

#### 저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

#### 이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

• 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

#### 다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건 을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 이용허락규약(Legal Code)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

Disclaimer 🖃





# 문학석사학위논문

# 찰스 쉴러와 디에고 리베라의 포드 의뢰 작품 연구

2015년 8월

서울대학교 대학원 고고미술사학과 미술사전공 정 시 춘

# 찰스 쉴러와 디에고 리베라의 포드 의뢰 작품 연구

지도교수 김 영 나

이 논문을 문학 석사학위논문으로 제출함

2015년 5월

서울대학교 대학원 고고미술사학과 미술사전공 정 시 춘

정시춘의 석사학위논문을 인준함 2015년 7월

 위 원 장
 신 준 형 (인)

 부 위 원 장
 김 영 나 (인)

 위 원
 이 지 은 (인)

# 국문초록

미국 정밀주의(Precisionism)를 대표하는 사진가이자 화가인 찰스 쉴러 (Charles Sheeler, 1883-1965)와 멕시코 벽화가 디에고 리베라(Diego Rivera, 1886-1957)는 각각 1927년과 1932년에 에드셀 포드(Edsel Ford, 1893-1943)의 의뢰를 받아 작품을 제작했다. 기업 총수의 의뢰라는 특수한 작업 배경은 작품의 회화적인 분석뿐만 아니라 당시에 사회적으로 요구되던 포드의 기업 이미지 형성이 작품과 어떻게 연관되는지 다각적으로 고찰해볼 필요성을 갖게 한다. 두 작가의 포드 공장에 대한 묘사는 그 차이가 극명함에도 불구하고 이제까지 포드의 의뢰 목적과 의도에 따른 의뢰 배경의 차이와 이를 통한 두 작품의 비교 분석은 미흡한 상태이다. 국적과 정치성향, 장르와 양식, 모든 면에서 차이를 보이는 두 화가에게 포드 공장을 표현하도록 했다는 점에서 포드의 의뢰 목적은 중요하다. 또한 대공황을 기점으로 미적 성향의 차이가 뚜렷한 두 작가에게 작품을 주문했다는 측면에서 대공황 발생 이전과 이후 포드의 의도에 중대한 변화가 있었음을 주목해야 한다.

1920년대 미국 미술계에서는 미국 미술만의 독자성을 이룩하고자 미국적 주제를 예술의 주제로 택하는 움직임이 전개되고 있었다. 미국 경제와 산업 발전의 아이콘인 마천루나 공장들을 깔끔한 선, 날카롭고 단순한 기하학적 형태로 구사한 동시대 작가들은 "정밀주의자(Precisionist)"로 불리면서 새로운 미국 미술의 선구자로 여겨졌다. 이들이 추구한 미학은 미국의 경제적 번영을 가장 효과적이고 적절하게 시각화한 것으로 평가되며 광고계에서도 환영 받았다.

미국의 최대 자동차 회사인 포드도 이러한 시류를 따라 1927년에 다양한 출판물에 실릴 리버 루지 공장(River Rouge Plant)의 사진을 쉴러에게 맡겼다. 마치 큐비즘을 사진으로 재현한 것과 같이 깔끔한 선들과 가장 기본적이고 단순한 형태들의 집합으로 구성된 그의 사진은 당시 포드가원하던 세련된 이미지를 전달하기에 적합한 표현법을 구사한 것이었다. 피

사체의 형태를 간결하고 날카롭게 구사하는 쉴러의 사진들은 공장 건물을 통해 산업의 위용을 표현하고자 한 포드를 만족시키기 충분했다. 공장을 하나의 심미적 건축물로 상징화한 쉴러의 사진은 공장에 예술적 상징성을 부여하였고 이 사진들과 함께 진행된 포드의 신형 자동차 홍보는 성공적이었다. 포드는 대중에게 기업의 모던함과 산업의 위대함을 사진을 통해 효과적으로 전달하면서 두 번째 전성기를 맞이할 수 있게 되었다. 그러나 1929년 닥친 대공황으로 포드 사(社)는 최악의 경제 상황과 파업으로 기업의 위신이 바닥으로 떨어지는 위기를 맞게 되었다. 이러한 상황에서 포드는 자본과 노동의 관계를 적대적이 아닌 상호의존적이고 우호적인 것으로 이미지화할 필요가 있었다. 포드가 1932년 디트로이트 미술관(Detroit Institute of Arts)의 벽화를 맡을 화가로 리베라를 선택한 것도 이와 같은 맥락과 관련지어 설명할 수 있다. 리베라와 같은 사회주의 성향의 예술가를 후원하는 것은 노동자들을 향한 그들의 태도가 우호적임을 드러내기에 적합했기 때문이다.

리베라는 벽화에서 팔을 걷어붙이고 노동에 몰두하는 노동자들의 남성성과 힘을 강조하면서 노동자들을 하나의 노동자 계급으로 합일시켰다. 이로써 벽화 속 노동자들은 단순 노동으로 언제나 대체가능한 소모품처럼 평가되던 하층민으로서의 노동자가 아닌 거대한 산업을 움직이는 힘의 담당자로 이미지화 되었다. 그러나 노동자에 대한 영웅적인 이미지 앞에 65명의 사상자가 발생한 파업 사태나 대공황으로 인한 노동자의 고통과 슬픔은 가려졌다. 리베라는 현대 산업에 있어서 노동자의 노동력이 얼마나 중요한 위치에 있는지를 보여주고는 있지만 직접적으로 미국 경제 시스템에 이의를 제기하진 않았다. 즉, 리베라의 <디트로이트 산업(Detroit Industry)> 벽화는 역사의 주체로 깨어나는 노동자에 대한 기념비화가 아니라 기업과함께 하는 노동자의 힘과 대량생산에 충실한 노동의 신성함을 표현한 매우기업 친화적인 이미지라고 볼 수 있다. 이런 점에서 리베라의 벽화는 대공황과 파업으로 인해 바닥까지 떨어진 포드 사의 위신을 회복시킬 수 있는 최적의 이미지이다. 자본가에게는 기업이 노동자의 희생을 숭고하게 여기고

있다는 인상을 심어주고 노동자들에게는 노동 계층의 중요성을 기업이 인지하고 있다는 느낌을 주기 때문에 리베라의 작품은 자본가와 노동자 두계층을 모두 아우르는 상당히 타협적인 이미지라고 볼 수 있다.

포드는 신형 자동차 출시를 앞두고 공장의 정밀함과 위대함을 전달하기 위해 쉴러에게 사진을 의뢰했다. 이후 대공황으로 노동자와의 대립과갈등이 심화되자 자본과 노동의 관계를 상호의존적으로 이미지화하기 위해리바라에게 벽화를 의뢰하였다. 이런 점에서 두 작가의 포드 의뢰 작품들은 단순히 화가의 산업에 대한 관심사만으로 이루어진 것은 아니며 다분히 포드라는 거대 기업의 자본가적 전략에서 비롯된 것이라고 할 수 있다. 포드가 작가를 선택하고 지원한 방식은 당시 산업 이미지의 동향을 반영하면서도 경제·사회적 상황으로 인한 기업 이미지의 형성과 쇄신 요구에 절묘하게 부합한다. 이런 점에서 두 작가의 포드 관련 작품들은 단순히 화가의 산업에 대한 관심사만으로 이루어진 것은 아니며 다분히 포드라는 거대 기업의 자본가적 전략과 맞물리면서 탄생한 것이라는 분석이 가능하다.

주제어: 찰스 쉴러, 디에고 리베라, 포드, 정밀주의, 멕시코 벽화운동, 산업 이미지

학번: 2011-20080

# 목차

I . 서론	1
Ⅱ. 기계 미학(Machine Aesthetics)과 산업 이미지	
1. 유럽 모더니즘의 영향과 기계 미학의 시작	10
	10
2. 기계 미학과 산업 이미지	1.0
1) 정밀주의의 탄생과 찰스 쉴러	
2) 기계 미학과 기업 광고의 연계	22
3. 대공황과 산업 이미지의 변화	
1) 변화를 맞이한 산업 이미지: 기계에서 노동자로	29
2) 사회적 리얼리즘의 태동과 디에고 리베라	34
Ⅲ. 포드 의뢰 작품 분석	
1. 찰스 쉴러 <리버 루지 공장> 사진	
1) 의뢰 배경: 새로운 기업 이미지의 필요성	41
2) 산업적 숭고(Industrial sublime)	
	40
2. 디에고 리베라 <디트로이트 산업> 벽화	
1) 의뢰 배경: 노동 친화적 기업 이미지의 필요성	
2) 노동의 기념비화(monumentalization)	61
Ⅳ. 결론	73
참고문헌	77
도판목록	87
도판	
	112

# Ⅰ. 서론

국가, 교회, 또는 부유한 개인이 예술 작품을 매입, 소장하거나 제작 주문을 하는 후원 행위는 미술의 역사에서 오랫동안 존재해왔다. 특히 19세기 말부터 20세기 초 미국의 경우, 자유주의에 입각한 자유경쟁으로 막대한 부를 축적한 거대 기업의 출현은 새로운 후원의 형태를 등장시켰다. 자본가들은 미술관 설립이나 예술가를 초빙하여 전시를 주최하여 개인이나 가문을 미화하는 후원 외에도, 본인들이 경영하는 기업이나 생산품의 이미지를위해서 예술가들에게 작품을 의뢰하는 특수한 방식으로 예술을 활용하기시작한다.

1920년대 당시 미국 기업들이 선호한 미학은 기계주의에 입각한 기계 미학(Machine Aesthetics)이었다. 이미 러시아의 구축주의 (Constructivism), 네덜란드의 데 스틸(De Stijl), 독일의 바우하우스 (Bauhaus)와 같이 기계 미학을 추구하는 예술운동은 산업화에 대한 반증이자 20세기 초반을 대표하는 새로운 미학적 관점으로 대두되고 있었다. 기계를 예술의 소재로 삼으면서 불필요한 장식을 배제하고 기계적 형태를 미학적으로 표현하는 기계 미학은 기계를 통한 대량생산체제를 확립한 1920년대 미국에서 충분히 설득력 있는 것이었다. 미국의 화가들은 미국이 확립한 산업화와 도시화의 결과물을 화폭에 담기 시작했다. 이들은 기계, 혹은 기계로 만든(machine-made) 제품의 매끈한 표면과 단단하고 딱딱한 특성을 표현하기 위해 단순한 색과 형태, 매끈한 표면처리, 최소한의 붓터치를 구사했다. 기업들은 단순하고 효율적인 이들의 표현 방식이 기업의 가치와상품의 이미지를 표현하는 데 적합하다고 판단했다. 이러한 판단은 기계 미학을 추구하는 예술가들에게 광고 이미지를 부탁하는 의뢰로 이어졌다.

미국 산업의 상징적 기업인 포드(Ford Company) 역시 예외는 아니었다. 기계를 통한 대량생산이 가져온 자본주의의 호황과 1929년 이후 대공황이 가져온 혼란은 과거 어느 시대에서도 볼 수 없었던 고유한 모순과 갈등

을 가져왔다. 포드 자동차는 그 중심에서 부흥과 위기를 맞이하면서 예술을 통한 기업 이미지의 쇄신을 시도하였다. 헨리 포드(Herny Ford, 1863-1947)의 뒤를 이어 포드의 회장직을 맡게 된 에드셀 포드(Edsel Ford, 1893-1943)는 본래 예술에 관심이 많은 것으로 정평이 나 있었다. "예술은 진실로 그의 삶의 일부분이었다"는 그의 아버지의 말이 보여주듯이 에드셀 포드는 한 평생 디자인을 공부했고 스케치북을 놓지 않았다.19 또한 구입한 예술 작품들로 집 안을 꾸미는 등 미술에 대한 조예가 깊었다. 그는 디트로이트 미술관(Detroit Institute of Arts)의 위원장을 맡으며 미술관 경영 전반에 참여하기도 했고 기업 차원에서 예술가들에게 작품을 의뢰하기도 하였다. 그가 포드 회장직을 맡은 24년 동안(1919-1943) 작품을 이뢰 또는 후원하였던 화가들 가운데에는 찰스 쉴러(Charles Sheeler, 1883-1965)와 디에고 리베라(Diego Rivera, 1886-1957)가 포함된다. 그들은 1920년대와 1930년대에 활발히 활동했던 화가들로 각각 미국과 멕시코 미술을 대표하는 작가들이었다.

찰스 쉴러는 알프레드 스티글리츠(Alfred Stieglitz, 1864-1946)를 필두로 한 "291 화랑(291 Gallery)"의 예술가들과 어울리며 작품 활동을 전개했다. 큐비즘에 많은 영향을 받았던 쉴러는 대상의 기하하적인 형태와 패턴을 강조하는 작품들을 주로 선보였다. 1927년 포드의 의뢰를 받아 작업한 리버 루지 공장(River Rouge Plant)의 사진들은 포드 공장의 골격과 형태를 강조하는 사진으로 많은 호평을 받았다. 이와 더불어 회화 작품들까지 연이어 좋은 반응을 얻으면서 쉴러는 미국 모더니즘과 정밀주의

<sup>1)</sup> Henry L. Dominguez, *Edsel: The Story of Henry Ford's Forgotten Son*(Detroit: Society of Automotive Engineers, 2002), p. 135.

<sup>2)</sup> 에드셀은 "스스로를 위해 그림들을 사서 그의 집에 걸어놓았다. 단순히 그것들을 좋아했 기 때문"이었다. 에드셀은 세잔느(Paul Cezanne, 1839-1906), 피카소(Pablo Ruizy Picasso, 1881-1973), 반 고흐(Vincent Willem van Gogh, 1853-1890), 드가(Edgar Degas, 1834-1917), 마티스(Henri Matisse, 1869-1954), 리베라 등의 작품들을 소장했 다.; Henry L. Dominguez, 위의 책, p. 139.

에드셀은 소장품들을 디트로이트 미술관에 기증하기도 했고 미술관 컬렉션을 위해 많은 돈을 기부하는 등 지원을 아끼지 않았다.: Steven Watts, *The People's Tycoon:* Henry Ford and the American Century(New York: Alfred A. Knopf, 2005), p. 514.

(Precisionism)<sup>3)</sup>를 대표하는 작가로 자리매김하였다.

디에고 리베라는 멕시코를 대표하는 화가로 멕시코 벽화운동<sup>4)</sup>에 참여한 주요 화가였으며 1929년 공산당에서 제명(除名) 당한 후 미국으로 건너와 작품 활동을 이어 나갔다. 미국에서 여러 벽화 의뢰를 받은 그는 1932년 에드셀 포드의 후원 아래 디트로이트 미술관 네 개의 벽을 장식하는 초대형 벽화를 의뢰 받게 된다. 포드 공장의 생산 과정을 비롯해 산업에 대한 작가의 전반적인 해석이 총망라 되어있는 <디트로이트 산업(Detroit Industry)>(1933) 벽화는 수많은 관심과 논란 속에 파괴 직전의 위기상황까지 맞이했으나 보존되어 지금까지도 리베라의 대표작 중 하나로 여겨지고 있다.

국적과 정치 성향, 장르와 양식, 모든 면에서 차이를 보이는 두 화가는 각각 1927년과 1932년에 포드 사(社)의 주문 아래 작품 제작을 진행하였다. 비교적 짧은 기간의 차이를 두고 완전히 다른 성향의 작가에게 작

<sup>3) 20</sup>세기 초 미국 대도시의 대형 빌딩이나 마천루를 사진이나 그림으로 적극적으로 묘사한 화가들을 일컫는다. 이들은 주제적인 측면에서도 공통된 부분이 있지만, 무엇보다 표현 방식이 비슷하다는 점에서 주목을 받았다. 찰스 쉴러, 조지아 오키프(Georgia O'Keeffe), 찰스 데무스(Charles Demuth), 엘시 드릭스(Elsie Driggs), 랄스톤 크로포드(Ralston Crawford), 조셉 스텔라(Joseph Stella)는 간결한 표현, 현대식 건축물의 각진 특성에 대한 탐구, 표현에 있어서 단순하고 무심한 태도를 공통된 특징으로 갖는다는 이유로 '정 밀주의자(Precisionist)'로 정의되었다. 차갑고 객관적이며 감정이 없는 듯한 그들의 양식은 '정밀주의'라는 이름 아래 미국의 근대성과 기계시대를 대변하는 전형적인 본보기가 되었다.; Mark Rawlinson, Charles Sheeler, Modernism, Precisionism and the Borders of Abstraction(London; New York: I.B. Tauris, 2007), p. 48.

<sup>4)</sup> 멕시코 혁명(The Mexican Revolution)이 끝나고 정권을 잡은 오브레곤(Álvaro Obregón Salido)은 오랜 기간 동안의 혁명으로 분열되어 있던 멕시코 시민들의 시민정 신을 회복하고 문화적 정체성을 확립하고자 정부 차원에서 작가들에게 공공 미술을 의뢰하는 프로젝트를 실행했다. 교육부 장관 바스콘첼로스(José Vasconcelos)의 지휘 아래 멕시코의 역사와 유산을 강조하는 벽화가 대대적으로 그려졌고 정부는 벽화운동에 필요한 자금을 아끼지 않고 후원했다.: Leonard Folgarait, Mural Painting and Social Revolution in Mexico, 1920-1940: Art of the New Order(Cambridge, U. K., and New York: Cambridge University Press, 1998), p. 19. 이처럼 멕시코 벽화운동은 "정부의 강력한 후원에 힘입어 미술의 의미와 목적, 그리고 주제가 정치·사회적 환경과 불가분의 관계를 맺었던 미술운동"이었다. 벽화운동은 "이제까지 근대 미술사의 소외 지역이었던 라틴 아메리카 미술이 처음으로 세계적 주목을 받게 했을 뿐 아니라 1930년대 경제 공황으로 침체되고 노조운동과 이념의 갈등을 겪었던 미국화단에도 적지 않은 영향을 미쳤다."; 김영나,「멕시코의 벽화운동」,『제3세계의 미술문화』(서울: 과학과 사상, 1990), p. 417.

품 의뢰를 했다는 점은 매우 흥미로운 부분이다. 두 작가의 포드 공장에 대한 묘사는 그 차이가 극명함에도 불구하고 이제까지 포드의 의뢰 목적과의도에 따른 의뢰 배경의 차이와 이를 통한 두 작품의 비교 분석은 진행된바가 없다. 이미 독자적인 양식이 확고히 정립된 두 화가에게 포드 공장을 표현하도록 했다는 점에서 포드의 의뢰 목적은 중요하다. 또한 대공황을 기점으로 미적 성향의 차이가 뚜렷한 두 작가에게 작품을 주문했다는 측면에서 대공황 발생 이전과 이후 포드의 의도에 중대한 변화가 있었음을 주목해야 한다. 기업 총수의 의뢰라는 특수한 작업 배경은 작품의 회화적인 분석뿐만 아니라 당시에 사회적으로 요구되던 포드의 기업 이미지 형성이 작품과 어떻게 연관되는지 다각적으로 고찰해볼 필요성을 갖게 한다.

두 화가에 대한 개별적인 연구사는 주로 도상학적 측면에서 분석되 는 경향이 강하며 포드의 의뢰나 후원에 초점이 맞춰져 있기 보다는 작품 이 제작되던 당시 미국의 경제·사회적 측면을 강조하는 경향이 많다. 대체 로 쉴러의 리버 루지 사진에 관한 기존 연구는 쉴러가 철제 구조물일 뿐인 공장 건물과 기계들에 미적 요소를 가미시킴으로써 미국 산업을 미화했다 는 해석이 주를 이룬다. 이와 같은 해석들은 정밀주의와 결부되어 이루어진 담론적 해석들이 지배적이다. 미국의 공장과 도시를 주로 단순하고 명료한 선과 형태로 묘사한 정밀주의의 표현방식은 유럽의 모더니즘의 양식을 빌 려 미국의 근대성과 기계주의를 자기화한 것으로 주목 받았다. 유럽과는 다 른 미국적 자주성과 독자성이 강조되던 1920년대 당시에 공장이나 마천루 와 같은 주제들은 미국 미술계에서 주목 받기 충분했다. 정밀주의는 새롭게 부상한 미국 산업과 도시 발전의 위대함을 표현하기에 가장 적합한 사조로 평가되었고 자연스레 미국의 산업화와 기계주의를 옹호하고 미화하는 것으 로 해석되었다. 따라서 쉴러의 리버 루지 공장 사진들이나 이를 토대로 한 일련의 회화 작업들은 자연히 포드라는 회사와 미국 산업에 대한 미화와 찬양으로 정의되었다.5) "미국에 대한 경건한 믿음과 그 기술에 대한 전폭

<sup>5) &</sup>quot;포드의 라파엘", "기술이라는 종교를 위한 아이코노그래퍼(iconographer)", "기업 자본 주의의 진정한 예술가"와 같은 그를 나타내는 수식어들은 모두 그가 미국이 맞이한 기계 시대와 포드라는 거대 기업의 산업적 힘을 예술의 경지로 올려놓았다는 확신을 보여준

적인 감탄(존경)"6), "산업 사진을 미학적 순수성의 경지로 올려놓았다"7)와 같은 비평들은 쉴러의 리버 루지 사진에 대한 전반적인 평가였다. 정밀주의 담론에서 벗어난 해석들은 1990년대가 되어서야 등장하기 시작했다.8) 쉴러 연구에 있어 대표적인 학자로 꼽히는 캐런 루식(Karen Lucic)은 저서 『기계에 대한 숭배(Cult of the Machine)』(1991)에서 정밀주의를 역사적, 사회적 문맥에서 논하면서 쉴러의 그림이 테크놀로지에 대한 일방적인 찬양이라는 단순한 해석에 맞서 그의 공장 이미지들에 깃든 외로움과 공허함이 오히려 역설적으로 기술에 대한 양가적 측면을 표현하고 있다고 설명했다.9)

설러 연구에 비하면 리베라의 <디트로이트 산업>은 좀 더 다각적인 측면에서 연구되었다. 미술사학자 베티 앤 브라운(Betty Anne Brown)과 바바라 브라운(Barbara Brown)은 각각의 저서를 통해 디트로이트 벽화에 담긴 콜럼버스 이전(Pre-Colombian) 문명<sup>10)</sup>의 도상을 분석하면서 리베라

다.; Charles Corwin, *New York Daily Worker*(Feb., 4, 1949): Michael Kimmelman, "An Iconographer for the Religion of Technology", *The New York Times*(Jan., 24, 1988): Matthew Baigell, "American Art and National Identity: The 1920s", *Arts Magazine 61*(Feb., 1987), p. 51.

Charles Brock, Charles Sheeler Across Media(Berkeley: University of California Press, 2006), p. 2

<sup>6)</sup> Martin Friedman, Charles Sheeler(New York: Watson-Guptill, 1975), p. 210,

<sup>7)</sup> Wolfgang Born, *American Landscape Painting*(Westport: Greenwood press, 1948), p. 211.

<sup>8)</sup> 미술사학자 제임스 마로니(James H. Maroney)는 이제까지의 쉴러 관련 연구가 쉴러가 의뢰 받은 산업 소재 작품들로 인해 산업 소재 작품 외의 것들마저 기계주의에 끼워 맞춰져 해석되어 왔다고 지적하면서 기계주의에서 벗어난 해석을 시도했다.; James H. Maroney, "Charles Sheeler Reveals Machinary of His Soul", American Art, vol. 13, no. 2 (Summer, 1999), pp. 26-57. 큐레이터이자 미술 비평가인 샤론 코윈(Sharon Lynn Corwin)은 쉴러가 노동자를 완전히 배제하지 않고 미약하게나마 표현하 것에 주목하며 노동자를 노동현장에서 소외시킨

히 배제하지 않고 미약하게나마 표현한 것에 주목하며 노동자를 노동현장에서 소외시킴으로써 산업화와 대량화라는 흐름 속에서 점차 희미해져가는 노동자의 존재를 오히려 부각시키고 있다고 주장했다.; Sharon Lynn Corwin, "Selling "America": Precisionism and the Rhetoric of Industry, 1916-1939" (Ph. D. diss., Uni. of California, Berkeley, 2001).

<sup>9)</sup> Karen Lucic, *Charles Sheeler and the Cult of the Machine*(London: Reaktion, 1991).

<sup>10)</sup> 콜럼버스(Cristóbal Colón, 1451~1506)가 1492년 미대륙에 도착하면서 유럽의 영향을 받기 이전의 원주민문화를 의미한다.

가 고대 멕시칸 유물들과 미국의 현대 산업을 어떻게 연계시켰는지를 설명했다.<sup>11)</sup> 디트로이트 미술관의 큐레이터로 재직했던 린다 뱅크 다운스 (Linda Bank Downs)는 벽화와 관련된 수많은 스케치들을 포함한 진행과정들을 상세히 서술하고 각 패널들에 대한 철저한 도상학적 해석을 시도했다.<sup>12)</sup> 이외에도 벽화를 정치·사회적 맥락에서 다룬 연구들도 있다. 막스 코즐로프(Max Kozloff)는 벽화가 그려질 당시 미국과 멕시코 사이의 우호적정치·경제적 관계가 리베라의 미국 방문과 기업들의 적극적인 의뢰와 무관하지 않다고 판단하며 국가적 혁명에 동참했던 리베라의 명성이 기업들에게 충분히 어필했을 것이라고 주장한다.<sup>13)</sup> 알렉스 구달(Alex Goodall)은 벽화 공개와 동시에 온 도시를 떠들썩하게 만들었던 수많은 논쟁들이 사실은 벽화 자체에 대한 반발이라기보다 대공황이 가져온 디트로이트 사회의 변화와 이로 인한 불안과 두려움 때문이라는 주장을 제기하기도 했다.<sup>14)</sup>

두 화가는 이와 같이 동시대에 포드의 주문으로 포드 공장이라는 같은 소재를 다루었으나 둘 사이의 개인적인 교류가 전무함에 따라 함께 연구되는 경우는 거의 없었다. 포드라는 주제로 두 화가를 묶어 출간된 저서는 1978년 디트로이트 미술관에서 개최한 <더 루지: 찰스 쉴러와 디에고리베라의 산업 이미지(The Rouge: The Image of Industry in the Art of Charles Sheeler and Diego Rivera)>의 전시회 카탈로그가 유일하다.이 도록에서는 두 화가의 "미국 산업에 대한 관심과 루지를 가장 중요한산업 주제로 삼았다는 공통점"을 전시회 개최 이유로 들면서 두 작가가 루

<sup>11)</sup> Betty Anne Brown, "The Past Idealized: Diego Rivera's Use of Pre-Columbian Imagery," in Cynthia Newman Helms, ed., *Diego Rivera: A Retrospective*(Detroit: Detroit Institute of Arts, 1986), pp. 139-155., Barbara Brown, *Pre-Columbian Art and the Post-Columbian World: Ancient American Sources of Modern Art*(New York: Harry N. Abrams, 1993).

<sup>12)</sup> Linda Bank Downs, *Diego Rivera: The Detroit Industry Murals*(New York: W. W. Norton & Company, 1999).

<sup>13)</sup> Max Kozloff, "The Rivera Frescos of Modern Industry at the Detroit Institute of Arts: Proletarian Capitalist Patronage", *Artforum*, vol. 12, no. 3 (November 1973), pp. 58-63.; in Henry A. Millon, Linda Nochlin, ed., *Art and Architecture in the Service of Politics*(Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1978), pp. 216-229.

<sup>14)</sup> Alex Goodall, "The Battle of Detroit and Anti-communism in the Depression Era", *The Historical Journal*, vol. 51, no. 2 (June, 2008), pp. 457-480.

지의 기계와 건축을 어떻게 그들만의 방식으로 묘사했는지 서술하고 있다. 15) 다만 두 작품에 대한 개별적인 분석에만 집중되어 있어 둘 사이의비교가 유기적으로 되어 있지 못하고, 포드가 왜 특정 시기에 특정 작가들에게 의뢰 또는 후원을 하였는지에 대한 배경이 당시의 경제·사회적 상황과연관되어 해석되지 않고 있다는 점에서 한계를 지닌다. 이에 비해 미술사학자 테리 스미스(Terry Smith)는 저서 『메이킹 더 모던(Making the Modern)』(1994)에서 두 작가의 작품을 별도의 장에서 서술하고 있지만 작품 제작 시기에 포드의 상황을 작품과 연관 지어 각각의 작품을 분석함으로써 보다 폭넓은 해석의 발판을 마련해주었다. 16) 다만 두 작가의 작품을 포드라는 기업에만 초점을 맞춰 해석하고 있어, 당시 쉴러와 리베라에게 의뢰가 갈 수 있었던 국내외의 사회·문화적 배경은 간과하고 있다는 점에서지나치게 미시적인 접근으로 분석하고 있다는 한계를 지닌다.

의뢰 당시 이미 작가들은 중견 화가들이었고 나름대로 확고한 독자적 양식을 갖추었기 때문에 포드의 의뢰를 받았다 할지라도 작품 자체에 큰 변화가 있지는 않았을 것이다. 포드의 의뢰라는 배경의 중요도가 충분히 부각되지 않았던 것은 이러한 이유 때문으로 생각된다. 그 결과 두 작가의 표현 양식이 어떤 점에서 포드가 추구하는 이미지와 맞았는지, 당시에 그런 이미지를 포드가 필요로 했던 이유는 무엇이며 실제로 그들의 작품이 어떻게 그런 필요를 충족시켰는지에 대한 분석이 필요함에도 아직까지 구체적

<sup>15)</sup> Mary Jane Jacob, Linda Downs, *The Rouge: The Image of Industry in the Art of Charles Sheeler and Diego Rivera*(Detroit, Mich.: Detroit Institute of Arts, 1978).

<sup>16)</sup> 테리 스미스는 포드를 주제로 한 쉴러와 리베라의 작품을 각각 3장과 6장에서 다루고 있다. 그는 쉴러의 포드 공장을 소재로 한 작품들을 "예술과 산업의 만남이라는 패러다임"이라고 정의 내린다. 더불어 작품에 나타나는 시각적 형식은 유럽적 양식의 수용이라기보다 포드라는 기업에 대한 합리화, 산업 조직의 요구에 응한 것으로 보인다고 주장한다. 이에 비해 리베라의 <디트로이트 산업> 벽화는 노동자를 전면에 내세운 표현이라고말하며 그 가치를 높이 샀다. 스미스는 리베라의 작품이 "기계시대"도 "미국이라는 산업국가"도 "디트로이트에 대한 초상"도 아닌 "포드를 위한 노동"을 그린 것이라고 평가한다. 이것은 리베라가 노동(work)과 분투(struggle)을 통해 성장하는 인간이라는 그의 역사적 관점을 표현한 것이라는 분석이 그의 주장이다.; Terry Smith, Making the Modern: Modern: Industry, Art, and Design in America(Chicago: University of Chicago Press, 1994).

인 분석이 미흡한 상태이다. 더불어 이러한 의뢰의 배경을 가능케 했던 당시 미국의 예술 경향과 경제·사회적 상황에 대한 구체적 논의도 필요하다. 특히 디에고 리베라라는 정치적으로 민감한 반응을 일으킬 수 있는 외국 작가가 큰 금액의 의뢰를 맡을 수 있었던 배경에 대한 분석은 포드의 의뢰를 설명하는 데 있어서 중요한 부분이다.

따라서 본 논문에서는 당시 미국의 예술 경향과 경제·사회적 분위기가 두 작가를 의뢰하는 과정과 어떻게 연관되며, 의뢰를 통해 포드에서 얻고자 했던 기업 이미지는 무엇이었고 두 작가의 작품이 어떤 점에서 포드의 요구에 충족되는 것이었는지를 논의하고자 한다. 그러므로 본 논문에서는 두 작품의 의뢰 배경이 당시 포드가 처해있던 상황과 무관하지 않으며 두 화가의 작품은 새로운 기업 이미지를 만들고자 한 포드의 계획 하에 진행되었음을 밝히고자 한다. 작가에게 작품의 방향을 특별히 지시하지 않으면서도, 기업이 원하는 이미지가 최대한 일치하는 화가에게 의뢰하는 방식 자체가 포드가 택한 전략이었다. 더불어 포드의 의뢰는 대공황으로 달라진 사회적 분위기와 이에 따른 산업 이미지의 변화를 반영하고 있음을 논하려한다.

본 논문은 다음과 같이 진행될 것이다. II 장에서는 산업화와 기계화로 인해 등장한 기계 미학과 이것이 실제 기업의 광고 이미지들에 적용되기까지의 과정을 살펴보고자 한다. 유럽에서부터 시작된 기계 미학이 미국에서 어떤 식으로 받아들여졌으며 이것이 '정밀주의'라는 이름으로 어떻게 새로운 미국을 표현하는 하나의 시대 양식으로 거듭났는지에 대해 논의하고자 한다. 또한 기업이 기계 미학을 추구한 작가들과의 의뢰를 통해 어떤 식으로 기계 미학을 기업 이미지에 적용했는지 예시를 통해 알아보려한다. 더불어 이런 산업 이미지들이 대공황 이후로 어떤 양상으로 변했는지에 대해 짚어볼 것이다. III 장에서는 포드라는 특정 기업의 경우에 구체적으로 접근하여 쉴러와 리베라에게 작품 제작을 의뢰할 당시 포드의 상황과의뢰 배경을 밝히고 작품 양식의 어떤 점이 기업이 당시 추구하던 이미지와 맞았는지, 그들은 실제로 포드를 어떻게 이미지화하였는지에 대해 설명

할 것이다. 이로써 이제까지 개별적으로 분석되어 온 두 작가의 '포드'이 미지들을 포드의 의뢰 상황에 초점을 맞춰 분석하여 작품에 내재된 포드의 의뢰 목적을 당시의 경제·사회적 측면에서 다각적으로 이해하는 시도를 하려한다.

# Ⅱ. 기계와 노동자 그리고 산업 이미지

## 1. 유럽 모더니즘의 영향과 기계 미학의 시작

20세기 초 예술의 중심지였던 유럽, 그 중에서도 프랑스는 수많은 화가들의 배움의 장(場)이었다. 새로운 미적 패러다임인 기계 미학의 형성과정과 이를 토대로 등장한 정밀주의라는 사조의 탄생 배경에서 큐비즘을비롯한 유럽 모더니즘의 영향은 지대한 것이었다. 후에 정밀주의자로 1920년대 미국 미술을 선도했던 찰스 쉴러, 모턴 샴버그(Morton Schamberg, 1881-1918), 찰스 데무스(Charles Demuth, 1883-1935) 등은 모두 일찍이 유럽으로 건너가 유럽 모더니즘을 체험하고 온 바 있다. 샴버그는 1903년 미국의 인상주의 화가 윌리엄 메릿 체이스(William Merritt Chase 1849-1916)의 지도 아래 첫 유럽 방문을 했고 이듬해 친구인 쉴러와 함께 재방문을 하였다. 이 둘은 1909년 파리에서 유학 생활을 시작하면서 큐비즘을 접하게 된다. 조셉 스텔라(Joseph Stella, 1877-1946) 역시 이 시기에 유럽을 방문하였다. 스텔라가 파리 여행 직후 프랑스의 아방가르드는 "너무나 압도적이고 눈이 부셔서 6개월 가까이 정상적인 작업을 할 수가 없을 정도"였다고 밝힐 만큼 유럽의 큐비즘은 화가들에게 신선한 충격이었다.17)

이와 더불어 당시 뉴욕에서는 유럽 모더니즘을 적극적으로 미국에 소개하려는 움직임이 일어났다. 그 시작은 1905년 뉴욕시 5번가에 문을 연사진작가 스티글리츠의 "291 화랑"에서 비롯되었다. 스티글리츠는 본래 사진 전시를 위해 갤러리를 열었으나 1907년부터는 유럽의 모더니즘 예술을 미국에 소개하는 창구로 사용하였다. 이곳을 통해 앙리 마티스, 폴 세잔느, 파블로 피카소, 프란시스 피카비아(Francis Picabia, 1879-1953) 등 유럽 작가들의 작품이 처음으로 미국에 소개되었다. 18 "291 화랑"의 역할은 유

<sup>17)</sup> Karen Tsujimoto, *Images of America: Precisionist Painting and Modern Photography*(San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 1982), p. 14-16.

럽의 미술을 소개하는 장소에 그치지 않고 젊은 미국 작가들이 유럽 모더니즘을 탐구하고 서로의 의견을 나눌 수 있는 장(場)으로서의 역할로 이어졌다. 유럽 방문을 마치고 돌아온 쉴러, 샴버그, 데무스 등과 같은 젊은 작가들은 "291 화랑"에서 서로의 예술적 의견을 교환하며 미국 미술의 현재와 미래를 논하였다. 19)

"291 화랑"의 적극적인 유럽 미술 전시는 1913년 맨해튼에 위치 한 제 69연대 무기 창고(69th Regiment Armory)에서 열린 기념비적 전시 <아모리 쇼(Armory Show)>로 이어졌다. <국제 현대 미술전(International Exhibition of Modern Art)>의 통칭이기도한 <아모리 쇼>는 미국 최초의 현대미술전으로 "미국인들에게 새로운 예술을 만들고 있는 유럽의 작품들 을 그들 스스로 판단하고 관람하는 기회를 주기 위한"목적으로 열렸으며 고야(Francisco José de Goya y Lucientes, 1746-1828), 앵그르(Jean Auguste Dominique Ingres, 1780-1867). 들라크루아 (Ferdinand-Eugène-Victor Delacroix, 1798-1863)부터 인상주의, 후기 인상주의, 야수파, 큐비즘, 미래주의에 이르기까지 다양한 작품들이 전시되 었다. 이와 더불어 쉴러, 샴버그, 스텔라, 스튜어트 데이비스(Stuart Davis, 1894-1964) 등의 미국 화가들의 작품도 함께 전시되었다. "미국의 젊은 작 가들은 유럽 문화나 아이디어에 대해서 두려워하지도 않고 두려움을 느낄 필요도 없다"20)는 전시의 소개말처럼 출품작들에서는 유럽 모더니즘의 흔 적을 발견할 수 있다. 후기 인상주의의 영향이 나타나는 스텔라의 <정물화 (Still Life)>(1911)(도1)나 야수파의 영향을 보이는 샴버그의 <소녀에 대한 연구(Study of a Girl)(1912)(도2), 더불어 세잔느의 정물화의 흔적이 보이 는 쉴러의 <귤(Mandarin)>(1912)(도3)은 미국 화가들이 유럽 모더니즘을

<sup>18)</sup> 마티스 전시는 1908년, 세잔느 전시는 1910년과 1911년, 피카소 전시는 1911년, 피카 비아 전시는 1913년에 열렸다.; Karen Tsujimoto, 위의 책, p, 18.

<sup>19)</sup> 사진작가 폴 스트랜드(Paul Strand, 1890-1976)가 후에 회고 했듯이 "291 화랑"은 "아주 작은 방이었지만 큰일들이 오가던 곳"이었다.: "Paul Strand", interview with Bill Jay recorded at the London ICA, 1972, *Creative Camera 141* (March, 1976), p. 83.; Karen Tsujimoto, 위의 책, p. 19.

<sup>20)</sup> Milton W. Brown, *The Story of the Armory Show*(New York: Abbeville, c1988), p. 26.

얼마나 강하게 흡수하였는지 보여주는 증거다. 21)

<아모리 쇼>는 대단히 성공적이었고 그 영향력은 빠르고 강력하게 퍼졌다.<sup>22)</sup> <아모리 쇼> 이후로 "미국 미술은 절대로 전과 같지 않을 것"<sup>23)</sup> 이라는 한 신문사의 사설처럼 <아모리 쇼> 이후 미국 작가들은 부지런히 큐비즘을 자기화하기 시작했다. 쉴러의 <풍경화 #1(Landscape #1)>(1916)(도4)는 <아모리 쇼> 이후 그의 큐비즘에 대한 이해가 상당했음 을 알 수 있다. 쉴러는 수직선들을 이용해 날카롭고 강렬한 풍경화를 완성 시켰다. 중앙의 건물은 최소한의 대각선으로 표현된 지붕과 작은 창문으로 만 유추가 가능하다. 이전의 정물화에서는 각각의 사물들이 가진 고유의 형 태들이 강조되었으나 여기서는 선들이 만드는 불규칙적인 형태들이 더 강 조되고 있음을 확인할 수 있다.<sup>24)</sup> 배경과 형태들은 구분이 모호하며 오로 지 색으로 하늘과 숲이 구별 가능할 뿐이다. 샴버그의 <풍경화, 다리</p>

<sup>21)</sup> 쉴러의 또 다른 출품작 <달리아와 과꽃(Dahlias and Asters)>(1912)은 후기 인상파의 영향을 강하게 받았음을 느낄 수 있다. 화병 뒤에 존재하는 직사각형의 배경은 그림의 전체적인 균형을 잡아주고 있고 꽃잎들은 한 번의 넓고 두꺼운 붓터치로 묘사되어 있다. 꽃의 붉은 계열의 색은 배경의 파란 계열의 색과 강력한 대비를 이루며 전체적인 구성은 세 개로 분리된 직사각형의 배경과 동그란 덩어리의 꽃, 그리고 원통형의 화병으로 명확하게 구분된다. 이러한 표현 방법에서 세잔느의 영향을 강하게 느낄 수 있다.; Carol Troyen, Erica E. Hirshelr, *Charles Sheeler: Paintings and Drawings*(Boston: New York Graphic Society, 1987), p. 54.

<sup>22)</sup> 전시회는 "기적과도 같은 것", "환상적인", "체제 전복적인"이라는 찬사를 받았다. 아모 리 쇼의 성공은 수치로도 확인할 수 있다. 첫 날 관객만 4천명에 이르렀으며 뉴욕에서 시작한 전시는 시카고와 보스턴까지 이어졌고 총 174개의 작품들이 팔렸다. 그 중 123개 는 해외 작가의 작품이었고 51개는 미국 작가의 작품이었다. 거래된 작품 금액만 총 4만 4천 달러에 달했다. Milton W. Brown, 앞의 책, pp. 86-87, 97. 유럽 모더니즘의 영향으로 갤러리들은 앞 다투어 유럽 작품들을 전시하기 시작했고 최소 5개 이상의 새로운 갤러리들이 이 새롭고 진보적인 예술을 전시하기 위해 개관했다. 부 르주아 갤러리(Bourgeois Gallery), 다니엘 갤러리(Daniel Gallery), 캐롤 갤러리 (Carroll Gallery), 워싱턴 스퀘어 갤러리(Washington Square Gallery), 모던 갤러리 (Modern Gallery) 등이 새롭게 개관했고 이러한 갤러리들을 통해 유럽 모더니즘 작품들 이 미국에서 수집되기 시작했다.; Judith Zilczer, "'The World's New Art Center': Modern Art Exhibitions in New York City, 1913-1918," Archives of American Art Journal, vol. 14, no. 3 (1974), pp. 2-7.; Francis Naumann, "Walter Conrad Arensberg: Poet, Patron, and Participant in the New York Avant-Garde, 1915-20", Philadelphia Museum of Art Bulletin, vol. 76, no. 328 (Spring, 1980), p. 7.

<sup>23)</sup> Miltion Brown, "The Armory Show Retrospective", 1913 Armory Show, 50th Anniversary Exhibition(New York: Henry Street Settlement, 1963), p. 35.

<sup>24)</sup> Carol Troyen, Erica E. Hirshelr, 앞의 책, p. 66.

(Landscape, Bridge)>(1915)(도5) 역시 거친 붓자국과 파편화된 형태, 평면화 된 화면과 배경과 대상의 불분명한 경계와 같은 특징들을 통해 큐비즘에서 비롯된 추상화적 시도를 보이고 있다.<sup>25)</sup>

유럽의 여러 작가들이 미국에 방문하면서 이러한 현상은 더욱 증폭 되었다. 이들은 미국의 도시와 마천루에서 모더니즘적인 특징을 느꼈고 일 부 화가들은 이것이 미국 미술이 나아갈 방향이라고 여기기 시작했다. 피카 비아는 <아모리 쇼>로 1913년 미국에 첫 방문을 하면서 "나는 그대들의 거 대한 마천루, 고층빌딩 그리고 지하철 등 도처에서 당신들의 풍요로움을 발 견할 수 있었다", 뉴욕은 "큐비즘, 미래주의의 도시다. 뉴욕은 빌딩에서, 삶 에서, 정신에서 모던함을 보여주고 있다"고 평했다.26) 특히 마르셀 뒤샹 (Marcel Duchamp, 1887-1968)은 "291 화랑"을 드나들던 미국의 젊은 화 가들과 친분을 유지하며 그들에게 지대한 영향을 주었다. 1913년에 이어 1915년 뉴욕을 재방문한 뒤샹은 예술 수집가이자 비평가였던 월터 아렌스 버그(Walter Conrad Arensberg, 1878-1954)<sup>27)</sup>의 아파트에 머물게 된다. 뒤샹은 이곳에서 지내면서 그의 친구들과 모임을 갖기도 했는데28) 본래 이 곳을 자주 드나들던 아렌스버그의 지인들인 쉴러, 데무스, 스텔라, 샴버그 등이 합류하면서 자연스럽게 교류가 시작되었다.29) 뒤샹의 <초콜릿 분쇄기 No. 1(Chocolate Grinder No.1)>(1913)(도6)나 <큰 거울, 구혼자들에 의 해 발가벗겨진 신부(The Large Glass, The Bride Stripped Bare by her

<sup>25)</sup> Karen Lucic, *Charles Sheeler in Doylestown: American Modernism and the Pennsylvania Tradition*(Allentown, Pa.: Allentown Art Museum: Distributed by the University of Washington Press, c1997), p. 37,

<sup>26)</sup> Arthur Jerome Eddy, *Cubists and Post-impressionism*(Chicago: A. C. McClurg & Company, 1914), p. 96.

<sup>27)</sup> 아렌스버그는 아모리 쇼를 보고 난 후 세잔느, 브라크, 피카소, 마티스, 뒤샹 등의 유럽 모더니즘 작품과 더불어 쉴러, 스텔라 등의 미국 작가들의 작품까지 수집하였고 뒤샹의 뉴욕 방문 기간 동안 그의 거처를 마련해주면서 뒤샹과 미국 작가들과의 소통을 가능하게 했다.

<sup>28)</sup> 뒤샹보다 먼저 뉴욕에 와 있던 화가 장 크로티(Jean Crotti), 뒤샹과 비슷한 시기에 뉴욕을 재방문한 피카비아, 알베르 글레즈(Albert Gleizes)가 뒤샹을 만나러 아렌스버그의 거처에 자주 방문했다.; Francis Naumann, 앞의 글, p. 11, 19.

<sup>29)</sup> Gail Stavitsky, "Reordering Reality: Precisionist Directions in American Art 1915–1941", in *Precisionism in America, 1915–1941: Reordering Reality*(New York: Harry N. Abrams, 1994), p. 12.

Suitors)>(1915-1923)(도7)와 같은 작품들에 나타나는 선명하고 정적인 선들과 단순화 된 형태들은 큐비즘만큼이나 미국 작가들에게 영향을 주었다. 뒤샹의 표현에 의하면 그의 작품은 "지난 모든 영향들을 정제한…건축적이고 건조한" 기계 미학을 보여준다.30) 쉴러는 뒤샹의 작품에 대해 "정밀함 (precision)의 구축"이라고 말하며 "그의 손을 거친 것은…가장 아름다운 정밀함을 가졌다"고 말할 정도로 높이 평가했다.31)

이미 데 스틸, 바우하우스, 구축주의, 순수주의(Purism), 신즉물주 의(Neue Sachlichkeit)와 같은 사조들에서도 나타나듯이 장식과 과장을 배 제하고 기계를 떠올리게 하는 단순한 형태와 깔끔하고 분명한 선의 표현은 세계적인 추세였다. 1927년 5월 뉴욕에서 있었던 <기계시대 박람회 (Machine-age Exposition)>는 이 같은 사실을 보여준다. 데무스, 뒤샹, 휴 페리스(Hugh Ferriss, 1889-1962), 루이스 로조윅(Louis Lozowick, 1892 -1973), 만 레이(Man Ray, 1890-1976), 쉴러 등이 함께한 이 전시는 "오 늘 날 기계와 기계적 소재가 미학적 영감의 새로운 상징으로 충분히 고려 되지 않았음"을 지적하며 실제 기계들, 기구들, 기계를 다룬 사진과 회화 들, 구조물 등을 전시하여 기계시대에 걸맞은 새로운 창조적 힘을 예술의 영역으로 끌어들이고자 했다.32) 이러한 세계적 추세와 더불어 지속적인 유 럽 모더니즘의 유입과 뒤샹과 같은 화가들과의 교류는 젊은 화가들이 이끌 어갈 새로운 미국 미술의 방향을 예고하는 것과 같았다. 야수주의와 후기 인상파, 큐비즘의 영향으로 강렬한 색과 선을 구사했던 쉴러의 초기 작품들 이 뒤샹, 피카비아를 비롯한 작가들과의 교류 이후에 정제된 선과 색, 기하 학적인 형태의 사용으로 변화된 모습을 보면 당시 화가들의 작품 성향이 어떤 방식으로 진행되었는지 확인할 수 있다.33) 쉴러의 <벅스 카운티 농장

<sup>30)</sup> Anne d'Harnoncourt, Kynaston McShine, ed., *Marcel Duchamp*(Munich: Prestel; New York, N.Y.: USA and Canada by Neues, 1989), p. 272.

<sup>31)</sup> Gail Stavitsky, 앞의 글, p. 12.

<sup>32)</sup> Enrico Prampolini, "The Aesthetic of The Machine and Mechanical Introspection in Art", Machine Age Exposition Catalogue(New York: May, 1927), p. 9.

<sup>33)</sup> 쉴러는 당시 미국 예술가들이 큐비즘 양식을 따랐음에도 어떤 이유에선지 미국에서 뿌리 내리지 못했다는 질문에 그렇다고 대답하면서 본인도 아모리 쇼 이후 큐비즘의 영향

(Bucks County Barn)>(1918)(도8)은 전작들에 비해 큐비즘의 평면화 된 공간, 딱딱하게 통제된 날카롭고 강렬한 선들이 보다 간결하고 무심한 느낌으로 변모되었음을 알 수 있다. 뒤샹과의 교류 이후 쉴러는 <아모리 쇼>와그 직후에 나타나던 화려한 표현 방식을 버리고 오로지 대상의 형태와 구조를 간단하고 단순하게 표현할 수 있는 선들로만 그림을 그리기 시작했다. 사라졌던 형체는 다시 간결한 선들로 복구되었으나 그 현실감은 극도로 단순화 된 형태로 전달될 뿐 질감이나 부피감은 전달되지 않는다. 쉴러는 이러한 시도를 "자연적인 형체들을…그림을 구성하는 최소한의 형태로 만들어 추상이라는 경계선상에 놓을 수 있도록"하고 싶었다는 말로 정리했다.34) 이러한 표현 방식의 변화는 당시 미국을 수놓았던 마천루, 공장, 다리와 같은 철조물이라는 새로운 주제와 맞물리게 되면서 가장 효과적으로 발휘되었다. 미국의 젊은 작가들은 유럽 모더니즘을 순차적으로 경험하면서 구성적이고 형식적인 측면들을 흡수해 미국의 도시·산업이라는 주제와 연결시키면서 새로운 미국적 모더니즘을 추구하기 시작한다.

아래 작업을 했으나 그것은 2-3년에 지나지 않았다고 밝히며 사실상 큐비즘 영향이 오래 가진 않았음을 밝혔다.; Martin Friedman and Charles Sheeler, "Charles Sheeler Talks with Martin Friedman", 1959 June 18, *Archives of American Art Journal*, vol. 16, no. 4 (1976), p. 17.

<sup>34)</sup> Carol Troyen, Erica E. Hirshelr, 앞의 책, p. 72.

### 2. 기계와 산업 이미지

### 1) 정밀주의의 탄생과 찰스 쉴러

범람하는 유럽 모더니즘의 영향 속에서 조지 올트(George Ault, 1891-1948), 루이스 로조윅, 조지아 오키프, 찰스 쉴러, 찰스 데무스와 같은 미국의 화가들은 유럽과는 다른 미국 미술만의 독자성을 위해 '미국적소재'들을 택한다. 이들은 미국 대도시의 마천루나 대형 빌딩들을 그림으로 남겼다.(도9)(도10)(도11) 유럽 미술이 기계를 예술적 주제로 포용하면서 기계시대라는 새로운 시대의 도래를 예술로 표현했다면, 미국 미술은 기계를 국가의 산업 발전과 경제 부흥을 나타내는 소재로 택하면서 국가 정체성과 연관시킨다. 미국 화가들이 택한 주제는 마천루, 공장 등 미국의 도시화와 산업 발전을 보여줄 수 있는 것들이었다. 마천루는 단순히 건축의 영역에서 미국의 특성을 대표하는 것이 아니라 미국 그 자체였다. 마천루는 "미국의힘, 강인함을 보여주는 것"이며35) "온전한 미국의 창조물"이자 "국가적 진보를 위한 초석이자 벽돌"로 여겨졌다.36) 마천루는 당대의 미국을 보여주는 가장 대표적인 이미지가 되었다. "미국이 오로지 원조이며 어디에도 기대지않은 건축적 성과"로 평가된 마천루는 미국의 독창성과 독립성의 재현으로 여겨졌다.37)

1920년대 미국에서 도시와 산업은 화가들을 자극한 가장 큰 관심 사이자 그들의 미술을 정의하는 키워드였다. 미술사학자 완다 콘(Wanda Corn)이 설명했듯이 20세기 초 "기계시대의 모더니스트들"은 미국의 기계

<sup>35)</sup> Lewis Mumford, *The Brown Decades: A Study of the Arts in America, 1865-1895*(New York: Dover, c1971), p. 63.

<sup>36)</sup> Colonel W. A. Starrett, *Skyscrapers and the Man Who Built Them*(New York: Charles Scribner's Sons, 1928), p. 5.; Thomas A. P. van Leeuwen, *The Skyward Trend of Thought: The Metaphysics of the American Skyscraper*(Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1988), p. 4.

<sup>37)</sup> John Van Dyke, *The new New York*(New York: Scribner, 1909), p. 95.; Erica E. Hirshler, 앞의 글, p. 31.

시대를 추상적인 형태로 표현함으로써 '미국성(Americanness)'을 정의하려 하였다.<sup>38)</sup> 그리하여 20세기 초 미국 미술은 미국의 정체성을 미국의 상업적, 기술적 발전을 상징하는 빌보드, 자동차, 마천루, 공장과 같은 도상을 기하학적인 형태로 환원시켜 묘사하는 방식으로 전개되었다. 미국 예술가들은 기계 산업을 미국만의 독특한 유산으로 여기고 여기에 유럽 모더니즘을 적용시켜 유럽 모더니즘을 자기화하는 방식으로 미국 모더니즘을 발전시켰다.

쉴러의 초기작 <처치 스트리트 엘(Church Street El)>(1920)(도12) 은 뉴욕시에서 가장 오래된 성공회 교구인 트리니티 교회(Trinity Church) 구역을 그린 그림이다. 브로드웨이 71번가에 위치한 엠파이어 빌딩(Empire Building) 위에서 내려다본 풍경을 토대로 그린 것으로 우측에는 철길이, 위쪽 중앙에는 트리니티 교회 관리소가 그려져 있다.39) 그러나 쉴러는 그 림에서 이러한 장소의 역사성이나 특이성을 모두 제거해 버린다. 철길이나 건물의 세부적이고 정교한 표현들은 찾아볼 수 없다. 건물들은 기하학적 형 태들로 환원되었고 사람들과 차로 시끌벅적해야 할 도시는 평면적이고 텅 빈 2차원적 화면으로 재현되었다. 그는 도시의 건물들을 가장 단순한 형태 로 전환하면서 그의 1차적인 관심사가 사물의 형태에 있음을 보여준다. 1908년까지 세계에서 가장 높은 빌딩으로 유명했던 파크 로 빌딩(Park Row Building)을 그린 <고층 건물(Skyscrapers)>(1922)(도13)에서도 이러 한 특징은 돋보인다. 쉴러는 파크 로 빌딩을 전면에 내세우거나 빌딩의 상 징인 두 개의 첨탑을 묘사하여 빌딩의 특성을 나타내기보다는, 빌딩의 형태 를 2차원적 화면에 구사하는 형식주의적인 측면을 보인다. 시간과 움직임이 모두 멈춰버린 듯한 도시는 오로지 선과 모서리로 이뤄진 단순화된 형태만 으로 표현된다. 오키프나 로조윅이 건물의 수직성을 통해 높은 빌딩을 강조 했다면 쉴러는 오히려 빌딩의 구조적인 측면을 강조한다. 그들이 건물의 수 직성을 강조하며 미국의 대도시를 상징하는 고층 빌딩들을 기념비적으로

<sup>38)</sup> Wanda Corn, *The Great American Thing: Modern Art and National Identity* 1915-1935(Berkeley: University of California Press, 1999), p. 15.

<sup>39)</sup> Carol Troyen, Erica E. Hirshelr, 앞의 책, p. 80.

다루고 있을 때, 쉴러는 건물 벽과 도로, 그림자들을 기하학적 형태로 환원하면서 기본적인 형태의 표현에 집중하였다. 쉴러 작품의 모더니티 (modernity)는 빌딩을 다루었다는 주제적인 측면에서도 나타나지만 주제를 매우 기술적이고 기계적으로 표현했다는 점에서 두드러진다. 40) 로잘린드 클라우스(Rosalind E. Krauss)가 "그리드(grid)는 '모더니티의 상징'이며 모던 아트의 특징을 정의하는 것"이라고 언급했듯이 대상을 가장 단순한 형태로 변환하여 화면 전체를 하나의 격자무늬처럼 표현하는 그의 방식은 미국적 모더니즘을 보여주는 적절한 예라고 할 수 있다. 41)

이러한 성향은 쉴러의 초기 사진에서도 나타난다. 생계유지를 위해 1910년대 초부터 상업 사진 작업을 병행한 쉴러는 스티글리츠와 교류하기 시작하면서 예술 사진에도 열정을 쏟았다. 쉴러의 사진은 1918년 미국 워너메이커 백화점 설립자 존 워너메이커(John Wanamaker, 1838-1922)가 개최한 사진전에서 상을 수상할 정도로 예술성을 인정받았다. 42) 벅스 카운티(Bucks County)43)의 도일스타운(Doylestown)에서 찍은 사진들은 회화에서와 마찬가지로 건물의 형태를 강조하는 양상을 띤다. 워너메이커 사진전에서 상을 수상한 <하얀 헛간 측면(Side of White Barn)>(1915)(도14)은

<sup>40)</sup> Mark Rawlinson, 앞의 책, p. 73.

<sup>41)</sup> Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*(Cambridge, Mass.: MIT Press, 1985), p. 10.

<sup>42)</sup> 이 사진전은 워너메이커 백화점에서 개최한 13번째 사진전으로 알프레드 스티글리츠가 심사를 맡았으며 찰스 쉴러를 비롯해 폴 스트랜드, 모턴 샴버그가 상을 수상했다. 쉴러는 <도일스타운 집의 열린 창(Doylestown House, Open Window)>(c. 1916-1917)과 <하얀 헛간 측면>으로 각각 1등과 4등 상을 수상했다.: Theodore Stebbins, Gilles Mora, Karen Hass, *The Photography of Charles Sheeler*(Boston, Mass.: Bulfinch Press Book, 2002), p. 79.

<sup>43)</sup> 미국 펜실베이니아 주(Pennsylvania) 남동쪽에 위치한 자치군으로 행정 중심지는 도일 스타운이다. 쉴러는 1910년 친구인 샴버그와 함께 1926년까지 도일스타운에 있는 집을 빌려 별장 및 스튜디오로 사용했다. 벅스 카운티의 농장과 도일스타운의 스튜디오는 쉴 러 작품에 오랜 기간 동안 다양한 방식으로 등장했다. 1910년대 사진과 드로잉 작업을 시작으로 1920년대에는 도일스타운과 관련된 작업이 뜸해졌지만 1930년대부터 유화, 콩 테 크레용 등 여러 형식으로 다시 활발히 작업하기 시작했다. 1943년까지도 자화상 격인 <자연을 바라보는 화가(The Artist Looks at Nature)>에도 도일스타운 이미지를 넣으면서 강한 애착을 드러냈다.: Richardson, R. Sarah, "Modernism Meets the Farm: Precisionist Paintings and Photographs of Vernacular Architecture", Ph.D. Dissertation, City University of New York, 2005, p. 25.

헛간의 전체적인 모습이 아닌 측면만을 화면 가득 채우고 있다. 헛간의 크고 작은 창문들은 헛간 측면의 사각형 형태를 더욱 부각시키며 동시에 헛간을 매우 평면적으로 보이게 하는 효과를 낳는다. 또 다른 사진 <아래에서본 도일스타운 집 계단(Doylestown House, Stairs from Below)>(c. 1916-1917)>(도15)역시 계단의 3차원적 특성보다는 나선형 계단의 반복적인 형태를 2차원적으로 담는 데 목적을 두고 있다. 쉴러는 아래에서 위를보는 시점으로 계단을 찍으면서 3차원적 피사체이자 공간인 계단을 평면으로 압축하고 계단의 윤곽과 형태가 강조되는 구성을 취했다.

이러한 시도는 도시 사진에서도 이어진다. 앞서 본 회화 작품들의 기초가 되었던 영상 작업 <맨하타(Manhatta)>44)(1920)(도16)나 <파크 로 빌딩>(1920)(도17) 사진은 사물의 형태를 압축적으로 표현하면서 사물이 지닌 형식적 측면을 극대화 시키고 있다. 위에서 아래를 바라보는 시선으로 도시를 찍는 경향은 동시대 사진작가들의 작품에서도 나타난다. 쉴러의 동료였던 샴버그나 스트랜드의 사진에서도 위에서 아래를 조망하며 건물을 담는 시도들이 나타나는데 이들의 경우 상당히 역동적인 시점을 통해 피사체의 형태를 강조하려는 의도를 보인다.(도18)(도19) 쉴러가 건물의 정면을 주로 찍으면서 건물을 2차원적으로 표현하려 했다면 이들은 건물의 모서리부분을 감각적으로 강조하면서 3차원적 특성을 표현하고자 했다는 것이 차이점이다. 그들의 사진이 대각선을 화면을 교차시키면서 다채롭고 동적인느낌을 선사한다면 쉴러의 사진은 좀 더 평면적이고 정적인 느낌을 준다.45)

<sup>44)</sup> 폴 스트랜드와 공동 작업한 단편 비디오 작업으로 도시를 담은 쉴러의 첫 작품으로 평가된다. 공동 작업의 제안은 쉴러가 먼저 했다고 전해진다. 공동 작품인 관계로 누구의의견이 더 많이 반영되었고 어느 부분이 누구에 의해 촬영된 것인지가 중요한데 이에 대해서는 확실히 정리된 바가 없으나 쉴러가 작업을 제안했고 필름이 쉴러 사후에 쉴러의집에서 발견된 것으로 보아 쉴러가 좀 더 적극적인 참여를 한 것으로 추측된다. 더불어도시를 화면에 담을 때 사물이나 배경의 기하학적 형태가 강조되었다는 점에서 두 작가의 시각이 상당히 일치했음을 알 수 있다.; Theodore Stebbins, Gilles Mora, Karen Hass, 앞의 책, pp. 210-211.

<sup>45)</sup> 러시아 아방가르드 사진가 알렉산더 로드첸코(Alexander Rodchenko, 1891-1956) 역 시 아래서 위로 보거나 위에서 아래로 보는 시선을 이용해 사진을 찍는 시도를 했다. 도 시의 건물이나 거리를 찍은 그의 사진은 쉴러의 사진과 매우 유사한 시점을 구사하고 있

큐비즘을 비롯한 유럽 모더니즘의 영향 아래 있던 젊은 미국 작가들이 비슷한 주제를 다뤘을 뿐 아니라 그것을 표현하는 방식에 있어서도 유사함을 보였다는 점은 학자들의 주목을 받기 충분했다. 깔끔한 선, 날카롭고 단순한 기하학적 형태, 붓자국이 드러나지 않는 부드러운 표면처리를 구사한 동시대 작가들의 작품을 설명하는 데 있어서 빠지지 않았던 단어는 바로 '정밀함(precision)'이었다. 이른 예로 1924년 저널리스트 폴 로젠펠드(Paul Rosenfeld)는 오키프의 작품에 대해 "기계로 만든 우수한 제품과같이 정밀"하다고 평가했고<sup>46)</sup> 1926년 비평가 로버트 파커(Robert Allerton Parker)는 쉴러에 대해 "외과의에 가까운 정밀함"이라는 코멘트를 남겼다.<sup>47)</sup> 이후 1927년 미술사학자 알프레드 바(Alfred Barr)가 보든 컬리지(Bowdoin College)에서 <미국 현대 미술의 경향>이라는 강의 도중 "최근 가장 뚜렷하게 부각되는 미국 미술의 특징이 무엇이냐"는 질문에 찰스 쉴러와 찰스 데무스의 그림을 보여주며 "정밀주의"라고 대답한 것을 계

지만 로드첸코의 사진은 러시아 형식주의(Russian Formalism)의 "낯설게 하기 (Defamiliarization)"의 개념을 따르고 있다. "낯설게 하기"는 습관화된 지각, 익숙함에서 비롯된 비판 없는 사물에 대한 인식을 쇄신하기 위해 고안된 방법으로 사물에 대한 자동적이고 관습적인 인지 방식을 교란시켜 사물에 대한 이채로운 감각을 제공하는 것이다. 로드첸코는 독특한 앵글을 통해 회화에 나타나는 원근법의 수평적 시각을 사진의 수직적시각으로 전환시키면서 이제까지 보편적인 시각으로 표현되었던 사물들을 전혀 다른 방식으로 표현한다.: Abigail Solomon-Godeau, "The Armed Vision Disarmed: Radical Formalism from Weapon to Style" in Richard Bolton, ed., *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*(Cambridge MA: MIT. Press, 1992), p. 87.

<sup>&</sup>lt;발코니(Balconies)>(1925)에서 그는 반복적인 발코니를 아래에서 위로 보는 시각과 더불어 정면이 아닌 측면에서 찍음으로써 보다 역동적인 화면을 넘어서 위태로운 느낌을통해 낯섦을 선사한다. <시위대의 집합(Assembling for a Demonstration)>(1928)에서는 발코니에서 시위대를 바라보는 시민들을 좌측 앵글에 걸리게 찍음으로써 근경과 원경을 한 프레임 안에 넣어 화면을 극적으로 만드는 효과를 주었다. 그는 언제나 보던 흔하고 평범하던 발코니와 창밖의 거리 풍경을 독특한 이러한 수직적 시각을 통해 새로운 느낌으로 전달한다. 로드첸코에게 있어서 이러한 앵글 처리는 관람자가 사진 속의 대상을비판 없이 받아들이는 것을 방지하고 능동적이고 새로운 해석을 할 수 있도록 하는 장치이기도 하다. 이와 달리 쉴러를 비롯한 정밀주의자들의 사진은 피사체의 조형성을 다루는 시각성에 머물고 있다.

<sup>46)</sup> Paul Rosenfeld, Port of New York(New York: Harcourt, Brace, 1924), p. 203.

<sup>47)</sup> Robert Allerton Parker, "The Classical Vision of Charles Sheeler", *International Studio*, vol. 84 (May 1926), p. 68.: Sharon Lynn Corwin, "Picturing Efficiency: Precisionism, Scientific Management, and the Effacement of Labor", *Representations*, vol. 84, no. 1 (November 2003), p. 140.

기로 용어가 확산되기 시작했다.48) 정밀주의는 1차 세계대전 이후 새롭게 부상한 미국의 기계주의와 산업화, 도시문명을 대표하는 동시에 유럽의 모 더니즘과 차별화 되는 가장 적절한 사조로 지목되었다. 실제로 이들의 양식 은 큐비즘과 같은 유럽 모더니즘의 영향을 띄고 있었기 때문에 "순수주의 (Purist)", "큐비스트 리얼리즘(Cubist Realism)", "신고전주의 (Neo-Classicist)", "신객관주의(New Objectivist)", "형식주의 리얼리즘 (Formalist Realism)" 등 유럽 모더니즘 양식을 연상케 하는 이름으로 불 리기도 했다.49) 단순한 유럽 모더니즘에 대한 모방이라는 비판을 피하기 위해 예술가들은 의식적으로 미국적인 것을 찾으려 애썼다. "새로운 우주와 새로운 시대를 시작하기 위해서 유럽과 유럽의 역사에서 자의적으로 탈출" 해야 했던 미국의 예술가들은 새로운 비전(vision)을 만들어야했다.50) 그들 만의 자아상(self-image)을 위해 유럽 문화의 자투리를 사용하는 것은 전 (前)식민지적인 그들의 정체성을 나타내는 것밖엔 되지 않았다.51) 수많은 명칭 중 최종적으로 "정밀주의"가 학술용어로 통용된 이유에는 유럽의 미 술을 상기시키지 않고 새롭고 독립적이며 독자적인 미술의 전통을 확립하

<sup>48)</sup> Alfred Barr, "Tendencies in Modern American Painting" (summary of lecture), The Bowdoin Orient, May 9 1927, pp. 3-4: Diana Murphy (Editor), *Precisionism in America 1915-1941: Reordering Reality* (New York: Harry N. Abrams, 1994), p. 22.

<sup>49) &</sup>quot;정밀주의"라는 용어는 1927년 알프레드 바가 처음 사용했으나 학술 용어로 정착된 것은 훨씬 이후의 일이다. 그전까지 "정밀주의"는 다양한 이름으로 불렸다. 위에 거론된 명칭 외에도 비평가 헨리 맥브라이드(Henry McBride)는 1928년 『아트 뉴스(Art News)』에 기고한 "다니엘 갤러리에서의 완전무결학파(Immaculate School)"라는 제목의 비평에서 "정밀한 선과 단조로운 색의 사용, 명확하고 분명한 패턴은 완전무결학파의 특징이되었다"고 말하면서 이들을 "완전무결학파"로 정의했다.; Henry McBride, "Immaculate School Seen at Daniel's", *Art News*, no. 5 (November 3, 1928), p. 9.; Karen Tsujimoto, 앞의 책, p. 22.

<sup>1947</sup>년 울프강 본(Wolfgang Born)이 저서 『미국의 정물화(Still-Life Painting in America)』에서 사용한 이후로 "정밀주의"라는 용어가 학술용어로 굳어졌다. 이로써 차갑고 객관적이며 감정이 없는 듯한 그들의 양식은 '정밀주의'라는 이름 아래 미국의 근대성과 기계시대를 대변하는 전형적인 본보기가 되었다.; Mark Rawlinson, 앞의 책, p. 48.

<sup>50)</sup> Thomas A. P. van Leeuwen, 앞의 책, p. 3.

<sup>51)</sup> Anna C. Chave, "Who Will Paint New York?: The World's New Art Center and the Skyscraper Paintings of Georgia O'Keeffe", *American Art*, vol. 5, no. 1/2 (Winter-Spring, 1991), p. 91.

고자 했던 미국 미술계의 의지를 반영한다고 볼 수 있다.52)

정밀주의는 미국산업의 발전과 도시의 성장을 가장 효과적으로 표현했다고 여겨지면서 환영 받았다. 정밀주의자들은 스스로 "미국은 파리나그 아류의 영향 없이 미국이라는 것을 제대로 표현하였다.…이 부활은 미국에서의 최상의 미학적 성취를 얻었다"고 자축했다.53) 기계로 인한 대량생산으로 눈부신 산업 성장을 이룩한 미국을 마치 기계를 연상시키듯이 정확하고 명료한 선과 형태를 구사한 정밀주의는 당시의 미국적 특성을 잘 드러내는 사조로 여겨졌고 그렇기에 모던한 미국을 표현하기에 적절한 사조로받아들여졌다. 이것은 자연스럽게 기업의 상업 광고에도 적용되었다. 기업들은 기계 미학을 구사하는 예술가들에게 의뢰하여 광고 이미지를 만드는 기계 미학을 적극적으로 수용했다. 작가들이 기업들의 상업 광고에 참여하게 되면서 정밀주의와 기계, 산업의 관계는 단순하고 표면적인 단계를 넘어 더욱 구체화되고 확고해졌다.

#### 2) 기계 미학과 기업 광고의 연계

"기계의 신들과 결탁한 미국의 예술가들은 현대의 삶을 잘 보여주는 가장 중요하고도 공감 가는 표현을 구사하고 있다"는 당시의 비평이 말해주듯이 기계 미학은 단순히 당시 예술계의 흐름일 뿐만 아니라 현대인들의 삶을 보여주는 것이었다.54) 기계시대, 대량생산의 시대가 도래하면서 최대 가치

<sup>52)</sup> 정밀주의라는 담론의 형성 배경과 정밀주의에 관한 연구들이 어떻게 정밀주의라는 사조를 만들어내었는지, 그 과정에 담긴 정치적인 성격에 대해 더 자세히 보려면 신채기의 「정밀주의 담론과 그 배후의 정치성」을 참고하면 좋다. 그는 정밀주의가 특정 미학적 의도를 중심으로 만들어진 집단이 아닌 것을 지적하며 당시 여러 명칭들로 불리던 정밀주의가 결국 정밀주의라는 이름으로 최종적으로 불리게 된 이유에는 유럽 미술의 전통으로 부터 독립하고자 하는 미국 미술계의 의지가 중요한 요소로 작용했다고 지적한다.; 신채기, 「정밀주의 담론과 그 배후의 정치성」, 『현대미술사연구 제16집(2004)』, pp. 127-151.

<sup>53)</sup> Paul Strand, "Photography", *The Seven Arts*, no. 2 (August, 1917), p. 525; Peter Schmidt, "Some Versions of Modernist Pastoral: Williams and the Precisionist", *Contemporary Literature*, vol. 21, no. 3 (Summer, 1980), p. 389.

<sup>54)</sup> Elizabeth Cary, "Art in Trade", *The New York Times* (May 8, 1927), p. 25.; Richard Guy Wilson, "Selling the Machine", *The Machine Age in America:* 

가 된 "효율성"의 이념은 기계 미학이 보여주는 미학적 가치와 부분적으로 상통한다. 노동과 자본 생산성의 "최대 효율"은 급성장하는 미국의 경제의 든든한 기반이 되었으며 국가 경쟁력이 되었다.<sup>55)</sup> 복잡한 표현은 지양하고 직선과 모서리의 조화로 명료하고 간단한 화면을 구사하는 당시 미술계의 흐름은 기계를 통한 효율성의 가치와 가장 잘 부합하는 미학적 표현이었다. 이를 증명하듯 이러한 이미지의 표현은 예술계 뿐 아니라 광고계에서도 환 영 받았다. 기계 이미지 뿐 아니라 기계처럼 명확하고 간단하며 효율적인 화면구사가 효율성의 가치를 내세우는 현대사회에서 설득력 있게 여겨진 것이다.

삭스 피프트 에비뉴(Saks Fifth Avenue) 백화점 광고(도20), 크라이슬러 임페리얼(Chrysler Imperial) 자동차 광고(도21)나 오스틴 컴퍼니(Austin Company) 광고(도22)에서 볼 수 있듯이 당시 상업 광고들은 제품의 정확한 묘사보다는 직선과 수직 형태들을 사용하여 "모던함"을 강조하는 경향이 강했다. 광고주들은 명암의 강조, 직선적이며 단순한 형태와 구도가 단순성, 순수함, 명쾌함, 진실성과 같은 개념을 전달하기에 적합하다고 판단했기 때문에 이 같은 표현법을 선호했다. 56) 이런 상황에서 예술가들의 활동범위는 갤러리에만 국한 되지 않았고 패션쇼의 무대 배경을 디자인하거나 백화점 쇼 윈도우 장식, 지면 광고 등으로 확대되었다. 1926년루이스 로조윅은 로드 앤 테일러(Lord & Taylor) 패션쇼 무대 장식을 맡았고 더불어 큐비즘적 기계 패턴을 차용한 드레스도 선보였다.(도23) 예술가들이 광고를 의뢰 받는 경우는 광고 회사의 설립과 함께 더욱 늘어났다. 대표적인 광고 회사 N. W. 에이어 & 손(N. W. Ayer & Son)은 화가들을

<sup>1918-1941(</sup>New York: Harry N. Abrams, 1986), p. 65.

<sup>55)</sup> 루즈벨트 대통령(Theodore Roosevelt, 1858-1919)은 이미 1909년에 "국가적 효율성"에 대해 강조한 바 있다. 루즈벨트는 한 연설에서 무려 세 번이나 이 말을 반복하면서 "국가적 삶에서 가장 중요한 세 가지 요건은, '두려워하지 않는 것, 정의로운 것 그리고 효율적인 것'"이라고 말했다.; Theodore Roosevelt, "Special Message", 22 January 1909, *A Compilation of the Messages and Papers of the Presidents*(New York, 1897, 1922), 10: 7640-41.; Sharon Lynn Corwin, 앞의 글(2003), p. 139.

<sup>56)</sup> Michele H. Bogart, *Artists, Advertising, and the Borders of Art*(Chicago: University of Chicago Press, 1995), p. 139.

기용해 기업 광고를 기획했다.<sup>57)</sup> 오키프를 비롯한 여러 화가들이 회사를 통해 광고를 맡았고 쉴러 역시 이들 중 하나였다. 특히 사진가들은 광고 의뢰들을 적잖이 받았다. 사진은 가장 정확하게 제품을 소비자에게 전달할 수있고, 광고에 대한 광고주와 피고용인 사이의 견해차를 최소화할 수 있는 매체였기 때문이다.<sup>58)</sup>

출판사 콩데 나스트(Condé Nast) 소속 사진가로 수많은 상업 사진을 찍은 에드워드 스타이켄(Edward Steichen, 1879-1973)은 "어느 시대에서든 위대한 예술은 특정 상업주의와의 협력에 의해 만들어졌다"고 주장하며 사진이 상업적으로 사용되는 것에 대해 긍정적인 입장을 취했다.59) 그는 "우리는 상업 시대(commercial age)에 살고 있다", "상업 예술을 할수 있게 된 기회를 갖게 된 것을 환영한다"고 말하며 적극적인 활동을 펼쳤다.60) 스타이켄은 조명을 통해 배경과 제품의 대비를 선명하게 표현하고 조명으로 인해 생긴 그림자나 반사된 빛이 만들어낸 패턴들을 이용해 모던한 느낌을 구사했다. 그의 대표적인 상업 사진인 <더글라스 라이터

<sup>57)</sup> 이 광고 회사를 통해 1927년 N. C 와이어스(Newell Convers Wyeth, 1882-1945)와 록웰 켄트(Rockwell Kent, 1882-1971)는 스타인웨이 피아노(Steinway Piano)의 광고를 맡았고 1930년대 중반 페르낭 레제(Fernand Leger, 1881-1955)는 미국 컨테이너 조합 (Container Corporation of America)의 광고를 맡았다. 1939년 조지아 오키프를 기용해 돌 파인애플 회사(Dole Pineapple Company)의 광고를 기획하기도 했다; Sharon Lynn Corwin, 앞의 글(2001), p. 18.

<sup>58) 1932</sup>년 4천명의 잡지 독자들을 상대로 한 갤럽(Gallup) 조사에 따르면 일러스트레이션 보다 사진이 훨씬 더 효과적이라는 응답이 압도적이었다. 이러한 결과로 미루어봤을 때 광고주들의 사진을 통한 광고 효과는 상당했다고 볼 수 있다.; Minutes of Staff Meeting, Research Department, J. Walter Thompson Company, March 1931, 3/5, RG 2, JWTA; Michele H. Bogart, 앞의 책, p. 202.

<sup>59)</sup> Carl Sandburg, *Steichen: The Photographer*(New York: Harcourt, Brace, 1929), p. 55; Carol Troyen, "Photography, Painting, and Charles Sheeler's 'View of New York'", *The Art Bulletin*, vol. 86, no. 4 (Dec., 2004), p. 735.

<sup>60)</sup> 물론 모든 사진작가들이 작가들의 상업 활동을 지지한 것은 아니다. 사진을 예술의 영역으로 포함시키고자 각고의 노력을 했던 스티글리츠나 그의 제자들은 이러한 움직임에 불편한 심기를 드러내기도 했다. 폴 스트랜드는 "스타이켄과 상업 예술"이라는 글에서 "카멜(Camel) 담배를 사기 위해 1마일을 걷는 젊은이-당시 카멜 담배 광고의 문구였다ー들이 담긴 빛나는 광고판이 삶에 침투하는 것"에 대해 비판하면서 스타이켄의 작품은 "기업 시대(corporate age)"의 반영일 뿐이라고 비판했다.; Paul Strand, "Steichen and Commercial Art", The New Republic, vol. 61, no. 794 (Feb., 1930), p. 21.; Patricia A. Johnston, Real Fantasies: Edward Steichen's Advertising Photography(Berkeley: University of California Press, 1997), p. 220.

(Douglass Lighters)>(1928)(도24)에서도 볼 수 있듯이 제품의 형태를 강조하고, 날카로운 초점, 부감법 등을 이용해 공간을 평면화 하면서 선과 면으로 기하학적 형태를 구사하는 것은 그의 광고 사진에 나타나는 특징이다. 직사각형의 라이터와 반사된 선, 그림자들이 화면에 수놓은 무수한 패턴들은 규칙적이면서도 서로 교차되는 변칙적인 느낌을 주면서 마치 분석적 큐비즘을 연상시킨다.61)

스타이켄의 뒤를 이어 쉴러, 마가렛 버크화이트(Margaret Bourke-White, 1904-1971) 등과 같은 사진작가들도 본인들이 추구한 기 계 미학을 가미하여 제품을 표현하였다. 특히 쉴러는 광고회사 N. W. 에이 어 & 손의 소속 작가가 되어 포드 사의 사진을 의뢰 받는 등 꾸준한 상업 예술 활동을 이어나갔다. 당시 사진작가들이 의뢰 받은 광고 사진들을 보면 기업들이 어떤 식의 사진을 선호했는지 분명하게 알 수 있다. 쉴러가 N. W. 에이어 & 손을 통해 의뢰 받은 <L. C. 스미스 타자기(L. C. Smith Typewriter)>(1924-1928)>(도25)와 버크화이트가 로얄 타자기(Royal Typewriter) 회사에서 의뢰 받은 <로얄 타자기: 자판(Royal Typewriter: Keys)>(1934)(도26)를 비교해보면, 타자기를 대각선 방향으로 놓은 구도나 타자기에 집중된 조명과 로고를 강조한 점에서 유사성을 발견할 수 있다. 이런 식으로 광고 제품을 정면이 아닌 측면에서 찍어 제품의 형태를 강조 하고, 조명을 통해 제품과 배경의 대비를 강하게 주는 식의 사진 기법은 스 타이켄의 영향을 받았음을 보여준다. 사진작가이자 버크화이트의 친구였던 랄프 스타이너(Ralph Steiner, 1899-1986)는 1927년 버크화이트에게 포커 스를 선명하게 맞출 것을 조언하며 이러한 경향을 따라가지 못한다면 의뢰 를 받지 못할 것이라고 경고하기도 했다.62) 이런 충고에서 당시 업계가 날 카롭고 선명한 화면을 선호했음을 알 수 있다.

버크화이트가 1927년에 오티스 제철 회사(Otis Steel Company)의 의뢰를 받아 작업한 사진들은 이와 같은 경향을 잘 드러낸다.<sup>63)</sup> <굴뚝과

<sup>61)</sup> Patricia A. Johnston, 위의 책, pp. 113-115.

<sup>62)</sup> Stephen Bennett Phillips, *Margaret Bourke-White: The Photography of Design*, 1927-1936(New York: Rizzoli, 2003), p. 57.

석탄(Smoke Stacks and Coal)>(1928)(도27)을 보면 수직으로 뻗어있는 굴뚝과 철제로 만들어진 공장 구조물들이 강조되어 있음을 확인할 수 있다. 하늘과 공장의 흑과 백의 대비를 통해 공장 구조의 실루엣이 강조되어 있으며 일하는 노동자들은 담겨 있지 않고 오로지 공장의 모습, 형태와 구조적 측면에만 초점이 맞춰져 있다. 특히 오티스 제철 회사의 내부를 찍은 <200톤, 레이들<sup>64)</sup>(200 Tons, Ladle)>(1928)(도28)에서는 레이들과 공장 내부의 구조물만을 강조하고 있다. 버크화이트는 원경에서 빛의 대비와 앵글을 통해 공장 건물의 기하학적 측면을 강조해서 찍으면서도 증기와 연기를통해 산업 현장을 다소 낭만적으로 연출하는 특징도 보인다.(도29)

버크화이트의 의뢰 사진들은 2년 후 오티스 제철 회사의 출간물 『오티스 제철 회사(The Otis Steel Company—Pioneer)』(1929)에 실렸다. 1920년대에 기업들은 기업 홍보를 위해 출판물을 발행했고 여기에 실릴 사진들을 철저히 관리했다. 사회학자 데이비드 나이(David E. Nye)는 "제너럴 일렉트릭(General Electric)"에서 발행한 출판물 『모노그램(Monogra m)』을 예로 들며 1920년 이후 산업 현장에서 노동자를 배제한 이미지 사용이 일반적인 경향이 되었다고 지적한다. 그의 분석에 따르면 사진가들은 "긴 통로와 천장을 강조하거나 기계를 반복적으로 보여주어 공장 내부의일관성, 균형감, 질서 등을 창출하고자" 했다.65) 즉, 그들의 사진은 "사진을통한 관리적 통제의 메타포(metaphor)"이다.66) 쉴러가 사진을 의뢰 받았던포드 사 역시 기업에서 사용할 이미지들을 회사 내에서 엄격히 관리 했다. 포드의 사진부서에서는 사진작가에게 "내가 당신에게 조언한 개념을 가능한 한 최대한 끌어내고 지나치게 부정적인 것은 찍지 말라"고 지시 할 정

<sup>63)</sup> 본래 오티스에서의 작업은 의뢰 작업이 아니라 버크화이트가 개인적으로 회사의 허가를 받고 찍은 사진들이었는데 결과물이 맘에 든 오티스 회사 회장이 8장의 사진을 장당 백달러에 사고 8개의 사진을 더 찍어줄 것을 의뢰하면서 후반 작업은 의뢰 작업이 되었다. 이 사진들은 이후 회사 출판물 『오티스 제철 회사』에 실렸다.; Stephen Bennett Phillips, 앞의 책, p. 57.

<sup>64)</sup> 용융(溶融)한 금속을 옮길 때 사용하는 용기.

<sup>65)</sup> David E. Nye., *Image Worlds: Corporate Identities at General Electric,* 1890-1930(Cambridge, Mass.: MIT Press, c1985), p. 103.

<sup>66)</sup> David E. Nye., 위의 책, p. 103.

도였다.67)

설러와 마찬가지로 N. W. 에이어 & 손을 통해 1929년 포드 사의 의뢰 받은 버크 화이트의 말에 따르면, 포드 사 역시 노동자의 노동력을 통해 산업의 위대함을 강조하는 방식보다는 공장의 건물을 통해 산업의 위용을 표현하는 것을 선호했음을 알 수 있다. 그녀는 "거대한 산업의 드라마틱함"을 "단순한 구성에 강렬한 대비"로 표현해달라는 포드의 주문을 만족시키기 위해 거대한 용광로를 소재로 택했다고 회고했다. 용광로와 하늘이 대비되는 모습이 "가장 적합하고 상징적"인 장면이라고 여겼기 때문이다.68) 그녀의 <포드 용광로(Ford Blast Furnace)>(1929)(도30)는 쉴러의 1927년 작 <용광로와 집진기(Blast Furnace and Dust Catcher)>(1927)(도31)와 매우 유사하다. 화면에 가득 들어찬 철제 구조물과 하늘의 대비는 찬란한산업의 발전과 위대함을 적절하게 표현해내고 있다. 두 작가의 의뢰 작품에서 보이는 유사성은 당시 포드에서 선호한 이미지가 어떤 것이었는지 알수 있는 단서를 제공한다.

노동자의 등장은 기업이 발간하는 출판물 뿐 아니라 광고 이미지에서도 조심스럽게 다뤄졌다. 노동자의 모습이나 제품의 제조 과정을 담은 이미지보다 완성된 제품을 내세우는 것이 당시의 추세였고 심지어 상품과 노동을 연상시키는 것이 기업 이미지를 훼손한다는 연구도 있었다.<sup>69)</sup> 그리하여 광고 이미지에서 노동자들의 모습은 거의 드러나지 않았고 드러나는 경우에는 신체의 일부분만 나타나는 경우로 표현되었다. 실제로 1927년 광고유통 학술지에 실린 글에서는 광고에서 노동의 표현을 어떻게 해야 할 지난감해하는 경영주들에게 노동자의 모습은 반드시 제품의 부수적인 형태로

<sup>67)</sup> 당시 포드사에 고용되어 있던 사진작가 와그너(C. E. Wagner)에게 포드 사 사진부 책임자 프리드(C. R. Frede)가 보낸 편지글의 내용이다.; Sharon Lynn Corwin, 앞의 글(2001), p. 26.

<sup>68)</sup> 버크화이트의 사진 작업은 잡지 『새터데이 이브닝 포스트(Saturday Evening Post)』에 광고 이미지로 실릴 계획 하에 진행되었다.: Margaret Bourke-White, "Industrial-Ford Blast Furnace", in G. Herbert Taylor, ed., *My Best Photograph and Why*(New York: Dodge Publishing Company, 1937), p. 14.

<sup>69)</sup> Allan Sekula, "Reading an Archive: Photography between Labour and Capital" (1983), Liz Wells, ed., *The Photography Reader* (London: Routledge, 1983/2003), pp. 443-452.

묘사되어야한다고 충고하고 있다.70)

이처럼 당시 기업들이 원했던 이미지는 공장과 기계에 초점이 맞춰져 있었고 사람도, 감정도 없이 냉정하고 날카롭게 표현하는 정밀주의의 방식은 산업 자본주의에 가장 어울리는 이미지를 선사했다. 그러나 1920년대의 화려한 산업적 발전과 이에 따른 경제적 호황은 1929년 대공황과 함께침몰했고 산업 이미지 역시 이러한 변화를 반영하면서 새로운 국면에 접어들게 된다.

<sup>70) &</sup>quot;손을 제외한 모든 신체 부위의 초점을 흐리게 하여 보는 이가 장치를 작동하는 사람이 아닌 장치에 집중할 수 있도록 하게 하라"는 것이 글쓴이의 조언이다. K. G. Merrill, "Putting Action into Industrial Broadsides", *Printers' Ink Monthly*(November, 1927), p. 133.; Sharon Lynn Corwin, 앞의 글(2001), pp. 27-28.

### 3. 대공황에 따른 산업 이미지의 변화

1) 변화를 맞이한 산업 이미지: 기계에서 노동자로

1920년대 미국 미술의 전반적인 분위기는 정밀주의를 필두로 한 미국적 모 더니즘이 대세를 이루었던 시기였다. 당시 하나의 거대한 흐름이었던 기계 주의, 도시문명, 효율성의 가치와 부합된 정밀주의 예술은 그들 스스로 "최 상의 미학적 성취"라고 불리며 기세를 떨치고 있었다.71) 기계 미학과 정밀 주의 아래 노동자들이 배제된 산업 이미지들은 노동자의 인권에 대한 문제 들이 수면 위로 올라오게 되면서 서서히 변화하기 시작했다. "미국 마천루 의 뼈대가 된 강철을 생산하기 위해 용광로 앞에서 땀 흘리고, 방적기와 재 봉틀을 다루며 실과 옷감을 만들고, 미국 상품을 전 세계로 나르기 위해 상 선 기관실에서 화부(火夫)로 일한"그들의 노동의 가치가 인정받아야 하고 기록되어야 한다는 사회적 분위기가 형성된 것이다.72) 이미 1920년대부터 노동자를 카메라에 담아온 다큐멘터리 사진가 루이스 하인(Lewis Wickes Hine, 1874-1940)은 1932년 발간한 『현대인과 기계에 대한 사진학적 연구 (Photographic Studies of Modern Men and Machines)』의 서문에서 "도시는 사람의 뇌와 노동 없이 스스로 세워지지 않으며 기계는 기계를 만 들 수 없다.…우리가 더 많은 기계를 사용할수록 우리는 그것들을 다룰 실 제 사람이 필요하다"고 말하며 노동자들을 이미지로 기록하는 것에 대한 중요성을 강조했다.73)

기계주의가 가져온 대량 생산과 노동 임금제, 소비주의는 단순히 생산 체제를 바꾼 것이 아니라 새로운 사회 체제를 만들었다. 인간의 노동 력은 공장에서 일한 시간과 작업량에 따라 임금이라는 수치로 계산되었고,

<sup>71)</sup> Paul Strand, "Photography", *The Seven Arts*, no. 2(August, 1917), p. 525; Peter Schmidt, 앞의 글, p. 389.

<sup>72)</sup> Melvyn Dubofsky, *Industrialism and American Worker, 1865–1920*(Arlington Heights, IL: Harlan Davidson, 1975), p. 2.

<sup>73)</sup> Lewis Wickes Hine, "The Spirit of Industry", *Men at Work: Photographic Studies of Modern Men and Machines*(New York, Macmillan, 1932), p. 4.

작업들 대부분이 기계로 처리되면서 노동자들은 기계 조작이라는 단순하고 반복적인 일만 하게 되었다. 74) 노동자의 손은 더 이상 창의적인 과정을 통해 직접 생산품을 만들어내는 '생각하는 손'이 아니라 그저 단순한 동작을 반복하는 '신체 일부'로 전략한다. 인간의 노동은 기계를 다루는 것에 국한되어있거나 분업에 따라 한 가지의 작업을 기계적으로 반복해야하는 단순노동으로 변질되었고 노동자의 노동은 그 제조 과정에서도, 제조 과정을 거친 완제품에서도 '소외'되어 버린다. 75) 기계로 인하여 점점 설 자리를 잃어가는 노동자들과 낮아져만 가는 인간의 자존감은 새로운 사회적 이슈가 되었다. 76) 노동자들은 기계에게 자리를 내어주어야 했고 이에 따라 노동자를기계화 된 인간으로 표현되는 시각적 이미지가 등장하기 시작했다. 77) 사람들은 변화해가는 노동 체계와 이로 인한 노동자의 위치를 사진, 회화, 영화등의 매체로 기록했다.

이러한 변화의 흐름은 1929년 일어난 대공황을 기점으로 더욱 거

<sup>74) &</sup>quot;자본가에게 고용되어 임금을 받고 일을 하게 되는 노동자는 자신이 노동을 통해 산출한 생산물 중에서 일부만을 임금이라는 형태로 얻게 되고 나머지 부분은 상실"하게 된다.; 손철성, 『철학사상』 별책 제2권 제11호, 『마르크스 독일 이데올로기』(서울대학교 철학사상연구소, 2003), p. 169.

<sup>75)</sup> 마르크스 『경제학 철학 수고』 중「제1수고」의 후반부에서 '소외된 노동'을 집중적으로 다루고 있다. 여기서 그는 소외된 노동을 1) 노동 생산물로부터의 소외, 2) 생산 활동, 즉 노동 그 자체로부터의 소외, 3) 유적 존재로부터의 소외, 그리고 4) 인간으로부터 인간의 소외로 설명한다.; 칼 마르크스 지음, 김태경 옮김. 『경제학 철학 수고』(서울: 이론과 실천, 1987).

<sup>76) 1927</sup>년 뉴욕 타임즈(New York Times)는 "우람한 근육을 지닌 옛 시절의 대장장이들의 모습은 디트로이트에서 찾아볼 수 없다. 새로운 포드 공장은 크고 작은 기계들로 점령당했다"는 기사를 실으며 노동자가 사라지고 그 자리를 기계가 대신하는 사태에 대해우려의 목소리를 표했다.; Waldemar Kaempffert, "The Dramatic Story Behind Ford's", *The New York Times* (December 18, 1927), p. 5; Sharon Lynn Corwin, 앞의 글(2001), p. 33.

<sup>77)</sup> 제너럴 일레트릭(GE) 광고에 나타나는 노동자의 거대한 그림자는 로봇의 그림자로 묘사되기도 했고 『포드 노동자(The Ford Worker』의 "포드의 미래 노동자(Ford's Future Worker)라는 만평에는 공구를 든 로봇이 그려지기도 했다.; Sharon Lynn Corwin, 위의 글(2001), p. 45.

루이스 멈포드(Lewis Mumford)는 "기계가 인간보다 더욱 능동적(active)이 되고 인간적 (human)이 될수록 기계를 이용하는 인간은 수동적(passive)이 되고 기계적 (mechanical)이 된다"고 말하며 이러한 인간과 기계의 결합이 공장이라는 특정 주제에 서만 국한되는 것이 아니라 기계시대의 사회적 징후를 나타내는 것이라 보았다.: Lewis Mumford, *Technics and Civilization*(New York: Harper, 1934; Chicago: University Of Chicago Press, Reprint edition, 2010), p. 315.

세진다. 공장에 대한 상충되는 의미들(진보와 침체, 부와 가난, 기술의 잠재력을 펼칠 수 있게 하는 것과 노동의 구조를 확정 시켜버리는 것<sup>78)</sup>)이 대공황이 가져온 상황과 엮이기 시작한 것이다.<sup>79)</sup> 찰리 채플린(Charles Chaplin)의 영화 <모던 타임즈(Modern Times)>(1936)는 대공황 직후의현실인 실업과 파업, 경제적 불평등, 기계주의로 인해 인간의 존엄성이 위협받는 불안을 담고 있다. 채플린은 공장에서 일하는 노동자로 분하여 대량생산과 기계 노동으로 인간성을 잃어가는 당시의 노동자들의 삶을 희극적으로 풍자하였다. 예술계와 인권운동에 부는 노동자에 대한 관심은 노동 현장에 대한 사실적 묘사를 비롯해 노동자의 강건한 노동력을 강조하는 경향으로 전개되었다. 따라서 당시에 나타나는 노동자의 이미지들은 노동자의신체에 주목하면서 노동자가 없으면 기계도 움직일 수 없음을 강조하였다.

기업들도 예외는 아니었다. 1920년대까지만 해도 기업 출판물이나 광고에 노동자들이 나타나는 것을 꺼려했던 기업들은 대공황 이후 노동자의 노동력을 강조하는 출판물과 영상물을 앞 다투어 생산했다. 포드 출간지 『포드 뉴스(Ford News)』는 이례적으로 1934년 10월호의 표지에 근육질의건장한 남성이 팔 근육을 과시하며 기계를 작동하는 사진을 실었고 미국자동차 회사 쉐보레에서는 <장인의 손(Master Hands)>(1936)(도32)이라는 30분 남짓의 다큐멘터리 필름을 제작하기도 했다. "오늘 날 2천 5백만의사람들이 자동차를 운전하는데 이를 만들기 위해서는 5,060,000명의 숙련된 노동자들이 필요하다.…그럼에도 운전자들은…기계를 다루는 이 숙련된장인들의 손을 볼 기회가 적었다. 그러나 이런 드라마는 매일 같이 주조공장, 제조공장에서 벌어지며 바로 이것이 자동차를 만든다"는 문구로 시작하는 이 영상은 제목에서도 명확히 드러나듯이 자동차를 만들고 있는 노동자들의 모습을 순차적으로 담아 자동차 생산이 어떻게 노동자들의 손에 의해

<sup>78)</sup> 기술의 발전과 생산력의 향상은 한편으로 인간의 가능성과 자유를 확대시키는 과정이면 서 반대로 인간 노동을 기술과 자본에 복속시키고 자본에 대한 인간의 피지배를 강화시키는 과정이기도 하다.

<sup>79)</sup> Max Fraser, "Hands off the Machine: Workers' Hands and Revolutionary Symbolism in the Visual Culture of 1930s America", *American Art*, vol. 27, no. 2 (Summer, 2013), p. 97.

이뤄지는지 보여준다.<sup>80)</sup> 뒤이어 포드에서 제작한 <리버 루지 공장: 사람, 기술 그리고 자동차(River Rouge Plant: A Film Story of Men, Methods, and Motor Cars>(1937)(도33) 역시 노동자를 중요하게 다루고 있다. 영상은 단편적으로 노동자들이 공장 내부에서 일하는 모습만을 담고 있지 않고 출퇴근하는 모습, 포드 사에서 제공한 텃밭에서 일용할 양식을 수확하는 모습 등 일상적인 모습들까지 담으며 포드가 노동자의 "건강과 휴식"까지 책임지고 있다는 이미지를 선사한다. 기업들의 잇따른 노동의 기록은 기업 차원에서 노동자들의 노동 가치를 인정하고 있으며 그들의 노고를 치하한다는 의미를 내포함과 더불어 대중들에게 그것을 동참해줄 것을 제안한다.

산업 이미지의 주제가 기계에서 노동자로 자연스럽게 이행된 것은 대공황이라는 기폭제가 존재했기 때문이기도 하지만 사회적 리얼리즘 (social realism)<sup>81)</sup>의 태동과도 연관이 있을 것으로 사려 된다. 유럽과 남아메리카, 아시아 등지에서 온 수많은 이민자들로 이루어진 미국의 노동 계층은 대부분이 임금노동에 종사하며 지역 사회에서 오랜 기간 머무르지 못하는 하나의 노동 유목민이었기에 그들을 모두 아우를 수 있는 계급 규정자체가 어려웠고 이에 따라 1910년대 초반부터 꾸준히 일어난 파업에도 불구하고 대규모 투쟁으로 이어지지 못했다.<sup>82)</sup> 이러한 미국 노동 계층의 특성상 미국의 사회주의는 하나의 투쟁과 혁명으로 체제를 전복시키려는 목적을 지니기보다는 오히려 "하루하루의 경제적 문제에 일차적인 관심사가 깃들여져 있는 노동하는 자의 운동"<sup>83)</sup>에 가까운 것이었다.<sup>84)</sup> 이런 상황에

<sup>80)</sup> Max Fraser, 앞의 글, p. 103.

<sup>81)</sup> 사회적 리얼리즘과 사회주의적 리얼리즘(Socialist Realism)은 다른 개념이다. 사회적 리얼리즘이 지배계급과 사회적 관습에 대항하여 자본가에 대한 비판, 가난, 노동의 가치 등을 소재로 자본주의의 부정적인 측면을 주제로 한다면, 사회주의적 리얼리즘은 소비에 트 연방에서 발전된 것으로 사회주의 체제의 긍정적인 측면을 강조하고 지배계급이나 정부를 지지하는 내용을 다룬다.: David Shapiro, ed., Social Realism: Art as a Weapon(New York: Ungar Publishing Co., 1973), pp. 28-29.

<sup>82) 1917</sup>년에는 총 4000여건의 파업이 발생했다. 1917년과 1918년에는 총 100만 명의 노동자가, 1919년에는 400만 명에 달하는 노동자들이 파업에 참여했다.; Melvyn Dubofsky, 앞의 책, pp. 114-115.

<sup>83)</sup> Donald Drew Egbert, Socialism and American Art in the Light of European

서 등장한 좌익 성향의 매체들은85) 대공황으로 인해 피폐해질 대로 피폐해진 노동자와 인간의 삶을 보다 냉정한 시선에서 분석하기 시작했다.86) 좌익 매체들은 기계 미학을 "자본주의적 리얼리즘(capitalistic realism)"이라고 비난하기 시작했고 기계 미학을 추구하던 작가들은 변화를 모색할 수밖에 없었다.87)

20년대에 산업, 도시를 위주로 작업하던 루이스 로조윅이나 마가렛 버크화이트는 점차 노동자에 대한 관심을 피력하며 노동자를 작품에 묘사하기 시작했다.<sup>88)</sup> 루이스 로조윅과 스튜어트 데이비스는 『새로운 대중(New Masses)』의 표지를 장식하거나 그림을 싣기도 했다.<sup>89)</sup> 스튜어트 데이비스는 "오늘 날의 예술가들"은 "유럽 화파들의 경향을 띤 예술 학교에서 배출된자들"로 상층 계급인 구매자들의 취향에 맞는 정물화, 풍경화, 누드화 등을 그리며 그들이 만들어 놓은 틀 안에서 제품을 공급해야만 하는 상황에 놓

*Utopianism, Marxism, and Anarchism*(Princeton: Princeton University Press, 1967), p. 85.

<sup>84)</sup> 박응주, 「1930년대에서 1940년대로의 미국미술의 이행기에 관한 연구: 사회적 리얼리즘 과 추상표현주의를 중심으로」, 홍익대학교 미술학과 미술비평전공 박사학위논문, 2013년, p. 37-38.

<sup>85) 『</sup>대중(The Masses)』(1911-1917), 『새로운 대중』(1926-1948)에 이어 1930년대에는 『데일리 워커(Daily Worker)』(1930-1966), 『파르티잔 리뷰(Partisan Review)』 (1934-2003), 1940년대에는 『매스 & 메인스트림(Mass & Mainstream)』(1948-1963)가 차례로 창간했다.

<sup>86) 1926</sup>년 창간한 『새로운 대중』 창간 서문에는 "국제적인 노동 운동에 대한 지지와 동조"를 표하기 위해서 창간한 것이며 이러한 행동에는 "어떠한 특정 정치적 정당과의 연관성도 없다"고 밝혔다. 이미 앞서 창간한 바 있는 『대중』이나 『해방자(The Liberator)』 (1918-1924) 역시 급진적인 정치적 성향을 띄며 노동자의 문제를 다루었다. 이러한 출판물들은 특정 화파에 연연하지 않고 꾸준하게 노동자, 농민, 파업 참여자들의 활동을 취급하는 것이 주목적이었다. 즉, 특정 종파나 정치적 성향 없이 노동자들의 투쟁과 삶을 전달하는 것이 목표였다.: Virginia Hagelstein Marquardt, ""New Masses" and John Reed Club Artists, 1926-1936: Evolution of Ideology, Subject Matter, and Style", The Journal of Decorative and Propaganda Arts, vol. 12 (Spring, 1989), pp. 58-59.

<sup>87)</sup> Paul Zutringer, "Machine Art is Bourgeois", *New Masses*, vol. 4, no. 9 (February, 1929), p. 31.; Sharon Lynn Corwin, 앞의 글(2001), p. 32.

<sup>88)</sup> 마가렛 버크 화이트는 1935년 『포춘(Fortune)』 지(誌)와의 인터뷰에서 노동자의 삶에 대한 관심이 높아진 것에 대해 "줄지어진 굴뚝이나 발전기들을 찍은 멋진 사진들을 찍는 게 매우 중요해진 요즘, 나는 점점 더 이러한 사진 이면에 있는 실제 삶을 반영하는 것이 중요하게 여겨진다"고 대답했다.: Vicki Goldberg, *Margaret Bourke-White: A Biography*(New York; Harper & Row, 1986), p. 149.

<sup>89)</sup> Virginia Hagelstein Marquardt, 앞의 글, pp. 60-61.

여있다고 말한다. 더불어 예술가들의 경제적 상황은 좋은 편에 속하지 않기때문에(이러한 상황은 대공황 이후로 더욱 심해졌을 것이다) 예술가들은 작품이 팔리는 대가로 커미션을 받는 딜러들과 취향을 강요하는 구매자들에의해 "착취"를 당하는 위치에 놓여있다고 설명한다.90) 데이비스의 글은 화가들의 노동자에 대한 관심이 단순히 경제, 사회적 상황의 악화에서 비롯한것이 아니며 예술가들 스스로도 본인들을 노동자로 인식하게 되는 흐름 속에서 비롯했음을 알려준다. 일부 작가들은 이제 기계 미학이라는 형식적이고 시각적인 문제들보다는 "사회적 질서 속의 한 인간의 위치에 대한 고심"을 표하는 방향으로 선회하게 된다.91)

#### 2) 사회적 리얼리즘의 태동과 디에고 리베라

『새로운 대중』에 나타나는 로조윅과 스튜어트 데이비스의 활동이 보여주듯이 당시 노동자의 예술은 노동자, 사회 비판, 추상 예술 사이의 균형을 맞춰가는 것이었다. 실험적이고 추상적인 예술이 곧 예술에 대한 혁신이자 급진적인 정치라고 여긴 러시아 구축주의의 개념에 힘입어, 기하학적 추상 예술을 "혁명적 예술"이라는 자리에 위치시킨 것이다.92) 그러나 이러한 시도는 성공적인 것으로 평가 받지 못했다. 1932년 이들의 작품이 전시된 전시회 <미술의 사회적 관점(The Social Viewpoint In Art)>은 "서툴고 소란스러운 졸작", "형편없는 예술"이라는 혹평을 받았다.93) 마이어 샤피로(Meyer Schapiro) 역시 "정치에서의 사회적 관점만큼이나 희미하고 공허하다. 실제 노동자들의 요구와는 동떨어진 채 노동자, 도시의 거리, 공장이들어있는 그림이라면 다 걸어놓고 있다"고 비판했다.94)

<sup>90)</sup> Stuart Davis, "The Artist Today: The Standpoint of the Artists' Union," *American Magazine of Art* 28 (August, 1935), pp. 476-78.

<sup>91)</sup> David Shapiro, "Social Realism Reconsidered", *Social Realism: Art as a Weapon*(New York: Ungar, 1973), p. 14.

<sup>92)</sup> Virginia Hagelstein Marquardt, 앞의 글, p. 62.

<sup>93)</sup> Virginia Hagelstein Marquardt, 위의 글, p. 72.

<sup>94)</sup> Meyer Schapiro, "John Reed Club Exhibition", *New Masses*, vol. 8, no. 7 (Feb., 1933), pp. 23-24; David Shapiro, 앞의 책, p. 66.

사회적 경제적 혼란 속에서 노동자들의 목소리를 대변할 수 있는 적절한 회화적 양식에 대한 고민이 해결 되지 못한 상황에서 어떻게 하면 흩어진 개개인들을 하나의 집단으로 엮을 수 있는지에 대한 물음이 지속되 는 가운데, 멕시코 벽화운동(Mexican Muralism)은 성공적인 사례로 받아 들여졌을 것이다. 멕시코 정부는 오브레곤(Álvaro Obregón Salido, 1880-1928) 정권(1920-1924)하에 바스콘첼로스(José Vasconcelos, 1882-1959) 교육부 장관의 지휘로 국가 정신을 재건하고 승격시킬 수 있는 예술 운동을 벌였다. 벽화운동의 취지는 오랜 기간 동안의 내전으로 몸살을 앓고 사라진 민족성을 회복시키는 것에 목적이 있었다. 벽화운동은 애초에 그 목적이 대중들을 계몽하기 위함이었으므로 대중들에게 가장 빠르고 효 과적으로 전달되어야 했다. 그러기 위해서는 벽화가 가장 적합했고 이 같은 정부의 정책을 실천하기 위해 오브레곤과 바스콘셀로스는 호세 클레멘테 오로스코(José Clemente Orozco, 1883-1949), 리베라, 다비드 알파로 시 케이로스(David Alfaro Siqueiros, 1896-1974)에게 벽화 작업을 맡겼 다.95) 그러나 멕시코의 민족성을 고취시키고자 한 정부 차원의 이 프로젝 트는 1922년 벽화가 3인방이 주축이 되어 결성한 '예술가 동맹(El Sindicato de Pintores y Escultores)'이 출현하면서 그 성격이 점차 변화 하기 시작했다. 본래 예술인들의 이익과 권리를 보호하고자 만든 단체였으 나 예술 창조의 개념을 '계급투쟁'으로 보고 개인적인 차원의 예술이 아닌 대중이 공동으로 향유할 수 있는 예술을 창조하는 데 중점을 둔 그들의 활 동은 다분히 급진적인 정치 성향을 띈 것이었다.96) 문화적 국가주의를 표 방하며 인디오(Indio)의 문화를 대중에게 알리고 민족성을 고취시키고자 하

<sup>95)</sup> Desmond Rochfort, *Mexican Muralists : Orozco, Rivera, Siqueiros*(San Francisco: Chronicle Books, 1998), p. 11.

<sup>96)</sup> 시케이로스가 작성한 동맹의 선언문을 보면 이들이 지향하는 예술이 어떤 것인지 분명하게 명시되어 있다. "수세기 동안 억눌려왔던 인디오들, 독재정권을 위한 친위대로 전락한 장병들, 탐욕에 물든 부유층들에 의해 착취당한 노동자와 농민들, 그리고 부르주아 계급에 물들지 않은 많은 지성인들에게…우리의 기본적인 미학은 예술 표현에 있어 부르주아 성향에서 탈피하여 사회성을 지향하는 것이다. 귀족적인 그리고 이젤화와 같은 개인적인 예술을 버리고 대중이 공유할 수 있는 기념비적인 예술을 지향해야 한다."; David Alfaro Siqueiros, Art and Revolution(London: Lawrence and Wishart, 1975), pp. 24-25.

는 목적에서 시작된 벽화운동은 결국 정부로부터 중지 명령을 받았다. 화가들이 정치적 개념을 표현하며 벽화로 대중들을 선동하고 정부가 요구한 "순수한 예술을 거부하고 통제를 벗어났다"는 이유에서였다.<sup>97)</sup> 1924년 오 브레곤 정권의 정책들과는 반대되는 정책을 주장한 플루타르코 카예스 (Plutarco Elías Calles, 1877-1945)가 대통령으로 당선되면서 정부의 후원은 대폭 줄어들었고 오로스코, 시케이로스는 벽화 제작 및 지원을 거부당했다.<sup>98)</sup>

정권 교체와 함께 "3대 거장(los tres grandes)"이 이끄는 벽화운동도 사그라졌지만 멕시코 벽화운동의 위상은 미국에 널리 알려지게 되면서 벽화가들은 새로운 국면을 맞이하게 된다. 1920년대 후반이 되자 멕시코 벽화운동은 미국 전역에 알려진 상태였고 벽화운동에 관한 출판물이나저서가 출간 되었다.99) 1930년 10월에 메트로폴리탄 미술관(Metropolitan Museum of Art)에서 선보인 <멕시코 미술(Mexican Arts)>전은 2년 간미국 13개 도시를 돌며 순회 전시할 정도로 반응이 좋았다. 멕시코 화가들은 크고 작은 기획전들을 통해 미국에서의 입지를 넓혔다100) 그 중 인지도

<sup>97)</sup> Jean Charlot, *The Mexican Mural Renaissance*, 1920-1925(New Haven: Yale University Press, 1963), pp. 295-296.

<sup>98)</sup> Jean Charlot, 위의 책, pp. 292-293. 그럼에도 리베라는 정부를 통해 벽화 의뢰를 받았다. 정부가 리베라에게는 관용적이었던 이유는 오로스코와 시케이로스가 걷잡을 수 없이 노골적인 선전의 방향으로 나아간 것에 비해 리베라는 벽화운동의 취지에서 크게 어긋나지 않는 방향으로 작업을 했기 때문인 것으로 보인다.

<sup>99)</sup> 이미 1923년부터 "미국 대중들에게 오늘 날 가장 중요한 멕시칸 예술가를 알리고자 하는" 취지에서 멕시코 벽화운동의 세 벽화가들에 대한 기사들이 잡지에 실리기 시작했다. 오로스코는 "멕시코의 고야"로 불리며 셋 중 가장 처음으로 미국을 방문했다.: Anna Indych-López, Muralism without Walls: Rivera, Orozco, and Siqueiros in the United States, 1927-1940(Pittsburgh, Pa.: University of Pittsburgh Press, c2009), p. 5.

버트렘 월프(Bertram Wolfe)는 1924년 "멕시코의 예술과 혁명"에서 리베라를 중심으로 다루었고 예술 비평가 월터 패치(Walter Pach)는 1924년 저서 『현대 예술의 거장들 (Masters of Modern Art)』과 여러 저널들을 통해 멕시코 벽화가들에 대한 연구를 내놓았다. 아니타 브레너(Anita Brenner)는 1929년 저서 『제단 뒤의 우상(Idols Behind Altars: Modern Mexican Art and Its Cultural Roots)』에서 벽화운동의 시작과 오로스코, 리베라, 시케이로스의 작품을 다루었다. 어네스틴 에반스(Ernest Evans) 역시 같은 해『디에고 리베라의 프레스코(The Fresco of Diego Rivera)』를 출간하였다.; Eva Cockcroft, "The United States and Socially Concerned Latin American Art", The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States 1920-1970(New York: Bronx Museum of Art, 1989), p. 185.

가 가장 높았던 건 단연 리베라였다. 1927년 모스크바에서 리베라를 만난 알프레드 바의 일화를 봐도 당시 그의 명성이 어느 정도였는지 짐작할 수 있다. 알프레드 바는 모스크바에 리베라가 와 있다는 소식을 접하자 "그와만나고 싶다"는 의견을 적극적으로 피력했다. 그는 방문이 끝나갈 때쯤 "디에고 리베라의 드로잉이 갖고 싶다는 생각이 들어…철도를 잇는 노동자들이 그려진 목탄화 한 장을 받아왔다"는 일기를 남기기도 했다. 101)

평론가들 뿐 아니라 미국 예술가들 역시 멕시코 미술에 매우 우호적이었다. 지방주의(Regionalism)에 많은 영향을 준 미국 작가 토마스 크레이븐(Thomas Craven, 1888-1969)은 멕시코 예술을 두고 "프랑스의 시시함의 저주"를 끝낼 자들이라고 평했고<sup>102)</sup> 토마스 하트 벤튼(Thomas Hart Benton, 1889-1975)은 "공적으로 중요한 의미를 중시하는 멕시코의예술은 내가 미국 미술이 가야할 방향이라고 생각하는 것과 정확하게 일치한다"고 말할 정도로 멕시코 미술의 가치를 높이 샀다.<sup>103)</sup> 예술을 통해 사회 계층을 통합하고 투쟁적 사회행동으로 이끌 수 있다는 믿음을 심어준멕시코 벽화운동은 당시 사회적 리얼리즘을 수용한 일부 미국 작가들에게 분명 하나의 모범적 사례로 느껴졌을 것이다.<sup>104)</sup>

이러한 멕시코 미술에 대한 관심을 반영하듯 록펠러(Rockefeller)

<sup>100)</sup> Anna Indych-López, 앞의 책, p. 117.

<sup>101)</sup> Alfred H. Barr Jr., "Russian Diary 1927-1928", *October* 7 (Winter, 1978), p. 15.; Leah Dickerman, Anna Indych-López, *Diego Rivera: Murals for the Museum of Modern Art*(New York: Museum of Modern Art: Distributed in the U.S. by ARTBOOK/D.A.P., c2011), pp. 20-21.

<sup>102)</sup> Belisario R. Contreras, *Tradition and Innovation in New Deal Art*(Lewisburg: Bucknell University Press: London: Associated University Presses, c1983), p. 22.

<sup>103)</sup> Thomas Hart Benton, An American in Art: A Professional and Technical Autobiography(Lawrence: University Press of Kansas, 1969), p. 61.

<sup>104)</sup> 미술사학자 프란시스 오코너(Francis V. O'Connor)는 당시 멕시코 예술의 영향력이 미국에서 얼마나 대단했는가에 대해 논한 바 있다. 오코너는 1920년대 에드워드 호퍼, 존 마린, 쉴러, 막스 베버와 같은 화가들이 "아모리 쇼의 영향에서 벗어나지 못하고 모더니즘을 모방하려 그 주변을 여전히 서성거리고 있을 때" 멕시코 미술은 "문화적, 이데올로기적 진공 상태를 채워주었다"고 설명했다.; Francis V. O'Connor, "The Influence of Diego Rivera on the Art of the United States during the 1930s and After", in Cynthia Newman Helms, ed., 앞의 책, p. 159.

와 올드리치(Aldrich) 가문과 같은 부유한 콜렉터들은 멕시칸 예술 위원회 (Mexican Arts Association)를 설립하면서 리베라의 단독 전시를 추진하기도 했다. 105) 1931년 12월 23일 뉴욕 현대 미술관(The Museum of Modern Art)에서 열린 리베라의 단독 전시는 개관 이래 두 번째 개인전이었다. 마티스 이후로 뉴욕 현대 미술관에서 개최한 단독 전시의 주인공이라는 점, 또 현존하고 있는 작가의 회고전이라는 점에 있어서 이례적인 경우에 속하는 전시였으나 당시 리베라에 대한 관심을 증명하듯 5주간의 전시기간 동안 무려 5만 6천명의 관람객이 다녀갔다. 106)

멕시코 미술에 대한 수요가 늘어난 배경에는 정치적인 요인도 빼놓을 수 없다. 당시 멕시코와 미국 사이의 정치 사회적 분위기는 우호적 관계유지에 집중되어 있는 상황이었다. 107) 지나친 유럽 모더니즘에 대한 의존과 관련하여 여러 비판의 목소리가 나왔던 것 108)과 더불어 노동자의 인권에서 비롯된 사회적 리얼리즘에 대한 관심도의 증가도 멕시코 미술이 미국에서 흥할 수 있었던 요인이었지만 당시 미국이 멕시코를 상대로 실시하고 있던 문화 외교도 큰 몫을 했다. 미국은 멕시코 석유법 개정을 위해 회유책의 일환으로 멕시코의 문화 사업인 벽화운동에 동참하는 문화적인 외교를 실시

<sup>105)</sup> Max Kozloff, 앞의 글, p. 222.

<sup>106)</sup> Leah Dickerman, Anna Indych-López, 앞의 책, p. 12.

<sup>107)</sup> Terry Smith, 앞의 책, p. 207.

<sup>108)</sup> 미국 미술의 독자성에 대한 문제는 이미 오래전부터 제기되어 왔었다. "미국 미술은 미국에서 자생한 것이 아니라 유럽의 미술이 수입된 것이거나 미국의 것으로 이식된 것이다.…여기엔 어떠한 현지 전통도, 영향도 찾을 수 없다"는 것이 전반적인 미국 내 미국 미술에 대한 평가였다.; Samuel Isham, *The History of American Painting*(New York: Macmillan, 1905), p. 3.

<sup>1920</sup>년대 <아모리 쇼>를 기점으로 유럽의 미술이 대거 유입되면서 정밀주의를 포함한 예술가들의 작품은 유럽의 큐비즘을 미국식으로 변형시킨 미술이라는 평가를 들었다. 이런 식의 전개가 계속되면서 미국 내에서는 미국만의, 오직 미국에만 있는, 미국 전통에 기반을 둔 미술에 대한 갈증이 더욱 더 심해졌다. 자국 내에서는 미국만의 미국적 모더니즘의 탄생을 위해서 마천루와 같은 미국적 풍경을 소재로 그림을 그렸지만 형식적인 측면에서 큐비즘과 같은 유럽식 모더니즘의 틀에서 벗어나지 못했다는 평을 들었다. "우리는 우리의 것을 발전시키는 것 대신 유럽을 흡수하기만 했다"는 비판을 시작으로 정밀주의는 "큐비즘에 대한 미약하고 진부한 해석의 파생물"이라고 비웃음 당했다. 뿐만 아니라 "미국의 독점 자본주의를 신화화하는 문화 사업에 지나치게 동요하고 있다"는 비판도 받았다.; Paul Rosenfeld, Port of New York: Essays on Fourteen American Moderns(New York: Harcourt, Brace and Company, 1924), p. 281, Mark Rawlinson, 앞의 책, p. 3.

하고 있었다. 109) 1927년 멕시코로 발령 받은 주미 대사 드와이트 모로 (Dwight Morrow, 1873-1931)는 멕시코에서 "America"나 "American"이라는 단어 사용에 예민하다는 것을 이유로 대사관의 명칭을 "American Embassy"에서 "United States Embassy"로 바꾸는 등 멕시코와 미국 사이의 긴장을 완화하려는 시도를 보였다. 110) 그는 1929년 리베라에게 자신의 거처인 쿠에르나바카(Cuernavaca)에 있는 코르테스 궁(Palacio de Cortes)의 벽화를 그려줄 것을 의뢰하기도 하면서 멕시코 벽화운동을 지지하는 행동을 취하기도 했고 각국의 저명한 인사들을 미국과 멕시코로 초대하면서 서로에 대한 국가적 인식을 긍정적인 방향으로 바꾸려 노력했다. 111)리베라는 코르테스 궁 벽화 이후로 샌프란시스코의 증권거래소(Stock Exchange Tower)와 샌프란시스코 예술 대학(San Francisco Art Institute)의 벽화를 맡는 등 미국에서의 활동을 이어나갔다.

리베라의 뉴욕 현대 미술관 전시 역시 "문화적 교류와 훌륭한 예술의 교환을 통해 멕시코와 미국 사이의 친선을 도모하고자" 열린 전시였다. 112) 록펠러를 비롯한 여러 자본가들의 멕시코 미술에 대한 관심과 후원은 기업의 이미지를 위해서도 상당히 중요했다. 리베라의 작품은 멕시코라는 아주 눈에 띄는 이국적 정서를 지니고 있었다. 게다가 미국에서 이미 여러 차례 의뢰를 받은 검증된 예술가였다. 또한 벽화운동의 주요 인물인 그를 향한 후원과 지지는 "악덕 자본가들이 사실은 국가와 민족을 위한 공공심이 있다는 이미지를 주는 데 가장 적합"했다. 113) 대공황으로 인한 고용불안과 실업난, 경제 불황의 시기에서 자본가들은 리베라 같은 사회주의 성향의 예술가를 후원하거나 예술 활동을 지지하는 태도를 보임으로써 노동자들을 향한 그들의 태도가 우호적임을 드러내고자 하였다.

<sup>109)</sup> Max Kozloff, 앞의 글, p. 222.

<sup>110)</sup> Howard F. Cline, *The United States and Mexico*(Cambridge: Harvard University Press, 1961), p. 211.

<sup>111)</sup> Howard F. Cline, 위의 책, p. 211.

<sup>112)</sup> Bertram D. Wolfe, *The Fabulous Life of Diego Rivera*(New York: Stein and Day, 1963), p. 297.

<sup>113)</sup> Max Kozloff, 앞의 글, p, 222.

멕시코 벽화운동은 미국의 예술가들에게는 유럽 모더니즘과는 전혀다른, 대중을 움직이고 사회 계층을 아우를 수 있으며 예술가들의 존재 가치를 증명해주는 예술 운동으로 여겨지며 미국 예술계에서 환영 받았다. 이와 더불어 멕시코 벽화가들의 작품은 정치인들에게 멕시코와의 우호적 관계를 유지할 수 있는 하나의 정치적 매개체로서의 역할을 하면서 동시에 자본가들에게는 그들의 자본주의적 독재라는 이미지를 희석시켜주는 문화적 매체로 자리매김하였다. 록펠러가 리베라에게 "인생의 갈림길에서 새롭고 더 나은 미래를 선택할 수 있도록 희망과 높은 이상으로 바라보는 인간"을 주제로 록펠러 센터(Rockefeller Center) 벽화를 의뢰했듯이 대공황이라는 위기에서 대중들에게 건설적이고 희망적인 이미지를 선사하고자 한자본가들의 시도는 그들이 공익을 추구하고 이를 위해 애쓰고 있다는 것을 보여주기 위한 전략이었다. 114 다음 장에서는 앞서 논의한 대공황 전후의기업과 산업 이미지의 특성을 포드 자동차의 의뢰 배경과 쉴러와 리베라의 작품이라는 구체적 예시를 통해 분석하도록 하겠다.

<sup>114)</sup> Bertram D. Wolfe, 앞의 책, 317.

# Ⅲ. 포드 의뢰 작품 분석

- 1. 찰스 쉴러 <리버 루지 공장>
- 1) 의뢰 목적: 새로운 기업 이미지의 필요성

1927년 가을, N. W. 에이어 & 손의 아트 디렉터 본 플래너리(Vaughn Flannery, 1898-1955)는 포드 사로부터 "다양한 출판물에 실릴 미국 산업에 대한 독창적 해석을 담은" 다큐멘터리 사진을 찍어줄 것을 의뢰 받는다. 플래너리는 쉴러를 추천했고 에드셀 포드는 쉴러의 사진을 본 후 의뢰를 결정했다. 115) 당시 포드 사 사장이자 광고부서를 책임지고 있었던 에드셀 포드는 기업 차원에서 포드의 광고 프로그램을 시작한 사람이었다. 116)

의뢰를 받은 그 해 10월 쉴러는 포드 사 공장인 '리버 루지(River Rouge)'(도34)로 향하게 된다. 쉴러는 리버 루지에서 그가 찍게 될 사진에 대한 기대감을 숨기지 않았다. "이 주제는 이제까지 내가 작업해온 것과 비교할 수 없을 정도로 가장 흥분되는 주제이다.…완성된 작업이 분명 가치 있길 바란다"117)고 밝힌 그는 6주간의 방문 기간 동안 32장의 사진을 찍었다.118) 리버 루지 공장은 미시간(Michigan) 주 디트로이트에 위치한 제조 공장으로 1927년 완공 당시 세계에서 가장 큰 자동차 공장이었다. 공장은 93개의 구조물, 90마일(mile)에 달하는 철길, 27마일의 컨베이어 (conveyer), 5만 4천개의 기계를 보유하고 있었고 7만 5천명의 노동자가 근무하고 있었다.119) 세계 최대의 자동차 공장이 된 포드의 성공에는 창업

<sup>115)</sup> Carol Troyen, Erica E. Hirshelr, 앞의 책, p. 17.

<sup>116)</sup> Mary Jane Jacob, "The Rouge in 1927: Photography and Paintings by Charles Sheeler", *The Rouge: The image of Industry in the Art of Charles Sheeler and Diego Rivera*(Detroit: Detroit Institute of Arts, 1978), p. 11.

<sup>117)</sup> Sharon Lynn Corwin, 앞의 글(2001), p. 21.

<sup>118)</sup> Carol Troyen, Erica E. Hirshelr, 앞의 책, p. 123.

<sup>119)</sup> Mary Jane Jacob, 위의 글, p. 6.

자 헨리 포드(Henry Ford, 1863-1947)의 전략이 큰 역할을 했다.

포드는 1913년 첫 일괄생산 체제(assembly line)를 구축한 뒤 1914년 자동차 생산 과정 전부를 자동화 방식을 통해 생산함으로써 자동차한 대가 93분 만에 조립되는 놀라운 기술을 보여주었다. 1925년에는 더욱개선된 시스템으로 10초에 자동차한 대씩 생산하는 경이로운 발전을 이루었다. 이로써 1910년에 판매가가 950불이었던 자동차가 1924년엔 290불이면 구매 가능해지면서 자동차의 대중화가 이루어졌고 1929년에는 미국인 27명 당 1명꼴로 승용차 소유가 가능해질 정도가 되었다. 120) 1923년 미국에서 생산된 약 4백만 대의 차량 중 무려 57%가 포드에서 만들어졌다. 이로써 포드 공장은 가장 크고 기술적으로 정교한 제조 건물을 지닌, 그 자체로 거대한 하나의 산업 도시가 되었다. 121)

포드 사는 미국의 성공적인 근대 산업을 상징하는 기업이었다. 122) 농부의 아들로 태어나 전 세계 최대 자동차 회사를 거느리게 된 헨리 포드의 성공 신화는 미국인들의 자긍심이었다. 포드를 주인공으로 한 자전소설이 발간되기도 하였고 123) 언론에서는 "무수한 인터뷰"들이 쏟아졌다. 124) "포드는…인간이 아니다. 그는 하나의 원칙(principle), 아니 끊임없는 진화과정이라는 말이 더 맞을 것"이라는 한 저널리스트의 말로 미루어봤을 때당시 포드가 미국에서 어떤 의미였는지 짐작이 가능하다. 125) 헨리 포드의

<sup>120)</sup> Frederick Lewis Allen, *The Big Change : America Transforms Itself*, 1900-1950(New York: Harper, c1952), p. 100-101.

<sup>121)</sup> Karen Lucic, "Charles Sheeler and Henry Ford: A Craft Heritage for the Machine Age", *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, vol. 65, no. 1 (1989), p. 38.

<sup>122)</sup> Terry Smith, 앞의 책, p. 95.

<sup>123)</sup> 업튼 싱클레어(Upton Sinclair)가 쓴 『자동차의 왕(The Flivver King)』은 1937년에 발간되었다. "저 밑 골목길에 자기가 말(horse) 없이 굴러가는 마차를 만들겠다는 애가 있어"라는 글로 시작하는 이 책은 포드의 자전적 이야기를 담고 있는 자전 소설이며 첫 판이 20만부 팔리는 성공을 거두었다.

<sup>124)</sup> Terry Smith, 앞의 책, p. 99.

<sup>125)</sup> Matthew Josephson, "Henry Ford", *Broom*, vol. 5, no. 3(Oct, 1927), p. 142. 헨리 포드는 "기계를 다루는 데 있어서 천재이며, 산업에 있어서는 혁명가이자 비즈니스 계의 나폴레옹"이라는 찬사를 받을 정도로 1920년대 미국 산업의 아이콘이었다.; Judson C. Welliver, "Henry Ford, Dreamer and Worker", *American Review of Reviews*, vol. 64 (Nov., 1921), pp. 481-495.; Steven Watts, 앞의 책, p. 272.

신화적 이미지는 곧 포드 자동차의 이미지가 되었다. 광고에 돈을 들이는 것보다 신문 1면에 실리는 것이 더 효과가 있다고 생각한 포드는 "가장 숙련되고 열정적인 자가광고(self-advertiser)의 대가 중 하나"였다. 126) 포드는 상품이 좋으면 돈을 들여 광고할 필요가 없다는 원칙을 내세우며 광고에 대해 매우 부정적인 입장을 취했다. 127) "좋은 상품은 알아서 팔린다"는 그의 정책에 따라 포드 사는 광고보다 뉴스를 통해 대중 이미지를 확립하는 데 주력하였다. 128) 1923년까지 포드의 시장 점유율은 상업 광고 없이도 50%를 넘어설 정도로 압도적이었다.

포드 사가 변화를 모색하기 시작한 것은 1908년부터 선보인 모델 T(Model T)의 판매량이 점점 줄면서부터다. 모델 T는 출시된 이래로 엄청난 성공을 거두었지만 1920년대 중반에 접어들면서 판매량이 점점 줄었다. 1927년이 되자 모델 T의 판매량은 1926년 판매량의 1/3 수준으로 떨어졌다. 1927년이 되자 모델 T의 판매량은 1926년 판매량의 1/3 수준으로 떨어졌다. 129) 사람들은 비싼 돈을 주고 새 차를 구매하기보다 가격대비 만족도가높은 중고 자동차를 사는 것을 선호했다. 게다가 경쟁사였던 제너럴 모터스 (General Motors)는 고객들의 다양한 취향에 맞춘 제품 개발에 몰두하면서 시장을 넓혀가고 있었다. 포드의 전략이었던 '보편적인 자동차'와는 다르게 '고객의 수입과 목적에 맞는 자동차'를 내세운 제너럴 모터스는 쉐보레(Chevrolet), 폰티악(Pontiac), 올즈모빌(Oldsmobile), 뷰익(Buick), 캐딜락(Cadillac)과 같은 다양한 차종을 선보이며 고객들을 사로잡기 시작했다. 130) 이 시기 제너럴 모터스는 처음으로 시장 점유율에서 포드를 앞섰다. 생산량 또한 15.4%에 불과한 포드에 비해 24%로 앞섰다. 131) 1927년 포드의 시장 점유율은 33%에서 25%로 줄었다. 132) 언론에서는 포드가 뭔가 다

<sup>126)</sup> Steven Watts, 위의 책, p. 272.

<sup>127)</sup> Steven Watts, 위의 책, p. 352.

<sup>128)</sup> Terry Smith, 앞의 책, p. 100.

<sup>129)</sup> Carol Troyen, Erica E. Hirshelr, 앞의 책, p. 17.

<sup>130)</sup> Richard S. Tedlow, *Denial: Why Business Leaders Fail to Look Facts in the Face and What to Do About It*(New York: Portfolio, c2010), pp. 24-25.

<sup>131)</sup> Terry Smith, 앞의 책, p. 106.

<sup>132)</sup> 모델 T의 판매량이 하락세로 접어든 반면 1926년 제너럴 모터스의 쉐보레는 판매량이 두 배로 늘었다.; Steven Watts, 앞의 책, p. 346.

르고 특별하면서 매력적이고 우수한 제품을 생산해야할 필요가 있다고 분석하기 시작했다.<sup>133)</sup> 이런 위기 상황을 벗어나기 위해서는 과감한 결단이 필요했다.

1926년 1월 20일, 당시 포드의 부사장이었던 어니스트 칸즐러 (Ernest C. Kanzler)는 6페이지짜리 보고서를 헨리 포드에게 제출했다. 모델 T가 더 이상 자동차 시장에서 포드의 위치를 유지시켜줄 상품이 아니라는 내용이었다. 그는 "새로운 상품이 필요하다"고 충언했다. 당시 사장이었던 에드셀 포드 역시 이 의견에 동의했다. 하지만 헨리 포드는 판매부의 무능함을 탓하며 모델 T를 포기할 수 없다는 뜻을 강하게 밀어붙였다. 134) 그러나 에드셀을 비롯한 다른 경영진들은 포드 사가 자동차 시장에서 살아남기 위해서는 새로운 제품을 출시하는 변화를 감행해야한다고 주장하며 뜻을 굽히지 않았다. 에드셀은 적극적으로 앞장 서 새로운 모델을 연구했고 의견을 제시했다. 결국 헨리 포드는 에드셀 포드의 의견을 받아들여 모델 T의 생산을 중단시키는 것에 동의했다. 135)

포드 사가 자동차 생산을 중단했다는 사실은 그 자체만으로 큰 뉴스거리가 되었다. 포드가 새로운 자동차를 선보인다는 소식이 돌면서 신형 자동차에 관한 추측들이 쏟아지기 시작했다. 온 세상은 포드에서 선보일 새로운 차에 대한 궁금증으로 가득했고 회사에서는 이러한 대중의 호기심을 적절히 이용했다. 포드에서는 신형 자동차 모델 A에 관한 어떠한 정보도 발설하지 않고 철저히 비밀에 부쳤다. [136] 몇 달간 새로운 모델에 대한 이야기들이 세어 나왔고 신문 1면에 실렸지만 그 때마다 에드셀 포드는 기사내용을 부인했다. 하지만 이에 대한 이야기는 끊이지 않았다. [137] 신형 자동차의 발표를 앞두고 포드 사는 이전까지 포드 자동차의 이미지가 헨리 포

<sup>133)</sup> Steven Watts, 앞의 책, p. 368.

<sup>134)</sup> Richard S. Tedlow, 앞의 책, p. 25.

<sup>135)</sup> Steven Watts, 앞의 책, p. 370.

<sup>136)</sup> Charles Brock, 앞의 책, p. 74.

<sup>137)</sup> 언론에서 "이토록 언론을 능숙하게 다룬 경우는 없었다"고 표현할 정도로 포드 측은 신비주의 전략을 통해 모델 A에 관한 세간의 관심을 최대치로 끌어올리는 데에 성공했다.; Steven Watts, 앞의 책, p. 374.

드라는 한 사람의 신화적 이미지로 인식되는 것에서 벗어나 포드라는 회사자체, 포드 자동차라는 제품 자체의 이미지를 만들고자 했다. 포드의 창업자인 헨리 포드는 이미 회장직에서 물러난 상태였던 데다 모델 A는 뒤이어회사를 맡은 에드셀 포드가 적극적으로 시작하고 참여한 프로젝트였기 때문에 더욱 아버지의 이름만으로 회사와 자동차의 이미지를 이끌어 낼 수는없었을 것이다. 포드라는 회사가 리버 루지와 하이 랜드 파크(High Land Park)에 현대 "산업 도시"라는 이미지를 선사했듯이 그들의 공장과 생산품에도 대중의 관심을 이끌어낼 새롭고 강력한 이미지가 필요했다. 따라서 에드셀 포드는 더 이상 '헨리 포드'라는 신화적 인물만을 내세우지 않고 제품자체의 기능성과 디자인을 앞세워 "모던"함을 내세운 이미지를 구매자들에게 파는 것과 동시에 기업의 거룩한 산업적 위대함을 이미지화하여 포드의 새로운 출발을 미화하고자 하였을 것이다. 독단적으로 모든 것을 결정했던 헨리 포드와는 달리 다른 사람의 의견을 수용할 줄 알고 협업을 중시했던에드셀 포드는 광고를 통해 변화를 받아들인 포드 사의 새로운 시작, 모던함을 앞세운 기업의 이미지를 각인시키고자 했을 것이다. 138)

이런 상황에서 리버 루지 공장의 사진을 쉴러가 맡게 된 것은 단순한 우연이라고 보기는 어렵다. 플래너리는 이때까지 쉴러에게 "특별히 공을들인 의뢰들"을 맡겼다. 타자기, 프로젝터, 타이어 등과 같은 제품들을 비롯해 베네티 페어(Vanitiy Fair)나 보그(Vogue)에 실리는 초상 사진들 역시 쉴러의 몫이었다. 139) 쉴러의 사진이 상업계에서 선호되었던 것은 그가 에드워드 스타이켄 만큼이나 예술과 상업의 경계를 넘나들었기 때문일 것이다. 플래너리가 쉴러의 사진을 광고 사진으로서 높이 평가한 것도 그의 사진은어디서나 볼 수 있는 산업 소재나 제품들을 하나의 예술 작품처럼 보이게끔 했기 때문이다. 140) 플래너리가 포드 의뢰에 가장 적합한 사람으로 쉴러

<sup>138)</sup> 헨리 포드가 경쟁에서 이긴 자만이 성공한다는 원리로 경쟁 심리를 부추기면서 공장을 운영했다면 에드셀 포드는 협업을 중시하며 다른 이들의 의견을 듣고 참고할 줄 알았다. "에드셀은 논리적으로 설득이 가능하다…(하지만) 에드셀의 아버지는 설득이 불가능하다"는 말이 있을 정도로 헨리 포드는 "팀워크라는 개념을 이해하질 못하는 사람"이었다.; Steven Watts, 앞의 책, p. 365.

<sup>139)</sup> Martin Friedman, 앞의 책, p. 65.

를 염두에 두었던 것도 같은 맥락으로 보인다. 플래너리는 포드에서 원하는 사진의 방향을 알았고 그것을 가장 잘 구현해낼 작가로 쉴러를 생각했던 것이다. 노동자보다는 제품이나 제조 공장을 통한 기업 이미지 전달을 선호하고 또 모던함의 가치를 구매자들에게 전달할 수 있는 사진을 원했던 포드 사에게, 쉴러는 그것을 가장 날카롭고 명료하게 표현할 수 있는 최적의 조건을 갖춘 사진가였다.

#### 2) 산업적 숭고(Industrial sublime)

당시 리버 루지의 상황은 모델 A의 정상적인 제조 전이었으며 공장 또한 완공된 상태가 아니었다. 포드는 모델 T의 생산을 중단하면서 6만 명에 달하는 노동자를 해고하고 하이랜드에 있는 공장을 폐쇄했다. 그리고 제조 공장을 리버 루지로 옮긴다. 그러나 쉴러가 리버 루지를 방문했을 때 모델 A는 시장에 공개되기 전이었고 1927년 12월에 출시되기까지 소량으로만 생산되었다. 141) 공장이 완전히 가동되었을 때도 대부분의 행위들은 안에서 이루어져, 공장 밖은 "미동도 없이 고요(motionless quiet)"했다. 142) 쉴러의사진 속 리버 루지는 정확히 이런 공장의 모습을 담는다. 사진 속에는 공장의 어떠한 에너지도 드라마틱한 움직임도 역동성도 생산력도 묘사되지 않는다.

"모든 시대마다 그 시대정신을 나타내는 외적 증거가 있기 마련이다. 현대 사회에서는 산업이 가장 큰 영향을 차지하고 있는 가운데, (고딕 성당이 바로 그 옛날의 종교적 표현이듯이) 오늘 날은 공장이 그런 종교적 표현을 대체한다는 말은 설득력이 있다."<sup>143)</sup>

<sup>140)</sup> Terry Smith, 앞의 책, p. 112.

<sup>141)</sup> Robert Lacey, *Ford: The Men and the Machine*(Boston, MA: Little, Brown and Company, 1986), pp. 298-99.

<sup>142)</sup> Carol Troyen, Erica E. Hirshelr, 앞의 책, p. 122.

<sup>143)</sup> Constance Rourke, *Charles Sheeler: Artist in the American Tradition*(New York: Harcourt, Brace & Compnay, 1938), p. 130.

쉴러의 이와 같은 발언은 그의 리버 루지 사진의 성격을 파악할 수 있는 대목이다. 일관생산체제라는 새로운 생산양식을 체현하는 공장은 자본의 지 배력을 상징하는 건축물로서 오늘 날의 '산업적 숭고(industrial sublime)' 를 경험하게 하는 건축물이다. 종교가 아니라 산업과 기술이 지배하는 시대 를 상징하는 공장은 자본주의 물신숭배의 전형이다. '기술적 숭고 (technological sublime)'를 역사를 설명하는 하나의 키워드로 여긴 사회 학자 데이비드 나이는 19세기 산업화와 함께 시작된 과학기술과 산업 생산 력에 대한 숭고를 설명하면서 과학기술에 대한 숭배의 역사를 말한다. 1876년 필라델피아 산업 박람회에 출품된 600톤에 달하는 증기기관이 경 배의 대상이 되고 1906년 미국의 숭고한 자연의 상징인 나이아가라 폭포에 설치된 수력 발전소가 감동의 대상이 되면서 그는 이제 숭고의 대상이 자 연에서 과학기술과 산업 생산력으로 이동했다고 설명한다. 600톤의 콜리스 (Corliss) 엔진 앞에서 미국을 대표하는 시인 월트 휘트먼(Walt Whitman, 1819-1892)이 30분을 감상했다는 일화는 '산업적 숭고'의 대표적인 예로 들 수 있는 사례다.<sup>144)</sup> 기계시대의 인간은 이제 자연이 아니라 인간이 만들 었으나 인간성을 초월하는 기술과 산업에서 경외감을 느끼는 산업적 숭고 를 경험하게 되는 것이다.

설러의 사진 중 가장 먼저 포드 뉴스의 표지를 장식한 <십자형 컨베이어(Criss-Crossed Conveyors)>145)(1927)(도35)는 공장 내부에서 일어나는 생산이나 노동의 과정보다는 공장을 구성하는 건물 자체의 모습으로 공장의 이미지를 전달한다. 사진에는 어떠한 노동의 흔적, 생산의 흔적도 존재하지 않고 오로지 공장을 구성하는 철조물만 있을 뿐이다. 화면의 정중앙을 가로지르는 컨베이어의 십자형 대각선과 그 대각선 사이를 정확히 지나가는 굴뚝의 직선이 이루고 있는 구도는 공장의 위용을 표현해내기에 충분하다. 너무 멀지도 너무 가깝지도 않은 거리에서 살짝 올려다본 시선으로바라본 공장은 마치 하나의 거대한 사원처럼 보인다. 이와 같은 구도는 실

<sup>144)</sup> David E. Nye, *American Technological Sublime*(Cambridge, Mass.: MIT Press, 1994), pp. 109-142.

<sup>145) 1928</sup>년 10월 포드 뉴스 8호지의 표지로 실렸다.

제로 쉴러가 1929년 사르트르 대성당의 공중부벽을 찍은 사진에서도 확인된다.(도36)<sup>146)</sup> 쉴러는 리버 루지 공장 내에서 생산 되고 있는 제품이나 노동의 과정보다는 공장 자체와 기계에 초점을 맞추면서 노동과 생산의 과정을 이미지에서 제외 시켰다. 공장이 바삐 돌아가고 있음을 알리는 굴뚝의연기는 매우 시적으로 묘사된다. 컨베이어는 마치 공장이라는 성당을 지탱하는 부벽처럼 표현되면서 철제 구조물일 뿐인 공장을 신비롭고 웅장하게만든다. 컨베이어로 인해 그림자가 드리워진 아래쪽 공간은 공장이라는 장소에 숭고함을 더한다.<sup>147)</sup> 다시 말해 쉴러의 의뢰 사진은 공장에서 일어나고 있는 모든 과정을 배제하고 오로지 공장의 건물을 미학적으로 탐구하면서 건물 자체에 미학적 요소들을 가미시킨 결과물이다. 이런 과정을 거친사진 속 건물은 단순히 자동차를 만드는 공장이 아니다. 쉴러는 가장 효과적인 방법으로 산업의 거룩함을 관람자에게 전달하고 있다.

설러는 공장과 연결 지을 수 있는 노동의 문제, 제품, 노동자를 모두 화면에서 제외시켰다. 그는 공장을 하나의 심미적 건축물로 상징화한다. 이런 식으로 현실과 분리된 공장은 하나의 예술 작품으로 승격된다. 따라서 설러가 공장에 부여하는 가치는 단순히 위대한 산업에 대한 찬미를 넘어서 그것을 이룩한 공장에 대한 예술적 상징성을 부여하는 것이다. 그가 전달하고자 한 것은 공장이 가진 남성적인 힘, 생산력이 아니라 공장 건물이 지닌 "정밀함과 예리함에서 오는 고귀함과 우아함이라는 특성"이었다. 148) 리버루지라는 제조 공장에 미학적 요소를 결합시킨 쉴러의 시도는 공장 자체가 사진의 주제가 되고 예술이 될 수 있음을 전시하는 것이었다. 149)

설러의 이러한 시도들은 내부 사진에서도 뚜렷하게 나타나는데 <잉 곳 주형(鑄型)<sup>150)</sup>(Ingot Molds)>(1927)(도37)이 대표적이다. 높은 천장과 기다란 내부를 담고 있는 사진은 교회 내부를 연상케 한다. 어두운 내부에 비해 쏟아지는 햇빛을 그대로 투과하고 있는 창문들은 스테인 글라스와 흡사

<sup>146)</sup> Carol Troyen, Erica E. Hirshelr, 앞의 책, p. 17.

<sup>147)</sup> Carol Troyen, Erica E. Hirshelr, 앞의 책, p. 17.

<sup>148)</sup> Terry Smith, 앞의 책, p. 124.

<sup>149)</sup> Terry Smith, 위의 책, p. 126.

<sup>150)</sup> 잉곳이란 금속 또는 합금을 한번 녹인 다음 주형(鑄型)에 넣고 굳힌 것을 말한다.

하며 천장에 얼기 설기로 엮인 구조물은 고딕 성당의 교차 궁륭을 떠올리게 한다. 어둡고 넓은 공장 내부는 환한 밖과 대비되면서 아늑하고 신성한 느낌을 준다. 공장 내부의 노동자들은 어떠한 노동의 형태도 띄지 않으며, 노동자라기보다는 오히려 교회에서 경배를 올리는 신도들에 가깝게 묘사되어 있다. 쉴러의 <리버 루지> 사진 속 노동자들은 거의 부속물에 가깝다. 쉴러는 애초에 노동자나 노동, 생산 과정에 초점을 두기 보다는 공장이라는 것을 어떤 식으로 이미지화할 것인가에 중점을 두었기 때문에 그의 사진속 노동자들은 조금도 화면에서 부각되지 않는다.

1929년 2월호의 표지로 쓰인 <레이들 훅(Ladle Hook)<sup>151)</sup>>(1927) (도38)은 <십자형 컨베이어>와 함께 쉴러의 리버 루지 시리즈 중 대표작중 하나로 <잉곳 주형>과 같은 장소에서 찍은 것이다. <잉곳 주형>보다 정면에서 찍어 공장의 깊이감을 더하면서 레이들 훅과 그 아래의 노동자가화면 중앙에서 균형을 맞춰주고 있다. 노동자의 곧은 자세와 앞으로 모은두 손은 마치 경배를 올리고 있는 사람을 떠올리게 한다. 그의 얼굴은 희미하며 그가 어떤 종류의 노동을 하고 있는지도 불분명하게 나타나 있다. 그의 존재는 관람자가 넓고 높은 공장 내부에 압도될 수 있도록 훌륭하게 배치된 하나의 장치일 뿐이다. 그는 분명 노동자이지만 그의 노동의 형태나노동의 과정은 사진에서 전혀 중요하게 표현되어 있지 않다.

< 프레스 기(Stamping Press)>(1927)(도39)에서 살펴볼 수 있듯이 노동자는 그저 기계의 옆에서 기계를 작동시키는 소극적인 노동의 형태만 을 보여준다. 프레스 기는 철판을 프레스 기계로 찍어 도어나 보닛과 같은 차체의 형태를 만드는 기계로, 앞에 서 있는 노동자의 몸과 비교했을 때 그 크기가 얼마 만큼인지 가늠할 수 있다. 노동자는 뒷모습만을 보여줄 뿐 사 진에는 그에 대한 어떠한 개인적인 정보도 담겨 있지 않다. 그는 거대한 고 철 덩어리 앞에서 등허리를 굽힌 채 일을 하고 있을 뿐이다. 그러나 노동의 고된 과정은 기계 앞에서 삼켜져 버린 채 흔적을 찾을 수 없다. 그의 노동

<sup>151)</sup> 용해된 금속을 옮기는 용기를 레이들이라고 부르며 레이들 훅은 레이들을 옮길 때 사용하는 고리를 말한다.

의 흔적을 보여주는 것은 기름때가 묻은 그의 작업복이 전부다. 육중한 크기로 화면을 가득 채운 기계는 그에 비하면 한참 작은 노동자의 존재를 압도하며 무엇보다도 기계 자체가 산업임을 증명하듯 경외심을 품게 한다. 쉴러는 기계 자체에 초점을 맞추면서 '일하는 사람'이 아닌 '일하는 기계'를 보여준다. 오직 작품 제목으로만 그 기계의 이름이 전달될 뿐 기계의 작동원리나 작동방식, 실제로 기계가 만들어낸 결과물들은 사진에서 중요한 것으로 여겨지지 않는다. 다만 거대한 기계가 전달하는 산업의 힘, 기계가 바로 현대 산업 자체라는 메시지를 효과적으로 전달할 뿐이다. 이 과정에서 너무나 당연하게도, 그리고 다분히 의도적으로 노동자는 그저 희미하게 드리워진 그림자와 같은 존재로 묘사된다.

〈유압 절단기(Steam Hydraulic Shear)>(1927)(도40)나 <금속 절단기(Metal Shear)>(1927)(도41)에서 노동자들은 기계를 작동시키고 있기보단 기계가 작동하는 것을 보고 있는 관조자로 묘사되었다. 이들은 거대한절단기 앞에서 절판들이 기계에 의해 절단되는 과정을 관망하고 있을 뿐그 과정에 일절 참여하지 않는다. 그들의 시선은 기계에 머물러있으며 그들은 단지 공장 내에 있을 뿐, 공장에서 반드시 필요한 존재로 나타나진 않는다. 빛을 받아 반짝이는 절단기와 저 멀리 어둠 속에 묻혀있는 노동자의 대비는 기계로부터 시작되는 현대 산업의 현실을 그대로 전달하기에 충분하다. 노동자의 어떠한 참여도 드러나 있지 않은 이 일련의 공장 사진이 관람자에게 전달하는 것은 오로지 거대한 기계가 공장에서 보여주는 위용이며그러한 기계가 만들어내는 산업이라는 시스템에 대한 찬미다.

<용광로 내부(Blast Furnace Interior)>(1927)(도42), <용광로 (Base of the Blast Furnace)>(1927)(도43)의 용광로에는 뜨거운 열기도 긴박함도, 현장의 긴장감도 없다. 용광로에서 새어 나오는 불빛은 오히려 어두운 공장 내부에 신비로움을 더할 뿐이다. 쉴러의 리버 루지 사진에 나타나는 불빛이나 연기는 버크화이트의 오티스 제철 회사 사진에서 그러했듯이 공장의 낭만적 분위기를 더해준다. 공장은 땀 흘리는 노동자들이 급박하게 움직이는 소란스럽고 열기로 가득 찬 고역의 공간이 아닌 시대를 지

탱하는 거대한 산업이 이루어지는 신성한 장소가 된다. 노동자들은 남성성을 드러내며 땀 흘리는 모습 대신 웅대한 석조상과 같이 묘사된 기계 앞에서 경건한 자세로 그것을 바라보는 신도와 같이 나타나며 관람자들은 이렇게 연출된 사진을 통해 현대 산업, 그리고 그 중심에 있는 포드에 대한 경외심을 전달 받는다. 이것은 마치 거대한 자연을 마주한 인간이 자연의 중고함을 느끼듯이 거대한 기계와 산업의 현장을 마주한 인간이 산업적 숭고를 느끼도록 의도한 것으로 볼 수 있다.

설러의 작품은 2년간 10차례에 걸쳐 기업 경영진과 투자자자들을 대상으로 하는 잡지 『포드 뉴스』의 표지를 장식하였다. 152) 1928년 10월부터 1930년 1월까지 1년 반에 걸쳐 쉴러의 사진이 표지에 실렸는데 이러한적극적인 사용으로 미루어 볼 때 쉴러가 포드에서 원하는 방향의 사진을찍은 것은 분명해 보인다. 1927년 의뢰 이후 7년이 지난 1934년에 포드에서 시카고 세계 박람회를 위한 사진을 다시 한 번 부탁했다는 사실 역시 쉴러의 사진이 포드가 원한 미학적인 방향과 상당히 일치했음을 보여주는 대목이다. 153) 쉴러가 이 작품을 통해 "포드의 라파엘" 154), "기업 자본주의

<sup>152) &</sup>lt;십자형 컨베이어>, Ford News 8, no. 22 (October 1, 1928), <프레스 기>, Ford News 9, no. 2 (January 15, 1929), <레이들 훅>, Ford News 9, no. 4 (February 15, 1929), <용광로>, Ford News 9, no. 7 (April 1, 1929), <정박소의 저장고(Storage Bins at the Boat Slip)>, Ford News 9, no. 9 (May 1, 1929), <금속 절단기>, Ford News 9, no. 11 (June 1, 1929), <다이 블록 다듬기(Forging Die Blocks)>, Ford News 9, no. 15 (August 1, 1929), <레이들의 주철 붓기(Pouring Molten Iron from a Ladle)>, Ford News 9, no. 18 (September 16, 1929), <용재(鎔滓) 실은 사륜차 (Slag Buggy)>, Ford News 10, no. 2 (January 15, 1930), <용광로 아래 용재 실은 사륜차들(Row of Slag Buggies Under the Blast Furnace)>, Ford News 10, 23 (December 1, 1938).

<sup>153)</sup> 쉴러는 이 의뢰를 받아들이지 않았다. 이는 딜러이자 그의 작품 활동에 큰 영향을 준에다트 할퍼트(Edith Halpert)의 조언을 받아들인 것이었다. 그녀는 "찰스의 화가로서의 명성을 재구축하는 것에 있어서…그의 사진에 너무 많은 초점이 맞춰져 있는 사실이 나를 속상하게 한다. 오래 전에 이미 만들어진 대중들의 태도를 바꾸는 데만 수년이 걸렸다"고 밝히면서 쉴러에게 사진 작업을 중단하고 회화 작업에만 집중할 것을 조언했다.; Edith Halper to Musya Sheeler, April 11, 1967, Downtown Gallery Papers, Archives of American Art: Theodore Stebbins, Gilles Mora, Karen Hass, 앞의책, p. 124.

<sup>1934</sup>년 포드가 사진을 의뢰해오자 그녀는 쉴러를 대신해 "요즘 회화 작업에 열중하느라 사진 작업을 하고자 하지 않는다"며 거절 의사를 밝혔다.; Diane Tepfer, "Edith Gregor Halpert and the Downtown Gallery Downtown (1926-1940); a Study in American Art Patronage", Ph.D. Dissertation, History of Art, University of

의 진정한 예술가"로 불리며<sup>155)</sup> "노동자에 의해 오염되지 않은 순수한 산업 그 자체를 찍었다"는 평가를 듣게 된 것은 자연스런 일이다.<sup>156)</sup> 실제로 그는 "움직임을 정지시키고, 생산적 노동을 제거하고, 인간을 배제하고, 기계의 자율성을 내비침으로서 모더니즘을 미적으로 만들고 반복, 단순함, 규칙적 리듬과 명료한 표면성에서 아름다움을 찾았"기 때문이다.<sup>157)</sup> "노동자에 대한 어떠한 관심도 주지 않은 채 기술의 훌륭함과 영향력을 찬양"한 쉴러는 미국의 생산력이 발휘되는 포드 공장을 하나의 상업적 성지이자 예술적 소재로 승격시켜 놓았다.<sup>158)</sup> 이것은 포드 사가 바로 그 시점에 원하던 포드의 이미지였으며 쉴러는 그 요구를 완벽하게 충족시켰다.

설러의 의뢰 사진들은 『포드 뉴스』의 표지를 장식한 것 외에도 『베니티 페어(Vanity Fair)』와 같이 전국적으로 판매되는 잡지에 실렸다. 159) "만약 당신이 품격(classes)을 팔면 대중(masses)들은 따를 것"이라는 고급화 전략에 맞춰 진행된 모델 A의 홍보는, 공장은 지저분하고 정신없는 곳이 아니라 미국의 산업과 경제를 돌아가게 하는 위대한 장소이자 자본주의라는 경제 체제가 실현되는 현대판 신전이라는 이미지를 심어주는 쉴러의사진과 함께 전국으로 퍼져나갔다. 160) N. W. 에이어 & 손에서는 천삼백만

Michigan, 1989, p. 99; Theodore Stebbins, Gilles Mora, Karen Hass, 위의 책, p. 137.

할퍼트는 전시회장 벽을 사진 말고 벽화로 하는 게 어떻겠냐고 대안을 제시했지만 20 피트(6m) 높이에 600 피트(60m)의 가로를 벽화로 작업하는 것은 무리가 있었기 때문에 이제안은 받아들여지지 않았다.: Mary Jane Jacob, 앞의 글, pp. 14-15.

<sup>154)</sup> C. Corwin, New York Daily Worker, February 4, 1949; Karen Lucic, 앞의 글 (1989), p. 39.

<sup>155)</sup> Matthew Baigell, "American Art and National Identity: The 1920s", *Arts Magazine 61*(Feb., 1987), p. 51; Karen Lucic, 앞의 책(1991), p. 115.

<sup>156)</sup> Vicki Goldberg, *Margaret Bourke-White: a biography*((New York: Harper&Row, 1986), p. 155.

<sup>157)</sup> Terry Smith, 앞의 책, p. 194.

<sup>158)</sup> Vicki Goldberg, 앞의 책, p. 88,

<sup>159)</sup> Nancy W. Barr, "The Legacy of Photographic Modernism in America: Edward Weston's "Photographic Art" and Charles Sheeler's "Wheels"", *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, vol. 80, no. 1/2, Graphic Arts (2006), p. 8.

<sup>160) &</sup>quot;The Reminiscences of Fred L. Black," typescript of interview, 1954, Oral History Section, Ford Motor Company Archives, Edison Institute Dearborn, Michigan, pp. 179-183.; Terry Smith, 앞의 책, p. 104.

달러를 들여 11월 28일부터 12월 2일까지 2천개에 달하는 영자 신문에 모델 A 지면 광고를 내는 프로젝트를 감행한다. 이를 도맡은 N. W. 에이어 & 손의 아트 디렉터 플래너리는 캠페인 초반에 쉴러의 리버 루지 사진들을 배포하면서 기업에 모던함과 고급한 이미지를 덧씌우는데 주력했다. 결과는 성공적이었다. 12월 2일부터 판매를 시작한 모델 A는 2주간 40만에 달하는 폭발적인 주문량과 함께 포드의 변화가 성공적이었음을 온 세상에 알리게 된다. 161) 포드는 가장 필요할 때 가장 적절한 의뢰로 기업에 요구되는 모던함, 세련됨, 고급함, 예술적 이미지까지 성공적으로 대중에게 심어주면서 두 번째 전성기를 맞이할 수 있게 되었다. 그러나 이 같은 성공도 잠시, 1929년 발발한 대공황과 함께 포드 사는 또 다시 위기를 맞이하게 된다.

<sup>161)</sup> Terry Smith, 위의 책, pp. 102-104.

## 2. 디에고 리베라 <디트로이트 산업> 벽화

1) 의뢰 배경: 노동 친화적 기업 이미지의 필요성

모델 A는 큰 성공을 거두었지만 1929년 사상 최악의 경제 침체를 맞이한 미국에서 포드의 위기는 불가피한 것이었다. 포드의 어마어마하던 흑자는 1929년부터 1932년까지 370억 적자로 전환 되었고 이에 따라 노동자들의 임금은 낮아졌으며 수많은 노동자들이 해고당했다. 1932년 디트로이트에서 는 568명이 자살을 했다. 이것은 1927년에 비하면 5배가 늘어난 수치였 다.<sup>162)</sup> 1929년 평균 1,639달러였던 노동자들의 연봉은 1931년에는 54%나 삭감된 757달러에 불과했으며 미시간에서는 40만 명이나 해고를 당했다. 이들에게는 어떠한 실업보험도 적용되지 않았다. 실업자들은 포드 사를 상 대로 실업자들을 다시 고용할 것, 건강보험을 적용해줄 것, 인종 차별을 그 만 둘 것, 공장 내에 사설 경호나 감시 체제를 폐지할 것, 노조를 만들 권 리를 줄 것 등을 요구했으나 그 어떤 것도 받아들여지지 않았다.163) 결국 대공황으로 인한 대규모 해고와 급여 문제, 노동 현장의 열악함으로 인해 1932년 3월 7일 디트로이트에서는 3천명에 달하는 노동자들이 시위를 벌 이는 사상 초유의 대규모 투쟁이 일어났다. 해고 노동자들은 디트로이트에 서부터 리버 루지 공장까지 도보 시위를 벌였다. 그들은 "우리에게 일을 달 라", "부자들에게 세금을 받아 가난한 자들을 먹여 살려라"고 적힌 피켓을 들고 시위를 벌였다. 도보 시위인 만큼 시위는 비폭력적으로 이루어졌다. 그러나 문제는 리버 루지에 다다르면서 일어났다. 공장 쪽으로 진격해오던 해고 노동자들을 진압하는 과정에서 경찰과 포드에서 고용한 경호원들이 최루탄을 던지고 곤봉을 사용해 폭력을 가하기 시작했고 끝내는 총격이 발 생하는 사태가 일어난 것이다. 이로 인해 다섯 명의 노동자들이 사망했고

<sup>162)</sup> Maurice Sugar, *The Ford Hunger March*(Berkeley, CA: Meiklejohn Civil Liberties Institute, 1980), pp. 26-30.

<sup>163)</sup> Maurice Sugar, 위의 책, p. 32.

60여명의 노동자들이 부상을 당했다. 164)

포드에서는 폭동에 가담한 사람 중 공산주의자가 있다는 이유로 강제 진압을 정당화했고 협상을 거부했다. 165) '포드 대학살(Ford Massacre)'이라고도 불리는 이 사건으로 "산업이 사람을 무능화시킬 뿐 아니라 심지어 죽일 수도 있다"는 여론이 형성되면서 포드의 기업 이미지는 매우 나빠졌다. 166) 기업에 대한 비판 여론은 거셌고 이런 상황에서 포드는 대중에게 친화적인 새로운 긍정적 이미지를 재형성해야 했다. 167) 1930년대초 포드는 비정하고 타협 없는 반공산주의 기업이라는 명성이 자자했고 실제로 산업 스파이, 건달, 전과자, 감독관 등을 통해 노동자들을 감시하고 조직 폭력배를 동원해 공산주의자들을 포함한 노동자들에게 신체적 폭력을 가하는 것에 전혀 거리낌이 없었다. 168) 강압적이고 폭력적인 회사의 처사에

<sup>164)</sup> Maurice Sugar, 위의 책, pp. 30-38.

<sup>165)</sup> Alex Goodall, 앞의 글, p. 462. 실제로 미국 공산당(Communist Party USA)은 시위에 많은 도움을 주었고 시위에 참여한 노동자들 중에 공산당원이 상당했던 것도 사실이었다.

<sup>166)</sup> Karen Lucic, 앞의 책(1991), p. 100

<sup>167)</sup> Linda Bank Downs, 앞의 책, p. 34.

<sup>168)</sup> Alex Goodall, 앞의 글, p. 462.

포드에 관한 더 자세한 내용은 Allan Nevins, Ford: The Times, the Man, the Company(New York: Charles Scribner's Sons, 1954)와 Allan Nevins and Frank Ernest Hill, Ford: Decline and Rebirth, 1933-1962(New York: Charles Scribner's Sons, 1963)를 참고하면 좋다. 서비스 부서직이라는 이름 아래 고용된 조직 폭력배였던 해리 베넷(Harry Bennett)에 관한 이야기는 Harry Bennett, We Never Called Him Henry(New York: Gold Medal, 1951)를 참고하면 좋다.

포드가 노동자들을 엄격히 대한 사례들은 굉장히 많다. 포드에서는 특히 노동자에 대한 감시가 극심했는데 가장 이른 예로는 1906년 노동자들을 감시하는 감시자들을 고용한 사례가 있다. 포드는 이를 두고 "다수의 노동자들이 그들의 일을 등한시하고 꾀병을 부리거나 잘못된 부속품을 넣고 노동 시간을 속이는" 행동을 규제하기 위해서 라고 밝혔다.: David Gartman, *Auto Slavery: the Labor Process in the American Automobile Industry, 1897-1950*(New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, c1986), p. 33.

건물 자체도 감시가 좀 더 편하도록 노동자들이 숨을 가능성이 있는 기둥이나 코너를 최대한 없앤 1층짜리 직사각형 형태의 건물로 지었는데 리버 루지 공장도 이에 해당된다. 이와 같은 이유로 L, H, E자형 건물들은 기피 되었으며 적은 기둥으로도 지탱이 가능한 콘크리트 빌딩이 선호되었다.; Lindy Biggs, "The Engineered Factory", Technology and Culture, vol. 36, no. 2 (April, 1995), pp. S185-S186.

이 외에도 포드에서는 노동자들끼리의 대화도 통제했는데 노동 중에는 콧노래나 휘파람 심지어 웃는 행위조차도 불복종으로 여겨졌다. 이런 이유로 노동자들은 입술을 움직이지 않고 말하는 방식을 터득하기도 했다.: Paul Boyer, Clifford Clark, Joseph Kett, Neal

따른 산업재해<sup>169)</sup>와 인권 문제로 노동자들의 불만은 극에 달했다. 이들은 노조를 결성하고 크고 작은 파업들을 통해 회사 측에 자신들의 요구 사항을 피력하시 시작했다.<sup>170)</sup> 포드는 성난 노동자들을 달래야했고 무엇보다 자본과 노동의 관계를 적대적이 아닌 상호의존적이고 우호적인 것으로 이미지화할 필요가 있었다.

이런 상황에서 디트로이트 미술관 디렉터 윌리엄 발렌티너(William R. Valentiner, 1880-1958)가 제안한 디에고 리베라의 디트로이트 벽화 작업을 포드가 후원하기로 한 선택은 뜻밖의 선택이긴 하지만 이해 못할 결정은 아니다. 공산주의자 화가를 후원하겠다는 에드셀 포드의 결정은 포드의 반공산주의적 성향에 대한 가장 큰 반박의 여지가 되었다. 171) 당시 리베

Salisbury, Harvard Sitkoff, *The Enduring Vision: A History of the American People*(Boston: Houghton Mifflin, c2004), p. 700.

<sup>169)</sup> 전미 자동차 노동조합(United Automobile, Aerospace and Agricultural Workers of America)의 노조 위원장이었던 월터 루서(Walter Philip Reuther, 1907-1970)는 1927년부터 1932년까지 포드에서 근로자로 일한 바 있다. 월터 루서는 그가 1932년에 포드로부터 해고 통보를 받은 이유가 그의 정치적 성향과 노조 활동 때문이라고 주장했다. 그는 노조 활동을 하면서 포드 재직 당시 겪었던 일을 언급하기도 했다. 그는 서비스 부서직의 "깡패"들이 주저하는 노동자들에게 위험한 금속을 가공하는 기계 수리를 맡겼고 결국 프레스가 내려앉으면서 노동자가 희생당한 사고를 언급하며 "절대 잊을 수 없는 일"이라고 밝혔다. 근로자들은 하루 종일 귀를 먹먹하게 하는 소음과 먼지, 위험과 불쾌감 속에서 일을 해야 했고 항상 안전과 건강을 위협하는 환경에 노출되어 있었다. 근로자들은 "독살을 유도하는" 독성화학물질로부터 "스스로를 지킬 시도조차 불가능하다"고 당시 상황을 전했다.; John Barnard, American Vanguard: The United Auto Workers During the Reuther Years, 1935-1970(Detroit, Michigan: Wayne State University Press, 2004), pp. 25-26.

<sup>170)</sup> 전미 자동차 노동조합(UWA)가 생기기 이전에 있었던 자동차 노동조합(Auto Workers Union)은 1920년대 후반 포드, 크라이슬러, 패커드(Packard), 닷지(Dodge)를 비롯한 자동차 회사와 자동차 차체 제작공장인 피셔 바디(Fisher Body)에 유니언 숍(union shop)을 설립해 파업을 선동하고 지원하는 활동을 펼쳤다.; John Barnard, 앞의 책, p. 33. 자동차 노동조합의 활동은 여러 파업들이 실행 가능하게 만들었고 디트로이트 시내 만오천 명에 달하는 노동자들이 파업에 동참할 정도로 파업 열기는 달아오르고 있었다.; Ian Collin Greer, "Automobile Workers' Strikes", in *The Encyclopedia of Strikes in American History*(New York, NY: Taylor & Francis), p. 390.

<sup>171)</sup> 헨리 포드는 공장과 관련된 코뮤니즘에는 매우 공격적이고 극단적으로 대응하고 공산주의에 대한 정치적 비난을 서슴지 않았음에도 불구하고 러시아의 공산주의에 대해서는 존경을 표하고 10월 혁명 이후 산업 제재를 러시아로 수출하는 첫 사업가가 되는 등 반 공산주의적 성향과 다른 행보를 보이기도 했다. 대공황 시기 많은 반공산주의자들이 그러했듯이 포드는 러시아의 공산주의가 1920년대 후반부터 약화되었다고 주장하면서 스탈 린을 좀 더 우호적으로 보려했다. 소비에트의 국민경제발전 5개년 계획 동안 포드는 러시아에 수 천 개에 달하는 자동차, 트럭, 트렉터를 수출했고 몇 개의 공장도 건설했다.

라는 자국에서의 입지가 약해진 상황이었다. 1920년대 말 멕시코는 경제불황과 내전으로 혼돈의 상태였고 더불어 공산주의를 탄압하는 카예스 (Plutarco Elías Calles, 1877-1945) 정권(1928-1934)이 들어서면서 공산당의 정치활동은 불가능해졌다. 172) 게다가 리베라는 1929년에 트로츠키 (Leon Trotsky, 1879-1940)를 지지한다는 이유로 공산당에서 제명을 당하게 되고 173) 미국에서의 벽화 의뢰를 받아들였다는 이유로 "지배층을 위한백만 달러짜리 예술가", "거짓된 혁명당원"이라는 비난을 들어야했다. 174) 리베라는 그에게 우호적이었던 미국으로 떠났다. 리베라는 1930년 1월 헬렌 월스(Helen Wills) 175)의 테니스 경기를 관람하기 위해 방문한 자리에서 발렌티너를 만나게 된다. 발렌티너는 그와의 대화를 통해 리베라가 경제와산업 발전에 대한 관심이 상당하다는 것을 알게 되었다. 발렌티너의 표현에따르면 리베라는 "디트로이트의 산업에 대한 모든 것을 듣고 싶어 했으며직접 도시를 보고 그 대단한 성장을 공부하고픈 것이 본인의 큰 바람"임을 표했다고 한다. 176) 리베라는 "인류가 과거에 만든 건축물들—피라미드, 로마 도로와 수로, 교회와 궁전—과 대등한 것은 없다. 우리 시대의 가장 훌

그는 회사에 대항하여 실업 노동자들을 선동하는 공산주의자들에게는 공격을 가하면서도 50에서 100에 달하는 소비에트의 엔지니어들을 하이랜드 공장에서 훈련시켜 다시 러시아로 보내는 등 이중적인 행동을 보이기도 했다.; Alex Goodall, 앞의 글, p. 465.

<sup>172)</sup> 카예스는 멕시코 공산당의 지지에 힘입어 정권을 잡았으나 중앙집권체제를 위해 당의 권력을 최소화 시키는 방향의 정책을 폈다. 이에 따라 공산당의 정치 활동은 불법으로 간주되었고 공산당의 핵심 당원들이 감금당하는 등 탄압을 받기 시작한다.; Bruce Campbell, *Mexican Murals in Times of Crisis*(Tucson: University of Arizona Press, 2003), p. 49.

<sup>173)</sup> 리베라는 스탈린이 자본주의 국가들은 러시아를 공격하지 않을 것이며 그들 스스로가 코뮤니즘의 업적을 깨닫고 필연적으로 코뮤니즘으로 전환할 것이라고 한 그의 주장에 반박했기 때문에 트로츠키주의자로 낙인 찍혔다고 말한다.; Diego Rivera, *My Art, My Life*(New York: Dover Publication, 1992), p. 99.

<sup>174)</sup> Desmond Rochfort, 앞의 책, p. 123.

<sup>175)</sup> 그녀는 1927년부터 1933년까지 윔블던의 상위권에 랭크된 테니스 선수였으며 1928년 캘리포니아 테니스 협회 (California Lawn Tennis Association)의 자금 마련을 위한 테니스 전시를 위해 디트로이트에 방문했다가 디트로이트 미술관에서 발렌티너를 만나게된다. 헬렌은 디에고 리베라의 샌프란시스코 증권 거래소 벽화의 모델이었기 때문에 그와 친분이 있었고 이러한 연결고리가 디에고 리베라와 발렌티너의 만남을 가능하게 했다.; Linda Bank Downs, 앞의 책, p. 27.

<sup>176)</sup> Margaret Sterne, "The Museum Director and the Artist: Dr. William Valentiner and Diego Rivera in Detroit", *Detroit in Perspective*, vol. 1, no. 2(1973), p. 96.

륭한 근대 건축물은 미국 산업 건축물, 기계 디자인, 엔지니어링의 미학과 기능적인 영감에서 찾을 수 있다"는 말을 할 정도로 미국의 산업에 매료되어 있었다. 177) 발렌티너는 곧바로 디트로이트로 돌아와 일을 진행했다. 그는 디트로이트 미술관의 예술 위원회(Arts Commission)에 "리베라의 기계에 대한 관심은 디트로이트와 산업을 표현하기에 알맞으며 디트로이트의 후원자들에게 좋은 방향으로 어필"할 것이라며 리베라의 벽화 작업을 제안했다. 178)

위원회 위원들의 설득은 어려웠지만 당시 위원장이자 포드 사의 사장이었던 에드셀 포드(Edsel Ford, 1893-1943)는 발렌티너의 제안을 흔쾌히 받아들였다. 179) 발렌티너는 4월 27일 리베라에게 보낸 편지에서 "산업발전을 보여줄 수 있는 모티브나 디트로이트의 역사를 보여줄 수 있는 것을 찾는다면 그들이 매우 만족할 것"이라고 말하며 이 제안이 승낙될 것이임박했음을 알렸다. 180) 벽화 의뢰가 결정된 후, 의뢰한 벽화에 알맞은 주제가 무엇인지에 대한 긴 논의 끝에 디트로이트의 산업에 대해, 특히 자동차산업에 대해 표현하는 게 어떻겠냐는 의견으로 뜻이 좁혀졌다. 181)

포드는 디트로이트 미술관 정원의 약 백 제곱미터에 달하는 벽에 그림을 그리는 대가로 만 달러를 제시했는데 이것은 이때까지 리베라에게 제시된 액수 중에 가장 큰 금액이었다. [182] 당시 파업 문제와 대공황으로 디트로이트의 상황 뿐 아니라 포드의 사정도 좋지 못한 상황이었음에도 에드셀 포드는 기꺼이 리베라의 작업을 지원했다. 그는 당시 천 5백만 달러 이상을 잃었고 벽화의 첫 계약금으로 넣어둔 금액은 은행 파산으로 사라진상태여서 결국 계약금을 두 번 내는 상황이 될 정도로 힘든 상황이었으나 벽화 작업에 대한 후원을 포기하지 않았다. 리베라가 정원에 있는 주조물과

<sup>177)</sup> Bertram D. Wolfe, 앞의 책, p. 13.

<sup>178)</sup> Margaret Sterne, 위의 글, p. 98.

<sup>179)</sup> Linda Bank Downs, 앞의 책, p. 28. 헨리 포드의 유일한 자식이었던 에드셀 포드는 아버지에 이어 1919년부터 1943년까지 포드 사장직을 이어받았다.

<sup>180)</sup> Linda Bank Downs, 위의 책, p. 29.

<sup>181)</sup> Margaret Sterne, 위의 글, p. 98.

<sup>182)</sup> Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Diego y Frida*(Madrid: Temas De Hoy, 1993), p. 92.

분수 제거를 요구하자 4천 달러를 사용해 그의 요구를 들어주기도 했다. 또한 본인이 원하는 것을 표현하기에 벽 두 개는 너무 적다며 네 면 전체를 작업하는 것을 제안하면서 급여를 2만 달러로 올렸을 때도 포드는 "우리가 그에게 좋은 작업을 원한다면 그가 좋은 기분으로 작업할 수 있게 해주어야 한다"며 그 제안을 받아들였다. 183)

리베라의 디트로이트 벽화에 대한 후원은 에드셀 포드가 적극적으 로 관여했지만 헨리 포드 역시 깊은 관심을 표했다. 리베라에 따르면 헨리 포드는 일 때문에 직접 작업 과정을 볼 수 없는 관계로 사진작가를 시켜 매일 리베라가 작업하는 과정을 찍어오도록 했으며 점심 식사를 함께 하며 서로의 관심사를 확인하기도 했다. 184) 미국 산업 자본주의의 아이콘인 헨리 포드와 공산주의자 화가 리베라의 만남은 굉장히 아이러니한 만남이었지만 그 둘은 서로에게서 상당한 공통점을 발견하며 친밀감을 다졌다. 식사 시간 내내 둘은 함께 기술, 기계, 미래 그리고 공산당 혁명에 대해 논하였다. 만 남 이후 리베라는 헨리 포드에 대해 "상냥한 사람, 나이는 많지만 그 외 모 든 부분은 젊은 사람"이라고 평가하며 "내가 이제껏 한 대화 중 가장 유식 하고 명석한 그리고 생기 있는 대화"였다는 소감을 남길 정도로 매우 인상 깊어했다.<sup>185)</sup> "헨리 포드가 지구에서 가장 부자이며 자본주의자라는 것을 유감스럽게 생각한다. 할 수 있는 한 최대한 큰 목소리로 그를 칭찬하고 싶 지만, 그랬다간 내가 부자에게 아첨하는 아첨꾼으로 몰릴 것 같아 그렇게 하기가 쉽지 않다. 만약 그렇지 않았다면 나는 내가 본 그대로의 헨리 포드 에 대한 책을 쓸 시도도 했을 것이다. 세상에서 가장 위대한 진정한 시인이 자 예술가로 말이다"라는 소감은 그가 얼마나 헨리 포드에게 매료되었는지 를 보여주는 대목이다.186) 헨리 포드는 디에고가 디트로이트에 머무는 동안 사용할 차와 기사를 제공해주는 등 지원을 아끼지 않았다.187)

<sup>183)</sup> Margaret Sterne, 위의 글, p. 108.

<sup>184)</sup> Diego Rivera, 앞의 책, p. 113.

<sup>185)</sup> Diego Rivera, 위의 책, p. 115.

<sup>186)</sup> Diego Rivera, 위의 책, p. 115.

<sup>187)</sup> 선물과 배려에 감사는 하지만 우리 같은 사람에겐 사치라며 정중히 거절하자 헨리포드 는 아들에게 특별히 작은 포드 자동차를 디자인하도록 시켜 그것을 선물했다.; Diego

발렌티너가 디트로이트 미술관 벽화 작업을 리베라가 하도록 갖은 노력을 쏟은 것은 미술관 경영에 있어 대중적 이슈가 필요함을 알았기 때 문이다. 188) 그는 멕시코 벽화운동의 중심이었던 리베라를 미술관 벽화 작업 에 끌어들여 미술관의 대중적 인지도와 인기를 끌어올리고 동시에 공산주 의자인 그의 정치적 성향을 이슈화함으로써 정치, 문화, 사회 다방면에 걸 친 주목을 끌 수 있는 기회라고 여겼을 것이다. 당시 디트로이트 미술관은 직원들에게 월급을 지급하지 못할 정도로 재정 상태가 좋지 못했다. 시(市) 에서 미술관의 폐쇄와 소장품 매매를 거론할 정도로 재정적 압박에 시달리 고 있었다.189) 미술관 총 예산이 4만 달러로 줄어든 시점에서 2만 달러를 한 작가, 그것도 멕시칸인 공산주의자에게 투자한다는 것은 우려와 비난을 받을 일이라는 것을 발렌티너 역시 인지하고 있었다.[90] 그러나 그는 오랜 설득 끝에 위원회의 허락을 얻어냈고 포드의 후원을 받아냈다. 발렌티너의 노력은 포드가 아니었다면 결실을 맺지 못했을 것이다. 포드가 발렌티너의 제안을 받아들인 것은 그만큼 포드의 상황도 이미지 쇄신이 시급했기 때문 일 것이다. 대공황에 따른 노조 생성과 파업 등으로 긴장감이 맴돌던 노동 현장과 분노한 노동자들을 달래고 '포드 대학살'로 쏠린 관심들을 환기시킬 필요가 있었던 때에 발렌티너의 제안은 매우 설득력 있게 다가왔을 것이다. 멕시코 미술에 대한 예술계의 관심과 멕시코와의 우호적 관계를 유지하고 자 하는 정치·경제계의 상황 역시 포드의 결정에 이바지했을 것으로 생각된

Rivera, 앞의 책, p. 115.

<sup>188)</sup> 발텐티너는 독일에 있는 동안 스승이었던 미술사가이자 베를린 박물관의 총장이었던 발헬름 폰 보데(Wilhelm von Bode, 1845-1929)의 아래에서 예술의 가치를 대중화시키는 것의 필요성에 대해 배우고 미술조직이 정치와 연계하여 정부와 유지들의 후원을 받는 방법에 대한 가르침을 얻었다.: Margaret Heiden Sterne, *The Passionate Eye: The Life of William R. Valentine*r(Detroit: Wayne State University Press, 1980), p. 77.

<sup>189)</sup> Margaret Sterne, 앞의 글, pp. 103-104.

<sup>190)</sup> 디트로이트 미술관의 예산은 4년 전에 비해 1/10로 줄어들었다.; Patrick Marnham, Dreaming with His Eyes Open: A Life of Diego Rivera(Los Angeles: University of California Press, 1998), p. 240.

발렌티너는 "이런 상황에서 근로자들이 만 달러에 벽화 작업을 의뢰한 것을 안다면, 그 것도 '외국' 작가에게, 어떻게 느꼈을 지 상상할 수 있을 것"이라고 말한 것으로 보아 충분히 벽화 작업 의뢰에 대한 비난 여론이 일어날 수 있음을 예견한 듯하다.: Margaret Sterne, 앞의 글, p. 104.

다.

### 2) 노동의 기념비화(monumentalization)

1932년 7월 25일 리베라는 본격적으로 벽화 작업에 돌입했다. 디트로이트 미술관 정원 네 개의 벽에 그려진 <디트로이트 산업> 벽화는 27개의 패널로 구성되어 있으며 총 9개월에 걸친 작업 기간을 통해 완성되었다. 긴 작업 시간에서 알 수 있듯이 리베라는 벽화를 통해 디트로이트의 지질학적, 기술적 역사라는 방대한 주제를 표현하고자 했다. 충적토와 화산층과 같은원자재가 현대의 기계와 산업으로 변화되는 모습이나 산업 형태의 시초로볼 수 있는 농업이 자동차 생산으로 바뀌는 지질학적, 기술적 역사의 흐름은 그의 의도를 보여주는 대목이다.(도44)(도45) 리베라는 이러한 비약적인산업 발전을 찬미하면서도 동시에 산업이 가져올 수 있는 위험성을 표현하면서 산업 기술의 오용에 대한 경고를 잊지 않는다. 그의 벽화작품은 방대하지만 본고에서는 포드의 공장과 노동자에 대한 이미지에 초점을 맞추고있기 때문에 리버 루지 공장이 묘사된 남쪽과 북쪽의 주벽(主壁)에 대한 분석으로 한정지어 논의할 것이다.

북쪽의 주벽에는 1932년 포드 V-8형 엔진의 생산과정과 변속기 제조 과정이 그려져 있다.(도46) 벽화는 루지 공장 내의 용광로부, 평로(平爐)부191), 주물생산부192), 모터조립부, 제강(製鋼)부193) 5개의 작업 공간을 하나의 화면에 넣는 구성으로 그려졌다. 194) 강철을 만드는 가장 첫 번째 단계인 용광로부는 상단 중앙에 묘사되어 있다.(도47) 좌측에는 주물을 생산하기 위해 모래들이 준비되는 과정이 그려져 있다. 이렇게 준비된 캐스팅 박스(casting box)는 컨베이어 벨트를 따라 평로부로 가게 되고 녹은 철은

<sup>191)</sup> 평로란 주로 철강을 다량으로 생산하기 위한 화로를 말한다. 이곳에서는 금속을 넣고 열을 가하여 금속을 녹이는 동시에 불순물들을 산화시켜 강철을 만든다.

<sup>192)</sup> 금속을 녹인 후 주형에 주입하여 성형하는 주물을 생산하는 곳이다. 주물은 기계구조의 대부분을 차지한다.

<sup>193)</sup> 강철의 소성(塑性)을 이용해 금속 재료를 원하는 형태로 가공하는 곳이다.

<sup>194)</sup> Linda Bank Downs, 앞의 책, p. 128.

레이들에서 엔진 모양의 거푸집으로 부어진다.(도48)(도49) 엔진의 형태를 갖추게 되면 약간의 다듬는 과정을 거쳐 드릴링(drilling)과 호닝(honing) 과정을 위해 옮겨진다. V자형 호닝 머신(honing machine)을 조절하면서 엔진 블록(engine block)의 밸브 포트(valve port)를 뚫는 장면은 주벽의하단 우측에 그려져 있다.(도50) 이렇게 만들어진 엔진 블록은 컨베이어 벨트로 옮겨져 좌측에서 마무리 단계를 거쳐 조립 단계로 이어진다.(도51) 이어서 화면 가운데에는 제강부에서 강철들이 가공되고 있다.195)(도52)

리베라는 노동자 개인의 제조과정에 집중하기보다 각각의 제조 공장을 구분지어 배열함으로써 제조 과정을 차별화 시켰다. 동시에 컨베이어 벨트로 각각의 공장을 구분지음으로써 시각적으로 자연스럽게 연결되도록 의도했다. 196) 주벽의 중앙에는 스핀들 머신이 화면의 좌우에 자리 잡아 균형을 맞춰주고 화면 중앙의 긴 컨베이어 벨트와 노동자 행렬은 공간감을 선사한다.

남쪽의 주벽에는 자동차가 만들어지는 과정 중 가장 마지막 단계인 차체를 제조, 조립하여 완성품을 만드는 장면이 그려져 있다.(도53) 북쪽 벽에서는 컨베이어 벨트를 이용해 유기적인 화면 구성을 통해 각 제작 단계의 과정을 연속적으로 보여주면서 역동성을 가미해 공장 내부의 생산력을 강조했다면 남쪽 벽은 각 생산 과정을 단절시켜 좀 더 안정적인 구성을 꾀했다. 오른쪽 하단의 스탬핑 프레스에서 자동차 흙받이를 생산하는 것을 시작으로(도54) 좌측에서는 범퍼가 만들어지고.(도55) 이렇게 차체들이 생산되면 용접 과정을 거쳐 상단에 묘사된 것과 같이 본격적인 조립에 들어간다.(도56) 차체가 완성될 동안 차 안의 내부는 화면 중앙에 보이듯이 조립과정을 거치게 된다.(도57) 엔진 생산 과정과 차체 생산, 마지막 조립 과정을 보여주는 것 외에도 두 벽화의 하단에는 노동자의 일과들이 작게 그려져 있다. 가장 왼쪽부터 타이머에 출근시간을 찍고 있는 노동자들의 출근길부터 평로부를 거쳐 가장 오른쪽에 점심 식사를 하는 노동자의 모습과 일

<sup>195)</sup> Linda Bank Downs, 위의 책, p. 96.

<sup>196)</sup> Linda Bank Downs, 위의 책, p. 129.

당을 받으려고 줄을 선 퇴근길까지 한나절의 모습이 그려져 있다.(도58)

북쪽과 남쪽 주벽에 그려진 노동자들은 기계를 작동시켜 이 거대한 공장을 움직이게 하는 일종의 기계 작동자(machine operator)로 묘사되어 있다. 리베라의 벽화 속 노동자들은 쉴러의 사진 속 노동자들과는 달리 생 산 과정에 적극적으로 참여할 뿐 아니라 공장의 모든 기계를 작동시키고 운영하는 생산 과정의 시작이자 끝으로 나타난다. 노동자들의 역동적인 움 직임은 곧 공장의 생산력으로 이어지고 그 생산력이 제품을 탄생시키는 원 동력임을 관람자에게 보여주는 것이다. 쉴러의 사진 속 노동자들이 기계가 작동하는 모습을 먼발치에서 바라만 보던 일종의 관망자의 모습으로 그려 졌다면 리베라의 노동자들은 기계를 능동적으로 다루는 주체적인 모습으로 표현된다. 벽화 속 노동자들은 마치 인간이 기계를 다루지 않는 이상 그것 은 움직일 수도 없고 쓸모도 없는 고철덩어리일 뿐이라는 메시지를 전달하 듯, 기계와 인간 사이의 주도권은 인간이 쥐고 있음을 강력하게 나타낸다. 쉴러의 사진이 기계와 노동자를 완전하게 분리시켜 표현했던 것과는 다르 게 리베라의 벽화는 기계와 노동자가 완벽하게 일체(unity)된 형태로 묘사 되었다. 리베라는 "사람과 기계를 인간과 기계적 움직임의 하나의 조화로운 통합이자 하나의 거대한 심포니처럼 묘사했다"는 평처럼 기계와 노동자의 공존을 강조한다.197)

리베라는 리버 루지의 구조와 생산 과정을 이해하기 위해 많은 사진들을 참고했는데 그 중에는 쉴러의 사진도 포함되어 있었다. 198)(도59) 실제로 벽화에는 쉴러의 사진과 유사한 도상들이 발견된다. 북쪽 주벽에 그려진 용광로는 쉴러의 사진 <용광로>와 매우 비슷하게 묘사되어 있다. 다만쉴러는 용광로를 매우 정적이고 낭만적으로 사진에 담은 반면, 리베라는 용광로의 타오르는 화염과 이를 다루는 노동자의 모습을 극적으로 묘사하고

<sup>197)</sup> Desmond Rochfort, 앞의 책, p. 130.

<sup>198)</sup> 포드 관계자는 리버 루지의 제조 과정을 리베라가 이해할 수 있도록 커다란 판지에 사진들을 붙여 놓은 도표를 마련해주기도 하였다.; Linda Bank Downs, 앞의 책, p. 164. 40여개의 사진 중 쉴러의 사진은 <십자형 컨베이어>, <용광로>, <주물 전문 생산 공장 (Production Foundry)>, <코크스로 구역(Coke Oven Area)>이 참고 사진으로 붙어있었다.

있다.(도60) 더불어 북쪽 주벽에 묘사된 프레스 기는 리베라가 벽화를 그릴 당시 사용하던 프레스 기를 그린 것이 아니다. 리베라는 1932년 당시 사용된 프레스 기를 벽화에 묘사하지 않고 1927년 쉴러의 사진에 나온 프레스 기를 묘사했다. 그 이유에 대해서는 이전 모델이 아즈텍(Aztec) 문명의 대지의 여신 코아틀리쿠에(Coatlicue) 석상과 유사하기 때문이라는 분석이 있다. 1999(도61) 리베라는 쉴러가 찍은 프레스 기를 모델로 그림을 그렸지만기계와 노동자의 크기를 대비시킴으로써 기계의 위용을 강조했던 쉴러와는 달리 기계를 실제보다 훨씬 작게 그려 프레스 기를 작동시키는 노동자에 대한 중요도를 높였다.

스핀들 머신 하단에 보이는 노동자들의 얼굴은 벽화작업에 참여한 리베라의 조수들과 실제 포드 노동자들의 얼굴을 모델로 하고 있다. 북쪽 주벽의 중앙에 위치한 노동자들 가운데 안경을 쓰고 있는 노동자는 해리 글릭스만(Harry Glicksman)으로 실제 포드 노동자였으며 우측에 엔진 블 록의 V자형 호닝 머신을 조절하면서 얼굴의 정면을 보이고 있는 노동자 역 시 포드에서 근무하던 엔지니어다.200)(도62) 노동자의 익명성을 추구했던 쉴러와는 다르게 리베라가 실제 노동자를 모델로 벽화의 노동자를 그린 것 은 결코 추상화되어서는 안 될 노동자의 구체성, 개인성을 강조하기 위한 선택이었다.201) <디트로이트 산업> 벽화에서 리베라는 노동자 개인의 특성 을 묘사하면서도 노동자들의 개별성을 하나의 노동자 계급으로 합일시킴으 로써 노동 계급 자체를 이상화 시키고 기념비적으로 만든다. 이것은 단순히 한 명의 노동자만을 포커스한 루이스 하인의 <증기 파이프 시설공 (Steamfitter)>(1920)(도63)과는 다른 방식이다. 루이스 하인은 기계 앞에서 근육질의 몸을 뽐내며 남성성을 과시하고 있는 한 명의 노동자를 노동자 계층의 이미지로 확대시키고 있다. 그러나 리베라는 이러한 개별적인 노동 자들의 이미지를 역동적인 공장 내부에 배치시킴으로써 노동 계층 자체의

<sup>199)</sup> Betty Anne Brown, 앞의 글, p. 142.

<sup>200)</sup> Linda Bank Downs, 위의 책, p. 97.

<sup>201)</sup> John M. Staudenmaier, S.J., "Two Technocrats, Two Rouges: Henry Ford and Diego Rivera as Contrasting Artists", *Polhem*, vol. 10 (1992), p. 20.

이미지를 보여준다. 리베라의 벽화 속 노동자들은 단순 노동으로 언제나 대체가능한 소모품처럼 평가되던 하층민으로서의 노동자가 아닌 거대한 산업을 실제로 움직이고 혁명적인 신기술이 실제로 가치를 생산할 수 있도록만드는 힘—노동력—의 담당자로서의 '노동계급'으로 이미지화 되고 있다.리베라는 거대한 공장을 움직이고 있는 그들을 산업현장의 주인공이자 자본주의 체제를 건설하는 역군, 이 시대의 기념비적인 존재로 표현하고 있다.

그러나 리베라가 현대 산업의 영웅처럼 묘사하고 있는 노동자들이 사실은 기업가들의 시스템 안에서 착실히 움직이는 기계 작동자에 불과하다는 비판이 가능하다. 실제로 노동자들은 산업현장에서 기계의 운영 방식에 맞게 그것을 조작해야할 뿐 아니라 그들의 근육과 신체리듬까지도 기계의 움직임에 맞춰 사용해야 하는 주객관계의 역전을 경험한다. 2020 기계가인간에 맞춰 움직이는 것이 아니라 인간이 기계에 적응하고 훈련된 존재로변형되어야하는 것이다. 물론 리베라에게 벽화를 통해 노동자를 선동한다거나 체제 전복을 설파하려는 목적은 처음부터 없었지만, 그의 노동의 기념비화 작업은 오히려 노동자라는 계급 자체를 산업과 기계라는 카테고리 안에존속시킴으로써 벽화가 "산업에 대한 기념비적인 찬미"이며 자본주의 사회비판에 실패한 것이라는 비난을 피해갈 수 없게 만든다. 203)

노동자에 대한 리베라의 재현 방식은 당시 포드에게 가장 적절하고 필요했던 이미지였을 것이다. 자신의 자리에서 노동력을 최대한으로 행사하는 그들은 벽화의 이미지 속에서 육체적으로는 영웅적인 모습으로 묘사되고 있지만, 계급적 이해관계를 자각하거나 주장하는 계급적 주체로서의 자기의식은 드러나지 않고 있다. 일각에서는 리베라의 벽화가 포드 노동자들

<sup>202)</sup> 출퇴근 시간을 타이머에 찍어 정확한 노동시간을 측정하고, 쉼 없이 돌아가는 컨베이어 벨트로 제조와 조립을 반복하게 만들면서 철저하게 노동 속도와 작업량을 조절하는 기계는 더 이상 인간의 편의를 위한 도구라는 정의로 의미가 종결되지 않는다. 기계는 인간의 불완전성을 보완하는 것을 넘어서 노동자가 부릴 수 있는 나태함, 태만함과 같은 직업윤리에 벗어나는 비윤리적 결함조차 조절할 수 있는 거대 기업의 해결책으로 작용한다.

<sup>203)</sup> Max Kozloff, 앞의 글, p. 228.

을 사실보다 더 미천하게 표현했다고 비난했지만<sup>204)</sup> 오히려 리베라의 노동 자에 대한 표현은 "포드 노동자"에 대한 피상적인 표현에 그칠 뿐이다. 1932년에 있었던 '포드 대학살'이나 대공황으로 인한 노동자의 고통과 슬픔 은 노동자에 대한 영웅적인 이미지 앞에 가려지게 되면서 오히려 희미해져 버린다. 포드는 노동자를 전면에 내세운 벽화를 통해 성난 노동자들의 마음 을 달래고 노동자의 지위를 예술적 위치로 상승시킴으로써 대중적으로 그 들에 대한 존경과 경의를 표하는 식의 메시지를 전달하지만 그들의 처우 개선과 같은 본질적인 문제에 대한 대안은 마련하지 않았다. 포드가 벽화의 후원을 결정한 것은 당시의 어지러웠던 디트로이트와 포드의 상황으로 인 한 관심을 벽화로 돌리고자 하는 의도가 기저에 깔려있었을 것이다. 실제로 리베라의 벽화 작업이 결정되었다는 사실이 알려지자마자 수많은 사회종교 단체는 벽화에 대한 의견을 쏟아내었고 벽화 작업이 공개되자 벽화에 대한 비난 여론은 끊이질 않았다. 종교단체에서는 리베라의 벽화 중 백신을 맞고 있는 아이가 그려진 패널(도64)이 성 가족(The Holy Family)화의 도상과 유사하다고 주장하면서 이것이 신성모독이라는 견해를 내세웠다. 이들은 "공산주의자이자 반교권적인 남자에게 의뢰를 부탁한 것은 수백만 명의 가 톨릭 신자들을 모욕하는 것"이라고 주장하면서 포드의 벽화 후원을 적극적 으로 비난했다. 205) 발렌티너는 이와 같은 "공격이 정확히 어떻게 시작되었

<sup>204)</sup> 디트로이트 뉴스는 벽화에 대해 "이것은 포드 노동자에 대한 올바른 표현이 아니다. 이들의 노동 시간은 짧고, 움직임은 재빠르며, 정신은 초롱초롱하고 공장에는 움직일 공간이 충분하다. 무거운 짐들은 기계와 컨베이어가 들어주고, 적절한 통풍과 조명이 효율적인 노동을 돕는 그런 공장에서 이들은 일 한다"고 말하며 리베라가 포드 노동자들의 모습을 왜곡했다고 주장했다.; "The Rivera Mural at Detroit Institute of Arts", Sunday lead editorial, *Detroit News*, March 19, 1933.; John M. Staudenmaier, S.J., 앞의 글, p. 13.

<sup>205) &</sup>quot;'Vaccination Panel' Held Caricature of 'Holy Family'; Officials Defend it", *Detroit Free Press*, March 27, 1933, p. 1.; John M. Staudenmaier, S.J., 위의 글, p. 8.

그 외에도 "이 도시의 문화적 정신적 측면을 철저히 무시한 작품"이며 "이 도시의 산업적 삶을 제대로 표현하지도 못했다"는 평가나 "공산주의자의 주먹을 뜻하는 상징이 '세금으로 만든 미술관 벽'에 그려지는 꼴", "독일에서 온 디렉터가 미국 도시의 정신을 표현하기 위해 멕시코 화가에게 의뢰를 했다. 프랑스 디렉터를 고용해서 일본인 벽화가에게 우리가 어떻게 보이는지 말해달라고 하지 그러나", "리베라는 그의 자본주의자 고용주인 에드셀 포드에게 무자비한 거짓말을 자행했다. 리베라는 디트로이트를 그리기로 약속되었지만 그는 포드와 미술관을 속이고 공산주의 선언문을 그려놓았다"는 비난이 쏟아

는지 그 원인을 도저히 찾을 수 없었다"<sup>206)</sup>고 말했지만 이런 논쟁의 시작 과 중심에는 포드가 있었다.

당시 에드셀 포드의 개인 비서이자 포드 사 광고부서의 책임자였던 프레드 블랙(Fred L. Black)은 상사의 지시로 위원회가 디트로이트 미술관의 자금 조달에 찬성표를 던지도록 만들기 위한 물밑 작업도 서슴지 않았고 잡지(FAmerican Boy-Youth Companion』) 편집장인 조지 피에로 (George Pierrot)와 포드의 광고 대행사 N. W. 에이어 & 손의 대표 맥코이(H. G. McCoy)를 포섭하여 박물관 시민 협회(People's Museum Association)라는 단체를 구성, 여론 몰이에도 가담하였다. 207) 특히 조지 피에로는 백신 패널 앞에 성직자들과 리포터들을 모아 놓고 이것이 신성모독이라고 생각하느냐는 식의 유도 질문을 던지며 해당 기사를 1면으로 싣는 등 벽화와 관련된 자극적인 기사들을 통해 적극적으로 벽화를 이슈화했다. 포드의 개인 비서 프레드 블랙에 의하면 그들은 "3주 혹은 4주간 지속적으로 이러한 관심이 끊이지 않도록 노력"했고 그 결과 미술관에는 3월한 달간 8만 6천명의 관람객이 다녀갔다. 또한 그는 모든 절차를 포드와상의 하에 그가 원하는 바를 실행에 옮겼고 그는 이 모든 과정을 하나의 "굉장한 책략으로 생각"했다고 회고했다. 208)

디트로이트 시는 벽화에 관한 논쟁으로 들썩였고 포드가 원한대로 파업 사태는 잊혀졌다. 모든 관심사는 벽화로 쏠렸다. 에드셀 포드는 파업

졌다.; Alex Goodall, 앞의 글, p. 468.

<sup>206)</sup> Margaret Sterne, 앞의 글, p. 103.

<sup>207)</sup> PMA는 1932년 6월에 만들어진 단체로 "디트로이트 미술관에 대한 대중들의 관심을 증대시키고 가능한 한 모든 방법을 동원하여 소장품에 대한 지식을 알리며 감상케 하고, 디트로이트 시민과 교외인들에게 박물관의 필요성을 늘리고 홍보하기 위해"만들어졌다. 3년간 수천 명의 사람들이 1달러의 가입비를 내고 가입을 했는데 대부분이 벽화에 대한 논란이 진행되는 시기에 가입했다. 단체에는 교사, 저널리스트 등도 포함되어 있었지만 가장 활발하게 활동한 사람들은 피에로, 맥코이, 블랙이었다. PMA는 벽화에 대한 논란이 커지면서 시의원이 벽화를 없애자는 안건을 제출하며 제거 위기에 놓이자 4천여 명의 서명이 든 탄원서를 제출하는 등 벽화 보존에 힘쓰기도 했다.; Terry Smith, 앞의 책, p. 241.

<sup>208) &</sup>quot;The Reminiscences of Fred L. Black," typescript of interview, 1954, Oral History Section, Ford Motor Company Archives, Edison Institute Dearborn, Michigan, p. 114-122.; Terry Smith, 위의 책, p. 243.

과 관련된 질문보다는 도대체 왜 예술 위원회의 의장으로서 신성한 박물관 벽을 훼손시켰는지에 대한 답변을 요구 받았고 그는 마치 이러한 논란들을 자신의 답변으로 종식시키길 원치 않는다는 듯이 무대응으로 일관했다.209) 리베라의 벽화를 환영한 것은 오로지 노동계층 뿐이었다. 리베라가 본인의 자서전에서 밝힌 노동자들의 방문 일화는 당시 미술관의 거대한 벽을 장식 하는 벽화의 주제로 '노동자'가 선택되었다는 그 사실만으로도, 자본가의 후원금을 받은 작품의 주제로 선정되었다는 사실만으로도 그것이 얼마나 혁신적인 일인가를 보여주는 사례다. 60명에 달하는 크라이슬러(Chrysler) 자동차의 노동자들을 데려온 한 엔지니어는 문화에는 관심이 없어 매일 같 이 출근길에 지나쳐오기만 한 미술관을 벽화 때문에 지속적으로 방문 해왔 다고 밝혔다. 이 감동을 동료들과 함께 하기 위해 이들을 데리고 왔으며 "당신이 의뢰 받은 일을 우리 역시 의뢰 받아 하고 있다. 엄밀히 말하자면, 당신이 한 일을 우리는 한 것이다.…작업 현장을 담은 장면들의 모든 부분 들이 기술적으로 정확하게 묘사되었다. 그게 정말 놀라운 점이다!"고 말하 며 찬사를 아끼지 않았다. 같은 날 오후 200명에 달하는 노동자들이 방문 했다. "우리는 각기 다른 공장에서 각기 다른 정치적 관점을 지닌 사람들" 이라고 밝힌 이들은 리베라에게 "이 도시의 노동자들의 기쁨을 위해 당신 이 만든 이 벽화는 프롤레타리안 예술의 전형적인 예"라는 감상을 전하며 리베라의 가슴을 울렸다. 210) 벽화를 반대하는 집단이 무력을 동원하여 벽화 를 훼손시킬 것이라는 소문이 돌자 8천 명 가량의 노동자들이 벽화를 지키 기 위해 조직을 만들었다는 사실은 노동자들이 그의 벽화에 얼마나 감명 받았는지 보여준다. 벽화가 "노동자에 대한 믿음에서 영감 받은 것"이며 본 인 스스로도 노동자이고 그렇기에 노동자의 고충을 잘 알며 그 고충을 "이 해한대로 벽화에 담으려고 노력"했다는 그의 고백은 노동자에게 설득력 있

<sup>209)</sup> 에드셀 포드는 후에 시의회에서 벽화 제거에 대한 안건을 의원이 상정하는 등 여론이 지나치게 들끓자 처음이자 마지막으로 본인은 리베라의 작업을 존경한다는 말로 그의 입장을 전했다. "나는 리베라의 기백을 존경한다. 나는 진정으로 그가 디트로이트의 정신을 표현하려 애썼다고 생각한다."; Detroit Times, March 21, 1933; Terry Smith, 위의책, p. 239.

<sup>210)</sup> Diego Rivera, 앞의 책, pp. 120-121.

었음이 분명해 보인다.211) 하지만 리베라의 <디트로이트 산업> 벽화는 이 전까지 그가 보여준 자본가에 대한 시니컬한 관점을 상실한 느낌을 지울 수 없다. 1928년에 완성된 멕시코시티의 교육부 건물 벽화 중 하나인 <월 스트리트 만찬(Wall Street Banquet)>(1923-1928)(도65)은 포드, 록펠러 (John. D. Rockefeller, 1839-1937), 제이피 모건(J. P. Morgan, 1837-1913)을 계산기에서 나오는 종이 테이프를 식탁에 앉은 채 손에 쥐고 있는 모습으로 등장시키면서 의도적으로 자본가들의 부에 대한 집착을 비 판한다. 같은 장소의 벽화 <부자들의 밤(Night of the Rich)>(1923-1928) (도66)에서도 자본가들은 술에 취해 인사불성이 된 모습으로 그려졌다.212) 그러나 4년 후 리베라의 작품에 등장한 에드셀 포드의 모습은 앞에서 보이 는 자본가들의 모습과는 사뭇 다르게 묘사되었다. 발렌티너와 함께 남쪽 주 벽 우측에 묘사된 포드는 차분하고 점잖은 모습으로 정면을 응시하고 있 다.(도67) 발렌티너가 들고 있는 성명서에 적힌 "이 프레스코는 예술 위원 회의 의장인 에드셀 포드가 디트로이트 시에 보내는 선물"이라는 표현에서 알 수 있듯이 리베라는 후원자인 포드를 상당히 염두하고 그림을 그렸으며 오히려 우호적인 태도를 가졌던 것으로 보인다.213)

멕시코 벽화운동을 함께한 동료인 오로스코나 시케이로스가 같은 시기 미국에 남긴 벽화들과 비교했을 때 리베라의 미국 산업에 대한 경의 와 감탄은 더욱 돋보인다. 오로스코나 시케이로스가 미국에 남긴 벽화들은 주로 중남미 대륙의 역사 혹은 미국 제국주의에 대한 비판을 주제로 한 것 이었다.214) 그러나 리베라는 미국의 산업과 자본주의에 대한 비판을 드러낼

<sup>211) &</sup>quot;Mural Vulgar to Board of Civic League", *Detroit News*, March 20, 1933, p. 1; John M. Staudenmaier, 앞의 글, p. 8.

<sup>212)</sup> 이 작품에 대해 미술사학자 엘리자베스 로하스(Elizabeth Fuentes Rojas)는 "북미의 자본가들이 술로 멕시코 처자를 유혹하려 들고 그녀를 공산주의로부터 분리시키려 하고 있다"는 평을 남기기도 했다.; Alex Goodall, 앞의 글, p. 461.

<sup>213)</sup> Margaret Sterne, 앞의 글, p. 110.

<sup>214) 1931</sup>년 신사회연구소(New School for Social Research)의 벽화를 맡은 오로스코는 레닌과 스탈린을 벽화에 묘사하며 그의 정치적 입장을 뚜렷하게 나타냈다. 1932년 그는 다트머스 대학(Dartmouth College) 도서관의 벽화 작업을 의뢰 받았는데 이 벽화에서는 아메리카 문명의 발생, 즉 콜럼버스 이전 멕시코 문명에 대한 이야기를 담았다. 미국 대학의 도서관 건물의 벽화를 외국 화가에게 의뢰한 것은 논쟁이 되었으나 오로스코는 이

수 있는 기회에도 오히려 "농업국가인 멕시코에서 볼 수 없었던 기계와 산업문명에 매혹 당했고 미국의 풍요를 찬양"한다. 215) 이에 대해 시케이로스는 1934년 『새로운 대중』에 기고한 글에서 리베라를 "속물(snob)", "눈먼자(blind)"라고 칭하며 공개적으로 비난했다. 216) 리베라가 미국 내에서 남긴 벽화들은 이데올로기의 문제를 다루지지 않을 뿐만 아니라 오히려 자본주의의 산업문화를 찬양하는 듯한 태도를 취한다는 것이다. 시케이로스는리베라가 미국 언론의 스타가 되어버렸다고 말하며 그를 기회주의자, 부르주아의 화가로 몰아붙였다. 217)

리베라 역시 미국에서의 벽화 활동과 더불어 끊임없이 제기된 그의 사상에 관한 비난을 의식한 것인지 <디트로이트 산업> 벽화 이후에 맡게된 <교차로에 선 인간(Man at the Crossroads)>(1934)에서는 그의 정치색을 여과 없이 표현했다. 218) 산업의 양면성과 같은 레퍼토리는 <디트로이트 산업>과 연결되는 부분이지만, 좌측 상단을 수놓은 붉은 광장의 노동자들과 레닌의 초상을 우측에 등장하는 방탕한 부유층, 파업 노동자들을 폭력적으로 진압하는 경찰과 대비시키면서 그가 "자본주의자들의 애완견"이라는 비난에 대항하였다. 219) 의뢰인이었던 넬슨 록펠러(Nelson Rockefeller,

에 아랑곳하지 않고 자국의 문명을 그렸다. 같은 해 시케이로스는 쉬나드 예술학교 (Chouinard School of Art)의 건물 외벽의 벽화를 의뢰 받았다. 그 중 올베라 거리 (Olvera Street) 광장에 그려진 <열대 아메리카(Tropical America)>는 다소 직접적으로 미국의 제국주의를 비판하고 있다. 미국을 상징하는 거대한 독수리의 양 날개 아래로 십 자가를 지고 있는 멕시코 노예 페온(peon)의 모습은 미국의 자본주의와 제국주의에 의해 땅의 주인인 인디오들이 오히려 소외당하고 착취당하는 모순된 현실을 의미한다.; Eva Cockcroft, 앞의 글, p. 187.

<sup>215)</sup> 김영나, 앞의 글, p. 424.

실제로 그는 자서전에서 그가 얼마나 포드 공장과 디트로이트 시의 산업에 매료되었는지 를 숨김없이 밝혔다. "(헨리 포드와의 점심 식사 후) 디트로이트로 돌아오면서 내 눈 앞으로 헨리 포드의 산업제국이 계속해서 지나갔다. 나의 귀에는 그의 공장에서 노동자가 금속을 다지는 환상적인 심포니가 들려왔다. 그것은 새로운 음악이었다.", Diego Rivera, 앞의 책, p. 114.

<sup>216)</sup> 그는 리베라가 벽화 운동 초창기에는 사회주의 운동을 함께 주창했으나 그 후 전혀 발전이 없었을 뿐만 아니라 처음부터 그러한 의도가 있었는지조차 의심스럽다고 비판했다.; David Alfaro Siqueiros, "Rivera's Counter-Revolutionary Road", New Masses, vol. 11, no. 9 (May 29, 1934), pp. 16-19.; D. Anthony White, Siqueiros: Biography of a Revolutionary Artist(Booksurge, 2009), p. 161.

<sup>217)</sup> 김영나, 앞의 글, p. 428.

<sup>218)</sup> Bertram D. Wolfe, 앞의 책, p. 322.

1908-1979)는 벽화에 대한 비난 여론이 거세지자 레닌의 초상을 지워줄 것을 요청했다. 220) 이에 대해 리베라는 "빌딩의 소유주들은 나만의 이념과… 나의 개인적 특성에 대하여 아주 잘 알고 있었다.…나는 그들이 항복을 기대할 어떠한 여지도 주지 않았다"고 밝히며 당시에 자신의 대처가 매우 강경했다는 뜻을 내비쳤다. 221) 하지만 실제로 리베라는 벽화를 살리기 위해레닌의 초상을 지우는 대신 "레닌과 완벽한 균형을 맞춰줄" "위대한 미국의 역사적인 지도자 링컨"의 초상을 그려 넣는 것은 어떻겠냐고 록펠러를 회유했다. 222) 록펠러는 그 제안을 받아들이지 않았고 결국 <교차로에 선인간>은 1934년 2월 9일 철거가 결정 되었다. 이 사건으로 리베라는 제너럴모터스와의 벽화 계약마저 해지 당하는 수모를 겪게 된다. 223)

리베라의 <디트로이트 산업> 벽화가 쉴러나 버크화이트와 같은 기계 미학 사진가들보다 노동자들을 더 구체적으로 묘사했고 그들의 중요성을 강조한 것은 사실이다. 공장의 내부와 건물들에 미학적 요소를 부과하여 공장 자체를 미화시키는 이들의 표현법과 달리 리베라는 공장의 생산력과 노동력의 근원이 노동자에서 나옴을 강조하는 식으로 공장을 묘사했다. 그의 그림 속 노동자들은 기계에서 비롯된 가장 근대화된 환경에서조차 모든 생산의 과정과 결과물은 신체적 노동에서 나오는 것임을 보여준다. 그러나이러한 식의 표현은 노동자를 표면적으로 기념하고 영웅화할 뿐 노동자들의 실질적인 생존권과 투쟁에 대한 고찰이라고 보긴 어렵다. 벽화에 나타나

<sup>219)</sup> Robert Linsley, "Utopia Will Not Be Televised: Rivera at Rockefeller Center", Oxford Art Journal, vol. 17, no. 2. (1994), pp. 48-62. 인용된 페이지는 p. 48.

<sup>220)</sup> 리베라의 벽화에 대한 첫 기사는 그가 작업을 시작한 지 한 달 여 만에 "리베라, 코뮤니스트 활동 장면을 그리다"라는 제목으로 실렸다. 기사는 벽화를 지배하는 색이 "붉은 색"이며 "붉은 두건, 붉은 깃발, 붉은 물결들"과 같은 것들이 "코뮤니스트의 표현법"이라며 원색적인 해석을 내놓았다. 이를 시작으로 여론에서는 레닌의 초상을 문제 삼으며미국의 벽화로는 "부적절"하다, "위대한 예술가가 창피를 무릎 쓰고 순전한 선전원 (propagandist)이 되었다"며 비판이 들끓었다. Bertram D. Wolfe, 위의 책, p. 325, 329.

<sup>221)</sup> Diego Rivera, *Portrait of America*(New York: Covici-Friede, 1934), p. 24.; Bertram D. Wolfe, 앞의 책, p. 323.

<sup>222)</sup> Bertram D. Wolfe, 위의 책, p. 327.

<sup>223)</sup> 리베라는 이미 <단조(鍛造)공장과 주물공장(Forge and Foundry)>이라는 제목으로 시 카고 소재 제너럴 모터스 빌딩 벽화의 스케치를 이미 준비한 상태였으나 5월 12일 프로 젝트 진행을 중단한다는 편지를 받게 된다.; Bertram D. Wolfe, 위의 책, p. 330.

는 노동자들은 공장을 돌아가게 하는 원동력이지만 공장에서 권력을 쥐고 있지 않다. 다만 피고용자의 입장에서 주어진 일을 하고 있을 뿐이다. 리베 라는 남쪽 주벽 좌측에 생산 관리를 담당하는 감시자인 미드 L. 브리커 (Mead L. Bricker)를 그려 넣으면서(도68) 당시 포드 공장의 감시 체제의 현실을 반영하였지만 작품 속 재현된 노동자의 모습은 생산행위에 충실한 채 자본의 지배력에 순응하는 모습이다. 리베라는 기술의 양날의 검, 동전 의 양면을 보여주고는 있지만 직접적으로 미국 경제 시스템에 이의를 제기 하진 않는다.224) 그는 노동자의 중요성을 화면 가득히 채워 넣으며 그들의 노고를 치하하는 듯 보이지만 사실 그들의 지위를 이미지 그대로 고착화 시키면서 노동자에 의한 사회변혁의 가능성을 이미지 내부에서부터 차단해 버리는 효과를 낳았다고 할 수 있다. 강건한 육체를 소유하고 충실하게 작 업하는 노동자, 생산 질서에 순응하는 노동자, 자본의 지배력에 유순한 노 동자는 기업이 가장 선호하는 노동자의 모습이다. 즉, 리베라의 <디트로이 트 산업> 벽화는 역사의 주체로 깨어나는 노동자에 대한 기념비화가 아니 라 기업과 함께 하는 '노동자의 힘'과 대량생산에 충실한 '노동의 신성함'을 기념비화한 매우 기업 친화적인 이미지이다. 이런 점에서 리베라의 벽화는 대공황과 파업으로 인해 바닥까지 떨어진 포드 사의 위신을 회복시킬 수 있는 최적의 이미지라고 볼 수 있다. 자본가에게는 기업이 노동자의 희생을 숭고하게 여기고 있다는 이미지를 심어주고 노동자들에게는 노동 계층의 중요성을 기업과 대중이 인지하고 있다는 이미지를 주기 때문에 리베라의 작품은 자본가와 노동자 두 계층을 모두 아우르는 타협적인 이미지라고 볼 수 있다.

<sup>224)</sup> Alicia Azuela, "Rivera and the Concept of Proletarian Art," in Cynthia Newman Helms, ed., 앞의 책, p. 127.

## IV. 결론

쉴러와 리베라의 포드를 주제로 한 작품들은 많은 미술사가와 비평가들에 의해 연구되었지만 포드라는 주제로 묶여 함께 연구된 경우는 매우 드물었 다. 국적과 정치 성향뿐 아니라 매체도 극과 극의 성향을 보이는 두 작가에 게 같은 기업이 5년의 차이를 두고 의뢰한 것은 매우 흥미로운 사실임에도 '포드의 주문'이라는 공통분모에 초점이 맞춰진 분석은 적었다. 두 작품이 만들어진 배경에는 '포드'라는 회사와 '에드셀 포드'의 역할이 매우 크게 작 용했기 때문에 본 논문에서는 두 작품이 '포드'의 의뢰와 후원을 통해 이루 어지게 된 배경과 과정, 그리고 두 화가의 작품을 주문하면서 포드가 의도 했던 바를 검토하고자 하였다. 이에 앞서 기업들이 작가들과의 의뢰를 통해 기업 광고나 회사의 출판물들을 발행하는 사례들을 살펴보면서 기계 미학 과 기업 간의 관계에 대해 짚어보았다. 더불어 이런 현상이 대공황이라는 거대한 경제변화를 맞이하게 되면서 어떠한 양상으로 변하였는지도 살펴보 았다. 이에 따라 쉴러와 리베라의 작품이 포드와 연결될 수 있었던 원인을 사회·문화적인 배경을 통해 분석하였다. 무엇보다 본 논문에서 조명한 점은 쉴러와 리베라의 작품에 나타나는 미학적 요소들과 표현들이 어떤 점에서 포드의 요구와 필요성에 부합하는가에 대한 논의이다. 의뢰와 후원이 이루 어지던 그 해에 포드는 어떤 상황에 처해있었으며 그 상황이 이 작가들을 택하게 되는 데에 어떤 작용을 하였고 최종적으로 그들의 작품과 미학적 관점이 어떤 점에서 포드의 요구와 맞았는가에 대한 논의가 본 논문의 주 요 논점이다.

1920년대 미국 미술은 유럽의 모더니즘의 영향 아래, 미국 미술만의 독자성을 이룩하고자 미국적 주제를 예술의 주제로 택하는 움직임이 전개되고 있었다. 미국 경제와 산업 발전의 아이콘인 마천루나 공장들을 깔끔한 선, 날카롭고 단순한 기하학적 형태, 붓자국이 드러나지 않는 부드러운 표면처리를 통해 구사한 동시대 작가들은 "정밀주의자"들로 불리면서 새로운 미국적 모더니즘의 선구자로 여겨졌다. 이들이 추구한 미학은 미국의 경

제적 번영을 가장 효과적이고 적절하게 시각화한 것으로 여겨지면서 기업에서도 환영 받았다. 기업들은 정밀주의가 추구하는 기계 미학을 토대로 광고 이미지를 만들었으며 기업의 출판물에 사용될 사진이나 그림 등을 정밀주의자들에게 의뢰하여 제공받기도 했다. 정밀주의의 미학은 모던하고 세련된 기업 이미지를 심어주기에 가장 적절했기 때문에 정밀주의자들과 기업들의 연계는 자연스럽게 이루어졌다.

미국의 최대 자동차 회사인 포드도 이러한 시류를 따랐다. 당시 포 드 사는 헨리 포드라는 신화적 인물의 이미지로 기업의 이미지가 국한되는 것에서 벗어나 기업 자체의 이미지를 대중에게 각인시키기 위해 새로운 광 고 전략을 내세우고자 프로젝트를 감행했다. 포드는 경쟁 기업과의 치열한 경합 속에서 포드만의 세련되고 모던한 기업 이미지를 만들면서 이런 이미 지를 포드가 생산하는 자동차에까지 연결하고자 했다. 그리하여 포드는 출 판물을 비롯해 잡지에 실리게 될 공장 사진을 쉴러에게 맡겼다. 쉴러는 정 밀주의자의 대표주자로 선명한 포커스를 구사하고 배경과 대상의 명암대비 를 통해 대상의 형태를 기하학적으로 환원시키는 사진을 추구했다. 마치 큐 비즘을 사진으로 재현한 것과 같이 깔끔한 선들과 가장 기본적이고 단순한 형태들의 집합으로 구성된 그의 사진은 당시 포드가 원하던 모더니즘의 이 미지를 전달하기에 적합한 표현법을 구사한 것이었다. 포드가 그들의 프로 젝트에 쉴러를 선택한 것은 쉴러의 사진이 그들이 원하는 기업 이미지에 부합할 것이란 판단 때문이었다. 이를 증명하듯 쉴러의 작품은 2년간 10차 례에 걸쳐 『포드 뉴스』의 표지를 장식하였고 전국적으로 출판되는 잡지에 실리기도 하였다. 포드의 고급화 전략에 맞춰 진행된 모델 A의 홍보는 '공 장은 자본주의라는 경제 체제가 실현되는 현대판 신전'이라는 이미지를 심 어주는 쉴러의 사진과 함께 전국으로 퍼져나갔고 그 결과는 성공적이었다. 포드는 기업의 모던함과 산업의 위대함을 사진을 통해 성공적으로 대중에 게 심어주면서 두 번째 전성기를 맞이할 수 있게 되었다.

설러의 <리버 루지> 프로젝트 이후 5년 만에 포드는 쉴러와는 전혀 다른 성향의 작가를 후원을 하게 된다. 포드의 후원으로 디트로이트 박

물관의 벽화를 맡게 된 리베라는 작품성향에 있어 쉴러와는 전혀 다른 작가였다. 대공황으로 경제적 상황은 최악으로 치닫고 파업으로 인해 기업의위신이 바닥으로 떨어진 상태에서 멕시코 인이자 공산주의자인 리베라에게거액의 후원을 한다는 것은 분명 많은 이들의 비난을 살 것이 분명했으나에드셀 포드는 이를 감행하였다. 위험을 감수하는 방식으로 위기를 모면하는 그의 선택은 리베라에 대한 적극적인 후원으로 이어졌고 <디트로이트산업> 벽화라는 대작을 탄생시켰다. 팔을 걷어붙이고 노동에 몰두하는 노동자들의 남성성과 힘을 강조하는 방식으로 노동 계층을 기념비화 시킨 그의작품은 노동자들의 마음을 움직이기 충분했고 포드 사의 최악의 파업 진압에 대한 면죄부가 되기에도 충분했다. 포드는 벽화를 언론 플레이에 이용하는 등 파업과 강제 진압으로 쏠리는 관심을 벽화로 쏠리게 만들었다. 대공황과 파업 사건으로 실추된 이미지를 회복하기 위해 공산주의자 화가를 기용, 시민들의 세금으로 만들어진 박물관 벽을 노동자에 대한 찬미로 채운포드의 후원은 일종의 속죄였다고 볼 수도 있다.

본 논문은 포드를 소재로 한 쉴러와 리베라의 대표작들에 대한 기존의 연구가 작품의 형성 배경인 기업의 후원 목적과 의도라는 측면을 실제보다 상당히 간과하고 있다는 점에 주목하여 출발하였다. 따라서 기존 연구와는 달리 두 화가의 작품을 포드라는 한 기업의 의뢰와 후원이라는 측면에 초점을 두고 분석하는 시도하였다. 예술에 대한 관심이 지대했던 에드셀 포드가 아버지의 뒤를 이어 포드라는 거대 기업을 운영하면서 포드 사가 위기를 맞이할 때마다 예술을 통해 위기를 모면하는 방식은 문화와 예술 그리고 그를 수용하는 대중들을 아주 적절하게 활용하는 예시라고 생각된다. 포드는 직접적으로 작가들에게 특정한 표현이나 주제를 요구하기보다이미 완성된 작가들의 예술관을 기업의 필요성에 맞게 적절하게 선택하여후원하는 방식으로 기업의 이미지를 끌어올리는 투자를 보여주었다. 이런점에서 두 작가의 포드 관련 작품들은 단순히 화가의 '산업'에 대한 관심사만으로 이루어진 것은 아니며 다분히 포드라는 거대 기업의 자본가적 전략에서 비롯된 것이라고 볼 수 있다. 이들의 작품에 포드의 입김이 작용한 것

은 아닐 것이나 그들을 선택했고 그들에게 돈을 지불하며 작품을 진행하게 했다는 점에서 충분히 이 작품 섭외에는 포드의 의도가 반영된 것으로 해석된다. 작품을 후원한 자본가의 사회적 입장과 요구를 중심으로 쉴러와 리베라의 작품을 재조명한 본 논의가 두 작가에 대한 기존의 해석을 보다 입체적으로 바라볼 수 있도록 하는 새로운 시각의 단서를 제공하기를 바란다.

## 참고문헌

#### 전시도록

- Enrico Prampolini, *Machine Age Exposition Catalogue*, New York: May, 1927.
- Jacob, Mary Jane, Linda Downs, *The Rouge: The Image of Industry* in the Art of Charles Sheeler and Diego Rivera, Detroit: Detroit Institute of Arts. 1978.

#### 단행본

- 손철성, 『철학사상』 별책 제2권 제11호, 『마르크스 독일 이데올로기』, 서울 대학교 철학사상연구소, 2003.
- Allen, Frederick Lewis, *The Big Change: America Transforms Itself,* 1900-1950, New York: Harper, c1952.
- Barnard, John, *American Vanguard: The United Auto Workers During the Reuther Years, 1935-1970*, Detroit, Michigan: Wayne State University Press, 2004.
- Benton, Thomas Hart, An American in Art: A Professional and Technical Autobiography, Lawrence: University Press of Kansas, 1969.
- Bogart, Michele H., *Artists, Advertising, and the Borders of Art*, Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- Bolton, Richard ed., *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, Cambridge MA: MIT. Press, 1992.
- Born, Wolfgang, American Landscape Painting, Westport:

- Greenwood press, 1948.
- Boyer, Paul, Clifford Clark, Joseph Kett, Neal Salisbury, Harvard Sitkoff, *The Enduring Vision: A History of the American People*, Boston: Houghton Mifflin, c2004.
- Brenner, Aaron, Benjamin Day, Immanuel Ness, ed., *The Encyclopedia of Strikes in American History*, New York, NY: Taylor & Francis, 2009.
- Brock, Charles, *Charles Sheeler Across Media*, Berkeley: University of California Press, 2006.
- Brown, Barbara, *Pre-Columbian Art and the Post-Columbian World: Ancient American Sources of Modern Art*, New York: Harry N. Abrams, 1993.
- Brown, Milton W., *The Story of the Armory Show*, New York: Abbeville. c1988.
- Campbell, Bruce, *Mexican Murals in Times of Crisis*, Tucson: University of Arizona Press, 2003.
- Charlot, Jean, *The Mexican Mural Renaissance*, 1920-1925, New Haven: Yale University Press, 1963.
- Clézio, Jean-Marie Gustave Le, *Diego y Frida*, Madrid: Temas De Hoy, 1993.
- Cline, Howard F., *The United States and Mexico*, Cambridge: Harvard University Press, 1961.
- Contreras, Belisario R., *Tradition and Innovation in New Deal Art*, Lewisburg: Bucknell University Press; London: Associated University Presses, c1983.
- Corn, Wanda, *The Great American Thing: Modern Art and National Identity 1915-1935*, Berkeley: University of California Press, 1999.

- Dickerman, Leah, Anna Indych-López, *Diego Rivera: Murals for the Museum of Modern Art*, New York: Museum of Modern Art: Distributed in the U.S. by ARTBOOK/D.A.P., c2011.
- Dominguez, Henry L., *Edsel: The Story of Henry Ford's Forgotten Son*, Detroit: Society of Automotive Engineers, 2002.
- Downs, Linda Bank, *Diego Rivera: The Detroit Industry Murals,*New York: W. W. Norton & Company, 1999.
- Dubofsky, Melvyn, *Industrialism and American Worker*, 1865-1920, Arlington Heights, IL: Harlan Davidson, 1975.
- Eddy, Arthur Jerome, *Cubists and Post-impressionism*, Chicago: A. C. McClurg & Company, 1914.
- Egbert, Donald Drew, Socialism and American Art in the Light of European Utopianism, Marxism, and Anarchism, Princeton: Princeton University Press, 1967.
- Folgarait, Leonard, *Mural Painting and Social Revolution in Mexico, 1920-1940: Art of the New Order*, Cambridge, U. K., and New York: Cambridge University Press, 1998.
- Friedman, Martin L., *Charles Sheeler*, New York: Watson-Guptill Publications, 1975.
- Gartman, David, *Auto Slavery: the Labor Process in the American Automobile Industry, 1897-1950*, New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, c1986.
- Goldberg, Vicki, *Margaret Bourke-White: A Biography*, New York: Harper & Row, 1986.
- Helms, Cynthia Newman, ed., *Diego Rivera: A Retrospective*, Detroit: Detroit Institute of Arts, 1986.
- Hine, Lewis Wickes, *Men at Work: Photographic Studies of Modern Men and Machines*, New York, Macmillan, 1932.

- Indych-López, Anna, Muralism without Walls: Rivera, Orozco, and Siqueiros in the United States, 1927-1940, Pittsburgh, Pa.: University of Pittsburgh Press, c2009.
- Isham, Samuel, *The History of American Painting*, New York: Macmillan, 1905.
- Jacob, Mary Jane, Linda Downs, *The Rouge: The Image of Industry* in the Art of Charles Sheeler and Diego Rivera, Detroit, Mich.: Detroit Institute of Arts, 1978.
- Johnston, Patricia A., *Real Fantasies: Edward Steichen's Advertising Photography*, Berkeley: University of California Press, 1997.
- Kammen, Michael, Mystic Chords of Memory: The Transformation of Tradition in American Culture, New York: Alfred A. Knopf, 1991.
- Krauss, Rosalind E., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1985.
- Lacey, Robert, Ford: *The Men and the Machine*, Boston, MA: Little, Brown and Company, 1986.
- Leeuwen, Thomas A. P. van, *The Skyward Trend of Thought: The Metaphysics of the American Skyscraper*, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1988.
- Lucic, Karen, Charles Sheeler and the Cult of the Machine, London: Reaktion, 1991.
- ————, Charles Sheeler in Doylestown: American Modernism and the Pennsylvania Tradition, Allentown, Pa.: Allentown Art Museum, 1997.
- Marnham, Patrick, *Dreaming with His Eyes Open: A Life of Diego Rivera*, Los Angeles: University of California Press, 1998.

- Marx, Leo, *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*, New York: Oxford Uni. Press, 1964.
- McBride, Henry, Daniel Catton Rich, ed., *The Flow of Art: Essays and Criticisms*, New Haven: Yale University Press, 1997.
- McShine, Kynaston, Anne d'Harnoncourt, ed., *Marcel Duchamp, Munich: Prestel: New York*, N.Y.: USA and Canada by Neues, 1989.
- Mumford, Lewis, *The Brown Decades, A Study of the Arts in America, 1865-1895*, New York: Dover, c1971.
- Murphy, Diana, *Precisionism in America 1915-1941: Reordering Reality*, New York: Harry N. Abrams, 1994.
- Nye, David E., *American Technological Sublime*, Cambridge, Mass.: MIT Press. 1994.
- Pells, Richard H., Radical Visions and American Dreams: Culture and Social Thought in the Depression Years, New York: Harper & Row, 1973.
- Phillips, Stephen Bennett, Margaret Bourke-White: The Photography of Design, 1927-1936, New York: Rizzoli, 2003.
- Rawlinson, Mark, Charles Sheeler, Modernism, Precisionism and the Borders of Abstraction, London; New York: I.B. Tauris, 2007.
- Rivera, Diego, My Art, My Life, New York: Dover Publication, 1992.

- Rosenfeld, Paul, Port of New York: Essays on Fourteen American Moderns, New York: Harcourt, Brace, 1924.
- Rochfort, Desmond, *Mexican Muralists: Orozco, Rivera, Siqueiros*, San Francisco: Chronicle Books. 1998.
- Rourke, Constance, *Charles Sheeler: Artist in the American Tradition*, Harcourt, New York: Brace and company, 1938.
- Settlement, Henry Street, 1913 Armory Show, 50th Anniversary Exhibition, New York: Henry Street Settlement, 1963.
- Shapiro, David ed., *Social Realism: Art as a Weapon*, New York: Ungar Publishing Co., 1973.
- Siqueiros, David Alfaro, *Art and Revolution*, London: Lawrence and Wishart. 1975.
- Smith, Terry, Making the Modern: Industry, Art, and Design in America, Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- Stavitsky, Gail, *Precisionism in America, 1915–1941: Reordering Reality*, New York: Harry N. Abrams, 1994.
- Stebbins, Theodore, Gilles Mora, Karen Hass, *The Photography of Charles Sheeler*, Boston, Mass.: Bulfinch Press Book, 2002.
- Sterne, Margaret Heiden, *The Passionate Eye: The Life of William R. Valentiner*, Detroit: Wayne State University Press, 1980.
- Sugar, Maurice, *The Ford Hunger March*, Berkeley, CA: Meiklejohn Civil Liberties Institute, 1980.
- Tedlow, Richard S., *Denial: Why Business Leaders Fail to Look Facts in the Face and What to Do About It*, New York: Portfolio, c2010.
- Troyen, Carol, Erica E. Hirshelr, *Charles Sheeler: Paintings and Drawings*, Boston: New York Graphic Society, 1987.
- Tsujimoto, Karen, Images of America: Precisionist Painting and

- Modern Photography, San Francisco: San Francisco Museum of ModernArt, 1982.
- Watts, Steven, *The People's Tycoon: Henry Ford and the American Century*, New York: Alfred A. Knopf, 2005.
- Wells, Liz, ed., *The Photography Reader*, London: Routledge, 1983/2003.
- Wilson, Richard Guy, *The Machine Age in America: 1918-1941*, New York: Harry N. Abrams, 1986.
- Wolfe, Bertram D., *The Fabulous Life of Diego Rivera*, New York: Stein and Day, 1963.

#### 학위 논문

- 박응주, 「1930년대에서 1940년대로의 미국미술의 이행기에 관한 연구: 사회적 리얼리즘과 추상표현주의를 중심으로」, 홍익대학교 미술학과 미술비평전공 박사학위논문, 2013년.
- Corwin, Sharon, "Selling "America": Precisionism and the Rhetoric of Industry, 1916-1939", Ph. D. diss., University of California, Berkeley, 2001.
- Richardson, R. Sarah, "Modernism Meets the Farm: Precisionist Paintings and Photographs of Vernacular Architecture", Ph. D. diss., City University of New York, 2005.

### 학술 논문

- 김영나, 「멕시코의 벽화운동」, 『제3세계의 미술문화』(서울: 과학과 사상, 1990), pp. 416-431.
- 신채기, 「정밀주의 담론과 그 배후의 정치성」, 『현대미술사연구』 제16집

- (2004), pp.127-151.
- Barr, Nancy W., "The Legacy of Photographic Modernism in America", *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, vol. 80, no. 1/2 (2006), pp. 42-51.
- Benjamin Knotts, "Hands to Work and Hearts to God", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, vol. 1, no. 7 (Mar., 1943), pp. 231-236.
- Biggs, Lindy, "The Engineered Factory", *Technology and Culture*, vol. 36, no. 2 (April, 1995), pp. S174-S188.
- Chave, Anna C., "Who Will Paint New York?: The World's New Art Center and the Skyscraper Paintings of Georgia O'Keeffe", *American Art*, vol. 5, no. 1/2 (Winter-Spring, 1991), pp. 86-107.
- Cockcroft, Eva, "The United States and Socially Concerned Latin American Art", *The Latin American Spirit: Art and Artists In the United States 1920-1970*, New York: Bronx Museum of Art, 1989, pp. 184-221.
- Corn, Wanda, "Coming of Age: Historical Scholarship in American Art", *The Art Bulletin*, vol. 70, no. 2 (June, 1988), pp. 88-207.
- Corwin, Sharon, "Picturing Efficiency: Precisionism, Scientific Management, and the Effacement of Labor", *Representations*, vol. 84, no. 1 (November 2003), pp. 139-165.
- Davis, Stuart, "The Artist Today: The Standpoint of the Artists' Union", *American Magazine of Art* 28 (August, 1935), pp. 476-478.
- Fraser, Max, "Hands Off the Machine: Workers' Hands and

- Revolutionary Symbolism in the Visual Culture of 1930s America", *American Art*, vol. 27, no. 2 (Summer, 2013), pp. 94-117.
- Friedman, Martin, "Charles Sheeler Talks with Martin Friedman", Archives of American Art Journal, vol. 16, no. 4 (1976), pp. 15-19.
- Goodall, Alex, "The Battle of Detroit and Anti-communism in the Depression Era", *The Historical Journal*, vol. 51, no. 2 (June, 2008), pp. 457-480.
- Hirshler, Erica E., "The new New York and the Park Row Building American Artists View an Icon of the Modern age", American Art Journal, vol. 21, no. 4 (Winter, 1989), pp. 26-45.
- Josephson, Matthew, "Henry Ford", *Broom*, vol. 5, no. 3 (Oct, 1927), pp. 137-142.
- Kozloff, Max, "The Rivera Frescos of Modern Industry at the Detroit Institute of Arts: Proletarian Capitalist Patronage", *Artforum*, vol. 12, no. 3 (November, 1973), pp. 58-63.
- Lucic, Karen, "Charles Sheeler and Henry Ford: A Craft Heritage for the Machine Age", *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, vol. 65, no. 1 (1989), pp. 37-47.
- Maroney, James H., "Charles Sheeler Reveals Machinary of His Soul", *American Art*, vol. 13, no. 2 (Summer, 1999), pp. 27-57.
- Marquardt, Virginia Hagelstein, ""New Masses" and John Reed Club Artists, 1926-1936: Evolution of Ideology, Subject Matter, and Style", *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, vol. 12 (Spring, 1989), pp. 56-75.

- Naumann, Francis, "Walter Conrad Arensberg: Poet, Patron, and Participant in the New York Avant-Garde, 1915-20", *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, vol. 76, no. 328 (Spring, 1980), pp. 2-32.
- Schmidt, Peter, "Some Versions of Modernist Pastoral: Williams and the Precisionist", *Contemporary Literature*, vol. 21, no. 3 (Summer, 1980), pp. 383-406.
- Staudenmaier, John M. S.J., "Two Technocrats, Two Rouges: Henry Ford and Diego Rivera as Contrasting Artists", *Polhem*, vol. 10 (1992), pp. 2-28.
- Sterne, Margaret, "The Museum Director and the Artist: Dr. William Valentiner and Diego Rivera in Detroit", *Detroit in Perspective*, vol. 1, no. 2 (1973), pp. 88-111.
- Troyen, Carol, "Photography, Painting, and Charles Sheeler's "View of New York", *The Art Bulletin*, vol. 86, no. 4 (Dec., 2004), pp. 731-749.

## 도판 목록

- 도1. 조셉 스텔라, <정물화>, 1911, 캔버스에 유채, 59.2×71.6cm, 커티스 갤러리, 미니에폴리스.
- 도2. 모턴 샴버그, <소녀에 대한 연구>, 1912, 캔버스에 유채, 78×58.8cm, 윌리엄 컬리지 미술관, 윌리엄스타운.
- 도3. 찰스 쉴러, <귤>, 1912, 패널에 유채, 25.4×34.9cm, 먼슨-윌리엄스 미술관, 유티카.
- 도4. 찰스 쉴러, <풍경화 #1>, 1916, 캔버스에 유채, 61×45.7cm, 개인소 장.
- 도5. 모턴 샴버그, <풍경화, 다리>, 1915, 패널에 유채, 66×81.2cm, 필라 델피아 미술관, 필라델피아.
- 도6. 마르셀 뒤샹, <초콜릿 분쇄기 No. 1>, 1913, 캔버스에 유채, 61.9×64.5cm, 필라델피아 미술관, 필라델피아.
- 도7. 마르셀 뒤샹, <큰 거울, 구혼자들에 의해 발가벗겨진 신부>, 1915-1923, 유리 패널에 철사, 물감, 호일, 니스, 277.5×175.9cm, 필라델피아 미술관, 필라델피아.
- 도8. 찰스 쉴러, <벅스 카운티 농장>, 1918, 종이에 콩테 크레용 구아슈, 41×56.5cm, 콜럼버스 미술관, 콜럼버스.
- 도9. 조지 올트, <브룩클린 하이츠에서>, 1925, 캔버스에 유채, 61×76.2cm, 뉴어크 박물관, 뉴어크.
- 도10. 루이스 로조윅, <미니애폴리스>, 1925, 석판화, 29.8×22.8cm, 스미스소니언 미술관, 워싱턴.
- 도11. 조지아 오키프, <레디에이터 빌딩>, 1927, 캔버스에 유채, 121.9×76.2cm, 알프레드 스티글리츠 컬렉션.
- 도12. 찰스 쉴러, <처치 스트리트 엘>, 1920, 캔버스에 유채, 41×48.6cm, 클리브랜드 미술관, 클리브랜드.
- 도13. 찰스 쉴러, <고층 건물>, 1922, 캔버스에 유채, 50.8×33cm, 필립스 컬렉션, 워싱턴.

- 도14. 찰스 쉴러, <하얀 헛간 측면>, 1915, 흑백 은염 사진, 18.6×23.8cm, 레인 컬렉션.
- 도15. 찰스 쉴러, <도일스타운 집의 계단>, c. 1916-1917, 흑백 은염 사진, 21.2×15cm, 레인 컬렉션.
- 도16. 찰스 쉴러, 폴 스트랜드, <맨하타>, 1920, 영상 스틸 사진, 소재지 불부명.
- 도17. 찰스 쉴러, <파크 로 빌딩>, 1920, 흑백 은염 사진, 24×18cm, 레인 컬렉션.
- 도18. 모턴 샴버그, <무제>, 1917, 흑백 은염 사진, 24.6×19.3cm, 샌프란 시스코 현대 미술관, 샌프란시스코.
- 도19. 폴 스트랜드, <뉴욕>, 1924, 흑백 은염 사진, 23.8×19.1cm, 샌프란 시스코 현대 미술관, 샌프란시스코.
- 도20. 레이먼드 로위, <삭스 피프트 에비뉴 백화점 광고>, 1927.
- 도21. 매켄에릭슨 광고 회사, <크라이슬러 임페리얼 자동차 광고>, 1928.
- 도22. 풀러, 스미스, 로스 광고 회사, <오스틴 컴퍼니 광고>, 1930.
- 도23. 루이스 로조윅, <로드 앤 테일러 패션쇼 무대 장식>, 1926, 위스콘신 대학 컬렉션, 메디슨.
- 도24. 에드워드 스타이켄, <더글라스 라이터 광고>, 1928.
- 도25. 찰스 쉴러, <L. C. 스미스 타자기>, 1924-1928, 흑백 은염 사진, 28.5×40cm, 레인 컬렉션.
- 도26. 마가렛 버크화이트, <로얄 타자기: 자판>, 1934, 흑백 은염 사진, 33×26cm, 소재지 불분명.
- 도27. 마가렛 버크화이트, <굴뚝과 석탄>, 1928, 흑백 은염 사진, 21.5×27.5cm, 클리블랜드 미술관, 클리블랜드.
- 도28. 마가렛 버크화이트, <200톤, 레이들(200 Tons, Ladle)>, 1928, 흑백 은염 사진, 35.6×27.9cm, 클리블랜드 미술관, 클리블랜드.
- 도29. 마가렛 버크화이트, <선철(銑鐵)>, 1928, 흑백 은염 사진, 46.6×36cm, 클리블랜드 미술관, 클리블랜드.

- 도30. 마가렛 버크화이트, <포드 용광로>, 1929, 흑백 은염 사진, 22.9×33.7cm, 뉴욕현대미술관, 뉴욕.
- 도31. 찰스 쉴러, <용광로와 집진기>, 1927, 흑백 은염 사진, 24×19cm, 레 인 콜렉션.
- 도32. 쉐보레 자동차 제공, <장인의 손>, 1936, 영상 스틸 사진, 프리링거 아카이브.
- 도33. 포드 자동차 제공, <리버 루지 공장: 사람, 기술 그리고 자동차>, 1937, 영상 스틸 사진.
- 도34. 작가 미상, <리버 루지 공장 전경>, 1932, 헨리 포드 박물관, 디어 본.
- 도35. 찰스 쉴러, <십자형 컨베이어>, 1927, 흑백 은염 사진, 23.8×18.7cm, 포드 자동차 컬렉션.
- 도36. 찰스 쉴러, <사르트르 대성당 공중부벽>, 1929, 흑백 은염 사진, 50×20cm, 레인 콜렉션.
- 도37. 찰스 쉴러, <잉곳 주형(鑄型)>, 1927, 흑백 은염 사진, 25.4×20.3cm, 레인 콜렉션.
- 도38. 찰스 쉴러, <레이들 훅>, 1927, 흑백 은염 사진, 23.7×18.7cm, 레인 컬렉션.
- 도39. 찰스 쉴러, <프레스 기>, 1927, 흑백 은염 사진, 24×18.4cm, 레인 컬렉션.
- 도40. 찰스 쉴러, <유압 절단기>, 1927, 흑백 은염 사진, 23.7×18.7cm, 레 인 컬렉션.
- 도41. 찰스 쉴러, <금속 절단기>, 1927, 흑백 은염 사진, 24×19cm, 레인 컬렉션.
- 도42. 찰스 쉴러, <용광로 내부>, 1927, 흑백 은염 사진, 24.2×19cm, 레인 컬렉션.
- 도43. 찰스 쉴러, <용광로>, 1927, 흑백 은염 사진, 24×19cm, 레인 컬렉션.

- 도44. 디에고 리베라, <디트로이트 산업> 동쪽 벽, 1933, 프레스코, 디트로이트 미술관, 디트로이트; <곡물 품은 여인>, 2.58×2.13m; <과일품은 여인>,2.58×2.13m; <미시간의 과일과 야채>, 0.68×1.85m; <자궁속의 신생아>, 1.33×7.96m.
- 도45. 디에고 리베라, <디트로이트 산업> 서쪽 벽, 1933, 프레스코, 디트로이트 미술관, 디트로이트; <항공>, 2.58×2.13m; <남과 북의 상호의존>, 2.58×2.13m, <평화로운 비둘기>, <포식성의 매>, 0.68×1.85m; <전기>, 5.18×1.85m.
- 도46. 디에고 리베라, <디트로이트 산업> 북쪽 주벽 <엔진과 변속기 제조 생산>, 1933, 프레스코, 5.40×13.72m, 디트로이트 미술관, 디트로이트.
- 도47. 디에고 리베라, <디트로이트 산업> 북쪽 벽 세부 <용광로부>, 1933, 프레스코, 디트로이트 미술관, 디트로이트.
- 도48. 디에고 리베라, <디트로이트 산업> 북쪽 벽 세부 <캐스팅 박스>, 1933. 프레스코, 디트로이트 미술관, 디트로이트.
- 도49. 디에고 리베라, <디트로이트 산업> 북쪽 벽 세부 <평로부>, 1933, 프레스코, 디트로이트 미술관, 디트로이트.
- 도50. 디에고 리베라, <디트로이트 산업> 북쪽 벽 세부 <엔진 제조>, 1933, 프레스코, 디트로이트 미술관, 디트로이트.
- 도51. 디에고 리베라, <디트로이트 산업> 북쪽 벽 세부 <조립부>, 1933, 프레스코, 디트로이트 미술관, 디트로이트.
- 도52. 디에고 리베라, <디트로이트 산업> 북쪽 벽 세부 <제강부>, 1933, 프레스코, 디트로이트 미술관, 디트로이트.
- 도53. 디에고 리베라, <디트로이트 산업> 남쪽 주벽 <차체 생산과 최종 조립>, 1933, 프레스코, 5.40×13.72m, 디트로이트 미술관, 디트로이트.
- 도54. 디에고 리베라, <디트로이트 산업> 남쪽 벽 세부, <흙받이 생산>, 1933, 프레스코, 디트로이트 미술관, 디트로이트.

- 도55. 디에고 리베라, <디트로이트 산업> 남쪽 벽 세부, <범퍼 생산>, 1933, 프레스코, 디트로이트 미술관, 디트로이트.
- 도56. 디에고 리베라, <디트로이트 산업> 남쪽 벽 세부, <차체 조립>, 1933, 프레스코, 디트로이트 미술관, 디트로이트.
- 도57. 디에고 리베라, <디트로이트 산업> 남쪽 벽 세부, <내부 조립>, 1933, 프레스코, 디트로이트 미술관, 디트로이트.
- 도58. 디에고 리베라, <디트로이트 산업> 북쪽과 남쪽 벽 하단 세부, 1933, 프레스코, 디트로이트 미술관, 디트로이트.
- 도59. 포드 자동차 제공, <리버 루지 참고 사진 도표>, 1932, 디트로이트 미술관, 디트로이트.
- 도60. 찰스 쉴러 <용광로>와 디에고 리베라 <디트로이트 산업> 북쪽 벽 세 부 <용광로부> 비교.
- 도61. <코아틀리쿠에 석상>, 아즈텍, 테노치티틀란, ca. 1487-1521, 높이 3.5m, 멕시코 국립인류학박물관, 멕시코시티.
- 도62. 디에고 리베라, <디트로이트 산업> 북쪽 벽 세부 <포드 노동자 초 상>, 1933, 프레스코, 디트로이트 미술관, 디트로이트.
- 도63. 루이스 하인, <증기 파이프 시설공>, 1920, 흑백 은염 사진, 42.1×30.9cm, 메트로폴리탄 미술관, 뉴욕.
- 도64. 디에고 리베라, <디트로이트 산업> 북쪽 벽 세부, <백신 접종>, 1933, 프레스코, 2.5×2.2m, 디트로이트 미술관, 디트로이트.
- 도65. 디에고 리베라, <월 스트리트 만찬>, 1923-1928, 프레스코, 2.05×1.55cm, 멕시코시티 교육부 건물, 멕시코시티.
- 도66. 디에고 리베라, <부자들의 밤>, 1923-1928, 프레스코, 2.05×1.57cm, 멕시코시티 교육부 건물, 멕시코시티.
- 도67. 디에고 리베라, <디트로이트 산업> 남쪽 벽 세부, <에드셀 포드>, 1933, 프레스코, 디트로이트 미술관, 디트로이트.
- 도68. 디에고 리베라, <디트로이트 산업> 남쪽 벽 세부, <미드 L. 브리커>, 1933, 프레스코, 디트로이트 미술관, 디트로이트.

# 도판



도1. 조셉 스텔라, <정물화>, 1911, 캔버스에 유채, 59.2×71.6cm.



도2. 모턴 샴버그, <소녀에 대한 연구>, 1912, 캔버스에 유채, 78×58.8cm.



도3. 찰스 쉴러, <귤>, 1912, 패널에 유채, 25.4×34.9cm.



도4. 찰스 쉴러, <풍경화 #1>, 1916, 캔버스에 유채, 61×45.7cm.



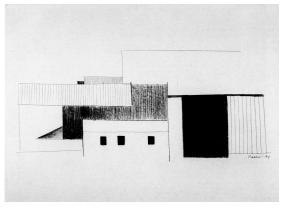
도5. 모턴 샴버그, <풍경화, 다리>, 1915, 패널에 유채, 66×81.2cm.



도6. 마르셀 뒤샹, <초콜릿 분쇄기 No. 1>, 1913, 캔버스에 유채, 61.9×64.5cm.



도7. 마르셀 뒤샹, <큰 거울, 구혼자들에 의해 발가벗겨진 신부>, 1915-1923, 유 리 패널에 철사, 물감, 호일, 니스, 277.5× 175.9cm.



도8. 찰스 쉴러, <벅스 카운티 농장>, 1918, 종이에 콩테 크레용 구아슈, 41×56.5cm.



도9. 조지 올트, <브룩클린 하이츠에서>, 1925, 캔버스에 유채, 61×76.2cm.



도10. 루이스 로조윅, <미니애폴리스>, 1925, 석판화, 29.8×22.8cm.



도11. 조지아 오키프, <레디에이터 빌딩>, 1927, 캔버스에 유채, 121.9×76.2cm.



도12. 찰스 쉴러, <처치 스트리트 엘>, 1920, 캔버스에 유채, 41×48.6cm.



도13. 찰스 쉴러, <고층 건물>, 1922, 캔버스에 유채, 50.8×33cm.



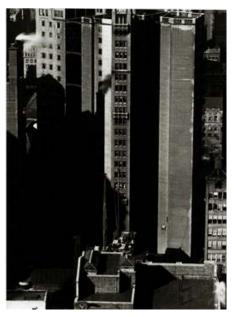
도14. 찰스 쉴러, <하얀 헛간 측면>, 1915, 흑백 은염 사진, 18.6×23.8cm



집의 계단>, c. 1916-1917, 흑백 은염 사진, 21.2×15cm.



도15. 찰스 쉴러, <도일스타운 도16. 찰스 쉴러, 폴 스트랜드, <맨하타>, 1920, 영상 스틸 사진.



도17. 찰스 쉴러, <파크 로 빌딩>, 1920, 흑백 은염 사진, 24×18cm.



도18. 모턴 샴버그, <무제>, 1917, 흑백 은염 사진, 24.6×19.3cm.



도19. 폴 스트랜드, <뉴욕>, 1924, 흑백 은염 사진, 23.8×19.1cm.



도20. 레이먼드 로위, <삭스 피프트 에비뉴 백화점 광고>, 1927.



도21. 매켄에릭슨 광고 회사, <크라이슬러 임페리얼 자동차 광고>, 1928.



도23. 루이스 로조윅, <로드 앤 테일러 패션쇼 무대 장식>, 1926.



도22. 풀러, 스미스, 로스 광고 회사, <오스틴 컴퍼니 광고>, 1930.



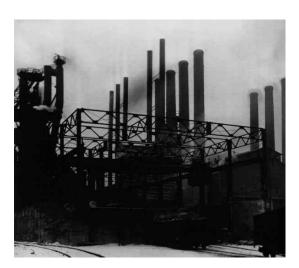
도24. 에드워드 스타이켄, <더글라스 라이터 광고>, 1928.



도25. 찰스 쉴러, <L. C. 스미스 타자기>, 1924-1928, 흑백 은염 사진.



도26. 마가렛 버크화이트, <로얄 타자기: 자판>, 1934, 흑백 은염 사진, 33×26cm.



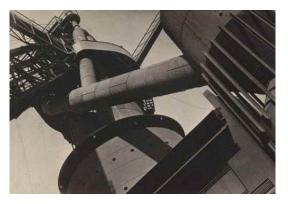
도27. 마가렛 버크화이트, <굴뚝과 석탄>, 1928, 흑백 은염 사진, 21.5×27.5cm.



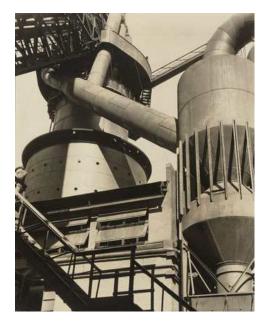
도28. 마가렛 버크화이트, <200톤, 레이들(200 Tons, Ladle)>, 1928, 흑백 은염 사진, 35.6×27.9cm



도29. 마가렛 버크화이트, <선철(銑鐵)>, 1928, 흑백 은염 사진, 46.6×36cm.



도30. 마가렛 버크화이트, <포드 용광로>, 1929, 흑백 은염 사진, 22.9×33.7cm.



도31. 찰스 쉴러, <용광로와 집진기>, 1927, 흑백 은염 사진, 24×19cm.



도32. 쉐보레 자동차 제공, <장인의 손>, 1936, 영상 스틸 사진



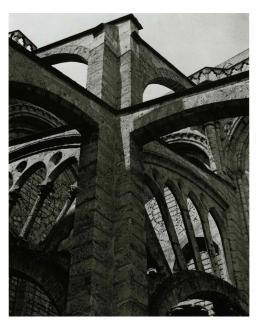
도33. 포드 자동차 제공, <리버 루지 공장: 사람, 기술 그리고 자동차, 1937, 영상 스틸 사진.



도34. 작가 미상, <리버 루지 공장 전경>, 1932, 헨리 포드 박물관. 디어본.



도35. 찰스 쉴러, <십자형 컨베이어>, 1927, 흑백 은염 사진, 23.8×18.7cm.



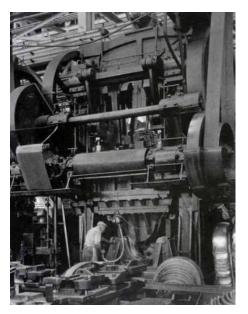
도36. 찰스 쉴러, <사르트르 대성당 공중부벽>, 1929, 흑백 은염 사진, 50×20cm.



도37. 찰스 쉴러, <잉곳 주형(鑄型)>, 1927, 흑백 은염 사진, 25.4×20.3cm.



도38. 찰스 쉴러, <레이들 훅>, 1927, 흑백 은염 사진, 23.7×18.7cm.



도39. 찰스 쉴러, <프레스 기>, 1927, 흑백 은염 사진, 24×18.4cm.



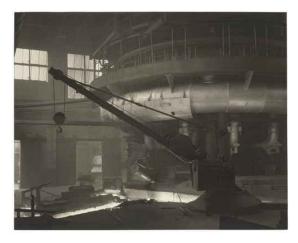
도40. 찰스 쉴러, <유압 절단기>, 1927, 흑백 은염 사진, 23.7×18.7cm.



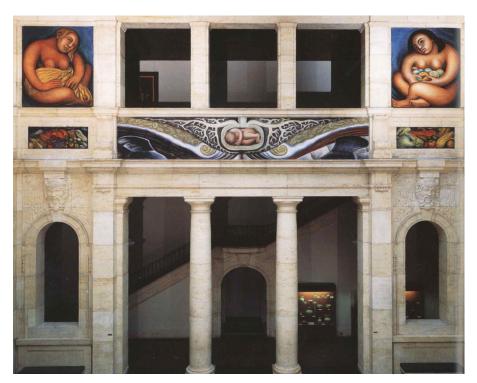
도41. 찰스 쉴러, <금속 절단기>, 1927, 흑백 은염 사진, 24×19cm.



도42. 찰스 쉴러, <용광로 내부>, 1927, 흑백 은염 사진, 24.2×19cm.



도43. 찰스 쉴러, <용광로>, 1927, 흑백 은염 사진, 24×19cm.



도44. 디에고 리베라, <디트로이트 산업> 동쪽 벽, 1933, 프레스코; <곡물품은 여인>, 2.58×2.13m; <과일 품은 여인>, 2.58×2.13m; <미시간의 과일과 야채>, 0.68×1.85m; <자궁 속의 신생아>, 1.33×7.96m.



도45. 디에고 리베라, <디트로이트 산업> 서쪽 벽, 1933, 프레스코; <항공>, 2.58×2.13m; <남과 북의 상호 의존>, 2.58×2.13m, <평화로운 비둘기>, <포식성의 매>, 0.68×1.85m; <전기>, 5.18×1.85m.



도46. 디에고 리베라, <디트로이트 산업> 북쪽 주벽 <엔진과 변속기 제조 생산>, 1933, 프레스코, 5.40×13.72m.



도47. 디에고 리베라, <디트로이트 산업> 북쪽 벽 세부 <용광로부>, 1933, 프레스 산업> 북쪽 벽 세부 <캐스팅 박스>, 코.



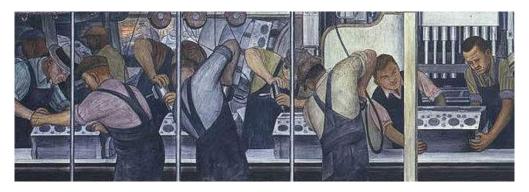
도48. 디에고 리베라, <디트로이트 1933, 프레스코.



도49. 디에고 리베라, <디트로이트 산업> 북쪽 벽 세부 <평로부>, 1933, 프레 스코, 디트로이트 미술관, 디트로이트.



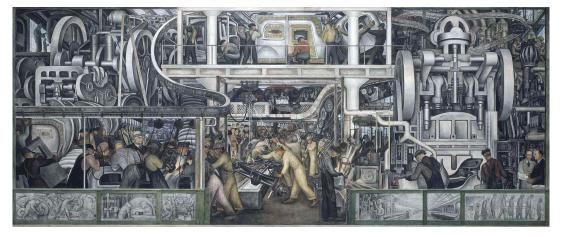
도50. 디에고 리베라, <디트로이트 산업> 북쪽 벽 세부 <엔진 제조>, 1933, 프레스코.



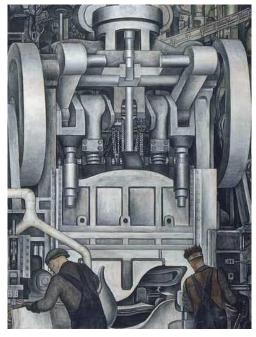
도51. 디에고 리베라, <디트로이트 산업> 북쪽 벽 세부 <조립부>, 1933, 프레스코.



도52. 디에고 리베라, <디트로이트 산업> 북쪽 벽 세부 <제강부>, 1933, 프레스코.



도53. 디에고 리베라, <디트로이트 산업> 남쪽 주벽 <차체 생산과 최종 조립>, 1933, 프레스코, 5.40×13.72m.



도54. 디에고 리베라, <디트로이트 산업> 남쪽 벽 세부, <흙받이 생산>, 1933, 프레스코.



도55. 디에고 리베라, <디트로이트 산업> 남쪽 벽세부, <범퍼 생산>, 1933, 프레스코.



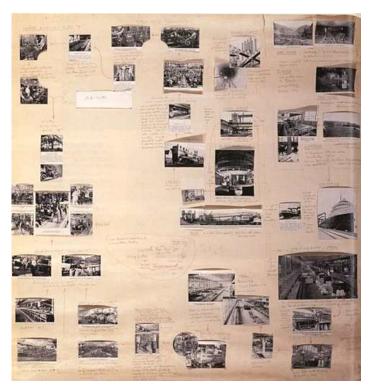
도56. 디에고 리베라, <디트로이트 산업> 남쪽 벽 세부, <차체 조립>, 1933, 프레스코.



도57. 디에고 리베라, <디트로이트 산업> 남쪽 벽세부, <내부 조립>, 1933, 프레스코.



도58. 디에고 리베라, <디트로이트 산업> 북쪽과 남쪽 벽 하단 세부, 1933, 프레스코.



도59. 포드 자동차 제공, <리버 루지 참고 사진 도표>, 1932.



도60. 찰스 쉴러 <용광로>와 디에고 리베라 <디트로이트 산업> 북쪽 벽 세부 <용 광로부> 비교.



도61. <코아틀리쿠에 석상>, 아즈텍, 테노치티틀란, ca. 1487-1521, 높이 3.5m.





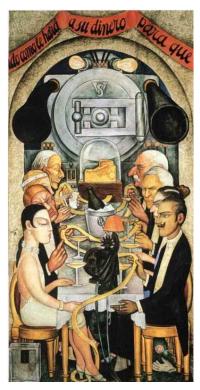
도62. 디에고 리베라, <디트로이트 산업> 북쪽 벽 세부, <포드 노동자 초상>, 1933, 프레스코.



도63. 루이스 하인, <증기 파이프 시설공>, 1920, 흑백 은염 사진, 42.1×30.9cm.



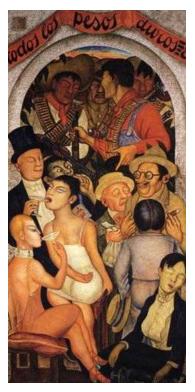
도64. 디에고 리베라, <디트로이트 산업> 북쪽 벽 세부, <백신 접종>, 1933, 프레스코, 2.5×2.2m.



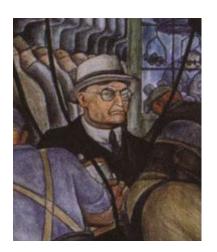
도65. 디에고 리베라, <월 스트리트 만찬>, 1923-1928, 프레스코, 2.05×1.55cm.



도67. 디에고 리베라, <디트로이트 산업> 남쪽 벽 세부, <에드셀 포드>, 1933, 프레스코.



도66. 디에고 리베라, <부자들의 밤>, 1923-1928, 프레스코, 2.05×1.57cm.



도68. 디에고 리베라, <디트로이트 산업> 남쪽 벽 세부, <미드 L. 브리커>, 1933, 프레스코, 디트로이트 미술관, 디트로이트.

## **Abstract**

## A Study on the Works of Charles Sheeler and Diego Rivera Commissioned by Ford

Seechoon Chung
Department of Archaeology and Art History
Graduate School, Seoul National University
Supervised by Professor Youngna Kim

Charles Sheeler (1883-1965), a American Precisionist, and Diego Rivera(1886-1957), a Mexican muralist, were commissioned to create a work by Edsel Ford(1893-1943) in 1927 and 1932, respectively. Even though there are obvious differences in the depiction of Ford's River Rouge plant between the two artists, the efforts have been poor to compare and analyze differences in the backgrounds of commission and the resulting works according to Ford's purposes and intentions of commission. Ford's purposes of commission are important in that he asked two artists, who were different from each other in every aspect including nationality, political tendency, genre, and style, to express Ford's River Rouge plant. He ordered a work to two artists that showed clear differences in the aesthetic tendencies around the Great Depression, which raises a need to focus on major changes to his intentions before and after Great Depression.

In the 1920s, "Precisionist," who described the skyscrapers

and factories, the icons of American economic and industrial development, in neat lines and simple and sharp geometric forms, were considered as pioneers of American modernism. The aesthetics they pursued was deemed to visualize the economic prosperity of America in the most effective and appropriate ways and accordingly welcomed by corporations.

Riding the trend, Edsel Ford asked Sheeler to take pictures of its River Rouge plant to be included in a variety of publications in 1927. Comprised of neat lines and the most basic and simple forms as if they would reproduce Cubism in photography, his photographs employed an expressive method proper to convey the modern images that Ford wanted to convey. Depicting the forms of subjects in a concise and sharp fashion, his photographs were good enough to satisfy Ford that tried to express the industrial dignity with plant buildings. Sheeler symbolized plants as aesthetic buildings and granted artist symbolism to them. Ford did promotions for his new model with his photographs, and the results were successful. Ford succeeded in impressing the public with the corporate modernity and industrial greatness through photography. enjoying its second heyday. Once the Great Depression hit America in 1929, however, Ford faced a crisis of its corporate dignity hitting the bottom due to the worst economic conditions and strikes. In that situation, Ford must have felt a desperate need to depict capital-labor relationships in mutually dependent and friendly images rather than antagonistic ones. That context had something to do with its decision to commission Rivera to create a mural for the Detroit Institute of Arts in 1932. Sponsoring artists with a socialist tendency like him was a proper decision for Ford to demonstrate that it had a friendly attitude toward workers.

Rivera unified workers into a single class of workers, emphasizing the masculinity and power of workers that were committed to labor with the sleeves rolled up in his murals. In his murals, workers were depicted as the working class with the power to move the massive industries in reality and work new innovative technologies to generate real values instead of low-class workers that used to be regarded as expendables that could be replaced anytime for their simple labor. Those heroic images of workers, however, masked the strikes that took place earlier and caused 65 casualties and the pain and sorrow of workers due to the Great Depression. Rivera showed how important positions the labor force of workers held in modern industries, but he never raised direct objections to the American economic system. That is, his Detroit Industry Murals were not a monument to the workers that were emerging as the subjects of history but presented very corporate-friendly images to express the power of workers that would go along with the corporations and the sacredness of labor that was loyal to mass production. In that aspect, his murals contained the optimal images to restore the dignity of Ford that hit the bottom due to the Great Depression and strikes.

Before launching a new model, Ford commissioned Sheeler to take pictures to promote the precision and greatness of its plants. As its confrontations and conflicts with the workers grew intensive during the Great Depression, Ford commissioned Rivera to create murals to depict capital-labor relationships in a mutually

dependent manner. In that sense, the two artists' works commissioned by Ford were not simply based on their industrial interest but derived from the capitalist strategies of Ford, a colossal corporation. The ways Ford selected and sponsored artists reflected the trends of industrial images those days and exquisitely corresponded with the need to establish and reform its corporate image owing to the economic and social situations. The analysis results indicate that the two artists' works related to Ford were not simply created out of their industrial interest but were the outcomes of their engagement with the capitalist strategy of a corporate giant called Ford.

Keywords: Charles Sheeler, Diego Rivera, Ford, Precisionism, Mexican muralism, Industrial image

Student ID: 2011-20080