

다니엘 리베스킨트의 건축 공간 개념에 관한 현상학적 연구

정 인 하

(한양대학교 건축학부 부교수)

김 홍 수

(한양대학교 건축학부 박사과정)

1 서 론

근대 건축의 담론에서 공간은 중요한 주제였고, 건축을 새롭게 정의하고자 했던 근대 건축가들은 공간 개념을 통해서 새로운 패러다임을 제시하고자 하였다. 그 후로, 공간 개념은 건축에 대한 새로운 접근방법과 변화를 대응하면서 지속적으로 논의되어 왔다. 하지만 1960년대 이후, 건축 담론에서 공간에 대한 논의는 점점 사라지게 되었다. 그 이유로는 근대 건축을 넘어서는 새로운 공간 개념이 제시되지 못하였고, 포스트모더니즘의 대두로 공간보다는 기호나 유형이 훨씬 더 중요하게 다루어졌기 때문이다. 포스트모더니즘 건축은 전통적 형태를 선호하며, 과거의 이미지, 기억 등을 중요시하고, 이를 플라쥬 형식으로 나타내었다. 모더니즘으로부터 포스트모더니즘으로 이행되면서 건축은 별다른 논란 없이 스타일의 역사가 되어버린 것이다. 이에 따라 1960년대 이후 건축 담론에서 공간 개념에 관한 논의는 그 중심에서 밀려나게 되었다.

하지만, 1980년대를 들어서면서 근대 건축의 공간 개념의 한계를 극복하고 그 의미를 확장하면서 새로운 유형의 건축 공간 개념이 등장하였다. 프랭크 게리, 다니엘 리베스킨트, 피터 아이젠만,

스티븐 홀, 버나드 츄미 등은 이러한 새로운 공간 개념에 대한 실험을 활발하게 진행하고 있는 대표적인 건축가라고 할 수 있다. 특히 이 가운데 다니엘 리베스킨트의 건축은 독특한 공간개념을 선보이고 있다. 그것은 가시성과 비가시성, 존재와 부재, 인간의 움직임으로 인한 우연적이고 사건 발생적인 공간, 이질적이고 복수화된 공간, 기억과 역사를 통한 장소성의 추구 등의 특징을 지니고 있다. 날카로운 예각으로 된 선형의 공간을 이동하면서 계속해서 다르게 펼쳐지는 창들의 배치와 이를 통해 들어오는 빛은 이런 특징들을 만들어 내는 주요 장치들이다. 이런 공간은 근대건축의 공간과는 전혀 다른 새로운 것이어서, 이러한 특징을 지닌 공간을 어떤 시각에서 바라볼지가 매우 중요한 과제가 되었다. 또한 그것은 리베스킨트라는 건축가 개인의 문제를 뛰어넘어 현대 건축을 아우르는 공간개념과도 연결되어 있기 때문에 매우 중요한 연구대상이 된다고 생각한다.

본 연구는 메를로 폰티의 현상학과 미니멀리즘과의 관계를 통해서 다니엘 리베스킨트의 새로운 건축 공간 개념을 살펴보고자 한다. 메를로 폰티의 현상학은, 공간과 그 속에서 살아내는 인간과의 상호 주관적이고 상호 얽혀 있음의 관계를 드러내고 인간의 움직임에 의해 발생하는 우연적인 사건을 현실 있는 그대로 받아들이고자 하는 철학이

다. 이같은 메를로-퐁티의 생각은 현대 조형 예술에 깊은 영향을 미쳐서 미니멀리즘을 탄생시키는 데 중요한 역할을 담당했고, 그것은 1980년대 이후의 다니엘 리베스킨트의 건축 공간 개념을 이해하는데 중요한 실마리를 제공한다.

본 연구는 근대건축과는 완전히 다른 새로운 공간 개념을 선보이고 있는 다니엘 리베스킨트의 건축공간 개념을 규명하고, 이를 통해 1980년대 이후에 등장한 건축 공간개념의 특징을 명확히 하는데 그 목적이 있다. 이를 위해 먼저 메를로-퐁티의 현상학에 나타난 현상학적 공간 개념을 고찰한 다음, 이러한 현상학적 공간 개념이 순수 조형 예술분야에서 어떻게 나타나는가를 이해하기 위해서 미니멀리즘과 현상학과의 관계를 살펴보고자 한다. 그런 다음, 다니엘 리베스킨트의 작품들을 이들과 연관시켜 분석함으로써 그의 공간개념을 정확하게 규명해 보고자 한다. 그래서 궁극적으로 메를로-퐁티의 현상학적 공간 개념을 통해서 현대 건축 공간 개념을 이해하고 공간에 대한 새로운 시각을 제시하고 건축 적용 가능성을 모색하고자 하는 것이다.

2. 현상학적 공간 개념의 고찰

2.1. 현상학적 공간과 근대건축의 공간개념

현상학적 공간개념은 근대건축과는 분명히 다른 공간개념을 제시하고 있다. 주시하다시피 현상학은 훗설에 의해 종합적인 사유체계로 제시된 이래 서양철학의 주요 흐름을 형성하였고, 그 영향은 지금도 지속되고 있다. 그렇지만 현상학 자체가 워낙 포괄적이고, 또 현상학자들 마다 그것을 상이한 방식으로 접근하기 때문에,¹⁾ 본 연구에서는 다양한 현상학적 논의들 가운데 현대 건축과 조형 예술에서 특히 많은 영향을 미친 프랑스의 현상학자 모리스 메를로-퐁티(Maurice Merleau-Ponty)의 현상학 개념을 중심으로 논의를 진행하고자 한다. 그는 훗설의 후기사상인 생활세계(lebenswelt)²⁾를 집중적으로 연구하면서 독창적인 공간 개념

을 발전시켰고, 그것은 특히 그의 주저라고 할 수 있는 <지각의 현상학(phenomenologie de la perception)>에서 잘 나타난다.

메를로-퐁티는 고전주의 시대 이후 서구의 주요 공간개념인 동질하고 연속된 공간 대신에, 인간의 신체를 직접적으로 연관된 위상 기하학적 공간을 내세운다. 즉, 공간에서 방향, 위치, 그리고 거리 개념은 근원적으로 몸을 중심으로 해서 생겨나는 것이라고 보는 것이다. 몸이 높은 곳에 올라가면 상대적으로 사물들은 낮은 곳에 위치한 것으로 지각되고, 몸이 앞으로 걸어가거나 뛰어가면 상대적으로 사물들은 뒤로 지나가는 것으로 지각된다. 이처럼 공간의 지각은 몸과 공간간의 상호 이중적 관계 속에서 펼쳐지는 것이다. 몸은 공간을 살아내고, 공간을 질적으로 바로 그러한 공간이게끔 한다. 그러한 공간은 또한 그 속에서 살아내는 몸을 실존적으로 드러낸다. 즉, 몸과 공간은 이중적인 교차 내지는 위임인 것이다. 지각장의 중심은 늘 내 몸이고, 공간의 공간성을 변화시키는 중심도 항상 내 몸인 것이다.

이처럼 '몸'을 중심에 둘 경우, 지각이란 나와 사물과의 원초적인 만남, 즉 주관과 객관이 결합하는 원초적인 체험으로, 어떠한 반성이나 판단 이전에 인간이 세계 내에 존재하는 방식을 이해하도록 해주는 것으로 이해된다. 따라서 지각된 세계는 모든 존재에 전체가 되는 근거로서 우리 앞에 현전해 있는 것이다. 이러한 지각은 대상의 단편적이고 부분적인 요인만을 문제삼는 것이 아니라, 지각되는 전체 장의 분위기 또는 인상 등과 관련을 맺는다.

그리고 모든 지각은 몸을 둘러싼 어떤 지평 속에서 일어난다.³⁾ 즉, 세계는 우리의 경험의 장 이외에 아무것도 아니며, 모든 감각은 몸을 둘러싼 일정한 세계, 즉 지평(horizon)을 벗어나지 않는다는 것이다. 메를로-퐁티는 지평에는 외적 지평과 내적 지평이 있는데, 대상물은 그 사이에 위치해서 자신을 드러낸다고 보았다. 하나의 사물이 가

1) 현상학의 전체적인 시각과 각각의 상이한 접근방식은 다음을 참조하시오 : Herbert Spiegelberg, *The Phenomenological Movement*(현상학적 운동, 최경호, 박민철 옮김), 이론편 실권

2) 생활세계는 경험하는 주체가 그 중심이 되어 있는 정향된 세계로서 이 극을 중심으로 세계는 '가까운', '먼', '낮선'과 같은 특유한 양식에 의해 구조지어진다. 이것은 현상을 이루는 본질

적인 특징으로서 지평의 중요성을 강조하고 있다. 여기서 지평은 살아 있는 주관에 의해 그의 특수한 시각구조에서 체험되는 것으로서의 세계이고, 따라서 분명히 주관적이고 상대적인 것이다.

3) Merleau-Ponty M., *The Primacy of Perception and other essays*(ed. by James M. Edie, Northwestern Univ. Press, 1964), p.25

시적이기 위해서는 다른 사물들이 주변으로 물러나 있는 동안, 거기서 사라지지 않은 채 우리의 주목 속에 들어 와야 한다. 여기서 외적 지평은 대상물들이 어떤 고유성을 확보하도록 해 주는 것이다. 하나의 대상물은 선, 빛, 색, 질량 등 수많은 외적 지평을 내포하고 있지만, 이것은 하나의 단편적인 양태로 나타나는 것이 아니라 세계에의 참여를 통해서 나타난다.⁴⁾ 즉, 모든 감각은 반드시 지평으로서 하나의 장(場)속에 있는 다른 것들과의 관계를 통해 이루어진다는 것이다. 그리고 한 대상물의 특질이 참여하는 그러한 우주적 존재를 내적 지평이라고 한다. 이처럼 우리가 지각한다는 것은 이런 두 지평 사이에 위치하고, 이러한 지평은 항상 가역적이다. 즉, 우리의 지각은 현전하는 세계와의 생명의 교감이고 세계로의 열림이라고 할 수 있다.

메를로-퐁티는 이러한 존재와 세계와의 관계를 가시적인 것(The Visible)과 비가시적인 것(The Invisible)과의 관계로 설명하고, 이처럼 실타래같이 얽히고 설킨 지각의 세계를 메를로-퐁티는 <살(flesh)>⁵⁾이라고 불렀고, 대문자로 씌어진 <존재(Being)>라고 부르기도 하였다. 그에 따르면, 우리는 세계 속에 존재하는 사물을 바라볼 때, 어떠한 빈틈이나 어두운 곳도 없는 존재의 총체적인 모습을 보는 것뿐만 아니라, 빈곳과 무(無)의 틈과 어둠의 그늘에 가려진 비가시적인 것을 함께 바라본다. 사물의 보이지 않는 깊이가 이미 나의 몸을 향유하고 있는 것이다. 이러한 비가시적인 것은 가시적인 것을 보이게 해주지만, 스스로는 보이지 않는 본질, 의미, 관념 등이 된다. 메를로-퐁티는 이러한 비가시적인 것을 가시적인 것의 내적 지평으로서 이차적 가시성이라고 하였다.⁶⁾ 의미는 비

가시적인 것이다. 그러나 비가시적인 것은 가시적인 것과 모순되는 것이 아니라, 가시적인 것은 스스로 비가시적인 것의 내적 뼈대를 갖고 있다. 그리고 비가시적인 것은 가시적인 것의 은밀한 상대방이고, 비가시적인 것은 가시적인 것 속에서만 나타난다. 비가시적인 것은 세계 속에서만 우리에게 현전하는 표상되지 않은 것이다.⁷⁾ 비가시적인 것은 세계를 보다 더 의미화 시키고, 그 의미를 가시적인 표면성에서만 발산시키게 하지 않고 가시적인 것의 저 아늑한 깊이에서 울려 퍼지도록 한다. 이처럼 가시적인 것과 비가시적인 것, 내 몸과 세계라는 몸은 서로 거리를 두고 있으면서도 상호 얽혀 있고 상호 영향을 주고받는다. 다니엘 리베스킨트가 공간개념을 설명하며 자주 언급하는 가시성과 비가시성의 문제도 이런 생각에서 직접적으로 영향을 받은 것으로 보인다.

그렇다면 시간은 이런 공간에서 어떤 의미를 가지는가? 메를로 퐁티에 따르면, 시간은 공간에서 지각적인 질을 새롭게 규정하고, 다양한 공간의 깊이를 느끼도록 한다. 지각에 의해 포착되는 시간은 풍부한 깊이를 가지고 있고, 그 깊이는 바로 몸의 삶에서 형성되는 깊이라고 할 수 있다. 이러한 깊이는 시간에 따른 빛의 흐름과 몸의 운동 가능성에서 온다. 루이스 칸이나 바라칸의 건축이 현상학적인 측면에서 자주 언급되는 이유가, 빛을 통해 공간과 시간의 흐름을 다루었기 때문이다. 그리고 다니엘 리베스킨트나 스티븐 홀과 같이 현상학과 관련되어 소개되는 건축가들이 이들 건축가들로부터의 영향을 주로 언급하는 것도 바로 이 부분이다.

인간의 몸과 관련되어 지각되는 지평은 공간개념을 장소 개념으로 이끈다. 이것은 근대의 공간개념과는 전혀 다른 공간개념이다. 인간은 공간적으로 현전해 있는 곳으로부터 어느 상황을 향해, 혹은 거기서부터 자신들의 공간성을 연장시킨다. 이러한 몸 자체의 종합은 세계의 종합이며 세계 내 몸의 종합이다.⁸⁾ 거대하고 혼돈된 주위 환경에서 인간의 몸은 장소를 창조하고, 그곳에 적응하는

4) 이종건, 건축의 존재와 의미, 기문당, 1995년, pp.55-57
 5) <살(flesh)>은 우리의 정신과 몸이 하나로 고착되어 있는 육화된 실존으로서의 몸 자체의 존재 방식을 말해주는 것이다. 그러므로 <살(flesh)>은 정신도 물질도 아니요, 세계 또한 감각적인 것들로 이루어진 살(flesh)로 구성되어 있다. 메를로-퐁티는 <살(flesh)>을 흙, 불, 물, 바람과 같이 이 세계에 있는 자연 <원소>로서 보았다. 그리고 살(flesh)은 장소와 시간에 결부되어 있다. 그래서 <살(flesh)>은 여기, 지금 나타나는 구체적인 사물은 아니지만 그것들을 가능하게 하는 기본적인 영역을 뜻한다. 그리하여 살은 세계에 속해 있는 실재이면서 인간에게도 속해 있는 실재인 것이다. 인간을 포함한 모든 실재를 하나의 장으로 통합하며 모든 사물들이 서로 속해 있도록 해주는 것이 바로 살(flesh)이다.
 6) Merleau-Ponty M, Visible and Invisible(trans. by Alphonse

linguis, Evanstone : Northwestern Univ. Press, 1969), p.195
 7) Ibid., p.269
 8) Christopher Macann, Four Phenomenological Philosophers : Husserl, Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty, Routledge, 1993, p.179

것이다. 그 장소는 사람들에 의해 인식되며, 어떤 장소들은 우리의 움직임과 교환을 위한 것이고, 또 다른 장소들은 고풍과 은둔을 위한 것이다. 그러한 장소는 이미 일어났거나 일어나고 있는 사건들과 연관되고, 다른 장소와 사건들과도 긴밀하게 연결되어 있다. 이는 결국, ‘지금 여기(here and now)’가 되면서 공간과 시간은 하나의 정체성을 가지게 되고, 우리 실존의 참고물이 된다. 건물은 그 내면에 기능과 애정, 일과 여가의 특별한 세계, 그리고 과거와 현재의 사건들의 자취들을 응집시킨다. 그리고 장소는 그 뿌리와 역사를 가진다. 그것은 시간 속에 그리고 지상의 한 엄밀한 장소에 뿌리내리고 있다. 건물을 세우면서 우리는 땅과 하늘과 시간 사이에 특별한 관계들을 고정시킨다.⁹⁾ 그 장소가 가지고 있는 시간의 깊이를 의식하고 그 흔적을 발견해내며 그것들과 함께 오늘에 주어지는 의미를 찾아내는 것이다. 이러한 장소는 인간의 상호작용에 대한 다양한 상황을 증진시키고, ‘장소의 흔’을 불러일으키면서 그 환경에 의미를 부여한다. 이러한 장소의 흔은 직관과 상상 그리고 감정입임을 통해 살아남게 된다. 이런 의미에서 장소는 인간의 의도와 자연의 질서가 융합된 것이며, 세계에 대한 우리의 직접적 체험에 관련되는 의미 깊음의 중심이다.¹⁰⁾

이처럼 인간의 몸을 중심으로 장소, 현전, 사건을 중시하는 현상학적 공간은 근대건축가들이 추구한 공간개념과는 분명히 다르다. 근대건축가들은 17세기 과학혁명 이후 가정되어온 동질하고 연속적으로 펼쳐지는 카르테지안 공간 대신에, 당시 순수예술분야의 아방-가르드들이 실험하였던 공간개념을 건축으로 끌어들이었다. 그들이 가장 많은 영향을 받은 예술그룹은, 잘 알려진 대로 큐비즘, 드 스틸, 그리고 러시아의 구성주의였다. 이런 아방-가르드들이 주장한 주된 공간개념은 바로 시간, 공간을 통합한 동시성의 개념이다. 1911-12년경 파리의 입체파 화가들은 공간이 고정된 소점과 이상적 시점을 갖는 투시도법 관습에서 완전히 탈피하여, 다양한 시점에서 체험되는 경험의 총합을 공간적으로 표현하려 하였다. 드 스틸의 예술가인 테오 반 되스부르그는 “공간 속에서 사람이 움직인다

는 사실을 매우 중시하고, 인간이 더 이상 고정된 하나의 점에서 대상을 바라보지 않게 하여야 한다”¹¹⁾고 주장하였다. 이들에 따를 경우 건축공간은 유클리드 기하학을 바탕으로 하면서도, 다양한 시점을 가능케 하는 동시적인 공간, 투명성에 의해 내 외부가 상호관입되는 공간, 움직이는 관람자에 의해 여러 개의 장면이 연속적으로 이어지는 공간 개념(건축적 산책로)으로 바뀌어 나간다. 르 꼬르뷔제의 빌라 라 로쉬와 미스 반 데 로에의 바르셀로나 파블리온은 이런 근대건축의 공간개념이 가장 명확하게 실현된 작품이다.

그러나 이런 근대건축의 공간 개념은 1960년대 미스의 후기작품에서 볼 수 있는 것처럼 상업화되었다. 거기에 담긴 고도의 공간개념 대신에, 상업적인 목적을 위해 극도로 기능적인 건물들이 반복적으로 지어졌다. 더욱이 획일적이고 익명적인 내부 공간에서 인간의 모습이 사라졌다. 이에 따라 1960년대 이후부터 근대건축의 공간개념을 새로운 각도에서 바라보면서, 거기서 잃어버린 장소성 및 중심성을 회복하도록 하는 시도들이 이어졌다. 지각하는 인간을 그 중심으로 하여, 그 공간은 몸의 운동과 함께 변화하는 방향 체계를 갖고 주관적으로 결정되며 지각되는 공간개념을 탄생시켰다. 이는 실존적인(현상학적인) 공간으로 세계 내 존재로서 나를 중심으로 지각되는 위상기하학적인 공간의 탄생을 의미한다. 이 때부터 현상학의 공간개념이 건축에 도입되었고, 알도 반 에이크이나 헤르만 헤르쯔버거와 같은 건축가들의 작품에서 이런 공간 개념은 잘 나타난다. 이러한 건축 공간은 근대건축의 기계적이고 기하학적인 공간과는 다른 것이다. 기존의 기하학이나 물리적인 공간개념만으로는 이러한 공간의 본질을 완전히 파악할 수 없고, 대신 실존적 공간이라는 개념을 도입함으로써 이러한 한계를 극복하고자 한 것이다.

1980년대 이후 건축가들은 미니멀리즘에서 탐구했던 공간개념을 받아들이면서, 1960년대 이후의 공간적 탐구를 보다 확장시킨다. 거기서 공통적으로 나타나는 공간은 몸에 의한 공간, 각각의 중심을 가진 파편화된 공간, 비중력적으로 기울어진 공간, 불확정적인 공간, 이질적이고 차이가 나는 공간, 인간의 움직임과 연관된 우연적이고 사건 발생적인 공간, 보이지 않는 시·공간의 의미를

9) Pirre von MEISS, DE LA FORME AU LIEU(형태로부터 장소로, 정인하, 여동진 역, 시공문화사, 2000), pp.147-148

10) 이규목, 인간과 환경의 관계에 대한 현상학적 접근 방법 연구, 대한 건축 학회 논문집 제15권, 1988.02. pp.35-41

11) Van de ven, Space in architecture(건축공간론, 정진원, 고성룡 옮김), 기문당, p.259

드러내는 장소성의 강조 등의 특징을 지니고 있다. 이는 오늘날 건축의 한계 상황 속에서 새로운 돌파구를 찾고자하는 노력이었으며, 전 세계적으로 번져나갔던 포스트모던의 세대가 가져다 준 과도한 장식과 언어들의 남발에 대한 미학적 반작용으로부터 온 것이다. 그것은 근대건축이 가져다준 공간 개념과는 분명히 다른 방식으로 공간을 구성하게 되었고, 이런 공간개념의 탄생에는 현상학적 공간개념의 영향도 컸다고 생각한다.

2.2. 미니멀리즘에서의 공간 개념

2차 세계대전 이후 현상학의 영향은 순수예술분야에서 먼저 시작되었다. 1960년대를 조형예술계를 풍미했던 미니멀리즘은 그 좋은 예이다. 메를로-퐁티가 쓴 <지각의 현상학>은 미니멀리즘 예술의 작가들에게 매우 큰 영향을 미쳤다. 미니멀

이 불가능하게 되었다. 이에 따라 예술가의 의도를 최소화하고, 관람자가 아무런 선입견을 가지지 않고 현장에서 즉각적으로 작품을 이해하자는 운동이 일어나게 된다. 이 과정에서 메를로-퐁티의 생각이 중요하게 받아들여진다. 그의 현상학에서 말하는 중심 과제는 바로 작품들 사이에서 있는 동안 관객의 지각 행위와 작품과의 즉각적인 상호관계 속에서 통일된 전체로서 파악되어야 한다는 것이기¹²⁾ 때문이다. 그리고 그 세계는 예술가의 작품을 복잡하게 이해하면서 구성되는 것이 아니라, 작품을 현전에 두고 즉각적으로 파악되는 그런 것이다. 그래서 그의 영향을 받은 예술가들은 형태 지각을 둘러싼 다양한 경험에 관한 관심은, 작품 위주의 주관적 미술의 개념을 관람자 위주의 체험적 개념으로 변경시킬 수 있다고 보았다.

이렇게 해서 탄생한 “미니멀리즘은 ‘현존과 장소(presence and place)’ 라는 두 가지 개념을 중심으로 전개된다. 전통적으로 예술가들은 현장성과 장소, 단순히 ‘여기와 지금(here and now)’이라는 요소를 개념적으로 정립하려 하거나 또는 이들 개념을 객관화하려 하지 않았다.”¹³⁾ 그렇지만 미니멀리즘의 예술가들은 작품 자체를 하나의 오브제로 인식하고, 작품이 차지하고 있는 외부 공간에 대해서도 새로운 관심을 보인다. 다시 말해서 주위를 둘러싸고 있는 외적 현실을, 지각을 통해 있는 그대로의 현상에 보다 접근하려는 것이다. 따라서 미니멀리즘은 형식적 본질이 아니라 지각 조건에 중점을 두고 있는 것이다.

이러한 미니멀리즘은 오브제와 전시공간, 그리고 관람자간의 역동적인 상관관계를 통해서, 작품이 실제 상황 속에 경험되기 때문에, 근본적으로 연극성의 효과와 특성을 가진다. 연극성은 관람자가 강조되고 매체의 독립성이 부인되는 측면이 있으며 주변의 공간과의 상호관계를 중시한다. 그래서 미니멀리즘이 추구하는 3차원의 오브제는 관람자가 주어진 장소에 참여함으로써 체험하는 몸의 움직임을 통해서 지각의 일시성을 주장하는 것이다. 또한 장소성을 추구하면서 ‘지금 여기’라는 개념

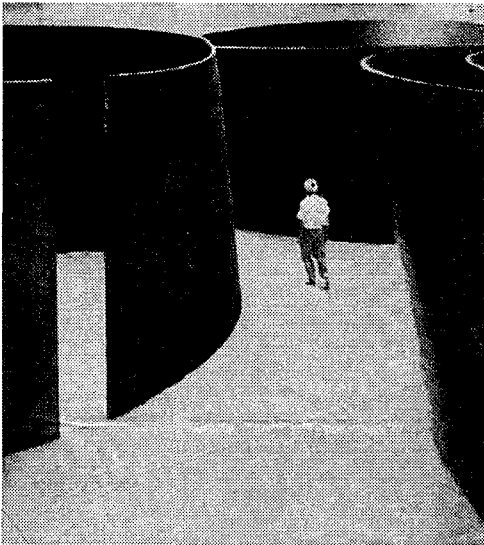


그림 1 Richard Serra

리즘 예술은 지각의 본질적인 반응을 통하여 경험의 본질을 가능한 직접적으로 다루려는 시도이다. 미니멀리즘 이전까지 예술작품을 감상하는 사람들은 예술가의 의도로부터 자유롭지 못했다. 항상 그 작품을 통해 작가의 진정한 의도를 이해하려는 것이 당연시되었다. 예술가들도 자신의 작품을 관객 스스로 재구성할 수 있다는 사실에 무관심해왔다. 그러나 현대에 와서 너무나 다양한 예술개념들이 쏟아지면서 더 이상 관람자들이 예술가의 의도를 완전히 파악하고 예술품을 관람한다는 것

12) Jack Burnham, Beyond Modern Sculpture, New York George Braziller, 1968, p.174

13) Gregor Stemmrich, Minimal Art-Underlying Concepts, in Minimal Maximal (미니멀 맥시멀), 국립현대미술관, 2002년, p.13

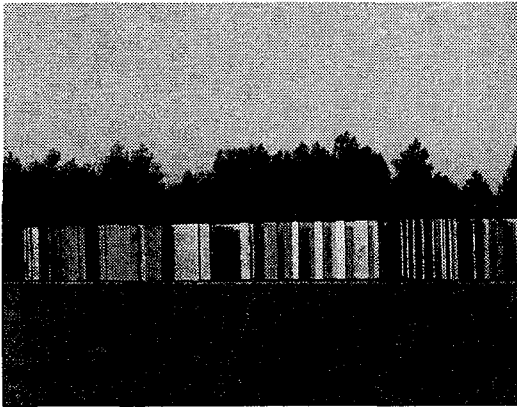


그림 2. 사랑과 불의 정원

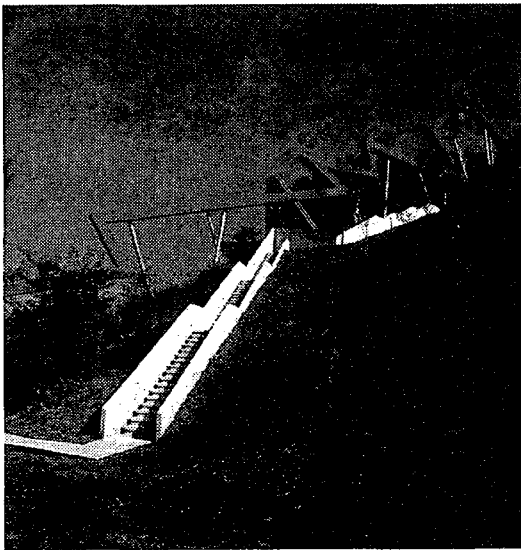


그림 3. 바깥 선

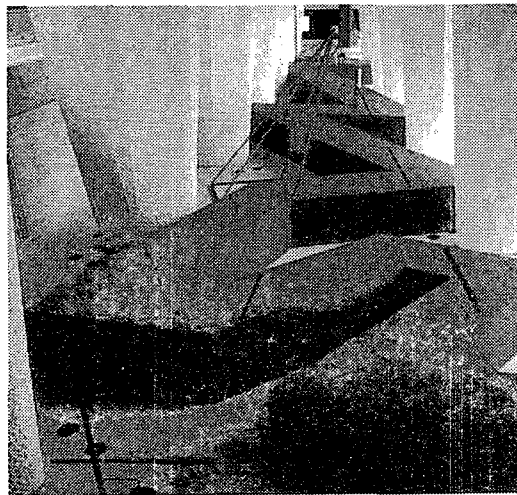


그림 4. 불의 선

을 확보하려 했다. 그러한 공간은 장소를 만드는 최초의 공간성을 나타내고, 그 장소는 공간을 비워둠으로써, 세계가 그 장소에 임하게 되고 어떤 특정 순간의 상황을 기대하게 한다. 비어있음은 소리 없이 반향하며, 충만함을 향한 잠재력을 지니며 열려 있다. 현상학적 공간은 작품들 사이의 공간이고, 시간, 순간, 상황 등 모든 것에서의 사이이다. 이것은 캔버스 위에 표상된 환영의 공간이 아니라 ‘문자 그대로 실재하는 공간(literal space)’인 것이다.

이처럼 미니멀리즘의 핵심에는 특유의 공간개념이 담겨 있고, 이런 공간개념은 프랭크 게리¹⁴⁾, 스티븐 홀¹⁵⁾, 그리고 다니엘 리베스킨트와 같은 현대 건축가들의 작품에 커다란 영향을 미치면서 1990년대 이후 건축의 주요 흐름으로 떠오르게 된다. 물론 건축가마다 현상학이나 미니멀리즘을 바라보는 시각이 다르다. 가령 스티븐 홀은 재료, 빛, 중량, 질감과 같은 환경의 현상적 특징을 건축적으로 드러내려 하지만, 다니엘 리베스킨트는 이 질적이고 복수적인 공간을 통해 몸의 움직임을 강조한다. 그리고 그의 공간은 훨씬 역동적이다. 다니엘 리베스킨트의 공간을 본 연구에서 집중적으로 다루고자 하는 것은 바로 이런 이유 때문이며, 그것은 1980년대 이후의 주요 공간 개념을 이해하는데 중요하다고 생각한다.

3. 다니엘 리베스킨트 건축과 미니멀리즘, 그리고 현상학과의 관계

다니엘 리베스킨트와 미니멀리즘과의 관계는 그가 참여한 여러 번의 전시회에서 특징적으로 나타나고 있어서 주목할만하다. 거기에 출품된 순수한 조형물들은 다시 그의 건축에 직접적으로 이어지면서 그의 건축의 주된 특징으로 자리잡는다. 그런 점에서 이들 전시회에 출품된 작품들은 리베스

14) 프랭크 게리는 LA에서 Ron Davis, Rauschenberg, Jasper Johns, Richard Serra와 같은 대표적인 미니멀리스트들과 교류하였고, 한 인터뷰에서 스스로도 “나 자신이 한계에 도달했다는 것을 느끼고 있고, 그래서 미니멀리즘을 다시 시도하려 한다. 나는 여전히 미니멀리즘이 좋다.”라고 하였다. Franck Gehry, El Croquis, 74/75권.

15) 스티븐 홀은 메를로-퐁티의 영향을 명확히 밝히고 있다. 그는 메를로-퐁티의 영향으로 건물을 언어가 아니라 직관을 통해, 그리고 건축의 물리적 성질을 통해 탐험했다고 하였다. Steven Holl, El Croquis, 1996년.

킨트의 작품세계를 설명해 줄 수 있는 중요한 키워드라고 볼 수 있다. 특히 미니멀리즘과 관련하여 세 개의 전시작품이 언급할만하다. 1992년 네덜란드의 알메레(Almere)에서 개최된 전시회에서 그는 <사랑과 불의 정원(The Garden of love and Fire)>라는 이름의 작품을 출품하였고, 1997년 일본의 우오조에서 <바깥 선(Outside line)>이라고 이름 붙은 일종의 설치작품을 선보였으며, 1998년 제네바에서 개최된 한 전시회에서는 <불의 선(Line of fire)>이라고 이름 붙은 작품을 선보였다. 이들은 모두 명확히 미니멀리즘적인 경향을 보여 주고 있다.

알메레의 작품은 “새로운 도시의 기호로서, 공간 속에 정신의 순간을 상징적으로 물리적으로 표현하는 장소를 만들어 내려는 것이다. 그것은 비가시적인 변환, 즉 빛에서 오브제로, 시에서 수로, 사유에서 조경으로의 변환을 가시화시킨다.”¹⁶⁾ 이런 시도에서 우리는 리베스킨트가 메를로 폰티처럼 비가시성을 통해 대상의 본질과 의미를 파악하려 했음을 알 수 있다. 그리고 그 가시성이 발생시키는 의미는 바로 하나의 지평 속에서 우연적으로 발생한다고 본다. “그 정원에서 나타나는 형태와 기능, 그리고 메카니즘은, 우리가 놀랍고도 강력한 기호들로 가득찬 세계에 둘러싸여 있다는 것이다. 그리고 우리들에게 도달하는 의미들은 우리 자신의 인식의 단편들과 우연히 만나면서 생겨난 것들이다.”¹⁷⁾

우오조의 작품은 인간과 자연을 주제로 한 작품으로, 공간, 장소, 빛에 관한 현대적 담론을 보여 준다.¹⁸⁾ 즉, 둥근 철기둥 위에 얹혀진 붉은 색의 철제 오브제들은 눈과 정신, 오브제와 장소 사이의 위상학적 관계 망 속에서 위치하며, 시간의 추이에 따라 계속해서 변화하는 빛과 그림자의 유희를 펼치면서, 그것이 놓인 장소의 의미를 새롭게 만든다. 이것은 미니멀리즘 예술가들이 오브제와 장소 사이의 관계를 새롭게 구성하려는 의도와 정확하게 일치한다.

제네바에 출품된 전시물에서, 그는 전시공간의 기둥 사이로 지그재그로 구부러진 붉은 색의 오브

제를 설치하고 있다. 그리고 그 오브제의 표면에는 날카로운 예각의 선들이 그려져 있다. 또 중간 중간에 가는 철물을 삽입하여 러시아 구성주의 작품과 비슷한 분위기를 주려 했다. 거기서 나타나는 물성이나 공간개념은 미니멀리즘의 바로 그것으로, 이 붉은 오브제는 훗날 그의 건축형태에서 주요 특징으로 나타나게 된다. 이런 점에서 리베스킨트의 건축은 미니멀리즘과 직접적으로 연관되어 있음을 알 수 있다.

이외에도 리베스킨트는 자신의 작품을 설명하면서, 지향성, 비가시성, 존재의 두께, 의미와 무의미와 같은 현상학적 용어들을 자주 사용하여서, 그가 메를로-폰티의 현상학으로부터 많은 영향을 받았음을 명백히 보여주고 있다. 이와 관련하여 리베스킨트는 한 인터뷰에서 “건축의 가시성은 건축의 보이지 않는 측면을 구성한다. 그래서 가시성과 비가시성은 사실상 건축을 창출하는 동반자이다. 지난 200년 동안 대부분의 건축가와 도시계획가들은 건축의 가시성에 치중했고, 드러내는데 주력했다. 이 때문에 건축가들은 중요한 무언가를 무시했다.”¹⁹⁾라고 하였다. 이 말은 명백하게 메를로-폰티의 <가시성과 비가시성>을 연상시키는 말이다. 메를로-폰티에 따르면, “존재가 현존하기 위해서는 부재를 필요로 하고 있다는 것 즉, ‘있는 것’은 있지 않는 것과의 관계를 통해서만 있을 수 있다. 따라서 가시적인 것이 지니는 근본적인 성질은 비가시성의 층을 내포하는 것이며, 그 비가시성의 층은 어떤 부재의 형태로서 가시성을 현존하게 한다”²⁰⁾고 주장하였다.

가시성과 비가시성의 문제는 리베스킨트의 대표작이라고 할 수 있는 <베를린 유대인 박물관 증축안>을 설명하면서도 명확하게 나타난다. 그리고 그것은 그의 공간개념을 단적으로 드러낸다. “새롭게 증축된 건물은 하나의 상징으로 계획되었다. 그리고 거기서 비가시적인 것, 텅 빈 것도 그렇게 나타나도록 하였다. 텅 빈 것과 비가시적인 것은 베를린의 공간 속에 모아져 있었던 구조적인 특징이고, 그것이 건축에서 드러난 것이다. 거기서 이름 없는 사람들은 그 이름을 남긴다. 간단히 말해

16) Daniel Libeskind, Space of Encounter, Universe Publishing, 2000, p. 75-76

17) Ibid

18) Daniel Libeskind, Space of Encounter, Universe Publishing, 2000, p. 140

19) Daniel Libeskind, El Croquis, 80권.

20) Maurice Merleau-Ponty, Phénoménologie de la perception, p. 67, 다음의 책에서 재인용. 이종건, 건축의 존재와 의미, 기문당, 1995년, p.57

서 박물관은 구조적인 뼈대를 가진 지그재그 모양이고, 그 지그재그는 박물관을 가로지르는 텅 빈 것이다. 그리고 이 텅 빈 것은 그 혹은 그녀의 부재의 현존을 경험케 하는 어떤 것이다. 이것은 존재하지 않는 중심, 가시적이지 않는 것 주위로 조직된 새로운 유형의 공간이다.....나는 이런 계획안이 건축과 휴머니티의 문제를 연결시킬 수 있다고 보았다. 즉, 베를린의 유대인 박물관은 모더니티 역사, 이런 역사 조각의 운명으로부터 분리될 수 없다는 것이다. 그들은 서로 연관이 되어 있다. 그러나 명확한 형태나 신념을 통해서가 아니라, 의미의 부재, 사물들의 부재를 통해 연관된다. 그러므로 부재는 건물에 깊이를 부여하고, 완전히 다른 태도로 사람들에게 공유된 희망을 준다.”²¹⁾

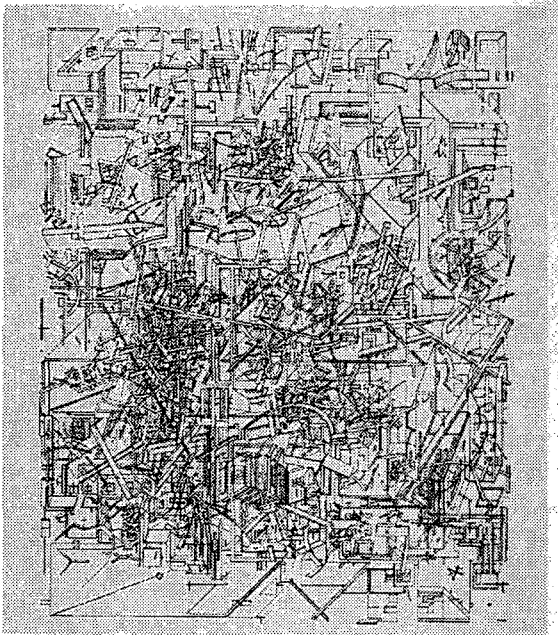


그림 5. Micromegas 연작

이 같은 생각을 요약해보면, 리베스킨트는 건축 공간을 그 속에서 관람자들의 몸을 중심으로 전개되는 움직임, 창의 형태와 빛에 따른 대상의 가시성과 비가시성, 즉각적으로 드러나는 재료들의 현전의 의미, 그리고 장소성이라는 개념으로 요약될 수 있다고 본다. 그러므로 그의 공간은 인간의 온몸으로 체험되어지기를 원하는 현상학적 공간으로 판단된다.²²⁾ 그렇다면 리베스킨트는 이런 공간 개념을 어떤 건축적 장치를 통해 풀어나가려 했을까? 이 점이 정확히 하는 것이 매우 중요한데, 독특하게 그는 선(線)이라는 개념을 가지고 이런 개념을 담아내려 하였다.

4. 다니엘 리베스킨트 건축의 현상학적 공간 개념

4.1. 경험의 기하학

다니엘 리베스킨트의 공간개념은 선의 개념으로부터 시작한다. 1979년에 그려진 드로잉에서부터 현재 계획중인 최근의 건물에 이르기까지 그 내부를 관통하고 있는 것이 바로 선의 개념이다. 그런 점에서 그것은 그의 독특한 공간개념을 가능케 하는 중요 장치임이 틀림 없다. 그의 드로잉을 특징짓는 것도 바로 복잡한 선들이고, 훗날 설계되는 건축작품들도 이런 선에 대한 생각을 건물 매스와 창의 형태로 구체화시킨 것이라고 볼 수 있다.

그의 드로잉들은 매우 세밀하게 그려진 선들이 복잡하게 얽혀 있어서, 일반적인 건축 드로잉들과 비교하여 매우 이질적으로 보인다. 불규칙적인 선들과 기하학적이고 폭발적인 형태가 계속해서 불안정한 형상을 제공한다. 1979년 <마이크로메가스: 끝 공간의 건축(Micromegas: The architecture of Endspace)>이라고 이름 붙은 드로잉 연작들은 그런 점들을 잘 드러낸다. 이런 드로잉들을 통해 리베스킨트가 표현해보고자 했던 것은 바로

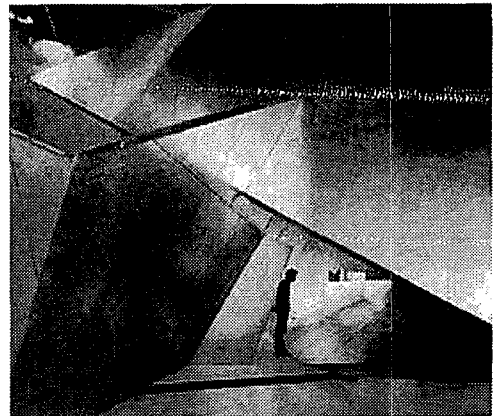


그림 6. Beyond the Wall 26.36°

21) Daniel Libeskind, 앞의 책.

22) <http://www.csmonitor.com/durable/1999/01/22/fp20s1-csm.shtml>

“지각을 통해 어떤 최종적인 의미도 부여될 수 없다는 것이다. 충일함이 결여되어서, 그 표현이 순수한 소여-대상으로 환원되지 못하는 것이다. 대신 시간과 관련된 지평 속에서만, 형태들은 그 ‘가장자리’의 모습을 드러내고, 거기서 개념들과 징후들이 중첩되어 있다는 것이다.” 이런 주장은 명백히 현상학적 지평의 개념을 가지고 형태를 분석한 것으로 보인다. 즉, 우리가 지각하는 것은 형태의 가장자리 선으로 된 외적 지평과, 그들의 중첩과 통해 나타나는 비가시적인 내적 지평을 통해서인데, 그의 드로잉들은 바로 그들을 묘사하고 있다.

이어 그는 경험을 구축하는 작업을 건축의 본질로 보고, 이것을 드로잉 속에 표현하고자 하였다. “이것은 불완전한 표현이다. 완전함이 유보되어 있는 내적인 유희가 움직이는 개방성과 결합되어 있다. 이런 드로잉들은 물리학이나 공간시학보다는 건축사유의 영역에서 좀더 발전시킬 수 있는데, 왜냐하면 ‘경험의 기하학’은 잠재적인 형식화의 지평 속에서만 존재하고, 그것은 다른 욕망과 직관의 지평으로 이미 삼입되기 때문이다.” 여기서 그가 언급한 경험의 기하학은 현상학자인 에드문트 훗설의 <기하학의 기원>이라 책에서 영감을 받았다고 스스로 인정했다. 이런 점에서 리베스킨트가 주장하는 선의 개념은 부재와 존재가 동시에 존재하는, 그러면서 인간의 모든 경험을 질서화하는 형식의 의미를 부여받는다.

또한 이러한 드로잉들에서 나타나는 복잡한 선들을 통해 빈 공간을 드러내게 된다. 이처럼, 그는 가시적으로 나타나는 선을 통해서 텅빈 공간, 부재, 침묵 등 비가시적인 것을 드러내고자 한 것이다. 그래서 아이젠만은 리베스킨트의 작업과정을 이야기하면서, 거의 사라질 것 같은 흔적들을 통해서 붕괴된 구조가 (얇고 그려진) 요소적인 선으로 되돌아가고, 거기서 지나간 잉크자국보다 더 많은 공간이 존재하게 됨을 발견하였다고 하였다.

1983년에 그려진 <방의 작업들(Chamber Works)>은 이러한 실험적인 작품의 마지막에 해당하는 것이다. 여전히 선들은 주요 모티브로 등장하고 있어 초기 드로잉들과의 연속성을 알 수 있다. 그는 이 드로잉들이 “마음의 방 안에서 교차하는 건축과 음악의 생각들을 탐구한 것이다.”²³⁾

그는 음악 속에서 건축적 언어가 내포되어 있음을 재발견하면서 음악의 비물질성이 물질화 되어질 수 있다고 생각하였다. 그래서, 건축과 음악과의 상호 얽힘의 관계에 대해 깊은 관심을 기울이게 되었다. 건축을 탐구하는 이러한 작업을 통해서 건축은 어떤 영원한 구조도, 일정한 형태도, 보편적인 타입도 아니라는 것을 발견하였다. 건축은 존재하였던 것과 존재할 것 사이의 관계의 표지라고 하였다. 존재하지 않는 현실로서의 건축은 상징이다. 그리고 그 과정에서 비원형의 동등한 깊이를 만지는 시간과 공간의 흔적을 남겨 놓는다는 것이다.

이 외에도 리베스킨트의 작품에서 선을 제목으로 하는 경우가 많다. 앞서 언급한 설치작품들이 <바깥선>, <불의 선>이란 제목을 가지고 있고, 그의 대표적이라고 할 수 있는 베를린 유대인 박물관을 그는 <선과 선의 사이(Between the lines)>라고 불렀다. 그런 제목을 붙인 이유로 “이 건물에는 두 개의 선이 존재하는데, 하나는 직선이지만 많은 파편들로 부서지는 선이고, 또 다른 하나는 뒤틀린 선이지만 불명확하게 계속적으로 연속되는 선이다. 이러한 두 선들은 제한되지만 명확한 대화를 통하여 건축적으로 그리고 프로그램적으로 발전한다.”²⁴⁾라고 하였다.

이처럼 그의 건축에서 나타나는 선의 개념을 좀더 명확하게 정리해 보면 다음과 같다. 리베스킨트에게 무엇보다 선은 기하학과 건축적 현실을 내포하는 것으로 읽혀진다. “그것은 선형적이고 절대적인 이상성(ideality)을 가지는 것으로, 기하학, 비례, 스케일, 질서를 가능케 하는 것이다.”²⁵⁾ 앞서 우리는 그의 ‘경험의 기하학’에 대해 언급한 적이 있는데, 그것은 그가 가지는 선의 의미를 정확하게 드러낸다고 생각한다. 두 번째로 선은 세계의 경계인 공간의 지평을 결정하는 한계이다. 그것은 지평선이면서 동시에 하늘에 경계를 부여하고, 수직성과 방향성을 동시에 지시한다. 그런 점에서 그것은 몸으로 지각되는 지평의 한계이다. 이런 생각은 그가 <불의 선>이라는 작품을 해설하는 대목에서 잘 드러내고 있다. 마지막으로 선은 몸과 시간의 움직임을 담고 있는 것으로 이해되어진다. 이 세 가지 선의 의미들은 리베스킨트

23) Libeskind, Chamberworks, Lecture, Berlin, Space of Encounter, p.52에 재수록

24) <http://www.daniel-libeskind.com/daniel/index.html>

25) Jeffrey Kipnis, Space of encounter의 서문, p.12.

의 공간을 특징짓는 주요 논쟁점들로, 현상학적 공간개념과 직접적으로 연관되어 있다.

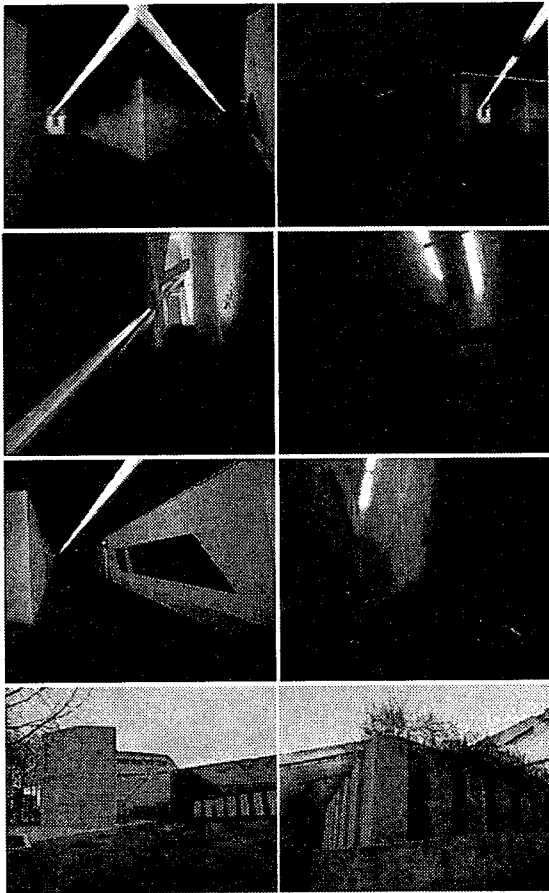


그림 7 움직임에 의한 다양한 시퀀스

한 인터뷰에서 선에 대한 그의 언급은 이런 생각을 뒷받침하고 있다. “선은 기하학과 건축적 현실을 내포하고 있다. 그려진 선들은 현실 속에서 하나의 벽이 되는 것이다. 그렇지만 건축에서 벽에는 항상 선이 부재한다. 나는 건축에서 선이 그 존재와 부재 속에서 존재한다고 본다. 또한 선은 시간과 관계된다. 우리가 역사를 이야기할 때, 그것은 시간의 움직임을 기초로 하고, 그 움직임은 펼쳐고 통합하는 선이다.

그렇다면 이 같은 선은 어떻게 생성되고, 어디서 시작되었는가? 아무도 선의 기원을 발견할 수 없다. 하지만 사람들은 희망을 붙잡는 것처럼 선을 붙잡을 수 있다. 홀로코스트를 겪은 여인이 하늘에 남은 비행기의 궤적을 희망처럼 움켜쥐었다는 일화가 있다. 이런 의미에서 선은 인간적인 구조라고 볼 수 있다.”²⁶⁾

4.2. 몸(지각)과 움직임에 의한 공간의 구축

리베스킨트는 선에 대한 독특한 해석을 통해 시간과 몸의 움직임을 공간 속에 부여하게 된다. 그의 건축은 관람자들이 선을 따라 이동하면서 삼차원적인 경험을 하게 하는 자유로운 공간을 구축한다. 베를린 유대 박물관은 그러한 그의 공간 개념이 잘 드러나 있다. 유대 박물관의 공간에서 관람자들은 주변 공간과 상호 연루되어 얽히며 그 공간과 상호 교감을 통해서 자신의 실존을 느끼게 된다. 그러한 공간은 관람자들과 상호 의사 소통하며 실존적인 차원으로서 존재한다.²⁷⁾

리베스킨트의 유대 박물관은 그 속에서 움직이는 관람자들의 살아 있는 몸을 중심으로 기술되고, 이 점은 사진을 통해 명확하게 보여 주려 했다. 즉, 주요 공간을 찍은 사진에는 그냥 비어져 있지 않고 대신 사람이 한 사람 꼭 들어가 있다(그림 7, 8). 이것은 명백히 메를로-퐁티가 이야기한 몸을 드러내기 위한 의도라고 여겨진다. 또한 이것은 메를로-퐁티가 “세계는 내가 그것에 대한 분석에 앞서서 <거기>에 있다. 존재적인 것은 기술되어야 하며 구축되거나 구성되어서는 안 된다”라고 하여 인간과 자연의 분리를 지양하고 그 이면에 있는 지각하는 몸을 주장했던 것을 건축적으로 구현한 것으로 보인다.

그의 건축에서 3차원의 감각은 공간의 신체적 경험을 통해서 이루어진다. 관람자는 건물 내부에서 기울어진 바닥, 막다른 곳, 일련의 접힘과 펼쳐짐의 공간을 직면하게 된다. 리베스킨트는 관람자가 움직이면서 지각되는 건축 공간을 통해서 결코 예상하지 않았던 무엇을 보게 하고, 창문을 통해 밖을 보고, 또 다른 생각을 하게 하고, 또 다른 나무를, 하늘의 또 다른 구름을 볼 수 있게 하였다. 그는 건축은 매우 물질적인 예술로, 그것은 빛을 제공하고, 건물과 공간과 공공 영역을 제외한 그 밖의 어떤 곳에서도 접근이 불가능한 무엇인가를 제공해야만 한다는 것이다. 이는 다니엘 리베스킨트가 “우리가 삶을 파노라마처럼 결코 볼 수 없다고 설명한 것처럼, 우리는 우리가 어디에 있는지, 코너를 돌면 무엇이 있는지에 관해 결코 알지 못하는 것이다. 우리는 그저 움직이면서 직면하게

Space of Encounter, p. 23에서 재수록.

27) <http://www.ooo.nl/libeskind/home.htm>

26) Between the lines, Jewish Museum, Berlin, 1988-1999,

되는 순간적이고 우연적인 공간과의 만남을 통해서 지각하게 되고 현상을 있는 그대로 받아들이게 된다는 것이다.

단지 건물이 존재하고 있는 현실 있는 그대로를 받아들이고 그들과 의사 소통해야 한다는 리베스킨트의 생각은 본능적이고, 육체인 것이다. 공간은 인간의 움직임에 의해 경험된다. 관람자는 공간적으로 어느 한 곳으로부터 다른 곳으로 움직이면서 다양한 상황을 연출하고, 자신들의 공간성을 연장시킨다. 유대 박물관은 동적이고 명상적인 것 사이의 연결로 구성된다. 실제로 내부 공간은 매우 고요하다. 그는 이 형태를 단독적으로 구성하지 않았다. 그는 역사와 예술의 기념비인 정적인 오브제들과 관람자가 비디오, 레이저 쇼, 영화를 볼 수 있는 상호 교환적인 공간과 접촉하도록 하였다.²⁸⁾

마찬가지로 이 박물관은 시간의 움직임을 선으로 된 공간 속에 담아내고 있다. 그것을 통해 4 세기부터 현재까지 베를린에서의 유대인의 사회, 정치, 문화적인 역사를 전시한다. 새로운 연장은 지하층의 길을 경유하여 바로크 양식의 건물로 연결되어 있다. 여기서 가장 긴 층의 하나는 연속의 계단으로 그리고 박물관 그 자체로 이르게 된다. 두 번째 층은 출구와 이주의 정원으로, 그리고 세 번째 층은 대학살 빈 공간의 침침한 끝으로 이르게 된다. 건물은 바로크 양식의 오래된 건물을 통하여 들어가도록 프로그램 되어 있다. 관람자는 위대한 사상가들과 작가들과 예술가들과 18세기의 베를린의 위대함과 베를린의 바로크 양식의 유대 문화와 영광을 첫 번째로 방문한다. 그리고 나서, 그 건물은 급진적으로 분열된 통로를 통해서 만나는 빈 수직 공간은 심지어 유대인과 다른 민족들이 완전한 시민으로 받아들여지지 않았던 베를린의 문화의 정점을 보여주는데, 거기에서 관람자는 편견, 편협한 신앙, 반유대주의를 생각하게 된다. 내부에서 관람자는 그러한 빈 공간을 발견하게 되고, 그러한 가시적인 공간은 비가시적인 공간과 시간의 조형적인 표현, 그림자, 유행, 베를린 역사, 유대의 역사, 지금껏 그래왔고 장래에도 그럴 것 같은 것에 대해서 이제까지 들어본 적이 없는 흥미로운 길로 펼쳐진 지평을 관람자들에게 제공한

다.

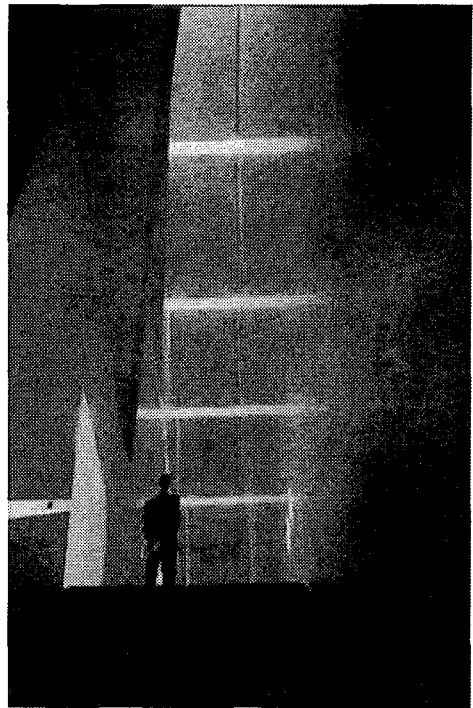


그림 8. 베를린 유대인 박물관의 내부 계단

4.3 복수적이고, 이질적이고, 차이의 공간

리베스킨트는 한 인터뷰에서 공간에 대해 다음과 같이 이야기하였다. “공간은 존재하지 않고 공간들이 존재한다. 공간은 복수적이고 이질적이며, 차이를 가진다.... 지금까지 공간은 마치 당구 게임의 볼록한 당구공처럼 거대한 테이블 위를 가로질러 산중되거나 제거되곤 하였다. 그러나 이제 공간은 볼록한 것의 반대인 오목한 것이고, 단일한 것이 아니다. 그것은 다차원적으로 오목한 것으로, 어떤 가상의 중심을 향해 조정되지 않는다.”²⁹⁾

이런 이야기는 그의 공간개념을 명확히 밝힌 것으로, 여기서 거대한 당구대는 근대건축의 공간을 가르키는 것 같고, 리베스킨트는 그것이 단일한 유토피아를 중심으로 배치된다고 본다. 그러나 그런 유토피아는 “모든 인간의 잠재력을 파괴하는 이데올로기로 작용한다”고 보았다. 대신 리베스킨트는 미셸 푸코가 이야기한 공간의 헤테로토피아(hétérotopia)를 지향한다. 그래서 그가 오목한 것

28) <http://www.csmonitor.com/durable/1999/01/22/fp20s1-csm.shtml>

29) End of Space, Gerhard Ahrens와의 인터뷰, 1992년. Space of Encounter, p. 68에 재수록.

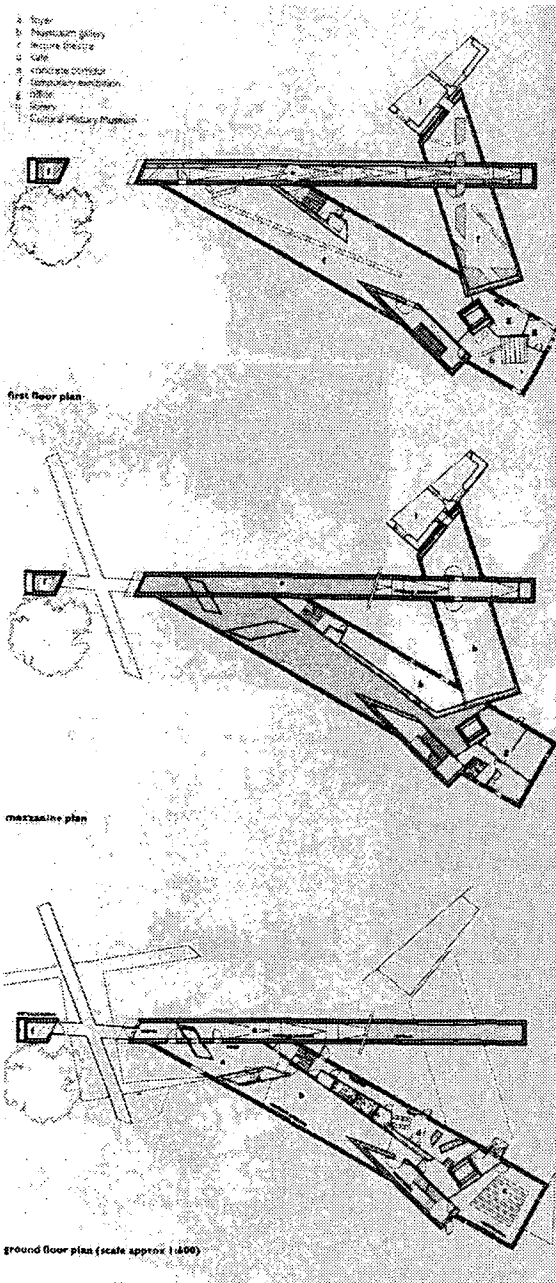


그림 9. 펠릭스 누스바움의 1층, 메자닌 층, 2층 평면으로 지칭한 것은 지평을 가진 복수적이고 이질적인 공간을 가르키고 있다. 이것은 명백히 앞서 언급한 현상학적 공간을 암시하고 있다. 이런 생각은 그의 <베를린 유대인 박물관>과 <펠릭스 누스바움(Felix Nussbaum) 박물관>에서 잘 나타난다. 먼저, <베를린 유대인 박물관>에서 리베스킨트는 지그재그로 된 매우 이질적이고 복

수적인 공간을 선보인다. 여기서 건축을 구성하는 것은 건물 그 자체가 아니라 건물의 내부 공간이다. 내부 공간은 텅빈 것과 부재에 의하여 구체화된다. 그러한 빈 공간은 그의 드로잉의 선들이 아니라 선들 사이의 공간들에 의해 구성된다.

아연으로 치장한 불규칙적이고 파편화된 건물 볼륨은 베를린의 보이지 않는 명소의 지도와 지형학을 표현한 것으로 매우 극적으로 관통하는 모습을 띠고 있다. 건물의 불확정적인 파사드는 단지 그럴싸해 보이도록 만들어진 유행에 따른 파사드가 아니라 내부 공간에서 느껴질 수 있는 다양한 공간에 대한 경험을 고려한 파사드이다. 건물 안에서, 관람자들은 기울어진 바닥, 막다른 곳, 때론 보이기도 하다가 때로는 보이지 않기도 한 그러한 일련의 접힘과 펼쳐짐의 공간에 직면한다. 이렇게 심하게 분절되고 이질적인 공간의 전개방식은 일상적인 논리를 떠나 불합리하고 우연적인 생각을 조합하도록 유도한다. 그의 건물의 접힘과 펼쳐짐의 형태는 내부 공간에서 역시 이질적이고 복수적인 빈 공간으로 나타나고 있다.

이질적이고 파편화된 공간을 부유하는 관람자는 때로는 단절과 때로는 상호소통을 교차하면서 자기 자신을 열어 놓게 된다. 파노라마처럼 그 공간의 전체를 보여주지 않는 건물은 관람자들의 생각과 경험을 분열시키고 이질적인 것으로 만든다. 이동하는 관람자는 그 공간 속에서 있지 못하고 부유하며 방황한다. 관람자는 그냥 존재하기도 하지만 그 자체가 기억을 가지고 있다. 그것은 시간과의 관계 때문이다. 그 기억은 문화적인 기억이며 문화적인 서사의 일부 속에 들어 있는 기억이다. 이제 그 기억은 단절되고 분해된 채 사물들의 일부로서 존재한다. 부분을 통해 전체를 추측해가는 파편화는 기억의 일부를 지우며 지속성을 잃어간다.

이런 공간적 특징은 그의 펠릭스 누스바움 박물관에서도 잘 나타난다. 여기서 세 개의 사각형 볼륨이 각각의 외적 특징을 가지며 불규칙한 삼각형을 형성하고 있다. 그리고 그들은 내부공간에서 일어나는 축들의 교차를 외부형태로 드러낸다. 이 건물을 찾은 방문자들은 입구에 들어서서 먼저 오크 목으로 피복된 건물로 들어가서 유대인 화가 누스바움의 작품을 전시하는 전시홀을 지나 계단을 타고 2층으로 올라간다. 2층 전시의 공간에서,

방문자는 누스바움 작품들이 파괴된 사실을 알게 되고, 그 비극적 부재를 현재화시킨다. 여기서 다시 방문자들은 램프를 타고 메자닌 층으로 내려와서 다시 전시물을 보고 지상으로 내려오게 된다. 이런 과정적 공간을 통해 리베스킨트는 이런 과정이 누스바움이 독일에서 추방되어 프랑스와 벨기에를 전전하다가 결국에는 아우슈비츠의 죽음 길을 드러낸다. 그러나 이런 과정은 르 꼬르뷔제의 '건축적 산책로'와는 다르다. 먼저 "그 공간은 명료하지 않고 혼란스럽고 미로적이다. 그래서 처음 찾아온 방문객들을 당혹스럽게 한다. 또한 파편처럼 갈라진 장들과 경사진 벽들은 르 꼬르뷔제의 공간처럼 일관된 공간을 체험하는 것 대신에 이질적이고 파편화된 공간을 체험케 한다."³⁰⁾ 그런 점에서 그것은 '건축적 산책로'의 전복이고, 근대공간에 대한 리베스킨트의 도전이라고 여겨진다.

4.4 장소성

리베스킨트는 장소성에 대해서도 많은 관심을 가졌다. "그는 작품을 통해 건축의 불변의 것을 추구해 왔는데, 그것이 바로 '장소의 혼(genius loci)'라고"³¹⁾ 하였다. 거기서 도시와 건축의 유일성을 찾으려고 하였다. 그렇지만 그가 생각하는 장소성은 1960년대의 맥락주의나 유형학의 건축처럼, 도시 맥락 속에서 가시적인 형태들의 일관성을 문제삼는 것이 아니라, 기억과 시간에 담긴 부재하는 것들의 두께를 드러내는 것이다. 그래서 그의 건축은 주위 건물들과 매우 이질적인 형태를 취하지만, 바로 이 점에 의해 잠재해 있는 장소적 의미가 보다 두드러진다.

베를린 유대 박물관은 새로운 공간을 지닌 동시대의 박물관으로서, 시민들에게 영감을 불어넣어 주며, 오래된 벽의 이면의 두께를 반향 한다. 그 지하 공간과 전체 지하 박물관과의 실제적인 연결은 3개의 다른 목적지로 이끄는 길을 가지고 있다. 박물관에서 연속되는 계단을 통해 나아갈 때, 당신은 갑자기 당신 자신을 밖에서 발견하게 되는 매우 중요한 정원인 망명 정원과 베를린의 역사의 막다른 곳인 대학살의 타워를 발견하게 된다. 대학살 타워의 공간은 완전히 거대한 공간, 매우 폭

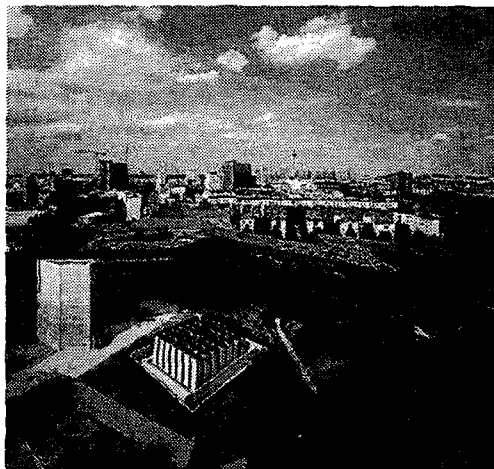


그림 10 베를린 유대인 박물관의 외부

이 좁은, 그리고 전혀 난방이 되지 않는, 그래서 겨울에도 추운 그러한 공간이 있다. 그것은 전례 없는 공간이다. 그 공간은 사람들이 박물관에서 본 것을 마음속에 정리하고, 반향하고, 숙고할 기회를 준다. 물론 예술이나 역사를 보여주기 위한 전시뿐만 아니라 관람자들이 경험했던 것들에 대한 문제들을 그들 스스로 불러일으킬 수 있는 새로운 전략과 새로운 방법을 모색하는 공간이기도 하다. 내부의 망명 정원과 대학살의 타워 공간은 그 곳 그 장소가 가지고 있는 장소의 혼을 불러일으키고자 한 것이다. 그래서 유대 박물관 개념의 기초는 땅에서부터 출발한다.³²⁾ 새로운 건물은 이러한 장소가 지니고 있는 흔적 위에 덧 쓰여진다. 건축 작업은 이러한 지식의 지도를 만들고, 이전에 존재하지 않았던 무엇인가를 덧붙이는 것이다.

리베스킨트의 건축은 전통과 새로운 미래의 베를린이라는 연속성에 주목한다. 일어났던 것과 장래에 일어날 수 있는 것의 연속으로서 건축 공간을 구축하고자 한 것이다. 박물관은 단지 과거에 머무는 것이 아니라, 미래로 나아가고 있음을 드러내고 있는 것이다. 즉, 건축은 단지 과거의 전통뿐만 아니라 새로운 전통, 그리고 과거와 미래를 연결하는 것이다. 이러한 생각은 새로운 박물관을 지을 때, 동시대의 도시를 반영하는데 있어서 매우 중요한 생각이다. 건물은 단지 그 차체로서 뿐만 아니라, 다수의 공공(대중)을 위한 것이다. 그

30) Museum, Osnabruck, Germany, in *Architectural Review*, 1226, 1999년 4월.

31) 앞의 책, p. 148

32) <http://www.csmonitor.com/durable/1999/01/22/fo20s1-csm.shtml>



그림 11. 베를린 유대인 박물관의 배치 계획

래서 그는 새로운 공간이 레스토랑과, 상점과 모든 공공의 활동들을 지닌 동시대의 박물관으로서의 박물관의 정체성을 확립시키도록 하였다.

리베스킨트는 베를린의 영적 본질을 전달하는 것들을 서로 연결해 보려고 하였으며, 그 결과 마침내 일련의 선들로 구성된 왜곡된 육각형 배치로 나타났다. 이와 같은 선들의 비합리적인 배치는 베를린에 위치한 무명의 장소들을 연결시키는 일종의 유대 관계를 형성할 뿐만 아니라, 비실체적인 장소와 실제 사람들의 연속적인 결합을 의미한다. 이것은 눈에 보이지 않는 비이성적인 차원을 의미하며, 바로 이 프로젝트가 지니고 있는 차원이다. 또한 유대인 학살이라는 엄청난 죄를 고발하는 미술관은 베를린이라는 특수한 도시의 역사를 상징한다.³³⁾

5. 결 론

지금까지 우리는 다니엘 리베스킨트의 건축 공간을 자세하게 살펴보았다. 이것을 통해 그의 공간 개념들은 근대 건축 공간 개념의 한계를 극복하고 새로운 공간 개념을 탐구한 것으로 보이고, 그것은 메를로-퐁티의 현상학적 공간 개념과 미니멀리즘의 공간개념을 통하여 보다 명확하게 설명되어

질 수 있음을 살펴볼 수 있었다.

결론적으로, 다니엘 리베스킨트의 공간에서 나타난 특징을 살펴보면,

첫 번째로 그의 건축에서 독특하게 나타나는 선의 개념은 공간적으로 경험의 기하학을 드러내며, 공간의 지평을 한계지는 것으로, 그리고 몸과 시간의 움직임을 담는 것으로 이해된다.

두 번째로 그의 건축 공간은 그 속에서 움직이는 관람자들의 살아 있는 몸(지각)을 중심으로 기술하고 있다는 특징이 있다. 이것은 공간과 인간의 지각행위를 통일된 전체로서 파악해야 한다고 본 현상학적 공간 개념을 나타낸 것이라고 할 수 있다.

세 번째는 리베스킨트의 공간은 대단히 복수적이고 이질적이며 차이의 공간을 선보이고 있다. 이렇게 이질적이고 파편화된 공간 방식은 일상적인 논리를 떠나 불합리하고 우연적인 생각을 조합하도록 유도한다. 그리고 그 공간을 부유하는 관람자는 때로는 단절과 때로는 상호소통을 교차하면서 자기 자신을 열어 놓게 된다.

네 번째는 장소성을 추구한다는 점이다. 눈에 보이지 않지만, 여전히 그곳에 존재하고 있는, 비가시적인 것들의 불러일으키고, 내적인 의미를 건축을 통해 드러내고자 하였다. 역사의 발자취를 오늘날과 재결합시키고, 내재된 내적 의미를 눈에 보일 수 있도록 분명하게 나타내고자 한 것이다.

그리고 이런 공간적 특징들은 결코 각기 다르게 분리되어서 지각되지 않고, 보는 사람들에게 즉각적으로 단일한 현전으로 지각된다.

참고문헌

1. 아게마츠 유우지, 건축 공간의 미학(이두열 역), 현대 건축사, 2000
2. 이규목, 인간과 환경의 관계에 대한 현상학적 접근방법 연구, 대한 건축 학회 논문집 제15권, 1988, 02
3. Leepa, Allen, Minimal Art and Primary Meaning, M.A, ed. Gregory Buttcock, (New York)
4. Macann, Christopher, Four Phenomenological Philosophers : Husserl, Heidegger, Sartre,

33) Noever Peter Architecture in Transition(뉴 모더니즘과 해체주의, 김경준 역), 청람, 1996, pp.72-77

- Merleau-Ponty, Routledge, 1993
5. Burnham, Jack, Beyond Modern Sculpture, New York George Braziller, 1968
 6. Libeskind, Daniel, The space of encounter, Universe, 2000.
 7. Libeskind, Daniel, Daniel Libeskind Countersig, Rizzoli International, New York, 1992
 8. Maxwell, Robert, Transgression, Architectural Design Vol68, Vch Verlagsgesellschaft Mbh, Germany, 1997
 9. Merleau-Ponty, M. Phénoménologie de la Perception. Gallimard, 1945
 10. Monika M. Langer, M. Merleau-Ponty's Phenomenology of Perception : A Guide and Commentary (메를로 폰티의 지각의 현상학, 서우석, 임양혁 역), 청하 1992
 11. Noever, Peter, Architecture in Transition(뉴 모더니즘과 해체주의, 김경준 역), 청람, 1996
 12. von MEISS, Pierre, De la form au lieu(형태로부터 장소로, 정인하, 여동진 역, 시공문화사, 2000)
 13. Banham, Reyner, Age of The Masters(거장들의 시대, 강혁 역), 태림 문화사, 1997
 14. <http://www.csmonitor.com/durable/1999/01/22/fp20s1-csm.shtml>
 15. <http://www.daniel-libeskind.com/daniel/index.html>
 16. <http://www.ooo.nl/libeskind/home.htm>

A Phenomenological Study on the concept of Daniel Libeskind's Architectural Space

Jung, Inha
(Hanyang University)
Kim, Hongsoo
(Hanyang University)

ABSTRACT

The purpose of this study is to analyze the Daniel Libeskind's spatial concept in view of the Merleau-Ponty's Phenomenology. After the coming of postmodern architecture, the concept of space ceased to be discussed between architects. Instead a sign and a form were supposed as much more important subject to define architectural discipline. But after 1980, the new concept of architectural space was experimented by the architects like Frank Gehry, Peter Eisenman, Steven Hall, and Bernard Tschumi, which was clearly distinguished from modern spatial concept. By the Daniel Libeskind's architecture, this study are to make clear this tendency. For this, we accept as an important instrument Merleau-Ponty's phenomenology and the spatial concept of Minimalism, which stress the relationship of inter-subjectivity between space and human body. Consequently, Daniel Libeskind's spatial concept is characterized by fragmental, accidental, heterogeneous space by accidental events which is occurred by movement of human, which was indentified with Merleau-Ponty's spatial concept.