



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



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

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

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

이보연 교수 지도

석사학위 청구논문

조선미술전람회 공예부
금속공예 연구

2022

성신여자대학교 대학원

미술사학과

김 유 연

조선미술전람회 공예부
금속공예 연구

이 보 연 교수 지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2021년 11월

성신여자대학교 대학원

미술사학과

김 유 연

인 준 서

김유연의 석사학위 논문으로 인준함

2021년 11월

심사위원장 김 세 린 (서명인인)

심사위원 권 영 진 (서명인인)

심사위원 이 보 연 (서명인인)

성신여자대학교 대학원

논문개요

본 연구는 근대기 조선미술전람회 공예부 금속공예에 대해 근대기 공예의 전개 과정 및 시대적 상황과 함께 고찰한 논문이다. 그 동안 조선미술전람회 공예부 연구에서 부분적으로만 언급되었던 금속공예 부문에 대하여 세밀하게 살펴보고, 과거 봉건시대의 권위적이고 귀족적인 상징물로 취급되었던 근대기 금속공예에 대해 보다 입체적으로 해석해볼 수 있는 시각을 마련하는 것을 목적으로 한다.

19~20세기 유럽과 일본이 자발적이고 독자적인 근대 공예를 모색해나갔던 것에 비해 우리나라의 근대공예는 열강의 침투와 일제강점기라는 제한된 조건 속에서 전개되었다. 대한제국 시기 식산흥업과 부국강병의 대안으로 주목받으며 공업·과학기술로 인식되었던 근대 공예는 1910~1920년대 식민정책과 식민시장 안에서 미술품 또는 기념품으로서 상업적 활성화를 이루었으며, 미술품제작소와 금은세공상회에서는 소비자의 취향 고려한 기념용 또는 감상용 귀금속 공예품이 생산되었다.

1932년 조선미술전람회(朝鮮美術展覽會) 제3부에는 공예부(工藝部)가 신설되었다. 그리고 당시 신문에서의 공예부 심사평과 감상평을 통해 근대공예에 관한 가치인식이 이전과 다르게 크게 전환되었음이 확인된다. 그러나 식민지 관전(官展)이기도 했던 조선미술전람회에서 공예부 출품작들은 일제의 정치적 의도에 동화된 식민지적 경향을 보였다. 이러한 타율적인 상황은 공예가들의 창작성을 제한시켰으며, 조선 향토색 강요와 일본화 경향 그리고 모방풍조가 확산되는 결과를 가져왔다.

이러한 조선미술전람회 공예부의 상황에 비하여 공예부 금속공예 부문에서는 이남이(李男伊)를 비롯한 조선인 금속 공예가들을 중심으로 다양한 근대적 요소가 시도된 작품들이 출품되었다. 그들은 미술공예 개념을 통해 창의

성을 발현하여 새로운 조형을 모색하였으며, 근대식 개량도구·기법의 수용을 통해 예술적 표현의 범위를 확장시키고자 했다. 더불어 금·은 등 기존의 귀금속에서 벗어나 대중에게 친근한 금속재인 동(銅)·동합금을 활용하였고, 금속공예작품에 나무, 식물(lace), 가죽(皮革) 등과 같은 비금속(非金屬) 재료를 결합시킴으로써 공예의 대중화에 힘썼다. 또한 근대기에 도입된 새로운 생활양식을 고려하여 그에 맞는 조형과 기능 및 실용에 초점을 두고자 하였음이 확인되었다. 한편으로 이와 같은 다양한 근대적인 방식들을 시도함으로써 제한된 상황을 극복하고자 했음에도 불구하고 식민지적 한계는 존재했다. 조선미술전람회 전반에 강조되었던 일제의 향토색과 고전색 경향은 금속공예 부문에서도 완전히 극복해내지 못했으며, 17회 미전을 시작으로 공예부 금속공예의 출품수가 크게 하락하게 되는 현상은 1930년대 후반 일제의 전시상황으로 인해 시행된 금속재 제한·공출과 관련되어 있었다.

이와 같이 본 연구는 그 동안 심도 있는 논의가 이뤄지지 않았던 조선미술전람회 공예부 금속공예 작품들의 근대적인 면모들을 새롭게 조명해봤으며, 그럼에도 불구하고 시대적 상황으로 나타난 한계를 파악해 보았다. 아울러 그 동안 근대기 금속공예에 관하여 봉건시대의 전유물로 단정 지었던 기존 인식에 대한 반성과 함께 근대기 금속공예에 대해 다각도로 바라볼 수 있는 계기를 마련하고자 했다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
1. 연구배경	1
2. 선행연구	2
3. 연구방법	4
II. 근대 공예 개념의 형성과 전개	7
1. 유럽 근대 공예디자인 운동의 전개	7
2. 일본 근대 공예의 출현과 전개	12
3. 공예부 신설 이전 국내의 근대 공예	16
III. 조선미술전람회 공예부의 창설과 운영	28
1. 조선미술전람회의 운영과 제도	28
2. 조선미술전람회 공예부 설치와 출품 양상	32
1) 공예부 설치 배경	32
2) 공예부 출품 양상	38
IV. 조선미술전람회 공예부 금속공예 출품 양상	45
1. 초기(1932~1934): 11회~13회	48
2. 중기(1935~1937): 14회~16회	57
3. 후기(1938~1940): 17회~19회	63
V. 공예부 금속공예의 특징	67

1. 전통공예의 근대화	67
1) 미술공예로의 전환	67
2) 새로운 도구 기법의 사용	69
3) 재료의 대중화	78
4) 실용기능의 지향	81
2. 식민지적 한계	85
1) 향토색과 고전색	85
2) 전쟁물자 공출로 인한 폐해	88
VI. 결론	90
참고문헌	94
ABSTRACT	103

I. 서론

1. 연구배경

1932년 조선미술전람회 제3부에 신설된 공예부(工藝部)는 식민지 체제 하에 설립된 제도였으나, 다각적인 차원에서 전통공예를 근대적 개념으로 견인하였다는 의의를 지닌다. 이러한 양면성을 갖고 있었던 조선미술전람회 공예부는 1932년부터 1944년까지 운영되며 우리나라 근대 공예의 형성 전반에 적지 않은 영향력을 행사했다. 운영기간 동안 공예부에서는 금속, 도자, 나전칠기, 섬유·자수, 석공, 피혁(皮革) 등 다양한 분야의 작품들이 출품되었다. 당시 공예부에서 심사위원들의 관심은 조선의 나전칠기와 도자기에 집중되어 있었고, 섬유·자수는 여성공예가들의 활동 등을 통해 새롭게 주목받는 분야로 자리 잡고 있었다. 이로 인해 현재 조선미술전람회 공예부 연구 또한 도자와 나전칠기, 그리고 섬유·자수 작품을 중심으로 전개되고 있다.

한편, 조선미술전람회 공예부에서 비교적 주목되지 않았던 금속공예 부문은 1910~1920년대 미술품제작소(美術品製作所)와 금은세공상회 이후 근대 금속공예의 흐름을 주도하고 있었다. 그러나 공예부 금속 분야는 실물자료의 부족과 더불어 조선미술전람회의 근대적 성향과 맥을 달리하는 봉건적 성격으로 인해 도태된 것으로 해석됨으로써 조선미술전람회 공예부 연구에서 활발한 논의가 이뤄지지 않고 있다. 하지만 본 연구에서 『조선미술전람회도록(朝鮮美術展覽會圖錄)』과 당시의 매체자료 등을 조사해본 결과 제11회~19회 공예부 금속공예 작품 도판들을 확보할 수 있었고, 제약된 환경에도 불구하고 조선미술전람회 공예부 금속공예 부문에서는 국내 금속 공예가들을 중심으로 금속의 근대적 면모를 구축하고자 했던 노력들을 발견할 수 있었다.

이에 따라 본 논문에서는 조선미술전람회 공예부 금속공예에 대하여 조명해보고자 한다. 또한 조선미술전람회 공예부 금속공예 작품 분석을 통해 금속의 새로운 면모들과 그림에도 불구하고 시대적 상황으로 나타난 한계들을 도출해볼 것이다. 더불어 기존 연구들에서 거의 언급되지 않았던 공예부의 몇몇 금속 공예가들에 대해서 파악된 자료들을 토대로 주목해보고자 한다.

2. 선행연구

현재 조선미술전람회 공예부 금속공예를 단독적으로 다룬 학위연구는 전무하다. 이에 비하여 근대기 조선미술전람회 공예부에 대한 연구는 그 수가 많은 것은 아니지만 2010년대를 전후로 비교적 활발하게 진행되고 있다. 2008년 최공호는 근대기 공예사 전반을 종합적으로 다룬 단행본을 발행하여 조선미술전람회 공예부에 관한 개괄적인 정보를 제공하였다.¹⁾ 2014년 노유니아는 조선미술전람회 공예부의 개설 과정에 대해 고찰하고 미술공예 개념의 정착, 그리고 산업공예로서의 가능성에 대하여 살펴보았다.²⁾ 그리고 이지영은 2017년 조선미술전람회 공예부를 주제로 한 학위논문에서 출품작 전체를 분야별로 나누어 작품의 경향 및 특징을 분석하였다.³⁾ 근대기 우리나라의 시대적 상황과 결부시켜 조선미술전람회 공예부에서 나타나는 특정 경향에 주목한 연구 성과들도 존재한다. 안현정은 일제 식민지 문화정책에 의한 공예부 출품작의 일본화(日本化) 경향에 대해 서술하였으며, 장주연은 2018년 학위논문에서 조선미술전람회에서 나타나는 조선향토색 경향을 공예부 출품작을 중심으로 다각적인 분석을 진행하였다.⁴⁾

1) 최공호, 『산업과 예술의 기로에서(한국근대공예사론)』 (미술문화, 2008).

2) 노유니아, 「조선미술전람회 공예부의 개설 과정에 대한 고찰」, 『미술사논단』 38(한국미술연구소, 2014), pp.93-123.

3) 이지영, 「조선미술전람회 공예부 연구」, (동아대학교대학원 석사학위논문, 2017).

4) 안현정, 「조선미술전람회 ‘공예부’의 일본화(日本化) 경향에 관한 연구」, 『한국디자인문화

공예부 연구는 분야별로 나뉘져 세부적인 고찰이 이루어졌는데, 특히 도자 분야와 섬유·자수 분야를 중심으로 한 연구들이 비교적 성과를 이룬 상황이다.⁵⁾ 또한 노유니아와 최공호는 각각 조선미술전람회 공예부에서 활동한 나전, 칠기 공예가들을 주제로 연구를 진행하였다.⁶⁾ 위와 같은 연구들을 정리해보았을 때 조선미술전람회 공예부는 최근까지 다양한 측면에서 논의되어지고 있는 주제임을 알 수 있다. 그러나 이러한 상황에도 불구하고 조선미술전람회 공예부의 금속공예는 한국 근대기 공예 연구 개론에서 부분적으로 언급되고 있는 실정이다.⁷⁾

한편, 근대기 금속공예 연구는 2010년대 이후 비로소 본격적으로 다뤄지기 시작하였는데 연구 성과들은 다음과 같다. 근대기 금속공예를 주제로 한 학위논문으로는 2016년 20세기 전반 은공예품의 제작양상과 의의를 고찰한 정지희의 연구가 있다.⁸⁾ 학위논문에 이어 정지희는 최근 학술연구를 통해 근대기 금속공예품을 중심으로 제작하였던 한성미술품제작소의 변천과정을 분석하고 이에 대한 위상을 재정립하였으며, 일제강점기 종로 일대에 번성했던 은세공상회의 당시 현황과 형성배경을 고찰하였다.⁹⁾ 또 다른 학술논문으

학회지』 17-2(한국디자인문화학회, 2011), pp.322-335.; 장주연, 「조선미술전람회 공예부에 나타난 ‘조선향토색’ 연구」, (홍익대학교대학원 석사학위논문, 2018).; 「조선미술전람회 공예부의 특질」, 『미술사연구』 37(2019), pp.7-31.

- 5) 송기쁨, 「한국 근대 도자 연구」, (홍익대학교대학원 석사학위논문, 1998); 엄승희, 「일제 침략기(1910-1945)의 한국 근대 도자연구」, (숙명여자대학교대학원 석사학위논문, 2000); 엄승희, 「일제강점기 도자정책과 제작구조 연구」, (숙명여자대학교대학원 박사학위논문, 2009); 임소영, 「한국 근대 섬유공예 연구」, (이화여자대학교대학원 석사학위논문, 2010); 최보람, 「한국 근대 자수 공예 연구」, (홍익대학교대학원 석사학위논문, 2014); 엄승희, 「1930년대 한국 근대 도자 연구: 조선미술전람회를 중심으로」, 『도예연구』 23(이화여자대학교 도예연구소, 2014), pp.63-84.
- 6) 노유니아, 「건칠공예에 대한 재고(再考) - 창원 강창규부터 영국박물관 한국컬렉션까지」, 『한국근현대미술사학』 33(한국근현대미술사학회, 2017), pp.7-32.; 최공호, 「金奉龍의 나전 기술과 근대 공예적 성취」, 『미술사연구』 32(미술사연구회, 2017), pp.167-187.
- 7) 최옥수, 「한국 근대 공예개념의 형성과 교육에 관한 연구」, 서울대학교대학원 석사학위논문, 1999.; 최공호, 앞의 책, (2008).
- 8) 정지희, 「20세기 전반 한국 은공예품 연구」, (고려대학교대학원 박사학위논문, 2016)
- 9) 정지희, 「한성미술품제작소 설립 및 변천과정 연구」, 『미술사학연구』 303(한국미술사학회, 2019a), pp.233-256.; 「일제강점기 은세공상회를 통해 본 종로의 공간성과 형성배경」, 『서울학연구』 74(서울시립대학교 서울학연구소, 2019b), pp.33-80.

로는 김세린의 개항기 회화 속에서 발견되는 유기(鑄器) 제작공정과 유통 상황을 다룬 연구와 일제강점기를 배경으로 신선로라는 특정 금속공예기물을 고찰한 연구가 확인된다.¹⁰⁾ 이 밖에 근대기 금속공예는 이왕직미술품제작소를 주제로 한 연구와 근대기 관광산업에서 비롯된 관광기념공예품에 대한 연구, 그리고 근대기 공예품의 유행과 인식전환 과정을 고찰한 연구 등에서 부분적으로 등장하고 있다.¹¹⁾ 현재 이와 같은 연구 성과들이 진행되고 있지만, 근대 금속공예품의 상업성 이외에도 앞으로 규명해 나가야 할 근대기 금속공예 영역의 연구과제는 아직 많이 남아있는 상황이다. 따라서 본 연구에서의 조선미술전람회 공예부 금속공예에 관한 고찰은 아직 활성화되지 않은 근대기 금속공예 연구 상황에 보탬이 될 수 있을 것이라고 사료된다.

3. 연구방법

본 논문에서는 조선미술전람회 공예부 금속공예에 대하여 근대기 공예의 전개 과정 및 시대적 상황과 결부시켜 다각적으로 분석해보고자 한다.

이에 따라 다음의 세부내용을 서술한다. II 장에서는 근대공예의 개념 및 전개가 최초로 논의된 근대기 유럽의 공예디자인운동과 일본의 근대공예에 대하여 파악하고, 이에 영향을 받으며 전개된 국내 근대 공예의 상황을 공예부 신설 이전까지로 설정하여 살펴볼 것이다. 먼저, 19세기 후반~20세기

10) 김세린, 「기산풍속도(箕山風俗圖)로 본 개항기 유기(鑄器)의 제작과 외국인의 소비」, 『한국학』 39(한국학중앙연구원, 2016), pp.281-320.; 김세린, 「일제강점기 금속제 신선로의 제작양상과 소비문화」, 『한국학』 44(한국학중앙연구원, 2021), pp.285-326.

11) 서지민, 「이왕직미술품제작소 연구: 운영과 제작품의 형식」, (이화여자대학교대학원 석사학위논문, 2015); 윤채원, 「한국 근대 공예품의 명승고적(名勝古跡) 이미지 연구」, (이화여자대학교대학원 석사학위논문, 2018).; 정지희, 「근대 공예품에 대한 인식 전환과 유행」, 『강좌미술사』 55(한국불교미술사학회, 2020), pp.197-219.; 「근대관광의 성향과 공예품의 관광기념품화」, 『한국학연구』 76(고려대학교 한국학연구소, 2021), pp.149-173.

초 유럽에서 발생한 미술공예운동, 아르누보, 아르데코, 그리고 바우하우스 운동과 이에 영향을 받은 일본 근대 공예의 전개상황 정리하고자 한다. 그리고 자율적이고 주체적으로 진행되었던 유럽과 일본의 근대공예에 비해 동시기 열강들의 침투와 일제강점기라는 제한된 상황 속 진행되었던 우리나라 근대공예의 가치인식 전환 및 흐름을 파악할 것이다. 이와 함께 공예부 신설 이전까지의 금속공예품의 전개양상을 살펴보고자 한다.

이어 III장에서는 근대기 국내의 유일한 관설전람회였던 조선미술전람회의 운영제도와 공예부의 창설 및 출품 양상을 정리할 것이다. 먼저 공예부가 전개되었던 큰 틀인 조선미술전람회의 성격과 운영제도를 살펴봄으로써 식민지 관전을 통해 일제가 의도하고자 했던 바를 파악하고 이것이 국내 근대 미술의 방향성에 어떠한 영향을 주었는지 살펴보고자 한다. 그리고 1932년 공예부가 신설된 배경, 그리고 심사평 및 감상평을 통해 공예부에서 중요하게 생각되었던 공예개념과 공예작품의 선정기준을 고찰할 것이다. 또한 공예부의 전개상황과 출품경향을 분석하고 이에 따른 긍정적 측면과 식민지 상황으로 인한 제도적 한계를 파악하고자 한다.

IV장에서는 11회~19회까지 발행된 『조선미술전람회도록』과 매체자료를 토대로 그 동안 주목 받지 못했던 조선미술전람회 공예부 금속공예 출품작가와 작품들을 고찰하고자 한다. 현재 조선미술전람회 공예부 금속공예 작품들의 실물과 경위를 확인하기 어려운 관계로 금속공예 작품 도판이 파악되는 11회부터 19회까지의 금속공예 작품을 분석할 것이다. 따라서 도판이 파악되는 총 27점의 금속공예 작품들을 시기별로 분류하고 작품의 명제, 제작방식, 재료 등을 서술해보고자 한다. 이와 함께 금속공예 분야에서 주목되는 몇몇 우리나라의 근대기 금속공예가에 대해서도 간단하게 언급해볼 것이다.

IV장에서의 분석을 토대로 V장에서는 금속공예 작품에서 나타나는 근대적

인 시도들을 나열함으로써 그동안 귀족적이고 봉건시대의 전유물로 취급되었던 금속공예에 대한 편견을 해명해보고자 한다. 더불어 식민지라는 특수한 시대적 상황에 따라 어쩔 수 없이 맞이해야했던 한계들을 서술하여 폭넓은 분석을 진행하고자 한다.

이상의 과정을 통해 본 논문은 조선미술전람회 공예부 금속공예를 새롭게 조명해볼 것이다. 그리고 본 연구를 통해 그 동안 과거 봉건시대의 권위적이고 귀족적인 상징물이라는 인식으로 근대기 공예 연구에서 주목받지 못했던 금속공예에 대해 입체적으로 해석해볼 수 있는 시각을 마련해보고자 한다. 아울러 본 연구는 아직 활발하게 진행되지 않은 근대기 금속공예 연구 성과에 한걸음 나아가는 것으로 의의를 두고자 한다.

II. 근대 공예 개념의 형성과 전개

1. 유럽 근대 공예디자인 운동의 전개

유럽에서의 근대적 공예에 대한 논의는 19세기 후반 만국박람회와 미술공예운동(Arts and Crafts Movement)으로부터 시작된다. 18세기 후반 영국에서는 새로운 철 제련법과 방적기, 증기기관, 용광로 등 각종 신식기계들이 발명되고 있었다.¹²⁾ 그리고 19세기 초반 와트의 증기기관차 개량 매뉴얼이 완전히 체계화되면서 유럽전역은 기계문명의 시대를 맞이하게 된다.¹³⁾ 유럽 각국은 영국 런던 만국박람회(The Great Exhibition, 1851)를 시작으로 국제박람회를 개최하여 각종 기계와 기계생산물들을 한 데 진열해 놓고 산업혁명을 통한 근대적 발전을 과시하였다. 그러나 기계로 대량생산되는 제품들의 품질과 미적 수준은 하락되고, 장인들의 수공예적 가치는 외면당하게 된다. 이러한 현상을 부정적으로 바라보았던 존 러스킨과(John Ruskin, 1819~1900) 윌리엄 모리스(William Morris, 1834~1896)는 19세기 후반 미술공예운동을 주창한다. 러스킨과 모리스가 꿈꿨던 이상적 세계는 장인들이 성장할 수 있는 자연환경을 조성함으로써 일상을 풍요롭게 하는 훌륭한 예술과 올바른 사회가 마련되는 것이었다.¹⁴⁾ 미술공예운동에서는 기계문명에 대한 반성과 함께 수공예를 통한 창작의 즐거움을 강조하고, 고딕건축과 중세의 길드(guild)를 모범적인 예시로 들었다. 그리고 초기 르네상스 및 중세를 찬양했던 라파엘전파(Pre-Raphaelite Brotherhood)의 자연주의적 요소를 장식 소재로 채택하였다. 미술공예운동에서 모리스는 기계를 거부하고 중세

12) 권명광, 명승수 공저, 『近代디자인史(산업혁명에서 바우하우스까지)』(미진사, 1995), pp.8-9.

13) Richard Sennett, 『장인(현대문명이 잃어버린 생각하는 손)』(21세기 북스, 2010), p.142.

14) 권명광, 명승수 공저, 앞의 책(1995), p.16.

장인의 수공예 방식을 고수함으로써 공예품의 수준을 높이고자 했다. 그러나 거의 모든 작업공정이 수공예로 이루어졌던 모리스 공방의 공예품들은 일반인들이 구매하고 사용하기에는 가격이 매우 비쌌다. 이에 따라 공예품들은 소수 부유층의 향유물이 되어버렸고, 미술공예운동은 결과적으로 공예의 대중화에 실패하게 된다. 그럼에도 미술공예운동은 순수미술인 회화가 서양의 근대미술을 독점하고 있던 시기 주변부에 머물러있던 공예를 대중에게 각인시켰던 최초의 시도였으며, 기계문명의 등장으로 실추되었던 공예가의 지위를 회복시켰다는 데에 의의를 지닌다.

미술공예운동의 뒤를 이어 19세기 말~20세기 초 ‘새로운 미술’을 의미하는 아르누보(Art Nouveau)가 등장한다. 아르누보는 공예, 장식미술, 건축, 가구 등을 중심으로 서양의 예술영역 전반에 영향을 준 총체적 성격의 운동이다. 아르누보 예술가들은 러스킨이 『두 갈래의 길(The Two paths)』에서 주장한 바와 같이 장식미술과 순수미술 사이의 위계를 타파하고 두 예술 영역을 동등한 위치로 바라보고자 하였다.¹⁵⁾ 그러나 아르누보는 중세의 제작방식을 추구했던 미술공예운동과는 다르게 전통적 미술양식에서 벗어나 제작 과정에 기계를 허용하고 다양한 소재와 양식, 조형 등을 조화시켜 새로운 미를 창출하는데 목적을 두었다. 아르누보의 보석세공에서는 에나멜, 뿔, 산호, 상아 등 다양한 재료들이 효과적으로 활용되었으며¹⁶⁾ 금속공예에서는 기존에 사용되어온 은과 더불어 그 동안 주목받지 못했던 금속재인 동, 진유(眞鍮) 등이 선호되기 시작했다. 또한 찰스 로버트 애슈비(C. R. Ashbee)의 은기(銀器)와 같이 참신한 조형의 금속공예품이 등장하게 되었다.¹⁷⁾ 일본 자포니즘(Japonism)의 영향을 받은 아르누보 양식은 유려한 곡선과 평면적이고 자연적인 장식요소들이 대표적인 특징이지만, 유럽 전역과 미국 등 각

15) 신나경, 「‘감성’의 측면으로 본 동서양의 공예론」, 『동양예술』 35(2017), p.123.

16) 유혜은, 「르네 랄리크(René Lalique) 공예의 조형적 특성 연구」, (계명대학교대학원 박사학위논문, 2017), p.51.

17) 若宮信春, 『현대디자인사』(조형사, 1990), pp.60-62.

국가 및 지역에서 광범위하게 발생함으로써 훨씬 다양한 양상으로 전개된다. 영국의 전기 아르누보인 글라스고파(Glasgow group)에서는 맥킨토시(C. R. Mackintosh)를 중심으로 직선적이며 기하학적인 양식이 두드러졌는데 독일과 오스트리아의 아르누보에도 강한 영향을 주게 되었다.¹⁸⁾ 19세기 말까지 오스트리아 빈은 역사적 절충주의의 영향 아래 있었으나 1897년 클림트(Gustav Klimt), 호프만(Josef Hoffmann), 바그너(Otto Wagner) 등을 중심으로 세체시온(Secession) 운동이 확산되면서 장식의 간소화와 직선적 요소가 강조된다.¹⁹⁾ 그러나 결과적으로 ‘예술을 위한 예술’이었던 아르누보²⁰⁾는 과도한 장식성으로 인해 기계의 대량생산에는 부적합했다.

20세기 초 유럽은 아르누보가 타협하지 못했던 대량생산에 적합한 새로운 스타일의 조형을 모색하고자 한다.²¹⁾ 이러한 상황 속 1925년 프랑스에서는 20세기 전반의 최종적이고 종합적인 예술이라고 할 수 있는 아르데코(Art Déco)가 등장한다. 아르데코는 단독적인 하나의 스타일이 아닌 서로 다르고 모순되는 여러 사조와 양식들의 집합체로서 아르누보 보다 더욱 광범위한 차원의 예술 양상이었다. 아르데코에서는 아르누보의 장식적 아름다움을 이어가면서도 실용과 기능, 그리고 기계생산 방식을 고려한 합리적인 조형양식을 추구했다. 자연주의적 장식요소와 유려한 곡선이 특징인 아르누보에 비해 아르데코는 구성주의와 큐비즘 등의 영향을 받아 기하학적이고 추상적인 직선미를 강조하였다. 아르데코 예술가들은 아르누보 시절에 이어 은, 대리석, 상아, 흑요석 등 여전히 고급 재료들을 활용하였다. 그러나 비슷한 시기에 등장한 바우하우스와 데 스틸(De stijl) 운동의 영향을 받게 되면서 아르데코는 장식성에서 벗어나 기능주의와 신조형주의에 집중하게 된다.²²⁾ 그

18) 若宮信春, 위의 책(1990), pp.49-51.

19) 若宮信春, 앞의 책(1990), pp.55-57.

20) 권명광, 명승수 공저, 앞의 책(1995), p.53.

21) 若宮信春, 앞의 책(1990), p.84.

22) 유혜은, 앞의 논문(2017), p.37.

리고 기계생산에 적합한 강철, 합성수지, 크롬 등 신소재들을 수용하며 실용적인 측면을 강화해 나갔다. 1920~30년대 아르데코는 기계생산을 지향했으나 수공예 및 장식적 요소들과 타협한 부분이 존재했다. 기술과의 결합이라는 측면은 동시대 등장한 바우하우스에서 더욱 뚜렷해진다.

1919년 발터 그로피우스(Walter Gropius)는 공예가와 예술가 사이의 계급차별적인 생각을 배제하여 새로운 동업 조합을 조직하고, 건축이라는 최종적인 조형예술 안에 공작예술인 조각, 회화, 공예를 통합하는 것을 목적으로 독일 바이마르에 바우하우스(Bauhaus)를 설립한다.²³⁾ 바우하우스의 커리큘럼은 기초교육과 공작교육으로 이루어졌다. 기초교육에서는 색채, 구조, 재료연구, 모형제작 등의 기본적인 이론들을 가르쳤으며, 공작교육에서는 직물, 금공, 가구, 도공, 유리 등 각 공방에서 전문적인 실기수업이 이뤄졌다. 개설 초기 바우하우스는 미술공예운동의 영향으로 수공예 교육이 진행되었으나, 1923년 표현주의를 추구했던 요하네스 이텐(Johannes Itten)이 사직하고 그로피우스가 전람회에서 ‘예술과 기술의 통일’을 선언하면서 기계와의 결합을 적극적으로 강조하게 된다.²⁴⁾ 1925년 데사우(Dessau)로 이전하게 된 바우하우스는 예술과 산업, 공업기술을 적극적으로 제휴하는 것을 목표로 기능적이고 실용적인 조형을 추구하게 된다. 특히 바우하우스의 금속공방은 이텐의 사직 이후 건축주의의 영향을 받은 모홀리 나기(László Moholy-Nagy)가 담당하게 되면서 산업 제품화에 성공한 중요한 생산 공방 중 하나가 되었다. 금속공방에서는 주로 합금속재인 양은(洋銀)을 활용하여 스텐드, 탕기(湯器), 차(茶)도구, 주기(酒器) 등 실용성을 강조한 생활 공예품이 제작되었으며, 장식주의에서 벗어나 기계의 대량생산이 가능하면서도 기능적인 형태로 발전해 나갔다.²⁵⁾ 강철관과 가죽으로 제작된 마르셀 브로이

23) 권명광, 명승수 공저, 앞의 책(1995), pp.142-143.

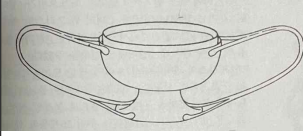

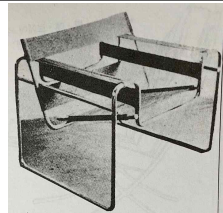
24) 권명광, 명승수 공저, 앞의 책(1995), pp.156-157.

25) 권명광, 명승수 공저, 앞의 책(1995), p.154.

어(Marcel Lajos Breuer)의 바실리 의자(Wassily Chair)는 첨가된 모든 것을 제거하고 기능적인 미를 추구한 대표적 예시이다.²⁶⁾ 바우하우스는 1933년 베를린에서의 해산 이후에도 그로피우스, 모홀리 나기, 브로이어 등의 교수진과 학생들이 미국, 런던, 파리로 망명하게 되면서 세계적으로 확산되어 나갔다.

19세기 후반~20세기 전반 유럽에서는 산업혁명으로 실추되었던 수공예의 창작 가치가 미술공예운동을 통해 다시금 강조되면서 아르누보, 아르데코, 바우하우스 등 다양한 근대 공예디자인운동이 전개되었다. 그리고 각 공예디자인운동에서의 한계 및 오류에 대한 반성을 토대로 제작행위에 기계를 가담시키고 새로운 소재, 기능, 조형의 조화를 끊임없이 모색함으로써 발전을 거듭해나갔다. 유럽에서 비롯된 공예디자인 운동은 근대기 일본의 공예에 적지 않은 영향을 주게 된다.

【표 1】

	아르누보	아르데코	바우하우스
도판 ²⁷⁾		 <small>*아르·데코 양식의 칵테일 셸트</small>	
작품명	은기 (銀器, Porringer)	칵테일 세트 (Cocktail Goblets)	바실리 의자 (Wassily Chair)
작가	찰스 로버트 애슈비 (C. R. Ashbee)	Maison Desny	마르셀 브로이어 (M. L. Breuer)
제작시기	1900년	1920~1930년대	1925년

26) 若宮信春, 앞의 책(1990), pp.78-79.

27) 【표 1】의 도판은 若宮信春, 『현대디자인사』(조형사, 1990)에 수록된 도판을 참고하였다.

2. 일본 근대 공예의 출현과 전개

1868년 메이지 유신(明治維新)을 기점으로 일본은 유럽과의 적극적인 교류를 통해 신식문물과 근대적 제도를 도입하며 서구를 모델로 한 근대화를 이룩하고자 한다. 일본이 근대화를 위해 주목한 것은 만국박람회의 참가와 국내 박람회 개최를 통한 식산흥업이었다. 그리고 수출·진흥 정책의 중심에는 미술이 자리하고 있었다. 이 무렵 유럽에서 자포니즘 열풍이 일어나게 되면서 미술품들 가운데서도 도자기, 상아조각, 칠(漆)공예품, 우키요에(浮世繪) 판화 등 정교한 봉건적 공예품이 수출의 대상이 된다.²⁸⁾ 만국박람회 참가는 미술공예품 전시를 통해 일본을 국제무대에 각인시키면서 동시에 서구의 첨단 산업제품과 공업기술을 경험하고 학습할 수 있는 계기였다. 오스트리아 빈 만국박람회(1873)에 참가하고자 했던 일본정부는 독일인 경제학자 바그너(A. H. Wagner)에게 출품에 대해 조언을 구하였는데, 그는 아직 발달하지 못한 기계 생산품보다는 일본 특유의 미감이 반영된 전통 공예품을 중심으로 선정할 것을 권장한다.²⁹⁾ 빈 만국박람회에서의 공예품 출품은 매우 성공적이었으며, 이를 기점으로 일본정부는 기립공상회사(起立工商會社, 1874~1891)를 설립하여 서양인들의 기호를 고려한 수출용 공예품 생산에 주력하기로 한다. 더불어 이 시기 ‘미술’, ‘회화’, ‘조각’, ‘공예’와 같은 미술용어가 새롭게 성립되었는데 모두 식산흥업이라는 일본정부의 산업·경제정책의 배경에서 탄생되었다는 점이 주목된다.³⁰⁾ 공예라는 용어는 기존에 존재했었으나, 미술(Fine Art)개념의 성립 이전 그것을 대신한 포괄적 개념으로 사용되었던 기존 공예의 의미는 메이지 시대에 사용된 것과는 사뭇 다른 것이었다.³¹⁾ 때문에 미술이나 공예라는 용어 속에는 산업제품 및 수출품이라는 물

28) 이중희, 『일본 근현대 미술사』 (예경, 2010), p.23.

29) 이중희, 위의 책(2010), p.22.

30) 在藤道信, 「근대 일본미술의 미술용어」, 『造形 FORM』 21(1998), p.138.

31) 최옥수, 앞의 논문(1999), p.22.

건(器)의 성격이 강하게 내재되어 있었다.³²⁾ 이 용어들은 일찍이 서구적 산업화를 추진한 일본의 근대화를 상징함으로서 이후 대동아 정책을 반영하는 용어로 활용되기도 한다.³³⁾ 식산홍업의 기조 아래 전개되었던 미술이 시각 예술로서 의미를 정립한 것은 1887년 도쿄미술학교 설립 이후의 일이었다.³⁴⁾ 공예 또한 1889년 도쿄미술학교에 미술공예과가 설치되면서 미술공예의 개념이 정립되었으나, 여전히 기계 대량생산의 공업과 수공(手工)이라는 성격이 혼용되고 있었다.³⁵⁾

19세기 후반에 시작된 일본정부의 식산홍업 정책으로 공업·기술의 성격이 강했던 일본의 공예는 1920년대에 들어서면서 각 공예계에서 추구하는 방향성과 가치에 따라 민예, 미술공예, 산업공예 등 다각적으로 전개된다.³⁶⁾ 도쿄미술학교 주금과(鑄金科) 교수이자 1925년 구미(歐美)에서 새로운 공예를 경험하고 돌아온 츠다 시노부(津田信夫)³⁷⁾의 활동을 시작으로 일본에서는 유럽 공예디자인운동의 영향을 받은 다양한 공예그룹들이 등장하게 된다.³⁸⁾ 대표적으로 아르데코 및 모더니즘적 공예를 전개한 무케이(无型, 1926~1933),³⁹⁾ 아르데코 금속공예 중심으로 구성된 고닌샤(工人社, 1927),⁴⁰⁾ 무케이의 이념을 물려받아 ‘용즉미(用卽美)’를 주창한 실재공예미술회(實在工芸美術會, 1935~1940) 등이 있으며 각 공예그룹에서 공예가들은 모던한 조형양상을 모색하고자 했다. 이와 비슷한 시기 전통공예 영역에서도 야나

32) 최옥수, 앞의 논문(1999), p.21.

33) 이중희, 앞의 책(2010), p.35.

34) 在藤道信, 앞의 논문(1998), p.140.

35) 在藤道信, 앞의 논문(1998), p.141.

36) 최옥수, 앞의 논문(1999), p.23.

37) 츠다 시노부(津田信夫, 1875-1946)는 이후 1937년 제16회 조선미술전람회 공예부 심사위원을 맡는다.

38) 이중희, 앞의 책(2010), pp.226-227.

39) 小林俊介, 「1920년대 후반에서 1930년대 초반까지 일본의 추상예술」, 『미술이론과 현장』 3(2005), p.128.

40) 柏木博, 『일본 근대 디자인사(복제기술시대의 예술, 일상의 디자인)』(소명출판, 2020), pp.80-82

기 무늬요시를 중심으로 한 민예운동이 진행되고 있었다.

한편, 문부성의 주도하에 전개되었던 미술과는 달리 공예는 여전히 경제 진흥을 위한 공업기술 및 산업제품으로서 농상무성·상공성 하에서 전개되어 왔다. 그런가하면 서양식 예술개념의 도입으로 일본 근대미술 체계에 히에라르키(hierarchy)가 적용되면서 자연스럽게 공예는 순수미술의 하위개념으로 위치하게 되었다. 이러한 배경으로 공예는 1907년 설립된 문부성 미술전람회(文部省美術展覧會)에서 배제되어 예술의 영역에 포함되지 못하고 있었다. 그러던 중 1926년 공예가들은 전국 단위로 모여 일본공예미술회(日本工芸美術會)를 결성하고 공예를 미술의 반열로 올려놓기 위한 ‘공예미술부문 설치운동’을 전개하기에 이른다. 그리고 1927년 제국미술원전람회(帝國美術院展覧會, 1919~1934)에는 제4부 미술공예부(美術工藝部)가 신설되었다.⁴¹⁾ 이로써 공예가 공식적으로 근대미술의 한 부분으로 인정된 미술공예부에는 공예계의 주축이었던 츠다 시노부, 다카무라 토요치카(高村豊周) 등이 참여하게 되면서 회화나 조각과는 다르게 모더니즘의 공예 동향이 반영된다.⁴²⁾ 더불어 일본 관전의 미술공예부는 이후 1932년 조선미술전람회 공예부의 신설 및 운영 전반에 영향을 주게 된다.⁴³⁾ 그러나 일본의 미술공예는 상당히 모호하고 다층적인 의미를 갖고 있었고, 문화 제국주의를 앞세워 서구열강과 경쟁하고자 하였을 때에는 전통적인 면모를 그리내며 창작적 요소를 위축시키는 모순성을 드러냈다. 제전에 미술공예부가 개설되고 시간이 지남에 따라 미술공예는 실용을 떠나 감상분위가 되면서 슬럼프에 빠지게 된다. 이러한 현상을 인식한 공예가들이 폐색된 상황을 타파하고 공예 본래의 속성을 회복하고자함에 따라 ‘용(用)’은 중요한 논점으로 인식되기 시작한다.⁴⁴⁾ 이에 따라

41) 노유니아, 앞의 논문(2014), pp.100-101.

42) 이중희, 앞의 책(2010), p.227.

43) 장주연, 앞의 논문(2018), p.9.

44) 木田拓也, 「實在工芸美術會 1935-1940 : ‘用即美’の工芸」, 『東京國立近代美術館研究紀要』 13(2009), p.37.

‘용즉미(用卽美)’를 기치로 내세웠던 실재공예미술회(實在工芸美術會, 1935~1940)⁴⁵⁾에서는 미술공예와 산업공예의 관계를 밀접하게 함으로써 감상 위주로 되어버린 미술공예의 방식을 수정하고자 하는 모습을 보이기도 했다.⁴⁶⁾

1920년대 중반 일본에는 독일을 방문하고 돌아온 이시모토 키쿠지(石本喜久治)와 나카다 사다노스케(仲田定之介)에 의해 바우하우스가 처음 소개된다.⁴⁷⁾ 이후 1930년대 바우하우스에서 유학한 미즈타니 타케히코(水谷武彦), 야마와키 미치코(山脇道子), 야마와키 이와오(山脇巖) 등이 귀국하게 되면서 바우하우스 이념에 토대한 교육기관 및 연구소 등이 등장하며 새롭게 대두된 산업공예의 맥락을 형성한다.⁴⁸⁾ 근대 공예디자인 교육기관인 신건축공예학원(新建築工芸學院, 1932~1935)에서는 바우하우스의 커리큘럼을 일본의 상황에 맞게 재편성하여 당시로서 획기적 방식인 기초조형교육을 실시하였다.⁴⁹⁾ 그러나 인간의 자유와 합리성을 추구하고 나치의 파시즘에 반대함으로써 해체를 맞이했던 독일 바우하우스와 달리 일본의 바우하우스는 1930년대 후반~1940년대 대동아건설을 위한 군국주의 정책에 순응하며 점차 왜곡되어지는 한계를 보이게 된다.⁵⁰⁾

45) 다카무라 토요치카를 중심으로 운영된 실재공예회의 주된 목적은 건강하고 명량한 공예, 현대생활에 적합한 공예의 창작 및 수집, 그리고 그러한 질서와 규율이 있는 전시를 하는 것이었다.; 木田拓也, 위의 논문(2009), pp.42-43.

46) 木田拓也, 앞의 논문(2009), p.39.

47) 서희정, 「근대 일본의 바우하우스 디자인교육의 수용과 특징」, 『한국근현대미술사학』 25(2013), p.172.

48) 서희봉, 「바우하우스의 기초조형교육이 근대 일본 구성교육에 미친 영향에 관한 연구」, (건국대학교대학원 박사학위논문, 2020), pp. 46-62.

49) 서희정, 앞의 논문(2013), p.173.

50) 서희정, 앞의 논문(2013), pp.183-185.

51) 신유미, 「한·일 근대 공예도안 연구」, (이화여자대학교대학원 석사학위논문, 2011), p.86. 도7 재인용.

52) 小林俊介, 「1920년대 후반에서 1930년대 초반까지 일본의 추상예술」, 『미술이론과 현장』 3(2005), p.129. 도20 재인용.

53) 서희정, 앞의 논문(2013), p.177. 도5 재인용.

【표 2】

	기림공상회사	무케이	신건축공예학원
도판			
작품명	柳燕図 花瓶 ⁵¹⁾	삽화(插花)를 위한 구성 ⁵²⁾	『구작기술대계 (構作技術大系)』 ⁵³⁾
작가	스기우라 유키야 (杉浦行也)	다카무라 토요치카 (高村豊周)	가와키다 렌시치로 (川喜田連七郎)
제작시기	19세기 후반	1926년	1942년

3. 공예부 신설 이전 국내의 근대 공예

우리나라의 근대 공예는 1876년 강제 개항을 전후한 열강들의 침투와 국가의 경제적 위기 등 혼란스러운 대내외적 상황을 극복하고 식산흥업과 부국강병을 이룩하기 위한 대안으로서 전개되기 시작한다. 우리나라에서 근대적 의미의 ‘공예(工藝)’ 용어는 1881년 이현영의 『일사집략(日槎集略)』에서 처음 사용된 것으로 알려져 있다. 『일사집략』에서 공예는 일본인 관리의 서신을 통해 동양국가들의 개화와 부국강병을 위해 취해야 할 서양의 문물로 언급된다.⁵⁴⁾ 이를 기점으로 공예는 『일성록(日省錄)』과 같은 정부공식문서를 비롯하여 『공예가면발달(工藝可勉發達)』⁵⁵⁾과 『논공예장려지술(論工藝獎勵之術)』⁵⁶⁾ 등 언론매체를 통한 사설에서 경제적 부흥을 도모하고 나라의 위기를 극복하기 위한 대안으로 빈번하게 논의되기 시작한다. 한편으로

54) ‘…今例其一二，則如利己主義，如威逼主義，爲可憎之甚。如醫術如究理如工藝如文字如學制如軍事如法律，最爲可稱者….’ 이현영, 「日槎集略」, 『散錄』, 1881.

55) 「工藝可勉發達」, 『황성신문』, 1900.04.25.

56) 「論工藝獎勵之術」, 『황성신문』, 1903.01.10.

이 시기 공예는 전통 수공예품과 과학·공업기술 등 포괄적인 의미로 사용되었으며, ‘공작(工作)’, ‘공업(工業)’의 용어가 함께 혼용되고 있어 용어의 명확한 정리가 이루어지지 않았던 것으로 보인다.⁵⁷⁾

19세기 후반 정국(政局)은 근대문물을 배척한 위정척사파(衛正斥邪派)에서 서양의 기술만을 채택한 동도서기파(東道西器派)로, 이후 급진개화파의 서도서기(西道西器)적 입장으로 급속하게 전개된다. 공예의 수용에 대한 입장 변화는 빠르게 변화하는 국제 정세에 발맞춰 가고자 했던 근대 초기 국가의 상황을 대변해준다. 이러한 상황 가운데 1897년 대한제국(大韓帝國)은 자주적인 근대 국가를 표방하며 새롭게 등장하였다. 우리나라의 지식인들과 관료들은 대한제국 이전 보빙사 일행의 보스턴 만국박람회(1883) 방문을 시작으로 시카고 만국박람회(1893), 파리 만국박람회(1900)에서의 출품 경험을 통해 자국의 개화 실상을 깨닫고 보다 구체적인 근대화를 모색하고자 했다.⁵⁸⁾ 그러나 우리나라는 근대식 제도 및 신식 기기의 정비, 인재 양성 등과 같이 근대화를 추진할 역량을 제대로 갖추지 못한 상황이었으며, 이에 따라 대한제국 정부는 외국인 기술자 초빙을 통한 열강과의 기술적 교류를 적극적으로 추진했다.⁵⁹⁾ 대한제국 정부는 1901년 12월 내장원 소관 비기창(砥器廠)의 업무 기술 협력을 위해 프랑스 세브르 공예미술학교 출신 레미옹(Leopold Rémion)을 초빙하였으며⁶⁰⁾ 비슷한 시기 일본인, 러시아인 기술자들을 통해 직조 등 기타 분야에서도 근대적 기술의 도입과 공예시스템의 개량을 시도하였다. 그러나 외국에 의존하는 근대화 방식은 열강들이 보다 수월하게 국정 내부로 침투할 수 있는 구실을 마련하게 된다.⁶¹⁾

근대식 공예의 도입 및 개량을 통해 부국강병을 이루고자 했던 대한제국은

57) 최옥수, 앞의 논문(1999), p.41.

58) 최공호, 앞의 책(2008), p.175.

59) 최공호, 앞의 책(2008), p.78.

60) 엄승희, 「근대기 한불(韓佛)의 도자교류」, 『한국근현대미술사학』 25(2013), pp.19-22.

61) 최공호, 앞의 책(2008), pp.77-80.

국내 신기술 보급 및 인력양성을 위한 근대기술 교육에 주목했다. 이에 따라 고종은 1904년 우리나라 최초의 근대식 기술교육기관인 관립상공학교(官立商工學校)을 설립한다. 관립상공학교는 부지선정 및 예산문제로 인하여 개편한 뒤 같은 해 관립농상공학교(官立農商工學校)로 개교한다.⁶²⁾ 그러나 통감부 시기인 1907년 일제가 관립공업전습소(官立工業傳習所)를 설립하면서 관립농상공학교는 ‘상업과 공업에 필요한 실학(實學)을 교육’하고자 했던 목적을 달성하지 못한 채 해체되어 관립공업전습소로 편입되었다.⁶³⁾ 관립공업전습소에서는 일어(日語)와 영어, 산술, 도화(圖畫), 물리·화학을 공통과목으로 두고 염직과, 목공과, 금공과, 도기과, 응용화학과, 토목과 총 6개의 전공과목으로 나누어 각 과목을 전문화시켜 나갔다.⁶⁴⁾ 금공과(金工科)의 경우 단공(鍛工)과 주공(鑄工), 판금세공(板金細工)으로 전공을 세분화시켰으며 근대식 기계와 기술을 바탕으로 화병, 식칼, 대(臺), 농기구, 볼트와 너트, 신선로, 과자기 등이 주로 제작되었다. 또한 최공호의 연구에 의하면 이 시기 금공과에서 압연기(壓延機), 단조기(鍛造機) 등의 기계공구와 근대식 합금기술을 도입하고 유기를 비롯한 금속제작기술의 개량이 이루어진 것으로 짐작된다.⁶⁵⁾ 더불어 응용화학과(應用化學科)에서는 서양 근대 자연과학을 토대로 다양한 공업용 화학 실험 실습이 이루어졌음이 확인된다.⁶⁶⁾ 이와 같이 관립공업전습소는 근대식 기계와 기술을 적극적으로 도입 및 개량하며 과학에 기초한 근대기술의 토대를 마련하였다. 더불어 전공생들의 작품을 전시한 성적품진열회(成績品陳列會) 개최와⁶⁷⁾ 생도들과 졸업생들의 연구 및 계몽활동은 일반에게 신기술을 보급하는데 기여하고 기술을 천하게 여겼던 그 동안의 인식을 전환시키는 계기를 마련했다는 데 의의가 있다.⁶⁸⁾ 하지만 관립

62) 최공호, 앞의 책(2008), p.136.

63) 최공호, 「官立工業傳習所 연구」, 『한국근현대미술사학』 8(2000), pp.156-157.

64) 최공호, 위의 논문(2000), pp.166-167.

65) 최공호, 앞의 논문(2000), pp.174-175.

66) 최공호, 앞의 논문(2000), pp.175-176.

67) 「工業傳習所 製作品 陳列」, 『매일신보』, 1911.10.17.

공업전습소의 본래 목적은 공업원료 분석 및 기능공 양성 등을 통해 일제의 식민지 공업화 정책을 수월하게 진행하기 위함에 있었다.⁶⁹⁾ 더불어 1910년 일제강점기 무렵 특정 실기만을 가르치는 수업 연한 1년의 실과를 개설하고 본과 및 전공과생의 입학에 제한하는 동시에 실과의 인원만을 늘려 교육의 수준을 낮추는 등 식민지 동화정책의 맥락에서 전개되면서 근대 기술교육기관의 역할을 상실하게 된다.⁷⁰⁾ 이와 같이 근대 초기 공예는 대한제국의 개혁 정책을 통해 국가의 근대화를 이룩하기 위한 공업, 새로운 과학기술로서 전개되기 시작하였다. 대한제국은 이 밖에도 만국박람회 참가, 국내 박람회 개최 시도, 기술전매권에 대한 논의 등 공예를 중심으로 한 여러 정책적 노력들을 시도하였으나, 1905년 통감부 시기를 거쳐 1910년 우리나라가 일제의 식민지로 전락하면서 무산되었다.

공업과 신기술로서 전개되기 시작한 근대 공예는 1910~1920년대 미술품제작소와 종로 금은세공상회의 성행으로 ‘미술품(美術品)’으로서 상업적 인기를 끌게 된다. 미술품제작소와 금은세공상회가 등장한 1910년을 전후로 공예에 소장 및 감상의 역할을 지닌 미술품 개념이 나타난 것이 신문자료를 통해 확인되며⁷¹⁾, 도쿄척식박람회(1912) 출품목록에서 미술품제작소의 생산품들은 ‘미술품공예품’으로 언급되어 일반 수공예품과 구분되고 있다.⁷²⁾ 그러나 여기서 ‘미술품’과 ‘미술품공예품’은 작가의 창작과 예술성이 발휘된 순수미술작품이 아닌 우수한 기술을 발휘한 고급 공예품과 역사적 공예유물의 의미에 국한되어 있었다.⁷³⁾ 미술품제작소는(美術品製作所, 1908~1936) 전통 수공예 기술의 회복과 어용품(御用品) 제작, 해외수출 및 주문제작을 통한 이

68) 최공호, 앞의 논문(2000), pp.180-182.

69) 김근배, 「대한제국기-일제 초 관립공업전습소의 설립과 운영」, 『한국문화』 18(1996), p.444.

70) 김근배, 위의 논문(1996), pp.450-451.

71) 「韓美興業會社 內에 我國手造物品」, 『황성신문』, 1909.03.10.; 김세린, 「일제강점기 금속제 신선로의 제작양상과 소비문화」, 『한국학』 44(2021), p.296 재인용.

72) 「拓殖博과 出品」, 『매일신보』, 1912.07.28.

73) 안현정, 앞의 논문(2011), p.328.

윤의 발달을 취지로⁷⁴⁾ 1908년 경성 태평통(太平通)에 설립되었다. 1908년부터 1936년까지 운영되었던 미술품제작소는 운영주체에 따라 명칭이 변화되며 ‘한성미술품제작소(漢城美術品製作所, 1908~1913)-이왕직미술품제작소(李王職美術品製作所, 1913~1922)-조선미술품제작소(朝鮮美術品製作所, 1922~1936)’로 전개된다.⁷⁵⁾ 한성미술품제작소는 전통공예의 미(美)와 정교한 수공예 기술을 유지 및 회복시키고자 후진을 양성하는 준교육기관의 역할도 겸했다. 근대적 공예품을 생산하는 최초의 공장으로서 기계 생산시스템을 도입하고, 진유제(眞鑄製) 신선로에 은도금을 시도하는 등 제조법의 개량을 시도하였으나, 조선 고유의 미술의장(意匠)을 유지함으로써⁷⁶⁾ 반(半)근대, 반(半)봉건적인 성격을 나타냈다. 대한제국 황실의 지원을 받았던 한성미술품제작소에서는 금속공예를 중심으로 한 전통적인 제기류(祭器類), 신선로, 화병, 반상기 등의⁷⁷⁾ 황실기물과 미술품이 주로 제작되었다. 이로 인해 1932년 조선미술전람회 공예부 등장 이전까지 근대기 금속공예품은 황실의 권위 및 신분적 위계의 상징물로서 금·은 귀금속에 고도의 기술이 반영된 고급 공예기물의 이미지가 강하게 자리 잡게 된 것으로 보인다. 미술품제작소는 1913년 운영주체가 이왕직(李王職)으로 변경되면서 이왕직미술품제작소라는 명칭으로 운영되었다. 미술품의 상업화에 주력하였던 이왕직미술품제작소는 한성미술품제작소에 이어 전통적 경향의 공예품을 제작하면서도, 일본인 취향의 중국 고동기 형태의 기물, 그리고 판금기법(板金技法)⁷⁸⁾과 조이(雕螭·彫伊)⁷⁹⁾로 제작된 은제 소품 등 실용성이 제외된 심미성과 감상의 목적을

74) 「漢城美術品製作工場」, 『황성신문』, 1909.03.09.

75) ‘한성미술품제작소-이왕직미술품제작소-조선미술품제작소’의 각 운영시기 구분은 연구마다 1~2년씩의 차이가 있으나, 본 논문에서는 미술품제작소 관련 연구 중 비교적 최근에 발표된 정지희, 앞의 논문(2019a)의 기준을 참고하여 표기하였다.

76) ‘금공품이나 직물류나 다 조선 고유의 미술의장을 보유할 취지로 가령 제조법을 개량할 지라도 의장은 다 조선식이라. 근래에 진유제에 은도금을 개시한 신선로를 다수히 제작하였는데 체제가 양호하고…’; 「製墨事業의 有望」, 『매일신보』, 1911.02.23.

77) 국립문화재연구소, 『조각장 중요무형문화재35호』 (도서출판 피아, 2005), p.15.

78) 금속판을 구부리거나 접합하거나 구멍을 뚫거나 절단하여 소정의 형태로 성형하는 금속가공기법의 총칭.

갖춘 공예품 위주로 생산하였다.⁸⁰⁾ 1920년대 조선미술품제작소는 일본인 자본가의 소유가 되면서 미술품 생산과 더불어 원료 제조 및 판매를 진행하며 상업적 이익을 더욱 강화시켜나갔다.⁸¹⁾ 【표 3】

【표 3】

미술품제작소(美術品製作所, 1908~1936)			
한성미술품제작소(漢城美術品製作所)			
도판			
작품	은제 이화문 발	은제장식소품A	작(爵)
소장	서울공예박물관	국립중앙박물관	
이왕직미술품제작소(李王職美術品製作所)			
도판			
작품	은제이화문당기	은제이화문병	은제장식소품B
소장	국립고궁박물관		국립중앙박물관
조선미술품제작소(朝鮮美術品製作所)			

79) 물건의 표면을 두드리거나 깎아 무늬를 새겨서 표면을 아름답게 장식하는 표면장식기법 또는 작업의 행위.; 국립문화재연구소, 앞의 책(2005), p.7.

80) 국립문화재연구소, 앞의 책(2005), pp.16-17.

81) 정지희, 앞의 논문(2019a), p.248.

도판				
작품	은제 사각함	은제 도철문 두귀 달린 병	청동경회루문 금은상감화병	은제주자
소장	국립중앙박물관	서울공예박물관	국립민속박물관	국립중앙박물관

한편, 현재까지 파악되는 미술품제작소의 금속공예가로는 이행원(李行原), 조각장(彫刻匠) 김정섭(金鼎燮, 1899~1988), 입사장(入絲匠) 이학응(李鶴應, 1900~1988)⁸²⁾, 이행일(李行一), 정우창(鄭禹昌), 광명수(郭明洙, 1903~?)가 있다. 입사·조각 그리고 서화에도 능했던 이행원은 포목상감부(布目象嵌部)의 조장으로 활동하며 김정섭과 이학응 등 당대 최고의 명장들을 그의 문하에서 배출해냈다.⁸³⁾ 황성신문에서 이행일은 일본으로 유학하여 오사카(大阪)의 조폐국(造幣局)에서 금은세공을 실습하였으며, 정우창은 프랑스(佛國)로 유학해 조각을 전문하고 돌아온 이로 소개되고 있다.⁸⁴⁾ 광명수는 1910년대 이왕직 공장에서 직공으로 일하다가 1920년대 남대문동 1정목에 위치한 윤광상회(潤光商會, 1922) 조각부(彫刻部)로 이직한 인물이다. 그는 당시 조선물품(朝鮮物品)으로 사랑받았던 신선로를 편리성을 갖춘 구조로 개량하여 1930년 12월 특허를 내기도 하였다.⁸⁵⁾ 하지만 이들은 창작이 발현된 공예활동을 한 것이 아닌 경공장(京工匠)과 같이 수요자의 요구와 취향에 맞춰 제작과정에 숙련된 기술만을 반영하는 과도기적 모습을 취하고 있다. 또한 미술품제작소의 근본적인 운영취지는 황실 권위 회복을 위한 황실기물 제작과

82) 국립문화재연구소, 앞의 책(2005), pp.113-114.; 국립문화재연구소, 『입사장 중요무형문화재 제78호』(민속원, 2008b), pp.112-113.

83) 최공호, 앞의 책(2008), pp.271-272.

84) 「恩賜花瓶製造」, 『황성신문』, 1909.06.19.

85) 정홍교, 「東西洋의 發明家를 차저서(34)」, 『조선일보』, 1931.04.29.

수공예 기술을 보존·계승하는 것이었기 때문에 귀족적이고 보수적인 속성이 내재되어 있었고, 따라서 이들의 활동은 식민지 상황 속 전통공예를 유지하고 후대에 전승했다는 데에 의의가 있다.

미술품제작소와 더불어 1910~1920년대 경성 종로에서는 신행상회, 화신상회, 창신상회(昌信商會), 유창상회(裕昌商會) 등 약 50개소의 금은세공상회가 운영되고 있었다.⁸⁶⁾ 1910~1920년대 금은세공상회 광고에서 발견되는 ‘금은미술품’, ‘금은미술제조품’, ‘금은세공미술품’ 등의 단어들은 공예가 미술품으로 인식되었음을 보여준다.⁸⁷⁾ 1910년대 미술품제작소와 함께 조선금은미술관(朝鮮金銀美術館, 1911), 그리고 신행상회(信行商會, 1908)는 조선인이 세운 경성의 3대 세공상회로 불렸다.⁸⁸⁾ 1910년대 초반 신행상회는 신구식기명(新舊式器皿), 부인패물(婦人佩物), 수식잠(首飾簪), 반지 각종을 제작·판매하였으며⁸⁹⁾, 1910년대 중반 이후 광고 삽화를 살펴보았을 때 전통문양 또는 산수문이 시문된 신선로, 주전자, 화병, 은장도, 비녀 등을 취급했던 것으로 보인다.⁹⁰⁾ 또한 조선금은미술관에서는 당시 유행했던 지나(支那)와 조선의 고기(古器) 형태를 모방한 고동기 제작에 주력했던 것으로 확인된다.⁹¹⁾ 신행상회를 개점했던 신태화(申泰和)가 1910년대 후반 새롭게 설립한 화신상회(和信商會, 1918)는 1927년 경성 금은세공업계 생산액의 약 40%를 차지할 정도로 성장했는데⁹²⁾ 주요 생산 품목은 고동기형, 주전자, 화병, 잔, 신선로, 은

86) 정지희, 앞의 논문(2019b), p.34.

87) 「廣東商會(광고)」, 『매일신보』, 1915.08.10.; 「信行商會 金牌受領 大擴張 廣告」, 『매일신보』, 1915.12.16.; 「信行商會(광고)」, 『매일신보』, 1918.12.12.; 「元信商會(광고)」, 『동아일보』, 1921.09.11.; 「潤光商會(광고)」, 『동아일보』, 1923.06.10.

88) 정지희, 앞의 논문(2016), p.104.

89) 「信行商會 金銀物品製造販賣廣告」, 『대한매일신보』, 1910.05.12.; 「信行商會 金銀細工品 廉價發賣」, 『매일신보』, 1911.05.28.

90) 「信行商會 大擴張廣告」, 『매일신보』, 1915.12.14.; 「信行商會 金銀美術界霸王」, 『매일신보』, 1916.03.30.

91) 정지희, 앞의 논문(2016), pp.105-106.

92) 오미일, 「수공업자에서 기업가로: 金銀細工業界의 ‘霸王’ 申泰和」, 『역사와 경계』 51(2004), p.25.

장도, 반지, 비녀, 뒤꽂이, 노리개 등으로 확인된다. 현재까지의 자료들을 살펴보면 1910~1920년대 금은세공상회에서는 귀금속을 활용한 소형 공예품, 그리고 기념용·감상용 공예품들을 중심으로 전통식 고동기(古銅器), 장신구, 대형화병, 소형신선로, 은제 다구(茶具), 합·함 등이 생산·유통되었음을 알 수 있다. 【표 4】

【표 4】

종로 금은세공상회				
도판				
신문	신행상회 광고 매일신보 1916.04.01.	신행상회 광고 매일신보 1918.12.07	윤광상회 광고 동아일보 1922.10.31	화신상회 광고 매일신보 1923.05.04.
도판				
작품	은제 주전자 (銀製酒煎子)	은찻잔	조명화문합 (朝銘花紋盒)	신선로
상회	창신상회	동명상회	조선금은미술관 또는 창신상회	화신상회
소장	서울역사박물관	일본규슈국립박물관		

1910~1920년대 공예가 미술품제작소와 금은세공상회와 결부되어 상업적으로써 전개되었던 배경에는 19세기 후반에서 20세기 초반 대내외의 박람회 및 공진회 개최가 있었다. 당시 국내와 일본에서는 경성박람회(1907), 가정

박람회(1915), 경성생산물평회(1921), 조선부업품공진회(1923), 도쿄척식박람회(1912), 후쿠오카공업박람회(1921), 평화기념도쿄박람회(1921) 등을 비롯하여 다양한 박람회가 개최되었다.⁹³⁾ 근대 공예의 상업화에 직접적으로 영향을 주었던 박람회는 시정오년기념조선물산공진회(始政五年記念朝鮮物産共進會, 1915)이다. 공진회에는 이왕직미술품제작소, 관립공업전습소, 중앙시험소, 신행상회, 한양고려소, 삼화고려소, 남산소(南山燒), 벽제관소(碧蹄館燒) 등이 참가했으며 금속공예품으로는 은제 화병, 신선로, 주병, 다기(茶器) 등이 출품되었다.⁹⁴⁾ 공진회를 방문한 일본 황족 칸인노미야(閑院宮)는 한양고려소 상치물(床置物), 삼화고려소 화병, 이왕직미술품제작소 청동제화발, 신행상회 은제화병 등을, 이왕가에서는 평양도기제조회사 사발, 통영군립공업전습소 나전케(螺鈿機) 등을 구매하였다.⁹⁵⁾ 이왕직미술품제작소에서는 청동제 주식 대화병(周式大花瓶), 중화병(中花瓶), 조선고대건축치물(置物), 나전칠기, 목조인형 등⁹⁶⁾ 일본인 취향을 고려한 고전적 색채의 감상용 공예품들을 출품하였다. 공진회 참가 이후 미술품제작소에서는 판매량이 급증한 사례가 확인되며⁹⁷⁾ 신행상회 또한 규모를 대확장하였음을 광고하였다.⁹⁸⁾ 이와 같이 1910~1920년대 각 제작소 및 상회들의 박람회 참가는 공예품의 홍보 및 판매로 연결되면서 공예는 상업적으로 활성화 되었다.

일제강점기 근대 공예시장은 식민지 관광산업의 성행으로 더욱 확장된다. 1920~1930년대를 중심으로 성행한 식민지 관광산업은 철도의 발달과 더불어 근대화를 이룩한 한반도의 모습을 대내외적으로 보여줌으로써 식민통치에 대한 정당성을 부여하고 경제적 이익을 확보하고자 하는 일제의 의도로 시

93) 정지희, 앞의 논문(2020), pp. 206-210.

94) 정지희, 앞의 논문(2020), p.207.

95) 조선총독부, 『始政五年記念朝鮮物産共進會報告書』(1916), pp.135-139.; 정지희, 앞의 논문(2020), p.207.

96) 「共進會와 美術品」, 『매일신보』, 1915.06.17.; 정지희, 앞의 논문(2019a), p.243 재인용.

97) 「復活되는 古美術의 精粹」, 『매일신보』, 1916.03.30.

98) 「信行商會 大擴張 廣告」, 『매일신보』, 1915.12.14.

작되었다.⁹⁹⁾ 일제는 한반도 내에 고적조사사업을 단행하고 전국 각지의 명승지들을 근대적 관광지로 새롭게 단장시켰다. 관광사업 기관에서는 신문 등의 언론매체를 통해 관광여행에 대해 소개하고¹⁰⁰⁾ 현대인의 고상한 취미로써 여행을 적극 장려했다.¹⁰¹⁾ 관광객들에게는 자신들이 다녀온 여행을 추억하고 기념하기 위한 대상물이 필요했는데, 관광기념공예품은 특정 장소와 기억을 입체적으로 시각화·상품화하기에 적합한 것이었다. 이에 따라 1910~1920년대 미술품제작소와 금은세공상회를 비롯하여 우미이치상회(海市商會, 1907), 삼화고려소(1908), 한양고려소(1912), 도미타상회(富田商會, 1913), 통영칠공주식회사(1918) 등 관광기념공예품을 직접 생산·판매하는 제작소와 상점들이 다수 설립되었다.¹⁰²⁾ 또한 1920~1930년대에는 미나카이백화점(三中井, 1929), 조지야백화점(丁子屋, 1929), 미즈코시백화점(三越, 1930), 화신백화점(和信, 1931)에서도 관광기념공예품을 판매하기 시작하였다. 【표 5】 관광기념공예품은 ‘조선토산’, ‘조선특산’, ‘조선물산’, ‘조선 미야게(みやげ)’, ‘근제(謹製)’라는 이름으로 불리며¹⁰³⁾ 주요 소비층인 일본인 관광객들의 취향에 맞춰 대부분 제작되었다. 주요 생산 품목이었던 신선로와 금속화병, 나전칠기 함·접시, 조선풍속인형, 도자 다기(茶器) 등에는 남대문·광화문·을밀대·경희루와 같은 고건축과 금강산 등의 명승고적 이미지, 고대전통문양과 조선풍물을 연상시키는 요소들이 반영되었다. 이와 같이 식민지 상황 속 근대 공예는 상업적 측면에서 나름의 활기를 띠는 모습을 보인다. 하지만 근대공예의 상업화 현상은 어디까지나 자발적인 움직임이 아닌 일제강점기 식민정책과 식민시장 안에서 이뤄진 것이었다. 한편, 이 시기 공예는 생산시

99) 윤채원, 앞의 논문(2018), p.6.

100) ‘조선철도여행안내사’를 설립하고…기차시간의 여행에 필요한 것이 만타더라.’; 「朝鮮鐵道旅行 案内」, 『동아일보』, 1923.03.27.

101) ‘…여행을 하고저 하는 사람이 최근에는 만하진모양입니다.…여행의 취미는 단순히 일시적 여행이라는 의미보다…여러방면으로 보아도 고상한 동시에 유일한 취미라고 인정하게 됩니다.’; 「여행 조하하는 건 현대인의 취미」, 『동아일보』, 1929.06.02.

102) 정지희, 앞의 논문(2021), p.163.

103) 윤채원, 앞의 논문(2018), pp.36-40.

스텝에 있어서 기계도구의 도입과 기술의 개량을 시도하며 어느 정도의 근대화를 이루었다. 그러나 제작과정에서 창작적 요소가 배제되며 일본적 취향에 부합하는 조선 향토적 경향과 실용을 고려하지 않은 감상의 용도에서 벗어나지 못하는 모습을 보여주었다. 이처럼 근대 공예의 흐름은 독자적인 공예양상을 모색하고자 하는 의지가 상실된 채 1930년대 조선미술전람회 공예부로 이어진다.

【표 5】

민간상회·백화점			
도관			
작품명	신선로	자개상자	조선풍속인형
제작처	우미이치 상회 (국립민속박물관 소장)	우미이치 상회 (국립민속박물관 소장)	우미이치 상회 (출처: 동아옥션)
도관			
작품명	조지야 창립 30주년 기념 신선로	한양고려소 다기 세트	나전원형합 세트
제작처	조지야 백화점 (출처: 코베이 옥션)	한양고려소 (출처: 옥션)	미즈코시 백화점 (서울역사박물관 소장)

Ⅲ. 조선미술전람회 공예부의 창설과 운영

1. 조선미술전람회의 운영과 제도

1919년 3·1운동이라는 거대한 민족적 저항을 경험하게 된 일본은 1920년대 식민통치방식을 무단통치에서 문화통치로 바꾸게 된다. 문화통치의 목적은 조선인들의 관심을 정치에서 문화로 이동시키고,¹⁰⁴⁾ ‘조선의 문화예술 창달’이라는 슬로건을 내세워 정책적 의도에 맞게 식민지 조선의 정신을 개조 및 근대화시키는 것이었다. 1920년대 일제가 내선일체(內鮮一體)와 일선융화(日鮮融和)를 위한 문화통치 일환으로 설립한 대표적인 제도적 장치는 조선미술전람회(朝鮮美術展覽會, 1922~1944)였다. 일제가 의도한 식민지 관전이면서 동시에 국내의 유일한 관설 전람회이기도 했던 조선미술전람회는 우리나라 근대 미술의 형성에 상당한 영향을 미치며 다양한 각도로 논의 되어왔다. 1921년 12월 조선총독부는 ‘조선의 미술 발달을 비보(裨補)할 목적으로 동경의 제국미술원전람회를 본떠 매년 1회씩 전람회를 개최’할 것을 공식 발표했다.¹⁰⁵⁾ ‘비보(裨補)’란 ‘도와서 모자라는 것을 채운다.’는 의미로 조선총독부는 일본이 문화 불모지인 조선의 문화발전을 위해 돕는다는 입장을 취했다. 해당 내용은 이듬해 1월에 공포된 『조선미술전람회규정(朝鮮美術展覽會規程)』의 제1장의 총칙에도 동일하게 기재되었다. 【표 6】 제2장의 출품 관련 규정에서는 ‘치안풍교(治安風敎)에 유해하다고 판단되는 작품을 제한할 것’을 밝혔는데, 이는 일제가 제시하는 문화통치의 방향성에 맞지 않는 작품에 출품기회를 제공하지 않겠다는 의미였다. 실제로 조선미술전람회에서 문화통치를 통한 내선일체 및 사회적 교화의 목적과 사상적으로 일치

104) 안현정, 「근대의 시선, 조선미술전람회」(이학사, 2012), p.99.

105) 「美術展覽計畫」, 『동아일보』, 1921.12.27.

하지 않는 프롤레타리아 미술, 사회주의 미술, 전위미술 등에 해당되는 작품들은 받아들여지지 않았다.¹⁰⁷⁾

【표 6】

1922.1.22. 『조선미술전람회규정(朝鮮美術展覽會規程)』 ¹⁰⁶⁾			
장(章)		조(條)	내용
제1장	총칙 (總則)	제1조	조선미술의 발달을 비보(裨補)하기 위하여 매년 1회 조선미술전람회를 개(開)함.
		제2조	본회는 아래의 3부로 나눈다. 제1부 동양화 / 제2부 서양화·조각 / 제3부 서(書)
		제3조	출품은 감사(鑑査)를 경(經)한 것에 한하여 진열함. 단 조선미술심사위원회 위원장이 감사가 필요 없다고 인정한 자 및 전회(前回)의 미술전람회에서 1등에 입상한 자의 출품은 감사 외로 함.
제2장	출품 (出品)	제7조	출품은 자기가 제작한 것에 한함.
		제8조	동일인의 출품은 각부에 2점 이내로 함.
		제10조	출품은 1점에 대하여 폭 2간(間)을 초과하지 못함.
		제11조	아래에 표기된 것은 출품할 수 없음. 1. 제작 후 5년 이상을 경과한 것. 2. 본회(本會)에 진열한 일이 있는 것. 3. 치안풍교(治安風敎)에 해(害)가 있다고 인정하는 것.
제3장	감사(鑑査) · 심사(審査)	제17조	조선미술심사위원회 위원부(委員部)는 위원장이 정한 바에 의해 제1 내지 제3의 각부에 분속함.
		제20조	출품인은 감사 또는 심사에 대하여 이의를 신청할 수 없다.
		제23조	감사는 출품에 대하여 진열할 것을 결정하는 것으로 함.
		제24조	심사는 진열품에 대하여 우수한 것을 선정하여 아래의 등급을 부여(附)하는 것으로 함. 1등 2등 3등 4등
제4장	선등포상 (選等褒賞)	제26조	등급을 확정된 작품에 대하여 조선총독은 병호양식에 의하여 그 출품인에게 상패 또는 포상을 수여함.
제5장	매약(賣約) · 반출(搬出)	제28조	진열품은 본회에서 그 매매 계약을 취급하는 것으로 함.
		제35조	출품의 반출(搬出)기간은 폐회(閉會) 후 7일 내로 함.

제6장	관람(觀覽)	제37조	관람시간은 개회 중 매일 오전 9시부터 오후 4시까지로 함.
-----	--------	------	-----------------------------------

조선미술전람회 설립에 대한 일제의 의도를 엿볼 수 있는 대목들은 『조선미술심사위원회규정(朝鮮美術審査委員會規程)』에서도 발견된다. 【표 7】

【표 7】

『조선미술심사위원회규정(朝鮮美術審査委員會規程)』 ¹⁰⁸⁾	
	내용
제1조	조선미술전람회의 출품을 심사하기 위하여 조선총독부에 조선미술심사위원회(朝鮮美術審査委員會)를 설치함.
제2조	조선미술심사위원회는 위원장(委員長) 급 위원약간인(委員若干人)으로써 이를 조직함.
제3조	위원장(委員長)은 정무총감으로서 이에 충(充)함. 위원은 조선총독부 관리 또는 미술에 관하여 학식경험이 있는 자(者) 중에서 조선미술전람회를 개최할 때(時)마다 조선 총독이 이를 명(命)하며 또는 촉탁(囑託)함.
제4조	위원장은 회무(會務)를 총리(總理)함. 위원장이 사고가 있을 때는 위원장이 지정한 위원이 그 직무를 대리함.
제5조	위원은 감사(鑑査) 급 심사에 관한 사무를 장(掌)함.
제6조	조선미술심사위원회에 (왼쪽에) 명시된 바와 같이 3부를 설치함. ▲제 1부 동양화 ▲제 2부 서양화 급 조각 ▲제 3부 서(書). 위원의 부속(部屬)은 위원장이 정한 바에 의(依)함.
제7조	조선미술심사위원회에 간사(幹事)를 두기로 함. 간사는 조선총독부 관리 중에 조선총독이 이를 명(命)함. 간사는 위원장의 지휘에 따라 조선미술심사위원회에 관한 사무를 관장(掌)함.
제8조	조선미술심사위원회에 서기(書記)를 두어 서기는 상사의 지휘에 따라 서무(庶務)에 종사함.

106) 『조선미술전람회규정(朝鮮美術展覽會規程)』 【표1】은 정호진, 「조선미술전람회 제도에 관한 연구」, 『미술사학연구』(1995), p.25. <표1>를 참고하였다.

107) 목수현, 「조선미술전람회와 문명화의 선전(宣傳)」, 『사회와 역사』 89(1995), p.93.

108) 「朝鮮美術界에 曙光」, 『매일신보』, 1921.12.28.

조선미술전람회의 위원장과 심사위원, 간사(幹事)의 인사권은 총독에게 달려있었다. 심사위원은 조선총독부 관리 또는 미술에 관한 학식경험이 있는 사람에 한하여 뽑을 것을 명시했으며, 위원회 사무를 관할하는 간사도 조선총독부 관리 중에서 지목하도록 했다. 전시의 성격과 수준은 심사위원단의 심사기준 및 경향에 달려있는 만큼 심사위원 선정은 중요한 것이었으나, 심사위원 인선에 미술과 관련이 없는 총독부 관리들을 포함시킨 것은 근대미술문화의 보급과 통제를 적절히 가하여 조선미술전람회를 식민통치 수단으로 활용하기 위함이었다.¹⁰⁹⁾ 제3조에 명시된 ‘미술에 관한 학식경험이 있는 자’로서 총독부가 선정한 심사위원은 대부분 동경미술학교 출신 작가들과 일본인 관변 작가들이었다. 개설 초기에는 조선인 심사위원들도 있었으나, 이는 조선인 작가들의 참가를 장려하기 위한 형식적 절차일 뿐이었다. 조선미술전람회 제3부 서(書)의 폐지 이후 심사위원직은 동경미술학교 교수진 및 일본화단의 중진들이 장악하게 되었다. 그들은 ‘조선색’, ‘향토색’, ‘지방색’이 짙은 작품을 장려하면서도 일본의 관전화풍을 선호했고¹¹⁰⁾ 국내 작가들은 사회적 진출의 유일한 등용문인 조선미술전람회에 입선하기 위해 심사위원들의 기호에 맞는 작품을 출품하게 되었다.

조선미술전람회는 1922년 신설 이래 국가 공인을 받은 유일한 근대적 관설전람회로서 근대기 조선에 새로운 미술문화를 유포하고 근대적 전람회 시스템을 정착시키며 그 영향력을 확장해 나갔다. 조선미술전람회는 예술가들이 전도유망한 작가로서 인정받을 수 있는 기회이자 감상자들이 신식 문화생활을 경험할 수 있는 장소였다. 그러나 식민지 관전이었던 조선미술전람회는 일본 관전을 모방함으로써 일본 아카데미즘 미술을 재생산하고 출세 지향적인 관변작가를 양성하게 되는 제도적 한계를 낳았다.¹¹¹⁾

109) 정호진, 앞의 논문(1995), p.26.

110) 안현정, 「일제강점기 시각매체와 조선미술전람회 연구」, (성균관대학교대학원 박사학위논문, 2008), p.121.

111) 홍선표, 『한국근대미술사(갑오개혁에서 해방 시기까지)』 (시공아트, 2009), p.134.

2. 조선미술전람회 공예부 설치와 출품 양상

1) 공예부 설치 배경

1932년 조선미술전람회는 제3부의 서(書)를 폐지하고 그 자리에 공예부(工藝部)를 설치한다. 조선미술전람회가 개최된 지 10년 만에 전통적 영역인 서(書)가 삭제되고 공예로 개편된 것은 장르의 근대화를 의미했다. 조선미술전람회에 공예부가 새롭게 개설된 것은 다양한 상황 및 입장들이 충돌하고 맞물려 나타난 결과였다. 공예부 신설에 대한 목소리는 국내 서양화가들로부터 시작되었다. 국내 화단에는 서양화와 서양의 미술개념이 보급되면서 서(書)가 예술인지 아닌지에 대한 논쟁이 시작된다.¹¹²⁾ 이러한 논의는 조선미술전람회에서 서(書)부를 제외시키자는 요구로 이어졌다.¹¹³⁾ 당시의 상황은 1928년 기고된 조선미술전람회에 대한 논설에서도 파악되는데 공예의 발달과 가치에 대한 가능성을 거론하며 ‘서(書)의 자리를 공예부로 채울 것’을 제안하기에 이른다.¹¹⁴⁾ 1931년의 미전개혁운동은 서(書)의 폐지와 공예부의 신설을 앞당겼다. 미전개혁운동의 결의안에는 ‘서(書)·사군자를 적당한 방법으로 선전(鮮展)과 분리’할 것에 대한 요구도 포함되어 있었고¹¹⁵⁾ 총독부가 이 안건을 수용하게 되면서 이듬해 제3부는 공예부로 전환되었다. 그러나 공예부 개설 요구가 수용된 배경에는 1930년대 일제의 대동아공영권 구축과

112) 노유니아, 앞의 논문(2014), p.98.

113) 「글씨와 四君子는 美展에 出品은 不可」, 『조선일보』, 1926.03.16.

114) ‘…현재 鮮展으로서는 四君子 中の 書를 제거하고 동양화와 畵部하여 一門을 作하는 것이 적당한 방법이 아닐까 하며 書를 제거하는 代에 朝鮮工藝美術品을 가입하게 함이 如何할까 한다. 조선에는 螺鈿 陶器 등 工藝美術品으로 觀할 만한 작품이 無한 바 아니요, 또 此는 래의 역사와 현재의 상태로 觀하여 頗히 발달될 소질이 有하며 且又此의 발달을 계도치 아니치 못할 필요가 有하다.’ 「論說 - 朝鮮美術展覽會에 대하여」, 『매일신보』, 1928.05.19.

115) 「美展改革運動」, 『동아일보』, 1931.06.07.

황국신민화를 기조로 내선일체를 더욱 심화시키고자 한 총독부의 정치적 의도가 맞물려 있었다.¹¹⁶⁾ 앞서 언급한 바와 같이 조선미술전람회는 미술이라는 시각적 장치를 매개로 식민지 조선을 개조시키기 위한 제도였기 때문이다. 이 밖에 야나기 무네요시(柳宗悅, 1889~1961), 아사카와 다쿠미(淺川巧, 1891~1931)를 비롯한 일본인들의 조선 공예에 대한 높은 관심¹¹⁷⁾ 그리고 조선미술전람회가 모델로 하고 있던 일본 제전(帝展)의 미술공예부 신설(1927)은 조선미술전람회 공예부 개설에 직간접적인 영향을 주었다.

1932년 총독부 학무국에서 발표한 조선미술전람회 공예부의 설치 목적은 ‘민예(民藝)와 향토예술(郷土藝術)의 진보’, 그리고 ‘조선고유의 공예 발휘’였다.¹¹⁸⁾ 1920년대 중반 야나기 무네요시가 탄생시킨 ‘민예’는 우리나라의 근대 공예에 적지 않은 영향을 주었던 공예개념이었다. 조선미술전람회 공예부 신설 취지에서 파악할 수 있듯이 공예부에서 민예의 개념은 조선향토색(朝鮮郷土色)과 결부되어 나타났다. ‘조선향토색’은 조선 고유의 토속적인 자연과 풍물, 생활 풍습 등이 예술에 반영된 것을 의미하며¹¹⁹⁾ ‘조선색(朝鮮色)’, ‘지방색(地方色)’, ‘로컬 칼라(Local color)’, ‘반도색(半島色)’이라는 명칭으로도 불렸다. 제13회(1934) 『조선미술전람회도록(朝鮮美術展覽會圖錄)』 서문(序文)에서 조선총독부 학무국장 와타나베 도요히코(渡辺 豊日子)는 ‘조선반도의 장래가 독자적인 향토색(郷土色)이 황일한 민예적(民藝的) 작품에 있음’을 밝히고 있다.¹²⁰⁾ 또한 제17회 미전(1938)에서는 공예가들에게 조선향토색이 반영된 공예품을 출품하도록 권유하는 모습도 발견되는데 다음과 같다.

116) 최공호, 앞의 책(2008), pp.291-292.

117) 노유니아, 앞의 논문(2014), pp.103-109.

118) 「第三部를 廢止하고 工藝部新設方針-사군자는 제일부에 편입한다. 鮮展의 새로운 面目」, 『매일신보』, 1932.02.19.

119) 장주연, 앞의 논문(2018), p.53.

120) 「序」, 13回 『朝鮮美術展覽會圖錄』, 1934; 김희정, 「1930년대 조선과 야나기 무네요시(柳宗悅)의 ‘민예」, 『일본어문학』 32(2006), p.227 재인용.

…그리하여 금후로는 이 방면을 더욱 장려하여 발전향상을 기하게 되었으므로 이번 전람회에 특히 라전(螺鈿)세공품, 도기(陶器), 죽세공품(竹細工品), 석세공품(石細工品), 마미세공품(馬尾細工品), 목공품(木工品), 기타 지방의 ‘로칼카라(Local color)’를 드러내는 작품을 많이 출품하도록 각 방면을 권유하고 있는 중이다.¹²¹⁾

여기에서 조선향토색은 ‘로칼카라(Local color)’로 언급되고 있음이 확인된다. 또한 제19회 미전(1940)에서는 기존에 한 명이었던 제3부의 조각과 공예의 심사원을 각각 따로 두도록 하였는데, 이는 조선색을 더욱 강화시키고자 취했던 조치였다.

…제 삼(三)부의 조각과 공예는 특히 조선색을 많이 드러내게 하고자 심사원(審査員)을 따로 임명한 것 등 면목이 새로운 중에 그 개막의 날이 기다려지고 있는 바이다.¹²²⁾

이러한 정황으로 볼 때 조선미술전람회 공예부에서 민예와 향토색 개념은 중요한 성격 중 하나라고 볼 수 있으나, 조선미술전람회 공예부는 제전의 공예부와 동일하게 미술공예가 가장 핵심적인 선별 기준이었다.¹²³⁾ 공예부의 심사수준을 높여 수예(手藝) 등을 제외시키고 ‘순전한 예술품만을 입선’ 시켰다는 심사위원의 심사평은 조선미술전람회 공예부가 미술공예에 중심을 두고 있음을 보여주고 있다.¹²⁴⁾ 또한 언론매체에서 조선미술전람회 공예부는 대중에게 ‘조선에서 미술공예의 유일한 등용문’으로 소개되고 있으며,¹²⁵⁾ 서양화가 윤희순(尹喜淳)은 조선미술전람회의 공예품에 대하여 ‘공예미술의

121) 「地方色을 드러내는 工藝品 出品 勸誘」, 『매일신보』, 1938.04.12.

122) 「朝鮮美展」, 『동아일보』, 1940.04.12.

123) 최옥수, 앞의 논문(1999), p.52.

124) 「鄉土色 濃厚」, 『동아일보』, 1936.05.12.

125) 「美術工藝의 創定」, 『동아일보』, 1940.05.29.

표준'이자 '선구자'여야 함을 강조하고 있다.¹²⁶⁾ 당시 미술공예에 대한 정의는 서양화가 김주경(金周經)의 제11회 공예부에 대한 감상에서 파악할 수 있다.

... 무릇 어느 나라 어느 시대를 물론하고 그 나라의 공예미술이 발전되려 하면 그 필수조건으로서 ... 먼저 그 나라의 순수미술의 건전한 토대와 및 그 발전을 가져야 할 것이다. 그러면 대체로 공예미술이란 것은 우리가 일상 보아오던 바 화려하고 교묘한 일용가구나 잡화 등과 어떠한 차이가 있는 것이며, 또는 있어야 할 것인가. ... 무릇 공예품이란 대의는 무엇보다도 먼저 미적(美的) 목적과 실용적 목적을 겸하여야 할 것이다. 그러므로 이 미적 조건이라는 데에서 대개는 예술과 비예술의 분리가 생기는 것이요 ... 즉 조선인으로서 누구나 일반적으로 보아오고 애호하여 오는 자수나 또는 집집에 감추고 있는 의복장이나 자개, 칠기 등은 보통으로 미적인 동시에 실용적이므로 일견 그 전부가 미술품이라고 볼 수 있을 듯한 것이나 내용에 있어 그것이 어느 정도까지나 또는 어느 범위 내에서 공예로서 가치를 가질 것인가에 들어서는 결국 그것이 미(美)로 성립될 수 있는 필요조건인 구비여하에 따라 좌우될 것이다. 이점에서는 구체적으로 미적 요소 문제가 생기게 된다. 환언(換言)하면 ... 도안적 고안 가치가 있어야 하는 동시에 제작상 실기의 가치가 한 가지 떠나지 못할 유기적 결합을 이루어야 할 것이니 즉 미(美)내용과 표현 양식의 결합을 필요로 하게 된다.¹²⁷⁾

그는 공예란 미(美)와 실용(用)의 조건을 기본적으로 갖추고 있어야 하며, 공예품으로서 가치를 인정받기 위한 조건은 미(美)적 요소의 성립여부에 달려있다고 말한다. 그리고 공예에서의 미적요소란 '도안적 고안가치'가 있어야 하며 동시에 '실기의 가치와 유기적으로 결합'되어야 하는데 이는 곧 '미(美)내용과 표현양식의 결합'이라고 설명한다. 더불어 그는 공예를 예술과

126) 윤희순, 「第十一回 朝鮮美展의 諸現象(五)」, 『매일신보』, 1932.06.05.

127) 김주경, 「第十一回朝鮮美展印象記」, 『동아일보』, 1932.06.09.

비예술평 분리하는데 있어서 미적조건이 중요하게 작용한다는 조형중심의 공예관(工藝觀)을 보여주고 있다.¹²⁸⁾

… 작품에는 작자의 창의가 들어있어야 하며 기교와 작자의 창의가 나타나야 비로소 완성된 작품이라고 할 수 있다. … 옛것을 토대로 새로운 오늘의 것을 연결시켜 온고지신(溫故知新)의 태도를 가지고 도안(案)과 작품(作)을 완성시키기를 바란다. 나도 그런 관점에서 심사를 하였는데 입선작품에 그런 경향을 볼 수 있었음은 꽤 기쁜 일이다. …¹²⁹⁾

한편으로 조선미술전람회 공예부에서 미술공예는 심미성을 추구하면서도 전통에 기반하고 있었던 것으로 보인다. 때문에 조선미술전람회 공예부 심사위원 롯데쿠 시스이(六角紫水)의 심사평에서는 온고지신의 태도를 제시하며 공예가들에게 창작을 독려하는 동시에 제약하는 양면성이 나타나고 있다.

공예란 무엇인가. … 근대과학이 발달되고 문화가 향상되는데 따라 우리들은 누구나 다 질박한 것은 싫어하고 기묘하고 화려한 것을 좋아하게 되었습니다. 그러므로 기계적이나 인공적으로 경영하던 모든 공업에 일대혁명이 일어나서 인생 생활상에 가히 없지 못할 필요제품이 예술적으로 형체와 색채를 가공하여 우리에게 미관과 위안을 주며 생활을 풍족하게 한 것입니다. 고로 예술의 일종은 공업계에 시행하여 전래하던 고유의 물산을 개량하게 되었으며 신시대의 문화향상을 따라 적당한 유행적 물품도 제작하게 되었습니다. 그러면 공업은 예술의 위대한 힘을 빌게 된 고로 공예라 하는 명칭이 생긴 것입니다.¹³⁰⁾

128) 최옥수, 앞의 논문(1999), p.53.

129) 「審査員의 選後所感-技巧보다 創意」, 『매일신보』, 1944.05.30.

130) 임숙재, 「工藝와 圖案 (一)」, 『동아일보』, 1928.08.16.

그리고 조선인 최초로 동경미술대학교 도안과를 졸업한 임숙재(任壽宰)는 공예에 대하여 위와 같이 정의하였다. 그의 글을 통해서 1920~30년대 공예에 대한 가치인식이 식산흥업의 대안으로서 공업·기술의 의미로 바라보았던 19세기 말~20세기 초반의 관점에 비해 크게 달라졌음이 확인된다.¹³¹⁾

이와 같이 공예부 신설 취지에서 미술공예는 직접적으로 언급되지 않았으나 심사위원들의 미전 심사평과 화가들의 감상평 등을 통해 공예부에서 중요한 개념으로서 암묵적 합의를 이루고 있음을 보여준다. 한편으로 향토성의 추구하고 아카데미즘적이고 예술적인 요구가 동시에 일어나면서 공예가들은 혼동을 겪었는데¹³²⁾ 이는 심사위원 스스로도 심사기준과 방향성을 제대로 정립하지 못했던 상황으로 판단된다.

조선미술전람회 공예부 신설을 기점으로 국내 공예계에는 창작의 영역과 작가라는 사회적 위치가 새롭게 등장하였다. 작가로서 정체성을 확립하기 시작한 공예가들은 스스로 창조적 주체가 되어 근대적 조형양식을 구축하고자 하는 움직임을 보였다. 그리고 복잡한 시대적 상황 가운데 공예부는 새로운 성격의 근대 공예를 보급하고 정착시킨 유일한 제도로서 이후 우리나라 현대 공예의 흐름을 잇는 주요 공예가들을 배출해냈다.

이와 같이 1932년부터 1944년까지 지속되었던 조선미술전람회 공예부가 국내 공예의 흐름을 주도하면서 공예에 대한 가치인식을 근대예술의 영역으로 견인시킨 것은 긍정적인 효과였다. 그러나 공예부의 출품작들은 일제의 정치적 의도에 동화된 식민지적 경향을 보이게 된다.¹³³⁾ 식민지 관전이라는 타율적 상황에 따라 공예부에서 창작은 제한적으로 이루어졌으며, 생산과 창작의 영역이 분리되면서 공예가와 생산시스템의 제휴가 와해되는 한계를 가져왔다.¹³⁴⁾

131) 임소영, 앞의 논문(2010), p.26.

132) 최옥수, 앞의 논문(1999), p.57.

133) 안현정, 앞의 책(2012), pp.220-221.

134) 최공호, 앞의 책(2008), p.298.

2) 공예부 출품 양상

【표 8】

조선미술전람회 공예부(11~19회) 분야별 입상작 수 ¹³⁵⁾															
	금속	도자	나전칠기	섬유자수	석공	초고	죽공	지승	초자기	인형	말총	부채	피혁	기타복합	합계
11회	10	12	10	12	2	6	0	0	1	0	1	2	0	0	56
12회	4	11	15	5	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	36
13회	3	11	22	10	2	3	1	1	1	0	2	1	0	2	59
14회	6	14	14	16	3	0	2	0	0	0	1	1	0	0	57
15회	2	10	22	18	10	0	0	1	0	0	0	0	0	0	63
16회	4	7	23	23	10	0	0	2	0	1	2	0	0	1	72
17회	1	9	15	26	8	1	2	5	0	3	3	0	0	0	73
18회	1	7	25	21	11	2	0	3	0	0	2	0	1	2	75
19회	1	2	19	14	11	0	0	1	0	0	4	0	2	4	58
합계	32	83	165	145	57	12	5	13	2	4	14	2	3	9	

공예부 개설 당시 총독부는 공예부 출품물의 범위로 일반 금공품(金工品), 도자기, 나전세공, 칠기, 자수 등을 제시하였으며,¹³⁶⁾ 이에 따라 제11회~19회

135) 【표 3】은 제11~19회 『조선미술전람회도록(朝鮮美術展覽會圖錄)』과 조선미술전람회 수상결과를 기록한 『동아일보』, 『매일신보』, 『조선일보』 등의 신문자료, 그리고 최공호, 앞의 책(2008), p.299의 표를 참고하여 작성하였다. 한편, 『조선미술전람회도록』과 신문자료에서 도판이 누락되거나 오차가 존재하는 경우가 있기 때문에 각 연구마다 약간의 오차범위가 존재할 것이다. 더불어 당시의 도판이 흑백이었던 점과 연구마다의 작품 분류기준이 다를 수 있다는 점을 고려하여 분야별 작품 수에 약간의 차이가 있음을 미리 명시하는 바이다. 조선미술전람회 공예부 금속공예를 중심으로 연구를 진행하는 본 논문에서는 금속제와 타재료가 혼합된 복합작품도 ‘금속(金屬)’의 범주에 포함시켜 작품 수를 합산하였다.

136) ‘…공예품부의 출품물로서는 일반 금공품(金工品) 라전세공(螺鈿細工) 칠기(漆器) 도자기(陶磁器) 자수(刺繡) 등을 출품을 요하게 될 터이라고 한다.’ 「四君子는 東洋畫部로 第三

공예부에서는 다양한 종류의 공예품들이 출품되었다. 【표 8】 공예부 신설 이전부터 조선 토산품으로서 개량 및 장려되었던 나전공예품과 동경미술학교 칠공과를 졸업했던 강창규의 활동은 나전칠기 분야의 출품작 수에 영향을 주었다.¹³⁷⁾ 섬유·자수공예 분야 또한 1930년대 중반 서양식 자수기법과 홈스핀(homespun) 직물의 유행¹³⁸⁾, 그리고 동경여자미술학교 출신 유학생들의 활동¹³⁹⁾으로 높은 출품비율을 보이고 있다. 도자 분야는 나전칠기와 함께 많은 관심을 받았으나, 15회부터 출품수가 줄어드는 추세를 보인다. 반면에 석공(石工) 분야는 15회부터 출품수가 급격히 상승하게 되는데 벼루(硯) 작품이 대부분을 차지하고 있다. 지승과 말총분야 또한 많은 수는 아니지만 꾸준히 출품되는 양상을 보인다. 지승분야는 지승기(紙繩器), 서류롱(庶類籠)과 같은 수공업적 산물 위주의 작품들을 선보였다. 말총분야에서는 주로 전통공예 재료인 말총과 서양 공예를 조화시킨 서양식 여성용 모자, 핸드백, 쿠션 작품들이 출품되었다. 그리고 작품들의 명칭 대부분에 ‘마미제(馬尾製)’, ‘준제(駿製)’, ‘중편제(驥編製)’라는 키워드를 첨부함으로써 감상자들에게 말총분야를 각인시켰다.

한편, 1932년 첫 회를 맞은 조선미술전람회 공예부에서는 새로운 성격의 근대적 공예개념에 대한 공예가들의 혼란과 인식의 결여가 고스란히 드러났다. 전시장에는 백화점 진열대 상품과 같은 판매 목적의 공예품, 그리고 전통적 관념에서 벗어나지 못한 수공예품들이 주를 이루었으며¹⁴⁰⁾ 몇몇 공예가들은 작품 출품 시 자신의 명의를 아닌 점주 또는 고급점원의 명의를 사용하며 장인과 작가의 역할을 혼동하는 모습을 보였다.¹⁴¹⁾ 이에 따라 공예부의 첫 전시는 혹독한 비판을 받게 된다. 이후 공예부에는 새로운 양상의

部는 工藝部로」, 『중앙일보』, 1932.02.19.

137) 최공호, 앞의 책(2008), p.301.

138) 장주연, 앞의 논문(2019), p.11.

139) 「입선의 광영을 얻게 된 美展에 빛나는 女性들」, 『동아일보』, 1938.06.03.

140) 화가생, 「제 11회 朝鮮美展漫評」, 『개벽사』, 1932.07.15.

141) 「作者를 無視코 店主名義 出品」, 『조선일보』, 1932.05.29.

근대 공예가 조금씩 정착되어 가는 모습이 나타났다.

하지만 조선미술전람회 공예부는 총독부의 주도 하에 운영되고 있었다. 1930년대 일제가 공예부에 꾸준히 강조하였던 것은 ‘조선향토색’이었다. 앞서 II장에서 언급하였듯이 상업적 측면에서 공예의 향토색 경향은 1920~1930년대 식민지 관광산업의 성행으로 식민 시장의 활성화를 위해 등장한 관광기념공예품에서 나타나고 있었다. 근대 순수미술을 다뤘던 조선미술전람회에서 조선향토색은 1920년대 중반 회화장르에서 먼저 논의되었는데, 일본인들의 이국적 취향과 일제의 식민통치 목적에 부합되는 수단이자 동시에 조선인 화가들에게 민족적 정체성을 새로이 모색하기 위한 대안으로 활용되었다.¹⁴²⁾ 1930년대 대동아공영권을 구호로 서구로부터 독립된 동양적 모더니즘을 구축하고자 했던 일제는 조선미술전람회를 일본관전의 지방화 단으로 위치시키고 일본의 지방색으로서 조선향토색을 더욱 강요하기 시작한다. 1920년대 회화장르에서 시작된 조선향토색 경향은 1930년대 신설된 공예부로 이어지며 일본인 심사위원들에 의해 더욱 노골적으로 권유된다.¹⁴³⁾ 그러나 근대미술을 이미 경험하여 일제의 의도에 어느 정도 대응할 능력이 있었던 회화장르에 비해 1930년대 초반 새로운 경향의 근대공예를 습득하는 단계에 있었던 국내 공예계의 기반은 미약했다.¹⁴⁴⁾ 이에 공예부 신설 초기 국내 화가들은 공예가들에게 ‘조선민족만이 느끼고 표현해낼 수 있는 특유의 독특한 조선색을 고안해낼 것’을 권면한다.¹⁴⁵⁾ 하지만 공예부의 조선향토색 경향은 점차 일제의 정책의도와 일본인 심사위원들의 취향에 맞게 과거 지향적이고 토속적인 모습으로 고착화되어 갔다. 이러한 과정에서

142) 박계리, 「20세기 한국회화에서의 전통론」, (이화여자대학교대학원 박사학위논문, 2005), pp.131-136.

143) 「六月에 열리는 美展 工藝品을 勸誘」, 『동아일보』, 1938.04.12.; 「地方色을 드러내는 工藝品 出品 勸誘」, 『매일신보』, 1938.04.12.

144) 장주연, 앞의 논문(2018), pp.59-60.

145) ‘심사위원들의 환심을 사기위해 고의적으로 조선색채를 입히는 것에 급급하지 말고, 조선만의 시대적 환경과 민족의 취미,性情(性情)에서 나온 독특한 향토색을 표현할 것...’ 선우담, 「混亂·矛盾 第十二回 朝美展 二部, 三部를 보고」, 『조선일보』, 1933.06.03.

1930년대 민예의 개념이 확산되면서 공예부 조선향토색은 전통적인 경향이 더욱 강화되었다.¹⁴⁶⁾ 조선향토색이 반영된 공예품은 고분벽화 및 전통문양의 차용, 고기물(古器物) 형태 모방¹⁴⁷⁾, 그리고 민예품의 양상으로 나타났으며, 섬유·자수, 나전칠기, 도자, 석공, 초고, 지승 분야 등 공예부 전반에서 꾸준하게 출품되었다. 【표 9】

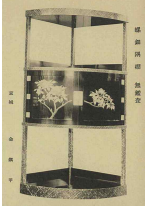
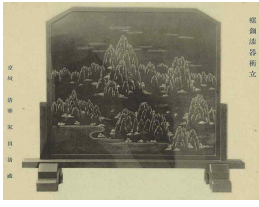
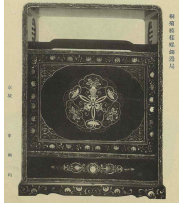
【표 9】

조선향토색 1 - 고분벽화 · 문양 · 고기물(古器物) 모티브			
분류	도자	나전칠기	섬유·자수
도판			
작품명	고려청자조각비룡형수주 (高麗靑瓷彫刻飛龍形水注)	나전낙랑문탁 (螺鈿樂浪文卓)	낙랑유수(樂浪遊狩)
작가	이와미야 쇼오베	이시노 신지로	츠보타 키요코
제작시기	1939년	1933년	1937년
조선향토색 2 - 민예품			
분류	초고	석공	지승
도판			
작품명	화연(花筵)	운복연(雲蝠硯)	지승기(紙繩器)
작가	한봉수	김현빈	이만승
제작시기	1934년	1937년	1936년

146) 최옥수, 앞의 논문(1999), p.61.


147) 김복진, 「美展을 보고나서」, 『조선일보』, 1935.05.21.

【표 10】

일본화 경향			
도판			
작품명	나전우봉(螺鈿隅棚)	나전칠기충립(螺鈿漆器衝立)	동국모양나전기국(桐菊模樣螺鈿器局)
작가	김진갑	이데에 세이조	신흥균
제작시기	1936년	1938년	1938년

조선미술전람회 공예부에는 일제의 식민정책에 의한 조선향토색 경향과 더불어 일본화 경향 및 모방풍조가 확산된다. 일제강점기 식민지였던 우리나라에는 생활, 문화, 예술 등 다방면으로 일본식 요소들이 침투되고 있었다.¹⁴⁸⁾ 국내에 일본식 주거문화가 유입되면서 조선미술전람회 공예부에서는 선반(棚, たな), 충립(衝立, ついたて), 기국(器局)과 같은 일본식 가구 작품들이 출품된다. 선반작품은 주로 나전칠기 분야에서 용도, 형태에 따라 다봉(茶棚), 식봉(飾棚), 우봉(隅棚, Corner cabinet) 등 여러 종류로 제작되었다. 실내 공간을 분리하는 일본식 칸막이인 충립(衝立) 또한 공예부 내에서 적지 않은 출품 수를 차지하는 작품유형이다. 【표 10】

【표 11】

창원 강창규의 출품작			
도판			
작품명	시회팔각과자성기	건칠이십사각화병	건칠십이각화병

	(蒔繪八角菓子盛器)	(乾漆二十四角花瓶)	(乾漆十二角花瓶)
제작시기	1933년	1934년	1937년

조선미술전람회 공예부의 일본화(日本化) 경향과 모방풍조는 작품의 기법·양식에서도 나타나는데 대표적인 사례로 일본 유학생 출신 강창규의 건칠작품들을 들 수 있다.¹⁴⁹⁾ 【표 11】 강창규의 작품은 간결하고 기하학적인 형태에 일본 전통기법인 마키에(蒔繪) 기법¹⁵⁰⁾을 활용한 것이 특징이다. 마키에 기법을 활용한 그의 작품들이 공예부에서 특선으로 수차례 선정되자 국내 공예가들은 작품의 입선을 위해 이와 유사한 형식으로 작품을 제작하기 시작했고, 이러한 모방풍조는 일본화 경향을 더욱 촉진시켰다.¹⁵¹⁾ 일본화 경향과 모방풍조는 공예부의 후반으로 갈수록 심화된다. 17회(1938) 공예부 심사위원 다카무라 토요치카(高村豊周)는 ‘조선의 독특한 자개공예와 자수기술이 내지화(內地化)’ 되어가고 있음을 언급한다.¹⁵²⁾ 또한 19회(1940) 공예부 심사평에서도 자수 공예가들이 ‘일본화(日本畫)를 그대로 모방한 것’을 지적하고, 더불어 공예부 전체적으로 ‘도안의 소양이 빈약한 것’에 대해 비판하였다.¹⁵³⁾ 이후 22회(1943) 조선미술전람회 소감에서도 나전칠기를 중심으로 전개되는 모방 경향에 대해 탈피를 촉구하는 것으로 보아 일본화 경향 및 모방풍조는 조선미술전람회 공예부가 막을 내리기 전까지 계속되었던 것으로 보인다.¹⁵⁴⁾

조선미술전람회 공예부에서 향토색과 일본화 경향 및 모방풍조가 무분별하게 발생한 것은 국내에 근대 공예 전문교육기관이 부재했던 점과¹⁵⁵⁾ 이에

148) 이지영, 앞의 논문(2017), p.48.

149) 최공호, 앞의 책(2008), p.313.

150) 칠기(漆器)에 금·은 가루를 뿌려 장식하는 일본식 전통 칠공예 기법이다.

151) 최옥수, 앞의 논문(1999), p.64.

152) 「美術朝鮮도 躍進」, 『매일신보』, 1938.05.31.

153) 「圖案의 素養이 不足하다」, 『조선일보』, 1940.05.28

154) 「鮮展審査의 所感」, 『매일신보』, 1943.05.25.

따라 일제 동경미대 출신 심사위원들의 권유를 무비판적으로 수용하고 그들의 취향에 맞춰 작품을 제작하는 출세 지향적 작가들이 등장했기 때문이었다. 그리고 무엇보다도 1930년대 일제의 황국신민화 정책과 일본적 오리엔탈리즘은 식민지 관전의 제도적 한계를 야기한 근본적인 원인이었다.¹⁵⁶⁾

155) 「藝術繁榮策은 各 學校에서 藝術教育」, 『조선일보』, 1935.07.06.; 「아까웁게 放任된 이 땅의 畫家들」, 『동아일보』, 1939.06.02.

156) 최공호, 앞의 책(2008), p.318.

IV. 조선미술전람회 공예부 금속공예 출품 양상

1932년 신설된 조선미술전람회 공예부는 다각적인 차원에서 국내 공예를 새로운 근대적 개념으로 견인한 제도였다. 그러나 근대적 공예의 체계가 완전히 정립되지 않았던 상황에서 외부로부터 양식·기법을 무분별하게 수용하고, 일제가 의도한 식민지적 경향에 동화됨으로써 독자적인 근대공예를 구축하는데 있어서는 한계를 보였다.

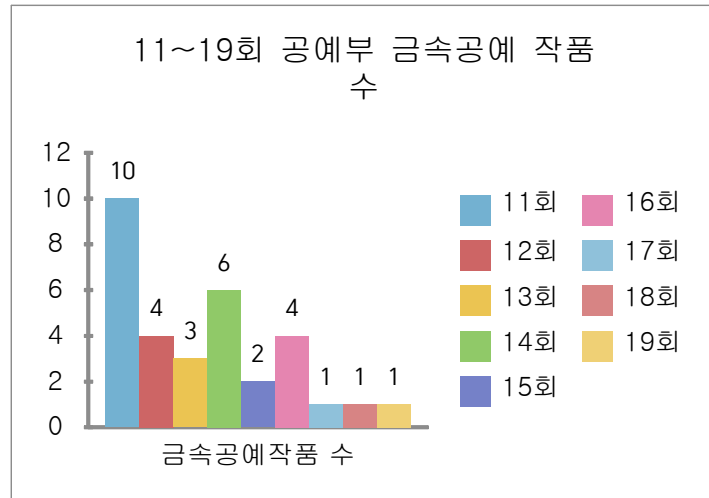
한편, 금속공예를 봉건시대 특수계층의 전유물로 바라보았던 시선은 1930년대 조선미술전람회 공예부의 금속공예 부문으로까지 이어진 것으로 보인다. 더불어 당시 공예부 심사위원들의 관심은 조선의 칠기와 나전공예품, 도자기에 집중되어 있었고¹⁵⁷⁾ 일본으로 유학을 다녀온 유학생들의 영향으로 섬유·자수와 나전칠기 분야의 작품 수가 상승하고 있었다. 이러한 인식과 상황으로 조선미술전람회 공예부에서 금속공예 부문은 근대적 미술을 추구하는 미전(美展)의 방향성과 맥락을 달리하여 퇴조현상을 보인 것으로 해석되고 있다.¹⁵⁸⁾

하지만 본 연구에서 조선미술전람회 공예부 전반을 파악해본 결과 금속공예 부문에서는 국내 금속 공예가들을 중심으로 금속의 근대적 면모를 구축하고자 노력한 정황들이 포착되었다. 또한 공예부 후반으로 갈수록 금속공예 작품수가 하락된 원인을 금속의 보수적 성격에서 찾기 보다는 일제의 전시태세에 따른 식민지적 상황에서 찾는 것이 옳다고 판단되었다. 따라서 본 IV장에서는 조선미술전람회 공예부 금속공예 작품에 대하여 분석하고, 이어

157) ‘…칠기(漆器)와 나전(螺鈿)공예품을 보아도 밝은 곳에는 백색(白色), 어두운 곳에는 흑색(黑色)을 칠하고 그 중간에 자개를 새겨 넣어 조화를 베푸는 것들은 그 자개(貝)를 새긴 선(線)이 교충이 번잡한 동경(東京)등지에서는 도저히 정확할 수가 없는 것인데…도자기(陶磁器)도 내지의 것은 깨끗하기만 한 것인데 조선 것은 소박(素朴)한 것이 있으면서도 예술미가 풍부한 것이 있다. ….’ 「初入選된 기쁨과 審査員 諸氏 選後感」, 『매일신보』, 1935.05.14.

158) 최공호, 앞의 책(2008), pp.299-300.

V장에서 공예부 금속공예 작품들의 특징들을 서술해보고자 한다.



조선미술전람회 공예부는 11회(1932)부터 23회(1944)까지 운영되었으나, 본 연구는 『조선미술전람회도록(朝鮮美術展覽會圖錄)』을 토대로 금속공예 작품 도판이 파악되는 11회부터 19회까지의 공예부 금속공예 작품을 분석하고자 한다. 11회부터 19회 미전까지 조선미술전람회에서 공식 발행한 『조선미술전람회도록』은 현재 공예부 금속공예 작품들의 경위를 확인하기 어려운 상황에서 출품작을 가장 명확하게 파악할 수 있는 자료이기 때문이다. 따라서 IV장에서는 제11회~19회 조선미술전람회 공예부 금속공예 작품 총 27점을 대상으로 분석하고자 한다.¹⁵⁹⁾ 그리고 27점의 공예부 금속공예 작품들을 출품시기에 따라 초기(11~13회), 중기(14~16회), 후기(17~19회)로 나누어 살펴보고자 한다. 11회부터 13회까지인 공예부 초기는 조선인 금속공예가들의 창작활동과 수상이 비교적 활발하게 나타나고 있는 시기이다. 공예부 중기인 14회부터 16회까지는 일본식 이름을 한 금속공예가들의 작품을

159) 본 논문에서는 공예부 금속공예를 중심 주제로 다루기 때문에 금속재와 비금속재가 혼합된 복합작품도 금속의 범주에 포함시켜 함께 작품분석을 진행하였다.

위주로 수상되고 있다. 일본식 이름을 한 공예가들 가운데는 일본인 작가뿐만 아니라 창씨개명을 한 조선인 작가도 포함되었을 가능성도 있는데, 이들은 창작을 발휘한 조형을 모색하기 보다는 수월한 수상을 위해 창씨를 개명했을 것으로 짐작된다. 공예부 후기에는 17회를 시작으로 금속공예작품이 확연히 줄어들어 양상이 나타난다. 이와 같이 시기별로 정리한 작품 도판들과 함께 금속공예 작품의 명제, 제작방식, 재료 등 기본적으로 파악되는 사항들을 서술할 것이다. 그리고 공예부 금속부문에서 주목되는 우리나라의 근대기 금속 공예가에 대해서도 간단하게 언급해보고자 한다.

다만, 『조선미술전람회도록』의 도판이 흑백인 점, 그리고 실물이 아닌 도판으로만 작품 분석이 가능한 관계로 금속공예 작품의 정확한 크기 및 금속재의 종류를 분석하는 데 있어서 다소 불분명한 부분이 있음을 미리 언급하는 바이다.

1. 초기(1932~1934) : 11회~13회

【표 12】 제11회 공예부 금속공예 작품

회차	작품도판	작품명	작가	비고	지역
11회 (1932)		진유제 조선축대식 플로어 스탠드 (眞鋤製朝鮮燭臺 式 フル-アスタンド)	이남이 (李男伊)	특선 (特選) 총독상 (總督賞)	경성 (京城)
		조선 단사식 데스크 (朝鮮簞笥式 데스크)	이용순 (李用淳)		
		주동화호 (鑄銅花壺)	야마모토 사다하루 (山本貞浩)		
		은제화병 (銀製花瓶)	카오루 요오야마추 (芳陽山中 嶺)		
		만리장성 (萬里の長城)	미즈노 켄타로 (水野源太 郎)		

11회 『조선미술전람회도록』에 수록된 공예부 작품 총 24점 중 금속공예 작품은 5점이다.¹⁶⁰⁾ 하지만 11회 조선미술전람회 공예부에서 조금(彫金)작품 2점, 주금(鑄金)작품 1점, 금속상안(金屬象眼)작품 3점, 진유(眞鑰)작품 2점 등의 금속공예 작품이 수상되었다는 신문기사¹⁶¹⁾와 선행연구¹⁶²⁾들을 참고한 결과 11회 미전 공예부에는 총 10점의 금속공예 작품들이 입선되었으며, 작품 일부는 『조선미술전람회도록』에서 누락된 것으로 추정된다.

1932년 처음으로 신설된 공예부에서 주목 받은 작품은 금속공예가 이남이(李男伊, ?~?)의 <진유제 조선축대식 플로어 스탠드>이다. 작품은 조선식 축대 조형에 서양식 스탠드의 기능을 결합한 형태이다. 작품의 재료와 용도는 작품 명제에서도 발견된다. 작품명에서 ‘フル-アスタンド’는 ‘플로어 스탠드(Floor-stand)’를 이르는 것으로, 플로어 스탠드는 바닥에 세워놓기 좋게 높은 지주를 가진 서양의 이동식 조명기구를 이른다. 또한 명제에 ‘진유제(眞鑰製)’라고 기재되어 있는 것으로 보아 작품을 이루는 기본 금속재는 동합금속에 해당하는 진유(眞鑰), 즉 놋쇠임을 알 수 있다. 축대기둥 위에는 나비모양의 장식재와 서양식 레이스(lace) 직물로 제작한 조그마한 스탠드 모자가 씌어져 있다.

<진유제 조선축대식 플로어스탠드>는 공예부 및 금속 부문 최초로 특선과 최고상인 총독부상에 선정되었다.¹⁶³⁾ 서양화가 김주경(金周經)은 작품에 대해 다음과 같은 감상을 남겼다.

160) III장의 【표 3】과 같이 11회 조선미술전람회 공예부에서는 총 56점의 공예품이 수상작으로 선정되었으나, 11회 『조선미술전람회도록』에는 공예부 작품 32점이 누락되고 24점의 작품만이 수록되어 있다.

161) 「美展에서 入選된 工藝品」, 『동아일보』, 1932.05.24.

162) 최공호, 앞의 책(2008), p.299.; 장주연, 앞의 논문(2018), pp.29-30.

163) 「美展의 特選 조선인 楨근 六點」, 『조선일보』, 1932.05.27.; 「美展의 最高賞」, 『동아일보』, 1932.05.29.; 「最高賞에 三氏 조선인화가 입상」, 『조선일보』, 1932.05.29.

…조선인 출품 중에 다만 하나 이남이(李男伊)씨의 “진유제 조선 축대식 스탠드”는 조선 재래(在來)의 장촉대(長燭臺)를 변제(變製)한 것으로 반사경(反射鏡)의 역할을 하는 비행장치(飛型裝置)는 종래(從來)것의 원형의 변작(變作)이요, 납촉(蠟燭)을 전구(電球)로 대리(代理)한 것이다. 순창작(純創作)은 아닐지라도 이만큼이라도 고안(考案)(Decoration)의 발현(發現)이 있어야 할 것이다. 훨씬 더 좋은 도안(圖案)과 조각(彫刻)의 기술을 가(加)한다 하면 훌륭한 예술이 될 가능성을 가진 스탠드다.¹⁶⁴⁾

글에서 김주경은 비록 온전한 창작으로 이뤄진 작품은 아니지만, 다른 출품작들 또한 이와 같은 고안의 발현이 있어야 한다고 주장한다. 또한 초기 단계의 근대적 공예작품임을 감안하고 작품에서 보완해야할 점을 덧붙이면서 앞으로의 가능성을 타진해볼 것을 독려하고 있다. III장에서 언급한 바와 같이 조선미술전람회 공예부의 첫 전시에는 판매용 공예품과 전통 수공예품 위주의 작품들이 출품되었고, 공예가들 또한 자신들의 작가적 정체성을 확립하지 못하는 혼란한 상황을 보여주고 있었다. 그러한 상황에서 <진유제 조선축대식 플로어스탠드>는 공예부가 개설되고 처음으로 특선 최고상에 오른 작품으로 아직 초기 단계에 있었던 당시 공예계에 근대적 공예작품의 기준을 제시해주었다는 데 의의를 지닌다.

한편, 이남이는 조선미술전람회 공예부 금속부문에서 주목되는 금속 공예가이다. 동아일보 1932년 5월 27일자에서는 그를 경성 태평통(太平通)에서 유기제조에 전문하고 있는 인물로 소개하고 있다.¹⁶⁵⁾ 이남이는 과거 황실의 전유물로 간주되어 조선미술전람회 공예부에서 주목받지 못했던 금속공예 분야에 꾸준하게 작품을 출품하였다. 더불어 그가 당시 식민지 출신의 조선인 작가임에도 불구하고 공예부 금속부문에서 한 차례의 특선 및 총독부상

164) 김주경, 「際十一回 朝美展 印象記」, 『동아일보』, 1932.06.09.

165) ‘…그리고 공예품의 리남이씨는 경성 태평통에서 유기제조에 전문하고 있는이다.’ 「第十一回美展에 조선인 特選 六名」, 『동아일보』, 1932.05.27.

을 수상하고, 무감사를 제외한 4점의 작품을 입선에 올린 점은 특기할만하다. 근대기 공예계 내에서 금속공예 분야의 입지가 뚜렷하지 않았던 당시 상황 가운데 그의 창작활동과 작품들은 희소가치를 지닌다.

<조선 단사식 데스크>는 금속재와 목재를 함께 활용하여 제작한 가구 유형의 작품이다. 목재로 짠 몸통에는 손잡이, 경첩, 귀장식, 자물쇠, 배꼽 장식 등 다양하고 화려한 두석장식(豆錫粧飾)¹⁶⁶들과 서랍이 부착되어 있다. 작품은 겉으로 보기에 전형적인 전통식 2층 반닫이와 유사한 형태를 하고 있으나, 작품의 명제를 살펴보면 작가가 단순히 전통식 가구를 제작한 것이 아님을 알 수 있다. 작품의 명제에서 눈에 띄는 키워드는 ‘단사(簞笥)’와 ‘데스크(デスク)’이다. ‘단사’는 장롱, 옷장을 뜻하는 일본어 ‘たんす(탄스)’를 한자로 대체한 형태이다. ‘데스크(デスク)’는 책상을 뜻하는 영어 ‘Desk’를 가타카나로 표기한 것이다. 따라서 <조선 단사식 데스크>는 작가가 조선식 반닫이 장 형태를 모티브로 하여 서양식 책상의 기능을 구현하고자 한 근대적 생활 공예품임을 알 수 있다.

한편, 근대기 금속제 화병의 유행은 공예부 개설 초기 금속분야에도 영향을 준 것으로 보인다. 『조선미술전람회도록』에 근거하여 살펴보았을 때 11회 공예부에서는 입선된 금속공예작품 총 5점 중에서 화병작품(<주동화호>, <은제화병>)이 2점을 차지하고 있다. 금속제 화병은 1910년대 한성미술품제작소 시절부터 답례용, 기념용 또는 실내장식용으로 빈번하게 제작 및 판매되어 온 기물이다.¹⁶⁷ 『조선미술전람회도록』에 토대한 제11회~19회 공예부 금속공예작품 총 27점 중에서 화병작품은 총 5점이 입선되었으

166) 일반적으로 목가구의 금속장식을 장식(裝錫)으로 통용하지만, 장식이라는 용어를 조선시대의 기록에서는 발견하기 어렵다. ‘장식’은 두석장들 사이에서 사용되던 단어가 한자로 조어(造語)된 것으로 추정하고 있으며, ‘장식’ 또는 ‘두석장식(豆錫粧飾)’이 적절한 표기방식일 것이다. 국립문화재연구소, 『두석장 중요무형문화재 제64호』 (민속원, 2008a), p.11. 재인용.


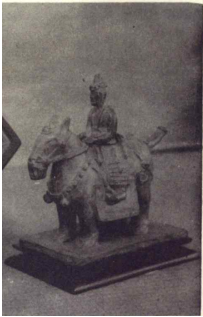


167) 「紀念品 製造」, 『황성신문』, 1909.06.19.; 「下賜品製造」, 『대한매일신보』, 1909.07.09.; 「前總長에게 紀念品」, 『매일신보』, 1914.05.20.; 「李王家와 前總長」, 『매일신보』, 1916.10.14.; 정지희, (2019a), p.241.

며, 그 중 14회에서 입선되었던 1점을 제외하면 모두 공예부 개설 초기인 11회, 12회 공예부 입선작품인 것이 확인된다.

오브제(Object) 유형에 해당하는 <만리장성>은 작품의 크기를 확인하기 어려우나 벽걸이용 금속공예 작품일 것으로 추정된다. 도판에는 금속 특유의 반짝거리는 짙은 자국들이 발견되는 것으로 보아 도판에 다양한 금속정(釘)¹⁶⁸을 활용하여 만리장성의 풍경을 시문한 것으로 보인다.

168) 금속정(釘, chisel)은 금속기물 표면을 조각 및 상감하여 장식하는데 사용되는 도구이다. 금속 기물의 표면에 정을 대고 소도리로 두드려 원하는 모습으로 시문한다. 고대부터 현대까지 금속공예에서 다양한 용도와 모양의 정(釘)들이 꾸준히 사용되어지고 있다.

【표 13】 제12회 공예부 금속공예 작품

회차	작품도판	작품명	작가	비고	지역
12회 (1933)		청동화병 (靑銅花瓶)	야마모토 사다하루 (山本貞浩)		경 성 (京 城)
		주동기마치물 (鑄銅騎馬置物)			
		조선단사형 라이팅뷰로 (朝鮮筆筒型 ライティングビューロー)	이남이 (李男伊)	무감사 (無鑑査)	
		은제화병 (銀製花瓶)	야마나카 사카에 (山中榮)		

금속제 화병 유형은 11회에 이어 12회에서 <청동화병>과 <은제화병> 2점이 확인된다. 두 화병 작품은 작가들이 스피닝(Spinning) 가공으로 형태를 완성시킨 후 상감기법(象嵌技法)¹⁶⁹⁾으로 표면을 장식했을 것으로 추정된다.

12회 공예부에서 주목되는 금속공예 작품은 무감사 작품인 <조선 단사형 라이팅뷰로>이다. 11회에서 <진유제 조선족대식 플로어 스탠드>로 특선 총독부상을 수상한 금속공예가 이남이가 12회에서 무감사(無鑑査) 자격으로 작품을 출품한 것이다. 이 작품 역시 명제에 주목할 필요가 있다. ‘ライティングビューロ-(라이팅 뷰로)’에서 ‘뷰로(bureau)’는 영어·프랑스어로 뚜껑을 여닫을 수 있는 서양식 사무용 책상(chest of drawers, desk and bookcase)을 의미한다. 따라서 작가가 조선식 장롱 조형에 서양식 사무용 책상의 기능을 결합한 독특한 창작 작품임을 알 수 있다. 작품은 책상과 다양한 수납 공간으로 구성되어 있으며, 양쪽 문을 열고 닫음으로써 실내 공간을 확보할 수 있는 실용성을 더해주고 있다.

<주동기마치물>은 신라 금령총에서 출토된 국보 제91호 <기마 인물형 토기>의 형태를 본뜬 작품이다. 작품은 주자(注子)로 사용되었던 <기마 인물형 토기>와 달리 수구(受口)와 주구(注口)를 제거하고 오브제(Object)로 제작하였다. 작품의 명제에 기재된 ‘장식물’을 뜻하는 일본어 ‘치물(置物, おきもの)’은 본 작품의 용도가 무엇인지를 보여주고 있다. 【표 26】

169) 상감기법은 기물 표면을 원하는 무늬로 음각하고 그 부분에 금, 은과 같은 장식금속제를 감입하여 장식하는 기법이다.

【표 14】 제13회 공예부 금속공예 작품

회차	작품도판	작품명	작가	지역
13회 (1934)		백동은입세화발 (白銅銀入細火鉢)	이용순 (李用淳)	경성 (京城)
		진중상형본립 (真中象形本立)		
		동금구부거제 소단사 (銅金具附擗製 小篋笥)	이남이 (李男伊)	

13회 조선미술전람회 공예부 금속공예 부문에서는 이남이와 이용순 두 조선인 금속 공예가들의 작품만이 입선되었다. 13회 입선작 <백동은입세화발>은 백동(白銅)과 은(銀)으로 제작된 화로작품이다. 원하는 형태로 자른 백동판의 각 세션을 뿔뿔로 접합하여 화발의 형태를 잡았으며 몸통의 양 옆에는 경첩을 달아 손잡이를 연결했다. 그리고 기물의 표면에는 은을 상감(象嵌)하여 장식하였다. 회락(灰落)·화발(火鉢) 유형의 작품은 이어지는 14회 공예부 금속부문에서도 등장한다.

코끼리 형상을 한 금속 오브제인 <진중상형본립>은 금속 공예가 이용순이

13회 공예부에서 <백동은입세화발>과 함께 입선작으로 올린 작품이다. ‘본립(本立,ほんだて)’은 ‘책꽂이’를 뜻하는 일본어다. 따라서 작품은 장식용도와 더불어 책들을 고정시키는 용도로 사용되었을 것으로 추정한다. 작품에 사용된 금속재는 동합금으로 추정되는데 좀 더 구체적으로 살펴보자면 작품 명제에 ‘진(眞)’이라는 글자가 ‘진유(眞鑰)’와 관련이 있어 보인다.

한편, 이용순(李用淳, ?~?)은 조선미술전람회 공예부 금속부문에서 이남이 다음으로 많은 작품을 입선에 올린 조선인 금속 공예가이다. 공예부에 입선된 그의 금속공예 작품들은 <조선 단사식 데스크, 11회>, <백동은입세화발, 13회>, <진중상형본립, 13회>으로 모두 공예부 운영 초기에 등장한다. 13회 미전 이후로 그의 금속공예 작품들은 발견되지 않는다. 그러한 이유는 그가 공예부에 꾸준히 작품을 출품하였으나 입선작에 오르지 못했을 경우와 그가 어떠한 사정으로 출품을 중단했을 경우 등으로 추정하고 있을 뿐이다. 현재 조선미술전람회 공예부를 제외한 이용순의 작품 및 활동은 파악되지 않고 있어 아쉬움을 남긴다. 그럼에도 불구하고 이남이와 더불어 근대시기 창작 활동을 하였던 몇 없는 조선인 금속 공예가 이용순에 대해 주목해볼 필요가 있을 것이다.

<동금구부거제 소단사>는 느티나무로 짠 반단이 함에 다양한 동합금재 장식들이 부착된 이남이의 작품이다. 금속 공예가인 그가 작품의 주된 재료를 목재로 하고, 금속을 부품으로 활용한 것은 아마도 금속재 이외에 타(他)재료와의 결합을 통해 금속의 장식적 측면과 기능적 측면을 더욱 부각시키고자 했던 의도로 판단된다.

2. 중기(1935~1937) : 14회~16회

【표 15】 제14회 공예부 금속공예 작품

회차	작품도판	작품명	작가	지역
14회 (1935)		사계화뇌문 보석입 (四季花雷紋 寶石入)	우오즈미 타카시 산 (魚住堯三)	경성 (京城)
		초두 (鑷斗)	야마모토 사다하루 (山本貞浩)	
		존식상감화병 (尊式象嵌花瓶)	마루오카 시게루 (丸岡茂德)	
		조선두식회락 (朝鮮兜式灰落)		
		조선식편복문 화발회락 (朝鮮式蝙蝠紋 火鉢灰落)		
		과도문반 (果島文盤)		

조선미술전람회 공예부 운영 중반부인 14회~16회에는 정확한 이유는 알 수 없으나, 일본식 이름을 갖춘 금속 공예가들의 작품을 중심으로 입선되는 경향을 보이고 있다. 한편, 이들 가운데 1930년대 창씨개명을 한 조선인 작가들이 포함되었을 가능성을 열어두고자 한다. 14회에서 16회까지 일본인 공예가들과 창씨를 개명하여 일본식 이름을 한 조선인 금속공예가들을 중심으로 작품이 입선되는 상황 속에서 유일하게 우리나라식 이름으로 입선한 조선인 금속공예가 이남이의 활동이 돋보인다.

동제(銅製)공예품으로 추정되는 <사계화뇌문보석입>은 월계화(月季花=사계화)와 뇌쿨문양, 뇌문(雷紋)으로 장식된 보석함이다. 작품의 형태는 금속 판재를 원하는 모양으로 오려서 각 세션을 은뿔하여 제작하고, 문양장식은 은입사(銀入絲)한 것으로 판단된다. 작품 상단의 반구형의 장식들은 가공원석 또는 납염기법¹⁷⁰⁾을 응용한 뿔은인 것으로 추정된다. 이를 둘러싼 화살과녁을 연상시키는 문양은 전통 문양이라기보다는 작가의 창작 양상인 것으로 추측되며, 문양은 칠보 또는 금속선을 활용하여 선상감(線象嵌)한 것으로 보인다.

야마모토 사다하루의 <초두>는 신라 금관총에서 출토된 <청동자루술>의 형태를 모방한 작품이다. 작품은 동합금속으로 제작되었을 것으로 짐작된다. 다만 작품이 <청동자루술>과 같이 실제 물을 데울 수 있는 용도로 제작되었는지, <주동기마치물>과 같이 오브제로 제작되었는지 도판 상으로 판단하기는 다소 어렵다. 【표 26】

14회 공예부에서 마루오카 시게루는 <존식상감화병>, <조선두식회락>, <조선식편복문 화발회락> 총 3점의 금속공예 작품을 입선시켰다. 세 작품들은 모두 전통과 과거 요소들에서 모티브를 얻어 제작되었다. 전자의 작품

170) 납염(납染)기법은 쇠붙이로 된 그릇 따위에 뿔납을 등글게 올려 장식하는 기법이다.

은 조선미술전람회 공예부 금속부문에서 수상된 마지막 금속화병 작품으로 전형적인 중국의 고동기(尊, 觚) 형태를 하고 있다. 【표 27】 후자의 화발·회락¹⁷¹⁾작품 2점은 조선의 전통기물과 문양을 적용하였음이 확인된다.

사나카 토모키의 <과도문반>은 육각 상판 중앙부분이 오목하게 들어간 독특한 형태를 띠고 있다. 작품의 형태는 전반적으로 판재 성형기법을 활용했다. 상판은 투조(透彫)기법¹⁷²⁾으로 문양을 표현하고 테두리는 금속정(釘)으로 일정한 무늬를 찍어낸 것으로 판단된다. 기물의 표면을 매끈하게 갈아내지 않고 플래니싱 망치(Planishing hammer)로 광택과 함께 망치 특유의 텍스처(texture)를 넣어 마감한 것으로 보인다.

171) ‘화발(火鉢, ひばち)’과 ‘회락(灰落, はいおとし)’은 각각 ‘화로’와 ‘재떨이’를 의미하는 일본어다.

172) 투조(透彫)는 금속판의 일부에 구멍을 뚫고 으려내어 원하는 모양의 문양을 만들어내는 기법을 말한다.



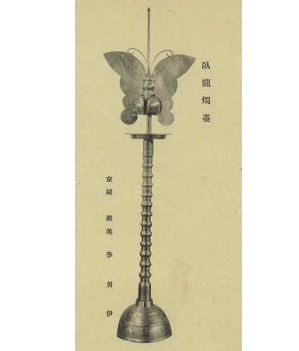
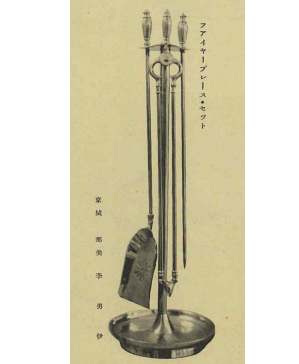
【표 16】 제15회 공예부 금속공예 작품

회차	작품도판	작품명	작가	지역
15회 (1936)		조각문상 (彫刻文箱)	마츠나가 요시오 (松永義雄)	경성 (京城)
		동퇴기서화문수거 (銅槌起瑞花文手筥)	사나카 토모키 (佐仲友喜)	

15회 공예부 금속부문에서는 상(箱) 유형의 작품 2점이 입선되었다. 마츠나가 요시오의 입선작 <조각문상>의 명제를 먼저 살펴보자면 일본어 ‘문상(文箱, ふばこ)’은 우리나라말로 ‘문고(文庫)’를 의미하는 것으로 즉, 작품은 ‘편지나 문서 따위를 넣어 두는 손 세간’의 용도로 제작되었음이 확인된다. 작품에 사용된 금속재는 동합금 또는 철로 추정되며 기물의 표면에는 금속정(釘)을 이용한 작가의 정교한 조각(彫刻·雕刻)기술이 반영되었다.

사나카 토모키의 <동퇴기서화문수거>는 동판(銅版)에 금속정(釘)을 이용해 요철을 부각시킨 후 금속표면의 직접적 손상이 덜한 우레탄 재질 등의 망치로 상자의 형태를 성형한 것으로 보인다. 작품에 시문된 화문(花紋)은 명제에 ‘서화(瑞花, ずいか)’라고 기재된 것처럼 풍년을 알리는 상서로운 꽃인 것으로 추정된다. 작품표면 전체에 망치를 활용하여 텍스처(texture)를 넣은 것이 독특하다.

【표 17】 제16회 공예부 금속공예 작품

회차	작품도판	작품명	작가	비고	지역
16회 (1937)		이금혁제십장생문 (裏金革製十長生文)	이와사 하루요 (岩佐久代)	무감사 (無鑑査) 특선 (特選)	경성 (京城)
		동추금안래홍괘분 (銅鎚金雁來紅掛盆)	사나카 토모키 (佐仲友喜)		
		와룡촉대 (臥龍燭臺)			
		파이어플레이스세트 (ファイヤーフルース セット)	이남이 (李男伊)		

16회 무감사 특선에 수상된 <이금혁제십장생문>은 명제와 도판을 분석하였을 때 가죽(皮革) 배경에 금속 징(裏金,うらがね)을 박아 십장생문을 표현한 작품으로 판단된다. 조선미술전람회 공예부 금속부문에서 유일하게 피혁(皮革)과 금속을 조화시킨 독특한 작품이다.

<동추금안래홍패분>은 14회 미전 입선작인 <과도문반>과 비슷한 방식으로 제작되었다. 작품제작에 여러 종류의 금속징(釘)이 활용된 것으로 보인다. 작품의 테두리에는 물방울 정으로 일정한 무늬가 시문되어 있고, 중앙에는 요철의 효과를 주어 이파리들이 사실적으로 묘사되었다.

이남이는 11·12·13회에 이어 16회에서 <와룡촉대>와 <파이어플레이스 세트> 작품 2점을 입선시켰다. 흑백으로 인쇄된 도판 상으로는 두 작품의 제작에 사용된 금속재를 정확하게 확인할 수 없으나, 앞에서 언급한 것처럼 작가 이남이가 숙련된 유기 가공기술을 갖춘 전문가였기 때문에 놋쇠(眞鍮)로 제작되었을 것으로 생각된다.

<와룡촉대>는 연주문의 기둥과 나비모양의 반사경을 갖추고 있어 11회 특선작 <진유제 조선촉대식 플로어 스탠드>와 비슷한 조형을 보이고 있다. 작품의 형태 전반은 스피닝과 선반기법으로 가공하여 제작된 것으로 짐작된다. 나비 반사경은 롤 프린팅 기법으로 문양을 찍어낸 것으로 보이며, 촉대 받침대의 표면은 은입사 기법으로 장식한 것으로 추정된다.

또 다른 작품 <파이어플레이스 세트>는 우리나라 고유의 촉대(燭臺) 조형과 유럽의 벽난로(Fireplace) 도구들을 결합하여 근대적이고 실용적인 성격을 보이고 있다. 작품 제작에는 <와룡촉대>와 같이 스피닝 및 선반기법을 주로 활용하였을 것으로 판단된다.

3. 후기(1938~1940) : 17회~19회

【표 18】 제17·18·19회 공예부 금속공예 작품

회차	작품도판	작품명	작가	비고	지역
17회 (1938)		진유각부 조선단사형 데스크 (眞鍮脚付朝鮮簞笥 型デスク)	이남이 (李男伊)		경성 (京城)
18회 (1939)		전기 스탠드 (電氣スタンド)	박용복 (朴龍福)		
19회 (1940)		화문삼각기 (華文三脚器)	다카무라 토요치카 (高村豊周)	심사원 (審査員)	동경 (東京)

조선미술전람회 공예부 금속공예 부문에서는 17회 미전을 기점으로 작품수가 확연히 줄어드는 양상을 보인다. 17회부터 19회 미전까지 공예부에서 금속공예작품은 각 회에 한 점씩 입선된다. 공예부 후반기 금속공예 작품

수의 하락현상은 1930년대 후반 일제가 자행했던 중일전쟁(1937), 태평양 전쟁(1941)과 같은 전시상황으로 인한 금속재 사용제한 및 공출이 가장 직접적인 원인일 것으로 판단된다.

17회 입선작 <진유각부 조선단사형 데스크>는 『조선미술전람회도록』에서 마지막으로 파악되는 이남이의 금속공예 작품이다. 작품명제에서 제시된 ‘진유(眞鑰)’, ‘단사(簞筍)’, ‘데스크(デスク)’ 등의 키워드는 작품제작에 활용된 재료 및 작가의 의도를 암시해주고 있다. 그리고 조선식 반단이 장에 늦쇠(眞鑰)로 제작한 긴 곡선형 다리가 부착된 작품은 서양식 가구 조형을 연상시킨다. 이러한 정황들을 통해 <진유각부 조선단사형 데스크>는 작가가 근대 생활공간을 고려하여 제작한 실용적 공예품임을 알 수 있다. 유기전문 공예가인 그가 두석장식까지 제작한 것을 보면 오늘날의 중요무형문화재 유기장(鑰器匠)의 기술뿐만 아니라 두석장(豆錫匠)의 기술도 함께 겸비하였던 것으로 보인다.

한편, 제11회~17회까지 조선미술전람회 공예부에 입선된 이남이의 작품들을 파악해보면 알 수 있듯이 그의 작품 명제 대부분에는 영어가 첨부된 것이 특징이다. 공예부 금속부문에서 한자와 일본어를 혼용하여 작품의 제목을 지은 대부분의 작가들과는 다르게 유독 그가 작품명제에 영어를 자주 사용한 점은 흥미로운 부분이다. 이남이가 작품 명제에 영어를 취했던 이유는 아직 발견하지 못한 상황이지만, 서양인 선교사들과의 접촉, 근대 서양식 교육의 경험 등과 같이 그가 겪어왔던 생활 또는 학습배경이 조금 특별했을 것으로 추정한다. 아직까지는 이와 같이 추측을 통한 여러 가능성을 상정해보는 정도이지만 근대기 금속공예가 이남이가 이러한 작품 경향을 띄게 된 배경에 대해서도 지속적으로 연구해볼 가치가 있다고 생각한다.

현재까지 『조선미술전람회도록』에서 파악되는 이남이의 금속공예 작품은 총 6점이다. 하지만 1932년 7월 『삼천리』에 실린 「조선미술전람회 서양화

총평」에서 나혜석(羅蕙錫)이 이남이의 <진유제 육각화발(眞鑰製六角火鉢)>에 대한 평을 남긴 것으로 보아¹⁷³⁾ 『조선미술전람회도록』의 작품누락 및 1940년대 전시상황으로 인한 도록의 발행 중지로 파악되지 않은 그의 작품들이 존재할 것으로 예상된다. 조선미술전람회 공예부 이후 그의 행적은 1945년 8월 ‘조선 문화 건설 중앙협의회’ 산하의 ‘조선미술 건설 본부’ 공예부문 회원 명단에서 발견된다.¹⁷⁴⁾ 근대기 금속공예가 이남이에 대한 구체적인 연구가 진행된 바는 없지만, 현재까지 밝혀진 일련의 활동들은 금속공예가 이남이가 한국 근현대 금속공예사적으로 중요한 인물임을 보여주고 있다.

18회 공예부에서는 박용복(朴龍福)의 <전기스탠드>가 입선되었다. 전통식 등(燈)인 초롱의 형태에 근대화를 대표하는 신식문물인 전기를 결합시킨 작품이다. 작품제작에는 금속과 목재가 함께 활용되었다. 스탠드 틀과 받침대는 목재로 제작하였고, 각 모서리에 금속재 장식을 부착함으로써 작품의 단조로움을 해결하고, 작품이 손상되지 않도록 보호하였다.

현재 『조선미술전람회도록』을 토대로 조선미술전람회 공예부에서 확인되는 금속 공예가는 이남이와 이용순, 그리고 박용복이다. 이남이와 더불어 공예부에서 활동한 우리나라 금속 공예가들에 대한 분석은 조선미술전람회 공예부 금속부문뿐만 아니라 한국 근현대 금속 공예사 연구에 있어서도 가치가 있을 것이라고 사료된다. 이에 본 연구에서는 작품 분석과 함께 이들에 대한 세밀한 분석을 진행하고자 노력하였으나, 현재 파악된 자료들은 매우 부족한 상황이다. 따라서 이에 대한 꾸준한 관심과 추가적인 조사를 통한 후속 연구가 필요한 부분이라고 생각한다.

<화문삼각기>는 일본 금속공예계의 주요 인사인 다카무라 토요치카(高村

173) ‘...공예부로 들어섰다. 입선 작품 56점 중에 조선인 측에는 李男伊씨의 「眞鑰製六角火鉢」이 뛰어나게 조왔다...’ 나혜석, 「朝鮮美術展覽會 西洋畫總評」, 『삼천리』 제4권 8호, 1932.07.01.

174) 「조선문화건설 중앙협의회 결성」, 『매일신보』, 1945.08.18.

豊周)¹⁷⁵⁾가 조선미술전람회 공예부 심사위원 자격으로 출품한 19회 공예부 금속공예 작품이다. 둥글납작한 꽃꽂이 그릇(花器, かき)의 하단에는 세 개의 짧은 다리가 부착되어 있고, 몸통 중앙에는 식물문양이 장식되어 있다. 도판 상으로 살펴보았을 때 작품 제작에는 동합금 재료를 활용하였을 것으로 판단된다. 형태 가공은 스피닝 또는 주조(鑄造)기법¹⁷⁶⁾을 활용하였을 것으로 추정하는데, 작가가 주로 전통식 주금(鑄金)기법을 구사하였다는 점을 감안하여 주조기법에 무게를 더 싣고자 한다.

175) 근대기 일본의 대표적인 목공 조각가 다카무라 고운(高村光雲)의 아들이기도 한 다카무라 토요치카(高村豊周, 1890~1972)는 도쿄미술대학교 주금과(鑄金科)를 졸업하고 동교 교수로 재직했던 근대기 일본의 금속공예가다. 조선미술전람회 공예부 심사위원으로 초빙되기 이전 일본 제전과 신문전의 미술공예부 심사위원을 맡았었다. 더불어 1920년대 중반에 등장한 공예가 그룹 '무케이(无型, 1926~1933)'의 중심인물이었으며, 무케이 해체 이후 1930년대 '실재공예미술회(實在工芸美術會, 1935~1940)'의 창립멤버 및 심사위원으로써 일본의 근현대 공예계를 새로운 방향으로 이끌어 나갔다.

176) 금속공예기법을 대표하는 가공방식으로 고온에 가열한 액체 상태의 금속을 형틀에 부어 원하는 형태로 제작하는 기법이다. 다른 기법들에 비해서 섬세하고 다양한 질감 표현이 가능하며, 몰드(Mould, 거푸집, 형틀)가 있기 때문에 동일한 형태를 무한히 복제할 수 있다.

V. 공예부 금속공예의 특징

1. 전통공예의 근대화

1) 미술공예로의 전환

조선미술전람회 공예부에서 중요하게 여겼던 것은 창작을 통한 조형적 공예품의 제작이었다. 창작이란, 작가 개인이 갖고 있는 주관성을 독특한 방식으로 작품에 표출하는 것을 이르는데¹⁷⁷⁾ 미술품제작소, 금은세공상회 등과 같이 수요자의 취향 또는 유행적 심리에 맞추어 기술만을 반영하는 제작행위에는 포함되지 않는 요소였다. 공예부 심사위원 다카무라 토요치카의 언급에 따르면 수상작의 선정기준은 ‘작가적 감각의 우수성’에 있었다.¹⁷⁸⁾ 또한 제19회 미전 감상평에서는 공예가들에게 조선미술의 발전을 위해 ‘창작에 생명을 두는 예술가’로서 ‘순수성과 독창성’이 갖는 미술공예를 제작할 것을 권유하고 있다.¹⁷⁹⁾ 그러나 공예부에서 창작적 요소는 제한적으로 이루어졌는데 그러한 원인으로서는 앞서 III장에서 언급된 바와 같이 1930년대 일제의 조선향토색과 지방특산품에 대한 강조, 그리고 수상을 위한 공예가들의 모방 풍조와 일본화 경향 등이 있었다.

한편, 조선미술전람회 공예부에서 금속부문은 다른 분야에 비하여 봉건적이고 보수적, 귀족적인 이미지가 강하게 남아있었던 것 같다. 그러한 이유는 앞 시기 미술품제작소와 금은세공상회가 금·은 귀금속 위주의 황실기물 및 고급 공예품을 제작하고 있었고 【표 3】, 고도의 기술을 중심으로 전개되었던 금속은 작가의 표현과 새로운 조형을 지향하는 조선미술전람회 공예부와

177) Richard Sennett, 앞의 책(2008), p.113.

178) 「第三部(彫塑와 工藝) 大作들이 優秀」, 『조선일보』, 1939.06.02.

179) 「美術工藝의 創定」, 『동아일보』, 1940.05.29.

는 결이 다를 것이라는 인식 때문이었다. 그러나 이러한 상황은 오히려 공예부 금속 공예가들로 하여금 창작적 요소를 작품에 더욱 적극적으로 반영하게끔 한 것으로 보인다. 공예부 금속부문에서는 작품의 새로운 조형을 모색함으로써 과거적인 이미지에서 탈피시켜 근대적인 면모를 구축하고자 하는 시도가 발견된다. 이러한 움직임은 금속공예가 이남이를 중심으로 조선인 작가들의 작품에서 나타나는데, <진유제 조선축대식 플로어 스탠드> 【표 12】, <조선 단사형 라이팅뷰로> 【표 13】, <진유각부 조선단사형 데스크> 【표 18】 등과 같이 주로 한국의 고유한 미감을 바탕으로 근대 서양 공예의 요소와 결합시켜 한국만의 근대적인 조형을 만들어내고자 한 양상들이 확인된다.

조선미술전람회 공예부가 신설된 시기인 1930년대 초반은 일본에서 근대적 공예교육을 받은 유학생들이 귀국하여 작품 활동을 진행하기 시작했던 시기이기도 하다. 그들은 개성적인 공예작품들을 제작함과 동시에 일본에서 학습한 새로운 공예를 국내에 전파하였다. 하지만 근대 도안(圖案), 자수, 칠공(漆工)을 중심으로 전공한 유학생들 가운데 당시 금공(金工)과 관련한 전공자는 전무한 것으로 알려져 있다.¹⁸⁰⁾ 근대기 금속 공예계에서 공예가들의 해외 교류 및 경험이 확인되는 사례는 앞서 II장에서 언급한 바 있다. 1900년대 한성미술품제작소 출신 이행일은 일본 오사카의 조폐국에서 금은세공을 실습하였으며, 정우창은 프랑스에서 조각을 전공으로 유학하고 국내로 돌아왔다.¹⁸¹⁾ 그리고 추가적으로 1920년대 중반 이왕직미술품제작소 출신 입사장(入絲匠) 이학응이 일본 교토에 위치한 구정상회(駒井商會)에서 활동

180) 대표적으로 도안을 전공한 일본 유학생 출신 공예가로는 도쿄미술학교 도안과를 졸업한 임숙재(任壽宰, 1899~1937)와 이순석(李順石, 1905~1986)이 있다. 칠기분야에서는 동교 칠공과를 졸업한 창원(菴園) 강창규(姜昌奎, 1906~1977)가 독보적이다. 그리고 자수분야는 주로 도쿄여자미술학교 출신 여성 작가들의 활동을 중심으로 활발하게 전개되었다.

181) 다만, 정우창(鄭禹昌)의 프랑스 유학에 관한 자세한 사항은 파악되지 않았다. 국사편찬위원회 한국근현대인물자료에는 그로 추정되는 인물이 대한제국 관원으로서 등장하고 있는데, 프랑스와 관련한 활동으로 1899년 파리박람회를 유람하고(法國巴里京博覽會遊覽) 1900년 귀국한 것으로(還國) 간단히 기록되어 있다.

한 것으로 확인된다. 귀금속 상점인 구정상회는 당시 유럽과도 교류망(交流網)을 구축하고 있었기 때문에 해외 금속공예의 흐름을 경험할 수 있는 장소였을 것으로 판단된다.¹⁸²⁾ 비록 미술품제작소 출신인 이행일, 정우창, 이학응이 조선미술전람회 공예부와 직접적으로 관련된 인물들은 아니지만, 근대기 금속공예의 중심이 1910~1920년대 미술품제작소에서 1930년대 조선미술전람회 공예부 금속부문으로 전개되었던 상황을 고려했을 때 금속 공예가들은 공예계 내부에서의 교류를 통해 새로운 서양의 근대공예 양상을 직간접적으로 습득하였을 것으로 짐작된다. 더불어 그들이 1910년대에 이어 1920년대에도 개최되었던 박람회의 관람 및 출품을 토대로 시각적 경험을 쌓았을 가능성도 고려해보고자 한다.

이와 같이 공예부에서의 다른 분야와 다르게 1930년대 해외에서 새로운 근대적 금속공예를 전문으로 교육받은 유학생 출신 금속 공예가가 전무한 상황에도 불구하고 금속 공예가들은 국내에서의 교류 및 여러 경로를 통한 자발적인 학습으로 각자의 능력을 발휘하여 순수미술 행사인 조선미술전람회에 참여하였으며, 새로운 조형을 개발하고 창작적 요소를 시도한 것으로 보인다.

2) 새로운 도구 기법의 사용

공예는 기물 제작과정에서 다룰 수 있는 재료·기법의 범위가 무수히 넓기 때문에 공예가들은 이에 따른 많은 도구들을 필요로 한다. 특히 금속공예의 경우 단단한 물성을 가진 금속을 구부리고, 녹이고, 뚫고, 자르는 등의 과정에서 더욱 다양한 도구들이 활용된다. 따라서 금속 공예가들에게 도구는 매우 필수적이며, 이러한 도구의 변화는 금속공예 작품의 표현 양상과 직결된

182) 국립문화재연구소, 앞의 책(2008b), pp.113-114.

다.

근대기 공예 영역의 다양화 이외에 전통공예에서 근대공예로의 변화를 구분 지을 수 있는 기준 중 하나는 새로운 도구의 수용이었다. 18세기 후반~19세기 유럽의 산업혁명을 통한 기계의 등장은 공예도구와 가공 기술이 새롭게 개량되고 발전하게 된 계기였다. 서양의 근대식 기계도구들은 주로 일본을 경유해 우리나라로 도입되었는데,¹⁸³⁾ 공예부 신설 이전 1910~1920년대 미술품제작소와 금은세공상회에서 먼저 활용된 것으로 보인다. 미술품제작소에서의 기계 사용 목적은 대량생산을 통한 공장의 상업적 이윤 증대에 있었으며,¹⁸⁴⁾ 이는 종로의 금은세공상회도 마찬가지였다.

이후 1930년대 조선미술전람회 공예부에서 금속 공예가들은 경제적 부흥을 위해 사용되었던 기계를 근대 미술공예 영역으로 편입시켰고, 금속공예 작업에 맞추어 개량된 근대식 도구에 적응하는 모습을 보였다. 공예부 금속공예 부문에서는 개량식 도구를 활용하여 효율적인 생산 방식에서 더 나아가 기법의 개량을 통해 작품에 반영되는 작가들의 개성 및 표현의 범위를 확장시키고자 했다. 근대기 조선미술전람회 공예부 금속부문에서의 새로운 도구들은 대부분 현대공예로 이어지고 있다.

이에 따라 근대기 금속공예 영역에 도입된 기계 및 개량도구와 조선미술전람회 공예부에서 이 도구들이 활용된 금속공예 작품 예시들을 함께 살펴보고자 한다. 그리고 도구·기법 및 작품 예시들을 살펴볼 때 이해를 돕기 위해 가열도구, 절삭도구와 같은 1차 가공도구와 기물의 장식·성형 등에 사용되는 2차 가공도구로 분류하였다.

183) 최공호, 앞의 논문(2017), p.176.



184) 정지희, 앞의 논문(2019a), p.236.

① 가열도구 : 풀무불통(불살개)

불은 거의 모든 금속공예 작업공정에서 사용된다. 단조(鍛造), 조각(彫刻), 압연(壓延) 등과 같은 금속 가공 전 열풀림(Annealing)¹⁸⁵⁾, 금속과 금속을 접합하기 위한 땀 작업, 합금·주조(鑄造) 또는 금속 재활용을 위한 용해작업 모두 불을 필요로 한다. 금속의 가공이 불을 다루는 기술과 함께 발전되어 온 만큼 이에 사용되는 가열도구 또한 공예가들에게 중요한 것이었다. 전통적 금속 작업과정에서는 열을 가할 때 송탄(松炭)을 사용하였고¹⁸⁶⁾, 가열도구로는 인두와 화로를 활용하였다.

근대기에 등장한 대표적인 개량식 가열도구는 풀무불통이다. 19세기 말부터 사용된 것으로 추정되는 풀무불통은 금속통과 공기주머니가 달린 호스로 구성되어 있으며, 주로 은납땀과 주석땀을 할 때 그리고 낚시 바늘처럼 세밀한 금속을 제작할 때 활용되었다. 공예가들은 석유가 담긴 금속통의 주둥이에 심지를 꽂아 불을 붙인 후 공기 주머니로 화력을 조절하면서 금속기물을 가열하였다. 근대기 풀무불통은 현대에 들어서 더욱 발전 및 개량되었고, 오늘날에는 가스를 이용한 토치(Torch)가 사용되고 있다.

【표 19】

근대기 개량식 가열도구		
도판		
작품명	풀무불통 (민속92155)	불살개 ¹⁸⁷⁾
소장·출처	국립민속박물관	중요무형문화재 장도장

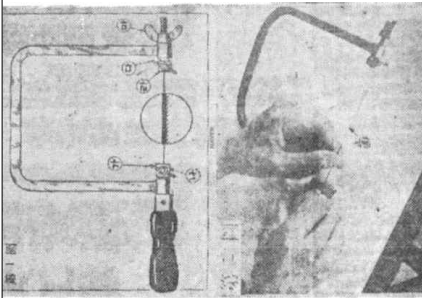

185) 금속판 또는 기물을 녹는점보다 낮은 온도(500~600℃)로 가열하는 과정을 말하며, 금속체의 내부조직을 고르게 하고 가공 시 깨짐을 방지하기 위해 사용된다.

186) 정지희, 앞의 논문(2016), p.32.

풀무 불대	풀무불통을 이용한 땀 작업	
		
국립무형유산원 백동연죽장 기록화 no.23740	중요무형문화재 백동연죽장188)	중요무형문화재 조각장189)
토치(Torch)		
		
토치와 불대	세공토치	토치를 이용한 가열작업

② 절삭도구: 실톱

【표 20】

금속 세공용 실톱(Fret saw)		
도판		
출처	동아일보 1937.09.05.190)	개인 소장

187) 국립문화재연구소, 『장도장 중요무형문화재 제60호』 (민속원, 2006b), p.35.

188) 국립문화재연구소, 『백동연죽장 중요무형문화재 제65호』 (민속원, 2006a), p.83.

189) 국립문화재연구소, 앞의 책(2005), pp.68-69.

금속공예에서 세공용 실톱은 가열도구와 더불어 가장 기본적이고 필수적인 도구 중 하나이다. 근대기에 등장한 서양식 금속세공용 실톱은 현대 금속공예 작업에서도 널리 사용되고 있는 절삭도구이다. 실톱은 다양한 종류의 금속 형태를 세밀하게 절삭할 수 있다는 장점을 갖추고 있다.¹⁹¹⁾ 때문에 근대기 금속 공예가들은 자신들이 표현하고자 하는 바를 작품에 보다 폭넓게 반영할 수 있게 되었다. 노유니아의 연구에 의하면 서양에서 금속 세공용 실톱의 사용은 1890년대 미국과 독일에서 시작된 것으로 확인된다.¹⁹²⁾ 실톱이 일제강점기 국내로 도입된 정확한 시점은 알 수 없으나 근대기 나전칠기 공예가 전성규(全成圭)가 1920년경 일본 도야마(富山)현 다카오카(高岡)시의 조선나전사(朝鮮之螺鈿社) 방문 이후 작품 제작에 실톱을 사용하였던 정황이 파악된다.¹⁹³⁾ 금속공예 영역에서는 1910~20년대 미술품제작소와 금은세공상회에서 기계도구를 도입 및 활용한 정황으로 보아 실톱 또한 이미 사용하고 있었을 가능성이 높을 것으로 판단된다.

동아일보 1937년 9월 5일자 기사에서는 실톱사용법에 대해 세세히 설명하고 있다. 실톱은 ‘나무나 쇠조각을 둥글게 절삭’ 하거나 ‘큰 구멍을 오려내야 할 경우’, ‘여러 가지 무늬를 새겨내야 할 때’ 활용하는 도구로 소개되고 있는데, 공예부가 신설되었던 1930년대에는 세공용 실톱 사용이 보편화되고 있었음을 알 수 있다. 【표 20】

③ 2차 가공도구: 선반(旋盤, lathe)

선반(旋盤, lathe)¹⁹⁴⁾은 회전하는 기계의 동력을 이용하여 절삭(cutting), 드

190) 「목공 수공예 필요한 실톱 사용법」, 『동아일보』, 1937.09.05.

191) 전용일, 『금속공예 기법』 (미술문화, 2006), p.48.


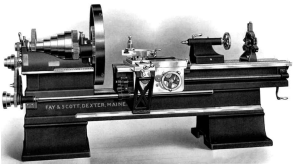




192) 노유니아, 앞의 논문(2016), p.133.

193) 노유니아, 위의 논문(2016), p.123.

릴링(drilling), 샌딩(sanding) 등의 공정을 통해 원하는 형태의 기물을 형성하는 가공 기계이다. 원래 선반은 고대에서부터 동서양을 막론하고 금속공예와 목공예분야 등에서 사용되어온 수공(手工)도구였으나, 근대기 유럽에서 산업혁명이 일어나면서 동력을 이용한 기계식 도구로 개량되었다. 최초의 근대식 선반기계는 1797년 영국의 헨리 모즐리(Henry Maudslay)에 의해 완성되었으며, 점차 다양한 유형의 공작기계로 발전하기 시작했다.

조선미술전람회 공예부에서 선반은 11회 <진유제 조선 축대식 플로어 스탠드>와 16회 <와룡축대>, <파이어 플레이스 세트> 작품의 대(臺) 제작에 활용되었다. 【표 21】

【표 21】


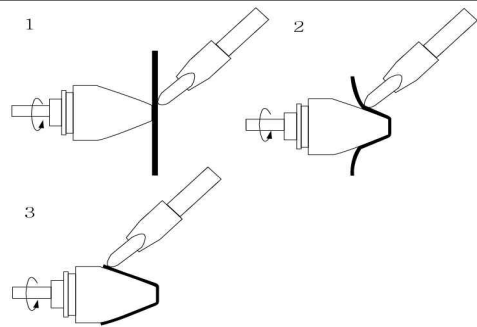




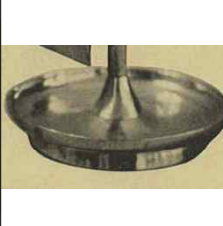
선반(旋盤, lathe)			
	목공예	근대기	현대
도판			
명칭	기산풍속도, <목기같이장이>	헨리 모즐리(Henry Maudslay)의 선반 기계 ¹⁹⁵⁾ , 1877년	C2 Mini Lathe Machine
소장·출처	프랑스 국립기메동양박물관		©Amit Engineering. ¹⁹⁶⁾
조선미술전람회 공예부 금속공예 작품 예시 (상세)			
도판			

194) 스피닝은 선반의 여러 유형 중 하나에 해당되지만, 금속공예에서 자주 활용되기 때문에 본 장에서는 선반과 스피닝을 별도로 구분하여 서술하고자 한다.

작품명	진유제 조선 촉대식 플로어 스탠드	와룡촉대	파이어 플레이스 세트
제작년도	1932년	1937년	

④ 2차 가공도구: 스피닝(Spinning, しぼり)

【표 22】

스피닝(Spinning)				
도판				
	스피닝 기법(197)		스피닝 가공 과정	
조선미술전람회 공예부 금속공예 작품예시 (상세)				
				
진유제 조선 촉대식 플로어 스탠드	은제화병	청동화병	와룡촉대	파이어 플레이스 세트
1932년		1933년	1937년	

스피닝(Spinning)은 망치로 금속의 벽면을 형성시키는 전통적 성형기법인

195) <http://www.lathes.co.uk/simmons/>. (2021.09.20)

196) <https://www.amitengineeringindia.com/mini-lathe-machine.html>. (2021.09.20)

197) 전용일, 앞의 책(2006), p.174.

레이징(Raising, 각도 올리기)을 기계동력을 활용하여 개량한 방식이다.¹⁹⁸⁾

【표 22】의 스피닝 가공과정 도판과 같이 스피닝은 회전축에 원하는 형태의 목재모형과 금속 원판을 같이 물려 빠르게 회전시키는 상태에서 주걱으로 일정한 힘을 가해 기물의 형태를 생성한다. 또 다른 작업용어로 시보리(Shibori, しぼり)라고 부르기도 하는 스피닝은 현대 금속공예에서도 자주 활용되고 있는 도구·기법이며 주로 조명 갓, 화병, 그릇, 주전자 몸통 등의 제작에 사용된다.

조선미술전람회 공예부 금속공예 부문에서 스피닝은 <은제화병, 11회>, <청동화병, 12회>와 같이 화병의 형태 제작과 <진유제 조선 촉대식 플로어 스탠드, 11회>, 16회 입선작 <와룡촉대>, <파이어 플레이스 세트>의 하단 받침 제작에 활용되었다.

⑤ 2차 가공도구: 압연기(Rolling mill)

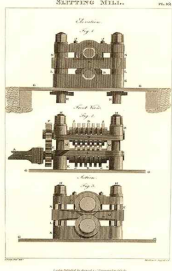

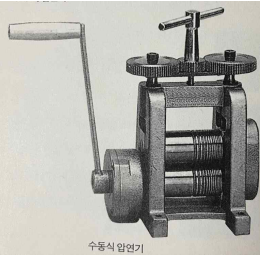
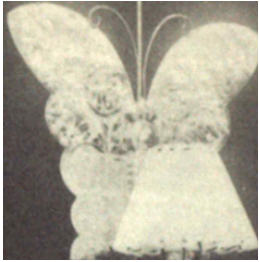
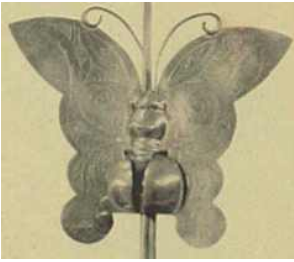
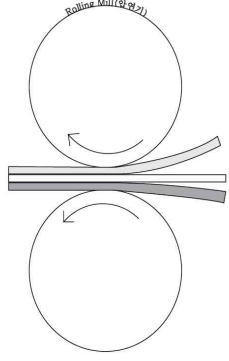
압연기(Rolling mill)는 열풀림 된 금속재를 롤러에 넣고 작동시켜 판재 형태로 가공하는 도구이다. 압연기 또한 선반·밀링기계처럼 산업용으로 시작된 대형 공작기계이며 한 쌍 이상으로 구성된 금속 롤러로 압력을 가하여 금속재의 두께를 균일하게 하거나, 링(ring) 성형, 밴딩(bending) 시킨다. 서양에서 압연기 원리에 대한 최초의 아이디어는 레오나르도 다빈치(Leonardo da Vinci)의 설계도에서 발견되며, 압연기를 실제 사용에 옮긴 것은 근대기에 이르러서부터이다. 금속공예에서 압연기는 금속재 판을 얇게 펴거나 금속선을 제작하는 용도로 사용되기도 하지만, 주로 롤 프린팅(Roll printing)¹⁹⁹⁾ 가공에 활용되는 도구이다.

198) 전용일, 위의 책(2006), pp.169-173.

199) 롤 프린팅 기법(roll printing)은 표현하고자 하는 질감을 압연기의 힘을 사용하여 금속판에 옮기는 기법이다. 금속정(釘)으로 일일이 찍어내기 힘든 자연물의 유기적인 선이나 일정하고 복잡한 텍스처·패턴들을 금속판에 신속하고 간단하게 옮긴다. 질감을 옮길 수

조선미술전람회 공예부 금속공예작품에서 압연기는 <진유제 조선 축대식 플로어 스탠드, 11회>와 <와룡축대, 16회>의 상단에 부착된 나비모양의 반사경에 활용되었다. 각 작품의 반사경에서는 압연기를 이용해 롤 프린팅 된 화려한 무늬를 발견할 수 있다.²⁰⁰⁾ 【표 23】

【표 23】

압연기(Rolling mill)			
	1813년 압연기 설계도 ²⁰¹⁾	금속공예용 압연기 ²⁰²⁾	
		전동식 압연기	수동식 압연기
도판			
조선미술전람회 공예부 금속공예 작품 예시			롤 프린팅 원리
도판			
작품명	진유제 조선축대식 플로어 스탠드	와룡축대	
제작년도	1932년	1937년	

있는 물체는 사포, 깃털, 나뭇잎, 꽃잎, 엠보싱 종이 또는 금속, 천, 그물망 등 다양하다.

200) 다만, 도판 상으로의 판단이기 때문에 <진유제 조선 축대식 플로어 스탠드> 작품은 서양식 레이스(lace)천으로 제작되었을 가능성도 열어두고자 한다.

201) https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Slitting_mill.jpg. ©John Mason Good. (2021.09.27)

202) 전용일, 앞의 책(2006), p.54.

이와 같이 조선미술전람회 공예부 금속공예 작업공정에 활용된 근대기 도구 및 작품예시들을 살펴보았다. 본 연구에서는 공예부 금속공예 작품에 한하여 근대기 개량 도구들을 살펴보았으나 풀무불통(불살개), 실툼, 선반, 스피닝, 압연기 이외에도 더욱 다양한 종류의 근대 도구들이 존재했을 것으로 생각된다. 하지만 현재 근대기 금속공예 도구와 관련하여 추정되는 사실들은 있으나 이를 근거할만한 세부적인 자료를 찾기는 어려운 상황으로 추후 심도 깊은 자료 확보를 통한 연구를 진행하고자 한다.

3) 재료의 대중화

조선미술전람회 공예부 금속 공예가들은 작품 제작과정에서 기존의 귀금속 활용에서 더 나아가 다양한 범주의 재료들을 다루고자하였다. 앞서 언급하였듯이 주로 은(銀)공예품을 생산했던 미술품제작소 및 금은세공상회에 비해 조선미술전람회 공예부 금속부문에서는 귀족적 문화에서 벗어나 대중적인 공예에 발맞춰 가고자했던 연구 및 시도가 발견된다. 공예부의 금속 작품들은 대부분 대중에게 친근한 금속재인 동(銅)·동합금으로 제작되었으며, 몇몇 작품들에는 나무, 직물(lace), 가죽(皮革) 등과 같은 비금속(非金屬) 재료와의 결합이 시도되었다.

공예부 금속부문에서 <조선 단사식 데스크, 11회>, <조선 단사형 라이팅 뷰로, 12회>, <진유각부 조선 단사형 데스크, 17회>, <전기스탠드, 18회> 작품들의 경우 목재로 작품의 형태를 짜고 모서리, 손잡이 등 부분적으로 두석장식을 부착함으로써 금속의 심미성과 기능성이 돋보였다. 이남이의 특선작 <진유제 조선 축대식 플로어 스탠드, 11회>는 작품 상단에 부착된 서양식 스탠드 모자 제작에 직물이 활용되었으며, <이금혁제십장생문, 16회>은 동합금속과 피혁(皮革)을 함께 조화시킨 양상이 확인된다. 【표 24】 조선 미술전람회 공예부에서 금속 공예가들은 금속 이외의 다양한 재료의 비금속

재료들을 금속과 함께 조화시켰으며, 한편으로는 비금속 재료들을 통해 금속의 특징을 돋보이도록 하였던 것으로 보인다.

조선미술전람회 공예부 금속부문에서는 동·동합금으로 제작된 작품의 비율이 높은 편이다. 제11회~19회 공예부 금속공예 작품들의 재료양상을 파악한 결과 작품 도판이 파악되는 총 27점의 작품 중 동·동합금을 활용한 작품은 약 24점으로 파악된다.²⁰³⁾ 동(銅)은 활용도가 높은 금속재다. 주석, 니켈, 아연 등과의 합금 비율에 따라 황동, 백동, 청동, 놋(眞鍮), 오동(烏銅)과 같이 다양한 색상과 강도를 지닌 동합금의 제작이 가능하다.²⁰⁴⁾ 더불어 동은 오래 전부터 우리나라에서 수요와 공급, 신분적 위계에 따른 제재가 심했던 금·은 등의 귀금속에 비해 풍부한 산출량과 더불어 활발한 유통으로 접근성이 용이했기 때문에 민간에서 광범위하게 사용되어온 금속재였다.²⁰⁵⁾ 따라서 조선미술전람회 공예부 금속 공예가들에게 접근성과 가공성이 좋은 동은 금속의 대중화와 다양한 표현양상을 이끌어내기 적합한 재료였을 것으로 짐작된다.

한편, 금속 공예가들이 작품제작에 있어서 고급 재료인 금·은이 아닌 동을 선택하게 된 배경에는 당시의 시대적 상황도 함께 내포되어 있었다. 금속 공예품의 제작은 금속재의 수급과 밀접하게 연결된다. 19세기 후반~20세기 초의 광산은 국가의 산업화 발전에 있어서 중요한 요소 중 하나였다. 이 시기 풍부한 광물을 보유하고 있는 우리나라의 광산에 대한 열강들의 관심은 고조되어 있었다. 대한제국 시기 궁내부 내장원에서는 외국인 광산기술자 초빙 및 기계의 도입, 세금감면 등의 방식으로 광산 개발을 지원하면서도

203) 비금속재와 함께 제작된 동제(銅製)금속공예 작품의 수도 포함시킨다. 또한 도출된 금속공예부문의 동제금속공예 작품 수는 현재 작품들의 실물을 파악할 수 없는 관계로 『조선미술전람회도록』 내 도판 및 명제를 통해 파악한 결과이기 때문에 약간의 오차가 존재할 수 있음을 밝힌다.

204) 전용일, 앞의 책(2006), pp.20-22.

205) 김세린, 「고려시대 금속상감기법 연구」, (이화여자대학교대학원 석사학위논문, 2010), pp.28-31.

세부 관리조직과 장정(章程)을 마련하여 외국인의 광산권 침투를 견제하고, 광산을 보호하고자 하였다.²⁰⁶⁾ 그러나 1895년 미국의 평북 운산 금광채굴권 획득 이후로 열강들의 금·은을 중심으로 한 열강들의 광산이권 침탈은 이미 전개되고 있던 상황이었다.²⁰⁷⁾

1905년 통감부 시기 일본은 더욱 치밀하고 적극적인 채굴권 침탈을 위해 농상공부의 요직에 일본인 광산기사들을 독점적으로 배치시킨다.²⁰⁸⁾ 1909년까지 통감부가 일본인에게 허가한 광업권은 전체 허가 건수의 2/3에 달했고, 총독부가 설치된 1910년에는 일본인이 차지한 한국 광산의 광구는 790개소 중 503개소였으며, 채굴권을 허가받은 인원 중 일본인이 52%를 차지하고 있었다.²⁰⁹⁾ 1915년 진남포 제련소가 설립되고 대량생산이 가능한 근대식 제련이 진행되면서 국가의 통제 하에 있었던 금속재의 수급은 민간으로 확산되었다.²¹⁰⁾ 그러나 일본인들이 독점한 광산자본 아래 진행되었던 식민지 조선의 금속재 수급은 다소 제한되었을 것으로 짐작된다. 이러한 상황에서 금속 공예가들은 작품 제작을 위한 재료 수급의 해결책을 비교적 구하기 쉬운 동(銅)에서 찾은 것으로 보인다.

이와 같이 조선미술전람회 공예부 금속공예에서는 작품에 비금속 재료를 결합시키고, 귀금속이 아닌 대중적인 금속재 동(銅)을 채택하였다. 그리고 이를 통해 가장 귀족적이고 보수적일 것 같은 금속에 대한 인식과 식민지 사회에 한정된 재료 수급 상황을 극복하고 금속공예의 새로운 면모를 전개시켜 나아가고자 하는 모습이 확인된다.

206) 양상현, 「대한제국기 내장원의 광산 관리와 광산 경영」, 『역사와현실』 27(1998), pp.229-237.

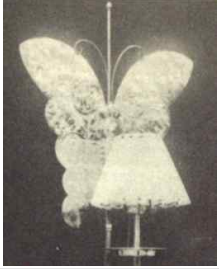
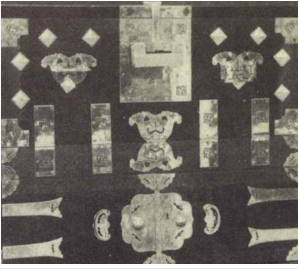


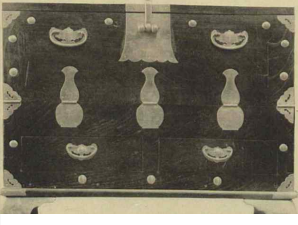
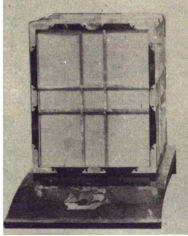
207) 조재근, 「대한제국의 식산흥업정책과 상공업기구」, 『한국학논총』 34(2010), p.948.

208) 강창석, 「통감부 설치 이후의 광업에 대한 연구」, 『역사와경계』 37(1999), p.108.

209) 강창석, 위의 논문(1999), pp.120-121.

210) 정지희, 위의 논문(2016), p.19.

【표 24】

공예부 금속공예 부문 - 비금속재 활용 예시(상세)			
분류	직물(lace)	나무	
도판			
작품명	진유제 조선족대식 플로어 스탠드	조선 단사식 데스크	조선단사형 라이팅뷰로
제작년도	1932년		1933년
분류	가죽(皮革)	나무	
도판			
작품명	이금혁제십장생문	진유각부 조선 단사형 데스크	전기 스탠드
제작년도	1937년	1938년	1939년

4) 실용기능의 지향

조선미술전람회 공예부에서 중요한 선정기준이었던 미술공예의 개념은 점차 미적가치에 치중되기 시작한다.²¹¹⁾ 더불어 일본공예 양식의 영향으로 사실적인 묘사와 도안 문양이 화려해지면서 섬유·자수와 나전칠기 작품을 중심으로 장식주의적인 양상을 보이게 된다.²¹²⁾ 그러나 공예에서 미적가치와

211) 최옥수, 앞의 논문(1999), p.63.

더불어 강조되었던 것은 실용적 조건 ‘用’이었다. 17회 미전 심사 후 총독부 사회교육과에서는 ‘조선미술공예 방면을 더욱 연구’하여 종래의 관념적인 미술공예를 떠나 ‘생활에 응용할 수 있는’ 방식의 공예품을 요구하였으며²¹³⁾ 공예부 심사위원 다카무라 토요치카는 기존공예의 기술과 문채를 ‘현대생활에 적합하게 변화시킨 공예품’에 주목하였다.²¹⁴⁾ 또한 조선미술전람회 감상평에서 서양화가 김종태(金鐘泰)는 공예에 대하여 ‘생활과의 유기적 결합’이 있어야함을 강조했고,²¹⁵⁾ 선우담(鮮于澹)은 ‘문양의 고안, 색채의 조화가 몰각되고 고은 맛만을 내려고 한’ 것을 비판하며, 과도한 기교에서 탈피하여 ‘생활환경에 융합’하고 제작자의 솔직한 취미가 반영된 공예품이 제작되기를 권유한다.²¹⁶⁾ 이에 따라 조선미술전람회 공예부에서는 실용을 반영한 생활공예품 유형이 다수 출품된다.²¹⁷⁾ 하지만 공예부에 입선된 생활공예품들은 충립(衝立), 일본식 선반(棚) 등의 일본식 가구와 일본식 자수기법이 깊숙이 침투한 섬유·자수 작품, 그리고 전통적 성향이 다분한 민예품들이 대부분을 이루었다.

이에 비해서 조선미술전람회 공예부 금속부문에서는 실용성을 고려한 산업공예 성격의 작품들이 제작된다. 공예부 금속 공예가들은 작품에 실용적 측면을 반영하는 데 있어서 근대기 새로운 문명생활과 근대적 취미에 관심을 가졌던 것으로 보인다. 근대적 생활양식에 적합하게 제작된 금속 작품들에서는 새로운 실용·기능적인 형태에 초점을 두고자 한 그들의 의지가 반영되었음이 느껴진다. 그리고 이러한 의지는 주로 가구와 조명 작품에서 나타나는데 이남이의 <진유제 조선 축대식 플로어 스탠드, 11회>, <조선 단사형 라이팅뷰로, 12회>, <파이어 플레이스 세트, 16회>, <진유각부 조선 단사형

212) 최옥수, 앞의 논문(1999), p.65.

213) 「實生活에 有意義한 美術工藝에 留意」, 『매일신보』, 1938.04.05.

214) 「美術朝鮮도 躍進」, 『매일신보』, 1938.05.31.

215) 김종태, 「美展評 (三)」, 『매일신보』, 1934.05.27.

216) 선우담, 「混亂·矛盾 第十二回 朝美展 二部, 三部를 보고 (五)」, 『조선일보』, 1933.06.03.

217) 장주연, 앞의 논문(2018), p.32.

데스크, 17회>, 이용순의 <조선 단사식 데스크, 12회>와 박용복의 <전기 스탠드, 18회>가 대표적이다. 【표 25】 특히 <조선 단사형 라이팅뷰로>는 작품의 ‘실용적 구상’에 대하여 긍정적인 평가를 받고 있다.²¹⁸⁾

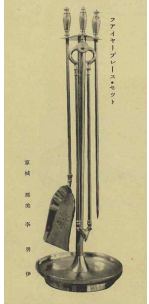

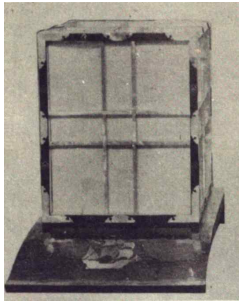
근대적 생활양식과 실용·기능에 대한 고려는 작품의 조형뿐만 아니라 서양식 인테리어 가구 용어를 첨부한 작품의 명제에서 더욱 분명하게 확인된다. 이 용어들은 가타카나로 전환되었는데 ‘Floor-stand(서양 이동식 조명)’은 ‘フル-アスタンド(플로어 스탠드)’로, ‘Desk’는 ‘デスク(데스크)’로, ‘Lighting bureau’(사무용 책상)은 ‘ライティングビューロ-(라이팅 뷰로)’로, ‘Firepalce(벽난로)’는 ‘ファイヤーフル-ア스(파이어 플레이스)’로 기재한 것이 대표적인 예시이다. 이에 따라 작품의 용도 및 기능이 무엇인지 명제를 통해서 강조하고 있음을 알 수 있다.

비록 조선미술전람회 공예부 금속공예 작품들이 공예부 전반에 나타났던 과다한 장식성에서 완전히 탈피하였다고 볼 수는 없다. 하지만 작품의 형태와 명제를 통해서 금속의 실용성과 기능성에 좀 더 집중하여 합리적인 작품양상을 추구하고자 한 금속 공예가들의 노력들은 근대적 의의가 있다고 볼 수 있을 것이다.

【표 25】

근대 생활양식을 반영한 공예부 금속공예품 예시			
도판			
작품명	진유제 조선축대식	조선 단사식 데스크	조선단사형 라이팅뷰로

218) 선우담, 「混亂·矛盾 第十二回 朝美展 二部, 三部를 보고 (五)」, 『조선일보』, 1933.06.03.

	플로어 스탠드 (眞鍮製朝鮮燭臺式 フル-アスタンド)	(朝鮮簞笥式デスク)	(朝鮮簞笥型ライティン グビュ-ロー)
작가	이남이	이용순	이남이
제작년도	1932년		1933년
도판			
작품명	파이어플레이스 세트 (ファイヤーフル-アス セット)	진유각부 조선 단사형 데스크(眞鍮脚付朝鮮 簞笥型デスク)	전기 스탠드 (電氣スタンド)
작가	이남이		박용복
제작년도	1937년	1938년	1939년

한편, 공예부가 운영되었던 1930~1940년대 보다 조금 앞선 시기 1920~1930년 대 유럽에서는 장식주의에서 벗어나 기계의 대량생산과 새로운 소재의 결합이 가능하면서도 실용·기능적인 형태를 추구하는 아르데코와 바우하우스가 확산되고 있었다. 그리고 동시기 일본 공예계 또한 유럽 공예디자인운동을 수용하며 자신들만의 방식으로 근대 공예를 재창출하고 있었다. 유럽과 일본이 자율적이고 자발적인 연구와 반성을 토대로 독자적인 공예를 모색해나갔던 상황에 비해 이미 1910년 일제강점기를 맞이하여 식민통치체제 하에 전개되었던 우리나라의 근대 공예는 제한적 상황에서 이뤄질 수밖에 없었다. 그럼에도 불구하고 조선미술전람회 공예부 금속공예 부문에서는 식민지적 경향을 극복하고 근대적 면모를 다지고자 하는 의지를 보인다. 그러한 노력들은 재료의 사용 및 조형양식뿐만 아니라 제작과정에서 사용되는 도구에서도 찾아볼 수 있다. 그리고 미적가치에 치우친 공예에서 벗어나 기능성

을 고려하여 대중적인 공예로 전환하고자 하는 시도들을 보여줌으로써 나름의 금속공예의 근대적인 면모를 이룩하려는 모습이 확인되었다.

2. 식민지적 한계

1) 향토색과 고전색

앞서 살펴본 바와 같이 조선미술전람회 공예부에서는 이남이를 비롯한 조선인 금속 공예가들은 작품 제작양상에 다양한 절충적 방식들을 시도함으로써 제약된 환경들을 극복하고자 했다. 그럼에도 불구하고 동시기 자율적이고 자체적이었던 유럽과 일본의 근대 공예 전개상황과 비교하자면 식민지적 상황으로 인한 한계는 존재했다. 금속공예 분야 또한 1930년대 조선미술전람회 공예부에 만연했던 조선향토색을 완전히 극복해내지 못했던 것이다. 앞서 공예품의 향토색 경향은 1920~1930년대 식민관광산업의 발달로 식민시장의 활성화를 위한 판매목적의 관광기념공예품에서 확산되고 있었으며, 이어 1930년대 순수 조형예술의 영역인 조선미술전람회 공예부에서 일제의 오리엔탈리즘적 시각과 내선일체라는 정치적 측면에서 강요되고 있었다. 조선미술전람회 공예부 금속공예 부문에서 향토색·고전색은 주로 고기물(古器物)을 모방하는 방식과 전통문양의 차용으로 나타났다. 이러한 경향은 주로 일본식 이름을 갖춘 금속 공예가들의 작품에서 두드러지는데, 이들은 일본인 공예가 혹은 1930년대에 창씨개명(創氏改名)을 한 조선인 공예가일 것으로 판단된다. 조선미술전람회 공예부에서 입선을 목적으로 한 그들이 미전에서 꾸준히 권유되었던 조선향토색을 작품에 충실히 반영한 것으로 짐작된다.

금속공예 부문에서 고기물(古器物) 유형의 작품들은 주로 우리나라 또는 중국의 고대 금속 유물로부터 모티브를 차용한 양상을 보였다. 일본인 공예가 야마모토 사다하루의 12회 입선작 <주동기마치물>은 인물의 옷차림, 말의 형태와 갖춤 등을 살펴보았을 때 신라 금령총 출토 유물인 국보 제91호 <기마 인물형 토기>의 조형을 매우 디테일하게 재현한 작품임을 알 수 있다. 14회 입선작 <초두> 또한 구형(球形)의 몸통과 몸통 하부에 달린 세 개의 다리, 그리고 뚜껑부분의 연꽃과 새, 자루 양끝의 용머리와 이파리 장식들이 신라 금관총 출토의 <청동 자루술>과 높은 유사성을 보여준다. 【표 26】

【표 26】

향토색·고전색 - 고기물(古器物) 모방				
출처·소장	조선미술전람회 공예부		국립중앙박물관	
도판				
작품명	주동기마치물 (鑄銅騎馬置物)	초두(鑣斗)	기마 인물형 토기 (본관9705)	청동 자루술 (본관9397)
작가	야마모토 사다하루		미상	
제작시기	1933년	1935년	신라시대	


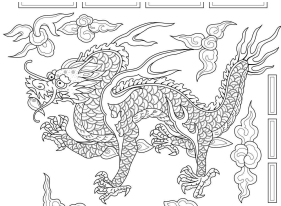

【표 27】

향토색·고전색 - 고기물(古器物) 모방			
조형 비교			
출처·소장	조선미술전람회 공예부	국립중앙박물관(219)	
도판 상세			

작품명	존식상감화병 (尊式象嵌花瓶)	청동 술그릇(尊)	청동술잔(觚)
작가	마루오카 시게루	미상	
제작시기	1935년	B.C 1600~1046	

14회 입선작 마루오카 시게루의 <존식상감화병(尊式象嵌花瓶)>은 중국 상대(商代)의 고동기(尊, 觚) 형태를 모방한 작품으로, 이러한 형태는 공예부도자 분야에서 빈번히 나타나는 유형이기도 하다. 【표 27】

【표 28】

향토색·고전색 - 전통문양 차용			
문양 상세 비교			
출처·소장	조선미술전람회 공예부	국립고궁박물관	강서대묘
도판 상세			
작품명	청동화병(靑銅花瓶)	청룡기 (조선왕실 의장기) ²²⁰⁾	청룡도 (강서대묘 사신도)
작가	야마모토 사다하루	미상	미상
제작시기	1933년	조선시대	삼국시대(고구려)

금속공예 부문에서 고기물 모방 이외에 나타난 향토색 및 고전색 경향의 작품은 전통문양을 차용한 유형이다. 야마모토 사다하루의 12회 입선작 <청동화병(靑銅花瓶)>은 작품의 몸통 중앙에 용 문양이 시문되어 있다. 비록 용 문양이 도판에 자세하게 나타나있지는 않으나 강서대묘 사신도의 청룡과 옛 조선왕실의 의장기(儀仗旗)인 청룡기(靑龍旗) 도안에 그려진 청룡과 비교

219) 국립중앙박물관, 『옛 중국인의 생활과 공예품』 (조은피앤피, 2017), pp.10-11.

220) 국립고궁박물관, 『왕실문화도감 (의장)』 (조은피앤피, 2018), p.120.

하였을 때 형태의 유사함을 알 수 있다. 【표 28】

2) 전쟁물자 공출로 인한 폐해

조선미술전람회 공예부 금속공예작품의 수는 IV장에서 살펴보았듯이 17회(1938) 미전을 기점으로 현저히 감소하는 현상을 보인다. 이는 잠시 하락세를 보였던 19회(1940)를 제외하고²²¹⁾ 16회를 기점으로 작품 수가 증가하는 공예부 전체 상황과는 대조적인 모습이다.²²²⁾ 1930년대 후반 공예부 금속공예 부문의 출품상황은 식민지 조선을 통치하고 있었던 일본의 본격적인 전시체제의 돌입과 연관되었을 것으로 판단된다.

동양의 맹주로서 대동아공영을 구축하고자 했던 일본 제국주의는 중일전쟁(1937)과 태평양전쟁(1941)을 일으켰다. 일본은 일련의 전쟁들을 수행하는데 있어서 일본 본토뿐만 아니라 식민지국가들로부터 국가총동원법(國家總動員法)에 따른 인적, 물적 자원의 수탈을 강행한다. 국가총동원법의 내용은 소비를 절약하고 대용품을 사용함으로써 물적 경제적으로 전시물자 확보에 힘을 보태자는 것이었다.²²³⁾ 이 가운데 ‘소비절약 법규’에는 동과 백금의 사용 제한규칙이 포함되어 있었다. 이듬해 1938년 5월 조선총독부는 동합금사용제한령(銅合金使用制限令)을 공포하며 본격적인 금속재 공급과 유통을 통제한다.²²⁴⁾ 사용이 제한되는 동합금에는 진유, 청동, 포금(砲金), 양은(洋銀), 적동(赤銅) 등이 포함되어 있었으며 제조하고자 하는 경우 개별적으로 허가를 받아야 했다.²²⁵⁾ 이를 시작으로 총독부는 동을 비롯한 금속재의 사용 제

221) 「新進의力作多數」, 『조선일보』, 1940.05.24.

222) 「美展 入選者 發表」, 『조선일보』, 1938.05.31.; 「朝鮮美展 入選 發表」, 『조선일보』, 1939.05.30.; 「鮮展 入選作品」, 『매일신보』, 1942.05.27.; 「彩管報國의力作」, 『매일신보』, 1943.05.25.

223) 「消費節約運動 目標와 段階區分(上)」, 『동아일보』, 1938.04.19.

224) 「戰爭과 物資」, 『조선일보』, 1938.07.05.; 「皮革, 金屬의 사용 來一日부터 制限 強化」, 『동아일보』, 1938.08.23.

225) 「事變下의 우리 小工業(8)」, 『조선일보』, 1938.06.10.

한을 구체적이고 단계적으로 강화하였다. 1938년, 총독부에서는 금속 주물품 제조와 동 제품의 사용을 제한하였는데 목록에는 화로, 회명(灰皿), 전기(電氣) 스탠드, 상(箱), 화발(火鉢), 단사(簞笥), 화기(花器), 치물(置物), 서류상자 등 조선미술전람회 공예부의 금속공예작품에 해당되는 조형들도 발견된다.²²⁶⁾ 동제(銅製)기물의 사용 금지와 더불어 1938년 8월에는 유기(鋤器)제품의 제조 또한 금지되었다.²²⁷⁾ 이로 인해 금은세공업, 유기제조업, 도금업과 같은 금속업계 종사자들은 큰 타격을 입게 되었고,²²⁸⁾ 공예부 금속 공예가들 또한 재료 수급에 있어서 어려움을 겪었을 것으로 짐작된다. 더욱이 국내 금속재에 대한 제재를 실시하였던 조선총독부는 조선미술전람회의 주최 기관이기도 하였다.

1938년의 국가총동원령으로 인한 금속재 통제와 조선미술전람회 공예부 금속작품 수의 하락세는 시기상으로 서로 맞물리며 일제가 자행한 전시상황과의 관련성을 암시하고 있다. 식민지의 상황 및 일제의 정책기조에 따른 전시태세로 우리나라 근대기 금속공예의 전개는 제약을 받게 되었다. 전시상황으로 인한 금속공예계의 침체는 1945년 광복을 맞이하여 현대 금속공예기로 이행되기 전 1940년대까지 계속되었을 것으로 추정된다.

226) 「今日 公布 銑鐵鑄物, 銅合金 使用 製造 制限 範圍 擴大」, 『조선일보』, 1938.05.07.

227) 「民間의 銅 使用 昨日부터 禁止, 鋤器 等屬의 製造 今後 一切로 不許」, 『조선일보』, 1938.08.26.

228) 「戰時 中 小工業 問題 (四)」, 『동아일보』, 1938.09.16.

VI. 결론

이상으로 본 논문에서는 근대기 조선미술전람회 공예부 금속공예에 대하여 조명해보았다. 그리고 연구를 통해 근대 공예의 전개양상과 국내의 시대적 상황을 함께 살펴보며 그 동안 주목받지 못했던 근대기 금속공예의 다양한 면모들을 새롭게 파악해볼 수 있었다.

본 논문에서는 조선미술전람회 공예부 금속공예 분석을 진행하기에 앞서 보다 폭 넓은 이해를 위하여 근대공예가 최초로 논의된 19~20세기 유럽의 공예디자인운동과 동시기 일본의 근대공예, 그리고 이후에 전개된 국내 근대 공예의 상황을 파악하고 조선미술전람회와 공예부 전반에 대하여 고찰해볼 필요가 있었다. 이에 따라 II장에서는 19~20세기 유럽의 공예디자인운동인 미술공예운동과 아르누보, 아르데코, 그리고 바우하우스 운동을 순차적으로 살펴본 후 이어서 식산흥업 정책의 기조 아래 수출 진흥의 대안으로 주목되었던 일본의 근대 공예가 1920년대를 기점으로 각각의 방향성과 가치에 따라 다양화된 과정을 정리해보았다. 그리고 조선미술전람회 공예부 신설 이전 국내 근대 공예의 전개상황을 파악하였다. 개화 초창기 우리나라의 근대 공예가 식산흥업과 부국강병을 이룩하기 위한 대안으로서 주목되기 시작했으며, 공업과 과학기술로서 인식되었던 공예가 1910~1920년대 식민정책과 식민시장 안에서 미술품 또는 기념품으로서 상업화되는 과정을 살펴보았다. 더불어 당시 성행하였던 미술품제작소와 금은세공상회의 금속공예품을 파악해보았는데, 금·은을 활용한 고전적 경향 및 감상목적의 공예품을 주로 생산하였던 것을 확인할 수 있었다.

다음으로 III장에서는 공예부 금속공예가 전개되었던 조선미술전람회의 개최목적과 운영방식, 그리고 조선미술전람회 공예부의 신설배경과 출품작 경향에 대해 살펴보았다. 1932년 조선미술전람회 제3부에 창설된 공예부(工藝

部)는 국내 근대 공예의 기초적 토대를 마련하였다. 공예부 신설을 기점으로 국내 공예 영역에서는 창작적 요소와 작가라는 사회적 지위가 새롭게 정립되었으며, 공예가들은 스스로가 창작 주체가 되어 근대적 조형양상을 모색하고자 하는 움직임을 보였다. 그러나 공예부는 1930년대 일제의 정치적인 의도에 토대한 조선향토색과 민예의 유행, 그리고 일본화 경향 및 모방 풍조가 확산되는 한계를 보여주었다.

IV장에서는 이와 같이 파악된 정황들을 토대하여 본격적으로 조선미술전람회 공예부 금속공예 출품 양상을 살펴보았다. 작품분석의 범위는 『조선미술전람회도록』에 수록된 11회~19회 공예부 금속공예작품 도판 총 27점을 대상으로 하였다. 그리고 금속공예작품들을 초기(11회~13회), 중기(14회~16회), 후기(17~19회)와 같이 시기별로 분류하여 각 작품들의 명제, 제작기법, 재료 등을 파악하였다. 더불어 작품분석 과정에서 금속공예가 이남이, 이용순, 박용복에 대하여 새롭게 주목해 보았다. 특히 이남이의 경우 공예부가 신설된 11회 미전에서 특선 및 총독상 수상을 시작으로 17회까지 무감사를 제외한 4점의 작품을 입선에 올렸으며, 작품의 명제와 재료, 조형창작에 있어서 근대적 시도들이 발견되었다. 이에 따라 당시 근대기 금속공예 분야의 입지가 뚜렷하지 않았던 상황 가운데 그의 창작활동과 작품들이 지닌 회소 가치를 밝히고, 지속적인 자료조사를 통한 추후 연구의 필요성을 제시하였다.

마지막으로 V장에서는 조선미술전람회 공예부 금속공예 작품 분석을 통해 나타나는 특징들을 근대적 의의와 식민지적 한계로 나누어 살펴보았다. 근대적 의의에 있어서 첫 번째로는 미술공예로 전환된 금속공예의 경향을 확인할 수 있었다. 조선미술전람회 공예부에서 미술공예 개념은 모호하고 복잡한 성격을 갖추고 있었으나, 그럼에도 불구하고 공예부 금속부문에서는 창작적 가치에 집중하여 작품의 새로운 조형을 모색하고자 하는 모습을 보

였다. 또한 비록 추정에 불과하지만 해외에서 새로운 금속공예를 전공한 유학생이 전무한 상황에서 미술품제작소 출신 이행일, 정우창, 이학응 등과 같이 다양한 경로를 통한 교류 및 자발적인 학습을 통해 각자의 능력을 발휘하고자 한 것으로 보인다. 두 번째로는 금속공예에서 새롭게 활용한 근대식 개량도구 및 기법에 대하여 살펴보았다. 특히 물성이 단단한 금속공예의 특성상 제작 과정에서 다양한 도구들이 요구되어진다. 조선미술전람회 공예부에서 금속 공예가들은 식산흥업을 위해 도입되었던 기계를 근대 미술공예의 영역으로 편입시켰고, 금속공예 작업에 맞추어 개량된 근대식 도구에 적응하는 모습을 보였다. 근대식 도구의 활용은 작품 제작의 효율성을 높였으며, 더 나아가 기법의 개량으로 이어져 공예가들의 예술적 감각과 개성을 표현할 수 있는 범위를 확장시켰다. 이에 공예부 금속공예 작품제작에 활용된 것으로 판단되는 풀무불통, 실톱, 2차 가공도구인 선반(旋盤)과 스피닝, 그리고 압연기를 살펴보았다. 그리고 세 번째로 공예부 금속공예 부문에서는 재료의 대중화가 시도되었다. 다양한 범주의 재료들을 사용함으로써 귀족적 문화에서 벗어나 대중적인 공예에 발맞춰 가고자했던 의도로 파악된다. 공예부 금속공예 작품에는 금·은과 같은 귀금속보다는 주로 대중에게 친근한 금속재인 동(銅)·동합금이 사용된 것이 확인되며 나무, 직물(lace), 가죽(皮革) 등과 같은 비금속(非金屬) 재료가 결합된 양상도 다수 발견된다. 마지막으로 근대 생활양식에 적합한 실용·기능의 지향이다. 조선미술전람회 공예부에서 중요한 선정기준이었던 미술공예의 개념은 점차 미적가치에 치중되고 있었다. 이에 심사위원들 및 미전 감상평에서는 생활을 고려한 생활 공예품 제작을 권유하였으나, 공예부에서는 일본식 가구와 전통적 성향이 다분한 민예품들이 대부분을 이루고 있었다. 이에 비해서 서양식 책상, 데스크, 스탠드 조명 등 새로운 문명생활과 근대적 취미를 고려한 기능적인 생활 공예품들이 제작되었던 금속공예 부문에서는 과도한 장식성에서 탈피하

여 실용 및 기능에 집중하고자 하였음이 확인되었다. 그럼에도 불구하고 식민지적 한계는 존재했는데, 공예부의 금속 공예가들도 일제로부터 강요되었던 향토색·고전색 경향을 완전히 극복해내지 못했다. 더불어 17회 미전을 기점으로 공예부 금속공예작품의 수가 하락하는 현상이 나타났는데, 이는 일제의 전시상황으로 국가총동원법이 공포되며 금속의 사용제한과 공출이 시행된 것이 직접적인 원인이었음을 확인할 수 있었다.

이상으로 본 연구는 그 동안 논의되지 않았던 조선미술전람회 공예부 금속공예에 대하여 조명해보았다. 그리고 공예부 금속공예작품에서 나타나는 근대적 특징들을 규명하고 여태까지 봉건시대의 권위적이고 귀족적인 전유물로 바라봤던 인식을 재정립하고자 했다. 현재 우리나라 근대기 금속공예 연구는 최근 들어서 그 성과가 서서히 진척되고 있는 상황이다. 그러나 아직 규명되지 않은 근대기 금속공예사의 연구 과제들은 많이 남아있으며, 이에 대한 지속적인 관심과 다양하고 세밀한 고찰이 필요함을 느끼는 바이다. 한편, 밝혀진 자료가 부족한 상황으로 본 논문에서 심도 깊게 다루지 못했던 근대기 금속 공예가들에 대해서는 추가적인 조사를 통해 후속 연구를 이어나가 보고자 한다.

참고문헌

매체자료

신문

대한매일신보

「下賜品製造」, 『대한매일신보』, 1909.07.09.

「信行商會 金銀物品製造販賣廣告」, 『대한매일신보』, 1910.05.12.

동아일보

「元信商會(광고)」, 『동아일보』, 1921.09.11.

「美術展覽計畫」, 『동아일보』, 1921.12.27.

「潤光商會(광고)」, 『동아일보』, 1923.06.10.

임숙재, 「工藝와 圖案 (一)」, 『동아일보』, 1928.08.16.

「려행 조하하는 건 현대인의 취미」, 『동아일보』, 1929.06.02.

「美展改革運動」, 『동아일보』, 1931.06.07.

「美展에서 入選된 工藝品」, 『동아일보』, 1932.05.24.

「第十一回美展에 조선인 特選 六名」, 『동아일보』, 1932.05.27.

「美展의 最高賞」, 『동아일보』, 1932.05.29.

김주경, 「第十一回朝美展印象記」, 『동아일보』, 1932.06.09.

「郷土色 濃厚」, 『동아일보』, 1936.05.12.

「목공 수공에 필요한 실패 사용법」, 『동아일보』, 1937.09.05.

「六月에 열리는 美展 工藝品을 勸誘」, 『동아일보』, 1938.04.12.

「消費節約運動 目標와 段階區分 (上)」, 『동아일보』, 1938.04.19.

「입선의 광영을 얻게 된 美展에 빛나는 女性들」, 『동아일보』,

1938.06.03.

「皮革, 金屬의 사용 來一日부터 制限 強化」, 『동아일보』, 1938.08.23.

「戰時 中 小工業 問題 (四)」, 『동아일보』, 1938.09.16.

「아까웁게 放任된 이 땅의 畫家들」, 『동아일보』, 1939.06.02.

「朝鮮美展」, 『동아일보』, 1940.04.12.

「美術工藝의 創定」, 『동아일보』, 1940.05.29.

매일신보

「製墨事業의 有望」, 『매일신보』, 1911.02.23.

「信行商會 金銀細工品廉價發賣」, 『매일신보』, 1911.05.28.

「工業傳習所 製作品 陳列」, 『매일신보』, 1911.10.17.

「拓殖博과 出品」, 『매일신보』, 1912.07.28.

「前總長에게 紀念品」, 『매일신보』, 1914.05.20.

「共進會와 美術品」, 『매일신보』, 1915.06.17.

「廣東商會(광고)」, 『매일신보』, 1915.08.10.

「信行商會 大擴張 廣告」, 『매일신보』, 1915.12.14.

「信行商會 金牌受領 大擴張 廣告」, 『매일신보』, 1915.12.16.

「復活되는 古美術의 精粹」, 『매일신보』, 1916.03.30.

「李王家와 前總長」, 『매일신보』, 1916.10.14.

「信行商會(광고)」, 『매일신보』, 1918.12.12.

「朝鮮美術界에 曙光」, 『매일신보』, 1921.12.28.

「論說 - 朝鮮美術展覽會에 대하여」, 『매일신보』, 1928.05.19.

「第三部를 廢止하고 工藝部 新設方針」, 『매일신보』, 1932.02.19.

윤휘순, 「第十一回 朝鮮美展의 諸現象(五)」, 『매일신보』, 1932.06.05.

김중태, 「美展評 (三)」, 『매일신보』, 1934.05.27.

「初入選된 기쁨과 審査員 諸氏 選後感」, 『매일신보』, 1935.05.14.
 「實生活에 有意義한 美術工藝에 留意」, 『매일신보』, 1938.04.05.
 「地方色을 드러내는 工藝品 出品 勸誘」, 『매일신보』, 1938.04.12.
 「美術朝鮮도 躍進」, 『매일신보』, 1938.05.31.
 「鮮展 入選作品」, 『매일신보』, 1942.05.27.
 「鮮展審査의 所感」, 『매일신보』, 1943.05.25.
 「彩管報國의 力作品」, 『매일신보』, 1943.05.25.
 「審査員의 選後所感-技巧보다 創意」, 『매일신보』, 1944.05.30.
 「조선문화건설 중앙협의회 결성」, 『매일신보』, 1945.08.18.

조선일보

「글씨와 四君子는 美展에 出品은 不可」, 『조선일보』, 1926.03.16.
 정홍교, 「東西洋의 發明家를 차저서(34)」, 『조선일보』, 1931.04.29.
 「美展의 特選 朝鮮인 측근 六點」, 『조선일보』, 1932.05.27.
 「作者를 無視코 店主名義 出品」, 『조선일보』, 1932.05.29.
 「最高賞에 三氏 朝鮮인화가 입상」, 『조선일보』, 1932.05.29.
 선우담, 「混亂·矛盾 第十二回 朝美展 二部, 三部를 보고 (五)」, 『조선일보』, 1933.06.03.
 김복진, 「美展을 보고나서」, 『조선일보』, 1935.05.21.
 「藝術 繁榮策은 各 學校에서 藝術教育」, 『조선일보』, 1935.07.06.
 「今日 公布 銑鐵鑄物, 銅合金 使用 製造 制限 範圍 擴大」, 『조선일보』, 1938.05.07.
 「事變下의 우리 小工業 (8)」, 『조선일보』, 1938.06.10.
 「戰爭과 物資」, 『조선일보』, 1938.07.05.
 「美展 入選者 發表」, 『조선일보』, 1938.05.31.

「民間의 銅 使用 昨日부터 禁止, 鑄器 等屬의 製造 今後 一切로 不許」,
『조선일보』, 1938.08.26.

「朝鮮美展 入選 發表」, 『조선일보』, 1939.05.30.

「第三部(彫塑와 工藝) 大作들이 優秀」, 『조선일보』, 1939.06.02.

「新進의 力作 多數」, 『조선일보』, 1940.05.24.

「圖案의 素養이 不足하다」, 『조선일보』, 1940.05.28.

중앙일보

「四君子는 東洋畫部로 第三部는 工藝部로」, 『중앙일보』, 1932.02.19.

황성신문

「工藝可勉發達」, 『황성신문』, 1900.04.25.

「論工藝獎勵之術」, 『황성신문』, 1903.01.10.

「漢城美術品製作工場」, 『황성신문』, 1909.03.09.

「韓美興業會社 內에 我國手造物品」, 『황성신문』, 1909.03.10.

「紀念品 製造」, 『황성신문』, 1909.06.19.

「恩賜花瓶製造」, 『황성신문』, 1909.06.19.

잡지

개벽사

화가생, 「火歌生, 제11회 朝鮮美展漫評」, 『개벽사』, 1932.07.15.

삼천리

나혜석, 「朝鮮美術展覽會 西洋畫總評」, 『삼천리』 제4권 8호, 1932.07.01.

문헌자료

이현영, 「日槎集略」, 『散錄』, 1881.

단행본

권명광, 명승수 공저, 『近代디자인史(산업혁명에서 바우하우스까지)』, 미진사, 1995.

안현정, 『근대의 시선, 조선미술전람회』, 이학사, 2012.

이중희, 『일본 근현대 미술사』, 예경, 2010.

전용일, 『금속공예 기법』, 미술문화, 2006.

최공호, 『산업과 예술의 기로에서(한국근대공예사론)』, 미술문화, 2008.

홍선표, 『한국근대미술사(갑오개혁에서 해방 시기까지)』, 시공아트, 2009.

Richard Sennett, 『장인(현대문명이 잃어버린 생각하는 손)』, 21세기 북스, 2008.

柏木博, 『일본 근대 디자인사(복제기술시대의 예술, 일상의 디자인)』, 소명출판, 2020.

若宮信春, 『현대디자인사』, 조형사, 1990.

학위논문

석사

김세린, 「고려시대 금속상감기법 연구」, 이화여자대학교대학원 석사학위논문, 2010.

신유미, 「한·일 근대 공예도안 연구」, 이화여자대학교대학원 석사학위논문, 2011.

이지영, 「조선미술전람회 공예부 연구」, 동아대학교대학원 석사학위논문, 2017.

임소영, 「한국 근대 섬유공예 연구」, 이화여자대학교대학원 석사학위논문, 2010.

윤채원, 「한국 근대 공예품의 명승고적(名勝古蹟) 이미지 연구」, 이화여자대학교대학원 석사학위논문, 2018.

장주연, 「조선미술전람회 공예부에 나타난 ‘조선향토색’ 연구」, 홍익대학교대학원 석사학위논문, 2018.

최옥수, 「한국 근대 공예개념의 형성과 교육에 관한 연구」, 서울대학교대학원 석사학위논문, 1999.

박사

박계리, 「20세기 한국회화에서의 전통론」, 이화여자대학교대학원 박사학위논문, 2005.

서희봉, 「바우하우스의 기초조형교육이 근대 일본 구성교육에 미친 영향에 관한 연구」, 건국대학교대학원 박사학위논문, 2020.

안현정, 「일제강점기 시각매체와 조선미술전람회 연구」, 성균관대학교대학원 박사학위논문, 2008.

유혜은, 「르네 랄리크(René Lalique) 공예의 조형적 특성 연구」, 계명대학교대학원 박사학위논문, 2017.

정지희, 「20세기 전반 한국 은공예품」, 고려대학교대학원 박사학위논문, 2016.

학술논문

강창석, 「통감부 설치 이후의 광업에 대한 연구」, 『역사와경계』 37, 부산경남사학회, 1999, pp.93-125.

- 김근배, 「대한제국기-일제 초 관립공업전습소의 설립과 운영」, 『한국문화』 18, 서울대학교 규장각 한국학연구원, 1996, pp.423-465.
- 김세린, 「일제강점기 금속제 신선로의 제작양상과 소비문화」, 『한국학』 44, 한국학중앙연구원, 2021, pp.285-326.
- 김희정, 「1930년대 조선과 야나기 무네요시(柳宗悅)의 ‘민예」, 『일본어문학』 32, 일본어문학회, 2006, pp.215-242.
- 노유니아, 「조선미술전람회 공예부의 개설 과정에 대한 고찰」, 『미술사논단』 38, 한국미술연구소, 2014, pp.93-123.
- _____, 「조선나전사(朝鮮之螺鈿社)와 한국 근대 나전칠기」, 『국립문화재』 49, 국립문화재연구소, 2016, pp.122-141.
- 목수현, 「조선미술전람회와 문명화의 선전(宣傳)」, 『사회와 역사』 89, 한국사회사학회, 1995, pp.85-115.
- 서희정, 「근대 일본의 바우하우스 디자인교육의 수용과 특징」, 『한국근현대미술사학』 25, 한국근현대미술사학회, 2013, pp.168-191.
- 신나경, 「‘감성’의 측면으로 본 동서양의 공예론」, 『동양예술』 35, 한국동양예술학회, 2017, pp.119-140.
- 안현정, 「조선미술전람회 ‘공예부’의 日本化 경향에 관한 연구」, 『한국디자인문화학회지』 17, 한국디자인문화학회, 2011, pp.322-335.
- 양상현, 「대한제국기 내장원의 광산 관리와 광산 경영」, 『역사와 현실』 27, 한국역사연구회, 1998, pp.209-246.
- 엄승희, 「근대기 한불(韓佛)의 도자교류」, 『한국근현대미술사학』 25, 한국근현대미술사학회, 2013, pp.7-43.
- 오미일, 「수공업자에서 기업가로: 金銀細工業界의 ‘霸王’ 申泰和」, 『역사와 경계』 51, 부산경남사학회, 2004, pp.1-42.
- 장주연, 「조선미술전람회 공예부의 특질」, 『미술사연구』 37, 미술사연구

- 회, 2019, pp.7-31.
- 정지희, 「일제강점기 은세공상회를 통해 본 종로의 공간성과 형성배경」, 『서울학연구』 74, 서울시립대학교 서울학연구소, 2019, pp.33-80.
- _____, 「한성미술품제작소 설립 및 변천과정 연구」, 『미술사학연구』 303, 한국미술사학회, 2019, pp.233-256.
- _____, 「근대 공예품에 대한 인식 전환과 유행」, 『강좌미술사』 55, 한국불교미술사학회, 2020, pp.197-219.
- _____, 「근대관광의 성행과 공예품의 관광기념품화」, 『한국학연구』 76, 고려대학교 한국학연구소, 2021, pp.149-173.
- 정호진, 「朝鮮美術展覽會 制度에 관한 研究」, 『미술사학연구』, 한국미술사학회, 1995, pp.21-48.
- 조재곤, 「대한제국의 식산홍업정책과 상공업기구」, 『한국학논총』 34, 국민대학교 한국학연구소, 2010, pp.941-968.
- 최공호, 「官立工業傳習所 연구」, 『한국근현대미술사학』 8, 한국근현대미술사학회, 2000, pp.153-188.
- _____, 「金奉龍의 나전기술과 근대 공예적 성취」, 『미술사연구』 32, 미술사연구회, 2017, pp.167-187.
- 小林俊介, 「1920년대 후반에서 1930년대 초반까지 일본의 추상예술」, 『미술이론과 현장』 3, 한국미술이론학회, 2005, pp.117-134.
- 在藤道信, 「근대 일본미술의 미술용어」, 『造形 FORM』 21, 서울대학교 미술대학, 1998, pp.137-157.
- 木田拓也, 「實在工芸美術會 1935-1940 : ‘用即美’의 工芸」, 『東京國立近代美術館研究紀要』 13, 東京國立近代美術館, 2009, pp.37-64.

도록 및 보고서

국립고궁박물관, 『왕실문화도감(의장)』, 조은피엔피, 2018.

국립문화재연구소, 『두석장 중요무형문화재 제64호』, 민속원, 2008.

_____, 『백동연죽장 중요무형문화재 제65호』, 민속원, 2006.

_____, 『입사장 중요무형문화재 제78호』, 민속원, 2008.

_____, 『장도장 중요무형문화재 제60호』, 민속원, 2006.

_____, 『조각장 중요무형문화재 제35호』, 도서출판 피아, 2005.

국립중앙박물관, 『옛 중국인의 생활과 공예품』, 조은피엔피, 2017.

조선총독부, 『조선미술전람회도록(朝鮮美術展覽會圖錄)』, 1932~1940.

웹사이트

국립고궁박물관 (<https://www.gogung.go.kr/main.do>)

국립중앙박물관 (<https://www.museum.go.kr/site/main/home>)

국립민속박물관 (<https://www.nfm.go.kr/home/index.do>)

국사편찬위원회 한국사데이터 베이스 (<http://db.history.go.kr/>)

무형유산원 디지털 아카이브 (<https://www.iha.go.kr/service/index.nihc>)

서울공예박물관 (<https://craftmuseum.seoul.go.kr/main>)

서울역사박물관 (https://museum.seoul.go.kr/www/NR_index.do?sso=ok)

위키피디아 영문판 (<https://en.sikipedia.org/>)

이뮤지엄 홈페이지 (<http://www.emuseum.go.kr/main>)

ABSTRACT

A Study on Metal Crafts in the Craft Department of the Joseon Art Exhibition

Kim, Yoo Yeon
Department of Art History
Graduate School of
Sungshin University

This study is a thesis that examines the metal crafts of the craft department of the Joseon Art Exhibition in the modern era in company with the development process of modern crafts and the historical background. By specifically examining the metal crafts which had not been interested in the crafts department of the Joseon Art Exhibition, this study has an intention of providing a variety of perspectives on the metal crafts of the modern era which were recognized as an authoritative and aristocratic symbol.

While Europe and Japan actively and independently developed their own modern crafts in the 19th and 20th centuries, Korea's modern crafts were developed under limited conditions such as the penetration of great powers and the Japanese colonial period. During the Korean Empire, the modern crafts received attention as a measure for national development and were regarded as industrial and scientific technology. Afterwards they were regarded as art work or souvenirs in the colonial policy and

market in 1910s-1920s and achieved commercial revitalization. In addition, the Art Factory and the Gold and Silver Workshop produced precious commemorative or artistic metal crafts in accordance with consumer tastes.

In 1932, the craft department was newly established in the third part of the Joseon Art Exhibition. Through the evaluation and appreciation of the judges of the craft department in the newspapers at the time, it is shown that the perception of worth of modern crafts has changed significantly from the past. However, in the Joseon Art Exhibition, which was also a colonial exhibition, the works of the Craft Department displayed a colonial tendency assimilated to the political intentions of Japanese imperialism. This constrained situation limited the creativity of craftsmen, and resulted in the spread of coercion of Joseon Local Color, Japanese trends, and imitation trends.

Compared to the situation of the craft department of the Joseon Art Exhibition, the metal craft section of the craft department exhibited works that Korean metal craftsmen including Lee Nam-Yi tried to describe various modern elements. They expressed their creativity through the concept of modern crafts and searched for a new format. They also tried to expand the scope of artistic expression by accommodating modern improved tools and techniques. Furthermore, they used copper and copper alloy, which were familiar metal materials to the public, instead of precious metals such as gold and silver. They strived for the popularization for the craft by combining non-metal materials such as wood, lace, and leather with their metal craft works. At the

same time, it was clarified that they worked on proper formativeness, function, and practicality considering new lifestyle introduced in the modern era. Although they tried to overcome the limited situation by applying those diverse modern methods, the limitations of the colonial situation still existed. The metal craft section of the Crafts Department could not completely overcome the Joseon Local Color of Japanese imperialism that was emphasized throughout the Joseon Art Exhibition and the number of metal craft works in the Ministry of Crafts and Crafts decreased significantly after the 17th Joseon Art Exhibition as restrictions on the use of metal and metal recovery were enforced due to the Japanese imperialist war in the late 1930s.

This study is written to shine a spotlight on the modern aspects of the metal craft works of the Crafts Department of the Joseon Art Exhibition, which had not been discussed in depth before and, at the same time, to understand the unavoidable limitations due to the historical background. In addition, it aims to provide an opportunity to reflect on the perceptions of the past and to look at metal crafts in the modern era from various angles.