

비엔나 공방의 텍스타일 디자인 특성 분석

A Study on the Analysis of the Textile Designs of the Wiener Werkstatte

차임선

이화여자대학교 섬유예술과

1997. 1.

ABSTRACT

국문요약

1. 서론

2. 비엔나 공방의 형성과정

3. 비엔나 공방의 텍스타일 디자인 특성

가. 전반기의 텍스타일 디자인 특성

- a. 콜로만 모저의 텍스타일 디자인
- b. 요셉 호프만의 텍스타일 디자인

나. 후반기의 텍스타일 디자인 특성

- a. 롯데 프림멜-포헬러의 텍스타일 디자인
- b. 마리아 리카르츠의 텍스타일 디자인
- c. 페헤의 텍스타일 디자인

다. 비엔나 공방 쇠퇴기의 텍스타일 디자인

4. 결론

참고문헌

The Wiener Werkstatte created the most avangarde textile designs in Europe at the end of the 19th and the beginning of the 20th century. This study is to examine the distinctive characteristics of the textile design of the Wiener Werkstatte. The purpose of this study is to analyze the textile designs of the various designers who had contributed to shape the characteristics of the Wiener Werkstatte at various stages, and to catagorize the designs according to the subject matter, the design sources, the layout, the design principles, and the usages.

The textiles of the first half of the Wiener Werkstatte are wovens for the homefurnishings. They were used as upolsteries, wall coverings, and curtains in the commissioned buildings and houses which Hoffman designed and built in conjunction with the Wiener Werkstatte. The designs of this period have the simple and bold characteristics using less then three colors in a design. The subject matters used in the designs are firstly, stylized animals and plant forms; secondly, the purely geometric forms derived from the architural buildings.

The textiles of the latter half of the Wiener Werkstatte put more emphasis on the printed textiles for the women's apparels. The textile designs of this period are categorized into four groups: firstly, the designs that stylized plant forms; secondly, reinterpretational designs; thirdly, ethnic designs; and fourthly, the geometric art deco designs. The number of colors used in a design range up to 7 colors and all over, stripe, and ogee layouts are used.

국문요약

본 연구의 목적은 19세기 말에서 20세기 초로 접어드는 시대에 유럽의 전위적인 텍스타일 디자인을 창조하였던 비엔나 공방의 형성과 쇠퇴 동기를 규명하고 텍스타일 디자인의 특성을 분석하여 이 시대의 시대적 경향을 파악하는 데 있다.

연구내용은 첫째로, 비엔나 공방의 형성과정과 비엔나

세세션(Secession)과의 관계를 밝히고, 둘째로, 비엔나 공방의 전반기와 후반기의 텍스타일 디자인의 변천과정을 고찰하며, 이의 텍스타일 디자인 특성을 디자이너별로 분류하여 분석하였다. 결론으로, 비엔나 공방의 텍스타일 디자인 특성의 변화 분석을 소재, 레이아웃, 색상, 용도, 디자인 특성적인 면에서 요약하고 공방의 텍스타일 디자인 성격의 변천요인에 대해 결론을 내렸다.

비엔나 공방의 전반기의 텍스타일은 홈퍼니싱 용도로 직조직물로 제작되었고, 호프만과 비엔나 공방이 건축한 빌딩들이나 저택들에 사용되었다. 전반기의 디자인 특징은 올 오우버 레이아웃을 지니며, 삼색상 미만의 단순하며 그래픽적이며 대담한 디자인이다. 소재로는 동물이나 식물의 양식화와 건축적 요소에서 유래된 기하학 모티브가 사용되었다.

후반기의 텍스타일은 직조보다는 프린트에 중점을 두었고, 이들은 여성용 어패럴에 사용되었다. 후반기의 디자인 특징은 올 오우버(All Over) 레이아웃, 줄무늬(Stripe) 레이아웃, 오지(Ogee) 레이아웃을 지니며, 자연을 양식화한 디자인, 전통적인 디자인을 재해석한 디자인, 에스닉 디자인, 아프리카와 아즈텍 문명의 영향을 받은 기하학적 아르데코 디자인의 네 부류로 분류되며, 색상은 6.7도까지 사용되었다.

1. 서론

비엔나 공방(the Wiener Werkstatte)은 영국의 1851년 런던의 수정박물관의 전시와 예술공예 운동의 영향을 받아¹⁾ 장식미술의 중요성을 인식하여 가구, 리그, 회화작품, 벽, 벽장식, 그리고 텍스타일이 건축의 개념과 함께 어울어져 조화를 이루어야 한다는 총체적인 디자인 운동을 추구하기 위하여 형성되었다. 총체적인 예술작품(Gesamtkunstwerk)은 19세기 후반과 20세기 초반기의 예술 전분야에 흐르는 사조로서, 예술의 각 분야가 서로 협동하는 것을 목표로 삼아서 음악분야는 심포니보다는 오페라를; 문학분야는 소설보다는 연극을; 조형예술분야는 회화보다는 건축을 추구하였다.²⁾ 비엔나 공방은 총체적인 디자인 아이디어를 중시하여 건축과 의상에 밀접한 관계를 갖는 텍스타일 디자인에 큰 비중을 두게 되었다.

본 연구 목적은 19세기 말에서 20세기 초로 접어드는 시대에 유럽의 전위적인 텍스타일 디자인을 창조하였던 비엔나 공방의 형성과 쇠퇴 동기와 텍스타일 디자인 특성들을 연구 분석하여 이 시대의 시대적 경향을 파악하는 데 있다. 본 연구 내용은 첫째로, 비엔나 공방의 형성과정을 논하며 비엔나 세세션(Secession)과의 관계를 연구하고, 둘째로, 비엔나 공방을 전반기, 후반기로 구분하여 텍스타일 디자인의 변천과정을 연구하며, 이의 텍스타일 디자인 특성을 디자이너별로 분류하여 분석하였다. 결론으로, 텍스

타일 디자인 특성 분석을 소재, 레이아웃, 색상, 용도, 디자인 특성적인 면에서 연구분석한 결과를 요약하고 공방의 텍스타일 디자인 성격의 변천요인에 대해 논하였다.

연구 방법으로는 문헌과 작품분석을 위주로 하였다. 작품분석의 방법으로는 디자인의 소재, 디자인의 원천, 디자인원리, 레이아웃, 용도적인 차원에서 분석하였다. 본 연구에서 논하는 디자인들이 내포하는 성격의 차이상 앞서 제시한 분석의 틀이 각 디자인마다 일정량을 차지하지 않으며, 각 디자인의 중요한 요소를 우선적으로 논하기 때문에 일정한 순서를 따르지는 않는다는 점을 밝혀둔다.

비엔나 공방의 시대적인 특성과 당대의 전위적인 텍스타일 디자인들을 연구 분석한 본 연구를 통하여 현 시대의 텍스타일 디자인의 방향 설정에 기초가 되리라 사려된다.

2. 비엔나 공방의 형성과정

1800년대 말의³⁾ 비엔나 세세션 운동은 '비엔나와 오스트리아의 예술의 경지를 승화시키기' 위하여 상업적인 가치로 평가되는 당시의 관습적이고 퇴폐적인 예술에서 벗어나고자 하였다. 비엔나 세세션은 예술공예 분야의 현대적 경향을 추구하였고, 정기적인 세세션 전시회를 통해 영국, 프랑스와 벨기에 등의 외국의 미술과 디자인의 동향을 자주 소개하였다. 1900년의 파리에서 개최된 세계박람회에 순수미술보다 예술공예작품에 더 큰 비중을 두어 획기적인 성공을 거둔 세세션구름은 1900년 9월에, 처음으로 응용미술을 위주로 하는, 제 8회 세세션 정기 전시를 성공적으로 개최하였다. 요셉 호프만은 제 8회 전시에 현대 예술과 공예의 위상을 알리기 위하여, 애쉬비, 찰스 르네 매킨토시 부부, 앙리 반 데 벨데, 그리고 파리스재의 빙의 모던 집(The Maison Moderne)등을 초청 전시하였다. 비엔나 작가로는 오토 바그너(Otto Wagner), 요셉 호프만(Joseph Hoffman), 콜로만 모저(Koloman Moser) 등의 작품들이 전시되었다.⁴⁾

1897년에 비엔나 세세션에 가입한 호프만은 그래픽 디자이너이자 화가인 모저와 함께 프릿츠 반돌퍼(Fritz Warndorfer)의 재정적인 후원을 얻어 1903년에 비엔나 공방을 설립하였다. 모리스와 러스킨의 장인정신을 이어받아 비엔나를 예술의 본거지로 만들고자 설립된 비엔나 공

¹⁾ Kossatz, Horst-Herbert. The Vienna Secession and its early 75relations with Great Britain. Studio Int' 1.181. Jan. 1971.

²⁾ Kallir, Jane. Viennese Design and Wiener Wiener Werkstatte. Galerie St. Etienne. N.Y., 1986

³⁾ Waissenberger, Robert. Vienna Seccession. Rizzoli. N.Y., 1977, p.23.

⁴⁾ Ibid., p.84.

방은 총체적인 예술작품 아이디어를 시각적 영역으로 발전시켰다. 비엔나 공방은 수공예 제품뿐만 아니라 건물을 건축하며 실내장식까지 도맡아 하는 것을 목적으로하여 건축의 큰 테두리안에 모든 예술을 종합시키고자 하였다. 예술가들 뿐만이 아니라 예술가들의 작품을 제작하는 장인들에게 올바른 정신을 부여하자는 목적하에, 비엔나 공방은 찰스 애쉬비의 공방을 모델로 삼아서, 좋은 디자인과 완벽한 기술을 사용하여 제조함으로써 소비자들의 인기를 끌 수 있는 매력있는 상품을 창조하여 자급자족하는 것을 설립목적으로 내세웠다. 세세션의 이상적인 모토 — 과거의 아카데미즘에서 분리하자 — 와는 달리, 비엔나 공방은 순수하게 제품의 가치와 생명력을 우선으로 생각하게 되었다.⁵⁾ 비엔나 공방의 이러한 목표는 디자인의 가치를 전혀 알지 못하는 산업체를 교육시키며, 예술가와 장인들의 접촉을 긴밀하게 하기 위하여 의도되었다.

비엔나의 장식미술분야는 영국에서 모던 양식의 장식미술과 디자인 개념을 도입하여 그들 자신의 양식으로 개발하였다. 세세션 건축가들은 그들의 빌딩의 실내에 영국의 예술 공예의 텍스타일 많이 사용하였고, 윌리엄 모리스, 크리스토퍼 드레서, 월터 크레인, 찰스 보이저들은 비엔나 예술가들에게 선구자역할을 하게 되었고 모델 케이스가 되었다.⁶⁾

1899년경부터 비엔나 건축가들의 선두자 역할을 하였던 호프만은 1897년에 "Der Architekt"지에 다음과 같은 기사를 실었다: "...언젠가는 벽지, 천장 회화, 가구, 그리고 일상용품이 상인들이 아닌 예술가들에 의해 제조되는 날이 와야만 한다."⁷⁾ 호프만의 이와 같은 예술가들에 의한 일상용품 디자인제작이 비엔나 공방에 의해 실현되었다. Gesamtkunstwerk개념의 실내를 장식하는데 있어서 텍스타일의 중요성을 인식한 비엔나 건축가들과 디자이너들은 텍스타일 디자인 개발에 중점을 두게 되었다.

1900년경의 비엔나는 일본 판화가 담고 있는 디자인 성격중에서 간결함과 평범한 이미지를 재상상하는 점을 받아 들여⁸⁾ 단순함을 강조하였고, 1901년의 비엔나의 디자인은 단순화시키며 정화시키는 국면에 접어들었다. 이와같이 1900년경의 비엔나는 기하학적인 모던 스타일로 접어들게 되는 점은 같이 일본의 영향을 받은 불란서와는 크게 대조적이었다. 1890년대의 불란서는 화사한 성격의 일본 디자인 영향을 받아들여서 극히 화려한 곡선미를 강조하는 디자인으로 발전하였기 때문이다.

불란서의 건축가인 찰스 에드워드 지네레(Charles Edouard Jeanneret)는 1912년에 출판한 그의 저서, "Etude sur le mouvement d'art decoratif en Allemagne"에서 당시의 불란서의 예술, 산업과 국제경쟁에 대해 연구하였다. 그는 그의 저서에 비엔나와 독일 공방의 설립 목적과 구조, 그리고 성과에 대해 상세히 기술하였다. 그는 이러한 공방들이 제조업자와 상인들과 예술가들

이 합동정신으로 서로 하나가 되어 한 목표를 향해 지향하고 있음을 서술하면서 불란서는 그러기에는 아직도 요원한 단계에 있음을 시사하였다.⁹⁾

3. 비엔나 공방의 텍스타일 디자인 특성

가. 전반기의 텍스타일 디자인 특성

비엔나 공방의 설립이후 콜로만 모저(Koloman Moser)와 요셉 호프만(Joseph Hoffman)의 텍스타일 디자인은 홈퍼니싱(Homefurnishings)용으로 백하우전 회사(Backhausen & Sohne)에서 제작되었다. 모저는 비엔나 공방 설립 이전인 1898-1904년 사이에 이미 백하우전 회사의 텍스타일과 카펫디자인을 하였고, 2차원적인 벽장식, 벽지와 책 커버등 패턴 디자인에 관심을 가지고 활동하였다.

a. 콜로만 모저의 텍스타일 디자인

1899년도의 모저의 텍스타일, "새(Vogel Bulow)"(그림 1)는 모저의 그래픽 디자이너의 배경을 역력히 나타내는 디자인이다. 카운터 체인지(Counter-Change) 레이아웃을 지닌 이 디자인은 '학'을 하나의 모티브로 삼아 '학'의 우아한 곡선미를 교묘하게 이용하여 포지티브 스페이스와 네가티브 스페이스를 50%/50%로 완벽하게 나눈 디자인으로서 두 방향을 지닌다. 학의 머리는 위방향을 향하고 있는 점으로 보아 의도적으로 홈퍼니싱 용도로 제작되었다고 간주된다. 이 디자인은 현재에도 백하우전 회사



그림 1.

에서 직조로 제작되고 있으며 시중에 판매되고 있다. "종려나뭇잎(Palm Leaf)"(그림 2)은 아르누보의 성격을 지닌 곡선미를 우아하게 나타내는 식물을 양식화한 디자인으로 역시 그래픽적 요소가 다분히 담겨있다. 두개의 종려나뭇잎을 하나의 유니트로 삼고

⁵⁾ Schweiger, Werner, *Wiener Werkstatte: Design in Vienna, 1903-1932*, Abbeville Press, 1984, pp.42-43

⁶⁾ Volker, Angela, *Textiles of the Wiener Werkstatte 1910-1932*, Rizzoli, N.Y., 1994, p.21.

⁷⁾ Kossatz, op.cit., p.11.

⁸⁾ Varndoe, Kirk, *Veinna 1900*, The Museum of Modern Art, N.Y., 1987, p.83.

⁹⁾ Troy, Nancy, *Modernism and the Decorative Arts in France*, Yale University Press, New Haven, 1991, pp.168-169.

이를 회전시켜 하나의 리피트를 만든 이 디자인은 바람에 달리는 듯한 곡선적인 줄기의 얽힘에 의해 울동감을 창조한다. 울동감에 넘치는 줄기의 연약한 선과 긴장감을 불러 일으키는 종려나무잎의 면의 대비는 이 디자인의 주요 디자인 원칙을 형성한다. 배경과 나뭇잎은 알모양의 약간 이그러진 타원형에 의해 더욱 강조되는 아르누보양식의 디자인이다.

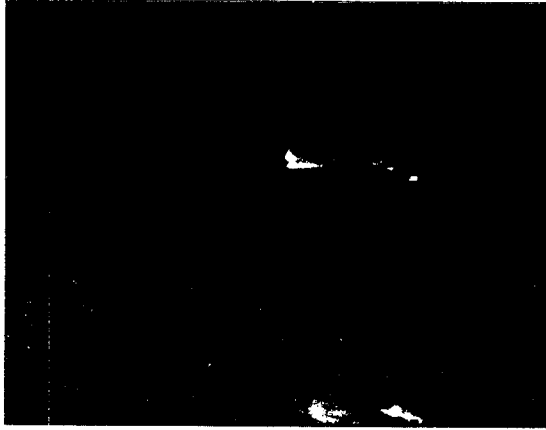


그림2.

일본의 카타가미의 영향을 받은 "슈파일 데어 벨렌 (Speil der Wellen)" 디자인(그림 3)은 파도를 타는 물고기의 노는 모습을 디자인하였다. 주제와 기법은 일본의 영향을 받았으나, 매우 경직되게 다루는 일본양식의 물고기보다는 좀 더 사실적인 물고기의 처리방법을 사용하였다는 점과 동양적인 곡선적 물결의 처리방법 대신에 파도를 사선으로 처리하고 물방울을 사용한 것은 모저의 독창성을 잘 나타내준다. 두 마리의 물고기를 하나의 리피트로 삼고, 두 방향으로 처리한 사이드 리피트를 나타내는 이 디자인은 백하우젠 회사에서 직조로 제작되었다. 아르누보 양식에서 벗어나 기하학적으로 흐르려는 텍스타일 디자이너 모저의 전환기의 디자인이다.



그림3.

1901년 이후의 작품들은 1910/11년도 의상용의 프린트 디자인 "암젤(Amsel)"(그림 4)에서 보여지듯이 매우 단순하고 대담한 기하학적인 디자인으로 변모하게 된다. 이 디자인은 삼각형과 사각형을 변형한 기하학적인 디자인

으로 사선적인 레이아웃을 사용하여 강한 움직임 전달한다. 하프드롭 리피트를 지닌 이 디자인은 두 색상을 사용하여 면과 형의 크고 작음을 잘 대비시켜 울터결한 패턴들을 창조하고, 또한 이들을 서로 대비시키고 조화시킨 울동적인 디자인을 통하여 면의 구성에 대한 모저의 천재성을 엿보게 된다. 모저의 1910년경의 또 다른 의상용 프린트 디자인인 "베르그팔더(Bergfalter)"(그림 5)는 극도로 단순화된 꽃무늬와 줄기를 사용한 또 다른 일본의 영향을 나타내는 올 오우버(All Over)의 토스(Toss)된 레이아웃의 어패럴 디자인이다. 단순한 색상의 사용과 더불어 가느다란 줄기가 추상화 된 꽃사이를 뺏어나가는 것은 마치 카타조메의 실크 웹(Web)을 연상하게한다.

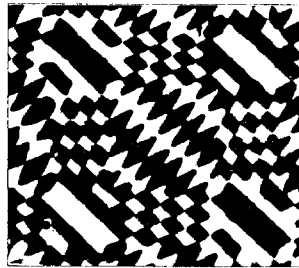


그림4.

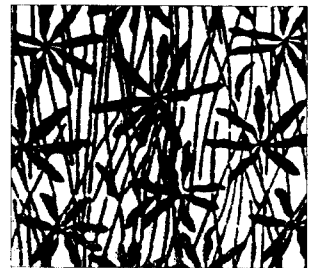


그림5.

b. 요셉 호프만의 텍스타일 디자인

비엔나 공방 초기의 호프만의 텍스타일 디자인은 평행선, 삼각형, 타원형과 변형된 삼각형 형태만을 사용한 매우 기하학적인 요소를 지닌다. 건축가인 호프만은 텍스타일 디자인에 이와 같이 건축적인 요소를 도입시켜 반복하여 텍스타일 디자인의 효과를 나타내었다. "노트체라이(Notscherei)" 직조 디자인(그림 6)은 건물의 스테인드 글래스 창문을 연상시키는 매우 장식적인 디자인 요소를 지닌다. 진한 색상의 블라치(Blotch)에 하얀색 테두리의 선을 가미한 것은, 스테인드 글래스(Stained glass)의 영향으로 시작되었으나 용도에 따라 전형적인 스테인드 글래스 형식에서 과감히 탈피를 시도한, 디자이너로서의 융통성을 보여주는 여유있는 디자인이다. 전형적인 삼각형이나 원의 형태에서 벗어나 약간의 긴장감을 부여하는 형태를 창조하고, 선과 면의 대비와 면과 면의 대비, 그리고 곡선과 직선의 대비로 인하여 경쾌하면서도 울동감을 부여하는 이 디자인은 아르누보 양식에서 탈피하려는 호프만의 과감한 의도를 읽게된다. 이 디자인은 호프만이 건축한 퍼커스돌프 요양소(Purkersdorf Sanatorium)의 쇼파커버로 사용되었다.

호프만의 1905년도 디자인, "슈트레버(Streber)"(그림 7)는 두가지 크기의 역삼각형과 수직선만을 사용한 단순한 기하학 디자인이다. 삼각형의 형태가 불러 일으키는 날카로움에서 벗어나, 울동감이 생동하는 디자인을 통하여 호프만은 단순한, 그러나, 의미있는 기하학적 요소를 모티

브로 삼아 간결한 가운데서 적절한 형의 비례, 선과 형의 조화, 면의 대비현상, 그리고 간결한 색상배합을 통하여 그의 디자이너로서의 자질을 과감하게 표현하였다. 하프드롭 리피트를 사용하여 전면적인 디자인구성의 다양성을 나타낸다. 이 디자인은 홈퍼니싱용으로 제작되었다.

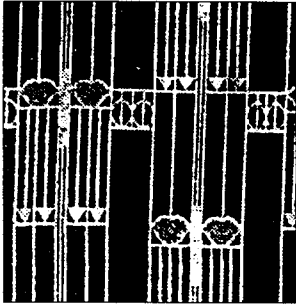


그림 6.

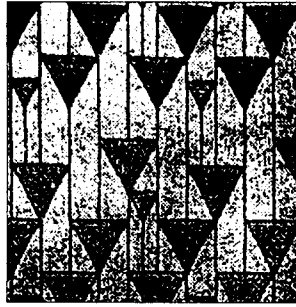


그림 7.

1905년에 비엔나 공방에 핸드 프린트된 실크와 페인트 된 디자인에 초점을 맞추기 위하여 텍스타일 분과가 설치되었고,¹⁰⁾ 기하학 형태가 내포하고 있는 추상성과 단순성을 추구하였던 비엔나 공방은 1907년 모저의 탈퇴로 인하여 디자인 방향에 변화가 일어났다.¹¹⁾

나. 후반기의 텍스타일 디자인 특성

1910년 경에는 프린트 텍스타일이 직조 텍스타일보다 압도적인 추세를 보이게 되었다.¹²⁾ 그 이유로는 프린트 직물의 생산 과정이 직조 제작 과정보다 훨씬 간단하고 따라서, 색상과 디자인을 손쉽게 변경할 수 있다는 장점을 지니고 있기 때문이었다. 1910년경에 디자인된 건축가 에드워드 빔멜-비스그릴(Edward Wimmer-Wisgrill)의 디자인, “아메즈(Ameise)”(그림 8)는 인기있었던 텍스타일 디자인으로 의상과 홈 퍼니싱용으로 널리 사용되어, 드레스, 드레스의 칼라, 커프스, 모자등의 어패럴용과 벽지, 의자커버, 카펫, 카텐지등의 홈퍼니싱용의 다목적성을 지니게 된 디자인이다. 이 디자인은 블라치에 줄무늬 텍스처를 가미하고, 양식화한 식물을 주된 모티브로 삼아 두 방향으로 나열하였다. 기하학적인 배경과 양식화된 식물과의 조화는 형의 대비에서 뿐만이 아니라 배경의 줄무늬를 형성하는 검정색과 분홍색 꽃과의 대비에서도 찾아볼 수 있다. 이 디자인에서 전반기의 기하학적이고 추상적인 디자인에서 벗어나 자연과 기하학적 요소의 결합으로 비엔나 공방의 새로운 방향 제시가 엿보이게 된다.

1919-11년 도역 디자인, “만델크라케(Mandelkrake)”(그림 9)는 패치워크 레이아웃을 지니고 있으며, 홈퍼니싱용으로 사용되었다. 화면 전면을 다양한 사각형으로 면을 분할하여 그 안에 다양한 꽃과 나뭇잎 등 양식화된 식물과 수직, 수평, 사선등의 줄무늬의 기하학적 모티브를 사용하였고 이러한 다양한 특성의 패턴들을 솔리드(Solid)한 사이즈와 형태가 다양한 직사각형들의 사용으

로 인하여 다양성안의 통일성을 추구하였다. 이와같이 빔멜-비스그릴은 형의 적절한 사용과 배치로 인하여 디자인 전체에 조화를 부여하였다.

빔멜-비스그릴은 1910년경에 패션분과를 맡게되었고, 곧, 패션 분야 뿐만이 아니라 텍스타일과 실내장식에도 관여하였다. 1910년이후에는 응용미술 학교(Kunstgewerbeschule)에서의 호프만의 제자들 — 롯데 프림멜-포헬러(Lotte Fromel-Fochler), 미타이 포겔(Mitai Vogel), 빌헬름 마르텐스(Wilhelm Martens), 레오폴드 블론더(Leopold Blonder), 레니 사슐(Reni Schaschl), 팔리 비헬티어(Vally Wieselthier), 그리고 마리아 리카르즈(Maria Likarz) — 등은 비엔나 공방의 텍스타일 분과에 디자인을 제공하므로 비엔나 공방의 텍스타일 디자인 방향 설정에 일익을 담당하였다.

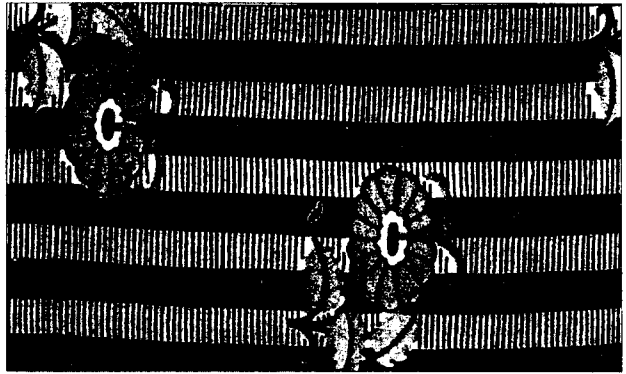


그림 8.

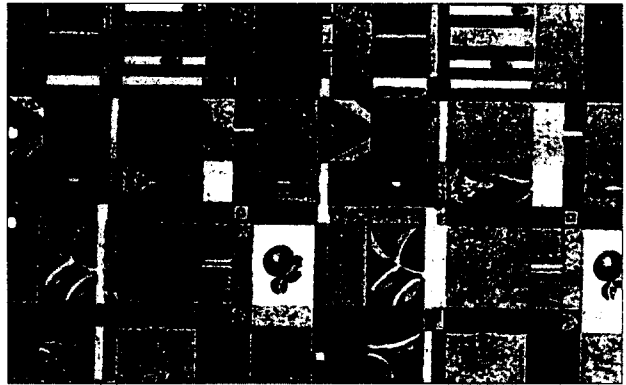


그림 9.

a. 롯데 프림멜-포헬러의 텍스타일 디자인

롯데 프림멜-포헬러(Lotte Fromel-Fochler)의 1910-1913년경의 디자인, “발드카펠(Waldkapelle)”

¹⁰⁾ Schweiger, op.cit., p.220.

¹¹⁾ Kallir, op.cit., p.106.

¹²⁾ Volker, Textilles of the Wiener Werkstatte, op.cit., p.33.

(그림 10)은 식물을 지극히 단순화시킨 프린트 디자인이다. 식물의 형태에서 모든 세부적인 설명을 제거한 아주 대담한 이 크로키(Croquis) 디자인은 일본의 스텐실(Stencil) 영향을 잘 반영해 준다. 대담한 면의 사용과 크고 작은 면의 대비, 그리고 우아한 곡선의 사용은 아르누보의 영향을 받고 있음을 나타내 준다.

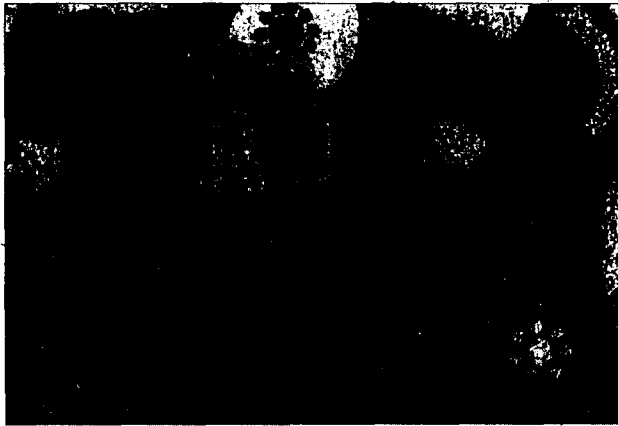


그림 10.

1910-1911년도 작, "그룬핑크(Grunfink)"(그림 11)는 원래의 식물의 형태를 알아 볼 수 없을 정도로 식물의 형태를 단순화하고 양식화한 디자인이다. 올 오우버의 레이아웃을 지닌 이 디자인은 수직선상으로 피어나는 꽃과 꽃사이를 감고 올라가는 덩쿨의 조화에서 아름다움을 찾게 된다. 꽃잎의 파도치는 형태는 덩쿨의 나선형의 여운으로 남게 되며 꽃의 역삼각형적인 형태는 열매의 알몬드형태에 반복되어 나타나 반복의 효과를 최대한으로 살린 디자인이다. 꽃과 덩쿨의 두 모티브로만 이루어진 이 디자인은 정원에 가득찬 꽃들을 연상시킨다. 식물의 덩쿨과 열매의 곡선의 대비와 적, 녹, 남색의 삼원색의 대담한 색상의 사용은 울동치는 덩쿨과 나선형, 그리고 덩쿨을 강조하는 적색 점들의 액센트적 요소에 의하여 더 한층의 긴장감을 고조시킨다. 덩쿨잎은 점진적인 효과를 사용했으며 이로 인해 디자인의 깊이감을 자아낸다.



그림 11.

"크라메츠포거(Krammetsvogel)"(그림 12), 1910-1911, 디자인에서 프림멜-포헬러는 식물을 단순화하는 과

정에서 매우 장식적인 요소를 찾아 추상적인 형태를 추구하였다. 이 디자인은 꽃자체가 양식화되어 하나의 장식적 패턴을 이루며, 나뭇잎은 독립적인 패턴으로서 잎맥이 나선형으로 장식되고, 엮어진 꽃줄기는 매듭의 효과를 내는 아주 장식적인 디자인이다. 타원형의 꽃 형태에 어프-센터(Off-Center)로 방사하는 알몬드 형태로 중심부를 장식하고, 꽃의 중심부에서 메아리쳐 나가는 듯한 꽃의 윤곽선, 그리고 타원형 꽃을 들쭉 그룹지게 한 이 디자인은 이 모든 요소가 합동하여 울동감으로 넘치게 된다. 이 울동감은 나선형의 나뭇잎과 매듭진 줄기에서 더 한층 고조된다. 곡선적인 요소만을 사용하여 디자인 전체에 통일적인 부드러운 디자인 요소를 도입시키며, 중심부에서 약간 빗겨나가는 꽃은 생동감과 긴장감을 부여한다. 하나의 식물에서 이와 같은 울동적인 추상적인 디자인을 창조할 수 있음은 그녀의 탁월한 디자인 감각을 잘 대변해 준다. 프린트로 생산된 이 디자인은 어패럴 용도로 제작되었고, 올 오우버 레이아웃을 지닌 사이드 리퍼트를 지닌 디자인이다.

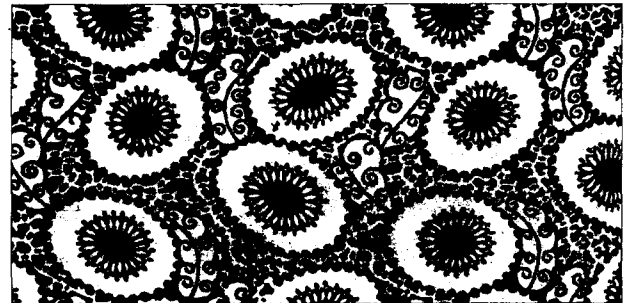


그림 12.

"파싱(Fasching)"(그림 13)은 수평선, 곡선, 삼각형과 나선형을 사용하여 이 디자인의 제목이 암시하듯이 카니발의 축제적인 분위기를 나타낸 추상적인 디자인이다. 배경의 핀스트라이프(Pin-stripe)의 가는 선들은 주 모티브의 웨브론(Chevron) 아웃라인을 지닌 형태들과 대비되어 디자인에 긴장감을 초래한다. 또한 별패턴은 배경의 가는 수평선과 대비를 이루는 동시에 주 모티브의 웨브론 선의 연장선으로 간주되며, 주 모티브의 나선형과 조화를 이룬다. 직선과 곡선을 사용한 이 디자인은 흥미로운 울동감을 자아낸다. 두 방향성을 지닌 이 디자인은 사이드 리퍼트를 지

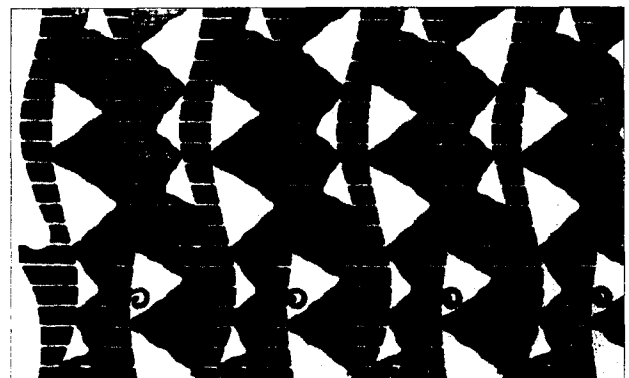


그림 13.

닌 프린트된 디자인으로 홈퍼니싱과 어패럴 디자인에 다양한 용도로 사용되었다.

b. 마리아 리카르츠의 텍스타일 디자인

호프만의 제자로서 매우 모던한 디자인을 창조하여 현대적 감각에 앞장선 디자이너는 마리아 리카르츠(Maria Likartz)이다. 1910-1913년경의 그녀의 디자인 "일란트(Irland)"(그림 14)는 매우 담대한 올 오우버 레이아웃의 기하학적 디자인으로 현대적 감각을 잘 나타내 준다. 색상에 탁월한 재능을 지닌 그녀는 색상을 사용하여 공간감을 표현하며 사선 레이아웃을 사용하여 공간감의 깊이를 더 해 준다. 빛이 건물에 와 닿았을 때의 빛과 그림자를 표현한 듯한 이 디자인은 매우 건축적인 3차원적인 요소를 지닌다. 프린트디자인으로 생산되었으며 어패럴 용도의 디자인이다.

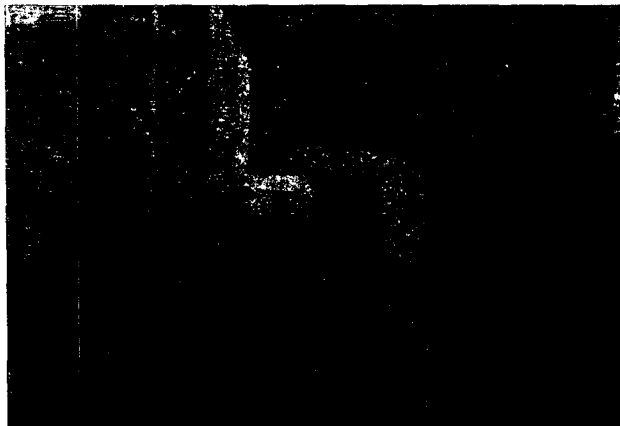


그림14.

1926년도 디자인, "에브로(Ebro)"(그림 15)는 줄무늬 레이아웃으로 스페인 북동부의 하천의 명칭을 제목으로 삼은 이 디자인은 이슬람의 영향하에서 제작되었던 스페인의 고대 직조직물의 레이아웃인 수평적인 줄무늬 레이아웃을 사용하였고 당시에 예술풍조를 이루었던 아르데코의 영향이 짙게 나타나 있으며 재즈스타일 이라고 일컫는 아즈텍문명의 영향을 받은 감각을 살린 디자인이다. 굵고 가는 프리핸드 줄무늬의 다양한 배열과 넓은 줄무늬안의 아즈텍스타일 디자인은 적절한 모티브의 비례와 더불어 안정성과 다양성안의 통일감을 부여한다. 리카르츠는 디자인의 용도에도 신경을 쓴 디자이너이다. 그녀는 자신의 텍스타일 디자인에 적용될 의상 디자인을 염두에 두고 텍스타일과 의상디자인을 동시에 창조하고는 하였다. (그림 16)은 리카르츠가 디자인한 "에브로" 디자인을 사용한 의상디자인이다. 이 디자인은 그녀의 총체적인 디자인 감각을 잘 입증해 주고 있다. 그녀가 벽지 용도로 1925년에 디자인한 "마하라자(Maharadscha)"(그림 17)는 또 다른 아르데코 양식의 디자인이다. 전면 올 오우버 디자인 레이아웃을 지닌 이 디자인은 텍스처가 풍부하며 키아로스큐로



그림15.

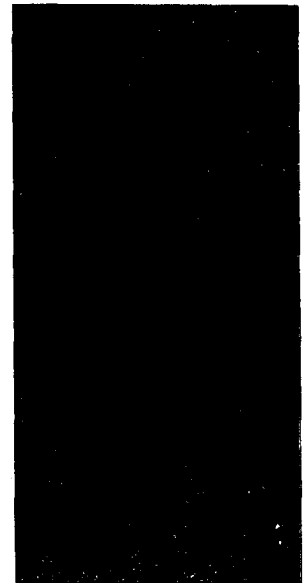


그림16.

(Chiaroscuro)의 기법을 능숙하게 사용함으로써 명암의 차이로 인하여 깊이감, 공간감을 나타낸다. 직선과 사선만을 사용한 아르데코양식의 건물의 장식이라고도 불릴 수 있으며 마치 건축에 사용되듯이 삼각형과 사각형의 패턴을 하나씩 구축해나간 이 디자인은 러시아의 구축주의의 영향과 아프리카나 아즈텍문명의 영향을 받았다. 어패럴과 홈퍼니싱의 용도로 사용되며 현재에는 백하우젠 회사에서 직조 텍스타일로 홈퍼니싱용으로 제작되어진다.

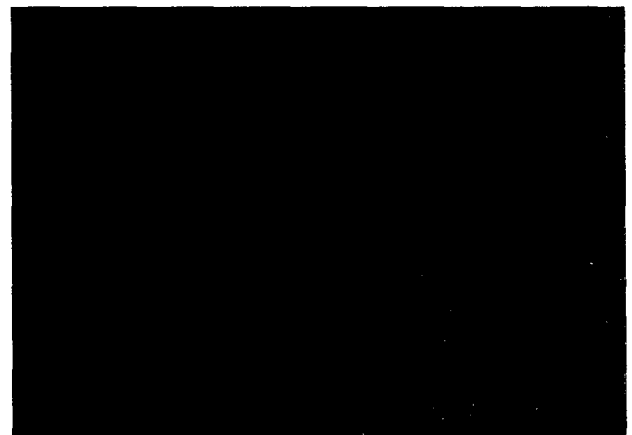


그림17.

c. 페헤의 텍스타일 디자인

모자를 대신하게 되며 텍스타일 분과를 운영하게 되는 다고베르트 페헤(Dagobert Peche)는 건축가이자 디자이너였다. 페헤는 1915년에 비엔나 공방의 멤버가 되면서 1923년까지 다양한 그의 재능을 발휘하면서, 텍스타일 디자인, 의상 디자인과 실내장식등을 창조하고, 호프만과 함

" Rucker, Elisabeth, *Wiener Charme*, Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg, 1984, p.29.

게 비엔나 공방의 다양한 새로운 성격을 제시하게 되었다. "예술은 혼란속에서 질서를 찾게 하며 그러한 법칙을 발견하게하는 '보이지 않는 리듬을 통찰하는 것'¹⁹⁾ 이라고 믿고 있던 페헤는, 모자 못지 않게, 비엔나 공방의 멤버로서 다양한 재능의 소유자임을 증명하게 된다. 그의 텍스타일은 기하학적이고 추상적인 디자인에서 사실적인 디자인들로 다양한 디자이너의 범주를 보여주고 있다.

페헤는 1911년경에 "마리나(Marina)"(그림 18) 디자인을 하였다. 우아한 곡선을 양식화하여 파도를 나타내는 이 디자인은 선과 면의 대비와 인근색의 조화를 사용하여 하나의 리피트를 완벽하게 구사한 수채화기법의 추상적인 렌더링이다. 아르누보양식의 상징적인 모티브인 나선형과 알모양의 형을 디자인의 액센트로 사용하였다. 이 디자인은 홈퍼니싱용으로 디자인되었으나 의상용으로 사용되기도 하였으며, 구스타프 클림트의 "비어-몬티의 초상화"의 의상에 나타나기도 한다. 1910-13년경의 디자인, "로



그림 18.

젠가르텐(Rosengarten)"(그림 19)은 닭과 꽃을 소재로 하여 양식화한 디자인이다. 깃털 또는 꽃잎을 배경의 텍스처어로 이용하고 닭과 꽃을 합하여 하나의 모티브로 삼아서 반복하고 회전대칭하여 디자인 한 전면 레이아웃을 지닌 두 방향의 디자인이다. 배경의 텍스처어가 주된 모티브에서 파생되어 하나의 큰 유닛을 형성한다. 닭의 형태를 꽃과 조화되게 양식화하여 어느부분이 닭이고 어느부분이 꽃인지 애매모호하게 처리한 이 디자인에서 페헤의 유머감



그림 19.

각을 읽어보게 된다.

1918년에 디자인한 벽지, "다프네(Daphne)"(그림 20의 삽입사진)는 1920년의 프랑크푸르트에서 개최된 비엔나 공방의 패션실의 벽지로 사용되었다. 매우 동양적인 향기를 내포하는 이 디자인은 월계수라는 디자인제목에서 암시하듯이 연약한 줄기와 잎으로 양식화되어 칼리그래피적(Calligraphic) 효과를 불러온다. 가느다란 줄기와 이에 맞먹는 길고 우아한 잎이 90각도에서 약간 어긋나게 만나 이루어지는 이 디자인은 공간처리에서 플로루 패턴이 분배되어 매우 안정감을 준다. 올 오버레이아웃으로 디자인되어 그림 20에서 보여주듯이 벽지, 천장지를 비롯한 홈퍼니싱용으로 서정적인 분위기를 불러일으키는 다양한 용도에 적합한 디자인이다. 프린트된 디자인으로 포지티브와 네가티브 컬러웨이로 생산되었다.

1911-19년도 디자인이라 추측되는 "자우레(Saule)"

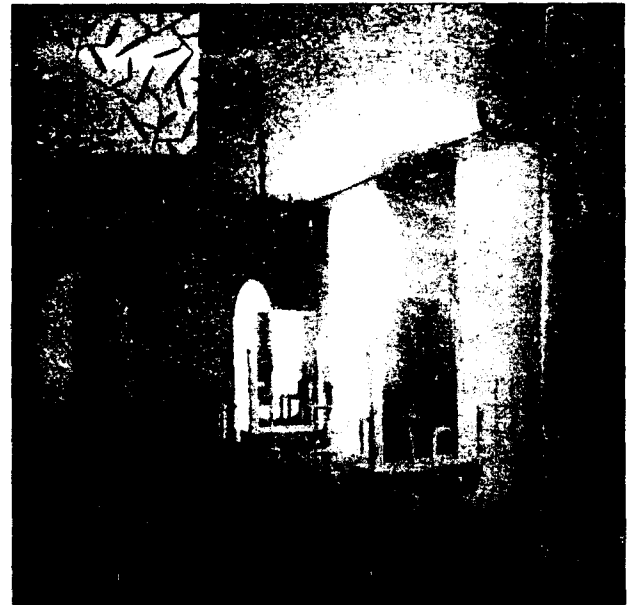


그림 20.

(그림 21)는 불란서 로코코양식의 실크 브로케이드 디자인을 재해석하여 양식화한 디자인이다. 벽지와 홈퍼니싱 텍스타일용의 프린트된 이 디자인은 수직적 줄무늬 레이아웃을 지닌다. 레이스를 단순화하여 비꼬인 로프형식으로 패턴화하였고, 버드나무가지의 우아한 선을 과장하여 선의 곡선미를 살렸다. 전반적으로 곡선을 지닌 이 디자인은 사이드 리피트를 지니고 있으며 레이스를 줄무늬로 배치함으로 인하여 흥미감을 주며 디자인의 단조로움에서 벗어난다. 페헤의 디자인은 다양한 소재를 사용하여 어느 한 양식에 극한하지 않는 다양한 디자인을 창조하였다.

비엔나 공방은 디자인을 창조할 때 어느 특정한 용도를 고려하지 않았다. 즉, 어패럴 디자인과 홈퍼니싱 디자인이 겸용될 때가 많았고, 벽지 디자인은 텍스타일과 별도로 생각되지 않았다. 벽지 디자인은 직물 디자인으로부터의 자연적인 파생현상으로 간주되었다. 그것은 리피트와 레이아웃 과정이 같고 두 분야의 디자인이 2차원적이기 때문이

다. 오스트리아인들은 벽지 디자인을 직물 디자인보다 한 걸 낮은 수준이었기 때문에 영국의 예술공예운동에서 부흥시킨 벽지 디자인이 제 나름대로의 위상을 갖게 되기까지는 시간이 필요했다.¹⁴⁾ 비엔나 공방의 초기에는 벽지대신에 프레스코(Fresco), 스텐실, 패널작업 또는 타일작업으로 단장되고는 하였으나¹⁵⁾ 궁극적인 벽지 디자인의 개발은 Gesamtkunstwerk 발전의 자연스러운 과정이었다.

세계 제 일차대전중에도 비엔나 공방은 종전대로 운영되었고, 비엔나의 중심가를 비롯하여 마리에나바드(Marienbad)와 취리히 도시에 쇼우룸을 개설하며, 1916년에는 비엔나에 패션전시장을 개점하는 등의 활발한 움직임을 보였다.¹⁶⁾ 호프만과 페헤는 상설 전시장들의 소재하는 위치는 달라도 비엔나 공방의 특성을 살리기 위하여 같은 텍스타일 스킴(Scheme)으로 실내를 장식하였다. 전쟁중의 비엔나 공방의 텍스타일은 의상용외에도 상설 전시장 실내에 사용되었고, 호프만이 위탁받은 아파트나 건물의 실내디자인에 사용되었다.



그림 21.

다. 비엔나 공방 쇠퇴기의 텍스타일 디자인

호프만 자신은 전쟁전후로 기하학적인 모더니즘과 전통적인 민속적 디자인과의 사이에 갈등을 느끼게 된다. 그가 창조한 “아들러(Adler)”(그림 22), 1910-12, 디자인은 양식화된 줄기와 사각형을 그리드 레이아웃에 배열한 기하학적인 단색 디자인이다. 이 디자인의 영감은 독수리이다. 독수리의 주둥아리와 부리부리한 눈매를 기하학적인 그리드

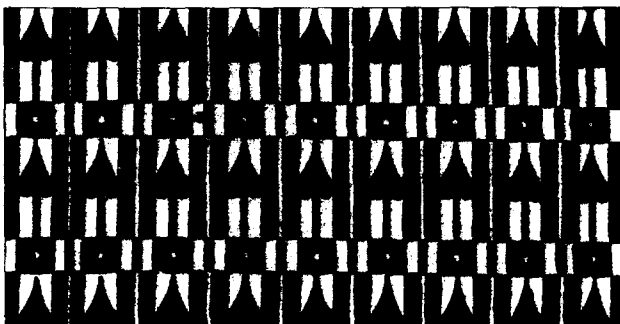


그림 22.

안에 한정시켜 양식화하여 두색도로 디자인하였다. “트리앵글(Triangel)”(그림 23), 1910-13, 디자인은 스테인드글라스의 효과를 사용한 디자인으로 화면을 엮걸리는 그리드로 분할하여 다양한 기하학적 모티브와 식물의 양식화한 모티브를 사용한다. 올 오우버 레이아웃을 지니며 사이드 리피트를 지닌다. 삼각형이라는 의미를 지닌 이 디자인은 줄무늬에 삼각형의 형태를 넣어 장식하였다.



그림 23.

“룩스(Luchs)”(그림 24), 1910-12, 디자인은 오지(Ogee) 레이아웃을 사용하여 메달리온(Medallion)안에 단순화한 우아한 나뭇잎 3개를 원형의 테두리에 조화되게 양식화하여 패턴화하였다. 원형의 테두리에는 룩스동물의 눈을 양식화하여 패턴으로 사용하였다. 오지의 선을 그대로 살리면서 오지의 선에서 꽃줄기를 파생시켜 또 하나의 나뭇잎을 자연스럽게 소생시키는 아기자기한 디자인으로 페르샤의 사산조 디자인의 영향을 받았음을 알게 된다. 이 디자인은 삽입사진에서 보여주듯이 프린트되어 여성 의상용으로 사용되었다. 호프만의 “사이펀(Cypern)”(그림

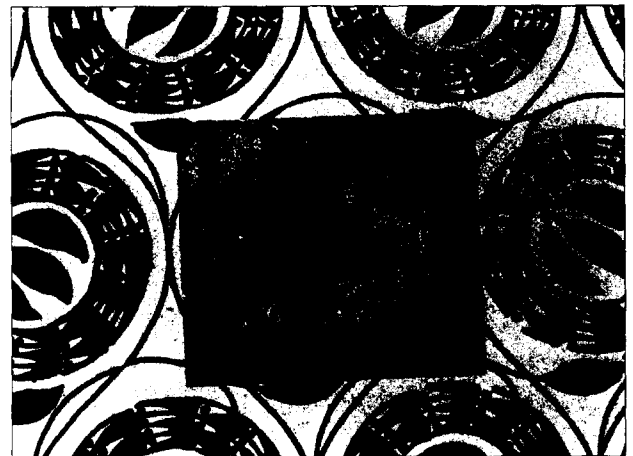


그림 24.

25), 1915경, 디자인은 에스닉한 디자인으로 줄무늬 레이아웃을 사용하여 프리핸드선과 양식화한 꽃을 직사각형안에 장식하고 각 줄무늬는 수평선과 원, 반원으로 장식하였

¹⁴⁾ Kallir, op.cit., p.103.

¹⁵⁾ Ibid.

¹⁶⁾ Volker, op.cit., p.99.

다. 프린트된 이 디자인은 의상용으로 사용되었다. "니일(Nil)"(그림 26), 1917년 작. 디자인은 나일강 주변을 소재로 한 디자인이다. 이 디자인 역시 줄무늬 레이아웃과 사이드 리프트를 지니고 있는 컨버세이셔널(Conventional)한 디자인으로 약간의 조잡성을 지니게 되며 호프만 특유의 단순하며 담대한 맛을 사라짐을 보게 된다.

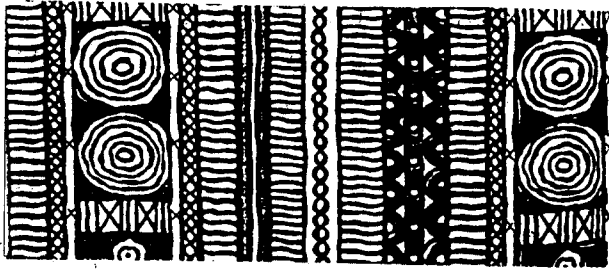


그림 25.

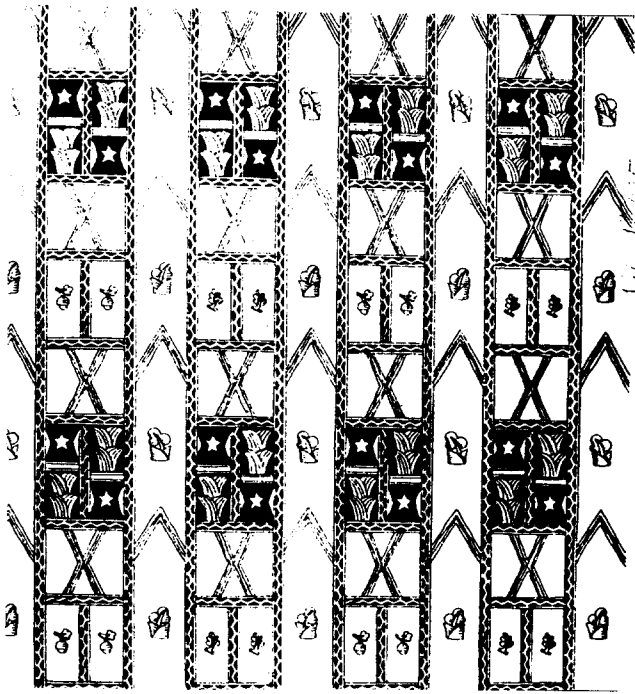


그림 26.

호프만의 이러한 다양한 작품이 증명하듯이, 호프만은 전쟁중반기부터는 텍스타일의 방향성을 잃게 되며 따라서 전쟁후의 비엔나 공방의 텍스타일 성격은 회미하게 된다. 제인 칼리르는 그의 저서, "Viennese Design and the Wiener Werkstatte"에 저술하기를: '전쟁으로 인하여 비엔나 공방은 공예와 산업중 택일을 하도록 사회적으로 강요되었고... 오스트리아의 경향이 다시 전통적으로 호름을 막을 수 없었다. 장식과 기능간의 갈등, 그리고, 예술과 인위적인 가공품간의 혼란이 빚어졌다. 비엔나 공방의 훌륭한 장인 정신에 의한 예술적 제품이 결국은 예술의 흉내를 내는 공예품으로 전락되고 말았다. 예술성을 지닌 동시에 기능적인 제품을 생산하고자 하였던 비엔나 공방의 이상은 궁극적으로 쓸모없는 예쁜 제품으로 전락되었다.'¹⁷⁾ 라고 한다.

전쟁후의 비엔나 공방 텍스타일은 전쟁 전의 비엔나 공

방이 가졌던 텍스타일의 특별한 기능 — 텍스타일로 인하여 어느 특정한 실내의 분위기를 좌우하는¹⁸⁾ — 을 상실하게 되었으며 창설당시의 Gesamtkunstwerk의 개념도 희미하게 되었다.

4. 결론

비엔나 공방은, 1903년에 호프만과 모저에 의해, 제품의 가치와 생명력을 우선으로 생각하며, 우수한 디자인과 완벽한 기술을 사용하여 제조함으로써 소비자들에게 매력있는 상품을 제공하고자 하는 목적으로 설립되었다. 또한 비엔나 공방은 당시에 디자인의 가치나 중요성을 전혀 깨닫지못하던 산업체를 교육시키며 예술가와 장인들의 접촉을 긴밀하게 도모하기 위한 예술공예운동의 목적도 내포하였다.

비엔나 공방 전반기의 텍스타일은 홈퍼니싱용도로 직조 직물로 제작되었다. 디자인은 모저와 호프만이 담당하였고, 이러한 홈퍼니싱용도의 텍스타일은 호프만과 비엔나 공방이 건축한 빌딩들이나 저택들에 사용되었다. 전반기의 디자인 특징은 올 오우버 레이아웃을 지니고, 삼색도를 넘지 않으며, 단순하고 그래픽적이며 대담하다. 일본예술의 영향을 받은 모저의 디자인은 자연에서 추출한 소재를 양식화하여 그 소재가 불러일으키는 디자이너의 느낌을 간결하게 함축성있게 표현한 그래픽적인 대담한 디자인들을 창조하였다. 아르누보 양식의 디자인에서 출발하여 기하학 양식으로 변환한 그의 디자인은 두색도와 삼색도를 사용하였다. 호프만의 디자인은 건축적인 요소에서 추출되었으며, 기하학적이고 추상적이며 두색도를 사용하였다.

후반기의 텍스타일 디자인은 직조보다는 프린트에 중점을 두었고 홈퍼니싱용도보다는 어패럴 용도로 제작되었으며, 1920년대이후에는 어느 한 용도에 치중하여 디자인하기 보다는 보다 폭넓은 개념으로 디자인하여 홈퍼니싱용의 텍스타일, 벽지, 그리고 어패럴 용도의 다 목적 디자인이 창조되었다. 응용미술학교의 호프만의 제자들이 프리랜서 디자이너로 많이 참가하면서 공방에 새로운 바람을 불러일으켰다. 그 중 롯데 프렐름-포헬러와 마리아 리카르츠는 뛰어난 디자이너들로 이들의 참신한 디자인들은 비엔나 공방의 새로운 디자인 방향을 제시하는 데 많은 공헌을 하였다. 프렐름-포헬러는 자연의 양식화를 통해 고대와 현대가 만나는 방향을 추구하였고, 리카르츠는 기하학적인 추상성으로 아르데코 방향을 제시하였다. 텍스타일 분과를 운영한 페헤는 독특한 디자인 스타일을 제시하기보다는 다양한 양식을 소화해내는 상업적인 텍스타일 디자이너의 역량을 과시하였다. 후반기와 쇠퇴기의 호프만은 기하학적인 모티

¹⁷⁾ Ibid., p.99.

¹⁸⁾ Volker, Angela, *Textilien zur Wiener Innenraumgestaltung 1918-1938*, p.59.

니즘과 전통적인 민속적 디자인의 절충주의적 디자인을 창조하였다.

후반기의 디자인은 자연을 소재로하여 양식화한 디자인, 에스닉 디자인, 전통적 디자인을 재해석한 디자인, 그리고 아프리카와 아즈텍문명의 영향을 받은 기하학적 아르데코 디자인의 네 종류로 분류된다. 색상은 대담한 단색상에서 6,7색상까지 사용되었고, 울 오우버 레이아웃, 줄무늬 레이아웃과 오지 레이아웃들의 다양한 레이아웃이 사용되었다.

비엔나 공방의 텍스타일 디자인의 방향은 어느 한 방침보다는 예술과 산업의 합동이라는 커다란 명제하에 디자이너들의 역량에 의해 좌우되었다는 결론에 도달하였다. 전반기에서 후반기로의 디자인 성격의 변화요인에는 첫째로, 호프만이 전반기에 모저와 같이 공방을 운영하면서 단순함과 간결함을 공방의 디자인의 성격으로 이끌고 나가다가 후반기에 접어들면서 다양한 디자이너들이 디자인을 공방에 제공하게 됨으로서 이들의 독창성에 의해 공방의 디자인 성격이 변하게 되었다는 점을 들 수 있다. 두번째로, 이러한 디자인 성격의 변화요인으로는 디자인 용도의 변화에도 큰 비중을 들 수 있게 되는 데 그 이유로는 전반기의 홈퍼니싱용도 위주에서 후반기의 어패럴 위주로 디자인용도가 변하게 되었다는 점을 들 수 있다. 세번째로, 디자인 생산방법의 변화가 일어났다는 점인데 그 이유는 전반기의 직조생산방법에서 후반기의 프린트생산방법으로 변하였다는 점을 들 수 있다.

참고문헌

- *Die Kunst*, XL, 1912.
- Holme, Charles, *The Art-Revival in Austria*, *The Studio*, Special Summer No., 1906.
- Kallir Jane, *Viennese Design and the Wiener Werkstatte*, Galerie St. Etienne, N.Y., 1986.
- Kossatz, Horst-Herbert, *The Vienna Secession and its early relations with Great Britain*, *Studio Int'l.*, vol.181, Jan. 1971.
- Rheims, Maurice, *The Flowering of Art Nouveau*, Abrams, N.Y., 1966.
- Rucker, Elisabeth, *Wiener Charme*, Germanisches National Museum, Nuremberg, 1984.
- Schweiger, Werner, *Wiener Werkstatte: Design in Vienna, 1903-19432*, Abbeville Press, 1984.
- Troy, Nancy, *Modernism and the Decorative Arts in France*, Yale University Press, New Haven, 1991.
- Varndoe, Kirk, *Vienna 1900*, The Museum of Modern Art, N.Y., 1987.
- Volker, Angela, *Textiles of the Wiener Werkstatte 1910-1932*, Rizzoli, N.Y., 1994.
- _____, *Textilien zur Wiener Innenraumgestaltung 1918-1938*.
- Waissenberger, Robert, *Vienna Secession*, Rizzoli, N.Y., 1977.