creative commons

COMMONS DEED

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 이용허락조건을 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

dCollection

미술박사 학위논문

현대 공예 전시 형식의 변천 연구

- 진열 방식을 중심으로 -

2023년 2월

서울대학교 대학원

디자인학부 공예전공

이 소 현

현대 공예 전시 형식의 변천 연구

- 진열 방식을 중심으로 -

지도교수 허 보 윤

이 논문을 미술박사 학위논문으로 제출함

2023년 1월

서울대학교 대학원

디자인학부 공예전공

이 소 현

이소현의 박사 학위논문을 인준함

2023년 1월

위 원 장 황 갑 순 (인)

부위원장 허 보 윤 (인)

위 원 백 경 찬 (인)

위 원 정 연 택 (인)

위 원 나 유 리 (인)

국문초록

본 연구는 ‘화이트 큐브’에서 비롯된 미술 전시의 진열 형식이 현대공예 전시에도 보편적으로 활용되고 있는 가운데, 이 형식이 공예를 전시하기에 충분하지 않다는 문제의식에서 출발하였다. 근대 전시제도에 진입한 이후 공예는 미술 전시 형식을 활용하여 현대적 양상으로 전개되었으나, 전시장에서 순수미술처럼 진열된 공예는 특성을 잘 드러내지 못하고 가치 절하되기도 했다. 그럼에도 불구하고 공예가 전시제도를 활용해야 한다면 효과적인 진열 방식을 논의할 필요가 있다. 연구를 통해 근대 이후 공예 전시 형식의 변천 과정과 국내 현대공예 전시 현황을 살피며 진열 방식에 대한 분석을 통해 공예의 가치를 충실하게 표현할 수 있는 발전적 전시 방향을 모색하고자 하였다.

먼저, 공예품을 발표하고 감상하는 데 있어서 필수 불가결한 방식으로 인식되는 전시의 유래와 형식적 변천 과정을 살펴보았다. 사물을 진열하는 행위는 형식적 발전과정을 거쳐 서구 근대기에 대중에게 개방된 ‘전시’로 제도화되었다. 최초의 전시 공간인 박물관과 만국박람회에서 시대순으로 전시물을 배열하여 관람 동선을 만들고 진열장을 사용하는 근대적 진열 방식이 등장하였으며 이는 오늘날 보편적인 전시의 원형이 되었다. 공예는 박물관 전시와 작가협회 전시를 통해 처음으로 근대적 전시제도에 진입했으며 이후 20세기 전반에 이르기까지 다양한 형태의 전시를 통해 제시되었다. 박물관·미술관 및 공예 관련 기관 등의 자료를 분석한 결과, 공예의 진열 형식은 개념과 특성에 따라 ‘진열장 유형’, ‘판매대 유형’, ‘생활공간 유형’, ‘보조자료 유형’, ‘미술 전시 유형’의 5가지로 분류해볼 수 있었다. 이 중 ‘화이트 큐브’라고 일컬어지는 미술 전시 유형이 공예 진열 방식에 가장 강력한 영향을 끼쳤는데 이는 작품의 맥락을 제거하고 순수한 미적 감상의 대상으로 보여주는 순수미술을 위한 전시 방식이다. 미술 전시 형식은 결과적으로 공예의 쓰임새와 같은 특성을 전달하지 못하고 미적 요소만을 부각시켰다.

다음으로 서구에서 발전한 전시 형식이 국내에 수용되는 과정에서 공예전시의 태동과 발전에 어떠한 영향을 끼쳤는지를 분석하였다. 각종 언론매체에 기록된 전시 정보와 모습을 통해 시대의 흐름에 따라 국내 공예전시에 나타난 형식적 변화를 확인하였다. 해방 후 수출공예품 전시와 부업 및 취미공예 전시에서는 판매대 유형 진열 방식이 주로 활용되었으며, 현대공예의 개념이 형성되기 시작한 1960년대부터는 현대공예의 작품성을 강조할 수 있는 서구의 미술 전시 형식이 공예 전시에 적용되었다. 미술전시형 공예 전시는 1980년대 후반부터 1990년대 중반까지 가장 성행하였는데 이는 공예의 순수미술화 경향을 강화하는 결과를 초래하였다. 한편, 공예의 일상성을 반영함과 동시에 공예의 재료, 제작과정, 기술에 대한 정보를 전달하려는 시도로 미술 전시형 진열을 탈피한 전시도 개최되었고 이는 근래의 공예 전시 형식 변화에 밑거름이 되었다.

이어서 2000년 이후 한국 현대공예 전시의 진화 현상에 따른 진열 특성의 변화를 살펴보았다. 첫 번째는 '화이트 큐브 벗어나기'로 최근 현대공예 전시는 공예의 미적 측면 외의 다양한 특성을 표현하기 위해 진열도구를 활용하거나 공간을 총체적으로 디자인하는 등 연출에 공을 들인다. 두 번째는 '생활공간 유형의 변주'로 현대공예의 일상성에 주목하여 생활공간을 연상케 하는 전시 환경을 구축하여 일상에서 느낄 수 있는 공예의 특성을 전달하기 위한 진열을 도모한다. 현대공예 전시의 세 번째 특성은 '보조자료 유형의 다각화'로 볼 수 있다. 재료와 기술을 설명하는 보조자료를 작품과 함께 설치하거나 공예의 제작과정을 보다 현장감 있게 구현함으로써 현대공예의 다양한 맥락을 선보이는 데 중점을 둔다. 전시문화의 방향이 지식 전달 및 감상 경험 제공으로부터 다채로운 체험의 제공으로 이동하고 있는 현재, 새로운 진열 방식을 통해 현대공예의 가치를 적극적으로 탐구하는 여러 전시에서 공예 전시의 발전 가능성을 발견할 수 있다.

이와 같은 공예 전시 진열 형식에 대한 분석을 통해 현대공예를 효과적으로 전달할 수 있는 보여주기 방식과 발전적인 공예 전시 방향을 전망해보았다. 먼저 공예에 대한 심층적 이해를 위하여 보조자료 유형 진열의 강화가 필요한데, 촉각적 감상을 위한 진열뿐 아니라 빠르게 발전되고 있는 디지털 기술을 적극 활용하여 관람 경험을 확장해나갈 필요가 있다. 그

리고 공예의 사용과 제작을 경험하고 공예적 삶의 방식과 태도를 체험할 수 있는 관람자 참여형 전시 형식을 다각적으로 개발하여 공예품을 매개로 한 소통과 학습, 이해와 체험이 효과적으로 이루어지도록 해야 한다.

본 연구는 공예를 전시하는 형식의 변천을 진열 방식을 중심으로 살펴봄으로써 현대공예 전시의 발전 방향과 현대공예의 사회적 역할을 모색하였다는 데 의의가 있다. 한국 공예문화의 대중적 소통과 나아가 한국 공예 전시 문화 발전을 위한 이론 연구의 출발점이 되기를 기대한다.

주요어 : 공예 전시, 현대공예 전시, 진열 방식, 화이트 큐브, 공예의 일상성

학 번 : 2013-30361

목 차

제 1 장 서론 ····· 1

제 1 절 연구 배경 및 목적 ····· 1

1. 연구의 배경 ····· 1
2. 연구의 목적 ····· 2
3. 선행연구 검토 ····· 3

제 2 절 연구 내용 및 방법 ····· 9

1. 연구 대상 및 범위 ····· 9
2. 연구 내용 및 방법 ····· 11

제 2 장 전시와 진열 방식의 변천 ····· 15

제 1 절 진열에서 전시로의 발전 ····· 17

1. 진열 형식의 변천 ····· 17
1.1. 수집과 진열의 시작 ····· 17
1.2. 개인의 소우주를 구성하는 양적 진열 ····· 19
1.3. 과학적 분류체계를 통한 계열적 진열 ····· 24
2. 근대적 진열과 전시의 시작 ····· 27
2.1. 판매전략으로서의 진열 ····· 27
2.1.1. 근대 상점의 진열 ····· 27
2.1.2. 아케이드의 진열 ····· 28
2.2. 전시의 시작: 박물관의 진열 ····· 30
2.2.1. 완전한 공공성의 확보 ····· 30
2.2.2. 시대순·지역별 진열 ····· 33
2.2.3. 진열장의 사용 ····· 34
2.3. 만국박람회 전시의 복합적 진열 ····· 37
2.3.1. 판매대형 진열 ····· 40
2.3.2. 생활공간형 진열 ····· 42
2.4. 전시 효과의 차용: 백화점의 진열 ····· 43

제 2 절 공예 전시의 시작과 형식 구축 ····· 46
1. 공예 전시의 등장 ····· 46
1.1. 공예협회 전시 ····· 46
1.2. 박물관 공예 전시 ····· 49
2. 20세기 전반 공예 전시의 진열 형식 ····· 52
2.1. 진열장 유형 ····· 52
2.1.1. 전시물 보호와 통제를 위한 진열 ····· 52
2.1.2. 박물로서의 공예 제시 ····· 52
2.2. 판매대 유형 ····· 55
2.2.1. 관람자 친화적 진열 ····· 55
2.2.2. 우수한 상품으로서의 공예 제시 ····· 56
2.3. 생활공간 유형 ····· 60
2.3.1. 일상을 연상시키는 진열 ····· 60
2.3.2. 공예의 실용성 강조 ····· 61
2.4. 보조자료 유형 ····· 64
2.4.1. 제작과정을 보여주는 진열 ····· 64
2.4.2. 공예 맥락의 이해와 감상 유도 ····· 65
2.5. 미술 전시 유형 ····· 70
2.5.1. 모더니즘 미술과 화이트 큐브의 등장 ····· 70
2.5.2. 미적 감상에 집중하는 진열과 공예 ····· 75
2.5.3. 순수미술 지향 공예의 확대 ····· 83

제 3 장 한국 공예 전시의 형성과 진열 형식의 전개 ····· 88

제 1 절 선진문화로서 전시의 도입 ····· 91
1. 근대적 전시공간의 출현 ····· 91
1.1. 체제 선전의 공간 ····· 91
1.1.1. 박람회와 공진회 ····· 91
1.1.2. 조선미술전람회 ····· 93
1.1.3. 박물관 ····· 95

1.2. 선진 도시문화의 공간 ····· 96
1.2.1. 상점의 쇼윈도 ····· 96
1.2.2. 백화점의 화랑 ····· 97
2. 전시 형식의 소개 ····· 100
2.1. 박람회와 백화점 진열 방식의 도입 ····· 100
2.1.1. 판매를 위한 진열: 판매대형과 진열장형 ····· 100
2.1.2. 생활공간형 진열 ····· 102
2.2. 박물관 전시 형식의 적용 ····· 104
2.2.1. 근대적 전시 관람 환경 조성 ····· 104
2.2.2. 진열 도구의 활용 ····· 106

제 2 절 1950년대 이후 공예 전시의 형식 ····· 110
1. 수출공예품 전시 ····· 110
1.1. 수출을 위한 상품 전시 ····· 110
1.2. 만국박람회의 진열 방식 활용 ····· 114
2. 부업과 취미공예 전시 ····· 116
2.1. 부업과 취미활동의 발표 ····· 116
2.2. 전시와 상점진열 ····· 118

제 3 절 현대공예 전시의 활성화와 형식 변화 ····· 120
1. 작품으로서의 공예 전시 ····· 120
1.1. 관전의 진열 방식과 그 영향 ····· 120
1.1.1. 대한민국미술전람회 ····· 120
1.1.2. 대한민국상공미술전람회 ····· 122
1.2. 학생작품전과 판매대 유형 ····· 124
1.3. 독립적 진열의 시도 ····· 126
2. 화이트 큐브를 수용한 공예 전시 ····· 131
2.1. 국내 공예 경향 변화와 전시의 확장 ····· 132
2.2. 화이트 큐브의 적용 ····· 135
2.2.1. 절제된 진열환경 ····· 135
2.2.2. 작품의 독자적 진열 ····· 136

2.3. 진열에서 설치로 ····· 140
3. 공예 비엔날레의 시작과 영향 ····· 144
3.1. 전시환경의 물리적 확장 ····· 144
3.2. 복합적 전시유형 ····· 147
4. 미술 전시형 공예 전시의 영향 ····· 150
4.1. 현대공예 전시 진열 방식의 획일화 ····· 150
4.2. 현대공예의 순수미술화 경향 강화 ····· 153

제 4 장 한국 현대공예 전시 진열 형식의 진화 ··· 156

제 1 절 2000년대 이후 현대공예 전시 진열 형식 ····· 159
1. 화이트 큐브 벗어나기 ····· 159
1.1. 전시대 연출 ····· 160
1.2. 공간 디자인의 강조 ····· 164
2. 생활공간 유형의 변주 ····· 170
2.1. 일상적 진열 요소의 적용 ····· 170
2.2. 전시장의 일상공간화 ····· 177
2.3. 일상공간으로의 전시 장소 이동 ····· 180
3. 보조자료 유형의 다각화 ····· 183
3.1. 제작과정의 진열 ····· 183
3.2. 일상 경험의 제공 ····· 194

제 2 절 현대공예 전시 진열 형식의 전망 ····· 198
1. 보조자료 유형 진열의 강화 ····· 198
1.1. 촉각적 감상을 위한 진열 ····· 198
1.2. 디지털미디어의 활용 ····· 201
2. 관람자 참여형 전시의 개발 ····· 207
2.1. 사용 경험을 위한 진열 ····· 207
2.2. 공예적 생활 방식을 전하는 진열 ····· 211

제 5 장 결론 ····· 215

참고문헌 ····· 219

Abstract ····· 232

표 목 차

[표 2-1] 2장 구조도 ····· 16
[표 3-1] 3장 구조도 ····· 90
[표 3-2] 수출공예품 전시 보도 건수 ····· 112
[표 4-1] 4장 구조도 ····· 158
[표 4-2] 2018-2021 연간 공공기관 발주 전시사업용역 중
디지털 전시사업 용역의 비중 ····· 202

그 림 목 차

[그림 2-1] 이탈리아 볼로냐의 포르타 라베냐나 시장 ····· 18
[그림 2-2] 15세기 이탈리아 약국의 모습 ····· 18
[그림 2-3] 산드로 보티첼리, <나스타조 델리 오네스티의 혼인 잔치>, 1483 ····· 19
[그림 2-4] 랭부르 형제, <1월>, 1412-1416 ····· 19
[그림 2-5] <페란테 임페란토의 진열공간 전경>, 1599 ····· 21
[그림 2-6] 올레 보름의 진열공간 ····· 21
[그림 2-7] 요한 조파니, <우피치의 트리부나>, 1733 ····· 24
[그림 2-8] 피에트로 안토니오 마르티니, <1787년 루브르의 살롱전>, 1787 ····· 24
[그림 2-9] 사라 스톤, <애쉬튼 리버경의 박물관>, 1785 ··· 25
[그림 2-10] 북유럽 동물 전시실 ····· 26
[그림 2-11] 생물다양성 전시실 ····· 26
[그림 2-12] 우피치미술관 전시실 ····· 27
[그림 2-13] 우피치미술관 회랑 ····· 27
[그림 2-14] <신유행품점의 실내 풍경> ····· 29
[그림 2-15] <레든홀 시장> ····· 29
[그림 2-16] 위베르 로베르, <루브르의 그랑 갤러리>, 1796 ····· 32
[그림 2-17] 사우스 켄싱턴 박물관의 쉬프섕크스 갤러리 ··· 32
[그림 2-18] 위베르 로베르, <고대 로마의 예술을 위한 박물관 전시실>, 1789 ····· 34
[그림 2-19] 위베르 로베르, <1802-1803년 경 루브르의 살 데 세종>, 1802-1803 ····· 34
[그림 2-20] 카를 괴벨, <대리석 갤러리>, 1876 ····· 36
[그림 2-21] 1855-1900년경 지질박물관의 내부 ····· 36
[그림 2-22] 1895년 옥스퍼드대학교 피트 리버스 박물관의

내부 ····· 37
[그림 2-23] 기계전시관과 식민지제품관 ····· 39
[그림 2-24] 인도전시관의 판매대형 진열 ····· 41
[그림 2-25] 미국 필라델피아 100주년 박람회의 일본관 ···· 42
[그림 2-26] 인도전시관의 생활공간형 진열 ····· 43
[그림 2-27] 1902년 <토리노 만국박람회>에 전시된 조르주 드 퇴레의 내실 ····· 43
[그림 2-28] 1910 제4회 <미술공예연례전>, ····· 48
[그림 2-29] 1912 제6회 <미술공예연례전>, ····· 49
[그림 2-30] 1932 제1회 <전미도자공예전> ····· 49
[그림 2-31] 19세기 빅토리아앨버트박물관의 전시실 ····· 51
[그림 2-32] 1912 <옛 웨지우드전> ····· 53
[그림 2-33] 1922 <제6회 미국산업미술전> ····· 54
[그림 2-34] 1936 제5회 <전미도자공예전> ····· 55
[그림 2-35] 1961 <국제현대장신구 1890-1961전> ····· 55
[그림 2-36] 1940 <10달러 이하의 실용적 미국 디자인제품> ····· 57
[그림 2-37] 1932 <게오르그 옌센-고급수입품전> ····· 58
[그림 2-38] 1949 <롭마이어 유리공예전(Lobmeyr Glass)> ····· 58
[그림 2-39] 1940년대 아메리카 하우스 ····· 59
[그림 2-40] 1946년의 일상미술관 ····· 59
[그림 2-41] 1928 <현대프랑스장식미술전> ····· 61
[그림 2-42] 1930 <장식미술가협회전> ····· 62
[그림 2-43] 1951 <저그타운 포터리전> ····· 62
[그림 2-44] 1950 <굿 디자인> ····· 63
[그림 2-45] 1953 <미국 디자이너-공예가 1953> ····· 63
[그림 2-46] 1952 <미국 원주민 암벽화> ····· 63
[그림 2-47] 1952 <일본민속미술> ····· 63
[그림 2-48] 1957 <테이블세팅: 전통에 새로움을 더하다> 64

[그림 2-49] 1926 <가죽을 대신할 수 있는 것은 없다>의 작업 실연 ····· 66
[그림 2-50] 1969 <아트 스미스 장신구전> ····· 68
[그림 2-51] 1964 <놀이전> 사전관람행사에서의 관람객 ···· 68
[그림 2-52] 1968 <에일린 피쉬 장신구전> 개막식에서 작품을 착용한 관람객 ····· 68
[그림 2-53] 1965 에그 앤 아이의 첫 번째 전시 ····· 69
[그림 2-54] 1924 <국제 새로운 극장 기법전> ····· 73
[그림 2-55] 1946 <현대수공장신구전> ····· 78
[그림 2-56] 1948 <50달러 이하 현대장신구전> ····· 78
[그림 2-57] 1936 제5회 <전미도자공예전> ····· 79
[그림 2-58] 1947-48 제12회 <전미도자공예전> ····· 79
[그림 2-59] 1950 제13회 <전미도자공예전> ····· 80
[그림 2-60] 1956 제19회 <전미도자공예전> ····· 80
[그림 2-61] 1961 <미국 현대공예 거장전> ····· 81
[그림 2-62] 1966 <신일본 회화와 조각전> ····· 81
[그림 2-63] 1932 <여름특별전-회화와 조각> ····· 82
[그림 2-64] 1934 <뉴욕시 주거학전> ····· 82
[그림 2-65] 1942 <10달러 이하의 실용적 사물전> ····· 82
[그림 2-66] 1952 <아프리카 흑인 조각의 이해전> ····· 82
[그림 2-67] 1961 <극서부 현대공예가전> ····· 84
[그림 2-68] 1961 <마리스카 카라츠와 캐서린 초이 추모전> ····· 84
[그림 2-69] 1968 <프레다 코블릭 플라스틱 작품전> ····· 85
[그림 2-70] 1969 <게리 윌리엄스-도자조각전> ····· 85
[그림 2-71] 1961 <피터 볼코스전> ····· 86
[그림 2-72] 1964 켄 프라이스의 전시작, <신미국조각전> 86
[그림 2-73] 1962 <로잔 국제 태피스트리 비엔날레> ····· 87
[그림 2-74] 1964 레노어 토니의 작품 진열 ····· 87
[그림 2-75] 1971 올가 데 아마랄의 작품 진열 ····· 87

[그림 2-76] 1969 <오브젝트: 미국> ····· 87
[그림 3-1] 1915 <조선물산공진회> 전경 ····· 92
[그림 3-2] 1929 <조선박람회> 미술공예교육관 전경 ····· 92
[그림 3-3] 1915 <조선물산공진회> 참고미술관 양화 진열 93
[그림 3-4] 1929 <조선박람회> 미술공예교육관 미술부 ····· 93
[그림 3-5] 1923 제2회 <조선미술전람회> ····· 94
[그림 3-6] 1905 <미쓰코시 미술공예품전람회> ····· 98
[그림 3-7] 화신백화점 신관 단면배치도 ····· 99
[그림 3-8] 1964 <상품전> ····· 99
[그림 3-9] 1915 <조선물산공진회> 제1호관 공업부 가구 및 완초 제품 ····· 101
[그림 3-10] 1915 <조선물산공진회> 미쓰코시 오복점의 특별 진열과 직물 코너 ····· 101
[그림 3-11] 우드워드 앤 로스롭 백화점의 쇼윈도 ····· 103
[그림 3-12] 1929 <조선박람회> 산업북관 내부 미쓰코시 백화점 출품 ····· 104
[그림 3-13] <조선박람회> 교육미술공예관 교육부 ····· 105
[그림 3-14] 덕수궁 내 분재전시관과 근대일본미술진열관 · 106
[그림 3-15] 1915 <조선물산공진회> 고분 발굴품 진열 및 유기 진열 ····· 107
[그림 3-16] 덕수중 내 조선고미술전시관과 근대일본미술 진열관 ····· 108
[그림 3-17] 조선총독부박물관 조선고미술전시관 전시실과 해당 전시실에 사용된 진열장 제작 사양서 및 도면 109
[그림 3-18] 1955 제3회 <수출공예품전람회> ····· 113
[그림 3-19] 1957 <수출공예품전시회> ····· 113
[그림 3-20] 1955 제3회 <수출공예품전람회> ····· 115
[그림 3-21] 1963 <수출공예품전시회> ····· 115
[그림 3-22] 1957 한국미술품연구소 제2회 <도자기전> ····· 116
[그림 3-23] 1962 서울시 주최 <가내수공예전> ····· 119

[그림 3-24] 1963 <국전> 공예부 진열과 공예부와 조각부가 함께 있는 전시 전경 ····· 121
[그림 3-25] 1978 제27회 <국전> 공예부 ····· 122
[그림 3-26] 1973 제22회 <국전> 조각부 ····· 122
[그림 3-27] 1966 <대한민국상공미술전람회> ····· 124
[그림 3-28] 1960 <홍대공예전> 전경 ····· 125
[그림 3-29] 1962 서울대학교 미술대학 학생작품전 ····· 126
[그림 3-30] 1957 <백태원 개인전> ····· 127
[그림 3-31] 1960 <권순형 귀국 개인전> ····· 128
[그림 3-32] 1969 <권순형 제3회 개인전> ····· 128
[그림 3-33] 1969 <한국민속공예대전>의 조선시대 공예품 진열과 동시대 공예가들의 작품 진열 ····· 129
[그림 3-34] 1973 서울대박물관 <한국현대도예작가 초대전> ····· 131
[그림 3-35] 1990 <현대미술초대전> ····· 136
[그림 3-36] 국립현대미술관 공예 전시실 ····· 136
[그림 3-37] 1974 <한국공예가협회 창립전> ····· 137
[그림 3-38] 1988 <동서현대도예전> ····· 137
[그림 3-39] 1989 갤러리빙 개관기념 <금속공예 11인전>-1 ····· 137
[그림 3-40] 1973 <7인의 칠보공예가전>의 작품 진열 ····· 138
[그림 3-41] 1975 <제1회 김승희 개인전>의 작품 진열 ····· 139
[그림 3-42] 1976 유리지 <석사학위 청구전>의 작품 진열 139
[그림 3-43] 1977 <유리지 금속공예전>의 작품 진열 ····· 139
[그림 3-44] 1983 제3회 <유리지개인전> ····· 140
[그림 3-45] 1992 <독일 현대장신구전> ····· 140
[그림 3-46] 1993 제1회 <한국유리조형전> ····· 141
[그림 3-47] 1992 <국제 섬유예술의 위상전> ····· 142
[그림 3-48] 1994 <신세대 바탕 섬유조형전> ····· 142
[그림 3-49] 1993 <진로도예지명전> ····· 142

[그림 3-50] 1994 <한국현대도예30년> ····· 143
[그림 3-51] 청주국제공예비엔날레 개막 축하공연, 지역공예품 판매관, 공예 체험 ····· 146
[그림 3-52] <세계도자기엑스포 2001> 개회식 및 판매관 ·· 146
[그림 3-53] 2017 <경기세계도자비엔날레> 본전시, 2021 <경기세계도자비엔날레> 체험프로그램 · 147
[그림 3-54] 2007, 2011 <청주국제공예비엔날레> ····· 148
[그림 3-55] 2013 <청주국제공예비엔날레> ····· 149
[그림 3-56] 2017 <청주공예비엔날레> ····· 149
[그림 3-57] 2021 <청주공예비엔날레> ····· 149
[그림 3-58] 1982 <곽계정창작공예전> ····· 151
[그림 3-59] 1983 <5월의 만찬> ····· 151
[그림 3-60] 1983 <서울금공예회 창립전> ····· 151
[그림 3-61] 1988 <동서현대도예전> ····· 152
[그림 3-62] 1989 갤러리빙 개관기념 <금속공예 11인전>-2 ····· 152
[그림 4-1] 1993 <섬유로 만든 브로치전> ····· 161
[그림 4-2] 1989 <이정규 장신구전> ····· 162
[그림 4-3] 2000 <시간 공간 - 이동춘 장신구전> ····· 163
[그림 4-4] 2015 <맑은 술·안주 하나> ····· 163
[그림 4-5] 2016 <상상의 공감> 작품 진열 ····· 164
[그림 4-6] 젠틀몬스터 홍대 플래그십 스토어 전시 전경 ··· 165
[그림 4-7] 젠틀몬스터 신사 플래그십 스토어 전경 ····· 165
[그림 4-8] 2011 <설화문화전> ····· 167
[그림 4-9] 2020 <공예트렌드페어> 전시 부스 ····· 168
[그림 4-10] 2019 <공예트렌드페어> 주제관 ····· 168
[그림 4-11] 2020 <공예트렌드페어> 주제관 ····· 168
[그림 4-12] 2018 <한국공예의 법고창신> ····· 169
[그림 4-13] 2019 <한국공예의 법고창신> ····· 169
[그림 4-14] 1959 가구와 공예품 전시 ····· 172

[그림 4-15] 1960 한국공예시범소 공예품전시 ····· 172
[그림 4-16] 1983 <5월의 만찬> ····· 173
[그림 4-17] 1988 <식탁 위의 도예전> ····· 174
[그림 4-18] 1993 <이수종 그릇전> ····· 174
[그림 4-19] 1990 <촛대가 있는 실내풍경전> ····· 175
[그림 4-20] 1996 <집을 위한 금속공예전>의 작품 연출 ···· 175
[그림 4-21] 1993 <박석우 생활도자전> ····· 176
[그림 4-22] 2018 <두드리고 빚어, 채우다> ····· 176
[그림 4-23] 청주국제공예비엔날레 <생활공예명품전> ····· 177
[그림 4-24] 2005 제3회 경기도 세계도자비엔날레
<세라믹하우스 II> ····· 178
[그림 4-25] 2021 다섯 번째 윤생프로젝트 <공예적 공간> 179
[그림 4-26] 2009 청주국제공예비엔날레 생활공예 프로젝트
<내 마음의 집 귀가貴家> 전경 ····· 180
[그림 4-27] 2015 <공예, 생활을 짓다> ····· 181
[그림 4-28] 2018 한국공예 순회전 <시간의 여정> ····· 181
[그림 4-29] 2018 <소금, 빛깔·맛깔·때깔> ····· 182
[그림 4-30] 2019 <차경, 운경고택을 즐기다> ····· 182
[그림 4-31] 2012 <설화문화전-흙, 숨쉬다, 옹기> ····· 185
[그림 4-32] 2013 <웅성웅성크라프트>의 영상 전시물 ····· 186
[그림 4-33] 2016 밀라노 트리엔날레 한국공예전시
<Making is Thinking is Making> ····· 186
[그림 4-34] 2017 <공예희락> ····· 187
[그림 4-35] 2022 서울공예박물관 기획전시에 진열된
보조자료 ····· 188
[그림 4-36] 2013 <이윤신-흉내낼 수 없는 일상의 아름다움>
의 작업실 재현 ····· 189
[그림 4-37] 2014 <강찬규-새 손길>의 작업실 재현 ····· 189
[그림 4-38] 2016 <조각장 김철주와 그의 유산> ····· 190
[그림 4-39] 2020 <무형Zip·공동체共同體·공간空間> ····· 190

[그림 4-40] 2013 <웅성웅성크라프트>의 작업실 재현 ····· 190
[그림 4-41] 1985 <전승공예대전>의 실연 ····· 192
[그림 4-42] 1988 <전통민속공예전>의 실연 ····· 192
[그림 4-43] 1993 <대전엑스포> 전통공예실 내부 전시 전경과 국가중요무형문화재의 공예작업 시연 모습 ····· 193
[그림 4-44] 2021 충북공예워크숍 ····· 194
[그림 4-45] 1992 <장신구+의상전> 전경과 개막식에서 장신구를 착용한 모델의 모습 ····· 195
[그림 4-46] 2006 <남자를 위한 장신구> ····· 196
[그림 4-47] 2013 <식공간을 위한 금속공예> 연계 프로그램 ····· 196
[그림 4-48] 2018 <케이크, 포-크, 토-크> ····· 196
[그림 4-49] 2020 <일일호사> ····· 197
[그림 4-50] 2021 <차관소요> ····· 197
[그림 4-51] 국립민속박물관 상설전시실 촉각전시물 ····· 199
[그림 4-52] 2022 국립중앙박물관 기획전시 촉각전시물 ····· 199
[그림 4-53] 서울공예박물관 상설전시실 촉각전시물 ····· 200
[그림 4-54] 서울공예박물관 기획전시 촉각전시물 ····· 200
[그림 4-55] 온라인 전시 <사유하는 공예가 유리지> 전경 및 세부 전시물 ····· 203
[그림 4-56] 2021 공예주간 온라인 프로그램 '공예사용설명서' ····· 204
[그림 4-57] 2022 공예주간 온라인 프로그램 '다례-가옥의 세계' ····· 204
[그림 4-58] 2021 전주공예품전시관 메타버스 전시와 체험 ····· 205
[그림 4-59] 2020 <공중정원: 상상의 공간> ····· 206
[그림 4-60] 2019 여관페어 공예편 <호랑이의 도약> ····· 209
[그림 4-61] 2020 <하얀 밤 까만 초대> ····· 210
[그림 4-62] 2021 <크래프트 키오스크>의 전시와 프로그램

····· 211
[그림 4-63] 서울공예박물관 어린이 대상 체험 전시물 ····· 212
[그림 4-64] 2020 <풍류정원-시적인 일상의 순간들> ····· 213
[그림 4-65] 2020 <다함께차차茶> ····· 214

제 1 장 서론

제 1 절 연구 배경 및 목적

1. 연구의 배경

현대사회에서 공예는 실용적 생활 도구라는 의미와 더불어 작가의 미적 창작물이라는 가치를 동시에 갖고 있다. 산업사회 이전의 공예는 실용적 사물의 제작문화 내에서 그 영역을 구축하였는데, 오늘날에는 예술의 영역에까지 그 범주가 확장된 것이다. 오늘날 이러한 공예의 다중적인 면모를 뚜렷하게 관찰할 수 있는 공간은 바로 공예품을 선보이는 진열의 공간이다. 공예품은 상품으로서 아트샵·편집샵과 고급 상점, 페어 등에 진열되지만, 많은 경우에 작가의 작품으로서 박물관·미술관이나 갤러리 등의 전시장에 진열된다. 전시물에 사회적, 예술적 가치를 부여하는 공간으로서 전시장의 영향력이 크기 때문이다. 본 연구는 오늘날 공예를 발표하고 대중들과 소통하는 수단의 하나로 널리 활용되는 '전시'라는 형식이 현대 공예의 특성을 관람자에게 효과적으로 전달하고 있는지에 관한 의구심에서 출발하였다.

오늘날 다수의 전시장은 하얀색 벽으로 둘러싸여 집 중조명이 설치되어있는 네모반듯한 공간으로 정형화된 모습을 지향한다. 작품에 시선이 가도록 배경을 정돈하고 작품 하나하나가 돋보일 수 있도록 간격을 두어 배치하며 조명을 맞추는 등 전시 대상을 위한 물리적인 배경을 연출한다. 이는 작품의 형상을 충실히 보여주기 위하여 구축된 시각적 감상 전용 환경으로 어떠한 전시물을 전시해도 상관없는 중성적 특성을 보인다.

공예 전시회도 이러한 공간에서 열리는 경우가 많다. 전시장에 놓인 공예품은 원래의 용도와 상관없이 실제 사용하기 위한 사물보다 감상을 위한 예술품의 한 형태로 인식되기 쉽다. 시각적 감상에 초점이 맞춰진 전시 공간은 공예품의 조형적 측면이 주로 부각되고 재료의 개발과 기법 연

구 등 제작과정과 생활 속에서의 쓰임새에 대한 고려 등, 공예품 외형 이면의 특성을 표현하기 어려운 환경이기 때문이다. 공예 전시에서 이러한 공예품의 특성과 가치를 관람자들에게 전달하는 것이 중요하다면, 현재 보편화된 전시의 형식이 공예에 대한 효과적인 이해와 감상에 적합한 형태인지 질문해볼 필요가 있다.

2. 연구의 목적

본 논문은 공예품의 다양한 특성을 효과적으로 전달할 수 있는 진열 방법에 대한 연구 필요성을 바탕으로, 현대 공예 전시의 형식 변천을 고찰하는 데 목적이 있다. 서구에서 시작되어 국내로 수용된 공예 전시의 전개 과정에서 구축된 진열 형식의 유형을 분석하고 현대공예의 전개에 어떤 영향을 미쳤는지 확인해보고자 한다. 나아가 최근 국내의 우수한 전시 사례를 통해 공예 전시의 발전 방향을 전망하는 데 목적이 있다.

이를 위해 첫째, 오늘날 보편화된 공예 전시 형식이 형성되기까지의 변천사를 살펴본다. 서구 근대기 전시제도가 형성된 이후 시대의 흐름에 따라 발전해 온 공예 전시의 물리적 요소 변화를 분석하여 현대 공예 전시 형식의 양상을 파악하고자 한다. 오늘날 보편적인 전시장의 공간적 특성이 유래한 근원을 확인하고 이 진열 형식이 공예 전시에도 적용되어 통용되었다는 사실을 확인할 수 있을 것이다.

둘째, 국내에서 개최된 공예 전시에 드러난 진열 방식과 공예 개념의 시대적 변화를 추적하여 한국 공예전시의 형식적 변천 과정과 특성을 밝히고자 한다. 특히 한국 현대공예가 태동과 발전 과정에서 서구의 현대공예 개념과 공예 전시 형식의 영향을 받았을 것이라는 추정과 네모반듯하고 장식이 배제된 공간에 작품을 진열하는 전시 형태가 어떠한 영향을 미쳤는지 규명해보는 데에 목적이 있다.

셋째, 최근 국내 현대공예 전시 진열 방식의 현황을 점검하고 이를 통해 공예 전시 형식의 발전 가능성을 제시하고자 한다. 현대공예 전시는 2000년대 이후로 그 규모와 빈도수를 꾸준히 확장하며 활성화되었고, 공예품을 진열하는 방식도 새로운 방향으로 변화하고 있다. 최근의 국내 현대공예 전시 사례들을 중심으로 더 효과적으로 공예를 전달하기 위한 다

양한 시도를 확인하고 이를 통해 진열 방식의 향후 발전 가능성을 전망할 수 있을 것이다.

3. 선행연구 검토

본 연구를 위하여 전시제도의 형성과정과 진열 형식의 변천에 대한 논저들과 더불어, 특히 국내를 중심으로 발표된 전시에 대한 연구와 현대공예 전시 관련 연구를 검토하였다. 선행연구는 크게 4가지로 구분된다.

첫째, 전시의 변천과 진열 형식에 대한 선행연구를 살펴보았다. 박물관·미술관 중심으로 전시제도의 역사적 변천을 다룬 많은 논저를 비롯하여, 모더니즘 미술 전시 형식을 규명한 브라이언 오도허티(Brian O'Doherty, 1976)의 연구[1] 등은 진열행위와 전시제도의 발전 및 전개 과정을 형식요소를 중심으로 살펴보는 데에 기준점을 제공한다.

미술 전시제도 전반의 변천과 전시 형식, 그중에서도 진열 방식에 대한 다양한 연구는 특히 1990년대 이후 진행되었다. 20세기 후반의 현대미술 전시 공간이 미술관의 화이트 큐브 밖으로 나간 변화를 추적한 Reesa Greenberg의 연구[2]는 전시의 장소성과 그 의미를 주목한 바 있다. 또한 Emma Barker는 미술품의 진열 형식이 미술을 바라보는 하나의 조건으로서 미술품에 대한 이해와 직결되어 있다고 주장하며 진열문화에 내재한 의도와 가치를 분석하였다.[3] 이후 미술 전시 담론에서 전시의 형식적 측면이 주요한 주제로 다뤄지고 있다. 이러한 경향은 현대공예의 전개 과정을 살펴보기 위한 본 연구에서 공예 전시의 형식요소, 특히 진열 방식이

---

1) 현대미술 전시 공간의 전형과도 같은 화이트 큐브의 기원을 추적하고, 관람자들이 화이트 큐브의 틀에서 어떻게 예술을 경험하게 되는지를 살펴, 전시 공간이 실은 중성적이고 객관적이며 이데올로기와 정치적 목적이 존재하는 장소임을 밝혔다. Brian O'Doherty(1976), “Notes on the gallery Space”, *Inside the white cube: The ideology of the gallery space*, University of California Press, 1999, pp.13-34.

2) Reesa Greenberg, "The Exhibited Redistributed: A Case for Reassessing Space", *Exhibited*, Bard College, Annadale-on Hudson, 1994, pp.17-38.

3) Emma Barker, 이지윤 역, 『전시의 연금술, 미술관 디스플레이』, 아트북스, 2004, pp.240-254.

현대공예 개념 형성과 변화를 이끌어왔다는 가설을 세우는 데에 영향을 주었다.

둘째, 전시의 물리적 특성에 대한 연구가 크게 두 가지 방향에서 진행되었다. 하나는 2000년대 이후로 국내에서는 건축 분야를 중심으로 전개된 전시의 물리적인 특성에 대한 연구다. 미술관·박물관 중심으로 전시 공간의 구조적 특성과 공간 유형, 역사적 변천 등 건축적 맥락에서 전시의 형식을 논하는 연구들이 다수 발표되었다.[4] 전시 공간 특성을 정량적으로 분석하여 전시기획에서의 기준점을 마련하려는 시도도 꾸준히 전개되었다.[5] 관람자 중심으로 변모한 현대미술관의 전시장 건축적 특성을 바탕으로 전시 공간의 유형을 제시한 연구[6]의 경우, 작품 제작방식과 전시 공간과의 관계에 주목하여 전시 유형을 분류하고 있다. 일련의 연구는 주로 전시를 목적으로 설계된 건축물의 구조적 특성과 건물 내 전시 공간의 배열과 건축적 환경 분석 등에 초점을 맞추고 있어 전시 공간 내의 진열 방식에 대한 분석은 상대적으로 미비했다. 때문에 전시의 공간과 형식을 분석하고 유형화하는 데에 있어서 작품의 진열 형태와 방법에 주목하는 연구

---

4) 최윤경,「미술관 공간구조의 연대기적 유형학」,『대한건축학회 논문집-계획계』 vol.12 no.6, 대한건축학회, 1996, pp.29~37; 문정묵,「미술관 전시공간 구조의 시대적 의미 변화에 대한 해석」, 홍익대학교 박사학위논문, 2004; 백용운,「미술관 전시공간의 유형과 그 해석」,『대한건축학회 논문집-계획계』 26(1), 대한건축학회, 2010, pp.35-44; 백용운,「박람회 전시공간 유형에 관한 연구」,『대한건축학회 논문집-계획계』, 대한건축학회, 2008, pp.187-198; 김영준,「미술 전시공간의 체제분석」, 경성대학교 박사학위논문, 2010; 박미예,「미술전시장의 시공간의 경험에 관한 연대기적 고찰」,『대한건축학회 논문집-계획계』 31(12), 대한건축학회, 2015, pp.121-130; 박미예, 김광현,「20세기 초 미술전시장 '화이트큐브'의 공간성 분석, 『대한건축학회 논문집-계획계』 31(3), 대한건축학회, 2015, pp.99-109; 한재웅, 윤동식,「현대 미술관의 분산형 전시 공간 특징에 관한 연구 -국내·외 사례를 중심으로-」,『한국실내디자인학회 2020년도 춘계학술발표대회 논문집』, 2020, pp.112-116.

5) 임채진, 황미영,「전시디자인의 공간분화와 리모델링 방법에 관한 연구」,『한국실내디자인학회 논문집 제21호, 한국실내디자인학회, 1999, pp.42-53; 권순관, 권혁진,「박물관건축과 전시공간의 변천과정에 관한 연구」,『한국디지털건축인테리어학회 논문집』 12(1), 한국디지털건축인테리어학회, 2012, pp.15-23; 김예람, 채정우,「공간구문론을 이용한 박물관 전시공간 분석」,『한국공간디자인학회 논문집』 14(2), 한국공간디자인학회, 2019, pp.81-90.

6) 민현준,「현대 미술관 전시장의 군도형 배열에 관한 연구」, 서울대학교 박사학위논문, 2013.

가 요구되는 상황이다.

다른 한 방향은 전시기획과 디자인의 관점에서 수행된 공간 특징과 전시 구성요소, 전시 기법 등에 대한 연구다. 주로 박물관·미술관을 중심으로 전시 유형과 형식, 관람자의 특성을 분석한 연구가 다수를 차지하는 가운데, 시대적인 변화에 따른 전시 공간의 확장과 공간의 변모가 전시대상의 대중화를 이끌어 낸다는 사실을 밝히고 있다.[7] 최근에는 발전된 디지털 환경을 계기로 전시에서 다양한 체험요소가 고려되는 경향과, 코로나 팬데믹으로 인해 전시의 물리적 제약이 발생하는 등의 변수를 바탕으로 한 전시 유형과 기법, 관람 경험 등에 대한 연구가 활발히 전개되고 있는 추세다.[8]

전시를 통해 무엇을 보여줄 것인지에 대한 논의뿐 아니라 전시 형식과 관람 경험 등 보여주기 방식에 대한 논의의 중요성이 증가함에 따라, 전시 연구는 최근 관람자에게 충실한 전시 경험을 제공하기 위해 박물관·미술관 등의 전시장이 그 역할을 재정립해야 한다는 논의로까지 확장되고 있다. 이 논의는 현대공예 전시에서도 마찬가지로 유효하다. 최근 공예 전시장에서 드러난 진열 방식에 대한 시도는 향후 전시 경험의 확장 가능성과 현

---

7) 신홍경, 「전시공간의 디스플레이 구성원리에 관한 연구」, 『한국실내디자인학회 논문집』29, 2001, pp. 235-241; 이강병, 「미술/역사계 뮤지엄의 공간구성과 전시방법에 대한 고찰」, 홍익대학교 석사학위논문, 2006; 이민희, 김주연, 김원길, 「시대적 변화에 따른 국립현대미술관 공간 변화에 관한 연구」, 『한국공간디자인학회 논문집』16(3), 2021, pp.61-72; 장선희, 「현대 전시의 후기 구조주의적 특성 연구:전시설치 개념을 중심으로」, 홍익대학교 석사학위논문, 2001.; 문지혜, 「변화하는 전시 공간과 미술의 대중화」, 『한국엔터테인먼트산업학회 논문지』 14(3), 한국엔터테인먼트산업학회, 2020, pp.201-210.

8) 권순관, 「디지털체험전시관의 체험전시유형에 따른 전시연출 분석연구」, 『디지털디자인학연구』10(2), 한국디지털디자인협의회, 2010, pp.489-498; 강태임,「전시디자인의 인터랙티브 커뮤니케이션 유형 분석」, 『디자인지식저널』, 한국디자인지식학회, 2014, pp.399-409; 박정아, 「체험형 전시에서 미디어아트 활용에 대한 연구」, 『상품문화디자인학연구』제36호, 한국상품문화디자인학회, 2014, pp.29-41 ; 김보름, 용호성, 「한국문화산업학회」, 『문화산업연구』20(3), 한국문화산업학회, 2020, pp.95-104; 김태윤, 김상규, 「소셜 네트워크의 인증문화가 전시에 미친 영향과 전시 콘텐츠 디자인의 새로운 가능성」, 『Journal of Integrated Design Research』 19(2), 2020, pp.57-70; 박예원, 권지연, 「팬데믹 시대 미술관의 '장소적 경험' 구축에 대한 사례 연구 -서울시립 북서울미술관 어린이 전시《물체주머니》를 중심으로-」, 『박물관학보 제39호』, 한국박물관학회, 2020, pp.297-330; 오선애, 「코로나 -19 팬데믹이 뮤지엄 전시공간에 미치는 영향」, 『조형디자인연구』 23(4), 한국조형디자인협회, 2020, pp.155-169.

대공예 전시의 전개 방향을 전망하는 데 출발점이 되어준다.

셋째, 공예 전시와 관련한 선행연구로서 먼저 한국 현대공예의 기원과 태동, 발전 과정에 대한 다수의 연구가 수행되었다.

근대공예의 상황을 세부적으로 살펴 근대적 전시문화가 도입된 시기의 한국 공예의 전반적인 양상을 참고할 수 있는 논저[9](최공호, 2008)를 비롯하여 근대기 경성에 소개된 현대식 진열과 새로 생겨난 전시 공간과 초기 전시문화의 양상을 밝힌 연구[10] 등이 이 연구에 유의미한 논거를 제공했다. 조선미술전람회, 조선물산공진회, 조선총독부박물관 등 근대기 대표적인 전시제도를 분석한 연구[11]는 물론 특히 공예분야 전시의 시원이라 할 만한 조선미술전람회 공예부의 창설과 전개 과정 및 그 특성에 대한 연구[12]를 통해 근대에서 현대로의 시간의 흐름에 따른 공예 개념의 변천과 의미를 확인할 수 있다. 근대에 처음 소개된 진열 형식과 전시제도의 수용과정과 의미를 바탕으로 본 연구에서는 공예를 제시한 초기 공예 전시 양상을 분석하고자 하였다.

한국 공예에 대한 역사적 이해를 바탕으로 시대적 변화에 따른 근현대 공예의 양상 변화를 추적한 연구[13]와 특히 1960년대 고등교육을 통한 현대공예의 성립과 그 배경을 살펴 한국 현대공예의 성격을 규명한 연구[14]

---

9) 최공호, 『산업과 예술의 기로에서』, 미술문화, 2008.

10) 목수현, 「1930년대 경성의 전시공간」, 『한국근현대미술사학』 20, 한국근현대미술사학회, 2009, pp.97-116; 안현정, 「시선의 근대적 재편, 일제 치하의 전시공간 -박람회와 박물관을 중심으로-」, 『한국문화연구』 19, 이화여자대학교 한국문화연구원, 2010, pp.193-225; 박은영, 「1920~1930년대 경성의 쇼윈도 : 신문·잡지 자료를 중심으로」, 『미술사논단』 43, 한국미술연구소, 2016, pp.87-112.

11) 최석영, 「조선총독부박물관의 출현과 '식민지적 기획'」, 『호서사학』 27, 호서사학회, 1999, .pp.93-125; 강민기, 「조선물산공진회와 일본화의 공적(公的) 전시」, 『한국근현대미술사학』 16, 한국근현대미술사학회, 2006, pp.45-78; 김인덕, 「조선총독부박물관 전시에 대한 소고 : 시기별 본관 전시실을 중심으로」, 『재일동포 박물관과 글로벌 디아스포라』 , 전남대학교 글로벌디아스포라연구소, 2011, pp.63-83.

12) 안현정, 「조선미술전람회 "공예부"의 일본화(日本化) 경향에 관한 연구 : 식민지 권력과 미술창작을 중심으로」, 『한국디자인문화학회지』 17(2), 한국디자인문화학회, 2011, pp.322-335; 노유니아, 「조선미술전람회 공예부의 개설 과정에 대한 고찰 : 전람회를 통한 근대 공예 개념의 형성과 확산」, 『미술사논단』 38, 한국미술연구소, 2014, pp.93-123.

13) 최공호, 『한국 현대공예사의 이해』, 도서출판재원, 1996; 최공호, 『산업과 예술의 기로에서』, 미술문화, 2008.

를 통해 예술을 지향한 한국 현대공예 경향과 그 영향을 확인할 수 있다. 이러한 현대공예의 순수미술화 경향에 대한 문제의식을 본 연구에 적용하여 공예 전시 형식 변천 과정을 바라보는 하나의 관점으로 활용할 수 있다.

넷째, 현대공예를 전시를 통해 보는 연구도 진행되었다. 전시 활동에 드러난 한국 현대공예의 태동과 발전과정에서의 개념과 양상 변화를 읽어보고자 한 것이었다.[15] 도자공예분야의 전시 특성과 유형에 대한 연구가 보다 진전되었는데, 1980년대부터 2000년대 초반까지의 현대도예 작품 경향의 분석 및 유형화를 중심으로 그에 따라 개최된 도예 전시의 흐름을 분석[16]하거나, 해방 이후 2010년대까지 현대도자공예 작품이 아닌 전시의 시대별 경향과 전시를 통해 드러난 다양한 이슈를 통해 현대도예의 현상을 진단하였다.[17]

기존의 연구는 국내 공예 전시 중 현대공예 전시에 대한 분석에 치중된 상황이며, 전시분석의 범위도 전시 주제와 작품 경향 등에 한정되었다. 상대적으로 전시 형식에 집중한 경우는 찾아보기 어려운데, 공간의 특징이나 작품을 진열하는 방식 등 전시의 형식적 측면은 전시 기획 의도와 주제를 시각화한 결과물로서 실제 공예에 대한 인식과 전달하고자 하는 메시지를 내포하고 있어 전시의 내용 만큼 중요한 의미를 갖는다. 그렇기 때문에 현대공예 전시의 특성에 대한 보다 심도 있는 분석을 위하여 공예 전시 전반에 대한 조사를 바탕으로 공예 전시의 공간과 진열 형태 등 물리적 환경에 관한 별도의 연구 또한 요청된다.

공예의 특성에 맞는 전시가 필요하다는 문제의식 또한 2000년대 이후로 국내 연구자들 사이에서 공유되고 있다. 미술 등 타 분야와 차별화되는 현대공예의 특성에 따라 전시 방법론과 전시 디자인 등이 차별화되어야

---

14) 허보윤,「한국 현대공예 교육의 시작과 그 특성」,『미술사학보』55, 미술사학연구회, 2020, pp.38-39; 허보윤,「1960-90년대의 현대공예 교육과 그 영향-서울대학교 미술대학을 중심으로」,『조형_아카이브』5, 2013; 허보윤,『권순형과 한국현대도예』, 미진사, 2009.
15) 장동광,「한국 현대공예의 전개양상에 관한 연구: 1945년 이후 공예 전시활동을 중심으로」, 서울대학교 석사학위논문, 1996.
16) 김진아,「한국 현대도예 전시의 특성과 유형분석 연구: 1980년대 이후 열린 도예전시를 중심으로」, 홍익대학교 석사학위논문, 2004
17) 전주희,「한국 현대도자 전시의 경향 연구」,『도예연구』28, 2019, p.12.

한다는 주장을 바탕으로 대안을 모색하는 연구가 발표되었다.[18] 그리고 현대도자공예 전시의 일상성을 드러내는 전시 연출과 장소 선정의 의미를 밝히고 이러한 전시 연출기법의 시도와 확장 가능성을 주장하기도 하였다.[19] 일련의 연구는 현대공예의 복합적 특성 즉 실용적 경향과 예술적 경향 등이 공존하는 측면을 전제로 두고 박물관의 유물 전시나 현대미술 전시와는 다른 접근법을 통해 현대공예를 전시할 필요성을 주장하고 있다.

그러나 대부분 공예 전시의 시대적 흐름과 현황을 제시하는 데에 집중하고 전시 주제 및 출품작의 경향 등 전시 내용을 중심으로 분석하고 있어, 전시의 공간, 물리적 형식에 대한 분석은 아직 미진하다. 이에 착안하여 본 연구에서는 공예 전시의 진열 방식을 중심으로 분석하고 공예를 보여주는 방식의 발전적인 가능성 또한 모색해 보고자 한다.

---

18) 정유경,「현대공예 전시 특성에 관한 연구: 예술공예와 산업공예의 전시 실무 비교를 중심으로」, 홍익대학교 석사학위논문, 2002; 곽경아,「공예의 특징을 활용한 전시디자인에 관한 연구: 생활공예의 쓰임을 중심으로」, 중앙대학교 석사학위논문, 2003; 이주현,「현대공예품의 전시기능과 역할에 관한 연구」,『디자인지식저널』0(4), 한국디자인지식학회, 2007, pp.139-149.

19) 이홍원,「현대도자전시의 통섭연출에 관한 연구」, 성균관대학교 박사학위논문, 2019; 현대 도예의 전시장소 선택과 일상성 회복에 관한 연구, 조형디자인연구 제23집 2권, 2020, pp.135-161.

제 2 절 연구 내용 및 방법

1. 연구 대상 및 범위

본 연구는 현대 공예 전시의 형식적 변천을 살펴보기 위해 공예품이 처음 전시되었던 유럽과 미국의 1900년 전후 공예 전시부터 20세기 전반기 동안 개최된 공예 전시를 대상으로 한다. 그리고 한국 공예 전시의 특성과 현황을 분석하기 위해 해방 직후의 공예 전시부터 최근의 다양한 현대공예 전시까지를 연구 범위에 포함한다.

연구 대상을 규정하기에 앞서 본 논문에 사용된 용어를 정의하겠다. '현대 공예'는 근대 이후 진행된 다양한 공예를 포괄하는 의미이며, '현대공예'는 공예 범주의 하나로 서구에서는 2차 세계대전 이후, 한국에서는 1960년대에 태동하여 과거의 공예와 구분되는 장르로 발전된 공예를 지칭한다.[20] '전시'는 특정 공간에 가치 있는 사물을 펼쳐 보여주는 행위로, 시각매체를 통해 관람자와 전시물 사이의 메시지 공유를 유도하는 의사소통 방식의 일종이다.[21] 그리고 대중에게 선보이기 위해 개최하는 물리적인 행사를 의미하기도 한다. 본 논문에서 '공예 전시'는 펼쳐서 보인다는 의미에 초점을 맞추어, 대중에게 공예품을 선보이는 다양한 성격의 장, 공간을 뜻하는 폭넓은 용어로 사용된다. 때문에 단일 전시가 아니라 전시가 포함된 복합적 행사라고 볼 수 있는 공모전, 페어, 비엔날레, 축제 등도 논의에 포함된다.

'전시 형식'은 전시의 형태 또는 구조, 특징을 이루는 요소의 집합 등을 지칭하는 것으로, 크게 개념적 요소와 물리적 요소로 구성된다. 전시의 개념적 요소란 관람자와 전시물 사이에서 발생하는 미적 감상 및 배움, 즐거움 등의 경험을 의미하며, 물리적 요소는 전시장이라는 '공간'과 그 안에 실제 사물을 제시하고 설명과 해석 매체 등을 설치하는 '진열' 등이다.[22] 이 '진열'에 주목하여 공예 전시의 형식을 분석하는 본 연구에서

---

20) 한국의 경우 1960년대에 고등교육기관을 중심으로 현대공예가 시작되었다고 볼 수 있다. 허보윤,「한국 현대공예 교육의 시작과 그 특성」,『미술사학보』55, 미술사학연구회, 2020, pp.29-50.

21) Edson, G. & Dean, D, *The handbook for Museums*, London: Routledge, 1996, p.149.

‘진열 방식(형식/형태)’은 전시목적과 기획 의도 등에 따라 전시물을 ‘나열·배치하는 등의 보여주는 방법(형식/형태)’을 의미한다.

연구의 대상과 범위는 다음과 같다. 먼저, 공예 전시 형식의 구축과정과 진열 특성을 연구하기 위하여 공예 전시의 시작으로서 기록을 찾을 수 있는 서구 근대기 박물관과 공예협회의 전시회 등을 대상으로 진열 방식을 확인한다. 그 이후로 20세기 중반까지 개최된 공예 전시 중 관련 사진 등 전시의 모습에 대한 자료가 남아있는 주요 전시를 중심으로 진열 방식의 변천을 볼 것이다.

다음으로, 한국 공예 전시의 형식적 특징과 변화 과정을 논하기 위하여 해방 후 처음으로 공예 전시가 개최된 1946년부터 2021년까지 국내에서 개최된 공예 전시를 1차 연구 범위로 설정하고 전수조사하여 전시 정보와 관련 기록을 수집하고자 한다. 1946년부터 1994년까지 공예 전시 관련 정보는 최공호의 저서 『한국 현대공예사의 이해』(1995)[23]를 참고하여 파악하였고, 1995년부터 2011년까지 공예 전시에 대해서는 한국문화예술위원회에서 발간한 『문예연감』을, 그리고 2012년부터 2015년까지 공예 전시에 대해서는 한국공예·디자인문화진흥원에서 발간한 『공예백서』를 통해 전시 제목과 기간, 장소, 주제, 출품작가, 주요 내용 등의 정보를 얻을 수 있었다. 2016년 이후 개최된 공예 전시의 경우 관련 정보를 체계적으로 수합하는 작업이 선행되기 전에는 현실적으로 전수조사를 하기 어려운 상황이다. 때문에 최근 전시는 주목을 받았거나 형식 면에서 새로운 시도를 보여준 사례를 추출하여 대상에 포함한다.

실제 연구와 세부적인 분석은 1차 연구 범위 내에서 대상을 선정하여 진행한다. 대상 전시는 전시 모습을 확인할 수 있는 기록이 존재하는지, 언론 및 선행연구에 중요한 전시로 언급되었는지, 그리고 새로운 진열 방식을 시도하였는지의 3가지 기준을 통해 선정한다. 상기 문헌자료에서 확인 가능한 전시 정보는 기초정보로 한정되어 있어, 신문기사와 잡지 등을 비교 조사하여 여러 차례 보도되고 전시 장면이 소개된 주요 전시 중심으

---

22) 이보아, 『박물관학 개론』, 김영사, 2000, p.185.

23) 최공호는 개항기 이후 1994년까지 공예관련 활동을 전시회를 중심으로 추적하여 연표를 작성하였다. 공예 전시의 경우 제목과 개최연월까지 표기하였다. 최공호, 「한국 근·현대 공예사 연표」, 『한국 현대 공예사의 이해』, 재원, 1996, pp.196-228.

로 진열 방식을 분석하고자 한다. 전시의 진열 방식에 대한 자세한 언급이나 관련 사진이 남아있지 않은 대다수 전시의 경우, 전시 제목 등 제한적 정보만으로는 구체적인 전시 형식을 추정할 수 없는 관계로 대상에서 제외하게 되었다.

대상 전시를 선정할 때, 개최 지역과 재료 분야별로 구분하거나 분석하는 것은 고려하지 않았다. 전반적인 형식 변천을 파악하되, 유의미한 사례를 추출하여 자세히 살펴보는 것이 본 연구의 목적이기 때문이다. 전체 공예 전시 중 서울과 수도권에서 개최된 전시가 큰 비중을 차지하고 언론 및 선행연구에도 더 많이 등장하기 때문에 서울과 수도권에서 개최된 전시를 중심으로 분석하게 되었으며, 지역별 전시 형식을 비교하는 등의 추가 분석은 본 연구에서 진행하지 않는다. 도자, 금속, 섬유, 목공, 유리 등 재료 분야별로 전시 형식의 특성과 변천을 보는 세부적인 논의 또한 본 연구의 범위에서는 제외하였다.

2. 연구 내용 및 방법

본 연구는 공예 전시에서 물리적 형식 특히 진열 방식이 현대 공예에 대한 인식을 만들고 공예의 경향 변화를 추동하였다는 관점을 바탕으로, 공예 전시에 드러난 진열 방식을 연대순으로 조사하고 서술하여 그 변천사를 확인하고자 한다.

먼저 2장에서는 공예 전시의 진열 형식 변천과 그 영향을 논하기 앞서, 진열 형식과 전시에 대하여 살펴본다. 진열의 개념과 제도적 발전과정을 이해하고 박물관[24] 등 근대적 전시제도의 형성과 그 의의를 확인할 것

24) ‘Museum’은 일반적으로 ‘박물관’으로 번역되나, 경우에 따라서는 미술관으로 표기한다. 국내에서는 박물관 및 미술관 진흥법에 의거하여 박물관과 미술관을 서로 다른 주제를 다루는 기관으로 구분하여 인식하고 있기 때문인데, 문맥상 박물관과 미술관을 통칭하는 의미로 쓰인 경우 ‘뮤지엄’으로 표기하기도 한다. 본 논문에서는 대부분의 경우 Museum을 박물관으로 표기하고, ‘Art’가 포함되는 경우(Art Museum이나 Museum of Art)에는 미술관으로 표기하였다. 각 박물관과 미술관 명칭을 언급할 때는 국내의 관례를 따르되 원어 명칭을 병기하였음을 밝힌다.

이다. 근대 이후 전시제도가 오늘날의 모습을 갖추기까지 형식적으로 어떤 변천을 거쳤는지 정리하고, 그 속에서 미술 전시 형식의 분화와 형식적 정립 과정을 본다. 진열 형식의 변화를 살피기 위하여, 르네상스 수집 및 진열공간에서부터 근대기에 이르는 동안의 진열공간을 대상으로 진열 형식을 분석한다.

다음으로 공예 전시의 시작과 전개 양상을 연구할 것이다. 근대적인 전시장에 처음 공예품이 전시되기 시작한 이후로 20세기 중·후반부 현대 공예의 형성과 전개 과정까지, 현대 공예의 발전에 있어 전시의 역할과 공예의 개념 변화에 끼친 진열 방식의 영향을 추적해보고자 한다.

19세기 후반에는 박람회의 전시 형식에서 비롯된 상품으로서의 공예 전시가 열렸고, 20세기 중반 이후로는 모더니즘 미술의 전시 형식을 차용한 순수미술 지향적 공예 전시가 개최되기도 하였다. 유럽과 미국 등 근현대 공예 발전의 중심지에서 개최된 공예 전시를 대상으로 전시의 형식적 측면에서 공예 전시가 어떻게 전개되었는지 분석할 것이다. 특히, 전시 형식의 물리적인 요소라고 할 수 있는 공간 구성과 작품의 설치방법 등 진열 방식에 주목하고자 한다. 그리고 그 방식이 변화함에 따라 강조되었던 공예의 개념을 확인한다.

공예 전시의 진열 방식을 연구하기 위하여, 문헌 연구와 더불어 전시 전경을 표현한 이미지 자료를 해석한다. 공예 전시에 대한 기록 중 진열 모습을 확인할 수 있는 삽화와 사진 등의 자료를 확보하고 진열의 요소를 분석하여 진열 방식의 유형을 찾아 분류하고 변화의 흐름을 찾는다. 20세기 전후 공예 전시의 경우, 만국박람회와 공공 박물관 등의 전시 관련 문헌을 중심으로 전시장을 묘사한 삽화 등을 통해 전시의 내용과 진열 방식 등을 파악할 수 있다. 20세기 전반기 공예 전시의 경우, 관련 선행연구 뿐 아니라 각국의 공예 전문기관과 박물관·미술관의 아카이브로 구축된 전시 연대표와 보도자료, 전시장 전경 사진 등을 활용하여 진열 방식을 분석할 것이다.

3장에서는 현대 공예 전시 형식에 대한 분석을 바탕으로, 해방 후 한국 공예가 발전하는 과정에서 개최된 여러 형태의 전시회가 보여준 물리적 특성과 그 영향을 살펴 한국 현대 공예 전시의 형식적 변천과 특성 그리고 공예 개념의 변화를 밝히고자 한다. 먼저, 20세기 전후로 수용된 전

시제도를 통해 박람회, 공진회, 조선미술전람회 등 근대적 전시 공간의 등장과 그 특성, 공예과 관련한 제도나 개념적 발전 등을 연구한다.

그리고 한국 공예에 중요한 영향을 준 것으로 추정되는 주요 전시들을 중심으로 진열 방식을 조사한다. 신문기사 분석을 통해 해방 이후의 수출 공예품 전시나 부업과 취미공예 전시로부터 본격적으로 공예 전시가 시작되었음을 알 수 있었고, 당시 전시의 모습도 정부 및 지자체의 기록을 통해 확인할 수 있었다. 현대공예의 개념이 형성되기 시작한 1960년대 이후로는 현대공예 전시를 대상으로 형식적인 특성과 변천을 중점적으로 살핀다. 특히 1970년대 후반 이후 1990년대까지 현대공예 전시 확장기에 큰 영향을 끼친 서구 공예 전시 형식을 통해 한국 공예 전시 유형과 특성이 어떠한 방향으로 구축되었는지와 그 가운데 강화된 공예 개념을 확인하고자 한다. 앞서 2장에서 분류한 진열 형식 유형을 한국 공예 전시 사례에도 적용하여 각 유형별 발생 빈도와 특성 등을 비교 분석하였다. 미술품을 진열하는 데에 적합한 전시 형식이 보편적인 전시 형식의 전형으로 발전하여 공예 전시에도 적용되었다고 가정하고, 그것이 한국 현대공예에 어떤 변화를 가져왔는지를 살펴볼 것이다.

한국 공예 전시의 진열 형식과 변천을 파악하는 데에 당시 전시 장면이 담겨있는 사진 자료를 확보하는 것이 중요하다. 2000년대 이전의 공예 전시 도록은 대부분 작품 이미지와 정보, 비평문 중심으로 제작되었는데, 이는 출품된 작품과 그 작품의 의미를 논하는 비평만이 중요하게 여겨졌기 때문이다. 따라서 국내 공예 전시의 현장을 공간적으로 확인할 수 있는 전경 사진 등의 자료가 상대적으로 부족한 상황이지만, 신문기사와 뉴스, 공예전문지에 등장한 전시정보와 전경 모습을 최대한 발굴하여 분석에 활용한다. 공공기관이 주최한 공예 전시의 경우, 한국정책방송원, 국가기록원 및 서울기록원 등에 소장된 사진과 영상 자료에 그 모습이 남아있어 유용한 자료가 될 것이다.

문헌 연구 및 사진 자료에 대한 해석과 더불어 당시의 공예 전시에 대하여 확인해 줄 수 있는 전문가와 인터뷰를 진행하였다. 이를 통해 기존의 기록으로 불충분한 현상에 대한 증언과 더불어 개인이 촬영한 전시 전경 사진을 추가로 확보할 수 있었다.

4장에서는 2000년대 이후 비교적 최근의 공예 전시의 현황을 살펴본

다. 현대공예 전시는 2000년대 이후로 그 규모와 빈도수를 꾸준히 확장하며 활성화되었고, 공예품을 진열하는 방식도 새로운 방향으로 변화하고 있다. 최근의 국내 현대공예 전시 사례들을 중심으로 더 효과적으로 공예의 특성을 전달하기 위한 다양한 시도를 확인하고자 한다.

1990년대까지 순수미술 전시형 공예 전시가 주류를 이루는 가운데, 이러한 획일적 경향을 탈피하고자 하는 움직임으로서 공예품 형태 이면의 특성을 표현하려는 진열 방식을 시도한 전시가 있었다. 현재와 미래의 공예 전시에 유의미한 참고사례로서 그 진열 방식에 대하여 살펴볼 것이다. 2000년대 이후로 최근까지 개최된 공예 전시의 경우, 관련 정보가 산재되어있는 상황이지만, 인터넷 포털 서비스와 각 기관 및 전시 홈페이지 등을 통해 전시의 물리적 요소를 확인할 수 있는 문헌 및 이미지 자료를 확보하기가 상대적으로 용이한 형편이다. 문헌 및 이미지 자료에 대한 해석과 함께 2014년 이후 공예 전시의 경우 현장 연구를 병행하여 직접 자료를 수집하고 진열 방식을 확인하여 전시 형식을 입체적으로 분석할 수 있었다.

실제 전시장에서 발견한 진열 방식의 특성과 발전적인 가능성을 종합하고, 공예품이 외형뿐 아니라 재료와 제작기술 그리고 생활 속 쓰임새를 통합적으로 인식할 때 그 가치를 이해할 수 있는 대상이라는 점을 고려해 향후 공예 전시의 방향을 전망하며 본 연구를 마무리하고자 한다.

제 2 장 전시와 진열 방식의 변천

이 장에서는 공예 전시의 형식적 측면을 분석하기에 앞서, 사물을 보여주려는 행위가 형식으로 체계화되고 근대적인 진열 형식인 전시라는 제도로 발전하기까지 진열 방식의 변천을 살펴본다. 그리고 전시의 여러 가지 측면 중 공간과 진열 방식 등 물리적 요소를 중심으로, 근대 이후 20세기 전반기에 구축된 공예 전시의 형식적 특성을 확인한다. 조사한 공예 전시의 형식적 특성을 바탕으로 한국 현대공예 전시와 공예 발전의 영향 관계에 대하여 고찰하고자 한다.

사물의 진열은 개방성과 공공성을 확보하면서 전시제도로 발전하였다. 문명의 발달에 따라 상류층 문화로서 수집과 진열이 시작되고 르네상스 시대에 이르면 개인의 소우주를 구성하는 양적 진열, 과학적 분류체계를 통한 계열적 진열 등 특정한 형태의 진열이 체계를 갖추며 관습적 형식으로 나타난다. 이러한 진열행위에서 '전시'의 개념이 형성되고 발전한 것은 근대기의 일이다. 전시제도가 구축되는 과정에서 진열행위는 그 목적과 장소, 체계 등이 크게 변화하며 새로운 진열을 발전시켰다.

그리고 공예가 처음으로 전시장에 등장한 배경인 근대적 전시제도와 공간의 성립에 주목할 필요가 있다. 근대기에 이르러 진열공간이 어떠한 차별성을 확보하여 전시제도로 발전하게 되었는지 살펴보고, 전시공간에서 발견되는 진열 형식의 특성에 따라 유형을 분류해볼 것이다. 근대 상점을 중심으로 나타난 판매전략으로서의 진열과 박물관을 주무대로 등장한 전시, 만국박람회 전시의 복합적 진열 그리고 만국박람회의 전시 효과를 차용한 백화점의 진열 방식 등을 소개한다. 이러한 진열 형식은 공예 전시의 시작과 형식 구축으로 이어졌고, 공예협회전시와 박물관의 공예 전시를 통해 초기의 특징이 구축되었다.

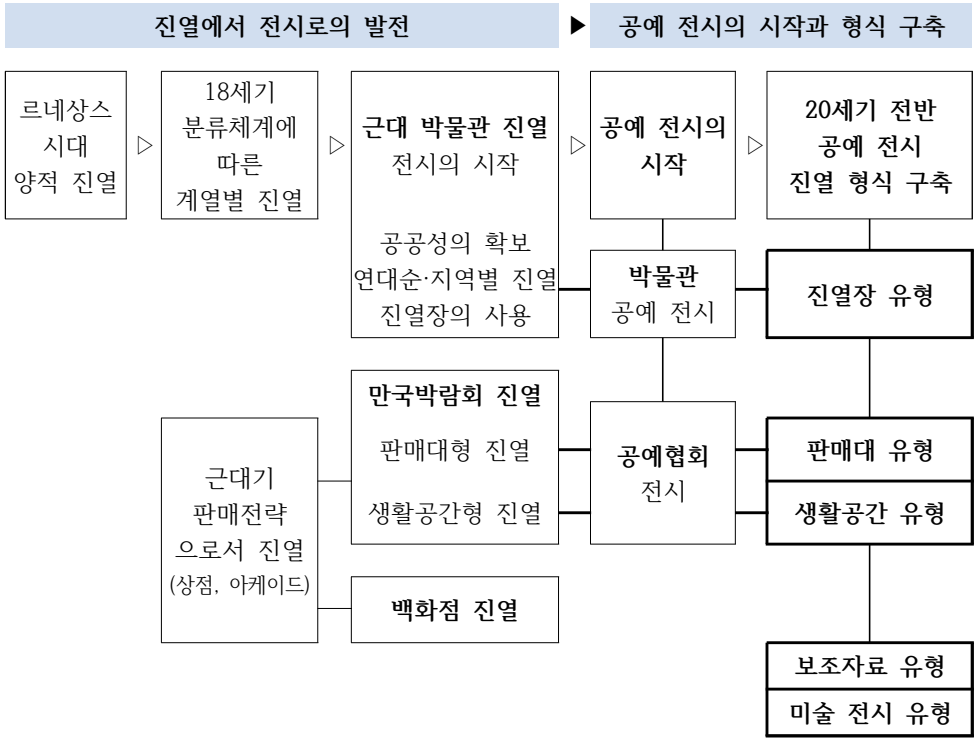
이어서 현대공예 태동기와 성장기에 이르기까지 진행된 현대공예 전시의 형식적 변화 및 그 영향 등을 확인하고자 한다. 전후 미국을 중심으로 현대공예가 하나의 분야로 자리매김하였던 20세기 중반까지 개최된 수많은 현대공예 전시 중, 중요한 변화를 보여주거나 역사적 전환점이 되었던 전시를 대상으로 각 전시의 형식적 측면에 주목한다. 전시 목적에 따른 공

간 구성과 작품의 설치 등의 진열 방식의 물리적 요소를 분석하고 그 요소들의 추이를 서술하여 현대공예의 발전과정에 전시제도 그리고 전시 형식이 어떠한 변화를 만들어냈는지를 살펴 보는 데에 의미가 있다.

주요 현대공예 전시를 대상으로 진열 방식의 특징, 전시로 인한 현대공예에 대한 인식 변화 등을 분석하여 전시 형식의 유형을 도출한다. 전시 형식의 유형과 그 특성을 파악하는 것은 그 형식과 전시를 통한 현대공예에 대한 관점 등이 국내에 수용되어 현대공예 전시의 형성과 전개과정에 핵심적으로 적용되었기 때문에 중요하다.

만국박람회와 공공박물관 등에서 공예를 전시한 기록과 문헌, 삽화를 통하여 근대기 전시의 내용과 진열 방식 등을 파악한다. 비교적 최근의 전시 사례의 경우, 선행연구나 자료를 비롯하여 각국의 공예 전문기관과 박물관·미술관의 전시 아카이브에 수록된 전시연대표와 보도자료뿐 아니라 전시장 사진 등을 활용하여 분석하고자 한다.

2장 구조도



[표 2-1] 2장 구조도

제 1 절 진열에서 전시로의 발전

1. 진열 형식의 변천

1.1. 수집과 진열의 시작

가치를 지닌 사물을 반복적으로 모으는 행위를 수집, 모은 것을 특정한 공간에 규칙을 가지고 늘어놓는 행위를 진열이라고 한다. 평범한 물건이 아닌 어떠한 가치를 갖는 사물이 진열과 수집의 대상이 되는데, 이 행위에는 확보한 대상의 가치를 높이고 타인에게 보여주려는 의도가 내포되어 있다.[25] 수집과 진열 행위는 오래전 시작되어 여러 문화권에서 다양한 문화로 나타났다. 가치 있는 물건을 모으고 감상하며 타인과 공유하는 일은 공동체 그리고 개인의 차원에서 실행되었다.

역사에 기록된 수집과 진열은 기원전 4세기경 이집트 시대로 거슬러 올라가 국가가 설립한 전용공간에서부터 시작된다. 알렉산드리아에 신전이자 학자들의 연구를 위한 도서관이었던 '뮤제이온(Museion)'이 세워졌고, 방대한 서적과 다양한 사물을 보관하였다고 전해진다. 그리스 시대에는 각 신전에 공물로 바쳐진 그림을 관리하고 경우에 따라 그것을 보여주기 위한 '피나코텍(Pinakotheke)'이 설치되었다. 이후 중세 시대에는 주로 '교회'에서 봉헌물과 성물, 예술품 등 종교적 가치가 있는 사물을 보존하고 관리하게 되었다.[26] 대체로 학문적, 종교적 목적을 기반으로 하는 이 공간들은 진열보다는 수집과 보관에 목적을 둔 장소였다.

개방적인 상업공간에서도 일정한 규칙과 형태를 갖춘 진열이 발생한 사실을 확인할 수 있다. 중동지방의 전통 바자르(bazaar)나 중세시대 유럽 도시를 중심으로 발달하기 시작한 '시장'은 특히 진열을 위하여 형성된 대표적인 공간이었다. 당대의 시장과 상점을 표현한 회화작품은 진열의 형식이라고 부를 수 있는 요소를 묘사하고 있다. [그림 2-1] 진열대상이 잘 보

---

25) Alistair McAlpine, Cathy Giangrande, *Collecting & Display*, Conran Octopus Limited, 1998, p.9.
26) 전진성, 『박물관의 탄생』, 살림, 2004, pp.9-10; 이보아, 『박물관학 개론』, 김영사, 2000, p.39.

이도록 놓일 배경과 구조가 마련되고 사물이 배열된다. 시장의 상점은 물건을 사려는 이들이 쉽게 접근할 수 있도록 전면이 개방되어있는 구조를 취한다. 이 상점에서 교환이나 판매를 위하여 사물을 늘어놓은 모습이 곧 원초적인 진열이었다. 사물을 올려둘 수 있는 찬장 등의 가구, 선반, 판매대 등이 '진열 도구'의 기원이라고 볼 수 있다.[27] [그림 2-2]

[그림 2-1] 이탈리아 볼로냐의 포르타 라베냐나 시장, *Miniatura dalle Matricole della Societa dei Drappieri*, 1411
출처: 볼로냐 시립 중세박물관(Museo Civico Medievale)
[그림 2-2] 15세기 이탈리아 약국의 모습, 『의학정전』(*The Canon of Medicine*) 히브리어 번역본 출처: 볼로냐 대학교 도서관(Biblioteca Universitaria di Bologna)

중세 시대부터 르네상스 시대까지 상류층의 생활상을 담은 회화가 다수 남아있는데 사물의 수집과 진열의 모습을 발견할 수 있다. [그림 2-3] [그림 2-4] 만찬과 결혼식 같은 중요한 행사의 장면에는 자주 장식하는 찬장이나 테이블이 등장하고 그 위에 화려하게 장식된 금은식기와 화병 등이 놓여 있다. 이를 통해 당시 진열의 관습과 그 형식을 추측해볼 수 있는데, 그 진열 형식은 진열 공간과 진열 도구, 진열 방식 등 물리적인 요소로 구성된다. 타인과 교류하기 위한 목적으로 마련한 공간을 배경으로 그 한쪽 또는 중심이 되는 곳에 가구 즉 진열장과 테이블, 선반 등의 진열 도구를 놓았다. 그리고 가구 위에 수집품을 올려둘 때 겹치지 않고 하나하나가 잘 보일 수 있도록 계단식으로 배열된 진열 방식이 사용되었다.

---

27) 존 커티지, 가렛 에킨 지음, 김주연, 서수경, 이성훈 옮김, 『실내건축의 역사』, 시공아트, 2005, pp.457-459.

[그림 2-3] 산드로 보티첼리(Sandro Botticelli), <나스타조 델리 오네스티의 혼인 잔치(The Marriage Feast of Nastagio degli Onesti)>, 1483,
출처: 메디치 리카르디 궁전(Palazzo Medici Riccardi)
[그림 2-4] 랭부르 형제(Limbourg brothers), <1월>, 『베리공의 매우 호화로운 기도서(Très Riches Heures du duc de Berry)』, 1412-16,
출처: 콩테 박물관(Musée Condé)

1.2. 개인의 소우주를 구성하는 양적 진열

가치 있는 것들을 모으고 배열하여 타인에게 보여주고 뜻을 전하려는 수집과 진열의 관습은 서양 르네상스 시대에 이르러 상류층의 문화로 발전하게 되었다. 이러한 문화는 16세기 들어서 더욱 활성화된다. 당대 유럽이 과거의 어느 시대보다도 물질적인 풍요를 누리게 된 시대에 접어든 덕분이었다.[28] 권력과 재력을 가진 이들은 구하기 어려운 희귀한 사물을 모으는 수집행위를 통해 자신의 지위와 부를 보여주고자 했다. 그리고 수집품을 내보임으로써 스스로를 과시할 수 있는 진열 공간을 경쟁적으로 마련하기 시작했다.

르네상스 초기에는 저택 내의 개인용 서재나 연구실과 같은 공간을 마련하여 수집품을 진열하였다. 이러한 개인적 진열 전용 공간은 이탈리아에서는 '스투디올로(studiolo)', 독일어권과 영어권에서는 각각 '쿤스트캄머(kunstkammer)', '호기심의 방(Cabinet of Curiosity)'이라고 불렸다. 이

28) 16세기 이후 본격적으로 유럽대륙을 동양 및 신대륙과 연결하는 국제무역이 성립되었다. 국제무역의 확장은 유럽 내부의 경제활동이 크게 활성화되는 결과를 가져왔다. 유럽은 과거보다 물질적 풍요를 누리게 되었고 국내외 무역으로 크게 부를 축적한 상인들이 등장하게 된다. 신흥 부유층으로 급부상하며 그 위상을 키워나간 이들은 상류층의 고유 영역이었던 수집과 감상에 새로운 주역으로 참여하게 되었다. 남종국 외, 『세계의 대상인들』, 진한엠앤비, 2019, p.230-231.

공간의 핵심적인 목적은 수집가의 학문적 수준과 정체성을 드러내는 자신만의 작은 세계, 이른바 소우주를 구축하는 것이었다. 타인에게 보여주는 것을 염두에 두었으나 기본적으로는 그 세계를 만들어낸 주인의 만족을 위해 구성된 폐쇄적 진열공간이었다. 당시 수집가에게 중요한 것은 각각의 사물이 갖는 의미와 가치뿐 아니라 희귀한 사물을 많이 모았다는 사실, 수집품의 양과 다양성 자체였다. 르네상스 초기의 수집 범위는 거의 만물을 대상으로 하는 포괄적인 기준을 적용하였다. 유물과 서적, 미술작품에서부터 광물, 화석, 동물 표본, 이국적이고 경이로운 물건들까지 지적인 사색을 유도하는 대상이면 어떠한 것도 포함될 수 있었다.[29]

진열공간에 수집품을 배열하는 방식 또한 일정한 형식을 갖추어나갔다. 이러한 공간에 드러난 진열 방식을 '개인의 소우주를 구성하는 양적 진열'이라고 정의하였다. 가장 눈에 띄는 물리적 특징 중 첫 번째는 설치 방법이다. 마치 사물로 공간을 채워나가듯이 모든 수집품을 공간의 전면에 빽빽하게 배치하였다. 호기심의 방을 묘사한 한 삽화를 보면, 다양한 형태의 수집품들이 공간의 모든 면, 즉 수납을 위한 가구의 서랍에서부터 벽에 걸린 선반, 심지어 눈에 잘 들어오기 힘든 벽 위쪽과 천장까지도 빈틈없이 채우듯 배치되어 있다. 사물 자체의 형태를 우선으로 고려하기보다는 몰딩과 같은 실내장식 요소의 형태를 따라 설치하여, 개별성을 가진 수집품이라기보다 실내장식품으로 보인다. 간격을 좁혀 밀도 높게 진열하는 방식은 진열품 하나하나에 집중하기보다는 전체적인 아우라를 감상하게 유도하기 때문에 진열 공간의 목적에 부합하는 진열 형태였다고 볼 수 있다.

두 번째 특징은 수집품을 진열하는 규칙이었다. [그림 2-5]와 [그림 2-6]을 보면 수집품의 범위가 매우 넓고, 현대적 관점에서의 분류체계와는 다른 인과관계를 적용한 것으로 보인다. 사물을 수집하고 수집품을 그것의 형태 등 특성과는 관계없이 상징적 기호로서의 의미 중심으로 배열하였다. 예를 들면, 자연물인 갑각류와 어류 사이에 인공물인 작은 조각품이 한 칸에 진열되기도 하였다. 마치 공간을 채워나가듯이 수집품을 빽빽하게 설치한 진열공간은 수집가의 견문과 지식의 넓이를 은유적으로 과시하기 위해 수집가의 세계관에 부합하는 사물을 모아서 배치한 소우주 총체로 해석할 수 있다.[30] 이 시기는 사물의 이치에 대한 과학적인 사고가 발전하기 전

29) 전진성, 앞의 책, pp.16-25.
30) 전진성, 앞의 책, pp.18-20.

사물이 상징의 힘과 논리로 연결되어 있다는 인식이 보편적인 시대였다. 그러한 인식과 사고를 바탕으로 수집가만의 작은 세계를 구축하기 위해 다종다양한 사물들을 설치한 것이었다.

[그림 2-5] <페란테 임페란토의 진열공간 전경(Ritratto del Museo di Ferrante Imperato)>, *Dell'Historia Naturale*, 1599

[그림 2-6] 올레 보름(Ole Worm)의 진열공간,
『보르미아니 박물관 이야기』(*Musei Wormiani Historia*), 1655
출처: 영국 국립예술도서관(National Art Library, London)

르네상스의 진열 공간은 개인 서재와 같은 형태에서 점차 외부와의 소통을 염두에 둔 사회적 공간으로 변모하였다. 귀족들의 생활과 대부분의 사교활동이 저택을 중심으로 활성화된 것도 진열문화가 발전하는 데에 한몫을 하였다. 당시 상류층에게 저택은 곧 경제적•사회적 성공의 바로미터나 다름없었기 때문에 통용되는 규칙에 의거하여 저택을 짓고 내부의 방을 배치하였다. 그리고 개인 저택 내에 자신의 생활 수준을 보여줄 수 있는 일종의 사회적 공간이 확장되었다.[31] 귀족들은 점차로 갈레리아(galleria, 회랑), 트리부나(tribuna, 접견실), 로지아(loggia, 한 면이 개방된 회랑) 등, 저택의 실내와 외부의 경계에 위치하거나 외부와 소통하는 성격을 갖는 공간으로 진열을 확장하여 수집품을 배열하고 방문객에게 자신의 컬렉션을 소개하기 시작하였다.[32]

저택의 사교활동 중심 공간이었던 응접실인 살롱(salon)도 일종의 진열공간이 되었다. 저택 내 개인적 공간이지만 상류층의 예법에 따라 벽난로와 대형 거울, 소파와 테이블 등 적합한 집기들을 설치하고 촛대와 화병 등 공예품으로 법도에 걸맞게 장식해야 했기 때문이다.[33] 이 공간은 '호기심의 방'과 같은 폐쇄적 진열공간과는 다른 측면에서 공간 전체가 커다란 진열장과 같은 역할을 하였다. 초대받은 손님들에게 주인의 부와 취향을 대변해 줄 수 있는 장치였기 때문에 귀족들은 살롱에 어떠한 사물을 진열할 것인지에 대해 골몰하였다. 진열공간의 성격이 보다 개방적으로 변화함에 따라 진열행위는 폐쇄적인 차원에서 사회적인 차원으로 발전하였다.

개방된 진열공간과 그에 따른 진열 형태를 이탈리아 피렌체의 우피치(Uffizi)궁에서 찾아볼 수 있다.[34] 우피치궁은 미술품이 독립적인 수집 및 진열의 대상으로서 인식되기 시작한 기점을 대표하고, 미술 전시의 원형이 만들어진 곳으로 알려져 있다.[35] 완공 초기 우피치궁의 진열 형태 역시

---

31) 안 포레 카를리에, 『프랑스 장식예술박물관 특별전: 파리, 일상의 유혹』, ㈜크리에이션랩 알리스, 2014, pp.35-40.
32) 최병진, 「서구 전시공간유형의 역사적 발전과 문화적 의미」, 『미술사학』 26, 한국미술사교육학회, 2012, pp.261-293.
33) 안 포레 카를리에, 앞의 책, pp.42-45.
34) 이은기, 「우피치(Uffizi)의 전시와 변천」, 『서양미술사학회논문집』 13(0), 서양미술사학회, 2000, pp.7-30.
35) 우피치는 피렌체의 귀족 명문인 메디치Medici가에서 공무 집행실로 사용하기 위해 지은 궁이었는데, 1581년 완공 당시부터 3층에 미술품을 수집, 보관하고 진열하기 위한 별도의 방을 여러 개 설치하였다는 점에서 주목할 만하다. 그 중에

방식적 측면에서는 '호기심의 방'의 진열 방식의 연장선상에 있다고 볼 수 있다. [그림 2-7]에 드러난 트리부나의 작품 진열을 살펴보면, 밀도의 차이는 있지만 공간을 조밀하게 채우는 형식을 사용하였으며, 조각작품과 회화작품이 마치 실내공간의 일부가 된 것처럼 느껴지는 배열 상태를 보여주고 있다.

1667년부터 개최된 미술품 특히 회화를 진열하는 국가적 행사였던 <살롱(Salon)>[36]에서도 진열물의 개별성보다는 공간 내에 빽빽하게 배열하여 총체적 분위기를 형성하는 진열 방식을 확인해 볼 수 있다. <살롱>의 모습을 그린 [그림 2-8]을 보면, 과거 르네상스 시대에서부터 이어져 온 조밀한 진열이 그대로 적용되어 있는 것을 볼 수 있다. 많은 작품들이 한 공간에 걸리기 때문에 대부분 넓은 벽으로 둘러싸인 천장 고도가 높은 대규모 공간에서 열렸다. 벽의 바닥부터 천장에 닿는 가장 윗부분까지 빼곡하게 그림이 배열되었다는 점이 특징이다. 창작자가 명확히 존재하는 미술품을 마치 화석이나 골동품과 같이 진열공간의 한 요소이자 벽을 빈틈없이 채우기 위한 퍼즐 조각처럼 다루었다.

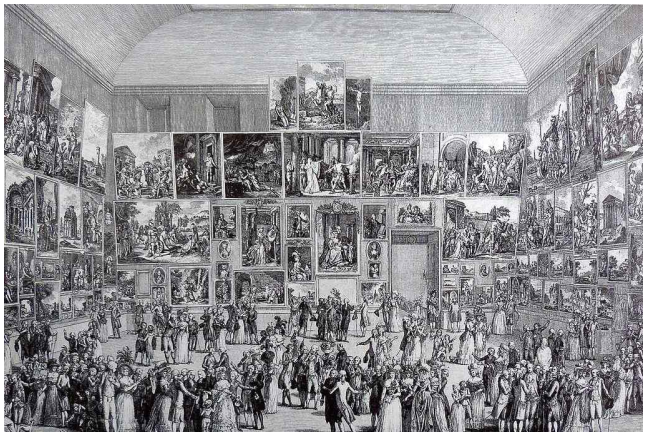
이와 같이 공간에 많은 전시물을 채우는 배치 방법은 하나의 진열 형식으로 구축되었고, 19세기에 이르기까지 많은 진열공간과 특히 미술품 전시장에서 널리 활용되었다. 그림을 진열하는 경우 전체적인 시각적 효과를 중시하는 경향이 지속되어, 작가의 표현 의도나 제작 시기를 고려하기보다는 크기가 클수록 중앙에 두고 작은 작품은 그 주변에 배치하여 퍼즐을 맞추는 듯 진열하는 일이 많았다, 심지어 어떤 경우에는 그림이 벽과 천장의 형태에 맞춰 잘리거나 덧붙여 건물 장식의 일부와 같이 확장되기도 하였다.[37]

는 당대의 대표적인 수집 공간 형식이었던 트리부나가 있었을 뿐 아니라 갈레리아를 두었다. 특히 갈레리아는 메디치가에서 소유하고 있던 방대한 조각과 초상화 등 고대의 미술품 컬렉션을 진열하기 위해 특별히 계획된 공간이었다. 우피치의 갈레리아는 현대의 갤러리의 원형으로 알려져 있기도 하다. 전진성, 앞의 책, p.40.

36) 프랑스 왕궁의 '살롱'에서 개최되었기 때문에 '살롱'이라는 명칭을 얻은 이 전시는 프랑스 왕립 미술아카데미의 주관으로 심사과정을 거쳐 선정된 아카데미 회원들의 작품을 선보이는 공식적 장이었고, 작가의 명성 및 작품 가격과 직결되는 중요한 행사였다. Bruce Altshuler, Phaidon Editors, *Salon to Biennial: Exhibitions that Made Art History*, Phaidon, 2008, p.12.

37) 전진성, 앞의 책, p.33.

[그림 2-7] 요한 조파니(Johan Zoffany), <우피치의 트리부나(Tribuna of the Uffizi)>, 1733, 출처: 로얄컬렉션 트러스트(Royal Collection Trust)



[그림 2-8] 피에트로 안토니오 마르티니(Pietro Antonio Martini), <1787년 루브르의 살롱전(Exposition au Salon du Louvre en 1787)>, 1787, 출처: The Metropolitan Museum of Art

1-3. 과학적 분류체계를 통한 계열적 진열

이처럼 진열 문화가 보편화되고 확산됨에 따라, 진열공간에 점차 인과관계와 분류체계가 적용되기 시작하였다. 이는 타인의 감상을 염두에 두고 사물을 선별하여 효과적으로 진열하려는 시도이자 과학적 사고방식의 반영이었다. 점점 자연물보다는 인간의 우수한 제작기술을 보여주는 인공물에 관심을 갖게 되었고, 모든 사물을 소우주를 구성하는 요소로서 보는 관점을 벗어나, 사물들 간의 논리적인 차이를 찾아 비교하고 분류하여 체계적으로 진열하기 시작하였다.[38)]

공간에 늘어놓기 위해서 모은 갖가지 사물들을 기준을 가지고 정리하는 것이 수집 다음으로 중요한 일이 되었다. 예를 들면, 칼 폰 린네(Carl von Linne)와 같은 학자들이 발전시킨 체계[39]에 의하여 정리되고 나뉘어 배치되었다. 사물의 형태와 속성을 기준으로 진열 장소를 나누고, 유사한 관계에 있는 진열물을 가까이에 배치함으로서 연관관계와 계보를 이해할 수 있도록 하였다.

이러한 백과사전식 체계가 적용된 대표적인 진열공간은 18세기 후반 조류학자 애쉬튼 리버(Ashton Lever)가 수집한 자연사 및 민족지 컬렉션 공간이었다. [그림 2-9] 겉으로는 16-17세기 호기심의 방과 같이 공간을 빽빽하게 채우는 진열 형태를 보여주지만 세부를 들여다보면, 전시물의 계통과 분류가 드러나는 계열적 진열 방식을 적용하고 있음을 알 수 있다. [그림 2-10]과 [그림 2-11]에서 보는 것과 같이, 생물을 큰 범주에서부터 작은 범주로 나누고 유사한 범주에 속하는 생물 표본 등을 같은 구역에 따라 배열하는 방식은 각국의 자연사박물관으로 이어져 오늘날 대다수의 박물관에서 전시물을 진열하는 기본적인 방식으로 활용되고 있다.

[그림 2-9] 사라 스톤(Sarah Stone), 애쉬튼 리버경의 박물관(Sir Ashton Lever's Museum), 1785, 출처: 뉴사우스웨일스 주립도서관(State Library of New South Wales)

38) 전진성, 앞의 책, pp.31-32.
39) 자연사적 분류체계란 1700년대 칼 폰 린네가 제시한 동물 및 식물의 분류체계로, 각 생물의 형태적인 특징을 비교하면서 그 생물의 계통을 찾아 구축한 분류법을 뜻한다. 설혜심, 위의 책, 2017, p.192 참조.

[그림 2-10] 북유럽 동물 전시실(The Nordic Animal exhibit),
출처: 베네르스보리 박물관(Vänersborgs Museum)
[그림 2-11] 생물다양성 전시실, 출처: 미국 자연사 박물관(American Museum of Natural History)

우피치궁의 컬렉션도 이러한 새로운 체계를 통한 진열상의 변화를 맞이하였다. 메디치가의 컬렉션을 토스카나 공국에 기증한 것이 계기가 되어, 1769년 우피치궁의 소장품 관리 인력을 두고 전면 개방하기로 결정하면서 갈레리아에 진열된 미술품의 진열을 재정비한다. 여기에 참여한 관계자 및 전문가들은 계몽주의 과학적 세계관을 추구하였던 이들로, 소장품에 백과사전식 분류체계를 적용하였다. 그리고 많은 이들에게 공개함으로써 관련 연구를 증진시키고 관람자들의 지적 수준을 높여야 한다는 사명감을 갖고 있었다. 그 결과 희귀한 유물과 고대 미술품, 과학기구, 무기, 보석류 등의 비미술 소장품들을 외부의 공간으로 옮겨 항목별로 나누어 진열하거나 별도의 박물관을 만들게 되었고, 우피치궁 컬렉션은 갈레리아 미술품을 중심으로 진열되었다.[40] 이러한 과정을 통해 우피치는 미술품 전시에 전문화된 공간이자 공공 박물관의 시원이라고 할 만한 발전을 이루었다.[41]

우피치의 갈레리아에서 미술품을 중심으로 재구성한 새로운 전시를 선보였지만, 진열 형태 자체는 전시장 벽 등의 공간에 빽빽하게 작품을 거는 살롱 방식과 크게 다르지 않았다. 그렇지만 우피치는 사적 진열공간이나 살롱과는 달리 새로운 진열기법을 시도할 수 있는 가능성을 가진 열린 공간이었다. 갈레리아는 길게 뻗은 회랑 사이사이에 방과 외부가 연결된 구조를 가졌다. 때문에 복도를 따라 방에서 방으로 이동하며 분류된 소장품

40) 차문성, 『근대박물관, 그 형성과 변천 과정』, 한국학술정보㈜, 2008, pp.35-37.
41) 그러나 당시 박물관의 관람자는 현대 공공박물관이 관람자로 상정하고 있는 일반 대중을 의미하는 것이 아니라, 예술가와 학자, 귀족을 중심으로 한 소수 상류층으로 국한되었다. 최병진, 앞의 글, 2012, p.273.

을 순서대로 관람할 수 있었다. 즉 소장품 간의 흐름, 맥락이 만들어질 수 있었던 것이다. 이후 박물관을 비롯한 다수의 근대적 진열공간에서는 시간의 흐름을 중요한 진열기준으로 삼아 소장품을 선보이게 된다. [그림 2-12] [그림 2-13]

[그림 2-12] 우피치미술관 전시실
[그림 2-13] 우피치미술관 회랑, 출처: 우피치미술관(Gallerie Degli Uffizi)
https://museumforall.eu/museum/florence-uffizi-galleries/

2. 근대적 진열과 전시의 시작

2.1. 판매전략으로서의 진열

2.1.1. 근대 상점의 진열

근대기에 이르러 새로운 의미의 진열이 발전하였다. 근대적 진열은 모두에게 개방된 공간에 사물을 진열하고, 대중들에게 진열된 사물을 구경하는 관람 경험을 제공하는 것이었다. 수집품을 보여주고 개인의 지식과 권력, 부를 과시하는 목적뿐 아니라 소비를 자극하고 판매 효과를 높이려는 상업적인 목적에서도 진열행위가 활성화되었다.

영국을 중심으로 한 유럽에서 근대기는 과거와는 비교가 안 될 정도의 대규모 상품 생산과 소비 순환이 일어나게 된 시대였다. 산업혁명은 생산기술과 시스템의 획기적 변화뿐 아니라, 그를 통해 많은 제품의 생산과 그 제품의 보급을 가져와서 본격적인 대중소비사회로 가는 길을 열었다. 또한 도시 시스템의 발전에 따라 사람들의 생활반경이 확대되고 도심이 생성되었으며, ‘산책과 구경’이라는 새로운 오락문화가 생겨난 것도 소비사회의

발달에 영향을 미쳤다.[42]

도심에 모여 있는 상점에 가서 물건을 구매하는 소비생활의 변화는 곧 진열과 관련된 새로운 볼거리를 파생시켰다. 그것은 상업건축의 구조이자 진열 형식의 하나인 쇼윈도[43]였다. 상점 전면을 화려하게 장식하는 쇼윈도에 진열된 물건을 구입하지 않고 그냥 구경하는 것만으로도 즐거움을 느끼는 윈도 쇼핑은 근대적 여가활동의 하나가 되었다.[44]

이와 같은 진열 형식을 중요한 판매전략으로 활용하는 근대적인 상점도 등장하였다. 18세기 말 프랑스에 마가쟁 드 누보테(Magasin de nouveautés) 라는 신유행품점이 문을 연다. 과거 상점은 대부분 진열대에 상품이 놓여있지도, 가격표가 붙어있지도 않았으며 상점주인이나 직원이 가지고 나온 물건을 흥정해서 값을 치르는 방식으로 운영되었다. 반면에 마가쟁 드 누보테는 상품 진열 방식 면에서 큰 차이를 보였다. 쇼윈도를 지나 상점의 실내로 들어서면 밝은 조명 아래 상품을 분류하여 배열한 진열대와 선반이 눈을 끌었다. [그림 2-14]

상업적 목적으로 형성된 근대적인 진열 형식은 대중들에게 새로운 시각적 즐거움을 가져다 준 쇼윈도와 밝은 조명, 상품을 판매대에 체계적으로 분류하여 배치하는 것으로 대표된다. 이 진열 형식은 실제 구매자뿐 아니라 단순히 구경을 위해 방문한 잠재적 구매자까지 겨냥한 효과적인 판매전략으로서 발전하였다.[45]

2.1.2. 아케이드의 진열

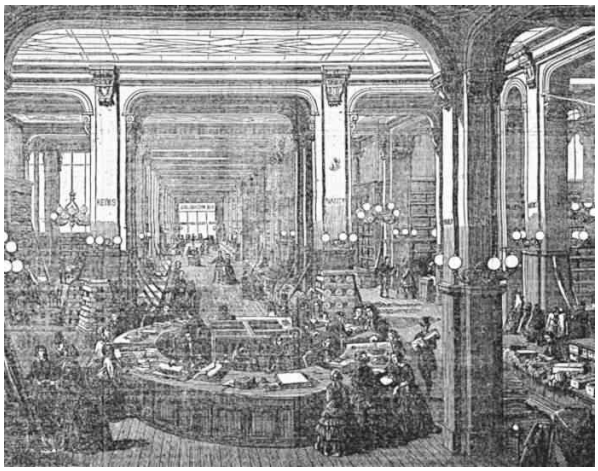
마가쟁 드 누보테의 성공에 힘입어, 확장된 상업공간이 본격적으로 유럽의 도심에 생겨났다. 1784년 파리의 팔레 루아얄에 조성된 1층의 상점거리를 비롯하여 18세기 후반의 도시에는 '아케이드'가 조성되었다. 아케이드는 야외에 만들어진 시장을 실내공간으로 끌어들인 대형 상점으로, 유리지붕을 얹은 거대한 회랑 구조의 건물에 다양한 가게를 일렬로 배치한

---

42) 최향란, 19세기 중엽 프랑스 백화점의 역사-봉 마르세를 중심으로, 프랑스사연구(16), 한국프랑스사학회, 2007, pp.45-46.
43) 국립국어원 표준국어대사전에 따르면, 상점 밖에서 상품과 상점 내부를 들여다볼 수 있도록 건물 외면에 설치하는 유리창을 뜻한다. 유리창 뒤에 딸린 작은 진열공간 등을 포함하기도 한다.
44) 가시마 시게루, 장석봉 역, 『백화점의 탄생: 봉 마르셰 백화점, 욕망을 진열하다』, 뿌리와이파리, 2006, p.66.
45) 위의 책, pp.16-22.

형태로 구성된 전례 없는 상업공간이었다. 날씨 걱정 없이 길게 늘어선 쇼윈도를 구경할 수 있는 환경 덕에 사람들은 근대적인 소비문화를 충분히 누릴 수 있었다. [그림 2-15]

아케이드에서도 역시 근대적인 상업 진열 형식을 주된 판매 전략으로 구사하였다. 눈부신 조명으로 밝힌 선반과 진열장, 판매대에 물건을 늘어놓거나 거는 방식이 사용되었다. 과거의 진열 형식과 비교할 때 아케이드의 진열은 스펙터클의 측면에서 차별성을 갖는다고 볼 수 있다. 통로를 가운데 두고 상점 여러 곳이 들어서 있는 공간에 여러 개의 쇼윈도가 늘어서있고, 쇼윈도와 판매대에 풍성한 진열 효과를 낼 수 있도록 같은 종류의 물건을 여러 개씩 모아서 적층하는 등 방식이 활용되었다. 고객들은 상점 밖의 쇼윈도와 내부의 진열대 위에서 빛을 받아 반짝거리는 물건들의 홍수를 보면서 마치 시각적 환영에 가까운 즐거움을 얻게 되었다. 실제 물건이 지닌 표면적 특성을 보다 화려하게 가공해서 전달하는 효과를 일으키는 이러한 진열 방식은 상업적 진열 형식의 하나로 구축되어 오늘날에도 다양한 상점의 전형적인 진열법으로 지속되고 있다.[46]



[그림 2-14] <신유행품점의 실내 풍경>, 1855,
출처:https://www.histoires-de-paris.fr/magasin-nouveautes-villes-france/
[그림 2-15] <레든홀 시장(Leadenhall Market)>,
The Illustrated London News, 1881

46) 민경훈, 윤재은,「백화점 쇼윈도 디스플레이 오브제에 나타나는 현상학적 특성 연구」,『한국공간디자인학회 논문집』 12(6), 한국공간디자인학회, 2017, pp.101-112.

2.2. 전시의 시작: 박물관의 진열

2.2.1. 완전한 공공성의 확보

전시의 시작에 대하여 논하기에 앞서, 먼저 진열과 전시를 구분하여 정의하고자 한다. 진열이 일정한 규칙에 의거하여 사물을 펼쳐 보여주는 형태이자 방식이라면, 전시는 사물을 진열하고 그 진열을 통해 대중들에게 어떠한 메시지, 의미를 전달하는 소통의 장이자 체계로서 보다 넓은 뜻을 가지고 있다. 전시는 특히 공공성과 대중성을 전제로 누구에게나 개방된 진열을 의미한다. 공공성을 확보하고 계몽적인 목적을 더한 전시는 근대기에 본격적으로 시작된 시각적 소통 방식이자 체계라고 볼 수 있다.

18세기는 시민의식이 성장하여 유럽 각국에서 체제 전복 및 갈등을 통해 근대사회로 발전해나가는 과도기였다. 군주와 귀족의 전유물이나 마찬가지였던 진열문화는 18세기 후반에 들어서면서 사회변화에 발맞춰 근대적인 문화로 확장되었다. 이러한 변화의 주된 장소는 프랑스 파리였다. 시민혁명을 일으켜 왕정 체제를 무너뜨린 부르주아는 진열문화를 '전시'와 '박물관'이라는 공식적인 제도로 확장시켰고, 과거 지배계층의 전유물이며 의례와 접대의 장소였던 진열공간을 보다 많은 이들에게 개방된 공간으로 변화시켰다. 혁명으로 몰락한 일부 귀족의 소장품이 시중에 나온 것이 계기가 된 동시에 새롭게 부상한 부르주아 계층의 지위에 정당성을 부여해주는 귀한 물건을 수집하고 보여주는 행위에 부르주아가 관심을 가진 덕분이었다. 길거리의 신식 상점뿐 아니라 전용공간에 진열된 사물을 보는 것은 이제 익숙한 일이 되기 시작하였다.[47]

공공적인 진열 즉, 대중들에게 전면적으로 개방된 진열을 전제로 하는 근대적 개념의 전시가 구현된 최초의 공간은 바로 '루브르박물관(Musée du Louvre)'으로 간주된다.[48] 왕궁을 진열공간으로 만들어 왕실이 소유했던 회화와 조각 등을 배치한 뒤 모든 국민에게 개방하겠다는 계획은 진열

---

47) 캐롤 던컨, 『미술관이라는 환상-문명화의 의례와 권력의 공간』, 김용규 역, 경성대학교출판부, 2015, pp.58-60.

48) 앞서 우피치를 선두로 유럽 각지의 사적 진열공간이 제한된 대중을 상대로 소장품을 전시해온 바 있다. 그러나 부르주아의 기획으로 프랑스혁명 직후 개관한 루브르박물관은 소장품이 특정 계층을 위한 것만이 아닌 모든 국민의 소유물임을 표방하고 공공에게 완전히 개방된 전시를 개최한 기관으로, 완전한 최초의 전시제도라고 할 수 있다. 전진성, 앞의 책, 2004, pp.39-40.; 도미니크 풀로, 『박물관의 탄생』, 김한결 역, 돌베게, 2014, p.125.

형식을 새로운 정치체제의 선전도구로 활용한 것이었다. 왕실을 상징하는 소장품이 '루브르박물관'이라는 새로운 제도에 포함되면서, 왕실의 소유물이라는 본질과 장소성이 퇴색되고 순수한 예술품으로 인식되기 시작했다. 공공을 위한 박물관의 진열, 즉 전시는 진열된 사물을 기능과 배경 등 본래의 맥락으로부터 떨어져 나오도록 하는 것을 전제로 시작된 행위였다.[49]

이와 같이 박물관을 중심으로 발전한 전시는 역사와 사물에 대한 대중의 인식에 큰 변화를 가져왔다. 박물관은 일반 대중에게 시각적 감상을 제공할 뿐 아니라 소장품을 선별하여 보여주고 교육하는 계몽적 역할을 중점적으로 수행하였다.[50] 1793년 'Muséum des Arts'으로 시작한 루브르박물관은 전시를 통해 사적인 소장품을 일반 대중에게 완전히 공개하였을 뿐 아니라, 완전히 새로운 진열공간을 보여주었다.[51] 작품 감상의 주체를 상류층 엘리트로 한정하지 않고 일반 대중으로 상정하였다는 점이 당시로서는 획기적인 측면이었고, 작품에 대한 설명문을 전시장에 비치하고 카탈로그를 만들어 모두가 전시품을 잘 이해할 수 있도록 하는 등의 새로운 전시 형식을 마련했다.[52]

루브르박물관에서 실현된 근대적 진열공간은 공공성을 완전히 확보하였다는 데에 가장 큰 특징이 있다. 전시장은 일반 대중에게 개방되어, 모두가 자유롭게 진열된 소장품을 볼 수 있게 되었다. 그렇지만 이 공간은 동시에 국보를 보존하는 신성한 사원과도 같은 역할을 하였기 때문에 진열된 전시품을 관계 공무원이나 소수 전문가가 관리했다. 따라서 박물관 전시의 진열 형태는 과거의 폐쇄적이고 사적인 진열과 달리 개방적이면서 한편으로는 접근이 제한되는 특성을 갖게 되었다.[53]

접근 제한의 대표적 사례는 전시품과 보는 사람 사이에 일정한 거리를 전제하고, 이를 통제하는 것이다. 전시품은 원칙적으로 모든 이에게 개방되었지만 마음대로 만져볼 수 없고 작품과 일정 간격을 두고 눈으로만 감상해야 했다. 작품과 방문객 사이에는 울타리 형태의 구조물이 설치되었

---

49) 래리 샤이너, 조주연 역, 『순수예술의 발명』, 인간의 기쁨, 2015, pp.289-293.
50) 서지원, 「미술관의 미래」, 『현대의 예술과 미학』, 서울대학교 출판부, 2007 참조.
51) 송기형, 「프랑스 역사가 살아있는 루브르박물관」, 『역사비평』 56, 역사비평사, 2001, p.359.
52) 김형숙, 『미술, 전시, 미술관』, 예경, 2001, p.56.
53) 전진성, 앞의 책, pp.39-43.

다. 이를 통해 작품을 보호하고, 관람자가 일정 간격을 유지하는 태도를 갖게 만들었다. 전시 대상과 물리적 거리를 두어 심리적으로도 거리를 가지고 바라보는 전시 '관람'의 경험이 본격적으로 발생한 것이다.

18세기 루브르박물관 내의 관람객의 모습을 담은 [그림 2-16]을 보면 전시물 앞 울타리 밖으로 산책하듯이 전시물 사이를 거닐고 중간중간 의자를 두어 전시물을 앉아서 바라본다. 그리고 설명을 들여다보거나 작품을 따라 그리는 등 연구하고 있다. 19세기 사우스켄싱턴박물관(South Kensington Museum)의 전시실 풍경을 보면, 박물관의 전시품을 만지지 않고 걸어 다니면서 관람하는 태도와 전시된 작품이 보존하고 연구해야 할 대상이라는 인식에 사회적 합의가 이루어진 것을 알 수 있다. [그림 2-17]

[그림 2-16] 위베르 로베르(Hubert Robert), <루브르의 그랑 갤러리(The Grande Galerie of the Louvre)>, 1796,
출처: 루브르박물관(Musée du Louvre)

[그림 2-17] 사우스켄싱턴박물관(South Kensington Museum)의 쉬프섕크스 갤러리(the Sheepshanks Gallery), 1876,
출처: 빅토리아앨버트박물관(Victoria and Albert Museum)

2.2.2. 시대순·지역별 진열

대중에게 개방된 박물관 전시실에서 목적에 부합하는 진열 규칙이 발전하게 되었다. 이전의 진열공간과 달리 박물관에서는 교육적인 목적 아래 수집품을 진열하여 메시지를 전달할 필요성이 대두되었기 때문이다. 그러한 교육적 목적을 위해 박물관은 인류의 역사적 흐름과 주제의식에 따라 전시품을 배치하기 시작했다. 주관적인 관점에 따라 사물로 소우주를 구성하거나, 백과사전식 분류법에 따라 나누고 배열하는 과거의 방식에서 나아가 역사적인 진보를 보여주는 가치가 있다고 판단되는 전시품을 선별하여 방향성을 갖고 진열하는 방식이다.[54]

박물관의 첫 번째 진열규칙은 시대순 진열이다. 루브르박물관은 전시품 진열에 역사적 인식을 도입하여, 전시품을 옛날을 재현하는 대상으로 활용해 많은 사람들이 인류 역사가 직선적인 시간의 흐름을 거쳐 진보해 온 발자취를 알 수 있도록 하였다.[55] 이는 비단 회화뿐 아니라 조각을 진열하는 데에도 중요한 기준이 되었으며, 시간의 흐름에 따라 전시품을 설치하는 것은 가장 기본적인 근대기 박물관의 진열규칙으로 확립되었다. 이후 근대적 박물관에서 미술품은 인류의 역사적 진보 과정을 담고 있는 대상으로서 전시의 핵심을 차지하였다. 그리고 역사적으로 계승된 우수한 정신적 가치를 지닌 창작물로서 '전시'되어 과거와는 다른 새로운 개념을 갖게 되었다.[56]

두 번째 진열 규칙은 문명의 진보를 설명해줄 수 있는 또 다른 기준으로서의 지리학적 위치 혹은 문화를 기준으로 하는 것이다. 가령, 같은 시기에 제작된 작품일지라도 유럽 대륙에서 제작된 것과 중동 지역에서 제작된 것은 같은 공간 혹은 하나의 주제 아래 진열되지 않았다. 화가 위베르 로버트(Hubert Robert)가 당시 루브르박물관의 실내 진열 모습을 담은 그림을 보면, 고대 로마에서 출토된 유물과 유적을 그린 회화 등이 한 공간으로 옮겨져 설치를 기다리고 있다. 그리고 또 다른 전시장에서는 그리스 조각상들과 그것을 모티브로 한 르네상스 시대의 조각상들이 한 공간에 진열된 것을 볼 수 있다. [그림 2-18] [그림 2-19]

---

54) 김형숙, 앞의 책, p.60.
55) 위의 책, 2001, p.51.
56) 전진성, 앞의 책, p.44.

[그림 2-18] 위베르 로베르, <고대 로마의 예술을 위한 박물관 전시실(Une galerie de musée consacrée à l'art de la Rome antique)>, 1789, 출처: 루브르박물관
[그림 2-19] 위베르 로베르, <1802-1803년 경 루브르의 살 데 세종(La Salle des Saisons au Louvre, en 1802-1803)>, 1802-1803, 출처: 루브르박물관

18세기 박물관의 주제별 진열 방식은 르네상스 시대에서부터 장기간 지속되어 온 양적·계열적 진열 방식의 조밀한 구성과 비교해 볼 때 공간의 구조와 전시물의 배열 면에서 차이를 보인다. 한 방향으로 긴 공간에서 가운데 이동 통로를 두고 양쪽 벽면 혹은 창가에 전시물을 배열하여, 자연스럽게 방향성을 가지고 이동하는 관람을 발생시켰다. 공간 내에서 분류체계에 의해 나누고 배열하는 것에 집중하였던 진열 방식은 이제 관람의 순서를 염두에 두는 방향으로 변화하였다. 또한 전시실은 시대와 지역별로 구분하고 관련 전시품을 해당 전시실에 진열했으며, 전시품 배열도 시간 순을 따랐다. 즉, 전시 관람 동선을 계획한 것이었다. 그에 따라 관람객은 전시물의 역사적 맥락을 이해할 수 있게 되었다. 박물관이 유도하는 방향을 따라서 전시품을 감상하며 이동하는 관람객들은 고대부터 최근의 프랑스 미술까지 역사의 흐름에 따라 예술이 변천해왔다는 계획된 서사를 인식하게 되고, 그러한 과정은 근대사회의 일원으로서의 교양과 상식을 갖게 되는 근대적인 의례로 작용하였다.[57]

2.2.3. 진열장의 사용

초기 박물관에서 부각된 또 다른 진열 형식의 특징은 진열장을 사용한다는 점이다. 진열장은 유리로 4면 혹은 5면을 두른 진열대 혹은 전면을 유리로 만들었거나 유리문을 단 장을 뜻한다. 사물을 보관하는 것은 물론

57) 캐롤 던컨, 김용규 역, 앞의 책, 2015, pp.65-77.

보여주기 위한 용도의 가구이다. 찬장이나 서랍장과 같은 보관용 가구와 다른 점은 보여주기, 전시의 목적에 초점을 맞춘다는 것이다. 수납, 보관하면서도 드러내기 위하여 유리로 둘러싼다. 상업공간에서 활용되는 진열장과는 크기와 구조 면에서 구분된다. 상업공간에서는 구매자가 진열품을 내려다볼 수 있도록 상대적으로 낮은 진열장을 활용하고, 원하는 사람에게 진열품을 꺼내줄 수 있는 구조로 만들어졌다. 반면에, 박물관용 진열장은 잠금장치와 밀폐구조를 적용하여 전시물을 보안과 보존환경의 측면에서 안전하게 보관할 수 있도록 했다. 이 진열장은 진열품이 전시 기간동안 손을 타지 않으면서도 강조하고 싶은 측면이 잘 보일 수 있도록 배치하는 데에 최적화된 구조로 만들어졌다.

근대 박물관은 과거의 사적 진열 공간과 비교하였을 때 진열장을 적극적으로 사용하는데, 이는 공공 개방으로 인한 전시물 관리 등과 연관이 있어 보인다. 박물관에서는 전시물 파손이나 분실 등의 위험에 대응하는 것만큼이나 대중들이 그것을 충분히 관찰하고 관람하는 것이 중요한 문제다. 유리판을 사용한 진열장은 이전부터 활용되었으나, 유리판을 끼운 큰 진열장은 18세기 중반 이후로 제작될 수 있었다. 판유리의 생산이 산업혁명 이후 본격화되었기 때문이다. 산업기술의 발전을 바탕으로 진열장의 틀 구조가 보다 간결해지고 가시적 면적이 넓어질 수 있었다. 크기가 작고 고가이거나 다루기 예민한 사물들, 특히 정교한 공예품의 경우 주로 진열장을 사용하여 진열했다. 관람객이 많이 오가는 공간에 진열할 때 안전한 진열 방법으로 적용되었다. 진열장의 사용은 현재도 많은 박물관에서 가장 기본이 되는 진열 방식이다. 이러한 진열 형식을 본 연구에서는 '진열장 진열 형식'으로 칭하고자 한다.

[그림 2-20]는 19세기 박물관으로 활용된 오스트리아 빈의 벨베데레궁(Belvedere)의 전시공간을 보여준다. 화가 카를 괴벨(Carl Goebel)은 오스트리아 빈의 벨베데레궁이 대중들에게 개방되어 박물관의 역할을 하게 된 시점의 각 전시공간의 모습을 그림으로 남겼다.[58] 전시실에 관람객이 지나갈 수 있을 정도의 공간만 비워둔 채 벽면과 중앙에 높고 낮은 진열장을 설치하고 전시품 대부분을 그 안에 보관하고 있음을 확인할 수 있다.

---

58) 1875년부터 1989년까지 벨베데레 하궁으로 옮겨온 암브라스성의 왕가 콜렉션을 담은 17점의 수채화를 그렸다. 그리고 벨베데레궁이 19세기에 박물관으로 활용되었다는 사실을 보여준다. 그리고 당시의 실내장식을 확인할 수 있는 사료이기도 하다.

[그림 2-20] 카를 괴벨(Carl Goebel the younger), <대리석 갤러리(Die Marmorgalerie)>, 1876, 출처: 벨베데레 미술관(Belvedere, Vienna)

[그림 2-21], [그림 2-22]를 통해 당시 박물관 전시공간에 균일한 간격으로 진열장을 배열하거나, 거의 모든 벽에 벽부형 진열장을 설치한 모습을 볼 수 있다. 각 전시공간에서 다양한 크기와 디자인의 진열장을 사용하여 왕가의 소장품을 진열하고 있다. 관람객들이 자세히 전시물을 들여다 볼 수 있으면서도 훼손과 도난으로부터 보호되고 있는 형태의 진열 도구를 사용했다.

[그림 2-21] 1855-1900년 경 지질박물관(Museum of Practical Geology)의 내부, 출처: 영국지질연구소(British Geological Survey)

[그림 2-22] 1895년 옥스퍼드대학교 피트 리버스 박물관(Pitt Rivers Museum, University of Oxford)의 내부, 출처: 피트 리버스 박물관

가까이 들여다볼 수 있지만 만질 수 없도록 관람자와 전시물 사이에 유리로 하나의 막을 설치함으로써 전시물은 사용이나 체험이 아닌 감상의 대상이 되었다. 진열장 덕분에 수천 년 전의 유물과 같이 보존 가치가 높은 전시물을 제한 없이 공개하고, 누구나 그것을 가까이에서 들여다볼 수 있다는 점에서 박물관 전시의 교육적 효과를 높이는 데에 도움이 되는 진열 방식이다. 전시물 보호 목적에서 적용된 진열장은 결과적으로 관람자들에게 진열장 내의 전시물을 보존과 감상의 대상이자 귀한 사물로 인식시키게 되었다. 동시에 사물의 외형을 제외한 기능 등의 다른 특성을 충분히 드러내지 못하게 만들었다. 진열장에 들어감으로써 사물이 놓였던 현실 세계와 물리적 괴리가 발생하였기 때문이다.

2.3. 만국박람회 전시의 복합적 진열

19세기 중반에 이르자, 수많은 종류의 상품을 대규모로 진열하는 획기적인 전시가 개최되었다. 그것은 바로 만국박람회였다. 만국박람회는 판매를 위한 진열과 박물관에서 발전된 교육적인 차원의 진열이라는 서로 다른 두 진열 형식의 개념과 방식이 통합적으로 나타난 새로운 진열공간이었다.[59] 만국박람회는 복합적인 목적으로 개최된 근대적인 전시행사이면

59) 만국박람회는 각국의 다양한 최신문물을 선보이는 국제 규모의 대형전시로 1851년에 런던에서 열린 만국박람회(Great Exhibition)를 시작으로 각국을 순회

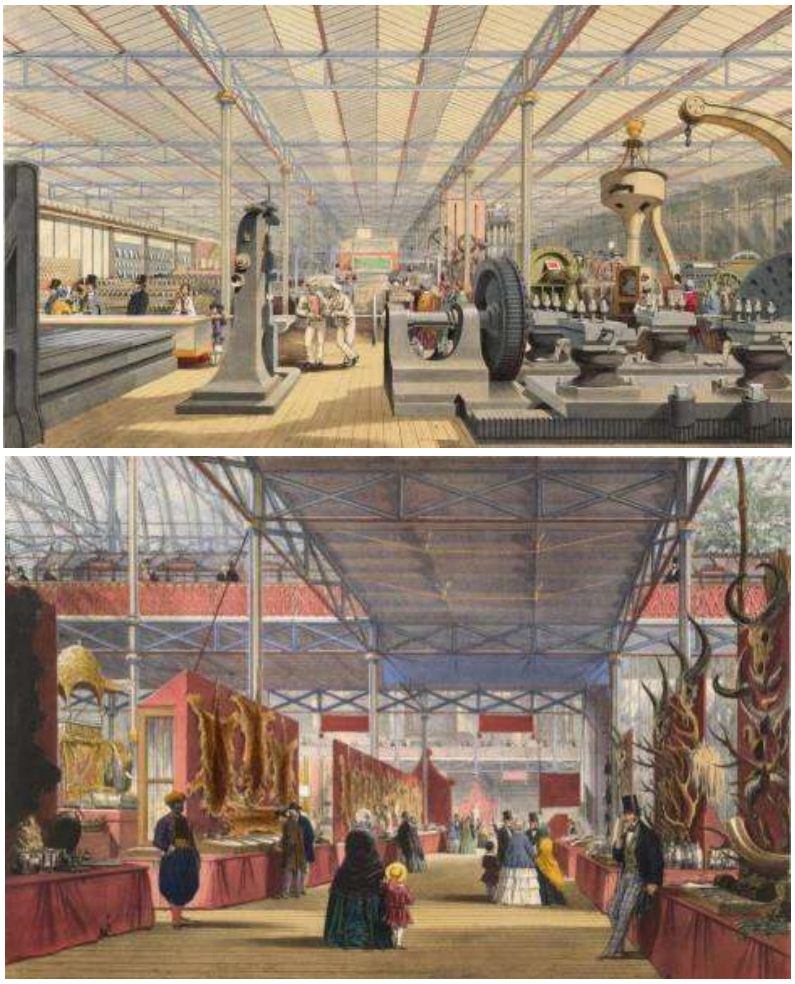
서 다양한 품목과 종류의 사물들이 진열된 무대였다. 박람회장은 각국의 박람회 준비위원회의 심사를 거쳐 진열된 전시물로 채워졌다. 산업생산품과 발명품, 농작물 등 거의 모든 종류의 사물에서부터 심지어는 산 사람에 이르기까지 만물로 구성되었으며, 미술품도 각 국가와 단체의 수준을 보여주는 중요한 구성요소로 포함되었다. 한편으로는 대규모 구경거리이자 오락 시설이기도 했다. 덕분에 박람회장은 여러 계층의 사람들에게 전시 관람 경험을 제공했고 세계적으로 사회 전반에 지대한 영향을 미쳤다.[60]

문명과 문화 과시의 장이기도 했던 박람회의 진열공간과 품목의 구성에는 제국주의적 시각이 반영되었다.[61] [그림 2-23]을 보면 전시관의 한 쪽에서는 서구 문명을 상징하는 거대한 최신식 기계가 움직이고 있고, 다른 한쪽 편에는 비서구권 국가의 농업 및 광업 생산물이 진열되어 있다. 전시 품목은 농산물, 짚풀 바구니, 동물 가죽과 뿔 등 1차적 생산물이 주를 이루고, 이러한 전시품들은 시장의 판매대에 상품을 늘어놓듯이 진열되었다.엘리트문화와 대중문화를 나누어 전시하였는데, 발전된 문명을 보여주는 산업 생산품 등 서구 국가 전시관과 민속촌 전시와 이국적 풍물을 보여주는 비서구권 전시공간을 분리하여 구성하기도 했다.[62]

하며 개최되었다. 이전에도 국내 규모로 열리는 박람회는 존재하였는데, 프랑스의 경우 19세기초부터 산업과 장식미술관련 박람회를 활발하게 개최한 바 있다. 그러나 만국박람회는 보다 더 큰 규모의 관람객을 의식하고, 기술적 발전상과 인간의 진보에 대한 신념 그리고 각국의 경제적 문화적 수준을 펼쳐 보이는 초대형 볼거리를 제공한 것이었다. 만국박람회의 핵심적 목적은 대중을 계몽하는 것이었는데, 크게 두 가지의 목표로 나눌 수 있었다. 하나는 우수한 사물과 열등한 사물을 함께 보여줌으로써 사례교육을 통한 제품 제작의 수준 향상을 꾀하는 것이었다. 그리고 다른 하나는 소비의 대상이 될 수 있는 광범위한 사물을 제시하고, 욕망을 자극하고 소비문화를 교육시켜 대중들의 소비를 진작하려는 것이었다. 더 자세한 내용은 김미희, 권순관, 「만국박람회의 변천과정과 역할에 관한 연구」, 『한국과학예술포럼』 5, 한국과학예술융합학회, 2009, pp.83-91 참조.

60) 19세기 중반 이전까지는 산업화가 진행되었음에도 불구하고 노동자 계급과 부르주아 계급들은 여전히 소비를 많이 하지 않았다고 한다. 그런데 이때 개최된 런던 만국박람회는 당시 런던 인구의 3배가 넘는 600만명을 끌어들이며 흥행에 성공하였고, 영국과 해외 각지에서 다양한 계층의 많은 인파가 박람회를 관람하였다. 이는 곧 그만큼 엄청난 규모로 시장의 가능성이 열린 것과 같았다. 상품으로 채워진 박람회장은 거대한 진열장이자 시장이었다. 엄청난 물량공세로 인해 상품은 쓰임새나 가격과는 별개로 상품 자체가 갖는 매력을 인지시켰다. 서민부터 신흥부유층, 부르주아에 이르는 여러 계층의 다양한 사람들이 소비자라는 하나의 집단으로 태어나는 순간이었다. 더 자세한 내용은 설혜심, 앞의 책, 2017, pp.317-323 참조.

61) 김미희, 권순관, 앞의 글, p.87.



[그림 2-23] 기계전시관과 식민지제품관, 『디킨슨의 1851년 런던 만국박람회 종합도판』(*Dickinson's Comprehensive Pictures of the Great Exhibition of 1851)*, Dickinson, Brothers, Her Majesty's Publishers, 1852

그 가운데 장식미술품은 박람회 전시장에서 주목의 대상이 되었다. 장식미술품이 출품 국가의 생활문화와 생산기술의 수준을 대표하는 중요한 주제로 다루어졌기 때문이다. 대부분 각 국가와 지역을 대표하는 잘 만든 제품을 선별하여 전시하였지만, 한편으로 나쁜 물건의 사례도 전시장에 등장하여 당시 비평가들의 비난을 받기도 하였다. 이 경우 문제가 된 것은 기계였다. 기계의 활용이 디자인의 질 저하를 가져왔다는 믿음이 바로 만국박람회의 동인이 되기도 하였다. 열등한 사례로 취급된 것은 흥미롭게도 당시 기능이 완전하지 못했던 기계로 제작해 만듦새가 조악한 영국 등 국

62) 김영나, 「'박람회'라는 전시공간 - 1893년 시카고 만국박람회와 조선관 전시」, 『서양미술사학회논문집』 13, 서양미술사학회, 2000, pp.77-79.

가의 제품들이었고, 우수한 물건으로 제시되어 비교된 대상은 수공으로 제작한 공예품이었다. 1851년 대영박람회에서는 인도 및 동양의 수공 제품과 영국의 기계생산제품을 함께 진열해서 수공품이 가진 간결함과 우수성을 보여주려고 했다.

공예품을 포함한 장식미술품은 만국박람회를 통해 실용적 기능 외에도 교육적 사물로서 새로운 역할을 수행하게 되는 전환점을 맞이하였다. 이후 유럽 및 미국 전역의 박물관 전시장에 진열되어 대중들에게 교육적 선례로 제시되거나, 장식미술 분야 작가협회 결성과 전시 활동을 이끌어 내기도 하였다.[63]

2.3.1. 판매대형 진열

박람회장의 진열 형태는 사물 그 자체를 통해 교육하는 사물 교육을 목표로 한다는 점에서 공공박물관과 목적을 공유하였고 심사를 통해 선별된 사물을 전시하였지만, 기본적으로 팔기 위한 모든 우수한 사물을 대상으로 한다는 점에서 상점의 진열과도 공통분모가 있었다. 이처럼 진열의 대상과 그 의도가 복합적이었기 때문에 사물을 진열하는 방식 또한 박물관에서 활용되던 진열장 진열 방식과 상업적 진열 방식 등이 동시에 활용되었다고 볼 수 있다.

운송 수단이나 기계류 등 큰 규모의 전시품을 제외하고, 대부분의 전시품은 근대적 상점의 진열 형식을 기반으로 진열되었다. 평면 혹은 적층식 판매대에 물건을 올려놓거나 부분적으로 쇼윈도를 꾸며놓은 모습이 삽화와 사진으로 기록되어 있다. 근대적 상점의 진열과는 조명 효과와 공간 구획이 달랐는데, 만국박람회는 거대한 건물 내부를 철골구조와 천막을 통해 임시로 공간을 나누고 자연광을 활용하는 형태로 건축되었기 때문이다. 상점의 진열대처럼 화려한 빛으로 사물을 포장하지 않고도 박람회의 대규모 공간 자체가 갖는 스펙터클 효과로 인해 관람객의 주목을 받을 수 있었다.

박람회장의 곳곳에서 상품을 진열장 안에 진열하거나 혹은 판매대 위에 펼쳐두는 진열 형식을 사용하였다. 이러한 진열을 '판매대형 전시 형식'으로 규정하고자 한다. 박람회장의 판매대형 진열은 적층식 구조의 진

63) 만국박람회 공예 전시에 대한 서술과 각주의 일부분은 선행논문을 재인용 하였음을 밝힌다. 이소현, 「서구 근대기 전시제도와 공예에 대한 인식의 변화 연구」, 『기초조형학연구』 17(4), 한국기초조형학회, 2016, pp.330-336.

열대를 활용하고 그 뒤에 배경 역할을 하는 벽구조물을 세워 전시물을 채워 넣듯이 나열하는 방식이 주를 이루었다. 전시물 각각의 개별성보다는 군집으로서의 시각적 효과를 노려 다량의 전시물로 풍성하게 채워진 전시관의 진열 형태를 [그림 2-24]에서 확인할 수 있다. 사물을 적층식으로 조밀하게 배열하는 배치법은 대규모 공간에서 각국의 문물을 과시하듯 선보이는 만국박람회의 목적에 부합하는 진열 방식이었다고 볼 수 있다. 이러한 방식은 전시물의 다양성을 강조하는 대신에 전시물 각각의 형태 등 특성을 부각시키기는 어려웠다. [그림 2-25] 대규모 공간에 엄청난 규모의 가지각색의 전시품을 배열하였기 때문에 전체적으로 풍성하고 다양하다는 인상을 줄 수 있었다. 진열된 개별 전시품이 돋보이기 위해서는 간격을 두고 진열해야 하지만, 그렇게 전시품 한 점의 가치를 온전히 표현하기 위해 신경을 쓰는 대신 물량공세라고 할 수 있을 정도로 대량의 전시품으로 판매대를 채우는 데에 목적을 둔 것으로 보인다.

[그림 2-24] 인도전시관의 판매대형 진열, *Dickinson's Comprehensive Pictures of the Great Exhibition of 1851*, Dickinson, Brothers, Her Majesty's Publishers, 1852

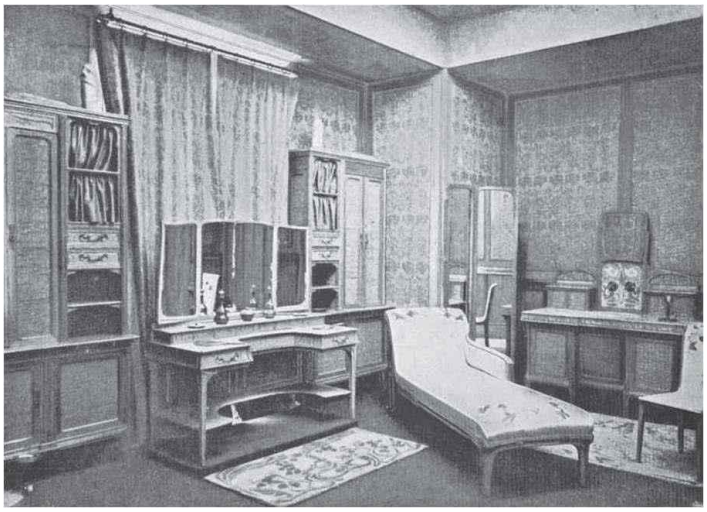
[그림 2-25] 미국 필라델피아 100주년 박람회(The Centennial International Exhibition of 1876)의 일본관, 출처: 필라델피아공립도서관(Free Library of Philadelphia)

2.3.2. 생활공간형 진열

만국박람회장에서는 또 다른 새로운 진열 형식이 시도되었다. 공예품을 비롯한 실내장식품 등을 전시하는 데에 사용된 방식으로, 전시품이 실제 공간에 적용된 모습을 전달하여 관람객들의 이해와 감상을 돕기 위해 개발된 것으로 추정할 수 있다. 대개 응접실 등 생활공간을 연상케 하는 가상의 실내공간을 만들고, 그 공간에 필요한 실내장식과 벽지, 가구, 기물 등을 모두 전시품으로 꾸미는 방식으로 구성되었다. 전시품 하나하나를 관람하기보다는 구색이 맞는 전시품이 모인 전체의 이미지가 더 중요한 형태의 진열 방식으로, 실제 일상 속에서 조화를 이루는지가 중요한 장식미술을 전시하기에 적합한 방법이었다. 디자이너의 연출에 따라 사물을 모으고 배열하여 전시 공간을 완성하거나 각 분야의 제작자들이 그룹을 구성하여 협업한 결과물을 진열하여 연출하였다. [그림 2-26] [그림 2-27]

이러한 전시 방식을 '생활공간형 진열'이라고 정의하고자 한다. 생활공간형 진열은 이후 장식미술분야의 작가협회에서 개최한 협회전시와 백화점의 기획전시장 등에서도 즐겨 활용되었다. 전시품의 본질적 측면과 맥락을 가장 잘 표현해줄 수 있는 진열 형식의 하나였기 때문이다. 특히 공예품을 전시하기 위한 전시 형식이 구축되는 과정에서 1900년 전후로 중요한 진열 방식으로 등장하며 적지 않은 비중을 차지하였다.

[그림 2-26] 인도전시관의 생활공간형 진열, *Dickinson's Comprehensive Pictures of the Great Exhibition of 1851*, 1854, 출처: 영국도서관



[그림 2-27] 1902년 토리노 만국박람회에 전시된 조르주 드 푀레(George de Feure)의 내실(Lady's boudoir), Vittorio Pica, *L'arte Decorativa all'Esposizione di torino del 1902*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1903

2.4. 전시 효과의 차용: 백화점의 진열

박람회를 이어 새로운 근대 소비공간이자 진열공간인 백화점이 등장하였다. 백화점은 만국박람회 규모와 종합적인 전시구성과 진열 방식 등의 직접적인 영향을 받아 이를 벤치마킹하여 만들어진 종합상점이다. 만국박람회는 최초의 대규모 전시이자 근대 문명과 산업의 발전을 대중들에게 전파하는 공간이었고, 그 이전에는 그에 필적할 만한 상업 전시공간을 찾

아보기 힘들었다. 박람회라는 전시공간의 물리적 특성, 즉 거대한 철골구조의 건물과 부스 형태의 상점을 나열한 공간 특성은 근대적인 도시문화와 산업을 상징하는 고유의 형식이 되었다. 박람회 공간의 특성과 상징성 그리고 만국박람회에서 많은 관람객들이 느낀 물질 문명과 소비문화의 가능성은 백화점이라는 근대기 대형 상점의 탄생과 발전에 직접적인 자극제가 되었다.

1887년 봉 마르쉐(Le Bon Marche)라는 신유행품점이 프랑스 파리 중심가에 거대한 건물을 새로 짓고 재개점하면서 최초의 백화점이 문을 열게 되었다. 유리철골구조의 건물로 리모델링을 계획하면서 설립자 부시코(Aristide boucicaut)는 만국박람회의 환경과 그곳에서의 경험을 그대로 재현해 상설박람회와 같은 상점을 개점하고자 했던 것이다.[64]

백화점이야말로, 상품의 진열 형식을 영업전략에서의 가장 핵심으로 취급한 공간이 아닐 수 없었다. 과거의 상점보다 사물의 진열을 적극적으로 활용하는 근대적 상점의 전략을 바탕으로 박람회의 전시 효과를 차용하였기 때문이다.[65] 백화점 실내의 물리적 측면에서 발견되는 특징은 밝고 큰 쇼윈도, 건물 내부의 널찍한 공간과 조명 그리고 선반 등에 잘 분류되어 진열된 상품 등으로 신유행품점이나 아케이드의 진열 특징과 크게 다르지 않았다. 그렇지만, 봉 마르셰는 상점 자체가 사람들 눈에 띄게 만드는 것을 핵심적인 홍보 전략으로 내세웠고 이를 위해 만국박람회장과 같은 스펙터클, 즉 공간 자체를 거대한 볼거리로 만들었다.[66] 백화점에서는 상품이 얼마나 고객의 시선을 끌도록 진열되었는지가 곧 호객과 판매로 이어졌다. 상품이 백화점 내부에 풍성하게 쌓여있거나 펼쳐져 있는 풍경을 보는 것 자체가 방문자의 새로운 욕망을 이끌어내는 자극제가 되었다.[67] 그것을 전면에 내세운 것이 바로 백화점의 쇼윈도였다. 쇼윈도의 상품 진열은 고객에게 압도적인 첫 인상을 심어주는 역할을 했고 마케팅 전

---

64) 백화점은 전례에 없는 스펙터클한 상업공간이자 대중이 보다 높은 계급을 동경하는 욕망을 일부 실현할 수 있는 공간으로서의 역할을 수행하였다. 그리고 백화점은 모든 상품이 한눈에 진열되어있었다는 점에서 과거의 상점과 크게 달랐다. 상품의 회전율도 빨라서 신제품이나 생산된 지 얼마 안 된 상품을 팔았고, 곧 다른 상점들도 백화점의 방식을 따르게 되며 근대기 소비문화를 주도하게 되었다. 설혜심, 앞의 책, 2017, p.331.

65) 가시마 시게루, 장석봉 역, 앞의 책, pp.65-68.

66) 최향란, 「19세기 중엽 프랑스 백화점의 역사: 봉 마르세(Bon marché)를 중심으로」, 『프랑스사 연구』 16, 한국프랑스사학회, 2007, pp.54-55.

67) 설혜심, 앞의 책, 2017, p.339.

략 중에서 가장 중요한 위치를 차지하였다. 쇼윈도는 상품이 돋보이는 방향으로 다양한 진열 형식과 화려한 조명을 복합적으로 사용하였고 자주 교체되어 반복적인 자극을 주었다.

예를 들어, 봉 마르쉐에서는 린넨 상품 판매행사의 일환으로 전시회라고 명명한 '백색 전시회(Exposition de blanc)'를 열고 대대적으로 홍보하였다. 실내를 흰색 천으로 뒤덮고 가게 안의 상품 진열을 대형 전시회처럼 연출하는 등, 박람회에서 영감을 받은 진열 방식과 전시효과를 구현하였다. 또한 매장 한켠에 도서관을 마련하여 고객 휴게실 및 대합실이자 작가의 작품을 전시하는 갤러리로 운영하는 등 전시를 위한 공간을 별도로 마련하기도 하였다. 백화점에서는 전시를 고상한 실내장식품이나 고급 상품을 선보일 수 있는 기회로 삼았다.[68]

미국 워너메이커스 백화점의 설립자인 존 워너메이커(John Wanamaker)는 진열의 중요성에 대하여 언급하며 박물관의 진열 방식과 다르게 상품을 보다 매력적으로 보여주기 위한 진열 방식을 새로이 개발해야 한다고 역설하였다.[69] 이처럼 진열을 개발하고 전시문화를 매장 전반에 적용하는 홍보 및 영업 전략은 오늘날 대다수의 백화점에서 여전히 지속되고 있다.

근대기에 진열 및 전시는 시각적 즐거움을 주는 호객 행위이자 한편으로는 교육적 성격을 띠는 방향으로 발전했다. 공공을 대상으로 특정한 의도를 가지고 사물을 선별하여 진열함으로써 교육적 효과를 노린 최초의 '전시'라고 할 수 있는 진열 형식이 등장하기도 하였다. 당시 대표적인 전시는 박물관과 만국박람회에서 열렸으며 진열 형식과 공간은 점차 다변화된 형태로 발전하였다. 박물관 전시장에는 크고 작은 진열장이 등장하여 전시 풍경의 중심을 이루었다. 문명의 발전을 선전하는 대규모 전시장이었던 만국박람회장에서는 전시품의 다양한 형태와 기능에 따라 여러 진열 형식이 복합적으로 사용되었고, 생활공간형 진열이라는 공예품에 적합한 전시 방식이 시도되기도 하였다. 백화점에서는 판매대와 쇼윈도를 활용하여 구매 대상으로서의 상품을 부각시키는 진열을 보여주고 별도의 공간에

68) 최향란, 위의 글, p.53.; 가시마 시게루, 장석봉 역, 앞의 책, p.125.
69) Neil Harris, "Museums, Merchandising, and Popular Taste: The Struggle for Influence," in Ian M.G. Quimby, ed., *Material Culture and the Study of American Life,* New York: W.W.Norton, 1978, p.152. 설혜심, 앞의 책, 2017, p.333에서 재인용.

서 전시회를 열어 고급 상품을 특별히 선보이는 방식으로 판매를 촉진하기도 하였다. 대중들은 다양한 공간에 진열된 사물을 보는 관람 행위를 즐기고 전시제도의 영향력을 인식하기 시작했다.

제 2 절 공예 전시의 시작과 형식 구축

1. 공예 전시의 등장

1.1. 공예협회 전시

만국박람회는 장식미술의 중요성을 부각시키는 등 장식미술 분야의 발전에 큰 역할을 하였다. 일부 장식미술품 특히 수공예품은 산업적 진보와 기술이 지향해야 하는 방향성을 보여주는 일종의 도구로서 진열되었고 관람객들의 이목을 끌 수 있었다. 유럽을 중심으로 서구 각 지역에서 만국박람회 사업이 적지 않은 성과를 거두면서 19세기 후반 이후로 장식미술 분야의 전시활동이 점차 확산되었다. 박람회에서 공예품과 장식미술 전시를 본 공예가와 디자이너 및 이론가들이 전시제도의 가능성에 주목하고, 전시 개최 등 조직적인 활동을 위한 협회를 결성하기 시작한 덕분이었다.[70)]

이러한 협회에서 개최한 회원 전시회는 공예 전시의 원형 중 하나다. 산업혁명 이후 수공예품 대신 저급한 양산제품이 보편화되는 상황에서 과거의 우수한 공예기술로 만든 물건에 대한 향수와 수요가 발생하였고, 19세기 후반에 이러한 분위기를 주도하였던 미술공예운동이 장식미술 분야에 크게 영향을 미쳤다. 당시 활동을 시작한 협회들은 대부분 각 지역에서 벌어졌던 미술공예운동과 밀접한 관계를 맺고 있었으며, 미술공예운동의 본거지인 영국, 장식미술 분야의 오랜 전통을 이어온 프랑스, 그리고 경제성장 궤도에 오른 미국 등에서 협회 전시가 활발하게 열렸다.

---

70) 공예협회 전시에 대한 서술과 각주의 일부분은 선행논문을 재인용 하였음을 밝힌다. 차문성, 앞의 책, pp.70-71. 이소현, 앞의 글, pp.332-334에서 재인용.

초기 단체 중에서 아트 워커스 길드(Art Woker's Guild)가 장식미술 및 공예 분야의 전시활동을 이끌었다. 영국 런던의 디자이너와 건축가들을 중심으로 1884년에 창립된 이 협회는 영국의 제도권 미술협회에 대항하는 입장에서 일종의 저항적 운동 방식으로 전시를 활용하였다. 회원들의 작품으로 전시를 하며 영국 내의 영향력을 높여가던 아트 워커스 길드는 과거의 길드 정신을 계승하는 동시에 회원들의 작품을 대중에게 더 많이 선보이는데 주력하였다.[71] 산업과 미술, 수공예 사이의 관계에 대한 논의가 활성화되고 미술공예운동 철학이 보급되면서 1888년에 창립한 미술공예전시협회(Arts and Crafts Exhibition Society)를 필두로 공예협회 전시가 본격닷ㄹ,허 개최되기 시작했다. 1888년 말 협회는 창립전을 개최하여 널리 호평을 받았고 이후 점차 영국 공예계의 중심이 되었다. 협회는 1902년 <토리노만국박람회>와 1904년 <루이지애나만국박람회> 그리고 1913년 <겐트만국박람회>에 참가하면서 세계적으로 알려졌다.[72]

뒤이어 프랑스에서도 1901년에 장식미술가협회(Societé des artistes décorateurs)가 결성되었다. 이 협회는 1900년 <파리만국박람회>를 계기로 가구, 인테리어 등 공예 관련 분야 작가들이 만든 단체로 1904년부터 <장식미술가협회전 (Salon des artistes décorateurs)>를 개최하여 높은 수준의 장인기술을 보여주었다. 협회의 활발한 활동은 프랑스 정부가 1925년에 파리에서 장식미술 분야 최초의 만국박람회를 개최하는 데 밑거름이 되었다.[73]

영국문화의 영향을 가장 많이 받았던 도시인 보스턴에서 1897년 미국 최초의 미술공예협회인 보스턴미술공예협회(The Society of Arts and Crafts of Boston(SACB))가 결성되어 창립전을 개최하였다.[74] 1912년부터는 협회는 보스턴미술관(Museum of Fine Arts, Boston)에서 연례 회원전 <보스턴미술공예협회 미술공예전(Arts and Crafts Exhibition of

---

71) 미술공예운동을 주도한 윌리엄 모리스는 협회의 창립멤버는 아니었으나 1892년 협회의 마스터로 관여한 바 있다. https://www.artworkersguild.org/about-us/history/ (최종접속일 2022.5.31.)

72) Karen Livingstone, "Origins and Development", International Arts and Crafts, V&A Publications, 2005, pp.52-59. 이소현, 앞의 글, p.333에서 재인용.

73) Jared Goss, "French Art Deco", The Metropolitan Museum of Art, 2010, https://www.metmuseum.org/toah/hd/frdc/hd_frdc.htm (최종접속일 2022.5.31.) 이소현, 앞의 글, p.333에서 재인용.

74) Henry Lewis Johnson, "Exhibition of the Society of Arts and Crafts, Boston, Massachusetts", Brush and Pencil, Vol.4, No.3, 1899, p.165.

SACB)>를 개최하였다. 이 전시는 회원의 높은 작품 수준을 보여주는 중요한 전시로서, 공예가를 독려하였을 뿐 아니라 공예가와 구매자를 한 곳에 모으는 계기가 되기도 했다.[75]

이들 공예 협회전은 박람회 전시와 유사하면서도 다른 진열 형식을 구축하였다. 대다수의 협회전에서는 일상적인 사물이자 판매 대상인 공예품을 전시한다는 전제 아래, 판매대형 진열 방식을 사용하였다. 진열대와 선반 등에 유사한 재질을 가진 공예품을 모아 배치하는 형태가 주를 이루었다. 특기할 점은 박람회의 공예 전시가 전시물을 빽빽히 나열하여 다양성과 규모를 강조했던 것에 비하여, 협회전에서는 모든 출품작을 공평하게 펼쳐놓는 데에 집중한 것으로 보인다는 점이다. 협회전은 회원들 간의 교류와 결속을 확인하며 협회를 지속하기 위한 행사이기도 했기 때문에, 회원 모두에게 공평한 전시의 기회를 제공하는 데에 기본 목적이 있었다.[76]

금속공예품에 한해 진열장을 활용하기도 했지만, 대부분 판매대에 가까운 노출형 진열대를 사용했고, 벽 쪽으로는 선반을 설치하여 최대한 많은 작품이 고르게 보이도록 의도한 것으로 보인다. 특정한 분류의 기준이 적용되었다기보다는 벽에 직접 거는 작품까지 모든 출품작가의 작품이 동일한 영역을 차지할 수 있도록 배열되어 있다. [그림 2-28] [그림 2-29] [그림 2-30]

[그림 2-28] 1910 제4회 <미술공예연례전(Annual Arts and Crafts Exhibition)>, 내셔널 아트 클럽(the National Arts Club), 출처: 미국시각예술아카이브(Archives of American art)

75) F. S. Lamb, “An Exhibition of Arts and Crafts: Held in the Museum of Fine Arts, Boston”, *Art and Progress*, Vol.4, No.9, 1913, pp.1021-1022. 이소현, 앞의 글, p.334에서 재인용.
76) 이소현, 앞의 글, p.334.

[그림 2-29] 1912 제6회 <미술공예연례전>, 내셔널 아트 클럽,
출처: 미국시각예술아카이브

[그림 2-30] 1932 제1회 <전미도자공예전(Ceramic National Exhibition)>,
출처: 에버슨미술관(Everson Museum of Art)

장식미술 및 공예협회의 전시는 당시 공예 분야에서 작품을 발표할 수 있는 중요한 무대이자 공예가와 디자이너, 장인 사이의 교류와 협력의 장이 되었다. 무엇보다도 박람회에서 대중들이 공예품에 대해 갖게 된 관심을 지속시켰고 각지의 박물관들이 장식미술과 공예를 전시의 주제로 주목하게 만드는 역할을 하였다.

1.2. 박물관 공예 전시

만국박람회는 산업과 과학, 미술에 이르는 방대한 전시품을 통해 관람자들을 계몽할 수 있는 교육 공간으로서 역할을 수행했다. 때문에 대중 교육 효과가 있다고 판단되는 전시품은 경우에 따라 박물관의 컬렉션으로

소장되거나 새로운 박물관 건립을 유도하기도 하였다. 박람회와 연계해 박물관을 설립하는 경향은 런던 만국박람회 이후 영국에서부터 시작되었다.

공예·디자인 박물관의 원류로 알려진 사우스켄싱턴박물관은 런던 만국박람회의 연장선상에서 다양한 종류의 제품을 전시하여 본격적으로 대중의 소비와 생활문화 교육을 중요한 목표로 삼는 박물관으로 기획·설립되었다. 박람회에서 좋은 물건으로 평가된 것과 그렇지 않은 물건이 함께 진열되어, 박물관 관람객에게 사물을 보는 안목을 길러주는 것이 이 박물관의 설립목표였다.[77] 이러한 목표를 위해 박물관은 국제적인 공예품 전시와 교육프로그램을 열어 수공예품과 산업제품의 높은 품질과 만듦새를 널리 알리고자 하였다.[78]

1870년대 이후 미국에서는 뉴욕에 설립된 메트로폴리탄미술관(The Metropolitan Museum of Art)을 위시하여, 보스턴미술관(Museum of Fine Arts, Boston), 시카고미술관(Art Institute of Chicago) 등 사우스켄싱턴박물관에서 영향을 받은 대형 박물관·미술관이 각지에 개관되었다.[79] 이들 기관의 소장품은 대부분 미국의 부유한 사업가와 금융가들이 유럽의 유물과 미술품을 기증하여 마련되었는데, 이들의 기부행위는 엘리트주의와 민족주의의 관점에서 이해할 수 있다. 자신들의 문화적 원형으로 인식하는 유럽 고급문화를 소개해 외국인 이민자와 노동계급을 포함한 시민의 도덕적·사회적 의식을 높이고, 좋은 상품에 대한 취향을 가르쳐 보다 교양있는 미국 국민으로서 통합된 공동체를 형성하길 바란 것이었다.[80] 미술관 운영자와 컬렉션 기부자의 입장에서 볼 때, 고급문화를 대변해 줄 수 있는 공예품은 이러한 취지에 적합한 전시 대상이었다.[81] 특히 메트로

---

77) 전시품을 모아 1852년 박물관의 형태를 갖추기 시작한 이듬해에 왕립예술학교(Royal College of Art)의 소장품을 컬렉션에 추가하였고, 1857년에 사우스켄싱턴박물관(South Kensington Museum, 1899년에 빅토리아 알버트 박물관(Victoria and Albert Museum으로 개칭)이라는 명칭으로 박물관을 개관하였다. 박물관은 수준 높은 공예품과 인도 등 식민지에서 제조한 제품, 도서와 사진 등을 수십만 점 소장하였으며, 미술전공생들을 상대로 공모전과 강의를 진행하였다. 이에 대한 자세한 내용은 다음을 참고. 구미 쿠니타케(久米邦武), 방광석 역, 『특명전권대사 구미회람실기特命全權大使 米歐回覽實記 2: 영국』, 소명출판, 2011, pp.87-89.

78) 김형숙, 앞의 책, 2001, p.21. 박물관 공예 전시에 대한 서술과 각주의 일부분은 선행논문인 이소현, 앞의 글, pp.335-336.에서 재인용하였음을 밝힌다.

79) 캐롤 던컨, 김용규 역, 앞의 책, 2015, pp.107-108.

80) 위의 책, pp.114-121. 이소현, 앞의 글, p.335에서 재인용.

81) 위의 책, pp.140-141. 이소현, 앞의 글, p.336에서 재인용.

폴리탄미술관은 1874년에 레이스 및 자수공예품과 유리공예품 컬렉션 전시를 여는 등, 개관 초기부터 다수의 공예 전시를 개최한 바 있다.[82] 박물관에 전시된 텍스타일과 도자기, 금속세공품과 유리공예품 등은 제작자들의 기술과 제품 품질 향상을 위한 본보기인 동시에 대중들에게 좋은 취향의 기준으로서 제시되었다.

박물관이 공예품 전시에 많이 활용한 진열 방식은 진열장형이었다. 박물관 전시장에서 공예품은 박람회 성과의 일환으로 전시된 경우가 많았기 때문에, 잘 만들어진 물건이자 높은 기술 수준을 보여주는 본보기 상품으로 인식되었다. 사우스켄싱턴박물관의 전시실 전경에서 진열장 활용을 확인할 수 있는데, 우수한 사물을 제작하고 소비하는 문화를 교육하기 위한 이 박물관의 건립 및 운영 목적에 적합한 진열 방식이었다고 볼 수 있다.[83] [그림 2-31] 박물관 내의 크기가 큰 것을 제외한 거의 대부분의 전시품은 유리로 된 진열장과 진열대 안에 놓였다. 공예품도 진열장 안에 진열되었다. 공예품을 유리 한 겹으로 덧씌움으로써, 보존해야 할 대상이자 시각적으로 집중을 받는 감상의 대상으로 인식될 수 있었다.

[그림 2-31] 19세기 빅토리아앨버트박물관(Victoria and Albert Museum)의 전시실 풍경, 출처: 빅토리아앨버트박물관

82) http://libmma.org/portal/museum-archives/ (최종접속일 2022.6.8.)
83) 왕립예술협회에서는 박람회에서 거둔 수익금 약 15만 파운드를 사우스켄싱턴 지역의 부지 구입과 건물 신축에 투자하여 장식미술, 과학 분야의 학교와 박물관 설립 계획을 세웠다. 1851년 런던 만국박람회에 전시된 영국산 제품의 일부가 조악한 기술과 장식요소로 인해 내부적으로 혹평을 받았고, 이를 개선하기 위한 좋은 물건과 나쁜 물건을 함께 진열하여 대중들을 계몽하는 교육 목적의 박물관 설립을 이끌어냈다. 차문성, 앞의 책, 2008, pp.66-69, 70-71, 86-88 참조.

2. 20세기 전반 공예 전시의 진열 형식

2.1. 진열장 유형

2.1.1. 전시물 보호와 통제를 위한 진열

20세기 초반까지만 해도 박물관 전시 공간 내 대다수 사물은 비슷한 모습으로 진열되었다. 박물관에 걸린 역사적인 회화는 장식적 액자틀로 감싸 벽에 걸리고, 도자기와 같은 입체물은 유리로 된 장 안에 진열되었다. 이는 어떠한 구조를 더해 전시물을 보호하거나 장식하는 방식이었다. 진열 도구는 모두 실내 공간 분위기나 장식적 요소와 조화를 이루는 방향으로 만들어진 것이었다. 이를 통해 전시 공간 내에 설치된 전시물의 역사적·예술적 가치를 제고할 수 있고 뜻하지 않은 분실이나 물리적 손상으로부터 피해를 최소화할 수 있었다. 때문에 보존 가치가 우선시 되는 박물관의 소장품을 전시하는 데에 가장 보편적으로 적용되었다.

전시물을 보호하기 위한 장을 사용하며 형성된 방식인 '진열장형 진열'을 공예 전시의 첫 번째 진열 형식으로 꼽을 수 있다. 이 형식에 주로 사용된 도구는 진열장 또는 진열대였다. 공예품은 그림이나 조각에 비하여 상대적으로 크기가 작은 입체물이 대다수이고 섬세한 세부를 가진 경우가 많아 물성을 잘 이해하지 못하고 만졌을 때 손상의 위험이 크다. 표면 세척 등 일상적인 관리를 요하는 금속공예품은 특히 고가의 재료로 만들어져서 도난의 위험이 클 뿐 아니라 전시장에 진열되는 기간 동안 공기 중에 노출되거나 손이 닿았을 때 발생하는 표면 변색 등을 관리하기가 어렵다. 그런 경우에 전시 기간동안 공기 노출을 줄이고 온습도를 안정적으로 유지할 수 있는 진열장 내에 넣어두는 것이 최선이었다. 그렇기때문에 진열장형 진열 방식은 공예품을 보다 안전하게 관람할 수 있도록 보호하면서 가장 보기 좋은 상태를 최대한 유지할 수 있는 최적화된 진열 방식이었다.

2.1.2. 박물로서의 공예 제시

공예품의 특성을 손상 없이 보존하기 위한 진열장형 진열 방식은 공예품의 의미를 다르게 만드는 결과를 낳았다. 진열장 자체의 형태나 배치는 전시 공간과 조화를 이루도록 설계 및 제작되었으나 그 안에 담긴 공예품

은 생활 사물이라기보다 보존 가치가 있는 사물이자 관람자에게 귀감이 되는 박물(博物)로 보이게 되었다. 결과적으로는 공예품의 일상적 측면이 탈락하고 귀한 물건으로 인식되는 기제가 되었다.

관람자에게 좋은 사물을 제시하여 좋은 사물을 알아보는 안목과 취향을 가르치고자 했던 박물관은 적극적으로 다양한 공예 전시를 개최하였다. 문화적 원형으로 간주되었던 유럽의 우수한 공예품을 보여주는 전시부터 당대의 산업미술과 공예의 현황을 대표하는 제품들을 선별하여 진열한 각종 연례 전시들이 박물관에서 열렸다. 20세기 초반 각지의 박물관 전시 장면에서 우수한 취향과 만듦새를 교육하는 본보기로서 공예품이 놓인 진열장을 다수 확인할 수 있다.[84] 시카고 미술관은 영국 웨지우드 도자기와 독일의 현대공예품 등을 제조업에 참고가 될 수 있는 잘 만든 사물을 전시하였고, 메트로폴리탄미술관의 경우 <미국산업미술전(The Exhibition of American Industrial Art)>이라는 연례 전시를 통해 우수한 생산품을 선보였는데, 공예품도 전시품목에 포함시켰다.[85] [그림 2-32] [그림 2-33]

[그림 2-32] 1912 <옛 웨지우드전(Old Wedgwood)>,
출처: 시카고 미술관(Art Institute of Chicago)

84) 캐롤 던컨, 김용규 역, 앞의 책, 2015, pp.68-71. 이소현, 앞의 글, pp.335-336에서 재인용.

85) 시카고 미술관 아카이브(The Art Institute of Chicago Archives)과 메트로폴리탄 미술관 아카이브(Metropolitan Museum of Art Images, The Metropolitan Museum of Art)의 장식미술 및 공예, 디자인 관련 전시의 전시장 사진을 참고하였다. (https://www.artic.edu/exhibitions/history?year=1900; https://libmma.contentdm.oclc.org/digital/collection/p16028coll14)

[그림 2-33] 1922 <제6회 미국산업미술전(The Sixth Exhibition of American Industrial Art)>,
출처: 메트로폴리탄미술관(The Metropolitan Museum of Art)

동시대 현대도자공예로 구성된 대규모 순회 전시의 경우에도 진열장을 사용하였다. 박물관 유물을 전시하는데 주로 사용되던 진열 방식이 당대 작가들의 공예작품을 전시하는 데에도 활용된 것이다. [그림 2-34] 1961년 현대장신구 전시는 진열장을 전시 디자인의 핵심적인 구조물로서 적극적으로 활용한 사례를 보여주었다. [그림 2-35]와 같이 전시 공간과 조화를 이루도록 특별히 디자인한 진열장을 배치하며 장신구의 안전한 보존과 관리를 도모하고, 전반적으로 어둡게 만든 공간에 진열장 내의 장신구만을 부각시키는 부분 조명을 설치함으로써 시각적인 주목 효과를 구현하였다. 진열장은 1차적으로 전시된 장신구를 보호하기 위한 장치로서의 역할을 안정적으로 수행했다. 그렇지만 유리를 씌운 진열 방식은 장신구와 관람자 간의 거리감을 조성하는 방법이기 때문에 작고 섬세한 형태의 장신구의 질감과 세부 등의 특성까지 충분히 감상하기는 쉽지 않다.

[그림 2-34] 1936 제5회 <전미도자공예전>, 뉴멕시코박물관(Museum of New Mexico), 출처: 에버슨 미술관(Everson Museum of Art)

[그림 2-35] 1961 <국제현대장신구 1890-1961전(The International Exhibition of Modern Jewellery 1890-1961)>, 출처: 영국금속공예협회(The Goldsmiths' Company)

2.2. 판매대 유형

2.2.1. 관람자 친화적 진열

공예 전시의 두 번째 진열 방식으로 '판매대형 진열'이라는 형식을 규정해볼 수 있다. 길거리의 가판대에서부터 상점의 쇼윈도 등 상업공간에서 일반적으로 쓰이는 물건 배치 방법을 뜻하는데, 평평하거나 혹은 층계형 구조의 판매대에 사물을 빼곡히 혹은 여유 있게 배열하는 것이다. 상품은 일부를 제외하고는 구매 의사가 있는 소비자가 직접 눈과 손으로 확인하

는 대상이므로, 진열 시에 진열장과 같은 보호막을 필요로 하지 않는다. 대신 상품 사이 간격이나 배열 순서 등을 세심하게 조율하는 진열기법이 요구된다.

공예품 전시장을 구성할 때 이러한 원리를 적용하면 전시품의 외형과 표면을 더 자세히 관찰할 수 있어 진열장 안에 두었을 때보다 공예품의 특징을 온전히 보여줄 수 있고 일상적 사물로서의 공예품을 관람자들이 보다 친숙한 태도로 감상하게 된다. 박물관 진열장의 유리가 관람자와 전시물 사이의 거리를 형성해 전시물을 보호하면서 공예품의 일상적 측면을 희석시키고 감상의 대상으로서의 의미를 부여한 반면에, 판매대형 진열 방식은 생활 속에서 접하는 상품, 사물과 같이 공예품을 취급하여 공예품의 일상적인 특성을 유지하도록 만들었다. 그리고 그 방식이 박람회의 공예 전시와 협회전시 등에 적극적으로 활용되면서 미적인 감상물보다는 구입하고 싶은 매력적인 상품으로 공예품을 바라보는 시각을 유도하였다.

2.2.2. 우수한 상품으로서의 공예 제시

잘 만들어진 공예품이 모더니즘 생활문화를 효과적으로 보급해줄 수 있는 매개체라는 인식은 사실 MoMA를 위시한 여러 박물관과 미술관에서 본격적으로 발전시킨 것이었다. 대중들에게 현대 생활에 잘 맞는 좋은 물건을 소개하는 것이 20세기 초반 대다수 박물관의 활동 목표였기 때문에, 이들 박물관에서는 현대적 공간에 어울리는 산업제품과 수공예품을 선별하고 그것을 적극적으로 진열하려고 하였다. 여기서 공예품은 작가의 창작물이라기보다 판매하기 위한 일상품에 가까운 것이었다.[86]

당시 공예품의 상품적 가치에 주목하여 관련 전시를 지속적으로 개최한 미술관은 MoMA였다. 1939년과 42년, 43년으로 이어진 <유용한 사물(Useful Objects)>전 시리즈로 시작하여 1940년대 MoMA의 디자인 전시는 전국 순회전시로 이어지며 호평을 받았다. 이와 함께 연말에 개최되던 선물 전시, 유리공예품 및 텍스타일 전시 등, 50년대 후반까지 디자인 및 공예 전시가 성황리에 개최되었다. 이 전시들의 성공을 지켜본 미국 내 각지의 박물관과 미술관도 일상적인 사물에 주목하기 시작하였다. 대표적으로 1946년 워커미술관(Walker Art Center)의 경우, 생활용품을 중점적으로 전시•판매하는 '일상미술관(Everyday Art Gallery)'를 개관하고 관련

86) 메리 앤 스타니제프스키, 김상규 역, 위의 책, pp.152-163.

저널을 발행하기 시작하였다. 같은 해와 그 이듬해에는 애크론미술관(Akron Art Institute)에서 <가정을 위한 유용한 사물(Useful Objects for the Home)>이라는 전시를 열기도 하였다.[87]

공예품을 전시한 MoMA 전시 풍경을 보면, 진열장과 보호 울타리 등을 사용하여 전시품을 보호하고 관람 거리를 두어 전시공간과 전시품의 권위를 전달하는 다른 전시와는 사뭇 다른 풍경을 보인다. 1940년에 개최된 <10달러 이하의 실용적 미국 디자인제품(Useful Objects of American Design under $10)>을 촬영한 [그림 2-36]에 드러난 전시실 모습은 상점에서 구매할 물건을 만져보는 일상적 쇼핑 풍경과 다르지 않아 보인다. 모든 진열대는 관람자의 눈이 편안하게 닿을 수 있는 높이로 설치되었고, 사진에 등장한 관람객 모두 진열된 전시품을 손으로 만지거나 들어올리고 있다. 미술작품의 자율적이고 독립적인 미학을 부각시키는 엄숙한 모더니즘 미술 전시장에서는 금지되는 행위인 전시물을 만지는 것이 공예품 전시장에서는 가능했다. 오히려 공예품의 경우 가까이 들여다보고 만져볼 수 있도록 진열하여 공예품 자체의 특성을 잘 드러낼 수 있었다.

[그림 2-36] 1940 <10달러 이하의 실용적 미국 디자인제품(Useful Objects of American Design under $10)>, 출처: 뉴욕현대미술관

87) 메리 앤 스타니제프스키, 김상규 역, 위의 책, p.165.

[그림 2-37] 1932 <게오르그 옌센-고급수입품전(Georg Jensen-Imported Luxuries Exhibition)>, 출처: 영국금속공예협회

[그림 2-38] 1949 <롭마이어 유리공예전(Lobmeyr Glass)>, 출처: 뉴욕현대미술관

또한 [그림 2-37], [그림 2-38]과 같이 실제 같이 쓰이는 공예품을 떨어뜨려 두지 않고 함께 배치하는 것이 상품으로서의 공예 진열 방식의 또 다른 특징이다. 이처럼 상품 진열 방식으로 공예품을 진열하고 경우에 따라 판매를 목적으로 전시한 것은 '복합형 공예 진열공간'의 등장과 발전으로 이어지기도 하였다. 복합형 공예 진열공간이란 공예품의 전시와 판매를 동시에 할 수 있도록 계획된 공간을 뜻한다. 오늘날 공예품 진열 공간으로 익숙한 박물관·미술관 상품점을 예로 들 수 있다. 미국 최초의 전국 규모 공예인 협회인 미국수공예협회(Handicraft Cooperative League of America, 1969년 미국공예협회(American Craft Council)로 개칭)는 창설 직후에 '아메리카 하우스(America House)'를 열고 협회 회원 및 신진 공예가의 작품을 전시하고 판매하는 상설 공간을 마련하였다. 이 곳에서는 진열장형과 판매대형 진열을 함께 사용하는 전략을 구사하여 두 진열기법

의 장점을 취하고자 하였다. [그림 2-39]에서 볼 수 있듯이, 진열장을 활용하여 진열품의 보존과 관리를 손쉽게 하고 테이블 형태의 판매대에는 공예품을 조화롭게 배치하여 상품성을 돋보이게 만들었다. 또한 워커미술관은 공예품 전시와 판매를 위한 '일상미술관'의 실내에 관람자로 하여금 생활공간에 놓인 모습과 사용하는 것을 상상해 볼 수 있도록 실제 가구를 활용하여 공예품을 진열해 두었다. 판매를 위한 진열대뿐 아니라 접시나 패브릭 등, 벽에 걸 수 있는 공예품을 효율적으로 배치하고 조명 장치를 마련한 것이 돋보였다.[88] [그림 2-40]

[그림 2-39] 1940년대 아메리카 하우스(America House),
출처: 미국공예협회(American Craft Council)

[그림 2-40] 1946년 일상미술관(Everyday Art Gallery),
워커미술관(Walker Art Center), 출처: 워커미술관

88) Hilde Reiss Ed., *Everyday Art Quaterly* No. 1, Minneapolis: Walker Art Center, 1946

복합형 공예 진열공간은 현대 생활공간에 어울리는 실용적 사물이자 잘 만든 사물로서의 공예품을 소개하는 데 기여하였다. 이 공간은 전시실과 상점의 장점을 조합한 것 같은 특성을 보인다. 일상적 분위기로 연출된 공간과 진열 도구를 통해 공예품이 조화롭게 배치될 수 있는 환경을 만들었고, 적절한 공간 여유를 두어 실제 집안을 꾸미듯이 개별 공예품이 돋보일 수 있도록 진열하였다. 복합형 공예 진열공간은 판매대 형식과 일상공간의 분위기 연출 방식을 종합한 현대 공예품 전시 및 판매 공간의 원형리하고 할 수 있는 진열 방식을 보여주었다.

2.3. 생활공간 유형

2.3.1. 일상을 연상시키는 진열

‘생활공간형 진열’ 방식도 공예품 전시에 자주 활용된 형식 중 하나이다. 생활공간형 진열은 진열하는 사물의 기능과 사용행위와 장소 등 사물의 배경을 적극적으로 표현하는 방식을 말한다. 말 그대로 공예품과 연관된 생활공간을 하나의 가상공간으로 재현해 전시 공간을 만들고, 기능적으로 적합한 자리에 공예품을 진열하는 형태이다. 가구는 탁자와 함께, 그릇과 매트는 테이블 위에 두는 것이다. 이는 만국박람회의 일부 전시관과 협회 전시에서 종종 사용하는 형식이었으며 또한 테이블세팅 전시회, 도시생활 전시회 등 건강한 생활문화를 알리기 위해 공공기관에서 마련한 여러 전시회에서도 활용되어 대중에게 친숙한 진열 방식이기도 했다.

가상의 일상 공간을 조성하고 공예품을 진열하게 되면 개별 공예품의 조형적 특성보다는 생활과 가까운 사물로서 공예품의 본질이 부각된다. 관람자는 자연스럽게 전시품을 각자의 생활 공간에 대입해보는 상상을 하도록 안내를 받게 된다. 이는 공예품의 속성을 잘 드러내는 전시기법인 동시에 전시품의 구매 심리를 자극하는 판매 전략이 되기도 하여 이후 다수의 공예 전시장에서 지속적으로 등장하는 진열 방식이 되었다. 뿐만 아니라, 생활문화와 관계가 있는 유물을 전시하는 박물관 전시나 리빙디자인 상점 등 상업적 진열에도 오늘날까지 널리 활용되고 있다.

2.3.2. 공예의 실용성 강조

1920년대 공예·디자인 전시장에서 이 진열 방식이 적용된 사례를 확인할 수 있다. 백화점 로드 앤 테일러스(Lord & Taylor's)는 <현대프랑스장식미술전(Exposition of Modern French Decorative Art)>라는 전시를 기획하여 유럽의 모더니즘 디자인 경향과 제품을 미국 소비자에게 소개하고자 하였다. 이 전시는 한 달여 기간 동안 30만 이상의 관람객을 끌어 모았으며 실제 집과 방을 꾸민 듯한 진열기법으로 화제가 되었다. 잡지 『굿 퍼니처(Good Furniture)』는 전시 리뷰를 실어 가정에 모던한 사물을 실제 들여놓는 것과 같은 명확한 시도를 보여주었다고 소개했다.[89] [그림 2-41]

[그림 2-41] 1928 <현대프랑스장식미술전(Exposition of Modern French Decorative Art)>, 로드 앤 테일러스(Lord & Taylor) 백화점, 출처: 미국의회도서관(Library of Congress)

1930년 프랑스 파리에서 개최된 장식미술가협회전시(Salon des Artistes Decorateurs)에서도 생활공간을 전시장 안으로 불러오는 시도를 하였다. 여러 영역의 공예가와 디자이너가 협업하여 각각 가상의 생활공간을 꾸민 결과가 도록에 기록되어 있고, 한 코너의 모습을 [그림 2-42]에서 확인할 수 있다. 일상을 연상하게 하는 환경에서 전시품의 실용성과 상품적 가치를 효과적으로 인식할 수 있고 가구와 기물 등 출품작품이 서로

89) https://www.cooperhewitt.org/2017/06/02/beautiful-objects-for-general-consumption-the-new-york-department-store-and-modern-design-in-the-1920s/ (최종접속일 2022.5.10.)

조화를 이루어 시각적으로도 높은 완성도를 보여주었다. 관람자에게 전시물의 가치뿐 아니라 미적 감상의 즐거움까지 제공하는 전시였다.

1951년 저그타운 포터리(Jugtown Pottery)라는 도예공방의 전시는 도자기가 실제 생활공간에 적용되면 어떤 모습일지 보여주는 방식을 택하였다. 전시장 공간의 대부분에서 판매대와 진열장을 활용하여 도자기를 진열하였다. 그 가운데 일상 속에서 도자기를 사용하는 순간을 포착하는 듯한 생활공간형 진열을 시도함으로써 전시된 공예품이 지닌 가치를 관람자가 보다 쉽게 다각적으로 이해할 수 있는 기회를 마련해주었다. [그림 2-43]

[그림 2-42] 1930 <장식미술가협회전(Salon des artistes décorateurs)>,
출처: 프랑스장식미술가협회
[그림 2-43] 1951 <저그타운 포터리(Jugtown Pottery)전>,
출처: 노스캐롤라이나주 아카이브센터(the Albert Barden Collection, State Archives of North Carolina)

1950년의 <굿 디자인(Good Design)> 등 MoMA의 공예·디자인 전시장에서도 절제된 모습의 생활공간형 진열을 확인할 수 있다. <굿 디자인> 전시는 우수한 디자인 제품의 전범이 될 만한 사례를 모아 보여주어 1950년대에 제조업과 유통업계뿐 아니라 대중의 호평을 이끌어 낸 전시였다. 공예품도 전시장 내에 가구·조명과 함께 생활공간의 구성요소로서 진열되었고, 대중과 언론에게 공예의 기능적 측면과 조형성은 물론 현대의 모던한 생활환경에 어울리는 사물로서의 위상을 전달했다. [그림 2-44]

비슷한 시기인 1953년에 뉴욕 브루클린박물관(Brooklyn Museum)에서 열린 <미국 디자이너-공예가 1953(Designer Craftsmen U.S.A. 1953)> 전시는 현대공예의 현 주소를 조명하는 전시였다. 10월 16일에 오픈하여 그 이듬해 1월 4일까지 이어졌던 전시는 비슷한 시기에 열렸던 민

속품 전시와 차별화된 진열 방식을 적용하였다. 가구와 패브릭, 금속 및 도자 기물을 화분과 함께 진열하여 실제 생활공간처럼 배치한 것을 [그림 2-45]를 통해 볼 수 있다. 비슷한 시기에 개최된 외국 민속품의 이국적 성격이나 보존 대상으로서의 성격을 강조한 민속품 전시와는 다른 전시 진열법을 보여주었다. [그림 2-46] [그림 2-47]

[그림 2-44] 1950 <굿 디자인(Good Design)>, 뉴욕현대미술관,
출처: 뉴욕현대미술관
[그림 2-45] 1953 <미국 디자이너-공예가 1953(Designer Craftsmen U.S.A.)>,
브루클린박물관(Boorklyn Museum), 출처: 브루클린박물관

[그림 2-46] 1952 <미국 원주민 암벽화(American Indian Rock Drawings)>,
[그림 2-47] <일본민속미술(Japanese Folk Art>,
장소 및 그림 출처: 브루클린박물관 (2-46, 2-47 공통)

이후 같은 박물관의 테이블세팅을 주제로 한 전시는 생활공간형 진열 방식을 전면에 내세웠다. 공예품의 형태와 재료적 특성이 부각될 수 있도록 두드러지지 않는 색상과 문양의 벽과 패브릭 등의 장치로 가상의 일상적 공간을 연상케 하는 최소한의 배경을 만들었다. 실제 가정의 거실과 식

당에 들어선 것처럼 가구와 그림, 식기를 현실감 있게 진열하였다. [그림 2-48]

[그림 2-48] 1957 <테이블세팅: 전통에 새로움을 더하다(Table Settings: The Old With The New)>, 브루클린박물관, 출처: 브루클린박물관

2.4. 보조자료 유형

2.4.1. 제작과정을 보여주는 진열

공예 전시의 또 다른 특징적인 진열 형식으로 제작과정이나 산업, 예술, 생활 속에서의 맥락을 보여주는 방식이 있다. 일반적으로 전시는 완결된 사물을 진열하는 경우가 대부분인데, 완성된 공예품만을 전시해서는 공예의 다양한 측면을 충분히 전달하기 어렵다. 때문에 생활공간형과 같은 진열 방식이 시도된다. 다른 한편에서는 공예재료, 재료를 다루는 기술, 공예품을 제작하고 사용하는 문화 등 공예를 둘러싼 여러 가지 맥락을 함께 진열하는 것이 관람자의 이해와 감상을 도울 수 있다는 생각으로 연관자료를 공예와 함께 전시하는 시도가 있었다. 이를 '보조자료 진열 방식'으로 정의하보고자 한다.

공예를 관람자에게 효과적으로 전달하기 위한 보조자료로 제작기술 및 과정에 대한 설명, 스케치와 도면 등의 문서자료, 재료와 제작도구, 작업의 단계별 실물자료, 형태와 질감을 본뜬 모형 실물자료, 각종 영상과 체험 자료 등을 들 수 있다. 공예의 맥락에 대한 부연 설명을 하고자 하는

공예 전시는 다양한 보조자료를 활용한 진열 방식을 통해 관람자와 보다 효율적인 소통을 한다. 공예품의 제작과정을 공예품과 더불어 전시하거나 제작과정을 실제로 보여주는 시연을 전시장 한쪽에서 함께 진행한다. 혹은 공예품을 사용하는 장면을 이미지로 진열하거나 관람자가 직접 만지고 써 볼 수 있게 설치하는 등의 시도가 등장하기도 한다. 이러한 진열 방식은 최근의 공예 전시에도 꾸준히 영감을 주고 있다.

2.4.2. 공예 맥락의 이해와 감상 유도

공예의 제작과정을 함께 진열하려는 시도가 먼저 실현된 곳은 20세기 초반의 한 박물관이었다. 1909년 미국 뉴저지주의 뉴어크 공공 도서관(Newark Public Library)의 3층에 문을 연 뉴어크박물관(Newark Museum)의 초대 관장 존 코튼 다나(John Cotton Dana)는 시민의 일상생활에 대한 관심을 바탕으로 공예품과 디자인 제품의 전시물로서의 가능성을 탐구하였다. 그는 박물관 장식미술 전시의 교육적 목적에 동의하면서도 상류층의 기부를 통해 구축된 컬렉션으로 대중의 교양 수준을 높이는 방식이 아니라, 지역사회의 발전에 직접적인 도움을 주는 콘텐츠를 제공하고자 하였다. 박물관이 위치한 지역은 뉴욕 근교의 제조업 지구로 중공업에서부터 수공예품, 맥주에 이르는 다양한 제조업의 중심지였다. 이점에 주목하여 다나는 지역사회 구성원의 생활을 분석하고 그에 맞는 전시와 프로그램을 제공하여 뉴어크의 문화와 산업을 진흥하려는 뜻을 가지고 공예와 디자인 전시를 기획하였다. 뉴어크박물관은 일상용품을 대상으로 전시품을 선정하되 공예품뿐 아니라 대량생산 제품과 그 제작과정을 함께 보여주는 파격적인 전시 방식을 시도하였다. 다나는 일상 사물의 좋은 사례와 제작과정의 전시를 통해 지역 주민을 교육하면, 이들이 광고와 유행으로부터 벗어나 좋은 물건을 알아보고 구매하여 결국 지역경제 발전의 밑거름이 될 것이라고 생각하였다.[90]

박물관은 1915년과 1916년에 지역의 공예품 전시인 <뉴저지 도자제품(New Jersey Clay Products)>와 <뉴저지 직물산업(Textile Industries of New Jersey)>를 개최하였고, 1926년과 1929년에는 지역의 가죽공예와 장

---

90) Nicolas Maffei, “John Cotton dana and the Politics of Exhibiting Industrial Art in the US, 1909-1929”, *Journal of Design History*, Vol.13, No.4, Oxford University Press, 2000, p.301. 이소현, 앞의 글, pp.336-337에서 재인용.

신구 산업을 전시하는 등 지역사회 기반의 공예 작업을 지속적으로 조명하였다. 이는 노동자와 소비자, 제조업자 모두를 위한 미적 감상과 총체적 제작지식 습득이 조화를 이룬 전시 형태였고 혁신적인 진열 형식을 보여주었다. 전시장에는 제품뿐 아니라 제품을 만드는 데 사용되는 원재료를 함께 전시했고, 재료를 가공하고 조립하는 과정을 실연하는 행사를 병행하는 등 제작과정을 전시의 한 구성요소로 활용했다.[91]

뉴어크박물관에서 시도된 전시기법은 1926년 가죽공예 전시<가죽을 대신할 수 있는 것은 없다(Nothing Takes the Place of Leather)>의 전시장 사진에 명확히 드러나 있다. [그림 2-49] 일반적인 박물관 전시와 같이 진열장형 진열 방식을 따르고 있으나, 진열장 위로 가죽공예품의 재료가 되는 다양한 가죽이 함께 진열되었다. 그리고 전시장 한 쪽 테이블에서는 실제 장갑을 만드는 작업자가 재료를 손질하는 제작과정의 일부를 보여주며 이를 관람객이 지켜보고 있다. 뉴어크박물관에서는 전시된 완성품의 제작과정 전반이 감상과 연구, 교육의 대상이 되어야 한다고 인식하여 이들을 함께 배치하는 복합적인 진열 방식을 추구하였다.

[그림 2-49] 1926 <가죽을 대신할 수 있는 것은 없다(Nothing Takes the Place of Leather)>의 작업 실연, 출처: 뉴어크박물관 아카이브(Collection of the Newark Museum Archives)

91) Nicolas Maffei, 위의 글, pp.308-309. 이소현, 앞의 글, pp.336-337에서 재인용.

1956년에 개관한 미국 현대공예박물관(Museum of Contemporary Crafts) 또한 공예품의 실용성과 맥락을 설명하는 자료를 진열에 적극적으로 반영하였다. 전시실에 진열된 상태에서 실제 사용 모습과 감각을 충분히 상상하기 어려운 공예품이 바로 장신구이다. 1969년 이 박물관에서 개최된 장신구 전시 <아트 스미스 장신구전(Jewelry by Art Smith)>에서는 [그림 2-50]과 같이 실제 착용한 모습을 담은 사진을 크게 인화하여 작품을 진열한 진열장과 거의 동등한 크기와 비중으로 배열하는 획기적인 시도로 주목을 받았다.[92] 당시 현대장신구는 이러한 맥락적 부연 설명이 없다면 미니어처 조각과 다를 바 없어 보이는 형태가 많았는데, 장신구를 착용한 사진과 장신구 실물의 진열 그리고 세심하게 설계된 전시 조명 효과를 통해 공예품의 특성을 잘 표현하는 입체적인 전시를 만들 수 있었다.

1964년에 개최된 <놀이(Amusement)> 전시에서는 개막 전 사전관람 행사를 통해 전시물을 직접 체험할 수 있는 기회를 제공하였다. 바닥에 설치된 전시물 중 하나인 러그를 직접 만지고 그 위를 걸어보도록 하였다. 전시품의 실제 쓰임새를 직접 확인할 수 있는 진열 방식으로 공예품의 외형 뿐 아니라 질감 등을 함께 느끼고 감상하기를 바란 시도였다고 할 수 있다. [그림 2-51]

1968년 <에일린 피쉬 장신구전(Jewelry by Arline Fisch)>의 전시 오프닝 풍경을 촬영한 [그림 2-52]은 보다 적극적인 공예 진열 및 체험을 제시한다. 작가 본인 뿐 아니라 초대된 일부 관람객들이 직접 장신구를 착용하고 오프닝 행사에 참석했다. 전시된 장신구의 대부분이 진열장 내부에 설치되어 관람객과 일정한 거리를 두고 있었음에도 불구하고, 실제 인체에 착용된 장신구 몇 점을 눈 앞에서 보는 경험을 통해 관람객들은 피쉬(Fisch)의 작품을 공감각적으로 감상할 수 있었다. 이러한 체험 요소의 진열이야말로, 공예품의 물리적 측면과 맥락을 감상하는 데에 가장 적합한 방식이라고 볼 수 있다. 불특정 다수에게 개방된 전시의 특성으로 인해 표현하기 조심스러웠던 공예품의 사적이고 일상적인 부분을 잠시이나마 보여줄 수 있기 때문에 이후 현대공예 특히 현대장신구의 진열 방식에 영향을 크게 미쳤다.

---

92) Alexandra Alisauskas, “Galleries at the Museum of Contemporary Crafts-From the ACC Library and Archives Digital Collections”, ACC Archives (https://www.craftcouncil.org/post/galleries-museum-contemporary-crafts)

[그림 2-50] 1969 <아트 스미스 장신구전(Jewelry by Art Smith)>, 출처: 미국공예협회

[그림 2-51] 1964 <놀이전(Amusements)> 사전관람행사의 관람객, 미국현대공예박물관, 출처: 미국공예협회
[그림 2-52] 1968 <에일린 피쉬 장신구전(Jewelry by Arline Fisch)> 개막식에서 작품을 착용한 관람객, 미국현대공예박물관, 출처: 미국공예협회

공예품의 맥락을 설명하는 진열 방식은 에그 앤 아이(The Egg and The Eye)라는 복합적 전시공간에서 발전된 형식으로 나타났다. 이곳은 공예가 인간의 의식주와 깊은 관련이 있다는 점을 활용하여 전시 및 판매장소 겸 식당으로 운영된 곳이다. 1965년 11월 1일 로스앤젤레스 카운티 미술관(Los Angeles County Museum of Art, LACMA) 근처에 문을 열었고, 에스키모 조각부터 목기와 도자기까지 보여주는 전시공간과 판매공간

으로 구성되었으며 한 쪽에 마련된 식당에서는 계란 요리인 오믈렛을 내놓았다. 이 복합공간은 좋은 음식과 미술이 만난 곳이자 현대 사회 속의 수공예가를 위한 장소라는 평을 얻기도 하였다.[93] 공예품의 진열은 이곳의 운영 전략에서 가장 핵심을 차지하였고, 다감각적인 경험을 전시공간의 작품 진열 방식을 통해 제공하였다. 진열된 공예품과 관련이 있는 지역성이 담긴 음식을 판매했고, 그에 어울리는 음악과 춤을 공연하는 방식을 통해 공감각적으로 현대공예품과 그것을 둘러싼 생활문화를 체험하도록 하였다. 뿐만 아니라 공예 워크샵과 강의가 마련되어 전시된 공예품의 이해를 도왔다.[94] 에그 앤 아이는 공예품을 진열하고 관람객들에게 선보이는 행위의 다양한 가능성을 보여주었고, 현대공예품을 둘러싼 소통과 감상행위가 더 발전할 수 있는 하나의 방향을 제시하였다. [그림 2-53]

[그림 2-53] 1965 에그 앤 아이(The Egg and the Eye)의 첫 번째 전시, 출처: 캘리포니아대학교 로스앤젤레스 도서관(Charles E. Young Research Library, UCLA)

93) 1964년 말 미국 LA의 공예가 베트 체이스(Bette Chase)와 에디트 와일리(Edith Wyle)은 갤러리에서 가치가 있는 민속품과 더불어 현대공예품을 보여주면서도 레스토랑을 겸하는 공간을 운영하기로 뜻을 모았다. 당시 대중적인 관심과 언론의 주목을 받았다. “An Eye for the Handmade”, *Golden State of Craft: California 1960-1985*, Craft in America, 2011, p.15.

94) “An Eye for the Handmade”, *Golden State of Craft: California 1960-1985*, Craft in America, 2011, pp.15-17.

2.5. 미술 전시 유형

2.5.1. 모더니즘 미술과 화이트 큐브의 등장

근대기에 확립된 진열 형식과 전시문화는 20세기 전후로 큰 전환점을 맞게 된다. 새로운 형태와 규칙을 갖는 진열 형식이 분화되어 발전하게 되는데, 그것은 바로 순수미술을 전시하기 위한 진열 방식이었다.

순수미술[95]이라는 자율적인 예술영역이 독립적인 체계로서 발전하기 시작한 것은 근대기의 일이다. 미술품 수집가 증가에 따라 미술 수집이 전문화되었으며 다른 물건들과 함께 상점에서 판매하는 대신에 전용 경매장에서 미술품을 판매하기 시작했다. 미술관도 미술품을 진열·전시하는 전용 제도로서 체계화되었다. 미술관에 놓인 작품들은 원래의 맥락에서 분리된 채 진열되어, 미술이 소위 순수미술이라는 새로운 범주에 속하게 되는 데에 큰 역할을 하였다.[96]

19세기 후반 이래로 미술가들은 전통과 관습을 벗어난 새로운 미학을 추구하였다. 그리고 점차 관습을 탈피하는 실험적인 미술과 사회적 맥락을 초월한 순수 미학을 추구하는 미술이 높은 가치를 얻기 시작하였다. 미술의 이러한 변화는 미술 전시의 모습에도 반영되었다.[97] 미술관이나 화랑 등의 미술 전시 공간은 역사와 진보를 시각화하고 그것을 학습하는 공간에서 '미술 자체를 위한 공간'으로 변모하였다.[98] 그리고 창작자와 대중 모두가 미술 창작물을 공인하는 제도로서 미술 전시를 인식하게 되었다.

현대적인 미술의 개념이 성립되는 과정에서 전시제도의 역할과 그 형식적 측면이 부각되자, 이를 바탕으로 미술품을 전시하는 형식, 즉

---

95) 18세기 말은 순수미술이라는 개념 그리고 그것을 위한 시장과 대중이 등장하였던 시대였다. 이러한 변화는 17세기 말에 시작되어 1830년경까지 단계적으로 일어나며 순수미술이라는 현대적인 장르가 자리 잡는 바탕이 되었다. 이 기간 동안 수공예와 다른 순수미술이, 장인과는 다른 미술가가 등장하고 문화적 경험으로부터 미적 경험이 분리되었다. 래리 샤이너, 조주연 역, 앞의 책, 2015, p.144 참조.

96) 래리 샤이너, 조주연 역, 앞의 책, 2015, p.161.

97) 1874년 최초의 인상파 전시와 1884년 <앙데팡당> 등 현대미술 전시의 본격적인 시작점으로 평가할 수 있는 전시들이 개최되었는데, 참여한 미술가들은 자유롭게 전시할 권리와 개인적 표현의 자유를 보장받았다. <살롱>과 <낙선전>을 비롯한 19세기 후반의 미술전시의 양상 변화에 대하여는 다음의 글을 참고. 김현화, 「19세기 '르 살롱(Le Salon)'과 현대미술의 태동」, 『서양미술사학회 논문집』 13, 서양미술사학회, 2000, pp.44-46, 59, 63.

98) Altshuler, op. cit., pp.15-19.

새로운 진열 형식이 발전하게 되었다. 그리고 무엇보다 크게 변화한 것은 전시공간의 모습과 진열 방식 등이었다. 18세기 후반에서 19세기에 이르는 동안 박물관과 만국박람회, 백화점 등 진열공간이 다변화되었으나, 그 속에서 사물의 의미가 전환되었다거나, 새로운 의미가 부여된 것은 아니었다. 당시 박물관과 백화점의 전시공간을 비교해보았을 때, 전시 관람과 쇼핑이라는 서로 다른 행위가 발생하고 진열 방식에 차이가 있었으나, 두 공간의 건축적 특성이 유사하고 진열의 대상이 크게 구분되지 않았다.[99] 진열 방식이 형식적, 내용적 측면에서 뚜렷한 차이를 보이는 일은 1920년대 초에 이르러 미술 전시장에서 비로소 나타났다.

진열 형식의 변화는 실내 공간이 간결하고 단순화된 근대기 건축의 변화에서 큰 영향을 받았다. 18세기 후반에 공장, 철도역, 공원 그리고 극장과 박물관 등 근대적인 시설이 새롭게 만들어지면서 건축물과 실내장식에 대하여 새로운 관점이 발생하였고 19세기 말 철근, 유리, 강화 콘크리트 등 새로운 건축재료와 공법 등의 발명을 바탕으로, 구시대적 건축양식을 탈피한 기능적인 건축이 본격적으로 시작되었다. 건축물의 형태적 변화가 뚜렷해진 시기는 19세기 말부터 20세기 초반이었다. 전통적 양식의 장식물을 붙이는 대신에 사각형의 큰 창문이 수직으로 배열되는 등 건축물을 장식으로 치장하지 않고 기능적 측면을 그대로 드러내기 시작했다. 실내 공간 또한 기능에 충실한 넓은 공간으로 계획되고 기본 골조 외에는 장식 요소가 없는 공간이 만들어졌다.[100]

건물 전면에서 장식을 덜어내는 시도는 당대 서양 건축이 보여준 특징이다.[101] 장식요소 없이 건축의 모든 기능적 요소가 전면에 드러나는 새로

---

99) 건축가 카를프리드리히 싱켈(Karl Friedrich Schinkel)이 설계한 상업공간. Kaufhaus와 알테스 무제움(Altes Museum)의 건물은 거의 유사한 구조로 되어 있다. 메리 스타니제프스키, 『이것은 미술이 아니다』, 박이소 역, 현실문화연구, 2002, pp.211-212 참조.

100) 이러한 실험에 동참한 건축가들은 장식을 제거한 간결한 형태를 추구하는 데에 대부분 동의한 것으로 보였다. 당시 오스트리아 건축가 오토 바그너Otto Wagner는 그의 저서를 통해, 근대적 생활에 기반하는 보다 합리주의적 건축 양식이 필요하다고 주장하였다. 존 커티지, 가렛 에킨 지음, 김주연, 서수경, 이성훈 옮김, 『실내건축의 역사』, 시공아트, 2005, PP.452-453, 467.

101) 아돌프 루스Adolf Loos는 합리주의 건축이라고 스스로 칭한 양식의 건물인 Steiner House(1910)을 설계하였는데 단순하게 미장으로 마감한 직사각형의 정면으로 된 건물, 정사각형의 창문, 장식이 없는 형태를 보여주었다. 1911-1913년에는 아돌프 마이어Adolf Meyer와 발터 그로피우스Walter Gropius가 완성한 또 다른 혁신적인 산업시설물인 the Fagus Factory도 주목할 만 하다. 루이스 설리

운 건축물이 등장함에 따라, 천장과 벽을 무늬로 덮고 경계 부분을 몰딩으로 장식한 공간에서 생활하던 사람들은 점점 장식이 사라진 단순한 공간에 익숙해졌다.

생활공간뿐 아니라 사물 그리고 미술품을 전시하기 위한 공간도 그 영향을 받았다. 장식요소가 줄어든 실내 환경은 작품의 미학적인 특성을 효과적으로 보여주기 위한 여러 가지 시도를 하는 데 알맞은 배경이 되었다. 또한 자신을 둘러싼 환경에서 영향을 받아 작가들이 진열 방식에 반영한 데서 시작되었다고도 볼 수 있다. 미술가들은 자신의 스튜디오나 인상작이었던 공간의 특성, 즉 간결한 격자 구조로 된 건물과 흰 벽 등의 모더니즘 건축의 요소를 의식하게 되었고, 이러한 공간이 지적 활동의 결과물이자 순수한 추상인 자신의 작품을 전달하는 데에 적합하다고 보았다.[102]

이러한 공간적 변화를 바탕으로 혁신적인 진열 형태, 즉 정제된 중성적 공간에서 미술품을 보여주는 진열 방식이 1920년대 초 유럽에서 시도되었다.[103] 미학적 순수성과 자율성을 추구하는 추상미술인 모더니즘 미술이 20세기 초반에 이르러 크게 주목을 받으며 미술계의 지배적 흐름이 되었다. 이전의 미술은 사실을 재현하여 캔버스에 담는 일종의 시각적 환영이며 때로는 건축물의 장식이었던 반면에, 현대미술은 모든 배경과 맥락으로부터 독립된 미적 사물이 되고자 하였다. 이러한 모더니즘 미술의 이상은 새롭게 달라진 전시장에서 보다 효과적으로 드러날 수 있었다.

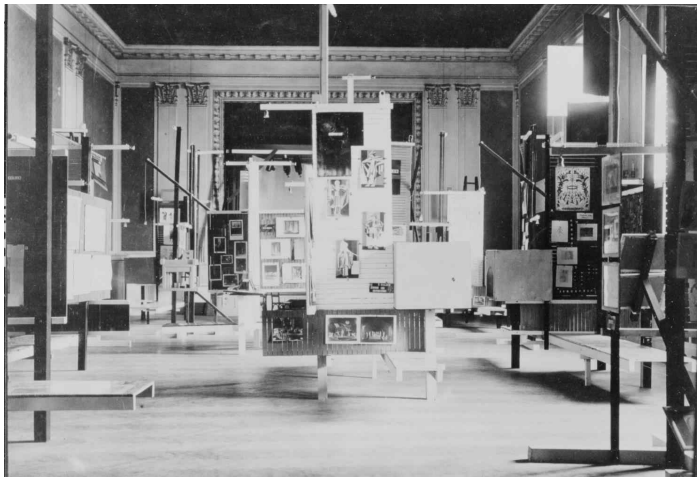
새로운 진열 형식은 새로운 미술을 적합한 방식으로 보여주고자 한 결과였다. 첫째, 벽을 가득 채우듯 나열하는 살롱식 진열 방식에서 탈피하여 작품의 개별성이 부각되는 배치법을 추구하였다. 이러한 초기 시도 중의

반Louis Sullivan와 프랭크 로이드 라이트Frank Lloyd Wright 등이 기능성을 강조한 합리주의적 공간이 대거 등장하였다. 특히 라이트는 기하학적이면서 장식이 없고 수평적 선이 부각되는 건물을 설계하였다. 존 커티지, 가렛 에킨 지음, 김주연, 서수경, 이성훈 옮김, 『실내건축의 역사』, 시공아트, 2005, PP.467-468.

102) Emma Barker Ed., Contemporary Cultures of Display, Yale University Press, 1999, p.28.

103) 박미예와 김광현은 모더니즘 건축원리와 미술의 이상이 반영된 초기 전시공간으로 독일 니더작센주 주립 박물관인 하노버의 란데스박물관(Landesmuseum)을 주목한다. 당대 유럽의 전형인 고전적인 양식으로 건축된 박물관은 알렉산더 도너(Alexander Dorner)가 관장으로 부임한 뒤 내부를 변경하기 시작하는데, 변경 이전과 이후의 돔 갤러리의 사진을 비교해보면 모더니즘 전시공간의 원형적 모습을 확인할 수 있다. 박미예, 김광현, 「20세기 초 미술전시장 '화이트큐브'의 공간성 분석」, 『대한건축학회 논문집-계획계』 31(3), 대한건축학회, 2015, p.102-103.

하나로 프레데릭 키슬러(Frederick John Kiesler)라는 오스트리아 출신의 작가가 1924년 비엔나에서 <새로운 극장 기법 국제전(Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik)>이라고 명명된 혁신적인 전시 설치를 선보였다. 벽과 패널 등에 작품을 거는 전통적 방식에서 벗어나 L자와 T자로 된 설치 구조물을 배치하고, 여기에 작품들을 부착하여 관람자가 전시품을 자신의 눈높이로 끌어당길 수 있었다. 처음으로 미술품이 실내장식 등 공간 구조물로부터 완전히 분리되어 독립적으로 연출될 수 있는 가능성이 시각화된 것이었다.[104] [그림 2-54]



[그림 2-54] 1924 <국제 새로운 극장 기법전(Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik)>, 출처: 오스트리아 프레데릭 & 릴리안 키슬러 재단(Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation)

두 번째 특징은 작품을 둘러싼 맥락을 제거하는 것이었다. 20세기 전후의 전시장 전경 사진을 살펴보면 실내장식이 없는 네모반듯한 공간에 드문드문 작품이 걸려 있고 거의 대부분 관람자가 없는 풍경이 찍혀있다. 이는 전시장이 순수하고 추상적인 공간을 지향하며, 미술품을 보여주기 위해 배경과 사람 등 외부요소를 차단하고자 한 의도를 드러낸 것이다. 그리고 이렇게 조성된 전시장 환경은 작품을 만지거나 크게 떠들거나 음식을 먹는 행위 등이 금지되는 전시장 규칙과 엄숙한 미술 관람 태도를 발생시켰다.[105] 결국, 새롭게 시도된 전시장의 환경과 작품의 진열 방식이 일상

104) 메리 앤 스타니제프스키, 김상규 역, 앞의 책, pp.5-6.
105) Christoph Grunenburg, “The Modern Art Museum”, Emma Barker Ed., *Contemporary Cultures of Display*, Yale University Press, 1999,

과 거리를 둔 순수한 예술로서 미술의 정체성을 강화하는 장치가 되었던 것이다.

유럽에서부터 신흥 경제대국이 된 미국으로 현대미술의 중심지가 옮겨가면서, 1927년 뉴욕에 개관한 MoMA는 20세기 초반 현대미술의 최신 경향을 전시로 보여주는 대표적인 장소가 되었다. 그리고 MoMA에서 펼쳐보인 전시의 양상과 진열 형식은 미국의 문화적 패권에 따라 국제 미술계 전반에까지 영향을 미치게 되었다. MoMA의 초대 관장이었던 알프레드 H. 바(Alfred H. Barr)는 작품 자체의 조형성에 집중할 수 있는 새로운 진열 방식을 적용하였다.[106] 그가 보여준 전시 형식은 1970년대에 이르러 '화이트 큐브(white cube)'[107]로 불리게 되었다. 화이트 큐브는 말 그대로 주로 흰 벽면과 간결한 천장과 바닥으로 이루어진 입방체형 전시공간을 말한다. 즉 장소성과 시간성으로부터 자유로운 중립성을 추구하도록 계획된 공간으로 모더니즘 미술이 추구하는 미학적 순수함과 자율성을 가장 잘 구현해 주는 배경이 되었다. 미술품을 모든 맥락과 배경으로부터 격리해 오직 작품의 미학적 감상에 집중하도록 해주기 때문이다.[108] 화이트 큐브는 이후 현대미술을 전시하는 하나의 전형이 되어 20세기 전반에 걸쳐 보편화했으며 MoMA의 명성에 힘입어 세계적으로 확산되기에 이르렀다.

---

pp.27-28.

106) 알프레드 H. 바(Alfred H. Barr)와 건축부문 수석 큐레이터 필립 존슨(Philip Johnson)이 1920년대 후반 떠났던 유럽 출장에 대한 회고를 통해 전시계획과 형식적 고민을 엿볼 수 있다. 그들은 독일 에센에 소재한 폴크방박물관(Folkwang Museum)에 들르게 되었고, 그곳의 전시 방식에서 영감을 받았다. 당시 박물관은 독일 추상표현주의 작품을 자주 전시하였는데, 전시장에 작품을 배열하는 방법이 관습적인 '살롱' 방식과 확연한 차이를 보이고 있었다. 전시 공간은 장식요소가 제거되어 구조적으로 단순화되었고 작품보다 벽에 시선이 가지 않도록 베이지색 면직물로 마감되었다. 그리고 작품은 한 점 한 점에 몰입할 수 있도록 간격을 두어 배치되면서도 관람객의 눈높이에 맞추거나 조금 더 낮게 걸리기도 하였다. 당시로서는 혁신적인 디스플레이였다. 자세한 내용은 Emma Barker Ed., 앞의 책, p.30 참조.

107) 브라이언 오도허티(Brian O'Doherty)가 1976년 『아트포럼』에 게재하였던 글에서 처음 언급된 표현으로, 모더니즘 미술을 전시해온 갤러리 공간이 흰색 벽으로 둘러싸여있고 장식을 배제한 입방체와 같다고 묘사하는 데에 사용되었다. 오도허티는 화이트 큐브가 시공으로부터 초월하는 장소를 표상하며 모더니즘 미술의 위상에 미친 영향을 분석하였다. Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, University of California Press, 2000, pp.13-15.

108) 박미예, 김광현, 앞의 글, pp.99-109.

화이트 큐브로 대표되는 미술 전시 형식은 오늘날 미술 전시에 대해 갖는 일반적인 인식의 바탕을 형성하고, 추상미술이 현대미술을 대표하게 되는 데에 결정적인 역할을 하였다. 전시장 내에서 미술품은 자율성과 독립성을 부각시키는 진열 방식으로 인해 일상의 차원을 벗어난 순수한 미적 사물로 표현되고 상대적으로 건축, 디자인, 사진, 공예 등 다른 시각예술 장르보다 우월한 위상을 가진 것처럼 부각될 수 있었다.[109] 이러한 전시 방법은 1950년대부터 다른 현대미술 전시장에서도 적극적으로 실행되었으며 세계 미술계 전반에 강력한 영향을 미쳤다.[110] 그러면서 현대미술은 점점 일상과 동떨어진 미학을 지향하기 시작했고, 현대미술 전시는 전시문화 내의 위계를 구축하여 그 상위를 차지하게 되었다.

2.5.2. 미적 감상에 집중하는 진열과 공예

미술을 실용적 역할로부터 해방시킨 화이트 큐브 전시 형식은 20세기 초부터 중반에 이르는 동안 아이러니하게도 실용성을 핵심에 둔 분야인 공예에도 영향을 미쳤다. 산업혁명 이후로 일상적 사물을 만드는 고유의 역할을 대량생산 제조업 분야에 넘겨준 현대공예는 건축, 사진 등과 함께 모더니즘을 홍보하고 교육하기 위한 매개체, 수단으로 활용될 때에만 선택적으로 MoMA의 모더니즘 미술 전시공간에 소환되었다.[111] 이 과정에서 공예품도 추상미술과 동등하게 작품의 모든 배경, 특히 일상으로부터 분리된 '미술 전시형 진열 형식[112]'이 적용되기 시작했다.

공예품은 생활공간과 사용을 근간으로 하는 사물이며, 공예작업은 작업공간과 진열공간을 한 공간 안에 유기적으로 운영하는 작업방식을 기본으로 한다. 모더니즘 미술 진열 방식은 작업공간과 전시공간을 분리시키고 출발부터 작품을 둘러싼 맥락을 배제하는 방식이었기 때문에, 미술 전시 형식을 통한 공예품의 전시와 진열하는 것은 처음부터 한계와 문제점을 내재하고 있었다.

이러한 한계에도 불구하고, 모더니즘 미술 전시 형식이 새로운 시대적

---

109) 정수진, 「1920-30년대 미국 근대 디자인의 전시공간: 미술관과 박람회 전시의 전략과 의미를 중심으로」, 서울대학교 석사학위논문, 2004.
110) 이준, 「현대미술제도와 전시공간의 문화정치학 연구」, 홍익대학교 박사학위논문, 2012.
111) 메리 앤 스타니제프스키, 김상규 역, 앞의 책, p.84-90.
112) 여기에서 '미술'은 순수미술을 의미하며, 진열 방식의 한 유형을 말하는 개념용어로서 기독성과 편의 등을 고려하여 미술로 표기한다.

요구에 적합한 진열 방식으로 인식되고 영향력을 갖게 되면서 공예품 전시 역시 그 영향권에서 자유로울 수 없었다. 진열장형 진열과 판매대형 진열, 생활공간형 진열 등 여러가지 공예 진열 방식을 활용한 전시가 개최되었지만, 공예의 맥락을 가리고 조형적인 특성을 강조하기 위한 미술 전시형 진열 방식의 현대공예 전시가 더 주목을 받은 것처럼 보인다. 그리고 공예 전시의 양적 확장에 따라 전시제도의 권위와 출품활동을 통해 미학적 위상을 획득하려는 공예가들이 등장하였다. 전시장에 전시된 작가의 창작물이자 독립적인 미적 사물로서의 공예품을 바라보려는 이들의 의지는 곧 미술품을 전시하는 방식을 따르는 것으로 연결되었다. 이는 1930년대 후반 모더니즘 미술의 영향력이 확대됨에 따라 모더니즘 미술의 전시 방식에서 영감을 받은 결과였다.[113] 공예 전시장은 MoMA를 통해 보편화하기 시작한 모더니즘 미술 전시 형식을 받아들여, 공예품을 실용적 기능이 없는 미술품과 같이 진열하기 시작하였다. 작품 외에 다른 시각적 요소가 배제된 공간에 미술품을 배치하는 진열 방식이 그대로 현대공예품을 진열할 때에도 적용되었고, 자신의 공예품이 미술품처럼 사회적•예술적으로 가치를 인정받기 원했던 공예가들은 이 전시 형식을 수용했다.

예술적인 위상을 지향하는 경향은 장신구분야 전시장에서 가장 명확하게 드러났다. 1946년에 MoMA에서 열린 현대장신구 전시 <현대 수공 장신구(Modern Handmade Jewelry)>에 다수의 미술가들이 출품하였다. 대부분 디자인을 전문 작업자에게 제작 의뢰해서 완성한 장신구를 선보였다. 전시는 미술 전시 형식에 입각한 진열 방식을 활용하였고, 전시된 장신구도 착용을 위한 것이라기보다 작은 조형물에 가까웠다.[114] 이 전시는

113) 메리 앤 스타니제프스키, 김상규 역, 앞의 책, p.74-75.

114) 2차 세계대전 이후, 작품 활동과 교육을 통해 모던 아트와 모던 디자인을 직접 전달하였던 유럽 출신의 미술가들이 주목한 것은 흥미롭게도 장신구였다. 그들은 장신구를 보다 간편한 형태의 작품이자 어떠한 양식과도 관계가 없는 새로운 미술 형식으로 보았다. 미술가의 장신구는 당시 장신구 작가들에게 직접적인 영감의 원천이 되었고, 무엇보다도 중요한 전시장에서 널리 소개되며 동시대 공예가와 대중들의 인식에 영향을 주었다. 막스 에른스트(Max Ernst, 1891-1976), 알렉산더 칼더(Alexander Calder, 1898-1976), 알베르토 자코메티(Alberto Giacometti, 1901-1966), 살바도르 달리(Salbador Dali, 1904-1989) 등 여러 모더니즘 미술가들의 장신구는 특히 1940년대 중반 뉴욕 미술계에서 주목을 받았다. 이소현,「현대장신구의 발생과 그 배경: 1920-50년대 스튜디오 장신구를 중심으로」, 『기초조형학연구』 16(5), 한국기초조형학회, 2015, pp.406-407.

MoMA라는 미술관 특성과 진열의 측면에서 볼 때 중요한 현대공예 전시이자 초기 현대장신구 전시다. 전시된 공예가-디자이너 25명이 제작한 장신구는 전부 '추상적인' 형태였다. 나머지 참여작가는 화가와 조각가, 영화감독 등 모더니즘 예술의 최전선에서 활동하는 창작자들이었고, 이들의 작품은 이들의 스케치와 디자인을 장인이 제작한 것이었다. 전시를 통해 MoMA는 모더니즘 미술의 한 형태로서 현대공예의 가능성을 가늠해보고자 하였다.[115] 결국 이 전시는 추상적인 모더니즘 미술의 미학을 '장신구'라는 형식으로 보여주려는 시도였다고 할 수 있다.[116]

이에 부합하듯 모더니즘 회화와 같이 장신구로 회화적 평면을 구성하고 이를 벽에 설치한 진열 방식이 기록으로 남아있다. 전시장 사진인 [그림 2-55]를 보면 전시장의 벽 곳곳에 공예품인 장신구가 작은 조형물로 사각 화면 속에 배열되어있다. 여러 장신구가 하나의 패널 위에 부착되어, 각각의 형태가 강조되기보다 추상적인 콜라주 작품으로 인식되었다.

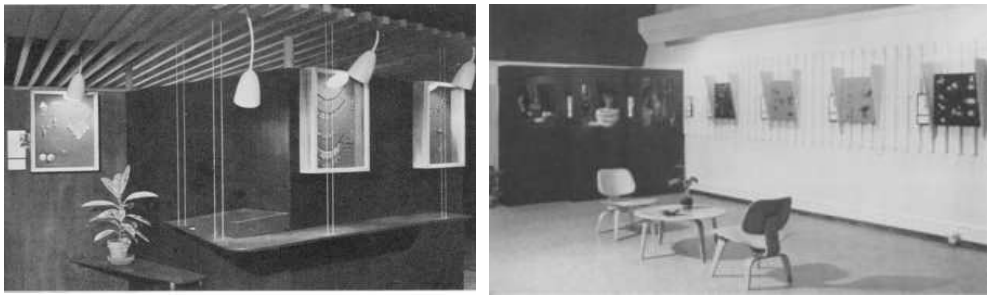
워커 아트 센터에서도 대규모의 현대장신구 전시를 기획하여 선보였다. <(50달러 이하의 현대장신구전(Modern jewelry under fifty dollars)> 전시는 출품작가 및 출품작 구성이나 전시 형식 등, 많은 부분에서 MoMA 전시의 연장선상에 있었다고 볼 수 있었다. 상품으로서 공예품을 진열하는 방식으로 다름 아닌 미술 전시 형식을 적용하였기 때문이다. MoMA의 전시처럼 벽에 걸었거나, 액자틀이나 캔버스를 연상케 하는 전시도구를 활용하여 회화작품을 진열한 것 같은 느낌을 더욱 직접적으로 느낄 수 있었다. 조명과 배경에 색상 사용하는 등의 시도는 20세기 초반 아방가르드 미술 전시와 유사한 방식이었다. [그림 2-56]

---

115) "MoMA Press Release 46916-45", MoMA, 1946.

116) Janet Koplos, Bruce Metcalf, *Makers*, The University of North Carolina Press, 2010. pp.153-154.

[그림 2-55] 1946 <현대수공장신구전(Modern Handmade Jewelry)>, 뉴욕현대미술관, 출처: 뉴욕현대미술관



[그림 2-56] 1948 <50달러 이하 현대장신구전(Modern Jewelry under Fifty Dollars)>, 워커미술관, 출처: 워커미술관

장신구를 추상회화 작품처럼 벽에 걸어 진열하는 이러한 공예 전시 형식은 크기가 상대적으로 작고 입체물로서의 양감이 크게 두드러지지 않는 장신구였기 때문에 가능했다. 모던한 회화작품으로 보이는 이 진열법을 도자기를 비롯한 여타의 현대공예품의 진열에 그대로 적용할 수는 없었다. 그렇지만, 일련의 전시가 보여준 시각적 효과는, 이후 조형성이 부각되는 공예품을 미술품처럼 진열하는 또 다른 공예 전시 형식이 구체화되는 계기가 되었다.

<전미도자공예전(Ceramic National)>은 1930년대 후반부터 주기적으로 미국 내 각 지역을 순회하며 개최한 영향력 있는 현대공예 전시다. 그리고 전시에 드러난 진열 방식이 진열장과 판매대 유형에서 출발하여 점차 미술 전시형으로 변화하였다는 점에서 주목할 만한 사례이다. 1936년의 제5회 전시장 사진을 보면, 진열장을 사용하여 작품을 진열하고 있다. [그림 2-57] 순회전시라서 여러 장소에서 열렸기 때문에 각각의 공간적 특성을 반영하여 매번 다른 진열 방식으로 구성되었다. 1940년대에 들어와서는 진열장 대신 판매대형 구조물을 전시장 곳곳에 설치하고 공예품을

올려두었다. 하나의 전시대에 여러 개의 공예품을 모아두기도 했고, 경우에 따라서는 전시대 위에 하나의 작품만 올려놓기도 하였다. 심사를 통해 선정된 작가들의 작품을 전시하였기 때문에 작가마다 작품이 달라 보이는 것도 큰 문제였다. 때문에 경우에 따라서는 칸막이로 작가별 공간을 구획하여 진열하기도 했다. [그림 2-58]

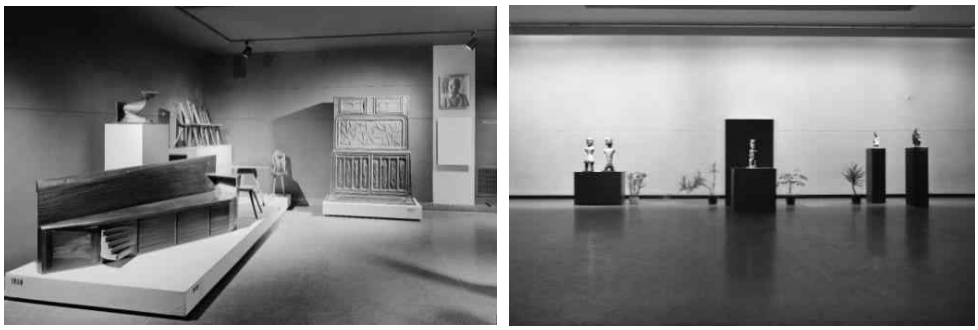
1950년대에 이르러서는 단순한 형태로 만들어진 전시대 혹은 선반 등에 작품을 놓아두는 방식을 많이 사용한 것으로 보인다. [그림 2-59] 이때 초기 전시와 특히 달라진 점은, 전시대 혹은 진열대, 선반 등의 사이 간격이나 작품 사이의 간격을 넓게 설정하였다는 점이다. 전시공간의 구조와 전시대의 형태 또한 단순해졌다. 이러한 진열 방식은 실용적인 기물보다는 인물상 혹은 조형물 형상의 공예품을 효과적으로 보여주기에 더 적합한 방식이었다.

판매대 혹은 진열장을 사용하는 공예 전시에서는 많은 경우 하나의 상판 혹은 진열장에 여러 점의 공예품 군집을 전시하곤 하였다. 그렇지만 절제된 진열 도구 위에는 하나의 작품이 놓이는 것이 보통이었다. 전시효과를 위해 전시대 몇 개를 모아 군도를 형성하기도 하였으나, 통상적인 원칙은 충분한 거리를 두고 배열한 하얀 육면체 위에 작품 한 점을 올려두는 것이었다. 그런 진열 방식은 전시품 각각의 독립적인 아우라를 돋보이게 해주는 방식으로, 미술품의 위상을 바랐던 공예가들을 중심으로 현대공예 전시의 기본 원리처럼 관습화되었다. [그림 2-60]

[그림 2-57] 1936 제5회 <전미도자공예전>, 뉴멕시코 박물관(Museum of New Mexico)
[그림 2-58] 1947-48 제12회 <전미도자공예전>, 볼티모어 미술관(Baltimore Museum of Art)
출처: 전미도자공예전 & 미국도자공예 아카이브, 에버슨미술관(2-57, 2-58)

[그림 2-59] 1950 제13회 <전미도자공예전>,
보스톤미술관(Museum of Fine Arts, Boston)
[그림 2-60] 1956 제19회 <전미도자공예전>, 에버슨미술관),
출처: 전미도자공예전 & 미국도자공예 아카이브, 에버슨미술관(2-59,2-60)

미술 전시형 진열 형식을 사용한 공예 전시에서는 형식적 요소가 두 가지 발견된다. 하나는 흰색 육면체 전시대로, 현대공예 전시에 자주 사용되는 진열 도구다. 공예품을 관람자의 눈높이에 맞게 진열하기 위해서 불가피하게 사용할 수밖에 없는 도구를 모던한 전시공간에 맞추어 흰색의 간결한 사각기둥 형태로 만든 것이다. 브루클린박물관에서 열렸던 1961 <미국 현대공예의 거장전(Masters of Contemporary American Crafts)> 전시장 사진을 보면 다양한 넓이와 높이로 된 전시대를 배치하고 전시품을 올려두었다. 전시품의 배치는 비슷한 시기에 열렸던 MoMA의 현대미술 전시장의 진열 형식과 매우 유사했다. [그림 2-61] 흰색의 육면체 전시대는 실용성을 고려하기보다 조형성을 추구하는 공예 성향에 적합한 장치로 널리 활용되었다. 여러 전시장에서 형태(forms), 도자 조각(ceramic sculpture) 등의 명칭을 포함한 현대공예 전시가 열렸고, 일상의 차원에서 벗어난 화이트 큐브 안에서 조형물로서 존재의 의미를 갖는 공예품은 화이트 큐브의 한 요소로 속해있는 전시대를 통해 미적 자율성을 크게 훼손하지 않으면서 무리 없이 전시되었다. [그림 2-62]



[그림 2-61] 1961 <미국 현대공예 거장전(Masters of Contemporary American Crafts)>, 브루클린박물관, 출처: 브루클린박물관

[그림 2-62] 1966 <신일본 회화와 조각전(The New Japanese Painting and Sculpture)>, 뉴욕현대미술관, 출처: 뉴욕현대미술관

다른 하나는 작품을 집중적으로 비추는 전시 조명이다. 공예 전시가 전시실에서 본격적으로 전시 조명을 사용하게 된 것도 미술 전시의 방법론을 본딴 것이다. 오늘날 모든 실내 공간에 보편화된 전기 조명이 상용화된 것은 19세기 말의 일이고, 이전에는 창문이나 천장 채광창으로 들어오는 자연광에 의존하는 것이 일반적이었다. 모더니즘 미술을 위한 진열 방식이 구체화 되기 이전에는 진열을 위해 별도의 조명을 설치하고 비추는 행위를 전시장 자료에서 거의 확인할 수 없다. 초기 미술 전시에서도 조명은 빛이 많이 들지 않는 공간에 한해 선택적으로 사용되었고 많은 경우 별도의 조명 없이 창을 통해 들어오는 자연광에 의지한 전시를 하였다. 이는 전시를 위해 설계된 MoMA 전시장에서도 마찬가지였다. 1932년과 34년에 개최된 MoMA 전시 사진을 보면 최근 전시장에 일반적으로 설치되는 조명 등기구와 과 달리 천장의 가운데에 간격을 두고 조명이 달려있거나, 작품 한 점에 한 개 이상의 조명을 맞추는 현재의 방식과 달리 하나의 등기구가 여러 점의 작품을 넓게 비추고 있는 모습을 볼 수 있다. [그림

2-63] [그림 2-64]

그런데 1942년에 개최된 전시 <10달러 이하의 실용적 사물전(Useful Objects Under $10)>와 1952년의 <아프리카 흑인 조각의 이해전(Understanding African Negro Sculpture)> 전시 장면을 보면 각각의 전시작품을 각각 집중적으로 비추는 조명이 등장한다. [그림 2-65] [그림 2-66] 이는 오늘날의 전시장 조명 방식과 크게 다르지 않다. 조명으로 작품 자체를 부각시키기 위해서는 조명이 닿지 않는 공간에 집중도를 흐트러뜨리는 구조물 등을 없애고 간결하게 정돈하는 것이 효과적이다. 그 과정에서 자연히 작품은 배경에서 고립되어 독립적인 사물로 다뤄진다. 조명의 사용은 공예 전시가 맥락을 진열하고 생활공간을 소환하는 등 작품과 공간을 통합적으로 연출하는 대신에 작품만을 돋보이게 설정하는 변화 과정에 중요한 원인으로 작용하였다.

[그림 2-63] 1932 <여름특별전-회화와 조각(Summer Exhibition-Painting and Sculpture)>
[그림 2-64] 1934 <뉴욕시 주거학전(Exhibition of the City of New York)>

[그림 2-65] 1942 <10달러 이하의 실용적 사물전(Useful Objects Under $10)>,
[그림 2-66] 1952 <아프리카 흑인 조각의 이해전(Understanding African Negro Sculpture)>
장소 및 출처: 뉴욕현대미술관(2-63, 2-64, 2-65, 2-66)

2.5.3. 순수미술 지향 공예의 확대

화이트 큐브의 강력한 이데올로기에 힘입어 변화한 공예에 대한 인식과 전시의 양상은 미술의 위상을 지향하는 공예가와 관계자들에게 영향을 주었다. 그리고 이후 공예를 전시하는 하나의 방향을 형성하게 되었다. 이는 미술품을 전시하는 방식을 따르는 형태로, 공예품을 미술품처럼 진열하려는 경향이었다. 미국을 무대로 세라믹 내셔널 등 공예 분야의 비중있는 전국 규모 공모전시가 지속적으로 개최되고, MoMA에서 선보인 장신구 전시 등이 대중적 호응을 얻는 등, 공예 전시는 20세기 중반을 거치는 동안 크게 확대되었다. 공예품을 선보이는 전시 형식 또한 미술품 진열 방식을 기본으로 발전하기 시작하였다.

1950년대와 60년대는 현대공예 전시가 양적으로 증가하며 전시 공간과 주제가 다변화하고, 특히 미술 전시형 진열 방식을 적용한 사례가 눈에 띄게 증가한 시기였다. 더불어 진열 방식에 따라 현대공예 작업 경향도 미술에 가까운 방향으로 전개되었다. 1940년대 현대공예 판매 및 전시 공간인 '아메리카 하우스(America House)'를 운영한 미국수공예협회는 1956년 뉴욕 시내에 현대공예 전문 박물관을 개관하였다. 미국현대공예박물관(Museum of Contemporary Crafts)은 장식미술보다 폭을 좁혀 '현대공예'를 집중적으로 연구하고 전시하며 알리기 위한 장소로 세계적으로도 전례가 없었다. 박물관은 1980년대에 이르기까지 미국 현대공예를 선도하는 역할을 수행하였다. 또한, 현대공예 전시의 형식 면에서 유의미한 시도를 보여준 곳이기도 하다. 1961년 <극서부 현대공예가전(Contemporary Craftsmen of the Far West)>와 <마리스카 카라츠와 캐서린 초이 추모전(Memorial Exhibitions for Mariska Karasz and Katherine Choy)>는 공예박물관의 이전 전시와 비교했을 때 작품과 전시대 사이 공간을 여유 있게 두었고, 간결한 배경을 조성하여 보다 모더니즘 미술 전시다운 진열을 보여준다. [그림 2-67]과 [그림 2-68]을 보면 화병과 그릇과 같이 테이블 위에 두는 용도가 있는 공예품의 경우에도 조각 작품용 전시대와 같은 구조물을 사용하여 간격을 넉넉히 두고 배치하였다. 그리고 작고 낮은 형태의 기물과 크고 높은 가구를 동일한 높이의 전시대 위에 올려두었다. 모두 전시구조물과 배경은 간결하게 마감되었다. 전시 진열에서의 장식적 요소를 최대한 배제하고, 용도 여부와 작품의 종류와 상관없이 모든 공예품을 하나의 독립적인 작품으로 간주하고 진열하였음을 확인할 수 있다.

[그림 2-67] 1961 <극서부 현대공예가전(Contemporary Craftsmen of the Far West)>
[그림 2-68] 1961 <마리스카 카라츠와 캐서린 초이 추모전
(Memorial Exhibitions for Mariska Karasz and Katherine Choy)>,
장소: 미국현대공예박물관(Museum of Contemporary Crafts)(2-67, 2-68),
출처: 미국공예협회(2-67, 2-68)

1969년에는 현대공예분야 전반에 큰 영향을 끼쳤음을 물론, 또 다른 현대공예 전문 전시 공간이 설립되는 기반이 된 대형 현대공예 전시회가 개최되었다. 다름 아닌 <오브젝트: 미국(Objects: USA)> 라는 전시가 국립미술 컬렉션(the National Collection of Fine Arts(현 Smithsonian American Art Museum))를 시작으로 미국 내 각 지역의 박물관·미술관 순회전시로 개최된 것이다. 이 전시의 기획 의도는 공예의 위상을 순수미술의 영역으로 격상시키는 것이었고, 전시가 널리 소개되면서 어느 정도 목적을 달성했다고 볼 수 있었다. 관람객은 수제작 공예품인 의자와 접시부터 실용성이 전혀 없는 조형물까지 한 자리에서 볼 수 있었다. 이 전시가 주목을 받았던 이유는 확연하게 미술을 지향하는 출품작의 경향과 그 진열 방식이었다. 순수 조각작품을 전시하는 방식을 상당 부분 차용하면서도 실제 방처럼 꾸며 공예품을 진열하는 방식을 함께 활용했다. 그럼으로써 다른 미술 전시와 다른 특별함을 보여주었다는 평을 얻었다. 이 전시의 성공에 힘입어 스미소니언 미술관에서는 1972년 미국 현대공예를 전시하기 위한 렌윅 갤러리(Renwick Gallery)를 열고 공예품을 수집·전시하며 현대공예의 창작을 지원하기 시작하였다.[117]

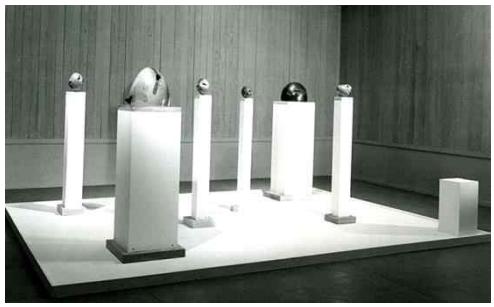
117) https://www.smithsonianmag.com/travel/groundbreaking-1969-craft-exhibit-objects-usa-gets-reboot-180977023/(최종접속일 2022.6.4.)

미술 지향 공예의 활성화로 인한 공예 전시 진열 형식 변화는 미국 현대공예박물관에서 잘 드러났다. 앞서 말했듯이, 1956년 개관한 박물관은 전시 및 연구를 통해 현대공예를 전문적으로 다루겠다는 의지를 실행에 옮겼고, 1970년대까지 미국 현대공예의 전개를 선도했다. 개관 초기 다양한 전시기법을 시도한 박물관은 1960년대 중반 이래 당시 현대공예 경향을 반영하여 방향성을 달리한 전시를 개최하기 시작하였다. 전시에서 주목한 부분은 현대공예의 미술적인 측면이었으며, 1960-70년대 추상표현주의 도자와 섬유설치 작업 등을 폭넓게 수용하며 그러한 의지를 명확하게 드러냈다. 이러한 현대공예 전시장에서는 공예분야의 순수미술적이고 조형적인 가능성, 미술가의 위상을 추구하는 공예가가 관심과 호응을 받았다.[118)]

현대공예박물관은 흰색 육면체 전시대를 주로 사용하였고, 작품의 크기에 따라 낮은 단을 사용하거나 아예 바닥에 설치하기도 하였다. [그림 2-69] [그림 2-70] 이러한 공예품 진열 방식은 1950-60년대 미국 현대도예의 전시에서 가장 밀도 높게 구현되었다. 추상표현주의 도자라고 불린 현대도자공예는 흙과 유약으로 제작되었다는 사실을 제외하면 추상 조각에 더 가까웠다. 당시 현대도예의 주류로 자리 잡은 추상표현주의 도자는 전시효과의 측면에서 매우 유리하였기 때문에 전시장에 더 많이 나타났다. 1960년대 미국 도예가의 개인전에 명확하게 드러난 진열 형식, 즉 비어있는 공간에 자율적이면서도 비정형적으로 배열된 작품과 전시대의 모습은 지금까지도 많은 전시장에서 지속되고 있다. [그림 2-71] [그림 2-72]

[그림 2-69] 1968 <프레다 코블릭 플라스틱 작품전(Plastic Forms by Freda Koblick)>, 미국현대공예박물관, 출처: 미국공예협회
[그림 2-70] 1969 <게리 윌리엄스-도자조각전(Gerry Williams-Ceramic Sculpture)>, 미국현대공예박물관, 출처: 미국공예협회

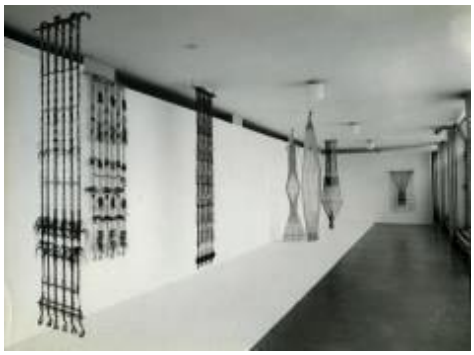
118) The American Craft Council Archive https://digital.craftcouncil.org/digital/collection/p15785coll6/search (최종접속일 2022.6.8.)



[그림 2-71] 1961 <피터 볼코스(Peter Voulkos)전>, 프리머스-스타우트 갤러리(Primus-Stuart Gallery)
[그림 2-72] 1964 켄 프라이스(Ken Price)의 전시작, <신미국조각전(New American Sculpture)>, 패서디나 미술관(Pasadena Art Museum)

한편, 미술화된 공예품이 점점 커짐에 따라 전시대 위에 진열하는 방식이 아닌 벽과 천장에 직접 작품을 매다는 설치방식이 활용되기도 했다. 이러한 방향은 현대 섬유공예 전시가 대표격이었다. MoMA의 1956년도 텍스타일 전시가 보여준 '설치'는 1960년대 후반에 이르면 섬유공예뿐 아니라 현대공예품을 전시하는 기법 중 하나로 보급되었다.

섬유공예의 순수미술화 경향을 독려한 대표적인 전시행사인 1962년 로잔 국제 타피스트리 비엔날레 전시장의 사진 [그림 2-73]에 벽에 회화처럼 걸려있는 타피스트리들이 보인다. 그리고 1964년에 스위스 박물관에서 열렸던 레노어 토니(Lenore Tawney)의 개인전에서 볼 수 있듯이 평면적이지만 부분적으로 입체적 디테일이 살아있는 작품의 경우 매달아 늘어뜨려 두었다. [그림 2-74] 작업방식과 재료를 개발하여 대규모의 입체적인 표현을 시도한 섬유공예작업들이 늘어나면서 이러한 진열 방식은 순수미술을 지향하기 시작한 섬유공예의 경향으로 인해 보편화되었다. 1960년대 후반부터 70년대에는 부드러운 조각(soft sculpture)라고 정의되었던 거대한 섬유공예작업의 유행과 함께, 순수미술 지향 공예품을 미술품처럼 설치하는 진열 방식이 확산 되었다. [그림 2-75] [그림 2-76]



[그림 2-73] 1962 <로잔 국제 태피스트리 비엔날레(Lausanne International Tapestry Biennial)>, 출처: 알리스 파울리 아카이브(Alice Pauli Archives)
[그림 2-74] 1964 노어 토니(Lenore Tawney)의 작품 진열, 쿤스트게베르베 박물관(Kunstgewerbemuseum), 출처: 레노어 토니 재단(Lenore G. Tawney Foundation)

[그림 2-75] 1971 올가 데 아마랄(Olga de Amaral)의 작품 진열, 미국현대공예박물관, 출처: 미국공예협회
[그림 2-76] 1969 <오브젝트: 미국(ObJects-USA)>, *ACC Outlook* Vol.10, No.6, 1969년 10월

이처럼 순수미술의 진열 방식을 수용한 현대공예 전시는 결과적으로는 공예품의 고유한 영역을 개척하기보다는 순수미술의 영역으로 수렴되는 현상에 기여하게 되었다. 공예적 정체성을 표현하려는 시도는 이제 중심이 되지 못했다. 반면에 순수한 조형성을 표현하고자 하는 미술화된 공예품, 모더니즘 진열 방식에 적합한 작업이 현대공예 창작의 주류를 차지하는 경향을 낳게 되었다. 미술화된 공예품과 공예 전시 형식은 발생지 서양은 물론 1960년대 이후 한국 공예에까지 세계적으로 영향을 미쳤다.

제 3 장 한국 공예 전시의 형성과 진열 형식의 전개

이 장에서는 건국 후 1950년대부터 현재까지 국내 공예 분야에서 개최된 다양한 전시를 대상으로 전시 형식의 유형과 변화를 살피고 전시의 공간과 진열 장치, 전시물 배열 등의 물리적 요소를 분석하고자 한다. 또한 서구 공예 전시의 진열 형식이 도입되어 공예 전시장에서 드러난 형식적 변화가 한국 현대공예 개념과 양상에 어떠한 영향을 주었는지 고찰한다.

20세기 전후로 국내에서 만국박람회와 조선미술전람회 등의 전시가 처음 개최되었다. 당시 전시는 해외 선진문화이자 근대적 제도로 받아들여졌다. 대중들이 처음 경험한 전시는 어떤 역할을 하는 공간이었는지, 그곳에서 드러난 근대적인 전시 형식은 이들에게 어떤 의미를 전달하였는지 알아본다.

해방과 한국 전쟁을 겪은 뒤 1950년대 중반에 본격적으로 개최된 초기 공예 전시를 통해 공예 전시의 특성에 따라 적용된 진열 형식을 분석할 필요가 있다. 상품으로서의 공예품과 예술작품으로서의 공예품을 강조하기 위한 서로 다른 경향의 전시회가 개최되었고, 전시는 공예의 산업적, 예술적 지위가 형성되는 데 제도적 뒷받침을 하였다. 일련의 전시공간에서 발견되는 진열의 특성을 확인하고, 현대공예의 태동과 성립 과정에서 발생한 공예 개념의 변화와 연결해 보고자 한다.

1970년대 후반부터 개인과 단체 전시회가 급증하였고, 1980년대 후반부터 90년대 중반 사이에는 공공 박물관·미술관에서 현대공예 전시가 개최되었다. 공예 분야의 전시는 이제 더 많은 관람자를 만나는 발표를 위한 장으로서의 역할을 수행하게 되었고, 서양의 미술 전시 형식을 수용하며 공예를 순수한 감상의 대상으로 부각시켰다. 이는 곧 공예 전시에서 지배적인 경향이 되었고 미술을 지향하는 공예작업을 부추겼다. 그러나 다른 한편에서는 감상보다 공예의 여러 가지 특성을 알리기 위한 노력으로 공예품의 쓰임새와 제작과정 등 공예의 맥락을 보여주는 전시가 시도되기도 했다. 2000년대에 공예 전시가 양적으로 급증하면서 전시의 주제가 다양

해지고 공예품을 진열하는 방식도 세분화되는 경향을 보였다.

공예 전시와 진열 형식의 변천을 살펴보기 위하여, 근대 초기의 전시부터 1989년까지의 공예 전시 전체를 모두 조사 대상으로 삼았다.[119] 특히 전시가 폭증한 1990년 이후로는 현대공예의 전환점이 되거나 크게 주목받았던 전시와 각종 공예 관련 자료에 충실하게 기록된 전시를 대상으로 전시 형식의 변화를 추적했다.

한국 공예의 흐름과 전시의 변천에 관한 문헌자료, 전시 도록, 전시 전경 사진 등을 활용하여 전시의 형식적 측면을 분석할 필요가 있는데, 대다수의 전시 관련 기록은 출품작과 작가 중심이어서 전시장 모습을 남긴 자료를 구하는 일이 쉽지 않았다.[120] 따라서 신문기사나 정부 및 지자체 기록영상·사진에 등장한 전시장의 모습을 참고하였고, 공예잡지에 소개된 주요 전시장 사진과 전시 리뷰 기사의 도움을 받았다.[121]

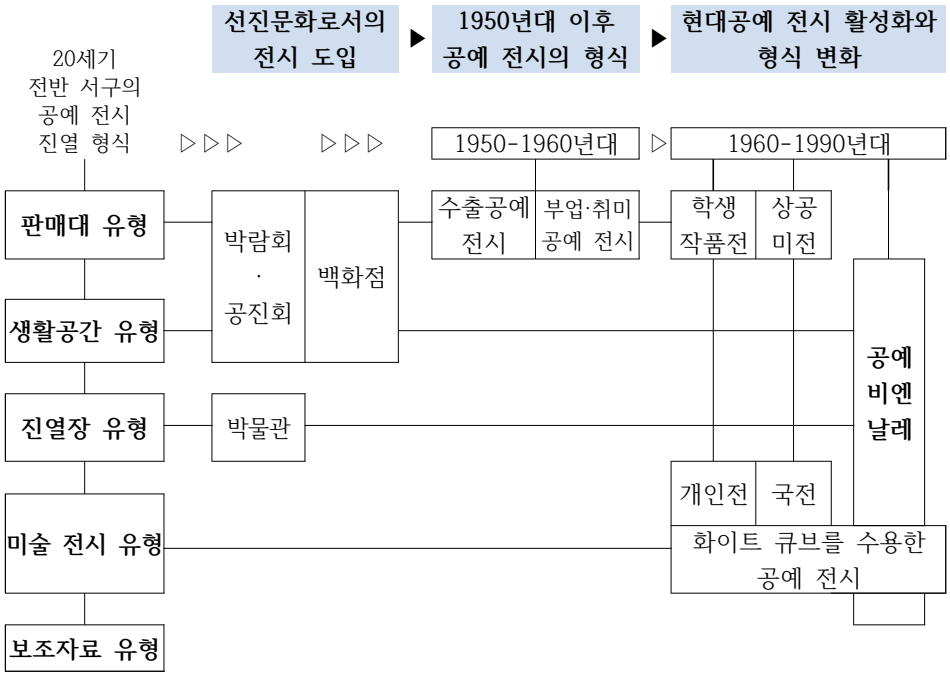
---

119) 현존하는 자료를 통해 국내에서 개최된 공예분야 전시 전체에 대한 목록을 작성하기에는 한계가 있어, 본 논문의 전수조사 대상은 『한국 현대 공예사의 이해』(재원, 1996)의 부록으로 수록된 '한국 근·현대 공예사 연표'에 표기된 1989년까지 개최된 전시로 한정하였다. 해당 연표 상의 전시목록을 기초로, 네이버에서 제공하고 있는 5개사(경향신문, 동아일보, 매일경제, 조선일보, 한겨레)의 신문기사 디지털 아카이브를 비교하여 보완 조사하였다.

120) 국내의 미술 담론이 작가와 작품에 초점을 맞추어 생산되었기 때문에 전시에 대한 공간적·물질적 기록은 충실히 남아 있지않다. 특히 1990년대 이전까지 언론에 등장한 전시 사진은 대부분 주요 출품작 중심으로 기록되어, 전시자료를 확보하는 데 한계가 있다. 공예 전시도 크게 다르지 않다. 정현, 「전시, 어떻게 연구할 것인가?」, 『국립현대미술관 연구』 13, 2021, p.109 참조.

121) 1988년도에 창간하여 1995년 2월까지 발간된 『월간공예』지는 국내 현대공예 전시가 가장 활발하던 시기에 발간되었으며, 매월 공예 전 분야의 주요 전시를 소개하고 특집으로 다루는 등, 당대 현대공예 전시와 관련된 기록이 충실히 수록되어있다. 이에 전시장에 드러난 현대공예 개념의 발전과 변화상을 확인할 수 있는 중요한 자료 중 하나로 활용되었다.

3장 구조도



[표 3-1] 3장 구조도

제 1 절 선진문화로서 전시의 도입

1. 근대적 전시공간의 출현

1.1. 체제 선전의 공간

1.1.1. 박람회와 공진회

박람회와 관주도 미술전람회 등에 나타난 근대적 진열 형식은 서양뿐 아니라 일본과 한국 공예의 근대화에도 큰 영향을 미친 요인이었다. 거대한 전시공간과 그 안에 진열된 서양의 다채로운 사물들은 배워야 할 신식 문물이었다. 한국은 일제강점기에 일본을 통해 서양의 근대 문물을 본격적으로 받아들였다. 일본의 식민지배 정당화, 체제 강화, 물자 수탈 등의 목적에 의해 취사선택된 혹은 번역된 제도와 문물을 도입하였기 때문에 주체적인 근대화를 도모하기는 어려웠다.

일본은 19세기 중반 메이지 유신 이래 서양 문명을 빠르게 받아들였고, 서양식 '전시'문화 역시 근대적이면서 서구적으로 사물을 보여주는 방법으로서 도입했다.[122] 1867년 파리만국박람회에서 수출상품으로서 전통공예품의 가능성을 발견한 메이지 정부는 공예품의 디자인과 생산기술을 개선하고자 노력하였고, 1873년 빈에서 열린 만국박람회에서 결실을 보았다. 박람회를 효과적인 홍보의 장으로 인식하게 된 일본은 자국 내 박람회를 개최하는 등 박람회라는 전시제도를 적극적으로 활용하였다.[123] 한일합병 이후로는 강제점령의 정당성을 선전하고 물자 수탈, 소비 촉진 등을 위한 식민지 정책의 일환으로 한국에서도 박람회를 추진하기에 이르렀다.

한국이 처음 서양의 박람회와 전시문화를 접하게 된 것은 1881년 일본의 제2회 <내국권업박람회>를 시찰하면서부터였다. 이후 1893년 시카고 만국박람회에 참가한 경험을 토대로 미술 및 공예와 관련된 제도를 처음

---

122) 목수현, 「1930년대 경성의 전시공간」, 『한국근현대미술사학』 20, 한국근현대미술사학회, 2009, pp.97-116.
123) Felice Fischer, The Art of Japanese Craft, 1875 to the Present, Yale University Press, 2008, pp.7-8.

으로 마련하고, 1907년에는 국내 최초의 박람회를 열기도 하였다.[124] 그러나 국내에서 본격적으로 개최된 최초의 대형 박람회는 1915년의 <시정오년기념조선물산공진회>였다. [그림 3-1] [그림 3-2] 이들 박람회는 일본 상품을 조선에서 판매하기 위한 전시 및 홍보의 목적과 더불어 식민통치의 치적을 홍보하는 정치적인 목적을 가졌다.[125] 그리고 1929년에 대규모로 개최된 <조선박람회>는 한국인들이 여러 가지 진열 방식으로 설치된 방대한 양의 사물을 관람하는 근대적 경험이자 전시라는 서양의 근대적인 제도를 본격적으로 접하는 계기가 되었다. 박람회에 등장한 진열 형식에 대해서는 2항에서 자세히 분석하기로 한다. [그림3-3] [그림 3-4]

[그림 3-1] 1915 <조선물산공진회> 전경, 『시정오년기념조선물산공진회보고서』 제3권, 조선총독부 1916, 출처: 국립중앙도서관

[그림 3-2] 1929 <조선박람회> 미술공예교육관 전경, 『조선박람회기념사진첩』, 1930, 출처: 국립중앙도서관

124) 김영나, 「'박람회'라는 전시공간: 1893년 시카고 만국박람회와 조선관 전시」, 『서양미술사학회논문집』 13, 서양미술사학회, 2000, pp.75-111.
125) 이정수, 권흥순, 「일제강점기 산업전시시설의 전개와 건축적 특성에 관한 연구」, 『대한건축학회연합논문집』 13(1), 대한건축학회지회연합회, 2011, p.12.

[그림 3-3] 1915 <조선물산공진회> 참고미술관 양화 진열,
『시정오년기념조선물산공진회보고서』 제3권, 조선총독부, 1916,
출처: 국립중앙도서관

[그림 3-4] 1929 <조선박람회> 미술공예교육관 미술부,
『조선박람회기념사진첩』, 1930, 출처: 국립중앙도서관

1.1.2. 조선미술전람회

일본의 근대적 미술 전시의 시작 역시 서양식 미술 전시의 형식을 빌려온 데서 출발한 것이었다. 메이지 정부는 1907년 관전인 <문부성미술전람회(약칭 문전)>를 열어서 서양의 순수미술 개념을 대중들에게 선보였다. 이후, 문전을 계승하여 시행된 <제국미술원미술전람회>에 1927년부터 미술공예 분과가 운영되기 시작하였다.[126]

한국에서는 1922년 창설된 <조선미술전람회(선전)>에 이르러 비로소 근대적인 대규모 미술 전시가 개최되었다.[127] 이 전람회는 서양의 미술개념과 미술 전시제도가 일본을 거쳐 도입된 것이었다. 선전에 '공예부'는

126) Fischer, 위의 책, p.12.
127) 목수현, 앞의 글. pp.100-102.

1932년 제11회 차에 신설되었다. 공예부의 설치는 한국 공예분야 최초의 근대적 전시제도이자 관제 공모전이 마련된 것이었으며, 아직 미술로서의 공예 개념이 정립되어 있지 않은 한국에 서양과 일본식 공예 개념이 자리 잡게 된 중요한 기점이었다.[128] 선전 공예부는 당시 국내에서 공예를 공식적으로 선보일 수 있는 가장 큰 자리였다.

선전은 일본 관전과 마찬가지로 전시된 미술과 공예를 근대적인 것으로 인식하는 경향을 선도하였지만, 한편으로 일본과 달리 입선작에 특산물과 수공예 상품이 포함되어 미술 전시회이자 박람회 혹은 상품전시회인 복합적 성격의 전시에 가까웠다.[129] 이렇게 선전에서 전시된 한국 공예의 이중적인 모습은 해방 후 한국 현대공예가 형성되는 과정에 반영되었다.

박람회와 비슷한 시기에 개최되었던 조선미술전람회에서 사용한 진열 형식도 크게 다르지 않은 형태였다. 선전은 일제강점기의 관전이자 작품 활동을 선보일 수 있는 몇 안 되는 장이었기 때문에 영향력이 상당했다. 전시장에 진열된 작품뿐 아니라 작품을 배치하여 보여주는 진열 형식 또한 큰 영향력을 가질 수 밖에 없었는데, 이 부분에 대해서도 2항에서 살펴보도록 하겠다. [그림 3-5]

[그림 3-5] 1923 제2회 <조선미술전람회>, 『조선』, 조선총독부, 출처: 서울역사박물관

128) 안현정, 「조선미술전람회 '공예부'의 일본화(日本化) 경향에 관한 연구-식민지 권력과 미술창작을 중심으로」, 『한국디자인문화학회지』 17(2), 한국디자인문화학회, 2011, pp.325-328.

129) 노유니아, 「조선미술전람회 공예부의 개설 과정에 대한 고찰-전람회를 통한 근대 공예 개념의 형성과 확산」, 『미술사논단』, 한국미술연구소, 2014, pp.115-118.

1.1.3. 박물관

한국 최초의 박물관은 1907년 창경궁 명정전 구역에 설립된 창덕궁(제실)박물관으로 알려져 있다. 이 박물관에 소장된 대한제국 황실의 소장품은 1909년 11월 1일부터 공공에 개방되었고, 이후 이왕가박물관으로 명칭이 격하되었다. 한국강제병합 이전, 대한제국 왕실의 권위를 훼손하려는 일본의 의도에서 비롯된 박물관이었음에도 불구하고 한국 최초로 근대적인 유물 관리와 전시를 구축하게 된 시작이었다.

그 뒤, 1915년에는 경복궁 내에 조선총독부박물관이 개관되었다. 이 박물관은 같은 해 개최된 박람회인 조선물산공진회를 위해 지은 건물과 내부 전시품 상당수를 활용하여 마련된 상설전시공간으로 일본의 문화적 식민정책의 차원에서 기획된 곳이었다. 박물관은 공진회 건물을 그대로 사용한 터라 전시실이 매우 협소하고 관람동선을 계획하기 어려웠으며 방호시설이 미비한 경복궁 내 다른 전각을 임시로 사용하는 등, 개관하면서부터 공간적 문제점을 안고 있었다.[130] 뿐만 아니라 조선 황실 최초의 신식 건물로 1909년 준공된 덕수궁 석조전도 일제에 의해 박물관으로 사용되었다. 1933년 10월부터 석조전을 일본 근대 미술을 전시하는 공간으로 사용하였고, 1938년에는 창덕궁박물관의 소장품을 이곳으로 옮겨와 이왕가미술관으로 개관하였다. 일본 총독부는 석조전에 일본 근대미술을, 그리고 별관을 새로 지어 근대 이전의 조선 유물과 고미술품을 전시하며 의도적으로 일본 미술의 근대적인 면모를 부각시켰다. 이왕가미술관 또한 식민지배 정당화에 기여하는 제국주의 문화정책이라는 태생적 한계를 갖는 공간이었다.[131]

일제강점기는 서양의 근대 문물을 일본을 통해서 받아들이는 환경이었다. 박물관 설립을 담당하였던 측에서는 서양 근대 박물관의 진열 방식을 직접 도입하여 박물관 전시를 구성하고자 하였다. 박물관의 소장품을 어떻게 관리하고 전시할 것인지 계획을 세우는 과정에서 서양 박물관을 벤치마킹하기 위해 견학을 다녀온 기록도 남아있다.[132]

---

130) 정준모,「한국 근·현대미술관사 연구-국립미술관에 대한 인식과 제도적 모순의 근원을 중심으로」,『한국근현대미술사학』 11, 한국근현대미술사학회, 2003, pp.139-171.

131) 「전시합니다, 1938년作 덕수궁 미술관을」,『아트조선』, 2018.5.11., http://art.chosun.com/site/data/html_dir/2018/05/11/2018051100267.html (최종접속일 2022.5.31.)

132) 국립중앙박물관 소장 조선총독부박물관 문서 “쇼와5년 구미시찰 보고” 중

총독부박물관은 일본 제국주의 체제 하에서 마련된 박물관이었고, 체제 선전을 위하여 많은 사람들이 관람하도록 홍보함으로써 한국인에게 최초의 근대적 전시 관람 경험을 제공할 수 있었다. 상설전시로 마련된 박물관의 전시물의 분류체계와 진열 방식, 관람 동선 등은 새로운 근대문화로서 인식되었다. 한편 일제강점기 박람회와 박물관에 진열된 전시물은 식민지배를 정당화할 수 있는 위계구조를 보여주기 위한 방향으로 구성되었고 이를 위한 진열 방식이 적용되기도 하였다. 그 진열 방식의 수용과 결과에 대하여 뒤에 서술하고자 한다.

1.2. 선진 도시문화의 공간

1.2.1. 상점의 쇼윈도

1920년대 후반부터 1930년 전반에 이르는 동안 경성의 도시풍경은 크게 달라졌다. 많은 상점들이 개업하고 백화점이 문을 연 덕분이었다. 1930년대 중반, '쇼윈도(show window)'라는 새로운 진열 형식이자 상점 건축의 형태가 등장하면서 경성은 근대적 상업도시로 탈바꿈되기 시작했다. 개항 이후 보급된 상점 전면의 진열대에 물건을 펼쳐두는 노출식·개방식 진열 방식을 활용하던 상점들은 앞다투어 쇼윈도를 만들었다.[133)]

쇼윈도는 대중에게 근대식 진열과 상품미학을 보여주고 이들로 하여금 근대적 생활과 소비문화를 동경하게 만들었다. 쇼윈도 진열은 판매대에 상품을 늘어놓는 것과 달리 상품의 미적 측면을 극대화하는 특징이 있다. 넓은 유리창 안에 고가의 물건을 하나씩 진열하고 미적 장식을 첨가하는 새로운 형태의 상품진열은 고급스러움이 강조되었고, 보는 이를 매혹시키고 소유욕을 자극하여 새로운 구매충동을 불러일으켰다. 쇼윈도는 근대적 상

구미박물관 진열 및 시설 부분에 시찰한 박물관별로 전시전경 및 진열장 세부 사진과 관련 설명이 포함되어있다. 시찰 대상 박물관은 유럽과 미국의 20개 박물관으로 영국 영국박물관 및 빅토리아앨버트 박물관 등 5개관, 아일랜드 더블린국립박물관 1개관, 프랑스 루브르박물관 등 3개관, 독일 베를린국립박물관 등 3개관, 이탈리아 나폴리박물관 1개관, 그리스 아테네 국립박물관 등 2개관, 스웨덴 국립역사박물관 1개관, 미국 보스톤박물관 등 3개관, 스페인 세비야박물관 1개관이었다. 국립중앙박물관 https://www.museum.go.kr/site/main/content/japanese_gov_gen_korea (최종접속일 2022.6.3.)

133) 박대준,「한국 상업건축의 변천에 관한 연구: 19세기 이후 소매점과 은행을 중심으로」, 고려대학교 박사학위논문, 2002, pp.69-70, pp.122-123.

품 진열 방식을 대표하는 형식이 되었고 이 새롭고 자극적인 진열은 구매하지 않더라도 보고 즐기는 이른바 산책 행위를 유발시켰다. 쇼윈도는 소비와 산책이라는 근대적 행위를 발생시키는 진열장치로서 근대의 생활문화와 시각문화 변화를 만들어나가는 데에 핵심적 역할을 하였다.[134]

그 변화상을 상징적으로 보여주는 것이 바로 백화점이었다. 이는 한국에서도 마찬가지였다. 1932년 신축한 일본 미쓰코시백화점 경성점을 시작으로 1934년에는 국내 자본가가 설립한 화신백화점이 문을 열었고, 이어 일본계 미나카이백화점(1938년), 조지야백화점(1941년)이 개점했다. 백화점의 쇼윈도는 일본인과 조선인 상류층의 습관과 소비문화 등을 식민지 대중에게 유행시키는 매개체가 되었으며, 쇼윈도 특유의 진열 방식을 다양하게 선보이며 일반 상업공간의 상품 진열에도 영향을 주었다.[135] 특히 대형 쇼윈도와 화려한 치장을 통해 눈길을 끌었고, 그 여파로 일반 상점들에도 쇼윈도에 대한 관심을 불러일으켰다. 덕분에 1930년대 동안 쇼윈도가 경성의 가두문화와 상품문화를 대표하게 되었다.[136]

1.2.2. 백화점의 화랑

근대기 백화점은 박람회처럼 최첨단 설비를 갖추고 갖가지 상품을 진열하여 대중을 대상으로 한 근대 도시문화의 종합 전시장 역할을 하였다. 일제강점기 한국에서도 백화점이 그와 같은 역할을 수행했다. 서구에서 유래된 첨단기술로 건축된 시설에 서구식 매장 배치법을 따라 각양각색의 근대적인 상품을 진열하고 레스토랑, 카페, 음악실, 전시실, 옥상정원 등 새로운 형태의 공간을 갖춘 백화점은 단순한 판매시설이 아닌 근대적 생활문화를 대표하는 대중적 문화시설로 인식되었다. 그리고 광고를 통해 유행을 접하고 소비를 하는 근대 도시의 생활방식을 가르치는 일상 속 교육공간이 되었다.[137]

---

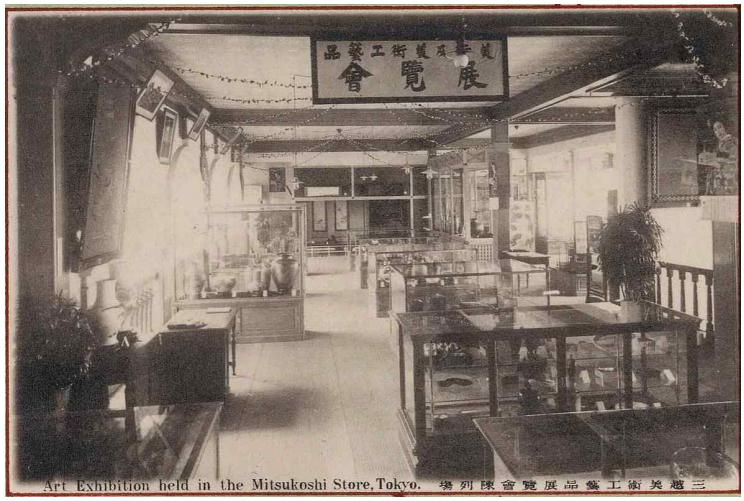
134) 박은영, 1920~1930년대 경성의 쇼윈도: 신문·잡지 자료를 중심으로, 미술사논단 제 43호, 한국미술연구소, 2016, pp.89-106.

135) 김소연,「1930년대 잡지에 나타난 근대백화점의 사회문화적 의미」,『대한건축학회 논문집 계획계』25(3), 대한건축학회, 2009, pp.135,138.

136) 1920년대 말부터 주요 일간지와 잡지에서 각 상점의 진열창에 주목하는 기사가 실렸고, 진열창과 쇼윈도가 같은 뜻으로 사용되며 1930년대 중반에는 일상적으로 사용되는 외래어로 정착하기에 이른다. 박은영,「1920-1930년대 경성의 쇼윈도: 신문·잡지 자료를 중심으로」,『미술사논단』43, 한국미술연구소, 2016, pp.87-112.

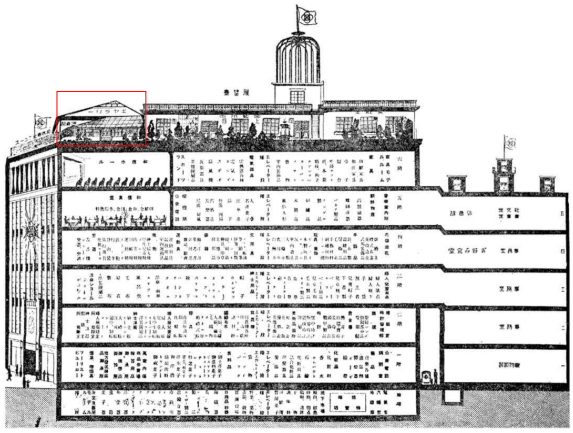
137) 김소연,「1930년대 잡지에 나타난 근대백화점의 사회문화적 의미」,『대한건

일제강점기에는 총독부에서 주도한 박람회와 박물관을 제외하고 전시 전문기관이 크게 발달하지 못했다. 이런 여건에서 전시를 여는 역할을 주도적으로 수행한 곳은 경성의 백화점 화랑이었다. 백화점이 화랑을 운영하는 것은 서양의 백화점 운영방침에서 유래한 것이었다. 서양의 영향으로 20세기 초 일본의 미쓰코시백화점은 공예품과 미술품을 진열하고 판매하기 시작했다. [그림 3-6] 당시 <문전>의 활성화에 따라 미술품과 공예품을 새로운 판매 대상으로 보기 시작했기 때문이다. 뒤이어 다른 백화점도 미술부를 설치하고 미술품의 상설 진열 및 특별전시를 여는 것이 사업 부문의 하나로 확립되었다.[138] 1930년대 중반에 들어서면서 모든 백화점에서 화랑을 운영하기 시작했다. 화신백화점 신관 단면배치도에서도 옥상에 갤러리(갸라리,ギャラリー)가 있었음을 알수 있다. [그림 3-7] 일본 백화점의 전시장 운영과 판매전략을 따른 경성 백화점의 화랑 또한 활발히 운영되었다.[139]



[그림 3-6] 1905 <미쓰코시 미술공예품전람회>, 미쓰코시백화점(Mitsukoshi Store, Tokyo), 출처: 보스턴미술관(Museum of Fine Arts, Boston)

축학회 논문집 계획계』 25(3), 대한건축학회, 2009, p.134.
138) 오윤정, 「근대 일본의 백화점 미술부와 신중산층의 미술소비」, 『한국근현대미술사학』, 제23집, 2012, p.121.
139) 권행가, 「1930년대 고서화전람회와 경성의 미술 시장: 吳鳳彬의 朝鮮美術館을 중심으로」, 『한국근현대미술사학』 19, 한국근현대미술사학회, 2008, pp.164-165.



[그림 3-7] 화신백화점 신관 단면배치도, 출처: 서울역사박물관

소비 유행을 선도해온 백화점은 산업과 문화의 발전을 위한 역할도 함께 수행했다. 당시 신문 지상에 보도된 전시 소식을 보면 작가 개인전과 유학생의 귀국 전시부터 협회 및 동인전까지 미술계에서 발표되는 상당수의 전시가 백화점에서 개최되었다고 해도 과언이 아니다.[140] 한국전쟁 이후 중앙공보관 등 다른 전시공간이 생기기 전까지 백화점의 화랑은 대표적인 전시공간으로 한국 미술뿐 아니라 산업 제품의 발표장 역할을 함께 수행하였다. [그림 3-8] 이후 미술전문 화랑과 미술관이 생기면서 백화점 화랑의 역할을 나누어 수행했으나, 특히 공예분야 전시장소로서 백화점 화랑의 인기는 이후로도 지속되었다.[141]

[그림 3-8] 1964 <상품전>, 화신백화점 화랑, 출처: 한국정책방송원

140) 김달진미술자료박물관 편, 『한국미술 전시공간의 역사』, 김달진미술자료박물관, 2015. p.17; 손영옥, 「한국 근대 미술시장 형성사 연구」, 서울대학교 박사학위논문, 2015, pp.186-188.
141) 「귀국전 가진 이정규씨의 경우」, 『월간공예』 1990년 2월호, p.50.

2. 전시 형식의 소개

2.1. 박람회와 백화점 진열 방식의 도입

2.1.1. 판매를 위한 진열: 판매대형과 진열장형

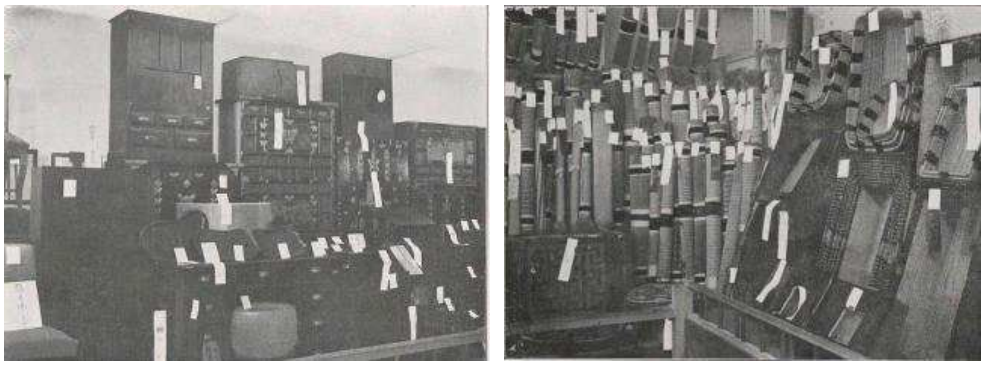
조선물산공진회와 조선박람회는 서양과 일본 박람회의 전시품 분류체계와 전시장 배치구조를 적용하였다. 국내의 다양한 동식물과 농산물 견본부터 사회 기반시설, 여러 가지 토산품과 제품, 고미술품과 작가들의 작품까지 수많은 물자를 소개하는 장이었다. 공진회와 박람회의 진열 방식 역시 서양 만국박람회장에서 다양한 형태로 시도되었던 방식을 참조하였다. 공진회나 조선박람회의 주요 목적이 일본 상품을 중심으로 당대 최신상품을 선전하여 결과적으로 판매를 촉진하는 것이었기 때문에, 상품으로서 정체성을 지닌 전시품에 적합한 판매대형 진열이 다수를 차지하였다.[142)]

사진, 기록을 통해 확인할 수 있는 박람회의 판매대형 진열 방식은 전시품을 테이블, 높이가 있는 단, 선반 등에 나열하거나 계단식 구조물에 올려서 바닥과 벽에 전시품을 층층히 쌓아서 배열했다. 관람자가 가까이에서 세부를 관찰할 수 있도록 울타리 등의 보호장치를 최소화하였다. 바닥과 벽에 전시품을 층층이 쌓아서 진열하는 방식은 이후 상점에서 판매할 상품을 다량으로 연출하여 보여주는 방식으로 보편화되었다. [그림 3-9]

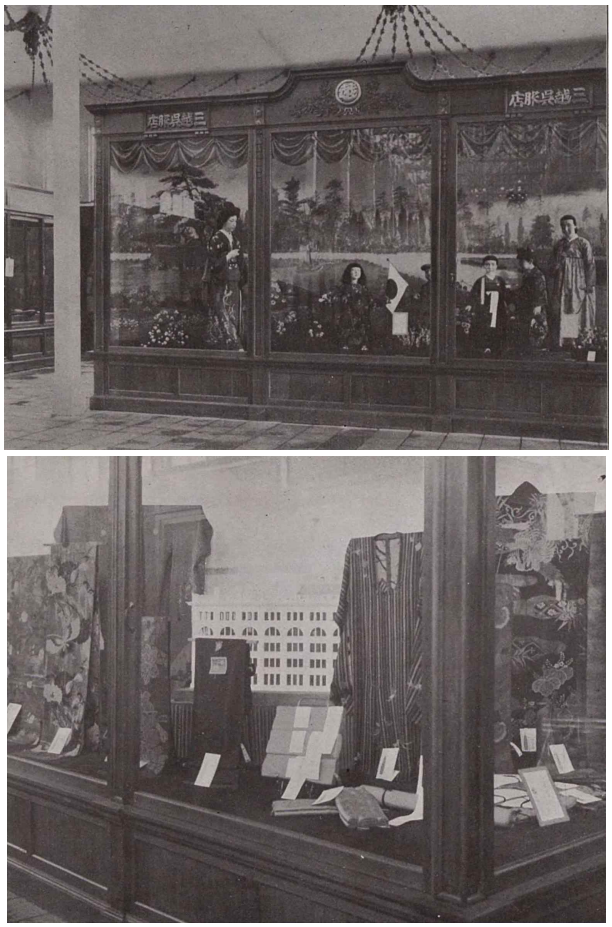
판매대형 진열과 더불어 쇼윈도식 진열장 방식도 근대기 박람회를 통해 대중을 만났다. 박람회 건물 내에 공간을 구획할 수 있는 큰 규모의 진열장이 다수 설치되었는데, 일부 진열장은 하나의 부스처럼 공간을 형성하여 일종의 백화점 쇼윈도처럼 활용되었다. 공진회에 출품한 일본 미쓰코시 오복점의 경우, 진열장 내부 배경에 회화적인 이미지와 장식적인 요소를 첨가하여 배경을 설치하고 마네킹을 사용하여 관람자의 주목성을 높이는 진열을 시도하였다. [그림 3-10] 마치 역사화나 만평과 같이 이야기의 한 장면을 묘사한 듯한 진열기법으로 볼거리를 만든 것이다. 박람회에서 쇼윈도는 각종 연출을 통해 제품에 대한 매력적인 이미지를 보여줌으로써 관람자의 시선을 끄는 장치이자 소비자의 구매욕 자극하는 전략이었다. 이후로도 이야기를 전달하는 쇼윈도 연출 방식은 상점 및 백화점 등 상업공간에 널리 공유되었다.[143)]

---

142) 이정수, 권흥순, 앞의 글, pp.12-13.



[그림 3-9] 1915 <조선물산공진회> 제1호관 공업부 가구 및 완초 제품,
『시정오년기념조선물산공진회보고서』 제3권, 조선총독부, 1916,
출처: 국립중앙도서관



[그림 3-10] 1915 <조선물산공진회> 미쓰코시오복점의
특별진열(위)과 직물 코너(아래), 『시정오년기념조선물산공진회보고서』
제3권, 조선총독부, 1916, 출처: 국립중앙도서관

143) 박은영, 앞의 글, pp.89-97.

2.1.2. 생활공간형 진열

실제 일상 공간의 일부분을 전시장에 연출하는 기법으로 서양의 만국박람회와 백화점 등지에서 활용되었으며, 근대기 한국에서도 <물산공진회>를 배경으로 생활공간형 진열이 처음 등장한다. <물산공진회>와 같은 서양에서 유래한 박람회는 근본적으로 근대적 상품을 선보이고 일상적 물건의 소비를 촉진하는 상품의 전시장으로서 소비 진작과 경제 활성화를 목표로 하는 행사였다. 때문에 상품을 보다 친숙하고 매력적으로 보여주기에 적합한 방식으로서 생활공간형 진열이 활용되었다.

이 진열 방식은 한편 정치적 목적을 위한 일종의 전략으로 활용되었다고 볼 수 있다. 1915년 조선물산공진회를 통해 조선총독부는 일본의 점령 이전과 이후를 대조시켜서 일본에 의한 통치체제 아래에서 더 살기 좋아졌다는 인식을 주입시키고자 했다. 이를 위해 다양한 진열장치가 활용되었는데, 현실공간을 연상하게 하는 전시공간을 연출하고, 모형과 회화, 혹은 디오라마 장치를 통해 선전 효과를 강화했다.[144]

20세기 초 서양 백화점이 이 진열기법을 사용하여 주목을 받았듯이, 미쓰코시백화점은 1929년 조선박람회에 참여하면서 생활공간형 진열 형식을 조선 대중에게 선보여 눈길을 모았다.[145] [그림 3-11]과 [그림 3-12]에서 보듯이, 서양 백화점의 쇼윈도와 같이 설치한 진열장 내에 마네킹과 가구, 그림 등으로 근대적인 모습의 가족과 가정의 이상적 이미지를 만들어 낸 것이었다. 이후 생활공간형 진열 형식은 특히 고급품을 판매하는 근대 상점에 적합한 방식으로 받아들여졌고, 경성에 문을 연 여러 고급상점이 쇼윈도에서 이러한 진열 방식을 활용했음을 알 수 있다.[146] 또한, 본보기

---

144) 안현정,「시선의 근대적 재편, 일제치하의 전시공간」,『한국문화연구』19, 이화여자대학교 한국문화연구원, 2010, pp.203-205.

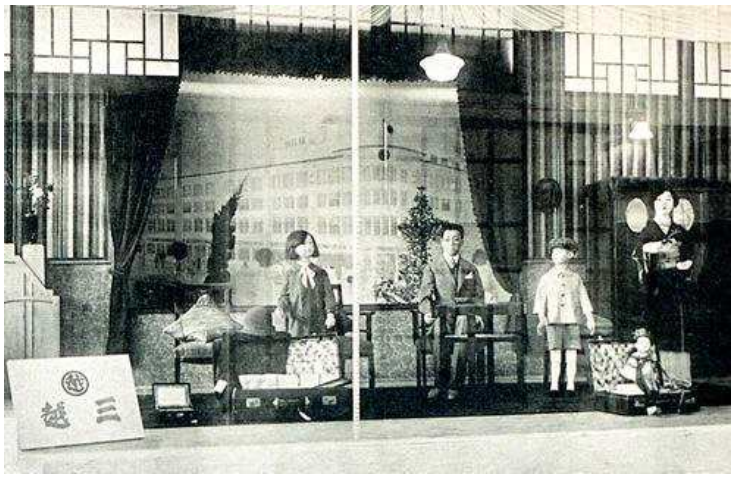
145) 일본의 백화점은 1910년 4월 미쓰코시백화점의 <제1회 현대대가반절회화> 전을 필두로 생활공간형 진열을 적용한 전시를 개최하며 생활공간을 은유하는 연출을 시도하였다. 해당 전시에서는 일본 전통가옥처럼 다다미와 도코노마, 치가이다나를 설치한 전시장에 일본화 작품을 진열하였다. 중립적인 미술 전시 방식 대신 가상의 생활공간에 작품을 배치한 것은 구매자들이 자신의 집에 걸었을 때 어떤 모습일지를 직접 유추해볼 수 있게 하는 효과적 판매전략이라는 사실을 인식한 것이었다. 지배계층만이 소요할 수 있는 공간이었던 도코노마 관련 규제가 메이지 시대에 철폐됨에 따라 도코노마를 각 가정에 설치하고 이를 장식할 물건에 대한 수요 증가 현상이 발생되자 이러한 변화를 백화점 마케팅에 활용한 것이었다. 오윤정, 앞의 글, 2021, p.120., pp.132-133 참조.

146) 박은영, 앞의 글, pp.90-92.

가 될 만한 상점의 쇼윈도를 사진[147]과 함께 소개하는 기사 시리즈를 게재하였다. 기사에 사진이 실린 영본상점의 쇼윈도는 상품을 진열할 배경에 벽지를 바르고 커텐을 쳐서 집과 같은 분위기를 연출하고 판매하는 상품인 의자세트와 테이블, 테이블조명을 일반적으로 사용하듯이 배치한 모습이다. 단지 진열을 위한 소품이 아닌 실제 판매대상을 진열하여 미적 측면과 광고 효과 면에서 호평을 받았다.[148] 그와 달리 상품을 하나하나 잘 보이도록 늘어놓은 판매대형 진열 방식은 고급 상점에 어울리지 않는 할인상품 판매를 위한 진열로 평가절하되었다.[149] 생활공간형 진열 형식을 보여준 쇼윈도가 좋은 평가를 받으며 효과적인 상업적 진열 방식의 하나로 인식되었다고 할 수 있다.

[그림 3-11] 우드워드 앤 로스롭 백화점(the Woodward & Lothrop flagship store)의 쇼윈도, 워싱턴 D.C. 미국, 1928년경,
출처: 미국의회도서관(Library of Congress)

147) 저작권 문제로 인해 기사의 사진을 사용할 수 없는 관계로 아래 각주에 해당 기사의 온라인 데이터베이스 링크로 대신한다.
148) 「상공 쇼윈도 순례 (11) 영본상점」, 『동아일보』, 1938.4.14. 쇼윈도의 모습은 기사 내 사진을 참고. https://newslibrary.naver.com/viewer/index.naver?articleId=1938041400209206002&editNo=2&printCount=1&publishDate=1938-04-14&officeId=00020&pageNo=6&printNo=5975&publishType=00020
149) 「상공 쇼윈도 순례 (6) 양품점덕영」, 『동아일보』, 1938.4.7. 쇼윈도의 모습은 기사 내 사진을 참고. https://newslibrary.naver.com/viewer/index.naverarticleId=1938040700209205011&editNo=2&printCount=1&publishDate=1938-04-07&officeId=00020&pageNo=5&printNo=5968&publishType=00020



[그림 3-12] 1929 <조선박람회> 산업북관 내부 미쓰코시백화점 출품, 『조선박람회기념사진첩』, 1930, 출처: 국립중앙도서관

2.2. 박물관 전시 형식의 적용

2.2.1. 근대적 전시 관람 환경 조성

서양의 대표적인 근대기 전시제도인 만국박람회와 박물관은 근대적인 전시제도라는 공통점을 갖고 있으나 전시의 개최 목적과 진열 형태의 측면에서 상이하다. 판매를 목적으로 상품을 진열하는 만국박람회장에서는 판매대형 진열을 쉽게 찾아볼 수 있었고, 예술적 가치를 지닌 사물을 진열하는 박물관 전시에는 그보다는 진열장 유형이 주로 활용되었다. 그러나 일본을 통해 근대적인 전시제도를 일종의 선진문화로 받아들인 한국에서는 박람회와 박물관이 유사한 역할을 하였다. 대중에게 전시 관람이라는 근대적 행위를 통해 서구 및 일본의 선진 문물을 받아들이고 학습하는 기회를 제공한 것이었다. 또한 이는 일본 제국주의 체제를 선전하는 데 기여했다.[150]

조선물산공진회의 목적은 박람회의 명칭에도 '시정오년기념'이라고 명시되어 있듯이 물자의 생산과 소비를 진작하는 의도 뿐 아니라 일본의 식

150) 일제강점기 박람회는 1, 2차 산업만이 아닌 보건위생, 사회복지, 경무 및 사법, 육해군 등 식민지 경영에 필요한 내용까지 전시물로 다뤘다. 박람회에서 조선인의 출품은 1차 산업에 집중된 데 반해, 일본인들의 출품은 2차 산업을 비롯한 선진물품으로 이루어졌다. 비문명과 문명으로 나누고자 했던 서양 박람회에서 동아시아 국가의 출품목록이 주로 수공예에 머무른 상황과 다르지 않다. 이각규, 『한국의 근대박람회』, 커뮤니케이션북스, 2010, pp.605-610.

민 지배를 정당화하고 체제를 홍보하는 데에 비중을 둔 것이었다.[151] 따라서 공진회에 진열된 사물은 판매를 위한 견본품보다는 일제강점기가 시작된 5년여간 문명이 얼마나 진보되었는지를 보여주기 위한 교육적인 박물로서 전시되었다. 이어서 개최된 조선박람회의 기획의도도 유사하였으며, 국내의 박람회는 결국 박물관에 가까운 역할을 수행하였다고 볼 수 있다.

서양의 만국박람회와 박물관에서 구축된 전시 관람 환경과 진열 방식이 그대로 수입된 결과, 공진회와 박람회에서는 근대적 예절과 문화 그리고 진열을 통해 드러난 사물의 위계구조에 대한 학습이 이루어졌다. 박람회와 박물관에 방문한 대중들에게 전시 관람이라는 경험은 근대적인 행동예절과 새로운 문화를 배워 사회의 일원으로서의 상식과 교양을 쌓는 일종의 학습 과정과 같았다. 근대적인 문화를 가르쳐 줄 선생이나 교육이 따로 마련되어 있지 않았지만, 전시장에 들어서면 전시물과 함께 단을 높인 부스형 구조물이나 인제책, 진열장 등 관람자의 물리적 접근을 제어하는 장치가 설치되어 있어 전시장 특유의 분위기와 그에 어울리는 행동거지를 체득하게 된다. [그림 3-13] [그림 3-14]

[그림 3-13] <조선박람회> 교육미술공예관 교육부,
『조선박람회기념사진첩』, 조선총독부, 1930, 출처: 국립중앙도서관

151) 이각규, 앞의 책, p.606.

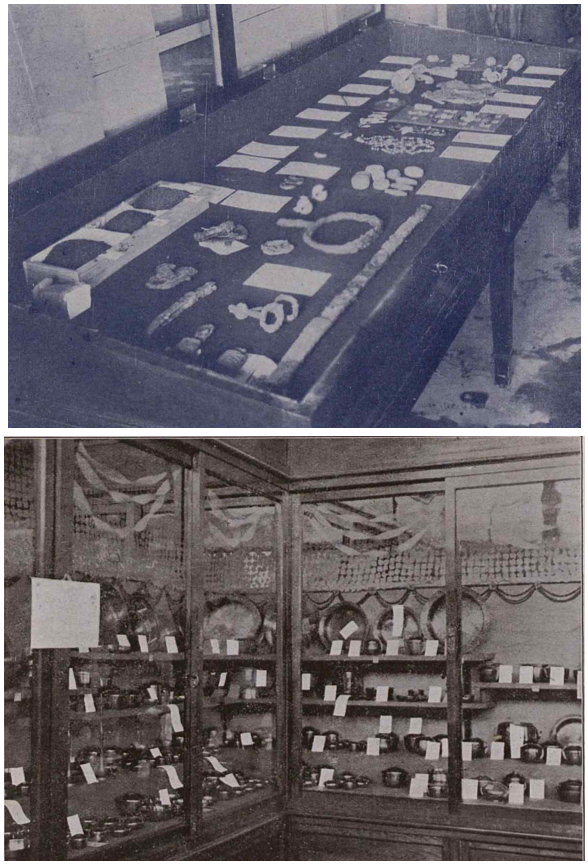
[그림 3-14] 덕수궁 내 분재전시관 및 근대일본미술진열관,
출처: 조선총독부박물관 유리건판, 국립중앙박물관

박람회와 박물관의 전시는 대중으로 하여금 전시물과 일정한 거리를 두고 눈으로만 감상하는 근대적 관람 경험을 익히도록 유도하였고, 전시품은 전시장에 진열되는 순간 일상의 차원과 거리를 둔 관람의 대상이 되어, 보존·감상·학습의 대상으로 일반 사물보다 격상된 지위를 갖는다. 특히 진열장형 형식은 전시된 사물이 관람의 대상이며 눈으로 보기만 해야 하는 귀중한 것이라는 인식을 강화시켰다.

2.2.2. 진열 도구의 활용

조선물산공진회의 전시장을 촬영한 [그림 3-15]를 보면, 고분에서 발굴한 유물과 도자기, 유기 등의 공예품이 진열대와 진열장 내부에 놓여 있다. 그 중 유기를 진열한 진열장은 가구나 선반 형태의 장이 아니라 벽면에 진열공간을 만들고 그 앞에 유리문을 달아 잠글 수 있도록 만든 벽부

장 형태이다. 이처럼 실내 구조와 결합된 벽부장을 활용하는 진열 방식은 공진회의 공간적 특징과 개최 목적에 적합한 방법이었다. 공진회가 열린 장소는 경복궁이었는데, 궁내 전각 일부를 철거하고 서양 근대 건축양식을 차용한 전시관을 신설하여 전시관을 마련하였다. 기존의 경복궁이 지닌 역사적인 상징성을 희석하고 식민통치의 정당성을 강화하기 위해 근대문명의 발전상을 보여주는 거대한 행사장을 만들고자 한 것이다.[152] 거대한 규모의 서양 근대 건축양식의 전시관을 짓고 나니, 내부에는 전시물을 위엄있게 보여줄 진열 시설이 필요했다. 또한 한정된 실내에 많은 관람객을 수용해야 하므로 전시품의 안전한 관리를 위한 보호 방안도 고려해야 했다.



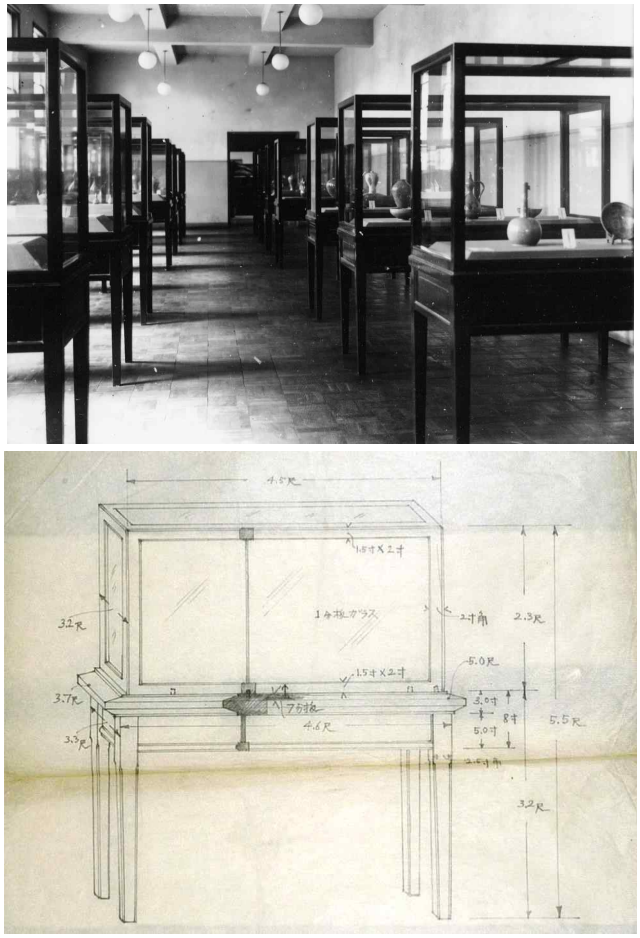
[그림 3-15] 1915 <조선물산공진회> 고분 발굴품 진열 및 유기 진열,
『시정오년기념 조선물산공진회보고서』 제3권, 조선총독부 1916,
출처: 서울대학교 중앙도서관

152) 송인호 외, 「일제강점기 박람회의 개최와 경복궁의 위상변동-1915년 조선물산공진회와 1929년 조선박람회를 중심으로-」, 『서울학연구』 제55호, 2014, pp.113-115.

진열장을 사용하는 진열 방식은 체제와 문물의 진보를 선전한다는 목적을 공유하는 다른 전시장에도 적용되었다. 즉 조선박람회의 전시공간은 물론 이후 조선총독부박물관 및 이왕가 미술관의 전시장에서 조선고미술과 일본미술을 전시하는 데에 적용되어 관람자에게 전시물의 가치를 격상시켜 보여주는 역할을 했다. [그림 3-16]와 같이, 큰 진열장 안에 소수의 도자기와 목기 등의 유물을 여유롭게 간격을 두고 배치하여 전시물의 형태가 돋보이도록 하거나, 서화를 걸고 전면 유리창을 씌워 관람객의 접근을 막고 보존대상으로서의 위상을 강화시키는 진열 형식을 취했다. 그리고 진열장 사이에 이국적인 관엽식물을 두어 전시실을 신식 문물을 감상하는 공간으로 연출한 것을 볼 수 있다.

[그림 3-16] 덕수중 내 조선고미술전시관과 근대일본미술진열관
출처: 조선총독부박물관 유리건판, 국립중앙박물관

조선총독부박물관은 일본 총독부가 조선의 문화유산에 대한 관리체계를 구축하고 제국주의 체제를 선전하기 위한 의도로 기획한 박물관이었다. 박물관 건립 시에 진열장 및 시설 구축에 참고했던 대상은 일본의 박물관이 아닌 또 다른 제국주의 열강인 유럽과 미국의 주요 박물관이었다. 조선총독부박물관 문서 <쇼와5년 구미시찰 보고>에는 유럽과 미국의 박물관 진열 형식 및 시설물에 대한 조사내용이 포함되어 있다. 거기에는 구미 각 박물관의 진열장 등 설비 사진이 수록되어 있는데, 그중 일부와 유사하게 진열장을 제작하여 실제로 사용하였음을 도면과 사진을 통해 확인할 수 있다. 이는 일제강점기에 구축된 제도의 상당 부분이 곧 일본을 통해 서양 문물을 수입하는 것과 관계가 있음을 증명해주는 하나의 자료라 하겠다. [그림 3-17]



[그림 3-17] 조선총독부박물관 조선고미술전시관 전시실 전경과 해당 전시실에 사용된 진열장 제작 사양서 및 도면, 출처: 국립중앙박물관

박물관 특유의 진열장 진열 방식은 진열장에 놓인 사물에 박물로서의 위상을 부여하는 결과를 가져왔다. 서양으로부터 이를 직수입한 일본을 통해 우리나라에서도 박물관에 전시된 사물이 보존과 감상, 학습의 대상이라는 인식이 형성되었다. 서양의 박물관 공예 전시의 진열장 유형에서 관찰되었던 방식 즉 진열장 내에 도자기 등의 공예품을 간격을 두고 배치하는 방식은 전시된 공예품에 고고학적 연구자료 혹은 예술품, 고급품 등의 본보기라는 개념을 부여했다.

제 2 절 1950년대 이후 공예 전시의 형식

1. 수출공예품 전시

1.1. 수출을 위한 상품 전시

해방 직후 미술계는 각종 미술협회가 결성되고 창립전이 개최됨에 따라 활기를 띠었다. 공예계도 이러한 분위기 속에서 창작활동을 위한 체계를 갖춰나갔다. 1945년에 창립된 조선미술건설본부와 조선미술협회에 공예부가 설치되었고, 이듬해 5월에는 조선공예가협회가 창립되어 <조선공예협회전람회>를 개최하였으며 9월과 12월에는 <윤봉숙동양자수전>과 <조선나전칠기조합 창립전>이 개최되는 등 공예분야의 전시가 본격적으로 열리기 시작했다.[153]

해방 직후의 공예는 도안과 미술(예술)의 개념이 혼재된 양상의 근대적 '미술공예'라고 볼 수 있다. 공예계에 종사하는 이들은 '작가'의 입장에서, 과거 전통의 현대화를 중요하게 생각하고 서양과 일본을 통해 수입된 근대적 미학을 추구하며 일상적 사물보다는 수출품과 예술작품으로서 공예의 가능성과 위상을 추구하였다.[154] 1950년대에 미술공예는 전시장을

153) 수출을 위한 상품 전시에 대한 전반적 서술과 각주의 일부분은 선행논문인 이소현,「한국 현대공예의 전개와 전시의 역할 -1950-60년대를 중심으로-」,『기조조형학연구』17권 2호, 2016, pp.347-351.에서 재인용하였음을 밝힌다.「공예미술전람회」,『동아일보』, 1947.4.17. 위의 글에서 재인용.

무대로 개념과 범주를 구성하면서, 판매의 대상이자 수출의 주역으로서 수출공예품 전시를 통해 소개되었다.

일제강점기에 이어 한국전쟁을 겪은 한국은 1950~60년대에 경제 성장이 국가의 최우선 과제였다. 당시 한국은 제조업에 필수적인 생산설비를 갖추지 못하고 전쟁 후 내수 시장이 침체되어 우선 수출을 통해 외화를 확보하는 것이 중요했다.[155] 이때 수출을 위한 상품으로 주목을 받은 것이 바로 공예품이었다. 당시 여건으로 해외 시장의 문을 두드릴 수출용 상품을 생산하기 위해서는 약간의 설비를 활용하여 생산할 수 있는 각종 수공예품이 가장 적합했다.[156] 수출에 대한 국가 전반의 관심과 수공예 산업의 육성을 역설하는 분위기는 당시의 언론 보도에서 확인할 수 있다.[157]

이때 주목의 대상이 된 공예품은 오늘날의 공예품과는 다른 의미를 지녔다. 그것은 수출품으로서 경쟁력을 지닌 수공 제품에 가까웠다. 미술에 편입되고자 하는 공예계의 욕망과 달리, 정부와 산업계에서는 공예품을 식산흥업의 주역이었던 근대기 일본의 공예품과 같은 수출을 위한 상품으로 인식하였다.

1949년부터 1960년대까지 수출을 위한 공예진흥을 역설하고 있는 기사는 공예를 다룬 전체 기사의 과반수 이상을 차지할 정도다.[158] 공예품의 생산과 수출은 국외를 무대로 했을 뿐만 아니라 국내에 체류하고 있던 미군 등의 외국인과 나날이 증가하는 관광객도 대상으로 삼았다.[159] 한 신문기사는 외국 관광 전문가의 말을 빌려 관광객 유치와 관련 산업 발전을

154) 허보윤, 「한국 현대공예 교육의 시작과 그 특성」, 『미술사학보』 55, 미술사학연구회, 2020, pp.38-39; 해방 이후 한국 공예의 개념과 영역에 대한 더 자세한 논의는 다음을 참조. 허보윤, 「1960-90년대의 현대공예 교육과 그 영향-서울대학교 미술대학을 중심으로」, 『조형_아카이브』 5, 2013, pp.77-110., 허보윤, 「제1장 공예의 개념과 영역」, 한국공예·디자인문화진흥원 편, 『2011 공예백서 선행연구』, 한국공예·디자인문화진흥원, 문화체육관광부, 2012, p.29., 허보윤, 「한국 현대공예의 전개와 전망」, 『공예, 시간과 경계를 넘다: I. 도자·목·유리』, 서울공예박물관, 2021, pp.256-260.

155) 「외국무역의 현상(상)-한국무역협회조사부장 나익진」, 『동아일보』 1946.11.5.

156) 「국교는 무역으로-대미중의 무역영단창설」, 『동아일보』 1946.2.1.

157) 「한국경제발전의 장래」, 『동아일보』 1959.11.16.

158) 1945-1960년 주요 일간지(동아일보, 경향신문, 자유신문, 매일경제)에 보도된 수출 및 공예 관련 기사에 대한 내용은 다음을 참조. 이소현, 「한국 현대공예의 전개와 전시의 역할: 1950-60년대를 중심으로」, 『기초조형학연구』 17(2), 한국기초조형학회, 2016, pp.343-353.

159) 「농예품의 전람회」, 『동아일보』, 1946.4.21.

위해 정부가 추진해야할 과제 중 하나로 공예품 개발을 주장하였다. 그는 관광 제반 시설의 개선과 함께 관광객의 흥미를 끌고 있는 한국산 공예품의 품질을 개선하여 생산을 늘려야 함을 강조했다.[160]

수출공예품 전시 신문 보도건수[161]			
	1950~1959	1960~1969	1970~1979
수출공예품 전시	34	38	103
공예 전시	72	260	697

[표 3-2] 수출공예품 전시 신문 보도건수

이러한 사회적 분위기와 시대적 요구를 반영하여 공예협회와 공예산업체, 협동조합 등에서는 수출공예품을 주제로 한 전시를 다수 기획하였다. 일제강점기에도 수출공예품 전시가 열린 바 있으나, 해방 후 좀 더 큰 규모와 체계를 갖추어 개최되었다. 1951년 한국공예협회가 부산에서 개최한 제1회 <수출공예품전람회>를 시작으로, 1960년대에 들어서는 <나전칠기수출장려전>(나전칠기공예협회 주최) 등의 수출공예품 전시가 중앙공보관과 중앙상공장려관 등지에서 자주 개최되었다. 1963년 11월에는 서울시공예협동조합에서 주최한 <수출공예품전시회>가 서울 태평로 소재 신문회관에서 5일 동안 열리기도 했다. 전시는 회원 공예사가 생산하는 수출공예품 약 500여점을 선보였으며, 서울시 고위 관계자가 직접 참관할 정로도 주목을 받는 행사였다. 그러나 일련의 수출공예품 전시가 많은 관람객 수를 기록하며 성황리에 개최된 사실과 별개로, 수출을 위한 제조업을 진흥한다는 전시의 목적은 제대로 달성되지 못했다. 실제로 공예품을 구입할 해외 바이어를 유치하는 대신 일반 시민을 대상으로 하는 볼거리이자 업체들의 잔치와 같은 행사로 열렸다.[162] [그림 3-18] [그림 3-19]

160) 「관광사업에 맹점-“터너”씨, 적극성 결여 등 지적」, 『동아일보』, 1959.5.14.
161) 온라인 신문 아카이브 서비스를 통해 검색된 경향신문, 동아일보, 매일경제, 조선일보, 한겨레 등 5개 일간지의 기사를 대상으로 집계하였다. 검색처: 네이버 뉴스 라이브러리 https://newslibrary.naver.com/search/searchByDate.naver
162) 「수출공예품 전시회 개최-신문회관서」, 『동아일보』, 1963.11.7.; 수출 공예품 전시회, 1963-11-05, 서울기록원.

[그림 3-18] 1955 제3회 <수출공예품전람회>, 미도파백화점 4층홀, 대한뉴스 제 59호(1955.7.4.), 출처: 한국정책방송원

[그림 3-19] 1957 <수출공예품전시회>, 중앙상공장려관, 대한뉴스제 141호(1957.11.25.), 출처: 한국정책방송원

해외를 대상으로 하는 공예품의 생산과 수출에 대한 관심은 미국의 원조를 받아 체계적인 기관 활동으로 발전하기도 하였다. 1957년 개소한 한국공예시범소(Korea Handicraft Demonstration Center)는 미국정부가 시행하는 경제원조 대상국가의 수공예 진흥을 위한 지원사업의 일환으로 설립되어 스미스, 셔 앤 맥도모트사(SSM / Smith, Scherr and McDermott)가 운영한 기관이었다. 한국공예시범소는 소규모 가내 공업제품과 전통공예품의 디자인을 개선을 하고 품질과 기능을 향상시켜 해외 수출을 도모하는 데에 목적이 있었고, 이를 위해 한국 수공산업 현황과 전통공예 기술을 조사하고 상품 제작 기술과 디자인을 자문하고 관련 인력을 교육하는 활동을 펼쳤다. 시범소 내 상설전시실은 물론 전국 각지에서 수출 공예품의 모범이 될 만한 물건을 소개하는 전시를 개최하여, 일종의 공예 디자인 계몽을 추구하기도 하였다. 뿐만 아니라 반도호텔에서 국내거주 외국인을 대상

으로 공예품 판매전을 개최하여 관심을 모았다.[163]

공예시범소 전시의 경우, 좋은 물건에 대한 기준을 제시하고 생활문화의 미적인 측면에 대한 대중들의 안목을 높이는 것은 물론, 전시회를 계기로 공예산업 현장을 파악하려는 목표를 갖고 있었다. 시범소의 외국인 관계자들은 전시회가 열리는 각 지역을 직접 방문하여 생산자를 직접 만나고 수요를 조사하는 동시에 이들에게 디자인이나 기술 자문, 국제박람회 출품 기획 등 해외 시장을 향한 직접적인 도움을 줄 수 있었다.[164]

이러한 긍정적인 효과에도 불구하고, 공예시범소의 전시는 국전과 상공미전과 같은 관제 대형 전시나 수출과 관련된 다른 공예품 전시행사보다 작은 규모였고, 그 성과가 가시적으로 드러날 만큼 오래 지속되지 못하여 큰 영향을 미치지 못했다. 당시 공예상품 전시를 통해서 많은 사람들이 공예분야에 내재한 산업적, 문화적 가능성을 인식했지만, 전시에서 선보인 공예품이 실제 생활과 산업발전에 직접적인 영향을 미치지 못하고 일종의 볼거리를 제공한 데에서 그쳤다는 점에 한계가 있었다.[165]

1.2. 만국박람회의 진열 방식 활용

수출공예 전시에서 공예품은 수공업 제품이자 민속공예품의 성격을 가진 사물로 인식되었다. 일련의 전시는 전시장에 방문한 대중들에게 좋은 제품에 대한 기준을 알려주고 산업 전반을 활성화시키기 위한 방편으로 기획된 것이었다. 만국박람회와 유사한 개최 목적을 가졌기 때문에, 서양의 만국박람회에서 사용되었던 진열 방식 그 중에서도 상품을 전시하는 데에 활용되었던 판매대형 진열을 주로 참고한 것으로 보인다.

전시 전경에서 확인되는 진열법은 판매대형 방식의 전형이다. 넓고 긴 탁자를 펼쳐두고 빼곡하게 전시품을 배열하면서도 경우에 따라서는 단차를 두어 모든 제품이 겹치거나 가려지지 않고 개개의 형태가 잘 보이도록 배치하였다. 작은 금속공예품 등 손상의 위험이 있는 전시물에 한해서는 유리를 씌워두었으나, 일제강점기 박람회와 다르게 대부분의 경우 전시품

163) 김종균, 「1957년부터 1959년까지 한국공예시범소(KHDC)의 활동과 성과」. 『디자인학연구』 20(1), 2007, pp.33-44.
164) 「공예품순회전시-해외수출을 권장 데자인 향상에 큰 도움」, 『동아일보』, 1959.3.27.
165) 이소현, 앞의 글, 2016, pp.349-350에서 재인용.

을 가까이서 들여다 볼 수 있도록 보호장치 없이 진열한 것이 특징이었다.

당시 판매대형 진열 방식이 일반적인 형식으로 통용되었다는 점을 관련 전시장 전경 사진을 통해 확인할 수 있다. [그림 3-20] [그림 3-21] [그림 3-22] 상품 전시라는 유사한 맥락에서 가내수공업으로 생산된 수예품 등 취미공예품도 같은 방식으로 진열되었다. 본격적인 공예분야의 개인전이 개최되기 이전의 공예 전시는 생활미술 전시 및 자수와 도자기 전시, 가내수공업(예)전시가 대부분이었다. 도자기 전시의 경우, 1950년대에 대략 여섯차례가 개최된 것으로 기록되어 있는데, 모두 박람회에서 볼 수 있는 상품 진열 방식을 적용한 형태였다.[166] 1980년대까지 판매대형 진열은 대다수의 공예품 전시에서 빈번하게 활용되었다.

[그림 3-20] 1955 제3회 <수출공예품전람회>, 미도파백화점 4층홀, 대한뉴스 제 59호(1955.7.4.), 출처: 한국정책방송원

[그림 3-21] 1963 <수출공예품전시회>, 출처: 서울기록원

166) 전주희,「한국 현대도자 전시의 경향 연구」,『도예연구』28, 2019, p.12.

[그림 3-22] 1957 한국미술품연구소 제2회 <도자기전>,
테일러상회, 대한뉴스 제 119호(1957.6.24.), 출처: 한국정책방송원

2. 부업과 취미공예 전시

2.1. 부업과 취미활동의 발표

해방 이후 정부 차원에서 국가의 경제 성장을 주도하는 동안, 예술계에서는 대중의 수준을 끌어올려 문화적 성장을 이룩하려는 종사자들의 노력이 점진적으로 진행되었다. 일반 국민들이 미술을 생활화해야 한다는 논의가 미술계에서 지속되었다. 화가 김기창은 대중의 미적 감성의 향상을 위해 작품의 이해를 돕는 전람회를 개최해야 한다고 주장하였다.[167] 이런 분위기 속에서 미술 전람회가 크게 늘어났다. 1964년 한 기사는 '생활미술의 붐'이라는 표현을 들어 당시 전시 활성화 현상을 기록한 바 있다.[168]

당시 공예분야 경우 수출공예품전시와 더불어 가내수공예품 또는 취미공예품 등의 전시가 눈에 띄게 활발하였다. 이들 전시의 중요한 목적 중 하나는 대중들에게 수출공예품이자 취미공예품 등 공예품 제작의 다양한 가능성을 소개하는 것이었다. 이 공예전시는 견본시이자 한편에서는 부업이 될 수 있는 생산적 활동을 전파하는 무대가 되었다. 전시를 통해 대중들이 소비자 또는 제작자로서 공예활동의 경제적 측면을 인식할 수 있기를 기대했다.[169]

---

167) 부업과 취미공예 전시에 대한 전반적 서술과 각주의 일부분은 선행논문인 이소현, 앞의 글, 2016, p.351에서 재인용하였음을 밝힌다. 국사편찬위원회, 『신편 한국사 52』, 국사편찬위원회, 2002, pp.336-337.
168) 「겉돌이 한 느낌-64년의 미술계」, 『경향신문』, 1964.12.23.

해방 후 수출 진흥이라는 목표를 지향하는 공예가 풍미하였던 1950년대를 지나, 1960년대는 생활과 실용이라는 공예의 가치를 추구하는 공예활동이 강조되었다. 가내수공예, 취미공예 등으로 불린 공예작업은 상당기간 동안 대중적인 여가활동으로서 관심을 모았다. 1960년대 후반 주로 주부 등 여성을 중심으로 취미공예교육이 인기를 얻었고, 1970년대 초에는 취미공예교육 뿐 아니라 집에서 할 수 있는 부업을 연계해주는 공예학원이 등장할 정도였다. 그리고 부업으로 만든 공예품을 판매하는 공판장이 형성되며 취미 겸 가정 내에서 쉽게 도전할 수 있는 부업으로서의 공예가 유행하였다.[170]

취미공예 결과물을 전시를 통해 선보이는 기회도 줄을 이었다. 각종 취미공예 전시는 국가 및 시민단체 등에서 조직적으로 공예를 장려한 결과이기도 했다. 1962년 조선호텔과 동화백화점 1층에서 수공예품이 전시되었고, 재건국민운동서울지부와 월간잡지 가정생활 주최 <가내수공예품전시회>, YWCA의 <수공예품 바자> 외에도 수예전시와 조화전시가 몇 차례 열리며 여성계의 주목을 받았다.[171] 같은 해에 서울시에서 운영하는 시립부녀사업관에서는 1,000여점 규모의 대대적인 <가내수공예 전시회>가 열리기도 하였다.[172] 전시에 대한 호응도에 힘입어 서울시는 1965년까지 전시를 개최하였고, 1973년에는 어머니솜씨코너라는 여성들이 부업으로 만든 수·기계 편물, 인형 및 공예품 등을 상설전시하고 판매하는 코너를 설치하기도 하였다.[173] 이러한 전시의 증가와 그에 대한 반응은 1970년대에 급격하게 성장한 여성 대상 취미공예문화의 확산 현상을 잘 보여주었다.

이러한 공예 전시에서 공예는 생업에 종사하는 정해진 일과시간 외의 시간을 알차게 활용하는 부차적인 활동으로, 공예품은 생활 속에서 경제적인 부수입과 만드는 즐거움을 주는 소재로 등장하였다. 전시를 통해 대중은 경제적인 보탬이 되거나 여가시간을 건강하게 보낼 수 있는 방편으로서 공예의 가능성에 대하여 인식하기 시작 하였다. 전시에 대한 반응은 당

169)「누구나만들수있는 목각수공예품」,『조선일보』, 1963.12.28.
170) 성다솜,「1960-1980년대 한국 현대 칠보공예의 양상」,『기초조형학연구』 18(6), 한국기초조형학회, 2017, p.318.
171)「푸짐한 의욕의 한 대」,『조선일보』, 1962.12.30.
172) 「정성어린 작품 1천3백여점 가내수공예품전시회 대성황」, 『경향신문』, 1962.8.22
173) 시립부녀사업과에 어머니솜씨코너, 경향신문, 1973.6.12.

대 언론을 통해 기록되었는데, 공예를 소개하며 즐거운 취미활동의 결과물로 부가적 소득을 얻을 수 있다는 점을 역설하고 있다.[174] 많은 사람들이 전시에 방문하여 관심을 보였고 실제 공예품 판매로 이어지기도 하였다.

2.2. 전시와 상점진열

부업·취미공예품 전시장은 판매대 유형의 진열 방식을 적용하였으며, 박람회의 판매대형 진열 방식과 크게 다르지 않았다. 노출식 진열로 여러 사람이 만든 다양한 공예품을 보여주기 위해 공평하게 늘어놓는 데에 초점을 맞추었다. 그런 점에서 20세기 초반 유럽과 미국에서 활성화되었던 협회전의 진열 방식과 유사한 점이 있다.

그러나 수출공예품 전시와 비교하면 목적과 진열 방식 측면에서 차이가 있었다. 수출공예 전시는 전문적 수준으로 만들어진 상품 및 견본을 전시하기 위한 목적이었으나, 취미공예 전시의 주목적은 습득한 것을 발표하는 것이었다. 가내, 가정, 솜씨 등의 표현을 전시 제목에 사용하고 주부라는 주체를 강조하면서 여성이 여유 시간에 할 수 있는 활동으로서의 공예를 장려하고 대중적으로 알리는 데에 초점을 맞췄다. 전시는 정식 제품을 판매하는 목적보다는 교육과정을 이수한 결과 발표회나 혹은 기금을 모으기 위한 자선바자회에 가까운 행사였다. 실제 사용할 수 있는 친숙한 물건들을 직접 만들고 스스로 만든 것을 써보는 즐거움과 보람을 느끼면서 더 나아가 자신의 취미공예 활동이 경제적인 활동으로 한 단계 더 발전할 수 있다고 격려를 받는 계기였던 것이다.

그렇기 때문에 전시장은 엄숙한 관람을 요구하는 분위기로 형성되지 않았다. 진열된 전시품은 눈으로만 감상해야 하는 가치를 지닌 것이 아니었고 장내에서 관람자의 만져보는 행위를 크게 제지할 필요가 없었다. 상점에서 구매자가 제품을 만져보고 착용하기를 허용하는 것처럼, 취미공예 전시회에서도 전시품을 만지고 느껴볼 수 있도록 층층이 쌓기보다 관람자 가까이에 진열하는 개방적인 판매대형 진열 방식을 사용하였다.

혹은 상점 쇼윈도를 연상케 하는 상업적 진열기법이 사용되기도 하였

174) 「주부들의 여가이용 선덕여성 「클럽」」, 『조선일보』, 1961.8.2.; 「상공미전등에 관계고위층 경쟁적 관심」, 『조선일보』, 1970.6.6.

다. 전시만을 위한 것이 아니라 실제 사용할 수 있는 실용 공예품을 만들어 보여주는 것이기 때문에 쓰임새를 직접적으로 이해할 수 있도록 돕는 진열 도구를 사용하였던 것이다. 의상이나 소품 등 수예품을 전시할 경우에는 마네킹이 자주 진열 도구로 동원되었다. 마네킹은 의류 판매점과 같이 주로 상업적 목적이 분명할 때 주로 쓰였으며, 그 자체로 존재감이 커서 전시물 자체가 돋보여야 할 경우에는 적절하지 않은 도구였다. 전시품 하나하나의 완성도 혹은 조형적 특성을 부각시키기보다는 아마추어가 만들었으나 실제로 사용한다는 사실을 강조하기 위하여 선택한 진열기법으로 해석해볼 수 있다. [그림 3-23]

[그림 3-23] 1962 서울시 주최<가내수공예전>, 출처: 서울기록원

제 3 절 현대공예 전시의 활성화와 형식 변화

1. 작품으로서의 공예 전시

1.1. 관전의 진열 방식과 그 영향

1.1.1. 대한민국미술전람회

공예를 산업과 여가활동의 일환으로 제시하는 수출공예품 전시와 부업·취미공예 전시가 있었다면, 예술적 창작물으로서의 공예를 발표하는 공예 전시도 개최되었다. 미술작품으로서 공예를 선보이는 전시는 한국에 미술계가 구축되고 확장되는 흐름과 발을 맞춰 시작되었다. 그리고 근대적 '미술공예'와 다른 '현대공예'의 개념이 형성되고 활동이 전개되기 시작하였던 1960년대 이후로 전시회는 현대공예 창작물의 주된 발표 무대로서 정착되기 시작했다.

현대공예의 태동과 발전 그리고 이를 뒷받침하였던 공예 전시의 확산 과정을 견인한 것은 바로 관전이었다. 관전은 정부기관에서 주최하는 전시를 의미하며 공예분야 그중에서도 특히 1960년대 현대공예와 관련이 있는 관전은 <대한민국미술전람회>와 <대한민국상공미술전람회>였다. 해방이후 공예 뿐 아니라 미술 분야 전반에 걸쳐 가장 영향력이 있던 전시는 <대한민국미술전람회(약칭 국전)>였다. 1949년 문교부는 미술을 국가적인 차원에서 육성한다는 목적 아래 대형 미술 전시행사인 국전을 창설하였다. 국전은 선행되었던 일제강점기의 관전인 선전의 형식과 구성을 모델로 삼아 기획되었기 때문에 기본적으로 공모전의 성격을 가졌고, 공모 입선작품과 함께 초대작가 및 추천작가 작품을 전시하였다. 국전은 한국전쟁 기간을 제외하고 지속적으로 개최되어 공식적인 미술 창작의 산실로서 기능하였고, 미술에 대한 사회적 관심을 불러모아 한국 현대미술의 성장에 중요한 역할을 하였다는 평가를 받았다.[175)]

1960년대 국전 공예부 전시장을 보면 거대한 단상 위에 수많은 입선

175) 김성희,「신진작가 발굴 시스템이 한국 현대미술계에 미친 영향에 관한 연구」,『예술경영연구』26, 예술경영학회, 2013, pp.179-214.

및 수상 작품들이 함께 진열되어 있다. 바로 옆에 설치된 조각부 작품 진열과 비교하였을 때 전시대의 활용 면에서 특히 수출공예 전시의 판매대형 진열에 가까운 형태로 보이지만, 작품 사이에 어느정도 간격을 두어야 한다는 일종의 진열 규칙이 적용되고 있음을 알 수 있다. [그림 3-24]

[그림 3-24] 1963 <국전> 공예부 진열(위)과 공예부와 조각부가 함께 있는 전시 전경(아래), 대한뉴스 제 440호(1963.10.26.), 출처: 한국정책방송원

1970년대 국전 전시장에서는 작품 혹은 전시대 사이 간격을 더 넓히게 되었다. 여러 작가의 작품을 하나의 큰 전시대 위에 함께 올리는 대신, 축소된 형태의 전시대를 활용하여 공간의 여유를 두고 가구와 목기, 섬유공예품 등을 진열하게 되었다. [그림 3-25] 이 진열 형태는 1960년대 공예부 전시와 달리, 당시 국전 조각부의 작품 진열과 크게 다르지 않다. [그림 3-26] 작품의 개별성과 조형적 특성을 강조하는 방향으로의 진열 방식 변화를 읽을 수 있다.

[그림 3-25] 1978 제27회 <국전> 공예부,
대한뉴스 제1184호(1978.5.12.), 출처: 한국정책방송

[그림 3-26] 1973 제22회 <국전> 조각부,
대한뉴스 제953호(1973.10.13.), 출처: 한국정책방송

1.1.2. 대한민국상공미술전람회

산업발전에 기여할 수 있는 실용적 공예 및 디자인 분야의 발전과 인력 양성을 목표로 한 관전도 운영되었다. 1966년 수출 증대를 위해 국내 상품 전반의 디자인 개선이 필요함을 인식한 상공부의 제안으로 <대한민국상공미술전람회(상공미전)>가 창설되어 공예와 디자인 분야에 공식적인 신인 등단과 작품 활동의 기회가 추가로 마련되었다. 1부 상업미술(commercial design), 2부 공예미술(craft design), 3부 공업미술(industrial design)의 총 3부로 분리하여 공모를 진행하였고, 제1회 상공미전의 경우 총 1041점의 출품작 가운데 공예미술 부문 출품작은 165점에 달했다.[176]

일본 관전의 공예개념을 반영한 선전 공예부와 그 뒤를 이은 국전 공예부에서 공예를 조형예술품 혹은 미술의 한 장르로 인식한 것과는 다르

176) 김종균, 『한국의 디자인』, 안그라픽스, 2013, p.84.

게, 경제 성장을 꾀했던 국가의 의지가 반영된 관전인 상공미전 공예미술부에서는 공예를 산업 발전과 수출 증진에 이바지할 수 있는 분야로 바라보았다. 하지만 상공미전의 입상작들은 실질적인 생산이나 수출로 이어지지 못했다. 공예미술부의 경우, '수출 진흥'이라는 공모전 취지나 그와 밀접한 공예의 산업화에 기여를 하지 못한 것은 물론, 국전의 공예부와도 차별화되지 못했다. 창설 당시 국전의 운영방식을 참고하고 국전 심사위원을 대거 영입한 탓에 산업의 관점에서 공예를 새롭게 인식하기보다 미술 제도권이 가진 공예에 대한 관점을 유지시키는 데에 일조했을 뿐이다.[177] 결국 상공미전은 공예계 발전에 큰 자양분이 되지 못했다. 상공미전은 당시 수출산업에 대한 국가 차원의 관심에서 시작되었으며 대통령이 직접 시상식에 참석할 정도의 비중을 가졌지만, 실질적인 상품 양산과 거리가 먼 공예미술 부문의 입상작들은 크게 주목받지 못했다.[178] 결국 상공미전은 국전과 달리 예술보다 생활이나 산업과 연관된 수출진흥의 목표를 가지고 의욕적으로 시작되었지만, 오히려 국전으로 대표되는 관 주도 미술공모전의 권위적인 체계를 공예계에 더욱 굳건하게 이식하는 계기가 되었다.

상공미전을 통해 활동을 시작한 공예가들은 산업계보다 미술계와 학계에서 활동영역을 넓혔으며, 자신의 작품이 실제 사용되는 사물이라기보다 전시장에서 미술품과 동등한 위상을 가지는 예술품으로 인식되기를 희망하며, 순수미술 혹은 학문으로서의 공예를 추구하였다. 상공미전은 국전과는 다른 목적으로 출발한 공모전이었으나, 결과적으로는 학계와 미술계 내에서 공예의 지위를 향상시키고자 하였던 이들에 의하여 국전과 같은 맥락의 전시 행사로 운영되었던 것이다.

그렇지만 진열 방식은 국전과 달리 판매대 형식을 중심에 두었다. 만국박람회의 전시 스펙터클 효과를 강조하는 판매대형이 아닌 서양 협회전의 진열 형식에 가까운 형태로, 출품자의 창작적 결과물이라는 사실이 중요했기 때문에 입선 작가의 이름과 작품 정보가 정확히 인식될 수 있도록 작품사이 간격을 안배하여 정돈된 배열을 활용한 것으로 보인다. [그림 3-27]

작품 사이의 간격이 넓어진 것을 제외하고는 대형 전시대에 여러 작품이 함께 진열되는 판매대형의 기본 원리가 지속되었다. 출품된 작품은 국

177) 위의 책, 2013, p.129.
178) 김종균, 「한국디자인공모전의 태동과 역할: 상공미술전람회를 중심으로」, 『디자인학연구』 28(3), 한국디자인학회, 2015, pp.203-217.

전 수상작의 경향과 크게 다를바 없이 공모전 수상을 염두에 둔 예술적 표현 시도를 부각한 경우가 많았으나, 진열 방식으로 말미암아 상품으로서의 공예를 인식하고 이러한 특성을 발전시키려는 인식도 공존한 것으로 보인다. 예술적 위상의 확보와 판매 대상이라는 공예의 정체성을 유지하려는 공예계의 상반되는 욕구가 혼재되어 있었음을 진열 형식을 통해 짐작할 수 있다.

[그림 3-27] 1966 <대한민국상공미술전람회>,
대한뉴스 제582호(1966.8.5.), 출처: 한국정책방송원

1.2. 학생작품전과 판매대 유형

해방 직후 한동안 국내 대학에서는 작업 환경의 미비로 실기수업 등 본격적인 공예 교육이 이루어지지 못했다. 그런 상황에서도 1955년 12월 숙명여대 생활미술 전공에서 개최한 <생활미술전>은 학생들의 작품전시로

서는 이례적으로 신문 지상에 여러 차례 그 내용과 성과가 보도된 바 있다. 숙명여대 생활미술전공 재학생들이 실생활과 밀접한 공예품을 만들어 전시하여 여러 공예 관계자들이 전시를 관람하고 긍정적 반응을 얻었다는 내용이다.[179] 대학교에 공예 작업환경이 마련되고 실기교육을 내세운 현대 공예교육이 시작되면서 재학생 및 졸업생 작품전 등의 그룹전도 활발히 개최되었다. 동덕여대와 수도여사대 등 여자대학교의 생활미술전([그림 3-32])과 <이대도자전>, <홍대공예전> 등의 공예전공 대학생들의 전시 개최가 잇따르며, 공예품 발표의 장을 확대하는데 기여하였다는 평이 있었다.[180]

서양 공예협회 전시와 마찬가지로 학생작품전의 공예품 전시 사진에서 판매대형 진열을 확인할 수 있다. <홍대공예전>의 경우 금속공예품이 일부 있었음에도 다른 공예품 전시와는 다르게 진열장을 사용하지 않았다. 이 전시는 여러 신문지상에 보도되었을 뿐 아니라 많은 관람객들이 방문하는 등 큰 호응을 얻었다고 알려져 있다. 건축가 김중업은 해당 전시에 대하여 작품을 전시하는 기술이 향상되어, 전시된 작품을 충분히 감상할 수 있도록 공간을 효과적으로 구성하고 있다는 평을 남겼다.[181] [그림 3-28]

[그림 3-28] 1960 <홍대공예전>, 대한뉴스 제 292호(1960.12.9.),
출처: 한국정책방송원

179)「공예전통의 계승」,『경향신문』, 1955.12.17.
180)「대견한 미술교육」,『동아일보』, 1956.7.24.; 「생활미술전」,『경향신문』, 1957.12.20. 이소현, 앞의 글, 2016. p.351에서 재인용.
181)「61년에 지표를 둔 경자문화 <대담>」,『조선일보』, 1960.12.22.

또 다른 학생작품전에서도 판매대형 진열 형식을 사용했는데, 이는 많은 학생의 작품을 진열하며 모든 출품작에 동일한 영역을 할애하기에 수월한 방식이었다. 당시 출품된 작품들은 실용적 기능을 염두에 둔 것이 다수를 차지하였기 때문에 작품의 세부를 이해하고 감상하기 위해서는 작품을 가까이 볼 수 있도록 노출상태로 진열대 위에 올려두는 방식이 적절했다. 학생작품 전시는 과제전 성격으로, 학습 결과를 보여주고 다른 학생들의 출품작과 비교해 볼 필요가 있었다. 때문에 넓은 진열대 위에 유사한 유형의 작품을 여러점 올려두고 함께 감상할 수 있는 판매대형 진열이 자주 활용된 것으로 이해할 수 있다. [그림 3-29]

[그림 3-29] 1962 서울대학교 미술대학 학생작품전, 경복궁, 대한뉴스 제370호(1962.6.22.), 출처: 한국정책방송원

1.3. 독립적 진열의 시도

판매대형 진열과 반대로, 작품의 독립성을 중심에 두는 전시 진열은 공예가들의 개인전을 통해 발전 및 확산되었다. 1939년에 자수공예가 윤

봉숙이 화신백화점에서 동양화를 자수로 옮긴 작품들로 개인전을 개최한 바 있지만, 본격적으로 공예가의 '개인전'이 열리기 시작한 것은 1950년대의 일이다.[182] 1952년 선전과 국전 수상자이며 자수공예가로 활동한 박여옥의 개인전이 열린 이래로, 백태원, 원영례, 남용우 등의 공예가들이 1950년대에 개인전을 가졌다. 1960년대에는 미국유학을 다녀온 권순형의 개인전을 필두로 황종례, 변창성, 박을복 등의 공예가가 전시를 열었다.[183]

1957년 동화화랑에서 열린 <백태원 공예전>은 공예 개인전의 초기 형태를 잘 보여준다. 테이블과 병풍 등 가구류부터 작은 소품까지 함께 전시장에 진열되었는데, 과거의 공예품 진열과 확연하게 달라진 점은 진열대 위의 여백이 느껴진다는 점이다. 작품을 간격을 두어 배열하고, 작품에 대한 정보를 작성한 것으로 보이는 명제표를 작품 가까이에 부착하였다. 이 전시를 취재한 영상에서도 공예 '작품' 전시회라고 소개하고 있다. 공예품 개별 조형성을 부각시키는, 작품으로서 공예품을 이해하는 태도를 진열 모습을 통해 확인할 수 있다. [그림 3-30]

[그림 3-30] 1957 <백태원 개인전>, 동화화랑,
대한뉴스 제 139호(1957.11.11.), 출처: 한국정책방송원

1960년에 중앙공보관에서 개최된 <홍대공예전>과 도예가 권순형의 첫 번째 개인전에서는 하얀색의 넓은 전시대에 기물을 올려두는 진열 방식이 눈에 띈다. 당시 다른 공예품 전시에서 흔히 사용되던 진열장을 사용하지

182) 「소화윤봉숙 자수개인전람회」, 『동아일보』, 1939.5.17.
183) 「박여옥여사 개인자수전 - 본사 후원 아래 21일부터 개최」, 『동아일보』, 1952.12.19.; 최공호, 앞의 책, pp.200-201.

않았다. 이 두 곳의 전시장 전경에서도 백태원 개인전과 같이 작품 사이의 간격이 확보된 모습을 확인할 수 있다. 권순형 개인전에서는 작품 중 일부를 받침대에 올려두어 작품별 조형적 특징을 더 독립적으로 보여줄 수 있도록 배치했다. [그림 3-31], [그림 3-32]

권순형의 개인전은 공예와 디자인 분야에 신선한 자극제가 되었다. 미국 연수 직후 배워 온 새로운 디자인 개념과 현대 도자공예를 공개한 자리였기 때문이다. 이들 전시장에서 창작품으로서 공예품을 진열한 기법적 측면은 이후 1966년 상공미전을 비롯한 다른 현대공예 전시장에서 사용되었던 한국 현대공예 전시의 전형이 되었다.

[그림 3-31] 1960 <권순형 귀국 개인전>,
출처: 『권순형과 한국현대도예』, 미진사, 2009

[그림 3-32] 1969 <권순형 제3회 개인전>,
출처: 서울대학교 미술대학 조형연구소

1960년대 현대공예 전시장에서 보이는 넓은 전시대에 여러 점의 작품을 진열하는 방식은 1970년대 들어서 점차 작품의 개별성과 조형적 측면을 강조하는 형태로 진화하게 되었다. 이러한 변화의 요인으로 대학 공예 교육이 확대되면서 전시를 기반으로 하는 공예 창작활동의 중요성이 커지고, 해외 유학을 경험한 공예가들이 늘어나면서 해외의 새로운 공예 전시 기법이 국내에 도입된 것을 들 수 있다.

<동아공예대전>은 1960년대 후반에 창설되어 1990년대까지 개최되었던 대표적인 공예분야 공모전이다. 본래 1967년 <한국민속공예전>이라는 명칭으로 수집가들의 조선시대 공예유물 등 소장품을 전시하며 시작된 전시는 1969년 제3부 현대 창작공예 공모전을 신설하며 영향력 있는 현대공예 정례 전시가 되었다. 전시 부문이 확대됨에 따라. 전시장에서 공예유물과 동시대 작가들의 작품을 각기 다른 성격으로 인식하고 그에 따라 다른 방식으로 진열하였다. 조선시대 공예품 컬렉션은 실제 사용문화를 연상할 수 있도록 진열한 반면, 동시대 공예가들의 창작품은 조형적 측면을 감상하기에 용이하도록 하얀 전시대 위에 배열하였다. [그림 3-33]

[그림 3-33] 1969 <한국민속공예대전>의 조선시대 공예품 진열(위)과 당대 공예가들의 작품 진열(아래), 동아일보, 대한뉴스 제733호(1969.7.1.), 출처: 한국방송정책원

1975년 국립현대미술관에서 개최된 <한국현대공예대전>은 국립 전시기관 최초의 현대공예 전시였다. 전시 리플릿이나 전시장 사진을 보면 전통공예품이나 수출공예품이 아닌 현대공예의 개념이 전시를 통해 드러나고 있음을 알 수 있다. 리플릿에는 전시 출품 작가의 성명과 작품 제목 등이 소개되어 있는데, '무제' 혹은 'Untitled'라는 제목이 상당수를 차지하고 있다. 또한 조각작품을 진열하는 방식과 동일하게 공예품을 작품별 전시대를 써서 진열하였음을 볼 수 있다. 이 전시는 전시의 내용과 전시공간의 위상 면에서 당대의 선도적인 현대공예 전시의 진열을 보여준 사례라고 할 수 있다. 그 진열 방식은 작품 사이 간격을 여유있게 두고 독립적 감상을 할 수 있도록 작품 특성에 맞는 개별 전시대 및 진열장을 사용하는 것이다. 간결한 형태와 하얀색으로 된 독립 전시대를 설치하여 관람객이 전시공간을 자유롭게 거닐며 작품 하나하나를 감상할 수 있도록 유도하였다. 작품의 미학적 요소를 감상하는 데에 초점이 맞춰져 있는 순수미술 전시에 가까운 형태의 전시로 보인다.[184)]

당시 진열장을 사용한 현대공예전시의 경우도 단순화된 배경에 작품을 진열하고 진열장 사이 동선을 여유 있게 확보하는 등 변화의 단초를 보여주었다. 화이트 큐브와 유사하게 장식요소를 제거하고 실내를 하얀색으로 칠하거나 흰색의 가벽구조물을 세워서 전시에 적합한 공간으로 만들었다. 벽에 부착된 벽부장 형태의 진열장보다는 전시장 내에서 자유롭게 이동·배치할 수 있는 독립장을 설치하고, 프레임과 표면을 간결하게 만들었다. 작품의 규모에 따라 여러 작품을 하나의 진열장 내에 배치하는 전시의 경우에도 과거에 비하여 작품 사이의 간격을 보다 넓게 설정한 것을 볼 수 있다. [그림 3-34] 기존의 판매대형 진열이나 진열장형 진열과 비교하여, 가시적으로 확연한 차이를 보이지는 않으나 유의미한 변화들이 생겨난 것이다. 작품의 독립성·개별성을 강조하는 방식을 기초로 하는 진열 형식의 변화가 본격화되기 시작했다.

---

184) 해당 전시의 출품작품과 진열 방식 일부를 확인할 수 있는 전시 전경 사진이 남아있어 국립현대미술관 전시 아카이브에서 확인 가능하나, 해당 자료의 외부 유출 및 활용이 불가능한 관계로 본 논문에 수록하지 못했다. 『<광복30주년기념 한국현대공예대전> 사진필름첩』, 국립현대미술관, 1975. (조사일: 2022년 3월 17일)

[그림 3-34] 1973 서울대박물관 <한국현대도예작가 초대전>, 신세계백화점 공작화랑, 출처: 경향신문(1973.11.6.)

2. 화이트 큐브를 수용한 공예 전시

현대공예의 사회적 인식과 위상에 큰 변화를 제공하고 한국 현대공예의 태동에도 중요한 작용을 한 것은 바로 미술 전시 제도와 그 진열 형식이었다. 미국을 중심으로 발전한 순수미술 지향 현대공예가 다양한 경로로 특히 전시를 통해 한국에 영향을 미쳤다. 서양의 현대공예 전시장에 드러난 공예 진열 방식을 통해 공예를 순수미술의 한 형태로 보고자 하는 시각이 가시화되고 강화되었듯이, 국내 현대공예전시도 미술 전시형 진열을 적용하며 순수미술 지향 공예 경향이 확산되는 역할을 했다.

한국 현대공예의 성립과 발전은 대학공예 교육체제와 밀접한 관련이 있다. 교육을 담당한 주체, 현대공예 1세대라고 일컬어지는 공예가들이 곧 한국 현대공예의 성격을 형성해나간 주체이기도 했기 때문이다. 대부분 서양에서 연수와 유학을 통해 현대공예를 처음 경험하고 돌아온 이들은 실용적인 사물보다는 예술품에 가까운 공예 개념을 소개하였다.[185] 그 영향을 받은 공예가들에 의해 점차 실용적 기능을 염두에 두기보다는 예술적

185) 허보윤, 앞의 글, 2021, p.257.

자기표현을 강조한 공예 경향이 부각되기 시작했다.

1980년대 후반에는 미국, 독일, 영국 등 해외 현대공예초대전이 열려 국내 공예계에 큰 자극제가 되었다. 해외 공예의 국내 전시의 경우 화이트 큐브라고 불리는 진열 형식을 활용했다.[186] 이는 미술품을 둘러싼 맥락을 소외시키고 제거함을 통해서 작품을 신비화하는 효과를 십분 활용하는 진열 방법이었다.[187] 순수미술을 지향하는 공예가들은 작품을 선보이는 방식으로 미술품 진열에 특화된 화이트 큐브를 선택하였고, 전시장에서 극적인 진열 효과를 얻기 위하여 순수미술에 가까운 형태의 작업에 더욱 매진하게 되었다.

2.1. 국내 공예 경향 변화와 전시의 확장

공예의 작품으로서의 정체성을 전달하기 위한 전시는 현대공예 분야의 양적 확장과 방향성 변화로 인해 활성화되었다. 1970년대 후반 이래 공예 분야에서는 국전을 중심으로 한 공모전, 개인전 등의 전시가 크게 증가했다. 당시 미술계 신진들에게 중요한 등용문이자 무대였던 국전 등 각종 공모전은 교수 임용에 필요한 경력을 쌓을 수 있는 기회이기도 했다. 작품의 조형미 등 예술성을 평가하는 공모전의 세계에서는 실용적 공예품보다 조형물에 가까운 도조(陶彫)와 같은 작품이 상대적으로 더 주목을 받았고 수상에도 유리했다. 공모전에 입상하려는 공예가들은 작가로서의 정체성 확립과 함께 순수한 조형적 표현에 대한 열망을 갖고 이른바 '탈기능적 조형주의'를 지향하는 공예를 적극적으로 발표하였다.[188]

경제 수준의 향상에 따라 갤러리와 미술관 등 국내의 미술 전시공간이 확충된 것도 공예 전시 급증에 영향을 주었다.[189] 1975년의 경우 총 23회로 기록된 공예분야의 전시 개최 횟수는 개인전 및 단체전을 합쳐 1979년

---

186) 국립현대미술관 전시 아카이브를 조사하여 1987 현대미국쎄라믹전, 1990 영국현대공예전 등의 개막식 사진을 찾아 전시장 전경과 진열 형식을 확인하였다. 저작권 문제로 인해 국립현대미술관 미술자료실 내에서만 열람 가능하다. (조사일: 2022.3.17.)

187) 김형숙, 「공공미술관의 성립의 조건과 제도: 서양의 미술관 사례를 중심으로」, 『현대미술관연구』 15, 국립현대미술관, 2004, p.19.

188) 허보윤, 앞의 책, 2009, pp.108,134; 최공호, 앞의 책, 1996, pp.125-137.

189) 장동광, 「한국 현대공예의 전개양상에 관한 연구-1945년 이후 공예 전시활동을 중심으로」, 서울대학교 석사학위논문, 1996. pp.41-42.

71회, 1981년 94회, 1994년 212회에 달할 정도로 대폭 증가했다.[190] 증가한 전시를 통해 공예가들은 예술가로서의 입지를 구축하기 위한 전시 활동에 매진하게 되었다.

1980년대에 들어서며 예술을 지향하는 공예 경향이 더욱 활발해졌다. 전국 각지의 대학교 및 전문대학에 공예학과가 설치된 현상과 더불어, 유학을 다녀온 현대공예 2세대 다수가 본격적으로 활동을 시작한 것이 요인이 되었다. 현대공예가 대학교육 및 미술계에서 하나의 분야로서 자리를 확보하려고 노력하였던 시기로, 더욱 공격적으로 순수미술을 지향하는 경향이 두드러졌다. 순수미술 지향 공예 확산과 공예분야 전시 증가 현상은 서로 밀접한 관계가 있다. 대학에서 공예교육을 받은 공예가들이 배출되면서 전시의 필요성이 커졌는데, 공예전공 교수로 임용되기 위해서는 특히 공모전 수상과 개인전 개최 등의 실적이 필요했기 때문이다. 전시장이 공예가에게 중요한 무대로 부상함에 따라 작가적 위상을 구축할 수 있는 전시활동에 집중하고 전시장에서 돋보일 수 있는 조형작업에 매진하게 되는 현상이 공예계를 지배하게 되었다. 특히 도자공예분야의 경우 도조(陶彫)로 나아가는 경향이 심화되는데 산업도자기와 광주와 이천 등지에서 생산한 저렴한 도예품이 시중에 많이 등장하면서 대학 출신 도예가가 만든 실용 도자기, 생활도예품이 설 자리를 빼앗긴 현상에 대한 대응으로도 볼 수 있다.[191]

1980년대 후반에서 1990년대 중반까지 여러 미술관과 갤러리에서 현대공예전시를 개최하였고, 다수의 공예 공모전이 운영되었으며 공예 전문잡지가 발간되며 현대공예계가 활성화되었다. 그 중에서 국공립 미술관과 주요 갤러리에서 현대공예를 전시한 것은 현대공예를 미술의 한 형태로 바라본 시도였다.[192] 당시 서울을 중심으로 서울시립미술관, 예술의 전당 등이 개관하였고, 국립현대미술관도 과천으로 확장 이전하는 등, 대규모 동시대 미술 전문기관이 본격적인 체계를 갖추었는데, 이 시기 공예를 포함하거나 공예를 주제로 한 전시도 개최되었다. 국립현대미술관에서 열린 <현대미술초대전>(1985, 1987, 1991)[193], 1990년 예술의 전당 개관기념

190) 최공호, 앞의 책, 1996, pp.196-228.
191) 장동광, 앞의 글, 1996. pp.41-42.
192) 조새미, 전시 서문, 『응집과 확산: 1990년 전후 한국 금속공예의 현대성 확보와 외연 확장』, 치우금속공예관, 2012, pp.8-9.

<한국미술-오늘의 상황전>[194], 서울시립미술관의 <서울공예대전>(1991-1999)과 국전의 공모전 부문을 계승하여 열린 <대한민국 공예대전>(1986-1998) 등 현대미술의 장르별 현주소를 진단하기 위한 전시기획에 공예가 포함되어 동시대 미술 내에서 현대공예의 위상을 짐작해볼 수 있다.

1975년 <한국현대공예대전> 이후 공예분야에서는 독일과 일본, 영국, 미국 등 외국의 현대공예 중심으로 국제전시 만을 유치하던 국립현대미술관에서 1994년 현대공예 전시를 개최하기도 하였다. <한국현대도예30년전>은 지난 30년간의 현대도자공예의 변화상을 살피는 기획으로 공예계 주요 인사들과의 협력을 통해 마련된 전시였다. 1999년에는 <한국근대미술: 공예-근대를 보는 눈>을 통해 근대공예에서 현대공예로의 전개를 추적해보는 기획전시가 개최되며 현대공예 1세대 작가들이 다시금 조명되기도 하였다.

제도권 미술관은 공예를 동시대 현대미술의 한 부분으로서 이해하고 전시하였다. 동시대 미술의 한 형태를 대변할 수 있는 공예작품을 선별하여 한정적으로 전시장에 들여 놓았던 것이다. 당시 미술관은 화이트 큐브형 공간을 추구하였고, 모더니즘 미술에 최적화된 미술 전시 형식을 활용했다. 일련의 전시장에서 현대미술품과 함께 공예품을 전시한 것은 공예를 순수한 감상의 대상으로 인식하는 경향을 그리고 미술을 지향하는 공예작업을 부추겼다.

---

193) 국전 제도 폐지에 따라, 공모전 부문은 <대한민국미술대전>, 그리고 초대작가 및 추천작가부문을 계승한 기성작가 초대전은 <현대미술초대전>으로 나뉘어 국립현대미술관에서 개최되었다. <현대미술초대전>의 경우 역량있는 현역작가를 전시하겠다는 기획 의도를 가지고 있었으며 공모전을 중심으로 활동하지 않았던 일부 재야작가도 초대함으로써 국전과의 차별화를 꾀하였으나 전시 형식이나 출품작가 면에서 국전과 크게 다르지 않다는 비판을 받기도 하였다.「『82 현대미술초대전』을 보고」,『조선일보』, 1982.7.31. 참조.

194) 예술의 전당 미술관의 개관을 기념해 마련된 기획전시로 한국 현대미술의 현 주소를 한눈에 보고 90년대 진로 방향을 탐색하기 위한 의도로 기획되었다. 미술계 각 분야의 작가가 골고루 참여하도록 작가 구성 등을 위한 전시 기획위원회에도 분야별 전문가가 관여하였다. 공예 분야에서는 도예가 권순형이 참여하였다. 한국화, 서양화, 조각, 공예, 설치미술 등 장르와 사조를 망라하되 구상과 비구상을 구분 작가 509명이 초대된 가운데 133명의 공예가가 출품하였다.「미술계 지금 총등장」,『경향신문』, 1990.10.9. 참조.

2.2. 화이트 큐브의 적용

2.2.1. 절제된 진열환경

전시제도는 미술과 작품에 대한 인식과 의미 생산에 있어 결정적인 역할을 한다. 전시실 내에 설치된 것을 미술작품으로 인식하는 것이다.[195] 미술계에서의 위상을 얻고자 했던 현대공예는 전시라는 활동과 미술 전시의 방법론을 참고하여, 현대미술을 전시하는 대다수의 전시장을 지배해 온 화이트 큐브 형식을 본격적으로 적용하게 되었다.

순수미술을 위해 발명된 모더니즘 미술 전시 형식인 화이트 큐브는 미술품 만을 강조하기 위해 그것을 둘러싼 여러 맥락을 지우고 배경을 단순화한다. 전시실에 들어선 관람자에게 스스로 고립되어 작품을 독점적으로 감상하는 미적 경험을 하게 만드는 환경이자 진열 형식이다.[196] 한 작품씩 천천히 보고 여운을 느낄 수 있도록 띄엄띄엄 작품을 설치하고 각각의 작품에 스포트라이트를 비추는 연출법을 사용한다.

하얀색을 비롯한 모노톤 벽면 외에 다른 장식 요소를 배제한 공간과 마찬가지로, 색과 세부 요소가 절제된 형태의 전시대를 사용하는 것은 관람자로 하여금 전시공간 내의 다른 시각적인 요소에 시선을 뺏기지 않고 진열된 작품에 시선을 집중하게 하려는 장치이다. 1986년 경기도 과천으로 본관을 신축 이전한 국립현대미술관의 전시실은 작품의 배경으로서의 전시공간의 색을 최대한 지워낸 화이트 큐브가 여러 개 연결된 구조다. 공간에 특성을 부여하기보다는 어떠한 형태의 미술작품이라도 전시할 수 있도록 통일성있는 환경을 구축한 것이었다. [그림 3-35] 이러한 미술 전시제도에 현대공예도 입성하는데, 입체물인 공예품을 조각품과 다르지 않은 방식으로 진열한 것을 [그림 3-36]에서 확인할 수 있다. 미술 전시에 최적화된 환경과 진열 방식이 공예의 분야적 특수성을 삭제한 결과였다.

---

195) 김영준, 『미술 전시공간의 체제분석』, 경성대학교 박사학위논문, 2010, p.104.

196) 윤난지, 「성전과 백화점 사이: 후기 자본주의 시대의 미술관」, 『미술사학』 17, 미술사학연구회, 2002, p.156.

[그림 3-35] 1990 <현대미술초대전>,
대한뉴스 제1813호(1990.8.8.), 출처: 한국정책방송원

[그림 3-36] 국립현대미술관 공예 전시실, 출처: 한국정책방송원

1980년대부터 1990년대에 이르기까지 미술 전시형 공간에서 공예를 선보이는 경우, 이처럼 작품의 미적 특성과 독립성을 부각시키는 진열 방식이 그대로 적용되었다. 작품마다 전용 전시대를 설치하고, 작품 간의 거리를 띄워 전시공간에 전시대가 하나의 개체로서 배열되는 것이 가장 두드러진 점이었다. 이러한 진열 방식은 오늘날에도 입체물을 전시하는 진열 형식의 전형이자 가장 보편적인 방법으로 지속되고 있다.

2.2.2. 작품의 독자적 진열

미술 전시형 진열을 적용한 공예 전시의 특징 중 하나는 점차 전시물이 전시장을 차지하고 각각의 전시물이 개별 공간을 점유하여 관람객들이 정해진 동선을 따르기보다 자율적으로 이동하게 유도한다는 점이다. 전시대와 진열장 공간을 공유하며 그룹을 형성하고 그룹별로 분류되던 공예품

은 하나 혹은 매우 소량으로 나뉘어 하나의 전시대 또는 독립장에 진열되었다. 공예품을 개별성이 부여된 독립적 감상의 대상으로 제시한 것이다.

1974년에 열린 한국공예가협회 창립전 전시 전경사진에서 작품 개별 전시대를 활용한 진열을 확인할 수 있다. [그림 3-37] 1980년대 후반의 <동서현대도예전>과, 갤러리빙 개관기념 <금속공예 11인전> 전시장에서는 벽면 앞을 떠나 전시 공간을 보다 자유롭게 쓰며, 개별 전시대의 사용과 작품 사이의 공간을 넉넉하고 균일하게 설정한 변화가 눈에 띈다. [그림 3-38], [그림 3-39]

[그림 3-37] 1974 <한국공예가협회창립전>, 신세계화랑, 출처: 강찬균
[그림 3-38] 1988 <동서현대도예전>, 한국문화예술진흥원 미술회관,
출처: 『월간공예』 1988년 10월호

[그림 3-39] 1989 갤러리빙 개관기념 <금속공예 11인전>-1,
출처: 『월간공예』 1989년 4월호

현대공예품의 개별성과 예술적 가치를 중심에 두고자 하는 전시 목적은 전시 도구 및 장치 개발을 통해서 더욱 효과적으로 구현되었다. 진열대의 형태가 보다 현대적인 재료와 형태로 변화한 것은 현대공예 전시 형식의 확립과 진화 과정에 결정적인 요인이 되었다. 안정감 있는 구조의 판유리

로 3면을 두른 벽부 진열장 대신에 단독으로 서 있는 전시대를 사용하면 작품을 감상할 때 시각적인 방해 요소를 최소화하여 작품의 조형적 성격에 더 집중할 수 있다는 장점이 있다. 그러나 간결한 구조의 전시대는 작품을 도난과 파손으로부터 보호하는 데에 취약하다는 단점이 있다. 합성수지 기술의 개발에 따라 투명한 아크릴판으로 상자를 만들 수 있게 된 것은 공예품 진열 방식에 새로운 전환점을 만들어 주었다. 진열장으로부터 독립전시대로 이행하면서 공예 진열 도구가 변화한 양상을 금속공예 전시 사례를 통해 확인할 수 있다.

해외에서 유학한 현대공예가 1세대에 속하는 김승희가 1975년에 개최한 귀국 개인전은 초기 현대 금속공예 전시회로 혁신적인 작품과 전시장 구성으로 당시 이목을 집중시켰다. 귀국 개인전은 대부분 미국에서 제작한 작품과 체득한 전시 방식 등을 소개하는 장이 되었다. 이때 전시대 위에 씌운 상자는 유리로 제작되었는데, 기존의 진열장보다 이음새가 간결한 형태였다. 당시 아크릴 상자 제작이 여의치 않았기 때문에 유리를 사용한 것으로 유리판 사이의 이음 구조물의 형태를 최소화하여 제작한 것이었다.[197] [그림 3-40] [그림 3-41] 그보다 조금 뒤인 1977년에는 금속공예가 유리지가 귀국 개인전을 열었는데, [그림 3-42]와 [그림 3-43]에서 확인할 수 있듯이 비로소 이음새 구조물이 필요 없는 아크릴 상자를 사용하여 작품을 진열하였다. 이후 개최된 1980년대 여러 현대 금속공예 전시장에서 아크릴 상자를 공통적으로 발견할 수 있다.

[그림 3-40] 1973 <7인의 칠보공예가전>의 작품 진열, 신세계미술관, 출처: 유리지공예관

197) 금속공예가 김승희 인터뷰 (2019.4.10.)

[그림 3-41] 1975 <제1회 김승희 개인전>의 작품 진열, 신세계미술관,
출처: 김승희

[그림 3-42] 1976 유리지 <석사학위 청구전>의 작품 진열
[그림 3-43] 1977 <유리지 금속공예전>의 작품 진열, 신세계미술관,
출처: 유리지공예관 (2점 모두)

아크릴 상자로 대표되는 전형적인 전시 도구를 활용하는 방식은 오래 걸리지 않아 현대공예 전시장에 널리 보급되었다. 작품의 형태와 색상, 혹은 기능적 특성에 크게 구애 받지 않고 활용할 수 있는 보편성을 가진 방식이었으며, 전시대 자체를 배열하는 것으로 전시장 구성을 간소화하고 한편으로는 자율성을 부여하는 방법이기도 했기 때문이다. 금속공예품과 같이 작은 크기의 전시물인 경우 진열 도구에 따라 감상을 방해받기 쉬운데, 간결한 전시대와 박스를 사용함으로써 작품을 감상하는 데에 최적의 환경을 완성할 수 있었다. 최소 구조의 상자로 씌워진 다양한 공예품은 어떠한 공간에 두더라도 일상적인 맥락을 탈피하여 순수한 미적 가치를 발현하는 전시물로 보일 수 있게 되었다. [그림 3-44] [그림 3-45]

[그림 3-44]1983 제3회 <유리지개인전>, 신세계미술관, 출처: 유리지공예관

[그림 3-45] 1992 <독일 현대장신구전>, 워커힐미술관,
출처:『월간미술공예』1993년 1월호

2.3. 진열에서 설치로

서양에서 화이트 큐브를 벗어나 전시 공간을 하나의 상황이나 환경으로 보는 미술 전시 형식이 등장한 것은 1960년대의 일이다. 그 이후로 작품 진열에서 나아가 작품을 '설치'하여 공간을 연출하고 그 공간이 때로는 실내 공간 밖으로 확장되는 변화를 점차 많은 이들이 수용하기 시작했다.[198] 미술 전시실에서 작품을 바닥 위에 직접 놓거나 전시장 중앙이 아닌 구석에 설치하고, 또한 작품을 정렬의 규칙 없이 자유 배열하는 등의 진열은 오늘날 익숙한 전시 형식으로 인식된다.[199]

198) 폴 오닐, 변현주 역,『동시대 큐레이팅의 역사』, 더플로어플랜, 2019, pp.16-19.
199) 리사 그린버그,「전시의 재배치: 공간 재평가의 사례」, 윤난지 편,『전시의 담론』, 눈빛, 2002, p.331.

서양 현대공예 전시와 그 영향을 받은 국내 현대공예 전시도 비슷한 양상을 보였다. 1960년대 이후 미국을 중심으로, 현대공예는 실용적 사물이 아닌 표현의 결과물 혹은 지적인 사물을 지향하는 방향으로 전개되었으며 이러한 변화가 당시 전시의 제목과 출품작의 양상 그리고 작품의 진열 방식에 반영되었다.[200] 서양 현대공예 경향을 수용한 현대공예 전시의 풍경도 1990년대 들어 뚜렷하게 달라졌다.

순수미술 지향의 공예작업이 '전시'를 통해 주목을 받게 되자, 공예가들은 공예재료를 통해 구현할 수 있는 형태를 만드는, 즉 조형적 실험에 가치를 둔 작품을 발표하기 시작하였다. 당시 현대공예 분야에서 창작적 그리고 교육적 영향력을 행사하였던 공예가 대다수가 서양의 현대공예 개념을 빠르게 수용하여 국내 활동에 반영하려 노력하였고, 일부 미술관에서 진행된 서양의 현대공예 전시를 통해 새로운 작품 진열 방식을 자연스럽게 익힌 덕분이었다.[201] 완결된 단일 형태의 공예품이 아닌 설치미술에 가까운 작품들이 전시실에 등장하게 된 것이다. 작품의 규모가 확대됨에 따라 전시대 위에 올려두는 방식으로는 한계가 있었고, 공간의 구조에 맞추어 작품을 설치하는 경우가 늘어났다. [그림 3-46]

[그림 3-46] 1993 제1회 <한국유리조형전>, 출처: 『월간크라트』 2002년 9월호

특히 1990년대 도자 및 섬유공예 전시가 이 변화를 잘 보여주었다. 서양의 '도자 조각'과 섬유 소재의 '부드러운 조각'을 지향하는 작품 경향

200) Janet Koplos, Bruce Metcalf, op.cit., pp.257-258.
201) 국립현대미술관에서 개최된 1990 일본현대도예전의 경우, 대규모 도자공예 작품의 설치 등 새로운 진열 방식을 선보였다. (검색일: 2022.3.17.)

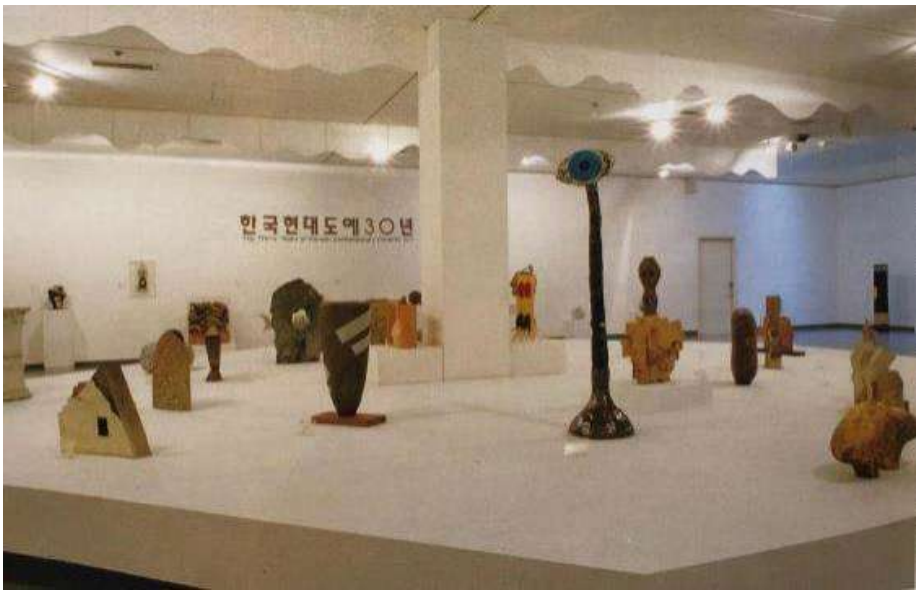
이 당시 국내 현대도자공예 및 섬유공예의 대세를 이루었기 때문이다. 작품을 바닥에 비정형적으로 배열하고 작품 사이를 관람객이 거닐며 감상할 수 있게 하는 전시장 풍경은 곧 현대공예 전시의 전형적인 한 형태로 자리 잡게 되었다. [그림 3-47] [그림 3-48] [그림 3-49]

[그림 3-47] 1992 <국제 섬유예술의 위상전>, 경주선재현대미술관,
출처:『월간미술공예』1992년 5월호

[그림 3-48] 1994 <신세대 바탕 섬유조형전>, 바탕골예술관,
출처:『월간미술공예』1994년 5월호

[그림 3-49] 1993 <진로도예지명전>,
공평아트센터, 출처:『월간미술공예』1994년 1월호

국립현대미술관에서 열린 <한국현대도예30년>전은 1960년대부터 90년대까지 현대도자공예의 작품경향과 개념의 변천을 확인하는 자리이자, 그 흐름과 같이 변화해 온 공예 진열 방식을 한 자리에서 확인할 수 있는 좋은 사례이다. 시기별로 구분된 출품작은 그 성격에 따라 다른 방식으로 전시공간에 진열되었다. 1960~70년대 현대도예 초기 전통기법을 기반으로 현대성을 성취하려는 시도가 담긴 작품들은 대다수가 기(器) 형태를 띄는 것들로 전시공간의 구조를 따라 늘어선 전시대 혹은 진열장에 놓였다. 이와 달리 규모가 확장된 도조 형태의 80~90년대 작품은 넓은 단과 전시실 바닥에 넓은 간격을 유지하며 자유롭게 배치되었다. [그림 3-50]



[그림 3-50] 1994 <한국현대도예30년> 전시장 전경, 국립현대미술관,
출처:『월간미술공예』1994년 9월호

이러한 진열 형식은 비슷한 시기 실용성이 아닌 조형성을 목적으로 만들어진 공예를 선보이는 다양한 전시에서 통용되었으며, 일상적 사물이 아닌 순수미술의 한 형태를 지향하는 공예 개념이 부각되는 현상을 뒷받침하였다. 순수미술가로서의 위상을 획득하고자 했던 공예가들은 미술을 전시하기 위한 장소에서 작품을 선보였고, 그들의 시도는 일정 부분 미술계의 관심을 받기도 하였으나, 이후의 발전 방향에 대한 공예계 내부적 고민이 결여된 시대적 움직임에 머물러 아쉬움을 남겼다.

3. 공예 비엔날레의 시작과 영향

3.1. 전시 환경의 물리적 확장

격년제로 개최되는 국제 현대미술 전시를 뜻하는 비엔날레(biennale)는 당대의 미술현상이나 미술의 조류를 한자리에 결집시켜 그것을 보여주고 검증하는 장이라는 특징을 갖는다. 국내에서는 1995년 <광주비엔날레>로 시작되어 현재는 사진, 조각 등 다양한 주제로 수십 개에 달하는 비엔날레가 열리고 있다. 비엔날레는 최신의 미술 경향과 공공 미술관 밖에서 실행 가능한 유연한 실험이 펼쳐지는 미술 제도이자 대규모 전시행사로 인식된다.

1990년대 후반 공예 분야에도 이 전시제도가 도입되었다. 그보다 앞선 1989년 비엔날레라는 명칭으로 현대 도자공예 전시회가 열린 바 있으나, 비엔날레의 격년제 개최 방식과 규모를 차용한 국내 도예 관련 협회의 연합전에 가까운 성격의 전시였다.[202] 해당 전시는 1997년 서울시립미술관에서 국제도예비엔날레의 틀을 갖추어 개최되었다. 본전시에 초대된 미국과 일본작가 작품 상당수는 조각에 가까운 형태 또는 대규모 설치작품으로, 당대 해외 도자공예의 경향을 보여주었다.[203] 출품작 중에 전시실 바닥에서부터 천장으로 솟아오르는 형상의 대규모 작품이 있었는데, 전시공간을 모두 채울 정도였다. 진열보다는 설치에 가까운 작품 진열이었다.[204] 비엔날레는 과거 만국박람회가 대대적인 문명 교류와 홍보의 장으로서 근대기 수출품목으로 공예가 활성화되는 경향을 이끌었다면, 비엔날

---

202) 1988년 개관한 서울시립미술관에서 1989년부터 <서울현대도예비엔날레>를 개최하였다. 서울지역의 각 대학별 18개 동문단체를 중심으로 한 작가와 원로작가 등 416명이 참가하여 작품을 총망라하여 보여주는 현대도예의 현주소를 그대로 보여주는 자리였다. 격년 운영을 통해 전국 규모로 확장하고 국제전시로 발전시키고자 하는 의지로 시작된 전시는 1997 서울도예비엔날레로 발전하기도 하였다. 서울시립미술관이 전문직 관장을 임명하고 미술 전문기관으로 정체성을 갖게 되면서 행사는 중단되었고, 미술관에서 주관하는 <서울공예대전>이라는 현대공예 단체전시로 일부 명맥이 이어졌다. 더 자세한 내용은 다음을 참조. 『'89 서울현대도예비엔날레 전시도록』, 서울시립미술관, 1989; 『서울공예대전 전시도록』, 서울시립미술관, 2000.

203) 「제1회 서울 국제도예비엔날레...전통도자 답습한 국내작품과 대조」, 『한겨레』, 1997.10.24.

204) 「서울 '도예 비엔날레' 창설」, 『매일경제』, 1997.7.3.

레는 현대공예 분야에서 거대한 규모의 설치 등 다양한 진열과 연출을 실험해볼 수 있는 기회를 제공하였다.

1999년 시작된 <청주국제공예비엔날레>는 한국 최초의 공예 비엔날레로, 금속·도자·목칠·섬유·유리·종이 그리고 전승공예까지 공예 전 분야의 재료와 기법 전모를 볼 수 있는 대규모 공예 전시행사이다. 국내 공예산업의 인프라 구축과 지역 경제 활성화, 그리고 국제공예 교류의 장이 필요하다는 인식을 바탕으로 국제도시로 탈바꿈하고자 하는 청주시의 의지에 따라 세계 최초로 개최한 국제 공예 비엔날레였다.[205] 1997년부터 준비된 제1회 비엔날레는 '조화의 손'이라는 주제로 1999년 9월 30일부터 10월 31일까지 충북 청주시 예술의 전당 일대에서 개최되었다.[206]

현대미술 비엔날레와 마찬가지로 개최년도의 주제의식을 확인할 수 있는 기획전시가 볼거리의 중심이 되지만, 지역경제 활성화와 문화 향유의 기회로서 역할을 반영하여 부대행사를 구성한다는 점이 국내 공예비엔날레의 특성이다. 전문성과 보편성이 복합적으로 섞인 종합행사의 성격을 띠는 것이다.[207] 물자와 문명의 스펙터클을 보여주었던 만국박람회와 같이, 전시를 위시하여 체험행사, 마켓 그리고 각종 공연 등 부대행사를 동시에 운영하기 때문에 관람객은 다양한 문화 체험을 할 수 있게 된다. 청주공예비엔날레의 경우, 적어도 2015년까지는 매회 기획전과 공모전, 산업공예전과 민속공예전, 공예장터 등 서로 다른 특성의 행사가 복합적 형태로 운영되었다.[208] [그림 3-51]

---

205) 청주국제공예비엔날레 조직위원회, 『'99 청주국제공예비엔날레 결과보고서』, 1999에서 재인용; 조영연, 이강훈, 「청주국제공예비엔날레 전시회장 조성에 관한 평가와 분석」, 『한국실내디자인학회 논문집』 18(6), 한국실내디자인학회, 2009, p.61.

206) 디지털청주문화대전, 한국학중앙연구원, 청주시(최종접속일 2022.3.28.)

207) 2005년 청주공예비엔날레 개최결과보고서의 예술감독 총평에 따르면 공예비엔날레가 전시, 페어, 그리고 공모전이라는 세 가지의 상이한 행사가 함께 추진되는 복합행사임을 인식하고, 그에 따라 행사별 목표와 접근방법이 달라야 함을 분명히 하고 있다. 조영연, 이강훈, 위의 글, 2009, p.65. 참고.

208) 2017년 비엔날레부터는 전시와 행사의 가짓수를 조정하여 공예에 대한 담론 형성에 집중하는 방향으로 개최되고 있는 것으로 판단된다. 청주공예비엔날레 조직위원회 홈페이지 참조. https://www.okcj.org (최종접속일 2022.5.31.)

[그림 3-51] 청주국제공예비엔날레 개막 축하공연, 지역공예품 판매관, 공예 체험
출처: 한국학중앙연구원 디지털청주문화대전

<경기세계도자비엔날레>는 2001년부터 시작된 도자공예 분야의 국제 전시 행사이다. <청주공예비엔날레>와 같은 해인 1999년 3월 재단법인 세계도자엑스포 경기도조직위원회가 출범하였고, 비엔날레를 통해 도자기로 유명한 이천시와 여주, 광주를 잇는 도자기 벨트를 조성하여 문화, 산업발전과 관광지화를 추진하기 위한 <세계도자기엑스포>가 계획되었다.[209] 2000년 10월 사전점검 형식으로 <세계도자프레엑스포>를 개최하였고, 2001년 8월 10일부터 10월 28일까지 <세계도자기엑스포>의 일환으로 제1회 <경기세계도자비엔날레>가 열렸다.

<경기세계도자비엔날레> 역시 콘텐츠 구성 면에서 <청주공예비엔날레>와 마찬가지로 만국박람회에 가까운 성격을 드러냈다. 본 전시 및 공모전 외에 전통문화공연, 해외 문화예술공연, 지역축제, 장터, 체험과 놀거리, 작업시연 등이 부대행사로 마련되었고, 여러 장소에서 지역 축제가 연계행사로 열리기도 하였다. [그림 3-52] [그림 3-53]

[그림 3-52] <세계도자기엑스포 2001> 개회식 및 판매관,
출처: 김포신문(개회식) 및 여주시(판매관)

209)「이천서 도자기 엑스포」,『조선일보』, 1999.1.28.

[그림 3-53] 2017 <경기세계도자비엔날레> 본전시와 2021 <경기세계도자비엔날레> 체험 프로그램, 출처: 한국도자재단

3.2. 복합적 전시 유형

공예 비엔날레의 전시형태와 진열 방식은 복합적인 성격을 갖는다. 건물 배치와 전시장의 구조는 필연적으로 만국박람회 형식을 상당 부분 따랐다.[210] 산업관과 페어 등 판매를 염두에 둔 전시부문도 만국박람회에서 유래된 판매대형 및 상점형 방식을 활용했다. 반면에 주제 기획전은 미술 전시형 형식을 적용했다.

<청주공예비엔날레>의 경우를 살펴보면 1999년 창설 첫해의 전시구성은 국제초대작가전, 국제공예공모전, 산업공예전, 국제민속공예전으로 다양한 성격의 공예가 함께 전시되어 필연적으로 여러 진열 형태가 혼용될 수 밖에 없었다. 판매대형과 미술 전시형 등 다양한 전시 형식을 통해 관람객들에게 여러 개념과 양상의 공예가 함께 제시되었다.

비엔날레 초기에는 청주시 예술의 전당 등 기존의 공연 시설 등에 임시로 전시 공간을 조성해 한시적으로 운영하고 철거했으며, 2011년 이후로는 2004년 폐쇄된 옛 연초제조창을 개조해 전시를 설치하였다.[211] 가변

---

210) 만국박람회의 전시관 유형은 단일거대전시관, 거대전시관, 원형전시관 파빌리온으로 구분할 수 있다. 국내 공예 비엔날레는 이 박람회 전시관 유형들을 기본으로 삼고 있는데 '공예'를 둘러싼 다양한 콘텐츠를 선보이는 경향 때문이다. 이는 문명의 모든 것을 선보이고 한편에서는 좋은 물건과 그 제작기술을 과시하는 박람회와 상당히 유사한 목적을 지니고 있다. 백용운,「박람회 전시공간 유형에 관한 연구」,『대한건축학회논문집 계획계』 24(12), 대한건축학회, 2008, pp.188-190. 참고.

211) 청주공예비엔날레 조직위원회 홈페이지 https://www.okcj.org (최종접속일 2022.3.31.)

적 공간에서 한시적으로 개최되는 전시라는 형식적 특성과 다양한 구조물의 설치가 용이한 넓은 공간이라는 장소적 특성을 바탕으로 청주국제공예비엔날레는 진열보다 설치에 가까운 공예 진열 방식을 발전시켰다. [그림 3-54]

[그림 3-54] 2007, 2011 <청주국제공예비엔날레>,
출처: 청주공예비엔날레조직위원회

비엔날레가 거듭 개최되면서 비엔날레형 공예작품과 진열 방식이 일종의 경향을 형성하여 해마다 가시화되었다. 이는 전형적 공예 전시 방식인 전시대 위에 놓거나 진열장 안에 배치하는 것이 아닌 작품이 위치하는 공간의 특성에 주목한 결과였다.[212] 비엔날레의 특성상 설치 작업, 규모가 큰 작품이 지속적으로 출품되었고, 이와 같은 작품이 보다 주목받을 수 있는 환경이 구축되었다. 2013년도 전시의 경우, [그림 3-62]와 같이 예년의 비엔날레보다 순수미술 지향 공예작품과 공예적인 성격이 가미된 미술품이 전시품에 더 많이 포함되었다. 층고가 높고 하나의 통구조로 된 공장

212) 2013 공예비엔날레는 ㅇㅇㅇ다, 『중부매일』, 2013.10.20.
http://www.jbnews.com/news/articleView.html?idxno=545946
(최종접속일 2022.3.31.)

특유의 건축구조의 영향으로, 이와 같은 공간에서 강한 인상을 줄 수 있는 설치미술품 위주로 전시를 구성하게 된 것으로 보인다. 공예 비엔날레에서 이처럼 순수미술품과 외형상 크게 구분되지 않는 작품들이 빈번하게 진열된 것은 공예의 개념에 대한 논란을 발생시키기도 하였다.

[그림 3-55] 2013 <청주국제공예비엔날레>, 출처: 청주공예비엔날레조직위원회

[그림 3-56] 2017 <청주국제공예비엔날레>, 출처: 청주공예비엔날레조직위원회
[그림 3-57] 2021 <청주국제공예비엔날레>, 출처: 청주공예비엔날레조직위원회

미술 전시의 문법을 따르는 현대공예 전시는 1990년대에 정점을 찍었으나, 2000년대를 지나는 동안 지속적으로 개최되어 공예 전시의 주류중 하나로 정착했다. 이러한 성격의 전시에서 높은 전시 효과를 거둘 수 있는 작품을 출품하는 것이 진지한 예술 활동이자 실적으로 인정받는 공예계 안팎의 분위기 속에서 공예적 맥락을 제거하고 조형적 특성에 집중하는, 순수미술 지향의 진열 형식이 공예를 보여주는 익숙한 방법이 되었다.

미술 전시형 진열 방식은 고정된 요소로 구성된 다소 경직된 환경으로 보이지만, 어떠한 형태의 작품을 진열하더라도 포용하는 특성을 지닌다. 다른 분야와 공통되는 시각적 소통방식을 사용한다는 점에서 동시대 미술계와 함께 호흡하고자 하는 현대공예가들에 의해 꾸준히 활용되었다. 그렇지만 공예의 면모를 충실히 보여주는 데에 한계가 있다는 점에서 이러한 진열 방식을 개선하거나 탈피하는 전시들도 동시에 진행되었다.

4. 미술 전시형 공예 전시의 영향

4.1. 현대공예 전시 진열 방식의 획일화

한국 현대공예의 형성기에 '전시'라는 제도는 최신 경향을 전달하며 인식의 변화를 이끌어간 중요한 매체다. 초기에는 상점의 진열 방식과 다르지 않은 공예품 전시가 대다수였다. 이는 수출정책을 추진하던 정부에서 수공예 및 소규모 제조업을 대대적으로 지원하면서 수출용 공예품의 생산을 독려하기 위해 정책적으로 전시회를 개최한 결과였다. 1960년대 중반까지 관전을 제외하고는 공예 전시의 다수가 수출을 목적으로 한 공예상품의 본보기를 보여주기 위해 개최되었다. 또한 비중은 크지 않았으나, 생활 속 공예문화를 보여주는 전시도 간혹 볼 수 있었다. 그러나 순수미술지향적 공예 경향이 강화되기 시작한 1970년대 후반 이후로, 이른바 현대공예를 발표하는 장으로써 전시의 역할이 부각됨에 따라 전시의 진열 형식은 화이트큐브 유형으로 획일화되었다. 1980년대부터 1990년대 중반까지 순수미술화 경향의 공예품이 전시를 통해 꾸준히 발표되며 공예계의 지배적인 흐름을 차지해왔다는 사실은 선행연구에 수록된 현대공예 전시 및 중요 사건의 목록을 통해서 확인할 수 있다. [213]

총 71건의 공예 전시가 열린 1982년과 총 63건의 공예 전시가 열린 1983년의 경우, 당시 실제 일상 공간을 연상시키는 소도구를 써서 공예의 맥락을 표현해 언론의 주목을 받았던 <곽계정 창작공예전>과 <5월의 만찬> 두 전시를 제외하면 거의 모든 공예 전시가 화이트 큐브형 진열 방식을 사용했다고 추정해볼 수 있다. [그림 3-58] [그림 3-59] [그림 3-60]

---

213) 최공호(1996)는 개항기 이후 1994년까지 공예 관련 활동을 전시회를 중심으로 추적하여 연표로 정리하여 수록한 바 있다. 전시의 경우 제목과 개최연월까지 파악 가능하다. 본 논문에서 분석의 대상은 해당 연표를 기준으로 하여, 신문기사와 잡지의 교차 검토를 통해 출품작가와 전시 장소, 전시 전경 등 전시 정보가 기록으로 남아있는 그룹 전시나 기관 전시 등을 중심으로 선정했다. 그리고 전시 현장으로의 접근성을 고려해 국내에서 개최된 전시로 한정하였다. 전시의 진열 방식에 대한 자세한 언급이나 관련 사진이 남아있지 않은 개인전과 같은 대다수 전시의 경우, 제한적 정보만으로는 구체적 상황을 추정할 수 없는 관계로 제외하였다. 이 점에서 한계가 있음을 밝힌다. 한국 공예 전시 및 중요 사건의 목록은 다음을 참조. 최공호,「한국 근·현대 공예사 연표」,『한국 현대 공예사의 이해』, 재원, 1996, pp.196-228.

[그림 3-58] 1982 <곽계정창작공예전>, 현대화랑,
대한뉴스 제 1391호(1982.7.2.), 출처: 한국정책방송원

[그림 3-59] 1983 <5월의 만찬>, 하얏트호텔, 출처: 유리지공예관

[그림 3-60] 1983 <서울금공예회 창립전>, 출처: 강찬균

미술 진열 방식을 충실히 적용하여 조각전과 같은 풍경을 보여준 <동서현대도예전>과 테이블과 테이블보 등 진열 소도구를 사용하여 공예의 실용성을 드러낸 <식탁 위의 도예전>이 함께 개최되었던 1988년의 경우, 국내에서 개최된 공예 전시 총 121건 중 대다수가 미술 전시에 가까운 형식을 취했고 단 3건 정도만 공예의 쓰임을 중심으로 한 진열 방식을 보여

주었다. 그 이듬해인 1989년(총 133건)은 공예 실용적 측면보다 흙, 조형, 섬유예술, 기(器)의 해석 등 공예재료와 기술을 통해 예술적 표현을 추구하는 작품경향을 보여주는 전시가 다수 개최되었으며 이러한 전시 경향이 전시 형식에 반영되었다. [그림 3-61] [그림 3-62]

[그림 3-61] 1988 <동서현대도예전>, 출처: 서울기록원
[그림 3-62] 1989 갤러리빙 개관기념 <금속공예 11인전>-2,
『월간공예』 1989년 4월호

1990년(총 157건)은 국립현대미술관에서 해외 공예 전시인 <일본현대도예전>과 <영국현대공예전> 등을 개최한 해이자 서울 예술의 전당 개관을 기념하여 현대공예를 대표하는 작가들이 대대적으로 출품한 <한국미술 오늘의 상황전>이 개최된 해였다. <일본현대도예전>과 같이 설치미술 작품을 그에 따른 진열 형식으로 선보이는 전시와, 순수미술장르와 유사한 진열 방식을 활용한 예술의 전당 개관기념전 등의 비중에 비하여, 공예품의 실용성을 강조하는 진열 방식을 선보인 전시의 비중(약 2.5%)은 미미하였다.[214]

1994년(총 229건 개최)은 국립현대미술관에서 주최한 대대적인 현대공예 전시인 <한국현대도예30년전>이 열렸던 해이다. 이 전시는 한국 현대 도자공예 전시의 시대별 경향 변천을 한자리에서 살펴보려는 의도로 현대도예가 및 교육자로 활동하며 분야를 선도해 온 주요 대학의 도예전공 교수진이 기획에 적극 참여하여 마련된 특별전시였다. 같은 해에는 특히 섬유공예의 조형적 시도와 설치작품을 보여주는 다수의 전시가 개최되

214) 상기 전시의 전경 모습은 국립현대미술관 전시 아카이브를 통해 확인 가능하나, 해당 자료는 외부 유출 및 활용이 불가능한 관계로 본 논문에는 수록하지 못했다. (조사일: 2022.3.17.)

어서 순수미술의 위상을 추구하는 공예작업 경향이 더욱 강화되었다. 화이트 큐브 등 미술 전시 형식이 아닌 진열 형태를 보여준 공예 전시는 이 해에도 역시 약 2.2%에 불과하였다.

연도별로 비중의 차이는 있으나 매해 약 2% 정도에 해당하는 전시를 제외한 거의 대다수의 전시가 하얀 배경에 조형물로서 현대공예를 전시하는 양상으로 개최된 것으로 보인다. 순수미술 지향 공예작업이 대세를 차지하고, 이러한 작품을 미술 전시 환경에서 보여주는 전시가 빈번하게 개최되며 보편적 현대공예 전시의 모습으로 고착되었다. 그 결과, 미술을 발표하고 평가하기 위해 발명된 화이트 큐브에서 현대공예는 점점 장르의 고유한 특성과 경쟁력을 잃고 미술의 경향을 좇는 후발주자로서 미술과 동등한 위상을 갖기 위해서 부단히 전위적인 실험을 거듭해야 하는 입장에 놓이게 되었다. 실험적인 작품이 전시장에 등장할수록, 순수미술을 비평하는 잣대에 의해 현대공예는 본질적 측면에 대한 고민과 평가의 기회를 잃고, 대중은 전시장에서 만나는 공예에 대한 흥미를 잃는 결과를 낳았다.[215]

4.2. 현대공예의 순수미술화 경향 강화

20세기 중반 이후 공예 전시는 순수미술 지향과 일상성의 추구라는 서로 반대 방향을 향해 양분되고 확장되는 현상을 반영하며 개최되었다.

현대공예의 순수미술 지향을 부추긴 요인으로 1970년대 후반까지 지속된 관전 공예 부문의 영향력을 들 수 있다. 당시 공예가에게 고등교육기관의 교원으로 임용되는 것은 안정적 수입을 위한 최선의 선택이었고, 국전 입상 실적은 이를 위한 가장 높은 점수를 받는 경력이었다. 제1회부터 1969년 18회까지 공예부 문공부장관상 이상 수상자의 절반 이상이 전국 대학교의 전임교원으로 임용된 사실이 이를 증명한다.[216]

---

215) 해방 이후부터 1999년까지 개최된 현대공예 전시를 분석 대상으로 삼고, 확인 가능한 전경 사진을 분석의 근거로 삼았다. 1994년도 전시까지는 선행연구(최공호, 1996)에 수록된 목록을 바탕으로, 1995년도 이후의 전시는 신문기사, 공예 전문지를 교차 검토하여 가능한 한 다수의 전시 전경 사진을 확보한 결과, 전시 형식을 확인할 수 있는 총 99건의 전시 관련 221개의 사진을 분석에 활용했다. 전시 모습을 확인하기 어려운 경우, 진열 방식에 대해 언급한 신문기사 등 기록을 참고하고, 출품 작가의 당시 작품 경향이나 전시 장소의 공간적 특성 등 전시의 성격을 감안해 전시 형식을 유추하여 결과를 얻었다.

결과적으로 국전 출신의 공예가들은 공예의 일상적 역할을 떠나 조형성을 강조하는 순수미술 경향의 공예를 지향하게 되었다. 국전이라는 제도 내 회화나 조각 등의 순수미술 부문을 의식하고 그에 대응하는 영향력을 키우는 일이 수상에 중요했기 때문이다. 이들의 후배와 제자들도 뒤이어 유사한 경향의 작품을 출품하였고 그러한 작품 발표를 통해 한국 현대공예는 순수미술화 되는 과정에 돌입하게 되었다.[217]

관전을 무대로 한 순수미술 지향의 공예에 대한 반성의 목소리가 끊이지 않았으나, 이른바 공모전에 최적화되고, 조형적 시도가 강조된 공예품은 하나의 영역을 구축해나갔다. 대부분의 공예가들은 국전이나 상공미전에서 입상을 한 뒤, 대학 강단에서 후학을 양성했다. 당시 이들의 전시에 대한 평가는 "순수하고 자유로운 제작 태도"를 높이 사거나, "현대적 감각"을 강조하고 작품의 형태와 색감, 구조 등을 주로 논하는 등, 미술가의 개인전 비평과 크게 다르지 않았다.[218] 공예가들의 작업 과정이나 공예품의 쓰임새, 생활문화 속 공예품의 역할 등에 대한 질문이나 의견은 거의 찾아보기 어렵다.

공예가가 대학 강단을 중심으로 활동해왔다는 사실과 그들의 작품이 받아들여진 맥락을 고려해 볼 때, 개인전은 작가로서의 위상을 뒷받침하는 역할을 주로 수행했다고 볼 수 있다. 해방 후에 개최된 공예 분야 전시 중에서 상대적으로 큰 영향력을 가졌던 관전과 개인전은 공예의 예술적 지위 향상과 소수의 대학 출신 공예가의 활동을 지지하였을 뿐, 생활과 밀착된 공예의 역할을 찾는 데에는 도움이 되지 못했다. 1980년대 후반부터 1990년대 중반에 크게 활성화되었던 순수미술형 현대공예 전시를 통해 공예 분야가 시도하였던 영역적 확장과 작품 경향의 다변화는 성공하였다고 보기 어렵다. 오히려 한국 공예가 순수미술 영역 내에서 확보하고자 하였던 영역으로부터 그리고 일상으로부터 멀어지는 결과를 낳았다.

미술을 전시하는 데 최적화된 순수미술 전시 형식은 순수미술의 예술적 지위를 고취시키는 효과적인 수단으로서 미술계 활동의 중심을 차지하였다. 그 영향으로 한국 현대공예 전시도 화이트 큐브 방식의 진열공간에 적응하는 방향으로 전시 형식을 만들어 나갔다. 그에 따라 화이트 큐브 전

---

216) 한국근대미술연구소, 『국전 30년』, 수문서관, 1981, pp.148-163.
217) 진동옥, 「대한민국 미술전람회의 공예부에 관한 고찰: 1949년-1965년 중심으로」, 숙명여자대학교 석사학위논문, 2004, p.75.
218) 「견실한 출발 권순형 귀국전을 보고」, 『경향신문』, 1960.9.20.

시 공간에서 전시 효과를 누릴 수 있는 순수미술 지향의 공예도 지속적으로 강화되었다. 다른 한편에서 이러한 공예 경향과 진열 방식에 문제를 제기하고 일상 속에서 동시대 공예의 역할을 추구하는 움직임도 발현되었으나 크게 주목받지는 못했다. 전시를 통해 작품을 선보이는 활동 위주로 미술계가 나아가는 동안 순수미술 전시형 진열을 활용한 공예 전시가 대세가 된 것이다.

제 4 장 한국 현대공예 전시 진열 형식의 진화

근대기 한국에 도입된 전시제도는 해방 이후 상품 혹은 예술품으로서 공예를 소개하는 역할을 하였고, 1970년대 후반 이후로는 공예를 미술로서 감상하기 위한 장으로 활성화되었다. 그리고 점차 미술 전시 형식의 막강한 영향력으로 인해 1990년대에는 순수미술 전시를 지향하는 공예 전시가 주류를 이루게 되었다.

2000년대는 정보통신의 발달로 휴대전화와 유·무선 인터넷이 보급되면서 세계가 디지털 시대로 접어든 시기이다. 또한 문화예술 분야의 활동이 양적으로 성장한 시점이기도 하다. 정보의 개방과 공유의 분위기 속에서 각 분야의 국제 교류가 원활해졌고, 전시를 비롯하여 교류의 장이라고 할 수 있는 각종 행사가 빈번하게 개최되었다.

그 가운데 공예 전시도 양적 성장을 바탕으로 새로운 진열 방식을 도모하게 되었다. 전시 공간이 다양화됨에 따라 전시의 모습이 많이 달라진 것과 현대공예 전시가 더 많이 개최된 것이 영향을 미쳤다.

2000년대 들어서 전시는 권위 있는 예술제도에서 점차 대중들이 참여하는 여가 활동이 되었다. 다양한 블록버스터 전시가 잇달아 개최된 것도 많은 이들이 점점 전시 관람을 여가생활의 한 형태로 즐겨하게 되는 데에 영향을 미쳤다.[219] 전시 경험이 일상과는 다른 세계의 경험이라는 전시의 기본전제가 약화되고, 박물관이나 미술관, 갤러리와 같은 전통적인 전시 전용 공간의 경계를 허무는 다양한 형태의 전시가 열렸다.[220] 이러한 변화 속에서 공예 전시도 미술 전시형 진열 형식을 탈피하여 다양한 공간에서 순수미술과 제품의 경계를 오가는 폭넓은 개념의 공예를 선보이게 되었다.

현대공예 전시가 양적으로 성장한 것도 변화를 이끌었다. 페어와 같은 대규모 복합형 전시 형식이 도입되고 기업과 개인이 공예 주제의 전시를 더 많이 개최했으며 해외 유수 박물관·미술관과 박람회 등지에 한국 현대공예를 정례 전시하게 되었다. 이는 전시 공간의 분위기와 진열 방식 등을

---

219) 이현영,「블록버스터 전시에서 나타는 예술 소비 형태-전시 소비의 모델 구성과 관람객 경험 분석을 중심으로」,『한국사회학회 사회학대회 논문집』, 한국사회학회, 2014, p.77

220) 이보아,『박물관학 개론』, 김영사, 2000, pp.180-182.; 문지혜, 위의 글, 2020, pp.201-210.

통해 관람객에게 공예를 어떻게 제시할 것인지 그 형식적 측면에 관심을 기울이도록 유도하였고, 공간 디자인이 전시 기획에서 큰 비중을 차지하는 공예 전시의 경향을 만들었다.

이 장에서는 공예 전시 진열 형식의 최근의 변천과 이후 전개 방향을 전망해보고자 한다. 현대공예 전시를 중심으로 2000년대 이후 진열 형식의 변화를 진단하고 이를 바탕으로 앞으로의 발전 방향을 짚어본다.

1절에서는 2000년대 이후 국내 현대공예 전시에 드러난 다양한 진열 방식을 확인하고, 공예의 실용적 기능과 맥락 등을 효과적으로 전달하기 위해 진화된 공예 전시 진열의 특성을 분석해 본다.

첫째, 현대공예 전시는 화이트 큐브 방식을 벗어나 다양한 방식으로 공예품을 진열한다. 공예품을 하나의 독립된 작품으로서 개별 배치하기보다는 다양한 공예품으로 구성된 세트 혹은 그룹을 구성하여 배치하고, 화이트 큐브의 절제된 배경에 색과 질감을 더한다. 그리고 공예품과 배경을 하나의 장면으로 통합 제시하는, 공간디자인을 강조하는 전시 연출 경향을 보이기도 한다.

둘째, 현대공예 전시는 생활공간 유형 진열 방식을 다양하게 적용하여 공예품을 선보인다. 일상적 분위기를 내는 진열 도구를 사용하고, 전시공간을 일상의 공간으로 연출하거나 전시장소를 아예 일상 속 공간으로 옮기기도 하며 공예품의 일상성을 잘 표현해줄 수 있는 진열 방식을 시도한다.

셋째, 현대공예 전시는 보조자료를 통해 공예를 둘러싼 맥락과 배경을 보여주고 느끼게 하는 진열 방식으로 관람자의 공예에 대한 이해를 돕고자 한다. 전시를 통해 공예품 뒤에 존재하는 기술과 노동, 제작과정의 노고를 드러내기 위한 다양한 보조물을 활용한다. 더 나아가 공예 작업을 실감할 수 있는 실연을 구성하고, 체험을 제공하는 진열 방식을 적용하는 것이 공예 전시가 다른 전시와 차별화되는 부분이다.

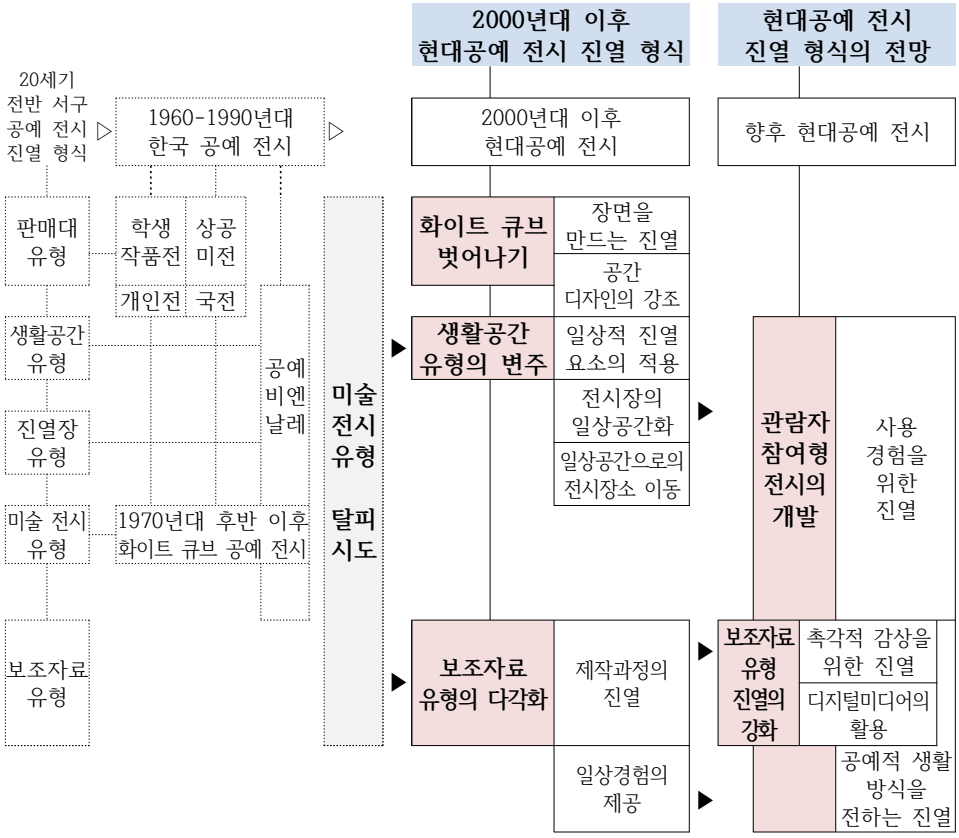
그리고 2절에서는 향후 현대공예 전시 진열 방식의 발전 방향을 전망한다. 최근 전시 분야 전반에 걸쳐 전시 콘텐츠와 관람자의 자세 그리고 그 영향을 받은 진열 방식에까지 변화가 관찰되고 있다. 현대공예 전시 또한 진열 형식을 달리하며 그 변화에 대응하고 있다.

우선 현대공예에 대한 깊이 있는 정보를 제공하기 위한 진열 형식이

발전할 것으로 예상된다. 공예의 특성을 설명하여 이해를 돕기위한 노력이 최근 현대공예 전시 연출에서 큰 비중을 차지하는데, 촉각을 비롯하여 다감각적 감상을 유도하고 근래의 디지털미디어 발전을 원동력 삼아 전시실에 다 표현하기 어려운 정보를 효과적으로 전달하기 위한 진열 형식이 다방면으로 발전해 나갈 것으로 보인다.

관람자 개인의 시각적 감상 중심에서 오감으로 체험하고 이를 타인과 공유하는 방향으로 전시 관람 문화가 뚜렷하게 변화하고 있는 현상에 한국 현대공예 전시는 어떻게 대응하고 있을까? 사용 경험과 제작 경험을 제공하여 관람자의 참여를 독려하는 새로운 진열 방식을 활용하는 데에서 답을 찾을 수 있다. 이와 같이 현대공예를 발표하고 감상하는 데에 더욱 효과적인 전시 진열 방식을 위해 고려해야 할 점을 밝히고 발전적인 공예 전시의 방향을 서술하며 이 장을 마무리하고자 한다.

4장 구조도



[표 4-1] 4장 구조도

제 1 절 2000년대 이후 현대공예 전시 진열 형식

1. 화이트 큐브 벗어나기

2000년대는 국내 전시의 양적 팽창기로 인식된다. 현재 등록된 박물관의 무려 약 70% 이상이 새로 문을 열었던 시기였다.[221] 그리고 박물관·미술관 같은 전통적 전시공간의 외에 '대안공간'이라는 비영리 전시공간이 등장하고, 코엑스와, 킨텍스와 같은 대규모 상업전시장이 건립되면서 전시를 개최하는 공간 자체가 증가하였다. 다양한 전시공간에서 다양한 목적으로 여러 형태의 전시기 개최 되고 수도권을 중심으로 이른바 '블록버스터 전시'가 시작되며 전시문화의 대중화를 이끌었다.[222]

이러한 변화는 전시의 물리적 요소에 영향을 미쳤다. 전시된 대상에 권위를 부여하였던 '화이트 큐브'라는 엄숙하고 전통적인 전시공간이 그 경계 밖으로 영역을 넓힘에 따라 전시의 공간적 배경에 대한 사고의 전환이 생겼다.[223] 작품이 전시되는 장소가 작품을 완성하는 중요한 요소로서 의미를 갖게 되며, 작품의 맥락을 제거하여 중성적 배경을 만드는 전시 환경에서 벗어나 달라진 전시 풍경을 보여주기 시작하였다.[224]

2000년대 중반 이후, 공예 전시 또한 화이트 큐브로부터 벗어난 형식을 본격적으로 시도한 것으로 보인다. 그것은 시각적 감상을 위하여 공예품을 배열하는 것에서 나아가 공예품의 쓰임 그리고 쓰임과 관련된 분위기를 표현하는 것을 특징으로 하는 진열 형식이다.

전시 형식의 변화는 공예계의 작품 경향 변화로부터 비롯되었다. 2000년대 들어서 미술작품으로서 공예보다 판매를 위한 공예품의 생산과

---

221) 권순관, 권혁진,「박물관 건축과 전시공간의 변천과정에 관한 연구」, 한국디지털 건축·인테리어학회 논문집 Vol,12 No.1, 2012, p.17., 반이정,『한국 동시대 미술 1998-2009』, 미메시스, 2018. pp.217-221.

222) 블록버스터 전시는 자본 투자를 통해 만들어지고 대규모 관람객이 방문하는 전시 형태를 일컫는다. 조은영,「기획사 주도형 블록버스터 전시의 전시 문화 확산에 대한 역할 고찰」, 서울대학교 박사학위논문, 2019, pp.45-56.

223) 에머 바커 편, 『전시의 연금술, 미술관 디스플레이』, 이지윤 역, 아트북스, 2004, pp.130-134.

224) 강윤주,「도시 유휴공간에 대한 예술가의 창작·전시공간 수요 특성」, 서울대학교 석사학위논문, 2016, p.26.

유통에 노력을 기울이는 공예가들의 활동이 두드러지기 시작하였다. 그것은 1980~90년대를 풍미한 예술지향의 공예로는 담론 생산과 사회적 자리매김이 어려움을 깨달으며 위축된 공예 분야의 자성적 움직임이었으며, 1990년대 형성되기 시작한 문화상품에 대한 사회적 수요와 미술시장 위축에 따른 대안으로서 공예품 유통에 관심을 갖게 된 화랑가 등 외부적인 요인이 영향을 미친 결과이기도 하였다.[225] 예술작품이 아닌 생활 속 사물로서의 정체성을 갖는 공예품을 전시하기 위해서 절제된 배경보다는 공예품의 특성을 잘 드러낼 수 있는 배경과 진열 도구가 필요해졌다.

공예 전시 형식의 변화에 또 다른 동기는 현대공예 전시의 양적 확장이다. 비엔날레와 페어 등 대형 전시 제도가 도입되었고, 공예가 개인과 단체, 갤러리와 공공기관 뿐 아니라 기업과 재단 등 다양한 주체가 공예를 주제로 한 전시를 개최하기 시작했다. 해외의 유명한 박물관과 디자인박람회 등지에서 한국의 현대공예를 주제로 연례 전시가 개최되는 등 외국에 한국 현대공예를 소개할 수 있는 기회도 더 많이 마련되었다. 일련의 전시는 화이트 큐브형 전시 형식을 그대로 적용하는 대신 달라진 전시 환경에 따라 공예품이 놓이는 공간의 연출, 전시 디자인에 더욱 신경을 쓰기 시작하는 계기가 되었다.

1.1. 전시대 연출

현대공예 전시 형식에서 화이트 큐브를 탈피하려는 시도 중 하나는 공예품을 올려두는 전시대에 변화를 주는 것이다. 이는 미술 전시 유형에 판매대 유형을 절충한 듯한 진열 형태다. 다양한 색과 질감을 전시대 등 진열 도구에 적용하고 작품을 독립적으로 배치하기보다는 '집합적'으로 배치하여 총체적인 공간의 분위기를 연출한다.

대부분의 현대공예 전시에서 가장 많이 활용되는 진열 도구는 전시대라고 할 수 있는데, 입체 기물 형태로 된 작품이 다수를 차지하기 때문이다. 쓰임새를 지닌 공예품을 전시할 때는 미술 전시장의 하얀 전시대와는 다르게 전시대에 여러 가지 색을 칠하거나 때로는 천과 나무 등 다양한 질감을 가진 재료를 활용하기도 한다. 이는 전시 공간 대부분이 미술 전시

---

225) 전용일, 「공예의 사회화가 남긴 성과와 숙제들」, 『월간미술』 2001년 9월호, pp.78-79.

를 위해 설계된 화이트 큐브형의 실내 구조로 되어있는 상황에서 공예 전시에 더 적합한 전시공간을 연출하기 위한 가장 쉽고 효과적인 방안이 될 수 있다.

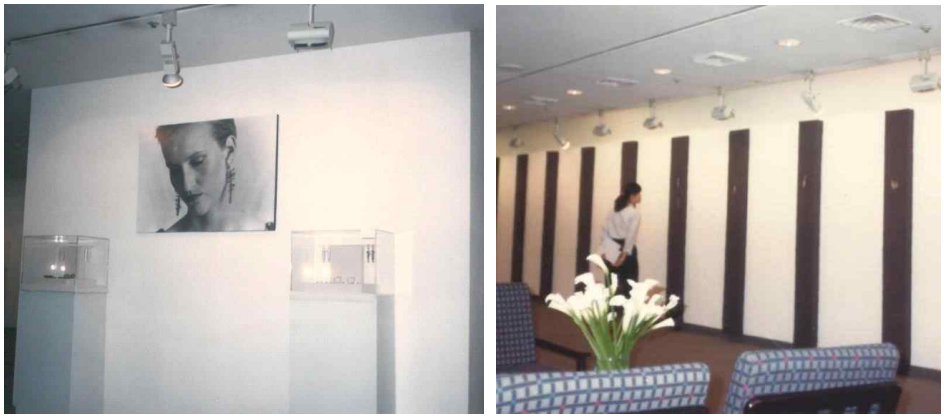
이와 같은 시도는 앞서 언급한 공예 전문 판매공간의 진열에서 먼저 발 빠른 사례를 찾아볼 수 있다. 공예품을 판매하는 전문상점은 1976년 '토탈디자인'과 '통인가게'에서 시작되어 1980년대에 '오리와 개구리', '토화랑', '예인공방', '예당' 등으로 이어져 90년대까지 활발히 운영되었다.[226] 1980년대 이후 순수미술로 편향된 공예 경향에 반대하던 공예가들은 당시 소규모 공방과 수공예품 매장 중심으로 실제 판매와 사용을 위한 공예를 선보였다. 이들 공간에서는 공예품의 작품성보다는 제품, 실용적 사물로서의 특성을 강조하여 쇼윈도와 판매대 위에 진열하였다. [그림 4-1]은 공예 전문점 '예당'의 장신구 진열 방식을 보여준다. 섬유 장신구의 소재 특성과 어울리는 색과 질감으로 패널과 전시대를 마감하여, 다양한 형태의 브로치와 진열 도구가 함께 하나의 조화로운 이미지를 만드는 효과가 있다. 하얗고 매끈한 벽면에 진열할 때보다 다양한 색과 섬유 소재로 된 의복 위에 부착되는 브로치의 일상적 모습을 쉽게 상상해 볼 수 있는 진열 방식이다.

[그림 4-1] 1993 <섬유로 만든 브로치전>, 예당,
출처: 『월간미술공예』 1994년 1월호

진열 효과를 높이기 위하여 전시대의 형태와 색상을 연출하는 것은 공예가의 개인전에도 적용되었다. 일반적으로 장신구 중에서도 브로치는 입

226) 「잇달아 문 여는 공예화랑」, 『매일경제』 1983.11.17.

체적인 형태를 띠고 있어 작은 조각과도 같이 전시대 위에 올려 전시하는 경우가 많았다. 이러한 기본적 형식에 체험 요소를 추가하여 관람자의 이해를 돕고자 하는 장신구 개인전이 1980년대에 개최된 바 있다. 1989년 백화점 갤러리에서 열린 <이정규장신구전>은 실험적인 현대 장신구의 최전선인 유럽에서 활동하던 공예가의 귀국전으로 작품의 형태 못지않게 작품의 진열 방식이 참신하게 평가되었다. 장신구를 전시대에 설치하여 작은 조각 또는 조형물과 같은 형태적 특성을 살려 보여주었을 뿐 아니라, 착용한 상태를 상상할 수 있도록 착용 사진을 부착하고 벽 구조물에 장신구를 눈높이에 맞게 걸어서 실제 착용되었을 때의 모습을 연상해볼 수 있도록 했다. 작은 조형물이자 실용적인 사물인 현대 장신구의 이중적 정체성을 잘 표현해주는 진열 방식이었다.[227] [그림 4-2]



[그림 4-2] 1989 <이정규 장신구전>, 신세계미술관, 출처: 이정규

2000년 <시간 공간-이동춘 장신구전>에서는 더 진화된 장신구 진열법을 확인할 수 있다. 해당 전시에는 전시대뿐 아니라 의상을 착용한 마네킹이 진열 도구로 함께 활용되었다. 의상과 마네킹의 색을 하얀색으로 통일시켜 자칫 전시작품인 브로치의 형태와 색보다 진열 도구의 존재감이 커지지 않도록 고려하였다. 입방체형 전시대보다 공예품의 기능과 특성을 잘 보여주는 진열 도구를 사용하여 공예품의 기능과 조형적 측면을 보다 설득력 있게 진열할 수 있다는 사실을 보여준 사례였다. [그림 4-3]

227) 「귀국전 가진 이정규씨의 경우」, 『월간공예』 1990년 2월, pp.50-51.

[그림 4-3] 2000 <시간 공간 - 이동춘 장신구전>,
크래프트 스페이스 목금토, 출처: 이동춘

하얀색 일색의 전시대 대신 형태와 질감이 실제 테이블과 유사한 전시대를 사용하는 것 또한 현대공예 전시장에서 쉽게 찾아볼 수 있는 대표적인 연출 방법이다. [그림 4-4]는 2015년 주안상을 위한 식도구와 문화를 주제로 한 전시 <맑은 술·안주 하나>의 전경이다. 나무로 된 상판을 올려 식탁처럼 제작한 전시대를 배치하고 그 위에 공예가들이 만든 식도구를 진열하였다. 그리고 미술품을 전시하듯 개별적으로 배치하는 대신, 유사한 기능을 하는 공예품을 모아 집합으로 배치하였다. [그림 4-5]는 테이블웨어 주제 전시의 공예품 진열을 보여준다. 하얀색 입방체 전시대보다 실제 테이블로 연출한 전시대에 공예품을 올려둔 진열 방식은 공예에 대한 관람객의 관심과 이해도를 높이는 데에 도움이 될 수 있다.

[그림 4-4] 2015 <맑은 술·안주 하나>, 아름지기, 출처: 아름지기

[그림 4-5] 2016 <상상의 공감> 작품 진열, 갤러리 아원, (필자 촬영)

이러한 진열 방식을 활용한 전시는 공예품의 일상성과 실용적인 측면을 염두에 두고자 하나, 순수미술 전시유형의 진열로부터 크게 벗어난 형태는 아니다. 전시공간에 놓인 전시대는 공간과의 관계 또는 전시대 간의 관계를 형성하기보다는 독립적으로 존재한다. 또한 이러한 전시대 구조로 인해 그 위에 놓인 공예품도 여전히 작품으로서 인식된다. 화이트 큐브 유형의 절제된 환경에 변화를 주어 공예품에 어울리는 진열 배경을 모색하려는 시도로서 의미가 있다.

1.2. 공간 디자인의 강조

전시의 대중화 흐름에 따라 전시장은 대중적 여가생활의 장소가 되었고 일상과 구분되는 엄숙한 공간이었던 전시의 모습이 달라지기 시작했다. 2010년대에 들어서는 작품 뿐 아니라 전시 공간 자체가 감상의 대상이 되는 전시가 등장하여 새로운 볼거리와 즐길 거리를 찾는 이들에 의해 주목을 받았다.[228] 스마트폰의 보급과 SNS(social network service)의 활성화도 전시의 모습 변화에 영향을 미쳤다. 한때 사진 촬영이 금지되는 진지한 곳이었던 전시실은 더 이상 휴대폰을 든 관람객을 제지하지 않는다. 오히려 전시물 감상과 더불어 사진을 찍고 즐길 수 있는 장소로 변모하였다.

전시장에서 관찰되는 관람행위와 사진 촬영 중심의 기록행위가 결합된

228) 김태윤은 2002년 대림미술관 서울관의 개관을 기점으로 국내에서 일상적인 콘텐츠를 다루는 전시가 증가하였다고 주장하였다. 김태윤, 김상규,「소셜 네트워크의 인증문화가 전시에 미친 영향과 전시 콘텐츠 디자인의 새로운 가능성」, *Journal of Integrated Design Research Vol.19 No.2*, 인제대학교 디자인연구소, 2020, p.61. 참고.

여가문화의 유행은 다양한 상업공간을 통해 더 뚜렷하게 드러난다. 유명한 상점, 카페, 식당 등은 공간의 기획과 운영을 브랜드 마케팅의 핵심 전략으로 삼는다. 공간은 제품 판매를 위한 배경이 아니라 그 자체로 존재감을 갖고 소비자들에게 브랜드를 매력적으로 보여줄 수 있는 수단이 된다. 이런 맥락에서 각종 브랜드가 제품 판매 대신 브랜드 이미지의 전달에 주력하는 오프라인 매장을 운영하는 경향을 보인다.[229] 상업공간에서 발휘되는 공간 디자인의 위력은 2011년 4월에 론칭한 안경 브랜드 '젠틀몬스터'가 매우 잘 보여주었다. 젠틀몬스터 쇼룸은 제품을 진열하고 판매하는 공간이기보다 전시공간 혹은 퍼포먼스의 무대처럼 만들어졌다. 길지 않은 주기로 공간을 새로 구축하고 제품을 진열하는 경우에도 상품이 아닌 예술작품처럼 설치한다.[230] [그림 4-6] [그림 4-7] 이제는 전시를 보러 박물관, 미술관, 갤러리를 찾지 않아도 가까이에 있는 번화가의 상점에서 색다른 형태의 미적 감상을 할 수 있다. 이러한 분위기를 타고 화이트 큐브 전시는 빠르게 진부한 것으로 치부되었고, 이는 공예 전시에도 영향을 미쳤다.

[그림 4-6] 젠틀몬스터 홍대 플래그십 스토어 전시 전경,
출처: 『월간미술공예』 2014년 8월호
[그림 4-7] 젠틀몬스터 신사 플래그십 스토어 전경, 출처: 젠틀몬스터

오늘날 현대공예 전시에서도 공간 디자인의 중요성이 점점 증가하고 있다. 볼거리와 즐길 거리를 찾고 개인적 기록을 남기는 새로운 관람 문화가 공예 전시에도 공간 전체에 대한 디자인의 필요성을 불러온 것이다. 작품을 배열하는 방식을 중심으로 하는 전시 진열에서 진열을

229) 「젠틀몬스터는 왜 제품 없는 매장을 만들었나」, 『The PR』, 2018.7.16., https://www.the-pr.co.kr/news/articleView.html?idxno=40561 (최종접속일 2022.5.31.)
230) 「상업공간의 진화를 보여주다. 새로운 설렘과 호기심 가득한 <젠틀몬스터 쇼룸(SHOW ROOM)>, 『프롬에이』, 2016.9.1., https://froma.co/acticles/368 (최종접속일 2022.5.31.)

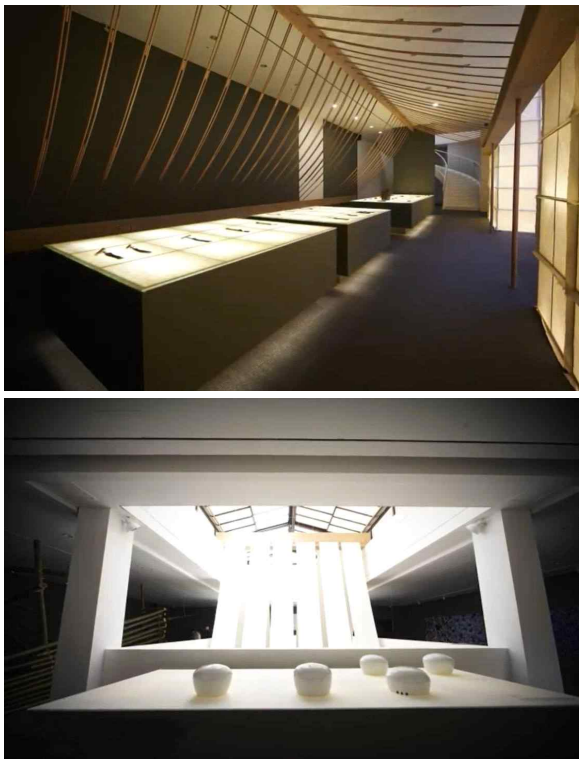
포함한 전시 공간 전체를 연출하는 '공간 디자인'으로 범위를 확장하였다. 여기에서 '공간 디자인'은 전시공간의 총체적 이미지를 구축하는 작업으로, 작품의 배열 방법, 공간의 설계와 건축, 관람객의 참여, 전시의 홍보 등을 포괄하는 개념이다.[231]

공간 디자인을 강조하는 현대공예 전시는 무채색이고 중성적인 전시환경 자체를 하나의 작품과 같이 연출하며 화이트 큐브를 탈피하는 방향으로 변화하고 있다. 작품을 돋보이게 하기 위하여 장식요소를 절제하던 기존의 전시 배경은 통일성 있게 디자인된 작품과 같은 공간으로 변화하였다. 전시공간에 장식적 요소를 추가하여 화이트 큐브의 중성적 특성을 희석시키고, 공예품이 실제 쓰이는 환경을 연상시키는 색과 질감을 전시 구조물에 담는 등의 진열 방식이 확대되고 있다.

<공예트렌드페어>의 주제 전시관이나 공예품을 중심으로 구성한 <설화문화전>, <한국공예의 법고창신> 등의 전시에서 발견되는 특징적인 요소가 바로 전시공간 자체를 작품화하는 진열 형식이다. 전시 주제에 따라 공간의 총체적인 컨셉을 디자인하고 전시될 개별 공예품에 따라 진열 도구 등의 세부요소를 세심하게 계획하여 설치한 전시는 마치 디자인 박람회에 참가한 제품 브랜드 혹은 인테리어 디자이너의 부스와 같이 하나의 무대로 완성된다.

2011년과 2012년에 개최된 <설화문화전>은 작품과 공간을 통합적으로 디자인하여 완성한 대표적인 현대공예 전시로, 개최 당시 작품과 조화를 이루는 전시 구조물과 영상 설치 등의 연출을 통해 완성도 높은 공간을 구현하여 주목받았다. [그림 4-8]과 같이 백자의 색과 질감에서 착안한 전시대와 전시대 주변의 장식요소는 공예품의 물리적 특성을 살려 전시공간의 분위기를 만들고 전시의 시각적인 효과를 높인 진열 형태였다.

231) 이홍원,「현대도자전시의 통섭연출에 관한 연구」, 성균관대학교 박사학위논문, 2019, p.26.



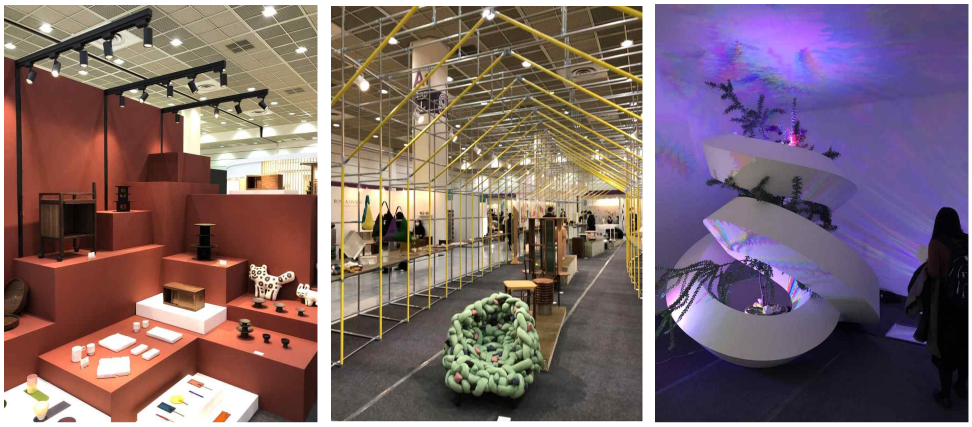
[그림 4-8] 2011 <설화문화전-가설의 정원>, 출처: 설화수

국내에서 공예 관련 다수의 '페어(Fair)'[232]가 운영되고 있는 가운데, 국제공예트렌드페어, 공예트렌드페어로 명칭을 바꾸며 2006년부터 지속되어 온 <공예트렌드페어>는 국내 최대 규모이자 가장 영향력이 큰 페어라고 할 수 있다.[233] <공예트렌드페어>의 전시공간은 현대미술 페어의 형식(화이트 큐브형 부스가 모듈이 되어 격자 구조로 연결되는 구조)을 기본으로 하지만, 공예가와 공예가 단체, 브랜드 등의 전시 부스에서 다양한 진열 형식을 살펴볼 수 있다. 참가자들은 작품뿐 아니라 진열 방식과 연출

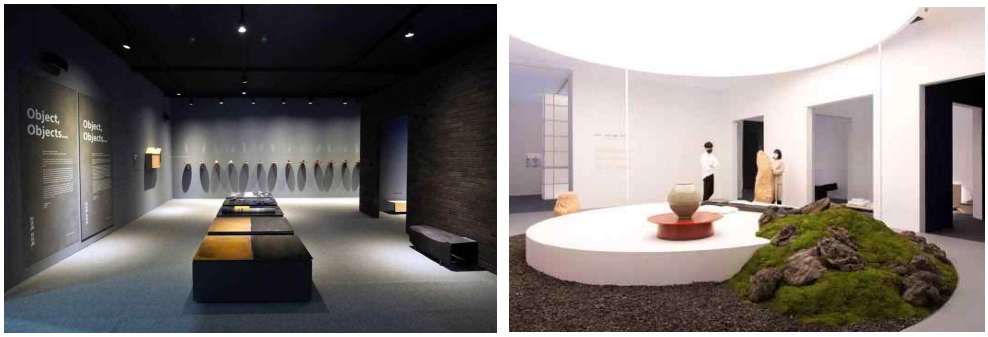
232) 페어는 19세기 말에 시작된 견본시絹本市로서 박람회의 전신에 해당하는 대규모 이벤트로, 오늘날에는 제작자가 소비자와 직접 만나는 다양한 전시 겸 판매 행사로 이해된다. 미술을 주제로 열리는 아트페어(Art Fair)는 1967년 독일에서 열린 아트 쾰른(Art Cologne)에서 시작되었으며, 우리나라에서는 1976년 화랑미술제가 시작되었다. 아트쾰른 홈페이지(https://www.artcologne.com/), 한국화랑협회 홈페이지(http://koreagalleries.or.kr/history/)

233) 공예트렌드페어 외에도 국내에서 공예를 다루는 페어가 꾸준히 증가하는 추세이다. 청주국제공예비엔날레와 같이 공예를 주제로 한 페어부터 리빙디자인페어, 홈테이블데코페어, 핸드메이드페어, 차·공예 및 핸드메이트페어 등 공예를 포괄하는 범주의 페어들이 성황리에 운영되고 있으며 일부 현대미술페어에서도 공예작가를 기획전에 초대하거나 갤러리 참여작가군에 공예가들이 합류하고 있다.

면에서도 차별화를 시도하여 현대공예 전시 형식이 더욱 발전하는 데에 영향을 주고 있다. [그림 4-9] 그 가운데 <공예트렌드페어>의 주제관 전시는 공간 디자인을 강조하는 현대공예 전시 형식을 가장 명확하게 보여주는 사례다. 다른 미술·디자인 분야 페어와는 다르게 한국공예·디자인문화진흥원(이하 KCDF)이 주최하는 관 주도 행사인 <공예트렌드페어>는 사업비 중 일정한 예산을 투입하여 매년 주제관 전시를 선보인다.[234] 주제관 전시는 행사의 중요한 볼거리로 관람객에게 그해 행사의 이미지를 각인시키는 홍보 창구 역할을 하는데, 전시공간 자체를 작품화하는 연출이 돋보이며 당대 현대공예 전시에 적용할 수 있는 다양한 진열 방식과 연출 방법을 확인할 수 있다. [그림 4-10] [그림 4-11]



[그림 4-9] 2020 <공예트렌드페어> 전시 부스, (필자 촬영)



[그림 4-10] 2019 <공예트렌드페어> 주제관
[그림 4-11] 2020 <공예트렌드페어> 주제관,
출처: 한국공예·디자인문화진흥원(4-10, 4-11, 이하 KCDF)

234) 국내 대표적인 아트페어인 한국국제아트페어(Kiaf)와 화랑미술제는 사단법인(한국화랑협회)이, 대표적 디자인페어인 서울리빙디자인페어는 기업(디자인하우스)이 운영한다. 국가 및 지자체로부터 후원을 받는 경우도 있으나, 페어 주최 측이 공공기관(한국공예·디자인문화진흥원)인 경우는 드물다.

2013년 시작된 연례 공예 전시 시리즈인 <한국공예의 법고창신>도 전시의 여러 요소 중 공간 디자인이 큰 비중을 차지하는 전시이다. 문화체육관광부 주관으로 2013년 이후 밀라노 디자인 위크 기간에 한국 공예를 선보이는 행사로, 매년 주제에 따라 공예품이 놓인 무대를 만들 듯 전시공간을 구축한 공간 디자인이 두드러진다. 전시된 공예품과 공간이 하나의 인상적인 장면을 이루도록 연출하는 데에 중점을 두고 있다. [그림 4-12] [그림 4-13] 전통문화를 계승하는 사물로서 현대공예를 통해 우리 문화의 우수성을 알린다는 전시 목적에서 본다면, 공예품의 형태적 특징과 물성 등을 활용한 전시 보조물을 설치하는 진열 방식은 시각적으로 효과적이며, 대중적인 인지도를 높이는 데에도 기여할 수 있다.

[그림 4-12] 2018 <한국공예의 법고창신>, 출처: KCDF
[그림 4-13] 2019 <한국공예의 법고창신>, 출처: KCDF

이렇게 연출된 전시공간에서 관람자는 공예품 하나하나를 감상하기도 하지만, 잘 꾸며진 공간 자체를 감상하며 즐거움을 얻을 수 있다. 이는 공연의 한 장면, 잘 연출된 무대 등을 볼 때의 경험과 유사하다. 공간 자체

로 하나의 작품으로 기억되고 관람자에게는 사진으로 남기고 싶은 배경이 된다. 그렇지만 공간 디자인을 강조하는 진열 형식의 전시는 공예품의 쓰임새나 제작과정에 대한 이해를 돕기보다 공예품의 특성을 차용하여 이미지를 보여주는 데에 치중하게 된다. 화려하게 눈을 끄는 이러한 진열 방식은 공예품이 담지한 중요 의미를 이해하거나 감상하는 데에 자칫 방해 요소로 작용할 수 있다.

2. 생활공간 유형의 변주

2.1. 일상적 진열 요소의 적용

오늘날 현대공예는 그 어느 시대보다도 일상성을 전면에 내세우며 고유의 영역을 확보하려고 노력한다. 일상성은 생활공간에 존재하는 실용적 공예를 설명하는 중요한 특성으로 볼 수 있다. 이는 공예품이 실제 실용적 기능을 수행하는지 보다 실제 삶의 현장에서 의미를 갖는지와 관련이 있다.[235]

2000년대에 들어서 미술 전시형 진열에 문제의식을 갖고 전시장소를 전환하여 공예의 가치를 새롭게 보여주려는 시도가 본격적으로 시작되었다. 공예는 전시실의 무채색 배경으로부터 가상의 일상과 현실의 공간으로 이동 및 재배치되었고, 공예 전시에 가장 적합한 장소로 의식주 생활의 현장인 '집'에 주목하였다.[236] 이는 집과 같이 박물관 및 미술관, 갤러리와 같이 작품을 맥락에서 분리하는 특수 공간과 대조되며 주변 사물들과 조화를 이루는 삶의 현장에 공예품이 놓일 때 가장 그 가치를 발휘할 수 있다는 관점[237]과도 연결된다. 공예의 일상성을 전달하기 위하여 현대공예 전시는 생활공간형 진열 방식을 선택하여 변화를 꾀하게 되었다.

생활공간형 진열은 서구 공예 전시에서 활용한 방식으로, 백화점 쇼윈

---

235) 허보윤, 앞의 글, 서울공예박물관, 2021, pp.259-260.
236) 홍지수,「현대 도예의 전시장소 선택과 일상성 회복에 관한 연구: 일상 공간을 전시장소로 한 장소 특정적 도예 전시를 중심으로」,『조형디자인연구』23(2), 한국조형디자인협회, 2020, pp.135-161.
237) 허보윤,「한국 현대공예의 전개와 전망」,『공예, 시간과 경계를 넘다』, 서울공예박물관, 2021, pp.259-260.

도나 리빙용품 매장 등 상업공간에 자주 쓰인 대중적인 진열 형태였다. 이는 전시물의 탈맥락화를 기본으로 삼는 화이트 큐브형 진열의 반대편에 위치한 진열 방식으로, 일상성과 사용문화를 보여주는 방식이다. 순수미술 전시형 진열이 현대공예 전시 형식의 가장 큰 비중을 차지하는 가운데에서 최근까지 공예를 보다 효과적으로 보여주는 전시 형태로서 공간과 도구를 섬세하게 고려하는 참고할 만한 대안으로 제시되었다.

이러한 진열 방식이 국내에서 공예를 전시하는 데에 처음 활용된 것은 1960년대를 전후한 한국 현대공예 태동기였다. 당시 개최된 공예 전시 전경 사진을 보면 일상적 분위기 속에서 공예의 쓰임새를 드러낸 장면을 확인할 수 있다. 1961년 중앙공보관에서 공예가 정규의 개인전에 다양한 도자기 백 여 점이 전시되었는데, 화병에 실제 꽃을 꽂아 연출한 모습이 촬영되어 전시에 대한 비평과 함께 신문 지면에 등장하였다. 그리고 1964년 여름을 맞이하여 열린 각종 전시를 알리는 기사에서는 신문회관에서 개최된 <한국공예미술연구회 전국순회작품전>이 소개되었다. 해당 전시의 경우 관람객들과 여러 작품의 진열 모습을 같이 확인할 수 있는 전경 사진이 함께 실렸다. 촛대를 테이블보를 덮은 전시대 위에 올리고 테이블 형태의 전시대 위에 각종 기물을 진열하는 등 공예품의 쓰임새가 잘 표현되도록 고려한 진열 도구가 활용되었다. [238]

한국공예시범소의 공예품 전시는 1950~60년대에 보편적이었던 판매대형 진열과 다른 새로운 진열을 처음으로 선보였다. 공예시범소의 운영 주체가 미국인이었기 때문에 당시 미국의 공예 및 디자인 제품 진열 방식을 적용한 것으로 추정된다. 1959년 대성가구점 전시와 이듬해 동화화랑에서 가진 전시에서 한국공예시범소는 생활공간 연출을 시도하였다. 작은 기물

---

238) 1961년 <정규도자기전>에 화병 작품을 진열한 모습과 1964년 <한국공예미술연구회 전국순회작품전>의 전시 전경은 다음의 각 신문기사를 통해 확인 가능하다. 「눈을끄는 진사壺美(호미) 鄭圭陶瓷器展(정규도자기전)」, 『조선일보』, 1961.07.13 ;「푸른 畵廊(화랑)에의 招待(초대)」,『조선일보』, 1964.7.12. 저작권 문제로 인해 기사의 사진을 사용할 수 없는 관계로 해당 기사의 온라인 데이터베이스 링크로 대신한다. https://newslibrary.naver.com/viewer/index.naver?articleId=1961071300239204003&editNo=1&printCount=1&publishDate=1961-07-13&officeId=00023&pageNo=4&printNo=12301&publishType=00020 ; https://newslibrary.naver.com/viewer/index.naver?articleId=1964071200239105001&editNo=1&printCount=1&publishDate=1964-07-12&officeId=00023&pageNo=5&printNo=13293&publishType=00010

은 선반 형태의 구조물에 올려두고, 섬유제품은 용도에 맞는 위치에 진열하고, 공예품은 가구와 함께 배치하였음을 확인할 수 있다. [그림 4-14] [그림 4-15] 전시품들은 한국공예시범소 관계자가 국내 업체에 디자인 및 생산기술을 컨설팅하여 만든 수공품이었다.[239] 이는 미국 MoMA의 <굿 디자인(Good Design)> 전시 등에서 자주 활용된 방법이었다.

[그림 4-14] 1959년 가구와 공예품 전시, 대성가구점, 대한뉴스 제 212호(1959.5.5.), 출처: 한국정책방송원

[그림 4-15] 1960년 한국공예시범소 공예품전시, 상공장려관 및 동화화랑, 대한뉴스 제 264호(1960.5.8.), 출처: 한국정책방송원

1983년 하얏트호텔에서는 <5월의 만찬전>이라는 제목으로 금속 테이블웨어 전시회를 개최하였다. 전시 전용 공간이 아닌 호텔에서 전시를 열었고, 일상에서 쓸 수 있는 공예품으로 식탁을 꾸며 용도를 잘 보여줄 수 있도록 진열한 것이 특징이었다. 전시된 은기가 실제 사용될 때 가장 적합한

239) 최정원, 「냉전기 미국 디자인외교와 한국공예시범소」, 서울대학교 석사학위 논문, 2015. pp.74-78.

장소 중 한 곳이라고 할 수 있는 호텔 연회장에서 전시대 대신 테이블과 테이블보 연출과 테이블세팅 방식을 적용해 작품을 선보여 이목을 끌었다. 관람객이 좀 더 쉽게 이해할 수 있게 한 진열 방식이라는 언론의 평가를 받기도 했다.[240] [그림 4-16]

[그림 4-16] 1983 <5월의 만찬>, 하얏트호텔, 출처: 유리지공예관

순수미술 전시형 공예 전시가 대세를 이룬 1980년대 후반의 전시장에서도 일상적 분위기를 내는 진열 도구를 활용하려는 시도가 있었다. 이러한 진열은 상업적인 목적의 전시를 주로 개최하는 공간에 먼저 등장하였다. 1980년대 후반 이후 영향력 있는 소비와 판매 공간으로 부상한 백화점에서 공예 전시가 열렸는데, 이는 개성 있는 생활용품에 관심을 갖는 백화점 고객의 수요와도 관련이 있었다. 고객들이 관심을 가질 수 있는 실용적인 도자기나 장신구 등을 주제로 전시회를 개최하였고, 화이트 큐브형 공간에 일상의 분위기를 첨가해줄 수 있는 소품을 사용한 진열로 고객의 이해도를 높이고자 하였다.

1988년 <식탁 위의 도예전>은 '개인전', '도예전', '작품전' 등으로 명명되는 여느 공예 전시와 달리 제목에 전시의 목적과 출품작의 성격을 분명하게 드러냈다. 전시대가 아닌 식탁과 식탁보 등 실제 식생활 공간의 분위기를 만드는 진열 도구를 활용하여, 예술품이 아닌 고급상품으로서의 도자공예품을 전시하였다. [그림 4-17] 한편 전시명에 '그릇'이라는 표현을 직접적으로 사용한 개인전도 개최되었다. 1993년 <이수종 그릇전>의 전시품 상당수는 미술 전시형 진열 방식으로 배치되었지만, 한편에는 그릇 가

240) 「세 여류 합동 금속공예전」, 『조선일보』, 1983.5.15.

게의 판매대와 같은 전시대 위에 도자기와 어울리는 색과 질감의 천을 깔고 실용적인 크기와 종류의 작품을 다량으로 쌓고 늘어놓았다. [그림 4-18] 친근감을 주는 공예품의 사용에 대하여 직관적으로 이해할 수 있는 진열 도구와 방식을 사용하여 관람자가 감상하고 나아가 작품을 구매하는 데에 편안한 환경을 조성하려는 의도가 드러난다.

[그림 4-17] 1988 <식탁 위의 도예전>, 롯데쇼핑 이벤트홀,
출처:『월간공예』1988년 7월호

[그림 4-18] 1993 <이수종 그릇전>, 삼풍아트갤러리,
출처:『월간미술공예』1994년 1월호

순수미술 지향 일변도 현상에 대한 대안으로서 공예의 일상적 기능을 회복시키고 실제 생활 속 수요에 부응하고자 하였던 공예가들의 노력이 전시실의 생활공간형 연출을 통해 적극적으로 드러나기도 하였다. 1990년 <촛대가 있는 실내풍경>, 1993년과 1996년의 <집을 위한 금속공예>, 1993년 <박석우생활도자전>, 그리고 1994년 <빛이 있는 실내풍경> 등이 그 노력을 잘 보여준다.[241]

<촛대가 있는 실내풍경>은 금속공예 전문 갤러리를 표방하였던 갤러리

241) 최공호, 앞의 책, 1996, p.140.

빙에서 개최된 전시이다. 1980년대 후반 개관한 갤러리빙은 당시 순수미술을 지향하는 현대공예의 최신 경향을 전시를 통해 보여주는 대표적인 공간이었음에도 불구하고, 실용적인 공예와 이를 진열하는 색다른 방식을 실행하기도 했다. 전시장이 아니라 실재의 쓰임을 위한 공간, 즉 삶의 현장을 염두에 둔 공간 계획과 연출로, 공예품의 수요자에게 쉽게 다가가는 진열 방식을 활용하였다는 점에서 주목할 필요가 있다.[242] [그림 4-19]

<집을 위한 금속공예>는 생활 속 금속공예의 가능성을 타진해보는 기획으로 마련되었다. 전시공간을 거실·침실·주방·현관 등 구체적인 생활공간으로 설정해 실제 사용할 수 있는 기능적인 작품을 배치하여 공예품의 쓰임새와 일상에 적용될 수 있는 가능성을 보여주었다. 효과적인 진열 방식을 통해 공예계의 관심을 모았으며 언론을 통해 공예의 사회적 역할과 기능을 새롭게 모색하는 계기로 소개되는 성과가 있었다.[243] [그림 4-20]

[그림 4-19] 1990 <촛대가 있는 실내풍경전>, 갤러리빙,
출처: 『월간미술공예』 1993년 1월호

[그림 4-20] 1996 <집을 위한 금속공예전>의 작품 연출,
출처: 『집을 위한 금속공예전』 (전시 도록)

242) 「인터뷰」, 『월간미술공예』, 1993년 1월호, pp.48-49.
243) 「<집을 위한 금속 공예전> 26~31일 열려」, 『중앙일보』, 1993.08.23.

백화점 화랑에서 개최된 생활도자 전시회는 당시 거의 유일한 공예 종합 전문지였던 『월간미술공예』에 대대적으로 광고를 실을 만큼 기획과 진행에 공을 많이 들인 전시였다. 전경 사진을 보면 당시 유행하던 스타일의 고급 가구를 도구로 활용하여 실제 생활 속에서의 쓰임새를 충실하게 느껴볼 수 있도록 전시했음을 알 수 있다. [그림 4-21] 이 전시에서 구사된 전략적인 진열 방식은 이후 다른 생활공예 전시의 진열과 연출에도 영향을 주었다.

[그림 4-21] 1993 <박석우 생활도자전> 전경, 삼풍아트갤러리,
출처: 『월간미술공예』 1993년 1월호/2월호

도자기와 금속공예품, 섬유공예품, 목가구 등을 함께 진열하여 조화로운 장면을 보여주려는 전시가 최근 빈번하게 개최되고 있다. 이 경우, 전시된 공예품은 각각 전시품이기도 하지만 테이블 위에 식기류를 올려두는 것처럼 서로 보조해주는 진열 도구로서의 역할을 한다. [그림 4-22]에 드러난 진열 도구 사용과 전시장 구조물은 공예품의 기능과 실제 생활공간에 배치되는 양상 등을 이해하는 데 도움을 준다. 이러한 진열법은 현재에도 전시공간의 다수를 차지하는 화이트 큐브형 공간을 크게 벗어나지 않는 선에서 시도되는 경우가 많다.

[그림 4-22] 2018 <두드리고 빚어, 채우다>, 갤러리로얄 (필자 촬영)

2.2. 전시장의 일상공간화

공예품의 특성에 집중하여 이를 보여주고자 하는 노력은 전시 공간을 일상적 공간으로 전환시키는 경향으로 나타났다. 일상공간처럼 작품을 진열하고 공간을 연출하는 시도는 판매를 염두에 두고 만든 공예품 전시에 가장 자주 활용된다. 공예품의 특성을 더 잘 표현할 수 있으며, 관람자에게 익숙한 분위기에서 생활과 밀접한 관계가 있는 공예를 감상하는 경험을 제공하여 친숙하게 공예를 받아들이게 만들 수 있는 방법이기 때문이다. 대규모 공간에 설치 작품을 진열하는 형식이 주를 이루는 공예 비엔날레에서도 간혹 생활공간형 진열 방식을 활용하여 공예에 대한 관람객의 이해도를 높이고자 하였다. 일반 전시공간보다 규모가 크고 자유로운 연출에 적합한 비엔날레 행사장 특유의 물리적 환경은 공간을 새롭게 만들기 좋은 조건을 가지고 있다. 실용적인 성격의 공예품은 화이트 큐브를 벗어나서 가상이지만 실제 생활공간과 유사한 장소에 놓여 공예의 일상적 특성을 충실하게 드러냈다.

2003년 청주공예비엔날레 본 전시의 하나로 개최된 <생활공예명품전>에서는 [그림 4-23]과 같이 공예품이 놓이고 사용되는 가상의 공간을 연상할 수 있도록 일상공간의 구조와 일상 속 공예품의 배열을 부분적으로나마 시도하였다. 이는 1969년 신문회관에서 개최된 한국민속공예전에서도 활용된 방식이다.[244)]

[그림 4-23] 청주국제공예비엔날레 <생활공예명품전>,
출처: 디지털청주문화대전

244) 1969년 <한국민속공예대전>의 조선시대 공예품 진열 형태는 [그림 3-33]를 참고.

공예를 일상의 맥락에서 해석하고 보여주고자 한 비엔날레 전시의 또 다른 사례로 경기세계도자비엔날레 특별기획전인 2005년·2007년 <세라믹하우스 II, III>를 들 수 있다. 이 두 차례의 전시는 인테리어 업체 및 공간 디렉터를 선임하여 전시장을 전실과 거실, 서재, 주방, 침실, 욕실, 휴게공간 등 현실감 있는 주거공간으로 전환하는 작업을 통해 주목을 받았다. 현대의 도자공예가 주거문화와 밀접한 관계를 맺고 이와 관련한 산업으로 확장될 수 있는 가능성이 있다는 점을 부각시키기 위한 방법으로 화이트 큐브형 진열을 탈피한 진열을 시도한 것이다. 이는 순수미술의 전시 형식을 그대로 적용하기보다 일상에서의 쓰임새를 중심으로 진열하여 공예의 기능적 요소와 특성을 직관적으로 이해할 수 있도록 제시하였다는 점에서 의미가 있다.[245] [그림 4-24]

[그림 4-24] 2005 제3회 경기도 세계도자비엔날레 <세라믹하우스 II>, 출처: 디자인정글(주)

245) 홍지수, 앞의 글, 2020, p.154.

일상생활 공간을 전시의 배경으로 적극적으로 끌어들인 또 다른 전시에서는 현대적 생활공간을 풍성하게 만들 수 있는 매개체로서의 공예품의 특성을 잘 드러냈다. <공예적 공간>은 미학적 공간인 전시장과 일상 공간의 경계를 느슨하게 만드는 진열 방식을 시도하여 현대적인 생활공간에서 공예품의 실용적 특성과 가치를 직관적으로 보여주고 이를 관람객이 체험할 수 있도록 기획한 전시다. [그림 4-25]에서 보듯이 전시공간은 중성적이고 모던한 공간이지만, 곳곳에 빈티지 가구를 배치하여 공간에 용도를 부여하고 일상적인 분위기를 더하여 생활공간과 같이 완성하였다. 직접 사용하기 위한 목적으로 만들어진 식기와 차도구, 소품 등을 실제 일상에서 쓰는 것처럼 소파와 테이블 등 가구 위에 진열하였다. 빈티지 가구와 공예가가 만든 가구가 서로 조화를 이루고, 진열 도구와 전시품 사이의 간극이 없도록 연출하여 진열의 현실성을 더했다.

[그림 4-25] 2021 다섯 번째 윤생프로젝트 <공예적 공간>, 엘케이트갤러리, (필자 촬영)

2.3. 일상공간으로의 전시 장소 이동

비엔날레와 페어 등 대규모 전시를 통해 가능성을 확인받은 생활공간형 진열 형식이 더 나아가 디자인과 연출 면에서 더욱 현실감 있는 시도를 하고 있다. 최근 사회적으로 생활문화에 대한 관심이 증가함에 따라 인테리어와 리빙 디자인 관련 산업이 확장되고, 그 과정에 디자이너뿐 아니라 실용적 사물을 직접 만드는 공예가를 위한 전시나 온오프라인 마켓 등의 활동무대가 크게 확장되었다. 일상공간의 미적 가능성에 눈을 뜬 대중을 상대로 현대공예 전시는 진열 방식을 연구하고 신선한 연출법을 고민하며 일상적 배경과 쓰임새라는 공예의 특징을 효과적으로 전시할 수 있는 방향을 모색하고 있다. 이러한 사회 현상을 바탕으로 전시장소를 전시 전용 공간 밖의 일상적 장소로 옮겨서 공예품을 보여주는 전시가 늘어났다.

2009년 청주공예비엔날레에서는 전시장소를 전시장 밖으로 옮기는 시도를 하였다. 전시 <내 마음의 집 귀가貴家>을 통해 공예의 특성이 현실 공간과 사물에 어떻게 적용될 수 있는지 보여주고자 한 것이다. 당시 전시 장소는 아파트의 모델하우스로 실내 구조와 마감 등이 실제 집과 거의 일치하는 공간이었다. 이 프로젝트는 조형예술로서 공예를 보여주는 미술 전시 형태의 본전시와 차별화된, 공예의 '쓰임'을 간접적으로 체험하고 다시 한 번 생각하게 만들기 위한 것이었다. 실제 공간에 어울리는 공예품을 진열함으로써 관람객이 공예품을 친숙하게 바라보고 각자의 공간을 미적으로 연출할 수 있는 실질적인 정보를 수집하도록 하였다.[246] [그림 4-26]

[그림 4-26] 2009 청주국제공예비엔날레 생활공예 프로젝트 <내 마음의 집 귀가貴家> 전경, 출처:『2009 청주국제공예비엔날레 생활공예 프로젝트』

246) 박은영,「서울 디자인 올림픽 2009, 2009 청주국제공예비엔날레」,『행복이 가득한 집』2009년 11월호. pp.40-43.

이 전시는 새로운 실험으로 주목을 받았으나 전시 효과 면에서 아쉬움을 남겼다. 전시 장소인 모델하우스는 실제 아파트 실내구조를 거의 100%에 가깝게 재현한 곳이었다. 일상생활을 그릴 수 있는 환경에서 공감각적 경험을 통해 공예품을 감상하고 그 가치를 찾아보려는 시도로서 의미가 있었으나, 실제 공간의 구체성 때문에 공예품의 실용적 맥락과 미적 측면을 함께 감상할 수 있는 전시 배경으로서 크게 효과적이지 않았다.

최근 공예 전시의 현상 중 특기할만한 또 다른 점은 한옥을 전시장소로 활용하는 사례가 상당한 비중을 차지한다는 점이다. 오늘날 한옥은 전통적인 생활공간이자 주거양식으로서 한편 친숙하기도 하지만 다른 한편으로는 이색적 경험을 할 수 있는 특별한 공간으로 인식되기도 한다. 이러한 공간적 특성 덕에 한옥이 전시와 공연 등 다양한 예술 활동의 장소로 사용되고 있다. [그림 4-27] [그림 4-28]

[그림 4-27] 2015 <공예, 생활을 짓다>, 청와대 사랑채, 출처: KCDF
[그림 4-28] 2018 한국공예 순회전 <시간의 여정>,
주시드니한국문화원, 출처: KCDF

한국공예·디자인문화진흥원과 국립민속박물관이 공동 기획한 전시 <소금, 빛깔·맛깔·때깔>은 국립민속박물관 기획전시실뿐 아니라 야외전시장으로 운영되는 한옥 재현공간 '오촌댁'을 활용하여 공예품을 공간의 기능과 각각의 쓰임새에 따라 진열하였다. [그림 4-29] 전시 기간 중 요리연구가가 조리한 전통음식을 공예품에 담아 먹는 등 체험 요소를 포함시킨 점이 다른 전시와 차별화되는 부분이었다. 그리고 2019년 운경고택에서 열린 <차경, 운경고택을 즐기다> 전시 또한 한옥에서의 공예품 진열을 보여주

었다. [그림 4-30] 현대생활에 전통 가옥 문화와 공예품이 적용될 수 있는 가능성을 타진해 볼 수 있는 기회를 제공하는 전시였다.

한옥 혹은 한옥구조로 구축된 공간에서 선보이는 전승공예 및 현대공예 전시는 특히 2010년대 중반 이후 빈번하게 개최되었다. 전통 생활공간에서 미적 요소를 발견하는 경험은 우리의 생활문화 연구에 있어 매우 중요한 참고자료가 되지만 사실상 더 새로울 것이 없다. 오늘날 관람객의 다수가 한옥에 거주하고 있지 않기 때문에, 한옥과 연계된 공예 전시는 일상성의 탐구라기보다는 단편적인 경험을 제공하는 데 그치기 쉽기 때문이다. 한옥에 치중된 전시공간 설정과 '전통의 현대화'라는 관습적 기획을 통해 현대공예를 전통의 산물로 한정하여 잘못 인식하지 않도록 주의할 필요가 있다.

[그림 4-29] 2018 <소금, 빛깔·맛깔·때깔> 전시현장, 국립민속박물관
[그림 4-30] 2019 <차경, 운경고택을 즐기다>, 운경고택, 출처: 운경재단

전반적으로 생활공간형 진열은 가장 효과적인 현대공예의 진열 방식의 하나가 될 수 있다. 전시를 통해 공예를 보여줄 때 발생하는 한계를 적극

적으로 극복하고자 하는 시도이기 때문에, 부분적인 한계를 갖고 있음에도 불구하고 최근의 공예 전시에서 다양하게 변주되고 있다. 실제 생활 세계를 배경으로 한 공예문화의 대중화를 위한 노력으로서 전시공간에 일상성을 부여하려는 진열 방식으로서 의미를 가지며, 앞으로도 발전 가능성이 높은 형식으로 판단된다.

3. 보조자료 유형의 다각화

3.1. 제작과정의 진열

역사와 유물을 진열한 박물관 전시장에서 전시 유물에 대한 이해를 돕는 사료, 모형, 영상 등의 자료를 쉽게 찾아볼 수 있다. 이런 보조자료들은 그동안 전시품을 보조하는 부차적인 존재에 그쳤지만, 최근의 전시에서는 다양한 종류로 수준 높게 제작됨에 따라 전시의 분위기를 잡아주는 중심요소로 자리하기에 이르렀다. 소통 중심의 문화·예술 공간으로 자리매김하고자 하는 오늘날의 미술관 역시 완성된 결과물로서 미술품을 제시하기보다 관람객의 참여와 실천을 매개로 하는 전시기획을 선보이고 있다. 즉, 이전에는 오브제 중심으로 관람객을 이해시키려는 노력을 했다면, 현재는 이와 반대로 관람객이 쉽고 유익하게 느낄만한 내용에 중점을 둔 전시를 기획한다. 대중의 시각으로 사회를 읽고 재조명하려는 시도를 통해 미술작품이 아닌 자료가 전시장의 주인공으로 자주 등장한다.[247]

이러한 전시계의 변화가 화이트 큐브를 탈피하고자 하는 현대공예 전시에도 영향을 미쳐 현대공예 전시 또한 보조자료 유형의 진열을 적극적으로 시도하고 있다. 공예품이 어떠한 시대적, 사회적 배경에서 만들어졌는지를 보여주는 것이 최근의 현대공예 전시가 주력하는 부분이다. 공예품 중심의 전시에서 나아가 공예품 이면의 이야기에 궁금증을 갖는 관람자들을 배려하고 작품을 둘러싼 배경을 함께 진열하는 필요성이 생겼다. 공예품을 만드는 암묵적 지식, 즉 기술과 노동은 언어로 표현하기 어려운데,

247) 허보경, 이민, 「아카이브 전시의 의미와 확장적 가치: 일민미술관 <새일꾼 1948-2020> 전시를 중심으로」, 『전시디자인연구』 33, 대한전시디자인학회, 2020, pp.65-76.

그럴 때 이해를 돕는 보조물로 영상 등 아카이브 자료를 진열하거나 작업실을 재현해 설치한다. 제작기술 및 과정에 대한 설명, 스케치와 도면, 재료와 제작 도구, 작업의 단계별 실물 모형, 각종 영상과 체험 자료, 작업실연 등 작품 이해와 감상을 돕는 보조적 자료를 공예품과 함께 진열하여 전시를 구성하는 것이다.

2000년대 이후 현대공예 전시장에서 작품과 함께 공예작업 장면을 촬영한 영상이나 작업과 관련된 공예가의 인터뷰 영상을 쉽게 볼 수 있다. 제작과정을 보여주는 것으로 작업공간에서 느낄 수 있는 현장감을 전시공간으로 소환하여 공예에 대한 보다 실감 나는 감상을 도모할 수 있다. 또한 인터뷰를 통해 공예품 진열만으로는 알기 어려운 측면을 작가의 입을 통해 직접 들을 수 있어 관람자가 전시를 이해하는 데에 도움을 준다. 특히 공예품의 제작기법은 글과 그래픽으로 표현하는 것보다 동영상으로 그 과정을 보여주는 것이 훨씬 더 효과적이다.

2012년 <설화문화전>에서는 옹기를 재해석한 작품들과 함께 전승공예장인과 현대공예가로 이루어진 출품작가의 작업과정을 다큐멘터리로 영상에 담아 전시실에 설치하였다. 영상의 기획의도는 제작과정에서 발생하는 소리와 불꽃 등 작업행위의 감각적 요소를 작품과 함께 전달하는 것이었다. 이 동영상은 관람객에게 정보를 제공하기보다는 작업실과 설비의 현장성을 친근하게 또는 아름답게 편집하여 제시하고, 접사촬영으로 실제 눈으로 보는 것 이상으로 공예품의 디테일을 감상할 수 있게 해주었다.[248] 이로써 전시 작품의 제작과정과 작가의 작업모습을 영상에 담아 작품과 같이 보여주는 것이 효과적인 연출 방법임을 확인할 수 있었다. <설화문화전>은 이후 다수의 현대공예 전시에 작가 인터뷰와 제작과정을 촬영한 영상이 등장하는 계기가 되었다. [그림 4-31]

248) 홍성훈, 「설화문화전 다큐멘터리 "흙, 숨쉬다, 옹기"의 DSLR 촬영에 대한 연구」, 한독미디어대학원대학교 석사학위논문, 2015, pp.13-17.

[그림 4-31] 2012 <설화문화전-흙, 숨쉬다, 옹기> (필자 촬영)

공예품에 대한 이해와 감상을 돕는 부차적인 자료로서 영상을 제작하고 설치하는 데에서 나아가 보조자료를 중심으로 하는 전시가 개최되며 현대공예 전시의 방향을 제시하였다. 2013년 KCDF에서 개최된 <웅성웅성크라프트>는 우리 삶 속에 그리고 제작과정에 담긴 공예의 가치에 공감하도록 유도하려는 기획의도를 가진 전시다. 전시 공간에 작품과 작업실 재현공간을 설치하고 더불어 공예를 이해하고 체험하도록 돕는 영상을 주요 전시물로 활용하였다.[249] 공예계 각 분야의 전문가와 전공자 영상 인터뷰를 전시장에서 상영하고 인터뷰 내용 일부를 편집한 영상 설치작품을 진열하였다. 전시의 구성과 진열 면에서 획기적이었던 부분은 공예품이 아닌 보조자료가 상당한 비중을 차지한다는 점이다. 또한 전시 기간 중 연계 프로그램으로 공예가들의 작업 시연과 전문가들의 강연을 열어, 현대공예와 관련한 담론을 나누는 자리를 마련하였다. 현대공예를 전시하는 데 있어서 관람객과의 소통을 우선순위에 두었다는 점과 공예를 둘러싼 무형의 콘텐츠를 진열하는 형식적 시도의 측면에서 이후 현대공예 전시의 진열에 참고가 될 만하다. [그림 4-32]

249) 손문수, 윤두현,「건강한 소란스러움 그리고 공예의 동시대성」,『웅성웅성크라프트 전시도록』, 한국공예·디자인문화진흥원, 2013, pp.9-11.

[그림 4-32] 2013 <웅성웅성크라프트>의 영상 전시물, KCDF갤러리, 출처: KCDF

2016 밀라노 트리엔날레의 한국공예전 <Making is Thinking is Making>은 전시 자체가 곧 보조자료의 집합을 지향하는 전시였다. 배경으로부터 작품을 독립적으로 배치하는 순수미술 전시와 달리, [그림 4-33]과 같이 작업과정 관련 재료 샘플, 스케치, 단계별 모형과 도구 등을 벽면과 공예품 주변에 배치하여 공예품이 완성되기까지의 과정과 그 배경을 함께 보여주었다. 전시공간에 한국 공예 관련 자료를 배치한 아카이브 라운지를 설치해 하나의 사물로서의 공예품에 대한 감상을 넘어서 사회·문화적 맥락 속에 존재하는 한국 현대공예에 대하여 인식할 수 있도록 했다.

[그림 4-33] 2016 밀라노 트리엔날레 한국공예 전시 <Making is Thinking is Making>, 출처: KCDF

2017년 한국공예·디자인문화진흥원에서 개최된 전시 <공예희락-우리가 공예를 즐기는 방법>은 공예 작품을 완성시키는 과정에서 나오는 다양한 소리와 온도, 촉감과 후각 등의 공감각적 요소들을 작품과 함께 선보였

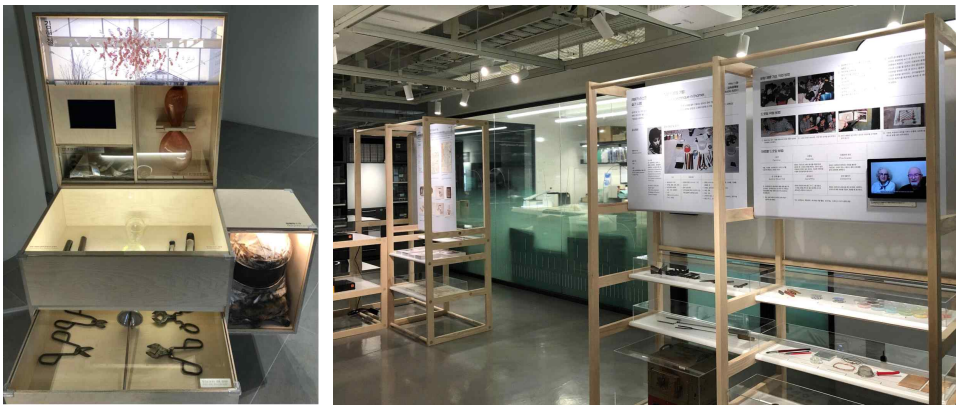
다.[250] 공예품은 모두 일상적인 분위기를 소환하는 생활공간형 진열 방식을 통해 진열되었으며, 전시실 한편에는 전시와 연계된 퍼포먼스와 이를 촬영한 영상[251]이 상영되었다. 출품작에 대한 이해를 돕고 우리 일상에 적용할 수 있는 공예의 가치를 확인할 수 있도록 보조자료를 다양하게 구성하고 진열한 사례였다. [그림 4-34] 특히 영상을 통해 부분적으로나마 실제 공예품의 사용 사례를 보여주었다는 점에서 주목할 만하다. 쓰임새를 보여주는 데에서 나아가 관람 경험을 현장감 있게 확장하는 진열 방식의 개발 필요성을 보여주었다.

[그림 4-34] 2017 <공예희락>, KCDF 갤러리, 출처: KCDF

공예 전시 진열과 연출에서의 보조자료의 발굴과 활용을 중심에 둔 또 다른 사례로 2021년에 개관한 서울공예박물관의 전시를 살펴보고자 한다. 서울공예박물관은 개관기념 상설전시 및 특별전시를 통해 역사를 따라 변

250) KCDF 기획전시 <공예희락> 보도자료, 한국공예·디자인문화진흥원, 2017.
251) 해당 영상은 시내 식당 몇 군데에서 식사하러 온 사람들에게 사전 정보 없이 늘 사용하던 식기가 아닌 공예품에 음식을 담아 서빙하고, 이에 대한 사람들의 반응을 살펴보는 실험을 진행하며 과정을 영상에 담은 것이었다.

화해 온 공예의 모습을 제시하고 재료와 기술, 제작자, 매개자 등 공예의 맥락과 배경을 비중 있게 다루겠다는 의지를 표명하였다.[252] 서울공예박물관은 과거부터 현재까지 공예 제작과정과 도구를 연구하고 콘텐츠화하여 전시실 곳곳에 작품과 함께 중요한 보조전시물로 설치해두고 있다. 재료 샘플과 도구, 스케치와 도면을 작품과 함께 진열하여 흥미를 유발하고, 공예기법과 기법을 교육하였던 워크샵에 대한 내용으로 전시를 구성하기도 한다. 공예품의 제작을 뒷받침한 보조자료의 특성에 따라 다양한 디자인의 진열 도구를 사용한다. 그것은 조감형 진열장 형태가 되기도 하고 게시판형 모듈 구조물이 되기도 한다. [그림 4-35] 과거의 진열장 방식에서 구조물과 장식을 배제하고 미니멀한 하얀 전시대를 사용하는 방식으로 변화해 온 공예 전시는 다시 보조자료를 진열하기 위하여 다양한 구조물과 도구를 활용하고 있는 것이다.



[그림 4-35] 2022년 서울공예박물관 기획전시에 진열된 보조자료 (필자 촬영)

최근 공예 전시장에서 눈에 띄는 점 중 하나가 바로 실감을 더하기 위한 진열 방식인 작업실 재현이다. 바로 공예가의 작업공간을 그대로 옮겨와 설치하는 방식인데, 공예작업의 현장감을 적극적으로 표현하기 위한 장치로서 작업 환경이 보조자료로 진열되는 것이다. 공예품뿐 아니라 단계별 작업 과정과 기술, 제작 도구 등이 배치되어 공예에 대한 흥미를 유발하고 직관적인 이해를 유도한다.

현대미술을 다루는 국공립미술관인 서울시립미술관과 국립현대미술관에서 2010년대에 현대공예가의 개인전과 회고전이 몇 차례 열렸다. 작가의

252) 서울공예박물관 홈페이지 (https://craftmuseum.seoul.go.kr/introduce/introduce, 최종접속일: 2022.4.13.)

손때가 묻은 도구와 책상, 드로잉, 재료 및 작업 과정의 견본 등이 전시실 한편에 작업실을 그대로 옮겨온 듯 진열되었다. [그림 4-36] [그림 4-37] 현대미술 전시에서는 크게 부각되지 않는 작품의 제작과정을 함께 전시함으로써 공예의 특성을 설명하고, 형식적 측면에서 현대공예 전시를 미술 전시와 차별화하려는 시도였다.

[그림 4-36] 2013 <이윤신-흉내낼 수 없는 일상의 아름다움>의 작업실 재현, 서울시립 남서울미술관, 출처: 서울시립미술관
[그림 4-37] 2014 <강찬균-새 손길>의 작업실 재현, 국립현대미술관, 출처: 국립현대미술관

2016년 <조각장 김철주와 그의 유산>과 2020년에 개최된 전시 <무형 Zip·공동체·공간>에서는 실감 나는 연출을 위해 현재 작업 중인 상황을 재현하기도 하였다. 금속공예 책상 주변에 조각정과 샘플이 배치되어 작업 장면을 은유하거나, 실을 뽑고 베를 짜는 중간과정이 단계별로 진열되었다. 공예 전시의 작업장 진열에서 핵심은 어떤 재료를 사용하여 어떤 과정으로 사물을 만들어내는지에 관한 공예품 제작방식과 관련된 내용을 전달하는 것이었다. [그림 4-38] [그림 4-39]

영상 등 보조자료 중심의 진열 형식을 보여준 2013년 <웅성웅성크라프트> 전시에서는 [그림4-40]와 같이 전시공간의 상당한 비중을 작가의 작업공간을 구현하는 데에 할애하며 작업 과정을 보다 적극적으로 연결시켰다. '공예, 현장에 가다' 섹션 '공예가의 방' 코너에 도자공예, 금속공예, 규방공예, 목공예, 유리공예 분야별 출품작가의 실제 작업실을 전시장에 재구성하였고, 작업 과정과 인터뷰를 기록한 영상을 보여주었다. 핵심적인 도구와 설비를 전시장 안에 그대로 옮겨와서 제작과정을 생생하게 소개하기 위해서였다. 전시 기간 중 순차적으로 작업 실연과 관람객과의 질의응답이 진행되었다.[253] 전시공간에서 실제 작업하는 공예가들의 모습을 통해

더 생생한 현장감을 확보할 수 있었다.

전시된 공예품과 이를 보충 설명하는 보조자료를 함께 진열하거나 보조자료에 더 초점을 맞춰 전시를 구성하는 것이 점점 더 공예 전시에서 중요 해지고 있다. 공예를 이해하는 데에 필요한 맥락을 효과적으로 표현해주는 수단이기 때문에, 제작도면의 전시, 도구와 작업실의 재현, 혹은 미디어를 통한 제작과정 상영 등을 통해 공예품의 현장감 있는 배경을 구축하고 나아가 자료 특성에 따라 진열 도구를 적용하는 진열 방식은 이제 공예 전시에서 제외하기 어려운 요소가 되었다.

[그림 4-38] 2016 <조각장 김철주와 그의 유산>, 출처: 한국문화재재단
[그림 4-39] 2020 <무형Zip·공동체·공간>, 국가무형문화재전수교육관, 출처: 한국문화재재단

[그림 4-40] 2013 <웅성웅성크라프트>의 작업실 재현, KCDF 갤러리, 출처: KCDF

전시장소에서 전시된 공예품을 만드는 광경을 실시간으로 보여주는 '실연'도 현대공예 전시에 활용되는 보조자료 유형 중 하나이다. 공예 실연은 공예품 제작기술의 우수함과 보존되어야 하는 전통으로서의 공예 가치를

253) 손문수, 윤두현, 위의 글, 한국공예·디자인문화진흥원, 2013, pp.9-11.

전달하려는 의도를 기반으로 한다. 전시실에서 공예기술에 대한 관람자의 실질적 이해를 돕는 중요한 수단이자 공예가와 관람자가 직접 만나는 기회가 된다.

통상적으로 공예가는 페어와 축제, 박물관·미술관 등 다양한 공간에서 실연을 하는데, 이에 대한 관람객 만족도가 높다. 실연을 통해 공예가는 스스로 전문성을 입증하고 힘들게 얻은 숙련 기술과 그 문화적 가치를 주장한다. 동시에 백문이 불여일견이라는 말이 있듯이, 공예 특유의 도제제도에 기반을 둔 기술 전수교육과 암묵적 지식의 가치도 실연을 통해 효과적으로 관람객에게 전달될 수 있다.[254]

공예 전시장에서 '실연'은 1980년대 전승공예 전시장을 중심으로 시작되었다. 전통문화의 계승과 발전을 위한 정책적 노력의 일환으로 전승공예 전시가 마련된 것은 1970년대의 일이었다.[255] 1980년대 중반에는 <전승공예대전>에서 중요무형문화재 기능보유자와 전승자들의 작업 실연을 시도하여 관람객들로부터 좋은 반응을 얻었다는 사실이 언론에 보도되기도 하였다. 그리고 '88 올림픽과 1993년 대전 엑스포 등 국가적 대규모 행사를 계기로, 실연을 통해 전승공예를 소개하는 행사가 본격적으로 개최되었다. 올림픽 기념 문화예술축전 기간 동안에 열린 제13회 <전승공예대전>, <전통민속공예전> 등에서도 전시와 함께 실연을 비중 있게 구성하여 한국 전통공예의 독창성과 우수성을 국제적으로도 널리 홍보하고자 하였다.[256] 관람객의 눈길을 확실히 끈 실연 행사는 이후 공예 전시, 특히 전승공예가들의 전시에서 자주 등장하며 공예 전시 및 행사에서 빼놓을 수 없는 중요한 볼거리·즐길 거리로 자리 잡았다.[257] 현재 전승공예 분야의 실연은

---

33) Glenn Adamson, "Demo Job: Craft, Art, and the Politics of Demonstration", Articles, Art Jewelry forum, 2016, https://artjewelryforum.org/articles/demo-job-craft-art-and-the-politics-of-demonstration/ (최종접속일 2022.5.31.)

255) 1973년 문화재관리국이 마련한 인간문화재 공예작품전시회가 창덕궁 유물전시관에서 개최되었다. 기능보유자 및 전수자, 전통공예를 연구하는 작가들의 작품까지 전시에 포함되었고, 전시장에서 직접 작품 제작 주문을 받는 등 활로를 모색하는 기회였다. 「미의 조화이룬 실용성」, 『조선일보』, 1973.10.30.

256) 「전통공예제작비법 공개」, 『경향신문』, 1988.9.3.; 「내일의 문화축전」, 『동아일보』, 1988.9.15.

257) 1999년 한국관광공사 주최 중요무형문화재 대축제에서는 재료비만 내면 문화재의 지도로 공예품을 만들어볼 수 있다는 점을 강조하는 등 전시의 중요한 감상 요소로 출품작가의 실연 프로그램을 소개하였다. 「여가단신」, 『한겨레』,

<국가무형문화재 공개행사 사업>을 통해 공식적으로 개최되며 대중에게 정기적으로 공개된다.[258)]

공예 실연은 전시장 내 혹은 주변에 별도의 무대 혹은 부스 형식으로 마련된 공간에서 진행되며 전통적 요소를 적용하는 경우가 많다. 실제 전통적 생활공간 혹은 작업장과 유사하게 만든 실연 공간에서 공예가가 한복을 입고 오래된 제작방식과 기술을 재현하는 모습을 관람객이 관람하는 형식이다. 진열과 공연의 중간 성격을 지닌 이러한 행사를 통해 전승공예의 전통 계승 정신을 상징적으로 드러내고 보유한 기술에 가치를 부여하고자 한다. 진열된 공예품을 감상하듯이, 관람자는 실연자의 작업 모습을 지켜보며 공예품뿐 아니라 그것을 만드는 제작과정과 기술을 압축적으로 감상할 수 있다. [그림 4-41] [그림 4-42] [그림 4-43]

[그림 4-41] 1985 <전승공예대전>의 실연, 경복궁, 대한뉴스,
출처: 한국정책방송원
[그림 4-42] 1988 <전통민속공예전>의 실연, 경희궁지, 출처: 서울특별시

1999.9.9. 참조.

258) 무형문화재 보전 및 진흥에 관한 법률 제28조에 따라 국가무형문화재 보유자 및 보유단체는 매년 1회 이상 공개 행사를 의무적으로 진행한다. 전통기술분야의 경우 전통기법의 실연(전승공예품과 그 제작과정을 촬영한 영상물 전시로 대체 가능) 및 공예품 전시(3일 이상)로 구성한다. 문화재청 국립무형유산원과 한국문화재재단을 통해 소요비용 등을 지원받는다. 『2022년 국가무형문화재 전승지원 사업안내』, 국립무형유산원, 한국문화재재단, 2022, pp.28-34.

[그림 4-43] 1993 <대전엑스포> 전통공예실 전시 전경과 국가중요무형문화재의 실연 모습, 출처: 『월간미술공예』 1993년 8월호

전승공예 전시장에서 실연 행사를 통해 공예가와 관람자가 만난다면, 현대공예 전시장에서는 '강연'의 형태로 공예가와 관람자의 만남을 기획하기 시작했다. 대부분 '작가와의 만남'이라는 명칭으로 마련되며 공예의 제작 현장을 직간접적으로 '경험'하기보다는 작품에 표현된 주제의식을 이해하고 감상하는 데에 필요한 '지식'을 얻는 것에 초점이 맞춰졌다. 1989년에 개최된 호암갤러리의 <오늘을 대표하는 금속공예 8인전>에서도 '작가와의 만남' 행사를 통해 출품한 공예가와 관람객의 질의응답이 진행되었다.[259] 서울시립미술관의 <서울공예대전>에서도 금속, 도자, 섬유, 목칠 등 각 분야의 원로작가가 분야별 현대공예품의 특성과 감상법에 대하여 짧은 강연을 하고 청중과의 대화를 나누는 시간이 마련되기도 하였다.[260] 현대공예가들은 작업을 몸소 선보이기보다 문학과 미술 분야에서 이미 활용해 온 강연과 대화의 형식을 차용하여, 전시된 작품에 대한 설명과 자신의 작업관을 밝혀 관람자의 이해를 돕고자 하였다.

최근에는 전승공예의 실연과 현대공예의 강연이 결합된 성격의 프로그램, 일종의 워크숍을 병행하기도 한다. [그림 4-44] 공예 기술적 성취를 일방적으로 보여주는 데에 집중하던 실연은 공예 제작기법과 도구 등에 대한 다양한 정보와 노하우를 나누는 공유의 자리가 되기도 하고, 공예품 진열의 일부분으로서 재료와 기술, 노동 등 제작과정의 특성을 부각시키는 구성요소가 된 것을 확인할 수 있다.

---

259) 「한국 금속공예의 내일을 연다」, 『중앙일보』, 1989.4.11. https://www.joongang.co.kr/article/2322765#home (최종접속일 2022.5.31.)
260) 「공예대전 「작가와의 만남」」, 『조선일보』 1994.7.26.

[그림 4-44] 2021 충북공예워크숍, 출처: 청주공예비엔날레조직위원회

공예 실연은 관람자에게 공예품에 담긴 다양한 이야기를 듣고 공예작업의 현장감을 느낄 수 있는 기회이자 볼거리를 제공한다는 장점이 있다. 그러나, 실제 작업공간이 아닌 전시공간으로 모든 설비와 도구를 옮겨올 수 없는 한계로 인해 자칫 공예작업 과정의 전문적인 측면이 희석되고 내용이 축약되어 단편적인 볼거리로 인식될 우려가 있다. 현대공예 전시의 진열요소의 하나로서 다른 전시물과 조화를 고려하여 설치하되, 제한된 환경에 맞춰 설비와 과정을 축소하는 나머지 작업 과정의 핵심적 의미가 훼손되지는 않도록 구성할 필요가 있다. 재료의 수급·가공 과정에 소요되는 시간과 숙련노동 등이 왜곡되거나 희석되지 않도록 적절하게 표현할 때 진열 방식으로서 효과를 발휘할 수 있을 것이다.

3.2. 일상 경험의 제공

현대공예 전시 진열의 또 다른 특징은 공예품을 사용하는 환경을 직간접적으로 제시하는 것이다. 화이트 큐브에 전시장에서 공예를 전시하더라도, 사용법을 소개하고 때로는 공예품을 만지고 사용해볼 수 있게 모형을 함께 진열한다. 적극적으로 개입하고 참여하는 관람행위를 유도하여 관람객에게 주체적인 공예 경험을 제공하려는 방식이다. 공예를 감상하고 이해하는 데에는 시각적인 요소를 넘어서서 만지고 사용해보는 것이 효과적이다. 전시에 체험적 요소를 추가한다면 전시 효과를 더욱 높일 수 있다. 이는 공예품을 시각뿐 아니라 촉각, 후각, 미각 등을 사용하여 다각적으로 체험하게 하는 방식이다. 시각적 관람에 쓰고 만드는 공감각적 체험의 요소를 보태 관람자의 생활과 사물에 대한 의식을 환기할 수 있다. 더 나아가 공예를 취미로 즐기는 문화를 확장하는 사회적 역할을 기대할 수 있다.

실제 체험 요소를 배치하여 관람자의 이해를 돕고자 하는 시도는 장신구 전시에서 먼저 보였다. 장신구를 비롯한 현대 금속공예 전문 공간으로 운영되던 퓨전크래프트 갤러리는 1992년 <장신구+의상전>을 개최했다. 출품작은 공예가들이 만든 장신구로, 전시대를 활용하여 진열되었으나, 전시 개막행사로 디자이너 하용수의 의상과 출품작을 착용한 모델들이 패션쇼를 벌여 언론에 보도되기도 하였다. 패션 디자이너의 의상을 장신구를 돋보이게 하는 진열 도구로 삼아, 장신구가 실제 사용되는 모습을 보여주어 이해도를 높일 수 있는 시도였다. [그림 4-45]

[그림 4-45] 1992 <장신구+의상전> 전경과 개막식에서 장신구을 착용한 모델의 모습, 퓨전 크라프트 갤러리, 출처:『월간미술』1992년 5월호

2006년에 쇳대박물관에서 개최된 <남자를 위한 장신구>전도 이와 마찬가지로 패션소 방식을 도입한 진열을 선보이며 체험 요소를 강화하였다. 전시 개막행사에 작가가 직접 섭외한 모델이 실제 작품을 착용하고 등장하였다. 공예품을 실제 쓰임새가 있는 환경에 진열하듯이, 모델이 장신구를 착용하고 전시장을 돌아다니며 관람객과 대화를 나누고 장신구의 착용감이나 기능에 대하여 직·간접적으로 체험할 수 있게 하였다. [그림 4-46]

2013년 <식공간을 위한 금속공예>전의 전시 작품 일부는 전시장 가운데 설치된 커다란 테이블 형태의 전시대에 놓였다. 테이블 위에 출품작가 전원의 작품을 배치하여 정찬 테이블 차림을 꾸민 것이다. 공예품 진열과 더불어 '공예가의 식탁'이라는, 출품작을 만져보며 제작 의도와 작업 과정에 대한 공예가의 심도 있는 이야기를 들을 수 있는 전시 연계 프로그램을 마련했다. 진열된 공예품에 대한 관람객의 감상과 이해를 돕는 체험을 시도한 것이다. [그림 4-47]

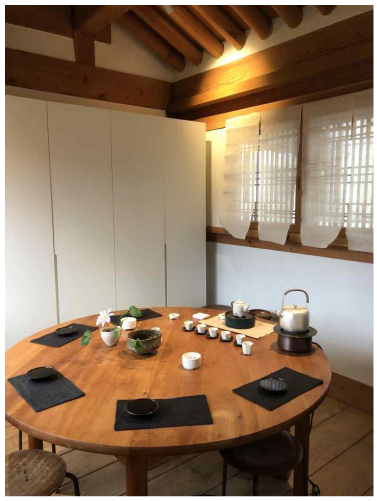
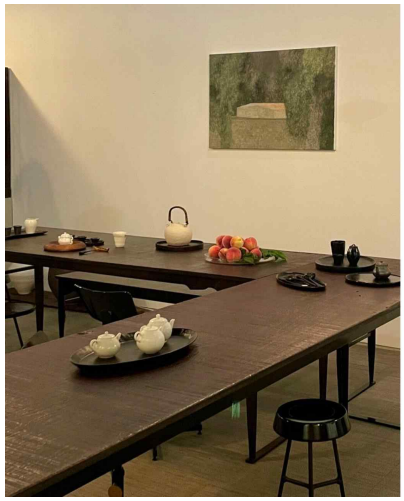
이러한 진열 방식을 더욱 발전시킨 전시로 2018년 <케이크, 포-크, 토-크>를 들 수 있다. 공예가가 만든 커틀러리와 식기를 직접 사용해보고 그 경험을 나누는 강연과 토론, 퍼포먼스, 전시가 결합된 형태였다. [그림 4-48]과 같이 테이블 위에 진열된 커틀러리를 감상하고 직접 써보며 공예품의 기능적 측면을 관찰하고 서로 의견을 나눴다. 공예 전문가와 전공자 그리고 소비자 모두에게 유용한 공예 보여주기 형식을 연구하는 데 있어 참고될 만한 시도였다.

[그림 4-46] 2006 <남자를 위한 장신구>, 쇳대박물관, 출처: 쇳대박물관
[그림 4-47] 2013 <식공간을 위한 금속공예> 연계 프로그램, 치우금속공예관 (필자 촬영)

[그림 4-48] 2018 <케이크, 포-크, 토-크>, 출처: KCDF

먹고 마시는 행위와 밀접한 관계가 있는 공예품을 전시하는 경우, 최근에는 그 쓰임새를 직접 경험하게 하는 데에 목적을 둔 진열을 적극 활용하고 있다. 전시장에 공예품을 진열하고 그 쓰임새를 체험해볼 수 있도록 프로그램을 운영한 사례에서 더 발전하여, 격식을 갖춘 실제 찻자리나 술자리의 풍경을 전시장에 마련한다. 일상적 공간과 가까운 분위기의 장소

에서 실제 가구와 소도구를 활용하여 공예품을 진열하고, 작품 진열보다는 실제 체험하는 데에 더 적합한 구조로 연출한다. 전시 기간 동안 정기적으로 다구와 커틀러리 등 공예품을 관람자가 직접 체험해볼 수 있게 제공하는 것이다. [그림 4-49] [그림 4-50]

[그림 4-49] 2020 <일일호사>, WOL, (필자 촬영)
[그림 4-50] 2021 <차관소요>, 갤러리로얄, 출처: 갤러리로얄

실제로 사용해보는 경험을 했을 때 비로소 공예를 더욱 친숙하게 이해할 수 있다는 생각을 바탕으로 시도된 체험형 공예 진열 방식은 앞으로 공예 전시에서 더 적극적으로 시도될 것이다. 전시 관람이 여가의 한 부분으로 보편화되고 적극적인 감상과 체험 의지를 가진 관람자가 증가하는 추세이기에 이러한 전시 방식은 큰 효과를 낼 수 있다.

공예 체험을 위한 진열은 단순히 공예품의 외형을 강조하여 보여주기보다 공예 제작과정 및 배경에 대하여 설명하고 이를 통해 공예품의 가치에 대한 이해를 높이려는 의도를 뒷받침한다. 이러한 진열 방식은 공예가로 하여금 전시 효과에 치중하기보다 만듦새, 기능, 내구성 등 공예의 특성에 주력하도록 만드는 장점이 있다. 전시된 공예품이 일상 속에서 다른 사물과 어떻게 다른지, 어떻게 조화를 이룰지에 대해 적극적으로 탐구하는 전시 방향으로 발전하길 기대해본다.

제 2 절 현대공예 전시 진열 형식의 전망

1. 보조자료 유형 진열의 강화

1.1. 촉각적 감상을 위한 진열

근대기 박물관·미술관의 출발 이래 오랫동안 전시품을 만지는 행위를 금기시하였다. 더구나 화이트 큐브 전시 형식의 도입에 따라 보급된 엄격한 전시 관람 예절로 인해 전시 공간은 기본적으로 시각적 감상을 위한 장소로 이해되며, 그곳에서의 신체 행동은 엄격한 관습에 의해 제한을 받는다. 현재도 대부분의 전시 공간에 들어서면 '눈으로만 보세요'라는 안내문구나 손을 대지 말라는 의미의 픽토그램을 쉽게 찾아볼 수 있다. 상품으로 진열된 물건과 달리 전시실에 진열된 작품에는 쉽사리 손을 올리지 않는다.

그러나 근 몇 년 동안 전시장의 풍경이 사뭇 달라졌다. 전시장에서 직접 '만질 수 있도록' 설치된 전시물을 발견하는 것은 더 이상 특별한 일이 아니며, 사진기 셔터와 휴대폰 카메라 버튼을 누르는 관람객을 보는 것도 일상이 되었다. 이는 전시 전반에 나타나는 현상으로 전시 콘텐츠 구성과 방문객들의 감상방식이 '관람'에서 '체험'으로 중심을 옮기고 있다고 볼 수 있다. 그 변화가 전시 진열 형식에도 영향을 미치고 있다.

한편, 앞서 언급했듯이 현대공예 전시의 확산세에 따라 공예 제작과정을 함께 진열하여 공예품의 일상적 성격과 맥락, 과정 등에 대한 이해를 돕기 위한 다양한 보조자료가 전시에 활용되고 있다. 스케치와 도면에서부터 작업의 중간 단계의 산출물과 모형, 공예작품의 작업도구와 설비, 작업실 재현까지 공예품 제작과정을 설명해주는 평면과 입체 자료가 다채롭게 전시장에 등장한다. 그 가운데, 촉각으로 느낄 수 있는 공예품의 세부 형태와 질감 등을 표현한 전시물이 배치되고 있다. 눈으로 감상할 수 있는 공예품의 형상뿐 아니라 형태의 굴곡이나 표면의 질감, 실용적인 공예품의 경우 사용을 위해 쥐거나 들었을 때의 감각 등 손으로 만졌을 때 느낄 수

있는 부분이 공예품의 주요한 특징이기 때문에 이를 잘 전달할 수 있는 촉각 보조자료의 진열이 필요하다.

만져볼 수 있는 촉각 전시물은 특히 최근 국내 박물관 전시장에 빈번하게 등장한다. [그림 4-51] [그림 4-52] 시각요소가 큰 비중을 차지하는 전시 관람 방식은 시각장애인에게 근본적으로 경험상의 제약이 있을 수밖에 없는데, 이러한 한계를 극복하기 위해 국내외 박물관·미술관은 촉각을 활용한 전시물 개발을 위해 노력해왔다. 음성해설, 점자 및 큰글씨 안내문, 촉각 전시물 등을 설치하여 전시 접근성을 높이고자 하는 것이다.[261] 대다수의 박물관·미술관 전시장은 유물을 보호하기 위한 낮은 조도의 조명 아래 진열장이나 인제책을 설치해 그 안쪽에 전시품을 두는 진열 방식을 보인다. 이는 기본적으로 관람자의 접근을 제한하며 본의 아니게 시각장애인뿐 아니라 노인과 어린이에게도 관람 상의 불편함을 줄 수 있는 환경이다. 따라서 촉각 전시물을 설치하는 것은 더 많은 사람이 조금 더 공감각적으로 전시물을 감상하며 새로운 경험을 하게 만드는 적극적인 진열기법이다. 상설전시뿐 아니라 단기간 운영되는 기획전시에도 형태와 크기, 질감을 짐작할 수 있는 촉각전시물을 설치하는 것은 매우 고무적인 일이다.

[그림 4-51] 국립민속박물관 상설전시실 촉각전시물, 출처: 국립민속박물관
[그림 4-52] 2022년 국립중앙박물관 기획전시 촉각전시물, (필자 촬영)

서울공예박물관은 [그림 4-53], [그림 4-54]과 같이 전시실 곳곳에 주요 전시품의 심층적인 이해를 도울 수 있는 촉각 관람 키오스크를 설치했다. 이는 촉각적으로 더욱 확장된 형태의 보조자료이다. 공간적 한계로 인해 전시실에 제시하기 어려운 전시품의 재료, 제작과정, 기술, 제작배경과 제작자 등에 대한 깊이 있는 정보가 키오스크에 탑재되어있다. 공예품의

261) 이현숙, 모두를 위한 박물관이 되기 위한 국립중앙박물관 ②, 한국박물관협회 뉴스레터 칼럼, 한국박물관협회, 2022, https://museumnews.kr/304column/ (접속일: 2022.6.18.)

실제 표면의 일부를 동일한 재료로 복제하여 질감이나 무늬를 구현하고 일정한 비율로 축소하여 만든 촉각 모형을 설치하여, 모든 관람자의 경험을 확장시켜 주고자 하였다. 더불어 소장품을 고화질로 촬영하여 이미지를 원하는 만큼 확대하여 무늬와 색, 질감 등을 살펴볼 수 있게 만들었다. 실제 유물을 보는 것보다 더 자세하게 들여다볼 수 있는 진열 방식이다. 서울공예박물관의 촉각 관람 키오스크는 다른 사례와 마찬가지로 시각장애인을 배려한 무장애(barrier free) 관람 환경 조성을 위한 장치이기도 하지만, 누구든지 공예품을 더 세세하게 감상하고 이해할 수 있도록 돕는 보조자료이기도 하다. 서울공예박물관을 비롯하여 국내 박물관·미술관에서 현대공예를 다루는 전시가 증가하는 추세에 따라, 향후 현대공예 전시에도 촉각적 감상을 위한 전시물과 진열 방식이 더 발전된 형태로 응용될 가능성이 있다.

[그림 4-53] 서울공예박물관 상설전시실 촉각전시물, (위, 아래 왼쪽/ 필자 촬영)
[그림 4-54] 서울공예박물관 기획전시 촉각전시물, 출처: 서울특별시(오른쪽)

현대공예 전시에 만져볼 수 있는 재료와 기법의 샘플 등을 배치 해두는 것이 가장 기본적인 촉각적 진열 방식이 될 수 있다. 공예품을 눈으로

감상하는 것만큼 만지고 써보는 등의 직접 체험을 통해서 전시물에 대한 관람자의 이해도를 높일뿐더러 주 전시물을 보호할 수 있다는 장점이 있다. 간혹 작가가 작품의 제작과정과 사(착)용법을 설명해주는 작품 해설자 겸 체험 안내자의 역할을 하기도 한다. 촉각체험으로 전시물의 질감과 형태를 보다 잘 이해할 수 있지만, 단편적 정보 습득에 지나지 않을 수 있다. 공예재료를 다루고 작품으로 완성하는 과정은 공예분야마다 모두 다를 뿐더러 긴 시간이 소요되기 때문에 그것을 전시실에 모두 표현하기는 어렵다. 따라서 공예작품과 그 과정에 대하여 보다 친절하게 전달할 수 있는 해설자의 역할도 앞으로 현대공예 진열 방식에서 고려되어야 할 중요한 부분이다.

1.2. 디지털미디어의 활용

디지털기술이 전시에 본격적으로 적용된 것은 초고속 인터넷이 보편화된 2000년대 초반으로, 주로 전시 홍보 및 관람의 보조적 수단으로 홈페이지 등 온라인 시스템을 활용하는 것으로 시작되었다. 그러나 최근 장기화된 코비드 19 팬데믹으로 인해 보조적 수단에 머물렀던 디지털 기술과 온라인 플랫폼은 이제는 기존의 전시를 대체하는 수준으로까지 강화되어 더욱 확대된 역할을 수행하게 되었다.[262] 반응형 터치스크린 등을 활용한 전시물, 모바일 기반 전시해설 오디오 가이드 등을 통해 시각, 청각, 촉각 등 공감각을 사용하는 입체적인 전시 관람을 제공할 뿐만 아니라, 온라인 플랫폼 구축을 통해 지정된 장소가 아닌 언제 어디서나 가능한 전시관람을 구현하며 시공간적 한계를 넘어선다.[263]

전시 분야에서 디지털기술의 중요성이 확대되는 데에 특히 코비드 19 팬데믹이 큰 영향을 미쳤다. 2020년 이후 한동안 정부의 방역지침에 따라 국내 박물관과 미술관을 비롯한 전시 공간이 폐쇄되었다. 이를 계기로 박물관·미술관은 실제 물리적인 전시를 제공하지 못하는 대신에 온라인 전시관, 실감 체험 등 디지털 관람 콘텐츠를 제공했으며, 그 비중은 코비드19 발생 이전과 비교하였을 때 거의 10배 가까이 확대된 것으로 드러났다.

---

262) 김보름, 용호성,「포스트 코로나 시대 뮤지엄 온라인 전시 유형에 관한 연구」,『문화산업연구』20(3), 한국문화산업학회, 2020, pp.95-103.
263) 임미선,「누가 나를 쓸모없게 만드는가」,『2021 청주공예비엔날레 본 전시 공생의 도구 도록』, 청주공예비엔날레조직위원회, 2021, p.23.

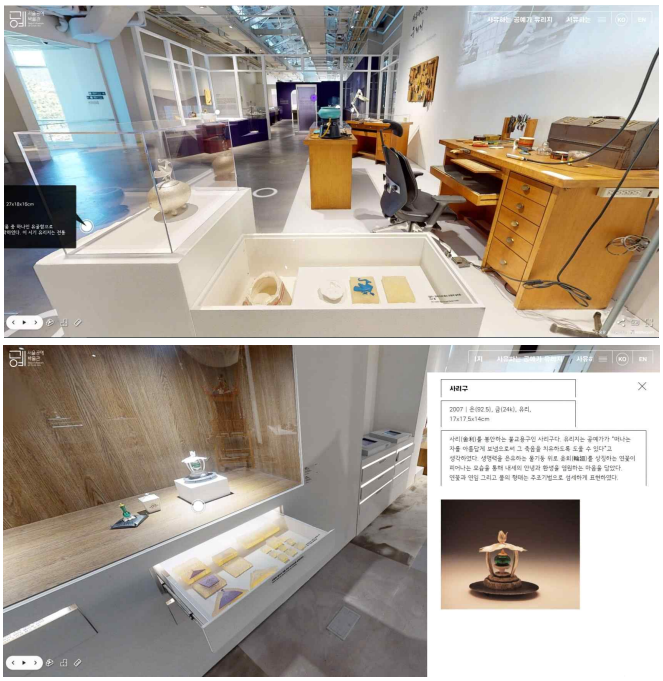
연간 공공기관 발주 디지털 전시사업용역[264]				
연도	2018	2019	2020	2021
전시사업 건수	142	145	151	183
디지털 전시사업 건수	5	8	56	82

[표 4-2] 2018-2021 연간 공공기관 발주 전시사업용역 중 디지털 전시사업용역의 비중

디지털미디어로 공예의 다양한 면모를 전달하는 데에는 기본적으로 제약이 있을 수 밖에 없다. 재료를 다루는 제작과정에서 실제 물성을 체감하고 탐구하는 것이 공예의 핵심을 차지하기 때문이다. 다수의 공예 체험이 공예재료를 실제로 다루고 공예품을 만지고 쓰는 등 직접적 경험 위주로 진행되는 이유다. 그런데 팬데믹으로 인한 지난 2 년여 동안 전시장 방문에 제약이 생겼고, 실제 체험을 온라인 전시투어나 관련 영상을 통해 간접 경험으로 대체해야 하는 상황이 발생하면서 디지털미디어의 활용 가능성이 커졌다.

전시공간과 작품을 360도 촬영하여 제공하는 온라인 전시는 가장 많이 활용되는 디지털 전시 기법 중 하나로 현대공예 전시에도 적용되고 있다. [그림 4-55] 온라인 전시는 현장 진열의 공간적 한계와 관람의 시간적 한계를 온라인 플랫폼을 통해 보완할 수 있다는 장점을 지닌다. 언제 어디서나 전시공간과 작품의 이미지를 확대하여 볼 수 있도록 하고 전시된 작품과 연결된 다양한 정보를 무한대로 제공 및 연결할 수 있는 확장성이 있기 때문이다. 전시실에서 다 소화할 수 없는 공예품에 대한 깊이 있는 정보를 전달하기 위한 방식으로 앞으로 더 빈번하게 활용될 것이다.

264) 최근 공공 박물관·미술관에서 추진하는 디지털 전시사업의 확장 추세를 조사하고자 조달청에서 운영하는 공공기관 발주 시스템을 통해 2018년부터 2021년까지 공시된 디지털 전시 콘텐츠 제작 사업 입찰공고 건수를 집계하였다. 전시 연출, 디지털 전시를 검색어로 사용하였고, 일부 건의 중복 및 취소 여부는 반영하지 않았다.



[그림 4-55] 온라인 전시 <사유하는 공예가 유리지> 전경 및 세부 전시물,
출처: 서울공예박물관

2018년부터 개최된 <공예주간>[265]은 KCDF 주관 아래 전국 각지의 다양한 주체들이 진행하는 공예 전시와 체험 프로그램 등을 경험할 수 있는 공예 축제다. 그런데 2020년에는 코비드 팬데믹으로 인해 오프라인 프로그램 대신 온라인 전시 등 비대면 프로그램 중심으로 운영하게 되었는데, 관람객 수는 518,851명으로 오히려 증가된 것으로 집계되었다.[266] 그동안 공공기관과 작가, 소수의 공예 전문가를 중심으로 공예를 보여주는 전시가 영향력 있는 공예 행사의 다수를 차지하였다면, 온라인 플랫폼을 통해 공예에 관심이 있는 대중들이 쉽게 접근할 수 있는 전시와 프로그램이 운영되었고 좋은 반응을 얻은 것이다. 시간과 장소에 구애받지 않고 경험할 수 있는 공예 전시 콘텐츠와 체험에 대한 대중적 관심과 수요 또한 함께 확인할 수 있었다. 현대공예 전시에서 작품 정보를 소개하고, 공예의 제작과정과 쓰임, 공예품의 관리 등에 대하여 설명하고자 할 때뿐 아니라,

265) 전시, 체험, 강연과 교육, 마켓, 오픈스튜디오 등 폭넓은 공예분야의 생산과 소비 활동이 만나 일상에서 공예를 즐기고 공유하는 플랫폼을 지향한다. 2019년부터(359개 처 참여, 341,538명 관람) 전국 참여 행사로 확대하여 운영하고 있다.
266) 공예주간 홈페이지 https://www.kcdf.kr/craftweek/main/main.do
(최종 접속일 2022.3.31.)

메이킹 필름을 통해 전시가 만들어지는 과정을 보여주고자 할 때 영상물에 대한 호응도가 높다. 공예에 대한 이해도와 흥미를 제고할 수 있는 보조자료로서 영상과 온라인 플랫폼은 향후 현대공예 전시에 더 적극적으로 활용될 것이다. [그림 4-56] [그림 4-57]

[그림 4-56] 2021 공예주간 온라인 프로그램 '공예사용설명서',
[그림 4-57] 2022 공예주간 온라인 프로그램 '다례-가옥의 세계',
출처: KCDF

근래에 빠른 속도로 발전하고 있는 실감형 콘텐츠 기술[267]도 국내 전시문화의 변화를 자극하고 있다. 전시장에 가지 않고도 전시를 구석구석 살펴볼 수 있는 온라인 전시 뿐 아니라 전시장에서도 실제 전시물을 비롯하여 '실감'할 수 있는 디지털 콘텐츠를 쉽게 즐길 수 있다. 실감형 콘텐츠의 진열과 체험이 특히 박물관·미술관 전시에서 점점 비중을 키워가고 있는 추세다.[268]

시·공간 제약 없이 공예품의 감상이 가능한 온라인 전시뿐 아니라 메타버스 전시도 서비스되고 있다. 메타버스 플랫폼에서 자신의 아바타를 만들어 움직이고 가상의 전시 공간을 이동하며 작품을 보거나 [그림 4-58]와 같이 전시장의 실외 풍경과 공예품으로 구성된 포토존을 배경으로 사진을 촬영하는 등 자신이 만든 콘텐츠를 주변에 공유할 수 있다. 이를 통해 플랫폼을 잘 활용하는 관람자 및 잠재적 관람자에게 현대공예에 대한

267) 실감콘텐츠는 VR, AR, 홀로그램, XD, 오감미디어 등 인간 오감을 자극하여 통해 정보를 제공하고 실제와 유사한 체험(현실감)을 제공해 몰입을 가능하게 하는 콘텐츠를 뜻한다. 이정현,「VR기술을 활용한 전시공간의 실감콘텐츠 개발 연구」,『디자인리서치』, 한국디자인리서치학회, 2022. vol.7, no.3, 통권 24호 p.11.

268)「전시 문화 패러다임의 변화…실감형VR·메타버스 동반 부상」,『스카이데일리』, 2021.12.27., https://skyedaily.com/news/news_view.html?ID=147263 (최종접속일 2022.4.15.)

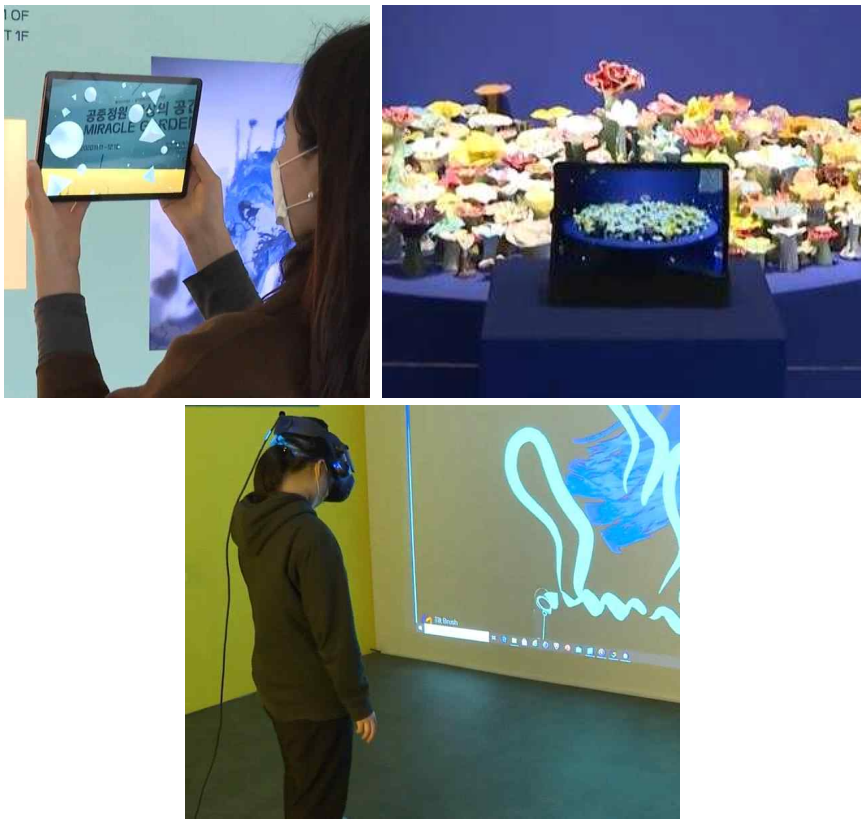
관심과 흥미를 유발하고 전시 관람 경험을 빠르게 확산시킬 수 있다.

다양한 보조자료 중에서 공예 재료 분야별·기법별 도구는 공예전시의 중요한 차별점이자 관람자들이 흥미를 갖는 전시물이기도 하다. 이를 메타버스 공예전시의 대표적인 콘텐츠로 발전시킬 수도 있다. 예를 들면, 가상의 전시장에 작업공간과 도구, 작품의 모형을 진열하고 관람자에게 작품 제작과 관련한 과제를 제시하는 식으로 공예 제작의 간접 체험을 특색있게 제공할 수 있는 메타버스 콘텐츠의 개발도 가능할 것이다.

[그림 4-58] 2021 전주공예품전시관 메타버스 전시와 체험,
출처: 한국전통문화전당

현대공예 전시의 콘텐츠 개발 및 진열에도 실감형 콘텐츠가 적극적으로 활용되기 시작했다. 2020년 경기도미술관의 도자공예전시 <공중정원: 상상의 공간>의 전시 관람 모습을 보여주는 [그림 4-59]에서는 가상현실 및 증강현실 기술을 활용하여 작품을 가상공간에서도 함께 감상하고, 관람자의 행위가 반영되는 참여형 작품을 설치하였다. 전시 현장 뿐 아니라 가상 공간에서는 관람객이 작품에 형태를 덧붙일 수 있게 프로그래밍하여 새로운 체험의 가능성을 보여주었다. 현대공예 전시에 실감형 콘텐츠의 장점인 몰입감을 추가해보고자 하는 신선한 시도였으며 앞으로 공예품의 특성이 체험 연출에 적극적으로 반영되어야 한다는 중요한 숙제를 확인할 수 있는 사례였다.

전시 공간에서 공예작업을 적절한 작업환경과 설비를 갖추고 제대로 체험하는 것은 불가능에 가깝다. 각종 설비의 구동 시 안전 문제가 발생할 수 있고, 대부분의 작업과정은 필요한 공간과 도구를 다루는 방식 등으로 인해 다수의 인원이 동시에 체험하기에 부적절하기 때문이다. 이처럼 전시 관람자에게 직접 체험을 제공하기에 물리적으로 한계가 있는 공예 작업의 경우, 실감형 콘텐츠로 연출하여 간접적인 제작 체험을 제공할 수 있다.



[그림 4-59] 2020 <공중정원: 상상의 공간>, 경기도미술관,
출처: 경기문화재단

실감형 미디어는 전시 콘텐츠에 대한 흥미를 자극하고 몰입감을 높여 전시 감상과 체험의 효과를 높이는 좋은 수단이 된다. 공예 재료와 기술에 대한 심도있는 이해를 바탕으로 공예 제작과정의 특성을 체험의 포인트로 제공하려는 기획과 이를 현실감 있게 구현하려는 노력이 수반된다면 현대 공예 전시의 중요 진열 수단으로서 발전할 가능성이 있다. 현재는 시각적 효과와 공예품 정보의 연동 등을 실험하는 단계이나, 앞으로 공예품의 물성과 제작과정에서 느낄 수 있는 다감각적 요소를 구현하고 그에 따른 다양한 체험을 제시하는 기획이 현대공예 전시에서도 실현되기를 기대한다.

이처럼 팬데믹 혹은 뉴노멀 시대의 전시 방법이 국내외의 현안으로 논의되고 있는데, 일부 연구자와 기획자의 연구 결과에 따르면 오프라인 전시장에 방문한 관람자도 사실은 작품의 맥락과 정보를 충분히 인지하지 못한 채 제한적으로 전시를 관람하고 작품을 감상한다는 사실이 밝혀졌다.[269] 기존의 오프라인 전시장에서 전시를 여는 것만으로는 전시콘텐츠와

269) 『공예+디자인』 47, 한국공예·디자인문화진흥원, 2021, p.14.

관람자 간의 충분한 소통이 어렵다는 점을 지적한 것이다. 디지털미디어를 보조자료로 활용하여 전시 내용에 대하여 친절하게 전달하는 것이 이러한 맹점을 보완해주는 대안이 될 수 있다.

현대공예 전시도 정보 지식의 일방적 제공을 넘어서 관람 경험을 풍성하게 할 수 있는 보조자료로서 디지털 전시 기법을 적극적으로 도입하여 다양한 정보를 효과적으로 전달하고 깊이 있는 공예의 감상 경험을 제공하기 위하여 노력해야 할 것이다.

2. 관람자 참여형 전시의 개발

2.1. 사용 경험을 위한 진열

눈으로 보는 감상뿐만 아니라 청각 등 오감을 사용하고 특히 다양한 '체험'을 중심으로 하는 전시가 늘어난 시기는 2000년대 중반 이후다. 최근에는 모바일 영역의 확대와 그에 따른 소셜 네트워크의 확산 등의 사회적 변화를 바탕으로 전례 없는 전시 관람 문화가 등장했다. 관람자는 전시를 관람하는 것에서 나아가 경험을 시각적으로 기념하고 이를 타인과 공유한다. 전시된 작품을 눈으로 보고 글을 읽으며 전시를 감상하던 관람자가 작품과 전시 공간을 배경 삼아 사진을 찍고 개인적인 기록으로 남기는 행위를 즐긴다. 최근 페이스북(Facebook)과 트위터(Twitter), 인스타그램(Instagram) 등 SNS(Social Network Service)의 폭발적 성장이 이 경향을 더 극대화시키고 있다. 자신의 경험을 촬영하여 SNS 계정에 업로드하는 현상은 '인증'이라는 하나의 문화로 자리 잡으며 전시를 즐기고 정보를 공유하는 중요한 방법 중 하나가 되었다. 이러한 변화가 전시기획에도 반영되어 전시장 내 촬영을 허가하고 포토 스팟과 미디어 특화 전시공간을 마련하는 등 관람객이 더 적극적으로 참여할 수 있는 진열 형식이 개발되고 있다.[270]

관람자의 주체성을 전제로 다각적 경험을 제공하는 최근 전시의 경향은 전시공간 내 물리적 요소와 커뮤니케이션 방식 등이 다변화하는 결과

270) 권순관, 권혁진, 「박물관건축과 전시공간의 변천과정에 관한 연구」, 『한국디지털건축인테리어학회 논문집』 12(1), 한국디지털건축인테리어학회, 2012, p.19.

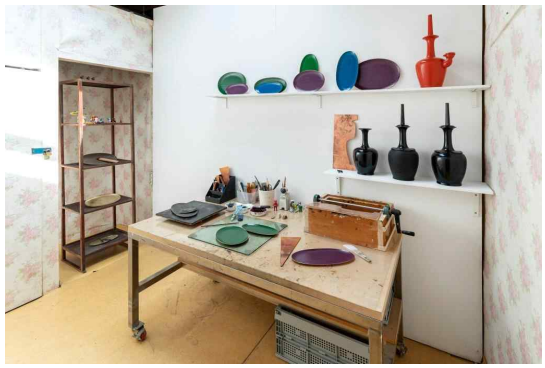
를 낳았다. 이를 배경으로 현대공예 전시는 관람객의 참여를 독려하고 '경험으로서의 전시'를 제공하기 위한 형식상의 변화를 보여주고 있다.

일반적으로 공예품은 사용자가 쓰는 행위를 통해 완성된다고 일컬어진다. 공예가와 연구자들은 공예품과 같이 잘 만든 사물을 소유하고 사용하면서 소비자(혹은 관람자)가 삶의 태도를 만들어 나갈 수 있다고 믿는다.[271] 이를 전시에서 보여주고 확인할 수 있도록, 단편적 감상에서 나아가 쓰임으로 대표되는 '관람자 참여형 진열요소'를 전시에 추가하여 시각적 주목성과 콘텐츠의 전달력을 높이는 것이 현대공예 전시의 중요한 과제다. 특히 실용적인 공예품을 전시하는 경우 일방적 진열보다 전시의 일정 부분을 체험에 할애하여 감상과 체험이 조화를 이루는, 공예에 더 적합한 보여주기 형태를 찾아가는 실험이 활발히 일어나고 있다.

전시공간에 공예품의 진열보다 관람자의 이해와 체험을 위한 장치를 우선시하여 연출한 실험적인 진열 방식이 등장하여 눈길을 모았다. 2019년 보안여관에서 진행한 <호랑이의 도약>은 전시실에 작가의 작업실을 구현하고, 공예품은 그 제작 환경의 일부로서 진열되고 제작과정을 보여주는 도구와 자료를 통해 관람자의 시선을 끄는 진열 방식을 보여주었다. 이 전시에서 관람자가 참여할 수 있는 진열 요소이자 체험은 두 가지로 마련되었다. 하나는 공예가와 전문가 그리고 관람객이 대화를 나누는 토크 프로그램이었다. 공예작업의 과정을 작가를 통해 직접 듣고, 현대공예를 사회 속에서 어떤 가치를 지닌 활동으로 이해할 수 있을지 생각해보는 기회가 되었다. 다른 하나는 공예품을 직접 써보는 체험이었다. 전시 기간 동안 작가들이 만든 잔에 담은 술을 판매하는 팝업 술집을 운영하여 전시 감상과 더불어 공예품의 쓰임새를 관찰하고 직접 쓰는 경험을 제공하였다.[272] [그림 4-60]

---

271) 『공예+디자인』 50, 한국공예·디자인문화진흥원, 2021, p.90.
272) 2019 여관페어_공예편 <호랑이의 도약>, 보안여관 홈페이지 http://www.boan1942.com/calendar/tigersprung/ (최종 접속일 2022.4.3.)



[그림 4-60] 2019 여관페어 공예편 <호랑이의 도약>, 보안여관
© 유용진(위), 통의동 보안여관 제공(아래 2점)

2020년에는 공예의 쓰임을 더 집중적으로 체험하는 데에 집중한 전시가 열렸다. 전시전용 공간이 아닌 라운지에서 열린 <하얀 밤, 까만 초대>에서는 실제 쓰임새와 조화를 이루는 공간에 진열된 공예품을 감상하고 사전예약을 하면 출품작가들의 식기를 통해 서빙되는 주안상을 즐길 수 있다. 생활공간형 진열을 통해 공예품 전시효과를 확보하면서도 작품을 실제로 사용하고 그 감상을 공유하는 시간을 갖게 하는, 관람자가 보다 주도적으로 참여할 수 있는 체험형 전시의 좋은 사례였다. 일상공간을 가꾸고 그곳에서 보내는 시간에 대한 관심이 높아지는 요즈음, 다양한 형태의 체험과 접목한 진열 방식의 개발을 기대해 볼 수 있다. [그림 4-61]

[그림 4-61] 2020 <하얀 밤 까만 초대>, 보안클럽, 출처: 오세린

2021년 개최된 전시 <크래프트 키오스크>는 전시의 형식에 체험과 퍼포먼스라는 활동을 접목시켜 관람자의 참여에 큰 비중을 둔 전시 방식을 시도하였다. 공예에 익숙하지 않은 방문객도 편안하게 감상하는 시간을 보낼 수 있도록 전시된 공예품 관련 정보와 체험을 제공하고 퍼포먼스에 동참하도록 유도하는 전시다.[273] 전시실에 들어선 관람객에게 전시를 어떻게 감상할 수 있는지 안내하고, 공예품을 매개로 한 꽃꽂이, 차회, 공연 등 퍼포먼스이자 체험행사를 보고 자연스럽게 참여할 수 있도록 관람동선과 프로그램을 계획하였다. 일상 속 '완성의 순간'을 전시 현장에서 직접 경험하는 동안 관람객이 공예의 가치를 집약적으로 느낄 수 있도록 의도했다. 관람자의 능동적 체험을 유도하는 연출과 진열 방식을 실행한 사례로서 효과적인 공예 보여주기 방식을 모색하는 데에 참고자료가 될 수 있다. [그림 4-62]

273) 컨트리뷰터스 홈페이지 http://www.contributors.kr/ (최종접속일 2022.5.31.)

[그림 4-62] 2021 <크래프트 키오스크>의 전시와 체험, 출처: KCDF

이처럼 현대공예 전시의 관점을 기획자와 출품작가 중심에서 관람자 중심으로 옮겨 이들의 참여를 적극적으로 모색하는 시도가 앞으로 더 늘어날 것으로 예상된다. 기획·실행자 위주의 공예 보여주기와 해석에서 벗어나 신발과 옷을 입어보고 구매하듯이 관람객, 즉 공예를 감상하고 잠재적으로는 소유하고자 하는 수요자에게 원하는 정보를 전달할 수 있는 진열 방식이 요구된다. 잘 만든 물건을 일상에서 소중히 다루어 쓰고 나아가 삶에 대하여 사색하는 시간을 만드는 것이 현대공예의 한 역할이라고 본다면, 앞으로는 공예를 소개하는 장소인 전시장에서도 그런 공예의 특성을 일반 관람자 누구나 경험할 수 있는 진열 방식을 연구 및 개발할 필요가 있다. 관람자가 공예와 자신의 삶 사이 관계를 확인하고 이를 집중적으로 체험할 수 있는 기회를 제공할 수 있는 전시 형식의 발전을 기대해본다.

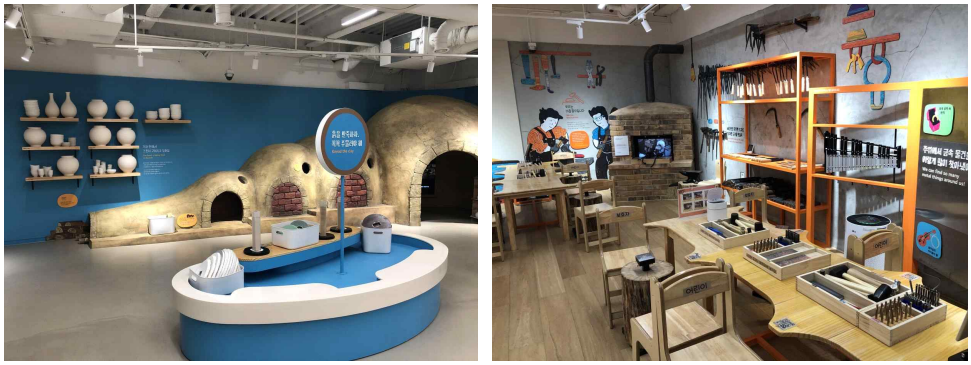
2.2. 공예적 생활 방식을 전하는 진열

공예의 감상과 소유 뿐 아니라, 공예 제작과 나아가 공예의 가치에 부합하는 생활을 소개하고 그 방식을 경험하도록 하는 진열 방식도 최근 다양하게 시도되고 있다. 즉 생활 속에서 필요한 사물의 사용 및 제작과 더불어 먹거리와 생활 환경까지, 생산과 소비 그리고 향유의 측면에서 공예적 요소, 공예적 삶의 방식과 태도에 대하여 경험하고 참여할 수 있는 전시가 주목을 받으며 앞으로의 발전 가능성을 보여준다.

현대공예를 주체적으로 감상하고 체험하기를 유도하는 전시 형식으로 먼저 공예 제작 경험을 제공하는 진열 방식이 있다. 공예품의 사용 경험을 중심으로 한 현대공예 전시 진열 방식이 관람자로 하여금 공예품의 일상적 성격을 직접 쓰는 행위를 통해 감상하고 이해하도록 도왔다면, 공예 분

야의 다채로운 제작과정을 공간 디자인과 진열 방식에 반영한 현대공예 전시 또한 진열 방식의 유의미한 발전 방향을 가리킨다. 이 진열 방식은 공예재료를 다루며 기술과 기법을 시도해보고 때로는 공예품과 연결된 생활 속의 일거리를 수행해보도록 관람자의 참여를 이끈다.

공예 제작 체험은 최근 국내 박물관과 미술관, 그리고 공예 페어와 비엔날레 등 여러 전시에서 다양한 내용의 전시 연계 교육프로그램 등으로 관람객들에게 제공되고 있다. 서울공예박물관의 경우 어린이 대상 전시 공간인 어린이공예박물관에서 [그림 4-63]과 같이 공예 작업의 원리를 이해하고 단계별로 실제 체험해볼 수 있는 체험형 전시를 운영하고 있다. 주어진 체험물을 만들기에 앞서 시각·청각·촉각의 다감각을 활용하여 다양한 전시물을 감상하고 정보를 습득해 이를 바탕으로 직접 간단한 공예작업을 수행하는 경험을 제공하는 전시다.



[그림 4-63] 서울공예박물관 어린이 대상 체험 전시물, (필자 촬영)

현대공예 전시에서 활용이 기대되는 제작 체험과 이를 위한 진열 방식은 그동안의 단순 체험과 결을 달리한다. 즉 ,공예작업을 간단히 따라해보거나 만든 결과물을 가져가는 것 위주로 마련되는 일회적 경험보다는 지역의 특색있는 공예재료와 기술, 사물의 제작과 사용 문화에 대한 관심을 바탕으로 이를 단기적으로나마 충실하게 경험해보는 데에 중점을 두는 방향이 바람직하다.

이를테면, 근래 '로컬리즘'의 개념이 문화 전반에 영향을 미치는 현상을 현대공예 전시에 활용해 지역성을 바탕으로 한 공예생산을 깊이 있게 체험하는 기회를 마련해볼 수 있다. 대량생산 및 소비 방식에서 벗어나 취

향을 소비하게 된 대중들은 지역적 특성을 차별화 전략으로 선택한 각종 프로젝트와 브랜드에도 관심을 갖기 시작했는데, 이러한 가운데 각 지역의 공예를 활용한 상품은 물론 그와 관련된 보고 즐길 거리도 주목받고 있다.[274] 이러한 현상을 반영하듯 지역의 공예 제작문화를 소재로 한 현대공예 전시가 개최되고 있다. 관람자가 직접 공예 작업을 수행하며 지역의 재료와 기술, 생활문화의 전통이 통합될 때 공예 작업이 더 의미를 가질 수 있다는 사실을 전시를 통해 보여준다.

2020년 실제 생활공간인 경북 안동시 농암종택에서의 공예품 전시와 함께 공예품을 만들고 쓰는 체험을 결합한 프로젝트가 진행되었다. 짧은 시간 동안 주로 식문화 맛보기식 경험에 그치는 대다수의 일상 경험 제공형 전시와 다르게, 시간을 들여 공예 제작(옷을 만드는 체험)을 해보고 실제 생활공간에 쓰임새에 맞게 진열된 공예품을 감상하고 누리는(공예품으로 꾸며진 공간에서 숙박하며 체험) 경험을 제공했다. 공예적 생활의 현장에 가서, 의식주 속에 스며들어 존재하는 공예적 요소를 집중적으로 감상하고 실감 나게 체험할 수 있다는 점에서 차별화된 공예 전시 형식이라고 할 수 있다. [그림 4-64]

[그림 4-65] 2020 <풍류정원-시적인 일상의 순간들>, 출처: KCDF

274) 탈물질주의가 등장한 1970년대 서양에서 시작된 로컬리즘은 대안적인 생산과 소비문화의 한 형태로 2010년대 들어 새로운 공간과 콘텐츠를 찾는 성향의 소비자가 증가하며 중요한 키워드가 되고 있다. 환경에 대한 관심으로 탄소 발생을 줄일 수 있는 근거리 생산과 소비가 화두로 떠오른 것도 영향을 미쳤다. 「골목 문화 품은 팝업스토어, MZ세대 명소로 떴다」, 『중앙선데이』, 2022.2.14.

2020년 개최된 <다함께차차茶>는 다구와 차 제작에 대한 공예가의 연구를 바탕으로 현대적 차문화를 제시하는 전시로, 직간접적 체험이 중심이 된 전시다. 참여하는 공예가가 채엽과 제다, 차회를 직접 경험하는 프로그램이 먼저 진행되었고 그 결과를 작품과 함께 전시하였으며, 전시 기간 중 이를 바탕으로 제작된 공예가의 차 도구를 사용해 관람자가 차를 마셔보는 차회를 진행하였다.

일반적으로 공예 전시는 완성된 공예품 중심으로 구성되어 작업의 과정은 배제된 채 그 결과물만을 짧게 감상하는 경험에 국한되는 경우가 많다. 하지만 <다함께차차茶>는 단순히 차 도구만 보여주는 것이 아니라 찻잎을 따서 차를 만드는 과정에서의 노동과 기술 등 연관된 행위와 삶, 그 물리적 현장까지 함께 보여주었다. 공예품이 식탁 위에 올라 쓰이기까지 필요한 과정에 담긴 시간과 공간, 노동의 측면을 새로이 조명하였다는 점에서 의미가 있다. 이처럼 공예품을 둘러싼 이야기를 공예품 감상과 함께 심도 있게 체험하도록 제공하고 공예적 생활을 전하는 방식은 앞으로의 현대공예 전시 형식의 개발 방향을 가늠하는 데에 시사점을 제공한다.[275] [그림 4-66]

[그림 4-66] 2020 <다함께차차茶>
출처: KCDF (https://blog.naver.com/kcdf2010/221957107195)

275)「보도자료: 봄부터 가을까지 즐기는 2020 공예주간」, KCDF, 2020

제 5 장 결론

하얀 벽으로 둘러싸인 전시장에 전시대를 띄엄띄엄 배치하고 그 위에 작품을 올려두는 형식은 미술 전시의 전형으로서 적지 않은 시간 동안 현대 공예 전시에서도 보편적 방식으로 활용되었다. 본 연구는 미술 전시의 진열 형식이 사실 공예를 전시하는 데 충분히 효과적이지 않다는 인식에서 출발하였다.

생활의 도구로 널리 사용되던 공예품이 양산제품의 발전과 보급으로 본래의 영역을 잃어버린 후, 근대 전시제도라는 새로운 발표 무대에 진입한 것은 공예사에 중요한 전환점이 되었다. 공예 분야는 미술 전시 형식을 활용하여 현대적 양상으로 전개되었으나, 미술 전시라는 틀이 공예의 발전 과정에 미친 영향을 긍정적으로만 볼 수는 없다. 공예품이 일상공간을 벗어나 순수미술 전시공간에 진열될 때 공예의 본질이 약화되거나 미적 사물 이외의 면모를 보여주기 힘들다는 사실, 그리고 순수미술의 기준에 따라 공예의 위상 저하와 같은 문제가 발생하기 때문이다. 그러나 현재, 전시제도 일반이 미술품이나 제품의 영향력 있는 발표 형식으로 활용되고 있는 상황에서 공예 분야도 전시제도를 활용해야 한다면 어떤 방식으로 공예품을 보여주어야 하는지를 숙고할 필요가 있다.

이러한 문제의식을 바탕으로 진열 형식의 형성과 변천 과정, 공예 전시의 현황을 검토하고 최근 공예 전시에 드러난 새로운 진열 시도와 그 의미를 확인하여 공예의 특성을 제대로 전달할 수 있는 전시 방식이 향후 어떤 방향으로 전개될 수 있을지 전망해보고자 하였다.

제1장 서론에서는 연구의 배경 및 목적을 밝히고 연구 대상과 범위를 제시하였다. 이어 전시제도의 형성 과정과 미술 전시 형식 및 현대 공예 전시 관련 선행연구 검토를 통해, 공예 전시에서 물리적 형식 특히 진열 방식이 현대 공예에 대한 인식의 형성 및 공예의 경향 변화 등을 이끌었다는 가설을 세웠다.

2장에서는 오늘날 공예품을 발표하고 감상하는 데 있어서 필수불가결한 형식으로 여겨지는 전시의 유래와 변천 과정을 살펴보았다. 진열행위는

상류층의 관습으로 형식을 갖춰나갔으며, 근대기에 이르러 대중에게 개방된 전시로 제도화되었다. 최초의 전시공간인 박물관과 만국박람회를 배경으로 관람이라는 행위가 발생하였으며, 계몽의 목적으로 전시물을 진열하거나 진열장을 배치하는 등 근대적 전시의 모습이 형성되었다. 근대적인 진열 방식을 통해 공예가 처음 전시실에 등장한 것은 박물관 전시와 작가협회 전시였는데 이후로 20세기 전반에 이르기까지 공예 전시의 진열유형은 다음의 다섯가지로 형성되었다. 진열장 유형, 판매대 유형, 생활공간 유형, 보조자료 유형, 미술 전시 유형의 5가지로 분류되는 공예 전시의 진열 형식을 상세히 관찰하여 각각의 특성을 분석해보았다. 공예품을 보여주기 위한 여러 유형의 진열이 시도되었으나, 정작 가장 강력한 영향력을 행사한 것은 화이트 큐브라고 일컬어지는 순수미술 전시 유형이었다.

3장에서는 서구의 전시제도와 진열 형식을 수용한 한국 공예 전시의 변화를 고찰하였다. 전시의 개념과 진열 형식 등은 선진문화로서 일제강점기를 전후로 한국에 이식되었다. 박람회와 박물관 그리고 백화점 화랑까지 근대적 전시공간이 등장하고, 근대적 전시 형식이 수용되어 공예 전시가 시작되는 과정을 살펴보았는데, 초기에는 수출상품이나 부업 제품, 취미공예품으로서의 공예가 주로 전시되었고 이는 미술작품으로서 공예와 다른 방식의 진열 양상을 보여주었다.

서구의 공예 전시 유형, 특히 순수미술 전시의 형식을 직접적으로 받아들인 시기는 1960년대 현대공예 태동기였다. 미술작품으로 대접받고자 한 현대공예는 전시 형식으로 대개 화이트 큐브 방식을 활용하였다. 1980년대 후반부터 1990년대 중반까지 성행한 순수미술 진열 방식을 따른 현대공예 전시는 당시 순수미술을 지향한 현대공예 경향을 반영한 결과이자, 역으로 공예품의 미술화 현상을 확대시킨 요인이 되기도 하였다.

한편에서는 미술 전시형 진열을 탈피하려는 시도들이 이어졌다. 특히 현대공예를 전시하는 진열 방식의 획일화를 경계하며 공예의 일상성을 반영하고 완성품 이면의 맥락을 보여주려는 1980-1990년대의 시도들은 최근 공예 전시에 영감을 주는 사례로서 의미를 가진다.

4장에서는 2000년대 이후 공예 전시의 진열 형식과 보여주기 방식이 보다 다양화되고 있는 상황에서, 새롭게 등장하여 발전적인 시사점을 제시

하는 현대공예 전시의 진열 방식과 향후 발전 가능성을 모색해 보았다.

먼저, 화이트 큐브 형식을 탈피하여 전시공간 전체를 연출하는 공간디자인의 역할이 부각되는 진열 방식이 최근의 상업공간 경향과 맞물려 적극적으로 수행되고 있다. 그리고 현대공예 전시에서의 일상성의 확장은 가장 두드러진 특징 중 하나로, 일상성을 표현하는 다양한 진열 요소를 적용하거나 보다 적극적으로 일상공간을 연출하거나 일상공간으로 전시 장소를 옮기는 등의 변화가 관찰된다. 보조자료 유형을 다각적으로 적용하는 것도 최근 현대공예 전시의 진열 형식에 드러난다. 공예 생산의 현장을 재현하거나 직간접적인 제작 체험을 제공하는 전시가 드물지 않다.

이러한 현대공예 전시의 진열 형식적 특성을 바탕으로 공예를 효과적으로 표현할 수 있는 전시 방식의 발전 가능성을 전망해보았다. 공예에 대한 관람자의 심층적 이해를 위하여 보조자료 유형 진열의 강화가 필요한데, 촉각적 감상 등 다감각적인 감상을 위한 진열 뿐 아니라 디지털 미디어를 활용한 진열 방식의 발전이 예상된다. 마지막으로 공예품의 사용 경험과 제작 경험을 제공하여 관람자가 적극적으로 참여하는 방안을 모색하는 다양한 전시가 호응을 얻으며 현대공예 전시 진열 방식의 발전적 방향을 가리키고 있다.

현대공예 분야의 교육과 연구가 1960년대를 전후로 시작되었음에도 불구하고 현대공예의 현실과 현상에 대한 연구는 아직 충분치 않다. 서양의 전시 제도와 미술 전시 형식의 발전, 미술 전시의 양상에 대한 연구와 비교할 때 상대적으로 특히 공예 전시를 주제로 한 연구는 미진한 상황이다. 전시제도의 틀을 통해 공예 전시의 전개 과정과 현대공예 전시의 중요 논점을 살펴본 이 연구는 현대공예 분야의 기초적 연구자료가 될 수 있을 것이다. 공예의 활동기반 구축 및 사회적 위상 확보, 전시 목적의 수립과 달성 여부, 공예의 순수미술화 및 일상과의 유리 현상 등, 한국 현대공예 전시의 영향을 종합적으로 분석하여 오늘날의 공예 전시에 유효한 연구 결과를 얻고자 하였다.

전시 작품이나 작가의 특성에 초점을 맞춘 전시 연구에서 나아가 전시의 물리적인 측면, 형식적 요소를 분석하고 유형을 구성했다는 점에 연구의 의미가 있다. 그뿐만 아니라 현대공예 전시가 지향해야 할 발전적 방향과 한국 현대사회에서 공예 문화가 수행할 수 있는 다양한 역할에 대하여

심도 있게 살펴볼 수 있는 계기가 되었다. 특히 요즈음 한국에서 생활문화에 대한 관심으로 재료와 손기술과 같은 공예적 특성이 많은 주목을 받고 있다. 따라서 공예문화를 제대로 소개하는 전시가 그 어느 때보다도 필요한 시점이다. 이 연구가 한국 현대공예 이론의 기초연구로 활용되는 것은 물론, 의미 있는 공예 전시를 만들기 위한 활동에 기여하고, 향후 한국 공예 전시 문화 발전을 위한 출발점이 되기를 바란다.

연구 과정에서 공예 전시의 진열 형식에 대한 기록이 많이 남아있지 않은 탓에 모든 전시의 진열 모습을 충분히 확인하는 데에 어려움을 겪었다. 따라서 기록이 남은 주요 전시를 중심으로 분석할 수 밖에 없었다. 선행연구에서 작성된 공예 전시 목록을 바탕으로 신문과 잡지, 뉴스 영상 등에 소개된 내용을 교차 확인하여 연구 대상을 선정하였으나, 언론에 기록되지 않은 전시 중 혹시 있을지 모르는 의미 있는 전시와 그 진열 사례까지 확인하지 못해 아쉽다. 본 논문에서 미진한 부분을 후속 연구가 채워주길 기대한다.

참 고 문 헌

단행본

강윤주, 심보선 외, 『생활예술』, 살림, 2017.

김달진미술자료박물관 편, 『한국미술 전시공간의 역사』, 김달진미술자료박물관, 2015.

김상규, 『관내분실: 1999년 이후의 디자인 전시』, 누하, 2021.

김종균, 『한국의 디자인』, 안그라픽스, 2013.

김형숙, 『미술, 전시, 미술관』, 예경, 2001.

국사편찬위원회, 『신편 한국사 52』, 국사편찬위원회, 2002.

이보아, 『박물관학 개론』, 김영사, 2000.

서성철, 『마닐라 갤리온 무역-동서무역의 통합과 해상 실크로드의 역사』, 산지니, 2017.

서지원, 「미술관의 미래」, 『현대의 예술과 미학』, 서울대학교 출판부, 2007.

설혜심, 『소비의 역사』, 휴머니스트, 2017.

윤난지 편, 『전시의 담론』, 눈빛, 2002.

전진성, 『박물관의 탄생』, 살림, 2004,

차문성, 『근대박물관, 그 형성과 변천 과정』, 한국학술정보㈜, 2008.

최공호, 『산업과 예술의 기로에서』, 미술문화, 2008.

최공호, 『한국 현대공예사의 이해』, 도서출판재원, 1996

한국근대미술연구소, 『국전 30년』, 수문서관, 1981.

허보윤, 『권순형과 한국현대도예』, 미진사, 2009.

허보윤, 이소현, 『서울대학교 현대공예교육 1961-2018』, 서울대학교 조형연구소, 2018.

가시마 시게루, 『백화점의 탄생: 봉 마르셰 백화점, 욕망을 진열하다』, 장석봉 역, 뿌리와이파리, 2006.

니콜라스 세로타, 『큐레이터의 딜레마』, 하계훈 역, 조형교육, 2000.

래리 샤이너, 『순수예술의 발명』, 조주연 역, 인간의 기쁨, 2015.

리처드 세넷, 『장인-현대문명이 잃어버린 생각하는 손』, 김홍식 역, 21세기북스, 2010.

메리 앤 스타니제프스키, 『이것은 미술이 아니다』, 박이소 역, 현실문화연구, 2002.
메리 앤 스타니제프스키, 『파워 오브 디스플레이(The Power of Display)』, 김상규 역, 디자인로커스, 2007.
미셸 페로 편, 『사생활의 역사 4: 프랑스혁명부터 제1차 세계대전까지』, 전수연 역, 새물결, 2002.
브라이언 오도허티, 『하얀 입방체 안에서: 갤러리 공간의 이데올로기』, 김형숙 역, 시공아트, 2006.
에머 바커 편, 『전시의 연금술, 미술관 디스플레이』, 이지윤 역, 아트북스, 2004.
윌리엄 번스타인, 『무역의 세계사』, 박홍경 역, 라이팅하우스, 2019.
캐롤 던컨, 『미술관이라는 환상-문명화의 의례와 권력의 공간』, 김용규 역, 경성대학교출판부, 2015.

Altshuler, B., Phaidon Editors, *Salon to Biennial: Exhibitions that Made Art History*, Phaidon, 2008.
Arthur,M., *Curiosity and Enlightment*, Yale university Press, 2007,
Barker, E., Ed., *Contemporary Cultures of Display*, Yale University Press, 1999.
Edson, G. & Dean, D., *The handbook for Museums*, London: Routledge, 1996.
Falk, John H et al., *The Museum Experience*, Whalesback Book, 1992.
Fischer, F., *The Art of Japanese Craft, 1875 to the Present*, Yale University Press, 2008.
Greenberg, R., *Exhibited*, Bard College, Annadale-on Hudson, 1994.
Koplos, J., Metcalf, B., *Makers: a history of American studio craft*, The University of North Carolina Press, 2010.
O'Doherty, B., *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, University of California Press, 1999.
Quimby, Ian M.G., Ed., *Material Culture and the Study of American Life,* New York: W. W. Norton, 1978.

학술논문

강민기,「조선물산공진회와 일본화의 공적(公的) 전시」,『한국근현대미술사학』16, 한국근현대미술사학회, 2006, pp.45-78.

강태임,「전시 디자인의 인터랙티브 커뮤니케이션 유형 분석」,『디자인지식저널』, 한국디자인지식학회, 2014, pp.399-409.

권순관,「디지털체험전시관의 체험전시유형에 따른 전시연출 분석연구」,『디지털디자인학연구』 10(2), 한국디지털디자인협의회, 2010, pp.489-498.

권순관, 권혁진,「박물관건축과 전시공간의 변천과정에 관한 연구」,『한국디지털건축인테리어학회 논문집』12(1), 한국디지털건축인테리어학회, 2012, pp.15-23.

권행가,「1930년대 고서화전람회와 경성의 미술 시장: 吳鳳彬의 朝鮮美術館을 중심으로」,『한국근현대미술사학』 19, 한국근현대미술사학회, 2008, pp.163-189.

김미희, 권순관,「만국박람회의 변천과정과 역할에 관한 연구」,『한국과학예술포럼』5, 한국과학예술융합학회, 2009, pp.83-91.

김보름, 용호성,「포스트 코로나 시대 뮤지엄 온라인 전시 유형에 관한 연구」,『문화산업연구』20(3), 한국문화산업학회, 2020, pp.95-104.

김성희,「신진작가 발굴 시스템이 한국 현대미술계에 미친 영향에 관한 연구」,『예술경영연구』26, 예술경영학회, 2013, pp.179-214.

김소연,「1930년대 잡지에 나타난 근대백화점의 사회문화적 의미」,『대한건축학회 논문집 계획계』25(3), 대한건축학회, 2009, pp.131-138.

김영나,「'박람회'라는 전시공간: 1893년 시카고 만국박람회와 조선관 전시」,『서양미술사학회논문집』13, 서양미술사학회, 2000, pp.75-111.

김영준,「미술 전시공간의 체제분석」, 경성대학교 박사학위논문, 2010.

김예람, 채정우,「공간구문론을 이용한 박물관 전시공간 분석」,『한국공간디자인학회 논문집』14(2), 한국공간디자인학회, 2019, pp.81-90.

김용주,「동시대 전시디자인 연구와 큐레토리얼 접면들」,『국립현대미술관 연구-전시의 역사』, 2021.

김인덕,「조선총독부박물관 전시에 대한 소고 : 시기별 본관 전시실을 중심으로」,『재일동포 박물관과 글로벌 디아스포라』, 전남대학교 글로벌디아스포라연구소, 2011, pp.63-83.

김종균,「1957년부터 1959년까지 한국공예시범소(KHDC)의 활동과 성과」.『디자인학연구』20(1), 2007, pp.33-44.

김종균,「한국디자인공모전의 태동과 역할: 상공미술전람회를 중심으로」,『디자인학연구』28(3), 한국디자인학회, 2015, pp.203-217.

김태윤, 김상규,「소셜 네트워크의 인증문화가 전시에 미친 영향과 전시 콘텐츠 디자인의 새로운 가능성」,『Journal of Integrated Design Research』19(2), 2020, pp.57-70.
김태윤, 김상규,「전시 관람 문화 변화와 전시 컨텐츠 디자인의 새로운 가능성 연구」,『한국디자인학회 학술발표대회 논문집』, 한국디자인학회, 2019, pp.46-47
김현화,「19세기 ‘르 살롱(Le Salon)’과 현대미술의 태동」,『서양미술사학회 논문집』13, 서양미술사학회, 2000, pp
김형숙,「공공미술관의 성립의 조건과 제도: 서양의 미술관 사례를 중심으로」,『현대미술관연구』15, 국립현대미술관, 2004, p.19.
노유니아,「조선미술전람회 공예부의 개설 과정에 대한 고찰 : 전람회를 통한 근대 공예 개념의 형성과 확산」,『미술사논단』38, 한국미술연구소, 2014, pp.93-123.
목수현,「1930년대 경성의 전시공간」,『한국근현대미술사학』20, 한국근현대미술사학회, 2009, pp.97-116.
문지혜,「변화하는 전시 공간과 미술의 대중화」,『한국엔터테인먼트산업학회 논문지』14(3), 한국엔터테인먼트산업학회, 2020, pp.201-210.
박예원, 권지연,「팬데믹 시대 미술관의 '장소적 경험' 구축에 대한 사례연구 -서울시립 북서울미술관 어린이 전시《물체주머니》를 중심으로-」,『박물관학보 제39호』, 한국박물관학회, 2020, pp.297-330.
박미예,「미술전시장의 시공간의 경험에 관한 연대기적 고찰」,『대한건축학회 논문집-계획계』31(12), 대한건축학회, 2015, pp.121-130.
박미예, 김광현,「20세기 초 미술전시장 ‘화이트큐브’의 공간성 분석,『대한건축학회 논문집-계획계』 31(3), 대한건축학회, 2015, pp.99-109.
박은영,「1920-1930년대 경성의 쇼윈도: 신문·잡지 자료를 중심으로」,『미술사논단』43, 한국미술연구소, 2016, pp.87-112.
박정아,「체험형 전시에서 미디어아트 활용에 대한 연구」,『상품문화디자인학연구』36, 한국상품문화디자인학회, 2014, pp.29-41.
백용운,「미술관 전시공간의 유형과 그 해석」,『대한건축학회 논문집-계획계』26(1), 대한건축학회, 2010, pp.35-44.
백용운, 「박람회 전시공간 유형에 관한 연구」, 『대한건축학회 논문집-계획계』, 대한건축학회, 2008, pp.187-198.
서은경, 박희진,「기록콘텐츠 기반의 아카이브 전시 활성화 방안」,『한국기록관리학회지』19(1), 한국기록관리학회, 2019. pp.69-93.
성다솜,「1960-1980년대 한국 현대 칠보공예의 양상」,『기초조형학연구』

18(6), 한국기초조형학회, 2017, p.318.
송기형,「프랑스 역사가 살아있는 루브르박물관」,『역사비평』56, 역사비평사, 2001, p.359.
송인호 외,「일제강점기 박람회의 개최와 경복궁의 위상변동-1915년 조선물산공진회와 1929년 조선박람회를 중심으로-」,『서울학연구』제55호, 2014, pp.111-138.
신홍경,「전시공간의 디스플레이 구성원리에 관한 연구」,『한국실내디자인학회 논문집』29, 2001, pp. 235-241.
안현정,「시선의 근대적 재편, 일제 치하의 전시 공간-박람회와 박물관을 중심으로-」,『한국문화연구』 19, 이화여자대학교 한국문화연구원, 2010, pp.193-225.
안현정,「시선의 근대적 재편, 일제치하의 전시공간」,『한국문화연구』19, 이화여자대학교 한국문화연구원, 2010, p.
안현정,「조선미술전람회 "공예부"의 일본화(日本化) 경향에 관한 연구: 식민지 권력과 미술창작을 중심으로」,『한국디자인문화학회지』17(2), 한국디자인문화학회, 2011, pp.322-335.
이민희, 김주연, 김원길,「시대적 변화에 따른 국립현대미술관 공간 변화에 관한 연구」,『한국공간디자인학회 논문집』 16(3), 2021, pp.61-72.
오선애,「코로나 -19 팬데믹이 뮤지엄 전시공간에 미치는 영향」,『조형디자인연구』23(4), 한국조형디자인협회, 2020, pp.155-169.
오윤정,「근대 일본의 백화점 미술부와 신중산층의 미술소비」,『한국근현대미술사학』23, 한국근현대미술사학회, 2012, p.121.
윤난지,「성전과 백화점 사이: 후기 자본주의 시대의 미술관」,『미술사학』17, 미술사학연구회, 2002, p.156.
이소현,「한국현대공예의 전개와 전시의 역할: 1950-60년대를 중심으로」,『기초조형학연구』17(2), 한국기초조형학회, 2016, pp.343-353.
이소현,「서구 근대기 전시제도와 공예에 대한 인식의 변화 연구」,『기초조형학연구』17(4), 한국기초조형학회, 2016, pp.327-340.
이소현,「현대장신구의 발생과 그 배경: 1920-50년대 스튜디오 장신구를 중심으로」,『기초조형학연구』16(5), 한국기초조형학회, 2015, p.
이정수, 권흥순,「일제강점기 산업전시시설의 전개와 건축적 특성에 관한 연구」,『대한건축학회연합논문집』 13(1), 대한건축학회지회연합회, 2011, p.12.
이주현,「현대공예품의 전시기능과 역할에 관한 연구」,『디자인지식저널』

0(4), 한국디자인지식학회, 2007, pp.139-149.
이은기, 「우피치(Uffizi)의 전시와 변천」, 『서양미술사학회논문집』 13(0), 서양미술사학회, 2000, pp.7-30.
임채진, 황미영, 「전시디자인의 공간분화와 리모델링 방법에 관한 연구」, 『한국실내디자인학회 논문집』 21, 한국실내디자인학회, 1999, pp.42-53.
전주희, 「한국 현대도자 전시의 경향 연구」, 『도예연구』 28, 2019, pp.7-34.
정준모, 「한국 근·현대미술관사 연구-국립미술관에 대한 인식과 제도적 모순의 근원을 중심으로」, 『한국근현대미술사학』 11, 한국근현대미술사학회, 2003, pp.139-171.
정현, 「전시, 어떻게 연구할 것인가?」, 『국립현대미술관 연구』 13, 2021, pp.108-127.
조영연, 이강훈, 「청주국제공예비엔날레 전시회장 조성에 관한 평가와 분석」, 『한국실내디자인학회 논문집』 18(6), 한국실내디자인학회, 2009, pp.60-68.
최석영, 「조선총독부박물관의 출현과 '식민지적 기획'」, 『호서사학』 27, 호서사학회, 1999, .pp.93-125.
최병진, 「서구 전시공간유형의 역사적 발전과 문화적 의미」, 『미술사학』 26, 한국미술사교육학회, 2012, pp.261-293.
최윤경, 「미술관 공간구조의 연대기적 유형학」, 『대한건축학회 논문집-계획계』 12(6), 대한건축학회, 1996, pp.29-37.
최향란, 「19세기 중엽 프랑스 백화점의 역사: 봉 마르세(Bon marché)를 중심으로」, 『프랑스사 연구』 16, 한국프랑스사학회, 2007, pp.54-55.
한재웅, 윤동식, 「현대 미술관의 분산형 전시 공간 특징에 관한 연구 -국내·외 사례를 중심으로-」, 『한국실내디자인학회 2020년도 춘계학술발표대회 논문집』, 2020, pp.112-116.
허보경, 이민, 「아카이브 전시의 의미와 확장적 가치: 일민미술관 <새일꾼 1948-2020> 전시를 중심으로」, 『전시디자인연구』 33, 대한전시디자인학회, 2020, pp.65-76.
허보윤, 「1960-90년대의 현대공예 교육과 그 영향-서울대학교 미술대학을 중심으로」, 『조형_아카이브』 5, 2013, pp.77-110.
허보윤, 「한국 현대공예 교육의 시작과 그 특성」, 『미술사학보』 55, 미술사학연구회, 2020, pp.29-50.
홍지수, 「현대 도예의 전시장소 선택과 일상성 회복에 관한 연구」, 『조형

디자인연구』 23(2), 2020, pp.135-161.
Adamson, G., “Demo Job: Craft, Art, and the Politics of Demonstration”, Articles, *Art Jewelry forum*, 2016, https://artjewelryforum.org/articles/demo-job-craft-art-and-the-politics-of-demonstration/ (최종접속일 2022.7.10.)
Johnson, H. L., “Exhibition of the Society of Arts and Crafts, Boston, Massachusetts”, *Brush and Pencil*, Vol.4, No.3, 1899, p.165.
Lamb, F. S., “An Exhibition of Arts and Crafts: Held in the Museum of Fine Arts, Boston”, *Art and Progress*, Vol.4, No.9, 1913, pp.1021-1022.
Maffei, N., “John Cotton dana and the Politics of Exhibiting Industrial Art in the US, 1909-1929”, *Journal of Design History*, Vol.13, No.4, Oxford University Press, 2000, p.301.
Metcalf, B., “American Crafts: Transforming in the 21th Century”, 『말하는 손-현대금속공예의 세계』, 서울금공예회 2009년도 현대금속공예 세미나 자료집, 서울금공예회, 2009, pp.17-22.

학위논문

강윤주,「도시 유휴공간에 대한 예술가의 창작·전시공간 수요 특성」, 서울대학교 석사학위논문, 2016.
곽경아,「공예의 특징을 활용한 전시디자인에 관한 연구: 생활공예의 쓰임을 중심으로」, 중앙대학교 석사학위논문, 2003.
김진아,「한국 현대도예 전시의 특성과 유형분석 연구“ 1980년대 이후 열린 도예전시를 중심으로」, 홍익대학교 석사학위논문, 2004
김영준,『미술 전시공간의 체제분석』, 경성대학교 박사학위논문, 2010.
문정묵,「미술관 전시공간 구조의 시대적 의미 변화에 대한 해석」, 홍익대학교 박사학위논문, 2004.
민현준,「현대 미술관 전시장의 군도형 배열에 관한 연구」, 서울대학교 박사학위논문, 2013.
박대준,「한국 상업건축의 변천에 관한 연구: 19세기 이후 소매점과 은행을 중심으로」, 고려대학교 박사학위논문, 2002.
손영옥,「한국 근대 미술시장 형성사 연구」, 서울대학교 박사학위논문, 2015.
안지숙,「아카이브를 활용한 전시에 대한 연구」, 동덕여자대학교 석사학위

논문, 2019.
이강병,「미술/역사계 뮤지엄의 공간구성과 전시방법에 대한 고찰」, 홍익대학교 석사학위논문, 2006.
이홍원,「현대도자전시의 통섭연출에 관한 연구」, 성균관대학교 박사학위논문, 2019.
장동광,「한국 현대공예의 전개양상에 관한 연구: 1945년 이후 공예 전시활동을 중심으로」, 서울대학교 석사학위논문, 1996.
장선희,「현대 전시의 후기 구조주의적 특성 연구:전시설치 개념을 중심으로」, 홍익대학교 석사학위논문, 2001.
정수진,「1920-30년대 미국 근대 디자인의 전시공간: 미술관과 박람회 전시의 전략과 의미를 중심으로」, 서울대학교 석사학위논문, 2004..
정유경,「현대공예 전시 특성에 관한 연구: 예술공예와 산업공예의 전시실무 비교를 중심으로」, 홍익대학교 석사학위논문, 2002.
진동옥,「대한민국 미술전람회의 공예부에 관한 고찰: 1949년-1965년 중심으로」, 숙명여자대학교 석사학위논문, 2004.
이준,「현대미술제도와 전시공간의 문화정치학 연구」, 홍익대학교 박사학위논문, 2012.
최정원,「냉전기 미국 디자인외교와 한국공예시범소」, 서울대학교 석사학위논문, 2015.
홍성훈,「설화문화전 다큐멘터리 "흙, 숨쉬다, 옹기"의 DSLR 촬영에 대한 연구」, 한독미디어대학원대학교 석사학위논문, 2015.

연구보고서

정종은 외,『서울 생활예술 2031 액션플랜 연구』, 서울문화재단, 2017.
청주국제공예비엔날레 조직위원회,『'99 청주국제공예비엔날레 결과보고서』, 1999.
한국공예·디자인문화진흥원 편,『2011 공예백서 선행연구』, 한국공예·디자인문화진흥원, 문화체육관광부, 2012.

전시도록

『2021 청주공예비엔날레 본 전시 공생의 도구 도록』, 청주공예비엔날레조직위원회, 2021.
『'89 서울현대도예비엔날레 전시도록』, 서울시립미술관, 1989.
『서울공예대전 전시도록』, 서울시립미술관, 2000.
『공예, 시간과 경계를 넘다: I. 도자·목·유리』, 서울공예박물관, 2021.

『웅성웅성크라프트 전시도록』, 한국공예·디자인문화진흥원, 2013.
『응집과 확산: 1990년 전후 한국 금속공예의 현대성 확보와 외연 확장』, 치우금속공예관, 2012.
『프랑스 장식예술박물관 특별전: 파리, 일상의 유혹』, ㈜크리에이션랩 알리스, 2014.

웹사이트

국립민속박물관 홈페이지 https://www.nfm.go.kr/ (최종 접속일 2022.11.30.)
국립중앙박물관 홈페이지 https://www.museum.go.kr/site/main/home (최종 접속일 2022.11.30.)
국립현대미술관 홈페이지 https://www.mmca.go.kr/ (최종 접속일 2022.11.30.)
공예주간 홈페이지 https://www.kcdf.kr/craftweek/ (최종 접속일 2022.4.5.)
보안여관 홈페이지 http://www.boan1942.com/calendar/tigersprung/ (최종 접속일 2022.11.30.)
서울공예박물관 홈페이지 https://craftmuseum.seoul.go.kr/introduce/introduce (최종접속일: 2022.11.30.)
서울공예박물관 온라인 전시 https://ecraftmuseum.kr/vr/yR6bnQqVgsb (최종접속일: 2022.12.20.)
청주공예비엔날레 조직위원회 홈페이지 https://www.okcj.org (최종접속일 2022.3.31.)
컨트리뷰터스 홈페이지 http://www.contributors.kr/ (최종접속일 2022.5.31.)
한국공예·디자인문화진흥원 홈페이지 https://www.kcdf.or.kr/main (최종접속일: 2022.11.30.)
American Craft Council 홈페이지 https://www.craftcouncil.org/ (최종 접속일 2022.11.30.)
Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum 홈페이지 https://www.cooperhewitt.org/2017/06/02/beautiful-objects-for-general-consumption-the-new-york-department-store-and-modern-design-in-the-1920s/ (최종접속일 2022.5.10.)

Glenn Adamson 홈페이지 https://www.glennadamson.com/ (최종 접속일 2022.4.5.)
The Artworker's Guild 홈페이지 https://www.artworkersguild.org/about-us /history/ (최종접속일 2022.3.31.)

기사/잡지/언론자료

박은영,「서울 디자인 올림픽 2009, 2009 청주국제공예비엔날레」,『행복이 가득한 집』, 2009년 11월호.
이영주,「아카이브 전시의 현황과 비전」,『웹진 아르코』, 2015.02.16., http://webzine.arko.or.kr/load.asp?subPage=10.View&searchCate=02&page=1&idx=362 (최종검색일 2022.4.3.)
전용일,「공예의 사회화가 남긴 성과와 숙제들」,『월간미술』 2001년 9월, pp.79-80.
「<집을 위한 금속 공예전> 26~31일 열려」,『중앙일보』, 1993.08.23.
「2013 공예비엔날레는 ㅇㅇㅇ다」,『중부매일』, 2013.10.20.,http://www.jbnews.com/news/articleView.html?idxno=545946(최종접속일 2022.3.31.)
「61년에 지표를 둔 경자문화 <대담>」,『조선일보』, 1960.12.22.
「『82 현대미술 초대전』을 보고」,『조선일보』 1982.7.31.
「겉돌이 한 느낌-64년의 미술계」,『경향신문』, 1964.12.23.
「견실한 출발 권순형 귀국전을 보고」,『경향신문』, 1960.9.20.
「골목 문화 품은 팝업스토어, MZ세대 명소로 떴다」,『중앙선데이』, 2022.2.14.
「공예대전「작가와의 만남」」,『조선일보』 1994.7.26.
「공예미술전람회」,『동아일보』, 1947.4.17.
「공예전통의 계승」,『경향신문』, 1955.12.17.
「공예품순회전시-해외수출을 권장 데자인 향상에 큰 도움」,『동아일보』, 1959.3.27.
「관광사업에 맹점-"터너"씨, 적극성 결여 등 지적」,『동아일보』, 1959.5.14.
「국교는 무역으로-대미중의 무역영단창설」,『동아일보』 1946.2.1.
「귀국전 가진 이정규씨의 경우」,『월간공예』 1990년 2월, pp.50-51.
「농예품의 전람회」,『동아일보』, 1946.4.21.

「대견한 미술교육」, 『동아일보』, 1956.7.24.; 「생활미술전」, 『경향신문』, 1957.12.20.
「동자석 너머 창에 모네 ‘수련 연못’…‘집’ 개념 중점 둔 ‘어느 수집가의 초대’ 전」, 『경향신문』 2022.4.27., https://www.khan.co.kr/culture/scholarship-heritage/article/202204272033011(최종접속일 2022.5.31.)
「미술계 지금 총등장」, 『경향신문』, 1990.10.9.
「미의 조화이룬 실용성」, 『조선일보』, 1973.10.30.
「박여옥여사 개인자수전-본사 후원 아래 21일부터 개최」, 『동아일보』, 1952.12.19.
「번영의 제전 무역박람회 쇼윈도우 (1)」, 『동아일보』, 1968.9.10.
「상공미전등에 관계고위층 경쟁적 관심」, 『조선일보』, 1970.6.6.
「상공 쇼윈도 순례 (6) 양품점덕영」, 『동아일보』, 1938.4.7.
「상공 쇼윈도 순례 (11) 영본상점」, 『동아일보』, 1938.4.14.
「상업공간의 진화를 보여주다. 새로운 설렘과 호기심 가득한 <젠틀몬스터 쇼룸(SHOW ROOM)>, 『프롬에이』, 2016.9.1., https://froma.co/acticles/368 (최종접속일 2022.5.31.)
「생활 속에 예술이 있다」, 『미디어오늘』, 2004.6.29. http://www.mediatoday.co.kr/news/articleView.html?idxno=29247(최종접속일 2022.5.31.)
「세 여류 합동 금속공예전」, 『조선일보』, 1983.5.15.
「소화윤봉숙 자수개인전람회」, 『동아일보』, 1939.5.17.
「수출공예품 전시회 개최-신문회관서」, 『동아일보』, 1963.11.7.
「시립부녀사업과에 어머니 솜씨코너」, 『경향신문』, 1973.6.12.
「오직 영국에서 만들어진 작품으로만」, 『공예+디자인』 50, 2021, p.125.
「정성어린 작품 1천 3백여 점 가내수공예품전시회 대성황」, 『경향신문』, 1962.8.22.
「젠틀몬스터는 왜 제품 없는 매장을 만들었나」, 『The PR』, 2018.7.16., https://www.the-pr.co.kr/news/articleView.html?idxno=40561 (최종접속일 2022.5.31.)
「주부들의 여가이용 선덕여성 「클럽」」, 『조선일보』, 1961.8.2.
「주한외교관들이 본 한국산품의 수출전망」, 『매일경제』, 1967.02.20.
「온라인 미술관이 실제 예술 체험을 대신할 순 없다」, 『중앙일보』, 2020.3.31.
「여가단신」, 『한겨레』, 1999.9.9.

「외국무역의 현상(상)-한국무역협회조사부장 나익진」, 『동아일보』, 1946. 11.5.
「이양헌, 화이트 큐브와 블랙박스」, 『서울신문』, 2020.5.28.,https://www.seoul.co.kr/news/newsView.php?id=20200528030003 (최종접속일 2022.5.31.)
「이천서 도자기 엑스포」, 『조선일보』, 1999.1.28.
「잇달아 문여는 공예화랑」, 『매일경제』, 1983.11.17.
「전시합니다, 1938년作 덕수궁 미술관을」, 『아트조선』, 2018.5.11., http://art.chosun.com/site/data/html_dir/2018/05/11/2018051100267.html (최종접속일 2022.5.31.)
「전통공예제작비법 공개」, 『경향신문』, 1988.9.3.
「푸짐한 의욕의 한대」, 『조선일보』, 1962.12.30.
「한국경제발전의 장래」, 『동아일보』 1959.11.16.
「한국 금속공예의 내일을 연다」, 『중앙일보』, 1989.4.11. https://www.joongang.co.kr/article/2322765#home(최종접속일 2022.5.31.)
『공예+디자인』 47, 한국공예·디자인문화진흥원, 2021, p.14.
『공예+디자인』 50, 한국공예·디자인문화진흥원, 2021, p.90.
「고故 이건희 회장 기증 1주년 기념전 “어느 수집가의 초대” 개최」(보도자료), 국립중앙박물관, 2022.4.27.
「봄부터 가을까지 즐기는‘2020 공예주간’」(보도자료), 한국공예·디자인문화진흥원, 2020.4.28.
「코로나19로 지친 일상, 생활 속 공예두기로 위로하세요」(보도자료), 문화체육관광부, 2020.9.17.
「현대도예전 <공중정원 : 상상의 공간> 전시 개막식 개최」(보도자료), 경기문화재단, 2020.11.20.
「KCDF 갤러리 재단장 기획전시 <공예희락- 우리가 공예를 즐기는 방법>」(보도자료), 한국공예·디자인문화진흥원, 2017.9.18.
「2019 공예주간 연계 KCDF갤러리 전시 <공예실천, the praxis> 개최」(보도자료), 한국공예·디자인문화진흥원, 2019.5.7.
「2020 밀라노 한국공예전‘오감과 색채의 향연’」(보도자료), 한국공예·디자인문화진흥원, 2020.9.23.
「문화역서울284, 공예기획전《사물을 대하는 태도》개막」(보도자료), 한국공예·디자인문화진흥원, 2022.3.15.
MoMA Press Release 46916-45, MoMA

데이터베이스

국립중앙박물관 소장 조선총독부박물관 문서
https://www.museum.go.kr/modern-history/main.do
네이버 뉴스 라이브러리
https://newslibrary.naver.com/search/searchByDate.naver
한국정책방송원 e영상역사관
https://www.ehistory.go.kr/page/koreanews/korea_news.jsp
미국공예협회 아카이브(ACC Archives)
https://www.craftcouncil.org/post/galleries-museum-contemporary-crafts
한국학중앙연구원 디지털청주문화대전
http://cheongju.grandculture.net/cheongju
시카고 미술관 아카이브
https://www.artic.edu/exhibitions/history?year=1900;
https://libmma.contentdm.oclc.org/digital/collection/p16028coll14
메트로폴리탄 미술관 아카이브
https://www.metmuseum.org/art/libraries-and-research-centers/watson-digital-collections/metropolitan-museum-of-art-publications/metropolitan-museum-of-art-images

Abstract

A Study on the Transition of Display in Contemporary Craft Exhibitions

Lee So Hyoun

Department of Crafts and Design (Crafts Major)

The Graduate School of Seoul National University

The present study was conceived from the recognition that the 'White Cube' derived display format for art exhibitions that is currently widely used in contemporary craft exhibitions is insufficient to exhibit craft. After it was introduced to the modern exhibition system, craft adopted the standard display and exhibition format for other types of art, and developed to what we now know as contemporary craft. However, exhibiting craft like other works of fine art invited criticism that such an arrangement does not do justice to the inherent characteristics and value of craft. If it is imperative that craft follows the current exhibition system, there is a need to discuss a more effective way of display for it. This paper explores the transition of display in the post-modern era, and examines case studies on Korean contemporary craft exhibitions. By analyzing the types and meanings of display, this study hopes to elucidate a direction for exhibitions to develop in, in order to truly convey the value of craft.

First, this study discusses the origin and methodological changes of an exhibition display which is considered an indispensable part of presenting and appreciating craft works. The act of displaying objects has been systemized and subsequently

publicized in the form of an 'exhibition' during the late modern period in the West. Museums and international expos, the early spaces for exhibitions, first introduced the modern display of arranging objects in chronological order to direct the flow visitors and utilized showcases, which has become the original prototype for an exhibition today. Craft first entered the modern exhibition landscape through the museum and the craftmen's association exhibition, and presented itself in various forms of exhibitions until the early twentieth century. After analyzing material from museums and craft-related institutions, this study has deduced that the display for craft can be categorized into five different types according to its concept and characteristics: the showcase type, the retail display stand type, the living space type, the supplementary material type, and the fine art exhibition type. Among these, the fine art exhibition type, also known as 'White Cube', has exerted the most influence on the methods used to display craft. It is a method to exhibit fine art in a way that removes its context, allowing the work to be a subject for pure aesthetic appreciation. As a result, the art exhibition type only focuses on the aesthetic aspect of craft, failing to convey its inherent characteristics such as its functionality.

This study then analyzes the impact that the import of Western display of exhibitions had on the environment and the development of Korean craft exhibitions. The changes of display in Korean craft exhibitions over different epochs were identified through exhibition information and details gathered from various media archives and documents. The retail display stand type was prominent in post-war Korea in exhibitions for export craft product, as well as exhibitions for craft as a secondary job and hobby. From the 1960s, when the concept of contemporary craft started to take place, the Western fine art exhibition format was

adopted by craft exhibitions which enabled an emphasis on the artistic value of contemporary craft. The usage of the fine art exhibition format for craft exhibitions had its heyday from the late-1980s to the mid-1990s, which led to the alleged 'elevation' of craft to fine art. On the other hand, efforts were made to reflect the everyday-ness of craft while conveying information on the materials, production process, and techniques used. This was an attempt to escape the 'art exhibition type' of display, which later became the cornerstone for the development of display in craft exhibitions.

Subsequently, this paper investigates the changes in display characteristics in relation to the evolution of Korean contemporary craft exhibitions after the 2000s. The first change is the 'escape of the White Cube', which has a tendency to put more effort into the overall presentation of the space by using display tools or by designing the exhibition hall itself to convey the various characteristics of craft, not just its aesthetic value. The second change is the 'variation of the living space type', where focus is placed on the everyday-ness of craft. The exhibition environment is constructed to resemble a living space, which offers a type of display that is able to convey the coexistence of craft in our daily lives. The third characteristic of contemporary craft exhibitions is its 'diversification of supplementary materials'. This method focuses on exhibiting the various contexts of contemporary craft either by installing supplementary information that explain the materials and techniques used together with the work, or by constructing the production process of craft in a more realistic manner. In the present exhibition landscape where the culture is shifting from providing knowledge and an appreciation of the works to diverse experiences, one can discover potential for the development of craft exhibitions through various exhibitions that

actively explore the value of contemporary craft via new ways of display.

Through the analyses of such displays for craft exhibitions, this paper considers the prospect of more effective display for contemporary craft and a direction that would lead to progressive craft exhibitions. First, the method of displaying works with supplementary material must be encouraged to allow a deeper understanding of craft. Not only tactile displays but the rapidly advancing digital technology should also be actively employed to expand the exhibition experience. Lastly, the multi-faceted development of an audience-participatory display type can allow audiences to experience using the craft work and its production process including the accompanying lifestyle and perspectives, so that craft work can become a medium for communication, learning, understanding, and experience.

This study is significant in that it seeks to discover a direction in which contemporary craft exhibitions can develop as well as the role of the contemporary craft culture in Korean society by examining the changes in craft exhibitions over time, with a focus on the display used. Should this research become a starting point for the theoretical study of the public communication of Korean craft culture and the cultural development of Korean contemporary exhibitions, it will have served its purpose.

Keywords : Craft Exhibition; Contemporary Craft Exhibition; Display; White Cube; Everyday-ness of Craft

Student Number **: 2013-30361**