부터도 자유로웠다는 데 있다. 바로크적인 인간들은 순간에 취해 살았고, 그만큼 탐미적이었으며, 예술 지상주의자들이었다. 따라서 바로크의 장식은 오직 인간의 생동감 넘치는 활력의 강조에 있었으며, 장식에 의미를 두지는 않았다. 마티스의 데꾸빠주(decoupages, cut-out)는 아래와 같이 말한다.

“색종이를 자르는 방법은 재료를 직접 깎아 나가는 조각가의 방법을 연상시킨다.”

그의 말처럼 ‘그리는’ 방법을 버리고, 색채가 발휘하는 깊은 빛에 도달하는 인간의 감성을 보여주었을 뿐 아니라, 그림에 대한 작가의 통제력, 장식적 요소들에 대한 결단력을 보여주었다. 이것은 두 말 할 것도 없이 바로크와 미니멀의 접점에 서있는 태도이며, 장식의 계

속적 반복을 통해 장식은 장식 자체의 오브제가 주는 재현의 의미를 잃고, 오히려 반복하는 행위의 의미가 강조되고 있다. 장식으로써 장식이 배제되는 것이며, 무엇을 채움으로써 비워가는 작업이 바로 바로크의 의미이다. 미니멀은 처음부터 오브제에 대한 부정으로 출발해서 작업 자체를 오브제화 하지만 바로크는 오브제를 통해서 오브제 자체를 무화시킨다. 최종적으로, 미니멀은 자신의 작업이 유일하고 궁극적인 오브제로 남지만, 바로크는 자신의 행위만이 궁극적이다. 바로크에서 오브제는, 재현의 대상으로서의 오브제이든, 오브제가 된 작업 자체이든, 어떤 오브제도 갖지 않는다.

모더니즘이 장식을 최악으로 만들어서 건축에서 장식을 배제시켰다면, 바로크는 건축에 다시 장식을 일깨운다. 미니멀의 바로크적인 반복을 통해 아무 것도 구축하지 않는 빈 것을 구축해낸다. 

5) 바로크는 화가 F. Barocci(1526~1612)의 이름에서 나온 말이다. 바로키오는 종래의 관습적인 필법에서 벗어나 광채의 명암, 색채의 쾌감, 오염한 지태를 대범하게 묘사함으로써 종교적 성화였음에도 불구하고 파격을 띠었으므로 바로키오 화풍이라고 지칭됐고, 이후 그 시대의 건축·조각·회화를 가리켜 바로크 양식이라고 불리게 되었다. 프로테스탄트 교세가 제후 귀족들과 신혼 자본가들을 배경으로 삼고 팽창해 나갔듯이, 바로크는 비합리주의를 지향하는 시조 속에서 성숙하여, 로만-카톨릭 교회의 예수회 회원들의 동조자였던 각국의 왕족과 중신들, 지방 부농을 기반으로 전해나갔다. 인간의 존엄성, 개인의 존귀성, 선택의 다양성, 사상과 표현의 자유를 존중했다.