

## 바우하우스 연극공방과 연극의상에 관하여 - 슐렘머의 연극의상을 중심으로 -

우 주 형

인하대학교 의류디자인학전공 교수

### 요 약

바우하우스는 현대디자인사에 빼 놓을 수 없는 지대한 영향을 미친 독일의 디자인 학교이다. 설립 이념과 교수들의 디자인 및 교육철학은 현대 디자인의 큰 틀을 마련하였고 현대 디자인의 나아갈 방향을 제시하는 것이었다. 본 연구의 목적은 바우하우스 연극공방에서 제작된 연극과 그 의상들을 고찰함으로써 20세기 현대디자인 교육의 밑거름이 되었던 바우하우스 교수들이 생각했던 연극과 연극의상에 대한 개념을 고찰하고 바우하우스 연극공방에서 제작했던 연극의상의 의의와 그 영향을 밝히는 데 있다. 슐렘머가 이끈 바우하우스 연극 공방에서 추구했던 연극과 연극의상에 대해 고찰한 결과는 다음과 같다. 첫째, 바우하우스 연극공방은 건축을 대신하여 총체적 예술을 구현해 보고자 하는 바우하우스 인들에게 공동체의식과 창의성을 표출하는 장으로서의 역할을 하였다. 바우하우스 연극공방의 지도교수들 중 쉬레이어는 연극에 의해 신비적 공동체를 만들기 원했던 반면 슐렘머는 조형예술가로서 공간과 인체의 탐구에 의한 시각적인 축제의 장을 만들고자 했다. 둘째, 『삼화음 발레』에서의 슐렘머 연극의상은 기하학적 형태였고 댄스 시리즈에서는 인물들을 배경에 묻히게 하거나 인물들을 동일화시키기 위한 형태였다. 셋째, 슐렘머의 의상의 조형적 특성은 추상성, 단순성, 통일성, 과장성, 소재의 다양성으로 분석되었다. 넷째, 슐렘머의 바우하우스 연극의상이 가지는 의의를 살펴보면 연극의상에 새로운 개념을 적용시켜 연극의상이 연극 작품에 대한 부연적인 설명을 해 주는 부가적 요소가 아니라 연출에 있어 매우 필수적이고 중요한 요소가 되었을 뿐 아니라 일반적인 연극의상이 가지는 재현이나 상징이 아닌 연극의상의 새로운 방향을 제시했다는 것이었다. 다섯째, 슐렘머의 연극의상은 현대의상에 재료와 형태적 측면에서 폭넓게 영향을 미쳤음을 알 수 있다.

주제어: 바우하우스, 오스카 슐렘머(Oskar Schlemmer), 연극의상

## I. 서론

바우하우스는 현대디자인사에 빼 놓을 수 없는 지대한 영향을 미친 독일의 디자인 학교이다. 설립 이념과 교수들의 디자인 및 교육철학은 현대디자인 교육의 큰 틀을 마련하였고 그 작품들도 현대 디자인의 나아갈 방향을 제시하는 것이었다.

본 연구의 목적은 바우하우스 연극공방에서 제작된 연극과 그 의상들을 분석함으로써 20세기 현대디자인 교육의 밑거름이 되었던 바우하우스 교수들이 생각했던 연극과 연극의상에 대한 개념을 고찰하고 바우하우스 연극공방의 연극의상의 의의와 그 영향을 밝힘으로써 현대 패션에 미친 영향을 규명해 보는 것에 있다.

연극의상은 일반적으로 연극의 대본 및 연출자의 의도에 따라 표현된다. 바우하우스의 연극 공방은 두 명의 교수에 의해 지도되었는데, 두 교수의 연극작품과 의상을 비교해 볼 수 있겠으나 첫 번째 지도자인 로타 슈레이어(Lothar Schreyer)는 짧은 기간이 짧아 본격적으로 연극공방이 활성화되기 시작한 것은 오스카 슈렘머(Oskar Schlemmer)가 지도를 맡은 이후였으므로 주로 슈렘머의 연극작품과 연극의상에 대한 연구로 제한을 두도록 한다. 따라서 본 연구의 내용은 바우하우스의 설립과 교육, 연극공방과 슈렘머가 추구했던 연극과 연극 작품, 그 속의 연극의상에 대해 알아보고 그 형태적 의의 및 그 영향에 대해 고찰해 본다.

연구 방법은 바우하우스와 슈렘머에 관한 서적 및 논문들 위주의 문헌 연구로 진행되었다. 비록 연극의상으로밖에 찾아볼 수 없지만 바우하우스가 디자인 전 분야에 미친 영향을 고려해 볼 때 의상 분야에도 그 이념과 철학이 배어들었으리라 가정해 보며 의상 분야에 관한 바우하우스의 영향을 조망해 보고 사적인 의미를 찾는 것에 본 연구의 의의를 둔다.

## II. 이론적 배경

### 1. 연극 의상

#### 1) 연극의상의 개념

연극이란 희극 속의 글자로 나열된 상상의 개념들을 눈에 보이는, 손에 잡히는, 귀에 들리는 구체적인 무대 현실로 형상화시키는 창조 작업이다.<sup>1)</sup> 무대의상은 작품이 말하고 있는 사상 및 내용 등 보이지 않는 부분을 의상이라는 보이는 요소로 시각화하는 것으로, 극중 인물의 역할이나 성격을 정확하게 관객에게 전달하기 위해 연극가가 착용하는 의상을 말한다.<sup>2)</sup> 미셸 코뱅(Michél Corvin)(1991)은 저서 「연극대백과」에서 연극의상이란 다양한 수준의 상징을 허용하는, 배우의 신체에 걸치는, 연극적 구성의 시각요소의 집합체로 규정하고 있다.<sup>3)</sup> 이는 연극의상이 배우들이 입는 한 벌의 옷이나 분장이나 걸치장만이 아님을 의미한다. ‘의상’이란 단어에는 배우가 입는 ‘옷 한 벌’ 외에 마스크, 가발이나 가짜 수염, 장신구, 화장까지도 포함된다.

무대의상의 기원은 선사시대 무렵부터이지만 구체적인 의상은 기원전 5세기 경 그리스 공연에서 사용되었고, 무대에 섰을 때 그 이미지가 실제 인물보다 크고 과장되게 함으로써 더욱 인상적이고 감정적으로 보이기 위해서 풍부한 색상과 많은 장식을 부가시켜 무겁고 투박한 의상을 연출했다고 한다.<sup>4)</sup>

#### 2) 연극의상의 일반적 특성 및 역할

무대의상은 공연 예술에서 다른 무대 미술과 조화를 이뤄 무대의 극적인 효과를 상승시키며<sup>5)</sup> 움직이는 무대 장치로서 대본의 요구에 따라 극중 인물이 존재하는 시대와 장소, 지리적 위치, 사회적 경제적 신분, 환경, 성별, 직업, 심지어는 인물의 내면적 심리 상태까지도 고려되어야 하며 등장 인물간의 관계나 극중에서의 중요도와 분위기 등

을 표현한다.

또한 배우를 돋보이게 하고 배역을 맡은 배우들에게 최상의 효과를 줄 수 있는 정확한 선과 색채를 가져야 한다. 특히 표현에 초점을 두고 있어서 무대효과를 위주로 제작되고, 무대에서 표현되는 모든 것들은 조명 아래 먼 거리에서 보여지기 때문에 극적 효과를 얻기 위해서는 실제 의상보다는 단순화되고 과장되어야 한다.<sup>6)</sup> 모든 의상과 치장들은 연극 속 인물들의 나이, 성, 직업, 사회적 신분을 나타내야 하는 것처럼 연극의상의 일반적인 기능은 상징이다.

무대의상에는 추상적인 관념을 나타내고 상상하는 어떤 것을 구체화하여 분위기를 표현하는 특수 의상이 있고 현대 사실주의 작품들에서 많이 요구되는 현대 의상, 시대적 특성을 나타내어 표현하고자 하는 시대를 실루엣이나 당시의 특징적인 요소를 강조하여 그 시대의 정확한 인상을 주는 시대 의상이 있다.<sup>7)</sup> 서사적인 종류의 연극이라면 의상은 시대 및 장소, 주제를 나타내는 중요 요소이다. 그러나 연극은 현실을 그대로 재연하는 것은 아니므로 모든 세부적인 것 까지 똑같이 복제할 필요는 없다. 단지 배우에 의해 연기된 인물의 성격에 편하게 동일화 시켜야 한다. 현대극에서도 일상복을 피하는 것이 좋다.

무대의상은 다음과 같은 역할을 가진다. 첫째, 작품의 스타일과 분위기를 조성하여 주제와 사상을 암시하며, 둘째, 극중 인물에 대한 정보를 가져다주고, 셋째는 인물간의 관계를 나타내 준다. 넷째는 극의 시대성과 지역성을 확립시키고 마지막으로 미적인 측면 뿐 아니라 기능적인 면에서 배우가 입고 무대 위에서 동작을 하기에 지장을 주지 않고 효율적인 연기를 하도록 도와야 한다.<sup>8)</sup> 그러나 이는 일반적 개념의 연극의상에 해당될 뿐 바우하우스 연극 공방의 연극의상들은 이러한 연극의상의 일반적 이론과는 거리가 먼 작업이었다.

## 2. 바우하우스와 연극공방

### 1) 바우하우스의 설립

바우하우스는 베를린 출신의 건축가 발터 그로피우스(Walter Adolph Gropius)가 1916년에 「상공업을 위한 예술적 직업지도소로서의 교육기관에 대한 제안」을 발표하여 산업화 되어가는 당시 독일 사회에 새로운 교육이 필요함을 역설한 후<sup>9)</sup> 1919년 바이마르 미술아카데미와 미술공예학교를 통합하여 세운 디자인 학교이다.

“다 함께, 건축과 조각, 회화를 통일하고 언젠가는 많은 근로자의 손에서 하늘을 향한 새로운 신조의 결정이 상징처럼 솟아오르는 미래의 새로운 건축을 구상하고 실현하자”<sup>10)</sup>는 이 선언은 혁명적인 예술 교육을 위한 강령 이상으로 새로운 인간을 형성하고 예술로 재생된 사회의 근거를 마련하겠다는 의지의 표현이며, 그것에 이르기 위한 방법으로 건축의 지배 하에서의 총체예술의 개념을 격찬하고 있다.<sup>11)</sup> 바우하우스는 ‘바우휘테’라는 용어에서 비롯된 것으로, 고딕성당을 건축했던 중세의 장인집단을 이르는 말이다. 즉, 중세의 각 분야의 장인들이 협동 작업을 수행하여 고딕양식의 대성당을 완성했듯이 바우하우스도 모든 디자인 분야가 협력하여 하나의 총체예술을 달성할 수 있다는 데에서 출발한 것이다.<sup>12)</sup>

바우하우스는 1919년 바이마르에서 개교한 이후 여러 사회적 여건과 재정 문제등에 따라 뎃사우, 그리고 베를린으로, 변모를 거듭하며 지속되었다가 나치의 탄압과 재정의 악화로 1933년 해산되었다. 이후 그로피우스, 미스 반 데 로에, 모홀리 나기 등의 바우하우스 교수들은 미국으로 이주하여 1937년 시카고에 뉴바우하우스를 설립하여 그 정신을 계승하였다.

### 2) 바우하우스의 교육

바우하우스 교육과정의 가장 큰 특징은 예비교

육과 공방교육을 분리하여 실시하는 것이었다. 그로피우스는 조형예술의 모든 분야에 공통적인 법칙을 발견하는 것이 가능하다고 확신하여 기술자나 건축가가 아닌 조형적 언어의 구성요소에 대한 연구에 이미 전념하고 있던 화가들을 바우하우스 교수로 초빙하였다. 요하네스 이텐(Johannes Itten), 라즐로 모홀리 나기(Laszlo Moholy Nagy), 요제프 알베르(Josef Albers)가 예비 수업을 담당하였으며, 형태 수업은 바실리 칸딘스키(Wassily Kandinsky), 파울 클레(Paul Klee)가 지도하였다. 이 수업에서 조형 요소의 가능성, 구성 요소들의 분석, 연구로 학생들의 창조성을 자극시키고 조형적인 사고의 확장을 꾀하였다.

예비교육이라 불리는 기초교육은 재료, 형태, 질감, 구성 등에 관한 교육이었고, 공방교육은 예비교육을 토대로 대량생산을 위한 각 분야의 실질적인 기술과 효과적인 작업방식을 훈련하는 것이었다. 이 과정을 이수하면 예술과 기술을 통합하고 미적인 요소와 기술적인 문제를 해결할 수 있는 디자이너가 될 수 있도록 계획되었다. 바우하우스의 교육과정은 사회적인 여건과 기술의 발달, 대량생산 체계의 도입 등을 수용하고 새로운 체계로 변화하는 과정에서 차례에 걸쳐 개편이 이루어졌다.<sup>13)</sup> 설립 당시는 중세의 길드 조직과 도제 제도를 모방한 공방 체제를 형성하면서 수공예적 교육을 중요시했으나 1923년 그로피우스의 기획 전시 『예술과 기술-새로운 통일』 이후 바우하우스의 교육은 기계미학을 수용하고 ‘예술과 공업 기술의 통합’을 목표로 산업과의 연계를 강조하는 방향으로 전환하였다.

바우하우스에는 금속, 목조, 가구, 석조, 유리, 벽화, 인쇄, 도자, 텍스타일, 연극 공방 등이 설치되어 있었는데 매체와 재료에 대한 강조로 특정 소재에 능숙하게 할 수 있도록 하였다. 이러한 공방들은 교육과 함께 생산이 일어나는 현장으로 이는 공예와 산업 간의 간극을 메우려는 시도였

다.<sup>14)</sup> 바우하우스 디자인의 특징은 매우 간결한 형태와 기하학적인 모티프, 소재의 새로움을 들 수 있으며, 이들의 디자인은, 예를 들면 마르셀 브로이어(Marcel Breuer)와 미스 반 데로에(Mies Van der Rohe)의 의자 등은 아직도 생산이 되며 현대 디자인 운동의 전형으로 손꼽히고 있다.

### 3. 바우하우스 연극 공방

#### 1) 바우하우스 연극공방의 성격과 역할

바우하우스 연극공방은 바우하우스의 다른 공방들, 그리고 바우하우스 설립자인 그로피우스의 이상과 밀접히 관련이 있다. 그로피우스는 연극도 마치 건축에서처럼 개별 예술의 종합으로서 이해될 수 있다고 생각했기 때문이다.<sup>15)</sup> 연극공방 교수들의 활동은 따라서 바우하우스의 존립에 따라 변화를 겪게 된다.

연극공방은 바우하우스에서 다른 공방들보다 더 중심적인 역할을 하면서 학생들을 응집시켰다. 바우하우스에서 공동체 의식은 매우 중요시되었으며 연극공방이 생기기 전부터 크고 작은 축제들은 공동체 의식과 창의성을 표출하는 기회의 장으로 아주 중요하게 여겨졌다. 그로피우스는 공동체 정신이 더욱 함양되기를 원했고 이를 위해 1921년에 드디어 연극 분야를 지도하기 위해 쉬레이어를 영입했다. 이렇게 연극공방은 바우하우스의 다양한 축제들과 긴밀한 연관을 가지며 탄생하게 되었으며 이로 인해 공동체 의식도 더욱 강화되었다.

한편으로 연극공방은 바우하우스 초기 이상이 ‘건축의 보호아래 예술과 수공예의 총체적 종합 예술의 구현’이었음에도 불구하고 경제적 어려움으로 1927년까지 만들어지지 못했던 건축공방을 대신하는 역할도 하였다. 「바우하우스에서의 연극」의 저자 에릭 미쇼(Eric Michaud)(1978)에 따르면 연극공방의 교육적인 가능성(잠재력) 덕분에 이론과 실습의 어려운 협력의 특권이 있는 수련의

장소로서 연극 공방이 건축 공방을 대신하였다고 한다.<sup>16)</sup>

현실적으로 연극공방의 공연들은 모든 공방들의 협력 작업 없이는 가능할 수 없었다. 또한 어려운 경제적 상황으로 값비싼 재료를 사용할 수는 없었다. 결과적으로 연극공방은 일시적으로 다양한 예술 분야를 통합하는 역할을 담당하였다. 슐렘머는 이것이 그로피우스가 바우하우스에 이 공방을 설치하게 된 중요한 이유라고 생각했다.<sup>17)</sup>

## 2) 연극공방의 두 지도자

바우하우스 연극공방은 두 명의 교수에 의해 지도되었는데, 1921년 가을부터 1923년 봄까지 로다 슈레이어가 맡았으며 1923년 여름 이후 오스카 슐렘머에게 맡겨졌다. 그러나 1923년 여름 전시회 이후 많은 학생들이 참여하게 되었고 그해 10월이 되어서야 진정한 공방이 설립되었다. 슐렘머의 영향 아래 연극공방은 바우하우스의 정신적 지주가 되어 중요한 역할을 하게 되었다.

슈레이어는 바우하우스가 ‘표현주의의 성역’으로 생각하고 그의 연극관을 발전시키기 위해 바우하우스로 오게 되었으나 1년 반 만에 떠나게 되었다. 슐렘머는 슈레이어의 실패 이유를 그의 신비주의적 정신세계와 연극적이기보다는 너무 제의적인 형태가 바우하우스에서 어울리지 못했다고 분석하였다.<sup>18)</sup> 그는 바우하우스에서 4개의 작은 연극을 연출하였는데 그 제목은 『마리 노래』, 『바람의 춤』, 『독일용병의 춤』, 『달의 장난』이었다. 학생들과 함께 마스크를 쓰고 하는 연극이었으나 신비하고 제의적이던 이전 작업들과 연계된 것이었다. 1923년 초에 공연된 그의 작품 『달의 장난』은 실패였고 몇 달 후 그는 완전히 그만두었다. 슈레이어가 떠난 이후 슐렘머가 연극 공방을 맡게 되었고 바우하우스의 새로운 방향은 슐렘머의 생각과 일치했다.

## III. 슐렘머의 연극작품과 연극의상

### 1. 슐렘머의 연극철학

화가, 조각가, 연극인인 동시에 다른 여러 재능을 지닌 슐렘머는 바우하우스에서 초기에는 석조 공방 교수였다. 한편, 19세기 말 이후 연극 부흥을 바라는 모든 연극인들은 새로운 연극적 실험을 꾀하였다. 그들의 실험 연극은 연극에서의 공간과 시간의 부활과 탐색인 동시에 이미지와 신체에 대한 찬양을 위한 것이었다. 슐렘머 또한 그의 근본적 문제는 공간과 움직이는 육체 사이의 관계에 관한 것이었다. 그의 연극과 연극의상의 원칙은 늘 이 문제와 관련된 것이었다. 그는 두 상반된 요소인 자연의 인체와 추상의 공간을 양립, 조정시키는데 노력을 기울였다.

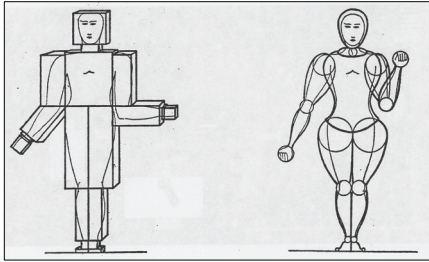
슐렘머에 의하면 연극의 역사는 신체 변형의 역사라 한다. 신체의 변형은 의상, 가장(假裝)에 의해 가능하다.<sup>19)</sup> 슐렘머는 자신의 논문 「인간과 인공인간」에서 무대의상의 컨셉에 따라 신체 변형의 4가지 기본적인 원칙들이 무엇인지 명시했다.

1) 주위를 둘러싸고 있는 입방체의 공간에 대한 법칙; 입방체 형태는 신체 형태 위에 옮겨 놓여진다; 머리, 가슴, 팔, 다리들은 입방체적인 구성으로 변형된다. 결과적으로 움직이는 건축물<그림 1>.

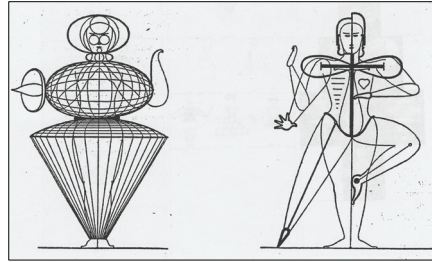
2) 공간에 관한 신체 기능 법칙; 이 법칙들은 신체형태의 정형화를 의미한다; 머리는 계란형, 가슴은 꽃병 형, 다리와 팔은 기둥 형, 관절은 구형. 결과는 꼭두각시(관절인형)<그림 1>.

3) 공간 내에서 인체 운동의 법칙; 공간의 방향, 교차, 회전의 형태들; 팽이, 달팽이, 나선형, 원반형. 결과는 기술적 유기체<그림 2>.

4) 신체 부분들의 상징화와 같은 형이상학적 표현 형태; 손과 벌어진 손가락의 별모양, 교차된 팔의 의미, 척추와 어깨를 십자가 형태; 게다가 2개의 머리, 여러 개의 사지, 형태들의 분해와 파괴.



<그림 1> 움직이는 건축물과 꼭두각시  
(출처: 'Oskar Schlemmer', 1982, p.225)



<그림 2> 기술적 유기체와 비 물질화  
(출처: 'Oskar Schlemmer', 1982, p.225)

결과는 비 물질화<그림 2>20)

또한 그는 이상적인 연극공간은 인간 육체의 크기에 의해 정해지는 건축적인 구조가 되어야 한다고 생각했다. 그는 공간과 신체의 이러한 개념으로 새로운 연극무용을 시도하길 원했고 바우하우스에서의 그의 연극은 이 원리에서 출발하여 완성되었다. 한스 피셴리(Hans Fischli)는 그의 지도교수였던 슐렘머의 이론을 '대사 대신 동작·표정 대신 마스크-인간 형상 대신 조각-음악 대신 리듬-무대배경막 대신 하나의 이미지'21)로 요약했다.

바우하우스에서 슐렘머의 첫 번째 연극작업은 로다 쉬레이어가 아직 연극 공방의 책임자로 있던 1922년 봄에 한 번 공연했던 『형상들의 방』이었다. 그 작품은 『기계적인 카바레』의 프로그램을 위해 1923년 재연되었다. 또한 1923년 바우하우스 주간에 『삼화음 발레』를, 이후 댄스 시리즈 공연으로 실험적인 연극을 시도하였다.

## 2. 슐렘머의 연극작품과 연극의상

슐렘머의 의상들은 바우하우스에서 제작의 시초가 되었다. 연극공방이 바우하우스 공동체의 중심 역할도 했으므로 바우하우스인들의 생각이 연극 작품에 그대로 담겨져 있다고 할 수 있다.

### 1) 삼화음 발레

『삼화음 발레』는 슐렘머의 가장 중요한 연극작

품이다. 이전에 부분적으로 공연된 적도 있었지만 『삼화음 발레』의 첫 번째 전체 공연은 1922년 슈투트가르트의 '랜드극장'에서 공연되었다. 이후 1923년 바우하우스 주간에 바이마르 국립극장에서, 그리고 1926년 도나우에칭엔(Donaueschingen) 음악 축제에서 공연되었다.

슐렘머는 연극에 관심을 가진 이후부터 발레와 판토마임에서 큰 가능성을 발견하고 새로운 개념인 '연극적 무용'의 개념으로 새로운 장치와 새로운 의상으로 새로운 무용작품을 만들고 싶어 했다. 연극적 무용은 대사가 없지만 모든 것을 완벽하게 표현할 수 있고, 또한 무언의 연극적 무용은 오페라나 연극이 따라갈 수 없는 표현의 필수적인 것들을 포함하고 있다고 생각했다. 슐렘머가 이러한 의미나 상징들을 주려고 시도했던 것은 바로 의상, 마스크, 분장이었다. 모든 의상, 분장, 가장, 변장들은 하나의 즐거움이었고 이러한 이유들로 슐렘머는 발레라는 장르를 택했던 것이다.

숫자 3은 슐렘머에게 매우 중요한 숫자이다. 『삼화음 발레』는 농담 분위기에서 진지한 분위기로 흐르는 세 부분으로 구성되어 있다. 첫 번째는 노란색의 무대로 아주 익살스럽고 우스꽝스러운 부분이며, 두 번째는 붉은색으로 꾸며진 무대에서 축제 분위기로 엄숙하고 성대하게 펼쳐졌다. 그리고 세 번째는 검정색의 무대에서 환상적이고 신비로운 분위기의 무대로 구성되었다. 세 명의 댄서들-남성2, 여성1명-이 차례로 18벌의 각기 다른 의상

을 입고 12개의 춤을 공연하였다. 숫자 3은 여러 의미를 내포하고 있다. 우선 『삼화음 발레』는 춤, 의상, 음악이라는 세 가지 요소들의 결합이다. 형태, 색채, 공간의 세 요소들이 발레를 구성한다. 또한 여기에는 세 가지 기초 형태들-구, 육면체, 사각뿔; 세 가지 원색-빨강, 파랑, 노랑; 공간의 3차원-높이, 길이, 넓이로 구성되어 있다.<sup>22)</sup> 음악도 세 부분에 따라 다양하다. 첫 번째 부분은 드뷔시, 두 번째, 하이든, 세 번째, 하이든과 헨델의 작품들로 구성되었다.

막달레나 드로스트(Magdalena Droste)(1990)는 슐렘머의 『삼화음 발레』에 대해 “그것은 사실 화가나 조각가들에 의해서만 만들어질 수 있는 안티-댄스, 댄스의 구성주의이다. 왜냐하면 신체와 그 움직임들이 표현의 매체나 출발의 시초가 아니라 나타난 하나의 창조물이기 때문이다.; 번데기로의 변형이라고도 말할 수 있는 가장들이 더 우세하여 신체와 움직임이 조형적 복잡으로 통합되었다”<sup>23)</sup> 라고 말했다.

이는 『삼화음 발레』에서 의상이 보여준 표현의 비중이 얼마나 컸는지를 설명하고 있다. 슐렘머는 “의상과 가면은 그 자체로 신체의 본질적인 면을 드러내고 나아가 유기적, 기계적 법칙에 신체를 일치 시킴과 동시에 그것에서 신체를 자유롭게 만든다”<sup>24)</sup> 며 무대의상의 중요성을 강조했다.



<그림 3> 『삼화음 발레』의 무용수들, 1926  
(출처: 'Bauhaus 1919-1933.', 1990, p.102)

슐렘머는 그의 디자인의 출발점을 다음과 같이 설명했다. “나는 신체가 움직임에 따라 굳어지는 부드러운 덩어리로 가득 차 있는 것으로 생각하는 공간에서 움직인다는 것에서 시작했다. 따라서 신체의 움직임(비틀거나 뛰거나하는)은 그에 따라 굳어져버리는 덩어리 안에서 조형적 형태로 남게 된다. 만일 예를 들어 팔이나 다리를 신체의 축에 평행으로 옮겨 놓으면 원반의 형태가 되고 팔이나 다리를 돌리면 원뿔 또는 깔때기 형태가 된다. 그렇게 팽이, 소용돌이 형태, 나선형의 이러한 종류의 공간의 구분이 가능하다.”<sup>25)</sup>

이 원칙에 따라서 의상들은 움직임이 되어 버린 형태로 디자인되었다. 구, 반구, 원기둥, 접시형태, 원반형태, 나선형, 타원 등등의 의상 형태는 공간에서 회전하는 움직임에 따라 생성될 수 있는 형태들을 표현한 것으로 느린 음악에 맞춰 춤추는 댄서들의 정확한 움직임에서 유래한 것이다. 『삼화음 발레』는 신체의 감각을 유도하고 완벽히 정확함에 이를 때까지 움직임을 조직하는 것을 목표로 하고 있다. 그의 예술 형상은 공간화된 인체, 즉 인간과 공간의 중간 형태를 지닌 인체로 변형된 것이었는데, 이는 기계적인 구조(고무, 알루미늄, 철사, 셀룰로이드, 유리, 가죽)로 제작된 입체적 의상과 전신 마스크로, 구조상 근본적으로 무용수가 자연스럽게 움직일 수 없도록 했고, 이러한 부자연스러운 움직임은 매우 독특한 무용의 동작으로 재탄생되었다. 이런 이유로 무용수는 언뜻 보기에 기계적으로 움직이는 인조인간이 되었다<그림 3>.<sup>26)</sup>

『삼화음 발레』에 나오는 댄서들의 이름은 다음과 같다.; ‘잠수부’, ‘터키사람’, ‘나선’, ‘원반’, ‘철사’, ‘황금구슬’, ‘추상’ 등등. 익살스럽고 유머러스한 첫 번째 노란색 무대에 나오는 인물들은 ‘원형스커트’, ‘잠수부’, ‘꽃병형 여자’, ‘원통형 남자’, ‘둥근 손’, ‘드뷔시’이다<그림 4>. ‘원형스커트’는 발레복인 튀튀드레스를 기계적으로 변형한 형태이다. ‘잠수부’는 구 형태의 대형 머리가면과 어깨에



<그림 4> 『삼화음 발레』의 첫 번째 노란색 무대의 의상들, 1926. 위에서부터 차례로 ‘원형스커트’, ‘잡수부’, ‘원통형 남자’, ‘꽃병형 여자’, ‘둥근 손’, ‘드뷔시’ (출처: 『Oskar Schlemmer』, 1982, p.219)



<그림 5> 첫 번째 무대의 ‘잡수부’ (출처: 『Oskar Schlemmer』, 1982, p.218)



<그림 6> 첫 번째 무대의 ‘원통형 남자’와 ‘꽃병형 여자’의 스케치 (출처: 『Oskar Schlemmer』, 1982, p.217)

90센티미터의 접시 모양의 어깨 깃이 있고 그 가장자리를 따라 허리까지 내려오는, 끝에는 방울이 달려 있는, 숨을 넣은 형질 막대기들이 늘어져 있다. 하의는 검정 벨벳과 흰색 펠트의 줄무늬로 된 숨을 채운 바지 형태이다. 마스크는 접시 형태로 눈과 뺨이 기하학적이고 과장된 형태이며 팔을 몸에 붙여 팔이 없는 것처럼 보이는 단순화된 몸통은 그로테스크한 느낌을 준다<그림 5>.

‘꽃병형 여자’는 상의와 하의를 숨을 넣어 부풀려 구 형태로 만들었는데 상의에는 원형의 무늬도 넣어 전체적으로 원 형태를 강조하고 있다. 완벽에 가까운 구 형태의 하의는 보폭을 제한하여 종종걸음의 유머러스한 움직임이 표현되었다. ‘원통형 남자’는 인체의 몸통과 다리가 원통형임을 알려주듯 인체를 원기둥 형태로 단순화한 것으로 어깨와 허리에는 원반 형태를 이어줌으로써 입체감을 드러내고 있다<그림 6>. ‘둥근 손’은 머리 부분의 길이를 늘려 과장된 형태의 가면을 착용하고 있으며 대형 구를 끼고 있는 독특한 형태로 관객들은 대형 가면과 팔의 움직임을 제한하는 구 때문에 인물이 아닌 형상의 움직임을 보는 느낌을 가지게 된다. ‘드뷔시’는 배경음악의 작곡가 이름을 따서 붙인 것으로 팔과 다리 등에 숨을 넣어 여러 개의 끈봉이 모여 인체를 이룬 것 같은 형태로 다양한 색상들로 조합되면서 광대와 같은 익살스러움을 표현하고자

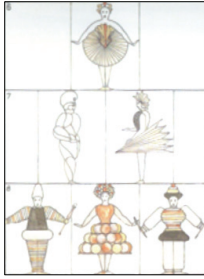
하였다.

붉은 색 무대는 전통적인 극 형태의 무용극이다. 등장 무용수는 ‘백색의 연인’, ‘백색의 드뷔시’, ‘터키펠 무용수’, ‘볼스커트’이다<그림 7>.

‘백색의 연인’은 고전적인 발레복인 튀튀드레스의 모습과 유사하나 스커트에 있어 정확한 비례로 앞에서 뒤로 부채꼴 형태로 벌어지게 만들었으며 머리 장식도 스커트를 축소시킨 형태로 원형이 위아래로 리듬감있게 반복되고 있다. ‘백색의 드뷔시’는 노란색 무대의 ‘드뷔시’와 같은 형태로 색상만 흰색으로 바뀐 것이다. ‘터키펠 무용수’는 상의와 바지 형태의 하의에 전체적으로 숨을 넣어 부풀려진 형태이며 특히 몸통부분은 다양한 색의 굽은 고리들이 쌓여있는 듯이 보인다. 『삼화음 발레』의 다른 어떤 옷들보다 움직임이 자유롭다 할 수 있으나 부풀려진 형태로 인해 움직임은 더 크게 표현되도록 하였다.<sup>27)</sup> ‘볼스커트’는 이름 그대로 숨을 넣어 동그랗게 만든 작은 공들이 모여 무릎길이의 스커트로 이루어진 형태이며 머리에 쓴 모자는 스커트의 공의 축소 형태들이 모여 만들어진 것이다.

검정색 무대에는 나선, 원반형, 황금구슬, 회전 의상, 추상의 이름을 가진 무용수들이 나온다. 이 세 번째 무대는 앞의 두 무대에 비해 의상들이 보다 더 독특하다. ‘나선’은 인체의 회전하는 움직임





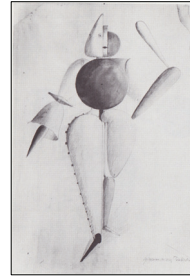
<그림 7> 『삼화음 발레』의 두 번째 붉은색 무대 의상들, 1926. 위에서부터 차례로 '백색의 연인', '백색의 드뷔시', '터키펁 무용수', '블스키트' '터키펁 무용수2', (출처: 『Oskar Schlemmer』, 1982, p.219)



<그림 8> 『삼화음 발레』의 세 번째 검정색 무대 의상들, 1926. 위에서부터 차례로 '나선', '원반형', '황금구슬', '회전의상', '추상', (출처: 『Oskar Schlemmer』, 1982, p.219)



<그림 9> 『삼화음 발레』의 세 번째 검정색 무대의 '황금구슬', (출처: 『Oskar Schlemmer』, 1982, p.217)



<그림 10> 『삼화음 발레』의 세 번째 검정색 무대의 '추상', (출처: 『Oskar Schlemmer』, 1982, p.216)

을 나선 형태로 표현한 것으로 검정색의 상의와 스타킹을 착용하고 스커트를 따라 허리에서부터 나선형으로 내려오며 둘러진 형태이다. 은색의 단추들이 어깨부터 소매 윗부분에 촘촘히 달려있고 머리에는 원반형태가 고정되어 나선의 둥근 형태를 강조하고 있다. 소매 아래 부분에도 같은 재료를 사용하여 원형으로 둘러싸고 있다<그림 8>.

‘원반형’의 두 댄서들은 앞쪽에서만 움직여야 한다. 그들은 나무로 된 원이 신체의 중심부에 놓여 있어 안의 양 팔은 서로 닿을 수 없다. ‘황금구슬’과 ‘잠수부’는 팔을 사용하지 않았다. 타원형의 큰 공이 ‘황금구슬’의 가슴에 놓여 있었고 팔은 그 안에 있었다. ‘황금구슬’의 검정색 다리들은 검정색 배경이어서 보이지 않았다. 반짝이는 금속 막대 구조물은 그것들을 꼼짝 못하게 했다. 목 주위에 위치한 33.5센티미터의 대형 원반 때문에 머리의 움직임이 어려웠을 것이다. ‘황금구슬’ 무용수는 또한 두 개의 공이 귀처럼 달려 있는 투구를 썼다. ‘회전의상’은 타이트한 검정색 옷 위에 검정색 가죽벨트와 머리띠를 하고 있는데 벨트와 머리띠에 철사와 같은 은색 금속 고리들이 끼워져 있는 형태이다<그림 9>. 철사 고리들이 여러 번 감겨 있어서 복잡한 나선 형태를 보여 준다. ‘추상’의 형태 역시 익숙하지 않다. 오른손은 종으로 원뿔 모양의 다

리는 무릎 관절 움직임을 방해한다. 왼쪽 팔과 손은 검정색으로 라커 칠한 봉이 되었다<그림 10>.

배우들은 이 의상들을 입고 동작이 매우 제한되었으며 공연에서 슈렘머가 착용한 ‘터키펁 무용수’만이 움직일 수 있었는데, 그마저도 쉬운 것은 아니었다. 움직임의 부자유스러움과 정확성은 의상의 형태와 구조에 기인한 것이었다. 몸 전체가 마스크와 기하학적 형태의 옷으로 완전히 뒤덮인 무용수들과 동작의 정확함으로 슈렘머는 인간과 꼭두각시 인형이 합성된 인물을 표현하였다. 이렇게 기존의 연극 무대에서는 볼 수 없었던 의상의 조형적 형태와 구조는 새로운 개념의 연극의 출현을 의미하였고 이는 연극의상이 가지는 기존의 개념을 탈피하는 새로운 것이기도 했다.

## 2) 댄스 시리즈

『삼화음 발레』 이후 슈렘머는 무대에 있어서의 조형 요소들의 실험에 열중했다. 연극 공방의 조형 요소에 관련된 여러 시도들은 바우하우스인들의 첫 번째 기본적인 관심이 그대로 표현된 것이라 할 수 있다.

바우하우스의 교육은 예비(기초)교육과 공작교육이 분리되어 이루어졌는데 칸딘스키와 파울 클레 등이 기초교육을 담당하였다. 그들은 추상표현주의

자로서 그로피우스는 그들에 의한 추상적, 기하학적 구성 표현은 바우하우스의 기초교육에 있어 선, 형, 색, 재질 등으로부터 나타나는 미적 감각을 키우기에 적합한 것이었다.<sup>28)</sup> 교수들은 형태와 색상의 심리적 효과에 대한 강의 등 조형요소들에 관한 여러 다양한 연구와 실험을 하며 조형요소와 원리에 관한 이론을 내놓았다. 기하학적 3원 체제(사각형 삼각형, 원), 그리고 삼원색과 다양한 항목들(따뜻한/차가운, 수동적/능동적, 앞/뒤)과 형태들의 대응 이론은 칸딘스키, 이텐, 그로피우스, 슐렘머 등의 공통의 관심사였다.

슐렘머의 조형 요소에 대한 관심과 분석 작업은 연극과 무용의 요소의 실험으로 이어진다. 그는 데사우에서 바우하우스 댄스 시리즈를 창안했다; 형태, 동작, 공간의 춤, 막대의 춤, 무대 뒤의 춤, 고리의 춤 등등. 이 춤들을 위해 학생들은 물론 직업 배우와 무용수들도 참가했다. 슐렘머는 칸딘스키의 형태와 색의 대응 이론을 잘 응용했다.

『커튼 놀이』에서 슐렘머는 커튼의 첫 번째 의미, 커튼 고유의 성질을 보여준다. 배우는 커튼과 함께 연기한다. 흰색의 손, 팔, 다리가 커튼 뒤에서 나타나고 배우는 커튼을 자유자재로 다루며, 자신을 감싸기도 한다. 머리끝부터 발끝까지 하얗게 분장한 배우는 인간이라기보다는 커튼에 다양한 움직임이 부과하는 인간형상의 조형물로 보인다<그림 11>.

사물과 신체의 대립은 『형태의 춤(Form dance,

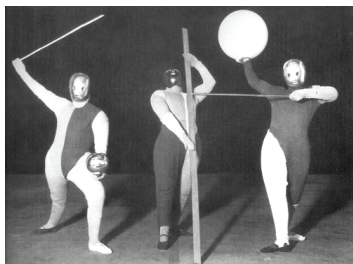


<그림 11> 『커튼 놀이』, 1927  
(출처: 『Théâtre au Bauhaus』, 1978, p.125)

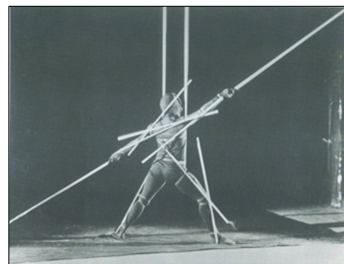
1927)』의 콘셉트(concept)였다. 이 작품에서 가는 막대기, 봉, 크고 작은 공들, 곤봉, 대형 알파벳 글자들이 연기 도구였다. 『형태의 춤』은 공간에서의 형태들이 동선에 따라 모였다가 흩어지는 위치의 변화 등, 마치 회화에서 구성을 이리저리 바꾸어 보는 듯한 살아있는 회화적 구성으로 이루어졌다<그림 12>.

『건축-제작 놀이』도 형태들, 채색된 움직임들의 관계를 표현했다. 들고, 돌리고, 균형 잡고, 던지고, 만든 것들이 공간 연출과 시각적 이미지의 끊임없는 변형을 만들어내었다.<sup>29)</sup>

『막대의 춤(Pole dance, 1927)』은 12개의 막대들이 무용수의 몸에 부착되어 관절 역할을 옮겨 놓으면서 움직임의 기관들을 형상화했다. 배우는 몸에 붙는 검정색 옷을 입고 흰색 막대들을 부착하여 검정 배경에 흰 막대들의 움직임만 보이도록 하였다. 인체의 기관들을 길게 늘인 듯한 막대들은 선적 골격의 관계로 공간에 활력을 주었다<그림 13>.<sup>30)</sup>



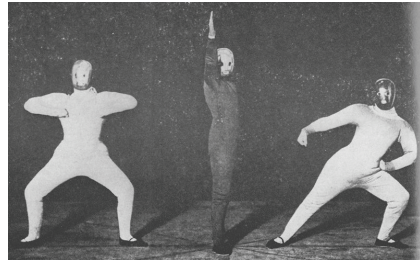
<그림 12> 『형태의 춤』, 1927  
(출처: 『Bauhaus 1919-1933』, 1990, p.159)



<그림 13> 『막대의 춤』, 1927  
(출처: 『Oskar Schlemmer』, 1982, p.229)



<그림 14> 『몸짓의 춤』, 1927  
(출처: 『Bauhaus 1919-1933』, 1990, p.159)



<그림 15> 『공간의 춤』, 1926  
(출처: 『Theatre au Bauhaus』, 1987, p.130)

『고리의 춤(Hoop dance, 1928)』은 같은 원리를 계승했다. 무대 위에서의 배우들 각각의 동작과 각각의 움직임은 놀라운 사건처럼 하나하나 의미를 담고 있었다. 어떤 극본이나 주제와 관련 없는 동작과 움직임의 순수함에서 순수 조형 형태를 보여주었다. 슐렘머는 ‘공간에서의 움직임’에 관한 순수 조형성을 표현해 내고자 하였다.

『공간의 춤(Space dance, 1926)』과 『몸짓의 춤(Gesture dance, 1927)』에서는 공간에서 표현될 수 있는 무용수들의 단순하면서도 다양한 몸동작과 움직임의 과정을 보여준다.; 무용수들의 빠른, 그리고 느린 걸음, 뛰기, 도약하기, 점프 등. 이런 움직임들은 모두 바닥에 그려진 선들의 단순한 동선을 따라 행해졌다<그림 14>, <그림 15>.

세밀한 무대요소 분석 이후 슐렘머는 형태, 색채, 조명(빛)의 순수한 힘이 주는 느낌에 주의를 기울이기 원했다. 또한 채색된 형태, 조명, 재료들처럼 채색되고 움직이는 신체와 그들의 위치를 기초 단계에서 출발하여 그 차이를 시험하며 연극을 만들어 내기를 원했다. 슐렘머는 요소들을 단순화시키면서 형이상학적 연극의 완성을 시도했다.

순수한 움직임과 신체 요소 옆에서 의상은 움직임을 지지하면서 고유의 역할을 해내었다. 댄스 시리즈가 조형요소들에 대한 연구였던 것과 마찬가지로 의상들도 조형요소의 탐구를 뒷받침해 주기 위한 것이었다. 일반적으로 무용수들은 케이폭을 넣은 스타킹이나 마스크 등으로 정형화된 의상을 입었

다. 이 의상들은 인물들을 동일화시키기 위해 마스크와 함께 사용되었으며 이는 슐렘머의 이상적 인물상에 근접하고 또한 그로피우스의 규격화 콘셉트에 부응하였다. 검정 배경에서 검정색의 전신 타이즈를 입은 연기자들의 신체는 막대나 고리 등 단순한 기하학적 형태의 소도구와 소도구들의 움직임에 따라 보여 지는 효과들에만 관객들의 주의를 끌게 하려는 슐렘머의 의도에 따른 선택이었다. 금속 마스크, 프록코트, 장갑, 안경, 수염, 그리고 액세서리들은 분위기와 상황의 변화를 의미하는 것이었다. 두꺼운 마분지로 만든 후 금속을 입힌 마스크는 인물들의 감정을 지우고 그들의 표현을 집중시켰다. 그것들은 무용수들의 움직임을 전달할 수 있는 수단과 같은 역할을 했다.

## IV. 슐렘머 연극의상의 분석

### 1. 조형적 특성

#### 1) 추상성

슐렘머 연극의상의 조형적 특성을 분석하면 첫째는 추상적 특성을 들 수 있다. 입체과 화가들이 모든 대상을 원통과 원추, 그리고 구로 환원하여 여러 가지 시점에서 보고 재현했을 때, 디자이너들도 그 같은 야단스런 움직임에 무관할 수는 없었다. 그것의 여파는 두 가지로 나타났는데, 그 하나

는 대상의 기본 요소로의 환원이었다.<sup>31)</sup> 이러한 움직임은 바우하우스 교육과 결과물에도 드러나게 되었고 바우하우스 연극의 무대미술과 의상의 형태에도 반영되었다. 슐렘머는 궁극적으로 기하학적인 형태와 색채로 모방, 모사에서 벗어나 형태와 색채만으로 표현되는 ‘추상 연극’을 시도하고자 하였다. 슐렘머 또한 무대공방을 담당하면서 추상적 형태와 기하학적 구성에 관심을 기계화와 연결 지어 작품 활동에 임하였다.<sup>32)</sup>

슐렘머의 연극의상은 형태요소 탐구의 결과물로 의복의 개념을 넘어선 추상적 조형물이었다. 슐렘머는 당시 바우하우스 인들이 모두 몰두했던 형태 요소의 연구에 열중하였으며 그의 연극의상은 그 결과물로 원, 구, 원기둥, 원추형 등의 기하학적 형태들로 구성되었다. 1920년대 당시 의상들이 큐비즘, 아르데코의 영향 등으로 기하학적 형태를 지향하였으나 주로 문양에 의해 표현되었다. 슐렘머는 일상적이지 않은 연극무대를 통해 의상의 형태로 그의 조형 의식을 마음껏 표출해 낼 수 있었다. 마스크와 의상들과 새로운 재료의 사용에 의한 극적인 추상 형태들로 그는 새로운 형태의 연극적 무용작품을 만들었다. 슐렘머가 강조한 것은 신체와 의상의 합일이었다. 즉 추상에 의한 변형을 통해 무대 공간과 인간 신체의 관계를 확립하기 위한 주요 매개체가 바로 의상과 가면이었다.<sup>33)</sup>

## 2) 단순성

슐렘머는 1929년 5월에 쓴 일기에 “단순함은 가장 큰 말이다. 지나치게 꾸미거나 과장한 것보다 단순한 것이 훨씬 가치가 있다. 그것은 전부를 말한 것이고 아무것도 말하지 않은 것이다. 또한 기본적인 것들에서 시작하라. 그것은 무슨 의미인가? 점, 선, 단순한 면, 면들의 단순한 구성, 단순한 색채-빨강, 파랑, 노랑, 검정, 흰색, 회색-에서 시작하는 것이다”라고 쓰고 있다.<sup>34)</sup>

슐렘머가 추상적 연극을 시도하고 완성시킨 것은

칸딘스키, 만 레이(Man Ray) 등의 교수들의 예술과 디자인을 추구하는 방식에서 공통점을 찾아볼 수 있는데 그것은 바로 근본적인 형태와 원색들에 대한 탐구였다. 슐렘머는 이텐이나 칸딘스키 등 다른 교수들과 마찬가지로 기본적인 조형 요소 연구에 관심이 있었고 이를 무대에 옮겨 실험하였다. 바우하우스의 다른 공방들의 대표적 작품들은 과학적 원리를 사용해 원색 관계들을 통합하고 장식을 제거한 기본 형태들을 사용함으로써 새로운 반미학적 미학을 창조하여 전체적으로 단순한 분위기를 띠었다.<sup>35)</sup> 『삼화음 발레』의 세 가지 색채도 슐렘머의 ‘단순함’의 의지에 기인한 것이다. 그는 마스크와 의상을 입은 인물들을 수채화로 그렸는데 몇 개의 기본 형태에 삼원색을 썼다. 또한 슐렘머는 1915년 10월에 쓴 일기에 “홍곽은 정사각형, 배는 원, 목은 원통, 팔과 종아리도 원통, 팔꿈치 무릎, 어깨, 복사뼈는 구, 코는 삼각형, 심장과 뇌를 연결하는 선, 보이는 것과 시각을 연결하는 선, 신체와 외부세계를 연결하는 장신구...”<sup>36)</sup>로 쓰면서 인체를 하나의 커다란 기계로 표현하곤 했는데, 이것은 인체를 기하학적으로 단순화하여 양식화된 형태였다. 그러한 관점에서 슐렘머는 『삼화음 발레』에서는 인체형을 기하학적 형태로 단순화 하여 표현하였다. ‘원통형 남자’가 대표적이며 ‘꽃병형 여자’나 ‘원반형’, ‘터키 무용수’ 등도 그렇다.

댄스시리즈에서는 인물의 특징을 없애면서 단일화 하였다. 댄스시리즈의 의상들은 마스크를 사용하여 개별적 인물을 보편적이고 초월적 인물로 변형시켰다. 즉, 인간의 표정변화를 없앴으로써 희로애락의 감정표출이 사라진 인간의 모습은 물리적인 인체의 단순화에 더해서 감정의 단순화를 표현했다.<sup>37)</sup> 슐렘머는 무용수들의 표정을 생략하면서, 인체형의 단순화를 완성하였다.

### 3) 통일성

『삼화음 발레』에서는 의상에 의해 인체를 기하학적인 형태로 단순화시키면서 공간 속에서의 인체의 움직임의 형태적 탐구였다면 댄스시리즈에서는 어둠 속에서 인체가 잘 드러나지 않도록 하여 무용수들이 가지고 있는 소도구들의 움직임에 집중하여 공간에서 사물들에 의한 기하학적 형태 탐구를 위해 동일형태의 검정색 전신 타이즈를 입힌 것이었다. 이것에는 인체를 동일하게 하여 댄서들의 차이를 줄여 ‘규격화’하고자 하는 의지도 보인다.

한편으로 이 의상들은 바우하우스의 중심사상이었던 ‘다양함 속의 통일’에 부응하는 것이었다. 슴으로 채워진 스타킹과 마스크는 인물들을 비슷하게 보이도록 하기 위해 사용되었다. 그것은 각 인물들의 다른 점을 없앤 후 새로운 차이를 만들었다. 『형태의 춤』, 『몸짓의 춤』, 『공간의 춤』에서 이 똑같은 실루엣들은 다른 색상테마로 분류되었다. 그들은 신체의 대칭과 시각적인 균형을 깨뜨렸다. 그들의 의상들은 신체의 다름을 지우고 세 가지 색으로 객관적이고 자연스러운 기초 위에 세워진 새로운 차이점을 만들어냈다. 동일한 마스크들은 독창적인 형태를 시도한 것이었다. 마스크와 함께 정형화된 의상들은 슐렘머의 이상적 인물상에 가까웠고 그로피우스의 규격화 콘셉트에 부응하였다.

### 4) 과장성

슐렘머의 연극의상은 인체의 형을 기하학적 형태로 단순하게 표현한 것이 많다. 그러나 단순화시키지만 한 것이 아니라 그 크기와 형태면에서 과

장되어 표현되어 있다. 원반형의 얼굴은 접시만하며 둥근 손의 가면도 외계인의 두상처럼 거대하다. 『막대의 춤』에서 무용수의 관절에 따라 부착한 봉들은 인체의 기관들을 연장한 듯 엄청나게 길어서 그의 움직임을 과장되게 표현하는 역할을 한다. 슐렘머는 이러한 과장된 형태를 통해 자연스러운 인간의 몸에서 벗어난 그 만의 조형물을 만들어 나갔다. 이는 또한 소재 선택의 자유로움이 있었기에 가능한 것이기도 했다.

### 5) 소재의 다양성

슐렘머의 의상에는 일반적인 옷감 소재 외에 금속, 철사, 나무, 슴 등이 사용되었으며 이러한 소재들은 바우하우스 연극의상의 독특함의 이유가 되었다. 바우하우스의 디자인은 공예와 산업 간의 융화를 꾀하는 것이었고 수업에서 이를 위해 디자인 원리와 이론과 함께 실제 작업을 교육하였다. 모든 학생들은 공예 워크숍에 참여하였으며, 여기에는 목공예, 금속공예, 도예, 섬유공예 및 연극이 포함되어 있었다. 그럼으로써 한 가지 소재에 능숙하게 되었던 것이다.<sup>38)</sup>

연극공방은 각 공방에서 한 가지 소재에 능숙한 바우하우스 인들이 모여 공동으로 협력하는 작업장으로 다양한 예술분야를 통합하는 역할을 하였기에 다양한 소재가 연극 작품을 위해 연극 무대와 의상 작업에 사용되는 것은 어쩌면 당연한 결과였다. 『삼화음 발레』는 기계적인 구조와 소재(고무, 알루미늄, 철사, 셀룰로이드, 유리, 가죽)로 제작된 입체적 의상으로<sup>39)</sup> 슐렘머는 특히 금속, 유리, 목

<표 1> 슐렘머 연극의상의 조형적 특성

특성	표현 내용
추상성	기하학적 형태
단순성	인체형의 단순화, 움직임의 단순화, 색채의 단순화, 마스크에 의한 표정의 생략
통일성	동일한 마스크, 슴 넣은 전신 스타킹으로 인물의 차이를 없앴
과장성	마스크에 의한 크기의 과장, 형태의 과장, 움직임의 과장
소재의 다양성	금속, 철사, 나무, 유리, 슴 등

재를 재료로 선호했다.<sup>40)</sup> 소재의 다양화는 새롭고 다양한 형태를 가능하게 하였고 이는 현대의상에 로까지 이어지게 된다.

## 2. 의의와 영향

이론적 배경을 고찰하면서 연극의상은 단순한 분장이나 걸치장이 아님을 언급하였다. 의상은 상징이며 신체와 연결되어 있다. 무용수, 배우들의 몸짓, 운동, 태도를 의상에 적용시킨다. 그리고 시대적 배경에서부터 인물의 성격에 이르기까지 많은 것을 상징한다. 그러나 『삼화음 발레』의 경우에는 연극의 대사나 내용전개가 아닌 인체와 공간의 유기적 결합과 관계에 초점을 맞춘 완전히 새로운 형태의 연극을 보여주는 것이었고 그에 따라 의상은 기존의 연극의상이 가지는 역할과 개념을 뛰어 넘는 새로운 개념으로 완성되었다. 『삼화음 발레』의 의상은 형태와 재료의 답답함과 무게에 짓눌려 신체와 움직임을 구속하여 자유로운 동작들이 불가능하였고 따라서 새로운 동작들이 만들어졌다. 그것은 의상에 의해 연출가가 원하는 동작만 할 수 있는, 자세와 동작을 통제하는 새로운 개념을 의미하는 것이었다. 슐렘머는 무용수들이 로봇화하는 것을 원하는 것이 아니라, 의상에 의해 신체를 억제하기를 바랐던 것이다. 이는 연극 의상

에 새로운 개념을 적용시켜 연극 의상이 연극 작품에 대한 부연적 설명을 해 주는 부가적 요소가 아니라 새로운 연극을 만들어 낼 수 있는, 연출에 있어 매우 필수적이고 중요한 요소가 되었음을 의미한다. 그가 새로운 연극관에 따라 새로운 개념의 추상연극을 원했을 때 바로 이 의상들이 추상연극을 완성시킨 역할을 하였다는 것이다. 의상이 연극에서 부차적 존재가 아니라 의상에 의해 연극이 결정되었다는 점이다. 여기에 슐렘머의 바우하우스 연극의상의 첫 번째이자 가장 큰 의의를 찾을 수 있다.

바우하우스 연극의상이 가지는 또 다른 의의는 연극의상이 그러한 형태를 가지게 된 이유, 즉 슐렘머의 연극관에 따른 디자인 콘셉트와 방향에서 찾아볼 수 있다. 슐렘머의 연극의상은 이전 시대의 자연주의, 표현주의 연극 형태에서 벗어난 새로운 연극을 시도하였기에 그의 연극 의상도 사실적 재현이나 상징에서 완전히 벗어난 새로운 개념에서 디자인 되었다. 그의 연극의상은 공간과 인체, 공간에서의 인체 움직임의 탐구의 결과로 얻어진 형태였기에 각 의상들의 부피, 형태, 무게는 댄서의 움직임과 관련되었다. 따라서 일반적인 연극의상이 가지는 재현이나 상징이 아닌 연극의상의 새로운 방향을 제시한 것이다.

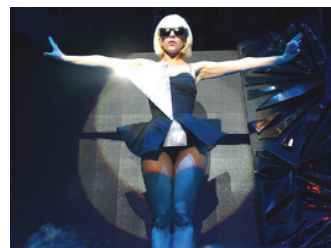
슐렘머의 연극의상의 새로운 요소들은 이후 현



<그림 16>레이디 가가, 2007  
(출처: <http://www.background-wallpapers.com/music-wallpapers/lady-gaga/lady-gaga-perform.html>)



<그림 17> 『삼화음 발레』의 '원반', (출처: 『Oskar Schlemmer』, 1982, p.221)



<그림 18> 피에르 가르덴, 2009 F/W 컬렉션 (출처: <http://fashionheroines.blogspot.com>)



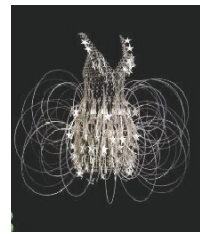
<그림 19> 『삼화음 발레』의 '나선'  
(출처: 『Bauhaus 1919-1933』, 1990, p.102)



<그림 20> 피에르 가르탱, 2009 F/W 컬렉션  
(출처: <http://fashionheroines.blogspot.com>)



<그림 21> 『삼화음 발레』의 '회전의상'  
(출처: 『Bauhaus 1919-1933』, 1990, p.102)



<그림 22> 파코라반, 1967, 플라스틱과 금속 드레스  
(출처: <http://dylanfashion.wordpress.com/tag/polo-ralph-lauren/>)

대의상에서 계승되었다. 슐람머가 추구했던 조형 요소 연구에 의한 기하학적 형태들은 현대 의상에 까지 이어진다. 레이디 가가(Lady Gaga)가 2010년 입었던 삼각형과 원형의 기하학적 의상, 피에르 가르탱(Pi rre Cardin)의 2009년 컬렉션, 가레스 퓨(Gareth Pugh)의 작품들은 슐람머의 『삼화음 발레』와 콘셉트와 형태면에서 매우 흡사하다<그림 16>.

피에르 가르탱의 붉은색 조끼와 원형 드레스는 각각 슐람머의 '원반'의 디스크와 '나선'의 스커트 모양을 재현해 놓은 듯 하며<그림 17>, <그림 18>, <그림 19>, <그림 20>, 『삼화음 발레』의 '회전의상'은 파코 라반(Paco Rabanne)이 금속 재질 드레스로 발표한 것과 그 특징이 유사하다<그림 21>, <그림 22>. 또한 가레스 퓨의 거대한 토끼를 재현한 듯한 의상은 슐람머의 '둥근 손'에서 영감을 받은 듯

하다<그림 23>, <그림 24>. 뿐만 아니라 가면을 사용하여 모델을 동일시 한 가레스 퓨의 컬렉션은 슐람머가 댄스시리즈에서 가면을 사용했던 의도와 달라 보이지 않는다<그림 24>, <그림 25>, <그림 26>. 그리고 그가 발표한 어깨와 소매의 형태를 삼각뿔을 겹친 형태로 디자인한 원피스는 신체의 움직임을 제한하고자 했던 슐람머의 콘셉트를 따른 듯하다<그림 25>.

옷감이외의 기발한 재료들을 이용하여 조각상과 같은 모습의 모델들을 표현해내는 형태와 볼륨의 실험정신으로 무장된 현대의 패션디자이너들의 작품은 슐람머의 연극의상과 닮은꼴이다. 의상에 옷감이외의 소재의 도입은 파코 라반의 금속 조각들을 연결하여 만든 드레스, 현대 우리나라 작가들의 아트웨어에서도 이어지고 있다<그림 26>.



<그림 23> 『삼화음 발레』의 '둥근 손'  
(출처: 『Bauhaus 1919-1933』, 1990, p.102)



<그림 24> 가레스 퓨, 2007 S/S 컬렉션  
(출처: <http://www.tonguechic.com/articles/1420-Gareth-Pugh-In-Malaysia-Interview>)



<그림 25> 가레스 퓨, 2007 S/S 컬렉션  
(출처: <http://www.tonguechic.com/articles/1420-Gareth-Pugh-In-Malaysia-Interview>)



<그림 26> 파코라반, 1967, 플라스틱과 금속 드레스  
(출처: <http://dylanfashion.wordpress.com/tag/polo-ralph-lauren/>)



<그림 27> 가레스 퓨, 2007 S/S 컬렉션  
(출처: <http://www.tonguechic.com/articles/1420-Gareth-Pugh-In-Malaysia-Interview>)

가레스 퓨는 라텍스풍선, PVC, 체인 고리로 연결시키는 퍼스펙스<sup>4)</sup> 디스크, 빛나는 라텍스 마스크, 레깅스, 백색형광등이 든 튜브 등 새로운 재료를 소재로 사용하고 있다<그림 27>.

## V. 결론

슐렘머가 이끈 바우하우스 연극 공방에서 추구했던 연극과 연극의상에 대해 고찰한 결과와 다음과 같다.

첫째, 바우하우스 연극공방은 건축을 대신하여 총체적 예술을 구현해 보고자 하는 바우하우스 인들에게 공동체 의식과 창의성을 표출하는 장으로서의 역할을 하였다. 바우하우스 연극공방의 지도교수들은 모두 가장 단순한 예술적 요소들로 작동되는 연극을 추구하였으나 쉬레이어는 연극에 의해 신비적 공동체를 만들기 원했던 반면 슐렘머는 조형예술가로서 공간과 인체의 탐구에 의한 시각적인 축제의 장을 만들길 원했다.

둘째, 슐렘머 연극의 의상을 살펴보면 『삼화음 발레』에서는 기하학적 형태였고 댄스 시리즈에서는 인물들을 동일화시키기 위한 형태였다. 그 의상들은 공간에서의 신체의 움직임과 밀접히 관계가 있으며 때로는 배경 막과 동일한 색으로 인물을 보이지 않게 하거나 때로는 신체의 동작을 제한하기

도 함으로써 일반적으로 연극이나 무대 의상이 가지는 인물을 돋보이게 하는 목적에 부합하는 것이 아니었다. 몸 전체가 마스크와 기하학적 형태의 옷으로 완전히 뒤덮인 무용수들과 동작의 정확함으로 슐렘머는 인간과 꼭두각시 인형의 합성을 표현하였다. 댄스시리즈의 의상들은 인물들을 동일화시키기 위해 마스크와 함께 정형화된 의상들을 사용하였으며 이는 슐렘머의 이상적 인물상에 가까웠고 그로피우스의 규격화 콘셉트에 부응하였다. 이를 통해 비록 바우하우스에 의상 공방은 없었으나 바우하우스에서 관심을 기울였던 규격화의 콘셉트가 대량생산이 태동하기 시작한 기성복 시장에 영향을 미쳤다고 할 수 있다.

셋째, 슐렘머의 의상 조형적 특성은 추상성, 단순성, 통일성, 과장성, 소재의 다양성으로 분석되었다.

넷째, 슐렘머의 바우하우스 연극의상이 가지는 의의를 살펴보면 마스크와 의상에 의해 그가 추구한 이상적인 연극인 ‘추상 연극’이 가능하게 되었다는 것이다. 물론 기계적인 신체의 움직임도 ‘추상 연극’의 완성의 한 축이었으나 슐렘머의 연극의상은 무대에서 기하학적인 형태, 조형 요소들의 움직임을 표현하고자 했던 그가 추구한 추상 연극을 완성하기 위한 가장 중요한 수단이었기 때문이다. 의상과 마스크는 단순화된 배경에서 보이는 가장 시각적인 요소였으며 그의 연극이 추구한 중심축이었다. 이는 연극의상에 새로운 개념을 적용



시켜 연극의상이 연극 작품에 대한 부연적인 설명을 해 주는 부가적 요소가 아니라 연출에 있어 매우 필수적이고 중요한 요소가 되었음을 의미한다. 뿐만 아니라 일반적인 연극의상이 가지는 재현이나 상징이 아닌 연극의상의 새로운 방향을 제시한 것이었다.

다섯째, 슐렘머의 연극의상은 현대의상에 재료와 형태적 측면에서 폭넓게 영향을 미쳤음을 알 수 있다. 재료적으로 바우하우스 연극의상에는 그 이전까지는 의상에 쓸 수 없었던 소재들을 많이 사용하였다. 이후 파코 라반, 가레스 퓨 등 현대 디자이너들은 새로운 소재로 새로운 디자인을 발표하고 있다. 뿐만 아니라 과도한 형태, 기하학적으로 단순화된 형태 등은 광고, 퍼포먼스에서 비슷하게 계승되었고 현대 아트 웨어에서도 찾아볼 수 있다.

바우하우스가 현대 디자인과 디자인 교육에 미친 영향이 컸던 만큼 바우하우스 연극 공방의 연극 의상이 현대 패션에 미친 영향 또한 적지 않았음을 알 수 있었다. 이어 바우하우스의 텍스타일 공방의 작업들은 현대 패션에 더 직접적인 영향을 끼치지 않았을까 짐작해 보며 이에 대한 연구도 이어지길 기대한다.

## 참고문헌

- 1) Langner, L. (1959). 복장의 심리, 박동준 옮김 (1988). 서울: 유신문화사, p.124.
- 2) 김현숙 (1995). 무대의상 디자인의 세계, 서울: 고려원, pp.21-25.
- 3) Corvin, M. (1991). Dictionnaire encyclopédique du théâtre, Paris: Bordas, p.212.
- 4) Roberts, V. (1974). On stage: a history of theater, New York: Harper & row, p.45.
- 5) Grassner, J. (1953). Producing the play, New York: Holt Rinehart & Winston Inc., p.118.
- 6) Wilson, E. (1985). The theatre experience, New York: McGraw hill, p.1.
- 7) Alliensworth, C. (1982). 연극 만들기: 연극 제작의 이론과 실제, 방태수 옮김 (1994). 서울: 학교방, p.372.
- 8) 이은경, 김정혜 (2001). 램릿의 무대의상 디자인 연구, 디자인 포럼 21, 4(-), p.4.
- 9) 권명광 (1992). 바우하우스, 서울: 미진사, pp.21-22.
- 10) Vitale, E. (1989). Le Bauhaus de Weimar 1919-1925, Liege: Pierre Mardaga, p.280.
- 11) 김미영 (1997). 예술교육을 위한 바우하우스의 시도, 교육원리와 실천, 7(2), p.3.
- 12) 정시화 (1991). 산업디자인 150년, 서울: 미진사, p.119.
- 13) 송숙남 (1995). 바우하우스의 교육과정, 광주대학교 민족문화예술연구소 논문집, 4(-), pp.163-164.
- 14) Sparke, P. (1985). 현대디자인의 전개, 편집부 옮김 (1998). 서울: 미진사, p.94.
- 15) 최상철 (1999). 무대미술 감상법, 서울: 대원사, p.77.
- 16) Michaud, E. (1978-a). Théâtre au Bauhaus, Lausanne: L'âge d'homme, p.166.
- 17) Michaud, E. (1978-b). Théâtre et l'abstraction, Lausanne: L'âge d'homme, p.78.
- 18) 위의 책, p.46.
- 19) 위의 책, p.34.
- 20) 위의 책, pp.35-36.
- 21) Aslan, O. & Bablet, D. (1985). Le masque du rite au théâtre, Paris: CNRC, p.145.
- 22) 이은영 (2006). 오스카 슐렘머의 무대의상디자인 연구: 삼화음발레를 중심으로, 홍익대학교 대학원 석사학위논문, p.67.
- 23) Droste, M. (1990). Bauhaus 1919-1933, Berlin: Taschen, p.101.
- 24) Michaud, E. (1978-b). 앞의 책, p.34.
- 25) 위의 책, p.96.
- 26) Brauneck, M. (1986). 20세기 연극, 김미혜, 이경미 옮김 (2000). 서울: 연극과 인간, p.266.
- 27) 이은영. 앞의 논문, p.45.
- 28) 와카미야 노부하루 (1985). 현대 디자인사, 김학성, 배정순 옮김 (1990). 서울: 조형사, p.74.
- 29) Michaud, E. (1978-b). 앞의 책, p.93.
- 30) 위의 책, p.93.
- 31) Sparke, P. 앞의 책, p.78.
- 32) 안수현 (1997). 바우하우스 조형 운동이 복식에 미친 영향에 관한 연구, 홍익대학교 대학원 석사학위논문, p.48.
- 33) 이은영. 앞의 논문, p.23.
- 34) Bablet, D. (1975). Les Révolutions scéniques du 20e siècle, Paris: Société internationale d'art 20e siècle, p.195.
- 35) 안수현. 앞의 논문, p.47.
- 36) 이은영. 앞의 논문, p.72.
- 37) 위의 논문, p.22.
- 38) Sparke, P. 앞의 책, p.94.
- 39) Brauneck, M. 앞의 책, p.266.
- 40) 이은영. 앞의 논문, p.22.
- 41) 퍼스펙스(perspex): 흔히 유리대신 쓰이는 강력한 아크릴 수지

## **Bauhaus Theatre Workshop and Stage Costumes**

**- Focusing on Stage Costumes by Oskar Schlemmer -**

**Woo, Ju Hyung**

Associate Professor, Dept. of Fashion Design & Textiles, Inha University

### **Abstract**

Bauhaus is a German design school that has substantially affected modern design history. The philosophy of education and design of the instructors at the school provided a framework for modern design. The object of this thesis is to study the concept of the plays and costumes of Bauhaus focusing on their significance and influences. The result of examining the plays and costumes of Bauhaus led by Schlemmer is as follows. First, Bauhaus provided students, who sought general art instead of construction, with community spirit and creativity. Schreyer pursued to establish a mysterious image of the school while Shlemmer, as a plastic artist, wanted more of a visual festival through studies of the human body and space. Second, Schlemmer's costumes had a geometrical structure in the 『Triadic ballet』 and enabled the actors to assimilate with the background during the dance series. Third, abstractness, simplicity, unity and exaggeration are main features of Schlemmer's costumes. Fourth, the significance of Bauhaus costumes is that they emphasized the function of costume from merely supplementing the play to critically taking part in the performance. Fifth, the costumes of Bauhaus widely affected different aspects of modern costume such as its material and structure.

Key words: Bauhaus theatre workshop, Oskar Schlemmer, stage costume