

20세기 초반 러시아 아방가르드 미술가의 의상디자인 활동

- 구성주의를 중심으로 -

오 선 희

광주대학교 예술대학 디자인학부 교수(의상디자인 전공)

The Fashion Design of the Avantgarde Artists during the Early Twentieth Century

- Focus on the Constructivism -

Sun-Hi Oh

Division of Design, Kwangju University Professor
(2001. 1. 29 토고)

ABSTRACT

This paper is to examine the meaning of activities of a number of artists who belong to Constructivism in the fashion design area during early twentieth century. After Russian Revolution, the artists like Nadeshda Lamanowa, Ljubow Popowa and Warwara Stepanova decided to devote to practical art area for many people. It's very meaningful for them to jump into real work places like a textile mill and a clothing workshop instead of staying in fine art area.

Constructivism is more related to social interest rather than individual thing. The artists tried to apply their modeling principles in fine art to dress making. We can see the geometrical lines and shapes and big differences in colors and material in their dress. The artists had also shown personal tastes to dress works.

This idea of togetherness with their time and even to create the style of it, was very renovative at that time and gave an influence on the later styles.

Key Words : Constructivism, Russian Artists

I. 서 론

20세기 초반 러시아 공산주의 혁명 후 일부 미술가들은 혁명정부의 문화정책인 “인민을 위한 예술(Art Belongs to the People)”¹⁾을 실현하기 위하

여 회화이외에도 일상생활과 관련된 미학 영역으로 관심을 넓혀갔다. 이러한 독특한 문화적 양식을 지닌 구성주의는 과거의 비실용적이고 탐미주의적인 예술 대신 실험주의적 회화 구상과 조형, 건축 및 산업디자인 그리고 의상과 직물디자인, 무대의

상 등 직접 산업현장에서 디자인 활동을 함으로써 실용적인 예술에도 많은 영향을 미쳤다. 카시미르 말레비치(Kasimir Malewitsch), 바르바라 스텐파노바(Warwara Stepanova), 리우도브 포포바(Ljubow Popowa), 나데스다 라마노바(Nadeshda Lamanowa) 등과 같은 미술가들은 구성주의 양식에 입각한 직물과 의복 그리고 무대의상 디자인을 자신들의 미술 활동의 한 분야로 받아 들였다. 이는 당시의 예술이 실용적인 방식으로 혁명에 도움을 주어야 한다고 생각하는 공리주의의 영향을 받은 것이라 할 수 있다. 그리고 일상용품인 직물과 의상을 디자인하는 것은 러시아에서 19세기부터 내려온 전통이었다. 그러므로 구성주의 미술가들의 직물과 의상에서의 활동은 이러한 전통의 영향을 받는 것이라고 볼 수도 있다.

여러 러시아 아방가르드 미술운동 중에서도 특히 구성주의 미술가들은 직접 염색공장이나 직물 공장 등 산업현장에서 디자인 활동을 하였기 때문에 직물과 의상에 미친 영향이 커다. 그들은 자신들의 이념과 조형미학이 새로운 시대에 부합, 전체 사회에 최대한 기여하기를 원했다. 의상이 사회적 활용에서 문화적, 상징적 대상이기 때문이다.

이러한 이념의 방향은 현대 의상에서도 몇몇 디자이너들이 이러한 구성주의 이념과 양식에 영향받아 기하학적 감각의 의상을 디자인하고 있다.

본 논문은 1912-1925년 사이 구성주의 의상의 배경이 되는 구성주의 미술의 출현 배경 및 표현 양식을 살펴 본 후 구성주의 미술가의 의상디자인 - 변형·구현으로 대표되는 - 및 그들의 활동이 복식사에 미친 영향에 관해 알아보자 한다.

관련된 연구를 살펴보면 한국에서는 미술계와 건축계에서 러시아 아방가르드 미술과 구성주의에 대한 연구²⁾가 활발히 이루어져 왔다. 그러나 직물이나 의상 쪽은 90년대에 들어 몇 편의 논문³⁾이 발표된 실정이다.

연구방법은 구성주의가 20세기 초반에 출현할 수 있었던 미술사적 배경을 문헌과 그림의 분석을 통하여 살펴 본 후, 구성주의 미술가들의 직물과 의상 제작 활동에서의 사회·문화적 배경 및 특징은 문헌을 중심으로 고찰하였다.

II. 구성주의 미술의 출현 배경과 표현 양식

1. 추상화와 비구상 미술

러시아 구성주의는 20년대 미술에서 가장 급진적인 혁신운동 중의 하나에 속한다. 구성주의 조형에 영향을 준 요인, 즉 그 이전의 미술의 흐름 속에서 추상화와 비구상 미술의 출현을 찾아 볼 수 있다.

1910년부터 1915년 사이, 최초의 비구상 조형에 이르렀던 바실리 칸딘스키(Wassily Kandinsky), 미하일 라리오노프(Michail Larionow), 나탈리아 곤차로바(Natalia Gontscharowa), 바르바라 스텐파노바(Warwara Stepanowa), 카시미르 말레비치(Kasimir Malewitsch)와 같은 미술가들은 다음과 같은 입장을 취하고 있다. 즉, 미술은 실존하는 현실세계의 형태의 경계선에 의해 제한되어서는 안되며, 살아있는 형태들의 독자적인 세계를 출현시켜야 한다. 이들은 회화가 기존의 것이 아닌 하나의 새로운 의식차원에 도달하는 것이라고 생각했으며, 이를 발견하기 위해 그림을 그렸다.

이렇게 회화가 눈에 보이는 세상을 벗어나 보이지 않는 곳으로 눈을 돌리게 된 것은 사실 회화만의 현상이 아니었다. 오히려 이는 세기말의 과학적 인식에 대한 관심과 철학적 이념과 깊은 관계가 있었다. 이러한 발전의 주된 추진력은 연구와 기술이었으며, 이들은 점점 더 깊숙이 비물질적 현상에 대한 알려지지 않은 세상으로 파고 들어갔다.

이들이 추상적 조형원리 묘사에 도입한 개념들은 수학과 물리학, 예술학과 철학 등에서 차용해 온 것이다. 혹은 기술 영역에서 수용한 것들이다. 사람은 무엇이 그 뒤에서 흐르고 있는지 인식하는 법을 배우며 눈에 보이는 것의 사전 역사를 배운다.⁴⁾ 이에 비견되는 표상은 미래의 미술발전에서 직관의 즉흥적인 표현 외에 합리적인 형상이 의미를 얻게 될 것이라는 관념인데, 이는 이미 1912년에 바실리 칸딘스키가 표현한 바 있다. 자신의 글 “미술에서 정신적인 것에 관하여”에서 그는 우리가 “의식화된, 합리적 구상의 시대에 점차 가까이 다가가고 있으며, 화가는 곧 자신의 작품을 구성적으로 설명할 수 있

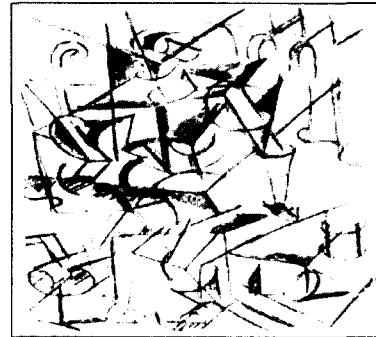
다는 사실에 자부심을 느끼게 될 것이다⁵⁾라고 말하고 있다.

2. 분석적 입체파

추상영역에서 앞으로 내딛은 최초의 한 걸음은 분석적 입체파였다. 피카소(Pablo Picasso)와 브라크(George Braque)가 폴 세잔느(Paul Cézanne)의 작품에 입각하여 1908년 이후 발전시킨 이 분석적 입체파의 화가들은 전통적인 그림형상을 완전히 파괴했다. 대상을 그 형식적 기본성분으로 해체하고 그림의 구성적 구도를 기하학적 기본형태로 만든 것은 입체파 회화에서 처음으로 등장했다. 이들은 자연이 둥근 공과 원추 그리고 원통으로 이루어졌다는 세잔느의 인식을 계속 발전시켰다. 즉, 이들은 매우 간단한 기하학적, 형태가 같은, 최소한 아주 유사한 그리고 규칙적인 형태들을 그림 요소로 사용했다. 미래파 화가들과 비슷하게 이들은 이런 면에서는 여전히 과도기의 미술가들이었다. 왜냐하면 이들에게는 여전히 대상과 그림형태의 형상에서의 타협이 주관심사였기 때문이다.

입체파와 대결하여 훗날 구성주의로 선회한 미술가들 중에서 가장 혁혁한 인물로 꼽히는 사람은 포포바이다. 그녀는 1912년 나데스다 우달초바 (Nadeshda Udalzowa)와 함께 파리 소재 개인 아틀리에 "La Palette"에서 Le Fauconnier와 Jean Metzinger 곁에서 일했다. Jean Metzinger는 Albert Gleizes와 함께 책 "Du Cubisme"에서 입체파 이론을 표명한 인물이다. 포포바는 "앉아 있는 형상"(그림 1)에서 인간의 형상을 에너지 효과를 나타내주는, 휘어지고 각진 선 요소와 원 요소로 분해했다.⁶⁾

종합적 입체파 단계의 브라크의 "papiers collés"와 파블로 피카소는 1923년 회화라는 수단과 가히 폭력적인 단절을 감행한다. 신문지를 오려낸 것들, 색종이, 양탄자와 천 조각들을 어느 정도 정확한 사각형으로 잘라 그림 평면에 대각선으로 접쳐 놓아 층을 만드는 것이다. 초기 입체파 구성이 여전히 입체환상과 공간성을 암시하는 동안, 색상과 평면 그리고 직물들의 형태들은 보다 정확해지고 분명해진다.



<그림 1> Ljubow Popova
“앉아 있는 형상” 1913/14, in: Magdalena Dabrowsk (Hrsg.) Ljubow Popowa, München 1991,

3. 미래파와 절대주의

회화에서 소재와 대상성의 파괴는 미래파의 “역동주의” 개념에 불을 붙였다. 미래파는 역동주의를 하나의 자연적 폭력으로 이해하였으며, 운동과 빛 그리고 색상과 함께 그 본질이 나타나는 것으로 이해했다. 입체파 화가들이 정적인 개별 상들을 끼워 넣으면서 그림에 역동성을 부여하는 동안, 미래파는 역동적으로 움직이는 현상들을 그림의 표현형태에 직접 옮겨놓으려 했다. 선 형상의 추상적 리듬과 그 색상은 그림구성의 유일한 전달자가 된다. 삼각형의 커브 또는 나선형. 혹은 직선의 리듬은 반복되고 서로 교차되고 침투하면서 강도 높은 그림운동을 만들어낸다. 미래파의 역동성 색상과 입체파의 형태 다양성 사이의 종합은 말레비치가 1910-20년 사이에 선보인 작품들이 보여준다. 그는 커다란 원추와 원통형태로 자신의 “입체-미래파” 그림들을 만들었다. 이 형태들은 광채를 발하는 화려한 색상을 띠었는데, 이 색상을 가리켜 그는 “역동적 배합”이라 표현했다.

러시아의 회화에서 급진적 변화는 1913년 말레비치의 절대주의⁷⁾ 비구상 회화와 함께 시작되었다. 절대주의에서는 순수한 공간느낌의 세계라는 이념이 실현된다. 이에 따르면 미술의 사명은 새로운 공간의 느낌과 공간 관을 눈에 보이도록 해주는 것이다. 절대주의의 회화의 대상은 기하학적 색 평면과

선의 조합이다.

말레비치가 대변한 절대주의는 1916/17년에 러시아 아방가르드의 많은 남녀 미술가들 - 예를 들면 포포바, 로드첸코 그리고 로자노바등과 같은 - 에 의해 계속 발전되었다. 포포바는 절대주의를 출발점으로 삼고 1916년 이후 보다 구성적인 묘사형태로 나아간다. 그리고 그녀는 이를 가리켜 “회화적 건축양식”이라 불렀다. 가장 간단하고 개략적인 그림구조, 각기 다른 사각형 평면의 역동적 관계 그리고 세 개 내지 다섯 개의 색 조합이 그녀의 회화를 지배한 일반적 원리이다. 그녀의 그림들은 마치 강한 인상을 보여주는 건물들의 전면처럼 들고 일어난다. 이 개념은 건축 개념과 불가분의 관계에 있다. 이 쌓기에서 색은 중요한 역할을 한다. 색 결합은 유기적으로 조화를 얻기 위한 수단에 속한다. 포포바가 무엇보다도 색과 주어진 형태 사이의 시각적 결합의 다양성을 얻으려 한다고 할 수도 있을 것이다.⁸⁾

피트 몬드리안(Piet Mondrian)이 대표자격인 신조형주의 (Neoplastizismus)⁹⁾는 말레비치 회화에 상응하는 중요한 발전이다. 이것은 그림구성을 일관성 있게 수직과 수평선의 교차원리에 적용하여 종국에는 순수한 기본 색을 사용한 양식이었다. 이러한 형식 수단의 제한은 이 시기 러시아 아방가르드의 구성회화에서는 등장하지 않았다. 러시아 화가들의 그림 구성에서 많이 나타나고 있는 것은 복록 모양의 기하학적 요소들의 힘의 운동과 그림공간의 심층확장이다.

절대주의는 리씨츠키(Lissitzky)의 구성실험에서 자유롭게 떠다니는 평면으로 공간적 불룸(입체)을 만들어내었다. 리씨츠키는 이러한 건축 입체를 “회화에서 건축으로의 이행(Proun)”이라 불렀다. 그는 자신의 그림구성에서 말레비치의 기본신념을 따르고 있다. 이 신념에 따르면 미래의 미술작품은 하나의 구성이 될 것이며, 그것은 운동의 무게와 속도 그리고 방향에 유념한다. 이 작품들은 화가(畫架)미술의 한계를 극복하려는 예술가들의 노력을 보여주고 있다.¹⁰⁾

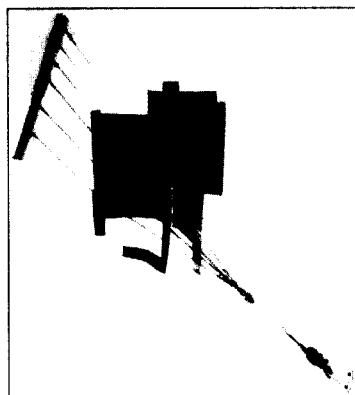
4. 러시아 구성주의

러시아 구성주의는 회화의 구성원리에 대한 비판에서 출현했다. 구성주의 미술가들은 미술의 표현형태가 뭔가 개인적이고 순수한 주관적인 어떤 것이라는 표상에서 벗어났다. 그들은 보다 심층적으로 파고드는 현실이라는 이념을 배척했다. 1923년에 발표한 “화가(畫架)에서 기계로”에서 이를 밝힌 니콜라이 타라부킨(Nikolaj Tarabukin)은 “예술가는 자신의 예술 형태에서 현실을 창조한다. 그리고 사실주의는 그에게 진정한 사물의 창조로 이해된다”¹¹⁾

그의 생각에 따르면 예술작품은 다른 세상으로의 창문이 아니라 대상이다. 그림은 이제 모든 부수적인, 예술작품과 직접 관계가 없는 의미로부터 자유로운 하나의 대상 - 하나의 사물 - 으로 파악된다.

구성은 형태부여와 미술을 공간에 확장시키는 것을 의미한다. 이러한 새로운 원리가 미술가의 작업에 도입된다. 작품은 미술가의 감정이나 또는 정신적 관념적 내용을 전달해서는 안 된다. 예술작품은 좁은 의미에서 더 이상 각자의 개인적 문제가 아니라, 객관적이고 보편적인 합법칙성이라는 시스템의 일부일 뿐이다. 이러한 구성주의 미술의 발전은 타트린의 업적이라 할 수 있다.

입체파의 콜라주와 조형적 형상들에 자극을 받은 타틀린은 1913/14년에 자신의 최초의 그림 릴리프와 역 릴리프를 만들어냄으로써 러시아 구성주의의 출현을 가져왔다. 이것은 당시 여전히 “종합적-정책”인 구성이라 표기되었다. 타틀린은 나무와 금속, 앤나멜, 유리등과 같은 조형 형태를 그림판 위에 설치했다(그림 2). 이 구성 - 이른바 ‘역 부조’라 불리는 - 을 그는 실제 공간에서 설치했다. 물질과 형태, 색과 빛 그리고 그림자가 상호 작용하는 가운데 역동적인 운동을 만들어내며 이 운동은 공간으로 넘어간다. 이렇게 출현한 미술품이 “그림-대상”이다. 이는 그림 외적 현실, 즉 더 이상 묘사할 수 없는, 혹은 표현할 수 없는 그러한 현실과는 아무런 관계도 없으며 자기 자신과 만의 관계를 맺고 있는 대상이다.



<그림 2> Vladimir Tatlin, “각-역 부조” 1915-1925, in: Anatolij Strigalev(Hrsg.), *Vladimir Tatlin Retrospektive*, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, Köln 1993, Kat. 510.

이에 상응하는 물질적, 기술적 취급방식으로는 알렉산더 로드첸코의 미술을 들 수 있다. 로드첸코의 견해에 따르면 미술가는 대상과 소재를 없앤 다음 물질의 특수한 과제에 눈을 돌린다. 이 물질의 “특수한 과제”에는 색과 색, 물질의 구체적 현실에 대한 실험이 포함된다. 로드첸코는 1918-20년에 여러 그림 시리즈에서 색 물질의 소재와 측각에 관련된 질과 시각적 특성을 실험했다. 색 강도는 로드첸코에게 색의 가장 중요한 특성이었다. 왜냐하면 색의 강도를 통해 색 물질의 에너지가 표현되기 때문이다. 1918-21년까지 그는 색 집중과 색 물질의 느낌, 색의 무게 그리고 운동과 공간효과라는 주제에 관련된 그림들을 그렸다. 자신의 회화에서 로드첸코는 색 전달의 밀도와 두께를 실험하면서 투명안료에서부터 아주 두껍게 칠한 색 터치에 이르기까지 차이를 두어가며 작업했다.

1917/1918년 로드첸코는 구성요소로서 선을 회화에서 사용했다. 그는 이렇게 쓰고 있다. “선은 회화에서 처음이며 마지막일 뿐만 아니라 어떤 구성에서든 일반적으로 그러하다. 선은 모든 것을 이겼고 회화의 마지막 요새 - 색과 톤, 구성과 평면 - 까지 파괴했다”¹²⁾

1920년 로드첸코는 자유롭게 떠다니는 공간구성을 실현했다. 이 공간구성은 그의 평면 위에 놓았던 선 구조를 삼차원으로 옮기는 것이었다. 자신의 걸

려 있는 공간-구성을 그는 순수한 미술적 발명으로 생각했다.

이러한 로드첸코의 작업들은 1920/21년 모스크바 미술문화연구소(ИнчХУК)에서 일어났던 구성과 조립에 대한 미술가들의 이론적 토론과 관계가 있다.

미술문화연구소에 있던 몇몇 미술가들은 구성주의 미술가의 과제영역을 합목적적인 대상의 생산으로 제한했다. 이 연구소의 활동보고서를 보면 1920/21년에 “구성”을 둘러싼 토론은 구성을 산업적 생산활동이라는 정확한 활용목적을 근거로 정의하고 있다. 바비체브 (Babitschew)에 따르면 “지금까지 구성이라 불리었거나 또는 그런 것으로 자처한 것들은 외형적으로 미학적인 질서를 가진 사물이다. 진정한 구상은 실제 이용할 수 있는 생产业에만 있다”¹³⁾고 강조하고 있다.

여기서 현대적 기술, 즉 산업의 생산방법을 구성주의 미술가들은 시대에 부응하는 것으로 이해했다. 그리고 원칙적으로 이 생산방법은 미술창조의 사회적 형태로 이해되었다. “우리가 사는 오늘날의 현실은 바로 기술이다. 발명과 구조 그리고 기계를 들보고, 기계를 사용한다는 것은 시대의 정신에 따라 행동하는 것을 의미한다. (...) 예술(미술)은 한 세기의 정서를 결정체로 만드는 것이다. 예술은 거울이며 목소리이다. 우리 시대의 예술은 기본적이고 정확하며 포괄적이어야 한다. 이것은 구성주의의 예술이다.”¹⁴⁾

III. 1920년대 러시아 구성주의 의상 디자인

의상분야에는 구성주의 여성화가들의 활동이 1922-25년 사이에 특히 활발하게 이루어 졌다. 그리고 여성화가들이 이렇게 짧은 기간 활약한 데에는 여러 가지 이유가 있다. 로자노바와 포포바 같은 여성화가들은 이미 1918년에 혹은 1924년에 미술 창조에서 절정에 이르렀다. 알렉산드라 엑스터는 이민을 떠나 1926년부터 1930년까지 파리에 있는 Academie d'Art Contemporain von Fernand Léger의 교사로 일했다. 곤차로바는 이미 1917년에 파리에 정착하였고, 나탈리아 다비도바는 1923/24년에

특정한 정치적 상황 때문에 역시 파리로 이민을 떠났다. 스텔파노바와 로드첸코는 이십 년대 후반 편집장이나 인쇄업 혹은 영화 연출 등의 전혀 새로운 작업 영역으로 관심을 돌렸다. 라마노바는 1919년 “국립현대의상공장” 경영을 넘겨받은 후 소비예트 패션의 영역으로 관심을 들렸고, 유일하게 의상제작을 비교적 오랜 기간 동안 활동하게 된다. 남녀화가들의 의상조형분야에서의 활동이 매우 짧은 기간 동안 이뤄졌다는 사실은 보다 큰 연관하에서 고찰되어야 한다. 그것은 여성화가들의 디자인이 아주 적은 부분만 산업생산 현장에서 실현되었다는 것이다. 여성화가들은 자신들의 의상과 직물 디자인이 대중에게 폭넓게 확산되기를 바랐지만 그들의 디자인 중에서 이러한 목적을 달성한 것은 얼마 되지 않았다. 이러한 상황은 혁명 이전의 생산현실과 직접 관련이 있다. 10월 혁명 이전의 직물생산의 구조적 특성은 디자인이 프랑스 취향을 견지하고 있다는 점이었다. 특히, 파리와 엘자스의 디자인공장에서 나오는 표본디자인에 촉각을 곤두세우고 있었다. 아방가르드 여성화가들의 새로운 추상적·기하학적 디자인이 싸워야 했던 상대는 바로 이러한 프랑스 취향의 디자인이었다.

구성주의 디자인에 대한 미학적 제한외에도 생산기술상의 제한요소도 있었다. 포포바와 스텔파노바가 1923/24년에 일하던 모스크바의 직물공장의 경우, 경제적·기술적 이유로 면직물인쇄가 지배적인 공정수단이었다. 반대로 여러 색의 직조무늬를 얻으려 했다면, 보다 고도의 기술적 장비가 필요했을 것이며 생산공정에 들어가는 시간도 오래 걸렸을 것이다. 샬롯데 더그拉斯(Charlotte Douglas)가 제시한 것처럼 20년대 초반 기술적 생산가능성은 매우 제한적이었다.¹⁵⁾ 기계의 대부분은 일차 세계대전 이전의 것이었다. 스텔파노바는 직물생산의 구조변혁과 미술가가 생산에서 맡게 되는 활동영역의 확대를 요구했다. 이러한 이념을 초기 구성주의 여성 미술가들은 당시의 상황하에서는 실현할 수 없었다.

부테마스(VChUTMAS) 직물과 에서 일한 그들의 활동범위 내에서 스텔파노바는 물론 자신의 생산이념을 이론영역에서 실현하였다. 교육과정에서 그녀는 우선 직선 형태와 평면 형태 그리고 색조형을 함께

구성의 토대로 마련하였다. 여기에 근거하여 학생들은 각기 다르게 짜여지고 인쇄된 천을 가지고 각기 다른 활용목표에 따라 무늬를 디자인해야 했다.

호프만-쾨니게(E. Hoffmann-Könige)는 구성주의의 의상형태에 관하여 다음과 같이 평가한다. “러시아에서는 여성화가들에게 디자인은 패션이 아니라 한마디로 새로운 의상이었다. 이것 - 절대적으로 규정되어 있는 - 은 기술적·과학적 원리에 따라 구성된 유형이었다. 그러나 오늘날의 이 엄격한 형태·요소 앞에서 느끼게 되는 점은 한편으로는 러시아 여류화가들이 스스로 지니고 있던 고유한 합리적 일관성을 증명해주며, 다른 한편으로는 거의 비인간적 - 왜냐하면 원칙적으로 일방적이므로 -이고, 제한적인 생활감각을 느끼게 한다. 이는 이십년대 러시아 노동자계급 이해를 얻지 못하고, 불합리한 것으로 거부될 수밖에 없었다.”¹⁶⁾ 구성주의자에게 의상은 목적이 정해져 있는 소비재 형태로서 구조 원리 - 평면 형태요소와 조형적 형태와의 결합 -에 따라 조형된 것이었다.

여성화가들은 회화에서 발전시킨 기본형태들을 의상영역에서도 사용하고자 했다. 스텔파노바는 이에 관하여 이렇게 기술하고 있다. “양복에 아무런 장식도 주지 않고, 오히려 재단에 쓰인 이름새를 드러냄으로써 양복에 그 형태를 부여한다. 양복 재단에 쓰인 이름 방식, 즉 재봉기계에서 하나같이 분명하고 명확한 스티치 이름새를 드러내주는 것이다. 이제 더 이상 시골에서, 가내공업에서 재봉된 것은 없다. 산업용 재봉기가 있다. 이것은 양복 생산을 산업화하며, 재단사의 개인적인 수공업의 서비스러운 마법을 앗아간다.”¹⁷⁾

직물산업인 텍스타일 디자인 영역에서 스텔파노바와 포포바는 색과 형태에 관련된 자신들의 회화적 경험의 총체를 활용했다. 이들은 우선 실제적이며, 단순화시킨 의상을 일상목적에 맞게 형상화한다는 기본이념을 출발점으로 삼았다. 여기서 이들은 큰 사회적 그룹의 집단적 협력을 공개적으로 강조하는 의상범주에 주력했다. 이러한 우주적인 의상유형은 작업복과 스포츠 복이다. 이 의상형태는 시대에 걸맞고 민주적인 것으로 파악되었다.

구성주의 미술가들은 자신들의 예술활동에 구속

력을 갖는 물질적 요소 - 선, 색 소재, 평면형태 - 와 이러한 요소들의 조작처리법, 즉 기술적인 표면 처리 수단을 리듬과 구조라고 정의했다. 언급한 이 기본 요소들은 의상의 구조를 결정한다. 이들은 모든 디자인에서 분명히 눈에 보여야 한다. 또한 구성주의는 패션의 산업화를 위한 자극이었다.

그러나 의상형태에서 개성의 지향이라든가 실용적 요구의 충족이 문제가 된 것은 아니다. 존 보울트(John Bowlit)는 여성화가들의 의상디자인을 보다 큰 문화적 연관하에서 제시해준다. 그의 서술은 다음과 같다. “의상의 기하학 화를 통해 얻어진 의상의 혁신은 인간에게 형태를 부여하려는 목적을 가진다. 의상은 몸에 부합되는 이상적 상을 제시한다. 일과 스포츠는 전형적인 사회·문화 영역으로서 여기서는 실적과 속도의 이상화가 지배적인 역할을 한다. 의상은 이미 의상을 입는 자가 ‘건강하고 생생하다는’ 점을 전제한다. 이 새로운 육체의 전형은 오버럴(Overall)이 보여준다. 이것은 온 몸을 감싸는 ‘겉옷’이다”.¹⁸⁾

로드첸코와 타틀린 그리고 포포바와 같은 미술가들은 작업복을 위해 각기 다른 조형 해결책을 선보였다. 오버럴은 한편으로 목적 지향적 집단의상의 표현인 동시에, 다른 한편으로는 그 기능의 목적에 따라 강조점이 달라지고 개선되고 변화되어야 하는 의상형태이다.

1. 올가 로자노바와 카지미르 말레비치

일상용품인 직물과 의상을 미술가들이 디자인하는 것은 러시아에서 19세기부터 내려온 전통이다. 1880년 이후에 많은 수의 미술가들이 직접 수공예 작업장을 열기 시작했다.

이러한 전통에 기대어 여성화가인 나타리아 다비도바(Natalja Dawydowa)는 1915년 우크라이나에 있는 Kiew주에서 수공업 공장을 열었다. 이 작업장의 여자 기술자들은 방석과 직물을 위한 편성물을 만들었고, 로자노바와 우달초바 그리고 다른 여류화가들의 디자인에 맞춰 여성복을 생산했다. 그리고 이 작업의 결실들은 다비도바가 1917년 모스크바에서 조직한 “현대 장식 미술” 전시회에 출품되

었다. 이들은 1915/16년에 의상 디자인에 종사하며 그들의 회화의 새로운 점을 의상에 옮겨놓았다.

로자노바의 연필 스케치(그림 3)는 여성복 디자인인데, 이는 우크라이나와 중앙러시아의 시골에서 여성들이 입던 민속의상의 유형이다.

미래지향적 절대주의와 전통적 민속공예(그림 3)과 같은 결합은 처음 보면 모순처럼 보인다. 그러나 로자노바가 의상 영역에서 보여준 장식 작업은 그녀의 미술가적 기본입장과 밀접한 관계에 있다. 그녀는 콜라주와 함께 회화에서 절대주의에 입각한 형태 언어를 독자적이고 창조적이며 자유로운 방식으로 구현하고 있다. 이때 그녀는 말레비치와는 반대로 규칙적인 기하학적 평면만 사용한 것이 아니라, 극도로 불규칙적이며 자유로운 평면도 함께 사용했다.

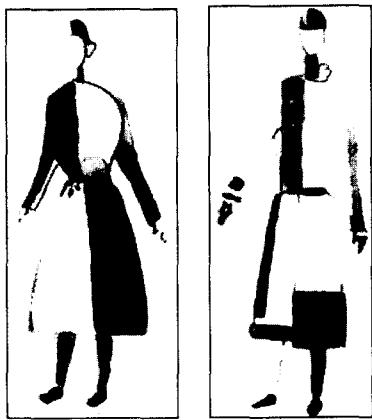


<그림 3> Olga Rosanowa, “여성복 디자인”, 1917, in:
Larissa A. Shadowa, “발견과 실험” München,
Schirmer / Mosel, 1982, p.75.

아돌프 베네(Adolf Behne)은 1925년 그의 저서에서 “이렇게 하여 절대주의의 형태언어가 가지고 있는 체계화의 성향에 반하여 직관적인 창조의 비체계적이며 비합리적인 순간을 강화시킨다. 로자노바는 직관적인 창조를 누구보다도 강조한 인물이었다”¹⁹⁾고 썼다. 로자노바의 디자인은 민속공예의 전통 형태와 현대적인 형태 세계의 종합시도라 할 수 있다.

회화에서 절대주의는 뭔가 급진적으로 새로운 것을 찾으려는 아주 추상적인 노력을 하기 위하여 판화의 영역을 떠나 말레비치의 영향 아래 인간의 전체 생활 공간을 새롭게 디자인하려했다. 말레비치

가 1923년에 디자인한 절대주의에 입각한 원피스(그림 4)는 그의 비전을 보여주는 상징으로서 인간의 주변 세상에 있는 모든 대상들을 그 형태와 색의 통일성을 통하여 하나의 전체에 속하는, 서로 연관되는 "건축물"로 만들려 했다.



<그림 4> Kasimir Malewitsch,
“절대주의적인 의상” 1923, in: Kasimir Malewitsch, *Künstler und Theoretiker*, Weingarten 1991, Kat.-Nr. 135-136.

1923년 말레비치는 다음과 같이 기술했다. “나는 의상을 디자인했다. 이 의상은 건축물의 벽에 색을 칠하는 것처럼 색 대조에 부응하는 것이다.”²⁰⁾ 이러한 생각들은 절대주의를 눈에 보이는 사물세계의 모든 영역으로 확장하려는 목적을 강조하고 있다.

2. 포포바, 바르바라 스테파노바, 알렉 산더 로드첸코

포포바와 스테파노바는 1921년 구상주의에 관한 토론의 결과로 순수미술에서 눈을 돌려 산업 생산에서의 디자인 과제를 수행한 미술문화연구소에 소속된 남녀미술가에 속했다. 연극의상과 무대조형물 디자인은 이 미술가들에게 생산미술로 나아가는 길을 마련해주었다. 1921년 포포바는 연극 “용감한 간부의 서방”을 위한 연출에서 일련의 오버컬을 디자인했다. 구상주의 미술가들은 연극의상을 배우들의 작업복으로 이해했다. 연극을 위한 작업복은 구상주의 미술가들의 표상에 따르면 전체 무대조형과

관계가 있다. 여기서 미술가들은 움직일 수 있는 대상들, 즉 도구와 가구들을 통하여 기술적이고 기계적인 무대환경을 만들려 했다. 운동성의 정신과 이러한 무대구성의 미학은 배우들의 작업복 디자인을 위한 토대를 이룬다. 작업복 디자인에서 포포바는 여성과 남성 의상의 모든 차이점을 피하려 했다.

캔버스 위에 그리는 회화적 구성과 의상조형 사이에 원칙적인 차이점이 있음에도 불구하고, 포포바의 비구상 회화와 그녀의 의상디자인 사이에는 구체적인 생산품의 제작을 위한 구상을 준비하는 과정이라는 공통되는 연결고리가 있다.

포포바는 의상 조형에서 완전히 몸에 맞아야 하는 평면형태의 새로운 요구에 직면하게 된다. 포포바는 자신이 색과 평면, 정학과 역동성 그리고 공간 운동의 관계에 대해 얻게 된 인식을 의상에 관련시켜 다시 생각해야 했다. 그녀는 큰 평면의 기하학적 형태조형을 일관성 있게 밀고 나갔다. 이것은 그녀의 구상주의 회화의 새로운 표현으로 읽힐 수 있다. 포포바의 의상은 회화와 비슷하게 원칙적으로 분명한 색 형태와 유연한 불륨으로써 효과를 얻었다. 색 평면의 분할은 다시 의상에서 무게의 분배에 따라 좌우된다. 그녀는 예를 들면 검고 붉은 망토와 붉은 허리띠, 검은 우산모자와 검은 장화가 달린 파란색 오버컬을 디자인했다(그림 5). 이때 평면을 형성하는 재단과 강도 깊은 색을 통하여 신체형태에 불륨을 부여하는 실루엣이 생기게 된다. 특히 색은 의상에 역동성을 부여한다. 의상의 형태는 생각할 수 있는 모든 운동활동을 가능하게 해야 한다.



<그림 5> Ljubow Popova, “에리카 호프만이 재현한 포포바의 연극을 위한 오버컬”, in: *Künstlerinnen der russischen Avantgarde 1910-1930*, Köln/Galerie Gmurzynska 1979, p.47.

포포바의 배우들을 위한 작업복은 알렉산더 로드첸코와 바르바라 스테파노바의 의상디자인에 큰 자극을 불러 넣었다.

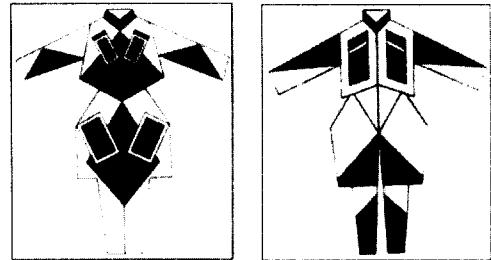
연극 “우리”를 위한 알렉산더 로드첸코의 의상디자인은 독자적인 그림구성과 민첩한 스케치 사이의 경계선상에서 움직이고 있다. 의상의 구체적인 외양과 인물묘사를 로드첸코는 공간적-에너지에 따른 전체인상의 하위에 두었다. 디자인의 단순함은 개별형태들의 분명한 구별의 결과이다. 색 선택은 삼분된다. 유채색 노랑과 초록, 따뜻한 갈색 톤과 무채색 검정과 백색이 그것이다. 평면과 색 대조의 자유로운 배열을 통해 구성상의 시각적 운동이 생겨난다. 불규칙적인 색 입히기는 디자인의 역동성을 강화한다. 회화적 구성을 통해 로드첸코는 여기서는 실제적 디자인이 문제가 아니라 인물의 특징을 눈에 보여주는 것이 핵심이라는 점을 강조한다.

다른 디자인 형태는 연극 “타레킨의 죽음” 공연을 위한 스테파노바의 의상디자인(1922)에서 찾아볼 수 있다.

로드첸코의 디자인과는 달리 스테파노바는 육체와 의상 사이의 관계를 구체화한다. 회화적 추상성을 스테파노바는 구성적으로 배열한 그래픽 형태로 대체한다. 의상의 개별적 부분들은, 예를 들면 칼라라든가 소매 등은 분명히 표기된다. 스테파노바는 의상디자인과 인물의 묘사와 일관적인 그림구조를 종합하려 했다. 이러한 디자인 도식을 스테파노바는 수많은 다른 의상디자인(그림 6)에서도 사용했다.

이러한 일반적으로 하나의 기하학적 기본평면들이 각기 다른 평면구역으로 나뉘지는 것이다. 여기서 스테파노바는 신체운동의 물리적 활동을 의상을 통하여 강조하려는 기본이념에서 출발한다.

알렉산더 라브렌체프 (Alexander Lawrentjew)는 전체 연출이라는 틀 안에서 이러한 디자인이 갖는 의미를 다음과 같이 지적한바 있다. “스테파노바의 의상과 장식 디자인에서는 그래픽 디자인의 수단을 통하여 연출 기법을 눈에 보여주려는 미술가의 노력을 엿볼 수 있다. 디자인의 모든 물질들은 그래픽 작업 수단과 공간 대상물의 실제 생산과의 연관성을 보여준다.”²¹⁾



<그림 6> Warwara Stepanowa, “연극 타레킨의 죽음” (1922) in: P.Növer (Hrsg.) *Die Zukunft ist unser einziges Ziel*, München / Prestel - Verla, 1991, p.206

연극을 위한 디자인 활동의 경험은 포포바와 스테파노바로 하여금 일상복 디자인과 직물산업의 생산활동으로 넘어갈 수 있게 해주었다.

“VChUTMAS”的 직물디자인과에서 교수직을 맡으면서도 포포바와 스테파노바는 최초의 모스크바 국립직물공장의 디자인실에서도 일했다. 공장은 면과 플란넬, 보일 천을 생산했다. 1925년 파리의 “Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels”에 두 미술가들은 자신들의 디자인을 출품할 수 있었다. 두 여성화가들은 자신들의 창조력으로 혁명이후 시대의 산업생산을 미학적으로, 급진적으로 개혁할 수 있는 가능성으로 보았다.

1923/24년에 포포바와 스테파노바는 공장장에게 산업 생산에서 예술가의 과제영역에 대한 보고서를 올렸다. 이 보고서로써 포포바와 스테파노바는 일종의 산업 조형론을 정립한 셈이었다. 스테파노바는 여기에서 미술가의 활동영역을 세 가지로 구분했다. 조직, 디자인과 조형작업, 그리고 학문적 연구가 그것이다. 이러한 생각 뒤에는 결국 산업기술과 미술 생산의 결합을 바라는 희망이 감춰져 있었다. 미술가는 조언을 통하여 생산기획에 참여해야 한다. 그리고 자신의 독자적인 표상에 따라 인쇄 무늬 스케치를 만들고 색 생산과 화학실험실 작업에서 생산과정을 감독해야 하며 패션아틀리에와 재단의 결합을 창출해야 하며, 잡지를 통한 홍보활동도 벌여야 한다. 미술가는 디자인 전문가일 뿐만 아니라 그는 생산에서 기획 자료 협력 가가 된다.

그러나 이러한 표상은 실현되지 못했다. 150 종 정도의 스테파노바의 무늬디자인 중 생산에 들어간

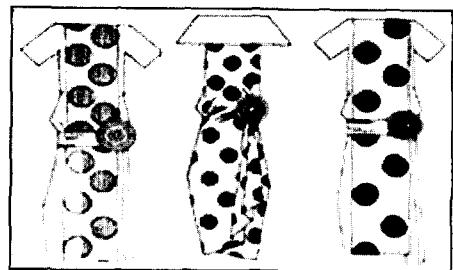
것은 20종에 불과했다. 무늬 생산 감독과 디자인의 인쇄과정을 감독하는 것만 공장장과 합의할 수 있었다. 이러한 발전과정에 대해 스테파노바는 비판과 실망을 표현했다.

스테파노바와 포포바의 직물디자인은 기하학적 형태형상화의 특징을 지닌다. 디자인에서 핵심적인 역할을 한 것은 형태와 색의 상호작용이다. 예를 들면 포포바는 안쪽 면이 하얀 등근 고리를 각기 다른 크기로 다양한 색으로 사용했으며, 이것을 속이 꽉 찬 원 평면과 결합했다(그림 7). 이렇게 되면 원의 접촉과 겹침이 이뤄진다. 이런 방식으로 절단면이 생기는 것이다. 다른 디자인에서 그녀는 작은 원 형태들을 사용하였는데 이들은 거의 접촉하지 않는다(그림 8). 또 다 채워진 원들(그림 9)로 이루어진 다른 디자인들도 있는데, 이 원들은 크기가 각기 다르며 거리도 각각 다르다. 두 번째 디자인에서 포포바는 긍정적인 형태와 부정적 형태의 결합 가능성을 시험한다. 인쇄무늬와 배경은 긍정-부정 형태를 이룬다.



<그림 7, 8, 9> Ljubow Popova, “직물디자인”, 1923-24, in: Dmitrij V. Sarabjanov/ Natalja L. Adaskina, *Popova*, New York 1990, pp.317-334.

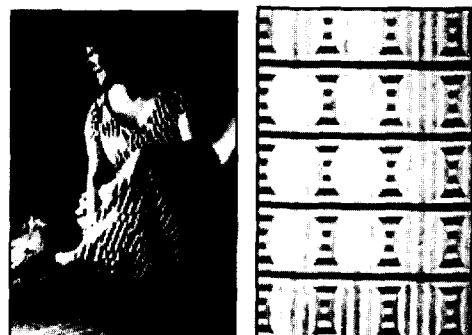
포포바는 몇몇 디자인을 의상의 실루엣에 옮겨 모티브의 크기와 각각의 원의 상호거리를 의상의 크기관계와 연결시키려 했다(그림 10). 하나의 또 다른 디자인에서는 직물 전체 면을 풍부한 대조를 보여주는 원으로 채워져 있다. 직물 면에서의 각각의 형태 그리고 서로 다른 간격과 색, 각기 다른 밀도와 다양하게 채워진 원면의 종류가 원 요소의 무게에 중대한 영향을 미친다. 형태의 각기 다른 무게는 색과 함께 각각 다른 운동의 인상을 불러일으킨다. 이들은 모든 “무거운 것들”에 반대한다. 여기서 포포바 디자인의 본질적인 특성이 드러난다. (그림 10)의 의상디자인들은 러시아의 많은 여성 노동자들이 축제와 여가시간에 즐겨 입는 반투명의 하얀 보일 천으로 만드는 여성복을 겨냥한 것 같다.



<그림 10> Ljubow Popova, “의상디자인”, 1923-24, in: Dmitrij V. Sarabjanov/ Natalja L. Adaskina, *Popova*, New York 1990, pp.317-334.

포포바의 직물디자인 스케치는 그녀의 회화와의 유사성을 보여준다. 이들은 포포바가 면과 색상의 관계를 얼마나 절대적이고 독자적인 입장에서 취급하는지 보여준다. 색 사이에는 과도과정이나 혼합이 없다. 색 톤은 서로 분명히 구분된다. 나타리아 아다스키나 (Natalia L. Adaskina)의 견해에 따르면 포포바는 그녀의 직물무늬 디자인에서 단 한번도 직접 자신의 회화에 의지한 적이 없다²²⁾

바르바라 스테파노바의 다른 직물디자인도 원을 보여주는데, 이것은 같은 폭의 긴띠로 분해된다. (그림 11)의 원들은 서로 밀착하여 나란히 배열된다. 평면 바탕은 같은 폭의 띠로 나눠있다. 원면에서 바탕면으로 나아가는 과정에서 색이 바뀐다. 기하학적 평면 형태의 전환과 반사 수단을 통해 스테파노바는 수많은 디자인에서 이와 유사한 효과를 얻으려 한다. 위에서 묘사한 무늬를 가진 한 직물로 스테파노바는 직접 원피스를 만들어 입기도 했다(그림 11).

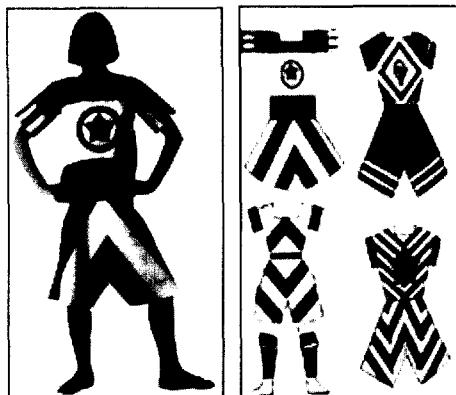


<그림 11> “스테파노바가 직접 입은 의상과 직물디자인”, 1924 in Alexander Lawrentjew, Warwara Stepanowa.- *Ein Leben für den Konstruktivismus*, Weingarten / Kunstverlag, 1988, p.95.

스테파노바는 1923년 의상에 대한 기본적인 입장장을 논문 “오늘날의 의상 - 이것은 생산의상이다”에서 제시했다. “의상이 가지고 있는 전체적인 장식과 미적 시각은 해당 생산기능을 위한 양복의 편안함과 합목적성 그리고 대량사용 여부의 점검을 요구한다. 그리고 양복은 작은 생산형태에서 대량생산으로 넘어가야 한다.”²³⁾ 스테파노바는 세 가지 의상범주를 위한 기본모델을 만들자고 제안했다. 우선 작업복과 파일럿과 외과의사 등을 위한 특수복, 그리고 스포츠 복이다. 이 기본모델은 스테파노바의 견해에 따르면, 각기 해당되는 전문적 요구에 따라 변화될 수 있다. 재료의 선택과 재단의 섬세함은 활용목적에 따라 달라져야 한다.

스테파노바가 스포츠 복에 제시하는 기본적인 요구는 그래픽 상으로나 색에서 정확하게 구분되는 특징을 가져야 한다는 점이다. 스포츠 복 디자인에서 1923년 스테파노바는 재단의 기하학을 강조하는데 주력했다. 스포츠 복의 재단형상은 신체를 최소한 덮고, 복잡하지 않아서 입고 벗기가 간편하며, 웃을 입고 활동이 자유로워야 한다는 것이다.

스포츠 복 상의에서 그녀는 몇몇 디자인의 경우 부수적인 상징을 사용했다. 예를 들면 빨간 별이나 아니면 알파벳을 단 것이다. 스테파노바는 농구를 위한 스포츠복을 디자인했다(그림 12).

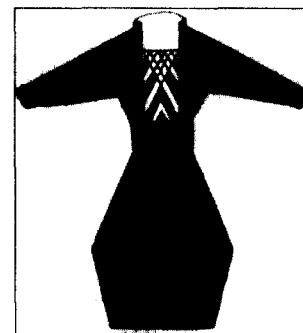


<그림 12> Warwara Stepanowa, “스포츠 복”(1923), in: Lidya Zaletova, *Costume Revolution, Textiles, clothing and costume of the Soviet Union in the Twenties*, London / Trefoil Publications 1989, p.118, Kat.-Nr. 145.

여기서 스테파노바는 대각선으로 흐르는 넓고 붉은띠를 하얀 스커트에 둘러, 상의에서 수직으로 흐르는 검고 흰띠와 대비시켰는데, 그 상의는 T-셔츠를 연상했다. 셔츠의 소매 단은 다시 치마의 그래픽 무늬가 들어갔다.

1924년 스테파노바의 작업복 조형(그림 13)은 삼각형과 사각형태의 결합·사용에 근거를 두었다. 앞판에 직사각형으로 덧붙인 레이스는 상위를 강조하고, 이로써 의상의 재단을 강조한다. 이 내부를 대각선 방향으로 이어지는 빨간띠로 채우고, 위의 재단에서는 섬세한 선으로 채워준다. 이 선 구조 안에서 두 개의 삼각형이 형성되며, 그 꼭지점이 가슴 부위에서 만나게 된다.

작업복의 재단형태와 대각선으로 된 붉은 면과 선은 의상의 전체적인 인상에 역동성을 가져온다. 스테파노바는 소재 대조를 보여주는 가운데 서로 대비시켜서 의상의 역동적이고 활동적인 진술을 강조하려 했다.



<그림 13> Warwara Stepanowa, “작업복 디자인”, 1924, in: *Die Zukunft ist unser einziges Ziel*, Peter Noever(Hrsg.), München / Prestel-Verlag, 1991, Tafel 64.

이 무렵 로드첸코는 매우 특징적인 은회색 작업복을 디자인했다. 이 옷은 자동차 기술자의 유니폼과 양복을 결합한 것처럼 보인다. 이 디자인은 미술가이자 기술자라는 구성주의자들의 이념을 보여주는 상징적 표현이다. 이 모델에서 새로운 점은 커다랗게 붙인 주머니들인데, 이는 미술가의 중요한 도구를 모두 넣을 수 있는 공간이다. 알렉산더 로드첸코의 디자인은 작업복의 여러 가지 다른 모방에 표본으로 쓰였다(그림 14).

예를들면 스테파노바의 1924년 디자인에서 스커트와 상의는 눈에 보이는 이음새를 통해 상하가 구분된다. 의상의 기하학적 재단은 부분 면을 통하여 보다 강화된다. 이러한 원칙으로서 스테파노바는 로드첸코의 작업복 디자인을 따르고 있다. 그리고 강조의 효과를 주는 커다랗게 만든 주머니도 분명한 유사성을 보여준다. 스테파노바의 스포츠 복과 작업이 는 미술가의 중요한 도구를 모두 넣을 수 있는 공간이다. 알렉산더 로드첸코의 디자인은 작업복의 여러 가지 다른 모방에 표본으로 쓰였다(그림 14).



<그림 14> Alexandre Rodtschenko, "작업복", Prosodeshda 1922, in : Alexander Rodtschenko und Warvara Stepanowa. Wilhelm - Lehmbruck Museum Duisburg: Staatliche Kunsthalle Baden Baden. 1982, p.39.

예를 들면 스테파노바의 1924년 디자인에서 스커트와 상의는 눈에 보이는 이음새를 통해 상하가 구분된다. 의상의 기하학적 재단은 부분 면을 통하여 보다 강화된다. 이러한 원칙으로서 스테파노바는 로드첸코의 작업복 디자인을 따르고 있다. 그리고 강조의 효과를 주는 커다랗게 만든 주머니도 분명한 유사성을 보여준다. 스테파노바의 스포츠 복과 작업복 그리고 로드첸코의 오버볼은 무엇보다도 상호대칭 조형을 통해 부각된다

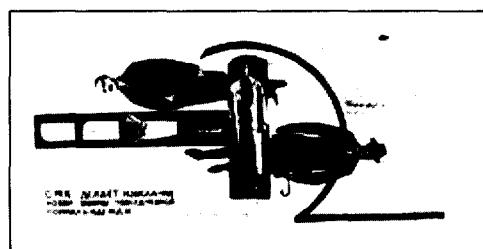
이는 옷에 엄격한 전체효과를 부여한다.

3. 블라드미르 타틀린 (Vladimir Tatlin)

타틀린은 자신의 1913년 물질구성을 통하여 미술

가이자 구성주의 창시자로서 새로운상을 각인 시켰다. 그는 국립물질문화과장으로서의 기능을 수행하면서 일상용품 디자인에 전념했다. 전통적인 패션디자이너들과는 반대로 타틀린에게 의상은 디자인된 대상이 아니라 무엇보다도 구성된 대상이다. 즉, 의상은 여러 가지 다른 기하학적 평면형태의 결합에서 나온다는 원리를 의미한다.

타틀린에게 의상 생산은 사회적, 경제적 그리고 인간의 욕구를 실제적으로 충족시키는 과제를 가지고 있다. 이것은 그의 사진 콜라주에 잘 나타나 있다. "새로운 생활형태"를 주제로 한 이 사진 콜라주(그림 15)는 타틀린이 1925년에 그가 직접 만든 양복을 촬영한 것이다. 이 사진촬영은 수직으로 조립되어 있으며, 전통적인 양복패션이 주를 이루고 있다. 타틀린에게 이것들은 혁명이 지난 후 그러한 사회적 의미를 상실한 것으로 보여졌다. 옛날 양복패션에 타틀린은 아마도 삼베로 만든 것 같은 자신의 새로운 기능적 패션을 대비시켰다. 타틀린은 자신의 디자인에서 유기적 형태를 고려했다. 의상 조형에서 그는 신체의 자연스러운 동작을 출발점으로 삼았으며 인간의 척도와 비율을 따랐다. 타틀린은 고정적인 기하학적 비율을 의상에 그대로 적용하는 것은 원치 않았다. 스테파노바와 같은 다른 구성주의자들과 다른 점도 바로 이것이었다.

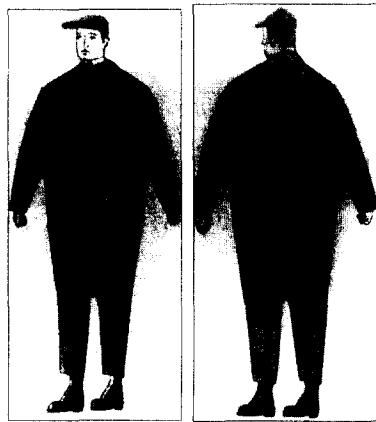


<그림 15> Vladimir Tatlin, "표준양복의 콜라쥬" 1924, in: Anatolij Strigalev(Hrsg.), *Vladimir Tatlin Retrospektive*, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Köln 1993, Kat. 505.

타틀린은 일상생활의 어느 경우에서나 입을 수 있는 모델을 디자인했다. 예를 들면 자신이 1923년 디자인한 외투 역시 그러하다(그림 16).

타틀린의 외투와 양복은 단지 몇 개의 부분으로 이루어진다. 이들은 평상복 구조의 표본으로서 실제

적으로도 생산경제의 시각까지 고려한 것이다. 그의 전 우주적인 의상에 대한 원칙적인 견해-즉, 현대 소재 사용, 전체형태의 단순함, 운동의 자유, 의상의 외부일상조건에 대한 적응가능성-는 1960년 이후 의상디자인에서 중요한 역할을 하게 된다.



<그림 16> Wladimir Tatlin, “양복 디자인” 1923, Ebd., Kat. 482.

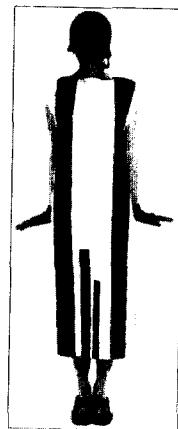
4. 나데샤 라마노바 와 알렉산드라 엑스터

라마노바는 다른 구성주의 여성화가들과는 반대로 의상조형분야에서 다년간 경력을 쌓은 인물이다. 그녀는 재단구성의 직업교육을 마친 후 이미 1885년에 독자적인 의상생산공장을 가지고 있었으며, 소수의 개인 고객들을 위해 옷을 만들어주었다. 그리고 이들의 의상패션은 파리 패션을 지표로 삼고 있었다. 1919년 라마노바는 “국립현대의상공장” 경영을 넘겨 받게 되고, 1920년부터는 신분 높은 사회계층의 개인고객들을 위한 개별생산으로부터 눈을 돌려 대중을 위한 일상복 디자인으로 작업영역을 바꿨다. 그녀는 “그 시대가 가지고 있는 고유한 미적 형태 감을 실제적 욕구와 결합시키는 의상을 만드는 것이다. (...) 그저 편안한 의상을 만드는 것으로는 충분하지 않다. 의상의 예술적 요소에 새롭게 출현하고 있는 생활방식의 형태와 추구를 결합시킬 수 있는 객관적으로 근거가 있는 방법들이 필요하다”²⁴⁾고 생각했다.

라마노바는 1920년 직사각형의 단순한 원피스를 디자인하였는데, 직선으로 재단된 두 개의 마른 피룩을 어깨에서 이은 것이었다(그림 17). 이 수직 피룩

은 검고 붉은 강력한 수직의 색 띠로 인해 시각적으로 강조되었다. 그리고 색 평면에 의해 의상의 엄격한 기하학적 재단이 단순하게 구획으로 나눠진다.

이 옷의 재단은 상의에서 자연스러운 신체형태를 모방한다. 그리고 다리 부분에서는 아주 넓게 재단되어 걸을 때 가볍게 떨려 오는 느낌을 얻을 수 있었다.



<그림 17> Nadeshda Lamanowa, “색 드레스”, Originalaufnahme um 1920, in: *Künstlerinnen der russischen Avantgarde 1910–1930*, Köln / Galerie Gmurzynska 1979, p.51.

알렉산더 엑스터도 1924년 원피스를 디자인하였다(그림 18). 엑스터는 의상의 빨간 사각형 바탕 면을 검은 사각형으로 구분하였다. 원피스의 간단하고 기하학적인 재단형태와 블록 모양의 평면은 추상 회화와 분명한 유사성을 보여준다.

라마노바의 디자인과 마찬가지로 엑스터의 원피스에서도 구성주의자들의 간단하고 실용적인 원피스에 대한 관심을 엿 볼 수 있다. 의상은 간결한 기본 요소로 이뤄져야 하며, 소재는 각기 다른 활용계기에 의해 변형되어 생산될 수 있어야 했다. 이런 요구에 부응하는 의상은 모든 대량생산과 작은 가내공업에서도 생산이 가능하다. 구성주의 화가들은 계속해서 이러한 원리들은 발전시켰고 각기 다른 잡지에 지속적으로 발표하였다. 영세재단사나 직접 옷을 지어 입는 여성이 활용할 수 있기를 바라는 희망에서였다. 각 디자인마다 적당한 소재가 무엇인지 안내까지 해주는 가장 간단한 패턴을 잡지에 제시한 것이다.²⁵⁾ 러시아 의상디자이너들의 이러한

생각들은 자신들의 디자인이 무엇보다도 간단한 일상 복과 대량 생산을 위한 원형으로 여겼음을 보여 준다. 이러한 구상에서 특히 매력적인 것은 추상 회화의 형태언어를 하나의 새로운 보편타당성을 갖는 “취향”으로서 의상 영역에서 자리를 굳히려 한 시도이다.



<그림 18> Alexandra Exter, “에리카 호프만이 1979년에 재현한 엑스터의 색 드레스”(1924), in: Lidya Zaletova, *Costume Revolution, Textiles, clothing and costume of the Soviet Union in the Twenties*, London: Trefoil Publications 1989, p.118. Kat.-Nr. 147.

III. 결 론

20세기 초반 러시아 공산주의 혁명 이후 혁명정부의 문화정책을 실현하는 과정에서 구성주의 미술가들은 예술창조와 이론, 일상용품의 산업생산을 하나의 집합체로 보려고 하였다.

이로써 구성주의 미술가들은 봉건적 전통사회에서 탈피, 새로운 예술의 한 장르를 개척하는 한편, 다른 한편으로는 새로운 인간상을 창조하는데 큰 기여를 했다.

구성주의 의상의 중요한 원리는 단순한 실루엣과 과감한 평면형태, 상호대칭, 기하학적 전체선, 소재의 그래픽 조형, 기능성과 기본적인 재료대조와 색 대조라 할 수 있다. 이 의상의 평면성은 견고하며 매끄러운 건축물 같은 외관을 보여주고 있다. 조형성과 공간적 효과는 분명한 색 차이와 리듬을 통해 나타내고 있다. 이러한 경향은 구성주의 미술가들

의 새로운 생활감각에 대한 자의식의 표현이였으며, 의상분야에서는 산업화를 위한 자극 이였다. 현재에는 각각의 구성주의 디자인이 20세기 의상조형에 끼친 결과를 정확하게 되짚을 수 없다. 그럼에도 불구하고 구성주의 이념의 지속적인 발전은 오늘날 까지도 그 흔적을 찾을 수 있다.

참고문헌

- 1) Tatiana Strizhenova, *Soviet Costume & Textile 1917-1945*, Paris, Flammarion 1991, p.15.
- 2) 김경신, 러시아 구성주의 건축의 특성 및 그 영향에 관한 연구, 한양대학교 대학원 석사학위 논문, 1991
정용고, 구성주의화 해체주의 건축의 비교, 연세대학교 대학원 석사학위 논문, 1991.
현수미, 러시아 구성주의의 전개에 관한 연구, 서울대학교 대학원, 석사학위논문, 1995
- 3) 조윤정, 금기숙, 1920년대 소비에트 구성주의 패션에 관한 연구, *한국복식학회지*, 36호, 1998.
최현숙, 러시아 혁명기의 직물과 의상디자인, *한국의류학회지*, 17(1), 1993.
- 4) Paul Klee, *Exakte Versuche in Bereich der Kunst*. in: “bauhaus” Zeitschrift für Gestaltung (Dessau) Jg. 1928, Nr. 2/3. in Hans M. Wingler Das Bauhaus. 1919-1933 Weimar Dessau Berlin (1962), Bramsche : Verlag Gebr. Rasch, 3. Auflage 1975, p.156.
- 5) Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst insbesonderer in der Malerei*, München: Piper 1912.
Ders.: Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischenn Elemente. München : Verlag Langen 1926.
- 6) Albert Gleizes, Jean Metzinger, *Du Cubisme* (1913).
dt.: *Über den Kubismus*, Frankfurt : R. G. Fischer Verlag 1993.
- 7) Kasimir Malewitsch, *Suprematismus. Die gegenstandslose Welt* (1927), München, Verlag Albert Langen, Bd. 11 der Bauhaus Bücher, Köln : DuMont Schauberg 1962.
- 8) Dmitri W. Sarabjanow, *Der Raum der Malerei und des Designs*. in *Von der Malerei zum Design. Russische konstruktivistische Kunst der zwanziger Jahre*. Köln : Galerie Gmurzynska 1981, p.63.
- 9) Piet Mondrian, *Die neue Gestaltung in der Malerei*. in der Zeitschrift De Stijl < 1. Jg. 1917/18 Heft 1-12, in Hans J. L. Jaffé : *Mondria und DE Stijl*, Köln : Verlag M. DuMont Schauberg 1967, pp.36-81.
- 10) El Lissitzky, Proun, in> De Stijl < 5. Jg. 1922 Heft

6. zitiert nach: Hans J. L. Jaffé : *Mondrian und DE Stijl*. Köln : Verlag M. DuMont Schauberg, 1967, p. 169.
- 11) Nikolaj Tarabukin, in Rainer Georg Gruebel, *Russischer Konstruktivismus. Künstlerische Konzeptionen, literarische Theorie kultureller Kontext*, Wiesbaden : Harrassowitz 1981, p.43.
- 12) Alexander Rodtschenko, *Die Linie* (1921), in Aleksandr Rodcenko: *Alexander Rodtschenko, Warwara Stepanowa*, Wilhelm - Lehmbruck - Museum Duisburg, Staatliche Kunsthalle Baden Baden : 1982, p.96.
- 13) S. O. Chan-Magomedow: *Rodtschenko und Stepanowa in Berufsverbänden*, in Aleksandr Rodcenko, *Alexander Rodtschenko und Warwara Stepanowa*. Wilhelm - Lehmbruck - Museum Duisburg, Staatliche Kunsthalle Baden Baden : 1982, p.32.
- 14) Hannah Weitermeier, *Laszlo Moholy - Nagy. Leben und Werk*, in Wulf Herzogenrath *Laszlo Moholy - Nagy* Stuttgart : Verlag Gerd Hatje 1974, p.16.
- 15) Charlotte Douglas, *Russische Textilentwürfe* in Bettina-Martine Wolter, *Die Große Utopie. Die russische Avantgarde 1915 - 1932* Frankfurt : Schirmer-Kunsthalle 1992, p.252.
- 16) Erika Hoffmann-Könige, *Die Künstlerinnen und die russische konstruktivistische Kleidung*, in Krystyna Rubinger(Hg.), *Künstlerinnen der russischen Avantgarde 1910-1930*, Köln Galerie Gmurzynska 1979, p.46.
- 17) Warwara Stepanowa, *Der Anzug des heutigen Tages - das ist die Produktionskleidung* in Hubertus Gaßner/ Eckhar Gillen(Hg.), *Zwischen Revolutionskunst und sozialistischem Realismus. Dokumente und Kommentare* Köln : DuMont 1979, p.235.
- 18) John E. Bowlt, *Manufacturing Dreams: Textile Design in Revolutionary Russia*, in Lidya Zaletova *Costume Revolution. Textiles, clothing and costumes of the Soviet Union in the Twenties* London : Trefoil Publication 1989, p.24.
- 19) Adolf Behne, *Von Kunst zur Gestaltung. Einführung in die moderne Malerei*. Berlin : Arbeiterjugend - Verlag 1925, pp.78-79.
- 20) Kasimir Malewitsch, (1923) in Larissa A. Shadowa, *Suche und Experiment*. München : Schirmer/Mosel 1982, p.319.
- 21) Eckhart Gilien, op. cit., p.235.
- 22) Marina Schneede, *Produktionskunst in Anziehungskräfte* bearbeitet von Marion Widmann, München : München Stadtmuseum 1986, p.426.
- 23) Erika Hoffmann-Könige, *Die Künstlerinnen und die russische konstruktivistische Kleidung*, in Krystyna Rubinger(Hg.), *Künstlerinnen der russischen Avantgarde 1910-1930*, Köln : Galerie Gmurzynska 1979, p.52.
- 24) Marina Schneede, *Produktionskunst in Anziehungskräfte* bearbeitet von Marion Widmann, München : München Stadtmuseum 1986, p.426.
- 25) Erika Hoffmann-Könige, *Die Künstlerinnen und die russische konstruktivistische Kleidung*, in Krystyna Rubinger(Hg.), *Künstlerinnen der russischen Avantgarde 1910 - 1930*, Köln : Galerie Gmurzynska 1979, p.52.