

현대미술 표절 분쟁 사례 분석 : 손몽주 vs 박정현을 중심으로

오은실(국민대학교)

I. 서론

박정현은 2014년 대구미술관의「Y artist project」에 선정되어 개인전을 개최할 수 있는 기회를 갖게 되었다. 그러나 이 전시에 출품된 <disturbing>이 손몽주의 <파장-연장-확장>과 표현 형태가 비슷하다는 이유로 표절 논란이 제기되었고 결과적으로 전시는 조기 종료되었다. 손몽주가 법원에 전시금지가처분 신청서를 제출했고 법원은 이를 받아들여 결국 <disturbing>의 전시 금지 및 작품 철거가 이루어졌다.

표절의 판단 기준은 모든 학문에 일괄적으로 적용되지 않는다. 각 학문의 고유한 특성에 따라 논의되는 바가 다르다. 즉, 표절이란 각 학계에서 충분히 논의되어야 하는 사항으로 우리가 쉽게 사용해야 할 단어는 아닌 것이다. 의도적으로 이루어진 표절은 비난받아야 하지만 표절이 아님에도 불구하고 '일단 제기하고 보자'는 풍토에 대해서도 생각해 봐야 한다. 표현 형태가 비슷하다는 이유만으로 상대 작품에 대한 연구 없이 제기되는 표절 의혹은 창작의지를 꺾는다. 현대 사회는 인터넷, SNS 등 쉽게 접근 가능하고 파급력이 큰 매체로 인해 표절이라는 의혹이 제기되면 그 순간부터 의혹의 당사자에게는 표절이라는 주홍글씨가 지속적으로 따라다닌다. 이로 인해 추후에 표절이 아니라고 판명이 나더라도 표절이라는 인식에서 자유로울 수 없다. 따라서 표절논란 자체가 작가에게는 치명적이므로 진위여부를 알아보기 전에 표절이라는 용어를 성급하게 사용할 일이 아니다.

손몽주와 박정현의 표절관련 이슈는 과거의 표절 논란과 비교할 때 전시금지가처분, 전시 금지, 작품 철거, 1심 판결, 2심 항소 등 법적 분쟁으로 분화되었다. 그럼에도 불구하고 미술계는 침묵하고 있다. 손몽주와 박정현 측의 의견서가 법원에 제출되었지만, 이는 판사를 상대로 제출된 것이므로 미술계 내부의 담론 형성이라고 할 수는 없을 것이다. 필자는 표절 담론의 중요성을 다시 한번 상기하면서 손몽주와 박정현의 표절분쟁 사례를 분석한다.

II. 손몽주와 박정현의 표절분쟁

박정현은 '지나친 편안함이 긴장감을 빼앗아 감으로써 새로움에 대한 시각 역시 앓아갈 수 있다'는 주제로 4 전시실에는 울퉁불퉁한 면을 이용하여 신체적 불편함을 표현한 <comfortable-Un-comfortable>, 5 전시실에는 고무줄을 이용하여 정신적 불편함을 표현한 <disturbing> 두 개의 작품을 각각 설치하였다. 두 작품 중에서 <disturbing>이 손몽주의 <공간 안에서>와 비교할 때 재료와 표현형태가 비슷하다는 이유로 대구미술관 홈페이지에 표절논란이 제기되었다. 손몽주(1978-)는 대구 법원에 대구미술관에서 진행되고 있는 박정현의 전시를 금지해달라며 전시금지가처분을 신청하였다. 2014년 4월 22일 박정현은 전시금지가처분 신청서를 대구미술관을 통해 전달받았고 4월 25일 대구 지방법원에서 관련 내용 심문이 이루어진 후 4월 30일 법원이 가처분 신청을 받아들이면서 일련의 과정은 속전속결로 진행되었다. 결과적으로 <disturbing>은 전시 금지 및 작품 철거가 이루어졌고, 본안 소송이 진행되었다.

1) 미술저작물 전시금지가처분

손몽주는 2003년경부터 제작한 작품은 미술 소재로서는 독특한 고무줄을 이용하여 오랫동안 자신의 노력과 능력에 의해 만들어진 독창성을 가지고 있다고 주장하였다. 손몽주는 대구미술관에서 《comfortable-Un-comfortable》전이 진행되고 있을 당시, 자신 또한 경기도미술관과 클레이아크 김해미술관에서 고무줄을 이용한 작품을 전시하고 있다는 이유로 법원에 박정현의 전시금지를 요청하였다.

대구 법원은 손몽주의 의견을 받아들여 손몽주의 작품과 <disturbing>이 재료의 사용 및 표현형태가 유사하다고 판단하였다. 박정현의 <disturbing>은 손몽주의 작품과 동일하게 고무줄 소재로 한 것일 뿐만 아니라 고무줄로 메워진 기울어진 벽, 고무줄로 된 스케치 벽, 전시장 벽과 벽을 연결하거나 한쪽 벽만을 고무줄로 메워가는 형태, 뒷공간이 보이는 공간 분할, 조명과 그림자를 이용하여 고무줄의 강렬함을 표현하고 있는 점 등이 자신의 작품들과 실질적인 유사성이 인정된다는 것이다. 또한 대구 법원은 손몽주의 작품은 ‘네오룩’에서 검색이 가능하며, 손몽주와 박정현이 경기도미술관에서의 전시기간이 중복된다는 점, 박정현에게 고무줄을 이용하여 공간분할을 하는 방법으로 전시장을 메우는 것은 <disturbing>이 첫 작품이라는 이유로 의거성을 인정하였다. 이에 따라 박정현이 대구미술관에서 손몽주 작품들에 의거한 유사한 작품을 전시함으로써 손몽주의 전시활동에 큰 영향을 끼치기 때문에 저작권 침해에 따른 손해배상 등을 구하는 민사소송을 제기하여 금전적인 배상을 받더라도 저작권 침해가 완전히 회복되었다고 보기 어렵다고 판단하였다. 이를 근거로 대구 법원은 박정현이 대구미술관에서 작품을 전시함으로써 손몽주 작품들에 대한 전시권을 침해하였으므로, 전시금지 가처분을 구할 피보전권리가 있다고 판단하였다. 결과적으로 대구 법원은

“박정현이 전시기간인 2014년 6월 1일까지 <disturbing>을 계속 전시하거나 앞으로 <disturbing> 또는 이와 유사한 작품을 재 전시할 가능성이 있다”라는 이유로 전시금지 결정을 내렸다. 이에 대해 박정현은 전시기간이 끝나면 작품은 철거되기 때문에 긴급을 요하거나 전시가 중지될 정도는 아니라고 주장하였으나 대구 법원은 받아들이지 않았다. 결국 박정현의 <disturbing>은 2014년 6월 2일 철거되었다.

2) 본안 판단

이후 본안 판단이 진행되었고, 관할지는 원고인 손몽주의 주소지인 부산으로 결정되었다. 부산 법원은 저작권 침해 여부, 금지청구에 관한 판단, 손해배상청구에 관한 판단을 하였다. 먼저 손몽주가 2003년경부터 제작한 작품들이 정신적 노력의 소산으로 볼 수 있는 특성이 부여되고 있고, 다른 저작자의 기존 선재 작품과는 구별할 요소를 갖추어 독자적인 사상 또는 감정의 표현을 담고 있어 저작권법에 의하여 보호되는 미술저작물임을 다시 한 번 확인하였다. 실질적 유사성과 관련하여 일반인인 보통 관찰자의 관점에서 대비할 때 전체적인 관념과 느낌이 유사하다면, 박정현이 손몽주의 작품에서 차용한 부분이 고무줄의 색상, 굵기, 고무줄의 밀도, 공간활용 등은 압도하지 못했다고 판단하였다. 의거성과 관련하여 박정현은 경기도미술관 전시회 이전에 이미 고무줄을 사용한 작품을 제작한 적이 있다고 주장하였으나, 기존의 고무줄 작품은 <disturbing>과 비교할 때 형태의 유사성이 있다고 보기 어렵다는 이유로 이와 같은 주장을 받아들이지 않았다. 이에 따라 손몽주의 공표권, 복제권, 전시권 등을 침해하였고, 저작권 침해 여부에 관하여 다투고 있으므로 <disturbing>의 제작·전시·공표를 금지시킬 필요성이 있다고 하였다. 그러면서 법원은 박정현에게 고무줄로 소재로 한 법원이 정한 형식으로 미술 작

품을 제작·전시·공표해서는 안 된다고 판단했다.

저작권법 제125조 제1항은 저작재산권을 가진 자가 고의 또는 과실로 권리를 침해한 자에 대하여 그 침해행위에 의하여 자기가 받은 손해의 배상을 청구하는 경우에 그 권리를 침해한 자가 그 침해행위에 의하여 그 침해행위에 의하여 이익을 받은 때에는 그 이익의 액을 저작재산권자가 받은 손해의 액으로 추정하도록 규정하고 있다. 이를 근거로 부산 법원은 손해배상청구에 관한 판단을 하였다. 대구미술관은 박정현에게 《comfortable-Un-comfortable》전과 관련하여 총 2천만 원을 지급하기로 하였다. 그러나 손몽주의 법적 분쟁으로 인해 12,483,000원만을 지급한 이후 7,517,000원을 지급하지 않았다. 법원은 이 부분에 주목하며 박정현이 <disturbing> 작품의 제작 및 전시로 인해 얻을 수 있었던 이익액은 7,517,000원이고, 이 금액을 손몽주의 손해액으로 추정했다. 또한 박정현이 작품의 제작 및 전시행위로 손몽주의 저작인격권을 침해함으로써 명예와 감정에 손상을 입는 정신적 고통을 받았다고 하면서 위자료 5백만 원을 책정했다. 따라서 법원이 정한 손해배상금은 12,517,000원(저작재산권의 침해로 인한 재산상 손해 7,517,000원 + 저작인격권의 침해로 인한 위자료 5,000,000원)이다. 손몽주는 손해배상금이 적다는 이유로, 박정현은 표절에 해당하지 않고 따라서 손해배상금을 지급할 수 없다는 이유로 두 작가 모두 항소하여 2심 재판이 진행될 예정이다.

Ⅲ. 결론

표절 의혹을 제기할 때는 상대 작가 및 작품에 대한 분석이 필요하고 신중한 태도를 보여야 한다. 표절에 따른 법적 분쟁은 당사자들에게 고통만을 안겨줄 뿐이다. 작품 활동

에 매진해야 할 시간에 법률 공방을 치러야 하니 시간적·경제적으로도 상당한 부담이 발생한다. 따라서 작품을 제작하고 전시를 진행하기까지의 힘든 과정을 누구보다도 작가 스스로 잘 알고 있음에도 불구하고 전시금지 가처분을 신청할 수 밖에 없었는지에 대한 아쉬움이 크다. 그러나 이러한 현상을 개인적인 사건으로 바라보기에는 미술계의 역할을 논하지 않을 수 없다. 이론가 및 비평가들의 침묵이 이어진다면 법의 논리에 의해 미술의 판단되고 그러한 판단 근거는 고착화될 가능성이 크다. 객관적이고 공개적인 비평을 통해 표절 담론 및 풍부한 창작환경이 조성될 수 있길 기대해본다.

한스 하케(Hans Haacke)의 개념미술에 나타난 억압된 역사의 기억과 그 현재적 의미

윤희경(서울대학교)

1970년대 이후 정치, 경제 문화의 영역에서 이 사회에 작동하는 메커니즘의 모순을 폭로하는 작업을 해왔던 하케에게 있어서 역사의식은 매우 중요한 의미를 갖는다. 지난 역사에 대한 새로운 관심은 안드레아스 후이센(Andreas Huyssen)이 말하고 있는 바처럼 포스트모더니즘의 한 특징이다. 새롭게 시작된 기억의 문화에 있어서 홀로코스트는 현대사의 중심적 사건으로 인종차별주의, 비관용, 외국인에 대한 증오, 소수자에 대한 부당한 처우와 같은 현재의 정치적 이슈와 관련하여 하나의 교훈으로서 특별한 역사적 의미를 갖는다. 하케 역시 1970년대 <마네 프로젝트 '74>를 시작으로 하여 지속적으로 현재의 불공평과 갈등의 요인들을 그간 은폐되어 왔던 과거 파시즘의 역사로부터 들춰내어 이를 비판적으로 사유하게 하였다. 본 논문은 하케를 대표하는 세 작업들을 통해 이를 조명하였다.

1988년의 설치작업 <너희들은 결국 승리하였다>는 제3제국 시대에 나치의 중요한 거점 역할을 하였던 오스트리아의 그라츠 시의 유서 깊은 광장인 헤렌가세에서 이루어진 설치작업으로 1938년 성대하게 치러졌던 나치에 의한 합병행사를 기억하게 하는 작업이다. 하케는 당시 이 광장의 마리아 기둥에 설치한 나치의 붉은 색 오벨리스크를 그대로 재현하였고 히틀러의 연설대가 놓였던 자리 뒤쪽으로 가벽을 세우고 16장의 포스터를 설치하였다. 이 포스터에는 당시 그라츠 시민들이 얼마나 열렬히 나치의 정책을 환영하며 호응하였는지가 잘 드러난 1938년의 일간지

에서 취한 기사나 광고문이 몽타주 되어 있었다. 도시의 불편한 역사를 일깨우는 이러한 설치작업은 시작부터 많은 논란을 불러일으켰으며 급기야 설치 작업을 불태워 훼손하는 사건까지 벌어졌고 이는 그라츠 시민들로 하여금 억압된 역사에의 기억을 되새기며 그 현재적인 의미를 고민하게 하는 많은 토론과 대화의 계기가 되어 주었다.

하케는 부르디외와의 대화에서 자신의 작업에 있어서 중요한 것은 “생산적으로 도발하는 것이라”라고 한 바 있는데 이 작업의 도발적 잠재력은 오벨리스크에 쓰여 있는 방어적인 문장 “너희들은 결국 승리하였다.”를 통해 이 사건이 일어난 수십 년 후, ‘너희들’이라는 호칭을 통해 불리는 그라츠 시민들을 가해자로 느껴지게 만드는 것이다. 이는 나치 시대가 종말을 고한 이후로도 그 시대의 잔재들이 여전히 남아있고 당시의 과오에 대한 청산이 제대로 이루어지지 않은 상황에 대한 유감의 표현으로 아직도 여전히 남아있는 파시즘적인 움직임들에 겨누어진 것이다. 그라츠 선거구의 몇 곳에서는 지속적으로 극우파 정당인 NSP와 FPÖ가 당선되고 있으며 1988년에는 FPÖ가 두 번째로 큰 정당으로 약진하였고 보수적인 이주민법안과 외국인의 거주법을 입안 하였다. 이러한 분위기 속에서 하케의 작업의 방화 사건이 일어났던 것이다. 나아가 이는 비단 극우파들에게만 향하는 메시지만은 아니다. 벽보판에 붙여둔 포스터에 몽타주 된, 1938년의 신문에서 취한 광고나 기사문은 당시 그라츠 시민들이 얼마나 열렬히 나치를 환영하고 그들의 정책에 협조하였는지, 그리고 나치의 이데올로기가 얼마나 짧은 시간 안에 모든 일상의 영역에 스며들어갔는지를 잘 보여주고 있다. 이를 통해 하케는 그라츠 시민들로 하여금 그려왔던 자신들의 과거를 돌아보며 현재의 국수주의적이고 배타적인 경향에 대해 비판적으로 성찰할 수 있게 하였다. 이 작업이 전시된 1988년은 오스트리아가 나치의 역사에

기여했던 바에 대한 공적인 논의가 본격적으로 시작된 해이다. 이 논의들은 오랫동안 지배적이었던 나치의 희생자로서의 오스트리아의 이미지에 대한 반대급부로서 가해자로서의 오스트리아의 역사를 반성하게 하게 하였는데 그러한 논의들에 하케의 작업이 도화선이 되어 주었다.

두 번째 작업은 독일의 통일 이후 처음으로 열린 1993년 베니스 비엔날레에서 이루어진 설치 작업인 <게르마니아>이다. 그는 이 작품으로 황금사자상을 수상하였다. 제삼제국 시대에 독일의 파시즘적 건축양식에 의해 지어진 독일관 건물은 2차 세계 대전 이후로도 계속하여 독일관으로 사용되어 왔는데 하케는 이 건물의 현관 위쪽, 이전에 나치의 문장이 걸렸던 자리에 크게 확대된 1 독일 마르크 동전을 걸었고 현관부 안쪽으로는 붉은 가벽을 설치하여 그 위에 1934년 히틀러가 베니스 비엔날레를 방문하여 무솔리니와 함께 전시를 둘러보는 장면을 찍은 사진을 크게 확대하여 붙여 놓았다. 이에 더하여 하케는 독일관 안쪽 공간에 나치 시대에 설치된 대리석 바닥을 파괴하여 폐허처럼 그 잔해를 흩트려 놓아 독일관을 방문한 관람객들로 하여금 폐허처럼 쌓인 돌무더기 위를 밟고 들어오게 하였다. 홀의 앞부분의 반원형 벽감에는 1938년 건물의 리모델링 당시 아키텐트 레이브에 새겨 넣었던 GERMANIA를 동일한 활자체로 써 넣었는데 이 명칭은 히틀러가 알베르트 슈피어(Albert Speer)를 통해 제국의 수도 베를린을 새롭게 정비한 후 수도의 명칭으로 사용하려고 했던 이름이다. 폐허화 행위를 문자 그대로 실행하고 있는 이 작품은 이 파괴의 행위를 통해 나치의 유산을 문제 삼지 않고 계속해서 사용했던 사실을 비로소 일깨우게 만든다.

나치의 상징이 걸렸던 자리에 내걸린 1마르크 주화의 주조년도인 1990년은 통일 뿐 아니라 월드컵에서 독일이 우승을 한 해로 하

케는 이러한 국가적인 영광의 순간을 독일인들의 트라우마적인 기억인 히틀러의 이미지와 마주치게 함을 통해, 그리고 히틀러가 사용했던 게르마니아라는 독일의 다른 명칭과 폐허로 연출된, 히틀러시대에 설치된 대리석 바닥을 대비시킴을 통해 억압된 역사의 기억을 들추어내며 그 연속성을 숙고하게끔 하였다. 전통적인 국가의 상징을 대체하며 설치된 1마르크 주화는 자본주의 경제체제를 상징하는데 그 주조년도를 통일이 된 해인 1990년으로 표시함을 통해 독일의 통일이 사회주의에 대한 자본주의의 승리를 대변한다는 사실을 말해주고 있다. 폐허로 연출된 전시장의 내부는 진보의 역사가 폐허화의 과정에 다름 아님을 말하였던 벤야민의 그 유명한 역사의 천사가 서있는 폐허를 연상시키며 통일로 인한 경제, 정치적인 역량의 강화로 유럽 내에서 지도적인 역할을 하게끔 만들어준 독일 역사의 영광의 순간을 알레고리적인 폐허와 대비시키고 있다.

이 작업은 독일 사회 안에 은밀히 계속되고 있는 파시즘의 연속성을 꿰뚫어 보고 후기자본주의 하에서의 자본의 지배가 파시즘과 일맥상통할 수 있음에 경각심을 갖게 하는 작업이다. 하케는 새롭게 강화된 통일 이후의 독일의 민족적 자의식이 자국의 파시즘 역사에 대한 억압에 기반하는 것임을 이야기하며 후기 자본주의 사회가 배태하고 있는 유사한 모순과 문제들에 대해 경각심을 가질 것을 요청한다. 또한 파시즘의 프로파간다를 위해 사용되었던 이 독일관의 역사를 일깨우며 미적인 중립성과 자율성이라는 허상을 폭로한다.

2000년에 설치된 독일 국회의사당을 위한 프로젝트 <거주민들에게>는 독일의 배타적 민족주의를 강조하며 1차 세계대전 중 국회의사당 현관에 새겨진 '독일 민족에게 (DEM DEUTCHEN VOLKE)'라는 문구와 동일한 활자체를 사용하여 이를 대체하는 의미에서

선택한 '거주민들에게(DER BEVÖLKERUNG)'라는 문구를 이를 위해 따로 마련된 커다란 장방형의 영역에 설치하는 작업이다. 이 장방형의 영역에는 국회의원들이 자신의 지역구에서 퍼온 흙이 담기게 된다. 참여했던 국회의원의 임기가 끝나면 이들이 퍼다 부은 흙을 다시 퍼가게 하고 새롭게 선출된 의원들이 새 흙을 퍼다 담는다. 민주주의적으로 선출된 국회의원이 이 의사당 건물에서 지속적으로 회합하는 한, 새로운 흙이 채워지고 나가는 과정은 끊임없이 계속되게 된다.

1999년 하케가 이 프로젝트를 의뢰 받았을 때 독일은 아직도 속인주의적 시민권법을 가지고 있었다. 노동인력이 부족했던 독일은 1960년대 이후 여러 나라에서 많은 이주 노동자들을 불러들였고 그 여파로 독일 거주민들의 10%가 외국인이었다. 하지만 이들은 비록 독일에서 태어나 그곳에서 일하고 세금을 내고 생활 했음에도 독일 국적을 부여받을 수 없었고 따라서 독일 국회로부터 대변되지 못했다. 민족을 강조하는 독일의 배타적인 문화는 통일 직후부터 망명객 보호소(Azylheim)의 방화사건, 외국인에 대한 혐오 감정과 테러를 초래하였고 이러한 현상이 사회문제로 진지하게 논의되는 분위기 속에서 하케는 독일 국회가 대변해야 할 대상은 종족적인 독일 민족이 아니라 독일의 영토에 사는 모든 이들이 되어야 함을 이 프로젝트를 통해 표현한 것이다. 모든 국회의원들이 자신의 선거구에서 가지고 온 흙을 그곳에 쏟아 붓는 행위는 민족주의적인 배타성을 개선하고 그 영토 내에 거주하는 모든 거주민들의 권익을 위해 봉사하겠다는 의지를 고백하는 행위를 상징한다. 또한 하케는 각 선거구에서 흙과 함께 들어온 씨앗과 이후 바람에 날려 온 씨앗들이, 잡초라 해도 뽑히지 않고 자연스럽게 자라나게 하였는데 이는 자유로운 이민과 정착의 과정을 상징하는 것으로 배타적 민족주의를 극복하고 이 땅에 거주하는 다양한 문화와 인종의 모든 이들의

함께 어우러져 공존 할 수 있기를 바라는 기원이 담겨진 것이었다.

2000년 4월에 시작될 예정이었던 이 프로젝트의 기안은 격렬한 논쟁을 유발하였고 '민족'이라는 단어의 종족적 특수성을 옹호하면서 '거주민'의 다문화주의를 비난하는 보수파측은 하케의 구상을 기각할 것을 요청하였다. 반면 하케의 작업을 찬성하는 이들은 독일민족의 얼룩진 역사를 언급하며 의사당 현관에 새겨진 문구에 대한 보완을 의미하는 이 작업을 민주주의의 발전을 위한 적절한 시도라고 강조하였다. 오랜 논쟁을 거쳐 2000년 4월 5일 국회 본회의에서 근소한 표차로 간신히 통과하게 되었고 국회의장인 볼프강 티에르제(Wolfgang Thierse)가 베를린의 자신의 선거구에 있는 유대인 공동묘지에서 퍼온 흙으로 첫 스타트를 끊었다. 이 작업이 불러 일으켰던 논쟁은 그해에 이루어졌던 속지주의를 일부 수용하는 방향으로의 독일헌법의 개정에도 기여하였다.

위에서 살펴본 하케의 작업들은 미술을 통해 사회에 작용하여 변화를 이끌어내고자 했던 그의 아방가르드 아티스트로서의 면모를 잘 보여주고 있다. 또한 그의 작업은 억압된 역사의 기억을 일깨워 그에 비추어 현재를 되돌아보게 함으로써 벤야민의 역사철학에서 말하고 있는 바, 현재의 상황 속에서 지난 역사를 기억하며 오늘날을 위해 새롭게 그 의미를 부여하게 만든다.

광주비엔날레의 지역성 구현에 있어서의 전환점: 2010년 '만인보'를 중심으로

권근영(서울대학교)

본 연구의 목적은 비엔날레에서의 지역성 구현 양상의 변화를 분석하는 것이다. 이를 위해 국내에서 가장 오랜 비엔날레인 광주비엔날레의 지역성 구현을 살펴볼 것인데, 특히 전시의 완성도가 가장 높았던 것으로 평가받는 2010년의 '만인보'(예술총감독 마시밀리아노 지오니)가 지역성 구현이라는 측면에서는 어떤 전환점을 이뤘는지를 분석하고자 한다. 연구의 배경이 되는 시기는 지역성과 동전의 양면이라 할 글로벌리즘이 널리 확산된 1990년대 전후부터다. 이 시기 비엔날레라는 국제 미술 전람회 형식이 세계 미술계에 급격히 확산됐으며, 이것이 국내 최초이자 동북아의 첫 비엔날레인 광주비엔날레의 전개에 영향을 미쳤다.

비엔날레는 20세기 후반 전지구적으로 확산되며 시각 예술의 '전지구적 교류'를 가속화했다. 세계비엔날레재단(World Biennial Foundation)에 따르면 2017년 4월 현재 전 세계에서 비엔날레·트리엔날레·도큐멘타 등의 이름으로 진행되는 2-5년 주기 대규모 국제 미술제는 210건이다.¹⁾ 100년도 더 전인 1895년 베니스에서 시작된 비엔날레가 전지구적으로 확산된 것은 불과 20여 년 전

의 일이다. 세계 각지에서 민주화 바람이 불고, 글로벌 경제 공영권 논의가 진행되던 1989년이 분기점이다. 1989년에는 세계 정세에서 중요한 국면을 형성한 사건들이 잇달아 일어났다. 미국은 첫 GPS 위성을 궤도에 올렸고, 제네바 유럽 원자핵공동연구소(CERN)에서는 월드와이드웹을 발명했다. 6월에는 천안문 사태가 일어났고, 11월엔 베를린 장벽이 무너졌다. 12월 조지 부시(George Bush)와 미하일 고르바초프(Mikhail Gorbachev)는 말타에서 냉전 종식을 암시한 선언문을 발표했다. 이같은 정치적 지형도의 변화는 유럽 동시대 미술의 지형을 바꿔 놓았고, 중국 미술이 서구 평단이나 시장에서 독립된 경제·문화적 현상으로 전개되는 데 일조하는 등 기존의 중심과 주변부 구분을 엮어지게 했다. 이러한 사회 변화를 토양 삼은 비엔날레로는 남아프리카공화국 최초로 다인종 선거가 치러진 지 1년 후인 1995년 개막한 요하네스버그 비엔날레, 같은 해 한국의 지방자치제 실시와 함께 시작된 광주비엔날레, '유럽 동시대 미술 비엔날레의 순회전'이라는 개념으로 1996년 시작된 마니페스타 등이 있다. 이밖에 리옹 비엔날레(프랑스·1991), 샤르자 비엔날레(아랍에미리트연방·1993), 상하이비엔날레(중국·1996), 베를린 현대미술 비엔날레(독일·1996) 등이 이 무렵 나타났다. 그만큼 비엔날레는 미술계에서 널리 확산돼 왔기 때문에 이에 대한 연구는 시의적절하다고 할 수 있다.

광주비엔날레의 경우 1988년 서울올림픽 개최 이후 널리 퍼진 경제적 낙관, 1989년 해외 여행 자유화로 관광·유학이 늘며 높아진 국경 밖 세계에 대한 관심이 토양이 됐다. 미술에서는 1993년 미국 휘트니 비엔날레의

1) 세계비엔날레재단은 2009년 설립된 비영리기구다. 전 세계의 현대미술 비엔날레들의 결속을 위해 창설됐다. 대륙별 자문위원을 두고 컨퍼런스를 통해 세계 비엔날레들의 운영 사례와 현상을 모은 서적을 발간하는 등 네트워킹을 확대하고 있다: 출처 <http://www.biennialfoundation.org> (2017년 4월 8일 검색).

서울 순회전으로 동시대 미술에 대한 감수성이 높아졌고, 1995년 베니스 비엔날레 한국관 개관의 고무된 기운을 타고 국내에서도 비엔날레 개설 움직임이 정부 차원에서 일어났다. 이 과정에서 지방 도시인 광주가 지방자치 원년에 광주 민주화 운동으로 인한 도시의 상처를 문화적으로 치유한다는 명분을 내세워 개최지로 선정됐다. ‘지역의 문화 발전과 세계화’라는 서로 다른 두 개의 목표를 내걸고 시작, 2016년까지 총 11회의 전시를 치르며 22년째 이어지고 있다. 즉 광주비엔날레가 갖는 지역 정체성이란 5·18 민주화 항쟁에 상당 부분 기대고 있다. 주최측은 이를 ‘광주정신’이라고 표현하는데, 이 광주정신을 얼마나, 어떻게 전시에 반영하느냐가 매회 비엔날레를 바라보는 지역 사회의 중요 화두였다.

1995년 9월 개막한 제1회 ‘경계를 넘어’(조직위원장 임영방)에는 본전시에만 49개국에서 87명의 작가가 참여했다. 2회의 35개국, 3회의 46개국, 심지어 11회의 37국에 비해서도 참여 국가수로는 역대 최다다. 남미와 아프리카 작가들의 비중 또한 역대 광주비엔날레 중 가장 높았다. ‘경계를 넘어’라는 제목처럼 한국을 포함한 세계 미술계 ‘변방’의 목소리를 내고자 한 ‘제3세계 비엔날레’였다. 세계 여러 나라를 초청해 국제전의 위용을 갖추는 데 초점이 맞춰진 모양새다. 올림픽이나 박람회처럼 국내외 기획자들이 대륙별로 나눠 맡아 전시를 준비했다. 본전시 출품 한국 미술가는 김정헌·신경호·임옥상·홍성담 등 민중미술계 비중이 높았다. 이어 2회 ‘지구의 여백’(조직위원장 유준상), 2000년의 3회 ‘인+간’(전시총감독 오광수)까지는 민중미술을 내놓은 것으로 지역정체성 표현을 같음했다. 2002년의 4회 ‘멈-춤’(예술총

감독 성완경)은 아시아 대안공간 그룹이 참여한 주제전 ‘멈춤’과 교포 작가들로 꾸린 ‘저기: 이산의 땅’, 5·18 자유공원 내 법정·영창을 전시 공간으로 삼은 ‘집행유예’ 등으로 구성, 광주비엔날레의 지역성을 가장 직접적으로 강조한 동시에 지역성 해석의 범위를 아시아 대안공간과 교포 작가들에게로 확장했다. 이어진 5회 전시는 도가 사상이 엮보이는 ‘먼지 한 톨 물 한 방울’(예술총감독 이용우)이라는 주제를 제시했고, 6회 ‘열풍변주곡’(예술총감독 김홍희)은 아시아성을 키워드로 내세우며 전시의 범위를 광주에서 아시아로 확장했다. 7회 ‘연례보고’(예술총감독 오쿠이 엔위저)는 처음으로 외국인 감독을 영입하며 탈식민주의적 성격이 다분한 전시를 내놓았다. ‘연례보고’의 경우 본전시는 별도의 주제를 내세우지 않은 채 그해 세계 주요 전시 공간의 주목할만한 작품들을 뽑아 내놓았기 때문에 지역성 구현 측면에서는 낮은 점수를 받았다. 광주의 지역성은 본전시보다는 제2섹션 ‘제안’의 거리 행진이나 재래시장 프로젝트에서 드러났다. 뉴올리언즈 현대미술센터의 클레어 탄콘스가 기획한 ‘봄’은 5·18의 역사적 현장인 금남로와 옛 전남도청 앞 분수대에서 펼쳐진 거리행렬 퍼포먼스였다. 과거 마이크를 잡고 구호를 외치던 연단 위 사회자 자리는 테크노 음악을 트는 DJ가 차지했고, 브라질·미국·홍콩 등지에서 온 예술가와 광주지역 미대생들이 함께 참여했다. 당시 광주 롯데백화점 갤러리 박성현 큐레이터가 기획한 ‘복덕방 프로젝트’는 도심의 쇠락한 재래시장인 대인시장에 작가들이 거주하며 커뮤니티 아트를 실천해 오늘에 이어지고 있다. 13년만에 처음으로 외국인 총감독을 기용한 7회 비엔날레는 전시의 주제와 방법 면에서 글로벌리즘을 구현하며 광주비엔날레 국제성의 전환점을 이룬

반면, 비엔날레의 지역성은 본전시가 아닌 부대 행사라는 주변에만 머물 수밖에 없는가 하는 질문을 남겼다.

두 번째 외국인 총감독으로 광주비엔날레를 이끈 이탈리아 출신 큐레이터 마시밀리아노 지오니는 고은 시인의 대표작에서 따온 ‘만인보(10000 Lives)’를 8회 전시 제목으로 내세우며 국내 관객들의 호감도를 높였다. 시집 『만인보』는 시인이 평생 만난 이들에 대한 구체적 기억을 25년간 30권의 시집에 총 4001편의 시로 집대성한 모음집이다. 지오니 감독의 전시 ‘만인보’는 인간 군상의 무수한 삶의 이미지를 모았다는 점에서 시집 『만인보』와 조응한다.²⁾ 주류 미술로 취급되지 않던 다수의 초상 사진들이 전시장에 쏟아져 나왔는데, 예컨대 청나라 외교관의 수행원이었던 예징루(叶景吕)의 개인 앨범과 현대미술가 페터 피솔리와 다비드 바이스의 ‘가시적인 세계(Visible World)’가 함께 전시됐다. 이밖에 캄보디아 폴포트 정권의 양민 학살, 제2차 세계대전기의 테디 베어 수집가들, 1987년 이한열 열사의 영정 초상화 등 세계 곳곳의 이미지 수집 강박, 죽음 등을 주제로 한 작품들의 박물학적 전시를 선보였다. 광주비엔날레 초창기에 민중미술 작품들을 통해 직접적으로 주제 의식을 드러냈거나, 중반기 부대행사를 통해 지역성 발현 요구를 충족시켰던 것과는 다른 접근이었다. 지역성

2) 지오니는 전시 도록에서 고은과 『만인보』에 대해 다음과 같이 소개했다.

“한국 민주화의 시발 격인 5·18 광주민주화운동에 참여했다는 이유로 1980년대에 투옥되었던 고은은 2년간 독방 생활을 했다. 고은은 형무소 생활 속에서 제정신을 잃지 않기 위해 그가 그동안 만났던 사람들의 이름을 모두 떠올려보기로 했다. 그리고 감옥에서 풀려났을 때 『만인보』를 쓰기 시작했다.”: 마시밀리아노 지오니, 「만인보 10000 Lives」, 재단법인 광주비엔날레 편, 『만인보』(현실문화연구, 2010), p.427

구현 측면에서 이 전시의 가장 큰 특징으로 간접화법을 꼽을 수 있는데, 출품작 중 5·18과 직접적 연관이 있는 작품이 없었음에도 묘하게 이 사건과 교감하는 전시가 됐다.³⁾ 뚜얼 슬랭의 초상 사진, 과불화를 닮은 이한열 영정 초상화 등은 사건이 벌어졌던 장소와 시점은 다르지만 광주비엔날레에 전시됨으로써 5월 광주와 연관된 장소성을 띠게 됐고, 역으로 광주정신의 보편적 공감대를 확산하는 이미지가 됐다. 다시 말해 ‘탄압받는 민중’, ‘역사의 주인공이 아닌 이름 없이 스러져간 이들’을 대변하는 이미지들의 모음으로써 광주의 지역성과 교감하게 된 것이다. 동시대 미술 전시 기법의 트렌드인 ‘아카이빙’을 잘 활용해 미술의 기본인 이미지, 특히 초상 이미지를 집대성하는 전시 감독의 역량을 보여준 동시에 광주비엔날레의 지역 정체성을 역발상으로 잘 살려 국내외의 호평을 받았다.⁴⁾

2016년 열린 제11회 광주비엔날레에서 가장 화제가 됐던 작품은 전시장 들머리에 설치된 서점이었다. 5·18 민주화 항쟁 당시 거점 역할을 했다는 사회과학서점인 녹두서점을 전시장 초입에 재현한 것은 스페인 작가 도라 가르시아(Dora Garcia)였다. ‘녹두서점-산 자와 죽은 자, 우리 모두를 위한’이라는

3) 5월 광주와 직접적 연관성을 찾을 수 있는 것은 전시 제목인 ‘만인보’ 정도다. 고은의 ‘만인보’는 1980년 5월 17일 투옥돼 독방 생활을 한 것이 시작(詩作)의 계기가 됐고, 시에 등장하는 인물들 중에 5월 광주와 관련된 이들이 있다는 연관성이 있지만 전시에서는 제목을 차용했을 뿐 시의 내용을 다루지는 않았다.

4) “아트 인 아메리카”는 예년에 비해 관람 포인트가 넘쳐날 정도로 흥미진진한 전시였으며, 사진 작품이 많은 것은 우리가 역사와 세계를 배울 수 있는 중요한 수단이기 때문이라며 뚜얼 슬랭 교도소의 초상화 사진들을 가장 인상 깊은 작품으로 꼽았다.”: 조인호·김은영 등, 『광주비엔날레 1995-2014』(재단법인 광주비엔날레, 2015), p.230.

제목의 이 설치 작품 안에서 전시 기간 동안 작가는 다양한 주제의 워크숍과 토론을 열었다.⁵⁾ 제11회 '제8기후대'는 예술의 참여적 실천을 강조해 온 스웨덴 텐스타 콘스트할(Tensta Konsthall) 디렉터인 마리아 린드가 맡았다. 전시가 열리기 수 개월 전부터 해외 유수의 작가들을 광주에 결집, 광주의 지역성·역사성이 담긴 주제로 광주 시민들과의 커뮤니티 아트 제작을 독려했다. 37개국에서 온 120여 명의 작가가 252점의 작품을 선보였는데 이 중 아흐멧 우트(Ahmet Ögut), 아말리아 피카(Amalia Pica) 등 28명은 광주비엔날레를 위한 신작을 제작했다.⁶⁾ 제8회 비엔날레에 이어 1987년 국가 권력에 의해 희생된 스물 한 살 대학생 이한열의 이야기가 또다시 소환됐다. 터키 출신 아흐멧 우트는 2006년 터키 디야바키르에서 시위 도중 최루탄에 맞은 여덟 살 소년 에네스 아타와 이한열의 이야기를 한국 만화의 그림체를 활용해 만든 애니메이션에서 병치했다. 한국에서 수출된 최루탄을 터키 경찰이 사용하고 있음에 착안해 두 나라의 군사적·경제적 연관 관계도 조명했다. '단결된

(United)'이라는 제목의 이 2채널 비디오는 광주 서구문화센터 앞 전광판과 이스탄불의 ALT Art Space 및 YAMA에서 동시 상영됐다. 전시장이 아니라 거리의 전광판에서 상영한 것에 대해 작가는 "한국 노동자들이 자주 하는 고공시위를 참조한 것"이라고 설명했다.⁷⁾ 미술평론가 정현은 "예술은 무엇을 하는가. 이 질문은 기존의 전시 방식을 되풀이하지 않고, 과거의 혼령을 부르지 않으면서도 광주가 갖는 상징성을 넘어선 비엔날레를 보여줄 수 있는가라는 물음으로 이어졌다"고 높이 평가했다.⁸⁾

광주비엔날레에 지난 10년간 쏟아진 흔한 비판은 국비와 지방비로 해외 저명 큐레이터를 초청해, 그가 선호하는 해외 작가들이 중심이 된 무대를 만들어 준 반면, 지역의 이야기와 지역의 예술은 상대적으로 소외시켰다는 것이었다. 그러나 제11회 광주비엔날레는 이렇게 기존의 비엔날레에서 한계로 지적되던 사안을 참여적 예술로 극복했다. 지역 주민들과 지역의 이야기를 오늘에 되살린 것인데, 역대 광주비엔날레 중 한국 작가의 참여 비율이 가장 낮았음에도 이룬 성취라는 점 또한 특기할 만하다. 즉 11회 광주비엔날레에서 부각된 지역성은 이전의 것들과 결이 다른데, 광주 현장의 주제와 소재에서 출발했지만, 이것을 광주만의 문제로 국한하지 않고 세계 보편의 주제와 형식과 연결짓고자 했다는 점에서 그렇다. 이같은 지역성 구현의 전환점은 제8회 '만인보'로 거슬러 올라갈 수 있다. 5·18을 직접 언급하는 작품 없이도 광주에 온 작품들이 광주 특유의 장소성을 갖도록 한 기획력에 이어 11회 전시에

5) "'녹두서점-산 자와 죽은 자, 우리 모두를 위한 (Nokdu Bookstore for the Living and Dead, 2016)'은 이렇듯 녹두를 위한 상징적 노선을 주장하는데, 나는 광주와 한국의 현재를, 그리고 세계를 이해하기 위해 자신의 위치를 맥락화하고 기념물이 아닌 도구를 만들려 한다. 그러나 또한 다른 동시대적 순간들 및 사상과 함께 문학과 예술의 혈통을 언급하면서 수평적인 유산을 구축하고, 정치적 존재와 죽음과의 연관 관계를 강조하고 싶다." : 도라 가르시아, 아자, 마모우디언, 아흐멧 우트, 「반항에 대해」, 『제8기후대: 예술은 무엇을 하는가?-2016 광주비엔날레』(현실문화연구, 2016), p. 164.

6) "광주비엔날레 사상 최초로 참여작가에게 비용을 지급했는데, 기존 작품은 미화 500달러, 커미션을 받은 신작에 대해서는 미화 2000달러"를 지급하며 신작 제작을 독려했다; 마리아 린드, 「예술감독의 글-제8기후대(예술은 무엇을 하는가?)」, 『제8기후대: 예술은 무엇을 하는가?-2016 광주비엔날레』(현실문화연구, 2016), p. 17.

7) 도라 가르시아, 아자 마모우디언 등, 앞의 글, p. 165.

8) 정현, 「관습에서 비껴가기」, 『월간미술』, 2016년 10월호, p. 109.

서는 충분한 시간을 두고 참여 프로그램을 운영함으로써 광주의 지역성에 대한 담담한 발언을 이끌어갔다. 20년을 넘긴 광주비엔날레가, 국내에서 비엔날레에 대한 열기나 흥분이 사그라든 오늘날 어떤 지향성을 지향해야 할지 시사하는 바가 크다.

외적으로는 한국 미술의 세계화, 내적으로는 지역 경제·문화의 활성화라는 과제를 안고 대규모 국가적 지원을 받으며 출발한 광주비엔날레는 전시에서도 지역성을 내세우는 한편 세계 미술계에서 한국 미술의 형식과 내용(지역정체성) 면에서 보편적 공감을 획득하고자 분투했다. ‘한국 미술을 세계화’라는 동시에 ‘주변부에서 세계 미술 보여주기’라는 두 마리 토끼잡기는 광주비엔날레 뿐 아니라 오늘날 국제 미술제를 기획하는 이들이 여전히 붙잡고 있는 화두다. 광주비엔날레가 거쳐온 성취와 좌절이 오늘날 한국 미술을 연구하는데 있어 중요한 부분을 차지해야 할 이유다.

광주비엔날레의 지역공동체 미술 연구

고은실(서울대학교)

예술가들은 커뮤니티를 위한 개념적 또는 물리적인 열린 공간을 만들어 사회참여적인 개입과 대화를 주도한다. 사회참여적 미술작품은 과정, 미술제작 실행, 담론의 교환과 협상의 장을 나타낸다. 이상적인 커뮤니티 기반의 담론적 예술 프로젝트는 커뮤니티뿐 아니라 작가로 하여금 커뮤니티와 사회가 갖고 있는 현안에 참여하여 적극적으로 개입하도록 장려한다. 그렇게 함으로써 예술 프로젝트는 그 목적, 즉 사회의 긍정적 발전을 이룬다.

사회 참여 예술은 사회 속 사람들의 일상을 돌보며, 현재의 사회적 이슈를 해결하려 한다. 즉, "세계화가 지역 사회에 살고 있는 개인에게 어떤 영향을 미치는가?" 그리고 "세계의 다각화(diversification)가 균질성을 갖는 문화와 어떻게 상충되는가?"와 같은 질문에 대한 답변을 시도한다. 커뮤니티 기반 미술에 대한 아이디어를 따르는 작가는 사람들의 일상에서 소외(alienation), 분절화(fragmentation) 그리고 폭력을 줄이고자 한다. 이러한 현대미술 형식은 참여자들이 다름과 아이덴티티라는 공통의 이슈에 대한 이해를 돕고 그들로 하여금 자신들의 문화 외부에는 어떠한 것이 있는지를 알 필요가 있다는 사실을 깨닫게 함으로써 커뮤니티를 구축한다. 커뮤니티 기반 미술의 목적은 정치적 사안들을 둘러싼 이론적이자 실천적인 담론을 생성하는 장기적인 협력자이며, 파트너로서 작가와 커뮤니티 간의 상호작용이다. 이와 같은 커뮤니티 기반 미술 프로젝트는 보다 민주적인 사회를 향해 정치적 열망을 품은 새로운 공공예술과 연결된다. 커뮤니티

기반 미술은 사회 속에서 미술의 의미와 형식을 바꾸어 나갈 수 있는 대화를 생성하는데 초점이 맞춰져 있다.

커뮤니티 기반 작가들은 기존의 비예술가 커뮤니티 안에 활동가 단체를 구성하고 커뮤니티의 일상의 삶의 경험에서, 전통적으로는 예술의 대상이 되지 않았을 주제들에 (예: 사회적 이슈들) 참여하려 한다. 커뮤니티 기반 예술가들은 지역 주민들이 처한 특정 현실로부터, 그리고 예술 바깥의 현실에서 담론적 미술 프로젝트를 통해 참여자들에게 권한을 부여하기 위해 작품을 만든다. 이러한 작가들은 미술작품과 관중들 사이에 놓인 가교 또는 중재자이며 커뮤니티 내 참여자, 즉 협력자들과 함께하는 주인공으로서 역할을 수행한다. 담론적 미술은 공감적인 대화를 통한 예술이다. 공감적 대화는 지역적 위치, 역사적 기억 그리고 커뮤니티에 대한 이해를 기반으로 한다.

광주 비엔날레는 커뮤니티 기반 미술이 어떻게 실행되고 활용될 수 있는지를 보여주는 좋은 예다. 이 비엔날레는 광주 민간 커뮤니티에 기반을 두고 있으며 커뮤니티 기반 미술을 향한 한국의 일부분으로서 중요한 제스처로서의 성격을 갖는다. 광주 비엔날레는 지역-특정적인 미술 전시회다. 그 이유는 광주 비엔날레가 개최되는 광주라는 도시가 한국인들에 있어 정치적 역사적 장소이기 때문이다. 커뮤니티 기반 미술이 사회적 참여 미술인만큼, 커뮤니티 기반 미술의 조건이 광주 비엔날레라는 지역-특정적 미술 프로젝트에 적용될 수 있다.

1995년 이후 정부 주도 전시회인 광주 비엔날레의 목적은 커뮤니티뿐 아니라 시민들의 문화적 수요를 개발하는 데 있다. 한반도 서남부에 위치한 지방도시 광주는 당시 저개발 도시를 활성화 시키고자 했던 정부에 의해 대도시인 수도 서울 대신 전시회 주최지로서

초청되었다. 광주 비엔날레에서 진행된 이들 프로젝트의 주 목적은 광주의 지역적 그리고 역사적 성격을 외부인들의 시각에서 공표하는 것이었고, 동시에 관광을 통해 광주시의 수입을 증진시킴으로써 시의 재정 수요를 충족시키는 데 있었다. 광주 비엔날레는 과거의 사안들, 현대 사회학 그리고 세계화와 관련하여 한국 예술에 대한 상당 부분의 정치적 역사적 담론과 대화를 주도했다. 모든 한국 미술 비평가들이 비엔날레로 모여들었다. 광주 비엔날레는 물리적 장소와 커뮤니티에 근거를 둔 지역과 정체성을 지역-특정적 및 커뮤니티 기반 미술 프로젝트로 촉진시켰다.

본 연구는 커뮤니티 기반 미술 프로젝트로서의 사회적 참여 예술이 사회적 이슈와 대화를 다루는 방식에 초점을 맞췄다. 그랜트 케스터(Grant Kester), 권미원 그리고 헬 포스터(Hal foster)의 비판의 계보를 따랐다. 이들 이론가들은 커뮤니티 기반 미술과 협력적 담론적 미술 프로젝트들을 작가들, 관중과 커뮤니티에 대한 비판적 대화를 통해 검증하고 있으며, 나아가 예술 프로젝트들이 지역 커뮤니티에 어떻게 영향을 미치는지도 점검하고 있다. 본 연구를 통해 작가들의 자율성을 행동주의 작가들, 그리고 협업을 통한 예술 행위 안에서의 지역 커뮤니티 구성원들 차원에서 분석할 것이다. 그랜트 케스터는 작가들을 '컨텐츠 제공자들' 이라기보다는 '맥락의 제공자들'이라 부른다. 권미원은 조력자들(facilitators), 교육자들, 코디네이터들 및 관료들의 역할을 떠안는 '떠도는 작가들'에 대해 언급한다. 본 연구는 이같은 이론들을 광주 비엔날레의 커뮤니티 기반 미술 측면에서 광주 비엔날레가 결여하고 있는 부분을 검토한다.

커뮤니티 기반의 담론적 미술에 대한 연구자의 생각은 미술작품은 커뮤니티가 사회적 이슈에 대한 참여와 개입을 독려해야 한다는 것이다. 커뮤니티 기반 미술의 목표는 장기

간에 걸친 협력자이자 파트너로서 작가와 커뮤니티 간 정치사회적 이슈를 둘러싼 이론적이고 실천적인 담론을 통한 상호작용이다. 커뮤니티 기반 행동주의 작가들은 일반적인 지역 주민들의 특정 현실을 소재로 하여 예술세계 바깥에서 작품을 만든다. 예술적으로 그리고 이론적으로, 작가들은 심정적 이슈들에 개입하면서, 복잡한 시각 언어에 대한 이해를 통해 관중을 교육한다. 예술과 일상을 통합하려는 의지 중 하나는 사회적, 정치적 변혁을 추진하는 것이다. 이러한 협력은 또한 작품의 예술적 정통성과 미학적 건전성을 판단하기 위한 수단으로 기능한다. 작가는 작품과 관중을 잇는 교량이자 중재자이다. 그렇게 함으로써 이들 작가는 관중에 권한을 부여하고자 한다.

비엔날레는 미래에 개발되기 위한 장기 프로젝트의 시작이어야 한다. 작품활동은 커뮤니티와 함께 보다 협업적인 것이 되어야 하며 일상과 구분이 희미할 정도가 되어야 한다. 한국에서 커뮤니티 기반 미술은 커뮤니티에서 다문화와 사회적으로 행동주의적 미술 교육을 대상으로 다뤄야 한다. 그 목표는 학생들, 미술교사들, 그리고 전시회 관중들에게 권한을 부여하고, 그러는 과정에서 다른 곳에서 온 아이디어를 향해 열린 마음을 갖고 과거의 보존과 균형된 현대적 시각을 제공하는 것이다.

광주비엔날레의 지역공동체 미술 연구

고은실(서울대학교)

예술가들은 커뮤니티를 위한 개념적 또는 물리적인 열린 공간을 만들어 사회참여적인 개입과 대화를 주도한다. 사회참여적 미술작품은 과정, 미술제작 실행, 담론의 교환과 협상의 장을 나타낸다. 이상적인 커뮤니티 기반의 담론적 예술 프로젝트는 커뮤니티뿐 아니라 작가로 하여금 커뮤니티와 사회가 갖고 있는 현안에 참여하여 적극적으로 개입하도록 장려한다. 그렇게 함으로써 예술 프로젝트는 그 목적, 즉 사회의 긍정적 발전을 이룬다.

사회 참여 예술은 사회 속 사람들의 일상을 돌보며, 현재의 사회적 이슈를 해결하려 한다. 즉, "세계화가 지역 사회에 살고 있는 개인에게 어떤 영향을 미치는가?" 그리고 "세계의 다각화(diversification)가 균질성을 갖는 문화와 어떻게 상충되는가?"와 같은 질문에 대한 답변을 시도한다. 커뮤니티 기반 미술에 대한 아이디어를 따르는 작가는 사람들의 일상에서 소외(alienation), 분절화(fragmentation) 그리고 폭력을 줄이고자 한다. 이러한 현대미술 형식은 참여자들이 다름과 아이덴티티라는 공통의 이슈에 대한 이해를 돕고 그들로 하여금 자신들의 문화 외부에는 어떠한 것이 있는지를 알 필요가 있다는 사실을 깨닫게 함으로써 커뮤니티를 구축한다. 커뮤니티 기반 미술의 목적은 정치적 사안들을 둘러싼 이론적이지도 실천적인 담론을 생성하는 장기적인 협력자이며, 파트너로서 작가와 커뮤니티 간의 상호작용이다. 이와 같은 커뮤니티 기반 미술 프로젝트는 보다 민주적인 사회를 향해 정치적 열망을 품은 새로운 공공예술과 연결된다. 커뮤니티

기반 미술은 사회 속에서 미술의 의미와 형식을 바꾸어 나갈 수 있는 대화를 생성하는데 초점이 맞춰져 있다.

커뮤니티 기반 작가들은 기존의 비예술가 커뮤니티 안에 활동가 단체를 구성하고 커뮤니티의 일상의 삶의 경험에서, 전통적으로는 예술의 대상이 되지 않았을 주제들에 (예: 사회적 이슈들) 참여하려 한다. 커뮤니티 기반 예술가들은 지역 주민들이 처한 특정 현실로부터, 그리고 예술 바깥의 현실에서 담론적 미술 프로젝트를 통해 참여자들에게 권한을 부여하기 위해 작품을 만든다. 이러한 작가들은 미술작품과 관중들 사이에 놓인 가교 또는 중재자이며 커뮤니티 내 참여자, 즉 협력자들과 함께하는 주인공으로서 역할을 수행한다. 담론적 미술은 공감적인 대화를 통한 예술이다. 공감적 대화는 지역적 위치, 역사적 기억 그리고 커뮤니티에 대한 이해를 기반으로 한다.

광주 비엔날레는 커뮤니티 기반 미술이 어떻게 실행되고 활용될 수 있는지를 보여주는 좋은 예다. 이 비엔날레는 광주 민간 커뮤니티에 기반을 두고 있으며 커뮤니티 기반 미술을 향한 한국의 일부분으로서 중요한 제스처로서의 성격을 갖는다. 광주 비엔날레는 지역-특정적인 미술 전시회다. 그 이유는 광주 비엔날레가 개최되는 광주라는 도시가 한국인들에 있어 정치적 역사적 장소이기 때문이다. 커뮤니티 기반 미술이 사회적 참여 미술인 만큼, 커뮤니티 기반 미술의 조건이 광주 비엔날레라는 지역-특정적 미술 프로젝트에 적용될 수 있다.

1995년 이후 정부 주도 전시회인 광주 비엔날레의 목적은 커뮤니티뿐 아니라 시민들의 문화적 수요를 개발하는 데 있다. 한반도 서남부에 위치한 지방도시 광주는 당시 저개발 도시를 활성화 시키고자 했던 정부에 의해 대도시인 수도 서울 대신 전시회 주최지로서

초청되었다. 광주 비엔날레에서 진행된 이들 프로젝트의 주 목적은 광주의 지역적 그리고 역사적 성격을 외부인들의 시각에서 공표하는 것이었고, 동시에 관광을 통해 광주시의 수입을 증진시킴으로써 시의 재정 수요를 충족시키는 데 있었다. 광주 비엔날레는 과거의 사안들, 현대 사회학 그리고 세계화와 관련하여 한국 예술에 대한 상당 부분의 정치적 역사적 담론과 대화를 주도했다. 모든 한국 미술 비평가들이 비엔날레로 모여들었다. 광주 비엔날레는 물리적 장소와 커뮤니티에 근거를 둔 지역과 정체성을 지역-특정적 및 커뮤니티 기반 미술 프로젝트로 촉진시켰다.

본 연구는 커뮤니티 기반 미술 프로젝트로서의 사회적 참여 예술이 사회적 이슈와 대화를 다루는 방식에 초점을 맞췄다. 그랜트 케스터(Grant Kester), 권미원 그리고 헬 포스터(Hal foster)의 비판의 계보를 따랐다. 이들 이론가들은 커뮤니티 기반 미술과 협력적 담론적 미술 프로젝트들을 작가들, 관중과 커뮤니티에 대한 비판적 대화를 통해 검증하고 있으며, 나아가 예술 프로젝트들이 지역 커뮤니티에 어떻게 영향을 미치는지도 점검하고 있다. 본 연구를 통해 작가들의 자율성을 행동주의 작가들, 그리고 협업을 통한 예술 행위 안에서의 지역 커뮤니티 구성원들 차원에서 분석할 것이다. 그랜트 케스터는 작가들을 '컨텐츠 제공자들'이라기 보다는 '맥락의 제공자들'이라 부른다. 권미원은 조력자들(facilitators), 교육자들, 코디네이터들 및 관료들의 역할을 떠안는 '떠도는 작가들'에 대해 언급한다. 본 연구는 이같은 이론들을 광주 비엔날레의 커뮤니티 기반 미술 측면에서 광주 비엔날레가 결여하고 있는 부분을 검토한다.

커뮤니티 기반의 담론적 미술에 대한 연구자의 생각은 미술작품은 커뮤니티가 사회적 이슈에 대한 참여와 개입을 독려해야 한다는 것이다. 커뮤니티 기반 미술의 목표는 장기

간에 걸친 협력자이자 파트너로서 작가와 커뮤니티 간 정치사회적 이슈를 둘러싼 이론적이고 실천적인 담론을 통한 상호작용이다. 커뮤니티 기반 행동주의 작가들은 일반적인 지역 주민들의 특정 현실을 소재로 하여 예술세계 바깥에서 작품을 만든다. 예술적으로 그리고 이론적으로, 작가들은 심정적 이슈들에 개입하면서, 복잡한 시각 언어에 대한 이해를 통해 관중을 교육한다. 예술과 일상을 통합하려는 의지 중 하나는 사회적, 정치적 변혁을 추진하는 것이다. 이러한 협력은 또한 작품의 예술적 정통성과 미학적 건전성을 판단하기 위한 수단으로 기능한다. 작가는 작품과 관중을 잇는 교량이자 중재자이다. 그렇게 함으로써 이들 작가는 관중에 권한을 부여하고자 한다.

비엔날레는 미래에 개발되기 위한 장기 프로젝트의 시작이어야 한다. 작품활동은 커뮤니티와 함께 보다 협업적인 것이 되어야 하며 일상과 구분이 희미할 정도가 되어야 한다. 한국에서 커뮤니티 기반 미술은 커뮤니티에서 다문화와 사회적으로 행동주의적 미술 교육을 대상으로 다뤄야 한다. 그 목표는 학생들, 미술교사들, 그리고 전시회 관중들에게 권한을 부여하고, 그러는 과정에서 다른 곳에서 온 아이디어를 향해 열린 마음을 갖고 과거의 보존과 균형된 현대적 시각을 제공하는 것이다.

광주비엔날레의 지역연계 성과와 의미

안미희(한국국제교류재단)

서구권과 비서구권, 중심과 주변 할 것 없이 오늘날의 비엔날레는 다양한 도시를 중심으로 광범위하게 확산되어 있으며 행사의 규모가 클수록 국가와 지방자치단체가 개입하거나 후원하는 형식을 접할 수 있다. 또한 대부분 비엔날레의 개최 목적이 미술을 통한 국제적 소통과 교류, 글로벌 시대의 상호교류와 이해증진 등을 표방하고 있는 것을 쉽게 확인할 수 있다. 특히, 글로벌 국제교류의 활성화와 지역적인 정체성을 살려야 한다는 대립적인 모순을 안고 태동된 광주비엔날레는 국외에서의 인지도에 비해 국내의 미술계에서 저평가되는 현상과 지역언론으로 부터도 과히 긍정적으로 인식되지 못하는 독특한 상황에 놓인 채 20년이 넘게 지속되어왔다. 광주비엔날레가 독자적인 정체성을 살리려고 할 때 지역의 특성으로부터 완전히 자유로울 수는 없다는 의견은 당연하나 오늘날 문화적 정체성이 국경이나, 사회, 민족이라는 울타리를 넘어서야 하는 것은 이미 정리된 논지이다.

광주비엔날레만의 독자적 성격과 방향을 확립하고 이를 통해 국제적 경쟁력 확보와 지역사회에서의 문화적 파급효과를 극대화하기 위한 노력은 창설초기부터 광주비엔날레 재단정책의 기초였다. 이를 위한 광주비엔날레의 지역연계를 위한 행보는 공공미술, 관계미학, 프로젝트 성 작업의 활성화로 구체화되어 시민들의 직접적인 참여와 미적 경험과 관련되어 전시와 함께 매 행사마다 전개되어

왔다. 그 중 광주비엔날레 재단이 지역과의 소통단절에 대한 해소의 목적으로 출발한 2008년 제7회 광주비엔날레<연례보고><Annual Report>의 <복덕방 프로젝트>는 예술가와 관객 사이에는 작품이라는 ‘매개물’이 있다는 것에서 착안한 ‘매개’를 핵심개념으로 하여 소통과 대화의 공간으로 재래시장을 규정하고, 지역민과 광주비엔날레의 소통의 기회를 제공하였다. 이러한 예술의 매개와 소통은 2016년 제11회 광주비엔날레<제8기후대, 예술은 무엇을 하는가><THE EIGHTH CLIMATE, WHAT DOES ART DO>에서 본격적으로 전개되었다. 여기에서는 전시작품 중심의 주제 전시를 목적으로 하지 않고 1년 동안의 전시준비 과정에 방점을 두고 다수의 크고 작은 프로젝트들이 일사분란하게 전개되었다. 예술의 역할과 비엔날레의 본질에 대해 질문을 던진 지역과의 협업방식은 성공적으로 구현되었으며 지역 밀착형 작품 제작을 통해 외부로 전시 공간을 확장하고 ‘지역과 하는 광주비엔날레’의 목적을 다분히 성공적으로 달성했다.

2016년의 지역연계 프로젝트는 예술이 무엇을 하며 어떻게 사회에 안착하는 지를 탐구하는 다양한 작업들로 독립 이벤트나 특별 프로젝트의 형식을 빌린 일회성 부대행사가 아니라 비엔날레의 메인 행사이며 진행방법 (Strategy)이었다. 이는 연계 프로젝트와 교육 프로그램 등이 망라된 종합적이고 입체적인 비엔날레로 추진되어 다양한 교류 과정을 통해 사회의 매개체로서의 예술을 규명하는 작품들로 결과 되었고, 작품과 관객들 사이의 매개가 단순히 작품의 표면만이 아니라 다양한 종류의 연결 지점을 제시하며 전시 공간 안에서의 작품 감상을 넘어선 접촉과 충돌의 장을 구현했다.

광주비엔날레가 각 행사 때 마다 기획한 일련의 프로젝트들은 동시대미술에서 강조하고 있는 소통과 참여를 적극 끌어들이었으며, 지역의 삶과 직접 연관된 이슈는 비엔날레의 사회적 역할을 내포하기도 한다. 더욱이 광주비엔날레의 지역적 정체성의 문제해결은 파편적으로 전개되어 온 본전시의 연계행사나 부대행사, 특별전의 형태가 아닌 전시구성과 개념에 직결되어 함께 실현되어야 한다는 것이 2016광주비엔날레로 확인되었다.

광주처럼 비엔날레와 밀접한 관계가 있는 도시는 세계적인 비엔날레 개최도시 중에서도 유례를 찾기 힘들 것이며, 광주비엔날레의 지역적 정체성의 문제는 무엇보다도 전시기획과 직결되었다. 다수의 관객은 2016년의 비엔날레를 관람하며 특히 거리 두기에 애썼던 스펙터클의 잔상을 쫓기도 했고, 교육의 형태로 실현되었던 현대미술과 사회에 대한 매개의 장은 또 다른 고급 예술이 되어 기존의 그것과 다른 형태의 소외를 만들었을 수도 있다. 하지만 제11회 비엔날레가 시각적 스펙타클 보다는 예술의 본질에 충실하였고, 지역연계와 지역의 참여에 성과를 보인 측면에서는 하나의 가능성을 보여준 비엔날레 연구의 성과로 기록될 만하다.

베니스 비엔날레를 통해서 본 1990년대 이후 한국미술의 코스모폴리타니즘

양은희(건국대학교)

1. 국제 비엔날레와 한국미술

한국미술은 서구의 '미술'개념을 수용하며 근대의 전개에 동참한 이후 '미술'이 태동한 중심지인 유럽과 그 뒤를 이은 미국의 현대 미술과 제도에 대한 동경을 멈춘 적이 없다. 특히 김환기, 김병기, 박서보 등 소수의 작가들이 1960년대부터 파리비엔날레와 상파울로 비엔날레 등 현대미술을 소개하는 국제 전시에 참가하기 시작하면서 대형 미술전시 현장에서 다수의 국제 작가들과 교류하며 '미술'의 장을 확대해 나갔다.⁹⁾

외국으로의 여행이 어려웠던 시절 국제 비엔날레는 정보흡수와 문화충격의 현상이었다. 1958년 신시내티 국제판화비엔날레에 한국 작가가 참여하기 시작했으나 개인 자격이었고, 1961년 파리청년작가비엔날레는 국가단위로 참가하게 된 최초의 국제비엔날레였다. 1963년부터 상파울로 비엔날레에 한국을 대표하는 작가를 보내면서 국제 미술계에 대한 관심과 '대표작가'로 선정되기 위한 경쟁도 본격화하기 시작했다. 1970년대에는 인도 트리에날레, 시드니 비엔날레, 동경판화비엔날레 등 다수의 비엔날레에 한국작가를 보냈으며, 1986년부터 참가하기 시작한 베니스 비엔날레는 아시아, 남미를 넘어서 본격적으로 유럽의 미술축제에 참여하는 계기가 되었다.

9) 양은희, 「1960-70년대 뉴욕의 한국작가: 이주, 망명, 디아스포라의 미술」, 『미술이론과 현장』 16 (2013), pp.107-137 참조.

베니스 비엔날레는 1986년 주최 측이 한국 정부에 참여를 요청하면서 고영훈, 하동철 작가가 참가한 것이 시발점이다. 그런데 다른 비엔날레와 달리 베니스 비엔날레는 국가관으로 구성되어 있으며, 자르디니 공원에 들어선 20여개의 국가관은 항구적인 문화외교의 공간이자 문화경쟁의 현장이기도 했다. 베니스에서 여러 국가관을 본 한국 작가들은 자연스럽게 한국관 건립을 꿈꾸기 시작했다. 단순히 비엔날레에 참가하는 것에 그치지 않고 '문화 올림픽'에 '국가관'을 확보하려는 열망이 집약되기 시작한 것이다. 마치 19세기 말 만국박람회가 거대한 근대적 스펙터클로 가동하던 시기에 견줄 정도로 강렬한 열망이었다. 특히 일본이 이미 국가관을 확보하고 있다는 점도 한국관 확보의 욕망을 확대하는 데 일조했다. 1988년에 하종현 미협회장이 커미셔너로, 그리고 박서보가 작가로 참석하여 이러한 의사를 주최 측에 타진해 보기 시작한 후¹⁰⁾ 일련의 간헐적인 시도가 지속되다가 한국관이 건립된 것은 1995년이다.

2. 1995: 베니스 비엔날레 한국관 개막과 '세계화'의 꿈

1995년은 한국미술의 세계화 과정에서 중요한 해이다.¹¹⁾ 베니스 비엔날레 한국관이 개관했으며 제1회 광주 비엔날레가 개막했기 때문이다. 전자는 유럽의 주요 비엔날레에 한국미술을 정기적으로 선보일 수 있는 일종의 교두보를 확보했고 후자는 국내에 처음으로 글로벌 현대 미술이 대규모로 동시에 규칙적으로 전시되는 공간과 예산을 확보한 것

10) 베니스 비엔날레 한국관 설립 추진, 경향신문(1988년 6월 18일), p.15; 베니스 비엔날레에 참석하고 온 서양화가 박서보씨 "해외서 우리미술 호평", 경향신문(1988년 8월 11일), p.9.

11) 송미숙, 한국현대미술사의 상황과 이슈들-1988년부터 2002년까지, 조형지 (2002), pp.3-4

이다. 전자가 해외에서 한국미술에 대한 평가와 반응을 확인할 수 있는 계기를 마련했다면, 후자는 서구중심의 미술 태도와 형식이 한국의 미술의 토양과 결합될 수 있는 대규모 예산행사를 태동시켰다는 점에서 주목할 만하다. 후자가 아시아성을 강조하면서 비엔날레의 한국적 모델을 만드는 동시에 국내에 코스모폴리타니즘을 확산하는 공간이었다면, 전자는 코스모폴리타닉 사고의 진앙지인 서구 미술계와 충돌하는 동시에 한국에서의 코스모폴리타니즘의 현 주소를 보여주는 공간이었다.¹²⁾

1990년대는 비엔날레 시대라고 불린다. 특히 아시아권에서의 비엔날레 증가는 이미 현대미술사에서 특수한 현상으로 주목받고 있으며 신자유주의의 확산을 드러내는 사례로 평가된다.¹³⁾ 바로 그 시기에 한국이 비엔날레의 원조라고 할 수 있는 베니스에 한국관을 열었을 뿐만 아니라 국내에 광주 비엔날레를 출범시킨 것은 괄목할 만한 변화였다. 이 두 개의 비엔날레는 국내 미술계가 ‘한국’과 ‘서구’의 패러다임 속에서 ‘미술’의 개념과 실천을 도모해 온 20세기의 역사를 정리하고 글로벌 미술이라는 거대한 공동의 장으로 진입하는 관문이 되었다. 돌이켜보면 한국미술과 해외미술의 접촉에서 이정도로 큰 변화의 계

12) 코스모폴리타니즘의 분류는 보통, 정치적, 사회적, 윤리적, 문화적 차원에서 이루어지곤 하며, 시대와 지역에 따라 다른 유형으로 나타난다. 본 논문에서는 주로 문화적 코스모폴리타니즘에 주목할 것이다. 코스모폴리타니즘은 예술의 창작과 확산이 종속과 모방이라는 분명한 대립관계로 규정될 수 없으며, 오히려 미술의 언어와 의미를 공유하는 예술가에게 세계 시민으로서 보편성을 부여하면서 제국주의와 민족주의의 대립 구도 속에서 권력의 우위에 따라 문화의 우위를 따지는 대립적 시각을 극복할 수 있는 입체적 시각을 제공한다.

13) Charles Green and Athony Gardner, *Biennials, Triennials, and Documenta: The Exhibitions that Created Contemporary Art*, Chichestr: Wiley, 2016, p.111.

기는 없었던 것 같다. 1980년대 중반 국립현대미술관 과천관 건립과 막대한 예산을 투여해서 88올림픽의 부대행사로 연 <세계미술제>가 있기는 했지만 1990년대 비엔날레 시대로의 진입은 이후 한국미술의 세계화를 가속화시키며, 동시에 글로벌 미술의 주체중 하나로 부상하는 계기가 되었던 것만은 분명하다.

베니스 비엔날레 한국관은 광주비엔날레의 탄생에 직접적으로 영향을 미쳤으며 한국에서 비엔날레라는 문화적 규범과 현대미술의 가치와 의미에 대한 사고를 변화시킨 주요 지점이기도 하다. 특히 베니스에 진출한 한국작가에 대한 이탈리아 및 유럽 미술계의 평가는 한국을 벗어나서 서구의 미술 중심지에서 한국을 대표하는 미술이 어떤 언어를 취해야 하는지에 큰 영향을 미쳤다. 뿐만 아니라 비엔날레에서 유통되는 미술의 보편적 가치, 즉 코스모폴리타니즘을 수용하면서 글로벌 미술이라는 상상체를 가동시키는 동기가 되기도 했다. 따라서 베니스 비엔날레는 한국미술계의 세계화와 코스모폴리타니즘을 확산시키는데 큰 기여를 했으며 글로벌 미술의 유통에 큰 영향을 미쳤다.¹⁴⁾

본 발표는 베니스 비엔날레 한국관 건립 과정과 백남준의 역할, 역대 수상자 등을 살펴 보면서 1990년대 이후 한국미술의 세계화와 코스모폴리타니즘의 확산을 살펴보고자 한다.

14) 베니스 비엔날레 한국관 개관전은 국내평론가들이 ‘한국현대미술 해외전시 가운데 성공적으로 기억되는 전시’ 2위에 오른 바 있다. 김달진미술자료박물관, 『한국현대미술 해외진출 60년 1950-2010』, 2011, p.234

베를린 비엔날레: 서구와 비서구의 경계는 존재하는가

- 비(非)서구를 통한 서구의
이해와 미래 -

김은지(홍익대학교)

20세기 말, 유럽의 우수 국제미술행사인 도쿠멘타와 비엔날레 그리고 아트페어 등은 '글로벌 아트'에 대한 담론형성에 적극 가담했다. '서구예술' 행사에 '비서구계 예술'을 대거 유입한 결과였다. 이러한 변화들은 '서구-비서구'의 이원론 체제로 점철되었던 20세기 국제 예술에 대한 재 고찰의 문을 열었다. 이 과정에서 20세기 초의 제국주의적 의미가 내포된 "세계예술(World Art)" 또 20세기 내내 지속된 유럽과 미국의 미술인 "International Art" 또한 재 고찰 되었다. 유럽과 미국의 예술 즉 서구의 관점을 의미하는 International Art는, 이 과정에서 지난 세기의 역사가 되었다. 이것은 무엇보다 현시대의 "글로벌 아트(Global Art)"와 "지역 예술(Local Art)"의 큰 부각 때문이었다. 흥미로운 점은, 이 과정에서 출현한 '서구적' 예술경향 즉 서구적 관점이 무엇인가 하는 것에 대한 서구 스스로의 반문이었다. 1990년대 후반, 독일의 도쿠멘타와 유럽의 우수 비엔날레들이 '비서구적'인 예술작품을 전례에 없던 규모로 대거 전시했던 것도, 1999년의 베니스 비엔날레에 하랄드 스테만(Harald Szeemann)이 약 30명의 중국 예술가들을 동원 했던 것도 또 2002년 카셀 도쿠멘타의 예술감독 책임자로 오쿠이 엔위서(Okwui Enwezor)가 임명되면서 아프리카 예술이 유럽의 우수 국제미술행사에 대거 출현했던 것도, 모두 서구 스스로의 반문을 부

추진 자극제였다.

이러한 변화 속에서 1998년, 베를린 비엔날레는 제 1회 국제행사를 개최했다. 시드니(Sidney, 1978), 타이페이(Taipei, 1984), 리온(Lyon, 1991), 광주(1995), 요한니스부르크(Johannesburg, 1995) 등의 비엔날레처럼, 문화관광사업과 예술의 세계적 교류 등의 의미와 더불어 성황리에 출발했다. 하지만 베를린 비엔날레의 특성은, 젊은 예술가들을 중심으로 한 비서구계 예술에 대한 이해도모와 특히 유럽과 북아메리카(미국) 중심의 서구예술경향 즉 International Art에 대한 반문에 있다. 이는 그동안 철저히 서구 중심으로 움직이던 문화예술시스템에 대한 도전이었다. 이러한 반문과 도전으로 현재 20여 년의 역사를 지니는 베를린 비엔날레는 서구와 비서구 사이의 예술적-사회적-인류사적 요소들 특히 비서구적 미술사를 어떻게 재구성할 것인가 하는 물음에 대한 답변을 실험적인 전시와 프로젝트 등을 통해 찾아가고 있다. 이 배경에는 베를린이라는 도시가 지닌 문화역사 및 정치사회적으로 독특하고 특별한 성격과 그로인한 지역적 문화예술의 성향을 간과 할 수 없다.

현재, 베를린에는 약 175여 개의 뮤지엄이 있다. 대부분 국립공공기관으로 운영되는 베를린의 뮤지엄들 중, 22개는 프로이센 문화재단(Preussen Cultural Foundation)에 소속되어 있다. 또 베를린 시에 공식적으로 등록된 갤러리는 약 400여개이다. 2016년의 통계 문헌자료에 의하면, 이는 상업적 갤러리와 개인 갤러리가 모두 포함된 수치이다. 주목할 사실은, 이 400여 개의 갤러리 중, 150여 개는 소위 "예술창작 프로젝트 공간"으로 비상업적 전시장소로 활용된다. 이 장

소는 대부분의 예술가들이 스스로 재정부담을 안으며 활동하는 공간이자, 정기적으로 새로운 작품들이 전시되는 곳이다. 2012년부터 베를린의 시 상원(Senat)에서 이 “예술 창작 프로젝트공간”에 대해 선별하여 수상을 진행하고 있다.

베를린의 문화예술장려 정책은 1989년 독일 통일 이후 베를린으로 독일정부의 수도 재이전 및 과거의 명성을 이은 미래의 “문화예술의 수도”로서 베를린에 대한 기대가 합쳐진 결과이다. 여기엔, 18세기 이후 끊임없이 번성해온 베를린 지역의 문화예술 전통과 역사가 있다. 이러한 베를린 특유의 문화예술 역사 위에서 지금도 수많은 세계 예술가들이 이 곳에서 활동하고 있다. 2016년의 통계에 의하면, 베를린에는 현재 약 2만 여명이 넘는 국제예술가들이 활동하고 있다.

본 발표는 베를린 비엔날레를 중심으로, 서구적 예술관점의 해체에 대한 고찰이다. 세계화의 확산 속에 서구 중심의 예술이 어떻게 탈서구화를 수용하며 글로벌 예술(global art)를 향한 도약을 해내는지에 주목한다. 현재 20여 년의 역사를 지닌 베를린 비엔날레(제1회-9회 까지)의 매 회 특성을 종합하여, 비서구계 예술의 이해를 위한 베를린 비엔날레 운영정책에 포커스를 두어 본 발표를 전개한다. 이 과정을 통해, 베를린 비엔날레의 서구적 관점을 탈피는 무엇을 위한 시도이며, 동시에 지역예술 발전과는 어떠한 관계가 있는 것인지 살펴본다. 문화예술에서의 모더니 출현한 20세기 초부터 국제도시로서 세계적인 명성을 등에 업은 ‘베를린’의 특수성과 지역성 위에 창립된 베를린 비엔날레의 특성 또한 분석 고찰하며, 지역의 전통과 관습은 세계적인 경향을 수용하는데 가장 근본

적인 요소라는 것을 확인하고자 한다. 이를 통해, 비서구계 예술의 수용은 곧 세계적인 예술에 대한 이해이며, 따라서 국제 비엔날레는 그 지역의 문화역사가 동반된 예술전략이며, 이는 결국 지역적인 것에 의해 세계적인 동향이 지속적으로 변화하고 발전하는 것임을 밝히고자 한다. 이를 통한 궁극적인 목적은, 세계화로 긴밀히 밀착된 현(現) 동시대 예술을 의미하는 “글로벌 아트”의 특성 및 ‘지역적(local) 예술’의 그 밀접한 관계 조명에 있다.

Who Could Sing for You? Rethink Twenty-Year History of Taipei Biennial (1996-2016)

LU Pei-Yi
(National Taipei University of
Education)

Taipei Biennial has been twenty years: in 1996, six Taiwanese curators co-curated "The Quest for Identity". Turning to Asia in 1998, Japanese curator Funio NANJO created a show "Site of Desire", focusing on East Asian rapid urban development. Since 2000, two-curator mechanism: one international curator and one Taiwanese curator co-working together was used for five versions of TB (2000-2010), entitling "Sky is the Limit", "World Theatre", "Do you Believe Reality", "Dirty Yoga", "2008 Taipei Biennial", and "2010 Taipei Biennial". After 2012, TB came back to Single-Curator-Mechanism but was dominated by curators from the West: 2012 by German curator Anselm Franke, "Modern Monsters/ Death and Life of Fiction"; 2014 by French curator Nicolas Bourriaud, "The Great Acceleration" and 2016 by French curator Corinne Diseren, "Gestures and archives of the present, genealogies of the future: A new lexicon for the biennial".

If the original mission of TB is to set up its own stage and have its own voice, could the twenty-year of TB

deliver this promise or as 2004 TB Taiwanese curator Amy Chang's absence as a protest: local curator was forced to step down from the same stage and rather than the main singer, become the "warming singer", even lose the right to sing her own song. On the stage of TB, our stage, why could we not sing for our own? Is it not allowed or not able to do so? In this paper, I would review the history of TB to evaluate the difference between its original mission and later development. I argue that invisible self-colonialism might be the inner hidden reason. On the one hand, one might recall the Other to come and help; on the other hand, after being possessed, one forgets oneself. In this situation of double absence, on one's own stage, still could not sing. The crucial issue of this paper is on your stage, who could sing for you?