

發 明 과 現 實

19世紀의 發明은 꿈에서 現實로

— 承 前 —

5. 藝術家와 發明

구름이 없을 때에도 水蒸氣를 人工的으로 空中에 보내는 로켓트發射 發明의 그 뒤 소식은 알 길이 없으나 그 후에도 이와 類似한 構想이 있었다. 그러나 그 創案은 發明家가 아닌 藝術家였다는 이야기가 있다.

예를 들어 強力한 人工光線을 生成하는 手段이 公開된 후 光은 正當한 位置를 차지하지는 못했다 하더라도 藝術的 創造에는 不可缺의 基本的 要因의 하나가 되고 있다는 것이다.

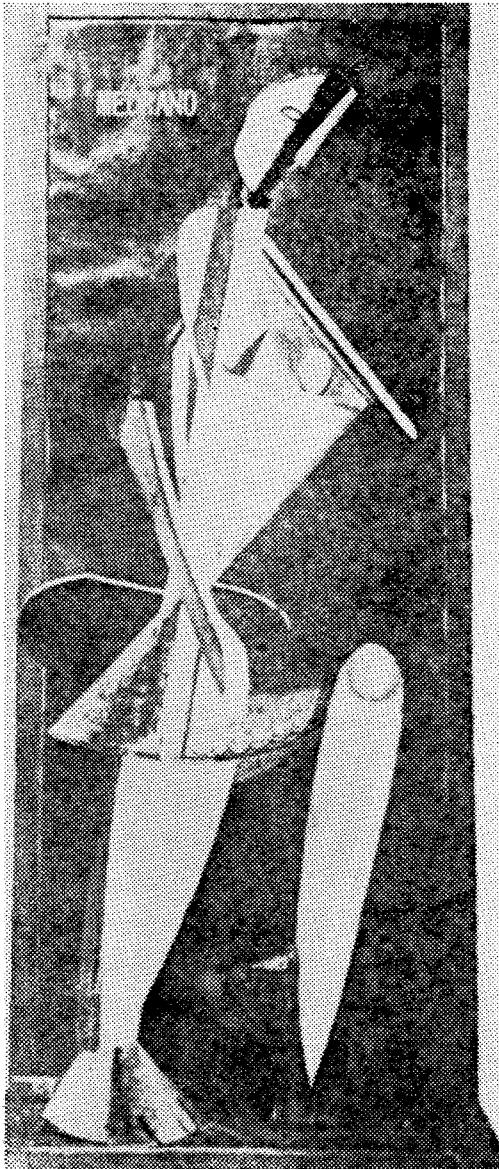
大都市의 夜間生活에서 各種의 輝煌찬란한 電光廣告를 띄울 수가 없으며 夜間飛行에는 밝은 航空標識가 없어서는 안되게 되어 있다.

反射鏡, 廣告배운싸인, 商店앞에 明滅하는 文字, 回轉色彩電球, 幅이 넓고 긴 電光뉴스등이 새로운 表現分野의 要素이며 그 方面의 藝術家가 出現하고 있다.

그 藝術家들이 말하는 光의 發明目標을 例示하던 첫째, 平面的인 일미네이션廣告의 디스플레이를 特殊素材나 反射鏡을 使用하여 第3次元의으로 만드는 것 둘째, 巨大한 서치라이트나 空中文字를 그리는 것 셋째, 구름의 投影이나 사람의 걸음거리, 달리기, 높이 뛰는 가스形狀의 背景

네째는 航空乘客에게 끊임없이 變化하는 平面과 角度에 따라 光의 巨大한 擴散과 ละเอียด하게 彩色된 光線의 끝없는 網狀組織을 보이는 것들이다. 이러한 構想은 發明狂의 그것과 本質的으로 크게 다를 것이 없으며 특히 1910年 以後에는 마케팅 또는 로보트 따위의 擬似人間이 藝術의 中心主題였음을 미루어 보아도 짐작이 간다.

자크 번햄이란 사람이 1968年의 『近代彫刻을 넘어서』라는 著書에서 파리의 메드라노 서커스의 舞踊手를 모티브로 하여 나무, 金屬, 그라스, 鐵糸로 構成된 것을 藝術에서의 『近代的 로보트의 最初의 暗示』라고指摘한 바가 있다. (寫眞 1)



<寫眞 1> 알렉산더 아치멘크의 <메드라노>(1914)

그 뿐만 아니라 立體派의 彫刻家 作品이나 繪畫, 밧상에서 볼 수 있는 마네킹 또는 로봇 따위의 人體像도 그 構想속에 넣고 있다.

6. 藝術과 機械化

舞臺裝置의 自動化와는 別個로 機械自體가 主人公이 되는 舞臺 즉 메시지를 光이나 電子音樂으로 전하는 工의 演技者 또는 움직이는 機械가 그것이다. 다시 말해서 生物인 人間은 이 機械의 有機體인 舞臺에 登場해서는 안되는 것이며 人間은 中央스위치盤의 앞에서는 完全한 技術者로서의 役割로 그치게 된다는 것이다.

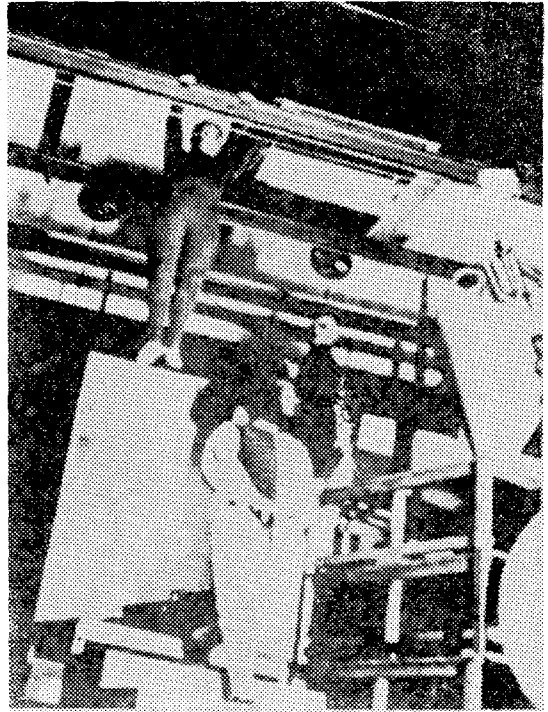
人間이 登場하지 않는 絶對劇場의 꿈은 經濟的 또는 技術的 理由때문에 이루어지지 못했으나 個中에 實現이 可能했던 것은 슈레머에 의한 댄서에게 로봇과 같은 코스튬을 입혀 機械의 作動과 비슷한 댄스를 하게 한 것 뿐이다. (寫眞 2)

슈레머를 가리켜 自動化된 機械藝術을 낳게 하려는 藝術家의 衝動과 이같은 사치스러운 試圖에 대한 一部 觀衆의 關心 및 이러한 冒險에는 利益이나 主義上의 目的도 전혀 없다는 經濟的 觀點의 3角關係를 認識한 最初의 近代 藝術家의 한 사람이라는 이름만이 안겨졌을 뿐이다. 嚴格히 따져서 슈레마야말로 發明의 꿈에 사로잡혔던 藝術家라는 殘影이 남아있다는 表現이 適當할 것이다.

벤딕이 말하는 自動人形뿐만 아니라 20世紀의 藝術에는 보다 廣範圍하게 技術과 空想을 結付시킨다는 思考가 하나의 底流를 이루고 있다. 例를 들어 今世紀의 偶像 破壞者로 알려진 다테리스트, 一切의 既定價値觀을 否定하려던 다테리스트도 今世紀의 심볼이라 할만한 機械에 關心을 갖었었다는 事實은 意外일지도 모른다.

또한 機械에 깊은 關心을 갖었던 프란시스 피카비어가 1915년에 美國을 旅行하고 나서 『나의 이번 旅行은 나의 作品手法에 完全한 革命을 齎來케 하였다. 유럽을 떠나기 전에는 내가 만든 필름을 媒體로 하여 心理的인 內容을 表現하기에 熱中하였다. 그러나 美國에 到着과 同時에 現代社會의 天才는 機械이며 機械藝術에 의해 더욱 生생한 表現이 이루어져야겠다고 깨닫게 되었다. 어떠한 可能性이 있을지는 모르나 나는 그저 機械의인 심벌리즘의 最上을 향하여 熱心히 일을 할뿐이다』라고 喝破한 것만으로도 藝術은 機械發明으로 더욱 開發할 수 있다고 說破한 結果가 된다.

그 후 피카비어는 機械의 製圖를 聯想케 하는 繪畫만을 그리기 시작했다. 齒車, 피스톤, 펌프, 실린더, 플라그 등이 組合된 非現實의이며 正體를 알 수 없는 機械圖가



<寫眞 2> 오스카 슈레머의 <絶對劇場>

그것이다. (寫眞 3)

이같은 奇妙한 機械의 이미지나 機械의인 思考는 現實上의 機械模倣이나 그 反覆과는 距離가 먼 것이다. 다시 말해서 機械와의 關聯性은 想像力의 領域에 機械技術이 끌려들어갔다고 볼 수가 있다. 그리고 그 根底에는 人間의 技術的 想像力을 回復시키고 機械의 이미지를 尖銳化된 能率이란 次元에서 解放하려는 欲求가 있었으리라는 것이 斯界의 觀測이기도 하다.

피카비어가 機械의 심벌리즘의 最上이라고 했을 때 그는 單純한 繪畫의 主題로서 機械를 選擇하려는 것이 아니었으며 技術과 想像力의 再結合을 꿈꾸었으리라는 이야기가 된다.

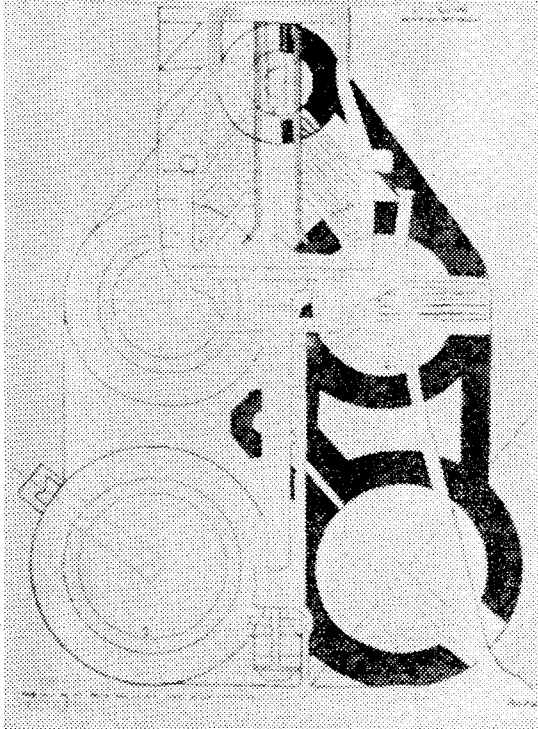
7. 藝術과 構成主義者

한편 技術에 대한 로멘티시즘의 實現可能性을 믿고 있었던 것이 蘇聯의 構成主義者였다고 볼 수 있다.

그들 共產畫家들은 産業의 機械手段이나 技術의 勝利를 畫面에 表現할 必要를 感知하고 抽象繪畫는 齒車와 機械의 世界에서 啓示를 바라고 있었다.

構成主義者가 案出하는 클럽, 新聞販賣場, 記念碑, 아파트, 電波局의 플랜은 恒常 理想主義를 追求했다. (寫眞 4)

例를 들어 러린스키가 考案한 都市는 유리와 石綿의



〈寫眞 3〉 프란시스 피카비아의〈太陽群속의 孤獨〉(1919)

回轉하는 것이 용수철위에 올려져 매달리게 하고 있다. 또한 타트린이 考案한 第3인터내셔널 記念建造物은 에펠塔보다 높은 것이었으며 그가 말한 바 構造物은 그 時代의 飛躍과 다이내미즘, 上昇하여 大地에서 逃避하려는 人間의 欲望을 象徵한다는 것이다.

그들에 대한 後世의 評價는 空想的 計劃과 더불어 수많은 生産物, 事物, 實利의 模型을 創出하였다는 結論이다. 輪郭이 좋고 正確한 線에 의해 境界가 지어진 運動服, 作業服, 廣告의 파넬, 冊表紙, 寫眞의 몬타지, 家具, 服地의 捺染을 그 表本으로 들고 있다. 또 構造主義의인 페이지의 構想, 街路邊의 商店裝飾, 映畫의 裝置, 舞臺裝置의 企劃도 빼놓을 수 없다는 것이었다.

타트린의 記念塔의 構圖를 窺해보면 3個의 큰 유리로 만든 建物을 包含해서 불륨은 거울의 螺旋에 둘러쌓여서 堆積되었고 速度도 다른 軸의 周圍를 맴돌게 되어 있으며 下部는 1년에 1回轉하되 會議나 各種 集會에 使

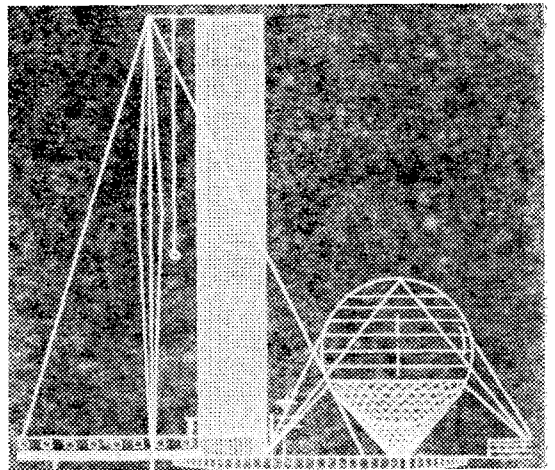
用하게 되어있다. 그리고 最上部는 1일에 1回轉하되 印刷所등을 設置하기로 되어있으나 그꿈은 霧散되었다. 그러나 그 構想은 人間과 宇宙의 交感이란 技術을 結付시키려 企圖한 흔적은 엿보이며 이를 가리켜 發明을 同一地平에서 構圖한 것이란 評들이다.

構成主義者 또는 發明家의 藝術家들을 前世紀의 藝術家와의 距離를 比較한다면 그들은 發明家쪽에 보다 가깝다.

今世紀의 藝術이 技術의 想像力에 의해 크게 變貌하였음은 事實이다. 圖想的 想像力만이 그를 支配하지 않은 것으로도 짐작이 간다는 것이다.

따라서 發明은 藝術에 대해 一般이 품고있는 하나의 概念 즉 改良이나 變遷에 의한 發展을 하지 않는다는 性質과 共通한다는 생각들이다. 그러므로 發明이 技術的 產物이라기 보다는 藝術이라는 얼굴을 濃厚하게 表示한다고까지 말하고 있다.

이같이 逆轉된 觀點에서 본다면 19世紀의 모든 發明은 꿈에서 現實로의 傾向에 흐르고 있었다는 時期에 不過하며 發明의 꿈과 空想의 部分은 神話化하였다고도 말하게 된다.



〈寫眞 4〉 이완 레오니도프의〈레닌研究所〉의 프로젝트(1927)

— 계 속 —