

# 21세기 건축을 향하여

Go toward the 21C Architecture

다니엘 리베스킨트 / Daniel Libeskind

번역/이용재(프리랜서)

## I. 다니엘 리베스킨트의 건축세계

그는 1946년 폴란드의 로즈에서 태어나서 거기서 학교를 다녔다. 하지만 그의 가족은 곧 이스라엘로 이민을 떠난다. 그는 처음에 음악가로 교육을 받는데 1960년에 미국 /이스라엘 문화재단의 장학생으로 선발되어 뉴욕으로 유학을 떠난다. 당시 같이 선발된 장학생 중에는 유명한 바이올리니스트인 이작 펄만도 있었다. 하지만 그는 스승인 아이작 스톤의 만류에도 불구하고 명연주가의 꿈을 포기한다. 그 이유는 악보를 충실히 연주하는데 필요한 '테크닉'이 뒤따라 주지 않았기 때문이다. 그래서 그는 전공을 건축으로 바꾼다. 음악과 비교해 볼 때 건축분야에서의 '테크닉'은 아주 단순해서 테크닉이 가져오는 극도의 피로감으로부터 해방될 수 있었기 때문이다.

그는 쿠퍼 유니언에서 건축을 전공하면서 존 헤이덕과 피터 아이젠만으로부터 건축의 영감을 전수받는다. 그는 역사와 철학공부를 중시하였으며 영국의 AA에서 한 유니트의 마스터를 맡으면서 단어들과 선들간의 관계를 깊이 연구한다. 그후 그는 크렌브룩 건축대학의 주임교수를 역임하면서 "이론과 실무"의 궁극적 통합을 지향하는 아키텍처 인터먼디엄(Architecture Intermundium, 약칭 AI)을 창설하여 책임자로 일하게 된다. AI는 우선 기존의 논증 및 생산방식들을 폐기시키고 '탈제도권적' 건축사고를 실험한다. 사실 AI는 마술과 상징주의, 제식, 기술간의 구분이 모호했던 초기 르네상스시대의 연금술 실험실을 모델로 삼아 존재와 비존재의 문제를 중심과제로 삼았다.

그에게 있어 유대교는 거의 선택의 여지가 없는 숙명적인 것이었다. 하지만 그는 오히려 비 종교적인 배경을 갖고 있다. 그의 직계선조는 무정부주의자이면서 랍비교리의 신봉자였다. 그러나 그의 유대교는 근본주의(기독교를 전부 배격하고 성서의 기록 전부를 절대적으로 옳다고 주장하는 운동)나 반란과는 관계가 거리가 멀다.

그의 IBA마스터 플랜은 도시의 블록들과 그 건물들의 어떤 높이와 관계가 있다. 다시말해 일종의 블록구조 즉 그 도시의 도시적 구조를 재구축하는 것이 근본 개념이었다. 그러나 이 도시구조를 서로 어떻게 관련시키는가에는 다양한 가능성

존재한다. 따라서 그 관계의 형식을 찾는 것이 주안점이었다. 그래서 그는 도시구조를 아주 정밀한 도시적, 기하학적, 기능적 방식으로 취급하였다. 독일 베를린의 티엘가르텐 지구를 위한 사무실 및 주거개발계획인 시티에지의 건물군들은 평균높이를 전제로 설계되었다. 기술적으로 그 평균높이는 베를린시의 스카이라인을 감안하여 산출되었다. 물론 이 블록구조는 이미 주어진 것이기보다 진행되고 있는 논증으로 사용됐다. 다시말해 그곳에는 구조의 고고학(유적이거나 자취같은)과 발전의 증거가 공존한다. 그렇지만 그 블록을 취급하는 수법은 가설적이거나 추상적이지 않다. 또다른 목적을 위해 오히려 더 실용적으로 다루어진다. 그 블록의 한 부분은 경첩이나 지렛대 받침으로 연결되어 두번째 블록을 더욱 공허하고 황폐하게 변화시킬 수 있다. 그 블록들은 각기 주거 뿐아니라 공장, 공공장소, 편의시설 등의 다양한 기능들을 함께 갖는다. 궁극적으로 그는 이런 모든 모순들을 동질화된 파사드뒤에 숨기려 하기 보다 오히려 그 도시의 독립적 기능들을 하나의 구조로 정신적으로 일체화 시키려 한다.

소위 '물리적 공간'이라 불리는 것에 너무 집착해서는 안된다고 그는 충고한다. 물리적 공간은 물리학에서나 중요할 뿐이다. 대부분의 건축가들은 건축이 물리학에 근거한 것으로 믿고 있지만 그것은 건축적 공간이 아니다. 중요한 것은 유클리드 물리학이 아니라 건축 물리학이다. 건물은 유리나 벽돌 뿐아니라 그밖에도 많은 다른 요소들의 도움으로 만들어진다. 건물이 다만 그같은 재료들의 위계에 근거하는 것이라면 인간존재도 물고기나 원생동물에서 기원된 것이라고 말할 수 있을 것이다. 물론 그럴 수도 있다. 그러나 근거(foundation)와 형성(formation)사이에는 엄청난 거리가 있다. 다시말해 건축은 근원적 현실보다는 형성적 현실과 관계가 있다. 그래서 우리는 건축을 물리학(특히 계몽시대의 물리학)에 근거한 존재로 취급해서는 안된다. 그렇게 믿는 건축가들은 공간을 파괴하고 싶어도 고전적인 관념에 억매어 똑같은 테크닉을 반복 사용할 수 밖에 없었다. 또한 그가 생각하기에 생애적인 공간은 물리적 현실과 다르다. 그것은 오히려 그런 물리적 현실을 뛰어 넘는 그 무엇이다. 동시에 이 '생태성(givenness)'은 욕망과 관계가 있다.



베를린의 유대교 증축안은 ‘담화성(narrative)’을 담고 있다. 그것은 미술관에서 전시작품에 관해 방문객들이 주고받는 이야기와 관계가 있다. 이 ‘열린 담화성’은 여러가지 이야기 형태로 존재하는데 그것은 미술관에서 경험한 기이함에 대한 대화일 수도 있고 하나의 주제에 따라 타협점을 찾아 나가는 논쟁적인 이야기 방식일 수도 있다. 예를들어 부재공간(the absent space)의 담화성은 이 부재를 관통하는 공간의 담화성보다 세력이 약하다. 그는 관람객들이 자신의 의지에 따라 베를린 미술관의 소장품들을 새로 수집할 수 있도록 어느정도 전시도판들과 거리를 두기를 원한다. 다시 말해 그것은 관람객들이 그 소장품들을 어떻게 배열하고 수집하는가에 의존한다. 그런 이유로 유대교 소장품과 베를린 소장품을 구분하는 보이드의 벽은 두 면을 갖는다. 하나는 미술관으로의 연속적인 접근에 의해 볼 수 있지만 또다른 면은 이 보이드내에 들어와서야 비로소 볼 수 있다. 마치 건물의 외벽같은 느낌을 주는 이같은 벽의 이중화는 작품전시에 유용하다. 예를들어 당신은 공간의 앞에서 오브제의 뒤를 보거나 그 공간의 에지에서 오브제의 전면부를 볼 수도 있다. 이처럼 그가 즐겨 사용하는 벽의 이중화 수법은 양면성이나 모호함, 통합의 어려움, 회고적인 통합을 보여주는데 적합하다.

그가 즐겨 사용하는 또다른 주제인 “부재(absence)”는 사실 그 부재자체가 이 세계내에 존재하지 않음으로 이해를 어렵게 한다. 어쩌면 우리는 이 부재를 발견하기가 불가능하다는 것만을 발견할 수 있을지도 모른다. 하지만 이 ‘부재’는 기존의 부재의 산물인 건물에 분명히 현존한다.

그것은 무덤이나 피라미드의 수법으로 구축된바 있다. 수세기에 걸친 사회적 노력의 결과 만들어진 피라미드는 사실 인간의 죽음에 의해 그 생명력을 시작한다. 그것은 근원과 신념과 믿음의 문제이다. 오늘날 그것에 대해 이야기하는 사람이 없다고해서 그것을 과소평가해서는 안된다.

유대교 미술관은 역사적인 지역인 모즈에 자리하고 있다. 그런 이유로 여기서는 “확장(extension)”이라는 개념이 중요시된다. “확장”이라는 단어 자체가 무언가 이국적인 다른 요소를 끼워 넣어 유대인 거주구역으로 제한한다는 뜻으로 들리지는 않을 것이다. 오히려 유대인의 역사를 베를린의 역사에 확장하자는 뜻으로 사용했다. 그것은 매우 혁신적인 테마이다. 왜냐하면 베를린은 유대인 대학살이라는 비극적인 과거를 갖고 있기 때문이다. 더구나 유대인의 컬렉션들을 베를린뮤지엄의 부속동에 소장한다는 것은 유대인에게 있어 받아 들이기 힘든 제안이기 때문이다. 물론 그가 말하는 “확장”은 단순히 인간의 팔에 의수를 덧붙이는 따위의 물리적 확장과는 전혀 다르다. 그래서 그는 이 현상설계에 참여한 다른 건축가들이 그것을 단순히 증축의 개념으로 처리한데 비해 일종의 텅빈 지하세계의 가능성으로 제안한다.

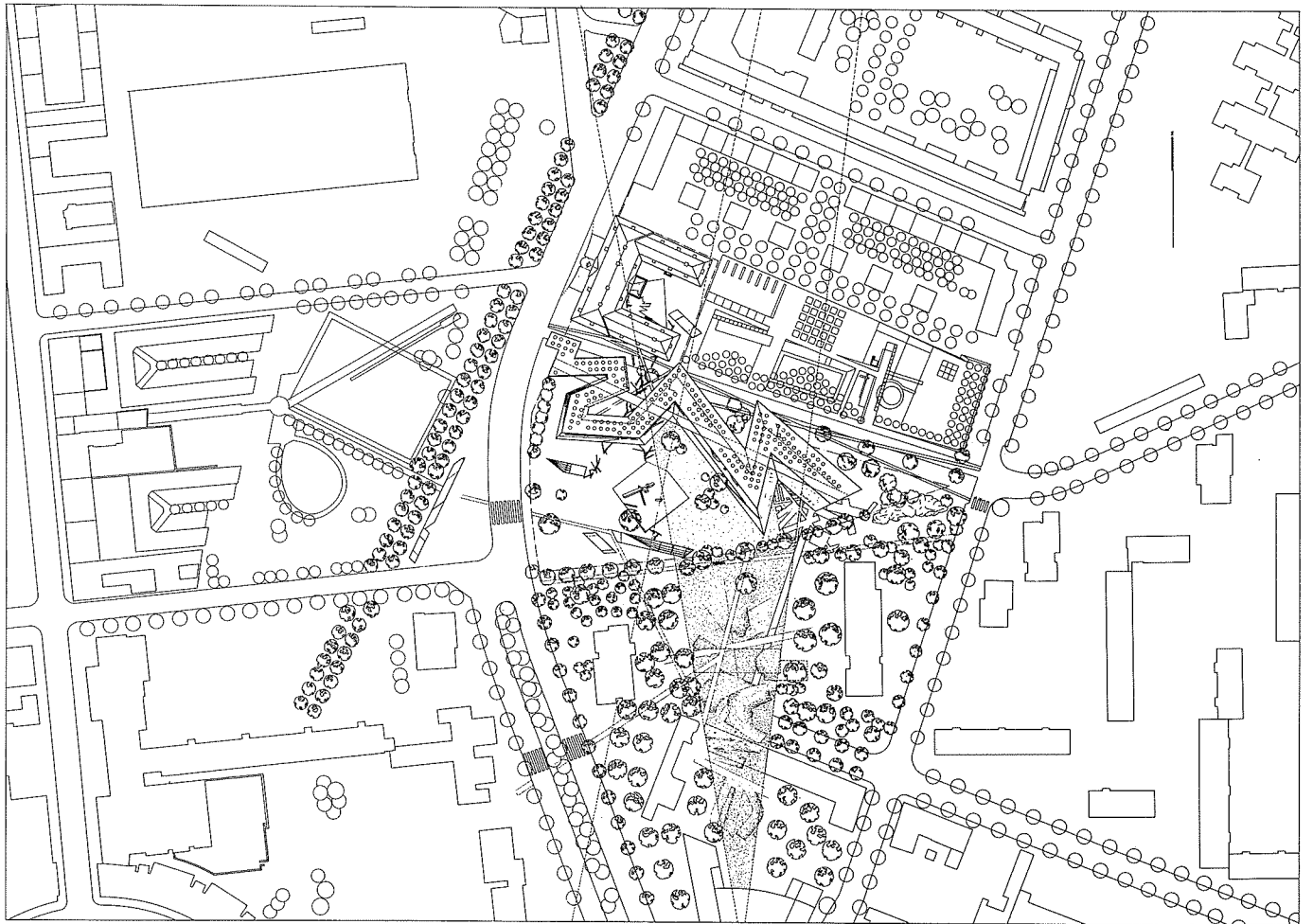
결국 유대인의 컬렉션들은 베를린 뮤지엄에 자리하게 되지만 그가 보기에 그 소장품들은 어쩔수 없이 통렬한 유대인의 흔적을 담고 있다. 이미 유대인 커뮤니티는 베를린에 동화된 상태이다. 하지만 아직도 그곳은 기능적인 문제들, 즉 이들 소장품을 어떻게 전시할 것인가, 이들 사인들이 지시하는 것은 무엇인가, 또는 관람객들이 이들 사인을 보면서 유대인 역사의 본질을 잡아낼 수 있을까, 더 나아가 관람객이 정말로 보고자 하는 것은 무엇인가에 대한 의문들은 아직도 잔존한다.

그의 중요한 또다른 개념은 “보이드”의 문제이다. 그가 보기에 보이드는 존재한다. 하지만 당신은 그것을 인지할 수 없다. 그것을 인식할 수 있다면 이미 그것은 보이드가 아니다. 이같은 미묘한 의미들은 지적이기보다 오히려 세속적이다. 그것은 일종의 탄도와 같은 것이다. 그 탄도가 만들어내는 패시지(passage)가 이 미술관에는 존재하지만 당신은 그것을 발견해낼 수 없다. 당신이 이 패시지를 관통하면서 알아낼 수 있는 것은 다만 존재하지 않는 것은 보여줄 수도 없다는 사실 뿐이라고 그는 말한다.

또한 그는 베를린 기하학을 만들기 위해 그 도시로부터 다윗의 별을 끄집어 낸다. 그 별은 베를린 전체를 뒤덮고 있는 비틀리지 않은 유대교 별의 “노란색”이나 쉐베르크<sup>1)</sup>의 「모세와 아론」<sup>2)</sup> 악보의 노란색 걸표지와 관련이 있다.

주 1) ———  
 쉐베르크(Arnold Schönberg, 1874-1951) 오스트리아 태생 작곡가. 무조(Atonal)음악의 창시자로서 현대음악의 방향을 제시. 그는 7개의 음에 속박된 조성체계를 버리고 12반음을 자유로이 사용하는 기법을 전개한다. 종래의 악곡은 하나의 조를 중심으로 한 관계조와 그것들 상호간의 조바꿈이라는 수단에 의해 명확히 구성되었으나 무조시대의 악곡은 이 오랜 전통을 기초부터 파괴하고 대위법적 구성이나 언어를 기초로 한 특징을 보여준다. 특히 쉐베르크는 조성조직 전체를 하나의 커다란 테두리로 생각하고 어떤 중심적인 조에 대한 다른 조를 대립적으로 보지 않고 중심조에 속하는 하나의 영역으로 다음으로써 조성조직 가운데에서 12반음의 자유로운 취급을 가능케 하였다.

주 2) ———  
 모세와 아론(Moses und Aron) 쉐베르크의 미완성 3막 오페라. 자작 대본에 의해 1932년 베를린시절 쓰기 시작했으나 1933년까의 박해로 미국으로 망명하면서 중단했다가 51년 다시 작곡을 시작했으나 2막만을 완성한채 눈을 감는다. 54년 함부르크에서 방송으로 초연된다.



사용된 이래로 그 아무것도 의미하지 않는 제로라는 숫자들이 기하급수적으로 불어나서 100만, 10억, 1조라는 천문학적인 숫자가 만들어지는 것과 유사하다. 나는 여기서 내가 생각하기에 더욱 포괄적인 경험을 건축에 끌어들이어 균형을 이루게 하고 싶었다.

**람프나니** / 그외에도 당신은 많은 텍스트를 작품에 끌어들이면서, 특히 유다의 별을 극적인 방식으로 새롭게 파괴하면서 재구축하여 상징으로 사용한다. 그것을 어떻게 화면에 담을 것인가? 이렇게 파괴된 별의 상징주의가 과연 건축의 작용장치로 가능하여 그 뮤지엄을 찾는 사람들에게 무언가를 느끼게 해줄 수 있을지 의문이다.

**리베스킨트** / 나는 그 상징들이 단순히 정치적, 또는 의도적인 메시지를 대중에게 전달하기 위한 장치라고는 생각지 않는다. 나는 항상 인간의 욕망과 기호를 조절하고 제한하는 방식으로 그것을 생각해 왔다. 다시말해 어떻게 하면 그것이 자의적이거나 형식적이지 않고 윤리적으로 책임있는 방식으로 운영될 수 있을지를 생각해 왔다. 이를테면 어떤 것이 사실이라면 그것을 읽을 수 없거나 그 이론을 이해하지 못하거나 그것에 관심이 없더라도 그것은 진실일 수 있어야 한다. 무엇인가가 건물을 만든다는 것은 어떤 보이지 않는 선(line) 위에 그것을 놓는 것이다. 예를들어 이주 신비로운 폴 쉘란의 “오라니엔스트라베 넘버 원”이라는 시는 어떻게 건물을 바라보아야 하는지를 나에게 가르쳐 주었다. 그러나 그 작품에 더욱 다가 갈수록 더 알 수 없게 되어버린다. 그래서 가다머는 21세기에 가야 쉘란의 시는 이해될 것이라고

지적한 바 있다. 그래도 나는 그 시가 오시에츠키(Ossietzky)의 양철 컵이나 옛 Kammergericht와 관계가 있다는 사실 정도는 알고 있다. 그런 이유로 이 특별한 발굴선은 뮤지엄의 구조에서 중요한 역할을 한다. 그러나 그것은 60년대에 한창 논의되던 기호학 코드에서의 건축보다 훨씬 분명한 논리를 갖고 있다. 거기서 도출된 의미의 탐색은 진행중이지만 그 과정은 아직 신비에 싸여 있는 것 또한 부정할 수 없는 사실이다.

이상적인 도서관에는 책이 존재하지 않는다는 하이데거의 지적은 옳다. 나는 항상 일상속에 이不在와 보이드를 통합시키는 작업을 한다. 뮤지엄의 목표는 관객을 쉽게 끌어들이는데 있다. 어떻게 하면 유대인의 잔혹했던 역사나 쉘베르크나 아인슈타인같은 위대한 유대인들을 알지 못하는 관객들의 기억을 환기시킬 것인가? 그중에는 무명의 사업가, 의사, 저널리스트, 배우, 노동자들도 있을 것이다. 더구나 통일된 베를린과 신생 독일의 새로운 세대들이 깊이 반성하는 마음으로 자신들의 도시를 이해하는 것은 중요하다.

또한 이제 태어날 세대들에게까지 이 역사의 비극을 전해주기 위해서도 그것은 필요하다. 그래서 그 건축은 어떤 궁극적인 건축적 체험을 통해 책임을 느낄 수 있도록 재구축돼야 한다. 건축은 피상적 책임이 아니라 공공에의 텍스트에까지 책임을 통감해야 한다. 그것은 사적인 커뮤니케이션이나 사적인 세계와 다르다.

**람프나니** / 당신은 항상 다른 사람들과 작업하면서 학생과 스승의 관계를 유지해오고 있다. 지금도 당신은 비서와 직원들을 거느리고 있다. 그 조직이 당신 건축의 발전에

자극이 된다고 보는가? 그들과 작업하면서 프로젝트의 통제가 가능한가? 아니면 그들은 다만 당신의 아이디어를 현실화하는 기능인에 불과한 것은 아닌가?

**리베스킨트** / 현시대는 건축의 현실화를 위해서는

건축사무소가 꼭 있어야 한다는 환각에 사로 잡혀 있다. 그런 이유로 사무소는 거의 어떤 수준에서 멈춘 채 지루한 유명이 집이 되어가고 있다. 사실 사무소는 프로젝트의 수행에 꼭 필요한 메카니즘이 아니다. 오히려 어떤 프로젝트의 세련된 변형은 색다름에서 가능한 데 기존의 사무실은 너무 인습적인 과정에 매달리고 있다. 그럼에도 무조건 건축사무소가 필요할 것이라는 맹목적인 환각이 끊임없이 만연되고 있다. 가끔 나는 너무 정당하고 책임있는 운영체계에 억눌리면 아무것도 할 수 없을 것 같은 느낌을 받는다. 그래서 나는 모든 직원이 퇴근한 후에 다시 작업을 시작하면서 다음 날 작업을 위한 자극을 충전 받곤한다. 그렇다고 건축적인 절차같은 전체 시나리오를 무시해서는 안된다. 그리고 우리는 기존의 인습, 진부함, 주저, 연기지연같은 제약으로부터 벗어나 명확한 공간을 만들어 내야 한다. 가끔 그것은 너무 평범한 것처럼 느껴지기도 한다. 건축은 원래 자연의 과정 그 자체이지만 그것이 어디서 기원하였는지는 베일에 가려 있다. 어떻게 하면 이 지루한 과정에 변화를 줄 수 있을까? 왜 사람들은 바빠 서두르지 않을까? 그러면서도 그들은 협력업체의 바보스러운 자료들을 얻기 위해서는 숨을 헐떡이며 뛰어다닌다. 영감을 통해서만이 건축이 호흡할 수 있다는 것은 참으로 신비하기조차 하다.

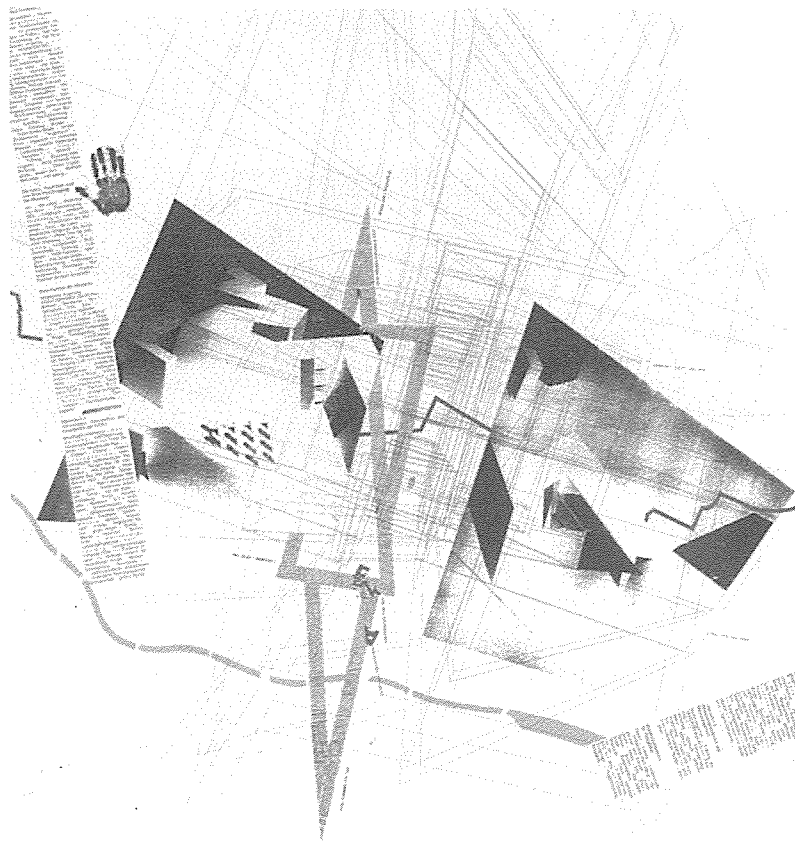
**람프나니** / 건축사무소는 대개 두가지 유형이 있는 것 같다. 첫번째 유형은 초안인 계획도면을 잡아 나가는 것에서부터 실시도면을 작성하기까지 모두 사무실내에서 처리하는 경우이며 두번째 유형은 알도 로시의 사무소처럼 개념만 잡고 실시도면은 전부 외주로 처리하는 경우이다. 카를로 스카르파는 이런 방법을 쓰다 망하기도 하였다. 이 두가지 극단적인 유형중 당신은 어느 쪽에 가까운가? 디테일에도 관심이 있는가? 나는 특히 종이를 덧붙여서 다양한 재료효과를 내는 당신의 모형작업에 무척 흥미를 느낀다.

**리베스킨트** / 나는 로시나 스카르파와는 다른 방법을 사용한다. 나는 모형이나 도면을 건물만큼이나 중요시 한다. 다시말해 모형은 이전 과정의 이미지를 단순하게 반사하는 종속적인 이미지가 아니라 동등한 중요성을 갖는다. 그러므로 나는 이들 동등성을 촉진시키려 노력한다. 그러기 위해서는 우선 "1×1=1"이라는 하이퍼라키를 타파할 필요가 있다. 나는 건물을 건축의 대체물로 보지 않는다. 그것은 많은 문제를 수반한다. 이 과정으로 들어가는 출구는 어디일까? 그러나 그곳에는 운명적인 문제가 존재한다. 그래서 나는 이미 1:50이나 가끔은 1:1의 스케일로 작업하고 있다. 우리가 조금만 진지할 수 있다면 이미 그곳에는 순수한 개념이라 불리는 구성적 자극의 경험이 내재되어 있다.

**람프나니** / 당신은 모형을 처음 만들때부터 이미 그 건물의 재료를 염두에 두고 작업하는지 궁금하다.

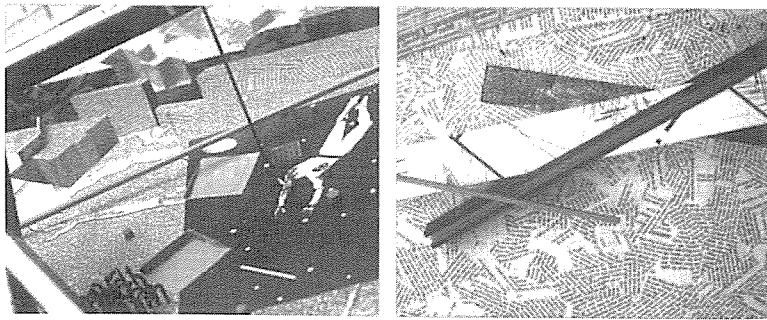
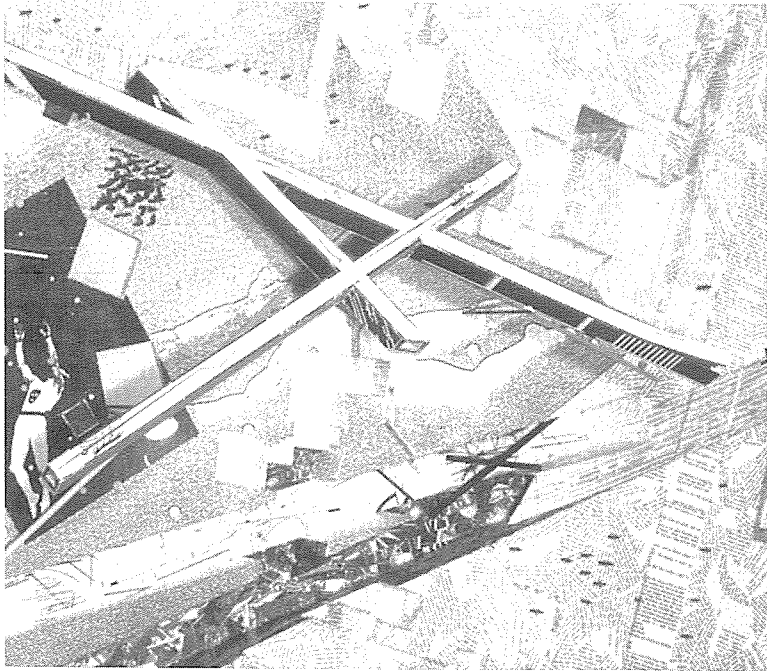
**리베스킨트** / 그렇다. 어떤 점에서 모형은 아이디어의 정수라 할 수 있다. 그렇다고 그 재료가 돌인지 아니면 철인지 확연히 말할 정도의 단계는 아니다. 나는 가능하면 지상보다는 창공에

- ① "미스반 데로에 기념관"
- ② 베를린 시티에지(갑마모형)
- ③ "신을 만들어 내기 위한 기계"
- ④ 베를린 뮤지엄(모형단면)
- ⑤ 베를린 뮤지엄(배치도)
- ⑥ 베를린 뮤지엄(플라지)



건축하기를 희망한다. 지금 나는 그 같은 수법에 따라 작업을 진행해 오고 있지만 그 결과물은 각기 천차만별이다. 그러나 본질적으로 그 과정은 변화되지 않는다. 그렇다고 건축의 질조차 변화되면 안된다는 의미는 아니다.

오래전에 어떤 현인은 매일 인간은 최고의 정신적 수준에 도달해야 한다고 말한 바 있다. 그래서 모든 사람이 밤마다 그에게 물었다. "오늘 제가 최고의 정신적 단계에 도달했습니까?" 그 대답이 No일 경우 당신은 깊은 실망에 잠긴다. 나는 그것이 옳다고 생각한다. 그러나 과연 매일 물이나 불의 코드에 대해 논의한다고 해서 최고의 정신적 수준에 도달할 수 있을지는 의문이다. 그러므로 우리는 건축이나 오브제들을 고립적으로 다루기 보다는 이들 문제들에 대응할 수 있도록 동시에 작업해야 한다. 다시말해 건축을 증진시키는 방법은 여러가지가 존재한다. 물론 건축의 증진을 위해서는 건축자체의 정신적 증진이 먼저 전제되어야 함은 물론이다.



여기서 기하학의 이중성은 그에게 중요한 의미를 갖는다. 우선 이 기하학의 지배력은 존재하지 않는 문맥내에서의 시각화를 시도함으로써 소멸되고 만다. 두번째로 이 기하학은 이미 사멸된 기하학의 구현체인 기념비적 문화공간에의 입문을 거부함으로써 유대교 역사의 이해에 기여한다. 그는 쾰베르크의 “모세와 아론” 악보를 깊이 연구한다. 알다시피 쾰베르크는 화성체계의 나뭇가지 주변에 구조를 세웠다. 그래서 그 구조는 자율적인 연관능력을 소진함으로써 “들을 수 없는” 관계들을 만들어 낸다. “들을 수 없는(inaudible)”이라는 단어는 인간에게 있어 양심과 우아함의 목소리이다. 그가 보기에 뮤지엄의 공간은 존재하지 않는 3막(Act Three : 여기서 3막은 미완으로 끝나 존재하지 않는 「모세와 아론」의 3막을 지칭한다.)의 리듬에 비례한다. 이것은 “모세와 아론”과 깊은 관계가 있다. 그 이유는 “모세와 아론”이 쾰베르크의 밀폐된 12음<sup>3)</sup> 조성체계에 12음표가

주 3) —————

12음 음계(twelve notes scale) 12개의 반음으로 이루어진 음계. 반음계와 동일한 음렬이지만 반음계가 원음에서 반음 변화되어 사이음이 생기는 형태임에 비하여 12음 음계는 원음, 사이음의 구별없이 전체 음을 동일하게 취급한다. 12음의 작곡은 원칙적으로 12반음을 어떤 순서에 따라 배열한 12음 음렬을 되풀이 제시함으로써 구성되는데 이때 12개 음의 순서는 항상 지켜진다. 말하자면 어떤 음이 연주될때 나머지 11개 음이 음렬적으로 제시된 후가 아니면 그 음이 다시 되돌아올 수는 없다. 이것은 12개의 반음중 어느 것에도 다른 음보다 우월한 기능을 주지 않기 위한 규칙이다. 이같은 규칙만으로는 악곡이 필연적으로 단조로워지고 발전성이 없으므로 우선 음렬의 성질을 파괴하지 않는 범위내에서 변화시킨다.

덧붙여 만들어졌기 때문이며 그런 쾰베르크의 태도를 베를린에 적용해 보면 확장의 불가능성을 증빙하기 때문이기도 하다.

리베스킨트가 보기에 건축은 이미 음악이다. 그것이 “들을 수 없는” 음악일지라도.

## II. 다니엘 리베스킨트(Daniel Libeskind)와 빅토리오 마냐고 람프나니(Vittorio Magnago Lampugnani)의 대담

**람프나니** / 당신의 건축 유토피아는 대중과의 소통을 거부한 채 아주 은밀하면서 폐쇄적인 공간을 갖는다. 이런 유토피아가 베를린 뮤지엄 증축안같은 대규모 프로젝트에서는 어떻게 적용되는가?

**리베스킨트** / 나는 거기서 베를린의 역사가 다양한 각도로 해석될 수 있도록 하기 위해 뮤지엄의 중심공간을 만나는 가능한 방법들을 시도하였다. 그런 이유로 대부분의 구조체계는 규범적인 기능체계를 부정함으로써 이곳에는 갤러리나 장소가 존재하지 않는다. 그래서 일반적인 의미의 공간은 사라지고 이제 당신이 지적한 그런 인상적인 공간만이 존재하게 된다.

**람프나니** / 베를린 뮤지엄의 내부공간은 특이한 형상과 특성을 가지고 무언가 침묵속의 명상을 유도한다. 그럼으로써 그 건물은 베를린이라는 도시적 랜드스케이프 속에서 매우 강렬한 상징이 되고 있다. 비명으로 가득찬 현세계에서 당신의 그 우아하면서 강렬한 몸짓은 어떤 모순처럼 느껴지기도 한다. 그것은 오히려 각종 시골시골한 선언적 건축으로 가득찬 도시내에 던지는 또다른 절규처럼 느껴진다.

**리베스킨트** / 그렇다. 도시는 이미 어쩔 수 없는 모순들로 가득차 있다. 이미 베를린에도 온갖 문화적, 건축적, 도시적 현상들이 주어져 있다. 그것을 정리하기 위해서는 특이한 자극이 필요했다. 나는 도시 곳곳에 산재하는 상상력을 결여한 그 “어떤 것”을 또 만들고 싶지는 않았다. 내가 생각하기에 건축은 그 건물주변에 존재하는 기존의 형식, 공간, 기능들과 그것에 모순되는 형식, 공간, 기능들간의 대화이다. 건물의 특별한 임무는 결과와 역사 사이에 존재하는 모순에서 아이덴티티를 찾아내는데 있다. 그 둘 사이에는 결코 양립될 수 없는 모순이 존재한다. 예를들어 초기 그리스 시대의 음악이나 원주민의 음악들은 대개 터무니없이 시끄러운 소음으로 시작되는데 이를테면 교향곡은 상호소통을 위해 그 음악의 정점을 향할수록 마지막 음표는 고요함으로 회귀함으로써 상호소통의 가능성이 대응한다. 역으로 베토벤의 5번 교향곡을 연주하면서 마지막 코드의 길이를 짧게 줄이게 되면 당신은 그 교향곡을 듣지 않은 것처럼 느끼게 된다.

왜냐하면 “회귀(return)”의 계기를 갖기 위해서는 마지막 순간에 그 교향곡을 삭제할 필요가 있기 때문이다. 내가 생각하기에 이것이 음악의 목적이다. 그로인해 비음악적인 만족감을 주는 정적감을 갖게 되는 것이며 그것은 건축에도 적용된다. 좋은 건축을 만들기 위해서는 그 내부에 침잠되어 있는 무용성을 소생시키는데 전력을 기울여야 한다. 그것은 일종의 자멸적 메카니즘으로 우리는 그런 예를 알고 로시나 존

헤이덕의 건축에서 볼 수 있다. 건축은 본래적으로 침식(corrosion)을 계속한다. 그로인해 건축은 “안정성”을 보장받는다. 그 침식성은 사물을 동화시켜가는 기법의 하나이다. 또한 그 기법이나 기예가 정당할 경우 눈에 보이지 않는 경화현상을 촉진시킨다. 건축은 본질적으로 종말을 향한다고 믿었던 시기도 있었다. 따라서 억압된 모순으로부터 벗어나기 위해서는 숙련된 건축기술을 연마해야 한다. 만약 그렇지 못할 경우 건축의 종말은 피할 수 없으며 날마다 침식을 계속하면서 자기혁신을 꾀하는 인간과 명상을 계속하는 야행성 인간간의 모순을 해소할 수도 없을 것이다.

**람프나니** / 이 침식적인 입장은 유대인 뮤지엄이라는 건물용도 때문이기 보다는 베를린 시라는 특수한 장소성 때문에 중요한 것이 아닌가?

**리베스킨트** / 그렇다. 중요한 것은 유대교나 아니나가 아니고 베를린이라는 도시와 건축이다. 이 침식은 형태의 상징과는 무관하다. 투명한 공간감을 자랑하는 내셔널 갤러리의 작은 유리 정방향이 베를린에서 가장 침식성을 대변하는 건축이라고 믿고 있다. 그러나 그 건축에 발을 들여 놓아본 사람들은 무언가 격렬한 방사 에너지를 경험하게 될 것이다. 너무 고상하거나 억압적인 건축은 바람직하지 않다고 생각한다. 또한 너무 합리적이고 타협적이고 편의적인 정치적 형태들은 지나친 “공격성”을 띠게 되어 결국 자신의 발작적인 에너지를 내보이고 말 것이다.

**람프나니** / 미스의 내셔널 갤러리에서 보이는 격렬함(violence)과 베를린 뮤지엄의 격렬함은 거의 유사한 것으로 보이는데.

**리베스킨트** / 다르다. 우선 시기적으로 다르다. 나는 그같은 경험들이 건축을 변형시킨다고 생각한다. 새로운 건축의 발견과 창조는 세계를 변화시킨다. 또한 사람이 건축에 접근함에 따라 모든 것이 변화한다. 이것은 거의 같은 의미이다. 우리가 새로운 단어를 듣거나 새로운 경험을 듣게되면 그것을 구체화하려고 애쓴다. 언어를 갖지 못한 사람들에게 어떤 경험은 거의 접근하기조차 어렵다. 그들은 그것이 의미하는 바를 결코 알 수 없다. 그와 마찬가지로 상상력을 결여한 사람들은 결코 새로운 건축을 이해하지 못한다.

**람프나니** / 베를린 시티에서 당신이 애정을 갖고 보여주려한 것은 무엇인가? 이를테면 미스가 내셔널 갤러리에서 보여주려한 것과 유사한 것인가?

**리베스킨트** / 그렇다. 베를린 뮤지엄같은 프로젝트는 윈켈이나 발터 벤자민, 호프만같은 “베를린”의 상징을 만들려 노력했던 사람들의 생각을 공유한다. 우리는 이제까지 그같은 시대를 초월한 선각자들과의 비판적인 깊은 대화없이 프로젝트를 만드는데 급급했다. 모든 뛰어난 건축가들은 시대를 초월한 비밀스런 대화를 끊임없이 계속한다. 우리가 생각하기에 따라 베를린을 새롭게 해석할 수 있지만 그렇다고 그것을 수량화할 수는 없다. 하지만 이 불가측성은 역설적이게도 언제나 가치성의 산물이다. 따라서 그 빈 공간은 계속 또다른 계층들을 만들어 왔다. 이를테면 그것은 제로라는 숫자가 처음

