Journal of the Korean Society of Costume
Vol.54, No.7 (November 2004) pp.121-134

빈공방(Wiener Werkstaette) 직물디자인의 예술적 특성 연구

임 영 자* · 최 옥 수**
세종대학교 패션디자인과 교수* · 영산대학교 뷰티패션학부 조교수**

A Study on the Artistic Character of Textile Design of the Wiener Werkstaette

Young-Ja Lim* · Og-Su Choi**
Professor, Dept. of Fashion Design, Sejong University*
Assistant Professor, Dept. of Beauty & Fashion, Youngsan University**
(2004. 5. 31 투고)

ABSTRACT

Wiener Werkstaette(workshop) established in 1903 was an artistic handicraft working group, the central figure of which was an architecture, J. Hoffman. Especially its textile design part established in 1910 produced good results. The textile design part of Wiener Werkstaette took total artwork (Gesamtkunstwerke), which pursued artistic work in all visual parts of life, as a central concept of their work and tried to insert the artistic creativity into the textile design.

Regarding the influence relationship between Wiener Werkstaette textile design and formative art, it was influenced by the geometric tendency of C.R. Mackintosh and the style and motive of Japanese art. From 1910's, bright, vivid and cheerful designs were mass-produced by uniquely using various motives, techniques and colors. The formative significance of Wiener Werkstaette textile design are as follows. Firstly, the pattern includes both rational and sensual elements. Secondly, the aesthetic patterns of Wiener Werkstaette include formative elements anticipating the modernism. The leading artistic sense like this played role of catalyzer through which the golden age of artistic decoration, art deco, came. The significance of the textile was made aware through clothes design . The clothes design made with Wiener Werkstaette textile conveyed message as art to everyone and provided the elite of society supporting them with proud that they are fashion leader ahead of times and have artistic sense. Wiener Werkstaette textile design like this played big role as an instrument for realizing the total artwork by attaining the new artistic formative fruits.

Key words : wiener werkstaette(workshop빈공방), modernism(모더니즘), simplicity(단순성), art deco(아르데코), gesamtkunstwerke(total artwork 총체예술개념),

Corresponding author: Young-Ja Lim, E-mail: limyj@sejong.ac.kr

Ⅰ. 서론

20세기 전후는 변혁의 시대였다. 산업혁명의 여파로 본격적인 기계화에 의한 대량생산이 이루어졌으며 시대에 맞는 새로운 디자인과 그에 맞는 개념이 필요한 시기였다. 직물디자인에 있어서도 괄목할만한 많은 변화가 일어났다. 19세기 후반에 시작된 윌리암 모리스(William Morris)를 대표로 하는 영국의 예술 공예운동(Arts and Crafts Movement)을 시작으로 각 분야의 예술가들이 사회민주적인 이념을 중심으로 응용미술개념을 펼쳤는데 이러한 수공예 부흥운동을 통해 다른 공예영역과 마찬가지로 직물디자인도 활성화되기 시작하였다. 이러한 직물디자인의 관심은 영국에서는 리버티사(Liberty & Co.)의 직물과 의상운동이나 오메가그룹(Omega Workshop)[1]으로 연결되었고, 프랑스에서는 아르누보(Art Nouveau)로 이어졌으며 이 영향은 유럽대륙 전체로 퍼져 벨기에와 독일, 오스트리아의 예술가들에게도 영향을 주게 되었다.[2] 아르누보 분파인 오스트리아 분리파에 이어 화가이자 그래픽디자이너인 모저(Kolomann Moser)와 건축가인 호프만(Josef Hoffmann)을 중심으로 20세기초인 1903년에 빈공방(Wiener Werkstaette)이 형성되었다.[3] 빈공방의 직물디자인파트는 여러 공예영역 중 시대의 관심과 예술적인 감각을 받아들여 새로운 방향의 직물디자인을 전개시켰다.

이렇게 빈공방의 디자인이 새로운 방향으로 나아가게 된 것은 19세기말부터 진보적인 학자나 예술가들이 주장해 온 새 시대에 맞은 새로운 형태를 창조라는 그들 예술작업의 목표를 실현시키고자 하였기 때문이다. 레싱(Lessing)이 "예술의 형태가 우연한 것이 아니고 일반적인 문화발전의 필연적이고 역사적인 결과"라고 말한 것처럼[4] 이시기의 예술가들은 정신적인 형성과 의지의 통합을 통한 새로운 조형 창조를 통해 새 시대를 이끌어나갈 수 있는 원동력을 갖고 있다고 믿었다.[5] 빈공방의 모저나 호프만 등의 창시자들도 이러한 예술의 힘을 믿었으며 새로운 시대에 맞는 새로운 형태의 필요성을 인식하고 있었고 기존의 조형양식에서 벗어나 독자적이고 선구자적인 조형양식을 개발하고자 하였다.[6]

본 논문에서는 빈공방 직물디자인파트의 활동에 중요한 역할을 하는 빈 공방의 설립이념을 살펴 이 이념이 어떻게 직물디자인에 반영하였는지를 알아보고자 한다. 또한 이념의 실현방법으로 나타난 빈공방 직물디자인의 예술적 조형성들을 당시 유행하였던 일본미술과 추상예술사조와 비교분석해 직물디자인의 예술적 특성과 의의와 성과를 조명해 보고자 한다. 셋째로 빈공방 직물이 의상디자인에 끼친 영향관계를 조사해 빈공방 의상디자인의 예술적 특성도 아울러 파악해 보고자 한다.

현대의 의상디자인에서 직물의 문양은 중요한 역할을 담당하고 있다. 의미없이 장식적으로만 보여지는 직물 문양도 그 시대의 모습과 생각을 담고 있으며 그 시대의 예술사조와 밀접한 관계가 있다고 본다.

직물 문양과 같은 장식은 그동안 장식을 거부하는 모더니즘의 영향에 가려 오랜 세월 동안 제대로 평가를 받지 못했다. 20세기 후반에 들어와 포스트모더니즘의 중심의 해체와 복고주의, 다원주의의 영향아래 장식에 대한 새로운 인식이 시작되었고 빈공방의 직물디자인작업도 새로운 조명을 받게 되었다. 하지만 우리나라에서는 직물디자인과 직물문양에 대한 구체적인 연구는 부족한 현실이다. 빈공방 직물디자인에 대한 연구는 의상에 관련한 논문에서 포괄적으로 조금씩 언급되고 있을 뿐이다.[7]

현재의 의상디자인 속에 복고나 모방의 형태로 나타나는 과거의 문양디자인에 대해서 좀더 구체적이고 다각적인 시각에서의 분석이 필요하다고 본다. 기초적인 연구의 일환으로서 직물디자인에서 예술적 성향으로 변환을 시도함으로서 큰 성공을 거뒀던 빈공방의 직물디자인 작업에 대해 구체적으로 예술적 특성을 연구해 보는 것은 의의가 있다고 보여 진다.

연구 시기는 빈공방 핵심멤버인 모저와 호프만이 직물디자인 작업을 시작한 도입기인 1900년대와 전성기인 1910년대를 중점적으로 살펴보고 빈공방이 정체되고 문을 닫게 되는 1920년대부터 1932년까지 3단계로 나누어 비교 분석하고자 한다.

본 논문에서는 빈공방 직물디자인파트에서 생산된 직조물과 프린트직물, 카펫트, 레이스, 팬시용품, 작은 공예품 등 다양한 영역 중에서 가장 활발하게 작업되었고 의상디자인에 많이 사용된 프린트직물을 중점적으로 조명해보고자 한다.

연구방법으로서는 문헌조사와 당시 예술사조와 직물의 모습을 볼 수 있는 화보와 화집들을 통하여 비교분석하고자 한다. 다행히 빈 공방은 스케치, 사진, 그림을 비롯하여 많은 직물샘플과 판매상황, 작가들의 활동기록 등이 실린 잡지 기사와 응용된 작품의 사진들을 수록한 앨범 등 많은 자료를 풍부하게 남기고 있다. 빈공방의 직물디자인이 갖고 있는 예술적인 특성 연구를 통해 서구유럽 직물디자인에 녹아있는 특징적인 이념과 조형성을 통해 의상디자인과의 상징성은 물론 그들의 문화와 디자인을 이해하고 파악하는 계기가 되고자 한다.

Ⅱ. 빈공방의 전개과정

1. 빈공방의 성립과 이념

19세기 말 서구유럽에서 탈 역사주의를 추구하는 아르누보양식이 파리를 중심으로 펼쳐졌고 이 양식은 오스트리아에서는 빈을 중심으로 세세션(Sezession)이라는 이름으로 전개되었다. 세세션을 전개시킨 화가인 클림트(Gustav Klimt)나 모저 등의 빈의 젊은 지성인세대들은 과거로부터의 단절과 모더니티의 자율성을 강조하면서 '그 시대에는 그 시대에 맞는 예술을, 예술에는 자유를' 외쳤다.[8] 이러한 새로운 공공의 문화 창조라는 철학적인 명제로 시작한 개혁적인 성향의 세세션 운동은 빈공방을 형성하게 한 토대가 되었다.

빈공방은 예술가인 호프만과 모저, 기업가이면서 경제적인 후원자인 베렌도르프(Fritz Waerendorfer)를 중심으로 1903년에 결성되었다. 금은세공, 보석, 가죽, 금속, 가구공예와 회화그룹으로 짜여진 초기의 빈공방은 장인과 예술가가 동등하게 일하면서 일상생활에 필요로 하는 수공예품을 제작하는데 기본 목표를 두었다. 빈공방의 실질적인 리더이면서 정신적인 지주는 호프만이었다. 빈공방의 창시자였던 호프만과 모저는 미술공예학교(Kunstgewerbeschule)의 교수였는데 모저는 1907년 의견의 불일치로 빈공방을 이탈하였고 호프만과 그의 예술적 이상과 디자인형식을 물려받은 제자들과 추종자를 중심으로 빈공방을 이끌어 나갔다.

빈공방의 기본적인 형태와 이념은 영국의 예술공예운동의 예술의 민주화정신을 실현한 찰스 애쉬비(Charles Robert Ashbee)의 공방에서 따왔는데 빈 공방의 궁극적인 목적은 예술적인 좋은 디자인과 완벽한 기술로 실용성 있고 매력있는 상품을 만들고 판매하여 상업적으로 성공하려는 것에 있었다.[9] 호프만과 모저는 '모든 시각적 영역에 시대의 언어와 그 시대의 정신을 명백하고 간결하게 그리고 아름다운 형태로 반영'하는 유용한 용품을 제작하고자 하였다.[10] 그들은 대중과 디자이너, 공예가 사이의 긴밀한 접촉을 원했고 모두에게 좋은 제품을 제공하고 그것이 새로운 시대를 이끌어간다는 점에서 윌리암 모리스의 예술의 민주화 이념과 예술이 갖고 있는 사회적인 역할의 중요성을 마찬가지로 인식하였다.[11]

공예에 예술적인 새로운 기운을 불어넣어주고자 노력하였던 빈공방은 응용미술의 근본적인 원리를 총체예술개념(Gesamtkunstwerke: total artwork)에 두었다. 이 총체예술개념은 당시 반데 벨데(Henry van de Velde)나 호프만의 스승인 베렌스(Peter Behrens)와 같은 예술가들 사이에서 공동체의 미래를 위한 유토피아적인 개념으로 논의되었고 실현되었던 개념이다.[12] 호프만은 이것이 이상적인 빈공방의 이념이라고 생각하였고 시각예술작업에서 건축물의 외관과 내부의 인테리어, 그 안에서 사용하는 생활용품 등 전 분야에 걸친 시각적 표현의 통합을 의미한다고 생각하였다. 그는 "모든 종속적인 세부의 통합을 통해 완전해지고 풍부하게 된다"라고 말하며 빈공방은 미적인 감수성을 지닌 고객을 위해 고급스러운 주거공간을 창조하여야한다고 주장하였다.[13] 호프만은 이러한 협동작업을 통해 통합된 환경을 창조하고 승화된 과정을 통해 인간의 미적인 감수성을 풍부하게 하여 새로운 느낌의

감성적인 인간(Gefuehlsmensch)이 탄생한다고 생각하였다. 개개인의 정신을 예술 안에서 정련하게 하는 것을 기대하는 호프만의 이러한 이상주의적인 사고는 문화적인 재생을 의미하는 것으로 빈공방의 중요한 이념이 되었다.

빈공방은 활발한 활동을 펼쳤는데 1905년부터 국내외 패션쇼는 물론 파리와 다른 나라 등에서 열린 국제박람회에 오스트리아를 대표하여 참가하였으며 국내외의 전시에 활발하게 참여하였다. 1차 세계대전 전까지 빈공방은 1910년에 직물디자인부와 의상디자인부를 설립하는 등 활발하게 활동을 하였으나 전쟁의 여파로 경제의 악화와 여러 가지 어려운 국내사정과 맞물려 1920년대에 들어와서는 경제적으로 어려운 상황을 맞이하게 되었다. 빈공방은 1932년에 재정악화로 인하여 모든 재산이 경매에 넘겨지게 되면서 문을 닫게 되었다.

2. 빈공방 직물디자인파트의 활동

빈공방이 직물디자인부와 의상디자인부의 중요성을 인식하고 설립하게 된 데에는 호프만이 갖고 있던 총체예술의 개념과 밀접한 연관이 있다. 건축가인 호프만이 총괄책임을 맡아 디자인했던 건축과 실내에 자신의 이념과 예술적인 성향을 반영한 벽지와 커튼, 가구덮개용 천 등에 사용할 새로운 디자인의 필요성을 절실하게 느끼게 되었다. 빈공방 초기에 호프만과 모저를 중심으로 간헐적으로 직물디자인이 만들어지다가 1910년을 기점으로 많은 디자인이 여러 디자이너들에 의하여 양산되었다. 빈공방의 직물디자인부의 설립에 대한 정확한 연도는 기록되어 있지 않지만[14] 1910년부터 텍스타일부가 본격적으로 활동을 시작한 것으로 보인다. 초기의 모저나 호프만의 디자인은 협력업체인 'Backhausen & Soehne Co.'라는 직물공장을 비롯한 여러 회사에서 수공정 방법으로 제작되었다.[15] 협력업체들과 빈공방의 관계는 빈공방이 활동하는 30년 내내 긴밀한 관계가 유지되었으며 1910년대부터 빈공방이 프린트제작 시스템을 갖춰 직접 생산을 해내기도 하였다.

직물디자인부의 전성기인 1910년대에는 100여명의 작가가 참여하였고 생산된 디자인도 1800여개가 넘었으며 현존하는 샘플만 해도 2만 여개가 넘고 있다고 한다.[16] 각각의 디자인들은 고유의 이름과 숫자가 새겨져 기록되어 남겨져 있고 각 디자인마다 여러 개의 색상조합(color scheme)으로 디자인되어 있어 소비자의 선택의 폭을 넓힐 수 있도록 배려함을 볼 수 있다. 보존되어진 디자인 중에 실크직물 프린트디자인이 가장 많은 수를 차지하고 있으며 직조보다는 프린트 디자인이 주 종목을 이루었음을 알 수 있다. 프린트직물이 중점적으로 이루어진 까닭은 1910년대 이후 의상디자인부의 성립으로 실크나 린넨의 프린트 의상직물로 많이 쓰여 졌으며 프린트 직물이 우븐보다 생산과정이 편리하고 자유로운 디자인제작 가능하고 변경하기도 용이하기 때문이었다.[17]

빈공방의 직물은 초기에는 인테리어용 직물로 주로 디자인되었고, 1910년대부터는 대부분 특정한 용도를 고려하지 않고 디자인되었으며 디자인의 특성에 따라 홈퍼니싱과 어패럴, 장식용품의 사용이 겸용되기도 하였다.

직물디자인부는 호프만을 중심으로 그의 제자인 빔머 비스길(Eduard Josef Wimmer-Wisgill)이 담당 리더가 되어 부서를 이끌어 나갔다. 호프만과 함께 가장 영향력 있게 예술적으로 직물디자인 분야를 이끈 사람은 페헤(Dagobert Peche)로 1913년부터 빈공방에 합류하여 사망하는 1923년까지 창조적으로 디자인을 이끌었다. 그 뒤로 다시 비스길이 뒤를 이었고 호프만의 젊은 제자들인 리카르츠(Maria Likarz), 플뢰겔(Mathilde Floegel), 릭스(Felix Rix) 등이 핵심멤버가 되어 1932년 빈공방이 문을 닫을 때까지 직물디자인과 제품을 생산하였다.

빈공방의 직물부는 처음부터 명백하게 상업적인 성향을 띠고 있었고 점차 빈공방의 설립목적인 예술가의 이상적인 단체가 되기를 포기하는 성향을 보였다.[18] 그러나 공예의 예술화 개념과 전체의 시각 분야를 통일하고 일체감을 주고자 한 총체개념은 지속되었다. 이곳의 직물디자인은 양식적인 특징으로 멀리서도 알아볼 수 있는 빈공방 스타일을 유지하였으며 자신의 매장을 건립하여 대중을 상대로 판매하였다. 빈공방의 프린트직물과 공예제품은

오스트리아 국내뿐만 아니라 베를린, 쮜리히, 뉴욕에까지 매장을 건립하여 그 명성을 해외에까지 크게 알렸다.

Ⅲ. 직물디자인파트의 예술적 조형성

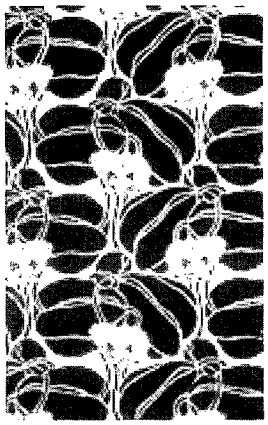
19세기말까지 텍스타일디자인의 경향은 전통적인 바로크양식(Baroque style), 비더마이어양식(Biedermeier style), 시누아즈리(Chinoserie)의 영향을 받은 모티브 등 다양한 양식이 혼재되어 있었다. 특히 나염직물에 있어서는 페르시아의 영향이 지배적이었고[19] 20세기 전후로 아르누보의 곡선적인 동식물의 양식화가 두드러졌다. 이러한 가운데 빈 스타일은 시대의 사조와 고유의 양식이 서로 상응하는 형태로 나아갔다.

본 논문에서 빈공방 직물디자인을 분석하기 위해서 3시기로 나누어 고찰해보고자 한다. 1시기는 도입기인 1903년부터 1910년까지이고, 2시기는 전성기로 1910년대이고, 3시기는 정체기 및 쇠퇴기로 1차 세계 대전의 영향과 모더니즘의 확산에 의해 점차 세력을 잃어가는 1920년대부터 문을 닫게 되는 1932년까지로 나누었다.

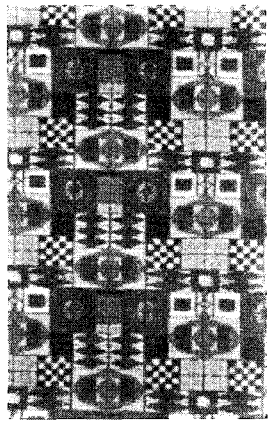
1. 도입기: 1900년대의 직물디자인

이 시기는 직물디자인부가 빈공방내에 정식으로 존재하지는 않았지만 호프만과 모저를 중심으로 그들의 성향과 앞으로의 방향을 뚜렷이 보이는 문양디자인이 만들어진 기초적인 발판이 된 시기이다. 이시기의 직물디자인들은 핵심인물인 모저와 호프만의 작업에서 찾아볼 수 있는데 초기 디자인에 영향을 주고 빈공방 조형의 독자성을 갖게 된 것은 일본문양의 영향과[20] 모티브와 글래스고우파(Glasgow School)의 맥킨토시(Charles Robert Mackintosh)의 기하학적 조형의 영향이다.

19세기 중반의 인상파를 비롯한 여러 회화의 영역은 물론 아르누보에도 영향을 끼친 일본미술의 영향을 받은 빈공방의 작가는 모저이다. 1905년에 출간된 빈공방의 작업프로그램에 일본의 수공예기술이 이상적인 모델이라고 제시하고 있는 것에서 알 수 있듯이[21] 모저는 특히 일본 기모노문양을 찍는 스텐실인 '카타가미'의 조형과 구성요소, 모티브를 물려받았다.[22] 그의 작업은 '검은 튤립'(Die Schwarzen Tulpen)<그림 1>에서 보듯 일본 장식문양인 스텐실의 영향을 받고 있다. 작은 단위의 유기체적인 모티브가 리듬감 있고 다이내믹하게 정형화되어 반복하며 전형적인 일본의 모티브를 자주 사용하고 있다.[23]



<그림 1> K. Moser, Die Schwarzen Tulpen, 1899.



<그림 2> K. Moser, Florida, 1902.

일본의 직물디자인의 또 다른 특성은 자연형태를 단순하고 평평하게 기하학적인 느낌의 양식화시키는 것으로 호프만이 많은 영향을 받았다. 꽃과 동식물의 단순화되고 양식화된 표현은 빈공방 디자인의 중요한 조형적인 특성이 되었는데 곡선의 특성이 강한 아르누보양식 에서 빈공방의 직물디자인이 벗어날 수 있었던 것도 이러한 일본특유의 자연물의 양식화가 큰 역할을 하였다고 보여 진다. 자연물의 양식화 성향은 1900년대 후반에서부터 시작되어 1910년대의 작품에 주로 나타나므로 다음 장에서 설명하고자 한다.

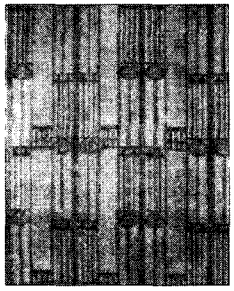
두 번째로 영향을 받은 것은 매킨토시 디자인의 기하학적인 요소이다. 초기의 호프만과 모저의 직물 디자인작업에는 빈공방 직물의 대표적인 조형적 특징인 사각형과 삼각형 등의 엄격한 기하학적인

형태로 나타나는데 이것은 매킨토시 가구디자인의 영향이다. 1900년에 열린 세세션의 8차전시회에 참가한 매킨토시 디자인의 기하학적인 모티브는 호프만을 비롯한 빈의 예술가들에게 깊은 인상을 주었다. 매킨토시의 의자는 수직적 수평적 직선구조의 등받이와 흑백을 사용한 대조적인 격자무늬의 형태로 만들어졌는데 모더니즘을 예견한 이 디자인은 당시의 사회에서 획기적인 것으로 아직 인정을 받지 못한 상태였다. 클림트나 모저, 호프만 등은 흑백으로 교차된 사각형의 무늬에 매료되었고 매킨토시의 이러한 새로운 조형언어는 당시 역사주의에서 벗어나 새로운 양식을 구하려고 한 빈의 예술가들의 필요성에 적합한 것이었다

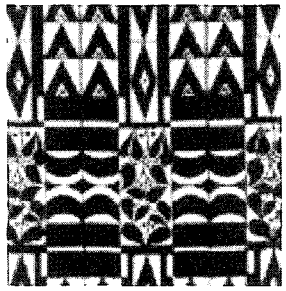
모저의 직물디자인작업에서도 기하학적 문양이 뚜렷하게 나타난다. 카페트 디자인 '플로리다'(Florida)〈그림 2〉에서 보면 디자인 전체가 기하학적 요소로 이루어져 있으며 매킨토시 특유의 흑백의 사각격자무늬가 보인다.

호프만의 양식은 건축가답게 좀 더 구조적이고 엄격한 기하학적 성향을 보이고 있다. 그는 흰색과 검정의 대비되는 단순한 색상의 기하학적문양과 뚜렷한 형태의 작은 기하학문양을 반복시키기를 좋아하였다. '외침'(Notschrei)〈그림 3〉에서 보듯이 삼각형과 수직선적인 요소로 이루어진 우븐 직물은 간결하고 딱딱한 느낌을 주는 기하학적인 구성으로 아르누보에서 완전히 벗어난 독자적인 양식을 보여준다.

이 시기를 종합해보면 모저가 자유롭고 유연하게 일본적인 요소와 기하학적 요소를 적절히 답습하고 응용하고 있는데 반해 매킨토시의 엄격한 기하학적인 조형언어를 사용한 호프만의 작업은 모더니즘과 기하학적 추상예술을 예견하듯이 좀 더 시대를 앞서가는 취향을 보여주고 있다. 그러나 정사각형의 격자무늬들은 일본의 격자문과 비슷해서 매킨토시의 영향뿐만 아니라 일본미술 양쪽에서 영향을 받은 것으로 추정되며 또한 이 형태가 호프만 개인의 성향과도 잘 맞아서 이와 같은 기하학적인 문양을 적극적으로 개발해 나간 것으로 보여 진다.



<그림 3> J. Hoffmann, Notschrei, 1904.



<그림 4> J. Hoffmann, Montezuma, 1910.

2. 전성기: 1910년대의 직물디자인

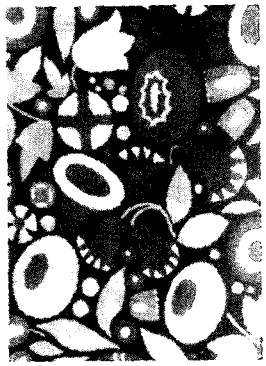
직물디자인부가 형성되는 1910년을 기점으로 1914년까지 디자인이 많이 개발되었고 1차 세계대전의 발발로 그 이후로는 활동이 축소되었지만 끊임없이 활발하게 작업이 이루어졌다. 정신적, 조형적인 리더로 빈공방에 많은 영향을 끼친 호프만은 새로운 사조를 받아들여 자신의 아이디어와 결합하여 독자적인 디자인으로 완성하는 재주를 지녔다. 그의 이러한 조형개발 능력과 특성은 빈공방 직물디자인파트 조형성의 기본 밑바탕을 이루게 하였다.

이 시기의 가장 두드러진 직물디자인의 조형적인 성향은 기하학적인 형태와 일본미술의 영향으로 단순화와 양식화된 동식물을 모티브의 공존이다. 이 기본 두 양식은 직물디자인에서 여러 형태로 혼합병치되거나 독자적으로 사용되기도 하며 다양한 패턴을 형성해 나갔다.

첫 번째로 호프만이 선호한 방식은 '몬테주마'(Montezuma)〈그림 4〉에서 보듯이 단순화된 식물의 형태를 기하학적인 모티브와 서로 혼합하거나 병치하는 방법의 디자인이다. 그는 작품에 삼각형이나 사각형의 기하학적 형태와 그가 좋아한 하트형태의 잎과 같은 곡선적인 형태를 섞어 명확하게 구획하고 정리하여 간결한 양식을 창조해 내었다.[24]

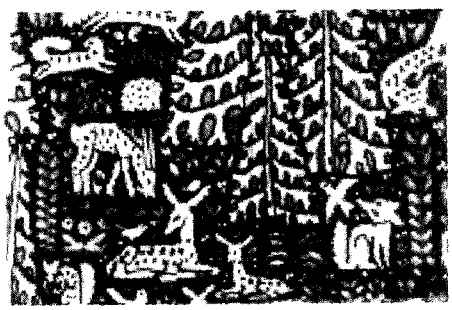
빔머 비스길의 '아마이제'(Ameise)는 굵고 검은 수직적인 스트라이프 무늬위에 양식화된 꽃이 놓여있는 것으로 의상〈그림 5〉과 카페트, 홈퍼니싱에 까지 다양하게 쓰였던 작품이다.

<그림 5> E.Wimmer-Wisgill, Ameise드레스, 1913.



<그림 6> W .Jonasch, Krieau, 1910/1912.

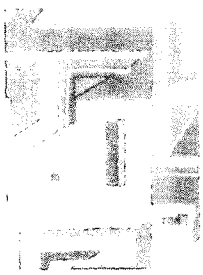
두 번째 이시기에 두드러진 조형적 특성은 야수파의 평평하고 화려한 색상의 그림이나 원시주의적(Primitivisim)인 형태와 모티브, 일본의 양식화된 동식물의 단순화된 성향을 동시에 보여주는 대담한 패턴들에 나타나있다. 이 양식은 요나쉬(Wilhelm Jonasch)나 리들(Karl Riedl) 등의 디자이너에 의해 만들어졌는데 대담하고 화려한 색상과 큰 무늬의 디자인으로 나타났다. 요나쉬의 '크리오이'(Krieau)〈그림 6〉를 살펴보면 나팔꽃과 잎들을 단순하고 평평하게 표현하고 검정색의 바탕위에 보라, 초록, 빨강과 흰색 등의 색상을 사용하여 강한 대비효과를 나타내고 있다. 이러한 '살아있는 색의 유희'는 또한 오스트리아 내부에 잠재되어있는 민속미술(folk art)의 영향이라고 볼 수 있다.[25] 1910년대 초반에 많이 제작된 이러한 양식의 디자인은 인테리어용 직물로 주로 사용되었는데 1차 세계대전전의 좋았던 시대를 반영하듯 밝고 선명하며 경쾌하며 서정적이다.



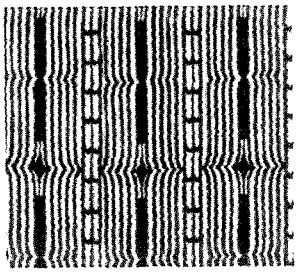
<그림 7> L. H. Jungnickel, Hochwald, 1910/1911.

세 번째로 회화나 일본패턴에서 보여지는 풍경 등의 회화적인 모티브를 단순하게 표현한 것이다. 융니클(Ludwig H. Jungnickel)의 '고산'(Hochwald)〈그림 7〉은 밀림속의 나무와 꽃, 새와 여러 동물들을 단순화하여 표현하고 있는데 그 짜임과 표현이 아름답고 평화로워 숲의 정취를 잘 살리고 있다.

네 번째로 작은 단위의 유희적인 직선과 곡선으로 만들어진 기하학적인 양식의 작품들이다. 사각형과 수직 수평구조로 이루어진 문양들은 주로 호프만과 리카르츠가 만들었다. 1910년에 만들어진 리카르츠의 '아일랜드'(Irland)〈그림 8〉는 대담한 기하학적인 구성을 하고 있는 커다란 리피트로 기하추상 회화적인 성향을 띠고 있다. 이 디자인은 빨강과 노랑, 검정, 흰색 등의 강렬하고 대조적인 색상을 사용하고 있으며 당시 미술사조와 비교해 볼 때 시대를 앞서가는 선구자적인 안목을 엿볼 수 있다. 이러한 대담한 회화적 성향은 후에 기하학추상은 몬드리안의 신조형주의나 러시아의 절대주의, 구축주의 회화와 직물이 나타나는 1920년대 중반 이후에나 더욱 더 심화되어 나타나게 된다.



<그림 8> M. Likarz, Irland, 1910/1913.

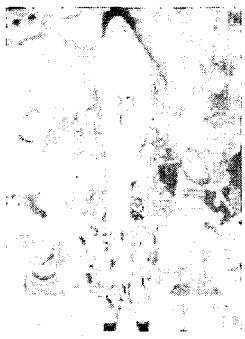


<그림 9> J. Hoffmann, Wasserfall, 1910/1913.

다섯 번째는 자연물이나 자연현상, 풍경 등의 느낌이나 모습을 추상적으로 표현한 디자인이다. 호프만의 '폭포'(Wasserfall)〈그림 9〉는 물이 쏟아져 내리는 듯한 운율적인 느낌을 기하학적인 선으로 표현하고 있다. 이러한 디자인들은 유희적이며 에너지 넘치는 운동감을 표현하고 있으며 색채도 다양하고 화려하다.

이러한 신선한 디자인은 빈공방 직물디자인에 새로운 활력을 넣은 페헤에 의해 더욱더 활발해졌다.

그는 빈공방 1910년대 중반이후 조형적인 리더로서 직물디자인은 물론 패션 등의 다양한 영역에 재주를 나타내었다. 그는 다양한 문화에 대해서도 깊은 관심을 가지고 있었고 여러 영역과 기법을 넘나들며 무한한 창작력을 과시하였는데 그의 작업의 특징은 도발적이고 자유로우며 흐르는 듯한 유연성에 있다.[26] 그의 작업은 어느 한 경향에 머무르지 않고 다양하고 독자적이었는데 '마리나'(Marina)<그림 10>에서는 추상적이고 유연한 아르누보를 연상시키는 구불구불한 곡선들로 구성하기도 하였다. 화려한 색으로 구성된 이 작품은 봄의 생기를 나타내듯 색과 형태에서 리듬감을 나타내고 있으며 율동적이고 활기에 넘쳐있다.



<그림 10> G. Klimt, 비어몬티 초상화 D. Peche, Marina직물로 제작한 의상, 1916.

페헤의 디자인은 다양해서 기존의 빈공방 직물디자인 형식의 답습은 물론 풍부한 다른 양식을 선보였다. 그의 기법은 자연 모티브의 양식화와 그래픽적인 요소, 회화적인 효과, 옴브레(ombre)효과<그림 12>를 내기도 하였다. 그는 때로는 가볍고, 때로는 날카로운 미묘한 선적인 선적인 유희를 즐기기도 하였고 자유로운 터치와 명랑하고 귀여운 느낌을 주는 유희적인 작품들을 제작하기도 하였다.[27] 그의 양식은 빈공방의 디자이너들에게 많은 영향을 끼쳐 빈공방 디자인을 감성적으로 풍부하게 하는데 큰 역할을 하였다. 그의 개성있는 디자인 등은 그의 사후 자주 모방되기도 하였다.

이렇게 빈공방의 직물디자인은 1910년대에 전성기를 맞아 호프만과 페헤의 영향 하에 독자적이고 창의적인 디자인을 양산하게 되었던 것이다.

3. 정체기 및 쇠퇴기: 1920년대의 직물디자인

1차 세계대전이 끝난 1920년대 초반은 경제적인 어려움이나 혼란한 정치상황, 불확실한 외국의 변화와 사회주의의 확산 등 불안전한 상황이 계속되었지만 빈공방의 사업은 큰 무리 없이 잘 진행되었다.

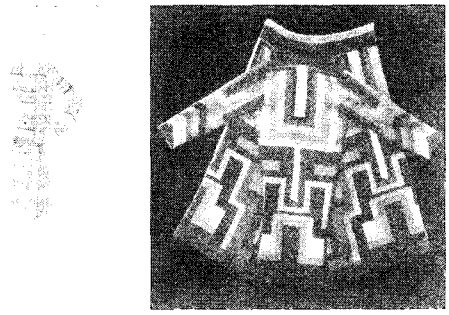
1920년대 초반의 빈공방의 디자인작업은 여전히 페헤에 의해서 이끌어졌고 앞 시대의 경향을 답습하고 있었다. 그러나 중반에 들어서면서 경향은 급속도로 달라지기 시작하였다. 서구유럽은 서서히 기계주의 미학의 시대로 접어들기 시작하였다. 독일은 1919년에 바우하우스(Bauhaus)를 개교하였으며 네덜란드의 디스틸(De Stijl) 운동, 러시아의 구성주의, 이태리의 미래주의 등의 영향으로 새로운 산업시대에 적합한 새로운 기하학적인 양식이 개발되었다. 새로운 사회의 표현으로서 미와 조화를 이루면서 실질적으로 생산 가능한 제품을 생산해 낼 수 있는 조형운동은 당시 지식인과 아방가르드한 예술가에 의해 받아들여졌다.[28] 이러한 이성적이고 실용적이며 순수주의에 기초한 모더니즘의 새 기운은 유럽대륙에 서서히 퍼져나가기 시작하였으며 이러한 분위기는 빈공방에도 스며들기 시작하였다.[29]

아방가르드한 예술 양식은 1920년대 중반에 가서야 빈공방의 직물디자인작업에 적극적으로 반영되기 시작하였다. 호프만은 추상기하학적인 모더니즘과 전통적인 디자인 사이에서 갈등을 보이기 시작하였다. 그가 모더니즘을 예견하는 안목을 가지고 선구적으로 기하학형태를 채택했지만 그것은 그의 취향과 잘 맞아 떨어진 장식적인 성향이었을 뿐 본질적인 모던디자인운동의 이념과 본질에 의거한 것은 아니었다. 그는 장식과 기능 간의 미묘한 문제에 갈등을 보이고 있었으며 예술성을 지닌 기능적인 제품을 생산해 내고자 하였지만 영국의 예술공예운동처럼 기계적인 공정보다 수공적인 것의 선호로 앞으로 나아가지 못하였다. 기능성과 효용성을 앞세운 모더니즘이라는 시대의 큰 흐름 앞에서 초기

모더니즘(Proto- Modernism)의 성향을 보이던 빈공방 장식문양의 조형성은 빛을 잃어가기 시작하였다.

빈공방의 마지막 10년간은 장식적인 경향과 추상적인 경향이 반반으로 점차 개성을 잃어갔던 시대이다. 1925년 파리에서 열린 국제 장식미술전에 참가한 빈공방은 호프만에 의해 양식화된 컬러풀한 꽃문양을 전시하였으나 그 전과 같은 큰 호응은 얻지 못하였다. 이 전시회에서는 전에 빈공방의 선구적인 직물디자인에 의해 자극받은 프랑스와 유럽각국의 예술적인 장식디자인은 좀더 모티브나 기법면에서 다양화된 경향을 보여주었고 그에 반해 빈공방의 직물은 시대에 뒤떨어진 고답적인 느낌을 줄 뿐이었다. 이 전시회에 소니아 들로네(Sonia Delaunay)는 추상작품과도 같은 프린트직물과 의상제품이 선보였고 러시아 아방가르드 작가의 기하학적인 양식과 이태리 미래주의자들의 작품도 전시되었다.[30] 이렇게 추상적인 예술사조에 입각한 장식문양으로 새롭게 선보인 이 전시회는 국제적으로 많은 반향을 일으켰고 아르데코(Atr Deco)라는 이름으로 명성을 떨쳤다. 이 전시에서 호프만을 비롯한 빈공방의 작가들도 아방가르드한 추상 기하학적인작품에 깊은 영향을 받았다.

이 시기의 빈공방의 직물디자인부의 리더는 리카르츠와 스니첵(Max Snischek)이었다. 그들은 대담하고 역동적인 기하학 패턴과 아울러 양식화된 식물 형태에 강한 칼라를 사용하였고 그 중 리카르츠는 가장 모더니즘에 가까운 기하학양식으로 추상디자인작업을 하였다. 그의 작품 '에브로'(Ebro)<그림 13>는 직선을사용한 커다란 리피트의 디자인으로 추상 회화적인 성향을 나타낸다. 그의 작업은 들로네의 추상적인 기하학적인 작업<그림 14>과 비교할 수 있는데 특징적인 조형의 요소와 구성방식은 서로가 비슷하지만 근본적인 개념에서 큰 차이가 난다고 볼 수 있다. 들로네의 패턴디자인은 야수파와 입체파에 영향을 받아서 광선의 역동적인 상호작용과 조화를 기하학적인 형태와 원색의 색채로 표현하고자 한 오르피즘(Orphism)회화에 근거하고 있다.[31] 들로네는 색의 상호작용에 관계한 회화의 개념을 직물의 패턴과 의상디자인에 적용시키고자 하였다. 그것에 반해 리카르츠의 작업은 추상회화의 개념이 아닌 호프만의 영향으로 기하학적인 조형요소를 선호하였던 취향에 근거한 것이다. 그러나 리카르츠의 디자인은 그가 장식적인 패턴문양의 기본성질을 잘 이해하고 있는데서 나오는 풍부한 경험이 형태의 대담함과 칼라의 다양성에 잘 녹아 있다고 볼 수 있다. 그의 작업에 나타나는 색은 들로네의 것과 비슷하지만 강한 색채대비와 장식적인 조화에 좀 더 치중하고 있다.



<그림 13> M. Likarz, Ebro직물로 의상스케치 1926.

<그림 14> Sonia Delaunay, G. Swanson을 위한 수놓은 자켓, 1926.

리카르츠와 마찬가지로 많은 젊은 디자이너들에 의해 추상회화적인 성향의 문양들이 만들어졌다. 비르케의 '필립'(Philip)<그림 15>과 같은 작품에는 칸딘스키의 구성적인 요소나 러시아 구성주의의 구축적인 조형요소를 찾아 볼 수 있다.

<그림 15> C. Birke, Philip, 1924.

기하추상적인 문양 이외에도 이시기에 장식적으로 귀엽고 대중적인 양식화된 꽃이나 풍경들이 기하학적인 요소들과 서로 혼합되어있는 문양들이 만들어지기도 하였고 스프레이효과를 이용한 번진 듯

한 효과를 보여주는 디자인도 개발되었다.

빈공방의 직물디자인은 직물디자인부가 신설되는 1910년대에 시대를 앞서는 기하학적인 요소와 일본미술의 영향을 받아 전시대의 직물디자인과는 다르게 단순하고 양식화된 동식물의 모티브를 효과적으로 병치하고 구성하여 직물디자인의 새로운 경향을 선도하였다. 빈공방 직물디자인의 조형적인 의의는 첫째로 패턴의 추상 언어를 시대의 흐름에 맞게 개발하였고 둘째로 기존의 전통적인 꽃과 동식물의 모티브를 다양한 방법으로 특성화하여 독자적인 디자인을 양산하였다. 노이비르츠(Neuwirth)가 언급한 것 같이 빈공방의 직물디자인은 이성적인 면과 감성적인면의 두가지 상반된 요소가 공존하고 있다.[32] 호프만의 건축적이면서 동시에 모던한 요소와 페헤의 자유분방한 선적인 유희를 보이는 작품이 공존하고, 이상적이고 엄격하고 조용한 고전적인 요소와 부드럽고 때로는 활기있고 감성적인 낭만적인 요소가 공존한다. 또한 장식이 절제되기도 하고 과다하기도 하며, 색상의 사용도 단색화법과 원색의 화려한 퍼레이드가 동시에 보여지는 특성을 보여주고 있다. 이러한 성향은 호프만의 기하학적인 조형감각과 페헤와 그 밖의 젊은 작가들의 밝고 감성적인 두요소가 빈공방직물에 조화롭게 잘 나타나고 있기 때문이다. 이렇게 빈공방의 직물디자인은 커다란 두개의 전쟁 사이에서 명성을 유지하며 시대의 조류에 맞춰 추상적인 기하학적인 요소를 디자인에 적용하였지만 1920년대 후반 상업적인 면에서 실패를 면치 못했고 독창성면에서도 크게 빛을 발하지 못한 채 쇠퇴하게 되었던 것이다.

Ⅳ. 빈공방 의상디자인의 예술적 특성

산업혁명이 시작되는 19세기 초반에 다색의 날염디자인기술이 발전되고 복잡한 꽃무늬가 저가로 대량생산 되면서 프린트직물이 여성의 의복에서 중요한 역할을 하였다. 작은 꽃무늬 실크직물과 함께 19세기 중반 산업박람회에 일본물건이 소개되면서 기모노와 염색된 천이 서구에 인기를 끌게 되었다. 일본의 직물과 기모노는 서구적으로 번안되어 실내복이나 드레스로 만들어 졌는데 기모노의 재단양식이나 문양, 자수 등의 직물기법 등은 워스(Charles F. Worth)나 뽀와레(Paul Poiret), 포르트니(Mariano Fortuny), 비요네(Madeleine Vionnet) 등의 의상디자이너들에게 큰 영향을 끼쳤다.[33] 그들은 기모노 스타일의 앞여밈 스타일과 직선평면재단 기법, 기모노 슬리브 등의 의상디자인 요소를 응용하여 디자인하거나 서양복식에 일본직물디자인에 나타난 나비나 난초꽃, 국화꽃, 물결무늬와 공작새, 물가의 화초풍경 등의 일본적인 모티브를 가지고 수를 놓거나 비즈를 다는 기법을 사용하기도 하였다.

이시기 의상디자이너들은 시대의 예술사조에 대해 많은 관심을 가지고 있었다. 장인에 머물렀던 전시대와는 달리 공예의 예술화운동의 영향으로 의상디자이너들은 의상디자인을 창조해내는 예술의 영역으로 인식하기 시작하였다. 그들은 의상을 점차 예술의 관점에서 생각하고 영감을 얻으려 하였으며 의상전체 요소를 시각적인 회화의 관점에서 바라보고 표현하고자 하였던 것이다.[34] 그러한 관점에서 그들에게 직물문양은 의상을 종래와 다르게 보이게 하는데 효과적인 역할을 하고 있음을 깨달게 되었던 것이다. 처음에 의상디자이너들은 일본의 직물문양을 그대로 답습하는 형태를 보였지만 점차 독자적인 직물 제작에 관심을 기울였다. 의상디자인에서의 직물문양디자인의 중요성은 빈공방의 의상디자인에서도 명백하게 나타난다. 그래서 포르트니로 하여금 독자적인 텍스타일을 창조하게 하였으며 뽀와레로 하여금 직물학교를 건립하게 하였다. 빈공방의 예술적인 직물과 의상디자인은 이러한 시대의 요구에 앞서 나갔고 뽀와레를 비롯한 의상디자이너들에게 자극을 주었다.

1910년대부터 빈공방의 앨범에 빈공방의 직물로 만들어진 드레스와 블라우스를 찍은 사진들이 보이기 시작한다.[35] 1910년에 비스길 총책임자로서 시작한 패션파트는 마리안네 젤(Marianne Zell)이 재단사로 의상 생산 업무를 맡으며 활발하게 가동되기 시작하였다.[36] 의상디자인부의 작업들은 총체예술개념의 일환으로 시작되었으며 옷이 예술작품의 일부가 된다고 생각한 반데 벨데의 생각에 영향을

받고 있다.[37] 반데 벨데의 옷은 영국 라파엘전파에 의해 시작된 개혁의상(reform dress)에 그 기본형태를 두고 있었다. 허리를 꽉 조인 기존의상에 비해 개혁의상은 인체를 조이지 않는 편안한 실루엣의 자루형태의 드레스로 의학적이고 위생적인 고려를 담고 있는 의상이다.[38] 이러한 유겐트 스틸적인 디자인은 독일 공작연맹으로도 전해졌으며 직접 의상을 디자인한 클림트와 호프만의 빈공방 의상에도 큰 영향을 주었다.

1910년대 초기의 빈공방 의상디자인에는 직물의 문양이 중요한 역할을 담당하고 있다. 그 이유는 앞서 서술한 예술의 총체개념인 예술근거한 시각적인 통일성이라는 관점에서 의상디자인에 직물의 문양이 깊게 연관되었기 때문이다.

빈공방 의상에 직물이 사용된 것을 살펴보면 프린트직물이 부분적으로 다른 천과 매치되어 만들어지기도 했으며 프린트직물을 이용해 블라우스나 치마, 드레스를 만들기도 하였다. 1910년대 초기의 의상사진을 보면 의상의 칼라나 드레스의 앞단이나 앞면의 중앙부분, 팔부분 등 옷의 일부분에 기하학적인 문양이나 양식화된 식물문양이 프린트된 직물이 단순한 색상의 천과 대조적으로 매치된 디자인을 많이 볼 수 있다. 1911년도의 빈공방 드레스〈그림 16〉들은 둥근 목선에 허리를 조이지 않는 일자형이거나 가슴아래 주름을 집어넣은 단순한 형태를 띠고 있다. 이 드레스들은 전체적으로 편안하게 흘러내리게 디자인되어 있으며 앞판 중앙부분에 장식문양의 천이 사각으로 길게 덧대어 평범한 전체의 디자인에 액센트를 주고 있다. 옵아트느낌이 나는 사각과 다이아몬드로 이루어진 모저의 '암젤'(Amsel) 직물로 디자인한 의상〈그림 17〉을 보면 하이웨이스트의 블라우스에 팔부분과 치마부분에 빈공방 직물을 효과적으로 배치하고 있다.

비스길은 다양한 의상디자인을 보여주고 있는데 자신이 디자인한 직물 아마이제(Ameise)를 사용해 만든 드레스〈그림 5〉는 기모노와 같은 직선적인 라인을 보여주는 옷으로 그의 대담한 직물문양이 옷에 지배적인 역할을 하고 있다. 1913년에 스레스카의 천으로 그가 만든 퍼가 달린 코트〈그림 18〉는 대담하고 큰 문양과 화려한 색, 풍성한 주름 등 모든

<그림 16> 빈공방 드레스, 1911.

<그림 17> K. Moser의 직물 Amsel, 1911.

것이 합쳐져 강렬하다 못해 과다한 느낌을 주고 있다. 대부분의 빈공방 의상디자인에는 직물의 문양이 강조되어 사용되었는데 이것은 의상디자인에서 직물문양은 총체예술개념을 나타내주는 이념을 전달하는 도구로서 쓰였으며 직물의 예술적인 특성으로 인해 의상디자인에 활력을 주는 역할을 하고 있음을 알 수 있다.

이렇게 빈공방의 의상에 직물이 중요한 위치를 차지하게 된 데에는 빈공방 직물과 의상파트간의 긴밀한 상호활동에도 있었지만 일본 기모노와 빈공방과 뽀와레(Paul Poiret)와의 교류에서도 그 원인을 찾을 수 있다.

<그림 18> E.Wimmer-Wisgill, Cresta 코트, 1913.

<그림 19> Snichek의 Haus Jacket스케치, 1928.

일본 기모노의상은 빈공방 직물은 물론 의상디자인 전반에 큰 영향을 주었는데[39] 육체를 제한하지

않는 편안하고 풍성하며 느슨한 형태의 평면적인 스타일과 문양이 강조되어있는 디자인이 그들에게 매력적으로 받아들여졌다. 프린트직물이 의상에서 부분적으로 액센트를 주기도 하고 전체적으로 화려하게 사용되기도 하였던 것은 일본의 기모노의 화려한 문양과도 맥을 같이하고 있다고 본다.

쁘와레는 1911년 빈을 방문하였는데 그의 직선적이고 슬림한 실루엣과 하이웨이스트의 디자인은 빈공방의 의상디자인에 영향을 주었다. 쁘와레와의 교류를 통해 빔머 비스길은 새로운 파리의 꾸띄르 모드를 알게 되었고 플뢰게 의상실(Salon der Schwestern Floege)을 비롯한 빈공방의 패션은 프와레의 이국적인 디자인과 직물사용에 새로움을 느꼈다.[40] 쁘와레는 빈공방의 직물에 매료되어 많은 양을 구매하였고 파리로 돌아가 이 직물로 드레스를 만들었다. 이렇게 쁘와레가 인식한 빈공방 직물의 매력을 통해 빈공방의 의상디자인은 새로운 직물패턴에 대한 중요성과 의미를 새삼 깨달게 되었던 것이다.[41]

유행을 선도하였던 여성용 바지 디자인과 평평한 칼라의 코트와 자켓, 긴 드레스를 만들었던 1910년대 초반과는 달리 1914년 전쟁이 시작되면서 빈공방의 모드는 변화를 보여준다. 전쟁으로 직업여성이 증가하고 물자가 부족하자 몸의 윤곽을 이전에 비해 드러내는 날씬한 실루엣의 짧아진 스커트와 무채색의 실용적인 디자인이 유럽전체에 퍼지게 되었고 빈공방도 그 영향을 받게 되었다.[42] 그러나 전쟁 중에도 빈공방에 대한 긍정적인 인식을 갖고 있었던 상류층은 화려한 색상의 수공예공정이 가미된 의상을 계속 착용하였다. 전쟁이 끝날 무렵에서야 빈공방은 좀더 대중성을 지닌 복식으로 전환되었는데 좁은 실루엣의 짧은 치마인 실용적인 복식이 만들어졌다.

젊은 세대들이 디자인한 1920년대의 의상디자인은 단순하고 슬림한 형태로 직물디자인이 강조되어 있다. 1926년 리카르츠가 스케치한 에브로직물을 사용한 의상디자인〈그림13〉을 보면 직선형의 실루엣에 허리에 느슨하게 벨트를 맨 스타일로 선적이고 기하학적인 문양이 전체에 나타나고 있다. 플뢰겔이 디자인한 파파게나(Papagena)직물로 만들어진 의상〈그림20〉도 가늘고 긴 실루엣의 사선적인 여밈을 갖고 있는 자켓과 장식적인 짧은 치마로 노랑과 빨강의 화려한 직물에 의해 전체적으로 세련된 느낌을 준다.

빈공방 의상디자인부의 단골고객들은 빈의 상류층이었다. 소냐 크닙스(sonja Knips)나 비어몬티(Friederike Beer-Monti), 프리마베시(Maeda Primavesi) 등은 규칙적인 주문자겸 후원자로 그들의 집은 빈공방의 제품으로 둘러싸여 있었다. 그 중 비어몬티는 빈공방의 직물로 된 옷을 자주 입었고 그의 모습은 걸어다니는 빈공방의 광고판 역할을 하였다고 하는데 그녀의 빈공방 의상과 직물에 대한 자부심이 그대로 나타난다.[43] 화가들에 의해 빈공방의 직물이 그림에 나타나기도 하였는데 그중 페헤의 직물 '마리나'로 만들어진 퍼를 달은 외투와 바지를 입은 비어몬티의 의상은 클림트의 초상화〈그림 11〉와 쉴레(Egon Schiele)의 빈공방 특유의 기하학적인 모티브의 긴 옷을 입은 초상화는 유명하며 빈공방 직물의 회화적인 성향을 보여준다. 이렇게 빈공방의 직물은 후원자들이나 뜻을 같이하는 예술가들에 의해 사랑을 받았으며 직물디자인에 나타나있는 시대를 이끌고 앞서나가는 예술적인 조형감각에 의해 시대의 유행을 이끄는 역할을 하였다. 또한 총체미술의 개념으로 시작된 빈공방의 모드는 예술적인 작업으로 인정받았으며 완전한 삶의 공간을 이루는 요소로서 중요한 의미를 갖고 있다. 직물디자인은 이러한 빈공방의 의상디자인을 예술과 연결시키는데 중요한 역할을 하였다.

V. 결론

빈공방 직물디자인부는 공방전체의 작업에 영향을 끼치고 널리 그 이름을 알리게 만든 중요한 부서였고 마지막까지 경제적으로도 가장 성공한 부서였다. 이렇게 성공을 할 수 있었던 중요한 요인은 빈공방의 정신적인 이념의 실현을 위해 예술가와 수공업자 후원자가 힘을 합쳐 적극적으로 활동을 하였다는데 있다.

빈공방의 직물디자인부는 다른 부서와 마찬가지로 호프만이라는 핵심리더에 의해 처음부터 총체예술 개념이라는 뚜렷한 정신적인 대명제 아래서 구심점을 갖고 활동하였다. 생활의 모든 시각적인 영역에서의 예술화를 추구하고 전체의 영역을 통일시키고 일체성을 주어 조화시키려고 한 이상적인 그의 사상은 단지 스타일의 창조만이 아니라 디자인을 통해 인간의 삶의 질에 초점을 맞췄다는데 중요함이 있다. 통합된 공간 안에서 미적인 감정의 순화를 추구한 유토피아적인 이상의 실현을 위해 빈공방은 직물디자인과 같은 장식문양에도 예술적인 창의성을 집어넣었다. 그 결과 빈공방의 새로운 예술적인 문양들은 총체예술개념을 실현하는 도구로서 큰 역할을 담당하였다.

빈공방 직물디자인의 조형적인 특성과 의의는 시대를 앞서가는 조형감각으로 모더니즘을 예견하는 직물디자인을 하였고 이러한 선구적인 예술적인 감각으로 아르데코라고 하는 예술장식의 전성기를 이르게 하는 촉매역활을 하였다. 맥킨토시의 디자인에 나타난 기하학적인 형태와 일본문양에서 보여준 단순하게 양식화된 동식물의 평면적인 그림과 강렬한 색채 등을 가지고 모저와 호프만은 물론 그의 뒤를 잇는 페헤나 리카르츠 같은 뛰어난 감각의 젊은 세대와 힘을 합해 다양하고 독자적인 디자인을 양산하였다. 빈공방의 문양은 형태에 있어서 절제와 단순화로 느껴지는 간결함으로 대표되는 이성적인 성향과 페헤의 작업에서 느껴지는 풍부하고 자유로운 감성적인 성향인 두가지 요소가 공존하고 있다. 또한 최고조로 정련된 칼라인식, 문양 안에서의 느껴지는 환상의 풍부함 등으로 섬유문양의 미적인 효과를 최대한 발휘하였다.

빈공방의 직물디자인의 예술적인 성향은 의상디자인에도 많은 영향을 끼쳤다. 빈공방의 예술적 성향을 지닌 직물로 만들어진 의상디자인은 당시 의상디자이너에게 직물의 중요성을 인식하게 하였으며 의상의 예술성을 일반에게 인식시키는 역할을 하였다. 빈공방 직물파트의 활발한 예술적 작업의 성과는 그동안 장인의 작업인 '소예술'(miner art)로서 무시되어온 직물과 의상디자인에 내포된 예술적인 잠재력을 인식하고 예술의 한 분야로 인정받게 하였다. 빈공방 의상디자인은 후원자이며 애호가인 상류층에게 그림을 입고 다니는 효과를 주어 앞서가는 예술 감각과 패션리더로서의 자부심을 주었다.

빈공방 직물디자인은 유토피아적인 이념이 반영되고 모더니즘 조형의 특징인 단순성, 기하추상적인 대담성이 표현된 예술적인 특성을 가진 새로운 형태를 예견한 선각자적인 디자인으로서 큰 의의가 있다고 할 수 있다. 또한 예술가들에 의해 그들의 이념을 문양에 적극적으로 반영하려고 시도하고 회화적인 요소를 가지고 장식문양으로 개발되어진 사례로서 큰 의의가 있다고 하겠다. 새로운 조형의 창조를 통해 새로운 시대로 이끌려고 한 예술가들의 의지가 직물디자인 안에 들어있다는 것은 21세기를 여는 이 시점에서 디자인을 하는 사람들이 한번은 생각해 봐야 할 논제는 아니가 하는 생각이 든다.

참고문헌

1) Stuart Durant (1986). *Ornament.* N.Y.: The Overlook Press, p. 240, 1913년 ROGER Fry가 Ducan Grant, Vanessa Bell 등과 함께 영국 런던에서 결성한 직물디자인그룹으로 빈공방의 모델에 따라 모든 종류의 수공제품과 직물디자인을 하였다.
2) Angela Voelker (1994). *Textiles of the Wiener Werkstaette 1910-1932.* N.Y: Rizzoli, p. 204.
3) Angela Voelker (1994). 앞의 책, p. 7.
4) Julius Lessing (1898). *Das moderne in der kunst.* Leonie von Wilckens (1977). *Geschichte der deutschen textilkunst.* Munchen: Verlag C.H. Beck. p. 165에서 재인용.
5) Jane Kallier (1986). *Viennes design and the wiener werkstaette.* N.Y.: Galerie St. Etienne, p. 7.
6) Jane Kallier (1986). 앞의 책, p. 29.
7) 양취경 (1996). 비인공방에 형성된 예술의상 연구. 한국복식학회지, 8월.
홍기현 (2002). 근대유럽복식과 미술의 상호작용. 복식문화연구, 10(1).
차임선 (1996). 찰스 르네 매킨토시의 텍스타일디자인에 관한 연구. 한양대학교 박사학위논문.
노혜경 (1996). 현대섬유디자인의 형성과정과 특성에 관한 연구. 홍익대학교 석사학위논문.
8) Jane Kallier (1986). *Viennes Design and the Wiener*

Werkstaette. N.Y.: Galerie St. Etienne, p. 7.

9) 차임선 (1996). 앞의 논문, p. 37. 애쉬비의 수공예길드(Guild of Handicraft)는 1888년 영국에서 수공교습과 물품제작을 목표로 형성되었다.

10) Jane Kallier (1986). 앞의 책, p. 29.

11) Monroe C. Beardsley, 이성훈, 안원형 역 (1987). 이론과 실천. 미학사, pp. 350-351.

12) Leonie von Wilckens (1977). *Geschichte der deutschen textilkunst*. Munchen: Verlag C.H. Beck, pp. 168-169.

13) Jane Kallier (1986). 앞의 책, p. 9.

14) Jane Kallier. 앞의 책, p. 15. 1919년까지 직물디자인 파트 대한 정확한 기록이 존재하지 않는데 이 파트는 패션과는 달리 특별한 자격이 있는 전문가가 배치될 필요가 없었고 당시의 긴급한 필요에 의해 모든 빈공방의 멤버들이 참여했기 때문에 자연스럽게 성립된 것으로 보여진다.

15) Leonie von Wilckens (1977). 앞의 책, p. 186.

16) Leonie von Wilckens (1977). 앞의 책, p. 10.

17) Lesley Jackson (2002). *Twentieth-century pattern design*. N.Y: Princeton Architectural Press, p. 36.

18) Angela Voelker (1994). Textiles of the wiener werkstaette 1910-1932. N.Y: Rizzoli, p. 8.

19) Leonie von Wilckens (1977). 앞의 책, p. 185. 레싱(Lessing)이 1873년 빈에서 열린 만국박람회의 텍스타일을 보고 평가함.

20) Stuart Durant (1986). *Ornament*. N.Y.: The Overlook Press, p. 163와 Leonie von Wilckens. 위의 글, p. 167.

21) Angela Voelker (1994). 앞의 책, p. 7.

22) Lesley Jackson (2002). *Twentieth-century pattern design*. N.Y: Princeton Architectural Press, p. 31.

23) Rupert Faulkner (1988). *Japanese stencils*. Harry N. Abrams Inc. N.Y. p.

24) Leonie von Wilckens (1977). 앞의 책, p. 168.

25) Angela Voelker (1994). 앞의 책, p. 62.

26) Lesley Jackson (2002). 앞의 책, p. 40.

27) 양취경 (1996). 앞의 논문, p. 154.

28) 길리안 네일러, 박연실 역 (1991). 미술공예운동, p. 208.

29) Jonatan M. Woodham (1977). *Twentieth century design*. Oxford Uni Press, p. 34.

30) Paul Atterbury (1990). *Art deco patterns*. N.Y.: Portland House, p. 8.

31) Elizabeth Morano (1986). *Sonia Delaunay*. N.Y.: Gerorge Braziller, Inc., p. 11.

32) Lesley Jackson, p. 40.

33) Fashoin (2002). *A history from the 18th to the 20th century*. Taschen Verlag, p. 290.

34) Peter Wollen (1999). *Addressing the century*. London: Hayward Gallery, p. 9.

35) 빈공방에 남아있는 의상사진들은 그 의상들이 의상파트에서 디자인하고 제작한 것인지 아니면 단지 직물만을 사용하여 만든 것인지는 확실하지 않다. 당시 빈공방과 관련 없는 재단사나 건축가, 시민들이 미터단위로 천을 사서 물건을 제작하기도 하였기 때문이다.

36) 양취경. 앞의 논문, p. 149.

37) Leonie von Wilckens, p.168 반데 벨데는 자신의 집과 어울리는 새로운 스타일의 옷을 디자인 하였는데 옷은 장식의 과다나 테크닉보다는 인간의 자연적인 형태에 근거하고 있으며 입는 사람의 실제적인 삶과 자신의 요구에 잘 맞아야 한다고 생각하였다

38) 홍기현. 앞의 논문, p. 40.

39) 홍기현. 앞의 논문, p. 44. 1907년 빈 모드지에는 빈의 유행에 기모노 슬리브 등의 일본풍이 크게 영향을 미치고 있다고 보도하고 있다

40) Peter Wollen (1998). *Adressing the century*, Hayward Gallery, p. 10.

41) Angela Voelker (1994). 앞의 책, p. 203. 쁘와레는 파리로 돌아가 빈공방의 형태를 딴 스튜디오 마틴(Ecole d'art decoratif Martine)을 열었는데 화가인 뒤피(Paul Dufy)를 중심으로 젊은 소녀들을 고용해 본능적인 상상력을 바탕으로 많은 직물디자인을 생산하였다.

42) 홍기현. 앞의 논문, p. 46.

43) 신성림 (2002). 클림트, 황금빛 유혹, 다빈치, pp. 150-151.