

한국디자인DNA 심화연구

# 수장문화와 목가구

심화연구자 홍은옥(한국 전통 문화 연구소)

## CONTENTS

### 제1부 연구개요

- 1장 삶의 정신세계에 대한 이해
- 2장 정신세계-내-존재 : 일용품

### 제2부 디자인 DNA 기초 연구

- 1장 수장문화의 인문 지리적 공간
  - 1. 지역과 '장소-공간' 그리고 풍수사상
  - 2. 기후조건과 장소 감-정경
  - 3. 생활세계에 나타난 기후감각
  - 4. 장소의 정신문화와 미적 감각
  - 5. 자연감-소나무 감각의 DNA
  - 6. 열린 마음-열린 공간의 세계
  - 7. 일용품에서 의 문학적성
- 2장 한국공예사상과 수장 목(木) 가구
  - 1. 자기완성의 도심(道心)-대(大:큰)
  - 2. 공(工)과 예(藝)의 이해
  - 3. 겉치레 없는 예(藝), 기(氣)
  - 4. 공(工) 예(藝)에서 수장가구에 나타난 빛 그리고 열과 빛
- 3장 격물치지(格物致知)의 미적가치-수장 목 가구
  - 1. 평좌식(平坐式) 생활공간의 수장가구
  - 2. 형(形)과 태(態)의 단순성
  - 3. 한국 수장목가구의 정신과 미적가치

### 제3부 결론

### 제4부 대표 디자인



제 1부

연구개요

## 1장. 삶의 정신세계에 대한 이해

조선시대의 수장 목(木) 가구에 대한 이해를 하려면 우선 조선시대 공예의 특성을 바탕으로 접근하는 것이 정도이다. 그리고 공예에는 마땅히 문화인류학적 측면에서와 삶의 정신세계를 바탕으로 이해하지 않으면 안 되는 특성이 있는데 이것이 바로 조선시대의 목(木) 가구의 특징이다. 그래서 조선의 전통 사회생활과 가구공예는 떼어서 생각할 수 없는 관계이다. 따라서 우리나라의 생활방식에 따른 계통적 이해와 사상적 배경에서 그들의 인류학적 본연지성(本然之性)에 따른 기질(氣質)과 성향(性向)이 어떻게 작용하였는지를 설명해야만 가구 뒤에 숨겨진 사상과 철학을 설명할 수 있고 한국디자인 DNA 발굴의 성과를 거둘 수 있을 것이다. 그러므로 조선시대의 우리가 살아 온 삶을 깊이 이해하는 것은 특히 중요하다.

인간이 살림을 차리고 정착 하면서 부터 그들이 살아갈 집을 짓고, 그 집 안에는 그들이 의, 식, 주, 생활에 필요한 물건들을 수장하여야 하는 수장고의 여러 형태들이 만들어지게 되었다. 그 수장고를 만드는 과정은 단순히 만드는 [짓]에 국한되지 않는다. 그것은 매우 복잡한 구조에 의한, 내용과 형식(Contents & Style by Highly Complex Structure)이 삶의 지향성을 가지고 나타나 있는 세계이다. 그러므로 우리 자신도 알 수 없는 인류학적 어떤 유전자가 오늘의 우리와 연결되어 있는 신뢰할만한 단서(Cue Validity)들이 공예에 내포되어 있다는 것이다. 가구 역시 이에서 벗어나지 않는다. 인간은 일상생활을 편리하게 할 '도구들의 세계' 를 만들어 왔으며, 이 도구들은 오늘의 시각에서는 '공예미술' 이라고 말하는 것이다. 더 나아가면 그 도구들은 우리의 기질과 성향에 의해 '디자인된 도구들' 이라고 말할 수 있다. 이런 도구들에 힘입어 오랜 세월을 편리하게 살아 왔다.

인간이 동물과 다른 점은 인간의 어떤 행위에는 반드시 문제를 풀어가면서 진화시켜 온 생각하는 능력이 모든 도구들에 나타나고 있으며, 어떤 문제에 부딪치더라도 문제를 해결하여 가는 과정에서 생활을 개선하는 디자인 작업을 일상에서 효과적으로 발휘해왔다. 뿐만 아니라 그 시대를 거쳐 진전해 온 개선의 효과는 누구라고 지칭할 수 없는 불특정 다수의 창조성(Collective Creativity)의 산물이다. 여기서 불특정 다수라는 것은 직간접으로 우리 모두가 참여하고 있다는 것이다. 이러한 관점에서 공예의 진정한 의미는 우리의 디자인 DNA의 요소를 발굴하는 절호의 대상이다.

그래서 인간의 내면에 자리 잡고 있는 본연(Nature)의 기질과 성향을 본질적

으로 들여다 보기 위해서 일상의 생활 가운데 나타난 현상들을 관찰하는 것은 매우 중요하다. 흔하다든가, 평범하다든가, 백성들(The People)이 사용한 것들에서 소위 격(格)이 떨어진다는, 완성도가 미진하다는 주관적 판단에 따라 본성을 파악하는 주목을 게을리 한다면 반성해야 할 일이다. 미적 개념은, 마치 공기가 모든 공간에 스며드는 것과 같이, 우리 일상의 구석구석에 스며들어 차고 넘치고 있다. 인간은 어느 것 하나를 만들 때 에도 이 궁리(窮理), 저 궁리(窮理)하며 살피고, 막힌 것을 해결하면서 만들어 가고 있다. 그러므로 일상의 살림살이에서 사용한 가구공예에서 우리는 무엇을 문제로 보았으며, 그 문제를 풀어가기 위해 어떤 궁리(窮理)를 해 왔는지를 목(木) 가구를 통해 찾을 수 있을 것이다. 오늘 우리가 말하는 디자인도 따지고 보면 디자이너의 생각(Designer's Thinking)이 주관한 표현의 결과라고 말하지만 실은 새로운 것을 위하여 늘 궁리(窮理)하며 살아가는 삶의 결과인 것이다.

어떠한 사람이라도 그가 거처하는 곳에 놓여진 각종 기물(器物)을 보면 그의 삶의 정신을 알 수 있다. 이와 같이 가구에는 그 목적과 기능에 관계없이 '인간의 마음'을 반영하고 있으며, [인간의 미적성향]을 읽을 수 있다. 그렇다면 우리의 가구에는 어떤 마음이 읽혀지고 있으며, 어떤 인간의 성향이 오늘의 우리에게 읽혀지고 있는지 알아야 한국디자인의 DNA를 읽을 수 있을 것이다.

## 2장. 정신세계-내-존재 : 일용품

디자인과 공예는 어떻게 다르며, 어떻게 같은 것인가?

인간이 표현해 온 모든 세계 행위 안에 디자인이 존재한다. 아주 원시시대의 암각화(岩刻畵)를 원시시대의 미술이라고 말한다. 알타미라 동굴의 벽화를 우리는 미술의 기원, 디자인의 기원으로 본다. 이름 모를 누군가에 의해 암각화가 표현되었고, 암벽에 그린 그림이 미술이라 하든 디자인이라 하든 스스로 미술가나 디자이너라고 인식하여 표현한 것들이 아님이 분명하지만 오늘 우리는 미술로서, 디자인으로서 인식하는 것이다. 그렇게 인식하는데 어느 누구도 문제를 제기하지 않는 것은 인간의 모든 행위에 나타나는 흔적이나 자취는 그것이 비록 낙서의 수준에 머물고 있는 것일지라도 인간의 내면에 흐르고 있는 미적 관심이 내포되어 있고 이 궁리(窮理) 저 궁리(窮理) 하면서 표현하는 과정 속에 디자인 사고가 일어나기 때문이다.

우리의 수장 목(木) 가구 역시 동일하다. 디자인과 공예를 다르다고 인식하는 것 보다는 디자인으로서의 공예(Craft as Design), 공예로서의 디자인(Design as Craft)으로 인식하는 것이 풀어가기에 적합하다. 미켈 뒤프렌(Mikel Dufrenne)은

“미적 자극에 의해 자극받은 감각 물은, 어떤 오래된 공식을 따르자면, 느끼는 자와 느껴진 것 간의 공동작용이라는 사실, 달리 말해서 사물과 그것을 지각하는 자 사이에는 모든 로고스에 앞선 예비적 화합이 존재한다는 사실이 입증된다.” 고 하였다.

우리는 미적체험을 통하여 우리의 [정신세계-내-존재]하는 미적체험의 감각 뿐만 아니라 뒤프렌이 말하고 있는 [사물과 일용품]에 관한 그의 생각을 음미해 볼 필요가 있다. 한국의 목 가구를 논할 때 우리가 주의 할 것은 ‘자연사물’ 과 ‘인공적으로 대상화 된 사물’ , 곧 인간의 손길이 지나간 것과 손길이 닿지 않은 것으로 구분할 수 있다면, 한국의 목(木)가구는 분명 우리의 손이 미친 일용품이다. 예를 들어 하나의 지팡이를 만들기 위해 내가 나무 가지를 꺾고 다듬어 지팡이를 만들 때 자연물인 나뭇가지는 나의 손길에 의해 문화계에 통합되기 위해 변형된 것이다. 이럴 경우 소유권이 확립되는데 그 까닭은 소유로 인해 인간화되기 때문이다. 이렇게 인간화되는 과정에서 인간의 생각과 마음의 상태가 매우 중요하게 작용된다. 그러므로 한국의 목 가구에는 자연의 목재가 한국인의 인간화로 변형되면서 우리의 문화계로 귀속되고 통합되어 [문화 소유권]을 말할 수 있는 문화재가 되는 것으로 소유권이 만들어진다. 인간화의 정신과 사상이 내재되어 있는 재화가 된 것이다. 그래서 우리에게 의해, 우리를 위해 만들어 졌다는 의미에서 우리의 인간성과, 생활 정신을 말하는 증거물이 되는 것이며, 재화적인 가치를 가지는 것이다.

인간의 대상물은 인간을 위해 쓰여 질 수 있도록 존재한다. 일용품으로서 수장 목 가구는 우리를 문화적 체계 속에서 이해할 수 있도록 하는 생활세계 내의 절대적 가구이다. 여기에는 목 가구의 규범이 있고, 사용 규범이 있으며, 놓이는 장소와 쓰임에 따른 행위가 체계화 된다. 가구에는 우리가 살아온 인간성으로 인간화 된 정신이 깃 들어 있고, 사용자의 생활정신이 존재한다. 일용품은 지적인 작용보다는 일상의 의식을 더 유발시키고 일상의 의식을 그 가구의 미적인 체험의 세계에 밀어 넣어 다른 세계에도 영향을 미치게 한다. 그것은 친숙성으로 인해 무리 없이 생활하는 행위체계 안에서 자연스러운 사물로 우리 앞에 놓여 있는 것이다. 우리가 허용하지 않은 것은 우리 결

에 존재하지 않는다.

그것은 특별히 의미되어지는 사물(Things), 즉 대상(objects)으로 주의를 끌 때도 있지만 대부분은 그냥 생활 속에서 익숙하게 된 무심(無心)한 사물로 비칠 때가 더 많다. 그것은 자연으로부터 가져온 재료를 인간화 하는 과정에서 우리의 인간성이 개입되는 전 과정을 거친 사물이므로 우리 인간성의 또 다른 상징으로, 우리의 생활 사상을 침묵 속에 말하고 있는 격물(格物)이며, 말없이 우리를 가르치고 무엇인가 깨닫게 하는 치지(致知)의 사물이다.

이러한 의미에서 한국디자인DNA에서 수장 문화의 목 가구는 중요한 의미를 가진다고 생각한다. 우리는 우리가 가고 싶은 계곡이 있고 그곳에서 심신을 풀고 싶은 마음이 있고, 아침이면 산에 오르고 싶고 그 아침 산에서 볼에 부딪치는 바람을 맞고 싶고 신선한 공기를 마시고 싶어 한다. 또 좋은 채소를 보면 씹밥을 먹고 싶은 마음이 생기고, 어떻게 하여야 맛있는 씹밥이 되는 것을 알고 있는 것 같이 나무로 가구를 만든다면 **‘어떤 맛의 가구’** 를 만들어야 하는지를 자연스럽게 알게 된다. 이것이 일상에서 학습 받은 생활문화계가 우리에게 학습시킨 심층화 된 미적 감각이다.

특히 [자연계와 문화계 사이]에서 우리가 취해 온 행동들이 일상의 용품들과 관련되어 어떻게 나타나고 있는지 알아 볼 필요가 있다. 인간화의 과정에서 자연은 그 자연감이 소멸되어 버리는 경향과, 자연계를 애호하는 정신으로 보다 더 자연감을 강조하는 경향이 있는데, 이러한 문화계의 구조가 이끌고 온 세계의 차이를 특별히 살펴야 한다. 그것은 **자연계를 생소하게 보는 관점과 친숙하게 느끼는 관점**의 기질과 성향의 DNA를 형성시켜 왔을 것이다. 그리고 그것이 차이로 나타나는 것이다.

■  
제 2부

# 디자인 DNA 기초연구

## 1장. 수장문화의 인문 지리적 공간

수장 문화(收藏文化)를 말하는 것은 우리만의 독특한 문화계의 현상이 아니다. 인간이 있는 곳에는 수장을 위한 가구들이 늘 있어 왔다. 홀(E. Hall)은 “공간은 우리와 대화할 수 없지만 침묵의 언어를 통해서 우리의 삶에 커다란 영향을 미치는 요소가 된다.” 고 하였다. ‘공간(space)’ 은 위치, 장소와 함께 그 장소의 공간에서 살아 온 사람들의 문화와 생활 방식을 이해하는 인문지리학의 핵심적 개념이다. 장소는 사람들에게 사회적, 개인적 의미에서 매우 확실한 존재의 기반(基盤)인데 비해, 공간은 보편적인 사람들이 공유하는 삶의 세계가 지속되는 문화공간으로 장소에 구애 받지 않는다. 공간은 공식적이고, 의례적인 만남의 활동이 이루어지는 공간이므로 장소를 초월하거나, 그에 의해 구애 받지 않는다는 의미에서 확장적이라고 이해하는 것이 옳다. 이러한 의미에서 모든 장소에는 매우 통시적(Diachronic Place,)이라고 생각할 수 있으며, 공간은 매우 유동적이며, 파동성이 강하므로 공시적(Synchronic Space,)이라고 이해할 수 있다. 한국디자인 DNA 발굴은 어떤 의미에서는 공시적 공간의 현재의 확장을 목표로 하는 것이다.

공간은 시간을 초월하여 끊임없이 생산되어 온 정신적 문화유산이 생산되어 온 공간이라는 관점으로 이해되어야 한다. 수장 목 가구는 단순히 한 종류의 가구가 아니다. 그것은 장소와 공간의 관계를 이해하면서 장소의 특성을 주관적이며 개성적인 독특한 해석으로 만들고 사용하여 온 의미 깊은 장소이며, 확장될 공간의 중심지다. 또 오늘의 문화 다양성의 세계에서 흔들림 없는 감각, 정서, 정감의 깊은 중심에 자리 잡고 있는 미적 대상으로 인식되어야 한다. 디자인 DNA 발굴은 이러한 인식을 끌어 올려 확장하려는 것이다.

사회사적으로나 역사적 그리고 문화인류학적으로 이해할 때 공간은 공간성(空間性)으로, 장소는 장소성(場所性)이란 용어로 표현하는 것이 이해를 더 명확히 할 수 있다. 그러므로 공간은 비어있는 공간도 아니며, 장소는 아무 것도 놓여 있지 않는 장소가 아니다. 그 장소에는 우리가 심어 놓은 풀 한 포기로부터 인간이 성취한 거대한 구조물에 이르기까지 공존하는 장소일 뿐만 아니라 그 장소는 인간의 생활공간으로 제공된 거주지이다. 그 거주지에는 돌, 나무, 풀, 물, 등의 재료들에 의해 만들어져 온 자재와 도구들의 세계가 있고 인간이 살아 갈 영원히 변하지 않는 역사적, 전통이 이어져 가는 공간인 것이다.



## 1\_지역과 '장소-공간' 그리고 풍수사상

동북아시아 지역에서 한반도의 위치, 한반도의 지정학적 공간과 장소의 위치에서 나타나는 장소성은 중국이나 일본과는 다르다. 이 지역 공간 내에서 한국의 경관과 역사의 성격은 중국과 일본의 경관과 역사의 성격과는 다르다. 다른 장소의 경관과 변화의 차이들은 생활문화의 차이를 만들어 왔으며 가구도 다른 가구의 정서와 정감으로 그 맛이 다르다. 지역지리학은 지역마다 다른 전통의 미적 감각을 주장할 만큼 우리 안에서도 다르며, 특히 동북아 지역에서 한. 중. 일이 전혀 다른 문화의 구조와 체계로 발전시켜 왔다. 이런 관점은 DNA 인식의 중요한 출발점이 된다. 이 또한 한국의 문화와 앞으로 전개시켜 가야할 한국 디자인 발전을 위한 잠재력을 발굴 할 DNA연구의 주제가 될 것이다.

어느 시대를 막론하고 한 지역의 오랜 역사는 운송 수단이 여의치 않던 시대 그 지역의 자연으로부터 제공되는 한계 내에서 만들어져 온 것을 볼 수 있다. 이는 인간이 뛰어 넘어갈 수 없는 능력 밖의 것이 '지역의 자연적 한계'이며, 이 한계가 '장소의 정체성' 을 말해 주는 것으로 지역의 전통이라는 것은 이러한 한계로 인하여 형성된 것이다. 인간과 자연은 서로 분리해서 이해할 수 없다. 지구는 결코 자연 생태학적 접근만으로는 이해할 수 없는 인간의 역사가 만들어져 온 거주지로서, 하나의 행성, 우주 공간에 버팀목 없이 서로 잡고 있는 우주공간에 떠 있는 행성들 사이 힘의 역학관계에 놓여 있는 장소이다. 지구는 인류 공동의 장소이므로 그 안에서 비록 장소에 따라 다르기는 하지만 공통된 지구환경이란 조건을 벗어난 인류는 존재하지 않는다. 그러므로 자연경관이 인간에게 영향을 준다, '인간과 자연이 서로 영향을 미친다.' 는 표현보다는 "자연환경이 인문성의 모태" 라고 이해해야 한다. 인간과 자연은 구분되기 이전에 이미 하나임을 뜻한다.([인문지리학의 시선], 전 중환 외3인 공저p.126)

자연환경은 그 지역만의 어떤 풍토적 조건으로 인하여 모든 생물계의 현상을 결정지어 왔으며, 그 결정 안에서 우리는 풍수 사상을 형성하여 왔다. 풍수지리 사상은 우리 조상들의 전통공간의 정신을 이해할 수 있는 중요한 사상이며, 자연과 인간의 관계를 잘 이해 할 수 있는 사상이다. 풍수는 뗏자리나 집터를 잡아주는 지관들의 학문이 아니고, 우리의 생활문화와 그 공간을 설명할 수 있는 인문지리 사상이다. 우리나라의 경우 풍수지리에서 빠질 수 없는 것이 산수(山水)이다. 산수는 정신을 맑고 즐겁게 하며, 마음을 깨끗하게 씻어 내리는 계곡의 물과 잃었던 영감을 회복하는 지혜의 산이다. 우리에게 시심

(詩心)을 일게 하고, 감정을 정화시킨다. 그래서 살고 있는 곳에 산수가 없으면 사람은 격(格)을 잃어 촌스럽게 되고, 산수가 좋은 곳은 살 곳을 정하기보다는 임시로 머물며 즐길 수 있도록 내 놓았다. 그 곳에는 답답한 마음을 바람에 실려 보낼 수 있는 사방이 탁 트인 공간의 정자(亭子)나 누(樓)를 짓고, 누구나 드나들 수 있는 높은 곳에서 사방을 내려다보도록 하였다. 그리고 정자나 산수(山水) 좋은 계곡에서는 바람에 시름을 실려 보내는 풍류(風流)의 격을 갖춘 가객(佳客), 격조(格調) 있는 소리로 가객(歌客)이 머물고, 사람들이 쉬어가기도 하는 산수(山水)의 운치가 정자문화를 만들어 냈다. 이러한 정신문화가 생활문화의 정신이었고, 삶의 마음에 자리 잡고 있었다. 조선의 가구의 이야기에서 빠질 수 없는 것은 이러한 심신(心身)을 풍류(風流)로 씻어내며 살아가는 사람들의 심성(心性)을 알아야 한다는 것이다. 그것은 바로 이러한 우리의 심성(心性)이 가구라는 사물로 나타나고 있기 때문이다.

바람은 어디서 와서 어디로 불어 가는지 알지 못하며, 형태도 없고, 보이지도 않지만 나무를 흔들고, 뿌리를 뽑으며, 그 바람의 정서가 마음을 씻어주고, 시름을 바람에 실려 보내고, 관념에 묶여 있는 답답한 생각들을 바람결에 털어내 창조적 기질과 성향을 지닌 자기를 다스리는 생활을 건강하게 지켜 갈 수 있도록 한다. 여기서 풍류정신은 자연발생적 사상이라 할 수 있다. 학문을 벗으로 살아가는 선비들이 막힌 답답하게 묶여 있는 현실, 고통스러운 만큼 사로잡힌 현실의 고집들로부터 자유롭게 벗어나기 위해 풍류정신이 필요하다. 이러한 ‘풍류(風流)정신’ 생활은 디자이너의 창조력을 회복시킬 수 있고, 이러한 생활로부터 우리도 알지 못하고, 자신도 알 수 없는 새로운 세계로 들어가 뛰어난 창조력을 회복할 수 있도록 할 것이다. 20세기 사방이 벽으로 막혀버린 문명화된 과학적 공간을 열어내고 정자(亭子)에 앉아 새로운 세계를 열어가는 디자인 세계의 신 풍속도 ‘풍류(風流)정신’ 이 정신적 DNA가 되어야 한다고 생각한다. 조선의 가구는 풍류정신과 사상의 격(格)을 지니고 있다. 조선가구는 “허례허식을 벗어버린 가구” 이다.

## 2\_ 기후조건과 장소 감-정경

장소는 그 기후조건에 따라 인간의 정신적 활동력에 영향을 주어 왔다. 그 결과, 그들이 만들어 온 모든 ‘세계-내’의 미적 감각과 내용, 생활의 방식에 지대한 영향을 역사를 통해 깊이 끼쳐 왔으며, 지금도 계속되고 있다. 그리고 앞으로도 영향력은 줄어들지 않을 것이다. 그래서 그들의 모든 정신활동에 나타나고 있는 가구의 미적 감각은 곧 지리적 감각이라고 해도 과언이 아

니다. 아르레드 슈츠(Alfred Schutz)는 “내가살고 있는 장소는 지리적 개념으로서가 아니라 나의 집으로서의 의미를 가지고 있다.” 고 말했다.

인간은 누구나 자신이 태어나고 성장해 온 지리적 환경과 일체감을 느끼는 관계를 맺으려는 욕구가 문학이나, 예술가들에 의해서만 아니라 일상의 생활 속에서 살아가는 보통사람들 사이에서도 잘 나타난다. 그것은 우리가 지리적 장소에서만 느낄 수 있는 ‘장소감’ 안에 존재하려는 욕구가 태생적인 것이다. 그래서 장소로부터 학습된 미적 감각이나, 정서들은 어쩌다 얻은 멋진 기술과 같은 것이거나, 이웃에서 빌려 온 그런 감각이 아니라 반드시 그 장소에 있어야 하는 감각이며, 자연의 맛이다. 조선의 가구 역시 우리가 살아 온 장소에 있어야 하는 감각과 맛을 잘 보여주고 있다.

오늘날과 같이 문명이 발달된 시대에는 정신적 활동에 대한 기후의 영향이 어느 정도 감소했다고 할 수도 있으나 자연의 기후 조건에 전적으로 의존하여 살아가야만 했던 시대의 기후에 제한을 받는 장소감과 지리적 환경은 여전히 문화 전반에 걸쳐 중대한 영향을 주고 있다. 기후는 기후 감각을 만들고 학습시킨다. 그러므로 기후적인 조건들이 오랜 역사를 통하여 그 지역에 사는 사람들의 미적 감각과 미적 정서를 통해 삶의 정서와 감각에 많은 영향을 끼쳤다. 아무도 기후의 조건으로부터 자유로울 수는 없는 것이었다. 우리나라에서 자연은 반동(反動)할 것이 아니라 받아들여야 하는 것으로 철저히 학습되어 왔다.

사계절이 분명한 우리나라에서 자연환경과 실내 생활에 나타나 있는 생활가구에는 어떠한 영향을 미쳤을까?

우리는 누구를 막론하고 계절의 변화에 대하여 둔할 수가 없다. 엄밀히 말하면 우리는 4계절이라기 보다는 8계절이라 인식하는 것이 옳다고 본다. 초봄, 봄, 초여름, 여름, 초가을, 가을, 초겨울, 겨울 등과 같이 8계절이다. 따라서 누구든 이계절의 변화에 따라 의, 식, 주 전반에 걸쳐 생활의 사고방식이 다르고, 음식과 의복이 계절을 따라 변할 수밖에 없다. 따라서 도구들도 변한다. 뿐만 아니라 자연은 반복적이지만 그 자신의 지표면에 계절의 기후와 변화를 거치면서 늘 새로운 풍경으로 자연과 인간의 관계를 지루하지 않게 맺어가도록 한다. 자연의 의미는 계절을 따라 그 개념이 변하고, 생명들에게 끊임없이 긴장과 환희를 안기며, 기다려지는 계절이 있고, 빨리 지나가기를 바라는 계절이 있고, 지나면 새로운 생명이 싹트는 계절의 의미를 되새김질하도록 지리적 환경은 인생을 교육시킨다. 그리고 살아 갈 길을 열어 주고, 방법을 깨닫는 지혜를 학습시키며, 사물들에 의미를 부여하도록 정신세계를 열

어주며, 편안하게 쓰다듬어 준다. 이러한 변화 속에서 변하지 않는 것은 도구들 중에서 아마 수장가구일 것이다. 계절의 변화에 따라 보관했다가 다음 계절에 꺼내고, 또 지난 계절 것들을 그 자리에 넣어야 하는 일들이 반복되는 일상에서 요긴한 용도의 가구가 탄생되었을 것이다.

우리나라에서 8계절은 거대한 학습공간이다. 큰 차이 없이 일정한 기후로 살아가는 사람들이 경험하지 못하는 미적 감정, 감각, 정서, 이성이 우리 안에 축적되어 왔다. 한반도 기후의 변화 아래서 우리만이 표현하는 감정, 정서를 누리며, 미적가치를 공유하며, 느끼며, 그 속에서 생활세계를 만들어 왔다. 이러한 장소의 기후조건 하에서 어떻게 집을 짓고 가구를 만들고, 옷을 만들어 입고, 살아갈 것인가 하는 집단 의식이 삶의 방식(the way of life)으로 규범화된 것이다. 문화는 단순하지 않은 구조이다. 문화의 규범은 인간가치와 미적가치에 대한 규범이기도 하다.

지구상 어느 장소의 인간이든 생육에 가장 적합한 온도의 범위가 있으며 생육 가능 온도를 만족시킬 수 있는 생태적 조건은 지역과 기후대(氣候帶)마다 각기 다르다. 그러나 인간은 이러한 자연의 조건을 극복할 수 있는 지혜를 가지고 있기 때문에 자신에게 가장 적합한 온도를 충족시키기 위하여 건축과 의상, 음식과 저장, 보존 등의 방식을 만들었다. 그래서 기후는 수장문화에 절대적 영향을 미친다. 조형물에도 이러한 영향 즉 재료의 선택과 사용 방법 및 형태, 색채, 질감 등에서 다른 지역과 구별되는 차이가 이로 인하여 나타나는 것이다. 풍류에서 풍(風:바람 풍)은 계절에 따라 다르다. 기후와 바람은 매우 밀접하다. 계절에 따라 변하는 한국의 산수(山水)와 정경(情景)은 시심(詩心)을 일깨우고, 문학성을 키워 준다. 그래서 우리의 생활가구는 문학과 사상 그리고 학문을 즐겨하는 사람의 '삶의 시(詩)' 같으며, 문학성이 깊이 있기 때문에 이러한 정서의 뒷받침이 없다면 제대로 그 맛을 모르기 때문이다.

우리의 목 가구는 문학적 형질감, 시적(詩的) 정서(情緒)의 분위기를 느끼게 하는 맛을 가지고 있다. 인간은 옷을 만들고(디자인하고) 추위나 더위를 피할 수 있는 집을 짓는 능력이 있기 때문에 동일한 문화적 풍토 속에서 살아가는 사람들을 결합시켜 줄 수 있는 공통된 감각언어를 갖추고 있다. 그러므로 우리가 사용해 온 여러 가구 및 가재도구, 문화적 유산 및 각종 조형물들은 풍토에 대한 훌륭한 적응의 문화적 산물이다. 이는 수장 목가구의 경우에도 예외가 될 수 없다.

### 3\_ 생활세계에 나타난 기후감각

기후가 생활세계의 미적 감각과 정서에 직결되므로 수장 목 가구에도 어떠한 영향을 주었을 것임에 틀림없다. 이러한 접근이 문헌에 의하여 이루어지는 매우 어려운 일이므로 여러 가지 관찰과 분석을 통해서 이 문제를 고찰해보자.

수축의 계절 겨울과 팽창의 계절 여름을 반복적으로 적응하면서 살아가야 하는 사람들과 일정한 기후의 장소에서 살아가는 사람들의 문화는 다르다. 맥거리의 생산이 중단되는 한대성 기후에서 사람은 위축되어 체온을 항상 일정하게 유지하기 위해서 실내 생활을 하게 되며 두꺼운 옷으로 추위를 견딘다. 반면 열대성 기후의 사람들은 열린 마루 공간(열대성 건축양식)의 그늘에서 생활하며, 통풍이 잘되는 옷을 입는다. 기후에 따라 옷의 종류와 변화에 따른 그 보관 방법에 지혜를 얻어 수장가구 디자인을 한 것을 잘 알 수 있다. 그러므로 4계절이 분명한 우리나라의 경우 체온을 빼앗는 겨울의 옷과 체온을 빼앗아가야 하는 여름의 옷은 매우 상반된 개념의 옷이다. 이에 따라 통풍이 잘 되어야 하는 하절기 옷의 보관과 손질, 통풍을 막아야 하는 동절기 옷의 보관과 손질은 다르다. 이에 따라 감각은 극단적 현상으로 나타나게 된다. 이러한 극단적 감각을 조화롭게 적응하는 능력은 창조적 정신활동의 환경적 장소의 조건이다. 이렇게 반복되는 기후의 변화에서 변화에 무심할 수 있는 사람은 아무도 없을 것이다. 이러한 변화하는 자연의 경관들이 우리를 시적감성, 문학적성이 풍부한 문인(文人) 사회로 발전시켜온 문화기후를 만들게 된 것이라 생각한다.

우리 가구의 감각 특징은 ‘시적감각’, ‘문학적 감각’, 사유하는 ‘겸허한 인간의 격’을 말하는 ‘겸허감각’이라는 것을 부정할 수 없다.

기후 감각은 한국의 기후조건이 추운겨울을 견디기 위한 솜이불, 솜바지, 솜저고리 등을 만들어 사용하게 되었으며, 두툼한 것을 선호하는 조형의식을 창출하였다고 볼 수 있다. 솜이 가지고 있는 부피와 두께에 대한 감각이 우리의 도자기에도 보인다. 계절에 따른 다양한 옷의 관리가 우리 문화에서는 살림의 덕목이요, 의관을 중요시 여긴 사회에서 의관의 보관과 방법에 남다른 관심과 지혜를 모아 수장문화를 만들어 왔을 것이다.

우리의 도자기들은 대체로 그 두께가 매우 무겁고, 두터우며, 둔탁하며 투박해 보이지만, 그 속에 담겨 있는 뜨거운 국물이 식지 않으려면 일정한 두께

를 가져야 하는 것은 당연하다. 일본의 경우는 「보다 얇고 가볍게」 라는 목표를 가지고 자신들의 도자기를 발전시켜 왔지만 우리는 정반대이다. 이것은 대체로 기후의 조건과 그에 따른 온도 감각에 기인한다. 그런데 단순히 온도 변화에 따른 감각의 변화만이 아니라 그에 흔들리지 않고, 바위가 자리를 지키듯 듬직한 사람과 같은 '듬직한 감각' , 대범한 사람의 '대범한 감각' , 큰마음의 '너그러운 감각' , 그리고 자연스럽고, 스스로 그러하게 살아가는 앞 뒤 곁과 속이 같은 '가식 없는 자연감' 을 선도함에 따라 '자연 감' 또는 '감각의 두께' 는 장소의 정체성으로 인간화되어가는 것이다. 결국 인류학적 과정을 거치면서 자연으로부터 멀어지면서 인간화되느냐, 아니면 자연 감을 소중하게 살리면서 문화계로 들어오느냐에 따라 감각은 개인의 결정이 아니라 집단에 의해 역사적으로 조율된 것이므로 그 지역, 공간을 채우고 있는 문화감각이라고 말할 수 있다.

#### 4\_ 장소의 정신문화와 미적 감각

한국 디자인 DNA 발굴에서 무의식적으로 우리의 문화감각을 경험하는 경우에 '장소의 분위기' 를 있는 그대로 순수하게 받아들일 수 있다. 그러나 장소의 감각, 장소의 문화감각을 의식적으로 경험하려는 노력이 없이는 느낄 수 없다. 그래서 문화감각은 이해와 성찰의 대상이 되어야 한다. 장소의 미학적 특성들을 경험할 수 있는 문화 공간에는 많은 대상들(Objects)이 있지만 가구는 무엇보다 중요한 대상이다. 그중에서도 수장가구는 앞에서 언급했듯이 장소의 생활과 기후의 함수관계를 이해 할 수 있는 좋은 대상이라고 생각한다. **한국디자인의 분위기와 장소의 분위기의** 조화를 이루기 위해 수장가구는 많은 요소들을 제공하게 될 것이다. 디자이너들과 공예가들은 장소감에 귀를 기울이고, 한국 디자인과 공예의 장소 정체성을 이해하도록 노력해야 하며, 장소성을 표현하려고 하는 사명이 있어야 한다. 그리고 이러한 능력을 발휘하여야 사회로부터 전문성을 인정받을 수 있을 것이다.

조선시대의 생활 목 가구를 만든 사람들이 무의식적으로 자연의 조건과 분위기를 느끼는 그대로 나타낸 것이냐? 아니면 성찰과 경험으로 이해된 분위기를 기초로 만든 것이냐를 물을 필요가 없다. 왜냐하면 장소의 분위기나 문화감각의 분위기관 마치 '사우나' 에 들어가면 모두가 땀을 흘림과 같이 [역사적으로]는 자연사 앞에 '벌거벗은 상태'로 유대관계를 맺어 왔기 때문에 집단지성(Collective Intelligence)의 현상으로 이해하여야 할 것이다. 이는 역사적 과정을 통해 선택되고 조율되면서 오늘 우리 앞에 놓여 있으므로 우리

모두가 참여한 디자인이라고 말할 수 있다.

오늘 우리의 고유한 생활세계가 만들어지기까지는 오랜 세월의 계절을 지나면서 그 계절에 필요한 의, 식, 주의 문제를 해결하여야 하는 공동의 노력으로 수없이 많은 도구들을 조형(造形)해 왔으며, 방법을 만들어 왔다. 그리고 이 도구들은 문화의 규범에 따라 잘 짜여진 옷감과 같은 '의미체계'를 만들게 된다. 그래서 삶의 방식이 역사적으로 구축되면 아무도 이를 헐어 낼 수 없다. E. 사피어(Edward Sapir)는 말하기를 "문화의 진정한 소재지는 개인들의 .....상호작용(人-間-人)에 있다. 그리고 주관적인 면에서는 이들 개인들의 각자 이런 상호작용에 참여하여, 스스로가 무의식의 세계에 가라앉아 자신도 모르는 의미체계들의 세계에 있게 된다." 고 했다. 우리의 문화 소재지는 어디일까? 그것은 바로 '나-우리' 사이 그 사이 공간이 소재지이다. 즉 '내 안에 우리', '우리 안에 나'를 인식하여 '나-우리' 사이에 우리 자신들을 연결할 '의미'가 보편화, 일반화 될 수 없다면 문화는 소재지를 잃은 것이다. 소나무 정신은 '나-우리' 사이의 신뢰할 정신적 의미'가 된다. 그래서 수장 목 가구를 통해 나타나는 문화감각은 문화의 소재지 안에서 하나로 추상화(抽象化)되어 우리의 보편적 존재 감각으로 생활 속에 녹아내려 오늘날까지 존재하여 온 문화감각이며, 앞으로도 존재할 생활 감각이다.

## 5\_ 자연감-소나무 감각의 DNA

문화요소(cultural element)는 두 가지 측면이 있다. 주관적인 것과 객관적인 것, 소나무는 <객관적인 것>으로, 소나무에 대한 우리의 관념(觀念)이 형성되면서 그 관념은 소나무에 대한 우리의 심적 그리고 정신적인 깨달음을 통하여 주관적인 것으로 변한다. 그러나 만일 여기서 소나무에 대하여 '나-우리'가 의미부여한 아무런 관념이나 태도가 없다면 소나무는 많은 사물중의 하나일 뿐이다. 그래서 우리 문화에 귀속 될 수 없다. 그래서 '나-우리'의 문화 안에서 소나무는 정신적 의미가 부여된 나무로서, 정신적 상징으로 우리 안에 존재하고 있는 특별한 나무이다. 인간의 자기완성을 소홀히 할 수 없도록 정신과 마음을 가다듬게 하는 문화의 특성이 된 나무이다.

그래서 소나무에 대한 주관적 관념이나, 태도가 있는 사람이 우리의 문화 구성원으로 인정 될 수 있는 것이다. 소나무가 우리의 문화가 아니라 소나무의 관념과 태도가 문화인 것이다. 우리가 소나무에 대하여 특별히 다루는 것은 '소나무 정신', '뗏'을 말할 때 소나무를 비유로 설명하고, 실제로 우리

의 눈앞에 굽이굽이 휘어진 소나무들의 군상(群像)들이 '멋스러운 정경' 으로 바라보는 우리의 심미적(審美的) 안목이 모든 행위 가운데 스며져 있기 때문에 특별한 의미의 나무가 된 것이다. 중요한 것은 소나무를 바라보는 우리의 마음이며, 그 마음 때문에 소나무를 좋아하는 것이고, 소나무로 집을 짓고, 가구도 만드는 것이다. 결국 소나무는 삶의 '어떤 정신' 을 끊임없이 학습 시키는 시각적 대상이다. 소나무의 향기는 이 정신을 풍기는 향기로 우리 삶의 의식을 주도하여 왔다는 사실이다.

가구에 나타나고 있는 소나무 목재의 개념에 대한 관념과 태도 역시 마찬가지이다. 문화 특성(culture trait)이란, 문화적 특성을 알 수 있는 이상형(理想型)이 있듯이 소나무는 다른 어떤 나무와는 다르게 '나무의 이상형' 이다. 그런데 우리의 이상형이란 어떤 모양을 표준으로 그와 똑 같은 모양으로 되려는 성향의 이상형이 아니라, 모양이 똑같지 않고, '곧게 뻗은 소나무' 가 아니라, 굽이굽이 휘어져 다양한 형태로 자란 소나무에서 오히려 생명력을 경험하며 이 생명력이 소나무라는 의미를 더 깊이 느끼게 해 준다. 따라서 소나무의 전형적인 '휘어짐'은 오히려 보편적인 소나무의 멋이 되고 매력이 된 것이다.

즉 이상적인 한국가구란 관념은 분명히 있지만 실체는 없는 것과 같이 소나무 역시 같다. 그러나 소나무에 대한 개념작용을 일으켜줄 소나무는 많이 있다. "엄격히 말해서 물질문화는 규격화, 표준화 된 것이므로 사실상 전혀 문화가 아니다." 라고 호블(Hobell, 1956)은 말하고 있다. 문화는 그 문화의 구성원들 마음(mind-body) 안에 존재하는 것이다. 로버트 S. 린드(Robert S. Lynd)는 "일을 하는 것은 문화가 아니라 사람이다" 즉 소나무가 문화가 아니라 소나무를 어떤 정신과 마음으로 바라보며, 의미부여를 하느냐 하는 내용이 구성원 사이에서 옮겨지며 공유되는 사람들 안에 문화가 있는 것이다. 그래서 조선의 목 가구가 마루에 놓여 있는데 목 가구에 대한 어떤 관념과 태도가 정신적인 것으로 작용되지 않고 있다면 그 가구는 이미 문화요소가 아닌 것이다.

미적인 것은 미적관념으로 구성되는 것이다. 우리나라 목 가구의 미적가치도 특별히 삶의 정신적인 현상으로 설명될 수가 있다. 그림을 그리는 것은 미학이 아니라 사람의 미적성향이 문화의 미학적 표현을 낳는 것이다. 그러나 이 모든 관념들은 세대에서 세대로 이어지는 오랜 세월을 거치면서 그들의 마음 안에 작용하면서 형성된 객관화된 주관성이 문화인류학적으로 형성되었다고 생각하여야 한다. 그러므로 목 가구는 단순히 가구가 아니라 '나-우리'를



이해할 수 있는 또 다른 우리 자신(Another Myself)이다.

미적 감각이나 내용도 알고 보면 문화인류학적 이해를 토대로 하여야 한다. 이러한 역사와 문화의 진행과정에서 우리는 우리만의 가구에 대한 관념과 태도가 생기고 이러한 관념과 태도에 대한 생활가구의 이야기가 만들어지고, 이 이야기들은 우리 자신의 생명력을 지속시키는 고유한 정신과 사상, 방법으로 규범으로, 학습되어 우리의 생활 전반에 걸쳐 영향을 미치게 된다.

인간은 역사진행 과정에서 인간중심주의(anthropocentrism)로 변화 해 가는 경우와 자연중심주의(nature-centrism)로 변화 해 가는 과정을 생활을 통해 실천해 왔다. 그런데 우리의 미적개념을 이해하기 위해 중요한 것은 인간중심주의나 자연중심주의나 이분법적 논리로 이해하기 어렵다는 것이다. 자연계 안에 인간의 문화계를 만들어 온 인본주의와, 자연계를 인간화된 문화계와 대립시키고 차단시킨 사회의 인본주의와는 전혀 다르다는 것에 관심을 가져야 한다. 그 차이를 명확하게 나타내는 현상에서 한국은 유일한 나라이며, 일본과 중국을 포함 서구문명사회 모두 후자에 속한다는 것이다. 전자는 내용이 형식을 지배하여 화려한 장식을 피하고, 절제하며, 기교의 솜씨를 멀리하는 겉옷을 입은 공예이며, 후자는 형식이 내용을 지배하여 겉옷을 화려한 장식과 기교로 감싸고 있다는 것이다.

미술 내지 예술이란 것은 그것을 낳은 무리, 그것을 낳은 사회의 모든 실천적 요소, 모든 정신적 요소가 양식의 형태를 빌어 상징화된 것인 만치 그 무리, 그 사회의 생활의 구체적 전모를 알려면 미술 내지 예술 외에는 없는 것이다.

[한국 미술사 및 미학논고(13P)], 고유섭.

한국디자인DNA발굴 연구는 생활세계 가운데 숨겨진 미학적 유전자를 찾아내어 그것을 다른 문화의 다른 미학적 개념과 가치를 합금시켜서 더 강력한 금속이 되도록 하기 위한 탐구를 하는 것이다. 이러한 관점에서 수장문화의 특성을 기술하는 것이 순서일 것이다.

## 6\_ 열린 마음-열린 공간의 세계

세계 어디서나 살림집을 짓고, 방을 꾸미고, 가구를 만들고 살림살이를 해 왔다. 그러나 살림살이가 같지 않고 사람이 다르다. 무엇인지는 확실치 않으나, 우리 자신을 생각해 볼 때 중국 사람이나 일본 사람과 섞일 수 없는 인류

학적 차이가 분명히 존재한다. 그리고 그들이 살아온 인문지리적 환경이 원인이 되어 더욱 '전혀 다른' 살림살이 문화를 만들어 온 것이다.

그러므로 살림살이 수장가구는 인류학적 경로의 역사와 풍토가 함께 살아온 생활세계와 함께 논의 되어야 한다. 그 근처에는 우리가 정착성 민족이 아니라 이동성 기마민족이라는 민족기원설로부터 시작되어야 한다. 홍 윤기 한국외대 교수에 의하면 “한국인이 말을 잘 타는 기마민족이라는 사실은 고구려 고분벽화의 기마도 등 말을 다루는 여러 그림들이 증명해 준다. 고구려뿐만 아니라 가야·신라·백제 유물에서도 발견할 수 있다. 고대 신라인들이 사용했던 각종 마구 장식을 살펴보면 비단벌레 장식의 안장 받침대 외에도 경주 천마총(天馬冢) 등이 있다. 신라 역시 고구려, 백제와 더불어 만주 벌판을 누비던 한 핏줄의 기마민족임을 말해주는 것” 이라고 말했다.

기마민족은 매우 공간적이며, 이동성 성향으로 오래오래 거주하고, 대대로 살아갈 집을 짓지 아니하는 성향이 있다. 그러나 정착성 민족에게는 영원히 허물어 지지 않는 건축으로 짓는 것이 특징이다. 이러한 이야기를 하는 것은 가구가 건축의 실내 공간 기능에 따라 제 위치를 가지게 되고 정착성 민족의 귀족주의 사회구조로 인해 건축의 구조와 개념이 가구에 대하여 상위 개념이 되므로 주택건축의 구조는 가구에 앞서 선행되어야 한다는 것이다.

기후는 건축에 있어서나 실내 생활에 있어서 지대한 영향을 미친다. 앞에서 언급 했듯이 기후 감각은 추위를 이길 수 있는 침구류에서부터 의복에 이르기 까지 '솜' 을 넣어서 솜이불, 솜바지저고리, 두루마기 등 겹겹으로 입어 온 우리의 의복구조를 보아 '부피' 의 문제를 해결하여야 했고, 주로 면사(綿絲)로 된 직물이었기 때문에 습기에 약한 면과 솜으로 된 침구와 의복들이 잠을 잘 재워야 하는 기능적인 문제와 습도에 예민한 솜의 문제를 해결하기 위해 가구 안은 나무로, 그 위에 화선지를 발라서 습도를 조절하도록 만들었다. 가구 제작에서도 빈틈이 없이 만들어 통풍이 차단된 것이 아니라 통풍의 틈이 있어 숨 쉴 수 있도록 만들어 겨울 살림을 보관하였다. 이 틈이 가구를 마치 영성하게 만든 것 같이 보이게도 하지만 통풍은 우리의 인간성에서도 중요한 덕목이다. 다시 말해 가구 밖의 추운 온도와 가구 안의 내부온도를 조절하는 기능이 있어 온도 차이에서 이슬이 맺히는 결로(結露) 현상을 방지할 수 있고, 숨 쉬는 틈 역시 이러한 현상을 돕고 있는 것이다. 이렇게 장마를 지나는 습기가 많은 시기에 수장가구가 감당해야 하는 의복의 문제를 본다면 한국 디자인 DNA에서 우리의 기후 조건에서 수장가구 뿐만 아니라 모든 분야에서 오늘의 생활 가구의 새로운 지평을 열어 줄 요소를 발견할 수 있다.

가구는 바람직하지 않은 자연의 변화에 대하여 수장 물(物)에 대한 보호를 위한 제어장치라고 말할 수 있다. 이 제어 장치가 ‘숨 쉬는 가구’ 를 낳은 것이다. 그것은 ‘자연과 숨 쉬는 디자인’ 이다. 이는 곧 한국 건축에서 ‘안과 밖’, ‘밖과 안’ 이 통하는 디자인이 아닌가 한다. 또 다른 의미로 확대 해석하면 한국이 ‘안(국내)’ 이고 세계가 ‘밖(국외)’ 이라면 안에서도 통하고 밖에서도 통하는 디자인 사고로 인식할 수 있을 것이다. 이러한 관점에서 안에서도 통하고 밖에서도 통하는 가구 디자인을 개발할 수 있는 장점을 발견할 수 있다. ‘안과 밖이 숨 쉬는 가구’, ‘자연과 숨 쉬는 디자인’, ‘안으로는 전통과 통하고, 밖으로는 세계와 통하는 가구’ 를 연구해 볼 여지가 있다고 생각한다.

현대성 기후는 또 다른 특징을 가지고 있다. 그것은 수장가구에 사용되는 목재의 두께이다. 추위를 견디기 위해서는 ‘두툼한 두께 갑’ 이 가구에 나타난다. [두께 갑]은 시각적으로 촘촘하지 않다. 가구에 있어서 추울 때 가구의 다리가 가늘면 추워 보이고 여름에 다리가 굵고 투박하면 더워 보이는 가구가 된다.

우리가 살아 온 주택의 구조에서 가장 두드러지게 다른 것은 ‘막힌 공간이 없다’ 는 것이 특징이다. 막힌 공간이 없는 주택의 구조에서 수장 목 가구 역시 다른 이웃나라들과도 다른 특징이 나타나 있을 것이다. ‘막힌 공간의 가구’ 와 ‘열린 공간의 가구’ 는 다를 것이다. 막힌 공간이 없이 열린 공간의 구조는 열대 지방에서 나타난다. 그러므로 대청마루나 사랑채의 누마루 등, 마루 공간은 무더운 열대성 기후에 적응하기 위한 열린 공간이다. 그러므로 우리나라 주택구조는 열대성 건축구조와 한 대성 건축 구조가 동시에 만나고 있는 것이 특징이다.

## 7\_ 일용품에서의 문학적성

수장 목 가구는 가구의 기능에 따른 분류 명칭이지만 사실 따지고 보면 거의 모든 가구는 수장목가구라해도 과언이 아니다. 가구의 일반적 특징을 두 가지로 분류하면 ‘목재로 만든 가구’ 와 ‘목 가구’ 가 있다. ‘목재로 만든 가구’ 는 가구를 만들기 위해 목재를 사용한 가구이므로 나무로 만들어져 있으나 나무의 자연 질감이 전혀 나타나고 있지 않는 가구를 의미한다. 그러나 ‘목 가구’ 는 나무의 자연 질감을 그대로 나타내고 있는 나무가구를 말한다. 목가구라고 해도 스칸디나비아 목가구나, 일본의 목 가구는 정교한 솜씨로 때때로 꾸밈없이 다듬어져 나무의 형질성이 아니라 나무로 가구의 형태를 만들어낸 가

구로 구조를 짜 맞추고 깔끔하게 마감되어 우리와 같이 자연사적 목질(木質)이 살아 있고, 손때가 묻어 있어 제 맛을 낸 목질(木質) 가구가 아니다. 나무의 자연 질감의 맛을 자연사적으로 살려낸 가구는 세월이 흘러 갈수록 목질의 '자연 맛'을 나무를 통해 구현하고, 그것도 사용하는 '사람의 손맛'으로 세월을 지나면서 '길들여진 가구', 자연사의 **'맛이 든 가구'**가 우리의 가구이다. 그래서 한국의 목 가구는 사람과 자연과의 사이에 거리가 없게 만든 몰아무간(物我無間)사상이 잘 표현된 무간(無間)가구이다. **'무간 가구'**는 **'나무-인간-나무'**가 간격 없이 하나가 되는 가구를 말한다. 나무의 자연감과 사람의 자연정서가 나무를 통해 거리감 없이 잘 나타나 있는 목 가구이다. 목가구의 구수한 맛이란 결국 자연의 맛을 아는 사람과 자연이 어우러져 만들어내는 맛이라 할 수 있다.

우리가 일상에서 말하는 것을 살펴보자, “이 가구 감각이 참 좋다.” 라고 말하는 경우와 “이 가구 맛이 참 좋다.” 라고 말하는 경우의 뜻을 음미해 볼 필요가 있다. 전자의 경우 연상(聯想)되는 것은 감각적 형태, 감각적 센스이다. 즉 놀랄만한 센스의 형태(形態), 지각적으로 자극된 감각을 표현한 것으로 이러한 감각은 비교적 형식(Style)상의 자극을 통해 느끼는 표현이다. 그러나 후자는 재질의 자연감에서 느껴오는 질감에 대한 감미성(甘味性)이며, 형태(形態)의 정감, 정서를 말하는 것이며, 감미(甘味)의 형질(形質)을 우리의 언어로 표현한 것이다. 미적형태에 대한 우리의 독특한 감흥은 미각적임을 알 수 있다. 그러나 전자는 논리적 형태, 혹은 화장(化粧:make-up)된 피부감각이라고 말할 수 있으며, 시각적 감각이다. 후자는 **'문학적 형태'**, **'자연사적 형질'**에서 숙성(熟成)된 맛에 대한 시적 반응이다. **'맛이 든 가구'**를 맛을 보면서 삶의 맛을 즐기며 살아가는 사람을 **'멋있는 사람'**의 맛이라 한다.

여기서 '맛' 과 '멋' 에 대한 이야기를 좀 논하여야 할 것 같다. 만일 '멋있는 디자인', '멋스런 디자인'이라고 말할 수 있는 디자인은 과연 무엇일까? 한국 디자인 DNA 발굴을 위해 '맛과 멋'에 대하여 생각해 보자.

우리말에 맛이란 의미는 김 병균의 한국어 동음어 사전에 의하면 '체격으로 느껴지는 만족스러운 느낌' 이라고 되어 있다. 또 어떠한 사물이나 현상에서 느껴지는 감각으로 '맛' 은 양성모음으로 되어 있다. 그런데 음성모음으로 바뀌어 '멋' 이라고 말하면, 세련된 맵시, 고상한 품격이나 운치(韻致)라는 의미로 바뀐다. 우리가 일상에서 '멋있다', 혹은 '멋스럽다' 라고 말하지 [맛있다]라고 말하지 않는다. [목 가구에 맛이 들었다]는 나무의 결과 그 가구를 사용하는 사람이 하나가 되어 사람의 손때로 길이 들어 나무의 결이 살아나

나무의 제 맛이 난 상태에 대하여 맛이 들었다고 표현한다. 그래서 그러한 맛을 아는 사람이 멋있는 사람, 멋을 아는 사람이라고 한다. 한국 목 가구에 서 발굴할 수 있는 디자인 DNA는 앞에서 기술한 바와 같이 멋있는 가구, 맛이 든 가구라고 표현하는 것은 [문학적 감각]의 표현이다. 자연을 관조하면서 새로운 세계를 열어가는 '풍류(風流)정신'이 디자인의 정신적 DNA가 되어야 한다고 생각한다. '문학적 형태 디자인', '심성적 형질의 디자인'을 추구하고 '듬직한 디자인 감각', '대범한 디자인 감각', '너그러운 디자인 감각' 그리고 '디자인 자연감'을 선도함에 따라 '멋있는 인간'으로 인간화되어가는 디자인 이 테올로기의 중심 언어가 '구수한 맛'과 '구수한 멋'의 언어이다. 이에 관한 고 유섭의 글을 디자이너들은 음미해볼 필요가 있다.

다음에 [구수한 특징]을 들어 본다. 구수하다는 것은 순박(淳朴) 순후(淳厚)한데서 오는 큰 맛이고 예리(銳利) 규각(圭角) 표열(漂冽) 이런데서 오지 않는 맛이다. 그것은 심도에 있어 입체적으로 온축(蘊蓄)있는 것이며, 속도에 있어 질속(疾速)과 반대되는 완만한데서 오는 맛이다. 따라서 알상군고, 천박하고, 경망하고 교혜(巧慧)러운 점은 없다. 이러한 맛은 신라의 모든 미술품에서 현저히 느낄 수 있는 맛이다. 이것이 미술품 승화(昇華)를 못 얻었을 때 그것은 텅텅하고, 무디고, 어리석고, ..... 삼하면 체면 없고 뱃심 검은 꼴이 된다. 이와 대칭되는 개념은 [고수하다는 것을 들 수 있다. 이것은 적은 것으로의 의결(疑結)된 감정이니 예컨대 이조 백자의 색택(色澤) 같은데서 그 구체적 일반 예를 볼 수 있다. 외면적으로는 일견 단순한 백일색(白一色)에 불과 하지만 여러 가지 요소의 안으로 안으로 응집동결(凝集凍結)된 특색이니 저 [구수한 맛이란 것이 내외(內外) 없이 휘연(揮然)한 풍미를 이루고 있는 것임에 대하여 이것은 안으로 응집된 품미이다. - 생략

[고수 함에 대응하여 멋이란 것의 유형으로 맵재하다는 것이 있다. 그것으로 맵세에서 온 것인 만치 [멋과 함께 인간의 자태적(姿態)인데서 온 것이지만 이것은 암전스럽고 텅텅하고 짜임 있고 조고만 한 것에 대한 형용으로 고려자기의 일부로서 실례를 삼을 수 있다. [구수가 [큰 맛이었음에 대하여 멋이란 발산적(發散)적이며 공간적으로 유동하는 것이었고 [고수는 [작은 멋인데 [맵세는 공간적 실위(實圍)가 좁은 것이다.

수장 목 가구는 시작부터 살림살이를 보관하고, 넣어 두려는 용도의 필요에 따라 만들어진 것이다. 그런데 중요한 것은 만들어진 가구에서 어떤 정신이든, 의미든지 DNA 요소를 발굴하는 것이 쉬운 일이 아니다. 그러나 수장 목 가구에서 일반적으로 수장(收藏)이라는 기능성의 특성 보다는 살림살이와 관련된 한국 가구공예 전반에 나타나 있는 공예정신이 생활사상과 어떻게 나타나 있는지를 살펴보는 것이 필요하다.

디자인 DNA를 발굴하려는 각도에서 수장가구 연구는 결국 시대를 거쳐 공예 전통의 정신에 나타나 있는 공(工:Technology)과 예(藝:Art & Design)의 '얼', 즉 '어떤 정신을 찾아내려는 것으로, 이 '얼'을 오늘의 디자인 '얼'로 새로운 시대의 신화를 창조하려는 디자인 사상으로 자리매김하려는 것이다. 그러므로 한국 공예의 전통적 정신과 미적가치는 오늘과 내일의 디자인 연장선상에서 새로운 길을 찾는 데 있다.

## 2장. 한국 공예사상과 수장 목(木)가구

한국의 생활 공예는 '자연의 태(態)'를 존중해 왔다. 자연의 태(態)란 스스로 그러한 태(態), 곧 절로의 태(態)를 의미한다. 이 태(態)가 아름다운 '형(形)의 얼(image)'이며, 멋의 태(態)이다. 그런데 한국인의 생활세계의 특징은 형이상과 형이하의 구별이 없이 삶의 정신이 형이상의 세계를 지향하고 있는 것이 특징이다. 그러므로 가구에서 느끼는 "형(形)의 얼"을 이해하려면 먼저 하늘과 땅에 사이가 없다는 천지무간(天地無間)의 사상을 이해하여야 한다. 하늘(숭고한 뜻)과 땅(현실)에는 사이가 없어 우리의 삶에서는 하늘의 숭고한 뜻을 어기는 것은 세상을 어기는 것과 같이 생각했으며, 세상을 어기며 사는 것은 하늘의 뜻을 어기며 사는 것이라 생각했다. 그러므로 천지무간(天地無間)의 사상은 곧 하늘을 우러러 한 점 부끄러움 없이 살아가는 절로의 삶을 의미한다. 천인무간(天人無間)의 사상이 가르치는 "삶의 얼"을 생활 속의 도구들이 따르지 않을 수 없으며, 가구는 가장 뚜렷한 그 대상이다. 그래서 조형성의 미적가치에는 하늘의 뜻과 사람의 뜻에 어긋남이 없어야 한다. 사이가 없다는 것은 하늘의 숭고한 뜻(自然의 理)과 사람의 뜻(理性)을 이원론적으로 보는 것이 아니라 일원론으로 인식하여 "사람됨의 길" 살아가는 것이다. 그러면 사람됨을 닮은 조형성은 어떠해야 하는가, 실제로 보여줘야 한다. 여기서 우리가 유의하여 볼 것은 천지무간(天地無間)이나, 천인무간(天人無間)의 형이상(形而上)의 얼을 실제로 표현하려면 끝으로 몰아무간(物我無間)의 사상으로 물질의 세계와 나의 존재의 세계가 다르지 않다는 것을 조형언어로 말할 수 있어야 한다.

우리의 수장가구들을 보면 '물(物)과 아(我)' 사이에 거리가 없는 감각들이 숨 쉬고 있다. 물질에 대한 명확한 우리의 태(態)가 존재하고 있는 것이다. 즉 몰아무간(物我無間)은 몰아일체의 사상으로 살아가는 인격(人의 格)을 존중하고 따르는 생활세계의 존재를 말하는 것이다. 서양문명과 중국이나 일본의

경우는 물아일체의 사상이 아니라 물아이체(物我二體)이다. 그러나 우리의 가구에 나타난 인격은 바로 나를 제외하고 나를 둘러싸고 있는 모든 것인 물(物)에서 묻어나는 것이라고 생각하여 물아일체의 사상으로 물질계와 인격을 일원론으로 “생활의 윤리”로 삼아 살아 온 것을 증언하고 있다. 목 가구는 윤리적 가구이다. 그래서 물(物)을 초월한 정신적인 것으로서의 형이상(形而上)과 물(物)의 모양을 갖춘 물질적인 것으로서의 형이하(形而下)가 하나의 것으로 나타나 있다. 일원론적 사상을 생활의 태(態)로 일관성 있게 추구하여 온 것은 한결같은 생각이다. 한국의 생활가구에는 자연의 태(態)가 나타나고 있다. 곧 우리 스스로 그러하게 살아 온 인간성의 태(態)를 존중하는 미적 태도가 나타나 있는 실체이다. 이러한 태도는 오늘날에도 그대로 지속되고 있다고 본다. 이러한 사상들은 21세기 미래를 이끌어 가는 ‘새로운 세계의 패러다임’으로 문화와 문명을 균형 있게 풀어가는 새로운 인간 삶의 존재철학으로 인류에게 제시되어야 하는 인간성(humanity)의 새로운 디자인 사상이 될 것이라 믿는다.

앞에서 언급한 진정한 “표현의 자유 함”은 천지무간(天地無間), 천인무간(天人無間), 물아일체(物我一體)의 사상이 생활 가운데 배어있는 삶을 살아가는 사람들에게 나타나는 자연 중심적 미적 현상이다. 이러한 것을 설명하는 고유섭의 논거를 살펴보자.

조선고미술의 특색은 무엇이나? 일언(一言)으로 고미술이라 해도 원시조형으로부터 서기1910년까지의 사이에는 수천백년의 세월이 끼어있어 시대의 변천, 문화의 교류를 따라 여러 가지 층절(層節)이 있음을 두말할 필요가 없다. 그러나 그만한 변천을 통하여 흘러나오는 사이에 노에마(noema)적으로 형성된 성격적 특색은 무엇이나, 다시 말하자면 전통적 성격이라 할 수 있는 성격적 특색은 무엇이나. 위선 나는 무기교(無技巧)의 기교(技巧), 무계획(無計劃)의 계획(計劃)이라는 것을 들 수 있으리라 생각한다.

무기교(無技巧)의 기교(技巧), 무계획(無計劃)은 기교, 계획이 의식적 의식에서 나와 직접적 여건인 구상적 생활에서 분리되고 추상된 기교요, 계획이다. 그것은 자각된 기교, 자각된 계획, 다시 말하면 기교요 계획이 독자적 의식을 갖게 된 기교요 계획이다. ...중략...

그러나 무기교(無技巧)의 기교(技巧), 무계획(無計劃)은 기교요 계획이 생활과 분리되고 분화되기 이전의 것으로 구상적(具象的)생활 그 자체의 생활본능의 양식화로서 나오는 것이다. ....중략.... 조선에는 개성적 미술, 천재주의 미술, 기교적 미술이란 것은 발달되지 아니하고 일반적 생활, 전체적 생활의 미술, 즉 민예란 것이 큰동맥을 이루고 흘러내려 왔다....중략... 조선의 미술은 민예적인 것이매 신앙과 생활과 미술

이 분리되어 있지 않다. 그러므로 조선의 미술은 순전히 감상만을 위한 근대적 의미에서의 미술이 아니다. 그것은 미술이자 곧 종교이요 미술이자 곧 생활이다. 말하자면 상품화된 미술이 아니므로 정취 한 맛, 정돈된 맛에서는 부족하다. 그러나 그 대신 질박(質朴)한 맛과 송후(醇厚)한 맛과 순진(純眞)한 맛에서 우승(優勝)하다.

여기서 그가 말한 무기교(無技巧)의 기교(技巧)란 기(技)의 태(態)를 말하는 것이라 생각한다. 기(技)의 태(態)란 기(技)를 사용하되 기(技)의 교태(巧態)가 보이지 않는다는 것이다. 한국 가구의 맛이 바로 태(態)없는 태(態)라 해석할 수 있다. 자연은 곧 인간에 의해 가해진 태(態)가 없다는 의미에서 태(態) 없는 태(態)라 할 수 있다. 신라의 토기역시 기(技)의 교태(巧態)를 멀리하고 있다. “표현의 자유 함(爲)”은 태(態) 없는 태(態)를 낳을 수 있는 자유 함이다. 태 없는 태란 곧 인간의 태가 없는 자연의 태를 의미한다고 본다. 물질에 의한 과시와 욕구에 붙잡히지 않는 자유 함은 무계획(無計劃)의 계획(計劃) 역시 계획은 있으나 계획한 것 같지 않은 계획의 표현이다. 여기서 우리는 천지무간(天地無間), 천인무간(天人無間), 물아무간(物我無間)의 태(態)를 이해할 수 있는 것이다. 자연은 숨겨진 질서(秩序:order) 즉 이(理)의 근원이다. 그래서 이(理)를 따르는 한국의 정원은 계획한 것 같지 않은 계획된 정원이며, 인간에 의해 만들어졌으나 인간의 “태(態)가 없는 자연의 태(態)”의 정원이 일본, 중국, 서양의 정원과는 다른 정원사상이다.

도구를 사용하는 인간의 행위에서 기(技)에 따르는 교(巧)의 나타남은 당연한 까닭(所以然)이며, 기교(技巧)는 더 경이롭고, 정교함의 극치(極致)에 도달하려는 훈련과 욕구를 낳게 되는 것 역시 동서를 통틀어 마땅한 것이다. 이러한 좋은 예가 바로 중국의 공예나, 일본의 공예 및 서양의 공예에 나타나는 일반적 현상이다. 그러나 이에 역행하여 기의 욕구를 멀리하고 기(技)의 교(巧)를 따르지 않고, 무기교(無技巧)의 기교(技巧)를 나타내고 있는 것이 한국 공예의 특징이다. 이렇게 기원적 “형(形)의 얼”을 지닌 것은 한. 중. 일 삼국에서 한국만의 특징이다. 그 원형적 심상의 형상이 신라의 인형 토기(人形土器)이다. 인형 토기에는 무기교(無技巧)의 기교(技巧)가 어떠한 상황을 나타내는지 객관적으로 원형적 심상(primordial images)을 잘 보여주고 있다. 만일 우리가 신라의 토기로부터 조선의 공예를 통해 우리의 원형적 심상들을 이해한다면 우리 자신의 미술에 대하여나 인간성에 대하여 천개의 입을 가지고 말할 수 있는 입장이 될 것이다.

그 다음으로는 기(技)의 교(巧)가 세부를 치밀하게 다듬어 내는데 탁월한 솜씨를 가지고 있어 대부분의 나라의 공예가 큰 맛을 잃고 있는 반면 세부에 있어 치밀치 않으나 그러나 세부에 있어 치밀치 아니한 점이 더 큰 전체로



포용되어 천인무간(天人無間)의 그 곳에 대인(大人)의 큰 맛을 이루게 되는 것은 확실히 조선 가구의 예술적 특징의 하나이다.

## 1\_ 자기완성의 도심(道心)-대(大:큰)

인간이 사용하는 모든 가구는 그 사람의 의식과 정신이 지배한 사회를 상징적으로 읽을 수 있는 대상이므로 마땅히 사회적 신분과 지위를 배경으로 설명하여야 한다. 따라서 목 가구도 마찬가지이다. 그러므로 훈민정음의 창제와 반포는 한국의 사회사에서 중대한 변화를 일으키는 삶의 의식을 바꾸어 놓은 큰(大) 의식혁명이라고 생각된다.

오늘 한국이 발전하게 된 근본에는 “쉽고 편안하게 쓰도록 한” 훈민정음의 창제정신과 공예의 사회적 의미만 보더라도 수장 목 가구의 구조를 만든 정신이 일치한다. 즉 가구를 “쉽고 편안하게 쓰도록 한” 기능에 기초된 것이어서, 더 깊게는 백성들 사이에서 널리 유익해야 한다는 홍익인간의 정신과 사상에도 일치하는 것이라고 생각한다. 그러므로 조선조 500년의 공예 역시 이러한 정신을 배경으로 하여 탄생하였으므로 조선시대의 공예에 나타나는 미적가치와 인간가치의 개념은 세계와 통하는 중요한 근-현대의 사회사적 의미를 가진다.

한국 전통 수장 목 가구에 나타난 의미는 인간의 자기완성의 삶을 살아가는 사람들이 사용하는 가구의 개념이 잘 표현되어 있다. 기층언어(基層言語)일수록 생활 깊은 곳에 나타나고 있는 조형언어의 함축(含蓄)과 함의(含意)는 풍부하고 또 강렬하다. 마찬가지로 기층감각은 심층 깊은 곳에 자리하고 있어 그 호소력도 강하게 마련이다. 기층의 감각이 나타내는 공예 감각이란, 무의식적 표현에서 오히려 더 구체적으로 정체성이 표현될 수 있으며, 의식이 미치지 못하는 무의식의 영역에서 무심코 만들어 내는 ‘짓’을 통해 우리의 선형적 정감과 조형적 정서는 자연스럽게 표현될 수 있다. 전통 목 가구를 보면 우리의 심층 깊은 곳에 자리 잡고 있는 심적 언어를 읽을 수 있다고 생각한다. 문화인류학적 측면에서 중요하게 인식할 것은 우리의 기질과 성향에 기층을 둔 공예를 이해하기 위해서는 우리의 언어생활과 밀착된 심미성(審美性)을 잘 보여주는 시(詩)나, 문학, 그리고 가사(歌詞)에서 나타나는 언어의 의미들을 살필 필요가 있다. 그 언어들에서는 삶의 태도 인생관, 우주관 등 일상성에서 의미를 찾아 볼 수 있기 때문이다.

그리고 현대의 서구 공예 감각으로 학습된 서양의 이성적 공예언어들은 우리의 심층에 자리한 기층의 언어감각과 미의식에 대한 호소력을 감퇴시켜 왔

다. 나아가 우리의 본질(nature)이 함축된 기층언어들을 감퇴시킨다. 우리의 미적가치를 설명하고 이해하기 위하여 잃어버린 공예언어의 세계가 무엇인지를 새로운 인식으로 해석, 설명하여야 우리의 미적가치와 떨어진 기층언어 감각과의 거리를 좁힐 수 있을 것이다.

일반적으로 언어학자들이 말하는 12살 이전에 익힌 모국어의 위력과 같이 공예언어에도 모어(母語)구실을 하는 형태들이 있다고 생각한다. 공예는 조형언어에서 모어(母語)의 구실을 하는 중요한 대상이다. 결국 인간은 '기층언어 감각'으로, 기층에 자리 잡고 있는 정서감각으로 돌아오는 것이다. 서양의 조형언어에 심취하다가도 기층언어로 돌아오고 나면 결국 서양의 조형언어는 어디까지나 제2언어에 지나지 않게 된다. 재외국민들의 이야기에서 한 걸 같이 말하는 것을 보면 급할 때는 기층언어가 튀어나온다는 것이다.

**한국디자인의 DNA 발굴은 우리 디자인의 기층언어, 기층감각을 찾아내려는 것이라고도 생각할 수 있다.**

어떤 공예의 미적 감각에 대한 친밀감은 기층형(基層形)의 태(態)와 밀접하게 관계되어 있다. 기층형(基層形)의 형, 태(態)라 함은 일차적으로 자연의 사물들로부터 학습된다고 보아야 한다. 인간이라면 누구나 그 기층에는 자연이 존재하며 언어의 대부분도 자연으로부터의 경험을 언어화하고, 언어로 명명하는 데서 파생된다. 그러므로 자연을 특별한 시각으로 바라보았던 학습된 의식들은 모든 형태를 만들어 내는 과정에서 시대를 따라 다르게 작용하지만 기층의 의식은 시대를 넘어 작용한다.

그러므로 제1의 기층의 조형언어가 제2의 학습된 조형언어에 의해 가려지는(masking) 어리석은 '짓'은 더 이상 해석은 안 될 것이다. 결국 미적가치의 보편성은 한국사회의 기층을 형성하고 흘러온 백성(民)들의 힘을 중심으로 하는 생활사상과 미적가치와 인간가치가 뿌리를 이루고 있어 공예언어 역시 기초가 그들로부터 연유 된다는 것을 알아야 한다. 이 뿌리는 기층으로부터 학습된 미적경험과 감각에 의하여 조율되고 선택 되어져 제2의 조형언어가 제1의 기층형의 언어에 의해 조율되어야 마땅하며, 그래야 발육하는 우리의 건강한 디자인 역사를 지속할 수 있는 것이다.

모더니티의 정신이란 건강한 역사와 문화를 지속시키면서 새로운 미래를 열어가는 "전통적 현대성"을 성취하면서 진화된 오늘의 신화로 자리매김 될 수 있는 것이다. 오늘의 진보주의 미술가라 할지라도 그는 기층에 뿌리를 박

고 있으며, 이 뿌리가 얕으면 진보의 개념도 불분명해질 뿐만 아니라 그 가치를 주장할 근거를 찾을 수 없는 것이다. 따라서 역사적으로는 바람에 날아가는 겨와 같은 운명을 맞이하게 된다. 공예가 진정 생활의 중심에서 하여야 할 역할은 바로 기층언어를 현대적으로 재탄생(born again)시키는 능력이며, 역사적인 것을 미래의 새로운 가치로 옮겨 놓는 작업이 되는 것이다. 이일에 공예가 앞장서야 한다는 것이다.

디자인에서 정체성을 어떻게 설명할 것인가를 질문 받는다면 기층언어(基層言語)로서 디자인의 형태(形態)를 해체시키는데 아이러니하게도 우리가 부지불식중(不知不識中)에 협력하여 온 것이 지난 20세기의 우리 디자인이었다는 사실을 먼저 인식하여야 한다. 본 연구는 기층의 공예언어를 디자인의 언어로 그 개념을 추상해 내려는 것이 주요 관점이다. 그러므로 먼저 할 일은 우리 자신의 깊은 속에 변할 수 없는 인류학적 기질과 성향의 DNA를 통해 본연지성(本然之性)과 기질지성(氣質之性)을 밝혀내고 살려내는 것이 선행되어야 한다. 본연지성(本然之性)과 기품지성(氣稟之性)이 이성을 이끌어가는 기층언어가 있는 심연(深淵)으로 자신이 내려가야 비로소 자신의 디자인 감각이 발견되는 것이다.

오늘의 현대한국디자인이 지닌 문제는 물론 전사회적 문제의 핵심은 기층언어, 기층감각, 기층문화를 잃어버리고, 기층이 무너진 사회 속에서 정체성의 불안으로 방향감각을 잃고 있는 환경과 우리 자신의 의식에 문제로 인한 것이다.

오늘의 디자이너들에게 경고하는 것은 우리가 21세기를 바라보면서 분명한 사실은 대부분의 디자이너들이 “지난 세기병”의 희생자들이 될 것이며, 시달리는 불행한 디자이너들이 되어 고통을 받을 것이라는 사실이다. 기층을 잃고 흔들리는 정체성으로 인하여 공허와 목표상실의 슬픈 감정을 앓으며, 확실한 병명도 모른 채 영혼을 저들에게 넘겨준 디자이너들은 입양된 영혼으로 흔들릴 것이다. 기층을 잃은 디자이너에게서 우리는 태어나면서 부터 생모에게 영혼을 거부당한 아기가 성년(成年)이 되면 거부당한 영혼의 빈자리로 인하여 방황하다가 부모가 누구인지도 모른 채 그 자신을 거부한 생부모가 있는 땅으로 무작정 돌아와 영혼의 거처를 찾아 해매지만 그는 이미 한국어를 잃어버리고 국적이 한국이 아닌 거족의 한국인으로 영혼의 정체성을 회복하지 못하고, 회복될 수 없는 자신을 비관하며, 그래도 한국 땅에서 살아야 한다는 의지를 가지고 노력하려는 돌아온 입양아들을 떠올리게 된다.

태어나면서 부터 서양의 미술과 사상에 입양되어 기층의 조형언어인 모어(母語)를 잃어버린 지난 세기의 디자이너가 잃어버린 우리혼의 정체성을 찾으려 하나 이미 해체되어버린 자신의 안에 자기 순수의 자화상을 찾기에는, 그의 일그러진 자화상으로 인하여 회복될 수 없는 형상으로 남아 그의 디자인 혼은 위치를 잃고 방향을 멈출 수 없게 되어버렸다. 자신의 정체성혼을 잃은 후 회복하려고 해도 회복할 수 없을 만큼 깊어진 자신의 디자인을 서양의 디자인에 강제로 입양시킨 디자이너들의 의식은 무엇이라고 분명하게 말할 수 없고, 자신의 정체성으로 자유롭게 표현할 수 있는 시대지만 자유로울 수 없는 자신의 디자인에 대한 권태와 싸우게 되고, 결국 우울증에 빠지게 되어 디자이너로서의 슬픈 운명을 맞이하게 된다. 이를 가리켜 자신의 허위에 의해 자기가 자기를 배반하는 운명적 상황이라고 말할 수 있는 것이다.

정체성을 회복한다는 것은 모국어(母語)를 회복하는 일과 같은 것으로 우리는 이 잃어버린 기층의 디자인언어를 회복하기 위해 노력해야 한다. 그리고 그 위에서 세계로 나아갈 고유한 인간가치와 미적가치로부터 새롭게 창안된 새로운 미술의 패러다임을 가지고 나아가야 한다. ‘문화는 개념으로 구성 된다.’ 고 타일러(Tylor)는 말하고 있다. 그것은 “물질적인 대상물이나, 관찰될 수 있는 행위가 아니라 - 하나의 정신적인 현상이라고 말하고 있다.” 개념은 추상화의 과정을 통해 도달되는 특성상 “문화는 하나의 추상, 혹은 추상화 된다” 그리고 문화가 “기본적으로 하나의 형식 혹은 유형(類型) 혹은 양식(樣式)이다” 라고 한다면 디자인도 문화의 단위에서 볼 때 세계 내에서 독특한 우리의 유형(類型)이나 양식(樣式)이 나타나야 한다. 이 양식이 사물화 되어 인간이 사용하는 물질로 만들어져 제공하는 공(工)에서 예(藝:art)다운 예(藝)를 구별하는 기준이 있어야 하는 것과 같이 그 사물화 된 물질이 정신적 가치를 부여 받고 디자인이 예(藝)의 가치를 찾기 위해서는 공예와의 만남이 가장 첩경이다. 그 예는 생활가구를 이해하려고 나서는 길에서 찾아질 수 있고, 깊숙한 곳에 숨겨진 숨결로 느낄 수 있을 것이다.

인간이 자기완성의 길(道)을 가는 출발점이 기층(基層)이며, 이 깊은 곳으로부터 시작하기 위한 마음이 큰(大) 길을 가는 것이다. 골이 깊어야 높은 곳을 알며, 높은 곳을 알아야 넓은 세계가 한눈에 들어오는 것과 같이 세계 가운데 나의 존재가치가 드러나게 된다.

자기완성의 삶을 살아가는 사람들이 사용하는 가구의 개념이 잘 표현되어 있는 격조(格調)있는 가구가 조선가구의 특징이 되고 있다. 삶의 큰길(大道)을 살아가는 사람들은 중요한 부분을 잃지 않고 놓치지 않으려는 대개(大槪)를

생각하며, 일의 중요한 부분을 알려주는 대강령인 대강(大綱)의 뜻을 살피며, 대체로 추려내는 정도의 대략(大略)으로 부분에 붙잡히지 않고, 크게 생각하고 큰 것을 잃지 않고, 크게 채우라는 대충(大充)으로 그릇을 키우며 크게 채워가는 인격(人格)을 갖추어가려고 노력한다. “자연을 대개 알고 있다”, 혹은 “대강의 뜻을 살피라”, “일을 대충 생각하다” 등은 섬세하면 큰(大) 것을 잃는다는 것이다. 자연이 대충대충 되어졌다든지, 자연에서 큰 맛을 보지 못하고 지극히 작은 두뇌의 그릇으로 담으려면 자연을 사람의 섬세한 이성으로 다듬어 자연의 큰 맛을 잃게 되고, 인간이 자기 생각에 맞는다고 “참으로 아름답다” 한다면 인간의 작은 맛으로 자연은 그 맛을 잃고 변형된다.

한국의 공예가 세부에 치밀하지 않은 것은 큰 맛을 잃으면 스스로 그러한 자연에 조화로운 아름다움과 깊은 맛을 잃기 때문에 지나치지 않으려고 섬세하게 다듬고 싶은 마음을 스스로 다스렸다. 신라의 토기가 지닌 태(態)에서 큰 맛을 느끼는 것이나 조선의 가구에서 큰 맛을 느끼게 되는 것은 그 태(態)가 기(技)의 교태(巧態)가 아니라 '인간의 태(態) 없는 태(態)' 즉 '절로의 태(態)' 이기 때문이다. 이러한 표현은 표현하는 사람이 태(態) 없는 태(態)로 살아가는 사람이어야 하며, 스스로 그러한 표현의 '자유 함'을 본(本)으로 살아가는 것이다. “자유 함(爲)”은 틀에 갇혀진 사람과는 다르게 갇혀있지 않아 “마음의 공간”이 넓고, “생각의 공간”이 넓고, “경험의 공간”이 넓고, “인식의 공간”이 넓으며, 자유함의 표현은 그 “시야의 공간”이 자연을 관조할 만큼 넓고 크다. 이렇게 넓은 공간을 소유하기 위한 자유 함(爲)은 어디로부터 오는 것일까 일찍이 퇴계(退溪) 이황(李滉)은 학문의 궁극적인 목표를 “사람됨의 완성”에 두었다. 그의 ‘위기지학(爲己之學)’의 분위기를 김성일(金誠一)은 다음과 같이 기술하고 있다.

선생의 마음은 밝고 맑아 마치 가을 달이나 얼음병과도 같았고, 기상은 온화하고 청수(淸水)하여 순정한 금이나 옥과도 같았으며, 장중함은 산악과도 같았고, 조용함은 깊은 연못과도 같았고 ..... 안과 밖이 한결같았고 물(物)과 아(我)의 간격이 없으셨다. 바라보면 엄연하여 경외(敬畏)론 행동의 법도를 가지셨고, 다가가면 따스하여 너그러운 포용의 덕(德)을 드러내셨다. 우리 문화에서 말하는 “자유 함”은 ‘신체의 자유’나 ‘표현의 자유’ 또는 거주이전의 자유와 같은 그런 것이 아니다. 그것은 인간의 ‘사람됨의 완성’에 이르는 내적 자유함이다. 이 내적 자유함에는 언어 문자의 표현들에 머무르는 ‘지적 스케이팅’을 하는데 그치지 않고, 그의 성리학 학문이 지시하는 세계와 사물로 깊이 내려가서 그것들을 체험적으로 성찰하고 그 진리를 실천하는 실천적 삶으로 살아가는 삶의 현장에서 생생하게 그것들의 의미를 온몸으로 체험하면서 스스로를 자신의 학문적 임상체로 삼아 더 깊고 깊은 파악을 시도하였다는 것

이다. “내적 자유 함(爲)” 은 이런 것이다. 여기서 우리는 한 사람이 살아가는 ‘삶의 태(態)’ 를 생활 가구에서 생생하게 볼 수 있다. 그런데 ‘절제를 포기한 자유 함(爲)’ 이 없듯이 ‘절제-자유 함(爲)’ 이 ‘위기지학(爲己之學)’ 이다. 결국 자유 함(爲)이란 자기를 다스리는 가운데 얻어진 “자유 함(爲)” 이라는 점에서 타인에게는 “어질고, 너그러운(仁)” 으로 표면화되어진다. 신라의 토기뿐만 아니라 조선의 목 가구에서도 이렇게 잠재된 기질과 성향이 내포되어 있다. 이것은 인간의 자기완성의 도를 실천하며 살아 온 삶들의 가구이며, 가구의 정신이며, 그 정신이 자연스럽게 나타난 맛이 목가구이며 이런 목 가구를 사랑해 온 사람들의 멋진 것이다.

## 2\_ 공(工)과 예(藝)의 이해

한국의 미술을 논할 때나, 공예를 비롯한 건축에 이르기까지 이해하려는 과정에서 우리가 주목할 것은 우리 자신의 예술을 논할 때 우리가 알고 있고 배워 온 서양미술이나 공예, 이웃 중국이나, 일본 공예에 대한 지식들을 바탕으로 이해하려는 태도에 대하여 다시 생각하여야 한다. 그 이유는 우리가 알고 있는 공예에 대한 안목은 서구의 공예나, 중국, 일본의 공예에 관한 지식들로 인하여 우리 공예가 지닌 진정한 가치를 보는 눈을 멀게 하고 있기 때문이며, 우리 자신에 대한 이해가 잘못되어 있기 때문이다.

“역사란 무엇이뇨? 인류 사회의 ‘아(我)’ 와 ‘비아(非我)’ 의 투쟁이 시간부터 발생하여 공간부터 확대하는 심적 활동의 상태의 기록이니, 세계사라 하면 세계 인류의 그리되어 온 상태의 기록이며, 조선사라면 조선민족의 그리 되어 온 상태의 기록이니라. 무엇을 ‘아(我)’ 라 하며, 무엇을 ‘비아(非我)’ 라 하느냐? 깊이 팔 것 없이 알게 말하자면, 무릇 주관적 위치에 선 자를 ‘아(我)’ 라 하고, 그 외에는 ‘비아(非我)’ 라 하나니

[조선 상고사(41P)] 신채호, (1982).

특히 한국 디자인 DNA 발굴 연구에서 세계를 향해 우리가 주장할 가치를 발견하고자 한다면 무엇보다도 바꿀 수 없는 확신에 찬 ‘진정한 가치’ 의 발굴이어야 하며, 그 가치는 우리의 정체성을 분명하게 인식할 수 있는 것이어야 한다. 그것은 밖으로 ‘비아(非我)’ 의 세계 가운데서 ‘아(我)’ 의 정체성을 확실히 하는 것이어야 하며, 안으로는 우리 자신을 존중할 수 있는 가치의 재발견으로 ‘자기-존중’ 의 기반을 제시하는 것이어야 한다. 그러므로 수장가구를 통한 DNA 발굴은 공예미술 전체적 시각에 기반을 두고 있는 것이다.

공(工)은 어떤 일에 종사하는 직공, 그 일을 업으로 하는 사람을 의미한다. 예(藝)는 감상의 대상이 되는 미(美)를 창조하는 것이다. 그래서 공예는 물건을 만드는 기예(技藝), 즉 공작(工作)을 하는 예술이라 할 수 있다. 공(工)은 기(技)를 사용하여 만드는 일을 하게 되지만 예(藝)는 기(技)를 다스린다. 기(技)는 손끝으로 움직이고, 예(藝)는 마음과 정신에 의해 움직인다. 공(工)의 생명은 기(氣)를 필요로 하며 동(動)의 세계인 반면, 예(藝)는 리(理)로 마음과 정신을 다스리는 정(靜)의 세계라 볼 수 있다. 그래서 공(工)예(藝) 모두에는 동(動)과 정(靜)이 함께 존재한다. 그렇다면 한국공예에서 동(動)의 개념은 무엇이며, 정(靜)의 개념은 무엇인지 그 차이에 따라 예(藝)의 미적가치는 다르다. 사람에게 의해 만들어진 모든 것에는 만든 사람의 기(技)에 대한 개념이 무엇인지에 따라 예(藝)의 미적가치에 영향을 주며, 예(藝)는 기(技)를 다스려 형(形)을 만들고, 태(態)를 표현한다.” 따라서 공예를 논할 때 공(工), 예(藝)로 구분하여 논하는 것이 한국공예를 이해하는데 도움을 준다고 생각한다.

대부분의 나라에서 공예는 기(技)예(藝)로 만들어진 형(形)의 기태(技態)이다. 재료와 섬세한 가공의 솜씨에 따라 공예가 사회적 신분과 계급을 상징하는 도구가 된다는 것은 “철저한 봉건주의 사회의 특징” 이라고 하였다. 모더니즘은 이러한 계급이 붕괴되면서 계급적 화려한 장식이 제거되고, 단순성(simplicity)으로 혁신되었지만 오늘날에도 새로운 자본가들의 등장으로 귀족적 상류계층에 의해 새로운 의미의 장식을 통해 브랜드에 의한 ‘구별 짓기’를 행하고 있다. 인간가치나 미적가치의 지향은 자본주의 사회에서도 중세적 의미의 ‘귀족지향성’으로 나타나는데 과거와 다른 점은 ‘태생적 신분에 의한’의 차이가 아니라, ‘자본에 의한’, 새로운 귀족이라는 것이다. 여기서 디자인과 공예가 왜 만나야 하는지 그 실마리를 풀 수 있는 것이다.

봉건제후들 간의 영토의 싸움은 경제 주체들 간의 드라마틱한 대결로 바뀌었다는 것이다. 용도(用度) 역시 계급사회에서는 제한된 개념과 철저한 충성심으로 장식된 기예(技藝)의 솜씨에 따라 구별되었지만, 오늘의 자본주의에서는 고전으로부터 현대의 첨단 기술에 의한 여러 장치로 전지구문명화 됨에 따라 그 진동 폭이 넓고 그 공간이 일정한 영토에 제한되어 있지 않다는 특징이 있다.

### 3\_ 겉치레 없는 예(藝), 기(技)

그런데 한국인의 인류학적 기질과 성향의 특수성에 비추어 볼 때 신라의 토

기에서 보았듯이 “구별 짓기” 라는 것은 하늘을 거역하는 것이며, 사람됨이 땅의 영화와 부유로부터 자유 함(爲)을 추구하는 우리의 기질과 성향에 역행하는 것이다. 예를 들면 사람들 사이에서 널리 유익한 사람이 되어야 한다는 홍익인간(弘益人間)의 이념에 어긋나는 것이다. 우리말에 “겉치레” 라는 말이 있다. 밖이 형식이라면 안은 내용에 해당된다. 안과 밖은 항상 함께 있게 마련인데 밖에만 치중하여 꾸밈 경우를 보고 겉치레라 한다. 그런데 공(工)의 예(藝)가 겉치레의 기예(技藝)가 필요한 대표적 대상임에도, 우리의 공(工), 예(藝)에서는 예(藝)는 겉치레를 위한 것이 아니라 겉치레를 벗고, 내용을 택하기 위한 예(藝)를 정신으로 생각하였다는 것이 세계 여러 나라의 공예사적 의미로 보나, 시대적 의미로 보나 매우 놀라운 일이다. 기가 겉치레를 장식하면 내용은 가려지게 된다. 흔히 친구들 사이에 가면을 쓰지 말고 벗으라고 하는 말할 때가 가끔 있다. 가면을 벗다. 이는 짐작 کن데 안(內)과 밖(外)이 다르다는 가정 하에 안을 내보이라는 것이다. 이것이 “인간 됨” 이라는 뜻이다. 그러니 우리의 공예에서 안을 드러내려면 기예(技藝)는 그다지 중요하지 않다. 기교(技巧)가 뛰어나면 안을 볼 수 없고, 안을 보이려면 기교(技巧)는 대충, 대략을 잃지 말아야 한다는 것을 우리의 공예는 보여주고 있다. 이것이 한국 공예와 일본이나 중국의 것과 그 본질상 다름을 가늠할 수 있는 차이라는 것이라 하겠다.

밖의 겉치레를 생각한다면 이미 사라졌어야 할 것 중에 대표적인 것이 맷돌이다. ‘맷돌’ 의 경우에는 천년이 지나도 그 용도가 아직도 그 쓰임이 끝나지 않았고 앞으로도 유효할 것이다. 한국의 생활 목가구의 미적 개념을 이해하기 위해서는 맷돌을 예로 비유해 보는 것이 쉬울 것 같다. 맷돌의 내용적 가치는 겉치레에 있지 않기 때문이다. 이를 가리켜 환경 친화적인 한결같은 전통의 디자인(sustainable design)이라 한다. 여기서 우리는 인간이 살아가는 과정에서 공통적으로 필요한 도구라면 단단한 것을 ‘부시는 도구’ , 녹두 빈대떡을 만들기 위해서나 곡물들을 ‘잘게 갈아내는 도구’ 또는 음식을 만들기 위해 ‘잘게 썰어 내는 도구’ 등이 있듯이 모든 나라에는 이러한 기능의 도구들이 있지만 맷돌은 무거운 돌의 마찰을 이용하여 곡물을 갈아내는데 한결 같이 써왔다. 특히 우리가 사용한 ‘맷돌’ 이 오늘날 까지 지속적으로 사용되어 온 것은 갈아내는 방법이 자연적이라는 것이며, 아직도 우리 맘에 꼭 들기 때문이라 생각한다. 한국 목 가구는 겉치레가 없고 변함없는 기능으로 정든 맷돌같이 ‘정든 가구’로 정감이 있는 감각이 된 것이다. 오늘날 첨단 정점이 되고 있는 한결같은 디자인(sustainable design)의 역사적 모델이라 할 수 있다. **한결 같은 디자인은 사람에게 정이들 세월이 함께 할 수 있는 디자인이어야 한다.**



날카로운 날로 갈아내는 서구식 믹서에서는 웬지 파괴되는 영양소가 많은 것 같은 것으로 기계적이라는 심리적 거리가 맛에 대한 거리감으로 나타난다. 마찬가지로 나무도 첨단 공작기로 컴퓨터 프로그램에 의해 만들어진 가구는 공예 감각이 아니라 기계미학의 범주에 속하므로 손맛의 공예와는 다른 것이다. 그 자연의 자연스러움이 인간에게 안겨주는 감성의 맛을 잃지 않으려는 한국인 내적 일체감 때문이다. 우리는 멧돌로 갈아 만든 녹두전이 훨씬 제 맛을 낸다고 느낀다. 그러므로 당연히 개선되어야 하고, 발전시켜 오늘의 멧돌과는 다른 방식과 모양으로 개선시켜야 함에도 내키지 않아 그대로 두는 것을 부정적인 시각에서 해석할 수도 있다. 그러나 이러한 생각이 있다면 우리가 왜 된장 찌개를 끓일 때 ‘뚝배기’를 고집하는지 생각해 보면 알 수 있다. “된장보다 뚝배기 맛이다”라는 말은 도구가 단순히 음식을 담는 기능 이상의 심리적 의미를 가지고 있음을 말하고 있는 것이다. 말하자면 문화적으로 그 맛은 그 그릇에 담아야 제 맛이 나고, 멧돌에 갈아서 만든 빈대떡이랴 제 맛을 잃지 않는다고 생각하기 때문이다. 이러한 심증은 우리들 사이에서는 공통적이다. 우리는 “내용상의 관심”이 형식보다 훨씬 높고, “자연사적 과정의 의미에 대한 관심”이 높은 민족이다.

자연사적 감각의 디자인, 이것은 디자인 DNA 요소가 될 수 있다고 생각한다.

이렇게 공(工)의 예(藝)에 표현된 마음과 태(態)의 조형성은 조형성 그 자체보다는 한국인의 ‘심리적 경험과 기억’들이 기질과 성향의 관계로 볼 때 내적(內的) “존재의 정체성”과 한 고리가 되어 있다는 것은 믿을 수 있다. 즉, 식, 주생활의 역사와 문화 그리고 환경으로부터 학습된 지혜와 선형적(先驗的) 정감에 따라 학습된 마음과 태(態)가 창조한 조형성이다. 그래서 공(工)의 예(藝)는 우리의 생활구조에서 우리의 자신의 숨씨로 의미되어진 정서와 감각이 배어 있고, 우리 인간성의 물(物)적 상징이며, 역사적, 문화사적 의미를 지닌 도구의 세계이다. 그리고 우리의 모든 경험과 영감을 바탕으로 생활사 속에서 특정한 사람에 의해서가 아니라 역사를 거치면서 시대를 따라 복잡하게 구조화된 미의식을 통하여 진화되어 온 미적대상이며, “조형의 정체성”을 이해하는 근원이다. 문화란 “도구들의 의미체계”란 인식에 근거하여 이해하지 않고는 공(工)의 예(藝)를 말하기는 매우 어렵다. 특히 공예는 도구의 관점과 미적가치의 실체로 우리의 미적경험의 지평이 자연스럽게 표출된 대상이므로 우리의 인간가치를 말하지 않고 이해할 수 없다. 따라서 실제로 생활세계에서 공(工)의 예(藝)는 우리의 조형 의식을 이해할 수 있는 가장 중요한 대상(objects)이며, 무의식의 깊은 속에서 의식의 세계를 조정하고 있는 한국

인의 원형적 심상이 무엇인지를 이해할 수 있고, 해석할 수 있는 중심 대상이다. 그러므로 공(工)의 예(藝)에 나타난 조형 의식을 이해하기 위해서는 먼저 몇 가지 조건들의 분석이 선행되어야 한다.

첫째는 가구 공예품이 사용되는 실내 환경의 개념과 그림으로서의 대상 (ground & figure or context & object)에 의하여 해석에 차이를 가져 온다는 기호학적 논리에서 출발하여야 한다. 그러므로 공(工)예(藝)의 의미를 지시하는 의미기반(ground)의 일차적 배경인 실내 환경에 가장 직접적인 상관관계가 있다는 것이다.

그래서 구조주의적 측면과 의미론적 측면에서 공(工)의 예(藝)를 이해하려면 실내 환경의 구조가 지닌 개념과 그 안에 살고 있는 사람에 대한 미의식을 이해하는 것이 순서이다. 그래서 인간가치에 대한 이해는 앞서 논한 자연공간과 건축공간과의 상관관계를 어떻게 맺어주고 있는지 그리고 실내공간에서는 어떻게 그 사상을 표현하고 있는지를 논하여 왔다. 이제 보다 구체적 해석의 대상인 공예품의 올바른 이해를 위한 기초 작업은 전개된 셈이다. 그러면 이제부터는 공(工)에서 예(藝)를 사용한 사람들과 맺고 있는 관계를 통해 우리의 인간가치와 미적가치가 어디에 있는지를 어느 정도 이해하였을 것이다.

둘째는 공(工)의 예(藝)는 그것을 만든 사람들과 그를 받아들여 사용한 그 시대의 사람들이 바라고, 믿고, 사랑한 미의식의 결정이다. 그래서 공(工)의 예(藝)는 일상에서 한국인의 손길이 있고 손길을 주도하는 기질과 성향이 가장 자연스럽게 표상되어 있으며, 한국인의 마음과 심미적(心美的) 거리가 없이 생활 감각으로 젖어 있는 정감(情感)의 대상이다. 공(工)들이 “마음에 드는 태(態)”를 창조하여 “형상의 얼”을 붙여넣는 것도, 그 ‘얼’을 사용하는 사람들도 우리 자신들이었다. 따라서 공예(工藝)에는 광범위한 측면에서 우리들의 삶과 함께 인생관이 녹아 있는 대상이 아닐 수 없다. 한국인의 공예(工藝)에 대한 태도는 지행일체(知行一體)의 삶, 안과 밖이 같은 일체(一體), 자아(The I-)와 타자(The Other)와 무간(無間)하게 살아 온 사람들이 격이(隔意)없이 애용한 것이며, 사용한 도구들이라는 점에서 ‘나-우리’의 문화인류학적 이해의 대상이다. 그러므로 공예(工藝)에서 우리의 미의식은 어떻게 나타나고 있는지, 조형 의식의 본질에 한층 더 가까이 접근할 수 있으리라 생각된다. 결국 공예는 한국인의 자연에 대한 미의식의 본질을 이해하는 근본이 된다는 의미에서 한정된 분야만의 가치를 넘어 앞으로 산업 전반에서 폭넓게 음미해 볼 수 있는 미적가치의 고유한 정신세계를 발견할 가장 중요한 디자인의 이해와 경험의 대상인 것이다.

#### 4\_ 공(工)예(藝)에서 수장가구에 나타난 빛 그리고 얼과 닢

그래서 생활 공예인 수장가구에는 우리의 얼굴에 나타나는 빛과 같이 '얼'이 있다. '얼'은 정신의 또 다른 우리의 언어이다. 앞에서 잠시 언급되었지만 다시 강조하려고 한다.

인간의 모든 인식작용과 판단을 가능하게 하는 그 바탕이 바로 '얼'이다. 얼은 다른 사물이나 사실과 관계하여 깊은 내면세계에 대한 관심과 깨달음에 이르도록 하는 언어이다. 모든 일에서나 인간에 있어서 참된 얼이 있는 데에서 올바른 일이 만들어짐은 부인할 수 없는 일이다. 배달의 민족은 홍익인간의 정신을 살려 인간다운 우리의 누리는 빛이어야 하며, 이를 바탕으로 민족이 하나 되기를 지향해야 한다.

'얼'은 인간의 얼굴에 나타나는 빛이다. 공예는 우리의 인간가치와 미적가치를 말하는 얼이 있는 '얼굴'이며, '빛'이다. '얼'은 사상으로도 설명될 수 없으며, 정신으로 만든 설명될 수가 없다. '얼'은 정신, 닢, 혼이라는 말로 이해될 수 있으나 '얼'은 '닢'으로 이해하는 것이 옳다. "닢이 나간 사람", "닢을 잃다"는 "얼이 빠진 사람", "얼을 잃은 사람"과 같은 의미를 가지고 있다. '닢을 잃은 것'은 '빛을 잃었다'는 의미와 같은 뜻이다. 닢이란 마음의 작용을 주제 한다고 생각되는 것 즉 육체가 멀해도 따로 존재가 계속 한다고 생각되는 '것'을 의미한다. 또 "닢 잃다"라는 말은 "의식을 잃다"라는 의미도 있다. 그래서 "닢 없이 바라보다."는 "의식 없이 바라보고 있다"의 뜻을 가지고 있어 종합해 보면 '얼'에는 '형이상학적 의식'이 강하게 내포되어 있는 한국인만의 고유한 생명에 대한 또 다른 언어인 것 같다. 따라서 '얼과 닢'은 생명의 빛과 같은 의미로 이해될 수 있다. 사람이 그 빛을 잃으면 얼과 닢을 잃는 것이며, 생명이 없는 사람의 몸만 남게 되는 것이다. 그래서 '얼과 닢'은 사물을 비추어 보는 한국인의 마음의 작용을 주제 한다고 볼 수 있다. 그래서 '그 사람의 얼과 닢의 빛깔'이 그가 만든 공예의 '얼과 닢의 빛깔'이 된다는 점에서 '빛깔'은 곧 한국인의 기질과 성향의 빛깔과 통한다. 한국의 생활 가구들은 우리의 자연 빛깔이며, 본연(本然)의 빛이며, 얼이 깃들인 얼굴의 빛깔과 같은 것이다.

그래서 공(工)예(藝)를 논하기에 앞서 우리의 빛과 빛깔의 개념에 대하여 탐구할 필요가 있는 것이다. 우리가 좋아하는 빛의 얼과 닢은 무엇으로 설명할 수 있을까? 우리의 의식 속에 빛깔에 대한 특별한 의식이 있기 때문이다. 즉 우리는 '빛의 문화다'라는 것을 이해하지 않고 조형예술을 논할 수 없

기 때문이다. 한국인의 조형의식을 이해하는 구체적인 실체로서 공(工),예(藝)는 생활세계 안에서 늘 우리들의 곁에 함께해 온 다양한 형(形)들과 ‘손에 길 들여져 온 조형’의 태(態)를 가지고 있다. 그리고 이 조형의 태(態)는 곧 ‘빛의 태(態)’와 깊은 관계를 가지고 있다. 그동안 이 연구에서 전개시켜 온 자연으로부터 추상되는 조형의식, 우리가 살아 온 전통적 건축양식에서 나타나는 공간들의 개념, 거쳐하며 살고 있는 실내의 공간개념, 그 안에 놓여진 가구들에 나타나는 조형의식, 그 외에 의(依), 식(食), 주(住)에 필요한 각종 도구들이 예(藝)로 귀의(歸依)되는 대상이다. 그래서 공(工)예(藝)에서 무엇을 알아야 하며, 추상해 내야 하는지를 여러 가지 측면에서 살펴보아야 한다. 우리가 공(工)예(藝)를 통해 알아야 하는 것은 세 가지 측면이다.

첫째는, ‘전통사회 시대의 공예’에서 오늘의 디자인을 재인식하기 위한 것이며, 둘째는, ‘현대공예 속에 공(工)예(藝)의 전통’을 이어가는 길을 찾는 데 있으며, 셋째는, 현대산업사회에서 중요한 디자인의 DNA 얼을 찾는 데 도움을 주기 위함이다.

이러한 이해는 공예(工藝)의 전통이란 두 가지 의미에서 인식할 필요가 있다. 첫째는 전통사회의 공예(craft of traditional society)라는 관점에서는 말 그대로 조선시대, 고려시대, 등 ‘그 시대 시대마다의 그 시대 사회의 공예’를 보는 관점에서의 공예이다. 이러한 관점에서는 공예활동을 하는 대부분의 공예가들은 ‘전승공예가’에 속하는 경우들이다. 둘째는 공예전통(tradition of craft)이다. 공예의 전통이란 의미는 필자가 매우 중요하게 여기는 연구의 관점으로서는 이는 어느 시대에 머물러 관찰하는 것이 아니라 각 시대의 공예에 나타나는 외형 보다는 그 ‘안’에 내포되어 앞으로 전개할 미래 시대를 창의적으로 이어 관통하고 있는 공(工)과 예(藝)의 ‘얼’, 즉 정신 그리고 미의식(美意識)이 무엇인지를 알아 오늘에 신화를 이어가려는 것이다. 다시 말해 현대 디자인의 ‘넋’을 찾는 일이다. 나아가 그 정신과 의식은 오늘의 디자이너들에게 어떠한 교훈을 줄 수 있다고 생각되며, 시대에서 시대로 관통하고 있는 정신과 의식이 시대를 거치면서 단절됨이 없이 확장되면서 관통할 수 있는 길을 연구하는 일이다.

그러므로 한국 디자인의 DNA 발굴에서 하고자 하는 본래의 의도는 공예전통의 정신과 의식을 디자인을 통해 오늘과 미래로 관통시켜 ‘디자인-공예’, ‘공예-디자인’의 신화를 찾고자하는 데 있다. 따라서 전통사회 속의 공(工)과 예(藝)를 논하면서 공(工)과 예(藝)로부터 새로운 현대 디자인에서 예(藝)의 정신과 더불어 첨단기술에서 공(工)의 의식을 이끌어 내 새로운 신화를 만들

어 가려는 것이다.

오늘은 어제와 다른 오늘이며, 이 시대는 그 시대와는 전혀 다른 시대이다. 그러나 이 다른 시대의 사회라고 말하는 '다름' 안에는 다르지 않은 정신과 의식이 도도하게 흐르고 있다는 것을 알아내야 한다. 오늘 우리의 역할은 서로 '다른 문명과 문화의 세계 시대'에서 활동하는 '디자인-공예' 가운데 고유한 조형성의 미학적 가치로 21세기 이후 세계 내에서 일반화 될 수 있는 집합요소를 찾도록 하여야 한다. 그래서 우리 안에서 시대를 거슬러 흐르고 있는 희미해 진 공예의 얼과 미의식의 흐름을 다시 연결 하여야 한다는 것이 연구의 목적이라고 생각한다.

실제로 공(工)과 예(藝)는 우리가 오늘까지도 변하지 않는 자연의 풍토 위에서 생활에 가장 적합한 기능과 형태로 태어난 형태들이며, 우리 모두가 전 세대를 거치면서 참여한 조형물이다. 그리고 우리의 문화인류사적 이야기와 자연사적 함수가 작용하여 만들어진 것으로 우리 자신의 미의식을 진술하는 친숙한 마음의 형(形)과 태(態)(affinity form)이며, 심미적 형성을 이해할 수 있는 전형적 디자인 연구 대상이다. 그리고 우리에게 의하여 세대와 세대를 거쳐 조율되고 선택되어 만들어진 순수한 대상이다. 우리가 국어의 문법을 배우기 전에 먼저 말을 했으며, 의사소통을 해 온 것처럼 공예 역시 형(形)과 태(態)라고 말하기도 전에 우리 안에서 그렇게 쓰고 있었으며 사용되어 온 심미적 원형의 시각적 태(態)이다.

### 3장. 격물치지(格物致知)의 미적가치-수장 목 가구

한국가구의 특징은 **격물치지(格物致知)**의 뜻을 이해하지 않고는 말하기 어렵다. 격(格)은 이룬다는 뜻이고, 물(物)은 나를 제외한 모든 것이므로, 격물(格物)은 나를 제외한 '모든 것으로 나아간다.'는 뜻이다. 그리고 치지(致知)는 '앎을 이룬다.'는 뜻이다. 그래서 사물로 나아가 다른 것에 내재해 있는 성(性)을 깨달아 나를 알게 된다는 뜻이다. 가구는 다른 사람들에게는 격물(格物)이 되어 삶의 태도를 깨닫게 하는 물(物)이 되어야 하고, 치지(致知)의 물(物)이 되어야 한다는 것은 궤가 삶의 지혜가 무엇인지 앎을 일깨워 주는 대상으로 우리와 함께하는 가구라는 것이다. 오우가를 보면 내 벗이 몇이나 하니 / 수(水), 석(石), 송(松), 죽(竹) 그리고 달이라고 읊조리고 있다. 이는 격물(格物)로서 물, 바위, 소나무, 대나무, 달을 보며, 치지(致知)로 삶을

살아가는 나를 성찰하는 친구로 깨닫는 앎을 이룬 후의 깨달음을 시로 표현하여 깨달음을 나누고 있는 것이다. 그래서 조선의 가구는 어느 것 하나에도 격물치지(格物致知)의 정신이나 태도를 읽지 않을 수 없도록 만들어져 있다는 것이 특징이다.

이러한 측면에서 수장가구만의 어떤 특징을 말하는 것 보다는 조선시대의 가구 전반에 나타나는 ‘격물치지(格物致知)’의 사상을 생활 속에 실천해 간 [물(物)]들 중 하나를 통해 전체적 형상을 찾고, 한국디자인 DNA를 발굴하는데 있다. 그러므로 ‘격물치지(格物致知)’는 DNA 정신과 사상으로 인식하는 것이 옳다고 생각한다. 무엇인가를 깨닫게 하는 디자인이 사람들에게 새로운 삶을 제공할 수 있는 디자인이며, 성공하는 디자인이라고 생각한다.

“격물치지(格物致知)의 디자인이란 곧, 새로운 삶의 길, 삶의 지혜, 관념으로 삶의 새로운 의미를 깨닫게 하여주는 디자인이라 정의할 수 있다.”

## 1\_ 평좌식(平坐式) 생활공간의 수장가구

한국의 가구를 논할 때 중요한 인식은 ‘평좌식(平坐式)’ 생활공간을 먼저 이해하여야 한다. 입식 생활방식의 문화에서 모든 가구들은 그 특징이 다리가 높고 가구에서 다리가 차지하는 비중이 높다. 그러한 가구구조는 사람이 신발을 신고, 서서 생활하는 입식 생활공간에 따라 ‘입식가구’, 즉 ‘서있는 가구’로 되어 있다. 그러나 우리 가구는 사람이 평좌생활을 하는 공간에서 가구도 ‘평좌가구’로 앉아 있어야 한다. 그래서 ‘앉은 가구’ 즉, 다리가 없이 앉아 있는 가구이므로 다리가 없다. 그래서 가구에 다리가 없다. 굳이 말한다면 가구를 꿰기 위해 받침대로서의 밑받침이 있을 뿐이다.

앞에서도 언급하였듯이 한옥 건축에서 현대성 기후에 적응하기 위한 좌식공간의 ‘온돌구조’와 열대성 기후에 적응하기 위한 ‘마루구조’의 결합은 극단적 구조이다. 전자의 기후는 폐쇄적 공간구조로 발전하고, 후자의 기후는 개방적 구조를 발전시킨다. 그런데 두 구조 간에 극단적 문제를 해결하는 지혜로 풀어 본 생활 방식이 ‘좌식생활’이다. 좌식생활의 공간은 ‘마음을 놓고 살아가는 공간이며, 하루의 일을 마치고 발을 씻고, 몸을 씻고, 옷을 갈아입고, 좌정(坐定)하고 마음을 가다듬고 쉬는 공간이다.’ 그런 까닭에 마땅히 그 공간의 모든 구조의 가구들은 그 공간에 사는 사람들이 마음 놓고 쉬도록 하는 격물(格物)이 되어야 한다. 그러므로 수장가구뿐만 아니라 모든 가구들은 ‘쉬는 가구’ 마음을 편안하게 하는 가구가 되는 것이다.

그래서 우리의 수장가구 역시 **‘앉아있는 가구’** 이다. 앉은 가구의 특징은 다리가 없거나 짧다는 것이다. 반대로 입식문화에서 가구들은 **‘매력적인 다리 중심의 가구’** 라면, **‘앉아있는 가구’** 는 긴장을 풀고 마음을 편안하게 하는 **‘몸 중심의 가구’** 이다. 좌식생활의 특징이 신발을 벗고, 손발을 씻고, 옷을 갈아입고, 자연스럽게 쉬는 마음의 상태로 안정되어가는 마음의 공간이다. 우리는 방에서 서 있는 사람들에게 “서있지 말고 앉아라, 집 안 무너져” 라고 말하는 것은 입식 생활이 긴장을 풀지 못하고 생활하는 심리적 공간임을 역설적으로 설명하는 말이다. 안정된 심리적 공간에서 모든 가구들은 편안한 느낌의 미적 감각을 요구하게 된다. 즉 **‘쉽의 공간’** 에서 가구도 **‘쉽의 개념’** 으로 놓여 있어야 한다. 자연스럽게 앉아 쉬면서 생활하는 실내공간에서는 가구기능에 관계없이 자연스럽게 쉬는 가구의 개념으로 디자인되어야 한다. 쉬는 가구는 마음을 쓰게 하는 가구가 아니며, 시각을 자극하도록 장식되어져 있는 가구도 아니다. 그러므로 가구 조형의 심미적 교감은 사람, 가구, 공간의 상호작용으로 이루어진다고 볼 수 있다. 우리의 가구야말로 진정한 의미에서 인간적인, 너무나도 인간적 가구라고 할 수 있다.

입식생활이 사회적 공간의 연장선상이라면, 우리의 좌식생활 공간은 개인적 공간이라고 할 수 있을 것이다. 사회적 공간의 모든 기물들은 사회적 의미를 가지게 되며, 사회적 신분을 상징하는 **‘신분을 가지고 있는 가구’** 인 반면, **‘홍익인간’**을 실천적으로 행하며 살아가는 우리 공간의 기물들은 **‘신분을 가지고 있지 않은 가구’** 이다. 이것이 한국 디자인의 DNA가 아닌가 한다.

우리나라 살림집의 구조는 앞서서도 언급하였지만 열대성과 한대성 삶의 구조를 주거건축의 독특한 양식으로 디자인해 온 창조적인 건축이며, 우리의 가구는 삶의 격(格)을 격물로 하는 생활정신을 구현한 가구들이라는 것이다.

## 2\_ 형(形)과 태(態)의 단순성

20세기 모더니즘 이전 19세기 전반까지는 건축뿐만 아니라 실내 장식과 가구에 이르기까지 장식과 문양이 복잡한 구조를 나타내고 있었다. 프랑스 대혁명과 함께 산업 혁명 이후 복잡한 양식은 점차 물러가고, 그 뒤로는 간결하게 정리되어 화려한 장식에 따라 사회적 신분을 나타내는 가구들이 사라지면서 단순화 된 기하학적 형태가 등장함으로써 「조형의 민주화」를 이루어지게 된다. 조형의 민주화라는 것은 왕정과 봉건제후들, 그리고 귀족들이 누리며 사용해 온 권력이나 사회적으로 높은 신분과 계급을 상징하는 양식화 된 화려하

고 과장된 장식들이 과감히 탈피되는 조형의식에 의해 시민정신을 표현한 것이다. 예술이 계급의식을 조장하는데 기여해온 역사를 청산하고 시민을 위한 새로운 역할을 선언함으로써 인간은 누구나 평등하다는 개념을 성취한 이후 현대인으로 탄생된 시민과 함께하는 다양한 가구들이 입식생활문화에 등장한다. 그리고 예술이 권위를 배격하고 평등한 시민사회로의 길을 성취하는 데 동참함으로써 조형성에서 그 혁명의 이념을 현대사회 속의 디자인으로 ‘자유롭게 표현’ 한 계기를 만들었다. 유클리드 기하학에 기초한 “단순한 형(形)태(態)(simplification of form or geometric form)” 들은 대담하게 직선을 도입하는 실내 공간과 가구 등에서 여실히 보여주고 있다. 모더니즘은 바로 이러한 이념을 실천적으로 잘 표현하고 있다.

모더니즘이 자유와 평등의 사상으로 인간에게 전혀 새로운 ‘현대’ 라는 정신과 의식으로 역사시대 예술의 개념을 바꾸어 놓았지만 서구 사회에서 ‘**조형의 민주화**’ 를 이룬 모더니즘만 해도 또 다른 의미의 획일주의적 조형의 개념으로 인하여 거기에 머무를 수 없는 운명을 가지고 있었다. 인간은 똑같은 기질과 성향으로 태어나지 않아 결국 모더니즘도 “모더니즘 이후(after modernism)” 로 나아갈 수밖에 없는 개념을 내포하고 있어, 결국은 모더니즘을 뒤로하고 오늘의 우리가 경험하고 있는 포스트모더니즘에 이른 것이다. “모든 개인은 똑같이 태어나지 않는다.” 는 것은 진리이다. 이 진리에 반한 것은 모두 개인에 의해 거부되는 것이며, 파괴된다는 것을 역사가 증명하고 있다.

모더니즘은 기하학에 충실한 형태로 간결화 되어 ‘효율적 조형성’ 이 디자인을 통해 새로운 문명과 생활방식의 ‘형태’ 로 바꾸어 놓았다. 이때에 만들어진 형태들이 내용과 의미는 전혀 다르지만 외연(外延:denotation)의 물리적 형태만을 비교할 때 조선의 담백한 가구와 단순성(simplicity)이 강조된 형(形)태(態)와 시각적으로 유사성을 가지고 있다. 서구 모더니즘에서 나타나는 단순성이란 다분히 기하학적 단순성이며, 경제성의 원칙이 철저하게 고려된 형태이며, 모듈화(modulization)된 형(形)태(態)이다. 그러므로 여기서 태(態)는 자유로운 태(態)가 아니라 기하학의 틀 속에 갇혀진 태(態)이다. 이와 같이 볼 때 모더니즘에 의한 조형의 단순성은 산업적이며, 자연에 숨겨진 기학적 본질을 밝혀낸 수학적 논리가 단순성의 근거를 만들어 주고 있는 것이다. 이런 기하학적 보편성과 단순성의 일반적 특성이 시민주의(civicism)에 부합하여 ‘조형의 민주화’ 로 의미부여 될 수 있는 조형성을 가지게 된 것이다.

이에 반하여 ‘담백함’ 에서 표현되고 있는 “단순성” 은 삶의 자기완성을 위한 개인의 정신과 마음의 상태에 그 근원이 있는 것이 근본적으로 다르다.



우리의 태(態)는 기학의 틀에 잡혀 있는 패턴의 태(態)가 아니라 욕심 없이 마음을 비우고 겸허(謙虛)하게 살아가는 사람이 깨끗하고, 맑고, 그리고 투명한 마음을 미덕(美德)으로 하는 사회에서 나타나는 물아무간(物我無間)사상에 의하여 절제된 마음의 태(態)가 시각화된 표현현상이다.

“가식이 없는 사람”이라는 말은 사람의 마음이나, 모양, 옷, 등이 맑고, 깊으며, 매사에 정(正)하고 직(直)한 사람이며, 이를 담백한 사람이라 한다. 그러므로 이러한 사람이 사용하는 가구는 ‘정(靜)’ 하고 깨끗하여야 하며, 정감(情感)이 있어야하므로 조선의 가구는 ‘담백한 사람의 태(態)’이다. 그리고 이 담백한 사람의 정감은 바로 자연에 대한 인간의 정감이며, 인간에 의한 자연의 정감이 주는 감흥이다.

#### 따라서 단순성의 미와 담백한 미는 그 본질이 다르다.

다시 말해 ‘본질’로부터 파생된 형태들의 ‘현상’에서는 단순성이나 담백함의 외연(外延)은 유사한 조형성이 나타날 수 있지만, 내포하고 있는 내연(內延:conotation)의 의미와 사상은 서로 다름을 명심할 필요가 있다. 퇴계와 율곡 이후 한국의 근대사에서 약 400여 년간 영향을 미쳐 그 동안의 한국 성리학은 대체로 성론(性論)이나, 인간문제 방면에 집중되었다.

퇴계는 “경(敬)을 주로 하여 심을 다스리고 외를 제재하여 내를 함양하는 방법, 및 윤리적 실천에 있다. 그러므로 퇴계의 학문은 순수한 심학(心學)이라 할 수 있다” 율곡은 “성(誠)은 하늘의 참된 이치이며 마음의 본체이다” 라 하였다. 일상적으로 한국인들이 흔히 쓰는 말 중에 “성의(誠意)가 없잖아”, 혹은 “성의를 다 하라,” 고 말하는 경우가 많다. “성의(誠意)를 다한다.” 함은 성(誠)은 하늘의 도(道)이고, 성(誠)되고자 생각하는 것은 사람의 도(道)이므로 풀어 말하면 “성의를 다했다.” 라고 함은 하늘의 뜻에 합하도록 최선을 다했다는 것을 의미한다.

이러한 점은 중국이나 일본의 경우에도 서구사회와 같이 무인 중심의 봉건 사회의 제도적 양상을 가지고 있다는 점에서 예외가 아니다. 그러나 우리나라의 문인 중심의 양반이라고 할 수 있는 사대부들의 주택을 보면 안방이나 사랑채 모두 어느 한곳도 권위를 상징적으로 과시하려는 장식도 보이지 않으며, 의식주의 생활에서도 백성(the people)과 다를 바 없었다. 자연과 개방된 빈 공간으로 남겨두는 의식은 한국사회의 보편적 형태이다. 그런데 오늘의 사회에서 잘못된 천민(賤民) 귀족주의가 나타나고 있는 것은 민주화된 서구 자본주의 하에서 귀족사회의 전통이, 모양을 바꾼 자본가들에서 나타나고 있다.

귀족주의를 닦아가려는 자본가들의 인격(格)에서 나타나는 결핍 현상은 지나치게 경도(傾度)된 서구화의 인식 때문이다. 그러나 21세기 이후 선진 한국사회의 의식은 절제(切除)의 정신으로 겸허(謙虛)한 인격을 나타내는 우리나라 전통 사회의 선비들이 마음을 바르고 치우침이 없이 공정(公正)하게 다스려 온 정심(正心)을 찾아 격(格)을 갖추어야 한다. 그것은 경(敬)의 사상과 성(誠)의 사상으로 교만함을 가장 경계하고, 물질에 대한 욕심을 지나치게 탐(貪)하는 것을 부끄러운 일로 생각했던 선비정신을 자본주의 사회 하에서 새로운 윤리관으로 규범화하여 ‘한국의 새로운 자본주의 문화’를 만들어야 한다. 이것이 천민 자본으로 부터 우리 자신의 사회를 구하고 자본주의의 격(格)을 새롭게 할 수 있다고 믿는다.

이렇게 본다면 오늘날 우리가 디자인에서 생각하고, 판단하고, 행동하는 사고방식이나 의식은 서구사회의 소유를 자극하는 디자인 문명의 끝만 취하여 우리다움을 잃어버렸다는 것을 알 수 있다. 그것은 우리가 정신적으로 자유롭지 못한 상태로 어딘가에 종속되어 있었기 때문이다. 공예에 대한 연구는 그 종속성 의식의 ‘역사를 던지고’ 새로운 현대사회를 열어갈 수 있는 정신의 근원을 찾고, 디자인 윤리성에 대한 사회적 기회를 잃지 않으려는 연구가 되어야 한다. 디자이너들은 스스로 자신을 바라보는 의식의 측면에서 자기 정체성의 상실의 원인을 우리의 가치에 대한 소홀함으로 역사에 대하여 무례(無禮)를 저질렀다는 것을 깨닫는 계기를 주는 것이다.

그런데 안타까운 것은 이러한 정체성의 문제는 아직도 잊은 채 거의 모든 디자인교육 분야에서 무례가 지속되고 있다. ‘현대디자인’이라는 의미는 서구 현대디자인에의 ‘접근기회’란 의미로 왜곡되어져 있고, 서구적 삶의 방식만 갖추는 디자인이면 현대디자인이 되었고, ‘디자이너의 기회’를 획득하는 ‘허가증’ 같이 되어 있는 것이 사실이다. 그러므로 앞으로는 진정한 의미의 한국 현대사회를 이끌어갈 디자인 지성의 도덕성과 윤리성이 주체적으로 형성되어야 한다. 따라서 우리가 새로운 디자인시대 앞에서 필요한 의식의 흐름은 역사적이면서도 역사로부터 벗어나 새로운 사회로 나아가려는, 디자인이 의식화된 현대인의 지성과 행동이 필요하다. 그런데 이러한 의식이 결핍된 사회로 인하여 가치관들 사이, 계층 간의 사이, 자본가와 대중과, “나-우리” 사이에서, 그리고 ‘나-우리’를 묶을 수 있는 디자인 사상의 부재(디자인학과 한국사상의 빈곤)로 인하여 발생할 ‘디자인사회 가치관의 혼란’을 수습하여야 한다.

한국의 디자인은 ‘담백한 디자이너의 태(態)’이며, 그리고 이 담백한 디자이너의 정감은 바로 자신에 대한 인간성의 정감이 깃들인 디자인이며, 인류를

향해 나아가는 격물(格物)로서의 디자인이며, 자연중심주의의 정감이 주는 디자인 감흥이 되어야 한다.

### 3\_ 한국 수장 목가구의 정신과 미적가치

한국의 전통 목(木)가구를 통하여 한국 디자인 DNA발굴의 이해를 위해서는 앞서도 언급했지만 목 가구의 경우는 대체적으로 조선시대의 가구에 제한될 수밖에 없다. 그것은 목 가구의 수명 때문이다. 1392년 14세기 말 조선 왕조 건국과 함께 15세기를 맞이하였다. 15세기는 세계사에서도 중요한 의미를 가진다. 이러한 시기에 건국된 조선왕조(朝鮮王朝)는 위화도 회군이라 건국의 정통성을 백성들에게 심어주기 위해 고려와는 다른 정치이념이 형성되었다. 그래서 조선왕조는 근대사회로 나아가는 시초라고 말할 수 있는데, 그 이유는 왕권과 신권의 조화가 있었고, 단순한 귀족사회에서 벗어났기 때문이라고 할 수 있다. 세종에 이르러 훈민정음의 창제에서도 분명히 나타나 있지만 백성을 위해 문자를 창제하는 정치사상은 세계사에서도 유래를 찾아 볼 수 없는 사건이다.

삼국 시대 이래 우리민족은 독자성을 상실하거나 변화되지 않았다. 이는 단일민족으로 공통된 생활문화를 지속시켜 온 국가라는 점에서 목가구의 정신과 미적가치가 하루아침에 이루어진 것이 아니라 세대를 거치면서 조율되고, 선택되면서 진화해 온 과정이 문화일류학적 연구 대상이 될 현상에 이르렀다는 것을 의미한다. 우리의 문화를 말하고, 생활문화 내의 건축, 실내, 가구 등 도구들의 의미체계를 말하려면 가까운 중국이나 일본과 분리해서 생각할 수 없는 상관관계가 분명히 존재한다. 즉 고대부터 상호 밀접한 관계를 통해 교류되어 왔지만 한결같이 서로 다른 문화를 가지고 있는 것은 서로 섞일 수 없는 각 민족마다의 서로 다른 심미적(審美的) 성격을 지니고 있고, 살아가는 자세가 다르고, 인문 지리적 지세(地勢)가 다르며, 역사가 달라서 서로 독특한 국민성을 가지고 있는 것이다. 그 중에서도 말과 언어는 독특성을 말하는 중요한 요소이다. 언어는 그들의 인간적 정서, 정감, 감정, 감각, 이성을 담고 있는 그릇이다. 생활 감각은 언어감각을 통해 이해할 수 있고, 언어로 표현되며, 기록된다. 이런 의미에서 가구 감각은 우리의 언어감각이 살아 있는 생활 정신을 증언하는 실체이다. 이를 오늘날의 용어로 '가구디자인' 이라고 말하는 것이다.

수장목가구에서 중요한 가구는 궤이다. 그 중에도 반닫이 궤는 다양한 수장

용도로 생활세계 전반에 걸쳐 실용적으로 편리하고 튼튼한 수장가구로 이용되어 온 생활가구이다. 궤는 “나무로 짜서 물건을 넣어두는 커다란 그릇이 곧 궤(반다지)이다.” “육면체 모양에 하나의 단순 공간을 갖춘 앞단이 궤, 뒷단이 궤는 어느 민족 보다 발달된 조선의 가구 중 하나이다. 이는 단순하며 강한 느낌을 준다.” “가장 작은 공간에, 가장 많은 물건들은 차곡차곡 쌓아둘 수 있는 가장 단순하면서도, 공간의 자리를 마음대로 이동할 수 있고, 받침으로도 사용할 수 있는 대(臺)로, 누구나 쉽게 만들어 사용할 수 있는 백성(平民)들이나 반가(班家)까지 두루 사용하는 조선시대의 수장가구가 생활 속에 ‘궤’ 이다.”

다산 정약용은 이 궤의 종류에는 ‘누워 있는 가구-외궤(臥櫃:반단이)’, 서 있는 가구-수궤(豎櫃:장), 주로 마루 공간에 놓이는 일용할 쌀과 곡물을 넣어두는 가구-도궤(度櫃:뒤주)가 있다고 하였다. 희로애락(喜怒哀樂)의 표정을 잘 드러내지 않으며, 오히려 다른 사람에게 걱정을 끼치지 않으려고 숨기는 우리의 인간성을 잘 표현하는 가구가 궤라고 생각한다.

“외국인들은 우리 민족을 무뚝뚝하다고 말하곤 한다. 그러나 많은 것을 일일이 나열하지 않을 뿐이지, 실제로 마음은 그렇지 않다. 말보다는 진심어린 마음을 중요시하며, 그저 묵묵히 있을 따름이다. 궤가 우리에게 환기해 주는 정서 역시 이와 매우 흡사하다. 단조로우며 무표정하다. 궤는 모든 것을 하늘이 준 것이라 생각하여 가까이 있는 것을 취하여 가식 없이 제작하였으며, 생활 속에서 요긴하게 사용되었다. 그러나 제작자와 사용자의 마음은 깊고 깊었다. 궤에 숨어 있는 상징들과 곳곳에 묻어 있는 조상의 지혜는 쉽게 보이지 않고 무표정해 보이기까지 하다. 나무 몇 쪽으로 구성되어 검게 퇴색된 빛깔을 띠고 있는 궤는 자세히 해체해보면 조선인의 표정과 마음에 비교할만하다. 마음을 중시했기 때문에 시각적으로 산란하게 보이지도 않는다. 궤의 검은 땃물, 그 빛깔은 애정의 증표로 남아 있다. 이는 금속과 상극인 요소인데도 실용성과 함께 발 조화를 이룬다. 조선 땅 어느 곳에서나 가장 많이 만들어 사용한 가구이며, 존중하고 아꼈만한 기물이다.” 하였다. (정대영)

궤(櫃)에는 무쇠장식이 주를 이루고 있으며, 백동장식도 사용되고 있다. 반다지의 보편적인 형식은 지역과 재료의 정도에 따라 두께와 판재의 크기에 따라 다르지만 가급적이면 두껍고 넓은 판재로 만들어 재목을 쓰고 있으며, 나무는 소나무, 잣나무, 느티나무로 일명 궤를 만드는 나무로 궤목(櫃木)이라고 하는 느티나무, 느릅나무, 참죽나무 등과 같이 단단한 나무를 재료로 한다. 그리고 판재끼리 묶는 것으로 무쇠 장식을 사용하는 데 궤의 미적 감각을 나

타내는 장식들은 평범한 구조의 반달이에 다소곳이 드러내 놓는 미적 감각으로 절제된 겸허한 생활의 도(道)의 길을 가는 삶의 마음을 잘 표현하고 있다. 구조는 단순하지만 검은 색으로 때 묻은 장식들의 문양을 음미해 보면 화려함이 숨겨져 있으나 마치 달빛 아래 어렵풋하게 드러나는 검게 변해버린 사물들과 같이 은은하게 보이고 있다. 기(技)교(巧)가 있으나 기(技)가 궤의 검은 뿔물에 융합되어 묻혀 있고, 교(巧)가 있으나 보이지 않는다. '담백한 마음'의 가구, 계급으로 '구별 짓기'가 없는 가구의 정신은 오늘에 와서도 구별 짓는 어떠한 사회적으로 제도도 용납하지 않는 미적 감각의 '윤리주의'가 한국 디자인의 DNA라고 생각한다. 그러므로 조선의 궤는 청렴하고, 겸허한 선비의 인격과 마음을 들여다보는 것 같으며, 그 선비의 마음에서 나오는 시(詩) 한수 속에 담긴 깊은 뜻을 품고 있는 가구이다. 그래서 조선의 가구를 비롯한 모든 기물들은 어느 것 하나도 문학적 향기를 내지 않는 것이 없다. 그것은 가구가 '내면의 언어(Internal language)'와 통하는 정서를 가지고 있기 때문이다. 한국의 가구는 '기능적 가구'가 아니라 '문학적 가구'라는 것이 타당할 것이다.

문학적 가구로서의 '궤'의 디자인의 측면에서 두드러진 특징은 형식구조의 단순함에 드러나지 않는 무쇠장식으로 은은히 나타나는 이야기 있는 장식들, 즉 자물쇠 총 받침쇠의 다양한 내용들을 담백한 무쇠로 장식화 된 이야기로 표현하고 있는 문양들과 그 변화, 윗단이, 앞단이 궤의 경첩에 나타나는 길흉화복에 관한 상징적 내용의 문양과 이야기들, 뿔송이 문양의 기하학적 패턴에 충실한 규칙과 그 배열이 뒤로 물러나 있어 담백하게 보인다. 그리고 궤에 달린 '고리'는 단순하면서도 기하학적 역학성이 미적으로 '궤'의 시각적 중심을 이룬다. 궤에서 고리는 유일하게 움직이고 흔들리는 동(動)의 요소로 강조되고 있다. “기하학적이되 기하학적으로 나타나지 않고, 의미 있는 다양한 내용의 이야기들이 내포되어 있지만 숨죽이고, 겸손히 숨겨지고, 이야기의 맛으로 표현되는 형식의 '담백한 격'의 가구이다.”

'의결이 장'에서 조선시대뿐만 아니라 우리의 역사에서 의관(衣冠)을 중시하는 것이 남다른 것을 본다. 의결이 가구의 격(格)은 특별한 격조(格調)를 지니고 있다. 우리 민족은 타민족과는 사뭇 다른 정신과 사상으로 살아 온 민족이다. 무예에 능하고 용맹함을 갖추었으며, 의관을 갖춘 문인적과 무인의 위용을 말하는 의관대검(衣冠帶劍), 마음이 너그럽고 이해심이 깊어 서로 양보하며, 서로 도우며 다툼이 없이 겸손하고 온후한 성품의 호양부쟁(互讓부쟁)하였다. 어진 사람의 특성은 외적으로는 예모(禮貌)가 갖추어져 있고, 내적으로는 깊음이 있으나 겸손한 사람의 태(態)가 있고, 안과 밖(內外)이 구비되어 있고, 격물치지(格物致知)의 삶을 살았으므로 가구에는 격물치지의 정신이 깃들

어 있다. 가구를 보면 겸허(謙虛)한 삶의 향기가 무엇인지 알게 되고, 물(物)에 탐하거나, 붙잡힘이 없이 무심히 지나칠 수 있는 태(態)의 의미를 알 수 있고, 사람의 손때가 묻어 삶의 결이 들고 정(情)이 들어 가구와 사람 사이에 거리가 없어진다.

■  
제 3부  
결론

### 1

한국의 생활 공예는 **‘자연의 태(態)’** 를 존중해 왔다. 자연의 태(態)란 스스로 그러한 태(態), 곧 절로의 태(態)를 의미한다. 절로의 태(態)는 형이상(形而上)의 태(態)로 인식되어 왔다. 이 태(態)가 아름다운 **‘형(形)의 얼(image)’** 이며, 멋의 태(態)이다. 그런데 한국인의 생활세계의 특징은 형이상과 형이하의 구별이 없이 삶의 정신이 형이상의 세계를 지향하고 있는 것이 특징이다. 그러므로 가구에서 느끼는 “형(形)의 얼” 을 이해하려면 먼저 하늘과 땅에 사이가 없다는 천지무간(天地無間)의 사상을 이해하여야 한다. 하늘(숭고한 뜻)과 땅(현실)에는 사이가 없어 우리의 삶에서는 하늘의 숭고한 뜻을 어기는 것은 세상을 어기는 것과 같이 생각했으며, 세상을 어기며 사는 것은 하늘의 뜻을 어기며 사는 것이라 생각했다. 그러므로 천지무간(天地無間)의 사상은 곧 하늘을 우리러 한 점 부끄러움 없이 살아가는 절로의 삶을 의미한다. 천인무간(天人無間)의 사상이 가르치는 “삶의 얼” 을 생활 속의 도구들이 따르지 않을 수 없으며, 가구는 가장 좋은 본보기이다. 디자이너의 얼과 닮아 그의 디자인의 얼이며, 닮이라는 것이다.

### 2

**‘풍류(風流)정신’** 생활은 디자이너의 창조력을 회복시킬 수 있고, 이러한 생활로부터 우리도 알지 못하고, 자신도 알 수 없는 새로운 세계로 들어가 뛰어난 창조력을 회복할 수 있도록 할 것이다. 20세기 사방이 벽으로 막혀버린 문명화된 과학적 공간을 열어내고 정자(亭子)에 앉아 자연을 관조하면서 바람이 통하는 정자에서 새로운 세계를 열어가는 **‘풍류(風流)정신’**이 정신적 DNA가 되어야 한다고 생각한다. 조선의 가구는 풍류정신과 사상의 격(格)을 지니고 있다. 디자이너 자신이 자연과 벗을 삼는 풍류정신이 DNA가 되어야 한다.

### 3

자연의 경관들이 우리를 시적감성, 문학성이 풍부한 문인(文人) 사회로 발전 시켜온 문화기후를 만들게 된 것이라 생각한다. 우리 가구의 감각 특징은 **‘시적감각’, ‘문학적 감각’,** 사유하는 **‘결허한 인간의 격’**을 말하는 **‘결허감각’** 이라는 것을 부정할 수 없다.

흔들리지 않고, 바위가 자리를 지키듯 듚직한 사람과 같은 **‘듬직한 감각’** , 대범한 사람의 **‘대범한 감각’** , 큰마음의 **‘너그러운 감각’** , 그리고 자연스럽고, 스스로 그러하게 살아가는 앞 뒤 겉과 속이 같은 **‘가식 없는 자연감’** 을 선도함에 따라 **‘자연 감’** 또는 **‘감각의 두께’** 는 또 다른 우리 가구의 특징이다. 결국 가구의 감각은 인류학적 과정을 거치면서 자연으로부터 멀어지면



서 인간화되느냐, 아니면 자연 감을 소중하게 살리면서 문화계로 들어오느냐에 따라 정해지는 것이므로 그 감각은 개인의 결정이 아니라 집단에 의해 역사적으로 조율되는 것이므로 그 지역, 공간을 채우고 있는 ‘문화감각’이라고 말할 수 있다.

한국 목 가구에서 발굴할 수 있는 디자인 DNA는 앞에서 기술한 바와 같이 멋있는 가구, 맛이 든 가구라고 표현하는 것은 **[문화적 감각]**의 표현이다. 문화적 가구에서 **‘문화적 형태 디자인’** 자연의 심성을 형질로 표현한 **‘심성적 형질의 디자인’**을 추구한다. 큰마음을 품고 나아가는 **‘듬직한 디자인 감각’** **‘대범한 디자인 감각’** **‘너그러운 디자인 감각’**은 우리 가구에서 빠트릴 수 없는 부분이다.

#### 4

오늘날 첨단 쟁점이 되고 있는 한결같은 디자인(sustainable design)의 역사적 모델이라 할 수 있다. **한 결 같은 디자인은 인간이 정이든 세월들이 함께 할 수 있는 디자인이어야 한다.** 이 정신은 오우가(五友歌)의 물의 한 결 같은 흐름, 바위의 한 결 같은 자리지킴, 소나무의 한 결 같은 푸른 정신, 대나무의 한 결 같은 끈음, 어두운 곳을 찾아 디자인의 빛을 밝힐 달빛이 중심 사상이 되어야 한다.

#### 5

한국 디자인 DNA에서 우리의 기후 조건에서 수장가구 뿐만 아니라 모든 분야에서 오늘의 생활 가구의 새로운 지평을 열어 줄 요소를 발견할 수 있다. 그것은 **‘자연과 숨 쉬는 디자인’**이다. 이는 곧 한국 건축에서 **‘안과 밖’**, **‘밖과 안’**이 통하는 디자인이 아닌가 한다. 또 다른 의미로 확대 해석하면 한국이 **‘안(국내)’**이고 세계가 **‘밖(국외)’**이라면 안에서도 통하고 밖에서도 통하는 디자인 사고로 인식할 수 있을 것이다. 이러한 관점에서 안에서도 통하고 밖에서도 통하는 가구 디자인을 개발할 수 있는 관점을 발견할 수 있다. **‘안과 밖이 숨 쉬는 가구’**, **‘자연과 숨 쉬는 디자인’**, **‘안으로는 전통과 통하고, 밖으로는 세계와 통하는 가구’**를 연구할 필요가 있다고 생각한다.

가구는 바람직하지 않은 자연의 변화에 대하여 수장 물(物)에 대한 보호를 위한 제어장치라고 말할 수 있다. 이 제어 장치가 **‘숨 쉬는 가구’**를 낳은 것이다.

## 6

사용하는 '사람의 손맛'으로 세월을 지나면서 '길들여진 가구', 자연사의 '맛이 든 가구'가 우리의 가구이다. 그래서 한국의 목 가구는 사람과 자연과의 사이에 거리가 없게 만든 물아무간(物我無間)사상이 잘 표현된 무간(無間)가구이다. '무간 가구' 는 '나무-인간-나무'가 간격 없이 하나가 되는 가구를 말한다. 나무의 자연감과 사람의 자연정서가 나무를 통해 거리감 없이 잘 나타나 있는 목 가구이다. 구수한 맛이란 결국 자연의 맛을 아는 사람이 자연과 어우러져 만들어진 맛이라 할 수 있다.

한국가구의 특징은 어느 한 목적과 기능으로 한정된 가구가 아니라, 재질의 자연감에서 느껴오는 질감에 대한 감미(甘味)이며, 형태(形態)의 정감, 정서를 말하는 것이며, 감미(甘味)의 형질(形質)을 우리의 언어로 표현한 것이다. 미적형태에 대한 우리의 독특한 감흥은 미각적임을 알 수 있다. 그러나 전자는 논리적 형태, 혹은 화장(化粧:make-up)된 피부감각이라고 말할 수 있으며, 시각적 감각이다. 후자는 '심적 형태', '자연사적 형질'에서 숙성(熟成)된 맛에 대한 시적 반응이다. '세월의 맛이 든 가구'를 맛을 보면서 삶의 맛을 즐기며 살아가는 사람을 '멋있는 사람'의 맛이라 한다.

디자이너가 '세월의 감각'을 알아야 하며, 삶의 맛을 즐길 수 있어야 '디자인의 맛과 멋이 감각이 아닌 정감으로 표현'될 것이다.

## 7

조선시대의 가구 전반에 나타나는 '격물치지(格物致知)'의 사상을 생활 속에 실천해 간 물(物)들 중 하나를 통해 전체적 형상을 찾고 한국디자인 DNA를 발굴하는 데 있다. 그러므로 '격물치지(格物致知)'는 DNA 정신과 사상으로 인식하는 것이 옳다고 생각한다. 무엇인가를 깨닫게 하는 디자인이 사람들에게 새로운 삶을 제공할 수 있는 디자인이며, 성공하는 디자인이라고 생각한다.

“격물치지(格物致知)의 디자인이란 곧, 새로운 삶의 길, 삶의 지혜, 관념으로 삶의 새로운 의미를 깨닫게 하여주는 디자인이라 정의할 수 있다.”

## 8

우리의 수장가구 역시 '앉아있는 가구'이다. 앉은 가구의 특징은 다리가 없거나 짧다는 것이다. 반대로 입식문화에서 가구들은 '매력적인 다리 중심의 가구'라면, '앉아있는 가구'는 긴장을 풀고 마음을 편안하게 하는 '몸 중

‘**침의 가구**’이다. ‘**침의 공간**’에서 가구도 침의 개념으로 놓여 있어야 한다. 자연스럽게 앉아 쉬면서 생활하는 실내공간에서는 가구기능에 관계없이 자연스럽게 쉬는 가구의 개념으로 디자인되어야 한다.

입식생활이 사회적 공간의 연장선상이라면, 우리의 좌식생활 공간은 개인적 공간이라고 할 수 있을 것이다. 사회적 공간의 모든 기물들은 사회적 의미를 가지게 되며, 사회적 신분을 상징하는 ‘**신분을 가지고 있는 가구**’인 반면 ‘**홍익인간**’을 실천적으로 행하며 살아가는 우리 공간의 기물들은 ‘**신분을 가지고 있지 않은 가구**’이다. 이것이 한국 디자인의 DNA가 아닌가 한다.

**홍익인간은 디자인정신의 기반이며, ‘신분을 가지고 있지 않은 가구’는 그의 실체이다.**

## 9

**단순성의 미와 담백한 미는 그 본질이 다르다.**

‘담백함’에서 표현되고 있는 “단순성”은 삶의 자기완성을 위한 개인의 정신과 마음의 상태에 그 근원이 있는 것이 근본적으로 다르다. 우리의 태(態)는 기하학의 틀에 잡혀 있는 패턴의 태(態)가 아니라 욕심 없이 마음을 비우고 겸허(謙虛)하게 살아가는 사람이 깨끗하고, 맑고, 투명한 마음을 미덕(美德)으로 하는 사회에서 나타나는 물아무간(物我無間)사상에 의하여 절제된 마음의 태(態)가 시각화된 표현현상이다.

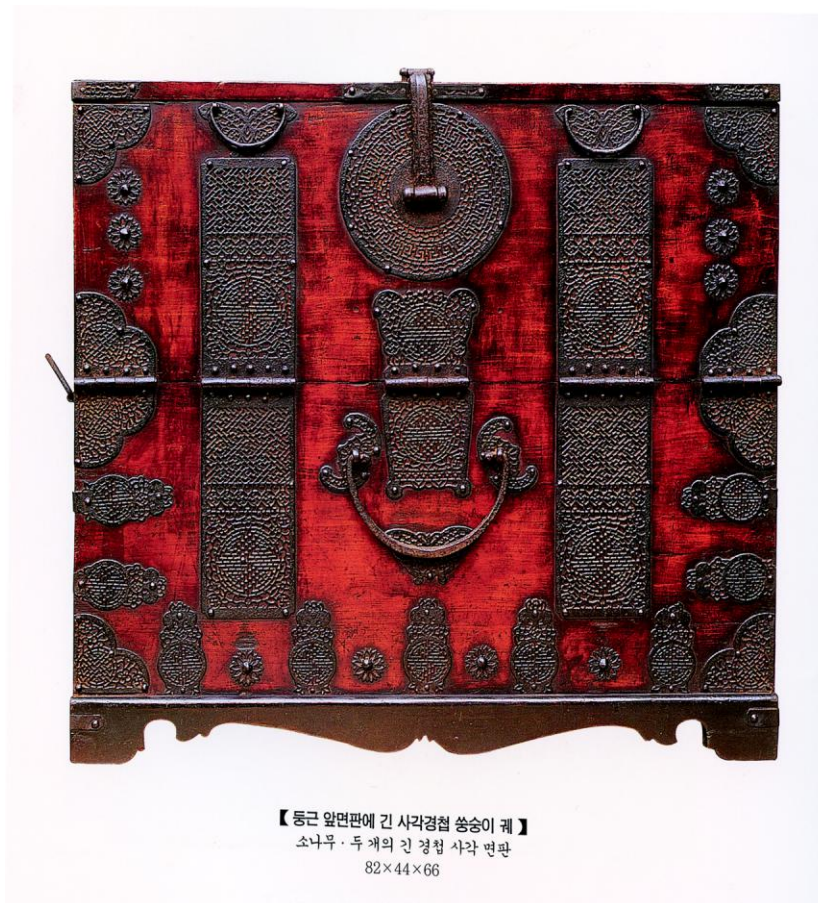
“가식이 없는 사람”이라는 말은 사람의 마음이나, 모양, 옷, 등이 맑고, 깊으며, 매사에 정(正)하고 직(直)한 사람이며, 이를 담백한 사람이라 한다. 그러므로 이러한 사람이 사용하는 가구는 ‘정(靜)’하고 깨끗하여야 하며, 정감(情感)이 있어야하므로 조선의 가구는 ‘**담백한 사람의 태(態)**’이다. 그리고 이 담백한 사람의 정감은 바로 자연에 대한 인간의 정감이며, 인간에 의한 자연의 정감이 주는 감흥이다.

그리고 연구의 결론을 마치면서 필자는 본 연구에서 김영기 교수의 [한국인의 조형의식], [한국미의 이해], [디자인 담론]과 그 외 목공예관련 저서들을 참고하였음과 김영기 교수의 강의와 토론이 크게 도움 되었음을 밝힌다.



제 4부

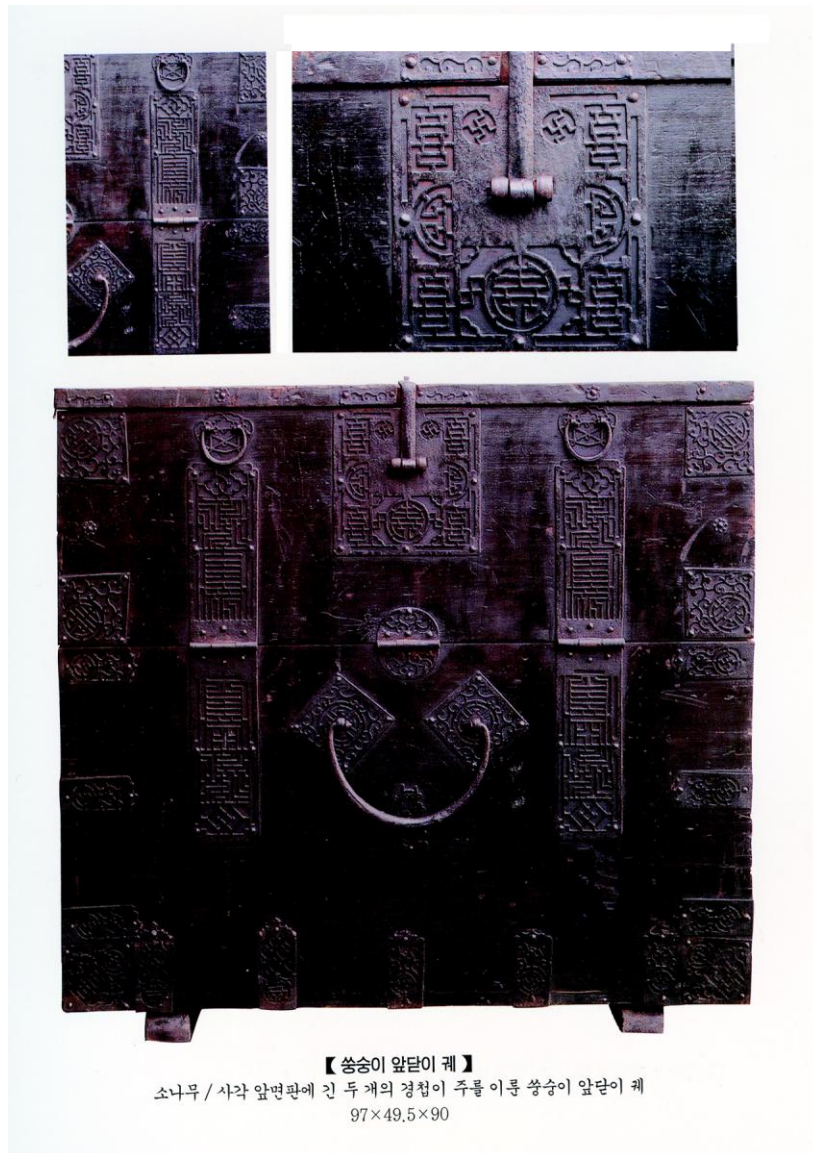
# 대표디자인



### 1. [우리 것 우리 가구, 조선의 궤] 정대영, 동인방(278P)

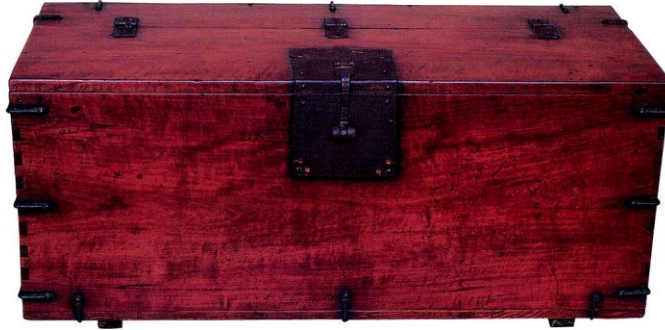
반닫이에서 사각경첩 송승이 궤를 보면 기하학적 패턴이 화려하고, 정교하지만 화려하고 정교함으로 들어나는 시각적 현란함이 아니라 무쇠 장식으로 목가구의 세월과 하나가 되어 검약한 장식으로 나타나고 있다.

대칭의 균제미를 철저히 지키는 앞닫이의 미적가치는 기하학적이며 화려한 문양이 숨겨져 들어나지 않음에 있는 것이다.



## 2. [우리 것 우리 가구, 조선의 궤] 정대영, 동인방(255P)

대칭과 패턴화 된 문양은 오늘의 시각에서도 그 앞에 겸손해 질 수 밖에 없는 구도를 가지고 있다. 우리의 공예에서 현대 감각을 발견하지 못한다면 우리는 우리의 것을 보는 눈이 장님이 된 것이다. 아재 손잡이의 장식 받침을 마름모꼴로 처리하여 동적 느낌을 은밀히 나타내고 있다 대칭의 정(靜)에 마름모의 동(動)을 보완하여 정중동(靜中動)의 미적 개념을 잘 표현하고 있다.



【남원 뒷닫이 궤】  
배나무  
95×45×41 / 문 크기 31



【남원 뒷닫이 궤】  
향나무  
89×45×43 / 문 크기 32

### 3. [우리 것 우리 가구, 조선의 궤] 정대영, 동인방(130P)

가장 단순하고, 최소의 장식과 구조로 담백한 반닫이는 반닫이 중의 반닫이이며, 반닫이의 원형이다. 이러한 반닫이는 일반 가정에서 격차 없이 사용한 수장 목가구의 전형이다. 단순하다는 것은 가장 외식을 걷어버린 인격의 사람을 보는 격물치지의 궤가 된다.



【함(函)】  
31.3×15.5×10.8



【덧담이 궤】  
크기에 따라 용도가 다르다. 화첩이나 서첩처럼 접힌 물건을 넣어 보관하거나 이동할 때 쓰기도 하고, 폭이 작은 경우에는 필구류를 보관하는 용도로 쓰이기도 했다. 중국에서는 이런 기물이 이동할 때 갖고 다니는 작은 가방처럼 쓰였다.  
39×23×6.5 / 문 크기 14.5



【덧담이 궤】  
화첩  
39×23×6.5 / 문 크기 14.5

#### 4. [우리 것 우리 가구, 조선의 궤] 정대영, 동인방(325P)

이 궤는 화첩이나 서간 등 간직할 작은 문건들을 귀중하게 보관하는 궤로서 담백함이 우러나오면서 진실하고, 바른 자세와 고상함을 느끼게 하는 단아(端雅)함이 궤의 다양한 비례와 아름다움을 느낄 수 있다. 여기에는 손때가 묻어 맛을 더하고 있다. 이 궤를 쓰는 사람의 멋이 보인다.





【김해 궤】  
소나무



【김해 궤】  
소나무

##### 5. [우리 것 우리 가구, 조선의 궤] 정대영, 동인방(198P)

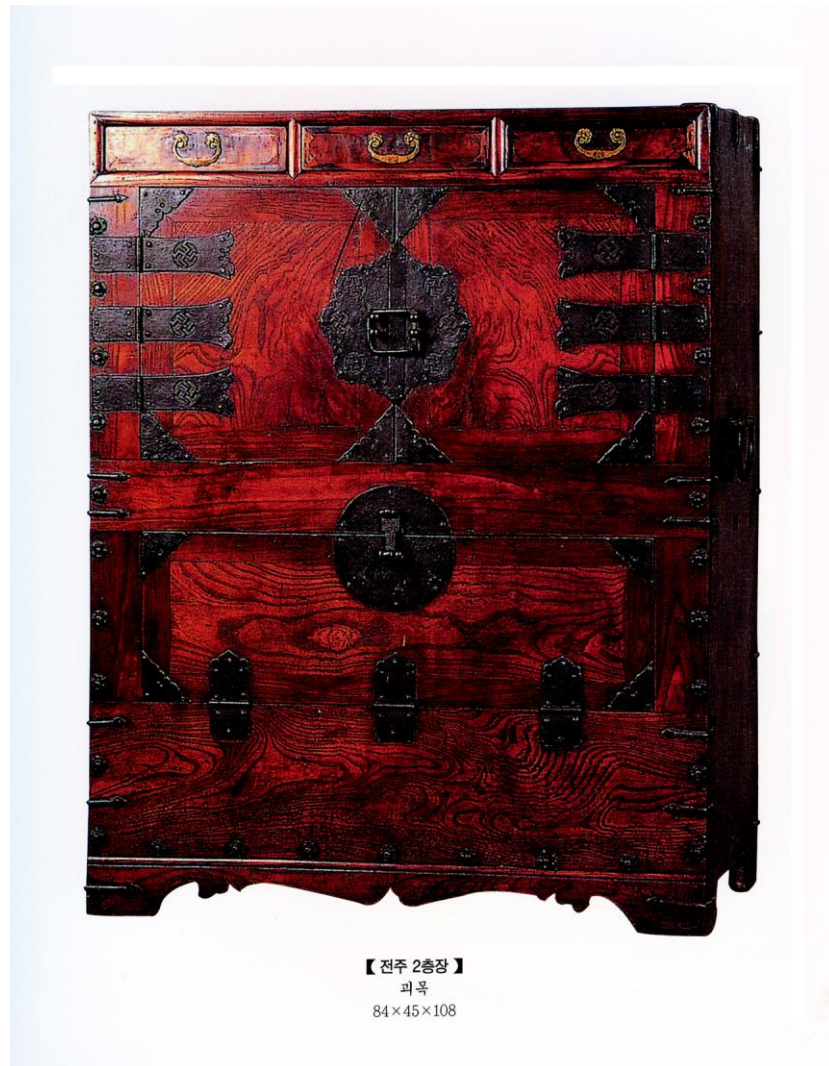
검은색 반닫이에 검정 무쇠 장식이 점체가 무쇠함 같이 느껴지지만 자세히 보면 세월과 함께 사람의 정(情)이 붙어 세월의 무게를 느끼게 된다. 반닫이의 결이 삭혀지고 삭혀져 제 맛들은 젓갈 맛 같은 가구의 제 맛이 들어 깊은 정감이 우러나오고 있다.



[삼층 책장(조선, 18세기)] 66×44×134 (호암미술관 소장)

## 6. [목칠공예] 박영규, 김동우, 솔(184P)

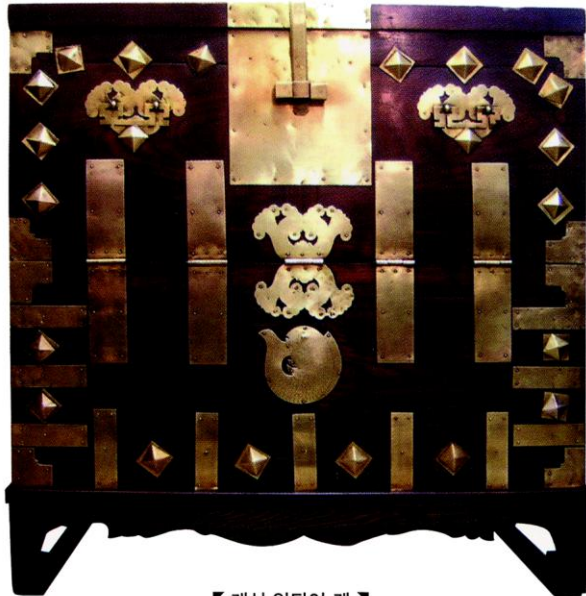
3층 책장의 나무문양을 산수의 문양과 같이 사용하여 가구에 자연의 목 형 질(木形質)을 잘 나타내 주고 있다. 책장에 차용된 나무의 나이테는 자연의 깊은 연륜을 통해 학문의 깊이를 더 깊게 하고, 학문의 연륜을 더 할수록 지혜를 넓히도록 깨우치는 격물(格物)이 되고 있다.



【전주 2층장】  
피목  
84 × 45 × 108

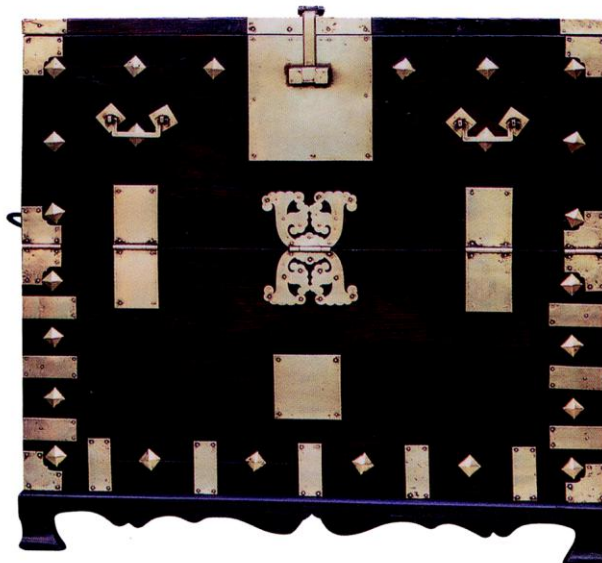
## 7. [우리 것 우리 가구, 조선의 궤] 정대영, 동인방(117P)

전주 2층장도 나무의 문양을 살리고 무쇠장식의 구조와 형태의 다양한 표현에서 우리의 조형의식이 규칙이 있으면서도 다양한 형태의 장식으로 인하여 규칙에 억매임이 없는 변화를 좋아하는 성향을 볼 수 있다.



【개성 앞닫이 궤】

92×43.5×96(77) / 문 크기 36.5 / 두께 42.5

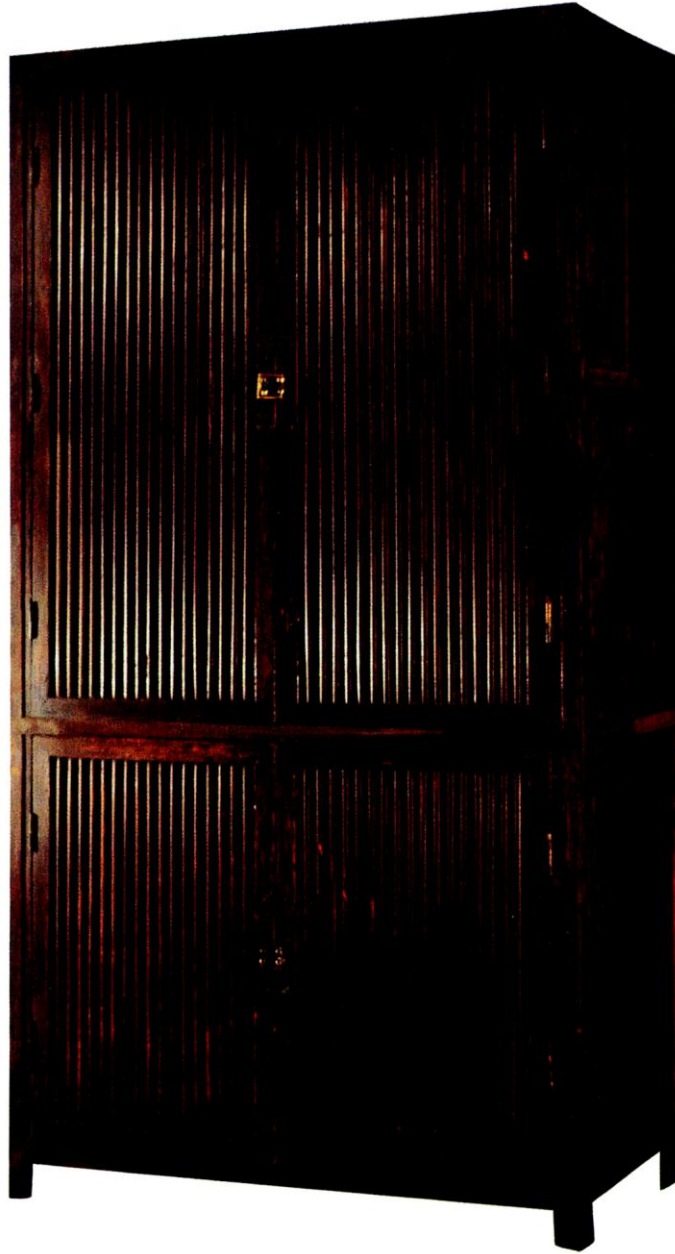


【개성 앞닫이 궤】

일반적인 형태를 갖춘 문판  
82×42×69

## 8. [우리 것 우리 가구, 조선의 궤] 정대영, 동인방(243P)

개성의 앞닫이 궤를 보고 있으면 백동(白銅)의 마름모꼴의 장식과 단순한 장식들의 배치가 현대디자인을 보는 착각이 일어난다. 백동의 맛을 가장 잘 표현한 대표적인 장식의 감각이다.



#### 9. [전통 목가구] 김삼대자, 대원사(51P)

이불을 넣는 금침장(衾枕臺)은 단순하면서도 금침을 경건하게 다루는 침구를 소중하게 깔고 개어 가지런하게 넣어두는 침장의 격조를 느끼게 하고 있다. 이는 가구의 맛이 아니라 멋인 것이다. 단순함 가운데 변화를 표현하고 있다.



책장(조선시대) 85×45×174.5 (이화여대 박물관)

#### 10. [옛 가구의 아름다움] 이화여대 박물관, 이화여대 출판부(27P)

의결이장으로 가장 대표적인 디자인이라고 생각된다. 담백하면서도 사각문장식의 배치와 중앙의 장식이 긴장감을 주어 단순하면서도 정신적 긴장감을 놓지 못하게 한다. 담백한 디자인의 정수(精髓)이다.



찬장(조선시대) 69×43.5×135.7 (고려대 박물관)

### 11. [전통 목가구] 김삼대자, 대원사(99P)

3층장의 나무색과 나무의 문양들은 자연의 결을 통해 그 가구의 결로 사용하여 운치(韻致)를 더하고 있으며, 나무의 결을 물결이 소용돌이치며 흐르는 듯 보이기도 하고, 겹겹아 걸친 산세를 보는듯한 이미지를 가지고 있다 우리는 사물을 이미지로 보고, 이미지를 사용할 줄 아는 미적 감각을 가지고 있다는 것을 알 수 있다.

## 이미지목록

no.	이미지 제목	이미지 출처	소장 기관
1	등근 앞면 판에 긴 사각경첩 쑥송이 켜	[우리 것 우리 가구 한국의 켜 동인방(278P)]	
2	쑥송이 앞닫이 켜	[우리 것 우리 가구 한국의 켜 동인방(255P)]	
3	남원 앞닫이 켜 (배나무, 향나무)	[우리 것 우리 가구 한국의 켜 동인방(130P)]	
4	함, 뒷닫이 켜, 윗닫이 켜(화첩)	[우리 것 우리 가구 한국의 켜 동인방(325P)]	
5	김해 켜	[우리 것 우리 가구 한국의 켜 동인방(198P)]	
6	삼층 책장	[목칠공예 술(184P)]	호암 미술관
7	전주2층장	[우리 것 우리 가구 한국의 켜 동인방(117P)]	
8	개성 앞닫이 켜	[우리 것 우리 가구 한국의 켜 동인방(243P)]	
9	금침장	[전통 목가구 대원사(51P)]	국립 중앙박물관
10	책 장	[옛 가구의 아름다움 이화여대 출판부(27P)]	이화여대 박물관
11	찬 장	[전통 목가구 대원사(51P)]	고려대 박물관