

수상자

문정현

문정현

홍익대학교에서 시각디자인과 미술비평을, 건국대에서 문화콘텐츠·커뮤니케이션을 공부했다. 공공미술에 대한 주제로 석사학위를 마쳤으며 <드래곤볼에 재현된 주체의 탈식민적 상상 연구> 논문이 있다. 경향 아티클과 한국문화관광연구원에서 기자와 위촉연구원으로 재직했다. 아트 인 컬처 잡지사에서 주관하는 <2014 뉴비전 미술평론상> 파이널리스트 3인에 선정되었고 서교예술실험센터에서 <안녕들 하십니까> 대자보를 사회적 조각으로 섭외하여 전시를 기획한 바 있다. 현대미술전시에 대한 리뷰와 함께 일본만화형식을 시각적으로 분석하는 박사논문을 집필 중이다. 미학이야말로 모든 문화연구의 토대를 이루는 기초로 생각하고 시각문화에 관한 글쓰기에 정진 중이다.

서울의 우울: 작동하지 않음으로써 작동하는 공동체

“죽을 수밖에 없는 존재들의 진정한 공동체, 또는 공동체를 가져오는 죽음, 그것은 그들의 불가능한 연합을 입증한다.”
— 장-뤽 낭시

서울시립미술관의 SeMA Blue전은 젊은 유망작가들을 육성하는 프로그램 중 하나다. 2016년 1월 29일부터 4월 5일까지 <서울 바벨>이란 이름으로 열린 세마 블루전은 새해의 시작을 끊은 야심찬 기획전이었음에도 다수의 이들로부터 두루 비판에 직면했다. 서울시 곳곳에서 자생적으로 생성된 예술 공간들을 기성의 미술관으로 초대할 파격적인 설정은 예외로 하더라도, 전시의 짜임새 및 미술 공간 본연의 사회적 기능이란 양 측면에서 뜻하지 않은 논란을 촉발한 것이다.

특히 시립미술관이 신생 플랫폼의 산발에 대한 독자적 해석을 보류하며 이를 제도공간으로 안치하는 데에 급급했던 모양은 신생공간의 움직임을 긍정해온 측과 부정하는 양측으로부터 동일한 비판의 잣대로 적용했다. 일례로 “어느 팀 어떤 작가의 작품인지 헤아리기 힘들 정도로 몰입도가 낮았다”¹는 한 평론가의 고백은 이러한 사실을 증언한다. 그럼에도 세대 진영으로 점차 양분된 논쟁은 전시를 향한 비판들이 타당하고 유용한가에 대한

1 홍경한, 「뒷맛 씹을한 ‘서울바벨’」, 주간경향, 1170호, 78면.

검증의 부족함을 드러냈다. 기성세대는 젊은 작가의 태도와 형식을 문제 삼았고 신진 작가들은 논리적인 대응보다 감정적인 반론이 앞섰다. 외부의 현상을 제도권의 자리에 수용함으로써 발생하는 지리적 역학 관계야말로 정작 다루어졌어야 할 주요 쟁점이었으나 이에 대한 비판적 논의는 부재했던 것이다.

각각의 개별 군집들이 한 공간에 모인 경관으로 발생하는 미학적 의제는 무엇이며, 일종의 무장소적 박물관이 된 제도공간에서 내용과 의미는 충분히 전달되고 있는지와 같은 의제들이 공식으로 남은 채 대립각만 세워진 측면은 <서울 바벨>전을 냉정하게 되돌아봐야 할 명분을 준다. 본 글은 이러한 견해들을 참고하며 <서울 바벨>에서 놓친 사항은 무엇이었는지 논의해보고자 한다. 전시를 둘러싼 파장이 아직 아물지 않은 상처로 급급하게 봉합된 인상을 주기 때문이다.

먼저 제도공간에서 일종의 신화적 현시로 타들어간 신생공간의 환경적 맥락과 특성을 짚어보며 논의를 시작하고자 한다. 세계 곳곳을 누비는 작가들의 지위를 가늠하는 척도로 항공사의 누적 마일리지가 제시되듯이 신생공간의 운영 주체와 작가들의 경쟁력을 측정하는 지표로 들 수 있는 것 역시 가파른 산등성과 인적이 드물고 후미진 골목, 혹은 방제공장들이 밀집한 터를 오르내리며 쏘는 시간과 땀에 있다. 평평한 지상에서 가파른 외곽으로 물러날수록 그 지위는 더욱 획득된다. 이러한 거리감은 바로 신생공간과 그 안에 귀속된 작가들의 경쟁력을 보증하는 일종의 마일리지로서 누적되어 왔다. 하지만 이들의 작업을 평평한 지면 위에 구축된 서소문 본관에서 본다는 행위는 전혀 다른 맥락의 감상을 유도하며 관객의 혼돈을 부추긴다. 장소를 찾으며 유발되는 심리적 애착이 절단되기 때문이다.

시립미술관의 문을 두드리며 발생하는 감정은 오히려 낮익은



©서울시립미술관, 조재무

두려움(uncanny)과 익숙지 않은 반가움이 교차하는 묘한 감각에 가깝다. 두 공간 사이에 충돌하고 정합하며 미끄러지는 힘의 권력관계에서 긴장과 이완의 줄다리기가 발생하기 때문이다. 아마도 기존의 신생공간을 즐겨 방문한 이들이 느끼는 당혹감은 내부의 미세한 균열에서 오는 전시구성과 내용의 혼선에 있을 것이다. 하지만 제도기관에서 각 공간이 이합집산처럼 느슨하게 엮이며 발산되는 긴장감은 〈서울 바벨〉을 작동시키는 주동력이다. 이처럼 팽배한 구조로부터 발견할 수 있는 요소는 전시 동선의 구성과 배치가 아무 의미 없는 형식적 요소로서만 기능한다는 사실이다. 즉 전시가 완결된 서사를 맺을 이유는 없으며 자연히 개별의 신생공간들을 미화시켜 보여줄 의무 또한 없다. 즉 〈서울 바벨〉을 향한 비판은 그 대상을 잘못 짚은 것이다.

전시의 부제가 ‘작동하지 않는 공동체’라는 사실은 주지의 사실을 뒷받침한다. 낭시가 말하는 ‘작동하지 않거나(un-working)’, ‘무위의(inoperative)’ 공동체는 고정된 정체성을 의심하며 내재성에 반하는 불안정한 공동체를 뜻한다. 임의적 가명에 그쳤지만 〈서울 바벨〉과 달리 〈작동하지 않는 공동체〉는 공동체를 작동시키는 원리로 미완성을 들며 그 실체는 없다고 강조하는 낭시의 전언을 함의한다. 이종의 올라미처럼 조직된 공간에서 전시는 공동체의 분류, 즉 집합적 이산과 통합을 “미완성의 것으로 내버려”²둬으로써 기획의 개입을 의도적으로 보류하기 때문이다.

한정된 폐허더미의 사용기한 안에서 개별적인 이들이 상호 의존하며 말을 건넸다는 단순명료함은 폐쇄적인 동질성을 주장하는 것이 아닌, 포개지고 작동을 거부함으로써 비로소 작동의 원리가 발견되도록 서로를 견인했음을 증언한다. 이처럼

2 장-뤽 낭시, 박준상 옮김, 『무위의 공동체』, 인간사랑, 2010, 85~86쪽.

이중 공간의 겹은 눈에 띄게 간명하지만 바로 그러한 사실로 말미암아 〈서울 바벨〉에서 가장 놓치기 쉬운 무대의 이면이다. 〈서울 바벨〉이 남긴 담론을 회고할 때 다소 주를 이룬 인상 비평은 전시의 해석과 상황, 즉 커다란 의미에서 큐레이팅을 둘러싼 앞의 논쟁과 이어진다. 하지만 우리가 포착해야 할 점은 〈서울 바벨〉이 ‘상황’을 나열함으로써 상징적인 지표를 획득한 전시라는 점이다.

‘상황’과 동일한 잣대로 비판된 또 하나의 대상은 ‘해석’이다. 시립미술관이 신생 공간의 현상에 대한 분석과 정리를 충분히 수렴한 ‘해석’으로 전시를 구성하지 못했다는 의견은 ‘상황’에 대한 비판과 동일선상에 놓이기 때문이다.³ 하지만 위와 같은 주장은 시립미술관이 제도 공간이라는 기본적인 사항을 망각하고 있음을 드러낸다. 즉 전시가 스스로 메타적 공간으로 작동하려는 기능을 읽지 못하는 데에서 기인하는 오독이기 때문이다. 요약하자면 〈서울 바벨〉은 “그 이야기를 낭송하는 것을 근본적으로 중단시”⁴킴으로써 낭송하고, 작동하지 않음으로써 발생하는 공간의 균열에서 어떠한 가능성의 작동 방식을 모색하는 전시의 ‘전시’였다.⁵ 새로운 가능성을 탐구하는 것이 아닌, 닫힌 무장소로 박제될 수 있는 상황을 초래할 수 있다는 점에서 독자적 해석의 개입은 전시를 지탱하는 동력을 무너뜨리는 반작용이 된다. 하지만 〈서울 바벨〉은 이를 현명히 빚겨감으로서 경고음이 울리지

3 이기원, 「더 이상 ‘청년다운 것’은 없다」, 포토닷, 2016년 3월호, 28호, 89~92쪽. 이러한 비판은 본 기사에서와 같이 신생공간의 움직임을 긍정하는 측에서도 마찬가지였다.

4 장-뤽 낭시, 앞의 책, 148쪽.

5 아카이브 볼의 〈NEWS NOWS〉, 지금여기의 〈순순히 어두운 밤을 받아들이지 마오〉, 청량엑스포의 〈A Few Feet Away〉, 합정지구의 〈지구〉, 기고자의 〈열린 결말〉과 같이 각각의 독립적인 전시가 〈서울 바벨〉에서 진행되었다. 그런 지점에서 “입성”했다는 문장이 암시하듯 청년세대 예술이 현실세계로 내려왔다는 요지의 사회학적 해석을 시도한 신현진의 비평은 공간의 역학적 관계를 반추하는 데에 소홀했다는 점에서 더 활력 있는 논의로 이어지지 못했다. 신현진, 「미술관에 입성한 신생공간의 딜레마」, 월간미술, 2016년 3월호, 제374호, 126~131쪽.

않았다.⁶

이처럼 〈서울 바벨〉은 혼동하기 쉬운 미묘한 차이로부터 비롯되는 오독에서 생산적인 비평의 영역을 빗겨갔다. 결국 다수의 기성 평론가들이 전시에서 읽어야 할 맥락을 짚는 데에 실패하며 편의적인 해석에 치중된 것은 그 자연스런 귀결이었다. 정형화된 평론의 틀을 대입하며 전시의 결론으로 귀결된 ‘상황’이 없다는 감상을 표한 앞의 평론가⁷는 오히려 청년 세대의 고정된 레토릭을 원했음을 여실히 드러냈을 뿐이다.

물론 형식적 구성에 함몰되지 않도록 최소한의 연구 성과가 전시장에 조직되었어야 한다는 비판은 가능하다. 하지만 〈서울 바벨〉은 외부의 현상을 그대로 가져왔기 때문에 (다소 논쟁적이었더라도) 유의미한 전시의 원동력을 획득할 수 있었고, 외부의 현상을 포장 없이 재현했다는 점에서 역설적으로 객관적인 메타비평의 장을 확보할 수 있었다. 물론 전시 기획자의 의도가 이러한 토대 위에서 구축되었는지는 알 수 없으나 그럼으로써 관객들에게 객관적인 (하지만 다소 무책임한) 지평의 시야가 확보된 것 또한 사실이다. 가령 충분한 절차를 수렴한 사후적 성격의 전시가 되었다면 윤기 나는 서랍장의 아카이브처럼 정갈했는지언정 현 상황에 대한 뼈대는 노출되지 못했을 터이기 때문이다. 즉 신생공간에 대한 갑론을박이 현저하게 진행 중이라는 점에서 “지나간 것의 중립적인 수집장”⁸이 되지

6 신생공간의 효시격으로 회자되는 시청각과 커먼센터를 포함하여 적지 않은 공간들의 불참이 전시의 양질에 특이사항은 되지 않은 이유이기도 하다. 오히려 다수의 신생공간이 누락되었음에도 〈서울 바벨〉전이 촉발한 논쟁은 뜨거운 이슈였다. 그런 점에서 몇몇 공간들의 불참으로 전시의 아귀가 잘 맞지 않는다는 노형석의 지적은 옳지 않다. 노형석, 「인테리어 가게 같은 청년 작가들의 박람회」, 한겨레, 2016년 1월 29일자, A26면 2단.

7 홍경한, 앞의 기사.

8 김현진, 「새로운 지식생산 언어로서의 조사연구 기반 작업들」, 아티클, 2014년 5월, 34호, 70쪽. 덧붙여 강연회를 비롯한 부대행사가 다양하게 구비된 것은 이러한 비판을 상쇄하기 위한 보완적 제도로서 기능하는 듯했다.

않도록 일정한 거리두기를 취한 〈서울 바벨〉은 명민한 접근 방식을 보였다. 또한 시립미술관 측의 이러한 거리두기를 통해서 핵심적으로 논의했어야 할 사항에 보다 접근할 수 있게 된다. 의도적인 방관으로서의 공간 설정과, 작동하지 않는 공동체의 존재와 목소리가 논란의 한복판에서 어떤 방식으로 발산되었는지 회고하게 만들기 때문이다.

이처럼 〈서울 바벨〉은 조감의 권한을 객석으로 돌림으로써 이전의 공간감적 지각과 다른 서막을 장식했다는 의의를 갖는다. 실제로 이와 같은 자각은 이미 현실 속에서 발생하고 있다. 가령 김웅현 작가의 〈헬보바인과 포니〉(2016)의 오브제와 퍼포먼스는 세마창고에서만만큼의 변별적인 특성을 왜 아라리오 갤러리의 〈직관의 풍경〉(2017)에서 발휘하지 못했나, 케이크 갤러리의 〈F/W 16〉(2016)에서 사회적 함의를 농축한 이수경의 문제적 조각들은 북서울시립미술관의 〈무엇과도 바꿀 수 없는〉(2017)에서 왜 그 연료를 가동하지 못했나 반문하며 이어지는 의문들이 그와 같다.⁹ 이화여대 앞으로 이전한 기고자가 적합한 규모의 기획전을 운영하게 되었음에도 마포구 대흥동의 3평 남짓한 차고에서 오직 하나의 작품만 내건 환경 특정적인 운영규칙을 회상케 하는 점 역시 비슷한 질문의 유형일 수 있다. 그런 점에서 신생공간의 범주에 포함되지는 않으나 인스턴트 루프의 행보는 또 하나의 대안적 역할을 한다.

이와 같이 견고한 제도공간의 축성을 해체할 때 작품과

9 신생공간의 제도적 시도 역시 또 다른 논점을 생산한다. 가령 지금여기에서 열린 조춘만의 개인전 〈인더스트리 코리아 2016〉(2016.4.30~5.15)와 합정지구에서 개최된 최민화의 개인전 〈두 개의 무덤과 스무개의 나〉(2016.5.5~5.29)와 같이 기성세대에 속한 작가를 초대한 전시는 이들이 제도화된 시스템을 재영토화 하여 생존을 모색하는 듯 보인다. 하지만 언급한 전시에서 신생 공간이 탄생하게 된 근본적인 배경은 인과관계로서 작동하지 않는 듯 보인다. 이는 각각 상이한 규칙으로 운영되는 플랫폼들을 신생공간이라는 한 단어로 통칭할 수 있는지 의문을 낳는다.



©서울시립미술관, 조재무

공간의 상동관계를 새롭게 지각하는 공간감적 양태가 산보객에게 부여된다. 이는 공회전의 난무하는 비평들 틈에서 <서울 바벨>이 성취한 유의미한 위상일 것이다. 신생공간 측으로부터의 요청이 아닌 자생적인 필요로 터전을 구축한 뒤 허물어진 인과관계에서 전시명은 단순히 언어유희에 그치지 않는다. 즉 서울의 바벨로 명시된 간판은 젊은 세대의 당찬 의지로 오독될 가능성을 내포하지만 바벨은 결국 무너지기 위해 세워져야 하는 속명의 건축물이다. 그 결과 서울의 우울한 자화상을 전경화한 <서울 바벨>은 이상적인 연합, 혹은 공동체란 우리에게 도래하기로 약속된 것이 아니며 그럴 수도 없다는 반성적 지표가 된다. 이는 속속 “왜곡된 거울”에 투사되는 오독에서 벗어나 새로운 공동체의 가능성을 모색하며 일종의 “선물이 도착하는 통로”로서 구비되는 재난의 터전으로 해독되어야 할 것이다.¹⁰ 이처럼 전시는 호출된 신생공간들을 통해서 제도공간의 새로운 의미 정립을 묻는 역할까지 자임했다고 볼 수 있다. 그로 말미암아 <서울 바벨>은 운영 종료로 철거되며 더 큰 여운을 남겼는데 그 여운은 전시 자체에 대한 것이 아니었다는 점이 중요하다.

하지만 이후의 논의도 방향을 제대로 짚지 못한 점은 엇비슷했다. 백지홍 기자는 신생공간과 관련된 담론이 부족했다고 좌담회를 연 것과 달리 <서울 바벨>이 “정리 수순”에 들어간 듯 보인다는 평을 남긴다. 전시가 본연의 제도공간을 변형하며 새로운 가능성의 지평선을 응시하고자 한 점을 놓치기 때문이다. 즉 <서울 바벨>은 전시가 끝난 뒤에도 계속 ‘상황’과 ‘해석’에 대한 오해를 낳는다.

그런 부분에선 신생공간의 주체들 또한 전시를 이해하지 못한

10 Rebecca Solnit, 『A Paradise Built in Hell: The extraordinary Communities That Arise in Disaster』, PenguinBooks, 2010, pp. 6~8.

측면이 존재한다. “제 발로 무덤에 기어들어가는 기분”이었다는
 임다운 기고자 운영자의 언급은 전시에 참여한 작가들의 심정을
 대변하는 항목이다. 이는 미술관이 기존 신생공간의 맥락과
 분위기, 즉 “제도 바깥에서 일어나는 현상을 흡수”하려는 경향에
 대한 방어기제로도 읽힌다.¹¹ 이처럼 중첩되는 공간의 정치적
 지형에 대한 이해의 부족함은 전시의 참여 작가들에게서도
 드러나는 아쉬움이었다.¹²

마무리하며 〈서울 바벨〉은 지금 이곳의 무기력한 전경을
 관조적인 입장에서 제시하고 나열했다는 점에서 중립적인 비평적
 시야를 확보하는 ‘일시적 자율공간(temporary autonomous
 zone)’의 거점이 되었다. 각각의 플랫폼이 자리하는 특정한
 좌표의 맥락들을 한자리에 포섭했다는 점에서 다소 폭력적인
 중심점의 자력을 발산했으나 여러 겹으로 분화됨으로써 제 기능을
 발휘했다. 이처럼 서울의 우울한 풍경이 증폭된 단면이야말로
 우리가 직시했어야 할 그 무엇이었는지도 모른다.

방향감각이 혼재된 양자의 공간에서 〈서울 바벨〉은 어떤
 ‘부재’의 상태를 부정하는 교집합의 또 다른 이름이었다. 1928년
 완공된 구 대법원 터의 화려하게 솟은 바벨탑 절정을 오르며 문득
 스며드는 지각은, 이미 무너진, 하지만 공고하게 세워졌다는
 착각을 불러일으키는 잔해 속에서 스펙터클한 이미지 사이를
 산보했다는 환각적 체험이다. 고대 바빌로니아의 이상이 누렇게
 바랜 색감처럼 인화된 서울의 우울한 전경들을 횡단하며 우리는
 다시 공동체를 꿈꾼다.

11 강정석 외, 「20161025 좌담회」, 미술세계, 2016년 11월호, 71, 74쪽.

12 〈서울 바벨〉 기획에 협력한 윤율리는 전시에 참가하지 않으려는 작가들을 설득하는
 일이 가장 힘들었다고 솔직한 바 있다. 김우영, 「작동하지 않는 공동체로서의 신생공간-〈서울
 바벨〉전 기획 협력 큐레이터 윤율리 인터뷰」, 인문예술잡지F, 문지문화원사이, 2016년 20호,
 94쪽. 그 반대편에는 “서울시립미술관에서 전시하는 게 이점”이라는 판단으로 전시에
 참여한 작가들이 있다. 강정석 외, 위의 기사, 72쪽.

슬기와 민의 단명자료 분석: This is not a Pipe Poster

일민미술관에서 열린 〈그래픽디자인, 2005~2015, 서울〉은
 지난 10년간의 소규모 그래픽 디자인 스튜디오의 성과를 다루는
 명료한 기획에도 불구하고 적지 않은 논쟁을 생산했다.
 그동안의 성과물을 정리해서 보여주는 형식 대신 소규모
 스튜디오의 101가지 지표를 설정하고 이를 참조로 한 디자인
 작업들을 선뵈도록 했기 때문이다. 전시 공동 기획자 최성민과
 김형진의 의중이 반영된 전시는 일종의 디자인의 디자인,
 더 큰 맥락에서는 메타 문법 구조를 작업의 동력으로 삼았기에
 현대미술과 같이 난이하다는 평부터 그들만의 리그에 불과하다는
 조롱까지 폭넓은 층위를 이뤘다.¹ 하지만 전시를 둘러싸고 난발된
 이야기들을 한 꺼풀 걷어내면 그곳에는 어떠한 형식, 즉 스스로의
 작업구조를 동력 삼아 작가로서의 결과물을 빚어내겠다는
 순결한 믿음이 존재함을 볼 수 있다. 작업의 궁극적인 대상을
 클라이언트에서, 자신의 만족도로, 그리고 조형적 실험 연개의
 과정으로서 삼기 시작한 일련의 디자이너/미술가들이 등장한 것도
 이 시점이다.

지난 10년의 소규모 그래픽 디자인계를 돌아볼 때 이러한

1 관련 논의는 다음의 기사와 단행본을 참조할 것. 전종현, 「부재, 자기참조, 논란
 그리고 내일: 〈그래픽 디자인, 2005~2015, 서울〉」, 월간SPACE, 2016년 5월호, 582호,
 108~113쪽. 오창섭, 「우리는 너희가 아니며, 너희는 우리가 아니다」, 999아카이브, 2016.

추동력은 한층 심화되었으며 미술과 디자인은 서로의 곁에 더 기대고 의존하며 공생해나갔다. 현대미술작가로 데뷔하기 위한 보증수표로 관련 학과의 전공 수료증은 더 이상 유효하지 않다. 폐기처분된 졸업장 위에서 자유롭게 활약하는 비전공자들의 이름은 일일이 나열하기 어려울 정도다. 전공의 이수 여부에 따라서 구가되는 작업 형식 역시 판이한 결과물로 구분되지 않는다. 박미나, 이상훈과 같은 작가들의 작업 형식에서 볼 수 있듯이 디자인 문법과 유사한 방법론적 구조를 차용하는 미술가들의 수 역시 일정하게 증가하며 그래픽 디자인이 미술에서 갈라져 나온 한 몸임을 상기시킨다.²

특히 신생공간의 등장은 더 많은 디자이너들이 미술작가와 협업하는 사례를 제공했는데, 그 이유는 이들 미술집단이 “괜찮은 로고”³나 전시의 존재감을 확보할 수 있는 포스터들을 만드는 데에 디자이너들을 필요로 했기 때문이다. 또한 디자이너에게도 이는 평소에 제약으로 하지 못한 조형적 실험을 마음껏 뽐낼 수 있는 기회였다. 이들은 파트너로서 전시의 포스터나 도록을 제작하는 데에 그치지 않고 더욱 진취적으로 자신들의 조형 언어를 연마하고 습득해가고 있다. 잭슨홍, 김영나, 이재용, 신신(신동혁, 신해옥), 길종상가 등은 미술작가들과의 협업 외에도 독자적인 작업 세계를 구축하고 있으며, 안상수는 시립미술관에서 원로 작가로서 자신의 여정을 돌아보는 2017 SeMA Green 전시를 성공적으로 연 바 있다. 이들 외에도 디자인과 현대미술의 영역을 횡단하며 비평적 논점을 생산하는 이들을 여럿 볼 수

2 임근준, 『이것이 현대적 미술』, 갤러온, 2009, 430~440쪽. 「상호참조의 예술_박미나와 잭슨홍」, 첩터 참조.

3 강정석, 『서울의 인스턴스 던전들』, 『메타 유니버스: 2000년대 한국미술의 세대, 지역, 공간, 매체』, 미디어버스, 2015, 78쪽. 물질과 비물질(김종소리, 황은정)은 이들과의 성공적인 협력 사례로 회자된다.

있으며 그 분포도는 결코 적지 않다.⁴ 그럼에도 디자인 출신의 전공자들이 현대미술의 판에서 구사하는 문법은 조금 독특한 데가 있다. 게슈탈트 이론에 기초한 디자인의 구현이 현대미술의 실험적 양식으로 어떻게 수용되는지 짚어보는 것은 나름의 유용한 비평적 토대가 될 수 있을 것이다.

본 글은 그래픽 디자인과 현대미술의 영역을 호기롭게 횡단하며 입신한 슬기와 민에 대한 분석을 바탕으로 한다. 위 전시의 공동 기획자이자 네덜란드 디자인을 국내에 전파한 최성민과 최슬기가 공동으로 활약하는 슬기와 민은 ‘인프라 플랫폼(infra-flat)’에 기초한 독해하기 어려운 작업들로 현대미술계에서 독특한 위상을 획득하고 있다. 흐릿한 명도로 조정된 단명자료로 불리는 연작은 뚜렷한 포착이 불가능한 만큼 다양한 비평적 시야를 조감하게 한다. 가령 초점과 해상도가 계급의 위상과 관련이 있음을 기술한 히토 슈타이얼의 가난한 이미지(poor image)의 실험적 전개로서 탐구되는지, 혹은 일본의 초평면적인 역사관에서 도출된 시각 양식 개념으로서 무라카미 다카시의 ‘슈퍼플랫(super flat)’과 공명하는 층위를 확보하는지, 또는 니콜라 부리요가 말하는 의미의 변주에 몰두하는 일종의 포스트 프로덕션(post production)이거나 더 나아가서 포스트-

4 하이헤이 갤러리에서 열린 275c의 <Sense of Balance>(2017.8.11~9.24)와 오픈베타공간 반지하에서 열린 이예주의 <UNUSED SPACE>(2017.6.22~7.2)전 역시 디자이너의 현대적 조형문법을 연구하는 또 하나의 전시로 예시할 수 있다. 서울시립미술관의 신진 미술인 지원으로 홍은주는 시청각에서 <거의 확실한>(2017.6.30~7.26)전을 열었으며, SeMA 미디어 비엔날레 2016, 안양공공예술프로젝트의 디자인 사안을 진행한 강이룬 디자이너는 최태윤 작가와 함께 로스앤젤레스 카운티 미술관(LACMA)에서 협업한 바 있다. 최근의 전시로는 시청각에서 열린 <2x2>(2017.8.2~8.11) 기획전을 들 수 있다. 설치작가 우한나와 그래픽 디자이너 맛갈손은 함께 2인의 팀을 이루어서 작업들을 공동으로 제작했다. 설치 목록들은 디자인의 위트적인 요소가 배가된 인상이었다. 이외에도 더 많은 전시와 협업 사례들을 찾아볼 수 있을 것이다. 해외 사례로는 다음의 기사를 참고할 수 있다. 임근준, 「디자인과 미술의 혼성에 관한 오해」, 월간 아트프라이스, 2010년 8월호, vol.82, 10~11쪽.

미디어의 담론 하에 미시적 측면으로 서술될 수 있는지 고민하게 하며, 작업의 열개를 파악하기 위한 복잡한 착상은 그만큼 전시장에서 마주하는 곤란함에서 기인한다. 그럼에도 조금의 참조는 가능하되 이론적인 배경들을 멀리 치우고 “작업 시간 대부분을 그래픽 디자인에 쓰는 미술가, 또는 그 반대”라는 이 듀오의 몇 가지 공식 언급을 단서로 실마리를 하나씩 풀어나가는 것도 유용한 진술이 될 수 있을 것이다. 의도적으로 때로는 무심코 나온 언명이야말로 슬기와 민이 함구하는 바를 유추해볼 수 있는 대목이라 판단하기 때문이다.

가령 일종의 전시도록으로 배치된 〈작품 설명〉에서 슬기와 민은 S. E. 라스무센의 말을 인용하며 예술을 해석하지 말고 경험할 것을 요구하는데, 이는 “현대미술을 이해할 필요가 전혀 없으며, 단지 경험이 중요”하다고 언급하는 제프 월을 연상시킨다.⁵ 하지만 본인들의 명료한 정보 위로 블라인드를 내린 슬기와 민의 이미지는 이를 대면하는 감상자에게 시각적 즐거움뿐만 아니라 독해의 난이도도 동시에 제공하며 단순히 경험적 영역에 머무를 수 없게 만든다. 그 경험의 본질을 추적할 때 부재하는 이미지 속에서 발언되는 형식과 구조의 속살을 어렵פות이 들여다 볼 수 있을 것이다.

인프라-플랫폼으로서 이미지

“저희가 만드는 책을 들고 다른 출판사에 가서 ‘이렇게 만들어주세요’라고 말하면 저희가 어떤 책을 만드는지 바로 아실 수 있을 거예요.”⁶ 슬기와 민이 국내외의 한 언론사와 진행한

5 Jeff Wall, 「Artist's Talk」, Tate Modern, October 25, 2005.

6 이정연, 「디자인 창조성 비법은 자유분방? 아니죠, 절제된 삶」, 한겨레, 2012년 4월 13일자, 24면.



슬기와 민, 〈초대장/포스터, 뉴욕, 2011〉, 78×54.5cm, 종이에 디지털 프린팅, 2017

인터뷰로 이보다 더 명료하게 본인들의 작업을 수식할 수는 없을 것이다. 이와 같은 언명을 기준으로 삼아 본 글은 두세 갈래의 사조를 두드리며 슬기와 민의 작업에 대한 여정을 시작해보려고 한다.

그래픽 듀오 슬기와 민이 인프라 플랫폼 연작을 선보인 것은 비교적 최근의 일이다. 2014년 에르메스 재단의 전시에서는 기성 도표의 일부에서 추출한 도해를 확대한 테크니컬 드로잉을, 2016년 <7 1/2: 암호적 상상>에서는 흐릿한 도표 연작을 선보이며 정보의 투명성을 매체 형식으로서 다루는 디자이너로서의 임무를 위반한 바 있다. 2017년 5월 페리지 갤러리에서 열린 개인전 <페리지 060421~170513>에선 그 의도가 더욱 노골적으로 구체화된다. 정보의 선명한 지표로서 부각되어야 하는 해상도를 의도적으로 누락한 채 디자이너로서 작업하고 수주해온 각종 포스터와 전단, 엽서 등의 이미지들을 흐릿하게 액자에 걸어 놔기 때문이다.

정보를 원천적으로 차단한 단명자료 연작은 슬기와 민이 2011년 베엠베(BMW) 구겐하임 연구소 그래픽 아이덴티티 작업으로 웹사이트 방문자의 코멘트들이 실시간으로 로고에 반영되게 구현한 프로토콜과 대치되는 극점에 위치한다. 이처럼 불분명한 형태로 구성된 단명자료는 그 문제적 제작자들이 주창한 인프라 플랫폼의 이해를 돕는 이론적 도해로서 가능하며 관객과 작품의 정서적 소통을 봉쇄한다. “알팍한 시각적, 언어적 감각을 자극하며 의심과 혼란을 부추기고, 이를 통해 의미나 관심의 부재를 숨기는 전시회”⁷에서 어떤 실체를 포착하고자 최대한 가까이 걸어가는 행위, 혹은 도수 높은 안경을 지참하는 일은 모두

헛수고에 그친다. 프린트의 표면 앞까지 걸어난 뒤 관객은 이것이 출구가 없는 게임이라는 것을 자각하기 때문이다. 슬기와 민이 자신들의 재현 형식을 설명하는 유일한 단서는 작업을 지탱하는 인프라 플랫폼에 대한 정의뿐이다. 하지만 이 역시도 명료한 개념은 아니다. “세계를 평평하게 압축하는 힘(예컨대 스마트폰으로 매개되는 소통 강박이나 데이터 수집 강박)이 도를 넘어 역전된 깊이감을 창출하는 상황”이 의미하는 바가 무엇인지 혼동되기 때문이다. 이를 파악하기 위해서는 조금 번거롭더라도 뒤상의 인프라 신(infra-thin)을 참조해보는 것이 좋을 것이다.

프랑스어로 앵프라망스(infra-mince)인 인프라 신은 뒤상이 영어로 번역하는 과정에서 ‘얇은 것 이상’을 표현하고자 위를 의미하는 ‘수퍼(super)’ 대신에 아래를 의미하는 ‘인프라’를 선택하여 명명한 개념이다.⁸ “몸 또는 오브제의 쉽게 지각할 수 없는 차이들, 또는 분리 형태라는 측면에서 경계의 변화를 가리”키는 인프라 신은 명사가 아닌 형용사로서 그 어떤 “고유의 권리를 지닌 것으로 존재할 수 없”는 형질을 내포한다. 즉 형용적인 수단으로서 쓰임을 받는 인프라 신은 “잠재적 상태로 우연의 요소를 내포하고 있”는 가능성의 어떤 상태에 가깝다. 그럼에도 인프라 신은 여전히 쉽게 정립되지 않는다. 일단 가변적인 맥락에서 인프라 신의 의미가 어떤 방식으로 전유되는지 논의를 관철하며 파악해보기로 한다. 슬기와 민은 인프라 신을 응용한 유형의 작업을 “기만하는 전시”라고 기술하며 지시체의 명료한 의사소통에 의도적인 휘방을 놓는다. 시각적 독해를 원천적으로 차단하는 저의에 대한 이들의 부연 또한 비교적 간명하다.

7 슬기와 민이 작성한 「페리지 060421~170513」 전시 서문에서 발췌. 이후 글에서 출처 표기 없는 큰따옴표는 모두 동일한 문헌에서 인용했음을 밝힌다.

8 돈 애즈 외, 황보화 옮김, 「마르셀 뒤샹」, 시공아트, 2009, 228쪽.

“우리가 평소 하는 일과 어느 정도 상관이 있는 것 같아요. 그 전에는 주어진 정보를 선명하게 전달하는 일을 해왔어요. 의도가 중요한 일이죠. 하지만 늘 의도대로 관리되는 것은 아니잖아요? 그런 상태를 흥미롭게 느껴요.”⁹

이처럼 그들이 디자이너 출신임을 무심코 뱉는 확인은 프레임에 정박되어 꼼짝달싹 못하는 이미지를 구명할 수 있는 한 가지 지름길을 제공한다. 바로 그 이미지들이 원본으로부터 파생된 명확한 인과관계로서 위치한다는 준거점이다. 즉 원본 없는 유사 이미지들과 달리 단명자료는 출처를 분명히 하는 시각 형식이자 유예된 대상물로서 존재한다. 독해의 난해함과 비교할 때 일대일의 상보적 관계를 맺는 전후의 이미지는 그 원본을 상상하게 한다는 점에서 일종의 분석틀을 제공한다.

서두에서 경험의 맥락을 강조한 제프 윌과 슬기와 민의 공통점은 이 지점에서 다시 만난다. 가령 전위예술의 정신을 지속할 수 있는 유일한 방법으로 제프 윌이 전통과의 관계를 실험한다면 슬기와 민은 그 대상으로 전통적인 원본을 든다는 점이 그러하다. 이로부터 원본에 서식하는 정보로서의 유희적 이미지가 아닌 일종의 그림(picture), 더 정확하게는 타블로(tableau)로 이행되는 과정의 가설을 도출할 수 있다. 즉 그래픽에서 그림으로의 이행에서 작업의 메시지를 전달하는 의미 정보가 미적 정보로 전환되는 형식을 파악할 수 있다.

하지만 원본 역시 오직 단 하나의 이미지만 파생하는 상관관계를 유지함으로써 분산적인 포스트모더니즘의 무질서한 수사와 대조되는 구조를 취한다. 그로 말미암아 단명자료가

9 정아란, 「그래픽디자이너 ‘슬기와민’의 새로운 시도가 궁금하다면」, 연합뉴스, 2017년 3월 9일, 인터넷판.

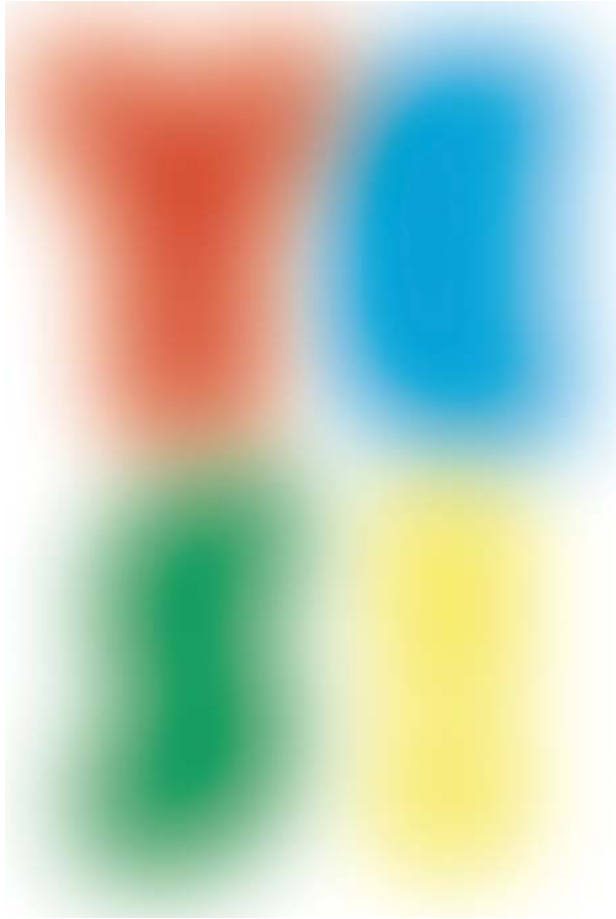
디자인 사안의 어떤 추상적인 형태로 재가공 되는지, 혹은 단순한 가상의 도안인지 최소한의 근거들은 밝힐 수 있다는 점이 중요하다. 이와 같은 종속 구조가 단명자료에서 포착할 수 있는 변별지점으로 여기에서부터 가시적인 논점을 이끌어갈 수 있을 것이다.

원본과 가상의 중간상태

인프라 신은 “동일한 원형을 기반으로 최대한 정확하게 주조한 두 오브제 사이의 차이”¹⁰를 지시한다. 인프라 플랫폼은 동일한 형태들의 틈을 포착하는 위의 개념을 수평적 틈에서 수직적 깊이로 수렴한다. 인프라 신이 원본과 복제 사이에 지각하기 어려운 아주 극미한 차이가 내재함에도 그 미세한 차이로 또 다른 원본성을 획득하는 복제된 사물들을 지칭한다면, 이에 호응하는 인프라 플랫폼은 세계의 두께가 평평해진 나머지 역전된 가짜의 깊이감을 상정한다. 스마트 디바이스의 광범위한 보급으로 세계의 가시감은 얇아지고 공간의 두께는 평평해졌다. 이처럼 평면적인 시공간의 한 층을 얇게 잘라내어 지나치게 가까이서 본 이미지들의 흐릿한 형상이 하나의 정체불문명한 그림으로서 구축되는 것이다.

경계성의 상태를 지시하는 인프라 신과 달리 인프라 플랫폼은 두 종류의 전후적인 이미지를 대조한다. 그 결과 단명자료의 프로세스는 작가의 자의적이고 주관적인 상상의 나래로 그려지는 것이 아닌, 원본으로부터 유래하는 일정한 규칙을 기준으로 고안된다. 가령 슬기와 민의 작업을 자주 접해온 이들은 희미한 선명도의 제약에서도 각 이미지가 어느 포스터에서 변형된 것인지

10 돈 애즈 외, 앞의 책, 228쪽.



슬기와 민, 〈포스터, 서울, 2011〉, 60×90cm, 종이에 디지털 프린팅, 2013

어렵지 않게 가능할 수 있다.

60×90cm 사이즈의 〈포스터, 서울 2011〉은 그 이미지의 원본이 〈YES〉임을 상기시킨다. 〈포스터, 광주, 2014〉 역시 마찬가지로 어렵지 않게 유추할 수 있다. 그럼에도 이러한 사실은 그 의도가 아직 포착되지 않는 점에서 뚜렷한 단서가 되지 못한다. 이처럼 납작해진 그림의 행방불명된 정보에서 관객은 지속적으로 헤맨다. 이해를 돕기 위해 전시장을 조금만 더 돌아보자. 문화서적에서 출판된 「코스모스, 한국어 3판, 1981」은 인프라 플랫폼 버전으로 변환되어 유리 장식장 안에 놓여있다. 백설공주의 관처럼 액자에 우아하게 갇힌 책의 판형과 제본 방식은 기존의 출판물과 동일하나 전시장 벽면의 포스터들과 마찬가지로 지면만 흐릿하게 처리되어 고압적인 관람을 강요하고 있는 점이 다르다. 슬기와 민은 칼 세이건의 책을 고른 데에 대해서 “저희 작업은 가까이에서 이미지를 들여다보는 것인 반면 칼 세이건은 광활한 우주를 얘기하잖아요.”¹¹라며 그 대비에서 오는 유희를 주목했음을 밝힌다. 이처럼 하나의 수평선처럼 맞닿아 있는 가까움과 멍의 차이는 어떤 중요한 단서로 작용할 것이다. 가령 세상은 이미 기만적이지 않을까 하고 품어보는 의문이 이와 유사하다. 뭉게뭉게 피어오른 구름 뒤로 떨어지는 노을을 볼 때 우리는 문득 그림 같은 하늘이 무척 아름답다는 말을 한다. 분명한 현실의 자연현상임에도 그것은 그림이라는 표현 외에는 달리 설명이 되지 않는 것이다. 또한 실제로 그림보다 더 생생한 그림같이 느껴지기도 한다. 오히려 그 하늘을 표현하는 그림책에서 감각하는 현실은 멍과 가까움이 미묘하게 혼재된 인프라 플랫폼에 기거하는 상반된 상황을 제시한다. 이처럼

11 전은경, 「작업 시간 대부분을 그래픽 디자인에 쓰는 미술가, 또는 그 반대, 슬기와 민, 월간디자인, 2017년 5월호, 74~84쪽.

단명자료가 상징하는 깊이를 가능하기 위해서 그림 같은 구름 안으로 좀 더 유명해 볼 필요성이 있다. 이를 파악하기 위해 슬기와 민이 ‘백인 남자’의 말 중에서 재미있다고 추출한 문장 하나를 인용해보자.

“내가 그리고자 하는 그림은 어떤 중간 상태, 즉 미래를 지향하지만 아직 그곳에 도달하지는 못한 시도에 해당한다.”¹²

단명자료는 얼핏 초안 단계에서 지향하는 미래의 이미지를 향한 연결고리에서 누락된 인상을 준다. 혹은 지금 이곳에서 다른 차원의 공간으로 관객의 지각을 공간 이동시키는 원홀과 같이 느껴지는데 잭슨 폴락의 위 언급은 이와 유사한 알레고리로 들린다. 폴락을 인용하는 슬기와 민의 저의는 그들이 수주한 원본이 모두 미래에 도달할 수 없는 임계의 사물임을 뜻하는 것은 아닐까. 이를 증명하는 약간은 자위적인 허상을 부여함으로써 말이다. 하지만 훌륭한 완성품으로서 매도되는 폴락의 중간 상태와 달리, 슬기와 민의 단명자료는 여전히 원본과 상충되는 추상적 지점에서 불완전한 형식과 내용을 담보한다.

전시된 작품들의 제목과 크기, 연도 등을 소상하게 밝힌 〈작품 목록〉은 전시장에서 나침반을 잃은 항해자들에게 원본의 출처를 지시하는 안내문이 되지만 역시 별다른 보탬이 되지 않는다. 벽면에 부착되어 부유하는 이미지들과 달리 불완전한 통로 한가운데에서 호명하는 이름의 무게에 눌러 바닥에 주저앉은 〈작품 목록〉은 행방을 가늠하는 표식이 되어야 함에도 동선의 장애물로 성가실 뿐이다. 전시장을 방문한 손님은 각각의

12 위의 기사. 본 문장은 지면에는 실려 있지 않고 인터넷판 기사에서 확인할 수 있다.

단명자료가 지시하는 원본을 유추하기 위해서 일견 증거자료로 보이는 지표 앞으로 관람 내내 왔다 갔다 반복하는 동작을 수행해야 한다. 이처럼 마치 미로 같은 회로도에서 무분별하게 혼선되는 동선은 단명자료에서 읽을 수 있는 두 번째 단서일 것이다.

파라시우스의 커튼

단명자료 연작은 정적인 그림으로 동결되어 있다. 하지만 원본과의 지시적 관계에서 단독의 상으로 독립적이지는 못하다. 그 위배되는 자리에서 단명자료는 관객을 눈앞까지 유인한 다음 상징된 깊이로 모습을 감춘다. 그럴수록 시선을 상에 고정시켜 정보를 캐내려고 시도하지만 계속 벽에 부딪힐 뿐이다. 마치 〈노송도(老松圖)〉에 앉고자 황룡사 벽에 날아가서 머리를 박는 새들과 흡사한 모양새다. 하지만 미메시스의 우화와 달리 단명자료는 파라시우스의 커튼이 기능하는 맥락과의 유사성에서 비교될 수 있을 것이다. 제육시스와의 경합에서 파라시우스가 이긴 핵심은 게임의 구조적 틀에서 이탈하지 않는 동시에 그 안에서 유희적인 전복을 효과적으로 수행한 방식에 있다. 일종의 맥거핀으로 작동한 사실적 재현의 묘사는 오히려 로잘린드 크라우스가 포스트 미디어이라는 논의를 전개해나간 과정을 떠올린다. 그림이란 매체 내에서 정물을 감추는 레이어의 트릭으로 현대미술과 유사한 원리가 구현되기 때문이다. 슬기와 민의 단명자료가 우리를 기만하는 맥락도 이와 상이한 듯 유사하다. 포스터의 기능을 정지시킨 채 그림으로 전치되는 커튼을 한 겹 씌우며 관객을 기만하기 때문이다. 파라시우스가 동일하게 적용되는 규칙을 재고안함으로써 게임의 승자가

되었다면, 단명자료는 레이어를 은닉하는 레이어로 등가적인 정당성을 확보한다.

표본들로 진열된 정갈한 전시장에서 모시조개처럼 은은하게 빛을 발하는 프레임은 임시적으로 발생한 깊이에 빨려 들어가는 관람자를 제자리에 고정시키는 유일한 물적 지지대이다. 마치 VR가상의 시공간에 100% 몰입한 상태에서 어지러움을 느낀 이가 빠져나오고자 시각장치를 붙잡고 탈착하는 모습과 흡사하다. 실세계에서 손과 발을 허둥거리는 우스꽝스러운 자세가 바로 슬기와 민이 구성한 전시장에서 반복되는 꼴이기 때문이다. 단명자료 연작은 관객으로 하여금 이를 자각하지 못하도록 은밀하게 커튼을 친다. 인프라 플랫폼한 이미지는 멀리서 존재감을 피력하며 나비처럼 관객을 유혹하지만 가까이 액자에 밀착해서 보아도 변함없다. 가령 앞서 언급한 폴락이 추상회화의 시각적 문법 안에서 어떤 재현의 규칙성을 따른다면 단명자료 연작은 “지나치게 가까운 거리에서” 흐릿하고 거대하게 가공된 작업들에 다가서서 대면할수록 그것이 헛수고에 그침을 경고한다. 어떤 매체의 물성도 지각할 수 없다. 슬기와 민의 표현대로 이러한 행위는 “아마 부질없을” 몸짓에 다름 아닐지도 모른다. 이처럼 오직 일방향의 송신되는 단명자료로 유혹되는 원리, 즉 관객의 동선이 무의식적으로 조종되는 점에서 수평적 차원의 가설을 보충할 수 있지 않을까. 정보의 명료함을 전달하는 커뮤니케이션에 품은 슬기와 민의 의구심은 클라이언트나 의뢰인의 지시 혹은 단순히 감상의 차원에서 일종의 행위적 차원으로 관람자를 이동시키기 때문이다. 이처럼 그림의 지위로 이동하지만 그렇다고 엄밀한 의미에서의 회화 역시 아니며 단지 그림처럼 보이는 그림, 즉 가시적인 효과만 모방하는 박제된 원본은 그 프레임으로부터 호오의 판단력을 유예한다. 이를 눈치

챌 관람자는 전시장에서 나가려고 다짐함에도 이내 다시 해석하고 싶은 기만의 변곡점에 포획된다. 이것이 슬기와 민이 쳐둔 두 번째 덫일 것이다. 이는 르네 마그리트의 작품 한 점으로 해독될 수 있을 것이다.

존재론적, 우편적 타이포그래피

“우리 작업은 직관적이라기보다 개념적인 편입니다. 즉 언어로 표현되는 ‘생각’이 큰 비중을 차지한다는 것이죠. 그러다 보니 언어를 시각화하는 수단인 타이포그래피를 중요시한 건 어쩌면 자연스러운 일이었는지 모릅니다.”¹³ 슬기와 민은 타이포그래피의 구현에 큰 비중을 두는 디렉터이다. 여기에서 단명자료의 수수께끼를 푸는 세 번째 키워드를 도출할 수 있다. 단명자료가 원본을 지시하며, 그 오리지널은 슬기와 민의 본업상 타이포그래피의 활용이 많다는 점을 상기할 때 마그리트의 〈이미지의 배반〉(1929)은 유효한 비교 대상으로 거론될 수 있다. 원본 형식이 사진이나 그래픽의 유희보다는 텍스트 자체에 기초하고 있다는 기점에서 이들이 은닉하는 작품의 함의와 배경을 좀 더 들춰볼 수 있기 때문이다.

먼저 슬기와 민의 포스터에서 타이포그래피가 활용되는 방안을 보면 후카사와와 모리슨이 주창한 ‘슈퍼노멀(super normal)’의 측면이 연상된다. 형용모순적인 슈퍼노멀은 오랜 사용으로 친숙해진 형태를 기초로 고안하는 작업들을 말한다. 일견 평범해 보이지만 평범함을 넘어서는 비범한 평범함이

13 최고은, 「슬기와 민은 이렇게 말했다」, 메종, 2014년 10월호, 136~137쪽.

특징으로 제 모습을 과잉 어필하는 생상품들과 구분된다.¹⁴ 즉 디자인인척 하지 않고 진짜 디자인의 형태를 따르는 물적 사물인 것이다. 이처럼 현란한 장식을 절제함으로써 존재감을 과시하는 슈퍼노멀은 얼핏 평범하다 못해 심심해 보이기까지 하는 슬기와 민의 포스터 연작과 상응한다. 이처럼 슈퍼노멀한 포스터에서 단명자료의 그림으로 전환되는 수행은 활자의 형태를 세공하며 정보와 의미구조의 전달을 고심하는 슬기와 민의 위치에서 가능하다. 즉 활자가 활용되는 그래픽 영역에서 그것이 언어를 지시하는 맥락을 전복하는 것이다.

텍스트의 해상도 혹은 이미지의 구조에 따른 가독성의 실험은 슬기와 민이 줄곧 관심을 쏟는 주제로 보이며 이는 그들이 누구보다 명료하게 정보를 전달해야 하는 그래픽 디자인 종사자라는 데에 있을 것이다. 타이포그래피 서울 기관과의 인터뷰는 이러한 사실을 방증하는 하나의 예시다. 최슬기의 어문이 정상적인 문법 구조로 명시되어 있는 반면에 최성민의 답변 란은 동일한 문장으로 유추되는 최소 단위의 음절들이 무작위하게 배열되어 있다.¹⁵ 가령 디자인할 때 가장 중요하게 생각하는 부분을 묻는 인터뷰어의 질문에 최슬기가 “시각적 번역이 불완전한 아이디어를 중시합니다.”라고 답한다면 최성민은 “합중전적시불를완 번디니다 역 이한이각시 아어.”라고 답한다. 읽고 발음할 수는 있지만 기본 문형이 철저히 무너진 해독 불가능한 텍스트가 자리하는 것이다. 이처럼 고유한 규칙의

14 후카사와 나오토·재스퍼 모리슨, 박영춘 옮김, 『슈퍼노멀』, 안그라픽스, 2009. 슈퍼노멀은 대량생산의 공업제품을 설명하기 위한 용어나 시각 디자인을 설명하는 데에도 쓰일 수 있다고 판단하여 인용한다.

15 TYPOGRAPHY SEOUL, 『이들이기에 가능한 인터뷰, 그래픽 디자이너 슬기와 민』, 2015.4.28, 인터넷판. 이와 같은 실험형식에서 인터뷰는 서면으로 진행되었음을 추측할 수 있다.

배열을 거부하는 실험은 단명자료의 또 다른 베타 테스트로서 보조를 맞추며 읽을 수 있는 것과 읽을 수 없는 것의 위상을 혼선시킨다.

이 행방을 가능하기 위한 논점을 좁혀보자. 랑시에르는 이미지가 두 개의 상이한 것을 가리킨다고 기술하며 원본의 유사성을 생산하는 단순한 관계로서의 이미지, 그리고 우리가 예술이라 부르는 것을 산출하는 조작들의 놀이를 또 하나의 예시로 든다. 랑시에르는 이를 유사성의 변경이라고 한다. “예술의 이미지는 어떤 간극, 비-유사성을 산출하는 조작이다. 눈으로 볼 수 있을 것을 묘사하거나 눈이 결코 보지 못할 것을 표현함으로써 어떤 생각을 의도적으로 명료하게 만들거나 모호하게 만든다.”¹⁶ 이처럼 자신의 유일한 주인을 가리켜야 하는 재현으로서의 손가락은 오히려 그 이미지들을 몽개버려서 실체를 알아볼 수 없게 만드는 조작의 놀이에 가깝다. 단명자료에 대한 분석은 바로 이 교차점으로부터 가능해볼 수 있다. 그리고 이 특수한 유사관계를 형성하는 슬기와 민의 기만은 바로 텍스트에 기인함을 알 수 있다. 그것이 바로 <작품 목록>의 웹홀 기능을 일시적으로 봉쇄하고 그 의미를 논증해볼 수 있는 출구다.

이것은 포스터가 아니다

<이미지의 배반>은 파이프로 그려진 이미지가 실제 파이프가 아님을 ‘이것은 파이프가 아니다’라는 문장 그림으로 지시한다. 마찬가지로 정보를 감춘 단명자료는 포스터의 기능이 마비되어 제 이름으로 호명될 수 없다. 그런데 우리는 일종의 그림으로

16 자크 랑시에르, 김상운 옮김, 『이미지의 운명』, 현실문화, 2014, 18~19쪽.

윤색된 표면으로부터 이것은 타이포그래피가 아니라는 반명제에 도달한다. 그림에서 활자로의 역추적이다. 단명자료를 풀 수 있는 마지막 단서는 이와 같은 문자와 그림의 시각적 분리에 있을 것이다. 하지만 마그리트가 파이프의 이미지와 그 연술의 연결고리를 끊은 것과 달리 단명자료에서 원본과 파생물, 활자와 이미지의 관계는 쉽게 절단되지 못한다. 그 결박된 끈에서 단명자료는 “모델에 따라 정돈되면서, 또한 그 모델을 다시 이끌고 가 인정시켜야 하는 책임을 떠맡는”¹⁷ 유사의 역할과 상반되는 극점으로 향한다.

푸코는 마그리트의 그림을 분석하며 유사(resemblance)와 상사(similitude)를 구분한다.¹⁸ 유사는 자연의 대상물 혹은 원본의 위계적 질서에서 파생되는 관계를 의미하며 상사는 위홀의 캠벨처럼 무한한 차이 속에 존재하는 관계를 뜻한다. 상사는 뒤샹이 말하는 “문턱에 있는 것(즉 내부와 외부 사이에 있는 것), 또는 (담배와 입처럼) 두 종류의 상호 접촉, 지각할 수 없지만 절대적 차이나 변화, 어떤 상태나 조건 또는 차원에서 다른 차원으로의 변화를 의미”¹⁹하는 인프라 신과 동일한 개념으로 활용된다고 볼 수 있다. 실제로 뒤샹의 문장을 도해한 것처럼 보이는 마그리트의 <철학자의 램프>(1936)는 담배 파이프를 문 입이 코와 하나로 연결되어 있다. 아마도 푸코는 이 그림을 보고 인프라 신을 상사로 풀이했을지도 모른다.

단명자료 연작은 이와 같은 상사도 아닐뿐더러 유사에서 미끄러지며 양 범주의 포섭에서 벗어나 독자적 지평을 구축한다. 단명자료가 그 원본을 ‘재현’하는 데에 있지 않으며 오히려



17 미셸 푸코, 김현 옮김, 『이것은 파이프가 아니다』, 고려대학교 출판문화원, 2010, 61쪽.

18 위의 책, 59~61쪽.

19 돈 애즈 외, 앞의 책, 229쪽.

슬기와 민, <포스터 / 브로슈어, 서울, 2006>, 2개 각, 59.4×84cm, 종이에 디지털 프린팅, 2017

‘은닉’하고 있다는 점에서 그렇다. 문자를 이용해서 마그리트가 상사로서의 위상을 높이 산다면 그래픽 듀오는 전통적 유사 관계에서 명료한 활자의 위상을 누락시킨다. 이때 단명자료는 상사처럼 자신의 원본을 흉내 내지 않는 점에서 메시지를 전달하는 근본적인 기능을 내재한다. 모의(模擬)를 순환시키는 상사처럼 자신의 원본을 흉내 내는 의사-이미지가 아니기 때문이다. 그런 부분에서 단명자료는 기다란 통로의 어느 특정한 구획에서 채집되었음에도 독자적인 완결성을 스스로 취한다. 즉 귀속되는 원 장소가 있음에도 불구하고 내적으로 자립하여 서있는 것이다.

단명자료는 자신이 포스터이지만, 포스터가 아니며, 포스터가 아니지만 또한 포스터로부터 유래하여 동일한 규격으로 걸쳐있다는 사실을 우회하며 추리소설을 읽는 것처럼 보는 이들을 기만한다. 2차 파생물로서 의미가 부여되는 이미지의 특성이 그 제작자를 “문화 생산물의 재활용자”가 아닌, “문화생산의 규칙들의 조정자”²⁰라는 지위로 조정한다는 조슬릿의 정의는 슬기와 민에게 더 없이 부합한다. 이러한 규칙의 조정은 기존에 존재하는 파생물들을 가지고 유희하는, 즉 부리오가 말한 포스트프로덕션의 디제이들보다는 그 자신의 원본으로부터 또 다른 규칙의 형식을 링크하는 슬기와 민에게 부합하기 때문이다. 마그리트가 철학자의 자세로 이미지와 텍스트의 지시 관계를 허문다면 슬기와 민은 디자이너의 자세로 기만적인 실험을 지속해나간다.

20 최종철, 「후기 매체 시대의 비평적 담론들」, 서양미술사학회논문집, 41(2014.8), 200쪽

안상수와와의 대답에서 슬기와 민은 세대적 특징을 논하며 “반작용하는 대상이 사라졌을 때, 아니면 정말 제약 없이 뭔가를 만들 수 있는 상황이 온다면 우리가 무엇을 할 수 있을까?”라고 반문한 적이 있다.²¹ 여기서 말하는 반작용의 대상은 근대적 시스템부터 거대 담론, 혹은 기성세대의 작업, 또는 자신들의 초기 작업 모두를 포괄할 수 있을 것이다. 단명자료 연작은 그러한 가정의 허탈한 상태에서 반영 가능한 참조자료를 잃은, 혹은 부재하는 상황의 자기기만적 질문 혹은 철학적 탐구에 가깝다. 슬기와 민이 미술과 디자인의 두 영역을 횡단하며, 혹은 그 사이를 잇는 교량을 시공하며 전달하고자 한 메시지는 결국 끊임없는 기만의 재생산에서 발생하는 자기 확신일 것이다. 그런 점에서 아마도 “할 수 있으므로” 했다는 언급은 꽤 솔직한 자기고백이다.

결국 이들이 말하는 기만의 최종 덧은 보는 우리를 향한 것이 아닌, 본인들에게로 향해있다는 점이 아닐까. 아마도 이는 본인이 제작한 작품을 훗날 마주한 뒤 누가 만든 것이냐고 되묻은 야나기 소리(柳宗理)의 우화에 근사하는 기만일 것이다. 자신의 무의식을 이끄는 또 다른 타자로서 완전한 알리바이의 증거를 다시 마주하고 싶은 유형 말이다. 그런 점에서 단명자료는 그 반작용할 탐구의 대상이 부재하는 상태의 종착점에 다다른 일종의 침전물이다.

“작업시간 대부분을 미술에 쓰는 디자이너(또는 그 반대)”라는 그래픽 듀오의 단명자료는 그 어떠한 이론적 정의에도 포착되기를 거부하는 듯 이리저리 도망쳐왔다. 말할 수 없는

21 임나라·김영우, 「안상수, 슬기와 민」, 월간디자인, 2011년 10월호, 183~186쪽.

것에 대해서는 침묵해야 한다는 금기를 깨려는 관람자의 의심도 평행선상에서 나란히 소실되지 못하는 운명이다. 적합한 풀이는 아니었을지라도 그들의 언급을 지렛대 삼아서 여기까지 글을 이끌어 온 화자에게 이제 슬기와 민이 답할 차례다. 물론 역전된 깊이감에 반사되는 그들의 애꿎은 모습은 어디선가 다시 덧을 놓 채비를 하는 듯 보인다. 기만, 기만, 기만.

부록. 그린버그의 텔레비전

런던 디자인 페스티벌 2015에서 프랑스 가구 디자이너 로낭과 에르완 부홀렉 형제는 문제적인 작품을 하나 발표한다. 거실 한 공간을 육중하게 차지하던 우악스런 형태에서 맵시 있는 네 다리로 선 SERIF TV(이하 세리프)가 그 주인공이다. 연달아 밀라노 디자인 위크 2016의 공식 석상에 나서며 본인이 등장할 무대를 선별한 세리프는 급기야 뉴욕의 현대미술관(MOMA)까지 입성하는 데에 성공한다. 텔레비전에서 가구가 된 세리프는 모마에서 최초의 가전제품 판촉이란 부와 명예까지 획득한 것이다. 이 야심찬 행보로부터 직시할 수 있는 사실은 매체 특정성을 기각하는 위계의 간극에 있다. 관객을 기만하는 수단으로 파라시우스가 활용한 장막(커튼)이 마그리트의 〈성자의 기억들〉(1962)을 거쳐서 세리프의 커튼모드(Curtain Mode)로 제공된 사실은 이 오브젝트가 여타 텔레비전과의 기술적 경합에서 다른 장으로 이동했음을 암시한다.

하지만 “하나의 가구처럼 공간에 자연스럽게 녹아”든 세리프는 가전제품에서 고급 브랜드가구의 카테고리로 이동한 데에 만족하지 않는다. 본연의 정언명령을 기각하며 공간과 동일한 일체 그 자체가 되고자 한 욕망에서 스위스 디자이너

이브 베하가 후속작으로 〈더 프레임(The Frame)〉을 지칭한 점은 의미심장하다. 2017년 5월 개막한 제57회 베니스 비엔날레에 참석한 FRAME TV(이하 프레임)는 물적 지지체를 사라지게 함으로써, 또 그 상자 안에 무엇이든지 담을 수 있는 미적 체제의 영역으로 이탈하며 존재감을 드러냈다. 지저분한 잔선과 번거로운 모듈 기기 없이 매끈한 평면성을 획득한 프레임은 낮 시간대에도 시동을 멈추지 않는 동역학의 사물로 탈바꿈한 것이다. 여행의 추억을 슬라이드로 전시하는 액자, 혹은 바로크 화풍의 연작들이 전시되는 그림의 지지체로 변신하며 프레임은 시시때때로 고정된 특성을 해체하게 되었다. “작가의 의도를 고스란히 전달해줄 수 있는 유일한 스크린이자 TV”²²라는 이완 작가의 극찬은 단순히 후원에 대한 보답차원의 수식에 머물지 않는다.

뱃살을 뺀 우수한 가독성의 인쇄용 서체가 되어 이리저리 제 모습을 연출한 검은 상자는 마침내 지지 구조마저 부정하며 4차원의 공간으로 탈주한다. 이처럼 연기의 대상을 바꿔가는 정체불명의 오브제는 마침내 “세계를 평평하게 압축하는 힘이 도를 넘어 역전된 깊이감을 창출하는 상황”과 공명하는 지점에 이른다. 이처럼 슬기와 민이 말한 인프라 플랫폼한 시점의 기묘한 전치가 가능해지는 원리는 프레임이 본연의 ‘기술적 지지체’를 제거해나가고 있다는 데에 기인한다.

패널이 켜지고 스크린이 작동할 때 시청할 수 있는 매개체로서 텔레비전이 기능했다면, 프레임은 “새로운 TV가 아닌 새로운 시대의 시작”이라는 모토대로 중간자적 역할을 부정하며 본인의 지위를 공고히 한다. 이와 같은 맥락에서 프레임은 “울트라

22 전용기, 「삼성전자 ‘더 프레임’ TV 베니스 비엔날레와 만나다」, 파이낸셜뉴스, 2017년 5월 10일자, 18면 2단.

플랫(ultra-flat)한 스크린²³을 넘어선 인프라 플랫한 도구로서 더 없이 적절하게 수식된다. “영화 스크린, 홈 TV 스크린, 컴퓨터 스크린은 자신들의 분리된 장소를 유지하지만 당신이 각 스크린에서 보게 되는 이미지들의 유형은 그 매체 기반 특정성을 상실하고 있다.”²⁴는 앤 프리드버그의 주장처럼 매체의 고립에서 총체적인 통합으로 진로를 튼 텔레비전은 궁극적으로 본연의 매개적 지지물에서조차 사라질 것이라는 상상을 현실에서 가능하게 만들기 때문이다.

텔레비전은 이제 텔레비전(television)이 아니라 텔레비전 같은(televisionesque) 것으로 전락했다. 이미 어디서든 텔레비전이 된 스마트 디바이스들을 들고 시청에 구애받지 않은 신세대에게 그린버그의 텔레비전은 낯선 구시대의 유물에 가깝다. 부모에게 반항하기 위한 10대의 일탈로서 가능한 ‘운전’²⁵은 ‘텔레비전 같은’ 기기 안에서 모두 해결된다. 그 인과적 전회의 시대에서 텔레비전은 뒤늦게 인프라 플랫과 교차한다. 스마트 디바이스와 텔레비전이 한 점에서 소실되는 날 그린버그의 텔레비전은 또 다른 전환기를 맞이할 것이다.

덧붙여 슬기와 민의 홈페이지는 프로그램의 송신이 멈춘 전파처럼 자글자글 거리는 텔레비전 속 모션이 포트폴리오를 받치는 배경으로 기능하고 있다. 작품 목록들을 감상하는 데에 방해되는 이러한 전통적인 구조의 재현은 “필수적이긴 하나

유감스러운 물리적 장애물(regrettable if necessary physical obstacle)”²⁶과 같다는 그린버그의 표현을 상기한다. 아마도 이는 매체의 유비에서 발생하는 간극을 끊임없이 드러내며 유희하고 싶어 하는 슬기와 민의 기만적인 조크에 있을 것이다.

23 「Introducing Samsung SERIF TV-a Bouroullec design for modern living」, Samsung Electronics Co., Ltd.

24 Linda Willams·Christine Gledhill「Reinventing Film Studies」, Bloomsbury Academic, 2000. p. 439. Anne Friedberg, 「The End of Cinema: Multimedia and Technological Change」 참조.

25 관련 논의는 다음을 참조. 오수진, 「Z세대 “TV 프라임 타임이 뭐죠”...스마트폰으로 유튜브에 몰입」, 연합뉴스, 2017년 3월 30일자, 인터넷판. Jean M. Twenge, 「Have Smartphones Destroyed a Generation?」, The Atlantic, september 2017 issue.

26 Clement Greenberg, 「Towards a Newer Laokoon」, The Collected Essays and Criticism, Volume 1, p. 26, Chicago, 1986.