제1강
모더니즘 미술

19세기 말에 시작된 현대 미술(modern art)은 새로운 미술 이념과 새로운 미술 양식을 통해서 기존의 가치 체계에 도전하였다. 20세기 중반까지의 현대 미술은 원시주의, 정신성, 기술, 비합리적인 것 및 무의식이라는 네 가지 요소들에 의해서 규정될 수 있다. 우리는 현대 미술을 규정하는 네 가지 요소들 중에서 순수성/정신성을 강조하고자 한다. 회화에 있어서 모더니즘 미술가들은 조형적인 요소와 건축적인 요소를 회화로부터 제거시키려 시도했다. 말하자면 모더니즘 회화는 명암과 원근법을 회화로부터 의식적으로 배제함으로써 입체와 3차원적인 깊이를 그려 만드는 것을 거부했던 것이다. 이것은 곧 모더니즘 회화가 순수한 평면성(flatness)을 추구했다는 것을 의미한다. 우리는 현대 미술을 규정하는 네 가지 요소들 중에서 정신성(순수성), 기술, 비합리적인 것 및 무의식을 차례대로 살펴보게 될 것이다

1. 순수성: 탈-모방 예술적 혁명으로서의 대상 파괴

그린버그(Clement Greenburg)도 제들마이어(Hans Sedlmayr)와 마찬가지로, 현대 미술이 순수성을 향해 나아갔고, 그 결과 평면성이나 매체성으로 귀결되었다고 주장한다. 그에 의하면 이러한 현대 미술의 순수성은 자기지시적이고 자족적인 특성을 의미한다. 그런데 현대 미술의 이러한 자기지시성과 자족성에 대한 추구는 미술로부터 다른 예술 분야들의 요소들을 제거하거나 배제하려는 시도를 뜻하는데, 이러한 제거나 배제를 성취하기 위한 방법은 '매체의 특수성'으로 나아가는 것이다. 미술에서 매체란 작품을 지지하는 캔버스나 재료를 가리키는데, 그린버그는 회화예술의 매체가 지니는 가장 고유하고 독자적인 특성이 '평면성'(flatness)이라고 말한다.(Greenberg, "Modern Painting", in *Clement Greenberg: Collected Essays and Criticism, Modernism with a Vengeance, vol. 4*, O'Brian, John(Editor), Univ. of Chicago Pressm 1986, p. 87 참조.) 그린버그에 의하면, 회화예술의 평면성에 대한 자각은 쿠르베와 마네에서 시작하는데, 이러한 자각은 스틸(Clyfford Still), 로드코(Mark Rothko), 뉴먼(Barnett Newman) 같은 작가들에 이르러 그 절정에 도달했다.("American Type-Painting", in *Clement Greenberg: Collected Essays and Criticism, Modernism with a Vengeance, vol. 3*, p. 217-235 참조.)

1.1. 인상주의(impressionnisme)

(그림 1): 모네(Claude Monet), <해돋이, 인상(impression, soleil levant)>(1872)

마네(Edouard Manet)는 쿠르베(Gustave Courbet)의 사실주의를 계승하여 발전시키는 가운데 인상주의를 개척하였다. 마네가 주목한 것은 회화만의 고유한 사실성, 즉 오직 회화만이 갖고 있는 고유한 특성으로서의 평면성이었다.

(그림 2): 마네, <Olympia>(1863)

(그림 3): 티치아노(Tiziano Vecellio), <우르비노의 비너스>

마네를 비롯해서 바지유(Frédéric Bazille), 모네(Claude Monet), 드가(Edgar de Gas), 피사로(Camille Pissarro) 등과 같은 인상주의 화가들은 회화의 2차원의 평면을 마치 3차원적인

것처럼 보이게 하기 위해 서양회화가 전통적으로 사용하던 기법들인 명암법과 원근법을 의도적으로 배제하고 단지 색채로만 덮인 평면을 탐구했다. 평면성에 대한 탐구와 더불어 인상주의 화가들은 외부의 대상을 거울처럼 재현하는 회화적 전통과 단절한다.

(그림 4): 모네, <생 라자르 역>(1877)

고갱(Paul Gauguin)이나 고흐(Vincent van Gogh), 그리고 세잔(Paul Cézanne)과 같은 후기인상주의 화가들은 외부 대상의 재현보다는 화가 자신의 내면에 관심을 가졌다. 이들의 주관적 느낌이나 정서에 대한 탐구는 결국 인상주의 화가들이 주창했었던 회화라는 매체의 독자성이라는 문제, 즉 평면성의 문제로 수렴된다.

1.2. 입체주의(cubisme)

입체주의의 시작을 알리는 그림은 피카소(Pablo Ruiz y Picasso)의 <아비뇽의 처녀들>(1907)이라고 할 수 있다.

(그림 5): 피카소, <아비뇽의 처녀들>(1907)

(그림 6): 세잔, <텐트 앞의 욕녀들>(1883-1885)

(그림 7): <아비뇽의 처녀들>에서 오른쪽에 서있는 여인의 얼굴 확대 및 아프리카 전통 마스크

<아비뇽의 처녀들>이 20세기 회화의 원형으로 생각되는 이유는 그 급진적인 반-재현성에 기인한다고 볼 수 있을 것이다. 이 그림의 인물들은 기하학적 단면으로 분해되고 있으며, 공간은 더 이상 배경으로서의 부차적 역할을 맡고 있는 것이 아니라 형태로써 제시되고 있다. 그런데 공간이 제시하는 형태 역시 인물들과 마찬가지로 기하학적 단면들로 분해되어있다. 그리고 인물과 공간의 이러한 분해 및 상호 침투는 재현의 원칙을 교란시키는 것이다. 또한 이 그림은 전통적인 원근법적 시각을 배제하고 여러 개의 시점이 한 화폭 위에 공존하는 다시점(복수 시점)을 도입한다. 그런데, 다시점 역시 대상을 사실적으로 모방하는 것을 방해하는 가운데 대상의 파괴에 기여한다. 요컨대, <아비뇽의 처녀들>이 나타내는 공간과 형태들은 현실을 정확하게 모방해야 한다는 회화의 재현 원칙을 거부하고 있는 것이다.

1909년경부터 피카소와 브라크(Georges Braque)는 실재의 참된 모습을 포착하기 위한 탐구를 시작한다. 이들은 현실의 모방이라는 회화의 전통적 이념으로부터 벗어나야만 한다는 공통된 확신을 가지고 분석적 입체주의(cubisme analytique)라 불리는 시기의 작품들을 만들었다. 이 시기의 작품들을 특징짓는 세 가지 요소는 (1) 형태의 분해, (2) 원근법의 배제, 그리고 (3) 공간의 물질화 내지는 공간의 형태화이다.

(1) 형태의 분해와 회화의 실재성: 이 시기에 피카소와 브라크는 형태를 분해시켜 화폭 위에 배치한다. 그런데 이들이 형태를 분해시키는 가운데 추구했던 것은 회화(만)의 질서였다. 회화(만)의 질서를 구하는 가운데 입체주의자들은 회화가 자연이라는 실재의 한갓 재현이 아니라 그 자체로서 또 다른 하나의 실재라는 것을 보여주고자 하였다.

(그림 8): 브라크, <레스타크의 집>(1908)

(2) 원근법의 배제와 다시점: 브라크의 <레스타크의 집>에서 볼 수 있듯이 입체주의자들은 원

근법을 파괴한다. 그런데 원근법의 파괴는 공간에 대한 새로운 접근 방식을 가능하게 하였다. 즉 다시점을 화면에 재구성함으로써 입체주의자들은 회화를 원근법적 공간으로부터 해방시킨다. 사물은 관찰자가 보는 위치와 각도에 다라 각기 다르게 보인다. 그런데 원근법은 이렇게 다양한 사물의 모습을 한 시점에서 한쪽 눈만으로 관찰된 사물의 정면 모습으로 단순화시킨다. 입체주의자들은 다시점적으로 화폭을 구성함으로써 사물을 오직 하나의 시점에만 고정시키는 원근법에 대하여 이의를 제기한다.

(그림 9): 피카소, <페르낭드>(1909)

(3) 공간의 물질화 혹은 형태화: 브라크의 <레스타크의 집>에서 공간은 물질화 또는 형태화되어있다. 그려진 형태들은 상호 간에 침투하면서 공간에 형태를 부여하는 것이다.

(그림 10): 피카소, <앙브루아즈 볼라르의 초상>(1910)

정리해보자면, 입체주의자들은 원근법 및 대상의 재현을 배제하는 가운데 사물과 배경(공간) 간의 경계를 무너뜨리고 그 형태들을 다시 점적으로 분해해서 화폭 위에 재구성하였다.

(그림 11):브라크, <만돌린과 여인>(1910)

(그림 12): 피카소, <만돌린을 든 소녀>(1910)

(그림 13); 브라크, <술병과 생선들>(1910)

(그림 14), 피카소, <화장대>(1910)

2. 기술

페터 뷔르거는 예술과 삶 간의 연결고리를 유지하려는 경향, 즉 예술이 삶과의 실제적인 연관관계로부터 단절되어 따로 떨어지는 것을 지양하려는 경향을 가리켜 20세기 초 역사적 아방가르드 미술의 가장 중요한 특징이라고 지적하였다.(Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974, p. 49 참조.) 그런데 세계의 변화나 삶의 변화에 참여하는 것은 예술의 자율성을 부정하는 것을 의미한다. 어떻게 보면, 예술가들은 예술의 자율화 과정이 완수된 순간에 예술의 자율성을 부정하는 역설적인 행동을 한 것이나 다름없는 것이다. 모더니즘 미술사 속에서 예술로 삶을 변화시키는 시도는 다양한 방식으로 수행되었는데, 우리는 여기서 이러한 시도들 중 현대 과학기술과 결부된 사조들에 초점을 맞춰보고자 한다 .

2.1. 미래주의(futurisme))

<미래주의 선언>(1901)에서 마리네티(Filippo Tommaso Marinetti)는 과거의 낡은 예술을 부정하면서 현대 과학기술 문명의 상징인 기계, 속도, 힘, 에너지 등을 찬양한다. 그는 선언문에서 다음과 같이 주장한다:

“우리는 세계의 광채가 새로운 아름다움 즉 속도의 아름다움으로 풍부해졌음을 선언한다. 폭발하는 듯한 숨을 몰아쉬는 뱀과도 같은 두꺼운 파이프로 뒤 트렁트가 장식된 경주용 자동차... 쏟아지는 총탄들 위로 달리는 것처럼 보이는 윙윙대는 자동차가 ‘사모트라케의 니케’보다 더 아름답다.”(Filippo Tommaso Marinetti, <Le manifeste du futurisme>, http://zinclafriche.org/mef/?page_id=386)

선언문에서 마리네티는 속도에대한 지대한 관심을 표명하는데, 여기서 우리는 속도에 대한 미래주의자들의 관심을 엿볼 수 있다. 속도에 대한 미래주의자들의 관심은 보초니(Umberto Boccioni)의 <자전거 타는 사람>에서 잘 드러난다.

(그림 15): 보초니(Umberto Boccioni)의 <자전거 타는 사람>

(그림 16): 보초니의 스케치

<미래주의 화가 선언>(1910)에서 보초니는 운동의 역동성에서 유래하는 시각적 복수성에 관하여 언급한다:

"모든 것이 움직이고, 모든 것이 달리고, 모든 것이 빠른 속도로 돈다. 하나의 형상은 우리 앞에서 절대로 정지해 있지 않으며, 항상 끊임없이 나타났다가 사라지곤 한다. 망막에 비친 영상의 지속성을 통해 운동 중의 사물은 그것이 통과하는 공간 속에서 진동처럼 서로 연속함으로써 복수화되고 왜곡된다. 이렇게 해서 달리는 말은 네 다리를 안 가진 것이 된다. 다리는 20개가 되고, 운동 형태는 삼각형이 된다. (.....) 가끔 길에서 만나 이야기하는 사람의 뺨에서 멀리 지나가는 말을 보기도 한다. 우리 몸이 안락의자 속으로 들어가고 안락의자가 우리 속으로 들어오기도 한다. 마찬가지로 집들 사이를 달리는 전차가 집들 속으로 들어오면서 이번에는 집들이 전차 속으로 공격해 들어가 그것과 하나가 된다. 우리는 생을 다시 시작하고자 한다. 오늘날의 과학이 과거를 부정해야 한다는 사실은 우리 시대의 물질적 요구에 부합하는 것이다. 같은 식으로 예술은 그 과거를 부정함으로써 우리 시대의 지적인 요구에 응하지 않으면 안 된다." (니코스 스탠코스 엮음, <현대미술의 개념>, 성완경, 김안례 옮김, 문예출판사, 2014(제1판 1994), p. 151-152에서 재인용.)

(그림 17): 발라(Balla)의 <가죽 끈에 끌려가는 강아지의 역동성>(1912)

(그림 18, 19, 20): 머이브리지(Eadweard J. Muybridge)의 사진들

(그림 21): 보초니, <일어나는 도시>(1910)

운동의 역동성을 표현하려는 보초니의 노력은 <공간 속에서의 연속성의 특이한 형태>(1913)와 <공간 속에서의 병의 전개>(1912)에서 잘 나타난다.

(그림 22): 보초니, <공간 속에서의 연속성의 특이한 형태>(1913)

(그림 23): 보초니, <공간 속에서의 병의 전개>(1912)

2.2. 구축주의(constructivisme)

러시아에서 모더니즘 미술 또는 아방가르드 미술은 1907년경에 형성되기 시작했다. 러시아 미술가들은 입체주의와 미래주의의 영향을 받아서 입체-미래주의(cubo-futurisme)를 탄생시켰는데, 이를 발단으로 해서 구축주의가 탄생하게 된다. 타틀린(Vladimir Evgrafovich Tatlin)을 필두로 한 구축주의자들은 예술이 현실에 참여하길 원했는데, 그들의 목표는 단지 예술작품을 '구성(composition)'하는 것을 뛰어 넘어서 인민의 삶에 필요한 것들을 '구축(construction)'하는 것이었다. 구축을 목표로 하는 구축자의자들의 작품은 주로 실제 공간을 점유하는 물질성이 강조된 작품 내지는 실용적이고 기능적인 구조물로 제작되었고, 포토몽타주처럼 평면적인 작품들의 경우에도 역시 건물이나 도시계획의 도면과 같은 실용적인 형태를 취하였다.

(그림 24, 25): 클루치스(Gustav Klutsis), <라디오 연설자를 위한 디자인>(1922)
(그림 26, 27): 나탄 알트만(Nathan Altman), <겨울 궁정 앞 광장에서 열릴 축제 장식을 위한 스케치>(1918)
(그림 28): 리시츠키(El Lissitzky), <레닌을 위한 연설대>(1920)
(그림 29): 리시츠키, <붉은 쐐기로 하얀 것들을 때려라>(1920)

한편, 구축주의자들은 일상용품들을 산업적으로 생산하기 위해 필요한 모델을 제작하는 것이 새로운 사회주의를 만드는 일에 적극적으로 참여하는 것이라고 생각했다. 산업에 관심을 기울이는 가운데, 구축주의자들은 창조성, 영감, 천재 등의 예술가에 대한 신화적 개념으로부터 벗어나 예술가를 사물의 발명가, 건설가, 형식을 가지고 작업하는 기술자 등으로 보다 건조하게 규정했다. 구축주의의 새 이념이었던 '생산주의'의 대표자이자 기술자-예술가였던 롯첸코(Alexander Rodtschenko)는 구축주의의 산업적 창작을 '삶을 유기적으로 조직하는' 창작이라고 보았는데, 그의 <노동자 클럽의 독서실>(1924-1925)이 이러한 창작의 한 예이다.
(그림 30): 롯첸코, <노동자 클럽의 독서실>(1924-1925)
(그림 31, 32): 롯첸코, 그 외의 다른 작품들

인민의 삶에 필요한 것들을 구축함으로써 새로운 사회주의적 삶에 적극적으로 참여하고자 했던 구축주의자들은 창작에 있어서 과학과 기술을 중시했으며, 따라서 과학의 합리성과 첨단 기술을 찬양하는 미래지향적인 경향을 나타내었다.

2.3, 바우하우스(Bauhaus)

바우하우스는 1919년에 설립된 종합예술학교이다. 바우하우스의 이념은 조각, 회화, 공예 등의 모든 예술의 분과들을 건축으로 통합시키는 총체예술 혹은 종합예술이다. 건축 그리고 미술과 수공업의 총체적인 조화는 모두 사회의 생산과정에 대한 참여를 의미한다. 원래 바우하우스는 산업에 적합한 미술 양식을 창조하기 위한 대안적 교육기관이었다. 이를 위해 요청되는 것은 공예(응용미술)와 미술(순수미술)의 화해 내지는 통일이었는데, 건축적 총체예술이라는 이념을 위해서도 공예가와 미술가들이 긴밀하게 협동해야만 했던 것이다. 1923년부터 바우하우스의 초대 교장이었던 그로피우스(Walter Gropius)는 '예술과 기술의 새로운 통일'을 내세우며, 바우하우스가 기술적인 부분에 주력할 것과 표준화를 추구할 것을 주창한다. 말하자면, 초기의 목표였던 예술과 수공예의 통일이 예술과 기술의 통일로 이행한 셈이다. 1925년에 바우하우스는 바이마르(Weimar)를 떠나 데사우(Dessau)로 이전하는데, 이 때 데사우시의 지원으로 바우하우스 건물을 신축하게 된다. 바로 이 데사우 시기(1925-1926)부터 그로피우스가 최고의 가치로 추구했던 '표준화(규격화)' 개념이 구체화되기 시작하는데, 표준화 개념은 진보된 기술과 예술 간의 통일이라는 목표와 밀접하게 연관된다.
(그림 33): 게오르크 무헤(Georg Muche)의 계획에 따라 세워진 호른의 주택(Haus am Horn)
(그림 34): 호른의 주택 평면도
(그림 35): 호른의 주택 주방
(그림 36): 호른의 주택 내부가구
(그림 37): 호른의 주택 내부가구