

#1. 한국에서 비엔날레가 창설된지 10년이 조금 넘는 시점이다. 그 동안 광주는 6번, 부산은 4번의 국제비엔날레를 치러냈다. 서울에서 개최되는 미디어 비엔날레를 합하면 한국에서 이미 10여 차례의 국제 비엔날레 행사를 한 것이다. 1년에 적어도 한번 이상 국제비엔날레를 만든 것이다. 하지만 비엔날레에 대한 이런 열기는 지방 정부의 문화 산업 논리에 따른 비문화적인 걸치레 홍보에 불과하였고, 국내 미술계의 수준으로서도 주체하기 어려운 일이었으므로 미술 전문가들의 관심은 갈수록 저조해져 왔다. 이러한 침체 분위기 속에서 비엔날레와 그것이 개최되는 도시의 관계를 냉정하게 주목하려는 목적에서 마련된 이번 부산 심포지움은 시의적절한 타이밍으로 보인다. 1990년대 중반 이후 비엔날레의 열기가 가속화되면서 시각 예술은 지역과 국가의 경제 생산, 정치 구조, 교육 증진, 그리고 지역의 문화적 정체감을 고취시켜줄 수 있는 중요 영역이라는 생각이 전지구적으로 확산되어 왔고, 한국은 비교적 아시아 국가들 가운데 앞서 비엔날레를 출범시켰다. 비엔날레는 미술에 대한 기존 개념과 경계에 도전과 변화를 불러일으키며 지역 내 고등 예술 교육과 미술 아카데미즘의 변화를 계속 자극하면서, 타 분야 전문가들의 관심과 참여를 촉발시켜 상호학제적 융합, 초문화, 그리고 사적인 영역과 공적 영역 사이의 새로운 관계를 유발하는 데 적지 않게 기여한다는 장점을 지닌다.

#2. 비엔날레는 개최되는 도시와의 연관성, 시민들과의 관계 등으로 훨씬 더 관심의 초점이 이동해 왔다. 따라서 전시는 단순히 작품이나 사물을 보여주는 것이 아니라 개최되는 지역의 현실적 필요 조건들과 예술의 새로운 창조적 가능성을 어떻게 결합할 것인가의 과제를 둘러싼 지속적인 의문 속에 있다. 그것은 비단 미술을 통한 문화적 의미를 만들어 내는 일 뿐 아니라 경제, 교육, 관광, 그리고 문화 경영의 요소들을 두루 고려해야 한다는 것에 이의를 다는 사람은 없을 것이다. 비엔날레가 지역의 도시 발전에 여러 가지 측면에서 기여해야 한다는 일반적 요구와 함께 오늘의 삶과 시각 문화의 전문화된 내용을 충실히 소화해 국제 미술계의 이슈와 담론을 함께 형성해 갈 책임을 함께 나누자는 강한 의미를 갖고 있다. 대학 교육에서 조차 가르치기-배우기의 위계적 관계가 아니라 실제로 만들고 행하고 토론하는 과정을 통해 교수와 학생이 서로 배우는 관계, 예술적인 연구에 기반한 프로젝트로 전환하는 시점에서 비엔날레는 지역에서의 고등 예술 교육의 변화에 가장 직접적인 영향을 끼칠 가능성이 있다. 또한 미술 교육의 발전을 통해 비엔날레의 지속적인 생산을 위한 지속 가능한 기반이 조성될 수도 있겠으나 아직까지는 아무런 준비가 없었던 것이 사실이다. 한국에서 개최되는 모든 비엔날레들은 국제 미술계의 이슈와 담론 형성이라는 기본적인 목표와 실질적인 국제적 네트워크를 유지하지 못한 채 빠른 속도로 기운이 쇠하는 양상을 보이고 있다. 이러한 문제는 외국의 다양한 예술가, 큐레이터, 비평가, 화상, 관객들이 전시에 참여하고 관람하고 도시를 경험하는 것을 넘어 그 어떤 이유에서건 희석되거나 유보되어서는 안될 가장 중요한 이슈임에 틀림없다.

#3. 한국에서 개최되는 비엔날레들에 대한 한국 미술계 내부에서의 일반적 요구와 기대들은 문화 경제의 측면 보다는 오히려 '지역적 정체성'이라는 문화적 의미에 집착하는 경향을 보인다. 정체성 논의는 너무도 틀에 박힌 상식적 집착에 불과해 왔다. 이는 전시 기획을 미리 예정된 어떤 답을 향

한 시각적 해설물로 만들어 버리거나 주춤 축을 위한 미디어 홍보용의 절충적 패키지 전략으로 전시 기획을 단순화시켜 버리는 양상으로 나타난다. 미술인들 간의 긍정적인 협조와 인정 보다는 지나친 경쟁과 배척, 그리고 지역 마다 '정체성'에 대한 과도한 집착은 이미 만성화된 현상으로 어느 지방 도시에서건 국제 행사의 공통된 문제가 되고 있다. 정체성을 통해 전략적으로 가시화되는 것이 곧 '차별화'로 여겨지는 데 이 두개의 단어는 90년대 중반 이후 한국의 경영, 산업, 문화, 교육, 방송 미디어 등 사회의 거의 모든 분야 에서 강조되는 민족 공용어이다. 비엔날레가 다른 비엔날레와 달라야 한다는 의미에서의 차별화라는 말의 진정한 의미는 무엇인가? 그것은 차이의 생산이고, 들뢰즈의 관점에서 '다양체(multiplicity)'를 만드는 것이다. 존 라이크먼(John Rajchman)에 따르면 다양체는 여럿, 잡다, 다양함이라는 전통적 개념들과 혼동되어서는 안 되며, 그것은 특수성(speciality)과 대조되는 단독성(singularity)을 말하며, 일반성과 대조되는 규정되지 않은 조성판(plane of composition)을 가르킨다. 다양체는 집합의 불연속적인 변주(variety)와 대조적으로 열린 전체 안의 분기와 변주를 위한 일종의 포텐살을 가르킨다. 주1)

#4. 다양체에 대응하는 단어로서 정체성은 미리 주어진 것 혹은 개인이나 집단의 자기동일시의 표지이다. 한국의 비엔날레들은 다양체 만들기 보다는 '정체성'을 세우기에 과도하게 집착해 왔다. 하지만 비엔날레의 본래적 기능은 사유 방식이나 정체성이 완성되지 않은 사람들, 스스로 자신의 해석학적 나침반을 버리고 자신의 담론을 남겨둔 채 여행을 시작하려는 사람들을 위한 커백션의 공간이다. "진짜로 꿈을 꾸는 사람은 무엇인가를 증명하고자 밖으로 나가는 사람인 것이다." (마르셀 푸르스트) 비엔날레라는 것은 고정된 좌표들로 이미 규정된 판 안에서 자신을 위치시키거나 재인지할 수 있는 것이 아니라 다른 종류의 예술적 방향 설정을 하자고 제안하는 것이다. 그것은 올바른 논리와 정확한 해석, 결정적인 판단(심판)과는 다른 어떤 것이며, 우리의 삶과 사유와 감각 속에 비결정 지대가 있음을 반복적으로 자극하고 강조하는 일이다. 논리에 대한 문제가 아니라 실제로 만들거나 행해야 하는 어떤 것이며, 만들거나 행함으로써만 배우게 되는 어떤 것이다.

#5. 여기서 전시 만들기(exhibition making)는 곧 큐레이토리얼 공간을 다루는 능력과 일치한다. 비엔날레의 여러 가지 외부인 조건들이 하나의 눈이라고 한다면 큐레이토리얼 공간의 과정과 그 비판성(criticality)은 눈동자에 비유할 수 있을 것 같다. 오늘날 큐레이토리얼 공간은 시각적 훈련을 위한 상황적 혹은 이데올로기적 전쟁터를 방불케 한다. 그것은 상황적이고 관계적이고 논쟁적이고 차별적이고 틈새적이고 유목적인 공간이라 칭해진다. 앙리 르페브르 Henri Lefebvre는 <공간의 생산 Production of Space>에서, 서구 문화에서 공간을 발화하는 방법과 관련해 중요하고 여전히 화제가 되는 결론을 도출하고 있다.

"공간이란 것은 인간의 주체성 그리고 활동성과 분리된 내용 없는 컨테이너(container), 칸트의 선험성, 추상적인 수학연속체가 아니다." 주2)

전근대적인 공간에서, 컨테이너 안에 사물들은 지배적인 수직 축을 따라 위치가 정해진다. 반대로, 근대적 공간은 유클리드적이고, 수평적이고, 무한대로 확장될 수 있고, 그리하여 원칙적으로 경계가 없다. 이제 우리는 그 공간이 사회 활동이 일어나는 정치적으로 중성적인 담지체(또는 단순히 맥락)가 아님을 이해한다. 사용, 권리, 중재와 관련하여, 공간은 그 안에 담겨질 것들을 단순히 채워 넣은 수동적인 대상으로 취급되지 않는다. 큐레이터는 큐레이팅 과정에서 대립과 타협을 통해 공간의 복수성을 관찰하고 경험한다. 따라서, 상황주의 정신의 계보 속에서 들뢰즈는 <천개의 고원 Thousand Plateaus>에서 그와 같은 공간의 궤적을 유목적 미학으로 전개하고 있다.

"그것은 속성들(properties)로서의 공간이라기 보다, 정감(affects)의 공간이다. 그것은 시각적이기 보다 촉각적 인식이다. 그것은 외연적이라기 보다 내포적이다. 그것은 수단과 속성이라기보다, 진단이고 평가에 기초한다. (...) 그것의 지향점, 지표, 연결 대상은 계속해서 변화한다. 그것은 순차적으로 움직인다."주3)

#6. 전시가 사회적 영역으로 넓게 확장되고, 다양한 문화적 배경을 가진 예술가들을 끌어들이며 배치하는 과정에서 일군의 비엔날레 큐레이터들이 "예술가로서의 큐레이터" 또는 "프로듀서로서의 큐레이터"로 등장하였다. 이들 큐레이터는 전시 기획 안에 맥락을 이끌어 들임으로써 전통적인 기능(즉 예술품의 중개자와 해설자)과는 다른 역할을 하게 된다. 그들은 전시 공간을 새롭게 창안하고 관람객과의 관계를 재정립함으로써 큐레이팅의 전통적인 경계를 허물고 있다. 이들은 예술작품에 관여하는 새로운 방법을 제시하고 전시를 닫힌 형식이 아니라 관료주의 체제와 보편주의적 이념에 의문을 제기하는 열린 공간으로 끌어들이는다. 최근 프리즈Frieze에 기고한 한 에세이에서 로버트 스토 Robert Storr는 그런 큐레이터 개념에 반박을 가했다. "내 생각에 큐레이터는 예술가가 아니다. 그리고 그들이 굳이 주장한다면, 그들은 형편없는 예술가일 뿐만 아니라 형편없는 큐레이터일 것이다."주 5) 그의 입장은 큐레이터의 역할을 전시에 대한 해석의 무한한 설명에 묶어, 자신의 입장을 아이러니하게도 제왕-으로서의-큐레이터란 생각으로 강화하거나 또는 기존 질서 내에서 다수당을 형성하는 입지를 만드는 것이 된다. "예술가로서의 큐레이터", "프로듀서로서의 큐레이터"와 같은 표현은 간혹 예술가에 대한 선망 때문이라고 오해되는 경향이 있다. 큐레이터와 예술가 사이에 관계는 모방이나 흉내에 관한 어떤 것이 아니다. 이는 특정 방식으로 생산된 어떤 효과가 항상 다른 방법에 의해서도 생산될 수 있다는 걸 확신하는 횡적 관계와 연관된다.

#7. 한국의 비엔날레는 10년이 넘도록 이제까지 단지 일회적인 전시로 일관해 왔다. 지역의 정체성을 강조하면서도 그 지역에 보다 지속적인 생산의 가능성을 외면했고, 그것을 이끌어 낼 활력과 지반을 조성해 비엔날레를 지적, 문화적 도구로 활용할 계획을 하지 못했다. 광주에서는 비엔날레가 열리지 않는 기간을 이용해 2005년 다시 디자인 비엔날레를 새롭게 창설했을 뿐이다.

비엔날레는 점점 도구화(instrumentalism)의 과정을 보이고 있다. 한국 내에서 그리고 아시아권 신생 비엔날레들 사이에서 단순한 경쟁 구도를 강조하며 차별화에의 집착을 조장하는 분위기에서 자유로워져야 할 것이다. 이는 현재의 시각 문화와 미술에서 나타나는 가능성의 영역에 대한 탐구 보다는 단지 전시의 결과와 홍보 미디어의 반응에 집착하게 만든다. 이에 비해 안양에서 개최된 공공 예술프로젝트에서는 세계 여러 곳의 작가, 건축가, 디자이너를 초청하고, 지역의 향토연구가, 도시계획가, 교육가 그리고 학제 간 연구학자들과의 만남을 통해 지역의 상황을 조사하고 지역의 변화 과정에 대한 참가자들의 이해를 통해 도시 계획의 현상과 그것이 지역 사회에 끼치는 영향의 상관 관계에 대해 연구하며 프로젝트들이 진행되었다. 이제 비엔날레의 생산은 한 지역의 경제 생산, 의사결정 구조, 인구의 이동, 주민들의 반응 등과 같은 다양한 도시 계획의 문제와 연관된 것으로, 전시장에서 작품이나 사물을 보여주는 것과는 다른 지속적인 예술적 연구(artistic research)의 과정과 결부되어야 할 것이다.

* 안양공공예술프로젝트의 사례 이미지 참조

#8. 원래 안양유원지는 정상적인 주거 공간이 아니라 무분별하게 무허가 상행위가 이뤄지며 행정의 사각 지대였던 그린벨트 구역이었다. 규제에서 벗어난 슬럼화된 구역은 어느 도시에나 있게 마련

이다. 통계에 따르면 오늘날 세계 인구의 1/3이 슬럼화된 버려진 지역에서 살고 있다. 한국은 1995년 지방자치제의 실시 이후 서울의 인근 도시 주변의 슬럼화된 구역들을 지방 정부에서 깨끗이 재정비하는 시도들이 있어 왔다. 이 지역은 자본의 유입과 함께 상호부조의 정신이 증발하고 이미 생존의 격투장으로 변질되어 버렸다. 지역적 정체성을 명분으로 내세우는 복잡한 이권의 문제는 도시의 상상력(Urban Imagination)과 결부된 초지역적(translocal) 문화 프로그램을 차단시키기도 한다. 이는 지역 주민들의 요구라기 보다는 지식인 전문가들의 선입견과 지역과 얽혀있는 카르텔 구조가 직접적인 원인이 된다. 공공 영역에서의 예술적 가치의 실현은 진보적인 인식과 시대 감각의 안목을 가진 국내·외 전문가들 사이에 지속적인 협동과 남다른 의욕, 그리고 지역 주민들의 항구적인 질문과 관여없이 도시 공간의 장식화, 미관화라는 함정으로 밀려들어갈 수 있다.

학자들은 도시를 아는 데 관심이 있고, 공무원들은 도시를 하나의 대상으로 관리하는 데 관심이 있고 예술가들은 대중을 위해 노래를 짓거나 도시의 "틈을 찾아" 새로운 흐름을 만들어내는 일에 관심이 있다. 여기서 정부의, 계획자의, 학자의 도시는 '만들어진 인식'에 기초한다. 반면에 진취적인 예술가일수록 예측할 수 없는 선을 찾아내 기존의 것을 위반하거나 구부리는 특성을 보인다. 안양시는 '보편화된' 문화의 렌즈를 통해 '아트'시티를 표방하지만, 공공 영역에서 예술은 보편적 문화의 관점에서 벗어나는 속성을 갖는다. 일반적으로 대중들은 지배적인 사회 공간 질서가 부여하는 구조나 공간에 맞게 자신들의 행위를 개조하고, 그 구조와 컨텍스트를 자신들의 문화적 행위에 맞게 다시 개조한다. 따라서 도시민은 다수의 문화와 다른 이야기들을 구성하는 주체이다. 그러나 이러한 이야기의 상당수는 힘있는 자들의 메타 이야기 아래에 깔려 억압되는 경우가 많다.

나에게 있어 큐레이팅이라는 것은 전문화된 영역으로서의 미술에 국한되지 않으며, 다양한 사람들 사이에서 <협상>, <저항>, <조정>의 과정을 거쳐 다중(multitude)의 바다로 나가는 민주주의 학습의 장을 구성하는 능동적인 행위이다. 이런 생각에 안토니오 네그리(Antonio Negri)의 생각을 보태서 설명하자면, 그것은 절대적인 민주주의(충만한 자유!)에 대한 겸허한 학습이라 말할 수 있다. 이때, 민주주의는 정부 형태라기 보다 변형을 꾀하는 사회적 활동으로서의 '영원하게 되기'이다. 영원하게 되기는 다른 무엇이 아니라 '바로 이것임'의 상태를 말한다. 모든 작품은 바로 이것임의 어떤 극한적 상태를 구현하는 '살아있는 노동'이다. 공공성을 주장하는 예술 프로젝트는 민주주의 및 시민 사회와 관련하여 그 <개방성>, <투명성>, <연속성>을 통해 생존한다. "도시의 상상력과 공공 영역에서의 현대 예술"이라는 주제로 개최되었던 2006년 부산비엔날레 국제 심포지움에서 미카 하놀라는 명쾌하게 말했다. "공공 영역은 지속적으로 구성되고 경쟁하며 대립하는 것이다. 공공 영역은 절대로 그냥 주어지거나 중립적 혹은 자연적이지 않기 때문에 이는 과정이다. 하버마스에 의하면 공공 영역은 그 자체로 존재하지 않는다. 그것은 끊임없이 재접합, 재방문, 재생되어야 하는 공간이며 '상황'이다. 그것은 진공 속에 존재하는 것이 아니라 시공의 경계를 끊임없이 바꾸는 공간이다. 그것은 나타나는 동시에 생성되는 공간이다." 생성되는 공간은 매순간 '전략적 상황'을 관통한다. 나는 APAP에 많은 건축가들을 초청했다. 공공시설물의 질을 높이고 그것을 비주얼 필드의 한 요소로서 통합하는 시도의 일환이었다. 해결해야 할 문제는 안양유원지라는 동일한 장소에 개입되어 있는 두 개의 다른 부서들 간에 각기 다르게 책정되어 있는 예산의 효율적인 배분이었는데, 그 과정이 몹시 힘들었다. 관련공무원들 역시 이 새로운 상황에 대처함에 있어 많은 어려움을 경험해야 했다. 역사적으로 건축은 그 통합적 성격으로 인해 예술의 정점에 있었다. 그러나 요즘은 그렇게 여겨지지 않는다. 모든 영역은 심하게 분리되어 자기 밥그릇을 지키려고 안간힘이다. 건물 안에, 건물 주변에, 건물 위에 어디에 놓든간에 예술을 건축에 대립하는 것으로 설정하면 그 자체로서 자기 모순에 빠진다. 건물 그 자체는 아트가 아니라고 스스로 전제하고 있는 것이다. 그러나 이는 사실이다. 오늘날에 한국에서 건축물을 예술로 사고하고 실천하는 건축가가 거의 드물고, 법규도 그렇게 되어 있다. 건축가들이 설계

한 건축물의 경우 공공 공간에서의 예술 개념을 충족시키는 건물을 보기도 어렵다. 건축 심의를 통과하거나 수상을 획득한 건물 마저도 조악한 형태에다 주변 환경과 어울리지 않는다. 이러한 인위적인 풍경 속에서 예술작품들이 그것들과 한 장소에 동거를 하는 것이 APAP의 특성이자 새로운 시도이다.

나가면서

"지배적인 의미 세계에 대한 그리고 기존 규범에 대한 배반자. (...) 협잡꾼은 영역을 정복하거나, 심지어 새로운 질서의 도입을 요구한다. 협잡꾼에게는 미래가 있으나, 생성becoming이란 있을 수 없다. 예언가인 성직자는 협잡꾼이나, 실험자는 배반자이다. 정치인이나 가신은 협잡꾼이지만 전쟁을 하는 자(원수나 장군이 아님)는 배반자이다. (...) 많은 사람들은 배반을 꿈꾼다. 그들은 그 꿈을 믿고, 자신을 배반자라 믿는다. 하지만 그들은 보잘 것 없는 협잡꾼일 뿐이다. (...) 협잡꾼들은, '아, 마침내 나는 진정한 배반자야' 라고 말하지 않는다. 그러나 배반자는 하루가 끝날 무렵 '결국, 나는 협잡꾼에 불과했어'라고 혼잣말 하지 않는다. 배반자가 되는 게 진정 어려운 이유는 그것이 창조하는 일이기 때문이다. 그는 자신의 정체성과 얼굴을 잃어야 한다. 그는 사라져서 익명이 되어야 한다." 협잡꾼이 되지 않기 위해, 큐레이터는 다양체를 체제 안으로 고착시키는 언어 체계와 장치를 타파할 필요가 있다. 이때, 큐레이토리얼 공간은 권력도 그 반대편도 아닌, 생성의 길을 걷는 사람들을 위한 공감의 세계를 창조해낼 수 있게 된다. 마우리치오 카텔란Maurizio Cattelan과 제4차 베를린 비엔날레 큐레이터 팀은 유태인 여학교, 토착어, 파괴된 폐허가 되어 가는 부분들을 활용하여 독특한 전시를 만들었다. 큐레이터들은 예술가들을 익명의 가수로 바꾸고 그 결과 '저자'는 사라지고 예술품들은 특정 노래를 만들기 위해 계속 반복되는 후렴구가 된다. 사실, 모든 소수자들은 얼굴이 지워진 자들이다. 그들에게로 걸어갈 때, 우리는 해석할 수 없는 기호로 들어간다. 이 비엔날레는 문화를 지식으로 여기지 않으며 예술품들은 역사적 장소로 녹아 들어 새로운 풍경의 일부가 되었다. 이 작품들은 생명이 다한 인간의 얼굴에 나타난 죽음의 검은 버섯처럼 표현되었다. 전시 기획은 종종 흥분되고 항시 다른 과정이고, 그 과정을 통해 세상-우리가 속해 있는 majority-이 배반될 수 있다고 믿는다. 하지만 대학의 큐레이터 강의에선 종종 어떻게 다수에 가담해야 할 지 그리고 어떻게 스타 큐레이터가 될 수 있는 지를 가르치는 경향이 있다. 우리는 협잡꾼의 메커니즘에 어떻게 효과적으로 적응해야 하는지를 가르치고 배우는 것이다.

참고 문헌

1. Henri Lefebvre, The Production of Space
2. G. Deleuze & F. Guattari, A Thousand Plateaus
3. Maria Lind, Exploding Aesthetics, L&B, vol .16
4. Frieze, Sept., 2005
6. Gilles Deleuze and Claire Parnet, Dialogues
7. Catalogue of Anyang Public Art Project, 2005