

## 1950 ~ 70년대 공예의 형상성

정시화 / 국민대학교 조형대학

## 1. 공예의 정의에 대한 갈등

우리의 현대공예는 공예제품의 품질향상이나 공예 산업의 발전을 전제로 하지 않았고 순수 미술활동으로 출발했다. 일제 강점기 동안 한국사회는 모든 면에서 암흑기였다. 1940년 우리나라 인구의 약 80%가 문맹이었으며, 80% 이상이 농업에 의존한 최국빈 국가로서 이러한 상태는 60년대 초까지 지속되었다. 당시 자주 개최되었던 국산품 전시회의 주종 상품이었던 전통 공예품은 공예산업으로 발전할 수 있는 그 어떠한 국가적 장려도 없었으며, 끈이어 공업 근대화에 의해 급속히 쇠퇴했다. 이러한 상황에서 새로운 세대의 공예가의 의식은 근본적으로 공예산업과 관련되지 못했다. 1970년대 까지만 해도 한시간 정도 서울 밖으로 나가 우리의 실생활을 둘러보면 문화 예술을 논의하는 것 자체가 사치스럽다고 생각할 정도로 피폐했다. 비록 1960년대 중반부터 석유화학 계열산업의 도입으로 공업근대화가 시작되었으나 1970년대까지 우리사회는 경제적으로는 원조경제와 차관산업이었다. 사회적으로는 전근대적이고, 문화적으로는 일본/미국 지향적이었다. 특히 미국의 물질문화는 적어도 우리 현대문화의 표준으로서 그 가치를 거의 맹목적이었다

일본은 이미 19세기 후반부터 공예는 미술의 응용이며 장식적이고 고급의 재료로 만들어, 놓고 보기 위한 회화와 조각에 접근하려는 의도로 만든 고급공예를 강조했다. 이러한 일본의 공예개념은 일제 식민지 교육을 통해서 우리의 근대 공예개념이 되었으며, 1950년대 이후 국전(國展:대한민국 미술전람회)이라는 관제 공모전과 국립 대학의 응용미술 교육을 통해서 현대공예라는 이름으로 정당화 되었다. 특히 60년대 이후 미국 문화가 급격히 유입되는 과정에서 서양의 개인주의 창작 공예의 관행은 미술대학의 공예미술(공업미술, 상업미술)의 개념을 합병화했다. 그러나 대학교육에서는 공예나 응용미술에 대해서 원론적으로 진지하게 토론할 여유가 없었으며, 자의식적 이념도 없었다.

1930~40년대 동아일보, 등 신문과 잡지에 기고한 고유섭의 공예론은 동시대의 선전(鮮展:조선미술전람회)의 공예와 1950~70년대 국전의 공예, 그리고 그 이후까지 통념화된 우리의 현대공예 개념과 전혀 다른 정의를 나타낸다. 고유섭은 공예미술, 미술공예, 금철(金鐵)공예 등, 다양한 용어를 사용했지만, 그가 의미하는 공예는 오늘날 우리들에게 통념화된 공예의 개념은 아니다. 그가 서술하는 공예는 신라, 고려, 조선시대의 생활에 필요한 생산제품 그 자체로서 오늘날 세계적으로 이해되고 있는 산업디자인(제품디자인)과 같은 맥락의 공예개념이다. "공예라는 것은 일반 사회 생활의 일상적인 실용성에 필연적으로 합목적으로 벗어나와 그곳에 자연히 예술성의 발로를 볼 수 있는 것을 두고 말함이니 자유예술이 천재주의적이며, 개인주의적이며, 사회와의 유리성을 띄우려는 경향이 있는데 반하여 이것이야말로 사회적이며, 결합(結合)적이며, 조직적인 예술품이다. 자유예술이 개성미를 가진 것이라면 공예미술이야말로 사회미(社會美), 단체미(團體美)를 구현하고 있는 것이라 할 것이다. 무엇보다도 공예미술에서 우리는 그것이 속하여 있는 그 사회의 성격을 단적으로 들여다 볼 수 있다 예컨대 경주를 중심으로 한 영남지방에서 발견되는 마제석기중 석검, 석도, 석촉, 등 형태가 완전히 남아있는 유물을 보면 그 형식이 도(刀)의 결체(結體)로서의 간단한 삼각추상(三角錐狀), 반월형(半月形), 등을 이루고 있음에도 불구하고 간명하고 예리한 그 형태에서 당시 획득 생활(獲得生活)을 전위(專爲)하고 있던 사회정경이 눈앞에 보이는 것 같다. 즉 재생산(再生産) 생활을 하지 않던 당대사회에 있어서는 이러한 직접적 무기의 예리성이 가장 미적 존재이었을 것이다. 석제(石製) 무기가 식물획득의 직접 도구이었다면 동철제(銅鐵製) 무기는 인간획득, 노예획득의 무기이었다. 전자가 직접경제의 도구였다면 후자는 간접경제의 도구이었다 할것이니. . 역사적 사회적 입지에서 이것을 보면 이것은 당시의 사회성을 가장 잘 포함하고 있는 조형

이요, 미루어 생각하건대 당시에 있어서 가장 우수한 미적 존재이었을 것이다. 이와같이 당시 사회가 이미 재생산 생활로 들어간 이상 공예미술은 그리나 한갓 무기에서면 발견되지 않고 일용범기(日用凡器)에서도 발견되었음을 볼수있다.”(고유섭, 한국미술사논총, 통문관, 1974, 140쪽)

1957년 ICSID(세계 공업디자인단체 협의회) 창립 총회는 미술공예가(artist craftman)의 개인작품이(personal works)아닌한 수공업적 생산공정에서 만들어진 물건이든, 대량생산 공정에 의해 만들어진 물건이든 상업적인 거래를 위한 유통시장을 전제로 제작된 물건일 때에는 산업 디자인이라고 정의했다 이때 이후 산업 디자인의 정의는 무리없이 이러한 개념으로 세계적으로 수용되었다 우리는 세계 무역 견본사에서 도 수공예 공방에서 생산된 공예품들이 출품되는 경우를 자주 목격할 수 있다. 소량생산 공예품의 개성적인 취향은 훨씬 뒤 하이테크 공업 생산품의 다품종 소량 생산을 위한 디자인 경향에 영향을 주었다 그러나 우리의 공예개념은 이러한 의미의 생활에 필요한 구체적인 물건으로 만들어진 공예가 아니고 미술로서의 공예 개념이었다. 그래서 우리들이 오늘날 공예가라고 말할 때 조선후기까지 존속했던 무명(無名)한 생산장인으로서의 공예가가 아니라, 대학에서 미술학위를 받고 공모전이나 전람회를 통해서 상을 받아 유명(有名)해진 미술(공예)가를 말하게 되었다 그러나 우리사회에는 미술대학의 공예 관련 학과(學科)에서 학습하지 않았어도 공예공방이나 전소장인들에 의해 기술을 전수 받아 훌륭한 공예품을 제작하는 일을 생업으로 하는 많은 무명(無名)한 공예가들이 있음을 인정해야 한다 이러한 점에 비추어 볼때 우리의 현대공예에 대해서 새로운 시각에서 다양한 논의가 있어야 할 것이다

## 2. 우리 현대공예의 배경

정부 수립후 1949년 국전의 공예가 조직되었을때 선전을 통해서 내뿜한 전통공예 장인들과 동경유학 미술가들이 관련했다 국전은 발상, 조직, 의식, 등 모든 면에서 조선 총독부의 만도 문화정책으로 시행했던 관세 공모전인 신전과 비슷한 맥락이었다 신전은 1922년 조직되었으며, 공예부는 1932년에 추가되어 1943년까지 지속되었다 입선작품에는 일본인 공예가의 작품도 많았다 국전공예는 명분상으로는 우리의 훌륭한 공예유산을 계승 발전시키고 현대화 한다는 것이지만, 실제로 이러한 명분에 부합된 것은 거의 없었다고 생각한다 우리의 전통을 계승하거나 또는 일제 조선 강

점기에 파멸한 조선의 공예(공예기술)를 부흥시키기 위한 그 어떤 국가적인 노력도 없었다 예를들면 전통 공예의 전승과 발전을 위한 국립 공예학교, 또는 국립 공예제작소, 등과 같은 발상이나 실천이 당시로서는 전혀 불가능 했다 오히려 미술권 밖의 민간 수공업의 공예와 장인들은 구식이고 진근대적인 것으로 취급되어 목소리를 내지 못했으며 오직 전람회 수상을 통해서만 공예미술로 목소리를 낼 수 있었다 이것은 1930년대부터 내려온 하나의 관행이었다 어리가지 면에서 폭넓게 보고 듣고 읽은 정보와 자료가 부족했던 폐쇄적이고 획일적인 시대였기 때문에 관세 공모전에 대한 사회적인 가치평가는 거의 실재적이었으며 획일적인 미적 취향의 표준으로서 강력한 영향을 주었다 1970년대까지 국전의 공예는 우리 현대공예에 대한 유일한 가치 기준이었다 이리하여 진정한 의미의 공예의 실을 따지기 전에 국전 수상 공예작품은 곧 이 시대의 미지기준 또는 공예의 규범이 되었다

한편 국립 서울대학교 미술대학의 도안과(공예어 응용미술과로 개칭했다)는 근본적으로 우리의 전통 공예정신을 이어 받기위해 설치된 것은 아니었다 그렇다고 새로운 대한민국 사회에 적응해갈 산업 디자이너를 양성하려는 확고한 디자인 이념에 의해서 설립되었다는 뚜렷한 증거도 없다 장래 이 나라를 이끌어갈 지도자를 양성한다는 국립대학의 교육목표에 부응해서 장래 예술분야의 지도자를 육성한다는 막연한 미술교육 목표속의 응용미술교육(도안개념)으로 시작되었기 때문에 전통공예, 전통문화 등, 전통적인 규범은 인습적이고 비합리적이며 진근대적인 것으로 인식되어 수용되지 못했으며, 또 서양의 근대 산업기술에 바탕을 두고 발전한 산업 디자인에 대한 정보와 지식이 있었던 것도 아니다. 산업기술로 더 이상 발전하지 못한 조선후기의 공예는 40년대까지 식민지 미술공예 양식으로 왜곡되었다가 해방후 인문주의 대학교육 속에 흡수됨으로써 미술화 되었다 이리하여 한국의 현대공예는 다음과 같이 인문주의 미술의 한 형식으로서 대학의 응용미술 교육과 관세 공모전에 의해 제세미술로 제도화 되었고 관행화 되었다 존경과 예찬을 아끼지 않던 우리의 전통공예에는 크랩트맨십의 상실과 함께 현대적이지 못한 것, 인습적인 것으로 무관심의 대상이었으며, 감각적으로도 우리 생활에 수용되지 못했고 공예 산업으로도 더 이상 발전되지 못했다

### (1) 전람회 중심의 공예

조선 미술전람회의 공예, 일본 식민지 교육에 의한 도안교육, 국전공예의 획일적인 전시효과 등은 우리

현대공예에 지대한 영향을 준 요인이었다. 이러한 관행은 60~70년대 이후 서방세계의 산업주의, 민주주의, 개성주의, 대중문화, 창조주의 미술교육, 등이 급속히 흡수되면서 공예를 더욱 변질시켰다. 국전중심의 현대공예는 출발부터 정부의 문화 예술진흥의 한 분야로서 언론을 통해서 대중에게 홍보되었으며, 대학에 의해 장악되었고, 화랑을 통해서 전시됨으로써 새로운 세대의 대중에게 전람회장에서 만나는 미술로서 깊이 인식되었다.

## (2) 발주공예

발주공예란 장인의 전문기술과 관계없이 예술적인 특질을 갖춘 새로운 응용미술 교육을 통해서 개발되어야 한다는 명분으로 부터 비롯된 관행이다. 우리의 공예는 출발부터 기예(技藝)를 바탕으로 하지 않고 도안(圖案)으로 출발했기 때문에 공예기술이 결여한 발주공예가들을 양산했다. 이들은 미술대학에서 다음 세대의 공예교육을 담당함으로써 이러한 관행을 합리화했다. 공예기술이 결여된 공예가들이 양산된 원인은 최소한의 시설도 갖추지 않은채 학생만 선발하여 부실한 교육을 하지 않을 수 없도록 방치한 교육정책과 올바른 공예교육을 위한 교과 교육이론이 없었기 때문이다. 모든 것은 과도기라는 이유로 양해되었고 과도기만 지나면 나아질 것이라는 낙관이 공예교육을 왜곡시켰다.(이것은 공예교육뿐만 아니라 디자인 교육에도 해당된다.) 따라서 공방에서 직접 기량을 수련하는 실습중심의 공예교육이 기보다는 책상위에서 도안한 것을 공방에 맡겨 제작하는 2분법적 공예사교(장인과 예술가의 분리)가 대학의 응용미술학과 교육을 통해서 정당화 되었다 (이 글의 전체 맥락과 관련시켜 공예(미술)학과라는 용어개념에 주목한다.)

국전에 출품한 사람들은 거의 대부분 당시의 응용미술 대학생이었으며, 실습장이 전혀 없는 대학생들의 작품(목칠공예와 도자공예)이 시중의 목공소나 여주, 이천, 등지의 전통 도자가마에서 제작되었다는 것은 아이러니가 아닐수 없다. 1950~70년대의 이러한 우리 공예의 상황을 필자는 다음과 같이 서술한 일이 있다. "돈은 학생이 내고 재미는 목수가 본다"... 공예가는 있어도 공예는 없다." 사실 1960년대에는 자신의 국전 출품작품이 어떻게 만들어졌는지도 모른채 경북 공 미술관 입구에서 자신의 작품을 확인하는 여대생들이 목격되기도 했다. 전자의 말은 미술 대학생들의 수업에서 제작된 도안, 예를들면 목공예 작품의 아이디어(도안)는 실습장도 없으며, 학생자신이 직접 제작할 수 있는 기량도 없고, 또 직접 제작한다는 것 자체가

자신들의 일이 아니라고 교육(응용미술)받았기 때문에 시중의 목수에게 의뢰(發注)해서 제작될 수 밖에 없었다. 도자공예의 경우는 여름방학을 이용하여 여주, 이천, 등지의 가마에서 물레를 돌릴줄도 모르는 학생들이 스케치한 것을 그 곳의 장인들에게 의뢰해서 제작하고 일괄적으로 시유, 소성하기 때문에 운 좋은 학생은 좋은(?) 작품을 얻을 수 있지만 운 없는 학생은 불량품을 가질수 밖에 없게된다. 따라서 이러한 상황에서 제작된 발주공예를 출품한 국전공예는 공예의 본질적인 측면에서 보면 출품자 자신의 공예작품이라고 말할 수 없을 것이다. 따라서 만드는 재미와 돈버는 재미는 목수가 향유하고, 전람회 외에는 쓰지도 못할 이러한 작품제작에 필요한 경비는 학생이 부담하는 것을 두고 한 말이다. 후자의 공예가는 있어도 공예가 없다는 말은 이러한 대학의 응용미술 교육을 받은 졸업생들은 자신이 실제 공예품을 제작할 능력이 있든 또는 그렇지 못하든 관계없이 집안행사 같은 공모전의 입상이나 또는 개인전, 단체전의 경력을 통해서 공예가로 공인되어 연간 평균 1~2회정도 전람회에 출품하는 일 외에 실제로 공예품을 제작할 수 있는 기회란 전혀 없었기 때문에 일상생활 속에 사용되기 위한 공예는 존재할 수 없는 것이다. 그래서 현대공예와 관련하는 한 공예공방에서 지루하고 긴 제작공정을 처음부터 완성까지 정성을 들여 제작하는 천직으로 인식되어온 장인의 순수성과 이로 부터 만들어지는 공예의 유기적 특성, 그리고 이러한 공예품의 유통은 논의의 대상이 되지 못했다.

## (3) 대학 중심의 엘리트 미술공예가

우리 현대공예의 바탕과 중심은 대학출신 엘리트 미술공예가 그룹이다. 1950~70년대 국전 입선 공예작품은 목칠공예(43%), 도자공예(40%), 염색(직조포합16%), 일부 금속공예에 한정되었으며, 지금도 거의 변함이 없다. 국전 응모자의 거의 전부가 대학생들이었으며 국전공예 총입선작품 중 평균 60% 이상이 여대생이었다. 당시 어떤 대학에도 이러한 공예품을 직접 제작할 수 있는 실습공방이 없었다. 그래서 일부 염색, 자수작품을 제외한 70~80% 이상의 출품작들이 발주공예품이었다. 결과적으로 국전은 미술 대학생들을 위한 공모전 이었고 그들을 위한 등용문 이었다. 일반 공예인들이나 공예산업 속의 장인, 또는 전통공예 장인들을 위한 공모전은 아니었다. 이러한 장인들은 훨씬 뒤에 민예품 경진대회, 전승공예전, 동아 공예대전, 등에 작품을 출품할 수 있는 기회를 가졌다. 국전을 통한 공예가들은 공예산업에 흡수되지 못하고 미술

교육을 통해서 똑같이 발주공예의 관행을 반복함으로써 공예는 산업과 완전히 유리되었고 미술화 되었다. 1950년대까지만 해도 자주 개최되었던 국산품 전시회의 주종제품은 전통공예품과 섬유제품이었으며, 국전 공예가들은 그들의 작품의 원료나 제작기술의 근본이 이러한 공예산업에서 비롯되었음에도 불구하고 이러한 전통 공예나 산업은 그들의 작품세계와 전혀 무관한 것으로 인식했다

### 3. 우리 현대공예의 형상성

기본적으로 공예의 논의는 공예가의 인성이나 활동이 아니고, 공예품 그 자체에 대한 것이다. 그렇다면 조선공예, 근대공예, 그리고 현대공예의 형상은 어떤 모습일까? 1950~70년대의 공예를 논의할 만한 공예품이 존재하는가? 또 이 시대의 공예는 어떤 모습인지 실제로 공예품을 볼 수 있는가? 이러한 물음에 대한 해답은 이미 발주공예의 관행에서 시사 했듯이 아주 부정적이다. 그러나 선전과 국전, 상공미전, 그리고 단제전, 개인전, 등의 도록이 남아있어 각 시대의 작품의 형상을 개괄적으로 알아 볼 수 있으며, 60년대 이후의 것은 필자의 직접 경험으로 부터 그 형상성을 추론할 수 있다

조선 미술전람회에 출품된 공예는 확실히 일본의 영향을 받은 것들이 많다. 십장생이나 고구려 벽화에서 따온 모티브를 표면 장식한 나전칠공예(선전 공예의 약 40%를 차지함) 장식장의 경우도 그 구조의 형상은 일본적 스타일과 취향을 나타낸 것들이 많았다. 그러나 국전 초기의 북칠공예는 기하학적인 추상형태의 상자형 장식장이 주를 이루었다. 특히 입체화와 구성주의로 부터 비롯된 기하학적 화면 구성과 비슷한 표면 장식을 주로 한 공예작품이 가장 현대 감각적인 것으로 수용되었다. 이러한 추상적인 화면구성은 적어도 이 시대 우리 현대공예의 조형원리로 통용되었다

#### (1) 국전 공예의 조형적 특성

70년대 이전까지의 목공예는 주로 판재를 사용한 탁자, 문갑, 장식장으로서 기본적으로 추상적인 상자형(cubic style)으로 구성하고, 그 표면에 기하학적인 장식을 부가하는 것을 주된 특징으로 했다. 70년대 후반부터는 괴복을 통채로 조각해서 만든 과일과 같은 작품의 출품이 많이 있었는데 수상을 목표로 차별화될 수 있는 조각기량을 과시하는 성향을 띠면서 공예는 실용적인 용도에서 벗어나 더욱 오브제화하고 작위적인 형상을 갖추게 되었다. 이에 비해 초기의 도자공예품도

거의 대부분 발주공예품이어서 불레성형으로 제작된 것들이다. 타래쌓기 또는 판재성형 기법으로 제작된 작품이 많이 출품된 것은 그 후의 일로서 도자작품을 직접 제작할 수 있는 여건이 생겨 불레성형이 아닌 여러가지 성형방법에 의한 조형적인 실험이 가능해지면서 부터이다. 초기의 도자공예는 그 기술의 미숙함 때문에 기형(器形)과 표면 텍스춰 면에서 거의 차별화되지 않는 획일적인 작품 수준에 지나지 않았다. 1970년대 후반과 80년대 초에 이르러서야 비로서 다양한 기형과 새로운 사유기법에 의한 표면 텍스춰의 작품을 볼 수 있다. 이것은 공예가 자신이 직접 많은 유약실험의 시행착오를 경험했다는 방증이기도 하다. 금속공예는 동판으로 광범한 것이어서 실용성보다는 조형성을 주로하는 작품일 수 밖에 없었다.(동판은 공리교육의 훌륭한 재료에 지나지 않는다.)

염색공예 작품은 거의 모두 가리개와 벽장식물이었다. 굵은 검정 윤곽선으로 분할된 화면과 파라핀 크랙 기법에 의한 가는 검정선의 텍스춰로 구성된 추상적인 화면구성은 그 자체가 아주 장식적인 효과를 나타냈다. 이러한 기법으로 구성적이고 서술적인 주제를 표현한 염색작품도 많았다. 비구상적인 화면구성(때로는 기하학적 추상형태)은 50~60대 미국의 추상표현주의를 비롯한 비구상 미술의 영향과 전혀 무관하지 않다. 회화적 염색 표현기법은 염색공예의 획일화된 특성으로서 아직도 지속되고 있다. 염색작품이 전시효과를 나타내기 위해서 그리고 미술 공모전으로서 가장 효과적이기 위해서는 액자로 만들어 회화처럼 벽에 걸거나 병풍과 가리개를 만드는 것은 당연한 귀결이었다. 우리의 생활속에는 동양화, 문인화, 민화, 서예작품으로 꾸민 많은 병풍들이 일상화되고 있으며 어느 누구도 이러한 병풍을 공예품이라고 인식하지 않고 생활용품이나 미술품으로 인식한다. 이러한 맥락에서 국전 염색공예의 벽걸이, 병풍, 가리개와 같은 작품의 구조적 특성이나 용도가 중요하게 생각되지 않은 것은 당연한 것으로 생각했다. 염색공예와 관련하는 한 가리개가 되었다, 벽걸이가 되었다 그것은 별 의미가 없었으며, 마치 병풍의 그림처럼 친애 그려진 염색 그 자체의 회화성이 주된 평가의 대상이 되었다. 이러한 것이 염색공예인지, 아닌지에 대한 논의 자체가 무의미할 정도로 관행화 되었으며, 지금에 이르러 더욱 전위 미술화 되었다. 이렇게 해서 국전을 중심으로하는 우리의 공예는 소박한 일상적인 수공예의 수준에서 벗어나 공예가 자신의 표현에 탐닉하는, 이른바 순수미술의 한 영역과 조형예술의 한 매체로 그 적법성을 획득했다.

## (2) 현대공예의 추상성

공예는 그 본질상 나무, 흙, 섬유와 같은 여러가지 재료를 사용해서 처음에는 쓰임새나 용도(기능, 목적)를 고려해서 물건을 만든다. 사용하는 재료와 공정, 등에 대해서 아주 객관적이고 유기적으로 접근한다. 예를들면 원목의 나무결 무늬(특성)에 대한 본능적인 감수성과 만드는 물건과 사람과의 유기적 관계, 예를들면 손잡이와 손의 크기, 손가락과 입의 크기, 등 인간적, 기술적 전제는 지적 학습을 통해서 습득하지 않아도 인간의 생물학적 필연성이나 본능을 통해서 터득된다. 이것은 기본적으로 시각적 지능(visual intelligence)으로 부터 비롯되는 것이다. 실질적인 재료를 사용해서 형태, 색채, 텍스처, 비례, 차원, 등과 같은 조형요소를 취급하는 공예도 일상 생활속에 사용하기 위한 용도와 자연스럽게 합일하는 재료, 공정, 기법적인 측면에서 그 형상성은 근본적으로 순수하고 구성(조형)적이고 기하학적이며 추상적이다. 그러나 생활이 변하고 문화가 다양해지면서 장식을 가미하고 의미나 일화(이야기)를 부여하며, 나아가 애국적, 정치적, 심리적, 개인적 상징을 연합시킴으로써 공예는 묘사적이고, 서술적이며, 구상적인 형상성을 갖기도 하고, 비구상적이고, 절충적인 형상성을 갖기도 한다. 이리하여 처음에는 순수한 물건 그 자체의 기능적인 추상적 형상성(기하학적 추상)을 주로 하던 것이 미적 탐구로서의 자의식적인 추상성(비구상적 추상)과 표현성, 상징성에 탐닉하는 변화를 나타낸다.

공예품의 미적 특질과 이러한 공예품에 대한 사람들의 감수성은 시간적, 또는 공간적으로 아주 다른 반응을 나타낸다. 오늘날과 같이 획일화된 생활공간에 순치된 현대인에게 지나간 시대의 일상적인 물건들은 다소 정도의 차이는 있지만, 아주 낭만적으로 느껴지고 정감있는 것으로 받아들여진다. 이것은 물건과 시간과의 관계이다. 또 우리들의 과거를 지배했던 일상 생활용품은 생활양식이 전혀 다른 외국에서 생활하는 교포들에게는 본능적으로 향수를 불러일으키는 매력적인 물건으로 외국인에게는 이국적인 물건으로 수용된다. 이것은 물건과 공간과의 관계이다. 이와같이 과거의 민예품이든 오늘의 공업생산 제품이든 적어도 50~100년이 지난 변화된 생활 공간속에서는 정감이 가고, 낭만적이고 아름답게 느껴진다. 오늘날 많은 사람들이 과거의 물건과 외국의 전통문물에 대해서 애착을 느끼는 것은 바로 이러한 정서에서 비롯되는 것이다.

공예가는 직접 재료를 다루고 제작공정에 몰입하는 이른바 창작 삼매경에 빠져있는 동안 의식적, 무의식

적, 또는 잠재의식적으로 자신이 사용하는 재료와 공정에 주관적으로 감정이입하고 본능적으로 기교 그 자체에 탐닉한다. 1950~70년대 우리의 공예는 미학적인 실험으로서 추상적 형상성에 대해 깊이 탐구한 징후를 찾아 볼 수 없다. 미숙한 공예기술의 단계에 그 공정상 불가피하게 나타나는 추상적인 형상을 목격할 수 있을 뿐이다. 그러나 1980년대초 부터 특히 세계미술의 영향과 함께 자의식적인 조형실험이 왕성하여 공예는 더욱 공예가 자신의 표현수단으로서 추상화 되었고, 오브제화 되었으며, 미술화되었다.

## 4. 우리 현대 공예에 반영된 의식구조

### (1) 사농공상 콤플렉스

우리 현대공예의 형상성은 선전과 국전 공예의 맥락에서 읽을 수 있다. 국전 공예는 공예에 있어서 발상과 제작, 주문자와 만드는자, 장인과 예술가를 분리시켰으며 결과적으로 발주공예 의식이 형성되었다. 이것은 반드시 당시의 불비한 시설과 기술부족 때문만은 아니다. 장인기술을 등한히 하는 엘리트 선비의식에 깊이 뿌리를 두고있는 사농공상 콤플렉스로 부터 탈피하려는 집단 잠재의식에서 비롯된 것이다. 왜냐하면 우리의 집단 잠재의식 속에는 아직도 공예는 쟁이(장인)가 하는 일이며, 쟁이는 벗어나고자 하는 천민의식의 아키타입(archetype)으로 잠재하고 있기 때문이다. 이러한 이유 때문에 그 후 공예에 있어서 기술적 미숙함도 오히려 순진무구한 것, 직관적인 것, 자연스러운, 미적 특성, 인간적인 것, 등 문학적 언어로 수식되었다. 이리하여 대학의 응용미술 교육을 통해 배출된 공예가는 기술을 중시하는 장인으로 인식되기 보다는 예술성을 더 중요시하는 하는 미술가로 인식되는 것이 더 격이 높다는 편견을 갖는다. 우리들의 집단 잠재의식속에는 선비의식이 강하게 자리하였으며 대학교육은 이러한 선비적 미술가의 아닐로지로서 교수겸 예술가라는 아이덴티티를 정당화 해주는 훌륭한 제도로 존속해왔다. 이것은 적어도 한국의 현대 예술가들을 지배하는 정서의 일면임을 부정하기 힘들것이다. 그래서 우리 공예가의 잠재의식 속에는 장인정신 대신에 선비의식이 자리했으며, 기술 지향적이기 보다는 학문지향적이며, 사회적이기 보다는 개인적이며, 전통적이기 보다는 외래 지향적이며, 산업 봉사적이기 보다는 자기 표현적인 공예상이 확고하게 자리 잡게되었다. 1960년대 서방세계의 자기 실험적인 미술공예와 1980년대 이후의 포스트 모더니즘, 그리고 우리 사회의 개방화와 자유화는 더욱 이러한 현대공예의 모습을 정당화하

는 좋은 근거가 되고있다

## (2) 웨스턴 신드롬

우리는 유별나게 하나의 유행에 대해 거의 집단적이고 맹목적으로 추종한다. 문화와 예술도 예외는 아니다. 그 가운데에서도 외국 것에 대한 반응은 거의 맹목적이다. 우리의 공예에서 현대적인 것과 새로운 것에 대한 집착은 과거 피폐했던 우리의 전근대적인 생활에 대한 반작용으로부터 비롯된 것이다. 다시말해서 외국 것은 좋은 것, 잘살기 위한 수단, 등으로 인식될 정도로 거의 맹목적인 외래 지향의식을 낳았다. 선진 외국의 문물과 문화는 곧 새로운 것, 현대적인 것, 창조적인 것의 대명사처럼 인식되었다. 이러한 맥락에서 외국의 조형실험을 적극적으로 수용하는 것은 곧 현대적인 사고를 소유한 사람, 진취적이고 앞서가는 사람의 행동과 동일시 되었다. 1950년 이후 외제(外製), 특히 미제(美製)에 대해 거의 맹목적으로 집착하는 사회풍조가 이것을 증명한다. 우리 것도 외국에서 연구해야 인성을 받을 수 있으며, 외국에서 인정받을 때에 더 높게 평가 받는 외국지향적 가치관이 형성되었다.

한국 사람의 얼굴은 서로 각각 다르지만 전체적으로는 어떤 공통된 특성을 갖고있어 그것이 한국 사람의 보편적인 얼굴로 지각된다. 똑같이 공예도 우리 공예의 보편적인 얼굴을 지각할 수 있을 때 진정한 우리 공예를 이야기 할 수 있을 것이다. 외국 사람에게 비친 다음과 같은 우리 현대공예의 얼굴은 많은 것을 시사한다.

1989년 영국의 미술/디자인 교육 시찰단이 한국과 일본을 방문한 뒤의 한 보고서에 의하면 그들의 눈에 비친 한국의 현대공예는 서양을 모조한 획일화된 모습이었다. 전체적으로 그들의 눈에는 의사(擬似)서구적(pseudo-western)인 것으로 비쳤다는 것은 지금까지 살펴본 우리 현대공예의 맥락에 비추어 보면 기분 좋지않은 비평일지 모르나 우리의 현대공예가 그들에게 우리의 얼굴(아이덴티티)로 비치지 못했음은 인정해야 한다고 생각한다. 중요한 것은 그들에게 고리나 조선의 얼굴로 비쳐야 한다는 의미가 아니라 한국의 얼굴로 비쳐야 한다는 의미이다. 사실 우리의 현대공예는 미국문화의 일방적 수용, 비슷한 사고방식과 교육환경, 그리고 낙후한 공예기술과 부실한 시설, 획일화된 공예의식과 정서, 등으로부터 비롯되었기 때문에 오늘의 우리 얼굴을 갖지 못했다고 판단된다. (결과적으로 외국것을 우리의 것으로 변형하는 능력도 없었지만 오히려 우리것으로 바꾸려는 의식이 있었다고 보는 편이 더 타당할 것이다.) 최근에 이르러서는 우리

것에 대한 의식이 높아졌고 그 결과 전통문물을 피상적으로 모방하는 일들이 많아지고 있지만, 과연 이러한 것이 진짜 우리의 얼굴을 찾기 위한 것인지는 더욱 분석되어야 할 앞으로의 과제이다.

## (3) 사대부 취향

1967년에 동아일보사와 문화 공보부가 단절의 위기에 놓여있는 한국 민속공예의 보존과 그 기술을 전승하고 참된 우리의 전통미를 발견하고, 현대감각에 맞게 재형성하여 한국 현대공예의 중흥을 위한 밑거름이 되고자 한국 민속 공예대전(3회부터 동아공예대전)을 공모전 형식으로 개최했다. 그러나 1~2회 때에까지는 전승공예 장인들의 작품이 출품되었으나, 1969년 제 3회 부터 창작공예(3부)가 생기면서 국전 공예 출품자들과 같은 현대교육을 받은 미술 공예가들이 창작 공예를 출품하고 국전의 심사위원을 역임한 공예가들이 심사를 맡으면서 동아 공예대전도 국전공예와 비슷하게 미술화되었다. 이러한 권위는 1966년부터 한국 디자인 포장 센터가 주관한 대한민국 상공미술 전람회 의 공예에서도 예외는 아니었다.

1970년대 후반 부터 조상들이 사용하던 장승, 반다지, 깨, 밥상, 밥고릇, 밥솥, 제기, 도자기, 숟가락, 수조, 심지어 30~50년전까지 우리의 농촌에서 사용하던 물건들이 판매되는 시장이 서울에서 급속히 형성되기 시작했다. 이러한 물건들은 장인이나 전통 공예가들의 공방에서 만들어져 장터에 유통되었던 것들이며, 일본인 유종열이 예찬했던 조선 공예의 얼굴이다. 생활이 향상되면서 전통 공예품을 현대의 주거 공간에도 수용하는 취향과 여유를 갖게 되었으며, 특히 이만한 외국 교포와 외국인들에 민예품과 조선가구, 등이 팔리기 시작하면서 전통공예의 진품은 그 희소 가치 때문에 골동품화 되었고 전승공예가, 인건분화세 등의 전통공예 공방과 모조 공예품까지도 값비싼 기념품, 감상 공예품으로 변했다.

우리의 공예는 왜곡되지 않고 전통공예로서 전승되어야 할 측면과 또 다른 차원에서 현대 수공예 산업으로 발전해야 할 측면이 있다. 그러나 오늘의 현대 공예가들은 두가지 중 어떤 측면에도 관련되지 않았다. 이들은 생활에 필요한 물건을 만들고 수공예산업과 관련된 것기에는 너무 지식화 되었고 엘리트화된 자유 미술가로 교육 받았기 때문에 오히려 조선시대 사대부들의 문인화와 같이 풍류 공예적 취향을 나타내는 경향이 있다. 오늘날 전통공예와 현대 공예작품에 관심이 높아지고 있는 것도 이러한 취향때문이다.

사대부 취향의 대표적인 아날로지는 문인화이다. 문

인화의 특징은 그림 그 자체 보다 시문(詩文)으로 설명하는 문학적 의미가 내재되어 있어 문학적 사유의 세계와 시각적 형상의 세계가 혼연일체 조화하는 데에 있다. 동일한 맥락에서 사대부의 세계관과 일상생활의 형상, 이른바 생활용품(공예)이 이러한 차원에서 일치하는 것을 그들의 취향이며 풍류로서 그들의 생활 자체가 어떤 품격을 갖추는 것을 이상으로 생각했다. 조선백자와 목공예의 품격은 바로 이러한 사대부의 풍류와 세계관에 부합하는 문인화와 같은 것들이다. 그러나 취향과 품격의 표준은 왕실의 법도에 따른 것도 아니며 서민의 필요성에 맞춘 것도 아닌 사대부의 생활과 풍류에 관련되는 것으로서 검소, 기품, 자연, 절제의 형상적 아닐라지로서 서술되는 특성을 말한다.

#### (4) 사회적 기호

우리의 현대 공예는 미술가가 작품을 만드는 동기와 기본적으로 동일한 차원에서 이루어진다. 주문 때문에 만든 것도 아니며 시장판매를 위해서 만든 것도 아니다. 앞으로 팔릴 잠재구매를 위해 만든 것도 아니다. 같은 수준의 물건이라도 시장에서 팔리는 것은 상품이라고 말하며, 화랑에서 팔리는 것은 작품이라고 통념화 되고 있는 것은 우리사회의 아이러니이다. 작품이라는 수사의 이면에는 물리적으로는 일품(一品)적인 것, 그리고 희소성, 값비싼, 귀하고 평범하지 않은 것에 대한 열망, 유명작가, 교수, 수상작품, 등과 같은 특정 사회신분과 연합하는 심리가 내재한다. 그래서 공예품을 소유하는 것은 공예품의 뛰어난 쓰임새나 미적 특성 보다는 공예품이 환기하는 의미, 이른바 사회적 기호(記號) 때문이다. 또 이러한 작품은 언제든지 재화적 가치로서 재유통될 수 있는 물건이라는 한국 특유의 정서로 존재한다.(한때 골동품과 미술품은 투기의 대상과 뇌물로 이용되기도 했다.) 따라서 한국의 현대 공예에는 정서적으로 그것을 사용하거나 감상하기 위해서가 아니라 소유함으로써 사회적으로 조장된 어떤 품격을 갖는다는 인과적 연합심리가 잠재해 있다.

1995년 9월에 개최된 한국 공예가회 작품전<1995년 9월 5~14>은 지금까지 서술한 한국 현대공예의 심리를 상징적으로 잘 설명해 준다. 이 전시회는 600여명의 공예가들이 참가한 대규모 전시회로서 이들은 바로 1950년대 이후 우리의 미술공예를 주도해온 작가들이라고 말해도 좋을 것이다. 예술성을 최대한 배제함으로써 생활속의 공예, 이른바 기능을 강조하는 작품을 보여준다고 주장했다. 이들은 공예가 미술분야 가운데에서 가장 생활에 밀접한 분야임에도 1973년 발족한 이래 한국공예가회의 공예는 갈수록 추상화되

거나 기능이 아예 무시되고 있다고 자평하고, 일반인들이 보다 쉽게 접근할 수 있는 공예품을 선보이자는 취지로 대규모 전시회를 마련했다고 한다. 원로공예가로 부터 20대 젊은 공예가에 이르기까지 한국의 현대 공예가들의 작품이 출품되었다. 식탁용 각종 도자그릇, 옷장, 의자, 가구, 등의 목공예품, 주전자, 젓떨이와 같은 금속공예품, 벡타이, 스카프와 같은 섬유공예품, 등 공예가의 시각에서 만든 생활용품들이라고 주장했다. 그러나 실제로는 그 전의 연례 행사적인 회원전에 출품한 작품과 근본적으로 다를바 없다. 예술성을 배제한 공예란 무엇이며, 반대로 예술성이 배제되지 않은 공예란 무엇일까? 과연 이들의 슬로건 대로 공예에서 예술성이란 마음대로 집어 넣기도하고 뺄수도 있는 조미료 같은 것인가? 이것 또한 앞으로 논의되어야 할 과제이다. 사실 우리의 현대공예는 출발부터 이렇게 모호한 예술성, 또는 작품성이라는 강박관념으로부터 시달려(?)왔다고 말해도 좋을 것이다.

#### 5. 맺음말

근대미술은 그 자체의 자율성을 획득한 대신 미술가의 생활은 전적으로 미술가 자신이 책임지지 않을 수 없었다. 그래서 사회적이고 경제적으로 건전한 사회 구성원이 될 수 없는 예술 플로레타리아트가 양산되었다. 똑같은 맥락에서 20세기 개인공예가도 자신의 개인적 조형실험과 자기 표현에 충실할 수 있는 자율성을 획득했으나 그 대신 산업으로부터 고립되었으며 결과적으로 공예가의 생업은 박탈되었다. 진정한 의미의 자율적인 공예란 공예가 자신의 조형적 자율성 못지 않게 공예기술과 공예시장의 독자성, 다시말해서 생업(산업)으로서의 독립성을 획득하는 일이다.

조선의 공예가 기술적으로 더 이상 발전하지 못한 것은 그 사회를 이끌어 가는 어떤 힘과 집단 의식으로 부터 비롯된 것이라고 볼 수 있다. 똑같이 오늘날 우리의 현대공예가 엘리트화 되었고, 의사 서구화 되었으며 미술화되어 자율성을 갖지 못한 것은 체제교육, 이른바 우리 대학교육의 획일성 때문일 것이다. 이러한 교육의 관행이 변하기 위해서는 개혁이 필요하지만 그 개혁도 우리 사회의 전체 구조에 비추어 볼때 낙관적이지 못하다.

수십년 동안 우리의 현대 공예에 지대한 영향을 준 것은 공예품을 제작하는 기술이 크게 발전하지 못했다는 점과 이러한 공예기술을 가르치는 표준이 없었다는 점이다. 상업주의 미술시장과 전람회, 그리고 무책임한 예술적 수사에 의해서 크래프트멘션은 황폐화 되었

다 만약 우리 현대공예의 문제점을 제기한다면 크랩트맨 실험과 공예의 독자성 회복에 관한 일이다. 지난 민세기 동안 우리의 대학과 문화속에 하나의 헤게모니로 자리 잡아 온 미술공예에도 새로운 변화가 생겨야 하며 이러한 변화(용어개념에 대한 변화로 부터 진정한 공예의 독립성에 이르기 까지)는 공예미술 그 자체로 부터 시작되지 않으면 안될 것이다

## 1950-70년대 공예의 형상성에 대한 질의

### 정연택 / 명지전문대학 공예과 조교수

발표논문은 한국의 현대공예에 대한 미학적 접근이나 예술적 내용에 대한 고찰 보다는 주로 사회적 전망의 차원에서 문제를 다루고 있다고 보아지며, 논문의 진반적인 내용에 대해 동의하고자 한다. 따라서 질의 내용은 발표논문에 대한 질의적 입장이 보다는 빛가지 시안에 대한 보충적 설명의 차원에서 고치고자 한다.

### 공예교육의 문제

발표논문의 결론은 우리의 현대공예가 예술화 - 고급공예화 되므로써 공예의 독자성을 잃게 되었으며, 진정한 의미의 자율적인 공예성을 회복하기 위해서는 공예가(工藝家) 자신의 조형적 자율성 못지 않게 공예 기술과 공예시장의 독자성, 다시 말해서 생업(生業)으로서의 독립성이 획득되어야 한다는 점에 집약되어 있다. 적절한 지적으로도 보여진다. 더불어 한국의 현대공예가 안고 있는 제반 문제들과 이러한 문제가 발생하게 된 원인을 간명하게 기술하고 있는 가운데, 특히 문제의 주된 원인을 대학의 공예교육과 관련하여 지적한 내용은 객관적으로 인정되어야 할 부분이라고 생각한다. 공예교육은 변혁을 위한 첫 대상이 되어야 한다.

얼마전 어느 미술비평가는 '섬유미술의 위기와 학교라는 제도' 라는 제목의 글에서 '공예냐 예술이냐' 혹은 '조형성(또는 표현성)이냐 기능성이냐' 하는 식의 논의가 이미 식상한 주제라고 보는 섬유미술계의 지배적인 의견은 현대 공예계가 직면하고 있는 복합적인 모습을 자각하지 못하는 일종의 위기불감증에 걸려있으며, 대학은 이같은 모습을 재생산하는 근원지일 뿐이라고 지적하고 있다. 오늘날 우리의 대학교육의 실상은 실제로 어떠한가? '순수' 미술이라는 신화를 통해 예술 부산자계급을 무한정 확대생산하고 있을 뿐이

며, 이들의 사회적 고립화를 '순수성'이라는 미명하에 미화시키기까지 한다.

공예의 위기는 급속도로 변화해 가는 산업화의 현실에 그 원인이 있는 것이 아니라, 그같은 현실에 제대로 적용하지 못한 대학교육에 있다. 산업화의 현실 속에서 그나마 공예가 치한 위기를 극복하기 위해 마련한 유일한 대안은 공예의 추상화를 통한 예술화였다. 그러나 그같은 공예의 예술화가 이루어낸 오늘날 한국현대공예의 진정한 모습은 과연 어떤 것인가?

잘 알고 있다시피 '추상'은 구상에 대립되는 현대예술 창작의 한 형태로서 실재의 이미지를 통해 대상을 재구성하는 것이 아니라, 대상을 변형 해체 또는 이탈함으로써 작가 자신의 자발성을 강조하는 특성을 지닌다. 이같은 추상예술의 특성은 한편으로 근대화된 세계에 대한 예술가들의 반동적 충동을 함축하고 있다. 즉 세계에 대한 부정적 반응을 통해 예술가들은 세계로부터 개인의 자유를 이상화함과 동시에 비인간화된 세계로부터 자신을 지키고자 노력하였다. 이를 위해 극단적인 경우, 예술가들은 예술작품을 통한 의사전달 가능성을 배제하거나 포기하기까지 한다. 예를 들어 말레비치의 기하학적 추상은 더 이상의 어떠한 연상이나 느낌을 요구하는 예술의 형태가 아니다. 그것은 현실적 사고에 의한 어떠한 해석의 가능성도 배제시키고자 한다. 그러므로써 예술가는 세계와의 편으로 부터 해방될 수 있으며, 소위 '순수한' 상대의 의식에 이르게 된다는 것이다. 그러나 세계에 대한 반동과 그것을 통해 확보된 현대예술가의 창조적 자유는 공허한 것으로 남게 된다. 왜냐하면 본질상 예술이 그 자신에게 속하는 목적, 즉 의사소통의 능력을 포기 시켰기 때문이다.

이같은 추상성을 담보로 시작한 우리의 현대공예는 어떠한가? 추상성에 기초하여 공예의 예술화를 시도하고 있는 우리의 현대공예가 과연 세계의 부정성에 대해 얼마 만큼 철저하게 기여하고 있는가? 적지 않은 경우에 있어 우리의 현대공예는 대상에 대한 주정주의적인 심리 반응 속에서 자기연민에 빠져 있거나, 단지 기초적인 조형원리에 따른 구성물에 불과한 것들에 의미심장한 제목을 포장하여 내보이는 경우가 허다하다. 세계와 역사에 대한 깊이 있는 친작을 통해 예술화를 꿈꾸고 있는 공예가(工藝家)가 과연 주위에 몇이나 되었는가? 교육이 그 같은 문제해결을 위해 과학적으로 뒷받침 해주고 있는가? 생각해보면 아득한 일로만 여겨진다. 또한 창조적 자율성을 강조하는 오늘날 현대공예가 반사적으로 직면하고 있는 사회적 고립화를 심각한 문제로 받아들여야 한다. 현대공예에 대한 물이



해와 사회적 지평도의 저조함을 단지 대중의 문화수준의 문제로 돌린다면, 그것은 지나친 문화적 선민의식(選民意識)에 지나지 않는다. 때문에 대학의 공예교육은 현대예술의 역사적 선례들에 대해 깊이 있게 사려해 보는 가운데 재고되어야 한다. 공예의 예술화가 진정한 진보(進歩)가 아닌, 돌이키고 싶지 않은 과거의 역사적 선례에 놓여지지 않기 위해서 말이다.

대학교육에 있어 공예의 예술화라는 과제 속에서 그동안 우리가 얻은 것이 과연 무엇인가? 공예가 예술화되면서 시대를 앞서가는 문화의 대열에 들어섰다고 자부심을 가져야 할 것인가? 현대예술의 시대적 상황에 대해 어느 정도 천착한 자라면 '현대예술은 시대를 앞서가는 것'이라는 주장에 대해 쉽게 동의하지 않을 것이다. 아니면 산업문명의 물결 속에서 공예가의 소멸위기를 극복할 수 있다는 것인가? 그러나 과연 그같은 위기로 부터 제외될 수 있는 자가 과연 몇이나 되겠는가? 얼핏 떠올려 볼 때, 대학교수 아니면 자본주의적 미술시장의 제도권 안에서 공인받고 있는 몇몇 작가들, 그리고 경제생활에 걱정이 없는 유한계층일 것이다. 자신의 어려움을 토로하던 한 제작자에게 어느 교수가 말하기를 '예술의 길은 본래 험난한 것'이라고 답하였다는 얘기를 들은 적이 있다. 그러나 그것은 위기로 부터 제외된, 소수의 여유있는 자들의 무책임한 발언일 뿐이다.

대학의 공예교육은 이제 자신의 정체성(正體性)을 냉정히 확인해야 한다. 앞으로 나아갈 길이 막연하다면 과거를 뒤돌아보는 것이 현명한 처사이다. 어느 비평가의 말대로 '공예나 예술이나'가 아니라 '공예로 갈 것인가, 아니면 예술로 갈 것인가'를 이 시점에서 다시 돌아보며 위기감을 맛보아야 한다. 공예의 예술화를 주장하더라도 오늘날 현대예술이 직면하고 있는 미학적 또는 사회적 전망의 차원에서 공예의 예술화가 검증되어야 한다. 그렇지 않으면 공예의 예술화는 결국 현대예술의 뒤를 쫓는 형태에서 벗어나지 못할 것이며, 이등예술이라는 문화적 열등의식으로 부터도 헤어 나기 어려울 것이다.

### 공예 정의에 대한 갈등의 역사적 원인

오늘날 공예의 정의 예술공예(미술공예)와 생활공예로 나뉘어진다. 전자는 타자의 사용목적에 부합하기 위해서가 아니라, 단지 제작자 자신을 목적으로 제작되어진 것을 의미한다. 여기에 비해 생활공예는 자신을 목적으로 하기 보다는 타자의 사용을 목적으로 만들어진 것들을 가리킨다. 따라서 제작동기의 면에서 예술공예는 스스로에게 능동적인 반면에 생활공

예는 수동적인 것으로 인식된다. 또한 예술공예는 대상을 인간화시키기 위한 창조적 활동이고, 생활공예는 실용적 기능에 따른 규칙적 노동이라는 점에서 예술공예를 생활공예보다 우월한 것으로 인식하는 경향이 짙다. 평가적 의미의 면에서 예술공예가 한 수 위라는 것이다. 예술공예가 인간의 정신적 문제를 환기시키는데 그것의 문화적 유용성이 있는데 반하여, 생활공예는 단지 기술에 의한 물질적 유용성만을 취급하기 때문에 예술공예에 비해 수준이 낮은 제작활동에 속한다는 것이다.

이 같은 이분법적인 문화유형의 분류는 사실상 현대의 문화 전반에 걸쳐 발견되어지는 것으로서 공예분야에만 국한되는 문화현상은 아니지만, 여하튼 그 안에서 공예를 단일한 내용으로 정의하기 어렵게 된 것이 오늘의 현실이다. 이같은 상황은 특히 80년대 이후로 포스트모더니즘적인 사유방식에 영향을 받으면서 더욱 어려움이 가중된다. 즉 모더니즘의 논리적 확실성을 거부하는 포스트모더니즘은 공예의 개념을 이것 또는 저것도 될 수 있는 다원론적 차원에 올려 놓았기 때문이다. 따라서 '기하학적이고 기능적인 순수성'이라는 모더니즘의 이상은 공예의 개념을 정의하는데 있어서 절대적 기준이 되지 못하는 상황에 직면하게 된다. 공예가 생활문화의 차원에서 순수한 기능성을 지녀야 한다는 논리 뿐만 아니라, 그 어떠한 형태의 예술적 내용도 차용할 수 있다는 논리의 길도 열어 놓았기 때문이다. 따라서 공예가 '생활에 필요한 도구를 제작하기 위한 제반기술 및 방법'이라는 정의는 논리적 다원화와 함께 그 의미가 약화된다. 요즘 공예의 탈도구적(脫道具的) 경향도 이같은 배경에서 나타나는 현상이다. 공예가 극단적인 주관성의 세계로 몰입되면서 예술화 - 미술화의 경향을 나타내 보이고 있는 것도 마찬가지로 이유에 의해서이다.

발표논문에서는 이같은 어려움이 있게 된 역사적 원인을 식민지 시대를 통해 유입된 일본의 고급공예에 두고 있다. 고급공예가 관제공모전과 미술교육을 통해 이식되어 가는 과정에서 전 근대적인 공예와의 개념적 혼란을 일으키게 되면서 문화적 갈등을 빚게 되었다는 것이다. 그러나 우리는 여기에서 개념적 갈등의 문제가 내포하고 있는 그밖에 몇가지 문제에 대해 주의를 기울일 필요가 있다. 그것은 우리의 현대공예 대한 역사적 개념규정과 평가의 객관적 토대를 마련하기 위해서 필요한 일이기 때문이다. 첫째, 일본으로 부터 유입된 고급공예의 성격에 대한 규명이다. 둘째, 그것은 고급공예가 한국 근대공예의 개념형성에 일방적인 지배력을 행사하게 된 이유이다. 셋째, 그와 같은 우리의

근대공예가 길과적으로 지니게 될 구조적 모순의 문제이다

일본으로 부터 수입된 고급공예란 다름 이닌 서구 근대공예개념이 일본에 이식된 것으로 부터 비롯된 것이다 서구의 근대공예는 19세기로 부터 본격화 하기 시작한 모더니티의 실천, 즉 산업화에 대한 도덕적, 윤리적 정당성의 문제여부와 함께 물질적인 생산체제의 급격한 변화에 대한 문화적인 대응으로 부터 비롯된 것이다 이러한 근대공예는 초기에 모더니티의 집단적 생산체제(기계)로 부터 개인주의적 생산체제(수공)를 옹호하는 가운데 생활과 예술의 유기적인 결합을 시도한다 소위 응용미술이란 용어는 이같은 근대공예의 개념에서 파생된 것이다 근대공예는 그 후 모더니티에 대한 지속적인 거부와 반항으로 한편으로 점차적인 수용의 형태로 나뉘어지게 된다. 전자의 경우 근대공예의 맥을 이어가게 되며, 보다 자의적인 문화형태로서 예술화의 경향을 나타내게 된다 (후자의 경우는 오늘날 산업디자인의 영역을 이루게 된다)

일본은 이미 1900년 파리에서 열린 '대박람회'의 출품을 통해 당시 서구유럽의 응용미술과 순수예술의 개념에 영향을 받았으며, 공예는 응용미술의 개념과 유사한 것으로, 한편으로 순수예술에 비해 열등한 것으로 인식하는 경향이 커지게된다 따라서 1907년에 개최된 국립미술전(National Art Exhibition)에서 공예는 제외되었으며, 앞서 1898년에 설립된 일본미술협회(Japanese Academy of Art)에서도 공예가 들은 제외되었다 당시의 일본 정부가 서구의 문화분류 즉 '순수'와 '응용'을 따르고 있었기 때문이었다 이러한 경향 1920년대 후반기에 이르기까지 지속되었다 이에 반발한 젊은 공예가들은 공예의 예술성을 인정받고자 공예가들만의 독자적인 그룹을 형성하여 활동하기 시작했으며, 이에 고무되어 결국 1927년 Imperial Art Exhibition의 제 4분과로서 미술공예(Art Craft)가 신설되므로써 일본의 근대공예는 공예라는 용어의 한정된 개념의 틀로 부터 조금씩 벗어나 공예가 자유로운 예술의 한 형태라는 인식을 형성해 나갔다

식민지 시대를 통해 우리에게 수입된 일본의 고급공예란 다름 이닌 자유로운 예술의 한 형태로서 '예술공예'이다 그러나 우리가 여기에서 간과해서는 안될 점이 있다 그것은 당시 일본의 근대공예가 모두 예술공예로 돌아선 것이 아니라 사실이다 이미 일본은 예술공예의 출현 이전 부터 근대적 생산체제로의 전환을 통한 공예의 산업화가 동시대에 진행되고 있었다 특히 도자공예의 경우, 1860년대 초비에 도자기는 자와

생견(생사)생산과 함께 국가의 주요 수출상품으로 지정되어 있었고, 1920년대 초반에 대량생산을 위한 공예의 산업화가 절정에 이르게 되며, 그 과정에서 수출상품의 실적 향상을 위해 일본 진역에 크고 작은 수많은 공장과 공예학교를 건립하였다 따라서 일본은 이미 근대적인 문화의 양상으로서 '산업으로서의 공예'와 '예술로서의 공예'가 양립하여 존재하고 있었던 것이다 이 두가지의 부류는 공예의 사회적 역할에 대한 이항대립적 관계를 지니고 있었으며, 상호대립과 갈등은 오히려 문화적인 견제와 조율을 통한 자생적인 근대공예의 기틀을 만들어 나갈 수 있는 바탕이 되었다

그러나 우리에게 있어 서구의 근대적 공예개념의 유입은 어떠한가? '산업으로서의 공예'가 배제된 상태에서 '예술로서의 공예'만이 이식되었다 국가적 권리를 박탈당한 당시의 식민지 상황하에서 자율적인 공예의 산업화가 불가능했던 점을 고려할 때, 일본에 의한 고급공예의 문화이식은 일방적인 문화공세로 남을 수밖에 없었다. 우리의 근대공예가 고급(예술)공예의 개념으로 편향적인 흐름을 이루게 된것은 바로 이와 같은 이유에 의한 것이다 이때 부터 우리의 근대공예는 문화적으로 기형적인 구조를 이루며 오늘에 이르게 된다 산업이 없는 예술이 그것이다 현대예술의 기원은 본질적으로 산업화라고 하는 세계의 변화에 토대를 두고 있다 근대공예의 출현도 마찬가지이다 그러나 우리의 근대공예의 출현은 산업화(근대화)에 대한 문화대응에 있어 이항대립적 요소를 결여하고 있었다. 물론 그같은 문제의 원인이 식민지 시대라는 특수한 역사적 상황으로 부터 자생적인 근대화의 실천이 불가능했다는 점에도 있다 또한 식민주의적 문화이식이 지니는 한계를 지적할 수도 있다 그러나 문제는 이같은 상황이 아무런 비판없이 오늘에 이르기까지 이어지고 있다는 사실이다 소극적인 문화이론법에 의존한 채, 식민지 시대로 부터 비롯된 예술공예 교육의 관행은 좀처럼 변화의 조짐을 보이지 않고 있으며, 기형적인 문화구조의 형태는 더욱 고착되어 가고 있다는 사실에 위기를 느끼게 된다