

화가 조양규에 대한 다면적 고찰

전선하(홍익대학교)

I. 조양규(1928~?)회화에 대한 선행 연구의 의문점

우리 근현대미술사에서 제일조선인 화가에 대한 연구가 시작된 기점은 대략 1980년대 이후로 보고 있다. 제일교포 2세인 하정웅(河正雄, 1939-)이 1982년 《전화황(全和凰, 1909-1996) 순회전시》를 직접 기획하고 제일작가들을 처음으로 국내에 소개한 일이 계기가 되었다.¹⁾ 이후 지금까지 발표된 조양규론의 주제를 정리해보자면 크게 디아스포라, 정치적 이데올로기, 제일조선인, 북한이후의 행적 추적, 모국성 등으로 나뉘볼 수 있다.²⁾ 이는 그 나름의 조양규를 연구하기 위한 각각의 다양한 시선들이었다. 하지만 본 연구는 조양규의 전반적 생애와 작품을 통해, 역사에 의한 난민 화가로서 조양규의 회고에서 드러낸 자신의 회화 작업에 대한 목적과 그의 작품에 대한 비교를 통하여, 그의 작가정신의 구현 즉 '회화와 정치의 일치'를 발견하는 데에 집중할 것이다.³⁾ 한반도와 동북아시아 현대사의 질곡에 갇힌

혁명가 혹은 제일조선인 화가 만으로서가 아닌, 주체적인 화가로서의 조양규와 그의 그림에 대한 분석을 하는 것이 목적이다. 기존의 조양규에 대한 연구들이 '어떠한 편향'에서 그를 규정하였다면, 이 연구는 '화가' 조양규가 자신의 그림 작업을 통해 실현하려고 했던 목적과 자신의 주관적 평가를 재평가해보려고 하는 것이다.

남로당의 일원으로 제주 4·3사건에 연루되었던 조양규는 일본으로 밀항한 뒤, 에다가와쵸(枝川町) 조선인 부락에 거처하게 되었다. 하지만 그는 일본인 공산당에 가입하여 제일조선인 사회를 움직이는 극좌를 비롯한 모든 이데올로기를 혐오하고 격렬히 거부하였다.⁴⁾ 그래서 그 사회에 편입되지 못하였고, 자기 자신 스스로를 일본 사회와 제일조선인 사회로부터 이중 고립 상태에 두었다. 조양규는 자신이 자처하여 삭거(索居)를 하였기에 그를 알려진 의미로의 제일조선인이라 뭉뚱그려 규정내리기는 어려울 것 같다. 더불어, 특정 민족이나 집단이 자의 혹은 타의로 기존에 살던 땅에서 떠나 다른 곳으로 흩어져 이동하는 현상 혹은 그러한 사람들(흩어진 사람들, 離散)이란 의미의 '디아스포라(Diaspora)' 역시 조양규를 가두기에는 협소하다. 왜냐하면 조양규는 비록 조국의 반쪽이기는 하지만 자발적으로 1960년대에 북한으로 입국하였기에 이 뜻은 다소 퇴색될 수밖에 없다. 더불어 조양규의 초기작품을 '목동'이나 '소'라는 소재를 근거로 모국성에서 비롯되었다는 연구는 다소 비약이 있다. 당시 일본 유학 전 세대였던 문학수(文學洙, 1916-1988)와 이중섭(李仲燮, 1916-1956)이 '소'라는 그림의 소재를 즐겨 그렸고 《자유미술가협회전》에 참여를 했다는 행적을 빌어, 이것이 조양규에게 영향을 미쳤으리라고 설명하고 있다. 하지만 현재 <창고>와 <맨홀>연작과 같이 조양규가 자신의 작품에 대해 구체적으로 언급한 내

1) 김선희, 「소외된 미술세계, 해방 이후의 제일미술」, 『제일의 인권: 송영옥과 조양규 그리고 그 밖의 제일작가들』 (광주: 광주시립미술관, 2000), pp. 8-11.

2) 윤범모, 「조양규(曹良奎)와 송영옥(宋英玉): 제일화가의 민족의식과 분단조국」, 『한국근현대미술사학』, 제18집(2007), pp. 120-136 ; 정현아, 「조양규의 조형 이미지 연구: 전위적 방법으로서의 정치성」, 『한국근현대미술사학』, 제20집 (2009) pp. 135-155 ; 정금희, 김명지, 「초창기 제일한인 작품에 나타난 디아스포라 성향 연구」, 『디아스포라 연구』, 제 6집(2012), pp. 7-37 등 참조.

3) 사전적으로 난민(難民, refugee)을 인종, 종교 또는 정치적, 사상적 차이로 인한 박해를 피해 외국이나 다른 지방으로 탈출하는 사람들이라는 일반적 개념으로 정의할 때, 연구자가 바라본 화가 조양규는 이 난민의 조건을 충분히 충족한다. (『동아 새국어 사전』, 1999, p. 375)태어난 조국에서는 정치적 견해 차이로 일본으로 내몰린 셈이며, 도피한 일본에서는 경제적 이데올로기에 스스로 소외되어 북한으로 탈출한 것이고, 북한에서는 빈약한 자료로 추측컨대 그의 삶의 목적이자 수단인 회화작업을 할 수 없을 정도의 정치적, 사상적 압력으로 삶 자체가 소멸된 것으로 보인다. 이렇게 볼 때, 조

양규의 시대에서는 그 어디에도 화가 조양규가 삶과 작업을 온전히 할 수 있는 공간을 찾기 어렵기에, 그를 특정 국가나 특정 지역의 난민이 아닌 '역사에 의한 난민'으로 보고자 하는 것이다.

4) 하리우 이치로, 「조양규와 송영옥: 사적인 감정」, 『제일의 인권: 조양규와 송영옥 그리고 그 밖의 제일작가들』, (광주: 광주시립미술관, 2000), p. 40.

용이 없는 상황에서, 이러한 판단은 조심스러울 뿐이다. 선행연구는 부분적인 시기나 일부 작품에 대한 비평에 기인한 조양규론이 아닌가 생각된다. 조양규가 누구보다도 복잡한 삶을 살며 다양한 작업들을 남긴 화가 중 한 명이라는 것이, 조양규에 대한 어떠한 '틀-편향'에서 벗어나 그의 회화에 대한 추구점이 무엇이었고, 그것이 작품에 얼마나 잘 성취되었는지에 대한 평가를 연구하여 기존의 평가에 더하려고 하는 이유이기도 하다.

II. 조양규 회화의 성숙과정과 사승관계의 영향

도일(渡日)이후, 조양규는 시대의 난민이자 화가로서의 삶을 꾸리게 된다. 그는 도쿄의 에다가와쵸(技川町)의 조선인 부락에 머물며 다른 재일조선인들과 마찬가지로 생계를 유지하기 위하여 창고 번으로 일하게 된다. 하지만 항상 마음속 한편에는 조국의 현실을 외면한 자신의 나약함에 부끄러움을 느끼며 자기 회복의 갈구를 기다리고 있었다고 고백하고 있다. 당시에 그는 남한에서 하지 못한 그림공부를 이어나가고자, 무사시노(武藏野)미술학교에 입학하였으나 생활고에 못이겨 중퇴를 하고 만다. 그러면서도 그림에 대한 아쉬움을 버리지 못한 그는 재일조선인 조직에서 기관지의 표지나 삽화를 그리기도 하였다.⁵⁾ 그해 <조선에 평화를!>을 그리며 본격적으로 일본 화단에 이름을 알리기 시작한 그는 그 당시 그의 삶과 그림에 대한 경과에 대해, 무조건적 정치운동과 결별하고 '회화와 정치의 일치'를 추구하였으나 명확한 세계관이나 감정의 구체적 증거를 갖추지 못했기에, 일본으로 도피했다고 후회하였으며, '자기 회복으로서의 갈망'에 변민했다고 고백한다.⁶⁾ 즉 조양규는 사회주의 성향의 미술가로서의 자각은 갖고 있었으나, 무턱대고 투신하는 정치운동에는 거부감을 보였음을 알 수 있다. 1954년 조양규는 《앙데팡당(Independent)전》에 <목동>을 출품한다. 그는 현실 내부에 밀착하지

않는 주체의 나약함에서 오는 '일반적인 소외'와 현실의 내부 상황에 긴밀하게 관계된 지점에서 의식화 될 때 오는 '본질적 소외'라는 두 소외를 객체화하는 표현행위 사이에서, 즉 <목동>에서 <창고>연작으로 들어갈 때까지 여러 번 굴절을 겪었다고 언급한 바 있다.⁷⁾ 드디어 그는 이러한 굴절의 작업을 통하여, 자본주의 사회에 창고의 일부분으로 전락해가는 자기소외를 현실사회의 긴밀한 지점으로 의식화하기 시작한다. <31번 창고>(1955)를 시작으로 계속 보여 지는 창고의 이미지는 단순히 물건을 보관하는 곳이 아닌, 하층 노동자의 노동력 착취가 이루어지는 단면으로 자본주의 사회의 부조리함을 표현하고자 하였다. 창고 번으로 일한 경험이 있던 조양규에게 있어 창고란 한국의 6·25전쟁으로 말미암아 일본이 누리고 있는 특수(特需) 상황과 대비되는 것으로, 바로 자신을 비롯한 재일조선인의 현실을 대변하는 것이었다.⁸⁾ 조양규는 자신의 눈앞에서 벌어지는 이러한 모순을 담아내고자 현실사회에서 본질적인 자기 소외에 들어간 결과로, 이 <창고>연작을 탄생시킬 수 있었다. 1958년 <맨홀>연작에 이르러서는 그의 삶과 그림의 합일이 절정에 이른다. 미술 평론가 하리우이치로(針生一郎, 1925-2010)에 따르면, 조양규 자신이 일본의 날품팔이 노동자였었기에 도시재개발의 현장을 반영하는 상징물인 '맨홀'이란 소재에 주목할 수 있었다고 설명한 바 있다.⁹⁾ 그는 사람들이 외면하고 싶어 하는 구정물의 온상인 맨홀을 드러냄으

7) 윤범모, 앞의 글, p. 154.

8) 1950년대 한국전쟁이 발발하면서 일본 경제는 탄력을 받았다. 전쟁 특수로 인해 해외 수출은 급격히 증가했고, 초긴축 재정 정책 하에서 유효 수요 부족 현상은 일거에 해소되었다. 또한 기업의 합리화와 수익성도 대폭 개선되었다. 1950년대 말, 광공업 생산은 1949년에 비해 23% 증가했고, 1950년대 중반에는 2.4배로 확대되었다. 이에 힘입어 일본의 외환 보유고는 1949년 말 2억불이던 것이 1951년 말에는 9억 4천만 불로 급증했다. 또한 일본 정부는 긴축재정을 지속해 물가 하락과 국내 소비 진작, 수출 확대를 추진했다. 그 결과 국내 고용도 확대되어 1950년대 후반부터 일본 경제는 고도 성장기를 맞이하게 된다. 정형, 『일본의 언론과 정치·경제』, 『사진과 함께 읽는 일본, 일본인, 일본문화』 (서울: 다락원, 2008), pp. 243-244.

9) 하리우 이치로, 앞의 글, p. 41. ; 김윤수 외 57인, 『조양규의 그림』, 『한국 미술 100년』 (파주: 한길사, 2006), pp. 496-497.

5) 서경식, 『디아스포라의 기행 -추방당한 자의 시선』, 김혜신 역 (파주: 돌베개, 2006), p. 121.

6) 윤범모, 『분단시대와 조양규의 예술세계』, 『미술과 함께, 사회와 함께』 (서울: 미진사, 1991), p. 152.

로써, 드디어 자신이 고민하던 사회를 삶에 녹이는 작업 즉 회화와 정치의 일치를 이룩하게 된 것이다.

조양규는 <조선에 평화를!>(1952)로 초창기에 참가하였던 《안데팡당전》외에도 《자유미술전》등의 일본 내 미술 전람회에도 꾸준히 참가하여, 자신의 작품에 대해 평가받고자 노력하였다. 1952년 경제적인 사정으로 무사시노미술학교를 중퇴한 조양규에게 있어 위의 전람회들은 그가 미술 비평계의 인사들과의 접촉할 수 있었던 유일한 통로가 아니었을까 싶다. 이러한 연유로 조양규는 초창기 작업에서 <창고>, <만홀>연작에 이르기까지 전람회에 참가하기를 게을리 하지 않았다. 한편 조양규는 일본에서 수소문 끝에, 재일조선인 화가인 송영옥(宋英玉, 1917-1999)을 만나게 된다. 윤범모가 송영옥과 진행한 인터뷰에 의하면, 조양규는 마산시절에 임호(林湖, 1918-1974)의 제자였으며 임호의 소개로 오사카미술학교 동기인 자신(송영옥)을 찾아온 조양규를 일본에서 만날 수 있었다고 증언한바 있다.¹⁰⁾ 여기서 임호란 인물의 등장으로 조양규의 도일(渡日)이전의 미술작업관련 상황을 유추해볼 수 있다. 작고할 때까지 부산에 뿌리를 내리고 적극적으로 경남 미술계 동인 활동을 주도하였던 임호의 민족주의적이고 사실주의적인 화풍과 송영옥의 재일조선인의 현실이나 부조리에 대한 사실주의적 작품 경향은 조양규의 작품과 같은 선상에 있고, 이로 보아 당시 조양규의 그림에 다분히 영향을 주었을 것으로 추론해볼 수 있다.

본 연구에서는 조양규란 인물이 화가로서 그의 삶 전체를 통하여 이루고자 하였던 '회화와 정치의 일치'라는 화두가 어떻게 진행되고 실현되었는가에 중점을 두고 살펴보았다. 더불어 불완전한 자료로나마 사승관계의 영향을 짐작해보고, 조력자들의 역할 또한 살펴보았다. 미술사학자 김영나는 80년대 민중미술이 나오기 이전까지는 유학생 출신의 작가들이 식민지, 전쟁, 정치 사

회적 상황의 고통이나 모순이 아닌 세련된 회화적 양식에 중점을 두고 작업을 하였다고 언급한 바 있다.¹¹⁾ 반면 재일조선인의 위치에 있었던 화가들은 자신과 조국에 대한 절박한 상황을 반영하며 현실문제에 집중하였기에, 그들 중 한 화가인 조양규에 대한 연구는 한국근현대 미술사의 사각지대를 보완할 수 있다는 점에서 의의가 있을 것이다. 오늘날 조양규가 재일조선인 화가로 분류되어 있지만, 그의 삶의 궤적을 따라가 볼 때 진정한 의미로서의 조양규는 단순히 '재일조선인'이라고 단순화하기에는 부족함이 드러난다. 따라서 그 시대에 활동했던 화가들을 재일조선인으로 일반화하여 평가하기보다는 보다 세밀한 연구가 필요할 것이다.

발표자 소개

전선하는 중앙대 예술경영대학원 석사 졸업(2015)을 한 뒤, 현재 홍익대학교 예술학과 박사과정 재학 중이다.

10) 윤범모, 「송영옥: 출품했던 그림을 지우는 재일화가」, 『우리 시대를 이끈 미술가 30인』, (서울: ㈜현암사, 2005), p. 58.

11) 김선희, 앞의 글, p. 11.

로버트 라이먼의 수평적 붓질을 통해 본 회화의 실천적 의미: 1953-1967년 작품을 중심으로

김규은(홍익대학교)

I. 머리말

로버트 라이먼(Robert Ryman, 1930-)은 1950년대부터 캔버스에서 압연강판(cold-rolled steel)까지 다양한 재료들을 활용하여 지속적으로 회화를 제작해온 화가이다. 라이먼은 1950년대부터 작업했음에도 불구하고 1960년대 후반에서야 미니멀리즘, 프로세스 아트, 개념 미술과 같은 다양한 사조에 포섭되었으며, 이후에는 비평을 중심으로 그가 회화 재료를 물질적으로 접근하면서 붓질을 반복하여 칠한다는 점에서 주로 '미니멀리스트 화가(Minimalist painter)' 혹은 회화의 종말을 증명하는 화가로 간주되었다.

이러한 관점에서 라이먼 붓질의 물질성과 반복성에 주목한 대표적인 비평문으로 1981년에 더글라스 크림프(Douglas Crimp)가 발표한 「회화의 종말 *The End of Painting*」이 있다.¹²⁾ 그는 1960년대에 등장한 미니멀리즘이 물질성 혹은 재료의 산업성을 강조하면서 화가가 하는 붓질의 손자국(touch)에 나타난 의도를 완전히 거부했다고 보며, 라이먼이 회화 재료의 물질성을 가시화했기 때문에 그의 회화를 미니멀리즘이 등장하기 이전 회화의 종말에 대한 징후라고 해석했다. 크림프는 라이먼이 작가의 의도를 비워낸 텅 빈 회화를 제작하고 붓질을 그저 반복적으로 칠하면서 누구나 만들 수 있는 마지막 회화를 제작했다고 보았다.

하지만 1992년의 한 인터뷰에서 라이먼은 자신의 회화가 미니멀리즘과 다르게 “손으로 만든” 붓질이 나타나며 이러한 붓질이 각각의 패널을

동일하지 않고 약간씩 다르게 만든다는 점을 언급했다.¹³⁾ 라이먼은 회화 재료의 물질성과 손으로 만든 붓질을 함께 강조했다기 때문에 그의 회화를 기존 비평과 같이 미니멀리즘의 물질론과 회화의 관념론의 이분법적 대립으로 해석하기에는 한계가 있다. 이에 본 논문은 손으로 하는 실험 행위로서 라이먼 붓질의 새로운 의미를 프래그머티스트 존 듀이(John Dewey)의 이론을 통해 살펴보고자 한다. 1950년대에 라이먼은 뉴욕 현대미술관에서 행위를 통해 배우는 듀이의 프래그머티즘적 교육론의 영향을 받았다. 회화에 대한 고정된 지식이 아닌 대상에 대한 경험을 토대로 제작하는 라이먼의 실험적 자세는 듀이의 경험론으로 확장될 수 있다.¹⁴⁾ 듀이에 따르면, 인간은 의도대로 결과를 완전히 통제한다기보다 물질적 경험에서 잠정적인 지식을 얻고 이를 '의식(consciousness)'을 통해 사용하는 것만이 가능하다. <원저 *Winsor*> 연작에서 라이먼은 흰색의 유화물감과 아사포(linen) 캔버스를 사용해본 경험적 지식을 바탕으로 붓질을 '의식'적으로 반복하면서 발생하는 물질적 차이를 사용했다. <스탠다드 *Standard*> 연작에서는 수평적 붓질의 물질적 결과를 예측할 수 없지만 붓질의 행위를 실천하고, 회화에 대한 경험을 통해 지식을 확장하는 라이먼의 실험적 태도를 분석해볼 것이다. 이처럼 붓질의 반복성과 물질성에 대한 재해석을 통해 라이먼이 회화를 비판했던 기존 미니멀리즘과 다르게 이를 회화 제작의 바탕으로 삼았다는 점을 이끌어내려 한다.

II. 실험의 행위로서 붓질의 프래그머티즘적 해석: 듀이의 이론을 중심으로

1953년에 뉴욕 현대미술관의 경비 라이먼은 미

13) Robert Ryman, interview by Lynn Zelevansky (Jul. 1992), in Robert Storr, in *Robert Ryman*(exh.cat.), (London: Tate Gallery; New York: Museum of Modern Art, 1993), p. 128.

14) 본 연구자는 라이먼의 대표적 연구자인 허드슨이 접목한 듀이의 경험론을 확장하여 라이먼의 붓질을 해석하면서, 기존의 사조 및 비평이 상정하는 물질/관념의 이분법을 벗어나고자 시도했다. Suzanne P. Hudson, *Robert Ryman: Used Paint*, (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2009).

12) Douglas Crimp, "The End of Painting," *October* 16, Art World Follies(Spring 1981), pp. 69-86.

미술관의 '실험적 회화(Experimental Painting)' 수업을 제외하고는 당시 대부분의 화가들과는 다르게 엄격한 정식 교육 과정을 받지 않았다. 1929년 뉴욕 현대미술관은 "현대 미술의 연구를 장려하고 발전시키며 제조와 실천적(practical) 삶에 그러한 미술을 접목시키며, 대중적인 지식을 제공하기 위한 목적에서" 창안되었다.¹⁵⁾ 이러한 목적에서 1937년 재직했던 에듀케이터 빅터 다미코(Victor D'Amico)는 '대중 아트 센터(People's Art Center)'에서 아이들과 성인이 스스로 미술을 제작해볼 수 있도록 하는 수업을 기획했다. 다미코는 미술관 직원이 되기 이전에 "행위를 통해 배우기"라는 아이디어를 주창한 듀이의 진보적 교육론의 영향이 컸던 학교에 재직했다.¹⁶⁾ 처음부터 마음속에 그리겠다는 생각이 없었음에도 라이먼이 물감, 캔버스, 붓이 작용하는 것을 시도해본 것은 듀이의 프래그머티즘적 교육론의 영향이 있었음을 짐작할 수 있다.

다수의 '흰색' 모노크롬 회화만을 제작해왔다는 일반적인 평가와는 다르게 1953년에 라이먼은 <무제>를 처음 제작하면서 여러 색채를 시도했다. 그는 1957년, 1958년경 두드러지게 '흰색'으로 감축하면서 갤러리 홍보 전단지, 삼베 부대자루 등 다양한 지지체에 작업했다. 라이먼은 다양한 색채를 경험해보면서 흰색이 서로 간섭하지 않는다는 점을 알게 되었고 물감의 물질적 특성이 두드러지게 하기 위해 이를 선택했다. 흰색으로 감축한 붓질의 행위를 다양한 지지체에 그려볼 때 그는 물질적 반응을 더 잘 경험하고 이를 통해 자신이 하는 것에 대해 배웠다. 그에게 흰색의 상징, 회화 재료의 관습은 중요하지 않았다.

라이먼은 흰색의 도상학적 의미, 관습적 재료와 같이 회화에 대한 절대적인 지식이나 개념을 받

15) Alfred H. Barr, Jr., "Chronicle of the Collection of Painting and Sculpture," in *Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art, 1929-1967* (New York: Museum of Modern Art, 1977), p. 620; Suzanne P. Hudson, 앞의 책 p. 37에서 재인용.

16) Suzanne P. Hudson, 앞의 책, p. 43 참조.

아들이지 않고 오직 붓질을 칠해보는 경험을 통해 회화를 제작했다. 이러한 예술의 직접 경험은 듀이가 경험의 직접성을 탐구하면서 그의 철학의 토대이자 뿌리로 삼았던 1934년『경험으로서 예술 *Art as Experience*』의 논의를 중심으로 자세히 살펴볼 수 있다.¹⁷⁾ 듀이의 경험론은 대상에 대한 경험을 마음(mind)의 근원으로 보지만, 전통적인 경험론과는 다르게 그 자체의 속성을 가진 대상보다 주체와 대상의 상호작용을 항상 전제한다. 경험에서 얻은 지식은 절대불변하고 고정된 것이라기보다 실험의 대상과 같이 가변적이고 잠정적이다.

듀이의 경험론을 통해 라이먼의 붓질을 실험의 행위로 해석할 때 그의 작품을 물질/관념의 이분법으로 설명하는 관점은 극복될 수 있다. 라이먼은 재료에 대한 직접 경험을 통해 회화에 대한 잠정적인 지식을 얻고, 이를 통해 새로운 해결책을 위한 통제 조건을 선택하고 결과를 산출하는 과정에서 일종의 실험을 지속한다. 새로운 문제를 해결하기 위해서는 기존의 지식을 활용하는데, 듀이는 이러한 과정에 '의식(consciousness)'이 개입한다고 보았다.¹⁸⁾ 라이먼은 붓질의 경험에서 흰색이 물질적 특성을 잘 드러내준다는 사실을 깨달았고 지지체와의 반응을 알아보기 위해 이를 '의식'적으로 통제했다. 물질과의 상호작용에 바탕을 둔 경험은 결과를 완전히 예측할 수 없으며, 이는 회화 제작의 선형적인 '의도'와는 구분된다.

Ⅲ. 수평적 붓질의 반복성과 물질성에 대한 재고찰: <원저> 연작(1965-66)과 <스탠다드> 연작(1967)

1950년대에 다양한 색채와 지지체를 실험했던 것과 다르게 1965년에 라이먼은 점차적으로 전통적 회화 재료인 아사포 혹은 무명(cotton) 캔

17) 정순복, 「존 듀이의 예술철학: 형성과정, 방법론적 토대 및 예술의 본질」, 『美學』, 제 44집, (2005). pp. 100-101 참조.

18) 존 듀이, 『경험으로서 예술』, 박철홍 역, (파주:나남, 2016), p. 63.

버스를 사용하고 여기에 흰색 물감을 묻혀 왼쪽에서 오른쪽으로 밀어내고, 가장자리에 도달하면 열을 바꾸는 작품을 다수 제작했다. 그 가운데 1965-66년에 제작된 <원저> 연작은 아사포 캔버스라는 회화의 전통적인 재료에 흰색 유화 물감을 왼쪽에서 오른쪽으로, 그리고 열을 바꾸어 반복적으로 칠했다. 물감이 다하면 멈추고 다시 이어가는 방식으로 제작되어 작품에는 세로로 우연히 끊긴 자국들이 두드러진다. 우연히 생성되며 통제할 수 없는 자국을 남긴다는 점에서 이는 사각형의 배경을 가진 줄무늬라는 형상이라기보다 수평적 붓질 자체로 보아야 할 것이다. 붓질의 물질적 결과를 예측할 수 없다고 해도 라이먼은 손으로 하는 경험에서 흰색 유화물감을 캔버스에 반복하여 칠하는 유사한 접근이 물질적 상호작용의 결과가 다양하다는 점을 알게 되었다.¹⁹⁾ <원저> 연작에서 라이먼은 ‘의식’적으로 흰색 물감의 개별적인 반복이라는 통제 조건을 통해 나타나는 물질적 결과의 차이를 사용했고, 이러한 물질적 차이가 곧 회화의 내용을 형성하면서 회화는 미리 결정된 형상을 표상하기보다 제작 자체에 대한 것이 되었다.

1967년 라이먼의 첫 번째 개인전에 출품된 <스탠다드> 연작은 왼쪽에서 오른쪽으로, 가장자리에 도달하면 열을 바꾸어 제작된 수평적 붓질이 나타난다. 하지만 붓질은 일정하게 보이지 않는 데, 이 작품에는 전통적 회화 재료가 아닌 13개의 압연강판에 에나멜 물감이 사용되었다. 1965년에 라이먼은 브리스톨 판지(bristol board)에 에나멜 물감을 수평으로 반복하여 칠한 작품을 제작해보았다. 라이먼은 이전에 압연강판에 에나멜 물감으로 붓질을 해본 경험이 없었기 때문에 붓질이 어떻게 보일지 예측하지 못했지만, 붓질을 실천해보았다. <스탠다드> 연작의 고르지 않게 보이는 붓질에서 표면이라는 물질적 변수는 붓질과 그 결과에 활동적으로 영향을 미친다.

19) Catherine Kinley, Lynn Zelevansky, and Robert Ryman, "Catalogue Notes," in Robert Storr, *Robert Ryman*, (London: Tate Gallery; New York: Museum of Modern Art, 1993), p. 118.

이 작품은 산업용 재료인 압연강판에 제작되었기 때문에 겉보기에는 대표적인 미니멀리스트 도널드 저드(Donald Judd)의 작품과 유사하게 보일 수 있었다. 하지만 산업적이고 기계적인 공정을 따라 순열적(serial)으로 보였던 패널들은 50여점의 작업에서 상대적으로 고른 13점을 선정한 것이었다. 라이먼의 회화는 3차원의 실제 공간에서 산업 재료의 반복을 통해 2차원의 손으로 하는 붓질인 회화를 거부했던 저드와는 다른 맥락에서 진행되었다. 라이먼에게 회화는 선형적으로 미리 결정된 영역이라기보다 실천을 통해 경험을 축적하고 의미를 지속하는 영역이다.

손으로 하는 직접 경험의 붓질은 하나의 해결책을 알게 하지만, 이전에 볼 수 없었던 무언가를 볼 수 있는 새로운 문제도 제시한다. 물감, 지지체, 붓의 관습적인 재료를 급진화하고 다양한 조합을 창출하는 라이먼의 실험은 끝없는 가능성을 가진다. 본 논문은 라이먼의 반복성과 물질성을 재해석함으로써 기존 라이먼 연구의 한계를 극복할 뿐 아니라 그의 회화를 통해 회화의 종말이 아닌 지속을 논하는 하나의 사례 연구로서 가능성을 제시할 수 있다는 데에 의의가 있다.

발표자 소개

김규은은 고려대학교 철학과와 국어국문학과에서 학사 학위를 받았다. 2017년 홍익대학교 미술사학과에서 석사 학위를 받았다. 서양 현대 미술사를 주로 공부하면서 추상 회화가 화가의 의도나 일상의 삶으로 완전히 흡수되지 않으면서 어떻게 의미(meaning)를 보유할 수 있는지에 대해 관심을 가지고 있다.

락스 미디어 컬렉티브(Raqs Media Collective)의 <오퍼스(Opus)>에 나타난 디지털 공유지(Digital Commons) 연구²⁰⁾

유가은(국민대학교)

I. 서론

본 글은 현대미술에 나타난 디지털 공유지의 예술적 가능성을 연구하기 위한 것이다. 그리고 이에 대한 예로서 락스 미디어 컬렉티브(Raqs Media Collective)의 <오퍼스(Opus)>(2001-)를 살펴본다. 이를 위해 본 글은 디지털 공유지의 이론적 토대로서 장-뤽 낭시(Jean-Luc Nancy)의 무위(無爲)의 공동체 개념을 살펴보고, 디지털 공유지를 가능하게 하는 네트워크의 매체적 특성에 대해 알아본다. 그리고 이러한 논의들을 기초로 <오퍼스>를 디지털 공유지의 측면에 초점을 맞추어 고찰한다.

II. 열린 공동체에 대한 이론적 고찰

네트워크 기술은 관객의 범위를 넓히면서 경계가 열린 공동체로서 관객을 구성할 수 있는 더 큰 가능성을 오늘날 미술에 제공한다. 경계가 열린 공동체란 고정된 경계가 없는 공동체를 뜻하는 것으로 이는 구성원인 개인과 공동체의 공존에 의해 형성될 수 있다. 개인과 공동체가 대등하게 공존하는 경우 개인들은 공동체의 틀 안에 묶이지 않고 자유롭게 움직일 수 있어서 그 공동체의 경계는 유동적이 되기 때문이다. 넷 사용 미술에서 네트워크에 의한 관객들의 열린 공동체는 열린 디지털 공유지를 통해 만들어진다고 볼 수 있는 것으로 사람들이 작품이 형성하는 열린 디지털 공유지의 구성원이 됨으로서 생성될 수 있다. 여

기서 열린 디지털 공유지와 열린 공동체는 낭시의 무위의 공동체 개념을 통해 설명할 수 있다. 낭시는 단수적 존재로서의 인간이 자신의 분할(낭시의 용어로 ‘분유分有’)을 통해 자신의 일부를 타인에게 노출(‘외존外存’)시키는 존재로 본다. 그래서 인간은 타인에게 계속 간섭받으며 존재적으로 이미 타인들을 포함한다. 따라서 고유성과 함께함이 공존하는 인간은 다원성을 가진 유일자, 복수적 단수(singulier pluriel)의 존재로서 열린 공동체의 구조를 가진다. 이런 점에서 낭시는 공동체를 인간의 존재 자체로 보며 ‘무위의 공동체’라 부른다. 무위의 공동체 역시 복수적 단수로서 열린 공동체라 할 수 있는데 이는 구성원인 각 인간이 복수적 단수로서 열린 공동체의 구조를 갖기 때문이다. 고정된 경계가 없는 무위의 공동체는 공동체의 부재로서의 공동체이다.

디지털 공유지는 무위의 공동체의 형태와 같은 열린 공동체의 가능성을 발견할 수 있는 공간이다. 디지털 공유지는 정보자원, 기술분배, 공동소유를 수반하는 공유지(共有地)의 한 형태로서 공동체에게 정보에의 자유롭고 쉬운 접근, 즉 참여의 기회를 제공한다. 오늘날 디지털 공유지는 주로 인터넷의 형태를 취하는데 인터넷은 정보를 공유할 수 있는 급격한 방식으로 등장하였다. 그리하여 “디지털 공유지는 공동체 사이에서 집단적으로 창조되어 소유되거나 공유되는, 그리고 비배제적인, 즉 제 3자에게 유효한 경향이 있는 정보와 지식 자원으로 정의된다.”²¹⁾ 디지털 공유지는 대개 변화하며 일시적이고 자율적인 특징을 가지는데 이는 열린 공동체인 무위의 공동체를 상기시킨다. 디지털 공유지는 문화작품, 지식상품들과 관련해 그것들에 접근, 분배, 변형할 수 있는 사용자의 권리에 대한 새로운 패러다임을 형성한다. 디지털 공간에서 공유는 일반적 자원을 공유할 때 그것이 줄어드는 것과는 달리 확산과 증식을 의미하며 따라서 공유된 자원은 풍부

20) 본 논문은 필자의 박사학위 논문인 「락스 미디어 컬렉티브의 <오퍼스>와 안토니 아바드의 <바로셀로나*어 세서블>에 나타난 디지털 공유지 연구」(국민대대학원, 2016) 중 일부를 요약한 것이다.

21) Mayo Fuster Morell, “Governance of online creation communities: Provision of infrastructure for the building of digital commons” (PhD dissertation, Department of Political and Social Sciences, EUI, 2010), p. 5.

해진다. 이런 면에서 디지털 공유지는 참여에 대한 문턱을 낮추고, 탈중심화를 진전시키며, 지적 재산의 독점에 따른 힘을 감소시켜 사회를 다원성을 추구하는 민주적 방향으로 유도할 수 있는 가능성을 지닌다. 미디어 예술 교육자인 마크 리스(Marc Rie)는 다음과 같은 낭시의 관찰을 통해 그의 복수적 단수의 존재 개념을 현대의 넷 사용 예술들에 적용시킨다. “... ‘소통(communiqué)’의 있는 그대로의 ‘내용’ 없는 망(web). 그것은 함께(com-)·텔레콤(telecom-)으로부터 독립된 망(com-) 그 자체-라는 있는 그대로의 망일 수 있다. 즉 그것은 우리의 망, 또는 망 또는 네트워크로서의 ‘우리’인데 이 때 우리는 하나의 본질 대신에 확장과 하나의 구조 대신에 공간 띄우기를 통해 그물 모양으로 이루어져 퍼져나간다.”²²⁾ 여기서 낭시가 말하는 망은 네트워크의 그물 형태 자체를 가리키는 것으로 이는 네트워크의 특징인 ‘확장’과 ‘공간 띄우기’로 인해 네트워크란 매체가 개인들이 살아있는 공동체를 생성할 수 있음을 뜻한다. 리스는 전자게시판(Bulletin Board System) 시기의 말까지 넷 사용 미술의 개척자들이 예술에 요구한 것은 대부분 이런 복수적 단수의 공동체였다고 말한다. 전자게시판 포럼이 구성적으로 보았을 때 한편으로는 분배의 과정으로, 또 다른 한편으로는 집합으로서, 그리하여 공동체의 분산과 차이로서 공동으로 존재함을 드러내는 것을 통해 ‘함께(co-)’를 가정할 수 있다는 점은 이를 설명해 준다. ‘함께’란 하나로 연결되어 있으면서도 서로 다른 개인들로 구성되는 ‘열린 우리’를 뜻한다. 그래서 네트워크를 이용한 소통은 단순히 내용들의 상호교환이 아니라 ‘나’와 ‘우리’의 상호교환이다. 이를 통해 낭시의 공동체 개념에서의 분유와 외존은 현대 네트워크의 분배와 집합의 메커니즘과 상통함을 알 수 있다.

Ⅲ. 락스 미디어 컬렉티브의 <오퍼스>에 나타난 디지털 공유지

<오퍼스>(Opus)(www.opuscommons.

22) Jean-Luc Nancy, *Being Singular Plural*, trans. R.D. Richardson and A.E. O’Byrne (Stanford: Stanford University, 2000), p. 28.

net)(2001-) 는 ‘제한되지 않는 의미를 위한 열린 플랫폼(Open Platform for Unlimited Signification)’의 두문자어이다. <오퍼스>는 사용자들이 이미지, 텍스트, 비디오, html 형태로 된 미디어 객체들을 보고, 창조하고, 전시하고, 다른 이들에 의해 만들어진 작품을 변형할 수 있는 온라인 공간이자 소프트웨어 작품이다. 즉 <오퍼스>에서 사용자들은 다른 이들의 작품(미디어 객체)을 보고, 다운로드하고, 변형할 수 있으며, 자신이 변형한 작품을 <오퍼스>로 다시 업로드한다. 따라서 <오퍼스>는 협업의 정신과 창조성의 공유 속에서 이루어지게 된다. 락스는 <오퍼스>의 기본개념은 인터넷을 통해 <오퍼스>를 방문한 전세계 창조적 사람들의 공동체를 만드는 것이라고 밝히면서 <오퍼스>가 인터넷에 있는 창조적 작품들의 디지털 공유지를 위한 하나의 모델이 될 수 있기를 바란다. <오퍼스>에서 사용자와 사용자 간의 협업의 관계는 곡선이나 원의 형태로 나타나는데 락스는 이를 시각화(visualization)라 부른다(도1). 한편 <오퍼스>는 각 미디어 객체의 모든 협업자들의 정보를 제공하는데 이는 <오퍼스>가 공유와 협업을 지향하지만 개별 저자들의 존재 또한 존중함을 보여준다. <오퍼스>의 참여 조건은 우선 누구든 <오퍼스>에 있는 작품을 볼 수 있다. 그러나 작품을 변형하거나 <오퍼스> 내에서의 토론에 참여하기 위해선 사용자로 등록해야 한다.

<오퍼스>가 디지털 공유지의 개념을 실현하기 위해 사용하는 구체적인 방법은 자유소프트웨어(Free Software)의 규칙이다. 자유소프트웨어는 사용자들이 자유롭게 실행, 복제, 분배, 연구, 변화, 향상시킬 수 있는 소프트웨어를 가리킨다. 자유소프트웨어에서는 공유를 통해 개인과 공동체를 공존시키는데 공유는 자유소프트웨어의 메타가치로서 양립하기 힘든 개인과 집단을 평등하게 매개한다. 그리하여 <오퍼스>는 공유를 통한 명의 사용자와 또 다른 사용자를 매개함과 동시에 한 명의 사용자와 다수의 사용자들을 매개한다. 먼저 사용자와 사용자와의 관계는 한 사용자가 업로드한 작품을 또 다른 사용자가 변형할 때를 생각해 보면 두 사용자가 <오퍼스>라는 디

지털 공유지를 통해 관계 맺게 된 것임을 알 수 있다. 한편 사용자와 사용자들의 관계는 <오퍼스> 안에서 발생하는 작품의 생산과 사유화의 측면에서 설명될 수 있다. <오퍼스>는 자신의 공간으로 각 사용자 또는 각 사용자 간의 협업을 통해 만들어진 작품들이 모이게 한다. 이 작품들은 모든 사용자들이 이용할 수 있는 것으로 <오퍼스> 구성원 전체의 것이다. 그런데 이는 곧 <오퍼스>가 사용자들에게 모인 작품들을 분배한다고도 할 수 있는 것으로 이 모임의 과정을 거쳐 각 사용자들은 원래 자신의 작품 뿐 아니라 다른 이들이 업로드한 작품들까지 사유화할 수 있다. 즉 <오퍼스>에서 공유는 모여짐으로부터 나누어짐, 그리고 나누어짐으로부터 모여짐으로의 이동을 손쉽게 하면서 <오퍼스> 공간에서 모임과 나누어짐을 동시에 발생시킨다.

디지털 공유지의 핵심개념은 참여인데 디지털 공간에의 완전한 참여를 위해선 미디어에의 접근과 미디어 기술지식 두 가지 조건이 모두 충족되어야 한다. 그런데 <오퍼스>의 경우 미디어에의 접근의 측면은 매우 고무적이지만 미디어 기술지식의 면은 부족하다. 다시말해 <오퍼스>가 참여의 문을 열어놓았다 하더라도 <오퍼스>의 완전한 사용은 <오퍼스>를 사용할 수 있을 만큼의 컴퓨터 기술지식을 가지고 있는 관객들로만 제한된다. 따라서 <오퍼스>는 미디어에의 접근을 허용함으로써 디지털 공유지를 지향하지만 미디어 기술지식의 문제 때문에 열린 공동체 형성에 있어 어쩔 수 없는 한계를 가진다는 것을 알 수 있다. 이런 점에서 디지털 공유지의 형식을 취하는 <오퍼스>를 미디어 기술지식 교육과 연결시킨 작업이 있어 이를 살펴본다. <사이버이웃(Cybermohalla)>²³⁾ (도2)은 락스가 속한 '사라이(Sarai)'라는 인도에 기반을 둔 다학제적 집단이 'Ankur'라는 대안교육 기관과 함께 2001년 시작한 프로젝트이다. 'Cybermohalla'에서 'mohalla'는 힌두어로 '이웃'을 의미한다. <사이버이웃>은 델리의 불법 주거지의 노동 계층 지역에 사는 젊은이들과 함께 하는 작업으로 사라이는 이들 지역에 몇몇 미디어 랩

들을 만들어 젊은이들에게 미디어 사용기술을 교육하고 그들이 서로 생각을 나누며 미디어 작품을 창조하도록 하였다. 이를 통해 젊은이들은 컴퓨터 등 다양한 뉴미디어를 다루는 상당한 기술들을 습득하게 된다. 락스는 여기서 젊은이들이 자신들이 만든 작품들을 그들 사이에서 뿐 아니라 세계적으로도 공유하며 창조적 협업을 할 수 있도록 하기 위한 네트워크로 <압나 오퍼스(Apna Opus)>(2005)(도3)를 만들었다. 'Apna'는 힌두어 'अपना'의 영어식 표기로 '자신의, 자신에 속하는'의 의미를 가진다. 그리하여 <압나 오퍼스>는 원래 컴퓨터를 이용할 수 없던 젊은이들이 자신들의 디지털 공유지를 건설, 사용 가능하게 한다. <압나 오퍼스>는 이상적 디지털 공공영역의 형성을 위한 두 요소인 미디어에의 접근과 미디어 기술지식을 결합시켰다는 점에서 의미가 있다.

<오퍼스>는 미디어 기술지식을 비롯해 네트워크 등과 관련된 정치, 경제, 사회적 문제들을 현실적 한계로 분명 가진다. 그럼에도 불구하고 <오퍼스>는 네트워크에서의 접근의 문을 가능한 개방하여 되도록 많은 관객들을 포용하고 다양한 사회적 작용들을 생성하려 노력한다. 그리하여 <오퍼스>는 네트워크가 빠르게 발전하는 오늘날 세계적 차원에서 열린 공동체를 좀 더 용이하게 형성할 수 있는 잠재력을 지닌다. 이같은 점에서 <오퍼스>를 디지털 공유지를 이용하여 열린 창작의 공공공간을 구현하려는 현대미술의 한 예로 볼 수 있을 것이다.

발표자 소개

유가은은 경희대학교에서 건축공학으로 학부를 졸업했으며, 국민대학교에서 미술이론 전공으로 석사와 박사학위를 받았다. 현재 개별성과 보편성의 관계, 뉴미디어 담론과 종교의 연결 가능성 등에 대해 관심을 가지고 연구하고 있다.

23) <http://sarai.net/community/saraincomm.htm>

《일본만국박람회》(1970)와 전위예술

박세연(서울대학교)

1970년 오사카에서 열린 《일본만국박람회(日本万国博覽會)》는 아시아에서 최초로 개최된 만국박람회로 패전 후 구축된 친미 노선의 전후 체제의 성립과 이를 기반으로 이루어진 전후 재건 및 경제 발전을 발판으로 이루어졌다. 1947년 전쟁포기 조항을 명시한 평화헌법의 제정으로 민주주의 평화국가로 거듭난 일본은 전후 복구의 과정을 거쳐 1950년대 중반부터는 고도경제 성장기로 진입하였으며 1968년에는 국민 총생산이 미국에 이어 세계 2위를 기록하였다. 그러한 가운데 1964년 도쿄 올림픽이 개최되었고 전후 부흥의 정점에 이르는 1970년에 《일본만국박람회》의 개최로 이어지게 된 것이다. 《일본만국박람회》는 도쿄 올림픽(1964)과 함께 일본의 전후 재건과 경제 성장을 국내외에 알린 국가적 행사였다.

『일본만국박람회 공식기록』에는 박람회 개최의 의로서 “일본이 근대화의 발길을 내디딘 메이지 유신으로부터 거의 100년을 맞이하는 시기에 서구가 아닌 아시아에서 최초로 개최되는 만국박람회”라는 점이 강조되어 있다.²⁴⁾ 《일본만국박람회》에 근대화론에 입각한 메이지 100년의 성과를 기념하는 의미를 부여하고 있는 것을 알 수 있는데 이에 대해서는 전후 일본의 보수화 맥락 속에서 이해할 수 있다. 1950년대에 접어들면서 일본경제가 전후 이전의 수준을 회복하고 1951년 미·일 안보조약 체결, 1952년 샌프란시스코 강화조약의 발효에 의한 주권 회복 등이 이루어지는 가운데 지식인층에는 민족의 정체성 문제가 사회적 이슈로 등장하였으며 이에 따라 일본문화론, 일본인론이라 일컫는 일본, 일본인의 정체성에 대한 논의의 장이 활발하게 전개되었다.²⁵⁾ 패

24) 日本万国博覽會記念協會, 『日本万国博覽會公式記録』, 第1巻(東京: 日本万国博覽會記念協會, 1972), p. 8.

25) 아오키 다모쓰는 전후의 일본문화론을 크게 부정적 특수성의 인식(1945~1954), 역사적 상대성의 인식(1955~1963), 긍정적 특수성의 인식(1964~1978),

전 후 자신을 잃은 일본으로부터 회복하려는 의지가 지식인층의 일본 회귀라는 형태로 나타났다고 볼 수 있다. 정치적으로도 안정된 보수 노선이 지속되는 한편 1960년대 들어서는 시바 료타로(司馬遼太郎, 1923-1996)의 역사관으로 대변되는 일본주의의 흐름이 강화되었다.²⁶⁾ 이러한 전후 보수화의 맥락에서 1964년의 도쿄 올림픽, 1968년의 메이지 100주년 기념행사, 1970년의 《일본만국박람회》가 전개된 것이라 볼 수 있다.

이러한 흐름 가운데 전후 일본은 패전과 전범국으로서의 이미지를 벗고 새로운 일본의 정체성을 정립시킬 필요성을 인식하였고 이를 위해 평화국가, 문화국가를 표방하였다. 이에 전후 복구를 위해 경제 위주의 외교노선으로 진행되던 것에서 나아가 1950년대 후반부터는 문화외교를 중요한 전략으로 주목하게 되었다. 문화외교를 통해 국제사회로의 원활한 복귀와 대외적 지위향상을 꾀하고 국제 교류 및 협력을 증진하여 세계평화 유지에 기여한다는 의미를 부여할 수 있기 때문이다.

이러한 전후 일본의 달라진 국가 정책 속에서 본 연구는 일본 정부가 《일본만국박람회》라는 국가 행사를 통해 제국주의와 전범국으로서의 근과거 역사와 분리시킨 전후의 ‘새로운 일본’을 제시하려 한 것으로 보았다. 국가 그 자체는 유형의 존재가 아니므로 상징적 이미지로 표상된다. 따라서 국가의 지배적인 이미지를 새롭게 제시하기

특수에서 보편으로(1984년 이후)라는 네 시기로 나누어 설명한다. 그는 전쟁 직후의 일본문화에 대한 부정적인 평가가 긍정적인 평가로 바뀌는 이유에 대해 일본의 경제 성장과 그에 따른 자신감이 배경이 되었다고 보았다. 아오키 다모쓰(青木保), 『일본문화론의 변용(日本文化論の変容-戦後日本の文化とアイデンティティー)』(1990), 최경국 역(서울: 소화, 2001).

26) 일본의 국민작가로 불리는 시바는 소설을 통해 메이지 시대를 예찬하였는데 『료마가 간다(龍馬がゆく)』와 『언덕 위의 구름(坂の上の雲)』이 대표적인 작품이다. 시바는 소설의 주인공들이 격동의 시기, 국가의 위기를 극복해 가는 과정을 서술함으로써 자랑스런 메이지, 영광의 메이지 역사를 나타냈으며 이를 통해 과거 일본인의 훌륭함을 알게 하고 국가에 대한 자부심을 심어줌으로써 자국민들의 국가의식, 민족의식을 고양시키는 데 기여하였다.

위해서는 그것을 전시하고 전파할 수 있는 사건이나 기회가 필요한데 《일본만국박람회》가 그러한 역할을 한 것이다. 즉 전후에 평화국가, 경제대국, 문화국가로서 새로워진 일본을 국내외에 제시할 수 있는 《일본만국박람회》를 문화외교의 맥락에서 중요한 통로로 상징하고 만국박람회에서 문화·예술의 연출이 어떻게 이루어졌는지 검토하고자 한다.

《일본만국박람회》에서 나타난 문화·예술 연출의 주요 양상은 당대의 최첨단 예술을 통해 과학기술의 진보와 경제 발전에 의한 낙관적 미래상을 구현하고자 하였다는 점이다. 이를 위해 디자인, 미술, 건축, 영상 등 각 분야의 전위예술가들이 파빌리온의 건축 및 전시 기획에 대거 참여한 것을 볼 수 있다. 이와 더불어 일본의 전통 및 문화를 강조하는 양상이 공존하였는데 주로 정부에서 기획을 주도한 박람회 홍보 디자인물이나 일본관(日本館) 전시를 통해 나타났다. 본 연구에서는 전위예술과 만국박람회에 초점을 맞추어 살펴보면 기존 일본의 전후 미술사에서 잘 다루지 않거나 지엽적으로 서술되는 데 그친 ‘환경’ 담론 및 테크놀로지를 강조한 환경예술의 경향 그리고 구타이미술협회(具体美術協會)의 후기 활동에 해당하는 《일본만국박람회》출품 작품에 대해 검토한다. 여기서 테크놀로지를 이용한 전위예술 경향은 과학기술의 발전이라는 측면을 제시하였으며 이는 진보, 미래와 동일시되어 이를 강조하는 정부당국의 방향성과 합치되는 면이 있었던 것으로 보인다. 또한 일본 전후미술사에서 논의의 대상이었던 만국박미술관(万国博美術館)을 연구 대상으로 삼아서 만국박람회라는 국가 행사에 동원되었다는 이유로 미술사의 영역에서 논의되지 못하고 누락된 미술 경향들을 고찰하였다. 이러한 전시들은 일본이 고미술 등의 전통뿐 아니라 현대미술에 있어서도 문화대국으로서의 면모를 지니고 있음을 알리고자 했던 정부당국의 의도를 실현시키는 역할을 하였다고 볼 수 있다.

기존의 《일본만국박람회》에 대한 연구는 통사적으로 서술된 박람회 역사의 일부로 다루어지거나

주로 정치사·사회사의 관점 위주로 진행되어 왔으며 미술사에서의 연구는 축적되어가는 과정에 있다. 그 중에서 미술평론가 사와라기 노이는 《일본만국박람회》와 전위예술의 관계에 대해 만국박람회 개최 당시의 반(反)만국박람회 담론에서 사용하였던 논리를 부활시켜 하나의 해석의 틀을 구축해 주목받았다. 그것은 박람회에 참여한 예술가들을 제2차 세계대전 동안에 동원된 전쟁화가에 비유하는 것으로 《일본만국박람회》에서 아시아태평양전쟁의 강제동원의 메커니즘이 반복되었다는 논리이다.²⁷⁾ 그러나 이러한 관점은 《일본만국박람회》가 체제 측이 구상한 행사이고 반체제적 성향의 전위와는 양립할 수 없다는 인식 하에 성립하고 있는 것이다. 때문에 박람회를 둘러싼 문제를 승자와 패자, 흑과 백 같이 이분법적으로 양극화시킴으로써 다양한 해석의 가능성을 축소시킨 한계가 있다. 이러한 한계 및 전쟁과 만국박람회, 전전과 전후로 이어지는 유기적인 연속성에 대해 탄탄한 관점을 제공한 점을 참고하는 가운데 이 논문은 만국박람회를 국가의 문화외교 정책을 위한 장으로 봄과 동시에 박람회에 참여한 예술가들의 다양한 목소리에 주목하고자 한다. 그들이 만국박람회에 대해 취하는 다양한 태도와 시대에 대한 반응들을 살펴보는 가운데 미술이 만국박람회에 어떻게 이용되었는지 혹은 어떻게 개입되어 발현되었는지 검토할 것이다. 그 속에서 《일본만국박람회》라는 국가사업을 문화외교와 관련지어 검토하고 예술가들을 통해 구현된 전시, 작품을 전후 일본의 정치·사회적 맥락 속에서 분석하면서 《일본만국박람회》를 통해 평화국가, 문화대국으로서의 새로운 일본으로 어떻게 표상되었는지 밝히는 것이 본 연구의 목적이다.

27) 榎木野衣, 『戦争と万博』(東京: 美術出版社, 2005).

발표자 소개

박세연은 중앙대학교 불어불문학과를 졸업하고 서울대학교 대학원에서 미술이론전공 석사학위를 취득하였다. 이후 동경예술대학교 대학원에서 일본·동양미술사 연구생 과정을 수료하고 서울대학교 대학원에서 협동과정 미술경영전공 박사학위를 받았다. 발표 논문으로 「전후 일본의 국가 표상과 문화정치: 《일본만국박람회》(1970)의 박람회 연출 전략을 중심으로」(『도시연구』, 2017), 「문화혁명기 이후의 중국의 사회주의 팝아트」(『미술이론과 현장』, 2008) 등이 있다.

Desires for the World Picture

Caroline A. Jones(MIT)

Introduction

Thank you so much for inviting me to deliver, if only virtually, a synopsis of my recently published book, *The Global Work of Art*, and its analysis of what I call “biennial culture:” the set of practices, aesthetics, and values that have been stimulated by the proliferation of biennials in the wake of the 19th century world’s fairs. The book ranges over three centuries to clarify the conditions of possibility for imagining international, transnational, and finally, global art. In the compressed time that I have available, I will focus on brief case studies that illuminate each of these epochs: Hiram Powers in the age of the great fairs, and Cai Guo-Qiang in the transnational and global epoch of biennials.

Throughout my book, I argue for continuity between the metropolitan biennials and the earlier world pictures organized by nation-states. World’s fairs are well studied, but their connection to biennials is not. Moreover, their geo-political impact is still being reckoned with. Asian visitors to the European expositions are poorly documented. And apart from Hong Kal’s excellent book, there is little written in English about the Japanese colonial expositions in Korea.²⁸⁾ Given our limitations of language and our distance from the archives, Americans such as myself must be students of other’s work. Scholars such as Kal are beginning to

28) Hong Kal, *Aesthetic Constructions of Korean Nationalism: Spectacle, Politics and History* (New York and London: Routledge, 2011).

produce a broader understanding of these machines for global imaginaries –often colonialist, as here, but also resulting in unexpected performances by desiring populations operating against state directives–populations that postcolonial scholars have identified as “subalterns” in the world economy. These populations would flock to such temporary expositions by the millions; this 1867 fair in Paris, for example, had a larger number of attendees than the entire population of France at the time.

Let me pursue a case study from my own Anglo-European culture to illuminate desires for the world picture in these audiences. While audiences were flocking to the exposition, the modernist privileging of “art for art’s sake” was being applied from the philosophy of Victor Cousin in the 1830s. This served as part of the rationale for art’s taxonomic insertion into the world pictures materializing in Paris roughly every 11 years, beginning in 1855. These expositions allocated to art its autonomy, but *only as one part of a system* locking together all other human industries and occupations, the entire assemblage glorifying the universalist French republic, as here in Le Play’s astonishing 1867 arrangement.

But the fairs could also provoke viewers’ self-improving education, critical reflection, and cultural transformation– providing a powerful platform for art to conduct *politics by other means*. What do I mean by this? The book extends the argument from 19th to 21st centuries, as in Doris Salcedo’s remarkable intervention at the Istanbul Biennial. But for today, I’ll limit myself to the worlding produced around American sculptor Hiram Powers’s banal neo-classical

nude from the mid 19th century, here on the left. This work, titled *The Greek Slave*, began in Powers's Italian studio with a plaster model, from which marbles would be made through a precise process of replication. One of the resulting marbles was sold to a businessman from London where it became sensationally popular in a public exhibition around 1845. So naturally it was included in the U.S. section of the 1851 Great Exhibition in London, where you see it here in its red velvet niche. A sweeping view of the U.S. display would also include a set of mannequins dressed in Native American garb, a giant pasteboard eagle, and photographic portraits of notable Americans – all white males. Powers's marble was classical in allusion but “modern” in subject. It ostensibly depicted a contemporary Christian girl from Greece, taken by Ottomans during the Greek war of Independence (which ended in 1829). Powers ensures that we know she is Christian through the crucifix prominently dangling from a rosary at her thigh. Stripped naked and put on the block, this “slave” modestly endures the gaze of her putatively Muslim purchasers. Note that we, too, are gazing at her nakedness as she is being sold into slavery. Powers's sculpture was understood to have trained its Victorian public in how to view an artistic nude. The body, rendered chaste, white, and thus available for projective affect, alluded to antiquity in pose and facial type, and to female purity in its medium of flawless white marble. The *Greek Slave* was meant to be universal and timeless, yet call to recent international politics that flattered (American) democracy, born in Greece.

But the satirical London publication *Punch* was not about to let this neo-Classical

universalism stand unchallenged. First came a squib in text: “We have the Greek Captive in dead stone – why not the Virginian slave in living ebony?”²⁹) Then came the devastatingly apt caricature. Substituting the American flag for the crucifix, adding ankle shackles, and decorating the plinth with whips and chains surmounting the national slogan “E Pluribus Unum” (“of many, one!”) the caricature could rely on a sympathetic audience in Britain, which had outlawed slavery in 1833. Indeed, Britain had a robust abolitionist community, and tabletop versions of the *Slave* were soon made for British ladies in bronze, which of course substituted suggestively dark tones for the slave's skin. In the midst of such imaginaries, it is not surprising that abolitionist activists soon staged an event around *The Slave* that reveals, for me, an alternative public's desires for a different kind of world picture. Shortly after the *Punch* cartoon, on a busy Saturday (the 21st of June, 1851), a small group of free black abolitionists entered the great hall to stage a demonstration around Powers's statue. According to British abolitionist William Farmer, they hoped both to protest against slavery and to make it visible in the fair; as Farmer explained in his write-up for the *Liberator* (an American abolitionist journal): “Side by side with [U.S.] specimens of cotton, sugar and tobacco, [we

29) For the John Tenniel, see *Punch* 20 (London: Bradley and Evans, 1851): 236. The question is posed in the same volume, *Punch* 20 (1851), 209. See also Lisa Marie Volpe, *On Display: American Photography at Three Nineteenth-Century World's Fairs*, PhD. dissertation, (University of California, Santa Barbara, 2013): 9. Tenniel's drawing, titled “The Virginian Slave: Intended as a companion to Power's [sic] ‘Greek Slave’,” was published in late May or June, 1851. (Auerbach says June 7, other sources say May, and the journal bears no inscription as to precise date.)

felt,] ought to have been placed the human instruments of their production.”³⁰) Then, into the niche of the sculpture’s ingenious turntable, abolitionist and fugitive slave William Wells Brown placed the Tenniel engraving from *Punch* (I have imagined it propped up against the slave’s marble shin.) As he did so, Brown loudly announced: “As an American fugitive slave, I place this Virginia Slave by the side of the Greek Slave, as its most fitting companion.” We have no pictures of this event. But let us further imagine that the woman in the orange shawl with her back to us is none other than Ellen Craft, the famous fugitive slave who had escaped from the American South by dressing herself in men’s clothing and pretending to be her husband William’s white owner.

In the abolitionists’ intervention at the fair, Ellen Craft was a key player. Her performances with William Wells Brown were already well honed from travels around the UK to help the cause: The light-skinned Craft would stand before the public and describe her escape. Then falling silent, Craft would allow her very body to enact the most vivid lesson in this moral theater. As one historian describes it: “Standing silent before the audience and with downcast eyes, signaling her modesty, and her visibly white skin, Ellen embodied the ‘tragic octoroon.’”³¹)

30) William Farmer, “Fugitive Slaves at the Great Exhibition,” *The Liberator*, July 18, 1851, as cited in Volpe (2013), op.cit. 14–15. See also Stephen Knadler, “At Home in the Crystal Palace: African American Transnationalism and the Aesthetics of Representative Democracy,” *ESQ: A Journal of the American Renaissance* 56, no. 4 (2011): 328–362. <http://muse.jhu.edu/> (accessed March 5, 2014).

31) Volpe (2013): 39. See also Barbara McGaskill, “Yours Very Truly: Ellen Craft—The Fugitive as

At the Crystal Palace that June afternoon, the stiff “virginity” of Powers’s marble sculpture would be confronted with Craft’s vivid human decorum. The abolitionists’ performance revealed the sexual violence endemic to the world-wide slave trade, as witnessed by the “tragic octoroon’s very existence. Thus we can see how art history’s paradigm of “art for art’s sake” is upended by historical evidence of alternative publics, desirous for the world picture. The artwork on its pedestal enters a world picture staged by the state, only to be propelled into other kinds of circulation by counter-publics yearning for a more accurate world picture.

This brief case study reveals something of my art historical toolkit. I build out from close readings of the art object but then ask after internal dynamics, global forces, local receptions, embodied experiences, and transformed subjects. Notably, I use the same tools to argue for continuity between the dynamics of art’s working in the world’s fairs, and art’s working in contemporary biennials all over the world. Naturally, the story turns out differently. But it’s still interesting to ask what, in Cai Guo-Qiang’s *Cultural Melting Bath* on the right, calls to earlier histories of tourism and exotic entertainments in world’s fairs? And how, in Mariko Mori’s brainwave alteration pod (on the left), are the technological wonders of the 19th century’s hall of machines brought home to the visitor’s body? Biennial culture’s increasingly global art world of temporary, event-driven art experiences are theorized by the likes of sociologist and curator Nicolas Bourriaud to constitute a new episteme, where “situational” and “relational” aesthetics have transformed our

Text and Artifact,” *African American Review* 28: 4, Winter (1994): 509–30.

very understanding of the way art works.

In my book, I am interested how the art world gradually incorporated the festal apparatus of the fairs, forging an aesthetics of experience in contemporary biennial culture. Spanning from the 19th century world's fairs, to the 21st century artist Mona Hatoum with her glowing sculpture *Hot Spots* at the 2007 Sharjah biennale, I argue from three different vantage points: that of the organizers, the artists, and the visitors. These agents variously perform the global *work* of art. In the history I explore, the biennial format developed by Venice in 1895 forms a crux or midpoint, taking over from the somewhat exhausted world's fairs to constitute a "trade specific" alternative – a world's fair that would be *only for art*. On this account, biennials would initiate a strategy of branding for a cosmopolitan city, often older than its own nation. This brilliant urban invention was copied after the second world war by the Brazilian industrial capital of São Paulo, transplanting the old world format to a new world during a Cold War. After this South American intervention, biennali proliferated around the world, cropping up in Cuba, Tokyo, and a now-belated Paris. Such mid-century biennials did not necessarily last, but they indicate how the world's fair fever had transferred itself to vying metropolitan centers in a theater that now stretched across every continent. We see this in a map created several years ago by a young curator who is now the head of the biennial foundation, Rafal Niemojewski. My challenge became how to craft a *synoptic* history of such a spread, which I approached through case studies and close readings that explore our desires for world pictures and interrogate

the global subjects they produce.

This structural taxonomy and synoptic history yielded some rules of the game. One of them is stated here: If artists want to enter the world picture, they will be required to speak an international language (here, immersive installation art). Simultaneously, they will often be required to use that language to speak of their own cultural difference. I find this paradox particularly pointed in the sophisticated work of Cai Guo-Qiang, a diasporal Chinese artist who currently operates out of his New York and New Jersey studios, but can also be found doing site specific works around the world. Here you are looking at a photograph of one of these locationally-sensitive works, titled *Bringing to Venice What Marco Polo Forgot*, staged for the 46th Venice biennale in 1995, which had the theme of "Transculture." This floating, performative installation incorporated "a wooden fishing boat from China (Quanzhou), plus 100 kg ginseng and other Chinese herbs, floating." Say you decided to board Cai's Chinese boat (moored at a 17th century Venetian merchant's palazzo). You'd be "invited to self-prescribe Chinese medicinal tonics" –unregulated because "alternative" to Western medicine– an instant lesson in what Occidentals forgot in their rush to establish trade with a constructed Orient.³²⁾ Cai's performative intervention was highly successful, self-orientalizing in a wry and humorous vein; he was awarded the "Benesse Prize of Transculture" that year, in recognition of this work. (This prize, established by a Japanese

32) Melissa Chiu, "Cai Guo-Qiang," *Grove Art Online* (Oxford University Press, 2009), featured on the Museum of Modern Art website: http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=8073, Accessed July 2014.

corporation, has only recently been extended to artists exhibiting in Asian biennials.)

Or, say you came to the *Bienal de Lyon* in 2000 – on the dubious theme of *Partage d'Exoticismes* (Sharing Exoticisms) – and wanted to experience the same artist's *Cultural Melting Bath* with similar Chinese herbs. Desire had carried you over the threshold and into the biennial, and then again into the hot tub, but exactly what were you expected to share? In the tub, you could enjoy sharp scents of ginseng and chrysanthemum in the bubbling steam, perhaps in the awkward presence of utter strangers. Sensuous enthusiasm would linger in memory, sharpened by trepidation and complicated by doubts about an exhibition promising “l'égalité et l'échange des cultures.” (The equality and exchange of cultures.) In the exhibition, installations by global artists rubbed up against floor paintings by Australian first peoples – the latter representing legal claims to land rather than an art commodity. Such complex incommensurate framings haunt Cai's *Cultural Melting Bath*. In the context of Jean-Hubert Martin's ongoing dream of leaving “the ghetto of contemporary Western art,” specters of touristic consumption are summoned for visitors encountering Cai's work. Once again, the sophisticated artist speaks in the international language of installation and event-based relational art, only to be located by the curator as an “exoticism” to be sampled.

Conclusion

The assertions I began with organize my conclusion. I have argued that the structural circumstances of artists' insertions into recurring, world picturing exhibitions have a

history stretching the length and breadth of modernity. The venues for world pictures reveal this stretch, moving from purpose-built temples in fairgrounds to emptied industrial structures that had themselves been part of modern capital's expansion and circulation, now repurposed for post-industrial urban development in the experience economy. Likewise, the media suffusing our world pictures have changed, but maintain common goals of attraction and experience despite a dramatic shift from the once-stable typologies of sculpture, paint, and paper to the more open-ended media of video, installation, performance, and constructed situations. *The festal apparatus that once surrounded the work of art at the fairs, has now been incorporated in the working of the art itself.*

In this overarching history, I have asked you to consider whether the tropes identified in the earlier world pictures have really changed? Visitors today may be invited to enter Cai's “cultural melting bath” rather than look at a picture or sculpture, but one wonders again at the marks of difference being ostentatiously dissolved, and then re-inscribed as exotic entertainment. “Experience,” which once included taking a bone-rattling train trip to see an exposition, with the promise of a cup of imported tea at its end, may now be bundled into a total sensory package at the biennial itself, via immersion in a diasporal Chinese artist's bath of steaming medicinal herbs.

In the final analysis, however, I want to hold off the collapse of all expository art into a state-driven experience economy. Insisting on “Desires,” for example, allows me to acknowledge the murmur of the crowd in contemporary discourse-formation, and the

potential for transformation that art possesses. “World Pictures” are not always instruments of the state or municipality, sheer boosters of power and business as usual. There is, I insist, an openness in world-picturing activity— the fate of Hiram Powers’s statue at the first Great Exhibition reminds us that the outcomes of these encounters cannot fully be predicted. The fairs, I have argued, fostered an “aesthetics of experience” that is now transforming subjects all over the world.

A few examples of how I use concepts of “experience” in assessing world-making art will help shape this conclusion. First, let us take South African artist Willem Boshoff’s *Blind Alphabet*, recommended to my consideration by global curator Okwui Enwezor. Briefly, the work exhibits the polyvocality I have been advocating – the sighted visitor sees only an installation of minimalist boxes (on the upper left of the slide) which we may not touch. By contrast, the blind visitor is allowed to lift the box covers, read the Braille explanations within, and handle the sculptures inside. These blind users are then encouraged to serve as translators for the benighted artworld from which they are usually excluded. Boshoff, a sighted Afrikaans artist, originally made this work to comment about the hegemonic English-speaking culture in his country. Yet when installed at the São Paulo Bienal his installation was explicitly interpreted as a “color-blind” work with anti-racist implications. Obviously, a given work of art yields multiple world-picturing possibilities depending on where it is shown.

A last example comes from the London-grown, Berlin-based Tino Sehgal, whose performance art piece *Kiss* became, for me, a productive

example of art’s working. I experienced *Kiss* as it was inserted into the 2006 Berlin Biennial, where it unfolded in a mirrorstudded dance hall on Auguststrasse, a “constructed situation” continuously refreshed by a changing pair of interpreters who switch gender roles in the middle of their choreographed loops. The artist’s injunction against official photography does not prevent images like these from circulating on Tumblr – but it does enforce the artist’s position that static imagery is not a place-holder for the working of the art. For me, experiencing *Kiss* offered an intensity that sharpened during the choreographed moment when the performers turned to look around the room to make eye contact with every viewer. This Brechtian event added to the redolent site in Berlin to produce all kinds of reflections (and the pun is intentional)— the eroticism of ballroom dancing, the role of desire in the German republic, sex in the militarized Third Reich, and all of the above in the present-day democracy at play in Berlin today. In still later reflection, this “rupture” helped me understand the role of the event as a key element of contemporary biennial culture.

This experience shifted my thesis from an epistemic to a *spatial* constraint: the international genre of performance art is utilized in a way that summoned for me the eventfulness of *site*. The non-local visitor experienced specific qualities in this very local place, through *Kiss*, as programmed by this Berlin Biennial. The fact that Sehgal’s *Kiss* was not created for this charged locale but merely “interpreted” here underscores my point about the importance of context in biennial culture.

In conclusion, I want to quote from a late

essay by the philosopher Michel Foucault in which he looked back at his own development and saw Experience as that which could cut into the fabric of his own ignorance, helping him to think the unthought. Foucault charged experience with the task

of "tearing" the subject from itself in such a way that it is no longer the subject as such, or that it is completely "other" than itself [. . .] . It is this desubjectifying undertaking, the idea of a 'limit-experience' that tears the subject from itself, which is the fundamental lesson [. . .] .³³⁾

That lesson fails to teach unless those ruptures can be sutured into continuity by shared experience- and this is how I want biennials to function for us. That this kind of experience is potentially disorienting contributes to the politics I intend, by focusing on desires for the world picture, and the global working of art.

발표자 소개

캐롤라인 존스(Caroline A. Jones)는 Harvard University에서 학사, Institute of Fine Arts in New York에서 석사, Stanford University에서 Ph.D.를 받았으며 현재 Massachusetts Institute of Technology에 소속되어 있다. 저서로는 『Modern Art at Harvard』(Abbeville,1995), 『Bay Area Figurative Art, 1950-1965』(The University of California Press, 1989), 『The Global Work of Art: World's Fairs, Biennials, and the Aesthetics of Experience』(University of Chicago Press, 2016) 등이 있다.

33) Michel Foucault, "How an 'Experience-Book' is Born," *Remarks on Marx: Conversations with Duccio Trombadori*, trans R. James Goldstein and James Cascaito (NY 1991): 31-32.

지역, 세계, 공동체 - 워크숍, <공동체와 미술>을 통해 바라본 예술가의 인식

김장언(독립큐레이터·미술평론가)

I. 서론

90년대 후반부터 한국현대미술에서 목격된 사회 비판적/참여적 미술의 변화와 확장 그리고 성취는 최근 공공성에 대한 급진적 질문을 넘어 도시 재생 사업에 이르기 까지 확대되는 추세이다. 이러한 상황은 한편으로 90년대 후반 발전한 한국의 급진적 미술이 만들어낸 성취이기도 하지만, 한편으로 무기력하게 정부와 기업의 무기력한 문화예술적 하청업자의 하나로 전락한 것도 사실이다.

이 글은 최근 목격되고 있는 이 무기력에 대해서 진단하기에 앞서 급진적 예술 실천과 예술 생산 논리의 가능성이 확장되었던 어떤 지점에 대해서 다시 점검하고자 한다. 1990년대 말 한국 현대 미술에서 등장하기 시작했던 대안성 논의와 비판적 미술 실천의 재발명은 2천 년대 정부의 세계화 정책 과정 속에서 전지구적 차원의 동시대성을 획득해 나갔다. 이러한 과정에서 흥미롭게도 제4회 광주비엔날레는 유럽과 아시아의 26개 대안공간 및 대안적 그룹을 초대하여 전시를 만드는 계획을 세운다. 기획자들은 당시 동시대 미술에서 세계화의 위협속에서 미술과 사회와의 관계 속에서 비판적 실천과 전략을 탐구하는 그들을 주목한다고 밝히며, 이러한 연구를 실행하기 위해서 워크숍을 조직한다고 밝히고 있다.³⁴⁾ 이 워크숍이 <2002 광주비엔날레 초청 국제 워크숍 공동체와 미술>이다.

이 글은 이 워크숍에 대한 분석을 통해서 세계화 시대에 어떻게 지역적 상황을 재인식하고 그로서 실천 윤리를 발명하면서 외부와의 관계를 형성해

34) 성완경, 찰스 에셔, 후 한루, 「2002, 광주 그리고 멈춤」, 『2002 광주비엔날레 프로젝트 1 멈춤: 구상』 (광주: 광주비엔날레, 2002), pp.24-30.

나가고자 하는지를 살펴보고자 한다. 특히 한국 측 참여 작가들의 태도를 통해서 90년대 이후 변화된 사회 정치 문화적 조건 속에서 어떻게 자신들의 예술 실천과 예술 생산 논리를 재맥락화할 수 있는 토대를 구성하는지를 살펴보고자 한다.³⁵⁾

II. 워크숍 - 공동체와 미술

제4회 광주 비엔날레 초청 국제 워크숍 <공동체와 미술>은 당시 광주 비엔날레 프로젝트 1의 공동 큐레이터 중 한명인 찰스 에셔(Charles Esche)의 제안으로 이루어졌다. 그는 2002년 광주비엔날레의 프로젝트 1의 공동 큐레이터로서 자신의 섹션을 기획하면서, 미술계의 대안적 움직임을 펼치는 작가 집단 및 공간의 운동성을 초대하여 전시를 하나의 도시로 구축하고자 했다.³⁶⁾ 이러한 자신의 전시를 구조화하기에 앞서 그는 일부 참여 작가 집단 및 공간들과 더불어 워크숍을 사전에 개최하고, 이를 통해서 전시의 맥락을 공고히 하고자 하는 계획을 갖고 있었다.

찰스 에셔는 이 워크숍을 광주비엔날레 재단이 직접 기획 실행하는 것보다 한국의 작가 집단에 의해서 독립적으로 기획, 실행될 것을 기대했다. 그러한 이유로 이번 기회를 통해서 유기적인 국제 연대를 형성하고, 참여 주체들 스스로 연례적인 행사를 조직하고 개최함으로써 새로운 국제 연대의 싹을 틔우고자 했기 때문이다.³⁷⁾

35) 이 글은 워크숍의 결과 자료집인 미등록 간행물, 『제4회 광주비엔날레 초청 국제 워크숍, 공동체와 미술』 (광주: 광주비엔날레, 2002)을 중심으로 이루어졌으며, 연구자인 필자는 당시 포럼에이의 편집위원이었을 뿐만 아니라 이 워크숍과 직간접적으로 관계 맺었던 대안공간 풀의 큐레이터로서 이 워크숍의 기획과 진행 과정을 직간접적으로 목격할 수 있었다.

36) 찰스 에셔, 「...우리는 총기나 폭탄이 아니라 우리가 많이 지니고 있는 것 하나, 마음을 쓰려 해...」, 『2002 광주비엔날레 프로젝트 1 멈춤: 실현』 (광주: 광주비엔날레, 2002), p.34.

37) 두 번째 워크숍은 'Fixing the Bridge'라는 제목으로 인도네시아 족자카르타 세미티 미술재단(Cemeti Art Foundation)과 케다이 케분 포럼(Kedai Kebun Forum)에서 2003년 12월 개최되었다.

찰스 에서는 이러한 자신의 계획을 제4회 광주 비엔날레 공동 큐레이터 선임 전부터 관계를 맺어왔던 '포럼에이(Forum A)'³⁸⁾ 측에 알려 왔으며, 포럼에이는 이 워크숍의 기획과 실행을 당시 편집위원이기도 했던 작가 전용석과 정서영이 진행하는 것으로 의견을 모았으며, 최종적으로 '공동체와 미술'이라는 주제를 제안했다. 포럼에이가 '공동체와 미술'이라는 주제를 제안하게 된 이유는 당시 서울이라는 도시가 전지구화라는 맥락에서 재개발 및 재편이 새롭게 이루어지고 있었으며, 공공미술에 대한 인식의 재고를 위한 움직임뿐 아니라 커뮤니티 아트로 명명 되는 사회 참여적 미술 형태가 출현하고 있었고, 도시주의 및 인류학적 방법론에 기반한 미술운동들 역시 싹트고 있었다. 또한 동시대 한국 현대미술의 상황을 서울이라는 도시 공간과 더불어 해외 참가자들과 토론할 수 있을 것이라고 생각했기 때문이다.³⁹⁾

워크숍은 2002년 3월 2일부터 3월 8일까지 개최되었으며, 참여 작가 및 그룹의 프리젠테이션과 토론 그리고 현장연구 등으로 구성되었다. 참여 작가 및 그룹으로는 국내 작가 그룹으로 도시주의 그룹 플라잉 시티(FlyingCity)⁴⁰⁾, 서울-아케이드 프로젝트⁴¹⁾, 성남프로젝트⁴²⁾, 황학동 프로젝트⁴³⁾, 최정화, 푸른영상⁴⁴⁾ 등이 있으며, 아시아에서는 인도네시아 족자카르타의 세미티 미

술재단(Cemeti Art Foundation)⁴⁵⁾, 말레이시아 쿠알라룸푸르의 방사르 우타마 유니버시티(Bangsar Utama University)⁴⁶⁾, 태국 방콕의 프로젝트 304(Project 304)⁴⁷⁾, 싱가포르의 플라스틱 키네틱 웜즈(Plastique Kinetic Worms)⁴⁸⁾, 유럽에서는 덴마크 코펜하겐의 슈퍼플렉스(Superflex)⁴⁹⁾, 폴란드 바르샤바의 폭살 갤러리 재단(Foksal Gallery Foundation)⁵⁰⁾, 영국 에든버러의 프로토아카데미(Protoacademy)⁵¹⁾ 등이 참여했다.

현장연구로는 서울의 강남과 강북 그리고 성남에서 이루어졌다. 첫 번째 현장연구는 3월 2일 광화문-종로-서울역 중심의 강북 일대에서 이루어졌으며, 두 번째 현장연구는 3월 3일 용산과 이태원을 지나 강남 지역에서 이루어졌다. 그리고 세 번째 현장연구는 3월 5일 성남과 분당 일대에서 진행되었다. 워크숍의 결과물은 두가지 형태로 정리되었다. 하나는 제4회 광주비엔날레 프로젝트 1 멈춤에서 포럼에이가 작가로 참여하여 워크숍의 과정과 결과물을 '리빙 아카이브(Living Archive)'라는 제목으로 재편집하여 전시한 것이며⁵²⁾, 다른 하나는 『제4회 광주비엔날레 초청 국제 워크숍 - 공동체와 미술』이라는 출판물로 제작 배포한 것이다.⁵³⁾

38) 포럼에이는 1997년 작가, 비평가, 기획자 등이 주축이 되어 만들어진 비평 토론 모임이자 발간 잡지 이름이었다. 1998년 3월 1일 창간준비호를 시작으로, 2005년까지 총 15호의 저널을 발간했다. 포럼에이는 대안공간 풀과 유기적으로 관계를 맺고 있었지만, 대안공간 풀과는 독립적인 운영방식을 취했다. 그리고 2016년 대안공간 풀의 협력을 통해서 독립된 출판사로 등록하고 재출간했다. 여기에서 언급되는 포럼 에이는 1997년부터 2005년까지 활동했던 포럼에이를 지칭한다.

39) 워크숍의 기획과 진행과 관련해서는 워크숍 기획자인 전용석과의 2017년 10월 21일 있었던 인터뷰를 통해서 구체적으로 확인할 수 있었다.

40) 고승욱, 김기수, 김형석, 송상희, 엄혜윤, 윤정미, 이진경, 장종관, 전재운, 전용석, 정혜정, 최은경

41) 강수미, 노명우

42) 김태현, 박용석, 임홍순, 조지은

43) 이정우, 김준수, 신미라, 이미영 외 다수

44) 1991년 결성된 다큐멘터리 제작 집단이다. 이 워크숍에는 <행당동 사람들>을 상영하는 것으로 참여했다.

45) 아궁 크르니아완(Agung Kurniawan)

46) 라프잔 빈 람리(Rafzan Bin Ramli), 카를 아누르 자이누딘(Khairul Anuar A. Zainudin)

47) 마이클 샤와나사이(Michael Shaowanasai)

48) 빈센트 로우(Vincent Loew)

49) 야곱 핑거(Jakob Fenger), 라스무스 닐슨(Rasmus Nielsen), 비욘 크리스티안센(Bjørnstjerne Christiansen)

50) 조안나 미트코프스카(Joanna Mytkowska), 안드레이 프리와라(Andrej Przywara)

51) 찰스 에서, 말레나 에스트롬(Malena Åström), 올라 거스탐스(Ola Gustafsson), 로스 캄슬리(Ross Kemsley), 셰퍼드 스타이너(Shepherd Steiner)

52) 광주비엔날레 전시형식으로 구현하기 위해서 이 아카이브의 공간 디자인은 작가 양혜규가 담당했으며, 워크숍의 진행을 담당했던 권영지, 권자연, 박진아, 조은지 등 작가들이 아카이브의 구성과 설치를 도왔다.

53) 국영문으로 제작된 출판물은 전용석의 기획의 글과 참여자들의 소개글 및 토론 내용의 채록, 그리고 셰퍼드 스타이너와 전용석의 후기로 구성되어 있다.

III. 도시성에 대한 인식

도시의 변화는 이번 워크숍의 주제 ‘공동체와 미술’에서 주요한 키워드 중 하나였다. 이 워크숍을 기획하면서 전용석은 기획글을 통해, “미술에서 비판적 위치를 확보하고자 했던 좌파 모더니스트들의 주요 의제는 ‘도시성’의 문제를 통과하면서 형성된 것”이라고 주장하며, 도시성의 문제를 통해서 지역성과 지역주의에 기초한 국제적 연대 그리고 대안성의 가능성을 모색한다.⁵⁴⁾

한편 그는 도시성의 문제가 한국 현대미술에서 인식되는 방식에 대해서 1980년대 ‘현실과 발언’ 그룹을 언급하면서, 도시화가 야기하는 소외와 계급의 문제에 대해서 비판적이면서도 농촌과 도시라는 두 향을 원형과 상실된 현재라는 다른 두 향으로 전치시켜, 비판적 이미지 생산을 시도하고 있다고 평가한다. 또한, 도시성이 이번 워크숍의 주제로서 선택된 가장 큰 이유 중의 하나로 그는 서구에서 이미 도시성은 미술에서 제도적 표현 영역의 하나로 축소되었지만, 한국에서는 지금까지 근대적 생산과 갈등이 도시를 중심으로 이루어지고 있기 때문에 의미있다고 밝힌다.

이번 워크숍의 의제로서 밝혀진 도시성에 대한 위와 같은 언술은 한국의 근대화 과정에서 도시의 개발과 확장이 야기한 삶의 문제에 대한 한국 현대미술의 역사를 비판적으로 검토하고, 이후 동시대 작가로서 자신들의 예술실천과 예술생산의 논리를 재구축하기 위한 자기 선언으로 읽혀진다. 이들은 선배 작가들이 보여주었던 도시의 변화에 대한 재현논리가 이론 성취에 대해서 인정하면서도 자신들은 새로운 예술 실천과 예술생산의 논리를 구축할 것을 선언한다.

IV. 도시성과 지역성 그리고 공동체

이 워크숍에서 도시성-지역성-공동체의 연결고

리는 도시의 문제에 대한 탐구를 통해서 지역성과 공동체 개념 자체를 문제화하는 것으로 요약될 수 있다. 이것은 도시의 상황을 관찰함으로써 지역성과 공동체의 개념을 문제시하고, 이를 통해서 비판적 미술실천의 가능성을 모색함과 더불어 미술제도 내부에서 야기되는 미술실천이 아니라 일상적인 미술행위의 실천을 모색하고자 하는 것이다. 여기에서 흥미로운 점은, 하나는 지역성과 공동체의 문제를 도시성에 국한시킨다는 점이고, 다른 하나는 예술실천의 문제가 지역과 공동체에 대한 직접적인 개입이 아니라 예술의 대상으로써 지역성과 공동체에 접근하고, 이를 통해서 비판적 미술언어를 돌출하고자 하는데 있다.

전자의 경우는 당시 참여한 한국 작가들에게 지역성과 공동체의 문제는 도시의 확장과 개발을 통해서 야기되는 문제로 인식되는 것으로 생각된다. 여기에서 지역성과 공동체는 지역성의 재정립을 통한 새로운 공동체의 설립과 같은 사회활동가적 운동과는 거리가 있음을 알 수 있다. 후자의 경우는 80년대 민중미술이 보여주었던 참여가 갖는 문제적 상황에 대한 작가들의 반성적 태도와 피로감에 의해서 지역성과 공동체에 대한 선부른 개입을 보류한다는 것이다. 워크숍 참여자인 이정우는 자신의 프로젝트를 설명하고 토론하는 과정에서 자신은 개입의 정치가 중요하다고 인식하면서도 그 때문에 개입을 최소화하고자 한다고 이야기한다.⁵⁵⁾

이와 관련되어서 워크숍 토론에서 해외 참여자들은 한국 작가들이 인식하는 도시성과 지역성은 흥미롭지만, 구체적인 실천에서 모호하며 리서치와 아카이브 차원에서 반응한다고 이야기한다. 이와 관련하여 찰스 에서는 한국 측 작가들의 태도에서 어떤 “상실감(overwhelmingly concerned with loss)”이 주목된다고 말한다.⁵⁶⁾ 찰스 에서의 지적은 흥미로운 지점을 돌출하는데, 그것은 한국 참여 작가들에게 있어서 도시화의 문제는 앞서 언급했던 농촌과 도시라는 이항 대립적 관

54) 전용석, 「지역주의에 근거한 도시성의 재맥락화 - 포럼에이의 의제」, 『제4회 광주비엔날레 초청 국제 워크숍 공동체와 미술』 (광주: 광주비엔날레, 2002), pp. 3-5.

55) 포럼에이 편, 『제4회 광주비엔날레 초청 국제 워크숍 공동체와 미술』 (광주: 광주비엔날레, 2002), p. 51.

56) 포럼에이 편, 앞의 책, p. 129.

계가 원형과 상실된/파괴된 현재라는 관계로 전이되어, 폭력적 근대화가 야기한 도시에 접근하는 과정 속에서 잃어버린 어떤 근원을 상기하는 식민지적 혹은 후기식민주의적 무의식의 표현이라고 이야기할 수도 있기 때문이다. 호미 바바는 “고향을 떠난 듯한 낯설음(unhomely)’은 식민지적·탈식민지적 조건의 패러다임이다”라고 이야기하면서, 그것은 “고향을 잃어버린 것도 아니고 사회적 삶을 사적/공적 영역으로 분리하는 친숙한 개념에 안이하게 순응하는 것도 아니다”라고 말한다.⁵⁷⁾ 그에게는 이것은 단지 상실감의 문제에 국한된 것이 아니라 초역사적 사건들 속에서 새로운 교섭의 가능성을 열어줄 가능성의 개기이다. 그러나 찰스 에셔의 표현은 한국 측 작가들의 작업 과정과 내용을 통해 그것이 어떤 초역사적 차원으로 넘어서기 보다는 오히려 회고적 감상의 어떤 지점에 머물고 있음을 지적하는 것이다.

그러나 한편, 이러한 한국 작가들의 태도는 찰스 에셔의 표현인 상실감과 상관없이, 당시 참여 작가 그룹의 상황에서 유추할 수도 있다. 왜냐하면 이 워크숍에 참여한 한국측 작가 그룹은 최정화와 푸른 영상을 제외하고는 몇 그룹은 그룹으로써 더 이상 활동을 하지 않거나, 이번 워크숍을 개기로 새롭게 그룹을 만들어 활동하고자 했던 작가들이 대부분이었기 때문이다. 이러한 상황을 고려한다면, 그들에게는 당시 현실 개입과 참여의 명문이 아직 개발되지 않았다고 말할 수도 있다.

한편, 이 워크숍의 중요 키워드이기도 한 ‘공동체’의 문제는 매우 중요함에도 불구하고 이와 관련해서 본격적인 토론이 이루어지지 않는 않았다. 이와 관련해서 셰퍼드 스타이너는 그러한 이유에 대해서, 공동체라는 개념이 현재 긍정적 의미를 얻을 수 없으며, 우리에게 그 개념은 한편으로 맹목적인 상황을 만들어 내기 때문이라고 지적한다.⁵⁸⁾ 워크숍 과정에서 개별 공동체의

문제에 대한 서로 다른 입장이 발생할 경우, 서로 다른 미묘한 역사적 경험의 차이들이 토론을 감정적 상황으로 몰고 가고, 본격적인 공동체에 대한 논의를 중지시키는 상황을 야기한 것이다. 그럼에도 불구하고 그는 이러한 상황의 극복을 위해서 서로가 공동체의 형성과 재형성이 어떤 차원에서는 “우발성(contingency)”의 차원에서 이루어지고 있음을 서로가 인정하고, 자본주의의 법칙에 이용당하지 않는 “선의(hospitality)”와 “우정(friendship)”을 언급하면서 새로운 가능성을 모색해야 할 것이라고 이야기한다.

여기에서 우발성, 우발적 상황이라는 것은 알튀세르의 “마주침의 유물론(matérialisme de la rencontre)”을 떠올리게 한다.⁵⁹⁾ 이것은 한국 참여자들 사이에서 도시화-공동체의 문제가 역사적 유물론의 차원에서 자본주의 생산방식의 구조적이면서도 필연적 결과로 인식하는 경향에 대한 대안으로 언급된 것이다. 알튀세르는 후기에 와서 구조주의가 갖는 폐쇄회로를 탈출하며, 역사와 정치의 새로운 실천 이론을 만들어 내기 위해 마르크스에 의해서 시도되었지만 완성되지 않았던 마주침의 유물론 즉 우발성의 유물론을 언급한다. 그에게 우발성의 유물론은 모든 필연적이성적 철학의 문제를 퇴거시키고, “아무것도 아닌 것(le rien)”에서 출발함으로써 세계가 우발적 사건이자 동시에 우연적인 것임을 그렇지만 그것이 하나의 존재 방식인 것을 이야기하는 것이다.⁶⁰⁾ 스타이너의 이러한 언급은 한편으로 찰스 에셔가 언급했던 한국 측 작가들에게서 보이는 “상실감”의 태도를 극복하면서도 새로운 예술창작 생산의 가능성을 만들고 이로서 새로운 공동체 - 그것이 지역적 공동체인든 예술가들 사이의 새로운 연대의 공동체인든 - 를 상상하게 하는 중요한 요소로 파악된다.

57) 호미 바바, 『문화의 위치』, 나병철 역(서울: 소명출판, 2002), pp.41-43

58) 셰퍼드 스타이너, 「질문과 코멘트들」, 『제4회 광주 비엔날레 초청 국제 워크숍 공동체와 미술』 (광주: 광

주비엔날레, 2002), p. 189.

59) 알튀세르, 「마주침의 유물론이라는 은밀한 흐름」, 『철학과 맑스주의』. 서관모·백승욱 역(서울: 중원문화, 1995). p.36.

60) 알튀세르, 앞의 글. pp. 70-74.

V. 차이의 발견 : 자본주의와 전지구화에 대한 인식

차이에 대한 문제는 자본주의와 전지구화와 관련된 이슈가 나올 때마다 급진적으로 이루어졌다. 3월 4일 토론에서 아궁 쿠리니아완은 자본주의가 전지구적으로 확대되어 가고 있는 지금, 서로 다른 지역에서 경험하고 있는 자본주의라는 것이 균질한 하나의 개념으로 이해될 수 있는 것인가에 대한 도발적인 질문을 던진다.⁶¹⁾ 이에 대해서 참여자들은 자신들이 암묵적으로 동의했던 용어의 개인적 정의를 이야기함으로써 개념 이해의 폭을 좁혀 나갔다.⁶²⁾

한편, 한국 측 참여자들은 세계화의 과정에 대해서 참여자들 사이에서 자신의 위치설정과 관련하여 흥미로운 반응을 보여주었다. 말레이시아에서 온 참여자 라프잔의 발표에서 찰스 에서는 말레이시아 경제가 세계화에 편입된 이후, 경제적 생산성의 향상과 민주주의의 발전의 상관관계에 대해서 질문한다.⁶³⁾ 이에 대해서 이정우는 외국기업이 민주주의를 지지하기 때문에 그들이 주장하는 세계화가 말레이시아 상황에 긍정적 효과를 줄 것이라고 생각하는지 반문하며, 이에 대해서 찰스 에서는 아니라고 답변하면서도 자본주의의 확산이 어떤 방식으로든 민주주의의 확대와 연관되는 지점이 있다고 이야기한다. 이에 대해서 강수미는 외국의 다국적 기업은 그 지역의 시민들과 협상하는 것이 아니라 권력자와 협상하기 때문에 민주주의의 발전과는 상관없다고 이야기하며, 이에 대해서 스타이너는 외국자본의 도입이 착취만을 위한 것이라고 생각하지 않는다고 이야기한다.

61) 포럼에이 편, 앞의 책, p. 71.

62) 세퍼드 스타이너는 자본주의는 착취로 규정지를 수도 있지만, 한편으로 자본주의는 급진적으로 새롭게 만들어 질 수도 있다는 태도를 보였으며, 전용식은 새로운 대안을 모색하기 위해서는 여전히 정치는 중요하며 이러한 상황에서 자신은 소외의 문제를 이야기하고 싶다고 밝힌다. 그리고 찰스 에서는 자본주의를 하나의 유희의 시스템이 작동되는 상호 호혜적 교류로 정의한다. 포럼에이 편, 앞의 책, pp. 71-72.

63) 포럼에이 편, 앞의 책, pp. 99-102.

이 토론에서 확인할 수 있는 지점은 한국 측 참여자들의 세계화에 대한 자신들의 태도와 이 워크숍에서 설정하는 자신들의 위치이다. 한국 측 참여자들은 유럽 측 참여자들을 신자유주의에 근거한 세계화를 지지하는 서구 다국적 기업 일반으로 치환하면서도 워크숍에서 자신들의 위치 설정에서 이중적 태도를 취한다. 한국 측 작가들은 유럽 측 참여자들과의 관계에서는 피해자-가해자의 논리를 설정하며, 동남아시아와 유럽 측 참여자들 사이에서는 중재자 혹은 매개자의 위치를 무의식적으로 확보하고자 한다. 그러나 이러한 잠재적 태도는 워크숍 과정을 통해서 유럽과 동남아시아 측 작가들의 급진적 질문들에 의해서 무너진다.

이러한 상황은 3월 7일 토론에서도 보다 첨예하게 드러난다.⁶⁴⁾ 고승욱이 세계화에 대한 대안을 모색해야하지 않느냐라는 질문에 대해서 비온 크리스티안센은 지리적인 것으로 전지구성을 이해하기 시작하면 이해관계 속에서 논의의 맥락이 달라진다고 이야기하면서 한편, 한국에서는 전지구화가 미국화 혹은 선진국화를 단순히 의미하는 것으로 이해되는 것 같으며, 자신이 단순히 유럽에서 왔기 때문에 나쁜 전지구화를 지지하는 사람들로 인식하는 것 같다고 이야기한다. 이에 대해서 고승욱은 전지구화의 긍정적인 면은 그다지 중요하지 않다고 이야기하는데, 이에 대해 인도네시아와 폴란드에서 참여한 작가들은 자신들의 역사적 경험을 언급하면서 한국 역시 부정적 의미의 세계화에 참여하고 있다는 것을 강조한다. 이러한 과정에서 공감대를 형성하기 위해서 세계화에 대한 자신들의 이해의 폭을 서로 나누고 각자 의미 규정을 시도한다.⁶⁵⁾

세계화에 대한 인식의 차이와 그것을 조정하는 과정의 어려움에 대해서 찰스 에서는 후기에서

64) 포럼에이 편, 앞의 책, pp. 125-130.

65) 이와 관련해서 비온은 지역간 세계화와 세계화 일반과의 관계 정의가 필요하다고 강조했다며, 찰스 에서는 한국 측에서 이해하는 세계화에 대한 오해를 피하기 위해서 오히려 국제주의(internationalism)라는 용어를 사용할 것을 제안한다. 포럼에이 편, 앞의 책, pp. 126-128.

워크숍의 기록은 “국제적으로 모인 예술가 그룹들이 어렵고 더디게 상호 이해하는 과정”이지만, “‘인간적인 얼굴을 한 세계화’를 생각하는 하나의 방식을 제공하고 있다”고 말하고 있다.⁶⁶⁾ 한편, 이러한 토론은 한국 참여자들에게 정치 경제 문화적 현상을 이해하는 데 있어서 다른 토대를 마련해 주었다. 더 이상 한국을 서구 자본주의의 피해자로서 이해하고 재현하는 것은 불가능하며, 한편으로 지역적 특수성이 보편성으로 치환되어 이해되기도 어렵다는 것을 알게 되었다. 이것은 민족주의적 관점에서 한국, 지역을 이해하는 것을 벗어나 이념과 태도를 매개로 새로운 지역간의 세계화를 모색하는 방법에 대해서 인지할 수 있는 계기를 마련하게 되었다.⁶⁷⁾

VI. 결론: 겸손한 제안(modest proposal)

찰스 에서는 이 워크숍의 서두에 거대 서사가 아닌 우리가 어떻게 살고 생각하고 행위하는 가에 대한 제안, 즉 “겸손한 제안(modest proposal)”을 성취했으면 한다고 밝힌다.⁶⁸⁾ 그러나 이 워크숍은 그 제안이 성립 가능한 어떤 이해의 토대를 마련한 시간이었다. 특히 한국 측 참여자들에게는 자신들의 창작활동을 점검하고 한국 사회에서 작가로서 자신이 고안할 수 있는 ‘겸손한 제안’을 발명할 수 있었던 기회였다고 할 수 있다.⁶⁹⁾ 전용석은 워크숍을 마무리하는 정리의 글에서 찰스 에서가 언급했던 상실감에 대해서 성찰하면

서, 우리 내부에 있는 감상적 회고는 어쩌면 새로운 전명의 결여를 드러내는 것일 수도 있지만, 이것은 지금이야 말로 자본주의에 대한 근본적 비판을 시도하고 이로서 민주주의 확대를 향한 비판적 미술의 가능성을 본격적으로 시도할 수 있는 개기라고 이야기한다. 그리고 스타이너가 앞서 언급했던, “상황적 공동체(contingent community)”의 고안을 통해서 실천할 것을 이야기한다.⁷⁰⁾

당시 한국 측 참여자들에게 있어서 도시와 공동체는 예술가에게 호기심의 원천으로 소재적인 측면에 머물고 있었던 것도 사실이다. 작가들은 이러한 도시와 지역 그리고 공동체가 야기하는 현상들을 경이롭게 바라보고 그것을 발견하는 것에 집중했지만 한편으로 예술가-도시-공동체의 관계에 대한 새로운 지평의 차원이 열리지 않음에 대해서 답답해했던 것도 사실이다. 그러나 이러한 워크숍의 과정을 통해서 자신들이 이해했던 도시와 공동체를 재발견함과 동시에 그것을 어떤 메타적 공간과 담론의 차원으로 확장시킬 수 있는 가능성을 확보하게 된 것이다. 그리고 이러한 과정을 통해서 전지구적인 것과 지역적인 것의 어떤 길항관계를 타자의 정치학을 통해서 재발견할 수 있었던 것이다.

66) 찰스 에서, 앞의 글. p.34.

67) 이와 관련해서 전용석은 ‘역사적 감정(historical sentiment)’이라는 개념을 통해서 타자의 시간과 공간을 경험할 어떤 영역을 확보하고자 한다. 그에게 역사적 감정은 개별 역사가 부여한 특수한 감정이 그 역사적 사건을 맴돌며 그 지역적 고유성으로 작동하는 것이 아니라 보편적 역사에 보편적 감정으로 변화되는 것, 그리고 그것을 통해서 타자를 받아들일 수 있는 어떤 윤리를 발명하는 것으로 이해된다. 전용석, 앞의 글, pp. 197-198.

68) 포럼에이 편, 앞의 책, pp. 68-69.

69) 워크숍 이후, 한국 측 참여자들은 자신들의 사회 참여적이고 비판적 미술 실천과 생산의 논리를 본격적으로 만들기 위해서 노력한다. 플라잉 시티는 상황주의적 도시 개입에서 새로운 도시의 구축으로 확장되며, 믹스라 이스는 외국인 노동자를 대면하는 타자의 윤리를 발명한다. 이외도 고승욱, 송상희, 정혜정(정직성) 등은 개인작업을 통해서 근대성의 논리를 재맥락화 한다.

발표자 소개

김장언은 미술이론과 문화이론을 전공했다. 대안 공간 풀 큐레이터, 안양공공예술재단 큐레이터, 2008 광주비엔날레 재안전 큐레이터, 계원예술대학교 겸임교수, 국립현대미술관 서울관운영부 전시기획2팀장 등을 역임했다. 현대미술과 공공성, 90년대 이후 한국현대미술의 상황, 신자유주의 이후 감수성과 윤리, 신자유주의 이후 미술관과 문화정책 등의 주제에 관심을 갖고 있다.

70) 전용석, 앞의 글, pp. 200-201.

타나카 코키의 <추상적 말하기>와 공동체의 불확실성

우정아 (포스텍 인문사회학부)

타나카 코키(1975년생)은 지난 2013년 제 55회 베니스 비엔날레에서 일본관 대표 작가로 선정되었다. 2011년 3월 11일, 동일본 대지진 이후의 첫 베니스 비엔날레였던 만큼, 그해 일본관의 화두는 당연히 지진, 해일, 방사능 유출이라는 삼중의 대재앙 이후, 세계인들을 향해 재난에 대응하는 ‘일본’의 방식을 보여주는 것이었다. 그의 <추상적 말하기: 불확실성의 공유와 집단적 행동 (Abstract Speaking: Sharing Uncertainty and Collective Acts)>은 “협업과 그 실패에 대한 예리한 반추”로 특별상(special mention)을 받았다.

<추상적 말하기: 불확실성의 공유와 집단적 행동>은 작가의 지시에 따라 일련의 사람들이 특정한 행위를 하고 이를 기록한 비디오와 기타 문서 등으로 이루어진 전시였다. 작가는 다섯 명의 시인이 함께 시 한편을 창작하고, 아홉 명의 미용사가 한 사람의 머리카락을 자르고, 여러 명의 도예가가 도자기 한 점을 함께 빚는 등의 상황을 통해, 같은 목적을 가진 동질한 집단이 그들의 일상적 과제를 수행한다고 할지라도 그것을 공동으로 동시에 해야 할 때 발생하는 여러 가지 어려움을 보여준다. 또한 여러 사람이 고층 빌딩에서 엘리베이터를 이용하지 않고 계단으로 1층까지 걸어 내려오거나, 어두운 밤에 작은 손전등에만 의지해 길을 찾아 가는 등의 참여형 퍼포먼스를 통해, 피해지의 주민들이 겪었어야 할 난관을 ‘체험’하는 상황을 마련했고 이는 모두 비디오 기록의 형태로 전시되었다.

타나카는 비엔날레의 많은 관람객들 뿐 아니

라 실제 대부분의 일본인들도 그렇듯 대지진을 ‘직접’ 겪지 않았다. 도쿄에 거주하는 그는 단전과 교통마비의 혼란을 겪었을 뿐이다. 따라서 그는 3.11 대지진이 ‘일본’이라는 국가의 재앙이라고 할지라도 개개인에 따른 체험의 격차가 상당할 뿐 아니라, 아무리 공동체적 단결을 강조하더라도 과연 타인의 재앙에 공감하고 그 고통을 공유하는 것이 가능한지에 대한 질문을 던졌다. 즉, 누구도 대지진을 겪지 않은 상황에서 ‘일본관’이라는 비엔날레의 전시 공간은 체험 혹은 공유가 불가능한 재앙의 메타포로서만 작용했던 것이다.

본 발표에서는 타나카 코키의 베니스 비엔날레 전시와 이후의 일련의 프로젝트를 통해 동일본 대지진이 일본 사회에 일으킨 ‘공동체’의 가능성에 대한 의심과 그 새로운 전망, 그리고 참여형 미술의 사회적 역할 등을 살펴보고자 한다.

동일본 대지진이 일어난 2011년 12월, 일본한자능력검정협회가 매년 발표하는 ‘올해의 한자’로는 유대와 단결을 의미하는 ‘기즈나(絆, 絆),’ 즉 ‘밧줄’이 선정되었다. 응모된 한자 중, 2위를 차지한 것은 재난을 의미하는 ‘사이(災, 災)’였지만, ‘기즈나’가 그 두 배에 가까운 압도적인 지지를 얻었다. 각종 언론매체와 대중 행사에서 ‘기즈나’는 유행어처럼 폭발적으로 사용됐다.

실제로 끔찍한 경험을 공유한 사람들 사이에는 끈끈한 유대감, 굳건한 공동체 의식이 생겨난다. 이것이 재난이 주는 역설적인 선물인 셈이다. 역사학자 도미닉 라카프라는 이처럼 국가 혹은 민족이 전쟁이나 대량학살과 같은 역사적인 비극을 극복하는 과정에서 집단적인 정체성을 확인하고 단결하는 상황을 ‘근본적 트라우마(founding trauma)’라는 개념으로 설명했다. 한편, 평론가 레베카 솔닛은 역사적인 대재앙의 사례들을 취재하여, 무질서 속에서 사람들이 폭도로 변할 것이라는 일반적인 인식을 뒤집고 오히려 각자 스스로 공동체의

책임을 지고, 타인들과의 긍정적인 유대감을 형성하여 '지옥 속의 파라다이스'를 이루어낸다고 주장했다.

둘의 주장은 유사하게 들리지만, 솔닛은 재난이 중앙 권력을 시민에게 이양하고, 의사 결정의 주체를 탈중심화하는 유토피아적 혁명을 가능케 한다고 결론내린 반면, 라카프라는 근본적인 공포 속에서 집단적인 총체성이 회복되고 이는 국가의 안위를 수호해야 한다는 국수주의적 이데올로기의 기반이 된다고 경고하고 있다. 그러나 '재난의 유토피아'를 주장했던 솔닛마저도 지진 이후의 일본을 방문하고, 일본에서 가장 큰 문제는 위기의 순간에 야만적으로 변하는 대중들이 아니라 오히려 스스로 순응과 조화를 신봉하는 일본인들의 습성이라고 진단했다. 그러나 타나카 코키의 퍼포먼스가 제시하는 '불확실성'은 재난 이후, '기즈나'를 중심으로 떠오른 정부주도형 공동체 의식에 이미 미세한 균열이 발생하기 시작했음을 보여준다.

3.11 대지진 이후 일본 현대 미술은 그 이전까지 무라카미 타카시류의 네오팝으로부터 협업과 참여의 미술로 전환하고 있다. 특정 지역 공동체와의 협력 작업을 통해 참여자들의 상황을 개선하고자 하는 프로젝트 기반 활동은 1990년대 이후의 현대 미술에서 지배적인 형태로 자리 잡았다. 니콜라 부리오의 "관계성의 미학"을 비롯, "협업적 미술(collaborative art)," "대화의 미술(conversation pieces)," "사회적 작업(Social Works)" 등 다양한 용어로 정의되는 이러한 현대 미술의 흐름에 대해 비평가들은 공통적으로 이것이 아방가르드의 사회 참여적, 제도 비판적, 체제 저항적 성격을 이어받았다고 강조했다.

부리오와 그랜트 케스터, 클레어 비숍 등 참여형 미술의 담론을 주도하는 평론가 및 학자들은 공통적으로 공동체를 지향하는 현대 미술로부터 저항의 가능성을 발견했고, 이들은 대부분 장-뤽 낭시(Jean-Luc Nancy)의

'무위의 공동체(inoperative community),' 그리고 조르조 아감벤(Giorgio Agamben)의 '도래하는 공동체(coming community)' 등으로부터 그 이론적 기반을 찾았다. 낭시와 아감벤은 공통적으로 20세기 전반의 전체주의가 이끌어낸 재앙의 역사와 그 이후 등장한 후기구조주의의 회의론적 시각에 의해 회복불능의 정도로 퇴색한 공동체의 의미를 구원하고자했다. '무위의 공동체'는 폐쇄적 민족주의와 같이 근원적인 '본질'을 추구하는 의지로부터 유래한 공동체가 아니며, 동시에 파편적이고 분열된, 따라서 권력의 구조 아래 완전히 무력화한 개인들의 집합도 아닌, '본질이 없는' 저항의 공간이다. 아감벤은 '도래하는 공동체'란 하나의 대표적 정체성을 표방하지 않은 채 '단일 개체들이 그 상태 그대로(singularity as such)' 소속되어 있는 상태로, 폭력적인 단일성 위에 설립된 '국가'를 치명적으로 위협할 수 있는 공동체라고 정의했다. 이들은 물론 타나카의 독서 목록에도 포함되어 있었다.

아감벤과 낭시는 중앙 권력과 무관하게 온전히 주체적인 의지로 '커뮤니티'를 위해 움직이는 개인들의 힘이 존재한다. 낭시가 정의했던 '무위의 공동체'는 폭력적인 '본질'을 추구하지 않는 저항의 공간을 제시했고, 아감벤 역시 '도래하는 공동체'를 통해 대표적 정체성이 없는 단일 개체들의 소속을 주장했다. 본 발표에서는 전통적 의미의 국가 공동체가 와해되는 거대 사건으로서의 3.11과 그 이후 일본의 복합적인 사회적 상황, 그리고 "공동체 미술"을 주장하는 현대 미술의 흐름 속에서 공동체의 문제를 "추상화"한 타나카의 프로젝트가 과연 어떤 사회적, 그리고 미술적 대안을 제시하는 가를 살펴보고자 한다.

발표자 소개

우정아는 서울대학교 고고미술사학 석사과정과 UCLA 대학원 미술사학 박사과정을 마친 후 현재 포스텍에서 학생들을 가르치고 있다. 저서로는 『남겨진 자들을 위한 미술』(휴머니스트, 2015), 『명작, 역사를 만나다』(아트북스, 2012)가 있다. 2015년 영국 테이트 미술관 리서치 센터에서 Visiting Fellowship을 역임했다.

문화예술 공동체 할아텍의 사례를
통해서 본 예술의 공공성
- 《목포 그리기》와 《철암 그리기》
사례를 중심으로 -

조은정(목포대학교)

I. 예술가와 지역사회

지난 십여 년 동안 ‘공동체를 위한 예술’ 개념은 미술 현장 뿐 아니라 문화예술 행정과 사회 복지 등 광범위한 분야에서 뜨거운 이슈이다. 특히 ‘지역사회 연계’ 혹은 ‘지역주민 참여’와 같은 문구는 ‘도시 재생’ 및 ‘관광 산업을 통한 지역 경제 활성화’와 짝을 이루면서 지자체 및 중앙정부의 문화예술 지원 사업에서도 필수불가결한 요소가 되고 있다. 이러한 움직임의 저변에는 예술이란 본질적으로 공공을 위한 것이며, 문화와 예술을 통해서 공동체의 삶을 향상시킬 수 있다는 믿음이 자리 잡고 있다. 그러나 현실적으로 예술과 지역사회 공동체가 무엇을 위해서, 어떻게 결합되어야 하는가에 대해서는 예술가, 기획자, 주민들, 행정기관 사이에서 생각이 서로 상충하는 경우가 많다.

보다 더 본질적인 문제는 개인적인 창작 행위의 목표가 지역사회 공공의 복지라고 하는 사회적 목표와 과연 얼마나 일치할 수 있는가, 혹은 일치해야 하는가라는 점이다. 현재까지 진행되고 있는 ‘커뮤니티 아트’ 혹은 예술가들의 사회참여 프로젝트 중에는 예술가들이 창작 활동의 주체로서 역할을 포기하고 지역사회 주민들을 위한 교사 혹은 기획자로서 자리를 옮기는 경우가 많다. 또한 지역사회를 대상으로 삼아서 작업을 진행하는 예술가들 대부분은 지역사회와의 상호 관계를

지속적으로 고민할 수밖에 없다. 본 논문에서 문화예술 단체 할아텍의 《목포 그리기》와 《철암 그리기》를 고찰하려는 이유도 여기에 있다.

할아텍은 2007년도부터 2015년도까지 총 5차례에 걸쳐서 목포대학교 미술학과·조형미술연구소와 함께 《목포 그리기》사업을 진행했다. 이 프로젝트는 할아텍이 2001년 창립 이후 현재까지 지속하고 있는 《철암 프로젝트》를 모델로 삼은 것이었으나, 진행 과정에서 양자의 성격이나 목표, 환경 등이 지닌 차이점들이 부각되었다. 《목포 그리기》는 2015년도를 기점으로 일단 중단된 상태이지만, 할아텍과 목포 지역작가들과의 연대는 이후에도 지속되고 있다. 연구자는 먼저 목포 프로젝트에서 할아텍과 지역 내 예술가들의 상호 관계를 살펴보고, 다음으로는 할아텍이 기존에 철암에서 수행해 왔던 프로젝트의 성과와 한계를 토대로 예술가와 지역 사회 사이의 ‘관계 맺기’가 지닌 의미를 분석하고자 한다.

II. 장소: 목포(를) 그리기

《목포 그리기》는 시작 단계에서부터 참여 예술가들의 집단이 지역사회 안과 밖으로 나뉘어져 있었다. 지역 작가들과 ‘서울에서 온’ 외부 작가들의 연대 활동이 줄 수 있는 기대 효과와 목표에 대해서는 초기부터 할아텍 작가들과 목포 지역 작가들 사이에 일종의 시각차가 존재했다. 초기에는 할아텍 작가들의 제안이 프로젝트의 기본적인 틀을 세우는 바탕이 되었다. 이는 어쩌면 당연하다고 할 수 있는데, 목포대학교 조형미술연구소에서 이 프로젝트를 처음 시작했던 이유 중 하나가 바로 할아텍이 《철암 그리기》를 통해서 구축해 왔던 공공미술과 지역사회 연계 사업의 노하우를 배우려는 것이었기 때문이다. 해당 지역에서 오랜 기간 활동해 왔으면서도 목포의 장소성과 역사성을 조형 미술 분야에서 심도 있게

다루어 본 적이 거의 없으며, 실제로 미술가들이 이 지역의 의미를 제대로 알고 있지 못하다는 반성에 대한 공감대가 형성되어 있었다. 지역 내부 작가들과 외부 작가들이 동일한 장소에 대한 느낌과 생각을 함께 공유함으로써 목포를 보다 다양한 관점에서 조망할 수 있을 것이라는 기대 또한 저변에 자리 잡고 있었다.

2015년도 전시 《목포타임》은 여러 가지 측면에서 《목포 그리기》프로젝트가 새로운 동력을 찾아야 할 시점임을 알려주었다. 3년이라는 단절 기간으로 인해서 이전까지의 주제에 대한 연계성이 약화되었으며, 참여 작가들에 있어서도 많은 변동이 있었다. 전시 출품 작가들의 구성을 살펴보면, 목포권에서는 미술학과 교수진들의 비중이 높아진 반면에 학교 밖에서 활동하는 지역작가들의 참여는 저조했다. 이는 단순히 목포의 장소성과 역사성을 탐구하는 기존의 과제가 적어도 대부분의 목포 거주 작가들에게는 더 이상 신선하거나 절실하게 받아들여지지 않게 되었다는 사실을 드러낸다. 반면에 할아텍 측에서는 처음으로 참여하는 작가들이 많았는데, 이들에게는 목포와 인근 지역이 여전히 낯설고 매력적인 장소로 인식되었다. 이처럼 ‘외부’ 작가들과 ‘내부’ 작가들의 소통과 연대를 심화시키거나 기존의 성과를 토대로 지역사회 주민들 및 행정기관들과의 연대를 강화하고 작가 개별 작업의 성과를 연속적으로 심화시키는 방향으로 기획을 재구조화하지 못했기 때문에, 8차 년도에 이르면서 프로젝트의 내재적 동력이 상당히 약화되었다.

‘공공 미술 사업으로서’ 《목포 그리기》의 가장 큰 한계는 2015년도 마지막 전시까지 참여 작가들의 작업이 도시의 지리학적, 역사·문화적 특성에 대한 탐색과 기록 행위에 머물러 있었다는 점이다. 《목포 그리기》는 초기 기획 단계에서부터 장소성에 대한 이론적 탐구가 작가 개인의 창작

활동의 전제로서 제시되었으며, 지역 사회 주민들과의 상호 교류를 통한 지역과의 연대 강화 노력은 부차적으로 다루어졌다. 할아텍 작가들로서는 1년에 서너 차례라는 제한된 기회를 통해서 대면하는 목포가 여전히 낯선 장소이자 탐색의 대상이었던 반면에 목포 지역 작가들에게는 목포가 일상의 환경이었다. 그러면서도 공동체적 활동으로서의 ‘그리기’ 자체는 낯선 탐색의 대상이었던 때문에 프로젝트 내에서 역할이나 기능이 소극적인 차원에 머물러 있었다. 두 집단이 동일한 장소에서 함께 ‘그리기’ 활동을 하면서 반복적으로 시차를 경험했던 것은 바로 이 지점이다.

5차까지 진행된《목포 그리기》프로젝트는 지역 사회에 기반을 둔(혹은 지역사회를 대상으로 하는) 조형 활동에서 지역의 장소성에 대한 탐구 작업이 지닌 한계를 보여 준다. 지역 사회의 핵심적인 구성 요소는 특정 지역의 장소와 공간이 아니라 이러한 환경에 대한 인간적 유대감이기 때문이다. 할아텍이 《철암 그리기》에서 출범 단계부터 고민해 온 부분이기도 하다.

Ⅲ. 시간: 철암(에서) 그리기

할아텍의 《철암 그리기》프로젝트는 출발 단계부터 예술의 사회적 역할과 공공성에 대한 고민을 활동의 토대로 삼고 있다. 1993년 강원산업의 폐광 이후 쇠락한 철암 지역을 문화예술 분야의 공공사업을 통해서 재생시키기 위한 제안들이 다양한 민간단체들에 의해서 시도되었는데, 할아텍 예술가들과 건축가들이 함께 시작했던 것이 바로 《철암 프로젝트》였던 것이다. ‘수평적 체계의 자율적 예술가 단체’를 표방하는 할아텍이 지역 사회 주민들 및 해당 행정관청과의 관계 맺기를 지속적으로 시도해 왔던 것도 이처럼 공공성에 대한 목적의식 때문이다. 2000년대 초반부터 2017년 현재에 이르기까지 철암에서 할아텍이 거둔

가장 큰 자산이자 성과는 축적된 시간이다. 개방된 구조의 예술가 집단이 15년이 넘는 긴 기간 동안 지속적으로 정기적으로 특정 지역을 찾아가서 창작 활동을 벌인다는 것은 해외에서도 사례를 찾아보기 힘들다. 그러나 이처럼 오랜 기간에도 불구하고 할아텍은 지자체 행정기관이나 주민들에게 여전히 타 지역에서 찾아왔다가 돌아가는 '외지인'이다. 이들이 철암에서 '그들'과 '우리'를 나누는 지역사회의 경계 안으로 쉽게 흡수되지 못했던 이유 가운데 하나는 지역사회의 개발 논리나 경제적 역학 구도 안에 편입되지 않았다는 점이다. 김경은의 연구는 이 문제에 관한 주민들의 관점을 보여주는데, 그는 2007년과 2015년에 철암 주민들 및 태백시 <철암탄광역사촌 사업> 위탁 추진 단체 관계자들과 인터뷰를 진행하고 이를 토대로 할아텍의 활동이 주민들의 외로움과 방관 의식을 유발한 측면을 분석한 바 있다.

2001년도 1차 철암그리기와 1회 전시(태백석탄 박물관)를 시작한 이래 2017년도 10월까지 할아텍은 총 145차례의 철암그리기를 진행했다. 이 기간 동안 철암역 갤러리와 석탄박물관 등에서 매년 적게는 2회, 많게는 8회에 이르기까지 전시회를 개최했다. 또한 철암 어린이 그림전(2002-2004)과 태백교육공동체 문화예술학교 수업(2007-2009)을 진행하기도 했다. 2005년부터는 구와우 해바라기 공원에 작업실을 개소하고 전시공간 할과 야외 조각 공원을 만들었으며, 2007년에는 철암로 벽화 그리기 공공미술 프로젝트를 진행했다.

철암그리기에 참여했던 작가들 간의 지역 교류 활성화 프로그램으로서 트라이앵글 프로젝트를 시작한 것은 2008년이다. 뒤이어 2009년에는 경기도 양평에 소머리국밥 갤러리를 개관하는 등 활동 무대를 본격적으로 확장하기 시작했는데, 이로 인해서 단체 활동의 무게 중심이 철암으로

부터 양평과 수도권으로 이동하는 조짐이 나타났다. 단적인 예로서 2011년도에는 양평에서 9회의 전시회를 개최했던 반면에, 철암과 태백에서는 3회 전시에 그쳤던 것이다. 이러한 내부적 상황과 병행해서, 강원도의 관광개발 움직임 또한 할아텍의 철암 활동에 제약으로 다가왔다. 2011년 지역 주민들의 협조로 시작되었던 골뱅이 PC방 갤러리를 비롯해서 철암그리기의 출발점부터 함께 했던 철암역 갤러리가 2013년도에 폐쇄되는데, 그 과정에는 관광 개발의 논리가 자리 잡고 있었다. 2013년 태백시 주도로 <철암탄광 역사촌> 준공 사업이 진행되면서 할아텍 작가들은 이제까지 쌓아왔던 활동의 터전들에서 밀려나게 되었던 것이다.

이러한 일련의 과정은 할아텍 작가들이 자신들의 방향을 재점검하는 중요한 계기가 되었다. 2014년도 제125차 철암 그리기에서 진행된 <공공예술 프로젝트로서의 현 단계 철암탄광역사촌의 진행과 전망>은 할아텍 작가들이 지역주민 및 지역작가협회, 태백시와 한국 문화예술위원회 문화행정 관계자들에게 자신들의 의견을 전달하는 자리였다. 이 자리에서 서용선은 '철암 할아텍 기억창고'라는 가칭으로 예술가 레지던시 및 전시와 주민 참여 시설을 결합한 문화예술공간을 제안했으나 가시적인 성과는 내지 못했다. 그러한 측면에서 보자면 2016년도부터 강원창조경제혁신센터의 지원을 받아서 진행하고 있는 <삼방마을 레지던스> 사업은 철암 지역사회가 할아텍을 공식적으로 '초대한' 최초의 사례라고 할 수 있다.

IV. 예술의 공공성: 무엇을 위한 '그리기'인가?

위에서 살펴본 일련의 과정은 문화예술단체로서 할아텍이 지닌 특징과 한계를 보여준다. 개방된 구조의 공동체로서 작가 개인의 자율성과 표현 의지를 최대한 보장하는 한편, 조형 활동을 통해

서 지역 사회와 관계를 맺고 공공의 이익을 추구한다는 것은 동전의 양면과 같아서, 늘 붙어있기는 하지만 한 쪽이 드러나면 다른 쪽은 시야에서 사라지게 마련이다. 2001년부터 현재까지 할아텍이 활동을 지속하고, 더 나아가서 철암 뿐 아니라 국내외 여러 지역들로 범주를 넓힐 수 있었던 주된 이유 중 하나는 구체적인 목적 사업으로 개별 참여자들의 활동을 구속하지 않았다는 사실이다. 장소와 시간이라는 최소한의 공유지점 안에서 작가들은 자유롭게 작업하면서 이를 자신들의 개인 창작 활동으로 연결시킬 수 있었다. 강원도에서 지자체와 행정기관을 중심으로 문화예술을 통한 태백 지역 관광 산업 활성화 정책이 추진되었을 때 할아텍과 서용선 대표가 의도적으로 거리 두기에 나섰던 것이나, 《목포 그리기》가 목포시에서 추진하고 있는 도심재생 사업과 별개로 진행되었던 것도 같은 맥락이다.

《목포 그리기》와 《철암 그리기》는 예술가/집단과 지역(사회) 사이의 양방향적인 ‘관계 맺기’에 대한 시도이다. 목포 혹은 철암이라는 지역이 작가들로 하여금 일방적으로 예술을 통해서 ‘공공성’을 시혜해야 하는 대상이 아니라, 자신들의 창작 활동을 성장시키는 자원으로서 기능하고 공감할 때 비로소 지속성을 지닐 수 있기 때문이다. 이 프로젝트들에서 참여 예술가들이 체험하는 공동체는 두 가지이다. 하나는 프로젝트 참여 집단으로서의 예술가 공동체이고, 다른 하나는 목포/철암이라는 지역 기반 공동체이다. 문제는 ‘공동체(커뮤니티)’라는 개념이 어떤 전제 조건이 선행될 때만 비로소 그 성격과 범위가 가시화되는 데다가 내, 외부적 요인들에 따라서 끊임없이 유기적으로 변화하는 존재라는 사실이다. 한 걸음 더 나아가서 ‘그리기’라는 행위에 내포된 주체와 대상 사이의 분리 현상 또한 간과할 수 없다. 그렇다면 예술가들이 지역 사회와 관계를 맺기 위해서는 지역주민들과의 상호 작용이 필수적

으로 전제되어야만 하는가? 예술가들이 조형활동을 통해서 지역사회에 개입하는 순간부터 창작자로서의 자율적 권리와 객관적 시각이 제한되는 것은 아닌가?

발표자 소개

조은정은 서울대학교 미술대학 서양화과에서 학사와 석사 과정을 마친 후 그리스 테살로니키 아리스토텔레스 대학교 역사와 고고학부에서 선 원근법의 기원을 주제로 한 논문으로 박사학위를 취득했다. 2017년 현재 목포대학교 미술학과에서 교수로 재직 중이다. 『헬라스와 그리스: 그리스성에 대한 문화사적 고찰』(사회평론아카데미, 2016) 등의 저서가 있으며, 최근의 연구 논문으로는 「게인즈버러의 영상 상자와 18세기 광학 장치에 관한 연구」(조형교육, 2016), 「고전기 그리스 사회의 가족 개념과 이미지」(미술사학보, 2015) 등이 있다.

2017 서울도시건축비엔날레 현장프로젝트 <식량도시> 기획에 관하여

이혜원(대진대학교)

I. 2017년 서울도시건축비엔날레

자원을 공유하는 방식에서 도시문명의 미래에 대한 해법을 찾고자 한 2017년 서울도시건축비엔날레 (이하 서울비엔날레)는 '작가와 작품'의 비엔날레가 아니라 '주제와 제안'의 비엔날레였다. 이는 <비바 아르테 비바>라는 제목 하에 '예술가와 함께, 예술가에 의해, 예술가를 위해 디자인된 비엔날레'를 표방한 2017년 베니스 비엔날레와는 매우 대조적인 기획이다.⁷¹⁾ 건축비엔날레와 미술비엔날레를 단순 비교하기는 힘들지만, 대부분의 건축비엔날레가 미술비엔날레를 모델로 했고, 당대 저명 건축가들의 실험 '작업'을 소개하는 행사라는 점에서 구조적으로는 미술비엔날레와 크게 다르지 않다. 게다가 흥미로운 점은 올해 베니스 비엔날레는 미술비엔날레임에도 불구하고 2010년대에 접어들면서 두드러지고 있는 미술비엔날레들의 변화 양상과 거리를 둔 기획이었던 반면에 서울비엔날레는 오히려 그 변화와 맥을 같이하고 있다는 것이다.

지난 몇 년 동안 열렸던 주요 미술비엔날레들은 일부 작가들이 사회, 정치적인 이슈에 대한 비판적인 목소리를 내는 차원을 넘어서 기획자와 참여 작가 대다수가 정치적 행동주의 노선을 취하는 경향을 두드러지고 있다. 이러한 현상은 2008년 세계금융위기의 진원지였던 미국과 그로 인한 타격이 유난히 컸던 유럽에서 신자유주의에 기반을 둔 정치, 경제, 문화 시스템에 대한 회의와 비판의 목소리가 커지면서 2011년 9월, 월 스트리트 점령을 시작으로 각종 점거운동으로 확장되던 시기와 일치한다. 2012년에 열린 제 7회 베를린 비엔날레가 <두려움을 잊어라>는 기치

아래, 유럽 곳곳에서 검거 운동가들을 초대하여 비엔날레 주전시관의 중심 홀을 점거하게 만들었고, 2013년에는 이스탄불 도심의 한 공원을 쇼핑몰로 개발하는 계획에 대한 시민들의 저항으로 시작된 시위가 터키 전역으로 확산되자 그해 이스탄불 비엔날레의 큐레이터와 참여 작가들은 원래 계획을 대폭 수정하여 자신들의 정치적인 입장을 보다 분명하게 밝히는 전시를 선보였다. 같은 해에 있었던 싱가포르 비엔날레 또한 <만약 세상이 바뀐다면>이라는 제목으로 세상을 바꾸기 위해 예술이 할 수 있는 것이 무엇인지를 질문하였다. 뿐만 아니라 2014년에는 시드니 비엔날레가 난민수용소를 운영하는 기업인 트랜스필드의 후원을 받는다는 사실이 알려지면서 참여 작가들이 시드니 비엔날레 보이콧 운동을 시작했고, 결국 시드니 비엔날레 재단이 해당 기업의 후원을 취소하기에 이르렀다.

이러한 흐름에 부응하듯 베니스 비엔날레 또한 정치적인 노선이 분명한 오쿠이 엔위저를 2015년 비엔날레의 큐레이터로 임명했다. 지난 10년 동안의 베니스 비엔날레, 즉 2007년의 <감각으로 사유하라, 마음으로 느껴라>, 2009년 <우주 속의 우주들>, 2011년 <일루미네이션>, 2013년 <백과사전의 궁전>라는 제목들이 시사하는 것처럼 직접적인 정치색을 띄는 주제와는 거리를 유지해온 베니스 비엔날레로서는 상당히 파격적인 선택이었다. 그러나 비엔날레 기간 내내 마르크스의 <자본론>을 낭독하며, 식민주의, 난민문제, 기후변화 등의 문제를 다뤘던 2015년의 비엔날레는 매우 예외적인 경우였고, 올해 비엔날레는 원래의 전통으로 회귀했다.

반면 올해 처음으로 열린 서울비엔날레는 앞에서 언급한 전제가 말해 주듯, 건축가 혹은 작가들의 뛰어난 작품보다는 전 지구적인 환경위기와 불평등 문제에 대한 대안적인 사례들을 한 자리에 모으고, 이 사례들이 향후 서울의 도시정책을 결정하는데 참고가 될 수 있기를 기대한 행사였다. 비엔날레는 크게 세 개의 섹션, 즉 세계 50여개 도시들이 시행한 모범적인 공공프로젝트들을 모은 도시전, 물, 불, 공기, 땅의 공유양식에 초점

71) Christine Macel, New York Times, 2017년 5월 7일.

을 맞춘 주제전, 그리고 서울시민들의 일상과 보다 긴밀하게 연동하는 현장프로젝트로 구성되었다.

II. <식량도시>의 기획의도

서울에서 먹고, 마시고, 숨 쉬는 문제와 연관된 현안들에 주목하는 <식량도시>는 식량, 물, 공기가 처해있는 위기에 대처하기 위한 지식과 대안과 실천모델을 한 자리에 모으는 정보공유의 장으로 기획되었고, 이를 위해 지구촌 곳곳의 다양한 개인, 기관, 단체들과 연대하였다. 지난 10여년 동안 내몽고의 쿠부치사막에 1천만 그루에 가까운 나무를 심으며 사막화와 싸워온 한국의 NGO 미래숲과 비닐봉지의 사용을 법으로 금지하고 이를 10년에 걸쳐 정착시킴으로써 일회용 플라스틱 줄이기 운동이 국제적으로 확산되는데 결정적인 역할을 한 르완다 환경청, 해양 플라스틱 쓰레기 수거활동을 하고 있는 네덜란드 청년보안 슬렛이 대표적인 예이다.

멀지 않은 미래에 한국도 겪게 될지 모르는 물 부족과 극심한 기후변화의 파장을 이미 겪고 있는 인도, 중동, 아프리카, 지중해연안 지역의 농부, 과학자, 발명가, 활동가, 행정가, 시민단체 등이 시도하고 있는 대안적인 사례들 또한 <식량도시>를 구성하는 중요한 요소이다. 타밀나두 지역에서 진행되고 있는 인도의 전통적인 저수시스템 에리(Eri)를 복원하는 운동, 이집트 사막연구조의 천적을 이용한 해충방제 연구, 키프로스의 비무장지대에 인접해있는 앗사스 농장에서 시도되고 있는 기후변화에 대처하는 농법, 요리를 하는데 드는 나무와 화석연료를 줄이기 위해 개발된 태양광 오븐 등이 소개된다.

아울러 각자 자신이 사는 곳에서 활동하고 있는 현장 전문가들, 즉 토양의 유기질을 증가시킴으로써 무농약 농업을 실천하는 농부들, 날이 갈수록 벌들에게 불리해지는 기후조건과 싸우며 꽃을 따라다니는 이동양봉가들, 식량자원의 토대가 되는 야생식물을 연구하는 식물학자, 폭우가 내리는 날은 홍수가 날까봐 걱정이 되어 잠을 잘 수가 없다는 수자원 행정가, 깨끗한 물을 마실 권

리를 지키기 위해 고군분투하는 활동가, 재난 시물과 식량과 공기를 확보할 수 있는 방법을 찾는 데 골몰하는 준비족, 그리고 자신의 아이들에게 깨끗한 물과 건강한 음식을 먹이기 위해 엄청난 양의 정보를 찾아내는 젊은 엄마 등이 축적해온 지식을 공유한다. 이들이 제공한 정보와 지식, 대안과 실천모델이 공유자원을 둘러싼 문제들을 풀어나가는 기반이 되기를 기대한다.

III. <식량도시>의 구성

2017년 서울도시건축비엔날레 (이하 서울비엔날레)의 일부로 기획된 <식량도시: 서울에서 먹고, 마시고, 숨 쉬기>는 수자원을 둘러싼 국제적인 갈등과 분쟁에 주목한 <물의 정치학, 2014> 전시와 재난 준비족의 관점에서 물, 식량, 공기 문제에 접근한 <준비족 연대기, 2016> 3부작 등 발표자가 지난 몇 년 동안 기획했던 전시들의 연장선에 있는 5개의 프로젝트로 구성되었고, 각각의 프로젝트의 구성은 다음과 같다.

비엔날레 식당

식량을 둘러싼 문제들에 대한 공론장이자 인도 남부의 채식 백반인 탈리를 맛볼 수 있는 식당이다. 탈리를 식당의 대표 메뉴로 선택한 것은 인도 남부지역이 한국과 마찬가지로 쌀 문화권이며 기후변화의 여파로 농사에 어려움을 겪고 있는 곳, 다시 말해, 향후 한국이 겪게 될 지도 모르는 문제를 이미 겪고 있는 지역이기 때문이다. 비엔날레 기간 동안 첸나이 소재 이든 레스토랑의 셰프 4명이 서울에 상주하며 운영한다. 매주 토요일에 농부, 식물학자, 곤충학자, 농생물학자, 토양전문가, 환경운동가, 행정가 등이 시민들과 함께 식사를 하며 생태농업, 생물다양성, 종자주권, 유전자변형식품, 기후변화 등 식량과 연관된 현안들을 논의하는 자리가 마련된다. 중동과 그리스 음식을 비롯해서 한국의 잡초, 야생콩, 토종식재료, 도시농부가 키운 야채 등으로 만든 음식, 태양열 요리 등을 제공하며, 주제에 따라 다른 요리사가 바뀐다. 무료식사가 제공되는 행사이므로 인원이 제한되며, 참가를 원하는 사람은 사전에 예약해야 한다.

양봉, 빗물저장고, 퇴비함을 갖춘 식당 마당의 텃밭에서는 서로 다른 기후와 지형적인 조건에서 다양한 농법을 실천하고 있는 국내외 농부들의 지식과 경험을 빌어 야채와 허브와 유실수를 키우고, 여기에서 생산된 것들을 식당에서 사용한다.

비엔날레 카페

물과 환경문제에 대한 관심을 환기하기 위하여 개발한 다양한 음료를 제공하는 카페이다. 테이크아웃 컵, 플라스틱 빨대 등 일회용품 사용하지 않으며, 인테리어는 재활용 집기를 활용했고, 태양광으로 구운 빵과 케이크를 판매한다. 카페 내부에는 수질의 안전을 모니터링하는데 사용되는 물벼룩을 서울의 몇몇 하천에서 떠온 물에서 배양하여 그 결과를 기록한 영상, 물고기와 야채를 함께 키우는 ‘아쿠아포닉스’, 보안 슬렛의 활동을 소개하는 영상, 강의 수질을 측정하는 로봇 오리 등을 전시한다. 카페의 배경 음악으로 북극의 빙하가 녹는 소리를 사용했고, 패션과 수질 오염, 일회용 플라스틱을 줄이는 법, 비상시 물을 구하는 방법, 어종으로 수질을 판별하는 방법 등에 관한 인쇄물이 비치되어있다.

먹는 물 연대기

지난 20여 년 동안 지구촌 전역으로 확산된 수돗물 민영화의 흐름 속에서, 물이 사고 팔 수 없는 절대적인 공공재에서 일상의 소비재로 인식되는 과정을 추적하는 전시이다. 1994년부터 2017년까지 한국에서 발생한 물과 관련된 사건 및 사고와 이로 인한 관련 법률의 제정 및 개정, 물 산업의 변화 추이를 기록한 연대기를 중심으로 헌법으로 물의 민영화를 금지한 나라이지만 경제 위기로 인해 거의 모든 공공재가 민영화되고 있는 그리스 국민들이 물의 공공성을 지키기 위해 해온 노력들을 보여주는 각종 자료가 전시된다. 뿐만 아니라 미국, 아일랜드, 볼리비아, 인도 등지에서 일어난 물 사유화 반대 시위에 쓰였던 피켓과 배너, 향후 물 부족이 예상되는 지역을 확인할 수 있는 인터랙티브 물 ATM 등이 소개된다.

식량미래

3개의 프로젝트로 구성된 이 전시는 도시가 식

량의 생산지가 아니라 소비지라는 인식을 재고할 것을 제안한다. 식량자립의 관점에서 맨해튼을 재구성하는 실험적인 도시계획 프로젝트로 맨해튼에서 소비되는 식량의 30퍼센트를 맨해튼 안에서 생산할 수 있는 방법을 제안하는 <NYC 자급자족 프로젝트>, 한국 사람들이 흔히 소비하는 식품들과 연관된 건강 및 환경적인 위험요소들을 알려주는 전단지 배포하는 미니 마트, 비록 소량이지만 서울 곳곳에서 식량을 생산하고 있는 게릴라 농부들의 활동을 소개하는 사진들이 전시된다.

공기방: 쿠부치-베이징-서울

중국사막화의 영향권 안에 있는 서울의 미세문제를 다루는 전시로 쿠부치사막에서 대규모의 조림 사업을 펼쳐온 한국의 NGO <미래숲>의 활동과 그 성과를 소개하는 사진과 영상을 중심으로 중국과 북한의 기후난민, 쿠부치에서 발생한 먼지 폭풍이 베이징을 거쳐 서울로 이동하는 과정에 대한 증언, 서울시가 제공하는 미세먼지 측정 데이터의 오류 가능성에 대처하기 위해 망원동에서 진행되고 있는 공동체기반 미세먼지 측정 프로젝트 등으로 구성된다.

IV. 마치며

<식량도시>의 참여자는 약 120명이다. 이들은 영상의 자막번역을 맡은 16세의 국제학교 학생에서부터 84세인 인도 환경운동가까지 다양한 연령층, 아프리카에서부터 남미까지 6개 대륙 곳곳에서 활동하는 다양한 직업을 가진 사람들이었고, 이중 4명이 작가였다. 이 작가들은 씨앗도서관과 꿀벌 음수대를 만들고, 식당과 카페와 마트를 운영하고, 인터뷰 영상을 제작하는 등 다른 참여자들과 마찬가지로 <식량도시>의 일원으로 참여했다.

이번 기획은 제한된 주제로 인해 작가들의 창작 반경이 좁아지는 극단적인 예에 해당하는 기획이었다. 이는 특별히 의도한 것이기 보다는 누가 남용하고 훼손하든, 그 대가는 인류 모두가 함께 치러야 하는 물, 식량, 공기라는 기본적인 공유재

가 처해있는 위기에 유난히 취약한 도시의 미래를 걱정하고, 준비하는 사람들 중 작가를 찾기가 힘들었기 때문이다. 아이러니한 것은 기획자로서 이들과 함께 한 시간은 그 어느 때보다 미술의 사회적인 역할이 무엇인지를 다시 질문하는 시간이었다는 점이다.

발표자 소개

이혜원은 미술사를 공부했고, 대진대학교 도시공간조형학과에서 학생들을 가르친다. 지속적인 공부와 사회적인 실천의 일환으로 전시를 기획하며, <서울환경미화도, 2008>, <여의도 비행장에서 인천공항까지, 2011>, <워터스케이프: 물의 정치학, 2014>, <그만의 방: 한국과 중동의 남성성, 2015>, <준비족 연대기> 등의 전시를 기획했다.

비엔날레와 “세계 없음”의 미학

이택광(경희대)

얼마 전 만난 아즈마 히로키는 현재 성황리에 일본에서 개최 중인 한 비엔날레(사실상 3년에 한번 개최되는 트리엔날레)에 얽힌 이야기 하나를 들려주었다. 엑스포를 성공적으로 조직해서 성공한 지사가 다음에 무엇을 할지 참모진에게 물어보니, 그 중 한 참모가 요즘 비엔날레가 인기이니 한번 해보는 것이 어떻겠냐 건의하자 좋다고 바로 기획하도록 지시했다는 것이다. 행사를 2년에 한번이 아니라 3년에 한번 하기로 한 것은 순전히 예산 문제였다고 한다. 물론 이 소문은 ‘전해들은 말’일 뿐, 얼마나 사실에 부합하는지 확인할 길은 없다.

설령 문제의 지사를 만나서 그 비엔날레에 대한 진실을 묻더라도 소문 그대로 했노라고 대답할 리도 만무할 것이고, 그 참모진 중 한 사람이 양심고백을 하지 않는 한, 무엇이 사실인지 밝히긴 거의 불가능한 일이기 때문이다. 어떻게 생각하면 스쳐 지나갈 수 있을 ‘풍문’이지만, 내가 보기에 아즈마 히로키가 전한 이야기는 비엔날레의 진실을 은밀하게 드러내고 있다. 헤겔의 말처럼, 모든 개체는 부분의 진실을 담고 있다. 비록 흘러가는 말의 조각일지라도 일말의 진리를 전하는 법이다.

이 허망하게 들리는 이야기는 그만큼 허망한 비엔날레의 의미를 지시한다. 이 의미는 ‘지사의 욕망’이라는 재현될 수 없는 대상을 가리키고 있다. 물론 이 대상은 의미에 포획 당하지 않는다. 엑스포로 성공적 경력을 쌓아올린 지사가 다른 경력을 위해 비엔날레를 열기로 결심한다는 이야기의 구조는 너무도 통속적이면서 전형적이다. 그러나 여기에서 주목해야 할 것은 ‘지사’와 ‘경력’, 또는 ‘성공’이 아니다. 오히려 이 모든 것들을 위한 비엔날레의 개최가 ‘우연’의 결과물이라는 사실이다. 비엔날레의 역사는 19세기로 거슬러 올라가는 것으로 기록되어 있다. 그러나 오늘

날 우리가 알고 있는 비엔날레가 형성된 것은 최근의 일이다. 1995년 시작된 한국의 광주비엔날레는 오늘날 성행하고 있는 비엔날레의 의미를 잘 보여주는 사례라고 볼 수 있다. “창설 20주년”에 맞춰 작성된 평가서는 이렇게 광주 비엔날레의 설립 취지를 설명하고 있다.

광주비엔날레는 지난 1994년 가을부터 창설이 추진되어 1995년 가을에 첫 행사를 개최하였다. 제1회 행사가 열린 1995년은 한국의 정치·사회·문화 여러 면에서 매우 의미있는 해이다. 1960년대부터 30여년 이어져 온 군사정권을 평화적인 정권교체로 종식시키고 출범한 김영삼 대통령의 ‘문민정부’가 ‘세계화·지방화’를 정책기조로 내걸었다. 80년대 말 동·서 냉전체제가 무너지고 90년대 들어 지구촌 시대가 열리면서 세계경제가 WTO(세계무역기구) 체제로 재편되는 상황에서 그 개방물결을 타고 국제사회로 적극 나아가기 위해 1995년을 세계화시대 원년으로 삼았던 것이다. 또한 서울과 수도권 중심으로 몰려 있는 문화기반 시설이나 행사들을 지방으로 분산시킴으로써 지방자치제를 활성화시키고자 하였다. 이 같은 문화육성정책을 실천하기 위해 1995년을 첫 ‘미술의 해’로 지정하였고, 미술분야에 대한 정책적 지원과 진흥방안들을 강구하게 되었다. 따라서, 중앙정부의 ‘세계화·지방화’ 정책에 부응하고, ‘미술의 해’를 기념하면서, 광주의 오랜 문화예술 전통을 현대적으로 계승 발전시키고, 5.18광주민중항쟁으로 분출된 광주의 시민정신을 미래 문화가치로 승화시키기 위해 광주비엔날레를 창설하게 되었다. 여기에는 1995년 창설 100년째가 된 베니스 비엔날레 때 주 행사장인 자르디니공원에 마지막 국가관으로 한국관을 개설하게 된 것도 한국에 비엔날레 창설을 추진하게 된 배경의 하나이다. (조인호, 「창설 20년, 10회 맞는 광주비엔날레」, 1면)

위의 진술에서 확인할 수 있듯이, 광주비엔날레는 “문민정부”의 “세계화·지방화”라는 정책기조를 실현하기 위한 “문화육성정책”의 일환으로 설립되었다고 할 수 있다. 또한 이런 설립은 “세계경제가 WTO(세계무역기구) 체제로 재편되는 상황에서 그 개방물결을 타고 국제사회로 적극 나아가기 위해” 필요한 것이었다. 이 보고서가 말해주듯이, 비엔날레는 바로 ‘세계화’를 위한 도구이다. 나의 문제의식은 여기에서 시작한다. 그렇

다면 그 세계란 무엇을 의미하는가. 실제로 세계는 존재하는가.

일찍이 한나 아렌트(Hannah Arendt)는 근대가 초래한 새로운 인간의 조건으로 “세계 없음(worldlessness)”이라는 상황을 제시했다. 이 조건은 “사유와 경험의 불일치”라는 근대적 분열 현상이기도 하다. 이런 “세계 없음”의 지속성은 지구화(globalization)을 통해 새로운 단계로 나아갔다. 이 단계는 장-뤽 낭시(Jean-Luc Nancy)가 제기하는 목적의식을 상실한 “탈이념의 상태”를 불러왔다. 모더니즘의 종언은 이 상태를 보여주는 하나의 증상일 것이다. 비엔날레라는 도구는 이 증상을 시연하는 극장이라고 할 수 있지 않을까.

이런 까닭에 앞서 이야기한 비엔날레의 ‘우연성’은 결과적으로 “세계 없음”으로 인해 빚어진 조합(combination)일 것이다. 이 조합이 항구성과 영속성을 가질 때, 비엔날레는 비로소 사물화한다. 이 사물성은 자체의 목적성을 가지지 않고, 마치 영원불멸한 신전처럼 현신하지만, 이 모든 것은 우연한 결정을 통한 극장화의 산물이다. 비엔날레는 노벨문학상과 같은 역할을 한다고 볼 수 있다. 문학상에 빚대어 보자면, 비엔날레는 맨부커상과 일정하게 겹치면서도 지역 문학을 발굴하는 노벨문학상에 겹쳐볼 수 있다. 비엔날레든 노벨문학상이든 실질적으로 ‘차이’를 통해 존재방식을 획득한다는 점에서 동일한 메커니즘을 보여준다.

지구화의 핵심에 놓인 것은 통신과 교통의 발달이다. 하이데거가 주장한 근대 기술의 문제는 무엇인가 새로운 것을 만들어내는 것이 아니라, “프레임화(Ge-stell)”, 다시 말해서, 세계와 인간의 관계를 재설정하는 것이다. 지구화를 밀고 가는 기제는 바로 이런 기술의 발달이다. 기술이 발달할수록 인간과 세계의 관계는 끊임없이 해체되었다가 재구성된다. 물론 하이데거는 이런 기술의 파괴성을 부정적인 것으로 파악했지만, 동의하든 동의하지 않든, 이 상황이 “세계 없음”의 조건이라는 사실을 거부할 수 없다.

그럼에도 비엔날레가 이 “세계 없음”에 대응하는 프로그램이라는 사실은 문제적이다. 여기에 대한 많은 비판들이 이미 있었지만, 이 비판의 차원을 넘어서서 비엔날레의 본질에 대한 진지한 논의들을 접하기란 쉽지 않은 일이었다. 이 질문은 단순히 비엔날레의 정체성을 묻는 차원을 넘어서다. 오히려 중요한 문제는 비엔날레라는 극장의 의미이다. 앞서 언급했듯이, 지구화의 핵심은 통신과 교통 기술의 발달에 있다. 이 기술의 발달은 지리적 차이를 소멸시킨다. 그러나 이 지리적 차이의 소멸이 국가 간 경계나 영토의 붕괴를 초래하진 않았다. 상품의 이동은 자유로워졌지만, 노동의 이동은 쉽지 않은 상황이 벌어졌다.

노동이 국경과 영토를 넘어 이동하려면 노동 능력을 상품화해야한다. 이 상품화가 이른바 ‘세계 인재 교육’이라고 할 수 있다. 비엔날레는 정확히 이 상품화에 대응한다. 상품이 아니었던 것을 상품화하는 기제가 바로 비엔날레라는 프로그램이다. 비엔날레에 들어서는 순간, 정형화되지 못했던 예술은 곧 바로 상품화의 자리로 옮겨간다. 비엔날레는 분명 우연의 산물이지만, 이 메커니즘을 통해 필연성으로 전환한다. 난민조차도 비엔날레에 당도하면 상품으로서 자격을 획득할 수 있다. 난민이 노동 능력을 드러낼 수 있는 지점이 바로 비엔날레이기도 하다. 난민은 국적을 갖지 못하는 ‘탈장소화된 존재’라고 할 수 있다. 비엔날레는 일정하게 이 ‘탈장소화된 존재’이기도 하지만, 이 역시 상품화가 되지 않는 한 비엔날레라는 극장을 벗어날 수 없다. 비엔날레는 특정한 대상의 상품 가치를 보여주는 극장인 셈이다. 지리적 차이를 기술이 소멸시킨다고 하더라도, 감각적인 차이는 계속 재생산될 수밖에 없다. 물질성이 정신성을 직접적으로 결정하는 것은 아니라는 점에서 비엔날레는 지속 가능했다. 불균형한 감각, 다시 말해서 문화의 불균형 발전은 지역과 세계를 연결한다는 비엔날레의 명분을 강화한다. 지구화에 대응하는 전략으로서 비엔날레는 그 지구화에 포섭되지 않은 지역성을 상품화라는 자본주의적 보편성으로 통역한다. 이 통역의 언어가 바로 컨템포러리 아트라고 할 수 있다. 그

럼에도 이 언어는 언어라는 점에서 우연적이면서 동시에 필연적이다. 이 필연성이 비엔날레의 형식성을 이룬다. 이 형식성의 지속을 비엔날레의 의미로 간주하는 것은 오류인식이다. 오히려 비엔날레는 우연성이라는 그 기원적 속성에서 유적인 특징을 드러낸다. 지구화에 내재한 양면성을 비엔날레만큼 선명하게 드러내는 경우가 있을까. 삶과 예술의 일치는 결과적으로 둘의 경계를 사라지게 만든다. 비엔날레가 지향하는 것은 그 형식성을 통한 지역의 세계화이다. 그러나 그 세계가 사라지고 없다면, 비엔날레는 어디로 나아가야 할 것인가. 대답하기 어려운 큰 질문이 우리 앞에 있다.

발표자 소개

이택광은 경희대 글로벌커뮤니케이션학부 영미문화전공 교수를 맡고 있으며 영국 워릭대학교 대학원 철학 석사, 영국 셰필드대학교 대학원 문화학 박사를 졸업했다. 저서로는 『한국 문화의 음란한 판타지』(자음과 모음, 2012), 『무례한 복음』(난장, 2009), 『인문좌파를 위한 이론 가이드』(글항아리, 2010), 『이것이 문화비평이다』(자음과 모음, 2011), 『인상파, 파리를 그리다』(아트박스, 2011), 『반 고흐와 고갱의 유토피아』(아트박스, 2014) 등이 있다.