1995
傳統性 再解析으로서의 藝術佳句

박순보/ 미술평론가/ 홍익대학교 교수

장르 개척자로서의 최병훈

90년대 한국의 가구와 공예계에 신선한 충격을 가하고 있는 예술가구 조형가로써의 최병훈은 이제 '순수 예술'과 '공예'라는 한국적 특유(?)의 두 가지 장르 이식을 극복한 작가로써 발돋움하는 것을 볼 수 있다. 이것은 단순한 전통 목공예 에 있어서의 영역 확장이라는 개념으로 그의 창작 행위 입장을 정리하는 것이 아니라 새로운 장르를 개척했다는 의미에서 고려해 볼 수 있는 것이다. 우리의 현실에 서 그가 공예 영역 확장이라는 것보다 새로운 장르를 개척했다는 것이 아직은 섣부른 판단이라고 볼 수 있으나, 70년대 말을 시작으로하여 80년대 후반기에 두드러 지게 나타난 유럽과 미주지역의 Post-modernism적 공예 경향을 볼 때 이러한 경향은 이미 성숙해 있는 상태이기 때문에 우리의 한국적 상황에서 이러한 경향이 확 산될 수 있는 가능성은 매우 큰 것으로 여겨진다. 80년대 초를 전후해서 유럽의 예술축제들 속에 소개되었던 것은 물론 대량생산 체제에 걸맞은 작품들이 아니라 소위 '일품 공예'의 향수를 희구하는 형태들이 대거 선을 보여 왔던 것이다. 이들은 바로 모더니즘적 상황에서 우상화 되어 왔던 Bauhaus 이념에 정면 반기를 들었고 합리적이고 기능적 디자인 컨셉을 떠나고자 했던 것이다. 이와 같은 현상의 원인으로써 학자들은 우선 사회의 구조를 예로 들고 있는데, 서구의 고도로 산업화된 사회의 구조가 모더니즘적 경향의 디자이너들에게 익명성(Anonymity)을 부단히 요구해 오고 있었던 것이다. 이 익명성이라는 것은 산업사회에서 발생할 수 있는 여러 가지 병리현상의 원인 중에 하나로써 인간성 상실과 직결되는 요인인 것이다. 그들이 그들 작품 속에서 인간적인 교감을 갈구해 오고 있었던 것이 하나의 새로운 경향을 태동시키게 되었고 또한 이것이 하나의 디자인 사조로서 오늘의 수용자들에게 받아들여지고 있는 것이다. 예술가구 조형가 최병훈의 작품경향 역시 한국이 이루어 놓은 산업사회적 특성이 빚어낸 하나의 소산물이라고 볼 수 있기 때문에 그가 93년에 개인전을 통해 무한한 잠재력을 지닌 동시에 우리의 예술가구계의 초석이 되 었다는 것은 매우 의미있는 사실이며, 94년 서울국제가구박람회에 소개된 대학생 및 대학원생들의 작품들 또한 예술가구의 장르가 이미 확고해져가고 있다는 사실을 시사해 주고 있는 것이다. 더욱이 최병훈의 예술가구들이 가지고 있는 특징으로서 '장르개척'이라는 견지에서 높이 살 수 있는 것은 서구의 Post-mordenism적 경향을 띈 작품들이 가지고 있는 문제 해결을 하고있다는 점이다. 그들이 추구하고 있는 일시성과 Fun과 Fantasy 등이 디자인 기능의 중추적 역할이라고 할 수 있는 커뮤니케이션 기능을 상실했거나 또한 그럴 위험성이 있는 것이다. 이것은 미하엘 토넷(Michael Thonet)의 작품인 의자 'No. 14'의 커뮤니케이션적 기능과 포스트 모던 경향의 폴커 알부스 (Volker Albus)의 '의자 그룹'이나 마태오 툰(Matteo Thun)의 찻주전자들의 그 문제점으로 잘 드러나고 있는데 비해, 최병훈의 작품들에 서는 이러한 Fun과 Fantasy요소들이 커뮤니케이션 기능을 명료하게 하면서도 상호 조화를 이루고 있는 것을 보여주고 있다.

無로 造形한 藝術家具

창조행위라는 것은 자고로 無에서 有를 이루어지는 것인데 비해 최병훈의 예술가구는 오히려 無를 창조하고 있는 듯한 인상을 주고 있다. 80년대 그의 작품 세계가 보여주었던 '채집된 곤충'시리즈로부터 93년 개인전 때 까지만 해도 '태초의 바람'시리즈 등에서 보여주었던 공예가로서의 매끄러운 '맛'의 요소들이 이번 95년 개인전을 기해 소개되는 작품들에서는 상당히 배제되고 이제는 투박하다고 할 정도로 어떻게 보면 정리되지 않은 듯 한 상태로 제작의 완성을 이룬 것들이 선보여지 고 있다.

80년대의 시리즈에서는 그의 어린시절에 가졌던 곤충채집과 가재잡이 등 의 경험들이 그의 작품세계를 점철했었기 때문에 곤충들의 구조적 특징이 그의 작 품에서 조형적 형상으로 주도면밀한 선들과 형태감으로 승화되었었지만, 이번에 소개되는 작품들은 그에 비해 전혀 손보지 않은 상태처럼 느껴지는 것

이다. 우리 전통한옥의 대들보, 떡판, 다다밋판, 농기구 등으로 사용했던 것으로 여겨지는 것들을 있는 그대로 껴맞춰 놓거나, 이러한 투박한 구조물을 받치고 있는 돌들 역시 아직도 더 다듬어야 할 것 같은 이미지를 전해주고 있다. 이것은 어떻게 보면 공예가로서의 행위를 마치 포기한 듯한 인상마저 갖게 해주지만, 오히려 다듬지 않은 투박한 자연 그대로의 미를 감상자에게 전달하고자 하는 것으로 간주된다. 그의 이번 작품속에서 우리는 우리 한민족 특유의 미학적 세계를 찾아낼 수 있을 것 같다. 인위적 가공의 美보다는 두려움마저 느낄 수 있는 자연 속에서의 美를, 또 고승들이 즐기던 우리 민족의 미의식 세계에 잠재해 있는 매끄럽지 못하고 손보지 않은 그대로의 美를 우리들 감상자에게 듬뿍 안겨주고 싶었던 것이 아닌가 생각된다. 인위적으로 다듬고 가꾸지 않은 것에서 미를 찾아낼 수 있다는 것은 우리들에게 만재해 있는 미의식 중 하나이다.

동양의 도가 사상이나 선사상에서 자연 그대로의 美가 최선의 것 이라는 사실은 잘 알려져 있다. 우리에게는 그저 있는 그대로가 사실이며 진리로 간주되는 것이다. 10세기 當代의 先師인 首山省念이 제자들에게 지팡이를 보여주면서 "이것 을 지팡이라고 하며 그 이름에 예속되는 것이고 또 이것을 지팡이가 아니라고 하면 그 사실을 부인하는 것이다." 라고 말한 것은 그 '지팡이'의 본질에 대한 체험이 인위적인 구조 속에서는 불가능하기 때문에 있는 그대로의 사실에 직면하여 그것에 대한 총체적인 체험을 요구하고 있는 것이다. 그래서 선사상에 심취했던 파울 클레 (Paul klee)도 예술은 보이는 것을 제지하는 것이 아니라 보여 지게 만드는 것이라 고 말했고 또 앙드레 마쏭(Andre Masson) 역시 자연이 스스로 말하게 두어야 한 다는 사실을 음미했던 것이다. 아마도 최병훈의 작품경향이 인위적 가공의 정교성 을 의식적으로 회피했을 때는 바로 이러한 동양적이며 또 지극히 한국적인 그의 미의식의 세계를 표출하기 위해 평소에 가지고 있었던 공예가로서의 기교를 과감히 포기할 수 있는 고통 또한 수반되었으리라 생각된다.

이번 그의 작품들에서 보여주는 색채 또한 서구의 작가들이 추구하고 있 는 강렬한 색채의 대비를 떠나서 목재자체가 가지고 있는 색채나 돌들이 가지고 있 는 특유한 질감을 그대로 방치해 두는 형식으로 일종의 『無爲藝術의 형상을 창조 해 주고 있다. 이와 같이 마치 미세한 조형작업이 중단된 듯한 작품의 형태는 바로 동양화에서 추구하는 미적 체험과정에서 흔히 볼 수 있는 것인데, 대상의 철저한 외적 묘사가 대상의 본질에 대한 경험을 불가능하게 한다고 보는 데에 그 원인이 있는 것이다.

"이것은"道는 사물의 외관에 있지 않고, 사물의 외관에 존재하는 것은 道가 아니다"라고 주장한 南泉의 사상에 잘 표현되어 있듯이 정교한 예술적 기교가 그의 작품의 본질에 대한 체험에 저해요소가 되고 있는 것이다. 작가 최병훈은 아 마도 이러한 연유에서 '무위의 예술' 즉 조형적 묘사행위에 적절한 기술적 겸양이 수반된 예술가구들을 조형한 것이 아닌가 생각된다. 다시 말해서 작품의 본질을 그 의 외관에 표출하는 형식의 시각적'有'를 조형하는 것이 아니라 오히려 시각적'無'를 창조해내는 일종의 한국적 예술가로서의 완숙미를 보여주고 있다고 여겨진다.

傳統姓의 再解析

이번 95년 개인전에서 보여주는 앞서와 같이 특이한 요소들 외에도 그는 89년도의 '태초의 바람'시리즈와 93년 개인전 때도 돋보였던 전통적 요소의 구사력에서도 그의 창의성이 돋보이고 있다. 예를 들어 '빗장'의 기능이나 형태, 또 한국 여인의 쪽진 머리에 살포시 꽂혀있는 비녀의 형태 등이 그것인데, 이들은 과거의 우리의 경험 속에 존재하고 있는 구조 속에서가 아니라 전혀 새로운 구조 속에서 그 전통성을 적절히 유지하고 있다는 것이다. 이들은 모두 대문의 구조라던가, 쪽진 머리의 구조 또는 베틀과 같은 전형적인 구조를 떠나 있는데도 그가 연출한 새로운 형태적 구조 속에서 조형적으로 잘 조화를 이루고 있을 뿐더러 더욱이 새로운 형태로서 존재하지만 암시적인 방법으로 '바로 그 것'이라는 正體性을 떨쳐 버리지는 않 는다는 사실이다. 그리고 이번 95년 개인전에서 선보이는 작품들 속에서도 '솟대'형 상이나, 농기구의 형상, 다디밋돌의 형상 등 오브제 같은 성격의 것은 마치 그 곳에 있었거나 또는 꼭 그 곳에 있어야만 할 것 같은 구조 속에서 그들의 정체를 새롭게 해석할 수 있는 場을 마련해주고 있는 것이다. 그리고 사용하고 있는 돌의 모습 역시 우리 한국민족의 미의식을 적절히 반영해 주고 있는 요소이다. 이것은 아직도 우리가 쉽게 찾아볼 수 있는 곳은 아니지만 우리의 전통이 유지되어 있는 마을의 어귀에 서낭당을 끼고 살포시 쌓여있는 돌더미를 연관지어 생각해 볼 수 있는 것 이다. 마을 사람들의 소원과 염원을 한껏 싣고 자못 그 사연들을 서로 나누기나 하 듯이 정연하게 놓여있는 모습들이 바로 작가 최병훈이 표현하는 상징의 세계가 아닌가하고 짐작된다. '사람'과 '소원'과 '돌' 또, '쌓기' 라는 우리들의 미의식

세계를 몇 개의 단촐한 연출로써 암시해주고 있다는 것은 바로 그의 공예가적인 정교함의 표명일 것이다. 그리고 개중에는 커다란 돌들이 개개 작품의 전체 규모에 비해 비교적 작은 요소들로서 작용하고 있지만 작품 전체를 지탱하고 있는 구조적 문제를 해결해 주고 있다는 것 역시 그의 치밀한 조형적 안배감각을 돋보이게 해준다.

오늘날 우리의 뇌리 속에 '아방가드'는 전위적이고 이질적이어서 전통을 외면한 것으로 남아있지만, 바로 이 '아방가드'는 오히려 새로운 전통을 창조해내는 역사적 문화적 과업을 수행해온 장본인들이라는 사실을 생각해 볼 때 작가 최병훈이 시도하고 있는 예술가구는 우리나라의 가구역사에 또 하나의 전통을 새우고 있는 것으로 판단된다.

또 하나의 전통, 그것은 과거와의 단절 속에서 이루어지는 것이 아니라 과거가 현재 속에서 재해석되어지는 과정을 통해서 이루어지는 하나의 긍정적 현상이어야 한다. 최병훈의 표현세계에서 아방가드(Avantgard)적 성격이 다른 예술사 조상의 아방가드들처럼 '경악'이라는 부정적 반향을 불러일으키는 것이 아니고 오히려 친근감을 느끼게 하는 원인은 우리의 전통성을 상징적인 방법을 통하여 오늘의 현실에 맞게 재해석 해내고 있다는 사실이다.