

현대건축에서 기념비성의 위기에 관한 연구

강 혁

(경성대학교 건축도시학부 교수)

정영수

(경성대학교 건축도시학부 교수)

1. 들어가는 말

본 논문은 건축의 오래된 관심사이자 현대 건축에서 문제적인 주제인 건축의 기념비성에 대하여 논하고자 한다. 일상적인 건물(building)과 구별되는, 대문자 A로 시작되는 서구 건축의 역사에서 기념비성은 고급 건축(High Architecture)이 지향해야 할 주요한 가치로 여겨져 왔다. 건축물 자체의 사물적 속성과 연결되어 기념비성은 예술로서 건축이 구비해야 할 불가결한 특성으로 간주되어온 것이다. 오늘날까지도 건축의 기념비성은 공공 건축이나 공공의 기념비가 지녀야 할 가장 중요한 자질이자 건축가들이 구현해야 할 목표가 되는 경향이 있다. 거기엔 건축의 물적 구축, 형식적 표현을 통하여 기념비성을 불러올 수 있다는 끈질긴 믿음이 내재되어 있다. 그러나 한편 오늘의 기념비처럼 사회 속에서 건축의 소통적, 표상적 기능의 쇠퇴를 여실히 보여주는 사례도 없다 하겠다. 근대 이래로, 즉 모더니티라는 사회 문화적 상황이 도래한 이후로, 건축의 기념비성은 일대 위기에 당면하게 되었건만, 기념비성에 대한 사회적 요구는 여전히, 건축가는 개인의 역량을 발휘하여 과제에 대한 독창적인 해석으로 대처해야 한다는 곤혹스런 상

황에 처해있다. 본고는 기념비성을 둘러싼 이러한 위기적 사태에 주목하고 그에 대한 역사적 이해와 새로운 접근 가능성을 탐색해보고 하는 것이다.

먼저 홀로코스트라는 실제의 사례에서 건축의 기념비성을 둘러싼 곤경을 설명하고, 현대 건축에서 기념비성의 표출이 얼마나 지난한 과제인가 보여주고자 한다. 더불어 건축에서 기념비성의 개념과 그 사회 문화적 기능과 의의를 설명하면서, 건축이 봉착하게 된 기념비성의 위기와 기념비에 대한 숭배를 아돌프 로스와 알로이스 리글의 사고를 빌어 분석해 보고자 한다. 즉 근대가 초래한 표상성의 위기라는 건축 내적인 변화와 건축 외적인 측면에서 사회 문화적 맥락의 변화가 기념비성 자체에 초래한 일대 변화를 조명해보고자 하는 것이다. 그리고 역사적 재현과 상징을 거부한 모던 건축이 새로운 기념비성을 탐색하는 과정에서 처하게 된 난점과 현대 건축이 사회적 요구로 말미암아 여전히 기념비성을 포기할 수 없다면 과연 남아있는 가능성은 무엇인가 모색해 보고자 한다. 이는 곧 전래의 인습적 언어에서 벗어나 일정한 성과를 달성한 현대 기념비의 사례에 비추어 현대 건축의 기념비성을 재고하려는 시도이기도 하다. 본 논문은 이론적 관점에서 서서 기술과 분석의 방식으로 논지를 전개하면서 나름의 결론을 유도하고자 하였다.

* 본 논문은 2002년 경성대학교 공학기술연구소 특별연구지원으로 수행되었음.

2. 홀로코스트를 다룬 두 편의 영화와 두

개의 기념비

홀로코스트(holocaust, 유대인 대학살)를 다룬 영화가 꾸준히 만들어지고 있다.¹⁾ 최근에도 우리는 두 편의 좋은 영화를 보았다. 할리우드의 귀재 스티븐 스피버그(S. Spielberg)가 감독한 <선들러 리스트(Schindler's List)>와 이탈리아의 로베르토 베니니(R. Benigni)가 감독한 <인생은 아름다워(Life is Beautiful)>가 그것이다. 두 영화 모두 잘 만든 영화임에 틀림없다.²⁾ 비평가의 찬사나 상의 획득과 무관하게 영화를 볼 줄 아는 사람이라면 누구나 두 영화가 다루기 힘든 무거운 소재를 영상에 담아 일정 수준 이상의 성과를 끌어냈다는 데 쉽사리 동의할 것이다. 그러나 동일한 소재에 대한 두 영화의 접근방식은 사뭇 다르다. 그것은 두 감독의 홀로코스트를 취급하는 태도의 차이에서 기인한다. 스피버그의 <선들러 리스트>는 3시간이 넘는 대작 드라마로서, 역사적 사건을 정면으로 다루면서 전체적으로 매우 심각하고 엄숙한 분위기를 띠고 있다. 반면, 베니니의 <인생은 아름다워>는 본질적으로 가족애를 주제로 삼은 코미디 영화로, 어찌 보면 아우슈비츠(Auschwitz)의 비극은 한 남자의 가족에 대한 헌신과 사랑을 부각시키기 위한 배경으로 동원되었다는 감조차 든다.

<선들러 리스트>는 유대계인 스피버그가 심혈을 기울여 제작한 작품답게 영상, 각본, 편집, 연기, 음악 등 곳곳에 걸쳐 거의 나무랄 데가 없다. 인류사에 유례없는 참사를 취급하면서 나치에 대한 일방적 비판과 유대인에 대한 동정을 끌어내는 식의 상투적 관점에서 벗어나 의혹 투성이인 나치당원 선들러라는 인물을 통해 인간의 희망을 이야기하고 있는 점도 훌륭하다. “누구든 한 생명을 구한 이는 세계 전체를 구한 것이나 마찬가지이다.”라는 메시지는 홀로코스트를 민족사를 넘어 인류의 보편적 드라마로 승화시키고 있다. 화려한 색채

영상을 배제하고 격조 있고 차분한 흑백 영상으로 일관한 것도 비극적 소재와 연관지어 수궁이 가는 기법이다. 세계적인 유대계 바이올리니스트 이작 펄만(I. Perlman)이 연주하는 아름다운 주제 선율도 깊은 슬픔을 담은 진혼가로 들린다. 그래서 3시간 17분에 걸친 상연시간이 별로 지루하지 않고 잔잔한 여운을 남긴다.

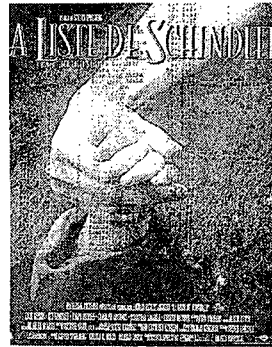


사진 1. 스티븐 스피버그의 <선들러 리스트>

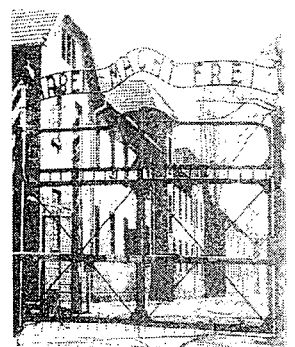


사진 2. 폴란드의 아우슈비츠(Auschwitz)

그러나 스피버그의 <선들러 리스트>는 두 가지 이유에서 만족스럽지 못하다. 영화가 아름답게, 너무 잘 만들어졌다는 것이 그 첫째이다. 그리고 지나치게 심각하고 진지하다는 것이 둘째 이유이다. <선들러 리스트>는 유대계 감독이 자기 민족의 비극에 바치는 일종의 영상 레퀴엠(requiem)이라고 볼 수 있다. 그러나 그는 거기에서 멈추지 않는다. 야심만만한 작가인 스피버그는 <선들러 리스트>를 영화사에 남을만한 걸작으로 만들고자 하였다. 그의 역량이 총집결된 결과로 짜임새 있고 영상미가 넘치는 작품이 탄생한 것이다. 하지만 문제는 거대한 비극을 미학화(aestheticize)한 데 있다. 영화를 보면서 갖게 되는 거북한 감정은 여기에서 온다. 말로 형용할 수조차 없는 끔찍한 비극이 정교하게 계산된 세련된 영상 언어의 구사를 통해 감상과 즐길의 대상이 된다는 모순, 극적 감동과 심리적 효과를 위해 연출된 진지성이 실제 역사의 무거움을 감당할 수 없다는 난점, 나아가 제작의 의도가 어떠한 결과적으로 시장에서 팔리기 위한 상품으로 생산되어야 한다는 이윤배반, 이러한 것들이 관객으로 하여금 작품으로서 <선들러 리스트>의 수월성을 인정하면서도 거기에 몰입하지 못

1) 2002년 칸느영화제 황금종려상을 수상한 '피아니스트'도 폴란드 게토에서의 유대인 삶과 홀로코스트를 다룬 영화이다. 홀로코스트에 관한 영화가 끊임없이 만들어지는 것은 할리우드를 지배하는 유대계 자본과 작가들과 무관하지 않다. 홀로코스트가 특권화하여 역사상의 다른 비극과 범죄를 가리고 상업주의와 결탁하여 일종의 산업이 되었다는 유대계 지성인의 비판도 귀담아 들을 필요가 있다.

2) <선들러 리스트>는 상복이 없던 스피버그에게 7개의 아카데미상(1993년)을 부너기로 안겨주었으며, 베니니의 <인생은 아름다워> 역시 1998년 아카데미 외국어영화상과 남우주연상(베니니가 직접 주연을 맡았다)을 받은 바 있다.

하게 하는 이유가 된다. 어떤 면에서 보자면 <권들러 리스트>의 근본적 문제는 감독 역량의 결핍이 아니라 홀로코스트라는 역사적 사건이 극영화로 담을 수 없는, 즉 영화 언어를 초과하는 사건으로 존재한다는 측면에서 비롯된다. 한 평론가의 지적처럼 홀로코스트는 재현(representation)이나 전달이 불가능한 사건이기에 <권들러 리스트>의 리얼리스트틱한 접근은 근본적으로 오류가 된다. 그래서 작가의 예술적 조작이 배제된 다큐멘터리가 훨씬 유효한 방식이 될 수밖에 없는 것이다.³⁾ 이렇게 볼 때 베니니의 <인생은 아름다워>가 취한 우회적인 전략은 충분히 수긍할만하다. 그는 감당할 수 없는 홀로코스트를 직접 다루지 않는다. 영화 속의 주인공이 도저히 수긍할 수 없는 현실 상황을 연극이라고 아들에게 설명하듯이 베니니는 끔찍한 비극적 상황을 희극으로 바꿔 다루고 있다.⁴⁾ 끔찍한 홀로코스트의 비극을 코미디의 소재로 사용한다는 비난의 여지가 있다. 그러나 그가 코미디로 만든 것은 그 외에 그 참혹한 비극을 취급할 방도가 없기 때문이다. 논리나 설명, 혹은 극화(劇化)로 이해가 불가능한 사건을 대하는 방식은 알레고리나 아이러니(反語)일 수밖에 없다. 그럴 때에야 비극의 실상이 더 잘 보이기 때문이다. 아들을 위해 죽음의 수용소에서 아버지가 거짓으로 꾸며대는 놀이는 보는 이에겐 웃음 대신 눈물을 선사한다. 그러면서 인간을 말살하는 파시즘의 정체에 대한 인식을 자연스럽게 제공한다.⁵⁾ 실제로 일어났던 비극은 너무 엄청나고 믿을 수 없는 것이기에 작품 속의 비극으로는 담아지지 않는다. 그래서 희극이 필요하였다. 우리는 결코 그 비극적 사건을 직시할 수가 없다. 단지 간접적인 매개로 엿볼 수 있을 뿐이다.

히틀러(A. Hitler)에 의한 유대인 대학살은 인류

역사상 전례가 없는 참혹한 비극으로 남아 있다. 피와 땅(blood and earth)의 순수성을 내세우며 인종 청소라는 끔찍한 이름으로 유대인 6백여만의 목숨을 앗아간 그 사건은 전쟁의 비극을 넘어서 인간 존재가 안고 있는 사악성과 20세기 서구 근대문명이 내포하고 있던 비이성과 광기를 드러낸 것이었다. 합리적인 논리로는 도저히 설명할 수 없는 사건이기에 아우슈비츠의 비극은 흔히 원죄라고 부르는 인간성 본디의 어두운 심연으로밖에 이야기할 수 없다. 그것은 동일성(identity)을 우선적 가치로 내세우며 타자(the other)를 배제하려는 인간 집단의 일반적인 성향이 어디까지 극단으로 치달을 수 있는지 보여준 사건이었다. 홀로코스트가 유대인만의 비극이 아니라 인류 전체의 비극이며 오늘 여기에서 계속 벌어지는 보편적 사건으로 인식한다면 어느 누구도 그것을 외면할 권리는 없다. 그래서 홀로코스트를 주제로 삼는 기념비가 세계 도처에 세워지는 것이 별로 이상하지 않다.

1990년대에 홀로코스트를 기리려는 의도에서 두 개의 중요한 건축물이 세워졌다. 그 하나는 1993년 미국의 수도 워싱턴에 세워진 아이 엠 페이(I. M. Pei) 사무소의 수석건축가 제임스 잉고 프리드(J. I. Freed)가 설계한 <학살추모 박물관(United State Holocaust Memorial Museum)>이고, 또 하나는 다니엘 리베스킨트(D. Libeskind)의 설계로 1999년 통일 독일의 신수도 베를린에 세워진 <유대인 추념관(Berlin Museum Extension; Jewish Museum)>이다. 이들 두 개의 건축물은 우리 시대에 있어 기념비성(monumentality)과 관련하여 여러 가지 생각해 볼만한 문제적인 이슈를 제공하고 있다.

우선 이 두 개의 추모관은 여느 기념관이나 기념비에서 흔히 볼 수 있는 것 같은 공허하고 안이한 형식적 제스처로 대응하고 있지 않다. 양자 모두 인간의 언어를 넘어서는 비극적 사건의 기억(memory)을 오늘 이곳에서 건축과 공간에 담아 증언한다는, 거의 실현이 불가능한 과제에 대해 고투한 흔적이 역력한 작품들인 것이다. 그러한 성과는 두 유대인 건축가가 자기 민족의 비극에 대해 절실한 심정으로 작업에 임하였으리라는 측면에서 이해해 볼 수도 있다. 하지만 그보다는 두 건축가가 전통적인 재현의 방식으로는 부적절한 주제를 다루면서 나름의 관점과 방법에서 성실하게 대응

3) 장장 9시간이 넘게 홀로코스트를 다룬 다큐멘터리 <Shoah>(절멸이라는 뜻)의 감독인 클로드 라즈만(Claud Lazmann)의 입장이 그러하다. 그는 스펠버그의 영화가 관객으로 하여금 눈물짓도록 고무함으로써 카타르시스에 이르게 한다고 비판한다. 이때 영화는 예술이 되는 대가로 역사적 비극을 왜곡하는 셈이다.

4) 무엇보다 베니니의 본령은 희극배우이다.

5) 물론 죽음의 수용소에서의 절박한 상황을 연극이라고 아들에게 거짓으로 설명하고 내기를 한다는 설정은 도저히 있을 법하지 않은 허구이며, 작가가 꾸며낸 '거짓말'이다. 그러나 홀로코스트의 참극이야말로 인간 역사에 결코 있을 수 없는 허구이며 거짓말이어야 하는 사건이 아닌가?

하고 있다는 데에서 그 이유를 찾는 것이 더 타당할 것이다.

적어도 프리드의 <학살추모 박물관>은 종래의 기념비들이 주로 보여주던 고답적인—고전주의적이고 영웅적인—관행과는 꽤 거리가 있다. 과거의 기억을 재현하면서 숭고한 상징물로 승화시키려는 유혹에서 벗어나 있는 것이다. 건축가가 아무리 뛰어난 역량을 발휘해 잘 구성된 미적 건조물로 형상화해낸다 하더라도, 홀로코스트라는 무거운 주제로 말미암아, <학살추모 박물관>이 곧 조야한 키치(kitsch)나 무대장치로 전락할 것임을 그는 잘 알고 있었다.⁶⁾ 그래서 프리드의 <학살추모 박물관>은 강력한 조형이나 부분들 간의 조화로운 통일을 시도하지 않는다. 대신 그가 취한 디자인의 전략은 추상화와 대립, 열린 종결이었다. 사건의 직접적인 기술이나 시각적 묘사를 피하고 추상적 공간과 엄격한 구축성, 그리고 때로는 거친 디테일과 평범한 사물을 통해 관객의 지적, 감성적 체험을 유도하고자 한다. 즉, 과거에 대한 단일한 기억과 의미를 강요하지 않는다. 절제되고 단순하면서도, 그 내부에 복잡과 모순을 내포한 공간과 형태를 통하여 관람객이 망자(亡者)들과 만나고 삶과 죽음, 역사와 폭력에 대해 명상해 보도록 권유하는 건축하고자 하는 것이다.

이런 작가의 의도는 성격을 극단적으로 달리하는 각각의 공간들과 깊은 사려 하에 조성된 건물 각부에서 잘 드러난다. 상실과 혼돈과 공포의 분위기를 담은 듯한 ‘목격자의 홀(Hall of Witness)’, 침묵과 적막과 부채의 분위기를 담은 육각형의 ‘회상의 홀(Hall of Remembrance)’, 아우슈비츠의 철조망, 감시초소, 가스실, 화장장, 총살벽, 유대인을 실어 나른 철도, 바르샤바 게토(Warsaw Ghetto)의 다리들을 연상시키는 거칠고 원시적이며 자극적인 철제 구조물들, 텅 빈 벽과 그 벽면에 나 있는 균열과 틈, 통로와 계단들, 어두운 전시실 등이 그것들이다.⁷⁾ 그것들은 시각적인 인상을 넘어 공간과 전시물 전반을 체험하면서 관객으로 하여금 단장의 비극을 내면 깊숙이로부터 음미하도록 한다.

그러나 이러한 성과에도 불구하고 <학살추모 박물관>은 심각한 자기모순에 빠져 있다. 우선 고전주의적 기념비의 관습적 언어—서구 기념비의 오랜 전통—로부터 그다지 자유롭지 못하다. 또한, 추상화의 전략을 취하되 온전히 취하지 못하고 ‘표상으로서 기억의 개념’에 여전히 기대고 있다는 측면이 존재한다. 그의 건물은 건축가가 혐오해 마지않는 신고전주의적 구성을 일면 파괴하고 있으면서도, 한편으로는 그 어휘와 문법을 일부 채택하고 있다.⁸⁾ 아우슈비츠의 여러 요소들을 저급하게 직설적으로 인용하고 있지는 않지만 그 흔적을 세련된 방식으로—연상과 은유를 통해—암시하고 있기도 하다. 구체적인 서사(narrative)를 회피하는 대신 건축으로 하여금 전언(傳言)하게 하려는 의지는 포기하지 않는 것이다. 그러한 점은 추상적으로 처리되었지만 유태별을 지칭하는 6각형 같은 기하학적 형상을 도입한 ‘회상의 홀’에서도 엿볼 수 있다. 또 다른 문제는 스피어버그의 영화에서처럼 이 모든 기법이 정교하게 선택되고 구사됨으로써, 결과적으로 건물 전체의 건축적 완성도와 미학적 성취도를 높이는 데 기여하고 있다는 사실이다. 작품으로서 <학살추모 박물관>이 본래의 건립 목적—홀로코

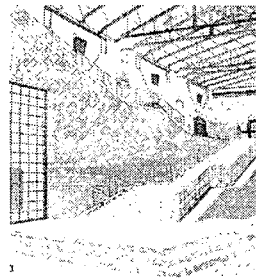


사진 3. 제임스 잉고 프리드, <학살추모 박물관 (United State Holocaust Memorial Museum)> ‘목격자의 홀’ 실내 투시도

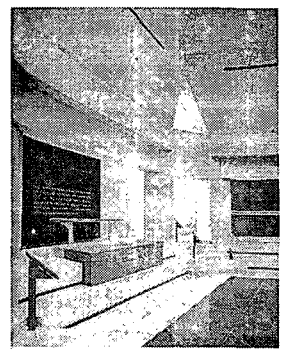


사진 4. 제임스 잉고 프리드, <학살추모 박물관> ‘회상의 홀’

8) 나치 건축이 기념비적인 신고전주의를 채택한 점에서 볼 때 <학살추모 박물관>이 일부 고전 언어를 사용하고 있는 것은 납득하기 어렵다. 그러나 한편 고전주의와 기념비는 동일시되어 온 관념적 전통이 있다. 또한 워싱턴의 기념비들과 관청건축들도 대다수가 신고전건축 양식을 취하고 있다. 가로와의 맥락의 순응을 위해서인지 <학살추모 박물관>의 입구부는 고전형태를 취하고 있다. 건축가 자신은 고전주의를 비판적 대화의 도구로 사용하였노라 변명한다(J. I. Freed, 앞의 책, p.65).

6) J. I. Freed, 「The United Holocaust Memorial Museum」, <Assemblage> No. 8, Cambridge, The MIT Press, 1989, pp 59~79. 위의 글에서 프리드는 자신이 설계에 임하는 태도와 디자인의 개념, 전략, 과정에 대하여 자세히 설명하고 있다.

7) Adrian Dannatt, <United States Holocaust Memorial Museum>, London, Phaidon, 1995

스트 사건 자체를 기억함—과 화해할 수 없는 마찰을 빚고 있는 것이다.

앞서 지적하였듯이 홀로코스트라는 압도적인 주제가 표상과 상징과 소통의 가능성을 원천적으로 봉쇄하고 있음을 상기할 때, 축조와 공간을 매개로 하여 오로지 침묵과 고요와 성찰만을 이끌어 내려 하였던 작가의 옳은 의도는 실제에서 적지 않은 난관에 직면하게 되었다. 결과적으로 프리드의 <학살추모 박물관>은 여전히 감상주의에 머물러 있다는 비판을 면하기 어려운 측면이 있다. 이러한 문제는 어디에서 기인하는 것일까? 건축가 개인의 작가적 욕망 때문이었을까? 아니면 그 건물이 미연방의 수도에 세워진 일종의 정치적, 인종적, 도시적 타협물이었기 때문일까? 아마도 프리드는 기념비 일반이 요구하는 기억의 영속화, 사물의 상징화라는 속성과 건축의 모더니티가 요구하는 표상과 참조의 거부, 전통과 관습의 부인이라는 모순 사이에 깊은 고민을 할 수밖에 없었던 것 같다. 그 작가적 절충 내지 타협의 산물이 <학살추모 박물관>이 아니었을까?⁹⁾

한편 전위적이고 급진적인 성향의 건축가 리베스킨트가 설계한 <유대인 추념관>이 홀로코스트에 대해 프리드의 그것과 전혀 다른 접근인 것은 당연하다. 무엇보다도 리베스킨트의 <유대인 추념관>은 겉보기에 지극히 낯설고 난해하다. 그것은 관객의 손쉬운 접근이나 이해를 허용하지 않는다. 거기에서 어떠한 정서적 환기를 감지하거나 메시지를 전달받기란 애초부터 불가능하다. 그것은 그저 알 수 없는 불길한 존재로서 거기에서 있으면서 사람들로 하여금 두리번거리고 서성이면서 느끼거나 생각하기를 강요하는 생소한 물체이자 공간이다.

설계 과제에 대한 프리드의 대안이 '추상'이었다

9) 아드리앙 대너트는 이러한 이유로 <학살추모 박물관>이 모더니즘이나 포스트모더니즘의 범주를 넘어서는 건축이며, 향수에 빠지지 않으면서 역사적이고, 인식하지만 독창적이고, 과거를 담으면서도 새롭다고 평가한다. 그는 "프리드가 건축이 모든 이야기를 할 수 있는 것은 아니지만 아무 말도 하지 않는 것도 똑같이 그러다는 것을 알고 있다"고 옹호하면서, <학살추모 박물관>이 추상과 표상 사이에 균형을 취하고 있다고 칭찬한다. 마치 홀로코스트의 비극을 다뤄 큰 인기를 얻은 헨릭 고레츠키(Henryk Gorecki)의 교향곡 3번(일명 '슬픔의 교향곡')처럼 일면 진지하고 정교하면서도 일면 대중적이기도 하다는 점도 지적한다. 건축의 관점에서 볼 때 타당한 비평일 수 있지만 사건의 메시지가 언어와 형상과 논리를 넘어서는 홀로코스트의 기념비에는 부적절한 평가이기도 하다.

면 리베스킨트의 그것은 '부정(negation)'이라고 요약할 수 있다. 그는 건축이 형상을 통하여 그 엄청난 사건을 대신 표상할 수 있으리라는 소박한 믿음을 단호히 거부한다. 즉, 홀로코스트의 기억을 재현하거나 은유나 암시를 통해 비극을 연상하게 한다는 시도는 가능하지도 않고 기만이기 십상이기에, 부정의 전략을 통해 이해할 수도 없고 설명할 수도 없는 과거의 사건과 현재의 우리들 사이에 모종의 관계맺기를 시도하는 것이다. 그러한 점에서 그의 <유대인 추념관>은 기념비들이 성격상 당연히 지향해야 할 과거의 상기, 설득과 교화, 치유와 화해, 미래에의 희망 같은 개념들과는 거리가 멀다. 기념비를 통해 공동체의 삶을 치유하고 개선한다는 이상은 허구이거나 기만일 가능성이 크다는 것을 건축가가 잘 알고 있기 때문이다. 오로지 '부정'을 통해서 상실과 망각의 의미를 깨닫고 역설적으로 역사의 무의미성을 유의미한 것으로 바꿀 뿐인 것이다.

그래서 그가 건축에 담고자 하는 것은 '부재(absence)'이다. 구체적으로 그는 한 때 베를린에 현존하다 갑자기 사라져버린 유대인의 부재를 담고자 한다.¹⁰⁾ 그것은 눈에 보이는 건축으로 보이지 않는 것을 담으려는 시도이고, 말할 수 없는 것을 말하려는, 일견 무모한 시도이다. 어떻게 실재하는 건축물로 부재를, 무(無)를 담을 수 있는가? 아마도 건축으로 하여금 말하지 않도록 하는 것, '침묵(silence)'을 드러내는 것 외엔 달리 방도가 없을 것이다. 실제로 건축가가 취한, 유대인의 '부재한 현존(absent present)'을 담기 위한 부정의 전략은 건축 속에 공허(void)를 담는 것이었다. 텅 비워진 공허는 침묵과 통하는 것이며 기능이나 개념이나 형상이 배제된 어떤 것이기 때문이다. 현실 건축에서 그것은 다양한 건축적 장치로 나타나는데, 출구 없는 공간, 막다른 골목(dead end), 미로 같은 길 등에서도이다. 합리와 결별한 지그재그형의 평면은 <유대인 추념관>을 일개 통로로 축소시키고 있으며, 벽체와 개구부, 파사드는 기울은 채 찢기고 갈라져 있다. 구조와 공간, 형태와 요소들은 상호 무관하게 파편화되고 분열되어서 전통적인 건축의 문법에서는 생소하기 짝이 없다.

그래서 리베스킨트의 <유대인 추모관>은 기존

10) 「Daniel Libeskind: Counter Design」, <Architectural Monograph> No. 16, London, Academy Edition, pp.85~99

의 건축적 지식으로는 쉽사리 해석을 허용하지 않는다. 그의 건축은 일종의 반(反)건축이며, 건물 아닌 건물, 기념비 아닌 기념비이다. 관객과의 직접적인 소통을 거부한다는 점에서 자폐적이고 폭력적인 공간이라고 말할 수도 있다. 아마도 건축가가 의도한 바가 그것이었을 것이며, 아무 것도 전시하고 있지 않은 현재로서는 건축물 자체의 침묵과 무의미가 가장 잘 홀로코스트를 대변하고 있는지 모른다. 그러나 의문은 여전히 떠오른다. 정말 건축가는 아무 것도 관객에게 말하지 않으려 하는 것일까? 그렇지 않은 것이다. 그는 실상 홀로코스트로 대변되는 출구 없는 역사, 나아가 근대성 자체에 대해 가혹한 비판을 가하고 있다고 보아야 할 것이다. 다만 그것이 철학적으로는 부정과 역설, 건축적으로는 비재현과 해체 외에 다른 방법을 찾을 수 없다는 것, 그래서 그 침묵의 목소리를 듣기 위해서는 상당한 지적 노력이 요구된다는 난점이 있다.

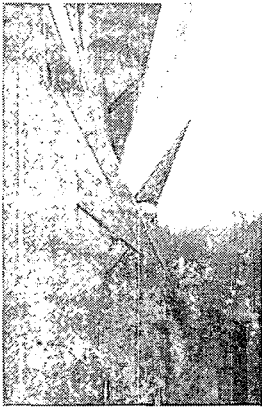


사진 5. 다니엘 리베스킨트, <유대인 추념관> 실내



사진 6. 다니엘 리베스킨트, <유대인 추념관> 외벽

문제는 기념비로서 표상성을 부인함에도 불구하고 건축가는 소통을 전적으로 거부할 수 없다는 데 있다. 그래서 그는 메타적인 기법을 동원하는가 하면, 추상적으로나마 은유를 전적으로 배제하지는 못하고 있다. 상처와 고통을 연상시키는 기하학적 문양이나 예각의 띠줄들, 지하나 통로 같은 공간장치가 그것이다(줄지어 서 있는 기둥들은 어렵지 않게 묘비로 읽힌다). 상징과 기억을 완전히 배제

한 기념비가 과연 가능한가라는 근본적인 의문이 이 건물은 제기하는 것이다.¹¹⁾ 더욱 심각한 것은 건축가가 취한 부정의 전략이 이론적으로는 꽤나 설득력 있는 방안으로 비추어지지만 실천에 있어서는 예기치 못한 문제를 노출시킨다는 점이다. 그것은 <유대인 추념관>이 난해한 오브제로서 건축의 사물성을 더욱 부각시키면서 홀로코스트 사건을 소외시키는 측면이 있다는 것이다. 무슨 뜻인가 하면 전래의 '건축적임(architectonic)'을 포기하여 얻은 의미심장한 결과가 물체의 물리적인 속성으로 읽힐 뿐 역사적 사건이 요구하는 침묵과 쉽사리 이어지지 않는 경향이 목격된다는 것이다. 진지한 아방가르드의 실험이 곧잘 초래하는 아이러니이자 이러한 시도가 항상 감수해야할 위험인 것이다. 이런 점에서 리베스킨트의 <유대인 추념관>은 과거의 기념비들이 흔히 구비하고자 하였던 조형적 숭고성이나 엄숙주의를 떨쳐버리고 새로운 돌파구를 모색하였다는 점에서 높이 평가되어야 하겠지만, 현대의 실험적 기념비가 지닌 근본적 한계를 적나라하게 보여주고 있기도 하다.

3. 기념비와 기념비성

홀로코스트를 다룬 두 개의 기념비적 건축을 분석하면서 떠오르는 의문은 현대에도 진정한 기념비적 건축이 과연 가능한가 하는 질문이다. 전통과 역사를 부인하는 모더니티의 정신과 지나간 기억을 불멸화하여 현재에다 붙들어 매어놓으려 하는 기념비 사이에는 양립할 수 없는 모순이 있기 때문이다. 홀로코스트 같이 우리 시대를 대변하는 사건을 담은 기념비가 부분적인 성과밖에 거두지 못하는 것은—아니 심각하게 기념비성의 문제를 논정하는 것은—주제의 무거움에서뿐만 아니라 건축내적인 문제에서도 기인한다. 현대의 기념비는 더 이상 예전의 기념비가 아니다. 그것은 과거처럼 공동체적 가치의 이상화도, 사회 통합의 기능도, 정

11) 흥미로운 점은 작가가 디자인의 실마리를 건축 바깥에서 찾았다는 데도 있다. 조성(tonality)을 해체한 유대계 모더니스트 작곡가 아놀드 쇤베르크(A. Schoenberg)의 음악과 유대계 좌파 문예비평가이자 철학자인 발터 벤야민(W. Benjamin)의 묵시록적 사상에서 영감을 얻고 있는 것이다. 양자의 베를린 거주, 유대적 혈통, 모더니스트로서의 활동은 장소적 기억과 사건의 기억과 결합되면서 건축디자인으로 번역되고 있는 것이다(D. Libeskind, 앞의 책, p.86).

서 환기의 기능도 감당하지 못하는 것처럼 보인다. 역사적 사건을 기록한 영상 다큐멘터리가 주는 충격과 비교해 볼 때도 오늘의 기념비는 교화의 능력에서 경쟁이 되지 않는다. 그것은 일개 조형물로서 사물화의 길을 걷고 도시 속의 풍경으로 편입되기 일췌이다.

그래서인지 20세기의 가장 위대한 기념비는 기념비로 의도되어 건립된 건조물이 아니다. 오히려 우리 시대를 가장 잘 대변하고 증언하는 역사적 사건의 현장(site), 문명의 성과물, 삶의 궤적 같은 것들이다. 홀로코스트의 비극을 웅변적으로 증언하는 것으로 아우슈비츠 수용소의 현장 만한 것이 없다.¹²⁾ 어떠한 상징물이나 기념비도 그것을 대신할 수는 없을 것이다. 비슷하게 핵 폭탄에 의해 골조만 앙상하게 남은 히로시마 원폭 돔보다 핵 시대의 공포를 더 잘 상징하는 기념비는 없을 것이다.¹³⁾ 베를린 장벽, 체르노빌 발전소, 시베리아의 굴락, 킬링필드 박물관 역시 마찬가지이다. 그것들은 인공의 조형물인 일반 기념비로는 어렵도 없을 감동을 제공하면서 우리 시대를 웅변적으로 드러내고 있다. 발터 그로피우스(W. Gropius)는 1948년 기념비에 관한 문제에 대해 답변하면서 TVA(Tennessee Valley Authority)에 의한 거대한 대지의 변형을 우리 시대의 위대한 기념비로 본다는 의견을 피력한 바 있다. 테네시 강 개발로 생겨난 후버댐이나 우주선을 쏘아 올리는 어셈블리 빌딩은 이른바 고급건축은 아니지만 20세기 기술문명을 상징하는 인공적인 기념비로서 여타의 건축물을 압도한다. 일일이 언급할 필요도 없이 꽤 많은 구조물들과 사물들이 현대를 대표하는 기념비로 남아 있다.

그로피우스의 견해는 우리 시대의 기념비에 대해 두 가지 관점을 가능케 한다. 첫째로 건축 외부에 우리 시대를 더 잘 상징하는 기념비가 산재해

있다는 시각이고, 둘째는 현대건축에서 기념비성은 더 이상 중요하지 않거나 가능하지 않다는 입장인 것이다. 둘 다 수긍할만한 근거가 있다. 고전건축의 기념비성을 부인하고 기능이나 기술, 추상 등을 더 큰 가치로 삼았던 모더니즘 건축이 과거의 기억이나 집단의 이상을 담기에 부적합하였던 것이 엄연한 사실이고, 산업사회에 새로이 출현한 사물들이 건축보다 시대의 새로운 가치를 더 잘 대변하였던 것도 사실이기 때문이다. 하지만 근현대에서의 기념비성 문제는 근본적으로 더욱 깊숙한 건축 내부의 문제, 그러니까 전통적으로 자명한 것으로 믿고 있었던 형이상학적인 가정의 붕괴, 그리고 그와 관련하여 제도로서 건축이 사회 속에서 행사하였던 고유한 문화적 기능의 상실 내지 쇠퇴와 더 큰 관련이 있다고 보아야 할 것이다.

서구건축의 역사는 한 마디로 기념비적인 건축물의 역사라고 볼 수 있다. 오늘날까지 서구의 유수한 도시들은 기념비적인 건축물과 기념비들로 가득 차 있다. 건축사의 페이지를 장식하는 위대한 건축들과 그것을 설계하고 지은 영광스런 이름들은 예외 없이 '기념비적인' 걸작과 관련된다. 오늘날까지도 건축가들에게 가장 소망스런 과제는 실용성과 경제성 위주의 일반 건축물이 아니라 문화·예술적 가치를 담고 오래도록 지속될 기념비적인 건축의 설계에 참여하는 일이다. 이때 문제가 되는 것은 '기념비적', 혹은 '기념비성'이라는 말이다. 그것은, 일상적인 건축을 제외한 아주 특별한 건축물이 지닌 고유한 성격과 관계가 있다. 일상적인 건축이 지상의 거주를 위하여, 그러니까 세속적인 쓸모(use)를 중시하며 유한한 수명을 특징으로 하고 있다면, 기념비적인 건축은 정반대의 질적 특성을 지향한다. 그것은 실제적인 용도와 기능을 넘어서는 어떤 의미심장한 가치를 담고자 하며, 건축물을 매개로 그것을 영속화하고자 한다. 그 가치가 주로 초월적 질서(종교적 내용)이거나 공동체의 이상이었던은 잘 알려져 있다.

기념비를 뜻하는 라틴어 'monumentum'이 원래 '생각나게 하는 사물'이라는 뜻인 데에서도 알 수 있듯이,¹⁴⁾ 기념비적인 건축은 어떤 지속적인 의미 내용을 외부에 전달하는 기능을 본질로 한다. 그것

12) 아우슈비츠의 나치건축, 예를 들어 화장장조차도 이 기능주의적인 관심보다 나치 세계관의 논리로 지어진 점은 흥미롭다. 홀로코스트의 사건은 본디의 표상적 의도를 지우고 그것을 공포와 상실의 상징으로 변화시켰다.

13) 이 점에서 원폭 돔을 존치하기로 한 일본인들의 결정은 현명하였다. 그것이 있음으로 해서 단케겐조(丹下健三)의 <원폭 기념관>은 더욱 빛을 발할 수 있었다. 원폭 돔은 원폭 희생자(히바쿠사)들의 영령을 위로하고 세계 평화를 기원하는 제단이자 성지가 되었다. 그러나 한편 원폭 희생자로서 일본을 무장시키면서 전범자 일본을 호도하고 평화주의자로 둔갑시키는 역할을 하기도 한다.

14) C. Norberg-Schulz, "The New Monumentality" in [Roots of Modern Architecture], Tokyo, GA, 1988, P153([근대건축의 근원], 조희철 역, p141)

을 일컬어 흔히 건축의 상징적 기능이라 부르고, 건축이 무엇인가를 표상하고(represent)하고 있다고 말한다. 건축의 표상 기능은 사물로서 건축이 도구적 차원에서 벗어나 더 높은 사회·문화적 기능을 발휘하게 하는 데 중요한 역할을 한다. 그것은 인간 본디의 제작과 건립의 충동과 결부되어서 고대부터 거대한 기념비적인 건축을 세우도록 하였다. 공동체는 기념비적 건축을 통하여 자신의 동일성(identity)을 확인하고, 집단의 사회적 결속을 다지며, 체제와 제도의 정당성을 합리화할 수 있었다.

주지하다시피 기념비적, 혹은 기념비라는 말은 몇 가지 개념과 거의 불가분의 관계를 가진다. 그 첫째가 영구적인 것으로서 불멸의 개념이다. 영원성은 지상에서 사라질 운명인 인간이 회귀하는 최고의 가치이다. 기념비적인 건축은 변화와 소멸에 저항하고 지속성과 항구성을 추구한다는 특징을 지닌다.(그러나 역으로 존재의 유한성을 더 적나라하게 드러내는 측면이 있기도 하다).¹⁵⁾ 둘째로 기념비는 거의 항상 가치개념을 포함한다. 영원성 자체가 그런 것이기도 하거니와, 기념비는 보통 공동체의 이상이나 초월적인 가치를 담고자 한다. 아니 담는 데 그치지 않고 이상화(idealize)한다. 집단의 믿음이나 열망, 혹은 이념을 영웅적인 모습으로 부각하는 것이 기념비의 주된 목적인 것이다. 셋째, 기념비는 기억(memory)의 개념과 분리할 수 없다. 이는 기념비(monument)의 다른 이름인 영어 'memorial'에서도 잘 나타난다. 어떤 인물, 사건, 가치를 선양하고 영구한 것으로 만드는 일은 공동체 내 세대간의 기억에 의존한다. 견고한 '돌의 책'에 그것을 새김으로써 집단의 '내부화'(domestication; 길들임)는 달성되며, 기억은 영속적인 존속을 보장받는다. 넷째, 기념비는 건축 외부의 어떤 의미 내용을 담고 전달한다는 점에서 표상(representation) 내지 상징 개념과 분리될 수 없다. 공적 표상성(public representation)은 과거 기념비의 가장 큰 특징이었다. 다섯째로 그것은 건축술적 수단, 혹은 예술적 표현수단을 통해 스스로를 구현한다는 점에서 미학적 개념과도 불가분의

관계에 있다. 미학적 우월성은 기념비성을 강화하는 것으로 받아들여졌다. 마지막으로 그것은 공적 영역의 형성과 장소의 개념과 결부된다. 기념비는 항상 공동체의 정신적, 물리적 중심이었던 것이다.

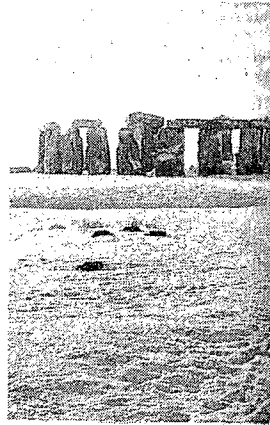


사진 7. <스톤헨지>

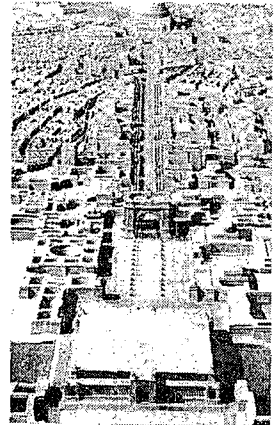


사진 8. 알버트 슈페르(A. Speer)의 베를린 재개발 계획, 히틀러가 직접 기본 개념을 잡은 것으로 알려져 있다.

기념비는 기념비적인 건축 중에서도 가장 독특한 것이다. 거기에는 거주함(dwelling)이 없다. 건립하고 조형하되 실제적인 용도를 배제하고 오로지 표상적 기능에 복무하기 위해 세워진 건축물이 기념비이다. 그러므로 기념비는 기념비성(monumentality)이 가장 잘 드러나는 오브제라고 할 수 있다. 그러나 기념비성이 기념비에서만 발견되는 것은 아니다. 한 때 실용적인 의도에서 세워진—기념비적 의도 없이—로마의 수도교(aqueduct)나 <만리장성>이 오늘날 그 시대를 대변하는 기념비로 간주되는 데에서도 그것은 알 수 있다. 그때 새로이 획득된 기념비성은 원래의 용도와 무관하게 생성된 것으로, 건축물의 사물적 특성과 결부되어 특정 시대를 표상한다는 데 주목할 필요가 있다.

특수한 건축적 현상으로 기념비는, 사회 문화적 관점에서 보자면, 축제(카니발)와 비슷한 면이 있다. 희생 제의에서 비롯된 카니발처럼 기념비는 집단의 재화와 노동과 시간의 희생을 특징으로 한다

15) 불멸(영생)을 지향한다는 점에서 기념비는 항상 죽음과 관계가 있고 초월적 의도를 내포하고 있다고 볼 수 있다. 그 점에서 무덤 건축은 가장 기념비적 성격을 잘 드러낸다. 피라미드가 그러하고 많은 추모비들이 그러하다.

또한, 카니발은 일상을 떠나서 벌어진다. 거기엔 아무런 실제적인 목적이 없다. 그것은 생산과 대립하는 소비적인 행위이다. 개인을 넘어선 집단적인 행사라는 측면도 있다. 겉보기에 무의미하며 소중한 자원의 탕진인 것 같은 카니발은 그러나, 공동체가 자기를 확인하고 집단의 통합을 강화하며 내부의 응축된 문제를 일시에 해소한다는 중요한 사회적 기능을 가진다. 기념비의 건립도 그러하다. 그런 점에서 기념비의 건축은 일종의 집단적 제의로서, 제작(poiesis) 내지 건립(building)의 축제라 하겠다.

그러나 카니발이 일상의 질서를 흩어서 잠시나마 삶 속에 무질서(혼돈)의 시간을 도입하는 비일상적인 행위라면, 기념비의 건립은 공동체의 삶의 질서를 수립하고 사회적 체계를 강화하는, 공간을 통한 정치 행위라는 점에서 카니발과 대척점에 있다. 전통적으로 기념비는 상징화를 통해 공동체에 동일성(identity)을 제공해 주는 사회적 기능을 담당해 왔다.¹⁶⁾ 그 구성원 자신과 자신이 속한 세계를 더 높은 차원의 질서나 공동체적 가치의 재현으로 보도록 설득함으로써 자아와 세계 인식의 기회를 제공해주는 것이다. 이는 인간과 집단의 생존과 지속을 위한 불가피한 실존적 조건이지만, 동시에 하나의 이데올로기적 장치로서 공동체의 구성원을 동질화하고 기존 질서를 긍정하게 하며 집단의 신화에 개인을 투사케 하는 역/순기능을 지니고 있기도 하다. 기념비는 동일화와 설득의 도구일 뿐 아니라 지배와 억압의 도구라는 두 얼굴을 지니고 있는 것이다. 이러한 이유로 기념비는 유사 이래 항상 권력 행사의 고급한 수단이자 상징 권력으로 작용해 왔고, 오늘날에도 여전히 그러하다. 전체주의 사회이든 민주 사회든 기념비의 건립에서 권력의 개입을 배제하기란 불가능하며,¹⁷⁾ 따라서 건축가의 기념비 설계는 디자인 행위인 동시에 권력의 행사이기도 하다.

16) 이 점에서 기념비는 상징과 표상을 통해 역사적으로 항상 내부를 만들어 내는 데 기여해 왔다. 내부는 짜깁을 설정하는 일과 연관지어지며, 보이지 않는 경계, 질서, 위계를 형성하는 일이었다. 내부의 설정은 외부의 타자(the other)와 구분되는 내적 동질성, 보편성을 확보하고, 민족이나 종교와 같은 (상상의) 공동체를 형성하는 일이었다.

17) 외부의 정치적 압력이나 여론 등의 개입만을 뜻하는 것이 아니라 건축주와 건축가의 과제에 대한 접근, 기념비에 대한 시대의 인식, 상징화의 방식, 디자인의 과정 일체가 소위 미시적 권력의 개입을 요청한다.

이상에서 왜 전통적으로 기념비적인 건축이 거대한 스케일을 숭배해 왔고, 형태와 구성의 완벽성을 선호해 왔으며, 미학적 감동을 추구해왔는지 쉽게 이해하게 된다. 또한, 고대 로마제국 이후 절대왕정과 제국주의 및 파시즘 체제에 이르기까지 왜 숭고한 고전주의 양식이 기념비와 동의어로 간주되었는지 짐작할 수 있다. 그런데 여기서 한 가지 의문이 제기된다. 기념비적인 건축의 표상의 능력, 상징화의 기능은 어디에 기원하는 것일까? 건축 고유의 사물적 질서와 배열, 혹은 형상에서 비롯되는 것일까? 아니면 그것의 가시적인 이미지, 혹은 기호적 성격에서 비롯하는 것일까, 혹은 그것에서 특정 의미를 읽어내는 한 시대의 사회·문화적 맥락 혹은 인식체계에서 비롯되는 것일까? 이는 매우 까다로운 문제로 본 논문의 범위를 넘어선다. 그러나 근대 이전까지 이런 질문이 거의 묻어지지 않았다는 사실, 즉 건축의 기념비성을 자명한 사실로 받아들이고 의문에 붙이지 않았다는 사실이 더 중요하다.

4. 기념비성의 위기와 새로운 기념비성에 대한 요구

일찍이(1910년) 아돌프 로스(A. Loos)는 주거와 기념비의 차이에 주목하고, 건축은 예술이 아니라 주목할만한 주장을 폈다. “오직 건축의 극히 일부분만이 예술에 속한다. 묘지와 기념비를 제외하고 목적에 봉사하는 모든 것들은 예술의 영역에서 배제되어야 한다”고 그는 말한다.¹⁸⁾ 로스의 건축관을 대변하는 이 유명한 발언에서 그는 전통적으로 예술로 간주되어 온 건축의 고정관념에 근본적으로 도전한다. 주거로 대표되는 건축 일반이 일상적인 사물의 영역에 속하고 예술과 아무런 관계가 없다는 그의 선언은 건축을 이성과 현실 원리에 지배되는 세계로 편입시키고자 하는 의도에서 비롯된다. 로스가 볼 때 건축의 극히 ‘미소한 부분’, 극히 예외적이고 주변적인 부분만이 예술의 세계로 열려 있다. 묘지와 기념비 건축이 그것이다. 그에 의하면 그것은 환상과 상상력에 지배되는 영역이다.

18) A. Loos, 「Architecture」, <Midgard> Vol. 1, No. 1 Minnesota Univ. Press, 1987, pp.49~56

로스 는 죽기 2년 전(1931년) 임박한 자신의 운명을 깨닫고 자신의 묘비를 디자인하였다. 한편 그 10년 전에 자신이 존경하는 미술사가 막스 드보르 작(M. Dvorak)을 기리는 영묘(靈廟) 프로젝트를 진행하기도 하였다. 그런데 이상하게도, 묘지 건축이면서 기념비인 이 두 프로젝트에서¹⁹⁾ 우리는 그 어떠한 자유로운 상상과 환상도 찾아볼 수 없다. 대신 무거운 정적만이 흐를 뿐이다. 그의 예술로서 기념비는 전혀 말이 없다. '허공 속에서의 외침(spoken into the void)'으로서 침묵만이 감돌뿐이다. 저 유명한 로스의 침묵은 건축과 예술과 기념비에 대한 그의 사상을 잘 함축한다.²⁰⁾

얼핏 보아서 예술로서 기념비라는 그의 생각과 "개인 예술가의 사적인 일인 예술 작품"이라는 그의 주장은 서로 어울리지 않는다. 왜냐하면 기념비만큼 공적인 성격을 질게 먼 건축도 없기 때문이다. 그러나 그에 의하면 인간의 안락한 삶과 보수성을 특성으로 하는 건축(dwelling)과 달리 예술은, 일상 세계에 함몰된 인간을 깨어나게 하고, 미래에 대해 생각해 해 삶을 변화시키고 새로운 행로를 제시한다. 결과적으로 예술은 공적 의미를 지니게 되는 것이다.²¹⁾ 예술 작품이 되 미적인 오브제 이기를 단호히 거부하는 그의 디자인은 그런 그의 신념에서 온다. 로스가 보기에 기념비에서 요구되는 것은 미학이 아니라 윤리이다. 예술, 그리고 기념비에 대한 당대의 관념을 참을 수 없었던 로스에게 무엇보다 중요한 것은 진정성이었다. 그의 기념비가 침묵에 휩싸여있는 것은 그런 이유에서였다.

그가 보기에 자신이 속한 시대의 상황 속에서 예술은 더 이상 이전의 인습적 언어로 말해질 수 없다. 그것은 기만일 뿐이다. 예술은 삶의 아무 곳에서 마구 자의적으로 사용될 수 있는 그런 것이 아니다. 시끄럽기 짝이 없는 이 세계에서 예술은 침묵을 통해서나 부분적으로 구현될 수 있을 뿐이다. 과거 예술의 아름다운 총체성, 그 위무적(慰撫

的)이며 향수적인 모든 형태들은 이제 구역질나는 가식이고 위선이 되었다. 현실을 직시하는 자의 눈에 영원과 숭고의 이미지, 환상과 장식은 시대와 결코 화해할 수 없는 허구인 것이다. 그의 기념비(묘지)가 영생이나 거짓 희망을 아로새기는 대신 차라리 침묵 속에 기다림과 귀기울임을 나타낸 것은 그런 이유에서였다. 마시모 카치아리(M. Cacciari)에 의하면 이러한 로스의 비판과 부정의 대응방식은 몹시 위험한 게임이다.²²⁾ 그러나 그러한 위험을 감수할 용기를 지닌 로스의 허무주의적 태도는 아름다운 예술과 향수적 기념비가 당대에도 여전히 가능할 것처럼 가장하는 태도보다 훨씬 진실한 것이고, 따라서 윤리적인 것이다.

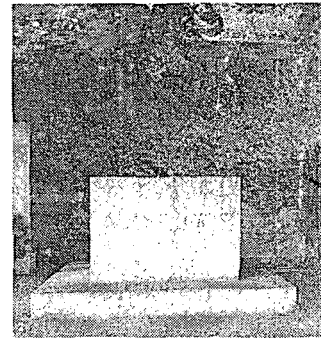


사진 9. 아돌프 로스의 묘비

로스가 날카롭게 인식한 것은 근대적 상황 속에서 건축 언어가 직면한 위기, 건축에서 표상성의 위기였다. 계몽주의의 시대 이후로 전기 근대(pre modern) 시대에 건축이 겪었던 변화와 위기적 사태는 잘 알려져 있다. 근대사회의 도래와 더불어²³⁾ 건축의 사회적 지위와 문화적 역할의 급진적인 변화가 진행되었다. 하나의 통합된 분과로서 건축은 이제 내적으로 해소할 수 없는 균열과 갈등과 모순을 안고 존재하게 되었다. 잘 알려진 예술과 기

19) 최초의 기념비적인 건축은 피라밋에서 볼 수 있듯이 묘지 건축이었다. H. Colvin은 서구 건축은 무덤에서 시작되었다고 지적한다.

20) A. Loss, <Spoken into the Void>, Cambridge, The MIT Press, 1982. 베네데토 그라바누올로(B. Gravanuolo), <Adolf Loos>, London, 1982(1995), Art Data, p.170, p.218

21) Karsten Harris, 'Grave and Monument', in [The Ethical Fuction of Architecture], Cambridge, The MIT Press, 1997,

22) M. Cacciari, 「On Loos's Tomb」, <Architecture and Nihilism: On the Philosophy of Modern Architecture>, New Haven, Yale Univ. Press, 1993, p.196

23) 슬라보이 지젝은 "시대정신 속에서 변화를 찾아내는 가장 손쉬운 방법을 특정 예술 형식이 '불가능'해지는 시기를 주의깊게 살펴보는 것이다"라고 지적한다.

Slavoj Zizek 「Looking Awry」, 1991. (「빠딱하게 보기」, 시각과 언어. 1995. p.105

술의 분열, 건축과 건물의 분열 같은 것도 그러한 사태를 일컫는 말이다. 건축에서 기념비성의 파탄은 이를 가장 잘 보여주는 사례라고 할 수 있을 것이다.

로스와 동시대에 비엔나에 살았던 미술사가 알로이스 리글(A. Riegl)은 「기념물에 대한 우리 시대의 숭배(Modern Cult of Monument)」라는 글에서 근대에 들어서 변해버린 기념비의 본성, 지위의 변화를 언급한다. 그에 의하면 과거의 인물, 사건, 신조를 기리는 뚜렷한 목적을 가지고 세워진 '의도적인 기념비' 외에도 비의도적인 새로운 기념비가 등장하였다고 한다.²⁴⁾ 역사의 특별한 국면을 표상하는 것으로서 역사적인 기념비가 그것이다. 즉, 과거의 사물에서 그것이 제작된 시대를 상징하는 특성을 발견하고 기리는 경우의 기념비와 오래된 사물에 새겨진 시간의 흔적을 기리는 폐허로서의 기념비인 것이다. 사물에 새겨진 과거의 기억을 보존하고 그것의 원래 상태(historical-value)와 변화·쇠퇴 과정(age-value)에 높은 가치를 두고 기념비화하는 습성은 근대 특유의 것이다. 새로움과 변화를 추동하는 근대는 거꾸로 옛 것, 사라진 것에 대한 숭배를 낳기도 한다. 역사적 가치는 예술 가치와 동일시되었고, 박물관에 놓이게 된 오래된 사물들은 돌연 기념비적인 아우라(aura)를 띠게 되었다. 더욱이 근대에 새로이 생겨나 대량생산되던 사물들과 새로 등장한 온갖 건물 유형들은 아무런 필연적 이유 없이 역사적, 예술적 형태로 장식함으로써 당시의 부르주아 취향에 영합하고 상징적, 주술적 능력을 부여받고자 하였다.

이 시대에 나타난 기념비 건립에 대한 광적인 집착이 근대적 역사 의식과 무관하지 않다는 사실에 주의할 필요가 있다. 급속히 사라져 버리는 덧없는 현재를 영속화하고자 하는 욕망은 기념비의 대량생산을 초래하였다. 유럽의 우수한 도시들이 이 시대에 대량으로 세워진 기념물들로 가득 차 있다. 격변의 시대에 기념비는 민족과 국가와 계급의 가치와 이념을 고양하는 좋은 수단이기도 했다. 또한, 권력의 영광과 결부되어서 도시경관과 가로를 형성하는 유력한 도구이기도 하였다.

그러나 기념비에 대한 숭배가 가장 강하였던 이

시기에 기념비를 가능케 하는 표상성의 위기가 동시적으로 진행되고 있었다는 것은 묘한 아이러니이다. 우리는 계몽기 이후 진행되어온 상징의 쇠퇴와 그것을 회복하려는 힘겨운 시도에 대해 잘 알고 있다. 볼레(E. L. Boullée)의 건축예술론이 그러하고, 르두(C. N. Ledoux)의 '말하는 건축'이 그러하다. 19세기의 많은 건축이론이 여기에 바쳐졌다. 한 때 진리 혹은 초월적 질서를 담고 드러내는 것으로 믿어졌던 건축의 표상능력은 회의되고 점차 포기되었다. 이는 물론 서구 근대가 가져다준 절대성(神)의 상대화 및 합리주의의 대두와 결부된 사건이었지만, 결과적으로 기념비적 양식과 그 바탕의 도덕적, 이념적, 미학적 태도의 붕괴를 가져오는 계기가 되었다. 기념비는 점차 사물 가치와 분리된 한갓 사인(sign)과 이미지로 전락하고 무대장치 비슷한 것이 되어 갔다. 기념비적이기 위해 양식과 장식이 남용되었고 자의적인 조작이 마구 행해졌다.



사진 10. 에티엔느 루이 볼레, <뉴턴 기념관> 외부 레, <뉴턴 기념관> 내부

더불어 이 시대에 기념비성의 위기, 혹은 파탄을 가속시킨 계기로 산업혁명과 더불어 출현한 건축의 타자인 새로운 사물들이 있다. 기술과 공학의 산물인 이것들—다리, 댐, 비행선, 기차, 선박 등—은 근대를 대표하면서 스케일, 조형성, 물질성, 정교성, 미학 등을 구비하고 기념비 아닌 기념비가 되어가고 있었다. 기념비성과 무관하게 실제적인 목적에 봉사하기 위해 지어진 마천루나 역사(驛舍), 온실, 공장, 창고 같은 건축물들도 마찬가지였다. 로스 기념비의 침묵은 이러한 시대적 상황 속에서 이해되어야 하는 것이다.

정평 있는 근대건축의 역사서인 <공간, 시간, 건축(Space, Time, and Architecture)>을 쓴 지그 프리드 기디온(S. Giedion)은 모던건축에서 기념비

24) A. Riegl, 「the Modern Cult of Monuments」, <Monument/ Memory, Opposition 25>, Cambridge, 1982(1903), pp.21~51

성을 최초로 문제삼은 인물이다. 그는 일찌감치 (1944년) 기능주의 건축으로 일컬어지던 당시의 건축에서 무엇인가 결핍된 점을 발견하고 그것을 기념비성에 대한 요구로 간주하였다. 그리고 건축가들에게 새로운 기념비성을 요구하면서 ‘영감에 찬 건축적 상상력’을 주문하였다. 기디온은 기념비성이 “인간의 영원한 욕구에서 비롯된 것”이며 결국 그것이 상징의 다른 표현임을 시인하였다.²⁵⁾ 그가 이야기하는 ‘새로운 기념성’이라는 말은 과거와는 다른 방식으로 건축에 상징성을 다시 도입해야 한다는 의미인 셈이다. 그에 의해 상징과 의미는 다시 문제적인 주제로 떠올랐다. 그러나 앞서 말했듯이, 상징성이 본질적으로 과거 문화와의 연속성과 기억에 의존하는 것임을 인정한다면, 새로움을 지고의 가치로 삼으면서 역사적 전통의 파괴를 통해 끊임없이 자신을 갱신해 가는 모더니티의 정신과 어떻게 공존할 수 있는가라는 근본적인 의문에 부딪히게 된다. 이러한 관점에 서면 그레고티(V. Gregotti)가 올바르게 지적한대로 모더니티와 기념비 사이에 해소할 수 없는 갈등을 발견하게 된다.²⁶⁾

사실 모더니스트들에게 기념비성은 구(舊)체제와 권위—그것이 정치이든 예술이든—의 옹호로 간주되어 혐오의 대상이 되었다. 민주와 자유의 시대에 부적합한 성격으로 비쳐진 것이었다. 나치즘이나 파시즘, 스탈리니즘(Stalinism) 같은 전체주의가 기념비성을 특히 선호하였고 그들이 피해자였기에 더욱 그러하였다. 그러나 기념비성이 인간 정주와 문명과 제도의 불가피한 양상이라는 사실을 그들도 배격할 수는 없었다. 조셉 리크워트(J. Rykwert)에 따르면 건축가의 역할은 “사회의 문제를 해결하는 것이 아니라 사회 체제에 물리적 형식을 제공하는 일”이기 때문이다.²⁷⁾ 모더니스트들도 점차 공적 가치와 집단의 이상을 표출해야 할 필요와 책임을 회피할 수 없게 되었다. 르 코르뷔지에(Le Corbusier)의 국제연맹회관 계획안이나 블

라드미르 타틀린(V. E. Tatlin)의 <제3인터내셔널 기념탑(Monument to the Third International)>은 그러한 사실을 잘 보여주고 있다.

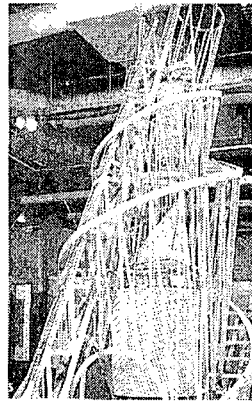


사진 12. <블라드미르 타틀린, <제3인터내셔널 기념탑(Monument to the Third International)>

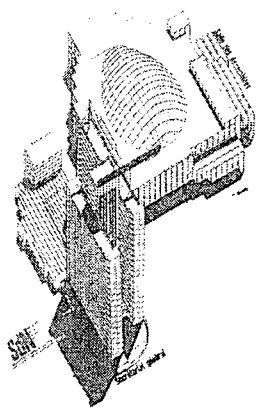


사진 13. 르코르뷔제의 국제 연맹관

그러나 기디온이 제기한 새로운 기념비성의 문제는 이후로 계속 논의되었음에도 불구하고 이렇다할 결론을 내릴 수가 없었다. 그안에 가장 핵심적인 문제가 누락되어 있었기 때문이다. 그런데 모더니즘 건축은 기성 체제로 편입되고 새로운 전통으로 확고하게 자리잡으면서 건축가들은 공적인 온갖 제도와 시설의 설계를 담당하게 되었다. 그들에게 있어서도 기념비성의 문제는 이제 피할 수 없는 것이 되었다. 건축가들은 다양한 방식으로 과제에 도전하였지만 불만한 성과로 귀결되는 경우는 드물었다. 아니 몇몇 예외를 제외하고는 과장되거나 진부한 것이 되기 일쑤였다. 그것들은 보통 표현주의나 조각 지향적인 형태주의, 유사 고전주의의 모습으로 나타났고, 건축가 개인의 작업에 머무르곤 했다. 기념비성이라는 측면에서 현대건축은 빈곤을 면하기 어려웠다.

루이스 칸(L. Kahn)과 더불어 기념비성은 새로운 국면을 맞게 되었다. 모더니티의 비판자로서 루이스 칸은 1944년 「기념비성」이라는 제목의 짙은 글에서 기념비성을 건축의 불변하는 가치, 변함없는 고유한 속성과 연결시켰다. 그는 “건축에서 기념비성은 하나의 질적 특성으로, 영속성의 감정을 전해주는 구조 내에 내재한 정신적 특질”로 정

25) S. Giedion, 「The Need for New Monumentality」, 「Monumentality and the City」, [Harvard Architecture Review], Cambridge, 1984(1944), pp.53~61. 동일한 글이 <Architecture, You and Me>에도 수록되어 있다.
 26) V. Gregotti, 「On Monumentality」, <Inside Architecture>, Cambridge, The MIT Press, 1996, p.61
 27) J. Rykwert, <Necessity of Artifice>, London, Academy Edition, 1982, p.58

의한다.²⁸⁾ 우리 시대의 재료와 기술을 배격하지 않으면서도 기념비성은 “강렬한 인상, 형태적 명료성, 논리적 스케일을 부여해주는 구조적 완벽성”을 추구하려는 일이다. 이로써 그는 건축에 영구적이고 시원적인 가치로서 전통과 고전을 재도입하고 건축의 구축성과 물질성을 부각시켰다. 그러한 칸의 기념비성은 소외와 상대성의 시대에 인간의 존엄과 공동체성과 건축의 구축적 힘을 문명의 상징으로 각인시키려는 영웅적 시도로 볼 수 있다. 실제로 그의 실물 건축은 현대 건축에서 기념비성을 가장 잘 구현한 빛나는 성과로 꼽힌다.

칸과 함께, 한 때 타기(唾棄)되었던 전통은 현대 건축에서 화려하게 부활하였다. 알도 로시(A. Rossi) 역시 유형학적 탐구를 통하여 항구적이고 지속적인 구조로서 기념비를 발견한다.²⁹⁾ 도시와 건축의 역사적 연속성은 기념비를 통해서 유지된다는 것이다. 비판적이고 내향적이며 초현실적인 분위기마저 띤 로시의 기념비는 칸의 침묵보다는 로스의 침묵에 더 가까운 듯하다. 반면에 과거의 형태를 사물 자체와 분리해 사인 가치로만 활용하는 대중적 포스트모더니스트들은 기념비성의 과제에 당면해 그것을 디자인의 유치한 게임으로 추락시키고 있는 듯하다.

그레고티가 보기에 기념비(성)는 건축물에 내재하는 ‘의미심장한, 특정한 형태론적 성질(specific morphological quality)’ 내지 가치이다.³⁰⁾ 기념비성을 구성케하는 지속성과 공동체적 의미는 이러한 특질에서 비롯된다. 쉬운 일은 아니지만 모더니티 속에서도 ‘비판적 이성’을 발휘한다면 상징적인 가치를 담는 기념비가 아주 불가능한 것은 아니다. 표상을 제시하는 힘은 작가의 의도나 수사나 조작으로 생겨나는 것이 아니다. 집단 의식과 의도가 특정한 사물에 의미와 기억을 투사하여 기념비가 되기에 그렇다. 역사적 과정 속에서 기념비가 될 수 있도록 건축가는 최선을 다해 물적 오브제를 구축할 뿐이다.

칸이나 로시, 그레고티에게서 발견되는 기념비에 대한 입장은 건축의 자율성을 인정하면서 기념

비성을 사물성 혹은 구축성과 결부시키고자 하는 점이다. 이러한 태도는 기념비성을 건축 내적인 문제로 보게 한다. 건립(building) 고유의 잠재력이 그것을 불러일으킨다는, 건축의 힘에 대한 신뢰인 것이다. 대개 그것은 축조와 공간에서의 근본주의적이고 원초적인 접근으로 특징지워지며, 실제에서는 침묵과 정적의 성격을 띤 기념비로 나타난다.³¹⁾ 건축의 고유하고 본질적 속성에 의존해 그것들은 자립적 존재로서 스스로를 강력히 드러낸다. 그러면서 기념비성과 연결되는 영원, 초월, 지속, 견고의 분위기를 자아낸다. 값싼 향수나 감상주의, 수다스런 수사학에서 떠난 이러한 접근은 기념비와 관련해 현대 건축가에게 거의 유일하게 허용된 가능성으로 비친다. 그러나 온전히 자율적인 건축이 관념상의 허구일 수 있다는 점에서, 건축의 내부에 머무르면서 사회적 문화적 맥락과 단절되어 있다는 점에서, 그리고 여전히 강한 건축을 회귀하고 동일성에 의존하려 한다는 점에서 그 한계를 지적할 수 있겠다.

5. 현대건축에서 기념비의 딜레마와 진정성

그러므로 현대의 진지한 건축가에게 기념비성의 문제는 딜레마로 다가온다. 그에게 열린 가능성은 극히 제한적이다. 아돌프 로스 이래로 건축가를 둘러싼 상황은 조금도 나아지지 않았다. 아니 더욱 악화되었다.

과거의 상징체계-공적 재현의 전통-가 붕괴되어 버린 시대에 건축가가 근대 이전의 표상의 구도 내에 계속 머물러 있으려 한다면 그의 시도는 위선적이고 허구적인 것이 되기 십상이다. 그런 전통의 복원은 불가능하다. 하지만 표상성을 거부한 채 공동의 기억과 가치를 담는 일도 좀처럼 가능할 것 같지 않다. 이것이 첫 번째 딜레마이다.

한편 현대사회에서 기념비의 유효성은 현저히 쇠퇴해 버렸다. 사회의 공적 공간은 고정된 장소에서 보이지 않는 가상공간으로 자리를 옮기고 있다. 오래 전부터 텔레비전 등의 매스컴이 상징 생산과 설득의 주된 공간이 되었다. 영상의 재현 능력은

28) A. Latour, edo, <Louis Kahn: Writings, Lectures, Interviews>, New York, Rizzoli, 1991, p.18

29) A. Rossi, 「Monument and the Theory of Permanence」, <The Architecture of the City>, Cambridge, The MIT Press, 1982, pp.57~61

30) V. Gregotti, 앞의 책, pp 61~66

31) 기념비성과 관련해 미스와 모네오(R. Moneo)의 건축도 유사한 성격을 보여주는 것 같다.

건축의 추상적 표상 능력을 압도하였다. 기념비의 사회적 기능은 힘을 잃어가고 있다. 하지만 권력과 자본과 대중의 기념비에 대한 집착은 식을 줄을 모르고 있다. 숭고하고 장엄한 기념비에 대한 기대는 건축가도 떨치기 어려운 유혹이다. 두 번째 딜레마이다.

그러면서 현대의 기념비는 심대한 기능의 변질을 겪고 있다. 의미심장한 공적 장소에서 관광과 오락의 공간으로 바뀌는가 하면, 도시의 무대장치가 되기도 한다. 사회심리학적으로 보자면 기념비는 소수의 관계자들을 위한 그들만의 나르시시즘과 카타르시스의 공간이 됐다. 포스트 모던의 시대에 기념비를 통해 표출해야 할 공동의 가치와 통합된 동일성이 점차 사라지거나 분열하고 있다는 것은 더욱 큰 문제이다. 누구를 위한, 무엇을 위한 기념비인지 점점 모호하게 되어가고 있는 것이다. 기념비는 무의미한 사물이 되어가고 있다. 세 번째 딜레마이다.

마지막으로 장소성의 상실이 있다. 기념비는 아무 곳에서나 세워지고 있다. 그러면서 도시의 일개 풍경이나 조형물로 전락하고 있다. 전통적으로 기념비는 역사적 현장에 물적 오브제가 공동의 기억과 결부되어 건립되었다. 그것의 건립은 커뮤니티의 건립이기도 했다. 그곳은 의미심장한 장소가 됐다. 그러나 이제 그런 필연성은 없어져 버렸다. 여러 필요와 이유에서 어디에서(anywhere)나 세워지고 있다. 더구나 도시 곳곳에 광고탑, 방송탑 같은 유사 기념비들의 마구 들어서고 있다. 그 구별은 더욱 어려워지고 있다. 본디의 의미에서의 진정한 기념비적인 건축은 존립이 거의 불가능해지고 있는 것이다.

우리 시대에 기념비성의 위기나 파탄, 그리고 건축가가 직면한 딜레마는 역설적으로 기념비의 진정성(authenticity)에 대한 질문으로 우리를 이끈다. 우리 시대 과연 기념비는 가능한가, 가능하다면 어떻게 가능한가 하는 질문으로인 것이다. 여기에 대해 분명한 답변이 있기가 어렵다. 기념비성의 위기는 근대이래 현대건축 자체의 위기에서 기원하며 동시에 현대의 문화적 상황에 기인하기 때문이다. 그러나 적어도 두 가지는 이야기할 수 있을 것 같다. 첫째로 진정성을 어떤 특별한 질적 특성으로서가 아니라 건축가가 열어가야 할 목표로 받아들여야 한다는 것, 둘째로 기념비의 진정성 문제

는 디자인의 문제에 머무르기 보다 그것을 넘어서는 정치적, 윤리적 문제라는 사실이다.

앞서 언급하였듯이 기념비의 설계가 정치 행위이고 권력의 행사라는 점을 받아들인다면, 기념비의 진정성을 위해 먼저 필요한 것은 '기념비주의'의 유혹을 물리치는 일이어야 함을 알게 된다. 그것은 유사 이래로 기념비와 기념비적 건축이 담당 한 상징 조작을 통한 지배와 억압의 기능에 건축가가 더 이상 편승하지 말아야 한다는 정언 명령이다. 우리는 건축가들이 기념비의 권력에 편승해 자신도 지배자이고 권력자이고자 하는 오래된, 거의 무의식화된 내부의 욕망을 인정하여야 한다. 이러한 기념비의 욕망을 벗어나기는 쉬운 일이 아니다. 그러나 이제껏 살펴봤듯이 현대의 기념비의 위상은 이전과 같지 않다. 강한 기념비, 지배하려는 기념비는 이제 재고되어야 한다.³²⁾

술라 모랄레스(Ignasi de Sola-Morales)는 건축가들이 기념비에 대한 과거의 관념에서 벗어나 다르게 생각할 것을 제안한다. 기념비에 대한 권력과 대중의 욕망에 건축가는 쉽게 굴복하지 말아야 한다. 모랄레스는 '약한 건축'의 개념을 제안하면서 동일성과 힘의 원리에 사로잡힌 건축 대신 '기억을 다시 끌어 모아올 수 있는', 회상(recollection)을 불러일으키는 기념비, 비유하자면 "깃발의 펄럭임이나 종의 울림"과 같은 다른 형태의 기념비들을 제안한다.³³⁾ 설명하기 쉽지는 않지만 현대 사회에서 기념비성의 한계를 인정하면서 비판적인 시각에서 접근할 때 열림이 가능한 모습의 것이다. 아마도 보기에 그것은 타자성의 도입에서 가능할 지 모른다. 기념비가 망각하고 배제해왔던 타자성을 도입할 때 그것의 '약함'은 다시 '강함'이 될 수 있을 것이다.

여기서 구체적으로 우리 시대의 기념비의 성과로서 세 개의 작품을 제시하고자 한다. 그 첫째는 마야 린(M. Lin)의 <베트남 참전 기념비(Vietnam Veterans Memorial)>이고, 둘째는 요헨 게르츠(J.

32) 우리는 이미 파리의 <전몰 레지스탕스 추모관>, <발터 벤야민의 추모비> 등 여러 작품에서 그러한 회의를 보았다. 클머리의 프리드와 리베스킨트의 기념비도 그러한 의도를 담고 있다는 점에서 긍정적이다.

33) I. de Sola-Morales, 「Weak Architecture」, <Differences>, Cambridge, The MIT Press, 1995(1987), pp.57~71. 동일한 글이 K. M. Hays, ed, [Architecture Theory Since 1968], pp.616~623에도 실려 있다.

Gerz)와 에스터 게르츠(E. Gerz)의 <사라지는 기념비(Disappearing Monument)>이며, 셋째는 건축가 없는 기념비로서 <에이즈 추모 퀼트 프로젝트(Aids Memorial Quilt Name Project)>이다. 그들 상호간의 차이에도 불구하고 기존 기념비의 한계를 극복하고 새로운 지평을 열고 있다는 점, 그리고 기념비 건축 그 자체에 머물지 않고 외부(타자성)를 도입하고 있다는 점이 긍정적 판단의 근거이다.

마야 린의 <베트남 참전 기념비>는 치욕의 전쟁으로 기록되는 베트남 전쟁에서 전몰한 용사들을 기리는 의도에서 제작된 것이다. 이 기념비는 자기과시적인 기념비들로 가득 찬 워싱턴 물에서 아주 예외적인 모습으로 존재한다. 지상에 건립된 것이 아니라 지면을 파고 들어가 침묵의 벽을 만드는 방식은 전쟁을 정당화하고 전사자를 영웅시하려는 정치적 의도에 건축가가 비판적으로 대응하였음을 의미한다. 거기에서 우리는 어떠한 재현적 이미지도 찾아볼 수 없다.³⁴⁾ 오직 전사자들의 이름이 새겨진 거울 같이 빛나는 검은 벽면에 방문객의 얼굴이 비치게 함으로써 산 자와 죽은 자가 서로 만나고 남은 이는 사라진 이의 부재의 의미를 되새기게 되는 것이다.³⁵⁾ 이 기념비의 의의는 방문객의 개입, 그것도 육체적 개입(자신의 얼굴의 투사, 벽에 새겨진 이름을 만져봄 등)에 의해 비로소 '기억함'이 완성된다는 데 있다. 재래 기념비의 시각 중심주의적 전통을 떠나 행위적 참여를 불러일으킨 마야 린의 이 작품은 기념비에 대한 새로운 개념을 수립하였다.³⁶⁾ 초기의 참전용사들의 직

대적인 반응과 분분한 논란들은 위선적 설득 대신 더 커다란 성찰로 이끄는 또 다른 건축의 힘에 의해 가라앉은 듯하다. 이 기념비의 역사적 중요성은 조각, 조경, 건축의 경계를 허문 새로운 형식이라는 점에도 있다. 로스의 침묵의 전통을 계승하면서도 건축의 바깥을 수용해 건축의 가능성을 확장하고 있다는 것이 이 건축의 탁월한 성과이다.

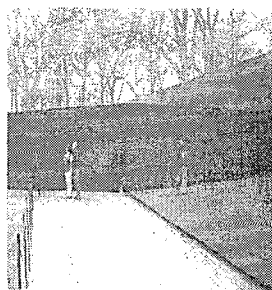


사진 14. 마야 린, <베트남 참전 기념비 (Vietnam Veterans Memorial)>

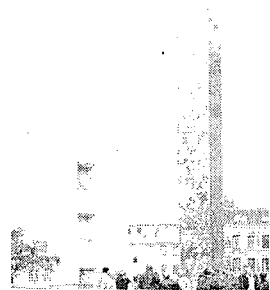


사진 15. 요한 게르츠 & 에스터 게르츠, <사라지는 기념비(Disappearing Monument)>

독일 함부르크 교외의 작은 도시에 요한 게르츠와 에스터 게르츠에 의해 1986년 세워진 '파시즘을 반대하는 기념비(Monument against Fascism)'는 <사라지는 기념비>이다. 홀로코스트에 관한 기념비들을 연구해온 제임스 영(J. E. Young)은 이 기념비를 가장 탁월한 것으로 평가한다.³⁷⁾ 12미터 높이의 납으로 덮인 이것은 지상에 오만하게 서 있는 것이 아니라 서서히 땅 속으로 파묻힌다.³⁸⁾ 기념비의 일부인 바늘로 사람들은 파시즘에 저항하는 자신의 느낌을 인각한다. 6단계에 걸쳐 이 기념비는 지하로 내려보내져 1991년 이래로 현재 그 일부만이 보행자 터널의 창을 통해 보이게 되었다. 게르츠의 <사라지는 기념비>는 파시즘에 대한 부정을 '사라짐'으로 표현한 것이지만, 동시에 기존의 기념비 건축의 역사에 대한 비판으로서, 즉 일종의 '반기념비(counter-monument)'로서 존재하는 것이기도 하다. 방문객의 참여를 촉구하고 기념비성의

34) 저명한 미학자이자 철학자인 아서 단토(Arthur Danto)는 이 기념비가 비형상적이지만 더욱 깊이 재현적이라고 주장한다.

A. Danto, 「The Vietnam Veterans Memorial」, <The Nation>, 1985. 8, pp.152~155

35) J. K. Ochner, 「A Space of Loss: The Vietnam Veterans Memorial」, <JAE> 50/3, ACSA, 1997, p.156

36) 마야 린의 작품이 이후의 기념비 건축에 미친 영향력은 곳곳에서 쉽게 발견된다. 그것은 <링컨 기념관>을 중심으로 <베트남 참전 기념비>와 마주 보고 있는 <한국전쟁 참전 기념비>에서도 찾아 볼 수 있다. 검은 벽면과 거울 효과의 도입이 그것이다. 여기에서는 지면 위에 세워진 수색하는 병사들의 조각상과 벽면에 새겨진 전몰 병사들의 얼굴이 겹쳐진다. 조각이나 벽면의 초상이 피로와 분노를 담고 있다는 점에서 이 기념비도 최소한 전쟁을 영웅화하고 있지는 않다. 그러나 구체적 조상이 다시 등장한 데서 우리는 인간 본성 깊숙이 도사린 재현에의 완강한 욕망을 읽을 수 있다.

37) J. E. Young, <The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning>, New haven, Yale Univ. Press, 1993,

38) <사라지는 기념비>에 대해서는 정기용의 「사라지는 기념비」(『이상건축』 1999년 9월호)와 「전쟁을 기념하는 사회, 전쟁을 기념하는 건축」(『이상건축』 2000년 6월호) 참고

타자인 시간성—변화와 소멸—을 도입하였다는 점에서 마야 린의 그것처럼 새로운 방향을 제시하고 있는 것이다.

워싱턴 몰의 <에이즈 추모 퀼트 프로젝트>는 지속적으로 존재하는 기념비가 아니다. 그것은 건축이 아니라 일종의 이벤트이자 퍼포먼스로 존재하였다. 그리고 지금은 사라지고 사진으로 남았을 뿐이다. 그러나 그것은 대지(장소)와 기억과 오브제가 통합되었다는 점에서 엄연한 건축이자 더 힘찬 기념비이다. 허구적 기념비로 가득 찬 워싱턴 몰에, 국가 권위를 상징하는 가장 기념비적인 건축물인 <국회의사당>과 <링컨기념관> 사이 대지위를, 에이즈로 사라진 이들을 기리는 그림과 글로 덮어 하나의 거대한 덮개 그림(퀼트)을 형성하였다. 권력과 편견에 의해 억압받은 타자(에이즈 환자)를 기리고 현대에서 삶과 죽음의 의미를 되새기게 하는 기념비인 것이다. 프로젝트이자 사건으로서 이 기념비는 지속적인 기념비(건축)는 없되 기념비성은 기억(사진)으로 존재하며, 영웅으로서의 개인 건축가 대신 다수의 대중이 몸소 건축가

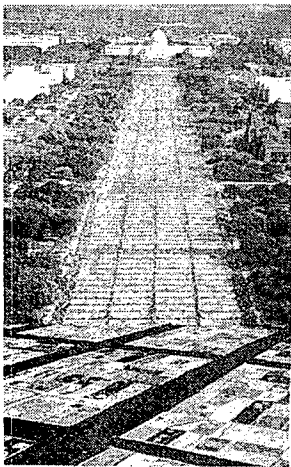


사진 16. <에이즈 추모 퀼트 프로젝트(Aids Memorial Quilt Name Project)>

가 되어 공적 공간의 구성에 참여하였다는 점에서 특이한 것이다. 동일한 장소에서의 기념비적 사건, 멀리로는 루터 킹(M. L. King Jr)의 흑백차별 저항행진에서 근래의 동성애자 권익운동의 퍼포먼스

까지, 같은 장소에서의 기억과 연결되면서, 역사에서 소외된 타자가 기념비의 주역으로 등장할 수 있음을 알리는 것이다.

6. 맺는 말

테오도르 아도르노(T. W. Adorno)는 “아우슈비츠 이후에 시를 쓰는 일은 야만적인 행위이다”라는 말을 한 적이 있다. 그의 말은 아우슈비츠 이후에 시를 쓰는 일은 기만이라는 뜻으로 볼 수도 있지만 동시에 아우슈비츠 이후에 과거의 인습적인 예술 행위나 어법은 더 이상 유효할 수 없다는 뜻으로 볼 수도 있다. 그는 제시한 것은 부정의 방식이었다.³⁹⁾ 부정은 단순한 부정에 머무르지 않고 현대성의 어두운 측면에 대한 가장 윤리적이고 유효한 대응으로 볼 수 있다.

적어도 그가 의식 있고 진지한 현대의 건축가라면 기념비의 문제가 단순한 건축의 문제가 아님을 인정할 것이다. 그것은 기념비를 둘러싼 사회 문화적 수용의 문제이며, 근대 이래의 예술 언어의 문제이며, 건축 자체의 문제이기도 하다. 현대건축에서 기념비성의 표출이 인습적인 방식으로 수행될 때 그것은 진부한 상투적 서사(narrative)에 그칠 것이기에 새로운 사고와 접근이 요구됨은 앞서 언급한 바와 같다. 시각적 대상물을 넘어서 수용자의 신체와 관계를 맺는 현상학적 접근이 필요할 뿐 아니라, 기념비의 사회적 위상과 영향에 예민하게 의식하는 윤리적 태도가 요청되고 있기도 하다. 여기서 기념비를 다루는데 건축가에게 가장 먼저 소중한 덕목은 비판적 입장이 될 것이다. 건축 내적으로는 기념비적인 건축의 전통 어법에 대해, 건축 외적으로는 기념비의 사회·문화적 기능에 대해 비판적일 때만 그는 우리 시대의 기념비에 대한 가능성을 탐색할 수 있을 것이다. 왜냐하면 기념비적인 건축에서 여전히 요구되는 성찰과 각성과 감동은, 즉 기념비의 진정성(authenticity)과 그것의 새로운 지평은 앞서 몇몇 성과에서 보듯이 인습적인 기념비의 숨겨진 외부(타자성)를 끌어올 때만 달성될 수 있기 때문이다.

39) T. W. Adorno, 홍승용 역, 「아우슈비츠 이후」, <부정변증법(Negativ Dialektik)>, 한길사, 1999(1966), p.467~472

참고문헌

1. J. I. Freed, 「The United Holocaust Memorial Museum」, <Assemblage> No. 8, Cambridge, The MIT Press, 1989
2. Adrian Dannatt, <United States Holocaust Memorial Museum>, London, Phaidon, 1995
3. 「Daniel Libeskind; Counter Design」, <Architectural Monograph> No. 16, London, Academy Edition
4. C. Norberg-Schulz, "The New Monumentality" in [Roots of Modern Architecture], Tokyo, GA, 1988
5. A. Loos, 「Architecture」, <Midgard> Vol. 1, No. 1, Minnesota Univ. Press, 1987
6. A. Loss, <Spoken into the Void>, Cambridge, The MIT Press, 1982. 베네데토 그라바누올로(B. Gravanuolo), <Adolf Loos>, London, 1982(1995)
7. Karsten Harris, "Grave and Monument", in [The Ethical Function of Architecture], Cambridge, The MIT Press, 1997
8. M. Cacciari, 「On Loos's Tomb」, <Architecture and Nihilism; On the Philosophy of Modern Architecture>, New Haven, Yale Univ. Press, 1993
9. Slavoj Zizek 「Looking Awry」, 1991. (「삐딱하게 보기」, 시각과 언어, 1995)
10. A. Riegl, 「the Modern Cult of Monuments」, <Monument/ Memory, Opposition 25>, Cambridge, 1982(1903)
11. S. Giedion, "The Need for New Monumentality", 「Monumentality and the City」, [Harvard Architecture Review], Cambridge, 1984(1944)
12. V. Gregotti, 「On Monumentality」, <Inside Architecture>, Cambridge, The MIT Press, 1996
13. J. Rykwert, <Necessity of Artifice>, London, Academy Edition, 1982
14. A. Latour, Ed., <Louis Kahn; Writings, Lectures, Interviews>, New York, Rizzoli, 1991
15. A. Rossi, 「Monument and the Theory of Permanence」, <The Architecture of the City>, Cambridge, The MIT Press, 1982
16. I. de Sola-Morales, 「Weak Architecture」, <Differences>, Cambridge, The MIT Press, 1995(1987)
17. K. M. Hays, ed, [Architecture Theory Since 1968
18. A. Danto, 「The Vietnam Veterans Memorial」, <The Nation>, 1985
19. J. K. Ochner, 「A Space of Loss; The Vietnam Veterans Memorial」, <JAE> 50/3, ACSA, 1997
20. J. E. Young, <The Texture of Memory; Holocaust Memorials and Meaning>, New Haven, Yale Univ. Press, 1993
21. T. W. Adorno, 홍승용 역, 「아우슈비츠 이후」, <부정변증법(Negativ Dialektik)>, 한길사, 1999(1966)

A Study on the crisis of Monumentality

Hyuk Khang

(Professor, KyungSung University)

YongSoo Chung

(Professor, KyungSung University)

Abstract

Considering on the crisis and dilemma of monumentality in Modern architecture, this study analyse the historic reason of decay and new possibility of monumentality within the context of contemporary socio-cultural context.

Historically monumentality has been considered as a main substance of High architecture in the tradition of Western Architecture. Difference between building and architecture mainly lies in monumentality which brings about esthetic quality. Usually architects take it granted that the physical and formal characteristics automatically cause the monumentality. But since the modern period the decline of communicative and representative function of architecture made this belief questionable. As Monumentality itself faced the dilemma with the modernity, ironically architects has to response to the task to handle the increasing social demands of monumental building.

This study firstly shows the dilemma of monumentality in depth in case of the holocaust museum. Then we analyse the concept of monumentality itself by means of theoretical view of A. Loos and A. Riegl. We also analyse the change of role which monumental building played in history. Cultural and social change of context, and fundamental change of architecture old way of building a monument impossible.

In conclusion this study proposes the new concept and searches new horizon of monumentality with a finding of the otherness of monumentality. Conventional monumental building language has to give way to new approaches. With some examples we already can find a new possibility