

한국 현대디자인과 추상성의 발현, 1930년대 ~ 1960년대*

김 민 수 / 서울대학교 산업디자인과

* 본 연구는 1995년도 서울대학교 발전기금 일반 학술연구비의 수혜로 이루어졌음.

추상성 논의의 근거와 용어 정의

현대 디자인에서 추상적인 미적 특성(이하 추상성으로 통일함)의 문제는 20세기 초 이래 디자인의 형식을 지배했던 '미학적 모더니즘'의 맥락에서 다루어질 수 있다고 본다. 이에 대해 혹자들은 디자인이 미적 현상의 범주에서가 아닌 사물과 이미지의 물리적 구성상의 기능적 또는 용도적 필연성의 결과라고 말하려 할지 모른다. 이러한 배경에는 현대 디자인의 전개과정을 통해 "형태는 기능을 따른다"라는 루이스 살리반의 주장으로부터 파생된 기능주의의 영향이 뿐만 아니라 인식으로 남아 있기 때문이라 여겨진다. 그러나 현대 디자인이 형성되고 전개되는 과정에서 추상성은 그 이념에 있어 '기능적 합목적성'에 일치하는 미학적 기반으로 작용했음을 보여준다. 달리 말해 이는 현대 디자인의 이념에 가장 잘 부합된다고 확신했던 미학적 기반에서 파생했던 것이라 할 수 있다.

1910년대 분석적 큐비즘의 영향으로부터 형태를 분석하고 단순화시키는 추상 과정은 네덜란드의 데 스텔 운동, 러시아 구성주의와 절대주의, 독일 바우하우스와 2차 세계 대전 이후 미국의 국제양식으로 이어져온 20세기 현대 디자인의 전 계보를 관류하는 주된 맥락이었다. 기하학적 추상형태를 통해 현대 디자인은 이전의 역사적 양식에 속하지 않으면서 새로운 기제시대의 이미지에 걸맞는 '기능적 순수함'을 표명할 수 있었던 것이다.

이러한 의미에서 추상성 논의는 기능과 용도의 추구에서 제외된 순수 미술 영역 만의 문제는 아니며, 오히려 미학적 모더니즘이 차원에서 볼 때 이는 현대 디자인 운동의 핵심적 부분으로 간주되어야 할지 모른다. 이를 입증하는 예로 오늘날 현대 디자인을 정초시킨 원형으로 여겨져 온 바우하우스의 경우, 그들이 기초했던 기하학적 추상형태는 애초부터 산업화와 사회적 보편성을 획득했던 것이 아니라는 사실을 주목할 필요가 있다. 엄밀히 말해 1920년대 바우하우스 공방에

서 개발된 기능주의 철학은 당시의 산업적 생산 기술과 충분히 맞아 떨어지지 않는 다분히 이상주의적 체계였다.¹⁾ 그들이 표명했던 표준적 기하학적 형태들은 대량생산하기 위한 프로토타입으로서, 이 형태판이 산업화를 통해 구체화된 것은 훨씬 뒤인 2차 세계 대전 이후 미국에 와서야 가능했던 것이다. 이렇듯 산업화되지 못한 형태적 기반을 갖고 있었다고 하여 바우하우스를 디자인과 상관이 없는 순수미술운동으로 주장하는 사람은 아무도 없을 것이다.

또 다른 예로, 1936년 뉴욕 현대미술관에서 개최되었던 「큐비즘과 추상미술」 전시회는 추상성이 순수 미술 뿐 아니라 디자인의 현대적 조형에 대하여 얼마만큼 중요한 특성이었는지를 잘 입증해 주고 있다. 초대 관장 알프레드 바(Alfred H. Barr, Jr.)에 의해 조직되었던 이 전시회는 회화, 조각, 구성, 사진, 영화 뿐만 아니라 건축, 가구, 포스터, 타이포그래피 등 당시까지 기하추상의 제반 경향들이 어떻게 동일한 맥락 속에서 전개되었는지를 보여주었기 때문이다.²⁾

다음의 논의에 앞서 한가지 분명히 해두어야 할 것은 이 글에서 사용된 '추상성'이라는 용어가 갖는 의미이다. 추상성을 "추상적인 미적 특성"이라고 규정했을 때 여기서 '추상적'이라는 용어는 과연 그 지시대상을 어디까지 포함하느냐의 문제를 일으킬 수 있다.

일반적으로 '추상적'이란 말은 단순히 '자연을 묘사' 하려는 경향으로부터 벗어나려는 모든 미술운동 또는 미술작품을 서술하기 위해 관례적으로 사용되어온 용어였다. 따라서 '추상적'이란 말은 종종 미술에 있어 '비대상적' 또는 '비구상적'과 같은 용어로 대치되어 사용되기도 한다. 하지만 이에 대해 알프레드 바는 '추상적 abstract'이라는 형용사가 갖는 개념적 모호성이 동사와 명사 모두에 대한 암시를 지니고 있기 때문에 '추상적'이 지시하는 것에 대한 보다 세심한 주의가 요구됨을 주장하였다. 즉 그는 '추상적'이란 형용사가 동사적 의미를 지시하게 될 때 '무엇으로부터 추출하는 과정, to abstract'을 의미하며, 명사적 의미를 지칭

할 때는 기하학적 형상과 같이 '이미 추출된 어떤 걸과, abstraction'을 뜻하는 말로 규정했다. 예를 들면 말레비치의 구성화화는 블랙과 흑드의 사각형이라는 기하추상 요소에 의해 구성되는데, 이 화화는 자연적 형태에 대한 어떠한 종수성도 완벽하게 갖지 않기 때문에 '명사'적 견지에서 추상적이라고 할 수 있다. 이런 관점에서 흔히 '추상화'로 분류되는 말레비치, 본드리안, 칸딘스키의 작품들은 '명사'적 견지에서 '순수추상'(pure abstraction)이라고 할 수 있다. 그러나 본드리안의 1915년 작품인 "plus and minus" 구성은 그 보습에도 불구하고 자연으로부터 추출된 주제 요소(subject matter)가 바다의 경치로 추상화되어 졌기(to abstract) 때문에 순수 추상이라 할 수 없다. 이 경우는 순수추상이라기 보다는 근사추상(near abstraction)에 가깝다고 보아야 할 것이다.

이와 같이 추상적인 미적 특성에는 명사적 의미로부터 유래하는 순수추상과 동사적 의미의 근사추상이 있음에 주목할 필요가 있다. 달리 말해 순수추상은 기하학적 형태들과 같이 추상적인 요소들의 구성이 이루어졌을 때를 말하고, 근사추상은 자연적 형태로부터 출발해서 그것들을 추상적으로 변형시킨 '과정에서 비롯된 것'을 뜻한다. 따라서 다음의 본 연구에서 나루어 질 추상성의 의미는 위의 순수추상과 근사추상의 개념에 근거하여, 어떤 디자인의 미적 특성이 '추상적'이라는 것은 명사적 의미의 순수추상과 동사적 의미의 근사추상 모두를 포함하고 있는 것으로, 때때로 문맥에서 서의 의미에 따라 순수추상적 경향이 반영되는 경우에는 '추상'이란 명사를 그대로 사용할 것이며, 근사추상적인 경우에는 '추상과정 또는 추상화 경향'으로 사용할 것이다.

문제제기

그렇다면 한국 현대 디자인에서 추상성은 언제부터 어떤 경로를 통해 발현되었는가? 유감스럽게도 미적 특질로서 추상성에 대한 이 질문은 아직까지 디자인 분야에서 구체적으로 논의된 적이 없었다. 단지 현대적 의미의 '디자인 활동'이 언제, 어떻게 시작되었는지에 대해서만 몇몇 논의가 있었을 뿐이다. 기존의 견해들을 종합해 보면 우리나라의 현대적 의미의 디자인 활동의 시작은 사회적 인식과 디자이너의 자의식이 성숙되기 시작하는 60년대로 잡고 있는 데에 동의하는 것처럼 보인다. 즉 한국에서 현대적 의미의 디자인은 해방 이후부터 59년까지 주로 도안 개념의 초기 형성 단계를 거쳐 60년대에 와서야 비로소 유년기 또는 태

동기를 맞게 되었다는 것이다.³⁾ 이 견해들에 따르면 이 시기에 이르러서야 디자인에 대한 실질적이고 사회적인 인식이 확대되었고 디자이너라는 명칭도 일반화되기 시작하였으며 70년대에는 일반 산업과 디자이너가 부분적으로 협력하면서 산업디자인 또는 그래픽디자인의 성장기로 접어들었고, 80년대에는 모든 것이 자리 잡아가는 정착기가 된다는 것이다. 이러한 견해는 우리 사회가 산업화되는 과정에서 현대적 의미의 디자인 개념이 사회 내에서 유포된 정도와 디자이너들의 활동양상 정도에 따라 구분되어진 매우 설득력 있고 타당한 시대 구분이라 할 수 있다.

그러나 추상성의 발현을 이러한 정치·경제적 시대 구분으로 논하는데는 한계가 있다고 본다. 왜냐하면 추상성의 주제는 다음과 같은 미묘한 문제를 내포하고 있기 때문이다. 첫째, 추상성이라는 미적 특성은 도안이나 미술가 또는 그 어떤 명칭으로 불리웠던 간에 해방 후 한국 디자인이 산업과 관련되기 이전(해방 전)에도 개인의 미적 체험으로 발현될 수 있다는 것이다. 둘째, 그러한 미적 체험은 단순히 해방과 경제개발이라는 정치·경제적 맥락에서 구분짓기가 모호한 채로 그 영향이 개인이나 집단에게 시대를 초월하여 지속될 수 있다는 점이다. 이러한 미묘한 문제들로 인해 추상성 논의는 단순히 정치·경제적 맥락에서의 논의를 뛰어넘어 설명되어야 할지 모른다. 달리 말해 디자인 교육과 실천은 해방 이후 한국의 현대 디자인이 전개되는 과정에서 하루 아침에 갑자기 이루어진 것이 아니기 때문이다. 이는 현재 무엇보다 시급한 것이 해방 전과 후를 단순히 정치적 맥락에서 단절된 별개의 시기로 보기 보다는 '미적 체험의 연속성'의 차원에서 살펴보아야 할 필요가 있음을 말하는 것이다. 과연 해방 전에는 어떠한 추상성이 디자인에 반영되었으며, 그것은 누구에 의해 어떠한 맥락에서 출현되었으며, 그것은 어떤 배경에서 본 연구의 목적은 해방 전에는 어떠한 '전조적 의미의 추상성'이 존재했으며, 해방 후에서 대한민국상공미술전람회(상공미전)가 개최되고 사회적으로 디자인 활동이 집단적으로 본격화되기 전인 60년대 중반까지의 '현대적 추상성'의 보습들은 어떠한 맥락에서 어떤 경로를 통해 발현되었는지 밝혀보고자 하는데 있다. 이와 함께 본 연구는 한국 현대디자인의 연대기적 전체 모습과 한국 디자인에 있어 보더니즘의 이념적 부분을 조명하기 보다는 추상성이라는 미적 체험을 들러싼 인과관계에 주된 관심이 있음을 미리 말해두고자 한다.

일제 강점기의 전조적 추상 디자인(1930-1945)

한국 현대 디자인의 초기 단계를 형성시키는데 직접적으로 공헌한 주요 인물들의 대부분은 1920년대에서 30년대사이 일본에서 공부했던 사람들이었다. 디자인의 개념이 공예 또는 도안(圖案)의 성격으로 분화가 되지 않은 당시의 상황으로 미루어 보아 현재 알려진 실제 인물들 보다 더 많은 일본 유학생들이 현대 디자인의 초기단계에 영향을 주었을 것이라 추정된다. 그 중 대표적인 인물로는 동경미술학교의 임숙재(28년 졸), 이순석(31년 졸), 강창원(33년 졸)과 일본미술학교 도안과로 간 이병현(34년 졸), 동경도안전문학교(35-37년)와 동경제국미술학교 회화연구과(39년 졸)에 다녔던 한홍택, 상지대학 건축과(38-39년)와 일본 미술학교 공예도안과(40-44년)를 다닌 유강렬, 일본 미술학교 응용미술과(37-39년)의 김정환, 제국미술학교를 다닌 김재석(40년 졸) 등을 들 수 있다.

이 글의 추상성과 관련지워 살펴볼 때, 당시 일본미술학교(현 동경예술대학)에 유학했던 임숙재, 이순석의 경우 - 현재 동경예술대학 자료관에서 출간된 졸업 작품 수장목록에는 도안과를 졸업한 임숙재와 이순석의 작품만이 남겨져 있으며 칠공과(漆工科)를 졸업한 강창원의 작품기록은 없다⁴⁾ - 남겨진 졸업작품을 토대로 분석해 보면, 임숙재의 졸업작품인 서책용 장식 대는 화초와 당초문양이 장식적인 아르누보의 경향을 담고 있고, 이순석의 경우에는 졸업작품⁵⁾으로 제출된 책표지 도안이 대부분 직선적 추상형태와 자연물의 양식화로 제작되었지만 일부 작품에서 기하추상과 추상 과정의 혼적이 보인다는 점에서 추상성과의 연결고리가 작품에서 엿보인다. 이병현의 경우 해방 후에 제작된 문자 포스터가 남겨져 있기는 하나 해방 전의 모습을 추정할 수 있는 작품이 현재 남겨져 있지 않고 해방 후에 제작된 포스터⁶⁾에는 'KOREA'라는 글자 내에 화각문양 등에 나타나는 민화적 소재들이 회화적으로 구성된 모습을 하고 있다. 한홍택은 1939년 동경도안전문학교 졸업작품⁷⁾이 한점 남겨져 있으나 장승과 풍경을 배경으로 한복을 입고 춤을 추고 있는 여인과 만들린을 켜는 남자 그림으로 인물묘사에 있어 모딜리아니풍의 이미지를 담고 있는 회화적 작품이다. 이것이 어떤 용도를 위해 제작된 것인지 확실치 않지만 해방 후 그가 제작한 사실주의 맥락의 관광포스터에 나타난 인물과 배경처리와 관계가 있다고 여겨진다. 이와 함께 30년대 그려진 몇몇 회화작품들이 현재 남아있는데 이로써 당시 디자인과의 관련성을 추정하기는 어렵지만 일부 회화작품에서 입체파적인 혼적을 부분적으

로 엿볼 수 있다. 유강열의 일제시대 작품은 현재 기록으로 남겨져 있지 않으며 그의 작품성향에서 추상성이 반영되기 시작한 것은 58년에서 59년 사이 미국유학 후 판화가로 활동하면서부터다. 이와 함께 해방 후 무대미술을 서울대학에서 가르쳤던 김정환의 경우 무대미술이 갖는 특성상 작품으로 보관되는 성질이 아니기 때문에 기록이 남겨져 있지 않다. 또한 이화여대, 서라벌여대, 성신여사대에서 공예를 가르쳤던 김재석의 경우 당시 일본 유학시 작품에 대한 추적이 불가능할 뿐만 아니라 해방 후의 작품 활동도 그다지 활발하지 않았기 때문에 이 글에서 제외한다.

이와 같이 현존하는 자료와 여러 정황을 근거로 추정해 볼 때 해방 이후 한국 디자인에 추상성의 연결고리를 제공했던 일차적 모습은 이순석을 통해 나타났다고 할 수 있다. 이순석과 더불어 이 글의 맥락에서 언급되어야 할 또 하나의 사례는 비록 일본에서 유학하지는 않았지만 국내에서 독자적으로 추상성을 발현시킨 경우로 30년대 한국모더니즘문학을 발현시킨 시인 이상(李箱, 본명 김해경)을 들고자 한다. 이제 이 두 사람을 통해 일제강점기 한국 디자인의 추상성을 조명해 보고자 한다.

이순석은 13세때 충남 아산에서 상경해 서울역 부근 봉래동에 있던 남대문상업학교(현 동성고교의 전신)에 다니면서 일본에서 유학한 한국 최초의 서양화가 고희동(高義東)의 서화협회(書畫協會) 회원이 되어 서양화를 배웠다. 졸업 후 독일인 신부가 주선했던 독일 유학이 여의치 않게 되자 그는 일본 유학을 결심하고 유학길에 올라 1925년 4월 동경에 도착한다. 1년간 목탄대생을 전문으로 가르치는 시설 강습소에서 입학준비를 한 끝에 동경미술학교 도안과에 입학한 것은 1926년이다. 원래 양화를 배우기 원했던 그가 도안과에 입학했던 것은 "한국은 옛날부터 공예가 발달한 나라이는데 양화보다는 도안과에 들어가 공예미술이나 상업미술 등을 배워 한국에서 이를 발전시키는 것이 더 좋겠다"는 화가 니와(丹羽)의 권유와 야나기 무내요시(柳宗悅)와의 교류로부터 유래한 간접적 영향이 있었던 것으로 여겨진다.⁸⁾ 현재 동경예술대학 자료관에 소장되어 있는 작품 수장목록에는 이순석의 1931년 도안과 졸업작품 제출본 총 15점 중 1점이 실려 있고 나머지 14점 모두가 현재 기록으로 남겨져 있다. 그것들은 모두 책표지 디자인을 위해 제작된 것으로 크게 자연물을 양식화시키는 아르누보적 성격을 보이는 장식적 패턴(12점)과 기학학적 추상 구성을(2점), 그리고 추상 과정으로 향해진 회화풍의 작품(1점)으로 분류된다. 비록 식물 문양을 도식화시킨 장식적 패턴의 예

들에서 직선적 평면에 의한 면분할 등의 혼적이 보여지고 있지만 그것을 우 추상적이라고 말할 수는 없을 것이다. 그것들은 다빈 양식화(stylization)된 것들에 불과하나 그러나 사각형, 원, 삼각형과 같은 순수추상 요소들로 이루어진 구상 ("무세")과 노란 원색의 평면 위에 직선만으로 면분할된 무장식의 단순한 평면구성 ("노동")은 앞서 언급한 12점과는 분명히 다른 맥락에서 제작된 것이라 할 수 있다. 그것들은 본드리안의 순수추상에서 보여진 것처럼 자연적 형태에 대한 어떠한 종속성도 갖지 않는다. 이면 의미에서 이러한 순수추상의 모습은 그가 1931년 졸업 후 고국에 돌아와 선개시킨 작품 경향으로 미루어 볼 때 단지 또 다른 장식의 문양으로 수용되었던 것으로 해석될 수도 있다. 그러나 그것들은 적어도 당시에 그가 추상 과정에 대한 인식을 경험하고 있던 맥락에서 새작한 것이었음을 주목해야 한다. 이를 입증하는 예로 내면적 추상 과정을 낸고 있는 회화풍의 작품 한점을 들 수 있다. "내 東京에 있는 동인"이라는 세복이 붙여진 이 책표지는 추상미술을 대동시킨 칸딘스키의 "내적 페르시픽의 동기적 힘"에 의해 표현된 것이라는 점이 중요하다.

1910년 칸딘스키가 그린 추상회화의 첫번째 그림이 그의 삶을 염고 있던 인연의 기다들로부터 형성되어 자신의 내면적인 인상을 해방시켰을 때 출현했다는 사실은 미술사에 익히 알려진 일이다. 칸딘스키에 있어 15년 이상 고국 러시아를 떠나 살았던 경험과 기억의 떠린들은 그가 어떻게 추상 과정으로 향해갔는지를 이해하게 하는 중요한 난사를 제공한다. 1913년에 출간된 자서전 "회고 Rukblick"에서 그는 자기 자신과 부모, 모스크바에서의 삶, 그의 일련의 유럽 여행, 법학 교수를 사임하고 그림을 공부를 하려 산 뮌헨에서의 시간 등을 회고하면서 나유과 같이 말한 바 있다. "하얀 돌과 금박이 붙어진 돌을 가진 우리 모스크바 여인! 모스크바의 복합성, 이중성 그리고 그것의 외향적 모습이 갖는 보순과 풍요함은 그 얼굴에 통일감과 개별성을 형성시킨다. 화가로서 나의 영감의 출발점이 되었던 것은 내향적 삶과 외향적 삶이 하나된 바로 모스크바에서였다. 나는 언제나 그렇게 느낀다."⁹⁾ 칸딘스키의 이러한 추상 과정은 이순석의 "내 東京에"에서도 유사한 과정으로 진행되었음을 보여준다.

조선이라는 문명의 종손이라는 긍지 속에 자라난 그에게 서민자인이 겪어야 했던 자존심의 상실과 허망한 현실감, 그리고 고국을 떠나 동경 유학생으로 겪어야 했던 그 녹감이 그의 "내 동경"에서 반영되었던 것이다. 그가 당시 서민지 조선 유학생으로 경험했던 짐략국 일본에서의 강한 체험들을 표현하는 과정에서 양식

화된 사실적 보티브의 장식패턴은 한계가 있었을 것이고 따라서 즉각적이고 간각적인 방식의 추상 과정이 필요했으리라는 것은 쉽게 짐작할 수 있다. 따라서 "내 東京에"에서 이순석은 자의식을 즉각적으로 해방시킬 수 있도록 수채화 기법에 인한 주홍성과 기억의 편린들이 담긴 문자적 상장을 중복시키고 있음을 발견할 수 있다. 그는 한자, 한글, 일파벳과 같은 문자들을 회화적 요소로 재택하면서 순수추상은 아니었지만 색의 우연한 번짐과 중복을 통해 추상성에 접근했던 것이다. 이 집은 칸딘스키의 최초의 추상회화가 유화가 아닌 수채화라는 사실에서도 감수성과 매체의 선택상의 유사성을 찾을 수 있다.

그렇다면 이순석의 이러한 추상 과정은 형성시킨 당시 일본의 상황은 어떠했는가? 이순석이 유학갔었던 1925년 이후는 우연히도 일본 디자인 역사에 있어 중요한 변화의 물결이 역동적으로 일기 시작했던 때로 기록된다. 일본은 明治(1868-1912)와 大正(1912-1926) 시기를 거치면서 서구 문명의 흡수에 의한 근대화의 기초단계를 회복했으나 양식적으로는 아르누보를 담습하고 있었다. 그러나 1923년(昭和 12년) 수백 만명의 사상자를 낸 관동대지진의 여파는 서구의 모던 아방가르드 운동이 1차 세계대전으로 인한 지식인들의 불안과 사회적 불안정 속에서 태동되었던 것과 비슷한 과정을 물고왔다. 일본인들은 자신들의 근대화 과정에서 비롯된 보순과 불만을 전통과의 단절을 의미하는 새로운 양식적 추구과정으로 표출하기 시작했던 것이다.

그들은 서구의 근대적 조형운동의 사상적 영향을 받아 각 분야에 걸쳐 그룹을 국내 디자인 현상에 대한 반성과 조형의 올바른 모습을 주장하는 이론적 근거를 지니려는 의욕에서 결성하기 시작했다. 스기우라 히슈이(1876-1965)는 그래피미술연구회와 1924년에 연구 그룹인 '시치닌사'(七人會)를 조직하고 일본과 해외로부터 수집한 그래피 아트 걸작들을 소개하기 위해 「Affiches」(1927년 창간)라는 잡지를 출판한다. 「Affiches」를 필두로 잇따라 새로운 미술과 건축을 소개하는 「Mizue」(1925년 창간)와 「新潮建築」(1929년 창간) 같은 잡지들이 출판되기 시작했다.¹⁰⁾ 1926년에는 새로운 공예의 신입화를 시도한 사람들에 의해 '세국공예회(帝國工藝會)'가 결성되면서 독일공작연맹의 활동을 소개하였고, 기관지 「帝國工藝」를 발행하면서 일본 국내 디자인에 많은 영향을 주었나 이와 더불어 1927년 '제전(帝展)'에 공예부가 설치되면서 생산 공예와 순수 미술공예와의 구분이 생기기 시작했다. 이 외에도 해외 유학파들이 모여 결과를 발표하는 그룹들

이 연이어 발족하기 시작하는데, 1927년에 미야시타 다카오(宮下孝雄)가 주축이 된 '엘타 도안연구회'와 모리타니 노부오(森谷延雄)를 중심으로 '가사(芽舍)' 그룹이 작품전을 개최했다. 이들은 단순히 작품 발표에서 끝나지 않고 자신들의 연구를 출판물로 인쇄하는 적극성을 보이기도 했다. 또한 바로 이무렵 일본 현대 디자인의 대부격인 하라 히로무(原弘)와 고노 다카시(河野孝)와 같은 당시 젊은 그래픽 아티스트들이 프랑스의 큐비즘, 이태리 미래파, 러시아 구성주의를 흡수하면서 이러한 영향들을 반영하는 포스터와 잡지 일러스트레이션을 제작하기도 했다. 특히 하라 히로무는 그가 24세 되던 1927년에 바우하우스의 타이포그래피와 그래픽으로부터 영향을 받은 얀체홀트(Jan Tschichold)의 「신타이포그래피, Die neue Typografie」를 자비로 번역 출판하기도 했다.¹¹⁾

동경미술학교의 졸업작품집에 기록되어 있는 졸업생 작품들은 그와 같은 당시 일본 디자인계의 뜨거운 움직임을 여실히 반영하고 있다.¹²⁾ 그 예들로 1925년 도꾸다 마사노리(奥田政徳)의 입체파적 평면구성을 필두로 1927년 이케베 요시아즈(池邊義敦)의 데 스틸 풍의 실내외장도안, 1929년의 고노 다카시(河野孝)의 이태리 미래파와 아르데코풍이 가미된 영화 포스터, 사이또 도시히코(齋藤利彦)과 기枢찌 세지(菊池泉二)의 입체파적인 장식도안, 그리고 이순석이 졸업작품을 준비하던 1930년 마쓰노 켄노스케(松野憲之助)에 의해 제작된 바우하우스 그래픽 스타일이 있다. 특히 마쓰노가 제작한 바우하우스 그래픽 스타일은 당시 동경미술학교 내의 교육적 변화를 예시하고 있기 때문에 중요하다. 일본인으로는 최초로 바우하우스에 등록해 정규교육을 받은 미즈타니 타케히코(水谷武彦, 1898-1969)가 1927년에서 29년 까지 데싸우시기의 바우하우스에서 공부를 끝내고 동경미술학교에서 가르치기 시작한 혜가 바로 그 무렵의 일이기 때문이다. 따라서 동경미술학교 건축과의 졸업작품 목록은 1928년 우메노 데수지로(梅野欽次郎)의 '중앙전철역과 호텔 건축안'을 전주곡으로, 1930년도 졸업작품들이 데싸우 바우하우스 건물의 평지붕과 평면계획 그리고 탈장식의 건축안들로 채워지기 시작했던 것이다. 그렇기 때문에 이순석이 졸업에 임박했던 1930년에서 1931년 사이의 시기는 갓 귀국해 한창 정열에 불타고 있던 미즈타니의 강력한 메세지가 학교를 뒤흔들고 있었던 시기임에 틀림 없다. 새롭게 번모하고 있던 당시 일본 디자인계의 전체 상황과 동경미술학교의 교육목표의 전환기적 시점이 이순석의 졸업 작품이 나온 배경이었던 것이다. 이와 같은 전체 맥락 속에서 이순석이 보여

준 3점의 졸업작품은 결코 피상적인 맥락에서 수용된 추상성만은 아니었음을 알 수 있다.

문제가 되는 것은 그와 같은 새로운 변화의 물결을 직간접적으로 체험할 수 있었던 그가 왜 전체 15점 중에서 3점의 작품만을 추상성의 범주에서 남겼느냐는 것이다 아마 이 의문은 이순석이 귀국 후 한국 디자인을 주도해 나갈 때의 전체 모습을 결정짓는 중요한 부분일지 모른다. 그가 장식적 문양을 이용한 양식화 경향에 더 많은 비중을 둔점이 그의 추상성에 대한 인식의 미흡으로 보여지기 때문이다. 실제로 해방 이후 60년대까지 그로부터 영향을 받은 한국의 초기 현대 디자인은 '도안(圖案)'이라고 알려진 형태를 양식화하는 경향으로 인식되었던 것이다. (그러나 해방 후 그에게서 배운 사람들의 회고에 의하면 그가 실제로 '도안'이라는 말을 교육적 상황에서 거론한 적은 없었다고 한다). 그렇기 때문에 그가 고국에 소개한 기하학적 추상성은 단지 공예와 응용미술에 있어 화면 구성상의 장식적 문법에 지나지 않았다고도 볼 수 있다.

그러나 이점에 대해 다른 해석도 가능하다. 이것을 긍정적으로 평가할 때는 당시 이순석이 갖고 있었던 '문양에의 대료'라는 문제로 연결지울 수 있다. 그가 서구식의 신조형김각을 직간접으로 체험했음에도 불구하고 도안적 양식화의 방법론으로 좀더 향해갔던 것은 문양에 대한 어떤 집착이 졸업하는 시점에서 중요한 작업논리로 부각되었기 때문이라고도 해석될 수 있다. 귀국후 그의 작품세계에 줄기차게 등장하는 '십장생'의 주제는 바로 이러한 맥락과 연결된다. 그러한 추정 하에, 당시 젊은 신진과 침략국인의 눈으로 그나마 조선을 이해하려고 했던 비교적 양심적인 지성인이었던 애나기 무내요시(柳宗悅)와 동경 유학시절 많은 교류를 했던 사실에 주목할 필요가 있다. 그와 같은 교류를 했던 애나기는 조선의 전통공예가 한민족의 역사를 배경으로 했던 뿐리깊은 예술혼의 국치라는 평가를 주저하지 않으면서도 한편으로는 조선의 미가 반도인과 약소민족의 '비애에 찬 애상의 미'라는 치졸한 평가를 던져 불임으로써 이순석으로 하여금 이러한 선입관을 앞으로 바로잡아야 할 자신의 과제로 삼게한 인물이었다고 회고하게 했던 것이다.¹³⁾ 그렇기 때문에 비록 결과론적이지만 이순석은 향후 한국적 전통을 문양을 통해 전달하기 위해 도안이라는 양식화 과정으로 준비하고 있었는지 모른다. 하지만 해방 이후 한국 디자인이 형성되는 과정에서 그가 전개시킨 모습들은 자신이 습득한 일본식 양식화 방법의 한계를 크게 벗어나지 못했다.¹⁴⁾ 이순석은 1931년 귀국해 한국 최초의 도안전시회였던 '제1회 개인전'을 동아일보사 강당에서 개최

하였다

이승석이 전시회를 개최하던 30년대초를 전후해 서울은 놀라운 속도로 근대화되면서 새로운 신문화의 수용과 전개의 중심지로 변해가고 있었다 따라서 서울에서도 신건축의 양상이 나타나기 시작했다 1929년 경성상공장려관(前부역전홍·공사 전시관)를 시작으로, 서울에는 일본적십자사 경성본부(현 대한적십자사, 1933), 경성부민관(국회의사당, 세종문화회관 별관, 1935) 등과 같은 근대식 건물이 들어섰다 이 건물들은 구성주의적 합리성을 반영했는데, 특히 현재에도 그 민보가 일부 남아있는 일본적십자사본부는 수직과 수평의 직각에 의해 구성된 단순성을 표현의 주제로 하고 있다. 이와 함께 한국현대건축 최초의 작가 박길룡은 일본식 절충주의 양식을 답습한 인물로 1937년에 조선인 단독으로 화신백화점을 지음으로써 한국현대건축사의 첫장을 열어 놓았다 화신백화점 건물은 일본식 양식의 수용과 합리주의적 태도가 엇갈린 식민지적 현상을 반영했으나 1942년에 그가 세운 이문당(以文堂) 사옥과 북단장(北壇莊) 건물에서는 화신에서 볼 수 없었던 단조로운 형태, 장식이 없는 모르타르 벽면처리, 건물벽면의 평면성을 손상시키지 않는 창문처리와 같은 근대식의 건축적 추상성을 강하게 표현했다

이러한 건물들은 어떤 의미에서 피상적이고 소극적인 것으로, 서구 근대 건축의 모방에 불과하였으나 30년대 서울의 경관을 바꾸어 가면서 서서히 도시 사람들의 근대적 감수성이 상당한 영향을 미치기 시작했다 20년 전까지만 해도 “고적소리 처량하고 적막하던 서울의 밤거리가 전등불이 휘황찬란한 거리로 바뀌고,¹⁵⁾ 미쓰꼬시(三越) 백화점, 에스컬레이터, 인천항을 통해 들어온 프랑스의 양주, 코티 화장품, 영국의 립튼차, 미국의 커피와 ‘솔포’ 석유, 진열장의 마네킹들, 자동차와 마차와 인력거, 한복과 일본옷 그리고 양복, 네온싸인, 외국영화, 다방에서 흘러나오는 서양 고전음악과 미국의 째즈 – 이 모든 것들이 뒤섞여 자아내는 서울의 풍경은 벌써 이국적일 뿐만 아니라 그로 테스크 한 것이었다.¹⁶⁾

도시의 새로움과 이 도시에서의 생존이 그 환경에 대한 적응과정을 의미한다는 점에서 그 도시에서 살아가는 사람들의 감수성의 변화를 요구한다 이러한 도시적 감수성의 변화로부터 나타난 30년대 모더니즘 문학운동과 관계지워진 하나의 완전한 추상 조형이 ‘이상한’ 시인 이상(李箱)에 의해 발현되었다. 한국현대詩史에서 최초의 모더니즘 문학을 추구했던 유파로 분류되는 구인회(九人會)(정지용, 김기립, 이효석, 박

태원, 이상, 김광균, 오장환, 이태준, 최명익)의 핵심 멤버였던 이상은 단지 문학사에서만 다루어질 수 없는 그 이상의 의미를 갖는다 그가 시와 소설의 문학형식에서 뿐만 아니라 그레피과 타이포그라피 모두에 있어 기하추상적 형태실험이라는 일관된 작업논리를 전개 시켰기 때문이다.

한국의 현대시에서 종래의 시들이 한국적인 정서를 바탕으로 한 순수 서정성을 표현했던 것이 주류였던데 반해 이상은 언어를 추방하고 숫자와 기호에서 오는 단순한 시각적 요소와 기하학적 이미지로 이루어진 ‘구조시(構造詩)’를 만들어냈던 것이다 그것은 전통적인 언어에 부착되어 있는 일상적 의미를 추방하고 숫자와 기호 그 자체가 갖는 즉물성(即物性)을 드러낸 순수추상을 의미했다. 즉 그의 시는 ‘읽으려’하면 해독이 불가능한 정신병자의 장난과 같은 난해한 시가 되지만 시각적으로 ‘보려고’ 하면 그 의미가 확연히 드러나는 시각적 구조를 갖고 있다 문학적 차원에서는 쉽게 이해될 수 없는 시각적 조형 구조가 이상의 시에서 발견되는 것이다 예를 들면 그의 시 오감도 중에서 「詩第四號」는 이미지 패턴 자체의 구조만을 드러내고 있다. 이 시는 철저하게 눈을 통해 시각적으로 밖에 볼 수 없기 때문에 흔히 난해시로 불리워지지만 엄연히 전체를 일관하는 통일성과 함께 그 내용에는 어떤 보편성이 내재되어 있었던 것이다. 즉 「시제4호」의 부제가 「환자의 용태에 관한 문제」라고 붙여졌듯이 시 속에 담겨진 각기의 숫자들은 하나하나의 개별적인 인간을 상징한 것으로 볼 수 있다 마치 몬드리안의 추상화 「브로드웨이 부기우기」(1942-3)와 김환기의 ‘어디서 무엇이 되어 다시 만나랴(1972)’와 같이 그것은 불안정한 세계 속에서 거울에 비춰진 인간 군상들을 표현한 ‘추상화화적 시’라고 할 수 있다 달리 말해 그것은 뒤집혀진 현대인의 이중적 자아가 거울에 비춰진 모습으로 암시되고 있는 극도로 단순화된 기하학적 구조로 ‘그려진 시’였던 것이다.

이상은 어쩌면 30년대 일제 식민지 치하에서의 정치적, 사회적, 현실의 상황에서 절망할 수 밖에 없었던 당시의 한계 상황을 숫자와 기하학을 시로 끌어들여 표현했던 것으로 생각할 수도 있다. 그의 그려진 시는 마치 일제탄압 초기에 출현했던 어떤 신문의 모습과도 유사하다. 한국 신문역사에 비춰진 인론탄압의 혼적을 반영하고 있는 1909년 12월 14일자 「대한민보」의 지면은 일제 현병사령부가 계재를 금지시킨 기사를 담고 있는데 그것은 활자를 뒤집어 벽돌 모양으로 인쇄되었하여 이를바 「벽돌신문」이라 불리웠던 것이다.¹⁷⁾ 물론 타의적 탄압에 의한 결과였지만 이 신문지면은

문자가 사각벽돌로 대치되었을 때 시작적 기호가 갖는 추상 메시지를 글이 아닌 '이미지로 보여주고' 있는 것이다. 따라서 서구의 전위적 추상 미술이 제 1차 세계 대전 후의 지식인들의 불안에서 비롯되었듯이 이상에 있어 기하추상은 일본 자본주의의 전성기 하에서의 사회 문화적 충격과 절망으로부터 나온 순수 미학적 대응 방식에서 초래된 것이라 할 수 있다.

하지만 이상이 추상적 구조를 파생시켰던 직접적인 동기는 그가 시인이기 이전에 건축설계에서 유추된 이미지와 수리개념을 시로 형상화(「三次角設計圖」의 「線에 關한 覺書 1, 2, 3」에서 잘 드러나는)하려는 건축 가적 소양¹⁸⁾과 함께 전문적인 그래픽과 타이포그래피 디자이너적인 소양에서 비롯된 것이었다. 바로 이러한 사실들이 그가 단지 시인이었다는 것만으로 한국 디자인사에서 제외시킬 수 없게 하는 중요한 부분인 것이다. 최근 이상을 타이포그래피적인 측면에서 재해석하고 자신의 작업에서 계승하고 있는 안상수에 따르면, 이상의 대부분의 시에서 보여지는 띠어쓰기 무시, 구두점의 배제, 글자의 유희, 활자체와 크기 변화, 대칭 구조와 도형의 사용과 같은 특성들은 그가 타이포그래피의 성격을 철저히 이해하고 있었다는 점을 밝혀주기 위해 충분한 근거를 제공한다고 밝힌 바 있다.¹⁹⁾

이와 함께 이상의 그래픽적 추상 감각은 1932년 조선건축가회 기관지였던 「조선과 건축」의 표지도안 현상에서 선외가자 4위로 선정됨으로써 드러났던 것이다. 기존의 활자체를 오직 자와 콤퍼스에 의해 도형화 시킨 순수 기하학적 추상의 제호 디자인과 표지 디자인은 그의 조형성이 시에 머무르지 않고 그래픽과 타이포그래피에 이르기 까지 일관되게 진행되고 있음을 잘 보여준다. 그는 이외에도 박태원의 소설 「소설가 구보씨의 一日」의 삽화를 하옹(河戎)이란 필명으로, 자신의 소설 「동해 童骸」(조광, 1936. 10)의 삽화를 직접 제작하기도 할 만큼 구인회 그룹 중에서 가장 조형예술과 직접적인 관계를 맺고 있었던 인물이었다. 주지하다시피 그는 최초의 야수파 화가 구본웅과 친했고 심지어 인상파 이후의 현대미술을 개괄한 미술비평을 「현대미술의 搖籃」이라는 글로 발표한 적이 있었다. 그는 "쿠르베의 현실주의적 객관주의를 경계로 하여 마네, 모네, 세잔느 등의 주관주의적 인상파가 나오고 특히 세잔느를 고비로 하여 현대미술은 급속도로 주관주의적 경향으로 치달았다"²⁰⁾고 본 그의 미술사적인 견해는 그의 디자인에서 보여졌던 기하 추상이 바로 그가 생각했던 '주관성의 심화과정'에서 비롯된 것임을 말해주는 것이다.

여기서 한가지 중요한 사실은 이상과 화가 구본웅

사이의 친밀한 유대관계가 찻집「낙랑(樂浪) 파라」에서 시작되었다는 점이다.²¹⁾ 「낙랑파라」는 앞서 언급했던 이순석이 귀국후 다음 해인 1932년 소공동에(현 반도아케이드 건너편 골목의 모퉁이) 2층집을 빌어 1층은 찻집으로 운영하고 2층은 화실로 꾸며 작업을 했던 곳이었다. 낙랑파라는 당시 이상을 비롯해 구인회 등의 문인들 사이에서 '문학동굴'로 불리워졌을 만큼 장인의 수많은 예술가들의 집결지였기도 했던 것이다. 따라서 이상과 같은 모더니즘 문학운동에 가담했던 문학인들과 이순석 사이에는 시대적 감수성의 측면에서 충분한 교류가 있었음을 추정할 수 있으며, 후일 이상 자신이 직접 찻집 「제비」를 내면서 인테리어 디자인에도 손을 댔던 것은 이순석이 낸 「낙랑파라」를 드나들면서 받았던 영향에서 비롯된 것임을 알 수 있다. 이상은 찻집 제비의 경험을 살려 카페 「쓰루」(鶴), 다방 「무기」(麥), 카페 「6·9」(씩스 나인) 등의 실내 디자인을 직접하며 자영하기도 했던 것이다.²²⁾ 그러나 그 실내 디자인들이 어떤 모습이었는지 대해서는 남아 있는 기록이 없기 때문에 분명히 알 수는 없지만 그의 일관된 추상적 조형의식을 감안해 볼 때 공간처리에 있어서는 체계적인 평면계획에 의한 단순 명료하고, 가구 배치에 있어서는 공간적 연계성이 엿보이는 모습이었으리라 추정된다.

해방 후의 추상 디자인 (1945~1959)

해방 직후 한국의 디자인은 공예 또는 도안가들로 활동하던 사람들에 의해 일종의 '미술 계몽 운동'과 '미술을 통한 일반 대중의 참여'라는 현실적 목적에 부응하기 위한 수단적 차원에서 전개되었다. 그들 대부분이 좌우익의 대립이라는 어수선했던 정치적 시기에 사상적으로는 중립을 지키면서 일본식 교육으로부터 영향받은 도안적 양식화의 경향으로 향했지만, 그들 중 일부는 미술의 사회적 실천이라는 의미에서 '산업 미술'을 전개하면서 20년대 일본으로부터 유입된 사회주의 리얼리즘의 경향을 반영하기도 했다. 해방 후 추상성이 디자인에 다시 반영되기 시작한 것은, 초기의 사상 · 이념논쟁이 동란을 통해 자연히 남과 북으로 갈라서게 되고 사회가 다시 안정되어가던 대략 50년 대 말로 추정된다.

해방이 되면서 새 국가의 문화건설을 위해 수많은 미술단체들이 발족하고 해체되고 서로 통합하는 와중에서 디자인에 직접적인 영향을 미친 인물들은 대부분 그런 단체들의 선전미술부원으로 활동했던 사람들이었다. 예를 들면 1945년 8월 18일 해방 후 처음으로

문화예술계를 총망라해 만족한 조선문화전시·중앙협의회의 산하던 체인 조선미술전설본부에는 중앙위원회에 고회동을 펼두로 각기의 동양화, 서양화, 조각부와 함께 공예부와 신진미술대사 조직되었다. 당시 공예부의 위원장에는 이준석이, 부원으로 한홍택과 배태원이 참여했고, 신진미술대사는 김진식을 대장으로 한홍택, 조방디, 조승식 등이 있었다. 공예부와 신진미술대에 속했던 이들의 주된 활동은 인합군 전주 환영대회를 위한 놀기의 제작과 배포, 행사장 장식 준비와 표이 도안 및 대중회 운동, 또는 개봉용 가루 포스터 등의 제작에 이르기까지 다양했다. 이를 중에서 한홍택은 조선미술전설본부가 해제되면서 세결성된 조선미술가협회(45.11), 조선조형예술동맹(46.2.23), 조선미술동맹(46.11.10) 등과 같은 일련의 단체 활동에 참여했으며,²³⁾ 1945년 12월에 '조선신업미술가협회'(산미협)를 조직했나는 신에서 그 환약과 미적 감수성이 주목할만 하다.²⁴⁾

한홍택은 일제 말한 바와 같이 1937년 동경도안선문학교와 1939년 동경재단미술학교(후에 무사시도(武藏野)미술학교) 회화연구과를 졸업하여 귀국해 유한양행의 아트디렉터로 근무하게 되면서 1세대 디자이너의 사회적 위상을 형성시켰던 인물이었다. 그가 유학했던 시기의 일본은 이준석이 일본에 유학하면서 시설에 수용되었던 추상회화 운동이 본격화되어 무렵에 전위미술운동을 선개하고 있었다. 따라서 도안과 미술을 함께 공부했던 한홍택은 상당히 뛰어난 미적 체험을 했다고 어려지는데 이는 그가 해방 후 보여준 디자인과 미술자료에서 당시까지 전개되었던 구상에서 추상에 이르기 까지의 전개를 보여주기 때문이다. 따라서 한홍택의 추상적 감수성은 동경 유학시기에 짙었던 것으로 여겨진다. 이 시기는 30년대 미 자유미술가협회에 참여했던 김환기, 유영국 등이 일본의 전보적인 추상회화 사가들과 함께 활발한 움직임을 전개했던 때였다.²⁵⁾ 훗날(1959년) 한홍택이 흥익대학으로 가게 된 것이 김환기의 요청²⁶⁾이었던 것으로 미루어 보이 당시 도안과 미술을 함께 공부했던 한홍택의 감수성 중에서는 김환기와 유영국이 전개했던 추상운동과의 교감이 있었던 것으로 생각된다. 그러나 그의 디자인에서 추상성이 본격적으로 나타난 것은 해방 후 한참 뒤인 1950년대 말에 이르러서야 있다. 그의 추상 사업이 다소 지연되었던 것은 당시 그가 주장했던 '산임미술'이 미술의 현실 참여와 사회 실천이라는 부분과 섭합되어 있었던 이유가 있었기 때문이라 추정된다.

해방 후 한홍택의 디자인은 추상 보다는 사실주의적

맥락으로 향해섰다. 그것은 그가 해방 후 디자인(당시 그는 '도인'이라는 별로 사용했다)을 '미술의 사회침여'라는 관점에서 인식했었던데 적십석인 이유가 있다. 그가 해방 직후 새작한 사회개봉 포스터에서 볼 수 있듯이 당시 포스터 새작은 미술은 사회적으로 실천하기 위한 강하고 적극적인 수단이었다. 그렇기 때문에 그는 순수미술 보다는 '신임미술'이 보다 큰 사회적 실천력과 설득력을 갖고 있다고 보았고 마침내 '조선 산업미술가협회'(산미협)를 결성하게 되었던 것이다. 아마 이 생각이 미술과 디자인 모두의 가능성을 갖고 있었던 그로 하여금 훗날 디자인 개에 두신하게 한 결정적인 이유였던 것 같다. 그렇기 때문에 대중적 이해와 호소력이 훨씬 더 큰 산업주의적 표현 방식이 해방 후 그의 포스터와 광고 디자인에서 큰 비중을 차지하게 되었던 것이라 어거진다.

한홍택의 사실주의 성향에는 다음과 두 가지의 뚜렷한 성격이 반영되어 있다. 첫째는 일본으로부터 영향받은 북관화 이미지로, 이는 해방 전과 후에 대중적 이해가 비교적 쉬었던 광고와 포스터 디자인의 인물묘사에서 나타난다. 두 번째는 해방 직후 삶은 시기 동안 그의 디자인에 출현한 러시아 불세미키 혁명가의 사회주의 리얼리즘 계열 이미지로서 미술의 사회적 참여와 호소력을 반영하기 위한 수단으로 채택된 것이라 할 수 있다. 일본 북관화 이미지로 부터의 영향이 한홍택에게서 엿보인 예는 그가 1939년 동경재단미술학교를 졸업하면서 시기에 새작한 것으로 추정되는, 한복을 입은 미인의 모습이 담겨진 '표지디자인'에서 나타난다. 이는 해방 후 새작된 기업 광고와 광고 포스터 디자인들에서 줄기차게 적용되었던 인물 이미지들의 기본으로 적용했다. 그것들은 진형적인 한-구적 수채와 서구적 모델의 미적 스타일을 혼합한 특징적 모습들을 하고 있는데 그 이미지의 근원은 1920년대 중국에서 30년대 초(人正 梅기에서 昭和 초기) 일본의 북관화 양식에서 발견된다.

진통적 '우끼요에(浮世絵)' 판화와 구별되는 이 새로운 북관화는 하쉬구치 고요와 이토 선수이와 같은 판화가들에 의해 시작된 것으로 이들은 대부분 서양화를 공부하였기 때문에 서구적 기법을 사용하면서도 주제는 일본적 이미지를 반영하고 있었고 당시 그려한 판화들은 일본에서 대단히 대중적이었다.²⁷⁾ 하쉬구치는 섬세한 빛그림을 통한 매우 몽환하고 사실적인 선묘화로 성교한 의상을 입거나 완전히 전라의 모습을 한 우아한 젊은 여성들을 주로 다루었다. 이는 그가 장식적인 디자인과 함께 선과 색을 혼합하는 일본자 디자인 감수성을 반영했음을 민해준다. 이토는 비교적 젊

은 작가로서 하쉬구치와 같이 '미인도(비징가)'를 선호했는데 고요에게서 보여지는 선묘적 특성과 함께 명암처리에 있어 대단히 섬세함을 보일 뿐만 아니라 풍경을 배경으로 미인을 전방에 배치하는 특징을 갖고 있었다. 이와 같은 근거는 한홍택의 39년 제작된 책표지 디자인이 비록 배경에 있어서 회화적 색채가 강하게 반영되고 있지만 인물묘사에 있어 그 당시 일본 복판화적 이미지를 반영했다고 볼 수 있게 한다. 어쨌든 이러한 사실주의 인물묘사는 대중적으로 이해가 쉬웠기 때문에 해방 후 한홍택이 했던 공공·관광포스터와 제약회사 광고의 주된 레퍼토리로 채택되었던 것이다.

해방 직후에 나타난 한홍택의 또 다른 사실주의 경향은 그가 당시 지녔던 미술을 통한 현실 참여와 사회 개혁이라는 생각에서 출현된 것이라고 할 수 있다. 이는 그가 제작한 몇 가지 포스터와 책표지 디자인들이 대단히 완성도 높은 '사회주의 리얼리즘'의 형식을 담고 있는데서도 입증된다. 해방 직후인 1946년에 제작한 사회계몽 포스터에서도 보여지듯이 당시 포스터 제작은 미술을 사회적으로 실천하기 위한 강력하고 적극적인 수단이었다. 당시 그가 산미협을 조직하면서 주장했던 산업미술의 성격을 보면 그 이미지들이 나온 배경을 잘 이해할 수 있다. 그는 "산업미술이란 용어가 조선에서 쓰여진 것은 아마 8.15 이후 처음"이라고 지적하면서 도안을 "예술과 산업과의 유기적·종합적 결합이며 대중적인 생활예술 형식"으로 규정하고, 과거 산업생산 책임자들과 산업미술가와의 "보수적이며 반봉건적인"인 관계를 청산해야 한다고 주장하면서 산업 미술가들도 "과거 일제시대와 같이 상공도안을 손꼽의 기술과 색채의 배열만으로 만족치 말고 자아향상과 계몽발전에 힘써야 할 것"이라고 주장하였다.²⁸⁾ 그의 주장은 오늘날 한국 현대디자인이 수용한 '예술 민주화로서 디자인'이라는 개념의 초기 모습이라고도 할 수 있다. 비록 그가 사상적으로는 사회주의의 노선에 속하지 않았지만 디자인이 수행하는 사회적 역할과 효과를 감안할 때 디자인에 사회주의 리얼리즘의 표현방식을 도입했던 것은 당연한 귀결이라고 볼 수 있다. 그가 46년과 48년에 제작된 포스터와 책표지 디자인들은 마야코브스키 (Mayakovsky), 코즐린스키 (Kozlinsky), 말유틴 (Malyutin), 레베데프 (Lebedev) 등에 의해 쏟아져 나온 러시아 볼셰비키 혁명기(1917-1920)의 대중 선동성이 강한 이미지의 성격을 반영하고 있는 것이다.

한홍택의 경우 이와 같은 사실주의적 맥락과 더불어 추상성이 그의 작품에 본격적으로 나타난 시기는 (6.25가 끝나고 사회적으로 안정되어 가던) 1958년 5

월, 소공동 중앙공보관에서 개최한 '第2回 帽弘澤모던 디자인展' 무렵이다. 전시된 30여점 중에는 1회 작품 전('한홍택작품전', 55년 10월, 동화백화점 4층화랑에서 개최)과 다를바 없이 한국적 소재의 관광과 사회계몽 포스터가 많았지만 커텐, 도자기, 양탄자, 직물도안과 같은 양식화된 작품들과 함께 순수 기하추상적 '구성', 책표지와 포스터들이 전시되었다는 점이다.²⁹⁾ 기하추상 형식의 디자인이 이 전시회에 출현한 것은 전시회 명칭이 '모던 디자인'이라 붙여진 것과도 상관이 있다고 볼 수 있는데, 한홍택에게 '모던'한 '디자인'이란 바로 기하 추상성을 갖고 있는 새로운 조형을 의미했던 것이다. 그 작품들 중 특히 순수 문자요소로만 이루어진 추상 구성은 그가 그동안 포스터 디자인을 해오면서 체험했던 문자가 화면 내에서 갖는 조형적 역할의 중요성에 대한 인식으로부터 나온 자연적 결과라고 여겨진다. 그는 문자의 조형적 가능성은 확장시켜 그래픽적인 이미지로 전환시켰던 것이다.

이러한 추상과정의 예는 고암 이응노의 '상형문자적 추상회화'에서도 잘 나타난다. 그의 회화가 서예적 전통에서 나왔듯이 한홍택의 경우 그동안 그가 해온 포스터 등에서 문자가 갖는 그래픽적 가능성의 실험으로부터 나온 것이었다. 그러나 이 두 사람의 진행 방향은 서로 엇갈리고 있었는데, 이응노의 경우 서예체의 부드러움으로부터 점점 더 도식화된 기하학적 상형문자를 담은 앵포르멘 회화로 향해 간 반면, 한홍택은 단순한 기하추상으로부터 두꺼운 마띠에르가 문자요소의 표면을 채워가는 이른바 한국의 '서정성을 담은 앵포르멘 회화'의 맥락으로 향해갔던 것이다. 이와 같이 미술과 디자인의 중첩된 모습이 계속 진행되었던 60년대 중엽 이후, 한홍택은 디자인계에서 디자인 보다는 미술적 소양을 지닌 인물로 간주되기 시작한다. 60년대 중반에 들어와 한국의 현대 디자인은 서서히 미술적 성향을 배제하면서 디자인 자체를 정의하기 시작했던 것이다. 그러나 그는 53년 '한홍택 그라피아트전'을 개최하면서 한국에서 '그라피'이란 용어를 최초로 공식화했을 뿐만 아니라, 56년에는 명동에 한국 최초의 디자인사무실이라 할 수 있는 '한홍택 도안연구소'를 개설했다. 그는 서울대학교 응용미술과 강사 (1956-59)로 출강했고 59년부터 69년까지 홍익대학교 미술대학 공예과의 교수로 재임했다가 81년 덕성여대에서 퇴직했다.

해방 이후 한홍택이 실무작업을 통해 1세대 디자이너의 역할을 전시회와 산미협과 같은 단체활동을 통해 실천했다면 이순석은 디자인 교육의 측면에서 중요한 역할을 수행하고 있었다. 이순석은 조선미술건설본부

의 공예부 위원장으로 선전미술대의 한홍백, 조병덕, 조능식과 함께 해방 후 문화건설에 앞장섰으며 미군정령 제 102호 국립서울대학교 실치령에 의거 1946년 8월 설립된 국립서울대학교 예술대학 산하 미술학부 도안과(50년에 응용미술과로, 83년 산업미술과로, 89년 현재의 산업디자인과로 변경)의 초대 교수로 재직하기 시작했다. 당시 군정분교부 고문관이었던 이순석은 서울시 학무과장 장발과 조선미술건설본부의 위원장 고희동과 만나 새로운 대학 차원의 미술교육기관에 대한 인재양성의 필요성을 논의하는 과정에서 도안과 교수직을 수락하게 되었던 것이다.³⁰⁾ 이순석이 도안과에서 응용미술과로 이어지는 서울대학교 미술대학에서 뿐만 교육적 공헌은 다음과 같은 인물들을 통해 한국 현대디자인을 대동시킨 산파역할을 했다는데 있다. 백태호(51년 졸, 이대 생활미술과), 권순형(도안과 55년 졸, 서울대 공예과), 박대준(55년 졸, 한양대 산업디자인과), 이명구(55년 졸, 전국대 산업디자인과), 이신자(55년 졸, 덕성여대 산업미술학과), 김교만(56년, 서울대 산업디자인과), 김수식(56년 졸, 부산대), 이우성(56년 졸, 숙명여대), 민철홍(58년 졸, 서울대 산업디자인과), 조영제(58년 졸, 서울대 산업디자인과), 한노룡(58년 졸, 홍익대 공업디자인과), 봉상균(59년 졸, 서울산업대 시각디자인과), 강희수(59년 졸, 청주대 산업디자인과), 곽원보(60년 졸, 중앙대 산업디자인과), 김홍련(60년 졸, 동국대 생활미술과), 박해동(60년 졸, 영남대 산업디자인과), 부순언(61년 졸, 서울대 산업디자인과), 김광현(62년 졸, 한양대 산업디자인과), 고을한(62년 졸, 서울산업대 산업디자인과), 이순혁(63년 졸, 이대 생활미술과), 양호일(63년 졸, 한양대 응용미술과), 최동신(64년 졸, 홍익대 시각디자인과), 신용대(64년 졸, 중앙대 산업디자인과), 김길홍(65년 졸, 이대 장식미술과), 안종문(65년 졸, 홍익대 공업디자인과), 양승춘(65년 졸, 서울대 산업디자인과) 대부분 응용미술과 출신이었던 이들에게 전해진 이순석의 추상적 양식화의 전통은 50년대와 60년대의 한국디자인의 미적 기반을 형성시킨 주된 백작이었음을 알 수 있다. 이순석의 영향력은 60년대 이후 서서히 사라지게 되었지만 일부에서는 이순석의 전통이 그대로 답습되었던 경우들도 있었다. 예를 들면 김교만의 그래픽 이미지는 이순석의 형식성이 가장 강하게 반영된 경우로 그의 그래픽은 '도식적 양식화'의 특징을 반영하면서 최근까지 일관되게 지속되었던이라고 할 수 있다.

해방 이후 대학 차원에서의 디자인 교육은 서울대학교 도안과가 실시된 다음해에 이화여대에서도 시작되

었다. 이화여대는 해방되던 해인 1945년 10월 예림원에 미술과가 생겨난 이래 47년에 도안전공이 설정되기는 했었다. 그러나 미술학과 내에는 전공구분이 확실치 않았고 교과과정 상의 전문적 지도도 이루어지지 않았으며, 도안설기 등의 디자인 전공 교과목이 강의되기 시작한 것은 1960년 생활미술과가 신설되면서 시점에 이르러서 비로소 가능했다. 홍익대학 역시 1958년에 와서야 미술학부 내에 공예과가 신설되었기 때문에 1960년대에 들어설 때까지 디자인 관련학과가 서울대학교를 제외하고 전무했던 것을 알 수 있다.³¹⁾ 따라서 서울대학교의 이순석을 통해 배출된 인물들이 60년대 한국 현대디자인의 태동기를 맞게 하는 주된 역할을 했다고 볼 수 있다.

서울대학교 도안과가 응용미술과로 바뀌어가는 과정에서 이 글의 추상성 논의와 관계된 몇 가지 작은 변화들이 있었는데 그것들은 중요한 가치를 내포하고 있다. 이 변화들은 당시 학장으로 재임했던 장발(張勃)과 이순석 사이에 조형이념의 차이에서 오는 악간의 교육적 혼선에서 비롯된 것이라 할 수 있다. 장발은 1919년 일본 동경미술학교 서양화부에 입학해 연수하던 중 미국으로 건너가 국립디자인 아카데미(National Academy of Design)에서 서양화를 전공하고 1925년에 컬럼비아대학 미술과에서 미술사를 공부하고 귀국해³²⁾, 46년 새로 설립된 서울대학교 예술대학 미술학부의 초대학부장을 맡았고 61년까지 초대 학장을 역임했다. 구체적으로 실기 교과목을 맡지는 않았지만 그의 역할은 미술대학의 디렉터로서 학교 프로그램을 운영하고 서양미술사 교과목을 맡아 학생들에게 미술의 흐름을 이해시키는데 있었다.

당시 일본을 거쳐 미국에서 공부했던 장발의 풍부한 경험은 학생들에게 새로움을 노리하는 자국의 촉매제 역할을 했는데, 그는 도안 응미과에서 행해지던 이순석의 수업지도에 대해 어떤 불만이 있었던 것으로 추정된다. 도안 응미과 전임교수였던 이순석의 실기지도는 주로 포스터 칼라로 모자이크나 벽면장식을 양식화하거나 추상적으로 '편화(便化)'해서 그리는 과정³³⁾이 주류를 이루었기 때문에 공예적 사물과 평면 작업에 있어 표면장식의 효과를 크게 뺏어나지 못했다. 후일 초창기 응미과를 거쳤던 졸업생들은 "학장실 옆에 바로 붙어 있던 응미과 실기실에 그가(장발) 자주 들려 이순석 선생의 수업시간에서 진행되고 있던 학생들의 작품에 대해 다른 견해의 평을 해주었다"는 장발의 모습을 공통적으로 기억하고 있는 것을 보면 당시 장발은 이순석의 실기지도에 대한 불만과 함께 도안 응미과에 대한 남다른 관심을 갖고 있었음을 보여준

다. 그것은 어떤 의미에서 아직 추상이 받아들여지고 있지 않은 한국 화단의 보수성에 대한 그의 불만에서 비롯된 것이면서, 한편으로 그나마 양식화 과정을 통해 추상작업을 진행시키고 있던 도안·옹미파의 성격에 대한 관심에서 비롯된 모습이라 볼 수 있다.

이러한 사실은 디렉터 장발이 1930년대 말 일본에서 순수추상운동에 참여하면서 한국 미술에 새바람을 일으키고 있던 김환기(1948. 7. 31~1950. 1. 31 재직)와 유영국(1948. 4. 15~1950. 11. 20 재직)을 48년 거의 같은 시기에 서울미대 교수로 영입하면서, 특히 유영국을 서양화가 아닌 도안파 교수로 포진시켰다는 중요한 사실에서도 입증된다. 유영국의 중언에 따르면 그는 새로운 조형을 당시 문양을 단지 양식화하는 전통적 기법으로 작업하던 도안파에 소개하면 좋겠다는 김환기의 권유를 받았으며, 장발에게도 김환기가 권유하여 도안파 교수가 되었다고 전한 바 있다.³⁴⁾ 부임하기 전 47년부터 서울대에 출강했던 유영국이 도안파 교수로 있으면서 기초디자인 수업을 통해 순수 기하학적 소재를 통한 '구성'을 가르친 사실은 그의 작품 성향이 디자인의 성격과 불가분의 관계를 갖고 있다고 본 장발의 판단에서 비롯된 것으로 추정된다. 어쨌든 50년 봄에 과명칭이 응용미술과로 변경된 후 학교 내부의 조형성에 또 다른 변화요인이 발생하기 시작했다.

1950년 6.25 동란이 일어나 학교가 부산으로 피난 가서 전시연합학교의 체제로 있다가 53년 서울로 복귀하던 시기에 디자인 교육에 있어 추상성의 유입이 또 다른 맥락에서 이루어졌다. 장발은 6. 25가 일어나고 유영국이 학교를 떠난 후 부산 피난 시절인 53년기 초디자인 수업의 공백을 서울미대 최초의 외국인 강사로 기록되는 존 프랭크(John L. Frank: 1953.5.1~1954.4.30재직)에게 맡겼던 것이다. 그는 원래 미8군 내에서 명칭이 확실치 않은 '정보문화센터' 같은 곳에서 근무했던 미군속이었다. 경위가 확실치 않지만 장발은 그에게 응용미술과 구성수업을 맡겼는데 권순형(49년에 도안파로 입학해 55년 응미파로 졸업)과 같은 응미파 1세대에게 있어 그가 가르친 교육 내용은 중요한 의미를 갖는다. 프랭크는 기존의 문양을 기본으로 하여 '편화'시키는 과정이 아니라 일명 'freeform'이라는 자유구성을 통해 생성되는 추상조형의 '방법'을 소개했던 것이다.³⁵⁾ 그것은 일명 '두들링(doodling)'이라는 미국식 기초 디자인 교육에서 흔히 사용했던 기법³⁶⁾으로 주관적 느낌으로부터 자유롭게 면을 분할하고 그 안에서 변화 요소를 찾아 점 충적으로 색(color gradation)과 질감을 적용하는 방

법이었다.³⁷⁾

극히 짧은 시기 동안이었지만 프랭크의 자유구성 교육은 형식으로서의 추상이 아닌 '느낌을 끄집어 내는 변증법적 추상과정'을 한국디자인 교육에 최초로 도입시켰다는 점에서 중요하다고 할 수 있다. 그에 관한 증언으로, 권순형은 59년 클리블랜드대학에 유학가서 광고, 제품, 도자를 섭렵하며 공부할 때 "미국식 교육이 전혀 낯설지 않았던" 것이 바로 그러한 교육적 영향이 작용했기 때문이라고 밝힌 바 있다.³⁸⁾ 따라서 프랭크 이후 서울대학 응미파의 조형이념은 종래 일본식 영향으로부터 점차 미국식으로 바뀌게 되었다고 볼 수 있다. 동란 중에 미국 미네소타대학의 교환 교수로 잤었던 장별은 서구 미술의 동향을 당시에 구입한 서적을 통해 소개했는데 그 중 대략 54년경부터 학생들에게 소개한 「Dictionary of Modern Painting」³⁹⁾과 같은 책에서는 추상미술의 정의부터 제반 추상미술운동이 개괄적으로 설명되어지고 있었기 때문에 '현대적 조형'이란 무엇인지 간접적이나마 눈으로 확인시켜준 계기가 되었다. 또한 일본에서 간행되었던 '미술수첩'과 같은 잡지 등을 통해 서구의 새로운 조형이 간접적으로 소개되기도 했지만 최초로 직접적으로 서구 추상조형의 실례가 학교에 소개되었던 것은 56년 이루어진 최초의 국제 교류전을 통해서였다. 서울대 미술대학에서 개최된 이 교류전에는 무려 315점에 달하는 미국 내 대학생들의 작품이 처음 소개되었는데 이 작품들은 미국을 통해 직접 한국에 소개된 최초의 추상미술 전시회였다.⁴⁰⁾

이 교내 국제 교류전시회를 기점으로 같은 해에 미네소타대학의 교수 및 학생 작품의 교류전도 개최되었는데, 이러한 전시회의 영향력은 외국으로부터 직접적인 정보가 부재하던 당시 학생들에게 거의 충격적인 모습으로 비춰졌다. 이때 대광고등학교 학생으로 미네소타대학 교류전을 보았던 양승춘(58년입학, 65년졸)은 당시 전시회에서 받은 인상을 놀랍게도 아직 생생히 기억하고 있다. 그것은 감수성 예민하던 시절 그가 그 전시회를 통해 받은 충격이 얼마만큼 컸었는지를 말해준다: "주로 판화와 조각이 있었고...한일관계가 동결되어 정보가 차단되었던 시기였기 때문에 실제 작품을 보고 추상이 이런 것이구나 하는 충격을 받았다. 당시 학교 미술선생은 인상주의에 떠물렸던 분이라 모더니즘에 대한 개념조차 없었다. 전시회에서 놀란 것은 작품의 스케일이 컼다는 것. 크기에 있어서 그렇고 화면에서 그림이 컼다는 것. 무슨 말이냐 하면 그림을 보았을 때 그림틀 밖으로의 가능성성을 느꼈는데 당시 우리는 그림이 그림틀 안에서 이루어져야 한다고 생각

했기 때문에 그 차이가 엄청났다.⁴¹⁾

옹미파의 기초 디자인 교육은 프랭크 이후 54년부터 조소파의 김종영 등에 의해 가르쳐졌지만⁴²⁾ 미국식의 본격적인 기초디자인은 추상구성의 맥락에서 부각화된 것은 미국 오클라호마대학에서 학부와 석사과정을 마치고 귀국한 직후 58년부터 출강하면서 59년 옹미파에 무임한 짐징자에 의해 이루어졌다. 그녀는 현대식 디자인 교육의 기반으로서 추상성이 입각한 기초디자인의 중요성을 최근 뼈입니다기 전까지 강조했던 것이다.

이와 같이 현대적 의미의 디자인 교육이 뿌리를 내리고 있던 50년대 말에 이르러서야 비로서 산업과 국가적 차원의 디자인에 대한 실질적이고 사회적인 인식이 확대되기 시작했다. 디자인에 대한 편향적인 인식이 서서히 사라지고 디자인에 대한 사회적 필요성이 대두되었는데, 그 조짐은 사회적으로 디자인 의뢰가 요청되고 기업 내에 디자인 활동이 시작되면서 일어났다. 56년에 한홍택은 최초의 디자인사무실기인 '한홍택 도안연구소'를 명동에 개설해 홍순문과 더불어 전자광고, 신문광고, 포스터디자인을 했고, 다음해 57년에는 권순형과 김교민이 수료하고 부근에 'KK디자인연구소(권순형·김교민 디자인 연구소)'라는 이름으로 디자인사무실을 개설해 경성방직 과별디자인, 재봉회사 포장디자인 등을 의뢰받아 디자인했다.⁴³⁾ 이와 함께 59년 금성사(현 LG)가 사내에 국내 최초로 공업의 장설을 설치하고 마용귀에 의해 디자인된 라디오가 (모델명 'A-501') 개발됨으로써, 공업디자인 개념이 최초로 기업 제품개발에 적용된 첫번째 사례를 남겼던 것이다.

금성사에 의해 개발된 'A-501' 라디오는 진공관 5구식 진기용 라디오로는 최초로 개발된 제품이었다. 그 것은 금성사로 하여금 오디오 시장의 주도권을 삼고 새로운 전자공업의 길을 열게 해 주었을 뿐만 아니라, 한국 제품디자인에 추상성이 어떻게 반영되었는지를 보여준 첫번째 사례였다는 점에서 중요하다. 그 것은 일제시대 우리나라 독립체념방송이 시작되면서 5년여 후의 칭취지들에게 1936년 광운전파사가 제작하여 조선 방송협회가 보급했던 한국 최초의 '제1호 보급형' 라디오에 비하민 보다 간결하고 단순한 현대적 형태를 반영했다. 혹자들은 그와 같은 제품의 형식성이 제작 기술상의 문제와 결부된 필연적인 과정에서 나온 것으로 볼지 모른다. 그러나 'A-501'은 진공관을 비롯한 스피커, 에지스터, 나스트로이어, 볼륨 컨트롤 등과 같은 수입부품을 세워하고 있는 외형 사시, 노브, 트레스, 스크류, 너트, 끝래이드, 코드 등은 순수 국산화율

60%에 낮았는 자체기술로 제작되었다는 사실에 주목할 필요가 있다. 그것은 최초의 '제1호 보급형' 라디오 모델이 당시 미국에서 일본으로 유입되어 들어온 아르데코(Art Deco) 스타일의 유풍한 뉘탁함을 반영한데 반해, 내개의 깊은 다리에 의해 공간적으로 뛰워진 산뜻한 베스와 스피커와 컨트롤 패널이 익숙적인 평면으로 단순하게 처리되었다는 점에서 상당히 '보던'한 스타일로 진전되었음을 보여주었다.

이러한 조형적 변화과정은 1960년 최초의 휴대용 트랜지스터라디오 'TP-601' 이후, 67년 후속 모델로 새롭게 최초의 AM/FM겸용 라디오 'TF-901'에 의해 다시 한번 입증되었다. 그것은 당시 제품에서 전축에 이르기까지 세계적으로 보편화되고 있던 국제양식(International Style)에서 볼 수 있는 부강식의 '단순 기하학적 기능美'를 담고 있었던 것이다.

금성사의 'A-501' 라디오가 개발되던 1958년, 한국 최초로 국제양식과의 직접적인 소우가 민철홍에 의해 이루어졌다. 그는 같은 해 3월 상공부 주관하에 미국 대외경제협조처(USOM)와 주한 유엔군 사령부, 미국 국제협조처(ICA)가 새원을 뒷받침하여 설립된 '한국공예시민소'(KHDIC)의 디자인 교수요원 해외연수 계획'의 일환으로 1년간 시카고 일리노이-공과대학(IIT)에서 수학하게 되었다.⁴⁴⁾ 그가 공부한 일리노이-공대는 이자세계대전 독일 나찌를 피해 미국으로 망명한 모홀리 나기(Moholy-Nagy)와 미스 만 데어 로에(Mies van der Rohe)와 같은 독일 바우하우스의 멤버들이 '신바우하우스' 세력을 위해 뿌리를 내린 학교였다. 또한 그곳은 바우하우스의 근대 디자인 이념과 미국의 실용주의 디자인 이념이 전후 미국의 팽창적인 경제력에 힘입어 국제양식을 태동시킨 곳이기도 했다. 따라서 감수성 예민하던 시절 새로운 미국식 산업디자인 교육을 받은 민철홍은 1959년 귀국은 60년대 한국 산업디자인을 대동시킨 기점이면서 이전의 절충주의 양식화와는 구별되는 순수 '기능주의' 미학'으로서 국제양식이 한국에 뿌리를 내리기 시작했음을 의미했다.

1959년 9월에 귀국한 민철홍은 국내 세조업체에 디자인과 생산기술에 관한 컨설팅을 제공하고 새로운 산업개발을 촉진시키는 산업디자인 진흥활동을 벌이던 한국공예시민소의 수석 디자이너로 임명되었다. 공예시민소의 디자이너로서 민철홍은 후날 홍익대의 교수가 된 한도룡 등과 함께 금성사 등 국내 주요업체의 디자인 실태파악과 계몽 및 지도를 실시했다. 그 과정에서 이미 'A-501'을 개발 중에 있던 금성사에 일련의 라디오 디자인 레더링안을 제안했다. 독일인 기술고문 행깨를 기술 및 설계책임자로 위촉해 라디오 모델을

개발하면서 디자인 문제에 봉착했던 금성사는 독일식 디자인을 따르려는 기술 고문 헨케와 일본 산요사의 모델을 모방하려는 한국족 실무진의 갈등 끝에 일본제품을 모방한 A-501의 개발이 결정되던 때였다.⁴⁵⁾

민철홍이 제안한 렌더링 시안들은 금성사가 67년 후속 모델로 제작한 최초의 AM/FM겸용 라디오 'TF-901'의 출현을 이미 예고하고 있었다. 사각형의 기하입방 구조내에 불필요한 어떠한 장식요소도 배제하면서 단순한 평면성을 근거한 미니멀적인 순수 기하추상에 의한 라디오가 민철홍에 의해 제안되었던 것이다. 그것은 거의 같은 시기 독일의 디자이너 램스(Dieter Rams)가 디자인한 브라운사(Braun社)의 포켓 라디오와 그 조형성을 공유하면서 가능면에서는 아날로그식 주파수 지시판넬을 배제하고 다이얼에 의한 디지털식으로 주파수를 숫자로 정확하게 읽을 수 있도록 제안하였다. 그러나 당시 금성사의 경영실무진은 새로 운 민철홍의 제안에 관심을 기울이지 않았다. 하지만 8년 후 금성사에서 개발된 모델 'TF-901'은 아날로그식 주파수 선택 판넬을 제외하고는 단순 사각형의 매스 속에서 평면성을 유지하려는 모습을 하고 있어서 민철홍이 제시했던 방향이 무언 중에 반영되고 있었음을 보여준다.

60년대의 추상성(1960~1966)

50년대 말부터 서서히 산업과 국가적 차원에서 디자인에 대한 실질적이고 사회적인 인식이 확대되기 시작한 한국의 디자인은 60년대 초 1차 경제개발 5개년 계획의 착수와 더불어 본격화되기 시작했다. 현대적 의미의 디자인은 일차적으로 교육적 차원에서 먼저 인식되었는데 50년대 말에서 60년대 초에 미국으로 유학갔다 돌아온 사람들에 의해 보다 전문화된 교과 내용이 가르쳐지면서 이루어졌다. 이와 함께 아직 부분적이었지만 디자이너의 사회 진출이 가능해지면서 디자인이 하나의 전문영역이 될 수 있음을 보여주었다. 58년 금성사의 공업의장실에 입사한 박용구를 첫 사례로 공업디자이너의 직책이 주어지면서 디자이너의 기업진출이 시작된 이래 60년대에 들어와 유통업체, 제약회사, 합섬회사 등에서 기업 홍보 및 광고디자인을 위해 자체 디자이너를 필요로 하게 되었다.

교육을 통한 전문 디자이너의 양성과 사회로의 흡수가 이루어지기 시작하던 60년대 중반에는 정부로부터 디자인의 중요성에 대한 인식이 생겨났다. 1965년 9월 청와대에서 개최된 수출진흥 확대회의에서는 디자인 진흥정책의 일환으로 가칭 공예기술연구소를 설립

하고, 디자인 전람회를 개최할 것을 의결하였다. 이에 따라 1966년 6월 1일 상공부 주최, 대한상공회의소 주관으로 대한민국상공미술전람회(상공미전, 현 대한민국산업디자인전람회의 전신)가 개최됨으로써 본격적으로 디자이너의 자격이 이 전람회의 수상자들에게 부여되게 된 계기를 가져왔다. 이 전람회 기간 중인 6월 4일에는 한국 디자인 진흥기관의 모체가 된 한국공예디자인연구소가 설립되었다.⁴⁶⁾ 다음에서는 66년 상공미전을 통해 집단적으로 현대디자인의 운동이 본격적으로 전개되기까지 개별적인 디자인 작업에서 추상성을 반영했던 사례들을 살펴보고자 한다.

60년대 초에 공업디자인은 금성사와 같은 일부 기업을 제외하고는 적용된 예가 극소수에 불과했고 디자인은 아직 전문화되지 않은 시기였기 때문에 홀날 산업디자이너가 되었던 이들은 그래픽 디자인과 병행된 작업을 해야했던 상황이었다. 공업디자이너로서 민철홍은 제품영역 외에 많은 그래픽 작업을 했는데 그 중에서 전매청 지명공모에서 채택된 담배갑 디자인의 몇 가지 예들은 추상성의 주제와 관련지워 살펴볼 필요가 있다. 즉 그가 61년 디자인했던 일련의 담배갑 디자인(금관, 파고다, 건설, 희망, 금잔디, 신탄진)들은 종래의 디자인을 단순하게 개선시킨 의미를 갖고 있지만 특히 'SUN'과 '아리랑'의 디자인은 좀더 '모던'한 특징을 지녔다. 'SUN'의 경우 한국 담배갑에서 최초로 '하드팩'방식을 도입함으로써 패캐지의 구조적 윤곽을 명확히 드러냈고 동시에 담배갑의 비례를 3등분하여 삼분의 일을 뚜껑 부위로 하고 나머지 몸체부분은 두 가지 붉은색으로 색면분할되었다. 그것은 두 붉은색이 점층적 효과(gradation effect)를 갖고 있기 때문에 몸체 부위에는 단일한 평면성이 계속 유지되는 말하자면 '미니멀식의 추상기법'이 사용되었던 것이다.

이와 함께 62년에 디자인된 '아리랑'담배 디자인은 타이포그라피와 그래픽 이미지에서 '기능적 추상성'을 반영했다는 점에서 주목할만 하다. 구조적으로 아리랑체는 오늘날의 안그라픽체와 같이 위로는 초성자음과 모음이 축선을 이루며 받침인 중성자음은 아리랑체에서 '랑'의 '이응'이 사각에서 벗어나 윗선에 문자의 축이 있어야함을 제시했다. 또한 아리랑 담배 디자인은 삼태극과 상모 돌리기를 이미지로 통합하여 '한국의 이미지'를 '이미지의 추상'으로 전환시켰던 것이다.

민철홍을 필두로 한국공예시범소 연수계획의 일환으로 미국으로 유학갔던 디자이너들이 속속 귀국하기 시작하면서 60년대 한국 디자인은 일련의 변화를 보게 되었다. 한국공예시범소는 57년 미국인 노만 디 한(Norman R. De Haan)을 디렉터로 설립된 국내 최

초의 디자인진흥기관이었다 이는 상공부 주관하에 미국 대외경제협조처(USOM)과 주한 유엔군 사령부, 미국 국제협조처(ICA)가 재원을 뒷받침하고 미국에서 온 4명의 디자이너와 각 미술대학 졸업생 및 졸업반 학생 10여명으로 인원을 구성하여 서울 태평로 구 중앙산업 건물에 개설하였던 일종의 디자인 연구소였다.⁴⁷⁾

공예시범소의 후원으로 민철홍에 이어 서울대 화학 공학과를 나온 김영숙(김익영)은 알프레드대학에 유학해 백자를 요업과학의 입장에서 본격적으로 연구했고, 권순형은 클리블랜드대학에서 제품디자인, 광고디자인, 도자를 공부했고, 배만실은 필라델피아 미술대학에서 섬유공예를, 변영성은 클리블랜드대학(?)에서 목공예를, 정정희는 필라델피아대학에서 섬유미술을, 원대정은 뉴욕 알프레드대학에서 도자를 공부하고 귀국하였다.⁴⁸⁾ 이들은 일본에서 수학했던 1세대들을 뒤이어 제2세대를 형성하면서 60년대 한국 현대디자인을 태동시킨 장본인들로서 주도적인 역할을 수행했다.

그들 중 1960년 9월 미국 클리블랜드대학에서 1년 간의 수학을 마치고 귀국한 권순형은 같은 해 중앙공보실에서 개최된 개인전을 통해 미국에서 수학하며 제작했던 선전광고, 제품디자인, 도자 작업 60여점을 소개했다 당시 그 전시회를 통해 특히 주목받았던 것은 선전광고 주제로 전시되었던 27점의 작품들로서 그들은 이전에 볼 수 없었던 본격적인 그래픽디자인의 성격을 선보였다. 이는 스크린톤, 칼라톤, 하드보드와 같은 당시 한국에서는 알려지지 않은 새로운 재료의 출현과 함께 타이포그래피 신문광고 레이아웃, 레코드카바, 포장 등의 새로운 영역을 확대시켰다는 점에서 의의를 찾을 수 있다.

당시 전시되었던 작품들의 일부가 거의 원형 그대로 남겨져 있는데 그것들을 살펴 보면, 권순형은 레코드자켓디자인에 당시 미국에서 추상미술이 제2기로 접어든 추상표현주의의 성격을 강하게 반영하면서, 포스터의 경우 기하학적 구성방식을 취했음을 알 수 있다. 또한 그의 작품들 중 특히 인상적인 것은 심볼 대신에 문자를 그래픽적으로 처리한 시그니처(signature) 조합형의 레터헤드와 봉투 디자인으로, 당시 흔치 않았던 새로운 방식임을 감안할 때 대단히 신선하게 보여졌을 것으로 추정된다. 이러한 그래픽 작업과 더불어 그가 했던 몇몇 제품디자인 렌더링의 예에는 국제양식적인 단순 기능미가 그대로 반영되었다. 비록 권순형이 후일 도자공예가로 전념하긴 했지만 현대적 의미의 디자인이 태동하던 시기에 그가 보여준 예들은 이 후 한국의 그래픽디자인과 산업디자인에 많은 영향을 주

었던 것이다.

현대적인 한국 그래픽디자인이 전개되기 까지는 상업미술 또는 산업미술로 불리우던 당시에 '그래픽' 이란 명칭을 최초로 사용한 한홍택과 같은 이들의 노력이 있었다는 사실은 앞서 언급한 바 있다. 한홍택은 1961년 10월 '韓弘澤 그라피디자인展'을 개최하면서 캘린더, 레코드커버, 올림픽시안, 폐기지 디자인 등에 회화적인 조형미와 기법을 응용하였다 그러나 그 전시회의 의의는 실제 작품들 보다는 그래픽이라는 용어가 공식적으로 사용되었다는 점과 그래픽의 기업이미지(CI, Corporate Identity)적 가능성을 시사해 주었다는 사실에 있었다. 즉 전시회의 전문에는 다음과 같은 내용이 담겨져 있었다 "...그라피디자인은 主體性을 어떻게 다루느냐하는 문제에만 그치는 것이 아니며, 또 하나의 심리학적인 요소인 프로토트이미지의 표현이라든가, 기업이미지의 창조도 아울러 계산에 넣고 나가야 되는 것입니다. 그저 보고 아름다우면 되는 것이 아니며, 어디까지나 기업 또는 생활과 결부되어 있어야 하는 것입니다."⁴⁹⁾ 이 대목은 한홍택이 1960년대 초에 이미 CI-디자인의 필요성을 제안하고 있었음을 입증해주는데 당시 그는 CI-디자인을 '현대적 PR의 요소'로 생각하고 있었던 것 같다. 그러나 이러한 생각은 CI-디자인이 본격화된 것이 1970년대에 이르러서야 비로소 가능해 졌던 것을 상기해 볼때 사회적으로 기업활동이 아직 성숙되지 않은 당시로서는 때이론 인식으로 남겨질 수 밖에 없었다. 하지만 그래픽디자인의 개념적 확장이라는 차원에서 볼때 한홍택의 표현은 재평가되어야 할 부분 중의 하나라고 할 수 있다.

한홍택이 인식했던 초기기의 CI-디자인 활동이 전문성을 떠면서 기업 경영의 차원에서 인정받기 시작한 것은 70년대 중반 조영제의 활동을 통해 비로소 가능해 졌다. 1976년 3월 조영제는 그가 그동안 개발했던 CI-디자인의 사례들(동양맥주, 신세계, 제일모직)을 모아 '趙英濟 데코마스디자인展'을 개최했는데, 그 전시회는 한국 그래픽 디자인에서 디자인컨설팅이 비지니스 차원에서 전개될 수 있는 계기였다는 점에서 의의를 찾을 수 있다. 그는 60년대 말 일본으로부터 경영 전략으로서의 디자인 통합을 의미하는 '데코마스(DECOMAS, Design Coordination as a Management Strategy)' 개념을 도입해 "기업이미지의 차이를 해소하려는 기업, 기업의 체질전환에 따른 기업이미지의 재정립을 기하려는 기업, 또는 현상 타개의 마아케팅 전략이 필요한 기업 등에 요구되어지는 적절한 해결책"⁵⁰⁾ 임을 강조하였던 것이다.

데코마스 디자인에 있어 특정 기업이미지에 내재된

제반요소들의 해석과 정의는 기업목적, 경영이념, 시장현황, 시장전략 등과 같은 많은 변수들을 요구하기 때문에 단순한 개인적 감각만으로 추구될 성질은 아니라 할 수 있지만, 그가 70년대 중반, 특히 1973년 설립된 '조영제 디자인연구실'(후에 CDR로 개칭) 이후 디자인 조직을 운영하고 관리했던 아트 디렉터로서의 소양은 그의 추상감각으로부터 비롯된 것이라 할 수 있다. 그의 디자인적 감각은 근원에 있어 현대적 조형의 미적특성을 잘 반영하고 있지만 일정한 양식적 기반에 뿌리를 둔 결과로서의 추상이라기 보다는 객관적인 메시지의 합리적인 시각화를 위한 과감한 압축과 생략이라는 '추상과정'에서 비롯된 것이라 할 수 있다.

58년 대학을 졸업한 후 조영제는 59년에서 61년까지 화신산업주식회사(신신·화신백화점)의 기획선진주임으로 그리고 62년에서 64년까지 그는 조홍운행에서 디자이너로 근무했다.⁵¹⁾ 대략 이시기에 그가 전개했던 디자인의 성격은 이순석으로 부터 영향받은 추상적 양식화의 맥락을 반영했는데, 58년 제6회 국전 공예부에서 특선을 받은 '화병디자인'과 62년 제1회 신인예술상포스터, 64년의 조홍운행 본점로비 모자이크와 은행 캘린더를 위한 일러스트레이션의 예들은 그러한 성향을 보여주었다.

62년에 조영제는 민철홍, 한도룡과 같이 서울음악제 포스터를 시리즈로 제작했는데 이 포스터들은 기존의 디자인과는 다소 다른 경향을 반영하고 있다. 특히 안익태 지휘의 KBS·시립교향악단의 연주회 포스터 '교향악의 밤'은 붉은 바탕에 음의 파형을 상징하는 짧은 검은색의 물결이 배경을 타고 흐르면서 피아노 건반과 현악기의 요소들이 음악적으로 구성된 모습을 하고 있다. 이것은 종래의 추상적 양식화로부터 구성주의적인 경향을 반영하고 있다. 이와 함께 '빌토오지 디로마 연주회' 포스터에서는 바이올린 현의 울림이 진동하는 듯한 파형적 선과 함께 울림쇠에 진동하는 부분적 모습을 확대시킨 추상과정이 담겨져 있다. 이 포스터가 의미있는 것은 이미지를 단순히 편화시켜 묘사하는 양식화 과정이 아니라 부분을 증폭시키고 나머지를 과감하게 생략하는 과정으로 전개되고 있다는 점이다. 이러한 시도가 조영제의 후속 디자인에서 본격화되었던 것은 66년 상공미전에 출품한 포스터부터라고 볼 수 있다.

1966년 제1회 대한민국상공미술전람회(상공미전)가 개최되면서 심사위원 자격으로 출품한 관광포스터에서는 아직 부분적으로 태극, 격자, 과형(波形) 문양과 시슴을 도안화시킨 혼적이 보이지만 전통 한옥의 처마를 수직적으로 가로지르는 공간 분할의 대담성이

드러난다. 이러한 모습은 그후 조영제의 그래픽 이미지의 주된 특징이라 할 수 있는 간결한 메시지의 압축된 추상과정으로 진행되는 길을 터준 계기가 되었다고 여겨진다.

조영제의 그래픽에 있어 추상성의 특징은 구조화된 양식적 적용이 만들어낸 '결과적 모습의 추상'이 아니라 시각 전달의 목적상 체택된 메시지의 성격에 따라 특징적인 전달요소를 추출해 가장 압축된 의미로 과감하게 생략하는 '과정으로서의 추상'에 있다고 할 수 있다. 그렇기 때문에 그의 작업은 추상이라는 양식적 틀에 구애됨 없이 메시지의 전달 목적에 따라 변용되어 질 수 있는 가능성을 갖게 된다. 그가 70년대 제작한 그래픽 이미지들에서 일관되게 나타나는 특징은 바로 이러한 추상과정에 기인한 것이었다.

맺음말

앞서 논의한 바와 같이 본 연구의 목적은 과연 해방 전에는 어떠한 추상성이 디자인에 반영되었고, 해방 후에는 누구에 의해 어떠한 맥락에서 출현되었는지 그 인과관계를 밝히는데 있었다. 그동안 한국의 디자인은 60년대 이후 사회가 산업화되는 과정에서 현대적 의미의 디자인 개념이 사회 내에서 유포된 정도와 활동 상황에 초점을 둔 주로 연대기적 맥락에서 설명되어 왔다. 그러나 이번 연구에서 필자는 추상성이라는 특성을 '미적 체험의 연속성'의 차원에서 개별적인 추상성의 사례들과 함께 그것들이 출현하게 된 역사적 상황에 근거하여 다음과 같은 시대 구분을 통해 논의하였다 - 해방 전, 해방 후에서 59년까지, 60년에서 66년까지.

해방 전에서는 이때 나타난 전조적 의미의 추상성에 대해 다음의 두 가지 사례에 대해 언급하였다. 첫 번째는 일본으로부터 유입된 추상성의 맥락으로서 해방 후 한국 현대디자인을 태동시키는데 교육적 영향을 미친 이순석의 사례와 그의 미적 체험을 형성시킨 1920년대 일본 디자인의 상황에 대해 논의하였다. 두 번째는 비록 일본에서 유학하지는 않았지만 국내에서 독자적으로 추상성을 발현시킨 이상(李相)에 대해 논의하였다. 여기서 필자는 이상이 한국 디자인사에서 언급되어야 하는 이유를 몇 가지 뚜렷한 증거를 들어 설명하였다.

해방 후 50년대 말까지의 추상성에 대해서는 다음 두 가지 맥락에서 살펴보았다. 첫째는 해방 후 디자인 이 사실주의 맥락으로 향해갔던 과정과 50년대 말 추상성이 디자인에 본격적으로 나타난 사례들을 분석하였다. 두 번째는 교육적인 측면에서 어떻게 추상적 양

식화의 맥락이 한국 디자인에 유보되었는지 그려고, 미술으로부터의 영향력이 인세 어떻게 유입되었는지를 서울대학교 미술대학 응용미술과의 역사를 통해 살펴보았다.

60년에서 66년까지의 추상성에 대해서는 대한민국 상공미술전람회(상공미전)가 개최되고 사회적으로 디자인 활동이 넓어져서 본격화되기 전인 60년대 중반까지 개별적인 사례들을 통해 '현대적 추상성'의 모습들이 어떠한 맥락에서 어떤 경로를 통해 발현되었는지 분석하였다.

마지막으로 이상과 같은 논의를 통해 필자는 한국 현대디자인의 역사에서 추상성은 몇몇 굴절된 모습으로 불구하고 1930년대 이후 '미학적 모더니즘'을 실현하기 위해 진행되었던 주된 마직 기반이었음을 알 수 있었다.

주

- 1 Anna Rowland (ed.), 「Bauhaus Source Book」(NY: Van Nostrand Reinhold, 1990), 10-13쪽
- 2 Alfred H Barr, Jr., 「Cubism and Abstract Art」(Cambridge: Harvard Univ Press, 1964)
- 3 민철홍, "한국의 산업디자인 발전과 전망," 『꾸밈』31호 (1981), 91-92쪽; 정시화, 「현대디자인연구」(서울: 미진사, 1974), 황부용, "아미지를 만드는 사람들 5화, 6화", 『월간디자인』6, 7월호 (1987).
- 4 본 연구자가 확인한 바에 의하면 실제로 동경미술학교의 1933년 칠공과 졸업생 명부에는 강창원(姜昌園) 이란 이름 대신에 강창규(姜昌奎)라는 조선인이 선과를 졸업한 기록만이 남겨져 있는데 그 이름이 강창원의 또 다른 이름인지는 현재 확인이 불가능하다. 어쨋든 임숙재와 강창원은 선과(選科)라는 일종의 연구과정을 졸업했고 이순석의 경우엔 외국인에게 특례입학이 적용되었던 특별학생으로 졸업했다. 東京美術學校一覽, 昭和11年至, 176쪽과 190쪽
- 5 「賀羅 李順石 作品集」, (서울대학교 미술대학 응용미술학과 동문회, 1993), 27-43쪽
- 6 박암종, "한국디자인 100년사(2)," 『월간디자인』(1995, 9월호), 192쪽
- 7 「韓弘暉 作品集」, (한홍택선생 작품집발간 추진위원회, 1988),
- 8 권순형, "賀羅 이순석의 藝術과 生涯," 『賀羅 李順石 作品集』, (서울대학교 미술대학 응용미술학과 동문회, 1993), 183쪽
- 9 Dora Vallie, 「Abstract Art」(New York: The Onion Press, 1970), p. 45
- 10 Kathryn B Hiesinger & Felice Fischer, 「Japanese Design A Survey Since 1950」(Philadelphia Museum of Art), 1994, p. 11
- 11 原弘, 「原弘」(東京: 平凡社, 1985), 293쪽
- 12 「東京美術大學 藝術資料館 目錄」(東京美術大學 藝術資料館, 1991)
13. 권순형, 위의 책, 183쪽
14. 정시화, 「한국의 현대디자인」(서울: 열화당, 1976) 39쪽
- 15 유광열, "저량한 고적과 찬란한 등불," 『별건곤』(1929. 12).
16. 서준섭, 「한국 모더니즘 문학연구」(서울: 일지사, 1993), 25쪽.
- 17 「한국 100년 신문 100년」(서울: 한국프레스센터, 1995), 32쪽
- 18 김정동, "이상의 폐지 못한 날개 건축의 꿈," 『마당』(1982년 1월호)
- 19 안상수, "이상" 시의 타이포그래피적 해석," 『디자인학연구』1994, vol. 9.
20. 이상, "현대미술의 요람"(1935), 「이상수필전작집」(감인 출판사, 1977), 370쪽
- 21 김승희 편저, 「이상」(서울: 문학세계사, 1993), 47쪽
- 22 김정동, 위의 글, 193쪽
23. 최열, 「한국현대미술운동사」(서울: 돌베개, 1944), 홍진원, 「한국대학디자인교육의 역사적 전개에 관한 연구」(서울대학교 대학원 석사논문, 1993) 참조
- 24 한홍택, "산업미술과 산업건설," 『경향신문』, 1947년 5월 22일자
- 25 김영나, "30년대 동경유학생," 『근대한국미술논총』(서울: 학고재, 1995)
- 26 한홍택의 치남 운성과의 공식 인터뷰 자료, 한운성 log4-9, 1995. 8. 31.
- 27 Hugo Munsterberg, 「From the Meiji Restoration to the Meiji Centennial 1868-1968」(NY: Hacker Art Books, 1978), p. 79
28. 한홍택, "산업미술과 산업건설," 『경향신문』, 1947년 5월 22일자
- 29 "한홍택 모던 데자인展," 전시회 팜플렛, 1958. 5 월 23-30일.
30. 「서울대학교 미술대학사 1946-1993」(서울대학교 미술대학, 1993), 2쪽

31. 홍진원, 위의 책, 35쪽.
32. 「藝術院報 第17號」(서울: 예술원, 1973), 121-122쪽.
33. 조영제와의 공식 인터뷰 (조영제log.1-36, 1995. 8. 22); 민철홍과의 공식 인터뷰 (민철홍log.2-2~3, 1995. 8. 22).
34. 유리지를 통한 유영국과의 간접인터뷰, 1995. 9. 27.
35. 권순형과의 공식 1차인터뷰 (권순형log.1-15~19, 1995. 8. 8).
36. 김정자와의 공식 인터뷰 (김정자log.1-39~46, 1995. 8. 18).
37. 권순형, 위의 인터뷰 (권순형log.2-2~12).
38. 권순형, 위의 인터뷰 (권순형log.3-39~46).
39. Fernand Hazan (ed.), 「Dictionary of Modern Painting」(NY: Paris Book Center Inc., 1954).
40. 「서울대학교 미술대학사: 1946-1993」(서울대학교 미술대학, 1993), 17쪽.
41. 양승춘과의 공식 인터뷰 (양승춘log.2-13~24, 1995. 8. 28).
42. 민철홍, 위의 인터뷰 (민철홍log.2-34~45).
43. 권순형과의 공식 2차 인터뷰 (권순형log.7-37~42, 1995. 8. 15).
44. 「디자인의 새로운 지평: 민철홍」(서울대학교 미술대학 조형연구소, 1994), 18쪽.
45. 위의 책, 21-23쪽.
46. 위의 책, 28쪽.
47. 민철홍, 위의 인터뷰 (민철홍log.1-1~11); 김정자, 위의 인터뷰 (김정자log.1-1~13).
48. 홍진원, 위의 책, 41-42쪽.
49. "한홍택그라피 디자인展," 전시회 팜플렛, 중앙공보관, 1961. 8. 5~11.
50. "趙英濟 데코마스디자인展," 팜플렛 전문, 신세계 미술관, 1976. 3.
51. 조영제, 위의 인터뷰 (조영제log.1-42~46).

인이나 한국적 디자인의 정체성 논의에 앞서 우선적으로 규명되어야 할 기본논제라고 생각된다. 설사 우리나라 디자인의 역사 속에 존재한 모던성의 실체 유무에 관해, 일각에서 주장하듯이, 이념적 회의를 한다고 하더라도, 결국 회의할 수 없는 부분은 한국 현대디자인의 역사에 있어서 어떤 형태든 추상성의 정후들을 발견할 수 있다는 사실이다. 단지 어떤 형태의 추상성이 나는 점에 이견이 있을 수 있고, 추상성의 발현이 자생적인 것인가 아니면 외부로 부터 주어진 수동적인 것인가에 이설이 있을 수 있겠으나, 이 점은 서구 디자인의 형식을 빌려온 모든 국가들의 현대디자인이 지닌 공통적인 딜레마인 것이지, 추상성의 발현에 한정시킬 담론이 아닌 것이다. 오히려 앞으로의 이런 의미있는 디자인사적 담론을 전개시키기 위한 이정표적인 기초 작업으로서 한국 현대디자인에서 나타난 추상성에 대한 추적이 그 어느 때 보다도 요구되는 것이다.

이 점에 비추어 볼 때, 이번 발표에서 얻은 성과는 특히 두 가지면에서 괄목할 만하다. 첫째는 한국 현대디자인의 초석을 마련하는 데 직접적으로 공헌한 주요 디자이너들의 현재 일본에 소장되어 있는 일본 유학 당시의 졸업작품에 대한 검증작업이고, 둘째는 한국 현대디자인의 역사에서 추상성에 관한 논의를 단순히 정치, 경제적 구조의 산물로 파악하려는 통상적인 마르크스적 비평의 시각에서 해방시켰다는 점이다. 이에 대한 대안으로서 김교수님은 추상성의 발현이라는 역사적 전개과정을 '미적 체험의 연속성'이라는 캐스탈 트적 모형에 입각하여, 한 편으로는 각 디자이너들의 추상성에 관한 개별적 미적 체험의 사례들 - 동시성 - 을 추적함과 동시에, 다른 한편으로는 개별성이 지니는 사적 의미를 초월하는 역사적 연속성 - 동시성 - 을 통해 한국 현대디자인의 역사를 하나의 역동적 당의 개념으로 파악하려는 시도가 그것이다.

다음의 질문은 김교수님의 발표내용에 대해 이견을 제시하는 것이라기보다, 위 텍스트에 대한 디의적 해석 가능성을 여는 가설적 질의라고 할 수 있겠다.

〈질의1〉

관용적 개념의 모호성이 배제된 객관적 분석의 틀로서의 '추상성'의 의미를 조명하고자, 알프레드 바의 주장에 근거하여, 명사적 의미로 부터 유래하는 '순수추상'과 동시적 의미의 '근사추상'의 개념으로 범주화하여 분류하는 세밀한 분석에 주목하게 된다. 이순석의 추상적 양식화의 전통이 50, 60년대의 한국 디자인의 미적 기반을 형성시킨 주요 맥락이 되었기 때문인지 본문에서 비중있게 다루어진 디자이너들이 지닌 추상

한국 현대디자인과 추상성의 발현 :

1930-1960에 대한 질의

고 영 란 / 한성대 산업디자인과 교수

한국 현대디자인에 있어서의 추상성의 발현이라는 주제는, 우리나라 디자인의 혁주소 확인이라는 점에 있어, 요즘 유행처럼 논의되고 있는 포스트-모던 디자

적이 미지 특성의 대부분이], 놀라서 으로 추상성을 말한 시킨 이상과 마주에서 고유민족 소수의 디자이너들을 세외하고는 후자의 뷔주에 속하는 듯하다. 만일 그것이 사실이라면, 한국 현대디자이너들이 저번 '순수추상'과 '근시추상'적 뷔주 사이에 존재하는 심각한 불균형이 어쩌면 한-수 현대디자인의 미학적 보다니즘이 저니 는 어떤 고유성을 - 추상성에 대한 인식의 미흡으로 뉴 순히 치부될 수 있는 지시하고 있는 역설적인 지표가 아니기 때문이다. 의문이 드나 이집에 대한 설명을 부탁한다.

〈질의2〉

흔히 천재시인으로 불리는 이상이 시인이기 이전에 겸축디자이너이었다는 사실은 의미심장하다. 문학적 평가에 가려진 이상의 디자인적 의미회복은 최근 안상수도 지적하였다. 한-수 디자인사의 지평을 확장시킨 꽁 징적인 접근방법이라 여기신다. 그러나 이상을 본가적 으로 한국 현대디자인사에 수용하기 위해서는 아직 상리가 요구되는 부분이 있다. 예쁜 데다. 이상의 구조식의 형태가 기하추상적 이미지로 발현되었을 때 부정할 수 없으나, 그가 구조식을 빙든 동기는 계봉주의적 전통을 따르는 구상주의적 합리성에 근거한 발상에 의한 것이라기 보다는 다른 힘에 따라 작았던 것이라기 보다니즘이다. 오히려 한-수 디자인사의 통과를 의도하는 밤이성주의의 전통을 따르는 부정부족의 적인 예술적 감수성의 표현임을 주지의 사실이다.

따라서 이상의 작품에서 보여난 순수추상적 보다니즘의 미학적 주체성을 두기보하여 그의 현대디자인에 있어서의 위치를 보다니즘에 속하는 디자이너로 자리 매김하는데 시작에는 다소 애매한 부분이 남겨져 있다. 그 사례로 디자이너와 춘현실주의의 전통에 속해있는 대부분의 작품들은 거의 '포스트 보다니즘' 작가들이라고 지칭될 수 있을 것이다. 그들과 그가 사용 기호로 과학적 접근방법과 밀착되어 있다는 점을 간인해 볼 때, 이상의 한국 현대디자인사에 있어서의 위치를 보다니즘의 선구자로 볼 것이 아니라, 오히려 포스트 보다니즘의 선구자로 해석하는 편이. 물론 포스트 보다니즘은 일각에서 주장하는 것처럼 보다니즘의 기본선체들을 논리적으로 발전시킨 극한점으로 파악한다면, 뭘 문제는 없으나 만약 그렇지 않다면, 디 보편적인 선들로 을 지난 해시이 아닌가하는 의문이 일어난다. 이에 대한 판점은 말씀해 주길 바란다.

〈질의3〉

현대적 추상운동의 직간접적인 영향 아래 있었던 이 순식이나 한홍택의 도안식 양식화의 경향이나 사실주의적 표현방법에서 보여지는 민족식 추상경향들은 현대디자인의 추상성의 발현이라는 논지에서 볼 때, 추상성에 관한 논의를 위주로 소지가 있기 때문에 낭황스러운 것이 사실이 아니 그러나, 초기 한국 현대디자인의 역사에서 발견할 수 있는 추상성 역행의 저류에는 식민지시대의 문화상황이 잉태한 한국 보다니즘의 아이덴티티가 존재하지 않았나 하는 의문이 듦다. 예를 들어 이순식의 문양에의 텁구식은 김교수님의 발표에서 암시하고 있듯이, 식민사관에 저항해 일본 중심적인 문화적 패시즘을 교정하는 수단이었으며, 그가 선택한 대안은 한국 고유의 역사적, 양식적 디자인의 논리 - 그 당시 일본에서 유행하고 있던 추상논리가 아닌 - 이었나라는 해석이 가능하다. 위의 실태적 용진의 논리를 한홍택의 경우에도 적용하면, 그가 도입한 사실주의적 표현기법에는 대중화의 수월한 커뮤니케이션 이상의 의미가 추가될지도 모른다.

결국 한국 현대디자인의 보체에서 민족적인 이슈를 분리시켜 미학적 보다니즘의 문제만을 순수하게 추출해 내기란, 그 둘이 결합되어 있으므로, 상당히 어려운 작업이란 가설에 도달한다. 그렇다면 억으로, 우리나라 현대디자인에 있어서의 보다니즘의 개념을 아래 민족적 아이덴티티의 문제가 원초적으로 배제되어 있는 확장된 개념으로서 새롭게 정의할 수 있는 것인까하는 의문이 듦다. 서구의 미학적 보다니즘의 개념을 대입시켜 두명하게 설명할 수 있는 '추상성=보다니즘=국제양식=탈역사적 양식=탈민족적 양식' 등등의 직선적인 '동식'의 적용을 거부하는 우리나라 고유의 보다니즘은 이미 존재하는 것은 아닌가하는 의문 말이다. 물론 이를 보다니즘의 진단기(Proto-Modernism)로 분류함으로서 문제를 고민하게 회피하는 방법도 있지만, 그렇다고 문제가 해결된 것은 아니고 단지 다른 이름으로 남아있는 것이기 때문에 결코 매력적인 대안은 아니다. 더욱이, 베니큘라성의 회복이 포스트 보다니즘의 일반 개념 중의 하나임을 상기해 볼 때, 같은 내용이 포스트(Post)에서 프리(Pre)로 둘러싸여 애매함이 존재한다.

한국 현대디자인의 역사에 있어서 보다니티와 포스트 보다니티의 개념을 구애에 상호배타적인 개념으로 해석할 것이 아니라 상호보조적인 일원본적 '페러다임 X'로 재구축할 수 있는 가능성 - 서구의 정통 보다니즘의 개념으로 설명하자면 번역할 수도 있는 그런 한국 현대디자인의 역사를 '페러다임 X'로 해석하면 오히려 풍부해 질 수 있는 역전의 가능성이 있는 않는지 김교수님의 의견을 듣고 싶다.