

## 建築의 象徵的 側面에 대하여

申 載 億

建 築 學 科

(1981. 4. 10 접수)

### <要 約>

建築은 보통 空間的인 것으로 혹은 機能的인 것으로 定義되고 있는데 이것들만으로는 建築의 全體意味를 포괄할 수 없다.

本 論文은 建築의 意味를 近代主義者들이 輕視해 온 象徵藝術의 觀點에서 그리고 建築史를 통해 찾아 보아 建築은 人間-環境의 全體를 構成하고 있는 物質的, 精神的 諸要素들과 그것들의 空間的 關係를 表現하는 象徵體系임을 밝혔다.

그러므로 建築에 있어서는 機能的인 면과 象徵的인 면이 調和를 이루어야 할 것이다.

## On Symbolic aspects in Architecture.

Shin, Jai-Eok

Dept. of Architecture,

(Received April 10, 1981)

### <Abstract>

The definition of Architecture as spatial or functional thing is not enough to clarify the meanings in Architecture.

In this paper, the meanings in Architecture are studied from the view-point of Art as Symbolization, which was slighted by Modernists, and through architectural history.

Architecture is a symbol-system expressing the physical as well as spiritual factors and their spatial relations which constitute the totality; man-environment.

So in Architecture, symbolic aspects must be harmonized with functional aspects.

### I. 序 論

Augustus 皇帝時代(25B. C. ~14A. D.)의 建築家 Vitruvius 以來 建築의 三要素는 Firmitas(構造), Commoditas(實用性), Venutas(美)로 여겨져 왔다. 그러므로 建築은 일반적으로 이 三要素가 융합된 空間的인 것으로 定義할 수 있다. 建築은 그 안에서 人間이 살아가기 때문이다.

그러나 建築을 단순히 三次元的인 空間으로, 또

는 여기에서 時間의 次元을 더한 四次元的인 것으로 定義하는 것은 부족하다. 建築에 있어서의 次元의 問題는 C. Moore의 주장<sup>(1)</sup>처럼 단지 物理的인 次元만으로는 생각할 수 없다. 왜냐하면 建築은 그 안에서 人間이 生活하고 생각하고, 그리고 또 느끼기 때문이다. 이러한 人間의 生活, 생각 또는 感情은 物理的인 次元만으로는 定義할 수가 없겠다. 그러므로 그러한 것들이 담기는 建築은 物理的인 次元으로는 定義될 수가 없는 것이다.

現代建築을 支配하고 있는 近代主義者들(modern

(1) C. Moore, 「Dimensions」 p.3. Architectural Record Books, N. Y. (1976)

nists)은 建築을 보통 機能的인 것으로 보았는데 그 限界는 오늘날 우리가 보고 있다. 産業革命以來 發達한 物質文明 또는 技術文明 下에서 우리는 모든 것들을 그러한 觀點에 따라 보기 시작하여 建築도 機能的인 面이 가장 우선이라고 여겨져 왔다. 그러나 機能的인 說明만 가지고는 建築에서 우리가 느낄 수 있는 여러가지 것들을 빠뜨리게 된다.

이러한 단편적인 定義들로는 建築의 포괄적인 意味를 포함할 수 없게 된다. 우리는 建築에서 機械的인 것과 有機的인 것, 凡世界的인 普遍的인 것과 地域的인 特殊性을 가진 것, 抽象的, 合理的인 것 과 人間的인 것을 調和시켜야만 한다.

建築은 科學的인 面과 藝術的인 面의 兩面性을 가지고 있다. 그런데 오늘날 建築의 科學的인 面이 강조되어 相對的으로 藝術的인 面이 輕視되는 傾向이 있다. 建築에 있어서의 藝術的인 面이라 함은 建物の 形態나 色이 보기에 아름답다라는 意味 이상의 뜻을 가지고 있다. 建築은 社會的인 藝術이기 때문이다.

本論文은 藝術的인 面에 있어서의 建築의 基本的인 意味를 찾아 보는 데 그 目的이 있다. 그래야만 우리는 建築에서 普遍的 價値(文化的 價値)를 찾을 수 있기 때문이다.

이를 위해 우선 建築을 만들고, 그 안에서 사는 人間的 本質的인 特徵을 밝히고(Ⅱ章), 建築을 포함하고 있는 藝術的 象徵的인 面을 밝힌 다음(Ⅲ章), 歷史를 통해 建築은 人間에게 어떤 역할을 해왔는지를 밝혀(Ⅳ章), 建築의 基本的 意味를 糾明하고자 한다.

## Ⅱ. 人間과 象徵

建築에는 人間的 生活이 담겨지므로 建築의 意味를 이해하기 위해서는 먼저 人間的 本質을 살펴볼 필요가 있다.

다른 동물들이 機能的으로, 그리고 有機的으로 專門化한 데 反해 人間은 그의 適應性에 의해 특경지어진다. M. Landmann 에 의하면 人間的 이리한 非專門化는 다음과 같은 적극적인 意味를 갖는다.

“첫째로 人間은 그의 行動方式 자체를 결정할 수 있다. 그래서 人間은 創造的인이다. 둘째로 人間은 「…

로 부터의 自由], 즉 本能的 支配로부터 벗어나는 自由와 「…를 하는 自由], 즉 創造的인 自己決定을 하는 自由라는 二重의 意味에 있어서 自由롭다.”<sup>(2)</sup>

그러므로 人間의 運命은 後天的으로 決定되어진다고 볼 수 있다. 人間이 이처럼 先天的으로 주어지지 않은 自己의 「存在의 발판」(Existential foothold)을 획득할 수 있는 것은 대체로 個人的 상황을 뛰어넘을 수 있는 人間의 능력 즉 그의 抽象化하는 능력과 一般化하는 능력에 의해 성취된다. 이것은 人間이 諸現象間的 類似性과 關連性을 認識할 수 있고 또한 自然과 人間을 支配하는 法則을 발견할 수 있음을 意味한다. 그러므로 抽象化의 一般化 또는 歸納의 능력은 人間의 기본적인 특징이며, 그러한 意味의 경험은 人間의 기본적인 욕구이다.

人間의 歸納의 능력은 個人的 성장과 더불어 발전하며 인류의 역사를 통해 발전해 왔다. 이러한 人間의 경험된 歸納的 結果를 보존하는 것이 바로 象徵의 기본 목적이다. 記號(Sign)는 일정한 사물을 가리킨다. 이에 反해 象徵은 한 낱말이나 形狀이 직접 나타내는 분명한 뜻 이외의 어떤 것을 암시한다 그것은 無意識의 측면을 가지고 있다.<sup>(3)</sup>

象徵의 機能은 人間의 抽象化와 一般化의 능력을 완전히 하는 것이다. 인간이 個人的 狀況을 초월하여 意味있는 사회생활을 영위할 수 있는 것은 바로 象徵化(Symbolization)를 통해서이다. 대표적인 象徵으로는 말이나 글을 들 수 있는데 그밖에도 몸짓 등의 表現의 行爲 또는 회화와 같은 象徵的, 그리고 抽象的 개념들도 포함시켜 생각할 수 있다.

우리가 몸짓이나 소리, 또는 다른 어떤 종류의 수단으로 表現하든지, 이것들은 경험된 의미들의 전달이 가능하도록 체계를 이루어 질서있게 연결되어야 한다. 象徵體系들은 모두 합쳐져서 우리가 文化라고 부르는 공통의 질서를 구성한다. 象徵은 항상 표면에 나타나 보이는 意味이상의 것을 표현한다. 그런데 이 象徵은 인위적으로 個人이 만들 수 있는 것이 아니다. 사람이 어떤한 文化圈에 속해 있다는 것은 곧 그 사람이 知覺(經驗)과 再現(表現)을 통해서 象徵記號들을 그 文化圈 내의 방식대로 어떻게 사용하는가를 이해한다는 것이겠다.

E. Cassirer 에 의하면 人間은 象徵의 機能을 통해서 우주를 정복할 수 있는 理性的인 힘을 가진 存

(2) M. Landmann, 「哲學的 人間學」, 秦教勳譯, pp.206~207, 經文社, 서울 (1977)

(3) C.G. Jung, "Approaching the Unconscious" C. Jung Ed. [Man and his Symbols] p.4. Dell Pub N.Y. (1968)

在이다.

“人間은 다른 動物들과는 달리 자기자신을 그 環境에 적응시키는 하나의 새로운 방법을 발견하였다. 모든 동물의 種에서 볼 수 있는 受容系統(Merknetz)과 運動系統(Wirknetz)사이 에 우리는 人間에 있어 象徴系統이라 할 수 있는 第三의 연결물을 볼 수 있다”<sup>(4)</sup>

그러므로 人間은 한갓 物理的인 우주에 살지 않고 象徴的인 우주에서 산다. 言語, 藝術 및 宗教는 이 우주의 일부가 되는 것들이다. 이것들은 象徴의 그들을 하고 있는 가지작책의 실이며, 人間經驗들의 영글어진 거미줄이다. 思考와 經驗에 있어서의 人間の 進歩는 모두 이 그물을 개량하고 강화한다. 人間을 둘러싸고 있는 言語形式, 藝術, image, 神話 혹은 宗教的 儀式 등은 모두 象徴의 形態를 갖는다. 그러므로 人間은 「理性的 動物」이라고 定義하는 것 보다 Cassirer의 말처럼 「象徴的 動物」이라고 定義하는 것이 더 포괄적이라고 하겠다.

人間에 의해 創造되는 建築도 그러므로 象徴的인 意味를 가질 수 있다. 이것에 대한 論議는 IV장으로 미루고 우선 建築을 포함하는 藝術에 있어서의 象徴을 살펴본다.

### III. 象徴으로서의 藝術

#### 1. 藝術의 概念

「藝術이란 무엇인가?」 또는 「藝術作品은 무엇을 意味하는가?」는 한나디로 단정하기 어려운 문제이다. 왜냐하면 藝術의 概念은 민족과 시대에 따라 다르며, 같은 시대, 같은 지역 안에서도 流派에 따라 다르기 때문이다.

그러나 대체로 어느 한 시대의 藝術概念을 아는 자료가 되는 것은 두가지의 길을 통해서이다. 하나는 한 시대의 이론가가 藝術에 대해 定義하였던 것을 통해서이며, 다른 하나는 그 시대의 藝術家 자신이 절제조건으로 삼고 있었다고 생각되는 것들을 통해서이다. 이 중에서 후자, 즉 “藝術家 자신이 절제조건으로 삼고 있는 듯한 것”은 시대나 지역에 따라 그리 크게 달라지지 않는다<sup>(5)</sup>고 볼 수 있다.

우리가 藝術이라고 부르는 것은 우리 자신을 위해 想像的인 경험이나 행위를 創造함으로써 우리의 感情을 表現하는 것<sup>(6)</sup>이다. 따라서 藝術이란 즐겁게 하는 形式을 만들고자 하는 하나의 試圖<sup>(7)</sup>라고 간단히 일반적으로 定義할 수 있다. 그러한 形式들은 우리의 美的 感覺을 만족시키며, 또한 美的 感覺은 우리가 知覺할 때 形式上的 統一, 또는 調和 등을 느낄 수 있을 때에 만족된다.

藝術은 表現形式-본연의 人間感情을 시각, 청각 또는 상상력을 통하여 知覺할 수 있게 하는 形式을 創造하는 것을 목적으로 하는 技術이다. 그런데 그 表現形式의 제작방식은 歷史上의, 또는 실제적인 우연한 배경에 따른 여러 要因에 따라 달라진다. S. Langer는 藝術의 目標, 規範 및 標準에 관한 見解의 差異가 대개 다음과 같은 변동하는 要素들에 의해 일어난다고 지적하였다.

- ① 藝術家가 表現하고 싶어하는 觀念
- ② 새로운 巧안에 의한 藝術的 製作技法.
- ③ 物理的, 文化的, 環境에 따른 기회.
- ④ 일반의 反響<sup>(8)</sup>

그러므로 “藝術이란 무엇인가”하는 문제가 정의하기 어려운 것은 「藝術構成의 原則」과 藝術 자체를 정의하는 「機能」과 혼동하는 데서 일어난다. 이것은 L. Mumford가 지적했듯이 「藝術」과 「技術」로서 구분할 수 있는 것이다.<sup>(9)</sup> 「技術」이라 함은 人間이 자신의 목적을 성취하고자 작업과정이라는 조작을 통해 자연의 힘을 조정하고 지지하는 활동을 말한다. 이에 반해 「藝術」이란 人格의 영역을 확장시키는 것으로 독특한 人間の 要求를 再現하며 人間만이 가진 象徴化의 能力에 기초하는 것이다.

藝術의 原理란 어떤 假象의 創造요, 有機的 統一 즉 생명감의 탈성이며 感情의 表現的 定式化이다.<sup>(10)</sup> 그런데 人間の 感情을 表現하는 데는 象徴的인 形式을 필요로 한다. 이 형식이 藝術의 특징을 이루는 것이며, 이것이 바로 藝術의 본질이라 할 수 있다. 그러므로 藝術作品의 기본적 機能은 바로 象徴化라고 할 수 있겠다.<sup>(11)</sup>

象徴體系(symbol-system)는 크게 보아 記述的인

(4) E. Cassirer, 「人間이란 무엇인가」 崔明官編譯, p.42, 訓福文化社, 서울 (1973)

(5) S. K. Langer, 「藝術이란 무엇인가」 鄭宇鍾譯, p.145, 文藝出版社, 서울 (1977)

(6) R. G. Collingwood, 「The Principles of Art」 p.151, Oxford Univ. Press, N. Y. (1974)

(7) H. Read, 「The meaning of Art」 p.18, Faber & Faber, London (1974)

(8) S. K. Langer, op. cit. pp. 149~152.

(9) L. Mumford, 「藝術과 技術」 金文煥譯 p.23, 乙酉文化社, 서울 (1975)

(10) S. K. Langer, op. cit., p.181.

(11) S. K. Langer, Ibid., pp. 166~167.

(descriptive) 것과 表現的인, 즉 非記述的인 것으로 나눌 수 있다. 記述的 象徴體系로 重要한 것으로는 科學과 哲學이라 하겠고, 表現的인 것으로는 藝術과 宗教라 하겠다.<sup>(12)</sup> 前者는 體系의인 抽象化와 一般化를 통한 認識의이고 道具的인 理解를 目標로 하는 데 反해, 後者는 더욱 구체적인 一般化를 통하여 自然과 人間生活에 고유하거나 또는 직접적으로 주어지는 全體와 過程을 把握할 수 있도록 한다.

그러므로 人間은 象徴化라는 能力에 의해서 그의 物理的 環境, 生物學的 機能, 社會的 能力 등을 기대하지 않았던 意味와 결정에 달한 充足으로 가득찬 文化的인 樣式과 드라마로 전환시키면서 세계의 모든 部分을 再考하고 再現하며 再構成한다. 藝術家는 있는 그대로의 自然처럼 人間外部에 存在하는 것을 自己内部에 끌어들이 變質시키고, 感覺, 情緒 直觀, 洞察, 合理性 등과 같은 人間内部에 存在하는 것을 自然에는 存在하지 않는 形式과 契機들 속에 投影하고 外化한다.<sup>(13)</sup> 그래서 藝術은 전체적으로 感情의 image이며, 藝術로서의 象徴(Art Symbol)<sup>(14)</sup>이라 부를 수 있다. 藝術의 모든 象徴的 構造들은 곧 人間으로 하여금 그의 內的 狀態를 外化하고 投射하며, 특별히 그의 情緒와 感情, 삶의 意味와 價値에 관한 直觀 등에다가 具體的이고 公的인 形式을 부여하도록 하는 어휘와 단어를 만들어 내는 노력 바로 그것이다.

## 2. 藝術에 있어서의 象徴

하나의 object 를 그것을 나타내는 다른 言語로서 즉 그것의 象徴으로 意味하는 것은 視覺藝術에 있어 널리 통용되는 방법이다. 이것은 특히 image의 전달이나 수식에 있어 적절하다. 「象徴主義」는 哲學이나 文學, 또는 宗教 등 여러 분야에서 조금씩 다른 意味로 사용되기는 하지만 대체로 그것은 「記號의 代替」를 意味하며, 그래서 視覺的인 면, 想像的인 면, 또는 藝術的인 면에 근거하고 있다. 객관적으로 볼 때 藝術에 있어서의 象徴은 美的인 경험에서부터 생겨난 것이 아니라 文化的인 유산에서부터 藝術的인 表現을 위해 선택되어진다고 하겠다.

그러므로 藝術에 있어서의 象徴은 그 藝術作品의 美的인 要素 자체는 아니라 하더라도 象徴的 表現形式은 藝術의 形成過程에 있어 일반적인 傾向이라 하겠다. 즉 기본적인 象徴的 성향을 創造藝術의 근저에서 발견할 수 있다.

藝術作品을 象徴的인 것으로 解釋하여 藝術에 있어서의 象徴的인 概念을 중요시 하는 傾向이 現시대의 여러 文化영역에서 발견된다. Semantics는 일반적으로 視覺的 혹은 聽覺的인 記號와 그것들이 전달하는 意味사이의 關係를 연구한다. Semantics가 특히 적용되고 있는 분야는 言語學, 論理學, 그리고 心理學이지만 회화나 조각, 또는 건축에도 적용될 수 있겠다. 회화나 조각의 image나 건축의

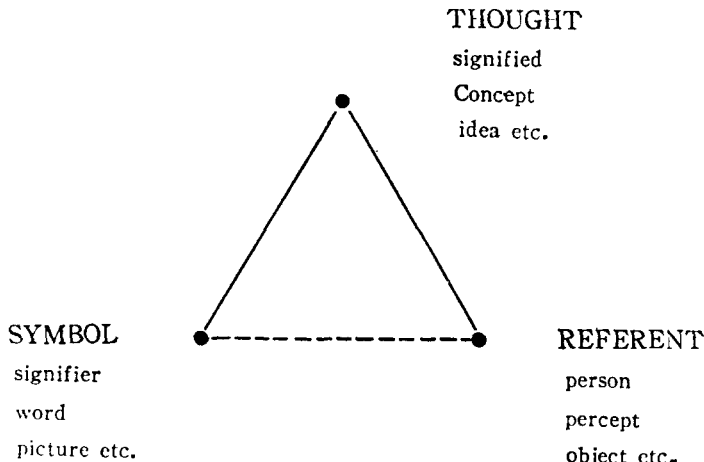


그림 1) Ogden and Richard's Semiotic triangle<sup>(15)</sup>

(12) C.N. Schulz, 「Intentions in Architecture」 pp.63ff M.L.T. Press Cam, Mass (1965)

(13) L. Munford, op. cit., p.174.

(14) S.K. Langer, 「Feeling and Form」 p.42, Routledge & Kegan Paul Ltd. (1973)

(15) G. Broadbent, 「Design in Architecture」 p.212. John Wiley & Sons, London (1973)

空間的 형태는 言語學에서의 말(Verbal statement)과 마찬가지로 정신의 視覺的인 表現이므로, 이것들에 있어서도 記號와 그것들이 전달하는 意味와의 관계를 결정하기 위해서, 또한 그렇으로써 藝術構造의 理解를 깊게 할 뿐 아니라 그것의 本質은 재구성하기 위해 적용할 수 있겠다.

근대에 들어 특히 心理學이나 哲學의 분야에서 藝術을 象徴의 概念으로 파악하고자 하는 경향이 있어 왔다. C. Jung의 分析心理學이나 R. Arnheim의 Gestalt 心理學에 있어서는 藝術을 정신의 象徴化하는 행위로 보았으며, E. Cassirer와 哲學이나 S. Langer의 美學에 있어서는 藝術을 人間의 정신적인 행위중의 하나로 여겨 일반적인 지식과 관련시켜 비교 연구하였다.

### 3. C. Jung의 無意識과 藝術

無意識에 대한 최초의 과학적인 연구는 S. Freud에 의해서였다. 그는 개인의 潛在意識을 가정하여 그것은 幼兒期나 少年期の 억압된 기억들이 축적된 것이라고 하였다. 이러한 기억들은 無意識에 축적되어 있다가 꿈이나 自由聯想같은 경로란 통해 意識에 다시 나타난다는 것이다.

C. Jung은 초기에 Freud의 理論을 받아들였으나 그의 환자들의 꿈이나 幻想 또는 原始的인 神話나 民話들에 어떤 일치하는 主題들이 있으며, 그것들은 단순한 個人 無意識理論만으로는 설명할 수 없음을 발견하였다. 그래서 그는 Freud와 갈라져서 人間과 過去와를 연결해 주는 集團無意識을 가정하였다.

또한 Jung과 그의 학파의 分析心理學은 Freud 心理學과 藝術의 개념과 象徴에서 차이가 난다. Jung에게 있어 藝術이란 心理的인 行爲로 그것은 정신의 논리적 分析에 따른다. 아울러 Jung은 創作하는 사람이나 藝術家들이 無意識과 독특한 本然的인 관계 즉 어떤 직접적인 인접을 가지고 있다고 주장했다. 그래서 藝術은 無意識 속에 잠자고 있는 인류의 영원한 象徴들을 活性化하여 하나의 완전한 藝術作品을 낳기위해 이들을 形象化하고 다듬는 일이다.<sup>(16)</sup>

象徴은 表現的이고 印象的인 성질을 가지고 있는

데 결코 意識的으로 만들어진 것이 아니고 항상 啓示 또는 直觀의 방법을 통해 無意識으로부터 생산된 것이다.<sup>(17)</sup> 결국 Jung의 관점에 의하면 藝術은 象徴적이거나 記號的인 것이다. 原始的인 image, 또는 集團無意識의 原형을 구체적으로 表現하는 것이 象徴的인 藝術이며, 이에 反해 記號的인 藝術은 個人無意識에 의한 것이다. 이러한 Jung의 概念은 특히 藝術에 있어 象徴에 대해 새로운 意味를 부여해 주었다고 하겠다.

## Ⅳ. 建築에 있어서의 象徴

### 1. 象徴으로서의 建築

科學이 사실을 記述하는 데 反해 藝術은 價値를 表現한다. 또한 藝術은 價値를 創造하며, 그것을 一般化시키는 수단 중의 하나이다. 결국 藝術은 文化的 object들을 象徴化하는 것이다.

建築은 人間의 행위를 담은 人間의 創造物이다. 그래서 建築은 회화나 음악처럼 단순한 視覺的인 또는 聽覺的인 藝術이 아니라 社會的인 藝術이다. 建築이 藝術의 한 분야로서 文化的인 object들을 象徴해 왔다는 사실은 建築史를 통해 알 수 있다.

建築의 始作은 人類가 처음으로 자연으로부터의 보호를 위해 집을 세웠을 때부터가 아니다. 수렵, 채집경제사회의 住居는 주도 동굴이나 움막, 또는 천막 등 손쉽게 구할 수 있거나 만들 수 있는 것들이었다. 이때까지는 建築이 존재하지 못했다고 볼 수 있다. 약 一萬年前 人間은 農耕文化를 일부분에서 始作하여 한 곳에 定住하게 되었다. 그래서 본격적인 住居를 갖게 되었으며, 이 때부터 建築이 始作하였다고 볼 수 있다. 人間이 자기가 지은 집에서 自己自身을 인식할 수 있었을 때, 즉 단순한 要求條件들 이외에 무엇인가를 덧붙였을 때 建築이 始作했다고 볼 수 있다.

住居는 人間의 행위중 가장 원초적인 것이다. M. Heidegger는 「Bauen, Wohnen, Denken」에서 被投性(Geworfenheit)에 관한 그의 初期의 人間規定에 단호한 修正을 가하였다. 그는 여기에서 “人間일 수 있다는 것은 住居하는 것을 意味한다”<sup>(18)</sup>고 주장하였다. 또한 Bollnow는 住居의 意味를 說

(16) Jolande Jacobi, 「C. Jung의 心理學」, 李泰東譯 p.39. 成文閣, 서울 (1978)

(17) Jolande Jacobi, Ibid., p.152.

(18) M. Heidegger, 「Vorträge und Aufsätze」II pp.19ff, Pfullingen (1954)

明하면서 “오로지 집을 통해서만 人間은 世界내에서 흔들린 바탕을 얻는다. 이러한 確固性은 모든 激動에도 불구하고 오늘날 다시금 얻을 수 있다고 간주된다. 왜냐하면 오로지 집을 통해서만 사람은 完全한 意味에서 人間이 될 수 있기 때문이다. 그래서 우리는 「집은 人間性의 요람」이라는 집의 人間學的 意味를 理解하게 된다”(19)고 結論지었다.

그러므로 住宅은 建築의 가장 原型의인 것일 뿐만 아니라 그것은 통해 人間の 性格을 가장 잘 나타낸다고 볼 수 있다. 住宅은 그집 주인의 성격, 취미, 생활수준, 습성 등을 나타낼 뿐만 아니라 더 나아가서 그 주인의 Self를 나타낸다(20)고 볼 수 있다. 建築을 통해 人間은 자기의 自然觀 혹은 世界觀을 再現해 왔다. 住宅에 있어서도 火爐(hearth)은 곧 生命의 원천인 太陽의 象徴이며 문지방(Threshold)은 領域에 대한 無言의 表識이다. 大門의 向은 文化나 地域에 따라 달라지나 자기 自然의 秩序를 암시해 주며, 大門은 곧 内部—自己世界와 外部—바깥 世界를 연결해 주는 通路를 뜻한다.

宗教建築은 人間이 모여 살기 시작하면서 단지 「살기위한 집」이외에 지은 특별한 기능을 가진, 즉 특별한 意味를 붙인 建築이다. 建築의 第一要件은 實用的인 觀點에서 찾을 수 있다. 즉 그 内部 또는 주위에 어떤 機能의 요구에 맞는 空間을 갖는 구조로 생각할 수 있다. 宗教的인 禮拜나 儀式도 機能으로 보아 宗教建築도 다른 建築과 같은 범주로 여길 수도 있다. 그러나 宗教建築은 항상 이러한 次元을 넘는 것으로서 그 이상의 목적이 象徴的인 性格에 의해 수행된다.

初期의 宗教建築은 특히 具象的인 性格을 갖고 있다. Egypt의 Pyramid는 現神으로 여겨진 王의 분묘로 太初의 언덕—즉 Egypt 創造神話에 나오는 물위에 처음으로 나타난 땅을 再現한 것으로 볼 수 있다. Mesopotamia의 Ziggurat는 그 頂上에 聖所를 두었는데, 이것도 神이 살고 있고 또한 폭풍우나 生命의 근원인 물이 흘러내리기 시작하는 것으로 여겨졌던 山을 再現한 것이라 하겠다. M. Eliade에 의하면 이러한 聖山(Sacred mountain)은

하늘과 땅이 만나는 곳으로 이 세상의 中心에 위치한다. 그래서 땅에 사는 人間이 이 聖山을 통해—Egypt 경우에는 사다리(21)로 Mesopotamia의 경우에는 계단으로—하늘(Heaven)로 올라 갈 수 있는 것으로 여겼다.

인도 Sanchi의 Stupa는 天體의 dome으로 덮여진 世界를 象徴的으로 再現한 것이라 하겠다. Stupa 周圍에는 「人生의 길」이 있어 순례자가 탐험을 할 수 있도록 하였으며, Stupa의 頂上부분에 Buddha를 나타내는, 즉 法이며 秩序를 나타내는, 3단의 相輪이 놓여져, 그것이 모든 것의 上位에 있음을 암시하고 있다. 외부의 圓形올타리에는 四方을 나타내도록 門이 네 곳에 나 있다. 이러한 전체구조는 바로 宇宙를 象徴한 것이라 하겠다.

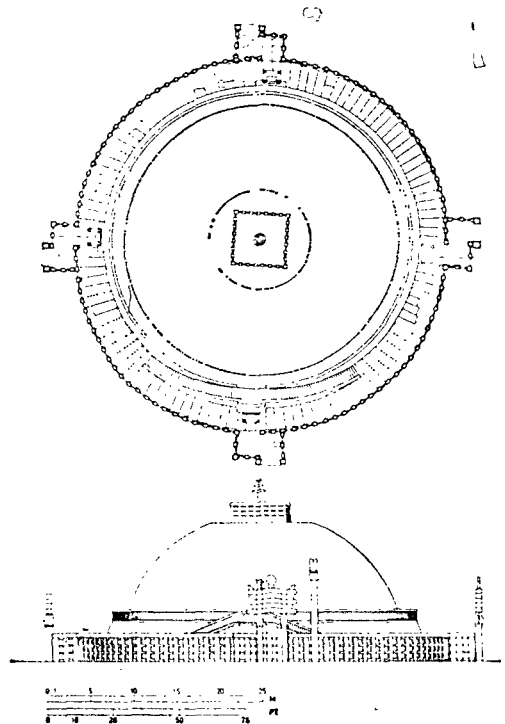


그림 2) Great stupa, Sanchi(B.C. 2세기)

인도의 모든 寺院들은 위에서 볼 때 mandara(22)를 이루고 있다. 이러한 mandara식, 즉 圓形的 平面을 갖는 建物들은 美的, 혹은 경제적인 고려에

(19) O. Billow, 「現代哲學의 展望」 韓國哲學會編 p.42, 法文社 서울 (1973)

(20) Clare Cooper, "The House as Symbol of the Self" Jon Lang Ed. 「Desing for human Behavior」 p.143. Dowden, Hutchingson & Ross, Inc., Penn (1977)

(21) Egypt의 「死者의 畫」에는 “神은 그에게 사다리를 만들어 주었다. 그래서 그것을 이용하여 그는 하늘로 올라갈 수 있다”는 기록이 있다. M. Eliade, 「Image and Symbols」 P. Mairer Trans, Harvill Press, London (1961)

(22) 曼荼羅, Sanskrit語로 Circle을 의미함.

서 나온 것이 아니며, 時代에 關係없이 세계 전역의 宗教建築物에서 볼 수 있다. 이것은 都市 또는 建築物을 하나의 질서 정연한 宇宙로, 즉 중심부에서 彼岸과 연결되는 聖스러운 곳으로 變容시키는 것이었다. 이러한 變容은 宗教人의 근본을 이루고 있는 感情이나 要求와 일치하는 것이었다. (23) M. Eliade 에 의하면 이 mandara 는 imago mundi(世界 模型)을 나타내는 동시에 象徴的인 pantheon(凡神殿)을 表現한다. (24)

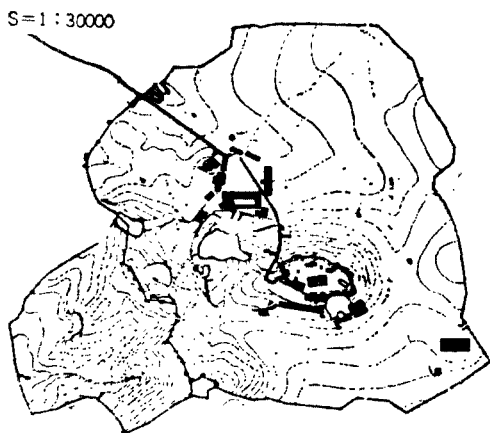


그림 3) 古代 Athens (B.C 338-86)

Stupa 는 集會의 機能을 갖고 있지 않으며, 단지 그 주위에서 특별한 儀式이 거행될 수 있도록 하는 彫塑的인 性格을 띠고 있다. Greece 의 神殿들도 마찬가지로 彫塑的인 性格을 가졌는데 그 이유는 Greece 人들이 屋外에서 개인적으로 禮拜를 드렸기 때문이다. Greece 神殿들은 주로 acropolis 에 위치하여 특별히 神聖한 image 가 깃든곳으로서 神聖한 位置—神殿敷地 자체와 그 주변 自然景觀을 포함함—바로 視覺的으로, 그리고 象徴的으로 神殿에 합쳐져서 建築全體를 形成하고 있다. 이것은 곧 自然世界에 內在하는 神聖함을 表現하는 것이라 하겠다.

Stupa 모양의 半球形 형태는 Rome 의 Pantheon 을 거쳐 기독교建築에서도 나타나는데 이것도 역시 자신들이 믿고 있던 宇宙를 象徴하고 있다. Byzantine 教會의 dome 内部는 화려한 금빛모자이크로 덮여졌으며, 예수像이 最上部에 자리잡고 있다. 이러한 dome 은 構造的인 形態 以上の 것으로 하늘을

나타낸다고 할 수 있다.

의심할 바없이 가장 포괄적이고 복잡한 宗教的 象徴은 Gothic 聖堂에서 발견할 수 있다. 당시의 聖職者들은 神學, 科學, 哲學 뿐만 아니라 믿음 方式이나 理由等에 이르기까지 모두 百科辭典式으로 조직화하여 調和있게 秩序를 부여하였으며, 이러한 모든 것들이 Gothic 聖堂에 잘 綜合되어 정확한 場所에 놓이도록 하였다. 이러한 中世의 Scholasticism 下에서의 Gothic 聖堂은 그러므로 당시의 聖職者들이 생각하던 宇宙의 秩序에 부합하는 論理的인 建築體系를 가진 綜合構造로 發展하였다.

聖堂은 보통 天國(Heavenly City)으로 비유하게 되었는데 이것이 가능하도록 한 것은 幾何學과 빛이다. 中世에 있어 理想的인 形態나 특별한 比例는 聖스러운 完전함을 反映한다고 여겨졌다. 또한 빛은 神으로부터 내리오는 眞理, 또는 아름다움으로 여겨졌다. 그러므로 Gothic 聖堂의 창을 통해 들어오는 빛은 Stained glass 에 의한 화려한 빛 이상의 것을 意味한다. 그것은 그곳이 바로 天國임을 알려주는 聖스러운 빛 그 자체이다.

기독교美術의 중심적인 象徴은 十字架이다. 서유럽에 있어 카톨릭가 왕조때까지는 等邊形의 十字架 즉, Greek Cross 가 보통이었었다. 이것이 아래쪽이 긴 Latin Cross 로 바뀐 이유는 人間과 人間의 信仰의 중심을 地上으로부터 옮겨서 「영혼의 세계」로 끌어올리는 경향을 象徴한 것이다. (25) Latin

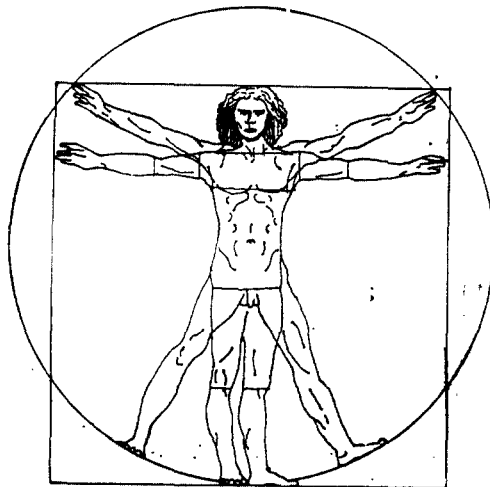


그림 4) 르네상스시대의 이상적인 인체비례

(23) A. Jaffé, "Symbolism in the visual Arts" C.G Jung Ed. op. cit., p. 272.

(24) M. Eliade, op. cit., p. 52.

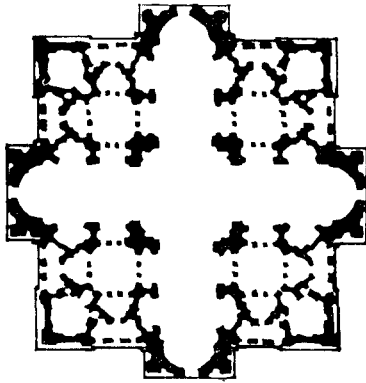
(25) A. Jaffé, op. cit., p. 273.

Cross 로의 변천은 聖堂의 平面도 Latin Cross 形이 되도록 하였고, 또한 이러한 하늘나라에로의 指向은 Gothic 聖堂의 높이도 증가시켰다.

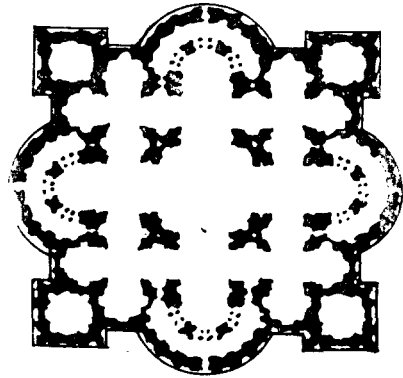
Renaissance 建築에 있어서의 象徵은 人間의 肉體로 부터 유래한 比例를 포함하고 있다. 물론 神中心의 建築的 象徵主義가 人間中心의 그것으로 완전히 바뀐 것은 아니다. Rome 時代의 Vitruvius는 미래가 잘 갖춰진 人間의 肉體는 正四角形과 圓에 꼭 맞는다는 것을 언급하였었다<sup>(26)</sup>. 이러한 생각은 Renaissance 의 많은 藝術家나 建築家들에게 큰 영

향을 미쳤다. 앞에서 언급했듯이 幾何學的인 形態, 그 중에서 특히 圓은 오랜 옛날부터 宇宙를 調和있게 構成한 것이며 또한 神聖함을 나타내는 完全한 形態로 여겨져 왔다. 그래서 Renaissance 의 建築家들은 이러한 圓形 또는 正多角形을 教會의 平面設計에 있어 가장 적합한 形態로 여겼다. 그리하여 教會의 平面은 그 이전의 Basilica 式 또는 十字架式 平面에서 벗어나, 즉 長方形에서부터 벗어나 正方形의 點對稱인 平面을 갖게 되었다.

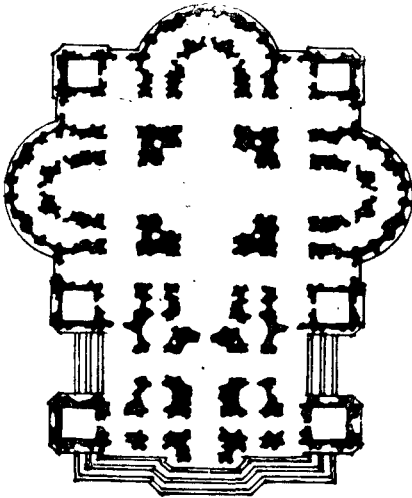
산업혁명이후, 즉 19세기에 들어서서 建築은 文



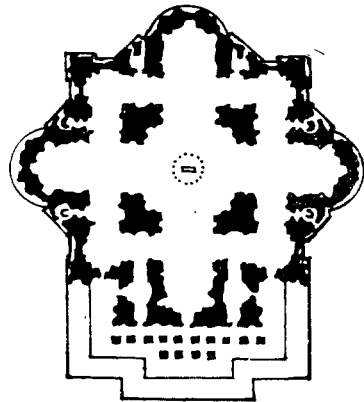
a. Bramante, 1506



b. Bramante-Raphael, 1515-20



c. Sangallo, 1539



d. Michelangelo, 1546-64

그림 5) Cathedral St. Peter, Rome

(26) Vitruvius, 『Ten Books on Architecture』 M. H. Morgans. p. 73. Dover Pub. N. Y. (1960)



化的 object 들을 象徴하는 역할에서 벗어났다. 그 이전의 각각 意味를 갖고 있던 부분들이 平價切下되어 dome 이나 pediment 또는 order 등이 원래의 意味를 잃고 미술관이나 은행 등의 公共建物에 단지 위엄을 주기 위해 사용되었다.(27)

20세기에 들어와 近代主義 建築은 一切의 장식이나 歷史로부터 벗어나 機能主義를 우선으로 하는 새로운 方向으로 질주하였다. 다음 절에서 20세기를 주도한 近代主義 建築에 대해 그리고 최근의 動向을 살펴본다.

## 2. 近代主義建築의 得과 失

近代建築은 西歐文明의 產物이다. 그것은 18세기말 近代를 形成한 産業革命, 民主革命과 함께 모습을 갖추기 시작하였다. 다른 時代의 建築과 마찬가지로 그것은 人間生活을 위한 특별한 環境을 創造하고, 또 人間의 思考와 行動을 그들이 추구하였던 image 대로 비추어 왔다. 19세기말부터 영국, 독일, 벨기에 등에서 分명한 形態로 結晶되기 시작한 초기의 近代建築運動은 19세기의 社會的 條件과 建築藝術사이의 矛盾을 가지면서 새로운 建築의 倫理를 쌓았다. P. Behrens 나 A. Perret 는 그 倫理를 傳受받아 鐵이나 콘크리트에 內在하는 構造的 질서를 새로운 建築課題의 가운데에 具體的으로 세워왔으며 더우기 제 1차 세계대전 後의 混亂 중에 이탈리아의 未來派, 독일의 表現派 Weimar 의 Bauhaus, 프랑스의 L'Esprit Nouveau, 폴랜드의 De Stijl 派 러시아의 構成派 등은 이제까지의 形態意識을 근본적으로 뒤엎고, 새로운 造形表現의 形式을 追求하였다.(28)

이러한 過程을 따른 1920년대 유럽에 있어서는 Gropius, M. Rohe, Taut, Le Corbusier, Oud 와 같은 뛰어난 建築家들에 의해 오늘날의 建築에 直接的으로 기초가 된 諸要素들이 確定되었다. 그러므로 우리는 西歐의 近代主義建築이 原則的으로 確立된 것은 1920년대라 하겠다.

近代主義建築은 過去로부터의 傳統的인 것들을 모두 무시하였다. 建築家들은 建物과 都市를 햇빛과 大氣속으로 개방시키고, 또한 論理的이고 實際的인 形態를 創造하는 것을 目的으로 하였다. 近代

運動의 추종자들은 그들의 行爲를 특징지워 「새로운 建物」이라고 불렀다. 建築이라는 專語는 建物이 藝術로서 여겨졌을 때를 想起시키기 때문에 피해졌다. 그들은 建物を 藝術作品으로서가 아니라 人間의 物理的인 필요 조건들과 機能을 갖춘 것으로 여겨져, 過去의 形態의 美學은 明快한 施工과 정직한 재료의 使用으로 대체되었다. 실제로 있어서 이러한 의도들은 부분적으로만 추구되었으나 建築의 分離化는 原則的으로 성취되었다.(29) 建築은 表現하거나 象徴하는 것이 아니라 機能을 갖추어야 했다. 이러한 태도는 1928년 Hannes Meyer 의 다음과 같은 말에서 잘 나타난다.

“이 세계의 모든 것들은 公式(機能×經濟)의 產物이다.

모든 藝術은 構成(composition)이어서 非機能의이다  
모든 生活은 機能이어서 非藝術의이다”(30)

初期 近代主義建築의 특징들은 單純한 立方體, 유리의 확대 使用, 담백한 面처리, 開放된 空間 등이다. F. L. Wright, W. Gropius, L. Mies van der Rohe, Le Corbusier 등에 의해 주도되었던 近代主義運動은 國際主義樣式과 거의 同意語로서 그것의 要諦는 “形態는 機能을 따른다”, “住宅은 사는 기계이다.” 또는 “Less is more” 같은 말 들에서 알 수 있다.

近代主義의 基本假定들도 잘 알려져 있다. 産業化에 따른 새로운 生活形態와 要求條件들은 傳統的인 建物形態로서는 만족될 수 없었고, 또한 大都市에 있어서의 惡條件들은 人間環境에 對해 完全한 改定을 要求하였다. 그러나 近代主義는 이러한 점들 만으로는 완전히 理解될 수 없다. 근본적으로 그것은 内部的 힘에서 생긴 結果이다. 무엇보다도 우리는 그것을 中世以後의 世界觀에 대한 전형적인 表現으로 보아야겠다.

中世에 있어 實在는 秩序있는 宇宙로 여겨졌다. 모든 社會的, 役割 모든 人間生産物과 人間活動들은 이 秩序에 관계된 意味를 가졌다. 이러한 實在하는 모든 要素들의 重要性은 神의 계시에 의해 決定되었다. 그러므로 中世로부터 벗어난 近代는 人間들의 이러한 概念으로 부터의 自由에 대한 소망

(27) C. N. Schulz, op. cit., p.126.

(28) 山本學治, “歐美近代建築史”, 「建築學大系 近代建築史」p.155 彰國社, 東京 (1966)

(29) C. N. Schulz, “Meaning in Architecture” [Meaning in Architecture] C. Jencks & G. Baird Ed. p.215 Barrie & Jentins, London (1970).

(30) C. N. Schulz, Ibid., p.215에서 재인용.

으로特徵지워질 수 있다. 神이 創造한 世界에 忠속되는 대신에 人間은 그것에 對하여 理性的이고 批判的인 態度를 갖게 되었다.

近代主義는 建築을 一次的인 發展段階까지 끌어 올렸다. 그래서 오늘날 2,30년대에 꿈꾸어진 國際主義樣式이 實現되었다. 유리로 둘러싸인 고층건물과 평지붕의 아파트建물이 都市景觀의 主調를 이루고 있으며, 分析은 建築家의 出發點이 되었다. 비록 우리는 아직도 貧困과 住宅不足에 고민하고 있기는 하지만 人間이 그러한 要求를 充足시키는 것은 時間問題로 보여진다.

그러나 이러한 변명과 物質的 進歩의 狀況아래에서 近代主義者들을 놀라게 한 새로운 傾向이 대두되었다. 많은 建築家들이 實際的一機能的인 要素가 建築에 있어 二次的인 要素임을 再闡明하였다. 최근에 들어 이러한 경향은 더욱 확신했다. 이러한 경향은 post-modernism이라 부를 수 있는데<sup>(31)</sup> 그 배경에는 初期 近代主義의 信念에 대한 의심이 명확히 表現되어 있다.

近代主義 建築의 主張자들의 주장에는 形態的인 면보다 社會的인 면이 많으며 그 중 일부는 아직도 호소력을 가지고 있다. 그러나 그 저변에 깔려있는 믿음, 즉 보다 나은 建築은 우리들에게 향상된 생활을 하게 할 수 있다는 생각은 오늘날 기껏해야 순진한 생각으로 최악의 경우에는 파괴적인 獨善者의 생각으로까지 여겨지고 있다. Post-modernism에서는 近代主義에서 추구되었던 Utopia를 반대하여 급격한 변화가 아닌 점차적인 增加運動에 대한 믿음에서부터, 그리고 하나의 固定된 樣式이나 옳은 방식은 존재할 수 없다는 믿음에서부터 出發하였다. 그리하여 그들은 近代主義者들이 輕視하였던 image와 象徴을 重要視하였다. 이것은 技術文明 또는 物質文明은 바탕으로한 近代主義 建築은 人間을 受動과 不滿으로 가득차게 하여, 다시 人間 中心의 즉 象徴的인 藝術로서의 建築이 論議되기 시작한 것이라고 볼 수 있다.

그런데 이러한 경향은 Pop Art와 같이 出發하여 建築을 단지 記號로만 여기는 建築家들도 생겨났다. 前章에서 본 바와 같이 Jung에 의하면 記號的인

藝術은 個人的인 것이다. 建築은 社會的인 藝術이기 때문에 象徴的인 것이 되어야 한다.

## V. 結論—建築의 意味

藝術은 독특한 人間的 要求를 再現하며, 人間만이 가지고 있는 象徴化의 能力에 기초하는 것이다. 그러므로 그 表現形式은 象徴的인 形式을 필요로 하게 된다.

建築史를 통해 볼 때 建築은 藝術을 총괄하는 Gesamtkunstwerk로서 文化的 object들을 象徴하는 것을 볼 수 있다. 어느 時代전 人間은 建築을 통해 自然이 이루어 놓은 宇宙 속에 人工의 宇宙를 創造하며 人間의 尺度로써 感知할 수 있는 이 새로운 宇宙를 통해 자기가 願하는 世界的 image를 만들어 나가는 것이다. 그러므로 建築은 人間—環境의 全體를 構成하고 있는 物質的, 精神的 諸要素들과 그것들의 空間的인 관계를 表現하는 象徴體系라고 定義할 수 있다.

藝術과 技術은 區分해야 할 概念이다. 그러나 建築에 있어 美와 効用, 意味와 實際的 機能, 藝術과 技術은 區分될 수 없다. 建築은 그것들의 複合體이다. 결국 建築에 있어서는 象徴性和 機能性이 서로 效果的으로 調和를 이루어야겠다.

一般的으로 「建築」과 「建物」은 藝術性을 가지느냐, 않느냐에 따라 區別되어 왔다. N. Pevsner는 “建築이란 美的인 目標을 意圖로 設計된 것에 限한다”<sup>(32)</sup>고 規定하였다. 오늘날 이러한 規定은 큰 설득력을 갖지 못하고 있다. 그러나, 原始時代의 堅穴住居나 穀倉같은 것은 建築이라고 할 수 없겠다. 建築物에 있어 단순한 使用價值(物理的 價值)를 넘는 普遍的 價值(文化的 價值)의 象徴이 부여될 때 비로소 建築이라 할 수 있다. 그러므로 建築은 文化가 成立함으로써 생겨난 것이며, 文化的 具現이며, 象徴이라 할 수 있다.

建築의 象徴體系는 人間으로 하여금 意味있는 環境을 體驗하도록 해주며, 그럼으로써 「存在의 발견」을 찾도록 한다. 그러므로 建築의 眞正한 目的은 人間의 存在를 意味있게 하는 것이겠다.

(31) 이 용어를 건축비평에 있어 주로 사용하고 정의한 사람은 C. Jencks이다.

(32) N. Pevsner, 「An Outline of European Architecture」 p.15 Perican Books, London (1972).

參 考 文 獻

- Aldrich, Virgil C., 「藝術哲學」, 金文煥譯, 玄岩社, (1975)
- Broadbent, Geoffrey, 「Design in Architecture」 John Wiley & Sons, London (1973)
- \_\_\_\_\_, 「Signs, Symbols and Architecture, John Wiley & Sons, Chichester (1980)
- Bollnow, O.F., 「現代哲學의 展望」, 韓國哲學會編 法文社, 서울 (1973)
- Cassirer, Ernst, 「人間이란 무엇인가」 崔明官譯 訓福出版社, 서울, (1973).
- Collingwood, R.G., 「The principles of Art」 Oxford Univ Press, London (1974)
- Eliade, M., 「Image and Symbols」 P.Mairet trans. Harvill Press, London (1961)
- Frankl, Paul. 「Principles of Architectural History」 M.I.T. Press. Mass, (1968)
- Harold, Spencer, 「The Image Maker」 Charles Scribner's sons, N.Y. (1975)
- M.Heidegger, 「Vorträge und Aufsätze」 II Pfullingen (1954)
- Jencks, Charles, 「The language of Post-Modern Architecture」 Rizzoli, N.Y. (1977)
- \_\_\_\_\_, & Baird, G.Ed. 「Meaning in Architecture」 Barrie & Jentins, London (1970)
- Jacobi, Jolande 「C.Jung의 心理學」 李泰東譯, 成文閣, 서울, (1978)
- Jung, C.G., Ed., 「Man and his Symbols」 Dell Pub., N.Y.(1977)
- Moore, Charles, 「Body, Memory and Architecture」 Yale Univ. (1977)
- \_\_\_\_\_. 「Dimensions」 Architectural Record Books, N.Y (1976)
- Landman, Michael 「哲學的 人間學」 秦教勳譯, 經文社, 서울, (1977)
- Lang, Jon, Ed., 「Designing for human behavior」 Dowden, Hutchingson & Ross, Inc., Penn., (1970)
- Langer, Susanne K., 「藝術이란 무엇인가」 郭宇種譯, 文藝出版社, 서울, (1977)
- \_\_\_\_\_, 「Feeling and Form」 Routledge & Kegan Paul, Ltd., (1973)
- Mumford, Lewis, 「藝術과 技術」 金文煥譯 乙酉文化社, 서울, (1975)
- Noeberg-Schulz, C. 「Existence, Space and Architecture」 Praeger, N.Y. (1971)
- \_\_\_\_\_, 「Intentions in Architecture」 M.I.T. Press, Cam. Mass. Mass. (1968)
- \_\_\_\_\_, 「Meaning in Western Architecture」 Praeger, N.Y. (1975)
- Pevsner, Nikolaus, 「An Outline of European Architecture」 Penguin Books, London (1972)
- Preziosi, Donald, 「The Semiotics of the Built Environment」 Indiana Univ Press, Bloomington (1979)
- Scully, Vincent 「Modern Architecture」 George Braziller, N.Y. (1961)
- Venturi, Robert 「Complexity and Contradiction in Architecture」 Museum of Modern Art, N.Y. (1966)
- \_\_\_\_\_, 「Learning from Las Vegas」 M.I.T. Press Cam. Mass. (1972)
- Vitruvius, 「The Ten Books on Architecture」 M.H.Morgan trans. Dover Pub., N.Y.(1969)
- 申載億, 「韓國近代建築史의 解釋方法에 關한 研究」 서울大學校 大學院 碩士學位論文, 1978.
- 林忠伸, 「母空間의 原形: 山과 天」 울산공대연구 논문집 제 8권 2호 (1977)
- 山本學治外 「近代建築史」, “建築學大系”6 彰國社東京, (1960)