

고트프리트 켐퍼(Gottfried Semper)와 칼 뵈티허(Karl Bötticher)의 텍토닉 개념 비교

정 인 하

(한양대학교 건축공학과)

1. 서론

텍토닉은 근대적인 기술개념이 건축에 적용되면서 등장한 개념이다. 19세기 건축가들에게 가장 절박한 문제로 대두된 것은, 바로 산업혁명 이후 새롭게 대두된 재료와 기술을 건축적으로 어떻게 수용하느냐는 것이었다. 이것은 단순한 기술상의 문제가 아니었고, 건축의 미적, 문화적, 존재론적 정체성을 새롭게 정의하는 것이었기 때문에 많은 논의와 진통을 수반하는 것이었다. 당시 새로운 재료와 건설기술은 국가에 따라, 그리고 건축가들의 성향에 따라 다양한 스펙트럼으로 수용되었다. 존 러스킨처럼 극단적으로 기계를 혐오하는 사람도 있고, 비올레-르-뒝이나 앙리 라브루스트처럼 건축에 적극적으로 도입하는 사람도 있었다. 영국의 경우 그것은 윤리적 측면에서 주로 거론되었고, 프랑스의 경우 실제 건설의 관점에서 받아들였다. 독일의 경우 이것은 철학적, 미학적 논의를 바탕으로 한 텍토닉이란 개념으로 논의되었고, “이 경우 건축은 창조적인 감각적 능력과 고양된 상상력 그리고 공업문화의

물질성을 포괄하는 단일체로 설명되었다.”¹⁾ 텍토닉의 논쟁을 통해 가장 극명하게 드러난 사실은 건축에서의 실체, 혹은 존재론적인 실체와 표상사이가 뚜렷하게 분리되는 현상이다. 건축의 물적 기반인 물질과 구조와 그것을 표상하는 장식사이의 관계가 더 이상 일치되지 않는 것이다. 이것은 미셀 푸코가 이야기한 말과 사물사이에 간극이 벌어졌음을 의미한다.²⁾ 이에 따라 독일의 건축가와 건축이론가들은 이들 사이의 관계를 결합시키는 작업에 몰두하였고, 이것이 텍토닉 개념의 본질이라고 생각한다. 따라서 우리가 알고 있는 것처럼 텍토닉은 구조나 건설에 한정된 것이 아니다. 그것은 건축에서 가장 미묘한 문제를 직접적으로 겨냥하

1) Mitchell Schwarzer, German Architectural Theory and the Search for modern Identity, Cambridge University Press, 1995년, 170쪽.

2) 이것은 Michel Foucault가 쓴 <Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines>에서 주장된 것으로 근대시기에 표상과 존재가 투명한 관계가 아닌 불투명한 관계로 바뀌었음을 의미한다. 미셀 푸코와 건축과의 관계는 <배형민, 미셀 푸코와 건축의 근대성(I), 한국건축역사학회지, 1998년 12월>에서 다룬 바 있고, 본 논문도 여기서 몇가지 암시를 받았다.

고 있다. 즉, “그것은 또한 물리적인 영역과 정신적인 영역이 어떤 인과율을 가지고 통합될 수 있는냐는 것이다.”³⁾ 따라서 이 문제는 건축의 구체적인 문제보다는 다분히 철학적이고 미학적인 논의를 포함할 가능성이 높다. 또 단일한 결론으로 도출되기 보다는 건축가에 따라 다양한 의견이 개진될 가능성이 크다. 가령 케네스 프램턴은 “건설의 시학”으로, 샌포드 앤더슨은 “기술적 문제들과 형태 사이의 관계를 결정하는 복합적인 개념”으로⁴⁾, 미첼 슈왈쩌는 “건축분야의 특수성과 자율성을 전제로 건축을 이성적으로 이해하려는 복합적인 담론”⁵⁾으로, 카를로스 발론랫은 “중력, 물질들의 구조, 물질들을 종합하는 방법에 따르는 것”으로 텍토닉을 정의하였다.⁶⁾ 이런 다양한 논의를 위한 출발점으로 쾰퍼와 뵘티허의 텍토닉 개념의 비교는 중요하다고 생각한다. 그들은 건축에서 비슷한 문제의식을 가지고 논의를 진행시켰음에도 불구하고, 생각의 전개는 다른 방식으로 이루어졌다. 즉, 쾰퍼 이래 건축에서 유용성과 기능을 어떻게 예술적으로 고양시키느냐는 문제는 이 두 사람에게 공통된 출발점이었다. 그러나 쾰퍼의 경우 건축형태에서 발생기원론적인 물성이 강조되고, 또 그것의 기원을 엮여진 바닥매트라고 간주하였다. 따라서 그에게 물성과 장식은 바로 기원으로 돌아갈 때 현재처럼 서로 분리된 것이 아니라 동일한 것으로 통합된다. 이에 비해 뵘티허는 건축에서 물질의 역학

적 구조가 이상적으로 표출된 구조체의 문제를 중시하고, 구조와 장식과의 관계를 합리적으로 설명하려 하였다. 그래서 그는 “지어진 구조물에 나타나는 모든 장식적 특징은 그 구조물의 기능, 본질, 형상의 기원, 발전, 결론 그리고 그들의 결합관계를 지각할 수 있도록 현시한다”⁷⁾라고 이야기하였다. 그래서 그는 구조적 형태와 예술적 형태를 이분화하여 이들의 관계를 집중적으로 규명하였다. 이 두 사람의 논의는 오늘날의 텍토닉 논의에서도 여전히 유효하게 작용하고 있어서 상세히 살펴볼 필요가 있다고 생각한다.

2. 19세기 독일건축과 텍토닉 개념

텍토닉 개념은 19세기 독일의 건축사를 설명하는데 매우 중요한 위치를 차지하게 된다. 쾰, 히르트, 휘브쉬, 뵘티허, 쾰퍼, 레드텐바우헤, 바그너 등 19세기 독일을 대표하는 건축가와 건축이론가들이 모두 이 문제를 다루었고, 이런 논의들은 20세기로 이어져 근대건축 형성에 커다란 영향을 미치게 된다. 그렇지만 19세기 독일에서 대두된 텍토닉 개념을 다루기에 앞서 반드시 염두에 둘 사항이 있다. 먼저 이 개념이 나오게 된 역사적, 사회적 맥락을 분명히 이해해야 한다는 것이다. 이 점은 오늘날 또다시 제기되고 있는 텍토닉에 관한 논의에서도 매우 중요하다고 생각한다. 당시 독일의 건축가들에게 가장 중요하게 작용한 명제는 ‘어떤 양식으로 우리는 건물을 지어야 하느냐(In welchem Style sollen wir bauen)’였다. 이 말은 곧 독일건축의 근대적 정체성을 찾는 작업이었고, 당시 여러 가지 개념들의 혼재로 인해 혼란스러웠던 건축적 경향에 질서를 부여하는 것을 의미했다. 또한 고대 그리스 건축과 중세의 게르만 건축, 독일의 관념철학의 이상주

3) 앞의 책.

4) 앤더슨은 텍토닉을 다음과 같이 정의하였다. “Tektonik is a complex and evolving concept that attempted to establish a relationship between form and technical considerations,” in *Opposition*, no. 21, 1980년 여름.

5) Mitchell Schwarzer는 텍토닉의 개념을 다음과 같이 정의하였다. “Tectonic describes a complex and conflictive discourse for reconstituting a rational approach to architecture in the wake of disciplinary specialization and the creation of autonomous domains”, 앞의 책, 171쪽.

6) Carlos Vallhonrat은 다음과 같이 정의하였다. ‘tectonic as dependant on gravitational force, the structure of materials, and the methods for putting these materials together’, in *Perspecta*, no. 24, 1988년.

7) Karl Bötticher, *Entwicklung der Formen des hellenischen Tektonik*, in *Allgemeine Bauzeitung*, 1840년. 이 글은 다음의 책에서 재수록되어 있다. Wolfgang Herrmann, *In What Style should we build?* Getty Center, 1992.

의와 새로운 물질문명의 현실주의, 그리고 미셸 푸코의 주장대로 19세기 이후 분열되기 시작한 실체와 표상 사이에서 앞으로 진행될 건축의 향방을 결정하는 것이었다. 이처럼 텍토닉 개념은 건축과 관련하여 이분화된 여러 가지 가치들을 동시에 결합시키려는 의도에서 출현하였다. 이 때문에 그것은 상당히 모순적이면서도 복합적일 띠게 된다. 한편으로는 기술적 개념을 내포하지만, 다른 한편으로는 고도의 철학적 판단을 요구하기도 한다. 그것은 구조나 재료와 같은 구체적인 것과 장식이나 미와 같은 추상적인 것을 동시에 담고 있다. 그래서 이런 복합성을 단편적으로 이해하려 할 경우 여러 가지 오류들을 발생시킬 수 있다.

19세기 독일의 건축가와 건축이론가들이 고대 헬레니즘 건축과 중세의 게르만 건축사이에서 새로운 정체성을 찾으려 하였고, 텍토닉 개념은 바로 이런 상황속에서 도출되었다. 이것은 루돌프 비그만(Rudolf Wiegmann), 칼 로젠탈(Carl Rosenthal), 칼 뵘티허가 당시 쓴 글에서 잘 나타난다.⁸⁾ 빈켈만(J.J. Winckelmann) 이래 고대 그리스 예술⁹⁾은 독일예술가들에게 주요 영감과 상상력을 제공하였고, 많은 학자들은 그리스 예술과 건축에 대해 깊이 있는 연구를 진행시켰다. 피테가 이태리를 여행하면서 "내가 로마땅을 밟게 된 그날이야말로 나의 제2의 탄생일이자 나의 진정한 삶이 다시 시작된

날이라고 생각한다"¹⁰⁾라는 말은 당시 독일 예술가들이 고대예술에 대해 가졌던 생각을 반영한다. 그리고 이런 헬레니즘 문화에 대한 동경은 니체가 쓴 <비극의 탄생(Die Geburt der Tragödie)>으로 이어졌다. 이처럼 고대예술에 대한 이해가 깊어지면서 독일건축가에게 대두된 문제는 바로 고대 그리스 건축이 가지는 이상적인 비례와 완벽한 아름다움이 과연 당대의 독일적 현실에서 어떻게 수용될 수 있는가였다. 여기에 대해서는 건축가들마다 반응이 달랐다. 가령 뢰비쉬 같은 사람은 고대양식을 모방하는 것을 거부했다. "이미 조각과 회화에서는 고대예술을 모방하는 것을 포기했고, 그 양식이 당시 현실적 요구들과 잘 들어맞지 않는 데, 기이하게도 건축가들만이 그것을 고집하고 있다. 그들은 건축형태에서 절대미가 존재하며, 그들은 시간과 관계없이 변화하지 않으며, 고대양식이 바로 아름다움의 이상이라고 믿고 있다. 그러나 소수의 건축가들은 이것이 얼마나 부질없는가를 알고 있다"¹¹⁾라고 비난하였다. 그러나 이런 주장에 대해 '과거의 전통을 완전히 무시할 경우 역사자체를 거부하는 것이라'는 반론이 제기되었다. 또 과거의 양식 가운데 오늘날까지 유효한 것만 추출해서 사용하자는 주장과 게르만 양식의 구조체에 그리스 건축의 형태를 부여하자는 주장도 제기되었다. 쾰퍼와 뵘티허의 텍토닉 개념은 이런 혼란스러움에서 벗어나서 건축이 기초하고 있는 근본으로 되돌아가려는 의도에서 태어났다. 이를 위해 그들은 고대 그리스 건축이 가지는 본질적인 면을 탐구하였다. 이런 맥락 때문에 그들이 주장한 텍토닉 개념은 고대건축에서 추출된 것이고, 그래서 그들을 그대로 현대 건축물에 대입할 경우 잘 들어맞지 않는 부분도 생겨나게 된다. 쾰퍼와 뵘티허가 철구조로 된 건축물에 대해 보였던 상반된 입장은 이런 이유 때문에 발

8) Rudolf Wiegmann이 쓴 "Bemerkungen über die Schrift: In welchem Styl sollen wir bauen? von H. Hübsch" (Kunst-Blatt 10, 1829년), Carl Albert Rosenthal이 쓴 "In welchem Styl sollen wir bauen?"(Zeitschrift für praktische Baukunst 4, 1844), Karl Bötticher가 쓴 "Das Prinzip der hellenischen und germaischen Bauweise hinsichtlich " (Allgemeine Bauzeitung, 1846) 은 이런 사실을 잘 보여 준다.

9) 유럽인들의 이태리 여행이 본격적으로 시작된 때는 17세기 초반이고, 18세기 들어서 그 규모가 더욱 확대되었다. 빈켈만은 1755년부터 13년 동안 로마에 머물며 고대 그리스 로마의 예술을 연구하였다. 그가 쓴 <Geschichte der Kunst des Alterthums, Dresden, 1764>은 독일의 작가와 예술가들에게 커다란 영향을 미쳐, 고대예술에 대한 탐구 열망을 부추기게 되었다.

10) Johan Wolfgang von Goethe, Italienische Reise (피테의 이태리 기행, 박영구 옮김, 푸른숲), 196쪽.

11) Heinrich Hübsch, "In welchem Style sollen wir bauen" in In What Style should we build?(edited by Wolfgang Herrmann), Getty Center, 1992년, 64쪽.

생했다고 생각한다. 그래서 이들의 생각을 오늘날의 건축개념으로 전개시키는데 신중할 필요가 있으며, 이런 맥락이 설명되지 않을 경우 오히려 텍토닉의 개념을 정의하는데 많은 혼선을 불러 일으킬 가능성이 있다.

두 번째로 19세기 텍토닉 논쟁과 관련하여 중요하게 생각해 볼 사항은, 동시대의 독일관념론을 어떻게 건축적으로 수용하느냐는 것이었다. 이 글에서 우리가 다루게 될 “쾨퍼와 뷔티허의 텍토닉 개념도 헤겔 철학과 다른 독일미학의 전통에 큰 영향을 받았다.”¹²⁾ 칸트가 ‘미에 대한 판정은 취미의 문제’라고 정의한 이래 미는 오로지 각 개인의 주관적인 체험에 의존하게 되었다. “고대 우주질서의 표상은 목적론적으로 위계화된 질서였다. 고대인에게 작품이란 하나의 소유주로 이해되었다. 다시말해 작품 밖의 우주주 속에 미에 대한 객관적이고 실체적인 어떤 기준이 존재한다고 생각했던 것이다. 반면에 근대인들에게 작품은 오로지 주관성에 의존해서만 의미를 지니게 되었다.”¹³⁾ 이를 근거로 예술이 종교와 도덕 그리고 권력으로부터 독립하려는 경향이 강화되고, ‘예술을 위한 예술’이라는 경향이 생겨나게 되었다. 그 후 나타난 독일 관념론자들의 예술론도 이런 사상을 그대로 계승한다. 독일 관념론 혹은 낭만파 사상에서는 예술이 높은 지위를 부여하고, 예술미는 자연미보다도 고급이며, 또한 예술이야말로 인간정신의 최고의 경지라고 간주하였다. 헤겔 미학은 이런 경향을 대변하고 있다. 그에 따르면, “예술미는 자연보다도 고급이다. 나쁜 착상이라도 그것이 인간의 두뇌를 통해서 나오기 때문에 어떠한 자연의 산물보다도 고급이다. 그것은 그속에 언제나 정신성과 자유가 나타나고 있기 때문이다. 정신이야말로 진실이고 모든 것을 포괄하는 것이기 때문에, 모든 미는 이 고급스러운 것에 관여하고, 이것

에 의해 산출될 때만이 미가 된다.”¹⁴⁾ 헤겔은 모든 예술의 발전사를, 정신을 표상하는 단계에 따라 3가지로 구분하였다. 이 가운데 건축은 가장 낮은 단계인 상징적 예술 단계에 위치하게 된다. 여기서는 감성적인 것이 이념보다 우위를 차지하며, 정신적 이상은 단지 암시될 뿐이어서 그것을 표상하는데 한계가 있다고 보았다. 텍토닉을 주장한 건축가들은 바로 건축의 재료와 구축체계를 통해 헤겔이 주장한 낭만적 예술의 단계로 나아가고자 하였다. 그것은 이념이 감성적인 것보다 우월한 단계를 의미했다. 가장 현실적이고 작동적인 건축적 실체들을, 그 속에 내재된 고유한 이념의 세계로 고양시키려한 것이다. 이것이 19세기 독일에서 나타난 텍토닉 개념의 본질이라고 생각한다.

세 번째로 텍토닉 개념은 19세기 일어난 실체와 표상의 분리를 잘 보여 주고 있다. 이것과 관련하여 미셸 푸코는 그의 <말과 사물(Les mots et les choses)>에서 이들의 관계를 탁월하게 분석해 놓았다. 그는 르네상스 이후 현재에 이르기까지 존재(사물)와 표상(말)과의 관계를 결정짓는 질서(에피스테메)가 세번 변하였다고 보았다.¹⁵⁾ 첫 번째는 15세기와 16세기의 르네상스 시기이고, 두 번째는 17세기와 18세기의 고전시대이고, 세 번째는 19세기 초반부터의 근대시기이다. 이렇게 본다면 텍토닉 논쟁이 일어난 19세기는 푸코가 분류한 근대시기와 일치한다. 이 시기 동안 표상과 존재들 사이에 일어난 변화를 살펴보면, 텍토닉 논쟁이 가지는 역사적 의미가 더욱 명확해진다. 고전시대에 사물의 실체와 그것을 표상하는 말은 일치하였다. “다시말해 제 존재의 구조는

14) G.W.F. Hegel, Vorlesungen über Ästhetik, 1817년. 다 음의 책에서 재인용. 井上充夫, 建築美論 (임영배, 신대 양음김, 국제)

15) 푸코가 사용한 에피스테메란 바로 앞 밑에 숨어 있는 조직이며, 어떤 시대 어떤 영역에서도 학문에 무의식적인 끌조 제공할 수 있는 것이다. 푸코자신은 이것을 두고 “역사적 과정에 내재해 있는 구조의 필연적 체계, 혹은 일정한 시대의 특징적인 지식과 눈에 드러나는 역사의 줄거리를 가능케하는 조건의 총체이다.”

12) Mitchell Schwarzer, 앞의 책, 169쪽.

13) 박영선, ‘미적 자율성의 확립으로서의 칸트미학’, 칸트와 미학(대한칸트학회편), 민음사, 41-2쪽.

눈으로 보이는 것의 직접적인 형식인 동시에 분절화이며, 마찬가지로 그것의 특징은, 지시하기와 위치잡기와 전적으로 동일한 운동속에서 이루어졌다.”¹⁶⁾ 따라서 이 시기에 “말은 말이 표현해야 할 사고에 생각보다 훨씬 근접해 있었다. 그러나 말은 사고와 평행을 이루는 것이 아니라 사고의 그물망에 걸려 있으며, 말은 사고의 외면적 결과가 아니라 사고 그 자체였던 것이다.”¹⁷⁾ 그래서 말과 표상은 투명한 관계를 유지하며, 그것만이 이 세계를 표상할 수 있는 특권을 가지는 것이다. 그러나 근대에 들어와서 표상은 사물의 인식에 공통된 존재양태를 규정할 수 있는 힘을 상실하였다. 표상된 것의 존재자체가 표상과 분리된 것이다. 말과 사물 사이를 연결하던 표상의 기능에 의문이 더해지면서, 이들 사이가 분리되기 시작하였다. 즉, 고전시대에 기호와 기호내용 사이에 어떤 매개적 요소나 불투명성도 존재하지 않았지만, 근대에 들어오면서 이것은 가능하지 않게 되었다. 이제 실체와 표상사이에는 극복할 수 없는 막이 형성되었고, 이들을 어떤 식으로든 매개해야 할 필요가 생긴 것이다. 여기서 바로 근대적인 주체가 탄생한다. 이 주체에 의해 언어가 탐구의 대상이 되는 것이다. 푸코는 그것이 바로 문학의 출현이라고 보았다. 이런 푸코의 주장은 텍토닉의 건축사적 의미를 이해하는데 보다 넓은 지평을 제공한다고 생각한다. 건축에서 재료와 구조와 같은 물적 기반들은 하나의 실체로서 존재한다. 푸코식으로 이야기하자면 사물인 것이다. 근대이전까지 이런 건축적 실체들은, 이들을 문법적으로 규정하는 건축언어들에 의해 완전하게 표상된다고 믿어왔다. 즉 구조와 재료와 그들을 표상하는 장식이 투명하게 존재론적으로 일치하였던 것이다. 그러나 19세기 독일에서 제기된 문제는 이런 건축적 실체와 표상이 일치하지 않는다는 사실을 인식하기 시작한 것이다. 젬퍼의 주장대로라면,

개선문은 원래 목재로 지어졌다가 훗날 대리석으로 다시 지어지는데, 목재구조에 맞게 표상된 장식들이 대리석 건물에 그대로 적용되는 것이 그의 눈에는 참으로 이상하게 느껴진 것이다. 그때까지는 당연히 되어왔던 것들이 이상하게 보이기 시작한 것이다. 기존의 장식이 건축의 고유한 존재양태를 규정하지 못하게 되면서, 건축가들의 사유방식을 지배하였던 하나의 질서가 이제는 더 이상 의미를 잃게 된 것이다. 19세기 독일의 텍토닉 논쟁은 이런 의식의 변화가 극명하게 반영되어 있다. 거기서 건축가들의 필사적인 통합노력에도 불구하고, 여전히 예술적 형태와 구조적 형태는 계속해서 분리되고 있다. ¹⁸⁾

3. 고트프리트 젬퍼(Gottfried Semper)의 텍토닉 개념

젬퍼는 1803년에 태어나서 1879년에 타계한 그는 당대 독일을 대표하는 건축가였다. 그는 건축외에 정치에도 많이 관여하여 1849년부터 1855년까지 파리와 런던에서 망명생활을 하기도 했고, 말년에는 쥐리히에 정착하여 작품생활을 하였다. 텍토닉 개념은 주로 그가 남긴 글과 책을 통해 잘 나타나는데, 그 중에서 <건축의 4가지 요소(Die vier Elemente des Baukunst)>, <기술적이고 구축적인 예술에서 양식(Der Stil in den technischen und

18) 19세기 독일에서 나타난 텍토닉 논쟁에서 구조와 장식의 분리문제는 계속해서 나타나고, 이런 현상을 두고 슈왈쩌는 존재론과 표상이라는 개념으로 이분화하였다. (이것은 다음의 논문을 참조 Mitchell Schwarzer, Ontology and Representation in Karl Bötticher's Theory of Tectonics", Journal of the Society of Architectural Historian). 본 논문에서는 슈왈쩌의 존재론(ontology)과 뵘티허가 이야기한 기능적 형태(Werkform), 그리고 미셀 푸코가 이야기한 사물(les chose) 사이에, 그리고 표상, 예술적 형태(Kunstform), 말(les mots)사이에서 어떤 연관성이 있으리라는 가정을 하였으나, 이들의 명확한 관계는 아직 제시되지 않았다. 그것은 본 논문의 한계라고 생각한다.

16) Michel Foucault, *Les mots et les choses. une archéologie des sciences humaines.* (말과사물, 이광래 옮김, 민음사), 250쪽.

17) 앞의 책, 112쪽.

tektonischen Künsten)>, <형태미의 이론 (Theorie des Formell-Schönen)>은 대표적인 것들이다. 이 가운데 <건축의 4가지 요소>에서 등장하는 건축에 관한 설명은 그의 생각을 이해하는데 매우 중요하기 때문에 그것을 요약해 보기로 하자.

“고대든 근대든, 건축형태는 ‘물질’에서부터 나왔고, 그것에 의해 조건지워졌다. 그리고 그 형태는 건설을 건축의 본질로 간주하면서 태어났다. 위대한 스승인 자연처럼, 건축도 자연의 법칙에 따라 그 재료를 선택하고 응용하였다. 만일 가장 적합한 재료가 어떤 생각을 구체화하기 위해 선택되었다면, 건물의 이상적 표현은 재료의 외관을 통해 미와 의미를 획득한다.

나의 제안을 이해시키기 위해, 인간의 가장 원시적인 상태를 되돌아 보고자 한다. 사냥과 전쟁 그리고 유목생활을 거친 후 인간은 한 곳에 정착하게 된다. 그 때 정착의 최초 표시는 바로 화로(火爐)를 만드는 데서 나타난다. 거기서 인간의 몸을 따뜻하게 하고 음식을 데울수 있는 열기를 얻을 수 있었다. 그리고 이 화로를 중심으로 최초의 모임이 형성되고, 사람들 사이의 연대가 이루어진다. 따라서 인간사회에서 화로는 질서와 형태를 배태시키는 신성한 초점인 것이다. 이것은 건축에서 가장 중요한 정신적 요소이다. 그것 주위로 지붕(roof), 간막이벽(enclosure),¹⁹⁾ 흙바닥(mound)이라는 다른 세가지 요소가 만들어진다. 이들은 자연의 위협으로부터 화로의 불꽃을 보호한다. 동시에 인간의 기술은 이들 요소들에 의해 조직되었다. 세라믹과 금속기술은 화로를 중심으로, 물과 조직기술은 땅바닥을 중심으로, 목공기술은 지붕을 중심으로 형성되었다.

그렇다면 어떤 원시기술이 간막이벽 만드는

데 사용되었는가? 그것은 바로 바닥매트와 카펫트를 짜는 기술이다. 이 말은 이상하게 들릴지 모르겠지만, 원시인들이 그들의 예술적 본능을 바닥매트와 지붕을 엮고 짜는데 사용했다는 사실은 잘 알려져 있다. 이들은 거칠게 짜놓은 나무 울타리에 친숙했고, 그래서 가장 원시적인 공간은 이것으로부터 만들어졌다. 가장 오래된 장식들은 재료들을 매듭짓는데서 나왔고, 이것은 벽의 본질이다. 원시인들은 바닥 매트나 카펫트를 이용하여 더위와 추위를 피하였고, 공간을 분리했다. 따라서 이것은 조직식 벽체보다 일찍 나타났다. 매달린 카펫트는 진정한 벽체이고 가시적인 공간의 경계이다. 그 뒤에 있는 단단한 벽체는, 건물의 안전과 경제성 그리고 장엄함을 보다 잘 확보하기 위해 만들어졌을 뿐이다. 초기의 이런 재료가 다르게 바뀌더라도, 벽은 이런 초기의 의미를 그대로 간직한다. 목재, 스테코, 점토, 금속, 석재와 같은 재료에 그림이나 조각을 할 때, 사람들이 카펫트로 된 벽체를 모방하는 것은 바로 이 때문이다.”²⁰⁾

젼퍼는 이런 생각을 바탕으로 모든 건축에 이들을 적용시키려 하였다. 이런 주장에서 우리는 몇가지 논점을 끄집어 낼 수 있다. 첫번째는 젼퍼의 건축에서 물질 혹은 재료가 갖는 의미이고, 두번째는 물질과 피복(Bekleidung)과의 관계이다. 세번째는 건축의 기원에 관한 것인데, 젼퍼가 제시한 원시우두막이 이전의 로지에의 그것과 관련하여 어떤 유사성과 차이점을 갖느냐는 것이다. 마지막으로 새로운 재료 특히 철과 텍토닉에 관한 젼퍼의 시각이다. 이 가운데 오늘날까지 여전히 중요한 의미를 갖는 것은 바로 물성과 피복의 문제이다. 건축과 물질에 관한 논의는 텍토닉과 관련하여 매우 중요하다. 왜냐하면 물성문제는 젼퍼의 텍토닉 개념에서 가장 중심을 차지하기 때문이다. 많은 사람들은 젼퍼를 유물론자(materialist)라고 부른다. 그리고 이런 주장을 뒷받침할만한 대

19) 이말은 독일어 die Wand를 영어로 번역한 것이다. 독일에서 벽을 의미하는 말은 두가지가 있는데, 하나는 die Wand이고 또다른 하나는 die Mauer이다. 여기서 die Wand는 스크린 같은 간막이벽을 의미하며 die Mauer는 매우 육중한 내력벽을 의미한다.

20) Gottfried Semper, Vergleichende Baulehre, in Gottfried Semper: In Search of Architecture (Wolfgang Herrmann), MIT Press, 1984년, 110-104쪽.

목이 그가 쓴 책에서 자주 발견된다. 그것을 대변해주는 말이 “재료자체가 그대로 보여서, 벽돌은 벽돌로, 철은 철로, 나무는 나무로서 각각의 역학법칙에 따르도록” 21) 하자는 것이다. 앞에서 인용한 글 뿐만아니라, 그의 유작인 <기술적이고 구축적인 예술에서 양식>에서도 기능과 재료의 결정적인 역할을 강조하고 있다. 22) 따라서 그를 유물론자로 보는 것은 확실한 근거가 있는 것처럼 보인다. 23) 그렇지만 이것만으로 그를 유물론자로 단정지을 수 없다. 다른 한편으로 그는 예술원리에 있어 근대의 유물론에 반대한다고 분명히 이야기하였다. 또한 “건설-기술적인 해석은, 건축의 본질이 재료를 단순하게 노출하거나 역학적인 관계를 통해 나타난다는 조야한 유물론적 개념과도 관계없다” 24) 하였다. 그렇다면 이 ‘물질’을 둘러싼 쟬퍼의 정확한 태도는 무엇일까? 이것은 두가지 관점에서 논의되어야 하는데, 하나는 피복과 관련해서이고, 또다른 하나는 건축의 기원과 관련해서이다. 피복이 다양한 문화를 관통하는 보편성을 갖는다면, 기원은 역사적

인 발전의 개념과 부합된다.

먼저, 쟬퍼의 물질론은 필연적으로 피복의 개념과 연관지어야만 이해될 수 있다고 생각했다. 쟬퍼는 피복이 인류문명의 바탕이라고 보았다. “쟬퍼는 건축의 임무가 일상의 현실, 즉 덧없고 불안정한 현실을 예술의 영역으로 전환시키는 것이라고 보았다. 가장 좋은 예가 바로 개선문이다. 이것은 나무로 급조해서 만든 임시 가설물에서 연유한다. 여기에 전쟁에서 노획한 전리품들과 방패들이 수북히 쌓였던 것이다. 훗날 사람들이 승리한 군대가 아치 밑을 지나 시내로 진군하는 순간을 기념하기 위해, 목재로 된 일시적인 가설물을 대리석으로 다시 건설하게 된다. 이 때 재료는 목재에서 대리석으로 바뀌지만, 기념비의 디테일과 그것의 장식은 돌의 성질을 반영한 것이 아니라 나무의 성질을 간직하게 된다. 이 경우 목재의 형태를 흉내내고 있는 대리석의 피복물은 그 숨겨진 내용물과는 전혀 상관없고, 예술작품으로서 건물의 진실과 관계할 뿐이다. 그래서 쟬퍼는 피복이 항구적인 요소이고, 내부 구조에 의해 표현될 수 없는 주제들을 표상한다고 보았다.” 25) 이를 증명하기 위해 쟬퍼는 풍부한 민속지학(民俗誌學)적인 예들을 동원하였다. 가령, 동물 마스크를 쓰는 샤먼은 ‘타자(他者)인’ 동물을 내부로 끌어 들이면서, 그의 일상의 자아를 신과 같은 존재로 전환시키는 것이다. 여기서 마스크는 내부와 외부, 표면과 깊이를 연결하게 된다. 이 경우 마스크를 쓰는 행위는 거짓을 가리는 것이 아니라, 의사소통을 위한 것이고, 단순한 현실과는 다른 무엇인, 진실을 밝히는 것이다. 그래서 쟬퍼는 다음과 같이 이야기하였다.

“물질이 예술적 창조과정에서 완전히 사라져 버리도록 하기 위해서는, 물질에 대한 완벽한

21) 이말은 호프가 쓴 <건축에 관한 역사적 에세이(Historical Essay on Architecture)>에서 나오는 한 구절을 쟬퍼가 재인용한 것이다.

22) 이 책에서 그는 건축재료를 네가지 범주로 구분하였다. ① 탄력적인 것, ② 부드러운 것, ③ 상대적으로 딱딱한 것, ④ 인장력을 가진 딱딱한 것이다. 그리고 이들 각각의 재료들을 건축과 예술에서 다음의 다섯가지 범주와 연결시켰다.

1. 편직술(Textile Kunst) : 이것은 가장 기본적인 것으로, 여기서부터 발전된 형식은 금속, 석재, 도기, 회반죽, 책색에 의한 모든 피복면의 디자인 모티브로 채용된다.

2. 도자기술(Keramische Kunst) : 기본 목적은 용기, 즉 퍼내는 것, 부어넣는 것, 부어내는 것 등이고, 각각의 목적에 적합한 형태가 정형화되어 있다.

3. 텍토닉(Tektonik) : 가구식 구조의 축조술을 포괄한다.

4. 스테레오토미(Stereotomie) : 건축의 석조 및 조적술을 지칭한다.

5. 금속기술(Metallarbeiten) : 철구조에 관한 것이다.

23) Wolfgang Herrmann, *Gottfried Semper, in Search of Architecture*, MIT Press, 1984년, 121쪽.

24) Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten 1*, 1859, Frankfurt, 7쪽.

25) Akos Moravanszky, the Language of Materials in Architecture : ‘Truth to material’ vs ‘the Principle of Cladding’, in *AA Files*, no. 31.

속달이 필수적인 선행조건이다. 완벽한 기술적 속달과 물질의 본성에 맞는 재료의 사용, 그리고 형태의 창조과정에서 이런 본성을 고려함으로써, 그 본래의 물질은 잊혀질 수 있고, 예술적 창조는 그것으로부터 완전히 자유로울 수 있고, 단순한 풍경화조차도 고귀한 예술작품이 될 수 있다.”²⁶⁾

“텍토닉은 진정한 우주의 예술이다. 그리스 말 κοσμος는 이와 비슷한 표현이 현재로는 없는데, 그것은 우주의 질서와 장식(adornment)과 유사한 의미를 가진다. 자연의 법칙과 조화를 유지하기 위해서는 예술작품을 장식(피복)해야 한다. 인간이 할 수 있는 모든 일은, 그가 꾸민 그 대상물에 자연의 법칙이 명료하게 나타나도록 하는 것이다.”²⁷⁾

이상에서 우리는 쟈퍼의 물성이론이 피복과 깊은 관련을 지닌다는 점을 알 수 있다. 피복을 통해 그는 단순한 물질들을 예술적으로 승화시킬 수 있고, 또 물리적인 것을 정신적인 것으로 이끌어낼 수 있다고 보았다. 그런 점에서 피복은 그의 텍토닉 개념의 가장 핵심적인 위치를 차지한다고 생각한다.

두 번째로 흔히 쟈퍼의 물질 혹은 재료에 대한 태도는 발생기원론적인 입장을 취한다고 이야기한다. 그에 따르면, 건축의 기원은 원시 오두막에서 나타나는 나무로 ‘짜여진 벽’이라고 보았다. 또 이런 ‘수직 벽을 위한 최초의 재료는 돌이 아니라, 그보다 덜 영구적인 짚이나 카펫트였다”²⁸⁾ 이들을 엮어서 만든 울타리가

공간을 둘러싸는 도구로 사용되었다는 것이다. 그후 지어진 모든 건축의 벽체와 거기에 새겨진 장식은 색채와 윤곽에 있어 바로 최초의 이 울타리를 모방하고 있다. 그것은 돌과 벽들의 출현 이후에도 계속되었고, 쟈퍼는 고대 그리스와 앗시리아의 건축을 통해 이런 자신의 주장을 증명하려 하였다. 그렇다면 쟈퍼는 왜 이런 태도를 취하게 되었을까? 미셸 푸코에 따르면, 이런 “기원에 대한 회귀는 표상에 대한 순수한 이중화어로 최대한 접근하려는 시도”²⁹⁾라고 본다. 즉, 모든 차이, 모든 분산, 모든 불일치는 기원이라는 하나의 동일점에 모여 하나의 감지 불가능한 동일자가 되는 것이다. 하이데거가 예술과 기술을 통합하기 위해 테크네라는 그들의 기원으로 되돌아 간 것도 같은 이유이다. 기원에 대한 쟈퍼의 태도가 바로 이것이라고 생각한다. 그는 당시 건축에서 나타난 주체의 이성과 물질이라는 타자 사이에 벌어진 틈과, 이들에 의해 발생한 물질의 실재와 표상 사이에 분절을 메우고자 하였고, 이를 위해 이들이 모두 동일자로 되어 있는 기원을 생각하게 되었다. 거기서 물질은 근대처럼 표상으로 분리된 것이 아니고, 그 본래의 의미와 기능을 가지고 표현되어 있다. 쟈퍼의 발생기원적인 물성이론은 이처럼 물질의 존재와 표상 사이의 간극을 메우고 통합시키면서 쟈퍼의 텍토닉 개념의 핵심을 형성한다. 그렇지만 이런 태도에 대해 훗날 많은 건축이론가들이 격렬히 비난한 것도 사실이다. 이런 태도가 가져다 준 문제점은 쟈퍼 자신이 철구조물에 대해 밝힌 견해에서 잘 드러난다.

당대의 기계문명을 계속해서 옹호했던 쟈퍼였지만, 철구조에 대해서는 이와는 상반된 견해를 밝히고 있다. 당시 독일에서 철의 도입과 그것이 갖는 형태적 의미는 건축가들에게 매우 민감한 주제로 대두되었다. 철은 19세기 초반부터 제련기술의 발전에 힘입어 대량생산이 가

26) Gottfried Semper, 'The Textile Art', in Semper, *The Four Elements of Architecture and Other Writings* (Harry F. Mallgrave, Cambridge University Press, 1989, 257쪽.

27) Gottfried Semper, 'Theorie des Formell-Schönen', in *Gottfried Semper: In Search of Architecture* (Wolfgang Herrmann), MIT Press, 1984년, 220쪽.

28) Gottfried Semper, 'Structural Elements of Assyrian-Chaldean Architecture', in *Gottfried Semper: In Search of Architecture* (Wolfgang

Herrmann), MIT Press, 1984년, 205쪽.

29) Michel Foucault, 앞의 책, 376쪽.

능하게 되었고, 19세기 중반부터는 교량이나 온실, 전시설 등에 표준화되어 사용되기 시작하였다. 그리고 쾰퍼가 활동할 시기에는 철도 역사를 비롯하여 공공건물에 이르기까지 건축의 모든 분야에서 철의 사용은 두드러졌다. 따라서 이것에 대한 태도는 건축과 기술, 건축과 물질, 건축과 텍토닉스에 대한 건축가들의 입장을 매우 명료하게 드러낸다고 생각한다. 우리가 알고 있는 것과는 달리 쾰퍼는 철의 사용에 대해 매우 비판적인 태도를 취하였다. 철도 역사와 같이 가설적인 성질을 지닌 경우 철구조의 사용에 대해서 별다른 비난을 하지 않았지만, 공공건물에 그것을 사용할 경우 매우 싫어했다. 그래서 앙리 라브루스트가 파리에 지은 생트 쥘스비에브 도서관에 대해서는 매우 못마땅하게 여겼다. 그 이유는 “철이 그런 목적을 수행하기에는 적절하지 못한 재료였기 때문이다.”³⁰⁾ 왜 적절하지 못한가에 대해, 그는 두가지 이유를 이야기하였다. 하나는 그것을 건축적으로 사용했을 때, “그것은 볼륨감이 결여되고, 그래서 멀리서 볼 때는 시야에서 사라져 버린다”³¹⁾는 것이다. 그는 건축에는 안정감을 주는 절대적인 비례가 있고, 또 재료의 역학관계를 통해 추출된 비례가 있는데, 이 두가지는 차이점이 있다고 보았다. 석재의 경우가 두가지가 일치하지만, 철구조물의 경우 이 두가지가 마찰을 일으킨다. 그래서 그는 “철이 거대한 하중을 지지하는 대들보나 건물 모티브의 핵심적인 것으로 사용되어서는 안되고 오직 얇은 부재로서 망처럼 사용되어야 한다”³²⁾고 주장하였다. 두 번째로 그것은 장식을 하기가 곤란하다는 것이다. 쾰퍼는 건축의 제일 모티브로 재료의 피복을 꼽았고, 구조적인 것들이 그 피복 위에 상징적으로 표현되어야 한다고 주장했는데, 이것이 철 구조로 된 건물에서는 매우 힘들다는 것이다. 그렇지만 이런 부정적

인 견해도 불구하고 조셉 팩스턴이 설계한 ‘수정궁’에 대해서는 매우 호의적인 태도를 보여서 이상하다. 런던에 망명할 당시 자주 이 건물의 공사현장을 찾았던 그는 이 건물을 두고 “건축의 가장 원시적인 형태의 독창적 유형이 실현되었다”³³⁾고 칭찬하였다. 그리고 그가 건축의 원형으로 가정한 ‘카라비안의 오두막집’과 ‘수정궁’을 비교하여 1851년의 박람회에 제출하였다. 이런 긍정적인 평가는, 이 건물의 기본 개념을 탁자(구조)와 탁자보(유리피복)로 구분한 팩스턴의 생각에 쾰퍼가 공감했기 때문인지도 모르겠다.³⁴⁾ 또 거기서 철구조물이 그가 주장한 것처럼 매우 얇은 망처럼 사용되었기 때문일런지도 모른다. 철구조에 대한 쾰퍼의 이런 상반된 입장 가운데 어떤 것이 그의 진정한 생각이었는지가 궁금한데, 프램턴은 쾰퍼의 피복이론을 현대의 철-유리 건물과 연결시키면서 그의 철구조에 대한 생각을 긍정적으로 바라본다. 그래서 그는 “쾰퍼의 피복개념이 훗날 근대건축에서 나타나는 비물질화로 연결된다고 보았다. 즉, 조직적 구조의 둔중함 대신에 벽체의 그물식 표면이 강조되고, 이것은 형태를 빚으로 용해시키려는 비물질화로 이어진다고 본 것이다.”³⁵⁾ 그렇지만 헤르만은 ‘수정궁’에 대한 평가는 예외적일 뿐, 철구조에 대한 비판적 자세는 쾰퍼가 죽을 때까지 바뀌지 않았다고 한다.³⁶⁾

철구조에 대해 비판적인 쾰퍼와는 달리 뵈티허는 매우 긍정적인 입장을 취하였다. 그리고 그것은 근대건축가들의 생각과 훨씬 가까운 주장이었다. 그에 따르면 “새로운 건축시스템은, 공간확보를 위한 새로운학적 원칙(principle of static force)들이 발견될 때 생겨난다. 건축역

30) Gottfried Semper, “Wintergarten”, Wolfgang Herrmann의 책 재인용, 175쪽.

31) 앞의 책.

32) 앞의 책.

33) Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten 2*, 1859, Frankfurt, 263쪽.

34) Wolfgang Herrmann 앞의 책.

35) Kenneth Frampton, *Studies in Tectonic Culture*, MIT Press, 1996년, 88쪽.

36) Wolfgang Herrmann, 앞의 책, 183쪽.

사상 그리스 양식과 고딕 양식, 두 양식만이 이런 시스템에 해당될 뿐이다. 그렇지만 이 두 양식을 절충적인 태도로 발전시키는 것은 백합을 도금하는 것처럼 별의미가 없다. 이 두 시스템은 결코 그들의 과거 형태로 되돌아 갈 수 없기 때문이다. 그들은 돌이 가지는 잠재력을 철저히 소진시켜 버려서, 더높은 단계의 발전을 이룩할 수 없다. 그렇다면 앞으로 도래할 새로운 공간 확보 시스템(system of covering)은 무엇인가?³⁷⁾ 이런 질문에 대해 뵈티히는 “그것은 새로운 재료에 좌우되고, 바로 철이 거기에 해당한다.”³⁸⁾라고 보았다. 그 이유에 대해서 “여러 가지 테스트를 통해, 철에 대한 구조적 특성을 보다 많이 알게 되었고, 이것은 그리스와 고딕양식을 대체할 만큼 우월한 성능이 입증되었다. 또한 그것은 그리스 건축의 구식 구조와 동일한 구조방식을 취하므로, 구조방식 전체를 바꾸는 대신 단지 재료만 바꾸면 되기 때문에 유리하다.”³⁹⁾고 보았다. 이런 뵈티히의 생각에 대해 쟬퍼는 “철구조물로부터, 즉 그것을 기념비적 건축에 적용할 때 새로운 건축이 탄생하리라는 생각은 매우 위험하며, 그것은 재능있는 건축가를 타락시킬 것이다.”⁴⁰⁾라고 경고하였다. 그는 쾰히리에서 학생들에게 강의하면서, “진정한 기념비적 재료는 돌이다”라고 하였다.

고트프리트 쟬퍼는 근대 이후 기술이 건축에 적용되면서 발생시킨 여러 가지 문제들을 발전적으로 해결하려고 했다. 예술과 기술, 이상과 현실, 정신과 물질 구조와 장식 등 근대 이후 계속해서 분화되던 이원화된 세계를 통합하기 위해, 건축의 기원으로 되돌아가서 거기서 하나의 통합된 원형을 찾으려 했다는 점에서 그의 시도는 높이 평가받을만하다. 또 그의 피복 이론은 장식과 구조, 그리스 건축과 게르만 건

축을 어렵게 통합하면서 19세기 건축적 담론을 정확하게 표출하고 있다. 비록 이런 통합은 매우 불안하고 모호했으며, 시간이 지나면서 계속 그 가치를 유지할 수 없었던 일시적인 것이기는 했지만, 텍토닉이라는 개념을 도입하여 건축과 기술을 융합시키려는 발판을 마련하게 된다. 그래서 그의 텍토닉 개념은 시간이 지난 오늘날까지 광범위한 영향을 미치고 있다. 그렇지만 그의 생각은 시간이 지나면서 많은 문제점을 드러낸다. 먼저, 알로이스 리글(Alois Riegl)에 의해 쟬퍼의 이론은 정면으로 반박당했다. “리글은 고대예술에 있어서 장식이 실용성이나 개념성과 마찬가지로 하나의 독립된 목적을 갖는 가치창조역할을 하였다라는 증거를 자신의 시대에 쏟아져 나오기 시작한 많은 고고학적 발굴에서 찾고 있다. 즉, 쟬퍼가 장식을 기술 및 재료의 산물로 보는 근거로 내세웠던 직물공예론은 틀린 것이며, 그 증거로 리글은 직물공예가 시작되기 이전부터 장식이 쓰여졌음을 증명하는 고고학적 발굴을 들고 있다. 이것으로부터 리글은 장식행위는 실용성 및 개념성과 함께 하나의 독립적인 예술적 목적이 있음을 강조하고 있다.”⁴¹⁾ 이 경우 쟬퍼가 전개한 모든 논의의 전제조건이 무너져 버린다. 두 번째로 쟬퍼의 이론이 갖는 문제점은 철구조물에 대해서처럼 다가올 미래에 대한 잘못된 진단에 있다. 그것은 현실적인 요구를 무시한 채, 건축의 이상적인 기원에만 집착하면서 비롯된 것으로 보이고, 다가올 미래에 대한 정확한 통찰이 결여되었기 때문에 발생했다. 물론 근대 건축이 건축과 기술에 대해 취한 입장이 절대적으로 옳은 것은 아니었으나, 그것은 당대의 시대적 요청을 반영한 것이었다. 이 점은 오늘날 그의 텍토닉 개념을 물려받은 사람들에게도 많은 교훈을 줄 수 있다고 생각한다.

37) 앞의 책, 183쪽.

38) 앞의 책, 158쪽.

39) 앞의 책.

40) 앞의 책

41) 임석재, 추상과 감흥 I, 문예마당, 1995년, 176쪽.

4. 칼 뵈티허의 텍토닉 개념

이제 구축성을 이야기할 때마다 쟬퍼와 비교되는 입장에서 등장하는 칼 뵈티허(Karl Böttischer)에 대해서 살펴보자. 그는 노르트하우젠(Nordhausen)에서 1806년 태어나서 유년시기를 중세건축에 영향을 받으면서 성장했다. 베를린의 알게마인 바우슐레(Allgemeine Bauschule)에 입학하여 건축을 공부했고, 졸업 후 이 학교에서 주로 고대 장식, 그중에서도 직물장식을 집중적으로 강의하였다. 쟬퍼와는 달리 건축실무를 하지 않았고, 순수하게 고고학적 입장에서 건축이론을 전개시켰다. 처음에는 그리스의 장식을 주로 연구하다가 선켈의 총고로 연구분야를 바꿔서 그리스 신전의 구조와 장식에 대한 연구를 계속하였다. 그 결과로 나온 책이 <그리스 텍토닉의 형태들의 발전(Entwicklung der Formen der hellenischen Tektonik)>과 그 유명한 <그리스인의 구축성(Tektonik des Hellenen)>이다. 이 중 두번째 것은 1843년부터 1852년에 이르기까지 3권의 책으로 발행되었는데, 여기서 뵈티허는 그리스 건축의 구조적, 장식적 시스템을 조화시키려하였다. 그에게 그리스 건축은 구조역학의 관계가 이상적으로 표현된 것으로 간주되었다. 텍토닉에 관해 쓴 책의 서미에서 뵈티허는 비트루비우스를 비난하면서, 그가 수천년간 이어질 건축을 만들어냈지만, 그리스 신전의 내부배열에 대해서, 그리고 석재 부재들의 역학관계와 그 분절된 관계는 언급하지 않았다” 42)고 하였다. 이런 지적은 텍토닉과 관련하여 중요한데, 뵈티허는 건물의 내부구조가 가지는 일관된 역학관계를 정신적으로 표상하는 것이 텍토닉의 중요한 개념이라고 인식하였다. “그는 당시 공업기술의 발전을 긍정적으로 바라보며, 새로운 시공기술의 발전이 구조의 이상화를 통해 새로운 예술적 형태를 가능케하리라고 확신했다. 물성을 강조한 쟬퍼와는 달리 그는 구조체가 최대한 노출되어 그것이 시각적인 아름다움을

확보하는 것을 중시했다. 그에게 건축가의 최대 임무는 인식가능한 예술적 형태를 통해 건물의 구조적 지식을 전달하는 것이라고 이야기하였다.” 43)

쟬퍼와 비교하여 뵈티허의 생각이 근본적으로 다른 점은 건축의 기원과 관련되어 있다. 쟬퍼는 흙 바닥과 거기에 놓인 화로가 건축발생점이고, 이것을 중심으로 그룹이 형성되면서 공간을 한계짓는 울타리가 생겨나고, 그 위로 지붕이 올려졌다는 것이다. 그의 이야기대로라면, 건축에서 가장 근원적인 것은 물질과 장소(topos)이고 그 다음이 공간이며, 그 다음이 그 공간을 결정짓는 구조물이다. 뵈티허도 건축을 발생시키는 가장 중요한 요소로 재료를 꼽았다. 그러나 쟬퍼처럼 그 물질을 구조와 분리시키지 않았고, 오히려 그것과 구조체를 투명한 관계로 인식했다. 즉, 건축적 재료가 가지는 역학적 잠재력이 가장 잘 드러날 수 있는 구조방식을 만들어 낼 때 비로소 진정한 건축이 성립한다고 본다. 이 경우 지붕을 덮어 공간을 확보하는 구조시스템이 건축의 시작이 된다. 이런 생각은 다음의 글 속에서 잘 나타난다. “모든 특정 양식은 구조적 단위와 부분으로 분절되는 공간확보 시스템에 의해 결정된다. 폐쇄된 공간의 형태는 지붕(covering)의 형태와 일치하기 때문에, 전체 평면과 배치는 지붕의 조직에 의해 좌우된다. 모든 양식에 있어서 지붕은 구조적 지지물의 위치와 모양을 결정하고, 벽의 배치와 분절, 그리고 결국은 이들과 관련된 모든 예술적 형태를 결정한다. 그러므로 공간덮개는 모든 양식의 구조적 원칙을 드러내고, 따라서 그것을 판단하는 기준이 된다.” 44) 이런 생각을 따를 경우 텍토닉의 개념은 쟬퍼의 그것과 달라진다. 즉 뵈티허에게 가장 근원적인 것은 물질과 공간확보를 위한 구조체이

43) 앞의 책.

44) Karl Bötticher, “Das Prinzip der hellenischen und germaischen Bauweise hinsichtlich” in In What Style should we build? (edited by Wolfgang Herrmann), Getty Center, 1992년, 154쪽.

42) Mitchell Schwarzer, 앞의 책, 182-4쪽.

고, 그 다음이 공간이 된다. 그리고 장소는 그에게 별다른 의미를 주지 못했다. 또 물질에 대해서도 피복과 기원을 중시하는 쟈퍼와는 달리 매우 역학적인 태도를 취한다. 그는 건축 재료를 사용할 때 거기서 작용하는 세가지 힘, 즉 절대적인 힘, 상대적인 힘, 반발하는 힘을 충분히 검토한 다음, 이것을 가지고 각 건축부재들의 구조적 형태를 결정해야한다고 주장했다. 그래서 “건축은 맨먼저 재료와의 투쟁에서 승리해야만 하고, 그다음 어떤 모델이나 가이드 없이 구조와 일관된 공간 시스템을 세워야 한다.”⁴⁵⁾

뵈티히는 구조적이고 역학적인 입장을 취함에 따라, 쟈퍼와는 달리 다가올 건축에 대해 정확한 입장 취할 수 있었다. 그러나 문제는 예술과 기술, 장식과 구조, 표상과 실체라는 이원화된 세계를 어떻게 통합하느냐였다. 텍토닉이란 개념을 건축에 도입하여 이원화된 관계를 결합시키려던 그의 끈질긴 노력에도 불구하고, 이 두가지 속성은 잘 합치되지 않고 계속해서 평행적인 상태로 남게된다. 이 점은 그 뿐 아니라 당시 독일의 건축가들을 짓눌렀던 커다란 아포리아라고 생각한다. 그래서 이점을 둘러싸고 여러 건축가들에 의해 상반된 논의들이 전개되는데, 가령 알로이스 히르트(Alois Hirt)는⁴⁶⁾ “고전건축 이후에 일어난 건축적 진보는 확장된 경험적 수단으로 (미적) 법칙을 명료화하는 것이다”⁴⁷⁾라고 이야기하여 그리스의 건축미와 장식을 옹호하였다. 이에 비해 하인리히 뢰브쉬(Heinrich Hübsch)는 이와 상반된 태도를 취하였다. 그에 따르면, “경제적인 목적은 모든 건물의 가장 근본적인 존재원칙이었다. 견고함은 그런 존재에 가능성을 부여하며, 정

확한 시공을 요구한다. 결론적으로 건설은 재료의 속성과 역학의 법칙에 따라 건물들의 요소들을 결합시키는 것이다.”⁴⁸⁾ 여기서 우리는 그리스 건축으로 대변되는 예술적 상징주의와 건설과 구조, 재료를 강조하는 현실주의가 이원적으로 나타나고 있음을 알 수 있다. 뵈티히는 건축에서 나타나는 이런 이원성을 인정하고, 그들을 핵심적 형태(kernform)와 예술적 형태(kunstform)를 구분하여, 이들의 관계를 규명하려 하였다. “이 둘은 건축이 존재론적으로 물질과 구조로부터 그리고 표상적인 예술로부터 동시에 작동하기 때문에”⁴⁹⁾ 발생하는 것으로 보았다. 여기서 예술적 형태는 이상적 아름다운 표상으로서, 주로 그리스의 장식적 형태로부터 추출된다고 보았다. 그것은 그리스 예술이 보편적인 창조성을 표상하며, 자연의 형태를 이상적인 예술목적으로 근접시켰기 때문이다. 반면, 핵심적 형태는 기술적 진보와 창조를 통해서만 출현한다. 즉, 새로운 문화적 요구에 따라 건축에서 필요한 것이 바뀌게 되고, 이에 따라 새로운 기술과 재료의 가능해지면서, 새로운 구조적 형태가 출현하는 것이다. 그렇다면 이 두가지는 어떤 관계를 가지는가? 뵈티히는 이 두가지가 통합된 것이고, 동시에 발생한다고 보았다. 너무나 밀접한 관계를 가지기 때문에, 장식은 구조와 상관없이 임의적으로 사용되는 것은 불가능하다고 보았다.⁵⁰⁾ 그리고 이 둘은 상호보완적인 관계를 가진다고 보았다. “예술적 형태는 바로 핵심적 형태의 비역사성 때문에 필요하다. 즉, 예술적 형태는 역사적 형태를 표상함으로써, 구조미가 가지는

45) 앞의 책, 156쪽.

46) 히르트는 다음과 같은 논문으로 유명하다. Die Baukunst nach des Grundsätzen des Alten(고대인들의 원칙에 따른 건축, Berlin, 1809년).

47) Mitchell Schwarzer, “Ontology and Representation in Karl Bötticher’s Theory of Tectonics”, Journal of the Society of Architectural Historian, 1993년 9월, 269쪽.

48) Heinrich Hübsch, Über griechische Architektur. Heidelberg, 1824년, 17쪽. In What Style should we build? (edited by Wolfgang Herrmann), Getty Center, 1992년에서 재인용.

49) Mitchell Schwarzer, German Architectural Theory and the Search for modern Identity, Cambridge University Press, 1995년, 184쪽.

50) Karl Bötticher, Die Tectonik des Hellenen, 1852년, 34쪽. 다음의 책에서 재인용. Wolfgang Herrmann, Gottfried Semper: In Search of Architecture, MIT Press, 1984년.

역사적 개념을 현대까지 연결시킨다. 그리고 역사적인 장식을 통해 변화하는 구조의 모습을 새로운 문화적 조건 속으로 영속화시킨다. 예를 들면, 산업사회의 역동성을 예시하는 철구조물과는 달리, 고대 그리스 건축의 예술적 형태는 나무와 돌로 된 초기 구조역학의 발전과정을 기억하고 있으며, 예술적 형태를 통해 그것의 영속성을 구체화하는 것이다.⁵¹⁾ 이처럼 장식속에서 구조적인 발전의 역사를 찾으려는 뵈티허의 시도는 푸코가 이야기한 근대 이후의 말과 사물과의 관계를 보여주고 있어서 주목할 만하다. 푸코에 따르면, 근대 이후 사물과 분리된 말의 운명은 다양한 형태로 나타나는데, “문헌학자들에게 단어는 역사에 의해 형성되고 침전된 객체와 같은 것인 반면, 형식화를 추구하는 사람들은 언어의 구체적 내용은 무시한 채 보편적으로 유효한 담론의 형식만을 밝히려 한다. 또한 해석을 추구하는 경우에는, 단어가 그 속에 숨어있는 다른 의미가 분명히 드러날 수 있도록 부숴져야 할 텍스트가 되기도 한다. 그런가 하면 언어는 그 자체만을 지시하는 기록행위 속에서 자신만을 위해 모습을 드러내는 경우도 있다.”⁵²⁾ 이 가운데 뵈티허가 취한 자세는 장식이나 혹은 존재에 대한 표상을 역사에 의해 형성되고, 그들의 역사적 의미가 침전되어 있는 객체로서 보기 시작한 것이다. 이것은 언어자체를 탐구한 뒤랑이나 파데(Guadet), 말 속에 숨어있는 다른 의미를 드러내려는 비올레-르-뒹과 같은 동시대인들과는 다른 태도였다.

4. 결론

거의 동시대인이었던 쟬퍼와 뵈티허는 여러

글에서 비교적인 입장으로 다루어진 바 있다. 쟬퍼와 뵈티허는 동시대 인물이기 때문에 살아 있으면서 서로에게 많은 영향을 미쳤는데, 이들에 대해서는 볼프강 헤르만의 책에 잘 나타나 있다. 따라서 여기서는 이 두사람이 가지는 몇가지 대조되는 논점들만을 골라서 살펴보기로 하자. 쟬퍼는 뵈티허가 주장한 핵심적 형태와 예술적 형태의 이원화된 구분에 대해 원칙적으로 반대하지 않았다.⁵³⁾ 그리고 그리스 건축의 장식적인 부분이 건설과 밀접하게 관련되며, 그들의 목적이 구조재들의 역학관계를 상징한다는 사실도 인정하였다.⁵⁴⁾ 그래서 쟬퍼 자신도 상징적 구조라는 개념을 내놓기도 하였다. 그러나 다음과 같은 사실에 대해서 이 두 사람은 매우 상반된 주장을 내놓았다. 먼저 건축의 발생기원론과 물성에 관해서 이다. 쟬퍼는 기원으로 거슬러가서 물성과 장식을 통합하려 했기 때문에 그에게 이 문제는 매우 중요하였다. 그렇지만 뵈티허는 그리스 건축 이전의 원시적인 건축을 가정하지 않으려 했다. 그리스 건축은 아시아로부터 영향을 받지 않고 자생적으로 발전했기 때문에, 그리스 신전에서 쟬퍼가 주장한 원시 오두막집은 아무런 의미가 없다고 보았다. 그는 그리스 건축이 독창적이며, 내부 잠재력에 의해 만들어졌지 결코 외부로부터 물려받은 것이 아니라고 강조하였다. 여기에 비해 쟬퍼는 ‘그리스 문명이 항구적인 인류문명의 발전과정에서 생겨나고 형성된 것이라고’ 생각했다. 그리고 당시 메소포타미아 지방에서 발굴된 고고학적인 유물들을 증거로 내세운다. 따라서 건축 기원에 관한 자신의 생각은 유효하다고 본다. 두 번째는 물질에 관해서이다. 쟬퍼에게 사용된 재료의 성질과 그것이 형태에 미치는 영향은 매우 중요한 의미를 가진다. 그러나 뵈티허에게 중요한 것은 사용된 재료가 어떤 것이든 상관없이, 그것의 구조적인 면이 어떻게 표현되는지가 중요하였다. 이 점은 물성과 텍토닉을 연결시키려고 한 쟬

51) Mitchell Schwarzer, "Ontology and Representation in Karl Bötticher's Theory of Tectonics", *Journal of the Society of Architectural Historians*, 1993년 9월, 279쪽.

52) Michel Foucault, 앞의 책, 350쪽.

53) Wolfgang Herrmann, 앞의 책, 141쪽.

54) 앞의 책, 144쪽

피에 비해, 뢰티히는 구조적인 역학관계를 텍토닉과 연결시키려고 했기 때문에 일어났다고 생각한다. 이런 생각은 철구조물에 대해서도 마찬가지로 나타난다. 뢰티히는 그것이 갖는 철이라는 새로운 재료가 갖는 잠재적인 역학관계가 외부로 드러날 경우 긍정적으로 인정했지만, 쟈퍼의 경우 그것이 건축을 제대로 표현할 수 없다고 보고 부정적인 입장을 취하였다. 이런 두 사람의 상반된 입장은 건축에서 존재론적 실체를 바라보는 두가지 관점을 제시하고 있어서 매우 의미있다고 생각하고, 그런 관점은 현대의 하이테크 건축과 미니멀리즘 건축에서도 여전히 유효하게 작용한다고 생각한다.

Theory and the Search for Modern identity, Cambridge University Press, 1995년.

10. Michael Snodin, Karl Friedrich Schinkel : A Universal Man, New Haven, Yale University Press, 1991년
11. Carlos Vallhonrat, "Tectonics Considered : Between the Presence and the Absence of Artifice", in Perspecta, no. 24, 1988년.

참고문헌

1. Stanford Anderson, "Modern Architecture and Industry", in Opposition, no. 21, 1980년 여름호.
2. Michel Foucault, Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines (말과 사물, 이광래 옮김), 민음사.
3. Kenneth Frampton, Studies in Tectonic Culture, MIT Press, 1996년.
4. Wolfgang Herrmann, In What Style should we build? Getty Center, 1992.
5. Wolfgang Herrmann, Gottfried Semper: In Search of Architecture, MIT Press, 1984년.
6. Akos Moravanszky, the Language of Materials in Architecture : 'Truth to material' vs 'the Principle of Cladding', in AA Files, no. 31.
7. Gottfried Semper, The Four Elements of Architecture and Other Writings(Harry F. Mallgrave), Cambridge University Press, 1989.
8. Mitchell Schwarzer, "Ontology and Representation in Karl Bötticher's Theory of Tectonics", Journal of the Society of Architectural Historian, 1993년 9월.
9. Mitchell Schwarzer, German Architectural

A Comparative Study on the Theory of Tectonics between Gottfried Semper and Karl Bötticher

Jung, Inha
(Hanyang University)

abstract

The theory of tectonic appeared in the midst of 19th century as German architects adopted new materials and structural technology, invented by creative engineers, into architectural design. This does not merely mean a technical problem but concern the redefinition of architecture in term of an aesthetic, cultural, and ontological identity. Furthermore it alluded to a desire on the part of architectural theorists to actualize artistic and spiritual goals out of new constructional necessities. Because of their complex discourse that assumed the possibility of communication between philosophical and technical aspects, between ideal and real concerns, tectonics becomes until now the most important issue in architecture. The concept of tectonic was intensively investigated by Gottfried Semper's and Karl Bötticher' architectural writings. They contributed to clarify the principle aspects of tectonic within architectural, philosophical, and anthropological discourses of 19th century. Gottfried Semper stressed an understanding of how architecture took on physical form in earliest human culture. He placed great importance on the artistic expression of materials. But unlike Semper who argued the cladding of the structural frame by decorative wall system, Karl Bötticher required maximum visibility of structural frame. This represents the different positions between Gottfried Semper and Karl Bötticher