

# Gerrit Rietveld 가구디자인의 조형특성연구<sup>1</sup>

서정연<sup>2</sup>

## A Study on the Characteristics of Gerrit Rietveld's Furniture Design<sup>1</sup>

Suh Jeong Yeon<sup>2</sup>

### ABSTRACT

Gerrit Rietveld who is Dutch architect and furniture designer had explored the plastic abstractness based on the universality of De Stijl principle. He had tried to expand the boundary of furniture design bound to traditional form and decorative aesthetics. Beginning of 20th century, he opened the new aesthetic realm of pure and abstract value for furniture design for the first time. Through this research, the results can be summarized as follows. The characteristics of his design are abstractness, spatial consideration and tectonic construction. The abstractness is attained by simplifying constructional material into geometrical forms such as straight line, rectangle and square. And he adopted unconventional way of construction in order to increase this abstractness. The space included in his furniture can be expressed in the new technology of joint, the visual transparency using linear material, and the destruction of corners. All these aspects harmoniously helped the feeling of architectural space of flow. Through the exposed frame of furniture, Rietveld emphasized on the tectonic construction by methodological treatment such as piling-up or overlapping material. The characteristics of Gerrit Rietveld's design are abstract, spatial and tectonic. These aesthetical tendencies could be understood as a junction between De Stijl's principles and modern architecture's spatial preferences-flow and extension of space-.

**Keywords:** Gerrit Rietveld, De Stijl, abstract, space, tectonic.

### 1. 서론

네덜란드의 가구디자이너 겸 건축가인 헤리트 리트펠트(Gerrit Rietveld, 1888~1964)는 가구, 실내, 건축에 이르기까지 다양한 분야에 독특한 작품세계를 보여주었다. 네덜란드의 유티렉(Utrecht)을 중심으로 활발한 활동을 벌인 근대미술운동인 데 스틸(De Stijl)의 일원이기도 했던 그의 가구디자인은 거의 80여년이 지난 오늘날까지도 매우 현대적인 감각을 지니고 있다는 평가

1. 논문접수: 2009. 04. 03.; 심사: 2009. 05. 06.; 투고확정: 2009. 07. 17.

2. 숭실대학교 건축학부 실내건축전공 School of Architecture, Soongsil University, Seoul 156-743, Korea.  
E-mail: jysuh@ssu.ac.kr

를 받고 있다. 이미 1940년대 후반 스위스 출신의 건축역사가이며 디자인이론가인 지그프리트 기디온(Sigfried Giedion)은 헤리트 리트펠트의 가구디자인이 매우 독창적이며 선구적인 작업이었다고 평했다. 또한 기디온은 가구디자인이 예술혁명의 전면에서 본적이 없었음을 지적하며 리트펠트 디자인의 이룩한 혁신적 의미를 평가하였다.(Giedion 1948) 리트펠트 가구의 아방가르드적인 경향은 그가 데 스틸의 동료인 아우트(J.J.P. Oud)에게 1920년에 보낸 편지에서 확인할 수 있다.(Blotkamp, 1986) 대중을 만족시키기 위한 상품적 가치로서 가구디자인을 보지 않았다는 측면에서 그의 가구는 자신의 조형적 이상을 표현하고자 하는 실험작들로 보아야 한다. 바꾸어 말하면 그의 가구디자인, 특히 데 스틸 잡지를 통해 게재되었던 가구들을 이해함에 있어 유행하는 스타일로서의 형태가 아니라 마치 새로운 조형성의 조각 작품을 보듯 보아야 한다는 뜻이기도 하다.

오늘날에 보는 리트펠트의 가구디자인의 현대적 세련됨과 간결함으로 보일 수 있으나 그가 이들을 디자인한 1910년대 말에서 1920년대의 시점에서 보면 그의 디자인은 이전에는 전례를 볼 수 없는 디자인적 혁신과 새로운 조형혁명이었다고 할 수 있다. 실제 그가 데 스틸잡지에 자신의 작품을 게재하며 약간의 글도 기고하던 시기는 약 7년 정도에 불과하며 그가 실험적 디자인을 행하며 가구를 제작한 기간도 이 시기와 거의 일치한다. 자신이 부친의 공방에서 독립하여 홀로서기를 하며 새로운 디자인적 실험과 모색을 한 이 기간 동안 그는 자신만의 독창적인 조형어휘를 발견하며 이를 가구, 실내, 건축공간에 적용시킨다. 짧은 기간이지만 30대 초·중반이라는 왕성한 나이였으며 10여년에 이르는 가구공방에서의 실무와 미술동호회, 야간건축대학 등에서의 예술, 학업경험이 함께 작용하여 그의 디자인은 다양하고 발전적인 생산력을 보여준다. 특히 그가 보여준 가구디자인에서의 조형적 혁신성은 데 스틸 스타일의 가구라는 형태적 전범으로서가 아니라 고전적 모티브를 벗어나 진보된 제작기술과 변화되는 당시의 조형의식을 어떻게 내재화하였는가에 초점을 맞춰야 할 필요가 있다. 따라서 본 연구에서는 헤리트 리트펠트의 창의적인 디자인 활동이 가장 활발하였던 1917년에서 1923년에 이르는 시기에 연구초점을 맞추어 그의 가구디자인이 지향했던 조형성의 의미와 특징을 조망해 보고자 한다. 단지 결과적으로 보이는 형태적 특성과악이 최종목표가 아니며 형태가 담지하는 내적 가치와 지향성을 파악하고자 하며 이를 그 시대의 조형적 의식과 연결하여 고찰하고자 한다.

## 2. De Stijl과 Gerrit Rietveld

네덜란드에서 발생한 근대미술운동인 데 스틸(De Stijl)은 큐비즘(Cubism), 미래파(Futurism), 초현실주의(Surrealism)처럼 명확한 방향성과 동질성에 기초한 미술그룹이 아니었다. 네덜란드의 미술가, 조각가, 디자이너, 건축가 등 다양한 배경의 예술가들이 혼합된 일련의 사람들로 구성되었으며 1917년부터 1928년까지 데 스틸 잡지를 중심으로 활동스틸 잡 데 스틸 잡지를 통해 활동한 인물들은 테오 판 두스뷔르흐(Theo van Doesburg, 1883-1931), 피트 몬드리안(Piet Mondrian, 1872-1944), 빌모스 후사르(Vilmos Huszar, 1884-1960), 파르트 판 데르 레크(Piet Mondrian, 1872-1944), 빌모스 후사르(Vilmos Huszar, 1884-1960), 파르트 판 데르 레크(Piet Mondrian, 1872-1944)이 van der Leek, 1876-1944, 야코뷔스 e van Doesburg, 1890-1963, 로베르트 판트호프(Robert van' Hoff, 1887-1963), 안 빌스vaan Wils, 1891-1963, 조르주 반



Fig.1. Gerrit Rietveld in 1918  
(who sit on the chair).

통겔루(Georges Van이로 ger do, 1886험동스6석잡, 헤리트 리트펠트(Gerrit Rietveld, 1888험동스64), 코르넬리스 판 에스테렌(Cornelis van Eesteren, 1897험동스툼 잡 등이 잡 흥미로운 점은 이들이 공동의 예사회를 개최스틸거나 함께 모여 선언문을 낭독하고 기념사진촬영Deck,등의 미술계에서는 일반적으로 알려진 공동의 행사를 전혀ec84험동던 점이 잡 이들은 예체가 한 자리에 모인적인 없는 집단이며 심지어들이로 만난 적도 없는 사이도 있다. 대표적으로 몬드리안과 리트펠트는 직접 만난 적된 일 잡 데 스틸 구성원들의 활동은 개인 간의 친분과 서신왕래, 몇몇 구성원들만의 공동 프로젝트와 같이 개인적된며 산발적인 것이 특징이었다잡 데 스틸잡지가 유일하게 데 스틸 구성원 예체의 매개체였다잡 데 스틸잡지의 편집, 출간과 관련하여

여서는 반두스뷔르흐가 가장 주도적된였으며 몬드리안은 회화에서 틸4적 인기와 더불어겔들출간과 관련하여가장 왕성한 며 활동De펼쳤 잡 이들과 더불어겔들후사르와 판 데르 레크틸4적, 출간과 운동의 핵심적인 멤버였다였다잡 데 스틸잡(bver y18791) 이들의 활동이 비록 개인적된며 산발적 쥬 는 스틸 간의출간과 이라는 잡지가 매개가 되겔들함께 공유ck,미적 가치와 방향성은 분명히 존가 였다잡 데 스틸의 제2호(191세 틸툽툽월g,k,화가 반두스뷔르흐, 건축가 판트 호프, 화가 후사르, 시인 안토니 코크, 화가 몬드리안, 조각가 반통겔루, 건축가 빌스 등 7명의 명의로 <데 스틸의 첫 번째 선언문>을 발표하였다. 내용은 다음과 같다.(Overly 1991)

1. 시대의식에는 낡은 것과 새로운 것이 있다. 낡은 의식은 개별성을 지향하고 새로운 의식은 보편성을 지향한다. 개별성과 보편성 간의 투쟁은 오늘날의 예술뿐만 아니라 전쟁에도 드러나 있다.
2. 전쟁은 모든 영역에서 개별성이 우세한 세상, 낡은 세상을 그 내용과 함께 파괴하고 있다.
3. 새로운 예술은 새로운 의식의 내용 즉, 개별과 보편간의 평형상태를 내세우고 있다.
4. 새로운 시대의식은 외면적인 생활을 포함한 모든 영역에서 실현되려고 한다.
5. 전통, 도그마, 그리고 개별성의 우세(자연)는 이런 실현을 방해하고 있다.
6. 데 스틸을 주장하는 우리는 예술과 문화의 개혁을 믿는 모든 사람들에게 이 발전을 방해하는 모든 요소를 파괴하기를 요청한다. 우리가 새로운 조형미술에서 자연적 형태를 거부하고 파괴하였듯이. 자연주의는 진정한 예술개념의 궁극적 결론인 순수한 표현을 방해하기 때문이다.
7. 오늘날 전 세계 예술가는 이런 의식을 공유하며 개별성과 자의성에 대항하고 있다. 따라서 우리는 정신적으로 물리적으로 그렇게 대항하는 모든 이들과 동질감을 느끼며 예술, 문화, 삶 영역에서 보편적 통합성의 창조에 함께 나아가고 있는 것이다.
8. 이런 목적으로 우리는 데 스틸잡지를 창간하였으며 삶의 새로운 철학을 정립하는 것이 목표이다. 누구나 함께 동참할 수 있다.

위의 선언문에서 두드러지는 점은 개별성과 보편성의 대비이다. 유기적인 자연 형태들은 하나 하나가 모두 다르기에 개별적 객체들이며 이를 모사하고 추구하는 예술은 낡은 의식에 기반한 것이라고 비난한다. 데 스틸 구성원들의 미의식은 보편성(universality)을 추구하는 것인데, 이는 단순화된 추상적 형태와 원색으로 요약가능하다. 직선, 정사각형, 직사각형 등의 기하학적 기본형태, 강한 비대칭적 구성, 적·청·노란색의 삼원색과 흑·백·회색의 무채색, 수직과 수평의 평형 등이 이들의 주요 조형어휘였다.(<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/>) 즉, 형태와 색채는 추상화 내지는 단순화되어 조형의 기초적 원소로 환원되었으며 구성 또한 수평과 수직을 통해 대칭이 아니라 대비에 의한 시각적 균형을 이루고자 하였다.

한편 데 스틸의 구성원들 중 아우트, 판트 호프, 얀 빌스, 판 에스테렌 등은 건축가였으며 리트펠트는 초기에는 가구디자이너로 1920년대 중반이후에는 건축가로 활동하였다. 20세기 초의 다른 미술운동과 구별되는 것은 다수의 건축가들이 데 스틸운동에 참여했다는 점이다. 이는 건축가들이 주도적으로 참여했다기보다는 데 스틸의 중심사상이 회화를 통해 사회를 변화시키는 것이었기에 운동의 초창기부터 회화를 공공적으로 적용할 수 있는 건축과 건축가에 대한 접근노력이었다고 볼 수 있다. 미술가들과 건축가들 간의 협업관계는 예견할 수 있듯이 서로 일치할 수 없는 이상적 조합일 뿐이었기에 20년대 중반이후 대부분의 협업관계는 깨지고 만다. 그렇기 때문에 미술가와 건축가가 협력하여 완성한 데 스틸의 건축 작품이 전무하며 리트펠트가 설계한 슈뢰더하우스가 유일한 예이나 이는 리트펠트가 단독으로 설계한 것이다. 리트펠트의 가구작품들은 거의 전적으로 데 스틸잡지를 통해 소개되었다. 리트펠트는 데 스틸의 창립멤버도 아니며 그의 작품이 게재되는 동안에도 데 스틸의 핵심활동멤버도 아니었으나, 데 스틸의 창간 후 5년 동안 리트펠트는 가구작품들은 데 스틸에 소개되었던 유일한 가구디자이너였다.(Blotkamp 1986)

### 3. Gerrit Rietveld의 주요 가구 (1918-1923)

본 연구에서 다루고자 하는 시기는 리트펠트가 가장 왕성한 조형실험을 한 시기이다. 이때는 그가 아버지의 공방에서 독립한 직후인 1918년에서 최초의 건축설계작업을 수행하기 시작한 1923년에 이르는 시기이다. 이 기간은 다시 크게 세 개의 시기로 구분가능하다. 가장 처음시기인 1918년에서 1920년에 이르는 기간은 그의 실험적 가구작품들이 처음 구상되고 제작되었으며 데 스틸잡지에 게재된 시기이다. 두 번째 시기인 1921-22년에는 그가 가구제작을 포함하는 실내디자인 의뢰를 맡아 행하는 기간이며 마지막 시기인 1923년은 리트펠트가 실험적 가구를 마지막으로 제작하는 해였다. 이후 리트펠트는 1924-25년에 슈뢰더하우스를 설계하게 되며 이후 그의 가구디자인은 조형적 실험성보다는 대량제작이 가능한 실용적인 면을 중시하는 방향으로 바뀌게 된다. 이런 세 단계의 시기구분은 데 스틸 활동의 초기작품들과 그가 실내디자인프로젝트를 수행하고 난 1923년의 가구작품들이 보여주는 뚜렷한 차이점에 근거한다. 이런 구분을 통해 밝히고자 하는 바는 그의 가구디자인 조형에 발생한 변화의 양상과 그 의미를 분석하고자 함이다.

#### 3-1 데 스틸 활동의 초기 작품들 (1918-1920)

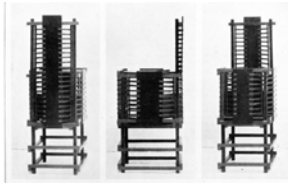


Fig. 2. Child High Chai. (1918).



Fig. 3. Armchairs (1919).



Fig. 4. Sideboard (1919).



Fig. 5. Highchair (1920).

Fig.2의 어린이 의자는 1919년 7월에 간행된 데 스틸 잡지 2호에 실렸다. 의자의 전면과 후면, 그리고 측면이 마치 건축물의 입면처럼 촬영되어 게재된 점이 독특하다. 잡지에는 이 의자에 대한 리트펠트의 단상도 함께 실렸다. 그는 “불필요한 디테일이 없이 오브제 자체만의 조형적 표현(plastic expression)을 명쾌하게 하기 위해 반복성을 채택하였다”고 적고 있다.(Jaffe 1982) 이 의자의 좌판은 가죽으로 연결되어 측면의 수평부재의 높낮이 맞추어 높이 조절이 가능하다. 편리한 기능을 위한 부재의 반복이 조형표현으로 연결된 것이 가그가 사용한 조형적 표현(plastic expression)이라는 어휘는 당시 데 스틸미학의 핵심적 용어 사용함물론 ‘조형적’이란 용어객 반복을 내포한 것인가는 점은 논란의 여지는 있지만 몬드리안이 데 스틸 창간호에서 밝힌 ‘조형성’에는 추상성과 원색의 사용등어 참여지는 있지만점에 미루어볼 때한 부재의 반복했했 부디테일이 없이 추상반복을형태의 부재사용, 붉은색의 가죽과 녹색의 나무부재 등틸 창간호예적 조형의식을 담고 있다고 보아도 좋을 듯이지는 한편 이 기고문에서 적 표현(p“좌판의 높이조정은 공간적 표현을 극대화하였고 매끈하게 접합된 표면으로부터 자유롭게 해 주었다”라 가 자신의 공간적 지향성을 재의 었다. 의자의 하단부고 보면 2개 층의 가로부재가 의자다리에 맞춤방식으로 조인트되어 있는 것이 아니라 다리의 외부를 감싸 돌며 마치 살짝 붙어 있는 듯한 작각을 유발한다. 이는 리트펠트가 주장하듯 돌출된 수평부재가 가구의 외면, 즉 외부공간으로 확장되는 듯한 느낌을 주어 공간감을 증폭시키며 좌판을 지지하는 일련의 수평부재들 역시 마치 건축물이 구축된 듯하게 건축구조를 은유하며 공간적 의미를 함유하고 있다.

Fig.3의 암체어들은 1919년 9월 쿤스트니베르하이트 뮤지엄(Museum voor Kunstnijverheid)에서 전시된 것들로서 많지는 않았으나 판매되기도 하였다. 이 전시회의 성격이 ‘미적으로 만들어진 유용한 도구들’이었으므로 리트펠트가 출품한 암체어는 대량생산을 염두에 둔 기성품으로서 아니라 기능성을 뛰어넘는 미적 가치를 보여주기 위한 예술적 성격의 디자인으로 보아야 할 것이다. 당시의 일반적인 암체어의 외형과는 동떨어진 형태로서, 리트펠트의 암체어는 기존의 의자 디자인과 두 가지 면에서 다르다. 우선, 부드럽고 폭신한 질감을 주는 패브릭이 없으며 또한 일체의 장식이 없다. 패브릭은 처리방법에 따라 다르기는 하지만 패브릭 자체의 문양이나 패턴 또는 질감 등을 뺄 수밖에 없으며 이는 손쉽게 고전적 모티브로 연결된다. 쿠션을 넣은 패브릭의 고정 방법 또한 하나의 형태가 되며 폭신하고 풍만한 외형의 패브릭은 고전적 양감을 준다. 한편 그의 암체어서는 장식이 제거됨으로써 고전적 모티브의 가구와 시각적으로 뚜렷하게 구분된다. 꽃이나 잎, 동물이나 인체의 형상을 주요 모티브로 삼는 가구장식의 제거는 장식이라는 물질적 상징 혹은 기호를 제거하였다는 측면과 더불어 장식 조각들을 새기는 장인의 손길을 배제한 것이기도 하다. 고전적 형상과 인간적 자취를 대신하여 기계 생산된 표준화된 부재들의 연결이라는

산업사회의 새로운 생산시스템을 상징적으로 보여준다. Fig.4의 사이드보드는 피트 엘링(Piet Elling)이라는 젊은 건축가를 위해 제작한 수납용 가구이다. 좌우 양쪽에 각각 2개의 서랍이 있으며 중앙에는 한 쌍의 캐비닛이 있다. 사이드보드의 상판은 테이블로도 사용가능하며 몸체보다 좌우로 확장되어 있으며 사이드보드의 하단부에도 수납공간이 마련되어 있다. 앞서 보았던 가구들은 의자였기 때문에 수납기능이 있는 이 가구보다는 한층 간결하고 투명하게 처리할 수 있었다고 보인다. 수납기능 때문에 어쩔 수 없이 일부 막힌 부분이 있으나 가구를 지지하는 구조재들을 노출시키려고 한 점, 수납단위들을 간격을 두고 분리시켜 구성한 점 등에서 기존의 수납장과는 뚜렷한 차이를 보인다. 또한 수납용도의 고전적 가구들이 전반적으로 가구의 상부를 하부와 같게 만들거나 작게 만들어 구조적, 시각적 안정감을 피하고자 했던 것에 반해 리트펠트의 가구는 하부에서 상판으로 갈수록 점점 크게 만들어 시각적 역동성을 보여준다. 그럼에도 엄격한 좌우대칭이 유지되고 있다는 측면에서 가구디자인의 고전적 한계를 완전히 벗어나지는 못했다고 볼 수 있다. 이와 유사한 조형성을 1920년에 제작한 하이체어(Fig.5)에서도 발견할 수 있다.

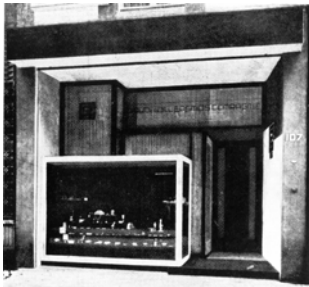


Fig. 6. Gold and Silversmiths Company, Amsterdam (1922).



Fig. 7. Gold and Silversmiths Company, Amsterdam (Interior).

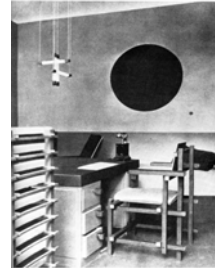


Fig. 8. surgery for Dr. Hartog, Maarssen (1922).

### 3-2 두 개의 실내디자인 프로젝트 (1921-1922)

Fig.6,7,8은 리트펠트가 1921-22년 사이에 수행한 실내디자인 프로젝트이다. 리트펠트는 그의 가구디자인이 알려지기 시작하면서 1921년경부터는 실내디자인이나 건축 관련 작업도 의뢰를 받는다. 자신이 제작한 가구만을 판매하는 것과 그 가구들과 더불어 실내공간을 디자인하는 작업은 ‘공간’의 문제가 개입하므로 작업의 성격이 근본적으로 다르다. 문헌상으로는 몇 개의 실내디자인을 수행하였다고는 하나 사진으로 남아있는 것은 몇 되지 않는다. 위의 암스텔담 보석상 실내디자인(Fig.5,6)도 자료가 남아있는 몇 안 되는 자료중 하나이다. 리트펠트는 보석상의 파사드부터 내부공간, 조명 및 가구 등을 총괄하여 디자인하였다. 상점 전면부의 너비를 보면 중앙에 출입구를 내기에는 약간 부족하며 특히 쇼 윈도우의 형성이 불가능함을 알 수 있다. 출입구를 한 쪽으로 배치할 수밖에 없는 조건에서 리트펠트는 비대칭성을 오히려 조형 전략으로서 적극적으로 도입하였다. 전면 파사드에서는 디스플레이용 쇼 윈도우를 백색의 프레임으로 처리하여 돌출시킨 파사드 상부의 검정색 스펀드렐과 대비시키고 있다. 또한 쇼 윈도우 후면에는 마치 기둥처럼 유리벽을 돌출시켜 우측의 출입구와 대비시키고 있다. 이렇듯 비대칭적 대비를 사용하며 상부의 스펀드렐, 쇼윈도우, 유리벽 기둥, 출입구의 순서로 입면요소를 내부로 셋백(setback)시키며 공간적 방향성과 확장감을 유도하고 있다. 이런 방식의 비대칭적 입면은 당시로서는 매우 드문 편에 속

한다. 이런 비대칭성과 대비에 의한 리듬감은 내부에서도 반복된다. 특히 눈에 띄는 부분은 매장의 가운데 부분을 천장까지 연결하여 채색한 것인데 이 수직성은 매장의 전반적인 수평성과 대조되며 자칫 평범해 질 수 있는 선형적 대칭성을 역동적인 공간감으로 바꾸어놓은 역할을 하였다. 이 수직벽면을 중심으로 매장에서의 안쪽과 바깥쪽, 낮은 벽장과 높은 벽장이 대비되며 조명에 의한 중심성과 더불어 공간적 커를 만드는 효과를 보여준다. 이 실내디자인에서 두드러지는 점은 가구와 건축요소인 기둥, 벽이 일체화된 듯 처리된 점이다. 내부공간에서도 벽면에 서있는 선반장들을 보면 마치 하나의 색면처럼 취급되었으며 전면의 파사드 후면에 불투명하게 처리되어있는 전면유리창의 높이와 동일하게 첫 번째 유리장이 만들어져 있다. 두 번째 유리장은 첫 번째보다 크게 만들어졌으나 중앙부의 색면에 의해 좌우 비대칭의 역동성을 보여준다.

Fig.8은 외과의사인 하르독박사의 진찰실을 1922년에 디자인한 것이다. 리트펠트는 암체어와 수납장을 제작하였으며 더불어 조명기구와 사진의 우측에 보이는 벽면을 디자인하였다. 진찰실의 평면형태가 기자로 구부러져 있어 암스텔담 보석상에서와 같은 비대칭적 분절은 볼 수 없으나 조명기구와 벽면의 원형 색면 간의 공명은 또 다른 모티브로 볼 수 있다. 특히, 상하로 2단 분절된 벽면의 상단에 위치한 원형페턴은 상하, 좌우 어느 방향으로도 중심에 위치하고 있지 않아 시각적인 유동성을 유발하며 오히려 진찰실의 중앙에 떠 있는 조명기구에 대응하며 3차원적인 평형상태를 보여주며 공간적 관계를 중시하는 데 스틸 조형의식을 뚜렷하게 반영하고 있다.

### 3-3 1923년의 비대칭적 실험 작품들

1921-22년에 수행한 실내디자인 프로젝트 이후 리트펠트의 가구디자인은 이전과는 다른 모습을 보여준다. 초기 작품에서 보여준 선부재의 사용한 간결한 시각성과 투명한 대칭성은 먼 부재 중심의 비대칭성으로 바뀐다.



Fig. 9. Berlin Chair (1923). Fig. 10. End Table (1923). Fig.11. Cabinet (1923).

Fig.9의 의자는 리트펠트의 디자인한 최초의 비대칭적 형태의 의자이다. 이 의자는 빌모스 후사르(Vilmos Huszar)와 공동 작업으로 1923년 10월에 열린 베를린의 미술전시회에 보낼 설치작품의 일부였다. 그들의 공동설치작품이 실제 전시되었는지는 알 수 없다. Fig.9에서 Fig.11의 가구들은 모두 1923년도에 제작된 것들이며 비대칭적이라는 특징을 공유한다. 리트펠트가 디자인한 암스텔담의 보석상 실내디자인(Fig.6,7)에서의 경험 이후 리트펠트는 보다 실내디자인과 건축설계에 많은 의뢰를 받게 되었다. 그리고 1924년 이후, 그는 가구디자인에서는 더 이상 조형실험을 하지 않게 된다. 따라서 1923년에 제작된 몇 개의 가구들은 그의 실험적 조형성을 보여주는

가장 좋은 예들이다. 리트펠트가 1923년에 행한 실험적 가구디자인은 그의 데 스틸활동 초기의 작품들과 확연하게 구분된다. 우선, 선 부재 중심에서 면 부재 중심으로 사용하는 부재의 형태가 바뀐다. 데 스틸 잡지에 가장 먼저 게재되었던 어린이의자를 보면 가죽으로 제작된 좌면을 제외한 모든 부재가 선 부재였다. 그의 유명한 레드블루 암체어도 1919년에 제작된 사례들에서는 팔걸이 하단에 옆판이 붙어있는 형태였으나 곧 제거되어 투명성이 강조되는 방향으로 다시 제작되기도 하였다. 1923년 가구들에서는 그 이전의 가구에 비해 비대칭성이 강조되는 형태들이다. 그리고 색채사용에 있어서도 데 스틸 초기 작품에서는 나무의 재질감이 그대로 드러나도록 채색되지 않았으나 후기 가구에서는 색채의 사용이 두드러진다.

#### 4. Gerrit Rietveld 가구디자인의 조형성 분석

##### 4-1 추상성



Fig. 12. Piet Mondrian, Composition in Red, Yellow and Blue (1922).

데 스틸 미학의 가장 큰 특징은 추상성이다. 데 스틸 창간호(1917년 10월)에서 몬드리안은 추상성을 가장 먼저 강조한다. “근대 문명인의 생활은 점차로 자연적인 것에서 돌아서고 있다. 점점 더 추상적으로 되는 것이다.”라고 주장하면서 추상성을 근대적 가치로 자리매김하고 있다.(Jaffe 1982) 그가 말하는 추상성은 새로운 조형성(new plastic)을 형성하는 중요한 추동력이며 직선과 일차적 원색에 의해 실현되는 형태와 색채의 추상성이다.(Fig.12참조) 이런 추상적 수단을 통해 얻고자 하는 바는 명확한 관계를 형성하며 평형을 이루는 조형성의 창조이다. 이를 통해 현대인은 영혼의 내적 통일과 조화 그리고 보편성을 깨닫는다고 몬드리안은 확신하였다. 즉, 추상성은 ‘추상적 형태와 색채 → 평형과 관계 → 조화와 통일’이라는 데 스틸적 조

형도식에서 가장 기초가 되는 특성이다. 몬드리안의 회화에서 매우 잘 나타나있지만 그의 추상성은 몇 가지 원색의 사용과 기하학적 평면형상의 도입으로 요약된다.

이런 관점에서 리트펠트의 가구디자인을 분석하면 두 가지 종류의 추상성을 발견할 수 있다. 첫째는 순수 기하학적 형태로서의 추상성(추상적 부재)이며 둘째는 가구의 전통적 형태구성을 지워버리는 추상성(추상적 구성)이다. 즉 가구구성부재의 추상성과 구성상의 추상성이다. 리트펠트의 초기 실험 가구에서 가구구성부재들은 선 부재가 중심이다. 클래식한 가구에서 볼 수 있는 유기적 곡선이 배제된 직선부재들로 구성되어 있다. Fig.13은 레드블루체어의 구성부재를 보여주는 도면이다. 가구부재들은 마치 기계부품처럼 표준화되고 고도의 추상화된 상태를 보여준다. 그리고 색채사용 역시 부재의 추상화를 증대시키는 역할을 한다. 레드블루 암체어의 모태가 된 1919년도의 암체어에서는 채색이 되어있지 않아 나뭇결이 그대로 드러난다. 살아있는 나뭇결은 고전적 가구에서처럼 가구의 뼈대를 이루는 구조재의 상징적 기호로 작용하는데 이를 색채로 덮어버리면 목재라는 상징은 사라지고 마치 추상회화의 일부처럼 비물질화된 요소로 읽혀질 수밖에 없다.

두 번째 종류의 추상성인 추상적 구성은 그의 후기 실험작에서 두드러지게 나타난다. 초기의 실험적 가구들이 부재는 추상화된 반면 가구의 구성 자체는 좌우대칭을 유지하였고 모든 가구들



이 4개의 다리에 의해 지지되는 등 전통적인 구성의 기본적인 틀을 유지하였다. 그러나 1923년에 제작된 후기 실험작들은 지지하는 다리의 숫자가 3개로 변형하거나 엔드 테이블처럼 두 개의 면부재로 치환되기도 하였다. 또한 좌우대칭성이 무너지고 비대칭적 구성을 보여주었다. 그렇다고 해서 의자나 혹은 테이블의 기능을 무시한 것은 아니며, 기본적인 기능을 유지하되 다양한 변형적 조형성을 시도하였다. 이런 구성상의 변형은 가구가 아니라 마치 하나의 조각 작품을 연상시키며 고도의 추상성을 표현한다. 의자나 테이블의 가느다란 다리 대신에 몸체를 지지하는 비교적 넓은 수직의 면 부재는 가구라는 상식적인 형태를 추상화시키는 가장 주요한 형태적 모티브가 된다. 이 수직 면 부재는 마치 건축물의 ‘벽체’처럼 이해될 수도 있으며 이럴 경우 그의 후기 가구디자인은 가구로서가 아니라 조각과 건축 사이에 위치하는 애매하고 추상적인 성격의 오브제처럼 독해될 수도 있다.

**4-2 공간성**

1957년 암스텔담의 스테데레이크(Stedelijk)미술관에서 행한 강연에서 리트펠트는 공간을 가구 디자인의 영역으로 가져오고자 한 노력에 대해 다음과 같이 설명하였다. “만일 우리가 무한한 공간을 제한하고 분리하여 인간적 차원으로 가져온다면 그 조각난 공간은 실체여야 한다. 이런 방식으로 공간의 특별한 부분은 우리 인체 체계로 흡수되는 것이다.”(Friedman 1982) 실제로 리트펠트가 추구했던 가구디자인에서 공간에 대한 관심과 추구는 그의 작품을 이전의 가구와 구분 가능하게 하는 중요한 실마리를 제공한다. 그가 지향한 공간에 대한 관심은 가구의 제작방식과 최종형태 양 측면에서 모두 드러난다.

**4-2-1 리트펠트 조인트**

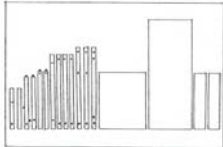


Fig. 13. Components for Red-Blue Chair.

리트펠트 가구디자인에서 공간성이 드러나는 가장 극명한 부분은 부재 간의 연결 즉, 접합부위인 조인트(joint)이다. 레드블루체어에서 좌판 아래 부분을 보면 의자의 받침기둥과 두 개의 수평재가 세 방향으로 서로 엇갈리며 접합되어 있는 것을 볼 수 있다. 외견으로 보면 세 개의 부재는 서로 맞붙어 있기는 하지만 가구의 구조를 이를 정도로 견고하게 접합되어 있지는 않는 것처럼 보인다. 즉, 언제든지 그리고 어느 방향으로든 자유로이 탈락될 수 있는 것처럼 보인다. 접합이 강조되는 디테일이 아니라 해체가 두드러져 보이는 디테일이며 이 경우, 물질적 견고함 보다는 입체공간의 삼 축인 가로, 세로, 높이 방향으로의 운동성과 확장성이 강조된다고 할 수 있다. 또한 레드 블루 체어의 색채는 첫 제작당시에는 없었으며 1922년경 추가된 것이다. 이 색채의 적용은 완성된 가구가 한 종류의 제작되어 가구라는 단일한 구조체라는 느낌을 약화시킨다. 부재마다 서로 다르게 채색되어 부재의 독립성이 강조되며 앞서 언급한 접합방식과 더불어 공간적으로 확장될 수 있다는 시각적 암시를 던져준다. 특히 좌판과 등판을 제외한 검은색 부재들의 마구리는 노란색으로 채색되어 있어 이 부재들이 재축의 방향으로 무한 연장될 수 있다는 은유적 표현으로 작용한다. 한편, 리트펠트의 조인트가 보여주는 공간성이 보다 강렬하게 적용된 사례가 있다. 그가 1922년에 제작한 조명기기로서 하르톡 박

사 진찰실디자인에 적용되었다.(Fig.14)

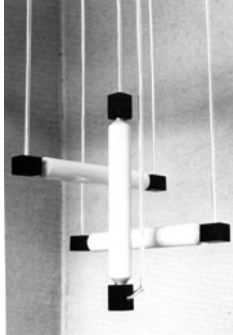


Fig. 14. Lighting fixture for Dr.Hartog (1922).



Fig. 15. Director's office in Bauhaus (Walter Gropius, 1923).

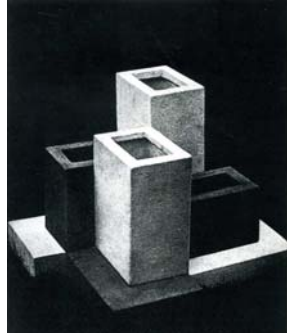


Fig. 16. Garden Sculpture (Theo van Doesburg, 1919).

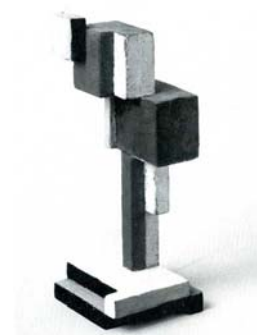


Fig. 17. Composition (Georges Vantongerloo, 1918).

당시에 상용화된 세 개의 관형 형광등을 세 방향으로 직교시킨 것으로 데카르트적 입체공간을 직관적으로 차용한 예이다. 이 형광등 조명기구에서 형광등들은 서로 맞붙어 있지 않고 약간의 간격을 두고 떨어져 있으며 무한 확장하는 공간의 일부인 것처럼 그 방향성을 통해 공간적 가벼움과 무한성을 보여준다. Fig.15는 발터 그로피우스가 디자인한 자신의 바우하우스 교장 집 무실이다. 여기서 천정에 매달린 조명기구가 1922년에 만들어진 리트펠트의 조명기구와 세 개의 관형 형광등을 사용한 점, 형광등을 갓을 사용하지 않고 허공에 달아맨 점 등이 유사하다. 그러나 그로피우스는 조명등의 마구리를 한 점에 일치시킴으로써 입방체공간의 삼축성(三軸性)을 보다 강조하였으며 리트펠트의 조명기구처럼 서로 엇갈리게 배치하지는 않았다. 즉, 공간적 정합성을 보여주는 그로피우스의 조명등에 비해 리트펠트의 조명기구는 서로 미끄러지는 듯한 움직임을 내포하고 있으며 이는 공간적 운동감으로 연결된다.

#### 4-2-2 투과하는 시선에 의한 공간성

1920년 2월 리트펠트가 반두스뷔르흐에게 보낸 편지에는 그가 생각하는 공간의 개념이 비교적 잘 나타나있다. 리트펠트는 반두스뷔르흐가 색채계획을 한 방에 놓을 가구를 디자인하기 위해 바트 데 리흐트(Bart de Ligt)의 주택을 방문하였다. 그리고 나서 쓴 편지에서 리트펠트는 “한 눈에 파악되는 공간은 내 마음속에 선명이 남아 있으며 즐거움을 느끼게 해 주었습니다. 사실 우리는 이런 효과를 의도적으로 만든 적은 없었지요. 이 공간에서 저의 가구가 공간을 폐쇄적으로 막지 않고 공간이 계속될 수 있도록 할 수 있는지 보고 싶군요.”(Blotkamp 1986) 그의 표현을 통해 리트펠트의 공간관을 파악할 수 있다. 그가 생각하는 공간적 가구란 공간을 막지 않는 것이며 공간의 흐름 혹은 확장이 계속될 수 있음을 의미한다. 공간을 가로막지 않기 위해 가구는 가급적 투명해야 한다. 투명한 재료를 사용하지 않는 이상, 투명한 가구라 부재의 크기가 최소화되어야 함과 동시에 부재의 조립이 시선을 투과를 허용하는 가벼운 구조를 유지해야 한다.

한편 초기 실험 가구디자인들은 대칭성을 유지하였으나 선 부재를 주로 사용하였기에 시각적인 투명함을 특징적으로 보여주었다. 반면 후기 실험 가구디자인들은 주로 면 부재를 사용하였기 때문에 초기 작품에 비해 시각적 투명성이 떨어지는 것은 사실이다. 이 투명성의 저하는 공간의

확장감의 감소로 이어진다. 그러나 면 부재를 사용한 후기 실험 가구디자이너들은 시각적 투명성에 의한 확장적 공간감 대신에 유동적 공간감을 추구하였다고 볼 수 있다. 면 부재의 사용은 가구의 안과 밖을 선 부재에 비해 보다 뚜렷하게 구분하게 해준다. 즉, 면 부재는 마치 벽처럼 작용하며 가구의 내부공간과 외부공간을 구성해 주는 셈이다. 이렇게 내부화된 가구 공간은 리트펠트가 모서리를 열어둠으로써 가구의 외부로 유출된다. Fig.11의 캐비닛은 하나의 다리와 두개의 옆판으로 지지되고 있다. 다리는 매우 가늘게 처리되어 초기 작품의 시각적 투명성을 유지하는 듯 하나로 수직되게 배치된 옆판은 가구의 내·외부를 구성하며 세 개의 모서리를 열어놓는다. 이런 조형수법은 Fig.10의 엔드테이블에서 찾아 볼 수 있다. 두 개의 뒷부분 다리를 긴 등판이 대신함으로써 두 개의 모서리를 개방하였다. 개방된 모서리를 통한 내·외부 공간의 유동은 매우 건축적인 공간어휘이다. 이런 공간조형의식과 관련하여서는 1923년에 개최된 두 개의 전시회를 주목할 필요가 있다. Fig.18은 빌모스 후사르와 헤리트 리트펠트가 공동 작업한 전시공간의 모형이다. 베를린의 열린 전시회(Greater Berlin Art Exhibition)에 전시되었던 프로젝트로서 전시공간의 계획은 후사르가 담당하고 가구는 리트펠트가 담당하였다. 이 전시회에 전시된 의자가 베를린 체어(Fig.9)였다. 전시공간의 구성을 보면 중앙부위에 하나의 가벽이 천장에서 내려와 전시공간을 양분하고 있다. 관람객의 동선을 유도하며 동시에 안과 밖의 경계를 구분하고 있다. 같은 해에 파리의 모데른(Moderne) 화랑천서 개최된 데 스틸전시회에 출품되었던 반구축도(Countercomposition drawing)이다. 반두스뷔르흐와 판 에스테렌이 협업한 건축작품을 추상화시킨 도면으로 색채사용에서는 원색을 사용하여 데 스틸의 공통적인 특징을 보여준다. 마치 건축물의 바닥과 천장, 벽체를 은유하는 색면들이 허공에 무중력상태로 떠있는 듯 보이는 데, 일부는 사선으로 만나 마치 90° 각도의 모서리를 형성하고 있는 듯 보이나 대부분의 면은 모서리를 형성하지 못하고 열어 놓고 있다. 이런 개방된 모서리와 유동하는 공간감은 근대건축공간의 대표적 특성이기도 하다.(대한건축학회 2004) 이런 측면에서 볼 때, 리트펠트의 후기 가구들은 가구적 스케일의 공간성이 아니라 전시디자인이나 건축디자인 규모에서 발견할 수 있는 근대 건축적 공간감을 가구디자인에 도입하고 했다고 할 수 있다.



Fig. 18. model for exhibition room, Berlin (1923).



Fig. 19. Countercomposition (1923).



Fig. 20. Schröder House (1924-5).



Fig. 21. Schröder House (1924-5).

### 4-3 비대칭성

1919년 반두스뷔르흐는 리트펠트의 가구에 대해 ‘실내공간에 놓여 질 조각에 대한 새로운 대답’이라고 평가하였다.(Overly 1991) 당시 반두스뷔르흐나 반통겔루의 조각(Fig.16 및 17)을 보면 명료하게 독립성을 유지하는 개별적 요소들이 3차원적 구성을 통해 통일적인 하나 즉 다양함 속의 통일체(unity in diversity)를 이루고 있음을 알 수 있다. 이 통일성은 좌우대칭과 같은 고전적

질서에 의해 달성되는 획일적 일치가 아니라 비대칭적 평형에 의한 통일성을 보여준다. 리트펠트의 후기 실험적 가구에서도 동일한 조형성을 발견할 수 있다. 1923년 엔드테이블(Fig.10)에서의 색채사용을 보면 그 이전에 제작한 레드블루체어(Fig.13)와는 다른 점을 발견할 수 있다. 레드블루체어에서 색채는 각 부재 단위로 적용되었다. 검은 색 선 부재와 붉은 색의 등판과 푸른색의 좌판이 기본이다. 이처럼 부재별로 확연히 다르게 적용된 채색방법은 각 부재의 독립성을 시각적으로 유도하고 나아가 각 부재가 펼쳐진 주변의 공간으로 해체되어 확장되어질 수 있다는 점은 이미 앞에서 밝힌 바이다. 1923년의 가구들 중 엔드 테이블(Fig.10)을 보면 부재의 옆면을 따라 부재의 넓은 평면부위와는 다른 색채가 적용된 것을 볼 수 있다. 하단의 원형 부재에서는 수평면은 붉은 색이나 옆면의 모서리는 백색으로 처리되어 있고 다리를 이루는 두 개의 평면부재에서도 옆면이 서로 엇갈리게 채색되어 있는 것을 알 수 있다. 이런 색채처리는 엔드 테이블의 비대칭적 형태와 연결되며 형태의 비대칭성을 색채에서도 공명시키고자 한 의도로 생각할 수 있다. 즉, 색채가 형태적 비대칭성을 강조하고 증폭시키는 방향으로 적용되었다.

#### 4-4 구축성

리트펠트 가구디자인에서 구축적 특징은 데 스틸 계통의 초기 디자인에서부터 나타난다. 어린 이용의자(Fig.2)에서 각 부재들은 밑에서부터 쌓아올려 만든 듯한 효과를 보여준다. 리트펠트 이전의 대부분의 고전적 가구에서 가구의 뼈대를 이루는 부분은 패브릭으로 감싸거나 조각장식등으로 치장되어 있어 최대한 구조요소로서 인식되지 않도록 하는 것이 일반적인 기법이었다. 그러나 리트펠트는 뼈대를 이루는 구조재들을 완전히 노출시킴으로써 구조재들이 짜 맞추어 형성하는 구축성을 그대로 드러낸다. 더욱이 구조재들의 접합부위에서 일체를 이루며 마무리되지 않고 가구의 윤곽을 이탈하며 돌출되기 때문에 접합되어 있음에도 불구하고 적층(積層)되어 있다는 시각적 효과를 제공한다. 어린이용 의자와 사이드보드가 적층적 구성의 예가 된다면 데 스틸 경향에서 후기에 속하는 엔드 테이블은 중첩적 구성의 예라고 할 수 있다. 사용된 부재의 개수가 5개로 네 개의 다리를 가진 보통의 테이블과 동일하다. 그러나 일반적인 테이블은 네 개의 다리와 한 개의 상판으로 이루어지나 리트펠트의 테이블은 한 개의 상판과 두 개의 다리, 한 개의 밑받침과 한 개의 상판받침으로 이루어진 매우 독특한 구성을 보여준다. 다리와 같은 선형부재를 대신해 판형부재가 사용되었으며 선형부재는 테이블 상판을 받치는 캔틸레버구조의 가느다란 부재 뿐이다. 선형부재들이 보여주는 기하학적 형태들은 상판을 제외하고는 테이블에 사용되지 않는 형태들이기에 테이블이라는 유형학적 형식을 이탈한 추상성을 보여준다고 할 수 있다. 그러나 여기서 주목할 것은 부재의 추상성만이 아니라 테이블의 다리에 해당하는 두 판형부재의 연결방식이다. 동일한 크기의 두 판의 결합은 서로 90°로 엇갈려 맞물리며 재료간의 중첩면을 갖는다. 일반적인 기다란 테이블 다리를 대신해서 사용된 이러한 두 판의 결합은 면과 면의 접합이라는 측면에서 매우 건축적인 어휘로 읽을 수 있다. 더욱이 두 판에 적용된 색채사용을 보면 아래 검은 판의 측면에는 흰색이 위쪽 흰색판의 측면에는 검은색이 사용됨으로써 두 판의 결합을 일체화시켜준다. 이 두 판형부재의 결합이 구축적인 데 반해 바닥면에 사용된 원형의 밑받침과의 결합면은 전혀 강조되어 있지 않다. 즉, 수직방향으로의 접합만이 강조된 것이다. 또한 상판을 떠받치는 노란색의 선형부재는 흰색부재에 뻗어 나온 것으로 건축 구조적으로 보면 캔틸레버 보에 해당한다. 그렇기 때문에 이 조그만 가구에서 사용된 형식어휘들은 가구적이라기 보다는 건축적이라고

할 수 있다.

그가 1924-5년 설계한 슈뢰더주택(Fig.20,21)의 입면은 메스의 외곽경계를 이탈한 면 부재들의 부유하는 구성을 보여준다. 특히 서측 입면(Fig.20)에서 1, 2층의 발코니 캐노피들은 우측의 노란색 선부재와 캐노피 하부에 가로질러 설치된 청색의 선부재에 의해 들려있는 듯한 시각효과를 유발한다. 또한 남측입면(Fig.21)에 돌출된 2층 발코니의 슬래브 면과 발코니의 난간벽체는 엔드테이블의 기둥판처럼 서로 맞물리며 구성되어 있다. 거의 같은 시기에 디자인된 가구와 건축에서 구축성이라는 유사한 조형형식을 볼 수 있으며 따라서 상사(相似)적 유비관계임을 알 수 있다.

## 5. 결론

헤리트 리트펠트는 가구제작기술자로 시작하여 가구, 실내디자인, 건축에 이르는 종합적인 조형디자인의 영역에 걸쳐 새로운 조형성, 즉 데 스틸의 보편성에 기초한 추상적 조형성을 개척하였다. 특히 가구디자인은 그의 모든 조형작업에서 기초가 되는 영역이었다. 아울러 그의 가구디자인에는 통상적인 의미의 가구적 조형성 즉, 형태, 재료, 장식 등과 같은 전통적인 구성범주를 뛰어넘어 건축적 조형어휘를 포함되어 있다. 20세기 새롭게 열린 실험과 진보의 시대에 리트펠트는 가구라는 오브제적 한계를 넘어 시대의 새로운 미학, 즉 순수하고 추상적 가치의 공간을 가구에 포함시키고자 노력한 최초의 디자이너였다. 이러한 그의 노력을 요약하면 다음과 같다.

우선 그의 가구디자인에는 두 종류의 추상성이 병존한다. 부재를 엄격한 기하학적 형태로 단순화시킴으로써 추상화하였다. 또한 가구의 전통적인 좌우대칭적 구성을 조각적 비대칭성으로 전환함으로써 기존의 가구형태를 벗어나 추상적 구축성을 달성하였다.

둘째로 리트펠트는 가구에서 공간성을 달성하고 노력하였다. 부재를 연결하는 조인트를 새롭게 고안함으로써 부재가 서로 엉겨붙어있지 않고 시각적으로 해체되어 확장되는 듯한 효과를 암시하였다. 또한 기하학적 직선형태로 추상화된 선 부재를 적층하여 가구를 만듦으로써 투과하는 시선을 유발하고 시각에 의해 유동하는 공간감을 연출하였다. 그리고 면 부재를 사용한 1923년 작품들에서는 모서리를 개방하는 수법으로 보다 건축적 암시가 강한 공간감을 만들고자 하였다.

셋째로 리트펠트는 패브릭에 의해 숨겨져 있던 가구의 구조를 드러냄으로써 목재 부재들의 구축적 아름다움을 표현하였다. 선 부재를 사용한 작품에서는 적층의 구성방법을 사용하였고 면 부재를 사용한 작품에서는 중첩의 구성방법을 보여주었다. 적층과 중첩의 구성방법은 건축의 구성방법 즉, 구축적 특성이라고 할 수 있으며 그의 주택작품에서 이를 확인할 수 있었다.

헤리트 리트펠트 디자인의 특성은 추상, 공간, 구축 등의 키워드로 요약될 수 있는 바, 이는 데 스틸이라는 근대미술흐름의 조형적 방향성과 그가 꾸준히 추구하던 근대건축의 미학이 만나는 접점으로 이해될 수 있을 것이다.

## 6. 참고문헌

Carel Blotkamp. 1986. De Stijl: The Formative Years. MIT Press.: 260-267.

Evert van Straaten. 1988. “Theo van Doesburg. painter and architect”. SDU Publishers.  
 Germano Celant edt.. 2004. Architecture and Arts 1900-2004. Skira.  
 Hans L. C. Jaffe. 1982. De Stijl. HARRY N. ABRAMS.: 36-38, 130-131.  
 Mildred Friedman edt.. 1982. De Stijl:1917-1931 Visions of Utopia. Walker Art Center.: 130.  
 Paul Overly. 1991. De Stijl. Thames and Hudson Ltd.. : 7-8, 47, 73.  
 Sigfried Giedion. 1948. Mechanization Takes Command: A Contribution to Anonymous  
 History. The Havard University Press: 487.  
 대한건축학회편. 2003. 건축공간론. 기문당.: 89-110.  
<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/>

## 한국가구학회 연회비 안내

■ 회 장	20 만원 / 년
■ 도서관회원/기관회원	10 만원 / 년
■ 부회장	10 만원 / 년
■ 상임이사/이사	5 만원 / 년
■ 정 회 원	1 만원 / 년
■ 입 회 비	1 만원 / 년
■ 찬 조 비	무제한
➡입금계좌 : 우리은행 1006-801-312236	
➡예 금 주 : 강호양(한국가구학회)	