

칸딘스키 추상회화의 조형적 특성을 응용한 의상 디자인 개발

임혜순⁺ · 동페이^{*}

중국연변대학교 의상디자인학과 교수⁺
중국연변대학교대학원 미술학과 석사과정^{*}

Development of Fashion Design Based on the Formative Characteristics of Wassily Kandinsky's Abstraction Paintings

Huishun Lin⁺ · Fei Dong^{*}

Associate Prof., Dept. of Fashion & Design, Yanbian University, China⁺

Master Course, Dept. of Fine Arts, Yanbian University, China^{*}

(2016. 7. 6 접수; 2016. 8. 23 수정; 2016. 8. 29 채택)

Abstract

This paper analyses Wassily Kandinsky's abstract paintings, this paper aims to discuss phases of Kandinsky's works as well as their formative characteristic theory. Practically, with formative characteristics in Kandinsky's paintings such as point, line, plane, form and color, this paper presents four sets of costumes. Among which, geometric patterns are intensively collaged as the formative characteristic of "point" calls for; crossed necklines and waistlines are applied as the characteristic of "lines" represents; plane and solid patterns are adopted as the main parts and ornaments as both the characteristic of "plane" and that of "form" claim; three primary colors - red, blue and yellow - are introduced as the characteristic of "color" depicts. Artificial leathers are used as the main fabric, patchwork and draping as so in technology. Therefore, with the theoretical and practical efforts, this paper aims to seek the interdisciplinary possibilities between paintings and fashion arts, and in order to develop several fashion designs representing modern aesthetics with their unique characteristics.

Key Words: Abstract painting(추상회화), Formative characteristics(조형적 특성), Fashion design(패션 디자인)

I. 서론

예술창작에 있어서 새로운 지평선을 열어 현대미술에 지대한 영향을 미친 바실리 칸딘스키는 추상미술의 선구자이다. 칸딘스키는 이전부터 전해 내려오는 누구에게나 쉽게 이해될 수 있고, 화가들이 무엇을 그렸는가를 한눈에 볼 수 있는

전통적 회화에서 탈피하여 "추상(Abstraction)"을 그림의 주제로 받아들여 현실의 대상을 그대로 재현시키지 않고, 그 대상을 재현시키는데 사용했던 점, 선, 면, 형태, 색채를 통해 표현하고자 했다. 이것은 당시를 지배하던 온갖 성향, 즉 인상파(Impressionism), 야수파(Fauvism), 입체파(Cubism), 표현주의(Expressionism)의 구상미술과

는 달리 추상자체, 회화자체를 표현의 목표로 삼고 새로운 시각예술에 대한 혁명을 불러일으켰다(정구임,1992).

그동안 칸딘스키의 추상적 회화작품에 대한 이론적 연구는 꾸준히 행해왔으며 칸딘스키 추상회화 또한 회화영역뿐만 아니라 패션디자인, 섬유디자인, 산업디자인, 미술심리치료, 음악, 체육, 종교 등 타 분야에도 다양하게 영향력을 미쳤다. 칸딘스키의 회화작품과 타 분야에 관한 선행연구들을 살펴보면, 신미혜(1992)는 칸딘스키 추상이론의 현대 자수 작품에의 응용에 관한 연구에서 칸딘스키의 추상미술에 대한 작품성향 및 색채와 형, 점, 선, 면의 이론을 견사를 이용한 현대 자수 작품에 도입하여 아름다운 꽃무늬를 표현하였다. 정구임(1992)은 칸딘스키 바우하우스시대의 회화작품에 나타나는 기하학적 요소인 원, 삼각형, 사각형 등의 평면적인 회화작품을 모티브로 전통적인 주전자를 탈피한 입체적이고 공간적인 주전자를 디자인 및 제작하였다. 김교윤(2000)은 칸딘스키 회화작품의 조형적 이미지를 도입한 도시공원의 설계에 관한 연구에서 칸딘스키 회화작품에 대한 분석을 통해 얻어진 회화의 내적·외적 설계소재를 바탕으로 디자인하고자 하는 대상 부지를 짜임새 있고 긍정적인 의미의 “역동 감”과 “활동성”이 부여된 디자인으로 발전시켰다. 방경란(2004)은 미술치료모델로서의 칸딘스키작품분석연구에서 칸딘스키의 작품은 인간의 자기개발과 정서적 변화를 가능하게 하는 새로운 미술치료대상모델로서 적용 가능함을 검증하였다. 엄경희와 모희주(2005)는 칸딘스키 회화작품에 나타난 조형적 특성을 응용한 DTP(Digital Textile Printing)섬유패션제품디자인연구에서 직선과 곡선의 교차로 인한 공감각의 원리를 DTP에 도입하여 섬유제품디자인을 제작하여 이를 통한 고부가가치를 창출하고자 하였다. 김성수(2013)는 음악의 시각화를 통한 패션디자인 연구에서 칸딘스키의 회화 중 음악의 시각화가 표현된 작품을 분석하여 공간성, 운동성, 중첩성 등 특성으로 분류한 뒤, 조르지오 아르마니(Giorgio Armani)의 2000년 S/S 컬렉션과 제니(Genny)의 2000년 F/W 컬렉션에서 발표된 작품 158점을 대입하여 패션디자인작품들에서 강조, 통일, 입체, 유희, 노출, 간결 등의 시각적

효과를 입증하였다. 신화정(2015)은 칸딘스키 회화작품의 조형적 요소를 응용한 메이크업 일러스트레이션 디자인 연구에서 칸딘스키의 연대기 별 작품 속에 나타난 조형요소들을 바탕으로 메이크업 일러스트레이션에 다양하게 응용해 봄으로써 완성도 높은 작품을 제작하였다.

그밖에 칸딘스키 추상회화예술에 대한 최근의 연구동향을 살펴보면 홍일희(2013)는 음악분야에서 니체와 칸딘스키의 예술론을 음악과 회화의 관계를 통해 검토해보았는데 두 사람 모두 근대적 사고방식에 의한 비판으로 출발하여 독특한 예술론을 구축함으로써 유사점과 차이점을 동시에 지니고 있음을 밝혔다. 이경숙(2012)은 칸딘스키 추상회화의 점, 선, 면이라는 조형적 요소를 댄스스포츠의 시각적 요소인 손짓과 발짓, 팔과 다리의 움직임은 각각 점과 선으로 해석하여 궁극적으로 몸짓이라는 면으로 표현됨을 분석하여 칸딘스키의 예술론과 그 자신의 논리를 댄스스포츠에 접목시켰다. 윤희경(2012)은 칸딘스키 추상화의 ‘내면의 울림’이라는 개념을 중심으로 추상미술의 구체적인 양상이 모색되고 실험되는 과정에서 기독교적인 세계관과 합리주의적인 과학 및 신비주의적인 종교사상이 모순적으로 결합되는 한편 신지학의 요소들이 함께 연관되어 있음을 밝혔다.

이상과 같이 칸딘스키의 추상적 회화작품 관련연구는 다양한 분야에서 광범위하게 진행되고 있으며 여러 측면에서 많은 영향을 주고 있다. 하지만 현재 패션디자인과 관련된 연구는 미비한 상황이며 특히 패션디자인개발관련연구는 더욱 부족한 상황이다. 이에 본 연구는 칸딘스키의 추상회화의 작품세계를 연구하고 그의 회화작품에 나타난 점, 선, 면과 형태, 색채 등 조형적 특성을 응용하여 현대인의 감각에 맞는 독특하고 개성 있는 패션디자인을 개발하는데 그 목적을 두었다. 연구방법으로는 문헌조사에 의한 이론적 자료와 칸딘스키의 회화작품을 토대로 조형적 특성을 분석하고 따라서 일부 작품을 모티브로 패션디자인 제시 및 실물 제작하였다.

II. 칸딘스키 추상회화에 대한 일반적 고찰

러시아의 상류층 가정에서 태어난 바실리 칸딘스키(Wasily Kandinsky, 1866~1944)는 교양 있는 부모의 교육아래에서 첼로, 피아노, 그림을 배우고 성장하였으며, 법률과 경제학을 전공하여 26세 때 모스크바 대학에서 박사학위를 취득하였다. 1895년에 칸딘스키는 모스크바에서 개최된 “프랑스 인상파전”에서 모네(Claude Monet, 1840~1926)의 “건초더미”에서 깊은 감명을 받은 후 서유럽에서 파생되고 발전된 새로운 미술사조에 관심을 갖게 된다. 그는 인상주의회화의 순수한 밝은 색채와 느슨하고 자유로운 붓 터치와 그로 인해 대상과괴의 전주곡같이 보이는 형태 표현에 흥미를 느꼈다. 칸딘스키는 당시 도르파트(Dorpat)대학으로부터 법률학 교수직을 임명 받았으나 화가가 되기로 결심하고 30세가 되던 1896년에 독일 뮌헨으로 떠났다(김현화, 1996).

뮌헨에 도착한 칸딘스키는 프란츠 폰 스투크(Franz von Stuck, 1819~1895)과 아놀드 뵘클린(Arnold Böcklin, 1827~1901)의 상징적이고 낭만적인 경향의 그림과 유겐트슈틸(Jugendstil)양식의 장식적인 곡선에 깊은 관심을 가졌다. 특히 뵘클린의 영향은 칸딘스키에게 있어서 대단한 것이었으며, 마치 푸생(Nicolas Poussin, 1594~1665)과 고대의 고전적 양식과의 관계처럼 물질적인 성격 이상의 정신적인 것이었다. 그리고 유겐트슈틸양식의 장식적인 곡선은 칸딘스키가 추상을 시도하는데 결정적인 역할을 하였다. 1903년부터 칸딘스키는 신인상주의의 점묘법을 도입하였는데, 신인상주의는 인상주의처럼 자연의 우연한 단면을 캔버스에 고착시키는 것이 아니라 자연을 종합하여 전체를 나타내었는데 이는 추상회화의 시작이었다. 칸딘스키는 인상주의는 회화에 있어서 자연의 대상이 파괴될 수 있다는 가능성을 보여준다고 여겼으며, 바그너(Wilhelm Richard Wagner, 1813~1883)의 종합예술론은 칸딘스키가 추상을 발전시키는 근원이 되었다(西田秀穂, 1979).

칸딘스키는 1911년에 프란츠 마르크(Franz Marc, 1880~1916)와 함께 청기사(The Blue Rider)그룹을

결성하면서 “청기사연감”을 통해 예술에 관한 그의 독창적인 견해를 발전시키고 많은 진보적인 화가들에게 영향을 주는 추상회화의 대표적인 선구자로 되었다. 칸딘스키는 회화는 단지 물질적인 세계를 재현하는 것이 아니라 인간의 내적 감정, 내적의미, 정신세계를 표현하여야 한다고 주장하였다. 그는 인간의 내면세계를 표현하는 가장 실재적인 형태요소는 추상이라고 규정하였으며, 추상은 인간의 내적 필연성을 표현하는 사실주의라고 생각하였다. 이러한 추상으로의 전환은 회화의 음악화(音乐化)를 의미하는 것으로, 음악이 자연현상을 재현하고자 하지 않고 내적 감정, 내적의미를 전달하고자 추구해온 예술이듯이 회화도 자연의 복사에서 벗어나 내적소리, 내적울림을 표현하여야 한다고 주장하였다.

칸딘스키에 있어서의 독자적 회화세계는 그의 일생에 걸친 생활의 변화 속에서 얻어진 체형과 직결되어 표현되어진 것으로, 그 작품세계는 일상생활을 주로 한 장소와 연결되어 진다. 그의 생애와 예술의 성장과정 및 작품세계를 살펴보면 뮌헨시기, 러시아시기, 바우하우스시기, 파리시기 총 4시기로 구분할 수 있다.

1. 뮌헨시기(1896~1914)

뮌헨으로 간 칸딘스키는 아즈베(Anton Azbe) 미술학교를 거쳐 뮌헨 왕립미술학교에서 미술공부를 하였다. 정상적인 덧상(프랑스어:dessin)작업과 풍경묘사 등이 예술과 무슨 관련이 있는지를 이해하기 어려웠던 그는 자기의 힘으로 문제를 해결하는 탐구를 시작하였다. 새로운 표현형식을 추구해나가기 시작한 그는 풍경화를 통해 인상파의 수법을 추구하는 작업, 신인상주의의 색채원리와 유겐트슈틸의 양식화수법을 바탕으로 장식적 템페라(tempera)화를 그리는 작업, 전통적 자연주의에 대한 결별로서 당시 널리 유행된 목판화를 시도하는 작업 등에 몰두하였다(정구임, 1992).

칸딘스키에게 뮌헨시대는 데뷔기에 해당되며 추상미술의 탄생을 이루기 위해 뚜렷한 방향이 정해진 중요한 시기이기도 하다. 그는 뮌헨에서 다양한 미술의 흐름을 받아들이고 끊임없이 실험하였으며 모색과 변화를 통해 미술이론과 이



〈그림 1〉 여자들이 있는
무르나우의 거리(1908)

(출처: <http://blog.naver.com/titicaca0112/140142034087>)



〈그림 2〉 최초의 추상적 수채화(1910)

(출처: <http://blog.naver.com/cu0625/80208340433>)



〈그림 3〉 구성 7(1913)

(출처: <http://www.naver.com/tgart/1778>)

념을 정립하였으며 오랜 전통인 자연주의의 중심이 무너지면서 새로운 가치의 확립을 꾀하였다. 이 시기의 작품들을 살펴보면 다음과 같다.

칸딘스키는 무르나우에 거주하게 되면서 1908년에 “여자들이 있는 무르나우의 거리”(그림 1)라는 작품을 그리게 되는데 작품은 강렬한 원색으로 대담한 변형을 꾀하였다. 반 고흐(Vincent Van Gogh, 1853~1890)의 작품에서 느끼는 것처럼 살아 움직이는 듯하고 진동효과를 내기 시작하였으며, 형태는 불굴의 논리를 점차 주관적으로 파악해 가고 있음을 보여주고 있어 야수파적인 강한 색채의 경향을 볼 수 있다. 하지만 색채에 대한 그의 이러한 영감은 실제 대상들의 색채와는 거리가 있어 그의 작품에 시각적인 면보다는 내부적 측면에서 반향을 일으킨다.

1910년에 그린 “최초의 추상적 수채화”(그림 2)는 강렬한 색을 사용했던 전의 작품들과는 완전히 달라진 표현재료의 매체로 수채화의 맑은 느낌을 잘 전달해 주고 있다. 이 작품은 그의 최초의 순수한 추상적인 작품이라는 점에서 혁신적이며, 화면 안에서 대상을 완전히 제거했다는 사실은 커다란 수확이었다. 이 작품은 내부에서 솟아 나오는 감동, 즉 “내적 필연성”을 형상화하는 실험으로 종이위에 자유로운 붓놀림과 수채 특유의 부드러운 침투는 표현영역을 확대시키는 위대한 발견이었다. 그런 의미에서 이 작품은 칸딘스키자신도 예견하지 못했던 현대회화의 한 장을 연 계기가 되고 본격적인 비대상적 회화제작에 몰두하게 되었다(심문섭, 1997).

1913년에 그린 “구성7”(그림 3)은 칸딘스키 예

술에 있어서 추상회화가 확고하게 성립된 것을 보여준 역작이다. 화면에는 어떤 대상을 암시하는 부분이 전혀 없다. 단지 색채와 선의 다양성이 있을 뿐이다. 강렬하고 신선한 색채를 가진 동적인 시대라 할 만큼 예술의 개척자다운 열정과 투지가 넘치는 작품으로 표현적 추상의 절정을 보여주며 형태와 조화의 시공을 초월하여 내적인 울림만이 화면 속에 느껴진다. 이 작품은 우연적이고 임의적으로 그려진 것처럼 보이지만 사실 칸딘스키의 모든 “구성”시리즈 작품처럼 많은 예비 스케치와 습작을 거쳐 완성한 것이다. 이 그림의 경우 30여점의 드로잉, 유리그림, 수채, 목판, 유화 등 다양한 기법이 실험되었다. 이 작품은 칸딘스키의 뮌헨시기의 주요한 작품으로 알려져 있으며 그 주제는 창조와 세계의 종말 모두를 함축하는 모티브인 “대 격변”이었다. 이렇듯 칸딘스키는 미술가가 무엇보다도 자신의 “내적 필연성”을 표현해야 한다고 보았다(김화성, 2006).

2. 러시아시기(1915~1921)

뮌헨시기를 거쳐 작품에서 대상의 형태는 차츰 희박해지고 선명한 색채와 유동적인 형태가 서로 어울려 동적인 세계를 전개했던 칸딘스키는 1914년 제1차 세계대전을 피하여 모스크바로 돌아왔다. 이곳에서 그는 정치와는 무관한 미술 부흥운동을 전개하는 한편 자신의 작품 활동에도 정열을 보였다. 초기 때는 수채나 먹으로 추상화 소품을 그렸고, 유리그림(玻璃彩繪, Stained glass)이나 동판화(銅版畵, etching)에 관심을 두



〈그림 4〉 밝은 바탕위의 형상(1916)

(출처: http://blog.naver.com/eun_de72/130084245169)



〈그림 5〉 빨간 달걀 모양(1920)

(출처: <http://blog.naver.com/cu0625/80208184370>)



〈그림 6〉 파란 활 모양(1921)

(출처: <http://blog.naver.com/cu0625/80208184370>)

있고, 풍경화나 동양화에서 소재를 얻은 그림에도 흥미를 가졌다(정구임, 1992).

이 시기 칸딘스키의 작품은 전쟁에 대한 가혹한 심정을 화면에 표현한 듯 색채는 이전의 강렬하고 신선함 대신 차분히 가라앉고 어두웠다. 1916년에 그린 “밝은 바탕위의 형상”(그림 4)은 칸딘스키에게 있어서 내적 표현을 외적으로 표현한 가장 직접적인 작품이라 할 수 있다. 불규칙적인 커다란 형상 속에 가두어 넣은 색과 형태가 복잡하게 그려져 있다. 이 무렵 작가의 심정을 토로하고 있는 듯 우수와 상심이 화면에 깃들여 있다. 이 시기의 작품들은 막연한 분위기적인 공간성 대신 통일적이고 명확한 평면성, 그러나 톱니처럼 날카로운 형태나 화면전체에 표현주의적인 성향이 짙게 깔려 있다.

1920년에 그린 “빨간 달걀 모양”(그림 5)은 전쟁으로 인한 앞날의 불확실성으로 상념을 하던 시기였기에, 이 작품 또한 몇 안 되는 것들 중의 하나로 독창적이고 상징적인 기호가 출현된다. 직선으로 진보된 형태나 기호들은 하나둘씩 화면 속에서 색채와 어우러져 형태언어를 갖게 된다. 이 언어들 은 폐쇄적인 듯 간혀진 느낌을 준다. 노란색 사다리꼴모양은 절대주의에 기원을 두고 있다. 형상적 흔적을 간직한 그림을 제작한 마지막 시기 그림으로 구성에 있어서 확장되는 정점을 형성하는 것은 붉은색 타원형이다. 형식적 조형언어는 뮌헨시절의 것과 같으나 변한 것이 있다면 이러한 조형언어의 조합이라 할 수 있

다(마순자, 1995).

1921년에 그린 “파란 활 모양”(그림 6)은 명쾌한 평면성을 해석하여 간결하고 명확한 형태들이 나타나고 있다. 칸딘스키의 그림은 외형상으로 아방가르드 화가들의 그림들과 유사점이 보인다 하더라도 체질적으로 그들과 쉽게 어울리지 않았다. 그의 주변에서 볼 수 있는 환경에 의한 자연스러운 적응 내지는 수용일 수도 있다. 기하학적인 추상형태에 대한 관심은 그에게 이미 내재되어 있었다. 형태란 표현하는 수단이었으며 순수회화의 수단으로서 보다 풍부한 총체적 감정의 대리라고 생각하였다.

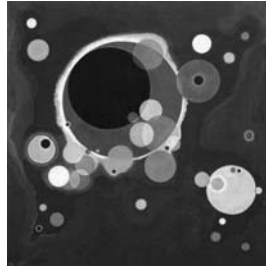
3. 바우하우스시기(1922~1933)

러시아정부의 정책방향으로 인해 모스크바에서 자유로운 예술 활동이 불가능하게 되어 1922년 6월에 칸딘스키는 다시 독일로 돌아오게 되었다. 칸딘스키는 이시기 독일의 건축가인 그로 피우스(Walter Gropius)가 바이마르시에 새 시대의 예술과 과학기술의 종합위에 미래의 예술창조를 터 닦기 위해 세운 종합조형학교 겸 연구소인 바우하우스(Bauhaus)의 교수로 초빙되었다(정구임, 1992). 바우하우스에서의 칸딘스키는 학생들에게 내적필연성이라는 문제를 이해하여 표현할 수 있는 능력을 키워주고자 개설한 기초과정에서 특히 형태나 색채, 선 등의 과학적이고 감정적인 연구전개와 표현을 위해 미학적인 통



〈그림 7〉 구성8(1923)

(출처: <http://blog.naver.com/gold9055/10186387129>)



〈그림 8〉 몇 개의 원들(1926)

(출처: <http://blog.naver.com/gold9055/10186387129>)



〈그림 9〉 단단하고 부드러운(1927)

(출처: <http://blog.naver.com/gold9055/10186387129>)

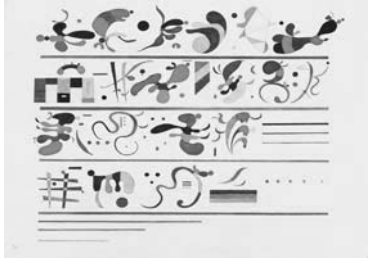
찰력과 지적능력, 색채의 감각을 드높이는데 주력하는 내용을 교수하였다. 교육을 담당하면서 얻은 경험 또한 그의 회화적 이론체계와 강의요강의 틀을 이루었고 그것은 1926년에 유명한 “점·선·면”(Punkt und Linie zu Fläche)의 저서로 출간되기도 하였다.

바우하우스시기 칸딘스키는 교육활동이외에도 작품제작에 몰두하였는데 칸딘스키의 재혼한 부인인 니나 칸딘스키(Nina Kandinsky)는 이 시기를 정적인 시대(1922~1924), 원의 시대(1925~1928), 구체예술에 있어서의 로맨틱한 시대(1929~1932)로 분류하기도 하였다. 정적인 시대의 작품의 특징을 살펴보면, 화면에는 차차 기하학적 형태가 등장하며 규칙적인 것과 불규칙적인 것과의 질이 다른 조형적인 요소가 강조되어 자연주의와는 전혀 다른 새로운 미의 세계가 이론에 있어서도 작품에 있어서도 확고한 자기세계가 확립되어져 나간 시기였다. 1923년에 그린 “구성8”(그림 7)은 칸딘스키의 대표적인 작품이라 할 수 있는데 화면에는 사선과 대조적인 곡선의 반원을 반복적으로 배치해 직선과 곡선의 대립을 형성하면서 화면 곳곳에 나타나는 투명한 겹친 형태들은 구심운동과 원심운동의 성격으로서 극적이고 동적인 우주세계의 리듬을 보여주었다. 이렇듯 원은 완전함의 상징으로 또 우주적 함축의 의미로 나타났으며 예전의 진동하는 색채는 더욱 평면적이고 매끄럽게 되돌아왔고 형식적 레퍼토리의 절제와 엄격성이 최대한도로 발휘되어 있었다. 직선과 원형의 선들이 지배적

인 형태들로서 직선들은 다수가 상이한 화장과 포진의 모서리를 형성하며, 원형들은 상이한 크기의 완결된 형상들 및 부분 형태들로 나타났다. 자칫 직선으로 인해 딱딱한 느낌이 들기 쉬웠으나 개방적인 공간 구성으로 평온한 느낌을 갖게 하였다(김화성, 2006).

원의 시대의 작품의 특징을 살펴보면, 저서 “점·선·면”에서 조형적 수단에 대한 의문제기인 기본형태인 삼각형, 사각형, 원의 규칙에 대한 탐구와 색채하나하나 지니고 있는 역할과 그 의미와 상징을 부여하였으며 특히 원에 의한 구성을 탐구하고 여러 가지 원으로 별도의 방법을 전개하여 구체화하는 신비적 상징의 세계를 표현하기도 하였다. 1926년에 그린 “몇 개의 원들”(그림 8)은 여러 개의 원으로만 구성되어 있는데 칸딘스키는 원에서 많은 내적인 가능성들을 보았다. 원에 대한 조형 연구의 연속으로서 큰 원 안에 다수의 크고 작은 원을 그리는 시도였다. 원이 우주적 요소를 지니고 마치 위성처럼 무한 공간을 떠오르고 있다. 칸딘스키의 원 그림들은 평면기하학의 냉정함을 느끼게 하지 않는다. 오히려 그것들은 다층적인 조합을 보여주며 이 조합에서는 독특한 정취가 생겨난다(페터 안젤름 리틀외, 1998).

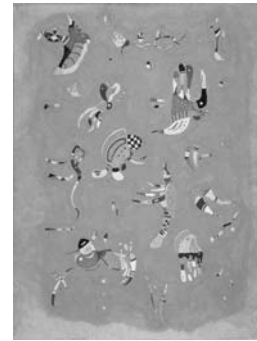
로맨틱한 시대의 작품의 특징을 살펴보면, 이 시기에 원과 삼각형, 원과 직선을 배합하거나 여러 종류의 형태의 병치와 배합에 다른 리듬의 형성을 위해 기하학적 형태를 사용하였고, 자유로운 임의의 형태를 사용해서 종래의 그의 작품에



〈그림 10〉 연속(1935)

(출처: <http://cafe.naver.com/voda/593>)

〈그림 11〉 구성10(1937)

(출처: <http://blog.naver.com/visualsky/20046803460>)

〈그림 12〉 푸른 하늘(1940)

(출처: <http://blog.naver.com/zxcao/120002851467>)

서 볼 수 없는 특이한 멜로디를 흐르게 한 점이다. 또한 평면의 중복 및 교차에 의한 독자적 평면구성, 평면적인 바탕위에 기하학적이거나 자유로운 임의의 기초적 평면을 작성하여서 조형의 기준으로 삼은 점, 흑·백의 색과 수평·수직에 의한 기하학적 구성이나 색채에서 스프레이 화법을 시도한 점이다. 이와 같은 요소 및 구성에 의한 예술전개는 그의 구체예술이 최대한으로 대립하는 것의 총합적 표현에 의한 하나의 훌륭한 자기 초탈로 되었다. 1927년에 그린 “단단하고 부드러움”(그림 9)은 마치 한국의 민화를 보는 듯한 도시적 요소를 느낄 수 있으며 로맨틱한 시기의 대표적 작품이라 할 수 있다.

4. 파리시기(1934~1944)

1933년 가르치며 창조하는 이상적인 환경이었던 바우하우스가 나치스의 정치적 압박으로 폐쇄된 후 칸딘스키는 독일을 떠나 파리 교외에 정착함으로써 그가 추구 하던 정신성의 추구, 즉 내적 필연성의 종합을 향해 진일보 탐구하였다. 이 시기의 작품은 기호적이라 할 수 있는 불가사의한 형상들이 확산적으로 때로는 리드미컬(Rhythmycal)한 질서 속에 배치되는 여러 가지의 형태가 등장하였고, 풍부한 상상력에 의한 갖가지의 형상들로 서로 겹치고 다투면서 색채와 융합하여 음악적으로 울려 퍼 지는 듯한 다양함을 표출하였다.

특히 이 시기에 생물학에 깊은 관심을 가졌던

칸딘스키의 작품들은 역동적이고 생명력 있게 색칠된 유기체적인 작은 형상들이 자주 등장하여 원생동물 또는 살아 있는 세포의 이미지를 연상시켰다. 1935년에 그린 “연속”(그림 10)은 마치 오선지 위의 음표를 보는 듯하다. 형태와 색이 만들어내는 도형적인 형상이 수평선을 따라 리드미컬하게 울려 퍼져 자유롭고 명확한 윤곽으로 그려져 있어 자유분방하고 태평스러우며, 생생한 생명감을 느끼게 하는 한편, 전체는 어떤 질서 속에 멋지게 통일되어 있다. 또한 생물 형태적 모티브가 지닌 변이의 가능성에 초점이 맞추어져 있다. 이 그림에서 칸딘스키는 유사한 생물학적 형태들을 다양각색의 색채로 분절화시켜 각각의 형태가 지닌 독특한 유기적 특성을 강조하였다. 따라서 유사한 생물형태의사이의 다양한 변화는 시간의 경과 속에서 자연스럽게 인식된다(김화성, 2006). 1937년에 그린 “구성10”(그림 11)은 칸딘스키 구성시리즈 열 번째 중 마지막 작품으로 검은 배경에 그린 유일한 구성이다. 밝은 빛을 띠고 있는 투명한 현상들은 작은 점에서부터 커다란 형상에 이르기까지 화면 전체를 가득 채우고 있다. 그림에서 자유롭게 떠다니는 많은 요소들 중 그 어떤 것도 경계선에 닿아 있지 않다. 그림은 위쪽으로 풍선처럼 떠오르는 요소들로 구성되어 있다. 이렇듯 공간의 틀을 인식하지 않고 확장된 공간을 경험하게 되고 자유분방하게 배치되어 있는 형태를 주목하게 만든다. 균등한 검은 배경 위에 떠다니는 듯 한 여러 색깔의 형태들은 다른 세계를 나타내는 듯 하고

환상적인 우주의 관념을 제시하고 있다(마순자, 1995).

1940년에 그린 “푸른 하늘”(그림 12)은 파란색이 주조를 이룬다. 파란색은 무한한 것을 상기시키며 순수한 것, 초감각적인 것의 동경을 환기한다고 칸딘스키는 말한 바 있다. 정신성의 파란색은 둘레에 명암의 효과를 이용하여 흐리게 또는 더 진하게 표현함으로써 관람자가 무한 공간 속으로 빠져들고 있는 느낌을 가지게 한다. 동물의 형태나 장난감을 떠오르게 하는 형태가 파란색의 공간을 떠돌아다니는 것처럼 보인다. 전체는 바로 실재와 대비됨으로써 미적으로 세련된 의미와 일반적인 의미에서 자연스런 형태의 다양성과 자연스런 존재성을 지시한다(페터 안젤름 리틀외, 1998). 만년의 칸딘스키는 이국에서 항상 고향을 그리워하며 고독한 노년을 보냈고 자신의 유년시절을 회상하며 동화적 세계에 탐닉되었을 것이다.

이렇듯 파리시기 칸딘스키작품에 등장하는 유기적 형태의 생물형태는 나름대로 자유로운 질서를 가진 새로운 회화적 공간구조를 필요로 하였음을 알 수 있다. 파리시기의 칸딘스키 작품에 나타난 아메바, 태아, 바다 무척추동물과 같은 생물형태 적 이미지들은 자연과학, 특히 생물학에 대한 칸딘스키의 관심과 함께 영적인 차원에서의 시작, 재생되는 모든 생물의 공통된 기원에 대한 사고를 반영하고 있다. 이와 같은 세계관은 칸딘스키에게 물리적 현상이 아닌 자연 속에서 영감을 불러일으킬 수 있는 요소를 찾게 하였고, 유기적 생물형태가 지닌 조형적 가능성을 제시해 주면서 파리시기 작품세계의 밑거름이 되어 주었다.

칸딘스키에게 있어서 추상은 자연으로부터 독립적이지만 자연처럼 현실적이고 구체적인 자율적 예술의 세계로 정의된다. 칸딘스키의 작품은 화폭의 작은 공간에서 근원적인 생명현상이 발생하고 있는 광활한 우주와 미시적 세계의 극히 작은 일부분에 지나지 않음을 깨닫게 하여 관람자로 하여금 자발적으로 자신의 시각적 틀을 옮겨 또 다른 회화적 공간을 감상 하듯한 착각에 빠져들게 한다. 칸딘스키는 이러한 상상의 세계에 특별한 생명력을 부여하면서 이 세계가 지닌 독자적인 리얼리티를 창조하였다. 칸딘스키의

회화는 급변하는 시대적 배경 속에서 여러 변화를 거치면서 다양하게 표현되었지만(표 1) 그 근본은 항상 정신적인 것에 있었고 그러한 그의 신념은 변함이 없었다.

Ⅲ. 칸딘스키 추상회화의 조형적 특성

형(Shape)은 우리 눈에 의해 포착된 대상의 본질적 특징의 하나로서 위치와 방향을 제외한 사물의 공간적 면모를 가리키며, 형태(Form)는 형에 포함된 존재로서 모든 형은 어떤 내용을 담는 형태(Form of Some Content)라고 말할 수 있다(Arnheim Rudolf 외, 1988).

칸딘스키 추상회화로서의 형의 발전은 자율적인 형태의 시초로 볼 수 있는 입체주의와 야수주의를 근본으로 하며, 주로 추상적인 장식의 경향을 취한 유겐트슈틸의 경향들뿐만 아니라, 내적인 의미 및 정신적인 혁신에 대한 상징주의적인 믿음이 함께 겹쳐져 작용한 결과이다.

칸딘스키는 “형태 자체는 그것이 추상적이고 기하학적이라 할지라도 그 자체의 내적인 방향을 갖게 마련이며, 그 형태와 동일한 성질의 정신적인 실체를 가지고 있다”라고 말했는데, 이것은 그가 모든 형태는 나름대로 내적인 내용을 갖기 마련이며 결과적으로 이러한 형태를 내적인 내용의 외화(外化)로 보았다는 것을 알 수 있다. 형태와 색채가 갖는 절대적인 조형언어에 관한 칸딘스키의 생각은 1926년 바우하우스시기에 집필한 그의 저서 “점·선·면”에 잘 나타나 있는데 그 내용들은 모두 실제 조형작업의 경험에서 얻어진 내용들과 바우하우스시기에 강의한 내용을 기록화 한 것이다. 그 내용들을 살펴보면 다음과 같다.

1. 점(Point)

우리가 상식적으로 아는 점은 “두 개의 직선이 교차한 자리” 또는 “일체 도형의 궁극적 요소인 가장 단순한 도형으로서, 위치만 있고 크기가 없는 것”으로 정리해 볼 수 있다. 칸딘스키는 “기하학에서의 점은 눈에 보이지 않는 본질(Wesen)이

며 물질적으로 생각할 때 제로(Null)와 같고, 최고도의 간결함과 최대한의 억제된 표현을 의미하며, 침묵과 언어표현의 최고이자 하나의 결합을 의미하는 것이라 할 수 있다”고 하였는데, 이것은 다시 말해 “비물질적인 형태의 물질”을 이야기한다.

점은 회화에 있어서 화면이라는 기초평면과 부딪히면서 생겨나오는 결과로서, 표현의 가장 기본적인 속성을 의미하며, 이러한 특성 때문에 회화와 조형의 출발점이 된다. 또한 평면 혹은 화면 내에서 긴장을 만들고 화면상에서 집중을 발생시키는 어떤 울림을 제공하는 성격을 갖고 있어서, 최고도의 간결성을 지닌 채로 최대한의 뜻을 나타낸다. 점은 크기가 변하면 상대적인 성질로 변화하는데, 점에 있어서 변화는 단순히 점의 구심적 긴장을 상대적으로 약화시키는 결과를 가져온다.

점은 그 자체로서 방향성을 갖지 않지만, 도구에 따라 부드러움, 따뜻함, 거침, 차가움 등이 달라지고, 외부적인 힘에 의해 이것을 움직일 때 긴

장감이 소멸되며, 자체의 생명을 잃게 되어 하나의 새롭고 자립적인 생명을 가진 본질로 변해 새로운 속성과 힘을 갖게 되는데, 이것은 또 다른 새로운 조형언어인 “선”을 생성하게 된다. 칸딘스키는 점을 정의함에 있어서 그 자체적인 본질로 보았을 때 매우 자립적인 형태이며 외적인 의미에서나 내적인 의미에서나 회화의, 특히 그래픽의 원천적인 요소가 된다고 하였다(배미영, 2010).

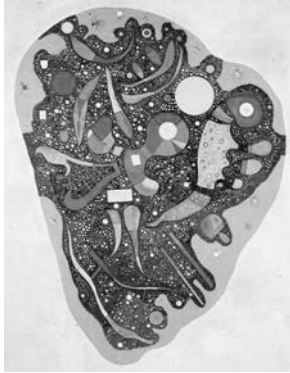
1938년에 그린 “다양한 색조의 앙상블”(그림 13) 이라는 작품에 등장하는 수많은 다양한 크기의 원형들은 화면에서의 다양한 점들로 인식되면서 거시적인 시각에서 바라보는 경우 아득한 우주 공간을 떠다니는 별과 행성들로 인식되기도 하는데 이는 “점”의 개념을 부여한 칸딘스키의 대표적인 작품이라 할 수 있겠다.

2. 선(Line)

칸딘스키는 선에 대하여 “점의 운동으로 생기

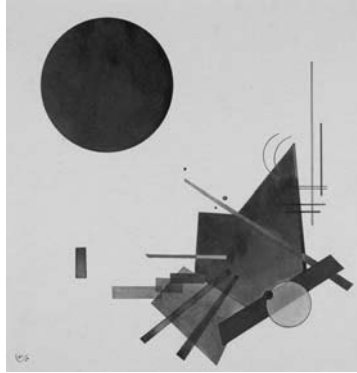
〈표 1〉 칸딘스키 추상회화의 연대별 분류 및 특성

	원렌시기 (1896~1914)	러시아시기 (1915~1921)	바우하우스시기 (1922~1933)	파리시기 (1934~1944)
작품	 구성 7 (1913) (출처: http://www.naver.com/tgart/1778)	 빨간 달걀모양 (1920) (출처: http://blog.naver.com/cu0625/80208184370)	 구성 8 (1923) (출처: http://blog.naver.com/gold9055/10186387129)	 푸른 하늘 (1940) (출처: http://blog.naver.com/zxcao/120002851467)
표현 형식	추상화초기로부터 표현적 추상으로 변화	표현적 추상	기하학적 추상	생물 형태적 추상
표현 형태	구상적 형태로부터 추상적 형태로 변화	형상적 흔적을 간직하고 간결하고 명확한 형태	기하학적 형태	장식적인 유기체적 생물형태
공간	3차원적 공간성과 2차원적 평면성 공존	2차원적 평면성	중복 및 교차에 의한 독자적 평면구성	3차원적 공간성
색채	강렬하고 자극적인 색 사용	차분히 가라앉음	강한 흑, 백 색채대비	다양한 색채 사용
회화 기법	드로잉, 템페라, 유리그림, 수채화, 목판화, 유화	유리그림, 수채화, 동판화	평면구성, 수채화, 목판화, 스프레이화법	유화, 벽화



〈그림 13〉 다양한 색조의
앙상블(1938)

(출처: <http://blog.naver.com/yoojinty/50176621139>)



〈그림 14〉 검은 관계(1924)

(출처: <http://tieba.baidu.com/p/1563752140>)



〈그림 15〉 구성9, 제626호(1933)

(출처: <http://youki2008.blog.163.com/blog/static/21869101120139199589899>)

는 동적인 것”으로 정의하며, 그 자체만으로 충분히 운동의 방향을 나타낼 수 있어서 인간의 움직임과 변하는 내면세계를 표현하는데 색과 함께 꼭 필요한 요소라 하였다. 그의 말에 따르면 선은 정지상태의 점의 휴식을 파괴함으로써 생성되기 때문에 가장 기초요소라 볼 수 있는 점과 최대의 대립구조를 이루고, 1차적인 형태로서의 점과 대립하는 2차적인 요소라 하였다. 즉 선은 점의 발전인 동시에 무 차원에서 일차원으로서의 발전이라고 보았다(차봉희, 2000).

칸딘스키의 회화작품 중 여러 가지 선들, 특히 직선을 살펴볼 수 있는데 그 직선들은 주로 수평선, 수직선, 대각선 등 세 가지 유형으로 나뉜다. 수평선은 직선의 가장 단순한 형태로 서로 상이한 방향으로 무한히 뻗어나갈 수 있고, 안정적이며 차가움을 지닌 속성을 가진 선이다. 차가움과 편평함이 이 선의 기본적인 울림이며 이것은 무한한 움직임의 가능성 중에서 가장 간결한 형태라고 할 수 있다. 이 수평선과 외적·내적으로 완전히 상반되어서 있는 것은 이 선에 대해서 직각상태로 위치하고 있는 수직선이다. 이 경우 편평함은 높이로, 따라서 찬 것은 따뜻함으로 대체된다. 수직선은 무한하고 따뜻한 움직임의 가능성 중에서 가장 간결한 형태로 표현되고 있다. 직선의 세 번째 유형인 대각선은 수평과 수직의 중간단계이며 동일한 각을 가지고 양쪽 선으로부터 도식적으로 떨어져있고, 따라서 이 양쪽 선에 대해서 균일하게 기울어져 있는데, 이 상태가

바로 대각선의 울림을 결정한다. 따라서 대각선은 차갑고 따뜻함의 가능성을 지니는 무한한 움직임을 나타내기도 한다. 그밖에 직선들 외에도 각진 선들이 있는데, 이는 두 개의 직선들의 교차하는 힘으로 인한 결과이며 또한 두 개의 동시적인 힘으로 인한 결과가 구부러진 선들이기도 하다. 각진 선의 가장 단순한 형태는 두 개의 선분으로 성립되며 이것은 두 개의 힘이 일회적인 충돌 후에 그 작용이 고정되어 생겨난 결과이다. 각진 선은 예각, 직각, 둔각을 가진 선들로 구분될 수 있는데 이 세 가지 전형적인 각 가운데서 가장 객관적인 각은 직각으로, 따라서 이것은 가장 차디찬 각이기도 하다. 이것은 사각형의 평면을 하나도 남김없이 네 부분으로 나눈다. 가장 긴장된 각은 예각이며 이것은 가장 따뜻한 각이기도 하다. 둔각은 어찌할 줄 모르는, 약하고 수동적인 것이라고 칸딘스키는 말하고 있다. 이렇게 세 가지 각은 각각 예술적인 창조를 아름답게 표현해 내고 있다.

또한 칸딘스키는 두 개의 힘이 동시에 점에 작용하면, 하나의 힘이 억누름에 있어서 다른 힘을 계속해서 같은 정도로 능가 할 경우 하나의 곡선이 생겨난다고 하였다. 직선과 구분되는 내적 차이는 긴장들의 수와 그 유형에 있다. 즉 직선은 두 가지 뚜렷한 원초적인 긴장을 지니고 있는데, 이 긴장은 곡선에서는 별로 중요하지 않은 역할을 한다. 곡선에서는 성숙하고 당연한 자의식적인 에너지가 들어있다. 직선과 곡선은 근본적으로

로 가장 대립되는 한 쌍의 선이라고 할 수 있다. 칸딘스키는 선을 정신적인 마음의 상태를 표현하는 수단으로 사용하였다. 어떤 선들은 내리그 어지고 어떤 선들은 부드럽게 상승하거나 급격히 올라간다. 정신적인 흐름의 직접적인 표현의 하나로 자유로운 선과 극도로 절제된 간략한 선의 대립을 통해 고도의 실재성을 보여주기도 한다. 모든 선들은 전체를 구성하는 부분들인 동시에 제각기 표현하는 수단으로 독립된 존재이기도 하다. 선은 휴식의 파괴를 의미하며 예술과 자연간의 분리된 방향으로의 출발을 의미하고 긴장과 방향, 그리고 시간을 가지고 있으며 선의 방향은 감정상의 온도를 가지고 있다. 그리하여 칸딘스키 회화작품에서의 선은 무한한 다양성을 지니고 있다(김현화, 1999).

1923년에 그린 “구성8”(그림 7)작품은 수평선, 수직선, 대각선뿐만 아니라 이들과 구분되는 반원의 곡선을 반복적으로 배치해 선의 다양성을 표현하였고 또한 이러한 선들의 교차로 인하여 생기는 여러 형태의 각들을 잘 표현하였으며 자칫 직선으로 인해 딱딱한 느낌이 들기 쉬운 조형들을 개방적인 공간 구성으로 평온한 느낌으로 완화하였는데 이 작품은 “선”의 개념을 부여한 칸딘스키의 대표적인 작품이라 할 수 있겠다.

3. 면(Plane)

면은 기초평면이라고도 하는데, 기초 평면이란 작품의 내용을 담는 물질적인 면으로 이해된다. 두 개의 수평선과 두 개의 수직선에 의해 한정되어지고 주변 영역에서 독립적인 본질로 표현되고 있다(김현화, 1999). 기초평면의 가장 객관적인 형태는 정방형이다. 정방형은 두 쌍의 선이 동일한 힘의 울림을 소유하고 있다. 따라서 수평선의 따뜻함과 수직선의 차가움은 상대적으로 균형을 이루고 있다. 가장 객관적인 기초평면을 최고도의 객관성을 지닌 유일한 조형요소와 결합시키면, 결과적으로 죽음에 비견될만한 차가움이 생겨난다. 그리하여 이러한 차가움은 죽음의 상징으로써 간주될 수 있다고 칸딘스키는 말하고 있다.

칸딘스키 회화작품중 기초평면의 네 개의 변 중에서 두 개의 수평선은 영구적으로 고정된 관

계를 맺는 위쪽과 아래쪽에 위치하며, 두 개의 수직선은 오른쪽과 왼쪽에 위치한다. 여기에서 위는 여유 있는 유연성, 경쾌감, 해방감 마침내는 자유의 느낌을 일깨우고 있으며, 아래는 완전히 위쪽에 마주서서 작용하고 있다. 따라서 농밀함, 무거운 중량감, 묶여있는 느낌을 불러일으킨다. 위쪽 수평선과 아래쪽 수평선의 이러한 고유성은 최고도에 달한 대립의 이중울림을 형성하며, 극적효과를 살리기 위해 더욱 강화될 수도 있다. 즉 비교적 무거운 형태들은 아래쪽에, 가벼운 형태들은 위쪽에 자연스럽게 배치함으로써 이루어진다. 왼쪽은 우리의 상상 속에 떠오르는 그러한 긴장들의 상승과 연관되어지는데, 한층 더 얽매이지 않은 유연성, 경쾌감, 해방감을 주며, 나아가서는 자유의 느낌을 불러일으키고 있다. 오른쪽은 어느 정도 아래의 연속, 즉 동일한 완화를 지닌 연속인 셈이다. 따라서 쉽게 표현하자면 위는 하늘, 아래는 땅을, 왼쪽은 먼 곳으로 향한 움직임, 오른쪽은 집으로 향하는 움직임이라 할 수 있겠다(차봉희, 2000).

이밖에도 화면에서의 기초평면으로는 원과 삼각형이 있으며 사각형과 오각형등도 내재한다. 원은 원래 기초평면의 시작으로, 각을 이루는 모서리가 점점 늘어나서 이로 인해 각각의 각이 점점 둔해지는데 마침내 각은 완전히 사라져 원이라는 면이 생기게 되는 것이다. 이때 “원”은 평면 상태중 순수하고 안정감의 느낌을 띄고 있다. 왜냐하면 원은 항상 상호 균형 있게 작용하고 있는 두 개의 힘으로부터 생겨난 것이며, 각의 어떤 강제적인 성질을 갖고 있지 않기 때문이다. 따라서 원내에서의 중심점은 더 이상 고립되어 있지 않는, 점이 지닌 가장 완전무결한 휴식이다. 기초평면 즉 사각형, 삼각형, 원들은 화면 중간에 표현 될 때 내적 감동의 울림과 함께 긴장도, 중량감, 저항감 등이 복합되어 화면 공간 안에서 어떤 면이든 간에 개성적인 고유의 목소리와 내적인 색채를 띠는 평면을 이루는 것이다. 칸딘스키는 이러한 네 변의 의미와 공간 구성의 이론을 통해 기초평면을 하나의 유기체로 볼 것을 강조하며 예술가들이 의식적이든 무의식적이든 이 기초평면을 살아있는 대상으로 여기고 다룰 수 있을 때 적절한 조형형태가 나타난다고 말한다.

1924년에 그린 “검은 관계”(그림 14)라는 작품

은 한 화면에 원형, 삼각형, 사각형, 오각형 등 여러 가지 평면을 조합하여 그린 대표적인 작품으로써 화면에서 보여 지는 왼쪽 상부의 크고 검은 원은 마치 우주의 힘을 가진 절대적인 존재로서 빛나고 있으며 오른쪽 하단에 모여 있는 여러 가지 작은 형태의 평면들은 왼쪽 상부의 큰 검은 원의 지배적인 힘으로 인해서 왼쪽 상부로 기울어지려고 하는 불균형에 균형을 부여하는 역할을 하고 있는 느낌을 주고 있다(김현화, 1999).

4. 형태(Form)

칸딘스키는 형태에 우주의 기쁨과 삶을 담고자 하였다. 형태는 각각 내면의 세계를 가지며 의미와 상징을 갖고 있는 존재로서 생각했다. 그는 형태들의 내적 의미를 더욱 더 풍부하게 부여하고 형태끼리의 조화가 발생시키는 미와 우주의 질서와 그 이야기를 나타내고자 하였다. 칸딘스키는 형태자체는 그것이 추상적이고 기하학적이라 할지라도 자기의 내적인 방향을 갖기 마련이며 그 형태와 동일한 성질의 정신적인 실체를 가지고 있다고 보았다.

칸딘스키는 형태의 발전과정은 점에서 선으로, 그 다음 면으로 진화한다고 하였다. 또한 모든 형태는 단독으로 그 자체의 생명과 존재의 권리를 가지고 있으며, 회화란 형태의 본질을 파악하는 작업으로 이를 실현시키기 위해 내면적인 감성이 토대가 되어야 한다고 하였다. 형태는 시간과 공간의 요소를 지니며 내적 필연성에서 태어난 감정과 지식의 결합임으로 눈에 보이는 외면의 모습이 중요한 것이 아니라 형태가 지니고 있는 본질적인 울림과 생명이 중요하다고 생각하였다. 그는 모든 형태에 생명력과 내적 의미를 부여하였으며 색채와 더불어 상징적인 뜻도 함께 규정지었다. 이 상징은 언제나 그대로 적용되는 것이 아니라 형태가 태어나는 순간순간의 상황과 감정심리가 복합되는 양상에 따라 무한히 변화되며 보다 다양해진다. 외형상의 형태자체보다는 은폐된 내용이 더 중요함을 강조하며, 형태와 색채의 상호관계, 색채와 색채끼리의 조화, 형태와 형태끼리의 균형과 하모니, 그리고 각각 놓여져 있는 위치와 상태의 변화에 따라서 의미와 상징을 부여하였다. 이와 같은 해석은 칸딘스

키 독자적인 것이었다. 칸딘스키는 모든 형태는 색채 없이는 존재할 수 없다고 생각하였다. 따라서 협의의 형태도 색채와 더불어 광의의 형태로 연구하지 않으면 안 된다고 주장하였다(권영필, 2004).

1933년에 그린 “구성9, 제626호”(그림 15)작품은 엄격하게 대칭적으로 분할된 삼각형과 사각형위에 꽃모양, 바둑모양, 생물모양 등 여러 가지 춤을 추고 있는 듯한 형태들이 자유롭게 자리 잡고 있으나, 매우 정리되고 엄밀하게 배치되어 있다. 형태와 형태들은 서로 겹쳐져 관계를 형성하고 있고 화려한 색채의 배경 위에 완전한 음악 작품처럼 수많은 굴곡 있는 형태들로 전개되어 있다. 이 작품은 자유로운 형태들 자체가 지배적 특징을 띤 칸딘스키의 대표적인 작품이라 할 수 있다.

5. 색채(Color)

칸딘스키는 사용하는 색채에도 깊은 의미를 두어 그 느낌이 감상자에게 전달되기를 원했다. 색채란 존재의 깊은 곳에서 우리나라오는 것이기 때문에 물리적이면서 심리적 효과를 주는 시각뿐만 아니라 음향처럼 청각마저도 일깨워준다고 칸딘스키는 말하였다. 그리하여 음악적인 음이 심성에 이르는 직접적 통로를 가지고 있듯이, 형태와 색채가 감정을 표현하는 것은 마치 음악적 소리가 영혼에 직접 작용하는 것과 같다는 것이다. 그러므로 색채는 보는 이의 시각과 더불어 감수성에 호소한다기보다는 오히려 내적 울림으로 인해 관람객의 영혼에 호소하는 것으로 볼 수 있다. 칸딘스키는 대상으로부터의 해방을 위하여 조형요소로서의 색의 순수성과 자립성을 추구하고 정신적 내면의 표출을 위하여 색채에 독립적 의미를 부여하여 색채의 정서적 특성을 강조하였다.

특히 칸딘스키의 색채는 가시적 실재를 초월하는 내적이고 정신적인 것의 표현으로 사용될 만큼 그의 작품 또한 풍부하고 다양하며 이론적이라 할 수 있다. 칸딘스키는 어릴 때부터 색채에 대한 날카로운 감각을 지니고 있었다. 색채는 그에게 생명을 가지고 있는 개개의 고유 성격을 지닌 동물처럼 느껴졌고, 그의 내면을 감동케 했

〈표 2〉 색채별 상징성과 연상 및 공간감에 의한 악기의 색채현상

색채명칭	상징성과 연상	공간감에 의한 악기의 색채현상
흰색 	청결, 순진, 결백, 무(无), 이별, 긴장, 신성, 신앙	바이올린고음소리
회색 	단념, 겸손, 침묵, 침착, 절망, 질식, 무감각	작은 북의 연속적 트라이앵글소리
검정색 	슬픔, 죽음, 우울, 공포, 악마, 어둠, 고독, 음울	저음 내는 북, 콘트라베이스
노랑색 	희망, 행복, 찬란함, 즐거움, 역동성, 생동감, 속임수	트럼펫, 나팔소리
초록색 	신선함, 젊음, 나눔, 안정, 무관심, 냉대	오보에
파랑색 	고요함, 평온함, 유연함, 슬픔, 어두움, 무거움, 무관심	플룻, 첼로, 파이프오르간의 저음
보라색 	고상함, 우아함, 자존심, 외로움, 슬픔, 예민함, 예술성	잉글리시 호른
빨강색 	정열, 개척, 용기, 성욕, 투쟁, 위험, 분노, 잔인함	클라리넷
주황색 	사랑, 온정, 기쁨, 건강, 방사, 활력, 양기, 풍부	하모니카

으며 그의 영혼 깊숙한 곳까지 동요시키는 것이었다(엄정희외, 2005).

칸딘스키는 색채연구를 위하여 색채체계와 연속성, 색채와 형태와의 관계, 색채와 공간과의 관계에 관심을 기울이고 색채 하나를 분석하고 규정짓고 색채를 서로 서로 병치시키면서 절대적 가치와 상대적 가치를 분석 연구하였다. 색채 구조를 통일시켜 색채는 형태와 연결되어야만 하고 그 후 작품의 구성으로 종합되어야 한다는 것이 칸딘스키의 생각이었다. 칸딘스키는 기본 원색을 전통적인 개념인 노랑, 빨강, 파랑을 기본 3원색으로 채택하여 노랑, 빨강, 파랑 없이는 예술작품 안에 조화가 없다고 생각하였다. 그는 삼원색을 사용하여 꿈, 희망, 목적 등을 성취한다는 취지를 담고자 했다. 이렇듯 칸딘스키는 색은 영혼에 직접적인 영향을 미치는 수단이라고 하였으며 색의 조화는 오직 인간의 영혼을 합목적적으로 움직이게 하는 법칙에 근거한다는 사실이 명백하다고 주장하였다.

칸딘스키는 감성적, 상징적 색채의미를 직관적 경험에 의하여 규명하여 색채를 기본 6색, 즉 노랑, 파랑, 초록, 빨강, 주황, 보라, 그리고 흰색과 검정, 회색을 포함하여 9색을 주로 다루었다. 그밖에 칸딘스키의 색채특성을 살펴보면 시대에 따라 다양한 양상을 띠는데, 민헨시대에는 난색을, 러시아시대에는 한색과 밝은 색을, 바우하우스시대에는 검정색을 배경으로 한 밝은 색조를, 파리시대에는 녹색과 가라앉은 청색의 사용이 두드러진다(권영필, 2004). 칸딘스키에 의한 각 색채별 상징성과 연상, 공간감에 의한 악기의 색채현상을 간단하게 표로 제시하면 다음과 같다(표 2).

IV. 작품제작

본 연구에서는 칸딘스키 추상회화의 조형적 특성인 점, 선, 면과 형태, 색채를 패션디자인에

응용하여 현대복식을 제작하였다. 작품제작을 통해 의도한 것은 현대복식디자인에 있어서 독창성 및 개성을 지향하는 현대인의 감각에 맞는 디자인을 개발하고, 나아가 회화와 의상의 공감대를 형성하여 새로운 디자인 가능성을 모색하고자 하는데 있다.

작품제작과정에 있어서 모든 작품에 인조가죽 소재를 주소재로 사용하였는데 인조가죽소재는 무게감이 있고 조형성이 뛰어나며 모던한 분위기를 연출 할 수 있기 때문에 선택하였다. 작품의 제작은 패치워크, 입체재단 등 봉제기법으로 의상을 제작하였는데 패치워크기법은 자유자재로 여러 가지 형태와 색상의 소재를 잘라 조합할 수 있는 장점이 있고 입체재단은 추상적이고 기하학적인 형태를 자유로운 표현할 수 있기 때문에 적용하였다. 재료의 사용에 있어서 칸딘스키 추상회화의 조형적 특성을 적용함에 있어서 화면상에 집중을 발생시키는 성격을 지닌“점”의 특성을 작게 자른 수많은 정방형을 조합하여 의상의 한부분에 집중적으로 표현하였고, 차갑거나 따뜻한 복합적인 감정을 지닌“선”의 특성을 의상의 어깨끈, 허리선 등 부분에 교차적으로 표현하였고, 내적 감동을 주는“면”과 추상적인“형”의 특성을 평면적으로 혹은 입체적으로 의상의 주요 구성부분 및 장식적인 부분에 표현하였고, “색채”의 특성으로는 빨강, 파랑, 노랑 등 화려한 원색을 사용하여 시각적인 효과를 극대화 하였으며 현대적인 감각에 맞게 총 4벌의 의상을 디자인 및 제작하였다. 디자인 결과표(표 3)를 작성함에 있어서 정애희와 이연희(2014)의 연구, 박정인과 이연희(2015)의 연구, 유동주와 이인성(2016)의 연구를 토대로 작성하였다.

1. 작품 I

작품 I 은 칸딘스키가 1923년에 그린 “흰색위에서 2”를 모티브로 디자인 및 제작하였다. 이 작품은 칸딘스키 추상회화의 조형적 특성인 “면”의 표현을 위주로 기하학적 형태인 삼각형, 사각형, 원형 및 불규칙한 평면을 재조합하여 의상에 도입하였다. 그밖에 그림에서 나타난 대각 “선”의 느낌을 교차된 어깨끈과 허리부분에 표현하였으며 작은 정방형들을 “점”의 형식으로 의상의

변두리에 부착하여 장식적인 효과를 꾀하였다. 인조가죽소재를 여러 가지 조형으로 자른 뒤 패치워크기법 등을 이용하여 의상을 제작하였으며 색채는 칸딘스키의 바우하우스시대의 검정색을 배경으로 한 밝은 색조인 파랑, 빨강, 노랑 등 강렬한 원색색조를 사용하여 시각적 효과를 추구하였다.



2. 작품 II

작품 II는 칸딘스키가 1914년에 그린 “조용한 하모니”를 모티브로 디자인 및 제작하였다. 우선 칸딘스키의 삼각형, 사각형, 원등 등 “면”의 조형적 특성을 입체적인 방식으로 의상에 부착하여 표현하였으며 수많은 작은 정방형들을 한곳에 집중함으로써 포인트를 주어 “점”의 조형적 특성을 표현하였으며 여러 개의 가죽 줄을 만들어 한쪽 어깨부분에 늘어뜨려 자유로운 “선”의 조형적 특성을 표현하였다. 형태에 있어서는 여러 가지 면의 중첩으로 인해 얻어진 자유로운 평면 및 기하학적 조형을 입체적으로 조합하여 표현하였다. 소재는 인조가죽소재를 사용하였으며 “면”의 조형들은 입체재단을 하거나 면과 면 사이에 솜을 넣어 봉제하는 기법으로 입체감을 표현하였다. 색채는 노랑색을 위주로 칸딘스키의 뮌헨시대의 난색표현에 무게를 두어 빨강색과 소량의 파랑색과 함께 시각적 효과를 추구하였다.

3. 작품 III

작품 III은 칸딘스키가 1924년에 그린 “가벼움 사이의 무거움”을 모티브로 디자인 및 제작하였다. 이 작품은 칸딘스키 추상회화의 “면”의 조형적 특성인 삼각형, 사각형, 반원형 등 기하학적 조형들을 평면, 혹은 입체적인 형태로 조합하여 의상에 부착하였으며 팬츠하단의 양옆부분에 입체적인 삼각형장식으로 상의와의 호응을 시도하였다. “선”의 조형적 특성들은 허리벨트부분의 교차선 장식으로 표현하였고 양옆주머니부분에는 모여진 작은 정방형들로 “점”의 조형적 특성을 표현하였다. 소재는 인조가죽과 100% 나일론으로 된 노멕스(nomex)소재를 주로 사용하였으

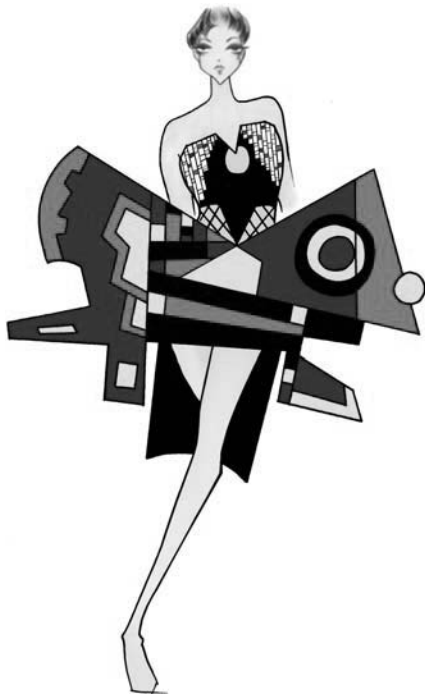
〈표 3〉 디자인 결과표

분류	모티브 이미지	조형적 특성	디자인 변형	작업방법
작품 I	 <p>흰색위에서2 (1923) (출처: http://blog.naver.com/gekorea2010/130171869773)</p>	평면을 주로 사용하고 부가요소로 선, 점사용		모티브이미지를 삼각형, 사각형, 다각형, 원형 등 기하학적 조형으로 재조합하여 의상에 표현함.
작품 II	 <p>조용한 하모니 (1914) (출처: http://mall.zxiiu.com/show-1000-10133.html)</p>	중첩된 평면과 입체화된 면을 주로 사용하고 부가요소로 점, 선사용		모티브이미지를 원형, 오각형 등 기하학적 조형으로 재조합하고 삼각형을 입체화하여 의상에 표현함.
작품 III	 <p>가벼움사이의 무거움 (1924) (출처: http://blog.naver.com/moli_an/10190348959)</p>	입체화된 면을 주로 사용하고 부가요소로 선, 점사용		모티브이미지 중 삼각형, 사각형, 반원형 등 기하학적 조형을 입체화하여 의상에 표현함.
작품 IV	 <p>흰단선 (1923) (출처: http://blog.naver.com/braq/220193140693)</p>	점과 평면을 주로 사용하고 부가요소로 선사용		모티브이미지 중 바둑판 모양의 정방형을 확대하고 원형 안에 또 다른 점, 선, 면의 형태를 변형하여 표현함.

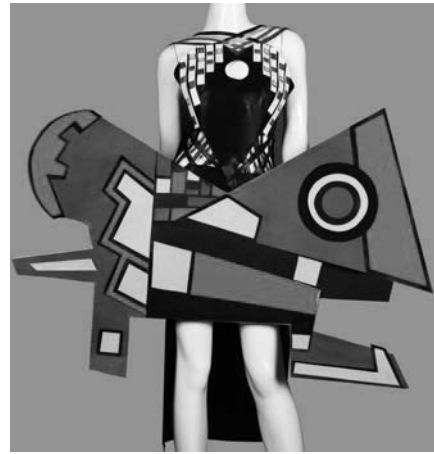
며 “면” 조형들은 숨을 넣어 봉제하는 기법으로 입체감을 표현하였으며 색채는 주로 바우하우스 시대의 검정색을 배경으로 한 빨강, 노랑계열의 난색을 사용하여 시각적 효과를 추구하였다.

4. 작품 IV

작품 IV는 칸딘스키가 1923년에 그린 “흰단선”을 모티브로 디자인 및 제작하였다. 이 작품은 우선 칸딘스키 추상회화의 “점”의 조형적 특성을



〈작품 I〉

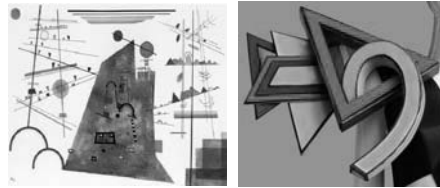


〈작품 II〉





〈작품 III〉



〈작품 IV〉



표현함에 있어서 여러 개의 장방형의 모형을 조합하여 “면”을 구성한 뒤, 그 위에 수많은 작은 정방형들을 분산되게 배치하는 방법으로 상의를 구성하였으며 하의는 “면”의 특성 중 원형을 위주로 디자인하였으며 원형 속에는 또 다른 원형과 사각형뿐만 아니라 자유로운 곡선들로 “선”의 조형적 특성을 표현하였고 그림에서 나타난 대각선의 이미지를 허리부분에 교차된 “선”으로 표현하였다. 소재는 인조가죽소재를 사용하여 여러 가지 모양으로 자른 뒤 의상에 부착하여 봉제하는 기법을 사용하였다. 색채는 주로 러시아시대의 한색인 흰색과 검정색을 바탕으로 한 밝은 색인 노랑, 빨강, 파랑색을 주로 사용하여 시각적 효과를 추구하였다.

V. 결론

현대 패션디자인의 기법은 예술적 조형요소들이 부여된 창의적이고 개성적인 디자인을 위한 방법들로 점차 다양한 시각에 따른 이미지의 모티브를 응용한 창의적인 디자인 개발이 활성화되고 있다. 본문은 20세기 초 모더니즘의 기타 회화들과 구별되며 유달리 정신성을 강조했던 칸딘스키의 추상회화작품을 중심으로, 문헌자료를 통한 이론적 고찰을 통해 칸딘스키추상회화의 대표적인 조형적 특성인 “점”, “선”, “면”, “형”과 “색채”에 대해 살펴보았고 이러한 특성들을 의상디자인에 적용하여 의상디자인작품개발을 시도하였으며 그 결과는 다음과 같다.

첫째, 칸딘스키 회화작품에 나타나는 “점”의 요소는 평면 혹은 화면 내에서 긴장을 만들고 화면상에서 집중을 발생시키는 성격을 갖고 있는데 이러한 특성을 의상 디자인에 적용하여 대칭 혹은 비대칭적으로 의상의 한 부분에 집중적으로 표현함으로써 시각적인 형식미를 추구하였다.

둘째, 칸딘스키 회화작품에 나타나는 “선”의 조형적 특성은 주로 수평선, 수직선, 대각선과 곡선 등으로 이러한 선들은 각자 지닌 속성에 따라 차갑거나 따뜻함, 혹은 두 가지 가능성을 모두 지니기도 하며 감정적으로 전달된다. 이러한 특성을 의상디자인에 표현함에 있어서 교차된 어깨선과 허리선 및 여러 갈래의 자유로운 수직

선 등으로 시각적인 효과를 피하였다.

셋째, 칸딘스키 회화작품에 나타나는 “면”의 조형적 특성은 주로 기초평면인 원과 삼각형, 사각형과 오각형 등이 내재한다. 이러한 평면들은 내적 감동의 울림과 함께 긴장도, 중량감, 저항감 등 감정들이 복합적으로 나타나 화면 공간 안에서 개성적인 고유의 목소리를 나타냈다. 이러한 특성을 의상디자인에 가장 많이 적용함으로써 평면구성 혹은 입체구성적인 표현방식으로 의상에 부여하여 두드러진 시각적 이미지를 형성하였다.

넷째, 칸딘스키 회화작품에 나타난 “형태”의 조형적 특성은 추상적이고 기하학적이며 감정과 지식을 결합한 정신적인 실체를 가지고 있는 형태들로 다양하게 표현되었다. 이러한 특성을 의상디자인에 적용함에 있어서 기하학적 조형들의 상호중첩으로 인해 생기는 추상적인 형태들과 자유로운 곡선들로 인해 생기는 추상적인 형태들을 의상디자인에 적용함으로써 시각적인 효과를 피하였다.

다섯째, 칸딘스키 회화작품에 나타나는 “색채”의 조형적 특성은 마치 음악적인 음이 심성을 울리듯이 관람객의 감수성과 영혼을 자극하였는데 이를 위해 기본적으로 사용된 색채는 빨강, 노랑, 파랑의 3원색과 초록, 주황, 보라, 그리고 무채색을 포함하여 주로 9색을 다루었다. 이러한 색채의 특성을 의상디자인에 적용함에 있어서 검정색과 흰색의 무채색을 바탕으로, 그리고 빨강, 노랑, 파랑 등 3원색을 주로 사용하여 강렬한 색채 대비의 효과를 시도하였다.

모든 디자인작품에 있어서는 현대적인 감각의 인조가죽소재를 주로 사용하였으며 여러 가지 형태를 위한 봉제방법에 있어서는 패치워크기법, 입체재단 등을 사용하여 작품의 구성을 다양화하였다.

참고문헌

- 김교윤. (2000). *칸딘스키회화의 조형이미지를 도입한 도시공원의 설계에 관한 연구*. 경희대학교 대학원 석사학위논문.
- 김성수. (2013). *음악의 시각화를 통한 패션디자인 연구*.

- 구 중앙대학교 대학원 석사학위논문.
- 김화성. (2006). 칸딘스키 회화의 조형적 특성 연구, 홍익대학교 교육대학원 석사학위논문.
- 김현화. (1996). 칸딘스키-바우하우스에서의 작품과 조형이론:1922~1933. *미술사연구*, 1(10), 115-139.
- 김현화. (1999). *20세기의 미술사*. 서울: 한길아트.
- 마순자. (1995). *20세기 미술의 발견 - 칸딘스키*. 서울: 예경.
- 박정인, 이연희. (2015). 인체 골격의 X-ray 투사 이미지를 활용한 패션디자인. *한국의상디자인학회지*, 17(3), 24-25.
- 방경란. (2004). 미술치료모델로서의 칸딘스키 작품 분석. *디자인학연구*, 17(2), 383-392.
- 배미영. (2010). 칸딘스키 조형이론과 작품분석을 통한 색채특성에 관한 연구. 이화여자대학교 대학원 석사학위논문.
- 신미혜. (1992). 칸딘스키 추상이론의 현대 자수 작품에의 응용에 관한 연구. 이화여자대학교 대학원 석사학위논문.
- 신화정. (2015). 바실리 칸딘스키작품의 조형적 요소를 응용한 메이크업 일러스트레이션 디자인 연구. 한성대학교 예술대학원 석사학위논문.
- 심문섭. (1997). *칸딘스키*. 서울: 서문당.
- 엄경희, 모희주. (2005). DTP에 의한 섬유패션 제품 디자인 연구. *한국디자인문화학회지*, 11(2), 74-82.
- 윤희경. (2012). 칸딘스키 미술에서 정신의 종교적 의미와 그 재현의 미학. *미술사와 시각문화학회지*, 11(0), 80-106.
- 유동주, 이인성. (2016). 드라마 속 중년 여배우의 패션스타일 분석. *한국의상디자인학회지*, 18(1), 79-89.
- 이경숙. (2012). 칸딘스키의 예술론에서 본 댄스스포르츠. *움직임의 철학: 한국체육철학회지*, 20(4), 361-375.
- 정구임. (1992). 주전자의 조형성 개발에 관한 연구. *이화여자대학교 陶艺研究*, 14, 45-46.
- 정애희, 이연희. (2014). 훈데르트바서 회화 작품을 응용한 니트웨어 디자인. *한국의상디자인학회지*, 16(2), 11-12.
- 홍일희. (2013). 니체와 칸딘스키의 예술론. *범한철학회지*, 68(0), 171-196.
- 페터 안젤름 리들, 박정기 역. (1998). *칸딘스키*. 서울: 한길사.
- Arnheim Rudolf, 김춘일 역. (1988). *미술과 視知覚*. 서울: 기린원.
- Wassily Kandinsky, 차봉희 역. (2000). *점·선·면: 회화적인 요소의 분석을 위하여: 칸딘스키의 예술론 II*. 파주: 열화당.
- Wassily Kandinsky, 권영필 역. (2004). *예술에 있어서 정신적인 것에 대하여*. 서울: 열화당.
- 西田秀穂. (1979). *Wasily Kandinsky*. 東京: 美術出版社.