

19세기 말 전환기의 비엔나 아르누보에 대한 연구
A Study on Art Nouveau in the late 19th century in Vienna

유보현(Bohyeon Yoo)

경원대학교 디자인 학부 겸임교수

1. 서론

2. 비엔나 아르누보 운동

- 2.1. 사회적 배경 : 세기 말 전환기의 비엔나
- 2.2. 비엔나 분리파
- 2.3. 신성한 봄
- 2.4. 비엔나 공방

3. 결론

참고 문헌

Keywords

Vienna Secession, Sacred Spring, Vienna Workshop,

논문 요약

19세기 말, 새로운 예술에 대한 열정은 유럽 여러 나라에서 다양한 형태로 발전 되었으며, 이들의 활동은 단지 예술 행위와 활동에 국한 되지 않은, 영국의 미술, 공예 운동과 같은 사회 개혁의 실천적 성격을 강하게 띄기도 하였다. 이러한 분위기 속에서 비엔나는 유럽제국의 중심지로 성장하면서, 새로움에 대한 끊임없는 도전을 시도하는 젊은 예술가들의 중심 무대로 성장 할 수 있었다. 비엔나 아르누보 운동은 "모든 예술은 평등하다"라는 예술의 민주화 사상을 실천하려고 노력한 비엔나 분리파 등과 같은 선각자들과 이들이 활발히 활동 할 수 있었던 토양이 되어 준 비엔나의 정치, 경제, 문화적 배경으로 꽃 피울 수 있었다. 이들은 기계 기술문명을 거부하고 과거의 수공예적인 전통적 방법으로서의 회귀로 현실을 극복하고자 했던 미술, 공예운동 주의자 들과는 달리 기계 문명을 적극적으로 수용 함으로써 대량생산 시스템 속에서 새로운 형태 미학의 방향을 제시 하였다고 볼 수 있을 것이다.

본 연구의 목적은 세기 말 전 유럽을 풍미했던 아르누보의 물결 가운데 하나의 신앙식 운동으로 그친 대부분의 나라들과 달리 근대 기계 미학의 기초가 되었던 비엔나 아르누보 운동을 당시 시대적 배경과 비엔나 아르누보 운동을 전개한 분리파 들의 활동 등을 통하여 고찰해 봄으로써 그 의의를 찾아내는데 있다고 하겠다.

Abstract

In the late 19th century, the desire for pursuing new arts and aesthetics was evolveld and developed in various aspects in Europe, and it appealed the characteristics of renovating society such as the arts and crafts movement in England. Vienna was developed in the center of the European empire under these environments, and provided the background as the main center for young artists. Vienna Art Nouveau blossomed under the mind of art pioneers that is "all arts are equal" and the Viennese political, economic, and cultural environments. They tried to show people new aesthetics under the mass-production by accepting machine.

The goal of this study is to search the Secession's role and the environment that make the base of modern aesthetics and differentiate from other Art Nouveau movements in Europe and to verify the meaning and value of that.

1. 서론

산업 혁명 이래, 유럽 여러 나라에서 사회의 전 영역에 걸쳐서 전개된 변화와 발전은 예술 분야에 있어서도 예외가 아니었다. 특히 과거의 역사주의적인 양식에서 탈피하여 새로운 양식을 추구하고자 했던 세기 말 아르누보 운동은 유럽 여러 나라에서 다양한 형태로 전개되었다. 그러나 과거의 역사적 장식주의에서 탈피하고자 시도되었던 아르누보라는 신예술 운동은 신 개념의 예술로의 접근이 아닌 또 다른 아르누보 양식이라는 장식의 새로운 장르를 탄생 시켰으며 이러한 아르누보 장식은 20세기에 들어서면서 절정에 이르렀으나 그 이후 모더니즘의 물결에 밀려 급격히 쇠락함으로써 장식주의의 한계를 드러내고 말았다. 그러나 유럽 각국에서 다양한 형태로 전개된 아르누보 운동 중에서 오스트리아의 비엔나를 중심으로 전개된 아르누보 운동은 그 지역의 정치, 사회적 배경과 그 운동을 주도했던 인물들의 독창적이고 실천적인 활동으로 인해 다른 유럽 여러나라의 아르누보 운동과는 차별화 되는 특징을 가지고 있다. 비엔나 아르누보를 주도한 이들은 출판과 공방 등과 같은 활발한 활동을 통하여 20세기 초, 역사적 장식주의에서 단순함과 장식주의의 억제로 대변되는 모더니즘으로의 전개 과정을 보여 주고 있다.

본 논문의 연구 목적은 세기 말 유럽 여러 나라에서 동 시대로 발생한 아르누보 운동 중 당시 비엔나 아르누보가 가지는 이러한 특징과 시대적 배경을 분석, 그 의의를 고찰해 보는데 있다. 이를 위하여 19세기말 오스트리아의 정치, 사회적 배경에 대해서 논의하고 또 요셉 호프만(Josef Hoffman)을 중심으로 한, 그 운동을 주도했던 예술가들의 활동을 추적해 봄으로써 다른 아르누보 운동과 차별화 된 비엔나 아르누보의 내용과 성격을 파악하고자 한다.

2. 비엔나 아르누보 운동

2.1. 사회적 배경 : 세기 말 전환기의 비엔나

비엔나를 수도로 한 다민족 국가로 편성된 오스트리아 제국은 1848년 부터 1916년 까지 프란츠 요셉 1세(Emperor Franz Josef I) 라는 보수적이고 강력한 통치자에 의해 지배되었다. 그러나 19세기의 후반 독재 왕정에 항거하는 은행가, 상인, 제조업자 등이 주축이 된 신흥 부르조아 세력이 부상하면서 프란츠 요셉 1세는 이들 세력과 화해를 도모 하게 되었다. 이러한 정치적 격랑 속에서 비엔나는 이 시기에(이 기간을 Grunderzeit 라 칭한다) 도시 내부를 둘러 쌓던 중세 성벽이 헐리고 링스트라세(the Ringstrasse) 라는 방사형의 넓은 도로들이 건설되었다. 이렇게 새롭게 건설된 도로면에는 새로운 건물들이 들어 서고, 이 건물들의 벽면을 치장할 벽화나 프레스코(frescoes)등이 필요하게 됨에 따라 전 유럽에서 건축가와 예술가들이 비엔나로 모여 들었다. 기념비적인 건물들로 가득찬 링스트라세 거리는 오스트리아 제국의 번영과 승리의 상징



그림 1) 구펜도르프가역 주변의 도시열차

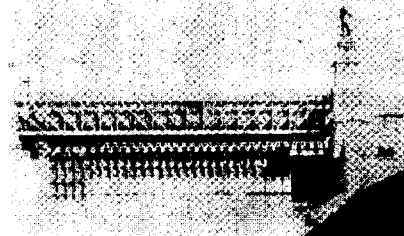


그림 2) 누스도르프 댐



그림 3) 다뉴브강 운하

이 되었으나 링스트라세의 스타일은 과거의 건축과 장식 벽화를 모방한 역사주의적 양식에서 벗어나지는 못하였다.

1850년대 인구가 50만명에도 미치지 못했던 비엔나는 1871년에 이르러 유럽 대륙에서 세번째로 큰 도시로 성장하였다. 1893년에는 거리에 전기 가로등이 설치되었고; 5년 뒤에는 도시의 철도망이 구축되었으며 (그림 1); 댐이 건설되어 강의 수위를 조절할 수 있게 되었고 (그림 2); 다뉴브의 운하도 정비되었다.(그림 3) 비엔나는 오스트리아-헝가리의 중심일뿐만 아니라 대 유럽제국의 중심지로 성장하였다. 진보와 혁신에 대한 믿음으로 가득 찬 젊은 예술가들은 이러한 비엔나로 모여들어 새로움에 대한 끊임없는 도전을 시도하였고 이 가운데 역사주의적 양식은 강력히 거부되었다. 이 시기에 뚜렷한 이데올로기를 추구하는 새로운 조직과 단체들이 속속 생겨났는데 1897년 비엔나 분리파 (the Vienna Secession), 1900년 하겐분트(Hagenbund), 그리고 1903년 비엔나 공방(the Vienna Workshop)등은 이러한 새로운 흐름을 주도하였다.

2.2. 비엔나 분리파

1897년 4월, 비엔나 분리파는 비엔나의 창작 예술단체인 쿤스틀러하우스(the Viennese Creative Artists Association)의 젊고 진보적인 예술가들에 의해 설립되었다. 이 단체는 화가 구스타브 클림트(Gustav Klimt, 1862-1918)에 의해 주도되었고, 주요 멤버로는 건축가

인 요셉 마리아 올브리히(Joseph Maria Olbrich, 1862-1918), 요셉 호프만(1870-1956), 그리고 예술가 겸 디자이너인 콜로만 모저(Koloman Moser, 1868-1918)등이었다. 이들이 기존의 단체인 쿤스틀러하우스를 탈퇴한 표면적인 이유는 쿤스틀러하우스의 전시회에 외국 작가들의 작품 전시를 허용하지 않은 협회의 방침에 대한 반발이었지만, 실제로는 프랑스, 영국, 그리고 독일등과 같은 나라에서 밀려 들어오는 새로운 사조와 사상을 적극적으로 수용하고자 했던 이들과 전통을 고수하려고 하는 기존 세력과의 대립에서 오는 갈등의 결과였다.¹⁾

사실, 역사주의를 극복하고 혁신을 추구하고자 하는 활발한 활동은 비엔나 분리파가 생겨나기 이전부터 시작되었다. 소규모의 예술가 집단들이 카페등에서 모임을 가지고 최신 경향과 이슈 등에 대해 열띤 토론을 하고는 하였다. 이들 중에는 올브리히, 호프만, 모저가 다른 4명의 동료들과 규합하여 만든 클럽 세븐(Club Seven)과 화가 카알 몰(Carl Moll)과 그래픽 디자이너인 알프레드 롤러(Alfred Roller)등이 참여한 하젠분트 등이 있는데 이 두 그룹은 쿤스틀러하우스 내의 새로운 움직임을 주도하였다. 초창기 쿤스틀러하우스는 분리파가 추구하는 목적과 유사하게 유럽의 다른 나라들과 문화적 교류를 추진하여 진보적 이념이나 사상을 수용하려고 하였으나 점차 보수파들이 그들의 발언권을 강화하고 주도권을 잡으면서 분리파 멤버들과 계속적으로 불협 화음이 생기기 시작하였다. 쿤스틀러 하우스 내의 새로운 변화를 시도했던 아방가르드(Avant-garde)세력은 집행 위원회의 거센 비난에 직면하게 되자 1897년 탈퇴를 선언하게 된다. 첫번째 분리파 전시회의 포스터를 디자인 한 클림트는 그리스 신화를 등장시켜, 테세우스(Theseus)가 인신 우두의 형상을 한 괴물 미노토(Minotaur)를 죽이는 장면을 지켜보는 예술의 여신(Goddess of the arts)인 아테나(Athena)를 등장 시킴으로써 분리파와 쿤스틀러하우스 간의 갈등을 우회적으로 풍자하였다.²⁾(그림 4)



그림 4) 제1회 비엔나 분리파 전시회의 포스터, 구스타브 클림트

- 1) Peter Noever, Josef Hoffmann Design, Prestel Press, Munich, 1992, p. 9
- 2) Philip B. Meggs, A history of Graphic Design, Van Nostrand Reinhold, New York, 1992, p. 222

올브리히에 의해 디자인 된 분리파의 전시회 건물은 비엔나에 있는 올브리히의 건축물 중 가장 중요한 작품 중의 하나로 남아있다. (그림 5) 그들은 또한 “신성한 봄(Sacred Spring)”이라는 잡지를 창간하였는데, 1898년부터 1903년 까지 발간된 이 잡지는 당시 전환기에 있어 가장 우아하고 아름다운 잡지 중의 하나였으며 분리파들에게는 잡지 이상의 의미를 지니고 있었다. 분리파 내부에서도 중요한 사건이 발생하였다. 1905년 호프만은 아방가르드의 지도자인 크립트와 다른 몇몇 멤버들과 함께 “분리파로부터의 분리파(The Secession from the Secession)”라 불리웠던 새로운 그룹(Art Show)을 만들어 분리파로부터 탈퇴하였는데 그 이유는 공예 중심의 형태주의자(The craft-oriented Stylist)와 전통적인 회화를 고집하는 자연주의자(The conventional easel painters - the Naturalist) 사이의 갈등이 표출된 것이었다.

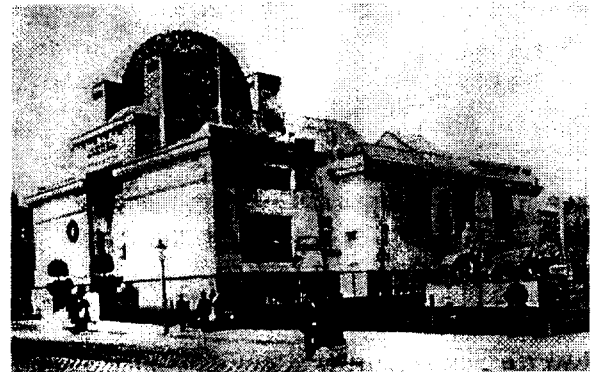


그림 5) 비엔나 분리파가 전시회를 열던 미술관 - 요셉 마리아 올브리히가 디자인하였다.

1898년 분리파의 첫번째 전시회는 모든 종류의 예술을 통합하려고 노력 한 호프만과 오토 바그너(Otto Wagner)의 아이디어가 표출된 장소였다. 연속적인 전시회 개최 등을 통하여 분리파는 외국의 새로운 사조와 밀접한 영향을 주고 받았다. 그 예로 모저의 1899년 “신성한 봄”의 표지 디자인(그림 6)과 제5회 분리파 전시회 포스터(그림 7)를 통해, 프랑스 아르누보풍의 식물장식(floral forms)이 얼마나 빠르게 채택 되었는지를 알 수 있다. 짧은 기간 내에 비엔나는 아르누보가 찬란하게 꽃핀 창조적 혁신의 중심 무대가 되었다. 그러나 프랑스 적



그림 6) 콜로만 모저, “신성한 봄” 표지디자인, 1889



그림 7) 콜로만 모저, 5회 분리파 전시회 포스터, 1899



그림 8) 콜로만 모저, 13회 분리파 전시회 포스터, 1902

인 장식 형태가 퇴색하자 그들은 재빨리 단순하고도 기하학적인 형태로의 탐색을 꾀하였다. 1902년 모저의 제 13회 분리파 전시회의 포스터는 보다 성숙된 분리파의 형태 양식을 표출하고 있다.(그림 8)

1900년 비엔나 분리파의 제8회 전시회는 그들의 발전에 영향을 준 가장 중요한 사건 중의 하나였는데, 이 전시회를 통하여 많은 외국의 예술가들의 작품이 분리파에 영향을 주었다. 그 중에는 파리의 메종 모데른느(Maison Moderne), 영국의 애쉬비(Charles Robert Ashbee)의 수공예 길드(British Guild of Handicraft), 벨기에의 건축가 앙리 반 데 벨데(Henry van de Velde), 그리고 글래스고우 파(the Glasgow School)의 맥킨토시(Charles Rennie Mackintosh), 맥도날드(Margaret MacDonald), 맥네어(Frances McNair) 등의 작품이 있는데 특히 기하학적 모티브를 사용한 글래스고우 파의 조형미(Aesthetics)는 분리파에 많은 영향을 주었다. 맥킨토시가 디자인 한 흰색과 검은색이 조화된 색채 계획으로 꾸며진 방은 비엔나에 즉각적이고도 지대한 영향을 주었으나 맥킨토시와 분리파 사이를 이어주는 가장 끈끈한 연결선은 역사주의에 대한 그들의 회의와 거부였다.

2.3. 신성한 봄 (Sacred Spring)

분리파가 발간한 “신성한 봄(Sacred Spring)”이란 잡지는 전혀 없던 파격적인 정 사각형의 포맷과 페이지의 구성 덕분에 세기 말 전환기에 있어서 가장 중요한 잡지 중의 하나로 평가 받고 있다. “신성한 봄”은 그들에게 있어 잡지 이상의 의미를 지닌 “디자인 실험장”과도 같았다. 끊임없이 교체되는 편집진과 돌아 가면서 디자인의 책임을 맡는 위원회의 예술과 디자인에 대한 무한한 열정은 실험 정신과 우수한 그래픽물의 생산에 그 초점이 맞추어 졌다.3) 1900년에는 300여명의 독자에 600권이 발간 되었는데, 이 잡지를 통해서 디자이너들은 텍스트, 그림, 그리고 장식등의 유기적 통합을 시도 함으로써 혁신적인 그래픽 디자인의 발전을 꾀하였다. 창간호의 표지를 디자인 한 롤러(Alfred Roller, 1864-1935)는 화분을 뿔고 뿌리를 내리는 나무를 표현 함으로써 분리파를 상징적으로 표현하였다. (그림 9)

페이지를 장식한 디자인 요소들은 식물 장식과 곡선적인 요소들로부터 단순하고도 기하학적인 요소로 변화하였다. (그림 10) (그림 11) 잡지의 페이지를 장식한 기하학적 이미지의 디자인은 비엔나 분리파가 발전시킨 가장 중요한 형태 요소 중의 하나였다. 6년이라는 길지 않

3) Ibid., p. 223

은 기간 동안 발간되면서 “신성한 봄”에는 호프만, 모저, 안드리(Ferdinand Andri), 몰(Carl Moll), 그리고 뢰플러(Berthold Loeffler)등 수많은 젊고 우수한 오스트리아 예술가들의 작품이 게재 되었으며 이들의 왕성한 실험정신은 쇠퇴하지 않았다.



그림 9) 알프레드 롤러, “신성한 봄” 창간호 표지 디자인, 1898

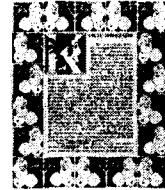


그림 10) 요셉 호프만과 콜로만 모저, “신성한 봄”, 1898

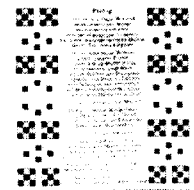


그림 11) 콜로만 모저, “신성한 봄”, 1901

2.4. 비엔나 공방 (The Vienna Workshop)

비엔나 공방(그림 12)은 1903년 사업가인 프리츠 반도르퍼(Fritz Wamdorfer)의 재정적 도움 아래 호프만(그림 13)과 모저(그림 14)에 의해 설립되었다. 비엔나 공방이 생기기 이전 기간 동안에도 영국의 영향은 매우 대단하였는데, 현재는 빅토리아 앨버트 박물관(Victoria and Albert Museum)이라 불리는 당시 사우스 켄싱턴 박물관(South Kensington Museum)은 오스트리아 예술, 산업 박물관(Austrian Museum of Art and Industry)의 원형이 되었다. 호프만과 모저는 영국을 방문하여 애쉬비와 맥킨토시의 작품에 친숙하게 되었다. 그들은 애쉬비의 공방을 방문하여 값은 감명을 받고, 비엔나 공방 설립에 대한 영감을 받았으며 “모든 예술은 동일한 가치를 지닌다(All arts have equal value)”라는 영국의 미술, 공예운동의 철학을 배웠으며, 그들의 활동의 실험장이라 할 수 있는 비엔나 공방의 설립에 핵심적인 역할을 하였다.



그림 12) 비엔나 공방의 내부 모습



그림 13) 요셉 호프만



그림 14) 콜로만 모저

다양한 디자인 요소들을 하나의 조형 환경 안에서 통합하고자 한 그들의 통합예술(Total artwork)의 개념은 비엔나 공방의 다양한 활동에 철학적 토대를 마련해 주었다. 비엔나 공방이 설립된 첫 해의 활동은 호프만의 건축과 호프만과 모저의 협동작업이 서로 유기적으로 결합된 형태로 표출된 것이었다. “우리는 대중과 디자이너, 그리고 공예가들 사이에 친밀한 관계가 성립되고, 단순하고 질 좋은 생필품을 생산하기를 원한다. 우리는 이러한 목적 하에 시삭을 하였고 유용성 이야말로 우리의 첫 번째 요구사항이며 형태에 있어서 훌륭한 비례를 발견

하고, 재료를 훌륭히 다루고 가공하는데 우리의 노력이 경주되어 질 것이다.”⁴⁾라고 호프만과 모저는 말하고 있다. 또한 그들은 통합 예술의 정신을 예술의 영역 뿐만 아니라 생활 그 자체에서도 불러 일으켰다. 그리고 영국의 미술, 공예운동의 실천가인 윌리엄 모리스(William Morris)와는 다르게 기계의 사용을 회피하지 않았는데 그 이유는 산업화가 미래의 흐름이라는 것을 정확히 인식했기 때문이었다. 이제 기계는 상공업에 봉사하는 기술혁신의 도구이며, 지배자가 아닌 순종하는 하인 혹은 도움을 주는 친숙한 것이 되었다.⁵⁾ 통합 예술의 사례로 여러 건물들이 디자인되어 건축 되어졌으며, 대량 생산되거나 지나치게 역사주의적 장식이 사용된 제품의 기능, 재료의 진실성, 그리고 조화로운 비례등에 관심이 기울여 졌으며 장식은 그것이 사용되는 목적에 봉사하는 경우에 한하여 사용되었다. 노이스티프트가세(Neustiftgasse)의 공장에는 금속 공방, 가죽 공방, 목 공방, 그리고 칠 공방 등이 설치되었으며 나머지 공간에는 책을 제본하는 공방과 사무실 그리고 제품 판매실 등으로 채워 졌는데 이 모든 것이 호프만에 의해 디자인 되었다. “직각”이 모든 형태의 근본이라고 믿었던 호프만에 의해 디자인 된 가구와 금속들은, 사각 형태에 대한 그의 멘탈리티를 반영하고 있다. 분리파의 창립 멤버 이기도 한 호프만의 이러한 조형관은 비엔나 전체의 예술 단체들에 큰 영향을 주었다.

건축가요 공예가이며 디자이너 일 뿐만 아니라 분리파 운동의 지도자이기도 한 그는 모라비아(Moravia)의 피니츠(Pinitz)에서 태어나 뮌히(Munich)와 비엔나에서 건축을 공부하였고 오토 바그너(Otto Wagner)라는 당대의 건축가로 부터 건축을 배웠다. 1899년에 이르러 그는 1868년에 설립 된 응용미술 학교(School of Applied Arts)의 교수로 임명되어, 그곳에서 1937년 은퇴 할 때 까지 건축과 금속 작업, 그리고 도장술 등을 가르쳤다. 그는 1900년 그의 첫번째 건축 작품을 시작하여 1954년 마지막 작품에 이르기 까지 건축가로서도 매우 왕성한 활동을 하였다. 건축가로서, 교육가로서, 그리고 분리파와 비엔나 공방을 이끈 실천가로서, 세기 말 전환기의 비엔나에서 그의 영향은 실로 대단한 것이었다. 이 시기에 전시회는 비엔나 공방의 제품들을 프로모션 하는 매우 중요한 기능을 하였다. 이러한 전시회는 공예로부터 인테리어의 스타일에 이르는 전 영역을 선 보일 수 있는 좋은 기회였다. 호프만은 가구와 탁상용 집기 뿐만 아니라 인테리어 까지도 손수 디자인 하였다. 그는 큐빅의

4) Jane Kallir, *Viennese Design and the Vienna Workshop*, Galerie St. Etienne/George Braziller, New York, 1986, p. 29

5) *Ibid.*, p. 32

기하학적인 형태에 심취해 있었으며 따라서 단순하고 순수 기하학적인 형태를 선호하여 그의 모든 작품에는 이러한 그의 경향이 나타나 있다. 비엔나 공방의 최초의 멤버들은 거의 모두 그가 가르친 응용미술 학교 출신의 학생들 이었다. 따라서 디자인에 대한 그의 철학과 스타일은 비엔나 예술 단체 들에게 큰 영향을 주었다.

비엔나 공방에서 제작 한 다양한 제품들 중에서도 특히 가구, 금속, 유리와 도자기 부문은 형태와 제작 방법 등에 있어서 주목 할 만 하였다. 가구는 인테리어 디자인을 구성하는 가장 중요한 요소 중의 하나일 뿐만 아니라 비엔나 공방이 생산한 오늘날 우리에게 가장 잘 알려진 제품이기도 하다. 가구에 있어서 장인 정신은 훌륭한 완성품을 만들어 내는데 매우 중요한 역할을 했다. 비록 기계의 도움으로 많은 작업과정이 수행되기는 하였지만 숙련된 장인은 가구가 제작되는 시작에서 부터 완성되기까지의 전 과정 감독하였다. 1908년 까지 비엔나 공방은 자체적으로 캐비닛 제조 기술자들을 고용했을 뿐만 아니라 독립적으로 일을 하고 있는 가구 제조 장인들과 가구 회사들과 제휴하여 제품을 생산 하였으며 예술가들과 장인들의 협력관계도 유지되었다.

다양한 가구 중에서 오스트리아의 나무를 굽혀서 만든 가구의 역사를 살펴보는 것은 흥미로운 일이다. 미하엘 토네트(Michael Tonet)는 1830년과 1850년 사이, 나무를 정확한 각도로 굽혀서 만든 새로운 형태를 선보였고 그 공정을 완성하였다. 사실 그러한 기술과 방법은 바퀴와 같은 원형의 형태를 만드는데 이용된 19세기 초 까지 거슬러 올라 간다. 이러한 기술은 라인(Rhine)의 보파드(Boppard)에 기반을 둔 캐비닛 제조업자였던 토네트에 의해 개량되었고 가구를 만드는데 응용될 수 있었다. 1842년 그는 비엔나로 그의 발명품을 가져와서 리히텐슈타인 궁전(Palais Liechtenstein)을 장식 하도록 임명 받았다. 1846년과 1848년 사이에 디자인 된 리히텐슈타인 의자(Liechtenstein chair)는 토네트 디자인의 고전이 되었다. (그림 15) 1869년 토네트의 특허권 기간이 소멸되자, 많은 사람들이 이 시장에 뛰어 들었고 그 중 제이콥과 조셉 칸(Jacob & Josef Kohn)은 토네트의 가장 강력한 경쟁자가 되었다. 1907년 칸은 6천명의 직원으로 하루 7천개의 제품을 생산하였다. 나무를 굽혀서 만든 가구산업의 엄청난 성공은 기술의 단순화와 가격의 저렴화를 가능하게 하였다. 생산된 부품은 접착제와 나사 만 가지고 조립이 가능하게 되었고, 더 이상의 숙련된 장인이 필요하지 않게 되었다. 토네트가 생산한 가구 중 가장 많이 팔린 제품 중의 하나인 “14번 의자”는 기본적으로 여섯개의 나무 부품과 열개의 나사로 만 이루어졌다. (그림 16) 나무를 굽혀서 만드는 가구산업은 세기 말

비엔나의 가장 앞선 산업기술 중의 하나였다.

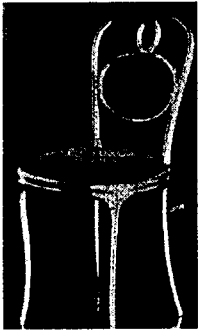


그림 15) 미하엘 토네트, 리히텐 슈타인 궁전을 위해 디자인 한 의자, 비엔나



그림 16) 미하엘 토네트, "14번 의자" 1859

금속도 조명기구, 상들리에, 시계, 그릇, 꽃병 등과 같은 일상 생활용품의 제조에 쓰인 기본적 재료 중의 하나였다. 금속 공방은 비엔나 공방이 시작될 때 부터 설치된 공방 중의 하나였고 비엔나 공방 기간동안 이들 금속을 이용한 제품은 비엔나 공방이 생산한 중요한 품목 중의 하나였다. 다양한 금속류 중에서도 특히 은이 많이 사용되었는데, 그 이유는 금보다 가격면에서 저렴하고 강도도 훌륭했기 때문이었다. 그들은 또한 동으로 만들거나 에나멜이 칠해진 제품도 생산하였고 때로는 나무나 보석류 같은 다른 재료들과 혼합된 제품들도 생산하였다. 테이블 집기류들은 비엔나 공방에서 디자인 된 가장 기능적인 금속 제품 중의 하나였다. 호프만과 모저도 그들의 혁신적인 디자인을 선보였다. 우리는 금속제품에서조차 호프만의 기하학적 형태실험에 대한 애착을 엿볼 수 있는데, 호프만의 디자인은 두 가지의 기본적 특징을 지니고 있다. 그 첫번째는 1904년 프리츠 반도르퍼 - 원래 1903년에 생산되었지만 - 를 위해 생산한 편평한 제품이고(그림 17), 다른 하나는 스토클렛 궁전(Palace Stoclet)을 위해 디자인된 식기 집기류의 전형이 된 원형 제품이었다. (그림 18)



그림 17) 요셉 호프만, 테이블 웨어, 1904

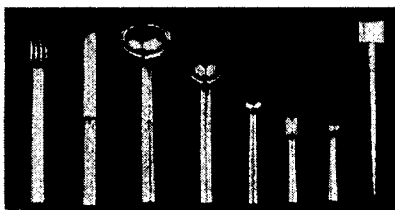


그림 18) 요셉 호프만, 테이블 웨어, 1904, 이 제품은 스토클렛 궁전을 위해 비엔나 공방에서 제작되었다.

금속 제품은 비엔나 디자인의 다른 분야들에서도 관찰된 동일한 일반적인 양식경향을 반영하고 있다.

유리 제품은 비엔나 공방에 의해서 생산되지 않고 대개 설비나 기술이 잘 갖추어진 보헤미아(Bohemia)나 모라비아 등 외지의 공장들에서 만들어 졌다. 주요 유리공장 중의 하나였던 바카로위츠(Bakalowitz)는 모저와 그의 제자들과 밀접한 관계를 맺고 있었으며, 또 다른 회사인 로브미어(Lobmeyr)는 1910년 호프만과 손을 잡고 바카로위츠를 따라 잡으려고 하였다. 1898년부터 시작한 모저의 유리제품 디자인에는 외관상 단순성이 강조되고 장식성이 조화된, 재료의 속성을 근본적으로 이해한 그의 개성이 돋보였으며 1903년에는 흰색과 검은색이 조화된 "제브라웨어(Zebra ware)"라는 제품을 선보였다.

도자기 부문에서는 오스트리아 예술, 산업 박물관과 응용미술 학교가 예술가들과 산업을 연결해 주는 주도적 역할을 하였다. 호프만과 모저는 짧은 도예가 들에게 조형교육을 실시하였고 그들에 의해 생산된 디자인을 실용화 하였다. 특히 모저는 도자기 부문에서 매우 활발히 활동하여, 이러한 "모저파(the School of Moser)"는 다른 도자기들과 구분되는 브랜드 이름으로 여겨질 정도였다. 그러나 1906년 미하엘 포블니(Michael Powlony)와 베르트홀드 로플러(Berthold Loffler)에 의해 설립된 도자 공방은 호프만과 모저가 추구한 기하학적이고 순수한 조형관과는 다른 장식적인 면을 강조하였다. 이러한 도자기와 모자이크는 인테리어 디자인을 장식하는데 중요한 역할을 하였고 순수미술과 응용미술을 잇는 다리의 역할도 하였다.

이러한 비엔나 공방의 여러 부문이 서로 유기적으로 통합되어 통합예술의 실천의 모범이 되었던 예로 스토클렛 궁전을 꼽을 수 있는데 또한 이 건축물은 현대 건축의 우수한 사례로 20세기 초기의 건축에 있어서 가장 중요한 건축물 중의 하나로 꼽히면서 또한 비엔나 공방의 정신이 가장 잘 구현된 장소이기도 했다.

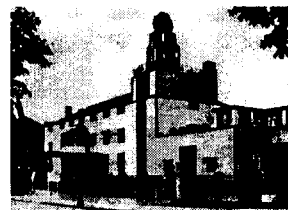


그림 18) 스토클렛 궁전의 외부전경



그림 19) 궁전 내부 식당 인테리어

부유한 벨기에 상공업자였던 아돌프 스토클렛(Adolphe Stoclet)은 비엔나에서 호프만과 만난 후, 비엔나 공방을 통하여 그에게 스토클렛 궁전의 디자인을 의뢰하였다. 스토클렛 궁전 프로젝트에는 호프만 뿐만

아니라 비엔나 공방의 많은 디자이너들이 참여 하였으며 호프만 개인에 있어서도 건축가로서 디자이너로서 그의 이상을 완벽하게 실현할 수 있었던 절호의 기회였다. 호프만은 건물 및 내부, 정원, 그리고 모든 부속 건물까지도 직접 디자인 하였다. 또한 이 작업에 같이 참여했던 예술가들로는 식당의 벽면 모자이크를 디자인 한 클림트, 대리석 분수를 디자인 한 게오르그 미네(Georg Minne), 유리창의 디자인을 담당 한 칼 오토 체스카(Karl Otto Czeschka), 도자기 부문의 디자인을 담당한 미하엘 포블니, 모자이크 디자이너 레오폴드 포스트너(Leopold Forstner), 그리고 조각을 담당한 프란츠 메츠너(Franz Metzner) 등이 있다. 비엔나 공방의 예술가들은 스토클렛 궁전을 통하여 비엔나 아방가르드의 재능을 유감없이 발휘하였고 위대한 통합 예술의 실현을 이룩하였던 것이다.

이와같이 활발하게 활동하며 30년 이라는 오랜 세월 동안이나 지속된 비엔나 공방의 비결은 호프만을 중심으로 한 비엔나의 예술가들과 디자이너들이 그들 작품의 전시, 프로모션, 그리고 판매와 밀접한 연관을 맺고, 또한 그들의 후원자들과 직접적인 접촉을 가질 수 있었기 때문이었다. 또 다른 이유 중의 하나는 어떤 일정한 스타일을 고집하지 않았다는(추구하지 않았다는) 점인데, 30년의 역사 동안 수많은 변화 과정을 거치면서 그들이 보여준 스타일과 기호의 변화에 대한 그들의 유연성은 상대적으로 오랜 세월을 지탱할 수 있게 한 원동력이었다. 1910년 이후 이러한 창조적 운동은 그 기운이 쇠하고 말았지만, 과거의 장식적 역사주의로부터 탈출하여 아르누보를 거쳐, 20세기의 이성적 기능주의(Rational functionalism)와 기하학적 형태주의(Geometric formalism)에 이르는 토대를 마련하였다. 비엔나 공방은 제 1차 세계대전의 정치, 경제적 혼란을 거치며 경제 공황이 불러 닦칠 때 까지, 30년을 지탱하다가 1932년 문을 닫고 말았다.

3. 결론

세기 말 비엔나는 유럽의 주요 도시로서, 유럽의 여러 지역에서 모여든 진취적인 예술가들로 인해 독특한 사회, 문화적 환경을 이루었다. 이러한 환경 속에서 유럽 여러 나라 들과는 차별화 된 비엔나 아르누보를 형성하게 되었고 또한 이것이 "비엔나 분리파"의 시작이었다. 분리파들은 처음에는 역사주의적 양식을 혐오하는 아방가르드 였으나, 그들의 관심사는 모리스의 미술, 공예 운동의 정신을 계승한 "예술 민주화 사상"에 기초한 통합 예술의 실현이었다. 그들은 고급 예술과 저급 예술의 차이를 인정하지 않았고 모든 예술은 훌륭하고 평등하다고 생각했다. 이러한 철학적 배경을 바탕으로 그들은 "신성

한 봄"과 비엔나 공방 등과 같은 실천적 활동을 통하여 그들의 이상을 실현하려 노력하였다.

양식면에서는 비엔나 아르누보도 초창기에는 다른 유럽 여러 나라의 아르누보 양식과 마찬가지로 곡선의 화려한 양식이 주류를 이루었으나 글래스고우의 맥킨토시로 부터 영향을 받아 점차 단순하고 기하학적인 형태로 전개 되었으며 특히 요셉 호프만에 의해 보다 기하학적이고 단순한 것으로 바뀌었다. 어떻게 장식이 절제되고 배제된 새로운 형태에 대한 탐색은 20세기 기계 미학의 중요한 토대가 되었다. 그들은 또한 응용 미술 뿐만 아니라 회화와 조각 등을 포함한 "예술의 통합"을 시도하였고, 이러한 그들의 철학을 "단순성의 추구"를 통해 보여주었다.

비엔나 공방은 비엔나 분리파로부터 잉태 되었으며 분리파의 "실험의 장"이었다고 말해도 과언은 아닐 것이다. 대량생산에 의해 생산된 제품의 조악한 질에 대한 불만에서 부터 시작된 영국의 미술, 공예 운동이 사회적 이상의 실현에 좀 더 그 목적이 있었다면 비엔나 공방은 좀 더 현실적인 미적인 측면에 초점이 맞추어졌다. 비엔나 공방이 미래 사회는 산업사회가 될 것이라는 믿음으로 기계를 적극적으로 수용한 반면, 모리스의 미술, 공예 운동은 -후일 모리스는 기계의 선택적 사용을 수용하기는 하였지만- 기계를 혐오하고 수공예를 고집했으며, 결국 아이러니하게 이 때문에 그들이 달성하고자 했던 미술과 공예의 대중화에 실패하고 말았다. 비엔나 공방은 모든 사람을 그들의 고객으로 수용하지는 못했지만 장인과 기계 기술을 함께 이용해서 최고의 질을 가진 제품을 생산하는 것이 목표였다. 이러한 철학은 후일 독일의 공작연맹의 설립에도 큰 영향을 끼쳤다.

세기 말 전환기의 비엔나 아르누보 운동은 크게 두 가지 관점에서 평가 할 수 있다. 그 하나는 역사주의적 양식주의에서 탈피하여 혁신을 추구하고자 했던 아방가르드의 예술가적 관점이고, 다른 하나는 예술가, 디자이너, 그리고 건축가들이 연합하여 양질의 제품을 생활 속으로 확대시키려 시도했던 사회적 관점이다. 전자의 경우 그들이 추구한 기하학적인 단순성, 간결성으로 구별되는 새로운 양식에 대한 탐색은 근대 기계미학의 형성에 큰 영향을 끼쳤다. 후자의 경우 그들은 양질의 제품을 생산하기 위하여 비엔나 공방 등을 통해 활발한 활동을 전개 하였으며 이를 통하여 예술 민주화 사상에 바탕을 둔 "통합 예술"을 실현 하고자 하였던 것이다.

References

Peter Noever, *Josef Hoffman Designs*, Prestel Press, Munich, 1992,

Philip B. Meggs, *A History of Graphic Design*, Van Nostrand Reinhold, New York, 1992,

Jane Kallir, *Viennese Design and the Wiener Werkstatte*, Galerie St. Etienne/George Braziller, New York, 1986,

Robert Waissenberger, *Vienna 1890-1920*, Rizzoli International Publications, Inc., New York,

Kirk Varnedoe, *Vienna 1900, The Museum of Modern Art*, New York, 1986

Hans Hollein and Catherine Cooke, *Vienna Dream & Reality*, *Architectural design*, vol. 55,

_____, *Vienna Moderne: 1898-1918*, Kenner Printing, New York, 1978,

Waltraud Neuwirth, *Wiener Werkstatte-Arvantgarde*, *art deco, industrial design*, 1984,