

# ‘Tectonic’과 Carlo Scarpa 建築에서의 디테일에 대한 存在論的 理解에 관한 研究

-Heidegger의 實存 現象學的 思惟方式을 中心으로-

이 상 진

(숭실대학교 전임강사)

변 태 호

(성균관대학교 부교수)

## 1. 서론

19세기 산업혁명 이후 과학기술의 발달과 신 재료의 개발은 건축에 있어 이전에 볼 수 없었던 가장 큰 변화 즉, 신화적 세계관에서 과학적 세계관으로의 문화적 변이를 가져왔다. 그리고 이러한 실증적이며 물질 중심적 세계관은 건축의 공간구성에 있어 기능주의라는 20세기의 모더니즘 건축(Modernism architecture)을 낳게 된다. 모더니즘 건축의 중심적 이데올로기의 하나는 무엇보다 과학기술의 적극적 활용을 통한 사회구조의 재구성과 미학적 질의 향상, 즉 표준화와 대량생산 그리고 기능적이고 미적으로 우수한 상품의 개발로 사회 문화적 경험의 균형과 비-구획화를 추구하였다는 것은 잘 알려진 사실이다. 그럼에도 불구하고, 지금의 시점에서 지난 모더니즘 건축을 돌아보면 그것은 그 시대의 진정한 문제해결을 위한 대안으로보다는 이데올로기 그 자체로만 남아있으며, 단지 새로운 건축양식으로의 상징적이며 심미적인 대상이 되어버린 듯하다.

20세기 중엽부터 이러한 모순의 극복을 위한 움직임이 ‘탈-현대’(post-Modern)라는 이름아래 다양한 주제의 양식적 경향으로 나타난다. 그러나 그들 대부분의 관심은 여전히 건축의 양식적인 논의에만 집중되어 있는 듯하며, 특히 지금의 소비형 산업사회에서 새로운 양식을 통한 상업적 이미지만을 표현하여 건축을 심미적 상품으로 가치 절

하시키는 모순적 힘이 되어버린 것 같다. 이러한 건축과 사회문화의 모순된 관계설정 속에서 인간 존재의 새로운 가치를 담을 현대건축의 발전된 모습을 기대하기는 어렵다. 특히 지난 반세기의 건축역사를 돌아 볼 때 현대건축의 가장 큰 모순은 그것의 본질적 의도가 인간의 선형적이며 존재적인 의미영역을 표현해 낼 상징적 표상능력을 상실한데 있으며, 대신 건축양식의 지나친 상업적 심미(審美)화만을 강조한데 있는 것은 아닌가 생각된다.

18세기 이후 현대건축에 이르기까지 이러한 진행 과정에 대한 비평적 견해는 슐츠(Schulz)나 베슬리(Vesely), 고메즈(Gomez), 프램톤(Frampton), 프레스케리(Frascari) 등등 최근 많은 건축 이론가들에게서 다양한 표현으로 찾아볼 수 있다. 그리고 현대건축의 이러한 표상(representation)의 문제를 극복하기 위한 방법, 특히 건축형태의 의미적이며 심미적인 이중적 표상 방법으로 ‘텍토닉’에 대한 그들의 강조는 지금에 있어 중요한 의미를 지닌 듯 하다. ‘텍토닉’에 대한 논의는 건축에 있어 고대 이후 현대에 이르기까지 오랜 역사를 지니고 있다. 그리고 최근에 발표되어있는 수 편의 연구물들을 보면 ‘텍토닉’의 다양한 이해를 가능하게 해준다. 그러나 그들 모두는 건축에 있어 ‘텍토닉’에 대한 역사적인 진행 사실이나 역사적인 특정 이론가들에 대한 연구에 한정되어 있는 반면, ‘텍토닉’에 대한 미학적이며 존재론적인 의미, 특히

인식론적 측면에서 현대에 받아 드릴 수 있는 ‘텍토닉’의 본질과 의미에 대한 연구는 찾아보기 어렵다.

이런 점에서, 본 연구는 건축의 의미론적 측면에서 어원분석과 특히 철학자 마르틴 하이데거(Martin Heidegger)의 실존철학적 관점에서 ‘텍토닉’에 대한 본질성과 존재론적 의미를 해석해 보려 하며, 더 나아가 ‘제작의 예술’(art of making)로 잘 알려진 건축가 카를로 스카르파(Carlo Scarpa)의 작품을 통해 ‘텍토닉’ 특히 ‘조인트’(joint)에 대한 존재론적 실천행위가 작품에 어떠한 방식으로 나타나 있는지를 간략한 예를 통해 소개하고 해석해 보려한다. 본 연구는 결국 이러한 논의를 통해 현대건축이 보여주고 있는 심미적 상업화를 극복하고 나아가 지역적 전통의 현대적 계승을 이루어 낼 수 있는 가능한 방식을 인식론적 관점에서 제시해 보려는데 그 의의가 있다.

## 2. 디테일(Detail)로서의 ‘조인트’(Joint), ‘조인트’(Joint)로서의 ‘텍토닉’(Tectonic)

### 2.1 19세기 ‘텍토닉’(Tectonic)에 대한 논의

건축에 있어서 ‘텍토닉’에 대한 해석과 논의는 고대 이후 서양건축 역사를 통하여 끝없이 언급되어 온 것 같다. 특히, 역사적으로 ‘텍토닉’에 대한 여러 관점 중 우리의 주의를 끄는 대표적인 것은 르네상스 시대 잘 알려진 건축가이자 그리스와 로마의 전통을 이어받은 알베르티(Leon Battista Alberti)의 조화(concinnity)이론이나,<sup>1)</sup> 근대적 개

1) 알베르티(Leon Battista Alberti) 건축이론의 가장 대표적인 주제는 ‘적절함의 예술로서의 건축’(architecture as art of the appropriate)으로 정의 내릴 수 있다. 다시 말해, 알베르티에게 건축이란 의미를 지닌 그리고 그 적용의 결과가 아름다울 수 있는 적절한 디테일을 선택하는 예술을 의미한다. 그리고 그에게 건축의 아름다움 또한 적용된 디테일들과 그곳에 담긴 의미들의 조화로운 관계를 의미하는 것으로, 특히 “그들이 속해 있는 단일체 안에서 모든 디테일들이 조화를 이루는 것”(the concinnity of all the details in the unity to which they belong)을 의미한다. 이러한 정의는 알베르티에게 ‘미’란 규범적인 기준(normative)에 의해 더할 수도, 빼 수도 없는 모든 부분들의 ‘숙련된 결합’(skillful joining)을 의미하며, 특히 조인트, 즉 디테일이란 정신적이며 추상적인 의미로의 무엇이 건축에 있어 축조로의 실제적인 무엇으로 변화되는 장소이기에 중요성을 지닌다. 알베르티는 이러한 ‘조화’를 이룩하기 위해 ‘수’(number)와 ‘마감’(finishing) 그리고 ‘배치’(collocation)라는 가장 기본적인 건축요소들간의 일치적인 대응성을 강조한다. 비록, 알베르티는 이러한 그의 이론을 실제 건축물에서 완전히

념의 시작으로 페로(Claude Perrault, 1613-88)의 재료와 수학적 원리에 관계된 개념으로의 ‘텍토닉’에 대한 해석,<sup>2)</sup> 그리고 좀 더 집중적이며 다양한 논의를 19세기에 들어서 볼 수 있다. 이 시기의 건축에 있어 철과 같은 새로운 재료나 근대적인 기술개념의 등장 그리고 전시대에 걸친 양식의 난립은 바로 오랜 건축의 전통으로 여겨온 ‘텍토닉’에 대한 새로운 미학적 정의의 정립 필요성을 대두시켰기 때문이다. 이러한 시대적 배경 하에서 그리스 부흥의 새로운 고전적 경향과 함께 건축의 본질성으로 ‘텍토닉’에 대한 논의는 더욱 다양하고 활발해진다. 여기서는 이 시기의 다양한 생각들을 유럽의 국가별로 혹은 이론가별로 비교 소개하기 보다는, 이들 중에서 ‘텍토닉’에 대한 논의가 가장 활발히 이루어진 독일을 중심으로,<sup>3)</sup> 특히 칼 뵈티허(Karl Bötticher)와 고트프리트 켐퍼(Gottfried Semper)의 생각을 간략히 서술함으로 이 시기의 ‘텍토닉’에 대한 사고(思考)적 특징과 그 한계를 설명하려 한다.

‘텍토닉’이란 용어가 독일에서 처음 사용된 것은 물러(Karl Otfried Müller)의 1830년 ‘예술 고고학 핸드북’(Handbuch der Archäology der Kunst)으로 추측되고 있다.<sup>4)</sup> 이후 ‘텍토닉’에 대한 좀 더

적용하고 실현시키지는 못했지만, 최소한 건축가의 정신적 미학개념으로 강조한 것은 분명하다. 이러한 알베르티의 미학적 이론이 이후 현대에 와서 건축적으로 가장 잘 완성된 예를 우리는 대표적으로 Carlo Scarpa의 작품에서 찾아 볼 수 있다. Leon Battista Alberti. (1988). 1, 6, 7장 참조

2) ‘텍토닉’에 대한 근대적 개념의 시작은 Claude Perrault(1613-88)의 ‘재료와 수학적 원리’에 관계된 개념으로의 ‘텍토닉’에 대한 해석에서 볼 수 있을 것 같다. 그의 저서 ‘다섯 주법의 규칙’에서 페로는 건축에서의 전통적인 비례개념을 거부하고, 특히 양식으로 대변되는 상대적인(arbitrary) 미 대신 재료와 수학적 원리에 입각한 절대적인(positive) 미, 즉 구축을 강조한다. “양식(style)이란 상대적인 미의 영역에 속하며, 반면에 대칭, 재료의 풍부함, 시공의 정밀도 등은 보편적이며 절대적인 미적 형태의 명확한 요소들이다. 양식을 재현적 강조에 의해 비구축적(atectonic)이라고 한다면, 절대적인 미는 재료의 물성과 수학적인 질서에 근거를 두고있는 만큼 구축적(tectonic)이라고 할 수 있다.” Claude Perrault. Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens. 1683 in Kenneth Frampton. (1995), p.29.

3) 19세기 독일에서의 ‘텍토닉’에 대한 논의는 역사적으로나 미학적 개념에서 볼 때 이 전까지 이분화 되어온 헬레니즘 건축과 중세 고딕건축에 대한 높은 관심 속에서, 이 둘 사이에 발생될 수 있는 모든 미적 개념들의 차이를 ‘텍토닉’의 새로운 정의를 통해 통합시킴으로 독일 근대건축의 정체성을 찾으려는 노력으로 생각할 수 있다.

4) 물러는 1830년 출판된 이 책에서 ‘tektonische’를 예술적 형

진보된 개념에서의 논의는 뵈티허와 쟈퍼에 의해 제시된다. 뵈티허는 그의 책 '헬레네인의 텍토닉'(Der Tektonik der Hellenen)에서 고대 그리스 건축이 목구조에서 기원하였음을 밝힘으로, 목구조의 구조적인 기술적 형태(Kernform)와 엔타블레처(entablature) 등에 재현된 목조의 예술적 형태(Kunstform) 모두를 '텍토닉'의 통합된 개념으로 설명하고 있다.<sup>5)</sup> 특히 뵈티허에게 그리스건축은 건축부재들의 역학적 관계가 역사적으로 가장 잘 표현된 이상적인 건축물로, 미래의 건축은 그것이 지닌 구조체가 최대한 표현되어 역학적인 안정성과 시각적인 아름다움을 주어야 한다고 주장한다. 이런 점에서, 철과 같은 새로운 재료의 사용이나 시공기술의 적용 또한, 그것의 구조적 면이 어떻게 표현되느냐에 따라, 또 다른 구조적 발전과 더불어 예술적 형태를 만들어 낼 수 있을 것으로 확신하여 새로운 재료와 시공기술의 가능성을 긍정적으로 받아들이는 입장을 취한다.

반면, 쟈퍼의 생각이 뵈티허와 근본적인 차이를 보이는 것은 건축의 기원에 관한 점과 철과 같은 신재료와 기술에 관한 견해에서이다. 쟈퍼는 우선 근대이후 계속 이원화로 분화된 두 세계 - 그리스와 고딕, 예술과 기술, 이상과 현실, 등등 -를 통합하기 위해 건축의 기원을 밝힘으로 이 둘 사이의 간격을 넘어서려 했다. 그런 방법의 하나로 쟈퍼는 카리브해의 오두막(Caribbean Hut)을 예로 원시주거 개념을 형성하는 4개의 기본요소- 토루(土壘, earthwork), 골조와 지붕(framework / roof), 난로(hearth), 경량막이(enclosing membrane) -를 강조 설명한다. 그리고 이러한 발생 기원론적 논리를 기초로 쟈퍼는 건축의 기원은

나무를 엮어서 만든 벽이며, 수직 벽을 위한 최초의 재료는 돌이 아니라 카페트와 같이 장식이 새겨진 짜여진 재료로, 특히 이러한 짜여 엮어진 재료란 구조재를 피복하고 그로 인해 공간을 둘러싸는 것으로 이러한 피복이 인류문명의 가장 원초적 시원(始原)이 된다고 고고학적 예를 통해 설명한다. 이곳에서 쟈퍼는 두 가지의 대표적인 구축방법을 제시하고 있다. 하나는 경량의 선형 부재들이 조립되고 공간적 매트릭(matrix)을 이루는 골조(骨組)의 구축(tectonic of the framework)이며, 또 하나는 중량재의 반복적인 축조를 통해서 매스(mass)와 볼륨(volume)이 동시에 형성되는 절석법적인 구축(stereotomics of the earthwork)이 그것이다.<sup>6)</sup>

어떠하든, 쟈퍼에 있어서 재료의 피복은 단순한 물질 그 자체를 예술적이며 그리고 정신적인 것으로 승화시킬 수 있는 가장 근원적인 '텍토닉'적 방식인 것이다. 이런 점에서, 쟈퍼는 비록 그 시대의 기계문명을 반대하지는 않았으나, 특히 철이라는 재료의 사용에는 매우 민감한 반응을 보인다. 그에 따르면, 철이라는 재료는 석재와 같이 건축에 안정된 비례감을 주지 못하기 때문에 기둥과 보와 같은 중요한 건축부재로는 사용되지 않아야 하며, 또한 피복이 된 위에도 상징적 표현이 어렵다는 이유로 그 사용에 있어 매우 부정적이었다.<sup>7)</sup> 쟈퍼의 '텍토닉' 개념, 특히 피복이론은 이후 여러 비평적 논의에도 불구하고 현대건축에 이르기까지 광범위한 영향을 미친다.<sup>8)</sup>

쟈퍼 이후 이러한 '텍토닉'에 대한 논의는 대표적으로 와그너(Otto Wagner), 베렌스(Peter Behrens) 그리고 미스(Mies van der Rohe)를 통

태들에 적용되는 것으로, 무엇보다 그것이 만들어 내는 예술성의 정점은 필요성에 의해 부각되며 깊은 인간 감정의 재현이 되는 건축에 있는 것으로 해석하고 있다. 또한, 이 책의 세 번째 판에서 그는 '텍토닉'을 결합 또는 건식 접합으로 표현하였으며, 특히 고전 용어 'tektones'는 점토나 금속 기술자를 제외한 구조 기술자와 가구(cabinet) 제작자를 의미한다고 말하고 있다. Kenneth Frampton. (1990), p.4.

5) 뵈티허는 고대 그리스 건축이 목구조에 기원하였음을 강조 하면서, 특히 목구조의 구조적 형태를 기술적 형태(Kernform)로 그리고 엔타블레처(entablature) 등에 재현된 목조의 형태는 예술적 형태(Kunstform)로 구분하여 해석하고 있다. 그리고 이러한 구조적인 필연성과 상징적인 예술성으로의 이중적 특성을 뵈티허는 '텍토닉'의 통합된 개념으로 설명하고 있다. Karl Bötticher. Der Tektonik der Hellenen. 1843-1852년 사이에 3판까지 간행.

6) 쟈퍼는 카리브해의 오두막(Caribbean Hut)에 기초해서 원시주거의 기본적인 4요소에 대해 1851년에 발간된 그의 책 Die vier Elemente der Baukunst에서 깊이 있게 설명하고 있다. 이것은 로지에(Abbe Laugier)의 원시 오두막(Essai sur l'architecture, 1753)에 기초한 신고전적 이론과는 달리, - 토루(土壘, earthwork), 골조와 지붕(framework / roof), 난로(hearth), 경량막이(enclosing membrane) -를 중심으로 분석하고 있다. 그후, 그의 책 Der Stil in den technischen und tectonischen Künsten oder praktische Aesthetic을 통해 쟈퍼는 두 가지의 대표적인 구축방식, 즉 'tectonic of the frame'와 'stereotomics of the earthwork'에 대해 그것이 갖는 미학적 특성을 자세히 설명하고 있다. 이에 대한 요약적 설명은 Kenneth Frampton. (1990), p.21을 참조.

7) Wolfgang Herrmann. (1984), p.174-176.  
8) 쟈퍼의 이론에 대한 비평적 관점은 임석재. (1995), p.176 혹은 정인하. (1998), p.86 참조.

해 현대에까지 이어지고 있으며, 다시 칸(Louis Kahn)이나 웃존(J. Utzon) 등의 건축작품과 세클러(Eduard Sekler), 하르투니안(G. Hartoonian), 프램톤(Kenneth Frampton), 스와르저(M. Schwarzer) 등의 이론적 저술에서 '텍토닉'에 대한 새로운 비평적 논의로 확대되어 가는 것을 볼 수 있다. 그러나 앞에서 대표적인 예로 언급한 과거나 현대의 건축적 논의들은 궁극적으로 '텍토닉'의 개념적 의미에 대한 고고학적 발굴이거나, 켈퍼처럼 '텍토닉'의 물성적 측면 혹은 비트허처럼 구조적이며 역학적인 관계의 강조와 같이 구축성의 형식적 문제에 대한 언급에 제한되어 있는 듯하다. 그래서 역사적으로 '텍토닉'에 대한 논의의 목적이 궁극적으로 어디에 초점을 맞추고 진행되었는지,<sup>9)</sup> 여전히 '텍토닉'이란 본질적으로 어떠한 존재론적 방식으로 건축과 인간의 삶에 관계하는지에 대한 철학적 해석은 부족한 듯 하다. 이러한 이해의 환경 속에서 '텍토닉'에 대한 논의는 현상에 대한 형식화된 서술일수 밖에 없으며, 개인의 취향적 문제와 같은 주관화된 주장에 한정될 수밖에 없다.

그럼에도 최근 슐츠(Christian Norberg Schulz)의 건축에 대한 실존현상학적 이해방법이나, 건축가 프레스케리(Marco Frascari)의 '조인트'나 디테일에 대한 해석들은 우리에게 '텍토닉'에 대한 과거의 방식과는 사뭇 다른, 좀 더 근원적인 이해를 가능하게 해주며 특히 19세기가 아닌 미래와 현대에 '텍토닉'에 대한 의미론적 해석의 가능성을 열어주기 때문에 우리의 주목을 끌고 있다. 이런 점에서, 본 연구는 '텍토닉'에 대한 어원 연구를 시작으로 현상학적 입장에서 그것에 대한 좀 더 근원적인 이해를 새롭게 해 보려한다.

## 2.2 Architecture와 Tectonic에 대한 어원

영어로 건축(建築)이라는 단어 'architecture'의 어원을 조사하면 그것은 두 단어, 즉 'archi'와 'tecture'의 합성어로, 특히 'tecture'는 '텍토닉'(tectonic)에서 그리고 다시 인도-유럽어(Indo-European) 어원인 'tekth'에서 기원되었음을

9) '텍토닉'에 대한 논의는 역사적으로 영국의 경우 윤리적 측면에서, 볼란서의 경우 실제의 건설적 측면에서 그리고 독일의 경우 미학적 측면에서 진행되어 왔음을 볼 수 있다. 이에 대한 좀 더 자세한 설명은 Michell Schwarzer. (1995)와 Kenneth Frampton. (1996) 참조.

발견하게 된다. 여기서 'tekth'란 그 뜻이 본디 '엮어 만들다,' '세우다,' '조인트하다'(weave, build, joint)를 의미하는 것으로 사전에 정의되어 있다.<sup>10)</sup> 예술(藝術)이라는 영어 단어 'art' 또한 인도-유럽어 어원인 'ar-'에서 유래되었으며, 그 뜻 또한 '조인트하다,' '서로를 꼭 맞추다' (to join, fit together)로 정의되어 있다.<sup>11)</sup> 이런 점에서, 우리는 왜 건축이나 예술이란 말이 공통적으로 '조인트'(joint)라는 의미를 지닌 단어로 사용되었는지 의문을 가질 수 있으며, 그것은 예술이나 건축의 본질적 특성을 이해하는데 있어 우선적으로 중요한 것 같다. 먼저 그 이유에 대한 조사로 'architecture'란 단어에서 'tecture'의 어원인 '텍토닉'(tectonic)이 무엇을 뜻하며, 다시 건축이 '조인트'의 뜻으로 사용된 철학적 의미를 알아보도록 한다.

'텍토닉'의 사전적 의미는 '축조, 건설'(building, construction) 등의 기술적 개념으로부터 미(美)와 효용성(效用性)을 갖는 건축으로의 예술적 개념까지 확대되어 있다.<sup>12)</sup> 이에 비해 독일어 'tektonik'은 좀 더 분화되고 명확한 의미로 정의되어 있는데, 이것은 구축(構築)이란 의미 외에, 특히 목수(Zimmermann)라는 기원적 의미와 '뼈대 구조'의 개념이 명시되고 있다.<sup>13)</sup> 어원적으로도, '텍토닉'은

10) 사전에서 사용된 상징기호의 의미

L: Latin, Gr: classical Greek, IE: Indo-European, ME: Middle English

architecture < archi·tec·tonic (är'kə tek tən'ik) adj. [L architectonicus < Gr architektonikos < architektōn, prec.] < IE base archi + tekth-, to weave, build, join

Gr technē, art, artifice < IE base tekth-, to weave, build, join

Webster's New World Dictionary: Third College Edition. Webster's New World: Cleveland & New York, 1988 참조.

11) art (ärt) n. [ME < OFr arte < L ars (gen. artis), art < IE base \*ar-, to join, fit together > ARM<sup>1</sup>, ARM<sup>2</sup>, ARTICULATE, RATIO, L artus, joint]

\* IE base ar-, to join, fit together > Gr tektōn, carpenter, L texere, to weave, build > tectonic

Ibid..

12) tectonic (tek tən'ik) adj. [LL tectonicus < Gr tektonikos < tektōn, carpenter, builder: see TECHNIC]

1. of or having to do with building; constructional.

2. architectural.

3. designating, of, or pertaining to changes in the structure of the earth's crust, the forces responsible for such deformation, or the external forms produced.

Ibid..

13) Tektonik:(Gr. tekton, Zimmermann, Tischler) f. ① [건

목수, 건축가(builder)를 뜻하는 라틴어 'tectonicus'에서, 그리고 'tectonicus'는 다시 그리스어 'tektōn'에서 유래하였음을 찾아 볼 수 있다.<sup>14)</sup> 다시 말해, 일반적으로 건설법은 가구식과 조적식(frame & mass) 구조법으로 대별될 수 있으나 '텍토닉'은 이 두 개념을 모두 포함한 총체적인 건축법을 의미하며, 무엇보다 어원의 변화에서 볼 수 있듯이 그것의 제한된 의미로는 목조의 가구식 구조를 강조 의미한다. 그래서 어원을 통해 볼 때 '텍토닉'의 가장 오랜 의미성은 목조 건설에서 비롯된 가구식 뼈대구조의 특징으로 고대 그리스 건축의 목조 기원설에 기초를 두고 있으며, 특히 건축의 발생에 전제된 개념으로 인식되었음을 알 수 있다.<sup>15)</sup>

이러한 '텍토닉'에 대한 기원전 의미는 고대 그리스 시절 건축과 관련된 구축으로의 기술적 의미영역에만 한정되어 있었던 것은 아니며, 문학에 이르기까지 매우 추상적인 의미로 확장 사용되어 '창작의 시학'과 같은 예술적인 의미를 내포하기도 하였다. 기원전 10세기 경 호머(Homer)의 시에서 보면 '건설의 예술'(art of construction)이라는 포괄적 의미로 사용되었음을 찾아 볼 수 있으며, 그 후, 기원전 5세기경에 오면 사포(Sappho)의 시에서는 'tektōn'은 시인(詩人)의 개념으로도 사용되고 있음을 볼 수 있다. 그리고 이러한 개념은 아리스토파네스(Aristophanes, B.C. 4세기 경)에 이르러서는 심지어 '기교'나 '허구'라는 개념과도 밀접한 관계를 갖게 되기도 한다.<sup>16)</sup>

어떠하든, '텍토닉'의 어원인 'tektōn'은 원래 'tekne'와 함께 직조(織造)나 '조인트'를 의미하는 어원 'tekth'에서 유래된 말이다. 이러한 고전적 의미에서 보면 건축은 무엇인가를 세우는 것(build)으로, 특히 건축의 재료적, 구조적 결합의 방식에 그 중요성을 둔 세움으로, '텍토닉'은 바로 건물의

일부거나 요소들의 결합방식을 특히 강조 의미하게 된다. 이 경우 '텍토닉'이란 구축에 사용된 재료와 구조의 기술적 특성뿐 아니라 창작의 시학(詩學)과 같은 예술적 의미를 무엇과 무엇의 '조인트' 즉 연결형식을 통해 표출해 내는 건축에 내재된 가장 고유한 가치로 해석 가능하다. 그리고 이러한 '텍토닉'을 '조인트'의 주제로, 특히 기술적이며 예술적인 이중의 형식 구조에서 이해하고, 그것을 통해 건축의 본질성을 다시 이해해 보려는 '텍토닉'의 좀 더 발전된 논의를 우리는 건축가이자 이론가인 마르코 프레스케리(Marco frascari)를 통해 만날 수 있다.

### 2.3 조인트 즉 디테일로서의 텍토닉

프레스케리는 현상학적 관점에서 앞서 언급한 건축이란 단어의 어원적 의미관계를 기초로 하여 건축의 본질적 의미는 축조(construction)하는 것으로, 이것은 특히 재료들 사이나 공간들 사이의 형식적이며 실질적인 '조인트', 즉 디테일(detail)에 관한 것으로 이해하고 있다. 여기서 프레스케리가 기초로 하는 건축의 어원적 의미로 '조인트'란 바로 무엇과 무엇의 '관계맺음'으로 정의될 수 있다. 그리고 이러한 '관계맺음'은 물질적인 것들간의 관계나 공간적인 것들간의 관계 혹은 물질적인 것과 개념적인 것과의 모든 관계방식을 총칭한다. 그런데 무엇과 무엇의 관계란, 특히 건축과 같이 인간이 무엇인가를 형식적이고 실질적인 것으로 만드는 작업과 같은 경우, 인간의 사유(思惟), 즉 해석을 전제로 형성되게 된다. 그리고 이러한 사유는 항상 '관계맺음'의 제작자로 하여금 무엇과 무엇이 만나는 그곳에 개념적이며 논리적인 전개를 지닌 어떤 이야기를 기하학적으로 만들어 내게 한다. 디테일과 '로고스'의 관계성에 대해 프레스케리는 다음과 같이 언급하고 있다.

“디테일은 의미가 만들어지는 과정을 나타낸다: 그것은 바로 인간이 인위적으로 만든 대상들에 의미를 부착시키는 것과 같다. 디테일은 그래서 경험이나 지식이 질서 잡히는, 즉 정신이 그 자체에 내재된 작용의 움직임 즉 '로고스'를 발견하는 그런 질서에 대한 장소이다.”<sup>17)</sup>

축) 構築學, 造具學 ② (예술의) 構築, 構脚; (가구, 건축 따위의) 뼈대구조 ③ 조각술, 공예. <에레스 독한사전>. 민중서림. 1984.

14) 산스크리트어에서도 유사한 용어의 사용을 찾아 볼 수 있는데, 산스크리트어 'taksan'은 이 경우 목공술과 도끼의 사용을 의미한다.

15) Alois Hirt(1759-1834)의 그리스 고전주의 이론에 따르면 모든 건축적인 발전의 기초는 목조에서 석조 건축으로의 이행 과정에서 발생했다는 그의 주장은 설득력을 지닌 듯 하다. Mitchell Schwarzer, (1995), p.40-44.

16) Kenneth Frampton. (1995), p.3-4.

17) "... the detail expresses the process of signification: that is, the attaching of meanings to man-produced objects. The

다시 말해, 건축에 있어 ‘조인트’이란 프레스케리에게 항상 디테일을 의미하며, 디테일이란 바로 디자인의 과정을 통해 실제적인 건축재료들이나 건축요소들, 그리고 추상적 개념들간의 관계에 있어 기하학적이며 상징적인 질서세움(ordering), 즉 건축적 의미를 표상(represent)하는 최소단위의 기호(signification)와 같다. 그리고 그 기호는 그것이 만들어지고 위치하게된 모든 과정의 내용을 우리에게 이야기 전달하며, 다시 새로운 기호를 창출해 내기도 한다. 그래서 프레스케리에게 디테일이란 기호적 형태를 통해 의미가 해석되고 생성되는 곳이기도 하며, 동시에 해석된 새로운 의미로 인해 또 다른 기호적 형태가 발생하는 창조적 장소이기도 하다- ‘the logos of techne, with construction, the techne of logos, with construing.’

건축의 구축적 작업에 있어 디테일의 중요성에 대한 표현은 이 외에도 여러 건축가와 이론가들의 다양한 정의를 통해 만날 수 있다.<sup>18)</sup> 그러나 이들 모두 그리고 프레스케리의 디테일에 대한 독특한 해석에도 불구하고 여전히 그 접합의 장소에서 표상되는 것은 어떠한 철학적 의미를 뜻하는 것인지 밝혀지지 못하고 있다. 이런 점에서, 본 논의는 다음 장에서 건축가가 형태의 구축을 위해 주위의 실질적 혹은 추상적 대상들을 선택하고 그들과 사유(思惟)를 통해 만남의 접합점에서 ‘조화’(concinny)나 ‘질서’(ordering)라는 형식적 관계지움을 이룰 때,<sup>19)</sup> 그 접합의 사이공간에서 어떠한 존재론적 의미가 발생하게 되는지를 실존철학적 관점에서 알아보려고 한다. 특히, 아래의 연구는 철학자 하이데거의 사유관점을 중심으로 전개되는데, 하이데거 철학에 있어 가장 주된 사유의 대상

은 널리 알려져 있듯이 존재에 대한 문제이다. 그리고 그 존재에 대한 사유는 바로 하이데거에 있어 진리본질에 대한 탐구영역과 동일하다. 그래서 아래의 장에서는 먼저 진리본질에 대한 실존철학적 해석과 함께 그것이 인간의 존재문제와 예술에 어떻게 관계되어 있는지를 알아보도록 하였다. 이러한 연구는 결국 인간의 삶에 있어서 존재적 진실이 드러내어지는 곳과 건축에 있어 사유(思惟), 즉 해석이 발생하는 접합의 장소는 동일한 것임을 밝힘으로, 디테일, 즉 ‘테토닉’의 존재론적 의미를 새로이 해석해 보려는데 있다.

### 3. Heidegger와 ‘비은페’ 그리고 ‘사이-나눔’의 예술

#### 3.1 전통적인 진리관에 대한 비판

하이데거에게 ‘진리란 인식과 대상의 일치이다’라는 전통적 정의는 더 이상 유효하지 않는다. 대신, 그에게 진리란 ‘열린존재’(Dasein)의 실존적 과정 속에서 발생하는 하나의 ‘존재론적’(ontological) 사건으로, ‘존재자’(being)에게 열려있는 ‘탈은페’(revealing, Entbergung)로의 현존(現存)적 가능성이 진리의 존재를 가능하게 하는 것이다.

다시 말해, 아리스토텔레스의 ‘마음의 제 체험(제 표상)은 사물과의 일치이다’<sup>20)</sup>라는 말은 진리의 본질성에 대한 근원적 정의는 아닐지라도 적어도 ‘진리는 사물과 지성의 일치이다’라는 전통적 진리개념을 형성한 가장 중요한 유인(誘因)중의 하나일 것이다. 그리고 이러한 전통적 진리개념에서 보면 진리란 바로 어떤 참다운 것을 참다운 것으로 만드는 것으로, 여기서 참다운 것이란 ‘대상의 인식 판단’에 의존되어있는 것인 동시에 현실적인 것을 의미하게 된다. 예를 들어, 탁자 위에 놓인 동전을 보고 ‘동전은 둥글다’라는 판단을 하였다 가정해 보자. 만약 이러한 우리의 판단이 현실적인 것과 일치한다면 그 판단은 전통적인 개념에서 참인 것으로, 진리란 바로 현존(現存, An-wesen)적인 것과의 관계에 따른 것이 된다. 이 경우 진리란 대상 또는 사태를 표현하고 있는 주체의 판단내용에 의존되어 있으며, 그러한 주체의 인식판단이 대상을 올바르게 가리키고 있는지

details are then the *locii* where knowledge is of an order in which the mind finds its working, that is, *logos*.” Marco Francari, (1984), p.23.

18) 미스(Mies van der Rohe)의 “신은 디테일에 머물러 있다”(God lies in the detail.)는 선언이나, 나바투트(Jean Labatut)교수의 “디테일은 이야기를 하고 있다”(The detail tells the tale.), 칸(Louis Kahn)의 “디테일이란 자연에 대한 사랑, 즉 찬미와 같다.”(detail is the adoration of nature.) 등등.

19) 논자가 여기서 ‘조화’(concinny)나 ‘질서’(ordering)라는 어떠한 형식적 관계지움을 언급하게 된 것은 지극히 르네상스 시대 건축 이론가 알베르티의 구축적 미의 해석에 근거한 것임을 밝힌다.

20) Martin Heidegger. (1962), 212-213면.

바로 그 판단의 모순 유무에 따라 진리성이 획득되게 된다. 즉, 하나의 판단에 대한 진리 여부는 판단과 대상 사이에 이루어지는 즉각적인 대응 여부나 판단 주관의 논리적이며 인식론적인 결합에 의존하는 것이다.

그러나 하나의 대상이나 사태(事態)에 대한 판단 속에서 주어와 술어가 - 경험적이든 선험적이든 - 일치할 때, 그 진술적 판단이 사태와의 보다 고차원적인 대응성이나 '일치성'(Die Sache stimmt)을 어떻게 보증할 수 있는가? 전통적인 인식론적 진리관에서 일치란 결국 무엇의 어떤 무엇에 대한 관계 형식적 특성을 말하는 것이다. 그러나 하이데거에 따르면 모든 관계가 항상 일치하는 것은 아니다.<sup>21)</sup> 다시 말해, 하나의 명제 또는 진술에서 주어와 술어 사이의 일치성은 비록 한 명제의 참 또는 거짓을 보증할 수는 있으나, 결코 대상이나 사태와의 참된 대응성을 보증할 수는 없다. 도리어 이 경우 참과 거짓은 모두 동일한 근원성, 즉 명제나 진술 속에서 주어와 술어의 대응성에 의존해 있다는 공통성을 지니고 있는 셈이 된다. 그리고 이 사실은 바로 참 또는 거짓은 사물에 있는 것이 아니라, 인식 판단, 즉 언표(言表) 속에 있다는 점으로 역 이해되어질 수 있다. 그래서, 진리에 대한 전통적인 인식론이 지닌 모순은 만약 인식 주관이 사태와 대응관계 속에서 도리어 참을 보증하려 하면 할수록 독단적인 진리관에 빠질 수 있으며, 더 더욱 그것이 독단적인 진리관일 수 있다는 가능성에 있다. 이런 점에서 진리란 인식론적으로만 파악될 것이 아니라 존재론적인 파악을 요구하게 된다.

### 3.2 존재론적 진리와 '비은폐성'

하이데거에 있어 우리가 어떤 대상에 대해 참된 언표(言表)를 한다는 것은 전통적 진리관에서처럼 대상과 인식사이의 일치를 의미하는 것이 아니라, 그 사물을 단지 '표상'(represent)하는 것을 의미한다. 그리고 그에게 사물을 표상함이란 그것을 하나의 대상으로 세우는 것을 뜻한다. 예를 들어, 마치 김춘수의 시귀(詩句)에서 표현된 것처럼, "내가 그의 이름을 불러 주기 전에는 그는 다만 하나의 몸짓에 지나지 않았다. 내가 그의 이름을 불러 주었을 때 그는 나에게로 와서 꽃이 되었다. ..." 그

래서 하이데거에게 표상하는 것, 즉 언표(言表)하는 것은 어떠한 대상이 비로소 현전(現前)되어 지도록 세우는 것이며, 제시하는 것이고, 바로 대상이 지닐 수 있는 존재의미-진실-를 발견하는 것이기도 하다.<sup>22)</sup> 그래서 표상되어진 것, 즉 하이데거에 있어서 참되며 진실된 것이란 존재의 가능한 모습을 '발굴함'(Entdeckend-sein)을 뜻하며, 바로 '존재자'들을 그들의 '은폐'(concealing)되어져 있음으로부터 발굴하여 드러내는 것을 의미한다.

다시 말해, 진리의 본질로 '비은폐성'은 일종의 열려 있는 것, 즉 '개방성'(Offenständigkeit)을 뜻하기에 하이데거는 "진리의 본질이란 자유(Freiheit, Freedom)이다"<sup>23)</sup>라고 규정하고 있다. 이러한 개방성으로의 자유는 결국 '존재' 자체의 '비은폐'적 현전(現前)을 가능케 하는 것으로 '존재자'들을 비로소 '있게함'(Seinlassen)이요, 그런 있도록 하는 '밝혀냄'(Lichtung)의 열린 영역이다. 이런 점에서, 진리의 본질로 개방성은 '열린존재'로 하여금 세계 내에서 '존재자'들을 만나고 발견하게 하기 때문에, 바로 이러한 '열린존재'의 개시(開始)성을 통해서만 '존재자'의 발견성이 '존재자'의 진리로서 파악될 수 있는 것이다. 그래서 '존재'의 자유로운 열림, 즉 '비은폐'(Unverborgenheit)란 인간의 속성을 넘어선 '존재'의 본질이며 무엇보다 '현전'(現前)을 위해 열려있는 그런 '열린존재'의 시원(始原)적인 존재방식인 것이다.<sup>24)</sup>

그런데, '존재'(Being) 자체의 현시(顯示)인 '현'(Da)으로서 '현존재'(Dasein)는 '존재'가 자기의 모습을 드러내는 유일한 존재개현(存在開顯)의 열린 터이듯이, 이러한 열린 터로의 '비은폐'는 '현존재'가 사실은 개현(開顯)성을 통한 진리와 동시에 그 발견으로 인해 다른 진리로의 가능성이 감춰진 탈

22) "그 존재자는 그것이 존재하면서 언표 안에서 제시되는 그대로 자기 동일성에 있어서 발견되고 있음(Entdecktsein)이다." Ibid., 218면.

23) Martin Heidegger. (1977), p.125.

24) Maerin Heidegger. (1977), p.125-130. 하이데거 철학에 있어 가장 주된 사유의 대상은 널리 알려져 있듯이 '존재'에 대한 문제이다. 그리고 그 '존재'에 대한 사유는 '존재자'의 참된 드러냄을 통해 가능한 것으로 바로 '진리'의 본질에 대한 탐구 영역과 동일하다 할 수 있다. 이런 점에서 본 논문에서는 진리와 존재를 동일한 개념으로 사용하고 있으나, 정확히 말하여 하이데거에 있어 진리가 곧 '존재'를 뜻하는 것으로 단언하기는 어렵다. 다만, 그 둘은 분명 '존재자'와의 불가분의 관계로 인해 그 본질에 있어 서로 공동된 의미의 한 부분을 공유하고 있기에 여기서는 동일한 의미를 지닌 것으로 표현하였다.

21) Ibid., 215면.

(脫)진리 속에 함께 있음을 드러내는 것이다.<sup>25)</sup> 여기서 탈진리란 진리가 될 수 없다는 것이 아니라, 우선 먼저 진리가 아닌 것으로 이해되어진 것을 의미한다. 그래서 ‘현존재’ 혹은 ‘열린존재’란 진리 속에 있으며 때로는 탈진리 속에도 있는 것이 된다. 이 말을 역으로 해석하면, ‘존재’(Being) 자체는 ‘현존재’의 본질의 현시(顯示)에 있어서 스스로를 고시(告示)하며 은폐하고, 스스로 부여하며 후퇴한다. 즉, ‘존재’에는 밝히면서 감추는 것이 속해 있기 때문에 ‘존재’는 시원적으로 은폐적 후퇴의 ‘비은폐성’으로 나타난다.<sup>26)</sup> 이러한 밝혀냄의 이중성에 대해, 특히 ‘비은폐성’이 무엇을 구체적으로 의미하는지 우리는 좀 더 알아 볼 필요가 있다.

‘비은폐성’, 즉 ‘Unverborgenheit’는 로마인들이 ‘veritas’라 칭하고 독일인들이 ‘Wahrheit’라 칭하는, 그리고 우리가 ‘진리’라 칭하는 사태(事態)에 해당하는 희랍어 ‘알레테이아’(ἀλήθεια)의 문자 그대로의 번역이다. 하이데거에게 ‘알레테이아’<sup>27)</sup> 즉 ‘비은폐성’(Unverborgenheit)이라는 낱말의 ‘비’(非)는 ‘은폐성’의 단순한 제거의 뜻보다는 ‘은폐성’으로부터 ‘쟁취되어야’(abgerungen)하는 것 또는 ‘약탈되어야’(geraubt)하는 것<sup>28)</sup> 등의 의미로, ‘알레테이아’ 즉 ‘비은폐성’은 어떠한 방식으로든 ‘은폐성’과의 ‘투쟁’(Streit) 속에 있음을 강조 의미한다. ‘비은폐성’과 ‘은폐성’ 사이의 이러한 대립은 물론 ‘veritas’(ἀλήθεια)와 ‘falsitas’(Ψεῦδος), 즉 ‘진리’와 ‘허위’ 사이의 갈등으로 이해될 수 있으나, 여기서 ‘허위’라 번역되는 ‘프소이도스’(Ψεῦδος)의 희랍적 사유는 ‘위장’(Verstellen, 잘못 놓임)이다. ‘위장’이란 아직 주관적 행동이 아닌 그래서 ‘객관적 사건’(Geschehen)으로 남아있는 것을 의미한다. 즉 희랍인들은 어떤 것을 진실과 다르게 나타나게 하는 ‘위장’을 ‘존재자로부터 일어나는’ 또 다른 ‘사건’(Ereignis)의 하나로 경험했던 것이다.<sup>29)</sup>

그래서 ‘위장’으로의 은폐방식은 결코 ‘사

태’(Sache)를 ‘잃어버리게’(verlieren)하는 것이 아니라, 그것을 그 본 모습에 있어서 ‘감싸서 보호’(bergen)하고 ‘보존’(bewahren)하는 것이다.<sup>30)</sup> 이런 점에서 ‘알레테이아’보다 더 근원적인 ‘은폐’는 바로 ‘레테’(λήθη), 즉 ‘망각으로서의 자신을 숨기는 표식 없는 은폐’<sup>31)</sup>인 반면, ‘비은폐성’은 감싸고 보존하는 ‘레테’로부터 그때그때 비로소 ‘허여’(許與, gewähren)되는 것으로 드러난다. 하이데거는 이러한 ‘레테’를 ‘알레테이아의 선행하는 근거’라 칭한다.<sup>32)</sup>

이상과 같이 하이데거에 따르면 ‘알레테이아’의 완전한 본질은 바로 ‘비은폐’와 이중적 ‘은폐’ 사이의 투쟁적 상호작용에 있다. 이런 점에서 ‘은폐’는 ‘알레테이아의 심장’<sup>33)</sup>이며 ‘비은폐’가 형성되기 위한 본질적인 필요 공간인 반면, ‘비은폐성’은 ‘은폐’와의 경계 위에서 끝없이 투쟁 속에 있는 ‘존재’의 현전(現前)을 향한 어떠한 사건인 것이다. 그리고 ‘열린존재’의 ‘비은폐성’은 인간의 사유를 통해 언어들로서 제일 먼저 드러내어진다.

### 3.3 ‘존재’와 ‘현존재’ 그리고 ‘사이-나눔’의 예술

하이데거의 존재론적 측면에서 보면, 인간의 특성은 사유를 통해 ‘존재자’로서 ‘존재’ 앞에 내세워져 있고, 그로 인해 ‘존재’에게 순응하는데 있다. 이 경우 ‘사유는 존재의 사유’(das Denken des Seins)라고 정의할 수 있다. 다시 말해, ‘사유’(思惟, contemplation)가 ‘존재’로부터 생기(生起)하였기에 ‘존재’에 속하는 한, 사유는 ‘존재’의 것이며, 또한 사유는 ‘존재’에 속하면서 ‘존재’를 경청하는 한, 사유는 동시에 ‘존재’를 사유하는 것이다. 그래서 사유는 ‘존재’에 의해서 ‘존재’라는 이름의 진리를 위한 참여이며, 또한 이러한 진리가 사유를 위해 인간을 필요로 하기 때문에 인간존재는 진리에 위탁되어 있다고 할 수 있다. 즉 ‘존재자’는 ‘존재’에 대한 ‘존재’ 현전(現前)으로의 터를 의미한다.

25) Martin Heidegger. (1962), 222면.

26) Martin Heidegger. (1977), p.132-135.

27) 하이데거가 ‘알레테이아’라는 낱말을 ‘진리’(Wahrheit)라 흔히 번역하지 않고 ‘비은폐성’이라 표현하는 것은 단순히 이것이 문자 그대로의 번역이기 때문만은 아니다. 이러한 번역을 통하여 그는 진리에 관한 우리의 습관적이며 관념적인 이해에 의문을 제기하고 특히 ‘알레테이아’라는 낱말에서 엿보이는 첫 시원적 경험을 강조해 보려는데 있다.

28) Martin Heidegger. (1978), 221면.

29) Martin Heidegger. (1982), 27-47면.

30) Ibid., 92면. 본 내용에 대한 좀 더 구체적인 설명은 Heidegger의 글 “Poetic, Dwelling, Thinking”이라는 글을 통해서, 특히 ‘Bauen’의 어원 연구를 통해서도 서술될 수 있으나, 여기서는 또 다른 논문의 주제가 될 만한 양이라 참고자료의 이름만을 남기도록 한다.

31) Ibid., 140면.

32) Ibid., 192면.

33) Martin Heidegger. (1976A), 78면.



이러한 사실은 '존재'가 '존재자'에 의해 조정된 다기 보다는, 인간과 '존재'는 서로 서로 내맡겨져 있어 상호 공속해 있는 것을 의미한다. 이 같은 서로의 공속 관계는 인간 존재를 나타내기 위한 '현존재'(Da-sein)라는 하이데거식 어휘 사용에서도 찾아 볼 수 있다. 즉, '현존재'란 하이데거에게 '존재'가 자기 '개현'(Eröffnung))을 위하여 필요로 하는 터로의 의미를 지닌다. 이 경우 '세계-내-존재'(being-in-the world)인 인간은 '존재'에 대해 열려있는 '현'(Da)이다. 이 속에 '존재자'가 들어서서 작용을 하는 것이다. 그래서 인간존재를 지칭하는 '현존재'는 엄밀한 의미에서 '현현(顯現)에 서 있는 존재'(Da-sein)라 말할 수 있다. 그것은 인간이 '현'(Da), 즉 '존재의 밝힘'(die Lichtung des Seins)인 그런 방식으로 있음이며, 밝힘 자신이 바로 '존재'이기 때문이다.<sup>34)</sup>

이상과 같이 존재와 인간은 그 근원에서부터 공속(公贖)되어 있다. 그럼에도 우리가 하이데거식의 진리발생에 대한 인식에 있어 주의해야 되는 것은, 우선, 진리란 '존재'의 '현존재'에 대한 현전적 투쟁의 과정에서 발생하는 사건이기는 하나 인간이 '존재'에 직접적인 관계나 사유를 통해 밝혀내는 그러한 것은 아니다. 다만 인간을 둘러싼 주위 세계란 모두 표상되어진 대상으로 인간은 그러한 이미 해석되어진 '존재자'들에게만 관여하게 되는 것이다. 그래서 진리의 발생이란 결국 '존재자'들에 대한 새로운 해석과 표상 그리고 그들간의 새로운 모자익적인 관계구성을 만들어 낼 때 발생되고 밝혀지는 그러한 것이라 말할 수 있다. 다시말해, 인간은 대개의 경우 '존재자'에만 집착하고 '존재' 자체를 보지 못한다. 다만 사유가 '존재자'를 '존재자'로서 표상할 때, 그때 사유는 '존재'에 관여하게 되는 것이다. 여기에서 관여란 '존재자' 자체를 표상하고 있는 것이지, '존재' 자체를 사유하고 있는 것은 아니다. 그래서, 인간존재로서 '현존재'는 '존재' 개현의 장소임에도 불구하고 가까이 있는 '존재'는 보지 못하고 먼 '존재자'에게만 의존하고 있다. 이러한 현상을 일반적으로 '존재 망각'이라 부르기도 하는데 이것은 '존재' 자체의 본질인 '존재'의 '은폐성'이기도 하다.<sup>35)</sup>

앞에서 우리는 '존재'와 '현존재'의 관계에 대해 고찰하였으며, 이젠 좀 더 나아가 하이데거에 있어 이러한 관계, 즉 밝힘과 현전(現前)의 '사이-나눔'(Unter-Schied)의 사건이 예술작품에서는 어떻게 해석되고 파악될 수 있는지 알아보려 한다. 여기서 언급한 '사이-나눔'의 의미는 양자의 관계에 있어 우선은 서로 서로 떨어져서 독립적으로 존재하는 것들간의 추후적인 결합이 아니라, 구별된 것들이 공속이라는 틀 안에서 비로소 자기자신일 수 있는 근원적인 관계를 뜻한다. 이러한 '사이-나눔'의 관계를 하이데거는 '자리잡음'(Sich-einrichten), 즉 진리는 '존재자'에 드러내어 짐으로써 비로소 진리가 되는 것이기에, 이를 진리가 '존재자'에 '자리잡음'이라 명명한다.<sup>36)</sup>

예술에 있어서 하이데거는 이를 다시 "진리가 작품에 정립함"(Ins-Werk-Setzen der Wahrheit)이라 규정하기도 한다.<sup>37)</sup> 여기서 '정립함'이란 어딘가 즉각적으로 존재하던 어떤 '존재자'가 추후 다른 '존재자'에 자신을 매몰(埋沒)시키는 그러한 사건이 아닌, '은폐성'으로부터 '비은폐성' 안으로 '가져와'(Her-vor-bringen)지는 것으로, 즉 창출되는 예술작품의 경우 그 자체가 열린 장으로의 열려있음을 비로소 밝히는 것을 의미한다.<sup>38)</sup> 마치 하이데거가 그의 글 "예술 작품의 근원"(The Origin of the Work of Art)에서 고흐(Van Gogh)의 '광부의 구두' 그림을 예로 들어 '존재자'의 '비은폐성'을 설명하고 있듯이 ... . 그래서 '은폐성'으로부터 '비은폐성' 안으로 가져와지는 것은 비로소 예술작품이 되며, 하이데거에게 있어 이러한 사건만이 '창조'(Schaffen)로의 의미를 지니게 된다. 그런데 그 창조란 무(無)에서 유(有)를 만들어 내는 것 같은, 즉 전혀 아무 것도 없는 곳에서 무언가를 생기(生起)하게끔 하는 것을 의미하지는 않는다. 바로 창조란 하이데거에게 그때그때 이미 성(盛)하고 있는 세계의 근원적 재구성을 의미할 뿐이다.

다시 말해, 세계 내의 '존재자'들이 작품이라는 틀 안에서 스스로를 '비은폐'하는 진리에 의해 근원적으로 재구성되고 재 표상되는 변혁을 의미하는 것이다. 그래서 예술작품을 통해 재 표상된 '존재자'의 '비은폐성' - 현전(現前)에서 생기는 근원

34) Martin Heidegger. (1976B), 156면. 혹은 "On the Essence of Truth," p.128.

35) Martin Heidegger. (1975), 238면.

36) Martin Heidegger. (1980), 48면.

37) Ibid..

38) Ibid..

적 진리 - 은 바로 그 현전(現前)하는 '존재자'에 자리 잡는다. 예술작품에서의 이러한 '존재자'는 밝힘의 주체이고, 재 표상된 근원적 진리는 자리 잡음의 주체가 된다. 그리고 이 둘의 관계는 진리를 생기(生起)하는데 있어 하나의 본질이다.<sup>39)</sup>

### 3.4 '사이-나눔'과 건축에서의 조인트

지금까지 본 장에서는 하이데거의 실존철학적 관점에서, 인간의 삶과 관련된 진리란 무엇이며, 그 진리의 본질로서 '비은폐성'은 어디에 존재하는지, 그리고 궁극적으로 '비은폐성' - '알레테이아' - 으로 '사이-나눔'의 사건은 어떠한 방식으로 예술에 관여하는지를 설명하였다. 이러한 진리에 대한 실존적 해석을 통해 우리는 또한 '존재'와 '현존재'의 관계에 있어 밝힘과 현전(現前)의 '사이-나눔'은 '세계-내-존재'로서 인간이 주위의 대상들과 사유를 통한 만남의 장소인 동시에, 더 나아가 예술작품에서 '존재자'의 재 표상된 진리가 들어 나오는 그런 창조적인 장소임을 이해하게 된다. 그리고 그 표상된 진리는 인간의 사유를 필요로 한 것이기에 실존적인 것이다.

다시 말해, 인간, '현존재'는 그의 존재함과 더불어 이미 세계 안에 던져져 있다. 따라서 '나'를 둘러싼 세계란 '나'의 해석에 의해 표상되어진 모습으로 존재되어지듯이, '나' 또한 이미 세계에 의해 주어지고 해석되어진 존재인 것이다. 이것을 하이데거는 '현존재'의 피투성(Geworfenheit)이라 부르고 있다. '현존재'의 피투성은 '나'에 의해 선택된 것이 아니라, '나'를 가능하게 하는 근거라는 점에서 피투성은 '현존재'의 현실성(Faktizität)인 것이다. 즉, 인간 존재의 고유성은 '나'라는 실체적 고유함에 있는 것이 아니라, 세계와 시간 안에서 존재함하기에 인간 '현존재'는 세계와 시간성이란 전체의 연관성에서 이해되어야 한다. 그래서 앞서 설명한 현전(現前)의 '사이-나눔'이란 인간이 세계 내 대상들과 세계성이나 시간성이란 전체의 틀 안에서 만날 때 발생하는 진리 표상의 사건으로 해석 가능하다. 그리고 그러한 사건은 '존재'라는 이름의 진리를 위한 참여로서의 대상과의 만남, 즉 사유를 통해서만 가능하다.

그러면, 이러한 '사이-나눔'의 존재적이며 창조적인 사건이 발생하는 곳은 건축에서 어느 부분이

며, 또, 인간이 세계 내 대상을 만나고 그로 인해 현전(現前)적 밝힘의 사유를 시작하는 곳은 건축에서 어디인가? 그곳은 바로 세계 내 인간이 대상을 처음 만나 그 대상을 사유(思惟)하고 해석하게 되는 부분으로, 특히 대상과 또 다른 대상이 만나 형식적으로든 혹은 추상적으로든 관계지움으로의 존재사유를 요구하는 건축적 장소일 것이다. 그리고 우리는 그곳을 집합이 이루어지는 사이공간, 즉 '조인트'라 말하고, 그곳에서 발생하는 존재사유의 형식적 드러냄을 '디테일'이라 칭한다. 바로, 건축에 있어 '조인트' 즉 디테일이란 현전(現前)의 '사이-나눔' 장소이며, 사유를 통한 진리 표상의 사건이 생기(生起)되어 형식화되는 존재의미의 창조적 장소이다.

프레스케리는 그래서 디테일을 건축적 의미가 형식화되어 전달되는 형태의 최소단위로 정의하고, 더 나아가 구조와 용도에 대한 기술적이며 심미적인 표상의 매체가 되는 것으로 설명하고 있다. 즉, 디테일이란 그에게 '결합'의 예술이며, '결합'이란 '텍토닉'의 본질이 되는 예술적이며 동시에 기술적인 행위이다. 다시 말해, '텍토닉'이란 본디 어원적으로 모든 조형예술(Fine Arts)을 지칭하던 '테크네'(techne)의 파생어이다. '테크네'는 그래서 본디 그 자체의 시학과 같은 해석적 표상특성 때문에 예술적인 동시에 실질적이며 현시(顯示)적인 드러냄으로의 특성 때문에 기술적인 의미 모두를 이중적으로 함축하고 있는 것이다.

이런 점에서 볼 때, '테크네'(techne)에서 파생된 '텍토닉' 또한 위의 이중적 의미 측면 모두에서 이해되어야 한다. 그리고 이러한 논리를 기초로, 프레스케리는 '텍토닉'의 이중적 특성을 각각 새로이 명명하는데, 즉 '텍토닉'의 현시적이며 형식적인 드러냄으로의 축조적 특성을 '로고스'로, 그리고 시학과 같은 예술적 표상특성은 결국 대상에 대한 인간의 사유와 해석을 요구하는 것으로 '테크네'라 명명한다. 다시 말해, 프레스케리는 이러한 명명방식 위에서 '조인트' 즉 디테일의 본질적 특성을 기술과 같은 형식화로의 성격, 즉 건축에 있어 실질적인 축조(construction)로의 성격을 강조한 '로고스'와 시학과 같은 예술적 해석(construing)을 강조한 '테크네'의 변증법적 관계 - "the techne of the logos, construing, and the logos of the techne, construction." - 로 정의 설명

39) Ibid.

한다. 그리고 이러한 특성으로의 디테일은 그에게 건축가로 하여금 한정된 시간과 공간 속에서 존재적 진실을 찾아 '드러내어 놓는'(bring forth) 그런 실존적 장소로의 의미를 지니게 된다.

특히, 이러한 디테일의 존재론적 특성은 이태리 베니스를 중심으로 활동한 지역주의 건축가 까를로 스카르파(Carlo Scarpa)의 작품 전체를 통하여 대표적으로 볼 수 있다. 그리고 다음 장에서 이러한 '텍토닉'의 실천적 행위가 스카르파에게 어떠한 방식으로 표현되어졌는지 가장 특징적인 예만을 간략히 들어 알아보도록 한다.

#### 4. Scarpa의 디테일과 존재론적 특성

지난 세기를 통해, 지역의 오랜 건축문화, 특히 신화적이며 심미적인 전통적 특성을 현대건축의 언어로 가장 잘 표현한 건축가는 누구보다도 까를로 스카르파(Carlo Scarpa)일 것이다. 그리고 그의 건축에 있어 '조인트'라는 공간과 형태의 구성방식은 과거와 현재를 잇는 가장 중요한 건축 언어로 특징지을 수 있다. 다시 말해, 스카르파에게 '텍토닉' 즉 '조인트'의 문제는 공간과 형태의 의미론적 특성을 이룩하고 '알베르티' 이론의 '조화'(concinnity)를 실현하기 위한 철학적이며 미학적인 방식인 동시에, 건축의 많은 문제들을 해결하는 기술적이고 창의적인 기능적 방식이기도 하다.

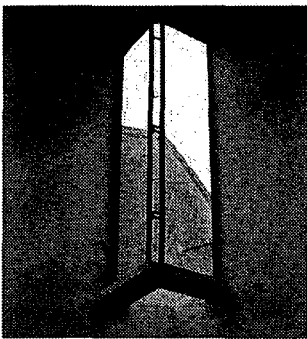


사진 1. 포사노의 석고박물관  
코너창

이러한 방식의 대표적인 예를, 우리는 포사노(Possagno)에 위치한 Gipsoteca Canoviana에서 찾아 볼 수 있다. 이 건물이 지닌 가장 특징적인 인

상은 우선 우리의 감성을 자극하는 공간의 시적 분위기 일 것이다. 그리고 이러한 분위기는 무엇보다 그곳의 눈부시도록 푸른 하늘의 빛을 조각내어 건물 내부로 옮겨다 놓은 스카르파의 유리창 디자인에 의해 더욱 고조된다. 여기서 스카르파는 미술관 내부의 통상적인 조명 방식 대신 새로운 해결안을 고안하는데, 그것은 흰 벽 앞에 전시되는 조각을 인위적인 빛으로 조명하여 밝히기보다는, 푸른 하늘로부터 조각 내어 온 빛으로 후면의 흰 벽을 마치 씻어내 푸르게 물들이고 다시 그 앞에 흰 조각상을 놓아둠으로 내부공간의 서정성을 극대화시키고 있다. 그리고 스카르파는 이러한 공간 창출의 구체적 방법으로 천장 코너부분에 유리로 제작된 섬세한 창을 디자인하여 제시한다.(사진 1) 스카르파는 하늘을 조각 내어 푸른빛을 실내로 유입시킨 코너창의 설치 외에도, 창 코너의 유리가 접하게 될 경우 만들어지는 유리 두께의 시각적인 둔탁함을 방지하기 위해 다시 모서리가 45도로 꺾인 유리창을 제작 설치하는 독특한 디테일을 사용함으로 공간의 심미성을 높이고 있다. 이렇듯 3면을 이루는 코너 창 디테일은 빛의 유입이라는 시내공간의 기능적 해답과 함께 푸른 하늘의 확장이라는 공간의 서정적 결과를 낳고 있다.

다른 예로, 우리는 베로나(Verona)에 위치한 Castelvecchio 미술관을 들 수 있는데, 이곳에서 특히 지그랏(zigurat) 모티프(motif)의 디자인(사진 2, 3)과 중세 기사 조각상의 공간적 배치는 스카르파의 '결합' 즉 디테일에 대한 새로운 이해를 가능하게 한다. 이에 대한 설명은 프레스케리의 아래 글에 잘 나타나 있다.



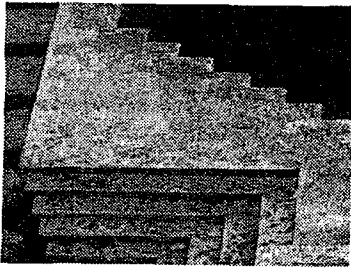


사진 2, 3. 지그렛 모티프

Castelvecchio의 미술관에서 “지그렛 모티프는 1924년 안토니오 아베나에 의해 낭만적인 복제로 건축된 입면 벽과 원형의 벽 사이에 마치 조인트 처럼 나타나 보이는 입면 벽의 부서져 쌓인 표면 층을 시각적으로 종결시키기 위한 방법이 되고 있다. 이 미술관에서, Cangrande의 중세 기사상과 그것을 지지하고 있는 구조체 또한 발코니와 다리 그리고 아래의 안마당에서의 시선을 가능하게 하는 공간적 위치에 놓여 있다. 이 같은 배치는 마치 그 조각상이 Cangrande성당에 본래 위치하였을 때의 광경처럼 보여지도록 아래에서 시선을 올려 볼 수 있도록 자리잡혀 있으며 또한 가까이에서도 보도록 고려되어 있다.(사진 4)



사진 4. Cangrande 중세 기사상

이 외에도 이 같은 결합의 방식은 Castelvecchio 미술관의 전체적인 공간적 구성을 이루고 있다. 그래서 결합이란 이 건물의 전체적인 형식적 해결 방법이 되고 있으며, 과거와 현재를 이어낸 연맥(連脈)적인 언어와 같은 텍스트가 되고 있다.”<sup>40)</sup>

또 다른 예를 우리는 브리온(Brion) 묘지에서 볼

수 있다. 전면의 묘지 공간과 후면의 들꽃이 만개한 정원 사이에는 긴 회랑이 가로지르고 있고 그 중앙에는 두 개의 겹쳐진 원호가 입구와 같은 개구부를 이루고 있다.(사진 5)

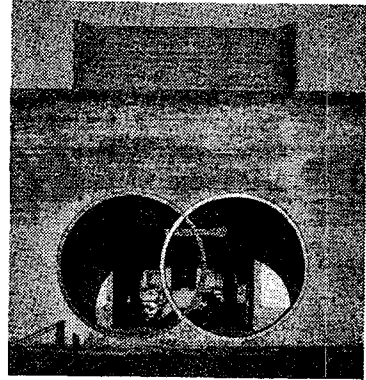


사진 5. 브리온 묘지의 겹쳐진 원호

이러한 겹쳐진 원호의 디테일은 스카르파의 여러 작품에서 발견할 수 있는데, 이러한 모티프는 스카르파가 중국 담배갑 디자인에서 얻었다고 하기도 하고, 로마의 교회평면에서 그 심볼(symbol)에 대한 전통적 근원을 발견하였다고도 한다. 물론 이 두 개의 겹쳐진 원호는 동양의 음양을 상징하는 것으로 볼 수 있으며 동시에 이탈리아에 남아 있는 비잔틴 문화의 흔적으로도 볼 수 있다. 어떠한, 스카르파의 건축에서는 이러한 디테일 속에 담겨진 여러 가지 형이상학적 의미를 엿볼 수 있다. 예를 들어 스카르파 건축의 대표적 모듈인 11이라는 숫자는 중국 도교의 숫자로 음양의 조화와 행복을 의미한다. 또한 프램톤(Kenneth Frampton)은 신화적 표의(表意)문자인 *vesica piscis*(물고기부레 모양의 문자)에 담긴 의미를 설명하면서 스카르파 건축의 이원성(duality)은 태양의 보편성(universality)과 달의 경험적 관념(empiricism)이 갖는 대립성에서 유래한다고 추론한다.<sup>41)</sup> 묘지 공간과 후면의 들꽃 정원 사이에 놓여진 두 개의 원호는 죽음이라는 경계를 의미하며, 그 죽음은 기독교적으로 회개를 통한 기쁨의 귀환(歸還)인 것이다. 따라서 그 두 개의 원호 디테일은 신의 세계와 인간의 세계를 연결하는 고리이며 기쁨과 행복을 상징적으로 의미한다. 이렇듯

40) Marco Frascari(1984), p.33-35.

41) Kenneth Frampton. (1995), p.312

스카르파에게 디테일은 단순한 재료와 구조의 기술적 결합을 넘어서 어떠한 의미를 표상하는 예술적 장소이기도 하다.

이런 점에서, 스카르파의 디자인 방식은 시간과 공간을 넘어선 문학적이며 심미적인 미(美)의 조각들을 직접적으로 인용하기보다는 그의 독특한 시적(詩的) 해석의 틀 안에서 수집된 조각들을 3차원적으로 다시 재구성하는 모자이크와 같은 방식이라 말할 수 있다. 그리고 프레스케리는 이러한 모자이크의 표상 방식을 '테크네'와 '로고스', 즉 축조와 해석의 변증법적 관계로 정의 내리고 있다. 여기서 스카르파의 해석방식이란 합리적이거나 기능적인 것에 의존되어 있지는 않다. 그것은 도리어 수집되어진 조각들, 즉 대상들에 대한 '신화시적'(mythopoetic)인 사유(思惟)에 기초한 것으로, 이러한 해석과 형태표상을 통해 스카르파는 베니스 문화의 신화(myth)적 정신을 계승하려 한 것으로 이해된다. 그리고 그 정신의 형식적 출현 방식은 바로 '조인트' 즉 디테일의 제작을 통해서이며, 특히 부분과 부분의 관계 그리고 부분과 전체의 관계에 대한 디테일 제작과정에 있어 스카르파의 여러 장인들과의 깊은 관계는 지역적 저토문화의 현대적 계승이라는 측면에서 중요한 의미를 지니게 된다.

특히, 장인과의 만남에서 이루어지는 이러한 제작과정에서 스카르파의 드로잉은 수집된 신화의 조각들이 다시금 해석을 통하여 재구성되고 새로운 모습으로 표상되어지는 열린 장(場)과 같은 것으로, 마치 하이데거의 예술론에서처럼 드로잉이라는 해석의 틀 안에서 수집된 신화적 존재는 그 스스로를 '비은폐'하는 진리에 의해 근원적으로 재구성되고 재-표상(re-presentation)되는 변혁을 지니게 된다. 다시 말해, 스카르파의 디테일 드로잉이란 '은폐'와 '비은폐' 혹은 현전(現前)의 '사이-나눔' 장소와 같은 것이며, 사유를 통한 진리표상의 사건이 드러나 형식화되는 존재의미의 창조적 장소와 같다. 그래서 스카르파의 드로잉은 건축의 마지막 생산적 결과물이기보다는, 형태의 표상 의미가 새로운 결합의 관계를 통해 변화되어 가는 그 과정이 서술되어진 곳인 동시에, 알베르티의 시적 '조화'(concinnity)가 끊임없이 실험되고 증명되어지는 그런 '알레테이아'로의 열린 장(場)인 것이다.

스카르파에게 '텍토닉'이란 바로 '조인트' 그리고 디테일을 의미하는 것으로, 그 디테일이란 과거와 미래의 건축을 연결하는 중매자인 동시에, 사물과 사물, 공간과 공간 그리고 사람과 장소 사이에서 그들의 새로운 미와 윤리적 관계 즉 참됨의 현시(顯示)를 만들어내는 그런 매개물이기도 하다. 그리고 이러한 디테일을 통한 해석(construing)과 축조(constructing)의 방식이 바로 스카르파가 베니스로부터 계승한 신화적 정신이며, 프레스케리가 스카르파의 건축을 통해 아래에 설명하는 건축의 본질인 것이다.

"건축이란 피난처로의 시원(始原)적 요구에서뿐만 아니라 공간들이나 재료들을 의미를 지닌 어떤 방식으로 서로 결합하는 그런 중요성 때문에 예술인 것이다. 이러한 예술적 행위는 형식적이며 실질적인 조인트를 통해 발생된다. 조인트, 즉 풍부한 디테일이란 그래서 건축에 있어 축조와 해석이 모두 발생하는 바로 그런 장소인 것이다."<sup>42)</sup>

## 5. 결론

하이데거의 실존철학적 관점에서 보면, 건축은 하나의 '사물'(thing)이다. 그리고 사물로서 건축이 표상하게 되는 의미는 그것이 축조를 위해 모아놓은 세계들에 의해 구성되어진다. 다시 말해, 하이데거에게 건축이란 장소를 구축하기 위해 세계의 여러 대상들을 모으고 그것을 시적 해석을 통해 다시 보여주고 제시함으로써 그 대상을 있게 함이며, 그 제시된 대상의 있음으로 건축 또한 스스로 재현(在顯)되는 그러한 사물이다. 그래서 건축이란 다른 예술작품과 같이 표상성으로 존재 밝힘 즉 진실을 출현시키는 그런 시학과 같다.

이런 점에서, 건축의 본질적 특성 또한 하이데거에게 인간을 위해 은신처를 구축하는 기술적인 문제이기에 앞서, 지상 위에 운명체(mortal)의 존재 밝힘을 가능케 하는 그런 양식으로의 거주(dwelling)에 관계된 문제로 이해된다. 이 경우 '거

42) "Architecture is an art because it is interested not only in the original need of shelter but also in putting together spaces and materials in a meaningful manner. This occurs through formal and actual joints. The joint, that is the fertile detail, is the place where both the construction and the construing of architecture take place." Marco Frascari(1984), p.30.

주'함이란 어원적으로 볼 때 존재자와 주위 세계 사이의 평화스럽고 조화로운 관계를 의미하며, 평화는 자유를, 그리고 자유는 다시 '보호함'(preserving)의 의미로, 특히 하이데거가 세계의 본질로 설명하는 '사계'(fourfolds)- earth, sky, divinities and mortals -를 '사물'(thing)안에 보호하여 보존함을 의미한다. 즉, 건축이란 축조를 통해 인간의 존재를 구성하는 '사계'를 모으고 또한 보존하여 존재의 '현전'(現前)을 가능케 하는 터의 구축을 의미한다.

이러한 실존적 관점에서 볼 때, 오늘날과 같은 탈-현대(post-Modern)의 다원적(pluralistic) 사회에서 매너리즘으로의 상업화되어 가는 심미주의적 건축이란 인간의 기본적 심리욕구를 가끔은 만족시키기도 하나, 이렇게 의미가 피상화 되어진 관계 속에서 건축은 '사계'를 보존하고 진리를 밝혀낼 거주로의 장소적 특성을 상실하게 된다. 무엇보다 이러한 피상적 세계 속에서 '세계-내-존재'로의 인간은 '현존'(現存)성을 상실하게 되고, 마침내 그 스스로 의미 없는 대상으로 전락하게 된다.

그래서 현대건축이 무엇보다 지금에 회복해야 하는 것은 건축의 존재론적 본질성, 즉 세계의 대상들을 모으고 다시 그 대상들과 인간의 '사이-나눔' 혹은 대상과 대상의 '사이-나눔'을 사유(思惟, logos)라는 이름의 존재론적 해석을 통해 밝혀내는 그런 '현존'(現存)으로의 본질성인 것이다. 그리고 이러한 회복은 바로 어원의 조사에서 보여주듯이, 건축을 구축해온 가장 시원적 방식으로 '텍토닉'에 대한 올바른 이해에서부터 시작된다. 이런 점에서, 본 연구는 지금까지 '텍토닉'의 존재론적 의미에 대해 조사하였으며, 더 나아가 '텍토닉'의 존재론적 의미가 건축가 스카르파(Carlo Scarpa)의 작품을 통해 어떠한 방식으로 나타나 있는지, 즉 그의 작품을 통해 디테일이 형태에 대한 기술적인 해결을 넘어 현대의 예술적 측면에서 어떻게 적용되어 질 수 있는 지를 간단한 예를 통해 알아 보았다.

'텍토닉'이란, 지금까지의 연구에서 보여주듯이, 형태와 공간을 축조해 내는 구축으로의 기술적인 것만은 아니다. 그것은 본질적으로 무엇과 무엇의 결합에 관계된, 다시 말해 건축의 재료적, 구조적 결합에 있어 기술적이며 예술적인 결합방식 모두를 포함하는 것으로, 특히 결합이라는 관계맺음의

형식이 발생하는 그곳에 전제되는 인간의 사유(思惟)를 중요하게 인식한 '조인트'나 디테일의 또 다른 이름인 것이다. 그리고 접합의 사이공간 즉 관계맺음의 방식을 결정하는 인간의 사유란 하이데거에게 결국 사물을 처음 만나 그 사물을 언표하고 표상하는 것과 같은, 즉 사물이 지닐 수 있는 존재의미-진실-을 '비어페'하고 밝히는 것을 의미한다. 그러므로 '텍토닉'이란, 존재론적으로 볼 때, '존재'와 '현존재'의 관계에 있어 '존재' 밝힘과 현전의 '사이-나눔' 장소, 즉 '존재자'를 통해 재표상된 '존재' 진리가 들어 나오는 그런 '알레테이아'로의 창조적인 장소를 의미하게 된다. 그리고 그런 '알레테이아'로의 창조적인 장소로 '텍토닉'- '조인트' -는 바로 칸(Louis Kahn)이 빛의 본질에 대한 글에서 밝히듯, 표현되기를 위한 바람(desire)으로 가득 찬 어둠이 빛으로 세계를 열어 보여주듯, 그 바람의 어둠과 밝힘의 빛이 만나는 그런 '환희의 위대한 응결됨'(a great congealment of Joy)이 비로소 열어지는 장소이기도 할 것이다.

“ ... 자연의 모든 재료, 즉 산과 강물 그리고 우리 자신을 포함한 모든 것들은 소모되어온 빛에 의해 만들어 졌다. 그리고 재료라 불리우는 이런 부서지기 쉬운 것들은 그림자를 떨어트리며, 이러한 그림자는 빛에 속한다.

그래서 빛은 진실로 모든 존재의 근원이다. 그리고 세상이 어떤 형상이나 방향도 없는 어둠의 습지였을 때, 그 습지는 보여지기 위한 바람(desire), 즉 환희의 위대한 응결됨으로 가득 스며들어 있었다. 그리고 그 바람이란 바로 시계(視界)를 가능하게 만드는 전면(前面)이었다.”<sup>43)</sup>

마지막으로, '텍토닉'에 관계된 국내의 일반적인 글에서 '조인트'를 '접합'으로 그리고 '텍토닉'을 '구축'으로 해석하고 있으나 논자는 본 논문에서 가급적 이러한 해석을 피하려 했다. 왜냐하면 '조인트'의 존재론적 의미로 논자가 강조하려는 것은 무엇과 무엇이 만날 때 발생하게되는 둘 사이의 관계맺음의 방식, 특히 그런 관계맺음의 방식이 인간의 사유를 통해 드러나게 되는 존재 해석적 장소이기 때문이다. 이 경우 '결합'(結合)이라는 번역은 한자어 그대로 단지 무엇과 무엇이 합쳐져

43) John Lobell. (1985), p.22.

하나됨의 결과적 현상만을 나타내고, 그 합침의 존재적 사이공간에 대한 강조는 숨겨지는 듯하기 때문이다. '텍토닉' 또한 어원적으로 보면 기술적이며 예술적인 이중적 의미구조를 지닌 '조인트'를 의미하고, 건축적으로는 형태의 최소단위인 디테일을, 그리고 존재론적 해석으로는 '조인트'와 동일한 존재 해석적 '사이나눔' 혹은 '관계맺음'을 의미한다. 그래서 '텍토닉'을 '구축'(構築)이라 번역하는 것은 말 그대로 엮어매어 쌓는다는 뜻처럼 기술적인 부분만을 강조하는 듯하고, 그것의 다양한 본질적 의미들을 충분히 나타내지 못함으로 적당하지 못한 것 같다.

### 참고문헌

1. Leon Battista Alberti. On the Art of Building in Ten Books. trans. by Joseph Rykwert. Neil Leach & Robert Tavernor, Cambridge, Massachusetts: MIT, 1988.
2. Kenneth Frampton. "Rappel à l'ordre, the Case for the Tectonic," A.D. 1990, no.60.
3. Kenneth Frampton. Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture. MIT, 1995.
4. Marco Frascari. "The Tell-The-Tale-Detail." VIA 7, The Graduate School of Fine Arts, University of Pennsylvania, 1984, p.22-37.
5. Martin Heidegger. "On the Essence of Truth," in Basic Writing. trans. by David Farrell Krell. San Francisco: Harper & Row Publishers, 1977, p.113-142
6. Martin Heidegger. "The Origin of the Work of Art," in Basic Writing. trans. by David Farrell Krell. San Francisco: Harper & Row Publishers, 1977, p.143-188.
7. Martin Heidegger. "Building Dwelling Thinking," in Basic Writing. trans. by David Farrell Krell. San Francisco: Harper & Row Publishers, 1977, p.319-340.
8. Martin Heidegger. Being and Time. trans. by John Macquarrie & Edward Robinson. San Francisco: Harper & Row, 1962.
9. Martin Heidegger. Wegmarken <이정표들>. 2. Aufl., Frankfurt a.M. 1978.
10. Martin Heidegger. Parmenides <파르메니데스>. Gesamtausgabe 54, Frankfurt a.M. 1982.
11. Martin Heidegger. Zur Sache des Denkens <사유의 사태>. 2. Aufl., Tübingen, 1976A.
12. Martin Heidegger. Einführung in die Metaphysik <형이상학입문>. 4. Aufl., Tübingen, 1976B.
13. Martin Heidegger. WiM: Was ist Metaphysik? <형이상학이란 무엇인가?> 11. Aufl., Frankfurt a.M. 1975.
14. Martin Heidegger. Holzwege <숲길>. 6. Aufl., Frankfurt a.M. 1980.
15. Wolfgang Herrmann. Gottfried Semper: In Search of Architecture. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1984.
16. John Lobell. Between Silence and Light: Spirit in the Architecture of Louis Kahn. Boston: Shambhala, 1985.
17. Alberto Perez-Gomez. Architecture and the Crisis of Modern Science. Cambridge: MIT Press, 1983.
18. Paul Ricoeur. History and Truth. trans. by Charles A. Kelbley. Evanston: Northwestern University Press, 1965.
19. Michell Schwarzer. German Architectural Theory and the Search for Modern Identity. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
20. 임석재. 추상과 감흥 I, 문예마당, 1995. 혹은 정인하. "고트프리트 쾰퍼와 칼 뵘티허의 텍토닉 개념 비교." 한국역사연구 제 7권 4호, 1998 12월호, p.86 참조.
21. 정인하. "고트프리트 쾰퍼와 칼 뵘티허의 텍토닉 개념 비교." 한국역사연구 제 7권 4호, 1998 12월호.

# A Study on the Ontological Apprehension of 'Tectonic' and Architectural Details in Carlo Scarpa's Architecture

- focused on the way of thinking through  
Heidegger's existential phenomenology -

Lee, Sang Jin

(Soongsil University)

Byun, Tae Ho

(Sungkunkwan University)

## ABSTRACT

The recently published papers and essays regarding 'tectonic' bring us to rumination of its importance on comprehending modern architectural process. Many architectural theorists may seem to seek the substance of architecture through the discussion of 'tectonic' for the purpose of overcoming the dilemma of representation which can be easily found in modern architectural forms. Their emphasizing on its double-faced aspect as the manner of representation, that is semantic and aesthetic, may imply the significance of philosophical approach especially to the recent architectural phenomena. From this point, it ought to be meaningful to manifest etymological connection between the terms with semantic analysis and interpret the substance and ontological meaning of 'tectonic' referring Martin Heidegger's existential philosophy. Besides the works of Carlo Scarpa, that are known as the art of making, are exemplified to prove the way how the ontological meaning of practical act is exposed on an artwork.

The idea of 'tectonic' connotes not only technological aspect as construction of form and space, but also ontological aspect as joint or detail, that is the result of logos. The 'tectonic' means etymologically 'joint' having double-meaning structure, technology and aesthetics. It means 'detail' as minimum units of architectural form and as sites where making relationship or connection takes place in the way of ontological apprehension. The 'detail' as the place of innovation and invention implies the culture of an area, and expresses craftsmanship, which modern architecture buries in oblivion. This study aims to deviate from the aesthetical commercialization in which the modern architecture tends to fall, and further, propose the possible way to succeed traditional locality in an epistemological point of view.