

20C 초 섬유 산업에 기여한 예술가들에 대한 연구
— 1900년에서 1925년을 중심으로 —

이 순 재

건국대학교 생활문화대학 의상학과

A Study on the Artists who Cooperated with Textile Industry
— focused on 1900~1925 —

Soon-Jae Lee

Dept. of Apparel Design, Kon-Kuk University

(1996. 10. 14 접수)

Abstract

The purpose of this study is to clarify the different types of cooperation between the textile industries and the artists at the beginning of the 20th century in relation to the social background which motivated the artists.

Therefore, this study tries to analyse the interactions between the cooperation and the movement of social reform of the period and describe the various phase of artistic expression as a result of artists' view point of the society.

The results are as follows;

1. There are two different standpoints toward the cooperation. The one conceives the different role of artists in relation to society and the other tries to enlarge the field of expression as an artistic challenge.
2. The different standpoint engenders significant diversity in its development, result and decline.
3. The raise of new artist group "designer" who reconciles the art and the industry as vocation diminishes the need of direct participations of artists.
4. The spirit of the time has changed and emphasised more the conceptual part of the art than the properties of matter. It provides less favorable condition for the cooperation.

The cooperation between the art and the industry is a significant resource of the textile and clothing design. The interaction is not limited to visual effect but partakes in the solutions of the common artistic or social problems.

I. 서 론

20세기초는 오늘날까지도 그 영향을 미치는 사회적 변화와 더불어 문화적, 산업적으로도 격동의 시기라고 할 수 있다. 예를 들어 소련의 공산화도 이 시기의 일이며 추상미술의 태동과 표현주의, 대량 생산품의 확산 등 20세기의 성격을 특징짓는 많은 현상들이 이때에 나타났다.

특히 직물 및 의류산업에 있어서 예술가 및 예술학교들과 산업의 협업이 전례없이 활발한 시기이기도 하다. Michel Thomas는 “예술가(화가)와 산업의 협동이 적어도 프랑스 직물 산업의 경우에 있어서는, 이만큼 완벽하고 적합하게 실현된 적은 없었다.”라고 했다¹⁾. 비단 프랑스의 경우뿐만 아니라 전 유럽에 걸쳐서 매우 활발하게 창작과 생산이 서로 영향을 주고 받으며 새로운 조형미학의 형성과 표현수단을 찾기 위하여 노력하였다. 이러한 노력은 직물 및 의류분야에만 국한된 것이 아니라 생활주변의 모든 것에 대한 미적인 향상을 추구하고자 하였으며 오늘날에도 그 동기와 실행 방법 및 결과에 있어서 시사하는 바가 크다. 그렇기 때문에 20C초 산업에 기여한 예술가들에 대하여는 꾸준히 연구가 계속되어 왔으며 많은 결과가 발표되고 있다. 그러나 대부분 작가와 작품세계를 위주로 한 작가주의적 시각에서 접근하고 있거나 예술사조 별로 다루어졌기 때문에 실행 방법 및 결과에 대해서는 활발한 논의가 진행되었지만, 작가로 하여금 산업에 기여하게 되는 동기를 유발하는 사회적 배경 및 시대 정신에 대한 연구는 미흡하다고 생각된다. 요즘에도 작가의 작품을 직물과 의상에 응용하려는 시도는 끊임없이 계속되고 있어서 여러 전시회와 패션쇼에서 발표되고 있으나, 일회적 실험으로 그치는 경우가 대부분이다. 20C초기와 같은 다양하고 풍요로운 결과를 얻지 못하는 것은 작가의 작업 결과를 생산에 응용한다는 조형적인 특성에만 의미를 둘 뿐 그 두 분야가 협력하게 되었던 근본적인 동기에 대한 성찰이 부족했던 데에도 원인이 있다고 본다.

따라서 본 연구의 목적은

1. 19C말부터 20C초에 걸쳐 활발하였던 사회 개혁에 관한 여러 시도와 예술과의 연관을 명확히 하고
2. 작가의 사회에 대한 시각에 따라 서로 다른 협력

동기 및 유형을 분석하여

3. 20C 초에 활발했던 예술적 성과를 산업에 전이하고자 했던 시도의 역사적 배경과 미적, 기술적 특성들을 보다 근본적으로 파악하고자 한다.

이러한 연구를 통하여 오늘날 섬유, 의류 산업과 예술의 협력이 거의 단절 되었거나 있다 하여도 단편적인 이유를 찾을 수 있을 것이다.

연구방법으로는 문헌적 고찰을 주로 하였으며, 동일 주제의 전시회와 그 시대에 활동했던 작가들의 작품전을 관찰하였다.

II. 사회적 배경 형성 과정

1. 예술의 융합

이시기는 유럽의 모든 사회적 기반이 큰 변화를 겪은 시기로 서로 다른 예술 형태의 구분이 무너지기 시작했다. 20세기 초기부터 예술에 있어서 미적인 면과 형식의 면에 관한 연구는 미술, 또는 공간 예술에 국한된 표현 수단 뿐 아니라 다른 예술 분야에도 공통으로 쓰이는 새로운 수단을 실험하기 시작한다.

“20세기 초 모든 예술가들은 공간과 시간의 관계에 대한 문제에 많은 중요성을 부여한다. 그들은 공간 예술과 시간예술의 구분이 적절한 것인가에 대한 의문을 제기하고 다양한 종류의 공간 및 시간예술의 밀접한 관계, 공간의 예술에 시간적 요소를 고려할 필요성, 혹은 통합적 예술을 창조할 수 있는 방법에 관한 많은 가설들을 발표한다. 회화는 이러한 실험의 중심으로 다양한 이론이 대두되어 예술의 상호작용내에서 회화의 역할을 명확하게 하려 하거나 새로운 형식을 명확히 함으로써 이제까지와는 다른 상호 관계를 찾으려 한다²⁾.”

그 방법으로 일부는 회화와 시간 예술의 상호작용에 큰 비중을 두고 연구하거나, 회화 내부의 문제로서 추상적인 표현에 대한 실험을 선택했으며, 일부는 회화와 장식 미술을 접근시키는 방법을 택했다. 이러한 화가들과 그의 분야와의 협력 활동의 확산은 예술 장르의 융합을 초래하게 되었다.

1) Michel Thomas, L'art Textile, Skira, Geneve, p. 194
2) Selim K. Magomedov, Alexandre Rodtchenko, Phillippe Sers, Paris, p. 26

2. 개혁 운동

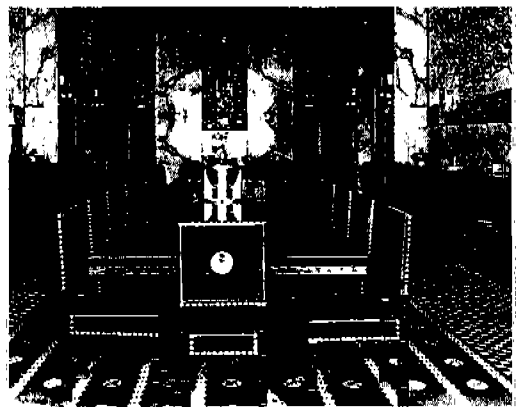
예술가의 사회적 역할을 되살리고자 하는 경향의 기원은 19세기 중 영국에서 시작되었다. 대량생산의 산업 사회는 노동 이외의 생산 수단이 없던 장인 계급을 프롤레타리아로 흡수하였다. 이러한 생산 양식의 변화는 급격한 질의 저하를 초래하였고 양식의 위기와 무질서를 극복하기 위하여 John Ruskin, William Morris와 라파엘전파의 작가들은 중세의 길드적 방식을 따라 중산 계층의 검소한 환경에 적합한 실용적인 물건을 만드는데 관심을 갖고 화가로서 그림을 그리는 것에만 머물지 않고 그 시대의 진부한 스타일에 반하는 단순하고 실용적인 미학을 제시한다. 알려진 바와 같이 William Morris는, 대량 생산품의 시대에 뒤진 감각과 초라함을 극복하기 위해 수공예 생산 방식으로 장인의 전통과 경험적 지식을 되살리고자 하였다. 그는 직물 나염과 직조에서 전통적인 수공예 기법으로 뛰어난 성과를 거두었으며 Rossetti, Burnes-Jones, Brown, Webb 등 라파엘전파의 작가들과 함께 자신의 생각을 상품화 할 수 있도록 기획하였다. 이 작가들은 모두 기독교적인 가치의 부활을 신봉하면서, 예술가가 사회로부터 고립되어 예술 작품이 장식적이고 기능적인 본래의 토대를 잃게 된다면 예술은 사회를 풍요롭게 하는 본래의 목적을 잃고 소수 부유한 후원자의 장난감이 될 뿐이라고 생각하였다. 따라서 그들의 시도는 단지 건축, 가구, 회화에서 나타나는 외관의 특성뿐 아니라 중세처럼 예술가이자 장인으로서 기독교와 같은 공동의 목적을 가지고 즐겁게 일하는 생활 양식을 추구하는 것이었다. 예술을 일상의 한 부분으로 융화하려는 이와 같은 흐름은 작가들로 하여금 다양한 매체를 접하게 하는 동기가 된다. 과거에 예술가라면 그림을 그리거나 조각을 하는 사람을 지칭했지만 점차 벽지를 만들거나 그릇을 굽거나 책에 삽화를 그리는 등 영역을 넓히는 것이 자연스럽게 되어 갔다.

William Morris가 주도했던 Arts and Crafts Movement는 작품 자체의 독창성과 다양한 활동 영역으로도 많은 영향을 미쳤을 뿐만 아니라 오늘날에도 중요성을 잃지 않는 주제 즉 예술과 공예, 창작과 산업을 어떻게 조화시킬 것인가 하는 문제를 제기했다는데 큰 의미가 있다³⁾.

이중 몇몇 그룹은 화가와 건축가를 모아서 미적인 요

소와 사회적 요소가 융합된 환경을 제안하고자 하였는데 섬유 산업에 큰 영향을 미친 활동은 다음과 같다.

Arts and Crafts는 과거에서 주로 영감을 얻으려고 하였던 반면에 Wiener Werkstätte는 수공예적 방식을 높이 평가하였음에도 불구하고 역사적인 것만을 참조하지는 않았다. 1903년에 Josef Hoffmann과 Koloman Moser에 의하여 세워졌으며 넓고 경직된 형식을 극복하기 위하여 다양한 분야의 작가들을 모아서 용도에 맞고 경제적이고 합당한 형태이면서 미적인 것을 만들고자 하였다. 그러나 모든 사람이 소유할 수 있는 것을 만들고자 하였던 시도는 수공예적 생산 방식으로 인하여 그들의 의도와는 달리 고가의 상품이 될 수밖에 없었다. 그러나 그 영향은 유럽전역에 미쳤고 많은 유럽의 도시에 지점이 생겼으며 1917년 쾰리히 지점만 보더라도 함께 일하는 작가가 80명에 달했다⁴⁾. 초기에는 직물이 Werkstätte의 설립 취지인 Gesamtkunstwerk 즉 총체적 예술로서 환경 계획의 한 요소였으나 섬유 부문에서 거둔 큰 성공은 독자적인 섬유 공방을 세워서 직물과 카펫을 생산하게 되었다[그림 1].



[그림 1] Josef Hoffmann이 디자인한 Stoclet 궁의 식당

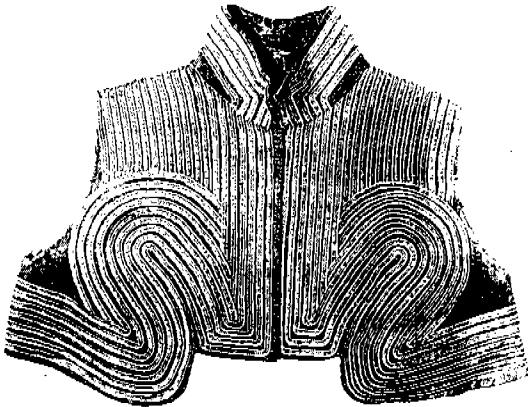
고객을 중심으로 pont-aven(퐁타방)에 모여든 작가들은 특히 직물에 많은 관심을 갖고 기술과 장식성을 새로이 발전시켰다.

“1886년부터 Pont-Aven에서 Paul Gauguin, Emile

3) 공저, Histoire de l'Art Moderne(제 2 장), Vlammarion, Paris

4) 전시회 카탈로그, Sophie Taeuber, 파리 시립 현대미술관, p. 36

Bernard, Paul Ranson과 Nabiss파들은 순수 미술과 응용미술을 분리하는데 반대하여 수공예에 관심을 갖고 타피스트리의 전통을 되살리려 하였다. Mackintosh는 1915년에서 1923년에 걸쳐 직물이나 가구, 가리개 등에 독특한 양식의 작품을 남겼으며 Van de Velde도 다양한 활동을 하였다[그림 2]. 그 시대의 유행에 반하여 작업복 등 혁신적인 의복도 제작하였으나 널리 받아들여지지 못하는 못하였다. 유럽에서는 이처럼 개인적인 작가들뿐 아니라 Art Nouveau, Jugendstil과 같은 새로운 예술사조 그리고 몇몇 미술학교에서 이러한 새로운 경향을 전파하려 하였다. 새로운 인본주의, 즉 기능적이고 모든 사람이 소유할 수 있으며 아름다운 물건에 대한 꿈은 Arts and Crafts Movement, Wiener Werkstätte, Werkbund, Blaue Reiter, Das neue Lever, Les Artistes Radicaux, Arbeitstrat Für Kunst 이래로 De Stijl과 Bauhaus까지 이어졌다⁵⁾.”



[그림 2] Van de Velde의 자수 의상

Wiener Werkstätte가 산업적인 방법을 거부하였다면 Deutscher Werkbund는 처음부터 산업과 예술가의 연결을 도모하였다. 독일의 건축가이며 예술 이론가인 Muthesius는 기계 생산된 물건만이 이 시대의 경제적 상황에 적합하다고 주장하였다. 그의 주도로 1907년 뮌헨에서 12명의 작가와 12개의 산업체가 함께 Deutscher Werkbund를 세웠다. 작가의 창조적 힘을 산업 생산 유통에 끌어들이려는 시도는 예술, 공예, 산업, 상업 각 분야의 관심을 끌어서 1914년경에는 큰 성공을 거두게 된다. 그러나 Deutscher Werkbund작가들이 가지고있던 예술관의 차이로 어려움에 봉착하게 된다.

Muthesius는 단지 형태를 다양하게 개선하는데 머물지 않고 작가의 정신 상태를 개혁하고자 하였으며 제품 규격화를 주장하였고 작가의 개인주의를 방어하려는 작가들과 극단적으로 대립하게 되면서 구심점을 잃게 된다.

1919년 Gropius에 의해 시작된 Bauhaus는 Muthesius와 동일한 의도로 창조와 생산을 공동체적인 활동으로 결합하여 예술과 공예의 구분을 없애고 세계 제1차대전으로 피폐해진 사회의 필요에 부응하고자 하였다. Bauhaus 섬유공방에서 제작된 최초의 제품들은 Paul Klee의 영향을 받았으며 전쟁 전의 양식으로부터 완전히 탈피하여 새로운 추상적 문양을 개발하였다. 그는 “오브제가 자연을 모방해야 하는 것이 아니라 그 스스로의 발전 과정을 따라야만 한다⁶⁾.”고 말했다.

1922년부터 산업적인 모델을 생산하려는 필요성은 상업적 이유에서 뿐만 아니라 Gropius 자신의 관심에 의하여 더욱 강화되어 갔다. 산업 생산을 위한 원형과 기능주의적인 원칙은 De Stijl의 색상과 디자인에 연관되어서 실과 직물의 구조를 다루는 독립적이고 안정적인 토대를 계승하였다. “Bauhaus는 이제까지 장식이라는 말과 연관되어진 양식이 아니며, 기술적 방법의 축적만을 의미하는 것도 아니고, 아이디어만을 의미하는 것도 아니었다. 새로운 생활양식, 즉 각각의 일이 전체의 일을 통해 완성되면서 집단적 창작을 하는 정신 상태를 의미했다. 전 세계가 이 영향을 받았는데 독일만이 예외로 1933년 히틀러에 의해서 “볼셰비키 정신의 부화기”라고 매도되어 활동을 금지 당했다. 전체주의적 이데리와 소부르주아적인 극수주의가 우세했던 블란서에서도 Bauhaus적 경향은 경원 당했다⁷⁾.”

앞서 언급한 경향들과 더불어 1917년 소련 혁명 이전에도 Suprematism*과 Constructivism의 원리가 응용 미술, 특히 직물과 의복에 전이 되었다. Tatline은 사회적 경제적인 문제는 예술에서 해결책을 찾을 수 있다는 신념을 가지고 있었다. Rodtchenko, Popova,

5) Ibid., p. 93

6) Alstair Duncan, Art Deco, Thames and Hudson, London, p. 47

7) P, Cabanne, Encyclopedie Art Deco, Somogy, Paris, p. 96

* Suprematism(절대주의) : 지상주의라고도 번역한다. 러시아의 화가 Malevitch에 의해 시작된 기하학적 추상의 한 흐름. 역사적으로는 Mondrian의 신 조형주의보다 훨씬 앞서 기하학적 추상의 한 국면을 제시한 것으로서 의미가 깊다.

Stepanova 그외에 여러 러시아 혁명에 가담했던 예술가들이 직물, 나염, 의상의 제작에 활발히 참여했다.

3. 표현영역의 확대

개혁파들의 주장과는 상반되는 경향으로 장식 미술을 순수 미술과 비교하여 저급한 것으로 인식하는 것이 아니라, 아름다움을 추구하는 장식 미술 본래의 의미대로 현실을 인정하며 새로운 위치를 구축하려는 시도도 한 흐름을 형성하였다. 단 하나 밖에 없는 것, 고가품, 최상류의 생활 방식을 추구하는 이 경향은 앞장에서 언급한 기능적이고 실용적이며 규격화된 사회적 예술에 근본적으로 대치되었다.

블란서의 장식 미술가들은 그들 고유의 컬렉션을 발표하고자 벽화, 타피스트리, 나염, 다양한 직물을 개발하여 인테리어에 독특한 성격을 부여하고자 하였다. 파리의 큰 백화점들은 스스로의 섬유 공방을 가지고 가구 일체에 관한 직물을 공급하였다. 이런 흐름에 참여한 작가들은 개인적 경향이 뚜렷하였으므로 남과 다른 철학에 따라 그룹을 형성하는 일도 드물었다. 따라서 대별되는 큰 흐름으로 구분하기가 어려우며 이러한 성격으로 분류될 수 있는 화가들의 작품활동 경향은 각자의 작업참여 방법에 따라 3장에서 다시 상세히 고찰하려 한다.

III. 발전 과정

1. 등 기

II장의 사회적 배경 형성과정에서 살펴보았듯이, 직물 및 의류산업에 참여한 작가들은 참여동기에 따라 크게 두 개의 대별되는 발전과정을 거치게 되었다.

이러한 흐름이 처음 생기게 된 19C에는 큰 차이가 없었다. 참여한 작가들은 새로운 인본주의를 추구하여 기능적이고도 아름다운 물건을 생산하고자 했으며 다양한 예술장르간에 미리 정해진 서열을 인정하지 않는 것이 공통적이었다. 그러나 세계 제 1차 대전과 러시아의 공산화 등 불안정한 정치적 사회적 경제적 상황이 차별화를 촉진하여 이후에는 단점이 점차 확대되어 갔다.

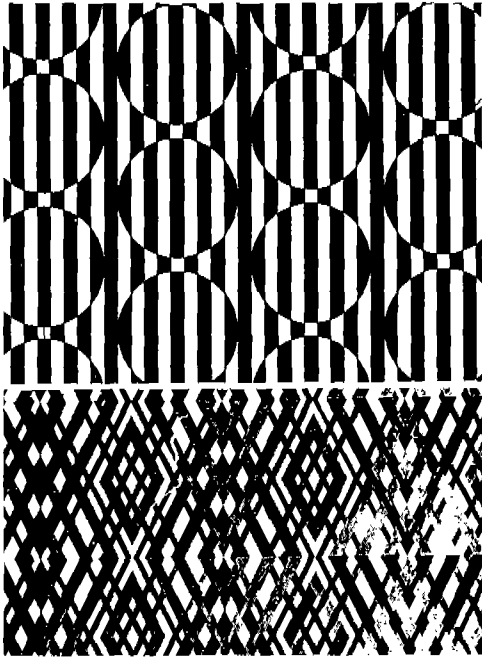
Pierre Cabanne는 "국수주의적인 경향이 농후한 시기에는 외국으로부터 온 모든 것들을 의심스럽게 바라보거나 혹은 해독을 끼치는 것으로 간주하였으며 체제를 유지하기 위하여 모든 창작, 쇄신, 변화는 바로 무

질서와 동일시되었다. 소련의 공산화는 서구 유럽 사회에 공포감을 주었으며 유럽도 전쟁으로 인하여 분열되어 있었다⁸⁾."라고 말했다.

예술의 사회적 효용을 중시했던 흐름은 Arts and Crafts Movement의 선구자 William Morris로부터 시작되었다. Ruskin의 사회주의적 이상주의에 고무되어 예술의 유용성을 되찾아 예술과 사회의 연관을 새로이 하려고 시도하였다. 산업 혁명 이래로 생산된 물품의 미적 가치는 만족할 만한 것은 아니었으며 생산 속도가 빠르고 누구나 구입할 수 있는 가격이었지만 품질이 매우 조악하였다. 이 시기에 자주 개최되었던 만국 박람회는 예술과 산업의 관계를 부각시키고자 하는 지배 계층의 의도에 따른 현상이었다. 이러한 노력에도 불구하고 상황은 개선되지 않았으며 미보다는 능력이 우선이었다. 급격한 산업화는 사회적이나 환경적인 측면에서 볼 때 오히려 일상생활의 질을 하락시켰고 특히 직물 공업은 산업화에 가장 앞서간 분야의 하나이므로 이러한 문제점에 제일 먼저 노출되었다. 기술의 발달이라는 것이 항상 인간에게 유용한 것만은 아니라는 측면이 대두되면서 중세의 전통적인 수공예 시대로 회귀하고자 하는 경향이 유발되었다. William Morris와 그의 추종자들은 질이 좋으면서도 누구나 구입할 수 있는 물건을 만들고자 노력하였으나 수공예 생산 방식을 택하였기 때문에 좋은 의도에도 불구하고 경제적으로는 시대착오적 시도였다. 그러나 이러한 노력에 의하여 오랫동안 잊혀져 왔던 예술가들의 사회적 역할에 대한 새로운 기대가 생기게 되었다.

그러나 소련에서는 혁명의 진전과 더불어 Constructivism이 Productivism으로 변질되어 우세를 차지하고 있었고 많은 러시아인 Avant-garde의 작가들은 그들이 지지했던 개인의 표현 자유를 찾기 위해 소련을 떠나게 되었다. 사회주의적 신념에 따라 소련에 남은 작가들은 예술적 형태의 발전에는 거의 관심을 보이지 않는 Productivism의 이론가들과 의견이 대립되었다. 추상 미술은 대중적이지 못하다고 하여 비판되고 가혹한 평가를 받았다. 다양한 현대적 직물 디자인과 개량 의복을 만들었던 Stepanova의 시도 또한 optical 효과에 의하여 눈을 피곤하게 하고 환상이 부족하다는 이유로 호된 비판의 대상이었다[그림 3]. 그러나 이때 시도되

8) P. Cabanne, op. cit., p. 10



[그림 3] Optical 효과의 직물.
(위) Stepanova (아래) Popova

있던 optical 부늬는 60년대에 이어 90년대에도 관심을 끄는 유행 패턴의 하나이다. 그러나 Constructivism의 작가들은 그들이 20C 미술에 새로운 큰 흐름을 만들어 내는데 공헌했음에도 불구하고 이 시기에는 제대로 평가받지 못하였다.

작가의 표현영역을 확대하려는 흐름은 직물용 작가의 포괄적 작업영역중 하나로 인식하는 혁신적인 개념을 가지고 있는 예술가들로부터 시작되었으며 이러한 경향은 산업 미술, 사진, 영화, TV와 같은 새로운 표현 매체의 대두로부터 영향을 받았다. 이제까지 존재하지 않았던 이러한 매체의 부가은 예술과 과학의 관계에 대한 많은 논쟁을 불러일으켰고 전통적인 예술의 위기를 극복하기 위하여 예술 장르의 확장을 시도하게 되었다. 따라서 전통적인 구분이 해체되면서 표현수단에 따라 예술을 분류하는 것이 아니라 예술을 작가의 표현의 총체로 보는 시각을 유발하게 되었다. 화가들은 시를 쓰기도 하고 조각을 하기도 하며 무대미술을 담당하거나 심지어는 무용, 건축에까지도 자신의 표현 영역을 넓히는 시도를 하였으며 순수 미술과 장식 미술에 대한 차등을 두지 않았다. Arp는 Sophie Taeuber의 작품을

평하면서 이러한 작업에 대한 확고한 태도를 밝히고 있다. “돌, 나무, 점토로 예술품을 만들 수 있듯이 양모, 종이, 상아, 도자기, 유리로도 표현할 수 있다. 고딕 시대의 스테인드 글라스, 콧트의 직물, 그리이스의 항아리들은 장식미술에서 나온 것은 아니다. 예술은 항상 자유롭게 얽매임이 없고 적용되는 물체를 자유롭게 한다.”

예술에서조차 모든 것을 교조주의적인 엄격함으로 판단하는 소련 정권에 거부감을 느낀 서구에서는 초기의 Arts and Crafts Mouvement에서 볼 수 있는 사회개혁적인 성격이 개발되지 못하였다. 따라서 소련의 사회주의 혁명의 승리는 오히려 반작용을 일으켜서 결과적으로 “예술을 위한 예술”에 더욱 비중을 두게 되었고 이것은 응용 미술에 대한 경시나 장르에 대한 차별을 없애는데는 도움이 되지 않았다. 따라서 다양한 분야에서 활동했던 작가들에 대한 평가도 오히려 부정적이었다.

위에서 예로든 두 가지 이유로 직물 산업에 참여했던 작가들에 대한 평가는 그 영향에 비하여 정당한 가치를 인정 받지 못하였다. 그러나 소련의 붕괴와 함께 대대적인 Constructivism에 대한 순회 전시가 있었고 서구에서도 비슷한 시기에 순수 미술 이외의 작업에 참여했던 작가들에 대하여 새로운 평가를 내리고 있다. 대표적으로 무용가이며, 유기적 추상주의의 효시로 인정받고 있는 Hans Arp의 아내로 dadaist들과 교류를 통해 다양한 조형 미술 분야에서 활동했던 Sophie Taeuber의 특별전, 화가이면서 Paul Poiret의 Textile Designer로 활동했던 Dufy에 대한 대규모 회고전 등이 그 예이다.

2. 개혁운동에 따른 작가와 산업의 협업 전개과정

러시아에서는 작가의 사회 참여에 있어서 긍정적인 면과 부정적인 면이 극단적으로 뚜렷하게 나타난다. 러시아 Avant-Garde가 유럽과 20C 미술의 형성에 큰 영향을 미쳤듯이 산업에 참여한 러시아 작가들의 행적도 오늘날 다양한 산업과 예술의 협업 가능성을 조망할 수 있게 해준다. 이태리 미래파를 통하여 Avant-Garde파는 현대성을 자각하게 되고 피할 수 없는 결과로 추상적인 형태를 추구하였다. 형식에 있어서의 새로운 경향

9) 전시회 카탈로그, op. cit., p. 36

은 특정한 과거의 양식을 거부할 뿐만 아니라 전통적인 모든 양식을 거부하면서 시각 예술의 분야에 있어서도 과거에 대한 완전한 부정이 새로운 미학을 탄생시켰다. 1917년 러시아의 혁명은 이러한 아방가르드의 발전에 적합한 환경을 제공하였다.

미래파적 예술가들은 과거의 부르조아적 전통으로부터 자유롭고 산업화와 공동체적 정신에 기반을 둔 새로운 미래가 시작되었다고 믿었다. 혁명의 정신에 매혹되고 세계 제1차 대전을 피하기 위하여 많은 러시아의 작가들이 서구 유럽을 떠나서 러시아로 돌아왔다. 그러나 이러한 열광은 오래 지속되지 못하였으며 러시아 Avant-Garde는 레닌에 의하여 사회적 리얼리즘에 반하고 대중적이지 못한 것으로 매도되었기 때문에 이제까지 일관성 있고 강력하게 추진되던 힘을 잃게 된다. 그러나 이미 러시아 혁명 이전에 Avant-Garde의 분파는 시작되었으며 공산주의의 성공 이후에는 돌이킬 수 없는 차이점을 지니게 되었다.

여기에 관해서는 Magomedov가 Productivist* 이 론가인 Aratov를 인용하였는데 "Suprematists와 Expressionists(Kandinsky, Malevitch 등)들의 주된 목적은 예술의 정수라고 할 수 있는 새로운 형상성을 찾는 데 있다. 작품은 그 자체가 목적으로 관념적인 추상성을 지니고 있어서 삶 자체와 직접적 연관이 없다. Constructivists*(Tatline, Rodtchenko 등)은 이와는 반대로 그 자체가 목적인 형태를 거부하고, 창조적인 작품의 결과로서의 형태를 수단으로 생각한다. Constructivism은 실제 오브제를 개선하는 것을 목표로 삼는다. 그리하여 예술이 사회적으로 능률적인 것이 되게 한다¹⁰⁾."라고 하였다. Productivist의 시각이기는 하나 Avant-Garde의 대조적인 분화과정을 잘 요약하고 있다.

INKHOUK*(Institute of Artistique Culture)가 변해 가는 과정이 Avant-Garde 사교의 분화를 극명하게 보여 주는데 1920~1921년까지는 칸딘스키의 이론에 기초를 둔 활동으로서 토대에 관한 연구 즉 분석적이고 과학적인 활동을 하였다. 1921년 이후에는 Rodtchenko의 책임하에 보다 물질주의적인 것이 우선하게 된다. Productive Art 다시 말하면 오늘날의 디자인이 차차 나타나게 된다. 주요 인물은 Tatline과 Rodtchenko였으며 회화로부터 현대 디자인의 확립에 기여한다. 새로운 사회주의적 사회의 건설은 일상생활

의 외형에 근원적인 변화를 수반하게 된다. 그 시대의 작가들은 자신의 전공과 무관하게 회화, 건축, 그래픽 디자인, 무대 장식 등을 하였다. 이것은 constructivism의 특성중 하나로 어떤 분야에서도 동등한 가치를 인정하였다. 마지막 단계는 1921년부터 24년까지로 productivism 이론가들이 Inkhovk의 주도권을 장악하면서 예술가들의 공로를 인정하지 않게 되었다.

직물은 가장 활발한 분야의 하나로 초기에는 서구의 문양이나 러시아 전통 문양 등이 혼합된 절충주의적 경향이 보인다. 소련의 특성을 나타내는 직물은 매우 소극적으로 망치와 낫, 혹은 별모양이 전통적 꽃문양과 조심스럽게 뒤섞여 나타난다¹¹⁾. 대담한 실험성이 특징적이던 그 시대의 예술과는 달리 직물 분야에서 독창성은 20년대 중반 이후부터 나타나기 시작하여 Popova와 Stepanova를 중심으로 직물 산업에서도 예술적인 성과를 관찰할 수 있다. "예술적 문화란 전시회와 박물관에 전시된 오브제로 이루어지는 것이 아니다(...) 회화는 단지 벽에 걸린 그림만이 아니라 일상을 둘러싸고 있는 모든 시각적인 것의 총체이다¹²⁾."

Popova와 Stepanova는 생산 분야에서 예술가의 활동 영역을 확산하기 위하여 노력하였으며 기획 단계뿐 아니라, 모든 단계에서 생산의 조력자로 인식하였다. Stepanova의 직물은 화면을 여러번 걸친 것 처럼 보여서 입체적인 효과를 줄 뿐 아니라 optical한 착시로 표면이 움직이는 듯한 느낌이 든다. 다양한 색상의 원, 반투명한 색상들은 힘과 회전력을 느끼게 하고 부러가 일렁이는 듯 보인다. 외곽선은 자나 컴퍼스처럼 처리되었

10) Selim K. Magomedov, op. cit., pp. 24-25

11) Vladimir Tolstoi, Art Décoratif Soviétique, Edition du Regard, Paris, p. 221

12) Michel Thomas, op. cit., p. 190

* Constructivism(구성주의)와 Productivism(기능주의): Constructivism은 제1차 세계대전을 전후하여 러시아에서 건축, 조각, 회화, 공예의 여러 분야에 걸쳐 일어난 전위적인 추상미술 운동. 대상의 재현을 일체 거부하고 순수한 모습으로 환원된 조형요소의 조합으로 작품을 구성한다. 이것은 기능주의와 기하학적 추상으로 이어진다. 기능주의적인 Productivism은 사회건설의 참여로 정치성과의 적극적인 결합을 시도한다.

* INKHOUK: 러시아 Avant-garde 작가들의 단체로 순수예술에 실용성이 없음을 거부하고 대량생산된 물품의 품질향상을 연구하기 위한 VKHUTEMAS로 연결되면서 Bauhaus운동에 큰 영향을 미친다.

으며 대상이 없는 기하학적 추상은 세계 제1차와 2차 대전 사이에 가장 활발하게 작가들의 관심을 끄는 분야가 되나 소련에서는 작업을 스스로 기계화하는 것은 높이 평가되지 못하였고 이러한 작품들은 감정과 환상이 부족하고 예술적이지 못하다는 이유로 배척되었고 1925년, 소련 정부 당국은 꽃무늬를 다시 쓰도록 하였다.

초기의 단순한 기하학적 형태는 리듬감 있는 표면을 구성할 수 있었으며 매우 단순한 형태로부터 복잡한 조합을 탐험하듯 구성해 나가는 열정을 느낄 수 있다. Stepanova는 150개 이상의 모델을 만들었으며 약 20여 개가 실용화되었다¹³⁾. 사회주의적 리얼리즘에 의하여 새로운 조형적 시도가 제한된 상황에서 오히려 직물 디자인은 실험을 계속할 수 있는 분야이기도 하였다.

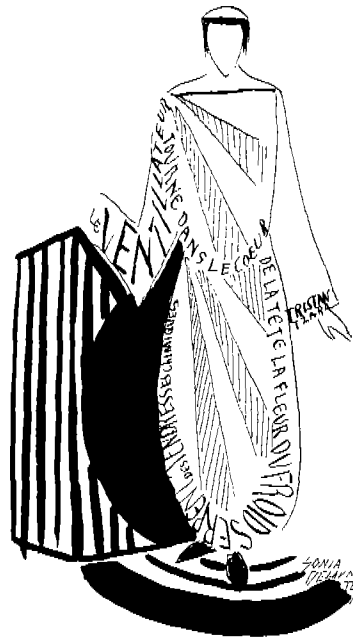
3. 개인적인 표현영역 확장을 통한 협업 전개과정

가장 널리 알려진 예로는 Sonia Delaunay와 Raoul Dufy가 있다. 색채에 관한 Robert와 Sonia Delaunay의 연구는 동시대비(contraste simultané)를 조형적으로 표현하고자 시도한다. Robert는 이론가인데 반하여 Sonia는 그들의 원리에 입각한 오브제를 제작하였는데 단순한 피상적 응용으로 장식을 덧붙이는 것에 머물지 않고 주된 관심사였던 시간과 공간의 관계를 추구하는데 직물과 의상을 완벽한 매체로 이용하였다. 즉 직물과 의상이라는 매체를 통하여 형태와 색상에 운동을 가미해 주는 인체 운동의 리듬을 작품의 일부로 흡수하고자 하였다.

Joseph Delteil는 Sonia Delaunay의 작품에 대하여 “비래의 옷을 위한 시”를 헌정하였다. “시초에는 옷이 었다. 비단옷/(...)/움직이지 않음은 죽고 움직임의 다스림을 보라/움직임은 구름 끝에서 태어나 별 사이로 퍼진다./둥글고 채색된 움직임은 모든 것의 중심이고 모든 것이다./옷이 춤이다¹⁴⁾.”

1911년에 제작된 다양한 색상의 직물 조각과 모피를 이용한 조각보를 보면 그 이전까지 생활 소품용으로 전통적으로 만들어져 오던 조각보의 구성과는 이무런 공통점이 없이 색조와 질감이 서로 다른 네모꼴을 조합하여 기하학적 구성과 완벽한 추상성을 추구하였음을 볼 수 있다. “전체적으로 이미 1912년에 발표된 동시대비를 보여주고 있으며 실용적인 물건을 넘어서는 조형적 시도이다¹⁵⁾.”

1913년, 그녀가 만든 옷은 초현실주의 시인과 음악가들에게 좋은 반응을 얻었고, 공간과 시간이 서로 섞일 수 있는 가능성에 매료되어, 그녀가 만든 옷에 시구를 새겨 넣어 옷을 입은 사람의 동작과 옷의 형태, 시가 읽히는 방향에 따른 시선의 움직임이 한 작품을 이루도록 하였다[그림 4]. 그녀가 만든 의복을 Tristan Tzara, Huidobro, Aragon 등 유명한 문필가들이 입게 되자 많은 사람들에게 알려지게 되었다. 견적불 생산으로 유명한 Lyon의 한 직물 업체가 신선하고 대담한 색채와 기하학적이고 단순한 선에 대한 그의 연구에 관심을 갖게 되어 직물 제작을 의뢰하고 1923경부터는 기하학적



[그림 4] Sonia Delaunay, 시구를 넣은 옷

이고 추상적인 무늬가 나염에 쓰이게 된다.

Robert Delaunay는 “Sonia가 만든 직물(Tissue simultané)은, 1912년경 파리에서 시작되어 발달된 가장 현대적인 회화에서 출발하였다. 그의 직물들의 구조적 기초는 이 회화에서 발견되었다¹⁶⁾.”고 했다.

13) Alexandre Lavrentiev, Stepanova, Phillippe Sers, Paris, p. 82

14) Danielle Molinari, Robert et Sonia Delaunay, Nouvelle Edition Francaise, Paris, p. 112

15) Ibid., p. 50

그녀는 무대의상에도 참여하였으며 특히 Diaghilev의 Cleopatre, Tzara의 Le Coeur à Gaz가 있다. 무대 의상은 다양한 색상의 기하학적 형태에 운동을 부여하기에 아주 적합한 기회였다. 의상은 불변의 완성된 형태가 없이 배우의 움직임에 따라 끊임없이 변화할 수 있었다. “색의 면이 공간에서 서로 다르게 겹쳐지면서 공간을 간섭하고 그때마다 새로운 조화를 만들어 낸다.”¹⁷⁾”

이러한 그녀의 시도는 한 자선회에서 그녀가 제시한 의상 발표회로 잘 드러나는데 그녀가 디자인한 옷을 입은 모델들이 행진하는 동안 의상의 제목과(la mode qui vient) 같은 Joseph Delteil의 시를 낭송하고 모든 참여자들이 마지막에 함께 모여 인체로 큰 추상화면을 구성하였다.

“의복이나 실내용의 아주 사소한 부분에 대한 작업에서도 시간을 버린다는 느낌은 없었다. 그것은 정물이나 자화상이나 마찬가지로 고상한 작업이다¹⁸⁾.”

“나의 회화 작업이나 소위 장식적인 작업간에는 어떤 등급도 없다. 이러한 응용의 분야는 결코 예술적인 기대를 배반하지 않았으며 오히려 자유로운 영역 확대, 새로운 공간의 정복이었다. 동일한 연구를 다른 매체에 적용하는 것이었다¹⁹⁾.”

“나의 기쁨은 옷이나 스카프를 만드는 것이 아니라 새로운 창작품을 만드는 것이었다²⁰⁾.”

그녀가 만든 직물과 의상은 그 시대에 유행하던 의복의 경향을 추종하지 않았기 때문에 한 시대에 국한되지 않고 그 시대의 여성에 대한 고정 관념에서도 자유로웠기 때문에 오늘날에도 매우 현대적으로 보인다.

1927년 소르본느 대학에서는 “의상 예술에 미친 회화의 영향”이라는 주제로 Sonia Delaunay에게 주제 강연을 의뢰하였다. 거기에서 그녀는 대량생산과 유행의 민주화가 돌이킬 수 없는 진행 방향이며, 자신의 직물과 의상의 형태에 관한 연구는 Delacroix로부터 시작된 현대적 시각의 기초인 색채의 새로운 관계에 근거하고 있다고 하였다. 따라서 예술 운동의 한 표현 수단인

며 단순히 형태를 모방하거나 장식적으로 덧붙이는 것과 근본적으로 다르다고 주장하였다.

그러나 1929년 뉴욕 증시 폭락에 의한 대공황의 여파로 세계적 불황이 시작되면서 Sonia Delaunay는 새로운 생산 방법을 찾으려 노력하는 대신에 순수 회화로 작품 영역을 축소시키고 만다. 이것이 예술의 사회적 혹은 도덕적 기능을 중시하던 Morris 등의 개혁파와 다른 점이라고 할 수 있다.

널리 알려진 또 다른 예는 Dufy와 직물 산업의 협업이다. 크게 세 단계로 나눌 수 있는데 첫 번째는 1911년에 Paul Poiret와, 두 번째는 Bianchini-Férier사와 1912~1928년까지, 세 번째는 뉴욕의 Onondaga사와 1930~1933에 걸쳐 이루어졌다.

Dufy의 경우는 앞서 언급한 Delaunay의 예보다는 덜 포괄적으로 작가 자신의 다양한 매체에 대한 적극적인 실험 의지보다는 예술의 후원자이며 의복 디자이너였던 Poiret에 의하여 직물과 연관을 갖게 되었다. Dufy와 poiret의 만남으로, Yvonne Brunhammer에 의하면, Art Deco직물의 최고 절작으로 꼽히는 작품들이 나오게 되었다. Dufy가 Apollinaire를 위한 목판화 삽화를 제작하던 1910년경 Poiret는 유럽 순회 발표회를 통해 Wiener Werkstätte 등 새로운 직물 예술 운동을 접하게 된다. 특히 손으로 짠 견직물류에 크게 감동을 받고 파리로 돌아와 Martine라는 학교를 세워 유사한 운동을 전파하고자 한다. 1911년 Dufy와 함께 나염공방(이름: la petite usine)을 세워서 나무 블록 프린트를 이용한 견직물을 만들어 낸다. Dufy는 단 한사람 화학 기술자의 조력 외에는 거의 모든 공정을 스스로 진행하여 미묘한 나염효과를 충분히 나타내는데 열정을 가지고 작업을 진행시킨다. 초기에는 주로 가구류를 위한 직물을 만들었으나 차차 의류용으로 쓰였고 Poiret 자신이 가구용 직물과 의류용 직물에 구분을 주지 않았다. 초기의 작품은 목판화의 영향을 강하게 드러내며 회화나 판화 작품의 유일본처럼 하나만을 제작했다.

poiret와의 협업으로 직물에 관심을 갖게된 Dufy는 염료에 관해서도 많은 지식을 습득하게 되고 그의 경력에 결정적인 영향을 미친다. 이런 작업들은 엄격한 입체파적 형식미학으로 부터 벗어나 차차 Dufy 본연의 기질과 자연스러운 환상을 회복하는데 도움을 줄 뿐 아니라, 직물을 위한 작업을 “색채 구성의 합당한 적용”으로 여겨 그의 예술이 활짝 꽃피는데 결정적인 역할을

16) Jacques Damase, Sonia Delaunay, Hermann, Paris, p. 152

17) Danielle Molinari, op. cit., p. 118

18) Sonia Delaunay, Nous irons jusqu' au soleil, Robert Laffont, Paris, p. 80

19) Ibid., p. 96

20) Ibid., p. 92

한 기회를 제공하였다²¹⁾.

불란서 견적물 공업의 중심지인 Lyon의 거대한직물 회사인 Bianchini-Férier사와의 협업으로 직물산업에서 쓰이는 산업화된 공정을 이용할 수 있게 되면서, 직접 나염공정에 참여하는 것 보다는 수채화와 과수로 된 원본을 제작하게 되고 생산에 따른 기술적인 문제로부터 자유롭게 된 Dufy는 다양한 실험을 해볼 기회를 갖게 된다. Poiret와의 시기에 목판 프린팅 작업공정에서 생기는 제약으로부터 생기던 기술적인 문제가, 적절한 협업 상대를 만나 해결되자 입체파 시기에 영향을 받은 도식화된 형태는 훨씬 부드럽고 자연스럽게 되었다. "Dufy는 장식적인 작업의 덕택으로 1915년 이후에는 입체파 시기를 지나, 그의 색채에 대한 감각을 되찾고 고유의 양식을 개발하게 되었다²²⁾."

1925년, 장식미술 및 산업전(Exposition des Arts Décoratifs et Industriels)에서 Poiret의 전시관을 위한 장막 제작을 의뢰받고 색과 빛에 관한 그의 이론 즉 색을 빛의 발생근원으로 보는 그의 시각을 적용하여 Bianchini-Férier의 공방에서 장막을 제작하였다. 길이 3m 폭 4m에 달하는 이 장막은 서로 색이 다른 3~4개의 폭이 연결되었으며 서로 다른 색상의 연결에 따른 수직적인 명암의 변조는 배경의 수평적인 분할에 의한 변조와 더불어 색을 더 근원적인 요소로 보는 그의 시각에 합당한 독특한 배경을 형성한다. 이 작업후 그는 한 색상의 바탕일지라도 몇개의 서로 다른 색면으로 나누는 양식을 즐겨 사용했으며 색상면과 외곽선면이 일치하지 않는 독특한 필치를 뚜렷이 드러내게 된다²³⁾. 여기에서 알 수 있듯이 직물 개발에 참여한 작가들은 회화에서 얻어진 연구결과를 공예나 산업에 일방적으로 적용한 것은 아니었으며 다양한 분야에서의 경험은 작가의 창작 영역을 넓히고 표현방법을 다양하게 하는데 상호 영향을 끼쳤음을 볼 수 있다.

Dufy가 제작한 직물들은 전통적인 18C 프랑스 직물 디자인 양식인 야외에서 활동하는 인물과 아라베스크 무늬, 꽃들이 적절하게 혼합된 형태를 현대적으로 표현한 것이 주류를 이루고 있으며 그의 회화에서는 찾아볼 수 없는 기하학적 추상 무늬에도 훌륭한 작품을 남기고 있다. 초기에 직물 산업에 참여하게 된 계기는 Poiret에 의해서였으나 점차 직물이 가지고 있는 표현영역에 매료되어 "오직 직물에서 만이 선과 색의 시각적 현상을 뚜렷이 감지할 수 있는 분명한 기쁨을 누릴 수 있다.

(...) 아름다운 선의 우아함을 즐길 수 있으며 기쁨이 주는 선의 멜로디를 재발견 할 수 있다²⁴⁾."라고 하였다.

Sophie Taeuber는 한가지 영역으로 분류할 수는 없는 활동을 하였는데 여러 개혁파 운동에도 참여하였으며 dadaist들과도 교류가 있어서 그들을 위한 직물과 의상을 제작하였다. 그녀는 자동기술(Automatism)적인 실험과 색채 사용의 대담성으로 추상미술의 선구자 중 하나로 꼽히고 있다. Christian Besson은 추상미술의 근원중 하나로 응용 미술과 응용미술 학교들을 꼽고 있는데 그녀는 뮌헨의 응용 미술 학교를 나와서 순수 미술의 과정을 거치지 않고 바로 추상미술을 접할 수 있었다²⁵⁾. 회화는 직물 제작을 위한 연구의 연장과도 같이 보이며 직물과 회화의 구성은 엄격하고 기하학적으로 만듦새는 우연성이 배제되고 정확하게 증명됨이 없이 표면에 병렬로 놓여서 규칙성을 나타낸다[그림 5]. "매번 조적을 이루는 단위 부분이 정해지고 원칙적으로 모든 공간이 동일한 취급을 받아서 미리 정해진 중요한 부분 혹은 강조하고자 하는 부분이 없다. 따라서 모든 공간은 동일한 중요성을 띄게 된다. 전통적인 구조와 구성에 관한 원리는 공간의 점령에 대한 연구로 대체되고 어떤 종류의 바탕이나 매체에도 적용 가능한 스스로의 원리를 만들어 낸다²⁶⁾."

그의 작품에서는 더 이상 순수 미술과 응용 미술을 분리할 수 없다. 직물 작업은 1916년부터 1929년에 집중되어 있으며 다양한 테크닉과 표현 형태를 볼 수 있다. Wiener Werkstätte를 위한 디자인도 했으며 Altherr & Guex(직물회사)를 위한 디자인, Constructivism 그룹에도 참여하는 등 그 시대의 여러 논란을 스스로 경험한 작가라고 볼 수 있다.

IV. 직물 및 의상 산업

직물 산업과 의류 업계의 역할을 관찰함으로써 보다 정확히 상황을 고찰할 수 있을 것이다. 1797년 Ober-

21) Dora Perez-Tibi, Dufy, Flammarion, Paris, p. 265

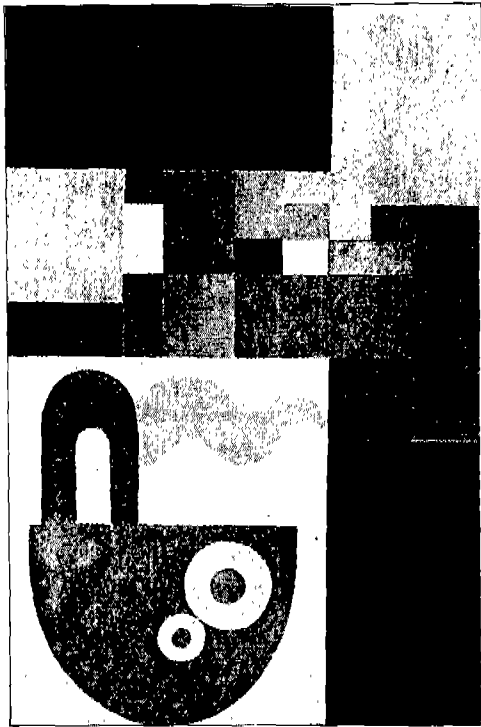
22) Dora Perez-Tibi, op. cit., p. 111

23) Ibid., p. 23

24) Ibid., p. 112

25) 전시회 카탈로그, op. cit., p. 38

26) Ibid., p. 37



[그림 5] Sophie Taeuber, 배, 종이 위에 gouache

kampf가 하루에 5000 m를 찍을 수 있는 원통형 나염 기계를 발명함으로써 산업화가 시작되었고 이것은 예술 적이라기 보다는 기술의 완성도를 높이는 것이었으나 직물의 다양화에 크게 기여하였다. 초기에는 장식이 정교하지 못하였고 보통 단색으로 작은 아라베스크 문양과 인물이 혼합된 문양이 보통이었다. 차차 생산기술이 발전되어 가면서 색상이 다양해지고 자연스러운 꽃무늬와 동양의 영향을 받은 문양이 나타났다. 그림은 매우 정교하였으나 직물 특유의 독창성은 아직 나타나지 않았고 회화에서 유행하던 과장된 밝은 주제와 전원 풍경이 가장 널리 쓰였다²⁷⁾.

프랑스의 제 2 제정 이래로 직물의 생산은 그 이전 시대와는 달리 의류 업체가 독립성을 획득하고 오히려 직물업계에 영향을 주게 되었다. 구체제(Ancien Régime) 하에서는 의복을 만드는 사람들은 직물을 팔 권리가 없었으며 그들의 직업은 직물을 생산하는 사람보다 열등한 것으로 여겨졌다. 소비자들은 직물을 사서 옷을 만드는 사람에게 주며, 만들 옷의 형태를 지정하는 것이 일반적인 유통의 형태였으나 Haute Couture라는

새로운 의복생산 양식이 시작 되면서 이제까지와는 반대로 의복 생산업자가 자신의 모델을 고객에게 제안하게 되었다. 직물도 의복 생산업자를 통해 고객에게 공급하게 되었으며 Haute Couture의 경제적 성공은 연관업체에 위상변화를 초래하여 악세사리나 부속품, 과거에는 더 큰 역할을 하던 직물 생산 업계도 이 영향권 아래에 놓이게 된다²⁸⁾.

전반적인 생활환경으로서 예술 일반과 의상, 건축, 실내장식들은 늘 서로 영향을 주고있을 뿐 아니라, 특히 앞 장에서 언급한 사회적 예술적 환경의 변화로 인하여 이들 사이에는 완벽한 일치점을 찾은 듯이 보였다. 의류 산업 종사자들은 단순한 남품 업자의 수준에서 예술가 혹은 창조자(Créateur)의 위치로 발돋움 하는 기회로 삼고자 하였다.

초기의 직물은 크게 Art Nouveau의 영향을 받은 꽃무늬와 18C의 프랑스 양식을 모방한 전원풍경, 인물을 묘사한 문양이 주조를 이루었고 의상은 코르셋을 이용하여 인위적으로 인체의 곡선을 강조하고 있었다. 이러한 경향은 차차 단순한 형태와 대담한 색조로 변화해 갔으며 Poiret에 의하여 코르셋도 사라지게 되었다. 장식적인 의복은 점차 직선적이고 단순한 형태로 바뀌고 동양풍의 영향과 화학염료의 발전으로 색조는 거의 제한이 없게 되었다. 이러한 변화에 부응하기 위하여 직물산업은 새로운 아이디어를 필요로 했고 1907년 Galliera 박물관에서 개최한 Toiles de Jouy 전시회는 대단한 인기를 끌었으며 작가들의 참여에도 긍정적인 영향을 미쳐서 Dufrené, Warroquier, André Véra 등이 직물산업에 협력하게 된다.

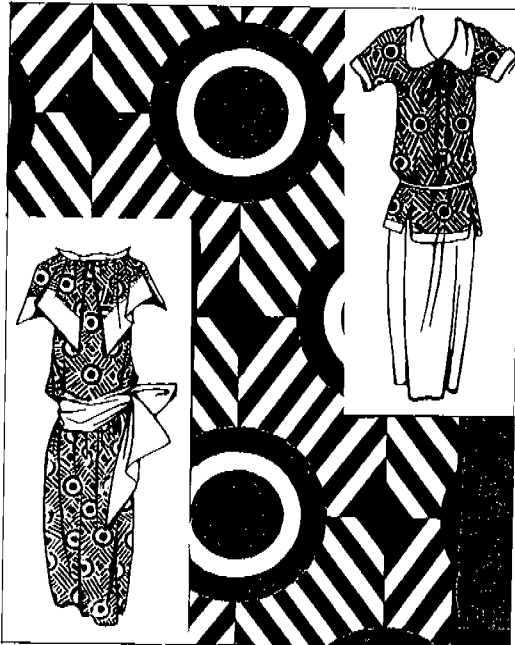
세계 제 1 차 대전 이후에, 여성들은 전쟁중에 사회참여로 얻게된 기능적인 의복으로부터 과거의 불편한 의복으로 되돌아가려고 하지 않는다. 치마길이는 전쟁전과 비교하여 매우 짧아졌으며 인체의 곡선을 강조하지 않게 되었다. 이러한 새로운 경향은 이전과 비교하여 의복의 구조 및 직물의 선택에 있어서 비교적 절제된 양식이라고 볼 수 있으며 Chanel이 만든 겹고 짧은 원피스 스타일이 널리 받아들여진다. 이러한 경향을 지나치게 단순하고 불품없는 것으로 생각한 Poiret 등 전쟁

27) Alphonse Roux, Les Tissus d'art, Les Editions Pittoresques, Paris, p. 172

28) Yvonne Deslandre, Histoire de la Mode au XXe siècle, Somogy, Paris, p. 32

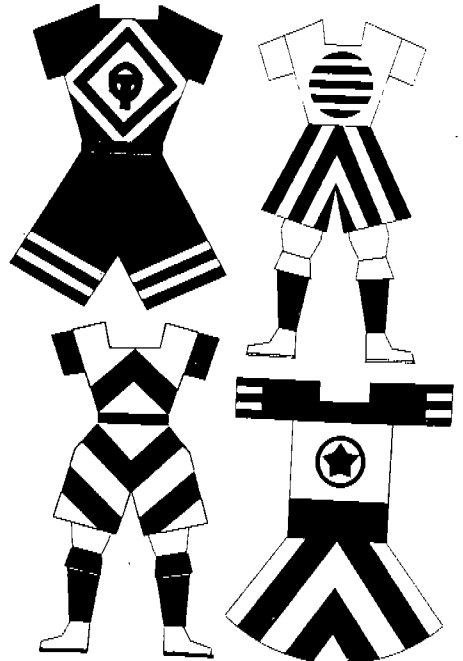


[그림 6-1] Lamanova 아틀리에의 작품



[그림 6-2] Popova의 직물과 의복

전에 의류산업을 주도했던 사람들은 1925년의 박람회
를 통하여 예전의 화려했던 양식을 되찾고자 하나 이미
돌이킬 수 없는 흐름이었다. 초현실주의 시인 Cendras
는 함께 활동하던 Delaunay에게 보낸 편지에 다음과
같이 썼다. “더 이상 거리에서 당신의 옷을 볼 수 없
어서 유감입니다. 부인들은 검은 옷을 입는 것이 일상화
되었습니다. (...) 세계는 상(喪) 중에 있는 듯 하군
요²⁹⁾. (...)”



[그림 6-3] Stepanova의 운동복

이러한 흐름과 더불어 작가들이 참여했던 대담하고
화려한 여러 직물과 의복에 대한 시도도 사라지게 되었
다.

한편 1918년 이래로 소련에서는 Lamanova의 주도
하에 소비재 생산을 위한 현대적 공방이 생겼으며, 러
시아의 국민적 특성을 잃지 않으면서 서구 유럽의 유행
을 수용하는 것을 목표로 한 의상 제작소가 생겼다. 원
래의 목표는 대중들을 위한 의류를 생산하려 하였으나
물자의 부족으로 극소수의 사적인 주문에만 응할 수 있
었다. Rodtchenko, Tatline, Stepanova, Popova 같
은 작가들이 실험적인 모델을 만들며 이론적인 연구를
수행 하였고, 특히 일상 생활복의 개발에 중점을 두었
다. 노동자의 푸른 작업복을 “오늘의 의복³⁰⁾”이라고 부
르며 직업적 특성이 있는 작업복으로부터 디자인을 전
개시키기도 하였으며 특히 운동복은 단순성과 기능성,
색채의 명쾌함으로 다양하게 응용되었다[그림 6]. 그러
나 전체적인 직물의 단색새와 질은 매우 조잡하였기 때
문에 정교한 봉제가 어려웠고 의복 형태에 제약이 되었
다.

29) P. Cabanne, op. cit., p. 78

30) Vladimir Tolstoi, 'op. cit.', p. 285

V. 결 론

이제까지 예술과 직물 및 의류 산업의 협업에 관한 동기와 발전과정을 분석하였다.

이러한 협업에 대한 성과를 크게 둘로 요약하여 보면 첫째로, 추상적인 미적 탐구를 실제적인 작업으로 옮기는 과정으로, 예술적 성과를 산업에 전이할 수 있는가에 대한 문제를 제기하였고

두번째로, 관례적인 예술의 구분으로부터 벗어나 창조적 활동의 영역을 넓히려는 시도의 매체가 되었다. 참여한 작가들은 단순히 걸포장을 다시 하는 것처럼 포피적인 장식의 변화로 보지않고 자신의 예술관에 입각하여 인습적인 직물무늬에서도 벗어나고자 하였다.

화가들이 활발하게 협업에 참여하게된 이유 중 간과할 수 없는 것은 그 시대 화가들이 가지고 있던 사명감, 즉 회화와 비견하여 뒤진다고 판단되는 다른 분야의 미적 수준을 높이기 위하여 원칙을 제공해야 한다는 소명의식을 지니고 있었다는 점이다. Bauhaus의 모든 작가들이 화가였다는 점도 같은 맥락이라고 볼 수 있다.

오늘날 더 이상 이런 활동을 찾아볼 수 없는 이유를 요약해 보면

첫째로, 그 시대의 주된 시대정신과 연관이 있는데 오늘날에는 예술에 있어서 시간적인 결과 보다는 아이디어에 더욱 비중을 두는 경향이 있다. 이러한 경향은 구체적 물성을 지니야 하는 직물이나 의상에 관심을 갖는 동기를 부여하기 어렵다. 표현영역의 확장은 더 이상 작가들의 관심을 끌고 있지 않다.

두번째로, 작가의 창의력과 산업의 생산력을 조화시키는 것을 직업으로 하는 디자이너의 역할이 부상하게 되었다는 점이다. 사회적인 방향을 선택했던 작가들을 이러한 이름으로 분류할 수 있을 것이다.

세번째로, 직물 자체가 지니고 있는 특성에서 찾아볼 수 있다. 직물은 그 자체가 최종 목표가 아니고 2차원적인 직물을 이용하여 3차원적인 완성품을 만드는 재료로 쓰이게 된다. 이 과정은 직물을 만드는 사람의 손을 떠나게 됨으로 직물을 이용한 최종 오브제의 효과에 예상하기는 쉽지않다. 이 과정을 극복하기 위해서는 작가로서 자유로운 미적 실험보다 경험의 축적이 중요하다. 직물은 보기와는 달리 아무런 제약이 없는 평탄한 표면은 아니다. Stepanova도 이 문제를 의식하고 있었으며

옷으로부터 시작하여 어울리는 직물을 개발하도록 제안하였으나 분업화가 이루어진 오늘날 적합한 해결 방법은 아니다. 또한 예술적이기 보다는 기술적인 문제로 원본을 직물에 옮기는 과정에서 원본이 의도했던 바가 손상되는 경우가 생긴다. 대표적인 예가 Onondaga와 Dufy의 협업이 유지되지 못했던 경우라고 할 수 있다.

마지막으로, 여전히 순수 미술과 소위 응용 미술에 차등을 두는 시각이 일반적이라는 점이다. 단 하나뿐인 작품, 어떠한 제한에도 영향받지 않는 완벽한 자율성을 높이 평가하기 때문에 한 작가의 실용적인 작업은 다른 작업의 가치를 평가 절하하게 만드는 경향이 있다.

이러한 여러 제약에도 불구하고 여전히 예술적 성과를 직물과 의복에 적용하려는 시도는 끊임없이 이루어지고 있다. 특히 60~70년대의 Optical art와 Minimalism은 직물과 의복구조에 매우 직접적인 영향을 미쳤으며 80~90년대에도 많은 의복 디자이너들이 유명한 작가의 작품, 예를 들면 Van Gogh나 Braque 등의 작품을 의복에 응용한 Yves Saint Laurent과 같은 경우를 볼 수 있다. 그러나 순수미술의 시각적인 측면만을 피상적이고 일방적으로 응용하는 것은 일회적인 시도에 그치는 경우가 대부분이다. 앞 장에서 언급한 여러 예에서 보았듯이 창작과 생산이 밀접한 관계를 유지하면서 색채와 형태에 관해 동일한 문제를 제기하고 해결방법을 모색할 때 큰 반향을 일으키는 결과를 볼 수 있다. 특히 직물이 의복을 통해 삼차원화 되면서 운동성을 첨가할 수 있다는 점은 앞으로도 지속적인 연구와 실험이 필요한 부분이라고 생각된다.

참 고 문 헌

- Battersby, Martin, *The decorative twenties*, Studio vista, London, 1969.
- Brunhammer, Y., *Le style 1925*, Baschet et Cie, Paris, 1977.
- Cabanne, Pierre, *Encyclopedie Art Deco*, Somogy, Paris, 1986.
- Cabanne, P., Restany, P., *L'avant-Garde au XXe siecle*, Andre Ballard, Paris, 1969.
- Damase, Jacques, Sonia Delaunay, Hermann, Paris, 1971.
- Delaunay, Sonia, *Nous irons jusqu'au soleil*, Robert Laffont, Paris, 1978.

- Delaunay, Sonia, Tapis et Tissu (L'art international d'aujourd'hui) Edition d'Art, Charles Moreau, Paris, 1930.
- Deslandres, Y., Muller, F., Histoire de la Mode au XXe siecle Somogy, Paris, 1986.
- Deslandre, Yvonne, Poiret, Edition du Regard, Paris, 1986.
- Duncan, Altair, Art Deco, Thames and Hudson, London, 1988.
- Geelhaar, Christian, Paul Klee et le Bauhaus, Neuchatel, 1972.
- Lavrentiev, Alexandre, Stepanova, Philippe Sers, Paris, 1988.
- Magomedov, Selim, K., Alexandre Rodtchenko, Philippe Sers, Paris, 1986.
- Molinari, Danielle, Robertet Sonia Delaunay, Nouvelle Edition Francaise, Paris, 1987.
- Perez-Tibi, Dora, Dufy, Flammarion, Paris, 1989.
- Roux, Alphonse, Les Tissus d'Art, Les Editions Pittoresques, Paris, 1931.
- Thomas, M., Mainguy, C., Pommier, S., L'Art Textile, Skira, Geneve, 1985.
- Tolstoi, Vladimir, Art Decoratif Sovietique, Edition du Regard, Paris, 1989.
- 공저, Histoire de l'Art Moderne, Flammarion, Paris, 1989.
- 카탈로그
Sophie Taeuber, Musée d'Art Modern de la Ville de Paris, 1989.
- Sonia et Robert Delaunay, Bibliothèque Nationale, Paris, 1977.
- l'Objet Industriel, Centre Georges Pompidou, Paris, 1980.
- 사전
Dictionnaire l'Art Moderne Contemporain, Hazan, Paris, 1992.
- Les Arts Decoratifs, Bordas, Paris 1978.
- 세계미술 용어사전(월간 미술편), 중앙일보사, 서울, 1996.