

構成主義 藝術衣裳의 造形的 特性 研究⁺

- 러시아 아방가르드 藝術家들의 作品을 中心으로 -

梁 翠 瓊

誠信女子大學教 衣類學科 副教授

A Study of Formative Characteristics in the Art to Wear on Constructivism⁺

- Focusing on Russian Avant-Garde Artist -

Chieu Kyung Yang

Associate Prof., Dept. of Clothing, Sungshin Women's University

Abstract

Artist's creative works is accomplished in the very complicated network being in fluenced each other, getting celebrate from surround and center, and showing repetition and change. It took an important role of 1920's culture with new social and mental feature generated by revolution. It also has been influenced on an intellectual paradigm and artistic tendency. According to the feather the Art to Wear of Constructivism, at first, design as absolution of folk art in Russia prior to the concept is coming up to systematic design and useful article's performance. Courageous arrangement of color and rhythm is unique. The second is a tendency clothing design of productirism. It is connected with material culture and artists insisted creature of productive material that is a essential in life than Arts in museum. The third, tendency clothing design of minimalism emphasis functional aspect that is produced industrial aesthetics. The examples are simply designed and functional cloths for sorking uniform. This thesis is studied about clothing and textiles of major artists, formative property, and international reflection from October revolution in 1917 that is strengthen a system by introducing a new economic policy to a five year plan.

I. 서론

세기말의 정체기와 은거 상태를 거친 러시아는 모두의 예상을 뒤엎고 활기찬 모습으로 20세기 초엽 러시아를 강타했던 문화적 개방 분위기가 재기상 하는 듯하다. 당시도 그랬듯이 지금도 서방을 향한 개방과 지향, 문화와 예술가의 상호접촉, 그리고 커뮤니케이션

과 상호교류의 욕구를 다양한 문화활동으로 확인 할 수 있다. 또한 문학과 조형예술의 경우 최근 들어 괄목할만한 성과를 보이고 있는데 특히 미술시장의 개방과 같이, 지금까지 금지된 소더비 미술품 경매허용과 같은 비공식적인 예술의 지원, 자유로운 출입국 가능성, 전시회의 상호교환, 서방의 예술시장구조의 수용으로 나타나고 있는데 이 모든 것이 급변의 상징이다.

⁺ 이 논문은 1999년도 성신여자대학교 학술연구조성비 지원에 의하여 연구되었음.

이러한 주변분위기와 더불어 당시의 미술사에 대한 새로운 연구도 시작되고 있으며 러시아 아방가르드 작품들, 즉 리우보르 포포바(Ljubor Popova, 1889-1924), 알렉산드르 로드첸코(Aleksandr Rodtschcnko, 1891-1956), 라리오노프(Larionow), 곤차르바(Gonstsharova), 그리고 말레비치(Malewitsch)의 작품들은 소비에트 공화국 외에도 해외에서 호황 리에 전시되고 있다. 최근 전시된 암스테르담의 국립박물관(Stedelijk Museum)¹⁾에서 열리고 있는 대규모 말레비치의 회고전을 보면 세계의 예술현장에 문호를 개방하고 국경을 과감하게 넘는 것뿐만 아니라 자국의 고유한 미술과 전통에 대한 숙고도 세기초와 세기말에서 상호 비교해 볼 수 있는 현상이다.

20세기초에 러시아의 고유한 전통에 뿌리를 민속예술과 이끈 같은 성화의 생동감이 오늘날의 예술가들에게 많은 영향을 주고 있으며, 다른 나라와 다른 조류와의 상호접촉을 통하여 영향력 행사에 관한 심층 연구가 전면에 부각되고 있다.²⁾

연구목적은 1920년대 문화의 지배적 역할을 차지했던 새로운 혁명의 이념에 부응하도록 구성주의 의상의 예술적 실행의 전개과정을 살펴보고 순수한 예술의 한계를 뛰어넘어 실생활에 영향을 주기 위해 생성된 구성주의 의상 및 직물디자인 형성과정을 살펴봄, 이 시기에 나타났던 구성주의 예술의상의 반전과정을 추적하여 생산과정의 예술적 측면과 다양성, 기술적 측면을 융합시킨 생산예술(production art)의 가치를 재조명하는데 연구목적을 두겠다. 레클암스 복식사전에 의하면 “예술의상이란 예술가에 의해 기획되고 완성된 의상을 말한다.³⁾ 또는 “예술의상이란 예술의 개념과 의상의 가능성을 결합시킨 새로운 표현양식이다.⁴⁾ 내부의 무형의 아이디어가 외부의 인체라는 대상을 통하여 유형화된 것이 예술의상이다.”⁵⁾ 라고 정의하고 있다. 이 논문에서의 구성주의 예술의상은 러시아 아방가르드 예술가들에 의해 기획되고 완성된 예술의상을 명칭 한다. 연구목적은 수행하기 위하여 문헌적·전시적·사적 연구방법을 이용하였다.

연구범위는 신경제 정책의 도입으로 체제를 굳혀가던 레닌 정권시기인 1917년 10월 혁명부터 예술과 산

업이 합쳐진 사회주의적 환경 조성 건설을 시도하였던 제1차 5개년 계획기간(1928-1932)까지를 그 범위로 제한하였는데 이 기간은 국가의 주도로 활동한 구성주의 예술가들이 의상과 직물분야에서 활발한 창작활동을 진행하였기 때문이다.

II. 시대적 배경

1. 볼셰비키혁명과 산업예술

1917년 10월의 볼셰비키 혁명은 러시아를 300 여년 동안 지배해온 전제체제를 붕괴시키고 볼셰비키의 성공은 부르주아 민주주의 정치의 실험시대가 열렸다.⁶⁾ 1917년 10월 혁명은 신구예술의 분기점을 이루었는데 전위 예술가들은 혁명전 시대예술의 급격한 변형과 예술을 지배하는 규칙 등을 새로이 혁신하였다. 예술은 사회의 모든 부분에 침투하게 되었으며 모든 사람들에게 접할 수 있게 되었다. 소련 인민 위원회는 혁명과 예술을 융합시키는 혁신적인 프로그램을 추진했으며 과거의 부르주아는 혁명전 시대의 엘리트주의와 선택주의가 동일시되었다. 이러한 격동기에 최초의 선전 담당자들은 민주적인 예술을 호소하였다. “대중 속의 예술”은 당시의 무대 디자이너, 배우, 음악가 그리고 건축가들의 슬로건이었다. 선택된 소수를 위해서가 아니고 모든 사람들을 위해서 개인의 집을 장식해서가 아니라 도시를 아름답게 하기 위해 대규모로 창조적인 노력을 경주합시다.”라고 호소했다. 새로운 사회를 건설하려는 이들에게 1920년대 초는 예술을 변혁시키는 노력을 기도하는 시기였다. 즉 대담한 실험과 상상력과 정열이 넘치는 시기였다. 예술을 인민에게 소유된다는 레닌의 슬로건과 대대적인 선전은 새로운 미래가 건설되는 토대를 형성했다.⁷⁾ 스탈린은 1924년부터 정계에 진출하고 1928년에는 신경제 정책을 중단하고 1929년부터 콜호즈 집단농업제와 소브호즈 곧 국영농업제를 채택하고 제1차 경제개발5개년 개혁(1928-1932)에 의한 공업화를 추진하여 사회주의 공세를 강화하였다.⁸⁾ 스탈린은 이 기간에 사회주의의 업적을 대중에 과시하기 위한 목적을 여러 분야에서 국가

질서의 건설을 시도하여 그 목표달성에 주력하였다. 제2차 5개년 계획(1933-1937)은 그 강조 점에서 중공업 우선 정책에 대한 당대의 비판에 따라 경공업과 소비재 공업에도 역점을 두었으며, 공업화 발전에 힘썼다. 1932년부터 소련정부는 생산의 양과 질을 향상시키기 위해 숙련공과 기술자들에 대한 우대 정책을 썼으며, '기술이 모든 것을 결정한다'라는 정책에 따라 기술교육이 강조되었다.⁹⁾

혁명에 의해 창출된 새로운 사회적·정신적 풍토는 1920년대 문화의 지배적 역할을 차지했으며 지적패러다임과 예술적 경향에 중요한 영향을 끼쳐왔다. 특히 20년대에는 반실증주의가 지배적이어서 이전 시기에 대한 철저한 절대감을 통해 러시아 모더니즘 운동을 뒷받침했다. 우주적 객관적 용어로 풀이되어 개인주의를 포기하도록 하였으며 미래주의자들의 주장인 유평타적이며 구세주의적 태도를 수용했다.¹⁰⁾

의류부문에 있어 신성 소비에트의 당연한 과제의 광범위한 점을 이해하기 위해서는 1917년 혁명당시 러시아의 의류업의 상황을 이해할 필요가 있다. 의복은 주로 중세 봉건제 공장과 밀접하게 닮은 장인들이 소규모 공장에서 생산되었다. 생 페터스버그, 모스크바 카르코바, 오트사 카잔, 그리고 니찌니 노브고로드와 같은 대도시들에서만 몇 개의 의류생산 회사들이 있었다. 외국회사와 러시아 회사인 만델(Mandel), 로젠쯔 바익(Rosenzweig), 티(Tiel) 그리고 페류호프 브라더스(Petukhov Brothers) 등이 그 예이다.¹¹⁾

1920년대의 국가 상황을 비추어 볼 때 진보적인 지식인과 예술가들의 혁명가적인 정열과 문화를 새로 형성하려는 신념은 놀라운 정도였으며, 새로운 사회의 건설자들은 심각한 경제의 붕괴, 심한 기근, 심지어 내란 등과 같은 불리한 상황에서도 일해야만 했다.

많은 어려운 문제들에 봉착해서도 신생국가의 존망이 결정될 순간에 사람들은 그들의 노력을 배가하였으며 예술가들은 일상용품, 즉 가구, 테이블, 주방용기구, 의복 등의 디자인과 생산에 그들의 아이디어를 반영하고 대중소비자들을 교육하고 그들의 취향을 결정하는데 커다란 작용을 하였다. 예술가들이 산업생산 과정에 직접 참여하여 생산과정의 예술적 측면과 기술적 측면의 융합하는 "생산예술"(Production art,

proziskusstvo)라는 용어를 이러한 평범한 대상들이 취하는 새로운 형태를 묘사하는데 사용하였다. 모든 구성원들이 평등하게 창조되었고 새로운 사회를 건설하기 위하여 사람들이 낡은 기술을 포기해야 한다는 깊은 확신만이 존재하였다. 산업예술(Art in industry)이라는 슬로건은 1920년대의 전반 5년여 동안 뛰어난 한 예술가 팀의 창조적인 작업을 이끌었는데 이 팀의 구성원들은 나데즈다 라바노바(Nadezhda Lamanova, 1861-1941), 리우보프 포포바(Liubov Popova), 바바라 스테파노바(Varvara Stepananova, 1894-1958), 알렉산드르 로드첸코, 알렉산드라 엑스터(Alexandra Exter, 1882-1949)¹²⁾, 그리고 그 밖의 예술가들이다.

2 구성주의 의상의 등장과 발전과정

구성주의 예술가들은 일체의 묘사적 요소를 거부하고 순수형태의 기하학적 추상을 전위운동 자기표출로서가 아니라 공간 구성과 환경 형성을 지향했으며 기능성을 중시하고 기계주의적 역동성의 표현을 강조하였다. 재질의 회화나 조각의 개념에서 벗어나 새로운 산업시대에 적응하는 조형 방식을 추구하였다.

그 단계를 시대적으로 제1기인 1910년대 말부터 20년대 초, 제2기인 20년대 초, 그리고 제3기인 20년대 말까지의 3단계로 구성주의 의상의 발전과정을 분류하면 다음과 같다.

1) 제 1기 : 1910년대 말 - 1920년대 초

국가 경제기반의 재건은 극히 어렵고 위험한 시기인 혁명반발 1개월 후에 시작되었으며 구성주의 예술발전의 초기에 속한다. 오래 지속된 세계대전 때문에 경제가 붕괴되고 내란이 시작되고 외국의 간섭이 이어졌기 때문에 소비에트국가의 존재 자체가 위협받고 있었다. 그럼에도 불구하고 의류 산업을 포함하여 국가 경제의 여러 부분에 걸쳐 새로운 소비에트제도를 구축하기 위한 대대적인 작업이 시작된 것은 이 때였다.

장인들이 생산하는 봉건적 형태의 생산은 새로운 사회의 요구에 더 이상 충분하지 못했다. 우선 수 백개의 소규모 옷 공장들을 없애고 에너지와 노동력을 산업 생산으로 방향을 돌려 전체의 생산제도를 재구



성해야했다. 전국적인 규모로 개성복과 마직류의 제조와 분해를 재건하고 통일시키고 그리고 국유화하는 복잡한 업무가 1918년 중간에 중앙 섬유부의 기성복과 마직을 담당 부서에 맡겨졌다.¹⁹⁾ 이 시기에는 의상 디자이너들이 참여하여 단순하고 평면적인 슈미즈 드레스 스타일에 민속적 모티브를 결합시킨 의상디자인을 전개하였으며 실루엣은 장방형과 스트레이트 실루엣이 지배적이었다. 직물에는 민속적 모티브가 자주 사용되었으며 소비에트 고유의 민속자수가 현대적이

고 단순한 의상에 풍부한 장식으로 사용되었다.

2) 제 2기 : 1920년대 초

이 시기는 활발한 활동기에 해당하며 10월 혁명은 여러 세기 동안 러시아에 존재했던 계급간의 의상의 차이를 없애버렸으며 노동하는 사람들을 위한 대중의 상의 개념을 도입했다. 시민들간의 차이가 의상에 의해 규정되었으며 이제 생활조건, 일하는 조건들, 기후, 나이 그리고 문화적·임종적 전통과 같은 조건들에 의해

<표 1> 구성주의 예술의상의 연대별 특성

특성	연대	제1기: 1910년대말 - 1920년대초	제2기: 1920년대초	제3기: 1920년대말
조형적 특성		순수한 의상디자이너들이 참여하여 단순하고 평면적인 슈미즈 드레스 스타일에 민속적 모티브를 결합시킨 의상디자인을 전개	구성주의 예술가들을 중심으로 한 디자이너들이 일상복 및 무대의상 부문에서 활발히 활동	의상디자인은 서유럽 스타일을 더욱 모방하게되었으며 단순한 실루엣 안에서 부분적인 면 분할을 보임
직물디자인		직물에 민속적 모티브가 자주 사용되었으며, 소비에트 고유의 민속 자수는 현대적이고 단순한 의상에 풍부한 장식으로 사용	혁신적이고 기하학적 형태의 의복 디자인과 원, 스트라이프와 같은 도안이 강조된 직물디자인이 다수 제작됨	망치, 낫, 인체나 트랙터 및 공장과 같은 사회주의 이념에 걸맞은 이미지를 도식화시킨 형태로 직물 디자인에 표현함
소재		캔버스직이나 린넨, 면 등의 소재에 전통자수를 장식으로 사용	곱게 짜여진 캔버스직, 마직, 면직, 홈스핀, 타월직물들도 사용되었으며, 부분적으로 모피나 트리밍이 장식됨	점차 다양화되며 벨벳과 같은 직물들도 사용
색채		흰색, 검정색과 회색 등의 무채색 계열이 주류	전 시기에 비해 화려해지고 다양한 색채가 사용됨	제한된 원색과 여러 단색을 평면적이고 그래픽적인 패턴 위에 사용, 파스텔 계통 색상 사용
실루엣		장방형과 스트레이트 실루엣	기하학적 구성과 추상적 형태	단순한 사각형의 형태가 지속
대표적 디자이너		라마노바, 프리빌스카야, 마카로바, 무크히나, 올가 로자노바(Olga Rosanova)	포포바, 스테파노바, 엑스터, 로드첸코, 베스닌형제, 타트린, 말레비치	뷔릴린, 그윈, 유운, 아니시모바, 올로바, 야쿠니나, 스텐버그 형제 (Stenberg brothers)
대표적 작품사진				
		<그림 1> 올가 로자노바	<그림 2> 스테파노바	<그림 3> 스텐버그 형제

차이가 정해졌다. 그러나 인민들을 위한 의류의 창작은 많은 문제점들 때문에 진척되지 못했다. 그 주요 원인은 산업의 후진성, 의류산업 전문가의 부족, 유행을 따른 의상들에 관한 대중들의 인식 부족 등이 있다.

1918년에서 1921년 사이에 생산된 의류의 다양성은 극히 제한되어 있었는데 내란과 만연된 재앙에 지친 가난한 사람들은 딱치는 대로 테이블보, 커튼, 이불 등을 사용하여 조각조각 붙이고 낡은 옷을 고쳐 입었다. 동시에 많은 오래된 스타일의 옷들은 새로운 의미를 요구했다. 즉 혁명전 운전사의 제복으로 흔히 사용되었던 가죽 재킷은 공산당위원과 공산당 지도자들의 작업복으로 인기 리에 착용되었다.¹⁴⁾ 구성주의 예술가들은 생산복, 일상복에서부터 무대의상의 창작에 참여하였는데 혁신적이고 기하학적인 형태에 원, 스트라이프와 같은 패턴이 직물디자인에 도입되었다.

3) 제 3기 : 1920년대 말

이 시기는 쇠퇴기에 속하는데 1920년대 중반 경에는 역동적인 정책과 급진적인 소비에트 문화의 변화에 대한 확신이 끝나가고 있었으며, 현실은 소비에트 삶을 변화시키는 웅대한 혁명프로젝트가 신속하게 실현되기를 기대하였지만 혁명기 10여 년의 혁명기의 급진주의와 극단주의는 궁극적으로 비현실적이라는 사실이 판명되었다. 그들은 충분히 고려해보지도 않고 프롤레타리아 국가의 명령대로 조그만 농민국가에서 공산주의 노선에 따라 국가통제에 의한 생산을 조직화하고 생산품을 배분할 수 있다고 추정하였다.¹⁵⁾

혁명정부는 사회주의 국가 이념을 위하여 모든 공공기관을 국유화하였으며 무역 및 모든 경제활동도 국가의 통제 아래 두었으며 위와 같은 국가 경제정책으로 국가 재정이 급락하게 되었으며 신경제 정책을 도입하게 되었다. 산업과의 일체화를 강력히 추진했지만 형식주의, 극좌적인 이유로 정부로부터 비판을 받아 구성주의는 쇠퇴하고 사회주의 리얼리즘이 지배 이념이 되었다.¹⁶⁾ 이시기 의상디자인에 있어서는 서부 유럽 스타일을 모방하게 되었으며 단순한 실루엣 안에서 부분적인 면 분할을 보였다. 특히 직물디자인에 있어서 사회주의 이념에 맞는 이미지를 도식화시킨 모티프가 지배적이었으며 소재에 있어서는 다양하게 되

어 벨벳과 같은 직물을 사용하였다. 색채는 제한된 원색과 여러 단색을 평면적이고 그래픽적인 패턴 위에 사용하였지만, 형태는 단순한 사각형의 형태가 지배적이었다.

〈표 1〉에서는 구성주의 예술의상의 연대별 특성을 직물디자인, 소재, 색채, 실루엣, 대표적 디자이너로 분류하여 표를 작성하였다.

III. 구성주의 예술의상의 조형적 특성

1. 절대주의적 경향의 표현

절대주의적 경향이란 절대적으로 순수한 기하학적 추상을 표방하여 1913년경 시도된 큐비즘적 비대상적 비재현적인 지상의 것을 뜻한다. 우선 사각형을 요소로하고 그 뒤 다시 원형, 십자형, 삼각형을 곁들여 기 분형태만으로 화면을 구성하며 1919년경에 정점에 달하였으나 1920년대에는 소비에트 정부의 미술 정책에 따라 부정되었다. 특히 의상예술에 있어서의 가장 최근의 회화의 경향을 적용시킨 것들로 모든 러시아의 배경에서만 이해가 가능하다.

19세기 말 아브람체보(Abramtsevo)나 20세기초 탈라쉬키노(Talashkino)에 있던 수공업장에서 수많은 화가들이 활동했는데 엘레나 폴레노바 (Elena Poljenova)와 마리아 야쿠히코바(Maria Jakuntschikova) 같은 여성작가들이 시적 사실주의나 러시아의 모더니즘 양식으로 일상용품들을 만들어냈다. 나탈리아 곤차로바(Natalja Gontscharova)의 1913년 작품 카탈로그에는 시를 삽화, 광고 포스터, 벽지도안, 자수, 유리공예와 같은 다양한 상업예술작품들이 소개되는데, 그 중에는 “현대적인 여성복”을 위한 스케치들도 있다.

엑스터는 베르비브카(Werbiwka)에 있는 나탈리아 다비도바(Natalja Dawydo, 1873-1926)의 작업장과 슈콧치에 있는 A. 세미그라도바(A. Semigradowa)의 작업장을 위해 자수와 고블랭직 도안을 했으며 엑스터는 색채와 형태 면에서 민속풍, 특히 우크라이나풍 민속예술을 통해서 결정적인 예술적 영감을 받았는데 그녀가 추구하는 입체주의, 입체적-미래주의, 입체적-절대

주의가 바로 색채와 울동의 대담성을 통해서 특징지어졌다. 파리나 플로렌스에서 얻었던 회화적 경험과 우크라이나 민속 풍에서 얻은 기억들이 그녀의 예술적 영감으로 자리하였다. 조형예술의 개혁을 맡은 새로운 민속풍 예술의 활성화에 있어서의 다비도바의 역할은 우크라이나 마을인 베르비브카에서 경영하고 있었던 수공 자수를 위한 작업장에서의 작업들은 1915년 이전에 박물관의 영향을 받으면서 이루어졌으며, 1915년에 모스크바에서 있었던 응용예술전시회 이후로 모더니즘의 최신 유행경향이 베르비브카에서 여성화가 엑스터의 영향으로 추진되었으며 기회에 민중 집단에서 수많은 새로운 인재들을 발견하는 것에 성공했다. 우크라이나의 마을들의 농촌여인들도 대도시 출신의 예술가들이 그녀들에게 제시했던 입체적-미래주의적이고 절대주의적인 형태를 자유롭게 해석하기 시작했다.¹⁷⁾

포포바가 베르비브카를 위해 만든 일련의 절대주의적 소형 콜라주가 보존되어 있는데 이 콜라주는 흰색 혹은 여러 색의, 반들거리거나 광택이 없는 종이로 이루어져 있으며, 이 종이는 흰 종이나 다양한 회색 톤의 가벼운 마분지인 회색 바탕 위에 붙여져 있다. 이 작품들은 절대주의적 경향이며 포포바의 그림에서 나타나는 건축학적인 요소들과는 완전히 대조를 이루고 있다. 자수 도안들은 실제로 직사각형, 사다리꼴, 삼각형, 공형, 원의 절편과 같은 절대주의적 용어를 사용했는데 이는 끝없는 공간에서 계속 나아가는 상태를 만들어내기 위한 것이다. 모순되게도 포포바는 자신의 다른 예술작품들보다 첫 번째 절대주의적 경향 디자인으로 말레비치에 더 근접해있다(그림 4). 파랑과 검정, 흰색과 검정, 노랑과 검정의 대립 양상을 띠는 색 등급이 그녀의 작품 전체에서 돋보인다.

나데쉬다 우달조바(Nadesch Udazova) 역시 1916년부터 1917년까지의 자신의 화풍의 입체-절대주의적인 화풍으로 가방, 옷감, 수건들은 위한 도안을 작품화했다. 자신의 일기에 그녀는 '그 자수들은 정말이지 아름다웠다. 흰 비단 위에 훌륭하게 작업된 다채로운 명주실들이 완전한 아름다움으로 빛을 발하고 있었다'라고 베르비브카 출신의 농촌여인들의 예술에 매혹당했다고 밝히고 있다.¹⁸⁾

2 생산주의적 디자인

1921년경에서부터 생산주의적 경향의 의상디자인은 러시아 혁명정신과 연관되어 지지를 받아서 발전되었다. 사회주의 국가 건설에서의 예술의 역할이란 직접 생산활동에 참가하는 생산주의 예술이라고 주장했다. 사실주의에 입각한 공업재료를 배격하고 물리학적 균형감각에 의거한 추상적인 미와 역동적인 미를 표현하였으나, 생산주의적 구성주의는 30년경 그 형식주의에 편중된 경향을 비판받고 사회주의 리얼리즘으로 대체된다. 의상에 대한 블라디미르 타트린(Vladimir Tatlin, 1896-1953)의 관심은 예술적인 창작에 대한 그의 견해의 결과이고 그의 고유한 예술가로서의 활동 과정에서 많은 것을 의미하였다. 공식적으로 한 그룹에 속하지 않고, 타트린은 생산주의적인 예술가들에게 선각자로 여겨지게 되는데 혁명 직후에 타트린에게 중요한, 물질문화에 대한 구상 안은 경우에 따라 하나의 다른, 당시에 널리 퍼져있던 구상 안으로 물질적인 문화와 연관되었으며 부분적으로는 동일시되었다. 1919년 타트린은, 물질문화사를 위한 러시아 학회인 라임크(Raimk) 설립위원의 일원이었으며, 얼마 지속되지 못했음에도 불구하고 이 학회는 상당한 영향력을 발휘한 그대로 타트린 이론을 마르크스주의와 연계시키는 일은 생산주의 이론가들을 특징짓는 전형적인 방법이었다. 알렉세이 간(Alexej Gan)에게 있어서 유물사관적인 사상의 구조를 공산주의적으로 표현하는 법을 발견하는 것은¹⁹⁾ 새로운 사회에서 우선적인 예술의 목표이고 보리스 아르바토프(Boris Arvatov)는 "예술가들이 우선은 실질적인 물질의 설계자라면, 예술에서 공산주의는 유지될 것이다."라고 말한다.²⁰⁾

니콜라이 타라부킨(Nikolaj Tarabukin)은 "사회적으로 살아 남을 수 있기 위해서 예술가는 박물관에나 모셔둔 예술작품을 창작하는 것을 그만둬야하고 그 대신에 '필수불가결하며 일상에서 중요한 가치를 생산하는 생산자'가 되어야만 한다."고 서술했다. 이러한 논리를 따르면서 타트린은 실용성 있는 향아리들을 위해 쓸모 없는 역부조를 그만두고 모든 색채의 유미주의자들의 경멸에 찬 비난에도 불구하고 실용품의 제작에 몰두하기로 결정한다. 페트로그라드(Petrograd)

에 있는 국립 예술문화원²¹⁾의 긴축(Ginchuk)의 물질문화부 부장으로서 그의 지위에서 그는 일상품에 대한 모델을 제작하는 일이 자기 부서의 주 과제로 공언하고 그렇게 함으로써 긴축의 다른 두 개 부서를 담당하고 구성주의자들의 주장에 대한 반대자인 말레비치, 마쉴린(Matjuschin)과는 분명하게 구별되는 창작활동을 하게 된다.

일용품 중에서도 옷에 가장 큰 의미가 부여되었는데, 첫째로 이데올로기적 의미에서, 옷이 광장한 상징 의미를 갖기 때문에 옷에 중요한 사회적 역할을 부가한다. 옷은 새롭고 평등한 가치를 몸으로 보여주고 옷 입는 사람의 태도에 대한 직접적인 영향을 끼침으로써 사회적인 소속감을 강하게 한다는 것이다. 둘째로 예술가적인 의미에서, 예술가이며 설계자로서 타트린에게 있어서 옷은 제작되는 것이 아니고 구성되는 대상이었다. 특히 타트린에 있어서 의상이란 단지 실용적이고 경제적이거나 위생적인 특징이 중요하기 때문에 모든 작위적인 것은 창작과정에서 배제되었다(그림 18). 창작과정은 그래서 이성적이며 완전히 객관적이고 이렇게 생겨난 의상은 타트린의 원칙과 맞아떨어진다. 타트린의 의상은 시간을 완전하게는 벗어날 수 없고, 심지어 20년대의 시대정신을 아주 분명하게 되풀이 일으킨다. 타트린의 규격화된 의상은 제 3회 세계공산주의 기념비²²⁾와 마찬가지로 전형의 시기를 전혀 벗어나지 않았다.

3. 최소주의적 표현

최소주의적 경향의 디자인의 특징은 간결하고 엄격하며 단순한 조형적 선이 주요요소이며 세부장식의 단순화 소형화를 추구하는 것이 특징이다(그림 2). 1921년 5명의 러시아 아방가르드 예술가들은 “55=25” 전시회 후, 엑스터, 알렉산더 베스닌 (Alexander Wesnin), 포포바, 로드첸코, 스테파노바 생산적이고 구성주의적인 예술을 위해서 비물질적인 화풍을 포기하고 장치는 산업적인 미학에 전념하기로 발표한다. 그들은 극장작품 안에 유행의상과 실내장식을 가져왔으며 1922년 그들은 마이어홀드(Meyerhold)의 두 연출작품에 무대장치와 의상을 디자인했다. 위 작품에서 포포바는 간단

하게 재단된 기능적인 작업복을 만들어 냈고 이 의상은 배우의 음성, 표정, 자세와 같이 역동적인 무대효과에 기여하였다. 포포바와 슈테파노바는 마이어홀드의 생물역학에 대한 구상안을 실현하였으며 이로써 작품이 의도하는 바를 분명히 실현했다. “타렐킨(Tarekin)의 죽음”에서 기하학적인 양식으로 독특한 의상을 디자인하면서 새로움을 추구하였는데, 19세기의 큰 의상의 흐름을 나타내는 일련의 특징적인 의상들이 그러한데 군복과 기병대의상, 또는 민속의상치마를 페러디한 주름잡힌 의상. 스포츠복과 작업복은 1920년대의 유행 의상과 그 맥락이 통한다.

포포바와 슈테파노바가 즐겨 사용한 구성요소들의 특성들은 색상의 대비와 기하학적인 문양을 위해서 자와 컴퍼스를 사용하는 기능적인 미학원칙이 공통적이다. 의상의 구조와 기하학적인 형태의 구성을 더욱 뚜렷하게 하기 위해서 이 두 여류예술가들은 재료와 색상을 서로 차이가 많이 나도록 대립시켰다. 주제는 이미 문양 안에 크게 자리잡고 있어서 활발하게 움직이는 인간을 위한 의상이라는 것을 쉽게 알 수 있게 해준다. 최초의 구성주의적인 의상 모델은 기하학적인 최소주의에서 생성되었고, 도식예술의 영향을 보여준다. 여기서 슈테파노바와 포포바의 무대의상과 나데쉬다 나마오바(Nadeschda Lamaova), 엑스터, 베라 무히나(Wera Muchina)와 같은 전문적인 제작자들의 작품들과 차이가 많이나는데 이들은 예전 조각의 관점에 따라 직물을 사용하여 인체를 감싸고 다양한 시각에서 입체성을 강조하는데 주력하였다. 그 외에도 로드첸코와 슈테파노바는 남성과 여성 모두를 위해 특히 기능적인 작업복 즉 그 유명한 생산적인 작업복 오버롤을 디자인한다. 별칭 “생산적인”이란 말은 인쿠크(Inchuk)의 예술가들 사이의 대화에서 생겼다. 이 예술가들은 결국 응용 예술에 전념하기 위해서 순수 예술을 포기하고 일상품의 대량생산작업에도 그들이 생각하는 이상을 적용시키기로 결정했다. 로드첸코는 작업복 오버롤을 디자인했는데 위 부분은 유니폼 재킷으로 분리될 수 있고 그와 반대로 아랫부분은 선원바지와 비슷한데, 슈테파노바는 로드첸코의 작업복을 천과 가죽으로 재단하여 싱거(Singer)재봉기기로 봉제하였다.

4. 직물의 특성과 모티브

1923년 러시아 아방가르드의 많은 예술가들은 라마노바의 작업장과 공동으로 일하면서 흥미로운 실험을 하는데 그들은 칸딘스키(Kandinsky)와 로드첸코의 추상적인 구성을 곧 바로 직물디자인에 옮기는 것이었다. 선과 삼각형으로 된 로드첸코의 그림들은 이렇게 하여 직물 및 자수 아플리케로 만들어진다. 추상적 컴퍼지션의 전체효과를 변조시키지 않기 위해서 의상의 재단은 간결하며 눈에 띄지 않으며 단순했다.²³⁾ 1932년 공산주의 법령으로 해체된 뒤부터는 문인, 예술가, 건축가, 작곡가들 등의 연합 등과 같은 공공단체에 의해 대체된다. 이것은 아방가르드의 미학적 원칙으로 가득했던 삶의 터전이라는 공동의 목표설정 하에 다양한 분야를 총괄한 마지막 시도였다.²⁴⁾

공장의 간부진들은 공동목표에 적합한 유명한 예술가들 중에서 찾았다. 로드첸코, 포포바 그리고 슈테파노바는 협력할 의사가 있었으므로 조건을 내걸었는데 공장은 작가에게 모든 생산단계를 설명해 주어야 한다는 것과, 작가가 예술적 관점이 사용되는 모든 과정에 참여할 수 있도록 해주어야 한다는 것이었다. 즉 직물디자인의 선택, 판매, 전시회 등이 그러한 것들이었다. 그들은 합의에 서명했으며 모든 절차가 끝난 후에 그들은 전체 공장 관람에 안내를 받았다. 당시 창작된 구성주의적 직물디자인의 특성은 다음과 같이 다섯 가지로 나누어 볼 수 있다.

1) 민속 공예적인 모티브

많은 민속공예 적인 자수품들은 19세기말부터 러시아 민중예술의 광범위한 전통 위에서 발전되었다. 다비도바의 도안에 따라서 만들어지게 된다. 그녀는 1915년 말레비치의 예술지상주의에 동조했고 우크라이나의 한 마을인 베르비브카에 수공업 업체를 세워서 말레비치, 올라 로자노바, 나데쉴다 우달조바, 크세니아 보구스라브스카야(Xenia Boguslavskaia), 이반 푸니(Ivan Puni)와 같은 아방가르드 회화의 지식을 기초로 한 최초의 민속공예적 디자인이 발생하게 된다(그림 5).

2) 기하학적 모티브

기하학적인 컴퍼지션들은 러시아 아방가르드에서 회화와 응용미술 사이의 관계를 분명하게 드러낸다. 포포바와 슈테파노바에 의해 도안된 옷감들은 형상적인 것도 비유적인 것도 나타내지 않으며, 아직 선전예술에는 아무런 기여를 하지 않는다는 점이 특징이다(그림 6).

3) 콜라주와 사진 몽타주

구성주의 예술가들은 직물디자인에 있어서도 자신의 회화적 경험들을 일반화했다.

슈테파노바와 포포바의 도안들에서 살펴보면 역시 특징적인 점은 그것들이 겹쳐진 도안적 요소들로 그려져 있다는 것이다. 이 두 여성예술가들은 이미 콜라주와 사진몽타주에 관한 경험들을 축적했다. 그 경험들을 통해 이들은 자신들의 옷감도안들에서도 요소들을 서로 겹쳐놓도록 자극 받는 것이다. 그 외에도 비구상 컴퍼지션을 작품화함에 있어서 상상적 공간이라는 개념이 주요한 역할을 한다(그림 7).

4) 주제가 있는 모티브

직물디자인에 사용된 "themes"의 목록에는 당대의 주요한 이슈들을 반영했다. 즉 건설, 전화, 과학, 스포츠에서 이룩한 것들, 조직에서의 생활 등을 반영했다.

주제가 있는 직물들은 흔히 그림, 회화가 연결된 기능들을 수행하는데 가까웠으며 전문가적 입장에서 볼 때에 그들이 직물디자인의 규칙을 따랐지만 실제로 반복된 모티브들은 현실감 있게 이루어진 사진과 같았다(그림 8).

5) 모티브의 다양한 배열

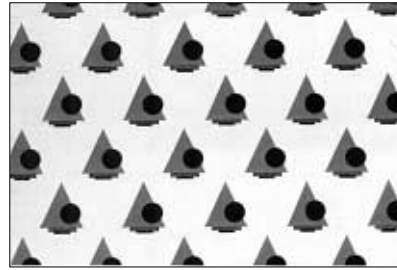
문양배열의 규칙성은 구성주의적 문양디자인의 또 다른 특징이다. 각 예술가들은 자신의 고유한 방법을 사용한다. 포포바는 패지를 연상시키는 같은 형태의 구조를 만들어낸다. 슈테파노바는 거대한 크리스탈이나 화학분자들처럼 대칭적으로 배열된 기하학적 요소들이 있는 종이를 줄무늬 상태로 분해하고 두 가지 색깔들을 교대로 끼워 넣는다(그림 9).



〈그림 4〉 말레비치의 절대주의적 경향의 의상 디자인, GEGEN DEN STRICH A CONTRE A CONTRE- COURANT, p.67.



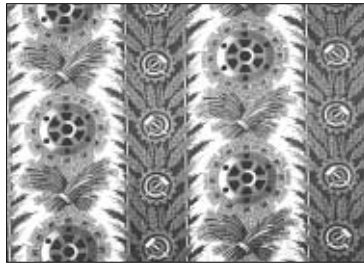
〈그림 5〉 세루제이 버어린(Sergei Burylin)의 면에 나염된 러시아 동화를 주제로 한 민속적인 모티브 식물 디자인, 1920년대 후기, Costume Revolution, p.66.



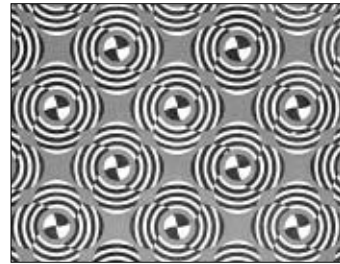
〈그림 6〉 일야 치슈의 디자인의 기하학적인모티브 디자인, 1923-25, Kuenstler ziehen an, TILE 1917-1945, p.53.



〈그림 7〉 콜라쥬를 응용한 스테파노의 직물 디자인, 1924, SOVIET COSTUME AND TEX TILE 1917-1945, p.151.



〈그림 8〉 보어스 쿠스토디프의 주제가 있는 포스터 디자인, 1925, SOVIET COSTUME AND TEX TILES 1917-1945, p.193.



〈그림 9〉 기하학적인 기본모형을 변화시킨 스테파노의 직물디자인, Kuenstler ziehen an, p.64.

IV. 구성주의 예술의상의 주요작가 및 작품경향

1. Nadezda Lamanova(1861-1941)

라마노바는 1920년대의 의상디자이너들 중에서 특별한 위치를 차지한다. 이것은 당시 최초의 전문적인 의상디자이너였을 뿐 아니라 그녀가 소비에트디자인의 이론적 원칙의 발전과 현대의상의 실례를 창조하는데 막대한 공헌을 했기 때문이다. 그녀의 전문직업인으로서의 인생은 24세의 나이에 그녀가 자신의 워크숍을 열었던 1885년에 시작된다. 그녀의 재능은 곧 널리 알려졌고, 그녀가 모스크바에서 사업을 시작했을 때에 그녀는 대단한 인기를 누렸으며 지식인들, 작가

들, 배우들, 예술가들 사이에 폭 넓은 고객들을 가지고 있었다. 그녀가 모든 사람들을 끌어들이는 것은 라마노바의 재능과 전문적인 기술 뿐 아니라 천재적인 예술적 신뢰감 때문이었다. 그녀의 예리한 눈, 섬세한 취향, 의상에 관한 풍부한 지식 때문에 곧 그녀는 특수한 성격과 모습을 지니게 되었으며 가장 적합한 의상 재단과 스타일을 판단하고 확실하게 결정할 수 있었다. 당시의 패션센터이었던 파리에로의 연례적인 여행은 그녀의 지식을 세련되게 만들었다. 그녀는 당시 프랑스의 가장 유명한 디자이너 폴 뷔와레(Paul Poiret)와 협력했는데, 뷔와레는 라마노바의 뛰어난 재능을 즉시 인정하고 파리로 옮겨와서 그와 함께 일하자고 요청했으나 라마노바는 거절했다.²⁵⁾ 1919년, 하이패션 디자이너였던 라마노바는 새로운 형태의 의복을 창조

하기 위한 실험적 연구실인 ‘현대의상 디자인 워크숍 (Workshops of Contemporary Clothes Design)’을 설립하였다. 또한 1919년 8월 모스크바에서 열린 산업 예술에 관한 러시아 총회담의 자리에서 라마노바는 ‘예술은 모든 일상적인 생활환경을 제시해 주어야 한다. 그리고 민중의 예술적 취향과 센스를 향상시켜야 한다. 의상은 이러한 목표의 이상적 수단 중 하나이다. 의상에서 예술가들은 값싼 옷감과 외향적으로는 단순하지만 새로운 작업 생활에 필수적인 재단이 되어 있는 의복을 보여주는 창조적인 발의를 해내야 한다.’라고 말했다.

라마노바는 ‘industrial’이라는 말은 작업의 목표가 되는 대량산업생산을 의미한다고 강조하였으며 1919년 8월에 개최된 제1차 전체 러시아 예술산업회의(All Russian Art Industry Conference)에서 의상디자인의 역할에 관한 자신의 견해를 밝혔다. 동시에 라마노바가 다시 참가하면서 의복 산업의 전문가를 훈련시키는 최초의 소비에트 교육기관을 설립계획 프로그램의 초안이 작성되었으며, 1919년 1월 의복 산업 중앙연구소(The Central Institute of the Garment Industry)가 탄생되었다.

쁘와레와 절친했던 라마노바는 Haute-Couture Model의 디자이너로서 혁명 전에 이미 명성을 얻고 있었다. 그녀는 의상형태의 수단을 혼합하고 러시아 민속공예를 재수용함으로써 ‘패션’으로부터 해방되려 하였다(그림 10). 라마노바는 특히 민속의상의 영향을 받은 드레스 디자인에 주력하여, 자수로 장식된 직사각형의 타월을 사용한 앙상블로 1925년 파리에서 열린 ‘장식미술박람회’의 대상을 수상하였다(그림 11).

2. Ljubov Popova(1889-1924)

모스크바 출신의 화가인 포포바는 파리 메칭거의 화실에서 2년간 수학하고 그후 타트린, 베스닌과 접하면서 고등미술 스튜디오 교수를 지냈으며, 건축적 구조를 바탕으로 한 구성주의 회화 아방가르디즘의 진정한 실력자로 평가받고 있다.²⁶⁾

러시아 아방가르드(avant-garde)권에서 출현한 가장 뛰어난 작가 중의 하나인 포포바는 1차 세계대전의

발발과 더불어 러시아에서 성숙한 큐비즘적 미래주의 양식을 발전시켰으며 후일의 구성주의의 개념을 일찍이 예시하였다.

1922년에 그녀는 마이어홀드(Meyerhold)의 연출작품에 무대그림과 의상을 도안했다. ‘간통한 부인의 고결한 서방’이라는 연극작품에서 포포바는 간단하게 재단된 기능적인 작업복을 만들어 냈다. 이 의상은 배우의 음성, 표정, 자세처럼 역동적인 무대효과에 기여하였다.

또한 스테파노바와 포포바는 모스크바의 최초의 국립면직인쇄공장에서 함께 일하면서 생산에 직접 참여했다. 1924년 당시에는 섬유산업에서 작업하는 것을 감행한 유일한 여성들이었다. 또한 이 두 여성예술가들은 지극히 간단한 원칙들을 고수한다. 우선 이들은 기하학적 무늬를 도안하는데, 이는 직선과 원을 기초로 하며 지금까지 여성복에서 일반적이었던 꽃무늬와는 완전히 대조를 이루는 것이다. 이들의 작품들은 도식화된 도안방법의 결과물로서, 이러한 방법으로 같은 모티프가 재생산되고 다양하게 조합되는 것이다. 또한 포포바는 직물디자인과 의상디자인의 매치를 매우 중요하게 여겨 기하학적 패턴과 의복의 컷(cut)이 미묘하게 연결될 수 있도록 시도하였다.

그녀의 옷감 도안들에서 그녀는 자신의 모든 회화적 경험들을 일반화했다. 그녀는 이와 비슷한 것을 이미 그전에도 행한 바 있었는데 즉 그녀의 초창기 비구상화 시기에 ‘베르비브카’ 생산협동조합을 위해서 도안들을 작성했을 때였다.

베르비브카를 위해 만든 일련의 예술지상주의적 소형 콜라주가 보존되어 있다. 자수도안들에서는 끝없는 공간에서 계속 이어지는 무늬양상을 만들어내기 위하여 실제로 절대주의적 직사각형, 사다리꼴, 삼각형, 원 등의 용어를 사용했다.

아방가르드의 미니멀리즘은 기술 및 학문 세계의 방법적 합리성에 의해 상당한 자극을 받았다. 포포바는 미학의 무작위적 이론들을 공개적으로 비난하고 하나의 간단하고 명료한 미니멀리즘을 찬양했다. 그녀는 기하학적인 미니멀리즘에 대한 그녀의 생각들을 응용미술에서 계속 발전시키지 못한 채 1924년에 사망하였다(그림 12).

3. Varvara Stepanova(1894-1958)

스테파노바는 코프노 태생의 화가로 Kasen Art School에서 공부하였으며, 1918년 IZO의 위원회에 선출되었고, 1920년에는 예술문화연구소(Inkhuk)의 회원이 되었다. 그녀는 예술문화연구소 위원이며, 좌익예술전선(Lef) 및 신좌익예술전선(Nowyi Lef)지에 참여하였다. 특히 그녀는 고등미술스튜디오의 직물디자인 교수로서의 활약이 두드러진다.²⁷⁾

연극 '타렐킨(Tarelkin)의 죽음'에서 스테파노바는 기하학적 양식으로 우스꽝스러운 의상을 디자인하면서 추구하였다. 19세기의 큰 의상카테고리에서 그녀는 일련의 특징적인 의상들을 보유했다. 즉 군사복과 기병대 의상, 또는 민속의상 치마는 패러디화하여 주름을 잡아 불룩해진 치마가 그러한 것들이었다.

슈테파노바의 작품은 자주 윤곽을 채우지 않고 그리기 때문에 형태들이 중첩되고 하나의 공통된 윤곽을 형성한다. 형태들을 서로 잘 구별하기 위해서 그녀는 각각의 요소와 절단면의 다양한 색채들을 사용한다. 전체표면이 채워졌기 때문에 더 이상 배경이 없다. 무늬의 각 부분들은 서로 결합되어 하나의 동질의 전체를 이루는데, 그 안에서는 심지어 중간 틈도 보완 형태를 이루게 된다. 슈테파노바는 거대한 크리스탈이나 화학분자들처럼 대칭적으로 배열된 기하학적 요소들이 있는 종이를 뒤덮는다. 그밖에 그녀는 60년대의 유포아트를 선취하는 방법들을 취한다. 그녀는 형태들을 줄무늬 상태로 분해하고, 두 가지 색깔들을 교대로 끼워 넣는다. 또한 작업 방식의 경우, 한 축을 둘러싼 모티브의 교환, 전환, 반영이라는 방법들을 들 수 있다. 그녀가 기하학적 기본모형(삼각형, 원, 사각형)과 그 모형의 변화에 국한하여 작업함에도 불구하고 그녀는 대단한 독창력을 증명하고 있다. 1923년 「레프(Lef)」지에 기고한 "Today's Fashion is the Worker's Overall"이라는 기사에서 스테파노바는 사용목적출발점으로 하는 의상구상을 위해 패션은 후퇴해야 한다는 사실을 강조했다. 노동복에서 모든 장식은 배제되고 단지 의복의 형태만이 외관에 나타나게 되는데 이것은 철저히 종사하는 작업과 의복의 재료에 따라 결정되는 것이었다. 이때 필요한 의상은 작업장의 노동에 적

합한 옷이었다. 이러한 시각에서 그녀는 세 가지의 의상유형을 개발했다. 그것은 노동복(Prozodeschda), 특수복(Spetsodeschda), 운동복(Sportodeschda)이었다.

또한 스테파노바는 축구선수단과 농구선수단의 복장에 관심을 가지기 시작하면서 자신의 이데올로기 의무를 실행하였으며 그때부터는 의상만 디자인했다. 스포츠복은 편안하게 입을 수 있어야 했으며 간단한 재단에 단추가 없어야 했다. 단추가 있으면 동작의 자유를 제한 받기 때문이다. 스포츠의상은 단일의상을 여러 가지로 변형해야 한다는 문제점을 안고 있었다. 똑같은 옷을 입은 선수들이 멀리서 보더라도 반대편 선수들과는 구별이 되어야 했기 때문이다. 이러한 차이는 색으로 해결했다. 그 색상이 지니고 있는 힘을 보면 여기에 선택된 색 배합에서 스테파노바의 구성주의적 회화를 연상할 수 있다.

스테파노바의 의상에 쓰이는 직물 디자인에서도 역시 직물 조직의 기하학주의의 다이나믹하게 콤비가 드러내는 변화성을 엿볼 수가 있다. 1924년 말까지 스테파노바의 디자인 창작의 구조가 점점 더 복잡하게 되어간다. 비록 기본요소들은 그 자체의 규칙성을 그대로 지니고 있었지만 창작에 있어 아주 세밀한 구조들은 색채의 주 요소들의 배합과 규칙적인 반복이 직물의 비반복적인 독자성으로 강화되었다(그림 13, 14).

4. Alexander Rodchenko(1891-1956)

로드첸코는 페테르부르크 태생의 화가, 조각가, 사진가, 산업디자이너로 인민계몽위원회 시각분과위원과 예술문화연구소위원 등을 역임했으며, 고등미술스튜디오 교수를 지냈다. 특히 사진과 활자를 결합하는 시각 디자인 분야에 탁월한 독창적 업적을 남겼다. 더구나 포토몽타주와 포토 시퀀스 등 현대 사진 미학의 가장 중요한 경지를 개척했다.²⁸⁾

로드첸코는 Kazan Art School에서 학업을 하였으며, 1920년에 예술문화 연구소의 회원이 되었고, 1921년에는 예술문화 연구소의 회장에 선출되었다. 그리고 그는 소비에트뿐만 아니라 해외에서 열리는 많은 전시회에 참가하였고, 1925년 파리에서 열린 장식예술전시회에서 4개의 은메달을 수여하였다.

로드첸코와 스테파노바는 남성과 여성용 기능적 작업복, 즉 그 유명한 ‘생산주의적 오버올’을 디자인하였다(그림 15). 별칭 ‘생산주의적’이란 말은 문화예술 연구소의 예술가들 사이에서 오가는 대화에서 생겨났다. 이들은 결국 응용예술에 전념하여 일상품에 산업적 제작에도 그들이 생각하는 바를 적용시키기 위해서 순수예술에서 손을 떼기로 결정하게 된다. 자, 콤포스, 붉은 색과 푸른색 그리고 검은색 분필, 가위, 파이프, 시계 등 중요한 물건들을 넣을 수 있도록 수많은 주머니가 있는 작업복 오버올을 디자인한다. 위 부분은 유니폼 재킷으로 분리하여 입을 수 있고 그와 반대로 아래 부분은 선원바지와 비슷하다. 로드첸코는 이

새로운 의상에 너무나 만족한 나머지 그 옷이 완전히 닳아 헤질 때까지 입었다.

후기구성주의 시기에 로드첸코는 환상적 의상을 구상하였다. 그는 다수의 마이어 홀드 연극 작품에서 무대배경과 의상을 디자인하였다. 혁신과 유머가 섞여있는 의상을 도안하고, 그렇게 함으로써 모든 종류의 유토피아적인 몽상들을 조소하였다. 그는 무엇보다도 흰색과 파스텔 톤들을 사용하고, 배우들에게 우주비행사 와 조종사의 외관을 부여하며, 성의 구별을 없앴다. 지퍼와 떼어낼 수 있는 장신구들, 가방, 앞치마, 벨트, 띠와 두건이 달린 헬멧들로 그의 의상들은 복잡한 다기능적인 근무복처럼 보인다. 그럼에도 불구하고 그 의

<표 2> 구성주의 예술의상 디자이너들의 작품에 표현된 조형적 특성

특성	작가	라마노바	포포바	스테파노바	로드첸코	엑스터	타트린
의상의 조형적 특성		일상복을 위한 의상과 민속적 모티브가 특징인 의상을 제안하였으며 러시아 민속공예를 의상에 재수용	평면적 속성을 지닌 기하학적 모티브를 기본으로 단순하며 간결한, 쉽게 대량생산이 가능한 작품들을 디자인	기능성과 목적성을 강조한 새로운 형태를 제안하였다. 특히 생산주의에 입각하여 특수 생산작업복에 관련된 작업에 주력	의상의 실용성과 편의성이 강조된 형태를 디자인하였으며 기하학적인 구성법칙을 강조하였다.	시골풍, 특히 우크라이나풍 예술을 통해서 결정적인 자극을 받음, 입체적 특성을 강조. 후기에는 무대의 상디디자인에 참여	패션보다는 실용적인 시각에 주력하였다. 생산주의적 예술가의 대표자이다.
직물디자인		스트라이프무늬, 또는 민속 고유의 패턴을 자수장식 문양으로 사용	도안있는 디자인 선호 직선문양, 대담한 스트라이프 등을 사용	기하학적이고 상징적이며, 은유와 리듬을 강조	망치나 낫, 또는 소비에트군을 나타내는 별이 숫자나 문자와 결합되어 사용된 직물들이 특징적으로 사용	대담한 선과 기하학적 도형 및 직선과 원을 즐겨 사용하였다.	단조로운 프란넬과 모직을 위한 직물디자인
색상		색상을 부분적으로 사용하였고 대비가 강한 색으로 트리밍하였다.	파랑과 검정, 흰색과 검정색, 노랑과 검정을 대립시킨 색채계사용	회색과 푸른색의 사각형, 삼각형, 줄무늬들로 반복되는 문양	흰색과 파스텔톤 사용	색상을 구성을 다양화	무채색이나 단조로운 색상을 즐겨 사용하였다.
실루엣		체형이 날씬해 보이도록 단순한 재단선을 사용하였다.	단순한 직선을 사용하여 간결한 실루엣구성	삼각형, 사각형, 원과 같은 단순한 도형들이 서로 혼합되어 표현	명확한 기하학적 설계 원리를 기본으로 하여 재단과 디자인에 응용	장방형이나 삼각형과 같은 단순하고 기하학적인 구성	실용적이고 생산적인 물질문화를 대변하는 단순한 계란형
주요약력		화가, IZO위원	화가, 고등미술스튜디오교수	화가, 예술문화연구소위원, 고등미술스튜디오직물디자인교수	화가, 조각가, 사진가, 산업디자이너, IZO위원, 고등미술스튜디오교수	화가이며 파리 유학 후 창작에 전념하였다.	화가, 디자이너, 건축가

상들은 최대효과를 위한 형태 및 요소의 최소화라는 미널멀리즘의 원칙들에 충실하였다. 이 후기 구성주의의 작품들은 비행을 생각나게 하였다.

무대의상은 무대 위에서 벌어지는 활동적인 면을 감안하여 기능적으로 만들어지게 된다. 로드첸코는 부차적인 요소로 작용하던 무대의상을 사회적 경향의 한 일면을 보여주는 본질적인 요소로 변화시켰었다.

우리가 실용적이고 편리한 형태의 의상을 디자인하려는 로드첸코의 의도를 인정하면서도 그의 구성과

재단이 쉽게 식별할 수 있는 입체주의 그림의 요소들을 가진 추상적인 기하학적인 구상의 법칙을 따랐다는 것을 인식하지 않을 수 없다. 그가 디자인들을 삼각형, 즉 옷의 접은 것의 지그재그선 단추의 위치, 단추가 너무 많은 점등으로 복잡하게 나누는데 대해서 기능적으로 정당화하기가 어렵다고 생각된다.

특이한 것 자체를 위해 예술가는 정장의 비율들을 왜곡했다. 즉 비율을 때때로 지나치게 펼치거나 길게 만들었다.



<그림 10> 라마노바의 민속예술적 의상 디자인. GEGEN DEN STRICH A CONTRE COURANT, p.134.



<그림 11> 라마노바가 디자인 한 여성복, 1923, SOVIET COSTUME AND TEXTILES 1917-1945, p.85.



<그림 12> 포포바가 디자인한 여성복, 1923, SOVIET COSTUME AND TEXTILES 1917-1945, p.137.



<그림 13> 스테파노가 디자인 한 자화상, 1922, amazonen der avantgarde, p.122.



<그림 14> 스테파노가 디자인의 생산주의적 여성복, 1924, Kuenstler ziehen an, p.64.

5. Alexandra Exter(1882-1949)

엑스터는 키에프에서 태어났으나 모스크바에서 살았으며 1916년 절대주의 운동에 참가하였다. 그녀는 키에프 아트 스쿨에서 공부하였으며, 그 후 파리에서 유학하였다. 또한 서구의 도시들을 주기적으로 방문했고 '미술계' 운동에 참여했다. 그녀는 러시아 아방가르드와 서구 아방가르드의 교량역을 맡았던 것으로 알려져 있다. 또한 1915년 초기에 그녀는 이미 Verbovka에서 여성예술가의 의해서 쿠션, 스카프, 의상과 우산

등에 자수로 디자인된 것들을 소유하고 있었으며, 최초로 인디안풍 패브릭을 제시하기도 하였다. 1918년 그녀가 키에프에서 문을 연 스튜디오에서는 많은 신세대 작가들이 배출되었다. 제 1회 농업 및 수공업전의 전시공간을 디자인하기도 했으며, 1924년 서방으로 이주한 뒤로는 무대 및 실내디자인에 전념했다.²⁹⁾

또한 베르비브카에 있는 다비도바의 작업장과 슈콧치에 있는 A Semigaradowa의 작업장을 위해 자수 도안 및 고블랭직 도안을 작품화하였다. 엑스터는 시골풍, 특히 우크라이나풍 예술을 통해서(색조와 형태면에



<그림 15> 로드첸코가 디자인한 구성주의적 노동복 착용상태와 그의 자화상 스케치, 1922-23, GEGEN DEN STRICH A CONTRE CONTRE-COURANT, p.44.



<그림 16> 엑스터 디자인의 overdress, 1923, COSTUME REVOLUTION, p.39.



<그림 17> 엑스터의 영화 엘리타를 위한 의상 디자인, 1924. amazonen der avantgarde, p.301



<그림 18> 티틀린의 남성복 디자인, 1924, GEGEN DEN STRICH A CONTRE-COURANT, p.41.

서) 결정적인 자극을 받았다. 그래서 그녀가 추구하는 입체주의, 입체-미래주의, 입체-예술지상주의는 바로 색조와 울동의 대담성에 의해서 특징지어 진다. 재료의 특성이 형태를 규정한다는 타트린의 물질문화론의 영향을 입은 엑스터는 '모든 대상이 그것을 만드는데 쓰이는 재료의 법칙에 종속된다.' 라고 믿었다. 의상의 재단은 소재의 특성에서 비롯되어야 한다. 의상은 더 이상 잘라져서는 안되며 '구성되어야' 한다. 그리고 그녀 역시 여성들이 사무실에서 입을 수 있는 의상을 디자인했는데 이를 통해 노동복과 접하게 된다. 그러나 엑스터는 여기서도 형식적인 우아함을 포기하지는 않았다. 그녀는 자신이 단순하고 실용적인 의상을 만든다고 고백했지만 그녀가 만든 의상은 '예술적인' 세련됨을 보여주었다. 엑스터의 의복은 직각 모양이며 소매는 직각이나 사각, 몸둘레는 정사각이나 삼각형으로 되어 있다. 그리고 세부장식은 오감 직물에 그려 넣은 사방형 또는 색채 효과를 띤 조그마한 원통으로 되어 있다. 엑스터의 의복작업은 서로 다른 세 가지 작업단계로 구분할 필요가 있다. 첫 단계는 일상복 디자인과 관계된 시기로 'tute' 라는 모델을 제시하였고, 둘째 단계에는 작업복과 스포츠웨어로 이는 대중산업의 산물로 자연스럽게 만들어진 것이다. 이와는 반대로 개성이 넘치는 모델이라고 일컬어지는 또 다른 의상은 아주 창조적인 것으로 색채화법을 다양화하거나 대비를 두드러지게 함으로써 강조해 낸다. 이런 스타일은 과거 스타일을 넘어서 보여줌과 동시에 가장 창조적인 능력을 작품으로 표출해 내도록 고양시켰다(그림 16, 17).

6. Vladimir Tatlin(1895-1953)

블라디미르 타트린은 모스크바에서 태어났으며, 그는 회화, 조각, 건축을 공부하였다. 또한 Vkhutemas, Vkhutein, Petrograd Art Academy, Kiev Art Institute 등에서 학생들을 가르쳤다. 소비에트 구성주의의 창시자로 간주되며, 그의 '채색 릴리프' '카운터 릴리프' 등의 작품들은 구체예술의 전조였으며, 제삼 인터네셔널 기념탑은 그의 구성주의 예술관을 집약시킨 걸작이다.³⁰ 공식적으로 특정한 그룹에 소속되지 않은 채, 타

트린은 생산주의적 예술가들에게는 선각자로 여겨지게 된다. 1919년에 타트린은 '러시아 물질문화사 학회' 인 라임크(Raimk)의 설립 위원 중에 일원이었다. 이 학회는 얼마 지속되지 못했음에도 불구하고 상당한 영향력을 발휘하였다. 과거의 조각전통으로부터 이탈한 역부조(counter-relief)라는 기법의 착상과, 재료의 특성을 유지하면서 형태의 변화를 발전시키는 '재료와의 일치' 라는 원칙을 따라 구상과 제작이라는 양 측면에서 예술작품의 의미가 고려되어야 한다는 그의 신념은 구성주의 미술에 지속적인 영향을 미쳤다. 즉 그의 작업은 모든 재료를 자유롭게 선택하고 조합할 수 있는 콜라주와 몽타주의 확장된 어법으로서의 구성의 개념을 시사해 주었던 것이다.

예술가이며 설계자로서의 타트린에게 있어서 옷이란 제작되는 것이 아니라 구성되는 물건인 것이다. 옷은 하나의 기계가 부품품으로 조립된 것처럼 다양한 요소들로 구성된다. 기계에 적용되는 성능이라는 기준이 옷에도 적용되어야 한다는 것이었다. 미학적 요소란 더 이상 첨가되어있지 않다. 옷의 기능이란 순전히 실용적이어야 한다는 것이기 때문이다.

구성파의 창시자인 타트린이 만든 구성주의 의상들은 안티패션의 의도를 가장 잘 보여준다. 1918년 세상에 공개된 미래파에게 보내는 서신에서 타트린은 '생산'에 참여하려는 예술가들에게 하나의 길을 제시하면서 '미래파들이 커피하우스와 숙녀들 또는 옛 러시아 황제 집권 시절의 편물 따위로부터 너무 많은 영향을 받고 있다.' 는 사실을 안타까워했다. 타트린은 한동안 유용성이 있는 물건에만 전념했다. 타트린이 총감독으로 있었던 패터스부르크 소재 물질 문화부(GINK)에서 만든 의상들은 '패션'에 유념하여 만들어진 옷이 아니라 실용적인 시각에 주력한 옷들이다. 이 옷들은 색상과 같은 중요한 요소는 지금도 고려되지 않았다. 생산주의 구상이라는 의미에서 타트린은 '양식'이 있는 의상은 원치 않았으며, 그저 의상은 편안하고 질기며 쉽게 세탁할 수 있는 것이면 만족해 하였으며, 재단 면에서는 모든 몸 동작이 가능하고 자유롭게 운동할 수 있느냐 하는 점에 비중을 두었다. 물질문화부가 만든 의상 중에서 가장 흥미 있는 옷은 두말할 필요 없이 그가 만든 외투였다. 이 디자인에서 실용성은 극

치를 이루었다. 기이한 계란 모양의 외투는 방수소재로 만들어졌다. 타트린은 이 외투를 두 계절 계속해서 입을 수 있도록 하기 위해 교체 할 수 있는 안감을 두 개 만들었다. 하나는 가을에 입을 수 있도록 플란넬 안감, 또 다른 안감은 러시아의 겨울에 착용할 수 있도록 털로 된 안감이었다. 칼라는 쳐다보지 않고도 잠글 수 있도록 만들었다(그림 15).

VI. 결론

예술가의 창작은 서로 영향을 주고 받으며 주변과 중심에서 접촉하며 반복과 변화를 보여주는 매우 복잡한 네트망 속에서 이루어진다. 혁명에 의해 창출된 새로운 사회적, 정신적 풍토는 1920년대 문화의 지배적 역할을 차지했으며 지적 패러다임과 예술적 경향에 중요한 영향을 끼쳐왔다. 구성주의 예술가들은 순수형태의 기하학적 공간구성과 환경형성을 지향하였으며 가능성을 중시하고 역동성의 표현을 강조하였으며 새로운 산업 시대에 적응하는 조형방식을 추구하였다.

구성주의 예술의상디자인의 조형적 특성을 살펴보면 초기에는 일상복에 러시아 민속공예적 모티브를 의상에 재수용하였으나 1920년대 부터는 구성주의의 영향으로 평면적 속성을 지닌 기하학적 모티브를 기본으로 단순, 간결하게 대량생산이 가능한 작품이 디자인되었으며, 기능성과 목적성을 강조한 새로운 형태의 생산복에 주력하였다. 형태에서는 기하학적인 구성 원칙을 강조하였으며 시각적이며 실용적인 시각에 주력하였다. 실루엣은 체형이 날씬해 보이는 단순한 재단선을 사용하여 명확한 기하학적인 설계를 기본원리로 하였지만 가끔 물질문화를 대변하는 단순한 타원형도 등장하였다.

직물디자인에 있어서는 민족 고유의 자수 장식에서 시작하여 대담한 직선, 스트라이프가 많이 사용되었고 기하학적이고 상징적이며, 건설, 과학, 스포츠 등 조직에서의 생활이 반영된 주제가 있는 모티브도 사용되었다. 색상에 있어서는 파랑, 검정, 흰색, 노랑을 대비시킨 색채계열을 사용하고 대비가 강한 색으로 트리밍하였다.

정치적 메시지를 담은 절대주의, 구성주의 작품을 전시했던 1922년의 대전람회 이후, 러시아 미술가들은 각자의 길을 갔다. 타트린은 그의 예술을 러시아 혁명을 위하여 바쳤고, 그러기를 거부했던 가보와 페브스너, 리시츠키 등은 고국을 떠나 그들의 사상을 서유럽에 전파하여 국제적 아식의 창조에 공헌하였다. 독일로 간 가보는 후일 바우하우스에 참여하여 지대한 영향력을 미쳤고, 페브스너는 파리에 정착했다. 1931년 그들은 추상미술가들의 국제적 운동이었던 추상 창조(Abstract Creation) 그룹의 창립회원이 되었다. 이 그룹에는 칸딘스키, 몬드리안, 아르프와 조각가 방통절루(Vantongerloo), 그리고 좀 더 후에 영국 미술가 벤 니콜슨(Ben Nicholson)과 바바라 헵워스 등이 참가했다. 회원들 작품의 이념적인 사상이 서로 다르다 할지라도 추상주의는 국제적으로 확립되어 확장되어갔다. 그리고 국내에 남아 있던 사람들은 실용적 사업에 참여하거나 무대디자인에 독창적 공헌을 이룩하였다.

또한 색채에 대한 보다 심층적인 연구는 입체파적 표현주의의 영역에 속하는 오르피즘에서 이루어졌고, 20세기 초 러시아 직물의 발전과 더불어 서구패션에서 기하학적인 형태의 문양과 역동적 색채에 의한 혁신성은 소니아 들로네의 의상에 의해서 두각을 나타내었다.

본 논문은 신경제 정책의 도입으로 체재를 굳혀가던 1917년 10월 혁명부터 제 1차 5개년 계획기간까지 주요 구성주의 예술가들의 의상과 직물 및 그 조형적 특성을 연구하였다.

구성주의는 1930년대 정치적 이유로 새로운 사회를 만들어 가야한다는 시대적 사명과 함께 예술의 기능에 대한 예술 총체적인 조형을 사회 진보적인 예술과 정치를 연결하여 이상향을 실현하고자 노력하였다. 그러나 구성주의는 형식주의에 편중된 경향을 비판받았으며, 그 후 사회주의 리얼리즘으로 대체된다.

최근 러시아의 개방이후 예술가들의 상호방문, 전시회의 상호교환, 서방의 예술시장구조의 수용 등으로 많은 교류가 진행되고 있다. 구성주의 예술가들이 추구했던 디자인과 생산을 통한 이상주의적 사상이 개방이후 그 영향력의 구체적인 연관성에 대한 보다 심층적인 후속연구가 요구된다.

참고문헌

- 1) Weiss, Eveln, Identitaet und Austausch Anmerkungen zur Kunst der Russischen Avantgarde, Luzern, 1989, p. 31.
- 2) 앞 글, p. 31.
- 3) Loschek Ingird, Reclams Mode-und Kostuemlexikon, Stuttgart, 1987, p. 331.
- 4) Joann Goldberg, Atr to wear Visionary, Ornament Vol. 10 No. 2, 1986, p. 42.
- 5) Julie Schafler Dale, Style: The nontraditional Wearables, Horizen Craft Oct. 1978, p. 27.
- 6) 김학준, 러시아사, 대한교과서주식회사, p. 182.
- 7) 앞 글, p. 15.
- 8) 앞 글, p. 252.
- 9) 앞 글, p. 253.
- 10) 한국 슬라브학회, 러시아 혁명기의 사회와 문화, 민음사, p. 198.
- 11) Tatiana Strizhenova, Soviet Costume and Textiles 1917-1945, Paris: Flammarion, 1991, p. 9.
- 12) 앞 글, pp. 18-19.
- 13) 앞 글, p. 33.
- 14) 앞 글, p. 45.
- 15) 앞 글, p. 169.
- 16) 한국미술연감사 편저, 미술사전, 1989, p. 59.
- 17) Alexander Lawreniew, Kuenstler Ziehen an, Heiderbeg: Braus, 1998, p. 48.
- 18) 앞 글, p. 52.
- 19) Alexej Gan, "From Constructivism" in Stephen Bann (Hg.): The Tradition of Constructivism, London, 1974, S.39.에서 재인용.
- 20) Boris Arwato, "Rectification au suicide de Maiakovski" in: Change, Nr. 32-33, 1977, S.218.에서 재인용.
- 21) Sergej Issakow, "Nowyi byt' I rabota Tatlina" in: Leningradskaja Prawda, Nr. 135, 15. Juni, 1924, p. 7.에서 재인용.
- 22) Alexander Lawrentjew, Kuenstler ziehen an, Heidelberg: Braus, 1998, p. 58.
- 23) 앞 글, p. 60.
- 24) 앞 글, p. 60.
- 25) Stern, Radu, 앞 글, p. 46.
- 26) 크리스티나 로더, 정진국 역, 러시아 구성주의, 열화당, 1992.
- 27) 앞 글, p. 37.
- 28) 앞 글, p. 36.
- 29) 앞 글, p. 38.
- 30) 앞 글, p. 36.