

No limit. No compromise.

홍지석

이상준의 조각 작품은 알레고리적이다. 발터 벤야민에 의하면 알레고리 작가는 사물들을 그것들간의 연관관계로부터 떼어내, 각 사물들의 의미를 처음부터 본인의 몽상에 맡기는 작가다.<sup>1)</sup> 알레고리 작가로서 이상준은 주변 현실에서 이미지들을 떼어내 자기 나름의 방식으로 그것들을 재조립하는 구성 방식을 취한다. 이렇게 본래의 맥락에서 분리된 이미지들은 작가가 재구성한 또 다른 문맥에서 전혀 다른 의미를 갖게 된다. 가령 그의 <Interfake> 연작들(1999)은 카메라와 세탁기, 오토바이, 자동차, 전화기, 청소기 등 일상의 공업 제품들에서 조형적으로 연결되는 형태를 결합하여 재구성한 것이다. 이렇게 이미지의 단편들을 재조립하여 만들어낸 것들은, 유사성 연관으로 얼핏 세탁기 같아 보이기도 하고, 자동차 같기도 하며, 청소기 같아 보이기도 하지만 실상 그 중 아무 것도 아니다. 이렇게 일상의 공업 제품들로부터 이미지들을 떼어내 재조립하는 구성 방식은 <Real> 연작(2001), <Figure> 연작(2003), <Tommy> 연작(2004), 그리고 근래 <조각의 이해> 연작에 까지 이어진다.

이상준은 이렇게 공업 제품이나 일상 용품에서 추출한 이미지의 단편들을 자기 나름의 방식으로 재조립하여 그것을 조각처럼 제시한다. 이 때 그가 재료의 선택이나 처리, 가공에서 전통 조각의 문법을 택하는 것은 각별한 주목을 요한다. 즉 그의 작품 대부분은 흙을 주물러 형체를 만들고, 그것을 갈고 닦은 다음, 캐스팅하고 색을 입히는 기존 조각의 제작과정을 거쳐 만들어진다. 이 작품들은 다른 조각 작품과 마찬가지로 좌대 위에서 특별한 조명 하에 전시된다. 이로써 작품에는 그 외관에 부합하지 않는 독특한 분위기가 감돌게 된다. 그것은 말하자면 내용과 형식의 불일치, 또는 기표와 기의의 불일치를 야기하여 해석자를 당황케 한다. 그것을 조각처럼 보고자 하는 이들은 낯선 기표들에 당황해할 것이며, 반대로 그것을 공업 제품 내지는 일상 용품의 수준에서 보려는 이들은 그 무기능성, 그 조각같음에 경악할 것이다.

“이렇게 만들어진 오브제들은 산업제품적 속성이 없음과 더불어 오히려 복제되지 않은 유일성을 가진 순수 조각품의 영역에 위치하지만 그 기표가 전통적 조각의 범위에서 벗어난 형태로 제시되기 때문에 의미부호가 보는 이의 기대와는 동떨어진 지점에서 작용하게 된다. 친숙한 스타일이지만 기대치에 대한 거부를 속성으로 갖는 이 조각오브제들은 ... 정반대의 축에서 내재적이고 순수한 사물로서 실재한다” (작가노트)

이렇게 이미지들은 알레고리를 구사하는 작가의 손을 거치면서 "다른 것"으로 되며, 그러한 과정을 통해 "다른 것에 대해 말하게" 된다. 따라서 어떤 하나의 고정된 틀로 이 작품들을 일사분란하게, 일관되게 해석하는 것은 거의 불가능하다. 즉 단편, 파편들의 결합은 하나의 단일한 해석을 거부한다. 이로써 기존 질서에서 생겨나는 '가상'은 힘을 잃는다. 현재의 질서를 미화해서 견딜만한 것으로 만드는 총체성, 또는 유기적 전체라는 가상 말이다.<sup>2)</sup> 그런 의미에서 유기적 전체가 상징하는 기대치를 배반하는 이상준의 알레고리 작품은 진보적이다.

1) 발터 벤야민, 조형준 역, 『아케이드 프로젝트』 (새물결, 2005), p. 546.

2) 앞의 책, p. 793.

하지만 알레고리는 속성상 혼란스런 상태나 분산된 상태를 지향한다. 조각가의 마음 속에서 이렇게 혼란스럽고 분산된 것을 수습하려는 욕구, 그에 질서를 부여하려는 욕망이 꿈을 거리기 시작한다. 이제 조심스럽게 한 데 모아둔 파편과 단편 더미에서 유사성을 찾고 그에 어떤 연속성을 부여하는 일이 시작된다. 그는 마치 수집가처럼 파편 더미에서 이것들을 한 데 연결해줄 연관성을 찾는다. 말하자면 알레고리 작가가 수집가로 변신한다. “모든 알레고리 작가 속에 수집가가 숨어있으며, 모든 수집가에게 알레고리 작가가 숨어있다”고 벤야민은 말했다. 이제 조각가는 물질 속에서 억눌렸던 유기체를 다시 소환하기 시작한다. 이러한 양태를 잘 보여주는 것이 <Tommy> 연작(2004)이다.

<Tommy>연작은 그의 다른 작품들과 마찬가지로 산업사회의 대량생산품 이미지들과 연관된다. 다만 전작들과는 달리, 우리는 여기서 더 이상 현실의 구체적인 사물들(세탁기, 전화기, 자동차...)을 연상할 수 없다. 즉 그것은 현실의 구체적인 맥락으로부터 좀 더 멀어졌다. 그런 의미에서 이 작품들은 (상대적으로) 자율적인 이미지를 제시한다. 본래 외부 사물들의 이미지로부터 떼어낸 이미지 파편들을 재차, 삼차 가공하고 재조립하는 과정에서 제 나름의 자율적인 형태 이미지들이 출현하게 된 것이다. 이렇게 한 번 등장한 이후 그것은 자가-복제를 시작한다. 이것들은 유사한 형태, 유사한 크기, 유사한 패턴으로 집단화된다. 그것은 제 나름의 자율성, 완전성을 갖는 완결된 컬렉션을 표상한다. 요컨대 파편들은 마법의 원 안에 봉해져서 새로운 삶을 얻는다. 이렇게 동글동글한 것들을 이상준은 ‘토미들’ 이라고 부른다. 더 나아가 이상준은 그것이 자족적인 이미지, 자족적인 생명체로서 자신의 힘으로 설 수 있게 되기를 바란다. 이것이 바로 대부분의 토미들이 가장 안정적인 세 개의 발을 지니고 굳건하게 서 있게 된 이유다. 탐미(耽美)가 토미(Tommy)를 빌려 유기체로 현시되는 순간이다.

알레고리 작가는 개별적인 것, 파편적인 것, 단편적인 것에 몰두한다. 그러나 개별적인 것들은 언제나 불완전한 채로, 불만족스러운 상태로 머물 수밖에 없다. 이것이 알레고리 작가들을 우울하게, 무기력하게, 권태롭게 만든다. 그는 완전한 것, 완결된 것, 중력을 벗어나 부유하는 것을 꿈꾼다. 이상의 『날개』에서 주인공은 33번 유곽에서 벗어나기 위해 드디어 옥상으로 올라가 “날자, 날자. 한번 날아보자꾸나” 하고 외쳤다. 이상준의 경우에 그것은 제 힘으로 공중에 떠있는 이미지의 환상으로 드러난다. 그러나 이 완전한 것(또는 완전해 보이는 것)은 그를 불안케 한다. 그것은 알레고리 작가가 그토록 기피하는 총체성의 가상을 너무나 닮았기 때문이다. 그래서 그는 다시 때를 만들고, 껍질을 벗겨내는 상처를 만드는 일을 시작한다. 그렇게 완전한 것을 다시 조각들로, 파편들로 분해하는 일이 다시 시작된다. 그것은 내게 시지프스의 노동을 연상시킨다. 영원히 중심을 잡을 수 없는 시소. 시소의 움직임이 평형 상태에서 정지할 때가 올까? 아무튼 조각의 매끈한 껍질을 벗겨내고 때를 묻히고 두께를 부여하는 근래의 작업을 이상준은 <조각의 이해>라 부른다.