

최병훈 Byunghoon Choi

최병훈: 무르익은 침묵

최장현 | 큐레이터, 미술사

최병훈은 지난 30년간 수많은 경계를 넘나들며 독자적인 작품세계를 구축해 왔다. 그의 작품세계 중심에 위치한, 예술과 공예라는 모더니즘적 이분법을 거부하는 ‘아트 퍼니처’ 개념이 대표적인 예라 할 수 있다. 1993년 선화랑에서 열린 작가의 개인전에 맞춰 평론가 오광수가 처음 제시한 이 개념은 섬유나 도자 등 예술과 공예가 교차하는 타 영역과 구분되는 가구의 가능성을 제안한다. 함축하고 있는 바가 서로 다른 두 명사를 병치하여 ‘순수한 조형성’과 ‘기물로서의 용도’를 동시에 갖춘 예술로서의 가구를 상상한 것이다.¹

〈태초의 잔상〉(1993~), 〈태초의 소리〉(1993~) 연작 등 최병훈의 초기 작업은 이처럼 상이하면서도 긴밀하게 연결된 이중의 목적을 구현하려는 시도로 읽어낼 수 있다. 〈태초의 잔상 9421〉(1994)은 앉아 있는 사람의 모습을 본뜬 얇은 합판을 화강암에 고정시켜 만든 의자로, 20세기 초 추상미술에서 보여진 유기적(biomorphic) 형태로의 전환을 연상시키는 동시에 자연과의 조화로운 삶을 지향하는 도교 철학을 환기한다. 미술사학자 정연심은 이처럼 단순하고 간결한 방식으로 재료의 물질적 특수성에 개입하는 최병훈의 작업을 ‘한국적 미니멀리즘’의 맥락에서 해석한다. 그는 비평가 이일의 언어를 빌려 한국적 미니멀리즘의 ‘자연 직관적’ 시각을 ‘무위와 우연성을 중시하는 한국적 미감의 표현’이라 정의하며, 이를 산업 생산에서 찾아볼 수 있는 격자(grid) 형태나 표준화된 기하학적 형태를 바탕으로 한 서구 미니멀리즘과 구분한다. 웬델 캐슬(Wendell Castle)이나 구라마타 시로(倉俣史朗) 등의 작업을 연구하며 다져진 최병훈의 조형 언어는 이처럼 세계 곳곳에서 나타난 ‘미니멀’한 형식이 한국이라는 맥락 안에서 어떻게 수용되고 변형되었는지를 드러낸다는 점에서 역사적으로 유의미하다.

하지만 오늘날 최병훈의 작업이 설득력을 가지는 이유는 단순히 비서구 미술사의 계보에 대해 일련의 시의적인 질문을 던지기 때문만은 아니다. 그의 작업이 중요한 또 다른 이유는 급격한 근대화를 거친 한국에서 ‘전통’이라는 개념이 어떻게 예술과 공예와 교차하고 공명하며 발전해 왔는지를 보여준다는 점이다. 최병훈의 작품에서 전통이 흡수되고 변주되어 온 과정은 곧 여러 세대에 걸친 한국 작가들의 작품세계에서 동일한 개념이 어떻게 작용해 왔는지 이해할 수 있는 하나의 원형으로서 작용한다고 볼 수 있을 것이다. 실제로 ‘아트 퍼니처’라는 개념 또한, 최병훈이 수학하던 1970년대 초 대학 교육 과정의 중심이 되었던 전통 목공예에 대한 반향을 바탕으로 하고 있다. 오광수는 전후 한국의 목공예를 ‘전통 목가구의

1 오광수 「최병훈의 아트 퍼니처: 시와 기능의 조화」 1993

탁월한 장인정신'과 이른바 '현대식'으로 일컬어지는 사조의 간극을 바탕으로 규정하는데, 작가의 모교인 홍익대뿐 아니라 대부분의 공예 교육은 전통 양식을 전달하는 데 그 목적이 있었다. 미술사학자 안귀숙이 언급한 바와 같이, 작가가 학업을 마친 뒤 1977년에 '현대공예창작회'를 창립한 이유 또한 일제강점기부터 이어져 온 관습을 답습하며 정체되어 있던 국내 목공예의 한계를 넘어서기 위해서였다.²

물론 이처럼 형식적, 개념적 차원에서 과거와 단절하고자 하는 시도는 세계 모더니즘의 역사에서 그리 드문 사례는 아니다. 하지만 최병훈의 작업은 점차 경계가 허물어져 가는 세계 속에서 자신만의 미학을 일구어내기 위해 다시금 전통을 찾아 고유한 미학을 구축했다는 점에서 차별화된다. 해외여행에 많은 제약이 따르던 1980년대 후반부터 1990년대 초반까지, 그는 핀란드의 알토대학과 미국 로드아일랜드 스쿨 오브 디자인에서 초청 교수로 머물며 유럽과 미국의 디자인을 직접 접할 수 있었다. 이는 서구 미학과 구별되는 '우리 것'에 대한 탐구로 자연스레 이어졌고, 귀국 후 작가는 국내의 유적과 사찰을 찾아다니며 한국 고유의 조형 언어를 탐색하며 이를 본인의 작품을 통해 풀어내었다. 아트 퍼니처는 곧 한국적 미의식의 고찰과 강원도 산간 지역에서 자란 그의 개인적 성장 배경이 맞물려 형성된, 전통과의 씨름 속에서 탄생한 장르이다. 이 개념은 전후 한국 사회가 겪은 단절과 혼란의 조건을 고스란히 반영하고 있기도 하다. 전통 공예를 무비판적으로 계승하는 것은 국제적 흐름에 뒤처질 위험을 내포하지만, '인터내셔널 스타일'의 무분별한 수용은 지역성과 문화적 특수성을 지우는 균질화로 이어질 수 있기 때문이다. 최병훈의 작업은 이 두 극단 사이에서 균형을 모색하고자 한 실천이자, 복합적 조건 속에서 자신만의 목소리를 찾고자 하는 노력의 결실이다.

전통에 대한 최병훈의 태도는 오늘날까지도 그의 작업 전반을 형성하고 있다. 최근 뉴욕 프리드먼 벤다(Friedman Benda) 갤러리에서의 개인전에 출품된 〈태초의 잔상〉 연작의 두 작품에서도 이러한 경향은 고스란히 드러난다. 두 작품은 조선 시대 '장(櫝)'의 형태를 차용했지만, 박물관이나 고택에서 볼 수 있는 전통적인 장과는 다른 현대적 조형물이다. 장을 구성하는 최소한의 기능적 형태, 즉 나무로 이루어진 육면체 구조 외에는 모든 요소가 변형되었기 때문이다. 작가는 전통 공예에서 흔히 볼 수 있는 붉은빛의 유광 옷칠 대신, 전면을 칠하지 않은 검정으로 마감하고, 곳곳에 천연석 덩어리를 괴거나 끼워 넣을 수 있는 빈 공간을 마련했다. 결과적으로 작품은 한국 전통 공예의 특징을 내포하면서도, 그 자체가 한국 전통이라는 문화적 근원으로 환원되지 않는 독자적 형태에 도달한다. 목재와 석재의 조합은 동아시아적 미감과 감수성을 떠올리지만, 이는 한국 전통을 '계승'한 결과라기보다는, 동시대적 맥락 속에서 최병훈이 스스로 구성한 한국적 미학의 '재구성'이라 할 수 있다.

2 안귀숙 「겁(劫) - 찰라에 억겁을 말하다」 『Choi Byung Hoon: Art Furniture』 한길아트 2008

그러나 최병훈의 전통에 대한 사유는 단지 형식의 문제에만 국한되지 않는다. 전통의 개념을 통해 철학적, 사회학적, 인류학적 함의에도 다층적으로 접근하며 이를 본인 고유의 조형 언어로 풀어내기 때문이다. 한 예로, 작가는 한옥의 사랑채에 가구가 배치되는 구도에서 서구적 세계관과는 대비되는 도교적 시각, 자연과의 공생이라는 관점을 포착해 본인의 작업으로 재해석한다.³ 그는 사랑채의 가구들을 인간과 더불어 자연을 ‘느끼고’ ‘경험하는’ 준생명적 존재이자 사람과 함께 하나의 장면을 구성하는 요소로 이해한다. 이는 한국화의 풍경을 구성하는 다양한 요소들이 시각적으로 완결된, 인간과 사물, 자연이 함께 만들어 내는 ‘조화로운 장면’을 만들어내는 모습과 맞닿아 있다.⁴ 이와 같은 추상, 또는 개념적 ‘승화’ 과정을 통해 작가는 본인의 작업이 ‘한국적’ 형태로 분류되는 것을 유예시키며, 그 사유의 바탕이 다양한 시각 언어로 해석될 수 있는 여지를 남겨둔다. 이러한 가능성은 그의 아트 퍼니처에 내재되어 있는 현상학적 차원을 보여주기도 한다. 조형 예술이 ‘보는’ 행위의 대상이라면, 그의 작품은 ‘느끼고’, ‘사용하는’ 대상으로 존재하며, 주변의 인간 주체들과 관계를 맺고 상호 작용하는 조형물로 기능한다.

이러한 경향은 최근 작업, 특히 2024년 인도네시아 현무암으로 제작된 연작에서 더욱 두드러진다. 이 연작에서는 일견 ‘한국적’이라 할 수 있는 조형적 특색을 읽어내기 어려운데, 여러 재료가 결합되어 한국의 전통 건축을 연상시켰던 이전 작업과 비교하면 그 차이가 더욱 뚜렷하다. 하지만 현무암 덩어리에 최소한의 절단만을 가해 의자로서의 기능을 부여한 작가의 제스처는 자연에 대한 지극히 한국적인 관점을 반영한다. 인위적으로 지형을 가공하는 중국이나 일본의 정원 문화와 달리, 자연의 원형을 최대한 보존하며 조성하는 한국 전통 정원의 정신이 녹아 있다. 수만 년간의 화산 활동을 바탕으로 탄생한 현무암이라는 재료 또한 자연을 정복의 대상으로 간주하기보다는 수억 년의 시간이 축적된 모습 그대로를 존중하고자 했던 선조의 태도를 환기한다. 형식을 넘어 개념적 차원으로서 전통에 접근하며, 최병훈은 동서고금을 막론하고 공감할 수 있는 보편적 울림을 만들어내는 것이다.

이처럼 최병훈의 작품세계는 전후 한국 미술사에 있어 예술과 공예가 교차해온 수많은 접점을 드러낸다는 점에서 다층적인 의미를 지닌다. 이승택에서 이불에 이르기까지 수많은 작가가 전통 공예의 양식을 작업에서 적극적으로 인용해 왔음에도 불구하고 역사의 그림자에 가려져 주목받지 못한 채 남아 있는 이 서사는 최병훈이 최근 작업에서 다루는 침묵의 개념과 상응한다. 조선시대부터 내려온 침묵의 미덕은 단순히 말이 없는 상태가 아니라 말하기를 유보하고자 하는 의지의 표현이다. 무엇을 어떻게 말할 것인지 성찰하게 만드는 내면적 전환의 계기이자 미묘하고 암시적인 소통의 방식이다. 작가의 믿음처럼 침묵의 미덕이 인류가 직면한 다양한 위기를 넘어설 실마리를 제공할 수 있다면, 그간 발화되지 못한 한국 공예

3 나지은 「최병훈」『아파트멘토』 제29호(2022.5) pp. 244-259

⁴ 작가와의 인터뷰 2025.1.14

의 역사 또한 한국 미술사의 지형을 한층 더 풍부하게 만들 수 있지 않을까. 과묵한 선비의 모습과 기록되기를 기다리는 역사 사이에서, 오늘날 좀처럼 보기 어려운 무르익은 침묵을 마주해 본다.