

BAUHAUS공방의 형성과 조형활동의 특성에 관한 연구

The Formation of Workshop and characteristic of BAUHAUS

하 상 오

동아대학교 산업미술과

목차

1. 머릿말

2. 바우하우스 공방의 이념과 형성

2-1. 공방의 이념

2-2. 공방의 형성

3. 바우하우스 공방의 운영과 조형활동

3-1. 공방의 조직과 운영

3-2. 공방의 조형활동 특성

A. 생산과 교육

B. 생산을 위한 조형

4. 맺는말

요약

바우하우스운동은 하나의 디자인관이 전제되어 일관성있게 진행되었다기 보다는 소위 근대와 反근대의 끊임없는 갈등 속에서도 구성원들의 일관된 삶의 방식을 통하여 추구된 조형작업의 부산물이라 할 수 있다.

따라서 현대디자인의 근원을 형성하는데 기여했던 바우하우스 교육의 모든 기구는 학생이 모든 내적, 외적 곤란을 극복하는 시점에서 실제문제와 관계있는 교육가치를 실현하는데 있었으며 교육과 생산이 하나의 시스템 속에서 가장 효율적으로 운영될 수 있는 최소단위로서의 작업공방이 필연적으로 생겨나게 된 것이다.

바우하우스 공방작업의 가장 본질적인 점은 시간이 지나면서 모든 제품이 균질성을 나타낸다고 하는 사실이며 이것은 각양각색의 인격과 개성의 협력을 바탕으로 삼아 의식적으로 발달한 공동체 정신의 결과로서 나타난 것이었다. 또한 이 균질성은 외견상에 나타난 양식적인 세세한 면에 있는 것이 아니라 사물을 간결하고 충실하게, 한편으로는 본질적인 법칙에 응해서 만들어 낸 노력에 기초하고 있다. 따라서 바우하우스 제품의 원형은 유행적인 것이 아니라 예술, 기술, 경제에 따른 형태 부여라는 점에서 수많은 사고와 심사숙고를 거친 공방 작업과정의 결정체라고 볼 수 있다.

Abstract

The Bauhaus movement can be said to be the by-product of forming work pursued through the method of constituents even under endless discord between the so-called modern ages and anti-modern ages rather than to say that it was progressed consistently on the assumption of a design.

Accordingly, all instruments of Bauhaus education which contributed to form the source of the modern ages realized educational value related to the actual problem at the point of time when the student evercomes all internal and production can be managed most effectively under one system was originated inevitably.

The most essential point of the work of Bauhaus workshop is the fact that all products show homogeneity as time passes, which is appeared as the result of the spirit of consciously developed community based on cooperation between various characters and personalities. Also, the homogeneity does not exist in formative detailed aspect appeared externally but in the basis of effort having produced things simply and faithfully, and on the other hand, in accordance with essential rule. Therefore, the original form of Bauhaus products can be said not to be fashionable but the crystal of work process at the workshop through much thought and contemplation in view of endowed form following art, technology and economy.

Key words

표준형모델, Handwerksmeister, 금속공방, Marcel Breuer

1. 머릿말

바우하우스는 디자인 역사상 근대 디자인의 근원지로서, 신화적인 예술가들의 집합체이며 그들에 의해 이룩된 눈부신 예술활동과 교육성과는 현대디자인의 지표를 설정하는데 규범적 역할을 담당해 왔음은 이미 잘 알려진 사실이다.

그러나 1919년부터 1933년까지 계속된 바우하우스 운동은 하나의 확립된 디자인사상의 전제위에서 진행되었다기 보다는 소위, 근대와 반근대의 끊임없는 갈등과 혼돈속에서 진행되었다고 볼 수 있다. 그럼에도 불구하고 이 운동체 내부의 구성원들은 인간 삶의 다양한 형식을 통하여 고양되어진 예술적 통찰력을 바탕으로 일관된 교육훈련 과정에 의한 새로운 조형방식을 추구하는데 그 의의를 두고 있었다.

그것은 이제까지 예술가로서의 낭만주의적 조형접근 자세에서 벗어나 현실주의적, 혹은 기능주의적 조형과약으로의 전환을 의미하며, 또한 최후의 차원에서 조형의 문제는 대중의 요구에 따른 사회적 차원으로 발전되어 가는 양상이 전개되었다. 1)

따라서 바우하우스는 다가올 시대에 있어서 예술가들의 역할과 사회적 책임을 인식하고 기술적 진보의 도전을 적극적으로 수용함으로써 조형영역을 새롭게 확장하는데 기여했다. 이를 계기로 예술가들은 국민의 일상생활에의 관심을 부활시켰으며, 그 결과는 놀랄만한 것이었다. - 예술과 과학이 일체화된 작업훈련, 도구와 기계의 사용, 새로운 재료의 발명, 그리고 실험적 구성방법 등이 공방을 중심으로 활발히 시도되었고, 이곳에서 바우하우스의 교수와 학생은 대량생산에 결정적인 영향력을 지닌 새로운 디자인을 창조하여 일상생활의 혁신을 선도하기에 이르렀다. 쇠파이프를 이용한 가구, 근대적인 조명기구, 실용적인 가정제품, 새로운 형태의 금속제품, 전기용품, 직물등은 이러한 공방활동의 기능적 소산이었다.

바우하우스가 형태의 형성, 곧 조형이라는 의미를 낭만주의적으로 파악하고자 하는 자세로부터, 현실적이며 기능주의적으로 전환되어 간 것은 공방을 통해 대중의 요구에 부응한 창조적 조형활동의 결과로 볼 수 있을 뿐만 아니라, 이는 오늘날 우리가 추구하는 디자인의 방향이 어떠한 존재방식을 취해야만 될 것인가에 대해 명쾌한 해답을 제시해 준 것으로 보여진다.

2 바우하우스 공방의 이념과 형성

2-1. 공방의 이념

윌터 그로피우스가(Walter Gropius)1919년 바우하우스 개교시에 발표한 선언문은 수공작(Handwerk)을 중시하는 입장으로부터 건축가, 화가, 조각가가 모두 공방으로 돌아올 것을 주장하고 있었으며 수공작의 숙련만이 창조적인 조형의 근원을 제공해 줄 것으로 믿고 있었다.

더우기 그로피우스는 바우하우스 강령을 통하여 <바우하우스는 통일을 향하여 모든 예술창조의 집중에 노력하고 새로운 건축을 향한 불가분의 구성요소로서의 모든 공작예술부분, 즉 조각, 회화, 공

예, 수공작의 재통합에 기여한다. 나아가 바우하우스는 모든 단계의 건축가, 화가, 조각가를 그들의 노력에 부응해서 유능한 수공예가 내지는 독립된 창조적 예술가로 교육하고 건축작품을 그 전체(습작으로부터 완성, 장식, 설비에 이르기까지)에 걸쳐서 일관된 정신을 견지하는 가운데 통일적 형성을 기할 수 있는 지도적인 수공예가의 노동공동체를 구축 할 것이다.> 2) 라고 했다.

이와같이 바우하우스는 인간생활의 모든 것을 포괄한 근대건축기술의 실현이라는 특수한 목적아래 출발하게 되었다. 그러나 당시 생활상의 절실한 문제를 우선적으로 해결하는 것이 당면과제였기 때문에 모든 에너지를 집중하여 실험적인 조형방법을 모색하기에 이르렀으며, 마침내 일용품에 있어서 표준형의 창조가 바우하우스 공방활동의 주된 목적이 되었다.

또한 바우하우스가 공방작업을 통해 이룩하고자 한 것은 대량생산을 억제하고 기계의 폐해로부터 가정을 지키며, 인간 본래의 모습을 부활시킴으로써 기계의 포로가 되는것을 방지하는 것이었고 나아가 기계의 진보를 회생시키지 않고 기계의 결점을 제거하는데 그 목표가 있었다.

따라서 일시적으로 새로운 물건을 만드는데 그치지 않고, 우수한 표준을 확립하는데 그 가치를 두고 있었으므로 바우하우스의 모든 구성원들은 공방활동을 통하여 형태와 기술상의 분야에 공통된 범위를 탐구하고 그 한계를 찾는데 골몰했다.

바우하우스가 공방작업의 실천을 통해서 주장한 원리는 디자인이란 형이상학적이거나 형이하학적 사례로서가 아니라 문명사회의 생활요소로서 극명하고도 필요불가결한 부분이라는 인식에 기초한 것으로서, 창조적인 예술가의 눈을 실사회의 현실적인 문제로 되돌려 보내는 것이며, 동시에 기업과 같은 독점적 물질주의에 폭넓은 인간미를 부여하는 것이었다. 따라서 생활과 관련된 모든 기본요소에 관하여 "예술을 위한 예술"과 기업 그 자체가 목적으로 존재한다는 위험한 사고방식과는 정반대의 입장을 취하고 있었다.

이것은 바우하우스가 공방의 설립을 통하여 기술생산품의 디자인과 제조과정의 유기적인 관계확립에 노력한 점을 명백하게 보여주고 있으며, 나아가 공방작업의 실천을 통해 표명하고자 한 것은 모든 형태의 창조적 작업은 공통된 공민권을 가지며 근대사회에 있어서 논리적 상호관계에 있다는 것이다. 3)

2-2 공방의 형성

그로피우스가 바우하우스 선언문 가운데서 예고한 공방의 설립은 끊임없는 재정난과 유능한 수공예가마이스터 채용의 어려움, 공방설비의 부족 등으로 설립 당시는 원만한 진척을 볼 수 없었다.4)

그후 1920년 말이 되어서야 비로소 가구공방, 스테인드글라스공방, 게다가 도른부르크(Dornburg)의 도자공방에서 작업이 시작되면서부터 새로운 마이스터들을 속속 초빙하게 되었다. 이처럼 서서히 공방설비가 갖추어져 공방에서의 교육과 생산이 활기를 띠게 되

주1) 武藏野美術大學編, デザインと 知の 變革, 武藏野美術大學出版部, 1994, P100.

주2) 利光功, バウハウス- 歴史と理念, 美術出版社, 1970, P11.

주3) W.Gropius, 齋田園忠 譯, 生活空間の創造, 彰國社, 1958, P15.

주4) Magdalena Droste, bauhaus, Benedikt taschen press, 1922, P34.

있으나, 공방을 중심으로한 바우하우스 전체의 교육과 생산활동이 본격적인 궤도에 들어선 것은 창립 4년 후인 1922년의 일이었다.

더구나 바우하우스 공방의 설치는 원칙적으로 바이마르 바우하우스 교내에 설치해야 함에도 불구하고, 최소한의 작업조건이나마 갖추어진 개인의 공방을 빌려서 위탁교육의 형태로 실시해야 했으므로 도기공방과 같이 지방에 소재를 두는 독립된 직업아카데미의 성격을 나타내기도 하였다.

도기공방(Die Keramische Werkstatt)에 최초로 초빙되어진 게르하르트 마르크스(Gerhard Marcks)는 도기제작에 관여하면서부터 형태마이스터로 채용되었다. 그러나 바우하우스 내에 도기공방을 설치하는 것은 장소나 자금조달에 있어 불가능하여, 1919년 가을에 바이마르의 쉬미트 爐工場(Shmitt)의 가마를 사용해 제작을 시도했으나, 그 기업이 학생의 실습과 실험을 허락하지 않았다. 따라서 1920년 봄, 여러 곳을 물색한 결과 바이마르로부터 20km 떨어진 도른브르크에서 마이스터인 막스 크레한(Max Krehan)의 공방을 실습공방으로 사용할 수 있게 되었다. 이에 따라 마르크스는 제작들과 함께 도른브르크에 이주하여 생활하게 되었고 크레한을 수공예 마이스터로 한 도기공방을 개설하게 된 것이다.

1920년, 쉬렘머(Oskar Schlemmer)와 클레(Paul Klee)가 바우하우스의 형태마이스터로 초빙되었으며, 최초에는 특정한 공방의 지도를 염두에 두고 있었던 것은 아니었으나 그로피우스로부터 협력을 의뢰받아 각 공방에 배치되었다.

쉬렘머는 1922년부터 석조공방과 목조공방의 형태마이스터를 담당했다. 석조공방은 쉬렘머가 부임하기 전까지 잇텐(Johannes Itten)이 지도하고 있었으며 목조공방도 한때 뮈헤(Georg Muehe)가 형태마이스터로 협력하고 있었다. 또한 수공예 마이스터는 1922년부터 1925년까지 요제프 하르트비히가 맡고 있었기에 양 공방의 활동은 병행적으로 전개되었다.

한편 클레는 1921년 4월에 제본공방의 형태마이스터가 되었지만 다음해 이 공방이 바우하우스로부터 분리되면서 스테인드글라스 공방을 담당하게 되었다. 클레이전에는 역시 잇텐이 잠정적으로 지도하고 있었지만 적당한 수공예 마이스터를 찾지 못하여 1923년에 그때까지 학생이었던 요제프 알베르스(Josef Albers)에게 기술지도가 맡겨지면서부터 실질적인 활동이 행해지게 되었다.

가구공방(Die Möbel werkstatt)도 1921년에 한때 잇텐이 참여한적이 있었지만 그로피우스 자신이 형태마이스터를 담당했으며, 수공예 마이스터는 1921년부터 다음해에 걸쳐 요제프 샤하만, 그가 퇴직한 1922년부터 1925년에는 라인홀트 바이덴제가 담당하게 되어 기술교육이 점차 강화되어 갔고 이와 더불어 1923년부터 예비과정 가운데 요제프 알베르스가 공작교육의 기초교육을 행하기 위해 수공예교육과 직접 결부되면서부터 가구공방은 기술적 숙련과 생산이 한층 활발해지게 되었다.

한편, 바우하우스 선언문의 목판화를 제작한 제작한 파이닝거(Lyonel Feininger)는 형태 마이스터로서 판화인쇄공방에 소속되어 있었다. 판화인쇄공방(Die Graphische Druckwerkstatt)은 1919년 가을에 바이마르의 석판인쇄가인 칼 차우비처(Carl Zaubitzer)를 수공예마이스터로 계약하여 발족했다. 그러나 이 공

방은 바우하우스의 다른 공방과는 달리 도제와 직인의 양성을 목적으로 하지 않고 목판화, 석판화, 동판화 등의 인쇄를 수행하는 역할을 담당했다. 즉 교육공방으로서가 아니라 생산공방으로 설치된 것이었다. 이는 인쇄자체가 기술습득에 있어서 장기간의 수업을 필요로 하는 기술이 아니라고 판단했기 때문이다.

그로피우스가 수공예교육과 생산을 수행할 공방을 설립하는데 있어 가장 우선적으로 고려하고 있었던 것은 반 데 벨데(Henry van de Velde)의 공예학교의 공방을 부활시켜 이용하는 것이었다. 그러나 전쟁의 혼란시대를 거치면서 그들 가운데서 사용가능한 것은 겨우 직물공방과 제본공방 뿐이었으며 그나마도 당시의 교사들에 의해 개인적으로 운영되고 있었다.

직물공방(Die Werkstatt für Weberei)은 반 데 벨데 밑에서 교육받고 있었던 헤레네 베르너(Helene Börner)에 의해 운영되고 있었지만 베르너의 협력으로 바우하우스 공방으로 바로 활용할 수 있게 되어, 1920년에 그로피우스는 이 공방의 형태마이스터로 게오르그 뮈헤를 베를린으로부터 초빙하여 임명하였다. 그러나 뮈헤는 직물공예에 관한 경험이 없었기 때문에 직물류의 패턴과 색채를 지도하는데 그치게 되었고, 직물제작에 따른 기술지도와 공방의 운영은 거의 베르너에게 맡겨졌다.

직물공방과 마찬가지로 제본공방도 반 덴 벨데의 공예학교가 폐쇄된 후 제본기술 전문가인 오토 도르프너(Otto Dorfner)에 의해 개인적으로 운영되고 있었다. 1919년에 이 공방은 바우하우스의 교육공방에 합병됨으로써 소유주인 도르프너는 수공예 마이스터로서 바우하우스의 구성원이 되었으며, 1920년에 초빙된 폴 클레가 형태 마이스터로서 이 공방에 소속되었다. 그러나 1922년 도르프너는 공방시설의 부족과 클레와의 불화로 인해 자신의 개인공방으로 돌아가게 되었지만 그후에도 이 공방은 바우하우스로부터 각종 관화집의 제본작업을 위탁받아 활발하게 운영되었다.

실내장식 관계의 공방으로서의 스테인드글라스공방과 더불어 벽화공방(Die Werkstatt für Wandmalerei)이 설치되었다. 이 공방도 초기에는 담당이 명확하지 않아서 쉬렘머와 잇텐이 교대로 맡았으며 수공예마이스터도 좀처럼 나타나지 않아 1921년 초기까지의 짧은 기간에는 멘텔이, 그후 오랫동안은 오스카 쉬렘머의 제자인 칼 쉬렘머(Carl Schlemmer)가 담당하고 있었다. 그러나 1922년 6월 칸딘스키(Wasily Kandinsky)가 형태마이스터로 초빙되어 이 공방을 담당하였고, 그 이듬해는 수공예마이스터로 유명한 하인리히 베베르니스(Heinrich Bebernis)가 담당하게 됨으로써 마침내 실질적인 벽화공방이 확립되었다. 한편 금속공방(Die Metallwerkstatt)의 형태마이스터는 당초 확정되어 있지 않았지만 역시 잇텐이 1923년까지 관할하고 있었던 것으로 추정되고 있다. 공방활동 자체는 1922년에 코프카(Alfred Kopka)의 뒤를 이어서 크리스찬 델(Christian Dell)이 수공예마이스터가 되면서부터 훨씬 활발하게 전개 되었으며, 또한 모홀라-나기(László Moholy-Nagy)가 이 공방의 형태마이스터로 초빙되면서부터 바우하우스의 가장 중요한 생산공방으로 발전되었다.

한편 사진공방(Die Fotografie am Bauhaus)은 다른 공방과는 달리 해를 거듭하면서 서서히 발전되어 간 것이 아니라, 바우하우스

스 창설로부터 10년이 경과한 1929년 이후 교육과목으로 확정되면서 비로소 활동을 개시했다. 이에 따라 사진공방은 당시 주류를 이루고 있었던 회화적 사진으로 부터 사진의 조형성과 기술의 약벽함을 강조하는 방향으로 나아가게 되었으며 나아가 자신의 스튜디오를 가진 젊은 사진작가들이 광고, 상업사진의 발전에 참여하게 된다.

이밖에도 바우하우스에는 이제까지 서술한 공방과는 이질적이지만 중요한 공방으로서 무대공방이 설치되어 있었다. 그로피우스는 1921년 로타 슈라이어(Lothar Schreyer)를 합부르크로 부터 바우하우스의 형태마이스터로 초빙했다. 수공예의 직업적 훈련을 목적으로 하는 바우하우스에 무대공방이 설치된 것은 주목할만한 사건으로 보여 질 수 있지만 바우하우스의 활동분야가 건축예술을 정점으로 하는 모든 조형적 창조영역을 포함한다는 것을 전제로 한다면 당연한 귀결로 받아들여 질 수 있을 것이다.

이상에서 서술한 바와같이 바우하우스의 모든 공방은 처음부터 일정한 계획에 따라서 설치된 것이 아니라, 먼저 유능한 인재를 모으고 그것을 골격으로 해서 점진적인 준비를 이룩해 나갔다. 따라서 수공예교육에 있어서나 주요한 공방의 설립에 있어서도 기존의 형태마이스터를 주축으로 하여 공방이 구성되어야만 했으므로 이에 따른 인적자원의 확보와 편동에 의한 불확실성 때문에 공방활동개시의 시기와 존립기간이 불분명하다. 특히 공방활동을 시작하기 위해서는 반드시 수공예마이스터가 필요했으나 이들을 모집하는데 상당한 어려움이 뒤따랐으며, 이는 시설의 확보와 더불어 공방설립에 커다란 제약을 가져다 주는 요인이 되었다.

3. 바우하우스 공방의 운영과 조형활동

3-1. 공방의 조직과 운영

바우하우스가 창립된 이래 그로피우스시대의 바이마르 후기, 뉘른베르크 초기와 한네스 마이어(Hannes Meyer)시대, 그리고 바우하우스 말기에 이르기까지 바우하우스는 조직과 운영에 있어서 많은 변천이 있었으나 기본적으로 다음과 같이 개괄해 볼 수 있다.

즉 새로운 관점에서의 재료와 조형의 실험적 체험을 통하여 학생들의 기존관념의 해방과 조형의 기초학습을 목표로 한 「예비교육」, 학생각자의 선택에 따라서 특정한 공방에서의 형태훈련과 수공예기술의 습득을 통해서 조형실험과 구체적 창작활동을 행한 「공방교육」, 나아가 최종적으로 인간성 회복을 위한 종합예술의 정점을 이루고자한 「건축교육」의 3단계의 교육과정이며, 여기에서 예술과 과학에 관한 「이론교육」을 추가함으로써 조형교육의 종합화를 달성하고자 하는 교육조직과 체계는 바우하우스의 이상과 목표를 실현하는데 있어 근간을 형성하는 것이었다.

그 가운데서도 바우하우스 교육을 특징지우는 혁신성은 「예비교육」과 「공방교육」의 독자적 실험적 시도를 통하여 가장 두드러지게 나타나게 되었으며 특히 도기, 인쇄, 직물, 제본, 조각, 스테인드글라스, 벽화, 가구, 금속, 무대공방의 역할은 교육상의 목적 뿐만이 아니라 동시에 지역사회의 산업과 결부된 생산품, 혹은 그 원형(Prototype)을 제작, 제안해 가는 실험이나 생산공방으로 구성되어 있다는 점에서 교육기관으로서의 그때까지 볼 수 없었던 획기적

인 발상의 전환을 이룩했다고 할 수 있겠다. 주5)

그러나 앞장에서 서술한 공방의 형성과정을 통해서 나타나듯이 각 공방의 구성은 형태마이스터가 주도하는 실험적 조형교육의 범위에서 탈피하지 못하여 교육기관으로서의 바우하우스의 한계점을 노출하게 되었으며, 이러한 상황은 뉘른베르크 초기까지 이어지게 되었다.

이러한 상황에 즈음하여 바우하우스 학장에 취임한 한네스 마이어는 철저한 내부구조의 개혁을 단행, 1928년 1월에 몇주간에 걸쳐서 학생들이 참가한 가운데 토론회를 개최한 결과 - 기초교육의 확장, 학술과 예술의 이원화, 건축학부를 건축이론과와 건축과로 분리, 입학생에 대한 문호개방 - 등을 골자로 한 교육조직의 개편을 시행하게 되었다.

뒤이어 그해 11월 1일부로 공방의 조직개편에 관한 방침이 발표되었으며, 거기에 나타난 3가지 기본방침은 「경제성의 추구」, 「각 공방의 자치」, 「생산교육」으로 요약할 수 있으며 어느 공방이나 공방장, 기술주임(Werkmeister), 학생, 거기에다 학생신분으로 공방에서 하루 8시간 작업을 하는 조건으로 급여를 지불받고 수업료를 면제받는 조수로 구성되어 있었다.

이렇게 새롭게 정의 내려진 조수직은 당연히 공방작업의 효율화에 공헌하게 되었다. 가구와 금속공방에는 2명, 벽장식과 직물공방에는 각각 1명씩의 조수를 두었다. 특히 판매에 대한 수입이나 특허수입도 공방과 학생들에게 분배되었다. 이와같은 제도적 배려는 많은 학생들에게 학업을 계속하기 위한 경제적 기반을 마련하는데 큰 도움이 되었다.

이상과 같은 조직개편을 배경으로 1930년 1월 한네스마이어에 의해 바우하우스 조직계획도가 발표되었다. 이에 의하면 바우하우스 공방은 크게 4부분으로 구성되어 있다. 즉 염색과 고블랭직(gobelin)제작으로 이루어진 직물부(weberei), 인쇄, 조각, 사진으로 구성된 광고부(reklame), 금속, 가구, 벽화로 구성된 실내장식부(usbau), 건축이론과 건축사무소로 이루어진 건축부(baubauabteilung)의 4개분야내에 7개의 최소단위 작업방으로 구성된 전문 작업공방으로 조직화시킴으로써 작업효율성을 증대시키고자 하였다.

한편 인적구성으로서는 직물부와 사진공방에 각각 1명씩, 건축부에는 2명의 형태 마이스터가 담당하게 했고, 직물부, 인쇄공방, 금속공방, 가구공방, 벽화공방, 건축사무소에 각각 1명씩의 기술마이스터 혹은 현장감독을 배치시켰으며, 전문교사는 실내장식부에 2명, 건축사무소에 1명을 배속시켜 제품생산에 따른 제반조형교육, 작업과정 및 기술의 지도, 공방의 관리를 효과적으로 수행토록 하였다.

또한 공방에서는 생산과 직접 관계되는 실험, 실습 외에도 각 공방 특히 6단위의 이론수업과 자유회화강좌, 자유조각강좌 등을 개설하여 창작의욕을 고취시키는데 기여할 수 있도록 했다. (도표참조)

그러나 이것은 마이어 그 자신의 시점에서 비롯된 계획안에 그치고 실제로는 편성상에 다소의 변화가 있었을 뿐 뉘른베르크 초기와 같은 공방단위의 생산활동이 계속되고 있었다.

이러한 가운데 학생들은 공방작업의 특성상 생산에 따른 전문적

주5) 阿部公正, 世界デザイン史, 美術出版社, 1995, P82.

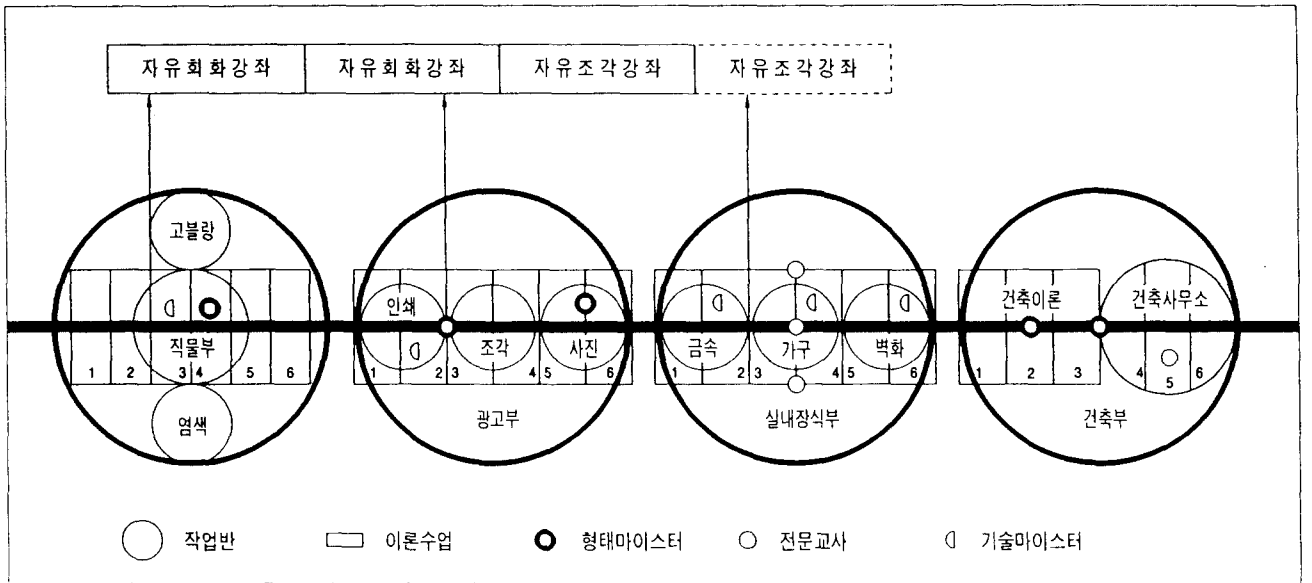


도표. Hannes Meyer, 1930년 바우하우스의 조직구성

기술을 지도하는 수공예마이스터(Hand Werkmeister)의 영향력 아래 있었어야 함에도 불구하고 조형의 형식, 원리를 지도하는 형태마이스터의 주도적인 지도아래 운영되는 모순을 지니고 있었으므로 현실적으로 공방활동 그 자체는 담당마이스터의 인적구성 요인에 따라 유동적인 결과를 가져올 수 밖에 없었다. 그후 몇사우 바우하우스 후기에 이르러서 요제프 알베르스, 마르셀 브로이어(Marcel Breuer), 요스트 슈미트(Joost Schmidt) 등, 바우하우스 출신의 젊은 마이스터들이 속속 공방의 지도를 맡게 되면서부터 공방조직의 강화와 더불어 공방의 생산활동도 비약적인 성과를 올리게 되었다.

이들 젊은 마이스터들은 여러가지 면에서 그들의 연로한 교수들과는 차이점이 있었다. 작업공방과 스튜디오에서도 가정에서와 마찬가지로 패쇄적인 성향이 적었고, 제품생산에 따른 실질적인 문제를 해결함에 있어서는 뚜렷한 대중적 적용성을 지님으로써 순수예술과 수공예사이의 필연적인 차이점이란 없음을 증명하였다. (주6)

또한 바우하우스 공방운영의 특징은 공업과 협동작업에 임하여 학생들이 경제문제와 밀접하게 접촉하도록 생산시스템을 구축한데 있었다. 즉 마이스터와 학생들은 그들의 아이디어를 시험할 수 있는 실제적인 작업을 통하여 제품의 원형을 제작했으며, 이러한 실제의 원형은 제품으로 개발되고 판매됨으로써 많은 재능있는 학생들에게 생활의 기반을 마련해 주었고 이는 결과적으로 공방의 지속적인 유지와 운영에 커다란 활력소로 작용했다.

3-2 공방의 조형활동 특성

A. 생산과 교육

바우하우스의 중심과제였던 수공예교육은 잇텐의 예비교육과정 가운데 공방에서의 공작실습을 통해 행해지고 있었지만 그 자체가 주요한 과제였던 것이 아니라 어디까지나 조형활동을 행하기 위한 기초적 감성과 지성, 상상력을 개발하는데 보다 우선적 의의를 두고 있었다.

공방에 있어서는 한발앞선 전문적인 공예교육, 더구나 실제의 생산활동과 결부된 실천적인 공예가의 양성이 바로 바우하우스 설립의 주된 취지였다. 그러나 바우하우스 발족당시에 있어서는 공방의 설비가 갖추어져 있지 않았기 때문에 수공예 교육은 거의 행해지지 못했다. 1920년 봄, 최초의 예비과정을 거친 학생들이 배출되기에 이르렀으나 그때까지도 학생들에게 공방실습을 경험할 기회가 주어지지 않았고 계속해서 잇텐에 의해 주어진 과제물을 대신하여 어려움을 극복하는데 급급했다.

그러나 바우하우스는 1920년 말에 이르러 도기공방, 가구공방, 스테인드글라스공방의 작업이 개시되면서 부터 공방의 조직적 운영을 위한 필요성을 절감하게 되었고, 이에따라 공방교육의 성과를 견지하면서 그로피우스와 마이스터 평의회는 개혁을 단행했다. 공방교육 가운데서 학생들은 재료를 필요이상 사용하는 반면에 성과가 오르지 않았기 때문에 1920년 10월의 마이스터 평의회에서는 잇텐의 예비교육을 반년간에 걸쳐서 필수적으로 이수케 하였으며 학기말 마이스터 평의회에 합격한 자만이 자신이 선택한 공방에 들어갈 수 있었다.

또한 공방작업을 수행하는 학생만을 대상으로 게오르그 뮐헤와 잇텐이 담당하는 필수과목의 형태수업이 실시되었으며, 또한 이론은 그로피우스가 맡고 아돌프마이어(Adolf Mayer)가 실시하는 제도수업이 새로이 신설되었다. 이와같은 교육과정의 설치는 형태수업과 공방수업을 긴밀하게 결부하기 위한 것이었다.

1920년대 10월에 마이스터 평의회가 결의한 2번째의 교육개혁도 성과를 가져왔다. 이제까지 각 공방마다 이를 담당하는 단 한명의 형태마이스터에 의존하여 자신의 구상을 끊임없이 발전시켜 나가야 했던 도제는, 평소에 형태마이스터와 수공예마이스터 양자에 의한 조형과 상담상대를 가지게 됨으로써 2개의 중심축을 지닌 교육모델이 확립되었다.

이러한 공방교육 형태에 의해 마이스터 한 사람에게 소속되어 있

주6) Frank Whitford, BAUHAUS, Conran Octopus, 1992, P178.

는 경우보다는 포괄적으로 배우는 것이 가능해졌고 수공예작업과 조형의 양면으로부터 연마된 제품구성이 실현될 수 있게 된 것이다. 이 당시까지만해도 공방교육을 수행함에 있어서 예술상의 문제를 극복할 수 있을 정도의 상상력을 지닌 직인(職人)도 없었을 뿐 아니라, 공방작업을 능숙하게 처리할 만한 기술력을 지닌 예술가도 없었기 때문에 각각의 특성을 통합하는 능력을 가진 새로운 세대를 먼저 교육할 필요가 있었던 것이다. 7)

바우하우스 초기의 거의 모든 공방은 잇텐의 영향하에 있었으며 뤼헤와 함께 그는 형태마이스터로 전 공방을 지도했다. 단지 예외는 파이닝거가 속해있었던 판화공방과 마르크스가 지도하는 도기공방 뿐이었다. 그러나 그 후 잇텐은 석조각부를 쉬렘머에게 맡기고 또한 뤼헤가 직물공방을, 클레는 제분부, 그로피우스는 가구공방의 형태교육을 담당했으며, 1922년 10월까지 금속과 스테인드글라스, 벽화공방이 잇텐의 지도하에 남아 있었지만 공방개혁의 결과 그의 영향력은 감소하게 되었다.

한편 공방교육에 있어서 생산활동을 촉진하기 위한 방안이 교육과정 가운데 모색되어져 상공업회의소(Handwerks Kammer)와의 사이에 도제(徒弟)제 계약을 맺는 것이 필수과목으로 도입되었고 또한 이 당시부터 바우하우스는 장래의 제품생산에 활용을 목적으로 학생들이 만든 우수한 디자인 제품을 사들이기 시작했다. 또한 이와 병행하여 학기마다 특별강의가 실시되었다. 문학자이며 출판업자였던 브루노 아틀러(Bruno Adler)와 당시 가장 진보적인 박물관장 한사람이었던 바이마르 주립박물관장 빌헬름 케홀러(Wilhelm Koehler)가 오랫동안 예술사 강의를 맡았다. 한편 해부학 강의도 개강되었으며, 반데 벨데 학교의 교사였던 도라 위비랄(Dora Wibiral)은 레터링, 무명화가인 폴 도브(Paul Dobe)는 자연물 묘상을 지도했다.

이렇게 하여 공방개혁은 착수로 부터 거의 2년이 지나면서 마침내 그로피우스가 바우하우스의 이상으로 실현하고자 했던 공방교육의 윤곽이 확실해지기 시작했으며, 이는 공방활동에 있어서의 실제적 생산효율성과 교육적 요인에 기인하고 있음을 시사한다.

1925년 3월부터 4월에 걸쳐 바우하우스가 뉘른베르크에 이전할 당시에는 마우아 거리에 있는 낡은 상가에 자리잡지 않으면 안되었다. 깨끗한 바이마르로 부터 오염된 공업도시 뉘른베르크에의 이전 함게한 학생은 극히 일부에 불과했으나 그 가운데 대부분은 우수한 재능을 지니고 있었다. 이곳에 옮겨와서는 바이마르시대와는 달리 스테인드글라스, 목조, 석조공방과 같이 경제성이 나쁜 공방은 폐지되었으며, 경제성은 있지만 단순히 복제만을 제작하는 판화인쇄부는 재설치 되지않고 그 대신 창조적 작업이 가능한 인쇄공방이 만들어졌다. 또한 목조 및 석조 공방은 조형공방으로써 소위 근대화가 이루어졌다. 이렇게 본다면 경제적 요인에 의한 결정과 교육적 요인에 의한 균형에 따라 공방의 존립여부가 판가름 되어졌던 것이다.

직업공방 가운데서 가장 큰 변혁이 일어난 것은 인쇄공방과 직물공방이었다. 헤르베르트 바이어(Herbert Bayer)가 통솔하고 있던 인쇄공방은 아주 새롭게 조직이 개편되고, 직물공방은 기술면에서 새로운 설비를 갖춘 군타 스텔츨(Gunta Stölzl)이 다른 어느 공방보다도 신속하게 철저한 교육과정을 만들어갔다. 더우기 이 두 공

방에서는 수공예가의 규범적인 직업상을 목표로 젊은 학생들을 교육했으며, 이때까지의 전통적 공예교육에서는 볼 수 없었던 체계적인 방법으로 일관하고 있었다.

1926년에 발표된 금속공방의 학습계획에는 전문교육과정에 대한 변경이 기록되어져 있다. 공방에는 실습공방과 실험, 혹은 모델 제작 공방으로 나뉘어져 있었으며, 실습공방에서 학생들은 경험이 풍부한 기술마이스터의 지도에 따라 작업을 하면서 금속의 다양한 가공법을 습득한다. 수업은 공업분야의 다양한 특수금속가공에 대한 부분을 고려하여 행해지며 실험과 모델제작공방, 즉 형태와 기술에 관한 전문교육은 보다 포괄적인 방법에 의해서 공방의 지도자와 마이스터, 그리고 특별한 과정에 따라서 행해진다.

실험과 모델제작공방의 구성원은 공예기술을 습득하는 가운데 연마된 소질을 통하여 창조적인 실험계획의 능력을 배양하고 나아가 공예와 공업생산을 위한 모델을 만들어 가도록 하였다. 8)

이에따라 바우하우스에서는 근대적인 인쇄물을 위한 새로운 공업 디자인이 탄생했을 뿐만 아니라 동시에 새로운 교육과정이 형성됨에 따라 새로운 직업이 완성되기 시작했다. 그것은 가장 넓은 의미로써 조형상 기술의 경계를 초월한 것이었다.

뉘른베르크 바우하우스 후기에 접어들면서 공방에 있어서 다시 한차례 교육개혁이 이루어지게 된다. 바이마르에서는 각 공방의 교육활동과 실험적 생산활동이 한명의 마이스터에 맡겨져 혼연일체로 진행되었으나, 이때부터는 각 공방을 그 기능에 따라 교육공방과 실험공방으로 분리한다는 것이 개혁의 주안점이 되었다. 이것은 바우하우스 전체에 과급된 "교육과 생산의 분리"라는 새로운 등향에 호응한 것으로서, 1929년 11월에 공시되어진 뉘른베르크 플랜에 의한 새로운 교육, 생산체제를 전망해 볼 필요가 있다.

여기에 따르면 교과는 크게 수공예교육과 형태교육으로 나뉘어지며, 교육과정은 최초로 2학기(1년)의 기초교육이 설치되어 수공예의 기초교육과 형태교육을 동시에 실시하고 이것을 수료하면 최종적으로 공방에의 입학이 허가되는 것이다.

제2단계로는 6학기간의 전문교육에 들어가며 이것이 전 교과과정의 중심이 된다. 여기서는 어떠한 특정 교육공방에서의 수공예교육과 보충적인 형태교육이 주어지며, 나아가 3학기간의 건축교육이 설치되어 있었다. 그런데 이 조형교육과정과 별도로 실천실험부가 설치되어 있어서 전문교육을 수료한 자에게 입부자격이 주어진다. 실천실험부에서는 특정의 실험공방에 따른 제품모델의 연구와 제작이 행해지며 1년이상 연수한 사람에게는 증서가 수여되었다. 이러한 커리큘럼에서 먼저 주목되는 것은 건축과정이 설치된 것이다. 이 과정에 의해 바우하우스는 창설시의 이념 - 건축을 중심으로 모든 조형분야를 종합한다. - 을 실현하기 위한 연수기관이 마침내 구비되어진 것이다. 특히 이 교과목은 그로피우스 자신이 교육지도를 담당하게 되었다.

그러나 가장 주목해야할 점은 기초교육 - 전문교육 - 건축교육이라는 조형 교육과정과 병행해서 실천실험부가 설치되어 졌는데

주7) Magdalena Droste, 앞에 든 책, P34.

주8) Sezon Museum of Art, 바우하우스 1919-1933, P123.

있으며, 이것과 관련해서 앞서 서술한 바와 같이 각 공방이 교육공방과 실험공방으로 분리되었던 것이다. 물론 실천실험부는 전문교육을 수료한 자에 한하며 기초교육과 전문교육은 바이마르 시대와 비교해서 거의 변화가 없었다.

그러나 소위 대학원의 마스터코스에 해당하는 과정에 건축교육과 실천실험부를 설치했다는 점은 바우하우스가 표방했던 전문적인 교육기관으로서의 성격을 명확히 함과 동시에 본격적인 생산사업체로서의 진로를 밝히는 것이기도 했다. 바우하우스는 이러한 교육의 혁신성을 바탕으로 모든 학생들은 공방에서 자유회화(freie malkasse), 자유조각(freie plastic) 등 창의적 조형능력의 확장을 위한 순수예술강좌와, 금속, 가구, 인쇄, 직물에 관련된 새로운 재료의 개발과 이용, 가공기술의 연마, 구성조합의 모색 등 실험적 시도에 의한 공업용 모델제작실습을 통하여 예술적 창조력과 기계시대의 적응력을 고취시킬 수 있었다. 더우기 바우하우스 공방에서의 이러한 수공작교육은 궁극적 목적으로서가 아니라 유일한 교육수단이었으며, 아울러 그 목적은 기계와 작업과정의 정확한 지식습득에 의하여 다가올 공업생산에 영향력을 지닌 디자이너를 양성하는 것이었다.

B. 생산을 위한 조형

전쟁 직후의 궁핍한 독일에 있어서 노동력부족과 배상금에 의해 허약해진 경제를 재건하는데 적지않은 시간이 소요될 것이라는 데 인식을 함께하고 있었으며, 그 가운데서도 수공업의 전통을 발전시키는 것이 경제적 기반을 마련함에 있어 유익함을 자각하게 된다.

따라서 그로피우스는 바우하우스의 확장이 된 이래 튜링겐의 수공업자 단체를 위해 힘을 기울였지만 대개의 경우 물이해에 부딪혀 커다란 효과를 거두지 못했다. 그러나 형식적이긴 하지만 공업과의 접촉은 일관되게 행해지고 있었으며, 더우기 학교에서의 생산활동을 전제로 창립된 바우하우스의 이념과 더불어 다른 학교와의 차별화를 도모한다는 점에 있어서 수공업기술의 연계는 필연적인 것이기도 했다.

바우하우스 창립 직후 학생들은 수공업기술을 연마하고 예비과정에서 배운 것을 실제의 제품에 응용하고자 했지만, 목표가 되는 명확한 과제가 주어지지 않았고 단지 종합예술로서의 건축을 목표로 한다는 하나의 명제에서 벗어나지 못하고 있었다. 그러나 예비교육을 마치고 2년이상 예술과 기술교육을 받은 학생들이 속속 배출됨에 따라 생산활동에 전념할 수 있게 되었고, 직인시험을 마친 유능한 학생들이 교내의 직인으로서 작업을 부여받고 또한 급료를 지급받게 되었으며 일정기간동안 공장에 파견되기도 했다.

반면에 공장으로부터 숙련공이 바우하우스공방에 와서 마이스터, 학생들과 함께 공업의 제반 요구사항에 관하여 토론할 수 있게 됨으로써 서로에게 영향을 주고, 그 결과 제작자와 소비자로부터 예술적 품질을 인정받는 우수한 제품이 태어날 수 있었다. 주10)

이러한 모범적, 전형적 제품을 생산하게 된 또다른 이유는 학교운영을 위한 자금조달에 있었다. 그로피우스는 이 학교를 장래에는 국가의 보조금에서 독립시키려고 생각하고 있었으며, 그 때문에 종래의 교육공방을 생산공방으로 전환하여 제품판매 수입을 증가시키

고자 하였다.

한편으로는 정치적, 경제적인 압력도 있었다. 정부는 1922년 6월, 바우하우스에 대해 생산공방 확대를 위한 용자를 승인했지만 거기에는 1923년에 대전시회를 개최해야 한다는 조건이 있었으므로 이 전시회를 위한 자재를 당시 생산단계에 접어든 공방에서 조달하려 했던 것이다. 더우기 1922년 9월이래 급속하게 진행되기 시작한 인플레이에서 마이스터와 직인, 도제들의 생활을 보장해 주기 위하여 경제성 중심으로 방향을 모색하지 않을 수 없었던 것이다.

일찍부터 그로피우스는 도자기의 대량생산을 가장 중요한 문제로 생각하고 있었다. 그 당시까지 도자기는 대부분 일품(一品)제작에 그치고 있었고, 기계에 의한 대량생산방법이 고려되지 않고 있었으므로 그로피우스는 도기공방의 형태마이스터인 마르크스에게 도자기를 대량생산 하도록 제안했다.

그러나 마르크스는 모든 공방의 추세가 대량생산화 되어가는 것에 반발하면서 <우리들은 바우하우스가 교육기관으로 존재하고 있음을 염두에 두지 않으면 안된다. 이 목적을 달성하기 위해서 제작실습을 행하는 것은 올바른 것이지만 결코 상업화를 목표로 해서는 안된다.>고 했으며, 수공예 마이스터 막스 크레한(Max Krehan)도 마찬가지로 생각을 가지고 있었다. 그러나 직인 가운데 테오도르 보글러(Theodor Bogler)와 오토 린디히(Otto Lindig)는 별다른 거부감 없이 공장측과 잘 타협해 나갔다. 이렇게 해서 1923년에 최초의 공장제작 도자기인 바우하우스 모델하우스의 부엌용 저장용기 시리즈가 만들어지게 된 것이다.

1923년의 라이프치히 전시회와 프랑크 프루트의 건본시장에서도 바우하우스 공방의 도자기 제작시범이 행해지게 되고, 1924년 슈트아웃가르트의 공장연맹전시회인 <형태전(Die Form)>에도 참가하여 성공을 거두게 됨으로써, 도자기 분야에 활발한 반응을 불러 일으키고 동시에 주문이 증가했다. 더우기 공장측은 처음부터 이에 관여하지 않았기 때문에 공방자체가 생산규모를 확대하거나 가공방법을 합리화해서 이 사태를 대처해 나가지 않으면 안되었으며, 그 결과 린디히와 보글러가 개발한 찻주전자형틀공법으로 대량생산되는 계기를 마련할 수 있었다.

보글러가 개발한 조합형의 찻주전자는 그 종류와 크기에 따라 다양한 시리즈의 형태(뚜껑과 손잡이의 변형)가 제작되었다. 몇개인이 형태가 다른 단순한 부품을 한정된 종류만 제작해 두었다가 그것을 조합해서 다양한 제품을 만들었다. 이것은 그로피우스가 주택을 통해 실천하고 있었던 공업디자인에 대한 사고방식을 도입한 것이지만, 실제로는 전부가 부품의 조합에 의해서 이루어진 것이 아니라 본체는 전체의 형을 형틀에 부어서 만들고 손잡이와 주둥이만을 일품제작하여 붙여서 만든 것이다. (사진1)

또한 직물도 그 당시 최고도로 공업화 되어진 섬유기술에 의해 제작되었으며 바우하우스의 목적에 이상적인 조건을 구비하고 있었다. 다른 공방에서와 마찬가지로 직물공방도 실습과 교육을 겸비한 방식을 취하면서 생산경영으로 전환하였다. 특히 게오르그 뤼헤는 이 과제에 성실하게 접근하여 1923년 10월에 <직물부분의 경제적

주9) L. Moholy-Nagy, The New Vision, david社, 1994, P44.

주10) W.Gropius, 藏田蘭忠 譯, 生活空間의創造, 彰國社, 1958, P15.

조직화를 위한 제언》을 제출하고, 이어서 1924년 3월에는 공방보고서를 통하여 생산공방을 완료했다고 보고하고 있다. 직물공방은 금속공방의 모델에 따라 학생들이 위탁주문작업에 종사하는 일이 많아졌고, 전시회와 견본시장견학의 영향으로 주문이 증가했으나 생산경영은 자재와 노동력의 부족으로 인해 지장을 받게되어 직물 생산 부문은 도기공방과 마찬가지로 곤란에 직면하게 되었다.

또한 직물생산기술과 지식이 부족했던 당시의 상황에서 가장 뛰어난 재능을 지닌 2명의 학생, 군타 스텔츨과 베니타 코흐오테(Benita Koch Otto)가 크레페스트 염색학교와 견직물학교에서 직조법과 재료에 대해 수업을 받고 바우하우스에 돌아오게 되면서부터 최초로 본격적인 직물생산 수업이 가능하게 되었다. 하지만 직물에 대한 기초지식과 체계가 결여되고 전통에 대해 전혀 알지 못했던 것이 오히려 이점으로 작용한 면도 적지 않았다.

학생들은 왕성한 실험정신으로 새로운 방법을 탐구하여 바이마르 시대의 바우하우스에서는 수많은 새로운 문양과 형태의 직물과 수공예 매듭작품이 생겨나게 되었다. 1921년 이전까지 실시된 잇텐의 예비과정을 통해 학생들은 원, 삼각형, 정방형 등 기본형과 기본색의 특성을 배우고 이를 수공예매듭과 직물작품에 응용해 왔으나, 1921년 겨울 이후 클레쉬 수업에서는 단순한 스트라이프 문양이 주류를 이루게 되면서부터 그때까지 구체적 대상을 표현하여 의미와 내용을 전달하고자 했던 타피스트리의 경향을 새로운 추상예술로서의 비구상무늬도 발전시켜 나가게 되었다. 이에 따라 쿠션, 모포, 머플러, 피아노덮개 등 다양한 생활용품으로 전과되어 갔다. (사진2)

한편 금속공방은 1920년이 되어서야 학생이 제품생산 작업을 의뢰받을 수 있었다. 그러나 이 공방에는 당초부터 수공예 마이스터가 없었고 1921년에 채용된 알프레드 코프카(Alfred Kopka)는 즉시 해고되었으며, 1922년 봄에 이르러서야 금속 세공사인 크리스찬 델(Christian Dell)이 임명되었다.

잇텐의 지도 아래서 만들어진 금속제품은 재털이, 촛대, 찻주전자 등을 비롯한 일상생활 용기류였으며 이들 용기는 원형과 구형을 기본으로 한 것이 대부분을 차지하고 있었으나 이들 중에는 유겐트 스타일(Jugendstil)의 명성을 떠올리게 하는 유연한 형태를 취한 것도 있었다.

바우하우스의 디자인에서 흔히 볼 수 있듯이 금속공법의 가장 우수한 작가였던 마리안네 브란트(Marianne Brandt)의 경우도 기본형(원, 구, 원통)이 조형을 고려함에 있어서 그 출발점이 되고 있음을 알 수 있다. (사진3)

이와 같이 제품에 따른 조형상의 문제해결을 기본형으로 부터 시작한다는 것은 오늘날의 견해로 본다면 매우 독단적인 발상으로 받아들여질 수 있다. 그러나 그 당시는 기계를 이용한 제작지식이 부족하였기 때문에, 이러한 기본형이 공업적으로 가장 간단히 제작될 수 있는 것으로 생각했을 것이다.

1923년 여름학기에는 모홀리나지가 잇텐의 후임으로 취임하면서부터 제품의 스타일과 과제의 경향이 변화했다. 모홀리는 새로운 소재에 대하여 개념치 않았으므로 원래 금속공방에서 전혀 사용하지 않았던 유리와 투명아크릴을 사용하여 실험적 작품을 시도하는 한편 특이한 금속을 조합해서 사용하거나 그때까지 비금속으로 취



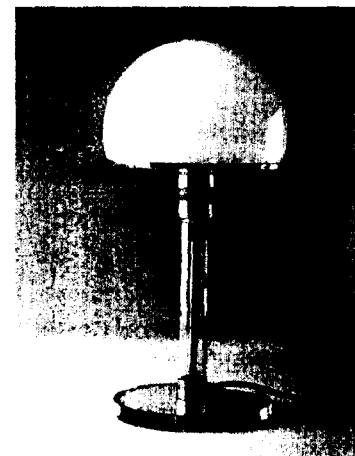
(사진1)테오도르 보글러(Theodor Bogler), 1923년작



(사진2)
군타 스텔츨
(Gunta Stözl), 1923.
Wood+인견, 직기로 제작



(사진3)
마리안네 브란트
(Marianne Brandt), 1924.
놋쇠에 일부 니켈도금 재털이



(사진4)
빌헬름 바겐펠트
(Wilhelm Wagenfeld), 1923.
초기 공업디자인의 가장 유명한 작품
으로 1982년 독일 굿디자인상 수상

급했던 새로운 재료의 사용을 제한하기도 했다.

특히 1923년에 뮌헨과 협력해서 제작한 가정용램프는 이제까지 전통적으로 귀금속의 범주에 속하지 못했던 조명기구를 금속공방에 끌어들이는데 성공하여 공방의 생산범위를 확대시켰으며, 그 다음 해 쥬커(K. J. Jucker)의 기본구상과 빌헬름 바겐펠트(Wilhelm Wagenfeld)의 마무리 작업을 통해 완성된 테이블램프는 형태에 있어서는 단순함을, 시간과 재료에 있어서는 최대한 절약함으로써 현대 조명기구 디자인의 전형(典型)을 보여주게 되었다. (사진4)

이 제품은 버팀기둥과 받침대가 금속과 유리로 된 2종류의 바리에이션이 제작되었으며, 바우하우스상회 주11)에 의해 성공적으로 보급, 판매 되었다. 마침내 1924년 부터 금속공방은 생산경영을 도입하여 주문의 일부는 분업으로 행해졌고, 1924년 6월에는 제품에 <MT8>과 같은 제조번호를 붙여서 생산경영의 합리화를 도모한 결과 적어도 43개 품목의 제품이 대량생산 가능한 상태로 되었으며, 그 가운데는 그릇, 포트, 홍차와 커피용기세트 등 일상생활 용기가 대부분을 차지하고 있었다.

한편 최초 공방의 하나였던 가구공방(Die möbelwerkstatt)은 재료의 연구, 규격가구의 제작, 주거성의 개량을 통해 건축과 주거의 새로운 가능성을 개척함으로써 사회적 목적에 봉사하고자 하는 경향으로 나아갔다.

따라서 가구제작과정의 초기에 조형분석이 행해지며 기본형태와 그 제반관계를 조형의 출발점으로 삼고자 했다. 즉 입방체의 형태와 종횡의 네모기둥의 위치, 관통하는 방법 등 가구의 경우 기본형태와 제기능의 관계가 시각적으로 표현되어진다. 이와같이 기능을 분석하고 그 성과를 구조적 형태로 반영시키는 방법은 최초의 표현주의시대 후에 만들어진 바우하우스 제품의 전형인 것이다.

기능분석 또는 재료분석의 목적은 시장에서 통용될 수 있는 틀(型)을 구성하는 것이며, 규격화는 이를 가장 효율적으로 가시화 하는 도구로서 이용되었기 때문에 하나의 가구가 규격화되기까지는 몇단계의 점진적인 과정을 거쳐 이루어졌다.

이 대표적인 예가 마르셀 브로이어(Marcel Breuer)에 의해 1922년 제작된 목재의자이다. 이 의자는 공장에서의 제작을 전제로 규격형으로 고안된 것으로 1917년에 제작된 리트벨트(Gerrit Thomas Rietveld)의 가구가 가져다 준 압도적인 영향을 받았다고 볼 수 있으나 바우하우스 가구가 지닌 괄목할 만한 점은 형태의 주안점이 얼마나 쾌적하게 앉을 수 있느냐 하는 기능적인 고려를 바탕으로 가장 단순한 구조로써 유기적으로 결부시킨데 있었다.

나아가 마르셀 브로이어가 이룩한 조형의 혁신성은 의자라는 한정된 구조와 형태의 한계를 극복하고 복합적인 재료의 결합에서 생겨나는 탄력적인 기능의 창조를 통하여 주거공간의 경제적 활용이라는 가구의 합목적적인 지향점을 제시한데 그 의의가 있다. (사진5)

이상에서 서술한 바와 같이 기본형태와 기본색의 적용은 바우하우스 제품조형에 있어서 공동된 원칙과 같은 것이어서 화가, 조각가, 건축가, 디자이너 사이에 일치된 도입요소였으며 학생은 형태수업에 의해 거기에 익숙해져 있었다.

그러나 당시의 선진적 공업생산이 취하고 있었던 형식은 유리나 철등 채산성이 높고 대량생산이 가능한 소재의 이용과, 제작이 간

단한 반제품의 조합, 공구와 기계의 사용에 있어서 기계적인 작동 원리의 숙련을 의미하고 있었다. 이러한 관점에서 본다면 바우하우스가 선(線)적 가공에 의존하고 기술을 바탕으로 한 형태, 그리고 기하학적인 기본형태를 사용하고 있었다는 점에서는 구성주의가 확립한 기계주의의 기초적 수준에 머무르고 있었다. 주12) 아울러 바우하우스 조형접근방법의 특성이 가장 단순한 형으로부터의 자나 찻주전자, 건물 등 인간생활과 밀접한 제품의 모델창조에 있었으나, 이러한 방식은 대부분의 디자인을 금방 유행에서 멀어지게 하여 결과적으로는 소비자의 구매의욕을 상실케하는 요인이 되었다.

한네스 마이어가 학장이 된 1928년 이래 마침내 형태수업이 생산에 따른 조형상의 문제해결의 가능성이 있음을 인식하게 되었다. 기본형과 기본색이 형태를 발견하기 위한 최초의 출발점이 된 것과 마찬가지로 당연히 학생들은 기능에 관해서도 문제를 제기하기에 이르른 것이다. 한네스 마이어는 1928년과 1930년 2차례에 걸친 공방의 조직개편을 통하여 모든 공방이 철저히 생산과 기능의 합목적성을 실현하도록 공방의 생산시스템을 재편성하게 되었으며, 이러한 과정에서 실내장식부에 통합된 가구, 금속, 벽장식 공방은 그 중심적 역할을 담당하게 되었다. 가구에 있어서는 경제적 효율성이 높은 반면 유연성이 있는 합판이 중심적 소재로 이용되었고 테이블과 의자다리의 구조를 변경함으로써 경비감효과와 더불어 가구가 경량화되면서 분해, 조립이 가능한 형태로 발전하였다. (사진6)

더우기 가구공방의 가장 중요한 업적의 하나는 1929년에 완성한 민중주택(Volkswohnung)이다. 민중주택을 공장생산을 통해 생산되는 제품과 같은 표준제품으로 만들어 갔다는 점에서 사회가

주11) 바우하우스의 생활활동을 원활하게 하기 위하여 그로피우스가 개교와 동시에 설립한 제품판매 유통회사. 자본금 2만마르크, 대표지배인은 발터 허스 박사였다.

주12) Sezon Museum of Art, 앞에 든 책, P380.



(사진5) 마르셀 브로이어 (Marcel Breuer), 1927. 겹어서 쌓을 수 있는 클럼용 의자



(사진6) 구스타프 핫센프루그 (Gustav Hassenpflug), 1928. 겹는테이블

요구하는 조형이 실현되었던 것이다.

한편 금속공방은 1928년 여름학기에 조명기구 회사인 슈빈샤 & 그레브社를 선두로 켈팅 & 마티젠(Körting and Mathiesen)社와의 계약체결을 통해 표준램프, 탁상용 스탠드, 테이블램프가 제작됨으로써 이러한 조명기구를 몇가지 표준형으로 재통합하는데 기여하였다.

또한 벽장식공방의 최대의 업적은 바우하우스 벽지를 개발한데 있다. 이 벽지는 하노퍼 라슈(Rasch)社가 1930년에 최초로 발매하여 그 특허 수입은 바우하우스의 극히 중요한 수입원천이 되었을 뿐만 아니라, 문양이 없는 단색벽지로서는 최초의 것이었으며 상업적으로도 큰 성공을 거두었다.

이상과 같이 한네스 마이어의 공방개혁 결과로 나타난 바우하우스 제품은 초기의 형태중심의 조형접근 방식에서 벗어나 보다 철저히 기능주의 방향으로 나아가게 되었으며, 아울러 경제적 효율성을 모색하는 과정에서 기업과의 생산협력 체제를 통한 표준형 제품의 개발과 생산에 주력하게 되었다.

맺는말



바우하우스운동은 하나의 디자인관이 전제되어 일관성있게 진행되었다기 보다는 소위 근대와 반근대의 끊임없는 갈등 속에서도 구성원들의 일관된 삶의 방식을 통하여 추구된 조형작업의 부산물이라 할 수 있다.

따라서 현대디자인의 근원을 형성하는데 기여했던 바우하우스 교육의 모든 기구는 학생이 일체의 내적, 외적 곤란을 극복하는 시점에서의 실제문제와 관계있는 교육가치를 실현하고자 했으며, 교육과 생산이 하나의 시스템속에서 가장 효율적으로 운영될 수 있는 최소단위로서의 작업공방이 필연적으로 생겨나게 된 것이다.

공방작업은 그 이전의 예술적 수공업과의 관계를 단절시키고 전문화로 나아가게 했다. 이와같은 전문화에 있어서도 예술적인 것이 유일한 가치로써 존재할수 없게 되었으며 지극히 실용적인 형태로써 조합되었다.

바우하우스의 실험 및 모델제작 공방, 즉 형태와 기술에 관한 전문교육은 마이스터의 철저한 지도아래 새로운 재료의 개발과 구성방법, 도구와 기계의 사용 등 보다 포괄적인 방법을 통해 이루어지고 있었으며, 이들의 점층적이고 다면적인 교수법은 학생을 자신의 능력에 가장 적합한 일에 전념시킬 수 있게 하였다.

이들 공방의 구성원은 공예기술의 습득에 의해 연마된 소질을 통하여 창조적으로 실험, 실현하는 능력을 갖추게 되었고 나아가 생산업체와의 긴밀한 협동작업을 통하여 공업생산을 위한 일상생활용품의 규격화, 표준화로 발전시키고자 하였다.

바우하우스 공방작업의 가장 본질적인 점은 시간이 지나면서 모든 제품이 균질성을 나타낸다고 하는 사실이며, 이것은 다양각색의 인격과 개성의 협력을 바탕으로 삼아 의식적으로 발달된 공동체 정신의 결과로서 나타난 것이었다. 또한 이 균질성은 의견상에 나타난 양식적인 세세한 면에 있는 것이 아니라 사물을 간결하고 충실하게, 한편으로는 본질적인 법칙에 응해서 만들어내려는 노력에 기

초하고 있다. 따라서 바우하우스 제품의 원형은 유행적인 것이 아니라 예술, 기술, 경제에 따른 형태부여라는 점에서 수많은 사고와 심사숙고를 거친 공방작업과정의 결정체라고 볼 수 있다.

참고문헌

- 길리언 네일러, 바우하우스, 신도출판사, 1993.
- 金潤洙, 바우하우스, 美進社, 1978.
- 리오넬 리하르트, 바우하우스, 悅話堂, 1993.
- 利光 功, 바우하우스-歴史と理念, 美術出版社, 1970.
- 宮脇 理, 디자인教育 다이내믹스, 建帛社, 1993.
- 武蔵野美術大學編, 디자인と知の變革, 武蔵野美術大學出版部, 1994.
- 山脇道子, 바우하우스와 茶の湯, 新潮社, 1995.
- L. Moholy Nagy, 繪畫,寫眞,映畫, 中央公論美術出版, 1993.
-, The NewVision, david社, 1994.
- Magdalena droste, bauhaus, Benedikt taschen出版, 1992.
- Misawa homes, Bauhaus Collection, misawahome研究所, 1991.
- Hans M. Wingler, BAUHAUS, 造形社, 1969.
- Paul Klee, 造形理論ノート, 美術公論社, 1988.
-, 教育スケッチブック, 中央公論美術出版, 1991.
- Walter Gropius, 生活空間の創造, 彰國社, 1958.
- Frank Whitford, BAUHAUS, Tames and Hudson, 1991.
-, THE BAUHAUS, Conran Octopus, 1992.
- Ides et Calendes, Paul Klee et le Bauhaus, Cosmopress, 1981.
- Lindsay and Peter Vergo, KANDINSKY, DA CAPO PRESS, 1994.
- Richard Kostelanetz, MOHOLY-NAGY, DA CAPO PRESS, 1991.