

유령화물 Phantom Cargo

이선영

예술가들은 부조리한 기계들을 많이 만들어 낸다. 그러나 그러한 예술적 기계들은 실제적으로 어떤 기능을 가지는 것은 아니다. 말하자면 그것들은 추상적인 사물들이다. 굳이 어떤 기능이 있다면 그것은 관객에게 보여지는 것 이다. 관객은 그 부조리한 기계 앞에 서서 그것의 의미를 궁리하기 시작하고, 그 순간 그 기계와 관객은 동일한 차원에서 작동되는 것이다. 들뢰즈가 말했듯이 '실제로 구분되는 두 부분 간에 소통이 있자마자 거기에 기계가 있다'

기계도 생물처럼, 그리고 예술처럼 진화와 돌연변이를 거치며, 환경에 영향을 받기도 하고 주기도 하며 변형된다. 만델은 18 세기 말 산업혁명 이후 자본주의적 생산양식에 의하여 생성된 기술상의 혁명들은 크게 3 단계-1848 년 이후 증기, 1890 년대 이후 전기, 1940 년대 이후 전자 및 핵 동력장치들의 기계생산-의 근본적인 혁명들로 구분한다. 그 세 단계는 시장 자본주의, 독점, 또는 제국주의 단계, 다국적 자본주의에 해당되며, 여기에 프레드릭 제임슨은 리얼리즘, 모더니즘, 포스트모더니즘을 대응시킨 바 있다.

이상준의 '기계'는 전자 테크놀로지처럼 다소 여성적인 면모를 보여준다. 스프링거에 의하면 포스트 모던적 재생산 기계는 극소화 회로를 내장하고 있어, 작고 조용하게 작동하며, 그 모습이 화면 뒤에 감추어져 있다. 그것은 산업시대의 기계가 가진 거대한 크기와 에너지와 차이가 있다. 20 세기 말의 사물들과 기계는 복잡한 극소 전자 회로에 의존하는 체계로 대체된다. 우리가 살고 있는 정보 시대는 시각적으로 감춰진 기계에 의해 작동되는 것이다.

이상준의 기계는 요조숙녀처럼 매끈하게 다듬어지고 깔끔하게 화장한 채 관객을 맞는다. 그것이 내부적으로 작동하고 있음을, 조그맣게 켜진 램프는 알려주고 있다. 그러나 그 물건들은 실제 기계나, 기계적 장치가 아니라, 유사(類似)기계, 스타일로서의 기계라 할 것이다.왜냐하면 이상준의 '기계'는 전통 조각처럼 찰흙과 석고로 기본 작업이 이루어졌기 때문이다. 그래서 그의 작품 제목 및 전시 타이틀은 'interface'가 아니라,'interfake'이다.

F.제임슨이 말한 바 있듯이,새 기계는 근대적 기계와는 달리 움직임이 아니라, 움직이고 있는 것으로만 재현된다. 현대의 기술은 근대적 기계가 가진 재현력을 더 이상 가지고 있지 않다. 겉으로 보서는 아무런 상징적, 시각적 힘을 가지지 않는 컴퓨터를 비롯한, 여러 매체들은 납작한 영상 표면을 가지고 있을 뿐이다. 벨머도 같은 맥락에서 전자공학 시대의 생산물들은 침묵하고 있는 괴물과 같고, 단지 밋밋한 표면만으로 가시화 되고 있어서, 그 표면은 일상적인 사물들이

원자핵 속의 운동들을 숨기고 있는 것과 같이, 감각으로는 파악할 수 없는 그 무엇을 숨기고 있다고 말한 바 있다.

현대적 환경의 표면을 싸고 있는 것은 TV 나 컴퓨터 화면같은 평면적 이미지이며, 그 속에서 숨 쉬고 있는 우리의 모든 지각 경험 역시 평면화 되어간다. 그것이 현대문화의 속성, 즉 '포스트모던적 깊이 없음'(F.제임슨)의 실체일 것이다. 이상준의 기계/물건은 변질거리는 표면 위에 작동 중임을 알리는 듯한 램프를 켜놓았으며, LED 장치를 통해 'interfake'라는 글자를 떠오르게 하였다. 그 스크린에 나타나는 메시지는 깊이 해독 될 만한 성질을 가지고 있지는 않다. 그것은 미끈한 기계적 표면의 장식의 일부로 반짝일 뿐이다. 그 작은 불빛은 관객의 호기심을 자극하면서도, 은밀한 권력망과 통제망처럼 보는 이들을 꺼림칙하게 한다.

'상품'이 뚜렷한 기의 signifie 를 가지고 있다면 이상준의 '상품'은 수수께끼 같은 표면(기표 signifiant)만을 보여준다.(그것은 어디선가 갑자기 툭 떨어진 타임캡슐이라도 되는 듯 관객을 어리둥절하게 한다) 기호학적으로 보자면, 기능(기의)과 유혹(기표)의 대조라고도 할 수 있다. 상품은 나름대로 투명하지만, 이상준의 작품은 불투명하다. 상품의 용도나 형태는 명확하지만, 이상준의 물건은 용도가 확실치 않아서, 그 내부를 뜯어보고 싶은 충동을 불러일으킨다.

산업생산물들은 그것들이 재료에 맞고 목적에 적합하게 구성되었다는 점에서 아름답다. 벨머는 산업 디자인의 미는 형식의 정확성, 즉 기능의 기호라고 말한다.(기능주의) 예컨대 자전거와 같은 물건은 그 구성이 명백한 목적에 따라 가시화 되는 경우라고 할 수 있다.'형식이란 기능을 따른다'는 기능주의의 공리는 재료의 적절함과 구성의 투명성을 의미하고, 더 나아가 하나의 도덕적, 미학적 순화वाद도 같은 것이다. 벨머는 초기 비트겐슈타인을 상기-'말할 수 없는 것에 대해서 우리는 침묵을 지켜야 한다'-하면서, 기능주의적 공리를 '어떤 의미(기능)도 갖지 못하는 것은 나타나서는 안 된다'고 해석하고 있다. 그러나 통속화 된 기능주의는 자본과 관료주의적 계획에 복종하는 근대화 과정에 봉사하기도 한다. 그것이 때론 우리들을 숨 막히게 하는 획일적 사물(상품)들의 쇄도이자, 현대 사회가 강요하는 동일성에의 함몰이다.

이상준은 인더스트리얼 디자인 같은 작품 외관에서도 보여지듯이, 전통적인 조각보다는 동시대의 자동차의 스타일링이나, 상품 디자인들에 훨씬 더 감동한다. 그것은 지금 사회가 이미 기호의 사회이기 때문일 것이다. 장 보드리야르는 [기호의 정치경제학 비판]에서 연금술적 사회에서 기호술적 사회로의 변화를 설명한 바 있다.그 시작은 바우하우스로 대변되는 근대 디자인이다. 보드리야르에 따르면 근대 디자인은 모든 것이 기능 계산과 의미작용의 대상으로 환경이 바뀌는 것이다. 근대 디자인은 산업혁명에 힘입어 정립된 기술적 사회적 하부구조를 형태 및 의미라는 상부구조와 조화시키려 하며, 물건들의 기능성을 극대화한다는 구실 아래,교환가치/기호의 체계를 일반화한다.

우리를 에워싼 물건들의 심미-기능적 가치를 결정하는 것은 바로 이러한 체계의 일관성이 된다. 그리하여 미술의 형식 및 유행의 주기적인 변화가 생겨난다. 유선형 역시 그러한 '유행의 체계'라 할 수 있다. 예컨대 속도와 무관한 사물들에게도 유선형의 디자인이 부여되는 것은 기호가 바로 해석의 체계이기 때문이다. 말하자면 그 유선형의 상품(=디자인)은 속도=진보라는 근대적 상징으로 읽혀진다. 박용식의 로봇 팔뚝도, 이상준의 디자인된 사물/기계들도 유선형의 완벽한 선을 작품의 테두리로 삼고 있다. 그러나 무엇을 위한 유선형인가는 뒤로한 채 수수께끼 같은 반사광을 발하고 있을 뿐이다.

보드리야르에 의하면 우리의 주위를 에워싸는 것은 이제 자연(위대한 기의이자 지시대상)이 아니라, 자연의 모사모형인 환경이다. 자연과 달리 인공적인 환경은 전언 및 기호의 망으로 이루어져 있다.(물론 과학자들에게는 자연도 그런 식으로 보여지지만) 그것은 마치 공기처럼 우리에게 스며든다. 이처럼 상품화(=정보화)된 환경에서 자라난 작가인 이상준이 보여주는 것은 단순한 상품이나 예술작품이 아니라, '상품의 절정으로서의 기호'(보드리야르)인 것이다. 기술이 평준화되어 기능의 차이가 없이 경쟁하는 상품들은 기호성의 차원에서 차이가 나게 한다. 그러나 기능성의 차이가 없어지면, 이미 기호성의 차이도 끝이 난다. 보드리야르에 의하면 근대 디자인은 기의들에 대한 지배(기능들에 대한 객관적인 평가)를 구가하는 듯하나, 승리를 거두는 것은 기표들의 작용이다. 그러나 기표는 우리 앞에 있는 물건들만큼 자명한 것이 아니다. 기표들의 작용은 무제한이고 모든 통제를 벗어난다. 여기에 기능주의의 진정한 위기가 있다. 이렇게 기의와 기능의 시대는 가고 기표의 시대가 도래하였다지만, 위기의 요소들은 이미 기능주의에 내재해 있었다. 말하자면 그것은 전후의 관계라기 보다는 거의 동시에 발생한다. 보드리야르에 의하면 한 물건의 부조리성을 솟아오르게 하는데는 그 기능성 원칙을 철저히 밀고 나가는 것으로 충분하다. 그러한 기능주의의 극단에는 초현실적 오브제가 있고, 그 옆에는 근대적 관료주의의 산물인 카프카적 인간이 있다. 디자인도 경제와 똑같이 합리적인 추상이라는 토대 위에 존재하는데, 그 합리성이 실질적으로는 매우 부조리한 것이다.

이상준은 자기의 환경에 대해 원시인만큼 잘 안다고 할 수 없는 현대인에게 유령화물 Phantom Cargo 을 던져 주면서 풍요에의 환상을 보여준다.