

崔鍾泰個人展

彫塑科 教授

(1988. 11. 7~12. 1 : 호암 갤러리)

作家의 글

나는 지난 수십년간 형태를 찾아 애를 썼지만 결과에 있어서 이룩된 것이 없다. 형태의 탐구란 인간의 궁극적 이상을 실현하려는 것이라 할

것인데, 그것은 인류평화에의 기여일 것이고, 그런 점에서 나는 역할하지를 못하였다. 단지 감사한 것은 일을 하지 않고는 견디기 어려운 어떤 충동이 있다는 것인데, 그래서 나는 용기를 잃지 않고 오늘도 이 끝없는 길을 가고 있는 것이다.

崔鍾泰 예술의 휴머니즘 비평

鄭秉寬

현대미술사가 이대 교수

르네상스 미술 이후 인간 형상은 서양의 회화 및 조각 속에서 거의 영원한 주제로 간주되었으나, 이십세기에 접어들면서 특히 입체주의 회화와 조각에서, 그 목표를 인물의 재현적 또는 표현적 가치보다는 조형적 가치의 추구에 두기 시작한 후 인물은 급격한 조각의 질을 밟게 되었다. 페르낭 레제처럼 그림에서 인간주제의 소멸을 선언하고, 나아가서는 인물을 감상적 또는 표현적 대상으로서가 아니라 조형적인 가치로서 단순한 ‘물건(오브제)’으로 취급하기로 결정하고 이를 실천했다. 그러나 심한 변형이 동반하여 때로는 나무로 조각한 꽈둑각시 인형같은 인상을 주기에 이르기도 했다. 조각도 그러했다. 브랑쿠시와 헨리 무어는 다르기는 하지만 추상적인 형태에로 인간형상을 단순화시켜 인간상은 순수 조형을 위한 하나의 평계에 불과하게 된다.

최종태의 조각에서 유일한 주제인 인물상은, 그것이 두상이나 흥상이나 또는 입상이나 좌상 같은 전진상이나의 구별에 거의 상관없이, 하나의 조형적 추구의 수단으로서 일찌기 현대미술에서 아무도 그렇게 집요하게 인물을 다룬 사람이 없기 때문에 크게 주목된다. 하나의 텅 넘쳐 럼 인물의 영역을 고수하면서 그가 때로는 보수

적인 인간 형상의 회복자로, 때로는 극단적인 인상(人像) 파괴자로 변신을 거듭하고 있는 것이 1960년대 이후, 즉 그가 조각에 손을 댄 이후의 그의 작업의 전체를 형성한다. 인물 없는 오브제의 세계로, 순수한 물질 그 자체로서의 조각으로 그리고 레디메이드 관념에 입각한 오브제 조각의 모형 등이 1960~1970년대의 세계의 조각계를 강타하고 지나갔으나, 그에게는 적어도 외형상으로는 별로 영향을 받은 것 같지 않다.

물론 조각가가 추구하며 관객에게 주기를 바라는 것이 정신성이냐 아니면 초작을 형성하는 물질 그 자체로서의, 말하자면 형이 하학적인 물질성이냐의 문제는 그 한계선을 명확하게 긋기는 쉽지 않다. 어느 의미에서는 동시에 물질이면서 정신이 깃든 것이 조각이라고 볼 수도 있다. 왜냐하면, 브랑쿠시가 물질성을 벗어나서 비물질성에 도달하기 위하여 시도한 것은 그의 <세> 연작에서 표면처리를 거울면처럼 광택이나게 한 방법이었다. 한편 텅겔리는 비물질성을 운동에 의하여 얻을 수 있다고 생각했다. 그러나 텅겔리는 빠른 속도로 움직이는 상태에서 물질성이 비물질성으로 변하지만, 그 결과로 획득되는 것은 정신성이 아니라 물질의 ‘안정성’이

라고 생각했다. 최종태의 경우는 극도의 단순화 과정에서 직육면체 또는 이의 변형된 상태에 이르는 바, 기하적 형태도 아니고 인간형태도 아닌 일종의 완충지대를 형성한다고 말할 수 있을 것이다. 그것은 비물질화도 물질화도 아닌 특수한 차원에 도달한다고 볼 수 있다. 그것은 이집트 조각에서의 부동성(不動性)이 신성(神性)을 표현한 것과 접근된다. 이 부동성은 형태에서 뿐만 아니라 인물이 빠져 있는 명상적인 무아지 경에 의해서 가시적인 차원에서와 마찬가지로 불가시적인 차원에서도 강조된다.

물론 여기서 검토해야 할 것은 신성(神性)의 현대적 해석 문제이다. 이집트의 신도, 기독교의 성자도, 그리고 불교에서의 불상도 아니지만, 감정에 넘치고 행동하는 인간도 아닌 최종태의 이 추상적인 인체표현에서 느끼는 것은 형이상학적인 영역에 속하는 세계일 것이다. 현대 기독교 미술에서는 추상적 표현이 신비로운 종교적 감정의 표현수단으로서 구상예술에서 도달하지 못한 경지에 이른 것을 인정한다. 이 작가가 카톨릭 신자이며 때로는 성당에서 필요로 하는 신성한 조각을 하기도 하기 때문만은 아닐 것이다. 교회를 위한 조각과 그의 인물조각 사이에는 기독교 초상학에서 유래하는 규범에 의하여 엄연한 구별이 있다. 오히려 추상조각에의 의지가 강한, 그리고 원시적인 형태의 탐구에 몰두하는 작가로서의 자기 표현이 현대적 신성에 접근되는, 눈에 안 보이는, 설명이 불가능한 그 어떤 것을 표현하는 데 이르게 한 것일 것이다.

최종태는 조각뿐만 아니라 소묘와 파스텔 작품에서도 특수한 개성을 보여주고 있다. 조각과 소묘나 파스텔이 입체성을 떨 것 같지만, 완전한 평면화 작업이 이루어진 작업들이며 입체감의 표현은 찾기 어렵다. 이차원적인 회화에 술에 대한 감각이 뛰어난 조각가로 볼 수 있으며, 이는 그의 조각 작품에서 어느 한 각도에서 본 형태를 거의 평면에 가까운 정면상 또는 측면상으로 제작한 것에서도 잘 나타나 있다고 본다. 그는 원칙적으로 이차원적인 형태를 화가가 화폭 안에 적절하게 구성배치 하듯이 수없이 많은 두상(頭像)을 거의 기하학적인 윤곽선으로 압축하여 긴장감이 감도는 최소한의 입체조각으

로 제작했다. 얼굴 중심 부분 즉 뺨에서 머리 부분으로 이어지는 부분에 볼록한 양감표현을 한 것 외에는 인간의 머리 형태를 닮은 입체감은 표현되지 않았다. 머리, 얼굴 그리고 목 사이에 형태의 변화는 무한한 창조성을 보여준다. 어떤 것은 마치 날카로운 도끼와도 같아서 1980년대초에 삼엄했던 사회변화의 분위기를 간접적으로 시사해 주기도 하는 것이었다.

입, 코, 눈이(귀는 생략된 경우가 대부분이다) 어느 정도로 인체의 형상을 반영하는가는 예측을 불허한다. 어떤 경우는 코에서 입을 거쳐 턱에 이르는 사이가 두 개의 톱니처럼 요철이 있을 뿐 거의 정방형에 가까운 얇은 형태가 가느다란 목 위에 연결되었다. 어떤 것은 타원형에 가깝고, 어떤 것은 수평으로 길게 연장되어 공중을 날리는 형태 같다. 어떤 것은 얼굴이 조금 돌출했을 뿐 머리와 목이 직선화하여 전체적으로는 한글의 'ㄱ'자형을 한 것도 있다. 그런가 하면 어떤 것은 구름처럼 둥근 물결모양의 머리가 목 뒤로 흐른 것도 있으며, 얼굴과 머리가 두 개의 직사각형이 되어 목과 연결된 것도 있다. 사실 이 조각은 두상조각이 아닐 수도 있다. 그러나 모든 두상의 형태가 이와같은 단순화 과정을 밟았으므로 관객은 일종의 유추 작용에 의해 두상이라고 짐작하게 된다.

두상이 대체적으로 측면상(프로필)으로 표현되었으나, 드물게는 정면에서 본 형태로 표현되었다. 심장 형태를 조금 비스듬하게 목 부분 위에 얹어 놓은 것 같은 오석(鳥石) 작품은 아예 두상이——모든 최종태의 인물이 여자인 듯이 여기 두상도 여자의 두상이다——사랑의 상징인 하트 형태를 취했다. 이 하트형의 두상은 고개를 조금 옆으로 기울인 정면상(正面像)으로 볼 수 있다. 기둥처럼 기다란 각목 형태 위에 둥근 원반이 붙어졌으며 얼굴의 눈, 코, 입이 어린아이들 그림에서처럼 둥근원과 직사각형으로 개념적인 표현을 한 것은 원과 직선의 결합으로 볼 수 있다.

드물게 입체적인 두상도 있다. 얼굴, 목, 머리부분으로 나뉜 원통형이 결합된 것이다. 1987, 1988년도에 제작된 두상에는 구상성이 강하며, 머리 형태의 사실적 표현을 한 것도 있으나, 대

체로 죄는 길고 수직선상에 있으며, 눈, 눈썹 그리고 입은 수평선상에 있어서 단정한 불상조각을 연상시킨다. 이러한 고전주의적인 단정한 이목구비와는 달리, 프리미티브한 표현의 얼굴도 있다. 1971년작 페라코타 두상은 암시적인 두 눈에서 멀리 아래로 쳐진 작은 코와 입은 원시주의적이며, 1975년작 목조두상 역시 유치한 눈의 표현 그리고 얼굴 중앙선에 따라 시늉만 남은 코와 입 또한 모델리아니가 시도한 원시주의적 인상 조각과는 다른 참신함이 있다. 머리의 위와 아래를 직선으로 절단한 것이 이 조각에 긴장감을 준다 할 것이다.

허버트 리드는 오세아니아 원시 조각이 평면적이라 하여 ‘회화적인 조각’이라고 하였다. 여기 회화성은 장식성과 같은 뜻이 있다. 그러나 최종태의 조각에서 회화성이 있다면 그것은 미니멀리즘이 준 단순한 형태에로의 환원으로서, 그의 조각의 직사각형적인 단순화를 이해할 수 있을 것이다. 즉 이 작가는 미니멀 예술이라는 외래 미술경향을 인물조각을 통하여 은유적으로, 극히 간접적으로 소화한 것이라고 볼 수 있을 것이다. 그러나 미니멀 예술이 가진 물질성 대신에 고대 이집트·그리스 등의 신상(神像) 조각에서 느낄 수 있는 엄숙한 분위기를 그의 단정한 두상조각에서 발견할 수 있다.

두상에서 시도된 극단적인 추상화 작업은 흥상과 이인상(二人像)에서는 볼 수 없다. 운동감이 정지된 동체에서는 축면 두상의 윤곽선의 변화는 구하기 어렵다. 입방체의 기본적인 양감에 얼굴, 팔과 가슴 그리고 그 아래 부분으로 분할되었지만, 얼굴, 팔의 형태표현은 프리미티브한 단순화가 지배적이다. 얼굴을 공과 같은 입체로 단순화하기 위하여 얼굴 부분은 직선적인 양각으로 표현하는 데 그쳤다. 1978년작인 대리석 흥상은 위에 언급한 것처럼 얼굴 부분은 양각으로, 팔은 음각과 양각을 결합하는 표현 수단을 사용하였다. 1981년작인 나무 흥상은 두 개의 입방체를 겹쳐 놓은 듯하다. 얼굴 부분이 배경을 이루는 머리로부터 구별되고 팔의 형태가 선묘에 의해서 암시된 것을 제외하면 나무의 입방체라고 말할 수 있다.

중량감이 있는 입체조각의 성격은 이인상(二

人像)에서도 볼 수 있다. 이인상은 브랑쿠시의 <입맞춤>처럼 기본적으로 하나가 된 두 개의 인체형식이다. 거리를 둔 이인상은 없으며, 모두 밀착된 형태이지만 극단적인 무관심 속에 병치된 상태이다. 거의 형식적인 결합에 의한 두 사람 같은가 하면, 대리석의 육면체를 이룬 형태 위에 두 얼굴이 마주대고 있다. 서로 어깨와 어깨를 팔로 껴안은 이 두 사람의 인물은 영원한 애인상이라고나 할까, 서먹서먹한 분위기의 다른 이인상에 비해 정감이 깊어 보인다. 성상조각(聖像彫刻)을 좋다 나쁘다 할 수는 없는 일이지만, 조형적으로는 1987년에 제작한 <피에타>보다는 1986년작인 성모자상(聖母子像)이 성공작이다. 단순화된 성모자의 형태가 주는 변화가 하체의 단순성과 잘 조화되어 고전주의적인 단순성과 프리미티브한 정신성이 잘 결합되었다고 하겠다. 직선과 직선의 결합에서 성공한 것이 <성모자상>이라면 <피에타>에서는 직선과 사선 그리고 곡선의 결합에서 불협화음을 낳게 한 것이라고 볼 수 있다. 물론 피에타에서는 불안을, 성모자에서는 장엄한 기쁨을 노래하려고 의도한 것을 각기 조형적으로 다르게 표현한 것일 수 있다.

신라시대의 <반가사유상> 또는 로댕의 <생각하는 사람> 조각이 취한, 앞으로 약간 기울인 상체와, 한 손은 턱에, 다른 한 손은 팔꿈치에 통은 자세는, 최종태의 여인 좌상과 몇 개의 여인 입상에서도 발견된다. 사실 사유(思惟)와 무념(無念)의 차이를 어디서 발견해야 되는지는 알 수 없다. 다만 인간적인 고민에 빠진 것 같은 이 여인상들이 작가의 의도인 <반가사유상>의 불성(佛性)과는 달리 인간적인 정념을 나타낸 것이 아닐까 생각한다. 다른 조각보다도 운동감의 표현이 강한 좌상들은 두상이나 이인상 등에 비하면 추상적인 작품이 아닌, 그래서 매우 구상적인 작품이다. 좌상의 경우에도 높은 의자에 단정한 자세로 정면을 보고 앉은 조각들은 장엄한 느낌을 준다.

치마와 저고리를 생각하게 하는 짧은 상의와 긴 하의의 여인상은 한국의 여인이라는 인상을 준다. 의상뿐만 아니라 체격과 자세 등 전체적인 인상이 모두 한국사람이라는 인상을 버릴 수

없는 것 또한 최종태 조각의 특성 중 하나가 된다. 한국인의 모습을 표현했으므로 곧 민족주의적인 미술이라고 주장할 수 있을지는 모르겠다. 백제 시대의 <반가사유상>은 백제인의 모습이라 기보다는 서역인의 모습이라는 인상이 짙음에도 불구하고——실제로 불가의 출생이 서역이었으므로 서역인으로 표현된 것이 정상일 것이다——높은 예술성이 시대를 초월하여 인정받고 있으므로, 모델이 된 인물의 국적이 큰 문제가 되는 것은 아니다. 그러나 어쨌든 최종태의 조각에서 공간적이며 시간적인 요소가 구체적으로 이십세기 후반을 살고 있는 한국인이라는 사실은 부정할 수 없다. 그의 조각은 어느 의미에서는 너무나 한국인을 닮았다가보다 한국적인 인물이라고 말할 수 있다. 소박한 시골 출신의 도시의 여인이라고 표현해야 맞을지도 모르겠다.

임체주의와 원시주의 그리고 추상성과 구상성이 서로 얹혀서, 그것도 단계적인 발전과정이 아니라 주기적으로 순환하는 경향이 있는 것이 최종태 조각의 양식적 특징이다. 그러나 대체적으로 그 이전 작품들이 추상적이고 원시주의적인 면이 강했다면, 최근 특히 1987년 이후의 작품은 구상성이 강하다. 특히 손이 크게 과장되었고, 그 위치 또한 위로 하늘을 향하여 뻗은 자세는 얇은 소매자락과 함께 매우 표현주의적이다. 그러나 무엇을 위한 절규인지 또는 기원인지 알 수 없으나 벌어진 열 손가락의 표현이 이 조각의 중심점이 된다.

이 작가가 자코메티에게서 배운 것이 있다면 주로 서 있는 인물을 주제로 많은 인물 입상을 제작한 점이다. 그리고 운동감이 아니라 정지된 상태의 인물들이라는 것이다. 그러나 자코메티의 철사같이 가늘고 큰 키를 가진 이상한 사나이가 아니라, 최종태의 인물은 선장과 뮤통의 비례는 상당히 객관성을 가진다. 그리고 사나이가 아니라 언제나 여자이며, 나체가 아니라 항상 옷을 입은 여자——상당히 젊은 여자라는 점이 다르다. 그러나 고독한 인간이라는 점에서는 서로 비슷하다. 자코메티의 인물에는 인간 실존이라는 느낌이 지배적이지만, 최종태의 조각에서는 때로는 외로운 인간이지만, 경우에 따라서는 과격한 폭력적인 변형과 단순화에 의하여

추상적 양감만이 두드러지고 인간성은 상실되는 경우가 흔히 있다. 머리, 상체 그리고 긴 하체 부분으로 나뉘었으나, 단순한 머리와 팔의 암시적인 형태만으로는 이미 인간상이라고 말하기는 어렵다.

조각이 왜 꼬 옷을 입어야 하는 것인가 라는 질문에 대답을, 적절한 대답을 제공하는 것은 미학적인 고려에서 보다도 소위 수치심, 예절 그리고 양반의식이라는 한국의 전통이 더 큰 역할을 하는 것은 아닐까 생각해 본다. 그런 의미에서는 이 작가는 17세기 프랑스의 도덕적이며 철학적인 인간상을 그리고 조각한 작가들과 접근된다. 옷을 입은 인간상, 특히 여인상(女人像)은 19세기에 유행했던 육감적인 아름다움을 추구한 나체조각에 반대되는 도덕적으로 건전한 미학적 사고에 입각한 조각이라 말할 수 있다. 미래파 화가들이 나체인물을 고발한 것은 도덕적인 관점에서, 그리고 일하는 현대인의 모습은 옷을 입은 것이어야 한다는 논리적인 관점에서였다. 최종태의 조각에 나타난 인물상이 일하는 인물은 아니므로 미래파적인 착의 인물 개념보다는 한국의 전통적인 도덕관에서 나체여자 조각을 자연스럽게 배제한 것이라고 보는 것이 타당할 것 같다.

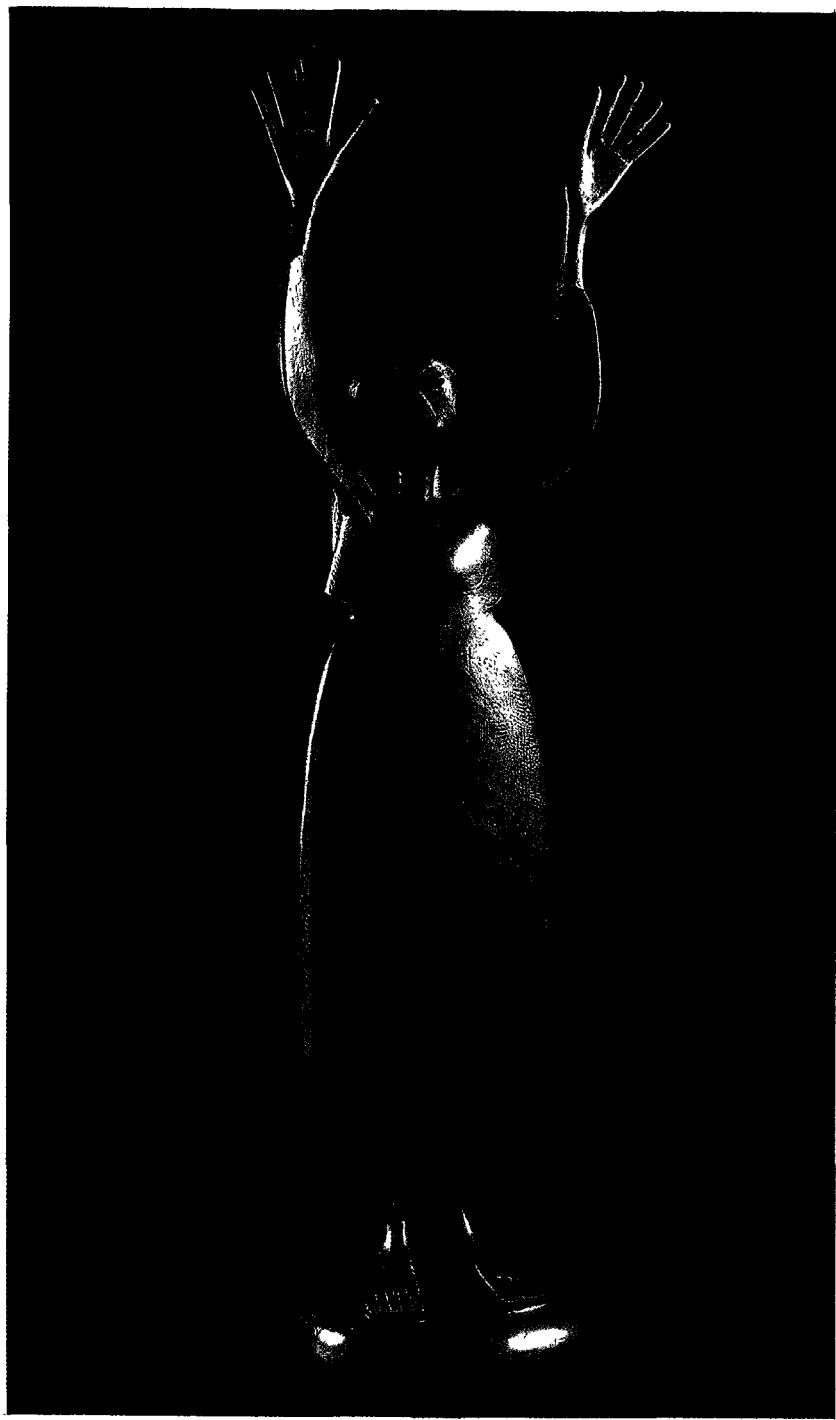
나아가서는 이 조각가의 여인입상 조각들이 부동자세의 영원성을 나타내는 것이 지배적인 경향인데, 이는 이집트 조각의 부동성이나 한국의 장승조각의 부동성에 그 원천을 찾을 수 있을 것으로 생각된다. 이러한 영향이라는 것도 근본적으로는 이 작가가 가진 선천적인 기질이 조용하고 엄숙하며 단순한 형태를 선호하는 고전주의적 성향을 타고난 데 그 원인을 찾을 수 있을 것이다.

최종태는 조각뿐만 아니라 소묘와 파스텔화에서도 뛰어난 재능을 보여준다. 앞에서 말한 대로 그의 조각이 가지는 평면성이 회화적 성격을 가진다면, 파스텔에서 보다 완전하게 색채가 주는 회화적인 감성을 발휘하고 있다고 말할 수 있다. 물론 파스텔 그림에서 보여준 파란색 또는 장미색의 화려한 감성은 모노크롬이 주는 단순성과 접근된다. 왜냐하면 색채사용에서 입체감의 표현이나 다채색의 변화를 극도로 억제하

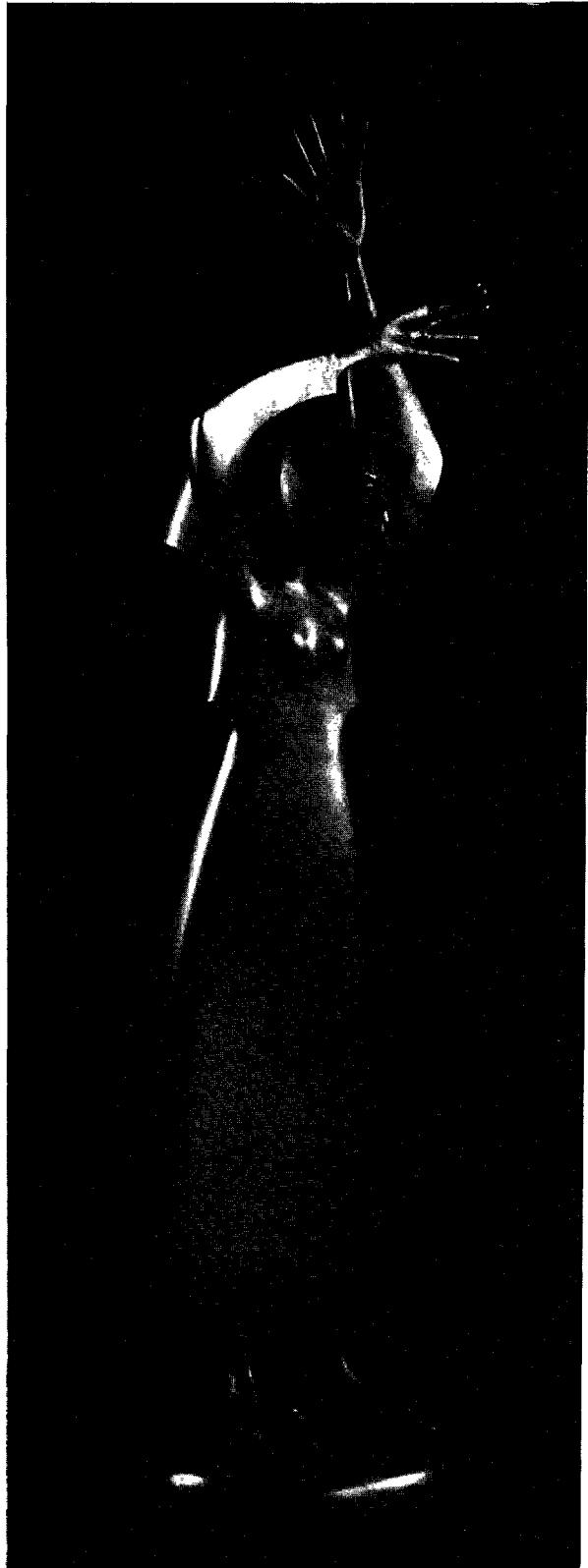
였기 때문이다. 결과적으로 절약된 채색사용은 오히려 색채가 주는 강렬한 인상을 최대한으로 발휘할 수 있게 했다. 여기에서 사용된 전략은 조각에서 사용한 긴장된 형태와 양감을 획득하는 데 쓴 전략과 일치한다. 파스텔의 부드러운 광택없는 마티에르와 브론즈나 대리석 조각에서 보는 마티에르는 거의 동질적인 성격을 가진다.

결론적으로 최종태는 보수적이며 고전주의적인 성향을 조각과 그림에서 아주 자연스럽게 발휘시켰다고 볼 수 있다. 그의 노력은 낭비없이 작품에 경주되어 그때그때 틀림없이 결실하는 결과를 가져온다. 다작이 아니지만 낭비가 없는 견실한 그의 작업 태도는 그의 양식적인 특성과

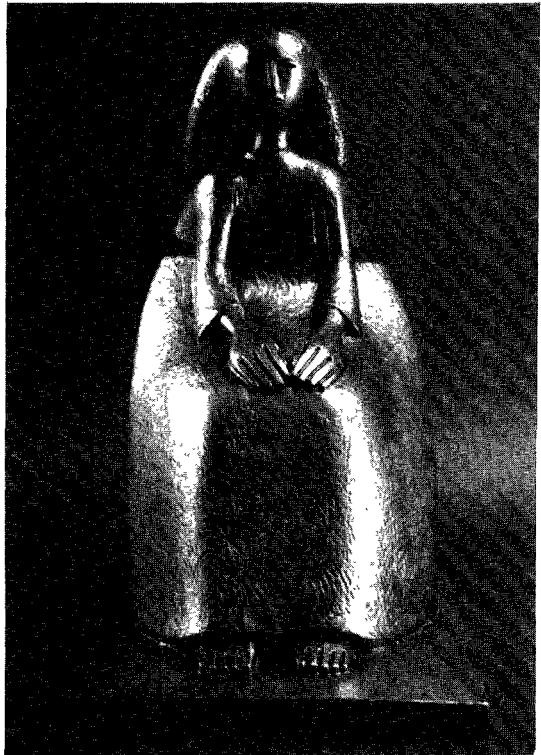
함께 특이한 작가, 뛰어난 재능을 가진 작가라는 것을 언제나 주위에 과시해 주고 있다. 앞으로의 발전이 어떻게 방향지어질 것인가는 알 수 없지만, 현재까지의 작업만으로도 그의 탁월한 조각가로서의 천재를 충분히 발휘하였다고 볼 수 있다. 과거에 연결되는 전통적인 요소와 함께 입체주의에서 시작된 그의 현대적 조형은 기하적 추상과 1960, 70년대의 감축주의적(感縮主義的) 형태의 단순화를 통하여 옛것과 현재를 결합시켰다. 그는 한국 화단에서만이 아니라 세계 미술사적인 수준에서도 독보적인 인물조각가라고 불리어 마땅하다고 생각한다.



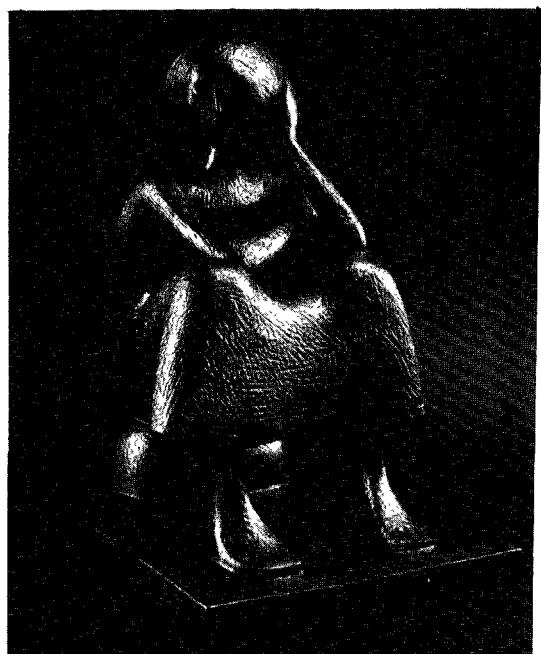
全身像 / 브론즈 / 36×31×129cm / 1988



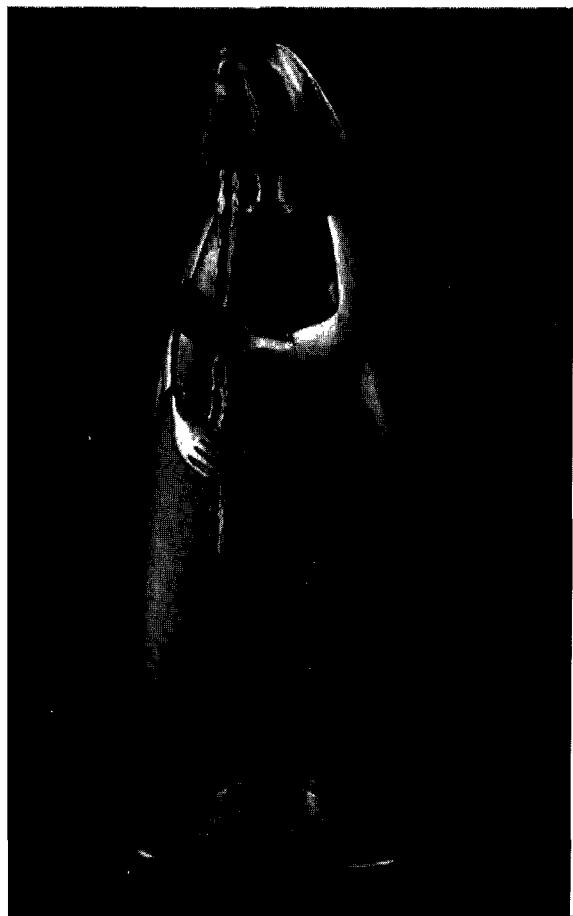
全身像/브론즈/40×25×140cm/1988



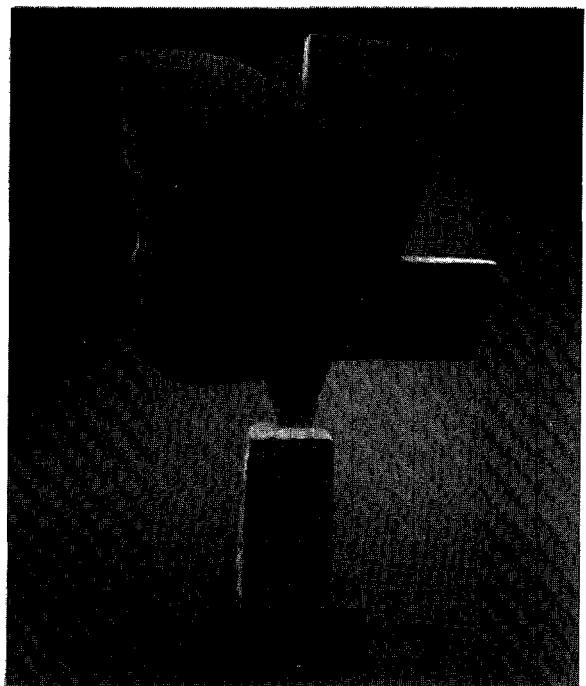
坐像/브론즈/44.5×60×76cm/1987



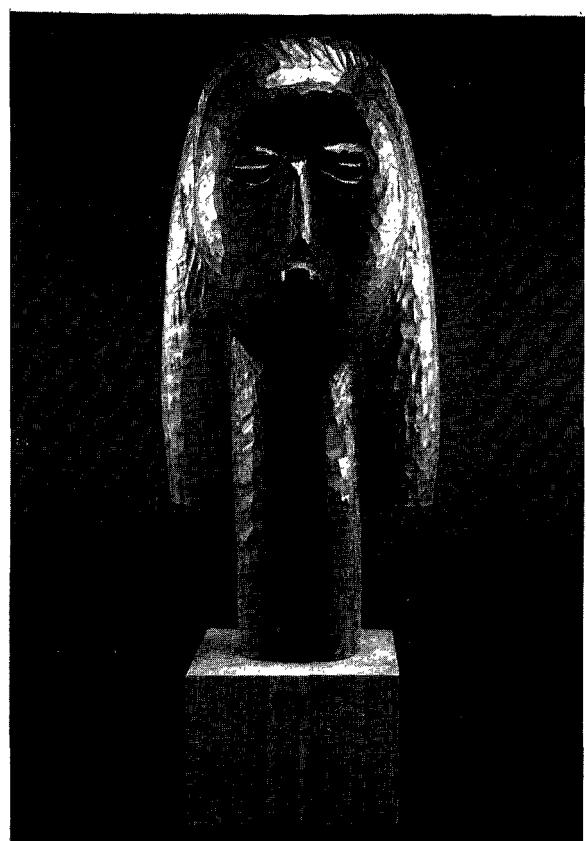
坐像/브론즈/42×60×65cm/1987



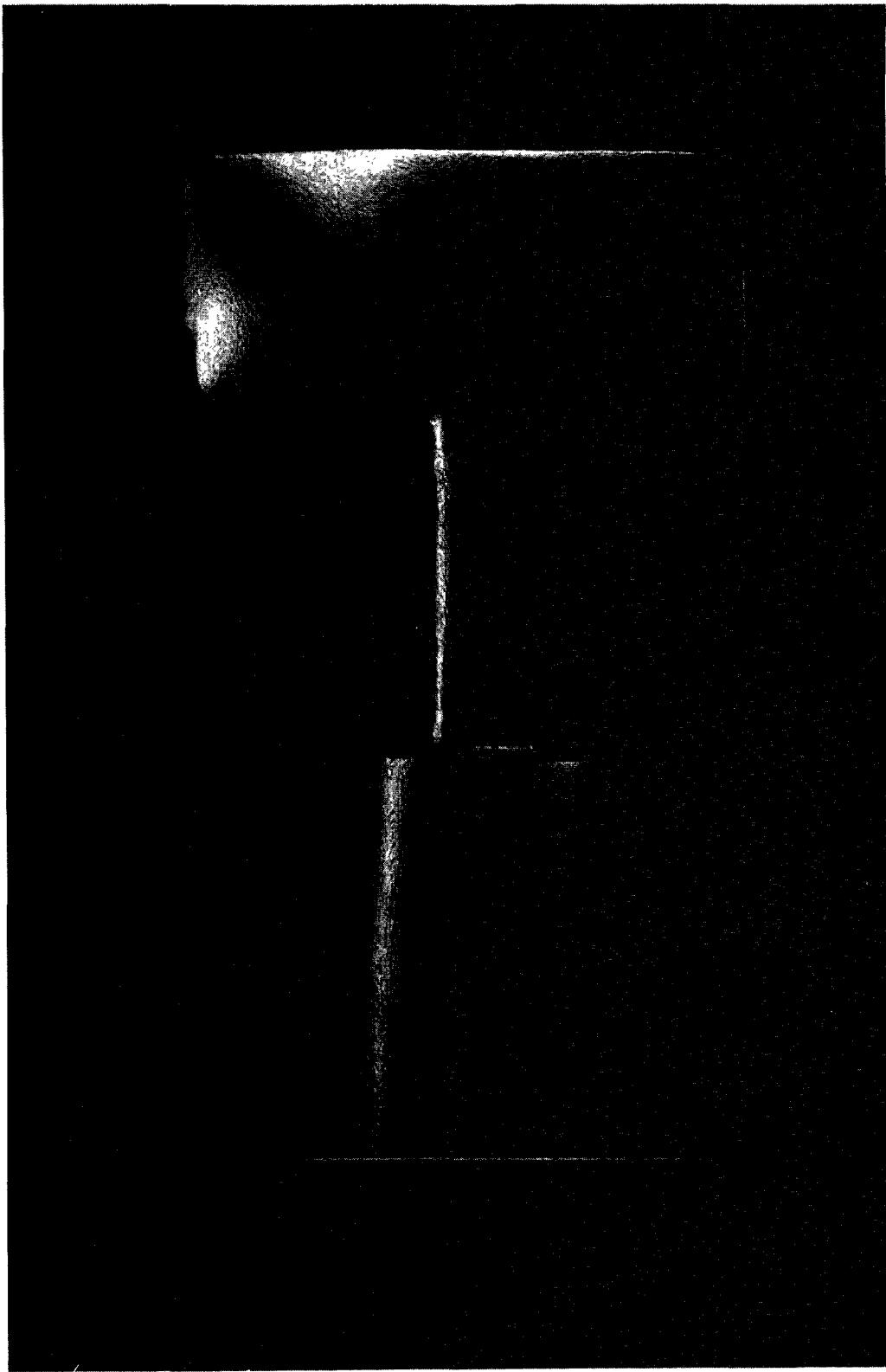
全身像/브론즈/39×40×106cm/1988



얼굴/나무/8×42×62.5cm/1987



얼굴/나무/21×23×45cm/1988



얼굴/브론즈/10×11×50cm/1987