

# 모더니즘 공간과 포스트모더니즘 공간을 넘어서

박영옥  
숙명여자대학교

- I. 들어가는 말
- II. 모더니즘 공간 - 투명성을 향하여
- III. 포스트모더니즘 공간 - 언캐니한 공간
- IV. 나가는 말

## I. 들어가는 말

“좋은 공간이란 무엇인가?”라는 물음에 대한 답부터 시작해 보자. 답부터 말하자면, “답은 없다”는 것이 답이다. 이는 마치 “공간이란 무엇인가?”에 대한 답이 없는 것과 마찬가지이다. 공간에 대한 어떤 물리학적 대답도 완벽할 수 없으며 어려움에 직면할 수밖에 없음을 감안한다면, 공간이란 “무엇(Was)”인가에 대한 물음보다는 우리가 공간을 어떠한 방식으로 표상하는가, 즉 “어떻게(Wie)”의 물음으로 바꾸는 것이 더 현명한 일일 것이다.<sup>1</sup> 마찬가지로 좋은 공간이 어떤 것인지에 대해서 아무리 완벽하게 정의한다 할지라도 논박 불가능할 수는 없다. 좋은 공간이 존재하는 것이 아니라 좋은 공간에 대한 표상만이 존재할 따름이다.

물론 좋은 공간 혹은 더 구체적으로 좋은 공간 디자인이란 무엇인가에 대한 보편적인 정의의 시도가 없었던 것은 아니다. 그러나 그러한 정의는 항상 그

\* 이 논문은 2015년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2015S1A5B6037105).

1. Markus Schroer, *Räume, Orte, Grenzen - Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2006), p. 10.

시대에 제약된 사회적 통념으로 환원되어 버리고 만다. 가령 18세기에 로지에(Marc-Antoine Laugier)는 원시오두막을 건축의 본질을 모두 담고 있는 것으로 생각하였다. 천장과 이를 받치고 있는 기둥, 그리고 보만 있다면 인간은 그 속에서 충분히 거주할 수 있고 그 외의 것은 잉여이며 본질적인 것이 아니라고 생각하였다. 좋은 공간의 조건은 바로 원시오두막처럼 건물이 되기 위한 최소한의 조건일 뿐이다. 그러나 우리는 이것이 결코 좋은 공간의 조건이 아님을 안다. 오늘날 천장과 기둥만으로 이루어진 공간에서 거주하고 싶은 사람은 거의 없을 듯하다. 결국 로지에가 생각하는 좋은 공간이란 단지 기능적으로 거주할 수 있는 최소한의 조건을 지닌 공간일 뿐이다. 이러한 공간론은 결국 기능성과 경제성이 최고의 기준이라는 사회적 통념에 의존한다. 로지에가 생각하는 좋은 공간의 조건 자체가 근대적인 사회적 통념으로부터 비롯된 표상인 셈이다.

로지에와 달리 좋은 공간의 조건을 이러한 효율성과 경제성 이외의 영역에서 찾으려 한 장 누벨(Jean Nouvel)의 경우에도 사회적 통념의 제약은 똑같이 나타난다. 누벨은 좋은 공간 혹은 건축의 요소를 건축주(클라이언트)에게 ‘말해지지 않은 부분’에서 찾자 한다.<sup>2</sup> 이때 건축주에게 말해지지 않은 부분이란 투자한 돈에 대한 가성비를 최고의 가치로 두는 건축주들에게 언급하지 않고 건축가가 자신의 예술적 가치를 실현하는 미적 차원을 뜻한다. 누벨은 이러한 미적 차원의 실현을 건축디자인의 ‘특이성(singularity)’에서 찾는다. 누벨이 보기에 경제적 효율성만을 추구할 경우 마치 로지에의 원시오두막처럼 기능성만 지닌 채 동일한 건축물만 지어질 뿐이다. 특이성이란 바로 이러한 획일성으로부터 벗어나 건축가 혹은 건축물이 지니는 고유한 차이를 뜻한다.

누벨의 심미주의적 경향은 얼핏 기능성과 효용만을 강조하는 근대적 공간론과는 대립되는 것처럼 보인다. 이는 공간의 효용성과 경제성만을 따지는 기능주의를 비판하고 근대성을 넘어서고자 하는 포스트모더니즘 공간론의 변론처럼 보일 수도 있다. 그러나 이러한 심미주의는 모더니즘 건축에서도 이미 표방된 것이다. 좋은 디자인이란 그 자체로서 미적 가치를 지니는 것이라는 심미주

2. 장 보드리야르, 장 누벨, 『특이한 대상 - 건축과 철학』, 배영달(역), 서울: 동문선, 2003, p. 23.

의는 예술은 어떤 외부적 요소로부터도 자유로워야 하며 그 자체 순수한 미적 형식으로 평가되어야 한다는 미적 자율성의 원칙과 무관하지 않다. 이러한 측면에서 보자면 포스트모더니즘 건축은 모더니즘 건축으로부터의 단절이라기 보다는 모더니즘의 심미주의를 극단화한 것에 불과하다.

마크 오제(Marc Augé)에 따르면 이러한 심미적 공간은 시간적 기억이나 몸의 축적 등 전통적인 인류학적 가치의 공간, 즉 장소성을 상실한 추상적인 ‘비-장소(non-places)’에 불과하다. 여기서 ‘장소’와 ‘비장소’의 구분은 세르토(Michel de Certeau)의 ‘장소(lieu)’와 ‘공간(espace)’의 구분에 상응한다.<sup>3</sup> 그런데 시각적인 미적 차원에 대한 강조를 통해서 장소가 소멸하고 ‘비-장소’의 등장이 가장 분명하게 드러나는 곳은 모더니즘 공간보다는 오늘날의 포스트모더니즘 공간일 것이다. 누벨의 포스트모더니즘 건축이 지향하는 심미주의, 즉 건축의 특이성에 대한 추구는 아이러니하게도 기능주의가 팽배한 모더니즘의 획일화된 양식보다 더 장소성이 결여된 형태로 나타난다. 가령 오늘날 우리 사회를 대표하는 공간인 슈퍼마켓, 백화점, 호텔, 공항 등의 공간은 국적과 장소성이 완전히 상실된 “비-장소”의 사례들이다.<sup>4</sup> 이렇게 보자면 우리가 흔히 말하는 포스트모더니즘 공간은 ‘초근대주의(supermodernisme)’ 공간일 뿐이다.

비들러(Anthony Vidler)는 효용성을 강조하는 기능주의적 측면이나 이와 대립되는 심미주의적 측면 모두가 근대건축의 이율배반적 양상임을 주장한다. 근대사회는 개인을 전체 사회에 통합시키고자 하는 이데올로기적 과업을 지닌다. 이는 곧 개별적 요소를 전체에 통합하고자 하는 기능주의적 관점과 무관하지 않을 것이다. 이에 반하여 근대는 이전 사회와는 단절된 새로운 미적 가치 기준을 제시하고자 한다. 이는 곧 예술을 위한 예술, 즉 예술의 형식적 자율성에 대한 추구라고 할 수 있다. 비들러에 따르면 근대사회의 이러한 이데올로기적 측면과 모더니즘 형식의 역설적 상황은 결코 해소되지 않는다.<sup>5</sup> 그것은 단

3. Marc Augé, *Non-Places, Introductions to an Anthropology of Supermodernity*, John Howe (trans.), (London and New York: Verso, 2000), p. 79.

4. Hans Iblings, *Supermodernisme, L'architecture à l'ère de la globalisation* (Paris: Hazan, 2003), p. 66.

5. Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny, Essays in the Modern Unhomely* (Cambridge, MA: MIT Press, 1999), p. 190. 나아가 비들러는 이러한 근대적 역설이 포스트모더니즘의 필수 요소를 구성한다고 언급한다.

지 임시적으로 봉합된 상태에 있을 뿐이다.

모더니즘 공간은 투명성의 지향을 통하여 이러한 이율배반적인 양상을 봉합하고자 하였다. 물론 그러한 기획이 결코 성공적일 수는 없었다.<sup>6</sup> 포스트모더니즘 공간은 모더니즘 공간의 투명성이 지닌 이율배반성에 대한 인지로부터 출발한다. 그러나 포스트모더니즘 공간 역시 모더니즘 공간의 모순을 극복하기보다는 다른 방식으로 그것을 재생산할 따름이다. 이 글은 모더니즘 공간과 포스트모더니즘 공간에 전제된 공간의 근본적인 특징을 모더니즘 건축과 포스트모더니즘 건축에 내재한 공간론을 참조하여 왜 포스트모더니즘 공간이 모더니즘 공간의 모순을 극복하지 못하고 재생산하는가를 논구할 것이다.

## II. 모더니즘 공간 - 투명성을 향하여

근대 공간을 떠올릴 때 무엇보다도 도시 공간을 떠올리는 것은 너무나 자연스러운 일이다. 중세 공간을 대표하는 것이 교회건물과 그 주변, 혹은 영주의 성과 그 밑으로 펼쳐진 목가적인 농촌의 풍경인 것과는 매우 대조적이다. 물론 고대 로마나 르네상스의 시대의 피렌체 등을 도시의 표상으로 떠올릴 수도 있겠지만, 적어도 근대 이후의 역사적 범주로서 도시의 표상은 하비(David Harvey)가 근대 공간의 특징으로 묘사한 ‘시공간의 압축’을 가장 잘 나타내는 대도시(메트로폴리스)일 것이다. ‘시공간의 압축’은 근대 자본주의사회에서 가장 중요한 생산과 소비의 효율성을 극대화하기 위한 전략적 특성을 나타낸다. 애초에 상업과 교역을 바탕으로 발전한 도시의 특성상 도시의 공간은 기능적인 것에 초점을 맞추어졌다고 해도 과언이 아니다.

도시의 기능적 분화가 근본적으로 자본의 논리에 의한 것인지 혹은 단순히 사람들의 필요에 의한 것인지에 대한 논의를 차차 한다 하더라도 도시의 형성에 자본의 법칙이 지배하지 않는다고는 말할 수 없을 것이다. 도시를 자본과

6. 여기서 모더니즘은 미술에서의 모더니즘과 마찬가지로 양식적으로는 19세기 말부터 20세기 포스트모더니즘 시기 이전까지를 지칭한다. 그러나 모더니즘은 이미 마네로부터 시작되었다는 그린버그의 주장처럼, 모더니즘 건축이 19세기 말부터 시작된 건축 양식을 지칭하지만 더 포괄적인 의미로 확장될 수 있을 것이다. 특히 모더니즘 양식은 국제적 양식으로 확장되어 나타난다는 점에서 지역성과 대치되는 대도시, 나아가 근대 도시 공간의 특성을 집약적으로 드러낸다고 할 수 있을 것이다.

분리되어 생각할 수 없는 한 자본이 이윤을 창출하기 위한 구조는 도시에도 적용이 될 수밖에 없다.<sup>7</sup> 자본이 값싼 임금을 받는 노동자, 천민, 부랑자를 반드시 필요로 하듯이 음습한 뒷골목이나 사창가, 노숙자들이 점거하는 공원과 같은 장소는 불가피한 것이다. 그리고 노동자나 천민, 부랑자들이 기존 제도에 대한 반란의 잠재적 가능성을 항상 지니고 있듯이 도시의 이러한 지역 또한 도시가 지향하는 통합적 체계에 대한 일탈과 반란의 가능성을 잠재적으로 지닌다. 하비가 근본적으로 지리적인 것을 정치적인 것과 같은 것으로 볼 수 있는 근거도 여기에 있을 것이다.<sup>8</sup> 이윤창출이라는 자본의 기능이 원활하게 수행되기 위해서는 값싼 임금노동, 즉 하급 노동자, 천민, 부녀자 혹은 이주민 노동자들이 필수적이듯이 도시 또한 이러한 공간이 필수적이다. 슬럼가와 음습한 골목, 사창가 등의 음지는 대도시의 또 다른 얼굴인 셈이다.<sup>9</sup>

그러나 도시는 다른 한편으로 자신의 또 다른 얼굴인 이러한 이질적 지대를 감추거나 제거하고자 한다. 이는 이성의 정당성을 내세우기 위해서 자신의 타자인 광기를 반드시 필요로 하며 그것을 추방해야 할 대상으로 주장하는 푸코(Michel Foucault)의 통찰을 떠올리기에 매우 충분하다. 광기가 이성 자신의 은폐된 또 다른 모습에 불과한 것처럼 도시의 투명하고 밝은 빛은 음습함을 지닐 수밖에 없다. 이성이 아무리 광기를 추방하고자 하여도 그 자체의 숨겨진 모습 이므로 표면적으로 감추어질 뿐 추방할 수 없다. 광기가 없이는 이성이 존재할 수 없기 때문이다. 도시 공간의 경우에도 기능적 합리성과 편리성에 대한 집착은 그러한 합리적 통제가 불가능한 영역을 추방할 수는 없으며 그것을 표면에

7. "자본주의하에서는 연속적 투쟁이 존재하는데, 그 속에서 자본은 특정 순간 자신의 상황에 알맞은 물리적 경관을 형성하며, 그 물리적 경관은 항상 다음에 잇따르는 위기의 과정에서는 파괴되어야 한다. 물리적 자본축적환경에 대한 시간적, 지리적 투자의 성쇠는 그러한 과정을 통해서만 이해될 수 있다." David Harvey, "The Urban Process under Capitalism," *International of Urban and Regional Research*, 2 (1978), p. 124. 여기서는 에드워드 소자, 『공간과 비판사회이론』, 이무용 외 (역), 서울: 시각과 언어, 1997, p. 134에서 재인용. 여기서 자본의 상황에 적합한 물리적 경관이란 바로 도시적 경관을 말한다. 말하자면 자본에는 그 국면에 따라서 다른 모습을 띠다 하더라도 도시라는 물리적 공간의 전제가 불가피한 것이다.

8. 앤디 메리필드, 『매혹의 도시, 맑스주의를 만나다』, 남창수, 김성희, 최남도 (역), 서울: 시울, 2005, pp. 3017-3018 참조.

9. 마르크스주의자인 하비는 도시란 근본적으로 착취의 공간임을 분명하게 표명하는데, 이를 달리 말하자면 오늘날 도시는 자본의 착취가 이루어지는 공간적 표현이라는 것이다. 그러므로 그는 이러한 도시의 딜레마를 해결할 수 있는 방안이란 오로지 반자본주의적 시스템에 의해서 운영되는 새로운 도시공간을 창출하는 것이다.

서 감추고자 할 뿐이다. 이러한 이질적인 영역의 공간들은 항상 도시 자체에 내재할 수밖에 없다. 이러한 공간은 우리의 이성적 잣대로부터 어긋난 비합리적이고, 때론 비정상적인 공간처럼 간주될 것이다. 그런데 바로 이러한 비합리적이고 비정상적인 공간이 푸코가 말하는 ‘헤테로토피아(Heterotopia)’의 공간을 형성하다.

푸코의 ‘헤테로토피아’는 도시 바깥에 존재하는 완전히 새로운 이질적인 공간이라기보다는 도시 안에 존재하는 이질적인 공간이다.<sup>10</sup> 그것은 우리의 ‘정상적’(합리적)인 잣대로 보자면 비합리하고 이질적인 공간처럼 보일 터이지만, 그러한 판단은 정상이라고 믿는 합리성의 기준을 그 대상에 적용하기 때문에 생기는 것이다. 가령 우리 나라사람들은 소의 부위를 ‘등심, 채끝등심, 안심, 제비추리, 살치, 양지머리...’ 등으로 공간화하는 데 익숙하다. 소의 부위를 의학적 혹은 기능적으로 구분하는 서양인들이 보기에 이런 방식으로 소의 부위를 공간화하고 체계화한다는 것은 비이성적이고 심지어는 야만스럽게 보일 수도 있다. 그러나 이는 공간을 기능적으로 혹은 해부학적으로 혹은 기능적으로 나누어야 한다는 그들의 합리적인 기준에서 볼 때만 그러하다. 모든 공간에 적용될 수 있는 이러한 보편적인 ‘외재적 기준’과 달리 매우 미세한 식감, 즉 미각적 기준이라는 나름대로의 고유한 ‘내재적 기준’을 적용한다면 이러한 공간 영역의 구분은 충분히 가능하며 의미 있는 구분이다. 이것은 푸코가 말하는 ‘헤테로토피아’의 세계, 즉 동질적인 공간에 속하지 않는 이질적인 공간인 것이다.

베나민(Walter Benjamin)이나 보들레르(Charles Baudelaire)가 도시의 산책자(flâneur)가 되어 도시를 배회할 수 있었던 것도 바로 도시 속에는 표면으로 드러나지는 않지만 마치 유물처럼 흩어져 있는 이 이질적인 것들이 있기 때문이

10. 물론 이 말이 오로지 도시에만 헤테로토피아가 존재한다는 뜻은 아니다. 푸코는 “자체적인 헤테로토피아, 또는 헤테로토피아들을 구성하지 않는 사회는 아마도 없을 것이다. 그것은 확실히 모든 인간 집단의 변하지 않는 상수 같은 것”이라고 언급한다. 미셸 푸코, 『헤테로토피아』, 이상김 (역), 서울: 문학과 지성사, 2014, p. 15. 헤테로토피아는 원시시대부터 존재한 것이다. 여기서 중요한 것은 헤테로토피아가 원시사회 건 근대사회건 그 사회의 장소 내에 있으면서도 실제 장소를 갖지 않는 이질적인 공간이라는 것이다. 또는 “우리가 그것 안에 살고 있으면서도 그것에 의해 우리 자신의 바깥으로 이끄러는 공간, 바로 우리의 삶, 시간, 역사가 침식되어 가는 공간, 우리를 주름지게 만들고 부식시키는 공간”으로서 ‘이질적인 공간’이 헤테로토피아이기도 하다. 미셸 푸코(2014), pp. 45-47.

다. 도시는 도시에 반하는, 즉 근대 이전의 이질적인 흔적들을 제거한다. 그러나 그것은 표면에서 감춰질 뿐 사라진 것은 아니다. 따라서 도시는 오로지 파편<sup>11</sup>의 형태로만 존재할 뿐이다. 베냐민은 이러한 도시의 흔적들을 발견하고 그것과 마주하기 위해서는 마치 사물을 관조적으로 바라보는 태도를 취해서는 안 되며 그 속으로 깊숙이 들어가야 한다 생각하였다.<sup>12</sup> 베냐민에게 도시란 마치 흙을 파 보면 어디선가 들성들성 과거의 흔적을 담은 유물들이 발견되는 그런 고고학적 탐사의 공간인 것이다.<sup>13</sup> 이러한 고고학적 탐사에 나선 산책자는 그 본성상 도시의 자본주의적 가치 기준을 비웃으며 한량처럼 시간을 보낸다는 점에서도 도시가 부과하는 자본주의의 규범으로부터 일탈한다.<sup>14</sup> 산책자는 불필요한 곳에서 과다한 시간을 보내기도 하며 이정표에 정해진 대로 행로를 결정하지도 않는다.

그러나 이러한 이질적 공간들이 반드시 낭만적인 산보를 위한 공간만이라고 할 수는 없다. 이러한 공간들은 오히려 때로는 추악하고 비체계적이며 야만스럽게 보이기가 한다. 매음굴이나 고가도로의 밑, 신도시의 빈 공터, 묘지 등이 대표적인 이질적인 공간일 것이다.<sup>15</sup> 그로츠(Elizabeth Grosz)는 이러한 이질적인 공간을 ‘외부(the Outside)’라고 칭한다. 물론 그녀가 말하는 ‘외부’란 말

11. 베냐민에게 자본주의적이고 속물적이라고 할 수 있는 대도시의 공간이 매력적으로 느껴졌던 이유는 바로 이 때문일 것이다. 그는 진리가 총체성(Totalität)의 모습을 띠고 나타난다는 것을 거부하였다. 그것은 오로지 ‘파편적인 모습’으로만 나타날 수 있는 것이다. 그에게 진리란 그러한 파편적인 모습들이 한 순간 ‘성좌(Konstellation)’의 모습을 띠고 나타났다 사라지는 섬광과도 같은 것이다. 진리에 대한 베냐민의 정의는 『독일 비애극의 원천』 서문 부분에 상세하게 나타난다. 이 부분은 베냐민의 저술에서 예외적이라고 할 만큼 산문적이 아닌 체계적인 서술로 이루어져 있다. 물론 이 책에서는 도시에 대한 언급이 전혀 없다. 그러나 파편들을 통해서 직관적 상상력을 동원하여 하나의 섬광과도 같은 이야기를 만드는 산책자의 모습은 베냐민이 생각하는 가장 이상적인 진리의 발견자에 가까운 것이다.

12. 심혜련, 『도시 공간 읽기의 방법론으로서의 흔적 읽기』, 『시대와 철학』, 23권 2호 (2012), p. 83 참조.

13. 베냐민은 흔적과 아우라를 비교하면서 흔적을 도시의 특성으로 본다. 그에 따르면 “흔적은 흔적을 남긴 것이 아무리 멀리 떨어져 있더라도 가까이 있는 것(Nähe)의 현상이다. 아우라는 설령 그것을 불러일으키는 것이 아무리 가까이 있더라도 멀리 있는 것(Ferne)의 현상이다”라고 언급한다. 발터 베냐민, 『아케이드 프로젝트』, 조형준(역), 서울: 새물결, 2005, p. 1025.

14. 베냐민은 산책자의 사회적 기반을 저널리즘이라고 말한다. 저널리스트는 자신을 팔기 위해서, 즉 노동하기 위해서 도시 한복판으로 나가지만 자신의 노동 가치를 높이기 위해서 쓸데없는 곳에서 시간을 보낸다. 즉 노동력이라는 상품의 가치가 사회적 평균노동시간이라는 자본주의의 법칙을 이미 간파하고 있는 듯이, 자신의 노동시간을 불필요하게 늘림으로써 가치를 높이는 것이다. 베냐민은 바로 역설적인 행위의 특성을 산책자에 부과하고 있는 것이다. 발터 베냐민(2005), p. 1024.

15. 이러한 공간들은 실제로 푸코가 들고 있는 대표적인 헤테로토피아의 공간이다.



그대로 내부에 대립되는 바깥의 공간을 뜻하지 않는다. 이러한 이질적인 공간 들은 인종이라든가 성적인 정체성의 외부에 존재하는 공간이다.<sup>16</sup> 그렇기 때문에 이러한 공간은 별도로 존재하는 외부의 공간이라기보다는 도시 공간 내에 구석구석 존재하는 ‘사이(In-between) 공간’이라고 할 수 있을 것이다.<sup>17</sup> 한마디로 이러한 공간은 도시의 정체성을 형성하는 균질적 공간의 군데군데 벌어진 사이의 틈과도 같은 것이다. 이 사이 공간, 즉 그로츠의 ‘외부’는 도시의 외부가 아닌 도시 자체를 형성하는 가장 깊숙한 내부이기도 한 것이다.<sup>18</sup>

그러나 근대의 도시는 자신의 계몽주의적 프로젝트를 위해서 그 추악한 내부를 감추고자 한다. 계몽주의의 관점에서 보자면 도시는 하비가 말한 자본의 증식을 위한 공간이 아닌 위생과 치안의 공간이다. 베냐민은 근대성을 관통하는 공간의 이념을 ‘투명성’에서 찾았다.<sup>19</sup> 투명한 공간이란 시각적인 투명성과 관련이 없는 것은 아니지만, 예측가능하며 위생적이며 안전하며 기능적으로 완벽한 체계를 갖춘 공간을 암시적으로 드러내는 것이다. 그런데 투명성은 모더니즘 건축을 대표하는 르코르뷔지에(Le Corbusier)의 특성을 집약적으로 드러내는 것이기도 하다.

기디온(Sigfried Giedion)에 따르면 건축가를 포함한 진정한 예술가는 주변 환경을 그대로 모방하기보다는 자신의 시각을 통해서 여과된 세계를 다른 사람에게 보여주고자 한다.<sup>20</sup> 그가 보기에 르코르뷔지에의 작품은 바로 근대예술이 표현하고자 하는 세계를 보여준다. 기디온은 “르코르뷔지에의 주택작품에 내재된 정신은 근대화회에 표현된 정신과 완전히 같다. 근대 미술가들의 작품 속에 완성된 부유하는 듯한 투명성은 르코르뷔지에의 그림에도 나타나고 있다”<sup>21</sup> 고 말하면서 다음과 같이 첨가한다. 르코르뷔지에는 건축에서 자신의 개념을

16. 가령 에로티시즘의 공간인 매춘공간은 트랜스젠더가 실질적으로 용인되는 공간이다.

17. Elizabeth Grosz, *Architecture from the Outside, Essays on Virtual and Real Space* (Cambridge, MA: MIT Press, 2001), p. 91 참조.

18. 이런 점에서 그로츠의 전략은 획일적 정체성을 강요하는 ‘팔루스중심적’ 공간을, 바로 이러한 ‘외부’, 즉 틈으로서의 사이공간으로 대체하는 것이다.

19. 베냐민은 근대공간론을 대표하는 기디온이나 르코르뷔지에의 공간적 특징을 ‘투명성’으로 보고, 이를 고전적 의미의 거주(은밀한 사적 공간)에 대한 증언으로 보았다. Anthony Vidler(1999), p. 217 참조.

20. 지그프리드 기디온, 『공간, 시간, 건축』, 김경준(역), 서울: 시공문화사, 2005, p. 394.

21. 지그프리드 기디온(2005), p. 476.



표현하는 수단으로 철근 콘크리트를 택했는데, 콘크리트를 무거운 표현의 수단으로 사용한 독일이나 영국적 전통과 달리 프랑스 전통을 따라 건물에 경쾌함과 명확함을 부여하려고 노력했다는 것이다.<sup>22</sup> 이러한 경쾌함과 명확함은 곧 공중으로 부상하려 하는 듯한 가벼운 투명성의 다른 표현이라고 할 수 있을 것이다.

얼핏 보면 이는 우리가 흔히 알고 있는 철저한 기능주의자로서 르코르뷔지에의 모습과는 다소 거리가 있는 것처럼 보일 수도 있다. 그러나 투명성이라는 범주는 단순히 미적인 범주가 아니다. 그것은 기능주의의 도덕적 격률을 담고 있는 것이기도 하다. 가령 러스킨(John Ruskin)은 기능적으로 분명한 의미를 드러내지 않는 건축의 요소는 어떠한 의미에서건 정당화될 수 없다고 본다. 그는 단지 눈과 마음의 심미적 요소에만 호소하는 것을 진실이라는 미덕을 배반한 '사기'로 간주한다. 그 대표적인 형태가 거짓된 구조나 지지 방식을 제시하는 것이다.<sup>23</sup> 거짓된 구조란 그 구조의 정당성이 명확하게 드러나지 않는 구조를 말하는 것이다. 가령 후기 고딕의 지붕에 달려 있는 펜던트와 같은 것은 기능적으로 정당성을 부여할 수 없기 때문에 거짓된 구조를 지닌 건축적 사기의 예에 해당된다는 것이다. 이는 달리 말하면 기능적으로 그 구조적 정당성이 투명하게 드러나는 건축물이야말로 고귀한 건축물이라고 할 수 있다는 것이다. 물론 그러한 구조는 아무에게나 투명하게 드러나지는 않을 것이다. 가령 동물의 뼈는 일반인들에게는 그 구조적 신비가 드러나지 않으며, 지적인 눈에 그 구조적 신비를 드러낸다.<sup>24</sup> 여기서 투명하다는 것은 누구에게나 쉽사리 드러난다는 뜻은 아니다. 눈에 드러나지 않지만 명백하게 기능적인 의미를 지녀야 한다는 것이다. 러스킨은 이러한 건물이야말로 고귀한 건축물이라고 평가한다.

물론 예술비평가인 러스킨과 달리 건축가인 르코르뷔지에의 건축적 관심은 근본적으로 미학적인 차원과 관련이 있는 것은 아니었다. 가령 건축에서 재료와 관련하여 르코르뷔지에는 건축에서 재료 자체의 고유한 예술적 차원에 대해서는 관심을 두지 않았다. 그는 오로지 구조물을 세우는 기능적 측면에서만

22. 지그프리드 기디온(2005), p. 477.

23. 존 러스킨, 『건축의 일곱 등불』, 현미정(역), 파주: 마로니에북스, 2012, p. 51.

24. 존 러스킨(2012), p. 52.

자료를 고려하였다.<sup>25</sup> 주지하다시피 르코르뷔지에는 주택을 '거주를 위한 기계'로 정의하였다. 이러한 정의 속에는 건축물이 단지 현란한 장식이나 예술적 감상을 위한 대상이 되어서는 안 되며, 그 건축물의 원래 목적(기능)에 부합하도록 기능적으로 최적화되어야 한다는 생각이 담겨져 있다. 건축의 근본적인 목적은 건축물의 기능에 맞는 구조물을 만드는 것이 그의 근본적인 생각이다.

그런데 르코르뷔지에는 이러한 기능주의적 태도를 강하게 견지함에도 불구하고 이러한 완강함 때문에 미학적 차원을 포기하지는 않았다. 그는 기능적인 차원과 미학적인 차원이 서로 동전의 양면과도 같은 것이라고 보았다. 이는 러스킨이 건축의 심미적인 차원은 그것이 구조적인 정당성, 즉 기능성을 지닐 때 사기가 아닌 진실한 것으로 받아들일 수 있다는 도덕적 규제의 차원을 넘어서는 것이다. 르코르뷔지에는 기능적인 것이 미적인 것을 규제해야 한다는 차원을 넘어서 기능적인 것이 그 자체 미적인 것이라는 믿음을 지니고 있었다. 이러한 사실은 그가 자동차나 비행기를 가장 이상적인 디자인의 모델로 자주 언급하는 데서도 나타난다.<sup>26</sup> 그에게 자동차나 비행기가 이상적인 디자인의 모델인 것은 어렵지 않게 알 수 있다. 자동차나 비행기의 경우 디자인의 모든 요소들은 그 기능을 최적화하는 데 맞추어져 있다. 가령 비행기의 날개는 공기의 저항을 최소화하면서도 수평을 유지할 수 있는 기능이 최적화된 형태로 이루어져 있다. 공기의 저항에 무력하거나 수평을 유지하는 데 방해가 될 수 있는 어떤 디자인도 엄청난 위험을 초래할 수 있기 때문이다.

르코르뷔지에게 자동차나 비행기는 단순히 기능을 극대화한 디자인의 대표적인 모델의 의미로 그치는 것은 아닌 듯하다. 가령 비행기의 경우 그것은 하늘로 비상하는 가벼움을 형상화하고 있다. 비행기가 지닌 기능적 구조는 그에게 그 자체가 미학적 가치를 나타내는 것이며 고귀한 인간 지성이 외화되어

25. Fil Hearn, *Ideas That Shaped Buildings* (Cambridge, MA: MIT Press, 2003), pp. 265-266. 물론 이러한 태도가 르코르뷔지에의 일관된 태도였다고 할 수는 없을 것이다. 잘 알려져 있다시피 후기에 그는 콘크리트에 아무런 도장도 하지 않은 노출 콘크리트 벽을 디자인하였다. 이는 기능보다는 전적으로 재료가 지닌 물성, 즉 감각적 측면을 고려한 것이다. 철저한 기능주의자로 알려진 르코르뷔지에의 후기 작업들은 기능주의와 대립되는 표현주의의 선구적 모습을 보인다는 것 또한 잘 알려진 사실이다.

26. 특히 비행기 디자인에 대한 그의 집착은 매우 심하다. 그는 "나는 건축의 관점에서 볼 때 비행기 발명가의 정신상태를 지니고자 한다"라고 말한다. Le Corbusier, *Vers une Architecture* (Paris: Arthaud, 1990), p. 85.

나타난 것이다. 말하자면 그에게 심미적인 것과 기능적인 것은 완전하게 일치되는 것으로 간주된다. 그는 건축이 기능이라는 최고의 미덕을 갖추는 것이야말로 곧 미학적으로도 가장 고귀하다고 생각한 것이다. 그의 이러한 건축적 이상은 건축의 목표가 인간의 실질적 거주를 위한 것이라는 휴머니즘의 가치를 최고의 자리에 두면서도 그것을 심미적인 차원과 분리하지 않았다는 점에서 위대한 의미를 지남에 틀림없다.

그의 초기 대표작인 〈사부와 주택〉은 이러한 이상을 구현한 것으로 평가된다. 육중한 콘크리트 건물을 필로티 구조를 활용하여 공중으로 띄워 놓음으로써 건물 내부의 구조에서 내력벽을 효과적으로 줄일 수 있었다. 그리하여 파티션을 활용한 공간의 자유로운 분할이 가능해졌으며, 커다란 가로 유리창은 채광을 극대화하며 건물 전체를 투명하고 가벼운 느낌이 들게 만들었다. 전통적인 지붕 대신 옥상정원이 가능해졌으며, 지상의 필로티 공간 역시 자동차가 어느 부분이나 자유롭게 통행할 수 있는 동선을 제공하였다. 그러면서도 〈사부와 주택〉은 이러한 기능적 요소들이 동시에 르코르뷔지에의 심미적인 차원을 만족시키는 것이기도 하였다. 그것은 전체적으로 보아 육중한 콘크리트 건물을 비행기와도 같은 날렵하고도 투명한 형상을 구축하고 있기 때문이다. 이렇게 기능성과 심미성의 일치는 르코르뷔지에의 건축적 이상이라고도 할 수 있을 것이며 〈사부와 주택〉은 그의 건축적 이상을 상당히 많은 부분 구현한 것으로 평가된다.

그런데 현실적으로 보면 기능적 차원과 심미적인 차원의 일치는 하나의 이상으로서 디자인의 규제적 요소는 될 수 있지만 현실적으로 완전히 실현되는 것은 거의 불가능한 일이다. 왜냐하면 기능적인 요소는 구조적 차원, 혹은 공학적 차원에서 설명될 수 있지만, 심미적인 요소는 전적으로 감성적인 차원에 바탕을 둔 것이기 때문이다. 감성적인 측면은 때로는 합리적인 차원이나 공학적인 차원과 일치할 수도 있지만, 근본적으로는 합리적으로 설명할 수 없는 주관적인 차원에 속하는 것이다. 또한 기능적 차원 역시 미리 결정되는 것이 아닌 사용자라는 용도에 따라 충분히 가변적인 성격을 지니며, 어느 측면에서는 기능적이기도 하지만 어느 측면에서는 기능적이지 않을 수 있다는 점에서도

객관화되기 어렵다.

이러한 특성은 〈사부와 주택〉의 경우에도 나타난다. 이미 언급했듯이 〈사부와 주택〉에서 사람들이 한 눈에 알아볼 수 있는 르코르뷔지에의 특징은 바로 ‘지주’(필로티)다. 필로티는 르코르뷔지에의 서명이라고 할 수 있을 만큼 그의 디자인을 대표하는 요소이자 형태이다. 앞서 언급한 필로티의 많은 장점에도 불구하고 관점을 달리할 경우 치명적이라고 할 수 있을 만큼 기능상의 문제점이 드러나기도 한다. 필로티가 내력벽을 없애고 넓은 개방공간을 가능하게 하였지만 한편으로는 지진에 의한 진동을 견디는 내진성의 측면에서는 치명적인 결함을 지니고 있기도 하다. 넓은 가로 유리창은 채광 및 난방에는 효율적 기능을 하지만 냉방의 경우에는 치명적이기도 하다. 말하자면 기능이란 어느 하나의 관점을 전제할 경우에 성립하는 것이지 절대적이지는 않다는 것이다.

또한 그의 디자인은 간혹 이미 기능적인 것이 심미적인 것이라는 일치를 전제하고 비행기와 같은 심미적인 디자인을 기능적인 것으로 정당화하는 듯한 인상을 주기도 한다. 예컨대 필로티는 무거운 콘크리트 건물이 마치 비행기처럼 하중의 저항을 벗어나 대기로 상승하는 듯한 느낌을 주기 위한 시각적 장치처럼 보인다. 그것은 물론 어떤 측면에서 보면 확실히 기능적인 우월성을 보인다. 그러나 다른 한편으로 반드시 그러한 것은 아니다. 말하자면 〈사부와 주택〉은 기능과 미의 일치라는 비행기의 이상을 실현하기보다는 비행기의 미적 차원을 실현하고자 하는 듯하다. 이는 건물의 외벽을 최소화하고 유리창을 사용하여 내부가 드러나도록 투명하게 디자인한 데서도 분명하게 드러난다.<sup>27</sup>

물론 르코르뷔지에가 추구한 투명성은 문자 그대로의 ‘투명성’을 뜻하지는 않는다. 투명성을 ‘유리 건물’로 표상되는 문자 그대로의 시각적 투명성으로 이해하는 기디온의 해석은 너무나 단순하다고 할 수 있을 것이다. 르코르뷔지에는 건축의 내부적 요소들이 명증적으로 드러나야 한다는 측면에서 러스킨과 같은 투명성을 주장하고 있는 것이라고 할 수 있다.<sup>28</sup> 그럼에도 불구하고 르

27. 르코르뷔지에의 또 다른 서명이라 할 수 있는 ‘실내가로’나 ‘옥상정원’ 등도 기능적인 차원에서 설명되지 않는 요소들이다.

28. 이런 점에서 우리는 콜린 로우(Colin Low)의 ‘투명성’ 개념을 다시 조명해야 할 필요성이 있을 것이다. 그의 ‘투명성’은 기디온에 나타나는 문자 그대로 투명성과 다른 차원을 지닌다. 심지어 그의 투명성 개념은 모호함과 다의성, 보이지 않는 공간의 차원까지 포괄하는 것이기도 하다. 그에 대해서는 별도의 연구가

르코르뷔지에의 디자인은 결과적으로 시각적인 투명성으로 나타나고 있으며, 심미적인 차원이 기능적인 차원을 정당화시키고 있는 듯한 인상을 제거할 수 없다. 우리는 건축의 본질적 목적인 ‘거주함’이라는 인간적 가치를 최우선시하면서 그것을 심미적인 차원과 단절시켜 사고하지 않으려는 르코르뷔지에의 이상을 결코 과소평가할 수 없을 것이다. 그러나 우리는 르코르뷔지에를 통해서 모더니즘 건축이 한편으로는 기능적인 것과 심미적인 것의 일치를 전제함으로써 기능적인 것을 절대시하면서도 동시에 그것을 미학적 차원에서 정당화하는 이중적인 특성을 드러내고 있음을 발견한다.

현실적으로도 기능적인 것과 심미적인 것은 예외적인 경우를 제외하고는 서로 대립적인 경향을 지닌다. 특히 모더니즘 예술의 경우에는 더욱이 그러하다. 주지하다시피 모더니즘 예술을 관통하는 기본적인 생각은 미 자체를 위한 미, 즉 미적 형식 외에 목적, 기능, 사회적 발언 등의 외부적 기준을 거부하는 것이다. 기능주의와 모더니즘의 형식주의는 애초에 통합할 수 없는 물과 기름과 같은 것이다. 앞서 언급한 비둘리의 주장처럼 근대사회는 사회구성원의 통합이라는 기능주의적 이데올로기와 전통적인 미적 기준과 단절하기 위해서 미 자체를 위한 형식주의 미학이 모순적으로 존재하는 것이다. 이러한 모순적 공존은 모더니즘 건축에서 집약적으로 드러나는 특성이자 동시에 앞서 언급한 모더니즘 공간 일반의 특징을 어느 정도 나타낸다고 할 수 있을 것이다.

### III. 포스트모더니즘 공간 - 언캐니한 공간

비둘리에 따르면 근대건축은 ‘투명성’에 집착하였다. 그러나 그 결과는 아이러니하게도 그러한 투명성이 현실적으로 실현될 수 없는 하나의 신화에 불과함을 보여주게 되었다. 대도시의 공간은 결코 완전히 투명할 수 없다. 근대의 계몽주의가 이성의 빛을 강조하면 할수록 그 속에는 광기의 어둠을 감추어야 한다. 푸코가 이질적인 공간인 헤테로토피아를 어느 사회에나 존재할 수밖에 없는 ‘상수’로 간주하였듯이, 이질적인 공간은 언제나 존재한다. 그런데 그것을

---

필요할 것으로 본다.

광기와 비위생의 공간으로 몰아내고 투명한 공간으로 대체하고자 하는 근대적인 기획은 제거 불가능한 상수인 광기의 공간을 은밀한 곳으로 내몰아 넣는다. 매음굴, 빈민촌, 음산한 뒷골목, 폐허 등은 사라지는 것이 아니라 단지 더욱 은밀한 곳으로 자리 잡을 뿐이다. 가령 푸코는 20세기 중반부터 유럽에서 매음굴을 없애려는 노력에 주목하였다. 최근 우리나라의 경우도 마찬가지지만 이러한 매음굴은 도시에서 사라진 듯 보인다. 그러나 푸코에 따르면 그것은 사라진 것이 아니라 전화와 같은 더 교묘한 거미줄과 같은 네트워크로 대체된 것에 불과하다.<sup>29</sup> 푸코가 경험하지 못했던 오늘날 21세기의 대도시에서 매음굴은 이제 인터넷이나 스마트폰의 사이버 공간으로 대체되거나 근대적 투명성의 상징적인 장소인 빌딩의 한 장소, 즉 오피스텔의 한 구석이나 개인 집무실, 심지어 일반 가정의 한 공간으로 대체될 뿐이다. 불투명한 공간이 사라지기는커녕 투명한 것처럼 보이는 공간 내부에서 더 은밀하고 비밀스럽게 불투명한 모습을 띠고 숨어 있을 따름이다.

비들러에 따르면 투명하게 보이려 하지만 사실상 그 속에 음습함을 숨기고 있는 이런 역설적인 상황은 프로이트가 말하는 ‘언캐니(the uncanny)’한 상황에 상응한다.<sup>30</sup> ‘언캐니’는 독일어의 ‘das Unheimliche’에 대한 영어 표현으로서, ‘das Unheimliche’는 ‘섬뜩한’ ‘낯선’ 등의 사전적 의미를 지닌다. 그런데 프로이트는 ‘das Unheimliche’ 혹은 영어의 ‘the uncanny’가 단순히 섬뜩하거나 낯선 상황을 의미하는 것이 아닌 매우 역설적인 상황을 나타내기 위해서 사용한다. 그는 독일어의 ‘unheimlich’가 ‘heimlich(사적인, 은밀한, 친밀한)’라는 형용사에 반대 접두사 ‘un’이 붙은 반대어임에 주목한다. 그런데 프로이트는 둘은 서로 대립하는 것처럼 보이지만 ‘unheimlich’ 속에는 ‘heimlich’의 계기가 은밀하게 숨어

29. 미셸 푸코(2014), p. 17.

30. 비들러는 이러한 투명성에 대한 집착이 오히려 드러나지 않는 불투명한 공간을 필요로 하며 이러한 이율배반적 모습이 곧 언캐니한 모습이라고 한다. 그런데 그는 이러한 언캐니한 양상을 ‘반투명성(translucency)’이라는 은유적인 표현으로 묘사한다. Anthony Vidler(1999), p. 221. ‘반투명성’이라는 은유는 그것을 바라볼 때 우리의 모습이 반사되지 않고 여과되어 버리는 투명성이나, 우리의 모습은 반사시키되 속이 전혀 들여보이지 않는 불투명성과 구분하기 위한 것이다. 반투명성은 비록 투명하게 속을 비추지만 완전히 투명한 상태와 달리 루이 자신의 모습을 반사시키는데, 이러한 이중인화(superimposition)의 특성은 곧 투명함 속에 사실상 그 투명성의 주체인 우리 자신을 보여줌으로써 완전한 투명성을 좌절시키는 역설적 과정이다.

있음을 언급한다.<sup>31</sup>

왜 이러한 역설이 발생할까? 그것은 여기서 프로이트가 말하는 ‘엔케니’, 즉 낯설고 섬뜩한 것의 실체는 우리에게 진짜로 낯선 것이 아닌 실제로는 우리에게 가장 익숙한 바로 나 자신의 또 다른 모습이기 때문이다. 이는 프로이트가 실제로 겪은 한 일화를 떠올리면 쉽게 이해할 수 있다. 노년의 어느 날 프로이트는 정류장을 떠나고자 하는 버스를 간신히 붙잡아 버스에 올랐다. 버스가 출발하면서 덜컥저렸는데, 그 순간 프로이트는 버스 앞면 상단부에 있는 거울을 보았다. 어딘가 매우 익숙해보이면서도 한편으로는 낯선 한 늙은이의 모습이 보였다. 그 순간 섬뜩한 기분이 들어 자세히 보니 그 늙은이는 다름 아닌 프로이트 자신이었던 것이다. 이러한 섬뜩함, 즉 익숙하지만 낯설게 느껴지는 감정이 바로 ‘엔케니’한 감정이다. 이러한 역설적인 감정은 프로이트가 가장 친밀하고도 익숙한 자신의 실체, 즉 보잘 것 없는 한 늙은이를 부정하고자하는 데서 발생한다. 그는 자신의 이 실체를 외면하고 싶은 것이다. 그가 다른 사람에게 보이고 싶은 모습은 이런 모습이 아닌 세련되고 멋있는 중년의 프로이트일 것이다. 그러기 위해서는 보잘 것 없는 자신의 실체를 깊숙한 곳에 묻어 두어야 한다. 그러나 그러한 모습은 결코 사라지지 않으며 어느 순간 섬뜩한 모습으로 그에게 나타난다. 바로 이렇게 감추고자 한 자신의 실체를 마주하는 섬뜩한 순간이 ‘엔케니’한 순간인 것이다.

여기서 투명성에 집착하는 근대적 공간이 엔케니한 것에 도달하게 되는 역설을 충분히 이해할 수 있다. 그것은 의식과 무의식, 혹은 자아와 이드와의 관계야도 같다. 자아가 이드의 욕망을 통제하지만 그것은 무의식의 불투명한 공간으로 숨어있을 뿐 사라질 수 없다. 만약 이러한 무의식의 불투명한 공간까지 투명하게 비추고자 한다면 자아가 승리하기는커녕 그 존립 자체가 위협받게 될 것이다. 비들러에 따르면 제레미 벤담의 파놉티콘으로부터 르코르뷔지에의

31. 프로이트, 『프로이트 예술 미학 분석』, 김영중(역), 서울: 글벗사, 1995, p. 186. 여기서 인용한 한국어 번역판에서 'the uncanny'(das Unheimliche)는 '무시무시한 것'으로 번역되어 있다. 이 번역어가 오역이라고 할 수는 없지만 프로이트가 사용하는 의미를 드러내기에는 매우 불충분하다. 그래서 프로이트의 'the uncanny'는 마치 외래어처럼 그냥 '엔케니'로 표기하기도 하며, 그 뜻을 좀더 분명하게 드러내기 위해서 '익숙하지만 낯선'으로 번역하기도 한다. 여기서는 본문에 이 단어의 뜻을 충분히 설명하고 있다고 판단이 되므로 그냥 '엔케니'의 표현을 사용한다.



모던한 건물에 이르기까지 이들을 관통하는 것은 투명성에 대한 집착이 근대 공간의 언캐니한 모습을 만들어낸 것이다.<sup>32</sup>

그런데 공간의 ‘언캐니’한 모습이 더욱 도드라지게 나타나는 것은 근대 이후의 이른바 포스트모더니즘 공간에서이다. 포스트모더니즘 건축의 선구자라고 할 수 있는 로버트 벤투리(Robert Venturi)가 주목했던 라스베이거스나 오늘날 두바이, 상하이의 특구, 인천 송도 등 우리에게 잘 알려진 대표적인 포스트모던 도시 공간은 마치 ‘베트맨’의 고담시를 연상시키는 ‘익숙하면서도 낯선’ 공간처럼 보인다. 그것은 우리에게 익숙한 인간의 모습을 닮으면 닮을수록 낯설고 섬뜩하게 느껴지는 ‘언캐니’한 로봇인형과도 같은 모습으로 나타난다.<sup>33</sup> 이들 도시는 마치 살아 있는 인간이 밀랍인형의 모습을 띠는 듯 현실의 공간과 닮았지만 낯선 공상과학영화나 애니메이션의 미장센과 같은 모습으로 우리에게 비춰진다.

흥미롭게도 비틀리는 포스트모더니즘 건축의 ‘언캐니’한 특성을 신디 셔먼(Cindy Sherman)의 작업과 관련짓는다. 셔먼은 독일의 사진작가 한스 벨머(Hans Bellmer)처럼 구체관절인형을 만들어 사진으로 기록한 여성 작가이다. 벨머나 셔먼이 만든 구체관절인형의 특징은 인간처럼 목, 팔, 다리 등 관절부위를 움직일 수 있다는 특징 외에도 인간과 매우 닮았지만 기괴한 모습을 띠고 있다는 것이다. 말 그대로 ‘언캐니’한 모습을 띠고 있는 것이다. 비틀러가 주목한 작품은 구체관절인형이 아닌 쓰레기 더미에 누운 자신의 모습을 촬영한 신디 셔먼의 작품이다. 그는 이 작품이 근대의 나르시시즘이 지닌 역설을 보여준다고 본다.

주지하다시피 셔먼은 의도적으로 자신이 모델이 된 일련의 사진작품들을 발표하였다. 그런데 사진에 찍힌 대부분의 모습은 일상 현실처럼 익숙하면서도 마치 헐리우드 영화의 한 장면처럼 인위적인 듯한 느낌을 준다. 이런 점에서 셔먼의 사진은 현실 세계를 재현한 것이라기보다는 현실을 미화한 영화의 세

32. Anthony Vidler(1999), p. 217.

33. 로봇이 인간을 닮으면 닮을수록 친숙하기는커녕 더 낯설고 섬뜩한 느낌을 준다는 ‘언캐니 곡선(uncanny valley)’은 언캐니의 개념을 가장 잘 드러내는 사례라고 할 수 있을 것이다. 프로이트 역시 기괴한 소설과 이야기에 등장하는 인형들의 사례를 들면서 ‘언캐니’의 개념을 설명하였다.

계를 재현하고 있는 듯하다. 물론 서면의 작품은 그러한 영화의 세계를 재현하는데 목적이 있는 것이 아니다. 사진 속의 현실이 지니고 있는 나르시시즘의 기제, 즉 현실 같은 비현실을 지향하는 근대인의 나르시시즘을 드러내는 것이다. 서면의 작품은 근대인들의 자의식이 지닌 아이러니를 풍자하는데, 이러한 요소야말로 “그녀의 작업을 포스트모더니스트 논평으로 구분 짓는 이유 중 하나”<sup>34</sup>라고 할 수 있다.

서면은 보다 직접적으로 언캐니한 모습을 표현하기도 한다. 가령 비틀러가 주목한 쓰레기와 함께 길바닥에 누운 자신의 모습을 찍은 서면의 작품은 자신을 헐리우드 영화의 주인공 모습과 달리 마치 길바닥에 내팽겨진 인형의 모습처럼 보이게 한다.<sup>35</sup> 이는 보는 사람으로 하여금 익숙하지만 낯선 섬뜩함을 느끼게 만든다. 그녀는 ‘언캐니’함을 작품에서 의도적으로 드러내고 있는 것이다. 비틀러는 포스트모더니즘 건축에 나타난 현란한 장식 혹은 기능과는 무관한, 아니 오히려 기능을 의도적으로 무시한 이질적인 형상들을 이러한 ‘언캐니’의 맥락에서 바라본다. 가령 1980년대 이후 포스트모더니즘 건축의 대표자 중 한 사람인 쿵 힘멜블라우(Coop Himmelblau)의 건축은 매우 기하학적이면서도 기형적이다. 여기서 기하학적인 형태는 투명성을 지향하는 근대적 형상을 상징하는데, 힘멜블라우는 이러한 형태들을 의도적으로 기능에 반하게 디자인함으로써 유기적인 통일성보다는 분절적이고 해체적인 건축물을 만들어냈다. 비틀러는 힘멜블라우의 이러한 비기능적이고 분절적이며 해체적인 모습을 포스트모더니즘 건축이 지닌 ‘언캐니’한 특성으로 파악하였다.<sup>36</sup>

포스트모더니즘 건축 혹은 포스트모더니즘 공간 전반에 걸쳐 나타난 언캐니한 모습은 모더니즘에 대한 반성과 풍자의 측면을 지니고 있는 것은 부정할 수 없는 사실이다. 그러나 모더니즘에 대한 반성과 비판을 넘어 그러한 뒤틀기와 풍자, 혹은 디지털 기술과 맞물린 ‘비정형성(formlessness)’ 등의 양상 그 자

34. 마리타 스테르른, 리사 카트라이트, 『영상문화의 이해』, 윤태진, 허현주, 문경원(역), 서울: 커뮤니케이션 북스, 2006, p. 245.

35. 서면의 작품은 페미니즘의 성격이 강하며 페미니즘의 맥락에서 많은 주목을 받고 있지만, 여기서 필자가 주목하는 것은 페미니즘의 차원과 비록 무관하지 않지만 보다 근본적인 근대적 바라봄에 대한 문제제기의 차원임을 밝혀 둔다.

36. Anthony Vidler(1999), p. 76 참조.

체가 하나의 양식이 되어 버렸다. 포스트모더니즘 건축에 대해서 매우 비판적인 입장을 취하는 해리스(Karsten Harries)는 포스트모더니즘 건축이 모더니즘 건축에 대한 단지 미학적인 반감의 표출에 지나지 않는 것으로 평가한다. 그는 미스 반 데르 로에(Mies van der Rohe)가 외친 모더니즘 건축의 격률 “적은 것이 많은 것(Less is more)”을 포스트모더니즘 건축의 선구자인 벤투리가 “적은 것이 지루한 것(Less is a bore)”으로 바꾸어 놓은 것에 지나지 않는다고 비판한다.<sup>37</sup> 이는 결국 포스트모더니즘 건축이 모더니즘의 지루함을 피하기 위해서 기능과 상관없는 많은 치장에만 신경을 쓰게 되었다는 비판을 함축하는 것이다.

사실 벤투리에 대한 이러한 평가는 과도한 면이 없지 않다. 그는 자신의 주저 『건축의 복합성과 대립성』에서 모더니즘 건축과는 확연히 대립되는 기준들을 제시한다. 모더니즘 건축이 투명성과 명료성, 간결성 등을 내세웠다면 그는 복합성과 대립성 혹은 모호성을 새로운 기준으로 제시한다. 그는 건축물의 모든 부분이 단일한 기능으로 명료하게 설명될 수 있지 않다. 오히려 그것은 매우 모호할뿐더러 다양한 측면에서 모순된 방식으로 설명될 수도 있다. 가령 마니에리스모 양식과 바로크 건물에서 “드립 몰딩이 창대가 되기도 하고 창이 벽감이 되는 경우도 있다. 코니스의 장식이 창까지 연결되기도 하고, 꺾돌이 벽기둥이 되기도 하고, 아키투레이브가 아치가 되기도 한다”<sup>38</sup>라는 언급에서도 알 수 있듯이, 그는 건축물의 한 요소가 반드시 하나의 명료한 기능을 지니는 것이 아니라 복합적이면서도 심지어 대립적이기도 한 기능을 가진다고 본다. 그는 건축을 포함한 모든 예술작품에서 물리적 사실과 심리적 반응 사이에는 반드시 대립성이 생기기 마련이라고 믿음으로써,<sup>39</sup> 모더니즘 건축가들과 달리 기능적 차원과 심미적 차원이 일치하지 않고 대립함으로써 긴장감을 준다고 믿었다. 이러한 긴장감은 건축의 어떤 요소가 기능적인 측면과 심미적인 측면이 일치하지 않고 충돌할 때 발생하는 것으로서 둘 간의 일치를 전제한 르코르뷔지에의 태도와는 완전히 다르다.

37. Karsten Harries, *The Ethical Function of Architecture* (Cambridge, MA: MIT Press, 1997), p. 8.

38. 로버트 벤투리, 『건축의 복합성과 대립성』, 임창복(역), 파주: 동녘, 2004, p. 83.

39. 로버트 벤투리(2004), p. 43 참조.

심지어 벤투리는 루이스 칸(Louis Kahn)의 공간 구분, 즉 '주공간(served space)'과 '종속공간(servant space)'의 명료한 구분까지도 모호하게 만든다.<sup>40</sup> 칸이 구분한 '주공간'은 말 그대로 침실, 거실, 부엌과 같은 기능적으로 주요한 공간을 말하며, '종속공간'은 배관, 화장실, 복도 등과 같이 주요한 공간의 기능을 보조하는 기능을 갖는 공간을 뜻한다. 그러나 이러한 구분은 모호한 것일 수 있다. 렘 콜하스(Rem Koolhaas)의 '시애틀 공공 도서관' 디자인은 이러한 구분을 모호하게 만드는 하나의 사례로 볼 수 있다. 그는 '종속공간'에 속하는 계단을 완만한 경사가 있는 편편한 바닥으로 만들었다. 그 결과 '종속공간'인 계단에 경우에 따라서는 서재가 놓일 수도 있으며 책상이 놓일 수도 있게 되었다. 이렇게 하여 결과적으로 더 이상 '주공간'과 '종속공간'의 명확한 구분이 명확하지 않고 모호해진 것이다. 이는 벤투리가 주장하는 건축에서의 '모호함'을 디자인으로 구현한 포스트모더니즘 건축의 한 사례라고 할 수 있을 것이다.

그럼에도 불구하고 포스트모더니즘 건축의 근본적 특징을 모더니즘의 단순성과 지루함을 피하기 위한 장식적 치장에서 발견한 해리스의 문제의식이 틀린 것은 아니다. 1980년대 포스트모더니즘 건축의 대표자들이 모더니즘에 대해서 반발한 것은 모더니즘 건축이 기능에만 기능적인 것과 심미적인 것을 동일시함으로써 사실상 심미적인 측면을 무시했다는 점에 있다. 가령 추미(Bernard Tschumi)는 모더니즘 건축을 도그마와 청교도적인 금욕적 태도를 지닌 것으로 규정하고,<sup>41</sup> 지금까지 무시해 온 심미적 쾌락을 복권하고자 하는 것을 자신의 건축적 사명으로 여겼다. 그는 모더니즘 건축의 금욕주의를 비판하기 위해 바타이유의 '에로티시즘'과 '낭비'의 개념을 내세워 맹목적인 장식이나 무의미한 부분 등을 포스트모더니즘 건축의 주요한 요소로 내세운다. 그럼으로써 추미의 의도와 달리 그의 포스트모더니즘 건축은 시각적 쾌락을 위한 건축이 되고 만다.

앞서 이 글의 초반에 언급하였듯이 누벨(Jean Nouvelle)의 경우에도 그는 진

40. 로버트 벤투리(2004), p. 74 참조.

41. Bernard Tschumi, *Architecture and Disjunction* (Cambridge, MA: MIT Press, 2001), p. 81. 추미와 바로 후에 언급될 누벨의 건축이 지닌 포스트모더니즘의 특징에 대한 보다 구체적인 논의에 대해서는 박영욱, 『필로아키텍처 - 현대건축과 공간, 그리고 철학적 담론』, 서울: 향연출판사, 2009, 3장을 참조할 것.

정한 건축 디자인의 요소를 경제적 이해관계나 기능적 제약을 벗어난 잉여부분, 즉 심미적인 것에서 찾았다. 누벨은 모더니즘 건축이 지닌 획일성을 벗어나 건축물 혹은 건축가마다의 '특이성'을 지닐 때 비로소 진정한 건축이 된다고 생각한 것이다. 그러나 결과적으로 이는 곧 추미에게 나타나는 시각적 쾌락을 위한 건축과 다를 바 없다. 그런데 이렇게 시각적 쾌락이나 기능과 무관한 장식, 혹은 시각적 특이성을 강조하는 포스트모더니즘 건축물로 가득 찬 대도시의 공간이 정작 획일적인 양상으로 나타난다는 것은 매우 아이러니한 사실이다. 실제로 시각적 특이성을 강조한 비정형적 건축물들이 가득 찬 두바이나 상하이 혹은 송도의 모습은 건축물 하나하나를 보면 특이성을 지닐지 모르지만 전체적으로 보아 가족적인 유사성, 혹은 다소 획일화된 느낌마저도 든다.

이는 포스트모더니즘 건축이 지향하는 공간이 모더니즘 공간만큼이나 인간의 실질적 삶과 토대와 무관하게 그것을 추방한 채 만들어졌다는 사실과 무관하지 않을 것이다. 건축 혹은 공간이란 추상적인 공간이 아닌 삶의 지속과 문화적 토양에 의해서 만들어진다. 서양의 건축과 동아시아의 건축이 다른 것은 단지 시각적 안목의 차이가 아니라 삶의 터전과 문화적 습성, 오랜 시간 동안 축적된 생활양식의 차이에서 비롯된다. 한국의 건축과 일본의 건축이 다른 것도 시각적 특이성에서 설명될 수 있는 것이 아니라 그 문화적 차이 때문이다. 예컨대 전통적인 한국의 음악과 일본의 음악이 서양인들의 귀에는 비슷하게 들릴지 몰라도 분명한 차이가 존재한다. 이들 음악에는 서로 침범할 수 없는 구조적인 특이성이 존재하기 때문이다. 그런데 이들 각각의 특이한 구조는 음악가들에게서 설계된 것이 아니라 오랜 문화적 토양에 의해서 형성된 것이다. 한국과 일본 건축의 특이성 또한 이러한 문화적 토양에 의해서 형성된 것이지 건축가들이나 도시공학자들에게 의해서 설계된 것이 아니다.

모더니즘 건축이건 포스트모더니즘 건축이건 이들의 공간 속에서 현실의 삶은 무시되거나 추상화되는 경향이 있다. 포스트모더니즘 건축가들이 시각적 특이성을 추구함에도 그들에 의해서 설계된 건축물들이 들어선 대도시 공간이 특이성을 지니지 못하는 것도 이러한 이유가 한몫을 한다. 우리는 램 콜하스의 시각적 서명이 들어간 그의 특이성을 대변하는 건물을 시애틀의 도서관이

나 서울대 미술관에서 볼 수 있으며, 리베스킨트의 건물을 유럽이나 미국이 아닌 삼성동에서, 그리고 누벨의 특이성을 파리가 아닌 한남동에서 목격할 수 있다. 이들 건축가들의 건축은 시각적으로 고유한 특이성을 가지고 있을지 몰라도 이들이 한데 섞여있는 대도시 공간은 마치 유사한 모자이크과도 같은 획일화된 공간처럼 보인다.

물론 시각적 쾌락이나 특이성이 그 지역적 특성과 무관하지 않게 만들어지는 경우도 있다. 그러나 그것이 실질적인 문화적 토양의 축적에서 자연스럽게 만들어진 것이 아닌 특이성 자체를 위해서 만들어질 경우 상황은 달라질 수도 있다. 이는 최근 우리나라에서 문화콘텐츠 열풍과 함께 우후죽순처럼 생겨난 테마파크의 경우에서도 찾아볼 수 있다. 지방의 테마파크들은 고유한 향토성과 지역적 특이성을 강조하고 이를 공간적으로 디자인하였지만 정작 우리가 경험하는 것은 몇몇 구조물과 캐릭터가 다른 유사한 테마파크 공간일 뿐이다. 가령 그 지방의 유명한 호랑이 전설을 나타내기 위해서 호랑이의 모습을 상징화하여 시각화한다면 그것이 지역적 특성을 지닌 시각적 특이성을 지녔다고 할 수 있을까? 이는 벤투리가 언급한 대로 오리 장난감 가게가 자신을 나타내기 위해서 오리 모양의 건물로 시각화하는 것과 다르지 않을 것이다. 포스트모더니즘 이후의 건축이 뒤틀고, 해체하고, 비정형성을 강조하지만 마치 비슷한 모자이크처럼 유사한 대도시의 풍경을 만들어내는 것도 이와 다르지 않을 것이다.

아마도 이는 모더니즘 공간이나 포스트모더니즘 공간은 모두 인류학적 기반을 상실한 추상적인 공간이라는 점에서 한 원인을 찾을 수 있을 것이다. 말하자면 이들 공간은 오제가 말한 인류학적 기반이 제거된 '비-장소'인 것이다. 해리스가 말하고자 하는 포스트모더니즘 공간의 한계 또한 바로 이것이다. 공간이란 추상적인 것이 아닌 구체적인 '장소'이다.<sup>42</sup> 이때 장소란 인간이 거주하는 터를 말하는데, 여기서 거주란 르코르뷔지에의 '거주를 위한 기계'의 정의에 나타난 기능적인 거주와는 차원이 다르다. 가령 고대 그리스의 신전은 단지 하나의 조형물이나 추상적인 공간이 아닌 그리스인들의 신화적 세계관을 반영

42. 해리스는 '공간'과 '장소'의 구분에 대한 근거를 하이데거에서 찾는다. 하이데거의 장소와 거주 개념에 대해서는 박영욱(2009), pp. 28-31참조.

하고 그러한 신화와 어우러져 영위되는 그리스인들의 삶의 방식이 구현된 터이다. 그리스 건축의 특이성은 시각적 차별성에서 나오는 것이 아니라 삶의 양식이 지닌 그들만의 특이성에서 나오는 것이다.

포스트모더니즘 건축은 이를 무시하고 단지 추상적인 공간의 특이성만을 추구함으로써 역설적이게도 문화와 국적 혹은 지리적 토양과 상관없이 획일화된 양상을 띠게 되는 것이다.<sup>43</sup> 모더니즘 공간과 마찬가지로 인류학적 토대를 상실하고 추상적인 공간에만 집착한 포스트모더니즘 공간은 모더니즘을 극복한 공간이기는커녕 모더니즘의 모순이 극대화된 슈퍼모더니즘 공간일 따름이다. 게다가 인류학적 토대가 결여되었기 때문에 모더니즘의 인위성을 극복하려는 포스트모더니즘의 공간은 현실의 다양성을 재현하려 할 경우에도 현실과는 다른 인위적인 모습, 즉 익숙하지만 낯선 ‘언캐니’한 모습으로 드러날 수밖에 없는 것이다.

#### IV. 나가는 말

포스트모더니즘 공간은 모더니즘 공간의 획일성으로부터 벗어나 다양성과 이질성을 추구한다. 모더니즘 공간은 근대의 도시 혹은 모더니즘 건축에서 드러나듯이, 투명성을 지향하는 공간이다. 이때 투명성은 리스킨이나 르코르뷔지에가 생각하는 구조적, 기능적 투명성을 의미하기도 하지만, 치안과 위생 등의 계몽주의적 이상을 미학적 차원에서 구현하고자 한 시각적 차원에서의 투명성이기도 하다. 이는 기능적인 것이 심미적인 것과 일치한다는 르코르뷔지에의 믿음에서도 확인된다. 그러나 포스트모더니즘 건축가들에게 이러한 모더니즘 건축의 신념은 하나의 허상으로서 심미적인 것을 기능적인 것에 제약하는 것에 불과하다. 그 결과 공간의 미학적 차원은 소멸되며 모더니즘의 공간에서는 획일적이고 추상적인 공간만이 발견될 뿐이다. 포스트모더니즘 건축은 모더니즘 건축의 이러한 모순을 자체를 비판적으로 대상화한다. 모더니즘 건축이 추구하는 안정성, 비례를 해체하거나 기능과 무관한 낭비적인 장식으로 치장하

43. 바로 이런 점에서 해리스는 오늘날 포스트모더니즘 건축을 뒤집는 것은 결국 하이데거가 말한 ‘공간에 대해서 장소가 지닌 우위를 복권하는 것으로 보았다. Karsten Harries(1997), p. 168.



는 포스트모더니즘 건축의 특색은 바로 모더니즘 건축의 자기모순성을 드러내는 비평적 차원을 갖는 것이다. 그러나 이러한 전략을 통해서 모더니즘 건축의 획일성을 탈피하려는 포스트모더니즘 건축의 시도는 그들이 추구하는 다양성과 특이성을 성취하기는커녕 도시공간의 획일화라는 또 다른 모순된 결과를 초래할 뿐이다. 마크 오제가 포스트모더니즘 공간을 ‘포스트’(탈) 모더니즘 공간이 아닌 ‘슈퍼’(초) 모더니즘으로 명명한 것도 그러한 이유에서이다. 포스트 모더니즘 공간이 이러한 모순에 빠지게 되는 것은 모더니즘 공간과 마찬가지로 공간 자체를 애초에 하나의 공허한 공간, 즉 인류학적인 차원이 배제된 공간으로 이해하였기 때문이다. 애초에 이러한 인류학적인 차원이 배제된 상태에서 현실의 비합리적이고 이질적인 모습을 재현하고자 한 포스트모더니즘 공간은 현실과는 낯선 방식으로 현실을 재현하는, 즉 익숙하지만 낯선 ‘언캐니’한 모습으로 우리에게 드러날 수밖에 없는 것이다.

#### ■ 주제어(Keywords)

모더니즘 공간(Modernist Space), 모더니즘 건축(Modernist Architecture), 포스트모더니즘 공간(Post-modernist Space), 포스트모더니즘 건축(Post-modernist Architecture), 언캐니(Uncanny), 투명성(Transparency), 비장소(Non-place)

투고일	2016년 11월 13일	심사일	2016년 11월 20일	게재확정일	2016년 11월 26일
-----	---------------	-----	---------------	-------	---------------

## 참고 문헌

- 로버트 벤투리, 『건축의 복잡성과 대립성』, 임창복(역), 파주: 동녘, 2004.
- 마리타 스테르른, 리사 카트라이트, 『영상문화의 이해』, 윤태진, 허현주, 문경원(역), 서울: 커뮤니케이션북스, 2006.
- 미셸 푸코, 『헤테로토피아』, 이상김(역), 서울: 문학과 지성사, 2014.
- 박영욱, 『필로아키텍처 - 현대건축과 공간, 그리고 철학적 담론』, 서울: 향연출판사, 2009.
- 발터 베냐민, 『아케이드 프로젝트』, 조형준(역), 서울: 새물결, 2005.
- 심혜련, 「도시 공간 읽기의 방법론으로서의 흔적 읽기」, 『시대와 철학』, 23권 2호(2012), pp. 67-97.
- 앤디 메리필드, 『매혹의 도시, 맑스주의를 만나다』, 남창수, 김성희, 최남도(역), 서울: 서울, 2005.
- 에드워드 소자, 『공간과 비판사회이론』, 이무용 외(역), 서울: 시각과 언어, 1997.
- 장 보드리야르, 장 누벨, 『특이한 대상 - 건축과 철학』, 배영달(역), 서울: 동문선, 2003.
- 존 러스킨, 『건축의 일곱 등불』, 현미정(역), 파주: 마로니에북스, 2012.
- 지그프리드 기디온, 『공간, 시간, 건축』, 김경준(역), 서울: 시공문화사, 2005.
- 프로이트, 『프로이트 예술 미학 분석』, 김영중(역), 서울: 글벗사, 1995.
- Augé, Marc. *Non-Places, Introductions to an Anthropology of Supermodernity*, John Howe (trans.), London and New York: Verso, 2000.
- Grosz, Elizabeth. *Architecture from the Outside, Essays on Virtual and Real Space*, Cambridge, MA: MIT Press, 2001.
- Harries, Karsten. *The Ethical Function of Architecture*, Cambridge, MA: MIT Press, 1997.
- Hearn, Fil. *Ideas That Shaped Buildings*, Cambridge, MA: MIT Press, 2003.
- Iblings, Hans. *Supermodernisme, L'architecture à l'ère de la globalisation*, Paris: Hazan, 2003.
- Le Corbusier. *Vers une Architecture*, Paris: Arthaud, 1990.
- Schroer, Markus. *Räume, Orte, Grenzen - Auf dem Weg zu einer Sozialogie des Raums*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2006.

Tschumi, Bernard. *Architecture and Disjunction*, Cambridge, MA: MIT Press, 2001.  
Vidler, Anthony. *The Architectural Uncanny, Essays in the Modern Unhomely*,  
Cambridge, MA: MIT Press, 1999.

포스트모더니즘 공간은 모더니즘 공간의 획일성으로부터 벗어나 다양성과 이질성을 추구하고자 하였다. 모더니즘 공간은 근대의 도시 혹은 모더니즘 건축에서 드러나듯이, 투명성을 지향하는 공간이다. 이때 투명성은 리스킨이나 르코르뷔지에가 생각하는 구조적, 기능적 투명성을 의미하기도 하지만, 치안과 위생 등의 계몽주의적 이상을 미학적 차원에서 구현하고자 한 시각적 차원에서의 투명성이기도 하다. 그러나 포스트모더니스트 건축가들이 보기에 모더니즘 건축은 기능을 위해서 사실상 장식을 포기함으로써 획일성에 빠지게 되었다. 포스트모더니즘 건축은 장식성, 해체, 특이성, 낭비 등의 전략을 통해서 모더니즘 건축의 획일성을 탈피하려 하지만 다양성과 특이성이라는 그들의 목표와 달리 도시공간의 획일화라는 모더니즘의 모순을 반복할 뿐이다. 마크 오제가 포스트모더니즘 공간을 ‘포스트’(탈) 모더니즘 공간이 아닌 ‘슈퍼’(초) 모더니즘으로 명명한 것도 그러한 이유에서이다. 포스트모더니즘 공간은 인위적인 획일성을 벗어나 현실의 이질성과 특이성, 다양성을 재현하고자 하지만 모더니즘 공간처럼 애초에 인류학적인 차원이 배제됨으로써 오히려 ‘언캐니’한 공간을 창출할 따름이다.

## Abstract

# Beyond the Modernist Space and the Post-modernist Space

Youngwook Park

Post-modernist space pursues the multiplicity and heterogeneity beyond the homogeneity in the modernist space. The modernist space, as shown in the modernist architecture, is a space that pursues 'transparency'. 'Transparency' means functional transparency and visual transparency simultaneously. It is revealed in Le Corbusier's belief that the aesthetic elements correspond to their functions. But to the eyes of post-modernist architects, modernist architecture gives up on decoration as a matter of fact for its functions and bound to fall in the trap of uniformity. In opposition to the modernist architects, the post-modernist architects deliberately focuses on the disjunction, asymmetry and wasteful decorations. But ironically the post-modernist architects pursuing multiplicity and heterogeneity produce homogenous space such as post-modern cities all over the world. It is because the post-modernist architects just like the modernist architects understand the space simply as an abstract space deprived of the anthropological dimensions. As a result, post-modern space appears as an 'uncanny' space.