

현대 네덜란드 아트퍼니처 전개 양상에 관한 연구

최 병 훈^{†,1}, 정 재 나²

¹홍익대학교 목조형가구학과, ²홍익대학교 대학원 디자인공예학과

A Study on the Development of the Netherlands' Contemporary Art Furniture

Byung Hoon Choi^{†,1}, Jaenah Jung²

¹Department of Woodworking and Furniture Design, Hongik University, Seoul 121-791, Korea

²Department of Design and Crafts, Hongik University Graduate School, Seoul 121-791, Korea

Abstract: The Netherlands' contemporary Art Furniture has drawn large attention from design and art fields all around the world because of Dutch designers' intriguing themes and experimental approaches. Its successful achievement not comes from certain policies or personalities, but the result of ceaseless internal criticisms and self examinations. After World War II, Modernism was the most common notion of furniture design for mass production in the Netherlands like other nations, but Dutch designers and critics put modernist canon up for discussion since 1960s. They have searched counter modernist design for expression of human element and warmth using art works, craft, and Postmodernism theory, etc. Throughout design debate of modernism, free design, design as art and conceptual design, now we could observe Dutch designer's unique and distinguished Art Furniture in the influential places. By analyzing the development of the Netherlands' contemporary Art Furniture in chronological sequences, we could understand them better and learn something useful to Art Furniture in South Korea.

Keywords: art furniture, Netherlands furniture, Dutch design, design art, furniture as art

1. 서 론

1.1. 연구배경 및 목적

현대 네덜란드의 아트퍼니처는 흥미로운 주제와 실험적인 접근으로 최근 세계적으로 각광을 받고 있다. 이러한 결과는 특정 정책이나 외부의 영향 혹은 소수의 사람에 의해 갑작스럽게 이루어진 것이 아닌, 오랜 기간 동안 점진적인 내부의 비판과 성찰로서 이루어졌다. 2차 세계대전 이후 지배적이었던 모더니즘에 대한 비판과 포스트모더니즘의 영

향, 예술과의 혼합과 그 결과로 다른 나라의 디자인과 다른 모습에 이르게 된다. 현재 네덜란드의 아트퍼니처는 실내에 쓰이는 도구로서의 전통적인 역할을 넘어 예술, 과학 등 여러 분야의 내용과 의미, 기술을 가진 독특한 작품 세계를 보인다. 이러한 현상은 일시적인 화제 이상으로, 네덜란드를 넘어 국제적인 회사, 전시, 세계 여러 나라의 주요 미술관과 수집가로부터 많은 관심을 받고 있다.

최근 우리나라에서도 네덜란드의 아트퍼니처가 잡지와 책, 논문에서 사례로 많이 등장하고 있으나 이러한 개별적이고 선별적인 접근 방법은 현대의 네덜란드 아트퍼니처의 전체적인 모습을 담아내기 어렵다. 따라서 전체적인 모습을 개괄하기 위해

2015년 9월 10일 접수; 2015년 10월 9일 수정; 2015년 10월 13일 게재확정

[†] 교신저자 : 최 병 훈 (bhchoi@hongik.ac.kr)

서는 무엇보다도 역사적인 접근이 적합하므로, 이 논문은 현대 네덜란드 아트퍼니처의 전개양상에 관하여 연구하였다. 대다수 나라의 가구 산업에서 지배적인 역할을 했던 산업 중심에서 어떻게 네덜란드가 지금과 같은 결과를 가지게 되었는지에 관한 역사적인 연구와, 이를 통해서 우리나라의 아트퍼니처의 발전에 도움을 연구 목적으로 하였다.

1.2. 연구 범위 및 방법

이 논문은 현대 네덜란드의 아트퍼니처에 관한 것으로 아트퍼니처의 정의를 선행한 후에 그에 해당하는 네덜란드의 전개 양상이 진행되었다. 아트퍼니처는 일상생활과 예술을 연결 지으려 했던 하나의 예술 운동으로 창조적인 아티스트나 디자이너, 또는 공예가들에 의하여 가구의 보편적 가치에서 발전된 새로운 표현 양식과 언어로 예술로서의 가구개념으로 정의된다(최 2001). 논자가 네덜란드의 가구디자인의 한 흐름을 아트퍼니처로 파악한 이유는 외형과 결과물의 유사성 뿐만이 아니라 핵심내용을 공유하고 있기 때문이다. 그 내용은 첫째, 산업 중심의 대량생산시스템에 적합한 모더니즘 가구디자인에 의구심을 표하는 입장으로, 둘째, 예술과 공예 등 다른 분야와 활발한 교류가 있으며, 셋째, 그 결과로 대량생산시스템에 의해 만들어진 가구보다 다양하고 새로운 가치를 창조하고 있다. 이러한 세 가지 이유로 네덜란드 가구디자인의 한 흐름을 아트퍼니처의 개념으로 설정하였다. 아트퍼니처에 해당하는 네덜란드의 이러한 흐름은 모더니즘에 대한 비판으로부터 시작되어 예술과 공예의 영향을 받아 발전하였는데, 이 논문에서는 발생 초기부터 시대와 방법에 따라 네덜란드에서 사용되는 용어인 Free Design, Designer-Makers, Design as Art, Conceptual Design으로 분류하여 연구하였다.

연구방법은 현대 네덜란드의 아트퍼니처의 개념이 산업 가구디자인으로부터 분화되기 시작하는 1960년대의 모더니즘에 대한 비판부터 최근까지의 모습을 시간적으로 인과 관계에 주목하여 진행되었다. 또한, 산업 가구디자인의 상대적 비판으로부터 시작된 네덜란드의 아트퍼니처의 성격을 잘 드

러나게 하기 위해 네덜란드의 산업 가구디자인은 아트퍼니처의 비교 대상이 되었다. 그리고 전개 과정 중 당시의 비판은 비판으로부터 네덜란드의 아트퍼니처가 발전되었고 내부적 동력으로 작용하였음을 보여 주기 위해 인용하였다.

자료수집은 역사적 서술인 만큼 네덜란드에 관한 자료는 네덜란드 사람들에 의해 쓰여 지고 네덜란드에서 발행된 서적, 전시자료, 기사 등과 네덜란드 디자인에 관한 네덜란드 외의 국가 사람들이 쓴 서적, 전시자료, 기사, 및 미술관과 작가들의 글과 사진 등의 자료를 참조하였다. 국내 자료로는 주로 아트퍼니처에 관한 논문을 참조하여 아트퍼니처의 정의와 범위를 확인하고 개념을 적용시켰다.

2. 네덜란드의 모더니즘에 대한 비판과 극복

2.1. 대량 생산 시스템을 기반으로 한 모더니즘 디자인의 비판(Design debate)

네덜란드에서 대량생산을 기반으로 한 모더니즘 디자인을 비판하기 시작한 것은 포스트모더니즘의 움직임이 적극적으로 일어난 1980년대보다 20여년 앞선 1960년대부터였다. 1960년에 암스테르담의 Sterdelijk 미술관에서 열린 'My room' 전시회는 네덜란드에서 처음으로 모더니즘이 의문에 부쳐진 전시였다. 이 전시는 Rath & Doodeheefver's라는 벽지 회사의 새로운 벽지 컬렉션의 연례 발표 행사로 이 회사의 기획자였던 J. F. Rodenberg는 디자이너 Kho Liang le, 비평가이자 조각가이며 당시 Royal Academy of Art의 총장인 J. J. Beljon, 그래픽 디자이너 Gerard Wernars의 도움을 받아 가구, 생활용품, 인테리어 등을 전시하였다. 그중 J. J. Beljon 쓴 이 전시회의 카탈로그에서는 당시 확고한 위치에 있던 모더니즘을 논의의 대상으로 삼았는데, 그는 사람들이 일률적으로 제시된 제품을 선택하는 것 대신, 개개인이 취향을 찾을 기회를 가져야 하며 '감정의 메마름과 인간적 온기'가 위기에 처했기 때문에 '인간적 요소의 표현'과 '장식에의 열정'을 주장하였다(Ginneke 1986). 이러한 움직임은 기존의 디자인의 입장에 대한 전면적인 반박으로, 당시의 대다수의 디자이너와 전문

가는 디자인의 상업적이며 문제해결적인 측면에 중점을 두었다. 극단적으로는 ‘디자인’이라는 용어보다 ‘산업을 위한 디자인’을 더 옹호하여 디자인이 경제적 정책의 도구가 되어야 한다고 주장하였다. 이들에게 디자인의 중요한 목표는 생산을 증가시키고 매출을 올리는 것이었는데, 이러한 주장의 이면에는 1970년대의 세계적인 경제불황으로 인해 디자인의 역할이 넓은 의미의 정치적 담화의 일부분으로 떠올랐기 때문이었다. 이러한 이유로 모더니즘에 대한 비판은 일부의 주장으로 여겨졌다.

하지만 1980년대에 디자인 사(史)를 반영하기 시작한 예술사학자에 의해 새로운 논점이 제시되었다. 이들의 시대상을 반영한 전시 기획은 상대적으로 특징이 빈약한 산업 가구디자인보다 각 시기마다 뚜렷한 특징을 보이는 작업들에 주목하였다. 1985년의 *Industry & Design*, 1987년의 *Dutch Form* 전시회는 20세기 네덜란드의 가장 중요한 가구와 작가를 전반적으로 소개하여 디자인계 뿐 아니라 일반인의 관심을 받았다. 미술관도 산업 지향의 가구디자인 중심에서 벗어나는 데 일조하였는데, 단지 좋은 작업을 소개하고 소장하는 것 이상의 역할을 하여 관련 전문가와 함께 전시회를 기획하고, 인쇄물을 간행하고, 토론의 장을 제공하였다. 대중의 관심이 증가함에 따라 인테리어와 디자인 서적들이 늘어났다. 이러한 움직임은 모더니즘 디자인의 기준인 경제적이고 생산에 용이한 가치보다 다양하고 역사적인 가치를 조명하였다.

1980년대 초반에는 모더니즘에 대응한 포스트모더니즘의 영향이 네덜란드의 디자인에 영향을 주었다. 합리적이고 보수적인 문화에 대항하는 미국의 팝 문화와 이탈리아의 포스트모더니즘, 건축가 Robert Venturi의 “Complexity and Contradiction in Architecture”와 Charles Jencks의 “The Language of Post-Modern Architecture” 등 모더니즘에 의구심을 표명하고 비판하는 서적이 네덜란드 디자인계에 널리 알려지면서 모더니즘이 지배적이었던 관점에 비판적으로 작용하였다. 모더니즘과 충돌하는 문화와 가치, 사상들은 디자인에 대한 논란을 생산하여 디자인의 성격에도 영향을 미쳤다. 때때로 논란이 그 자체로 최종적인 것이 되어서 논

란을 많이 일으킬수록 더 나은 작품이라는 인식도 있었다. 1980년대 중반에는 이것이 심화되어서 네덜란드의 디자인 비평과 양질의 토론의 부재에 관한 비난이 일어난다. 이것은 비판의 원인에 대한 비판으로 진행되는 비판의 부족에 대한 비판으로 이어졌다(Huygen 1995). 1993년에 시작된 Rotterdam Design Award에서는 좋은 디자인을 뽑는 것보다 논의를 일으키는 것에 더 집중하였으며, 같은 해에 정부가 설립한 National Design Institute는 활발한 논의가 디자인에서 가장 중요한 일이라고 여겼다. 논쟁은 경제 저널의 칼럼, 국제 전시, 전문가 집단과 이익집단, 교육 협회에서 일어났지만 합의는 드물게 일어났으며, 논쟁이 전문가들에게 한정되어 있지 않고 디자인에 대한 관심이 증가하던 대중들 사이에서도 일어났다. 이러한 비판과 관심은 일부 지나치긴 했지만 모더니즘 보다 나은 가치들을 적극적으로 찾기 시작하는 계기가 되었다.

2.2. 프리 디자인(Free design)-디자인과 공예, 예술과의 결합

많은 평론가들은 점점 더 모더니즘의 특징인 합리적이고 기능적인 스타일을 ‘지루하고, 익명적이며, 감정이 결여된’ 것이라고 비판했고, ‘인상적이고, 의미를 가진, 열정적인’ 디자인을 옹호하였다. 이 과정에서 먼저 주목해야 할 것은 수공예의 가치였다.

1978년부터 네덜란드에서 영업을 개시한 IKEA와 1970년대에 소나무 선반 수납 시스템으로 인기를 얻은 스웨덴 브랜드 Lundia 등 대량생산가구에 익숙해진 소비자들에게 모더니즘 가구는 지루하고 눈에 띄지 않았다. 이들을 대신하여 할머니 세대의 진열장 같은 예스럽고 독특하며, 수공예의 요소가 강한 전원풍의 가구들이 유행하였는데, 이 현상은 네덜란드가 부유했던 이전 시대의 향수로 인해 대중에게 쉽게 받아들여졌다(Ramakers 1987).

하지만 대다수의 디자이너는 공예가가 공예적인 형태와 기술을 이용하여 가구나 그 밖의 제품을 생산하는 것을 긍정적으로 보지 않았다. 그들은 종합적이며, 근본에 가깝고 형태를 단순화하는 작업을 흥미롭게 느껴 상대적으로 상업적이지 않으며

개인적 취향의 공예의 세계를 디자인에 도입해야 하는지에 의구심을 가졌다. 이 의견에 대한 공예가의 입장은 공예는 더 자연스럽고, 평범하지 않으며 품위가 있기 때문에 몰 개성향 산업 디자인보다 우월하다고 주장하였다(Sanders 1955).

몇몇 가구 회사는 예술적이며 수공예적인 방법에서 영감을 받기 위해 공예 전공 교수와 아티스트를 고용하였는데 그들의 실험적인 접근은 회사의 운영 방식과 충돌하여 종전의 대량생산방식으로 돌아갔다. 수공예가 대량 생산 제품을 비판하는 사회적 분위기와 동조하여도 작은 규모의 수공예의 성격으로는 산업적 방법과 경쟁이 되지 않았기 때문이었다. 그리하여 공예가들은 미술 교사가 되거나 기능을 제거하여 예술 작품에 집중하였다. 하지만 공예적 접근방법은 디자인 교육분야에 큰 영향을 끼쳐 네덜란드 디자인의 방향을 바꾸게 하였다.

1964년, COSA (Central Organ if Creative Trade)의 15주년 기념 강연에서 Design Academy Eindhoven의 학장이었던 René Smeets는 디자이너와 공예가의 절충된 견해를 밝혔다. 그는 수공예는 완벽하지 않지만 형태와 재료를 실험하기 좋은 방법이며 개성적이며 다형(多形)적 이라고 옹호하면서, 전통적이고 공예적인 접근 방법이 '기술의 과도한 완벽성과 냉정한 대량생산에 대한 경고'에 대한 필연적인 대응이며, 대중 문화의 무감각과 정서적 손상에 맞서는 방법이라고 연설했다(Smeets 1964). 수공예의 영향을 받은 디자인은 곧 예술과의 결합에도 적극적으로 앞장서, 일상의 오브제, 조각의 개념, 공업적인 소재를 이용하여 순수미술에 참여하였으며, Gijs Bakker와 Emmy van Leersum은 그들의 첫 번째 전시를 순수미술 갤러리인 암스테르담의 Galerie Swart에서 열었다.

1980년에 디자인 지 Bijvoorbeeld의 편집장인 Marjan Unger는 수공예와 산업디자인 그리고 예술 사이의 어느 지점에 있는 이 영역의 복합적 성격을 언급하며 프리 디자인(free design)이라고 명칭 하였다. 프리 디자인의 개념하에 제작된 가구는 디자인과 공예, 예술의 경계를 자유롭게 넘었다는 점에서 아트퍼니처에 해당한다.

이 분야에서는 거의 모든 것이 가능한 듯 보였고 디자이너와 공예가, 예술가 등 관련 분야에 중

사하는 사람들도 이 새로운 영역에 호기심을 가지고 참여하였다. 하지만 이러한 과정에서 논란은 필연적인 것으로, 새로운 실험들을 예술이라고 보아야 하는지 디자인으로 남는 것이 옳은 일인지 판단하기 어려웠다. 예를 들어 예술성이 강한 가구를 만든 사람을 목공예가라고 해야 하는지 예술가라고 해야 하는지에 관한 의견이 갈렸다. 어느 장소에서 전시되는지 누가 구입하는지에 관한 것들도 기준이 되기에는 부족했다. Groninger 미술관에서 Rhonda Zwillinger's furniture (1984) 가구 전시는 이러한 논란들을 더욱 심화시켰다. 하지만 결과적으로 프리 디자인은 다양한 분야의 많은 사람의 참여를 유도하여 아트퍼니처가 발전하는 계기가 되었다.

2.3. 디자이너-생산자(Designer-Makers)

공예와 예술의 영향으로 본격적으로 두 가지 다른 경향의 네덜란드 가구디자이너가 형성되었다. 첫 번째는 2차 세계대전 직후에 형성된 산업 가구디자인(industrial furniture design)이다. 네덜란드의 대표적인 산업디자인 학교인 Delft Technical University의 교수였던 Wim Crowel이 교육 목표로 삼은 것은 지적이고 소비자의 입장에서 생각할 수 있으며, 지나치게 극적이고 예술적인 디자인을 지양하고 책임감 있는 디자이너를 양성하는 것이었다. 더 나아가 이러한 디자이너가 기업의 디자인 팀에서 경제적 이득을 가져올 수 있어야 했다(Crowel 1973). 두 번째는, Free design에서 발전하여, 이러한 기술만능주의에 반대하는 입장으로, 제품에 문화적 중요성과 예술적 가능성에 더욱 무게를 두는 아트퍼니처이다. 이들 디자이너는 문화적, 사회적 책임감을 가지고 모더니즘 문법과는 다른 가능성을 찾으려 하였다. 이들은 네덜란드 디자이너들의 대다수를 차지하고 있던 첫 번째의 그룹과는 달리 소수였지만, 그 후 국내는 물론 세계적인 주목을 받게 되었다.

후자의 디자이너 그룹은 소위 디자이너-생산자(Designer-Makers)라는 현상을 나타나게 하는데, 당시의 네덜란드 디자인 문화에서는 완전히 새로운 현상이었다. 이것은 디자이너가 가구산업의 일부분만 담당하던 대량생산 시스템과는 달리 디자

인과 생산과 마케팅, 분배까지 책임지는 것으로 디자이너가 상품 전반을 주도하는 구조다. 이러한 구조는 문제를 즉각적이고 창의적으로 디자인에 반영하여 해결할 수 있으며, 제품이 어떤 장소에 전시되고 팔릴지도 유기적으로 디자인과 연계되었다. 이상적인 동기였음에도 초기에는 주문의 부족 때문에 어려움을 겪었지만, 디자인 학교들은 이러한 현상을 환영하였다. 당시 Art Academy in Arnhem의 교수였던 Gijs Bakker는 예술가-사업가 태도(Artist-cum-entrepreneur's attitude)를 학생들에게 적극 지지하여 부수적 제약들을 고려해야 하는 산업적 접근은 디자이너의 자유로운 사고를 방해하기 때문에 디자이너-생산자 구조가 창조적 디자인을 하기에 적합하다고 옹호하였다(Brand et al. 2007).

1982년 발행된 *Items* 잡지는 디자인 역사, 전시, 연계된 분야를 다루는 한편, 디자이너-생산자들에게 그들의 아트퍼니처를 소개하고 의견을 교환할 수 있는 장을 마련해 주었다. 이 잡지는 1980년부터 83년까지 로테르담에서 열린 Furniture from the Netherlands 전시와 밀접하게 관련되어 많은 디자이너-생산자들의 독특하고 다양한 작품들이 첫 전시를 지원했다. 일년 후에 암스테르담의 Fonder Museum에서 *Ontwerpen in de marge*에서는 약 40여 명의 디자이너-생산자가 그들의 작업을 전시하였다. 1980년대에 다수의 이 분야의 디자이너는 자신의 이름으로 가구, 화병, 장신구, 카펫 등을 스스로 생산하여 시장에 진출하였다. 그중 성공적인 사례로 원래는 건축가였던 Rob Eckhardt의 아트퍼니처는 독창적이며 포스트모던적인 디자인으로 진보적인 대중들을 사로잡았다. 그중 비대칭 디자인의 의자(Groeten uit Holland)와 비대칭의 긴 의자가 특히 인기가 있었는데, 암스테르담 중심가에서 그가 운영하던 디자인 매장에서 다른 디자이너들의 작업과 함께 판매되었다.

Item지의 편집장이었던 Frederike Huygen은 디자이너-생산자가 가구디자인 세계에서 새로운 움직임으로 자리를 잡았고, 이러한 디자이너들은 그저 앉아서 시장의 관심에 따라 디자인하는 것이 아니라 그들의 생각을 더 창의적인 범위에서 직접 생산하는 특징을 가진다고 평가하였다(Huygen



Fig. 1. Rob Eckhardt, Groeten uit Holland (Greetings from Holland), 1983.

1984). 이러한 디자이너-생산자구조로 인해 오랫동안 지배적이었던 산업 중심적 디자인의 기능주의로부터 탈피하는 것이 가능했다고 판단된다. 비록 그들의 디자인은 단순하고 기하학적인 당시의 디자인언어로부터 벗어나지는 못했지만 기능성과 경제성을 최우선으로 생각하지는 않았으며, 표현주의적이고 대담하며 독창적인 디자인의 아트퍼니처를 특징이 두드러지지 않으며 상업적으로 적합한 형태 대신 채택하였다.

3. 1980년대 이후 네덜란드 아트퍼니처의 전개

3.1. 아트로서의 디자인(Design as art)

1980년대에 상당한 관심을 대중들과 관련 전문가로부터 이끌어 낸 디자이너-생산자(Designer-Makers)와 포스트모더니즘(특히 E. Sottsass가 1981년 결성한 포스트모더니즘 디자인 그룹 Memphis design 참조)의 영향으로 예술과 디자인, 공예의 경계가 무의미하다는 것이 명백해졌다. 전통적인 기술을 보유한 장인이 예술 작업을 하고 산업 디자이너가 대량생산품이 아닌 소규모로 특색 있는 가구를 만들어내기 시작하였다. 이 시기에 네덜란드에서는 아트퍼니처의 개념이 정착되어 일반인들에게도 받아들여졌다.

네덜란드에서는 분야 간의 경계를 넘나드는 일이 흔하여, Martin Visser는 가구 디자이너로 활동하다가 미술품 수집가로, 그리고 로테르담의 Boijmans Museum의 현대미술 큐레이터로, 다시 가구디자이너로 복귀해 독자적인 언어의 의자와 테이블을 제작했다. 이 시기에는 예술가의 디자인 작업도 등장했다. 1991년 암스테르담의 중심가에 대규모의



Fig. 2. Alexander Schabracq en Tom Postma, Straatmeubilair, 1991.

새로 설치된 벤치와 가로등, 자전거 거치 대, 휴지통 등의 공공 가구(Street furniture)는 네덜란드의 전통을 따르지도, 기존의 디자인 방법을 채택하지도 않았다. 이것은 조각가 Alexander Schabracq와 Tom Postma의 작업으로 그들은 ‘less is more’라는 모더니즘 디자인의 모토 대신 ‘less is bore’라는 그들의 가치를 내세웠다(Thooft et al. 1993).

1990년에 조각가 출신의 Joep van Lieshout는 단순한 모양의 테이블과 장식장, 부엌 가구를 경쾌한 색채의 거친 폴리에스테르와 합판으로 제작하여 아트와 디자인의 경계에서 작업하였다. 그의 작업은 국내외에서 성공을 거두어 수집가와 회사로부터 의뢰가 쇄도하였고, Rem Koolhaas의 OMA (Office for Metropolitan Architecture)와 함께 다양한 프로젝트를 진행하였다. 1995년부터 그의 이름을 건 작업실을 운영하고 있으며 현재에도 Carpenters workshop Gallery, design miami/basel 등 해외에서도 활발한 작품 활동을 하고 있다.

이러한 작업은 미술관의 기획으로 더욱 많은 기회를 얻을 수 있었다. 1987년 Documenta in Kassel에서 처음으로 독특한 가구작업이 국제적으로 주목을 받은 이래, 1988년 Boijmans 미술관은 Furniture as Art라는 전시회를 기획하였다. 이 전시회는 국제적으로 유명한 Sol Lewitt, Donald Judd, John Armleder와 같은 작가의 가구 작업과 네덜란드 출신의 디자이너, 공예가, 아티스트의 아트퍼니처로 이루어졌다. 1990년에는 Amersfoot의 Het Kapelhuis에서 Useful Sculptures, 1992년에는 Nijmegen의 Commanderie van St Jan Museum에서 Furniture Sculptures 등의 전시가 열렸다. 이러

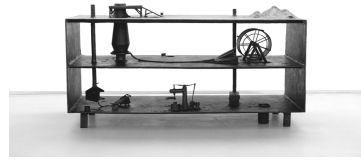


Fig. 3. Atelier Van Lieshout, blastfurnance, 2012.



Fig. 4. Atelier Van Lieshout, New tribal labyrinth, 2012.

한 아트퍼니처의 경향은 초기부터 예술 단체의 주목을 받았다. 1985년 Netherlandish Office for Find Arts는 정부로부터 받은 대부분의 지원금을 아트퍼니처를 사들이는데 지출했고 대형 미술관들도 젊은 작가들의 원 오프(One-off), 또는 소규모의 시리즈의 작업을 사들이는데 앞장섰다(Haas et al. 1985). 암스테르담의 Frozen Fountain, 로테르담의 Vivid, 그로닝겐의 Puntgaaf, 도드렉의 Intermezzo, 아인트호벤의 Galery Yksi 등 이러한 분야만을 다루는 갤러리도 생겨났다. 많은 작가의 등장과 전시는 가구 분야에 활력을 주었고 이후의 세계적으로 유명한 아트퍼니처 작업이 다수 등장하는데 발판이 되었다.

3.2. 컨셉추얼 디자인(Conceptual Design)

아트퍼니처의 움직임은 시간이 지날수록 명백해지고 극적으로 진행되어 네덜란드 디자인계에 큰 영향을 미치게 되었다. 1992년 니메겐의 Gallery Marzee 전시는 네덜란드 아트퍼니처의 전환점 역할을 하였다. 이 전시에 참여한 젊은 디자이너들은 지금까지와는 다른 방향의 접근을 하였는데, 혁신적인 점은 대담하고 새로운 형태에서 온 것이 아니라 기능과 디자인의 의미에 대한 새로운 생각에

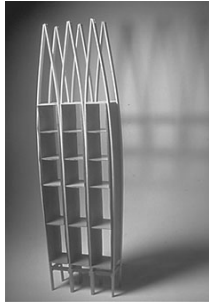


Fig. 5. Jurgen Bey and Jan Konings, Folding Bookcase, 1993.

있었다. 전시회의 카탈로그에서 그들은 디자이너이자 의미전달자가 되기를 원한다고 밝혔다 (Meubelsculptuur; Erwin Houtenbrink et al, Het meubelboek: Nederlands meubelontwerp, 1996). 이들은 디자인의 새로운 요소는 의미와 스토리, 컨셉 등의 메시지가 작품과 형태 그리고 테크닉에도 담겨있어야 한다고 주장하였다. 이러한 움직임은 개념 미술(Conceptual Art)을 연상시키는 ‘컨셉추얼 디자인(conceptual design)’이라고 불렸으며, 디자인의 형태 보다 디자인을 형성하고 있는 생각이 더 중요하다고 주장하였다. 그들의 테이블과 의자, 수납장은 생각과 경험, 주변의 일상이 디자인된 결과로써 네덜란드에서는 가구 예술 그 자체라고 평가된다. 이러한 성과는 1960년대부터 꾸준히 이어진 인간성과는 동떨어진 모더니즘에 대한 비판이 있었기 때문에 그에 관한 해답으로 이 세대의 풍부한 표현과 감성, 디자인과 예술의 혼합, 개념화로 귀결되었다고 여겨진다.

Industrieel Ontwerpen의 편집장인 Renny Ramakers는 Jurgen Bey와 Jan Konings의 거칠게 절단된 목재와 종이, 직물로 만든 책장을 Gallery Marzee 전시에서 보고 새로운 기류를 감지하여 차후의 기획을 결심했다(Ramakers et al. 1998). 이 두 디자이너는 기존과 같은 구조의 근사한 책장을 만드는 것이 목표가 아니라 순차적인 방법에 따라 책을 수납하는 방법에 관하여 연구하였다. 이 책장의 하모니카 스타일의 구조는 책의 양이 늘어남에 따라 넓어질 수 있게 하였다.

이 전시회에 참여한 Tejo Remy의 두 가지 가구도 실험적이었다. 각기 다른 수납장과 책상에서 나



Fig. 6. Tejo remy, You can't lay down your memory, 1991.



Fig. 7. Piet Hein eek, Cupboard, 1991.

온 서랍들을 긴 끈으로 묶은 You Cannot Lay Down your Memory와 낡은 담요와 옷가지의 더미를 묶어서 만든 의자는 Piet Hein Eek의 각기 다른 출처에서 온 나무조각을 붙여 만든 가구 옆에 전시되었다.

이 소규모의 전시회의 엄청난 성공으로 Ramakers는 1993년에 이탈리아 밀라노의 Salone del Mobile에 Droog Design이라는 이름으로 비슷한 성향의 아트퍼니처를 추가하여 전시회를 기획하였다. 이 전시는 1987년부터 Design Academy Eindhoven에서 가르치고 있던 Gijs Bakker와 긴밀하게 연계하여 실현되어 Droog Design이 세계적으로 유명해지는데 결정적인 계기가 되었다.

컨셉추얼 디자인은 전시회에 그치지 않고, 1994년에 Droog Design이라는 단체로 네덜란드 정부의 경제적 지원 하에 설립되었다. 공식적으로 Ramakers와 Bakker가 운영하였고, 명백한 디자인 사고방식을 바탕으로 새로운 작품을 발굴하였다. Droog (영어로 dry)이라는 이름은 차분하며, 직설적이며, 소박한 특징을 드러낸다. Droog Design은 디자이너의 연합이나 조직, 스타일이 아니라, 하나의 목표에 부합하는 작업의 집합이다.

Droog의 관심사는 20여 년간 운영되는 동안 변



Fig. 8. Tejo Remy, Milkbottle lamp, 1991.



Fig. 9. Jurgen Bey, Light shade Lamp, 1998.

화하였는데 참여한 디자이너들은 당시의 시대정신(zeitgeist)을 디자인에 반영하려고 노력했던 것으로 사료된다. 90년대 초반에는 'recycling'에 관한 작업에 주목하여 오래된 제품을 그대로 혹은 일부를 재활용하여 새로운 아트퍼니처로 만드는 작업이 많았다. 앞서 살펴본 Tejo remy의 서랍과 Piet hein Eek의 장, 12개의 전통적인 우유병을 이용하여 만든 Tejo remy의 조명과 오래된 상들리에를 반사 포일(reflecting foil)로 감싸 낮에는 모던한 조명처럼 보이지만 밤에 불을 켜면 화려한 모습이 드러나는 Jurgen Bey의 작업이 대표적이다.

이어지는 Droog의 테마로는 '단순함'으로, 가장 기본적이며 원형(archetypal)에 가까운 아트퍼니처에 주목하여, Richard Hutten은 그의 모토인 'no sign of design'에 따라 가장 기본적인 형태로 디자인하였다. 새로운 재료를 사용하거나 기존에 사용되던 재료를 새로운 방식으로 재정의한 실험적인 작업이 그 뒤를 이었다. Marcel Wanders의 로프를 엮어 만든 의자는 예폭시 레진을 적용하여 사람이 앉을 수 있을 만큼 튼튼하게 제작되었으며, 같은 방법을 사용하여 전통 레이스 공예와 접목시킨 의자도 선보였다. 다양한 소재의 사용은 기술과 기능을 재고하고 다른 방식으로 적용해 이전과는



Fig. 10. Marijn van der Poll, Do hit chair, 2000.

구별되는 작업을 가능하게 하였다. Delft Technical University, Rosental Porcelan factory 등 타 기관과의 협력을 통해서 비용과 기술적 해결책을 해결하였다. 2000년에 열린 Droog의 Droog do create 컬렉션에서는 더욱 극적인 작품을 전시하였다. finished off라는 주제 아래 Marijn van der Poll의 금속제 육면체는 함께 포함된 나무 망치로 두들겨서 소비자에 의해 의자 모양으로 완성되며, Jurgen Bey는 의자의 다리 중 하나를 의도적으로 짧게 만들어 사용자가 책을 고여 사용할 수 있게 하였다. 이러한 극단적인 접근방법과 작업 결과는 명백하게 일반 소비자들의 시장에 진입할 수 없었고, 상업적인 결과도 미비했다(KasselsKramer 2006).

하지만 문화적인 측면에서의 성과는 매우 성공적이었다. 이들의 작업은 주로 예술 잡지에서 다뤄졌고 가장 큰 고객은 미술관이었다. Tejo Remy의 서랍장은 100여 개가 넘는 미술관에 소장되었고, 다수의 Droog 아트퍼니처는 MoMA에 소장되었으며, 네덜란드의 교육, 문화, 과학부(Ministry of Education, Cultural Affairs and Science)와 네덜란드 영사관, UN의 본부의 복구 대표 라운지 등에도 사용되었다.

Droog의 컨셉추얼 디자인의 문화적 성과는 많은 비판을 일으켰다. 단순하고 원형(archetypal)에 가까운 형태를 찾기 위한 노력은 지적 빈곤으로 치부되었고 컨셉추얼 디자이너들에 대한 의식이 높아질수록 그들은 산업디자인에 반하여 선포하는 사람들로 비춰지기도 하였다(Beumer et al. 2004). 다른 재료와 기술 사용과 접근 방법이 새로운 실험이라고 받아들이는 사람이 있는 반면, 지금까지의 산업 디자인에 대한 비판으로 받아들여져 재활용 가구는 사람들에게 더 검소한 생활을 요구하는 것으로 최신



Fig. 11. Hella Jongerious, Polder sofa, Vitra, 2005.



Fig. 12. Marcel Wanders, New antique, Cappellini, 2005.

기술의 사용은 사람들로 하여금 일상용품을 재인식 하라는 명령적 태도로 비추지기도 하였다. 컨셉추얼 디자인의 특이함과 역설적인 성격은 종종 디자이너의 사회적 역할은 무시한 채 현실을 회피하는 태도로 비추어졌고, 이것은 그러한 이유로 예술 분야에서는 기꺼이 받아들여지게 된다.

소수의 컨셉추얼 디자이너가 제작한 아트퍼니처에 대한 비판은 많은 논란과 사회적 관심을 불러일으켜 예술 및 국제적인 디자인 시장에 성공적으로 진입하게 되었고, 그 결과 오히려 일반적인 의미의 산업 가구 디자인보다 산업 가구 시장에서 더 큰 영향력을 발휘하게 되었다. Hella jongerious가 Vitra와 IKEA, Marcel Vanders가 Moooi, Alessi, Capellini, Habitat 등 컨셉추얼 디자이너가 국제적인 가구회사와 협력하여 시장에 적극적으로 진입함으로써 이전에 받았던 비판을 무색하게 하였다.

4. 결 론

네덜란드의 아트퍼니처는 1960년에 'My room' 전시회에서 모더니즘에 대한 비판이 시작된 이래 예술사학자, 포스터모더니즘, 수공예와 예술의 영향을 받은 프리 디자인(Free Design)으로 이어졌고, 방법적으로는 디자이너가 가구 생산과 판매까지의 전 과정을 총괄하는 디자이너 생산자(Designer-Makers)가 등장하여 산업 가구디자인과 분리되었다. 1990

년대에는 아트로서의 디자인(Design as Art)이 등장하여 아트와 디자인의 경계가 더욱 희미해져, 아티스트와 디자이너 구별 없이 예술적인 가구를 제작하였고 갤러리는 적극적으로 이를 소장하였으며, 마지막으로 기능과 디자인의 의미에 대한 새로운 생각인 컨셉추얼 디자인(Conceptual Design)은 네덜란드를 넘어 국제적인 움직임으로 현재까지 이른다.

전후의 물자가 부족하던 시기에는, 대량생산에 적합한 모더니즘 가구디자인이 중요한 위치를 차지했다. 하지만 네덜란드에서는 일찍이 1960년에 모더니즘의 단점인 인간적이지 못하고, 일률적인 부분을 지적하여 단점을 극복하고, 더 나은 가구디자인으로 발전시키기 위해 노력했다. 그것은 한 시기의 유행이나 정책, 혹은 소수의 전문가에 의해서가 아니라, 다양한 분야의 다수의 꾸준한 노력과 비판에 의해 현재의 모습으로 발전했다. 프리 디자인, 디자이너-생산자, 아트로서의 디자인, 컨셉추얼 디자인이 이전과는 다른 개념을 가지고 등장했을 때, 많은 디자이너와 평론가, 관련 전문가는 적극적으로 검토하고, 분석하고 참여하여 자신의 의견을 피력하였다. 그리고 단기적인 경제적 이득보다 새로운 움직임에 더 주목한 네덜란드 정부와 미술관 관계자, 잡지사의 역할로 인하여 네덜란드의 아트퍼니처는 성장할 수 있었다. 현재에도 활발한 컨셉추얼 디자인에 관한 비판이 무엇보다 네덜란드 내부에서 활발하고, 네덜란드와 해외에서 그들의 작업을 쉽게 찾아볼 수 있다는 사실은 지금까지의 과정에서 살펴 본 것처럼 비판을 통해 더 나은 디자인이 생겨나고, 발전된 만큼 늘어난 기회를 통해 성장할 가능성이 있다는 것을 의미한다. 그 결과 최근에는 산업적인 디자인 접근 방법보다 아트퍼니처적인 접근이 오히려 국제적인 가구회사와 협업하여 세계적으로 알려졌다.

우리나라는 현재 국내외에서 다수의 작가와 디자이너가 활동 중이지만, 산업 디자인을 기반으로 한 제조업이 강세인 이유로 비교적 늦은 시기에 아트퍼니처가 정착되어 네덜란드만큼 활발하지 않은 것이 현실이다. 비록 경험과 역사 면에서 비교적 부족하지만, 네덜란드의 발전 과정을 참고하여

많은 사람들의 참여와 비판이 새로운 디자인의 발
굴과 전시 기회의 확장으로 이어진다면 점차 아트
퍼니처의 위상이 높아질 것이다. 게다가 최근의 아
트퍼니처의 성과가 갤러리와 미술관을 넘어 세계
적인 가구회사와도 결실을 맺고 있는 현시점에서,
우리나라의 아트퍼니처에 대한 연구는 필수적이다.
네덜란드의 이미 익숙한 서구적인 관점 대신, 우리
고유의 세계관을 계발하고 적용하여 차별화한 한
국 아트퍼니처가 활성화된다면 앞으로의 가능성은
매우 크다.

사 사

이 논문은 2014학년도 홍익대학교 학술연구진
홍비에 의하여 지원되었음.

참 고 문 헌

- 박영태. 2014. 네덜란드 RE;MIND 디자인의 개념적 ·
비평적 사용미학. 한국실내디자인학회 23(2): 51-61.
- 최병훈. 2001. 현대 아트퍼니처의 개념정립 및 전개에
관한 연구. 한국가구학회 12(2): 91-103.
- 최병훈, 김진우. 2007. 포스트모더니즘 현대미술과 가구
디자인의 조형적 특성에 관한 연구. 한국실내디자인
학회 16(2): 278-286.
- Evert van Straaten. 1983. Geen angst voor patten.
- Frederike Huygen, Kirsten Algera, Jane Zuyl-Moores.
1998. Martin Visser.
- Frederique Huygen. 1983. Nederlandse Meubelen
1980-1983.
- Frederique Huygen. 1995. Designkritiek in Nederland:
een essay.
- Guus Beumer and Louise Schouwenberg. 2004. De
stille kracht van vormgeving.
- Ineke van Ginneke. 1986. Kho Liang Ie: Interieurarchitect:
industrieel ontwerper.
- Jan Brand et al.. 2007. Product Design Diversity.
- Jeroen Junte. 2011. Hands of Dutch Design in the
21st century. W books.
- Karel Sanders. 1955. De industriële ontwerper en zijn
ambachtlike collega.
- Kassels Kramer. 2006. One hundred and one things to
do.
- Loca Dosi Delfini et al.. 2004. The Furniture
Collection.
- Louise Schouwenberg. 2008. House of concept.
FRAME.
- Meubelsculptuur, Erwin Houtenbrink et al.. 1996. Het
meubelboek: Nederlands meubelontwerp.
- Mienke Simon Thomas. 2008. Dutch Design: A
History. Reaction books.
- Peter van Kester. 1985-1986. Vijftien ontwerpers zoek-
en een industrie.
- Renny Ramakers. 1987. 'One off items and Mass
Production' in Holland in Vorm : Dutch Design,
1945-1987.
- Renny Ramakers and Gijs Bakker. 1998. Droog
Design: Spirit of the Nineties. droog®.
- Robert de Haas et al.. 1985. Rijksaankopen 1985:
Werk van hedendaagse beeldende kunstenaars.
- Rüdiger Jungbluth. 2006. IKEA: Het geheim van
succes.
- R. Smeets. 1964. 'Terugblikken omwille van morgen'
Scheppend Ambacht.
- Y. Bartholomé. 2003. Vormgevingskritiek in de
Nederlandse pers.
- Wim Crowel. 1973. Inaugural Lecture TH Delft.
www.droog.com.
www.MoMA.org.