

한국 근대 디자인 개념과 양식의 수용*

- 동경미술학교 도안과 유학생 임숙재(任壽宰)를 중심으로

Adoption of Modern Design Concept and Style: Sook-Jae Lim and his Works

노유니아(서울대학교 석사)

- I. 서론
- II. 임숙재와 동경미술학교의 도안 교육
- III. 임숙재의 작품 분석
- IV. 임숙재의 디자인관
- V. 결론

I. 서론

이 논문은 한국인 최초로 동경미술학교 도안과를 졸업(1928)한 임숙재(任壽宰, 1899~1937)를 중심으로 한국에 근대 디자인 개념과 새로운 양식이 수용되는 과정을 추적한 연구이다. 국내에 디자인이라는 용어가 정착되기 전에는 도안(圖案)이 디자인의 번역어로 오랫동안 사용되었는데, 근대 초기 도안의 개념은 ‘공예품을 제작하는 데 필요한 형태와 기능, 문양, 재질 등 일체를 결정하는 일’ 정도의 의미로 사용되었다. 그 이후 도안이라는 용어가 1980년대까지 대학의 전공명칭으로 불렸으며 디자인 용어가 일반화된 오늘날에도 부분적으로 사용되고 있는 상황이다. 따라서 도안의 수용과 전개과정을 살펴보는 것은 우리나라 근대 디자인의 역사가 시작되는 과정을 파악하는 첫 번째 단계가 될 수 있을 것이다.

도안이 국내로 수용되는 과정에서 주목할 만한 인물로는 임숙재 꼽을 수 있다. 임숙재는 유학 후 국내로 돌아와 안국동에 도안사

* 이 글은 필자의 석사학위논문 「근대 디자인 개념과 양식의 수용-동경미술학교 도안과 유학생 임숙재(任壽宰)를 중심으로」에서 발췌하여 수정, 보완한 것이다.

(圖案社)를 설립하고 이왕직미술품제작소의 업무를 맡는 한편, 일본 디자인계의 현황을 토대로 같은 해 8월 『동아일보』에 2회에 걸쳐 「공예와 도안」이라는 글을 연재한 것으로 알려져 있다. 물론 임숙재 이전에도 숙련된 공예가들이 다수 존재했었으나 그들의 위치는 디자이너라기보다는 전통적인 장인에 가까운 것이었다. 순수미술에 대응하는 응용미술, 즉 디자인의 독립적인 지위를 인식하고 자신이 디자이너라는 의식을 갖고 작품을 제작하는 근대적인 디자이너로서의 활동이 시작된 것은 일본 유학을 통해 근대적인 디자인 교육을 받은 임숙재와 그 뒤를 이어 귀국한 이순석(李順石, 1905~1986), 한홍택(韓弘澤, 1916~1994) 등의 세대에 들어서면서부터라고 보아야 할 것이다.

그러나 각각 서울대학교와 홍익대학교 교수로 재직했던 이순석, 한홍택 등의 다른 1세대 디자이너들이 최근까지 생존하면서 비교적 많은 수의 작품을 남긴데 반해, 38세의 나이로 요절한 임숙재의 작품은 동경미술학교 졸업작품인 <책장 및 장식 공예품 도안(書棚及飾附工芸品図案)> 외에는 오랫동안 그의 작품으로 확인되는 것이 없었고, 따라서 그에 대한 연구가 진행되는 데에 큰 어려움이 있었다. 그의 아들이자 목공예가인 임홍순이 직접 동경예대를 방문하여 임숙재의 졸업작품을 보고 와서 쓴 글 「임숙재의 공예도안 작품 소고-동경예대 최초의 한국인 졸업작품」(1986) 이외에는 임숙재를 독립된 주제로 다룬 연구는 이루어지지 않았다.¹⁾ 그러던 중 최근 국립현대미술관에서 임숙재의 유가족이 소장하고 있던 <사슴 도안>(1928), <동식물 도안>(1928), 귀국 직후 이왕직미술품제작소에서 제작한 <목단문나전칠소반(牧丹紋螺鈿漆小版)>(1928)을 구입함으로써 여전히 몇 개의 작품에 한정되기는 하지만 디자이너로서의 임숙재의 활동과 작품에 대해 분석할 수 있는 기초적인 자료가 마련되었다.²⁾

한국 근대기에 대부분의 서양 문물이 일본을 통해서 수용되었던 것과 마찬가지로, 디자인이라는 서양의 개념 역시 일본을 거쳐 도입되었다. 따라서 일본 근대 디자인을 통해 우리의 근대 디자인을 파악할 수 있는 부분이 있음에도 불구하고 근대 일본 디자인에 대한 연구는 매우 소극적으로 행해지고 있는 경향이 있다. 이와 같은 상황에서

-
- 1) 임홍순, 「임숙재의 공예도안 작품 소고-동경예대 최초의 한국인 졸업작품」, 『藝林』, Vol.5. 이화여자대학교 미술대학학생회, 1986, pp.94-100.
 - 2) <사슴 도안>은 <국립현대미술관 신소장품 2000년전>에서, <동식물 도안>은 <국립현대미술관 신소장품 2001년전>에서 처음으로 공개되었다.

임숙재와 도안³⁾이라는 키워드를 통해 한국 근대 디자인에 수용된 일본 근대 디자인 개념과 양식적 요소를 파악해내는 것이 의미가 있다고 판단하였다. 이 연구의 목적은 크게 두 가지이다. 우선, 현존하는 작품과 사료 분석을 통해 임숙재 개인에 대한 미시적인 정보를 밝혀내고, 더 나아가 그가 유학했던 동경미술학교 도안과의 커리큘럼, 활동 당시의 한국과 일본 디자인계의 제반 상황에 대한 거시적인 분석을 통해 임숙재가 우리 디자인사에서 차지하는 위치를 규정하고, 궁극적으로는 한국 근대 디자인에 수용된 일본 근대 디자인 개념과 양식적 요소를 구체적으로 파악하고, 그동안 소홀히 다뤄져 왔던 개화기와 해방기 사이의 한국 근대 디자인사의 한 부분을 서술하는 것을 목표로 한다.

II. 임숙재와 동경미술학교의 도안 교육

동경미술학교 학생부 기록에 따르면 임숙재는 1900년 8월 16일(국내에는 1899년생으로 알려짐) 충남 천안 출생으로 1923년(大正 12) 4월 5일 도안과 제1부4)에 특별학생으로 입학하여 1927년(昭和 2) 4월 16일 선과(選科)에 전입, 1928년 3월에 선과를 졸업한

-
- 3) 근대 초기 도안의 개념은 ‘공예품을 제작하는 데 필요한 형태와 기능, 문양, 재질 등 일체를 결정하는 일’ 정도의 의미로 사용되었다. 사전적 의미로 ‘미술 작품을 만들 때의 형상, 모양, 색채, 배치, 조명 따위에 관하여 생각하고 연구하여 그것을 그림으로 설계하여 나타낸 것’이라는 의미를 지닌 ‘도안’은 오늘날 사용되는 ‘디자인’에 비해서 평면의 설계도에 한정되는 느낌이 강한 용어이기는 하지만, 임숙재의 활동 당시 일본에서는 ‘디자인’의 번역어로 ‘도안’이라는 용어를 채택하였고, 따라서 도안이 곧 디자인과 같은 의미로 사용되었다는 점을 주지할 필요가 있다. 일본 디자인사에 관한 선행 연구에서는 메이지유신을 경계로 근대화와 산업화가 진행되면서 근대 디자인의 역사가 시작된 것으로 보고 있고, 사회적으로 디자인 개념이 보편화된 것은 다이쇼기 이후부터라고 보고 있다. 이를 통해 임숙재가 유학했던 시기에 이르면 디자인이라는 용어를 사용하지 않았을 뿐이지 이미 디자인 개념이 사회적으로 보편화되었던 것을 짐작할 수 있다. 또한 그 당시 활발하게 활동했던 도안가들은 현재 일본 근대 디자이너 1세대들로 평가되고 있으며 임숙재의 글에서도 오늘날의 디자인 개념과 같은 이해가 나타난다. 따라서 이 연구에서는 당시의 ‘도안’을 오늘날 통용되는 ‘디자인’의 개념으로, ‘도안가’를 ‘디자이너’의 개념으로 소급하여 이해하고 서술하였음을 밝혀둔다.
- 4) 당시 도안과는 제1부 공예도안 전공, 제2부 건축 전공으로 나뉘어져 있었다.

것으로 알려져 있다. 동경미술학교에 입학하기 전에는 사립경성중등학교 중등과(私立京城中東學校中等科)를 졸업하고 동경사립일본미술학교(東京私立日本美術學校) 도안과 1학년을 수료한 것으로 기록되어 있다.⁵⁾ 이를 통해 임숙재가 지금의 대학 수준인 동경미술학교에 입학하기 전에 이미 어느 정도 중, 고등 수준의 미술 교육을 받았던 것을 확인할 수 있다.

임숙재가 재학했던 당시의 신입생 명단에는 일본 외의 국가에 적을 두고 있는 학생은 모두 특별학생으로 기록되어 있는 것으로 미루어 볼 때, 임숙재가 특별학생으로 입학한 것 역시 외국인이기 때문이었다고 생각된다. 당시 동경미술학교는 외국인학생이 특별학생으로 수학하던 중에 본과에 결원이 생기게 되면 선과생으로 편입시키는 방식을 택했던 것 같다. 한편, 유가족이 1984년 동경예술대학 측으로부터 발급받은 임숙재의 졸업증명서에는 선과로 입학한 것으로 기록되어 있어, 현재 동경예대 내에서도 당시 특별학생과 선과의 자격 사이에 큰 의미를 두고 있지 않거나, 혹은 특별학생과 선과를 구별하는 기준에 대한 기록이 정확하게 남아있지 않는 것으로 보인다. 외국인 학생은 중국, 만주국 출신자의 일부가 일본의 외무성 문화사무부나 만주 문교부의 보조금을 받은 것이 전부로, 대부분은 사비유학이었다는 기록에 반해 임숙재는 처음에는 사비로 등록금을 지불하다가 1925~26년(大正 14~15)에는 관비(총독부) 장학생이 되었다는 기록이 남아있는 것으로 미뤄보아 재학 중 상당히 우수한 실력을 나타냈을 것으로 생각된다.⁶⁾

흥미로운 것으로 임숙재 유학 당시 동경미술학교의 교장이었던 마사키 나오히코(正木直彦, 1862~1940)가 저술한 『십삼송당일기(十三松堂日記)』 1927년(昭和 2) 2월 4일자에 ‘도안과에 재학 중인 조선인 임숙재는 쌀알에 서화를 그리는 묘기가 있어서 작은 쌀알에 (각각) 성덕태자, 성관음, 이로하(イロハ)⁷⁾ 48문자와 쇼와(昭和) 2년 2월 1일이라고 쓴 세알을 오늘 아침 사토(齋藤) 총독이 궁중에 전헌(傳獻)하였다’ 라는 기록이 남아있어 그의 드로잉 실력이

5) 吉田千鶴子, 「東京美術學校の外國人生徒」, 『東京藝術大學美術學部紀要』, 第34號, 東京: 東京藝術大學美術學部, 1999, p.82.

6) 위의 글, 1999, p.82.

7) 일본어에 있어서의 가나로 쓴 문장자의 늘어놓는 방법의 하나. 일본의 헤이안 시대·가마쿠라 시대의 백과사전은 현재의 오십음 순서가 아니고, 이로하 순서로 항목을 열거했다. 현재는 거의 오십음 순서로 교체되고 있다.

여느 학생들에 비해서 매우 섬세하고 뛰어났음을 짐작할 수 있다.⁸⁾

그가 유학했던 동경미술학교에 도안과가 개설된 1896년부터 학교가 폐지된 1952년까지 동경미술학교 도안부문을 졸업 내지 수료한 사람은 총 617명이고, 그 중 외국인은 겨우 11명에 지나지 않는다.⁹⁾ 이 중 한국 학생은 임숙재와 이순석, 단 두 명으로 같은 기간 동경미술학교에 유학한 한국학생 수가 총 70명에 달했다는 것을 고려할 때, 도안과에 유학한 학생은 극소수에 불과했다는 것을 알 수 있다.¹⁰⁾ 공예 부문 전체를 살펴보더라도 강창규(姜昌奎, 1906~1977)가 1935년 칠공과 연구과정을 졸업한 것 이외에는 더 이상의 한국인 학생을 찾을 수 없다. 이는 도안과의 정원(12명 정도) 자체가 서양화과나 일본화과에 비해서 적기도 했지만, 일본이 당시 식산흥업 정책의 일환으로 진행되었던 공예산업과 그에 관련된 전문 교육을 외국인, 그것도 피식민지의 학생에게 실시하는 것을 국가 정책적으로 꺼려했던 점이 작용한 결과일 것이다.¹¹⁾ 정원이 30명

8) 吉田千鶴子, 앞의 글(주5), pp.82-83.

9) 吉田千鶴子, 『東京美術學校デザイン教育略史』, 長田謙一, 樋田豊郎, 森仁史編, 『近代日本デザイン史』, 東京: 美學出版, 2006, p. 302.

10) 이순석은 1974년의 회상기에서 “한국인으로 동경미술학교 도안과 출신은 이순석의 재학기간 1926년 4월~1931년 3월의 이순석과 약 2현제까지도 내가 유일한 졸업생으로 알고 있다. 선후배 등 동창관계가 없어 펍 외로운 입장이다.” 라고 말한 바 있다. 임숙재의 재학기간은 1923년 4월~1928년 3월으로년 정도 겹침에도 불구하고, 12-15명 정도로 적은 정원의 도안과에서 한국 유학생들끼리 서로의 존재를 알지 못했다는 점은 의문이 남는다. 이순석, 『노교수와 캠퍼스와 학생』, 서울: 서울대학교 미술대학, 『賀羅 李順石』, 서울대학교 미술대학 응용미술학과 동문회, 1993, p.192.

한편 임숙재와 같은 1923년에 입학하여 똑같이 1928년에 졸업한 한국인 유학생으로는 서양화과의 박광진(朴廣鎭), 강필상(康弼祥), 김홍식(金鴻植) 등 3명이 있다. 또한 재학 시기가 겹치는 한국 학생으로는 도안과의 이순석 외에 서양화과에 장익(張翼), 이병규(李炳圭), 이제창(李濟昶), 김정채(金貞埰)(이상 1921년 입학~1926년 졸업), 도상봉(都相鳳), 손창한(孫昌漢), 김귀룡(金貴龍)(이상 1922년 입학~1927년 졸업), 신용우(申用雨), 김호용(金浩龍)(이상 1924년 입학~1929년 졸업), 황술조(黃述祚, 1925년 입학~1930년 졸업), 오지호(吳之湖, 1926년 입학~1931년 졸업), 조각과에 김복진(金復鎭, 1920년 입학~1925년 졸업), 도화사범과에 김주경(金周經, 1925년 입학~1928년 졸업), 선우담(鮮于擔, 1926년 입학~1929년 졸업) 등이 있다. 하지만 이들과의 교류관계에 대해서는 남겨진 기록이 없어 파악할 수 없었다.

11) 이에 대해서는 이순석은 “당시에는 도안이나 응용미술에 대한 인식들이 거의 없었고 또한 일본학교측은 응용미술분야가 산업발달에 끼치는 영향이

내외에서 결정되던 서양화과에서 한국 유학생이 차지하는 비율과 비교해보아도 도안과 유학생의 수는 이상하리만큼 적다는 점을 발견할 수 있다.¹²⁾ 그 외 그 이전의 서양화과 유학생들이 귀국한 뒤 후진을 육성하는 데 힘써 미술에 대한 관심이 빠른 속도로 높아져갔던 것에 반해 당시 한국 내에 높은 수준의 미술교육기관이 설치되어있지 않았던 점, 1922년 《조선미술전람회》의 개설로 인해 유화와 조각 전공생들에게 일본 유학의 인기가 높아진 점 등이 그 원인일 것이다.

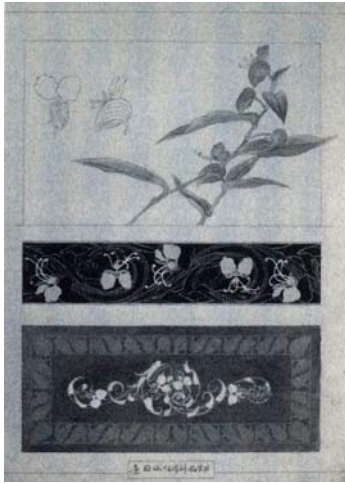
동경미술학교에 도안과가 설치된 것은 1896(明治 29)년이다. 미술학교의 개교 당시에는 순수미술과 응용미술의 학제 구분이 없었으나, 도안 교육은 종합교육의 일환으로 매우 중요시되었다. 그 당시 동경미술학교의 학제는 보통과(2년간), 전수과(3년간)의 합계 5년 이었는데, 보통과에서는 전공을 구분하지 않고 도안 과목에 상당 시간을 배분하였다. 전수과는 회화과, 조각과, 도안과로 나뉘어졌는데, 이때의 도안은 건축 장식까지를 포함한 공예와 디자인 모두를 의미하였다. 도안을 중요하게 본 이유로는, 무엇보다 당시 일본이 공예품 수출 확대를 위한 도안 연구가 필요하다는 현실을 인식하고 있었기 때문이다.¹³⁾

도안의 실습수업은 ① 임모(臨模)일본의 우수한 전통 작품을 모사해서, 고전적인 도안의 지식을 얻고, 나아가 그것을 응용하여 새로운 도안을 창작하는 코스), ② 사생(写生)(동식물, 골동품, 장식하는 물건 등을 일본화법으로 스케치하는 코스), ③ 신안(新案)(사생한 것을 모양화시켜서 새로운 형태의 도안을 제작하는 코스)의 3단계로 나뉘어 진행되었다. 이러한 과정을 나중에 ‘편화(便化, 便宜的轉

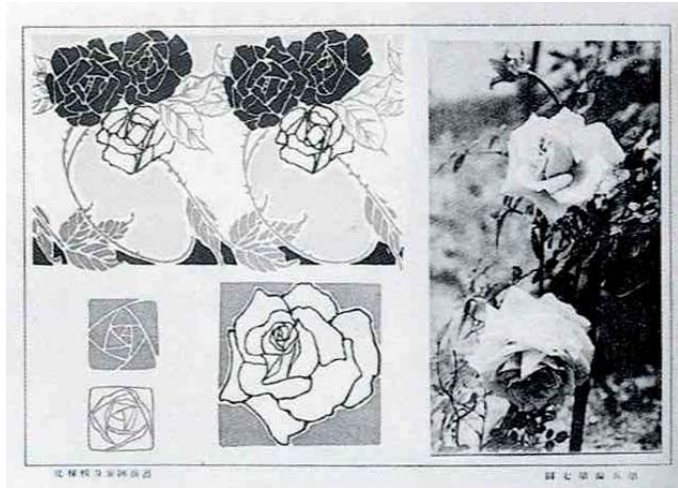
크다는 데서 의식적으로 한국학생을 기피했던 것으로 생각된다.” 라고 언급하였다. 위의 글, p.192.

12) 학교 개설부터 쇼와 초기까지의 한국인 도안과 재적생은 서양화과(유화과)가 가장 많아 60명, 조각과가 18명, 도안과와 도안사범과가 각 4명, 일본 화과, 주금과 칠공부가 각 1명이었다. 여기서 도안과가 4명으로 기록되어 있는 것은 오류인지, 아직 알려지지 않은 도안과 유학생이 있었던 것인지, 도안과에 건축과가 포함되었던 것을 미루어보아 건축 전공생이 있었던 것인지 알아낼 수 없었다. 쇼와 4년 이후에는 일본의 통치하에 놓여있던 조선, 대만 출신의 학생은 일본인 학생으로 동등히 취급한다는 문부성통첩관 전 제200호에 의해 외국인으로 취급되지 않았다. 芸術研究振興財団・東京芸術大学百年史編集委員会, 『東京芸術大学百年史(東京美術学校篇 第3巻)』, 東京: ぎょうせい, 1997, pp.216-228.

13) 吉田千鶴子, 앞의 글(주9), p.302.



도 1. 야마다 렌, <사생과 편화>, 1903, 동경예술대학대학미술관



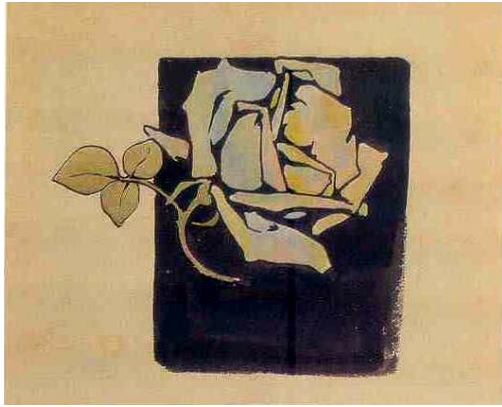
도 2. 아사이 추, <장미의 도안 및 모양화>, 『아시아자재화감본』 중에서

化裝飾法の 약어)와 ‘충전모양(充填模樣)’이라고 부르게 되는데 ‘편화에 의한 충전모양’이라는 것은 사물을 사생하고, 그것을 미적으로 변형하여 원형이나 사각형 등 기하학적 형태로 변형시키는 도안 방법을 의미한다. 이러한 방식으로 기초실습을 한 후, 각종의 공예품이나 실내장식에 알맞은 도안을 만드는 작업이 이어졌다.¹⁴⁾

당시의 학생 습작으로는 야마다 렌(山田廉)의 사생 작품(도 1)이 남아있어 자연의 식물을 사생하고 그것을 바탕으로 편화하는 구체적인 과정을 알 수 있다. 또한 서양화과 교수로 재직했던 아사이 추(淺井忠, 1856~1907)의 『아시아 자재화감본(井忠自在画監本)』의 <장미의 도안 및 모양화(薔薇の図案及模様化)>(도 2)를 보면 장미의 실물 사진을 스케치하여 편화에 이르기까지의 과정이 상세하게 나와 있어 당시에 지도됐던 도안 제작법을 알 수 있는 좋은 예가 되고 있다. 또한 그의 작품 중에서 <장미(ばら)>도안(도 3)과 그것을 바탕으로 제작된 <장미문양 찻잔 받침(ばら文茶托)>(도 4)을 통해 사생과 편화를 거쳐 제작된 도안이 실제 작품에 어떻게 응용되었는지를 알 수 있다.

입숙제가 입학한 1923년 개정된 도안과의 학제를 보면 전공 기초과목으로 1학년에 용기화법 시간이 있고 회화실습과 조각실습을 합하여 18시간을 이수하게 되어 있다. 2학년부터 4학년까지 가장 비중 있게 다루는 시간은 <도안실습>과 <회화실습>으로 두 과목을

14) 위의 글, pp.305-307.



도 3. 아사이 추, <장미>, 종이에 채색, 15.6x 19.0cm, 1907



도 4. 아사이 추 도안, 스키야바시 코코 제작, <장미문양 찻잔받침>, 칠기, 각 13.0x14.8cm, 연도불명

합하면 각 학년마다 18시간씩 부과되어 있다.¹⁵⁾ 회화나 조각 등 순수 미술 과목 시간이 많고, 도안과 외에 금공, 칠공 등의 공예과가 설립되어 있었던 것을 통해 동경미술학교의 도안 교육은 상업도안보다는 공예도안, 즉, 미술로서의 성격을 강하게 지닌 도안에 더 큰 비중을 지녔다는 것을 알 수 있다. 이는 학교 설립의 목적에서 밝히고 있는 바와 같이 ‘미술과 미술공예에 종사하는 전문가’를 육성하기 위한 기관으로서 아카데미즘의 성향이 강했고, 교수들 사이에서도 미술로서의 공예 개념이 일반화되어 있었기 때문이다.¹⁶⁾

1901년부터 약 30년간 도안과 지도교수로 재직, 임숙재의 주임 교수이기도 했던 시마다 요시나리(島田佳矣, 1870~1962)는 사생과 사생의 편화를 실기의 기본으로 삼았다.¹⁷⁾ 초대 교장이었던 오카쿠라 텐신(岡倉天心, 1862~1913)이 학교의 설립 목적을 일본미술의 전통을 창조적으로 부흥시키는 것에 두고 고대 일본미술의 공예 기술, 예를 들어 고도로 발달했던 금공, 칠공 등의 전통기술을 보존하고, 후세까지 전달하고자 했다. 따라서 커리큘럼에 있어 고전 연구가 상당히 높은 비율을 차지했었던 것에 반해 시마다 요시나리 이후의 커리큘럼에서는 창작 도안을 강조하였기 때문에 일본 전통 작품을 모사하여 도안을 만드는 임모 작업의 비율이 줄어들었다.

15) <동경미술학교규칙(東京美術学校規則)>(1923년 5월 개정).

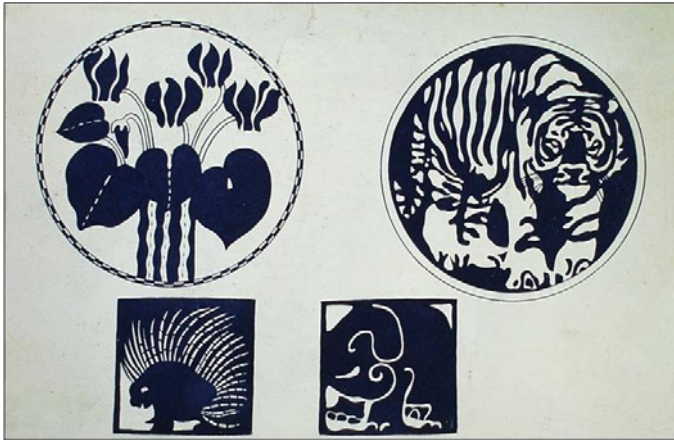
16) 1929년의 동경미술학교 요람을 보면 “본교는 미술과 미술공예에 종사하는 전문기술가와 보통교육에 종사할 도화교원을 양성하기 위해 ...(중략)... 설립한다.” 라고 학교 설립의 목적을 명시하고 있다.

17) 吉田千鶴子, 앞의 글(주9), pp.311-313.

동경미술학교의 편화 교육 방식에서 두 가지를 추론해낼 수 있는데, 하나는 당시의 디자인 교육이 제품의 표면 장식에 치중하는 경향을 띠고 있었다는 것과, 다른 하나는 당시 세계적으로 유행하던 아르누보(Art Nouveau) 양식이 편화에 의한 충전모양 제작 방식에 부합하는 양식이었기 때문에 곧 일본 디자인계를 지배하는 양식이 될 수 있었던 것이라는 점이다. 실재하는 자연물-꽃, 식물의 잎, 새나 여성의 신체 등-의 3차원적인 도상을 2차원적인 평면에 표현함에 따라 도상의 평면화, 패턴화가 행하여지는데, 이러한 도안화(圖案化)의 과정은 곧 아르누보 양식의 출발점이기도 하다.

일본에 아르누보가 확산된 것은 파리 만국박람회를 기점으로 일어난 도안개혁과 관계가 있다. 유럽에 불었던 자포니즘(Japonism) 열풍과 함께 인기를 끌었던 일본공예품은 1893년(明治 26) 시카고 만국박람회부터 그 인기가 시들해지기 시작하였다. 1900년 파리 만국박람회에 이르러서는 사상 최대 규모의 출품이라는 국가적 노력에도 불구하고 전통주의적이기만 한 일본 공예가 부정적인 평가를 받아 판매량이 급격히 쇠퇴하였다. 한편, 당시 유럽에서 폭풍을 일으키고 있던 아르누보 양식은 파리 만국박람회를 ‘아르누보의 승리’라고 평가할 정도로 그 인기가 최절정에 달했고, 이 새로운 양식은 일본인들에게 큰 충격을 주었다. 그런데 사실 아르누보는 그 탄생 단계에서 우끼요에(浮世繪)와 같은 일본 전통 미술의 영향을 받았던 미술양식으로 일본인들의 취향과 부합하는 데가 있다. 게다가 자연물을 평면화하여 문양으로 만드는 일본식 도안 장식화 기법에 잘 맞아떨어졌다. 또한 아르누보는 주제 구성에 있어 양식적으로 통일성을 갖추기 쉽고, 동시에 명료한 표현으로 사람들의 눈길을 끌기에 적합하였으므로, 도안을 표현하기에 매우 효과적인 양식이기도 했다. 도안 개혁이 대두되면서 외국의 도안 수용이 절실했던 상황에서, 마침 서양에서 유행하고 있는 아르누보가 우끼요에나 림파(琳派)와 같은 자신들의 전통 미술을 밀바탕으로 하고 있다는 점을 인식한 일본인들은 새로운 것에 대한 거부감 없이 전적으로 아르누보를 수용할 수 있었다. 이 새로운 양식을 통해 정체되어있던 자신들의 공예를 부흥시킬 수 있다는, 아르누보가 일종의 가이드(guide)로서의 역할을 해줄 수 있을 것이라는 기대를 가졌던 것이다.

1896년 동경미술학교 도안과 설립과 동시에 최초의 디자인 담당 교수로 선임됐던 후쿠치 마타이치(福地復一, 1862~1909)는 파리 만국박람회 시찰 후 ‘일본디자인협회’를 설립하고(1901), 일본에서



도 5. 임숙재, <동식물도안>, 종이에 먹, 18.5×27.5cm, 1928, 국립현대미술관



도 6. 임숙재, <사슴도안>, 종이에 채색, 26×26cm, 1928, 국립현대미술관

최초로 아르누보 전시회(1902)를 열어 새로운 양식을 열성적으로 소개하였다.¹⁸⁾ 또한 서양화과 주임교수였던 구로다 세이키(黒田清輝, 1866 ~1924) 역시 파리 만국박람회 시찰 후, 아르누보 양식의 여러 가지 도안 참고품 -카탈로그, 팸플릿, 잡지, 사진 등- 을 가지고 귀국하여 도안과 뿐만 아니라 서양화과 학생들까지도 아르누보 양식의 추종자로 만들었다. 이렇게 아르누보가 일본에서 이뤄진 도안 교육에 중요한 역할을 차지하게 되었고, 임숙재 역시 그 영향권 아래 있었다. 임숙재의 작품에서 가장 두드러지게 나타나는 특징 역시 아르누보 양식이라는 점이 이를 뒷받침한다.

Ⅲ. 임숙재의 작품분석

현재 알려진 임숙재의 작품은 총 4점으로, 유학 시절 그린 도안 습작이 2점, 동경미술학교 졸업작품 1점(4점 1세트), 임숙재가 그린 도안을 바탕으로 이왕직미술품제작소에서 제작한 소반 1점이다.

학생 시절 습작인 <동식물 도안>(도 5)은 식물과 동물의 패턴을 아르누보 스타일의 곡선으로 표현했는데, 명료한 흑과 백의 대비와

18) Felice Fischer, "Japanese Design: From Meiji to Modern", Kathryn B. Hiesinger and Felice Fischer, *Japanese design: a survey since 1950*(Philadelphia: Philadelphia Museum of Art in association with H.N. Abrams, 1995), p.10.



도 7. 오가타 코린, <싸리나무와 사슴>, 『원형도안집』 중에서, 종이에 먹, 11×11cm, 연도불명

곡선의 부드럽게 흘러내리는 느낌이 마치 오브리 비어즐리(Aubrey Vincent Beardsley, 1872~1898)의 일러스트레이션을 보는 듯한 느낌을 준다. 특히 호랑이의 얼룩무늬와 고슴도치의 가시는 선묘(線描)가 주가 되는 아르누보 일러스트레이션의 특성을 드러내기에 매우 적합한 소재이다. <사슴 도안>(도 6)은 사슴을 중심으로 포도잎을 배치하여 단순하고 평면적인 형태로 처리한 도안 작품으로, 역시 아르누보 양식의 선묘 기법과 장식주의적인 특성이 잘 나타나고 있다. 도안을 원형으로 제작한 것은 처음부터 칠기나 기타 어떤 물건의 제작을 염두에 두고 그렸음을 알 수 있다.

한국의 전통 민화에 자주 등장하는 호랑이나 사슴 등, 한국적인 소재를 사용한 것은 임숙재 뿐만 아니라 십장생이나 사슴 소재를 즐겨 그렸던 이순석이나 한복 입은 인물상을 즐겨 그렸던 한홍택, KOREA라는 글자에 수복길상(壽福吉祥) 사상이 담긴 전통적 소재를 그려 넣은 이병현(李秉琰, 1911~1950) 등 비슷한 시기에 일본에서 유학한 작가들의 작품에서도 똑같이 찾아볼 수 있는 것으로 이러한 전통 소재의 사용을 유럽 사조와 한국 전통의 절충적인 시도로 평가하는 의견이 대다수이다. 하지만 이 도안 작품에서의 소재 선택에 있어서는 일본미술의 영향이 적지 않게 발견된다. 사실, 호랑이와 사슴은 카노파(狩野派)나 코린, 소타츠 등의 림파 화가들이 즐겨 사용하던 소재로, 접시와 같은 원형의 공예품을 위한 코린의 『원형도안집(円形図案集)』에 실린 <싸리나무와 사슴(萩に鹿図)>(도 7)는 식물 앞에 사슴의 측면도를 배치한 구성이 임숙재의 도안과 매우 흡사하다. 코린은 이 외에도 사슴을 소재로 한 도안을 다수 제작하였는데, 사슴 그림으로만 구성된 도안집 『사슴도안 밑그림(鹿図下絵)』이 있기도 하다. 이것은 약이나 도장 등을 넣어두는 작은 함에 그려 넣을 도안집으로 여러 자세의 사슴 도안이 좌우 대칭으로 실려 있다. 코린 등 림파 화가의 영향을 받은 아사이 추의 도안집에서도 비슷한 도안을 발견할 수 있다.

임숙재의 작품과 우리나라 전통과의 연결성을 설명하기 위해서는 소재적인 측면보다는 오히려 나전 기법을 즐겨 사용한 점에 초점을 두는 편이 좋다고 생각한다. 우리나라의 나전칠기는 고려시대에 이미 세계 최고 수준에 도달했던 것으로, 한국, 중국, 일본에서 모두 나전칠기가 성행한 시대가 있었으나, 중국은 옷칠을 두껍게 하여 무

늪을 조각하는 조칠(彫漆)로 발전되었고, 일본은 칠회(漆繪)기법에서 발전된, 칠면(漆面) 위에 금, 은가루나 색웃칠의 가루를 뿌리면서 무늬를 표현하는 마끼에(蒔絵)칠기가 중심을 이루고 있어, 나전칠기의 일관된 전통이 이어져 내려오고 있는 나라는 한국 뿐이었다.¹⁹⁾ 외국인들이 선호하는 우리나라의 전통공예품으로 항상 나전칠기가 꼽혔기 때문에, 이왕직미술품제작소에서 주력을 두고 제작하는 작품도 바로 나전칠기였다. 더욱이 1925년 파리만국박람회에서 전성규(全成圭, 1880?~1940?)와 김봉룡(金奉龍, 1902~94)이 나전칠기로 각각 금상과 은상을 수상함으로써, 우리 공예인들에게 큰 자극과 자부심을 가져다주었고, 전통 나전칠기에 대한 우수성을 확인시킨 바 있다. 이 소식은 분명 당시 일본 유학 중이던 임숙재에게까지 전해져 다분히 영향을 미쳤을 것으로 짐작된다.

현재 동경예술대학 미술학부에 소장되어 있는 임숙재의 졸업작품 <책장 및 장식 공예품 도안(書棚及飾附工芸品図案)>(도 8)은 나전칠기, 도자기, 금속유기, 자수 등 전통적인 공예품을 일본식 아르누보 양식으로 해석하여 실물 크기로 그려낸 작품이다. 같은 도안이라고 하더라도 위에서 살펴본 두 습작은 응용될 기물이 결정되어있지 않은 밑그림으로서의 도안이었던 데 반해 이 작품은 실제 제품의 설계도, 즉 제품 도면이라고 할 수 있다.

도면의 형식은 일본 메이지기의 도면 형식을 따르고 있다. 동경미술학교 도서관이 소장하고 있었던 자료들을 이관한 동경예술대학 부속도서관에 소장된 메이지기 도안집을 중심으로 도면의 형식을 살펴보면, 기물을 실물대(實物大)로 그리기 때문에 크기의 수치나 단위가 별도로 기록되지 않고, 입체의 전개도를 평면으로 펼쳐서 그려져 있음을 알 수 있다. 또한 기형의 정면도, 측면도, 입면도를 차례대로 그 표면에 장식 될 도안이 그려진 상태로 완성될 실물과 똑같이 그리는 것이 특징이다. 그 중에서도



도 8. 임숙재, <책장 및 장식 공예품 도안>, 종이에 채색, 각각 144×217cm, 70×102.5cm, 70×102.3cm, 90×120cm, 1928, 동경예술대학대학미술관

19) 광대웅·한지연, 「한국의 나전칠기」, 『나전칠기: 천년을 이어 온 빛』 서울: 국립중앙박물관, 2006, p.196.

제목에 ‘미술’ 이라는 이름이 붙어있고 컬러로 채색하는 등 ‘미술로서의 도안집’의 성격이 강하게 나타나있는 『대일본미술도보(大日本美術図譜)』는 나전칠기, 향로, 접시 등 임숙재가 졸업작품으로 선택한 기물이 다수 실려 있는데, 제품의 표면에 장식된 나전이나 부조 문양 등의 섬세하고 사실적인 묘사가 눈길을 끈다. 임숙재가 이와 같은 도안집들을 직접 보고 참고했을 지에 대한 여부는 알 수 없지만, 동경미술학교에 소장되어 있었다는 자료라는 점에서 수업시간의 자료나 과제물의 참고품 등으로 쓰인다거나 교수, 동료 학생들을 통해 알게 되는 등 어떤 방법으로든 영향을 끼쳤을 것이다. 한편 임숙재를 가르쳤던 시마다 요시나리의 저서 『공예도안법강의(工芸図案法講義)』에도 아르누보 양식으로 장식된 여러 가지 기물의 정면도, 입면도, 측면도가 도안의 예로 제시되어 있다.

총 네 점으로 구성된 <책장 및 장식 공예품 도안> 중 첫 번째 작품은 전체를 죽피로 엮고 문짜를 나전과 칠로 장식한 책장 도안으로 죽피의 결과 짜임, 서랍의 손잡이, 경첩의 부분까지 아주 세밀하게 사실적으로 묘사되어있다. 문짜와 서랍의 표면에 장식된 표주박꽃의 문양은 식물의 섬세하고 화려한 곡선이 강조되었다는 점에서 아르누보 양식의 영향을 확실하게 읽어낼 수 있다. 큰 장과 작은 장의 모두 두 점으로 구성되어 있는데, 큰 장과 작은 장의 가로 길이 비율은 5:2 정도로 알맞은 균형을 이루고 있고, 문짜와 서랍의 장식은 각각 좌우대칭으로 쌍을 이루고 있어 전체적으로 안정감을 준다. 각 면의 분할 구성은 전통적인 대칭 형식을 벗어나 있는데 이에 관해 임흥순은 “황금분할의 비례를 갖고 재례의 장 구성형식을 벗어난 현대감각을 불러일으키는 대담한 프리퍼션”²⁰⁾이라고 평가하였으나 사실 이러한 비대칭 형태는 일본의 전통적인 목가구나 실내 장식의 특징이기도 하다.

조선 후기나 대한제국 시대에 만들어진 책장은 엄격한 대칭구조가 기본으로, 순수한 기하학적 조형미와 안정감을 추구한 것이 그 특징이다. 또한 모두 문짜를 달아 열고 닫게 하였다. 이에 비해 일본 목가구는 비대칭 구조를 지닌 것이 많고, 장식문양에서 나타나는 사실주의적이고 회화적인 경향이 그 특징이다. 한편, 비대칭 구조는 일본 전통 가옥의 실내장식인 도쿄노마(床の間)의 구조에서도 찾을 수 있다. 한국 전통 사랑방의 가구 배치나 실내 장식이 엄격한 대칭 구조를

20) 임흥순, 앞의 글(주1), p.96.

기본으로 하고 있는 것과 비교해볼 때, 이러한 비대칭 구조는 일본 유학을 통해 습득된 경험이 발휘된 결과라고 보아야 할 것이다. 이와 같은 현상은 비단 침숙재 뿐만 아니라 한국 근대 목공예에서 전반적으로 나타나고 있다.

<책장 및 장식 공예품 도안> 중 두 번째 작품은 자수 안석(案席), 편병, 책상, 문방용구 등의 장식 도안이다. 녹색바탕의 안석에는 중앙에 태양과 구름을, 양쪽에는 용 문양의 금 자수를 대칭으로 배치하고 있다. 편병에서는 목 부분까지 가득한 식물 문양의 섬세하고 화려한 곡선 장식과 좌우대칭의 손잡이의 곡선 등 전형적인 아르누보 요소를 살펴 볼 수 있다. 책상의 정면과 측면에는 포도 덩굴과 다람쥐가 그려져 있는데 전체적으로는 대칭을 이루고 있는 듯 보이지만 자세히 살펴보면 좌우의 무늬가 조금씩 달라 율동감을 느끼게 한다. 특이한 점은 책상의 평면도를 위에 베틀, 떡, 연적 등이 올려놓은 상태로 그려냈다는 점이다. 문방용구 위에도 어느 것 하나 빠짐없이 섬세한 곡선 장식을 가득 그려 넣어 도안 전체의 장식성을 극대화시켰다.

<책장 및 장식 공예품 도안> 세 번째 작품은 보석함과 자수덧개의 전개도와, 향로와 향합, 나전칠기로 된 향로받침 등의 정면, 측면, 입면도이다. 덧개의 자수 도안은 화조와 곤충이 매우 섬세하고 사실적으로 묘사되어있는데, 마치 위에서 살펴본 동경미술학교 도안과 학생들이 제작했던 자연물 사생을 상기시킨다. 작품에 전반적으로 나타난 섬세한 자연물의 묘사를 통해 침숙재가 소묘 능력에 탁월했으며 일본에서의 도안교육 과정-동식물의 사생으로부터 편화과정을 거쳐 자신의 도안을 제작하는 방법-을 충실하게 흡수하였던 것을 알 수 있다. 봉황의 날개를 여러 곡면으로 분할하여 묘사한 방법은 『쇼소인식 문양 제2집(正倉院式文樣第2輯)』(도 9)에서 그 전례를 찾을 수 있다. 동경미술학교는 설립 초부터 고전의 전승을 강조하였으며 일본의 나라, 헤이안 시대, 서양의 이집트, 그리스, 로마 미술에 모범을 두었고, 1920년대 초기에 이르러서도 졸업제작의 참고로서 쇼소인에 수장되어 있던 보물, 호류지(法隆寺)의 문양 등을 이용하였다. 침숙재의 작품에서 나라 시대나 중국 당대(唐代)의 공



도 9. 쿠루 하루토시, 『쇼소인식문양제2집正』 중에서, 1925, 동경예술대학부속도서관(아래그림은 도 8의 부분)



도 10. 임숙재, <목단문 나전칠소반>, 나무에 나전기법, 51×51×30cm, 1928, 국립현대미술관



도 11. 작자미상, <나전흑칠포도문12각호족반>, 나무에 나전기법, 21.0×21.0×30.7cm, 20C초, 이화여자대학교박물관

예품에서 볼 수 있는 문양이 발견되는 것도 이와 같은 맥락에서 파악할 수 있을 것이다.

<책장 및 장식 공예품 도안>의 네 번째 작품은 서류함과 시계의 입, 측면도로 나전칠기로 된 서류함의 섬세한 화초 문양은 그의 다른 작품들처럼 자연물의 문양을 섬세하고 장식적으로 그려내는 아르누보 양식을 따르고 있다. 역배치의 대칭문양으로 구성되었으며 가장자리의 윤곽선은 다시 정교한 당초문양으로 장식되었다. 유일하게 전통 공예품이 아닌 시계는 고대 그리스의 건축물과 같은 모양을 갖고 있는데, 새겨진 문양이 월계수 문양이라는 데서 다시 한 번 고대 그리스 미술의 영향을 확인할 수 있다. 이는 유럽의 아르누보가 그리스-로마 미술의 부흥이었기도 하지만, 당시 일본의 미술인들이 일본 미술을 중국 미술로부터 독립, 차별화하기 위해 자신들의 원류를 간다라 미술이나 고대 그리스 미술에서 찾았는데, 임숙재의 작품에서 나타나는 고대 그리스 미술의 영향은 이러한 일본 미술계의 분위기 속에서 형성된 영향의 발현일 가능성이 있다. <목단문나전칠소반>(도 10)은 임숙재가 귀국 직후 당시 종로 구 경운동에 있던 도안연구실에서 소반 도안을 작성하여 이왕직미술품제작소에서 제작한 것으로 알려져 있다. 전형적인 호족반(虎足盤) 형태로 전체는 흑칠을 하고 12각의 상판은 가장자리에 격자문양의 테두리 장식을 하였다. 가장 눈에 띄는 특징은 표면 장식이 많다는 점이다. 임숙재의 소반과 비슷한 시기에 제작되고, 똑같이 나전칠기 호족반의 형태를 취하고 있는 이화여자대학교박물관 소장 <나전흑칠포도문12각호족반(螺鈿黑漆葡萄紋12角虎足盤)>(도 11)의 경우에는 상판에만 문양이 새겨져 있는데 비해, 임숙재의 작품은 상판뿐만 아니라 운각, 다리의 머리박까지도 모란꽃, 당초 문양 등을 나전으로 장식한 것이 특징적이다. 또한 다리에 죽절형의 보조다리를 한 번 덧대 호족반 중에서도 훨씬 더 화려하고 기교를 부린 형태라고 할 수 있다. 식물 문양의 경우에도 임숙재의 작품 쪽이 디테일을 섬세하게 묘사하고 곡선의 사용을 부각시키는 등 전체적으로 화려하고 여성적인 분위기를 드러내고 있는 점에서 아르누보의 영향을 받았다고 볼 수 있겠다.

IV. 임숙재의 디자인관(觀)

임숙재의 디자인관을 엿볼 수 있는 직접적인 자료로는 그가 동경미술학교 도안과를 졸업한 뒤 1928년 귀국하여 『동아일보』에 8월 16일부터 17일까지 2회에 걸쳐 연재한 「공예와 도안」(도 12)이 유일하다. 그는 이 글에서 공예와 도안의 개념을 정의하고, 도안가가 갖춰야 하는 자질에 대해 논하는 한편, 유학 경험을 토대로 외국에서 공예가 산업에 활용되고 있는 현황을 소개하면서 우리나라도 공예의 발전에 힘쓸 것을 촉구하고 있다.

임숙재는 우선 공예가 성립된 배경에 대해 원래는 공업과 예술의 장르가 별개로 존재했던 것이 산업혁명을 계기로 일상생활에서 사용하는 필수품에 “예술적으로 형태와 색채를 가공하여 우리에게 미관과 위안을 주며 생활을 풍족” 하게 하는 공예가 생겨났다고 정리하고 있다. 예술이 공업에 응용되기 위해 필요한 방식이 바로 도안이라는 내용을 통해 임숙재가 도안을 오늘날의 디자인과 거의 비슷한 의미로 인식하고 있었던 것을 알 수 있다. 그는 도안을 “우리 의식에 관한 제반 물건과 기물에 대하여 자기 두뇌에 착상되는 형상과 문양, 색채 등을 어떻게 표현할 것인가를 정하는 일” 이라 정의하였고, “도안은 순수미술을 적용해 제반 공예미술로 인도해주는 소개물” 이라며 실용성을 넘어서 예술성의 추구를 목적으로 하는 도안 개념을 피력하였다. 하지만 도안 그 자체는 순수미술 작품도 아니고, 제작된 공예품도 아닌, 일종의 제품을 만들기 위한 설계도에 불과하다는 의견을 통해 도안화(圖案畫) 그 자체에서 예술성을 추구하는 것이 아니라, 도안을 통해 제작될 물건의 예술성을 추구하였다. 도안을 제작하는 목적으로는 “용도가 적합해야 할 것, 미관의 색채를 표출해야 할 것, 실물을 제작하기가 용이하고 간단할 것”, 즉 도안을 제작할 때는 합목적성(合目的性), 심미성(審美性), 상용성(商用性)의 세 가지를 추구해야 한다고 말하고 있다. 이러한 정의는 오늘날의 디자인 개념과 거의 일치하는 것으로 임숙재가 근대적인 디자인 개념을 파악하고 있었다는 것을 의미한다.

특히 눈길을 끄는 것은 도안 장려를 통해 상공업의 발달을 달성할 수 있다고 주장하는 부분인데, “도안가가 활약하기 위해서는 무



도 12. 임숙재, 「공예와 도안」, 『동아일보』, 1928.8.16-17

엇보다 상공업이 발달해야 하고, 그래야만 이상적으로 문화가 발전할 수 있다” 며 도안과 공예에 대한 인식을 촉구하고 있다. 또한 영국, 러시아, 일본의 구체적인 예를 들며 우리나라도 공예 학교와, 각 지방에 농민을 계몽할 교육 기관을 세워 궁극적으로 산업의 발달을 장려할 것을 주장하고 있다. 특히 “그 민족의 특징을 발휘하는 데에는 조직적 훈련이 물론 필요합니다.”, “조선의 현재에는 우선 공예품이 산업 중에 어떻게 긴요한 지위를 가진 것을 알리게 하는 데에는 기회 있는 대로 장려를 하여야 할 것입니다.” 등의 대목에서는 윌리엄 모리스(William Morris, 1834~1896)가 주창한 영국 미술공예운동(Arts and Crafts Movement)의 영향을 엿볼 수 있는데, 당시 일본 논단에서 유행하던 민중예술론이나 야나기 무네요시(柳宗悅, 1889 ~1961)의 민예 운동을 통해 윌리엄 모리스의 사상을 흡수했을 가능성이 높다고 생각된다.

그런데 윌리엄 모리스나 야나기 무네요시에게 공통적으로 보이는 한계는 대중을 위한 예술을 지향하면서도, 실제 현장에서 제작해 낸 공예품은 결코 평범한 대중이 일상생활에서 사용할 수 없는 고가품이었다는 데 있다. 그들은 민중에 의해서 민중을 위하여 창조된 예술의 필요성을 역설했지만, 실제 제작 환경에서는 한 걸 같이 상류층만이 즐길 수 있는 고급 수공예품을 생산하여 결국 하나의 쾌락적 딜레탕뜨(dilettante)에 불과하지 않느냐는 비판을 받기도 하였다. 그리고 이렇게 유럽과 일본의 근대공예운동에서 공통적으로 나타나는, 사상적 지향점과 실제 작업 결과물의 괴리는 임숙재에게서도 찾아볼 수 있다. 그의 작품을 살펴본 결과, “문명한 도시상공업이 발달되어야만 도안이 발전하고, 경성이 발달하기 위해서는 도안 기술가가 많이 육성되어 조선 상공계가 일대 혁명을 일으키지 않으면 안 된다”, “실물을 제작하기가 용이하고도 간단하게 고안해야 할 것”이라며 도안의 산업적인 측면을 강조했던 글의 내용과는 달리, 실제 작업에 있어서는 대량생산에 적합하지 않은 화려하고 장식적인 고급 수공예 작품을 만들었다는 것을 알 수 있다. 식민지 출신의 유학생에 불과했던 임숙재가 공예운동의 선구자들이 가지고 있던 사상이 가진 한계점을 인식해내지 못했거나, 설령 파악했다 하더라도 실제 자신의 작품 활동을 통해 극복하는 단계에는 이르지 못한 것으로 보인다.

그런데 이러한 괴리는 동경미술학교 도안과 교육이 가지고 있었던 모순점과 일치하는 것이기도 하다. 주임교수였던 시마다 요시나리는 강

연록 「공예도안의 장래(工芸図案の将来)」(1919)에서 공예도안을 두 가지로 나누고, 실용성이나 기능성보다는 희소성, 예술성을 목적으로 하며 일본 공예의 전통을 따르는 것을 미술공예도안, 반대로 기계에 의한 대량생산이 가능하고 실용성을 가장 우선시한 것을 보통공예도안이라고 하였다. 시마다는 미술학교 재직 중 전국의 공예품산지나 지도소에서 도안을 지도하는 한편, 각종 전람회의 심사관을 맡아 그가 분류한 보통공예도안과 미술공예도안의 종류를 가리지 않고 도안 전반을 진흥하기 위해서 애썼다.²¹⁾ 하지만, 작가로서의 그는 철저히 미술공예도안을 지향했는데, 이는 동경미술학교의 공예 부문이 원래 작품 제작으로서의 미술공예를 지향하는 성격이 짙었고, 다른 교수나 학생들과 함께 공동제작을 하는 것이 많았던 것 때문이기도 하다. 국립학교였던 동경미술학교에서는 헌상(献上)이나 박람회 출품용의 공적인 성격의 제작의뢰가 많았는데, 현재 동경예술대학 대학미술관에 소장되어 있는 <현상용 화식조문 책장 견본献上御書棚見本(花喰鳥)>(도 13)가 좋은 예이다.

시마다 요시나리가 도안을 담당한 이 작품은 견본인 탓에 책장의 모양 전체를 알 수는 없지만 까만 옷칠의 바탕 위에 금, 은가루를 뿌리는 전통적인 마끼에 기법과 나전 기법으로 학과 식물의 문양, 제작자의 이름이 새겨져 있는 것을 확인할 수 있다. 황궁에 진상하기 위한 책장의 견본으로 극도로 화려한 장식미를 뽐내고 있는 이 작품은 시마다 자신의 도안분류에 따르면 두말할 것 없이 미술공예도안에 속하는 것이다. 이러한 공동제작은 도안과 전체가 미술공예도안 내지 일본의 전통 수호주의를 지향하게 하여, 그가 미술공예도안만큼이나 중요하게 생각한 산업구조와 대량생산에 적합한 도안인 보통공예도안의 개척을 방해하는 요소로 작용하였다.

한편, 임숙재보다 2년 앞선 1926년에 도안과를 졸업한 우에다 칸이치(上田幹一)의 회상기를 통해 다분히 미술공예 지향적이던 당시의



도 13. 시마다 요시나리 도안 및 공동제작, <현상용화식조문 양책장 견본>, 비단에 먹, 금칠 등, 25.9 × 5.9 × 1.7cm, 1928, 동경예술대학대학미술관

21) 吉田千鶴子, 앞의 글(주9), p.313.



도 14. 고노 타카시, <영화포스터 도안 -어느 자살>, 종이에 채색, 174.4×27.5cm, 1929, 동경예술대학대학미술관

학교 분위기를 짐작할 수 있다.

“입학식 당일 미술계에서 굉장히 유명한 초일류의 교수진들이 나란히 서 계시는 앞에서, 마사키(正木) 교장이 ‘제군들 중에서부터 단 1명이라도 좋아, 우수한 미술가가 나와만 준다면...’ 운운하는 이야기를 들어, 반발을 하기보다는 흠칫 놀라게 되었다. 나는 도쿄에 있는 공예학교의 목재공예과를 졸업하고 왔으니까, 미술과 공예의 구별은 다소라도 알고 있던 상황으로, 공예의 작업이 순수미술의 작업과 비교해서 별개의 의미가 있는 것 정도는 알고 있었다. [그런데 동경미술학교는] 그것을 함께 [뭉어] 말

하는 정도로 미술 중심의 아카데미 교육에 철저하다는 것을 날이 갈수록 알게 되었다....(중략)...나는 가끔씩은 가구를 만들기도 했지만 그것은 아직 공예장식품적인가구로써, 오늘날과 같이 기능 위주로 디자인한 것은 아니었다. 당시 다른 전문학교는 열심히 [기능주의 디자인의] 공부를 하고 있었지만, 우에노(上野)의 산[동경미술학교를 지칭]에서는 무리였다.”²²⁾

우에다 칸이치의 이러한 고민은 아카데미즘에 치우쳐 미술공예가를 양성해내는데 주력을 뒀던 동경미술학교 도안과의 커리큘럼을 통해서 일상품의 실용성과 기능성의 측면을 고려한 디자인을 학습하기는 힘들었다는 점을 시사해준다. 임숙재가 주로 실생활에서 이용하는 가구 디자인에 관심을 가졌으나, 가구의 기능성과 직접 연관된 형태를 디자인하기보다는 전통적인 형태는 그대로 두고 그 표면에 새로운 근대적 모티브를 이용한 장식을 더하는 데서 그쳤던 한계를 보인 것이나 대량생산에 적합하지 않은 고급 수공예 작품 제작에 매진한 점 등은 당시 동경미술학교 도안과의 커리큘럼이 안고 있던 문제와 정확히 일치하는 것이기도 하다. 관동대지진(關東大震災)을 전후로 디자인계에도 아르데코, 큐비즘, 바우하우스 등 모더니즘 사조가 수용되고, 동경미술학교 도안과 내에서도 실생활과 거리가 먼 디자인 교육에 대한 자성의 목소리가 높아졌지만 하루아침에 개혁이

22) 上田幹一, 「私と美校図案科」, 『デザイン』28号, 1962. 1, 東京: 芸術研究振興財団·東京芸術大学百年史編集委員会(앞의 책(주12), pp.244-246에서 재인용).

이뤄질 수 없었다. 임숙재가 동경미술학교를 졸업한 것은 학교 내에서 한참 디자인 개혁 운동의 움직임이 보이던 1928년이기 때문에 간발의 차이로 인해 개혁 이후의 교육은 받지 못한 것으로 보인다.²³⁾

사실, 임숙재보다 3년 후에 도안과를 졸업한 이순석의 졸업작품 <장정각종도안(裝幀各種圖案)>에서도 아르누보 양식의 작품 이외에도 콤파스와 자를 이용해 원과 직선의 기하학적인 구성 작품 <무제>(도 15)를 포함하여, 원색의 평면 위에 직선만으로 면을 분할한 단순한 평면 구성 작품 등 구성주의 양식으로 제작된 작품이 포함되어 있어 유희 중 모던 디자인 운동의 영향을 받았다는 사실을 알 수 있다. 하지만 이러한 작품들은 그의 전체 작품 수와 비교할 때 많은 수를 차지하고 있지는 않다. 이순석은 1931년 귀국 직후, 도안 개인전을 열고 화신백화점의 디자이너로 근무하면서 활발한 활동을 벌였으나, 제1회 개인전 이후부터 해방 후 서울대학교 예술대학 미술부 도안과 지도를 맡게 되기까지의 약 15년 간 도안가로서의 공식적인 활동은 알려진 바가 없다. 그는 이후 석공예 분야로 전환하여 가톨릭 미술 제작에 집중하였다. 이것은 작가의 개인적 취향에 달린 문제이기도 하지만, 임숙재가 38살의 나이로 요절했다는 점과 임숙재와 이순석 이후 도안을 전공한 유학생이 거의 없었다는 점에서는 큰 아쉬움을 남긴다.

23) 이러한 흐름은 당시 도안과 학생들의 졸업작품에서도 그대로 나타나고 있다. 임숙재가 졸업한 1928년에는 화려한 테피스트리, 자수, 책 장정, 가구의 도안에서 대부분 꽃과 식물 문양이 화려하게 장식된 아르누보 양식이 지배적이다. 그러나 그 다음 해부터는 입체파, 아르데코, 구성주의 양식의 작품이 많은 비율을 차지하는 것을 알 수 있다. 그 중에서도 우수작으로 꼽히는 고노 타카시(河野孝, 1906-1999)의 <영화포스터 도안-어느 자살>(도 14)은 고딕체의 타이포그래피, 속도감이 느껴지는 대각선, 기하학적인 구성 등에서 미래파와 아르데코, 큐비즘의 영향이 뒤섞인 작품이다. 마치 피카소나 브라크의 초기 구성 작품을 보는 듯한 느낌을 주는 사토 토시히코(齋藤利彦)의 <장식도안(콘스트럭션construction)>와 키쿠치 센지(菊地泉二, 1906~1975)의 피카소의 영향이 짙게 드러나는 큐비즘 스타일의 <벽걸이도안>도 눈에 띈다. 또한, 이전까지의 도안은 주로 종이에 채색하는 기법으로 제작됐던 데 반해 캔버스에 유채 기법으로 제작되기 시작한 점과, 호리코시 에이노스케(堀越英之助)의 <바 도안>, 타카하시 슌스케(高橋俊輔)의 <손님용 방 및 서재실내장식도안>, 타카기 이치로(高木一郎)의 <큰방 및 작은방 실내장식도안> 등 2차원적인 평면 도안이 아닌 3차원적인 공간 안에서의 구성을 시도한 작품들이 등장한 점이 눈길을 끈다.

V. 결론

미술과 공예를 부국강병, 식산흥업의 수단으로 이용하고자 했던 일본에서는 공예품을 완성하기 위한 기초가 되는 도안의 중요성이 일찍부터 대두되었다. 하지만, 19세기 해외 수출의 큰 몫을 담당했던 일본 공예품의 인기가 세기말에 이르자 급속히 하락하였고, 미술계 전반에서 도안 개혁의 목소리가 높아져 갔다. 이러한 상황에서 1900년 파리 만국박람회를 통해 일본인의 눈에 발견된 아르누보 양식은 본래 그 탄생 단계부터 립파, 우끼요에 등 일본 전통 미술에서 영향을 받았던 것으로, 일본 디자이너들에게 전통을 재발견하는 계기와 도안 개혁이 나아가야 할 방향의 실마리를 제공해주었다.

도안 개혁 이후, 전통 미술품의 도안을 모사하던 것에서 자연의 사생을 바탕으로 도안을 창작하는 것이 강조되었고, 동경미술학교 도안과의 교육도 마찬가지였다. 동식물을 스케치한 후, 그것을 양식화하는 이른바 '사생'과 '편화'의 과정이 도안 제작의 주를 이루었는데, 이는 당시유행하고 있던 아르누보 양식의 표현 기법과도 잘 부합되는 것이었다.

결과적으로 다이쇼기 일본의 디자인에서는 아르누보 양식이 지배적으로 나타났으며 동경미술학교 도안과 역시 이러한 흐름의 영향권 안에 있었다. 일본 내 최고 수준의 국립 미술교육기관이었던 동경미술학교는 국수주의적이고 아카데미한 전통을 갖고 있었고, 실용성과 기능성보다는 감상을 목적으로 하는 미술공예품 제작에 편중된 경향이 있었다. 임숙재의 작품 역시 전반적으로 전통 미술의 소재와 기법을 아르누보식으로 해석한 절충적인 스타일로, 뛰어난 사생력을 바탕으로 한 동식물의 묘사와 전통적인 소재의 사용 등에서 일본 아르누보의 영향이 다분히 드러난다. 동경미술학교에서 참고 작품으로 활용했던 쇼소인에 수장되어 있던 나라 시대와 중국 당대의 공예품, 또 그리스, 로마 미술 등에서 받은 영향도 보인다. 이러한 점에서 그의 작품은 다분히 장식적이며 수공예적 성격이 강한데, 이는 그가 「공예와 도안」에서 피력한 도안 장려를 위한 상공업 발달의 중요성, 도안과 산업과의 연관성, 농민을 위한 예술 등과는 거리가 있다고 평가내릴 수 있겠다.

임숙재의 디자인 개념과 실제 작품 사이에 괴리가 나타난 이유로는 첫째, 그가 사상적으로 영향을 받았던 근대공예운동과 동경미술학교 도안과 교육 과정이 공통적으로 지니고 있었던 모순과 한계점을

들 수 있겠다. 둘째, 한국이 일본의 식민 지배하에 있었다는 점을 들 수 있다. 산업의 발달이 병행되어야만 발달할 수 있는 디자인의 특성상, 한국의 근대 디자인은 식민 통치 하의 기형적인 산업구조 하에서 정상적인 근대화가 이루어질 수 없는 한계를 가졌던 것이다. 이것은 비단 임숙재 뿐만 아니라 일본 유학을 경험한 한국 1세대 디자이너들에게 나타났던, 형태의 기능이나 산업적 측면을 고려하지 않은 장식적이고 형식주의적인 디자인 개념의 한계를 설명하는 것이기도 하다. 이것은 한 개인이 갖고 있던 능력의 한계라기보다는 ‘근대’의 ‘식민지 조선’에 살고 있던 지식인이 가지고 있던 공통적인 한계일 것이다. 더구나 한 개인의 잠재 능력이 비교적 그대로 발현될 수 있는 문학작품이나 회화, 조각 등의 순수 미술작품과 달리 디자인은 그 시대와 사회가 가지고 있는 산업의 수준과 연관되는 문제이기 때문에 쉽게 어느 한 개인의 한계를 탓할 수 있는 문제는 아니라고 생각한다. 아쉬운 것은 식민 통치 하에서도 이렇게 치열하게 움직이고 있던 개별적인 움직임들이 후세의 역사 정리 작업에서 소홀히 다루지고 있다는 것이다. 단절된 기간에 대한 보다 철저한 연구와 분석을 바탕으로 조선시대까지의 한국 공예사와 아직까지 잠정적으로 해방 이후부터 시작된 것으로 서술되고 있는 한국 디자인사 사이의 연결고리를 찾아내는 것이 앞으로 우리가 풀어나가야 할 과제일 것이다.

투고일: 2009.8.25 / 심사완료일: 2009.9.21 / 게재확정일: 2009.10.24

주제어(Keywords)

임숙재(Sook-Jae Lim), 한국 근대 디자인(Korean modern design), 동경미술학교 도안과(Tokyo Fine Arts School Design Course), 아르누보(Art Nouveau), 도안(design sketch (zuan)), 공예(craft)

참고문헌

- 김민수, 「서울대학교 미술대학의 디자인, 공예교육 50년사: 1946-1996년」, 『한국 현대 미술교육과 서울대학교 미술대학 1946-1960』, 서울대학교 미술대학부설 조형연구소 학술심포지움, 1996, pp. 31-57.
- _____, 「한국 현대디자인과 추상성의 발현, 1930년대~1960년대」, 『조형 FORM』, 제18호, 서울대학교 미술대학, 1995, pp.51-68.
- 김용철, 「도쿄미술학교의 입학제도와 조선인 유학생」, 『동악미술사학』, 제6호, 동악미술사학회, 2005, pp.51-64.
- 박암중, 「한국디자인 100년사」, 『월간 디자인』 1995.8-1996.3.
- _____, 「박암중의 디자인 역사 찾기 - 대를 이은 공예가의 길, 임숙재·임홍순 부자」, 『월간 디자인』 1999. 4, pp.174-178.
- 서울대학교 미술대학, 『賀羅 李順石』, 서울대학교 미술대학 응용미술학과 동문회, 1993.
- 서울대학교 미술대학 부설 조형연구소, 『한국현대미술교육과 서울대학교 미술대학: 1946~1960』, 서울대학교 출판부, 1996.
- 요시미 순야, 이태문 역, 『박람회: 근대의 시선』, 논형, 2004.
- 임홍순, 「임숙재의 공예도안 작품 소고-동경에대 최초의 한국인 졸업작품」, 『藝林』, Vol. 5. 이화여자대학교 미술대학학생회, 1986, pp.94-100.
- 최공호, 「식산흥업 정책과 한국 근대 공예도안-명치도안의 수용과 전개」, 『근대미술 연구』, 제3호, 국립현대미술관, 2005, pp.129-151.
- _____, 『한국현대공예사의 이해』, 재원, 1996.
- _____, 『한국근대공예사론 산업과 예술의 기로에서』, 미술문화, 2008.
- 한국근현대미술기록연구회 편저, 『제국미술학교와 조선인 유학생들 1929-1945』, 눈빛, 2004.
- 한홍택선생 작품집발간 추진위원회, 『韓弘澤 作品集』, 한홍택선생 작품집발간 추진위원회, 1988.
- 『근대를 보는 눈: 공예』, 국립현대미술관, 1999.
- 『나전철기: 천년을 이어 온 빛』, 국립중앙박물관, 2006.
- 『신화없는 탄생, 한국디자인 1910-1960』, 한가람디자인미술관, 2004.
- 海野 弘, 『日本のアール・ヌーヴォー』, 東京: 青土社, 1978.
- 芸術研究振興財団・東京芸術大学百年史編集委員会, 『東京芸術大学百年史(東京美術学校篇 第3卷)』, 東京: ぎょうせい, 1997.
- 島田佳矣 著・森仁史 監修, 『叢書近代日本のデザイン6 工芸図案法講義』, 東京: ゆまに書房, 2007.
- 眞保亨 編, 『光琳工芸圖案帖』, 東京: 岩崎美術社, 1983.
- 竹原あき子・林山明子, 『日本デザイン史』, 東京: 美術出版社, 2003.
- 東京芸術大学芸術資料館編, 『東京芸術大学芸術資料館藏品目録. 図案・デザイン, 建築』, 東京: 東京芸術大学芸術資料館, 1991.

- 長田謙一・樋田豊郎・森仁史 編, 『近代日本デザイン史』, 東京: 美學出版, 2006.
- 吉田千鶴子, 「東京美術學校の外國人生徒」, 『東京藝術大學美術學部紀要』, 第34號, 東京藝術大學美術學部, 1999, pp.45-111.
- 『浅井忠の凶案展』, 愛媛県美術館・佐倉市立美術館編, 2002.
- 『杉浦非水展: 都市生活のデザイナー』, 東京国立近代美術館, 2000.
- 『卒業製作の歴史シリーズ4 - 凶案卒業製作の歴史』, 東京芸術大学陳列館, 1979.
- 『日本のアール・ヌーヴォー1900-1923: 工芸とデザインの新時代』, 東京国立近代美術館, 2005.

Chiaki, Ajioka, John Clark, Jackie Menzies and Mizusawa Tsutomu. *Modern Boy Modern Girl: Modernity in Japanese Art, 1910-1935*. Sydney: Art Gallery of New South Wales, 1998.

Hiesinger, Kathryn B. and Felice Fischer. *Japanese design: a survey since 1950*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art in association with H.N. Abrams, 1995.

Thornton, Richard S. *The graphic spirit of Japan*. NY: Van Nostrand Reinhold, 1991.

Abstract

Adoption of Modern Design Concept and Style – Sook-Jae Lim and his Works

Roh, Junia (M.A., Seoul National University)

This thesis is a study on Sook-Jae Lim(1899~1937) and Korean modern design. In modern Korea, design like most cultural advances came from western culture, that was introduced via Japan. So Korean design can be better understood from observing Japanese modern design history. The research on Japanese modern design, however, is not being done actively. Sook-Jae Lim was the first Korean to graduate from the Department of Design at Tokyo Fine Arts School (currently the Tokyo National University of Fine Arts and Music). He died at a premature 38 years old, so very little of his works exist. That makes the study about him very difficult. From this perspective, the study aims to examine modern design concepts and styles accepted into Korea from Japan and position Lim as an early design pioneer in Korean design history, by using research of Korean and Japanese design fields in the modern era with focus on Lim and his works.

Chapter II researches the process of how the concept of design was formed in modern Japan and how the “Art-Nouveau” style not only represents early modern design but also features Lim's works dominantly. Chapter III looks into the process of how the concept of design was formed and which design styles were introduced and applied in modern Korea. Chapter IV analyzes how Lim's viewpoint on design and his works were developed with observations about the tendency of the Japanese design field and curriculums of the Tokyo Fine Arts School during the period of his college days.