

# 바우하우스의 장인과 디자인 민주주의: 예술과 기술의 충돌과 협력

## The Artisan of Bauhaus and Design Democracy: Collision and Collaboration of Art and Technology

유승호

강원대학교 영상문화학과

Seoung-Ho Ryu(shryu@kangwon.ac.kr)

### 요약

대부분의 근대예술영역에서 시도된 자본주의적 저항운동은 예술과 기술의 융합, 즉 상징적 경계의 새로운 형성을 통해 진행되었다. 러스킨과 모리스로 대표되는 이러한 저항운동은 수공업 장인의 부활을 통한 장인적 예술의 복원이 목표였지만 결과적으로 예술의 계급화를 초래하게 되었고 자율적인 노동을 배제하게 되는 탈장인적인 예술이 되었다. 이에 본 연구는 장인적 노동의 복원을 위한 노력으로서 유일하게 기계시대공업이 가져온 조건을 적극 활용하는, 즉 ‘기술과 예술 그리고 기계와 산업의 융합’을 통해 상징적 경계의 해체와 새로운 융합을 시도하였던 바우하우스에 주목하여 그것의 ‘행위자들actors’을 중점적으로 살펴보고자 한다. 본 연구에서는 16세기 르네상스 예술부흥운동, 19세기 미술공예운동, 그리고 바우하우스의 예술적 사조가 역사적으로 연계되어 있다는 것을 전제로 <생산으로서의 장인적 예술, 예술소비로서의 민중의 권리, 표현방식으로서의 근대기술>의 교량역할을 수행했던 바우하우스 실천가들과 그들 사이의 협력과 갈등에 대한 고찰을 통해 바우하우스가 디자인 민주주의 이념을 구현하려 하였다는 점을 주장하고 있다. 더 나아가 현대 메타기술의 시대가 디자인과 기술의 융합을 통한 민주주의로의 이행을 추동하고 있어 바우하우스의 ‘협력과 갈등’ 그리고 ‘위기와 해체’로부터 반면교사해야 함을 보여주고 있다.

■ 중심어 : | 바우하우스 | 장인 | 디자인 민주주의 | 협력정신 | 융합 |

### Abstract

The capitalistic resistance movement attempted in most modern art areas was carried out through a complete convergence of the art and skill, which was the new formation of the symbolic boundary. Although this resistance movement was aimed at restoring artisan art through the revival of the work of handicraftsmen, it consequently caused the stratification of the art and became a de-artisan art excluding the autonomous labor. Hereupon, this study would focus on Bauhaus which attempted to dismantle the symbolic boundary through the convergence of the technology and art which actively used the condition the great industry brought only as an effort for the restoration of artisan labor, and would examine the actor-network of Bauhaus.

Therefore, this study would examine the Bauhaus' artistic trend, the 16C Renaissance art promotion movement, and the 19C art crafts movement in the network-oriented relation, and would analyze the Bauhaus' ideological source which expressed design democracy through the bridging role of <artisan art as the production, people's right as the artisan consumption, modern skill as the expressive method> and analyze the artisan art and the mechanism that had the new technology fused. Furthermore, the convergence possibility of the 'collaboration spirit' being embodied as a philosophy of the democracy in the design continues with the tremendous influence of the new technology.

■ keyword : | Bauhaus | Artisan | Design Democracy | Collaboration Spirit | Convergence |

\* 이 논문은 2014년 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2014S1A3A2044729)

또한 2015년 정보통신정책연구원의 지원을 받아 수행된 연구임(ICT 인문사회 혁신기반 구축(III)) 과제 [디지털 기술매체 환경에서의 창작의 변화]

접수일자 : 2015년 06월 19일

심사완료일 : 2015년 07월 13일

수정일자 : 2015년 07월 13일

교신저자 : 유승호, e-mail : shryu@kangwon.ac.kr

## 1. 르네상스와 미술공예 운동 : 상징적 경계의 형성

르네상스의 대표적인 두 인물은 레오나르도 다빈치와 브루넬리오 미켈란젤로다. 둘은 르네상스의 본거지 피렌체에서 함께 활동했으며, 피렌체시에서 두 예술가에게 마주보는 시청 앞 벽화 일을 동시에 주어 경쟁시켰을 정도로 둘은 그 시대에 가장 촉망받는 대표 예술가였다. 그런데, 다빈치와 미켈란젤로의 표현방식은 약간 달랐다. 다빈치가 인간의 해부도와 기하학적 도형 등 예술과 과학의 결합 쪽에 경도되었다면, 미켈란젤로는 벽화와 조각상 등 대작들을 오랫동안 그리면서 예술과 건축의 결합 쪽에 좀 더 경도되었다고 볼 수 있다. 그런 점에서 르네상스형 인간에는 다빈치가 좀 더 가깝다고도 할 수 있겠다. 르네상스가 인문과 예술의 부흥뿐만 아니고 과학의 발흥까지도 가져와 근대의 과학기술 자양분이 되었다고 보는 관점 때문이다. 반면 미켈란젤로는 당대에 조각가로 명성이 더 높았는데, 그 당시 조각은 부상하는 예술분야보다는 전통적인 장인분야 쪽에 소속되어 있었던 듯하다. 미켈란젤로가 조각가가 되겠다고 했을 때 부모가 왜 화가가 되지 않고 조각가가 되려 하느냐고 핀잔했던 것이 그의 전기에서 중요하게 전래되는 것도 그 당시 조각은 중세 성당을 건축하던 장인의 일과 같은 선상에 있었기 때문이었을 것이다[1].

르네상스가 중세를 극복하고 그리스의 인문 예술을 부흥하고자 한 것에는 인간의 '정신성the spiritual'의 고양이라는 목적이 있었기 때문에 역사적으로 보자면 다빈치가 더 많은 주목을 받는 것은 어쩌면 당연한 일이었다. 그리고 바로 그 이유 때문에 '르네상스적 인간'에는 예술을 정신적인 영역에 국한시키게 되고 장인의 손노동은 경시하는 '의도하지 않은 결과'를 가져왔을 수 있다. 그러나 이러한 그 시대의 조류에 대해 미켈란젤로 자신은 늘 회의하였다. 벽화 주문을 받고 화가는 그림만 그리고 조각과 색감을 덧씌우는 작업은 다른 일꾼들에게 맡겨버리는 화가들을 미켈란젤로는 아주 못마땅해 했기 때문이다. 미켈란젤로는 조각부터 색감까지, 작업의 처음부터 끝까지, 구상부터 재료, 재질, 그리고

손노동까지 모두 스스로가 책임을 지고 작업을 수행하는 것이 진정한 예술가라고 여겼다. 더군다나 자기 작품에 대해 완벽성을 추구하던 미켈란젤로였기 때문에 그가 주문받은 일들은 다른 화가들에 비해 훨씬 길고 지난한 시간이 걸렸다. 물론 역사를 장기적으로 펼쳐놓고 본다면 다빈치적 르네상스가 과학기술의 발전으로 이어져 산업혁명을 가져오고 근대의 생산성을 추동한 원류라고 할 수 있을 것이다. 그러나 그 반대의 이유로 미켈란젤로의 고집과 투박함처럼 자신의 수공예를 정성스레 성당과 건물, 사물에 새기고 이를 신성시하는 중세적 숭고함은 소멸되거나 주변으로 밀려났다. 모든 정신적인 것이 추앙받고, 모든 물리적 사물들은 추락했던 것이다.

그러나 그 후 산업혁명으로 기계들이 밀물처럼 들어오고 대량 생산된 물건들이 넘쳐나면서 과학기술이 가져온 물질적 풍요로움의 환상은 점점 수그러들고 대량 생산된 물건들의 단조로움에 실망하게 되면서, 또 그런 물건을 생산하는 인간 노동의 단조로움에도 실망하게 되면서 다시 미켈란젤로와 같은 중세적 손노동, 장인적 수공예의 부활을 바라는 회귀적 사상들이 생겨나기 시작했다. 미술공예운동을 전 유럽에 퍼트린 존 러스킨과 윌리엄 모리스가 그런 중세적 회귀를 추구한 대표적 사상가들이자 예술가들이었다. 르네상스가 중세의 신으로부터의 해방이 목적이었다면, 미술공예운동은 근대의 기계제 대량생산으로부터의 해방을 목적으로 한다. 그런 유토피아적 이상은 늘 복고와 함께 나타나는데, 16세기 르네상스 사조가 그리스의 복원과 부흥을 위한 것이었다면, 19세기 미술공예운동은 중세의 복원과 부흥을 촉발시켰던 것이다. 이렇듯 미술공예운동은 르네상스와 마찬가지로 그 시대의 인간에 대한 억압과 부조리의 구조로부터 인간을 구원하려는 시도였다. 그 핵심 내용은 바로 자본주의가 가져온 분업과 착취에 대한 저항, 그리고 자본주의의 대량생산품의 단조로움에 대한 소비자의 저항까지를 포괄하는, 자본주의적 체제가 양산한 부정적 결과에 저항하는 최초의 조직적 예술사조였다고 할 수 있다. 그리고 그 예술운동의 가장 큰 쟁점이 바로 수공예 장인의 부활이었으며, 이러한 장인의 부활은 곧 자본주의 도시화에 대한 거부와 중세적 인간

의 회복을 상징하는 '새로운 상징적 경계symbolic boundary'를 의미하는 것이었다[2].

이러한 수공예, 손노동의 장인 부활은 실제 윌리엄 모리스의 수공예 회사설립으로 이어지고 19세기 유럽 전역에 영향을 주어 빈공방, 아르누보건축, 독일공작연맹 등의 설립으로 이어진다. 이들은 구상과 추상, 기하학적 통일성을 중시하는 기존 주류 예술계의 풍토에 반발하며 자연의 아름다움 그리고 인간의 추상적이고 표현적인 특징들을 중시하는 새로운 예술사조를 만들어간다. 이들에게 수공예 장인의 부활이란 기계제 대공업에 신음하며 파편화되어가는 노동에 대항하는 낭만적 사회주의 운동의 일환이었으며, 대량생산의 근대에 저항하는 수많은 인물과 네트워크 그리고 사조를 낳으면서 그 시대의 이념의 또 다른 축을 형성했다는 점에서 '러다이트적 유산'이라고도 말할 수 있을 것이다.

그러나 모리스의 미술공예운동은 중세장인의 고귀한 노동의 부활이라는 순수성에도 불구하고 생존을 지속하기에는 쉽지 않았다. 저렴한 가격에 질 좋은 상품을 구매할 수 있는 기계제 대량생산의 매력이 사회체계의 중심 원리가 되면서 모리스의 수공예 제품은 오히려 귀족적 향수를 지향하는 신흥부르주아의 구매품이 되고 만다. 모리스는 장인의 노동을 살리면서 아름다운 수공예품을 소비자에게 전달하려 했지만 일반소비자는 관람자에 머물렀을 뿐 장인의 수공예품은 구매력이 있는 부르주아에게 돌아가는 의도하지 않은 결과를 낳은 것이다. 그래서 대부분의 예술영역에서 시도된 자본주의적 저항운동은 생산과 소비의 메카니즘을 벗어나지 못하고 주변화되어 자율적인 노동, 장인적 노동의 가능성이 소멸되는 것이 일반적 귀결이다. 이것은 자본주의 발전양식에 지배된 대부분의 국가에 해당되며 아시아 국가들도 예외가 될 수는 없다. 그래서 본 연구는 자본주의 전일화 과정에서 장인적 전통을 계승하고 발전시킨 '예외적인' 지점을 포착하려 한다. 특히, 유럽의 경우 장인적 노동의 가능성을 찾고 그것을 지속가능하게 하기 위한 상징적 경계의 해체 시도가 유일하게 독일 바우하우스를 중심으로 세력화했던 것에 주목하여 그것의 '행위자-네트워크actor-network'를 살펴봄, 이를 통해 지금까지 그 영향력이 지속되어 디자인에서의

민주주의 철학으로 구현되고 있는 그 역사적 근원을 기술하려 한다.

## II. 근대자본주의에서의 예술과 바우하우스의 장인 : 경계의 해체와 융합

그리스어로 아르테arte는 예술만 아니라 미술, 손기술, 덕, 좋은 것의 개념을 포괄하는 것이다. 이로 미루어 볼 때 그리스시대의 예술은 손기술과 덕, 좋은 것 모두가 통합되어 있었다. 13세기가 되어 페널화가 등장하면서 예술가와 공예장인은 구분되기 시작했다. 그 전까지는 집짓고, 건물을 짓는 사람들은 곧 장인이자 예술가였다. 그러다 페널화가 등장하면서 페널에 그림만 그리던 화가가 등장하고 손으로 실제 건축물에 자신의 작품을 새기는 장인과 분리되기 시작했다. 그리고 18세기 이후 기계제대공업의 등장으로 수공장은 러다이트 등으로 저항하지만 실패하고 급격히 몰락한다. 1851년 만국박람회는 수공예장인의 시대가 끝나고 기계의 시대가 왔음을 알린 상징적 사건이었다. 기계제자본주의의 등장은 인간과 사물의 분리과정이었다. 노예였던 기계가 인간의 주인이 되었고 호모파베르였던 인간은 호모사케르가 되었다. 사물은 자원으로 변했다. 라인강에 발전소가 세워진 뒤에 사람들은 라인강을 강으로 보는 대신 수자원으로 인식하게 되었다. 근대적인 기술은 세상을 자원의 형태로만 이해하려는 파괴적인 것이었다 [3][4]. 사물을 다루는 장인들의 공예는 처음에는 예술에 밀리고 그 다음에는 기계에 밀렸으며 중국에는 자신들이 다루는 사물에도 밀렸다. 벤야민은 <일방통행로>에서 인간이 사물을 만들었지만 자본주의 시대가 되면서 인간이 그 사물을 숭배하고 이제는 그 사물이 인간에게 폭력을 가하는 시대가 되었다고 했다. 예술과 기계와 사물이 자신들의 상징적 경계를 강화하면서 공예장인들은 그 어느 것과는 관계를 맺지 못했다.

이것은 사진이 처음 등장했을 때도 마찬가지였는데, 사진은 자연을 그대로 재연한다는 이유로 예술영역으로 편입되지 못했다. 보들레르는 1850년 파리살롱을 비평하면서 사진에 대해 "사진은 과학과 예술의 하인이라

는 본연의 의무로 되돌아가야 한다”고 주장하면서 “문예를 창조하거나 대신할 수 없는 인쇄술이나 속기술과 같이 단순한 일만 하는 겸손한 하인으로 머물러야 한다”고 했다[5]. 정신과 상상의 예술세계에는 사진을 비롯한 인쇄술과 속기술같은 손기술이 들어올 수 없다는 것이다. 보들레르만이 아닌 앵그르, 플랑드랭, 앙리켈-뒤퐁 등 당대 유명한 미술가들도 사진의 예술 편입에 반대하는 탄원서에 서명했다. 사진은 영혼이 없는 기계이며 회화와 결코 비교될 수 없다는 것이다[3]. 사진은 정신과 상상의 예술적 아우라가 없으며 관화예술을 대체할 것이기 때문에 그 경계를 명확히 만들어 놓아 예술에 편입되지 못하게 해야 했다.

그러나 예술가들이 자기들의 경계설정을 위해 장인의 영역을 배제하며 폐쇄적으로 변해갈 때 장인의 영역에서는 거꾸로 예술을 끌어들이려는 노력을 하게 된다. 에펠탑이 대표적인 사례인데, 에펠탑은 중세장인들이 고딕성당을 만들던 것과 동일한 성격의 일이다. 장인들이 자신의 자율성을 가장 잘 발휘할 수 있는 영역인 것이다. 오랜 논쟁 끝에 에펠탑과 그 탑에 쓰이는 철제는 산업의 재료만이 아닌 예술 재료로 인정받고 또 예술 작품에 포용된다. 벤야민의 경우도 그의 <파사젠베르크>에서 19세기 기술발전예에 대해 많은 예술가들이 반감을 갖고 있는 것에 대해 의문을 제기했다. 철과 유리라는 새로운 건축재료가 등장했을 때에 이를 이용해 그 재료에 적합한 건물을 지을 수 있음에도 불구하고 사람들의 의식은 그에 미치지 못했다. 재료에 상응하지 못하는 인간의식이 재료는 새로운 것이나, 형식은 고딕적인 형식을 띤 건축물을 만들었으며, 철을 사용한 유겐트 양식 또한 형식과 내용은 주로 자연을 모방하는 것이었다[6]. 벤야민은 이러한 어긋나는 구도에 결정적인 타격을 가한 구조물이 바로 에펠탑이라고 보았다. 에펠탑이야말로 새로운 기술에 철저하게 부응하는 기념비적 작품이었다[7]. 이러한 벤야민의 시각은 그의 제2기 기술개념에 근거하고 있다. 자연 지배를 겨냥하는 제1기 기술은 ‘기술의 불행한 수용’이며, 자연과 인류간의 상호작용으로서의 놀이적 기술을 일컫는 제2기 기술은 ‘기술의 행복한 수용’으로서, 에펠탑부터 모든 놀이적 기술이 여기에 해당한다. 벤야민이야말로 제2기 기술개념을 통해

‘두 문화’를 극복하는 자였으며 아우라의 폐쇄성을 해체한다.

아도르노 또한 건축가와 예술가와 디자이너에게 자신이 처한 사회, 문화, 물리적, 정치적 조건에 대한 진정한 관심을 통해 근본적인 예술형식을 깊이 탐구할 것을 요구했다. 그리고 그는 이러한 작품에 아주 세련된 방식과 자기의식을 요구했다. 아도르노의 공예에 대한 관심은 독일의 공작연맹(Werkbund) 운동과 밀접하게 관련된다. 이는 그의 메티어(métier:expertise:전문지식)에 대한 고찰로 이어지는데, 이는 예술가 혹은 직업인의 솜씨나 기법을 의미한다. 이는 특히 음악을 의미했다. 바우하우스에 관해서는 물성(objectivity:Sachlichkeit)에 대한 관심을 불러일으키는 계기로 작동했다. 그는 음악과 건축의 유사성에 대해 생각했고 “물질에 대한 적합성”은 노동의 문화에 근거한다는 원칙을 알게 되었다. 장식에 반대하는 운동은 ‘목적에서 자유로운’(purpose free) 예술에서 영향을 받았다. 이는 과도한 장식에서 벗어나 필수적이고 본질적인 부분에 집중하는 예술작품을 추구하는 것인데, 이는 각각의 작품은 어떤 외부적 목적(some external purpose)이 아니라 본연의 논리가 있다는 것이다. 즉, 예술이 공예를 배제하며 경계를 만들어 낼 때, 다른 한편에서는 새로운 사물을 예술로 확장 포용하며 자신들이 스스로 공예를 예술이라고 불렀다. ‘작품의 상품화’와 ‘상품의 작품화’가 동시에 진행되었던 것이다. 이 때 예술계 내에서도 균열이 일어나는데 공예장인을 몰락시키고 있던 기계제대공업의 시대가 수많은 반미술경향을 배태시켜 장인의 전통을 존중하며 기존 예술의 경계를 흠어트린 것이다. 제1차 세계대전 직후의 다다이즘이 그 사례를 잘 보여주는데 취리히, 뉴욕, 바르셀로나, 그 다음엔 베를린, 쾰른, 파리로 확산된 반미술 운동[8]은 바우하우스의 시대적 자양분이었다. 즉 바우하우스의 예술, 공예의 통합적 접근은 기존 주류 예술 내부의 폐쇄성과 반미술 운동의 저항성 그리고 고립되어 가던 공예 분야의 예술에의 저항성이 상호 결합되어 만들어진 것이다.

바우하우스는 미술해방을 목표로 1918년에 결성된 11월 그룹(Novembergruppe)의 결실이었다. 11월 그룹은 미술공예운동의 영향을 받아 미술과 민중이 하나됨

을 목표로, 미술이 더 이상 시민들의 향락과 사치의 전유물이 아니라 민중의 행복과 삶, 그 자체가 되어야 한다고 주장했다. 그래서 민중이 미술을 직접 향유할 수 있도록 모든 미술활동에 공공성과 민중성을 강조했다. 시민들의 미술 교육기관인 기존의 미술 아카데미를 해체하고, 모리스(W. Morris)의 이상을 따라 “자유로운 생산노동으로서의 미술” 창조를 주장하며, 생산현장에서 마이스터(Meister)에 의한 도제식 미술교육으로의 전환과 민중교육기관으로서의 미술관(Museum)을 부활시킬 것을 요구했다[9]. 바우하우스의 중심인물은 설립자인 그로피우스이며 예술사적 기원은 미술공예운동과 독일공작연맹이다. 윌리엄 모리스와 존 러스킨의 중세적 장인의 이상적 공간은 ‘고딕대상당의 건축’이라는 개념으로 설명할 수 있다. 장인의 손기술로 만든 아름다운 장식을 거대한 성당건축에 입힐 수 있다는 것과 그러한 노동은 인간의 정신성을 최고로 고양시킨다는 점에서 노동의 이상향이었다. 그러나 동시에 미술공예운동은 자본주의를 만나면서 그 생산성과 소비력에 의문이 제기되고 결국 낭만적이며 즐거움을 간직했던 노동 양식의 지속성은 담보될 수 없었다. 이 때 독일은 헤르카프 무테지우스가 영국을 돌며 모리스의 미술공예운동에 영향을 받아 집필한 <영국의 집> 저작을 바탕으로 수공기술을 건축에 적용시키려는 ‘독일의 미술공예운동’을 펼치기 시작한다. 기존 모리스식의 미술공예운동이 가졌던 비현실적이고 이상향적 장인노동의 접근에서 한 발짝 물러나 기계공업과의 화해를 모색한 것이다. 이후 공예교육을 위한 목공과 금공의 조합 공방 등이 공예학교와 공방을 갖추고 1907년 독일 공작연맹을 결성한다. 이 연맹은 미술 공업 수공업의 협력, 실용교육을 통한 제품의 향상 등을 목적으로 미술가·공업가·수공업가·판매업자를 결집시켜 다른 국가들과의 ‘생산 경쟁에서 유리한 고지’를 차지할 것을 의도했다. 이것은 바우하우스의 설립철학에도 그대로 반영된다. 실제로 바우하우스에서는 첨단기술과 공예가 공존하는 방식으로 나타나는데, 그것은 그로피우스가 1910년 AEG의 사장 에밀 라테나우에게 제시한 <예술적 통일을 원리로 하는 종합주택건설회사의 설립계획>이라는 각서에 잘 나타난다. 이 각서에서 주택건축의 산업화와 동시에 손

기술과 예술의 통합을 강력하게 주장한다. 공업화 시대의 손기술은 러다이트 시대가 보여주듯이 극렬한 모순 속에 있었으며 손기술의 소멸로 결말나고 있었지만, 바우하우스에서 만큼은 그 두 가지가 서로 조화되고 통합되는 네트워크의 공간이었던 것이다. 그것은 그의 각서에서 확인해볼 수 있다.

“알맞은 균형과 실용적 단순성 대신 화려함과 거짓 낭만주의가 이 시대의 풍조가 되었다. 이러한 병적인 현상은, 일반인이 집을 지을 때 건축을 건축청부업자에게 맡기든 건축가에게 맡기든 간에 불리한 입장에 놓이게 된다는 사실 때문에 생긴다.. 시공하는 건축업자들은 비용을 절감하기 위해 질을 희생시켜가면서까지 공사를 마구 서두르고 있고 반면에 설계만 하는 건축가는 비용을 늘리는 데에 관심이 있다. 왜냐하면 건축가들이 받는 보수는 총공사비에 의해 결정되기 때문이다. 따라서 어느 경우든 손해를 보는 것은 고객 쪽이다.”

그래서 이와 같은 문제를 해결하는 방안으로 ‘표준규격의 건축자재를 대량생산하여 예술과 기술을 통합시켜야 한다’고 그로피우스는 주장한다[10]. 즉, 기존의 대공업생산체제가 가져온 노동의 극단적인 분업화를 극복하는, 자본주의의 모순의 심화체인 분업의 폐해를 거부하고 오히려 분업에서 협업으로 나아가는 지점이 그로피우스 각서에서 확인되는 것이다. 그리고 그것이 공업화를 무조건 배척하는 것이 아닌, 공업화로부터 유래한 표준화의 가능성을 적극적으로 도입하면서 이론적이라는 데서 바우하우스의 실현과 지속이 가능했던 이유를 확인할 수 있다. 특히 이 부분에서 바우하우스가 근대적 건축에 공헌한 부분의 의미를 찾을 수 있는데, 바우하우스의 뿌리인 독일공작연맹의 일련의 경험, 즉 ‘추상’이라는 특징을 산업화라는 시대적 요구와 결부시켜 보편적 기준의 ‘표준화’로 이행시켰다는 점이다[11]. 그로피우스는 “표준화는 문명의 발전에 장애물이 아니라 그와 반대로 그것의 직접적인 전제 조건들 중의 하나이다. 표준은 일반적 사용에 있어 그 드러난 형태들의 최상의 융합, 즉 디자이너들의 개인적 만족과 그 밖에 모든 비본질적 특성들의 제거로 시작되는 융합을 구

체화시키는 단순화된 실제적 본보기로서 정의될 수 있다. 그것은 결코 건축가의 디자인의 자유를 제한하는 것이 아니다. 최종생산물은 최대의 표준화와 최대의 다양성이 결합된 행복한 건축술이 되어야 한다"라고 했다. 그러면서 그로피우스는 "장난감 블록 상자처럼, 이것들은 건조상태에서 다양한 형태적 구성물들로 조립될 것이다. 따라서 그 미학은 우리의 물질적인 그리고 심리적인 요구 모두를 만족시킨다"고 했다. 이것이 바우하우스를 설립하는 지표가 된 영감이었다고 밝혔다. 특히 장난감 블록 상자의 강조는 어린이의 놀이와 같은 감정과 태도의 상태가 새로운 바우하우스의 이상적 융합상태임을 드러낸 것이다. 실제 바우하우스는 프리벨처럼 놀이를 통해 어떤 비본질적인 것도 남아 있지 않은 순수한 상태로서의 기초적인 기하학적 형태로 세계의 본질과 자아의 본질을 이해하고자 했다[12]. 실제 바우하우스에서 만들어진 놀이기구들과 체스를 보면 프로벨의 2은물과 6은물의 형태라는 사실을 통해 프로벨의 바우하우스에의 직접적 영향을 확인할 수 있다. 이후에도 그로피우스의 많은 디자인에서 피뢰벨의 교육 내용이 나타나는데, 종이접기놀이인 18은물이 대표적이며, 그로피우스가 초빙한 바우하우스 교수 이텐의 주택디자인의 경우에도 3은물이 완전히 똑같은 형태였다 [11].

이것이 바로 바우하우스가 표준화를 기초로 근대 산업화 기계와 손을 잡으면서도 그것에 어린이의 순수한 감성을 결합시키는, 그래서 기술과 예술의 결합으로 나아가고 그것에 수공예까지 결합하면서 자연스러운 인간성장과 완성의 과정일 수 있는 근거로 작용했다. 이러한 융합의 목표는 1916년 바이마르의 빌헬름 예른스트 대공으로부터 건축교육을 미술대학에서 실시하는 것에 대해 자문하면서 만든 문서인, <산업.상공업.공예를 위한 예술자문기관으로서의 교육기관 설립안>이라는 문서의 요지에서 구체화된다.

"오늘날 인간이 만드는 모든 물건은 대부분 손이 아닌 기계로 생산되고 있다. 따라서 형태의 형성과 그 발전에 책임이 있는 예술가는 근대적인 형태 디자인의 강력한 수단인 모든 종류의 기계와 손잡을 필요가 있다.

또 상공업의 모든 분야에서도 국제 경쟁에서 이기기 위한 방도로서 기술의 완벽성과 더불어 형태미에 대한 요청도 일어나고 있다. 제조업자들은 수제품의 고상한 질에 기계적 생산의 이점을 가미하도록 신경쓰지 않으면 안된다. 미술가와 기업이 및 기술자 사이에 작업공동체가 형성될 필요가 있는 것이다. 그런데 현실적으로 이들 사이에 간극이 있다. 따라서 기술적으로 경험이 풍부한 예술가들이 운영하는 국립교육기관이 있다면 제조업자들의 신뢰를 얻기가 보다 용이할 것이다. 그래서 이 학교에 입학하려는 학생은 공예를 공부한 적이 있거나 또는 일정기간 공장에서 근무했음을 증명해야 한다. 학교선생들은 공장을 방문하여 디자인의 제품화 과정을 주의 깊게 지켜보아야 한다. 그리고 기술적 자질은 있으나 제도의 기초가 없는 학생은 특별제도에 들어가서 예술적 디자인의 기본원리를 습득한 다음 실제로 작업을 하는 디자인실로 들어갈 수 있다. 제조업자측에서는 학교가 경쟁상대가 될지도 모른다는 우려를 갖지 않아도 된다. 왜냐하면 학교는 제품을 시장에 내놓을 생각을 가지고 있지 않기 때문이다."

인간의 종합적 교육에 관한 문제는 루소Rousseau적인 사고의 영향력 아래 18세기에 이미 제기되었다. 괴테Goethe는 교육의 틀 속에 수공업적인 활동을 도입하여 장인적인 능력의 획득을 모든 예술적 교육의 근본으로 간주하도록 이끌었으며, 쉴러Schiller는 미학적인 교육만이 "감각적이고 정신적인 힘의 총체성을 배양한다는 목표"를 제안한다. 루소의 제자인 스위스의 교육학자 페스탈로찌Pestalozzi의 경우는 학교에 생산적 작업의 삽입으로 사회적인 현실과 교육 사이의 관계 속에서 감수성이 모든 교육의 기초로 작동하여야 한다고 평가하고 있다. 그러나 18세기말 학교 내에서의 생산적인 작업의 도입은 실패로 돌아가게 된다. 왜냐하면 한편으로는 정신의 양성에 기초한 교육의 인문주의 개념이 이러한 새로운 교육 형태와 상반되며, 다른 한편으로는 생산수단의 발전이(수작업으로부터 공장으로서의 이행) 공장의 기계적인 작업을 학교 내에서 이행할 수 있도록 허락하지 않았기 때문이다. 결국 교육은 다시 정신적인 양성으로 귀착하게 되면서 작업의 세계와 구체적인 세

계를 등한시하게 되었다[13].

그러나 시간이 흐르면서, 초기 바우하우스가 취했던 유토피아적이고 급진적인 이념은 가라앉고 수공예를 중시하는 교육목표도 한계에 부딪힌다. 이후 바우하우스는 예술을 기존의 생산체계에 적용하면서, 매우 불충분한 공업생산품의 질을 높이는데 주력하는 데, 1922년 전후로 그 방향성이 과거를 벗어버린 보다 기하학적이고, 추상적이고, 기계생산에 적합한 쪽으로 흐르게 된다. 여기에는 네덜란드 데 슈티지(De Stijl)의 영향과 러시아 구성주의의 영향이 컸다. 이러한 시대 변화가 반영된 그로피우스의 ‘아이디어와 건설(Idee und Aufbau, 1923)’이라는 글은 새로운 시대정신의 강조와 함께 기계의 사용과 대량생산의 필요성을 부각시킴으로써 창립선언서에서 표명한 노선에서 큰 전환을 보였다고 할 수 있다. 이런 경향은 1925년 학교를 바이마르에서 당시 가장 공업화가 진척된 데사우로 이전하면서 더욱 심화되고 고착(IFEZ, 2010)되어 이후의 바우하우스의 성격을 결정짓게 된다. 특히 바우하우스의 ‘예술과 기술의 새로운 통일’에는 예술과 기술의 역할분담과 협력에 대한 명확한 입장이 형성되는데 이것이 현대 디자인의 예술과 기술 통일의 바로미터가 된다. 그로피우스는 1923년 행한 <예술과 기술의 새로운 통일>에서 다음과 같은 내용을 강연에 담는다[14].

“...우리는 물건을 정확하게 기능하도록 설계하기 위해서 우선 그 성질을 연구해야 한다. 기계역학 광학 음향학 에너지역학의 법칙뿐만 아니라 비례의 법칙도 물건의 성질을 연구하는데 도움이 되는 요소이다. 그것들은 지성세계의 문제이다. 여기서 정확성을 기하기 위해서는 의식적으로 개인적인 요소를 더욱 객관화하도록 힘써야 한다. 그러나 예술작품에는 모두 창작자의 서명이 붙는다. 똑같이 경제적으로 많은 해결책 중에서 창조적인 개인은 그의 개인적 감정과 기호에 맞는 것을 하나 선택한다...”

그로피우스는 그 당시 개인적이며 영적인 표현을 강조하며 학생들의 인기를 한 몸에 받았던 이텐을 경계하며 통합적 관점에서의 과학과 기술 그리고 예술을 조화시키는 입장을 다시 강조하게 된다. ‘물성과 법칙의 과학’

과 ‘정확성과 객관성의 기술’, 그리고 ‘개인성과 창조성의 예술’을 언명하며 이 세 영역의 통일성을 강조한 것이다. 이것은 <중세 ‘고딕대성당의 건축’이라는 노동의 이상>과 <모든 아름다움을 느낄 수 있는 민중의 권리> 그리고 <바우하우스 생존의 재정적 기반이라는 자본의 논리>, 이 세 영역의 융합, 즉 영역 간의 교량화를 통해 바우하우스의 영향력을 지속하려는 그로피우스의 이념적 표현이었다.

### III. 바우하우스의 위기와 대처 : 경계의 교량화

그로피우스는 “학교는 공방의 하인이고, 그것은 언젠가 공방과 결합할 것이다. 그래서 바우하우스에는 대가, 숙련공, 그리고 견습생 말고 선생이나 학생은 없을 것이다. 중요한 것은 개체의 창조적 에너지를 위한 방법을 분명히 하는 것이고 그 개체들이 협동할 수 있는 객관적 기초를 확립하는 것이다. 결국, 이러한 통일성 unity은 한 개체에 의해서 재현될 수 없고 수많은 사람들의 서로 조화된 집중된 노력에 의해서만 표현될 수 있다”[15][16]고 주장한다.

어쩌면 자본주의가 태동하는 영국에서는 꽃피지 못한 분업에의 극복체계, 그리고 협업으로의 전개가 독일 바우하우스의 정신에 나타나는 것이다. 윌리엄모리스는 영국에서 실패했지만, 무테지우스 등 그 정신을 이어받아온 독일의 바우하우스가 -중세 장인의 복원을 받아들이면서 대공업을 거부하고 비판하는 시각과는 반대로- 대공업이 가져온 조건을 적극 활용하여 장인적 기술을 복원시키는 것이다. 그것의 요체는 공업화로 인해 대량생산되어 값이 싸진 제품을 규격화하여 부품화하는 것이고, 그 규격화된 부품은 기계에 예측되는 노동자가 아닌, 노동자가 충분히 조립하고 제조하는 방식의 통제가 가능함으로 장인의 손길, 장인의 손노동이 부활할 수 있다는 점이다. 이것이 곧 단순한 디자인이지만 그것의 부품은 대량생산되면서도 그 제품만의 창의적이고 독창적인 디자인과 손길이 합쳐진 현대 마이스터제도의 태동이라고 할 수 있다. 그래서 마이스터는 대량생산되고 기계에 의해 생산된 부품과 물건을 다룬다는 점에서 중세의 장인파도 다르지만, 그런 물건들을

통제하고 조립하고 디자인한다는 점에서 중세 장인의 노동을 복원하는 것이다. 그런 점에서 중세장인의 완벽한 부활을 노래하며 아르누보를 예찬한 윌리엄모리스의 퇴행적 한계도 극복하면서 그것을 현실적으로 발현시킨 모습이었다. 즉 자기표현으로서의 예술과 기능지식으로서의 기술을 합한, '새로운 장인'이었다.

그러나 바우하우스 설립 당시 공방은 여건의 불비로 인해 공예교육을 실시하기 어려웠다. 1920년 봄 처음으로 예비과정을 마친 학생들이 배출되었다. 그 후 신입 마이스터들이 초빙되어 공방교육이 시작되었다. 그러나 공방을 중심으로 한 바우하우스의 교육과정과 작품 활동이 본 궤도에 오른 시기는 창립 4년째인 1922년부터였다. 공예교육 프로그램을 모두 설치하는 것은 예산의 제약으로 불가능했고 이것보다 더 큰 문제는 유능한 마이스터가 없었다는 데 있었다. 미적 조형과 손기술 기능을 공히 가진 만능마이스터를 찾을 수 없었던 것이다. 그래서 학생들은 수공예의 기능마이스터(Workshop Masters)와 예술의 조형마이스터(Masters of Form)에게서 각기 지도받게 된다. 따라서 하나의 공방에는 두 사람의 마이스터가 소속된 셈인데, 실제에 있어서는 제대로 시행되지 않았다[17]. 수공예와 예술 간의 간극은 넓었고 거기에 산업과 기술 영역까지 유입되면서 영역 간 갈등은 바우하우스의 목표달성 과정에서 의도하지 않은 결과들을 초래했다. 바우하우스가 폐쇄된 직접적인 이유는 나찌 때문이었지만, 또 다른 큰 이유는 그러한 내부갈등의 확전으로 외부로부터의 조직적 정당성을 확보하지 못한 것도 크다고 할 수 있다 [18].

실제로 영역 간 갈등은 예술과 공예의 조화를 추구했던 직조공방에서 많이 일어났는데, 특히 그로피우스가 1919년 공예로 돌아가자라는 선언에서 1923년 예술과 기술의 새로운 통합으로 그 슬로건이 바뀌면서 직조공방에서의 갈등은 더 격화된다. 직조는 가장 공예적인 작업인데, 1923년 이후 공예 대신 기술을 강조하는 통합으로 바뀌면서 공예의 수공예적 성격과 기술의 산업적 성격이 서로 대척하게 되는 것이다[19]. 이는 바우하우스 학생들의 기록물에서도 나타내는데, 한 벽지제작자 딸이 학교에 다니면서 그들 부모에게 절대로 바우하

스 교수들에게 자기 집안의 직업 얘기를 꺼내지 말라고 당부한 것도 그런 이유에서였다고 윌트포드는 주장한다[20]. 수공예와 예술영역 간에도 융합보다는 알력이 훨씬 더 강했다. 바우하우스 내에 교수들은 대부분 예술가들이었으며 수공예장인(craftsmen)은 아주 적었다. 공방에 기능마이스터로 고용된 사람들이 전부였다 [18][20]. 그러나 공방에 소속된 마이스터라고 하더라도 존중받는 지위는 아니었다. 파이닝거는 "예술과 기술: 새로운 통합'- 새로운 바우하우스의 슬로건이다. 맵소사! 정말 수익을 내기에 미술에 기술보다 더 좋은 게 없을까? 진정한 기술자라면 예술과 혼합되는 것을 참지 못할 것이며, 아무리 위대한 기술적 업적이라도 신처럼 빛나는 예술의 생명력을 대신할 수 없을 것이다."라고 했다[21]. 직물공방의 리더였던 게오르그 무쉬Georg Muche와 직조공weaver 사이에도 불화와 불신이 상존했다. 무쉬는 직조일을 거부했는데, 무쉬는 다음과 같이 말했다.

*"나는 바우하우스에 홀로 살며 일했다. 나는 모든 것을 포기했다. 화가의 일까지 포기했다. 조형마이스터로서 나는 몇 년 동안 직조스튜디오를 지휘하면서 사고팔고, 공방에서 생산하고 하는 일들에 얽혀 살았다. 나의 추상화 어휘들은 환상으로, 그리고 여직조공들의 손에서 노는 면사와 카펫 속으로 사라졌다. 나는 내 자신에게 약속했다. 이제는 결코 한 땀도 짜지 않고, 하나의 디자인도 구상하지 않겠노라. 이제부터는 오로지 내가 돌아갈 화가의 길을 위해 준비하고 있을 것이다."*

무쉬는 공방과의 갈등이 끊이지 않았고 결국 사임했다. 물론 무쉬 뒤에 부임한 브로이어나 모홀리Moholy Nagy 나기 같은 이들은 공방의 중요성을 더욱 강조했다[22]. 모홀리 나기는 예술작품을 구상하는 개념과정이 제작 방식보다 중요하다고 인정하였지만 예술가도 일종의 엔지니어라고 생각하였다[20]. 그의 작품은 단순하고 기하학적인 요소들을 계산으로 산출해 내어 완전히 추상적이며 구성적인 것이었고, 작품 제목도 문자와 숫자로 되어 있어 언뜻 과학적인 암호처럼 보였다. 학생들은 이방인인 그가 독일의 전형적인 위엄성과 초



연합에서 벗어나 새로운 매체와 기술에 마음의 문을 열도록 도와주어 무척 반겼지만, 적지 않은 동료들은 비이성적인 것을 모조리 거부하며 기계에 대해 다른 견해를 가진 그에게 등을 돌리기도 하였다. 그러나 모홀리나가는 바우하우스의 첫 졸업생이자 다재다능한 요세프 알버스(josef Albers)를 동료로 맞아 예비과정을 함께 운영하게 되면서 다시 힘을 얻는다. 학생들은 그들의 지도를 받아 재료의 특성과 다양한 형태의 변형 가능성을 시험하며, 제품들을 값싸고 질 좋으며 대량생산을 위한 가능성을 갖춘 새로운 형태로 탈바꿈시켜 나갔다[23]. 이러한 공방작업과 예술작업 사이의 갈등은 바우하우스의 근본적 지향점과 그 실현과정에서의 모순의 본질을 잘 보여주고 있다.

#### IV. 바우하우스의 장인, 디자인 민주주의를 말하다

부르주아만을 위한 예술품의 주문 제작과 화려한 장식을 특징으로 하는 이전의 아르누보(Art-Nouveau)가 19세기 후반까지 유럽 미술계를 지배했다면, 19세기 후반 미술의 가장 큰 변혁은 생산 기술의 변화였다. 새로운 미술 사조로서의 아르데코(Art-Deco)는 예술과 생산 기술의 발전을 '함께' 받아들이л 것을 주장하며 예술작품의 심미성, 기계적 대량생산, 기능성의 요소를 모두 갖춘 단순한 디자인의 중요성을 강조하였으며 그 중심에 바로 바우하우스가 존재한다. 미술사에 있어 현대 조형의 개념을 낳은 독일의 바우하우스는 나치의 탄압으로 인해 개교한지 14년 만에(1919~1933) 폐교된다. 그러나 이 14년의 짧은 바우하우스의 역사는 전 세계 디자인 교육의 근본을 변혁시켰으며 그 영향력은 한 세기가 지난 지금까지도 유효하다[24]. 바우하우스는 모든 수준의 건축가, 화가, 조각가들을 그들의 능력에 따라 교육시켜 유능한 공예사와 독립적인 창조적 미술가가 되게 하여 미래의 지도적 미술가와 공예가를 위한 작업 공동체를 형성하고자 했다. 각 공방들은 제품을 생산하는 기관만이 아니라 그 속에서 창조적 활동이 이루어졌

공간은 그 자체 비어있는 어떤 것이 아니라 삶과 존재의 흔적을 통해서 하나의 의미 있는 공간이 된다[26]. 바우하우스는 그런 면에서 의미 있는 공간이다. 그곳에서 그로피우스는 윌리엄모리스를 계승하여 손노동과 예술의 융합을 추구했으며, 동시에 그 경계를 허물어트리려 했다. 융합은 경계를 지우는 것이나, 경계를 완전히 지워버리면 그것은 복합적 융합이 아닌 일원적 지배로 쏠린다. 명확한 경계도 아니고 사라진 경계도 아닌, 흐릿한 경계이다. 가르비노 휴지통으로 유명한 세계적인 디자이너 카림 라시드는 “무절제, 시장의 유혹, 지속 가능성 부족 등에 대한 대안으로 모든 물건은 반드시 세 가지 물건을 대신할 수 있어야 한다”고 했다. 1만 5천 원짜리 가르비노 휴지통은 꽃병으로, 우산꽃이로, 가방으로 다양하게 활용될 수 있다. 이른바 디자인 민주주의다[27]. 그러나 그 디자인 민주주의가 잘 실현되기 위해서는 그런 경계를 없애는 것(extinct)이 아니고 경계를 흐릿하게(blurring) 하는 것이다. 휴지통과 꽃병이 구분이 없어지는 것이 아니고, 휴지통과 꽃병의 기능을 유지하면서 그 경계가 흐릿해지는 것이다. 같은 모양이어도 휴지통과 꽃병은 쓰임새가 다르고, 놓이는 자리가 다르다. 예술가와 장인은 어떤 차이도 없애겠다는 무경계의 급진성 보다는 경계를 흐릿하게 하는 것이 중요하다. 경계를 흐릿하게 하는 것은 그 둘의 차이를 인정하고 서로 협력하며 타인의 영역을 존중해주는 것이다. 태국 빈곤지역의 가난한 수공예가들을 디자이너로 만들어 빈곤을 탈출하게 만드는 것은 실현가능성이 요원할뿐더러 토니오크뢰거처럼 어느 세계에도 안주하지 못한다. 오히려 가난한 수공예가들의 기술을 침단 디자이너의 기획과 결합하는 ‘사회분업론’적 접근이 훨씬 더 의미 있는 결과를 낳는다[28]. 오히려 무경계 지향과 경계의 소멸은 ‘기존 지배자에 의한 전일화’라는 의도하지 않은 결과를 낳기 쉽다.

바우하우스의 정신적 전통이었던 윌리엄 모리스는 아르누보를 찬탄했으나 그 장식성이 오히려 결과적으로 높은 가격을 가져와 부르주아만이 그 아르누보를 즐길 수 있었다. 물론 그 아르누보는 장식을 강조하면서 귀족을 복원한 것이 아닌, 그 장식을 민중에게 확대시키고 원래 그 장식 생산의 주인공 이었던 민중에게로

둘러주려 했다. 이른바 '아르누보 민주주의'이다[29]. 그러나 아르누보 민주주의는 실패의 운명을 안고 있었다. 구매력의 차이가 존재하는 불평등의 사회에서 아르누보의 정신은 실현될 수 없었고 결과는 특정계층의 향유로 귀결되었다. 바우하우스는 그런 아르누보의 중세적인 수공예 전통을 계승하면서도 그것이 가졌던 민주주의적 한계를 적시하였다. 인간의 손노동과 아름다움 그리고 그것의 대중 향유를 모두 포용할 수 있는 상품을 바우하우스는 추구했던 것이다[30]. 그리고 그것은 큰 성공을 거둔다. 바우하우스 최초의 상용화 성공작이 도자기공방에서 나왔다는 것이 그것을 방증한다. 도자기는 모든 제품 중에서 가장 아름다움에 민감한 제품이며, 동시에 수공예적인 전통을 최대로 살릴 수 있는 제품이었다. 바우하우스는 이러한 도자기를 바우하우스 공방에서 모듈화된 디자인과 표준화된 생산공정과 결합하여 대량생산에 성공한다. 바우하우스 도자기 공방의 조형마이스터는 게르하르트 마르크스였다. 바우하우스 도자기 공방은 1919년 가을 바이마르의 쉬미트 공장 가마를 사용하여 설립하려 했지만, 공장측에서 실습을 허락치 않았다. 1920년 봄에 도른브르크의 개인 가마를 임대하여 공방을 개설하게 되는데, 준 마이스터인 막스 크레한이 참여하였다. 이 공방에는 또 오토 린디히라는 유능한 도제가 있었다. 린디히는 튀링겐에 있는 도자기 공장에서 실습한 다음 반 데 벨데의 공예학교에 입학했고 1917년 졸업했다. 또 그 후 테오도르 보글로도 참여한다. 이들은 그때까지의 민예품 수공예품을 대신해서 소성온도를 높인 단단하고 얇고 단순한 형태의 양산용 모형을 제작했다. 물론 양산된 것은 소수였으나 도자기 공방은 바우하우스의 공방 중에 가장 먼저 수공예로부터 기계에 의한 대량생산체제로 전환하는데 성공했다.[16] 도자기 장인(기능마이스터)과 도자기 디자이너(형태마이스터)의 긴밀한 협력과 제품화노력이 성공을 거둔 것이다.

이제 현 시대는 이러한 바우하우스의 협력정신을 다시 활성화할 수 있는 기회를 얻고 있다. 아르누보에 대한 재평가가 1960년대부터 시작된 이후 이제는 리프킨이 3차 산업혁명의 핵심기술로 일컫는 3D프린팅 기술의 발달로 수공예와 디자인이 결합된 제품이 더 많이

생산될 가능성이 높아지고 있는 것이다. 사무용의자만 하더라도 복잡한 부품의 의자를 내 손으로 내가 스스로 만들 수 있다. 이전에는 거대한 CNC기계가 필요했지만 이제는 3D프린팅으로 내가 직접 집까지 지을 수 있고, 집의 인테리어를 내가 직접 만들 수 있다. 지식을 공유하는 것도 가능하다. 서로 다른 영역의 특정한 지식과 정보를 공유하면 그 공유된 지식으로 내가 직접 영상을 만드는 '시각적 민주주의visual democracy'(Anscombe, 1987)를 넘어 집을 배치하고 장식하는 '위키하우스 wiki-house'까지 가능하다. 라몽에 의하면, 차이를 경계를 통해 불평등으로 전환된다[2]. 다빈치에 의해 예술과 기술이, 미켈란젤로에 의해 예술과 공예가 그리고 바우하우스에 의해 예술과 공예에 산업과 소비자까지 더한 협력이 구현되었듯이, 경계를 흐트리고 융합하는 디자인장인들의 협력이 新장인(neo-craftsmen)의 시대와 디자인민주주의를 구현한다. 새로운 기술은 그 기술에 지배당하는 개인도 산출하지만, 다른 한편에서 그 새로운 기술을 다시 통제하려는 '자유로운 개인'의 인간기술 즉, 창작도 존재한다[31]. 그들이 바로 예술가들이며, 그것을 산업과 결합시키면 공예가이자 장인이 된다. 예술가들과 공예가들이 기술과 분리되지 않고 기술과 예술의 통합을 이끄는 주체들인 것이다. 우리는 기계와 소통해야 한다. 처음부터 우리가 공허하다면, 기계는 우리를 더 공허하게 만들 것이다. 처음부터 우리가 수동적이고 풀 죽어 있다면 기계는 우리를 더욱 무력하게 만들 것이다. 우리는 한 단계 높은 역동적 융화 속에서 예술과 기술을 통합할 가능성에 대한 희망을 포기할 수 없다[32]. 그러한 통합에의 희망은 자유롭게 느슨한 구조를 그려 색채에 운동감을 부여한 로스코의 검정이다. 로스코의 검정과 같은 예술과 기술의 통합은 경계를 넘나드는 자유로운 개인의 확산, 즉 민주주의의 확장을 상징한다.

## 참고 문헌

- [1] Giovanni papani, *Michelangelo Buonarroti*, 정진국 역, 글항아리, 2008.

- [2] M. Lamont, *Money, morals, and manners: The culture of the French and the American upper-middle class*, University of Chicago Press, 1992.
- [3] 홍성욱, *예술, 과학과 만나다*, 이학사, 2009.
- [4] M. Heidegger, *The question concerning technology, and other essays*, 1977.
- [5] 임경순, “과학기술과 예술의 만남,” 한국과학사학회지, 제33권, 제1호, pp.161-191, 2011.
- [6] 심혜린, “디지털 매체 기술과 예술의 융합: 디지털 데이터 총체 예술 작품에 대한 논의를 중심으로,” 미학, 제53호, pp.61-93, 2008.
- [7] 정충국, “테크놀로지 시대의 예술과 기술-벤야민의 예술론과 기술론을 중심으로,” 독어교육, 제46호, pp.189-214, 2009.
- [8] M. A. Staniszewski, *Believing is seeing: Creating the culture of art*, New York: Penguin, 박이소역, 현실문화연구, 1995.
- [9] 이병중, “독일 공작연맹과 바우하우스의 디자인 과학화 운동의 특성,” 기초조형학연구, 제13권, 제2호, pp.353-362, 2012.
- [10] W. Gropius, *The new architecture and the Bauhaus*, Vol.21, MIT Press, 1965.
- [11] 오장환, “근대예술의 ‘순수성’ 담구와 프뢰벨 교육의 영향에 관한 연구-20세기 초의 아방가르드 예술단체와 결부된 공통적인 교육적 배경을 중심으로,” 대한건축학회연합 논문집, 제10권, 제2호, pp.1-8, 2008.
- [12] 김진경, “어린이의 발견’과 바우하우스: 모더니즘에 나타난 ‘순수함’의 숭배,” 디자인학연구, pp.237-246, 2005.
- [13] 김연홍, “독일 바우하우스와 러시아 브후테마스의 설립배경 및 건축교육특성에 관한 비교연구,” 경북대학 논총, 제3권, 1999.
- [14] Matthew Mindrup, *Translations of Material to Technology in Bauhaus Architecture*, In: Wolkenkuckucksheim, Vol.19, Internationale Zeitschrift zur Theorie der Architektur, 2014.
- [15] H. Wingler, *The Bauhaus. 1962*, 1980.
- [16] 오장환, “바우하우스 창조성-예술 교육의 낭만적 정신성에 관한 연구,” 한국실내디자인학회 논문집, 제22권, 제3호, pp.135-144, 2013.
- [17] 권명광, *바우하우스: 바이마르 뎃사우 베를린 시카고*, 미진사, 1986.
- [18] Stella Minahan, “The organizational legitimacy of the Bauhaus,” *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, Vol.35, No.2, pp.133-145, 2005.
- [19] Trinity Connelley-Stanio, *Gender, Craft, and Industry: Polarization in the Bauhaus Weaving Workshop*, 2014.
- [20] F. Whitford, *Bauhaus (World of Art)*, 1984.
- [21] 진휘연, *아방가르드란 무엇인가*, 서울: 민음사, 2002.
- [22] L. Shiner, *The invention of art: a cultural history*, University of Chicago Press, 2011.
- [23] 문미선, “바우하우스 교육과 학과목< 바우하우스>의 구성,” 독일어문학, pp.59-84, 2011.
- [24] 정예지, 김성국, “독일 바우하우스 창립자, 발터 그로피우스를 통해 살펴본 변혁적 리더십과 문화적 자본,” 경상논총, 제30권, 제3호, pp.49-77, 2012.
- [25] 조윤주, 최지희, *바우하우스의 디자인 교육과정과 공방교육의 주택건축계획*, 1999.
- [26] 박영욱, “현대 건축에 나타난 공간 개념의 철학적 고찰,” 범한철학, pp.389-413, 2010.
- [27] 임종업, “아름답고 저렴해야 디자인 민주주의,” 한겨레신문, 2008년 11월 25일.
- [28] F. W. Tung, “Weaving with rush: Exploring craft-design collaborations in revitalizing a local craft,” *International Journal of Design*, Vol.6, No.3, pp.71-84, 2012.
- [29] 민유기, “아르누보와 문화 민주주의 -파리 서민 주거개혁에 미친 아르누보 건축의 영향력,” 서양사론, 제94호, 2009.
- [30] 이선향, “한국의 민주화와 문화정책의 변화에 대한 비판적 검토,” *담론*201, 제16권, 제3호, pp.119-143, 2013.

[31] Jacques Ellul, *The technological society*, New York: Vintage books, 1964, 박광덕 역, *기술의 역사*, 한울, 2011.

[32] Lewis Mumford, *Technics and civilization*. *University of Chicago Press*, 2010, 문종만 역, *기술과 문명*, 책세상, 2013.

### 저 자 소 개

유 승 호(Seoung-Ho Ryu)

정회원



▪ 1996년 : 고려대학교 사회학 박사

▪ 1996년 ~ 2004년 : 한국정보화진흥원, 한국문화관광연구원, 한국콘텐츠진흥원 근무

▪ 2005년 ~ 2014년 : KAIST CT

대학원 겸직교수

▪ 2004년 ~ 현재 : 강원대학교 영상문화학과 교수

<관심분야> : 문화산업, 문화정책, 문화사회학, HCI