

정연심 / 홍익대학교 미술대학 예술학과 교수

20세기 미술은 예술과 일상의 간극을 없애려는 포스터모더니즘의 전개로 예술가들은 그 이전에는 가능하지 않았던 새로운 방식의 공예와 디자인을 시도하였다. 적어도 모더니즘의 역사에서, 공예의 특징으로 간주되었던 장식성과 핸드메이드의 고유성은 “형식은 기능을 따른다(form follows function)”는 모더니즘의 기치 하에서 많은 부분 제대로 평가받지 못했다. 자신의 예술을 안락의자처럼 편안하게 대하기를 원했던 앙리 마티스(Henri Matisse)도 추상적 경향의 자신의 작품이 너무 ‘장식적’이어서 관람자들이 이를 장식미술이나 벽지와 같은 디자인으로 대하지 않을까 고민이 많았다. 20세기 미술에서 회화와 조각의 변화만큼 공예와 디자인은 이전과는 전혀 다른 새로운 전환기를 경험했으며, 한국의 공예나 가구 디자인 등도 예외는 아니었다.

새로운 것을 시도 한다는 것은 기존의 영역과 관념, 전통에 대항하는 것으로 항상 모험이 뒤따른다. 아무도 가지 않은 새로운 길을 간다는 것은 대다수의 사람들의 기대를 저버리는 어려운 길이다. 최병훈은 근 40년 동안 기능성, 장식성에 머물러있던 한국가구에 새로운 혁신을 불어넣었으며, 가구라는 기물이 가지고 있는 기능성과 공예성에 한국적인 버내쿨러(vernacular) 미학을 부여해 새로운 ‘아트 퍼니처’ 영역을 개척해왔다. 그렇다면, 우리는 최병훈의 ‘아트 퍼니처’를 어떤 맥락에서 이해해야 할까. 한 흐름은 한국의 디자인 맥락에서 이해하는 방식이 있을 것이고, 또 다른 방식은 국제적 흐름 내에서 그의 디자인과 프로젝트를 이해하는 방식이 있을 것이다. 또한 우리는 한국의 디자인사, 디자인 담론에서 그의 작업이 어떤 의미를 지니는지도 생각해보아야 할 것이다. 이 글은 가나아트센터에서 전시하는 최병훈의 작업과 연관된 ‘아트 퍼니처’를 이해하는 새로운 방향성과 맥락을 다루고 있으며, 전시 작품에 대해 구체적으로 살펴볼 것이다.

I. 최병훈의 아트

퍼니처와 콘텍스트 아트 최근 대두되는 하이브리드한 영역은 기존에 있던 미적 영역을 재구성하는 전용(détournement)을 취하면서도 새로운 미적 감성을 발견함으로써 익숙하면서도 낯선 미적 체험을 제공한다. 이러한 변화는 동시대 미술에서 디자인이라는 용어가 ‘공예(craft)’나 ‘장식미술(decorative arts)’을 대체하는 경향에서도 엿보인다. 또한 서구미술의 역사에서 ‘장식(ornament)’은 ‘잉여’나 ‘과잉’, 혹은 바로크적 상상력에 부합하는 미적 범주를 영역화 하면서 산업시대에 어울리는 미니멀리즘의 흐름에 그 자리를 내주어야 했다. 이러한 동시대 미술의 문법과 함께, 2002년 미국 공예미술관(American Craft Museum)은 ‘예술과 디자인 미술관(Museum of Arts and Design/MAD)’으로 명칭을 변경하여 변화하는 시대의 흐름을 반영하였다. 이는 서구에서 ‘공예’와 ‘장식미술’이 함축하고 있는 부정적인 뉘앙스를 극복하기 위한 미술사적인 배경도 있지만, 특정 장르를 넘어서 ‘디자인’이나 ‘물질문화’라는 용어로 동시대 삶을 미술관 안으로 끌어들이려는 변화를 시도했다. 이러한 변화의 동인에는 미학을 강조했던 아트의 영역과 기능성, 쓰임새를 강조했던 공예 및 디자인의 흐름이 예전에 비해 훨씬 더 많은 동인을 가지고 서로의 영역을 침범해 나가고 있으며, 자유롭게 양 영역을 오가는 미술가들이 과거에 비해 훨씬 많아졌기 때문이다. 초현실주의와 바우하우스, 러시아 구축주의를 구성했던 예술가들, 건축가들의 상상력을 생각해 보면, 이들은 아트와 디자인, 건축, 패션 등에 걸쳐 새로운 혁신을 시도한 아방가르드 예술가들이었다. 그들이 외쳤던 혁신적 변화와 예술과 일상의 통합은 그들이 추구했던 미학전반에 등장하며, 구체적으로는 디자인과 패션, 공예 디자인 등에서도 분명하게 드러난다.

최병훈의 작업에는 이러한 역사적 아방가르드 미술가들이 추구한 예술의 유토피아 정신이 반영되어 있다. 예를 들면, 최병훈의 ‘아트 퍼니처’에는 일상의 삶과 유기적으로 연동된 가구의 기능성이 중요하게 다뤄지고 있다. 지난 40년 동안 그는 미술현장에서는 전시를 통해서, 대학에서는 ‘아트 퍼니처’라는 커리큘럼을 새롭게 만들어 디자인 교육에 기여해왔다. 그는 우리의 일상과 삶을 변화시키고 사용자의 감성을 자극하는 새로운 영역으로 확장된 가구 디자인론을 제시해 왔다. 이러한 최병훈의 아트 퍼니처는

변화가 없는 일상성에 새로운 공간에 대한 콘텍스트, 즉 새로운 상황을 구축하고 만들어주는 작업의 존재 방식을 제안한다. 최병훈의 아트 퍼니처가 예술작품을 주변 상황과 연동시킨다는 점에서 페테 바이벨(Peter Weibel)이 창안한 ‘콘텍스트 아트(Kontext Kunst)’와 유사한 지점이 상당히 많다. 최근 ‘디자인 아트(design art)’라는 용어는 최병훈이 2015년 개인전을 개최한 디자인 바젤(DESIGN MIAMI/BASEL)이나 물질문화 영역에까지 계속 사용되고 있다. 최병훈의 아트 퍼니처와 바이벨의 ‘콘텍스트 아트’에서는 디자인과 같은 실제로 사용가능한 오브제를 환경 안으로 끌어들이는 방식이 존재한다. 이것은 관람자들을 새롭게 유도하고 매개하는 예술이며, 새로운 관계성과 행위성을 구축하려는 시도를 반영한다. 또한 이것은 화이트 큐브 안에서, 오브제로 감상만 할 수 있던 문화에서 벗어나 새로운 상황과 환경을 조성하여 사회적 공간(social space)으로 변화시키려는 노력을 반영한다. 최병훈의 아트 퍼니처는 예술작품, 즉 예술 오브제이기도 하지만 궁극적으로 특정 공간에서 사용가능한 사물(thing)이기도 한 양가성을 지니고 있기 때문이다. 그것은 예술적 조건과 사물의 조건을 동시에 충족시킨다.

최병훈의 ‘아트 퍼니처’는 가구의 기능성에 머물러있는 한국 가구의 디자인사에서 새로운 패러다임의 변화를 시도해왔다. 이러한 변화는 세계 디자인에서도 엿보였지만, 그는 국내에서 이러한 변화를 1980년대 후반부터 이끌어왔다. 우리는 다음과 같은 질문들을 제기해 볼 수 있다. 그가 왜 뉴욕과 파리의 갤러리에서 한국 디자인을 대표하는 가구 디자이너로 중요한 개인전을 다수 개최했을까. 유독 그의 작업이 왜 디자인 바젤 등에서 새로운 예술적 평가를 받고 있는 것일까. 이것은 최병훈의 작업이 한국 가구 디자인사에서 위치하는 미술사적 가치 못지않게 동시대 국제미술이 가진 ‘동시대성(contemporaneity)’이라는 수평적인 맥락 내에서도 중요하게 평가를 받고 있는 특이성(singularity)을 보여준다.

흥미롭게도, 최병훈의 ‘아트 퍼니처’가 순수예술의 미학성과 퍼니처라는 기능성을 혼성화시키는 시도 뿐 아니라 기물을 사용하는 인간을 가장 중심에 둔다는 사실은 1993 전시에 대해 김복영이 쓴 글에 수록된 최병훈의 발언에서도 엿보인다. 당시 그의 발언에는 ‘한국의 공예 디자인’에서 새로운 변화를 모색하려는 젊은 작가의 고민이 녹아있다. 그의 고민을 추측해보자면, 최병훈은 공예적인 측면을 강조하는 전통성과, 기술과 테크놀로지 등을 강조하는 기술지향적 측면에 빠져있던 한국뿐 아니라 해외의 디자인 현상에 대해 새로운 자기규정의 토대를 마련하려고 했다. 여기에 그는 아트 디자인을 모색하는데, 1987년으로 수록된 그의 발언을 인용해 해보면 다음과 같다:

오늘날 고도의 과학문명은 자연으로부터 괴리되어 가고 기계에 의해 획일화 되어 가는 산업사회를 만들면서 인간성 상실의 부정적 측면을 인류에게 안겨주고 있다. 현대사회에 대한 이러한 기본인식으로부터 출발함은 오늘의 현대공예가 나아가야 할 방향을 제시하기 위함이다. 현대공예가가 이 시대정신을 올바르게 인식하여 새로운 생활철학과 예술철학으로 인간성을 회복하고 미래지향적인 오늘의 생활문화를 창조해 나가야 할 것이다... 나의 작업은 [이러한] 시대정신의 인식으로부터 출발한다...²

“생활철학과 예술철학으로 인간성을 회복”한다는 최병훈의 주장은, 테크놀로지의 변화로 인해 기능성만을 강조하는 현대디자인의 기계적 반응에 대한 일침을 가하는 동시에, 인간이 디자인의 유저(user: 사용자)로 회복시켜야 할 자성적 반성이기도 하다. 그러니까 최병훈의 아트 퍼니처에는 예술성, 기능성, 인간성, 이 세 요소가 유기성을 가지고 서로 결합되어 있다.

II. 최병훈의 ‘아트퍼니처’와 한국적 미니멀리즘

최병훈이 아트 퍼니처를 형성하기 시작한 시절에는 세계적으로 디지털 매체가 대두되기 시작하고 월드와이드웹 등 새로운 테크놀로지의 플랫폼이 형성되기 시작했던 시점이었다. 국내에서도 1980년대 컬러텔레비전의 대두 등으로 인해 대중문화가 꿈틀거리고 있었다. 그가 이러한 시대의 변화에서 가장 주목한 것은 바로 동시대미술 현장에서 상실되기 시작한 바로 ‘자연’이었다. 1980년대 후반, 한국에서는 포스트모더니즘이 형성되기 시작했고 아파트단지 등으로 인한 새로운 도시주의가 형성되고 있었다. 한국 작가들이 산업시대의 폐기물, 시멘트 등 파운드 오브제(found object)를 사용하고 있을 때, 최병훈은 앞서 제기한 예술성과 기능성에 더한 ‘인간성의 회복’을 위해 ‘자연’에서 주된 모티프를 찾기 시작했다. 그것은 글로벌 맥락에서 한국적인 것에 대한 최병훈 식의 정체성을 구현하는데 있었다.

미술평론가 오광수는 1993년 최병훈 개인전에 대한 글에서 우리나라가 전통적으로 자랑할 수 있는 목공예, 목가구에 비해 현대 목공예의 수준은 전통과의 단절을 가장 단적으로 보여주는 예라고 지적한 바 있다.³ 일제강점기를 겪으며 다양한 영역에서 전통이 단절되었는데 이는 미술, 건축 등 한국의 문화예술 전반에 걸쳐 나타났던 한국사회의 양상이었다. 일본의 경우, 공예와 디자인에서 전통은 존중 받았던 반면 우리의 경우는 뿌리와 토대를 상실한 상태에서 다시 한국적인 아이덴티티를 구축해야할 과제에 직면했다. 초창기 작업을 살펴보면, 최병훈은 한국 목가구가 가진 “단순성”과 “간결함”을 한국성의 특징으로 간파하고 있음을 할 수 있다.

최병훈은 1980년대 후반부터 다양한 작업을 하였지만 대체적으로 작품 제목은 상당히 심플하다. 그의 작업들은 1988년도 이전에 제작된 <채집된 곤충> 시리즈, 그리고 그 이후 시작되어 현재까지도 지속되고 있는 <태초의 잔상>, <잔상(afterimage)> 시리즈를 중요하게 평가할 수 있다. 이것은 최병훈의 미학적 관심사를 가장 밀도 있게 보여주는 특징들을 구성하고 있다. 그는 목재와 돌 등을 다양한 아트 디자인의 재료로 사용하고 있는데, 한국의 나무와 돌 등은 자연이라는 우리의 환경과 마주하게 된다. ‘태초’라는 제목 자체도 지금이 아닌, 과거부터 시작한 ‘시간상’을 더하게 되는데, 최병훈은 이러한 ‘태초’와 ‘잔상’을 통해 한국의 동시대 문화, 예술, 사회에서 상실한 한국성, 미학성을 ‘아트 퍼니처’를 통해 우리에게 소환하고 또 매개하고 있다. 그는 강원도에서 태어나 유년시절에는 산의 능선을 바라보며 성장했고, 자연에서 쉽게 볼 수 있는 자갈, 돌 등을 통해 자연과 유기적 관계를 맺고 사는 우리의 삶을 중요한 요소로 끌어들이고 있다. 최병훈의 작품 속에 오랫동안 등장해온 ‘잔상(afterimage)’은 말 그대로 실제의 이미지가 사라진 이후에도 우리의 감각 경험이 계속되어 마음과 뇌리 속에 계속해서 나타나는 이미지를 의미한다.

최병훈은 한국의 전통건축과 가구 등에서 엿보이는 선의 흐름과 한국 특유의 사이 공간, 보이드(void)를 그냥 지나치지 않는다. 한국의 전통 공간에는 두 개의 상이한 공간들이 대립되는 것이 아니라, 서로 중화되기도 하고 문지방처럼 두 공간을 이어주는 중간-사이 공간이 많이 있다. 한국의 대청마루에서 보이는 안팎의 매개 공간은 새로운 세계로 들어가는 역공간(liminal space)이면서 서로를 이어주는 연결고리이다. 한국의 건축과 가구는 서양과 달리 못을 전혀 쓰지 않고 고차원의 조립구조를 보여주어 하나의 유기적 흐름에 의존하고 있다. 이러한 유기적 경향은 그가 선택한 목재, 돌의 재질감 속에서도 최병훈 특유의 마티에르, 표면을 형성하고 있다. 최병훈의 아트 디자인에는 그 어떤 인위성 대신에 자연성을 반영하며 이는 우리의 전통 건축과 가구에서 보이는 공간을 동시대 미술 형식으로 현현시키고 있다. 박순보는 최병훈의 작업이 지닌 한국성의 표출을 다음과 같이 설명했다: “최병훈의 작품경향이 인위적 가공의 정교성을 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.”⁴ 1996년과 1997년에 개최된 프랑스의 갤러리 다운타운에서의 작품전을 계기로 최병훈의 아트 퍼니처가 국제적 주목을 받기 시작했을 때, 미술비평가 유재길이 동양의 도교나 선(禪) 사상을 바탕으로 한 그의 작품세계를 자연주의와 미니멀리즘 경향으로 특징지은 것과 유사하다.⁵

최병훈의 작품이 지닌 범자연주의 취향, 자연에로의 회귀, 태초로의 회귀 등은 결국 인간의 근원을 구성했던 바람, 돌, 흙, 곤충 등으로의 회귀를 의미한다. 이것은 기원(origin)으로 돌아가는 것이지만, 한국성이나 아시아성을 일종의 이국취미로 귀속시키지 않는다. 최병훈의 한국성은 오리엔탈리즘 형식으로 귀속시키는 것을 경계하고 동시대에 서서 과거를 계속 매개하는 방식으로 현재성과 교감하는 방식을 취한다. 예를 들면, 이것은 과거의 전형이나 원형을 그대로 가져오는 방식이 아니라, 그 구조를 작가 스스로의 개념 속에서 내재화되는 과정을 거쳐 제작된다. 그것은 과거와 현재를 계속 오가는 쌍방향으로 구성되며, 과거나 전통 속으로 자신을 매몰시키는 방식을 경계하는 것이다. 한국성을 동시대 디자인으로 소환하는 것은 최병훈이 1980년대 후반부터 아트퍼니처를 통해 계속해서 구축하고자 했던 미학적 정체성이다. 그는 40여년 작가로 활동하면서 국내외에서 수많은 전시회를 개최했고, 또 교육을 통해서 한국의 가구 디자인사에서 새로운 길을 열었다고 평가해야 할 것이다.

최병훈의 작업과 연관해서 한국적 미학의 구축방식으로 범자연주의와 미니멀 형식이 시각적 특징으로 드러나지만, 미니멀이라고 해서 서구의 미니멀리즘을 생각해서는 안될 것이다. 한국미술의 특징으로 미술비평가 이일이 언급한 한국의 ‘범자연주의’는 한국 단색화의 미학적 기반이기도 하지만, 돌의 거친 마티에르를 작업의 주요 특징으로 삼는 최병훈의 디자인 작업에서도 엿보인다. 미술비평가 이일은 1980년 「범자연주의와 미니멀리즘」이라는 글에서, 한국의 미니멀리즘은 [서구의 그것과 달리] “자연직관”이라고 정의하며 구체적으로 “무기교 또는 무작위성이라고 하는 한국 특유의 민족성의 표현”이라고 설

명한다.⁶

최병훈의 '미니멀 형식'은 간결하면서도 단순한 형태의 구성이자 조합이다. 동양화로 전환해서 독해한다면, 여백의 공간에 하나의 필획(one stroke)으로 순식간에 공간을 장악하고 긴장감을 부여하는 형식을 의미한다. 모든 공간을 채워나가는 유화와 달리, 동양화에는 여백의 네거티브 공간이 적극적인 표현성을 차지한다. 공간을 채워나가는 강박증과 달리, 최병훈은 오히려 비워냄으로써 채워지는 동양의 역설적 공간성을 적극적으로 강조한다. 이는 그가 보여주는 아트 디자인의 공간 구조나 네거티브 스페이스와 포지티브 스페이스가 차지하는 음양의 조화에서도 엿보인다. 그는 여기에 미술가이자 디자이너로서의 예술적 감각, 상상력과 위트를 부여한다.

우리가 미니멀 형식이라고 할 때 서구의 미니멀리즘을 생각한다면, 이는 최병훈의 작업에 대한 잘못된 독해이다. 왜냐하면 서구의 미니멀리즘은 기계적 산업시대에 맞는 표준화된 벽돌, 합판, 그리드 조직들을 강조하여 시각성을 구축하였기 때문이다. 서구의 미니멀리즘의 자연적인 것의 구현이라기 보다는 손의 맛을 없앤 기계적인 것(덴 플라빈의 경우처럼), 표준화되어 모듈화된 것, 인공적인 것을 더욱 강조하였다. 그들은 핸드메이드의 고유성을 보여주는 작가의 사인까지도 제거함으로써 가장 동시대적인 것, 가장 기계적인 것을 강조하고자 하였다. 그러나 최병훈의 미니멀 형식은 직선에 기대어 있는 한국적인 곡선, 모든 것을 가장 간결하게 구성했던 조선시대의 목가구처럼 선의 흐름을 가장 자연스럽게 그려내려는 시도를 반영한다.⁷ 그의 돌 작업이 표면의 거친 질감을 강조함으로써, 재료 자체에서 느껴지는 물질 본연의 성격을 있는 그대로 드러내고 있다. 본질적으로 이것은 '퍼니처'로 기능하기 때문에, 오브제의 스킨(표피)은 촉지적인 감각으로 연결된다. 시각성과 촉각성은 그가 사용하는 재료의 물성에서 가장 진솔하게 표현되며 이것은 현재 전시 중인 작품에서도 느껴진다. 최병훈의 아트 디자인은 한국적인 버내쿨러한 미학을 정의하려는 이러한 실험을 재료의 선택, 주제의 선택, 공간의 표현 등에서 세부적으로 시도하고 있다.

최병훈은 코스모폴리탄 여행가로 마야, 잉카, 인도 문명 등에 대해 눈을 땀고 1980년대는 핀란드와 미국에서 생활하면서 스스로를 타자화시키는 비평적 행위를 끊임없이 시도하고 있다.⁸ 그는 모국을 떠나 외부에서 본 한국미학, 그리고 내부에서 모색하지 못한 한국성에 대한 연구를 아트퍼니처를 통해 지속적으로 실험하고 있는 작가이다.

III. 2017년 최병훈의 근작전: 인간-사물-공간의 현상학적 만남

최병훈은 1990년 홍익대학교 미술대학 목조형가구학과 교수로 부임한 이후 미술현장과 교육에서 '아트 퍼니처'라는 새로운 경향을 근 40년 동안 구축해왔다. 그는 초기에는 나무 재료를 즐겨 사용하였으나 화강암, 대리석 등 다양한 재료를 실험하였다. 2001년 최병훈은 이탈리아의 대리석 산지인 카라라(Carrara)에서 직접 체류하면서 대리석 작업을 경험하였고 재료의 특징을 연구하였다. 이후 그는 점차 다양한 색채의 대리석을 사용하였고 각기 다른 재질을 가장 극적으로 대비시켜 시각적 아름다움과 음악적 운율감, 작품 자체의 연극성을 극대화 하였다. 최근의 작품들은, 아트 디자인을 새로운 차원의 조각성으로 전환시켜 점차 연극적인 공간으로, 공간을 걸어가는 사람들(관람자 혹은 사용자)을 포용하는 '사회적 공간'으로 전이되어 간다.

2014년과 2016년 뉴욕의 프리드만 벤다 갤러리(Friedman Benda Gallery)에서 진행된 전시와 파리의 다운타운(galerie Downtown) 전시에서는 돌을 이용한 작업을 다수 포함하면서, 아트 디자인의 영역에서 조각적 영역으로 그 장이 확장되어 가고 있음을 알 수 있다. 이번 가나아트센터에서 전시되는 작품들은 모두 기능적으로 벤치 형식을 갖추고 있지만 이를 옆두에 두고 보지 않는다면, 수평의 '라인(line)'으로 구성된 설치작품이라고 해도 과언이 아니다. (basalt, 2,420×850×650)은 순간적인 침묵과 내면적 대화를 유도하면서 실내외의 빛과 대비될 때 더욱 자연스러운 효과를 발휘한다. 두 개의 수평 띠는 완벽한 수직도, 완벽한 각도의 곡선이 아니다. 두 개의 수평선을 이어주는 매스는 두 띠 사이에 있는 빈 공간을 안정감있게 연결시켜주는 역할을 한다. 2017년에 제작된 작품인 (1,800×650×700, 1,400×650×700, Basalt)은 긴 벤치 형식의 가구 디자인으로 돌의 거친 표면과 부드러운 효과가 서로 대비를 이루며, 등받이가 있는 (1,600×800×750, basalt), 그리고 각기 다른 방향을 보고 자유롭게 앉을 수 있도록 디자인된 (1,700×650×500, basalt) 또한 어느 앵글에서 보아도 정형화된 형태감을 상상할 수가 없다. 이들 네 작품 모두 관람자가 어디에 서서 보더라도 같은 풍광을 경험할 수 없을 정도로 비정형적이다.

특히, 관람자는 자신이 서 있는 위치에 따라 각기 다른 모습의 오브제를 경험할 수 있기 때문에, 최병훈의 공간 개념은 서구적 원근법이나 자아중심의 시점에서 나온 것이 아니라는 점을 알 수 있다. 그것은 '이동 가능한 시점'에서 다양한 앵글을 경험할 수 있는 시선을 제공한다. 이러한 관찰자의 시점은 한국의 전통 공간에서 나온 것으로 한옥의 마루에서 자신의 몸을 이동하면서 다양한 풍광을 관찰할 수 있는 시각경험에서 나온 것이다. 또한 <잔상>은 보는데서 그치지 않고 관람자가 이러한 작품 위에 앉아서 세상을 관조하고 명상하는 '선(禪)', 혹은 '무위(無爲)', '침묵'의 상태에서 인간의 욕망을 내려놓는 것까지 포함하고 있다. 그러니까, 최병훈의 작품은 디자인, 조각, 설치 오브제의 범주를 넘어서 유저(user), 그리고 주변 환경과 상황까지 포괄하는 '컨텍스트 아트'의 새로운 성취를 보여준다고 할 것이다.

2017년 작품은 2011년에 제작된 작품과는 상당한 차이를 보여준다. 2011년 작품인 (2,400×500×650)는 흰 색의 대리석에, 현무암, 스테인리스스틸을 이용하였는데, 대리석의 매끄러운 재질감이 거친 현무암과 서로 대비되는 효과를 지닌다. 둘이 가진 자연성은 오늘날 가장 많이 사용되는 재료 중 하나인 스테인리스스틸이 상징하는 인위성과 함께 대비된다. 최병훈은 두 가지의 상반된 요소를 시각적으로 서로 중화시키고 상호 보완하는 방식으로 '잔상'을 제작하였다. 현무암과 대리석은 스툴(stool)처럼 직접 사용될 수 있는 기능성도 보여주지만 이러한 구조를 보조해주는 스테인리스스틸의 수평 축은 주변 공간까지도 반추하는 잔상 효과를 가지고 있다.

이번 전시에 출품된 현무암 작업은 한국의 산 능선에서 볼 수 있는 불규칙적인 비정형성을 표현하는데, 이것은 최병훈의 작업에 지속적으로 등장하는 특징이다. 이것은 표준화된 모듈로 생산할 수 없는 비정형의 세계이며, 이우환의 모노화의 세계처럼 불확정성(indeterminacy)을 동반한 세계이다. 그것은 특정 공간에 놓일 때 그 공간에 맞는 아우라 효과를 만들기 때문에, 같은 작품이지만 같은 효과를 지니지 않는다. 최병훈의 아트 퍼니처는 작품이 놓이는 공간과 빛에 따라 달라진다. 나아가 사물은 사물의 모습대로 자연 속에, 우리 속에, 사회 속에 자연스럽게 교감함으로써 최병훈의 아트 디자인 프로젝트는 인간-사물-공간의 새로운 현상학적 만남을 유도한다.

최병훈의 아트 퍼니처는 인간과 인간의 사회적 관계, 주변 상황과의 유기적 교감, 그리고 디자인을 사용하는 사람들의 유희적 즐거움을 포괄하는 총체적인 미장센(Mise-en-Scène)을 구현함으로써, 동시대 미술의 설치적 요소까지 아우른다. 특히 뉴욕의 프리드만 벤다 갤러리에서 개최된 최병훈의 작업들은 디자인의 시각성을 넘어 조각, 설치적 요소까지 아우르는 새로운 장(field)을 생성해 나간다. 그것은 1980년대 후반 형성되기 시작한 '아트 퍼니처'의 새로운 변화와 전환을 의미한다.⁹ '컨텍스트 아트'와 '사회적 공간'을 포괄하는 최병훈의 디자인 프로젝트는 새로운 모멘텀과 또 다른 변화를 위한 플랫폼 역할을 하고 있다. 그가 글로벌 미술계에서 동시대성을 획득하는 이유가 바로 여기에 있다.

[1] Louis H. Sullivan, "The Tall Office Building Artistically Considered," Lippincott's Magazine (March 1896), pp. 403-409.

[2] 최병훈, 「태초의 형상에서 나의 조형으로」, 『중합디자인』, (1987년 5월호), p. 40; 밑줄은 필자 강조. 최병훈이 초기에 발표한 이 글은 그의 1980년대 작품 전반에 대한 이해를 도우며, 아트 퍼니처를 향한 그의 배경을 이해하는데 많은 도움이 된다. 일부는 다음 글에서 인용됨: 김복영, 「'아트퍼니처' 그 인간구원의 상징: 최병훈의 근작전과 관련하여」, 1993.

[3] 오광수, 「최병훈의 아트 퍼니처: 시와 기능의 조화」, 1993.

[4] 박순보, 「傳統性 再解析으로서의 藝術가구: 장르 개척자로서의 최병훈」, 1995년 개인전 도록글: 이 글은 최병훈의 아트 디자인이 구현하는 전통성에 대한 재해석을 구체적으로 논하고 있다.

[5] 유재길, 「자연주의와 미니멀리즘: 최병훈의 아트 퍼니처 작품세계」, (Ellen Kim Murphy Gallery, 1999).

[6] 정연심, 이유진, 김정은 (편), 『비평가: 이일 앤솔로지』, vol.1, (미진사, 2013), p.508.

[7] 이러한 경향은 조선시대 공예, 가구 등에서도 엿볼 수 있다. 다음 자료 참조. Hongnam Kim, Korean Arts of the Eighteenth Century: Splendor and Simplicity, (Weatherhill, 1993): 《화가 애호하는 조선시대 목가구》, 전시 도록, (갤러리 현대, 두가헌, 2011).

[8] 안귀숙, 「겁(劫) - 찰라에 억겁을 말하다」, 『choi byung hoon _ art furniture』 (한길아트, 2008).

[9] 최병훈의 이러한 특징은 미국 공예/디자인사에서 '아트 퍼니처'라는 중요 흐름을 이끈 웬델 캐슬(Wendell Castle, 1932년생)과 상당히 다른 점이라고 할 수 있으며, 최병훈의 작업이 시각미술 흐름과 더욱 긴밀하게 동시대성을 보여주고 있다.