

1995-2024

베니스비엔날레 한국관 아카이브 북

마지막 국사관

The Last Pavilion

— The Archival Publication

of the Korean Pavilion

at the Venice Biennale

• 🜓 한국문화예술위원회









발간사	정병국	9
서문	임근혜	10
제1장 프리퀄		
마지막 국가관	호경윤	13
베니스비엔날레 한국관 설계 이야기	김석철	21
베니스비엔날레 한국관, 개관 30주년에 부치며	프랑코 만쿠조	32
	& 에르네스타 세레나	
제2장 역대 미술전시		
[1995] 베니스비엔날레 한국관 개관에 즈음하여	이일	47
[1997] 전시 서문	오광수	55
[1999] 제48회 베니스비엔날레 한국 파빌리온	송미숙	64
[2001] 변증법적 정체성	박경미	73
보이는 것 / 보이지 않는 것		77
[2003] 차이들의 풍경	김홍희	84
[2005] 문 뒤의 비밀	김선정	104
[2007] 사이비 과학자의 표본실	안소연	120
[2009] 대담	양혜규 & 주은지	129
[2011] 사랑은 갔지만 상처는 곧 아물겠지요	윤재갑	151
[2013] 스트롬볼리를 마주하며	김승덕	159
[2015] 기억이 없는 곳	이숙경	168
[2017] 카운터밸런스: 돌과 산	이대형	181
[2019] 역사가 우리를 망쳐 놨지만 그래도 상관없다	김현진	196
[2022] 베니스비엔날레 제59회 국제미술전		215
한국관 예술감독 선정회의 심의총평		
[2024] 베니스비엔날레 제60회 국제미술전		225
한국관 예술감독 선정회의 심의총평		
제3장 연구		
베니스비엔날레 한국관과 '큐레이터십'	김홍희	234
파란만장 30년, 끊어진 궤적 잇기	호경윤	243
베니스비엔날레 한국관, 출생 이야기	이영철	259
제4장 색인		
연보(1986-2024)		275
약력		308
참고문헌 및 이미지 정보		316

일러두기

- 베니스비엔날레는 이탈리아어 공식 명칭으로 'La Biennale di Venezia'이다. 이 책에서는 '국제 미술전' 칭호를 생략하고 '베니스비엔날레'라는 고유명사로 붙여쓰 기로 통일하였다.
- 2. 베니스비엔날레 한국관이 위치한 곳에 대해 한국 내에서 '자(자)르디니 공원' 또는 '카스텔로 공원' 등으로 혼용되는 경우가 많다. 정확하게는 카스텔로 구역 내 위치한 비엔날레 공원이다.(Giardini Della Biennale, Sestiere Castello 30122 Venice) 이 책에서는 이 장소를 가리켜 이탈리어로 공원 뜻인 '자르디니'로 칭한다.
- 3. 인명 및 지명 등 고유명사는 국문으로 표기되었으며, 영문 병기는 가급적 생략했다. 영문 및 원어는 이 책의 영문판 "The Last Pavilion』을 참고하길 바란다.
- 영문판에서 고유명사의 영어 표기는 한글발음으로 명기하였으며, 일부 작가명과 필자명의 경우 본인이 원하는 방식의 표기를 따랐다.
- 5. 현재 한국문화예술위원회 산하 아르코예술기록원에서 '베니스비엔날레 한국관 컬 렉션'의 아카이빙을 진행하고 있다. 아카이브북에 사용된 대부분의 자료들은 아르 코예술기록원의 목록을 따라 정리되었음을 밝히며, 그 외의 자료들은 출처를 최대 한 작성하였다. 그럼에도 일부 저작권 미상의 자료에 대해서는 정확한 정보를 찾고 자 노력하였으나, 바로잡아야 하는 출처 표기나 저작권 관련 논의가 필요한 자료의 경우에는 편집팀을 통해 연락주길 바란다.
- 6. 제2장에서는 1995년부터 2024년까지의 도록 서문을 재게재하거나, 혹은 커미셔너/예술감독의 기고문, 인터뷰 등을 수록하였다. 재수록 원고의 경우에는 정확한 출처를 함께 밝혔으며, 이 책 안에서 기호, 단위, 띄어쓰기, 고유명사 등의 원칙만 적용하여 교정교열은 최소화했다. 또한 각 회마다 크레딧은 전시도록 및 웹사이트에 게재된 것을 기준으로 정리했으나, 순서 및 표기 방식은 전체의 통일성을위해 수정된 경우가 일부 있음을 밝혀 둔다.
- 7. 제4장의 베니스비엔날레 약사는 베니스비엔날레 공식 웹사이트를 참고했고, 한국문화예술위원회의 약사는 웹사이트와 『한국문화예술위원회 40년사 (1973~2013』 자료집, 한국 현대미술 주요 약사는 『Seoul Mediacity Biennale 1996-2022 Report』(서울시립미술관, 2022), 『한국미술 1900-2020』(국립현대미술관, 2021) 『김용익: 가까이 더 가까이』(일민미술관, 2016), 그 밖에 한국사회 일반 약사는 국가기록포털 '연표와 기록-시대의 변화를 담다', 네이버 뉴스라이브러리 등을 참고하였다.
- 본문 내 기호 §, ◈, 그리고 각주 번호에는 하이퍼링크 기능이 적용되어 각각 해당하는 필자 소개, 연보 용례 그리고 각주 정보 등으로 '바로가기'가 가능하다.



▼ 한국관 개관 기념행사 사진, 1995 ⓒ 만쿠조 및 세레나 건축사무소. 한국문화예술위원회 아르코예술기록원 제공.

발간사

1895년에 시작된 베니스비엔날레는 세계에서 가장 오랜 역사와 명성을 자랑하는 국제 미술전으로 현재는 예술감독이 이끄는 본전시와 참여 국가의 개별 공간인 국가관 전시의 두 축으로 이뤄집니다. 한국문화예술위원회는 베니스비엔날레 100주년인 1995년도 행사의 주무대인 자르디니 내에 '마지막 국가관'으로서 문을 연 이후, 지난 30년간 한국미술을 세계 무대에 소개하는 교두보 역할을해 왔습니다. 예술위는 한국관 건립 30주년을 맞아 그 성과를 되돌아보고 미래의 비전을 새로이 설계하기 위해 베니스 현지에서 개최하는 특별전 《모든 섬은산이다》의 개막과 더불어 아카이브 북 『마지막 국가관(The Last Pavilion)』을출간합니다.

베니스비엔날레는 1928년부터 아카이브 전용 공간 'ASAC(Historical Archive of Contemporary Arts)'를 운영함으로써 비엔날레의 학술적 연구와 논의의 폭을 넓히는 데 큰 역할을 하고 있습니다. 예술위 또한 한국 근현대 예술 사의 흐름을 살필 수 있는 중요 기록물을 수집, 보존, 서비스하기 위해 1979년 개원한 아르코예술기록원에서 베니스비엔날레 전시와 관련된 기록물을 주요 컬렉션으로 구축하고 있습니다. 이 가운데는 한국관의 공동설계자 프랑코 만쿠조교수가 기증한 한국관 건립 및 시공 관련 자료 3,973점과 더불어 한국관 미술 전시에 참여한 커미셔너 및 예술감독이 생산한 다양한 기록물이 포함되어 있습니다. 이 책은 이러한 기록원 소장자료를 바탕으로 한국관 건립 및 15회에 걸친 한국관 미술 전시 연보, 역대 커미셔너 및 예술감독 전시 서문 등의 자료, 건축가 프랑코 만쿠조와 전시에 참여했던 김홍희, 이영철, 호경윤이 새롭게 쓴 글을 수록하여 한국관의 역사적 의미와 앞으로 나아가야 할 비전을 제시합니다.

베니스비엔날레 한국관의 역사를 한 권에 담은 아카이브 북의 출간을 위해 흔쾌히 원고 의뢰에 응해 주신 필자와 귀중한 자료를 제공하고 사용을 허락해 주신 역대 예술감독 및 작가 여러분에게 깊은 감사의 말씀을 전합니다. 향후 이 책이 베니스비엔날레 한국관 뿐 아니라 한국미술의 국제화, 글로벌 미술에 대한 한국의 역할과 기여 등에 대한 다양한 학술 연구와 전시 기획을 위한 자료로 널리 활용되기를 기대합니다.

이 책은 1995년 베니스비엔날레의 주무대인 자르디니 공원 내에 마지막 국가 관으로 건립된 한국관을 중심으로 한국미술이 세계와 만나 교류하며 이룬 지난 30년간의 성과와 그 의미를 담고 있다. 그간 한국관을 설계한 건축가와 미술전 을 기획한 커미셔너 및 예술감독이 생산한 전시 관련 텍스트와 자료를 한데 모 으고, 이를 개괄하는 연보와 더불어 지난 세기 말부터 이어지는 세계 문화 예술 의 지형 변화 속에서 한국관을 재조명한 글을 포함한다.

한국관 건립이 이뤄진 배경과 과정을 다룬 제1장은 베니스의 건축가 프랑크 만 쿠조와 한국관을 공동 설계한 김석철의 회상으로 이어지는데, 1992년 베니스 비엔날레 건축전 초청을 계기로 이듬해 만난 백남준이 대통령과의 면담에서 한 국관 건립을 제안하여 정부 차원의 사업으로 추진된 과정과 이를 성사시키기 위 해 베니스 시의 허가를 얻어내고 7개월 만에 건축을 완공하는 숨가쁜 과정을 생 생하게 들려준다. 또한, 만쿠조의 회상은 마지막 파빌리온을 짓기 위해 보호 수 목 사이의 빈 공간을 찾는 일부터 건물이 지형을 변화시키거나 주변 경관을 가 로막지 않아야 한다는 매우 까다로운 건축 조건을 충족시키기 위해 지혜를 모아 함께 도전한 관계자들의 열정과 우정의 드라마를 담고 있다.

당시 베니스 시장이 '작은 기적'이라고 불렀던 한국관의 탄생은 30년이 지난 지금 '우리에게 한국관이 무엇인지' 중요한 질문을 던진다. 특히, "한국관은 하나의 국가관이 아니라, 앞으로의 100년을 시작하는 첫 파빌리온"이라는 주장으로 베니스 당국의 마음을 움직인 김석철의 표현은 한국관이 단지 후발 문화 선진국의 자부심이 아니라, 다중심으로 변화하는 새로운 세계 문화정치의 지형에서 한국의 기여와 역할을 암시하는 하나의 비전과 상징적 의미를 담고 있음을 보여준다.

제2장과 제3장은 건립 이후 한국 미술 국제화의 교두보 역할을 했던 15개의 한 국관 미술전을 개괄한다. 15인의 큐레이터가 전시 당시 한국적 정체성을 모색했던 초기 전시로부터 본전시가 제시하는 다양한 주제에 공명하는 최근의 전시까지 펼쳐보여 온 큐레이팅의 변화를 읽을 수 있다. 제3장의 「베니스비엔날레한국관과 큐레이터십,에서 김홍희는 지난 30년간의 한국관 전시를 본전시와의관계 속에서 되짚어보며 한국관 큐레이터들의 "세계성을 획득함과 동시에 차이의 담론을 통해 정체성을 확보하려는 열망"에 주목한다. 비엔날레를 "국제주의와 국가주의의 끝없는 변증법적 충돌의 과정"이라고 설명하는 김홍희의 관점은한국관 건립의 산파 역할을 한 백남준을 조명한 이영철의 글에서도 이어진다. 「베니스비엔날레한국관, 출생 이야기」에서 그는 1993년도 베니스비엔날레본

전시와 백남준이 참여한 독일관의 황금사자상 수상을 공산주의 몰락과 세계화라는 거대한 변화에 수반된 새로운 문화정치의 패러다임을 상징하는 사건으로 재조명하며, 이러한 변화의 자장 속에서 한국관이 탄생했음을 설명한다. 즉, 서구중심주의에 의해 양분된 유라시아를 하나의 연속체로 바라보는 백남준의 예술적 통찰과 미디어 기술을 통해 분열된 세상을 연결하고자 한 예술적 의지가 2년 후인 1995년 건립된 한국관에 내재한다는 것이다.

또한 「파란만장 30년, 끊어진 궤적 잇기」에서 호경윤은 한국관 운영의 변화를 커미셔너의 역할, 큐레이터 선정, 기업후원을 중심으로 정리하고, 건물의 노후, 예산증액, 본격적인 아카이빙 등 향후 과제를 제시하며 한국관이 한국 출신 작 가를 소개하는 전시장을 넘어 어떤 새로운 비전을 제시할 수 있을지 질문을 던 진다. "베니스비엔날레 국가관은 매우 유동적이며 문화적 중심과 주변의 구분과 독점을 와해시킨다. 또한 그 영토들 간에 벌어지는 예술적 상상력은 새로운 커뮤 니티를 끊임없이 형성한다"는 성찰은 국가관의 역할이 국가대표 선발과 경쟁이 아니라 새로운 관계 형성을 통한 문화 지형 변화의 모색이라는 이해로 연결된다.

이 책은 과거의 정보를 정리한 아카이브 북인 동시에 미래의 방향을 타진하는 일 련의 과정에서 탄생한 중간 결과물이라 할 수 있다. 30주년을 앞두고 한국관의 새로운 비전을 설계하기 위해 2023년부터 추진한 라운드테이블 〈베니스비엔날 레 한국관, 새로운 미래 설계를 위한 현안과 가능성〉, 대국민공청회 〈베니스비엔 날레 한국관 지속가능성을 논하다〉 그리고 심포지움 〈비엔날레의 지속가능성과 한국미술 국제화〉 등 일련의 행사와 2024년 베니스비엔날레 기간 동안 현지에 서 개최되는 《모든 섬은 산이다》 전시가 다음 세대가 한국관을 통해 세상을 만 나는 새로운 길을 열어줄 것이며, 이 책이 가이드 역할을 하기를 기대한다.

> 한국문화예술위원회 아르코미술관 관장 임근혜



제1장. 프리퀄

마지막 국가관 호경윤

베니스비엔날레 한국관 설계 이야기 김석철

베니스비엔날레 한국관, 개관 30주년에 부치며 프랑코 만쿠조 & 세레나 에르네스타

마지막 국가관

§ 호경윤

이 책은 한국관이 1995년 개관한 이후 지금까지 30여 년, 그 중에서도 미술전시의 궤적을 조망한다. 본격적으로 논하기에 앞서 베니스비엔날레의 역사적 변천과 국가관의 특징, 그리고 자르디니 안에 마지막 국가관을 짓기까지 1993년과 1995년 사이의 한국과 베니스를 잇는 정황들을 집중적으로 요약하고자 한다.

공원 안에 자리 잡은 국가관들

1895년 국제전시를 처음 계획하면서 이탈리아 출신 작가 수가 외국 작가 수를 넘지 않는 것을 조건으로 내걸었다. 14개 국가 출신 작가의 150개 작품, 이탈리 아 작가의 150개 작품, 위원회가 선정한 50개 작품을 전시하고자 했다. 국가관 이 처음 생겨난 것은 첫 회 베니스비엔날레가 열린 후 비엔날레의 '국제성'에 불 만을 품은 이탈리아 작가들에 대해 비엔날레 비서장인 안토니오 프라델레토가 카스텔로 지역의 공원(자르디니) 내에 국가별 전용관을 지어 이곳에 외국 작가 작업을 선보일 것을 해결책으로 제안한 데서 기인한다. 이 제안은 베니스비엔날 레에 많은 가능성을 열어 줬고, 지방 자치제 당국에 외국 작가를 선보이는 프로젝 트를 승인하고 해당 국가관을 건립할 수 있도록 자르디니 내에 부지를 인가했다.

베니스 시의 재가를 받은 국가는 그 즉시 자국의 국가관을 세울지 결정할 수 있었는데, 해당 국가관 건립이 합의되면 이는 해당 국가가 책임을 지는 소유지가되며 모든 경비와 유지비 역시 해당 국가가 책임져야 했다. 결과적으로 베니스비엔날레 당국은 또 다른 형태의 수익을 얻었고, 주 전시장에 이탈리아 출신 작가를 위한 공간을 추가로 확보하면서 비엔날레 행사 운영에 소요되는 비용에 대한 부담도 덜 수 있었다. 이러한 체제 아래 마침내 1907년 첫 국가관으로 벨기에관이 개관했다. 이후 헝가리관(1909), 독일관(1909), 영국관(1909), 프랑스관(1912), 네덜란드관(1912), 러시아관(1914) 순으로 국가관이 건립되었다. 그후 1950년대와 1960년대까지 추가적으로 9곳이 건립되었고, 1988년 호주에 이어 1995년 한국이 마지막으로 자르디니 내에 국가관을 건립했다. 그러나 여기서 주의해서 볼 점은 1988년 호주관이 들어선 이후에도 많은 국가들이자르디니의 바깥의 다른 건물들을 빌려 국가관 전시를 진행해 왔다는 것이다.한국 역시 베니스비엔날레에 한국관이 건립되기 이전부터 1986년부터 1993

년까지 총 4회에 걸쳐 참여했다. 이때의 참여작가 및 커미셔너는 다음과 같다. 제42회(1986년)에는 작가 하동철, 고영훈과 커미셔너 이일, 제43회(1988년)에는 작가 박서보, 김관수와 커미셔너 하종현, 제44회(1990년)에는 작가 홍명섭, 조성묵과 커미셔너 이승택, 제45회(1993년)에는 작가 하종현과 커미셔너서 승원이다. 이들은 아르세날레 전시장에 부스형으로 조성된 벽면 길이 20째남짓한 장소에서 매우 열악하게 전시를 진행했다.

문화체육부와 미술계 관계자 등이 더 나은 공간을 확보하고자 베니스 시와 수차 례 의견을 교환했지만 매번 자리가 없다며 거절당했다. 자르디니 안에는 남아 있는 부지가 거의 없었고, 그 안에 국가관을 짓고자 했던 많은 나라들이 대기 상태 였다. 공원에 국가관을 짓고자 하는 이유는 자르디니가 가진 역사적 의미도 있지만, 무엇보다 관람객들의 접근성 측면에 있어 공원 바깥의 웬만한 장소와는 차원이 전혀 다르다는 것은 직접 베니스비엔날레를 가봤다면 너무나도 이해할 수 있을 것이다. 그러나 자르디니는 문화재로 지정된 베니스 유일의 공원이며, 나무한 그루도 무단으로 벌목할 수 없기에 베니스비엔날레 측은 자르디니 내 건물의 신축이나 증축을 허락하지 않고 있었다. 그러나 우리가 알고 있듯이 공원 안에딱 한 곳이 더 세워졌다. 바로 '한국관'이다. 이후 1995년 개막식에서 당시 TV인터뷰에 출연했던 백남준이 우스갯소리로 한 혼잣말이 찍혀 있다. "우리 다음에 아무도 못 지어, 앞에 스무 군데가 기다렸는데 우리가 새치기한 거야." 100 나는 있다. "이 나무 맛있다. ' 100 나무 것이 있다. ' 100 나무 건데가 기다렸는데 우리가 새치기한 거야.' 100 나무 것은 기를 가면 가다. ' 100 나무 것이 나무 것이 가다.' 100 나무 것이 나무 것이다.



▶ 1986년 베니스비엔날레 한국 첫 참여작가 고영훈이 시상식에 참관하여 촬영한 기념사진. 고영훈

한국관의 산파, 백남준

1993년 베니스비엔날레 독일관에 백남준이 한스 하케와 함께 참여하면서 황 금사자상을 받았고, 그 여세를 몰아 백남준이 나서서 한국관 건립의 초석을 다 졌다. 황금사자상을 수상한 날 밤 리셉션에서 백남준을 중심으로 당시 베니스에 방문했던 한국 미술계 인사, 기업가 등이 모여 한국관을 짓자고 했다. 그 자리에는 건축가 김석철도 함께 있었다. 백남준은 이미 베니스 시와 베니스대학교 초청으로 전시회와 강연을 했던 경험이 있던 김석철에게 설계비는 자신이 지불할테니 기초 설계부터 시작하라고 했다. 백남준은 베니스 시청의 도시계획 담당자들을 두루 만났고, 또한 한국관 건립에 대한 국내 여론도 이끌었다.

"국제적인 미술행사에 대한 정부의 관심이 너무 미약하다. 이번에도 통독으로 비게 된 동독관이나 아페르토 93전이 열리고 있는 코르데리어 근처의 미술관 하나를 한국관으로 바꿀 수 있는 기회가 있었는 데도 그걸 살려내지 못해 정말 아쉽다. 다음 백주년 기념 베니스비엔날레에는 한국 정부의 적극적인 지원과 관심이 있게 되기를 바란다."^②

백남준은 한국에 돌아와 1993년 8월 대통령을 만나 베니스비엔날레에 한국관을 짓는 것이 한국미술의 세계적 위상을 높이는 결정적 계기가 될 것이라고 설명했고, 이에 김영삼 대통령도 동의하여 문화체육부 이민섭 장관에게 추진하도록 지시했다. 또한 그 당시는 대전엑스포가 한창 열리고 있었는데, 대전을 찾은베니스비엔날레 집행위원장 아킬레 보니토 올리바와 밀라노의 무디마 미술관관장 지노 디마지오를 서울로 초청해 장관 주재로 오찬을 열어 김순규 예술국장, 백남준, 김석철, 미술평론가 이용우가 참석한 가운데 정부의 의지를 전하고 협조를 청했다.

이탈리아 출신으로 트랜스아방가르드를 창안한 평론가 올리바는 한국미술과 인연이 깊다. 그는 1990년 당시 초대 문화부장관을 맡고 있던 이어령의 제안으로 서울아트페스티벌의 심사위원으로 참여한 바 있다. 이 페스티벌은 국립현대 미술관 주최로 전 세계 주요 작가 60여 명에게 한지로 작품을 제작하게 하는 전 시였고, 이용우가 큐레이터로 참여했다. 당시 이용우는 내한한 올리바에게 어떻 게 하면 베니스비엔날레에 한국관을 지을 수 있는지 물었고, 당시 그의 대답은 불가능하다는 것이었다. 베니스는 시 전체가 유네스코 문화재여서 건축 규제가 심하고, 특히 자르디니에 자국관을 기다리는 국가는 중국을 비롯해 이탈리아에 이민자가 가장 많은 아르헨티나 등 경쟁국이 너무 많다는 이유였다. 그리고 공 교롭게도 2년 후 올리바가 베니스비엔날레의 총감독에 임명되었다.

"나는 그를 베니스의 야심을 갖고 대전엑스포 재생조형관 전시의 심사위원으로 아킬레 보니도 올리바를 초빙했다. 당시 대전엑스포에서 전시 프로젝트를 하고 있던 백남준 선생과 함께 베니스비엔날레 한국관 이야기를 재차 꺼내면서 설득을 시작하였다. 그리고 베니스비엔날레 재단에서 적극 도와준다

면 베니스 시 정부나 중앙정부, 문화재청 등은 우리가 해결하겠다고 큰 소리를 쳤다. 이때 백남준 선생이 꺼낸 회심의 카드가 바로 남북관 공동사용에 관한 제안이었다."^⑤

한국 측은 재빠르게 기획안을 만들어 베니스 당국과 접촉하기 시작했다. 도시위 원장, 문화재관리국장, 건축국장을 만나 설득했고, 한국 정부의 공식적 제안이 있을 경우 정식으로 검토하겠다는 약속을 받았다. 그리하여 1994년 5월 5일 정식으로 건립 희망 신청서를 제출했다. 주이탈리아 한국대사의 공식 신청서, 문화체육부 장관이 베니스 시장에게 보내는 건립 희망 서신, 한국관 건립 설계 도 등을 함께 제출했다.

1989년 베를린 장벽이 무너지고 독일이 통일된 지 얼마 지나지 않았던 당시의 이상주의적 분위기 속에서 '정치적 긴장을 예술로 치유한다'는 슬로건으로 남북 통일이라는 염원을 담은 것이 한국관의 설립 허가에 가장 큰 요인으로 작용했다. ○ 그러나 그 즈음 김일성이 사망해 또 다른 예측 불허의 변수를 만들기도 했다. 이에 문화체육부 장관을 대신해 김도현 차관이 베니스에 가서 시장을 만나 국제화를 지향하는 '신한국'의 상징적 사업으로 한국관을 추진하는 한국 정부의 입장과 한국관의 건축적 아이디어 등을 제시해 1년여 만에 최종적으로 허가를 받았다.







▶ 왼쪽: 『한국의 전통미술』, 한국문예진홍원,1995. 한국문화예술위원회 아르코예술기록원 제공. 사진: CJYART STUDIO 조준용.

▶ 오른쪽, 아래: 『한국의 현대미술』, 한국문예진흥원,1995. 한국문화예술위원회 아르코예술기록원 제공. 사진: CJYART STUDIO 조준용.

한국문예진흥원은 한국관 개관을 앞두고, 한국의 미술사적 맥락을 이해시키고자 『한국의 전통미술』, 『한국의 현대미술』 책을 한국어와 영어로 발간했다. 편집위원장은 안휘준이 말았으며 김수자, 전수천 등의 작품이 수록됐다.

국제적 열망으로 뜨거웠던 1990년대 대한민국

한국관을 짓기 위한 본격적인 논의가 시작된 지 2년여 만에 문을 연 것은 가히 경이로운 속도였다. 특히 1994년 11월 8일 기공식을 하고 난 후, 준공까지 단 7개월 밖에 걸리지 않았다. 한국관의 설계는 김석철과 프랑코 만쿠조가 함께 맡았고 삼성종합건설이 외부 유리를 포함한 골조, 냉난방 공사를 담당했으며, 이탈리아 시공업체 ICCEM 사가 기초, 마감, 시설 등을 진행했다. 단, 공사 전반에 걸친 책임은 삼성종합건설에 있었으며, 문화체육부의 건축 전문 공무원을 현장 감독으로서 현지에 파견, 상주시켰다. 애초의 계획은 1995년 3월에 완공하는 것이었지만, 공사 중 까다로운 현지 건축법에 저촉되지 않도록 나무뿌리에 피해를 주지 않기 위해 계획을 수정하거나 기존의 하수관 철거를 논의하는 등에기치 않았던 상황들이 발생해 공사를 중단하고 베니스 시 당국과 협의하는 과정에서 시간이 지체됐다. 비엔날레 개막 직전까지 공사를 진행해야 하는 상황에서 전시 작가의 작품을 설치할 수 있도록 내부 공사는 1995년 5월 15일에 마무리되었고, 5월 30일에 준공 검사를 마쳤다. 전시가 개막한 이후에도 일부 마감 공사를 마무리 짓고, 최종적으로 12월 22일에 완성했다.

이와 같이, 1995년 베니스비엔날레 한국관이 개관하기까지 여러 주체들의 노력과 함께 그 과정마다 다소 무리한 진행도 뒤따랐다. 이는 당시 한국의 경제적, 정치적 상황과 국내외 문화예술의 교류 양상이 만들어낸 결과로도 볼 수 있다. 그러나 여러 변수의 연속에서 한국관 개관이 무산되지 않을 수 있던 데는 작가나 큐레이터, 건축가와 같이 한국관에 직접적으로 관여한 개인들의 예술관 혹은 야심은 물론, 정부의 확고한 의지가 있었음을 알 수 있다.

무엇보다 한국관이 건립될 수 있었던 배경은 한국의 경제적 발전과 더불어 1990년대 들어 한국미술의 해외 진출과 국제 교류가 급속히 증가한 데에 있을 것이다. 1970년에는 급격한 산업화를 필두로 한 경제적 발전이 가장 큰 토대가되어, 1986년 아시안게임, 1988년 서울올림픽에 이어 1993년 대전엑스포 등국제적 행사를 연달아 유치하면서, 국제사회로 진입하고자 하는 욕구가 증폭되었다. 이러한 국제적 행사와 더불어 미술계 역시 올림픽과 맞물려 해외 유명작가를 초청해 올림픽조각공원을 조성하거나, 대전엑스포에 미술 특별전을 개최하는 등 국제 미술계와의 본격적인 교류와 소통이 이뤄졌다.

특히 1993년 들어선 김영삼 정권은 과거 군부 체제를 벗어난 '문민정부'라는 정체성을 강화하는 가운데, 지방화와 세계화를 기치로 내세웠다. 또한 1994년 현재의 한국문화관광연구원으로 이름을 바꾼, 한국문화정책개발원을 개원하여 문화와 관광 분야의 조사 및 연구를 통해 체계적인 정책을 개발하고, 문화산업 의 육성을 지원하고자 했다. 한국문화정책개발원은 개원 직후 문민정부의 세계 화 시책 사업 중 문화예술 분야에 해당하는 『해외문화활동 활성화 방안에 관한 연구』를 진행했다. 1995년 3월에 발간된 이 보고서에 따르면 해외 주재 한국 문화원의 설립을 본격적으로 추진하려는 목적 아래, 국제 문화교류에 대한 정의 를 내렸다. "서로 다른 문화가 교차하여 새로운 세계문명의 흐름에 합류한다"는 의미로, 문화교류에 참여하는 주체로 국가, 지방정부, 공공기관 및 단체의 역할 을 강조했다. 또한 그 이전의 한국 문화교류의 미비함을 지적하며, 김영삼 정부 의 목표와 부합하는 세계화 시대의 〈신한국 문화창달 5개년 계획〉을 제안했다.



▶ 베니스비엔날레 한국관 로고, 1995.

한국관 개관에 따른 상정 로고타임을 디자인 전문회사 핵사검이 제작해 1995년 5월 18일에 발표했다. 당시 한국문에진흥원에서는 "한국 고유의 태국마크를 기본 도형으로 채택, 나선형 제도를 따라 합차게 뻗은 고리 형상의 선을 통해 전취적이고 능동적인 운동감을 표현하고 세계로 뻗어나가는 한국미술의 약동상을 상징화했다"고 설명했다. 1999년 전시도록까지 사용된 것을 확인할 수 있다.

한국미술의 국제화의 전진기지

베니스비엔날레 한국관이 건립된 1995년은 '미술의 해'이기도 했다. '미술의 해'는 1991년부터 시작하여 10년 동안 진행된 '문화예술의 해' 사업의 다섯 번째 해에 해당하는 것이다. 부문별 집중 지원을 통해 문화예술이 발전할 수 있는 기반 구축을 목표로 삼아, 구체적 쟁점으로는 문화예술 제도 개선, 예술가 및 예술 단체의 창작지원, 문화예술의 국제화 등으로 나타났다. 1993년 베니스비엔날레의 총감독으로, 1990년 전후 한국 미술계와 활발하게 교류하며 한국관 설립에도 도움을 주었던 올리바는 한국 미술잡지와의 대단에서 다음과 같이 말한다.

"한국이 올해를 '미술의 해'로 정한 것은 우리의 생각으로는 기상천외한 일이고 대단히 좋은 기회라고 생각합니다. 유럽식 사고로는 불가능한 일입니다. 미술의 해가 몇 년 전부터 기획되었는지는 모르지만 문제는 유럽은 전시 스케줄이 모두 짜여 있을 것이므로 올해를 기해 96년 또는 97년에 일어날 행사를 미술의 해에 기획하는 것입니다. 베니스비엔날레 한국관 건립은 제가 맨 처음 다리를 놓은 인연이 있습니다만, 한국관 건립을 시작으로 유럽에 교두보를 마련해 보는 일은 바람직할 겁니다. 또 이번에 기획되고 있는 광주비엔날레 같은 행사를 통하여 한국미술의 해외교류의 발판을 마련할 수 있다고 생각합니다."

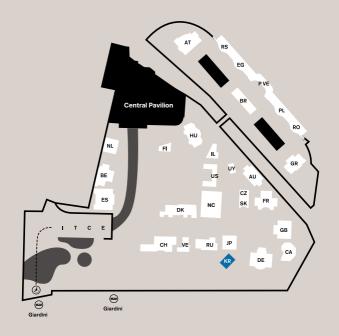
던 해이기도 하다. 다시 말해 1995년을 기점으로 한국 미술계에 '비엔날레'라는 새로운 제도가 자리 잡기 시작한 것이다. 또한 1998년 부산비엔날레(전 PICAF부산국제아트페스티발), 2000년 서울미디어시티비엔날레(전 국제서울미디어아트비엔날레)가 연이어 출범했다. 이로서 '한국 3대 비엔날레'라는 구도를 갖추게 되었다. 그 사이 비엔날레는 일시적인 이벤트를 넘어서서 상설 미술관을 능가할 정도로 영향력이 강해졌고, 미술계의 환경과 시스템에 큰 영향을 끼치는 새로운 제도로 특화되었다.

베니스비엔날레에 한국관이 개관한 1995년에는 광주비엔날레가 첫 출범했

우여곡절 끝에 전시 개막과 거의 동시에 완공된 한국관의 개관을 기념하며, 30 여 명의 서울예술단이 산마르코 광장에서부터 자르디니 내 한국관까지 풍물놀이 퍼레이드를 벌이기도 했다. 이 자리에서 한국의 문화체육부 장관 주돈식은 "한국관은 베니스비엔날레 100주년을 기념하는 기념비적 건물로서 동서양의 새로운 만남을 실현하는 장이 될 것"이라 짧게 축사를 한 후 노래 한 곡을 하겠다면서 「오 솔레미오」를 불렀다. 당시 한국관 전시 외에 국립현대미술관의 기획으로 한국 중견작가 15인의 그룹전 《호랑이의 꼬리》까지 열려 세계 미술인들에게 한국미술을 확실히 인식시키는 계기를 마련하였다. MBC에서는 베니스비엔날레의 현장을 90분 동안 위성중계를 했고 ① 『월간미술』에서는 특별 취재팀을 꾸려, 84페이지에 걸쳐 대대적인 특집 기사를 마련했다. 각종 미디어의 효과로인해 6월에 방문한 한국인 관람객만 1천 명이 넘을 정도로 국내의 관심과 호응이 대단했다.

1995년 한국관 건립 이후 이제 30년이 지났다. 한국관 노후화에 대한 문제나 증개축 등 당면한 과제들도 많다. 한국관의 크기에 대한 아쉬움은 건립 때부터 있었다. 특히 한국관의 위치가 독일관과 일본관 사이 뒤편에 있고 전시장 면적 이 상대적으로 작아 어떤 이는 "일본관의 화장실 같다", "전시장으로 쓰기에 적절치 않은 구조다" 등 한국관에 대한 불만을 늘어놓기도 했다. 그러나 한국관을 짓기까지 백남준을 비롯한 여러 사람들의 노력, 그리고 그 이후 한국관에 방문했던 전 세계 관객들의 관심이 교차하는 가운데 쏘아 올린 한국미술의 눈부신 불꽃들을 상기해 보자. 자르디니 안의 '마지막 국가관'으로서 우리는 충분히 자부심을 가질 만하다.

자르디니 내 국가관 및 설립연도



1895 이탈리아

1907 [BE] 벨기에

1909 [HU] 헝가리, [GB] 영국, [DE] 독일(1938 재건축)

1912 [FR] 프랑스, [NL] 네덜란드(1954 재건축)

1914 [RU] 러시아

1922 [ES] 스페인

1926 [CZ, SK] 체코슬로바키아

1930 [US] 미국

1932 [DK] 덴마크(1958 중축), [P.VE] 베니스(1958 확장, [RS] 세르비아, [EG] 이집트, [PL] 폴란드, [RO] 루마니아 공동 사용) 1934 [AT] 오스트리아, [GR] 그리스

1952 [IL] 이스라엘, [CH] 스위스

1956 [JP] 일본, [FI] 핀란드, [VE] 베네수엘라

1958 [CA] 캐나다

1962 [UY] 우루과이

1962 [NC] 북유럽(스웨덴, 노르웨이, 핀란드)

1964 [BR] 브라질

1988 [AU] 호주(2015 재건축)

1995 [KR] 한국

베니스비엔날레 한국관 설계 이야기

§ 김석철

긴 이야기가 될 것 같다. 퐁피두센터 설계자인 리처드 로저스가 1992년 6월 베 니스로 우리를 초대할 때까지만 해도 나는 베니스비엔날레에 대해 잘 모르고 있 었다. 전 베니스 시의 호텔이 만원이었다. 로저스의 주선으로 시드니 셀던의 소설 에 나오는 키프리아니호텔에 묵었다. 베니스비엔날레는 1895년 미술의 제전으 로 시작되었으며, 그 후 영화와 무대예술에 이어 건축이 더해져 네 분야가 격년제 로 이루어지고, 미술과 건축은 자르디니에서, 무대예술은 베니스 시 전역에서, 영 화는 리도에서 이루어진다는 것도 그 때 알았다. 스물 다섯 나라의 파빌리온이 있 는 자르디니는 세계에서 온 건축가들로 가득했다. 스털링, 포스터, 게리, 아이젠 만, 이소자키, 쿨하스 등 세계의 건축가들이 여기저기 보인다. 거기서 나는 김경 수 교수를 만났고, 그의 소개로 베니스대학의 만쿠조 교수를 만났다. 만쿠조 교수 가 강연을 부탁하면서 한국 현대건축가의 전시회를 카트롱궁에서 하려는 계획을 설명하고, 두달 뒤 교토에서의 강연 후 서울에 들르고 싶다고 했다. 그 후 그가 서 울 와서 보고, 자료를 갖고 교수회의에서 논의한 끝에 《김석철: 서울, 도시와 건 축》전이 결정되었고, 1년의 작업 끝에 1993년 2월 베니스 시와 대한민국 문화 부 공동주최의 전시회가 2월 25일부터 4월 5일까지 열리게 되었다. 1975년의 세 번째 전시회 이후 네 번째의 전시회다. 만쿠조, 브루토메소, 그리고 김경수 교 수의 헌신적인 도움이 있었다.



▶ 《김석철: 서울, 도시와 건축》전시 포스터, 1993. ⓒ김석철, 만쿠조 및 세레나 건축사무소. 한국문화예술위원회 아르코예술기록원 제공. 그 즈음 백남준 선생과의 2인전을 크로아티아 공화국 수도인 자그레브의 국립미술관에서 제안 받았다. 백 선생이 예술의전당을 방문하였을 때 둘러보신 후 세계 무대로 진출해 보라며 본인이 주선을 해주시겠다던 약속인 것 같 았다. 베니스의전시가 2월부터 4월까지이고, 미마라미술관의 초대전이 6월이라 시기적으로도좋았다. 자그레브의 전시회는 2인전인 만큼 실험적인 작품들과 당시 몰두하고있던 《하늘의 마을-서울 디자인 센터》를 보이기로 했다. 매년 6월이면 베니스비엔날레가 열리고 이 때는 유럽의 미술계가 크게 이를 주목하는 시기인데, 마침 백남준 선생이 독일관에서 황금사자상을 받게되어 미마라의 전시회도 스포트라이트를 받았다. 전시회 개막 후 서울에서 진영선, 이용우 교수와 조각가 조성묵 선생도 왔다.

전시회 개막 후 백남준 선생과 둘이서 베니스로 돌아가는 8시간 동안 오늘의 베니스비엔날레 한국관이 시작되었다. 자르디니 안에 25개국만 자국관이 있고, 나머지 나라는 이탈리아관과 아르세날레 베니스관의 빈방을 빌려서 사용하고 있으며, 20여개 국이 자국관을 신청하고 있으나, 아직 아무도 허가를 얻지 못하고 있었다. 한국도 이미 몇년 전부터 신청하였으나, 자리가 없다는 대답만 들었다. 백선생이 황금사자상을 타게된 것이 알려진 날 밤, 베니스에서는 한국의 유수한 재벌가의 부인들과 미술인 등이 이구동성으로 한국관을 짓자고 발의하였다. 백선생이 내가 베니스 시와 베니스대학 초청으로 전시회와 강연을 하여 이곳을 잘 알고, 건축가들을 많이 알고 있으므로 함께 이 일을 해보자 하신다.

백 선생을 기다리던 기자들, 미술관 관계자들과 매일 밤 만났으며, 낮에는 만쿠 조, 브루토메소 교수 등과 현장을 둘러보았다. 마침 브루토메소 교수가 베니스 시의 수상도시 연구소 소장이어서 시청의 도시계획 담당자들을 두루 만날 수 있었다. 불가능하지만은 않다는 생각이 들었다. 백 선생께 어렵지만 될 듯하다는 말씀을 드렸다. 그리고 서울로 돌아왔다. 백 선생이 서울에 와서 김영삼 대통령을 만나게 되었다. 이 때 백 선생이 베니스비엔날레 한국관 얘기를 하고, 그 일이 한국미술의 세계적 위상을 높이는 결정적 계기가 될 것이라고 설명하였고, 대통령도 동의하여 문체부장관에게 추진하도록 지시하였다. 이때 이용우 교수가 많은 정보를 주었다. 그때까지 개인적 차원에서 추진하던 일이 정부 차원의 일로 바뀌었다. 대전엑스포의 오프닝을 기해 베니스비엔날레 집행위원장인 아킬레 보니토을리바와 밀라노의 무디마미술관 관장인 지노 디마지오를 서울로 초청해 정부의 의지를 전하고, 협조를 부탁하였다. 장관 주재로 한국의 집에서 오찬이 이루어졌다. 이민섭 장관, 백 선생, 올리바, 디마지오, 이용우, 김순규 예술국장 그리고 내가 모였다.

이탈리아인 여자 통역을 통해 올리바는 "아마 불가능할 것이다. 외부에 제 2의

전시구역을 계획하고 있으니 그때 보도록 하자"는 얘기였다. 당연히 그렇게 나올 줄 알고 있었으므로 미리 준비해 간 안을 내놓고 설명하였다. 기존의 건물과 수목을 다치지 않게 파빌리온을 지하로 만들어서 일본관, 독일관과 옛 관리 사무실사이에 위치시키는 안을 설명하자 그 때까지 술을 사양하고 딱딱하던 올리바가 "마시자, 한번 돌파해 보자, 여태 이런 제안은 없었다. 나도 나서 보겠다. 경쟁국이 많으므로 아이디어를 노출시키지 말도록 해야한다"고 말했다. 그 날 모두들 많이 마셨다.

한 달 가까이 안을 정리하였다. 우선 스케치를 준비하여 베니스 당국과 접촉하기로 했다. 도시위원장인 펠레티 여사와 문화재관리국장 리카르디, 건축국장인 루제로를 만나 우리의 아이디어를 설명했다. 다들 처음에는 말도 못 꺼내게 하였으나, 2~3일 설득한 뒤에는 "조금 더 나가보자. 모델을 만들어 보라"는 등 시작할수는 있는 분위기는 조성되었다. 정부의 공식적인 제안이 있을 경우 정식으로 검토하겠다는 약속을 받았다. 서울로 돌아와 문체부 장관에게 정부 간 협의와 정부로서의 공식 제안이 시작될 때가 되었다고 전했다. 김순규 국장이 장관의 친서를갖고 시장과 담당 국장들을 만나 정식 제안한 것이 재작년(1993) 겨울이었다.



▶ 한국관 예정 부지 표시 도면, 1993. ⓒ만쿠조 및 세레나 건축사무소. 한국문화예술위원회 아르코예술기록원 제공.

계속된 현지에서의 검토 결과 나무뿌리가 사방으로 뻗어나 지하 파빌리온이 어렵다는 쪽으로 기울었다. 이 때 제안한 안이 투명한 파빌리온 이었다. 부정적이었던 도시계획국장 다코스티노와의 토론 중 "그럴 경우를 대비한 트랜스페어런트 파빌리온을 서울서 준비해 왔다. 내일 보이고 설명하겠다" 하여 고비를 넘기고돌아와 밤새 그 안을 그렸다. 일단 모형을 만들고, 정식 안을 제출하기로 하고 현장의 정확한 토지 분석을 만쿠조 교수에게 부탁하였다. 다시 서울에서 한 달 작업을 한 후 다시 베니스 당국과 접촉하였다. 지하 파빌리온이 투명 파빌리온으로 변

하면서 시당국과의 접촉이 구체화되는 도중 시장이 바뀌게 되어 모든 일이 원점으로 돌아가는 듯 하였다. 첫 번째 선거에서 과반수 득표자가 없어 선거가 연기되었다. 이때는 거의 포기상태였다. 그 동안 접촉하던 사람들도 모두 이제는 기다릴때라고 말했다. 이럴 때 오히려 더 나서야 한다. 안을 더 발전시키고 설득의 논리를 확대하였다.

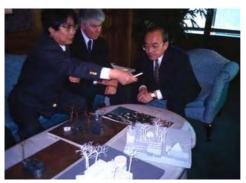
거의 매일 뉴욕서 백 선생으로부터 전화가 왔다. "포기하지 말고 계속하라. 내가 도울 수 있는 일은 무엇이든지 하겠다. 새로 시장이 될 가능성이 큰 마시모 카치아리가 커뮤니스트인 것이 걱정이지만 나대로 생각이 있다. 당신이 해야 한다. "시장이 공석인 채로 두 달이 지나고, 드디어 카치아리가 시장이 되었다. 다행히 부루토메소 교수와는 가까운 친구다. 백남준 선생이 새로운 시장에게 그림편지를 보냈다. "당신이 노벨평화상을 받을 기회다. 내년이면 100년이 되는 베니스비엔날레의 장소에 아직 이데올로기에 의해 분단된 유일한 국가인 한국과 북한이 함께 참여하여 핵문제를 문화적으로 해결할 수 있다면 얼마나 중요한 역사적 사건이냐"는 내용이었다. 다소 비판적인 다코스티노에게도 그림편지를 보냈다. 다코스티노는 백 선생의 열렬한 팬이기도 하여 분위기를 반전시키는 계기가되었다. 그런데 비엔날레 본부 측에서 브레이크가 걸렸다. 마지막 파빌리온인데중국이어야 하지 않느냐는 의견들이 나오기 시작한다. 마침 중국이 진시황릉 전시를 베니스에 대대적으로 준비하고 있어 우리 생각에도 마지막 파빌리온이라면중국이 우선적일 듯하였다.

이때 마지막 제안을 한 것이다. 처음은 '땅 속으로', 다음 단계는 '투명하게' 였다면 이번엔 '비전의 제안'이었다. 이 마지막 제안을 위해 베니스비엔날레의 역사와 베니스의 도시역사를 새롭게 공부하였다. 자르디니는 많은 문제를 안고 있는 곳이었다. 나폴레옹에 의해 공원으로 지정되었다가 세계 미술제전의 장소로 된 이후 2년에 석 달만 개관하므로 대부분의 시간에는 폐허화되는 등 시당국으로서도 큰 숙제 중 하나였다. 우선 시장에게 한국관을 설명하기 전 자르디니 전체에 대한 개혁안을 제안하고, 한국관이 들어섬으로서 자르디니의 새로운 계기가 시작되리라는 것을 보이려 하였다.

100주년이 되는 세계 현대미술의 역사적 장소인 이곳이 몰락해 가고 있다. 내년 100주년을 기하여 새로운 탄생이 이루어져야 한다. 그러기 위해서는 1단계로 이 곳을 야외 전시장으로 연중 개방하고, 한 거점으로 마지막 파빌리온을 지어 이를 상설 전시관으로 하여 전체를 관리케 한다. 2단계로 이탈리아관을 상설 전시장으로 개조하여 각 국가관의 상설관화를 유도한다. 두 단계의 개방화와 상설화가 성공적으로 이루어진다면 세계 최고의 미술관 단지가 될 수 있고 리알토, 산마르코, 자르디니로 이어지는 베니스 중심 구역의 확대를 수백년 만에 실현할 수 있는

것이다. 한국관의 실현은 100주년이 되는 자르디니의 "라스트 파빌리온이면서 새로운 세기를 맡게 되는 자르디니의 퍼스트 파빌리온이 될 것이다!" 열심히 설명하였다. 베니스 대학의 역사철학과 교수였던 그의 얼굴에서 공감의 표정을 감지했다. "깊이 검토하겠다. 워낙 여러 나라가 신청했으므로 공정히 처리해야 한다. 취임한지 얼마되지 않았으므로 관계관들과 협의해 보겠다. 대단히 매력적인제안이므로 깊은 관심을 갖고 있다. 전체안을 준비해 다시 보자." 사람 사이에 느낌이 있는 법이다. 한달 내로 다시 오기로 하고 우선 서울로 돌아왔다.

이제는 구체적 도면과 모형을 제안할 때다. 개론의 단계를 오래하면 진전이 갈 수록 멀다. 거칠게 몰아 붙여야 한다. 이들의 템포가 아니라 우리 스피드로 밀어부쳐보기로 한다. 이번은 모형도 특이하게 만들었다. 납으로 만들고, 투명함을 강조하기 위해 유리를 끼우지 않았다. 모형과 도면을 갖고 베니스 시장을 다시 만났다. 우리에게 호감을 갖고 있는 것을 느낄 수 있었다. 그림편지와 자르디니의 개혁안에 마음이 움직인 듯하다. 이탈리아관을 상설화하고 자르디니를 오픈 에어 뮤지엄으로 하면서 한국관이 첫 파빌리온이 되는 일에 원칙적 동의를 받았다. 도시국장, 건축국장, 문화재 관리 국장인 다코스티노, 루제로, 리카르디 등을 다시만나 시장과의 면담 결과를 설명했다.



▶ 한국관 모형에 대한 설명을 진행 중인 김석철과 프랑코 만쿠조, 1994. ⓒ만쿠조 및 세레나 건축사무소. 한국문화예술위원회 아르코예술기록원 제공.

시장은 그러면서 구체적 운영 계획의 제출도 요구하였다. 이제 무엇이 될 듯하다. 서울에 가서 장관에게 보고하고 이제는 일이 될 듯하니 정식으로 정부의 제안이 있어야 되겠다고 말하고 현지 담당 건축가로 만쿠조 교수와 일하겠다고 제안하 였다. 그가 도시설계과 교수이므로 이 일에 좋은 파트너가 될 것을 기대했다. 기 본안에 베니스 시의 도시계획적 연유와 베니스의 건축 문화적 유산의 적절한 접 목을 기대했다. 이민섭 장관이 만쿠조 교수를 서울로 초대하여 현지 건축가로서 의 협조를 부탁하고 한국 정부의 입장을 설명했다. 그에게 우리 안의 입지에 대하여 현지의 토지 여건과의 조정 업무를 부탁하였다. 우리 사무실에 와서 사흘동안함께 일하였다. 베니스라는 책의 저자이기도 한 그의 조언이 많은 도움이 되었다. 일본관과 같은 방향에 입구가 놓이므로 커브벽 끝을 펴고 기존의 나무를 비껴 곡면벽 일부를 조정하고, 기존 관리 사무실 건물과 독일관 사이의 원통 공간을 아래까지 확대하도록 하였다. 이 과정에서 이중원통을 기존 건물과 병치시킨 것이 좋은 결과를 가져왔다. 수목을 건드리지 않는 조건이어서 최초의 안이 일부 수정되었으나 오히려 더 발전된 점도 많았다. 카치아리 시장 말대로 서울서 만들어진 우주선이 자르디니의 수목과 기존 파빌리온 사이에 문화적 안착하는 과정이 이루어졌다.

1994년 4월 정식으로 대한민국 정부의 이름으로 베니스 시에 허가 요청서가 제출되었다. 처음 백 선생으로 부터 말씀을 듣고 시작한지 열달 동안 다섯 번 베니스를 다녀온 끝에 이제 허가서를 접수한 것이다. 이제 일이 다 되는 줄 알았다. 그런데 그것이 아니었다. 도처가 지뢰밭이었다. 두 번째로 포기하고 싶은 단계였다. 사방 모두에게 연락했다. 중국이 다시 나타나고, 일본도 증축하겠다고 나서고, 아직 자르디니와 주변의 공공 정원에 대한 마스터플랜이 완성되지 않았으므로 허가할 수 없다는 말이 나오기 시작했다. 이때 밀리면 아무 일도 되지 않는다. 누구나 다 한 마디는 하게 마련이고, 일 안 되게 하는 말은 쉽게 한다. 자르디니 옆 공 공정원에 루이스 칸이 베니스 컨벤션센터를 다 그려놓고도 허가를 못 받은 일이나, 르 코르뷔지에의 마지막 작품인 병원도 허가 못 받은 일이 떠올랐다. 차라리 허가서를 제출하지 않았으면 나혼자 뛰다가 그만둘 뿐이었으나, 이제는 퇴로가 없는 굴 속으로 들어온 셈이니 뚫고라도 나가는 수 밖에 없는 것이다.

다시 시장을 만났다. "이런저런 것을 다 따져서는 아무일도 못한다. 한국관은 한국가관이 아니라, 100주년을 기념하는 첫 파빌리온이다. 1년에 두달 문을 여는 여느 파빌리온이 아니라, 1년 내 개방하여 자르디니의 잠을 깨우는 장소가 될 것이다. 한국과 이탈리아의 역사적 문화 교류의 교두보로 우리는 이 일을 시작한 것이다. 도시계획 미확정 지구라서 다른 파빌리온과 같이 새로운 도시계획에 따라옮겨야 한다면 동의한다는 조건이어도 좋다. 우리는 100년의 역사적 실체에의참여를 시도한 것이다. 당신의 결단이 필요하다." 시장이 웃으며 "내가 나서보겠다"고 한다. 이럴 때 쐐기를 박아야 한다는 생각에 "장관이 직접 와서 허가를 확인하고자 하는데 어떻겠냐" 하니, 좋다 한다. 이럴 때 배듭져야 한다. 당장 서울로 돌아가 장관에게 말하였다. 장관도 그러기로 하여 시장과의 면담 시간을 약속하였다. 한국예술종합학교의 일도 미뤄진채 깊게 베니스에 연루된 셈이 되었다.

이제는 건축가로서 세계적 작가들 사이에 나의 건축을 세운다는 욕심보다 어떻

게 하든 허가를 받아야 한다는 전문가로의 책임감만 있다. 김일성의 죽음으로 김 도현 차관이 대신 가기로 되었다. 떠나기 전날 저간의 진행을 설명하였다. 대략준비는 되었으나 아직 일말의 불안은 있다. 김순규 국장이 미국으로 가 정문규 국 장이 일을 대신하게 되고 이돈종 과장이 차관을 수행하고 대사와 공보관이 베니스에서 합류하게 되었다. 대사는 비관적으로 말한다. 대사관 내의 나무 한 그루 자르는 허가도 몇 달씩 걸리는데 몇 년째 여러 나라가 시도한 일을 이렇게 밀어 붙인다고 될 일이 아니다. 너무 서두르는 듯하다는 말이다. 일이란 하려면 되는 것이고, 안 하려면 못하는 것이다. 차관과 베니스 시장이 만날때 해야 할 사전 조율을 브루토메소 교수를 통해 준비는 해놓았으나. 걱정스러웠다.

차관이 먼저 감사의 말을 하였다. 시장이 관계관들에게 최대한의 긍정적 협조를 당부하는 서안을 보낸 사실을 먼저 말하고 한국의 유럽에의 문화적 교두보 확보 라는 상징적 역할 이외에도 국제화를 지향하는 신한국의 상징적 사업으로 이 일을 추진하는 정부의 입장을 말한다. 시장이 처음 이 지역은 허가가 불가능한 곳이고, 여러 나라의 경쟁이 겹쳐 허가가 불가능한 곳이라고 말할 때는 순간적으로 크게 당혹하였으나 곧이어 "그러나 한국 관계자들의 끊임없는 열정과 대안이 불가능한 일을 가능하게 만들었다. 작은 기적이다. 이 일을 계기로 이탈리아와 한국의 본격적 만남이 시작됨은 물론 자르디니도 100년 만에 새로운 모습으로 태어나게 될 것을 기대한다. 한국관의 모든 아이디어를 높이 평가한다"라고 말했다. 차관이 다시 다짐한다. "모두가 이 결과를 기다리고 있다. 여러 관련 기관과의 협의가 병행되어야 하는 등 대단히 어려운 고비를 많이 남기고 있는데 허가가 날 것으로 보도해도 되겠느냐" 했더니 시원스럽게 시장은 "좋다. 시간이 좀 걸리겠지만모든 위원회의 반이 시정부 사람이다. 내가 알아서 하겠다"라고 한다. 한국대사는 여전히 걱정한다. 그러나 저러나 만 일년 동안 의 일이 드디어 한 단계를 넘은셈이다. 밤늦게 60도 고량주를 마셨다. 운하와 땅이 함께 흔들리는 밤이었다.

다음 날 모두 서울로 가고 나는 다시 뉴욕으로 왔다. 필립 존슨의 글라스하우스를 방문하기로 한 것인데 시기적으로 좋은 공부가 될 듯하였다. 투명한 집의 한 전형 을 보는 것이나 이제 남의 것에 말려들 때는 지난 것 같다. 내 것, 남 것을 걱정할 것 없다. 참으로 가진 자라면 남의 것으로 부터 더 많은 것을 얻을 수 있을 것이 다. 위대한 건축 앞에 약간의 무력감을 느꼈다. 그러나 나의 건물은 그의 건물과 는 근본적으로 다른 것이며, 나의 집은 한국문화와 한국의 도시와 건축에 깊은 뿌 리를 갖는 고유의 표현 형식을 갖고 있다고 생각한다. 오래된 문명국가의 건축가 로서 새로운 문명의 이해가 오히려 스스로의 어휘를 확대하는 것을 시도하여야 할 것이다. 서울로 돌아와 본격적으로 실시도면을 시작해야 한다. 아직 스케치 단 계인 안을 철골과 목재와 유리로 다시 형상화해야 한다. 기왕의 옛 건물과 대응된 원통의 추상공간과 수목 사이의 투명공간이 이루는 새로운 실체의 실현을 극적 건축 어휘로 표현해야 겠다.

국내 신문에 일부가 보도되기 시작하자 여기저기 모르던 사람들이 많이 나타난다. 아직 도장을 받은 상태가 아니라 조심스럽다. 수많은 팩스가 서울 베니스를 오갔다. 이탈리아인의 문명적 게으름의 여유 만만함과 한국인의 부지런한 조급함이 하나의 일을 진행하자니 피차 힘든 일이다. 시당국과 주정부와 각계 대표로 구성되는 7인의 최종 심의위원회의 심의가 남았다. 시장의 협조 공한이 있었는데도 두 사람은 보류하자는 의견이고, 한 사람은 중국편이다. 이제는 누가 더 밤에도 이 일을 생각하느냐가 문제다. 갈 때까지는 갔지만 그러다 말면 그 뿐인 것이다. 밀라노로 로마로, 뉴욕으로 동원할 수 있는 모든 커넥션은 다 써본다. 인맥의 샤워다. 그러던 어느날 드디어 프리젠테이션 미팅이 열렸고, 긍정적인 회의 결과가 나왔다. 그러나 아직 싸인이 된 것은 아니다.

드디어 마지막으로 이웅호 예술국장과 처음부터 지금까지 옆에서 돕던 김경수 교수와 건축주가 될 문예진흥원 이상용 해외본부장과 함께 최종 허가를 위한 자료를 준비하여 베니스로 향했다. 이번에는 허가를 받고 올 참이다. 문화 담당국장 모세토, 베니스비엔날레 사무총장 마르텔리 등을 만나 앞으로의 운영 계획을 설명한다. 그러나 그들은 집지은 후의 일을 말 하는 것이다. 유럽에서의 건축허가과정을 가장 힘든 코스로 밟아 가는 중이었다. 몸살이 난 김 교수는 아파 누웠다. 밤마다 모여 회의하고, 낮엔 사방에 흩어져 있는 시청의 각 부처를 다녔다. 마르텔리를 만나기 위해서는 마침 영화제가 열리고 있는 리도까지 갔다.

최종 심의가 진행 도중 사방에서 브레이크가 걸려 왔다. 국제 현상을 걸어서 그 나라의 파빌리온으로 하자는 안은 이미 1년 동안 작업해 온 자료가 있어 고비를 넘을 수 있었다. 자기들도 이대로는 문제가 있다고 생각하던 차에 개혁의 청사진 을 제시하고, 첫 상설전시관으로 마지막 파빌리온을 투명 형식으로 짓겠다는 우





▼ 왼쪽, 오른쪽: 김석철 한국관 공사현장 방문사진, 1995(추정). 한국문화예술위원회 아르코예술기록원 제공. 사진: CJYART STUDIO 조준용.

리의 제안이 베니스 지식인과 유력자들의 지지를 얻은 것이었다. 심의 도중 자르다니의 역사적 환경과의 어울림이 논의될 때 동양적 에스프리의 합류라는 명제로 격상되어 우리의 오랜 주제였던 '전통해석의 건축적 실현'을 본격적으로 시도할 수 있게 된 것은 심의가 준 하나의 더하기였다. 서울의 심의가 심의위원의 편견과 아집으로 상처만 내는 것에 비해 많은 것을 생각케 하는 계기가 된 부분이 많았다. 이웅호 국장, 이상용 본부장은 허가서를 서울로 보내주겠다는 당국자에게 '허가서를 가져야 돌아갈 수 있다. 몇 달이라도 기다리겠다'며 매일 다녔다. 그들도 지치고 우리도 지쳤다. 그러다가 드디어 비오는 날 허가가 났다.

나폴레옹의 정원에 한국미술의 교두보 공간을 마련하려는 장장 1년 2개월의 대 장정이 끝났다. 허가서를 받은 날은 허탈하여 잠이 오지 않았다. 여기서는 건축 허가 받는 행사가 건축가가 허가도서에 서명하는 것이다. 주건축가로 내가 서명 하고, 현지 건축가로 만쿠조 교수가 서명했다. 빌려 쓴 펜이어서 어색하다. 얼결에 서명한다. 이제 현대미술을 주도해 온 자르디니에 드디어 한국관을 건립하게된 것이다. 한국 현대미술로서도 기념비적인 사건이지만 지난 100년간 당대의위대한 건축가들의 자리에 함께 우리의 열망과 의지를 실현할 수 있게 된 것이다. 리트벨트, 호프만, 알토, 스카르파, 스털링의 집 옆에 한국 현대건축의 한 축도를실현케된 감격스러운 시간이었다.

일단 허가를 받은 후 몇 가지 추가 조치가 필요했다. 장애인 문제, 도시 하부구조 와의 연결 문제 그리고 소방에 관한 것이었다. 이 셋은 허가의 전제 조건이 아니 라 허가 받은 사람의 의무조항이다. 건축허가는 건축이 도시 공동체의 일원이 되 는 허가이다. 그러므로 시간 공동체와 공간 공동체의 일원으로서의 역할에 대한 여러 각도에서의 논의가 있었던 것이다. 특히, 앞으로의 도시 발전에 따른 예측 가능한 미래에서의 위상에 대한 검토는 힘들었지만 중요한 단계라고 생각한다. 그리고 건축 자체는 철저히 건축가에게 일임된다. 도시의 상형문자로서 도시기 능의 부분으로서 건축에 대한 심의와 규제는 많았으나, 건축 그 자체에 대해서는 완벽하게 건축가의 세계다. 장애인, 도시 하부구조의 연결, 소방과 방재 이외에는 건축가가 모든 것을 알아서 한다. 많은 규제와 제약 속에 더 많은 창작적 자유가 보호되어 있다. 허가도서는 우리 심의도서 보다 간략하다. 그러나 도시공동체의 일원으로서의 역할에 대한 더 많은 도면과 논리를 요구한다. 배치도에 관련된 사 항이 많다. 기본적 건축도면 이외의 전기, 기계, 설비, 방재 등 어떠한 도면도 허 가시에 필요하지 않다. 그런 도면은 건축주와 시공자와 건축가 간의 문제인 것이 다. 관의 불필요한 개입을 없앴으나, 필요한 경우의 개입은 인허가 기간이 2,3년 인 경우가 보통일 정도로 까다롭다. 기본에 대한 광범위한 검토가 인허가의 기본 이다. 따라서 기본적 제안만으로 2,3년 지속되어도 서둘러 만들어진 도면이 없 는 까닭에 충분히 더 나은 방향으로의 발전적 우회가 가능하고, 실시설계 단계의

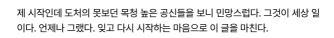


▶ 1930년대에 지어진 벽돌건물(현재 히스토리컬홀)에 걸려 있는 착공 기념 현수막, 1994. ⓒ만쿠조 및 세레나 건축사무소. 한국문화예술위원회 아르코예술기록원 제공.

많은 과정이 사전에 많이 논의되어 인허가가 오히려 설계의 종결이 아니라, 설계의 새로운 시작인 셈이다. 이런 일에 오랜 문명국가의 모습이 있는 것이다.

허가를 받은 이후 더 바빠졌다. 인허가 과정에는 시장에게, 시의회 담당국장들에게, 그 외 의 담당자들에게 내가 다니면서 설명하는 일이 대부분이었는데 이제는 우리팀이 바쁘게 되었다. 구조, 전기, 설비는 물론 인테리어를 서둘러 그려내야한다. 다행히 오페라 하우스의 무대기계를 우리힘으로 8년에 걸쳐 해 낸 일이 크게 도움이 되었다. 로저스와 공업 생산주택을 하면서 해 온 철골 건축에 대한 연구도 좋은 경험이 되었다. 특히 철구조물에 관해서 일가견을 이루고 있는 최진영실장이 마치 배 같은 것을 건축으로 만드는 작업을 성공적으로 수행했고, 초기 단계부터 현지와 서울에서 일한 김석우 군이 큰 일을 많이 해냈다. 실시설계는 기본설계를 단순히 발전시키는 것이 아니라, 기본설계가 이루어진 때까지의 숨은 의욕과 사연들을 최종적인 건축 형식으로 표현하는 도면이므로 기본계획 단계에참여한 사람들이 실시설계 단계의 디테일에 몰두하는 것은 필수적인 것이다. 그리고 철골구조에서는 구조계산이 아닌 구조기획, 구조디자인이 우선되어야 하는데 25년 동안 일해 온 이창남 선생이 맡아 주었다. 시간이 촉박하여 한국예술종합학교, SBS팀이 자신들의 일을 한동안 미뤄두고 백평 집일에 몰두하였다.

옛 건축가들은 개념도와 스케치만으로 공사를 시작하지만 착공으로 부터 준공 때까지가 그 들의 설계 기간이었다. 내년 5월까지 그려야 한다. 100평 남짓한 집 도면이 AO 37장이어도 아직 그려야 할 것이 더 많다. 드디어 11월 8일 산 마르코 의 올리베티홀에서 한국관 전시회가 열리면서 현장에 파일을 박기 시작했다. 이



이 글은 2012년 경 한국문화예술위원회 문서철에서 발견되었다. 제목과 글쓴이는 명확하게 기재되어 있었지만, 이 글이 왜 쓰여졌고 어디에 실렸었는지 등의 출처는 표기되어 있지 않았다. 글의 내용 상 1994년 말이나 1995년 초 즈음 작성된 것으로 추측할 수 있다. 비슷한 시기의 주요 건축 잡지와 신문 등에서 관련 내용 기사들을 살폈지만 발견되지 않았다. 또한 당시 근무했던 한국문화예술위원회 한국관 담당 자, 동료 건축가 등에게 문의했지만 알지 못했다. 추후 바로잡아야 하는 출처 표기 나 저작권 관련 논의가 필요한 자료의 경우에는 편집팀을 통해 연락주길 바란다.

베니스비엔날레 한국관, 개관 30주년에 부치며

§ 프랑코 만쿠조 & 에르네스타 세레나

1. 베니스비엔날레 한국관이 개관 30주년을 맞는다. 한국관은 1994년 11월 착 공한 이후 6개월이 조금 지난 1995년 5월 준공되었는데, 개관식은 한국관의 출입문 앞마당에서 관계자들의 공식 인사와 연설 등을 곁들인 멋진 축하행사로 진행되었다. 개관식에 이어진 성대한 축제의 특별한 광경은, 전통악기로 연주되는 한국음악에 고무된 무용단이 전통 복장차림으로 능숙한(아름다운) 몸짓을 보이며 열광하는 대중들의 환호를 받은 것이다. 세심한 준비로 진행된 개관식은 설계자, 시공자, 베니스 시 및 비엔날레 담당자 등 한국관 건립에 기여한 모든 사람들에 대한 감사의 표현인 동시에, 짧은 기간 적지 않은 문제점을 극복하며 도시의가장 훌륭한 공원의 중심부이자 기대하기 어려운 장소에 자리를 내 준 베니스 시에 대한 대한민국의 헌정이기도 하다.

이것이 모두에 개방된 축제의 이유인데, 공식적인 개관 행사 이후에도 예상하지 못했지만 축제는 계속 이어진다. 개관식이 끝나자 사전 공지 없이, 아름답고 화려 한 무용단원들이 한국관의 개관을 알리는 이탈리아어 휘장을 들고 자르디니에서 시작된 풍악과 춤을 계속하면서 도시의 중심부인 산마르코 광장을 향해 행진했 던 것이다. 베니스의 중심 공간이자 상징인 산마르코 광장에는, 베니스의 위대한 건축가 스카르파가 설계한 올리베티 매장이 있는데 그 몇 년 전부터 그곳에서는 전시회 등 문화행사를 유치해 왔었고, 한국관의 건축프로젝트도 전년도(1994년 11월)에 서울의 김석철 건축가의 스튜디오가 작성한 15개의 도판(이탈리아어로 표기된)과 베니스의 우리 사무실에서 제작한 목재 모형으로 전시되어 미리 선을 보인 곳이다. 산마르코 광장에서의 축하공연은 베니스 시 전체에 대한, 즉 베니스 의 행정 및 문화 담당부서, 특히 시당국과 문화재 담당부서 등에 대한 감사의 표 현이었는데, 이들은 한국처럼 중요한 나라에 문화의 창문을 열고 한국관의 신속 한 건축 허가가 가능하도록 조율한 주체들이다. 또한 베네치아건축대학과 국제 수변도시연구소에 대한 감사의 표현이기도 한데, 이들은 한국의 수도인 서울을 주제로 하는 전시 및 문화행사 등을 진흥하고 유치하여 한국의 깊이 있는 건축 및 도시문화를 베니스에 선보인 바 있다.

2. 베니스건축대학이야말로 한국과의 강한 문화적 유대의 기원을 찾을 수 있는 지점으로서, 한국관의 건립으로 이어지는 여정은 여기서 시작되었다고 볼 수 있다. 1990년 12월 우리 대학의 카트롱 궁에는 서울에서 건축을 전공한 젊은 연구



▶ 개관 기념행사로 한국관에서부터 산마르코광장까지 30여명의 서울예술단이 풍물놀이를 벌이고 있는 장면, 1995. ⓒ만쿠조 및 세레나 건축사무소. 한국문화예술위원회 아르코예술기록원 제공.

자, 김경수 교수가 도착했다. 그는 한국 정부로부터 연구지원을 받아 베니스에서, 즉 베니스건축대학에서 이탈리아 건축과 베니스를 심도 있게 연구하려고 온 것이다. 베니스에는 이탈리아 도시를 연구하기 위해 주로 일본에서 온 다른 젊은 유학생들이 있었는데, 베니스건축대학은 그들을 대할 때처럼 김경수 교수를 따뜻하게 맞았으며, 그의 연구를 지원하는 임무를 내게 맡겼다.(당시 나는 베니스 본섬에 거주하는 젊은 교수로서 이런 역할에는 제격이었을 뿐 아니라 이미 동양에서 온 연구자나 유학생들을 도와주고 있었다.)

김경수 교수와는 자주 접촉하면서(카트롱 궁의 내 연구실 한켠에 자리를 마련해 주었다.) 그의 도시에 대한 이야기, 우리에게는 거의 알려지지 않은 한국의 현대 건축(당시 저명한 건축가들로 널리 알려진 일본과는 상황이 달랐던)에 대한 이야기를 했다. 베니스건축대학의 공간들과 행사에서 보게 되는 한결같은 그의 존재, 우리 대학의 많은 교수들과의 접촉, 여타 국가에서 온 젊은 연구자들과의 어울림, 세미나와 강의를 통한 이탈리아 학생들과의 교류 등을 통해 한국이라는 나라의 건축 및 도시문화, 거의 알려지지 않은 역사와 현실에 대한 심층적 접근 분위기가 형성되었다. 방문교수 김경수는 한국과의 문화적 접점을 유지하면서도 베니스건 축대학의 교육과정에 참여하였는데, 어느 날 김석철이라는 서울의 훌륭한 건축가가 베니스비엔날레 참관 차 동료들과 함께 다녀갈 예정이니 한번 만나보라는 얘기를 해서 1991년 9월 카트롱 궁에서 처음 김석철 선생을 만났고 이후 여러차례 함께 비엔날레 전시지역을 방문하였다. 당시 그곳에는, 유럽 국가들이 대부분이지만, 25개의 국가관이 있었고 동양은 1956년 건립한 일본관이 유일했다. "한국관이 있으면 안될까?"라는 생각을 그때 했던 것 같다.

그러면서 나와 한국과의 관계는 깊어졌다. 이듬해인 1992년 10월 베니스건축대 학 교수들이 참여하는 많은 세미나들 중 하나인 일본에서의 국제세미나에 다녀 올 기회가 있었는데, 김석철 선생은 나에게 서울에 며칠 들러가라는 제안을 했다. 사흘(10월 5일에서 7일까지) 동안 서울에 머물면서 말로만 들었던 특별하고 엄청난 도시의 면모를 발견했다. 도시를 가로지르는 한강, 나무가 빼곡한 주변의 산들, 공원 및 궁궐들, 도심의 길들(그리고 그 번화함), 외곽의 뉴타운들… 김석철 선생과의 조우는 젊은 직원의 안내로 서울을 둘러 본 이후에 그의 스튜디오(아키반)에서 이루어졌는데, 당시 그의 설계에 따라 진행 중인 예술의 전당 공사현장에도 나를 데려가서 보여 주었다. 예술의 전당은 복합문화시설로서 서울의 동남부 경계부의 녹지인 구릉지와 맞닿은 위치에 현장이 개설되었고 대극장, 한 개의 콘서트홀. 도서관 등의 공사는 마무리된 상태였다.

베니스에 돌아와서는 김석철 선생 및 그의 작품들에 대해서, 그리고 서울에서 본다른 현대 건축물들에 대해서 김경수 교수와 자주 얘기하였을 뿐 아니라 당시 베니스건축대학의 교수로 재직하며 학술간행물 "공간과 사회』지를 만든 잔카를로데 카를로 교수와도 논의했다. "선생이 만드신 학술지에서 서울을 특집으로 다루면 안될까요?" 이미 "공간과 사회』지에서 다른 나라들과 도시들을 다룬 경험이 있는 나로서는 기꺼이 서울을 주제로 하는 특집을 만들고 싶었다. 그리하여 1993년 "공간과 사회』지 61호는 처음 공개하는 풍부한 이미지들과 함께 내가쓴 서문, 김경수 교수의 글 '한국 현대건축의 도래(피곤한 현대화 1945년-1990년), 김석철 선생의 '예술의전당' 프로젝트 소개 글 등으로 한국건축 세션을 마련하였다.

『공간과 사회』지는, 이탈리아에서뿐 아니라, 한국의 건축, 도시문화 특성을 최초로 소개한 창문과도 같았는데 3년후에도 76호의 발간을 통해 베니스비엔날레의 준공된 한국관을 풍부한 도면 및 사진과 함께 다루게 된다.

베니스건축대학의 리니오 브루토메소 교수가 설립한 국제수변도시연구소의 공식 기관지인 『아쿠아폴리스(Aquapolis)』에서도 같은 해 「서울의 수변도시들」을 특집으로 다뤘는데 당시 주돈식 문체부 장관의 소개글, 나와 김석철 선생을 포함한 여러 저자들의 주제문으로 구성되었다. 『공간과 사회』지는 한국에 대한 유일한 창구가 아니었다. 베니스건축대학도 대학차원에서 김석철 선생의 작품전시회를 유치했는데 그 얼마 전에는 일본 건축가 후미히코 마키의 전시회를 열기도 했다. 한달 조금 넘게 준비한 김석철 건축작품 전시회는 1993년 3월에 베니스대학의 카트롱 궁에서 개최되었고 아키반에서 제작한 모형, 도판 등의 전시와 더불어 이루어진 건축가의 개막 세미나는 베니스건축대학의 많은 교수들로 성황을이루었다. 이번에는 김석철 선생이 작품을 가지고 다시 베니스에 온 것이다. 실은 고 전년도인 1992년 3월과 7월에도 베니스를 방문하여 국제수변도시연구소를 설립한 리니오 브루토메소 교수를 만났다. 국제수변도시연구소는 1989년에 베

니스에서 설립되었는데 이탈리아, 네덜란드, 미국, 남아프리카 공화국, 일본, 중 국, 호주, 캐나다 등이 참여하는 연구기관이며 철학자 출신의 베니스 시장인 마시 모 카치아리가 연구소장을 맡았다.



▶ 김석철, 프랑코 만쿠조, 에르네스타 세레나, 1993. ⓒ만쿠조 및 세레나 건축사무소. 한국문화예술위원회 아르코예술기록원 제공.

이런 기회들을 통해 베니스비엔날레 한국관의 설립에 대한 얘기를 주고 받을 수 있었다. 김석철 선생은 한국 정부의 지원 의사, 특히 외교 및 재정 측면을 탐색했을 것이고 그의 이탈리아 동료인 우리들은 베니스 시(및 비엔날레 당국)와 접촉하면서 자르디니에 새로운 국가관을 건립하는 가능성을 타진하였다. 그 후 우리는 함께 일하게 된다. 김석철 선생의 노력은 성과가 있어 보였는데, 한국정부가 한국관 건립을 위한 설계 및 시공 비용을 부담하기로 한 것이다.(이 소식을알리는 김석철 선생의 서신을 내 개인 아카이브에서 다시 찾아냈을 때의 감동이란…) 우리는 프로젝트를 공동수행하기로 했는데 나는 결국 그가 서울에서 파견한 직원과 함께 시공과정까지 관여하게 됐다. 한편 리니오 브루토메소 교수는국제수변도시연구소의 업무 외에 한국관 설립과 관련하여 베니스 시당국과의조율관계를 맡기로 했다. 이런 모든 일들이, 1995년 개최되는 비엔날레에 출품하기 위해서는, 2년 안에 마쳐야했다.

3. 1993년 초의 일이다. 베니스 시의 기술자들, 비엔날레의 담당자들과 함께 시행한 초기 검토에서 자르디니에 새로운 전시관을 건립하는 것과 관련하여 적지 않은 난관을 발견한다. 절차상 혹은 행정상의 난관이 아니었다. 그때쯤엔 한국관의 건립을 받아들이는 분위기였기 때문이다. 난관은 새로운 전시관을 세울만한 장소를 도무지 찾을 수 없다는 점이었다. 수많은 국가들의 건립요청이 있었지만 수년 간 새로운 건축은 이루어지지 않았다.(가장 최근의 건립 사례는 1986년 준공한 호주관이다.) 더 이상 건축할만한 땅이 없다는, 정말 단순한 이

유 때문이다. 급히(동년 1월) 베니스로 복귀한 김석철 선생과 함께 베니스 시 도 시계획국 소속 기술자 및 직원들(자르디니는 베니스 시의 소유이다)을 대동하여 자르디니 전체를 여러 차례 답사하였고 길과 전시관들 사이사이를 관찰하며, 크지는 않더라도, 새로운 전시관을 지을만한 공간이 과연 있을까 조사하였다. 그때는 규모에 대한 전제가 없었고 어떤 건축물이 될 것인가도 생각하지 못했다. 건축이 가능하다면, 경직된 관련규정이 적용되는 우람한 보호수목들로 채워진 주변상황에 맞추어 배치하면서 진행하겠지만 과연 그런 빈틈이 있을까?

몇 차례의 실망스런 시도 끝에 건축가능 지점의 탐색이 처음으로 긍정적인 결과를 보이는 듯 했다. 자르디니의 동쪽, 약간 볼록한 둔덕(이 둔덕은 베니스비엔날레 전시장으로 사용하기 훨씬 전인 1800년대 초반, 나폴레옹의 계획안에 따라 자르디니를 조성할 때 만들었으며 베니스에서는 유일한 일종의 언덕이다.)에서 높은 나무들로 에워싸여진 작은 공터를 찾아냈는데 1930년대 건축된 것으로 추정되는 작은 벽돌건물이 잘 보존되어 있었고 폐쇄된 상태로 거의 방치되어 있었다. 크지 않은 공터였지만, 기존 벽돌건물을 새로운 전시관에 포함하고 신축부분은 주변의 보호수목 사이의 빈 공간에 짓는 것을 제안한다면 어떨지…. 전시관으로 쓸만한 크기면 되는데, 그럴만해 보였다. 물론 크지는 않지만 환경적으로 빼어난 가치가 있는 위치이면서 독일관, 일본관 근처이며 자르디니 전체에서 가장 높은(앞쪽 해변의 지반고보다 4.4m 높고 베니스 전체에서도 가장 높은) 곳이어서 산마르코 만을 향한 멋진 조망을 즐길 수 있는 지점이기도 하다.

뜻밖의 발견에 탄력을 받아서, 일단 구두로 아이디어를 제안한 후에 베니스 시의 건축가들과 현장을 답사하여 확인하였고, 한국관 설립에 대한 카치아리 시장의 지지도 있었던 터라 긍정적인 결론이 날 것을 기대하였다. 한국관의 설립제 안은 긍정적으로 고려되었지만 베니스 시의 담당자와 기술부서에서는 한국관의 건축적 특성을 임시건축물로 규정했다. 이에 따라 베니스 시와의 무수한 후속접촉이 이어졌고(그 해, 김석철 선생뿐 아니라 한국 정부를 대표하여 문체부예술국장, 한국대사관 공보관 등이 협의 차 방문했다.) 한국관은 기존 건축물을 적절하게 보수하고 신축 부분과 연결하는 방식으로 시공하여 기존의 보호수목을 건드리지 않아야 하는데, 보호수목이라 함은 줄기, 가지 등 지상에 노출된 부분만이 아니고 개별 나무의 뿌리까지도 지칭하는 것이어서, 눈에는 보이지 않더라도 건축부지의 지하에 존재하는 부분까지 신경을 써야 하는 상황이다. 비슷한 얘기지만, 건축부지의 지반 형태와 지형의 단면 상황도 변경해서는 안 된다는 조건까지 부가되었다.

결국, 베니스의 시유지에 건립되는 것은 다른 국가관들과 마찬가지이지만, 시 간이 지나도 그 자리에 남는 그들 국가관들과는 다르게, 구조적으로, 건축적으



▶ 한국관 컬러 프로젝트 드로잉, 1994. ⓒ 만쿠조 및 세레나 건축사무소. 한국문화예술위원회 아르코예술기록원 제공.

로 임시 시설물로 지어지게 될 한국관은 베니스 시의 요청이 있는 경우에는 한 국 정부의 책임 하에 철거해야 하는 대상이 되는 것이다. 한국관은 두 가지 요소 로 구성될 것이며, 베니스의 시유지 위에 한국에 소유권이 있는 신축 건물과 베 니스 시의 소유로 되어 있는 기존 건물을 통합하여 임시 사용승인을 발급한다는 방식이다. 원했던 해결책은 아니지만, 이 해결책 덕분에 한국관 설립의 뜻을 살 리고 실현시켜서 오늘날까지 30년 동안 유용하게 활용할 수 있었던 것이다.

4. 1993년 말의 일이다. 설계도서는 서울의 아키반에서 작성하기로 결정하고 바로 프로젝트를 시작하였다. 김석철 선생과 스케치, 스킴(Scheme, 초기 구상 안), 다양한 시도, 대안들, 사진들을 초기에 교환하면서 건축부지에 대한 심층적 인 분석을 하였고 베니스 시의 기술부서(및 문화재 당국) 담당자들과 여러 차례 협의하였다. 1993년 11월에 베니스를 다시 방문하게 되는 김석철 선생과 거의 매일 의견을 교환했는데, 당시로서는 이미지를 주고받는 방법이 팩스 밖에는 없 었다. 1994년 초에, 모두 같은 테이블에 모여서 설득력 있고 공감할 수 있는 계획안이 도출될 때까지 함께 작업해야 한다는 시점이라는 결론에 이를 때까지는 그렇게 소통하였다. 나는 1994년 1월 29일 서울에 도착하여 일주일 내내 김석철 선생의 스튜디오에서 작업하였다.

큰 테이블 위에 내가 가져온 건축부지의 도면(보호수목의 정확한 위치와 지반고 가 표시된)을 펼쳐 놓고 아키반의 젊은 직원들과 다양한 설계 대안들을 비교하고 신축 부분의 범위를 연구하였다. 그러는 와중에도 베니스와는 매일 연락하면서 건축부지 내의 세부상황과 요소들을 확인했다. 아키반이 젊은 직원들은 최선의 설계대안을 신속하게 스터디 모형으로 만들었는데, 그걸 가지고 며칠 후 우리 설계자들이 문체부로 이민섭 장관을 방문하여 보고하고 성공적인 협의를 할수 있었다. 모형을 만들어 장관에게 보여 준 계획안은 다른 대안들에 비해 비교적 빨리 정리한 설계안이었는데 그것으로 결정된 것이다. 드디어 한국 정부가

공식적인 착수 신호를 보낸 셈이다.(장관은 다음 해 11월에 베니스의 카치아리 시장을 방문하게 된다.)

진행해야 할 설계대안이 결정되자 김석철 선생과는 몇 가지 중요한 사항을 구체 적으로 정해야 했다. 신축 부분은 공장에서 제작한 후에 석재로 마감되는 25개의 철재 기둥 위에 3차원적으로 놓이게 되며 지형을 변경하지 않아야 한다. 외벽은 보호수목의 배치를 고려한 파동 형태의 목재 마감벽으로 구성하되 넓은 유리창을 설치하여 전시관 내부에서 주변 환경을 내다보거나 라구나 쪽으로 돌출된 발코니에서 풍광을 즐길 수 있어야 한다. 더 멋진 전망을 즐길 수 있는 옥상은 관람객이 올라갈 수 있도록 평슬라브로 시공하고 선박의 돗대를 연상시키는 두개의 높은 국기게양대를 그곳에 설치한다는 점에도 합의하였다. 신축 한국관은 라구나를 향한 쌍안경처럼 가능한한 투명한 건물이어야 했고 주출입구의 반대편에서도 출입이 가능해야 했다. 왜냐하면 자르디니의 옛 출입문이 그곳에 있기 때문에 베니스 시의 입장에서는, 그 출입문을 수리하여 겨울철에 공원에서 도시로 통하게 하려는 의도가 있어 보였다.(이런 희망사항 때문에 우리에게 난 방설치를 요구하기도 했다.)

베니스 시에 제출할 프레젠테이션 자료들은 서울에서 작성하기로 의견을 모았는데, 상호 간에 설계내용을 검토하거나 합의하면서 우리 베니스 팀과 조율하는 한편 이탈리아의 현행법규에 맞추기로 했다. 새롭고 과도한(광적으로!) 업무들이 설계도면과 도면의 해설들을 주고 받으며 더 빈번하게 이어졌는데, 그때까지는 팩스로 연락하다가 곧이어 컴팩트 디스크(CD)를 항공우편으로 주고 받으며 각기 컴퓨터로 작업할 수 있게 되었다. 1994년 3월 김석철 선생은 기본설계를 최종적으로 확정하기 위해 베니스를 방문하였고 베니스 시장 및 도시국장을 만나 설명하였다. 두 달 뒤(정확하게는 5월 5일) 건축허가 신청을 위한 설계도서



▶ 1994년 11월 8일 한국관 기공식과 함께 산마르코 부근 올리베티홀에서 열린 전시회를 위해 운반 중인 (베니스비엔날레의 사는 한국관)을 위한 한국관 모형, 1994. ⓒ만쿠조 및 세레나 건축사무소, 한국문화예술위원회 아르코예술기록원 제공. 가 베니스 시의 다고스티노 도시국장, 모세토 문화국장, 국제수변도시연구소의 브루토메소 교수, 주이탈리아 한국대사관의 공보관 및 설계자들이 자리한 공식 석상에서 발표의 형식으로 제출되었다. 9월 30일 드디어 공식적인 건축허가가 발급되었다.

그때부터가 발 빠르게 움직여야 하는 시점이었다. 비엔날레 개막이 1995년 6 월로 확정되었기 때문이다. 1년도 안 남은 시점인데 출품기회를 놓칠 수는 없 었다. 더구나 그 사이에 겨울이 끼어있었다. 건축공사를 위하여 종합건설업체 와 개별 공정을 담당할 업체들을 수배해야 했는데 강구조 제작, 지붕공사, 바닥 공사. 설비공사 및 덧창살 제작, 외부정리, 곡면의 목재외벽 제작 등을 라구나 의 선박제작소에 맡긴 것은 우연이 아니다. 한편 공정별 도급계약, 공사비 산정, 감리자 및 감리 방식의 결정 등도 중요한 후속 업무였다. 다시 시작하는 셈이다. 이제 공은 순전히 우리 베니스 팀으로 넘어왔다. 서울 측과 공유한 실시설계도 면의 내용 중 부재들의 재료 및 치수를 현지 사정에 맡도록 조정해야만 했다. 한 국에서 통용되는 것과는 달라서 많은 부분을 공장에서 맞춤 제작해야 하기 때문 이다.(우리 스튜디오의 젊고 유능한 건축가인 알레산드로 칼라파티가 담당했는 데) 다양한 공정의 적지 않은 업체들이 제대로 일하게 하기 위해서는 매일 현장 을 지키며 협력해야 했다. 그 다음에는 한국관 내외부의 색상을 선택하고 고정 가구와 조명기구, 기존 건축물에 대한 보수 원칙과 방식 등을 결정하는 일들도 뒤따랐다. 기대한 바와 같이, 하루가 다르게 진척되는 공사현장을 자주 방문한 김석철 선생과도 만족감을 나누었다.

한국관의 건축공사는 기한 내에 완료되었다. 1995년 6월 7일(나의 58번째 생일이기도 한) 멋진 개관식 축제는 이 글의 맨 앞부분에 서술한 바와 같다. 한국 관은 오늘날 베니스의 문화생활에서 의미 있는 존재가 되었으며 그곳의 전시에 참여하는 역량 있는 예술가, 건축가들의 존재를 베니스에 알리는 무대가 되었다. 그리고 이 일에 관여한 인사들 중에서 우리가 기억하는 몇몇 사람은 베니스의 교육기관과도 협력관계를 유지하였다. 김석철 선생은 서울의 명지대학교 교





▶ 한국관 공사 현장사진, 1994. ⓒ만쿠조 및 세레나 건축사무소. 한국문화예술위원회 아르코예술기록원 제공.

수로서 수년간 베니스건축대학에서 도시설계강좌를 맡아 왔으며 한국에서도 이탈리아 학생 및 교수들이 참여하는 세미나와 전시회를 주관하였다. 전진영 교 수도 초기부터 베니스건축대학의 연례행사인 하계워크숍에 학생들을 인솔하여 참여하고 있다.

5. 한국관이 개관 30주년을 맞는다. 짧지 않은 세월을 지나는 동안, 매년 변화하는 전시 환경, 전시물의 설치 및 해체 작업, 내부 및 외부에서 이루어지는 전 시용 가설물 설치작업 등을 잘 견뎌낸 한국관은 지금까지 건재하다. 이러한 운영상의 이유들 때문에 한국관의 운영책임자는 건축물을 일정부분 변경해야만했는데, 특히 내부에서 관리용 화장실이 있는 옥상으로 통하는 원형계단을 철거하고 외부 계단을 설치한 일, 원래는 목재였던 큰 창문의 개폐 가능한 덧창살을 스테인레스 철재로 바꾼 일 등이 그런 변경에 해당한다. 아울러 전시책임자의 요구와 건축물 관리차원에서 사무공간, 수납공간, 기타 용도 공간의 필요성이 대두되었다. 한편 베니스 시의 도시계획안(2001년 작성)에는 자르디니의 모든 전시관이 등재되어 한국관도 그 존재와 보존의 필요성을 공식적으로 인정받게 된 셈이다.

이런 고려에 기반한 아르코의 설계요청이 2017년 베니스의 우리 스튜디오에 전달되어 그에 대한 설계 대안을 준비하였다. 한국관의 증축계획은, 주변 보호 수목의 존재(그사이 수목들은 더욱 성장하였다)뿐 아니라 비엔날레 측에서 라구나 쪽으로 조성하여 한국관을 감싸는 새로운 산책로 때문에 증축이 허용되지 않는 점을 고려하여 이미 작성한 상태이다. 쉽지 않은 프로젝트이다. 설명하자면, 하나의 전시가 끝나서 그 전시물들을 해체하고 후속 전시를 위한 설치작업



▶ 프랑코 만쿠조 한국문화예술진흥원 방문사진, 1995. 한국문화예술위원회 아르코예술기록원 제공. 사진: CJYART STUDIO 조준용. 을 시작하기 전의 몇 달간(겨울철)에 이루어져야 하는 공사이다. 한국관의 증개 축공사 허가요청은 위의 제한사항들을 전제로 한 베니스 시당국과의 협의에 따라 2018년 12월에 제출하였다. 베니스 시로서는, 각 국가관들에 허용된 존치기간이 모두 다르기 때문에 많은 문제가 발생하므로 모든 국가관들의 존치기간이 종료된 이후 일괄하여 취급하겠다는 입장인데, 한국관을 포함한 모든 국가관의 존치기간이 종료된 지금까지도 후속 조치가 없는 실정이다.

그 사이에 나는 한국관에 대해 보관하고 있는 자료 일체를 아르코에 기증하기위해 한국에 왔는데, 서울과 베니스에서 작성한 모든 설계도면, 기술보고서, 시공전/중/후의 사진영상자료들, 아키반과 이탈리아 담당부서, 한국의 담당부서간에 오고 간 서신들, 의견서, 행정조치서, 포스터, 모형 등에 대한 기증이다. 2022년 10월 10일 자료기증약정서에 서명하였고 2023년 6월에는 아르코로자료를 보내기 시작하였다. 동료 건축가인 마리오 궤라시오와 함께 일상적으로아르코와 연락하면서 수행한 엄청난 양의 분류작업, 디지털화 작업 등의 결과이다. 그렇게 보낸 자료들을 작년 10월, 서울의 아르코예술기록원(더구나 이 장소는 이 글의 앞부분에 언급했던 그 '예술의 전당' 내에 설치되어 있다.)에서 다시 보게 된 것이다. 여기까지가 김석철 선생과의 우정, 베니스비엔날레 한국관의 역사와 관련한 나의 지난 일들을 짧게 서술한 내용이다. 이제는 세계 예술의 중심 지점에 자리잡고 대한민국과 그 국민들의 일부가 된 한국관의 멋진 미래를

소망하면서 이 이야기를 마친다.

- 1. 베니스, 베니스비엔날레 [VHS], MBC, 1995년 6월 17일, 78분, 아르코예술기록원 소장자료
- 2. 백남준, "월간미술』, 1993년 7월호, p.72
- 3. 이용우, 「베니스비엔날레 한국관의 영웅들」, 『KIMSOOJA: BOTTARI』, Les Presse Du Reel, 2013년, pp.13-15.
- 4. 한국관 건물의 상단에 국가명을 'Corea del Sud' 혹은 'Repubblica di Corea'가 아닌 'Corea' 라고 표기한 것도, 향후 통일이 되어 남한과 북한이 통합되어 사용될 것임이 내포되어 있다고 볼 수 있다.(전 베니스비엔날레 한국관 현지 코디네이터 변준희 인터뷰. 2014년 7월 13일 호경윤 진행)
- 5. 올리베티전시관에서 한국관 모형과 설계도면 패널을 전시하고, 다니엘리호텔에서 문화체육부 장관 주최 만찬을 열어 백남준, 이탈리아 문화부 장관 등 70여 명이 참석했다.
- 6. 아킬레 보니토 올리바, 킴 레빈, 이용우 좌담, "미술문화의 주고받기, 이것이 문제다』, "월간미술』, 1995년 1월호, p.71
- 7. 송병준, 이아현, 조수미, 정준모 진행. 백남준, 곽훈, 김인겸, 윤형근, 전수천, 구보타 시게코 등 출연.



제2장. 역대 미술 전시



베니스비엔날레가 100주년을 맞는 해였던 동시에 한국관 개관전의 첫 커미셔너는 미술평론가 이일이 맡았다. 베니스비엔날레 역사상 첫 외국인 예술감독이었던 프랑스 출신의 장 클레르는 《동질성과 이질성, 신체의 형상》이라는 주제로 '몸'이라는 인류 공통의 화제이자 1990년대 당시 인문학과 예술 분야에서 각광 받았던 '몸 담론'을 내걸었다. 한국의 커미셔너 이일(1932~1997)은 전수천, 윤형근, 김인겸, 곽훈을 참여 작가로 선정했다. 이일은 프랑스 유학파로 1965년 귀국한 이후 1966년부터 홍익대 교수로 재직하면서 일찍이 한국미술에 서양 미술의 흐름을 도입시킨 평론가로 꼽힌다. 물론 당시에는 큐레이터라는 직업이 널리 퍼지지 않은 상황이라서 평론가가 전시를 기획하는 일은 지극히 일반적인 일이었다.

출품작을 살펴 보면 먼저 한국관 앞뜰에서는 참여 작가 곽훈의 대형 옹기 작품을 이용해 국악인 김영동이 비구니들과 함께 참선하는 퍼포먼스를 펼쳐 외국인 관람객들의 주목을 끌었다. 김인경의 (프로젝트 21—내추럴 네트)는 한국관의 공간적 특성을 이용해 계단을 따라 옥상까지 이어지는 설치 작품이다. 또한 컴퓨터 모니터를 설치해 관객의 움직임을 비추고 투명한 아크릴릭 벽면 속에 물방울이 나오는 영상도 함께 보여 주었다. 한국 미니멀리즘 회화의 거장 윤형근은 대형 캔버스에 그린 신작을 선보였다. 전수천은 산업폐기물과 TV모니터, 경주에서 구워낸 토우들을 설치한 (방황하는 혹성들 속의 토우—그 한국인의 정신)을 전시했다. 특히 파빌리온을 짓고 처음 참가하자마자 특별상을 수상하는 쾌거를 올렸다. 전수천의 작품은 장 클레르의 본전시에서도 강조됐던 인체라는 시각을 통해 재해석하는 새로운 미술사에 잘 부합되었다. 전수천은 한국관 오프닝을 끝내고 유럽 16개의 TV방송국과 인터뷰를 했으며, 많은 국제적 신문과 잡지에소개가 됐다.

제46회 베니스비엔날레 미술전

1995년 6월 11일 - 10월 15일

커미셔너

이일

참여작가

곽훈, 김인겸, 윤형근, 전수천

후원

대한항공

주관

한국문화예술진흥원



▼ 한국관 포스터, 1995. 한국문화예술위원회 아르코예술기록원 제공.



▼ 한국관 귀국전 포스터, 1995. 한국문화예술위원회 아르코예술기록원 제공. 사진: CJYART STUDIO 조준용.

베니스비엔날레 한국관 개관에 즈음하여

§이일

돌이켜 보건대 우리나라 현대미술이 비엔날레(격년제) 형식의 국제전에 첫 선을 보인 것은 지금으로부터 벌써 30여년 전인 1961년의 제2회 파리비엔날레가 아니었나 싶다. 35세 미만의 젊은 작가를 대상으로 한 이 비엔날레가 창설된 것이 1959년이고 보면 우리나라는 그 초창기부터 이에 참가한 셈이다.(이 파리비엔날레는 아쉽게도 얼마 가지 않아 문을 닫게 된다.) 그리고 당시 여기에 참가한 우리 작가들은 오늘날 우리 화단에서 중진급으로 활동하고 있는 작가들이요, 또한 우리나라 현대미술을 실질적으로 이끌어 온 작가들이기도 하다.

그 뒤를 이어 우리나라가 참가해 온 국제 비엔날레로서는 상파울루비엔날레가 있고 여기에 참가한 횟수는 상당한 기간에 걸친다. 그러나 국제 비엔날레로서 가장 오랜 역사와 함께 가장 권위를 자랑하는 비엔날레는 단연 베니스비엔날레 이거니와 여기에 참가하게 되는 것은 그 보다 훨씬 뒤진 1986년부터이다. 따라서 올해의 제46회 베니스비엔날레 참가는 우리로서는 고작 다섯 번째에 불과하다. 올해 46회라고 했으나 동시에 이해는 베니스비엔날레 창립 100주년을 맞이하는 해이기도 하다. 그리고 바로 그 해에 베니스비엔날레가 꾸며지는 자르디니 안에 한국관이 세워지며 그 개관 기념전이 이 비엔날레 100주년 기념행사와 때를 같이하여 열리게 되는 것이다.

그러나 100주년을 맞이하는 해에 한국관이 개관된다는 사실 자체도 뜻깊은 일 뿐더러 베니스비엔날레 사상, 고작 참가 5회만에 독립된 국가관(館)을 지을수 있었다는 사실부터 파격적인 일이 아닐 수 없다. 그리고 이와 같은 사실은 자기 나라의 전시관을 가진 나라가 전 세계의 참가국을 통털어 25개국 밖에 안 된다는 사실을 감안할 때 더욱 더 의례적인 일이라 하지 않을 수 없는 것이다. 아울러 한국관이 전체 비엔날레에서 26번째의 국가관이자 특히 아시아 권에서는 일본에 이어 두 번째로 자국의 전시관을 갖는 나라가 된다는 사실 또한 특기할만한 일이 아닐 수 없으며 듣건대는 이번의 한국관 건립이 자르디니 안에서의 독립된 국가 전시관으로서는 마지막 케이스라고도 한다. 그리고 이는 두말할 것도 없이 한국 현대미술의 국제적인 위상이 그만큼 높아졌다는 반증이기도 한 것이다.

한국 커미셔너로서 베니스비엔날레의 한국관 건립 현장에 가게 된 것은 지난 11 월 9일, 비엔날레 각국 커미셔너 전체 회의에 참가하기 위해 현지에 도착해서이 다. 바로 이틀 전에 기공식을 끝낸 마당의 그 부지는 아직은 흙더미의 땅 그대로 이기는 했으나 그 위치가 또한 특례라 할 수 있을만큼 그 경관이 뛰어난 곳이다. 뿐만 아니라 그 이웃에는 프랑스관을 비롯하여 독일·영국·캐나다·러시아·일본관 등이 즐비하게 있으며 말하자면 비엔날레 주요 참가국의 전시관에 둘러싸여 있 는 셈이다. 그와 같은 뛰어난 입지 조건에 걸맞게 새로 세워지는 한국관 또한 다 른 나라의 전시관과 견주어 볼 때 그 입지 조건과 조화를 이룬 매우 현대적인 감 각의 것이다.(김석철 아키반 건축 연구소 소장 설계)



▶ 한국관 리플렛(추정), 1995. 한국문화예술위원회 아르코예술기록원 제공.

전체적으로 볼 때, 이번 한국관의 구조는 세 개의 각기 독립된 전시 공간으로 이루어지고 있다.(그리고 건물의 옥상도 야외 전시 공간으로 활용될 수 있게 설계되어 있다.) 그리고 그 세 전시 공간(60+20+20평)은 전시 작품의 성격에 따라고 공간 자체를 변형시킬 수 있으며 아울러 다양한 설치가 가능하게끔 가변성(可變性)을 지니고 있다. 그리고 지금의 일정으로 보아 4월 말까지 준공되리라는 전망이다.(비엔날레의 공식 오프닝은 1995년 6월 8일로 잡혀 있다.)

두말할 것도 없이 이 한국관에 전시될 작가 선정에 있어 그와 같은 공간 구조를 감안하지 않을 수 없는 일이다. 그리하여 각 전시 공간의 특성에 알맞는 성향의 작품을 선정할 수밖에 없었으며 그 결과 4명의 작가를 선정하게 된 것이다. 윤 형근·곽훈·전수천·김인겸 씨가 그들이다. 그리고 그들을 최종적으로 선정하는데 있어서는 어떤 특정 장르에 치우침이 없이, 위에서 말한 전시 공간의 구조상, 평면과 입체 그리고 옥상의 야외 공간까지를 포함하여 두 사람의 설치 작가를 선정하게 된 것이다. 그리고 결과론이기는 하나 작가들의 연대라는 측면에 서도 비록 의도적인 것은 아니었으되 일단은 이 역시 한쪽에 치우치지 않은 것으로 믿어진다.

하기는 작가 선정에 있어 그들의 작품 성향에 대한 배려가 없을 수는 없는 일이다. 또한 여기에는 이번 비엔날레가 내세운 주제, 즉,《정체성과 이질성—동양과 서양의 만남》이라는 주제를 염두에 두지 않을 수도 없는 것이다. 그러나 작품 성향에 있어서나 주제 문제에 있어 커미셔너로서 시류에 따르거나 어떤 특정유형에 편승하거나 하는 일에는 의도적으로 얽매이지 않았음을 밝혀두는 바이다.

한국관 개관과 함께 또 한 가지 이 자리를 빌어 강조하고 싶은 것은 이번의 46 회 베니스비엔날레가 그 창립 100주년 기념의 해이자 한국관 개관이라는 획기적인 사태와 맞물리고 있다고는 하나 우리나라의 베니스비엔날레가 이번 참가만의 일회성으로 끝나는 것이 결코 아니라는 사실이다. 개관 기념이라는 각별한의의를 살리는 것은 당연한 일이라고는 하되, 우리는 동시에 보다 냉정하게 앞으로의 한국관 운영에 대해 긴 안목으로 대처해야 하는 것이다. 그리고 여기에는 국가적인 차원의 보다 적극적 관심과 후원·투자가 필요하다 함은 두말할 나위도 없다.



▶ 김인겸 (프로젝트 21─내추럴 네트), 1995. ⓒ김인겸. 요족 제공.

이와 관련해서 한 가지 제안을 할까 한다. 그것은 이번 베니스비엔날레 한국관 개관을 계기로 해서 우리나라가 참가하는 모든 국제전 문제를 총괄하는 독립된, 그리고 상설의 전담 기구의 설립의 문제이다. 각 국제전 출품 때마다 급조된 무 슨무슨 운영위원회를 꾸며 거기에 대처한다는 것은 졸속으로 끝나기 쉬운 위험 부담을 안게 되고 또 그와 같은 예가 과거에 없었던 것도 아닌듯 싶은 것이다. 그리고 여기에 또한 필수적인 것이 국가적인 차원의 각종 지원이다. 이 문제와는 좀 다른 여담에 가까운 이야기 일지는 모르겠으나 벌써 30년 전의 베니스비엔날레 때의 일이다. 이 해의 비엔날레에서 하 나의 파격적인 사건이 벌어졌거니와 그것은 다름이 아니라 미국 대표로 출품한 로버트 라우센버그의 그 해의 대상 수상이다. 당시만 해도 라우센버그는 각 30대의 '풋내기' 작가였고 그러한 그에게 대상이 주어졌다는 데에는 그만한 사연이 있었던 것이다. 어떤 의미에서는 그것을 가리켜 국력이라 할 수 있을지도 모를 일이다.

우리의 경우에 있어서도 이제 한국 현대미술의 국제 무대 진출은 어떤 특정 작가의 개인적인 차원의 문제로 그치지 않는다. 이 역시 다름 아닌 국력의 과시이다. 또 실제로 국력의 뒷받침 없이 한 나라의 문화 예술의 국제 무대 진출은 자칫 형식에 그치는 것이 되기 실상이다. 그리고 바로 그 국제 무대 진출에 관한한 그 성과는 궁극적으로 그곳에서의 반응과 평가에 달려 있을 수 밖에 없거니와 그러한 의미에서 우리에게 절실히 요망되는 것이 보다 넓은 국제적 시야이다.

오늘날 항간에서는 이른바 '세계화'라는 말이 나돌고 있는 터이다. 그러나 그것이 일방적으로 이루어지는 것은 아니다. 거기에는 물론 국력의 과시와 미술의 경우 한국미술의 국제적 진출의 활성화가 절실한 문제로 제기된다. 동시에 '세계화' 내지는 '국제화'라고 했을 때 거기에는 그 못지 않게 국제 교류라는 과제가주어지고 있는 것이다. 이는 다시 말해서 우리 미술의 해외 진출과 함께 국제적규모의 해외 미술을 보다 적극적으로 유치해야 한다는 말이요 여기에서 비로소진정한 의미의 국제화가 실현될 것으로 믿어진다.

전수천 1995년 한국관 참여작가

"그때를 다시 생각해도 실로 가슴이 요동천다. 벅찬 그 느낌을 한마디로 표현하기란 쉽지 않다. 당시 나는 세계 속에 한국미술을 각인시킨다거나 한국미술의 위상을 높이겠다는 목표는 상상조차 할 수 없을 만큼 미술제의 변방에서 있던 사람이었다. 한국인에게 문화적 자궁심을 심어 줄 수 있는 중요한 계기이기도 했다. 그 발원지가 한국작가의 작품이 전시된 한국관이었다. 내게 어떤 젊은이는 한국관이 움츠리고 살던 자신이 자신감을 얻은 계기가 됐으며, 이제 서구 사회에서 가슴을 펴고 살 수 있게 됐다면서 눈물을 보이기도 했다."

*출처: 인터뷰 「한국미술 무엇을 꿈꾸는가?」, 『아트인컬처』, 2013년 6월호, p.134



▼ 전수천 (방황하는 흑성들 속의 토우─그 한국인의 정신), 1995. 한국문화예술위원회 아르코예술기록원 및 작가 제공.



1997년 한국관은 베니스에 한국관이 문을 열고 두 번째 전시였던 만큼, 많은 한국 작가들이 한국관 전시에 욕심을 내고 있었다. 이미 과거에 아르세날레, 이탈리아관에서 전시를 했던 작가들마저도 독립된 국가관에서 다시 하기를 원했다고 한다. 따라서 작가 선정을 앞두고 커미셔너 오광수는 고민이 많았다. 특히앞서 열렸던 1995년 전시에서 4명이 한 공간에서 하기에 너무 비좁다고 느꼈던 오광수는 한 두 명 정도가 적당하다고 생각했다. 결국 오광수는 강익중과 이형우의 작품을 소개했다.

두 참여작가는 당시 30대와 40대의 젊은 작가였는데, 당시의 한국 미술계의 분위기를 감안하면 상당히 파격적인 작가 선정이었다. 그러나 이는 다른 국가관이나 베니스비엔날레 전체적인 트렌드를 미리 파악한 결과였던 것으로 결국 그 전략이 통했다. 당시 37세였던 강익중이 특별상을 수상했던 것. 심사위원단은 강익중의 작품에 대해 작은 작품들로 하나의 백과사전적 세계를 만든 그 독창적시도를 높이 평가했다. 또한 6월 15일 시상식이 끝나고 열린 수상자 축하 파티에서 강익중이 수상자를 대표해 연설을 맡아 더욱 의미가 깊었다. 귀국 기자회견에서 강익중은 "전통의 고수와 확대를 세계적 차원에서 벌이는 것이 이번 출품작의 의미"라고 설명했다. 뿐만 아니라 국가관상 후보로도 올랐다. 당시 국내외 여론에서는 한국관의 연이은 수상 소식에 "한국현대미술에 대한 국제화단의확고한 인정"이라는 해석을 내놓았다.

베니스비엔날레가 한국에서 원로 작가들이 마지막 관문이 아니라, 변화하는 동 시대 미술을 적극적으로 수용하고 그에 대한 논평을 하는 곳이라는 점을 국내에 제대로 인식시키는 계기를 마련했다.

제47회 베니스비엔날레 국제미술전 한국관

1997년 6월 15일 - 11월 9일

커미셔너

오광수

참여작가

강익중, 이형우

후원

대한항공

주관

한국문화예술진흥원



▼ 강익중 〈비빔밥 만들기〉, 1997. 한국문화예술위원회 아르코예술기록원 및 작가 제공.

전시 서문

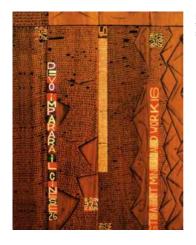
§ 오광수

한국이 베니스비엔날레에 참여한 것은 1986년부터지만 독립된 한국관이 건설 되고부터는 이번이 두 번째이다. 1960년대 이후 한국 현대미술의 국제적인 소 개는 다양한 루트를 통해 이루어질 수 있었으나 베니스의 경우는 극히 최근에 와서야 참가가 이루어진 셈이다. 이로서 한국의 현대미술이 갖는 고유한 특성은 베니스를 통해 국제적으로 널리 알려질 수 있는 또 하나의 통로를 갖게 되었다.

이번 베니스비엔날레에는 두 사람의 미술가가 참여하게 되었다. 회화에 강익중, 조각에 이형우다. 두 사람은 아직 30대, 40대의 젊은 작가들이다. 국제전에 이 렇게 젊은 세대의 작가가 참여하기는 처음 있는 일이다. 이들은 다같이 짧은 미 술 연륜에도 불구하고 미술가로서 굳건한 자기세계, 분명한 자기언어를 지니고 있다. 어쩌면, 이들은 이들이 쌓아 온 경력보다 앞으로 전개해 나갈 더 풍부한 잠재력을 지니고 있는 작가들이란 점에서 주목되어야 할 것이다. 우리는 우리가 형성해 온 과거의 성과에 못지 않게 현재 이루어지고 있는 것, 또 이루어져 가야 할 미래의 것에 더욱 많은 관심을 쏟고 있는 터이며 바로 여기에 한국 현대미술 의 밝은 전망을 예견해 볼 수 있다. 두 사람의 젊은 작가들을 통해 우리가 기대 하고 있는 것도 그러한 미래의 가능성이다.

두 사람의 작품은 회화와 조각이라는 장르상에서의 차이뿐 아니라 각각 독자한 조형어법으로 인해 차별성을 드러내 놓고 있다. 사실 그러면서도 이들의 작품은 불협화음 속에 기묘한 화음을 조성해 보이고 있다. 서로 상충하지 않고 조화로 운 통일을 지향하고 있다. 개별적인 조형언어도 중요하지만 한국관이라는 하나의 전체가 갖는 중요성을 간과해서는 안 된다. 특히 독립된 관으로 이루어진 베니스비엔날레의 독특한 구조에서 이점이 특별히 인식되지 않을 수 없게 한다. 가능한 한 이들은 각자의 독자한 조형세계를 펼쳐보이면서도 종내는 하나의 전체 속에 함몰하는 놀라운 조화의 영역을 추구하게 될 것이다. 이 점이야말로 우리가 생각한 첫 의도이다.

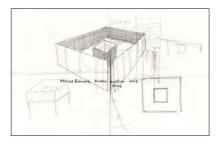
강익중과 이형우는 한국에서 미술 수학을 거친 후 각각 뉴욕과 파리에서 다시금 일정한 수학과정을 밟았다. 강익중은 아직도 그가 처음 향했던 뉴욕에 그대로 머 물러 활동하고 있다. 이형우는 로마와 파리에서 일정한 수업을 거친 후 돌아와 그의 모교에서 후진을 양성하는 한편 활기있는 제작활동을 전개해 보이고 있다. 강익중의 독특한 구조의 작품은 그의 일상생활에서 연유된 것으로 그 내용에 있어서도 일상의 기록, 즉 일종의 일기체를 연상시키게 하고 있다. 그의 뉴욕생활은 하루 12시간 씩의 식품가게 일과 잡역에 매달린 것이었으며, 직장으로 나가는 지하철에서의 자투리 시간을 그리는 것으로 활용한 데서 특유한 미니그림이 탄생된 것이다. 손바닥에 들어갈 수 있는 작은 캔버스를 만들어 주머니에 넣고 오가는 지하철속에서 작업을 한 것이다. 3×3inch의 작은 화면은 그가 일상적으로 만나는 여러 사상(思想)들이다. 자신의 주변에서 일어나는 일이나 스쳐가는 풍경, 또는 기억과 염원 따위가 때로는 파편적인 이미지로, 낙서로 또는 경구로 나타난다. 영어의 알파벳과 숫자 그리고 기호들이 명멸되기도 한다. 그러니까 이렇게 해서 만들어진 작은 화면들은 그가 12년간 뉴욕에 머물러 살면서 보고 듣고 느꼈던 일들의 가장 직접적인 반영체의 집성이라고 할 수 있다. 여기서 그는 더 나아가 뉴욕의 구석구석을 누비면서 일종의 이미지 사냥꾼으로 자신을확대해 나갔다.



▶ 강익중 (비빔밥 만들기), 1997. 한국문화예술위원회 아르코예술기록원 및 작가 제공.

그러나 화면 속에 명멸하는 이미지들은 어떤 계통이나 질서를 지니고 있지도 않으며 어떤 통어나 의도에 얽매임을 지니고 있지도 않다. 거의 무차별이란 수식이 어울릴 정도로 대상에 대한 반응, 관찰, 호기심, 그리고 그것들을 통해 연계되는 상상이 하나로 어우러져 때로는 암시적인 그림이 되기도 하고 만화나 캐리커처로도 등장한다. 그것들은 다양한 개체들이지만 질서정연한 그리드를 형성해가면서 거대한 전체를 형성한다. 하나하나 독자적인 모듈들은 거대한 벽면을 빼곡히 덮어가면서 장대한 스케일의 벽화로 바뀌어진다. 풍부한 위트와 유머로

짜여진 작은 파편들이 연결되면서 또 하나의 시각적 경이로움을 자아내게 하는데 그의 작품이 지니는 매력이 있다.



▶ 강익중 한국관 출품작 스케치. 한국문화예술위원회 아르코예술기록원 및 작가 제공.

강익중은 자신의 작품을 '비빔밥'으로 곧잘 비유한다. 비빔밥은 한국의 독특한음식으로 흰 밥 위에 여러 종류의 야채와 고기를 덮고 다시 여기에 고추장, 참기름이란 소스를 첨가하여 혼합한 것을 말한다. 한국의 음식은 밥과 스프에 해당되는 국이 중심이 되고 곁들여 각종 야채와 고기와 생선이 한 테이블 위에 즐비하게 놓이는 것으로 이루어지고 있다. 그런데 비빔밥은 밥 위에다 야채와 잘게 다진 고기 그리고 매운 소스와 구수한 소스의 고추장과 참기름을 하나의 큰 그릇속에 혼합한 것이니까 여러 개별적 음식 재료들이 하나로 종합된 셈이다. 비빔밥속에는 여러 다양한 질료의 채소들이 뒤섞여 있지만 개별적인 속성보다는 전체라는 종합 속의 한 요소로서만 그 맛을 내는 것이다. 따라서 비빔밥은 하나의 그릇 속이지만 실로 다양하고도 높은 칼로리로 함축된 음식물이 담겨지는 셈이다.

강익중이 자신의 작품을 한국 고유한 음식인 비빔밥에다 비유하는 것은, 많은 개별적인 속성들이 하나의 큰 그릇 속(벽면)에 뒤섞이게 되고 어떤 낯선 것, 모호한 것조차 융화되어 거대한 파노라마를 형성해주고 있기 때문이다. 또한 강익중의 작품이 우리들의 관심을 끄는 것은 단순한 벽면 구조에서 일어나는 시각적인 층일뿐만 아니라 청각적인 요소를 곁들임으로서 시청각의 종합성을 추구하는 데 있다고 하겠다. 특히 수많은 불상들로 이루어진 작품들에서 나오는 서양음악은 예외적인 만남에서 일어나는 정신적 충격을 동반하고 있다. 그의 작품은 때때로 문명비판적인 요소를 다분히 띠고 있음을 간과할 수 없게 한다. 그러한 문명비판적 요소는 한국에서 태어나 자란 그가 청년기에 뉴욕이라는 지역 속에 내팽개쳐지면서 자신도 모르게 습득된 비판적 정신의 극히 자연스러운 반영으로 보인다.

이형우는 로마, 파리에서 수학하고 돌아와서는 여러 차례 개인전을 가진 바 있

다. 침착하면서도 용의주도한 그의 성격은 작품에도 그대로 반영되고 있다. 그 의 작품은 대단히 심플한 것이 특징이며 그럼으로써 한결 근원적이고 본질적인 것을 환기시키는 독특한 조형어법을 간직하고 있는 편이다. 그가 다루어 온 소 재는 석고에서부터 출발하여 테라코타, 나무, 브론즈, 그리고 최근에 와선 철재 로 진행되고 있는 편이다. 가장 많이 대할 수 있었던 것은 역시 테라코타와 목재 이다. 재료의 편차에도 불구하고 사실 형태에는 별다른 영향이 미치지 않는다. 흙이면 흙에서 파생되는 독특한 형태의 조성이 가능하며, 나무는 나무대로의 질 료에 상응되는 형태의 탄생이란 것을 예견해 볼 수 있다. 사실 그럼에도 불구하 고 그가 추구하고 있는 형태는 일관된 톤을 유지해 주었으며, 모든 질료는 형태 의 추구라는 하나의 질서 속에 영입되고 용해된 것이었다. 바로 이 점에서야말 로 형태의 탐구자로서의 그의 이미지를 가늠해 볼 수 있게 한다. 이형우가 만들 어놓고 있는 형태는 삼각형 상자, 사각형 상자, 원추형, 원통형, 구형 등으로 나 타나는 가장 기본적인 입체물들이다. 그것들의 재료가 흙이든 나무든 또는 브론 즈이든 상관없이 먼저 분명한 형태의 질서 속에 가두어진다. 가능한 한 모든 요 설이 제거되고 단순을 지향하는 어떤 실체로서 강하게 부각되어진다. 그는 자신 의 작품에 대해 "형태의 본질을 추구한다"고 말한 적이 있다. 그리고 자신이 지 금까지 일관해 온 작업내역을 이렇게 간략하게 표명해주고 있다.



▶ 이형우 (완전한 있음) 1997. 작가 제공. 출처: 아트인컬처.

"본인은 지금까지 일관되게 추구해 왔듯이, 베니스비엔날레에서도 만든다라는 조각의 본질을 작품의 출발점으로 삼으려고 한다. 특히 실행으로서의 예술 작업, 예술 창조에서의 실행의 선행성(行性), 재료의 중요성이라는 세 측면의 강조를 통해서 조각이라는 창작의 과정과 작품의 완성을 제시하게 될 것이다."

사실 그의 작품의 기본적 발상은 만든다라는 출발점이라고 할 수 있다. 조각가의 경우 만든다는 것은 질료를 매개로 한 구체적인 덩어리를 조성하는 것을 의미한다. 애초의 조각이 자연의 형상을 모방하는 데서부터 출발한 것과는 달리 가장기본적인 형태—기하학적 입체물—를 만듦으로서 형태 창조의 출발에 서있는 것이다. 형태 속에 첨가되는 모든 설명을 제거하고 형태 자체의 본질을 오롯하게드러내려고 하는 데서 그의 작품은 언제나 출발이면서 동시에 완성이기도 하다.그 자신이 표명하고 있는 '완전한 있음'은 그렇게 해서 탄생되는 것이다.

강익중의 회화나 이형우의 조각은 다같이 회화나 조각이라는 출발 지점에 있으면서도 부단히 회화와 조각으로 되돌아오는 환원 의식을 함유하고 있다. 그것은 출발 자체가 근원에 대한, 본질에 대한 물음으로부터 시작된다는 것에 다름아니기도 하다. 그 물음은 무엇인가. 말할 나위도 없이 회화란 무엇인가, 조각이란무엇인가일 것이다. 가장 작은 화면 속에 무엇인가를 그려넣는다든가 절제된 구조물을 만든다든가 하는 것은, 그린다는 것 또는 만든다는 것의 시원의 형식을 반추하는 것이다. 그것은 창작의 경우뿐 아니라 이들 작품을 보는 관람자에게도 순수한 창작의 본연의 순간을 맛보게 하는, 놀라운 체험을 불러일으킬 것이다.

이들 작품이 갖는 보편적인 미의식에도 불구하고 우리는 이들 작품 속에 반영되어 나오는 한국 전통적인 미의식에 편린을 간과할 수 없게 한다. 강익중의 파편적인 이미지나 기호들은 비록 그의 최근의 뉴욕 생활에서 획득된 것이긴 하지만 동시에 우리의 전통 생활공간 속에 편재해 있는 부적이나 민화의 어떤 부분들을 연상시키게 한다. 불상들을 반복해서 그려넣는 화면은 말할 것도 없다. 그의 화면에는 자신도 모르게 한국의 오랜 생활공간 속에 널려 있는 갖가지 이미지나부호들이 침투되고 있음을 지나칠 수 없게 한다.

이형우의 테라코타나 목재에 의한 작은 입방체 역시 한국의 전통적인 생활공간 속에서 흔히 만날 수 있는 기물들을 연상시키게 한다. 또는 농가에 버려진 목기들의 파편들을 즐비하게 늘어놓은 것 같은 인상을 강하게 떠올리게 한다. 물론이것들은 의도적인 것은 아니다. 이들은 한결같이 그런 전통적인 것에의 강박관념이나 원용을 자신의 작품 속에 반영하려고 하지 않는다. 아마도 이들의 오랜 선험(先驗) 속에서 극히 자연스럽게 맹아되어 나온 독자한 미의식의 구현일 것이다.

오광수_1997년 한국관 커미셔너

"베니스는 비엔날레 말고도 인상 깊은 곳이다. 1997년 2월에 열리는 커미셔너 회의와 작가들의 사전 답사를 위해 나와 이형우 갓익즛이 각각 베니스에서 합류하기로 했다. 나는 파리에서 이틀을 보내고 베니스로 들어갔다. 베니스 공항이 안개로 인해 착륙하지 못하고 이웃 도시인 베로나에서 내려 버스로 베니스 공항까지 이동했다. 버스에서 다시 물 택시로 산 마르코 광장에 도착했다. 그런데 안개로 인해 방향을 잡을 수가 없었다. 5m 앞 사람의 그림자가 검은 기둥으로만 남을 뿐 전혀 윤곽을 걷잡을 수 없었다. 주변에서 말소리만 들렸다. 몽롱한 꿈속을 헤매는 기분이었다. 2월에 이처럼 안개가 많이 낀다는 것이었다. 이 못화적인 분위기가 그렇게 싫지 않았다. 또 2월이면 도시 전체가 가면 페스티벌로 더욱 환상적인 분위기가 마련된다. 길거리나 골목에서 르네상스 시대의 의상을 하고 얼굴엔 가면을 쓴 남녀의 모습을 보고 있으면 마치 르네상스 시대로 되돌아 간 듯한 묘한 환각에 빠지고 만다. 옛 도시에 사는 이곳 사람들의 의식에서도 중후한 역사의 흔적들을 느끼게 한다. 현대에 살면서도 동시에 과거를 끌어안고 있는 이곳 사람들의 여유는 아득 바득 살아가는 우리네 사람들의 상황으로선 너무나 부러운 것이지 않을 수 없다."

*출처: 『나의 현대미술 반세기』 에이엠아트, 2013년 9월, p.240



▼ 한국관 리플렛, 1997. 한국문화예술위원회 아르코예술기록원 제공. 사진: CJYART STUDIO 조준용.

\prod



뉴밀레니엄을 앞둔 제48회 베니스비엔날레는 근자에 들어 가장 스펙터클하고, 아방가르드한 전시를 선보이고자 했다. 큐레이터의 전설로 불리던 하랄트 제만을 예술감독으로 영입하고, 새 전시 공간 아르세날레를 마련해 《아페르튀토》전을 아심차게 선보이며 여타의 비엔날레와 차별성을 두고자 했다. 당시 한국관의 커미셔너로 선임된 송미숙은 당시 1999년이라는 세기말적 사회상을 반영했다. 그는 두 작가를 통해 인간의 내면적 가치체계의 양면성과 모순을 표현하고 있다는 점에서 국제 무대에서 충분히 공감을 이끌어 낼 수 있는 작가로 선택했다고 밝혔다. "한국관 개관 이후 최초의 여성 커미셔너와 여성 작가"로 화제를 모았으며, 황금사자상에 루이스 부르주아가 선정된 것을 비롯해 '우먼 파워'가 두드러졌다. 이불 역시 특별상을 거머쥐며, 이로써 한국관은 세 번째 연이어 수상하는 기염을 토했다.

이불은 한국관 뿐만 아니라, 《아페르튀토》에도 참여했다. 이불은 본전시에는 조각 작품 〈사이보그〉와 생선을 시퀸으로 장식한 〈장엄한 광채〉를 출품했으며, 한국관에는 캡슐형 노래방 설치작품 〈속도보다 거대한 중력〉과 교복 입은 소녀들의 모습을 담은 〈아마추어〉 선보였다. 한편 노상균은 시퀸으로 제작한 불상〈숭배자를 위하여〉와 평면 작품 〈끝〉으로 전시장 세 벽면을 채웠다. 언뜻 모노크롬 회화처럼 보이는 그의 명상적 미니멀리즘 작품 〈끝〉은 빛을 반사하는 시퀸의물질성을 극대화하기 위해 작품에 1분 20초 간격으로 어두워졌다가 밝아지는조명효과를 가미했다.

제48회 베니스비엔날레 국제미술전 한국관

1999년 6월 12일 - 11월 7일

커미셔너

송미숙

큐레이터

김승덕

참여작가

노상균, 이불

디자인

김두섭, 정영웅

후원

대한항공, 삼성문화재단

주관

한국문화예술진흥원

<u>노상균</u>

후원

갤러리현대, 쌈지아트프로젝트, 김영호 박사

기획/제작

(주)한단커뮤니케이션

추가 프로덕션 지원

홍선옥, 김지연, 손진우, 안유총, 김학균

<u>이불</u>

후원

삼성문화재단, 아트선재미술관, 쌈지아트프로젝트, 김영호 박사, UN Jazz Music Inc.(리카 무라나카), Special Thanks 줄리아킴

Special I nanks 물리아킴 &(주)Makco Plus

기획/제작

Yi Bahng & SIO Planning, 남지, 이재용

추가 프로덕션 지원

박명춘 & MassMESSage, 이경, 김태훈, 김택규, 고은주, 이상옥, 장배일, 윤주현, 권상우

제48회 베니스비엔날레 한국 파빌리온

§ 송미숙

한국이 독립된 파빌리온을 가진 세 번째 참가하는 제48회 베니스비엔날레에는 근자에 국내외 전시에서 괄목할만한 활동을 벌이고 있는 비교적 젊은 여성 조각 가 이불과 남성 화가인 노상균을 선정했다. 이 선정은 오랜 경력을 소지한 원로 작가보다는 최근에 국제 예술계에 첨예한 이슈로 회자되고 있는 아방가르드 문 화담론을 현대 한국 대중문화에 유달른 재능과 번뜩이는 독창성으로 대입시켜 작품에 실현해 보이고 있는 젊은 작가들을 소개하자는 것이 단초가 되었다. 이 러한 의도는 세계 미술계에서 비교적 후발국가에 속하는 한국이 신선하고 잠재 력 있는 작가들에 국제전에 참가할 기회를 부여함으로서 그들의 경험이 21세기 를 목전에 둔 한국현대미술의 현재의 상황과 아울러 미래의 발전에 시금석이 되 게 하자는 데에 있다.

두 작가를 선정한 또 하나의 이유는 한국 파빌리온의 특수한 건축환경과 관련된 다. 한국 고유의 문화적 문맥, 베니스라는 항구도시의 특성, 장소의 지형적 상태 를 접목시켜 포스트모더니즘적 건축미와 개방성을 지향하고 있는 한국관은 주 어진 조건 때문에 우선 전시장의 스케일면에 있어서 한계를 지니고 있다. 대체 로 3개의 요소들로 구성된 내부공간은 협소한 용적에 비해 과다할 정도로 분절 되고 복합적으로 구조화되어 있을 뿐 아니라 자연 채광의 투과를 최대한 허용하 고 있어 올해의 전시는 종래의 벽이나 바닥공간을 이용한 작업보다는 설치가 부 합하며 작가는 공간의 제약을 초월할 수 있는 신축성있는 작가로 두명이 적합하 겠다는 결론을 얻게 되었다. 따라서 입구를 들어서면서 접하게 되는 주요공간은 이번 전시를 위해 특별히 고안된 이불의 2개의 노래방 캡슐과 노래방의 관객이 선택한 노래가사와 그 가 사와는 무관하게 작가의 특별한 의도가 반영되어있는 비디오 이미지가 투사되는 LCD 스크린으로 구성된 설치작업이 배치되고 있다. 입구에 서 왼쪽 방향으로 그리고 이불의 '노래방'과 직각으로 연결되는 곳에 또 하나의 부수적이나 독립된 '방'(공간은 작으나 이상적인 큐브의)이 있으며 이 방 은 화가 노상균에게 할애하였다. 화가는 이 방 전체를 미묘하나 밝은 상아핑크 색채의 광택나는 시퀸으로 덮고 있다. 등신대 사이즈의 레디메이드 부처는 방의 시퀸보다 약간 진한 살색의 시퀸으로 장식되며 이 부처는 방입구에 놓여 관람객 을 방으로 유도하는 기능을 갖는다.

노상균과 이불은 각자가 독특한 성질과 재능을 지녔으나 대중문화에 깊숙이 자





▼ 위: 한국관 참여작가 귀국 환영회 사진, 1999. 한국문화예술위원회 아르코예술기록원 제공. 사진: CJYART STUDIO 조준용.

▶ 아래: 한국관 참여작가 귀국 환영회를 통해 수여한 공로패, 1999. 한국문화예술위원회 아르코예술기록원 제공. 사진: CJYART STUDIO 조준용.

리 잡은 대량생산된 산업 레디메이드의 활용을 통해 관객의 적극적인 참여와 상 호작용 내지는 반추를 유도함으로서 우리의 삶과 예술에 대한 경험을 포용하며 동시에 전복시키고 있다 는 점에서 정도 차이는 있으나 공통점을 갖는다. 가령 이불의 작업에 있어 관객의 물리적, 심리적 참여는 일관된 요소 그의 비엔날레 의 '노래방' 설치작업에 있어서 관객의 적극적 인 참여는 절대적이며 사실 관객 이 시작하지 않고는 그의 '노래방'은 작동하지 않는다. 노상균의 시퀸 패널에서 의 관객의 참여는 먼저 옵아트에서의 그것과 유사하다. 원을 그리며 돌리고 있 는 시퀸은 그것이 가장자리로부터 아니면 중심에서부터 감겼느냐에 따라 돌출 과 패임의 일루전을 창출하여 보는 이의 신체를 끌어당겼다 밀어냈다 하는가 하 면, 한편 반짝거리는 시간에 둘러싸인 관객은 지각심리학적으로 혼란을 겪게 되 며 서서히 폐쇄공포증을 경험하게 되어 그곳으로부터 빠져나오고 싶은 강한 충 동을 갖게 된다. 올해 전시는 그러나 현대 한국사회의 변화현상을 둘러싸고 있 는 특징에 중요성을 두었으며 그것은 최근에 들어서 점점 더 증가하고 있는 징 후이기도 한데 남근 중심의 체계에 기초를 둔 전통적인 힘의 전략들이 새로운 도전들을 도처에서 접하게 되면서 그 체계가 지지해왔던 프로그램들의 효율성 과 심지어는 가치조차가 점차 전복되고 있다는 사실에 주목하였다. 그런 의미에



▶ 한국관 리플렛, 1999. 한국문화예술위원회 아르코예술기록원 제공. 사진: CJYART STUDIO 조준용

서 전시공간을 둘로 불리한 것(좀더 큰 공간은 여성작가인 이불에게, 그리고 작은 부수공간은 노상균, 즉 남성작가에게 할당한 것)은 관습적인 남성우월주의 질서체계와 순서를 방해하거나, 심지어는 역행하고자 한 의도였다. 이와 비슷하게 대형 LCD 스크린을 포함한 이불의 '노래방'의 표현은 적어도 외관상으로는 한국에서는 남성의 특질과 통상적으로 연관있는 물리적 고로 능동적인 삶의 원리를 닮고 있는 반면, 노상균의 섬세한 시퀸 그림들은 보다 수동적이고 명상적인 삶의 국면을 조명하며 '여성적'인 감성을 전달하고 있다.

순수하게 미학적 관점에서 접근하자면 금번 전시는 현대 한국미술에 공존하는 2개의 상호이질적인 대비 경향들(하나는 모더니즘, 다른 하나는 포스트모더니즘)의 병치로도 간주할 수 있을 것이다. 부연해 이불은 그의 작업 활동 초기부터 오늘의 '노래방'에 이르기까지 일관되게 그의 선동적인 퍼포먼스와 설치작업들을 통해 우리가 흔히 포스트모더니즘과 연관시키는 자기참조적인 문맥과 문화 담론들(주로 페미니즘과 관련된)에 대해 언술하고 있는 한편, 자율적이며 동시에 끌어당기는 매력을 지닌 노상균의 반사하는 미니 표면은 칸트식의 자기비판적인 모더니즘 개념으로 특징지울 수 있다. 그런 점에 있어 올해의 전시는 한국 현대의 삶과 미술을 지배하고 있으며 나아가 지구촌에 편재해 있는 가치 체계의 내적인 양극성과 모순의 진실을 드러내고자 했다.

전통적인 조각가로서의 교육을 받은 이불은 일찍부터 한국 미술계를 지배하고 있었던 관습화된 아카데미즘에 반발, 그의 본격적인 작가 활동이 시작된 1980

년대말부터 지금까지 선동적이고 가히 도발적인 퍼포먼스와 인스톨레이션, 오 브제 조각과 같은 다양한 작업들을 통해서 '타'에 관한 문화담론 신체의 재현과 재/생산, 그리고 무엇보다도 여성성의 개념들과 같은 광범위한 포스트모던 이 슈들을 다루어 왔다. 그는 이들 이슈를 '노래방'에서 한층 더 복합적으로 발전시 키고 있는데 노래방의 영감은 그것이 한국의 대중문화의 중요한 한 단편을 제시 하며 아울러 노래방의 기본요소들, 노래의 가사/말, 노래/음악은 물론 비디오/ 이미지영상이 지니고 있는 종합예술(Gesamtkunstwerk)적이고 공감각의 미 학(synesthesia)에서 연원되었다. 아울러 우리 각자 개인은 자신의 고유한 '사 운드트랙'을 가지고 있다고 믿는 그에게 노래방은 과거의 향수, 꿈, 잃어버린 사 랑, 미래에 대한 연상과 기대와 소망을 환기시키며 동시에 현실, 삶에서 야기되 는 긴장과 스트레스를 배설할 수 있는 용기이기도 하다. 작가는 근자에 개발된 2인용 캡슐형 노래방(사실 노래방의 시원은 캡슐형이라고 한다)을 레디메이드 로 그대로 가져다가 커스텀메이드로 재제작해 노래방의 키치적인 요소를 제거 하고 있는데 이것은 그의 개념을 보다 더 명료하게 표현하기 위함으로 보인다. 50곡 이상의 '사랑'에 관한 노래들을 특별히 선별하여 입력한 이불은 사랑이 우 리의 인생과 삶에 있어 가장 중요하고 복합적인 감정이며 동시에 일단 말로 옮 겼을 때 가장 비속해질 수 있으나 그렇다고 해서 다른 말로도 표현할 수 없는 양 면성을 가진 개념이라는 데에 관심을 가졌다고 한다.(푸코) 이 전시를 위해 작가 가 각별한 의욕을 가지고 개발한 영상 프로젝션은 노래방 캡슐 그 자체보다 더 중요한 의미를 갖는다. '응시'의 주체와 객체(일반적으로 '응시'의 주체는 남성 이며 그의 대상은 여성이나 이불은 남근을 상징하는 카메라를 사춘기의 순진한 소녀들이 던지며 장난하고 있는 모습을 통해)를 전도시키고 있을 뿐 아니라 노 래의 쓰여진 단어와 말해진 것 사이의 간극에 주목하며 우리의 언어학적 관습을 전복시키는 데리다식의 해체 전략을 담고 있는 LCD 영상 프로젝션은 따라서 그의 개념의 정수를 담고 있는 요소다. 그의 이전 작업의 거의 전부에서 기본적 인 관객의 참여는 그것 없이는 생각할 수도 작동되지도 않는 '노래방'에서 결정 적인 또 하나의 특징이다.

노상균이 데뷔 직후부터 지금까지 집요하게 기용하고 있는 시간은 그가 물에 빠져 죽을 뻔한 어린 시절의 기억과 관계가 있다. 그는 물에 빠져 허우적거리며 자신이 바다 한복판의 한낱 물고기와 같이 세상에 내던져 진 희망도 없고 혼자뿐인 존재라는 생각을 했다고 한다. 화려한 여성복이나 무대의상을 장식하는 데 자주 이용되는 레디메이드 시퀸에서 그는 물고기의 비늘을 연상했고 이후 이 생명과 죽음의 신화적/개인적 상징인 물고기의 현현인 시퀸은 그에게 중요한 매재로 등장하게 된다. 파빌리온의 벽을 다 채울 때까지 끊이지 않고 이들 레디메이드 오브제를 반복해 둥글게 돌리고 있는 그의 의도는 돌린 방향과 시발점(즉 가장자리에서 혹은 중심에서 시작하는가)에 따라 보는 이의 신체를 벽으로 끌어당

기며 동시에 밀어내고 있는 가상의 운동을 창출하여 관객을 물리적으로 또 심리적으로 자신의 작업에 개입시키고자 함이다. 반짝이며 반사하는 표면들은 우리의 망막을 현기증이 일정도로 혼란케 하고 있는데 이러한 시각적 착시효과는 마지 현재의 우리의 삶을 지배하고 있는 하이테크놀로지의 영향에 의한 과다한 감각기관의 남용에서 오는 세기말적 증상과 연관성을 갖는다. 아울러 현실이 시퀸의 껍질로 구성된 '일루전'과 같다고 생각하는 작가의 패널 표면은 그러한 의미에서 현상계와 일치한다.

한국관 이후, 본전시에 참여하게 된 한국 작가들

1999년은 세계적 큐레이터 하랄트 제만을 기용하여 베니스비엔날레 역사에서도 기념비적인 심험적 전시로 꼽힌다. 이 해에 한국 작가로는 처음으로 이불, 김수자가 베니스비엔날레 본전시에 초대됐다. 이불은 (사이보그)를 전시했다. 김수자 역시 아르세날레의 통로를 따라 보따리 트럭을 19m에 걸쳐 줄지어 배치한 (d'Apertutto, or Bottari Truck in Exile)를 선보였다. 그 이후 하람트 제만이 연속으로 예술감독을 맡았던 2001년 《인류의 고원》전에는 서도호가 한국작가로는 혼자 참여했다. 이어서 2003년에는 구정아. 김소라, 김홍석, 장영혜, 주재화 총 5명으로 가장 많은 한국 작가가 참여했고. 2005년에는 김수자가 두 번째로 본전시에 참여했으며, 2009년 두번째로 참여한 구정아, 그리고 양혜규 작가가 참여한 바 있다. 그 이후 2015년에 한국 작가로 6년 만에 김아영, 남화연, 임홍순이 참여했으며, 2017년에는 김성화과 이수경, 2019년에는 강서경과 1999년에 이어 이불이 두 번째로 참가했다. 2022년에는 이미래와 정금형, 2024년에는 김윤신과 이강승이 참가했다. - 호경윤(H)



▼ 한국관 사전 홍보 다과회 사진, 1999. 한국문화예술위원회 아르코예술기록원 제공. 사진: CJYART STUDIO 조준용.

개막 직전 당시 참여작가 노상균의 스태프가 직접 소고기를 사서 불고기를 만들어 한국관 뜰 앞에서 바베큐 파티를 열어 근처 국가관 및 비엔날레 관계자가 모여 성황을 이뤘다.



당시 PKM갤러리 개관을 준비하며 큐레이터로 활동하던 박경미가 커미셔너를 맡았다. 서도호와 마이클 주를 대표작가로 선정해, 개인과 사회 시스템, 인간 대 자연의 역학관계와 정체성의 문제를 다뤘다. 그는 "두 작가가 미국에서 활동하 며 다원주의와 국제화 흐름 속에 한국의 문화적 정체성을 작품에 시현, 현대적이 면서도 전통적인 작품세계를 보여 주고 있다"고 작가 선정의 배경을 설명했다.

마이클 주는 창이 많은 한국관의 특성을 활용한 4점의 작품을 선보였다. 이탈리아 현지에서 구한 지름 1.4m의 대형 참나무를 여러 조각으로 절단해 다시 금속 봉으로 조립한 〈나무〉를 비롯해 〈가족〉, 〈접근/거부〉, 〈개량된 선반〉 등을 출품했다. 〈나무〉는 전시공간을 넘어 한국관 테라스까지 연결해 내부에서 외부로 뻗어나가는 이미지를 연출했다.

서도호는 같은 해 휘트니미술관에서 선보인 〈섬/원〉을 비롯해 〈우리는 누구인가〉, 〈공인들〉등 집단과 개인의 관계를 탐구한 설치작품을 출품했다. 서도호는 하랄트 제만이 예술감독을 맡은 본전시 《인류의 고원》에도 참여해 수천 개의 작은 군상이 두께 2㎝의 유리판을 받치고 관객은 이 바닥 위를 걸어 다닐 수 있는 〈Floor〉를 선보였다. 서도호는 당시 비엔날레 홍보물에 표지를 장식하기도 했다.

미국에서 주로 활동하는 작가들이라 보다 국제적인 네트워크가 가능했으며, 별 도로 홍보 전문가를 고용하기도 했다. 처음으로 페기 구겐하임 2층 테라스에서 런천 파티를 하고, 개막 전야에 한국관 앞뜰에서 파티를 개최했다. 삼성문화재 단이 베니스 현지 페기 구겐하임 컬렉션 미술관 테라스에서 개최될 한국관 홍보 를 위한 런치 파티의 비용을 전액 후원했다.

제49회 베니스비엔날레 국제미술전 한국관

2001년 6월 10일 - 11월 4일

커미셔너

박경미

참여작가

마이클 주, 서도호

한국관 코디네이터

윤성봉, 최유경, 정도련

번역 & 홍보 디렉터

정도련

홍보 코디네이터

엘렌 오

디자인

투플러스디자인

작가 웹사이트 디자인

피터 최, 이희신

색분해

그래픽코리아

후원

삼성문화재단, LG전자, 대한항공

주관

한국문화예술진흥원

변증법적 정체성

§ 박경미

근 몇 년 사이, 인간 삶의 양식은 정착하는 것에서 끊임없이 이동하고 떠도는 것으로 전환되고 있는 듯하다. 이러한 세기적 과도기에서의 패러다임의 전환은 특히 냉전적 세계질서의 붕괴와 이전에는 상상할 수 없는 방식으로 시공간을 압축해 전세계를 '글로벌 빌리지'로 만들어버린 교통과 통신의 급격한 발전, 그리고 지금 일어나고 있는 문화 교류로 특징지을 수 있다. '시간'과 '공간'이라는 과거의 개념은 해체됐다. 이제는 '속도', '다양체', '가벼움'과 같은 개념들이 통제 불가능한 방식으로 우리를 에워싸고 있으며, 현 시대에 익숙한 관념이 되었다. 특히 여러 시간대와 장소를 끊임없이 넘나들며 다양한 문화를 경험하며 그들의 정체성이 한 장소에 정착될 수 없고 계속해 변화하는 것임을 체감하는 예술가들에게 이 변화는 더욱 실제적이다.

서도호의 작업은 이런 공간적 경험에 대한 기억에서 시작해 그의 정체성에 관한 기념적 제의의 끊임없는 행위로 이어진다. 인간의 기억에 새겨져 있는 공간에 대 한 신체적인 경험은 의식과 감각의 기반을 이룬다. 곧, 공간을 겪는 몸이라는 물 리적 사건은 우리 삶의 연속성을 구성하는 행동의 한 구성요소이며 이는 우리 의 식의 심리적인 경험과도 연결된다. 따라서 특정한 공간에서 경험하는 특정한 상 황은 개인의 의식에 투사되고 그 비가시적인 내적인 공간의 기억에 구축된다. 문 화적 정체성은 이렇게 만들어진다. 서도호는 20대 후반에 서울로부터 다중성 과 변화가 어느 장소보다도 가장 활발하게 일어나는 장소인 문화적인 용광로인 뉴욕으로 이민했다. 그의 미묘하게 섬세한 설치 작업에서 서도호는 그의 문화적 정체성이 30년에 가까운 세월에 걸쳐 형성된 곳인 한국이라 불리는 공간에 깊 이 뿌리내린 그의 내적인 세계가, 다양한 민족과 그들의 문화가 공존하는 새로운 환경에 대한 반응으로 변모하는 방식을 표현했다. 그 예로, 〈서울집/LA집/뉴욕 집)에서, 서도호는 얇은 반투명한 실크를 사용해 세세한 건축적 세부들을 꿰매 어 그가 나고 자란 전통 양식의 한국 집의 내부를 구현하고 로스앤젤레스와 뉴욕 이라는 낯선 장소들에 위치시킨다. 또 다른 천 설치 작업인 (348 West 22nd Street Apt. A, New York, NY 10011, USA)에서도 서도호는 그의 작은 뉴욕 아파트 내부를 같은 작업과정을 통해 재구성했다. 접어서 정리하면 그 형태와 공 간감은 사라진다. 그러나 또한 언제든 이 얇게 비치는 아름다운 실크 작품을 펼 치고 걸어서 형태와 공간을 되살려낼 수도 있다. 언제나 접근 가능한 시공간적 통로의 개념을 담은 이런 작업들은 끝없이 바뀔 수 있는 동시에 절대 대체 불가 능한 것들에 뿌리내리고 있는, 작가 자신의 변증법적인 정체성을 표상한다.

여행과 다문화주의의 시대에, 서도호의 작품세계는 시각적으로 매우 정교한 노 동의 과정을 통해 서구적 예술 생산 언어의 유산을 확장시키는 동시에, 문화적 정체성이라는 개념적인 담론에도 집중한다. 그 결과, 그의 작품들은 서구 예술 의 표준적인 형식주의를 유의미하게 초월한다. 그가 작업에서 사용하는 라이스 페이퍼와 같은 재료들의 투명하지도 불투명하지도 않은 특성들은 빛을 투과시 키는 동시에 공간을 둘로 나누는 방식으로 기능한다. 이는 단단히 고정되어 있 으면서도 흔들리기도 하는 내적인 세계를 상징하는 듯하다. 나아가서, 강박적 일만큼 세밀하게 꿰매어진 건축적 세부와 바느질이라는 고된 작업방식은 작가 의 기억과 그 기억에 대한 회상의 축적된 경험에 대한 비유적인 제스처인 듯하 다. 건축적 공간의 주물을 사용하며, 따라서 그 안에 포함된 문화적 담론을 재해 석하는 서도호의 작품을 바라보며 누군가는 영국 작가 레이첼 화이트리드가 광 대한 공간을 주조한 작업을 떠올릴 수도 있다. 화이트리드는 침대, 부엌, 오래된 아파트와 같이 물리적 접촉을 통해 일상적 삶이 일어나는 공간의 구조를 전체를 통째로 본뜰 수 있는 거대한 조각적 틀로 보았다. 이를 통해 화이트리드는 역설 적으로 이 텅 빈 공간에 존재감을 부여하고, 의식을 무의식으로, 무의식을 의식 으로 대체한다. 반면 서도호의 작업은 설치되는 장소에 따라 작품에 포함된 의 미가 계속적으로 교체되는 것을 가능하게 한다. 여기서는 장소성의 조건이 작품 의 의미를 결정한다.



▶ 서도호 〈섬/원〉, 2001. 한국문화예술위원회 아르코예술기록원 및 작가 제공.

유연하며 언제나 비고정적인 아름다운 건축적 구조를 가진 이 작품들은 미리 상 정되기를 거부하는 자아 정체성의 변증법적인 발전에 대한 비유로 여겨질 수 있 다. 동시에, 서도호 작품의 또다른 축은 인간 대중 사회에서의 개인들과 그들을 통제하는 사회의 힘 사이의 역동적인 관계에 대한 관심에 있다. 이런 관심사로 부터, 서도호는 상호적인 영향 관계 속에서 작동하는 인간과 사회집단의 본질에 대한 근원적인 질문과 답을 끌어내려 한다. 사회가 구성원 개인들에게 어떻게 절대적인 지배력을 행사할 수 있는가에 대한 서도호의 경험은 그가 한국에서 고등학교를 다니고 군대에 복무했던 시기에서 연원한다. 일본 제국주의의 잔재인 '스포츠 머리'와 검은색 교복으로 상징되는 한국 고등학교와 단체복, 집단 행동, 무자비한 처벌을 통해 상징되는 군대 문화로부터 서도호는 개인들의 존엄성과 지배 권력의 지향점 사이의 역동에 대한 깊은 성찰을 시작하게 되었을지 모른다. 초기작에서부터 서도호는 "나는 누구인가?", "우리는 누구인가?"와 같은 질문들을 지속적으로 던져 왔다. 초기 설치작업으로 개인들이 사라지는 가운데 유일하게 남아 존재하는 집단의 힘을 보여주는 〈유니-폼〉, 작가가 스스로를 찍은 사진과 타인이 인식한 그의 얼굴의 특징의 몽타주를 병치하는 〈Self-portrait, Mirror Image〉, 그의 고등학교 졸업앨범에서 동료 학생들의 사진을 손톱 크기의 점들로 축소시켜 무늬가 있는 벽지로 만든 〈Who Am We?〉에서, 그는 개개인의 정체성과 집단의 힘 사이의 권력관계를 탐구했다.

서도호는 (Floor), (Doormat)과 (Some/One)과 같은 작품들에서 이러한 당 시의 관심사를 완성도 있는 작품으로 만들어 성공적으로 메시지를 전달한다. 갑옷 같은 구조의 (Some/One)은 몇만 개의 군인 인식표로 이뤄진 작품이고, 〈Floor〉는 관람객들이 자유롭게 밟고 걸어다닐 수 있는 두꺼운 유리판을 받치고 있는 수많은 5cm 길이의 미니어처 인간 모형으로 만들어져. 관람객들을 조너 선 스위프트의 (걸리버 여행기)의 주인공들로 만들어버리는 환경을 조성한다. 첫눈에 공간 내부의 중심적 요소로 보이는, 숨막힐 듯 자세한 사진 이미지의 집 합체인 (Who Am We?)에서도 이 점은 마찬가지다. 단일체 체적이라는 개념뿐 아니라 조각이라는 장르의 권위를 부인하는 이 작품을 통해 관람자들은 사회 구 성원으로서 개인의 자아와 그를 통제하는 사회문화적 공간 사이의 영속적인 통 합과 충돌을 주목하게 된다. 다시 말해, 무늬 벽지와 바닥에 고정된 조각들 같은 이 작품들은 한편으로는 각 오브제들의 존재성을 극도로 최소화하는 과정을 통 해 만들어진 것이면서, 그 존재성을 얇은 층이라는 가장 단순한 구조로 변환시 킨 것이다. 그러나 가까이서 봤을 때, 그들은 역설적이게도 복잡한 형태와 구조 를 갖고 있다. 서도호의 (공인들)은 공공 조각을 위한, 관습적인 거대한 좌대인 듯 보이나 사실 이것은 일군의 작은 인간 미니어처들로 만들어진 조각 받침대 다. 이런 방식으로, 이 작업은 관습적인 개념을 전복하며 궁극적으로는 전통적 인 권위주의에 대한 비평을 제공한다.

살펴본 바와 같이, 서도호의 예술은 이미 동시대미술의 '전통'이 되어버린, 표현 의 형태에 제작의 감각적인 과정과 담론을 더하는 방법을 통해 그만의 영역을 만들어가고 있다. 나아가, 그의 뿌리나 끊임없이 전환되는 문화적 환경과 다양한 경험을 통해 변모하는 스스로의 모습 중 어느 것도 부인하지 않으며, 서도호는 이 영구적으로 변화하는 세계와의 열린 결말의 대화를 계속해갈 것이다.

2001년 서울에서 씀

2001년 제49회 베니스비엔날레 한국관 도록에 실린 원고를 재수록하였다. 당 시 한국관 도록은 참여작가(마이클 주, 서도호)별로 분리하여 제작됐으며 각각 영문 원고만 게재되어 있다. 이번 아카이브북에 게재된 국문은 필자(박경미)의 동의 하에 번역가(김효정)이 작업한 영한본을 재수록한 것이다.

*출처: 『Do Ho Suh』, 한국문화예술진흥원, pp.5-7., 2001

보이는 것 / 보이지 않는 것

§박경미

초기 작품에서 마이클 주는 보이는 존재들(인체, 자연의 동식물)이 보이지 않는 칼로리를 소모하는 과정과 이 과정을 통해 만들어진 부산물들이 결정화되는 과 정을 보여주는 작업을 했다. 그런 작업의 한 예로는 동양의 다양한 역사적 인물 들이 그들 각자의 생애 동안 소모했을 칼로리의 양을 상응하는 소금의 양으로 변환해 보여준 (Saltness of Greatness)를 들 수 있다. 이런 작업을 통해서 마 이클 주는 그가 겪은, 문화적, 역사적 정체성을 증명하는 행위에 따르는 정신적, 신체적 소모를 표현했다. 다르게 표현하자면, 마이클 주는 변환된 상태에 도달 하고자 하는 개인들의 신체적이고 심리적인 수고와 노력 가운데 발생하는 에너 지 생산과 칼로리 소비라는 명백히 과학적인 주제를 통해 예술작품을 만든다. 예술작품의 위치를 과학적 사고와 그로 인해 생겨난 물리적인 오브제들로 대체 함으로써. 그는 과학과 미학의 경계를 지우려 시도한다. 대중문화의 이미지를 차용해 순수 예술과 일상 사이의 분리를 무너뜨리는 팝아트나 예술작품과 개인 적으로 의미있는 평범한'것'들 사이의 구분을 용해시키는 요제프 보이스와 같은 아티스트의 개념적인 조각 설치 작품과 비교해 볼 때, 마이클 주는(과학 이론을 통해 이해될 수 있는) 자연 현상의 결과와 예술가가 생산한 작품 사이의 경계를 넘나들며 정신적 사고와 물리적 반응의 단일성을 시각적으로 구체화한다.

그의 뿌리로 돌아가 2세대 한국계 미국인으로서 스스로의 역사적인 정체성의 근원을 되돌아보는 것은 마이클 주에게는 굉장한 에너지와 노력을 요하는 일이 었을 것이다. 과학을 전공한 학생답게(그는 대학에서 생물학을 전공했다), 마이클 주는 앞서 언급한 접근법들을 통해 그러한 행위를 깊이감 있게 수행했다. 다양한 인종들과 문화가 뒤얽혀 있는 미국에서 자란 그의 경험에 대한 반응으로, 마이클 주는 혼종화된 문화적 경험 이전의 원상태로 회귀하는 여정에 필요한 에너지와 칼로리의 양에 대해 논하는 퍼포먼스와 조각 작품들을 만들었다. 이에뒤이은 마이클 주의 작업은 서구적인 과학적 사고와 동양적인 유심론을 결합하는 주제를 통해, 그리고 물건들의 물성과 그 이면의 의식, 에너지, '기'의 구조에 대한 근원적인 탐구를 통해 점진적으로 깊이를 더해갔다. 그런 개념을 잘 보여주는 이 시기의 작품은 2000년 휘트니비엔날레에 전시된 〈눈에 보이는〉이다. 이 작품은 동양적 유심론의 상징적 인물인 부처의 머리 없는 좌상을 투명한 폴리우레탄으로 본뜬 작품이다. 마이클 주는 그 안에 뼈대와 내장 기관들을 위치시키고 서구적 의학, 과학의 해부 모형에서와 같이 그것들을 보여지게 노출시



▶ 마이클 주 (나무) 설치전경, 2001. 한국문화예술위원회 아르코예술기록원 제공.

킨다. 이 조각은 동전의 양면과 같이, 외부와 내부, 영혼과 신체와 같이 상반되 는 요소 사이에 존재하는 체계가 궁극적으로는 하나의 구조에 연결되는 점에 대 해 유머러스하게 발언한다. 이 작품은 단순하게는 사고하는 뇌가 없는 머리 없 는 신체로 이해할 수 있으나, 동시에 물리적 신체를 조종하는 영적인 세계와 같 은, 또다른 세계의 공존을 강조하며 비유한다. 다른 말로 설명하자면, 성적인 함 의가 있는 작품을 통해 마이클 주의 작품은 보이는 세계와 공존하는 보이지 않 는 세계에 대한 관념을 담는다. 나아가, (눈에 보이는)이 포함된 일군의 작품에 서 관찰되는 두드러지는 특징은 그들이 외부와 내부의 경계를 허무는 특정한 형 태를 띠며 그 두 세계가 서로를 바라보도록 만든다는 데 있다. 투명한 유리 진열 장 안에 놓여 내장을 드러낸 동물들의 조각이 그 특정한 예다. 이 작품은 살아있 는 존재를 박제해 내장의 물성을 명징하게 드러내고, '살아있음'과 '물건됨'을 병 치함으로써 관람자로 하여금 존재와 에너지의 신비로움에 대해 생각하게 한다. 동시에, 이 물체(작품)와 관람객 사이에 유리 벽을 세움으로써 이 작품은 유리 벽 외부의 관람객과 유리 진열장 안의 오브제 사이의 투명한, 상호적인 구분짓 기의 역설을 보여준다. 곧, 유리 벽은 관람객과 작품을 가르는 것이 아니라, 오 히려 모순적으로, 그 둘 사이에 상호적으로 투사되는 관계를 상기시키는 장치로 분명하게 기능한다. 마이클 주는 베니스비엔날레 한국관 전시를 통해 이 개념을 극대화하려 노력했다. 그는(많은 유리 벽으로 만들어진) 한국관의 건축적 특징 에 개입하기보다는 이 특징이 만들어내는 유리 진열장과 같은 감각을 끌어올림 으로써 작품과 관람객 사이의(역설적인) 합일성을 강조하고자 했다. 마이클 주 는 파빌리온의 구조에 수정을 가해 세 가지의 하부 공간을 만들어낸다. 그 세 공 간은(외부가 분명히 보이는) 중심 공간, 자연사박물관에 놓인 진열장의 분위기 를 자아내는 굴곡진 나무 벽과 긴 유리 가벽, 쇼룸처럼 보이는 작은 정사각형 공 간이다. 중심 공간에 그는 우선 여러 조각으로 잘렸다가 쇠고리로 다시 연결된 거대한 참나무 줄기를 위치시켰다. 유사한 방법으로 제작된 (개량된 선반)은 절 단된 사슴 뿔이 금속 파이프로 연결돼 다시 원래의 형태로 만들어지는 작품으로, 자연사박물관에 전시된 오브제들처럼 길고 굴곡진 측벽에 걸린다. 이에 더해, 진열장 같은 정사각형 공간에는 실물보다 조금 작게 주조된 청동 주조 군상조각인 (Family(tradition)...)이 놓인다. 이 군상에서의 개별 신체는 상호의존적(그리고 유기적)인 조화의 순환, 그 일부를 구성하기도 하는 개별적 존재다.

마이클 주가 이런 작업들을 통해 우리에게 보여주려 하는 것은 아마도 부분과 전체, 내부와 외부, 자연과 인공물, 파괴와 재생, 개인과 집단, 동양과 서양과 같은 상반되는 요소들의 공존에서 발견되는 근원적인 질서일 것이다. 마이클 주 작품의 중심에는 물성과 비물질성의 결합에 근원하는, 살아있는 존재들의 변이하는 조건들인 존재와 소멸의 순환적 구조를 가능하게 하는, 자연에 있는 불변의 법칙과 조직의 과정들이 있다. 이 글에서 살펴본 것과 같이, 마이클 주의 초기작은 그자신의 정체성을 탐구하는 그의 여정을 몸의 물리적인 변화와 그 부산물들과 연결시킴으로써 문화적 담론과 논리적인 과학적 개념들을 결합하는 그의 고유적인 예술성을 보여준다. 지금 그의 작품들은 이런 사회문화적인 인식을 살아있는 것들의 존재, 우주의 질서, 타자와 같은 더욱 근원적인 문제로 확장시켜가는 모습을 보여준다. 이렇게 마이클 주의 예술세계는 그 반향을 넓혀가고 있다.

2001년 서울에서 씀

2001년 제49회 베니스비엔날레 한국관 도록에 실린 원고를 재수록하였다. 당시 한국관 도록은 참여작가(마이클 주, 서도호)별로 분리하여 제작됐으며 각각 영문 원고만 게재되어 있다. 이번 아카이브북에 게재된 국문은 필자(박경미)의 동의 하에 번역가(김효정)이 작업한 영한본을 재수록한 것이다.

박경미 2001년 한국관 커미셔너

"서도호와 마이클 주의 작품 주제는 모두 문화적 자아 정체성에 관한 것이었지만 그 주제를 이해하고 조형적으로 풀어내는 접근 방식은 대조적이라는 점에서 매우 흥미로웠습니다. 이들은 로컬아트가 아닌 국제무대에서 보편적 해독이 가능한 조형언어가 정립되어 있던 작가들로, 저는 이들이 국제 미술계의 공감을 얻어내고 베니스비엔날레 출품이 자신들의 다음 단계 커리어를 효과적으로 격상시킬 수 있는 디딤돌이 되기를 희망했습니다.(…) 한 가지 기억나는 에피소드는 마이클 주와 서도호 작가를 선정한 후 문예진흥원 담당자를 위한 프리젠테이션이 있었는데, 그분들이 미국 시민권자인 마이클 주의 국적을 지적하며 걱정하셨던 기억이 있습니다. 그때 미국 국적자로서 독일관 대표작가로 베니스비엔날레에 출품하셨던 백남준 선생님의 전례를 들어 예술에 있어서 이미 경계가 허물어진 국제화 시대에 예술인의 국적은 더 이상 문제가 될 수 없음을 이해시켰습니다."

*출처: 김금미 『2020 한국문화예술위원회 예술정책 특별연구 - 베니스비엔날레 한국관 아카이브 구축을 위한 자료발굴 및 수집: 1995년 개관-2015년 미술전 중심으로』, 한국문화예술위원회, 2020, p.148



▼ 한국관 개막 기념 런천파티(장소: 페기구겐하임컬렉션, 후원: 삼성문화재단) 초대장, 2001. 한국문화예술위원회 아르코예술기록원 제공. 사진: CJYART STUDIO 조준용.



커미셔너 김홍희는 한국관의 투명함을 최대한 부각시키고 건축적인 특성을 활용함으로서 한국관을 단지 작품을 수용하는 용기(Container)가 아닌 내용물(Content)의 일부로 삼았다. 황인기의 디지털 산수화 (바람처럼)은 중앙홀 파상벽면에서 시작하여 유리벽면까지 이어지는 28m의 대형 부조벽화로 유리를 관통하는 외부 풍경과 중첩되었고 정서영의 (새로운 기둥)은 반원형 공간에 위치한 기존의 원형 기둥을 스티로폼과 시멘트를 이용해 육중한 기둥으로 탈바꿈한 작품이었다. 한국관 앞마당에 설치된 박이소의 (베니스비엔날레)는 물과 자갈, 타일이 담긴 네 개의 대야 위에 사각의 각목 프레임을 허술하게 세운 작품으로, 각목의 한 쪽에는 26개의 베니스비엔날레 국가관과 3개의 아르스날레 본전시장을 미니어처로 조각해 베니스비엔날레의 문화적 패권주의를 풍자했다. 또한 〈2010년 세계에서 가장 높은 건축물 1위~10위〉는 세계 최고 높이를 자랑하는 고층 건축물들을 파이프와 유토로 허술하게 재현, 희화화했다. '세계 최고'를 지향하는 국가적 경쟁구도를 풍자했다.

전시는 참여작가의 개별 발표장이 아니라, 한국관의 특징과 차이를 어떻게 구축할 것인가에 초점을 맞추었다. 이와 함께 한국미술의 정체성을 과거 전통보다는 '지금/여기'에서 생성되는 '현대 한국성'으로 개념화하고자 했다. '차이들의 풍경'이라는 주제 하에 한국관의 구조적, 공간적, 장소적 특성, 나아가 박이소, 정서영, 황인기 3인 작가의 미학적, 이념적 차이에 의거해 타국가관과 차별화되는 복수적 차원의 차이를 만들어 내고, 이를 통해 큐레토리얼의 차별성을 성취하고자 했다.

제50회 베니스비엔날레 국제미술전 한국관

《차이들의 풍경》 2003년 6월 15일 - 11월 2일

커미셔너/큐레이터

김홍희

참여작가

박이소, 정서영, 황인기

큐레토리얼

코디네이터

변준희

한국관 전시 어시스턴트

전정옥

도록

편집장

기정현

디자인

모임별

사진 박현진

전시 디자인 및 설치

윤재원

프로덕션 보조

엄소동, 박경환, 이영선, 맹지영, 양재윤

후원

삼성문화재단,

일신문화재단,(주)쌈지, 에르메스 코리아, 석주문화재단, 대한항공

갤러리 후원

국제갤러리(정서영), 갤러리현대(황인기)

주관

한국문화예술진흥원



▼ 한국관 전시 기념품 티셔츠(박이소). 한국문화예술위원회 아르코예술기록원 제공. 사진: CJYART STUDIO 조준용.

차이들의 풍경

§ 김홍희

1. 정자를 닮은 한국관

《차이들의 풍경》은 한국관 전시에 특성을 부여할 주제적 핵심 개념으로서,복수적 차원의 차이들, 크게는 예술과 자연, 내부 공간과 외부 풍광의 차이, 작게는 작가들과 작품들간의 차이들이 만들어 낼 개념적 전시 풍경을 말한다. '명상적이고도 역동적인' 전시 풍경으로 타국가관들과 차별화하면서 또 다른 차원의 차이를 만들어 낼 이 《차이들의 풍경》은 한국관의 구조적, 공간적, 장소적 특성으로부터 그 개념을 도출하고 있다. 이러한 점에서 한국관 전시의 특성, 나아가 한국관의 정체성은 한국관 자체의 사이트 특정성으로부터 출발한 다고 말할 수 있다.

한국관은 베니스 동남쪽에 위치한 자르디니 공원 내 중심 노변으로부터 후미진 곳에 사선으로 위치해 있고 크기도 작아 주변의 다른 국가관들,즉 중심로에 면 하고 있는 커다란 러시아관, 일본관, 독일관, 캐나다관, 영국관, 프랑스관들에 비해 눈에 잘 띄지 않는다. 그러나 사선으로 자리잡은 덕분에 타관들로부터 분 리되기 보다는 그것들과 오히려 유기적으로 관계 맺어지는 의외의 효과가 발생 하며, 더구나 나무숲이 울창한 해안 풍광이 둘러싸고 있는 공원 동남쪽 끝자락 에 위치한 까닭에 일단 그 앞에 당도하면 자르디니 공원의 자연 친화적 분위기 를 더욱 만끽할 수 있는 이점도 갖는다.

건축물 자체는 일부 벽돌과 나무벽을 제외하면, 주로 철골구조와 유리로 되어 있어 상당히 현대적이고 차가운 느낌을 주지만, 그것이 역설적으로 자연과의 합일을 유도하는 요인으로 작용한다. 천창과 앞 뒤 유리 벽면들을 통해 내부로 관통하는 자연 풍광이 건물을 자연의 일부로 삼켜버릴 뿐 아니라, 특히 한낮의 작열하는 태양빛은 견고한 건축물 자체를 탈물질화, 소멸시킴으로써 단지 풍경만을 남게 한다. 건물 구조 역시 사이트의 자연적 특성에 조응하듯 재단되지 않은 듯한 비정형적인 모양새를 하고 있다. 한때 화장실로 사용되었던 자그마한 입방체구 벽돌 건물을 허물지 않고 건축하는 것이 한국관 건립의 조건이었다고 하는데, 그 고건물에 잇대어 지형이 허용하는 제한적 범위 내에서 조성된 듯한 장방형, 궁형의 신축 공간들이 전체적으로 불규칙한 자연적 형상을 이루고 있는 것이다. 이러한 외형을 반복하듯, 건물 내부 역시 비정형적이고 불규칙한 공간들로 구성된다. 정사각형, 직사각형, 궁형, 파형의 공간이 구획 없이 펼쳐져 있고 천정 높

이도 제각각이다. 동남쪽에 위치한 입구 유리문을 들어서면 천정 높은 기다란 장 방형의 주 전시공간과 그 오른편으로 낮게 굽이 치는 파형 공간이 한눈에 펼쳐진 다. 정문 좌측은 상대적으로 시야에서 가려져 있어 방향을 좌로 틀어야만 궁형 공간과 그 뒤쪽으로 연결된 구 벽돌 건물 내부 공간으로 인도된다.

한국관의 건축가 김석철과 프랑코 만쿠조는 수상도시 베니스의 자연풍광을 요약하듯, 북동쪽 벽면을 해안의 파도를 연상시키는 파동벽으로 처리하고 있다.또한 건물 옥탑에는 돛줄처럼 생긴 사선의 쇠줄들을 장착시켜 그 모양새가 배의 갑판을 크게 닮게 하고, 해안가 갯벌로 인도하는 푹 꺼진 지면으로부터 건물 후면을 들어올려 부둣가 선창을 연상시키고 있다. 한국관은 이렇게 자연적 조건에따라, 그것에 순응하는 구조로 건조되었다는 점에서 환경친화적인 현대건축을 표상하는 동시에, 바로 그러한 점에서 한국의 전통 정자에 비견될 수 있다. 전면과 후면의 유리벽면을 통해 주위 풍광이 관통되는, 즉 안이 밖이 되고 밖이 안이되는 순환적 소통 구조에서 사방이 열린 한국 정자와 닮아 있다는 것이다. 자연한가운데에 지어지지만 자연을 해치지 않고 자연이 그냥 스쳐 지나가게 하는, 산수가 좋은 곳에서 풍류를 즐기기 위해 마련된 아담한 공간, 자연과 대화하고 명상할 수 있는 장소, 그리하여 전통 산수화에 많이 등장하는 한국의 정자를 유추시키듯, 자르디니 공원의 울창한 숲 속에 자리잡고 있는 한국관은 앞뒤 안팎이 없는 정자의 통풍 구조처럼 유리면을 통한 시각적 통풍을 일궈냄으로써 자연과의 합일, 또는 자연과의 감정이입을 가능케 하는 것이다.



▶ 《차이들의 풍경》 전경사진, 2003. 출처: 아트인컬처.

2. 관통의 미학에 의한 공간적 뒤집기

한국관은 건축적으로는 자연친화적이고 열린 구조라는 맥락에서 현지로부터 "서양 건축으로 표현된 동양 정신" 이라는 평가를 받았던 반면, 국내적으로는

1995년 건립 당시부터 유리벽 뿐 아니라 궁형, 파형 등을 포함하는 특이한 구조 때문에 전시장으로서는 적절하지 못하다는 지적에 시달려 왔다. 이러한 불리한 조건을 극복하기 위해 종전의 전시 관계자들은 유리벽을 코팅하거나 벽면으로 차단하고 내부 구조를 기하학적으로 개조하여 사용하였다. 그러나 이번 한국관 전시는 건축물의 이러한 불리한 조건을 전시 내용과 연출의 시발점으로 수용하여 건물의 특성을 살리는 것에서 출발한다. 즉 전시 개념과 특성을 건물과 주변 경관, 정자의 열린 구조를 닮은 건물의 구조적 특성으로부터 도출하여 그것이 자연스럽게 한국관의 특성을 드러내도록 유도한다는 것이다. 동양적인 것, 전통적인 것보다는 한국관의 사이트 특정성으로부터 한국관의 정체성을 구축한다는 의도이다.

이를 위해 우선 천창을 막은 천정 만을 남겨두고, 유리를 막은 모든 가벽을 제거 하거나 유리면의 코팅을 벗겨내면서 건물의 원형을 복구시킨다. 그럼으로써 외 부 풍경을 안으로 적극 끌어들이고 자연 채광을 강화시키며 공간의 투명성을 극 대화할 수 있다. 베니스 해안풍경을 전시장 내부로 끌어들이고 내부의 예술작품 을 밖으로 확장시키는 관통의 미학으로 공간적 뒤집기를 시도한다는 것이다. 다 음에는 그동안 제대로 사용되지 않았던 궁형이나 파형의 죽은 공간을 활용함으 로써 전시 면적을 넓힐 뿐 아니라 정형적 구조로 이루어진 타국가관들과 차별화 되는 새로운 연출 효과를 기대할 수 있다.

작가 선정은 이러한 구조적, 공간적 요구와 맞물려 이루어졌으며 작가들은 모두 사이트 특정적 현장 작업을 신작으로 발표한다. 정문을 열고 들어서면 장방형 의 중앙 공간과 우측의 파동벽이 하나의 공간으로 펼쳐지는데 맞은편 유리벽을 통해서 훤히 내다 보이는 자연적 해안풍경이 내부의 여하한 예술을 불허하는 듯 강렬한 이미지로 들이닥친다. 이에 정면 공간을 과감하게 비워놓고 길이 17m 의 파동 벽면을 황인기의 대하 벽화, 컴퓨터로 재구성한 그의 디지털 산수화로 장식할 것을 구상해 본다. 현장을 답사한 작가는 한걸음 나아가 파동벽 분 아니 라 이웃한 유리 벽면까지 연결하는 장장 28m의 벽화를 제안한다. 유리를 통해 내다 보이는 실제 베니스 풍경과 유리면에 재현된 전통 산수화가 실제로 병치되 는 국면에서 외부와 내부의 공간적 뒤집기라는 전시 의도가 요약적으로 명시될 것이다. 결국 이 산수 벽화는 시공을 초월하는 관념적 산수화의 은유이자 한국 관의 사이트 특정성을 환유하는 알레고리 풍경화로서 존재하게 된다.

좌측 공간은 정면 시각에서 벗어나 있을 뿐 아니라 한눈에 펼져지는 중앙 공간 과는 대조적으로 궁형, 정방형 등 오목조목한 분할 공간으로 이루어져 있어 정서영의 밀봉적 오브제로 은밀한 분위기를 연출하기에 안성맞춤이다. 정서영은 이번에 오브제를 건축적으로 확장, 건축물 구조 자체를 버팀목으로 이용하는 사

이트 특정적 오브제 설치작업을 선보이기로 한다. 궁형 공간의 철조 기둥을 심으로 커다란 가짜 기둥을 만드는 한편, 입방체 구 벽돌 건물 내부 공간에 일정 부분 손질을 가하고 특정 오브제를 배치하여 그 방을 수수께끼 같은 시각적 픽션의 장으로 전환시킨다. 외부 풍광에 조응하는 황인기의 풍유적 벽화와 대조적으로 정서영의 초현실적 픽션은 인공적 인테리어 속에서 펼쳐지지만, 유리벽을통해 안과 밖을 흐르게 하는 황인기의 유리 벽화와 마찬가지로 후면 출구를 통해 내부 픽션을 외부로 확장함으로써 건물의 안과 밖을 자연스럽게 연결시킨다.

한국관은 노변으로부터 약간 후미진 곳에 자리잡고 있기 때문에 옥외 작업을 통하여 주의를 끌 필요가 있다. 이를 위해 박이소를 초대하는데, 그는 스펙터클한야외 작업과는 거리가 먼 허술하고도 썰렁한 각목의 구조물을 설치한다. 그 구조물의 일부를 이루는 내부형 미니어처 목각과 건물 입구의 쇼윈도처럼 생긴 작은 공간에 놓여지게 될 소형 조형물이 유사한 개념의 미니어처 건축물이라는 점에서 상호 연결되면서 시각적, 동선적으로 건물의 안과 밖을 연결시키지만, 실상 기념비적 외부 조형물을 내부 미니어처로 대치하는 그의 역전적 제스처에 의해 황인기의 산수 벽화를 통해 이루어진 공간적 뒤집고 다시 한 번 수행된다. 여기에 그의 미니어처 조형물들이 크기와 위세를 겨루는 빌딩들이고 보면 그의 뒤집기 작업이 공간적 도치 이상의 인식론적 게임임을 알게 된다.

이렇게 건물 안과 밖을 소통시키는 동시에 안과 밖의 질서를 도치시키는 3인 참 여작가들의 사이트 특정적인 작업에 의해 생성적이면서도 해체적이고, 명상적 이면서도 역동적인 '차이들의 풍경'이 창출된다. 전통 산수를 디지털 수열로 대 치한 황인기의 알레고리 풍경화, 조형적 응축과 확장으로 불가능한 언어적 표현을 외 화시키는 정서영의 픽션적 풍경, 허술함의 미학으로 문명에 대해 비판을 던지는 박이소의 소담한 문화 풍경… 예술이라는 이름의 이러한 개념적 풍경들은 베니스 해안의 실풍경과 교차, 병치되면서 또 다른 차원의 차이의 풍경을 일궈 낸다. 결국 한국관의 구조적 특성과 장소적 특성에 의거한 외부와 내부, 예술과 자연의 충돌과 조화가 엇갈림의 스펙트럼을 형성하고, 3인 참여 작가의 미학적, 이념적 차이가 엇박의 조화를 이루는 가운데 타관들과 차별화되는 한국관의 총체적 이미지, 즉 관조와 동요의 양극을 왕래하는 '차이들의 풍경'이 창출된다.

3. 황인기의 (바람처럼)

황인기는 내부 파동벽에서 유리벽을 잇는 대형 벽화 (바람처럼)을 선보인다. 작가는 근자에 들어와 전통 한국화를 컴퓨터로 재구성하는 디지털 산수 연작을 발표하고 있는데, 이번 출품작은 조선조 화백 이성길이 중국 복건성에 있는 무이

산 구곡계를 상상하여 그린 (무이구곡도(1592))를 밑그림으로 사용한 것이다. 무수한 산봉우리, 언덕, 산, 계곡과 함께 배 등이 보이는 이 구곡도가 베니스 풍 광과 상통하는 점이 있을 뿐 아니라, 폭 36cm, 길이 4m의 기다란 두루마리로 된 원화의 비례가 현장 조건에 맞는 까닭에 작가는 그것을 채택하여 컴퓨터로 50배로 확장, 높이 2.4m,길이 28m의 대하 벽화로 제작하게 된 것이다.



► 전시 설치 중인 참여작가 황인기와 박이소, 2003. 한국문화예술위원회 아르코예술기록원 및 작가 제공.

디지털 산수화는 실물화의 사진 필름을 전사하고 컴퓨터로 처리하여 농담없는 흑백 픽셀화를 만드는 것으로 시작된다. 입력 정보를 이진법적 흑백 이미지로 변형시키는 이 일차적 단계를 거친 후, 그것을 펀칭의 단위가 될 점으로 전환하여 A4용지에 출력하게 된다. 이번 출품작의 경우 파동 벽면은 네거티브로 출력하여 까만 점이 여백을 나타내고, 유리벽면은 포지티브로 하여 까만 점이 이미지를 나타내도록 한다. 그 출력물을 실제 벽화로 전환하기 위해서는 무려 1,500장의 용지가 필요하다. 작가는 그 출력 용지를 벽화 크기의 필름지에 대고 까만 점들을 따라 구멍을 낸 후, 그것을 딱딱하고 스폰지를 입힌 현장 벽면에 대고 구멍을 따라 포시한다. 그 표시에 따라 표면에 검거나 흰 재료를 부착하여 흑백 이미지를 얻어내는 것이 마지막 공정이다. 파동벽의 흑색 이미지 부분은 검은 폐비닐로, 까만 점으로 표시된 여백 부분은 아크릴 거울 파편을 부착해 이미지를 만드는 한편, 유리면의 경우는 여백 부분은 투명 유리를 그대로 두고 이미지가 될 까만 점을 검은 실리콘을 쏘아 형상을 드러낸다.

11-12mm 크기로 잘라낸 거울조각 13만 개, 12mm 크기의 실리콘 덩어리 6만 개가 요구되는 이번 디지털 산수화는 디지털 기술이라는 말이 무색할 정도로 막대한 수공과 시간을 요구한다. 기계적 과정 이후에 요구되는 노동, 즉 재료 부착의 반복 작업이 선종선사의 도닦기에도 비견될 수 있는데. 그의 작품이 주는 파



▼ 황인기 (바람처럼), 2003. 작가 제공. 출처: 아트인컬처.

워는 재료적 물성이나 물량보다는 이러한 수공적 밀도에 기인한다. 그는 이번에 파동벽 부착 재료로 전에 사용하던 리벳이나 크리스탈 대신에 커팅한 거울조 각을 사용한다. 비가시적 픽셀을 가시화하는 부착 재료로서 그가 이번에 선택한 거울은 유리 건축의 비물질성을 강조하는 점에서 건축물과 미학적 연관성을 갖는데, 특히 그것이 반영의 매체라는 점에서 특별한 효과를 발휘하게 된다. 즉 조각난 거울 파편들이 제각각 주변을 반영하고 빛을 반사시킬 때에 벽화의 표면은 작열하는 수면처럼 스스로를 탈물질화시키고 이와 함께 재료적 물성과 물량적수치를 감축시킨다는 것이다. 자체적 물량과 물성을 탈물질화, 무효화시키는 거울이라는 매체를 통해 그는 가시화된 비가시적 픽셀을 다시 비가시화시키고, 그 럼으로써 디지털 미학의 추상성과 비가시성을 극대화시키는 것이다.

《바람처럼》은 내부 공간을 반 이상 둘러싸는 초대형 스케일이라는 점에서도 디지털 미학을 충족시킨다. 흐르는 이미지, 즉 전자적 픽셀의 운동을 유추시키듯, 점점이 읽히는 그의 디지털 산수화는 독해의 시간 뿐 아니라 감상을 위한 신체적 이동 또는 행동을 요구하는 점에서 설치, 퍼포먼스와 같은 연극성을 획득하며 이와 함께 시간예술로 진입한다. 또한 시간성의 개입으로 평면과 입체의 중간 형태를 점하는 전자 영상과 마찬가지로, 픽셀화된 거울 파편들이 평면을 벗어나 모자이크적인 부조성을 부여받을 때 그의 산수화는 3차원 예술로 이전한다. "텍스트의 충실한 전달이기보다는 컴퓨터 과정의 오류나 편차를 노정시킴으로써" 지각 주체의 새로운 반응을 유도한다는 작가의 지적처럼, 디지털 이미지는 시간과 공간, 평면과 입체의 중간지대에 기거하는 이중적 양상으로 시각

이상의 공감각적 감흥을 일으키며 지각 체계의 교정을 요구하는 바,이것이 황인 기 디지털 산수화의 인식론적 의미이다.

컴퓨터 기술 뿐 아니라 실리콘, 거울, 폐비닐 등 산업재료를 사용하면서 고화를 현대적으로 재구성하는 황인기의 디지털 산수화는 문화적 유산의 은유이자 그것의 풍경적 환유로서 알레고리를 획득한다. 즉 과거 이미지를 차용하는 동시에 그것을 현재로 재생시키고 단편과 파편을 총체로 완결시키려는 재창조의 의지에서, 또한 동일 단위의 반복과 병렬적 배치로 수열적 연속체를 구성하는 동시에 스스로를 파편화, 해체시키는 상호 텍스트적 발상에서 포스트모던 알레고리를 함의한다는 것이다. 결국 (바람처럼)은 "바람처럼" 전통과 현대, 과거와 현재, 서양과 동양, 아날로그와 디지털, 복합화와 파편화의 경계를 넘나들며 초시제적, 초공간적, 초기술적 알레고리 풍경화로 의미화되며 그럼으로써 명상과 함께 지각체계의 변화를 유도하는 동요를 불러일으키는 것이다.

(바람처럼)은 수상도시 베니스의 실풍경과 그림 속 계곡의 재현 풍경을 병치시 키는 이중 풍경의 전략으로 내부와 외부, 실제와 가상, 재현과 제시의 이분법을 무효화시킨다. 그것은 정자를 닮아 건물이기보다는 자연의 일부이기를 원하는 한국관, 사이트 특정성을 근간으로 도출된 전시 개념 자체를 대변하듯, 그 자체가 풍경적 환유로 기능한다. 다시 말해 자연, 장소, 공간, 위치와 충돌하기보다는 낯설게 만나고 다르게 반응하는 3인 작가들의 출품작과 그것이 일궈내는 '차이들의 풍경', 그 관념적, 개념적, 추상적, 해체적, 메타언어적, 담론적 풍경을 가시화하는 시각적 힌트로 작용하는 것이 황인기의 벽화 (바람처럼)이라는 것이다.

4. 정서영의 〈기둥〉과 〈새로운 삶〉

정서영은 (기둥)과 (새로운 삶)으로 《차이들의 풍경》에 참여한다. 이미지와 개념, 말과 사물의 간극과 불일치를 유머스럽게 조형화하는 정서영의 작업은 그것이 오브제일 경우 가구적 기능을 갖지 않는 가구처럼 실내, 인간 신체와 이상한 방식으로 관계 맺으며 인테리어 디자인적 특성을 갖는데, 이번 전시와 같이 건물 구조를 근간으로 하는 설치작업에서는 그러한 특성이 건축적 코드로 강조, 강화된다.

한국관 정면 좌측, 궁형의 유리창이 둘러치고 있는 궁형 공간에 설치된 〈기둥〉은 그 공간에 이미 세워져 있는 기둥에 부착해서 만든 높이 224cm, 지름 110cm 의 커다란 가짜 기둥이다. 몸체는 단단한 백색 스티로폼, 베이스는 하얀 시멘트 로 만들어져 언뜻 보면 진짜같기도 하지만, 그 커다란 몸체가 밑으로부터 5cm 띄워져 설치되어 있어 관객은 그것이 뻔한 거짓말인 줄 금방 알아차리게 된다. 궁형의 창밖으로는 외부 풍경 이 내다보이는데, 그러한 자연 풍경을 배경으로 아무 용도 없이 덩치만 커다란 가짜 기둥이 주변 공간을 가득 차지하며 공중에 얕게 떠 있는 것이다. 진짜 자연과 가짜 기둥의 비맥락적 병치, 공간과 구조의 불균형적 비례가 초현실적 풍경을 창출하는 가운데 관객은 신기함과 거북함, 시 각적 쾌와 불쾌로 엇갈리는 감흥을 경험한다.

(새로운 삶)은 한국관이 세워지기 이전부터 그곳에 있던 입방체 벽돌 구조물 내부 공간을 이용한 설치 작업이다. 정서영은 그 공간이 위치적으로, 양식으로도 본건물로부터 동떨어진 소외 공간이라는 점을 강조하려는 듯, 사방 4째, 높이 4째 가량의 사각방을 무대로 독자적 드라마를 펼친다. 그녀의 연출은 인테리어를 변경시키는 건축적 작업으로 시작한다. 우선 건물 내부에서 그 방으로 통하는 입구에 바닥에서 1째 정도 올려 높이 72cm 정도의 작은 사이문을 단다. 단색조의 충충한 주변에 활기를 주듯 아광 주홍으로 낙점하듯 채색된 이 문은 일단 열기만 하면 그 물리적 반동의 힘으로 자동적으로 되돌아가 닫히는 여닫이 문이다. 열리는 동시에 닫히는 이 사이문은 본체로부터 분리되어 있으면서 연결되는 공간 자체의 존재론적 양상을 상징하듯, 또한 다른 작품과 관계맺기와 함께 거리 취하기라는 작가적 이중태도, 나아가 3인 작가의 차별화와 동일화라는 큐레토리얼 요구를 암시하는 듯, 그 자체가 경계, 양면성의 표상으로 존립한다.

새로운 세계로 인도하는 주홍색 문을 열고 들어가면 텅빈 공간을 가로질러 외부로 향한 출구 한 끝에 검은색 오토바이 한 대가 뜬금없이 서있다. 무슨 일이 벌어질 듯, 또는 벌어진 듯한 야릇하고 긴장된 분위기이다. 그 방은 원래 후면에 출구가 나 있었으나 한동안 전시를 위해 벽으로 막아두었던 것을 작가가 이번에 문 부분을 따내어 90cm 폭의 문구멍을 만들었다. 그 문구멍 공간에 반은 안으로 반은 밖으로 걸쳐진 250cm 정도의 중형 오토바이가 있는 것이다. 그 이상한 오토바이를 자세히 보기 위해 관객이 출구를 향해 걸어갈 때 에 마루바닥은 전시장 내의 다른 바닥과 달리 출렁대는 느낌을 주며 약간씩 삐꺽거리는 소리를 낸다. 작가가 잘 깔려진 기존의 마루 바닥 위에 사이를 두고 마감 안된 목재로생마루를 깔아 놓은 까닭이다.

가까이 가보면 앞부분은 보통 오토바이이지만 뒷좌석 부분이 두바퀴 리어카로 개조된 삼륜의 변형 오토바이이다. 판자로 만들어진 리어카를 더 자세히 들여다보면 그것은 리어카가 아니라 밑부분은 창문 달린 집이고 그 위 지붕은 고속도로인 이상한 조합의 집이다. 로트레아몽이나 마그리트의 초현실적 비전을 방불케 하는 꿈 속에서나 가능한 몽환적 오브제인 것이다. 고속도로는 약간의 원근법으로 그려져 어느 정도의 속도감과 거리감을 느끼게 한다. 달리는 고속도로를

머리에 얹고 있는 바퀴달린 리어카 집이 뒤로 빠져 있는 출구 후면으로는, 황인 기의 유리벽화 뒤로 보이는 멋진 베니스 해안풍광과는 대조적으로 잡초만 무성한 버려진 뒷마당이 보인다.

〈기둥〉과 마찬가지로 〈새로운 삶〉이라는 이 방도 가짜, 거짓말, 픽션이다. 현대 미술이 점점 일상, 삶과 닮아 가고 사물화되어 가지만, 정서영은 예술과 같은 예 술, 즉 거짓말 같은 예술로 예술을 창조하고자 한다. 정서영의 예술은 픽션이며 그것은 그럴 듯한 픽션이 아니라 거짓말 같은 픽션, 이유없는 반항처럼 그냥 거 짓말인 픽션이다. 오토바이도 리어카도 아닌, 고속도로 집을 싣고 있는 이 리어 카 오토바이는 지면으로부터 붕 떠 있는 기둥 만큼 새빨간 거짓말이며 예술적 오브제로만 존재가 가능한 순수한 픽션, 즉 예술이다. 그러나 그녀의 거짓말의 출처는 머리 속 상상이 아니라 눈으로 보는 현실로서, 그에 기반하여 그녀는 가 상적 현실 또는 초현실적 허구를 만드는 것이다. 예컨대 고속도로 지붕이 달린 집은 고속도로 밑의 공간을 이용해 그 밑에 맞대어 지은 집, 또는 도로변에 바짝 붙여 지은 집과 같이 택지가 부족한 동아시아 국가들이나 제3세계에서 흔히 볼 수 있는 일상 풍경의 익살스러운 초현실적 표현이다. 작가의 언급대로 "현실 극 복을 위한 제3세계 특유의 대안 또는 아시아적 방식"이 만드는 초현실적 진풍 경에 대한 메타 풍경인 이 기이한 고속도로 집을 베니스로 이동시키기 위한 방 편인 것처럼 정서영은 그것을 오토바이에 부착시킨 것이다. 그러나 오토바이가 다닐 수 없고 층계를 올라갈 수 있는 이상한 형태의 리어카가 유일한 운송 수단 인 수상도시 베니스에서 이 기이한 오토 바이는 그 자체가 지리적, 풍토적 여건 을 극복하기 위한 초현실적 대안이 된다. 결국 (새로운 삶)의 주역인 이 오토바 이는 베니스를 무대로 한 사이트 특정적 오브제, 그러나 가상적으로만 존재하는 사이트 특정적인 초현실 오브제이다. 정서영은 이렇게 이상한 방식으로 사이트 특정성이라는 전시 개념을 충족시킨다.

정서영의 오브제는 언어체계 이전의 내면의 눈, 또는 데자뷔적 비전으로 포착된 사물, 상황, 사건, 즉 말로 표현할 수 없는 비언어적인 것의 조형적 구현이다. 역사적, 의식적, 검열적, 총체적 언어인 '담론 언어' 대신에 그녀는 '형상 언어', 즉비역사적, 무의식적, 욕망적, 분열적 언어를 사용한다. 언어 자체의 정체성을 기피하며 기표를 문제화하는 조이스나 기의를 문제 삼는 프루스트와 마찬가지로, 정서영은 언어적 의미의 우주성, 획일성 대신에 문법을 전복하는 트로프를 선호하며 형상적 수사학으로 담론적 문법을 대치한다. 즉 유사성에 의존하는 은유적압축, 우발적인 것에 의존하는 환유적 도치의 전략으로 비선형적이고 복합적인 '뉴 에세이'를 창출하는 바, 정서영 작업에서 느껴지는 수사학적 저항은 바로 이러한 은유와 환유의 작용에 기인하는 것이다.

은유와 환유로 리일리티를 거부하는 점에서 정서영의 오브제 설치는 황인기의 디지털 벽화와 마찬가지로 알레고리를 보유한다. 그러나 황인기의 알레고리 산수화가 '핫'하다면, 정서영의 픽션은 '쿨'한 알레고리로서, 관객의 즉각적 반응을 유발하는 황인기의 작업에 비해 관객의 참여도가 낮은 '쿨' 매체적' 특성을 갖는다. 포인트 시스템을 회피하는 황인기의 원심적 발상과는 다르게, 포인트적 밀도를 추구하는 구심적 정서를 반영하듯, 정서영은 묘사적 산문 대신에 응축된 싯구로, 내러티브 대신에 상징으로 표현한다. 작가 자신이 역설하듯이, "복잡다단한 통로를 언급하는 대신 끝까지 살아남은 농축된 의미와 긴장감만을 전달"하고자 하는 그녀에게 소통은 이차적인 문제가 된다. 통찰적 긴장과 관조적이완을 동시에 요구하는 난해한 오브제, 신비한 주물로서의 그녀 작업의 매혹이,그것이 '사물'(objecthood)에 그치지 않고 '예술'(art)로 남는 이유가 여기에 있다.

5. 박이소의 〈베니스비엔날레〉와 〈2010년 세계에서 가장 높은 건축물 1위-10위〉

야외 작업을 주문받은 박이소는 한국관 앞마당에 (베니스비엔날레)라는 작품을 설치한다. 이 작품은 멀리 떨어져서 보면 작은 방만한 사각의 각목 프레임일 뿐 이다. 그러나 자세히 들여다보면 프레임을 한 구석에서 사선으로 지탱해 주고 있는 2개의 지지목에 무엇인가 조물조물 조각되어 있는 건물 군상을 발견하게 된다. 이 2개의 지지목이 본 작품의 핵심으로, 긴 각목에 26개의 국가관 건물 들, 짧은 각목에 3개의 아스날 전시관들이 조각되어 있는 것이다.

이 사각틀 밑에는 채색 타일이 부착되거나 흰 자갈이 깔려 있는 4개의 플라스틱 물그릇이 얇은 각목 다리를 받치고 있다. 작가는 이 물그릇을 가득 채우고 있는 맹물이 수상도시 베니스의 바다를 상징한다고 설명한다. 그렇다면 비엔날레 건 물 모형이기도 한 이 지지대에 의해 받처지고 있는 사각 나무틀은 결국 도시 한 구석에서 베니스비엔날레를 개최하는 베니스 시라고 쉽게 미루어 생각할 수 있 다. 작가는 사이트 특정적 야외작업이라는 요구를 사이트 재현적으로 응수하려 는 듯, 베니스와 베니스비엔날레 자체를 대상으로 자르디니에 열지어 있는 국가 관 건물과 아스날 건물을 재현하는 것이다. 그뿐 아니라 그것을 미니어처로 풍 자함으로써 비엔날레의 권위에, 또한 기념비적이라는 야외 작업의 스케일적 관 레에 농담걸 듯 의문을 제기한다.

박이소의 미니어처 국가관들은 정교하게 조각되어 있지는 않으나 원래의 모습 을 그대로 모방하고 있어 각 국가관들이 외양으로 즉각 식별된다. 그러나 작가 는 건물들의 상대적 크기를 무시한 채 거의 2-3cm 정도의 동일한 크기로 모형 화하고 있다. 각기 다른 크기와 모습으로 경쟁하고 있는 각 국가관들의 차이와 다양함을 단순화, 축소시키는 이러한 동일화의 제스처를 통해 인간적 성취의 무상함, 커다란 차이의 사소함을 강조 하려는 것이다. 비엔날레는 국제 무대를 통해 자국의 미술문화를 선양하고 국가적 정체성을 확립하려는 문화 권력의 각축 장으로, 각 관은 더 크고 더 멋진 건축물로 최고이고자 하는 욕망을 표출한다. 국가관 건물들은 그러한 욕망의 대리물이자 해게모니 다툼의 표상이다. 이러한 국가관들을 재현하고 있는 (베니스비엔날레)는 아직도 국가관 개념을 고수함으로써 문화적 패권주의의 흔적을 보이는 역사 깊은 베니스비엔날레에 대한 패러 디라고 볼 수 있다. 비엔날레 참여작가에 의한 비엔날레 비평이라는 점에서 비평 효과의 신랄함이 증폭되지만, 재현 방식이나 작업 태도에서 의도된 허술함과 허약함이 단순히 제도에 대한 비판이라고만은 볼 수 없게 만든다. 크기, 양식, 재료에서 모두 비권위적이고 비기념비적인 이 작품은 오히려 평화롭고 순박한 소도시 풍경 같기 때문에, 작가가 말하듯 "경쟁없이 더불어 사이좋게 사는 미래 세상"을 보는 것 같기도 하다.

박이소는 건물 내부와 외부의 경계지대인 쇼윈도형 작은 공간에 〈2010년 세계에서 가장 높은 건축물 1위〉라는 거창한 제목의 작업을 발표한다. 1위 호주 솔라타워(1000m 높이의 굴뚝 모양의 태양열 발전소, 2007년 완공예정), 2위 토론토의 CN타워(높이 553m, 1976년 완공), 3위 뉴욕 월드 가든스(높이 54 m로쌍둥이빌딩 자리에 2008년 완공 예정)로부터 10위 상하이 오리엔탈 펄 타워(높이 468m, 1994년 완공에 이르는 10대 고층 건물들을 이번에도 작은 모형으로 만들고 그것을 여기서는 낮은 테이블 위에 진열한다. 나머지 9개 고층건물보다 2배 정도로 월등히 높은 1위 솔라타워는 길이 130cm 정도의 하수구 파이프를 수직으로 세우고 백색 유토를 그 주위에 발라놓은 것으로 원통 모양의 건축물 원형을 그대로 모방하여 만든 것이다. 서로 비슷한 높이지만 사소한 차이로 순위가 매겨진 나머지 9개의 건축물도 밀가구 반죽같은 백색 유토를 주물럭거려 만든 높이 60~70cm 정도의 캐리커처식 모형들이다. 이 건축물 모형들은 물렁물렁한 재료적 특성 때문에 원형과 유사한 외양을 하고 있음에도 불구하고영화 세트장의 캐릭터 소품과 같이 우스꽝스럽고 괴기스러워 보인다.

작가는 위대함의 신화, 수직적 욕망의 역사를 비웃는 듯, 또는 시지프스의 불가능한 도전을 환기시키듯, 최고 높이를 자랑하는 세계적 고층 건물들을 하수관이나 물렁물렁한 반죽재로 회화화하는 것이다. 인간적 성취, 역사적 업적을 미니어처로 축소시키는 이러한 탈남근적, 탈영웅적 발상은 주변적인 것, 쓸데없는 것, 모자 라는 것, 빈 것, 약한 것에 대한 그의 관심, 그가 즐겨 사용하는 합판, 각목, 콘크리트 등 일상적이고 가공되지 않은 값싼 재료들, 힘주지 않고 허술하게

대강 만드는 제작 태도에서 감지된다. 물건이나 작품이 보기에 따라 웃길 수 있다는 것을 보여주는 점에서 그는 정서영과 마찬가지로 시각적 농담가이지만, 구심적 밀도나 드라마틱한 긴장보다는 '썰렁함과 헛헛함'에 매력을 느끼며 허술함을 미학화하는 점에서 후자와 구별된다.

황인기와 정서영이 비예술적 재료와 비전통적 방법으로 예술을 추구한다면, 박이소는 모든 것을 가볍게 처리하고 평준화시켜 예술을 벗어나고자 한다. 예술적 재현보다는 현실적 제시로 본질에 접근하고 결코 가볍지 않은 주제를 한번 비틀어 가볍게 처리하는 풍자의 전략으로 그는 고급예술, 제도예술의 코드를 탈피하고자 하는 것이다. 반예술적 저항과 문명 비판적 내용을 비도발적, 비극단적으로 탈정치화하는 그의 완곡어법에 의해 익숙한 현실, 실제적 대상이 오히려 낯설게 보여진다. 황인기의 알레고리 풍경, 정서영의 허구의 드라마가 예술적 정공법으로 리얼리티를 초월한다면, 박이소의 낯선 리얼리즘은 예술적 반어법으로 리일리티를 변형시킨다. 이 3인 작가들의 작업이 이념적, 양식적, 미학적, 전략적 차이에도 불구하고 하나의 풍경으로 모아질 수 있는 부분은 바로 리얼리티에 대한 추상적, 개념적 접근이며 이를 통해 확보되는 알레고리의 차원이다. 결국 3인 작가들이 창출하는 복수적 차원의 알레고리, 그 차이의 스펙트럼이 관조와 동요, 명상과 도발을 공존시키는 한국관 특유의 '차이들의 풍경'을 만드는 것이다.

6. 정체성의 강박으로부터의 해방

황인기, 박이소, 정서영은 미국과 독일에 거주하며 이민자의 체험과 정체성의 갈등을 경험한 작가들이다. 황인기는 1976년부터 10여년간의 뉴욕 체류 기간 동안 미니멀리즘에 경도되어 하드엣지적 추상미술을 실험하기도 하고 린넨의을을 빼어 그 사이에 채색하는 추상표현주의 계열의 작업을 시도하기도 하였다. 그러나 서양의 정서와 자신이 다름을 인식하고 귀국을 결심했던 1986년 경부터 손가락으로 그리는 제스츄럴 드로잉을 시작하였다. 자연스럽게 신체의 리듬과 흥을 타고 그려지는 붓자국에서 자신의 고유 정서를 발견하고, 정체성을 직접 주제화하기보다는 자신의 정서와 감흥이 기록되고 형태의 과장이나 축소가통하지 않는 손가락 그림에서 회화적 출구를 찾은 것이다.

1986년 귀국 후 파주, 옥천에 작업실을 마련한 그는 시골생활에 체질적 편안함을 느끼며 주변 풍광을 그리는 한편, 허니콤, 층계 등 연금술적 상징 기호와 언어가 등장하는 뉴 이미지 계열의 형상적 추상화로 조형 실험을 병행하면서 서구적 뿌리 역시 자기 정체성의 일부를 이루고 있음을 인식하게 된다. 1990년대중반 선묘적 산수 드로잉에 레고, 리벳 등 일상의 파편들을 부착하며 예사롭지

않은 부조적 산수화를 발표하던 그가 산수 풍경을 디지털로 픽셀화시켜 그리드 적 입체조형을 만드는 새로운 디지털 산수화 연작을 선보이게 되는 것이 2000 년이다. 산수화 전통과 디지털 기술, 자신의 풍유적 기질과 학습된 조형기법의 행복한 만남이 이루어진 이 시점에 이르러 작가는 자신의 본성과 체질을 바탕으 로 하는 자신의 그림을 그린다는 자각과 함께 정체성의 강박으로부터 놓여나게 되는 것이다.

1989-1996년의 기간을 슈투트가르트에서 보낸 정서영 역시 정체성 문제에 민감하지 않을 수 없다. 제 3세계적 초현실 풍경을 창조 모티프나 영감으로 삼는 그녀의 작업이 암시하듯이, 그녀는 자아 정체성, 민족 정체성의 문제를 예술과 예술가의 정체성 문제로 환원시킨다. 정치보다는 예술, 이론보다는 조형, 철학보다는 미학, 리얼리티보다는 픽션을 선호하는 그녀에게 문제시되는 것은 예술은 사물이나 현실과 어떻게 다르며 예술의 의미와 당위는 어디서 찾아져야 하는가 하는 예술의 본질에 관한 것이다. 그녀는 예술을 예술이 아닌 것으로부터 구별해 내기 위하여 고밀도, 고차원, 고농도의 픽션을 창안하지만 그것은 현실에 뿌리내리고 있는 사물들에 의한, 사물들의 픽션이다. 다시 말해 예술과 사물의 사잇길에서, 예술과 비예술의 경계에서 정체성의 혼란을 겪으며 주물화, 주술화되는 것이 그녀의 픽션이자 예술이다.

픽션의 가공자로서의 정서영, 말로 표현할 수 없는 불가능한 재현을 형상적으로 제시하는 이 작가는 재현과 제시의 사이에서 생산적 불안을 경험한다. 그녀의 작업은 자신에게는 익숙하지만 타인에게는 낯선 조형 언어로 관객과의 소통을 원하면서도 원치 않는 작가적 이중 심리, 이중 정체성에 대한 진술이기도 하다. 소통의 불가능성을 예견하면서도 그녀는 관객에게 말걸기를 시도한다. 다양한 해석의 층위에서 복합적 의미의 망을 구성하는 기표들로 그녀가 환기시키고자 하는 것은 기표와 기의의 간극과 불일치에 대한 코멘트, 그것은 크게 보면 실존적 부조리, 구조적 불합리에 대한 비평적 코멘트인 것이다.

정서영의 경우 정체성에 대한 관심이 심리적 차원, 미학적 차원으로 집중되어 있는 한편, 박이소는 그것을 사회적 지평으로 확장시킨다. 1982-1994년 뉴욕에 체류하는 동안 박이소는 이민자로서의 체험과 언어적, 문화적 갈등을 역설적 유머와 냉소로 표현하는 일련의 작업을 통해, 동시에 자신이 직접 운영한 대안공간 '마이너인저리'를 통해 지역작가, 소수민족, 제3세계 문제를 실천적으로이슈화하였다. 그러나 그는 1995년 귀국 후에는 "정체성이나 문화적 다양성과 같은 주제에 무관심하게 되었고, 사람들과 삶과 사물의 나약함과 임시성, 커다란 것의 초라함, 성취의 하찮음 같은 것에 많은 관심을 갖게 되었다."

그러나 귀국 후의 박이소가 당도하게 된 이러한 탈정치, 탈이념의 경지, 또는 탈의식화의 태도를 과거의 작품들에서 발견되는 비판적 성향의 이면으로 본다면, 그 안에는 아직도 변혁의 의지가 숨어 있는지도 모른다. 그는 회의적인 시선으로 변방과 타자에 대한 이국주의적 관심과 자기를 주변화시키는 내면적 오리엔탈리즘의 위험, 국제화를 위한 지역주의와 전통주의의 함정을 우려하며, 대서사보다는 소서사, 아무도 주목하지 않는 틈새에 주목한다. 정체성을 재현하지 않으면서도 정체성을 내용화하고 한국적인 모티프를 사용하지 않으면서도 한국성을 주제화하는 그의 작업은 바로 동양적 개념의 여백, 파격, 비결정성과 상통하는 틈새의 미학에 연유하는 것이다.

정서영이 지역성을 초월하는 미학과 의미화에 대한 탐구로, 초자아적 직관력으로 한국성 이슈를 재치있게 우회하는 한편, 황인기와 박이소는 본성적으로 한국성에 경도된다. 즉 황인기는 풍류적 기질로, 박이소는 야인적 태도로 한국성을 표출하거나 그에 대한 관심을 표명하는데, 그와 동시에 전자는 본성에 충실하기, 후자는 인식론적 거리취하기로 정체성의 강박으로부터 일탈하고 그럼으로써 국제주의와 지역주의의 갈등을 자 연스럽게 해결하는 것이다. 그러나 이들은 의식적 차원에서도 과거 전통과의 끊임없는 대화, 그것과의 관계의 재정립을통해 타자화되지 않은 정체성을 담보하려고 노력하고 있다. "미국생활 10년을통해 얻은 것이 있다면 줏대를 가져야 한다는 것이다. 줏대는 위신 세우기가 아니라 서구에 종속되지 않는 유일한 살 길"이라고 역설하는 황인기의 진술이나, "글로벌리즘은 힘센 사람이 약한 사람에게 강요하는 질서"라고 규정하며 그 대신에 "약한 사람들이 자기 이야기를 하다가 나중에는 지루해져서 넓은 세상에대해 횡설수설도 하고 농담도하는 월디즘"을 말하는 박이소의 태도가 이러한문제의식을 반영한다.

7. 글로컬리즘을 향한 "꿈과 갈등"의 풍경화

'차이들의 풍경'은 한국관 전시의 정체성 분 아니라 현재진행형의 한국성을 표출하는 주제적 핵심 개념이다. 즉 한국관의 정체성을 지역적 전통이나 타자화된 동양성보다는 현재 생성 중인 현대성, '지금/여기'의 현장 작업으로 일궈내고, 이를 통해 전통적이면서도 현대적이고, 한국적이면서도 국제적인 한국 현대미술의 한 가지 범례를 제시하려는 것이다.

이번 비엔날레 총감독 프란체스코 보나미는 《꿈과 갈등》이라는 주제를 통해 현대미술이 당면하고 있는 '국제주의 vs 지역주의' 이슈를 비엔날레의 과제로 부각시키고 있다. 국가적, 민족적 정체성을 개방된 지구적 비전으로 풀어낼 기량

있는 국제 작가에 의해 종합이 필요한 바, 꿈과 갈등은 이러한 종합을 위한 충돌과 대립을 의미한다는 것이다. 이러한 맥락에서 보나미는 《꿈과 갈등》은 현대미술이 생산되는 현대의 미술적, 역사적, 사회적 맥락을 반영하며 그러한 꿈과 갈등 사이에서 미래적 이슈가 해결될 것이라고 확신한다.

《차이들의 풍경》을 보나미의 《꿈과 갈등》에 비견시키면, 풍경은 꿈, 차이들은 갈등에 관계된다. 여기서 차이나 모순을 데리다적 차연개념으로 풀이할 때, 차이가 만드는 갈등과 모순이 실재하지 않는 가상적, 상상적 풍경을 만든다는 가설이 성립된다. 즉 《차이들의 풍경》은 기표들의 차이와 차이의 연쇄가 의미를 유보시키고 부재시키는 해체적 풍경화로서, 해체 자체보다는 해체 후에 일궈지는 새로운 풍경에 초점을 맞춘다. 그것은 동양과 서양, 전통과 정체성, 국제성과 지역성의 위계적 이분법을 초월하고 자연과 예술, 작품과 환경, 작품과 작품, 작가와 작가의 차이를 조화시키는 생성적 통합의 시도이다. 결국 《차이들의 풍경》은 차이를 축으로 타관과 차별화되는 한국적 정체성을 확보하려는 전략적 전시 개념인 동시에, 그것을 통해 성취하고자 하는 새로운 글로벌리즘과 새로운 지역주의의 청사진, 즉 '글로컬리즘'을 향한 꿈과 갈등의 풍경화인 것이다.

지역주의와 국제주의의 조화 또는 공생이라는 과제는 현대화와 서구화가 동일 시되고 모더니즘이 제국 주의로 독해되는 후기식민주의 상황의 비서구권 작가 들, 특히 국제화, 국제 진출의 요구에 민감할 수 밖에 없는 현대 한국의 청년작가 들에게 최대의 화두가 되고 있다. 새로운 글로벌리즘, 또는 새로운 지역주의의 개념은 이에 대한 하나의 해법이 될 수 있다. 서구적 기준에 맞추어 저개발국가 를 변화시키는 글로벌리즘이 아니라 동등한 상호이해의 기반 위에서 비서구가 서구사회에서 기능하는 방식과 역할에 주목하는 새로운 글로벌리즘에 의해, 마 찬가지로 과거지향적인 전통주의, 집단이기를 내세우는 지방주의, 식민주의적 발상의 이국주의가 아니라 생성적 전통을 만들어 내는 역동적인 지역주의에 의해, 비서구는 다른 문화에 대해 개방적이면서 도 자신의 문화적 맥락을 발전시키는, 의미심장한 문화적, 지적 '글로컬리즘'의 창출에 기여할 수 있다는 것이다.

《차이들의 풍경》이 기반하고 있는 사이트 특정성은 이러한 문제의식과 깊게 맞당아 있다. 현실과 관계맺기를 거부하는 자기탐닉적이고 자기폐쇄적인 작업보다는 건물 구조, 주위 풍물과 풍경에 조응하는 건축적, 환경적, 자연적 현장작업을 통해 일상적, 사회적 현실에 개입하는 맥락적이고 관계지향적 전시를 기대할수 있다는 것이다. 또한 사이트 특정성의 연장선상에서, 물량 효과나 외적 장관보다는 내적 복합성과 과정의 필연성을 중시하는 개념적이고 진화적인 전시, 명상과 함께 도발과 동요를 불러일으키는 관조적이면서도 역동적 전시를 구상할수 있으며, 이를 통해 한국관의 고유한 이미지를 창출할수 있을 것이다. 결국

참여 작가들의 개별 발표장, 동시 개인전 차원을 초월한 사이트 특정적 협업 정 신, 나아가 큐레이터가 사회적 이슈와 문제를 제기하고 작가는 그에 대한 해답 을 제시하는 공동 연출의 과정을 통해 비평적 시각과 시의적 담론이 내포된 새 로운 전시 유형을 제시할 수 있을 것이다.

커미셔너의 이러한 큐레토리얼 제안에 적극 동참한 3인의 작가들은 각기 다른 작가적 개성과 전략으로 차이의 풍경을 만드는 한편, 한국관 자체, 베니스 자체를 대상화함으로써 차이를 일관된 풍경으로 통합시킨다. 정자와 같이 자연친화적인 한국관의 특성에서 출발하여 자르디니 공원 내의 베니스비엔날레, 수상도시 베니스 자체의 사이트 특정성으로부터 도출된 차이들의 풍경은, 황인기의 '베니스 풍경', 박이소의 '베니스비엔날레', 정서영의 '베니스 오토바이'가 예증하듯, "2003년 베니스에서 생긴 일"을 기록하고 있다.

기정현_2003년 한국관 전시도록 편집장

"어떻게 보면 베니스비엔날레의 한국관에 참여함으로써 작가는 어느 정도의 자아의식과 자아 성찰적인 활동을 수행할 수 있는 능력을 잃게 될 수 밖에 없다. 비엔날레란 국가에 의해 각인된 선을 따라서 나라마다 나름대로의 독특한 미술을 돋보이게 하려는 의도에서 나온 전시이기 때문이다. 그러나 비엔날레에 참가하는 작품들은 관객의 편견으로 지배를 당하는 위험성을 안고 있다는 것이 더 큰 문제라고 생각한다. 이러한 편견은 서양에서도 흔히 볼 수 있으나, 국내에서도 마찬가지다. 필자는 스쳐가는 관람자에 불구하지만 우리나라 미술사 담론에서는 '우리 것'을 꼭 찾겠다는 결심이 지나질 정도로 미술사와 미술평론을 지배하고 있다는 생각이 적지 않다. 한국 현대미술사라는 것이 거의 '우리'와 '남'을 구분하는 과제에만 머물고 있다는 인상까지 준 적도 있으며, 이것이 국수주의적인 감정에서 우러나오는 것인지는 모르지만, 이러한 '우리 것' 담론은 서양을 거부하는 의식을 바탕으로 한 경우가 흔하다고 보며, 좀 더 극적인 표현을 쓴다면 일종의 매니아에 도달한 것 같다."

*출처: 2003년 한국관 전시도록, 『그냥 작품들』, 『Landscape of Differences』, p.116



커미셔너 김선정은 전시 제목을 프리츠 랭의 1948년 동명의 영화에서 가져왔다. 소수 작가를 선보이던 기존의 방식에서 벗어나 한국관 역대 최대 규모인 15 인의 작가를 초청하면서 1990년대부터 추동된 한국현대미술의 흐름과 맥락을 제시하고자 했다. 박기원은 전시장 벽면을 옥색 FRP로 된 파티션으로 변화시켰고, 성낙희는 벽화로 전시장 전체의 표정을 바꾸었다. 그 앞에는 김홍석의 빨간 알 형상의 입체 작품 (오벌 토크)가 왼편으로 김소라의 영상 작품이 배치됐으며, 박기원의 벽면 작품에는 소녀들의 초상화를 촬영한 오형근의 사진 작품이 걸렸다. 한국관 전시장 내부에서 후문으로 연결된 건물 외부에는 성낙영(나키온)의 벽화가, 2층에는 붉은 플라스틱 소쿠리를 쌓아 만든 최정화의 거대한 설치 작품 (욕망장성)을 선보였다.

한 사람이 앉기에는 넓고 두 사람이 앉기에는 다소 비좁은 의자 박이소의 (월드체어) 가 놓였다. 이는 그를 기억한다는 의미보다 오히려 동시대 작가들과의 정서적 교감과 개념적 태도를 공유하기 위한 상징적 의미로 제시됐다. 이와 짝을이루듯 이주요는 선배이자 조언자였던 박이소를 기억하며, 한국관의 가장 높게서있는 기둥과 천정 윗 부분에 아주 어렵고 불안하게 올라가 드로잉을 했다. 김범은 TV뉴스를 재구성한 작품을, 함진은 한국관 발코니 턱에 돋보기로 관찰할수 있는 조그만 작품을 설치해 외국 관객의 호기심을 자아냈다. 회화 작가 문성식은 〈직사각형 정원〉을, 박세진은 〈풍경〉을 출품했다. 배영환은 2002년 광주비엔날레에서 이미 선보인 바 있는 〈유행가 프로젝트〉를, 정연두는 〈상록타워〉를 보여주었다. 한편 성낙영(나키온)은 오프닝 파티에서 DJ로 나서서 음악 퍼포먼스를 선보였다.

제51회 베니스비엔날레 국제미술전 한국관

《문 뒤의 비밀》 2005년 6월 15일 - 11월 2일

커미셔너

김선정

참여작가

김범, 김소라, 김홍석, 성낙영(나키온), 문성식, 박기원, 박세진, 박이소, 성낙희, 배영환, 오형근, 이주요, 정연두, 최정화, 함진

어시스턴트 큐레이터

김장언, 김희진, 오선영

행정

이미경

베니스 현지 코디네이터

변준희

설치 및 기술지원

황우석, 정의묵

디자인

Baan(김성렬)

후원

삼성문화재단, 아라리오갤러리, (주)필코리아

주관 / 주최

한국문화예술진흥원, 베니스비엔날레재단



▼ 한국관 도록 "Secret beyond the door』, 2005. 한국문화예술위원회 아르코예술기록원 제공. 사진: CJYART STUDIO 조준용.

문 뒤의 비밀

§ 김선정

1. 기억

기억은 말한다. "나는 우리가 테이블에 앉아 있는 게 아직도 눈에 선하다." 이때 나는 정말로 그때 보았던 것과 같은 시각적 상을 또는 그때 보았던 여러 이미지들 가운데 하나를 보고 있는 것일까? 그 테이블과 내 친구들 그때 와 똑같은 시점에서 바라보고 있는 것이 확실한가? 혹시 나는 그저 나 자신을 보고 있는 것은 아닌가? — 루드비히 비트겐슈타인

시간은 흐르고 있다. 지금 이 순간이 곧 과거가 되고, 미래는 현재가 된다. 흐르는 시간 속에서 모든 것이 변화한다. 시간을 정지시킬 수는 없다. 현재, 지금은 과거와 미래를 포함한다. 지금을 이야기하려면 과거와 미래를 함께 얘기할 수밖에 없다. 지금, 현재의 한국 현대미술을 이야기하려고 한다. 현재를 말하기 위해 과거를 끌어들인다. 1990년대부터 한국 미술계를 통해 지금을 바라보려 한다. 이 모든 것이 지나가 버린 것임으로 기억에 의해서, 경험에 의해서, 1990년대를 다시 기억한다. 1990년대는 사회적으로나 문화적으로나 변화의 시기였다. 1990년대 이후, 거대한 사조나 경향보다는 다양한 개별 작가나 그룹들의 활동이 활성화되었고, 퍼포먼스 영화 등 타 장르와 혼합된 형태의 행사들이 생겨났다. 그리고 1990년대 중 후반부터 대규모 비엔날레와 더불어 새로운 미술관, 대안공간 등 이전과는 다른 형태의 전시 공간들이 생겨났다. 많은 문화적 수용이 있었던 시기이기에 많은 변화가 있었다. 그리고 문화적 수용이 활발했던 만큼 문화적 충돌과 변화 또한 복합적인 양상으로 표출되었다.

이런 변화들은 미술과 직접적인 연관이 없는 일로부터 시작되었다. 해외여행 자유화, 88서울올림픽 등의 정치 사회적인 변화와 함께 한다. 소수에게만 가능했던 해외여행이 누구에게나 가능해 지면서 외부에 대한 경험을 직접 체험할 수있게 되었고, 서울올림픽은 정치 경제 분야뿐만 아니라 사회 전반에 교류의 물꼬를 텄다. 이런 많은 변화 속에서 《국제야외조각초대전(1988)》, 《백남준 회고전(1992)》, 《휘트니비엔날레 서울(1993)》과 같은 국제 규모의 예술행사가 기획되었다. 1990년대 이전까지 한국 미술계는 간접적인 방식으로 국제 미술계의 흐름을 접하고 있었다고 해도 과언이 아니다. 정보들은 미술잡지에 의해서, 외국에서 유학하거나 거주하고 있는 소수의 작가들에 의해서 유입되었다. 이러

한 간접 정보들은 부정확하거나 시간차를 두고 전해지기 마련이었다. 그러나 1990년대 이후 한국에서 열리는 해외전들은 해외 미술계의 흐름을 즉각적으로 소개하며, 그 흐름과 동향 그리고 현장을 직접 접할 수 있게 해주었다. 광주비엔 날레 개최(1995)와 베니스비엔날레 한국관 건립(1995) 등은 직접적인 해외 교류를 가능케 하는 계기들이 제도적으로 정착된 것이었다. 한국 미술계의 구조에서 이런 변화를 적극 수용한 이들은 작가들이었다. 필자는 1990년대 한국 미술계의 빠른 변화가 작가들에 의해 주도되었다고 생각한다. 예컨대, 1990년대 한국 미술계의 변화는 백남준에 의해 이미 그 전부터 준비되었다. 우리가 인식하지 못하는 가운데 보이지 않는 영역에서 영향력을 발휘해 온 백남준은 직간접 적으로 당시 대부분의 대규모 미술행사에 연관되어 있었고, 1990년대가 되자 미술정책을 구성하고 의미있는 정책적 프로그램을 고안하는 데 있어서 중요한 역할을 했다. 작가를 제외한 한국 미술계 구조의 다른 부분들은 이러한 변화에 적응하는 것에 어려움을 겪었다. 1990년대 후반이 되자 이러한 구조적 불균형을 제도적으로 보안하기 위해서 다양한 노력이 시도되었지만, 자생적인 차원에서 고안되지 못한 노력들은 많은 취약점을 드러냈다.

1990년대의 현상들

첫 번째: 입장과 태도의 변화 1990년대 이전까지 한국미술계를 크게 보면, 모 더니즘과 민중미술이라는 두 흐름이 양분 대립되어 있었다고 할 수 있다. 이것 은 형식과 내용이라는 미술의 대립관계를 반영한 것으로, 그러한 틀 안에서 수 학하며 영향 받은 작가들은 이 두 가지 태도에 대한 자신의 입장을 새로이 조합 해 내기 시작했다. 여기에는 《휘트니비엔날레 서울(1993)》은 활력제가 되었 다. 이 전시는 정치 사회적적 이슈를 끌어들이면서도 다른 모습을 한국 작가들 에게 보여주었다. 이 전시를 통해서 한국 작가들은 자신들의 발언이 내용적인 면과 형식적인 면에서 서로 공존할 수 있다는 자신감을 갖게 되었다. 형식과 내 용에 대한 새로운 발견은 동시에 하이아트와 언더그라운드라는 영역 간의 대립 을 해소하는 자세로도 이어졌다. 미술에서의 영역, 장르 간 혼합은 백남준의 이 른바 '비빔밥' 이론에 크게 힘입으며, 언더그라운드 문화를 적극 수용하기 시작 했다. 전시장 밖과 클럽을 중심으로 그룹 활동을 벌이던 최정화와 이불 같은 작 가들의 활동은 이용우에 의해서 기획된 《성형의 봄(1993, 덕원미술관)》, 필자 에 의해서 버려진 한옥에서 기획된 ((싹(1995, 현 아트선재센터)) 등을 통해 부 각되었다. 이들은 1980년대 말부터 클럽을 중심으로 전시와 퍼포먼스 등을 결 합한 형태의 새로운 움직임을 만들고 있었다. 사회 전반에 대한 일반인의 통념 을 꼬집고 사회적 금기를 미술로 풀어보려는 의도에서 작가들은 다양한 퍼포먼 스 전시 공연 등을 기획하였다. 미술 음악 영화 무용 등으로 세분화 되어 있던 여러 장르들이 하룻밤에 만나고 흩어지는 식으로 이벤트처럼 전개되었다. 이것은 작가들 자신에 의한 자발적인 움직임이었다. 그들은 그룹을 만들고, 여러 타분야와 협업하는 방식으로 활동했다. 1980년대 말 해외여행이 자유로워지고 1990년대 들어 정치 상황이 어느 정도 완화되면서, 당시 사회 정치에 숨어 있는 이슈들을 다루거나, 대중문화 페미니즘 동성애 등 그 전까지는 다루지 않았던 문제들에 대해 발언하기 시작했다. 작가들과 더불어 소수의 문화 이론가들과다른 분야의 예술가들이 홍대 앞 클럽을 중심으로 소규모 활동들을 벌이기 시작한 것도 이즈음이었다.

두 번째: 미술 구조의 변화 아직 다분화 전문화되어 있지 않던 한국 미술계 구 조 속에서 여러 요소들이 생겨났다. 우선 1990년대부터 전시 기획자가 등장했 으며, '작가 중심의, 작가에 의한' 전시에서 벗어나 기획자들에 의한 전시가 만들 어지기 시작했다. 예전에는 한국 미술계가 작가 중심으로 움직여왔기 때문에 주 로 작가에 의해서 전시기획이 활발했고, 큐레이터는 미술관 안의 전시 행정업무 를 주로 맡았었다. 평론가이면서 큐레이터인 박영택은 기존 전시와 다른 대안적 전시와 글쓰기를 선보였고, 이영철은 독립큐레이터로 광주 부산 등에서 비엔날 레와 《도시와 영상-의식주(1998, 서울시립미술관)》 등을 기획하였다. 그는 특 히 제2회 광주비엔날레(1997)에서 글로벌한 전시형태에 동양적인 개념을 연 결시켰다. 이용우는 《성형의 봄(1993)》과 제1회 광주비엔날레(1995)를 성공 적으로 이끌었고, 2004년 광주비엔날레를 다시 조직 했다. 이 밖에도 작은 규 모의 전시를 만드는 독립큐레이터들이 등장했다. 대학교에 큐레이터학과가 생 기는 등 큐레이터의 역할에 대한 관심이 증가한 시기였다. 또한 '인스티튜션'의 중요성이 1990년대 부각되었다. 그 이전까지 한국 미술계는 국공립, 사립미술 관들보다 화랑을 중심으로 움직였다. 그러나 1990년대부터 미술관과 대안공간 이 중요한 역할을 차지하게 되었다. 국립현대미술관은 서울의 중심부에서 벗어



▶ 《문 뒤의 비밀》 전경사진, 2005. 출처: 아트인컬처.

나 있고 규모 면에서 거대하기 때문에 현장의 움직임에 둔감했다. 반면 사립미 술관들은 서울의 중심부에서 한국 미술계 현장을 반영하면서 각기 다른 성격으 로 운영되었다. 국공립 기관이 다수의 의견을 반영해야만 하기 때문에 애매모호 한 성격을 가지는 반면, 사립미술관인 경우는 기획전을 통해 자신의 성격과 입 장을 분명히 했다. 1990년대 초 금호미술관은 사회 정치적 이슈의 작업들을 흡 수해나가면서 전시공간이 부족했던 한국에서 중요한 역할을 하였다. 하지만 장 소를 옮기고 미술관 규모를 키우자, 많은 작가들에게 전시기회를 주었던 초기의 역할은 조금씩 흔들렸다. 금호미술관이 이러한 지역적 상황을 반영했다면, 토탈 미술관은 1990년대 초 서울에 소재한 외국 문화원들과 함께 유학파 한국 작가 들과 외국 작가들을 소개하는 국제적인 네트워크를 중시했다. 1990년대 중반 에는 성곡미술관이 개관했으며, 1990년대 후반 인접 장르 간의 네트워크를 기 반으로 신작 프로덕션을 중심으로 하는 아트선재센터, 전통과 현대를 연결시키 며 새로운 한국적 미학을 실험 하고자 한 일민미술관이 활동을 시작했다. 삼성 미술관은 2004년 새로운 미술관 리움을 만들면서 고미술과 현대미술 그리고 미술교육을 위한 독립된 파빌리온들을 한 장소에 설치했다. 전체적으로 삼성미 술관을 제외한 한국의 사립미술관들은 외국의 사립미술관들과는 달리 소장품 보다는 전시기획에 치중하는 모습을 보였다. 이는 현장의 속도에 맞추며 그 흐 름에 민감하게 반응할 수 있는 사립미술관들이 자신들의 성격에 맞는 전시들을 만들어 나갔음을 의미한다.

인스티튜션에 대한 중요성과 함께 대안적인 공간들이 생겼고, 그 공간의 성격에 따른 작가군들이 형성되었다. 프로젝트 스페이스 사루비아는 장소(site)를 가지고 작업하는 작가들을 위한 프로젝트 공간 제공으로, 대안공간 풀은 정치적 이 슈를 가지고 작업하는 작가들의 학술 전시 공간과 『포럼에이』라는 대안적 미술 평론지 발간이라는 방식으로, 또 대안공간 루프는 현장의 젊은 작가들을 발굴 소개하는 접근방식을 택했다. 쌈지스페이스의 레지던스 프로그램도 1990년대 후반에 시작되었으며 작가들이 서로에게 영향을 주고받으며 작업을 만들어 갈수 있는 환경을 제공했다.

또한 작가들에 대한 공공 지원이 늘어난 점을 들 수 있겠다. 한국에서 상업화랑들은 내외부적 조건에 의해서 그 역할을 충분히 수행하지 못한 것도 사실이었다. 몇몇 선구적 역할을 진행하는 화랑도 있지만 대부분의 화랑은 대관에 치중하는 모습을 보였다. 이러한 상황에서 작가들은 공적 기금에 부분적으로 의존하거나 혹은 다른 형태의 후원에 의존하면서 자신의 창작 활동을 진행했다. 1990년대 개방의 물결을 타면서 한국 작가들이 해외 전시에 빈번히 초대되고 한국에서도 외국전시가 활발히 진행되었다. 이와 같은 소통 구조 속에서 작가들의 해외 진출 및 해외 미술 소개에 대한 공공 지원이 증가되어 갔다. 특히 1990년대

후반에 들어서자, 아시아 미술계에 대해서 관심을 갖게 된 한국 미술계는 협업 프로젝트를 개발하면서 아시아적 네트워크를 만들어 가고자 했다. 그리고 이러 한 시도는 지금도 계속되고 있다.

2. 작가들

나는 내 집이 사방으로 봉쇄되어 있고, 창문은 꽉 막혀있기를 원치 않는다. 나는 모든 땅의 문화가 최대한자유롭게 내 집 주변에 부유하기를 원한다. 그 러나 나는 어떤 문화에 의해서든 내 발이 땅에서 떨어져 부유하게 되기를 거 부한다. — 마하트마 간디

작가들은 미술계 구조에서 가장 중요한 생산자이다. 특히 한국 미술계에서 그들은 작업을 만들 뿐 아니라, 미술계의 다양한 움직임을 만들어 왔다. 1970년대 작가들이 미술계의 내부적 변화를 시도했다면, 1980년대 작가들은 미술계 밖의 정치적 사회적 변화에 동참하며 보수와 혁신, 순수주의와 현실주의라는 이분 법적 대립구조를 만들어 냈다. 1980년대 말부터 사회의 변화 속에서 한국 미술계는 국제화되기 시작했다. 앞서 언급했듯이 백남준은 국제적인 미술을 여러 방식으로 한국에 소개했다. 백남준이 이런 변화를 한국 미술계 밖에서 펌프질했다면, 한국 미술계 안에서 이런 변화를 가져온 작가들은 박이소와 최정화였다.

박이소는 대학 졸업 후 미국으로 건너가 1990년대 중반까지 체류하고, 1994년 중반에 한국으로 돌아왔다. 미국에서 활동할 당시 그는 한국의 미술잡지에 글을 기고하면서 국제 미술계의 중요 이슈와 전시 및 작가들을 한국에 알렸고, 1990년대 중반 한국에 돌아온 후로는 인적 교류와 작품을 통해 중요한 역할을 하였다. 그는 한국미술이 가진 감정적이고 나르시시즘적인 성향에 최초의 개념 미술적인 접근을 했다. 한국 미술의 역사에서 개념적인 측면은 옛 문인화의 전통에서 찾을 수 있으나, 근대화 과정에서 서양미술의 형식적인 면에 지나치게 치중하면서 전통문화가 지닌 개념적인 측면과의 연계성을 상실했다. 그는 이러한 단절된 문화 속에서 전통을 찾아가려 했고, 한국어라는 고립된 언어 상태와 외부에 대한 정보의 부재가 야기한 내용의 빈곤을 개념적인 작업을 통해 메꾸어나가고자 했다. 그의 작업에 주로 쓰이는 건축 재료나 건축 과정을 연상시키는 구조물 들은 그런 "만들기-노력하기-성취하기로 나타나는 보편적인 삶의 태도에 대한 질문의 방식"이라고 박이소는 설명한다. 이 말은 일체의 압축 성장과 문명에 대한 그의 태도를 보여 준다.

최정화는 디자이너 예술가 건축가 조경가 기획자 등의 복합적인 역할을 해 온

작가이다. 1980년대 말부터 그룹 운동 속에서 대중문화와 예술 사이의 경계를 허물고 예술의 분화된 장르들을 통합하며, 근대화 과정으로 인한 사회 현상 등을 이야기했다. 최정화는 한국의 근대화가 만들어 내는 대량생산과 소비를 과잉 집착과 과잉 소비라는 키워드로 해석하여 특유의 한국적 팝을 만들어 냈다. 예 컨대 빠른 개발에 따른 구조의 유약성과 무너짐을 '쌓기'를 통해 보여 준다. 개발 도상국에서 '쌓기'는 오히려 붕괴, 허실을 보여 주는 비유가 된다.

이들은 예술가라는 이름을 가진 사상가이자 철학자였다. 외부의 이론을 수용하는 입장에 급급해 있던 한국 문화계에 그들은 실천가였다. 이 두 작가는 외부의 이론을 그대로 수입하는 이론가들에게 한국적 담론을 제공해 주는 작가들이었다. 이들은 한국의 압축적 근대화 과정에서 겪은 집단적 기억과 여러 문제들을 역설적이게도 직접적 방식으로 얘기하며 예전과는 다른 접근을 보여 주었다.

이 두 작가와 동시대를 경험하며 영향을 주고받아 온 1990년대의 작가들은 근대화와 빠른 성장으로 인한 한국사회의 구조적 문제를 다양한 방식으로 드러낸다. 1960-70년대의 근대화 과정과 1980년대의 민주화 과정을 거치면서 야기된 도시문제, 집단주의적 사회 분위기 속에서 개인의 말소 등과 같은 근대화의 병폐들을 작가들은 일상의 눈높이에서 다루게 되었다. 급속한 발전에 의해서 개인이 무시되는 문화를 경험한 세대에게 일상과 허구의 경계는 상실된다. 이들은 초/비현실적으로 보이는 현실세계 안에서 기존의 관습과 역사의 무게를 가볍게 이야기하고 싶은 태도를 작품에서 유머와 놀이의 형식으로 과장되지 않게 풀어나간다. 근대화 과정이나 역사적 현실이 작가들의 작업 요소였다. 유사한 문제의식을 지녔어도 집단적 움직임으로 흘렀던 1980년대의 미술과 비교해 보면, 1990년대의 작가들은 개별화된 작업과 일시적인 프로젝트라는 뚜렷한 모습을 보여 주었다. 더 나은 사회를 일상에서 찾는 경향과 더불어 유토피아 세계를 자신만의 세계로 보여 주려고 하는 움직임이라 할 수 있다. 집단에 의해 소외되고 무시된 '개인'의 문제들이 이야기되는 것이다.

김홍석은 불확실성 유동성 혼성화 해체/재구축 개인주의 그리고 문화의 번역과 그 불가능한 정통성에 대해 작업한다. 그는 소비사회의 그물망 위에 서서 작품이 사회와 맺고 있는 관계들을 바라본다. 국가 발전을 위해 자유를 향유할 수 있는 공간이 개인에게 허락되지 않았던 한국 사회에서 청소년기를 보낸 김홍석은 역설적으로 국가적 차원에서 집단적으로 애용되던 슬로건인 "I'm gonna be a number one"을 자신의 첫 개인전 제목으로 정했다(1998, 금산갤러리). 그는 거대 권력의 이러한 태도를 조롱함으로써 집단의 정체성과 '탈정체성' 사이의 갈등을 보여 준다. 그리고 전시 《Antarctica(2004)》에 선보인 퍼포먼스 〈The Seoul Chainsaw Massacre〉에서 그는 인간들을 사랑의 모델, 재난의

희생자 또는 슈퍼스타 등과 같이 무력한 존재로 보여 주었다.

김소라는 사회의 구조가 어떻게 작용하는가에 관심이 있다. 기존의 사회 시스템을 다른 방식으로 재활용해 작업한다. 그녀의 작업 (CapitalPlus Credit Union(2002))와 (3M project(2002))는 '가치'에 대해 다루고 있고, (Orbit Lounge(2004)), (Cry Hard:Recycling SadLaurd(2004))는 다른 작가들이 사용하기 어려워 버린 아이디어를 재생산해 낸다.

1960-70년대의 집단주의의 기억과 민주화를 위한 투쟁을 했던 세대인 오형근은 특정 집단 혹은 그 세대의 자의식을 다른 차원으로 변형시킨다. 그는 반복과 다큐멘터리 사진 형식을 취하며 '도감' 과도 같이 그 집단들을 기록한다. 형식적으로는 다큐멘터리와 스트레이트 사진이지만, 이 사진들은 고도로 정밀하게 연출된 것이다. 그의 사진은 현실과 픽션 사이의 간극을 담고 있다. 그의 사진 작업 중 (광주 이야기(1995))는 광주 사태를 다룬 영화 (꽃잎)의 촬영장에서 연기하는 아마추어 시민 연기자들과 현장의 구경꾼(군중) 등을 기록한 사진이다. 작가는 '아줌마', '여고생' 등 사회가 만들어낸 집단 속의 개인들을 그들의 의상 액세서리 몸짓 표정 등을 통해 보여 준다. 사소하기 때문에 지나쳐버리기 쉬운 개인들의 기호는 사진의 그룹 안에서 존재한다.

배영환의 작업은 하위문화 스타일의 과잉과 소란스런 내러티브를 지니고 있다. 그는 물질의 중첩, 기호의 반복, 디스플레이의 과장 등을 통해서 물신주의의 과 잉을 제시한다. ³ 제도권에 대항하는 청년문화와 낭만적 감수성 그리고 폭력을 옛 유행가의 시대적 경험과 연결시킨다.

박세진의 풍경에는 헬리패드와 공터, 판문점 중앙에 가로 놓인 녹색 책상과 인 민군 복장의 북한 군인이 등장한다. 남북으로 분단된 상황에서 고등학교 수학여 행 때 가 본 판문점은 작가의 기억 속에서 이상한 공간으로 존재한다. 현실이지 만 너무나 비현실적으로 느껴지는 장소의 요소들이 작품 속에서 지속적으로 등 장하면서 전통과 오늘, 집단주의와 개인주의가 부딪힌다. 그녀의 작품에서 '저 너머' 라는 식으로 제시되는 지평선 모티프와 가물가물하게 숨어 있는 디테일의 등장은 이러한 공간을 경험하게 해 주는 상상의 자료 역할을 한다.

이주요는 자신의 작고 연약한 문제를 통해 개개인의 삶을 조명한다. 예전 작업인 〈팔꿈치 안쪽으로 입 막고 소리 지르기(2001)〉에서 그녀는 상상을 통해 힘들고 지쳐 희망이 없어진 일상을 빠져나간다. 정연두의 〈내사랑 지니(2001-)〉는 젊 은이들에게 그들 장래의 꿈에 대해 묻고 그들의 꿈을 시각적인 이미지로 연출해 촬영한 사진 시퀀스이다. 〈이상한 나라(2004)〉는 유치원 아이들의 그림을 실제 로 재연, 연출하고 촬영한 사진이다. 정연두의 작업 공간은 또 하나의 세계이며 삶의 희망과 순수함으로 가득찬 꿈의 공간이다. 서울의 전형적인 임대 아파트에서 촬영한 32개의 가족사진 시퀀스인 〈상록타워(2001)〉는 동일한 방 구조가 개인의 취향을 반영해 제각각 다르게 연출되는 상황을 연속으로 보여 준다. 이렇게 단조로운 일상을 재구성하여 경쾌하고 따스한 자신의 세계로 변화시킨다.



▶ 《문 뒤의 비밀》 전경사진, 2005. 출처: 아트인컬처.

김범은 개인의 경험, 교육, 사회 상황에서 학습된 기존의 가치관이나 규격화된 생각의 범주를 전복시키며 인식과 지각과정 자체를 다시 바라보게 한다. 그리고 그의 작업은 작품과 현실 사이의 관계를 가정하면서 현실을 보도록 한다.

이렇듯 작가들은 그들이 자라면서 경험하고 느꼈던 상황(집단 속에서 개개인을 찾으려는 노력, 도시문제, 비현실적인 공간과 시간 등)을 다룬다. 압축성장에 따른 사회 정치적 변화는 이들 작업 속에서 요소로 작용하고 이런 요소를 풀어내는 방식에는 각기 다른 접근이 있다. 작가들은 개개인의 다른 태도와 방식으로 자신의 환경을 풀어 낸다.

3. 전시: Secret beyond the door(문 뒤의 비밀)

전시 《Secret beyond the door(문 뒤의 비밀)》는 프리츠 랭의 1948년 영화에서 제목을 가져왔다. 이는 아내가 금지된 방의 문을 열 때마다 영주가 아내를 살해했다는 이야기 '푸른 수염' 을 프로이드 버전으로 각색한 영화이다. 하지만

이 전시는 영화와 직접적인 연관을 맺기보다 영화가 보여 준 현실과 비현실적인 요소나 문 너머에 놓여진 장치들을 전시 작품의 요소들로 생각한다. 그리고 관람객들이 작가가 숨겨둔 작품의 내용이나 장치를 발견하였으면 하는 바람에서 이 영화의 제목을 전시 제목으로 가져 왔다. 하지만 이 전시에서는 원작에서와 같이 비밀스럽게 숨겨진 은밀함은 찾을 수 없다. 이 전시 제목에서 이야기하는 '비밀' 은 존재하기도 하고 없기도 하다. 굳이 말하자면 작품 속에 비밀들이 존재한다. '비밀', '-너머', '문' 은 모두 여러 가지 의미를 파생시키는 단어들이다. '문'은 미지의 세계 혹은 죽음을 연상시키기도 하며, 다른 세계로의 시작이면서 끝이기도 하다. '비밀' 은 숨겨져 있지만 곧 드러날 일을 암시한다는 점에서 한계를 내포한다. 숨기기 때문에 곧 알려진다는 한계를 안고 있다. '너머'는 그 한계에서 시작된다. 한계를 알고 그것을 넘어서려는 의지이다. 시간과 공간을 포함한 한계를 넘어서려는 의지인 것이다.

한국미술의 흐름을 시간적인 축으로, 베니스비엔날레 한국관을 공간의 축으로 설정해 놓고 이번 전시를 만들었다. 한국 작가들의 작품이 국제무대에 1990년 대부터 소개되었지만, 비엔날레나 대규모 전시에서는 부분적으로 소개되었다. 이번 전시는 부분적으로 소개된 한국미술을 적극적으로 소개하고, 한국미술의 현상을 여러 부분에서 접근해 보이려는 강한 의도에서 만들어졌다. 작은 공간에 서 총체적인 모습을 보여 주기 어렵기에 모더니즘과 민중미술이 만나 합쳐지는 시기로부터 현재까지 선을 이어 보았다.

여러 다양함 속에서 다른 태도와 방식을 가진 박이소 최정화를 시작으로 설정했다. 최정화의 작업은 스펙터클하고 화려한 반면, 박이소의 작업은 거의 존재감이 없다. 그럼에도 불구하고 이들 작업은 한국이라는 장소에서 벌어지는 일들을 내용으로 하며 급속한 발전으로 인해 야기되는 문제들과 발전의 표면에 가려진 사회의 아이러니를 다룬다는 유사성을 지니고 있다.

이 두 작가를 기본 축으로 하여 그들이 만들어온 변화 속에서 함께 했던 작가들, 그리고 서로 상반된 입장을 동시에 받아들여 새로운 것을 만들려는 젊은 작가들 까지를 함께 다룬다. 그리고 이들이 다루었던 여러 가지 미술 안과 밖의 문제들 을 하나의 '풍경'으로 묶어 보려 한다. 여기서의 '풍경'이란, 자연 그대로의 경관 을 이야기하기보다 그 풍경을 빌어 다시 이야기를 만들어 재현하는 모습을 말한 다. 우리 주변에는 현실의 풍경, 삶의 풍경, 정신 속의 풍경, 텅 빈 풍경, 꽉 찬 풍 경 등 각기 다른 풍경들이 존재한다. 풍경을 바라보는 태도인 '차경(借景)'은 한 국인이 외부를 인식하는 태도이다. '풍경을 빌려온다'라는 개념은 인공과 자연 의 경계를 허물고 모든 외부적 요소를 들여와 받아들여 불확실한 새로운 풍경을 만드는 수용의 태도를 말한다. 이는 한국 미술계에서 문화의 수용에 대한 태도 뿐만 아니라, 한국관의 공간을 해석하는 개념으로 작용한다. 한국관을 옛 한국 의 서원(조선시대의 학교의 한 형태)처럼 상정하고, 그 공간의 내부와 외부를 연 결시키다.

한국관 자체를 오브제로 변환시키는 이번 전시는 우선 건물 외경을 둘러싼 박기원의 작업과 옥상에 설치된 최정화의 작업으로 시작된다. 최정화는 한국관 옥상에 대량 생산된 플라스틱 소쿠리를 쌓아 올려 거대한 상징물을 만들어 낸다. 박기원은 한국관을 반투명한 옥색의 FRP로 포장하면서 물리적으로 공간을 새롭게 탄생시킬 뿐만 아니라, 내부와 외부의 경계를 무화시키고 과거와 현재 그리고 미래의 의미를 투영하게 한다. 박기원의 작업은 공간 내부로 연결되면서 한쪽 벽면은 파도 모양으로 되어 있고, 또 나머지 공간이 원기둥 유리창과 같이 유기적으로 생성 분할된 한국관 내부의 공간들과 조응한다. 내부로 연결된 박기원의 작업은 내부공간의 새로운 파티션 역할을 할 뿐만 아니라 새로운 공간을 생성하면서 전통적 한국 도시의 특징인 좁은 골목길의 정서를 되살린다.

입구에 들어서면 먼저 문성식의 페인팅을 만나게 된다. 그가 만드는 풍경은 게임이나 그래픽 안의 인공풍경 같다. 자신의 주위 환경을 조형물을 만들 듯이 구축해 나가는 풍경이다. 다른 각도에서 바라본 여러 풍경이 한 화면 안에서 존재한다. 그 다음의 쇼케이스 같은 공간에는 정연두의 작업, 〈상록타워(2001)〉가 있다. 아파트에 거주하는 한국 중산층 가족을 촬영한 슬라이드 프로젝션으로 인해 이 공간은 어느 중산층 가정집의 아파트 공간으로 변모한다. 이어 파도 모양의 벽과 그 벽 앞을 가로막는 기둥이 독특한 공간은 성낙희의 벽화로 채워진다. 액션 페인팅을 연상케 하는 이 작업으로 이 좁은 골목은 독특한 음악적 리듬을 담은 환경이 된다.



▼ 문성식 (직사각형 정원), 2004. 작가 제공. 출처: 아트인컬처.

좁은 골목을 빠져 나오면 창문으로 밖을 바라볼 수 있는 넓은 공간이 나온다. 창문 즉 외부의 풍경을 바라보는 통로 앞에, 문화의 수용과 번역의 문제를 대중문화의 키워드 중 하나인 뮤직 비디오로 풀어낼 김소라의 영상작업이 위치한다.

그리고 박이소의 (잡초도 자란다(1998))가 놓인다. 그 다음 공간에는 김홍석의 오브제가 놓인다. 김홍석의 작업 (Oval Talk(2000))은 사적(私的)으로 전유 된 신화적 내러티브가 들리는 계란 모양의 오브제로서 텍스트의 경계에 대해서 다시 사유하게 하는 계기를 마련한다. 이어지는 벽면에는 문성식과 박세진의 회 화가 전시된다. 풍경화를 그리되 전혀 다른 세계를 구현하고 있는 두 작가의 작 품들은 동시대 한국 현대미술이 외부 세계를 바라보는 태도의 한 이면을 보여준 다. 이어 오형근과 배영환은 구체적인 역사적 기억에 대한 상이한 태도와 경험 을 사진과 영상작업으로 제시한다. 역사적 사실을 다룬 영화 속 가상 인물들에 대한 사진을 보여 줄 오형근의 작업과 구체적 역사적 사실에 대한 작가 개인의 해석을 드러내는 배영환의 영상작업은 실제 사건과 허구, 그리고 그 사이의 경 계에 대해서 이야기한다. 집단적 기억은 사실이라는 이름을 통해서 기억되지만 그 기억 역시 하나의 허구로서 우리 내부에서 작동될지도 모르며, 그 허구가 또 다른 진실을 만들어낸다는 반어적 상황을 제시한다. 이어지는 반원 공간의 높은 천장과 둥근 유리벽 그리고 둥근 기둥에는 이주요의 작업이 설치된다. 한국관 내부의 가장 극적인 공간에서 이주요는 박이소와 관련된 자신의 경험과 영향을 보여 줌으로써 공간 자체를 사적으로 변화시킨다. 더욱이 이주요의 작업은 외 부에 설치된 박기원의 작업을 통해 들어오는 채광과 상호작용하면서 인간과 인 간, 인간과 풍경의 관계 맺기에 대해 생각할 수있는 여지를 제공한다. 한국관 내 부에 있는 또 하나의 공간, 일종의 '방'과도 같은 공간에 김범의 작업들이 전시된 다. 상상의 풍경을 만들어 온 작가 김범은 풍경을(재)구성하는 방법을 오브제와 내러티브로 보여 준다. 이상의 작가들과 작품이 특정한 공간에서 의미를 만들어 낸다면, 나키온과 함진의 작업은 공간 자체에 도전한다고 할 수 있다. 함진이 제 작한 거의 눈에 보이지 않을 만큼 작은 오브제들과 나키온의 그래피티를 연상케 하는 페인팅은 한국관이라는 공간에 의외성을 부여하면서 동시대 한국의 하위 문화가 갖는 또 다른 상상력을 제시할 것이다. 나키온은 한국관 전시 오프닝에 서 디제잉 퍼포먼스를 보여 줄 예정이다.

이런 내부 공간과 상응하는 또 다른 실외 작업은 최정화의 작업 (연꽃(2005)) 이다. 최정화는 한국관에서 실내외 구분이 모호한 경계 상의 공간에 동서양 모 든 지역에서 자체의 문화적 의미 구조를 만들어내는 연꽃을 설치함으로써 문화 에 대한 또 다른 맥락을 제시한다.

4. 에필로그

한국관 전시는 이러한 변화 속에서 살아 온 작가들의 '지금의 모습' 을 보여 주고 자 한다. 현재는 과거와 미래의 연장선상에서 존재한다. 이런 변화 속에서 그들 이 수용한 문화의 변화는 무엇이며, 그것을 통해 우리는 어떻게 소통하고 있는 지를 보여 줄 것이다. 또한 전시에서 보여지는 작업들은 전시 자체뿐만 아니라 1990년대 한국미술을 통해서 그리고 변화되는 한국미술 시스템을 통해서 이해될 것이다. 이 전시는 그룹전 형식을 띠고 있기 때문에 개별 작가가 부각되기 힘든 구조이지만, 참여한 작가들의 세상을 바라보는 다양한 태도와 그들의 작업을 통해서 우리의 현실을 다시금 새롭게 볼 수 있는 계기를 마련해 줄 것이다.

작가들은 일상에 대해 이야기한다. 일상을 이야기하는 방식은 여러 가지이다. 사회제도에 대해서, 비현실적인 현실에 대해서, 그러한 일상이 작업으로 다시금 창조되는 순간의 상황에 대해서 이야기한다. 그들은 일상의 부분을 통해서 사회 구조가 어떻게 작동하는지를 제안한다. 현실과 그 안에서 잠시 꿈을 꾸는 듯 작 가들이 제시한 풍경 안에서 우리는 무엇을 보고 있는 것일까? 현실과 상상의 풍 경 사이의 비어 있는 부분을 남겨 두고도 싶다.

김범의 작업 (고향(1998))은 '자신의 고향을 모르거나, 고향을 알아도 감추고 싶어 하는 분들 또는 고향으로서의 이름 없는 작은 산골 마을을 마음 속에 그려 보고 싶은 분들'을 위한 작업이다. 거기에는 지도상에는 존재하지 않지만, 고향 으로 가정된 어느 산골 마을에 대한 소상한 정보가 실려 있다. 관객들이 이번 전 시를 통해 마음속에 그리는 가상의 고향. 마음의 고향을 만날 수 있기를 바란다.

^{*}출처: "Secret beyond the door, 한국문화예술진흥원, pp. 146-153., 2005

최정화_2005년 한국관 참여작가

"개인적으로 새로운 장소를 경험할 기회 외에 비엔날레가 주는 특별한 의미는 없다. 국가 간 외교 전쟁과 흡사한 이러한 비엔날레에서는 가능성을 포석하기 위한 기획자들의 정지적인 움직임과 도전이 요청될 것이다. 예술가 없는 예술, 주인 없는 예술을 추구하는 입장에서 비엔날레는 영웅주의 잔치로 비추어질 뿐이다. 나폴레옹이 지었다는 자르디니 공원의 역사적 맥락마저도 비엔날레의 허장성세를 시사해 주지 않는가. 그런 관점에서 내가 주목하는 부분은 차라리 미술 외의 요소들이다. 가령 노르웨이 출신의 건축가 스베르 펜이 제작한 스칸디나비아관은 장관이다. 이러한 건축은 전시가 열리지 않는 기간에는 단순히 합판으로 가려 최소 비용으로 보존관리하고 있다는데, 1년에 1억원 정도의 비싼 유지관리비를 소비하는 한국관 운영방식의 개선점도 생각해 볼 필요가 있다."

*출처: 최빛나 인터뷰 진행, 「지각은 참여를, 참여는 사유를 요청한다」, 『아트인컬처』, 2005년 7월호, p.113

VII



커미셔너 안소연은 이형구를 단독작가로 선정하면서 "매우 개념적이면서, 여전히 손과 노동의 가치를 믿는 장인적 조각가"라고 소개했다. 《호모 스페시스》라는 제목으로 열린 한국관 전시는 흡사 자연사박물관과 실험실처럼 꾸며졌다. 극적인 공간 연출을 위해 빛이 완전히 차단된 검은 방과 이에 대비되는 새하얀 방으로 구분됐다. 이형구는 광학기구를 이용해 신체의 일부분을 변형하는 〈오브젝추얼〉 연작과 의인화된 가상의 만화 캐릭터를 3차원의 뼈대로 재구성하는 〈아니마투스〉 연작을 선보였다. 어두컴컴한 통로를 지나 벽과 천장, 바닥이 온통 검게 칠해진 중앙홀에 만화영화 〈톰과 제리〉의 쫓고 쫓기는 모습을 뼛조각으로 만든 신작을 설치했다. 이 밖에 〈오브젝추얼〉 연작의 광학장치 헬멧을 착용하고 베니스를 배회하는 모습을 담은 5분 19초짜리 퍼포먼스 비디오 작품도 출품했으며, 개막식 당일에는 유리 벽면으로 구획된 전시 공간에서 작가가 직접 퍼포먼스를 펼쳤다.

특히 안소연은 1995년 베니스에서 열린 《호랑이 꼬리》전의 진행을 맡았으며, 이형구는 1997년 한국관에서 강익중, 이형우의 어시스턴트로 활약한 바 있다. 둘다 이미 베니스에서 전시를 진행해봤던 커미셔너와 작가가 이 전시에서 가장 신경 썼던 부분은 주변 국가관에 비해 상대적으로 작은 규모와 복잡한 구조로 이루어진 공간의 단점을 극복하면서 전시의 효과를 극대화하는 것이었다. 이에 전시장의 공간을 막아 자연광을 완벽히 차단해 실험실과 같은 분위기를 연출했다. 이처럼 인공적으로 닫힌 느낌은 오히려 자연 속의 자르디니의 풍광과 묘한 대조를 이뤘다. '선택과 집중'이라는 의제는 커미셔너가 이형구를 처음으로 단독 작가로 선정한 것과도 일맥상통한다.

제52회 베니스비엔날레 한국관 전시

《호모 스페시스》 2007년 6월 11일 - 11월 21일

커미셔너

안소연

참여작가

이형구

프로덕션 코디네이터

유주연

베니스 현지 코디네이터

김은정

건축 자문

윤재원

기술 지원

최첰규

디자인

슬기와민

후원

삼성문화재단, 아라리오갤러리

주관 / 주최

한국문화예술위원회, 베니스비엔날레재단



▼ 이형구 《호모 스페시스》 전경사진, 2015. 사진: 호경윤.

사이비 과학자의 표본실

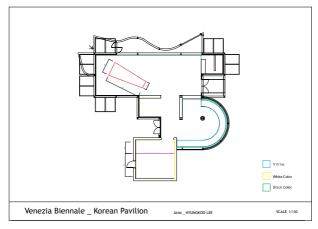
§ 안소연

섬뜩한 냉기가 감도는 인체 실험실의 도구들과 흙에서 발굴한 고고학적 유물 같은 해골들은 논리적으로 상반된 시공간에 속하는 것들임에도 불구하고 나란히 같은 공간을 점유하고 있다. 그들은 홍채를 활짝 열어야만 겨우 경험할 수 있는 자연사박물관과 눈이 부신 백색의 실험실 공간을 연출하며 흑과 백의 명확한 대조만큼 우리의 인식을 과거와 미래로 이끄는 것이다. 과학적 방법론을 동원하여 과거로부터 미래에 이르기까지 인간의 지적 활동의 상징적 총합을 구현하고 있는 듯한 이 두 공간은, 그러나 경험의 시간이 길어질수록 엄정했던 첫인상을 조금씩 배반하기 시작한다. 의학적 장치들은 전등의 투명 플라스틱 갓과 음료수페트병, 위스키 잔 등을 솜씨 좋게 조합해 만든 엉터리 성형 도구이며, 고고학적 발굴품은 실존한 적도 없는 톰과 제리의 가상의 유해이기 때문이다. 일순간 관객은 실소를 금할 수가 없다. 사이비 과학자의 표본실, 과연 거기에선 무슨 일이 벌어지고 있는 것일까?

코믹과 엽기가 어우러진 이형구의 작품 세계는 오늘날 한국처럼 제1세계의 변방에 위치한 나라 사람들의 문화적 콤플렉스를 반영한다. 1997년 UN에서의 연설을 통해 명료한 분류 방법을 제시한 바 있는 등소평에 따르자면, 한국은 그정치, 경제적 위상으로 보아 미국을 비롯한 자본주의 제국의 일원으로서 제1세계에 소속되어야 마땅하다. 그러나 문화적으로는 여전히 제3세계에 머무를 수밖에 없는 비서구 국가이기에 한국인의 심리적 아이덴티티는 복잡할 수밖에 없



▶ 한국관 개막식 퍼포먼스, 이형구 (The Objectuals) 2007. 한국문화예술위원회 아르코예술기록원 및 작가 제공.



▼《호모 스페시스》설치 도면, 2007. 한국문화예술위원회 아르코예술기록원 제공.

다. 고유한 전통문화와 경제적 성장에 대한 자부심, 그리고 특히 최근 '한류'라 불리며 아시아 각국에 파급되는 한국 대중문화의 인기에도 불구하고 한국인들은 서구의 문화적 영향력에서 자유로울 수 없는 처지이다. 아름답고 멋진 한국의 대중 스타들은 여전히 서구적 미의 기준을 준수하고 있으며, 정치, 경제, 문화, 오락 등 동시대의 삶 전반에 유포된 가치는 물론 가까운 미래 사회에 대한 비전 역시 글로벌 스탠더드를 생성하는 리더들의 제안을 추종하고 있는 것이 현실이다. 그러나 이러한 현실은 자부심과 열등감이 혼재된 감정 속에서 수용과배타, 동일시와 차별화 사이에서 교묘하게 조작될 조짐을 보인다. 작가 이형구의 경우, 현실을 개조하거나 사이비 과학의 방법론을 동원하여 존재하지 않는오리지널을 구축함으로써 콤플렉스의 극복에 도전한다. 타고난 조각가인 그는유머로 무장한 채, 문화가 가장 가시적으로 각인된 신체를 탐구한다.

한국에서 자라 미국 유학을 경험한 이형구는 유학 시절 아시아 남성의 신체적 왜소 콤플렉스를 경험한 바있다. 일반적으로 아시아 남성들은 무의식 속에 남성 우월주의를 가지고 성장하는데, 그는 자신보다 우람한 체구와 큰 이목구비를 지 닌 코케이시언들 앞에서 위축감을 맛볼 수밖에 없었던 것이다. 어느날 지하철에서 비슷한 체구의 서양인과 나란히 손잡이를 잡았는데, 상대적으로 너무 작아보이는 자신의 손을 발견하고는 곧바로 작업실로 돌아와 콜라 페트병과 위스키잔에 물을 채운 일명 〈팔뚝 확대기(1999)〉를 만들었다는 것이다. 이를 시초로 포르노 도구를 연상시키는 〈만족 장치(2002)〉나 〈가슴 확대기(2002)〉 등 신



▶ 이형구 (The Line of Three Kinds), 2007. 한국문화예술위원회 아르코예술기록원 및 작가 제공

체를 변형시키는(주로 확대시키는) 기구를 만들었다. 그와 병행하여 평소 관상학에 대한 관심까지 접목하여 광학 기제로 눈과 입을 맘대로 키우고 줄이는 (헬맷) 시리즈를 전개해 오고 있다. 시각적 왜곡에 의한 인체 변형을 실행하여 일명 '자기 만족 장치'라 부를 수 있는 이런 기구들은 의학 실험 장치를 모방한 엉터리 성형 기구인 동시에 작가의 열등감을 치유하는 심리 치료 기구로서 기능해 온 것이다.

서구인에 대한 신체적 열등감에서 출발하여 그들을 모방하고 동시에 극복하려 는 이 기구들은 자아 발견의 일환으로 육체를 개조하려는 포스트휴먼의 비전 을 내포한다고 할 수 있다. 오늘날 몸짓에서부터 웃음과 폭력에 이르기까지, 문 신에서 고문까지, 미용과 건강에서 불멸성까지, 페미니즘과 해방신학에서 인종 차별에 이르기까지 광범위한 분야에서 논의되어 온 몸의 정치학은 컴퓨터 공학 과 유전자 공학 분야에서의 놀라운 기술적 진보를 경험하면서 의지대로 재구성 하거나 통제할 수 있는 인간의 몸에 주목하고 있다. 성형 등 다양한 육체의 개조 와 더 나아가 육체의 기계적 확장이나 유전적 형질의 변화라는 공상 과학적 상 상력은 이러한 비전을 더욱 강화한다. 그런데 이형구의 경우 돋보기나 졸보기와 같은 광학 기구만을 가지고 다양하게 인스턴트식 변신을 시도한다는 점에서 그 만의 유희성과 독자성을 확보한다. 그것은 인체 개조라는 과학적 실험의 대전제 앞에서 시각적 성형만으로 의학을 흉내냄으로써 과학의 정통성을 교란하는 것 이다. 더구나 기구를 통해 비객관적인 인물과 대상 모두를 '객체화'한다는 점에 서 타자에게 쏟아지는 '시선의 정치'에 정면으로 대응하기도 한다. 광학 장치를 착용한 작가는 렌즈를 사이에 두고 타인의 시선의 객체가 되기도 하지만 동시에 사물과 세계에 대해 자기만의 주관적 시선을 확보한다. 이 작품 시리즈의 타이 틀인 (오브젝추얼스)는 객체와 주체 모두가 객체화(be objectual)된다는 의미 를 설명한다. 그는 자신만의 헬멧을 통해 문화적 약자에게 주어진 시선을 주체 적으로 전환하는 방법을 모색하는 것이다.

순간 변신의 메커니즘과 유사 과학적 태도는 미의 절대적 기준이나 문화적 정통성에 대한 도전을 의미한다. 비록 서구인의 큰 눈을 동경했으나 결과는 모방에 그치지 않고 이를 과장하고 희화화하는 단계에 도달하는가 하면, 소독약 냄새가날 것만 같은 차가운 분위기의 실험실과 광학 장치들 역시 결국은 엉터리 세트이자 소품들로서 과학의 논리나 의학의 숭고함을 부정하는 것이다. 콤플렉스를 유머로 승화시키고 의학(과학)을 사이비로 전락시키면서 이형구는 서구적 가치가 만연한 현대 사회의 기준에 의문을 제시한다.

(The Objectuals)의 변형된 신체는 그 일부가 과장된다는 점에서 자연스럽게 의인화된 만화 캐릭터와 접목된다. 예컨대 돋보기로 확장된 두 눈은 극단적인 형태로 인간의 모습을 대변하는 만화 속 동물 캐릭터들을 손쉽게 연상시키는데, 그것은 인체와 동물의 특정 부위를 강조하고 왜곡함으로써 개성과 초능력, 불멸성을 몸으로 구현해 온 포스트휴먼의 전범이라 할 수 있을 것이다. 인체에 깃든 문화적 코드를 해독하는 데 관심을 기울여 온 이형구는 존재하지 않는 존재의 골격을 유추해 보면서 친숙하지만 가상의 이미지에 불과한 이들이 마치 3차원의 공간 속에 실존했던 것처럼 그들의 골격을 만들기 시작했다. 쫓고 쫓기는 숨막히는 추격전과 과장된 동작을 실재화하기 위해 그는 실제 동물의 해부학적지식을 바탕으로 창조적 상상력을 동원한다. 예를 들어 네발 동물이 직립보행할때 야기될 수 있는 변형된 척추를 구현하거나 각각 나개와 3개로 축약된 앞, 뒤발가락, 또는 손의 역할을 하는 조류의 날개 따위의 변형을 구상하는 것이 그것



▶ 이형구 〈Mus Animatus, Felis Catus Animatus〉, 2006-2007. 한국문화예술위원회 아르코예술기록원 및 작가 제공.

이다. 상상적 드로잉에서 출발한 뼛조각 하나하나는 기름 찰흙으로 빚어진 뒤, 플라스틱과 레진으로 본뜨고 실리콘으로 가공된다. 이후 사포를 이용한 표면 마 감과 채색, 조립 과정을 거쳐 완성에 도달하는데, 새로운 창조물에 작가는 마치 새로운 '종의 기원'을 고지하듯 라틴어식 학명을 명명하기까지 한다. '카니스 라 트란스 아니마투스(와일 코요테)', '제오코킥스 아니마투스(로드러너)', '펠리스 카투스 아니마투스(톰)', '무스 아니마투스(제리)' 등의 예가 그것이다. "형상적 증거가 부재하는 해부학적 근거의 잠정적 혹은 가설적 가능성을 탐구"(이형구) 하는 그의 작업은 시뮬라시옹을 전제로 하는 고고학의 화석 발굴 과정과 그리 많이 다르지 않다.

그가 할리우드 만화의 주인공을 작업의 대상으로 한 것은 문화적 불균형에 대한 인식에서 비롯된다. 오늘날 한국은 대중문화의 작은 왕국이라 해도 과언이 아니며 특히 애니메이션의 수출 강국으로 이름이 높다. 하지만 한국인들은 수세대를 거치면서도 여전히 벅스 버니나 톰과 제리의 영향 아래 있다. 반세기 이상 다국적 문화의 첨병 노릇을 해 온 미국의 만화 캐릭터들은 수만 번 절벽에서 떨어지고 망치로 맞아 종이처럼 납작해졌어도 결코 늙거나 죽지 않고 여전히 우리 안 방극장의 주인공으로 군림하는 것이 현실이다. 가상을 현실로 불러 낸다는 발상은 그 둘의 경계가 모호해진 현대적 삶에 대한 명확한 언급이기도 하지만, 과거와 현재를 뒤바꾼 시간 개념을 도입함으로써 문화적 열등감을 해소하기 위한 하나의 흥미로운 해답을 제안하는 것이기도 하다. 원본도 사실성도 없는 존재에게 원본과 사실성을 제공하고 더 나아가 역사의 일루전을 보탬으로써 유사 정통성을 확보하는 것이다. '사이비의 사이비'를 제안하는 이 행위에는 특유의 낙관론과 아이러니한 진정성이 내포되어 있다.

과거와 미래, 가상과 현실을 포용하는 이형구의 작품 세계는 인체의 새로운 가능성과 현대의 문화 담론, 그리고 문화적 헤게모니에 관한 여러 이슈들을 다룬다. 그러나 예술이 현대 사회가 당면한 현안에 대해 다양한 해법들을 제안하며미래를 열어 가는 것이라 할때, 이형구는 그 어떤 관심사에 앞서 예술을 유쾌함의 도구로 치환하는 일에 열중한다. 미래에 대한 유일한 희망은 긍정과 웃음에 있다고 믿기 때문이다.

최재천_생물학자

"영화 (쥬라기 공원)에서 가장 압권은 티 렉스(T.Rex)가 지프를 추격하는 장면일 것이다. 그 장면을 두고 학자들 간에 의견이 분분하다. 정말 티 렉스가 그렇게 빠른 속도로 달릴 수 있는가에 대한 공방이 끊이지 않는다. 스티븐 스필버그 감독은 그 장면을 찍기 위해 당대 최고의 공룡학자들에게 연구를 의뢰한 것으로 알려져 있다. 공룡학자들은 티 렉스의 골격 구조를 바탕으로 최대 속도를 계산해 냈다. 영화가 나온 후에도 학문적인 공방은 여전히 계속되고 있지만 영화 속의 그런 역동적인 장면이 나올 수 있었던 것은 골격 구조와 그 골격에 붙어 있을 근육의 기능에 대한 면밀한 연구의 뒷받침이 있었기 때문이다. 이형구의 세계에는 가상과 실재가 공존한다. 그리고 그 간극을 과학이 메우고 있다. 아직도 우리 주변에는 예술에 과학이 끼어들면 마치 예술적 갂흥이 깨지는 것은 아닌가 우려하는 이들이 있다. 하지만 음악, 적어도 서양 예술 음악은 피타고라스 수학에서 출발했다. 그리고 미술에는 다빈치가 있다. 예술도 창조적인 인간 활동이라는 점에서 기본적으로 인문학의 영역에 속한다. 그렇다면 에드워드 윌슨이 그의 저서 《통섭(Consilience)》에서 주장한 대로 자연과학과 손을 잡아야 한다. 그것이 21세기 진리 탐구의 옥바른 김이다."

*출처: 2007년 한국관 전시도록, 『신캄브리아의 상상』, 『Hyungkoo Lee: The Homo Species』, p.93



▶ 한국관 전시 기념품, 부채. 한국문화예술위원회 아르코예술기록원 제공. 사진: CJYART STUDIO 조준용.

KOREAN PAVILION



VIII - 2009

한국관은 처음으로 한국 국적이 아닌 외국인, 즉 미국 교포인 주은지를 커미셔너로 임명했다. 양혜규는 1994년 독일로 유학을 떠나 당시 유럽과 한국을 중심으로 활동하면서, 마니페스타4(2002), 카네기비엔날레(2008)를 비롯한 국제전시와 에르메스미술상(2003) 등의 국내 전시로 많은 주목을 받고 있는 상태였다. 사실 주은지가 한국관의 대표 작가로 양혜규를 선정하고 초대했을 때, 작가는 과연 미술이 '국가를 대표'하는 관으로 이루어져야 하는 것인가에 대한 의구심에 참여를 거절했었다고 한다. 이후 이들은 전시 자체를 다르게 접근하려노력하면서 직접 베니스 전시를 가 볼 수 없는 한국 관객을 위해 프로젝트의 일부를 한국에서 실행하는 계획 등을 함께 고민하는 것으로부터 출발했다.

이러한 맥락에서 비엔날레의 사전 단계로서 커미셔너와 작가는 (어떤 나눔: 공 공 재원)이라는 사전 프로젝트의 틀을 짜고, 이를 위해 먼저 미술계 지인들로부터 다양한 책과 기록물을 기증받았다. 그렇게 모은 책 1,500권과 기록물 등의 자료를 베니스에서의 전시가 열리기 전인 2009년 3월부터 베니스 전시 이후인 12월까지 아트선재센터 로비에 선보였다. 작가 최정화가 공간 디자인을 맡았고, 2005년 한국관 커미셔너였던 김선정이 프로젝트에 협력했다. 배영환, 정도련, 김홍석, 임흥순, 정은영, 현실과 발언, 그 밖의 젊은 작가와 학생들이 이 프로젝트에 참여했으며, 베니스에서 펼쳐지는 국가관 전시의 포맷을 확장했다.

양혜규와 주은지는 비엔날레가 보여 주는 스펙터클의 한계 안에서, 예술 생산을 둘러싼 우호적인 환경을 만들고, 그 안에서 새롭게 작업할 수 있는 방법을 찾고 자 했다. 또한 이들은 한국관 건축의 '존엄성'을 복구하고자 했다. 가벽을 부수고 손상된 마룻바닥을 수리했으며, 비가 새는 천장 유리를 교체했다. 이러한 복원 은 필수적인 전시 준비 과정이었고, 이 장소에서 양혜규는 바람, 자연광, 부엌, 지역민의 부재, 신비로운 향기 등을 탐구하도록 이끌었다.

제53회 베니스비엔날레 한국관 전시

《응결(凝縮)》

2009년 6월 7일 - 11월 22일

커미셔너

주은지

참여작가

양혜규

한국관 코디네이터

김은정

전시 코디네이터

김진주

전시 설치

파타라 칸루에카카이, 타로 후루카타, 변준희

디자인

Baan(김성렬)

출판 코디네이터 / 한국어 편집자

강유미

영어 편집자

미첼 피라니오

웹 프로그래밍

장병국

후원

삼성문화재단, 한진해운, 국제갤러리

추가 후원

바바라빈갤러리(베를린),

뉴뮤지엄(뉴욕)

주관 / 주최

한국문화예술위원회,

베니스비엔날레조직위원회



▼ 한국관 개막식 초대장, 2009. 한국문화예술위원회 아르코예술기록원 제공. 사진: CJYART STUDIO 조준용.

대담

§ 양혜규 & § 주은지

양혜규(이하 양) 베니스비엔날레의 한국관 전시를 맡게 된 초기부터 우리 두 사람 모두 느꼈던 감사(感謝)의 느낌 못지 않은 중압감을 기억한다. 당신은 이번 기회와 특전을 가령 (어떤 나눔: 공공재원(財源)) 같은 프로젝트를 기획함으로 써 한국 미술계와 관계 맺는 계기로 전환하는 방법을 모색하고 있는 듯 보인다. 나는 이번 대담에서 큐레이터로서 당신이 이런 시기를 어떤 국면으로 보고 있는 가를 들을 수 있는 기회로 바꾸고 싶다.

주은지(이하 주) 그 비공식적인 성격에도 불구하고 방금 언급한 '부가(附加) 프 로젝트'는 올해 베니스비엔날레 한국관 전시의 핵심적인 부분이다. 그리고 프 로젝트를 진행하는 내내 조용한 파트너의 모습으로 일관했지만, 실제로 당신 은 (어떤 나눔: 공공재원)의 개념과 실현의 모든 부분에서 나의 공모자 였다. 이 번 프로젝트의 기본 뼈대는 자가 구성된 도서관이다. 이때의 '자가'란 일종의 상 상의 공공 재원으로써의 현대미술, 비평 그리고 이와 관련된 분야에 관한 도서 (그리고 음반)을 기부해달라는 요청에 응했던 동료, 친구, 기관들을 포함한다. 2009년 3월에서 12월까지 서울에서 진행될 이 프로젝트는 종료 후 그 결과 물이 한국의 도서관, 교육기관, 혹은 미술기관에 영구적으로 기증될 것이다. 세 계 각국의 많은 동료들이 한국의 현대미술에 대한 일종의 투자로서 기꺼이 책 과 음반을 보내줌으로써 자신들의 사고를 공유해주었다. 지난 5년간 우리 두 사람은 많은 비엔날레와 트리엔날레, 그리고 '국제적인' 예술행사에서 만나 심 심찮게 표면화되고 급기야 형상화되기 시작하는 동기, 관객, 타당성, 참여 등 의 문제를 목격할 수 있었다. 그 가운데 또한 우리가 한국의 현대미술계에 '국 외자(outsiders)'로서 어떻게 참여할 수 있을지에 대해 개별적인, 하지만 서 로 연관된 대화를 계속해왔다. 분명 '미국인' 큐레이터인 나의 활동은 독일과 한 국에서 거주하지만 한국에서 자라고 배운 '한국인' 예술가인 당신의 경험과 판 이하게 다를지라도 우리의 문제의식과 전략에는 서로 연결된 지점이 있다. 우 리는 현대미술과 관련된 전시, 흐름, 논의 등에 대한 많은 정보에 능통하고, 나 는 이러한 생각들을 서울의 동료들과 나누고 싶다. 한국에서는 정보를 찾기 어 렵거나, 많은 비용을 치러야 하며, 때로는 모호한 형태로 그치고 마는 경우가 잦 기 때문이다. 오랫동안 서울의 작가들은 나에게 비평과 담론의 질에 대한 우려, 필요한 도서를 구하는 데 있어서의 어려움, 본격적인 현대미술을 위한 공공 도 서관의 부재 등의 고충을 토로해 왔다. 우리 손으로 직접 이런 문제들을 해결하 는 것은 불가능하겠지만, 작은 가능성을 보여줌으로써 해결의 실마리가 될 행동을 할 수 있을지도 모른다. 때때로 작은 생각, 작은 행위를 추구하고, 도움을 청하면서 상황을 발전시킬 수 있는 여지를 찾아볼 필요가 있다고 생각한다. (공 공재원) 프로젝트는 이런 대화와 고민의 결정판이며, 동시에 국가적 재현 체계에 참여하는 일종의 도전에 앞서 우리를 엄습했던 두려움에 대한 자체적인 답변이다. 우리 두 사람은 이탈리아에에서 '한국미술'을 대표할 준비 과정 내내 현존 (presence)과 소통 행위들에 대해 고민하게 하는 방법론을 찾고자 했다. 내내 깊숙이 연루되었다는 암시를 잊지마라. 당신이 없었다면 나는 결코 이런 난맥상속에 뛰어들 엄두를 못 냈을 것이다!



▶ 양혜규 (일련의 다치기 쉬운 배열─목소리와 바람), 2009. 양혜규스튜디오 제공.

양 그것은 당신에게도 해당되는 말이다. 비록 우리가 전시에 국한된 비엔날레의 틀을 확장시키는 개념에 대해 장황하게 이야기를 나누어 오긴 했지만, 막상 자가 구성된 도서관을 만들어 보자는 아이디어에 나는 놀랐다. 하지만 나는 이 프로젝트가 사회적이고 맥락적인 확장을 가능케 하고, 이는 나를 강화시킬 것이며, 궁극적으로는 비엔날레 국가관에 위치하는 나의 작가적 확신에 도움을 줄 것임을 즉각적으로 깨달았다. 이 같은 맥락 혹은 기획 측면에서의 노력 없이 국가적인 것과 국제적인 것 너머로 풍경/환경을 펼쳐내는 것은 아마도 불가능했을 것이다. 어찌되었든, 결과적으로 우리 둘의 생각을 지지하여 기꺼이 도서를 보내준 수많은 동료와 친구들의 협력이 놀라운 결과를 이끌어 냈다. 프로젝트의다음 단계는 한국 아트선재센터에서 이루어진 미술인과의 만남이었고, 이것은 또 다른 형태의 나눔을 위한 진지하며 자가 구성적인 발판인 이 〈공공재원〉 프로젝트에 새로운 국면을 열어주었다.

주 그렇다. 지금까지 150명에 가까운 인사들이 보낸 1,500권 이상의 도서와 음

반이 모였다. 그리고 이 프로젝트의 개시를 즈음하여 우리는 아트선재센터 로 비에 작가 최정화가 디자인하고 사무소(SAMUSO)가 코디네이션을 도맡은 로 비 공간에서 열댓 명의 예술가, 평론가, 큐레이터들을 초청하여 닷새에 걸친 '좌 담'을 기획하여 그들의 최근 활동에 관한 프레젠테이션을 가졌다.³ 어느 면에서 (공공재원)은 단순한 축제적 분위기를 넘어서기 위해 무엇을 해야 할 것인가 하 는 비엔날레와 우리 사이의 관계성을 발전시키는 문제와 관련되어 있다. 그리고 언론보도, 전시, 도록 등의 형태로 나타나는 최종 결과물 이상의 무엇을 상상해 보기 위해 비엔날레라는 기회를 이용하는 문제에 대한 것이기도 하다. 나는 그것 이 기본적으로 비엔날레의 부재하는 관객을 포용하는 것과 연결된다고 생각한 다. 이번 토론에 참여한 대부분의 한국 작가들과 (공공재원)을 경험할 관객은 베 니스비엔날레에서 열릴 이 전시를 보지 못할 것이다. 하지만 그들은 이번 여름이 지난 한참 뒤까지 우리에게 생생한 관객으로 남을 것이다. 더불어 나는 이 프로 젝트가 우리의 상호작용과 비엔날레 전시의 준비 과정을 생산적인 방향에서 복 잡하고 풍부하게 해줄 것이라 느꼈고, 실제로 그렇게 되었다. 나는 이것이 당신 의 작업에서 핵심을 이루는 주관성, 투자, 그리고 공감 등의 개념에 의거한다고 본다. 이제 우리는 막 서울에서 돌아왔고, 이 자그마한 실험이야말로 기대 이상 의 심오한 경험이었다는 사실을 고백하지 않을 수 없다. 수많은 젊은이들이 매일 밤 좌담 프로그램을 찾아주었다. 한국식 교육체제의 특수성 때문에 나는 서울의 동료들이 자신의 작업에 대해 공개적으로 이야기할 기회를 많이 가지지 못했을 것이라고는 짐작했었다. 하지만 몇몇 발표자의 경우 예술가 또는 큐레이터로서 의 자신의 활동에 대해 한번도 발언한 적이 없었다는 사실에 진심으로 놀랐다.

양 사실, 한국의 상황을 일반화시켜 말할 수 있을 만큼의 지식이 없는 나로서는 일주일간 서울에서 있었던 그 기나긴 토론과 대담의 마라톤을 평가내리기는 쉽지 않다. 하지만 내가 아는 한, 많은 발표자들이 이번에 대중 앞에서 처음 마이크를 잡게 된 것은 지금껏 발표를 할 기회가 없어서가 아니라 그들이 원하지 않았기 때문이었다. 아무튼, 그들이 발표를 했다는 사실 자체가 큐레이터로서의당신에 대한 사람들의 믿음, 작가와 전문가들의 관대함, 그리고 좌담에 기꺼이응함으로써 우리에 대한 일종의 지지 등을 보내준 증거인 것만은 틀림없다. 흔히 나는 관찰자의 입장에 서곤 한다. 그렇게 하면 다른 사람들이 보내는 신호를좀 더 잘 인식하고 받아들일 수 있으며, 또 그것을 내 자신의 템포에 반영하기도 훨씬 수월해지기 때문이다. 이번에도 나는 내 작품 비디오 삼부작으의 상영회를 제외하고는 또 다시 관찰자의 입장을 취했다. 그래서 매번 강연마다 나는 청중들 가운데 앉아 열정적인 젊은이들과 한국의 뛰어난 미술 전문가들 사이에서 벌어지는 열띤 상호작용을 관찰했다. 감동적이고 훌륭한 미니-스펙터클들이었다. 먼저, 이번 프로젝트의 공간을 디자인했을 뿐 아니라 맨 첫날 연단에 서기도 했던 작가 최정화에 대한 이야기부터 시작해 보겠다. 우리는 그의 관대함에 깊은

감동을 받았다. 그리고 발표 내용 가운데는 이전에 알지 못했던 부분도 있었다. 작가로서의 상당한 지명도에도 불구하고 실제로 학제 간 활동에 주력해 온 탓에 한국 미술계에서 아웃사이더로 간주되고 있다는 등의 대목이 그것이다. 반쯤 터 부시되어 온 미술계 내의 위치에도 불구하고 최정화는 옆도 뒤도 보지 않고 매 진하는 열정뿐 아니라 그가 지금껏 쌓아 온 중요하고 진정성 있는 주요 작업들 로 주목 받을만한 작가이다. 심지어 작업실에 젊은이들을 불러 모으는 방식까지 도 교육이라는 사회적 행위의 일환으로 볼 수 있을 것 같다. 이튿날, 우리 두 사 람은 한국미술사에서 최정화와는 완전히 다른 세대를 만났다. 작가와 비평가 집 단인 '현실과 발언(1979-1990)'은 역사적으로 매우 의미있을 뿐 아니라 지금 까지도 그 영향력을 잃지 않고 있다. 5 우리 모두는 20년 가까이 잠잠했던 동인 모임이 다시 활동을 시작하는 순간을 목격한 증인이 되었다! 이태호와 임옥상의 발표가 있은 후, '재접속'에 관해 언급했던 김정헌은 내게 많은 생각을 하게 했 다. 이것은 최근 주로 개인적인 차원에서 이루어진 현실 참여의 궤적 속에서 과 거 역사의 한 노정을 되살리려는 그들의 고민과 투쟁이 지금도 계속되고 있음을 말해주는 것이기도 했다. 비디오 삼부작이 상영되던 날, 평소 내가 몹시 궁금해 했던 두 여성의 인상적인 강연이 이어졌다.(사실 그들을 초대하자며 당신을 부 추겼던 것은 어찌 보면 이기적인 행동이었다.) 정은영 작가 6와 김희진 큐레이 터는 각자의 활동 이력에 대한 인상적이고 명쾌한 프레젠테이션을 펼쳤다. 시간 적 제약으로 초대하지 못한 작가들이 많았지만, 우리는 자신의 호기심, 그리고 우리에 관한 상대의 호기심을 확장하여 공통적으로 궁금해 하는 부분들을 함께 해결할 수 있도록 최대한 이 기회를 활용하고자 했다. 그들이 들려 준 내용들은 우리에게 기대 이상의 깊은 감명을 주었다. 하나같이 내가 막연히 짐작만 했을 뿐 정확히 알지 못했던 것들이었다. 하지만 곧잘 나는, 타인들의 창조성이 빛을 발하는 이런 순간들을 응원하는 한 명의 목격자로서 무조건적 낙관주의(blind optimism)를 보내는 중에도 고통에 가까운 무엇이 내 안에 각인되는 느낌을 받는다. 그 가장 행복하고 즐거웠던 만남의 순간에조차 우리는 고민을 멈추지 않고 있음을 깨달았고, 그것은 내게 많은 것들을 다시금 확인시켜 주었다. 공식 행사 이후 뒤풀이 자리에서는 서울의 어느 대안공간의 미래에서부터 작가들의 구체적인 작업에 이르는 폭넓은 주제들을 놓고 열띤 이야기가 이어졌다. 서울에 서 보낸 이 뜨거웠던 일주일에 대해 당신의 감상은 어떠한가?

주 나 역시 (공공재원)의 개념화 과정을 이끈 원동력이 우리가 공유했던 낙관주 의와 호기심이었다는 데 동의한다. 또한 이 프로젝트는 서울의 많은 동료들과 함께 하려는 노력과 더불어 우리가 한국 현대미술의 역사와 발전과정을 이해하 기 위해 수많은 목소리에 의지했다는 사실을 말해 주기도 한다. 아트선재센터 에서 가졌던 일련의 대화들은 그 각각의 개별적인 목소리와 태도들을 한 데 모 아보려는 순진하고 초보적인 몸짓의 일종으로 이해될 수 있을 것이며, 또한 실

며, 내가 외부에 머물면서도 동시에 상호작용할 수 있는 어떤 체계로의 개입이 었다고 이해할 수 있다. 당신도 알다시피. 참가자들의 선정이나 심지어 강연자 들의 쌍을 정하는 데도 우리는 많은 고심을 했다. 사실 그것은 순진하지 않았다. 당신이 '현실과 발언', 최정화, 김희진, 그리고 정은영에 대해 이야기했으니 나는 다른 사람들을 언급해야 할 것 같다. 당신이 내게 배영환과 박찬경을 소개해 준 지난 여름 이후, 당신도 지켜 보아 왔듯 나는 줄곧 그들의 작업과 생각들에 다소 강박에 가깝게 집착했다. ● 우리는 다양한 개념들, 사회, 미술계 등에 관해 여러 차례 값진 대화를 나눴지만, 나의 관심은 그들이 대외적으로 어떤 작가들인가 를 경험하는 것이었다. 외부인인과도 같은 내 입장에서는 파악하기 힘든 것이었 기 때문이다. 물론 그들은 미술계의 중심인물이다. 그리고 이따금 진정한 낙관 주의자에게나 가능할 법한 어떤 냉소주의를 비치기도 했었다. 그래서 나는 그들 이 대중 앞에서 어떻게 행동하는가를 보아야 했다. 배영환의 강연 도입부(철학 이데올로기, 정신성, 가족, 국가 등을 아우르는 그의 예술에 접근하기 위한 일 종의 우주론을 규정하는 방식)는 강렬한 인상을 주었다. 그리고 당연히 나는 그 가 자신의 작품에 대해 대중 앞에서 발언해 본 적이 없다는 이야기를 듣고 놀랐 다. 이와 대조적으로 박찬경은 이곳저곳에서 요청을 받아 비평가/이론가/큐레 이터의 역할을 맡았던 경험이 많았다. 하지만 그가 그러한 경험들에서 얻은 지 식을 바탕으로 청중 앞에서 자신의 작품 (신도안(2008))을 비공식적 자리에 끌 어들이는 방식이라든가, 영상작업과 전시를 위해 그간 어떤 조사를 해왔는가 등 을 직접 듣는 것은 독특한 경험이었다. 임흥순과 김상윤 같은 인물들도 초대되 었었다. 전에 잠깐 그들의 개념과 작품을 접했던 것이 다였지만, 그것들은 그 즉 시 내 상상을 사로잡기에 충분했다. 서울에서 내가 알고 지내는 사람들은 대부 분 그들의 작업을 몰랐기 때문에 나는 이번에 임흥순이 자신의 최근 작업들을 친절히, 자세하게 되짚어 주면 근사하겠다는 생각이 들었다. 베트남전과 한국의 근대화를 연결 지은 탐구는 아주 매력적이었다. 김상윤은 젊은 청중들을 진정으 로 고무시켰고, 그들에게 호기심과 활기 넘치고 흡인력 있는 유머감각을 잃지 말 것을 요구했다. 정도련 큐레이터는 2006년 부산비엔날레와 최근 황용핑과 테츠미 쿠도의 전시에서 큐레이팅을 맡았던 경험을 토대로 국제주의에 대한 자 신의 견해를 피력해 주었다. 특히 나는 김현진 큐레이터가 기획한 프로젝트들이 매우 지적이고 창조적이라고 느꼈으며(아인트호벤의 반아베미술관에서 있었던 〈플러그 인〉 프로젝트는 진지하면서도 시적인 시험이었다.) 이를 청중들과 공유 할 수 있도록 시간을 내 준 것이 무척이나 고마웠다. 특히 청중들 가운데는 국외 에서 있었던 그녀의 활동에 대해 알지 못했을 예술가, 평론가, 이론가, 큐레이터 들도 많았기 때문이다. 김홍석 역시 절대 우리의 기대를 저버리지 않았다.

작 품의 다양함이나 그것을 소개하는 재기 넘치면서도 진지한 태도는 가히 대가다 운 면모를 풍겼다. 그는 뛰어난 스승일 것임에 틀림없다. 그의 강연은 최근까지

제로 그랬다. 하지만 그 몸짓은 진정한 관심과 공감, 바람에 뿌리를 두고 있었으

의 자신의 활동을 요약한 훌륭한 개관이었고, 더 큰 실천으로써 청중에게 그것을 전달하는 방식 역시 힘이 넘쳤다. 이 사람들은 모두 생면부지의 누군가가 기획한 프로젝트에 아무 대가도 바라지 않고 참여해 줌으로써 그들만의 무조건적 낙관주의를 보여 준 셈이다. 그리고 어느 정도 함께 대화를 나눠 본 이들은 모두가 하나같이 다양한 수준의 믿음과 아량을 보여주었다. 이번 프로젝트는 실천가와 예술가들로부터 하나의 실험을 이끌어내야 할 필요가 절실했던 활동이다. 대안공간이나 미술관으로부터 잘 짜여진 하나의 심포지엄을 끌어내는 것이 아니라, 느슨한 어떤 것을 키워내야 했다. 이런 노력들을 통해 나는 우리가 함께 예술 활동의 제도화에 도전하는 한편, 우리가 계속 활동할 수 있는 작은 영역들을 탈형식화할 수 있게 될 것이라 기대한다. 또한 가지 중요한 것으로는, 이번 서울의 행사에 충만했던 놀라운 관대함과 개방성 때문에 우리는 이 책을 지금과같은 형식으로 재기획하게 되었다는 점이다. 우리는 당신의 작업에 기초가 되어줄만한 몇몇 작가들과 평론가들의 글을 인용할 수 있었다. 귀감이나 참조할 텍스트, 동료로 삼을 만한 것들로서 말이다. 이런 글들이 포함된 것의 의미에 대한당신의 생각은 어떠한가?

양 이미 당신이 지적했던 것처럼, 이 책은 우리가 함께 한 궤적의 결과이다. 엄 격한 개념의 산물이라기보다는 우리가 그간 함께 거쳐 온 관찰, 토론, 만남, 기 대 등의 결과물이다. 다양한 맥락과 시간대에 있는 서로 다른 목소리들을 초대 하여 이 책 안에 옮겨 심은 행위의 의미는 뚜렷하다. 다시 말해, 나와 좀 더 직접 적으로 연결되었든 혹은 먼 연결고리만으로 이어졌든 동시대 한국을 살아가는 창조적 지성들과의 상호의존성을 보여 주는 것이다. 이것이야말로 내가 바라고 의지하고자 하는 무엇이다. 나는 이 책이 상이한 목소리들을 엮어 놓은 유용한 짜집기 이상이 되길 바란다. 두말할 나위 없이, 그 안에는 분명코 그 이상의 것 이 들어있기 때문이다. 가령, 앞으로 인생에 중요한 영향을 미치게 될 누군가를 우연히 만났을때, 그것을 우연이라 부르지 않고 운명이라 부르는 것과 마찬가지 이다. 구체적으로, 나는 평론가들과 작가들이 이 책에 글(대부분 기존에 발표되 었던 것들이다)을 싣는 데 기꺼이 동의해 준 것을 영광으로 생각한다. 개인적으 로는 이 책 안에 '비집단적인' 목소리들을 끌어들이는 데 관심이 있었다. 그곳에 서 미지의 어떤 것이 발생할 수 있을 것이라는 생각 때문이었다. 특정한 합의점 은 가장 산개(散開)한 길 가운데 이루어진다는 무조건적 낙관주의(순진한 낙관 주의와는 다른)가 여기서도 다시 한 번 발휘되는 셈이다.

주 처음으로, 이를테면 당신의 작업 (사동 30번지(2006))으로 되돌아가보도 록 하자. (사동 30번지)가 서울에서 열렸던 당신의 첫 번째 '개인전'이었다고 알 고 있다. 그것은 비제도권 환경 속으로의 의도적인 개입이었다고 들었다. 시공 간 속으로의 사적이고 공적인 개입이었던 그 프로젝트의 탄생 배경에 대해 이야 양 2006년 당시 내 안에는 여러 가지 욕망과 현실적 요구들이 상충했다. 한편 으로 작업을 한국에서 단편적인 방식으로 밖에 보일 수 없었던 현실에 불만이 자라나고 있었고, 다른 한편으로는 전시를 이어가는 기계적인 작업 방식에 대 한 또 다른 직업적 회의가 꿈틀대던 차였다. 계속해서 미술기관 제도에 의존적 인 형태로 일해 왔기에 전시와 별개의 독립적인 성격의 작업을 해볼 만한 어떤 (경제적) 여지 없이, 그저 하나의 전시가 끝나면 또 다른 전시를 해내는 식의 과 정을 반복해왔 던 것이다. 그래서 철저히 내 자신의 진화와 발전에 입각한 전시 에 관한 생각을 진지하게 기울이고 있었다. 이 개인전은 현재의 내 예술적 관심 들을 피력함은 물론이고 내 스스로 도전을 꾀함으로써, 미술계의 관행에 반한 독립적인 자기성찰을 가능하게 할 수 있을 것이라 판단했다. 바로 그런 시점에 서 김현진 큐레이터를 만났다. 그녀 역시 자신의 활동에 있어 나와 비슷한 필요 성을 절감하고 있었고, 이렇게 서로의 욕구에 대한 인식이 맞아떨어졌기 때문에 이 전시의 실현이 결정적으로 가속되었다. 타이밍 이야기가 나와서 말이지만, 외할머니가 돌아가신 뒤 외할머니의 집이 폐쇄된 채 계속 방치되어 있었다는 사 실을 그 즈음 알게 된 것은 정말이지 불가사의한 우연으로 보지 않을 수 없다. 멀리 떨어진 타지에서 혼자 그 소식을 접할 나를 걱정한 가족들의 배려 때문에. 나는 그 집의 상태를 외할머니가 돌아가시고 한참 뒤에야 접할 수 있었다. 그렇 게 버려진 폐가의 존재는 반드시 그곳을 찾아가 보아야겠다는 불가사의한 용기 와 결단력을 내 안에 자극했고 마침내 그렇게 결심했다. 할머니의 집이 길지 않 은 시간이나마 내 유년을 보낸 곳이고 그곳에 얽힌 추억이 많아 향수를 느껴서 였다기보다는, 그런 식의 방치가 가족사의 비극을 외면하기 위한 가장 좋은 방 식이 아니라는 것을 친지들에게 피력하고픈 욕구가 더 컸다. 어떤 동기 때문에 그 집을 방문하게 되었든, 그 폐가의 상태를 보고 난 후 나는 충격에 휩싸였다. 당시 방문은 2006년 4월에 완성된 나의 비디오 에세이 (남용된 부정적 공간) 에 내레이션으로 실렸다. 아직 결단을 내리지 않고 생각만 하고 있던 독립적인 성격의 개인전에 관한 아이디어는 그 방문을 비디오 내레이션 속에 담는 과정을 통해 무의식적이나마 일종의 전시 준비 과정을 치뤘던 것 같다. 시간적 지연, 즉 모든 필요조건들과 욕구들이 성숙하기까지를 기다리는 시기가 있었다.

주 당신도 이미 알고있듯, 그 작업은 나를 감동시킨 동시에 뒤흔들었다. 그리고 여러 방면에서 문화 제작자로서의 우리 두 사람이 맺게 된 관계의 성격을 결정 지었다. 나는 이것이 (사동 30번지)가 개인적인 것을 국가적 또는 문화적 격변 의 알레고리로서 제시했기 때문이라고 본다.

양 한국에서 내가 자랐던 배경을 돌아보면, 무엇보다 개인과 사회의 격렬한 대

치가 떠오른다. 자유와 정의를 쟁취하기 위한 치열한 투쟁 속에서 많은 사람들은 평화롭게 살 기회를 잃었고 무거운 정치적 억압이 그들을 내리 눌렀다. 비록 나 역시 안정보다는 끊임없는 투쟁 속에 사는 활동적인 삶을 가치 있고 타당한 형태 로 인정하고 존중하며 심지어 열망하지만, 이런 헌신적인 삶을 가능하게 하기 위 해 커다란 고통을 겪어야만 하는 가혹한 많은 사람들의 현실이 나에게 심한 고 통을 느끼게 한다. 나의 생각이 머물러 자리할 수 있는 '장소'를 구하고 있었다. 문화적으로 분열된 나의 마음을 위한 화해와 평화에 대한 갈망, 이것이 나의 탐 색을 멈출 수 없게 한 힘이었다. 곧 그것은 협상 없이도 성취할 수 있는 안정 상 태를 제공할 장소, 문제의식(concern)이 해결을 열망하지 않은 채 그대로 염려 로 남을 수 있는 장소에 대한 추구였다. 바꿔 말하면, 투쟁, 고뇌, 혹은 문제의식 이 꾸준히 남아 있는 상태가 문제로 취급되지 않을 수 있는 존재론적 공간을 찾 고 있었다. '교정' 혹은 '해결'이라 불리는 것들에 의존하지 않는 대신, 나의 문제 의식이 그 자체로 수용될 수 있는 자리를 찾고 싶었다. 어찌되었든, 사동 폐가는 나뿐만 아니라 분열된 삶을 살았던 이들 모두를 위한 은유적이고 역사적인 공간 처럼 보인다. 동시에 그것은 유형의 사회-정치적 프레임워크의 외부에 존재하는 추상적 공간이기도 하다. 결정적으로 그것은 또 다른 유형의 비공간이다.

주 당신이 〈사동 30번지〉 방명록을 읽도록 어머니가 설득했다고 들었다. 처음에는 그다지 신경 쓰지 않았다가 최근 들어 비교적 자주 들쳐보고 있지 않은가.

양 그렇다. 프로젝트가 끝난 뒤 난 행복했고 뿌듯했지만, 긍정적인 반응들 일체 에 대한 다소 비판적인 시각도 품고 있었다. 예기치 않았던 성공이 낯설었을 뿐 아니라 프로젝트 자체도 지나치게 유명세를 탔다는 생각이 들었고, 그래서 회의 적이 되었고 한동안 침묵을 지켰다. 우리는 전시가 열리는 동안 그 폐가에 놓아 두었던 방명록에 적힌 문구들과 편지들을 접하게 되었다. 사실 그 방명록은 당 시 아무런 기대나 계산된 목적 없이 제공된 것이었지만, 이제 편지와 방명록은 내가 반복해서 재방문해 보지 않을 수 없는 오브제-장소가 되었다. 물론 처음부 터 분명히 염두에 두고 있었음에도 불구하고 유치하게만 보이는 그 문장들에 적 잖이 실망을 했었다. 그 장소에 대한 사소하고 향수 어린 감상 이상도 이하도 아 닌, 지적으로 보이지 않는 들로만 느껴졌다. 어느 면에서 볼 때, 제도 바깥에 자 신을 위치시키려는 이 프로젝트의 시도는 처음부터 끝까지 내가 사동에서 만나 게 될 관객이라는 '낯섦'을 일절 고려하지 않은 채 이론적으로 개념화되었던 것 이 틀림없다. 지금 생각하면 부끄럽고 당황스럽기 짝이 없는 일이다. 솔직히, 나 는 이 책과 노트들을 얼른 안 보이는 곳에 치워 놓고 없었던 것들인 양 행동했 다. 그것들의 의미를 감지하고 내게 정독을 권유했던 분은 어머니였다. 어머니 가 방문객들의 마음 속에 스며든 온기, 진정한 의미의 자율적인, 그리고 자기권 능화(self-empowerment)를 경험한 정신과 감정들을 느끼는 동안, 나는 완고

하고 자기폐쇄적으로 결정된 나의 의제에만 필사적으로 집착했다. 그리고 어느 덧 '충분한' 시간이 흘렀다는 생각이 들었을 때 비로소 나는 그것들을 손에 잡고 읽기 시작했다. 그리고 그 아름다움과 생생함에 정신이 아득해졌다. 물론 몇몇 구절들은 직접적으로 나나 김현진 큐레이터를 향한 단순한 칭찬이나 격려의 내 용이었지만, 그 표현의 친밀하고 자상함은 놀라웠다. 거기에 쓰인 문장들은 가 장 겸허하고 직접적인 언어로 한 사람 한 사람의 이야기를 풀면서 자기권능화의 강렬한 순간들을 기록하고 있었다. 9 방명록을 통해 알게 된 몇 가지 흥미로운 사실들이 있다. 하나는 방문객 절대다수가 이 공간에 대해 자발적인 관심이 생 겨 일부러 시간을 내어 온 일반인들이었다는 점이다. 두 번째는 상당수의 사람 들이 그곳을 한 번 이상 방문했다는 사실이며, 세 번째는 그들이 이 프로젝트에 대해 알게 된 계기가 대부분 비공식적인 정보 유통, 이를테면 친구나 가족, 혹 은 블러그의 추천을 통해서였다는 점이다. 이런 의미 있는 사실들 외에도, 그들 이 스스로를 이 공간과 관계맺기 위한 자격을 확신있게 부여하고 있는 것도 느 낄 수 있었다. 이것은 (사동 30번지)가 보통의 제도화된 공공 프로젝트나 관습 적인 미술전시가 아니라는 점을 방증하는 확고한 증거였다. 김현진 큐레이터와 내가 실천한 자가조직화(self-organization)라는 작지 않은 비중을, 실제로 훨 씬 뛰어 넘는 방문객의 자체적인 자가조직화가 있었다. 어디선가 남는 전구들을 발견해서 정성스레 전구를 갈아 끼우고 가노라고 방명록에 남긴 이들도 있었고. 낡은 라디오를 가지고(이렇다 할 아무런 사전 설명 없이) 갑작스레 노이즈 공연 을 연 청년도 있었다. 이 사람은 라디오를 손수 분해해서 전기 스파크를 만들어 소리를 냈다. 이 퍼포먼스는 때마침 거기에 있던 친구가 목격했기에 알게 되었 다. 한 마디로 말해, 포스트 〈사동 30번지〉 작업이 전시 이후에 내 안에서 왕성 하게 진행되었다. 어느 면에서 이 프로젝트는 전시가 끝난 후에도 아직 완결되 지 않았다. 그리고 그것은 나를 통한 매개 또는 나와의 직접적인 교섭 없이도 그 장소, 곧 그 실제적이고 공동체적인 장소에서 자신만의 역사를 만든 방문객들의 편지와 방명록 때문이다.

주 (사동 30번지)에서처럼 당신은 흔히 관람자에게 주체성을 요구하는 작업을 만들어 내곤 한다. 결과물을 찾아 내기 위해 자신의 주체성을 투자하는 것. 그것 이 당신 작업에 대한 경험이다.

양 나의 '산물'을 구축해가는 방식을 설명하기 위해 과학적 비유를 드는 것은 다소 엉뚱하게 비칠지 모르지만, 그럼에도 일종의 '응결(凝結)'을 얻기 위한 노력이라는 표현이 적절할 듯 하다. 은유적으로 상상해 보건대, 할 수 있는 한껏 찬 공기를 머금는다. 그러다 마침내 온도 차가 충분히 커지면 물방울이 병 표면에 맺히기 시작한다. 병을 열어 물을 쏟아 내지 않고 타인과 전이를 주고 받고자 한다. 응결이라는 직접적인 상호작용 아래 구체적인 사항들을 교섭 혹은 타협 없

이 우리는 서로를 동원해 낼 수 있다고 믿는다. 사동 폐가는 맺힌 물방울의 출처 를 굳이 보여 주지 않고도 이런 식의 조용한 소통을 촉발시켰다고 본다. 그리고 언뜻 추상적으로 느껴질지 모르지만 이런 '무조건적(blind)'이고 '조용한' 소통 속에 우리가 배운 지식, 습득한 정보, 그리고 개인적 경험의 교섭이 존재한다고 믿는다. 그러한 교섭이야말로 사람들을 타자에게 무방비상태로 열어놓는 것이 다. 내게 있어. 구체적인 이야기를 거부하고 대신 그것들을 '무조건적'이고 '조용 한' 어떤 것으로 치환하는 것은 개념적으로 볼 때 윤리적 과정이다. 왜냐하면 그 치환은 내가 내 스스로의 지식과 경험을 통해 관객들을 오염시키지 않도록 근본 적으로 차단하기 때문이다. 내가 연구한 지식과 생생한 체험은 숨겨지지 않지 만, 동시에 내놓아지지도 않는다. 따라서 질문이 있을 때만 답변이 가능하다. 그 러므로 관람객은 나의 외할머니든 또는 내게 의미가 깊은 역사적 인물들과 관계 된 것이든, 내 개인적인 궤도로부터 무관하며 자유롭다. 물론 관람객 가운데 그 같은 층위들을 의미있다고 해석할 사람도 있을 것이며, 왜 그런 참조들을 적극 적으로 자세히 설명하지 않는지를 의아해 할 사람도 있을 것임을 부정하지는 않 는다. 하지만 개인적인 서사를 넘어서고자 하는 욕망과 자기참조가 지닌 착취적 인 측면을 모르지 않기 때문에, 차라리 나는 작품 속에서 '비인칭'으로 남아 있음 으로써 나의 지점을 '잊/잃어버리는' 쪽을 택하고 싶다.

주 하지만 (쌍과 짝(2008))에서는 당신 집의 가전기구들을 서로 비교하고 융합 시켰다. 어째서 그 작품에서는 당신의 사적인 삶 혹은 공간에 대한 참조들, 가전 기구들로 작업을 했는가?

양 제2회 토리노트리엔날레에서 발표한 〈쌍과 짝〉은 사전 역사가 있다. 〈생 브 누아 5번가(2008)〉가 그것이다. 두 작업은 모두 부엌과 생활이라는 공통적인 공간적 함축을 가진다. 나는 집에서 작업하며 많은 시간을 부엌에서 보낸다. 부 억은 내가 컴퓨터나 프린터, 전화 없이 있을 수 있는 공간이고, 담배와 커피가 있는 곳이다. 부엌은 내가 작업대에서와는 다른 방식으로 '작업'할 수 있는 곳이다. 다시 말해, 작업 없는 작업(workless work)이다. 이 작업은 생산의 일반적인 개념에 결부된 사회적 효율성/생산성 등의 속성들로부터 자유롭다. 부엌은 바깥세상과 타자를 향한 내 자신과 내가 작업과 상이한 관계를 맺는 공간이다. 베니스비엔날레에서 보여질 신작 〈살림〉 역시 어떻게 내밀성의 그 강렬함을 사장시키지 않으면서 어떻게 직접적으로 대중에게 분배할 것인가 하는 생각들을 고민한 결과이다. 물론, 부엌에 대한 강조는 전적으로 자기참조적이지만은 않다. 마르그리트 뒤라스 같은 역사적 인물들의 일화들도 그 안에 녹아 있기 때문이다. 나는 그 참조들 안에서 '사적인 것'에 대한 나의 언뜻 지나치게 개별적으로 보일 수도 있을 기이한 해석과 일치하는 부분을 발견했다. 내게는 역사적 인물과 사건들뿐만 아니라 주로 가정에서 쓰이는 기계와 물건들까지도 개인화하

는 특이한 경향이 있는 것 같다. 가전제품들에는 특유의 진정성 혹은 심오함 같 은 것이 있다. 그것들은 자신들이 쓰이게 될 용도에만 전적으로 헌신하는 듯 보 이고, 이 점이 내게는 무척이나 감동적이다. 때때로는 몇 시간이고 앉아 그것들 을 관찰하곤 하는데, 우울한 기분에 처져 있을 때에도 결국에는 그 감정조차 사 물들에 대한 애정 어린 황홀로 바뀌어 있곤 한다. 나는 가전제품들에 상당한 친 밀감을 느끼며, 태도나 침묵하는 현존, 지지, 충성, 삼감(understatement), 그 리고 본질 등의 면에서 심지어 그것들을 닮고 싶어 하는지도 모른다. 그것들은 단지 겸손해 보이지만 요리나 빨래, 식사 등과 같이 일상을 영위하기 위한 행위 들을 돕는 이들의 묵묵한 존재 방식은 결코 하찮지 않다. 물론 그 행위들은 개인 이 바깥세상에서 생산 활동을 하도록 재충전하기 위한 것만은 아니다. 아니, 오 히려 그 반대이다. 나는 사적인 공간에서 벌어지는 그 같은 묵묵한 행위들에 더 많은 관심을 기울일 필요가 있으며, 그 사적인 공간은 자아가 돌보아지고, 사유 되는 그리고 다른 방식으로 공유될 수 있는 복합적인 장소로 간주해야 한다고 주장하고 싶다. 둘째로, 나는 가장 사적인 장소 중 하나인 부엌이 지닌 잠재성에 관심이 있다. 부엌은 상이한 조건들에서조차 타자를 향해 스스로를 가장 진정 하고 관대하게 개방한다. 나는 어머니뿐만 아니라 뒤라스로부터도 그것을 목격 했다. 두 사람 모두 헌신적으로 사람들을 위해 요리하고 음식을 접대했으며, 수 배 중인 정치범을 집안에 숨겼다. 부엌은 사회-정치적 불의에 대항하는 그들만 의 전투가 벌어지는 평화로운 전쟁터였다. 나는 어머니의 부엌이 항상 개방되어 있는 것을 못마땅해 했던 철부지였다. 부엌에서만큼은 많은 배고픈 사람들 중의 한 명의 아닌 어머니의 단 하나의 여식이고 싶었기 때문이다. 집 안주인으로서 의 어머니의 행동의 함의를 이해하는 데는 한참이 걸렸다. 어머니는 집을 나서 면 지적인 행동주의자였고, 집안에서는 모두를 위한 부엌으로, 필요로 하는 사 람을 위한 쉼터로, 학생과 운동가들을 위한 만남의 장소로 자신의 사적인 공간 을 개방함으로써 또 다른 행동주의를 보여 주었다. 나는 자신의 집을 타인에게 또는 바깥세상에 물리적으로 또는 비유적으로 개방하는 이 가장 자연스럽고 꾸 밈없는 행위에 관심이 있다. 사적인 것과 공적인 것을 분리시켜 수용되지 않는, 친밀한 공적 접촉이란 것도 존재하는 것이다. 그 외에도, 문득 나는 내가 작업실 은 없으면서 서울과 베를린에 각각 거주하지만 둘을 가지고 있다는 사실을 깨닫 게 되었다. 믿기 힘들겠지만, 그 사실을 인지했을 때 나는 스스로 약간 놀랐다. 내가 실제로 공개해야 할 필요가 있는 두 장소가 있었던 것이다. (쌍과 짝)을 통 해 시도했던 실험은 가전기구들이 운동하여 서로 겹쳐지는 듯한 자세를 취하며 짝을 지어 있는 광경을 그리는 것이다. 두 가지 서로 다른 물리적 공간 기원을 지녔기에 한 공간에 위치할 수 없다는 점에서 이 공간은 불가능한, 그런 의미에 서 추상적인 공간이다.

주 이번 비엔날레에 전시될 당신의 새로운 작품 가운데 하나인 (살림)에서 당신

이 그처럼 내부에서 일어나는 일을 외부에서 일어나는 일과 동등하고, 그것에 의존하며, 그것에 영향을 미치는 것으로 이해하려는 데 초점을 두었다면, 〈사동 30번지〉, 〈남용된 부정적 공간(2006)〉, 〈열망 멜랑콜리 적색(2008)〉 같은 작업들에서는 그 반대처럼 보인다. 실제로 당신의 많은 작업들은 보다 큰 세계가 가정이라는 사적 공간, 혹은 개인의 개성, 야망, 심리에 미치는 영향이라는 관점에서 접근할 수 있을 것이다.

양 이 작업이 지금 당신이 말한 것처럼 정리될 수 있다고는 생각지 못했다. 사적 이고 공적인 것의 안과 밖이라는 개념을 끌어들인 당신의 견해가 흥미롭다. 당 신의 표현을 따르자면 나의 초점은 전적으로 사적이지만은 않은 어떤 사적인 성 질의 것에 대한 수사학에 있다. 그것이야말로 평범하고 엄격한 공적인 것이 지 닌 함축을 향해 스스로를 개방하기 때문이다. 이틀 전 우리가 전화로 주고받았 던 내용처럼, 한국어로 '집안 꾸리기' 또는 부엌 공간처럼 '가정이 담긴 곳'을 의 미하는 '살림'의 개념은 내게 일상생활 기계의 운영이라는, 일종의 소우주처럼 느껴지기에 아주 매력적이다. 이 겸허한 형태의 기계는 생업이나 직업 또는 다 른 생산적인 활동에 비해 부차적이거나 주변적인 내러티브로 치부되는 일이 허 다하다. 하지만 삶의 기초적인 조직이라는 면에서 의미심장한 역할을 수행한다. 그 특유의 독특한 자율적이고 관대한 성질에 이끌려, 결국 나는 그것을 표현해 보려는 시도를 하게 되었다. '사적이고 공적인 공간을 다루는 방식'의 역전에 대 한 당신의 물음으로 되돌아가 보면, 그것은 내게 규모의 문제에 대한 것이라고 말해야 할 것 같다. 반면, 사적인 살림이든 공적인 살림이든 내가 흥미 있어 하 는 것은 살림이다. 일반적으로 살림은 덜 분화된 무엇, 덜 숙련된 영역으로 간주 되어 왔기 때문에 어떤 체제나 구조보다 관심을 적게 받았다. 나는 이 로우테크 또는 눈에 띄지 않는 틈새를 작업하고 싶은 생각에 한껏 고무되어 있다.

주 비엔날레 한국관에 전시될 당신의 새로운 설치작업, 〈일련의 다치기 쉬운 배열 —목소리와 바람〉은 예전에 네덜란드 현대미술센터(BAK, 유트레히트), 상파울 루비엔날레, 그리고 최근 빅토리아미술관 등지에서 선보였던 작업들을 인용하고 있다. 현재 진행 중인 작업 〈일련의 다치기 쉬운 배열〉에 대해 이야기를 해 달라.

양 새로운 프로젝트, 〈일련의 다치기 쉬운 배열—목소리와 바람〉은 단지 인용의 형태가 바뀌었을 뿐 과거의 작업들뿐만 아니라 새로운 만남들까지도 인용하고 있다. 참조적 이야기가 더 이상 이전처럼 명확하게 드러나지 않을 뿐이다. 사실 작업 이면에 포진한 인물과 서사는 이전에도 한 번도 명확하게 명시적이었던적이 없다. 실제로 그것들은 맨 눈으로 보면 읽히지 않는다. 물론 완전한 실종이이루어지지 않는다는 점은 맞다. 하지만 만약 참조라는 부분이 최근 그 가독성이 약화되어 오고 있었다면, 그 과정은 절대 점진적인 것이지 급작스러운 것이

아니었다. 그런 의미에서 과거의 작업들은 내가 어디에서 왔으며 모든 것들이 얼마나 많은 관계 속에 있는가를 보여 준다. 그럼에도, 2008년 12월 스페인 빌 바오에 소재한 살레 레칼데에서 가졌던 가장 최근의 개인전 《대칭적 불평등》에 서 선보인 설치작 (일련의 다치기 쉬운 배열―셋을 위한 그림자 없는 목소리)에 는 상당한 비약이 있었다. 준비된 개념에 입각하여 진행된 설치연작의 긴 행진 은 이제 어느 정도 완결되었고, 지금 나는 새로운, 하지만 동시에 오래된 것처럼 도 느껴지는 출발선상에 서 있다. 그럼에도 불구하고 이 과거 작업들과의 단절 되지 않고 이어지는 연장선을 꼽으라면, 그것은 목소리라는 요소이다. (셋을 위 한 그림자 없는 목소리)에 설치된 마이크는 관람객 누구에게나 열려 있다. 마이 크에서 수집된 목소리가 조명기로 전송되면 전시장에 있는 6개의 조명기들이 기존 설정과는 다르게 작동되기 시작한다. 목소리가 사전에 정해진 빛의 안무로 부터 단절을 유발하는 시발점이다. 한국관에 전시될 (일련의 다치기 쉬운 배열 -목소리와 바람)이라는 제목의 새 작품은 다양한 선풍기와 송풍기에서 나오는 바람의 감각적 경험을 제공한다. 그리고 목소리를 개념적으로, 저변에 깔린 정 조(情調)로서 삽입할 계획이다. 인간적이고 유일한 무엇으로서 말이다. 〈셋을 위한 그림자 없는 목소리)와는 달리, 이 두 요소들은 (목소리와 바람)에서 기계 적인 상호연결 없이 공존한다. 즉 둘 사이에는 직접적인 상호의존성이 없다. 기 계 구조적인 연관성의 추적을 배제하면서 목소리와 바람을 연결시키는 부분이 고민, 즉 관심사로 새로이 등장했다. 서로 상충되는 감각 경험은 2008년 미국 의 레드캣갤러리에서 선보였던 (열망 멜랑콜리 적색)에서도 등장한 바 있다. 이 때는 각각 세 대의 선풍기와 적외선 히터를 마주 보도록 설치했다. 관람객이 그 사이에 서게 되면 시원한 바람과 온기를 동시에 느끼게 된다. 이런 상충하는 감 각의 동시적인 교차는 무척 아늑한 것이기도 했다. (목소리와 바람)에서도 다양 한 종류의 향을 공간에 퍼뜨리고 바람에 날리도록 한 다음, 옆에 놓인 선풍기들 이 가동될 때마다 서로 섞이도록 할 것이다. 이것은 공간에 서로 다른 감각들을 제시하는 데서 느꼈던 기존의 관심이 지속적인 진화를 거듭한 결과이다. 향이 란 공간 속으로 풀어 놓으면 그 안에서 자신들의 덧없고 취약한 성격뿐만 아니 라 폭력적이고 표현적인 성격을(비록 미약한 수준이지만) 펼친다. 이 일련의 감 각을 동원한 설치작업들의 첫 출발은 2006년 네덜란드 현대미술센터에서 전 시했던 (일련의 다치기 쉬운 배열-유트레히트 편)이다. 다양한 감각체험을 제 공하는 기계장치들과 비디오 삼부작을 나란히 선보였는데, 간략하게 축약된 분 위기, 감각요소 그리고 느슨한 분위기라는 면에서 현재 한국관을 위해 준비 중 인 작업과도 상당히 유사하며 4년 전 작업임에도 불구하고 신선하게 느껴진다. (유트레히트 편)은 조명을 프로그램하여 극적 효과를 자아내고 감각 경험들을 계산하여 배치하는 것을 위주로 했던 최근의 설치작업들과 성격이 다르다. (유 트레히트 편)은 같은 해 상파울루비엔날레에 선보였던 (일련의 다치기 쉬운 배 열―블라인드 룸)의 좀더 복합적인 공간 배치를 그대로 반영한다. 기계장치들 은 의도적으로 비교적 단순하게 배열하여 상관적인 융합이나 교직이 발생할 가 능성을 줄였다. 즉 습기, 열, 빛, 반사, 냄새의 덜 복잡한 간결한 병치가 (블라인 드 룸)의 특징이다. 물론 개별 감각효과들의 부분적이고 불균질한 유포는 결코 단순하기만 한 배치를 이루지 않았지만 말이다. 제목이 시사하는 바처럼, 나는 불균등의 장, 다시 말해 경험들이 어느 정도 독립적으로, 서로가 서로의 옆에 나 란히 놓여 있는 그런 공간을 만드는 데 관심이 있었다. 이후에 미니애폴리스에 소재한 워커아트센터에서도 전시되었던 (블라인드 룸)은 블라인드로 주변을 두 름으로써 작품 전체를 일종의 반투명 방으로 탈바꿈시켰다. 그 안에서 빛, 냄새, 습기가 돌면서 퍼져나갔고, 작품 자체가 추구하는 규모 때문에 감각효과들은 멀 리 퍼지거나 공간 전체를 아우르지 않고 단지 각 기계장치 주변을 중심으로 머 무른다. 최근 삼년간의 여정과 우회로를 거친 지금, 나는 다양한 감각체험이 포 함된 이들 초기 설치작업들의 느슨함을 다시 회복하고자 한다. 이번에는 정밀 하게 프로그램된 요소들뿐 아니라, 전체적으로 좀더 공기 같은 분위기를 동시 에 구현하기 위해 애쓰고 있다. 예컨대, 한편으로는 바람이 불어 블라인드의 기 하학적 배열을 불안정하게 만들 것이며, 다른 한편으로는 관객의 존재, 블라인 드의 벽, 교차하는 바람의 흐름 등이 공기의 움직임을 차단하거나 유도함으로써 공간을 위해 기획된 질서 외에 미묘하고도 예상치 못한 새로운 질서가 창조될 것이다. 나는 및 조각에서 블라인드와 조명을 사용한 설치작업에 이르는 다양한 유형의 작업들에 (일련의 다치기 쉬운 배열)이라는 제목을 반복해서 사용하고 있다. 하지만 의도적으로 그렇게 해야겠다고 생각했던 적은 한 번도 없다. 그저 이 제목을 반복적으로 붙이는 것이 적절하다고 느껴졌기 때문에 그렇게 된 것 뿐이다. 그러나 이 반복적 사용이 옳게 느껴지는 어떤 측면이 이 제목에는 있다. 그것을 정확히 무어라 표현하기는 힘들지만, 굳이 설명을 해보자면…나는 느슨 한 접합을 통해 무언가를 만드는 것을 좋아한다. 아마도 '배열'이라는 말로 표현 될 수 있을 것이다. 이것은 다시 내가 '만들다(make)' 대신에 '취하다(take)'라 는 방법론을 따를 수 있게 해 준다. 즉. 나의 비디오 삼부작에서 밝힌 바대로. 나 는 어떤 새로운 구성들이 오리고 붙이는 사이, 비(非)편집의 과정에서 생성되는 가에 관심이 있다. 또한 '배열'은 내가 택하는 대상들의 성격에도 적용된다. 사건 이든 현상이든, 혹은 사물이든 이미지든, 나는 자주 그것들의 취약함, 상처받기 쉬움에 매료당하며 또한 그것들이 나 자신도 취약하게 만드는 것을 실감한다. 최빛나 큐레이터는 전에 그것을 "기울이다(oblique)"로 묘사했다. 물론 다른 동의어도 있을 것이다. 내가 어디서 그리고 어떻게 그 "취약함"과 마주치게 될 지는 알 수 없지만, 그러나 천천히 그것, 그것의 고향, 그것의 익명성, 그리고 그 것의 목소리를 알아가고 있는 중이다. 지금도 나는 삶 속에 있는 그러한 개념을 탐색하는 여행 중이다.

주 (일련의 다치기 쉬운 배열-목소리와 바람)은 무대조명이 큰 비중을 차지하

는 미로 형태의 대형 설치작업들에 기반을 두고 있지만 한국관이 라는 공간은 약간 다른 접근을 요구하지 않는가.

양 그렇다. 최근 들어 나는 조명 빛과 블라인드의 변증법적 조합에 대해 집중적 으로 고민했다. 둘은 서로를 여과하며 일종의 삼투적인 성질, 곧 둘 사이의 상관 적 서사를 시범적으로 보여준다. 하지만 비엔날레 한국관의 공간적 조건은 강 한 직사광선이 드는 아주 밝은 공간이라 나를 취약하게 만든다. 최근에 내가 습 득한 모든 기술을 포기해야 한다는 의미에서, 마치 철저히 무장해제를 당한 기 분이다. 물론 조명을 완벽하게 구현할 수 있는 익숙한 상황을 만들기 위해 그 공 간을 어둡게 즉 좀 더 통제 가능하게 변형할 수도 있었다. 하지만 한 번도 작업 구상에 맞춰 전시공간의 기본적 성격을 바꾸는 대공사를 벌이는 것을 달가워해 본 적이 없었다. 그러므로 개인적인 필요 때문에 한국관 공간을 맞춤형으로 뜯 어고치지 않을 것이다. 무엇이든 대체로 주어진 그대로 받아들이는 이런 습관 외에도, 이처럼 이미 '알고 있는 것'을 포기함으로써 주어지는 취약함 역시 내게 는 친숙하다. 지금도 나는 소위 '자가운영' 체제(살림이라는 것이 지극히 겸손 한 '자가운영' 이지만)라는 개념을 다루는 중인 만큼, 자연광이라는 조건은 차 라리 적당한 작업 환경으로 느껴진다. 하지만 한국관의 건축적 조건을 있는 그 대로 수용하는 데는 시간이 필요했다. 위험 요소는 여전히 느껴지지만, '가정 (domesticity)'이라는 큰 범주 속에 공간을 소화하기 위해 물리적, 심리적으로 작업해 보는 중이다. 이 '가정'이 라는 개념을 내 자체적으로 규정해 보고 싶다.

주 당신의 새로운 비디오에세이 〈쌍과 반쪽―이름 없는 이웃들과의 사건들 (2009)〉 뿐만 아니라 〈일련의 다치기 쉬운 배열―목소리와 바람〉에서 어떻게 태양광과 투명성을 끌어들이고 있는지 더 들려달라.



▶ 양혜규 〈살림〉, 2009.양혜규스튜디오 제공.

양 아직 작업이 진행 중에 있으므로 '가정'에 대한 나의 관심이 어떤 것이라고 명 확히 설명하기는 조금 힘들다. 하지만 지금 나를 매료하는 것은 가정적인 것의 규모이다. 가정은 권위적인 권력 구조가 결코 포착할 수도, 영향을 미칠 수도 없 는 유연하고 탄력적인 비공식성을 지니고 있다. 심각하게 억압적인 조건 하에 서는 사적인 것 역시 조작과 통제의 대상이 될 수 있다고 믿지만, 그러나 가정은 비(非) 공적인 영향력이 지배하는 구조라고 믿는다. 그 특유의 일상적이고, 소 박하고, 무해하다는 특징 때문이다. 무대조명으로 작업했던 오랜 시간을 거친 뒤 전시장의 직사광선이라는 현실에 직면했을 때, 나는 그 투명하디 투명한 명 백성 때문에 이것이 내가 관심있어 하던 가정의 개념에 해당할지 모른다고 생각 했다. 한동안 어두운 공간에서 조명을 사용하며 작업하느라 햇빛과 거리를 두어 왔으므로, 이제는 햇빛에 눈이 부시다. 눈이 부셔 아무 것도 볼 수 없을 것 같은 이런 반전이야말로 내가 통제된 조명을 잊어버림으로써 개인적으로 그리고 예 술적으로 경험하고 싶어했던 바가 아니었을까. 신작 비디오 에세이는 특정한 가 정의 한 측면을 담고 있다. 구체적으로 알아볼 수 있는 장소와 사람들이 등장하 는 이 작업은 서울에 사는 내 이웃들로부터 시작했다. 그들의 삶의 규모 때문에 그다지 외부로부터 큰 주목을 받지 못하는 미약한 삶이다. 나는 가난이라는 그 들의 조건에서 출발하고, 이어서 이를 젊음으로 해석한다. 도시 재개발계획으로 인한 강제철거 때문에 이 동네가 사라진 과정에 대해서도 마찬가지이다. 그러나 동네가 사라진다 한들, 그들은 또렷하게 기억될 존재들로 남아있을 것이다. (쌍 과 반쪽)을 위해 나는 아현동이라는 이름의 이 동네에 살았던 주민들에 대한 글 을 썼다. 나는 그들, 그러니까 무당, 노인, 매춘부, 신용불량자, 별로 내세울 것 없는 그 평범한 사람들을 위해 노래를 부르고 싶다.

그 내레이션의 도입부를 소개해 보겠다.

여기 사는 사람들은 젊다.

이 젊음은 그 무용(無用)함으로 설명된다.

젊으니 몸도 잽싸다.

급한 것과 다르다.

서둘러서 빨리 사는 것이 아니기 때문이다.

이 민첩함 역시 그 무용함으로 설명된다.

(...)

누구는 이러한 양식을 일종의 가난(貧)으로 느낄지 모른다.

보통은 여유가 없다고 표현한다.

하지만 우리 자신은 실상 그렇게 느끼지는 않는다.

이 동네의 '가난'은 실상 제대로 이해가 되고 있지 않다.

당연한 일이다.

이 동네의 가난이란 것이 단지 맘이 딴 곳에 있어서 생긴다라는 사실을 사람 들이 몰라보는 것은 놀랄 일은 아니다.

도대체 이 마음이 어디에 가 있는지 모르니까 단순히 가난하게 보인다는 얘기다.

(\cdots)

그런데 뭐에 그리 바쁜지는 드러내지 않는다.

즉 바쁜 짓을 눈에 띄게는 안한다.

남들은 모른다는 걸 잘 알면서도 말하지 않는다.

바쁘게 사는 것이 드러나면 멋이 없기 때문이다.

대신 '다만 니들은 몰라'라는 메세지를 가끔 몸짓으로 보낸다.

이 몸짓을 알아보는 이는 이들을 뭘로 불러야 할지 어려워 한다.

그래서 그들에게는 이름이 없다.

한편으로, 나는 아현동에 사는 동안 그들이 나를 받아들였다는 것을 비언어적 인 방법으로 소통하고 느꼈다. 내가 누구며 무얼 하는 사람인지 아무도 묻지 않 았다. 이런 침묵은 내가 완전히 그들 중 하나라는 느낌을 선사했고, 그래서 나는 그들과 나를 동일시할 수 있었으며 그들의 이웃으로 살 수 있었다. 어느 면에서, 나는 이렇게 유령처럼 존재했던 우리의 기억을 존경하는 마음으로 어떻게든 포 착하고 싶었다. 아현동의 이미지들은 베니스 자르디니 가장자리에 위치한 한국 관 주변에서 촬영한 이미지와 결합된다. 공원에는 많은 초대받지 않은 불법방 문자들이 모여드는데, 눈에는 잘 띄지 않는다. 그들이 남긴 흔적만 보일 뿐이다. 이런 사람들이 비엔날레가 열리지 않는 비수기나 야간에 찾아들어 한국관 지붕 에서 노숙하는 등의 문제를 한국관에서 일하는 코디네이터를 통해 전해 들었다. 그들의 흔적을 발견하자마자 나는 예술에는 아마도 전혀 관심이 없을 이 한국 관 방문 손님들로부터 영감을 받았다. 옥상은 낭만적인 젊은이들, 연인들, 그리 고 노숙자들에게 아주 매력적인 은신처가 되기 때문에 이들이 왜 그 위로 찾아 드는지 충분히 이해가 된다. 이들의 은밀한 존재감, 그리고 갑자기 유령처럼 출 현한 비엔날레라는 스펙터클의 공존은 아주 매력적이다. 지금 나레이션과 영상 을 분리해서 작업하고 있는데, 사실 이것은 항상 시도하고 싶었던 바였다. 이미 지와 음성을 같은 시간대에 고정시키는 것이 항상 못마땅했었다. 자율적인 텍 스트와 독립적인 이미지들이야말로 좀더 유연하게 서로의 내부로 미끄러져 들 어갈 수 있다고 본다. 상관적인 구조만 있다면 그 친밀한 둘을 애써 동일한 시간 대에 짝을 맞춰 끼워 넣을 필요가 없다. 따라서 이런 분리는 사람들이 이미지와 소리의 수많은 끊임없는 조합 가운데서 스스로 순간적인 연결을 지워 보고, 가 령 아현동과 그곳에 대한 나의 생각 사이의 관계를 환기시킬 것이다. 이 작품이 그림자 같은 장소, 유령 같은 인물, 사건들을 소개하고 있다는 점을 고려할 때, 아마도 이런 식의 고정되지 않은 연결은 내 눈에 명증하게 들어앉은 그들에 대 한 온전한 이해의 순간과 찰나들을 실감나게 해 줄지도 모른다. 이 새로운 비디오 에세이를 〈쌍과 반쪽〉이라고 이름 붙였다. 〈쌍과 반쪽〉이라는 문구는 한국관에 전시할 모든 작품들의 개념을 설정할 초기부터 중요한 역할을 했다. 온전한전체의 반쪽과 전체의 쌍 간의 관계에 관심이 있었기 때문이다. 이 둘 모두는 불완전하지만 서로를 보완하지도 못한다. 이전 작업 〈쌍과 짝〉에서 피력한 바 있듯, 나를 매혹시키는 것은 현실의 비극적인 불완전성이며, 이것은 내가 사물을 추상적인 방식으로 서술하도록 조장한다. 이번에 내가 매혹된 것은 자신의 유령같은 '쌍'을 몇 번이고 다시 만나는 유령 같은 '반쪽이들'이다. 이 만남은 무용성 (workless/desoeuvrement)으로 인해 철저한 침묵의 사건이다. 나는 자율적

으로 발생하는 그것들의 가정과 무용성에 초점을 맞추고 있다.



▼ 양혜규 (살림), 2009. 양혜규스튜디오 제공.

2009년 당시 본전시에도 참여한 양혜규는 (응결(凝縮))이라는 주제 아래 한국관 개인전을 통해 총 3점의 신작을 제작하고 발표했다. 양혜규는 빛과 열기, 공기, 향기, 음향 등을 적극 사용해 관객이 시각 이외에 촉각, 후각 등 공감각적 경험을 하도록 했다. (쌍과 반쪽—이름 없는 이웃들과의 사건들)이라는 비디오 에세이 작업, (살림)이라는 대형 조각, 그리고 〈일련의 다치기 쉬운 배열—목소리와 바람〉이라는 대형 블라인드 설치작을 선보였다. (살림)은 이후 뉴욕 MoMA에 소장되었고, (일련의 다치기 쉬운 배열—목소리와 바람〉은 구젠하임미술관에 각각 소장되었다.

IX



윤재갑은 《사랑은 갔지만 상처는 곧 아물겠지요》라는 제목 아래 미디어 아티스 트 이용백의 작품을 단독으로 선보였다. 윤재갑은 한국을 넘어 중국, 인도 등 아 시아 전역을 기반으로 활동해 온 독립큐레이터로, 이용백의 작품세계를 통해 한 국 현대사와 문화사의 성장과정에서 드러난 아픔과 미래에 대한 희망을 다루는 전시를 기획했다.

이용백은 1990년대부터 다양한 테크놀로지를 결합한 예술을 선보여 왔으며, 현시대 특유의 정치 문화적 쟁점을 담아내는 작품으로 잘 알려져 있다. 그는 비 디오, 사진, 조각 회화를 망라하는 다양한 장르의 대표작 14점을 선보여 한국관 의 복잡다단한 구조를 효과적으로 이용했다. 꽃무늬로 뒤덮인 군복을 테마로 한 비디오 퍼포먼스 (엔젤 솔져)는 천사와 전사라는 극단적인 대비를 통해 우리 시 대가 처한 사회적 상황을 직설적으로 표현한 작품이다. 특히 한국관 외부 지붕 위 빨래를 널어놓은 것처럼 설치한 꽃무늬 군복은 휴전과 평화의 메시지를 상징 하며 베니스를 찾은 관객의 발길을 끌었다.

한국관 전면의 둥근 유리 쇼윈도 공간에 설치한 (피에타: 자기죽음)은 조각 거푸 집으로 이루어진 성모 마리아와 그 속에서 나온 예수 조각이 한 쌍을 이룬다. 이 둘은 격투기 선수처럼 처참하게 싸우는 장면을 연출한 모습이다. 거울과 평면 TV로 구성된 영상 작품 (Broken Mirror)은 관객이 거울에 비친 자신의 모습을 보는 사이 자신을 향해 날아오는 총알로 거울이 깨져버리는 듯한 효과를 연출했다. 개막식에는 한국관 스태프들이 꽃무늬 군복을 입고 퍼포먼스를 펼쳤다.

제54회 베니스비엔날레 국제미술전 한국관

《사랑은 갔지만 상처는 곧 아물겠지요》 2011년 6월 4일 - 11월 27일

커미셔너

윤재갑

참여작가

이용백

어시스턴트 큐레이터

최수영, 승나정, 이진명

한국관 코디네이터

김은정

전시 설치

변준희

웹 프로그래밍

팀디폴트

디자인

더플랫(김태중)

출판 코디네이터 / 한국어 편집자

최수영

영어 편집자

승나정

후원

삼성문화재단, LG전자,

대한항공, 한진해운,

(사)현대미술관회(FORMMCA),

학고재갤러리

추가 후원

더와이즈황병원, 핀갤러리,

우학문화재단

주관 / 주최

한국문화예술위원회,

베니스비엔날레재단

사랑은 갔지만 상처는 곧 아물겠지요

§ 윤재갑

이용백(1966년 경기도 김포 생)은 1990년 홍익대 서양화과와 1993년 독일 슈투트가르트 국립조형예술대학 회화과, 1995년 동 대학교 조소과 석사 과정을 졸업한 후 국내외에서 활발한 활동을 해 왔다. 이용백은 1990년대 초반부터 현재까지 싱글채널 비디오에서부터 설치, 음향, 키네틱, 심지어 로보틱스 기술에 이르기까지 다양한 테크놀로지를 실험해 왔고, 특히 한국에서는 이 방면의 가장 대표적인 작가로서 그 위상을 인정받아 왔다. 그러나 그의 작업에 대한 높은 평가는 그러한 기술적 실험 자체보다는, 이러한 테크놀로지적 형식 속에 우리 시대에 특유한 정치-문화적 쟁점과 상상력을 담아내고 있다는 점에 있다. 최근 그는 그동안 주력해 온 비디오 작업뿐만 아니라 조각, 회화 등 매체의 다양한 영역들을 넘나들며 매우 새로운 시도를 담은 신작들을 발표하고 있다. 이 점은 작가 이용백의 큰 장점 중 하나다. 손에 익숙한 한 가지 양식을 고집하지 않고도 기존 작업과 통일성을 유지한 채 새로운 시도들을 할 수 있다는 점에서 말이다. 최근의 신작들은 존재와 사회, 종교와 정치를 아우르는 그의 폭넓은 관심사를 매우 효과적으로 정리하고 부각시키는 계기가 되고 있다.



▶ 이용백 〈피에타: 자기죽음〉, 2011. ⓒ이용백. 한국문화예술위원회 아르코예술기록원 및 작가 제공.

이용백의 비디오 퍼포먼스 작업 〈엔젤 솔져〉는 천사와 전사라는 극단적인 대비를 통해 우리 시대가 처한 사회적 상황을 모든 논리적 절차를 생략하고 아무런 설명도 없이 직설적으로 표현하고 있다. 예술작품의 인식적 정서적 가치는 논리적 절차를 거치지 않는다는 점에서 학문의 그것과 완전히 틀리다. 직설의 힘은



▶ 이용백 〈피에타: 자기증오〉, 2011. ⓒ이용백. 한국문화예술위원회 아르코예술기록원 및 작가 제공.

시와 같다. 영화가 소설이라면 그림은 시다. 이용백은 이러한 그림이 가지고 있는 매체적 장점과 힘을 가장 잘 끄집어 낼 줄 아는 작가 중 한명이다. 서사적이고 다소 지루한 영상작업을 보다가도 바로 '아!'하고 탄성이 터져 나온다.

그의 또 다른 영상작업 거울 역시 그의 이러한 작업적 특성을 잘 보여준다. 거울과 평면 TV, 맥 미니로 구성된 이 작업은 실존적 존재에 그 관심이 모아져 있다. 이 매혹적이고 간단한 작업 역시 나를 향해 날아오는 총알 한 방으로 끝난다. 그 앞에서 거울 속 나를 바라보는 그는 허상인가 실재인가? 작가의 장점이 여지없이 드러난 작품이다. 그래서 작가적 삶과 작업과정은 스님의 수행과 많이 닮아있다. 끊임없이 반성한다는 점에서 그렇고 또 그 반성의 결과가 한 방에 온다는점에서 말이다. 물론 그 한 방을 위해서 작가가 20여 년 동안이나 내공을 쌓아왔다는 것을 잊지 말아야 한다.

이러한 존재와 내면에 대한 천착은 최근에 시도하고 있는 회화 작업 〈Plastic Fish〉에서도 보여진다. 진짜 물고기가 생존을 위해 덥석 먹을 가짜 물고기, 살기 위해 먹은 그 가짜로 인해 죽을 진짜 물고기, 그리고 그 둘 사이에서 낚싯대를 드리우고 있을 인간, 이 지독한 존재의 역설, 이것은 장자의 '호접몽'도 아니고 보드리야르의 '시뮬라시옹'도 아니다. 천형처럼 어깨에 내려앉은 모든 존재의 지독한 슬픔일지도 모른다.

최근의 조각 작품 〈피에타(자비를 베푸소서)〉 시리즈는 〈피에타: 자기증오〉, 〈피

에타: 자기죽음) 등 두 가지 버전으로 만들어진다. 이 조각 시리즈는 조각 거푸집이 성모 마리아 역이고 그 속에서 나온 알맹이가 예수 역이다. '증오'에서는 이둘이 K1 격투기 선수처럼 처참하게 싸우고, '죽음'에서는 마리아가 죽은 예수를 안고 있다. 존재의 모순과 종교의 위선, 문명의 어두운 야만 등등 모든 것이 녹아 있는 작업이다. 그의 작업들은 마치 한 여름 밤에 쏟아지는 폭우처럼 대책 없이 맞을 수밖에 없는 오싹한 한기가 있다.



▶ 이용백 《사랑은 갔지만 상처는 곧 아물겠지요》 전경사진, 2011. 한국문화예술위원회 아르코예술기록원 및 작가 제공.

이용백_2011년 한국관 참여작가

"나는 일반적으로 통용되는 '한국적'이라는 수식어가 우기다고 생각한다. 한국성을 전통적인 것에서 찾으면서도 '백남준이 가장 한국적인 작가다'라고 이야기하는 사람들이 있는데, 역시 앞뒤가 맞지 않는 얘기다. 그는 '글로벌 시민'을 역설했던 사람이고 지역 정체성을 글로벌하게 다루는 예술을 하지 않았나. 인터내셔널이 아닌 글로벌의 관점에서, 나는 정치적 사회적 상황이 만들어 내는 로컬의 특징이 세계에서 보편적으로 통용될 수는 있다고 본다.(…) 공간상 한가지에 집중하기 보다는 다양한 작품으로 구섯했다. (앤젤 솔저)는 원래 퍼포먼스로 계획했던 것이다. 그런데 베니스 현장에서 전시를 준비하면서 국가관이 모여 있는 이 비엔날레 장소가 문화 전쟁터라는 실감이 들었다. 예정했던 꽃무늬 군복 퍼포먼스를 지붕 위에 널어놓은 빨래 형태의 설치로 변경한 것은 소위 '공격적인 형식'의 퍼포먼스 보다는 평화의 의미를 전하고 싶었기 때문이다. 베니스에 한가롭게 널려 있는 빨래처럼 말이다."

*출처: 인터뷰 「한국미술 무엇을 꿈꾸는가?」, 『아트인컬처』, 2013년 6월호, p.137



▶ 한국관 도록 "The Love is gone, but the Scar will heals, 2011. 한국문화예술위원회 아르코예술기록원제공. 사진: CJYART STUDIO 조준용.



김승덕이 커미셔너를 맡고, 김수자를 작가로 선정했다. 김승덕과 김수자는 일찍이 한국을 떠나 미국과 프랑스 등을 거점으로 삼아 활동하며, 국제 미술계의 흐름에 민감하게 반응하며 베니스비엔날레라는 특수한 상황에서 인류학적이고 문학적인 개념을 한국관이라는 실내 건축 환경에 잘 대입해 성공적으로 연출했다. 《호흡: 보따리》라는 전시 제목으로 한국관의 건물을 보따리 개념으로 상정해, 자연과 실내 공간이 나눠지는 건물 외부를 반투명 필름으로 덮었다.

김수자는 지난 30여 년 동안 천착해 온 보따리 개념을 비물질적인 소재를 이용해 건물 전체로 확장시켰다. 한국관의 건축물을 있는 그대로 충실히 시각적으로 표면화한 반면, 반투명한 필름은 건물 외벽의 유리를 보따리 개념으로 전체적으로 애워싸서 시시각각 빛의 강도에 따라 자연의 신비스런 빛의 경험을 하게 한다. 빛의 변화를 경험하는 한국관의 빈 공간은 작가의 숨소리로 이루어진 사운드 퍼포먼스 〈The Weaving Factory(2004-2013)〉으로 채워진다.

무반향실에서 재현된 (호흡: 정전)은 현대 도시에서 경험하기 어려운 완벽한 어 둠과 적막은 인간 존재의 가장 원초적인 생명의 시작과 끝, 즉 죽음에 대해 잠시 생각하게 한다. 특히 이 무반향실은 관람에 있어 현실적 제약으로 관객 1~3명이 들어가서 1-2분 정도만 머무를 수 있었다. 관객이 공간을 경험함으로써 빈 공간이 작업으로 기능하게 되는 곳이었다. 비어 있으면서도 꽉 찬, 안과 밖을 향해 무한히 확장하는 개별 작품이라기 보다는 공간 전체가 하나의 작품으로서 즉 관객이 직접 몸으로 느껴야하는 체험의 공간이다. 그러나 베니스를 방문할 수 있는 관객은 한정되어 있다. 직접 베니스에 가보지 못한 관객들을 위해 한국관 웹사이트와 동영상 기록 등을 통해 간접적으로나마 경험할 수 있게 하였다.

제55회 베니스비엔날레 한국관 전시

《호흡: 보따리》 2013년 6월 1일 - 11월 24일

커미셔너

김승덕

참여작가

김수자

부커미셔너

호경윤

커뮤니케이션 및 홍보

막심 헤이런스

프로덕션

프랑크 고트로

건축 컨설턴트

베르나르도 자바티니

사운드 엔지니어

장-필립 바두이

사운드 레코딩 / 믹싱

크리스챤 만주토

비디오 촬영

a.p.r.e.s 프로덕션(질 쿠데르)

사진

티에리 드파뉴

웹 디자인

모임별

설계 / 감리 수퍼바이저

김은정

방음실

장-필립 바두이

시공

피에로 모렐로, 스테파노 솜마칼

메인 스폰서

NXC

후원

삼성문화재단, 삼성전자, 자인송

갤러리 후원

국제갤러리(서울),

라파엘라코르테제갤러리(밀라노),

케베니히갤러리(베를린 &

마요르카), 라파브리카(마드리드),

갤러리츄디(즈오즈)

주관 / 주최

한국문화예술위원회,

베니스비엔날레재단

김수자스튜디오

커뮤니케이션 / 진행

수지 퀼리난

기술지원

그레이엄 맥나마라

3D 및 건축 자문

정재호



▶ 한국관 전시 도록 『호흡: 보따리』, 개막 당시 제작했던 기념 보자기와 프레스키트 USB, 2013. 사진: 호경윤.

스트롬볼리를 마주하며

§ 김승덕

전화가 울렸다. 나는 시칠리아의 북쪽 해안 에올리에 제도의 한 섬인 살리나에 막 도착한 참이었다. 전화가 울렸다는 것은 그들이 나를 찾고 있었다는 뜻이다. 그것은 내가 다음 베니스비엔날레 한국관의 커미셔너로 선정되었음을 알리는, 한국으로부터 걸려 온 전화였다.

1993년 나는 베니스에 살고 있었다. 백남준이 한스 하케와 함께 베니스비엔날 레 독일관에 초청된 해다. 자르디니에 국가관을 여는 마지막 단계에 관한 말들이 떠도는 시기이기도 했다. 그리고 그 말은 1995년에 마침내 실현됐다. 한국 관은 자르디니에 마지막으로 등장한 국가관이다. 이 건물은 자연과 햇볕에 활짝 열려 있는 가운데 키가 큰 나무들 속에서 석호를 내려다보는 위치에 있다.

'이 파빌리온은 예술을 위해 만들어진 곳이 아니다'라는 이상한 당황스러움과 편 안함을 느낀 것을 나는 기억한다. 멜니코프의 1925년 파리의 소련 파빌리온이 나, 미스 판 데어 로에의 1929년 바르셀로나 파빌리온에서처럼 이런 건축적 모 델들은 예술을 위한 도구가 아니라 건축 자체의 영광을 드러내는 도구로서의 건



▼ 김수자 《호흡: 보따리》 전경사진, 2013. 한국문화예술위원회 및 김수자스튜디오 제공. 사진: 정재호.





▼ 위, 아래: 김수자 〈호흡: 보따리〉, 2013. 한국문화예술위원회 및 김수자스튜디오 제공. 사진: 정재호.

축을 제시한다. 베니스에서 한국관은 일종의 기하학적 요소이자 기념품이 된다. 그것은 나무들 속에 감춰진 목가적인 오두막집이며 모호한 정적의 오브제다.

살리나 섬의 테라스에서 매일 나는 바다 표면에 조심스럽게 내려앉은 완벽한 원 뿔의 스트롬볼리 화산 이미지를 마주했다. 나는 이 고요함과 불확실성의 강렬한 이미지를 마음 속에 간직하고 있었다.

한국관의 커미셔너로서 내가 가장 처음 고려한 것은 참여작가들의 목록이 아닌 국가관의 장소와 물리적 존재감이었다. 그 장소가 프로젝트들을 불러왔다. 건 물로서의 국가관에는 꽤 복잡한 면들이 있었고, 나는 그 점을 온전히 대면하기 로 결정했다. 건축물의 기본 구조 자체를 바꾸는지 않고, 건축물에 어떤 수정도 가하지 않는 방식으로 건축물을 존중하는 것이 프로젝트의 전제 조건이었다. 가 벽도, 햇빛을 차단하는 암막커튼도, 오브제도, 어떤 만질 수 있는 것들도 더하지 않은 채, 건축 자체와 김수자의 시각이라는 특정한 예술적 비전 사이의 대화에 서 나오는 엄청난 경험만이 그곳에 있었다.

그렇지만 그 장소는 깨끗이 정리돼야 했다. 새로 지어지는 것도, 새로운 내부 공간도 없을 것이기에, 공간 자체가 정화되어야 했다. 그 공간은 새로 칠해지고, 복원되고, 낱낱이 씻겨야 했다. 기억들이 그곳에 있고 기념적인 물품들이 쌓여갈 것이기에, 완전한 백지 상태를 원한 것은 아니었다. 그래도 그녀 자신의 요구와 예상 외의 어떤 부담도 없이 안전하게 행동할 수 있는 좋은 장소를 김수자에게 내어 주고 싶었다.

출판 담당자, 공동편집자와 함께, 나는 특정하고 관련된 방식으로 전시에 곁들 여지도록 기획된 이 책의 구조를 만들었다. 책의 내용은 세 섹션으로 나뉜다.

'담는 것'으로서의 파빌리온이 정의되고, 그 역사가 기억돼야 했으므로 그에 따라 새로 의뢰한 글들이 첫 번째 섹션에서 소개된다. 한국관의 건립에 관련된 역사적이고 사실적인 정황들에 대한 이용우의 글, 미스 판 데어 로에의 바르셀로나파빌리온을 이상적인 장소로 논하는 댄 그레이엄의 글, 국가성의 일시적인 재현으로서, 하나의 건축적 원형으로서의 국가관을 논한 미셸 모세시안의 글, 한국관의 귀중한 특정성에 대해 질문하는 배형민의 글이 첫 번째 섹션에 실렸다.

두 번째 섹션은 전시 자체의 뛰어난 점들에 대해 다룬다. 이 섹션은 김수자가 '브리프(brief)'를 가지고 상황의 주요한 구성요소로서의 건축에 개입한 방식과, 김수자가 어떻게 이전의 작업으로부터 전환해 금속성을 띤 건물과의 완벽한 대 화를 통해 고유한 작품을 만들어 냈는지에 대해 다룬다. 이 섹션의 이야기들은 전시를 만들어 내고 지어올리는 재료와 사람들에 대한 것이며, 반 년에 걸쳐 만 들어진 전시의 초기를 기록한 사진들도 포함돼 있다.

세 번째 섹션은 작가의 관련작에 대해 출판된 기억들을 다룬다. 수년에 걸쳐 여러 나라에서 출판된 수많은 책과 도록들에서 선정한 글과 이미지들이 김수자의 글로벌한 여정을 펼쳐 보여 준다.

이 책 자체가 하나의 '보따리'다.



▼ 김수자 〈호흡: 보따리〉, 2013. 한국문화예술위원회 및 김수자스튜디오 제공. 사진: 정재호.

뜨거운 홍보 경쟁, 언론 매체와의 협업

매회 차이는 있지만 평균 베니스비엔날레의 프리 오프닝 기간 에만 2만 5천 명이 방문하고, 여기에 취재진이 8천 명에 이른다 고 알려져 있다. 국제 미술계에서 주요 인물들이 2년에 한 번 모 이는 곳으로서 베니스는 한국관의 전시, 즉 한국미술을 국제 미 술무대에 가장 효과적으로 알리는 기회인 것이다. 게다가 점차 적으로 참여 국가관이 늘면서 더욱 경쟁이 치열해지는 가운데, 한국관 전시를 기해 한국미술을 프로모션하는 것이 매우 중요 한 활동으로 부각되고 있다. 언론 매체 홍보 활동도 점차 더욱 적극적으로 진행되고 있다. 전통적인 취재 방식, 다시 말해 기 자간담회 또는 전시 관람을 통해 기자의 선택에 의해 기사를 쓰 는 것이 아니라, 온/오프라인 매체에 유료 광고를 게재하거나 더 나아가서는 특정 매체와 파트너십을 맺고 특별판을 함께 제 작하기도 한다. 2013년과 2015년의 경우 한국관은 격월간 영문 미술잡지 "art in ASIA"와 협업하여, 베니스비엔날레 특별판을 발간했으며, 당시 제작비는 한국문화예술위원회에서 지원했다. "art in ASIA"는 한국관뿐만 아니라 베니스비엔날레 서점에 공 식으로 입고됐으며, 전시 기간 중 매진되어 2차 발송 및 판매가 진행되었다.(H)



▶ 베니스 서점에서 판매했던 격월간 영문 미술잡지 "art in ASIA』베니스비엔날레 특별호, 2013. 사진: 호경윤.

XI



2015년의 전시는 커미셔너 이숙경과 작가 듀오 문경원 & 전준호가 맡았다. 이숙경은 전시를 앞두고 "2015년의 한국관은 건립 20주년을 맞아 지난 성과를 되돌아보는 한 편 또 다른 도약을 기할 수 있는 기회를 맞았다"면서, 동시대 미술의 가장 첨예한 이슈들을 다룰 뿐 아니라 그 미래 또한 이끌 수 있는 선각자적시각을 제안하고 싶다고 설명했다. 특히 당해 비엔날레의 전체 주제인 《모든 세계의 미래》와 맞물려, 예술가의 상상력을 통해 미래의 관점에서 현재를 돌아보는 기회를 마련했다.

《축지법과 비행술》이라는 제목으로 열린 2015년 베니스비엔날레 한국관 전시는 전시장의 구조적 특성을 살려 공간 전체를 아우르는 7채널 영상 설치 작업으로 당시에는 문경원 & 전준호가 선보였던 작품 중에서 가장 큰 규모였다고 할수 있다. 이들이 선보인 작업 《축지법과 비행술》은 종말적 재앙 이후의 미래를 그린 영상 설치 작업으로 한국관 외부부터 내부까지 영상으로 감쌌다.

《축지법과 비행술》은 대재앙 이후의 미래의 지구, 대부분의 육지는 물론 베니스도 물속에 가라 앉아 사라진 채 한국관만이 부표처럼 물 위에 떠 있는 시놉시스에서 출발한다. 도가의 술법에서 비롯된 '땅을 접는 법'이란 뜻으로 같은 거리를 일반적인 경우보다 훨씬 빠르게 이동할 수 있게 해 준다는 가공의 기술인 '축지법', 순간 이동과 공간 이동에 대한 초자연적인 능력을 의미하는 '비행술'. 문경원 & 전준호가 베니스비엔날레를 겨냥하여 제작한 회심의 신작 〈축지법과 비행술〉은 단지 SF영화에서처럼 미래에 대한 디스토피아를 그리는 것을 넘어, 불확신과 불안정이 팽배하는 현시대에 다소 황당하고 논리적으로 설명하기는 어려울 지라도 예술이 가질 수 있는 진정한 역할과 의미를 탐구했다.

제56회 베니스비엔날레 한국관 전시

《축지법과 비행술》 2015년 5월 9일 - 11월 22일

커미셔너

이숙경

참여작가

문경원 & 전준호

전시 코디네이터

김은지

한국관 매니저 / 건축사

김은정

한국관 코디네이터 / 건축사

변준희

디자인

컬처쇼크미디어(알폰소 라쿠르치, 한나 도사리)

a-g-k(강경탁)

웹 프로그래머

임경용, 안종민

표지 일러스트

Kindred Studio(앤드류 페어클로)

메인 스폰서

현대자동차

추가 후원

아시아나항공,(주)BT, 삼성제일모직, 유수홀딩스, 갤러리현대, 코오롱, 라카이샌드파인, 네이버, 삼성전자, SBS미디어그룹

지원

삼성문화재단

주최 / 주관

한국문화예술위원회, 베니스비엔날레재단



▼ 한국관 도록 [®]The Ways of Folding Space & Flying_a, 2015. 한국문화예술위원회 아르코예술기록원 제공. 사진: CJYART STUDIO 조준용.

기억이 없는 곳

§ 이숙경

살아남기 위해, 우리가 '미래의 충격'이라 이름 붙인 것을 피하기 위해, 각 개인들은 그 어느 때보다도 무한한 적응성과 능력을 갖춰야 한다. 과거 우리에게 뿌리가 되어준 것들(종교, 국가, 공동체, 가정, 직업 등)이 이제는 가속화되어 밀어붙여지는 파괴적인 영향에 의해 송두리째 흔들리고 있으므로, 이제우리는 스스로 닻을 내리고 살아갈 완전히 새로운 방법을 찾아내야 한다. 그러나 그렇게 하려면 우리는 먼저 그 가속화의 영향이 어떻게 우리의 개인적 삶에 스며들어 행동에 점점 영향을 미치며 존재의 특질을 바꿔버리는지를 낱 낱이 이해해야만 한다. 곧, 우리는 일시성을 이해해야 한다.

─엘빈 토플러, 『미래의 충격』

미래의 불확실성은 종종 두려움이나 불안으로 투사되곤 한다. 앨빈 토플러가 1970년에 '미래의 충격'이라는 용어를 주창했을 때, 그는 인류 문명의 모든 영역에서 일어나는 변화에 대처하도록 준비되지 못한 사람들에게 미래가 얼마나 압도적일지에 관심을 가졌다. 다른 문화와 사회에 우리가 느끼는 낯섦을 일컫는 '문화 충격'과 유사한 방식으로, '미래의 충격'이라는 토플러의 개념은 한 사회안에 존재하는, 그러나 시간축에 걸쳐 있는, 격차에 중점을 둔다. 토플러에 따르면 이 변화의 정도와 속도는 매우 광범위하고도 갑작스러워서 여기에 적응하기란 매우 어렵다. 급진적인 예측인 것만 같던 그의 주장 대부분이 현실로 일어났고 그 변화의 영향은 세계의 곳곳, 특히 개발도상국에서 뚜렷이 발견된다. 미래는 본질적으로 알 수 없고, 예측할 수 없고, 따라서 통제할 수 없는 것이기에, 미래에 대한 우리의 불안감은 지속되는 듯 하다.

문경원과 전준호는 현재의 징후로서의 미래를 그들의 첫 번째 협업 프로젝트인 2012년작 〈미지에서 온 소식〉에서부터 탐구해 왔다. 그 전 몇 년간 두 작가는 다수의 전시, 비엔날레, 트리엔날레 등에 참여하며 한국과 세계를 무대로 활발히 활동해 왔다. 두 작가의 개별 작업은 딱히 유사하거나 연관돼 있다고 보기는 어렵지만, 그들의 작업은 종종 한국 현대미술 주제전이나 기획전 등에서 같이 소개되곤 했다. 같은 사회적, 문화적 환경을 가진 같은 세대의 작가들 사이에 공유되는 감각이 있는 것은 흔한 일이고, 문경원과 전준호 또한 이런 맥락에서 문제의식과 관심사를 공유하고 있었다. 당시 두 작가가 공유한 가장 중요한 질문중 하나는 '사회와 관련해 예술은 무엇인가?'라는, 예술에 대한 어쩌면 가장 평

범하고도 근원적인 질문이었다. 점점 복잡해지고 세계화되는 미술계에서 진지하게 커리어를 만들어가는 예술가들이 현재의 사회적 조건들을 통해 스스로의 작업에 대해 반추해 본다는 것은 잠깐 멈춰서는 작은 행동이자 그들 자신의 부상하는 지위에 대한 재고라고도 이해해 볼 수 있다. 이는 문경원과 전준호에게는 그들의 예술을 문맥화된 담론이라기보다는 일반적인 생산품으로 취급해 흡수하고 소비해버릴 강력한 어떤 힘에 맞서 방어적인 울타리를 만들어내는 의식적인 행위였다.

카셀도쿠멘타13 참여작가로 초대됐을 때, 문경원과 전준호는 협업이라는 방식 을 통해 그들이 예술가로서 하는 일의 의미를 찾는 열린 결말의 탐구를 시작했 다. 두 작가는 시각예술과는 구분되나 연관 분야에서 일하는 몇몇의 업계인과 전문가들에게 그들이 생각하는 예술의 의미는 무엇인지, 보다 포괄적으로는 인 간문명과의 관계 속에서 예술은 어디를 향해 간다고 생각하는지를 묻기 시작했 다. 이는 예술과 예술의 사회적 위치에 대한 근원적이면서도 추상적인 질문으 로 시작되었으나, 2011년 일본의 도호쿠 지방이 지진과 쓰나미로 황폐화되는 상황과 맞물려 예술의 기능에 대해 묻는 매우 급박하며 시기적절한 질문이 되었 다. 건축가, 프로덕트 디자이너, 과학자들과 함께 일어날 수도 있는 생태적 재난 에 관해 이야기를 나누는 것은 특히 건축가인 이토 도요오와 디자인 공학 스튜 디오 타크람과 같이 일본을 중심으로 활동하는 참여자들에게는 당면한 문제들 을 대면하는 윤리적이고도 해결책 중심적인 토론이 되었다. 이렇게 프로젝트가 예상치 못한 방향으로 전개되며 참여자들 간의 협업에 긴박성이 생겼고, 문경원 과 전준호는 미래 인류의 운명에 대한 그들의 질문을 심화시켰다. 예술이 어떻 게 인간 존재에 대한 지속가능한 모델을 제공할 수 있는가에 대한 질문들에 더 해, 두 작가는 우리의 생존 자체가 위협받는 미래에 예술의 자리가 있을 것인지 에 대한 질문을 하기 시작했다.

그렇기에 (미지에서 온 소식) 프로젝트의 다음 행보로 한참 떨어진 미래에 대한 담론을 비판적 현재에 대한 담론으로 전환하는 것은 논리적인 수순이었다. 영국 예술가이자 사회주의 활동가였던 윌리엄 모리스(1834-1896)가 쓴 1890년작소설의 제목을 가져온 이 작품은 어떠한 해결책도 제시하지 않으면서 유토피아와 디스토피아 개념 자체를 질문으로서 탐구한다. 문경원과 전준호는 이 작품에서 미래를 현재의 상징적인 반영으로 다루며 지구에서 인류가 거의 멸종된 상황과 뒤이어 벌어지는 고도로 기업화된 세계에서의 암울한 생존을 묘사한다. 그들의 2채널 영상 〈세상의 저편〉은 이 프로젝트의 중심이 되는 작품으로, 존재가 시간과 공간을 넘나들며 겹쳐지고 상호 연결되는 한 남성과 한 여성의 모습을 그린다. 선형적 시간의 파괴는 관람객으로 하여금 특정한 시간이나 공간에 관련된 것은 아니나 일시적 상태인 어떤 상황을 상상하게 만들면서 영상의 내러티브에

개입하는 주요 요소다. 두 작가가 사용하는 SF 영화의 관습들은 영상의 미래주 의적인 분위기를 조성하는데 핵심적이고, 묵시적인 운명의 징후들은 자연 재해나 환경 위기의 파괴적인 힘과 같은 동시대의 문제점들을 계속해서 미묘하게 환기시킨다.

반체제적 욕망들

선형적인 시간과 식별 가능한 공간의 붕괴는 베니스비엔날레 한국관을 위한 문 경원과 전준호의 신작인 (축지법과 비행술)의 중심 주제다. 이 작품의 제목은 축 지법과 비행술이라는 한국어 단어에서 유래했다. 축지법은 물리학의 순간이동 개념과 크게 다르지 않으나 도교적 수행에서 근원한 것으로, 땅을 접거나 줄이 는 방식으로 상당히 먼 거리를 짧은 시간 안에 이동할 수 있게 하는, 물리적 거 리를 축소하는 가상의 방법이다. 특히 동아시아 문화의 역사에는 이 개념과 관 련된 여러 신화와 문학적인 참조점들이 있고, 이 용어들은 오늘날까지도 한국을 비롯한 많은 동아시아 국가들에서 비교적 익숙하게, 일상적으로 사용된다. 〈스 타트렉)과 같은 유명한 미국 SF TV 시리즈에 순간이동 개념이 등장한 것과 같 이, 축지법은 동아시아 국가들의 무술 영화, 만화, 소설 등에 흔히 등장하며 널 리 알려졌다. 비행술은 또다른 초능력으로, 공중부양과 날기의 기술을 일컫는 다. 인간의 가장 오래된 욕구 중 하나에 기반하는 이 개념은 동아시아 문화에 특 정적인 것이라기보다는 물리적 한계와 자연 법칙으로부터 정신과 신체를 완전 히 해방시키는 상태에 이르려는 인류 공통의 욕망을 반영한다. 이런 발상의 비 논리적인 근원을 인간 본성에 내재하는 요소로 해석하는 문경원과 전준호의 접 근법은 어딘가 인류학적이다. 이에 더해, 현재의 주류 과학과 명백하게 어긋남 에도 불구하고, 두 작가는 미지의 미래에 그러한 개념들이 어떻게 관련되는지를 상상하고자 한다. 몇몇 과학 이론과 가설에 따르면 축지법과 비행술과 같은 개 념들이 구현될 가능성도 있다고 여겨지지만, 축지법과 비행술은 대체적으로 우 리를 물리적이고 정신적으로 구속하는 장애물이나 어떤 힘들을 뛰어넘고자 하 는 집단적인 열망을 집약적으로 보여준다.

질 들뢰즈와 펠릭스 가타리가 '유목적' 혹은 '소수 과학'이라 부른 것은 축지법과 비행술의 대안적 독해를 제공하는 듯 하다. 공저 『천 개의 고원(1980)』에서, 들뢰즈와 가타리는 역사에 의해 확립된 과학과는 다른, 과학을 다루는 법이라는 또 다른 형태의 과학이 존재한다고 주장한다.^① 수력학 모형을 사용해 그들은 이런 종류의 과학은 고체 이론을 거스른다고 설명한다. 이 모형에서, 층판 또는 층류의 흐름에서 개체는 평행선을 따라 직선으로 가지 않으며 곡선의 경사를 따라 기울어진 평면 위에서 나선형이나 소용돌이를 만들며 간다. '매끄러운'(벡터

적, 사영적, 위상적)공간과 '홈 패인'(거리적) 공간 사이에는 차이가 있다. 🕮 여 기에 제시된 두 종류 과학의 차이점은 들뢰즈와 가타리의 '국가' 비평과도 밀접 하게 연관돼 있다. 그들의 '유목적' 사상의 다른 차원으로, 자연과학과 다른 명백 히 객관적인 지식의 장에 대한 그들의 견해는 여지없이 비판적이다. 그들은 '국 가' 안에서 우세한 사상의 구축과 전파에 내재하는 조건들에 대한 질문을 제기 한다. 축지법 개념에 연관된, 공간을 접고 땅을 줄인다는 비논리적이어 보이는 개념은 장소 자체는 고정된 것이 아니라 흐름 속에 있는 것이라는, 들뢰즈와 가 타리의 '유목적' 과학 모형으로 타당하게 설명될 수 있다. 들뢰즈와 가타리에 따 르면, 바다는 '매끄러운 공간'의 탁월한 예로, 그곳에서는 선이 벡터, 방향이며, 차원이나 거리 계수가 아니다. 들뢰즈와 가타리는 또한 "중력은 층류의, 홈 패 인, 동질적인, 중심화된 공간의 근저에 있다"고 주장하며, ¹⁸ 그들이 '왕립' 과학 이라 부른 관습적 과학에 대한 질문을 제기했다. 속도가 단지 일반적인 움직임 의 추상적인 특성이 아니며 아무리 조금이라도 계보나 중력에서 벗어나는, 움직 이는 신체에 체화돼 있는 것이라면, 나는 법을 말하는 비행술 또한 이런 맥락에 서 어떤 가능성에 대해 말하는 것으로 볼 수 있다. ^⑤ 들뢰즈와 가타리의 사유에 수반되는 비판적인 입장 또한 축지법과 비행술과 같은 능력에의 욕망에도 암시 적으로 내재돼 있다. 이 능력들은 자연적이고 사회적인 환경에 상정돼 있는 인 간적인 한계에 저항하는 것이기 때문이다.



▶ 문경원 & 전준호 (축지법과 비행술) 필름 스틸컷, 2015. ⓒ 문경원 & 전준호. 한국문화예술위원회 및 작가 제공.

축지법과 비행술의 혁명적 반향은 한국의 유명한 소설인 『홍길동전』에서 분명하게 드러난다. 이 이야기는 유교적 위계법칙이 가장 엄격했던 시기인 조선시대의 진보적 지식인인 허균(1569-1618)이 지었다고 전해진다. 이 소설은 양반의서자였던 홍길동이 의적단의 우두머리가 되는 이야기로, 로빈 후드 이야기와 유사한 부분이 있다. 이 이야기에서 홍길동은 축지법과 비행술을 부려 부자와 힘있는 자들에 맞서 싸우고, 그렇게 해서 얻은 재물을 가난한 자들에게 나누어 주고 마침내 그를 따르는 이들과 율도라는 이상주의적인 섬을 건립한다. 도교의신선과 같은 뛰어난 천상계의 사람들에게 이런 능력이 있다고 여기는 관습을 따

라 축지법과 비행술은 홍길동의 비범함을 구성하는 중요한 면으로 묘사된다. 홍 길동이라는 인물은 사실 1559년과 1562년 사이 황해도에서 있었던 소작농들 의 실패한 봉기의 우두머리였던 역사적 인물인 임꺽정(?-1562)에서 영감을 받 아 쓰여졌다. 홍길동이라는 허구적 인물의 경우에서처럼, 그의 동시대인들과 이 후 세대는 임꺽정이 축지법과 비행술을 부릴 수 있다고 믿었고, 이는 제한적인 규율들과 압제적인 권력을 초월하고자 하는 평민들의 반체제적 희망이 투사된 것이라고 이해할 수 있다. 이런 이야기들이 존재한다는 사실 자체, 그리고 역사 를 통해 이 이야기들이(최근에는 비디오 게임이나 만화영화로도) 계속해서 재 구술된다는 사실은 인간 본성에 내재적일 뿐 아니라 역사적 사건들과 변화하는 사회적 조건들에 의해 생겨나기도 하는 급진적인 욕망이라는 맥락에서 이해할 수 있다. 들뢰즈와 가타리는 통제하려는 힘과 그 반작용 사이의 긴장에 대해 다 음과 같이 설명했다.

홈 패임과 매끄러움이 작동하는 방식에서 우리는 통로 혹은 결합들에 흥미를 느낀다. 공간에 작용하고 있는 힘이 어떻게 계속해서 홈을 패이게 하는지, 그리고 홈 패임의 과정을 통해 다른 힘들이 만들어지고 새로운 매끈한 공간들을 뿜어내는지에 우리는 관심을 갖는다(…) 매끈한 공간들 자체는 해방적이지 않다. 그러나 투쟁이 그 속에서 변화하거나 이동하고 있으며, 새로운 장애물들을 맞닥뜨리고, 새로운 속도를 발명해내고, 역경들을 전환해가며 삶의 중요성이 재구성된다. ^⑤

축지법과 비행술이라는 단어를 사용하는 방식을 통해, 연관 관계가 아무리 느슨해 보인다 하더라도, 예술 영역 내부와 그 너머의 사회적 변혁에 대해 문경원과 전준호가 애착을 갖고 있음은 분명해 보인다. 들뢰즈와 가타리가 제안한 매끄러운 공간 개념에서처럼, 축지법과 비행술은 공식적이고 증명된 역사로부터 억압되고 지워진 것들, 신화와 환상의 형태가 아니고서는 집단적 의식의 표면으로 떠오를 수 없는 것들을 드러내 보인다. 그렇기에 이 프로젝트는 불변의 보편적 진실이라고 여겨지는, 사실이라고 인식되는 것들에 이의를 제기하자는 제안이다. 이 작업의 정치적 성격은 명백히 드러난 것이 아니지만, 미래에 대한 두작가의 전망의 표명은 매우 상세하고 구체적이다. 그들의 전망은 완전히 새롭지도, 클리셰로 점철되지도 않은 채, 널리 알려진 SF 영화들로 우리에게 익숙한, 형식적이고 문맥적인 참조점들을 통해 충분히 알아볼 수 있게 만들어졌다.

미래의 폐허들

다층적 시간에 대한 문경원과 전준호의 강한 관심은 프로젝트의 중심이 되는 영

상인 (축지법과 비행술)에 분명히 드러난다. 영상의 주인공은 축적된 인류의 지식과 경험의 현현으로, 이는 종말 이후의 미래에서 인류 문명의 본질을 지켜가기 위해 필수적인 산물이다. 이 인물의 구체적인 속성은 영상에서 분명히 드러나지 않으나 물리적, 생물학적, 심리적, 행태적 특질 면에서 이 인물이 인류 생존에 필요한 특성들을 내재하는 유형이라는 점이 암시된다. 루틴과 반복이 순환적이고 재발생하는 시간 단위를 암시하는 중에, 기계적 정확성, 감정을 제거한업무 수행과 고독은 이 인물 존재의 핵심을 이루는 듯하다. 있을 법한 현재라고간주될 수 있는 곳에서 과거와 미래라는 관념을 무너뜨림으로써, 영상은 선형적내러티브와 역사적 연속성을 거부한다. 이 영상의 다채널 설치 또한 영상이 복수의 내러티브를 비선형적으로 펼쳐 나가는 데 주요한 요소다. 각기 다른 진행속도의, 파편적이어 보이는 장면들을 복잡한 루프로 겹겹이 쌓으며, 문경원과 전준호는 과거, 현재, 미래를 넘나드는 다양한 시제에 있는, 모두 있을 법 하며, 확정적이지 않은, 평행적인 존재감을 만들어 낸다.



▶ 문경원 &
전준호 《축지법과 비행술》 전경사진,
2015. ⓒ 문경원 & 전준호.
한국문화예술위원회 및 작가 제공.

영상은 과학 실험식을 상기시키는 닫힌 공간에서 전개된다. 이 설정 또한 SF 영화의 익숙한 관습적 어휘들에서 유래한다. 그러나 자세히 살펴보면, 이 장소는 평범한 실험실과는 뭔가 다르다는 점이 분명해진다. 점차 영상 속 장소가 베니스 자르디니에 있는 한국관 건물이라는 점이 드러나지만, 마치 평행우주에서처럼, 다른 시간, 아마도 가까운 미래에 혹은 다른 차원에 있는 곳으로 보여진다. 아주 작은 세부마저도 꼼꼼하게 모방해 만들어졌으나 예술공간을 미래주의적인 실험실로 바꿔버린 이 장소는 특정적이지만 근본 없는 장소로 제시된다. 베니스가 갖고 있는 드나듦의 도시로서의 풍성하고 복잡한 역사와, 가장 거대한국제적 예술 행사인 '베니스비엔날레'가 벌어지는 장소라는 현재적 맥락은 여기서 고의적으로 제거돼 있다. 그 대신, 우리가 마주하고 몰입된 곳은 뚜렷한 기억

으로는 더이상 존재하지 않지만 건축적 잔재에 현존하고 있는 과거의 장소다. 이 장소는 로버트 스미스슨이 "역전된 폐허(ruins-in-reverse)"라고 칭한 것 과 같이 폐허로서 제시되고 있기에, 이 장소를 탐색하는 것은 상당한 고고학적 인 작업이 된다.[©]

스미스슨은 '일련의 버려진 미래에 대한 기억의 궤적을 자연스럽게 규정하는 기념비적인 빈 공간'을 일찍이 구현해 낸 예술가들 중 한 명이다. ^① 뉴저지에서 교외지역의 광대한 확장과 이전의 역사가 없는 장소의 생성을 지켜보며 스미스슨은 건물들이 지어진 후에 폐허로 무너진다기보다는, 건물들이 지어지기도 전에 폐허로 솟아오른다는 점을 깨닫는다. 이 '역전된 폐허'는 '낭만적 폐허', 즉 더 좋았던 과거를 묘사하는 동시에 현재를 합리화하며 그 결과로 이상적인 미래를 약속하는 픽처레스크한 폐허와 상반되는 개념이다. 폐허에 대한 이런 전통적인 관념은 선형적이고 진보하는 역사의 구축에 대한 믿음에 바탕을 둔다. 또한 건물의 부식 과정은 연속성 개념에 의거해 과거와 현재 사이에 역사적이고 미학적인 거리감을 만들어 낸다. 앙투안 피콘 또한 전통적이고 현대적인 폐허 사이의 차이점에 대해 논했다. 피콘은 "전통적인 경관에서 인간의 생산품, 특히 건축물은 폐허라는 형태로 점차적으로 자연에 항복해 왔다.(...) 동시대 도시에는 그러한 곳이 없다. 물건들은 마법처럼 한번에 사라지지 않는 한, 낡은 것으로 강등되지 못하고, 평화가 절대 다시 찾아오지 않도록 하기 위해 끊임없이 한 장소를 맴도는 좀비와도 같이 존재한다"고 썼다. ^⑤

문경원과 전준호가 이 영상을 통해 제시하는 것은 진행형 시간의 부재, 곧, 역사의 균열이다. 건축물의 잔해나 기억이 시간의 통합을 위한 촉매제로 기능하지 않는 장소로 한국관을 상정함으로써, 두 작가는 해당 장소 역사의 연속성에 개입한다. 이는 역사적이고 상징적인 기억과 정체성들로 어쩌면 과도하게 포화된 장소로부터 어떤 방식으로 역사를 지워내는 작업이다. 대신, 문경원과 전준호는 이전 장소들의 일부는 아니었으나 그 폐허를 딛고 살아남은 우리의 방해된 미래를 지시하는 장소를 그려낸다. 마르크 오제는 근대적 삶에 대한 분석에서 폐허와 그 시간적 함의 사이의 분명한 연관관계에 대해 다음과 같이 논했다.

우리가 폐허에서 감지하는 것은 폐허가 무너져 버리기 전에 그것을 보았던 사람들에게 그것이 표상했을 것을 온전히 상상하는 것의 불가능성이다. 그들은 역사에 대해 말하지 않고, 시간, 순수한 시간에 대해 말한다. 과거에 대해 참인 것은 미래에 대해서도 참이다. 순수한 시간을 인식한다는 것은 과거나 미래를 바라보게 함으로써 현재 시점을 구성하는 것이 부재한다는 사실을 현재 시점에서 파악하는 것이다. ^⑤

오제는 역사성이 부재하며 이동성을 띈 '순환, 소비, 소통의 장소'를 설명하며 '비장소' 개념을 제안한다. 고예는 역사와 관계들을 초월해 존재하는 공항, 대형 쇼핑몰, 고속도로, 국제적인 호텔 체인과 같은 곳들이다. '인류학적 장소'에 사회적 연대와 집단적 역사가 새겨져 있다면, '비장소'는 현대적 삶의 덧없음과일시성을 상징한다. 베니스와 같은 도시들에는 수많은 비장소들이 있다. 이런도시들의 많은 관광 명소들 또한 해당 장소와 지속되는 연결고리, 관계, 유대가 없는 사람들이 점점 머물게 되는 과정을 통해 비장소가 되어가고 있다. 오제는 장소와 비장소 모두 상대적으로 존재하는 용어라고 설명한다.해당 장소의 사회성과 상징화의 정도를 재는 방식에 따라 그 두 개념은 구분되기 때문이다.

문경원과 전준호가 한국관을 비역사적인 공간으로 새롭게 상상하는 것은 예술의 역할이 역사에 대한 부담감 없이 구성될 수 있는 순수한 시간이라 불리는 것의 조건을 보여주어 해당 공간을 복잡한 사회적, 상징적인 기능들로부터 떨어뜨려 놓으려는 시도로 이해할 수 있다. 비장소의 익명적이고 진정을 주는 고독함은 환영에 지나지 않을 수 있으나, 동시에 이는 우리가 현 시대를 참아내고 살아내게 하는 유일한 방법일 수도 있다. 우리는 역사가 없는 미래를 상상할 수 있는가? 현재와 마찬가지로 미래 또한 임의적인 것이라고 할 때, 예술의 의미는 무엇인가? 기억, 정체성, 역사가 모두 제거된 장소로서의 한국관은 적어도 시간적인 면에서는 이동중이며 변화중인, 울타리로 에워싸인 현재다. 이 공간이 사회성 자체를 완전히 지워낸 공간이라는 점에도 불구하고, 문경원과 전준호가 던지는 사회에서의 예술의 역할에 대한 질문은 이곳에서 새로운 의미의 중요성을 갖게된다.

²⁰¹⁵년 제 56회 베니스비엔날레 한국관 도록에 실린 원고를 재수록하였다. 당시 한국관 도록은 영문 원고만 게재되어 있어, 이번 아카이브북에 게재된 국문은 필 자(이숙경)의 동의 하에 번역가(김효정)이 작업한 영한본을 재수록한 것이다.

^{*}출처: The Ways of Folding Space & Flying, 컬처쇼크미디어, pp. 9-23., 2015



▼ 문경원 & 전준호 (축지법과 비행술) 촬영 비하인드, 2015. ⓒ 문경원 & 전준호. 한국문화예술위원회 및 작가 제공.

문경원과 전준호는 작품 제작을 위해 경기도 남양주시의 한세트장에 실제 한국관과 동일한 크기의 모형을 만들었다. 영화사 봄의 오정완 대표가 프로듀싱에 참여한 것은 물론, 배우임수정, 디자이너 정구호 등의 각 분야의 전문가들과 협업자로 참여했다. 커미셔너는 영화 한 편을 만드는 것 이상의 규모였던이 프로젝트는 후원사들의 도움이 없었다면 불가능했을 것이라면서, 후원사 역시 전시의 주요 협업자로 꼽았다. 전시개막과 함께 과거 (News from Nowhere)때와 마찬가지로 프로젝트의 전 과정과 각 분야 석학들과의 토론과 인터뷰를 담은 책이 나왔다.

XII



2017년 전시를 앞두고 커미셔너라는 직함에서 예술감독으로 바뀌고, 또 선정 방식 역시 공모제로 바뀌었다. 당시 현대자동차의 아트디렉터를 맡고 있던 이 대형은 공모 심사에서 제안했던 작가 이완, 코디 최의 2인전을 그대로 진행했다. 《카운터밸런스: 돌과 산》이라는 전시 제목 아래 한국관의 전시 개념을 드러내는 장치로서 한국관에 선보이는 이완의 동명 작품이기도 한 제3의 인물 'Mr. K'를 설정했다. 이완이 황학동에서 단돈 5만 원에 구입한 사진 1,412장의 실제주인이자 작고한 김기문 씨의 삶을 통해, 한 개인의 치열한 삶을 넘어 한국 근대화의 과정을 보여 줬다. 이완은 〈고유시〉와 〈Mr. K 그리고 한국사 수집〉을 비롯해 총 6점의 작품을 선보였다.

코디 최는 한국관이 갖고 있는 공간적 한계를 극복하고자 한국관 건물 외부에 거대한 네온 설치 작품 (베네치안 랩소디—허세의 힘)을 선보였다. 라스베가스와마카오 카지노의 상징적 이미지를 차용한 이 작품은 국제미술계에도 뿌리내린 '카지노 캐피탈리즘'을 풍자한 것이다. 베니스는 예술과 상업주의이 결탁한 베니스의 문화지형적 특성을 살펴보면서, 작가들에게는 허황된 꿈을 심어주는 곳이라는 것을 알게 되었고, 이러한 힘에 휘둘리며 "허세"를 부리는 것이 베니스비엔날레에 참가하는 작가(자신을 포함한)와 미술 관계자들의 모습이라 여겨졌다.

"할아버지-아버지-아들"로 이어지는 3대의 관점을 관통하는 《카운터밸런스》의 컨셉과 조응하듯 세대가 다른 두 작가가 펼쳐 보인 전시에 해외 매체는 앞다투어 꼭 봐야 할 전시로 꼽았고, 전시장을 방문한 각국의 인사들은 "'트랜스-내셔널(trans-national)'의 문제와 '트랜스-제너레이셔널(transgenerational)'의 문제를 교차시켜 한국-아시아-세계의 문제가 서로 긴밀하게 연결되어 있음을 보여 준 매우 명쾌한 접근"이라고 평했다.

제57회 베니스비엔날레 국제미술전 한국관

《카운터 밸런스: 돌과 산》 2017년 5월 13일 - 11월 26일

커미셔너

한국문화예술위원회

예술감독 / 큐레이터

참여작가

이대형

이완, 코디 최

건축사 / 한국관 매니저

한소영

큐레이토리얼 팀

이대형, 조수지, 미카엘라 드 라카즈, 크리스 리

에디토리얼 팀

이대형, 조수지, 호경윤, 김재석, 미카엘라 드 라카즈, 이오나 휘태커, 황미진

그래픽 디자인

김도형, 이소현, 김지혜

웹사이트 디자인

김도형, 권두영, 이예성

일러스트레이션

오정택

사진 보정

김권진

파빌리온 가방 패턴

김한솔

표지 이미지

이소현

번역

조수지, 정성민, 박수민, 장나윤,

이리나 주카

홍보 및 대외 협력

에리카 볼튼 & 제인 퀸 Ltd.

메인스폰서

현대자동차

종이 후원

한솔제지

프로젝트 후원

네이버문화재단, 삼성전자, 삼성물산

기타 후원

313아트프로젝트, 아트플레이스, 아시아나항공, 이노션 월드와이드, 코리아 투모로우. 삼성 더프레임. 텀블벅을 통한 55인의 개인 기부자

도움

아라리오뮤지엄, 아트레시피, 백아트갤러리, 에스펙디자인, B28그레이스, PKM갤러리 카운터밸런스: 돌과 산

∛ 이대형

2016년은 사회정치적 갈등이 난무했던 해로 시리아 난민 사태라는 참극과 '흑 인의 생명도 소중하다(Black Lives Matter)' 운동 등의 시급한 이슈로 점철됐 으며, 유럽, 미국, 심지어 아시아까지 휩쓴 국수주의적 극단적 포퓰리즘의 인종 차별과 외국인 혐오 현상이 위협적 형태로 표출됐었다.

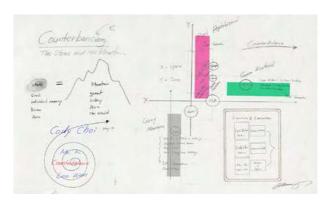
나는 세계가 처한 현 시국을 비판하는 동시에 우리가 마주한 상황을 전면적으로 부정하기보다는 '긍정적인 에너지'를 담아낼 수 있는 2개의 이미지를 머릿속에 그려보았다. 가장 처음 떠오른 것은 산과 그 산에서 가져온 돌이었다. 두 번째로 뇌리를 스친 것은 일렁이는 파도, 그리고 그 파도와 상호작용하는 중력을 통해 수그러드는 물결과 그 동력의 이미지였다. 돌과 산의 물리적 크기는 전혀 다르 지만 돌의 속성을 과학적으로, 또 철학적으로 분석해 보면 그것이 산의 속성과 다를 바 없음이 증명된다. 파도를 이루는 물방울 또한 파도의 크기에 따라 그 위 치가 끊임없이 바뀐다. 수시로 바뀌는 물방울의 위치는 높고 낮음, 위대함과 하 찮음, 크고 작음이라는 개념들이 늘 상대적이고 유동적이라는 사실을 드러낸다. 이런 지속적인 움직임이 파도를 부수는 것이 아니라 평형 상태를 유지하고자 하 는 파도의 속성이며 파도의 실 동력이자 정체성임을 인지할 필요가 있다. 이 이 미지들을 두고 숙고를 거듭한 끝에 《카운터밸런스: 돌과 산》이라는 2017년 한 국관 전시 제목에 도달했다.

이렇듯 철학적인 사고의 흐름에 가장 적합한 작업을 하는 작가를 선정하기 위해 먼저 다음과 같은 비유적 공식을 세웠다.

(돌:산) =(한국:아시아) =(아시아:세계) =(개인의 기억:역사) =(개인:사회) =(돌:산)

그 다음, 이런 관계에서 나타나는 변칙성과 불균형을 비판하는 작가들을 찾고 탐구했고, 최종적으로 코디 최와 이완으로 선택이 좁혀졌다. 두 작가 모두 우리 가 공유하는 세계라는 맥락에 대한 관점을 저마다의 방식으로 제시하는 동시에 전지구적 현상이 한국에 미치는 영향에 대해 깊이 고민한다. 코디 최는 1990년 대 당시 지배적이었던 서구 문화에 차용과 패러디로 응수하며 '줄다리기'했던 한국 작가들을 대표한다. 작가는 이런 전략을 채택함으로써 미국 생활과 문화 에 동화되도록 강요받았던 이민자로서 자신이 겪었던 문화 충격을 해소했다. 따 라서 코디 최의 작품은 한인 디아스포라(그리고 1990년대 해외로 눈을 돌렸던 한국인들)의 경험을 대변하며 한국과 서구 세계의 간극에서 작동하는데, 이 간 극은 아르키메데스 점으로, 작가가 두 지역을 구성하는 문화적 교류, 경제 관계, 사회 역학뿐만 아니라 서로에 대한 관점을 비판할 수 있게 하는 역할을 한다.

반면 한국의 젊은 세대 작가들에 속하는 이완은 세계를 '동양 대(對) 서양'으로 구분 짓는 이분법적 사고에서 탈피해 문명에 대해 다원적 시각을 가진 이들에 게서 찾아볼 수 있는 일종의 무심함으로 서구 문화를 대한다. 한곳에 머물러 작업하기를 거부하는 이완은 민족지학적 접근을 통해 자본주의에서 나타나는 글로벌한 권력 구조의 비장소성(non-place)을 파고드는데, 다른 문화를 탐구하기보다는 아시아 신자유주의의 사회경제적 결과를 살펴본다. 그 뿐만 아니라사진, 수집품, 일기장 등이 포함된 김기문(1936~2011) 씨의 아카이브를 활용해 베니스비엔날레에서 선보이는 설치작에서 김기문 씨는 저자성을 띠는 동시에 부재한 또 하나의 목소리로 작용하며 작가와 대비를 이룬다. 이완의 작업에서 "Mr. K"라는 별명으로 지칭되는 김기문 씨는 격동적이었던 한국의 근대사를 몸소 겪으며 서구 민주주의를 우리가 추구하고 따라야 할 이상적 표본으로 여긴세대의 평범한 한국 국민을 대변한다.



▼ 이대형, 《카운터밸런스: 돌과 산》 개념도. 한국문화예술위원회 제공.

Mr. K, 코디 최와 이완은 세대, 지리적 축을 따라 어떤 특정한 관계를 맺으며 한국의 정체성을 형성한다. 달리 말하면 작업을 통해 근대 한국사의 서로 다른 세순간을 소개하며 세 가지 지리적 프레임워크(각기 순서대로 한국, 동/서양, 그리고 완전히 통합된 평형 세계)에 화답하는 것이다. 이는 다양한 관점과 태도를 낳는데, 예를 들면 미국을 포함한 서양 국가에 대한 이상화, 비판적 사고, 무관

심과 함께 이러한 체계에 비교하여 볼 때 한국 또는 한국인이라는 정체성이 어떤 의미를 갖는지 살피는 것을 들 수 있다. 작가들이 취하는 입장은 궁극적으로 베니스비엔날레 한국관의 전시 주제인 《카운터밸런스: 돌과 산》에 담긴 의미를 반영한다. 돌과 산은 크기와 규모로만 구별될 뿐, 언뜻 보기에 돌의 속성은 산의 그것과 다르지 않다. 마찬가지로 한국관 작가들의 작품을 통해 표현되는 개인의 이야기는 지난 세기 동안 한국이, 그리고 어떤 의미에서는 세계가 걸어온 길을 압축하고 특정해 놓은 역사라 할 수 있다. 그럼에도 산은 피라미드 형태의 계층 형 구조를 통해 돌에서는 찾아볼 수 없는 복잡한 배열 또한 함의한다. 궁극적으로 《카운터밸런스》는 다음 질문에 대한 답을 찾고자 한다. 개인의 역사는 국가의 역사와 어떻게 연관되는가? 한국적 맥락에서 나타나는 이러한 역학에 대한 우리의 이해는 세계사적 맥락에 어떻게 적용되고 미래에 대해 무엇을 이야기하는가? 이것이 바로 한국관에 전시된 작품을 통해 작가들이 실천하고자 하는 균형잡기(Counter balancing)다.

코디 최

코디 최는 제57회 베니스비엔날레 한국관 전시를 위해 〈베네치안 랩소디—허세의 힘〉, 〈Vacant Strip〉, 〈National Anthem〉 등 설치작을 만들었는데, 이들 작품 모두 1990년대 인기를 끌었던 기존 작품으로부터의 탈피를 보여준다. 1990년대 작품들이 작가가 미국으로 이주한 한국 이민자로서 트라우마로 느낄 만큼 힘들었던 개인적 경험을 담아내기 위해 씨름한 결과였다면, 한국관에서 새로이 선보이는 설치작에서 작가는 개인의 역사를 다시 다루지 않으려고 했고, 보다 정확히 말하자면 에둘러 표현하는 정도에 그쳤다. 이들 신작과 함께 코디최는 소화 불량을 주제로 한 1990년대 조각 시리즈 〈생각하는 사람〉, 〈에너지를



▶ 코디 최 〈베네치안 랩소디―허세의 힘〉, 2017. 한국문화예술위원회 및 작가 제공.

기준으로 한 자화상), (코디의 전설과 프로이트의 똥통)도 전시에 포함했는데, 이러한 작품 선택은 신작에 개인의 이야기나 작가의 신체적 흔적이 전혀 담기지 않았더라도 그의 초기 작품과 여전히 맥락을 함께 한다는 것을 보여준다. 실제로 이 설치 작품들은 화장지를 펩토비스몰(Pepto-Bismol) 에 푹 적셔 만든 조각에 내포된 병폐를 여전히 다루고 있는데, 여기서 병폐란 한국과 서양으로 지칭되는 지역 간 문화적 교류에서 발생하는 모순 및 긴장에 관한 문제를 의미한다. 다만, 새롭게 선보이는 이번 전시에서 코디 최의 설치작들은 전 세계적으로 조여오는 자본주의의 영향을 조명한다. 그 영향 중 하나는 코디 최가 이전 작에서도 이미 의문을 제기하며 다루었던 내용으로, 이분법적이었던 지리적 구분과 문화적 구분의 붕괴다(이는 제국주의 시대의 잔재로, 자본주의적 전략과 식민주의는 오늘날의 신자유주의에 비추어 볼때 단순하고 직선적으로 보인다). 작가의 신작은 국경을 초월하는 자본의 흐름이 어떤 방법으로 다름을 좁히고 중요한 역사적 지점들을 밀어냈는지 살피는 동시에 '지역'의 진위성과 신비로이느껴지는 '다른 지역'의 이국성도 상품화한다.

코디 최의 작품 대부분에서 찾아볼 수 있듯 한국관에 설치되는 작품들 역시 다 양한 이중 의미와 시각적 유희, 패러디를 사용한다. 예를 들어, 작품 제목은 언 어유희를 사용하거나 서로 운을 맞추는 방식을 통해 관객에게 작품 감상의 길라 잡이 역할을 하기도, 혼란을 야기하기도 한다. 후기 자본주의의 논리와 도시 공 간을 탈바꿈하는 자본주의의 영향이 화려하게 드러나는 특정 도시(베니스는 물 론이고, 라스베가스와 마카오까지)들을 언급함으로써 (베네치안 랩소디--허세 의 힘〉와 (Vacant Strip)은 우리를 푸코가 "환상의 헤테로토피아(heterotopia of illusion)"라 칭한 곳으로 이끄는데, 이 헤테로토피아는 디스토피아, 다시 말 해 악몽과도 같은 "여러 베니스(Venices)"의 미장아빔으로 빠르게 변해버린 다. 실제로 라스베가스와 마카오의 카지노 천국에는 산마르코 광장과 종탑을 비 롯해 베니스의 상징이라 할 수 있는 운하와 곤돌라 등 물의 도시의 가장 대표적 인 기념물과 화려한 건축물이 재현되어 있다. 이런 요소를 다룸으로써 코디 최 는 세 도시 간 개념적 붕괴를 촉발하며 마카오와 라스베가스에서 이루어지는 투 기와 도박이 예술 세계의 '게임'과 크게 다를 바 없음을 암시한다. 작가는 (베네 치안 랩소디—허세의 힘)의 부제에 언급된 "허세(bluffing)" 전략이 비단 세계 최고 카지노 도시에 모여 카드놀이를 하는 이들에게 한정되는 것이 아니라 컬렉 터, 갤러리, 심지어는 자신을 포함한 작가들도 사용하는 전략일 수 있음을 감히 시사한다.

이런 허풍과 가식에 대한 환기적 사고를 통해 미루어 볼 수 있듯, 코디 최의 설 치 작업은 다양한 상징적, 물질적 표현을 통해 공허함을 관조하도록 한다. (에너 지를 기준으로 한 자화상)의 경우 작품을 구성하는 상자들이 사실은 비어 있는 것이 아니라 에너지로 가득하다는(어쩌면 이 또한 예술적 허세일 수 있겠다) 입장을 고수하는 반면, (Vacant Strip)은 텅 빈 채 공허하게 나타나는 스트립쇼 퍼포먼스에 관해 고찰할 것을 노골적으로 드러낸다. 코디 최의 작품들은 참조점이 불분명한, 어지럽고 글로벌화된 세계를 대변한다. 따라서 이런 세계만큼이나 혼란스러우면서도 매혹적인 베니스비엔날레의 예술, 부, 그리고 욕망의 범람이라는 직접적 맥락으로부터 조금의 숨 고르기도 허락하지 않는다. 끊임없이 반복되는 욕망의 자극과 그로 인해 싹트는 불만이 코디 최 작품의 또 다른 핵심 요소이기 때문이다. 작가는 자신이 어린 시절을 보낸 전후 한국이 당시 얼마나 미국과 미국 여성에 대한 환상으로 가득했는지 반복적으로 언급해 왔다. 하지만 이런 환상은 작가가 도미해 로스앤젤레스에 도착함과 동시에 깨졌는데, 그곳에서 그는 동양 남성으로서 본인의 신체와 정체성이 갖는 의미가 한국에서의 그것과는 완전히 다르다는 현실을 마주했다. (생각하는 사람)과 (에너지를 기준으로한 자화상)은 작가로 하여금 이방인으로 자신의 위치에 이의를 제기하고 그 입장을 재조율할 수 있게 했다.

반면 한국관에서 선보이는 코디 최의 신작은 관객들에게 이런 주체성 회복의 기회를 허락하지 않는다. 오히려 관객은 구속적이고 불쾌할 만큼 자극적인 관음적다이내믹에 갇힌다. 수많은 불빛, 간판, 유혹적이고 상품화된 퍼포먼스에 휩쓸린 관객은 본질적으로 낭만 가득한 베니스라는 도시가 단지 사랑, 연결과 의미라는 약속을 저버리기 위해 그들을 매혹한 것은 아닌지 의문을 갖게 된다. 작가가 V.R.로 줄여 부르기도 하는 〈베네치안 랩소디―허세의 힘〉는 관객을 '가상 현실(virtual reality)', 다시 말해 허구의, 더 완벽한 또 다른 세계로 이끌기 보다는 우리가 살고 있는 이 현실의 덫과 허위적 모습들을 드러낸다. 우리를 가상 현실이 아닌, 덕이 부재한 현실(virtue-less)에 놓아두는 것이다. 이렇게 비치는 현대 사회는 손을 쓸 수도 없을 만큼 암울해 보일 수 있으나, 그럼에도 불구하고 코디 최의 작품은 세상을 향해, 또 예술 자체를 조롱하는 것마저 두려워 않는 비판적 예술에 의해 상황이 회복, 또는 완화될 여지가 있다는 희망을 여실히 보여준다.

이렇듯 패러디, 역설, 심지어 풍자까지 사용하는 전략은 〈코디의 전설과 프로이 트의 똥통(1994-1995)〉을 통해 나타난 프레더릭 제임슨의 이론에 대한 작가 의 묵시적 동의부터 〈인식론의 방해 공작〉의 뻔뻔스러우면서도 유머 넘치는 '각 주'까지 코디 최의 작업에서 늘 찾아볼 수 있었다. ^{@@} 세계화로 대격변을 겪고 있는 세상의 폭력, 불관용과 공포를 고려할 때 현재 상황에 대한 불만의 목소리 를 내기 위한 이런 건설적 접근방식이 시급히 필요하다. 사실 세계 각지에서 발 생하고 있는 반동적 운동의 참상을 대체할 단 하나의 실행 가능한 대안은 비판 의 가능성과 저항적 웃음이라는 카타르시스적 분출이다. 다만 코디 최의 작품





- ▼ 왼쪽: 코디 최, 〈생각하는 사람〉, 1995-96. 한국문화예술위원회 및 작가 제공.
- ▼ 오른쪽: 코디 최. 〈컬러 헤이즈〉. 2017. 한국문화예술위원회 및 작가 제공.

을 세계화의 핵심인 반역사적, 포스트모던 형세의 묘사로 단순하게 받아들여서는 안 된다. 그의 초기작이 서양 고전을 참조했다면, 이제는 초기작과 상반되게 우리 시대의 문화적 논리 그 자체를 차용하여 그것을 패러디로 와해시키려고 한다. 문화의 경계를 흐리는 작가의 작업 방식은 빈틈없이 완벽하기에 그의 작품에 등장하는 모든 간판은 참조점과 역사성, 문화적 특정성으로부터 완전히 자유로워진다.

이완

《고유시: 너의 꿈이 달의 행로와 비슷한 회전을 한다고 해도〉는 총 668개의 시계로 구성된 설치로, 시계마다 지구촌 곳곳 다양한 인물들의 이름, 생일, 국적, 직업이 쓰여 있다. 바로 알아차리긴 어려우나, 〈고유시〉의 시곗바늘들은 저마다 다른 속도로 움직이며 각 시계가 나타내는 개인의 경제 상황을 반영한다. 작품은 "자신이 속한 공동체에서 평범한 한 끼의 아침 식사를 위해 개인들은 각각 얼마만큼의 시간을 노동에 써야 할까?"라는 단순한 질문에 대해 작가가 내린 결론이다. 이 질문에 대한 답을 찾고자 작가는 1,200명이 넘는 사람들과 인터뷰를 진행했고, 그들의 연봉, 노동 시간, 식비에 대한 구체적 정보를 수집했다. GDP처럼 각 대상에 달리 적용되는 국가 경제 여건 등을 고려하여 이완은 각 시계의회전 속도를 결정짓는 수학 공식을 고안해 냈다.

이런 작업의 결과인 시계 설치는 추상적 초상화들의 독특한 모음으로 볼 수 있는데, 이는 전 세계적 불평등에 대한 시끄럽고 어지러우며 신경을 거슬리게까지 하는 다감각적이고 몰입적 표현으로 확대된다. 노동력과 구매력을 상대화하려는 작품의 목적은 알베르트 아인슈타인의 상대성 이론을 참고한다는 점에서

여실히 드러나는데, 타고 있는 양초나 움직이는 시계추처럼 폐쇄된 시스템 속에서 이루어지는 움직임을 통해 측정되는 "고유시"의 절대적 속성을 무너뜨린다. 〈고유시〉는 펠릭스 곤살레스 토레스의 대표적 개념 미술 작품인 〈무제—완벽한 연인(1991)〉을 상기시키기도 하는데, 이 작품 역시 일반 시계를 개인에 대한 은유로 사용했다. 하지만 〈고유시〉는 〈무제—완벽한 연인(1991)〉처럼 의미있는 인간관계에 대한 절절함을 담아내지는 않는다. 오히려 작품은 소원함과 단절, 그리고 차이가 글로벌 자본주의 체제를 이끄는 신자유주의 정책의 주된 부작용이라 이야기한다. 생존을 위해서는 노동력을 팔아야 한다는 공통된 본질 또는 보편적 조건을 떠올려본다면 이는 놀라운 결과라할 수 있다. 전체적으로 보면 이완의 시계들은 자기 의식적이고 하나된 초국가적 프롤레타리아를 상상한마르크스의 꿈에 다가설 날을 시한폭탄처럼 기다리는 듯한 동시에 마르크스가꿈꾼 것의 실현 가능성 자체를 배제하는 물화(reification) 현상을 강조한다.

2012년, 이완은 자신의 평범한 아침 식사 준비에 필요한 원재료를 직접 생산하기로 했다. 현재진행형 작품인 〈메이드 인〉을 위해 작가는 아시아 10개국을 누비며 현지 노동자들처럼 수고스럽게 일해 쌀, 설탕, 나무젓가락 등을 생산했다. 뿐만 아니라 자신의 아침 식사에 필수적인 원재료와 원산국의 역사 간 관계를 살펴보았다. 이러한 노력과 작가가 진행한 조사를 통해 밝혀진 사실은 벽에 설치된 12개의 모니터에 동시 재생되며 관객에게 공유된다.

인상적이면서도 끊임없이 변하는 스크린 속 영상들은 작품을 감상하는 관객이 계속해서 시선을 옮기고 여러 요소에 주의를 두게 하는데, 이는 지리적 배열과 압도적 모습으로 작품 감상에 대한 새로운 도전을 제기했던 백남준의 비디오 설치 (전자 초고속도로: 미국 대륙, 알래스카, 하와이(1995))를 상기시킨다. 백남준의 작품이 미국 문화의 특수성에 대한 메시지를 던지고 국가 영역을 명확히 묘사한 반면, 개인적인 내용이 부재하고 서로 평등하게 그리드 형태로 배치된 이완의 비디오들은 영상에 담긴 아시아 국가 간 문화적 구분이나 지리적 구분을 모두 없앤다. 모니터 12개에 담긴 10개 국가는 호환성을 띠며 '세계의 공장' 아시아라는 한 덩어리로 묶인다. 따라서 관객은 모니터 12개에 재생되는 정보를 완벽하게 이해할 수 없으며, 이는 텔레비전과 인터넷이라는 '전자 초고속도로'로 공급되는 정보의 과잉에도 불구하고 모든 소비자가 생산자의 역사적 배경이나 경제적 상황을 깊이 이해할 수 없음을 암시한다.

인간관계, 협력, 그리고 음식 준비 과정을 조명하는 (메이드 인)은 니콜라 부리 오가 이론화하고 리크릿 티라바니자와 같이 저명한 작가들이 작품에 반영하는 일종의 관계 미술에 대한 이완의 응수로 기능하기도 한다. 티라바니자는 배타적 이고 진기한 형태로 음식을 만들어내고 소비하는 작업을 하는데, 실제로 이완은 티라바니자의 작업에 나타나는 이상주의적 제스처의 디스토피아적이고 어두운 이면을 구성하는 영향력 있고 복잡하며 착취적인 경제 역학을 드러낸다. 이를 통해 작가는 관객에게 다음의 질문을 던진다. 공동체를 형성하고 반자본주의적 이기도 한 동시대 미술의 미세한 표현들은 예술 그 자체가 중첩된 세계적 자본 네트워크의 세력을 약화하거나 상쇄시킬 수 있을까?

(Mr. K 그리고 한국사 수집)은 1936에 출생해 2011년에 사망한 한국인 남성 김기문 씨가 소유했던 개인 사진으로 구성된 설치 작품이다. 이완은 황학동 골 동품 시장에서 사진이 가득 담긴 상자를 발견했고, 작가는 단돈 5만 원에 누군 가의 인생을 "구입했다", 이러한 작품 탄생 배경은 안타깝게도 우리 역사가 얼 마나 쉽게 버려지고 옮겨지고 재구성될 수 있는지 보여준다. 작가와의 대화 후 나는 김기문 씨에게 "Mr. K"라는, 그를 보편화하는 이름을 지어주었다. 한국 (Korea)의 약자인 K가 들어가는 이 별칭이 암시하듯, Mr. K는 일제강점기부터 한국전쟁과 그로 인한 한반도의 분단, 대한민국 건국, 1960년대와 1970년대 의 독재 시대, 그리고 나라의 급격한 경제 성장과 민주화까지, 격동적이었던 20 세기 한국의 결정적 순간들을 몸소 겪은 세대 전체를 대표한다. 작가는 Mr. K의 사진을 자신이 개인적으로 수집한 물건들과 함께 배치하여 한국 근대사의 다층 적(반)서사를 만들어낸다. 개인과 국가 간 차이뿐만 아니라 교차적인 부분까지 드러냄으로써 이 작품은 결함 없이 매끄럽고 일관되게 서술된 역사의 정당성에 의문을 제기한다. 이처럼 한 국가가 걸어온 역사에 대한 총체적 표현의 거부는 작품이 배치된 방식과도 들어맞는다. 작품에 드리워진 모기장은 과거와 현재의 지속성을 표현하는 시적 상징인 동시에 작품 속에 담긴 과거 전체가 현재를 사 는 이들에게는 접근 불가한 역사임을 나타낸다. 역사에 대한 진실한 접근이라는 개념 자체에 의문을 제기하는 (Mr. K 그리고 한국사 수집)은 관객이 작품의 구 성 요소들을 단일적이며 포괄적인 관점에서 바라보지 못하게 하는데, 이를 통해



▶ 이완 (Mr. K 그리고 한국사 수집), 2017. 한국문화예술위원회 및 작가 제공.

관객이 모든 것을 다 안다는 환상을 갖는 상황을 의도적으로 방지한다. Mr. K의 일대기를 살피는 이완의 작품은 서사를 구성하며 저자권에 대한 개념을 재편한다. 어찌 보면 Mr. K는 부지중에 이완이 만든 작품의 공동 저자가 되는 셈이다. 따라서 이 작품은 역사를 바라보는 다양한 관점을 포괄한다. 정해진 결말 없이역사적 '진실'에 대해 관객 스스로 결론을 내릴 수 있게 한다.

시적인 동시에 유토피아적인 조각 (불가능한 것의 가능성: 돌과 산)은 한국 해 변에서 가져온 돌과 마운틴듀 탄산음료 한 팩이라는 전혀 다른 두 물체가 완벽한 균형을 이루고 있는 저울 형태의 작품이다. 돌에는 "from the sea(바다로부터)"라는 설명이 붙고, 미국산 탄산음료 캡션에는 영어 단어 마운틴 (mountain)과 듀(dew)에 해당하는 한글인 '산'과 '이슬'이 쓰여 있다. 이와 같은 언어유회를 통해 작가는 반대의 것들이 동등하게 되는 역설을 풀어낸다. 〈불가능한 것의 가능성: 돌과 산)의 모순된 세상 속에서 돌은 산과 맞먹을 수 있고이슬은 바다와 균형을 이룰 수 있다. 작품은 이를 통해 익숙한 것들이 낯설게 느껴지는 효과를 촉발하고 우리가 자연의 질서로 받아들이는 것들을 재고하게 한다. 대안적 현실에 대한 상상을 불러일으키는 작가의 의도에는 지정학적 의미가 담겨있다. 돌과 탄산음료 묶음은 한국과 미국에 대한 명확한 환유로, 현재의 위계가 무너진 세계 질서, 다시 말해 진정한 유토피아를 암시한다.

유화로 그린 추상 회화 (무의미한 것들에 대한 성실한 태도)는 그 형태를 통해 근대 미술의 위대한 성과들을 반영한다. 사실 작품은 작가가 별 의미 없이 한 낙 서를 확대한 이미지다. 이완이 고용한 노동자들은 작가의 구체적인 지시에 따라 그가 사전에 선택한 색과 붓질로 캔버스를 채색했다. 작품은 사람들이 취미로 하는 "숫자 따라 칠하기"의 원리를 응용하며 개성, 표현, 저자권, 독창성의 개념 을 거부한다. 작가는 이런 작품 제작 방식을 후기 자본주의 체제의 개성 없는 대 량 생산에 비유하는데, 그는 이런 생산 방식이 모든 개인을 단지 생산자와 소비 자로만 구분해 정의한다고 본다. (더욱 밝은 미래를 위하여)는 웃고 있는 가족을 그린 한국의 사회주의적 사실주의 이미지를 활용한 그림으로, 참조된 원래 이미 지의 선전적 긍정주의를 뒤집고 있다. 이완의 조각에 등장하는 인물들은 상상의 밝은 미래를 바라보는 것이 아니라 안면이 오목하게 파인 채 얼굴의 형체도, 시 선도 부재한 모습을 띤다. 불안스럽게 삭제된 표정은 기술적 발전을 보다 완벽 한 미래를 성취하기 위한 방편으로 삼고 기술을 맹목적으로 신뢰하는 현대 사회 에 이의를 제기한다. 더불어 작품은 첨단 감시 시스템, 높은 예측도를 자랑하는 알고리즘과 통계 연구, 사회관계와 정체성의 가상화로 정의되는 들뢰즈의 글로 벌 "통제 사회"의 주체성과 사생활 부재에 대한 작가의 우려를 드러낸다. 작가 는 오늘날 우리가 꿈꾸는 테크노유토피아가 과거 한국의 사회주의적 사실주의 예술의 신기루만큼, 또는 그보다 더 위험하다고 본다.

"소화 불량에 걸린 우주"의 균형 맞추기

무언가를 섭취, 소화, 배설한다는 주제는 코디 최의 작품에 뚜렷이 나타난다. 반복적이고 상징적인 펩토피스물 사용과 마이크 켈리의 해석이 명료히 보여주듯코디 최의 작품은 문화적 병폐와 정해진 체계들이 병들었고 결함이 있다는 사실을 나타낸다. ³³ 달리 말하면 정보의 올바른 소화(또는 해석의 과정, 더 나아가 공감의 과정)가 힘의 불균형과 좁힐 수 없는 차이(주로 동서양 간의 차이지만,누군가는 가부장적 질서와 '기타 질서' 간의 차이라고 할 수도 있겠다)에 가로막힌다는 것이다.

이완의 연작 중 가장 중요한 작품인 〈메이드 인〉 역시 일종의 소화 불량 상태를 나타낸다. 작가가 공을 들인 이 프로젝트는 하루의 첫 식사이자 가장 중요한 끼 니인 아침 식사가 이루어지는 식탁에서 영감을 받았다. 하지만 복잡하게 얽힌 세계 권력에 대한 거시경제적, 사회학적 탐구 끝에 작가는 그가 손수 준비한 그 한 끼를 챙기고 소화하는 일을 영원히 미루게 된다. 아침 식사에 사용되는 재료 와 도구를 끊임없이 준비하고 재구성함으로써 작가는 비유적으로 말하자면 자 신 및 자기 가족과 마찬가지로 우리의 왕성한 식욕 또한 충족시키지 못한다. 이 런 결핍은 결국 그가 만난 노동자들의 결핍과도 일치되며 우리가 사는 세상을 특징짓는 사회경제적 불균형을 드러낸다. 균형이라는 주제는 이완의 작품에 반 복적으로 등장하는데, 그는 다양한 저울 형태를 작업에 활용함으로써 사회에 '잘 적응한' 시민이라는 개념의 표준화에 질문을 던진다. 이완의 시계 역시 표준 화의 또 다른 도구로 기능한다.

초국가적 생산과 소비의 조건을 나타냄으로써 코디 최와 이완은 인간의 경험을 함축적으로 그리는 작품을 만든다. 돌이 개인을 상징한다면, 산은 그 개인이 속 한 사회적 체계를 의미한다. 그럼에도 개인의 이야기는 그들이 속한 사회에서 우세한 체계나 역사에 대한 비판이나 대안을 제시하며 거침없는 각각의 모습을 통해 균형을 이룬다. 본 전시의 관점을 통해 보면 개인의 투쟁과 더 넓은 동시대 의 어려움이 크게 다르지 않음을 알 수 있다.

²⁰¹⁷년 제 57회 베니스비엔날레 한국관 도록에 실린 원고를 재수록하였다. 당시 한국관 도록은 영문 원고만 개재되어 있어, 이번 아카이브북에 개재된 국문은 필자(이대형)의 동의 하에 번역가(조수지)가 작업한 영한본을 재수록한 것이다.

^{*}출처: 『Counterbalance: The Stone and the Mountain』, 아이디어북스,

§ 제인 다 모스토_We are here Venice

"2017년 봄, 베니스비엔날레 한국관 매니저인 한소영 건축가로부터 놀라우면서도 위안이 되는 연락을 받았다. 한국관 전시와 엮어 모금 프로젝트를 진행하자는 것이었는데, 전시 주제인 〈카운터 밸런스: 돌과 산〉를 확대하는 차원에서 이대형 감독과 한국문화예술위원회가 기부금을 모은다는 즉홍적인 제안을 한 것이다. 이 프로젝트는 전시 공간과 전시장을 둘러싼 환경인 베니스라는 살아있는 도시 간 균형 창기의 핵심을 반영했다.

모금된 기금으로 베니스 당국이 운영하는 해양기록 예측센터(Tide Forecasting Centre) 관리 하의 해수위 측정 장비 중 1기의 복구를 앞당겨 진행할 수 있었고, 베니스의 일상 유지에 있어 해당 장비가 차지하는 중요성을 지자체가 유념할 수 있도록 하는 센터의 노력에 힘을 실어줄 수 있었다.

검조기의 명판에는 모금 운동에 참여한 기부자들의 이름이 빠짐없이 새겨지게 했다. 검조기는 지금까지도 석호의 상태와 베니스가 띠는 운명의 밀접한 관계, 베니스를 찾는 방문객의 중요성, 그리고 세계를 비추는 거울로서 베니스를 상징한다."



▼ 한국관 애코백 프로젝트, 2017. 출처: 2017 베니스비엔날레 한국관 블로그(네이버).(링크: https://blog.naver.com/koreanpavilion/221028310080)



XIII - 2019

독립큐레이터로 활동하는 김현진이 예술감독을 맡았고, 남화연, 정은영, 제인 진 카이젠을 작가로 초청해 기획전을 열었다. 이민진의 소설 『파친코(2017)』의 첫 문장에서 빌려 온 "역사가 우리를 망쳐놨지만, 그래도 상관없다"라는 제목 아래, 역사의 범주로부터 추방되거나, 감춰지거나 잊히고, 버림받거나 비난당했던 이들을 새로운 서사의 주체로 조명했다. 공교롭게도 지난 회 한국관이 한국 남성 중심으로 쓰여져 온 역사를 펼쳤던 것에 대한 반전의 서사로 보일 수도, 혹은 본전시 《꿈의 우유》의 예고일 수도 있을 만큼 여성 참여자로만 이뤄진 전시로 주목을 받았다. 김현진은 "최근 시각예술의 언어와 상상력을 통해 근대화의 역사를 다시 읽고 쓰고 상상하는 영역이 확장되어 왔는데, 이것을 더욱 혁신적으로 견인할 주요한 동력은 바로 젠더 다양성이라고 생각한다"고 밝혔다.

작가 남화연은 식민, 냉전 속 국가주의와 갈등하고 탈주하는 근대 여성 예술가 최승희의 춤과 남다른 삶의 궤적을 사유하는 (반도의 무희)와 (이태리의 정원), 정은영은 생존하는 가장 탁월한 여성국극 남역배우 이등우와 그 계보를 잇는 다음 세대 퍼포머들의 퀴어 공연의 미학과 정치성을 보여 주는 다채널 비디오 설치 (섬광, 잔상, 속도와 소음의 공연), 제인 진 카이젠은 바리설화를 근대화 과정의 여성 디아스포라의 원형으로 적극 해석하면서 분리와 경계를 초월하는 상징으로 해석한 (이별의 공동체)를 각각 신작으로 제작해 발표했다.

리서치에 기반한 작품들을 통해 동아시아 근대화 역사의 오랜 지층을 파고드는 다양한 비디오 서사를 펼쳐 냈다. 3인 작가의 각기 다른 비디오 내러티브는 역동 적인 시각성, 촉각적 사운드, 다채로운 빛과 리듬, 퍼포먼스적 요소와 결합하고, 유기적인 곡선에 기반한 건축 구조물과 만나 한국관의 장소성을 돋보이게 했다.

제58회 베니스비엔날레 국제미술전 한국관

《역사가 우리를 망쳐 놨지만 그래도 상관없다》 2019년 5월 11일 - 11월 24일

커미셔너

한국문화예술위원회

남화연, 정은영, 제인 진 카이젠

예술감독 김현진

참여작가

사무국장

장혜진

어시스턴트 큐레이터

노해나

매니징 에디터 박은아

건축 자문 / 한국관 매니저 김은정

<u>--0</u>

기술 매니저 김경호

건축 자문 및 도면

레어 콜렉티브(최윤하)

기술지원

EIDOTECH Gmbh

운송

TNL 다산아트

그래픽 디자인

Mousse(루이지 아마토, 다비데 지오르게타)

영문 출판

무스퍼블리싱

국문 출판

터틀북스

번역

한-영: 박은아, 김유석

이탈리아어-영어: 마르게리타 말레바

영문감수

닉 허먼, 아론 토비아슨

웹개발

57STUDIO(안재영, 정연지,

홍진훤)

전시 기록

김경호

국내홍보

o-un(정진아, 이정미)

해외홍보

fionabae(배지영, 전강우)

스폰서 마케팅

PRESSYNC Inc

파티주관

신도시

협력

KADIST

메인 스폰서

현대자동차

스폰서

매일유업, 아시아나항공, SBS문화재단, 하퍼스바자 코리아,(주)단팔코리아, 바이 에딧, 우규승건축사무소, 덴마크 예술재단, Knud Højgaards Fond



▼ 한국관 도록 "History Has Failed Us, But No Matter』, 2019. 한국문화예술위원회 아르코예술기록원 제공. 사진: CJYART STUDIO 조준용.

역사가 우리를 망쳐 놨지만 그래도 상관없다

§ 김현진

질문들이 발생하고 해답들이 탐구되는 것은 마음에서가 아니라 몸에서다. 파 농의 흑인 몸이 제기하는 질문들은 그 몸이 검기 때문이 아니라 흑인의 몸들 이 근대성의 제국적 수사학 속에서 대문자 인간성을 부정 당하거나 의심 받 아왔기 때문에 유발되는 것이다. ─윌티 D. 미놀로^⑤

촉각의 경제는 인식론적인 앎이 아닌 존재론적인 앎을 거듭 주장하며(···) 접 촉, 질감, 감각, 냄새, 느낌, 정동을 강조한다. ─재스비아 K. 푸아❸

이 전시는 '근대성' 과 '동아시아' 라는 주제에 '젠더화된 렌즈'와 '전통'이라는 매개를 통해 접근한다. 이 전시는 '서구'라는 규범만큼이나 '이성애자 남성'이라는 규범을 질문하는데, 이것은 결국 오늘날 아포리아를 형성하는 수많은 '경계(성)'에 대한 논쟁을 제안하는 것이기도 하다. 이 전시는 아시아의 근대화 과정을 살피며, 이때 전통이 발생하거나 다뤄지는 방식 그리고 서구 근대성의 규범으로부터 탈주하는 젠더복합적 인식을 통해 전통의 해방적 가능성에 접근하는 것을 주요 내용으로 삼는다. 최근 십년간 '여성국극'을 근간으로 한국사회의 퀴어공연 계보를 구축하고 그것을 퀴어미학적 차원에서 탐색해 온 정은영, 공동체에서 탈각된 딸의 이야기인 '바리설화'를 서구 식민근대의 경계성을 암시하며 디아스포라의 멜랑콜리아로부터 탈주케 할 새로운 가능성으로 해석하는 제인진 카이젠, 동양 춤(East Asian Dance)에 대한 원대한 이상을 품은 채 민족적배경 및 온갖 이데올로기들과 충돌하며 스스로 근대를 체현하고 또 근대적 경계들과 충돌해야 했던 무용가 최승희를 조명하는 남화연. '근대'를 파고들고 뒤집어 보고 다시 발견하며 결국 그것에 새롭게 수렴되는 이 세 작가들의 작업에서 '전통'은 이 모든 행위들의 중요한 매개다.

그러나 전통을 통해 동시대를 말한다는 것은 종종 오래된 오리엔탈리즘과 옥시 덴탈리즘의 문제, 무엇보다 '가부장성과 교착함으로써 젠더다양성의 시각과 양 립하기 어렵다고 간주해 온 아시아적 전통의 문제를 어떻게 전복할 것인가'라는 질문과 씨름해야 한다는 것을 뜻한다. 게다가 이 전시는 '베니스비엔날레'라는, 유럽권의 가장 오래된 국제 미술행사의 한 부분으로서 포함된 아시아의 국가관 에서 펼쳐진다는 장소적 맥락을 가지는데, 이로 인해 유럽중심주의뿐 아니라 국 가주의 그리고 오리엔탈리즘과 옥시덴탈리즘에 대한 끊임없는 경계(border)와 경계(alert) 속에서 호명되거나 모종의 오해와 엮일 가능성도 늘 있다.

예컨대, 이 전시를 준비하는 과정에서 나보다 한 세대 위인 아시아 출신의 한 여성 큐레이터로부터 '여성 및 젠더적 타자와 전통' 이나 '근대성'의 문제를 다루는 것은 오히려 서구 무대에서 선호되는 오리엔탈리즘적 전략을 재탕하는 것이 아니냐는 질문을 받은 적이 있다. 여성국극, 최승희의 동양 춤, 바리설화 같은 전통적 소재들을 아시아적 요소로 재현함으로써 서구의 오리엔탈리즘을 더욱 강화하는 전략이 아니냐는 의심, 심지어 아시아 여성을 서구의 손쉬운 오리엔탈리즘적 소비대상으로서 들이미는 게 아니냐는 질타까지 포함한 질문이었다.

몇 년 전, 또 다른 여성 큐레이터에게서도 이와 유사한 비난을 들었다. 그 일이 발생한 것은 문화이론적 리서치를 접목해 아시아의 근대화와 전통 사이의 상호 재생산과 식민화, 혹은 알려지지 않은 근대의 해방적 가능성을 살피는 나의 수년 전 프로젝트 (Tradition(Un)Realized)를 소개하는 자리에서였다. 내가 서구식 근대적 교육을 받은 아시아 엘리트들이 전통을 멀리하고 오히려 그것을 하등한 것으로 취급해 억압했던 현상과 그 문제점들을 언급하자, 그녀는 전통으로부터 지독히도 벗어나고자 했던 이전 세대의 노력을 존중해야 한다며 꽤 격앙된 반응을 보였다. 이런 비판들은 '전통 대 현대'라는 오래된 이분법적 패러다임에 매몰된 단편적인 판단에 기인한 것이라고 생각되지만, 한편으로 나에게는 '아시아의 전통과 근대화'라는 논의의 구도에 배태된 젠더적 아포리아, 그 심연을 확인하게 된 순간이기도 했다. 서로같은 세대에 속한 이 두 여성들은 가부장성과 보수성을 뚫고 서구 근대식 교육의 수혜를 받으며 일종의 엘리트로서 성장했다. 그들에게 대체로 전통은 '억압적인 것', '가부장적인 것'의 다른 이름으로 간주되기에, 그들에게 존재하는 전통에 대한 거부감은 오리엔탈리즘에 대한 거부감이기 전에 우선 가부장적는 전통에 대한 거부감은 오리엔탈리즘에 대한 거부감이기 전에 우선 가부장적



▶ 정은영 〈섬광, 잔상, 속도와 소음의 공연〉, 2019. 한국문화예술위원회 및 작가 제공.

인 아시아 사회에서 지속된 억압의 역사에 대한 거부감이다. 반면, 이들에게 '서 구화'는 '근대화'를 통해 아시아의 여성차별 문화를 개선하는 순기능을 지닌 것 으로 인식되곤 한다.

물론 이들이 위치한 세대적 좌표에서 볼 때, 이런 판단을 부정할 수만은 없다. 다만, 이들이 서구 미술사를 교본으로 삼아 미술사적 지식을 섭렵하면서, 에드워드 사이드의 '오리엔탈리즘' 개념과 같은, 서구에서 통용된 지식인들의 탈식민주의 담론을 학습한 식자층이기도 하다는 점은 의미심장하다. 아이러니컬하게도, 이런 지식을 학습한 세대에게 아시아는 오리엔탈리즘의 문제까지 알려준서구에 비해 한없이 부족한 존재로 여겨지며, 그러므로 자신이 속한 아시아를 끊임없이 검열하고 재단해야 하는 대상으로 간주하게 되는 역설이 생겨난다. 여기에는 오리엔탈리즘과 같은 서구 담론을 내재화함으로써 오히려 아시아에서 서구의 방식으로 지식의 위계를 형성하고, 자신이 획득한 서구 이론을 전시함으로써 아시아에서 계몽적 지식인의 위치를 점하려는 욕망도 짙게 드리워져 있다. 이들에게 마음 깊이 간직된 '제국에 대한 환대'와 제국이 형성한 지식의 위계를 승인하는 일이 서로 공명한다는 점은 부정될 수 없는 사실이다. 이들이 처한 위치에서 점멸하는 이 불안한 신호, 그것은 기묘하게도 옥시덴탈리즘과 만난다.

오리엔탈리즘에 대한 반성이나 내재화, 그리고 서구식 근대성과 아시아의 근대 화 과정을 동시에 학습해야 했던 아시아의 지식인들이 서구 근대성의 분화와 흡 착하는 양상은 매우 복잡하다. 월트 D. 미뇰로는 비서구권의 식자들이 근대성을 승인하고 지지하는 경우, "서구 근대성의 어두운 이면"인 식민성을 잘 보지 않 거나 보이지 않는 척하는 경향이 있다고 지적한다. 다른 한편으로, 오늘날 탈식 민적 실천을 추구하는 비서구권의 지식인들은 너무나 자주 자신이 옥시덴탈리 즘 혹은 오리엔탈리즘의 구동자가 아닌지를 반추해야 하는 위치에 놓인다. 이들 은 식민주의에 대한 반성과 국가주의가 한 몸이 된 최근의 경향 속에서, 국가주 의로부터의 탈피를 추구하는 시각예술이 어쩌면 제국주의적 사고를 내재화한 결과가 아닌지를 끊임없이 반문하며, 그 경계들의 사이에서 진동한다. 이런 복 잡한 지형 때문에, 동아시아 여성으로서 전통과 관련된 서사 혹은 근대화 과정 에서의 전통과 젠더의 교차양상에 해방적으로 접근한다는 것은 아시아 지역 내 부에서 서구적 근대화를 수행하며 내재화한 수많은 갈등과 부딪치고, 또 외부세 계와의 접속으로 인해 생겨난 교차점들의 복잡한 반영을 경험하며 미끄러지는 일이기도 하다. 물론, 로컬 지식인들이 수행하게 되는 이런 인식론적 치열함이 (지난 5세기 동안 늘 서구가 가치판단의 기준이 되고, 비서구가 서구보다 가치 없는 것으로 간주된다는 것을 경험함으로써 생겨난) 오히려 서구 근대의 한계를 드러내고 인지하게 한다고 미뇰로는 말한다.

그렇다면 아시아의 여성과 젠더적 타자들은 '서구'라는 규범, '아시아의 가부장 주의', '국가'라는 규범으로부터 자유로울 수 있을까? 미뇰로가 말하듯, '모든 근 대는 식민근대' 임을 전제하고 그것을 파생시키는 고리를 끊는 것, 나아가 우리 가 살아가는 곳에서 주체화를 도모해 온 사례들, 특히 '젠더 다양성'과 관련된 해방적 서사들을 "다원보편적인(pluriversal)" 것으로 구현할 필요가 있다. 이 전시에서 그것은 전통의 중재 및 신체 움직임의 정동적 경험을 통해 이루어지는데,이는 곧 서구를 중심으로 한 단선적·보편사적 사고와 가부장체제로부터의고리 끊기(delinking), 그 양자를 수행하는 하나의 배치(assemblage) 모델로서 제안되는 것이기도 하다.

퀴어 정동, 퀴어 배치

전통과 근대, 퀴어가 만나 발생하는 특이점에 주목한 정은영의 (여성국극 프로젝트)는 이 전시에서 중요한 위치를 차지한다. 정은영은 한국의 근대화 과정을 통과하며 성립·전개돼 온 전통장르인 '여성국극'을 오랫동안 탐구해 왔다. 여성 국극은 해방 후, 전통 창극이 연극적으로 무대화한 근대 극장의 공연장르로 변모하는 과정에서 배우 전원을 여성으로 구성해 만들어진 장르다. 여성국극은 당시 국악 공연계에 만연한 남성들의 권위의식과 폭력, 착취 등에 반감을 가진 여성 명창들, 그리고 일제 점령기에 권번이 해체되자 그곳에서 전통기예를 갈고 닦던 예인들인 기생들이 힘을 모아 1948년에 자신들만의 공동체인 '여성국악 동호회'를 만들면서 출발했다. © 도제식 교육을 통해 기술을 전수하는 전통예술의 수직적인 사제관계, 그로 인해 발생하는 억압과 폭력, 성적·경제적 착취의 문제는 최근까지도 문제화된 바 있는데, 여성국극의 성립은 1940년대 후반에 이미 여성 예술인들이 자신을 예술적 주체로서 사회화한 적극적인 행동의 산물 이었다는 점에서 중요한 의의를 갖는다.

1940년대 후반은 해방 이후, 한반도 남과 북에 각각 새로운 정부가 수립되는 시기, 즉 근대가 만든 경계로서의 국민국가를 건설하는 데 몰두한 시기다. 이런 때에 여성국극은 전형적인 사랑 이야기의 남성 주연과 조연을 포함한 극중 모든 역할을 여성이 수행하도록 설정했다. 여성들, 특히 주부 관객층에게 열렬한 환호를 받은 여성국극은 성별이분법적이고 이성애적인 재현 전통을 비이성애적 욕망관계의 현현으로 전복시키는 매우 특수한 퀴어 수행의 장면, 즉 성별 경계를 가로지르고 '정상(성)normality'에의 감각을 위반하는 드물고도 해방적인 순간들을 창출했다. 이는 정은영을 비롯한 오늘날의 연구자들이나 예술가들이 부여한 해석이기도 하지만, 당시 여성국극 공연에 직접 참여한 배우와 관객들이 증언하는 내용이기도 하다. 여성국극은 보수적이고 권위적이었던 전통공연

계의 남성 마스터나 가정 안팎에서 관철되는 남편의 가부장적 장력으로부터 벗어날 수 있는 하나의 해방적 창구역할을 하면서 당시 여성관객들에게 엄청난 인기를 구가했다고 전해진다. 이번 전시를 위해 새롭게 제작된 정은영의 〈섬광, 잔상, 속도와 소음의 공연(2019)〉은 여러 채널의 비디오 설치로 구성되는데, 현재 생존하는 탁월한 2세대 여성국극 남역배우이자 노령의 퍼포머인 이등우(이옥천)의 무대 위 퍼포먼스와 분장 과정을 담은 영상이 전시장 전면에 위치한다. 노배우의 분장 과정은 곧 '남성이 되어가는' 과정이지만, 생물학적 성별 징후가 흐릿한 노년의 얼굴에 더해지는 '남성—되기'의 분장은 이미 그에게 혼재하는 복수의 제더들을 직시하게 하는 장면이기도하다.

이어, 한국 출신인 4명의 퀴어 퍼포머들과 그들의 생생한 퀴어감각이 전시장 내 마련된 방에 설치된 3개의 채널영상을 통해 흥미로운 이질성과 불협을 드러 내 며 등장한다. 정은영이 이등우 이후 한국 퀴어 퍼포먼스의 계보를 잇는 사례들 로서 제시하는 이들은 트랜스젠더로서 경험하는 몸의 불협과 분절의 감각을 음 악적 형식으로 적극 개입시키는 전자음악가 키라라, 남성 중심적이고 성별화된 연극계에 늘 독자적이고 위반적인 캐릭터를 제공해 온 레즈비언 연극배우 이리, 장애여성극단 '춤추는허리' 의 연출가이자 배우로서 매우 예외적인 행위미학을 만들어 온 중증장애인 서지원, 페미니스트—퀴어 접점으로서의 드랙 문화와 커뮤니티를 마련하고자 분투해 온 드랙킹 아장맨이다. 이들의 퍼포먼스에는 정상성과 기존의 범주들로부터 탈주하려는 형식적 도전들이 가득하다. 스스로 경험하는 '불일치'의 감각으로부터 견인된 이 퍼포머들의 이질적이고 변칙적인 수행이 정은영의 비디오 설치 안에서 빛, 리듬, 속도 그리고 마찰음과 같은 소리의불협과 분절을 통해 재현된다. 그것들은 복잡한 방식으로 교차편집되고 상호간업 및 혼성되면서 그야말로 '퀴어한' 시간과 경험, 정동의 창출로 나아간다.

정동은 사이(in-betweenness)의 한가운데서, 즉 행위하는 능력과 행위를 받는 능력의 한가운데서 발생한다. 정동은 순간적인 그러나 때로는 좀 더 지속적인 관계의 충돌이나 분출일 뿐 아니라, 힘들과 강도들의 이해이다. 즉 정동은 몸과 몸(인간, 비인간, 부분—신체, 그리고 다른 것들)을 지나는 강도들에서 발견되며, 신체와 세계들 주위나 사이를 순환하거나 때로 그것들에 달라붙어 있는 울림에서 발견된다.(...) 실로 정동은 몸이란 것이(세계의) 초대인 만큼이나 거부이기도 한, 세계의 완고함과 리듬들 속에 그리고 그 틈에 몸이 계속 침잠해 있음을 보여주는 끈질긴 증거이다.(...) 묶임과 풀림, 되어감(becoming)과 되어가지 못함(un-becoming), 빼각대는 불협화음과 조율이잘 된 리듬. 정동은 몸이 마주침의 세계에 속함을 표시하거나, 또는 세계가마주침들로 이뤄진 몸에 속함을 표시한다. 그러나 또한 속하지 않음 속에서이 모든 상호적인 비공가능성(in-compossibilities)의 너무나 슬픈 합성들을

작가는 구음전수를 하는 여성국극 훈련과정 안에 포함되는 단순한 소리(창)의 익힘만이 아니라 몸의 움직임이나 연극적 제스처를 통해 남역을 만들어가는, 즉 젠더 되기의 과정, 그리고 몸이 다른 몸을 만나고 또 다른 몸으로 전이하며 전통의 요소까지 발견하게 되는 '인터바디 트랜스미션'적 차원을 강조한다. 이러한 구음전수의 전이에는 무엇보다도 한계와 경계, 문턱(threshold)을 넘어서는 경험과 시도, 즉 어떠한 초과성이 동반된다. 〈섬광, 잔상, 속도와 소음의 공연〉에서 작가는 디지털 매체를 한계까지 밀어붙이며 마찰음, 비트, 섬광 등 동요를 불러일으키는 강한 효과들을 끌어내 그 촉각적 감각으로 기존 감각을 대치한다. 즉 안정화된 시각적 선택들을 위반하고 확장하는 초과 감각의 추구를 실험하는이 방법을 통해 작가는 퀴어링과 퍼포먼스 아트에서 지속된 유구한 몸의 정치를 극대화한다. 이러한 시도에는 단순히 정체성, 젠더지향성에 대한 강조가 아닌 우리가 계속 경험하는 감각 및 정동과 더불어 역사의 규범이 어떻게 재배치될수 있을지에 대한 근본적 질문이 담겨 있다.

그렇다면, 우리에게 왜 이런 퀴어한 시간과 경험이 필요할까. 여성국극의 퀴어수행에서 발견되는 '전통'과 '퀴어', '근대적 경계성에의 전복'이라는 어셈블리를 공간의 정동을 통해 감각하게 하는 것은 단지 남성과 여성 중 어느 하나로 수렴되지 않는 새로운 성별의 영역이 있다는 것을 제시하는 데 머무르지 않는다. 오히려 그것은 '이상(異常, 혹은 '비정상') 감각'의 배치를 통해 경험·사유·경계를 생산적으로 교란하는 사회적 행위를 지향한다.

오늘날, 한국사회를 포함해 국제사회 곳곳에서 '이성애자 및 시스젠더 중심의 여성주의'가 무슬림과 난민, 퀴어에 대한 혐오 및 신자유주의적 권리 담론과 결탁하는 현상이 목격되고 있다. 재스비어 K. 푸아의 글 「퀴어한 시간들 속 퀴어한 배치들」에서 펼쳐진 탁월한 논쟁을 살피는 것은 이런 상황을 반추하는데 매우 유효하다. '시스젠더 여성주의'가 신자유주의적 통치 담론 및 안보/안전 문제와 접속해 '타자의 정치' 의 가능성을 봉쇄하고 '생물학적 여성 우선주의'에 봉사하는 결과를 초래한 것처럼, 푸아는 미국의 대테러 안보주의 담론이 횡행하는 상황에서, 미국을 퀴어에 대한 성적 억압이 전혀 존재하지 않는 곳으로 재현하는, 즉 미국의 '성적 예외주의' 담론에 퀴어 및 퀴어담론이 복무하게 되는 상황, 그리고 동성애와 무슬림을 상호배제적인 범주로 설정함으로써 섹슈얼리티로부터 인종을 분리해내 결국 미국국민주의의 정당성을 승인하게 되는 상황을 지적한다. 이를 통해 푸아는 퀴어 담론의 인종주의·국민주의·애국주의적 작동을 간과한 채 오직 성적 억압만을 매개로 퀴어를 사유하도록 부추기는 담론들에 대한 경계를 촉구한다. 푸아는 퀴어 담론의 동화주의 전략과 단절하고 비정상성과 주변화된 위

치를 적극적으로 긍정·추구함으로써 '정상'의 경계를 결정하고 규율하는 '배제의 체제' 그 자체를 문제 삼는 '퀴어 배치' 에 대해 사유할 것을 주장한다. ^⑤

이때 푸아가 말하는 '배치'란, 감정(feeling), 감촉(tactility), 존재론 (ontology), 정동(affect) 그리고 정보와 관련된다. 즉 '배치'는 "존재론에 빛을 지고, 알 수 없고 보이지 않고 들리지 않는 것, 혹은 아직 알 수 없고 보이지 않고 들리지 않은 것을 지지함으로써 '존재하기(들)'를 넘어선 '생성되기(들)'를 가능케"[®]한다.

해당 신체가 무엇처럼 보이는가의 문제를 넘어, 퀴어 신체가 그 신체의 당 사자에게나 보는 이에게 어떤 느낌으로 다가오는가에 관한 문제이기도 하 다.(…) "구조를 만드는 시각논리 바깥에다 의미를 놓고 역사 계기판으로서 의 기억을 몰아내는 촉각적 지식은 규범화 작용의 흔적으로서의 위험·공포· 우울을 인종화된 테러리스트 닮은끌 신체에 장착시킨다. 가령 터번은 단순히 신체의 부속물이 아니다. 그것은 언제나 생성되기의 상태, 즉 터번을 두른 신 체 되기의 상태나 신체의 일부가 되기 중인 터번의 상태다.(…) 퀴어하게 정 동적이고 촉각적인 영역을 거치면서, 시크교의 파그리 혹은 터번에는(테러리 스트) 남성성이 기입된다. 베일 쓰기가 타자로서의 여성성을 가리키는 지표 로 해석되었던 것과 거의 마찬가지로 말이다. 터번을 쓴 남자, 더 이상 질기 디 질긴 잘못된 전통이나(가부장적이라고는 해도) 저항적인 비동화주의 입 장만을 나타내지는 않는 그는, 이제 결코 문명화될 수 없는 괴물성의 공간과 역사 속에 거주하게 되었다. 터번은 국민주의·종교·문화의 타자만을 상징하 지 않는다. 터번은 테러리스트를 노출하는 동시에 감춰 준다. 터번에는 분류 법이 있고, 지역별 장소별로 고유한 계보, 구체적인 시공간에 맞는 자리, 독 자성과 복수성이 존재했다. 그런데도 획일적으로 이해되면서 국가와 국가안 보라는 개념을 심각하게 교란하고 방해한다. -재스비어 K. 푸아®

퀴어성은 터번이 수행하는 '테러리스트 되기'와 같이, 시간적·공간적·육체적 분열성을 통해 '규범적 합의' 의 형식과 내용을 혼란스럽게 만들려는 시도다. 푸이는 '국가' 라는 시공간에 속한 '국민'이자 그곳으로부터 탈주하는 디아스포라로서의 퀴어, '국민 되기'를 지향하면서도동시에 '국민화'의 모드에 반대하는 그 모든 수행을 가능케 하는 '퀴어 배치'의 증폭만이 "서구 근대성의 진화된 형식으로서 정체성이라는 기둥을 특권화하는 일체감(continuum)을 완전히 빗겨갈 수있다"고 강조한다.

정은영 역시 전통으로부터 발견된 퀴어성을 '정상(성)'의 영역으로 흡수시키는 식의 단순한 수용을 주장하지 않는다. 전통이 국가주의 담론으로서 적극 활용되 는 동아시아 사회에서, 여성국극 공연의 역사를 통해 작가가 발견하고 증폭시킨 퀴어 배치는 오히려 '역설을 통한 도전'이다. 근대화와 가부장성이 긴밀히 결탁해 있고, 뒤틀린 정체성정치가 비시스젠더와 난민, 이주노동자 등에 대한 혐오로 변질되는 오늘날의 상황을 생각할 때, 정은영의 작업은 감각과 정동을 통해 '(비)정상성'에 대한 근본적인 경험, 퀴어한 시간의 발현과 그 존재를 촉발시키고 견인한다. 기존에 공인된 퍼포먼스의 문법과 '건강한/정상적인 신체'라는 규범에 도전하고 그 자신들이 경험하는 불협을 전개하는 레즈비언, 트랜스젠더, 장애여성, 이들의 퀴어한 몸과 퍼포밍을 가차 없이 빠르게 명멸하는 빛과 속도, 불협적이고도 촉지적인 소리, 비전형적이고 불규칙한 접합과 분절의 행위를 통해 드러낸다. 이 작품에서 정은영 작가는 함의된 제약에 대한 전복의 의도로 미디어의 물리성을 한계치까지 남용하는 방법을 적용하고 있다.

이 작업은 '조화, 일치(accord), 일체감, 정상' 등으로 이어지는 의미의 계열체, 그리고 '차이'와 '퀴어함'을 무화하는 모든종류의 표준화, 온전한 정체성의 구축 과 같은 폭력을 낯선 신체, 이질적인 텍스처들과 그들의 비대칭적 운동에 대한 '감각-하기'로 바꾸며, 우리를 압도적인 몰입감으로 넘쳐나는 '퀴어 배치'의 공 간으로 끌어들인다.

"오직 내가 춤출 수 있다면"

남화연의 (반도의 무희(2019))는 제국주의의 시대였던 20세기에 '극동아시아 다운 춤'을 고민하며 세계를 이동하는 코스모폴리탄으로서의 삶을 살았으나, 식 민주의와 냉전 이데올로기의 분할과 배치 속에서 자신의 예술이 미끄러지는 것 을 끊임없이 경험하며 디아스포라로 생을 마감한 무용가 최승희(1911-1969) 의 행보를 들여다본다.

이번 작업은 2012년에 발표한 무대 퍼포먼스작업 (이태리의 정원)을 발전시킨 비디오 설치로, 거의 남아 있지 않은 최승희 기록에 대한 안무적 작업이다. 2012년 작업의 초점은 '아카이브'의 한계를 최승희 춤의 신화화 현상과 병치함으로써 '최승희'라는 기표를 관통하는 것은 오히려 '재현 불가능성'임을 인지해내는 것이었다. 이 작업에서 남화연이 관심을 두는 것은 최승희에 대한 맹목적신화화나 최승희의 안무를 재현하는 것이 아니다. 작품은 최승희 아카이브의 결핍을 통해 '기록 보관'이라는 상태가 어떻게 미래의 사건이 될 수 있을지를 근본적이고도 인식론적으로 질문하는 접근법을 보여준다. 아카이브는 '과거'에 접근하고 그것을 소유하고자 하는 우리의 욕망을 자극한다. 그러나 과거에 '근접'한다는 것은 박물관학적 박제술로써 가능한 것이 아니라, 현재와 미래 양자에 대



▼ 남화연 (반도의 무희) 설치전경, 2019. ⓒ남화연. 한국문화예술위원회 및 작가 제공.

한 시간-상관적인 개입을 통해서 가능하다. (이태리의 정원) 공연은 그러한 흥미로운 사고들을 자극하고 있다.

이번 전시에 다채널 비디오 설치로 등장하는 신작 〈반도의 무희〉와 한국관 내외 부를 유선형 플랫폼과 정원 작업으로 연결하는 〈이태리의 정원(2019)〉은 〈이태 리의 정원(2012)〉에서 조명한 '아카이브의 존재론'이라는 주제를 이동시켜 최 승희를 관통하는 문화지형, 특히 1941년부터 월북 이후까지의 시간과 당대 최 승희의 예술활동에 집중한다. 그것은 최승희의 동양 춤과 무용가로서의 안무적 사고를 보여주는 인터뷰와 서신, 그밖에 여러 이질적인 시각재료들-아카이브 자료, 푸티지, 사운드, 무브먼트, 영롱하고 찰나적인 빛, 동요하는 꽃의 근접촬 영 소스 등 안무적인 리듬으로 구현한 브리콜라주적 비디오 작품의 형식으로 완 성된다.

20세기 초, 러시아 출신 페미니스트이자 아나키스트인 엠마 골드만은 "내가 춤 출 수 없다면 나는 당신의 혁명의 일부가 되고 싶지 않아요"라는 말을 남겼다. 남화연이 탐구하는 최승희는 엠마 골드만의 말을 긍정형으로 바꿔 실천하려 한 사례다. 즉 최승희는 오로지 춤추는 주체로서의 삶을 살기 위해 이분법적으로 구획된 경계의 어느 한쪽을 선택해야 했고, 제국의 전쟁과 공산정권에까지 가담해야 했던 비운의 모순을 경험한, 논쟁 속에 있지만 늘 빛나는 존재로서 신화적으로 언급되는 아시아의 디바다. 최승희는 유럽과 북미, 남미에서의 공연을 마

친 후, 조선무용을 넘어 동양무용을 완성하겠다는 포부를 밝힌다. 일본 제국은 최승희가 귀국한 이듬해인 1941년 12월에 태평양전쟁을 시작했고, 당시 대중 적인 인기를 얻고 있던 최승희는 전쟁기에 중국으로 일본군 위문공연을 다녔다. 그와 동시에 최승희는 일본의 전통 연희양식인 노오(能)와 부가쿠(舞楽) 등에서 영향받은 작업들을 발표했고, 주로 중국에 머물며 경극의 현대화와 동양무용의 수립 가능성을 탐구했다.

조선인이지만 '사이쇼키'라는 일본이름으로 불리던 제국 일본의 신민이었고, 파리와 멕시코에서 공연하며 피카소와 장 콕토 등의 예술가들과도 친밀하게 교류한 국제적인 안무가 최승희는 베이징에서 조선의 해방과 일본의 패망을 접한후, 1946년에 월북해 남한에서는 공산주의자로 낙인 찍히고 북한에서는 김일성과의 정치적인 갈등을 겪다가 1960년대 후반에 숙청된다. 춤을 위한 최승희의 제국주의적 결탁이나 이데올로기 정치에의 참여는 오늘날 한국사회에서 그녀를 친일 반역자이자 종북 인사로 규정하는 근거가 되어 그녀의 춤에 대한 역사적·예술적 조명을 어렵게 만들며 그녀를 옭아매고 있다.

물론 그런 규정들을 전적으로 부정할 수 없을 만큼, 그녀의 친일 경력과 월북 선 택은 명백한 사실이다. 우리는 예술이 '윤리적 거부'를 수행하지 못할 때 초래할 수 있는 수많은 사회적·역사적 부조리를 이미 알고 있다. 다만, 남화연의 (반도 의 무희〉는 그런 원론적인 역사적 규정으로부터 최승희와 그녀의 춤을 이동시 켜, 최승희가 추구한 동양 춤, 즉 동아시아 춤의 계보로부터 창출한 그녀의 춤을 당대의 중층적인 문화지형을 단적으로 드러내는 하나의 안무적 사건이자 20세 기 초반의 근대적 세계관을 점검하게 하는 사건으로서 들여다보기를 제안한다. 남화연은 비디오와 안무 퍼포먼스를 활용한 전작들에서, 새 소리나 식물 아카 이브, 문화재, 보물사냥 같은 소재들을 통해 '소유하고자 하는 욕망', '도달할 수 없는 과거에 대한 집착' 등을 통찰한 바 있다. 이를 통해 작가는 아카이브에 담 긴 인간의 수집행위의 성격을 성찰하고, 아카이브에 대한 존재론적 사고를 통해 과거가 어떻게 현재와 미래의 새로운 사건이 될 수 있는지를 질문해 왔다. 한편, 〈임진가와(2017)〉에서 작가는 작자 미상의 북한 노래 '임진강'이 북조선의 자이 니치 학교를 경유해 1960년대 일본에서 대중음악으로서 인기를 얻은 역사를 이전의 퍼포먼스적 특성이 강한 작품들과는 다른 다큐 에세이 비디오 형식을 취 하며 추적한다. 그리고 이 현상이 단지 어느 한 노래의 변용사례라는 범상한 의 미만을 가지는 것이 아니라, 상이한 문화적 배경을 바탕으로 한 감성과 감흥을 통해 특정 장소와 공동체적인 공유의 기억이 교차되는 순간임을 보여준다. 이 작품을 기점으로 남화연은 아시아의 지정학적 역사와 이산의 흔적을 간직한 문 화적 파편들과 그것들의 발생을 예술가적 질문으로 전환시키는 작업을 이어나 가고 있다.

이번 비디오 작업 (반도의 무희)에서 내레이션을 통해 전달되는 것은 남화연이 발견해낸 최승희의 서신과 인터뷰 내용이다. 이때 눈여겨볼 것은 동양 춤에 대 한 최승희의 인식과 동양 춤의 구축과정이다. 최승희는 서양과의 접촉이야말로 '동양'의 상(象)을 인지하게 하는 결정적 계기였음을 자신의 글을 통해 명확히 밝힌다. 물론, 이는 아시아가 '서구'의 상을 접하면서 비로소 아시아의 상을 갖게 되는 19-20세기의 상황을 고스란히 반영한다. 하지만 최승희의 언술들에는 서 구에 대한 콤플렉스나 서구적 규범에 대한 무조건적인 칭송보다는 서양과 동양 을 동등한 것으로 파악하고자 하는 의지, 동시대성에 대한 사유, 아시아 대륙과 그 향토성(로컬리티)을 관통하는 세계성에 대한 고민이 흥미롭게 공존한다.

대개 무용가들이 구미 공연을 하고 돌아오면서 양춤을 수입해 오는 것이 보 통인데 저는 아마 그 반대가 되었나 봅니다.

저쪽에서는 동양무용에 대해 단순한 호기심이 아닌 무언가 서양의 것에 새로 운 입김을 불어넣을 수 있는 것을 진심으로 열망하고 있습니다.

지금부터는 주로 향토무용의 공부를 합니다. 각지에 풍부한 향토무용을 가지는 일본 내륙은 물론, 더 인접해 있는 예술적 전통을 가진 만주, 중국과 몽골등을 포함한 동양무용과 같은 것을 창작하고 싶다고 주제 넘지만 감히 생각하고 있습니다. —최승희³³

위와 같은 최승희의 언술에서 우리는 물론, '전통'이란 곧 '과거를 기억하는 방식으로서 발명된 근대의 산물'이라는 에릭 홉스봄의 규정에 근거한, 전통에 대한 보편적 개념을 재차 확인할 수 있다. 동양 춤의 '발명'에 열을 올리는 최승희의 모습은 일본인 스승 이시이 바쿠를 통해 서양 춤을 수련하던 식민지 출신의 아시아인이 서양의 근대성과 오리엔탈리즘을 경유해 전통을 재발견하고 발명한다는, 부정할 수 없는 역사적 궤적을 보여준다. 그러나 식민지 여성 최승희가 옥시 덴탈리즘을 경유해 결국 오리엔탈리즘에 경도되었다는 판단, 즉 최승희를 단지 그런 전형적인 인식론적 과정을 증명하는 도구로서만 재단하는 것은 정당할까.

남화연의 작품 (반도의 무희)에는 최승희가 한 인터뷰에서 언급한 "세계는 변화했습니다"라는 구절이 반복적으로 등장한다. 이 짧은 문장에 부여된 무한하고 중층적인 세계인식에 우리는 어떻게 접근할 수 있을까. 작가는 "예술가로서의 열망, 개인의 생존의지, 급박한 내일과 이상이 향하는 먼 미래라는 2개의 시간이충돌하며 분열한 복수의 신체들"로서 최승희를 상상한다. 또한, 아카이브 자료들과 그것의 시청각적 요소들을 안무적으로 배치해, 최승희가 꿈꾼 것, 탈주했으나 결코 도착할 수 없었던 추상적이고 모순적인 공간의 윤곽을 그려본다. 서구와

아시아 사이, 제국 일본과 식민지 조선 사이에 연쇄적으로 존재하는 '차이'를 인지하고 있었을 최승희에게 동양 춤을 발명하는 일은 그저 오리엔탈리즘적 상품을 생산하는 일이기만 했을까? 제국주의와 식민주의 하에서 반도와 대륙 그리고 아시아와 서구를 끊임없이 이동하고 그 '사이'에 존재하면서 춤과 움직임, 무대, 전쟁과 역사 변동, 국경의 감각을 '민족'이라는 체온보다 더 뜨겁게 느끼며 살았던 그녀는 실로 '경계성(liminality)' 그 자체였다. 물론 최승희가 속한 당대의 시간은 혼성적 경계지대(the liminal)인 그녀가 이분화된 경계의 이쪽 혹은 저쪽을 초월하도록 허용하지 않았지만 말이다.

지금 이 시공간에서 최승희를 다시 목도하면서, 나는 이렇게 질문하고 싶다. 최 승희를 단죄하기 위해 그녀에게 '친일'과 '부역'이라는 죄목을 부여하는 일은 오 늘날 여전히 한국사회에서 펼쳐지는 애국주의적 담론 및 동아시아 시민들을 서 로 경쟁·분열시키는 국가주의 담론과 얼마나 다른지 말이다. 최승희의 생애와 예 술활동의 역사를 관통하는 키워드는 과거에나 오늘날에나 늘 '금기'와 '위반'이 다. 작가가 수많은 자료들과 작가 특유의 예민한 감각을 바탕으로 최승희의 흔 적을 추적하는 가운데, 최승희가 남긴 파편들은 세계를 향한 신체들의 펼침이자 '조우(enounter)'와 '이행(passage)'이라는 정동의 영역으로 전환된다.

최승희가 관통한 대륙과 세계, 그것을 통해 만들어진 무브먼트, 동아시아 춤에 대한 식민지의 여성예술가 최승희의 절실한 분투로부터 불러들일 수 있는 것은 그 모든 근대적 경계와 매트릭스를 자유롭게 가로지르고자 했던, 춤추는 주체의 현현이다. 작가는 질문한다. "과연 최승희는 역사적 인물이 아닌 예술적 사건으로, 기술된 과거가 아닌 현재에 던져진 존재론적 질문으로 굴절되어, 다시 움직일 수 있는가."

바리, 중간자 그리고 광야

한국은 건설형 인프라스트럭쳐(heavy-industrial infrastructure) 구축을 기반으로 한 서구 근대의 개발주 모델을 수용함으로써 지난 50년 간 고속성장을 이룬 사회다. 특히 1960-70년대 박정희의 군사독재 정권은 메이지유신을 통해 적극적으로 서구를 배우며 근대화를 성취한 일본, 철도 등의 기간시설 건설을 통해 근대적 도시국가를 설계한 만주'괴뢰국'의 방식을 흡수해 추진[®]함으로써 '세우고 부수고 건설하고 전진하는' 종류의 남성성을 사회 전반에 각인시켰다. 이 일사불란한 국가주의적 행보는 유교적 가부장제와 접속해 개인·여성·비이성애자에 대한 억압과 부정을 한국 주류 서사에 자리잡게 했다.

제인 진 카이젠은 시적 증언의 방식을 통해 서로 다른 3세대에 속한 여성들의 서사(일본군 '위안부', 미군 '위안부' 그리고 한국전쟁 이후 저개발국가였던 한국이 해외로 보낸 입양아들)를 재현하는 전작 〈여성, 고아 그리고 호랑이 (2013)〉, 제주 4·3 학살의 억압된 역사에 대해 말하고 기억하는 〈거듭되는 항거(2011/2016)〉 등의 작업들을 통해 근대화, 식민주의, 국민국가, 전쟁, 냉전등 모든 근대적인 경계발생의 순간에 만들어진 이별과 차별의 문제에 주목해 왔다. 이때 여성을 비롯한 타자들에게 가해진 폭력의 역사를 개인들의 증언과 기억을 통해 환기시키는 것은 작가의 전작들을 통어하는 중요한 방법론이다.

제인 진 카이젠은 전작들에서 카메라의 시적인 움직임을 통해 보여준 바 있는, 타자들의 역사에 대한 깊은 응시를 신작 (이별의 공동체(2019))에서도 지속한 다. 작가는 자신의 출생지인 제주도에서 4·3 학살의 상흔을 살피고, 이어 남북 군사분계선 DMZ, 북한과 중국의 접경지대, 일본 자이니치 디아스포라, 고려인 들의 이산 경로에 포함된 중앙아시아 카자흐스탄 등 동아시아 전역에 걸친 이동 의 경로를 보여준다. 이 식민·전쟁·이산의 경로를 목도하면서 우리는 서구의 식 민주의적 야심에 의해 촉발된 동아시아의 근대화가 "식민주의의 해방구인 동시 에 폭력 행사를 독점하여 그것의 계승자 역할을 하는 근대적 주권 형태인 국민 국가^⑤"에 대한 추구로 이어지면서 어떻게 식민근대를 내면화하게 됐는지를 확 인하게 된다.

그런데 여기, 분할된 공간의 중재자 '바리'가 있다. 제인 진 카이젠의 〈이별의 공 동체〉는 '버려진 공주'라는 뜻을 가진 '바리'에 얽힌 설화를 작가의 주관적인 해 석을 통해 재서사화하는 작품이다. 작가는 아카이브 자료, 무속의 제례, 항공영 상, 시, 보이스 오버, 다양한 증언들과 인터뷰, 숲과 바다를 비롯해 자연이 형성 한 섬세한 사운드스케이프 등을 통해 비선형적인 몽타주이자 다층적인 서사구 조를 가진 비디오 작업을 구현한다. 이를 통해 작가는 자신의 디아스포라적 경 험과 공명하는 바리설화를 오늘날 한국 및 동아시아의 근대화와 관련된 문제들 을 제시하며 진화하는 서사로서 새롭게 읽어낸다.

바리설화에는 수만 가지 버전이 있는데, 공통적인 내용은 다음과 같다. 바리는 아들을 바라던 왕과 왕비의 일곱 번째 공주로 태어나지만 여아라는 이유로 버려진다. '버리다'라는 뜻으로 붙여진 '바리'라는 이름은 역설적으로 바리의 '이름 없는 상태'를 지시하기도 한다. 버려진 아이는 한 노부부에 의해 발견돼 키워지다가 자신의 부모가 왕과 왕비라는 사실을 알게 된다. 왕은 자식을 버린 죄로 불치병에 걸리고, 부모를 찾아간 바리는 천상으로부터 약을 구해 와 아버지의 병을 고친다. 왕은 바리에게 궁궐의 반을 상으로 하사하지만 바리는 이를 거절한채, 영혼을 인도하고, 삶과 죽음 사이의 경계를 잇고, 버려진 이들을 구원하는

저승의 신이 되기를 선택한다. 이때 작가는 다른 여성신화들에 비해 바리신화가 지닌 차별성을 흥미롭게 논한 시인 김혜순의 「쓰레기와 유령」이라는 글에 언급된 '세 번의 죽음'을 작품의 주요 구조로 삼는다. 첫 번째는 유기에 의한 죽음이고, 두 번째는 그 유기상태를 지속시키는 '경계'의 논리와 맞서면서 겪는 죽음이며, 세 번째는 바리가 샤먼, 즉 스스로 경계 위에 위치하는 '매개자'가 되기를 선택하면서 자신에게 강요된 다른 정체성을 버림으로써 맞는 죽음이다.

아버지를 구하고, 아버지로부터 공동체 내부의 거주를 비로소 허락 받았지 만 그 제안을 거절한다. 그 대신 자신이 죽음과 사람 사이의 경계, 반쯤 죽었 고, 반쯤 살아 있는 존재로서 죽은 자를 저승으로 보내는 역할을 맡겠다고 제 안한다. 바리는 저쪽의 경험을 통해 공동체 밖의 장소, 다른 공동체의 장소, 영토 없는 공동체를 제안한다. 죽음과 삶의 경계의 장소를 발견한 다음, 그곳 에, 그 부재의 장소를 한없이 여행하리라는 의지를 표명한다. 아버지의 권력 이 닿지 않는 곳에서의 소임을 맡겠다는 의지다. 이쪽도 아니고 저쪽도 아닌 무당과 같은 중개자의 장소를 제안한다. —김혜순^⑤

김혜순은 무속의 기원인 바리의 서사를 통해 확인되는 것은 무속이 '여성의, 여성에 의한, 여성을 위한' 종교이며, 피맺힌 역사, 여성억압의 역사, 계층갈등의 역사를 집약하고 있다는 점이라고 말한다. 특히, 바리가 어느 쪽도 선택하지 않는 중재자인 샤먼, 즉 '사이(the liminal)' 그 자체가 된다는 것이 바리설화의 특별한 점인데, 이때 바리는 인간이자 신, 공주이자 천민, 버려진 자이자 구원하는 자, 삶과 죽음을 자기 안에 공존시키는 무한한 경계성의 총체다. 바리는 스스로 경계지역이자 매개, 삶과 죽음의 문지방, 분할과 배제의 논리를 초월하고 거스르는 자가 된다. 작가는 이런 바리의 서사를 식민근대의 경계와 폭력의 역사를 뛰어넘고 위로하고 기억하는 강렬한 퍼포먼스 주체이자 제주 4·3 학살 사건의 생존자인 무속인 고순안의 서사로 번역·전환한다. 그리고 고순안이 주재하는 굿의식, 굿의 리듬과 감응을 통해 화면 내부와 외부를 통합한다.

《이별의 공동체》에는 신화적 인물인 바리에 대한 어떤 우상화된 이미지도 등장하지 않는다. 대신, 근대 포획기술의 선구적 집약체인 카메라의 렌즈를 바리의 시선으로 치환한다. 서정적이고도 깊은 관조적 시선을 담은 카메라가 국경지대와 동아시아 각국의 도시에 익명으로 존재하는 수많은 여성들의 초상들을 응시하고 땅과 하늘 사이를 수직으로 오르내린다. 이 공간들은 근대의 매트릭스를 각인한 폭력과 상처의 공간이지만, 카메라—바리의 시선이 섬세하게 조망하는 곳에는 파도가 일렁이는 바다, 숲과 하늘이 만나는 대기, 버려져 있으나 숨 쉬는 광야가 있다. 이는 그야말로 바리의 공간, 즉 구획되지 않으며, 분리되지 않고, 모든 생명들이 함께 살아가는 '공동체'의 공간이다.

이 전시는 국민국가·전통·가부장제의 교차가 만들어내는 근대 동아시아 '국민'으로서의 정체성을 식민근대, 전통, 젠더적 타자, 초국가성 등의 문제로 치환한다. 젠더적 타자들의 위치에서 발견된 '전통'을 통해 복잡한 역사 개입의 서사를 발생시키며, 식민근대의 '근대성'과 이를 내화하며 근대화를 이룬 동가시아의 유예된 반성을 시청각적 경험을 통해 불러들이고자 한다. 근대 문명과 문화의 기획에 개입된 권력과 체제의 논리, 통념과 관습의 폭력, 그런 역사적 규범들에 저항하고 균열(rupture)을 일으키는 질문들이 정은영, 남화연, 제인 진 카이젠, 세 작가들의 예술행위에 담겨 있다. 이 모든 일을 가능하게 하는 것은, 전시장에 울려 퍼지는 소리와 리듬, 파동, 산포적인 이미지들의 연쇄, 몸과 움직임을통해 발현되는 촉지적 지식 수행, 타자와 더불어 자신을 형성해 가는 정동의 경험들이다. 전시는 가려지고, 잊혀지고, 추방되고, 비난받고, 목소리를 내지 밀아야 했던 이들에게 자리를 내준다. 이들은 읊조리고, 내지르고, 노래하고, 춤춘다. 전시는 추방된 타자의 자리를 다원성의 세계로 바꾸며 말한다. "역사가 우리를 망쳐 놨지만 그래도 상관없다."



▶ 제인 진 카이젠 〈이별의 공동체〉, 2019. ⓒ2019 베니스비엔날레 한국관. 작가 제공. 사진: 김경호.

각양각색 오프닝 파티

프리 오프닝 기간 전시장이 끝난 이후 비엔날레가 본격적으로 시작한다고 해도 과언이 아닐 만큼 다채로운 장외 행사들은 베니스 만의 또 다른 진풍경이다. 1999년 당시 갓익중 작가의 스탭이 직접 불고기 양념을 만들어 한국관 앞에서 드럼통에 숯불을 피워 비엔날레 관계자들과 나눠 먹었던 "소소한" 추억을 뒤로 하고, 참여 작가가 소속된 갤러리의 후원으로 만찬을 여는 등의 방식으로 자리를 잡았다. 이후 메인스폰서가 생긴 2013년부터는 그 규모가 훨씬 커져 다니엘리 호텔(2013, 2017). 모나코 호텔(2015)과 같은 베니스 시내의 가장 화려한 장소에서 격식 있게 개최하는 흐름이었다. 다른 국가관들도 마찬가지여서 이러한 주요 호텔들을 예약하는 데 경쟁이 치열할 뿐만 아니라, 크루즈 파티 등으로 형태도 더욱 다양해 지고 있다. 그러한 와중에 2019년 한국관은 자르디니 근처 야외 공간 세라(Serra)에서 일차적으로 디너를 가진 후, 베니스 시내의 클럽으로 이동하여 본격적인 파티를 열었다. 한국관 전시 콘셉트를 고려, 한국의 '신도시'팀(이병재, 이윤호)이 기획하여 아시아 여성 뮤지션을 중심으로 키라라(한국), Cleo P(태국), IRAMAMAMA(인도네시아), DI YESYES(한국)의 공연과 디제잉을 개최, 당시 전세계 젊은 미술 관계자들 사이에 호응을 이끌었다. (H)



▼ 한국관 오프닝 파티 현장사진(장소: 라보라토리오 오쿠파토 모리온), 2019. 사진: 호경윤.

XIV - 2022

나선(Gyre)을 주제로 한 한국관 전시는 지금과 같이 혼란스러운 상황과 도래하는 시대 사이의 부풀은 경계를 보여줬다. 크게 '부풀은 태양', '신경(神經, 신이다니는 길)', '거대한 바깥', 총 세 가지 주제로 당초 7점의 작품을 선보일 예정이었으나 한국관의 건축 구조와 주변 환경의 분위기 맞게 현장 드로잉 1점을 포함하여 설치 작품 신작 3점 등 총 6점으로 변경하여 작품을 전시하였다. 특히 한국관 최초로 천장을 전체 제거하여 빛과 작품 간의 조화를 극대화했다. 이영철큐레이터는 한국관 전시에 대해서 "이번 전시는 한국관의 공간의 안과 밖을 다드러내고 작품과 공간이 하나의 호흡을 이루고 있는 장소 특정적인 전시"라고설명했다.

한국에서 전자 음악을 전공한 김윤철은 독일로 유학을 가서 작곡가 볼프강 림을 사사, 실험적이 시각 매체로 전향해 미디어아트를 공부했다. '물질의 잠재성'에 대해 탐구하며, 광결정 및 메타물질 등을 연구했다. 작가는 "이번 전시에서 이름 없는 물질들은 용도나 가치를 떠나, 자기 자신의 자격으로 우주, 공간, 그리고 관람객과 서로 연결된다. 그리고 이를 통해 단 하나의 태양이라는 절대성이 아닌 많은 태양들이라는 새로운 시대, 그 안에서 소용돌이치며 깨어나는 새로운 감각을 보여주고자 하였다"고 전시 작품에 대해 설명했다. 전시는 '부풀은 태양', '신경', '거대한 바깥'이라는 세 가지 주제로 구성되어 이름 없는 물질들, 용도를 알 수 없는 기계 장치들, 미시 세계와 우주적 사건들의 얽힘을 통해 미로로서의 세계를 투영하며, 사물과 인간 그리고 감각과 의미들의 환류를 통해 전시장이 생성의 사건으로 출렁이는 지평으로 변모하는 서사를 제시했다. 『아트뉴스 페이퍼』는 베니스비엔날레에서 꼭 봐야할 국가관 전시로 한국을 비롯하여미국, 벨기에, 캐나다, 프랑스, 노르딕, 루마니아 7개 국가관을 선정했다.

제 59회 베니스비엔날레 국제미술전 한국관

《나선(螺旋)》

2022년 4월 23일 - 11월 27일

커미셔너

한국문화예술위원회

큐레이터

이영철

참여작가

김윤첰

사무국장 박정연

어시스턴트 큐레이터

장현서, 정가희

한국관 매니저

김은정

에디토리얼 매니저

큐리

건축자문

홍현정(HII 건축 사무소)

국제 홍보

Scott & Co.

그래픽 & 웹사이트 디자인 OOST. OKOK Services

한국관 가방 디자인

XI IM

후워

현대자동차

현력

바라캇 컨템포러리, 대한항공

도록 편집

박정연, 이시재

그래픽 디자인

COST

도록 디자인

이경진 스튜디오

사진

로만 마르츠, 스튜디오 로쿠스

솔루스

춬파

DISTANZ Verlag

프로덕션 매니지먼트

DISTANZ Verlag(베를린),

스튜디오 로쿠스솔루스(서울)

베니스비엔날레 제59회 국제미술전 한국관 예술감독 선정회의 심의총평

회의일시 및 장소

- ◎ 1차 선정회의 : 서류심사
- 일시/장소: 2021년 7월 26일(월) 15:00~17:00 / ZOOM 비대면 심의
- © 2차 선정회의: 전시 기획안 발표(PT) 및 인터뷰 심사
- 일시/장소 : 2021년 8월 10일(화) 13:40~18:30 / 예술가의집 위원회의실, ZOOM
- ○선정위원 : 고동연, 고원석, 김홍석, 서진석, 우혜수, 진휘연, 최태만(선정위원 장), 윤성천, 박두현

총론(사업의 특성, 예술계 주요 이슈)

코로나19에 의한 팬데믹으로 1년을 연기하여 2022년 4월 23일에 공개할 예정인 2022년 베니스비엔날레의 예술감독 세실리아 알레마니는 초현실주의 화가이자 문필가인 레오노라 캐링턴이 자신의 아이를 위해 쓴 "꿈의 우유(The Milk of Dreams)』를 주제로 선택하며 베니스비엔날레를 '암울한 글로벌 상황이지만 대안적 우주론과 실존의 새로운 조건을 창조할 수 있는 예술의 가능성을 기념하는 낙관적 전시'로 만들 것이라고 밝혔다.

2022년 베니스비엔날레가 팬데믹의 지속으로 국가, 지역, 도시 간의 이동이 거의 단절되고 접촉을 두렵게 받아들여야 하는 시대에 '예술은 과연 무엇을 할 수있을까'라는 근본적인 질문과 마주하고 있는 현실에서 개최되는 만큼 한국관 또한 예술감독이 제시한 주제와 무관할 수는 없을 것이다. 그래서 심의위원 모두는 현재 인류가 겪고 있는 위기를 예민하고 진지하게 바라보며 다른 국가관과는 차별화될 뿐만 아니라 사람들로부터 공감을 이끌어내고 경험을 공유할 수 있는 새로운 전시유형을 제시할 기획안에 주목하고자 했다.

심의 기준

베니스비엔날레의 역대 한국관 전시를 재조명하며 그 성과를 비판적으로 극복, 발전시키기 위한 방안으로 선정위원들은 다음과 같은 기준에 따라 한국관 예술 감독을 선정하고자 했다.

- 1. 기획자/작가의 국제적 행사 기획/참가의 경험과 경쟁력
- 2. 주제의 독창성과 차별성
- 3. 한국관의 건축구조와 장소적, 공간적 특성에 대한 이해와 그것을 전시주제와 의 연관을 가지고 새롭게 해석하고자 하는 적극성
- 4. 기획안의 실현가능성
- 5. 글로벌 프로모션 역량

선정 과정

국내외 전문가들로부터 추천받은 각 후보들이 제출한 기획안을 바탕으로 1차 심의를 통해 선정된 3명의 후보로부터 주제와 전시구성, 추천 작가의 작품계획, 예산 및 인력 등 운영방안에 대해 듣고 질의응답을 하는 시간을 가졌다. 3명의 최종후보들은 1차에 제출한 초안(Draft)보다 훨씬 정밀하게 발전시켰을 뿐만 아니라 실제 전시로 구현되었을 때 그것을 예측할 수 있는 시각자료를 준비해 발표했다.

선정 결과

위에서 밝힌 선정기준을 모두 충족시키기에 각 발표자들에게 주어진 시간이 절대 부족하였지만 세 후보자 모두 2022년 베니스비엔날레의 주제를 잘 이해하고 한국관을 진지하면서 활력 넘치는 공간으로 구성하려는 의욕적인 제안을 했기 때문에 토의와 숙고의 시간이 필요했다. 세 후보자는 국제적 규모의 전시를 기획한 경험을 갖춘 능력 있는 기획자일 뿐만 아니라 각 기획안의 독창적 발상과 실현방안의 구체성이 두드러졌기 때문이다.

심의위원들은 각 제안의 장점과 한계에 대해 검토한 결과 이영철 기획자가 제안 한 '캄파넬라: 부풀은 태양'을 선정하기로 합의했다. 그 만큼 다른 제안을 지지하 는 의견도 있었음을 밝혀 둔다.

이영철 기획자는 우리가 지금까지 경험하지 못한 팬데믹 상황에서 동시대 예술 의 존재방식에 대한 근본적인 고민과 질문이 필요하다는 인식 아래 재현적 상상





▼ 위: 김윤철 (채도 V), 2022. 작가 제공, 사진: 로만 마르츠. ▼ 아래: 김윤철 (충동), 2018. 작가 제공, 사진: 로만 마르츠.

력이 아니라 창의적 상상력을 자극하는 전시가 요청된다는 점을 강조하며 그것을 압축하는 개념으로 캄파넬라를 제시했다. '캄파넬라'는 사유재산이 공유되는 이상적인 신정사회를 묘사한 『태양의 도시(La città del sole)』를 쓴 이탈리아 수도승의 이름(Tommaso Campanella)이면서 동시에 이탈리아어로 작은 종(鍾, la campanella)을 의미하기도 한다. 그는 이 중의적인 용어와 김윤철 작가가 2011년에 쓴 시의 제목인 「부풀은 태양」을 결합시켜 새로운 시대의 서막을 알리는 종소리로 만들겠다는 의지를 밝혔다.

이 기획안에 대한 심의위원의 의견은 2022년 베니스비엔날레가 지향하는 방향과 주제에 부합하고 실험적인 방법을 통해 한국관 전시를 부각시킬 가능성이 높으며 전시의 완성도와 실현가능성도 갖춘 제안이라는 것으로 모아졌다. 특히 김윤철 작가가 그 동안 추구, 발표해 온 예술과 과학의 융합을 바탕으로 한 학제적인 작업이 지닌 예술적 완성도와 공간연출의 탁월성이 높은 지지를 받았음도 밝혀 둔다.

김윤철은 최근 작은 유체역학의 예술적 잠재성과 메타 물질인 포토닉 크리스탈 등 전자 유체역학에 집중하여 작업을 시도하고 있으며, 예술과학 프로젝트 그룹 인 스카이스의 멤버, 고등과학원 초학제 연구프로그램 독립연구단 메타 리얼리 티의 책임자로 활동한 바 있고 유럽입자물리연구소의 레지던스 경험을 축적하 였으므로 한국관을 예술과 과학이 혼용된 빛, 소리, 물질과 비물질, 형태와 그것 을 넘어선 우주적 상상의 세계로 인도하는 공간으로 재구성할 것으로 기대한다.

극복해야 할 과제에 대한 제안

한국관 예술감독을 재선정하는 우여곡절을 겪었으므로 그 만큼 준비기간이 단축되었다는 것은 예술감독이 극복해야 할 현실이다. 새로운 시도를 실현하기 위한 작가와의 긴밀한 협업, 인력의 효율적인 배치, 예산확보 또한 예술감독이 풀어야 할 숙제이다. 아울러 기계미학과 작품을 관통하는 정교한 담론제시, 글로벌 프로모션과 홍보전략의 수립과 실행의 필요성도 제기되었음을 밝혀 둔다.



▼ 김윤철 (태양들의 먼지), 2022. 작가 제공, 사진: 로만 마르츠.

베니스비엔날레 한국관 자료들을 보려면?

한국관 전시를 맡은 주체는 전시만이 아니라, 홍보 및 아카이브를 위한 과업도 필수적으로 수행해야 한다. 전시 도록을 비롯한 인쇄물, 홈페이지, 그리고 2013년부터는 전시 진행 과정과 결과를 모은 백서를 제작하게 된다. 베니스비엔날레의 미술전과 건축전 모두 매해 전혀 다른 디자인 아이덴티티를 통해 새롭게 제작한다. 한국관의 곳식 웹 주소는 www.korean-pavilion으로 늘 동일하나 가장 최신의 전시 홈페이지로 갱신되고 있으며, 지난 전시의 홈페이지들은 한국문화예술위원회 내 베니스비엔날레 한국관 메뉴 아래 '연도별 홈페이지' 링크: https://www.arko.or.kr/ biennale/content/644)를 통해 아카이빙된다. 그러나 안타깝게도 정상적으로 유지보수되고 있는 2009년 이후로만 열람이 가능하다. 다만 2017년 홈페이지로 접속하여 'archive'(링크: https://www.arko.or.kr/ pavilion/17pavilion/index.html)라는 메뉴를 통해 2001년. 2004년, 2005년, 2007년의 웹사이트 열람이 가능하지만, 첫 페이지 이외 상세 페이지들은 대부분 유실된 상태다. 베니스비엔날레 한국관 관련 아카이브 자료에 있어 가장 1차적 자료라 할 수 있는 전시도록은 한국문화예술위원회 아르코예술기록원에 소장되어 있는데, 열람을 원할 경우 온라인 사전 신청이 필요하다. 또한 2013년부터 한국관 전시추진단이 제작한 백서는 한국문화예술위원회 홈페이지의 발간자료 내 '백서'(링크: https://www.arko.or.kr/board/ list/5965?bid=5963&page=1)에서 PDF를 다운로드하여 열람이 가능하다.(H)



▶ 한국관 웹사이트, 2022. 작가 제공. XV



구정아는 모든 곳에서 살고 일하며 언제나 궤도를 돌고 있다. 그런 그의 작업에서 건축 요소, 글, 드로잉, 그림, 조각, 애니메이션, 사운드, 영상, 단어, 향은 중 차대한 자리를 차지한다. 그간의 활동에서 구정아는 작품과 공간의 경계를 탐구하며 그 구분을 흐려왔다. 공간마다 새로운 겹을 더하는 작품으로 소소하고 내밀한 경험과 대규모의 몰입형 작업을 융합해 낸다.

베니스비엔날레 제60회 국제미술전 한국관 전시는 구정아 작가가 지난 30여 년간 다루어 온 주요 주제와 특유의 조각적 측면들을 아우른다. 작가의 광범위 한 접근 가운데 반복적으로 등장하는 테마는 '향'이다. 한국관을 위해 새로이 제 작된 《오도라마 시티》를 통해 구정아는 공간적 조우의 다양한 뉘앙스를 살피 고, 냄새와 향기가 기억에 어떻게 작용하는지에 집중하며 우리가 공간을 감지하 고 회상하는 방식을 탐구한다. 그리고 확장된 촉감을 공간에 걸쳐 연구한다.

향의 본질을 탐구하고 분자를 들이쉬고 내쉬는 과정에 대한 작가의 관심은 비물질주의, 무중력, 무한, 공중부양이라는 주제로 연결된다. 이는 올해 한국관 곳곳에 반영된 테마이자 열쇠 말들이기도 하다. 전시장 바닥에 새긴 무한대 기호로서, 뫼비우스의 띠 형태로 부유하는 두 개의 나무 조각으로서, 또한 향을 퍼뜨리는 디퓨저이자 공중에 띄운 동상으로서, 아울러 이 공간을 '향기 메모리'의 집합체로 변모시킬 향과 냄새가 한국관을 관통하며 변주한다.

2023년 여름, 구정아는 한반도의 향기 초상을 그리려 《오도라마 시티》를 위한 '향기 메모리'를 수집했다. 한국관 전시 팀은 SNS와 광고, 언론 보도와 개인적 인 면담 등을 통해 남한과 북한 사람 및 비한국인 – 곧 한반도와 연이 있는 모두 – 에게 '한국(코리아)의 도시, 고향에 얽힌 향의 기억'에 대해 물었다. 이 오픈 콜을 통해 600편이 넘는 글이 모였고, 조향사들은 사연과 주제어를 바탕으로 한 국관에 16개의 상이한 냄새 경험을 조성해 줄 향들과 하나의 상업 향수를 만들었다.

제 60회 베니스비엔날레 국제미술전 한국관

《구정아 - 오도라마 시티》 2024년 4월 20일 - 11월 24일

커미셔너

한국문화예술위원회

공동예술감독

이설희

야콥 파브리시우스

참여작가

구정아

어시스턴트 큐레이터

이나정, 장유진

건축가

얀스 론홀트 슈미트

한국관 매니저

김은정

에디토리얼 매니저

김해리(국문), 사라 퀴글리(영문)

그래픽 디자이너

콘탁트(이원섭, 박원영)

번역가

이예원, 한제인, 미샤 훅스트라, 정새벽, 헬렌 샤이너, 에밀리 정민 윤 오픈 콜 번역가

김아영, 김재현

출판

Distanz

웹 개발자

디어스텝(최승혁)

영상 기록

유준범, 니콜라이 닐슨 필립센

커뮤니케이션 어드바이저

김유원

홍보

SUTTON Communications

감사한 분

비요른 알퍼스(스튜디오 매니저), 카를로 클라바리노, CIRCA, GYOPO, 말뫼 쿤스트홀, M+B 스튜디오. 라이스하우스.

빅터아트

공식후원

현대자동차

파트너

논픽션, 루마 재단, 디네슨

콜라보레이터

러쉬코리아

후원

일진문화재단, 블룸버그, 니콜레타 피오루치 재단, 아그네스 비, 바자 아트, 아트 허브 코펜하겐

서포터

알바라한 브루다이스, 필라 코리아스, 핑크써머, PKM갤러리

베니스비엔날레 제60회 국제미술전 한국관 예술감독 선정회의 심의총평

회의일시 및 장소

- ◎ 1차 선정회의 : 서류심사
- 일시/장소: 2023년 2월 16일(목) 08:00 /온라인 ZOOM 회의
- ◎ 2차 선정회의: 전시 기획안 발표(PT) 및 인터뷰 심사
- 일시/장소: 2023년 3월 7일(화) 08:00 /온라인 ZOOM 회의
- 선정위원 : 우현수, 임근준, 주은지(위원장), 정현, 요한 볼츠(Jochen Volz),
 융마(Yung Ma)

심의 총평

1차 선정회의 및 선정(2023년 2월 16일)

2022년 12월 2일, 2024년 베니스비엔날레 제60회 국제미술전 한국관 예술 감독 공개 모집이 공고되었으며 10명의 지원자(팀)이 2022년 12월 30일 지원 기한 내에 구체적인 프로젝트를 제안하였다.

심의 전 선정위원들은 서류와 포트폴리오, 지원서를 검토하였다. 각 선정위원에 게는 3인의 후보군을 추천하고 선정에 대한 간략한 사유를 기재하여 제출할 것을 요청하였다. 이러한 활동을 통해 2월 16일 진행된 줌 화상회의에서 상위 5개 지원서에 대한 심도 있는 평가와 논의가 이루어졌다. 야콥 파브리시우스와이설희(구정아)팀을 비롯한 세 지원자(팀)가 가장 많은 표를 받았다. 세 지원자모두 작가 1인의 작품을 제안했다.

두 지원자는 대규모 단체전을 제안했는데 일부 선정위원들은 수많은 국가관과 주 전시, 부대 전시와 행사 중 하나의 전시공간인 한국관이라는 플랫폼을 충분히 고려 하지 않은 제안이라고 보았다. 선정위원회는 두 프로젝트가 베니스에서 실행되기 위한 현실성과 국제 관람객들에게 소구하는 매력이 없다는 점에 동의하여 두 제안을 제외했다. 선정위원회는 3개의 제안이 가장 강력하다는 데 동의하고 2023년 3월 7일 2차 심의에서 구체화된 전시기획안에 대한 발표를 듣기로 하였다.



▼ 덴마크 옐스, 디네슨 프로덕션 시설, 2023년 10월. 2024년 베니스비엔날레 한국관 전시추진단 제공.

2차 심의대상자 전시계획안 발표(2023년 3월 7일)

2차 심의에서 세 지원자(팀)가 각각 35분씩 발표와 질의응답 시간을 가졌다. 첫 번째 발표는 영상과 음향 분야의 주요 신작들이 선보여졌으며, 두 번째는 죽음을 주제로 한 새로운 작품과 DMZ에 대한 우화적 탐구를 주제로 발표했다.

야콥 파브리시우스와 이설희 팀의 《오도라마 시티》는 구정아의 작품을 한국관 내부와 자르디니 또는 베니스 시내에 전시할 것을 제안했다. 동 팀의 주요 제안 은 향과 색에 관한 작가의 전작들과 연결되어 있으며 한국관을 냄새와 색의 감 각적 공간, 즉 향의 여정으로 탈바꿈 시킬 것을 제안한다. 다른 두 발표도 훌륭 했으나 현실적인 우려로 인해 호평을 받지는 못했다.

심의 결과

세 지원자의 발표 모두 준비와 전달이 훌륭했으나 선정위원회는 만장일치로 야 콥 파브리시우스와 이설희를 베니스비엔날레 제60회 국제미술전 한국관 공동 예술감독으로 선정했다. 동 제안에서 한국관은 "남북한의 다양한 도시들을 대 표하는 냄새를 아우르는" 몰입형 향기 여행으로 변모한다. 도시를 대표하는 냄 새는 전문가를 통해 제작해 한국관 도료에 덧입혀질 것이다.

심의 과정에서 제안된 작가들의 역량을 다수가 언급했으나 구정아 작가의 한국 관 공간 사용이 가장 흥미롭고 도발적인 제안으로 꼽혔다. 전반적으로 선정위원 들은 큐레이터와 작가 모두 공간으로서의 한국관과 베니스비엔날레 국제미술 전의 일부로서의 전시를 가장 잘 고려했다고 판단했다. "오늘날의 사회를 생각 하면 코로나19 이후 숨을 내쉬고 냄새를 맡는 경험이 얼마나 소중한지 알 수 있 다. 《오도라마 시티》는 우리가 상실했거나 놓쳐버린 이 감각을 일깨워 줄 것이 다"라는 큐레이터들의 글에서 드러나는, 제안의 시의적절하고 시적인 성격을 선정위원들은 높게 평가했다.

선정위원들은 "몰입과 친밀함이 있는 환경을 만들고 향기 여행을 통해 한국의 국가적 초상을 그려낸다(…) 향과 냄새를 인식하면 그 향과 냄새를 받는 사람의 기억과 감정에 사실상의 연결고리가 형성된다. 때문에 우리는 이 향들이 뜻밖의 방식으로 한국을 하나도 묶어 줄 것이라 기대한다"는 야콥 파브리시우스 & 이설희의 제안을 전폭적으로 지지한다. 한반도를 하나로 묶는 향 기억이라는 아이디어는 정전 70주년을 앞둔 이 시점에 강력한 개입이자 평화의 시적 몸짓이 된다.

선정위원들은 두 큐레이터가 프로젝트를 발전시켜 가는 과정에서 논의를 이어 가고자 하며 수개월 내에 후속 회의를 진행할 것을 제안한다. 또한 이 기회를 빌려 한국관 전시, 제작, 인력 및 출판에 책정되는 총 예산에 대한 선정위원회 전체의 우려를 표명하고자 한다. 현재 한국관 예산은 6억 원(48만 유로)이다. 선정위원회는 최고의 전시와 작품, 향후 베니스비엔날레에 대한 홍보를 위해 한국관 이본 예산 증액을 제안한다.



▶ 베니스비엔날레 한국관, 2023년 8월. 2024년 베니스비엔날레 한국관 전시추진단 제공.



▼ 서울 PKM갤러리, 2023년 9월. 2024년 베니스비엔날레 한국관 전시추진단 제공.

향기 메모리 오픈 콜

2024년 한국관 전시를 준비하며, 2023년 7월부터 한국관 공식 SNS(인스타그램@korean pavilion)를 통해 전 세계인 대삿으로 '햣기 메모리 오픈 콜'읔 진햇했다. 고햣 및 도시에 대한 향기 사연 모집에 참여한 모든 참가자들의 이름은 한국관 전시 도록에 게재된다. 구정아 작가는 "《오도라마 시티》는 향의 집합적인 초삿과도 같습니다. 향기 메모리 오픈콤을 통해 여러분이 곳유해 주신 사연은 내년 베니스비엔날레 한국관에서 선보일 작품의 일부가 됩니다. 이 전시를 준비하는 여정을 여러분과 함께할 수 있어 매우 기쁩니다"라며 오픈콜에 대한 관심과 참여를 당부한 바 있다. 야콥 파브리시우스, 이설희 한국관 예술감독은 "지금까지 접수된 오픈 콜은 놀라운 한국의 향기 풍경을 보여줍니다. 어떤 향기 메모리는 자연을 묘사하고. 다른 것은 역사와 경제, 산업의 모습을 읽게 합니다. 그곳에는 개인적인 이야기들이 자리하며, 이는 시적이거나 심지어 가슴 아픈 사연이기도 합니다. 오픈 콜은 한국에 관한 기억의 진정한 보물 삿자입니다. 많은 사람들이 참가하여 메모리를 공유해 주신 것에 대해 저희는 매우 감동적이고 영광스럽게 생각합니다. 이는 베니스비엔날레 한국관 전시 《구정아 -오도라마 시티》의 중요한 초석이 될 것입니다"라고 말하며 기대감을 나타냈다.

*출처: 보도자료 "2024년 베니스비엔날레 제60회 국제미술전 한국관 전시 《오도라마 서티》전 세계인 대상 '항기 메모리 오픈콜' 진행 중" 한국문화예술위원회, 2023년 8월 16일(링크: https://www.arko.or.kr/board/ view/4057?paqe=18&cid=1806772)





▶ 한국관 웹포스터 (인스타그램). 2024년 베니스비엔날레 한국관 전시추진단 제공.

- 1. Hou Hanru, "Gimhongsok: Lost(and Re-discovered) in Translation", Antarctica, 아트선재센터, 서울, 2004.
- 2. 백지숙, 「배영환의 '서브아트'」, 《유행가 2》, 금호갤러리, 서울, 1999.
- 3. 이 프로젝트에 참여한 개인 및 단체의 목록은 2009년 전시도록의 p.316에 실려 있다.
- 양혜규의 비디오 삼부작(2004~2006)은 (펼쳐진 공간(2004)), (주저하는 용기(2004)), (남용된 부정적 공간(2006)) 으로 이루어져 있다.
- 5. 1980년에 발표된 현실과 발언의 창립취지문은 2009년 전시도록 pp.231-233.에 실려 있다. '현실과 발언'은 ' 현실동인' 선언(1969)의 영향을 받아 1979년 결성되었고, 안규철, 최민, 정동석, 김정헌, 이태호, 임옥상, 민정기, 노원희, 오윤, 신경호, 성완경 등이 동인으로 활동했다.
- 6. 정은영의 글은 2009년 전시도록 pp.235-243.에 실려 있다.
- 개 배영환의 작업과 박찬경의 글은 각각 2009년 전시도록 pp.169-185.과 pp.265-277.에 실려 있다.
- 8. 김홍석의 작업은 pp.213-229.에 실려 있다.
- 9. (사동 30번지)와 관련된 방명록과 편지들의 일부가 2009년 전시도록 pp.279-309.에 실려 있다.
- Alvin Toffler, Future Shock (London and Sydney: Pan Books, 197, reprint, 1971), 41.
- Gilles Deleuze and Felix Guattari, A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia, trans. Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota, 1987). 361-374.
- 12. Ibid., 361-362.
- 13. lbid., 370.
- 14. Ibid., 371.
- 15. Ibid., 500.
- Robert Smithson, "A tour of the monuments of Passaic, New Jersey," in Robert Smithson: The Collected Writings, ed. Jack Flam(Los Angeles: University of California Press, 1996), p.72
- 17. Ibid., 77.
- Antoine Picon, "Anxious Landscapes," Grey Room, no.I(Fall 2000): 76-77.

- Marc Auge, Non-Places: An Introduction to Supermodernity (London 8c New York: Verso, 1995), xvii.
- 20. Ibid., viii.
- 21. 비스무트 차살리실산(bismuth subsalicylate)은 펩토비스물의 유효 성분으로, 배탈, 소화 불량, 메스꺼움, 구토, 속 쓰림, 설사 등의 증상을 완화한다. 1900년에 첫 출시된 펩토비스물은 1918년에는 놀위치 이튼 컴퍼니(Norwich Eaton Company)를 통해 비스모살(Bismosal)이라는 이름으로 미국 전역에 유통되었다. 1년 뒤, 해당 위장약은 펩토비스물이라는 이름으로 개칭을 거쳤으며, 이후 80년 동안 비교적 안정적으로 생산 및 판매되었다. 1982년, 프록터 앤드 갬블(Proctor & Gamble)이 브랜드를 인수하면서 원형 및 장방형 알약 펩토비스물이 출시되었다. 프록터 앤드 캠블의 아키비스트도 펩토비스물이 분홍색으로 제조된 이유는 설명하지 못했다.
- 22. 마리 드 브뤼주롤이 이미 짚어 보였듯 (코디의 전설과 프로이트의 똥통)은 르네 마그리트의 1934년 회화 (붉은 모델)에 빗댄 작품이다. 프레더릭 제임슨도 마그리트 그림 속의 구두에 관해 이야기하는데, 잘 알려졌듯, 그는 마그리트의 신발을 가리켜 "포스트모던의 상징"이라 한다(제임슨의 『포스트모더니즘, 혹은 후기 자본주의의 문화 논리』, p. xv, 10 참조). 따라서 (코디의 전설과 프로이트의 똥통)은 단순히 마그리트의 이미지를 차용한 것이 아니라 이런 포스트모던 형태에 대한 제임슨의 비판적 분석을 인정함으로써 작가가 자기 작품 자체를 혼쾌히 웃음거리로 삼는 자기의식적 파스티슈(pastiche)가 된다. 이를 통해 (코디의 전설과 프로이트의 똥통)은 제임슨이 언급한 것을 나타내기만 하는 것을 지양하는 동시에 이론적 담론에 능동적으로 참여한다.
- 23. 코디 최의 독특한 재치가 드러나는 작품으로 (Are You Sure(2014))와 (Just Map(2014))을 들 수 있는데, 두 작품은 고급문화의 허세를 지적한다.
- 24. 마이크 켈리는 코디 최의 펩토비스몰 그림을 그의 에세이 「소화 불량에 걸린 우주: 코디 최의 펩토비스몰 회화(Dyspeptic Universe: Cody Choi's Pepto-Bismol Paintings』에서 묘사한다. 본 에세이는 존 웰치맨이 편찬한 "Foul Perfection: Essays and Criticism』에 실렸다. 매사추세츠 케임브리지, MIT프레스, 2003.
- 25. 월터 D. 미뇰로, 김영주·배윤기·하상복 역, "서구 근대성의 어두운 이면ㅡ전 지구적 미래들과 탈식민적 선택들』(2011), 현암사, 2018, p.44
- 26. Jasbir K. Puar, "Queer Times, Queer Assemblages", Social Text,
 Volume 23. Issue 3-4(84-85). Fall-Winter 2005, Duke University
 Press, N C . USA, p. 134. (중략은 인용자의 것, 이하 동일) 영어로 작성된
 원문과 한국어 번역본 "퀴어한 시간들, 퀴어한 배치들』(재스비어 K. 푸아, 이진화 역
 , "문학과사회 하이픈—페미니즘적-비평적』116, 2016년 겨울)을 함께 참조했다. 이후
 인용시, 기본적으로는 한국어 번역본을 따르되 필요한 경우 필자의 번역을 제시한다.
- 27. 이 부분은 정은영의 저서 "전환극장』(정은영 편, 윤수련 외 역, 포럼에이, 2016)에 수록된 '여성국극의 짧은 역사―태동과 쇠퇴』의 내용을 참조했다.

- 28. 멜리사 그레그·그레고리 J. 시그워스편, 최성회·김지영·박혜정 역, 『정동 이론―몸과 문화·윤리·정치의 마주침에서 생겨나는 것들에 대한 연구』(2010), 갈무리, 2015, pp.14-16.
- 29. 재스비어 K. 푸아, 앞의 글.
- 30. 재스비어 K. 푸아, 앞의 글, p.102
- 31. 재스비어 K. 푸아, 앞의 글, pp.108-111.
- 32. Jasbir K. Puar, ibid., p.137(번역은 필자의 것)
- 33. 남화연의 작품 (반도의 무희)에 삽입된 최승희의 인터뷰와 서신 내용.
- 34. 한석정, "만주모던-60년대 한국개발체제의 기원』, 문학과지성사, 2016.
- 35. 안젤름 프랑케, "신화와 근대, 빗겨가다』, "신화와 근대, 빗겨가다』(전시 도록), 국립아시아문화전당, 광주, 2015, p.20
- 36. 김혜순, 「쓰레기와 유령」, "여성, 시하다-김혜순 시론』, 문학과지성사, 2017, p.40

9

제3장. 연구

베니스비엔날레 한국관과 '큐레이터십' 김홍희

파란만장 30년, 끊어진 궤적 잇기 호경윤

베니스비엔날레 한국관, 출생 이야기 이영철

베니스비엔날레 한국관과 '큐레이터십'

§ 김홍희

한국관 개관 30주년

베니스비엔날레는 1895년 베니스에서 출범한 최초의 비엔날레 형식의 국제미술제이다. 제1회부터 "국가의 구분이 없는 현대 정신의 가장 고귀한 활동"을 장려한다는 목표하에 14개국 작가들을 초대하여 국제행사로 치뤄진 동 비엔날레는 20세기에 들어와 유럽 전역으로 인식이 고조되면서 국가관 건립으로 확산되기 시작했다. 1907년 첫 국가관인 벨기에에 이어 1909년 독일, 영국, 헝가리관이 들어성 때까지 시차를 두고 총 26개 국가관이 세워졌다. 현재는 19세기 조선소였던 아르세날레 공간을 1980년 리노베이션한 이후 본전시 장소로 사용하면서문전성시를 이루고 있다. 현재 본전시 장소로 사용되는 아르세날레에는 한때 국가관이 없던 나라의 작가들을 초대했는데, 여기에 1986년 제42회 베니스비엔날레에 한국이 처음으로 참가하기 시작했다. 그후 1993년까지 작은 공간을 배정받아 전시하였던 당시를 떠올리면 한국관 건립은 참으로 다행스럽고, 일본에이어 아시아의 국가관으로 두 번째이자, 마지막으로 자르디니에 자리잡은 것은 행운이 아닐 수 없다.

한국관이 들어선 1995년은 베니스비엔날레가 제46회로 100주년을 맞는 해이기도 했다. 이 경사스러운 행사에 신생 한국관은 첫 회부터 참여작가 전수천이특별상을 수여 받아 한국미술의 세계적 진출을 예고했다. 이어 1997년 제2회에는 강의중, 1999년 제3회에는 이불이 수상하여 한국 작가의 저력을 보여 주었다. 1993년 독일관 작가로 황금사자상을 받은 백남준, 1995년 한국관 바로 옆에 위치한 일본관 작가가 한국 태생의 최재은이었던 점을 상기하면 지금 생각해도 예사로운 일이 아니었다. 이로부터 10년 후 2014년 베니스비엔날레 건축전에서 한국관의 《한반도 오감도》(커미셔너 조민석) 전시가 황금사자상을, 2015년 베니스비엔날레 아르세날레 본 전시에 초대된 임흥순이 〈위로공단〉으로 은사자상을 수여 받아 베니스비엔날레 속의 한국의 존재감을 확연히 드러냈다.

이런 성과를 거두며 2025년에 한국이 베니스에 진출한지 30년을 맞게 된다. 이를 기해 한국문화예술위원회는 아르코미술관 기획 하에 베니스 '몰타 기사단 수도원'에서 30주년 특별전을 연다. 2024년 제60회 베니스비엔날레 개최기 와 때를 맞춘 특별전 《모든 섬은 산이다》는 30년 역사를 개괄하는 인트로 성격의 아카이브 전시와 역대 한국관 참여작가 36명/팀이 해당 비엔날레 출품작이나 현재 진행중인 근작을 선보이는 주전시로 구성된다. 제목의 뉘앙스 때문인가, 우뚝 선 산 같이 요지부동하게 명성과 경륜을 키워온 36인 작가의 작업이한자리에 모인다니 그 모양새가 벌써 궁금해진다. 파열적 불협화음일까, 융합적하모니일까.

한국관 30년 역사 속의 백남준

《모든 섬은 산이다》전을 생각하면서 백남준의 초기작 〈20개의 방을 위한 교향 곡(1961)〉을 떠올린다면 비약일지 모른다. 백남준의 그 초기작은 16개의 방에서 동시병발적으로 벌어지는 소리의 사건들을 텍스트 드로잉으로 피력한 일종의 음악적 스코어였다.(그가 16개 방의 악보를 그리고 왜 20개의 방이라고 불렀는지 아직까지 미스테리다). 그 작품은 연주되지 않은 채 악보로만 존재했지만, 음악을 전시한다는 발상은 1963년 자신의 첫 개인전 《음악의 전시회 - 전자 텔레비전》에서 다른 양상으로 구현되었다. 이 전시에서 그는 13대의 텔레비전 수상기들, 구체적으로 말하면 텔레비전 브라운관을 무작위적으로 조작하여얻어낸 13개의 동영상을 발표했다. 그것은 가변적이고 비결정적인 전자 영상으로 창안한 최초의 비디오아트이자 그가 일찍부터 추구해 온 새로운 존재론의 음악이었다.

청년 백남준이 1960년대 초 '20개의 방'과 13개의 텔레비전 수상기로 보여주 었던 무질서하고 무의미한 예술적 카오스가 60여년의 세월이 흐른 후 그의 후 배들에 의해 다른 모습으로 재창출되는 것이 아닐까 상상해 본다. 윤회의 메타 포인 양, 이번에는 어느 한 작가의 개인적 비전이 아니라 38인의 복수 비전이 만들어내는 역동적 복합체, 환경적 컨버전스, 매체적/장르적 멀티미디어, 백남 준 말을 빌리자면 '비빔밥'으로 환생하는 것이다. 요컨대 유아독존적 38개 산들의 협연이 베니스비엔날레의 글로벌 관객들에게 온갖 재료가 섞여 있으면서도 제각각의 맛이 살아있는 한국 특유의 비빔밥을 맛보게 할 것이라는 기대를 갖게한다는 것이다.

《모든 섬은 산이다》전을 유독 백남준의 초기작이나 그의 비빔밥론에 유비시키는 필자의 가설에는 논리적 근거에 앞서 베니스비엔날레 한국관 건립을 가능케한 그의 노고에 대한 칭송의 마음이 담겨있다. 그는 당시 베니스 시장이었던 마시모 카치아리와 접촉하며 한국관의 당위성을 설파하는 등, 만방의 노력으로 한국관 건립의 꿈을 이루어냈고, 1995년 광주비엔날레 창설에도 산파의 역할을

했다. 자신이 베니스 황금사자상을 받은 1993년에는 몸과 성에 대한 과격한 내용 때문에 논쟁과 파문을 일으켰던 《휘트비엔날레 서울(1993)》을 유치하는 데 개인돈 25만 달러를 쾌척하면서까지 한국 관객들에게 시야를 확장시키는 계기를 선사했다. 같은 해 이어령 문화부 장관과 뜻이 맞아 대전엑스포 개최에 막후적 역할을 수행하였고 이 전시에 284개의 고물 텔레비전으로 거북선을 제작, 발표했다. 요컨대 그는 자신의 전성기에 누릴 수 있는 모든 역량과 영향력을 한국의 미술문화를 국제화, 선진화시키는 데 쏟아 부은 것이다. 되돌아보면 그는 'K-아트'를 싹 틔운 선구자로서 한국관 30년 역사 자체가 그가 뿌린 씨앗의 열매가 아닌가 생각된다.

베니스비엔날레 감독제의 도입과 큐레이터십의 부상

베니스비엔날레는 사상 초유의 비엔날레로 세계미술사의 의미있는 한 획을 그었지만, 그 영광의 이면에는 국가별, 대륙별 패권주의의 그림자가 드리워져 있다. 유럽 제국주의 팽창이 고조에 달하던 19세기 중후반 런던과 파리에서 열린 만국박람회를 모델로 고안된 만큼 국가적, 민족적 정체성 강조와 자국의 정치, 경제, 문화적 위상을 과시하는 권력 의지에서 존재론적 한계를 내포하고 있는 것이다. 대조적으로 1951년 최초의 제3세계 비엔날레로 등장한 브라질 상파울루비엔날레는 베니스비엔날레를 참조하여 참가국 대표작가들의 작품을 전시하는 운영방식을 채택했으나 점차 국가별 전시를 지양하고 주제전을 도입한 점에서 베니스와 차별화된다.

1955년 5년 주기 미술제로 개막한 독일 카셀도쿠멘타는 현대미술을 탄압했던 나치즘 시기의 문화적 암흑기를 보낸 독일 관객들의 문화 향수를 위해 시작된 이래, 대가중심주의, 유럽중심주의로 전개되었다. 그러나 1972년 하랄트 제만의 혁신적 기획을 계기로 첨단 아방가르드 미술의 실험장이 되었고, 2002년 제11회에는 오쿠이 엔위저가 감독을 맡으면서 기존의 유럽중심주의를 해체하고 인도와 아프리카로 전시의 영역을 넓혔다. 카셀도쿠멘타의 명성과 함께 1977년부터 10년 주기로 열리는 뮌스터조각프로젝트가 유럽 내의 유명 미술제로 주목을 끌게 되자 이에 고무된 베니스비엔날레는 국가관을 유지하면서도 국가간 힘격루기 갈등을 해소할 수 있는 운영 시스템을 도입하고 시의적 화두를 적극 수용하는 갱신된 전시 프로그램으로 동시대 미술의 첨예한 현장으로 자리잡아 갔다.

베니스비엔날레의 획기적인 변화는 감독제의 도입으로 이루어졌다. 전문 큐레 이터를 예술감독으로 초청하여 큐레이터십을 강조하는 동시에 보수적이고 권 위적인 국가관 전통을 희석시킬 수 있었기 때문이다. 감독제 이전에도 아르세날 레 본전시를 동반하는 청년작가전 《아페르토》전이 시작된 1980년, 아킬레 보니도 올리바와 하랄트 제만이 기획을 맡은 사례가 있으나, 비엔날레 본전시 총 감독으로 외부 인사를 초빙한 것은 46회차로 100주년을 맞은 1995년의 일이었다. 최초의 외국인 큐레이터이자 프랑스 피카소미술관장이었던 장 클레르와함께 베니스비엔날레는 자국의 작가나 비평가들이 전시를 총괄하던 관례를 탈피하고 명실상부한 국제 행사로서 골격을 갖추게 된다.

전시기획의 측면에서는 1999년 제48회와 2001년 제49회에 연거푸 감독을 맡은 스위스 출신의 세계적 큐레이터 하랄트 제만에 의해 혁신의 계기를 맞는다. 예술은 사회변화의 지진계라는 시각에서 전시문화와 큐레이터의 역할을 중시한 그는 전시장을 실험실로 간주하며 뮤지엄 전시의 확립과 공간적 확장을 주도했다. 그에 의해 기존 오브제 미술의 진열이 아니라 다양한 아이디어가 교차하는 과정으로서의 전시, 특정 주제보다는 지속적으로 변화 생성되는 시대적 화두의 발표장, 전시를 개별 작품의 나열이 아니라 하나의 유기체로 파악하는 새로운 전시 개념이 도입된 것이다. 탈영토주의 이념과 노마디즘 담론을 강조한 그는 작가 선정에서도 국가, 지역, 젠더, 연령, 장르, 사조에 구애 받지 않는 개방적이고 자유주의적인 태도를 고수했다. 제48회 비엔날레 본전시, '어디에나, 도처에'를 의미하는 《d'APERTutto》전에 그때까지 '이머징' 작가들이었던 김수자, 이불을, 제49회 때는 김수자, 서도호를 전격 발탁하여 국제적 명성을 안겨준 것도 탈중심적 가치관을 소유한 제만이었기 때문에 가능한 일이었다.

2003년 제50회 감독으로 제만의 바톤을 이어받은 프란체스코 보나미는 《꿈과 갈등: 관객의 독재》라는 제하에 제만의 카리스마에 도전하듯, 큐레이터의 독재 대신 관객의 독재를 역설하고 중앙집권적 전시 대신 방사형의 전시를 구상했다. 다수 큐레이터들에 의한 '전시회들의 전시회'를 통해 다양한 지역예술의 개괄을 가능케하고 관객은 지도를 따라가듯 개별 작품들을 찾아 감상할 수 있다는 아이디어였다. 그러면서도 그는 지리정치학적 파편화를 거부하며 현대미술의 언어들이 자율적으로 규정할 '토탈 월드'를 내세웠다. 《꿈과 갈등》이라는 주제목이 이러한 양면성의 모순을 합리화시키는 듯했다. 즉 지역적 대립과 충돌을 갈등으로, 그것의 종합을 꿈으로 묘사함으로써 부분과 전체, 나아가 글로벌리즘과 로컬리즘의 이분법을 탈피할 '글로컬리즘'의 실현을 꿈같은 도전으로 시사한 것이다. 아심찬 기획 의도에도 불구하고 그는 12인 큐레이터에 의한 10개의 프로젝트에 300명의 작가들이 참여한 방대한 규모로 인해 전시주제가 모호해졌다는 비판에 직면하게 되었다. 그럼에도 구정아, 김소라와 김홍석, 장영혜중공업, 주재환 등 다수 한국 작가들이 본전시 작가로 초대된 것은 한국 화단으로서는 커다란 소득이 아닐 수 없다.

탈식민주의, 페미니즘 화두와 큐레이션

이후, 베니스비엔날레는 좀 더 시의적이고 예민한 구체적 화두로 공감과 논쟁을 일으킨 일부 감독들에 의해 정치적, 미학적 지평을 넓혀 갔다. 그 가운데 주목할 인물로 2015년 제56회를 지휘한 오쿠이 엔위저를 들 수 있다. 그는 아르세날 레를 중심으로 펼쳐진 전시 《모든 세계의 미래》에서 서구중심적 정치경제체제 와 신식민주의에 대한 비판적인 자신의 가치관을 재차 확인시켰다. 나이지리아 출신으로 미국과 독일을 중심으로 활동하는 글로벌 큐레이터로서 그는 세계 화 단에 처음으로 피식민의 경험을 전달하며 탈식민주의 관점에서 전례 없는 화두 를 던진 혁명적 존재였다. 이념 갈등과 종교 전쟁, 새로운 유형의 파시즘과 국가 주의, 신자유주의와 글로벌리즘이 초래한 양극화의 재앙에 대한 문제의식으로 그는 2015년 베니스비엔날레 전시를 비롯, 다수의 전시를 통해 종말론적 어휘 와 상징성이 강한, 때로는 폭력적인 작품들을 선보이며 자신 특유의 큐레이션을 발휘했다. 그러한 한편, 피식민국 출생의 3세계 큐레이터이면서 영향력 있는 1 세계 큐레이터라는 이중정체성으로 진정성을 의심받으며 과연 그의 2015년 아 르세날레 전시가 현대 사회가 처한 정치사회적 위기, 어두운 역사의 암울함, 거 시적인 인류문명의 미래를 비서구인의 시각으로 보여주었냐 하는 의구심을 불 러일으키기도 했다. 그 전시에 엔위저는 한국의 임흥순, 김아영, 남화연을 초대 했고, 임흥순이 (위로공단)으로 은사자상을 수여 받았다.

베니스비엔날레에 처음으로 젠더와 페미니즘이 부각된 것은 두 여성 큐레이터들인 로자 마르티네즈와 마리아 데 코랄이 공동감독을 맡은 2005년 제51회 비엔날레에서였다. 이탈리아관을 맡은 데 코랄의 《예술의 경험》전과 마르티네즈의 아르세날레 전시 《언제나 한걸음 더 멀리》전에서 이들은, 2003년도 보나미의 제50회 비엔날레가 특별한 방향성 없이 혼란스러웠다는 비평을 의식한듯, 야외 이벤트나 퍼포먼스를 자제하고 대중성보다 전문성이 돋보이는 전시기획으로 '쿨'하다는 평가를 얻었다. 남성 중심적 비엔날레 전시 관행에서 탈피하여 여성 이슈와 문화적 다원주의를 다루고 여성 참여작가의 비중을 대폭 늘렸다. 특히 마르티네즈는 제3세계와 페미니즘 주제 의식의 소유자답게, 젠더와 문화적 차이에 대한 강한 정치적 발언을 담고 있는 루이즈 부르주아, 게릴라 걸스, 아네트 메사제와 함께 비서구권 여성작가 이란 출신의 쉬린 네샤트, 한국의 김수자를 초대하여 남성 중심 미술사와 부계적 권력에 도전하는 페미니즘 큐레이션을 제시했다.

페미니즘은 이로부터 17년이 흐른 2022년 제59회 비엔날레에서 다시 소환되었다. 세실리아 알레마니의 《꿈의 우유》전이 그것이다. 알레마니는 성별 비순응자, 유색인 여성, 비주류 여성을 포함하여 127년 비엔날레 역사상 처음으

로 전체 참여 작가의 90%에 달하는 최대 다수 여성을 초대한 이 전시에서 공생, 연대, 자매애에 근간하는 페미니즘 발언을 서사화했다. 《꿈의 우유》는 기상천외한 모습의 동물과 피조물들이 등장하는 초현실주의 여성 화가 레오노라 캐링턴 그림책 제목을 인용한 전시로, 그런 만큼 알레마니의 전시 역시 해부학, 신체의 변형, 해방적 열망, 이동하는 정체성을 테마로 인간, 비인간, 기이한 생물체가 공생하는 경이로운 환상의 세계를 선보였다. 그는 관능적이고 파편화된 여성, 변성 중의 과정적 여성, 괴물적 여성을 탐구하고 주제화하는 작가들을 비현실이 아닌 초현실주의자로 정의했다. 영국의 국가관이 최초로 유색인종을 내세워 국가관 부문 황금사자상을 수상한 소니아 보이스, 미국관 대표작가이자 본전시 참여작가로 최고의 작가상인 황금사자상을 받은 미국의 유색인 여성 작가 시몬 리 등을 통해 그는 남성 중심적인 가부장제에 도전하고, 동 전시가 새로운 여성적 상상력의 축제임을 확인시켰다. 같은 맥락에서 초대된 1980년대 출생 작가들인 이미래와 정금형 역시 한국 여성작가, 비서구 페미니스트로서의 존재감을 드러내며 큰 주목을 받았다.

한국관 커미셔너와 초대작가들

한국 화단은 1995년 베니스비엔날레 한국관 건립과 같은 해의 광주비엔날레 창설로 국제화의 물꼬가 트였다. 서두에서 언급했듯이, 그 배경에 백남준의 힘 이 작용했음을 말할 나위 없으나, 한국관 전시 제1회부터 현재까지 바톤을 이어 가며 30년의 역사를 꾸려온 커미셔너들과 초대작가들의 기여도 빼놓을 수 없 는 대목이다. 작가던 큐레이터던 비엔날레의 경험은 개인적으로는 해외진출과 자기확장의 발판이 되겠지만, 공적으로는 한국미술의 국제적 발전과 세계적 진 출에 기여한 미술계 자산으로 남는다.

제1회(1995) 한국관은 원로 평론가 이일이 커미셔너로 곽훈, 김인겸, 윤형근, 전수천을 참여작가로 초대했다. 그 가운데 한국의 고유문화와 정서적 정체성을 작품에 담아 비엔날레 관객들에게 처음으로 선보인 전수천이 특별상을 수상함으로써 역사적 개관의 의미를 증폭시켰다. 제2회(1997)는 커미셔너 오광수가 선정한 강익중과 이형우, 제3회(1999)는 송미숙이 선정한 노상균과 이불이 참여했다. 각기 제2, 3회에서 명예언급상을 수상한 강익중과 이불은 한국적 오리지널리티 보다는 글로벌한 동시대적 이슈를 주제화함으로써 한국현대미술이 현주소와 미래를 감지케 했다. 제4회(2001)의 박경미는 한국적 정서를 독자적 조형언어로 미학화하고 현대화시킨 서도호와 마이클 주의 작업을 통해 한국 작가의 기량과 한국미술의 잠재력을 보여 주었다. 제5회(2003)의 커미셔너 김홍희는 《차이들의 풍경》이라는 제목으로 박이소, 정서영, 황인기 등 감성과 미학

에서 전혀 다른 3인의 작가를 선정해서 작가들간의 차이, 한국관의 차이, 큐레 토리얼 차이를 가시화하고자 했다. 이때부터 한국관 전시에 제목이 붙기 시작 해, 제6회(2005) 김선정은 《문 뒤의 비밀》이라는 제하에 김범, 김소라, 김홍 석, 나키온, 문성식, 박기원, 박세진, 박이소, 성낙희, 배영환, 오형근, 이주요, 정 연두, 최정화, 함진 등 중견과 신진 작가 15인의 작업을 매핑함으로써 가속화되 고 있는 한국미술의 변화를 일견케 했다.

제7회(2007) 커미셔너 안소연은 《호모 스페시스》전에서 이형구의 (아니마투 스) 연작을 선보였다. 이형구는 누구에게나 친숙한 만화 캐릭터를 의인화된 동 물들의 해골이 만들어내는 애니메이션의 활기로 재현함으로써 환상으로만 존 재하는 만화 캐릭터들에게 실체성을 부여하는 피그말리온적 열망을 표출했다. 제8회(2009), 최초의 비한국인 커미셔너가 된 코리안아메리칸 큐레이터 주은 지는 《응결》전을 통해 한국성과 세계성, 예술과 공예, 고급과 저급, 젠더 정치 학과 탈페미니즘 사이의 간극을 개념화한 양혜규 작품 (살림)을 선보였다.(같은 해 제53회 베니스비엔날레의 총감독 다니엘 번바움은 본전시에 양혜규와 구정 아를 초대했다). 제9회(2011)때는 윤재갑의 《사랑은 갔지만 상처는 곧 아물겠 지요》전에 초대된 미디어아티스트 이용백이 비디오, 사진, 조각, 회화 등 다수 의 작품을 발표했다. 제10회(2013)는 김승덕과 김수자가 호흡을 맞췄다. 《호 흡: 보따리》전에서 김수자는 한국관의 유리 전면을 특수필름으로 덮어 무한대 로 굴절되는 무지개 빛으로 공간을 채우고, 실내 밀실에서는 관객이 자신의 숨 소리만을 듣게 되는 이 작품은 그야말로 숨소리와 빛으로 탈물질화된 개념적 보 따리였다. 제11회(2015)의 이숙경은 문경원와 전준호를 선정했다. 《축지법과 비행술》전에서 작가들은 초자연적 공간 이동이라는 예술적 상상력으로 인간의 물리적, 인지적 한계를 극복하려는 욕망과 환상을 서사화했다. 제12회(2017) 이대형은 《카운터 밸런스: 돌과 산》에 코디 최와 이완을 초대하여 작가적 존재 감과 예술적 열망을 드러내는 다양한 작업을 선보였다.(이 해 제57회 감독 크리 스틴 마셀은 본전시에 김성환과 이수경을 초대했다.)

제13회(2019) 김현진의 《역사는 우리를 망쳐놨지만 그래도 상관없다》전에는 남화연, 정은영, 제인 진 카이젠이 초대됐다. 이들은 동아시아의 전통과 근대성을 젠더의 렌즈로 들여다보며 서구적 규범을 넘어서는 새로운 젠더적, 문화적 정체성의 가능성을 탐색했다.(2019년 제58회 감독 랄프 루고프는 본전시에 이불, 강서경을 초대했다.) 제14회(2022) 큐레이터 이영철은 미디어 아티스트 겸 전자음악 작곡가인 김윤철을 선정했다. 물질의 잠재적 성향에 주목하며 초인간적 영역과 또다른 실재의 가능성을 탐구해 온 작가는 한국관 전시에 인간과기계가 하나가 되는 나선형의 순환을 사건화한 〈나선〉을 발표했다. 한국관 건립 30주년을 맞는 2024년 제15회는 이설회와 덴마크 아트 허브 코펜하겐 관장

야콥 파브리시우스가 공동 예술감독을 맡아 "한국 향기 여행"을 통해 한국의 국가적 초상을 그려낸다는 구정아의 《오도라마 시티》를 전시한다. 제60회 2024년의 예술감독은 브라질 상파울루현대미술관장인 아드리아노 페드로사로, 그는 본전시에 한국의 1세대 여성 조각가로 수년간 아르헨티나에서 거주하며 작업해 온 원로작가 김윤신과 미국 로스엔젤레스를 기반으로 활동하는 다학제적예술가로 국립현대미술관 '올해의 작가상 2023'의 파이널리스트 4인에 선정된 청년작가 이강승을 초대했다.

국제전과 큐레이팅 차이

비엔날레와 같은 국제전은 큐레이터를 키우는 온상이 될 수 있다. 그것은 또한 대규모의 다국적 전시를 구성하는데 필요한 기획력, 행정력, 소통의 기술 등을 학습할 수 있는 배움의 현장이 되기도 하다. 비엔날레와 여타 해외교류전을 통해 한국 큐레이터의 국제적 활동이 확장되는 현시점에서 큐레이션의 방향이나 철학에 대해 숙고해 보는 것은 유의미한 일로 생각된다. 글로벌리즘과 다문화주의 시대의 한국 큐레이터들은 여느 비서구권 또는 아시아 큐레이터들과 마찬가지로 어떻게 서구나 제1세계와 다른 큐레이션을 일궈낼 수 있는가 하는 문제에 당면하고 있기 때문이다. 한국은 한류를 통해 문화선진국으로 진입하고 있지만, 큐레이터들은 여전히 글로벌과 로컬, 중심과 주변의 사이길에서, 그보다는 그러한 이분법으로 해소되지 않는 딜레마 속에서 차별화를 고심하게 된다. 아마도 전술한 한국관의 어느 커미셔너도 이러한 고민으로부터 자유스럽지 못했을 것이다.

비엔날레는 큐레이터들에게 큐레이팅 차이를 실험, 실천할 수 있는 '테스팅 그라운드'로 기능한다. 탈식민주의 담론, 신자유주의 자본, 이주와 이산을 통한 탈영토화, 인터넷으로 연결되는 초국가주의와 초문화주의가 팽배하는 오늘날, 국제전의 큐레이팅이란 기본적으로 문화 권력의 분권화와 차이에 근간하는 새로운 정체성의 모색과 맞닿아 있다. 한국 경우 정체성의 문제는 서양화가 도입되기 시작한 20세기 초반부터 글로벌리즘이 팽배하는 현재까지 불후의 명제로 제기되고 있으며, 일면 진부하면서도 피할 수 없는 탈식민주의적 화두로 대두된다. 정체성과 관련하여 한국 큐레이터들에게 요구되는 과제가 바로 '차이'이다.한국 큐레이터, 또는 한국 태생의 아시아 큐레이터로서 서구적인 것과 변별되는차이를 어떻게 구축할 것인가. '큐레이터십에는 국적이 없지만, 개개 큐레이터는 조국을 갖고 있다'는 자명한 진리가 말해주듯이, 국제 무대에서 활약하는 한국 큐레이터들은 세계성을 획득함과 동시에 차이의 담론을 통해 정체성을 확보받으려는 '열망'을 안고 있다. 차이를 통해 중심과의 거리를 취할 뿐 아니라 새로운 정체성으로 중심으로의 이동을 시도할 수 있다는 맥락에서이다. 그러나 큐레

이터들의 생존력과 경쟁력을 담보할 차이의 담론은 곧 차별의 딜레마로 연결된다. 특히 한국을 비롯한 아시아권의 큐레이터들은 서구인의 지성과 감성으로 상상된 오리엔탈리즘의 항정 속에서 '좌절'의 궁지에 몰리게 된다.

실로 오리엔탈리즘은 한국성, 동양성에 기초하여 큐레이팅 차이를 일궈 내려는 한국의 큐레이터들에게 빠져들기 쉬운 유혹적 함정이자 극복해야 할 과제이다. 서구인의 오리엔탈리즘 환상과 무관한, 그것을 벗어나는 한국성을 어떻게 확보할 것인가. 한국성이 동양주의로 교리화되지 않고 차이의 미학으로 세계성을 획득하는 전시 전략은 무엇인가. 한국적 모티프를 단지 소재주의로 사용하고 한국 전통이나 정신을 과거지향적으로 환원시키는, 그리하여 스스로를 주변화시키는 역오리엔탈리즘의 오류를 어떻게 막을 수 있는가. 비엔날레의 글로벌 관객들이 기대하는 동양성, 특히 서구인들의 오리엔탈리즘 취향과 대중적 이국주의의 요구로부터 우리 미술을 어떻게 지킬 것인가. 한국성 재현이나 독해의 기준과 직결되는, 그러나 정답 없는 이러한 질문들은 한국 큐레이터들에게 결국 '열망'과 '좌절'이라는 이중 기표로 각인된다. 차이의 해법이나 방법론에 정답에 없는 만큼 큐레이터들은 각자 자기만의 전략으로 차이를 시도할 수밖에 없다. 결과론적으로 나타나는 성공과 실패보다는 차이를 의식하는 태도, 큐레이팅 차이에 베팅을 거는 용기가 중요하다. 이는 큐레이터뿐 아니라 작가들과도 무관하지않은 한국 미술계의 최대 도전이기도 하다.

파란만장 30년, 끊어진 궤적 잇기

§ 호경윤

베니스비엔날레의 국가관은 단순한 전시장이 아닌 국제 미술계의 문화적 영토로서 그 상징성이 강조되고 있다. 2011년 베니스 본 전시의 총감독을 맡았던 비체 쿠리거는 주제로 빛을 뜻하는 'Illumination'을 제시했는데, 'nation'을 이탤릭체로 표기하면서 예술계를 하나의 공동체로서 '국가'라고 규정한 바 있다. ① 그러나 그 영토의 성격은 매우 유동적일 뿐만 아니라 중심과 주변의 구분을 와해시킨다. 또한 그 영토들 간에 벌어지는 예술적 상상력은 새로운 커뮤니티를 형성시킨다.

누가 한국관을 운영해 왔는가?

베니스비엔날레 한국관은 한국의 문화예술 국제 교류 정책과 밀접한 연관을 맺고 있다. 한국관과 광주비엔날레가 동시에 창설된 1995년을 기점으로 한국 미술계의 국제 교류 활동이 비엔날레를 비롯한 국제 전시들을 통해 급속도로 진행됐기 때문이다. 한국관은 한국문화예술위원회(예술위)에서 건립부터 운영까지 맡고 있으며, 정부 및 지자체의 전폭적인 지원도 뒷받침됐다.

1995년 베니스비엔날레에 한국관이 건립되기 전, 1986년부터 1993년까지 총 3회에 걸쳐 참여했다. 참여 주최는 한국미술협회였다. 한국미술협회는 1962년 국제조형예술협의회(IAA)에 가입한 이후, 1963년 상파울루비엔날레와 파리비엔날레, 1967년 도쿄비엔날레, 1993년 방글라데시비엔날레등 대규모 국제 전시에 참여할 한국 작가를 선정하는 역할을 맡아 왔다. 1986년 베니스비엔날레의 첫 한국관에 참여한 고영훈 작가에 따르면, 당시 베니스 측에서 한국의 문화공보부에 초청 공문을 보내왔고, 한국미술협회가 미술평론가 이일에게 전시를 일임하는 방식으로 진행됐다고 한다. 이일은 그해 베니스비엔날레의 주제가 '예술과 과학'이었던 데 맞춰 새로운 경향의 작업을 하는 하동철과 고영훈을 선정했다. 한국 미술계가 베니스비엔날레의 중요성을 제대로 인지하지못했기에, 두 '젊은 작가'의 참가 소식에도 중견 및 원로 작가들의 별다른 반발은 없었다. 이일과 고영훈만 베니스로 가서 비엔날레의 아르세날레에 마련된 부스에서 작품을 직접 설치했다.

다음 회부터 한국미술협회의 중요한 요직을 맡던 박서보(1988년 참여작가), 하종현(1988년 커미셔너, 1993년 참여작가), 이승택(1990년 커미셔너), 서 승원(1993년 커미셔너) 등이 한국관 전시의 커미셔너(현 예술감독)와 작가로 참여한다. 전시 기획자가 아닌 작가가 커미셔너를 맡았다는 사실은 한국 미술계의 전문성과 형평성에 있어 인프라가 제대로 갖춰지지 않았다는 점을 드러낸다. 한국미술협회는 베니스비엔날레에 한국관을 짓자는 캠페인을 펼치며 한옥 양식의 설계도까지 마련하는 열성도 보였다.

1993년 이후 상황이 점차 달라졌다. 한국관 건립이 문화체육부와 한국문화예술진흥원(현 예술위)의 주도 아래 추진되면서 참가자 선정을 비롯한 운영의 주도권도 이동해 간 것이다. 그럼에도 한국미술협회는 한국관 개관전에서 작품 운송 및 베니스 내 일부 제작 업무를 맡았다. 소요 경비는 문예진흥기금으로 지원받았다. 한국문화예술진흥원은 1986년 첫 베니스 참가부터 한국관에 매회 8백만 원을 지원하고 있었지만, 현지 전시 경험이 없었으므로, 과거 이탈리아관에서 전시했던 한국미술협회의 노하우를 이용하고자 했던 것이다. 2005년까지 커미셔너 선정 위원회에 한국미술협회 이사장이 당연직으로 참여하는 등 한국미술협회의 영향력은 한동안 지속되었다.

한국미술협회와 한국문화예술진흥원의 한국관 운영을 둘러싼 줄다리기는 계속이어졌다. 한국관 건립 이후 1996년 7월 작성된 '베니스비엔날레 한국관 운영계획, ³의 세부 내용을 살펴보면, 한국미술협회와 한국문화예술진흥원 양자 모두가 커미셔너 선정을 원하는 상황이 문제로 기재되어 있고, 한국관 관리 및 운영 주체가 진흥원이 되어야 하는 이유들도 부연되어 있다. 한국관은 문예진흥기금을 재원으로, 베니스 시와 한국 정부 간의 토지 사용계약을 맺고, 국가 간의미술 경연 성격이 강하다는 점에서 진흥원이 관리운영의 주체를 맡는다는 내용이 담겼다. 또한 가장 민감한 사안인 국가관의 커미셔너 선정에 관해서는 해외에서도 정부 또는 공공기관이 담당하는 것이 일반적이며, 각 협회에 일임할 경우 학연 관계 등의 갈등이 예상된다는 점이 이유로 제시되었다.

이후에도 한국미술협회는 베니스비엔날레에 참여해 온 권리를 내세우며 커미셔너 선정에 참여하겠다고 주장한다. 1996년 9월, 한국관 운영 자문회의가 열렸고, 한국문화예술진흥원의 사무총장, 진흥본부장, 국제교류부장, 문화체육부의 예술진흥과장, 한국미술협회의 사무국장, 한국건축가협회의 사무국장, 미술계인사 오광수, 김복영, 이용우가 참석했다. 한국미술협회 측은 진흥원에서 운영 관리 전반을 맡되, 참가자 선정 주체의 권한은 인정할 수 없음을 강조했다. 이에 진흥원 측은 "현재 한국미술협회 회원 구성으로 볼 때 미술계의 대표기관이라고 하지만 정말 그 기능이 있느냐는 이론의 여지가 있다. 한국민족예술인

총연합도 있다"며 팽팽하게 맞섰다. 미술계 전문가들도 한국미술협회 국제분과 위원회의 커미셔너 선정에는 유보적인 입장이었다. 한국미술협회가 한국관 관리를 위한 재정적 능력이 없으며, 베니스비엔날레는 다른 국제전과 달리 국가단위로 참여하고 있다고 봐야 하기 때문에 공공기관에서 맡아야 한다는 것이 중론이었다. 특히 베니스비엔날레 참여가 작가의 경력에 큰 이점이 되기 때문에 공정성을 더욱 높여야 한다는 주장이었다. 베니스비엔날레 한국관의 국가적 정체성에 대해서는 이견이 있을 수 없으므로, 점차 한국문화예술진흥원이 주최 기관으로서 자리를 굳혔다.

베니스비엔날레 한국관의 운영 위원회 는 외부 전문 인사 5인과 당연직 위원으로 한국문화예술진흥원 사무총장, 문화체육부 예술진흥국장, 한국미술협회이사장, 한국건축가협회 회장 4인, 협찬기업 관계자 1인으로 총 10인 내외로 구성, 2년간 임기를 맡는 것으로 결정됐다. 이후 한국미술협회이사장 등이 참여하거나 경우에 따라서 한국미술협회에서 지명한 전문가를 참여시키기도 했지만, 2011년 이사장의 참여를 마지막으로 한국미술협회와의 관계는 종결됐다. 한편 2013년 한국문화예술위원회(구 한국문화예술진흥원)은 국립현대미술관, 광주비엔날레와 '한국 시각예술 세계화 및 국제 교류 활성화를 위한 업무협약(MOU)'을 체결했다. 세부 내용으로는 베니스비엔날레 한국관을 플랫폼으로 한 기관별 국제 교류 사업 협력이 포함되었다. 그 후 베니스비엔날레 한국관 운영위원으로 2013년 국립현대미술관장, 2015년 광주비엔날레 재단 대표, 2017년 국립현대미술관장이 참여한 바 있다.

1995년 한국관 건립 당시에 실무를 진행한 예술위는 이후 한국관 운영의 주최를 맡아 운영 및 여비 규정, 예술감독(구 커미셔너) 계약서 등의 행정적 시스템을 만들어 가고 있다. 2023년 7월 1일 자로, 현재 한국관의 운영 및 관리는 예술위의 아르코미술관에서 맡고 있다. 베니스비엔날레 한국관은 다른 지원사업보다 규모도 크고 행정 업무 외에도 예술감독 선정 과정부터 전문적으로 관여해야할 부분이 많다. 따라서 현장의 흐름과 긴밀히 호흡하고 전시 노하우가 있으며 현재 행정적인 절차 등을 지원하는 아르코미술관 측에서 한국관을 담당하는 것이 여러모로 효율적일 것이라는 의견도 오래전부터 있었다. 한국관 30주년을 맞이하여, 아르코미술관으로 한국관 운영 및 관리가 이관되면서 내외부적으로 어떤 변화가 발생할지 주목된다.

뜨거운 감자, 예술감독 선정을 둘러싼 논쟁과 변화

베니스비엔날레 한국관의 운영 규정은 2005년 처음 제정되어 2022년까지

총 여섯 차례 개정됐다. ● 운영 규정이 만들어진 후, 지금까지 가장 큰 변화는 2015년 한국관 운영 규정 개정 시, 예술위가 커미셔너를 맡게 된 것이다. "예술 위는 한국관 전시 및 운영을 총괄하는 커미셔너의 역할을 하며, 한국관의 전시를 위한 예술감독 선정을 위하여 베니스비엔날레 한국관 예술감독 선정 위원회를 구성하되, 미술전과 건축전 선정 위원회를 별도로 구성 운영한다"는 내용을 담고 있다. 이렇게 명칭이 바뀐 데는 2015년 베니스비엔날레에 참여했던 국가관 중 케냐관을 중국이 임대하는 방식으로 중국 큐레이터와 중국의 참여 작가가진행함으로써 사실상 또 하나의 중국관 전시가 열린 사건이 국제적으로 논란을 불러일으키면서, 베니스비엔날레 재단 측에서 국가관을 운영하는 각국 운영 주체의 역할을 강화하도록 요청했기 때문이다.

총 17조로 이루어진 운영 규정 중에서 예술감독(구 커미셔너) 선정 위원회에 대한 항목이 가장 많이 개정되었는데, 그만큼 예술감독 선정 절차와 과정이 예민하게 다뤄지고 있음을 확인할 수 있다. 운영 규정이 마련되기 전인 1995년 한국관 건립 당시 커미셔너 선정 방식에는 3가지 안이 제시됐다. 1안은 문화체육부가 커미셔너를 선정 및 운영하는 방안, 2안은 한국문화예술진흥원이 베니스비엔날레 운영 위원회를 구성해 커미셔너를 선정 및 운영하는 방안, 3안은 한국 미술협회와 한국건축가협회에 미술전과 건축전의 커미셔너 선정을 각각 위임하는 방안이었다. 이 중에서 2안으로 커미셔너 선정 방식이 결정되었다. 베니스비엔날레 한국관 운영 위원회는 때로는 별도로 커미셔너/예술감독 선정 위원회를 구성하기도 하며, 통합하기도 한다. 이 위원들을 선정하는 기준 역시 논의되었지만, 실현되지는 못했다. 미술계 각 부문의 전문가, 학계, 언론계, 평론가 등을 비롯해 그 밖에 후원자 대표위원제를 일정 기간 운영해 문예진흥기금으로 지원이 부족한 경비를 조달하고, 민간 기부금을 유치해 전시 운영비의 일부를 부담하는 자도 선정 위원에 포함시키려는 구상이었다.

가장 최근인 2022년 개정 내용은 예술감독 선정 위원회와 별도로 운영 자문 위원회를 신설했다는 점이다. 운영 자문 위원회는 한국관 운영에 대한 자문 전담 기구로서, 예술감독 선정 위원 후보자를 추천한다. 운영 자문 위원도 선정 위원 과 마찬가지로 미술과 건축 분야의 전문 인사를 중심으로 구성되지만, 운영 자문 위원회를 별도로 두면서 기존 선정 위원회의 당연직(예술위 사무처장, 문화체육관광부 예술정책관(또는 예술국장) 2인)이 선정 위원회에서는 빠지고 운영 자문 위원으로 참여하게 된 것으로, 선정 위원회의 자율성을 확보하기 위한 개정 방향이라 할 수 있다. 동시에 예술감독 선정 위원의 책임도 커졌다. 해당 연도의 한국관 전시에 대한 평가와 모니터링의 역할이 새롭게 추가됐기 때문이다.

한국관 운영 자문 및 예술감독 선정 위원회의 성격은 매회 전시가 횟수를 거듭

하고 역대 예술감독과 참여 작가가 선정 위원에 들어가면서 확고해졌다. 두 위원회는 예술감독 선정 과정 외에도 한국관이 잘 운영될 수 있도록 자문하는 역할도 맡고 있지만, 전시 기획안이나 운영 전반에 대해서는 최소한으로 관여하고 있다. 또한 한국관은 매회 달라지는 예술감독과 작가에 의해 일회성 전시의 형식으로 진행되고, 충분한 전시 준비 기간을 확보하기 위해 선정 시기를 점차 앞당기고 있다. 예술감독과 작가 선정을 둘러싸고 미술 현장의 관심은 언제나 뜨겁다. 한국미술을 대표하는 상징적 의미를 지닌 한국관의 작가를 선택할 수 있는 예술감독의 선정 과정을 둘러싸고 미술계 내부의 패권과 이해관계가 드러나기도 했다. 예술감독에게 작가 선정 권한이 전적으로 일임되어 선정 단계에서한국관 전시의 향방이 결정되기 때문이다. 따라서 예술감독 선정 과정에는 언제나 전문성과 공정성이 중요한 기제로 발현된다. 1995년부터 2015년까지, 예술감독은 선정 위원이 추천한 커미셔너/예술감독 후보군 중에서 자체적으로 역량 평가 등으로 선정하여, 우선순위의 후보에게 선택권을 주어 수락하게 되면최종 결정되는 틀 안에서 유지되었으며, 매회 운영 위원회의 의견에 따라 부분적으로 수정, 보완되기도 했다.

예술감독의 평가 기준은, ①국내외 미술계를 조망할 능력이 있는 인사 ②국제 미술계의 흐름을 충분히 파악하고 있는 인사 ③특정 장르, 유파, 학맥 등에 영향을 받지 않은 인사 ④비엔날레 준비 기간 및 전시 개막 기간에 전시를 직접 지휘할 수 있는 여유가 있는 인사 ⑤전시 조직과 한국관 출품 작가 소개 등 현지 활동을 위해 외국어 구사 능력이 있는 인사 ⑥전시 전반에 대해 성실하고 책임 있게 진행할 수 있는 인사다. 2011년과 2015년은 커미셔너/예술감독 후보군 중3~4명으로 압축한 뒤, 후보들로 하여금 주제 및 참여 작가 등의 기획안을 받아 2차 심사 후 결정했다. 커미셔너/예술감독과 함께 참여 작가도 동시에 결정된다는 점에서 전시 준비 시간이 늘어나는 장점이 있었다. 2015년에는 미술계 의견을 널리 수렴하고, 선정 절차의 공정성을 기하기 위해 추천 위원회와 운영 위원회를 별도로 구성, 시스템을 더욱 강화해 진행되었다.

2013년 예술감독 해촉의 가능성에 대한 항목이 제14조로 처음 신설된 것도 눈에 띈다. 이 항목에서 2015년 개정된 최종 내용은 "한국관의 전시를 총괄하는 예술감독으로서 품위를 현저히 손상하거나, 전시운영과 관련한 공정성을 심대하게 침해한 경우 해촉할 수 있다. 해촉 시 예술감독선정 위원회 재적위원 2/3 이상의 찬성으로 해촉한다"고 명시되어 있다. 제12조와 제13조에서는 커미셔너가 작가를 비롯한 전시 기획안을 선정 위원회에 보고하는 내용만 있었지만, 2015년 개정 내용에는 "필요시 선정 위원회는 작가의 교체를 요구할 수 있다", "선정 위원회는 필요시 전시기획안의 보완을 요구할 수 있다"는 규정이 추가됐다. 2022년 개정 내용에는 해촉의 이유로서 "성희롱·성폭력, 이해관계자 대상

불공정행위, 인격 모독성 발언 등"의 예술감독의 품위를 현저히 손상한 경우의 예시가 좀 더 구체적으로 서술되었다.

2016년 문화예술계 블랙리스트 사건 이후 문화예술진흥기금 공모사업 심사가 전반적으로 공정성을 더욱 강화하고 옴부즈맨 제도 등을 도입한 가운데, 한국관예술감독의 공모제 역시 더욱 그 절차와 내용 등을 공개하고 있다. 예술위는 한국관 미술전 예술감독을 발표하면서 선정 결과 및 심사평을 점차 상세하게 공개하는 경향을 보인다. 심사평 중 주요 평가 기준으로 "①베니스비엔날레 한국관이 무엇을 제시해야 할 것인가에 대한 비전이 있는가, 그 관점이 새로운가 ②큐레이팅의 지향성이 뚜렷하고 계획에 구체성이 있는가 ③베니스비엔날레 전체상황과 한국관 구조를 고려해 볼 때 전시 효과가 있는가"를 열거, 해당 시점에서 베니스비엔날레 한국관이 무엇을 보여 줄 것인가에 초점을 맞춰 평가하였다.

2017년 미술전을 앞두고 한국관 운영에 또 다른 큰 변화가 있었다. 2014년 건축전부터 시도된 공개 추천으로 예술감독을 모집하는 방식을 2017년 미술전에도 적용하기 시작한 것이다. 2017년 예술감독 선정 위원회 회의는 총 두 차례에 걸쳐 이루어졌다. 1차 회의에서는 접수된 22건의 추천 서류를 검토하여 기획안을 발표할 6인의 후보자를 투표로 선정했다. 2차 회의에서는 6인 후보자의 PT를 심사했다. 질의응답까지 포함해 1인당 30분간의 시간이 주어졌다. 6인의 발표 종료 후 선정 위원 간 토론을 통해 이대형 후보자를 예술감독으로 선정했으며, 이후 현재까지 같은 공모 방식으로 진행되고 있다. 그러던 중 예술감독을 선정하던 과정에서 재심사가 이뤄진 적도 있다. 한국관 예술감독 선정 역시 문예 진흥기금 사업 지원심의와 마찬가지로, 선정(심의)위원은 사업과 관련하여 회피 및 제척 사유를 고지해야 하는데, 2022년 한국관 예술감독을 뽑는 선정위원중 1인과 후보자 간의 동일 기관 내 공적 관계에 있는 사실이 뒤늦게 알려지면서 예술위는 언론을 상대로 보도설명자료를 내고, 새롭게 선정위원단을 구성해 다시 심사를 진행했다.

역대 예술감독 선정 위원 명단(*표1)을 통해 달라진 한국미술 지형도도 살펴볼수 있다. 한국관 초기에는 베니스비엔날레 미술전이 현대미술 분야의 실험성이 강한 성격을 가지고 있어, 원로 인사를 포함하지 않았는데 이를 문제 삼아 일부미술계 인사들이 불만을 품고 이의를 제기하기도 했다. 또한 예술위 담당 부서에서 위원 후보군을 만들고 조직하게 되는데 운영 초기의 회의록을 살펴보면 특히 서울대, 홍익대 균형을 맞추고자 했음을 알 수 있다. 역대 선정 위원 중에는미술대학 교수나 협회 등의 단체에 소속된 작가와 평론가가 주를 이룬다. 주요미술 기관의 간부직으로 구성되어 있지만, 최근 들어 연령대가 점차 낮아지고 현장 경험이 많은 위원 비율이 높아지고 있다. 2024년에는 해외 전문 인사 3인

▼(*표1) 역대 베니스비엔날레 한국관 미술전 선정 위원 명단(출처: 한국문화예술위원회)

연도	위원회명 / 주관	선정 위원
1995	한국관 커미셔너 선정 위원회, 문화체육부	이대원(위원장, 예술원회장, 작가), 박광진(한국미술협회 이사장, 작가), 임영방(국립현대미술관장), 이구열(예술의전당 전시본부장), 김영순(문화 정책개발원 이사), 이웅호(문화체육부 예술진홍국장)
1997	한국관 운영 위원회, 한국문화예술진흥원	오경환(한국종합예술학교 미술원장), 오광수(환기미술관장), 유준상(예술의전당 전시본부장), 김영순(대유문화재단 이사), 서성록(안동대, 평론), 당연직 4인
1999	한국관 운영 위원회, 한국문화예술진흥원	최만린(국립현대미술관장), 오광수(1997년 한국관 커미셔너), 성완경(인하대, 평론), 이용우(고려대, 평론), 유재길(홍익대, 평론), 전수천(한예종, 1995년 한국관 작가), 당연직 4인
2001	한국관 운영 위원회, 한국문화예술진흥원	유준상(서울시립미술관장), 송미숙(성신여대, 1999년 한국관 커미셔너), 성완경(인하대, 평론), 김영호(중앙대, 평론), 조광석(경기대, 평론), 당연직 4인
2003	한국관 운영 위원회, 한국문화예술진흥원	이구열(평론가), 하동철(서울대, 작가), 윤난지(이화여대, 평론), 이형우(홍익대, 1995년 한국관 작가), 윤진섭(호남대, 평론), 박신의(경희대, 평론), 당연직 3인
2005	한국관 운영 위원회, 한국문화예술진흥원	성완경, 윤진섭(호남대, 평론), 조광석, 송미숙, 박경미(갤러리스트, 2001년 한국관 커미셔너), 황인기(성균관대, 2003년 한국관 작가), 당연직 3인
2007	한국관 커미셔너 선정 위원회, 한국문화예술진흥원	김선정(아트선재센터 부관장, 2005년 한국관 커미셔너), 김홍희(쌈지스페이스관장, 2003년 한국관 커미셔너), 김범(2005년 한국관 작가), 윤난지, 최태만(국민대, 평론), 김성원(평론), 당연직 3인
2009	한국관 커미셔너 선정 위원회, 한국문화예술위원회	김태호(서울여대, 작가), 김홍희(경기도미술관장), 백지숙(아르코미술관장), 안소면(리움 학예실장, 2007년 한국관 커미셔너), 최정화(2005년 한국관 작가), 최태만, 당연직 3인
2011	한국관 커미셔너 선정 위원회, 한국문화예술위원회	차대영(한국미술협회 이사장), 서성록(한국미술평론가협회장), 김영나(서울대, 평론), 이두식(홍익대, 작가), 최은주(국립현대미술관 팀장), 당연직 2인

2013	한국관 커미셔너 선정 위원회, 한국문화예술위원회	정형민(국립현대미술관장), 김홍희(서울시립미술관장), 노준의(토탈미술관장), 김영호(중앙대, 평론), 이불(1999년 한국관 작가), 안소연(플라토 부관장), 윤재갑(2011년 한국관 커미셔너), 당던직 2인
2015	한국관 커미셔너 선정 위원회, 한국문화예술위원회	이용우(광주비엔날레 대표이사), 김홍희, 안소연(플라토 부관장), 이불, 정형민, 당연직 2인
2017	한국관 예술감독 선정 위원회, 한국문화예술위원회	전수천, 이준(삼성미술관 리움 부관장), 윤재갑, 정연심(홍익대, 평론), 바르토메우 마리(국립현대미술관장), 당연직 2인
2019	한국관 예술감독 선정 위원회, 한국문화예술위원회	김선희(부산시립미술관 관장), 김희진(서울시립미술관 분관조성프로젝트 디렉터), 안소연, 이준, 조선령(부산대, 평론), 이영열 문화체육관광부 예술정책관, 당연직 2인
2022	한국관 예술감독 선정 위원회, 한국문화예술위원회	재심사 선정위원(2021.6.30. 공지) 기혜경(부산시립미술관 관장), 백지숙(서울시립미술관 관장), 신정훈(서울대학교 교수), 현시원(독립큐레이터), 당연직 2인 *1인 제척
		최종 선정위원(2021.8.17. 공지) 최태만(선정위원장)(국민대 교수, 미술평론가), 고동면(대안영상문화발전소 아이공 선일연구원), 고원석(서울시립미술관 전시과장), 김홍석(상명대 교수, 작가), 서진석(울산시립미술관 관장), 우혜수(아모레퍼시픽미술관 부관장), 진휘면(한국예술종합학교 교수, 미술사가), 당연직 2인
2024	한국관 예술감독 선정 위원회, 한국문화예술위원회	우현수(미국 필라델피아미슬관 부관장), 임근준(이정우)(미술·디자인 이론가), 정현(인하대 교수, 미술평론가), 주온지(미국 샌프란시스코 현대미술관 큐레이터), 요현 볼츠너브라질 상파물로 미술관 관장, 융 마(영국 런던 헤이워드 갤러리 큐레이터) *당연직 없음

이 참여, 선정위원회 전체 구성의 42.9%를 차지함으로써 다양성 확보라는 고 무적인 변화를 시도했다.

한국관의 커미셔너/예술감독 선정 방식은 국내외 동시대 미술계에서 큐레이터 쉽의 영향력이 커진 현상을 자연스럽게 수용하면서 변화해 왔다. 한국관 개관 후 오랜 기간 예술위가 커미셔너/예술감독 선정 위원회를 조직하고, 선정 회의에서 커미셔너/예술감독을 경력 위주로 선출한 다음, 커미셔너/예술감독이 참여 작가를 리서치해 결정하는 방식으로 진행됐다. 현재 예술감독 공모제에서는 가상의 전시 기획안을 제출하면서 참여작가까지 결정된 상태에서 심사를 받게된다. 다만, 이러한 심사 과정이 문제라는 여론도 있다. 참여 작가가 포함된 기획안 발표가 주요 평가 기준이 되면서, 의도한 것은 아니지만 결과적으로 선정위원회가 과거에 비해 큐레이터의 고유 권한이라 할 수 있는 작가 선정까지 결정권을 일부 갖게 된 셈이다. 선정 위원회가 작가와 예술감독 모두를 심사한다는 것은 다시 생각해볼 문제다.

커미셔너로서의 한국문화예술위원회

2016년부터 기존 커미셔너의 명칭이 예술감독(영어 표기: curator)으로 변경 되고, 대신 커미셔너의 역할은 예술위가 맡게 됐다. 선정 위원회의 심사를 거쳐 결정된 예술감독은 하나의 전시를 만드는 큐레이터처럼 본인이 기획한 전시가 실현되도록 수반되는 모든 것에 대한 권한과 책임을 맡는다. 커미셔너인 예술위와 예술감독이 베니스비엔날레 한국관 미술전 계약을 체결하면, 예술위는 예술 감독에게 전시에 관한 대부분의 결정권을 주고, 예술위의 아르코미술관의 담당부서가 지원하는 방식으로 전시가 진행된다. 예술감독 체제로 바뀌었어도 전시기획자의 역할은 사실상 과거와 크게 다른 점은 없어 보인다. 2015년까지 커미셔너의 ①전시 기획 및 총괄 ②작가 및 작품의 섭외, 선정 ③도록 등 인쇄 유인물 제작 ④전시 디자인 ③작품 운송 ④작품 보험 ②전시 설치, 철수 ③개막식 ⑨홍보 ⑩전시 진행 등의 주요 업무는 2017년 이후 예술감독의 수행 범위에 여전히 포함돼 있다. 오히려 예술감독 체제로 접어들면서 ⑪한국관 아카이브 구축에 필요한 자료수집 및 제공 ⑩저작에 갈음하는 행위 등이 추가됐으며, 비밀 유지와 계약위반 시 손해배상의 조함이 추가됐다.

베니스비엔날레 한국관은 일회성 전시로 비치는 것과 달리 실제로는 베니스에 하나의 건물을 소유하고 지속적으로 현지 기관을 운영하는 일에 가깝다. 따라 서 한국관의 규정과 정책은 매해 전시 개최뿐 아니라 한국관 운영을 총체적으로 아우르는 범위로 확대되어야 할 것이다. 한국관 건립 당시 운영계획안에서는 비 엔날레 전시 동안 진흥원 직원 1~2명을 파견하여 관리 및 운영하게 되어 있다. 1996년 처음 마련된 운영 규정부터 한국관 관리에 이탈리아 현지에 코디네이터(현재 매니저) 1인과 후원회장 1인 등의 운영요원을 위촉하는 내용이 마련되었다. 코디네이터에게는 통신비, 교통비, 자료 수집비, 관련 자료 번역 등의 활동비로 수당을 지급했다. 한국관 건립 초기의 코디네이터를 맡았던 김선아의 위촉 업무의 내용을 살펴보면 전시 공백 기간 중 베니스비엔날레 한국관 관리, 베니스비엔날레 한국관과 관련하여 베니스 시청 및 비엔날레 조직위원회와의 업무 연락 및 조정, 비엔날레와 관련된 자료의 수집 및 송부, 기타 베니스비엔날레와 관련된 자료의 수집 및 송부, 기타 베니스비엔날레와 관련된 자료의 수집 및 송부, 기타 베니스비엔날레와 관련하여 진흥원이 요청하는 사항 등이다. 한국관의 위탁 용역 및 안내요원 사례비, 전시 전후 공사비, 공과금 등 전시 예산 외에 한국관 유지 비용으로 1년 평균 3억 원 이상이 사용되고 있다. 한국관은 베니스비엔날레 재단 측에 연면적 249㎡(약 73평)에 해당하는 부지 사용료로 매해 140유로를 지급했으나, 2019년 한국관 공간 임대 만료로 현재는 납부하지 않고 있다.

한국관 건립 후 현재까지 한국관의 상시적인 관리에서 가장 핵심적인 역할을 하는 사람은 현지 주재 매니저이다. 매니저는 베니스 시청 및 베니스비엔날레 재단과 업무 연락 및 조정하는 일을 주요 업무로 하고 있으며, 전시 기간 중 방문객 수를 집계하고 예술위에 보고한다. 전시 출품작의 오작동이나 파손 시 수리, 관람객의 안전 문제나 출입 통제 등 한국관의 전체를 돌보고 있기 때문에 한국관 관리에 현지 매니저에 대한 의존도가 높다. 또한 전시 관련 현지 업체 선정뿐아니라 세법, 관리법 등 베니스 시의 특수한 시스템을 잘 파악하고 있는 것이 중요하다. 특히 베니스 시의 까다로운 문화재 보호 등의 이유로 베니스비엔날레재단의 운영 방침 상 전시 설치 후 건축 자문은 물론 건축사의 감리가 이루어지는 과정이 따른다.

커미셔너로서 예술위의 역할은 어떻게 변해가고 있을까. 예술위는 주최뿐 아니라 커미셔너를 맡게 됨에 따라 베니스비엔날레 한국관 운영은 물론 전시의 실행에까지 더욱 막중한 역할과 기능을 요구받게 되었다. 프랑스관의 경우 커미셔너인 프랑스문화원을 주축으로 위원회를 꾸려 참여 작가를 먼저 정하고, 그 이후작가가 자신에게 적절한 큐레이터를 선임하는 방식으로 운영되기도 한다. 이와달리 예술위는 현재 한국관의 연례적인 관리 업무 외에 매회 전시에 대해서는 예술감독에게 거의 모든 권한을 일임하고 있다. 물론 이는 정부 기관의 문화예술 지원 정책이 현장과 적정한 거리를 둠으로써, 예술 현장의 자율성을 존중하는 원칙에 따른 것이기도 하다. 특히 한국관 설립 초반에 운영을 둘러싸고 미술계와 문화부 간의 완력 다툼의 사례들은 지금도 공공연히 벌어지는 문화예술의 현장과 국가의 문화예술 정책의 사이의 괴리와 갈등과 큰 차이가 없다. 예술위는 한국관의 운영 주체를 맡고 있는 커미셔너로서 그 상반된 입장의 중간을 매

개하는 동시에, 한국관을 향한 미술계 현장의 여론을 적극적으로 수용하고, 포 괄적 비전을 확립하여 효율적인 운영 제도를 마련해야 한다.

예술위가 커미셔너로서 진행하는 가장 중요한 역할 중 하나는 재원을 확보하는데 있다. 최근 창작과 직접적으로 관련되는 일 외에도 한국관 전시 진행을 둘러싼 아카이빙은 물론, 홍보 및 네트워킹 등 여러 가지 측면에서 예술위가 전문적으로 수행해 달라는 현장의 요구가 많아지고 있다. 또한 예술위가 문예진흥기금을 활용하여 매해 예술감독 중심으로 조직된 추진단에게 해마다 비슷한 규모의금액을 민간 경상 보조 방식으로 지원하는 형식을 넘어서 더욱 많은 예산을 확보할 수 있도록 더욱 적극적으로 진행해야 할 것이다. 지난 10여 년간 베니스비엔날레 한국관의 매년 예산 추이(*표2)를 살펴보면 꾸준히 증액되고 있으나, 특히 2014년과 2015년에 걸쳐 큰 폭으로 상승했음을 알 수 있다. 이는 2014년 건축전에서 한국관이 황금사자상을 수상하면서, 귀국 보고 전시를 개최하는 조건으로 약 2억 원을 추가로 기획재정부로부터 지급받았으며, 여기에는 포상적인 의미도 있다. 실제로 2014년 건축전의 경우 이듬해 아르코미술관에서 귀국전시를 개최했으며, 2015년 미술전의 경우 귀국 전시를 열지 않았지만, 대신에예술위는 이 금액을 상당 부분 본 전시에 참여하는 한국 작가와 병행전시에 사용했다.

베니스비엔날레 한국관 운영 예산은 조금씩 증액되어 왔다. 전시를 준비하는 추 진단에 지급되는 민간 경상 보조 예산 역시 10년 전에 비해 2억 원 정도 증가했지만, 이는 물가상승률 대비 비슷한 규모로 볼 수 있다. 그러나 2000년대 들어 국제적 문화 행사가 점점 더 화려해지고, 국가 간의 경쟁 열기는 더욱 뜨거워지고 있다. 대표적인 광경이 베니스비엔날레의 프리 오픈 기간 동안 곳곳에서 열리는 각국의 만찬과 파티라면, 그 주인공이라 할 수 있는 작품 역시 미디어아트나 설치를 주요 매체로 삼는 경향 속에서 제작 비용이 기하급수적으로 늘어나고 있다. 작가들까지 작품 제작에 대한 경비에 대한 부담을 안고, 심지어 작품을 컬렉터에게 선매하는 방식까지 감안하면서 충당할 방안을 찾고 있으므로, 예술위역시 외부 후원에 더욱 적극적인 태도로 다각적인 방안을 모색해야 한다. 2001년부터 2015년까지 삼성문화재단이 조건부 기부금으로 매회 3천만 원씩 장기간 고정적으로 후원했던 것처럼 또 다른 안정적인 후원처를 계발해야 한다. 아울러 한국관 연도별 예산 역시 문예진흥기금 외에도 외부 후원 금액까지 합산하여, 전체적으로 소요된 예산 규모를 살펴보면서 한국관 예산의 증액도 고려해야할 것이다.

역대 한국관 후원 내역(*표3)을 통해 한국관 예산의 변화와 증액의 필요성을 논 의해 볼 수 있다. 한국관의 예술감독과 작가는 더욱 완성도 높은 전시를 실현하

▼(*표2) 한국관 연도별 예산 내역 2008~2024(단위: 천원 / 출처: 한국문화예술위원회)

연도	일반수용비	공공요금 및 제세	임차료	국외 업무 여비	사업추진비	민간경상보조	계
2008	121,673	6,420	1,201	24,164	8,670	250,000	412,128
2009	173,176	6,420	1,201	24,265	8,735	300,000	513,797
2010	173,154	6,420	1,201	24,265	8,735	300,000	513,775
2011	177,855	6,420	1,201	25,789	8,735	380,000	600,000
2012	157,850	6,420	1,206	24,976	8,735	400,000	599,187
2013	157,850	6,449	1,206	24,981	8,735	400,000	599,221
2014	157,850	7,007	1,206	25,202	8,735	500,000	700,000
2015	157,850	7,007	1,206	25,202	8,735	700,000	900,000
2016	157,850	7,007	1,206	25,202	8,735	700,000	900,000
2017	257,850	7,007	1,206	25,202	8,735	600,000	900,000
2018	257,850	7,007	1,206	25,202	8,735	600,000	900,000
2019	262,850	7,007	1,206	21,202	7,735	600,000	900,000
2020	262,850	7,007	1,206	21,202	7,735	600,000	900,000
2021	462,850	7,007	1,206	21,202	7,000	600,000	1,099,265
2022	463,000	-	-	-	-	600,000	1,063,000
2023	463,000	-	-	-	-	600,000	1,063,000
2024	463,000	-	-	-	-	600,000	1,063,000

▼(*표3) 한국관 미술전 후원 내역

연도	후원사(자)
1995	대한항공
1997	대한항공
1999	삼성문화재단, 대한항공

2001 삼성문화재단, LG전자, 대한항공

2003 삼성문화재단, 일신문화재단,(주)쌈지, 에르메스코리아, 석주문화재단, 대한항공, 갤러리현대, 국제갤러리

2005 삼성문화재단, 아라리오갤러리,(주)필코리아

2007 삼성문화재단, 아라리오갤러리

2009 삼성문화재단, 한진해운, 국제갤러리, 뉴뮤지엄, 바바라빈갤러리

2011 삼성문화재단, LG전자, 대한항공, 한진해운,(사)현대미술관회, 학고재갤러리, 더와이즈황병원, 핀갤러리, 우학문화재단

2013 NXC, 삼성문화재단, 삼성전자, 국제갤러리, 모제인송

2015 현대자동차, 삼성문화재단, 아시아나항공,(주)BT, 삼성제일모직, 유수홀딩스, 갤러리현대, 코오롱, 라카이샌드파인, 네이버, 삼성전자, SBS미디어그룹

2017 현대자동차, 한솔제지, 네이버문화재단, 삼성전자, 삼성물산, 313아트프로젝트, 아트플레이스, 아시아나항공, 이노션 월드와이드, 코리아 투모로우, 삼성 더프레임, 텀블벅을 통한 55인의 개인 기부자

2019 현대자동차, 매일유업, 아시아나항공, SBS문화재단, 하퍼스바자코리아, (주)단팔코리아, 바이에딧, 우규승건축사무소, 덴마크 예술재단, Knud Højgaards Fond

2022 현대자동차, 대한항공, 바라캇컨템포러리

2024 현대자동차, 논픽션, 루마 재단, 디네슨, 러쉬, 일진문화재단, 블룸버그, 니콜레타 피오루치 재단, 아그네스 비, 바자 아트, 아트 허브 코펜하겐 기 위해 풍부한 예산을 확보하고자 역량에 따라 매년 다른 후원처를 마련했다. 소속 작가가 한국관에 참여하는 갤러리들은 또 다른 프로모션의 기회로 삼아 적 극 후원에 나섰다. 또한 일부 업체에서는 항공 및 운송이나 현물을 후원함으로써 기업의 국제적 홍보의 기회로도 삼았다. 다만 홍보 마케팅 차원의 후원이기 때문 에 파티 같은 노출이 높은 항목에만 선택적으로 후원하려는 경향이 있어 균형을 찾는 역할이 요구된다. 2013년 NXC가 1억 5천만 원을 현금으로 후원하며 한국 관의 메인 스폰서가 등장했다. NXC의 회장이며 넥슨의 설립자인 김정주는 당시 한국관 프로젝트의 초반에 기술 자문을 맡아 미디어 장비 관련 리서치를 해 주었 고. 그 인연으로 NXC가 한국관의 메인 스폰서까지 맡은 것이다. 그 후 2015년 부터 현재까지 현대자동차가 메인 스폰서를 맡고 있는데, 보다 장기적인 방식의 후원 제도를 협의할 필요가 있어 보인다. 2015년의 경우 3억 5천만 원을 후 원한 메인 스폰서 현대자동차 외에 아시아나항공, 베이직테크, 제일모직, 유수홀 딩스, 갤러리현대, 코오롱 라카이샌드파인, 네이버, 삼성전자, SBS미디어그룹 등의 협찬과 삼성문화재단의 후원으로 진행됐다. 2017년의 경우 다른 기업 후 원사가 있었음에도 참여작가 이완이 별도로 텀블벅을 진행하여, 일반인으로부 터 후원금을 모금하는 방식이 처음 시도되기도 했다. 출품작 중 (고유시)에 필요 한 다채널 사운드를 구현하는 지향성 스피커 8대와 방음 장치 구입 및 한국에서 이탈리아로 작품을 보내는 운송비 후원금으로서 5만 원부터 500만 원까지 선 택한 55명의 후원자로부터 총 22,520,000원이 모금되었다.

한국관, 또 다른 30년을 위하여

베니스비엔날레는 세계 미술계 현장에서 한국의 경제적 문화적 수준을 가늠해 보는 자리다. 베니스비엔날레의 한국관 건립은 비엔날레가 지닌 문화산업으로 서의 상징적 권위를 생각해 볼 때, 한국미술에 있어서 역사적으로 중요한 장면이다. 1995년 이후 한국관 전시의 성과가 단순히 수상이나 참여 작가의 활약상에만 있는 것이 아니라, 본 전시나 병행 전시의 증가 등 한국미술의 해외 진출로 확대되는 데 직간접적인 역할을 하기 때문이다. '한국의 대표'라는 타이틀이 부여되는 한국관의 역사와 지난 전시를 통해 국제 미술계에 한국미술의 특성이 어떻게 인식되었는지 전체적으로 조망해야 한다.

2007년 당시 예술위 위원을 맡은 김정헌이 "21세기에 아직도 미술전시회를 올림픽과 같이 국가관 중심으로 운영하는 것이 맞는지는 의문이지만, 자르디니 의 국가관 전시회는 어쩔 수 없이 그 국가의 규모, 국력, 자본, 사회의 안정성, 민 주화 여부 등에 따라 작품의 성격을 달리하고 있는 듯 보였다" 라고 말한 것처 럼, 최근 국가 간 경쟁과 프로모션이 더욱 강해져, 베니스비엔날레는 세계 문화 정치의 압축판과 다름없다. 대개 6개월가량의 전시 기간 베니스비엔날레에는 근래 평균 50만 명 정도의 관람객이 방문하며, 그 중에서 한국관에는 2015년 373,160명, 2017년 410,016명, 2019년 373,378명으로 집계되며, 하루 평균 2천 명 이상이 관람한 것으로 나타났다. 특히 2022년의 경우 총 566,013 명이고, 1일 최다 8,555명으로 역대 최고 한국관 관람객 수를 기록한 바 있다. 특히 전 세계에서 온 전문가들 위주로 진행되는 3~4일간의 프리 오프닝 기간에만 2만 5천 명이 방문하고, 여기에 더하여 취재진이 8천 명에 이른다. 기타본 전시와 국가관, 병행전시 등의 참여 작가와 큐레이터, 스탭 등 이들까지 더한다면 정확한 집계는 어렵지만 대략적인 규모를 어림집작해 볼 수 있다.

베니스비엔날레에서 주목받은 작가가 해외 유수의 미술관이나 갤러리에서 전 시를 이어가며 국제적인 작가로 발돋움하는 것은 주지의 사실이다. 한편 한국 관의 예술감독을 맡은 큐레이터는 작가 개인과 정부 지원 사업을 매개하면서 국 제 교류 사업에서 더욱 중요한 역할로 자리 잡게 되었다. 중국 출신으로 베니스 비엔날레 프랑스관을 기획했던 큐레이터 후 한루는 다음과 같이 언급한다. "비 엔날레는 일회성 행사이기보다 자신만의 유산을 만들어내는 하나의 과정이기 때문에 해당 지역 내 담론을 형성하여 다른 기관, 특히 정치 기관에 영향을 끼친 다. 우연일 수도 있지만 대체로 이러한 역할을 수행하는 비엔날레는 사회에 문 제의식을 제기하며 활력을 불어넣는다." '제트족' 또는 '세계 시민'으로 비유되 는 스타 큐레이터들이 북미에서 유럽으로, 아시아에서 중동으로 옮겨 다니며 비 엔날레를 재생산해 내고 있다는 지적도 맞지만, 그들을 통해 또 각국의 비엔날 레를 통해 동시대 미술은 물론 사회의 변화가 추동되는 것도 인정해야 할 것이 다. 9 베니스비엔날레의 파급효과가 미치는 영역은 이렇듯 매우 복잡다단하나, 무엇보다 참여 작가 또는 큐레이터가 견지한 예술관을 전 세계의 관객을 대상으 로 증명해 보이는 가장 효과적인 기회라는, 가장 뻔하지만 근본적인 목적으로 향하게 된다.

한국관 건립 후 30년이 지났다. 한국관 건립 당시 함께 베니스에 갔던 김도현전 문화부차관의 말에 의하면 건축가 김석철이 여러 우여곡절 속에서 "나비처럼 앉았다가 날아갈" 임시공간처럼이라도 짓고 보자 했던 한국관이다. 건립부터 아쉬움이 컸던 전시장의 크기는 둘째치고라도, 건축물의 노후로 인해 보수비용이 점점 늘어나고 있는 현실이기에 근본적인 대책이 필요할 것이다. 호주관과 캐나다관이 리노베이션 공사를 완료한 2015년부터 한국관 증개축 논의가본격적으로 시작됐다. 한국관 정비와 관련하여 미술계 및 건축계의 자문회의를거쳐, 한국관 재건축 타당성 조사를 실시한 후 베니스 현지의 만쿠조-세레나 건축사무소와 2018년 계약을 맺고 함께 실질적인 기본계획안을 마련하여 베니스시에 제출했지만, 아직 이렇다 할만한 결정된 사항은 없다.

예술위는 베니스의 시의회, 평의회, 도시계획과, 건축과, 조경과, 문화재보호관리국 등 여러 행정 부서에 접촉 및 허가를 시도하는 가운데, 2020년 한국관의베니스시 건축물대장등록을 완료했다. 그러나 한국관 부지 임대 계약은 2019년 종료된 이후 아직 재연장 절차가 답보 상태로, 총체적인 난국 속에서 외교적 접근이 필요하다는 판단하에 강형식 주밀라노 대한민국총영사가 베니스 시의원과 비엔날레 재단 사무국장 등을 직접 만나는 등 총력을 다하고 있다. 특히 2024년이 한국-이탈리아 수교 140년을 맞이하는 해로서 머지않아 증개축에대한 좋은 소식이 들려오길 기대해 본다.

그러나 증개축보다 더욱 중요한 과제는 한국관의 역사를 정리하고, 향후 더욱 좋은 성과를 가져올 수 있는 내적 조건들을 보완하는 것이다. 공공기관의 특성과 마찬가지로 예술위 역시 순환보직으로 한국관을 담당하는 직원들이 자주 바뀌고, 한국관을 둘러싼 다양한 업무(운영, 선정, 관리, 증개축, 국제홍보, 후원등)에 각각 전문성을 띤 인력이 턱없이 부족하다. 또한 대다수의 비엔날레가 그러하듯 예술감독은 한 번의 전시를 하고 나면 작별을 고한다. 한국관의 궤적을 좇을 만한 단서들이 여기저기 구멍이 나 있다. 각 회마다 예술감독과 작가들은 전시를 위해 여러 가지 노력을 했음에도 사업 성과나 진행 과정을 정리하는 마무리 업무에는 취약했다.

이러한 아쉬움 속에서 2013년부터 한국관은 미술전 백서를 발간하고 있다. 한 편 2016년 건축전의 경우 서울시립 미술아카이브에 전시 진행 과정이 담긴 자 료들을 기증하여, 후속 연구의 단초를 마련했다. 또한 예술위 산하 아르코예술 기록원은 2003년부터 구술채록 컬렉션을 위시하여, 한국 근현대 예술사의 흐 름을 살펴볼 수 있는 중요 기록물을 수집, 보존, 서비스하고 있는 가운데, 베니 스비엔날레 한국관 컬렉션도 구축해 나가고 있다. 그러나 매해 전시 사진이나 상세 자료 등은 아직 미비하거나, 자료가 있어도 등록 전이며, 현재로서는 전시 도록 등의 인쇄물을 비롯한 영상 자료 일부를 열람할 수 있다. 2019년 아르코 예술기록원은 기획수집 시리즈로서 한국관 매니저 김은정을 4차례에 걸쳐 구 술채록 연구를 진행했다. 한국관 관리 및 전시를 진행하는 데 있어 베니스 현지 에서 2006년부터 현재까지 한국관에 재직 중인 김은정 매니저의 노하우와 정 보에 상당 부분 의지할 수밖에 없기 때문이다. 2020년 『베니스비엔날레 한국 관 아카이브 구축을 위한 자료발굴 및 수집: 1995년 개관~2015년 미술전 중 심으로』라는 한국문화예술위원회 예술정책 특별연구를 진행해, 역대 커미셔너 를 인터뷰한 바 있다. 이제 막 첫걸음을 뗀 단계라 볼 수 있는 베니스비엔날레 한국관 아카이브는 2022~2023년에 걸쳐 프랑크 만쿠조와 에르네스타 세레 나로부터 한국관 설계 자료 3,973건의 기증을 받아, 현재 구술채록 작업과 함 께 기증자료 목록화 작업이 한참 진행 중으로, 이를 토대 삼아 앞으로 한국관 관

련 아카이빙에 박차를 가할 것으로 예상된다.

근자에 들어 베니스비엔날레 국가관에 대한 연구가 전 세계적으로 활발히 진행되고 있다. 호주의 미술사가 스테판 나일러는 아시아태평양의 국가관 역사를 정리한 저서 『The Venice Biennale and the Asia-Pacific in the Global Art World』를 최근 출간했다. 한편 오스트리아는 2013년, 캐나다는 2020년, 호주는 2021년, 독일과 일본은 2022년 등에 베니스비엔날레 자국관의 역사를 되살피는 아카이브 북을 발간했으며, 타이완도 2022년 전시와 함께 웹사이트를 통해 국가관 아카이브를 일목요연하게 정리했다. 그렇다면 우리는 한국관의 어제와 내일을 어떻게 기록해갈 것인가. 2년마다 열리는 관행적인 국가 이벤트로 전략하지 않기 위해, 국제적인 동시대 미술과 함께 호흡하며 한국관을 둘러싸고 복잡다단하게 얽혀 있는 관계망을 촘촘하게 살펴보면서 새로운 비전을 제시해야할 것이다.

베니스비엔날레 한국관, 출생 이야기

§ 이영철

사회 상태란 최면 상태와 마찬가지로 꿈의 한 형식에 불과하다. 즉 조종받은 꿈이며 활동하고 있는 꿈이다. 암시된 관념들을 갖고 있는 것에 불과한데도 그것들을 자발적이라고 믿는 것, 이것은 꿈꾸는 사람만이 아니라 모든 사회적 인간에게 있는 고유한 착각이다.

- 가브리엘 타르드, 『모방의 법칙』, 1895

베니스비엔날레는 유럽의 팽창주의 식민지 시대가 한창이던 1894년 카페 플로리안에서 이야기가 나와 이탈리아 왕의 은혼식을 기념하는 취지에서 이듬해 4월 19일에 만들어진 국제전에서 탄생했다. 나폴레옹의 침공으로 무너진 1100년 공화국의 뒤안길에 외국 방문객들을 포함해 22만 여명이 전시를 관람함으로 써 산업화의 병행 효과로서 경제에 활기를 불어넣고 서구 열강들과 접점을 만들어 고립에서 벗어나는 이중의 전략에서 나온 것이다. 새로운 건축물에 대한 매우 강한 보수성에도 불구하고 비엔날레의 성공은 시가 문화적으로 변두리가 되는 것을 막아 주었다. 1907년에 벨기에가 첫 번째로 파빌리온을 건립했고 이어서 1909년에 독일, 영국, 헝가리가 그 이듬해 르누아르와 클림트의 작품을 선보였다. 1908년 카 페사로에 갤러리 다 아르테 모더나가 개관하여 국제 미술계에서 베니스의 입지를 다지는 데 일조하였다.

넝쿨과 자스민이 우거진 자르디니 카스텔로 공원에서 시작된 베니스비엔날레는 '수퍼 살롱' 혹은 '다년생의 현대미술 살롱' 이라 불렸다. "다년생 현대미술 살롱"이 지금까지 이어져 왔다. '다년생'이란 이탈리아어 '페렌네'로, 식물의 생장과 별개로 또 다른 의미 변화가 일어난다. 어떠한 상황, 어떠한 사건에도 불구하고 사랑의 영원한 서약이 계속 이어져 실체가 된 정신, 그 품질을 떠올리게 한다. 석호의 깊은 물에서 타오르는 비너스처럼 눈부신 교회와 금빛의 두칼레 궁전이 솟아오르는 풍경은 논리를 거스르며 내외국인 모두를 잠시 동화 속에 빠뜨린다. 수세기 동안 작가들은 베니스와 그 문명의 본질을 이미지, 은유, 암시로 담아내려 했다. 15세기 후반 유럽 서적 인쇄 문화의 중심지였던 베니스는 도시전체가 현란한 건축의 걸작으로, 1960년대에 존 케이지, 머스 커닝햄, 데이빗투더, 백남준이 공연을 했던 베니스 최초의 라 페니체 극장이 세워졌고, 베르디, 마르코 폴로, 카사노바의 고향에 아주 작은 건물에까지도 조르조네, 티치아노, 틴토레토, 베로네제를 비롯한 세계 최고 미술가들의 작품을 보유하고 있다.

유럽 열강이 아프리카를 강제로 분할했던 베를린 회의가 열리기 불과 10년 전에 비엔날레가 여러 국가가 경쟁하고 각자의 영광을 추구할 수 있는 비교적 무해한 수단을 제공했지만 서구 국가들만 초대되었다. 당시 이 정책은 개인주의와 민족 주의를 동시에 강조하고 헤겔의 말처럼 세계의 역사는 유럽에서 일어난다고 가 정하는 모더니즘적 정책이었다. 포스트모던 시대에 들어서면서 이 정책은 약화되기 시작한다. 베니스는 1990년 비엔날레에 나이지리아와 짐바브웨를, 1993년에는 세네갈과 코트디부아르를 포함시켰다. 1990년 이전에는 베니스비엔날레에 여성 작가가 단 한 명도 참가하지 않았던 미국은 그해에 제니 홀저가, 1993년에는 루이스 부르주아가 대표로 참가했다. 한편 일본도 1993년 여성 작가 쿠사마 야요이가 대표로 참가했다. 초광학적인 통신 기술이 세계를 하나로 연결하여 국가의 경계와 위상이 급속히 약화되는 지난 세기의 마지막 문턱에서 한국은 베니스에서 영구적인 예술의 집을 확보하는 극적인 성취를 이루었다.

게릴라 해프닝: 1966.6.18. 자정

34살의 아시아계 미국 이주 청년 예술가가 여성 첼리스트 살럿 무어만과 함께 33회 베니스비엔날레 개막일에 초대받지 않은 손님으로 나타났다. 이들은 2년 전에 만나 이듬해 파리에서 공연을 가졌고 2차 유럽 순회여행을 계획한 첫 번째 도시가 베니스였다. 그 배경에는 베니스비엔날레에 얽힌 음모로 뉴욕과 유럽 언론이 시끄러웠던 사건이 있었다. 백남준은 개막 행사에 소금과 후추를 뿌리기로 계획하고 '게릴라' 해프닝을 사전에 계획하였다. 입소문으로 가장 오래된 리알토 다리에 운집한 관중들 앞에서 곤돌라를 탄 채 작은 연주회를 열었다. 시작과끝을 알리는 한국의 놋쇠로 만든 징이 걸려 있었다. 시간, 날짜, 장소가 없이 인쇄된 전단지에 이렇게 적혀 있다.

"뭐가 일어나는 거죠? 백남준, 샬롯 무어만, 여러분들, 출생, 죽음, 사랑시, 텔 레비전 쇼, 살해, 봄, 꽃, 전쟁, 소득세가 발생하고 당신이 원하는 만큼을 얻 을 수 있을 거에요. 1966년 미국"(워커아트센터 자료 소장)

달빛이 수면에 드리워진 여름밤. 백남준은 베니스 시에 딱 한 개 남아 있던 오 래된 영사기를 빌려서 가장 오래된 레알토 다리 옆의 건물 벽에 영상을 쏘았다. "촬영하지 않고 어떻게 영화를 만들 수 있을까?" 자신에게 물음을 던졌다. 그 작품이 (영화를 위한 선)이다. 필름에 먼지와 임의의 흠집이 쌓이도록 놔두는 방식으로 텅 빈 화면에 무중력의 정보가 흘러가도록 놓아둔 영화를 1966년 베니스에서 다시 사용한 것이다. 무어만은 다리 난간에 미리 설치한 조명의 스포트라이트를 받으며 그들이 존경하는 존 케이지의 (현악기를 위한 26'1.1499")를

연주한 뒤, 아이요가 다리 위에서 장미꽃 잎을 무어만 위에 뿌리는 동안 잠시 멈 췄다가 백남준 작곡인 (생상스의 주제에 의한 변주곡)을 연주했다. 샬럿은 백남 준의 즉흥적인 착상에 따라 대운하를 기름 드럼통으로 사용했다.(모두가 예상 했던 대로) 그들은 더러운 물에 투신했다. 그녀를 다시 보트로 올리는 데 몇 가 지 어려움이 있었지만 첼리스트는 아주 우아하게 배에 올라타 물에 흠뻑 젖은 채 곡을 마저 연주했다. 연주가 끝나자 운하에 남아 있던 백남준이 곤돌라에 뛰 어들었고 해프닝은 끝났다. 이 전위적인 작은 오페라를 본 페기 구겐하임, 로이 리히텐슈타인, 레오 카스텔리 등이 포함된 관중들이 열렬한 박수와 환호를 보 냈고 두 사람을 태운 곤돌라는 리알토를 유유히 빠져나와 비엔날레 개막 파티 장으로 향했다.^⑩ 이들의 공연이 있은 지 5개월 뒤 역대 최대의 아콰 알타(대홍 수;Aqua Alta)가 발생했다. 베니스는 만조 때가 되면 80cm 높이로 산 마르코 광장부터 침수가 시작된다. 1966년 대홍수로 피렌체가 황폐화되고 베니스 전 체가 20시간이나 침수되어 있었다. 이후 오래 기간 시험 연구를 거쳐 베니스시 는 섬과 섬을 개폐식으로 연결하는 모세(MOSE; 인공 제방으로 실험 전자 기계 모듈의 약자)를 개발하여 2020년 가을부터 운영하고 있다. 홍수가 예보되면 도시가 물에 잠기기 전에 바닥에 잠자던 이동식 수문이 일어나 벽이 된다. 물 위 의 기적이다.

한국관의 기적

클림트, 샤갈, 피카소, 라우센버그, 리히텐슈타인 등 1960년대까지만 해도 회 화의 모더니즘이 비엔날레에서 큰 환영을 받은 반면에, 베니스 시에서 신축 건 축의 설립은 지금도 허가를 받기가 매우 어렵다. 시 전체가 세계문화 유산으로 등록되어 있기 때문이다. 모더니즘 건축의 거장 세가자제 명이 베네치아 프로젝 트를 실현하지 못했다. 프랭크 로이드 라이드가 마시에리 가문을 위해 대운하에 궁전을 설계했지만 베니스시로부터 승인을 받지 못했다. 르 코르뷔지에의 시립 병원 계획 그리고 비엔날레 부지 내의 루이스 칸의 아트센터 계획도 반대에 부 딪혀 건설되지 못했다. 이런 어려움을 생각할 때 비록 작은 프로젝트라 하지만 건축가 김석철과 프랑코 만쿠조가 설계한 한국관이 지어진 것은 하나의 기적이 라 하겠다. 한국관이 자리잡은 부지는 러시아, 영국, 독일, 일본 등 19세기 열강 들이 모여 있는 구역으로 아드리아해와 리도섬이 훤히 보이는 최적의 지점이다. 그들은 설계상 까다로운 몇 가지 조건을 수용해야 했다. 작은 부지이나 수목을 일절 벨 수가 없으며, 파빌리온 뒤쪽의 벽돌 구조물이 있어 건축적으로 장점이 없으나 베니스 시의 유산법에 따라 설계에 포함시켜야 했다. 한국관의 파동 치 는 한쪽 벽면은 보호 수목을 빗겨가며 디자인한 결과이고, 초석 위 철골기둥으 로 건물을 띄운 건 나무 뿌리가 엉켜 지면을 건드리지 않기 위해서다. 한옥의 초 석 개념으로 절묘한 끼어들기가 가능했다.

파빌리온의 본래 뜻은 '나비'(누명을 쓴 종신수가 섬 감옥에서 탈주하는 이야기의 영화 〈빠삐용〉이 있다)처럼 가볍다는 의미에서 이동성을 전제로 한 임시 건물을 말한다. 1851년 세계 최초의 박람회인 '런던 만국박람회'에서 선보인 조셉 팩스턴의 수정궁은 산업혁명이 활발하던 시기에 대량 공급된 철물과 유리가 조합된 상징적 구조물이다. 전통적 공간 개념의 판도를 바꾸어 미술과 건축 분야에 새 변화를 가져왔다. 같은 재료의 특성을 살려 지어진 한국관은 파빌리온의역사성을 기념하는 '쁘따' 수정궁이고 먼 소식, 저 세계의 소식을 들려주는 이동형 관제소인 것이다. 그렇다면 상상컨데, 전통적인 전시관보다는 통신의 기능을 하는 거대한 'TV-Dada' 작품에 비유해 볼 수 있다. 자신이 감독한 1993년베니스비엔날레를 아킬레 보니토 올리바는 '포스트-텔레비전'이라 칭하기도 했다.

한국관의 지금의 모습이 여러 가지 조건을 충족시키면서 이뤄진 절묘한 솔루션 이면서도 디자인의 개념에 석호의 도시 베니스의 특성과 백남준의 상상적 예술 관이 녹아 있는 것임을 알 수 있다. 주춧돌 위에 딛고 올라선 구조물은 한옥의 개념을 반영하였고 통풍이 잘되는 강철 구조물이 가벼워 보이며 은하계 우주 여 행을 위해 설계된 착륙 모듈에서 기대할 수 있는 기이한 구성 요소를 갖추고 있 다. 원형 포탑, 모듈식으로 열릴 수 있는 넓은 차양, 배처럼 보이는 일련의 계단 레일 등이 있다. 베니스의 상징인 모터 보트와 UFO가 결합한 형태이다. ¹⁰ 이 형 태는 베니스비엔날레 백주년을 준비해 백남준이 폴 게린과 주스티와 제작한 광 고 영상 작품인 (하이 테크 곤돌라(1993))에 나오는 이동 수단의 렌더링 이미 지와 흡사하다. 곤돌라는 베니스의 상징이며, 백남준의 영상들 가운데 일부 클 립에서는 더 빠르고 현대적 버전인 모터 보트로 표현된다. 이 보트는 또한 우주 선으로 재디자인되었고 산과 운하의 이미지를 통해서 관객을 빠르게 안내한다. 산 마르코 광장, 대성당 내부, 탄식의 다리, 공작궁, 대운하를 따라 흐르는 배, 리 알토 다리가 등장한다. 반복되는 비디오 프레임과 함께 독일 펑크 밴드 그룹인 Die Toten Hosen(1988)이 독일의 본에서 라이브로 연주한 (여기 알렉스가 온다)를 들려준다. 반복적인 리듬의 문장이 새로운 도착에 대한 기대감을 강조 한다. 이 부분은 백남준이 88서울올림픽을 위해 제작한 〈세계 일주(1988)〉의 일부였다. 이처럼 특이한 한국관은 미술관, 갤러리 공간에 익숙한 작업들이 새 로운 도전에 직면하여 제각기 창의적인 해결책을 구해야 하는 과제를 던져준다. 30년 동안 한국의 커미셔너, 작가, 건축가들은 이 작고 소박한 구조체와 앞 마 당. 숲의 공간을 이용해 전시를 다각도로 펼쳐 왔고 그것은 작가들에게 새로운 경험이었을 것이다.

두 개의 눈동자

선체 모양의 한국관은 석호의 물가 옆 숲속에 정박해 있다. 이는 자르디니를 가득찬 '리바이어단'(성경에 나오는 바다의 용)들에 비유되는 근대 국가의 화이트 큐브 건물들과 정반대되는 구조물이다. 그것은 미술관, 갤러리 공간에 익숙한 작가들, 커미셔너들이 그것의 도전에 반응하며 창의적 솔루션을 찾아가는 30년의 노력이 맺힌 공간이다. 그간 한국의 커미셔너, 작가, 건축가, 디자이너들이실내 빛과 굴곡, 스케일과 씨름하며 상이한 변형을 경험했던 것에서 성공적이었다: 문경원과 전준호는 전시관을 사이버 신경 뇌로, 코디 최는 포스트 콜로니얼 카지노로, 김수자는 초스펙트럼 빛의 자궁으로, 김현진은 근대 식민지 여성의살롱극장으로, 박이소는 비엔날레를 뼈로 된 성 미셸 사원으로, 송미숙은 무라노 장인의 기예에 호응하는 한국의 정체성으로 다양한 실험적 전시와 작품 등을보여주었다. 또한 김선정 커미셔너는 한국 현대미술의 정보를 베니스의 별도 공간에 마련된 K팝 무대처럼 총체적으로 디자인해 선보였다. 12명의 작가가 참여한 한국관은 즐거운 수학여행이 되기도 하고, 욕망의 상징이 한데 묶인 좀비실험의 되기도 하는데, 이는 베니스비엔날레에 대한 압축된 풍자였다. 매 전시마다 작은 공간에 엄청난 에너지로 신감각들을 마음껏 표출하였다.

2014년 렘 쿨하스 감독 하의 건축 비엔날레에서 65개국이 경쟁하던 가운데 한 국관이 《한반도 오감도》라는 전시로 황금사자상을 받았다. 커미셔너 조민석과 큐레이터들은 시인 이상이 상상했던 까마귀의 눈으로 세계 유일의 분단국인 코 리아의 백년 건축의 모더니티를 빨아들이는 에너지와 분석력의 광기를 보여주 었다. "당초 문화예술위는 이번 전시작에 대해 북한 건축가들이 직접 참여하는 플랜 A와 북한 건축가들이 참여하지 못하는 경우를 대비한 플랜 B를 별도로 마 련해 한국관 전시를 준비해 왔다. 결국 이번 전시에 북한 건축가들이 참여하지 못했다. 그러나 처음부터 대안을 준비해 완성도 높은 전시를 선보였다." 남북 을 아우르는 건축과 스펙터클의 현상에 대해 삶의 재건, 기념비적 국가, 경계들, 유토피아적 관광이란 4개의 개념적 범주로 사정없이 쪼개서 다시 보기의 패턴 을 그려냈다. '코리아 파빌리온'의 연구 방법이 이미지 보기의 지식 생산에 참고 할만한 모델이 되었다. 한국관의 명칭이 South Korea나 Republic of Korea 가 아닌 Korea(실제 한국관 간판 표기 COREA)라는 한 가지 사실이 전제하는 의미의 무게를 감당해낸 건축가 조민석과 큐레이터들은 광장의 밝음 속에서 맹 점을 찾아냈다. 이는 비엔날레의 표제였던 '근본적' 그리고 '건축가가 아니라 건 축'이라는 밑줄에 가장 모범적인 답안이자 탁월한 전시 기법이었다. 그것은 광 장과 밝음을 쫓는 세상에서 어둠을 바라보는 시력을 회복시켜 주었다. 조민석 팀의 전시가 냉전을 다룬 것은 한국관 설립에의 백남준의 공헌과 "남한과 북한 이 함께 할 것"이란 뜻에 대한 19년만의 정확한 보답이자 또한 미래를 향한 또 하나의 예시적인 메시지인 것이다.

이어서 그 이듬해 임흥순의 영화인 (위로 공단)이 오쿠이 엔위저가 감독했던 비엔날레의 본전시에 초청되어 은사자상을 받았다. 나이지리아 출생의 예술감독 엔위저는 들을 수 없었던 목소리를 탄원해낸 임흥순의 여성 이주민 노동자의 삶을 하나의 기념비로 만들었다. 세계화 이후 최근 수십 년 동안 베니스의 가장 중요한 현상은 관광업의 기하급수적인 성장이다. 1990년부터 2020년까지 베네치아를 방문하는 관광객 수는 연간 약 1,000만 명에서 약 2,500만 명으로 150% 이상 증가했다. 관광객의 증가와 거주 인구의 감소로 인해 비관광객의 수요를 충족하는 많은 소규모 사업체와 상점이 비워지고 카니발 마스크와 기타 기념품을 판매하는 상점으로 대체되었으며, 대부분은 현지에서 생산되지 않는다.

코로나19 팬데믹은 관광업에 의존한 경제의 취약성을 드러냈다. 2020년의 첫 10개월 동안 관광업은 약 80% 감소했고, 많은 사업체가 문을 닫았고 일부는 영원히 문을 닫았다. 자르디니는 수녀원 교회와 레이스 제작자, 임피라세(구슬꿰는 사람), 어부 등 가난한 사람들이 살던 곳이었다. 관광의 쓰나미에 사정 없이 지워져 가는 베니스 노동의 역사와 현실을 애도하는 하나의 기념비로서 엔위저는 90분에 달하는 영화 (위로공단)을 아르세날레 전시장의 통로 옆의 작은방에 꾸밈없이 소박하게 틀어 놓았다. 너무 길어서 관객은 대부분 그냥 지나친다. 2001년 비엔날레 때 거의 같은 장소에서 유사한 방식으로 앙리 살라도 영상 작품 (우오모두오모)를 상영해 마찬가지로 수상했던 적이 있다. 밀라노 대성당에서 졸고 있는 어떤 익명의 노인을 장기간 몰래 촬영한 영상이었다.

냉전과 노동을 주제로 한국의 두 예술가가 한국관 설립 후 10년 안에 '두 개의 눈동자'를 만들어 냈다. 베니스를 민간 및 공공 문화 테마파크로 본다면, 많은 분석이 필요치 않다. 하지만 자본의 메커니즘은 맥락에서 자유롭게 흐르지 않는다. 각 나라는 자신의 자본을 제각기 예술의 집으로 가져 왔고 그 집인 파빌리온은 금융 회사의 '에이전트' 역할을 경쟁적으로 수행하고 있다. 자르디니와 아르세날레, 인근 장소들이 퍼져있는 국가관들, 무수한 다양한 작품들, 미로 같은 골목을 찾아다니며 '이미지의 세계'를 접하는 경험은 공중에 떠다니는 느낌이지만 각각의 것들 사이에 정보가 흐르고 상호 거래적이고 대표성을 띤다. 여기서 '상호 간'이란 자본을 부분적이고 이해관계가 얽힌 것으로 보는 입장이라서 단순히 자본이 어디에나 있는 보편적인 힘이라는 막연한 전제는 오류이다. 따라서 예술의 본질은 통제 사회를 나타내는 권력의 작용에 대한 저항이지만 저항은 그것은 각기 다르며 보편적일 수가 없다.

거버넌스의 힘

1992년 4월 주 이탈리아 한국대사관에 이기주 신임 대사가 부임한 것을 계기로 베니스 시장, 비엔날레 관계자에게 한국관 건립 문제 관련 공식 서한을 보내고 면담을 통해 관심을 고조시켰다. 1992년 5월 이기주 대사는 비엔날레 회장의 조언을 받아들여 베니스 시장 베르가모에게 다음 요지의 서한을 전달했다. "본인의 전임 대사가 귀하의 전임시장에게 누차 공한으로 또는 면담을 통하여요청한 바 있는 '베니스비엔날레 한국관'설치 문제를 귀하도 익히 설명을 들어알고 있을 것으로 믿는다. 한국 정부는 궁극적으로 '베니스비엔날레 한국관' 건립이 실현되기를 강하게 희망하고 있음을 재차 언급한다.

그로부터 2달 뒤 이수정 문화부 장관은 파올로 포르토게시 베니스비엔날레 위원장에게 보낸 서신에서 한국 정부가 국가관 설치에 대한 의지가 있음을 언급하고, 전임자들이 베니스비엔날레 당국과 협의하여 추후에 수정할 수 있는 건축 프로젝트의 초기 사양을 보낼 것을 제안했다고 언급했다. 다시 8월에 장관은 1993년 베니스 예술감독을 맡아 일을 하던 아킬레 보니토 올리바에게 보낸 서신에서, '(1993년) 한국 전시의 장소와 공간에 대한 사려 깊은 배려와 관심을 바란다'면서 장기적으로 한국은 독립 국가관을 갖기를 희망하며, 이를 위해 노력할 것'이라는 내용의 서신을 보낸다.

1939년에 지정된 자르디니 지역 내 건축에 관한 규제법의 시한이 만료되었고 비엔날레 측과 베니스 시는 추가 부지를 신청할 수 있게 된다. 중국과 이민자가 가장 많은 아르헨티나 등 여러 나라가 파빌리온을 원했기에 경합이 치열했다. 때마침 일본관과 독일관의 사이에 수목과 잡풀로 엉켜있던 현 한국관 부지가 비 엔날레에서 아시아 국가들의 참여 업무를 맡아 일하던 뉴욕 P.S.1 큐레이터 출 신의 파올로 드 그란디스가 타이완의 현대미술을 전시할 국가관 설립 부지를 물 색하다가 우연히 발견한 곳이었다. 하지만 타이완의 경우 중화인민공화국이 '국 가' 대표 여부를 승인할 주체인 것이 확인되자 비엔날레 당국에 의해 계획이 뒤 집혀진다. (타이완은 나중에 중국의 승인을 얻게 되어 자르디니 바깥에 전시관 을 확보하였고 이후 여러 나라들이 이와 마찬가지로 자르디니 외부에 국가관을 소유하거나 장기 임대하는 형식을 취하게 되었다.) 베니스비엔날레 매니저 다리 오 벤티밀리아는 한국미술협회 이사장인 이세득 앞으로 파빌리온 건립을 하려 면 베니스 시 당국의 설명을 이해해야 하고 그 준비를 자신들이 하고 있다는 서 신을 보냈고, 23개국이 경합 후보였던 것으로 알려진다. 한국은 백남준 말 대로 '새치기'를 했지만 신공을 들여 아시아 국가로는 일본관에 이어 39년 후에 입소 한 마지막 나라라는 의미가 있다.

1986년부터 주 이탈리아 한국 대사관, 한국미술협회, 문공부의 노력이 먼저 있었고 1992년부터 백남준, 김석철, 이민섭, 이용우의 활약으로 급물살을 타게된다. 1994년 베니스로부터 건축 허가를 받았고 1995년에 김석철과 베니스대학 건축과 교수 프랑코 만쿠소가 설계한 한국관이 완공되어 산 마르코 광장에서 문체부 장관이 나폴리 민요 (오 솔레 미오)를 불렀다. 한국 광주에서는 1회비엔날레가 열린다.

아킬레 보니토 올리바

1990년 문화부 이어령 장관이 주관한 국제 예술행사에 심사위원으로 참가한 후에 몇 차례 한국을 방문했던 아킬레 보니토 올리바는 나폴리 사람이다. 저명한 철학자이자 미학 교수였던 마시모 카치아리가 최초 직선제 시장(1993-2000, 2005-2010)으로 부임한 것과 함께 베니스비엔날레는 혁신이 필요한 때에 보니토 올리바를 예술감독으로 초빙했다. 1989년에 9만명, 1991년에 12만명이라는 연달아 저조한 관객수와 함께 카셀도쿠멘타에 비해 지명도가약했던 터다. 적은 예산, 짧은 준비 기간에 예년 비엔날레 보다 거의 3배 규모로 이례적인 모습의 비엔날레를 보여준 보니토 올리바의 1993년 베니스비엔날레는 《예술의 방위》란 표제를 달고 있었다. 원래 지었던 표제는 《예술의 바람(Winds)》이었다. 지구상에 부는 바람의 종류를 은유적으로 해석하여 다양한작품들을 연결하는 접근인데, 개념의 모호함 때문에 나침반으로 변경하였다.

《예술의 방위》는 처음에는 북, 남, 동, 서라는 천문학적인 지점을 가리키지만, 예술적 제작의 맥락에서는 출발점과 범람, 교차점의 요소를 대변한다. 15개의 각기 다른 주제를 가진 전시들로 이뤄졌고 장소 자르디니 외부 베니스 시내 일 원을 모두 사용해서 여름철에 상당히 혼란스러웠다. 올리바는 많은 현대 미술 가들이 그들의 가치를 우주적이고 지리적이며 신화적이고 시간적인 "다른 장 소"에서 찾았으며, 이로써 이 세기의 전반기에는 남-북 이원주의가, 후반기에는 동-서 이원주의가 확립되었다고 전제하였다.

이 비엔날레에는 200명의 큐레이터, 연구자, 연출가들이 참가했고 올리바는 1980년에 처음 시작한 아페르토를 부활시켜 혼란스럽고 성과 죽음의 이미지가 가득하였다. 스스로 자신을 '문화적 아나키즘'이라 정의했고 관객을 종종 혼란에 빠뜨려 볼멘소리가 터져 나왔다. "난장판"(로버트 휴즈의 영국 『타임즈』) "베니스의 죽음"(마이클 킴멜만의 뉴욕 『타임즈』) 등 심한 혹평과 그로 인해 새로 결성된 이사회가 오픈하자 차기 감독을 선출하는 회의에서 올리바의 4년 계약을 무시한 채 파리 피카소미술관의 관장(장 클레르)을 선임하였다. 이에 대해

오쿠이 엔위저는 2012년에 이렇게 말했다.

"현대미술에 대해 생각할 방법을 찾고 있다면, 1993년 베니스비엔날레에 대해 생각할 필요가 있다."

1993년 비엔날레는 오래 저평가되어 있었다. 올리바의 전시를 통한 현대미술의 방법은 그가 쓰는 어휘로 '전시 재핑' '포스트 텔레비전 전시' 또는 더 자주 '모자이크 전시' 등의 어휘로 표현된다. 거의 백남준의 사유와 동일하고 어휘도 유사하다. '모자이크 전시'는 시작과 끝이 없이 시청자가 스스로 선택해 가며 작품과 작품을 조합하고 선택하고 이동하는 것으로 각자 경로를 찾으며 파편화(미시화)에 익숙해 지는 것이다. 관객의 창의성은 바로 이러한 소비 행위에 의해 스스로 터득하는 것에 있다고 본다. 다원주의, 다학제적, 그리고 식물 용어인 '교차 수분'(cross-pollination)등이 강조되는데, 이는 미리 계획되지 않은 경험을 좀더 매혹적으로 만드는 방법으로서의 전시 실험이었다. 이 전시는 반미술사적, 반비평적인 태도로 해석에 저항하는 강한 제스처를 느끼게 한다.

유럽의 공산주의 해체와 세계화가 거세게 진행되던 문화적 격동기에 현대미술에 대한 열린 사고를 촉진시킨 이 전시를 준비하던 중 1992년 9월 23일 백남 준과 올리바는 100주년 베니스비엔날레 광고 영상물 제작에 대한 아이디어를 교환했고 영상 편집가 폴 게린, 그리고 텔레비전 프로그램으로 유명했던 이탈리아의 TV 및 영화 평론가 마르코 쥬스티와 협업하여 백남준은 〈하이테크 곤돌라〉라는 제목의 21편의 짧은 영상물을 완성하였다. 이 광고 영상은 비엔날레 기간 동안 이탈리아 텔레비전(RAI 3 채널)에서 반복적으로 방영되었다. 특히 이시기에 대해 클라리사 리치는 베니스비엔날레를 광고에 담아내는 방식을 분석하면서 백남준의 작품에서 광고의 특성을 파악하면서 기억의 기능과 유사한 백남준의 자기 전유 메커니즘을 분석한다. ⑤

클라우스 부스만

같은 시기 커미셔너 클라우스 부스만이 독일관을 위해 백남준과 한스 하케를 초대한 것은 상당히 참신하고 반향이 큰 성공적인 큐레이팅이었다. 백남준은 독일이 아닌 미국 국적의 한국 출생의 예술가이고 한스 하케는 이미 30년 전에 독일을 떠나 모국과 거리를 두고 살았던 작가였다. 동서독 통일 후의 첫 번째 전시가독일에 거주하는 동서독 작가의 만남이 아니라 독일 바깥에서 독일을 바라보는 시각을 취한 것이다. 이는 올리바가 비엔날레의 모토로 내세웠던 유목주의와 초국가주의에 정확히 부합하는 것이었다. 이것이 한국관, 광주비엔날레가 태어난

모태(womb)의 사상적 문화적 배경이었다는 깨달음을 갖는데 30년 이상이 걸렸다면 지나친 반성일까. 냉전, 유목, 공존, 타자, 노동 그리고 다학제간 연구. 이것이 한국의 현대미술이 새롭게 나가는 배경이었고 관료주의의 심한 제도적 개입. 상업주의와의 결탁, 그리고 무분별한 세계화는 예술에는 해로운 독이다.

클라우스 부스만은 1990년에도 커미셔너를 하여 참여 작가가 금상을 받는 영예를 안았던 터라 작가 선택의 자유가 높았고 그는 독일 내의 미술계의 토론과 사회적 견해를 외면해 버리고 라디오 방송에 등장하여 참여 작가를 일찍 발표함으로써 작가들이 충분히 작업할 시간을 부여하였다. 그는 비엔날레 도록에서 소신을 다음과 같이 밝혔다.

"동독이 독일 연방공화국에 흡수되면서 1938년으로 거슬러 올라가는(나치 시대의 유명한 -필자) 독일관을 그대로 유지한 채 새로운 '더 큰 독일'에 대 한 두려움이 비엔날레에서 미학적으로 드러난 것은 아니지만 그것은 분명 히 제기되었습니다. 과거의 증거가 사라졌다고 해서 그런 두려움이 사라질 수 있을까요? 저는 그렇다고 생각하지 않습니다. 초기의 걱정은 암묵적이기 는 하지만 또 다른 불안으로 바뀌었습니다. 새로운 독일이 구 공산주의 국가 와 구 동독 영토의 경제적 붕괴와 시장을 어떻게 해결할 것인가? 그리고 이 러한 엄청난 재정적, 사회적, 인간적 문제를 어떻게 극복하고 이민과 시민권 소속의 문제를 해결하고 외국인 혐오와 인종 차별적 폭발에 어떻게 맞서 싸 울까요? 과거가 되어버린 연방공화국처럼 이러한 갑작스러운 변화에 준비가 되어 있지 않은 유럽에서 어떤 방식으로 자신의 역할을 정의할 수 있을까요? 그리고 마지막으로, 지리적 상황과 역사에서 비롯된 세계의 정치에서 우리는 어떤 책임을 맡게 될까요? 이 중요하고 복잡한 역사적 상황(매우 귀추가 주 목되는)에서 독일 미술계의 동시대 미술의 경향에 대한 독일 내부의 토론을 외국의 청중에게 제시하는 것만으로는 충분치 않습니다. 2년 전 제가 한스 하케와 백남주을 초대하였을 당시(백남준은 자연스럽게 이렇게 말했습니다 : '독일관에 참여하게 되어 큰 영광입니다.')만 해도 그런 문제들은 명확히 드 러나지는 않았습니다. 그러나 독일 내부의 현실에 빠져드는 것은 저의 도전 적 사고에서 볼 때 잘못된 접근 방식이라는 사실임이 명확했습니다."

부르노 라투르는 2010년 백남준 상을 수상하며 연설했을 당시에 자신의 책 제목을 인용하여 "그는 근대인이었던 적이 없었다"고 말했다. 백남준의 비근대적 상상력과 테크놀로지의 의 결합은 베니스비엔날레에서 전시관이 없는 많은 가난한 나라들로부터 비상한 관심을 모았다. 초국가주의 사상으로 독일관에서의 성공이 아이러니하게도 곧 자국의 국가관을 위해 자르디니의 마지막 빈 자리를 차지하게 된 일은 우연 속의 필연이다. 백남준은 유목민의 역사를 초현실의 로

봇 오페라의 장대한 서사극을 연출하듯 독일관의 외곽을 둘러싸며 전시관 한쪽에 비디오 영상인 〈전자고속도로: 클린턴이 내 아이디어를 훔쳤다〉를 축으로 해서 시공간 피드백으로 자신의 로보트들(훈족의 아틸라, 프리드리히 1세, 징기스칸, 마르코 폴로 등)을 배치했다. 그것들은 실크로드 육로, 마르코 폴로의 수륙양로 이용, 그리고 전자고속도로를 통해 산업화 이후 세계화를 예견하며 달려온 궤적을 풍부하게 보여주었다.

그 가운데 백남준의 〈징기스칸의 복권: '노마드' 작업 진행 중〉은 작가의 분신과 도 같은 아바타이다. 징기스칸이 타고 있는 자전거 맨 앞에 부착된 청동으로 만들어진 원형의 '나침반'이 1993년 비엔날레 전체 주제인 '예술의 나침반'을 암시해주고 있다. 이들 간에 깊은 정신적 유대가 느껴진다. 흥미로운 것은 97년 2회 광주비엔날레 당시 커미셔너로 참가했던 하랄드 제만이 또한 백남준의 같은 작품에서 징기스칸의 머리에 해당하는 구리 '잠수종'을 자신의 전시였던 '속도'의 맨 첫 입구에 배치하여 화두를 던졌다는 사실이다. 그는 백남준의 절친인 프랑스 출신 플럭서스 예술가 벤 보티에의 글귀인 "천천히(Slow Down)"를 그 잠수종 바로 뒤에 부착하는 전시 테크닉을 구사했다. 예술의 소통과 영적인 모방은 시공간을 뛰어넘어 빛의 속도보다 빠르게 이동한다.

백남준, 황금사자상을 터키 이민자에게 기부하다

올리바 감독은 각 국가관들이 국가적 정체성을 내세우지 말고 자국의 예술가들 보다는 다른 나라 예술가들을 초청해주길 적극적으로 권유하였다. 이는 베를린 장벽의 붕괴 이후 이민자, 난민, 외국인에 대한 폭력과 인종차별이 극심하게 일어난 1990년대 초의 유럽 사회에 던지는 평화와 호소의 메시지를 포함하고 있었다. 독일 로스토크의 리히텐하겐 지역은 1992년 베트남과 로마 공동체에 대한 인종차별 폭동의 현장으로 악명을 떨쳤고 유럽 전역에서 유사한 폭력 사건들이 일어났다. 2022년 이탈리아 최초의 여성 총리로 선출된 조르자 멜로니는 1992년 15세의 나이에 이탈리아 사회 운동 청년단체에 가입하며 정치 활동을 시작했으며, 별명이 '여자 무솔리니'였다. 유럽 언론에서는 극우 파시스트 성향이라는 평가가 강했으나 취임 이후로는 현대 정치에 맞게 누그러져 중도우파에 가깝다는 평가가 대세이다. 백남준은 1993년 비엔날레 당시에 「베니스-거북선-피카소 씨의 재판」이란 글 속에서 상에 대해 언급했다.

"1993년 베니스비엔날레의 하이라이트는 자르디니 밖에 있었는데, 정확히 1㎡의 45개 예술 작품이 전시되어 있었고 터키 정부가 일부 후원을 했습니 다. 45개 나라 45명의 예술가들이 만든 이 45개의 상자는 독일 내의 신나치 폭력으로부터 터키 이민자들을 보호하기 위한 기금 마련으로 10월에 판매될 예정이던 전시에 독일 파빌라온의 금상(한스 하케와 공동 수상)을 터키 이민 자들을 위해 기부하기로 결정했습니다. 형가리 국가관(미국 작가 조셉 코슈스 1인을 초대) 개관식에서 저는 베오그라드 박물관의 매력적인 여성 관장인구 유고슬라비아 출신의 오랜 친구를 만났습니다. 저는 그녀에게 '당신은 어느 편입니까?'라고 물었습니다. '저는 평화 편입니다. 지금 평화를 위해 기도 하세요. 저는 세르비아인이고 남편은 크로아티아 사람입니다(미술사 교수). 제 딸은 어디에도 속하지 않습니다.' 그녀는 샴페인 잔이 부딪치는 소리 속에서 울기 시작했습니다. 나중에 이탈리아 국가관의 한국 섹션을 방문했는데, 불과 몇 년 전까지만 해도 전쟁 중이었던 키프로스 출신의 그리스 작가와 터키 작가가 또 한 쌍의 적으로 만나고 있었습니다. 이번 45회 비엔날레의 감독인 아킬레 보니토 올리바는 값싼 이상주의가 아닌 예술이라는 프리즘을 통해 '골드 핑거'의 기교로 오늘날의 풀리지 않는 많은 문제들을 작은 알갱이로 압축해 냈습니다."

1963년 백남준은 플럭서스를 위한 기금 마련으로 종이에 펜 드로잉의 (데콜라주 바다의 플럭서스 섬 4/63)(프랑크푸르트 티포스 출판사에서 판매)을 판매했다. 그것은(서로) 적대적인 나라와 종족이 섞인 공간, 여성 고객을 위한 남성 매춘부, 스탈린 그라드 역, 해엽, 고문 역사 연구소, 고통 없는 자살 연구소, 모든 플럭서스 천재들의 정자 은행 등 사물과 사람, 행위, 장소, 통계, 모순, 시간이 뒤섞여 있어서 마치 PCB 회로 집적판 같아 보인다. 백남준 45회 비엔날레를 "오늘날의 풀리지 않는 많은 문제들이 작은 알갱이로 압축"된 것으로 묘사하는 것과 합치되는 플럭서스 개념 지도인 것이다. 1980년대부터 가까워진 백남준과 올리바는 1993년 베니스비엔날레가 새 출발하는 데 있어 한 마음이 되어 석호의 도시 베니스가 플럭서스 섬이 되는 실패하는 현실적인 꿈을 꾸었고 그 드로잉의 윤곽선이 우리가 속한 태양계 성단의 모양을 닮아 자유로운 '방위 (Cardinal Points)'를 허락하는 좌표로 그려져 있음에 웃었을 것이다. 1995년 1월 한국관 개관을 앞두고 백남준은 김홍희 선생과의 인터뷰에서 이런 당부를 하였다.

"한국관이 없는 것은 수치였지만, 있다고 그렇게 우쭐댈 필요는 없다. 이젠 열등국에서 보통 나라가 된 것이지 그것으로 문화 선진국에 들어간다고 생 각하면 웃음거리 밖에 안 된다. 또 거기 나가야만 일류라고 생각하면 안된다. 올림픽처럼 떠들면 국제적으로 창피거리다. 올림픽 경기와 미술은 다르다. 운동경기에서는 1등하는 것이 중요하지만 미술은 누가 더 나은가보다는 어 떻게 다른가가 문제의 핵심이다." 일반인, 미술인, 예술위, 문체부 관계자 모두가 가슴에 새길 이야기다. 한국관은 하늘이 내린 선물이며 그것은 딱딱하거나 권위, 허세를 멀리하고 양심에 따라 유머와 재치가 넘치는 집으로 살아가야 한다.

- 1. 이기칠, 「탈중심시대의 중심으로서 베니스비엔날레의 의미」, 『기초조형학연구』, 제13권, 8호, 2012
- 2. 문화체육부 공문 기록. 수신 한국문화예술진흥원장, 문서번호 예술 86470-394, 시행일자 1996년 7월 31일
- 3. 운영 위원회는 위원장 또는 한국문화예술진흥원장이 필요하다고 인정할 때, 재적 위원 1/3 이상의 요구가 있을 때 소집했다. 또한 위원회는 위원 수의 2/3 이상이 출석해야 하고, 출석위원 과반수의 찬성으로 의결한다. 위원장은 표결권을 가지며, 가부등수인 때에는 결정권을 가진다.
- 4. 베니스비엔날레 한국관 운영 규정의 제정 일자는 2005년 12월 26일이며, 그 후 2008년 1월 11일, 2009년 11월 20일, 2013년 1월 24일, 2015년 11월 16일, 2015년 12월 24일, 2022년 2월 25일 개정됐다.
- 5. 기사 및 건축사 직업보수 승인에 관한 법률 (LEGGE 2 MARZO 1949, N.143 - Approvazione della tariffa professionale degli ingegneri ed architetti(1).). 협회 지불금: L.3/1/1981, N.6 법률의 제10조에 의거, 건축사 보수 및 감리비 총액의 2% 지급했다.
- 6. 현대자동차는 2013년 한국의 국립현대미술관을 시작으로, 2014년 영국의 테이트 모던, 2015년 미국의 로스앤젤레스 카운티 미술관과 각각 10년간의 글로벌 파트너쉽을 체결한 바 있다.
- 7. 유재길. 김택용, "베니스비엔날레 한국관 연구 글로벌 미술담론의 변화와 한국과의 관계를 중심으로』, "기초조형학연구』, 통권 제11권 제6호, 기초조형학회, 2010년, p.391
- 8. 김정헌, 『아트인컬처』, 2007년 7월호, p.95
- 9. 베니스비엔날레와 광주비엔날레가 연결성을 띠며 더욱 국제적으로 확대되는 경향을 보이고 있다. 2008년 광주비엔날레의 예술감독을 맡았던 오쿠이 엔위저가 2015년 베니스비엔날레를 맡았으며, 마시밀리아노 지오니 역시 2010년 광주, 2013년 베니스에서 각각 예술감독에 선임됐다. 또한 2014년 광주비엔날레의 예술감독으로 선임된 상태에서 제시카 모건은 2013년 베니스비엔날레의 심사위원을 맡았다. 이용우와 김선정은 각각 2015년과 2019년에 베니스비엔날레 심사위원이 되었다.
- Joan Rothfuss, Topless Cellist: The Imporobable life of Charlotte Moorman, MIT Press, 2014. pp.147-148.
- "Pai, H.(2012). Dwelling on the Korean Pavilion. In: D. D. Architects(Ed.), Common Pavilions. Zurich: Scheidegger & Spiess. Retrieved from http:// www.commonpavilions.com/ pavilion-republic-of-korea.html"
- Dennis Romano, [VENICE: The Remarkable History of the Lagoon City] by, Oxford Univ. 2024, e-book, p.443

- Stephen Naylor, The Venice Biennale and the Asia-Pacific in the Global Art World] (Routledge Research in Art Museums and Exhibitions, 2020 (kindle book) p.168
- 14. 볼로냐 대학교 교수 클라리사 리치의 두 논문 (Towards a Contemporary Venice Biennale: Reassessing the Impact of the 1993 Exhibition)(Journal of Biennales and Other Exhibitions, 2020) 그리고 (Hi Tech Gondola. The Venice Biennale in an Advertisement)(Journal of Arts, 2020)를 주로 참조하였음.
- 15. 백남준은 1974년 초에 전자고속도로에 대한 아이디어를 자신이 개발하게 된 과정을 〈포스트 산업사회를 위한 미디어 기획〉에서 설명한다. 그런데 1992년 빌 클린턴이 선거의 핵심 공약으로 "데이터 슈퍼하이웨이"로 내 걸었는데 같은 아이디어를 허락 없이 사용했다는 이슈이다.



제4장. 색인

연보

1986-2024

약력

김석철

김선정

김숭덕

김현진

김홍희 박경미

송미숙

안소연

야콥 파브리시우스

양혜규

오광수

윤재갑

이대형

이설희

이숙경

이영철

이일

제인 다 모스토

주은지

프랑코 만쿠조

호경윤

참고문헌 및 이미지 정보

연보 1986-2024

연보 용례

- 세 베니스비엔날레 약사
- ③ 베니스비엔날레 국제미술전 주요 정보
- 국제미술전 본전시 주제 및 감독
- 수상 내역
- ③ 국제미술전 본전시 한국 참여작가
- ③ 한국관련 주요 병행전/특별전
- 🕝 한국관 전시 주요 정보
- 🛈 한국관 약사
- 한국문화예술위원회 약사
- ❶ 한국 현대미술 약사
- 🕜 한국 사회일반

A

· 프랑스 68운동 이후 중단되었던 시상제도 부활, Gran premi상(젊은 미술가상) 재정, 황금사자상을 도입

B

- · 제42회 베니스비엔날레
- · 6월 29일 9월 28일
- · 40개 국가관 참여

G

- ·《예술과 과학》
- · 마우리치오 칼베시

0

- · 황금사자상 프랭크 아우어바흐, 시그마 폴케
- · 황금사자상(조각) 파우스토 멜로티
- · 황금사자상(국가관) 프랑스관
- · Premio 2000(젊은 예술가상) - 누치오 디 스테파노

0

- · 베니스비엔날레 첫 참가
- · 커미셔너 이일
- · 참여작가 고영훈, 하동철

0

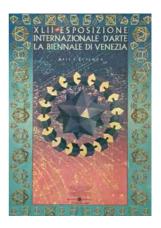
· 아시안게임 문화예술축전 지원

0

- · 국립현대미술관 과천관 이전 개관
- ・백남준 〈바이바이 키플링〉 아시아게임 마라톤 경기 중 오전 10시에 방영

(3)

· 아시안게임 서울에서 개최



▼ 베니스비엔날레 본전시 《예술과 과학》 전시 포스터, 1986. 고영훈 제공.



A

· 영화배우 강수연 〈씨받이〉로 베니스영화제 볼피컵(여우주연상) 수상

0

· 문화발전연구소 개관(현 국립현대미술관 덕수궁관)

0

- · 한국미술사교육연구회(회장 안휘준), 학술지『미술사학』창간
- · 『현대미술비평 30선-모더니즘, 포스트모더니즘, 사회비평적 관점』(계간미술, 이영철 편) 발간

(3)

ㆍ 6월 민주 항쟁

A

• 호주관 개관

B

- · 제43회 베니스비엔날레
- · 6월 26일 9월 25일
- · 44개 국가관 참여

0

- ·《예술가들의 장소》
- · 조반니 카란덴테

0

- · 황금사자상 재스퍼 존스
- · 황금사자상(국가관) 이탈리아관
- · Premio 2000(젊은 예술가상) - 바라라 블로

(1)

- · 커미셔너 하종현
- · 참여작가 박서보, 김관수

0

· 88 서울올림픽 문화예술축전 지원

0

- · 88 서울올림픽 《세계현대미술제》, 한국을 포함해 총 72개 국가, 300명 이상의 작가 참여
- · 서울시립미술관 개관(경희궁 옛터 前 서울고등학교 본관)

(3)

- · 제13대 대통령 노태우 취임
- · 88 서울올림픽 개최



0

· 미술비평연구회 발족

0

· 여권법 개정을 통한 해외여행 자유화



▼ 베니스비엔날레를 상징하는 빨간색 홍보사이니지가 행사 기간 동안 베니스 시내 곳곳에 세워진다. 사진: 호경윤.

ß

- · 제44회 베니스비엔날레
- 5월 27일 9월 30일
- · 49개 국가관 참여

0

- ·《미래 차원》
- · 조반니 카란덴테

O

- · 황금사자상 조반니 안셀모
- · 황금사자상(조각)
 - 베른트와 힐라 베허
- ・황금사자상(국가관) 미국관
- Premio 2000(젊은 예술가상)아니쉬 카푸어

(

- · 커미셔너 이승택
- · 참여작가 홍명섭, 조성묵

0

· 노동조합 창립

0

· 국립현대미술관에서 ('81 청년작가전)으로 출발한 신진 작가 발굴 프로그램 《젊은 모색》으로 개칭하여 격년제 개최

(3)

· 문화공보부(1969년—)에서 문화부로 분리, 출범



0

· 국가 정책 차원에서 전문 예술인 양성을 목표로 문화체육관광부 소속의 국립학교 한국예술종합학교 건립(1992년 정식 개교)

(3)

- · 남북한 UN 동시 가입
- · 서울 APEC 총회 개최



- · 베니스비엔날레 100주년을 맞이하여 조직 개혁 진행, 행사 진행을 위한 영화, 연극, 시각예술, 건축, 음악 각 분야별 감독 체제 도입
- · 제45회 미술전을 100주년에 맞춰 진행하기 위해 연기
- · ASAC(Historical Archives of Contemporary Arts) 설립



- · 독일 카셀도쿠멘타, 작가 육근병 한국인으로는 백남준에 이어 두 번째로 참가
- · 수도권 이외 지역에 최초로 광주시립미술관 개관, 뒤를 이어 부산시립미술관(1998), 경남도립미술관(2006), 제주도립미술관(2009), 대구미술관(2011)가 차례로 설립



- ・ 박물관 및 미술관 지원법 제정
- · 첫 인공위성 '우리별 1호' 발사





▼ 베니스 본섬에서 약 30km 떨어진 베가(VEGA) 단지에 위치한 베니스비엔날레 아카이브 ASAC(Archivio Storico delle Arti Contemporanee, 예약제). 사진: 호경윤.



A

· 작가 백남준 독일관 참여

B

- · 제45회 베니스비엔날레
- · 6월 14일 10월 10일
- · 45개 국가관 참여

0

- · 《예술의 방위》
- · 아킬레 보니토 올리바

0

- · 황금사자상(회화) 리차드 해밀턴, 안토니 타피에스
- · 황금사자상(조각) 로버트 윌슨
- · 황금사자상(국가관) 독일관(한스 하케와 백남준)
- · Premio 2000(젊은 예술가상) - 매튜 바니
- · 특별상 루이즈 부르주아, 일리야 카바코프, 조셉 코수스, 장 피에르 레노

G

· 무디마재단 주최 《동양으로 가는 길》 개최(기획참여: 김승덕)

(1)

- · 백남준의 주도로 건축가 김석철과 프랑코 만쿠조가 한국관 후보지를 물색하여 문화체육부에 보고(6.20)
- · 백남준, 황금사자상 수상 직후 귀국하여 김영삼 대통령 환담(8.20)
- · 문화체육부 예술진흥국장(김순규) 베니스 방문, 한국관 건립요청서

베니스시에 전달(9.16)

0

· 문예진흥원 자료관과 예술의전당 예술자료관 통합. 예술의전당 이전 개관

0

- · 백남준의 적극적 권유로 국립현대미술관에서 《'93 휘트니비엔날레 서울》개최
- ·《서울 플럭서스 페스티벌》 (예술감독: 르네 블록) 예술의전당 전관 개관 기념 개최



- · 주이탈리아 한국대사 한국관 건립 희망 공식 신청서 제출(5.5)
- · 착공식 및 올리베티 전시관에서 한국관 모형과 설계도면 패널 전시(11.8)

O

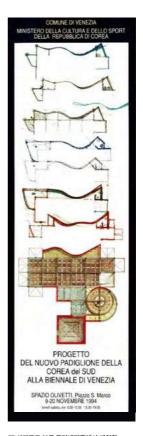
· 한국기업메세나협의회 설립운영 지원

0

- · 휘트니미술관, 강익중/백남준 2인전 개최
- · 한국문화정책개발원(현 한국문화관광연구원) 개원 「해외문화활동 활성화 방안에 관한 연구」진행

(3)

· 북한 김일성 주석 사망



▼ 산마르코 부근 올리베티홀에서 개최한 《베니스비엔날레의 새로운 한국관》전시 포스터, 1994. ⓒ만쿠조 및 세레나 건축사무소. 한국문화예술위원회 아르코예술기록원 제공.



A

- · 베니스비엔날레 100주년을 맞이하여 자르디니 공원 내에 마지막 26번째 독립된 건축물이자 29번째 국가관인 한국관 건립
- · 국제미술전 첫 외국인 감독 영입
- · 작가 최재은 일본관 참여

B

- · 제46회 베니스비엔날레
- · 6월 11일 10월 15일
- · 51개 국가관 참여

0

- · 《동질성과 이질성 신체의 형상 1895-1999》
- · 장 클레르

0

- · 황금사자상(회화) 로널드 브룩스 키타이
- · 황금사자상(조각) 게리 힐
- · 황금사자상(국가관) 이집트관
- Premio 2000(젊은 예술가상)- 캐시 프렌더가스트
- · 특별상 눈지오 디 스테파노, 히로시 세주, 전수천, 리하르트 크리쉬

a

- · 국립현대미술관 주최 《호랑이의 꼬리》 개최(기획: 안소연 등)
- · 무디마재단 주최《아시아나》 개최(기획: 아킬레 보니토 올리바, 지노 디 마지오, 김승덕)

G

- ㆍ제1회 한국관 전시
- · 커미셔너 이일
- · 참여작가 곽훈, 김인겸, 윤형근, 전수천

(1)

- · 한국관 완공(5.30)
- · 한국관 개관 기념식 및 개막식(6.7)
- 한국관 준공(12.22)

0

- · 제1회 광주비엔날레《경계를 넘어》(조직위원장: 임영방) 개최, 비엔날레 특별전시 《정보예술》(공동기획: 백납준, 신시아 굿맨) 개최
- · 1995년을 '미술의 해'로 지정(1991년 시작된 '문화예술의 해' 사업의 일환)

0

· 부동산싴명제 시작



(1)

· 베니스비엔날레 귀국전 개최(예술 의전당)

(3)

- · 제1회 부산국제영화제(김동호 조직 위원장) 개최
- · 전세계 29번째로 경제협력기구 (OECD)에 가입



▼ 아르세날레 입구에 위치한 서점. 서점은 자르디니에도 위치하고 있으며, 아르세날레에는 서점 외에도 별도 라이브러리를 방문할 수 있다. 사진: 호경윤.

ß

- · 제47회 베니스비엔날레
- · 6월 15일 11월 9일
- · 59개 국가관 참여

a

- ·《미래, 현재, 과거》
- · 제르마노 첼란트

O

- · 평생 공로 황금사자상 애그니스 마틴, 에밀리오 베도바
- · 황금사자상 마리나 아브라모비치, 게르하르트 리히터
- · 황금사자상(국가관) 프랑스관(파브리스 이베르) *한국관 후보
- · Premio 2000(젊은 예술가상) - 더글라스 고든, 피필로티 리스트, 레이첼 화이트리드
- · 특별상 티에리 드 코르디에, 마리-앙주 귀이미노, 강익중, 마리코 모리

G

- · 제2회 한국관 전시
- · 커미셔너 오광수
- · 참여작가 강익중, 이형우

O

- · 제2회 광주비엔날레《지구의 여백》(조직위원장: 유준상, 예술감독: 이영철)
- MoMA 《프로젝트 57》 시리즈, 이불 〈장엄한 광채〉 출품

(3)

· 외환위기 발생, IMF구제금융 공식 요청



A

- · 베니스비엔날레를 문화 기구로 전환하는 개정안 발표
- · 비엔날레 새로운 장르로 무용 추가
- · 베니스비엔날레 대표로 파올로 바라타 임명

0

- · 부산비엔날레(PICAF, 부산국제아트 페스티벌) 출범
- · 쌈지스페이스 개관(디렉터: 김홍희)
- · 아트선재센터 개관(부관장: 김선정, 1995년부터 미술관 옛 터에서 《싹》 프로젝트 진행)

0

- · 제15대 김대중 대통령 취임
- · 현대그룹 정주영 명예회장, 소 500마리와 함께 판문점 통과 방북



▼ 자르디니 내 본전시가 열리는 중앙관 앞 뜰 전경. 과거에는 이탈리아관으로 불렸다가 2009년부터 현재의 이름으로 변경됐다. 사진: 호경윤.



A

- · 베니스비엔날레 공식 병행전시(Collateral Events) 제도 마련
- · 제48회를 맞이하며, 아르세날레의 역사적인 공간(Artiglierie, Isolotto, Tese, Gaggiandre)을 개축

₿

- · 제48회 베니스비엔날레
- · 6월 12일 11월 7일
- · 60개 국가관 참여 국제미술전 주요 정보

0

- · 《모든 것에 개방된》
- ㆍ 하랔드 제만

O

- · 평생 공로 황금사자상 루이즈 부르주아, 브루스 나우만
- · 황금사자상 더그 앳킨, 차이 구어 치앙. 쉬린 네샤트
- · 황금사자상(국가관) 이탈리아관
- · 특별상 조르주 아데아그보, 에이야-리사 아틸라 카타르지나 코지라. 이불

Ø

· 김수자, 이불

G

- · 제3회 한국관 전시
- · 커미셔너 송미숙
- · 참여작가 노상균, 이불

(1)

· 서도호, 베니스비엔날레 홍보물 표지 선정

0

- · 1세대 대안공간 연이어 개관/ 2월, 대안공간 루프(서울), 4월 대안공간 풀(서울), 10월 프로젝트스페이스 사루비아다방(서울), 대안공간 반디(부산)
- · 제1회 여성미술제 《팥쥐들의 행진》 개최(위원장: 김홍희)

(3)

· 초고속 인터넷 보급



O

· 인사미술공간 개관

0

- · 제1회 국제서울미디어아트 비엔날레(현:서울미디어시티 비엔날레) 출범 《미디어_시티 서울 2000:도시: 0과 1사이》(기획: 송미숙), 서울시립미술관에서 개최
- · 제3회 광주비엔날레 《인간+공간》(총감독: 오광수)

0

- · 첫 남북 정상회담
- · 제3차 아시아-유럽 정상회의(ASEM) 서울 개최

ß

- · 제49회 베니스비엔날레
- · 6월 10일 11월 4일
- ㆍ 65개 국가관 참여

0

- · 《인류의 고원》
- · 하랄트 제만

O

- · 평생공로 황금사자상 리처드 세라. 사이 트워블리
- · 황금사자상 자넷 카디프, 조지 뷔레스 밀러, 마리사 메르츠, 피에르 위그
- · 황금사자상(국가관) 독일관
- · 특별상 잉카 쇼니바레, 티옹 앙, 사뮈엘 베케트/마린 카미츠, 후안 다우니
- · 특별상(젊은예술가) 페데리코 헤레로, 안리 사라, 존 필슨

0

· 서도호

0

- ㆍ제4회 한국관 전시
- · 커미셔너 박경미
- · 참여작가 마이클 주, 서도호

0

· 제1회 경기세계도자비엔날레 출범

(3)

- · 국가인권위원회 출범
- · 인천국제공항 개항



A

- · 베니스비엔날레 대표로 프랑코 베르나브 임명
- · 영화감독 이창동 〈오아시스〉 은사자상(감독상) 수상

O

· 문예진흥원 미술회관에서 마로니에미술관으로 개칭

0

- · 제4회 광주비엔날레 《일시정지》(예술감독: 성완경)
- · 한국국제아트페어(KIAF) 첫 개막

0

· 한-일 월드컵 공동개최

ß

- · 제50회 베니스비엔날레
- · 6월 15일 11월 2일
- · 64개 국가관 참여

G

- ㆍ 《꿈과 갈등 관객의 독재》
- · 프란체스코 보나미

0

- · 평생공로 황금사자상 미켈란젤로 피스톨레토, 캐롤 라마
- · 황금사자상 페터 피슐리와 다비드 바이스
- · 황금사자상(35세 이하 젊은 예술가) 올리버 페인, 닉 렐프
- · 황금사자상(국가관)
 - 룩셈부르크관
- · 황금사자상(젊은여성작가상)
 - 아비쉬 케브레자데

(3)

· 구정아, 김홍석과 김소라, 장영혜중공업, 주재환

0

- · 제5회 한국관 전시
- · 《차이들의 풍경》
- · 커미셔너 김홍희
- · 참여작가 박이소, 정서영, 황인기

0

· 문화예술진흥기금 모금제도 폐지

(3)

· 제16대 대통령 노무현 취임



A

- ㆍ베니스비엔날레 재단 운영 도입
- · 비엔날레 재단 대표로 데이비드 크로프 임명

0

· 문예진흥법 개정안 국회 본회의 의결

0

- · 제1회 인천여성미술비엔날레 개최
- · 제5회 광주비엔날레《역사는 반복된다》(예술감독: 이용우)

(3)

· 대한민국군 이라크 파병



▼ 아르세날레 내에 위치한 베니스비엔날레 프레스룸. 국내외 기자들이 프레스 등록을 해서 프레스 키트를 받고, 전시 기간 동안 자유롭게 지내면서 기사를 송고하는 장소로 활용된다. 사진: 호경윤.



A

· 중국관, 아르세날레로 이전 개관

B

- · 제51회 베니스비엔날레
- · 6월 12일 11월 6일
- · 73개 국가관 참여

0

- ·《미술의 경험 언제나 조금 더 멀리》
- · 마리아 드 코랄, 로사 마르티네즈

0

- · 평생공로 황금사자상 바바라 크루거
- · 황금사자상 토마스 쉬테
- · 황금사자상(국가관) 프랑스관
- · 황금사자상(젊은 예술가) 레지나 호세 갈린도

Ø

· 김수자

ര

- · 제6회 한국관 전시
- ㆍ 《문 뒤의 비밀》
- · 커미셔너 김선정
- · 참여작가 김범, 김소라, 김홍석, 나키온, 문성식, 박기원, 박세진, 박이소, 성낙희, 배영환, 오형근, 이주요, 정연두, 최정화, 함진

0

· 한국관 운영 규정 첫 제정(12.26)

O

- · 한국문화예술위원회 출범, 제1대 김병익 위원장 취임 (전신: 한국문화예술진흥원, 1973년 설립)
- · 마로니에미술관에서 아르코미술관으로 개칭

0

- · 제1회 광주디자인비엔날레 개막
- · 프랑크푸르트 도서전 한국 주빈국 개최



0

- · 한국문화예술위원회 비전 선포(아르코 비전2010)
- · 국제예술지원기구연합체 IFACCA(International Federation of Arts Councils and Culture Agencies) 정희원 가입

0

- · 백남준 마이애미에서 타계
- · 제6회 광주비엔날레 《열풍변주곡》(예술감독: 김홍희)

(3)

·북한 첫 핵실험



A

· 자르디니에 있던 이탈리아관이 아르세날레 뒷편으로 이전 개관

ß

- · 제52회 베니스비엔날레
- · 6월 10일 11월 21일
- · 76개 국가관 참여

0

· 《감각으로 생각하고 마음으로 느끼기 - 현재 시제의 미술》

0

- · 평생공로 황금사자상 맬릭 시디베
- · 황금사자상(전시) 레온 페라리
- · 황금사자상(젊은예술가) 에밀리 자시르
- · 황금사자상(미술사학자) 벤야민 부흘로
- · 황금사자상(국가관) 헝가리관

a

· 이우화 개인전

G

- · 제7회 한국관 전시
- · 《호모 스페시스》
- · 커미셔너 안소연
- · 참여작가 이형구

Œ

· 한국관 최초로 단독 작가만으로 전시개최

0

- · 아르코예술정보관 한국 근·현대예술사 구술채록사업 학술세미나 개최
- ㆍ 제2대 김정헌 위원장 취임

0

· 스페인의 아르코 아트페어(ARCO) 아시아 최초 주빈국 참여

(3)

- · 한미 FTA체결
- · 제8대 UN 사무총장 반기문 취임



A

· 베니스비엔날레 재단 대표로 파올로 바라타 재임명

0

· 제2기 위원회 출범

0

- · 백남준아트센터 개관(초대 관장: 이영철)
- · 제7회 광주비엔날레 《연례보고: 일년동안의 전시》(예술감독: 오쿠이 엔위저, 큐레이터: 김현진, 랜지트 호스코테) *첫 외국인 감독 선임

(3)

- · 제17대 대통령 이명박 취임
- · 세계금융위기



▼ 2015년 베니스비엔날레를 찾은 뮤지션 예(Ye, 카니예 웨스트)를 안내하는 당시 예술감독 故오쿠이 엔위저. 사진: 호경윤.

A

- · 덴마크, 북유럽관 두 국가관이 베니스비엔날레 개최 이래 최초로 하나의 전시를 기획
- · 자르디니에 있던 이탈리아관을 현재의 '중앙관'으로 변경

₿

- · 제53회 베니스비엔날레
- · 6월 7일 11월 22일
- · 77개 국가관 참여

0

- ·《세계 만들기》
- · 다니엘 번바움

0

- · 평생공로 황금사자상 오노 요코, 존 발데사리
- · 황금사자상(전시) 토비아스 레베르거
- · 황금사자상(국가관) 미국관
- · 은사자상(젊은 예술가) 나탈리 뒤버그

a

· 구정아, 양혜규

G

· 김아타 개인전

G

- ㆍ 제8회 한국관 전시
- · 《응결(凝縮)》
- · 커미셔너 주은지
- · 참여작가 양혜규

(1)

- · 주은지, 양혜규 강연 및 신작 필름상영 개최(아르코미술관 세미나실)
- · 한국관 프로젝트의 일환으로 〈어떤 나눔: 공공재원〉 진행(아트선재센터), 이후 기증 받은 책 1,500여권은 현재 한국예술종합학교 도서관 보관

0

- · 제3대 오광수(제2회 한국관 커미셔너) 위원장 취임
- · 제1차 해외예술인 초빙사업 진행
- · 아르코미술관 30주년 기념 심포지엄 개최

0

- · 《당신의 밝은 미래: 한국 현대미술 작가 12인》, LA 카운티 미술관(LACMA) 개최
- · 한국콘텐츠진흥원 설립

0

· 신종인플루엔자 발병



A

- · 베네치아 카니발의 어린이 가면 축제 행사 최초 개최
- · '중앙관' 내 비엔날레 도서관 정식 오픈

O

- · 제3기 위원회 출범
- · 아르코예술정보관(예술자료관) 분리 후 국립예술자료원(현: 아르코예술기록원) 출범
- · 예술가의 집 개관

0

- · 세계비엔날레협회 창설(초대 회장 광주비엔날레 재단 대표: 이용우)
- · 제8회 광주비엔날레 《만인보》(예술감독: 마시밀리아노 지오니)

(3)

· G20 서울 정상회의 개최



▼ 한국문화예술위원회 아르코예술기록원 열람실 전경. 사진: CJYART STUDIO 조준용.



A

· 〈피에타〉(감독: 김기덕) 황금사자상(작품상) 수상

B

- · 제54회 베니스비엔날레
- · 6월 4일 11월 7일
- · 89개 국가관 참여

0

- · 《ILLUMInations》
- · 비체 쿠리거

0

- · 평생공로 황금사자상 일레인 스터티번트, 프란츠 웨스트
- · 황금사자상(전시) 크리스찬 마클레이
- · 황금사자상(국가관) 독일관
- · 은사자상(젊은예술가) 하룬 미르자

G

- ㆍ제9회 한국관 전시
- ·《사랑은 갔지만 상처는 곧 아물겠지요》
- · 커미셔너 윤재갑
- · 참여작가 이용백

0

- ㆍ 공공미술 선택적 기금제 도입
- · 문화바우처 카드제 도입

0

· 문화예술진흥법 건축물 미술작품 관련 조항 개정

0

- · 대한민국과 유럽연합 FTA 발효
- ㆍ 김정일 사망



0

· 2014년 건축전 커미셔너(현 예술감독) 공개추천 방식 첫 도입

0

- · 제4대 위원회 출범, 제4대 권영빈 위원장 취임
- · 예술나무 운동 발족식

0

- · 제13회 독일 카셀도쿠멘타에 작가 문경원&전준호, 양혜규 초대
- · 국립현대미술관 《단색화》전 개최
- · 제9회 광주비엔날레 《라운드테이블》(예술감독: 김선정 외 5인)

0

· 여수엑스포 개최



▼ 2015년 병행전시로 열렸던 《단색화》전 개막식에서 담소를 나누던 故박서보 작가와 故권영빈(제4대 한국문화예술위원회 위원장). 사진: 호경윤.

B

- · 제55회 베니스비엔날레
- · 6월 1일 11월 24일
- · 88개 국가관 참여

0

- · 《백과사전식 궁전》
 - · 마시밀리아노 지오니

0

- · 평생공로 황금사자상 마리사 메르츠, 마리아 래스니그
- · 황금사자상(전시) 티노 세갈
- · 황금사자상(국가관) - 앙골라관(아프리카)
- · 은사자상(젊은예술가) 카미유 앙로

a

- · 국립현대미술관 주최 《Who is Alice?》 개최
- · 토탈미술관 주최 《Corea Campanella》 개최

ര

- · 제10회 한국관 전시
- · 《호흡: 보따리》
- · 커미셔너 김승덕
- · 참여작가 김수자

(1)

· 한국문화예술위원회, 국립현대미술관, 광주비엔날레와 한국 시각예술 세계화 및 국제 교류 활성화를 위한 업무협약(MOU) 체결

0

- · 한국문화예술위원회 비전 선포(아르코 비전2020)
- · 라운드테이블 〈베니스비엔날레 미술전 한국관의 오늘과 내일〉 개최(예술가의 집)

0

- · 국립현대미술관 서울관 개관
- · 제1회 평창비엔날레, 제1회 강원국제미술전람회 출범

(3

· 제18대 대통령 박근혜 취임



0

· 조민석, '분단의 비극'을 키워드로 한 《한반도 오감도》가 제 14회 베니스비엔날레 국제 건축전 한국관 황금사자상 수상

O

- · 국립예술자료원 (현: 아르코예술기록원), 한국문화예술위원회로 통합
- · 한국문화예술위원회 본관 이전(전남 나주)
- · 오쿠이 엔위저 방한 강연〈인텐스 프록시미티. 근접한 것과 먼 것 사이에서 건져 올린 동시대 예술〉 개최(예술가의 집)

0

- · 2014년 국제평론가협회(AICA) 서울총회 개최(국립현대미술관 서울관)
- · 제10회 광주비엔날레 《터전을 불태우라》(예술감독: 제시카 모건)

(3)

· 인천 아시안 게임 개최



▼ 베니스비엔날레 한국관 도록(1995-2019). 한국문화예술위원회 아르코예술기록원 제공. 사진: CJYART STUDIO 조준용.



A

· 한국 큐레이터 최초 베니스비엔날레 심사위원(이용우) 선정

B

- ㆍ제56회 베니스비엔날레
- · 5월 9일 11월 22일
- ・88개 국가관 참여

0

- ·《모든 세계의 미래》
- · 오쿠이 엔위저

0

- · 평생공로 황금사자상 -엘 아나츄이
- · 황금사자상(전시) 아드리안 파이퍼
- · 황금사자상(국가관) 미국관
- · 은사자상(젊은예술가) 임흥순
- · 특별상 수잔 게즈

Ø

· 김아영, 남화연, 임흥순

G

· 보고시안재단 주최, 국제갤러리 주관 《단색화》 개최

G

- · 제11회 한국관 전시
- · 《축지법과 비행술》
- · 커미셔너 이숙경
- · 참여작가 문경원 & 전준호

(1)

- · 〈제56회 베니스비엔날레 미술전 한국관 전시 성과 보고 심포지엄〉 개최(예술가의 집)
- · 2014년 베니스비엔날레 건축전 귀국전 개최(아르코미술관)

0

· 제5기 위원회 출범, 제5대 박명진 위원장 취임



▼ 2015년 베니스비엔날레 본전시에 출품하여 은사자상을 수상한 임흥순 작가와 당시 아르코미술관 디렉터 김현진(2019년 한국관 예술감독).



0

· 한국관 증개축 타당성 검토 자문회의 개최(미술, 건축 분야)

0

- · 12월, 여성예술인연대(AWA)에서 「예술계_내_성폭력 성명서」발표
- · 제11회 광주비엔날레 《제8기후대: 예술은 무엇을 하는가》(예술감독: 마리아 린드)

(3)

· AI알파고-이세돌 대국



A

· 유럽연합과의 협력으로 기술, 예술, 과학의 관계와 교류를 주제로 하는 국제 심포지엄 '넥서스 파빌리온(Nexus Pavilion)'이 비엔날레 본부에서 개최

B

- · 제57회 베니스비엔날레
- · 5월 13일 11월 26일
- · 80개 국가관 참여

0

- · 《Viva Arte Viva》
- · 크리스틴 마셀

0

- · 평생 공로 황금사자상 캐롤리 슈니먼
- · 황금사자상(전시) 프란츠 에르하드 발터
- · 황금사자상(국가관) 독일관
- · 은사자상(젊은예술가) 하산 칸
- · 특별상 브라질관(신시아 마르셀)
- · 특별언급상 -찰스 아틀라스, 페트릿 할릴라이

3

· 김성환, 이수경

G

- · 제12회 한국관 전시
- · 《카운터 밸런스: 돌과 산》
- · 커미셔너 한국문화예술위원회
- · 예술감독/큐레이터 이대형
- · 참여작가 이완, 코디 최

(1)

· 예술감독 공개추천 방식 미술전에도 도입, 커미셔너의 명칭이 예술감독(Curator)으로 변경

0

- · 제6기 위원회 출범
- · 베니스비엔날레 한국관 커미셔너 수행
- · 한국관 재건축 타당성 조사 2단계 실시 후 최종결과보고서 접수, 증개축(안) 합의

0

· 백남준기념관 개관(창신동 옛 집터)

3

· 제19대 문재인 대통령 취임



0

· 2017년 베니스비엔날레 미술전 귀국전 개최(아르코미술관)

0

- · 아르코 혁신 TF 발족
- ㆍ 제7대 박종관 위원장 취임
- · 한국관 증개축 기본계획안 작성 및 계약체결(만쿠조-세레나 건축사무소)

0

· 제12회 광주비엔날레《상상된 경계들》(큐레이터: 클라라 킴, 정연심 외 11인) *단일 총감독제에서 벗어나 다수 큐레이터제 시도

(3)

· 평창 동계 올림픽 개최



A

· 베니스비엔날레 심사위원(김선정) 선정

ß

- ㆍ제 58회 베니스비엔날레
- · 5월 11일 11월 24일
- ・90개 국가관 참여

G

- · 《흥미로운 시대를 살가가기를》
- · 랄프 루고프

O

- · 평생 공로 황금사자상 지미 더럼
- · 황금사자상(전시) 아더 자파
- · 황금사자상(국가관)
- 리투아니아관
- · 은사자상(젊은예술가) 해리스 에파미논다

G

· 강서경, 이불

G

- · 국립현대미술관 주최 《기울어진 풍경들-우리는 무엇을 보는가》, 《윤형근》
- · 갤러리현대 주최 《이강소》 개최

G

- · 제13회 한국관 전시
- ·《역사가 우리를 망쳐 놨지만 그래도 상관없다》
- ㆍ 커미셔너 한국문화예술위원회
- · 예술감독 김현진
- · 참여작가 남화연, 정은영, 제인 진 카이젠

(1)

· 한국관 부지 임대 계약 종료

0

- · 아르코 비전2030 수립
- · 「2019년도 아르코예술기록원 기획수집 구술 채록연구 시리즈 001 김은정(한국관 매니저)」진행
- · 베니스 문화재보호관리국에 한국관 증개축 설계도면 제출

0

· 백남준 회고전 《백남준: 미래가 지금이다》 테이트 모던에서 개최



A

- · 펜데믹으로 인해 2020년 건축전이 2021년으로 연기
- · 비엔날레 재단 대표로 로베르토 치쿠토 임명
- · 2020 두바이 엑스포 개막 주인 10월, 비엔날레 재단은 ASAC의 활동을 기반으로 '국제 현대 미술 연구센터'설립과 대학 및 고등 교육 기관과 협력하는 첫 번째 연구 프로젝트 발표

0

· 2019년 베니스비엔날레 미술전 귀국전 개최(아르코미술관)

0

- · 제7기 위원회 출범
- · 한국관 베니스시 건축물대장등록 (accatastamento) 완료
- · 『베니스비엔날레 한국관 아카이브 구축을 위한 자료발굴 및 수집 :1995년 개관~2015년 미술전 중심으로』연구 진행(책임연구원: 김금미)

0

· 《커넥트, BTS》 런던 서펜타인갤러리 외 5개국의 전시 공간 개최(기획: 이대형)

(3)

- · 〈기생충〉 제92회 아카데미상 4개 부문 수상
- · 방탄소년단 다이너마이트 미국 빌보드 차트 1위

A

· 2020년 펜데믹으로 중단되었던 국제건축전이 2021년에 개최

G

· 예술감독 선정 재심사

0

· 문체부-예술위 자율운영 보장 공동선언 체결

0

- · 이건희 컬렉션 기증(23,000점)
- · 제13회 광주비엔날레 《떠오르는 마음, 맞이하는 영혼》 (공동예술감독: 데프네 아야스, 나타샤 진발라)

(3)

・누리호 발사



A

- · 펜데믹으로 인해 2021년 개최 예정이었던 국제미술전이 2022년에 개최
- · 베니스비엔날레 개최 127년 이래 최다 방문객(80만명)을 기록

B

- · 제 59회 베니스비엔날레
- · 4월 23일 11월 27일
- · 80개 국가관 참여

0

- · 《꿈의 우유》
- · 세실리아 알레마니

0

- · 평생 공로 황금사자상 카타리나 프릿치, 세실리아 비쿠냐
- · 황금사자상(전시) 시몬 리
- · 황금사자상(국가관) 영국관
- · 은사자상(젊은예술가) 알리 체리
- · 특별상(국가관) 프랑스관, 우간다관(아프리카)
- · 특별상 슈비나이 아슈나, 린 허시만 리슨

a

· 이미래, 정금형

G

· 갤러리현대 주최 《이건용》 개최

0

- · 제14회 한국관 전시
- · 《나선(螺旋)》
- · 커미셔너 한국문화예술위원회
- · 큐레이터 이영철
- · 참여작가 김윤철

(1)

· 건축가 프랑코 만쿠조와 에르네스타 세레나의 한국관 설계 자료 3,973건 아르코예술기록원에 기증 절차 시작

0

· 강형식 총영사, 베니스시 시의원 및 베니스비엔날레 재단 사무국장 면담

0

· 2022년 키아프 아트서울과 프리즈 공동개최

(3)

· 제20대 대통령 윤석열 취임



0

- · 라운드테이블 〈베니스비엔날레 한국관, 새로운 미래 설계를 위한 현안과 가능성〉(10.25) 개최
- · 대국민공청회〈베니스비엔날레 한국관 지속가능성을 논하다〉(11.30) 개최

0

- · 한국문화예술위원회 50주년
- · 제8기 위원회 출범, 제8대 정병국 위원장 취임

n

- · 제14회 광주비엔날레 《물처럼 부드럽고 여리게》(예술감독: 이숙경)
- · 뉴욕 구겐하임미술관 해외 최초 한국 실험미술 전시 《한국실험미술 1960-70년대》 개최

(3)

· SM엔터테인먼트 경영권 분쟁 및 카카오 인수



▼ (베니스비엔날레 한국관, 새로운 미래 설계를 위한 현안과 가능성)에 참여 중인 프랑코 만쿠조 교수, 김은정 한국관 매니저(건축사), 에르네스타 세레나 건축가, 전진영 교수, 2023. 사진: 이다영.



A

- · 비엔날레 재단 대표 피에트란젤로 부타푸오코 임명
- ㆍ이숙경, 일본관 큐레이터 선정
- · 김해주, 싱가포르관 큐레이터 선정

0

· 광주비엔날레 30주년

(3)

· 한국-이탈리아 수교 140주년

ß

- · 제 60회 베니스비엔날레
- · 4월 20일 11월 24일
- · 88개 국가관 참여

0

- · 《이방인은 어디에나 있다》
- · 아드리아노 페드로사

3

· 김윤신, 이강승

3

- · 베니스비엔날레 한국관 30주년 특별전시 《모든 섬은 산이다》
- · 광주비엔날레 30주년 기념 아카이브 특별전시 《마당-우리가 되는 곳》

G

- · 제 5회 한국관 전시
- ·《구정아 오도라마 시티》
- ㆍ커미셔너 한국문화예술위원회
- · 공동예술감독
 - 이설희, 야콥 파브리시우스
- · 참여작가 구정아

0

· 아르코미술관 50주년



김석철(1943-2016)

김석철은 경기고와 서울대 건축과를 졸업하고, 김중업·김수근 선생을 사사했다. 1970년 김희춘·조창걸 선생과 함께 서울대 응용과학연구소를 창설했으며, 같은 해월간 『현대건축』을 창간해 주간을 지냈고 1972년 아키반건축도시연구원을 설립했다. 베니스 건축도시대, 뉴욕 컬럼비아 건축대학원, 베이징 칭화대, 충칭대 등의 초빙교수, 객좌교수를 역임했고, 명지대에서 석좌교수이자 명예 건축대학장을 역임했다. 주요 건축 작품으로 이탈리아 정부로부터 국가문화훈장을 받은 예술의전당, 아시아건축상 금상을 수상한 제주 영화박물관, 제1회 한국건축문화대상 대상에 선정된 한샘 시화공장, 제1회 올해의 건축인상 대상을 받은 씨네 시티와 비원연구소, 프랑코 만쿠조 교수와 공동 설계한 베니스비엔날레 한국관이 있다. 주요 도시 설계 작품으로 최초의 서울 개혁인 한강 마스터플랜과 여의도 개발 계획, 쿠웨이트 자하라 신도시, 베이징 대학 도시 구역의 창조적 도시 중심인 iCBD, 충칭 특별시의 최종 심의를 통과한난후 문화관광 도시, 한국과 아제르바이잔 양국 대통령이 함께 추진한 바쿠 신도시 등이 있다. 주요 저서로는 『김석철의 세계건축기행』(창비, 2000), 『20세기 건축산책』(생각의나무, 2002), 『URBAN DREAMS』(건축세계사, 2007), 『공간의 상형문자』(생각의나무, 2009) 등이 있다.

김선정(b.1965)

김선정은 아트선재센터에서 수석 큐레이터 겸 부관장(1993~2004), 관장(2016~2017)을 지냈고, 현재 예술감독(2022~)이며, 국제박물관협의회(ICOM) 한국위원회 위원장 및 ICOM ASPAC(아시아태평양지역협의회) 집행위원으로 활동하고 있다. 2005년 제51회 베니스비엔날레 한국관 커미셔너, 2014~2015년 아시아문화예술회관 ACC 아카이브&리서치 예술감독, 2017~2021년 광주비엔날레 재단 대표이사를 역임한 바 있다. 또한, 2011년부터 미술관의 경계를 넘어 비무장지대(DMZ)의 보이지 않는 경계를 예술의 비판적 시각으로 탐구하고 분단에 대한 인식을 고취하기 위해 시작된 예술 및 연구 프로젝트인 리얼디엔지프로젝트의 설립자이며 예술감독으로 재임하고 있다. 2007년부터 아트선재센터에서 마틴 크리드, 김범, 양혜규, 이불, 김성환, 아브라함 크루스비예가스 등의 전시를 기획하였다. 또한 공동 기획전으로 2023년 하이디 부허와 타렉 아투이 전과 2024년 리너스 반데 벨데 전을 진행하였다.

김승덕(b.1954)

김승덕은 한국 출생으로 프랑스 파리에 거주하며, 다양한 국제 전시 프로젝트를 진행하는 큐레이터로 활동하고 있다. 2000년부터 현대미술센터 르콩소르시움(Le Consortium)에 재직하며 현재 공동 디렉터로 활동하고 있다. 삼성문화재단(현 삼성 미술관 리움) 자문 큐레이터(1993-2000), 프랑스 퐁피두센터 컬렉션 부서의 협력 큐레이터(1996-1998)로 초청되었으며, 카타르 도하 도시 계획 개발 프로젝트 디렉터/아트 컨설턴트(2011-2013), 파리 팔레드도쿄 프로그램 자문위원(2011-2017)를 역임하였고, 제54회 베니스비엔날레 한국관 커미셔너(2013), 콩소르시움의 프랑크 고트로 공동감독과 함께 국립아시아문화전당 공공미술 프로젝트 예술감독(2014-2016)으로 선정되었다. 주요 기획 전시로 《Flower Power》(프랑스 릴, 2004), 《발렌시아비엔날레》(2005), 안양공공예술프로젝트(2007), 린다 벵글리스(Lynda Benglis), 야요이 쿠사마(Yayoi Kusama) 순회전이 있으며, 2022년 프랑스 정부문화예술훈장 슈발리에장을 수여 받았다.

김현진(b.1975)

김현진은 큐레이터이자 비평가로 활동하고 있다. 제 58회 베니스비엔날레 한국관 예술감독(2019)을 역임하였으며, 샌프란시스코 KADIST의 아시아 지역 수석 큐 레이터(비상근/ 2018-2020), 2008년 제7회 광주비엔날레 《연례보고: 일년 동안의 전시》의 공동 큐레이터를 역임했다. 또한 인천아트플랫폼 예술감독(2021), 아르코미술관 관장/전시감독(2014-2015), 일민미술관 학예실장, 네덜란드의 반아베미술관의 게스트 큐레이터, 아트선재센터 학예연구원 등으로 일했고, 주요 전시로는 《Frequencies of Tradition》(광저우 타임즈미술관, 2020), 2 or 3 Tigers》(세계문화의집, 베를린, 2017), 《Gridded Currents》(국제갤러리, 서울, 2017), 《탁월한협업자들》(일민미술관, 서울, 2013), 《시선의 반격》(L'appartement22, Rabat, 2010), 《우발적 공동체》(계원갤러리27, 의왕시, 2007), 《Plug-In #3-밝힐수 없는 군중들》(반아베미술관, Eindhoven, 2006) 등이 있다.

김홍희(b.1948)

김홍희는 현재 백남준문화재단 이사장으로 있으며, 서울시립미술관 관장(2012-2016), 경기도미술관 관장(2006-2010), 대안공간 쌈지스페이스 관장(1998-2008)을 역임했다. 비디오아트와 페미니즘미술을 전공 분야로 미술사학자, 평론가, 큐레이터로 활동하고 있다. 주요 활동으로는 카셀도쿠멘타14 감독선정위원(2013), 제 6회 광주비엔날레 《열풍변주곡》 총감독(2006), 제 50회 베니스비엔날레 한국관 커미셔너(2003), 제 3회 광주비엔날레 《인+간》 본전시 커미셔너(2000), 제1회 광주비엔날레 특별전 《인포아트》 큐레이터(1995)등이 있다. 1998년 홍익대학원에서 페미니즘 비디오아트로 서양미술사 박사학위를, 1989년 몬트리올 콩코디아 대학원

에서 백남준의 비디오아트로 미술사 석사학위를 받았다. 주요 저서로는 『큐레이터는 작가를 먹고 산다』(눈빛출판사, 2014), 『큐레이터 본색』(한길아트, 2012), 『굿모닝 미스터 백』(디자인하우스, 2007), 『여성과 미술』(눈빛출판사, 2003), 『페미니즘. 비디오.미술』(재원, 1998) 등이 있다.

박경미(b.1957)

박경미는 2001년 PKM갤러리를 개관하였으며 현재까지 대표로 재직 중이다. 1980년 이화여대 영어영문학과를 졸업하였고, 1983년 동 대학원 순수미술학과를 졸업하였다. 국제갤러리에서 디렉터로 근무하였으며(1989-2000), 제49회 베니스비엔날 레(2001) 한국관 커미셔너를 맡아 서도호와 마이클 주 2인의 작가를 소개하였다.

송미숙(b.1943)

송미숙은 한국외국어대학교 불어과를 전공하고 오리곤대학교에서 미술사학 석사와 펜실베니아주립대학교에서 미술사학 박사를 취득해했다. 1982년 성신여자대학교 에 교수로 임용되었으며, 현재는 명예교수로 재직 중이다. 1989년 서양미술사학회 창립위원장 및 초대 부회장, 1991년 제2회 회장 역임, 1995년 여성미술전 기획위 원 및 심사위원, 1995-1999년 삼성미술관(호암미술관 현대미술부문이 명칭이 바 뀐다) 관장자문위원 및 전시기획 총괄, 1999년 제48회 베니스비엔날레 한국관 커 미셔너, 2000년 제1회 미디어시티 서울 총감독, 2000년 동 전시 부대행사로 제1 회 국제큐레이터 워크샵 개최, 2002년 제2회 큐레이터 워크샵을 나비센터에서 개 최, 2003년 동아시아문화학회 설립해 현재까지 이른다. 그동안 (태극), (풍수), (신 화〉, 〈언어〉 등을 주제로 심포지엄과 전시를 기획했고 2005년 성신여대박물관장을 역임, 기획전으로 《지도와 지도그리기(Map and mapping)》을 기획했다. 저서로는 "Art theories of Charles Blanc(1813-1882)) (UMI Research Press, 1984)), 『미술사와 근현대》』(성신여대출판부, 2003), 역서로는 "The American Century : 현대미술과 문화 1950-2000』(지안출판사, 2008),케네스 프램튼의 "Modern Architecture: A Critical History』(Thames & Hudson, 2007)를 번역한 『현대 건축: 비판적 역사』(마티, 2017) 등이 있다.

안소연(b.1961)

서울 출생인 안소연은 이화자대에서 불문학과 미술사학으로 학사와 석사를, 연세대에서 영상예술학 전공 박사과정을 이수했다. 국립현대미술관 학예연구관과 리움미술관 학예연구실장, 플라토미술관 부관장으로 일했고 호주 아시아-태평양 현대미술 트리엔날레 공동큐레이터(1996)와 제52회 베니스비엔날레 한국관 커미셔너(2007)를 역임했다. 2020년이후 현재까지 아뜰리에 에르메스의 아티스틱 디렉터로 일한

다. 다수의 국내외 전시를 기획했는데 그 중 미켈란젤로 피스톨레토(1994), 백남준의 세계(2000), 이불(2002), 안규철(2004), 매튜 바니(2005), 이형구_호모 스페시스(베니스, 2007), 펠릭스 곤잘레스-토레스(2012), 배영환(2012), 무라카미 다 카시(2013), 김홍석(2013), 조민석(2014), 엘름그린 & 드라그셋(2015), 임민욱(2015), 시프리앙 가이야르(2020), 로르 프루보(2022), 남화연(2022), 박미나(2023), 클레어 퐁텐(2024) 등의 개인전과 《호랑이의 꼬리》(1995), 《마인드 스페이스》(2003), 《사춘기 징후》(2006), 《(불)가능한 풍경》(2013), 《스펙트럼-스펙트럼》(2014), 《다른 곳》(2020) 등의 그룹전을 꼽을 수 있다.

야콥 파브리시우스(b.1970)

야콥 파브리시우스는 덴마크 아트허브코펜하겐 관장(2021-현재)이다. 이전에는 쿤스트할오르후스에서 예술감독(2016-2020)으로 재직하며 덴마크와 한국 간의 다양한 교류 프로젝트를 주도했다. 그 관심사를 이어 2020부산비엔날레 전시감독으로서 《열 장의 이야기와 다섯 편의 시》를 기획했다. 이외에 덴마크 코펜하겐 쿤스트할샤를 로텐보르 관장(2013-2014), 스웨덴 말뫼쿤스트할 예술감독(2008-2012), 스페인산타모니카아트센터 부큐레이터(2006-2008), 프랑스 국립현대출판예술센터 협력 큐레이터(2015-2016), 벨기에 컨투어 2013, 제6회 무빙이미지비엔날레 예술감독(2012-2013) 등을 지냈다.

양혜규(b.1971)

양혜규는 서울과 베를린을 중심으로 활동하고 있다. 콜라주부터 키네틱 조각, 규모 있는 설치 등 광범위한 매체를 아우르는 양혜규의 작업은 서로 다른 다수의 역사와 전통들에 연결되어 있다. 작가는 다양한 공예 기술과 재료는 물론, 빨래 건조대, 베니션 블라인드, 한지, 인조 짚 등의 사물을 둘러싼 문화적 함의를 참조한다. 그가 제시하는 다감작적 설치 환경은 시각 너머의 지각을 활성화 시키는 것으로 잘 알려져 있다. 노동, 이민, 강제 이주와 같은 사회 문제는 미학의 다른/비스등한 관점을 통해 추상적인 조형 언어로 번역되어 관객의 강력한 몰입을 유발한다. 최근 개인전을 개최한 주요 전시 기관으로는 핀란드 헬싱키 미술관(2024), 캔버라 국립 호주 미술관(2023), 겐트 현대미술관S.M.A.K(2023), 상파울루 피나코테카 미술관(2023), 코펜하겐 덴마크 국립미술관(2022), 영국 테이트 세인트 아이브스(2020), 국립현대미술관(2020), 부욕 현대미술관(2019), 쾰른 루트비히 미술관(2018) 등이 있다.

오광수(b.1938)

오광수는 홍익대 미술학부에서 동양화를 전공하고, 1963년 동아일보 신춘문예 미 술평론 부문으로 등단하여 비평가와 시각예술 전문가로 활동했다. 홍익대와 이화여 대, 중앙대에서 강의를 진행하였으며, "공간』 편집장을 거쳐, 《한국미술대상전》, 《동아미술제》, 《국전》등의 심사위원과 《칸 국제회화제》(1985), 제 47회 베니스비엔날레 한국관 커미셔너(1997), 《광주비엔날레》 전시 총감독(2000), 서울미디어아트비엔날레 조직위원장(2006)을 맡은 바 있으며, 국립현대미술관 전문위원과 한국문화예술위원회 2기 위원을 거쳐 환기미술관 관장, 국립현대미술관(1999~2003) 관장, 뮤지엄 산 관장, 한국문화예술위원회 위원장을 역임했다. 대표 저서로 『한국근대미술사상 노트』(일지사, 1987), 『한국 미술의 현장』(조선일보사, 1988), 『한국 현대미술의 미의식』(재원, 1995), 『이야기 한국현대미술, 한국현대미술 이야기』(정우사, 1998), 『21인의 한국 현대미술가를 찾아서』(시공사, 2003), 『한국 미술 100년: 1910년대부터 2010년대까지』(마로니에 북스, 2023) 등 다수가 있다.

윤재갑(b.1968)

윤재갑은 홍익대학교 예술학을 전공하고, 중국 중앙미술학원에서 중국미술사를 수 료한 후, 인도 타고르 대학에서 인도미술사를 전공했다. 대안공간 LOOP 공동 디렉터(2003~2006)를 거쳐 2005년부터 2010년 초까지 아라리오갤러리(서울, 베이징, 뉴욕) 디렉터를 역임하였으며, 주요 기획 전시로는 한국현대미술전 《플라스틱 가든》(2010, 중국 상하이 민생현대미술관), 중남미현대미술전(2009, 한국국제교류재단 미술관), 《Absolute Image 중국 현대미술전》(2007, 미국 뉴욕 아라리오), 《'Hungry God' 인도 현대미술전》(2007, 부산시립미술관), 《Move on Asia》 (2006, 서울-도쿄-나고야-오사카) 등 독립 기획을 진행해왔다. 제54회 베니스비엔날레 한국관 커미셔너(2011), 부산비엔날레 《혼혈하는 지구, 다중지성의 공론장》 전시 감독(2016), 중국 상하이 하우아트뮤지엄 관장(2012-2024)을 역임하였고, 2024년부터 그라운드서울 관장으로 활동 중이다.

이대형(b.1974)

큐레이터이자 아트 컨설턴트인 이대형은 런던의 서펜타인미술관, 베를린의 그로피우스바우, 부에노스아이레스의 키르히너문화센터(CCK), 서울의 DDP, 뉴욕의 브루클 린브리지재단과 함께 안토니 곰리, 토마스 사라세노, 빌 폰타나, 베로니카 얀센, 강이연 등 22명의 예술가를 연결하는 CONNECT, BTS를 총괄했다. 2013년부터 2019년까지 현대자동차 아트디렉터로 테이트모던, MMCA, LACMA, 블룸버그와 파트너십 프로그램을 기획했다. 또한 제57회 베니스비엔날레 한국관 예술감독(2017)을 맡았으며, 현재는 백남준 문화재단 및 아트센터나비의 이사회 멤버, 싱가포르의 아트 사이언스뮤지엄 국제 자문위원회 보드 멤버로 활동하고 있다. 또한, 2023년 선댄스, V&A, 구겐하임, MoMA에서 상영된 백남준 영화 "Moon Is the Oldest TV"의 공동 이그제큐티브 프로듀서이다.

이설희(b.1987)

이설희는 덴마크 쿤스트할오르후스 수석큐레이터(2023-현재)이다. 2020부산비엔 날레 전시팀장, 서울시립미술관 큐레이터(2018-2019)로 재직했고, 국립현대미술관 전시 《올해의 작가상 2012》에 참여했다. 이외에 한국예술종합학교(2019-2022)와 계원예대(2022-2023) 겸임교수를 역임했다. 연구 분야에서는 『한국 동시대 미술: 1990년 이후』(2017), 『키워드로 읽는 한국 현대미술』(2019) 등에 원고를 실었으 며, 2020년부터 한국 현대미술 잡지 『아트인컬처』 등의 정기 간행물에 꾸준히 기고 하고 있다.

이숙경(b.1969)

이숙경 박사는 휘트워스미술관 관장이자 맨체스터대 교수로 재직 중이다. 제14회 광주비엔날레 예술감독으로 선정되어 《물처럼 부드럽고 여리게》라는 제목으로 저항, 선주민성, 탈식민주의, 환경주의 등의 주제를 다루었다. 테이트 모던 수석 큐레이터를 역임하는 동안에는 전시, 소장품 구입 관련 업무를 주도했고, 대규모 연구 프로젝트인 '현대 테이트 리서치 센터: 트랜스내셔널'의 수장을 맡아 전략적 비전과 프로그램을 관장하였다. 이숙경은 제56회 베니스 비엔날레 한국관 커미셔너이자 큐레이터(2015)를 역임하였고, 제60회 베니스비엔날레(2024) 일본관 큐레이터다. 대표적 전시로는 《미술로 본 한 해: 호주 1992》(테이트모던, 2021-2023), 《백남준》(테이트모던, 스테델릭암스테르담, 샌프란시스코 현대미술관, 내셔널갤러리 싱가폴, 2019-2022), 《더그 에이트킨: 원천》(테이트 리버풀, 2012) 등이 있다.

이영철(b.1957)

이영철은 전시기획자·미술평론가·예술기관 운영 및 도시공공디자인 분야의 전문가로 활동 중이다. 1983년 고려대학교에서 사회학과 학사를 전공하였고, 1986년 서울대 미학과 석사 이후, 미국 일리노이 주립대학교(어바나) 미술사학과 박사과정 재학 중(1995-1996)에 《제2회 광주비엔날레》예술감독(1997)을 수행하기 위해 귀국하였으며, 1989년부터 1993년(해체)까지 민중 문학예술운동 조직의 하나였던 '미술비평연구회'의 회원으로 활약했다. 《태평양을 건너서》(뉴욕 퀸즈미술관, 1993) 전시 기획을 계기로 도미하여 뉴욕 소호에서 비영리목적의 갤러리 공간을 준비하였다. 계원예술대학교 교수(1998-2022), 제1회 안양공공예술 프로젝트 예술총감독(2005), 2회 광주비엔날레(1997) 전시기획실장, 2회 부산국제아트페스티발(2000) 예술감독, 백남준아트센터 첫 관장(2008)을 역임했으며, 아시아문화개발원(현 아시아문화원 전신)의 초임 원장(대표이사) 및 아시아문화전당의 초대 전시예술감독, 제59회 베니스비엔날레 한국관 예술감독(2022)을 맡았다. 저서로는 『현대미술 비평 30선』(중앙일보사, 1987), 『현대미술과 모더니즘론』, 『현대미술 지형도』, 『20세기 문화 미리보기』(시각과 언어, 1996-7) 등을 편저했다.

이일(1932-1997)

이일은 평안남도 강서 출생으로 서울대 불문학과 재학 중 1956년 프랑스로 유학, 소로본대에서 불문학과 미술사학을 수료하고 『조선일보』 주불 파리특파원으로 활동했다. 1966년 귀국하여 홍익대 교수로 임용되었으며, 1968년 『동아일보』 미술 전담 집필자로 위촉되었다. 1969년 한국아방가르드협회 창립 멤버로 『AG』를 창간했으며, 한국 미술계에 미술비평과 평론이라는 개념을 인식시키는데 큰 기여를 했다. 도쿄 《국제 판화 비엔날레》 국제심사위원(1972), 《파리 비엔날레》 한국 커미셔너(1975), 프랑스 《카뉴 국제회화제》 국제심사위원(1977), 제 46회 베니스비엔날레 한국관 커미셔너(1995)를 역임하였으며, 서울국제판화 비엔날레, 타이페이국제판화비엔날레, 서울국제미술제 운영위원 및 심사위원, 한국미술평론가협회 회장(1986-1992)을 역임했다. 대표 저서로 『한국미술, 그 오늘의 얼굴』(공간사, 1982), 『현대미술의 시각』(미진사, 1985), 『현대미술에서의 환원과 확산』(열화당, 1991) 등 다수가 있으며, 1986년 계간 『미술평단』(한국미술평론가협회 발행) 창간에 참여했다.1999년 보관 문화 훈장, 2014년 국제미술평론가협회(AICA) 특별공로상을 수여받았다.

제인 다 모스토(b.1966)

제인 다 모스토(옥스퍼드대학교, 임페리얼 칼리지 런던)는 베니스를 기반으로 활동하는 환경과학자이자 환경운동가로, 비정부기구 '위아 히어 베니스(We Are Here Venice, WahV)'의 공동 창립자이자 대표이사로 재직중이다. WahV는 다양한 분야를 아우르는 활동을 통해 베니스가 살아 숨쉬는 도시로 명맥을 이어갈 수 있도록 하며도시 시스템과 석호 생태계의 상호의존성을 강조하고자 한다. 기구가 진행하는 다양한 학제적 프로젝트들은 생물다양성과 기후 위기라는 주제를 다루는 동시에 습지 재생을 통한 베니스의 자연 자본을 활용함으로써 개발의 새로운 패러다임을 열어간다.

주은지(b.1969)

주은지는 샌프란시스코 현대미술관의 현대미술 큐레이터로 활동 중이다. 전시 진행, 컬렉션 구축 뿐 아니라, 신작 발굴과 함께 담론 및 퍼포먼스를 강조한 큐레이터 방식 에 집중하는 것으로 알려져 있다. 제5회 안양공공예술프로젝트(2016)의 디렉터를 맡았으며, 제12회 샤르자 비엔날레 《과거, 현재, 가능성》(2015)과 뉴 뮤지엄 트리엔 날레 《국가가 통제할 수 없는》(2012)의 큐레이터를 맡아 전시를 기획했다. 2007년 부터 2012년까지 뉴 뮤지엄의 교육 및 공공예술 프로그램의 디렉터 및 큐레이터로 역임하며 '뮤지엄 애즈 허브(Museum as Hub)'를 진행했으며, 『아트 스페이스 디 렉터리(The Art Spaces Directory)』(2012), 『현대미술 및 다문화 교육에 대한 재 고』(2009)를 공동 편집했다. 또한 광범위한 주제로 활발히 출판 활동을 하고 있으 며, 최근에는 신시아 마르셀, 타냐 루킨 링클레이터, 투안 앤드류 응우옌, 아드리안 비 샤르 로하스에 대한 에세이 등을 발표했다. 2009년 제53회 베니스 비엔날레 한국관 커미셔너를 맡아 양혜규 작가의 《응결》을 선보였다.

프랑코 만쿠조(b.1937)

프랑코 만쿠조는 베니스 출생으로, 그곳에서 거주하며 일하며 살고 있는 건축가 겸 대학교수이다. 베니스 IUAV 건축대의 도시건축설계 교수로 재직하였으며 또한 EPAU(알제리), 간세이 가쿠인대(일본) 및 CUJAE(쿠바)에서 객원교수로 재직하며, 우르비노, 시에나, 베니스의 ILAUD(국제 건축 및 도시 디자인 연구소)와 이탈리아 및 해외의 많은 대학 및 기관에서 강의와 세미나를 진행해왔다. 또한 'Mancuso e Serena' 도시건축설계사무소를 운영하며, 베니스를 포함한 역사적인 도시의 건축 유산 가치화 주제에 관한 국내 및 국제 회의를 통해 활동 중이다. 베니스 IUAV에 한국 연구원과 교수들이 참석하는 기회들을 통해 한국에 대한 관심을 가졌고, 명지대학교 (CAMU)와 공동으로 주최한 수많은 회의, 세미나 및 토론에 참여하며, 서울에서 이탈리아 및 유럽과 관련된 전시회와 기고를 진행하기도 했다. 이어 건축가 김석철과 협력하여 1995년 개관한 베니스비엔날레 한국관을 공동 설계하였다.

호경윤(b.1981)

호경윤은 베니스비엔날레 한국관 30주년 특별전 《모든 섬은 산이다》의 아카이브 섹션 책임 연구원을 맡았다. 미술전문지 월간 『아트인컬처』에서 2004년부터 2015년까지 기자 및 편집장을 역임, 취재를 위해 2005년 베니스비엔날레를 처음 방문한후 2019년까지 저널리스트, 관람객, 참여자 등의 다양한 입장에서 한국관 전시를 지켜 보았다. 2013년 한국관 전시에서 부커미셔너(커미셔너 김승덕, 참여작가 김수자)로 참여하면서 첫 백서를 제작했으며, 포럼 「베니스비엔날레 한국관의 오늘과 내일」(2013, 한국문화예술위원회 예술가의 집)을 진행했다. 이후 2017년 에디토리얼 팀(예술감독 이대형), 2019년 프로듀서(참여작가 남화연의 출품작)로 참여했다. 또한『아트인컬처』 재직 시 한국문화예술위원회와 협업으로 2013년과 2015년에 걸쳐 베니스비엔날레 특별호(영문 잡지 『art in ASIA』 병행)를 기획, 제작하여 베니스비엔날레 공식 서점에 유통시켰다. 석사 논문으로 「베니스비엔날레 한국관 미술 전시의 제도와 운영에 관한 연구」(2020, 성공회대)를 썼으며, 현재 동대학원 국제문화연구학과 박사 과정 중이다.

참고문헌

역대 한국관 전시도록

『La Biennale di Venezia, Republic of Korea』, 한국문화예술진흥원, 1995.

『La Biennale di Venezia, Republic of Korea』, 한국문화예술진흥원, 1997.

『Republic of Korea, Venice Biennale』, 한국문화예술진흥원, 1999.

『Michael Joo』, 한국문화예술진흥원, 2001.

"Do Ho Suh』, 한국문화예술진흥원, 2001.

"Landscape of Differences』, 한국문화예술진흥원, 2003.

『Secret beyond the door』, 한국문화예술진흥원, 2005.

『Hyungkoo Lee: The Homo Species』, 스펙터프레스, 2007.

『Condensation』, 현실문화연구, 2009.

『The Love is gone, but the Scar will heal』, 한국문화예술위원회, 2011.

"To Breathe: Bottari』, 레프레스뒤레엘, 2013.

"The Ways of Folding Space & Flying,, 컬쳐쇼크미디어, 2015.

『Counterbalance: The Stone and the Mountain』, 아이디어북스, 2017.

『History Has Failed Us, But No Matter』, 무스퍼블리싱, 2019(English Edition).

『역사가 우리를 망쳐 놨지만 그래도 상관없다』, 터틀북스, 2020(Korean Edition).

베니스비엔날레 해외 전시도록

Klaus Bussmann, "NAM JUNE PAIK eine DATA base. La Biennale di Venezia. XLV Esposizione Internazionale DÁrte₁, Edition Cantz, 1993.

Achille Bonito Oliva, "Punti cardinali dell'arte: XLV Esposizione internazionale d'arte₁, Marsilio, 1993.

Harald Szeemann, [®]La Biennale Di Venezia: 48a Esposizione Internazionale D'Arte: d'Apertutto₃, Biennale Di Venezia, 1999.

Okwui Enwezor, "All the World's Futures: 56 International Art Exhibition. La Biennale di Venezia, Marsilio Editori, 2015.

단행본 및 전시도록

국립현대미술관 『한국미술 1900-2020』, 국립현대미술관, 2021.

김경욱, 『문화 정책과 재원조성』, 논형, 2011.

김달진미술자료박물관, 『한국현대미술 해외진출 60년 1950-2010』, 김달진미술자 료박물관, 2011.

김정수, 『문화행정론』, 집문당, 2010.

세라 손튼, 『걸작의 뒷모습』, 이대형, 배수희 역, 세미콜론, 2011.

오광수, 『나의 현대미술 반세기』, 에이엠아트, 2013.

일민미술관 『김용익: 가까이 더 가까이』,(재)일민문화재단, 일민미술관, 2016. 이흥재, 『문화예술 정책론』, 박영사, 2005.

서울시립미술관 "Seoul Mediacity Biennale 1996-2022 Report』, 서울시립미 술관, 2022.

한국문예진흥원, 『한국의 전통미술』, 헥사커뮤니케이션즈, 1995.

한국문예진흥원, 『한국의 현대미술』, 헥사커뮤니케이션즈, 1995.

연구 논문 및 자료집

김영나, 『박람회라는 전시공간: 1893년 시카고 만국박람회와 조선관 전시』, 서양미술사학회, 2000.

김영호, 「비엔날레 이데올로기」, 현대미술학회, 현대미술학 논문집, 통권 제11호, 2007.

김정희, 「베니스 비엔날레(1895-2003)의 역사와 당대 미술과의 관계」, 현대미술사 연구, 통권 제17권, 1호, 2005.

베니스비엔날레 한국관 추진단, 『베니스비엔날레 한국관 백서』, 한국문화예술위원 회, 2013~2019.

안소연, 「베니스 비엔날레 한국관 전시 연구」, 『삼성미술관 Leeum 연구논문집』, 제3 호, 2007.

유재길.김택용, 「베니스 비엔날레 한국관 연구-글로벌 미술담론의 변화와 한국과의 관계를 중심으로』, 『기초조형학연구』, 통권 제11권 제6호, 기초조형학회, 2010. 이건수, 『한국현대미술 비엔날레진출사 50년』,(사)부산비엔날레조직위원회, 2014.

이기칠, 「탈중심시대의 중심으로서 베니스 비엔날레의 의미」, 『기초조형학연구』, 제 13권, 8호, 2012.

이숙경, 「글로벌리즘과 한국 현대미술의 동시대성」, 『미술사학보』, 제40호, 미술사학 연구회, 2013.

이준, 「현대미술제도와 전시공간의 문화정치학 연구」, 홍익대학교 박사학위논문, 2011.

한국문화예술위원회, 『2019년도 아르코예술기록원 기획수집 구술 채록연구 시리즈 001 - 김은정』, 채록연구: 김효은, 기획/편집 한국문화예술위원회 예술기록원, 한국 문화예술위원회, 2019.

한국문화예술위원회, 『2020 한국문화예술위원회 예술정책 특별연구 - 베니스비엔 날레 한국관 아카이브 구축을 위한 자료발굴 및 수집: 1995년 개관-2015년 미술전 중심으로』, 책임연구: 김금미 외, 한국문화예술위원회, 2020.

한국문화예술위원회, 『문화예술정책 현황진단 연구』, 한국문화예술위원회, 2017. 한국문화예술위원회, 『문예진흥원32년사』, 한국문화예술위원회, 2008.

한국문화예술위원회, 『한국문화예술위원회 40년사(1973~2013』 한국문화예술위 원회, 2013. 한국문화예술진흥원, 『예술행정자료집』, 한국문화예술진흥원, 1995. 호경윤, 「베니스 비엔날레 한국관 미술 전시의 제도와 운영에 관한 연구, 성공회대학 교 석사학위논문, 2020.

미술잡지

"공간(Space)』, 1995~2019.

『문화예술』, 1995~2007.

『미술세계』, 1984~1995.

『아트인컬처』, 2001~2024.

『월간미술』, 1989~2024.

"art IN ASIA, 2013~2015.

웹사이트, 영상, 자료문서

국가기록원, "연표와 기록』, https://theme.archives.go.kr/next/chronology/ outline.do

네이버, 『뉴스라이브러리』, 1967~1999. https://newslibrary.naver.com/search/searchByDate.naver,

베니스비엔날레 공식 웹사이트 https://www.labiennale.org/

연도별 베니스비엔날레 한국관 웹사이트, 2009~2024. https://www.arko.or.kr/biennale/content/644

『베니스, 베니스 비엔날레』, MBC, 1995, 상영시간: 78분.

『세계미술의 현장- '95 베니스 비엔날레(La Biennale di Venezia 1995)』, 1995 년 8월 31일, 상영시간: 51분, 기획: 삼성문화재단, 제작: 중앙일보사(안규철, 박성태, 서순주 등), 제조: Sun Media Co., Ltd/에덴프로덕션

『베니스비엔날레 한국관 운영규정』, 한국문화예술위원회, 2005~2024.

*이 외에도 기타 베니스비엔날레 한국관 관련 한국문화예술위원회의 기록자료(보도 자료[2009~2024], 회의록, 계약서, 기안, 보고서 등) 자료를 참고하였습니다.



[표지] 한국만 준공 후 건물사진 콜라주, 1995(추정) 한국문화예술위원회 아르코예술기록원 제공 사진: CJYART STUDIO 조준용



[pp.2-3] 한국관 개관 기념 퍼포먼스, 곽훈 <겁/소리 - 마르코 폴로가 가져오지 못한 것>, 1995 한국문화예술위원회 아르코예술기록원 및 작가 제공



[pp. 4-5] 문경원 & 전준호 《축지법과 비행술》 전경사진, 2015 ⓒ 문경원 & 전준호 한국문화예술위원회 및 작가 제공



[p.44] 한국관 개관 기념 퍼포먼스, 곽훈 <겁/소리 - 마르코 폴로가 가져오지 못한 것>, 1995 한국문화예술위원회 아르코예술기록원 및 작가 제공



[p.52] 강익중 〈비빔밥 만들기〉, 1997 한국문화예술위원회 아르코예술기록원 및 작가 제공





[p.70] 서도호 〈공인들〉, 2001 한국문화예술위원회 아르코예술기록원 및 작가 제공



[p.81] 정서영 (새로운 삶), 2003 작가 제공 출처: 아트인컬처



[p.101] 최정화 (욕망장성), 2005 작가 제공 출처: 아트인컬처



[p.117] 한국관 개막식 퍼포먼스, 이형구 <The Objectuals> 2007 한국문화예술위원회 아르코예술기록원 및 작가 제공



[p.126] 양혜규 〈일련의 다치기 쉬운 배열 - 목소리와 바람〉, 2009 양혜규스튜디오 제공



[p.148] 이용백 <Broken Mirror>, 2011 한국문화예술위원회 및 작가 제공



[p.155] 김수자 (호흡: 보따리), 2013 한국문화예술위원회 및 김수자스튜디오 제공 사진: 정재호.



[p.165] 문경원 & 전준호 (축지법과 비행술) 필름 스틸컷, 2015 ⓒ 문경원 & 전준호 한국문화예술위원회 및 작가 제공



[p.177] 이완 <고유시>, 2017 한국문화예술위원회 및 작가 제공.



[p.192] 《역사는 우리를 망쳐놨지만 그래도 상관없다》 전경사진, 2019 한국문화예술위원회 제공



[p.212] 김윤철 (백 개의 눈을 가진 거인 -부풀은 태양들), 2022 작가 제공, 사진: 로만 마르츠



[p.221] 구정아 (KANGSE SpSt), 2023-2024 2024년 베니스비엔날레 한국관 전시추진단 제공



[p.323] 코디 최 <베네치안 랩소디—허세의 힘>, 2017 한국문화예술위원회 및 작가 제공



[p.324] 김윤철 《Gyre》 전경사진, 2022. 작가 제공. 사진: 로만 마르츠.

마지막 국가관

— 베니스비엔날레 한국관 아카이브 북

이 책은 베니스비엔날레 한국관 30주년 특별전 시 《모든 섬은 산이다》와 연계하여 발행하는 아 카이브 북입니다.

발행

한국문화예술위원회 위원장 정병국 한국문화예술위원회 아르코미술관 관장 임근혜

총괔 편집

호경윤

연구

Bf(호경윤, 이다영)

₽

김석철, 김홍희, 이영철, 제인 다 모스토, 프랑코 만쿠조&세레나 에르네스타, 호경윤

연보 정리

이다영

번역

김효정, 문유진, 장수현, 전진영, 조수지, 콜린 모엣, 하유진

영문 교정

탁영준

자료제공

한국문화예술위원회 아르코예술기록원

디자인

Bf(조은지스튜디오)

사진

CJYART STUDIO 조준용

역대 커미셔너/예술감독

이일, 오광수, 송미숙, 박경미, 김홍희, 김선정, 안소연, 주은지, 윤재갑, 김승덕, 이숙경, 이대형, 김현진, 이영철, 이설희, 야콥 파브리시우스

역대 참여작가

곽훈, 김인경, 윤형근, 전수천, 강익중, 이형우, 노상균, 이불, 마이클 주, 서도호, 박이소, 정서영, 황인기, 김범, 김소라, 김홍석, 문성식, 박기원, 박세진, 박이소, 성낙영(나키온), 성낙희, 배영환, 오형근, 이주요, 정연두, 최정화, 함진, 이형구, 앙혜규, 이용백, 김수자, 문경원 & 전준호, 이완, 코디 최, 남화연, 정은영, 제인 진 카이젠, 김윤철, 구정아

도움주신 분들

한국문화예술위원회, 베니스비엔날레전시운영 TF팀 유병은, 강보경, 여선희, 임재휘, 이준영, 유지연 한국관 30주년 특별전시 《모든섬은산이다》 전시팀 삼소미, 변영선, 채병훈, 구예나 아르코예술기록원

기정현, 고영훈, 김재석, 노송희, 김금미, 김은정, 박두현, 백종관, 변준희, 안규철, 임기현, 전진영, 최재천, 김수자스튜디오, 양혜규스튜디오, 이불스튜디오, 스튜디오로쿠스솔루스, PKM갤러리, 삼성문화재단, 아트인컬처

발행일

2024년 4월 18일

ISBN

978-89-6583-123-5

비매품

이 책에 수록된 글과 이미지의 저작권은 각 저작 권자에게 있으며 출판권은 한국문화예술위원회 에 있습니다. 저작권자와 출판권자의 동의 없이 무단으로 사용할 수 없습니다. 저작권법에 의해 보호받는 저작물이므로 무단 전재 및 복제를 금 합니다.





