

몸의 공간, 눈의 공간:

건축가 김수근의 (구) 공간사옥

조한

홍익대학교

I. 서론

II. 본론

1. 서양 근대건축에서의 '눈의 공간'
2. '몸의 공간'의 등장과 공간사옥
3. 현대 건축에서의 '눈의 공간'

III. 결론

I. 서론

김수근의 '공간사옥'은, 김종업의 주한 프랑스 대사관(1961)과 함께 한국건축 최고의 현대 건축물로 꼽힌다. 2013년 2월 동아일보와 건축 전문 월간 SPACE(스페이스)가 건축 전문가 100명을 대상으로 한국 현대 건축 Best를 묻는 설문에서도, 공간사옥과 주한 프랑스 대사관은 나란히 1,2위를 차지했다. 한국건축계에서, 김종업의 주한 프랑스 대사관이 한국적인 형태를 구현한 대표작이라면, 김수근의 공간사옥은 한국적 공간을 구현한 대표작으로 평가받곤 한다. 이러한 공간사옥의 위상은, 2013년에 그 동안 공간사옥의 주인이던 공간종합건축사사무소가 법정관리에 들어가며 사옥을 공개하려 하자, 건축가 승효상과 유홍준 전 문화재청장 등 건축 및 문화예술계 원로들이 기자회견을 열어 "공간사옥은 부동산이 아닙니다. 문화입니다"라며, 건물이 민간 기업이나 개인에게 매각되는 것을 강하게 반대한 것에서도 극명하게 드러난다. 결국 문화재청이 공간사옥 중 김수근이 설계한 옛 사옥 부분을 등록문화재로 지정했고,

1. 『동아일보』, 2013년 11월 19일, <http://news.donga.com/3/06/20131119/58986135/1> (2015년 10월 3일 접속).

기존 건물을 최대한 유지하는 조건으로 아라리오 갤러리에 매각되었다. 건물의 명칭 역시 공간(Space)에서 아라리오 뮤지엄 인 스페이스(Arario Museum in Space)로 변경되었지만, 새 이름이 '공간(Space) 안의 아라리오 박물관'을 의미하듯, 김수근의 작품을 최대한 존중하겠다는 아라리오의 의지를 읽어 낼 수 있다.

공간사육이 이렇게 한국적인 공간을 구현한 대표적인 작품으로 자리 잡게 된 것에는, 건축이론가 정인하의 저서 『김수근 건축론: 한국건축의 새로운 이념형(1996)』의 지대한 역할을 부인할 수 없다. 정인하는 창덕궁 연경당의 평면과 1971과 1977년에 나눠 지어진 공간사육의 평면을 비교하며, 한국 전통 건축의 누마루와 대청 그리고 마당 등의 단어를 통해 공간사육 내외부의 매개적인 공간들을 설명한다. 또한 부석사를 예로 들며, 한국 전통공간의 특징을 “장소의 이동에 따른 시퀀스의 변화”라고 주장하며, 공간사육 내부의 공간을 연속적인 “과정적 공간”으로 설명한다.² 이러한 정인하의 주장에는, 한국적인 건축은 누마루와 대청과 마루, 그리고 연속적인 공간의 시퀀스 등, 공간의 문제라는 믿음이 깔려 있는 것이다. 하지만 공간사육이 완공되기 전까지만 해도 김수근의 건축은 지극히 형태적이었다. 1966년 완공된 건축가 이희태의 절두산 성당이 경희루의 열주와 함께 전통 것과 초가지붕의 형태를 참고한 것처럼, 당시 한국건축은 전통 건축의 요소를 직접 차용하거나, 한국적 형상을 은유적으로 건축에 적용하는 방식으로 한국적 건축을 도모하고 있었다.

이러한 맥락에서 1967년에 완공된 김수근의 부여박물관(현 부여군 문화재 사업소)이 일본 신사(神社)와 닮았다 하여 촉발된 ‘왜색시비’는, 김수근 본인뿐 아니라 한국건축계에 엄청난 파장을 일으키게 된다. 당시 건축가 김중업은 동아일보 기고에서 “부여박물관은 일본건축(특히 일본전통건축의 현대화에 앞장선 丹下씨의 작품)과 같은 처리방법 즉 선과 선이, 또 면과 관통교호(貫通交互)되는 디테일로 취급되어 있어 지독히 강렬한 일본 냄새를 풍기고 있으며 이 냄새 자체가 ‘김수근 자신의 것’이라면 그저 ‘작가 자신의 개성이 지독히 일본적이다’라고 말하는 수밖에 없다”³라고 하며 크게 실망하고 있다. 김중업이 자

2. 정인하, 『김수근 건축론: 한국건축의 새로운 이념형』, 서울: 미건사, 1996, pp. 146-167.

3. 『동아일보』, 1967년 9월 12일, p. 5.

신의 글에서 특별히 겐조 단계(丹下健三, 1913-2005)를 언급한 것은, 일본 근현대 건축의 대부라고 할 수 있는 겐조 단계의 영향을 김수근의 작품에서 읽어냈기 때문이다. 근대건축가 르 코르뷔지에(Le Corbusier, 1887-1965)를 롤모델로 삼았던 겐조 단계는 일본의 전통 건축 속에서 근대건축의 보편적인 건축 언어를 찾아내려는 노력했는데, 수평과 수직부재가 목구조를 연상시키는 방식으로 교차하며 쌓아 올라가는 카가와 현청사(1958)의 입면에서도 그런 노력을 찾아볼 수 있다. 문제는 이러한 겐조 단계의 건축언어를 김수근의 남산 국회의사당 당선안(1959)의 사무동 타워나 몬트리올 엑스포 한국관(1967)에서도 쉽게 발견할 수 있다는 것이다. 이는 김수근이 서울대학교 건축학과를 중퇴하고 일본으로 유학을 떠나 1954년 동경예술대학(東京藝術大学) 건축과, 1958년 도쿄대학교 대학원을 거쳐 일본에서 건축 실무를 하면서, 겐조 단계의 영향을 많이 받았기 때문이다.

흥미로운 점은 김중업의 글에서 한국적 건축은 공간적이어야 한다는 믿음을 읽어 낼 수 있다는 것이다. 김중업은 같은 글에서, “일본건축은 내부공간 처리에서 오는 분위기감보다는 디테일의 장식성 추구에서 오는 입체감이 발달되어 있어 공간 자체의 변화성은 무질서하거나 단조롭다. 따라서 시각처리가 일연(一連)적이 아닌 데 그 특징이 있어 공간 자체는 무미 단조롭고 각 벽면요소들은 재치만이 강조되어 왔다”라고 언급한다. 이미 동아일보에 기고한 이전의 글에서 종합박물관(현 국립민속박물관) 공모전에 관하여 “한국의 몇 개의 아름다운 고전건축물들을 배로 확대하여 콘크리트 모작하고 이들을 한데 묶어 종합박물관임네 하고 기능이 완전 무시되었을 뿐만이 아니라 고전에 대한 최대의 모독을 한 사건”⁴이라며 강하게 비판한 것에 비추어, 김중업에게 우리가 추구해야 하는 한국적 건축은 전통적인 건축 형태의 직접적인 차용이나 모사가 아니라, 공간을 위해 존재하는 벽체들에 의해 만들어지는 ‘시각처리가 일연적’인 연속적인 공간인 것으로 유추해 볼 수 있다. 이렇게 김중업이 간접적으로 언급한 바람직한 공간적 건축은, 몇 년 후 완공된 김수근의 공간사옥(1971, 1977)에서 찾을 수 있다. 검은색 벽돌로 만들어진 공간사옥에서는 더 이상 이전의 김

4 『동아일보』, 1967년 9월 2일, p. 5.



도판 1. 김수근, 〈공간사옥〉, 1971(1977 증축), 서울.



도판 2. 김수근, 〈부여박물관〉, 1967, 부여.

수근이 작품에서 논란이 되었던 어떠한 전통적 형상도 읽어 낼 수 없다. 반 층씩 연결된 내부 공간은 끊임없이 수축과 팽창을 반복하며 독특한 분위기를 발산한다. 공간사옥은 더 이상 형태적 건축이 아닌 공간적 건축인 것이다. 어떻게 보면 부여박물관 왜색 논란은 한국적 건축을 형태가 아닌 공간에서 찾게끔 한 한국건축계 전체의 트라우마였다고도 할 수 있다(도판 1, 2).

하지만 공간사옥을 한국적 건축이라 해석하는 정인하의 주장에 대해, 건축이론가 배형민은 『감각의 단면』(2007)에서 “한국건축을 추리소설처럼 읽는 정인하의 해석에는 공감할 수 없다. 정인하의 논리에는 김수근의 건축이 ‘한국적’이기를 바라는 마음이 깔려 있다”라고 반박한다. 또한 “김수근의 건축이 한국적이냐 아니냐의 문제는 접어 두도록 하자. 그보다는 그의 건축이 평면의 기하학보다 감각을 우선하는 건축이라는 점을 염두에 두자”고 주장하며, “서양의 전통에서 파사드는 사람과 같은 건물의 심정을 드러내 주는 얼굴이요, 건축의 내면을 향한 장이다. 이에 반해 김수근과 승효상의 벽은 일종의 담장이다. 시각을 통해 연상 작용을 불러일으키는 촉감을 통해 그 힘을 직접 느낄 수 있다. 벽은 풍경을 끌어들이는 담이요, 삶의 무대이다”라고 주장한다.⁵ 흥미롭게도 배형민의 주장은, 건축이론가 콜린 로우(Colin Rowe, 1920-1999)의 관점과 상응하는 바가 있다. 건축이론가 안토니 비들러(Anthony Vidler, 1941-)는 『The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely』(1994)의 『Losing Face』에서 콜린 로우가 제임스 스티어링(James Stirling, 1926-1992)의 스투트가

5. 배형민, 『감각의 단면: 승효상의 건축』, 파주: 동녘, 2007, pp. 136-200.

르트 미술관(Stuttgart: Neue Staatsgalerie, 1984)을 예를 들며 현대 건축이 얼굴을 상실한 것을 비판했다고 언급하는데, 여기서 얼굴은 건물의 개념이나 기능을 명쾌하게 읽어 낼 수 있는 관념적으로 투명한 입면이라 할 수 있다. 비들러에게 근대건축은 눈으로 명쾌하게 읽어 낼 수 있는 '눈의 공간'이라면, 현대 건축은 불투명한 감각적인 '몸의 공간'이라 할 수 있는 것이다. 이에 본 연구에서는 서양 근대건축에서 현대 건축의 변화를 관념적인 '눈의 공간'에서 감각적인 '몸의 공간'으로의 변화로 가정하고, 공간사육을 통해 한국건축에서의 '눈'에서 '몸'의 변화를 살펴보고, 이를 통해 공간사육이 과연 한국적 건축인지 다시금 고민해 보고자 한다.

II. 본론

1. 서양 근대건축에서의 '눈의 공간'

콜린 로우는 『투명성(Transparency: Literal and Phenomenal)』(1963)에서 근대건축의 투명성을 '즉물적 투명성(literal transparency)'과 '현상적 투명성(phenomenal transparency)'으로 구분한다. 콜린 로우는 '즉물적 투명성'의 예로 라즐로 모홀로-나기(Laszlo Moholy-nagy, 1895-1946)의 <La Sarraz>(1932)와 발터 그로피우스(Walter Gropius)의 데사우(Dessau) 바우하우스(Bauhaus) 건물을, 현상적 투명성의 사례로 페르낭 레저(Fernand Léger, 1881-1955)의 <Three Faces>(1926)와 르 코르뷔지에(Le Corbusier, 1887-1965)의 빌라 스테인(Villa Stein, 1927)을 예로 든다. '즉물적 투명성'이 투명한 3차원적인 공간에 물체가 부유하는 물리적인 차원에서 투명한 공간이라면, '현상적 투명성'은 특정한 개념이나 관념에 의거하여 조직적인 관계를 읽어 낼 수 있는 관념적인 차원에서 투명한 공간이다. 또한 비들러는 『The Architectural Uncanny』의 「Transparency」에서 "근대건축은 투명성의 신화에 사로잡혀" "해부학적 모델처럼 기능들을 전시하고, 건물의 벽은 어떠한 비밀도 숨기지 않은 채, 사회적 도덕성을 대변하는 것으로 여겼다"⁶고 한다. 근대건축에서 내부의 기능이나 공간적 관계를 외부에서 명쾌

6. Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny* (Cambridge, MA: The MIT Press, 1992), p. 217.

하게 읽어 내는 것은 건축적 윤리의 문제가 되는 것이다. 당시 지성인들이 하나의 보편적 진리에 의해 모든 것이 예측 가능한 투명한 사회를 갈구했던 것처럼, 근대건축 역시 하나의 논리적 체계를 통해 모든 것을 파악할 수 있는 관념적으로 투명한 ‘눈의 공간’을 추구했던 것이다.

근대건축에서 투명한 ‘눈의 공간’에 대한 집착은 대표적인 근대건축가인 르 코르뷔지에의 글과 작업에서도 쉽게 발견할 수 있다. 르 코르뷔지에는 『프레시즘(Precisions on the Present State of Architecture and City Planning)』(1930)에서 “나는 오직 볼 때만 존재한다(I exist in life only if I can see)”라고 언급하며, 자신의 건축에서 시각이 얼마나 중요한 역할을 하는지 강조하곤 한다. 뿐만 아니라 르 코르뷔지에의 스케치에서는 종종 초월적인 거대한 눈을 발견할 수 있는데, 이러한 눈은 초월적으로 존재하고픈 건축가의 위상을 반영할 뿐 아니라 규준선(regulating line)과 비례체계 등 추상적 체계를 바탕으로 통합된 디자인을 추구하는 르 코르뷔지에의 디자인 방법론을 반영하기도 한다. 예를 들어 르 코르뷔지에의 초기 도시계획안인 ‘현대도시(1922)’와 ‘빛나는 도시(1924)’에서도 기하학적 체계를 쉽게 읽어 낼 수 있는데, 특히 스위스 제네바의 문다니움(Mundaneum, 1929) 계획안의 경우 르 코르뷔지에의 전형적인 규준선과 축선과 함께 피라미드를 연상시키는 문다니움 박물관의 상징적인 형태로 인해 당시 기능주의를 표방했던 사회주의 건축가들에게 파시즘적 건축이란 비난을 받기도 했다.⁷ 건축이론가 베아트리스 콜로미나(Beatriz Colomina)는 『섹슈얼리티와 공간(Sexuality and Space)』(1996)의 『The Split Wall: Domestic Voyeurism』에서 르 코르뷔지에에게 “주거는 조망을 위한 프레임”으로 외부 세계를 지배하려는 시선으로, 사용자는 “자신의 집으로부터 소원해지고 추방되어” “방문객, 시청자, 사진가, 관광객”으로만 존재한다고 비판한다.⁸ 이러한 르 코르뷔지에의 ‘눈의 공간’은 바이스테구 아파트(Apartment Beistegui)에서는 아주 극단적인 방식으로 나타나는데, 아름다운 파리 개선문이 바로 지척에 있음에도 불구하고, 높은 담장이 둘러쳐진 아파트의 옥상 정원에서 잠망경을 통해서만 파리 개선문

7. Kenneth Frampton, *Modern Architecture: A Critical History* (London: Thames and Hudson, 1980), pp. 149–160.

8. Beatriz Colomina, *Sexuality and Space* (Princeton, NJ: Princeton Architectural Press, 1996), pp. 73–128.

을 몰래 훑쳐보듯 볼 수 있게 한다.

철학자 주은우의 『시각과 현대성』에 의하면, 근대건축의 '눈의 공간'은 르네상스 시대 원급법과 데카르트의 합리주의 철학에 그 기반을 두고 있다고 할 수 있는데,⁹ 이렇게 서양의 건축을 관통하고 있는 시각중심주의적 태도는 그리스 철학까지 거슬러 올라간다. 예를 들어, '이론'을 의미하는 영어 단어인 theory는 그리스어 theoria(θεωροια)에서 유래했는데, 이는 '사색/생각하다(contemplate)'라는 의미와 함께 '보다(look at)'라는 의미를 동시에 내포하고 있다. 특히 그리스의 대표적인 철학자라고 할 수 있는 플라톤과 아리스토텔레스는 시각을 제일 고귀한 감각이라 칭송했는데¹⁰, 이는 다른 감각과 다르게 순간적으로 시각이 가능한 것처럼 느껴지는 시각이 변화하지 않는 진리를 꿰뚫어 보는 데 매우 적절한 감각적 모델로 느껴졌기 때문일 것이라 추측할 수 있다. 보는 주체와 보여지는 대상 간의 분리된 거리를 전제하는 시각은 자연스럽게 주체와 대상 간의 위계를 설정하게 되고, 이는 플라톤주의 철학의 이분법적 세계관과 어우러져, 관념과 물질, 정신과 육체, 형태와 재료, 인간과 자연의 이분법적 구도를 지속적으로 양산해 내게 되었을 것이다. 이렇게 근대건축의 '눈의 공간'은 수 천년간 서양의 사유체계를 관통하고 있는 '눈의 철학'을 바탕으로 두고 있다.

2. '눈의 공간'의 등장과 공간사육

광복 후 40년간 일본의 의해 강요된 근대건축을 극복하는 한국적인 근대건축을 추구하고자 했던 우리의 건축가들에게, 이러한 서양의 '눈의 공간'이 당연한 건축적 모델로 여겨졌을 것이다. 문제는 이러한 '눈의 공간'을 가능하게 한 '눈의 철학'이 우리에게서는 부재했다는 점이다. 그리스 아크로폴리스 파르테논 신전의 입면, 르네상스 건축가 알베르티(Leon Battista Alberti, 1404-1472)의 산타 마리아 누벨라(Santa Maria Novella, 1456-1470) 교회의 입면, 그리고 르 코르뷔지에의 빌라 스테인 입면까지, 서양 건축사는 시각적 입면 분석의 흔적이 넘쳐난다. 반면 우리의 전통 건축에서 서양의 입면 분석에 준하는 증거는 찾아

9. 주은우, 『시각과 현대성』, 서울: 한나래, 2003, p. 153.

10. Juhani Pallasma, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses* (Chichester, West Sussex: Wiley, 2005), p. 15.

보기 힘들다. <소쇄원도(瀟灑園圖)>(1755)와 같이 우리의 배치도는 평면에 입면을 그려 넣은 듯한 묘한 형상인가 하면, 창덕궁을 그린 동궐도(東闕圖, 1828년 추정)처럼 특정한 소실점 없는 부감법(俯瞰法)을 사용하고 있다. 우리 선조의 도면을 보고 있자면, 우리의 건축은 입면과 형태의 문제라기보다는 공간 배치와 풍광의 문제처럼 보일 수밖에 없다(도판 3, 4, 5).

이렇게 근대건축의 '눈의 공간'뿐 아니라 서양의 '눈의 철학'마저 부재한 상황에서, 당시 우리 건축은 서양의 근대건축을 한국적인 것을 연상시키는 조형적인 방식으로밖에 수용할 수 없었을 것이다. 이는 1959년 당선된 김수근의 남산 국회의사당의 다음 심사평에서도 잘 드러난다. "1등 당선작은 배치에 있어 의사당 본 건물을 중앙지인 이단지(二段地)에 두어 종합배치했고, 의원사무실을 삼단지(三段地) 동남에 지상 25층의 고층으로 하여 균형을 잘 잡았고 외관 형태도 동양적인 표현으로 하려고 애쓴 점이 좋다"라고 평하고 있는데, 정인하는 이를 수평적인 사찰건물과 수직적인 다층석탑을 대비하면서 조형적인 효과를 노린 것¹¹이라 해석한다. 또한 르 코르뷔지에 사무실에서의 3년간의 경험을 뒤로 하고 귀국한 김종업은 1959년 4월에 건축전시회를 가지는데, 자신의 전시회에 대해 "서구적 조형정신을 동양적 조형전통 위에 올바르게 뿌리박음으로써 또 하나의 새로운 건축에의 길을 장만해 보려는 노력에서 빚어진 이정표들"¹²이라고 설명하고 있다. 일본과 프랑스를 통해 근대건축을 배워 온 김수근과 김종업 모두에게 한국적 건축은 공간의 문제가 아니라 형태의 문제였음을 알 수 있는데, 이는 결국 눈으로 한국적 형태를 1차적으로 확인할 수 있는 '눈의 공간'이라 할 수 있다. 김종업의 주한 프랑스 대사관(1960)에서 우리의 정자루, 김수근의 자유센터(1963)에서 그리스 신전의 열주 공간이나 르 코르뷔지에의 찬디가르 의사당(1952) 입구를 쉽게 읽어 낼 수 있는 것은, 당시 건축이 지극히 형태적인 맥락에서 '눈의 공간'이었기 때문이다(도판 6, 7). 이러한 상황에서 1967년 부여박물관 '왜색시비'는, 김수근이 일본을 통해 수용한 서양의 '눈의 공간'에 달려 온 일본색의 문제뿐 아니라, 서양 건축의 '눈의 공간'을 형태적인 맥락에서밖에 수용하지 못한 당시 한국건축의 한계 역시 여실히 드러

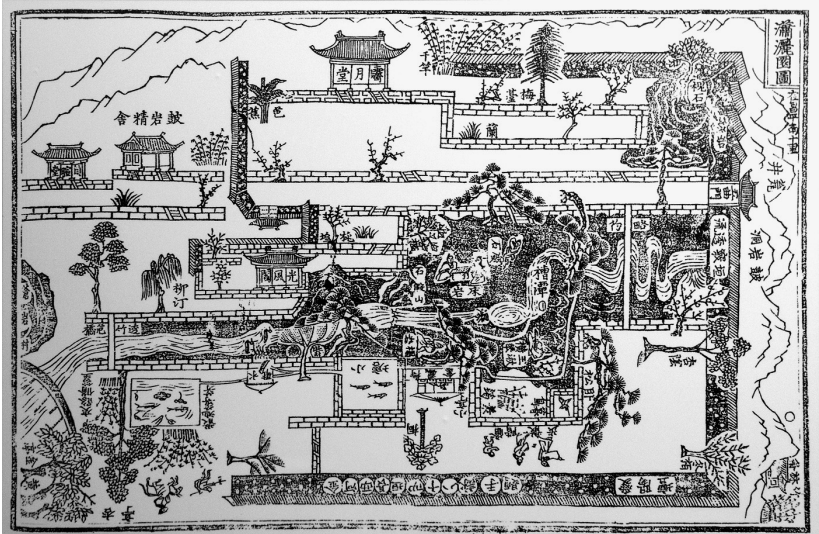
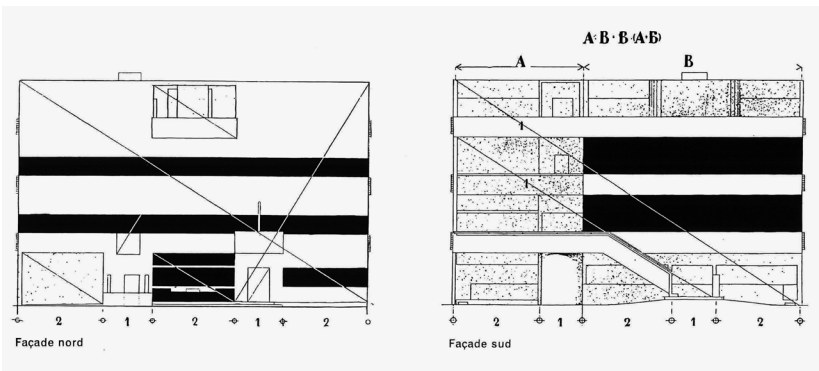
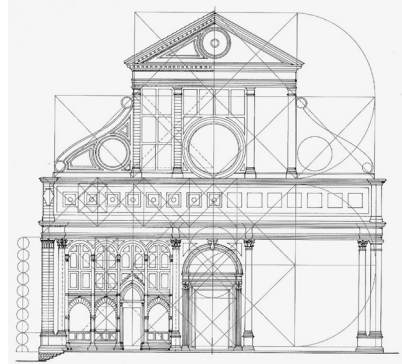
11. 정인하 (1996), pp. 42-46.

12. 정인하, 『김종업 건축론: 시적 울림의 세계』, 서울: 시공문화사, 2003, p. 55.

도판 3(위). 알베르티(Leon Battista Alberti), <산타 마리아 노벨라 성당(Santa Maria Novella)>, 1470, 플로렌스. 산타 마리아 노벨라 성당 입면의 비례 체계.

도판 4(가운데). 르 코르뷔지에(Le Corbusier), <빌라 스테인(Villa Stein)>, 1927, 가르세. 빌라 스테인 입면의 비례 체계.

도판 5(아래). <소쇄원도(瀟灑園圖)>, 1755, 목판, 35×25cm, 담양 소쇄원 소장.





도판 6. 김수근 〈자유센터〉, 1963, 서울.



도판 7. 르 코르뷔지에 (Le Corbusier), 〈찬디가르 고등법원〉, 1952, 찬디가르.

내었고, 이로 인해 형태가 아닌 공간에서 한국적 건축을 모색하는 계기를 만들었던 것이다.

그런 맥락에서 공간사육은 이전의 ‘눈의 공간’과는 전혀 다른 새로운 건축이다. 전통 건축을 연상시키는 어떠한 형상도 읽어 낼 수 없을 뿐 아니라, 내부에 공간이 어떻게 구성되어 있는지, 어떠한 기능의 공간이 있는지 전혀 시각적 실마리를 제공하지 않는다. 광화문 쪽에서 을곡로를 따라 서쪽에서 다가가면, 공간사육은 거대한 현대 그룹 사육 옆에서 현대 도시 공간을 경계 짓는 담장의 역할을 하는가 하면, 동쪽에서 다가가면 창덕궁 돈화문 옆에서 수백 년 조선의 시간을 담고 있는 역사 도시의 공간을 경계 짓는 담장의 역할을 한다. 또한 한겨울의 공간사육은 나뭇잎이 모두 떨어져 마치 어느 판타지 영화의 버려진 고성을 연상시키는가 하면, 한 여름의 공간사육은 푸른 담쟁이가 건물 전체를 휘감아 마치 거대한 녹색의 생명체를 연상시킨다. 벽 전체를 뒤덮은 덩굴 사이사이로 삐죽 튀어나온 돌출창들은 바라보고 있다면, 일본 만화영화 〈바람 계곡의 나우시카(Nausicaa of The Valley of Wind)〉(1984)의 거대한 곤충 ‘오무’의 튀

어나온 눈들이 연상되기도 한다. 김수근의 벽은 “시각을 통해 연상 작용을 불러일으키는 촉감을 통해 그 힘을 직접 느낄 수” 있으며, “풍경을 끌어들이는 담이요 삶의 무대이다”라는 배형민의 주장처럼, 공간사옥의 벽은 특정한 형태나 볼륨의 일부가 아니라, 시시때때로 변하는 풍경을 담아내는 무대이자, 보는 사람의 취향과 기억에 따라 끊임없이 새로운 상상을 가능하게 하는 스크린이라 할 수 있다. 공간사옥이 과연 한국적이냐 아니냐의 문제를 떠나, 특정한 형상이나 기능을 도저히 읽어 낼 수 없는 이곳에서 더 이상 서양의 명쾌한 ‘눈의 공간’을 발견할 수 없다.

검은 벽돌로 채워진 거대한 벽에 다가가면, 마치 담장에 문이 열리듯 내부 공간이 보이고, 앞에는 작은 마당이 펼쳐진다. 계단 몇 개를 내려가 마당에 서면 건물이 만들어내는 입구를 통해 또 다른 마당이 보인다. 작은 담장 같은 공간을 넘어 그곳에 도달하면, 거대한 벽돌의 구관, 건축가 장세양이 설계한 투명한 신관, 그리고 한옥 한 채가 서로 마주보고 있고, 한가운데에는 고려시대 석탑이 서 있다. 그 사이에 거대한 검은색 판석 바닥과 물결무늬가 새겨진 화강암 바닥, 그리고 울퉁불퉁한 판석을 거치며, 연속적인 공간 속에서 각 영역



도판 8. 김수근, <공간사옥>, 1971(1977 증축), 서울, '몸의 공간'으로서 공간사옥 내외부 공간.

의 묘한 분위기를 발바닥을 통해 부지불식간에 경험하게 한다. 내부로 들어서면 반 층씩 연결된 내부 공간은, 좁고 답답한 공간에서 높고 시원한 공간으로, 어둡고 음침한 공간에서 밝고 넉넉한 공간으로, 끊임없이 수축과 팽창을 반복하며 이어진다. 그렇게 미로와 같은 공간을 한참 헤매다 보면, 어느 층인지, 어느 방향인지, 심지어 어느 시간인지조차 알 수 없게 된다. 근대건축의 투명성이 더 이상 유효하지 않은 이곳에서, 우리는 온몸으로 공간을 체험하게 된다(도판 8).

이러한 공간사옥의 탈근대적인 특성은 최상층에 위치한 문방에 대한 김수근의 설명에서도 발견할 수 있다. 우리 전통 공간의 사랑방, 즉 “문방공간은 제3공간이었다. 즉 창조공간이었다. 안채가 거주를 위한 공간이라고 하면 문방은 글 짓는 공간이요, 그림을 그리는 공간이요, 사색을 하던 공간이었다.” “이것은 시간이 있어서의 여유, 공간에 있어서의 여유이다. 이는 비생산적인 공간이고, 이는 해프닝이 있는 공간입니다.”¹³ 이렇게 김수근이 제3공간으로서 ‘여유의 공간’과 ‘해프닝의 공간’을 제안하는 것은, 일상생활의 공간인 제1공간과 생산 및 노동공간인 제2공간으로만 분화된 서양 근대건축의 한계를 극복하려는 노력이자, 동시에 한국적인 공간 개념을 창출하려는 의지의 반영이라고 할 수 있다. 또한 김수근은 『좋은 길은 좁을수록 좋고 나쁜 길은 넓을수록 좋다』(2006)에서 “문방의 디자인은 시간성, 청각, 촉각, 촉각요소를 공간에 포함시켰으며, 빗물 소리, 새소리, 바람 소리가 창호지를 통하여 자연스럽게 실내로 들어오며, 차 끓이는 소리, 베개 속에 넣은 국화 향기, 향 피우는 냄새, 풍경 울리는 소리를 즐겼으며, 이는 인간과 자연이 친교를 가지는 것입니다”¹⁴라고 말하고 있는데, 이는 ‘여유의 공간’과 ‘해프닝의 공간’로서 문방공간이 ‘몸의 공간’임을 알 수 있는 대목이다.

3. 현대 건축에서의 ‘몸의 공간’

르 코르뷔지에의 건축에서도 이러한 ‘눈의 공간’에서 ‘몸의 공간’으로의 변화를 감지할 수 있다. 건축이론가 알베르토 페레즈-고메즈(Alberto Perez-

13. 정인하 (1996), p. 182.

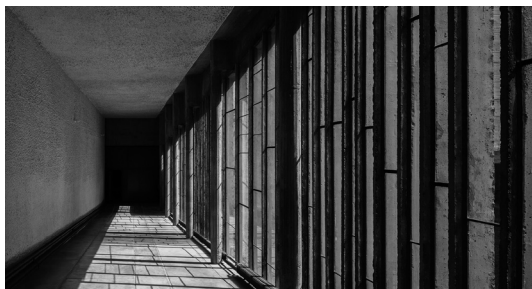
14. 김수근, 『좋은 길은 좁을수록 좋고 나쁜 길은 넓을수록 좋다』, 서울: 공간사, 2006, p. 294.

Gomez)는 『Architectural Representation and the Perspective Hinge』에서, 르 코르뷔지에의 1920년대와 1930년대의 빌라의 경사로에서 경험하는 ‘건축적 산책(architectural promenade)’의 경험과 후기의 대표작인 라투레트 수도원(Sainte Marie de La Tourette, 1957-1960)의 경험을 비교하면 극명한 변화를 감지할 수 있는데, 빌라 스테인이나 빌라 사보아(Villa Savoye, 1928-1931) 등 초기 건축에서 추구되었던 “주체적이며 관음적인 시선을 통해 오브제-유형(objets-type)을 꺾는 투명한 공간의 명료성”이 후기 건축에 이르러 “미로의 경험으로 대체되었다”라고 주장한다(도판 9, 10). 페레즈-고메즈에 의하면 라투레트 수도원은 “건축은 탈이상화(de-idealized)된 방식의 체험으로써 발현되고 구축되는 것”이라는 믿음을 보여주며, “내부 공간은 항상 놀라움과, 새로움과, 신비로움을 준다. 시간은 더 이상 선형적이지 않다.” 또한 수도원의 복도를 예로 들며, 불규칙한 간격의 수직 창들에 의해 드리워진 빛과 그림자에 의해 공간의 “프레임”이 제거되면서, “건축에서의 전통적인 투시도 공간이 해체”되고, 끝을 알 수 없는 어두운 공간에서 “건물의 깊이는, 미학적 물체나 기하학적 투영이나 사진들로 환원될 수 있는 건물의 3차원과는 구분되는, 시간 속의 원초적인 차

도판 9. 르 코르뷔지에 (Le Corbusier), 〈빌라 사보아〉, 1930, 포이시. 시각 및 관념적으로 투명한 '눈의 공간'.



도판 10. 르 코르뷔지에 (Le Corbusier), 〈라투레트 수도원〉, 1960, 리옹. 미로적인 '몸의 공간'.



원으로 다시 등장한다”라고 주장한다.¹⁵ 라투레트 수도원에 이르러, 르 코르뷔지에는 더 이상 특정한 개념이나 공간적 관계를 명확히 읽어 낼 수 있는 이상화된 건축을 추구하지 않는 것이다. 이러한 변화는 특히 제2차 세계대전 전후에 가속화되는데, 전쟁의 참혹함을 직접 목격하며 기계주의적 세계관에 환멸을 느끼게 되면서, 선형적인 시간과 절대적인 공간에 기반을 둔 이상주의적인 근대건축의 한계를 자각하게 된다. 아울러 근대건축의 ‘눈의 공간’을 지탱하던 위계적인 조직 체계와 투시도적 공간의 유효성 역시 의심하게 되는데, 이후에 현대건축에서 다양한 ‘몸의 공간’을 촉발하는 계기를 마련하게 된다.

비들러는 『The Architectural Uncanny』의 「Transparency」에서 이렇게 근대건축 이후에 등장한 포스트모더니즘이나 해체주의 건축을 불투명성의 맥락에서 설명하고 있다.¹⁶ 포스트모더니즘 건축을 주도한 건축가 중 한 명인 로버트 벤추리(Robert Venturi, 1925-)는 『건축의 복잡과 대립(Complexity and Contradiction in Architecture)』(1966)에서 “나는 의미의 명료성보다는 의미의 풍부함에 관심이 있다. 또한 명시된 기능과 함께 암시되어 있는 기능에 관심이 있다. 나는 흑과 백에서 ‘양자공존’을 ‘양자택일’보다 좋아하며, 때때로 그 중간인 회색을 좋아한다”¹⁷라고 한다. 이는 다양한 해석을 불가능한 근대건축의 투명한 공간보다는, 다중적인 해석이 가능한 불투명한 공간을 선호하는 것으로 해석할 수 있다. 또한 비들러는 「Trick/Track」에서 베르나르 추미(Bernard Tschumi, 1944-)의 건축을 예로 들면서, 해체주의 건축은 근대건축에서의 “형태와 기능, 기의와 기표, 공간과 활동, 구조와 의미 등, 뿌리 깊게 박혀 있는 투명성의 이상들을 해체하고 충돌하게 만들었다”¹⁸라고 한다. 비들러에 의하면 해체주의 건축은, 단지 예각이 난무하는 ‘해체적 스타일의 건축이 아니라, 근대건축의 투명성을 유지하고 작동시키는 건축 개념과 디자인 방법론 자체의 타당성을 의심하고 이를 지속적으로 해체하는 다양한 방법을 고민하는 건축적 실험이라고 할 수 있다.

15. Alberto Perez-Gomez, *Architectural Representation and the Perspective Hinge* (Cambridge, MA: The MIT Press), pp. 361-368

16. Anthony Vidler (1992), pp. 216-225.

17. 로버트 벤추리, 『건축의 복잡과 대립』, 김태영/김요선 (역), 서울: 대우출판사, 1985, p. 15.

18. Anthony Vidler (1992), p. 105.

또한 건축이론가 주아니 팔라즈마(Juhani Pallasma, 1936-)는 현상학적인 맥락에서 '눈의 공간'을 신랄하게 비판하며, '몸의 공간'으로의 변화를 촉구하기도 한다. 팔라즈마는 최근의 건축이 "조형성을 잃고, 몸의 언어와 지혜를 상실하고, 차갑고 멀어진 시각의 영역에 고립"되어 버렸으며, "인간의 몸 - 특히 인간의 손 - 을 위해 만들어진 촉감과 치수, 디테일들의 상실과 함께, 건축적 구조는 혐오스러울 정도로 밋밋하고, 날카로운 모서리를 가진 비물질적이고 비실재적인 것"이 되었으며, "건축이 물질과 공예의 실재성과 분리되면서 건축은 눈을 위한 무대장치로, 더 나아가 물질과 건축의 진실성이 모두 사라진 원근도법(scenography)으로 전락했다"¹⁹라며, 아직도 우리 주변에 만연한 '눈의 공간'을 비판한다. 이렇게 '눈의 공간'에 대한 비판의식은 최근 많은 현대 건축가들이 공유하고 있는데, 이들은 다양한 방식으로 '몸의 공간'을 시도하고 있다. 미국 건축가 스티븐 홀(Steven Holl, 1947-)은 "건축적 공간을 구성하는 디테일의 물성이 분명해지면, 촉지적 영역이 열리게 되고, 감각적 경험이 더욱 강화되어, 심리적 차원이 작동하게 된다"²⁰라고 주장하며 공간과 색과 빛과 재료가 시적으로 어우러지는 현상학적 건축을 시도하고 있다. 특히 극단적인 '몸의 공간'은 스위스 건축가 페테 줌토르(Peter Zumthor, 1943-)가 설계한 Bruder Klaus Field Chapel(2007)에서 발견할 수 있다. 독일 쾰른 인근 나지막한 언덕에 위치한 채플은, 멀리서 보면 반듯하게 깎은 다각형의 거석으로 보인다. 하지만 채플 내부로 들어서면 예상 밖의 공간에 당황하게 된다. 기하학적인 외부 형태와 달리 내부공간은, 검게 그슬린 오목한 홈들이 뺨뺨하게 벽을 이루며 물결치고, 비스듬하게 기울어진 검검한 벽은 위쪽에서 스며드는 빛으로 묘하게 반짝인다. 마치 별처럼 빛나는 천정의 개구부를 한참 쳐다보고 있으면, 어느새 알 수 없는 심연을 들여다보고 있는 느낌이 온몸을 타고 흐르게 된다. 줌토르는 『분위기(Atmospheres)』에서 "몸! 몸의 관념이 아니라, 몸 자체! 몸만이 나를 움직인다"²¹라고 하며, 자신이 추구하는 건축은 관념적으로 투명한 '눈의 공간'이

19. Juhani Pallasma (2005), pp. 29-31.

20. Steven Holl, & Juhani Pallasmaa, & Alberto Perez-Gomez, *Questions of Perception: Phenomenology of Architecture* (San Francisco, CA: William Stout Publishers, 2008).

21. Peter Zumthor, *Atmospheres* (Basel: Birkhauser, 2012), p. 23.

아닌 온몸으로 느끼는 '몸의 공간'이라고 분명히 밝히고 있다.

III. 결론

이러한 '몸의 공간'으로서 공간사육과 서양의 '몸의 공간'의 유사성에도 불구하고, 두 '몸의 공간'을 동시대적 현상으로 결론을 내리기에 몇 가지 의문점이 있다. 최근 서양 건축에서의 '몸의 공간'의 등장은, 오랫동안 유지되어 온 시각적 체계모니에 대한 반발과 함께 근대건축의 '눈의 공간'의 비판에 의해 촉발되었으며, 이미 르네상스 시대 조형예술의 관념적 투명성에 반발하여 등장한 바로크 시대의 촉감적인 불투명성에서 볼 수 있듯이 주기적인 현상일 가능성도 있다. 반면 우리의 역사에서 서양의 '눈의 철학'과 '눈의 공간'에 준하는 철학적 흐름이나 이에 상응하는 건축적 물증을 찾기가 매우 힘들다. 물론 일제강점기 중에 한반도에서 근대화가 진행되었다고 하나, 이는 상당 부분 식민지 착취를 목적으로 하는 도구적 차원의 근대화로, 일본 고유의 방식으로 수용한 근대건축이 우리에게 어떻게 전수되었는지 확인하는 것은 만만치 않다.

한 가지 참고할 만한 것은 1930년대와 1950년대 일본에서 진행되었던 '전통 논쟁'이다. 메이지유신 이후 근대화에 박차를 가하던 일본은, 타츠노 킨코(辰野金吾, 1854-1919)의 일본은행 본점(1896)과 동경역사(1914)와 같이 유럽의 고전적인 건축 양식을 적극적으로 수용하여 기차 역사와 국회의사당 등 공공 건축물을 짓고 있었다. 이는 각각 조선은행 본점(한국은행 본점, 1912년)과 서울역사(1925, 타츠노 킨코의 제자 츠카모토 야스시(塚本靖, 1869-1937) 설계)의 모델이기 하다. 또한 독일 건축가 게오르크 데 랄란데(Georg de Lalande, 1872-1914)가 설계한 조선총독부 청사가 1926년에 완공되는 등, 일본과 한반도에는 당시 유럽에 유행하던 신고전주의 양식을 그대로 모사한 건물들이 주류를 이루고 있었다. 하지만 1930년대에 이르러 무분별한 유럽 양식의 수용에 대한 반성과 함께 전통논쟁이 발발하면서, 근대건축을 일본만의 방식으로 수용하려는 다양한 건축적 시도가 추진되었고, 와타나베 진(渡辺仁, 1887-1973)의 동경국립박물관 본관(1938)과 같이 일본 전통 건축과 근대건축을 절충하는 제관양식(帝冠様式)이 유행하게 된다. 이렇게 서양의 근대건축과 그 지역의 고유 양식

을 형태적으로 결합하는 방식은, 김중업의 주한 프랑스 대사관과 김수근의 자유센터와 같이 1960-1970년대 한국건축뿐 아니라, 한옥의 기와지붕을 차용한 전주 시청사(1981)나 독립기념관(1987)에서처럼 그 이후의 한국건축에서도 지속적으로 발견할 수 있다.

하지만 다른 한편에서는 르 코르뷔지에와 일본건축을 융합하려는 시도 역시 추진되었다. 건축이론가 권제중에 의하면, 특히 당시 일본 젊은 건축가들 사이에서는 르 코르뷔지에의 인기가 매우 높아, 공모전과 완공된 건물뿐 아니라 학생 작품에서도 르 코르뷔지에의 영향을 쉽게 찾아볼 수 있다고 한다. 이는 당시 일본 건축가들에게 중요한 문제였던 일본 전통건축의 보존과 서양 근대건축의 수용이라는 두 가지 측면에서, 근대건축의 선구자로서 르 코르뷔지에의 건축에서 일본 전통건축과 통할 수 있는 요소들을 가지고 있는 것으로 여겨졌기 때문이라고 한다. 예를 들어 르 코르뷔지에가 즐겨 사용하는 엑소노메트릭 드로잉이 12-13세기 일본의 야마토에(倭繪大和繪) 양식의 그림과 유사하다거나, 자유로운 평면과 입면이 가능한 르 코르뷔지에의 도미노 시스템이 일본 전통건축의 쇼인(書院) 양식과 닮았으며, 일본 다다미 벽체에서 르 코르뷔지에의 비례체계인 모듈러(Modulor)를 읽어 낼 수 있다는 식이다. 하지만 권제중은 르 코르뷔지에 건축과 일본 고건축 간의 유사함을 주장하는 이면에는, 당시 최첨단 건축이라고 할 수 있는 르 코르뷔지에의 건축이 중국의 영향을 받기 훨씬 이전의 일본 고건축과 유사하다고 주장함으로써, 일본건축이 중국을 넘어선 문화적 우월성을 획득하고, 이를 바탕으로 서양과 직접 경쟁할 수 있는 상대가 되고자 했던 욕망이 깔려 있다고 한다.²² 이러한 분위기에서 제2차 세계대전 일본의 패망과 함께 보수적인 군국주의가 종결되면서, 일본은 본격적으로 르 코르뷔지에의 영향 아래 노출콘크리트의 브루탈리즘적 건물이 많이 지어진다. 특히 르 코르뷔지에 건축의 일본 수용을 주도했던 쿠니오 마에카와(前川國男, 1905-1986)의 사무실이 겐조 단계의 첫 직장이었음을 감안하면, 김수근 역시 직간접적으로 르 코르뷔지에의 건축을 수용했을 것으로 짐작할 수 있다.

흥미로운 것은, 김중업과 김수근, 그리고 겐조 단계의 건축에서 르 코르뷔지

22 권제중, 이강업, "일본 근대건축에서 서양 모더니즘의 수용에 관한 연구", 『대한건축학회논문집』, 2010년 4월, pp. 161-172.

에의 건축을 발견할 수 있다는 점이다. 겐조 단계가 세계적인 관심을 받게 되는 히로시마 평화공원 박물관(1954)에서 르 코르뷔지에의 필로티 공간을 읽어 낼 수 있는가 하면, 거대한 지붕이 공중에 부양하고 있는 김중업의 주한 프랑스 대사관에서 르 코르뷔지에의 찬디가르 지지사관저 계획안을, 김수근의 자유센터에서 르 코르뷔지에의 찬디가르 의사당 입구의 열주공간을 읽어 낼 수 있다. 또한 김수근의 공간사옥에서의 연속적인 '과정적 공간' 또는 연속적인 공간의 시퀀스는 부석사의 공간적 시퀀스를 사례로 설명되곤 하지만, 동시에 르 코르뷔지에의 '건축적 산책'으로도 해석되기도 한다. 건축이론가 김광현은 다음과 같이 말하고 있다. "파리 근교 프와시에 세워진 사브와 주택은 20세기를 통해 가장 많이 참조되어 온 건물이다. (...) 또한 이 주택의 내부에는 그가 가장 중요하게 여겼던 '건축적 산책'이 완성되어 있다" "이 개념은 부석사와 같은 우리의 옛 사찰에서도 나타난다. 일주문을 지나 불이문을 거쳐 안양루를 통해 무량수전에 이르는 모든 과정과 공간적인 체험은 다름 아닌 르 코르뷔지에가 말하는 건축적 산책로이다."²³ 한국적인 공간의 대명사인 부석사의 공간 시퀀스를 르 코르뷔지에의 '건축적 산책' 개념을 차용하여 설명하고 있는 것이다. 이러한 주장은 '건축적 산책'이 특정한 시기나 지역에 한정된 것이 아니라 근본적인 건축적 경험이라는 믿음을 바탕으로 깔고 있다. 하지만 다른 한편에서는 르 코르뷔지에의 '건축적 산책'이 이미 어떤 경로를 통해서든 한국건축계에 수용된 것임을 의미하는 것 일 수도 있다. 김중업이 한국적인 공간을 '일연(一連)적인 공간'이고 주장했던 것도, 르 코르뷔지에의 '건축적 산책'의 영향일 수도 있다.

문제는 르 코르뷔지에의 '건축적 산책' 개념이 자신만의 체험을 통해 만들어진 '몸의 공간'적 산물이라는 것이다. '건축적 산책(promenade architecturale)'이라는 단어가 처음 등장하는 것은, 르 코르뷔지에의作品集 『Le Corbusier Oeuvre Complete』의 1권(1910-1929)과 2권(1929-1934) 빌라 가르쉐와 빌라 사보아의 정사료를 설명하는 부분이지만, 르 코르뷔지에는 이미 1923년 출간한 『새로운 건축을 향하여(Vers une architecture/Toward an Architecture)』(1923,

23. 김광현, 「르 코르뷔지에(3): 건축적 산책로」, 대우건설, 2000년 8월, <http://blog.naver.com/kkhille/100125320770> (2015년 10월 3일 접속).

1927)에서, 건축사가 오귀스트 슈와지(Auguste Choisy, 1841-1909)의 『건축의 역사(Histoire de l'Architecture/ The history of architecture)』(1899)에서 관찰자의 움직임에 따라 변하는 아크로폴리스의 풍경을 분석한 도판을 차용하며 다양한 축선의 경험을 중요하게 다루고 있다. 또한 스무 살 때(1907, 1908, 1911)의 건축기행을 다룬 『동방기행(Le Voyage d'Orient/Journey to the East)』(1966, 1981)에서, 그리스 아테네에 머무는 3주 동안 매일 아크로폴리스를 오르내리며 압도적으로 감동을 받았다고 회고하는 것을 보면, 아크로폴리스에서 온몸으로 체험한 경험이 '건축적 산책'의 개념을 만들어내는 데 결정적인 영향을 끼쳤음을 알 수 있다. 문제는 과연 676년 신라 문무왕 16년에 창건된 부석사의 공간적 경험을 기원전 5세기에 지어진 고대 그리스의 아크로폴리스의 공간적 경험과 동일시할 수 있는가이다.

르 코르뷔지에의 예를 통해, 건축가에게 있어 직접 몸으로 체험한 경험이 자신의 건축적 개념을 발전시키는 데 얼마나 중요한 역할을 했는지 알 수 있다. 아울러 '몸의 공간'으로서의 공간사육에 대한 질문은, 김수근의 '몸의 공간'에 대한 질문이기도 하다. 공간사육 맨 위층에 위치한 문방 공간에 대해 김수근이 『좋은 길은 좁을수록 좋고 나쁜 길은 넓을수록 좋다』(2006)에서 언급한 대목이 있다. 김수근은 문방은 “창작활동을 위한 공간, 조용히 명상하는 공간, 인간의 정신생활을 풍부하게 해주는 여유 공간을 뜻한다. 그러므로 그것은 인간생활에서 필요로 하는 궁극의 공간인 것이다. 우리 전통건축에서 문방은 특히 이러한 궁극의 공간 개념을 잘 나타내 준 것이라 생각된다.”²⁴ 이어 “문방의 디자인은 시간성, 청각, 촉각, 촉각요소를 공간에 포함시켰으며, 빗물 소리, 새 소리, 바람 소리가 창호지를 통하여 자연스럽게 실내로 들어오며, 차 끓이는 소리, 베개 속에 넣은 국화 향기, 향 피우는 냄새, 풍경 울리는 소리를 즐겼으며, 이는 인간과 자연이 친교를 가지는 것입니다”²⁵라고 말하고 있다. 김수근이 자신의 문방 공간을 묘사하는 방식은 지극히 '몸의 공간'적이다. 중요한 것은 한국적인지 아닌지를 판단하기 전에 먼저 우리의 '눈'과 '몸'이 어떻게 변했는지 먼저 물어봐야 한다는 것이다. 1996년 『김수근 건축론』이 '평면'과 '공간'

24. 김수근 (2006), p. 268.

25. 앞 책, p. 294.

을 통해 건축적 본질을 찾았다면, 2007년 『감각의 단면』은 ‘연상’과 ‘촉감’과 같은 ‘감각’으로 찾고 있다. 1996년에 평면과 공간과 같은 추상적인 개념으로 건축을 논하고 있다면, 2007년에는 주체적인 감각의 문제로 논하고 있다. 이렇게 우리의 건축 담론에서도 ‘눈’에서 ‘몸’으로 변화가 감지된다. 공간사육이 김수근의 건축에 있어 ‘눈의 공간’에서 ‘몸의 공간’으로의 변화이듯, 우리는 한국적 건축을 판단하는 단어와 개념을 ‘눈’이 아니라 ‘몸’의 관점에서 다시금 들여다 봐야 한다. 그리고 우리의 ‘몸의 공간’이 시대별로 어떻게 변해 왔는지 다시금 물어봐야 한다. 그리고 이를 통해서만이 다시금 한국적 건축이 무엇인지 물어 볼 수 있다.

■ 주제어

공간사육(SPACE Group Building), 눈의 공간(Eye-Space/Ocular Space), 몸의 공간(Body-Space/ Embodied Space), 시각중심주의(Ocularcentrism), 한국성(Korean-ness), 한국적 공간(Korean Space)

투고일	2015년 11월 7일	심사일	2015년 11월 15일	게재확정일	2015년 11월 18일
-----	--------------	-----	---------------	-------	---------------

참고문헌

- 권제중, 이강업, 「일본 근대건축에서 서양 모더니즘의 수용에 관한 연구」, 『대한건축학회 논문집』, 제26권 제4호, 2010, pp. 161-172.
- 김광현, 「르 코르뷔지에(3): 건축적 산책로」, 대우건설, 2000년 8월, <http://blog.naver.com/kkhfile/100125320770> (2015년 10월 3일 접속).
- 김수근, 『좋은 길은 좁을수록 좋고 나쁜 길은 넓을수록 좋다』, 서울: 공간사, 2006.
- 『동아일보』, (1967년 9월 2일), p. 5.
- 『동아일보』, (1967년 9월 12일), p. 5.
- 『동아일보』, (2013년 11월 19일), <http://news.donga.com/3/06/20131119/58986135/1> (2015년 10월3일 접속)
- 로버트 벤추리, 『건축의 복합과 대립』, 김태영/김요선 (역), 서울: 대우출판사, 1985.
- 배형민, 『감각의 단면, 승효상의 건축』, 파주: 동녘, 2007.
- 정인하, 『김수근 건축론: 한국건축의 새로운 이념형』, 서울: 미건사, 1996.
- _____, 『김중업 건축론: 시적 올림의 세계』, 서울: 시공문화사, 2003.
- 조한, 신재, 「들뢰즈의 '감각-운동 도식'에 의한 건축적 감각 연구」, 『대한건축학회 논문집』, 제31권 제1호, 2015, pp. 134-142.
- 주은우, 『시각과 현대성』, 서울: 한나래, 2003.
- 형형칠, 조한, 「메를로-퐁티의 현상학적인 몸의 공간을 통한 공간사육의 연구」, 『대한건축학회 논문집』, 제31권 제9호, 2015, pp. 39-49.
- Boesiger, Willy, *Le Corbusier: Complete Works(Oeuvre Complete)*, Basel: Birkhauser, 1995.
- Colomina, Beatriz, ed. *Sexuality and Space*, Princeton NJ: Princeton Architectural Press, 1996.
- Frampton, Kenneth, *Modern Architecture: A Critical History*, London: Thames and Hudson, 1980.
- Holl, Steven, & Pallasmaa, Juhani, & Perez-Gomez, Alberto, *Questions of Perception: Phenomenology of Architecture*, San Francisco, CA: William Stout Publisher, 2008.
- Le Corbusier, *Journey to the East*, Cambridge, trans. by Zaknic, Ivan, Cambridge, MA: MIT Press, 2007.
- _____, *Towards a New Architecture*, La Vergne, Tenn: BN Publishing, 2008.
- Pallasmaa, Juhani, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, England: Wiley, 2005.

Perez-Gomez, Alberto, & Pelletier, Louise, *Architectural Representation and the Perspective Hinge*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2000.

Rowe, Colin, & Slutzky, Robert, *Transparency*, Basel: Birkhauser, 1997.

Vidler, Anthony, *The Architectural Uncanny*, Cambridge, MA: The MIT Press, 1992.

Zumthor, Peter, *Atmospheres*, Basel: Birkhauser, 2012.

Abstract

Embodied Body-Space, Ocular Eye-Space: Kim Swoo Geun's SPACE Group Building

Hahn Joh

Kim Swoo Geun's SPACE Group building has been revered as one of the masterpieces of Korean modern architecture, and Jung Inha's *The Architectural Theory of Kim Swoo-Geun*(1996) played a crucial role to crown the building as the quintessence of Korean-ness, with its claim of the plan similarity with traditional Korean spaces, and the dramatic sequential spatial experience. However, Pai Hyungmin claimed in *Sensuous Plan: The Architecture of Seung, H-Sang*(2007) that it is a matter of our belief of what is Korean, and suggested to see the wall of the building as a sensuous plane to invite multifarious imagination and association. With Pai claim, I would like to re-read the building as the relationship between embodied Body-Space and ocular Eye-Space. As Modern Architecture with the visually and conceptually transparent Eye-Space failed miserably in every aspect, the post-modernism and de-constructivism questioned the validity of the Eye-Space and de-constructed it to make a way for embodied Body-Space. It is possible that the SPACE Group building represents the Korean version of this western Body-Space. However, without any similar Eye-Space being found in traditional Korean architecture, we need to further study the Eye and Body in Korean culture, to develop our own architectural discourse.