

# 전시, 담론, 미디어, 사회적 소통

On the Exhibition: Discourse, Media and Communication

한국미술이론학회 추계 콜로кви엄 2020

한국미술이론학회

Korean Society of Art Theories

<http://www.artntheory.org>

# 한국미술이론학회 추계콜로퀴엄 2020

일시: 2020년 9월 26일(토) 오후 13:00~17:35  
장소: 온라인학회 (Zoom 웨비나)  
(온라인 실시간 중계 링크는 학회 홈페이지 참조)  
<http://www.artntheory.org>

전  
시:  
담  
론,  
미  
디  
어,  
사  
회  
적  
소  
통

On the Exhibition: Discourse, Media and Communication



한국미술이론학회  
Korean Society of Art Theories  
<http://www.artntheory.org/>

## 개회사

■ 13:00 ~ 13:05 조은정  
(목포대학교 교수, 한국미술이론학회 회장)

■ 사회: 김연재 (한국예술종합학교 객원교수)

## 기조 발제

■ 13:05~13:20 이영철 (계원예술대학교 교수)  
큐레이토리얼의 재귀 - 큐레이팅을 잠시 멈추고  
그것에 대해 다시 생각하기

## 1부: 전시와 담론

Exhibition in Curatorial Discourse

■ 13:20~13:35 신상철 (고려대학교 교수)  
계몽주의 전시 담론의 유산

- 백과전서식 전시에서 세계사적 전시로의 전환

■ 13:35~13:50 김승익 (국립제주박물관 학예연구사)  
국립중앙박물관의 서양미술 전시

■ 13:50~14:05 박재연 (아주대학교 조교수)  
명받지 않은 보통 여성들의 이야기  
- 《바사의 여인들》전을 중심으로 살펴본  
역사박물관 전시의 여성 서사

■ 14:05~14:20 김종길 (경기도미술관 학예팀장)  
지역성 담론과 큐레이션의 실천  
《시점(時點) · 시점(視點)-1980년대 소집단 미술운동  
아카이브》

■ 14:20~14:35 이정원 (경북대학교 강사)  
동시대 미술 전시를 통해 본 미술관의 환경 연구

■ 14:35~15:30 종합토론 1부  
좌장: 양은희  
(숙명여자대학교 객원교수)

15:30~15:40 휴식

## 2부: 전시와 미디어

Exhibition and Media in the New Era

■ 15:40~15:55 최병진 (한국외국어대학교 조교수)  
전시와 디지털 아카이브

■ 15:55~16:10 김성호 (2020창원조각비엔날레 총감독)  
비조각 담론의 큐레이팅-(2020창원조각비엔날레)

■ 16:10~16:25 박세희 (연세대학교 박사과정)  
관객 참여를 기반으로 둔 큐레이토리얼 실천:  
2012 부산비엔날레 《배움의 정원》을 중심으로

■ 16:25~16:40 이수정 (국립현대미술관 학예사)  
미디어 전시에서 전시 미디어로

■ 16:40~17:35 종합토론 2부  
좌장: 이지은 (명지대학교 교수)

\* 본 자료집의 저작권은 각 연구자에게 있으므로, 정당한 방식으로만 사용하실 수 있습니다.

## 전시, 담론, 미디어, 사회적 소통

On the Exhibition: Discourse, Media and Communication

### 목차

#### 기조 발제

큐레이토리얼의 재귀 - 큐레이팅을 잠시 멈추고 그것에 대해 다시 생각하기 ..... p.2  
이영철 (계원예술대학교 교수)

#### 1부: 전시와 담론

Exhibition in Cultural Discourse

계몽주의 전시 담론의 유산- 백과전서식 전시에서 세계사적 전시로의 전환 ..... p.5  
신상철 (고려대학교 교수)

국립중앙박물관의 서양미술 전시..... p.7  
김승익 (국립제주박물관 학예연구사)

평범하지 않은 보통 여성들의 이야기 - 《바사의 여인들》전을 중심으로 살펴본 역사박물관 전시의 여성 서사 ..... p.10  
박재연 (아주대학교 조교수)

지역성 담론과 큐레이션의 실천《시점(時點) · 시점(視點)-1980년대 소집단 미술운동 아카이브》 ..... p.13  
김종길 (경기도미술관 학예팀장)

동시대 미술 전시를 통해 본 미술관의 환경 연구 ..... p.17  
이정원 (경북대학교 강사)

#### 2부: 전시와 미디어

Exhibition and Media in the New Era

전시와 아카이브 ..... p.19  
최병진 (한국외국어대학교 조교수)

비조각 담론의 큐레이팅-《2020창원조각비엔날레》 ..... p.22  
김성호 (2020창원조각비엔날레 총감독)

관객 참여를 기반에 둔 큐레이토리얼 실천: 2012 부산비엔날레 《배움의 정원》을 중심으로 ... p.25  
박세희 (연세대학교 박사과정)

미디어 전시에서 전시 미디어로 ..... p.27  
이수정 (국립현대미술관 학예사)

## 큐레이토리얼의 재귀' - 큐레이팅을 잠시 멈추고 그것이 무엇인가 생각하기

이영철\*

유튜버 정치가인 허경영은 자신이 신인(호모 데우스)으로 세계를 구원할 황제 대통령으로 이 세상에 왔다는 거짓말 화법으로 시청자를 웃긴다. 호모 사피엔스가 지구에서 최강의 포식자가 된 것은 거짓말 화법과 함께 모여 문제를 해결하는 습관을 격세유전시킨 것에 있다. 호모 데우스에로의 도약을 서두르는 인류세Anthropocene의 주역인 인간이 불가피한 실수로 저지른 팬더믹 시대에 누구나 의식주의 일상과 건강과 행복, 미적 쾌락을 위해 큐레이션을 한다. 스크린에 줌인을 하여 마련된 온라인 세미나 의 오늘 주제는 '전시 담론 미디어 사회적 소통'이다. 집에 콕박혀 있는 각자 개인들이 전자 에테르 속에서 작동하는 조그만 광학적 기계의 눈을 통해 윈도우로 마주 대하는 '우리'는 이제부터 몸이 만나고 부딪히는 체험 경제, 체험 교육, 체험 문화가 아니라 심연의 나락에서 전자적 대면으로 가느다란 빛으로 화한 문턱에서 간신히 만나고 대화를 한다. 자유는 '무화' (없음 되기)가 아니라 오로지 '사유'일 뿐이라는 레비나스의 말이 이 시간을 열어준다.

### 1. 신화 만들기 - 번역, 배신, 변형

'큐레이토리얼'은 일반적 용례에 따르면 큐레이터의 활동, 큐레이팅의 방법 등 전시가 무대에 올려지는 제반 장치appartus에 관계하는 형용사이지만 런던대학교의 골드스미스 대학 시각문화학과에서 그 교육 내용과 비전을 '지식생산/큐레이토리얼'(Irit Rogoff 창설)로 지칭하면서 명사적 용법으로 특화해서 사용되기 시작하였다. 주의해야 할 것은 큐레이토리얼이 창의성 증진을 위한 학습 매뉴얼인 것으로 여겨져서는 안되며, 큐레이팅 기술과 실증적인 방법 - 계약 관계, 펀드레이징, 운송, 서류 작성, 마케팅, 평가 방식 - 의 학습과는 무관하다.

박물관, 미술관, 문화재단, 아트 페어, 비엔날레 등이 점점 미래, 앞날을 의미하는 '지킬 수 없는' 미래에 대한 약속과 계약이 반복 학습되는 지옥의 성소 처럼 되어 가고 항상 '선한 의지'라는 외피mask 속에서 시민들 간에 선물거래와 선도forward거래가 이뤄지는 행복 산업을 판매하는 키오스크로 변질되고 있다. 고등 교육을 하는 대학이 '좋아요'와 구독하기에 길들여지는 젊은이에게 성공담을 강의하는 회사나 공장이 되고 있다.

큐레이토리얼은 비평가 전시기획을 하거나 이미 하고 있는 학생들이 수강하는 석박사 과정의 프로그램인데, 실천적 학문의 성격을 지향하며 이제까지 알려지지 않은 새로운 지식 - 암묵지(tacit knowledge) - 의 창출, 사회를 변화시키는 큐레이팅의 잠재적인 가능성을 탐구하고 이를 수행하는 큐레이터의 연구와 철학적/윤리적 태도를 배우는 과정이다. 본인의 발표 주제에 '재귀'라는

\* 98년부터 계원예술대학교 순수미술과 교수, 국립아시아문화전당 창조원 초대 예술감독, 백남준아트센터 초대 관장, 2회 광주비엔날레 전시기획실장, 93년 뉴욕 퀸즈현대미술관 <태평양을 건너서>전, 2003년 1회 안양공공예술프로젝트, 2004년 <당신은 나의 태양>전 등을 기획함.

표현을 붙인 이유는 재귀라는 단어의 의미대로, 어떤 사건이 자기 자신을 포함하고 다시 자기 자신을 사용하여 정의되는 것을 '재귀적'(recursive)이라는 말이다. 수학이나 컴퓨터에서 반복적인 수렴과 확장을 나타내는 재귀 함수, 재귀적 알고리즘 등을 지칭하며, 일정 비율로 축소 반복되어 작은 인형들이 들어가는 러시아 인형 놀이 방식을 떠올릴 수 있고 우주 자연의 운동 법칙의 숫자에 해당하는 '피보나치 수'의 계열을 말한다. 앞 자리의 두 숫자를 합하며 무한히 커나가는, 다시 말해 '둘 사이의 하나'라고 하는 분리-접속에 응집력(생명은 제어의 형식, 즉 평형과 비평형의 운동이다)을 부여하는 방식 다시말해 시점들 사이의 거리가 와해되지 않고 반복 유지하며 커나가는 형태를 말한다.

이것은 큐레이팅의 프락시스 안에 숨겨진 규칙을 말한다. 큐레이팅 활동은 단순히 정해진 계획의 투사projection인 것도 아니고 열정으로 새겨진 맹목적인 은유화(Paul de Man) 혹은 내면의 서사화(F. Jameson) 이다. 다른 무언가를 지칭하는 알레고리, 혹은 알레고리에 대한 알레고리로서 번역, 배신, 변형으로 진행되는 '신화 구성하기'의 개인적 방법론이다.

큐레이토리얼의 역사적 출발은 학생 운동이 새로운 교육과 사회를 견인했던 1968-72년 사이에 이뤄졌고 나에게 영향은 끼친 것은 푸코의 담론의 정치학, 들뢰즈의 유목론, 그리고 하랄드 제만의 신화학적인 전시 방법 등이었다. 90년대 중반 이후 전시 큐레이팅은 전시가 곧 예술적 비언술적 비평 형식이 되어 작용하는 시대의 선두에 서게 되었고 이는 70년대 이후 '언어학적 전회'를 90년대 와서 '큐레이토리얼 전회'(푸코주의)와 '그림적pictorial 전회'(W.J. T. Mitchell)가 대체하였고 2천년 이후는 담론 정치와 예술의 생산 방식의 변화 그리고 관객 참여의 경제로 대학의 안과 바깥의 제도들이 바뀌었고 가르침과 배움의 권위적인 구도는 설득력을 잃어 <교육학적 전회>(Irit Rogoff)라는 새 시대가 들어섰다.

하랄드 제만은 72년 도큐멘타 당시에 다니엘 뷔랑, 로버트 스미슨의 근거있는 항의에 직면하여 "예술은 집이 필요하다"고 말했다. 화가 폴 클레가 페인팅을 집 짓는 행위에 비유했듯이(들뢰즈와 가타리의 [철학이란 무엇인가]의 "예술" 챕터에서), 제만은 우편배달부가 33년에 걸쳐 자신의 꿈의 집을 지은 사실을 자신의 정체성 모델로 여기며 전시를 집 짓기에 비유했다. 큐레이팅은 집을 짓고 거주하고 사유하는 행위라 말 할 수 있겠지요. 이런 생각은 하이데거가 1951년 다름슈타트에서 행한 한 강연( [건축함 거주함 사유함]이란 유명한 글)에서 "거주함이란 죽을 자들이 이 땅 위에 존재하는 방식"이라 단언한 것을 떠올리게 한다.

학생들, 대중들은 무언가를 하고 싶은 것도 아니지만(바틀비적 부정이나 회피), 그렇다고 해서 아무 것도 하고 싶지 않은 것도 아닌 '아마도' 의 머뭇거림의 가능성 안에서 컷 앤 페이스트의 예술 편집과 피상적인 정보 전달의 큐레이팅 그리고 모든 것이 모호한 채 소진되어 가는 사태를 경험한다. 전시는 "자 보시오 이것입니다" 혹은 "내가 여기 이렇게 있다"가 아니다....전지구화의 문화 경제 논리로 기대와 에너지가 과도하게 넘쳐나고 원통 '포함과 배제'의 권력 정치가 작동하기 시작할 무렵에 97년 광주비엔날레에서 나는 큐레이토리얼의 기법 보다는 향후 벌어질 예상되는 일에 대한 전망과 민감한 우려 속에서 '큐레이토리얼 실행의 미적 윤리적 정치적 사고의 글'을 작성했다. 그 비전 안에서 현장 업무를 수행.

98년 이후 미술계는 또다른 전쟁터. 전시가 담론적, 비담론적 구성체로 되는 것은 곧 미술계의

전쟁터를 의미? 한 담론이 다른 담론을 억제하고 배제하는 수단은 다름 아닌 '진리' 주장.(정치적 올바름) '진리'라는 말 앞에 사람들은 꼼짝 못하고 승복. 담론을 생산하는 자는 진리 고지를 장악하려 격렬한 싸움을 벌인다. 하나의 '진리'에 수긍하는 사람의 숫자가 많아지면 그 사회의 헤게모니는 그 진영으로 넘어가게 됨. 그러나 '진리'는 과연 진리인가, 이것이 진리다라고 하면 헛소리. 진리는 거짓과 함께 거짓을 따라 들어온다. 진리는 거짓의 맨 얼굴이다. '포스트 민중' 집단의 비윤리성. 먹이와 명예 관리.

동시대성:

'작동하는 허구'로 정체된 시간을 말합니다. 근대의 프로젝트가 만들어낸 예술의 역사는 순환적 시간성을 부여하기 위해 특정한 시공간에 속해 있다는 시대 착오로 씌워진 오류이고 작품들에 인간이 덧씌운 허구인 것이다. 따라서 전시는 과거를 분절하여 현재와 재정위되는 시간적 이접의 문제이고 상상력의 생산적 행위를 도모. 따라서 전시는 '정지된 전체'이고 하나의 개인적인 방법론으로 존립하게 되었습니다. 68-72년 사이에 이뤄진 이 급진적인 큐레이팅 방식은 이후 미술 교육을 변화시키는 패러다임이 되어 있고, 점차 미술관의 작품들은 관계적 오브제의 공유가능한 아카이브로 전환되어야 하는 필요성과 함께 미술관은 이용자들을 정신적, 신체적 사회적 그리고 정치적으로 해방시키는 수단으로 이해되었습니다. 전시는 새로운 사회적 소통을 열 수 있는 효과적인 미디어가 될 수 있음을 한껏 과시하는 시대를 맞게 되었다.

큐레이팅은 알 수 없는 대상에의 충실함과 자유 사이의 난관(지각불가능성을 지각하려는)에 계속 부딪히는 맹목적인 은유화에 빠지는 행위입니다. 벤야민은 "언어가 어떤 식으로건 인간적인 것인지는 전혀 확실치 않다"고 여겼고 "어떤 시도 독자에게, 어떤 그림도 관람자에게, 어떤 교향곡도 청중에게 건네지는 게 아니다"라고 단정적인 말을 했습니다. 그렇다면 역사는 언어의 질서에 엄격히 관계하므로 인간적인 것이 아니게 됩니다. 담론을 생산하는 사람은 서로 진실의 고지를 장악하려 격렬한 싸움을 벌인다. 하나의 '진실'에 수긍하는 사람의 숫자가 많아지면 그 사회의 헤게모니는 그 진영으로 넘어갈 것이다. 그러므로 진실에의 의지는 권력에의 의지다. 한 사회에서 '진실'이란, 학문이란, 앎이란 결코 순결무구한 것이 아니다. 그것은 언제나 권력과 욕망에 물들어 있다. 모든 사람들이 지식의 이런 성격을 이해하고 인정할 때 비로소 학문적 논쟁은 진정한 학문다운 논쟁이 될 수 있을 것이다.

회상컨데 당시 주장들은 큐레이팅, 담론, 미디어, 사회적 소통을 위한 현재의 전망과 그다지 많이 다르지 않다. 포스트모더니가 유행하던 시기에 반인간주의적인 관점(좀더 발전된 형태가 야만의 반란과 '식인의 형이상학')에서 미래를 투시하며 <지구의 여백 Unmapping the Earth> 이라는 주제를 정했고 6명 전시 기획자 vs 6명의 세계 학자의 새로운 글로 묶인 도록을 펴냈다. '과잉노출된 세계'의 재앙을 20년 전에 예견한 폴 비릴리오의 글이 나의 글과 짝을 이루게 배치하였고 슬라보예 지젝, 프리드리히 키틀러, 칸클리니, 존 라이크먼, 로렌스 그로스버그의 글이 또한 포함되었다.

## 2. 몸 - 걷기와 생각

전시 만들기는 그, 그녀의 몸(작품)을 빌어 '우리'(내가 아니라 나의 뇌, 뇌들, 그것들)의 기관인 몸(ch oreo)으로 "쓰는" 일이다. 분리된 몸체들의 움직임이 만드는 리듬이고 그림자다. 따라서

큐레이터는 역사로 쓰여질 수 없는 자신만의 서사를 몸으로 쓰는 인물이다(어야 한다). “수업을 기  
른 헤겔과 말끔히 면도한 맑스”라는 구절에서 어떤 이미지가 떠오를까. 큐레이팅은 시간, 장소,  
사물들 속에서 이미지를 건져 올려 빛 가운데 놓는 자다. 거리의 벽을 해체하는 것은 망치가 아  
니라 빛이다.

우리가 역사로부터 배울 수 있는 유일한 것은 우리가 역사에서 아무 것도 배우게 없다는 사실이  
다.”(헤겔)라는 말이 있다. 또 “역사는 그것으로부터 우리가 깨어나기 위한 악몽이다.”(제임스 조이  
스)라고 했다. 각자는 자신의 역사에서 깨어나는 꿈이 필요하고 목표를 지속하는 방식으로 시간  
을 축적해야 한다.

큐레이팅은 어원상 누군가를 보살피고 배려한다는 의미. 큐레이팅이 단순히 ‘보살핌’이라고 한다면,  
배려에 관한 모든 의미, 모든 행위를 받아 들여야 하는데 이는 “예술품을 돌보는 것” 만큼이  
나 진부하게 “다른 사람들, 청중, 대중에게 친절하고 자비롭게 반응하는 것”에 초점을 맞춰야 하  
는 일이 된다. 그런 와중에 큐레이팅은 역사적 상속을 둘러싼 음모와 관계적 보살핌을 통한 통제  
와 승진 기회를 얻기 위한 스펙 쌓기 형태가 되었다. 예술가와 마찬가지로 큐레이터는 인식을 고  
민하지 않는다면 취향과 입장에서 벗어나 길을 잃기 쉽다.

창의적 시민 교육 육성이라는 박물관 미술, 아트센터, 재단 등의 프로그램들은 신자유주의적 경  
영자주의 시스템 안에서 자본과 관리에 예속된 기만적 성과로 위장되기도 한다. 그 인프라스트럭  
처 안에서 큐레이터는 하인, 어시스턴트, 예술가들에게 아이디어를 주고, 그룹전에서는 코디네이  
터, 주제전에서 발명가가 되어야 한다. 작가들과 달리 그에게는 어떤 저작권도 없다. 따라서 큐레  
이터의 역할에 하나 보태자면 ‘파르헤지스트’(투사)이기도 하다.

정리하건데 큐레이토리얼은 미술관, 박물관의 전문성을 말하는 자리, 즉 그 기관들은 무엇을 소  
유하고 있으며 그것을 어떻게 전시하고 복원하고 역사화할 것인가라는 일반적인 물음이 아니라  
타자, 다른 장소, 다른 시간의 사물들(things)에 대해 다르게 생각하고 발언하는 가능성, 잠재성  
의 장소를 개방하는 행위로서의 큐레이팅에 대한 요청이자 질문이다. 그리고 전시의 힘이라는 것  
은 전시의 명시적인 내용 속에 있는 것이 아니다. 오히려 전시의 힘은 전시가 내포하는 일탈 속  
에 있다. 현실을 발견하는 일과 현실을 벗어나고 해체하는 일은 병행. 타자=자기의 불확정성은  
긴장 관계 속에서 늘 새롭게 발견되는 것. 선재된 이론적 주장이나 표명이 아니다. 애매하고 유  
동적인 채 다른 현실을 예감케하는 매우 현대적인 민족지학.

## 계몽주의 전시 담론의 유산: 백과전서식 전시에서 세계사적 전시로의 전환

신상철\*

디드로(Diderot)의 백과사전에 박물관은 인간의 모든 정신 행위의 산물을 결집시킨 장소로 규정되어 있다. 18세기 프랑스 철학가들에게 박물관은 상상의 공간이었다. 박물관이 수용할 대상은 실체가 있는 것에 국한되지 않았으며 이들에게 중요한 것은 무엇보다도 정신적인 분야였다. 계몽주의(Philosophie des Lumières) 시대의 박물관이 지향한 것은 인간의 보편적인 인식의 활동을 수집하는 것이었다. 이를 통해 박물관은 시간에 흐름에 따라 사라져가는 인류의 지적 활동의 결과물을 보존하고 시공을 초월하여 존재하는 절대시간(Absolute Time)의 체험 기회를 인류 사회에 제공하고자 했다.

근대 시기 박물관은 인간이 자신의 역사적 현존에 대한 성찰을 수행하는 장소였다. 이를 위해 박물관은 역사, 예술, 과학, 자연사 등의 모든 유물을 수집하여 전시하였고 이를 백과전서식(Encyclopaedic) 전시라 명명했다. 근대 유럽 사회가 추구했던 박물관의 모습은 보편적 지식의 장으로서의 종합박물관(Universal museum)이었다. 파리의 루브르박물관과 런던의 대영박물관 그리고 베를린의 박물관법 등의 종합박물관 개념들이 이러한 사상에 기반을 두고 태동했다. 서로 이질적이고 상이한 지리적, 시대적 특성을 지닌 유물들을 한 곳에 모아 전시하는 것은 세계사적 관점에서 인류의 역사를 조망하고 장르의 구분을 뛰어 넘어 예술의 보편적 가치를 보여주기 위함이었다. 이러한 전시를 통해 박물관들은 관람객들에게 서로 다른 문명의 개별적 특성과 상호 연관성을 이해하고 체험할 수 있는 기회를 제공하는 인류 문명에 관한 종합적인 지식의 공간을 창출하고자 했다.

하지만 종합박물관 형태의 박물관 전시 개념은 19세기 서구 사회에서 학문 연구 분야의 세분화와 전문화에 따른 결과로서 점차 소멸하고 하나의 기관에서 특정 주제와 시대 혹은 영역을 특화시켜 전시하는 개념으로 대체되었다. 근대 시기 지식 사회의 발전과 더불어 체계화되고 전문화된 학문은 박물관의 소장품을 조직하는 원리로 작용했다. 보다 진보된 학술적 성과를 기반으로 미술사, 고고학, 역사, 자연사, 인류학 등의 각 학문 분야의 전문성을 확보한 박물관은 전시 영역을 세분화하며 하나의 주제를 심도 있게 다루는 전문 박물관 체제로 재편되었다.

이러한 전시사적 흐름 속에서 최근 18세기 계몽주의 사상에 기반을 둔 보편사적 전시 담론이 서구 박물관계에서 새롭게 논의되고 있다. 특히 프랑스 루브르박물관의 분관 성격을 띠고 있는 루브르 랭스(Louvre Lens, 2012년 개관)와 루브르 아부다비(Louvre Abu Dhabi, 2017년 개관) 박물관들의 상설전시 구성에 있어서 보편사적 전시 개념이 적용되면서 이 논의가 더욱 확산되었다. 종합박물관 성격의 전시 구성에서 문명 권역별 혹은 지리적 구분을 배제하고 유물 장르 간 구별도 없이 인류 역사의 발전 과정을 보편사적 관점에서 연대기적으로 구성하여 보여주는 것이 이들 박물관들의 공통적인 전시 기법이다.

\* 고려대 사학과 학사, 파리 I 핑테옹-소르본 대학 미술사 석사, 에콜 뒤 루브르 박물관학 석사, 파리 IV 소르본 대학 미술사 박사, 현) 고려대학교 문화유산융합학부 부교수



본 발표에서는 계몽주의 시대의 종합박물관 전시 개념과 19세기 제국주의 시대에 등장한 문명 비교사적 전시 기법 그리고 최근 논의되고 있는 세계사적 전시 기법들이 지닌 의미와 특성을 박물관학적 관점에서 비교분석해 보고자 한다. 이를 통해 보편적 가치(valeur universelle)와 상대주의(relativisme) 그리고 민족적 정체성이라는 상반된 문명사적 논리가 박물관 전시 구조가 끼친 영향을 분석하고 공존의 시대를 살아가고 있는 현대 사회에서 박물관 전시의 새로운 지향점에 관해 논의해보고자 한다.

## 국립중앙박물관의 서양미술 전시: 전개와 과제

김승익\*

국립중앙박물관(이하 박물관)은 2006년 용산 이전 개관 이후 다양한 해외 문화재 전시를 개최해 왔다. 2008년 <황금의 제국, 페르시아>를 계기로 이른바 세계문명전 연속 기획이 시작되어 큰 규모의 예산이 수반되는 대형 해외 문화재 전시가 여름, 겨울 방학 기간 특별전으로 정착되었고, 언론과 대중의 관심을 끌며 박물관 관람객 증대에 큰 역할을 했다. 특히 2010년 이후부터는 서양미술을 소개하는 전시가 정기적으로 개최되어 그간 국공립 미술관이나 화랑, 사설 전시공간에서나 선보였던 서양 회화, 조각 작품들이 박물관에 선보이면서 박물관 전시의 정체성에 대한 여러 질문을 불러일으켰다.

박물관의 서양미술 전시는 고대 그리스, 로마 미술에서 20세기 미국 현대미술에 이르기까지 시대와 지역적 범위가 넓으며 전시품도 회화, 조각에서 공예, 복식, 디자인에 이르기까지 다양하다. 2005년 '민족문화의 전당'을 기치로 용산 시대를 연 박물관은 이후 '세계화 시대'의 전략으로 지속적으로 세계 유수의 박물관과 교류를 확대하여 동아시아를 벗어나 미국이나 유럽으로 협력망을 확장하였다. 이러한 세계화 시대에 부응하는 박물관의 국제적 교류 확대 과정이 그간 박물관 서양미술 전시의 주요한 추진 배경이 되었다.

미국과 유럽의 주요 박물관에서는 오래전부터 큰 규모의 동양 미술 전시가 열렸고, 일본과 중국 등 동아시아의 국립박물관에서도 서양 미술 전시가 빈번히 개최되는 상황에서 이제 박물관 전시에서 동서미술을 함께 다루는 것은 더 이상 어색한 현상이 아니다. 박물관의 서양미술 전시에 대한 쟁점은 박물관과 서양미술의 만남 그 자체 있는 것이 아니라 전시의 기획과 운영방법에 집중된다.

2006년 용산 개관 1주년, 한불 수교 120주년 기념하여 추진된 <루브르박물관전>이나, 박물관에서 20세기 전후 프랑스 미술을 처음 선보인 2013년 <오르세미술관전> 그 취지나 개최 배경과는 별개로 외부 전시기획사가 주도하는 상업적 블록버스터 전시로 비판을 받기도 했다. <오르세미술관전>의 경우 근대 도시 문화의 탄생과 미술이라는 문화적 맥락으로 전시의 방향을 설정하여 관련 회화, 드로잉, 사진 등을 소개하였으나 후기 인상주의의 발생과 전개에 초점을 둔 프랑스 측의 기획 방향을 전면적으로 수정하지는 못하였다. 프랑스 기관들과 오랜 기간 협업해 대규모 블록버스터 전시를 개최해 온 국내 기획사의 관여 속에서 전시 운영과 홍보 역시 블록버스터 전시의 문법을 크게 벗어나지 못한 점 또한 한계였다. 두 전시는 관객 동원에서 큰 성공을 거두었으나 박물관 서양미술의 방향에 대한 여러 과제를 남겨주었다. 하지만 두 전시가 박물관 서양미술 전시의 성격을 대표하는 것은 아니며, 최근까지 박물관에서 개최된 서양미술 전시는 여러 양

\* 한국 근대미술사 전공, 2011~2020 국립중앙박물관 전시과 근무, 기획전시: 미국미술 300년 Art Across America (2013), 근대 도시 파리의 삶과 예술, 오르세미술관전 (2014), 폴란드, 천년의 예술 (2015), 아라비아의 길-사우디아라비아의 역사와 문화 (2017), 예르미타시박물관전, 겨울 궁전에서 온 프랑스 미술 (2017-2018), 근대 서화, 봄 새벽을 깨우다 (2019)

상을 함께 살펴볼 필요가 있다.

2012년 <미국미술 300년>은 박물관 서양미술 전시의 방향과 특징을 알 수 있는 중요한 전시이다. 이 전시는 처음부터 교환전시로 기획되어 이 전시에 이어 2014년 미국에서 <조선미술대전>이 개최되기도 했다. 이미 한미 박물관의 교류는 오랜 역사와 더불어 미국 내 한국문화재 전시, 한국실 지원 등 활발한 전개되어 있었기에 미국 측의 전폭적인 협력아래 18세기부터 20세기까지 미국미술의 주요 작품을 국내에 선보였다. 박물관은 미국미술의 역사를 미술사적 변화보다는 이민, 서부개척, 남북전쟁 등 미국 역사 흐름에 따른 문화사적 맥락에 초점을 맞추어 전시를 구성하였는데 이러한 시각은 이후 서양미술 전시 기획에서도 지속된다. 이 전시를 위해 박물관을 비롯한 미국 내 큐레이터들이 한 자리에 모여 전시 구성과 작품 선정을 함께 하고 긴밀히 소통하였던 점 또한 모범적인 사례라 할 수 있으며, 이러한 협의 방식은 이후 서양미술 전시 기획에서도 지속되었다.

박물관의 해외 교류가 확대되고 국제적 위상이 높아지면서 서양미술 전시 채널도 다변화되었다. 교환전시가 아니더라도 해외 관장의 직접적인 제안도 많아졌고 주한 외국 대사관이나 문화원도 중요한 역할을 하였다. 2015년 <폴란드 천년의 예술>은 회화, 조각, 공예, 등 자국의 미술사를 총체적으로 해외에 선보이려는 목적으로 폴란드 측 해외문화홍보원으로 제안을 받아 개최되었고, 이는 2019년 폴란드 한국문화재 특별전으로까지 이어졌다. 2015년 <리히텐슈타인박물관 명품전>은 상대 기관장으로부터 수차례의 제안과 전폭적인 협조 속에서 개최되었다. 이렇게 기관간 협력으로 개최된 서양미술 전시는 상업적 블록버스터 전시와는 기획 단계에서 근본적인 출발점이 달랐지만, 관객동원 위해 외부 미디어 언론사와 공동으로 전시 운영과 홍보를 진행했던 점에서는 기존 블록버스터 전시의 관습을 일정 부분 차용한 면이 있다.

2017년 개최된 <예르미타시박물관전>은 박물관 서양미술 전시의 정체성을 유지하면서 기존 블록버스터 전시 관습을 완전히 탈피하고자 노력했던 전시이다. 이미 예르미타시박물관과 1991년-2010년 교환전시를 개최한 바 있었지만 재차 교환전시를 열기로 합의하였고, 2016년 예르미타시박물관에서 열린 <한국도자명품전>의 답방으로 이 전시가 성사되었다. 양 측은 오랜 기간 협의 끝에 르네상스 이후 프랑스미술을 선보이기로 합의했는데, 이는 예르미타시박물관 프랑스컬렉션이 러시아 왕실, 상류 층 문화에 자리 잡은 프랑스 취향과 19세기 러시아 귀족문화의 면모를 잘 보여주기 때문이다. 모네와 세잔, 루소 등 대중적으로 널리 알려진 작품들이 포함되어 있지만, 비교적 덜 알려진 프랑스 화가가 그린 러시아 귀족의 초상을 홍보의 전면에 내세운 것도 전시의 기획 의도를 드러내 보이하고자 한 것이었다. 전시운영과 홍보는 외부 방송사나 기획사가 아닌 공익법인 박물관문화재단과 협력하여 상업성을 배제하였고, 교환전시를 통해 예산이 절감된 부분은 입장료 할인 정책으로 반영해 전시운영에 있어 공익성이 크게 강화되었다.

국제 교류 확대의 일환으로 진행된 그간 박물관의 서양미술 전시는 미학이나 미술사적 이해보다는 역사적 맥락에 초점을 두고 한 국가나 지역의 문화적 정체성을 살피는데 주안점을 두었다고 할 수 있다. 이는 박물관이 고고, 역사, 예술을 총체적으로 다루는 종합박물관이라는 인식에 기반을 둔 것이지만, 서양미술 전시가 수교기념이나 교환전시 등 국가와 기관 차원의 교류에서 진행되다 보니 전시의 규모가 커지고 특정 주제보다는 시대나 지역, 컬렉션을 포괄적으로 조망하는 것에 집중되는 경향도 보이게 되었다. 앞으로 국가나 기관 차원을 넘어 큐레이터들 사이의 국제적 소통과 공동의 메시지를 기반으로 한 박물관의 국제 전시 교류가 확대된다면 박물관 서양미술 전시도 보다 다양해질 것이다.

박물관 서양미술 전시가 궁극적으로 박물관 소장품에 대한 이해를 확장시키는 방향으로 나가는 것도 중요한 과제라 할 수 있다. 그간 동서 미술의 비교라는 관점에서 동서양 미술 작품이 함께 전시되었던 경우도 있었지만 보다 적극적으로 동서양의 경계, 시대와 장르의 구분을 넘어 보편적인 가치를 찾고 쉽게 공감할 수 있는 메시지를 전달하는 전시 기획이 필요한 시점이다. 이런 의미에서 2019년 개최한 <핀란드 10 000년의 디자인>은 박물관 전시에 있어 시의 적절한 시사점을 주었던 전시였다. 시대를 넘어 사물과 기술이 어떻게 영향을 주고받는지를 탐색했던 전시 맥락에 맞춰 박물관도 소장품 20여 점을 함께 진열하여 지역을 넘어서는 인류 문화의 보편성에 대해서도 살펴보고자 했던 점은 그 작은 변화의 시도라고 할 수 있다.

## 평범하지 않은 보통 여성들의 이야기

### : 「바사의 여인들」전을 중심으로 살펴본 역사박물관 전시의 여성 서사

박재연\*

전시는 무질서한 경험 세계의 모호하고 다양한 의미들을 엮어 이해 가능한 의미구조로 생산해 내는 해석학적 과정이다. 전시는 비물질적인 것을 물질적이고 시각적인 것으로 전이시키는 중립적이고 기술적인 활동에 국한되는 것이 아니라, 다양한 경계를 넘어 이질적인 것들의 접촉과 교류가 이루어지는 문화적 번역 행위에 가깝다. 본 발표에서는 스웨덴 바사 뮤지엄의 「바사의 여인들」 전시를 중심으로, 비판적 젠더 의식을 도입한 전시가 역사박물관에서 구현되는 양상을 분석해보고자 한다. 이를 통해 역사 전시에서의 '젠더 밸런스'에 대해 생각해보고, 정치적 행위로서의 전시 담론에 대해 고찰해 볼 것이다.

스톡홀름의 유르고르텐 섬에 위치한 바사 박물관은 거의 원형에 가까운 형태로 보존된 17세기 전함을 전시하기 위해 1990년 개관하였다. 바사 호는 바사 왕가의 구스타프 2세가 재위하던 1625년에 건조되어 1628년 8월 10일 첫 항해에 나선 직후 침몰하였고, 1956년에 발견되어 침몰된 지 333년 만인 1961년 스톡홀름 항구에서 인양되었다. 17세기 당시 스웨덴의 국력을 과시하기 위해 만들어진 이 호화 전함은 총 길이 69m, 최대 폭 약 11.7m, 높이 52.2m의 엄청난 위용을 과시한다. 북유럽의 가난하고 작은 변방 왕국에 불과하던 스웨덴은 17세기를 거치며 강력한 중앙 집권화와 군사력 증강을 통해 발트 해의 주요 세력으로 부상하게 되는데, 바사 호에 투영된 팽창과 확장에 대한 과거의 잊힌 욕망은 뮤지엄화化를 통해 생생하게 되살아난다. 64문의 대포와 기구 류, 26,000점에 달하는 다양한 오브제들 역시 전시하고 있는 바사 뮤지엄의 년 간 방문객 수는 80만 명에 달한다.

2017년 5월 23일 오픈한 「바사의 여인들」 전시는 항상 존재해왔으나 거의 이야기되지 않던 바사 호 주변의 여성들을 다룬다. 그간 쉬이 들여볼 수 없었던 이야기를 만날 수 있는 기회를 제공하기 위해 기획된 이 전시는, 바사 뮤지엄이 최근 진행해왔던 대안적인 연구의 결과를 관람객들과 공유하고자한다. 전시는 조선소 관리자이자 부동산 관리자인 Margareta Nilsson, 바사 호 조선소에 목재를 공급하던 Brita Gustavsdotter Båth, 바사 호에 탑승했던 Ylva와 Beata 등 다양한 계층에 속한 네 여성의 사례를 통해 17세기 초중반 여성의 생활 조건에 대한 새롭고 놀라운 이야기들을 펼쳐놓는다. 이를 통해 우리는 전통적인 역사가 말하는 것보다 더 많은 힘과 영향력을 지녔던 17세기 여성들의 사회적 역할에 대해 생각해 볼 수 있다. 학예사의 설명 영상과 연구 자료, 문헌 등과 같은 사료 기반 전시물과 픽션 드라마 영상이 자연스럽게 어우러져 실재와 재현/재연의 층위가 섞인 채 관람객에게 제공되는데, 그 틈새를 관람객 각자의 경험과 상상으로 채우게 하는 연출은 이 전시의 가장 큰 미덕이다.

\* 서울대학교 불어불문학과를 졸업하고 파리 1대학 미술사학과 학사, 석사를 거쳐 고등사회과학원에서 문화인류학 석사 학위를 취득하였고, 이후 국립 알제미술관 컬렉션 조성에 관한 연구로 미술사학 박사 학위를 받았다. 현재 아주대학교 문화콘텐츠학과 조교수로 재직 중이다.

해양 박물관은 “바다와 관련된 내용을 주제로 하는 박물관”이라고 규정할 수 있다. 해양 박물관 콘텐츠에서 가장 중요한 것은 바다다. 보다 구체적으로, 바다에 대한 인간(남성)의 환상, 동경, 욕망 등 다양한 감성이 투사된 공간으로서의 바다다. 바다는 남성의 ‘탐구’ 대상이고, 바다에서 이루어지는 ‘모험’은 남성의 전유물이며, 해양 역사는 ‘남성의’ 것으로 인지되어 왔다. 물이나 바다 자체가 여성적인 것으로 표상되는 반면, 항해는 남성적인 것으로 간주되어 왔고, 바사 호와 같은 규모의 전함 건조에 참여한 사람은 남자들 뿐 이라고 여겨졌다. 미지의 영역을 향한 도전, 위험이 도사린 세계를 향한 모험에서 자연스럽게 여성의 존재는 지워졌다. 실제 역사적 사실 여부와는 상관없이, 이것이 그간의 역사 쓰기 방식이었기 때문이다. 문제는 여자가 존재하지 않았다는 사실이 아니라 남자에 대한 이야기만 쓰여 졌다는 것이다.

이번 「바사의 여인들」 전시를 통해 공개된 학예연구 결과에 따르면, 17세기 초반 여성의 기동성은 당대의 법률, 행정 문서를 통해 해석 할 수 있는 것보다 컸다. 실제로 여성들은 항상 생산 현장에 있었고, 거의 모든 종류의 작업을 수행할 준비가 되어 있었다. 전시 공간을 빙 둘러 설치된 스크린 속에서 교차편집 되어 끊임없이 보여 지는 (도축과 제련 같은 육체적 노동부터 회계와 협상 같은 사무 노동에 이르기 까지) 매우 다양한 여성들의 노동 장면은 그간 가내성이라는 프레임에 갇힌 여성의 역사적 모빌리티에 대한 새로운 단초를 제공해준다. 여성이 비즈니스 관계와 재정에 대한 책임을 지는 것이 일반적이었던 17세기, 남편이 사망 한 후 당시 가장 큰 조선소 현장 중 하나에서 바사 호와 스킵스가르덴 호의 건조를 지휘한 Margareta Nilsson이나 지주이자 목재 공급 업체 Ängsö Castle의 대표 Brita Gustavsdotter Båth의 이야기는 그간의 역사적 공백을 매력적으로 메운다.

이렇듯 「바사의 여인들」은 해양, 모험, 진출, 확장, 제국주의 등 이전의 바사 뮤지엄이 강조해서 보여주던 ‘바깥 세계’를 향한 욕망의 추동이 켄터화된 양상을 전복시킨다. 17세기의 탐험(Explore)에의 욕망, 19세기의 발굴(Excavate)에의 욕망, 20세기의 전시(Exhibit)에의 욕망을 ‘자연스러운 것으로’ 전제해왔던 전통적인 도식을 허무는 시도라고 볼 수 있다. ‘공적 세계’, ‘바깥 세계’의 서사에 집중하던 기존의 방식에서 벗어나, 「바사의 여인들」 전시가 강조해서 보여주는 것은 근대적인 틀에 갇힌 기존의 역사를 새롭게 증언하려는 서사이며 관객과 세계의 변혁을 공모하려는 서사라고 할 수 있다. 과거의 여성들을 단지 머무는 자, 돕는 자로 가정하고 그들의 총체적인 이야기를 보통명사로 기록하는 서사가 아닌, 개별적인 주체로서 각각의 여성들의 이야기에 집중하게 만드는 시도다.

전시는 관객과 전시 대상물 사이의 새로운 소통체계를 구축하여 의미를 공유시키는 중재적 행위로, 전시물을 접한 관객이 관심을 집중하도록 하여 스스로 전시 콘텐츠의 의미를 이해할 수 있도록 해야 한다. 이를 통해 전시는 관객에게 사물에 의해 구성된 세계를 이해하고 발전시키기 위한 견해와 사고방식을 제공한다. 전시가 전시물을 바탕으로 역사 자료, 시대 배경 등을 통해 스토리를 구성하게 되면, 그 구성 방법과 표현 매체에 따라 관객과의 상호작용이 이루어지고, 하나의 맥락, 즉 내러티브가 발현된다. 최근의 전시는 전시 내용을 깊이 있게 이해하고 새로운 의미 부여를 가능케 하는 스토리텔링 개념을 고려한 연출을 통해 감성적인 교감 등을 통한 감동적 체험의 경험을 구축해나가고자 하는데, 「바사의 여인들」은 이러한 복합적인 전시 커뮤니케이션 전략을 효과적으로 구사한다.

관객들을 환상의 세계로 유인하는 인식의 창구가 되고자 하는 전시 기획의 의도는 Beata라는 여성의 이야기를 통해 효과적으로 전달된다. 바사호가 침몰했을 당시 배에 탑승해있던 한 여성의 두개골이 발견되었고, 이에 근거하여 그녀의 나이와 신체 상태 등에 대한 연구가 진행되었

다. 키가 160cm정도 되는 20대 중반의 이 여인의 건강 상태는 그리 좋지 않은 상태였는데, 구강구조에 대한 조사를 통해 재봉을 직업으로 삼았음을 밝혀졌다. 하지만 특별한 사회적 기록을 남기지 않은 서민 계급 여인의 실제 이름을 알 수 없었기 때문에, 이 유골 'B'의 주인은 알파벳 순서에 맞게 Beata라는 이름으로 불리게 되었다. 전시는 과학적, 고고학적 고증을 거쳐 실감나게 제작된 Beata의 밀랍 두상과 그녀의 것으로 추정되는 소박한 손가방을 나란히 두고 보여준다. 이러한 전시 연출을 통해, 이 해저 유물은 단지 그 시대, 이 인물, 저 사건을 설명하는 기표가 아닌, 그 자체로 빛을 발하는 가치 있는 사물이 되어 관람객의 역사적 상상을 자극한다.

「바사의 여인들」에서 전시 공간은 서로 다른 이미지들이 경합하고 증첩되고 조정되는 어떤 '공백의 장'처럼 연출되었다. '공백'으로서의 여성들의 정체성이 잘 드러난 방식이자, '비움의 미학'이 전시에서 구현되는 방식을 효과적으로 보여주었다. 프로젝션, 인터랙티브 영상, 거울 등의 기법을 활용하여 관람객으로 하여금 역사적 타자의 목소리를 다양한 신체감각으로 읽어 내려가게 연출하였는데, 이 과정에서 느껴지는 휘발의 정서는 '역사적 타자의 목소리는 해독 불가능한 것' 일지도 모르지만, 그럼에도 '이 목소리를 듣는다는 것에 의미가 있다'는 사실을 환기시킨다.

2021년까지 열릴 예정인 (2020년까지였으나 코로나로 인해 연장되었다) 「바사의 여인들」 전시는 단순한 특별전시를 넘어 바사 뮤지엄이 새롭게 인식하고 있는 역사박물관의 상상을 그리고자 하는 시도이기도 하다. 대포를 장전하고, 요리하고, 잠을 자고, 춤을 추며 카드놀이를 하는 선원들을 통해 17세기 배에서의 삶을 보여주는 기존 디오라마의 일부 인물은 최근 여성 피규어로 보완되었다. 아이들이 있는 보트 맨이나 장교의 아내, 하녀 피규어의 모델이 된 실제 인물들의 이야기를 담은 교육 자료 역시 제작되었다. 뿐만 아니라, 「바사의 여인들」 전시에서 영감을 받아 기획된 역사 속 여성에 대한 강연과 공연 역시 큰 호응을 얻었다.

보통 담론을 구성하기 위해서는 대상에 대한 인식을 어느 한 방향으로 구조화시키는 담론구성이 필요하다. 여성 서사를 다룬 대개의 전시 담론은 이분법적 대립항을 통해 담론지형을 구성하고 그러한 지형도 안에서 여성 서사의 재현체계를 검토해왔다. 그간의 역사 전시 속 여성 서사를 만들기 위해 동원되었던 다양한 수식어들은 사실 여성 서사에 대해 아무것도 설명해주지 못하는 공허한 기표놀이에 불과하다. 실제로 미술관이나 소규모 전시 공간과는 달리 실험적인 전시가 이루어지기 힘든 중급 이상의 역사박물관에서 이루어지는 대부분의 상설전시에서 소외와 배제의 내러티브는 반복적으로 수행되고 있고, 이 순환 고리를 끊어내는 것은 결코 쉬운 일이 아니다.

「바사의 여인들」은 배타적으로 구성된 역사 전시가 아닌 또 다른 기대와 가치, 의미와 경험을 발생시킬 수 있는 가능성을 담은 실험이다. 대안적이고 전복적인 여성 서사 역사 전시를 통해 우리는 강제로 나누어진 영역이나 할당된 위치에 저항하는 장소를 찾고, 길들여진 부재와 가정된 특권, 언급되지 않은 모순과 제도화된 위계를 비판적으로 바라볼 수 있다. 다층적이고 비균질적으로 역사를 가늠하게 하는 전시가 더욱 많이 시도되기를, 통제된 내러티브 안에 나 있는 무수한 공백과 흔적들을 해체와 재구성의 반복을 통해 파고 들기를 바라며 발표를 마친다.

## 지역성 담론과 큐레이션의 실천 《시점(時點)시점(視點)-1980년대 소집단 미술운동 아카이브》

김종길\*

“아직 빛나지 않은 수많은 아침놀들이 있다”  
“땅을 뚫고 들어가고, 파내며, 밑을 파고들어 뒤집어엮는”  
\_ 프리드리히 니체, 『아침놀(니체전집 10)』(책세상, 2004) 서문.

### # 1. 소집단 미술운동 40주년(1979-2019) ; 어떻게 역사화 할 것인가?

1979년 ‘광주자유미술인협의회’(광주), ‘현실과 발언’(서울), ‘POINT’(수원)이 결성, 창립했다. 2019년은 그로부터 40주년이 되는 해였다. 그러나 미술운동은 충분히 역사화 되지 못했다. 1994년 2월의 <민중미술 15년>전에 대한 비판만 있을 뿐 그 이후의 기획은 2004년 토탈미술관에서 <당신은 나의 태양>전이 거의 유일하다. 소집단 미술운동 연구는 2001년부터 시작했고, 전시 구상은 2008년에 ‘현실과 발언’(이하 ‘현발’) 콜로키움을 기획하면서 부터다. 2009년 ‘현발’ 결성 30주년을 맞아 아트선재센터에서 수개월 동안 콜로키움이 진행됐다. 2010년 가나아트센터가 인사아트센터 공간을 후원했고 그곳에 <현실과 발언 30주년 기념전>(7.29~8.9)을 동료들과 기획했다. 기록물로 아카이브북 형식의 『정치적인 것을 넘어서(현실과 발언30년)』(현실문화, 2012)을 펴냈다. 초기 소집단들은 1980년부터 85년까지 줄지어 창립했기에 ‘현발’ 이후로 기획해야 할 소집단은 ‘광자협’, ‘임술년’, ‘두렁’, ‘실천’, ‘서울미술공동체’, ‘우리그림’ 등 그 수가 적잖았다. 동료들과 ‘임술년’과 ‘두렁’ 연구를 시작했다. 2012년과 14년의 일이다. ‘임술년’은 그들 스스로 30주년 전시를 대구에서 가졌고, ‘두렁’은 HILLS(한국일러스트레이션학교) 강의실을 빌려 콜로키움을 했다. 그러나 그것이 전부였다. 연구는 지지부진했고, ‘두렁’ 콜로키움은 사실 확인과 각주달기를 하느라 수년 간 자료집조차 제작하지 못했다. 2005년 경기문화재단 전문위원으로 재직하면서 『경기도 근·현대 소집단 미술활동의 흐름 연구』에 참여했다. 이 연구는 2010년 경기도미술관으로 가서 기획한 <경기도의 힘>전의 바탕이 되었다. 경기-서울-인천의 소집단 미술운동 구조가 보였다. 2015년, 민중미술연대기를 쓰기 위해 그동안 모아 온 아카이브 전체를 정리했다. 2017년, 미술지에 「민중미술연대기 1979-1994」 연재를 시작했다. 2018년 <경기 아카이브\_지금>전을 기획했는데 소집단 미술운동 회귀자료가 쏟아져 나왔다. 때가 됐다는 생각이 들었다. <시점·시점-1980년대 소집단 미술운동 아카이브>전은 2001년 이후 수행한 그 모든 것들의 결과라고 할 수 있다.

### # 2. 소집단을 엮는 미술사 그물코 ; 세밀한 미술사 지도 그리기

아카이브 전시는 자료의 나열이 아니다. 관점의 배치가 중요하다. 아카이브의 맥락(context)을 모르는 관객이나 연구자들에게는 곤혹스러운 일이다. ‘시점(時點)·시점(視點)’을 제목으로 정한

\* 1968년 전남 신안. 국민대 대학원 미술이론 박사 수료. 모란미술관 선임학예연구사, 경기문화재단 전문위원을 역임하고 경기도미술관 학예팀장으로 재직 중. 한국미술평론가협회 신인평론상, 김복진미술이론상, 자연미술이론연구상, 올해의 큐레이터상, 월간미술대상 전시기획부분 장려상 등을 수상. 저서로 <포스트 민중미술 사면 리얼리즘>, <한국현대미술연대기 1987~2017> 등이 있음.



것은 실제로 그 이름을 가진 소집단이 있기도 했거니와, “그 시대/작품을 잘 꿰뚫어 보아야 한다.”는 의미가 딱 맞았기 때문이다. 전시실 첫 공간은 전시취지, 연대기, 『그물코 전시 길잡이』, 『현실동인 제1선언문』을 두었다. 취지, 연대기, 선언문은 벽에 붙였고 길잡이는 들고 가도록 했다. 공간은 비웠다. 관객은 1979년부터 90년까지 12개의 판넬로 제작된 연대기에서 22개 소집단의 활동사와 장소들을 살필 수 있고, 마치 격문을 읽듯이 소집단 미술운동의 미학적 기반이 된 선언문도 참조한다. 『그물코 전시 길잡이』에 공을 많이 들였는데 이유는 그것이 전시가이드북이었기 때문이다. 그렇다 하더라도 작품과 자료를 이해하는 데에는 한계가 없지 않다. 그래서 각 소집단 공간마다 소집단의 결성과 활동, 참여 작가 명단과 사진, 그들 선언문의 일부를 폼보드로 붙였다. 자료가 펼쳐진 곳에는 아카이브북인 『1980년대 소집단 미술운동 희귀본 자료집』을 배치했다. 전시부제는 “경인·경수지역 1980년대 소집단 미술운동 아카이브”이다. 경기도미술관이 기획할 수 있는 지역은 수도권에 한정 될 수밖에 없다. 1980년대 소집단 미술운동은 거의 정리되지 않았다. 부분적으로만 알려져 있거나, 몇몇 연구자의 결과물만 있을 뿐이다. 그 시대를 미술사적 관점과 주제로 기획하는 전시도 많지 않다. 국립미술관의 역할은 지역미술사와 한국미술사를 구분하거나 종합하면서 디테일을 살필 필요가 있다. 국립현대미술관이 우리 미술사의 백두대간을 그리는 것이라면 국립미술관은 그 줄기로서 산맥과 지세를 살피는 일이다. 최근 들어 국립미술관들이 지역미술사 아카이브 전시를 하는 것은 매우 고무적인 일이다.

### # 3. 미술사가 된 사건들 ; 실증 사료의 증거들

소집단 미술운동은 창립전 도록과 선언문 하나하나가 다 소중하다. 그런데 무엇보다 더 중요한 것은 미술사적 사건과 관련한 자료들이다. 경찰 연행 및 국가보안법 관련 사건들로는 ‘신촌벽화사건’, ‘정릉벽화사건’, ‘20대의 힘전 사건’, ‘만화정신전 사건’, ‘깡순이 이은홍 구속사건’, ‘민족해방운동사 걸개그림 사건’, ‘서미련 작가 구속사건’ 등이 있고, 미술사적으로 의미가 큰 것들은 첫 걸개그림 김봉준의 <김상진 열사도>(1982), ‘시월모임’ 창립전 작품, 1981년 <겨울대성리31인전> 문건, 다무그룹 자료, 무크지 『시대정신』자료, 인천미술운동 자료 등을 들 수 있다. 특히 <민중미술 15년>전을 보이콧했던 미술동인 두령의 자료가 절실했다. ‘두령’의 창립을 주도했던 김봉준과 이기연으로부터 초기 걸개그림과 애오개소극장 활동 사진자료를 비롯해, 초기 판화작품, 『산그림』(1983), 『산미술』(1984) 등 수백 점의 자료를 발굴했고, 현존하는 최고의 걸개그림이라 할 이기연의 <노동 신장도>(1982)도 찾아냈다. 두령 산하의 ‘솜씨공방’을 운영했던 이춘호는 공방에서 생산한 오브제를 출품했고, 1988년 부천에 ‘흙손공방’을 연 김봉준은 노동자 주문생산으로 제작한 작은 걸개그림과 판화를 출품했다. 류연복의 작업실에서는 정릉벽화의 밑그림, 사건일지, 항의성 등의 문건들이 쏟아져 나왔다. ‘20대의 힘전 사건’의 기록 사진은 민주화운동기념사업회에 있었고(박용수 촬영), 압류 작품들은 류연복이 보관 중이었다. 손기환은 <한국미술, 20대의 힘>전 전시장면을 촬영한 슬라이드 일체를 가지고 있었다. 한국 여성주의 미술의 시초가 된 ‘시월모임’ 창립전 소묘 작품 5점, 『시대정신』 3권과 책에 수록한 원본 자료 수백 점, 손기환이 제작한 「만화신문」, 「만화정신 제1권」, 다무그룹이 작성한 <겨울대성리31인전> 창립 문건, 스페이스 빔이 소장하고 있는 인천 미술운동 자료, 그리고 가는패 자료 등도 발굴되었다. 총 3천여점의 자료였고, 전시가 된 것은 그것의 반 정도다.

### # 4. 아카이브 전시의 스펙터클 ; 열림굿 난장 퍼포먼스

경인·경수지역과 가장 활발하게 연계한 소집단은 ‘두령’이다. ‘두령’은 1985년 ‘발두령’(현장활동)

과 '논두렁'(지원활동)으로 이원화했다. '밭두렁' 회원들은 인천 수원 안양 부천 등지에서 활동했다. 그들은 1982년에 결성한 뒤 83년에 창립예행정(애오개소극장), 84년에 창립전(경인미술관)을 치렀다. 창립예행전에서 그들은 문화예술계의 현실을 풍자한 탈굿 〈문화 아수라판〉을 시연했고, 창립전에서는 걸개그림 〈조선수난민중해원탱〉(김봉준 주필)과 굿그림 〈갓동학농민혁명칠신장도〉(김봉준), 〈항일의병신장도〉, 〈농민삼신장도〉(장진영·김우선·성효숙·이춘호 공동 창작)을 모시고 열림굿을 펼쳤다. '두렁'의 창립전은 장안의 화제였다. 인사동 수도약국 사거리에서 풍물 길놀이로 관객을 몰아 동해안 별신굿을 벌인 그들의 창립전은 사례가 없었다. 〈시점·시점〉은 그걸 재현하고 싶었다. 김봉준과 협의해 〈조선수난민중해원탱〉, 〈동학농민신위〉, 〈여신위〉를 다시 그렸다. 이진경이 굿그림, 굿글씨, 한지 무구(巫具)로 콜라보 했다. 원주에서 활동 중인 김원호 광대와는 열림굿을 상의했다. 그는 '두렁'의 〈문화 아수라판〉을 연출한 바 있고, 창립전 때는 풍물잡이었다. 〈시점·시점〉 개막식 날 "유세차 갑자년 사월 스무하룻날 미술동인 '두렁'은 경인미술관에서 《창립전》을 가지게 되었으니, 하늘에 계신 단군 한울님, 항일의병신위님, 갓동농민신위님, 노동신위님 부디 내려오셔서 흥겨운 잔치판에 먹고 나고 놀고나 가소서. 또한 광대신위님도 함께 내려 오셔서 자릴 빛내 주소서."로 시작되는 그때의 고축문을 비나리로 불렀고, 풍물이 1층과 2층에서 길을 텠다. 전시실 중앙의 '두렁' 공간에서 사물이 휘모리로 장단을 맞추며 세월호 희생자 추모, 소집단 미술운동 40주년 기념, 미술동인 두렁 첫 미술관 전시 등의 의미를 담아 열림굿을 했다. 개막식을 찾은 800여명의 관객들이 난장에 취했다.

#### # 5. 전시공간의 숨통 트기 ; 나부끼는 작품들

미술운동 아카이브 전시는 현장이어야 한다. 쇼케이스에 자료를 집어넣었다더라도 벽에 걸리는 것들 - 포스터, 걸개그림, 판화, 선언문, 전단지, 신문 등 - 모두 현장성을 가져야 한다. 그래야 전시가 산다. 기립형 파티션을 많이 제작한 이유다. 크고 작은 파티션은 소집단 공간을 분할하면서 골목과 광장을 만들었다. 11개 소집단 작가들을 영상으로 기록해 모니터로 틀었다. 개막식 난장까지 담은 종합편은 조용한 영상실에서 보도록 했다. 김봉준의 〈조선수난민중해원탱〉과 가는배의 〈노동자〉는 높이가 8미터다. '새벽', '우리그림', '시월모임', '임술년(황재형)'의 걸개그림이 곳곳에 걸렸다. 몇 개의 포스터는 아크릴이나 유리를 씌우지 않고 생짜로 붙였다. '시월모임'의 소묘 작품처럼, 전시에 발굴하고 섭외한 작품들은 그동안 볼 수 없었던 것들로 채웠다. 그뿐만 아니라 기본적으로 작품들은 그때 그 당시 소집단 활동에 전시했던 것이 아니면 안 되었다. 당시 소집단 미술운동은 현장미술과 전시장미술로 갈렸다. 두 계열의 작가들은 다소 침예하게 대립하기도 했다. 미술운동 관점에서 보면 '현장'은 억눌린 시민을 다시 살리고, 숨 쉴 곳 없는 노동자와 연대하고, 그들 스스로가 미술의 주체가 되는 공유지이자 싸움터였다. 미술가는 그들과 함께 스미고 함께 뚫고 함께 뒤집어서 새 세상을 앞당기는 혁명가이자 기획자였다. 현장이 그들에겐 창작의 제1원칙이어서 현장이 요구하는, 현장에 필요한, 현장에서의 작업을 지속했다. 깃발, 플래카드, 영정도, 만장, 손수건, 만화... 시각매체의 한계는 없었다. 역설적으로 그런 활동들에서 미술의 형식은 해체되고 재탄생되는 사건들이 수시로 터졌다. 전시가 곧 현장이어야 하는 이유였다.

#### # 6. 기억투쟁의 아카이브 ; 잊히면 한국미술사가 없다

'시월모임', 그들은 1985년 관훈미술관에서 창립전을 치루고 1986년에 그림모당·민에서 두 번째 전시를 했다. 2회전이 〈傘에서 하나로〉전이다. 이 전시는 여성주의 미술의 시원이 되었다. 창립전은 잊혔다. 미술사에서 내내 주목한 것은 2회전 출품작이다. 첫 전시 소묘 작품을 찾고 싶었

다. 관훈미술관 전관을 채웠던 그 소묘 작품들을. 그 작품들 속에도 분명히 그들이 고민했던 시대의 미학이 있으리라 생각했다. 김인순의 작업실에서 처음 소묘 작품을 찾았을 때 전율했다. 너무나 힘이 있었고, 그 이후의 작업적 모태가 된 상징들이 그 안에 있었다. 윤석남의 소묘도 다르지 않았다. 가로 5미터 크기의 작품은 압도적이었다. 40대 중년의 작가들이 예술가 주체로서 ‘하나’를 외쳤던 그 순간이 확연했다. 여성주의는 여성해방으로 나아갔다. 그들의 미술은 그 자체로 정치였다. 그러나 1980년대 소집단 미술운동 전체가 그런 정치적 지향성을 가졌던 것은 아니다. 1979년부터 1983년 사이에 탄생한 소집단들은 그들 각자의 미술운동을 표방했다. 그것은 정치운동이 아니었다. 서구미술에 대한 저항과 우리미술에 탐색이라고 해야 할까, 새로운 미술을 찾으려는 마음이 컸다. 그 움직임은 미술공동체 논의로 발전했다. 각 지역별 미술공동체를 통해 미술운동의 전국화를 꾀했던 것. 그런데 <한국미술, 20대의 힘전> 사건이 터지자 민족미술협의회가 발족했다. 미술공동체 논의는 빠르게 잊혔다. 6.10민주항쟁이 일자 미술운동은 정치운동과 결합했다. 1984년부터 1986년까지가 소집단 미술운동이 본격화 된 시기였으나, 정치운동화 되면서 소집단 본연의 미학은 사라졌다. 소집단은 사실 그들이 추구하는 미술활동을 펼쳤다. 그 시기가 중요했고 그와 관련된 자료를 찾고 싶었다. 1987년 이후의 활동은 기록이 생각보다 자료가 많이 남아있다. 아카이브를 찾고 그걸 전시하는 이유는 ‘기억’을 위해서 일터. 기억되지 못하는 자료는 한낱 종이에 불과하다.

#### # 7. 전시 기록하기 ; 아카이브북을 만든다

2018년 <경기 아카이브\_지금,>전이 끝나자 1권의 도록과 2권의 아카이브북을 제작했다. 도록은 744쪽, 아카이브북은 520쪽(희귀자료본), 984쪽(종합본)이다. <시점·시점>은 아카이브북 한권이 먼저 나왔다. 910쪽이다. 영상 인터뷰를 푼 구술 자료집과 도록을 제작 중이다. 전시에 출품한 모든 작품과 자료를 디지털로 기록하는 것도 목표다. 전시가 끝나고 작품은 반출되었으나 아카이브 자료 일부가 남아 있다. 디지털 전환을 위해서다. 실증자료의 원본성이 중요했기에 책의 두께를 고려하지 않았다. 될 수 있는 한 많은 자료를 실어야 했고, 최소한 연구자들이 읽을 수 있을 정도의 글씨 크기면 되었다. 세세하게 캡션을 달지는 못했으나, 원본이 무엇인지 아는 연구자는 충분히 이해할 수 있는 자료들이다. 앞으로가 문제다. 아카이브북을 추가로 제작해야 한다. 또 아카이브 자료들을 구입, 기증을 받아서 연구자들에게 연구 자료로 공개하는 몫이 남았다. 경기도미술관의 후속 과제다.

## 동시대 미술 전시를 통해 본 미술관의 환경 연구

Defining environments of art museums:  
Analysis based on contemporary art exhibition

이정원\*

현대 사회에서 미술관은 관객들에게 다양한 미술품에 대해 소개하고, 역사적·문화적인 지식과 정보를 제공해 준다. 관객들이 다양한 문화를 경험하게 하고, 이들의 호기심을 지속적으로 이끌어 내는 것은 미술관의 중요한 역할이다. Falk & Dierking (2000)에 따르면, 박물관 관람객들의 경험은 개인에 따라 다르고, 관람객들의 개인적인 문맥(personal context), 사회적 문맥(social context), 물리적인 문맥(physical context) 이 세 가지의 상호작용에 의해 박물관에서 학습이 확장된다고 한다. 이 상호작용적 경험 모델은 관람객들이 처음에는 개인적이고 개별적인 경험을 통해 세상을 인지하고, 그 후 사회적 맥락을 창조해서 다른 사람들과 함께 경험들을 나눈다는 것이다. 그리고 관람객들은 물리적인 맥락 안에서 특정한 사물이나 환경 등에 매료되고 이끌린다는 것이다. 이처럼 개인의 경험들은 개인적, 사회적, 물리적인 문맥들이 총체적으로 상호작용을 하여 나타난다고 한다.

다변화된 현대 사회에서 미술관은 전시를 통해 미술의 가치 및 방향성을 제시하고 사회적으로 중요한 역할을 하기 때문에, 미술관들의 참신하고 상호작용적인 환경이 시각적이고 문화적인 촉진제 역할을 한다. 또한, 미술 전시를 통해 사회 구성원들의 개인적인 경험과 의미 만들기(meaning-making)에 큰 영향을 끼치기 때문에 미술관의 전시와 환경에 대하여 연구하는 것은 매우 중요하다.

이와 같이 미술 전시가 현대 사회에 미치는 영향과 역할이 다양하기 때문에, 미술관의 전시 환경을 통해 미술관이 어떠한 기능을 수행하고 있는지 알아보는 것이 필요하다. 이 연구의 목적은 미술관의 동시대 미술 전시에 대해 살펴보고, 관객들에게 어떠한 영향력을 미치는지에 대해 연구하는 것이다. 그리고 미술관의 전시환경이 관객들의 문화적인 경험들과 시각 문화에 어떠한 영향을 미치는지 논의해 보려 한다.

구체적으로, 관람객들의 동시대 미술 전시가 사회적으로 대학생들에게 어떠한 영향을 미치는지 알아보기 위해 보스턴 미술관의 동시대 미술 특별전의 환경에 대해 분석하였다. 이 연구에서 관람객으로 선정된 학생들은 보스턴 소재의 마운트 아이다 대학교(Mount Ida College)에 다니는 미술대학 전공의 4학년 학생들로, 저자가 근현대 미술사 과목을 가르친 학생들이다. 보스턴 미술관의 특별전에 수업의 일부로 함께 방문하여, 이들을 관찰하고 인터뷰를 하였으며, 그 결과를 질적인 연구방법(qualitative research methods)을 사용하여 비평적으로 분석하였다.

\* 플로리다 주립대학교에서 미술교육으로 철학박사를 취득한 후 보스턴 대학교 미술사학과 방문학자를 거쳐서 마운트 아이다 대학교에서 근현대 미술사와 미술사개론 과목을 가르쳤다. 현재는 경북대학교와 계명대학교에서 미술이론과 논술 및 미술교육론을 가르치고 있다.

이 연구의 첫 번째 단계에서는 보스턴 미술관 특별전의 전시환경, 소장품들, 그리고 인상(impression)을 묘사하고 관찰하였다. 특별전 전시환경에 대해 포괄적으로 이해하기 위해 건물구조, 디자인, 라벨, 작품해설을 중심으로 조사하였다. 두 번째 단계에서는 특별전에 있는 학생들의 행동과 대화를 관찰하였다. 이들의 대화와 행동을 통해 전반적인 행동 패턴과 사회적인 활동, 그리고 개인적으로 배우는 과정들을 이해할 수 있는 중요한 자료를 제공하기 때문이다. 이 단계에서 학생들의 전시환경의 활용도, 특별전에 대한 인식과 경험, 그리고 특별전의 전체적인 환경을 분석하기 위해 개인적인 문맥(Personal context)과 물리적인 문맥(Physical context)에 중점을 두었다.

세 번째 단계에서는 특별전 전시 환경을 통한 문화적인 경험을 알아보기 위해 학생들과 인터뷰를 했다. 이 연구의 네 번째 단계에서는 관찰과 인터뷰 자료들을 분석하고, 박물관의 자료들과 안내문들을 살펴보았다. 이러한 자료들을 분석한 후 현장 노트와 인터뷰 스크립트, 그리고 다른 자료들에서 나온 다양한 관점들과 생각들을 주제와 개념 별로 분류하였다.

그리고 마지막 단계에서는 특별전의 전시환경이 관람객들에게 주는 영향을 분석했고, 학생들의 동시대 미술 전시 환경에 대한 경험들을 관련된 책들과 자료들을 분석하여 해석하였다. 동시대 미술 전시환경과 관람객 사이의 관계를 알아내고, 그 의미들을 정리하기 위해 모아진 자료들을 재조사하고 분석하였다. 마지막으로 해석의 가치를 뒷받침하기 위해 연구 결과와 해석을 평가하였다.

보스턴 미술관의 다카시 무라카미 특별전에서 학생들을 관찰한 것과 인터뷰를 토대로 이들이 특별전에서 개인적인 문화적 경험과 함께 의미 만들기(meaning making)에 적극적으로 참여했다는 것을 알게 되었다. 분석 과정에서 자주 일어난 현상들에 대해 관람객의 경험들을 분류하였다. 보스턴 미술관의 동시대 미술 특별전에서 관찰과 인터뷰를 바탕으로 분석한 결과, 학생들의 대다수가 일본의 미술과 문화에 관심을 가지고 있었고, 전시 작품들에 몰입한다는 것을 알 수 있었다. 또한 학생들은 특별전의 전통적인 일본 미술품들과 동시대 미술을 비교하고, 서로 적절히 잘 배치된 전시 환경을 통해 의미 있는 경험들을 쌓았다. 전반적으로 학생들은 이전 일본 문화와 아시아 문화에 대한 경험, 과거의 기억, 개인 선호도와 친밀감을 통해 관심이 생겼다고 볼 수 있었다.

이 연구에서 다른 문화권의 동시대 미술 전시가 관람객들의 의미 만들기(meaning-making)와 문화적 창의성을 이끌어 내는 중요한 역할을 하며 아시아 문화 뿐만 아니라 작가들의 다양한 메시지를 경험하고 심미적으로 즐기는 것에 도움이 된다는 것을 알 수 있었다. 화이트 큐브로 지어 진 중립적인 공간에 내부의 인테리어와 조명, 스포트라이트 효과 등은 관람객들이 작품에 효과적으로 몰입할 수 있게 하여, 아시아의 미술과 문화, 미와 철학을 느낄 수 있게 했다.

동시대 미술은 개인의 개성을 잘 나타내고, 새로운 컨셉으로, 무거운 주제들을 다룬 고전적인 명화들보다 대중들에게 친근하고 쾌활하게 다가온다. 또한 팝아트와 만화와 유사하게 동시대 미술은 사회에 엔터테인먼트(entertainment)의 기능을 제공하여 사람들에게 즐겁게 하고, 새로운 사고방식을 제시하여 이목을 이끈다. 즉, 동시대 미술은 우리가 기존의 관습과 전통적인 삶의 방식을 깨뜨릴 수 있도록 돕는다. 이것은 우리가 동시대 미술을 감상할 때, 우리의 감정과 생각을 정해진 것이 아닌 또 다른 방식으로 표현할 수 있도록 마음을 열게 해 주는 열쇠가 된다는 것이다.

## 전시와 아카이브

최병진\*

전시와 아카이브: 디지털 온톨로지에서 관찰할 수 있는 인터페이스의 확장과 참여 경향은 어떻게 이해해야 할까?

오늘날 전시, 미디어, 인터페이스의 복합적인 분화와 이를 활용한 변화의 지향성은 기술적 결과와 가능성이 부여한 새로움처럼 보이지만 그것만으로 설명하기 어렵다. 기술이 사회를 변화시키는 것이 아니라 기술을 선택하는 공감대와 가치가 사회를 변화시킨다고 생각하기 때문이다. 이탈리아의 역사적 전시 사례들은 지식의 계열화와 이에 대한 경험을 통해 사회적 정체성이 시대를 반영하며 고안되었음을 보여주며, 전시를 보는 관점들에 대한 인식이 전시의 인터페이스를 분화시키고 있다는 사실을 관찰할 수 있다.

### 1. 전시와 아카이빙: 기억과 정체성

제도로서 미술관과 아카이브는 모두 이용자에게 미술품이나 사료에 대한 경험 및 해석을 제공한다. 이를 위해 일하는 큐레이터와 아키비스트는 시각적 증언으로써의 미술품 혹은 사료로서의 기록 하나 하나가 보여주는 의미를 넘어, 여러 의미들을 연결해서 은유적 상징체계를 만들어내고, 통찰의 매력을 제공하며, 이용자의 관점에 개입한다.

두 단어의 어원학적 용례들은 이런 점을 잘 보여준다. 전시의 어원(monstrum)은 사실을 보여주는 것이 아니라 이에서 벗어난 사물의 질서를 통해 다른 의미를 생산한다고 보았고, 아카이브의 어원(archiviare)은 '보존하다'라는 뜻뿐만 아니라 '배제하다'라는 의미도 지니고 있기 때문이다. 물려받은 유산은 선택되어 전송된 기억이며 생각의 방식이다. 데리다는 런던 프로이드 박물관의 '기억(Memory)'이라는 컨퍼런스에서 특별한 기억과 경험, 기원에 대한 환원, 고전과 고고학, 사라진 시대에 대한 연구를 다루는 아카이브를 다른 분야와 구분할 필요가 있는지 반문했다. 이 같은 질문은 전시의 제도적 공간을 검토하는 경우에도 유효할 것이다.

전시와 아카이브는 모두 인식론적 선택과 재현을 통해 은유적 상징체계를 통해 정체성의 구현 과정을 보여준다. 이는 이야기를 만들어내는 기획자의 관점을 드러내고 시대와 장소에 따라 상대적이다. 데리다는 아카이브의 문제를 논의하며 이를 활용하지 않은 권력은 없으며, 우리 시대에도 동일한 일이 일어난다고 설명한다. 그는 아카이브의 개방과 참여가 사회적 공감을 통해 제도와 역사를 보는 관점을 변화시키며 메시지를 생산하는 창의적 의사 전달과정은 시대에 대한 인식을 드러낸다는 점에서 생산하며 사회 민주주의적인 가치와 인식을 보여준다고 지적했다. 이미지와 텍스트가 소통의 방식에서의 중요성을 고려한다면 이 같은 인식은 전시를 통해서도 확인할 수

---

\* 로마 라 사피엔차 대학에서 문화재학 학사, 미술사 석사를 받았고, 피렌체 국립대학에서 미술사 박물관학 분야의 박사 학위를 받았다. 최근 박물관에 대한 논문으로는 「로마의 박물관 클러스터: 이탈리아 시립 박물관 플랫폼에 대한 사례 연구」(『미술이론과 현장』, 27, 2018, pp. 27-52), 「박물관 문화의 변화와 시각장애인을 위한 미술: 호메로스 국립 촉각 박물관을 중심으로」(『현대미술사연구』, 43, 2018, pp. 225-247) 등이 있다.

있다.

## 2. 온톨로지: 지식의 재현과 보편성에 대한 열망, 사회적 가치의 형성과정으로써의 전시사

지식의 재현 방법과 구조는 역사 속에서 유동적이다. 매체로써의 전시와 아카이브는 모두 현실의 여러 정보의 조합을 통해 구현되는 정체성을 드러내고, 이는 데이터와 데이터의 관계성을 통해 조합되며 메시지의 고안으로 이어진다. 이 같은 기준의 형성과 변화의 역동성은 과거와 현재, 개인과 사회의 관계를 바라보는 관점의 다양성과 상대성을 드러내며 제도적 기준과 정의에도 반영된다.

박물관의 정의들이 프랑스 혁명 이후 지속적으로 변화되는 상황은 전시의 위계와 선택이 사회민주주의의 가치를 토대로 발전해왔다는 사실을 통해서 확인할 수 있다. 전후 박산달은 전시의 중립성을 부정했고, 문화 민주주의에 대한 생각이 발전하는 과정에서 보여준 퐁피두센터의 역사적 프로젝트의 발전에서도 확인할 수 있다. 또한 공공장소와 관련된 예술의 가치에 대한 논쟁, 에코뮤지엄의 이면에 놓여있던 지속가능한 발전에 대한 담론에는 사회적 인식과 지식의 재현에 대한 구조가 지닌 파급력을 유추할 수 있게 만들어준다. 이런 구조와 인식론에 대한 가치는 지금도 디지털 뮤지엄에 대한 제도적 가능성과 다원성을 강조하고 있다.

사유 구조의 상대성과 시대적 관점은 텍스트를 연계해서 구조로 남겨놓은 역사를 다루는 아카이브에서 쉽게 확인할 수 있다. 역사적 아카이브는 각각의 시대에 생성된 계열(serie), 자료묶음(fascicoli), 자료(unita dei documenti)로 구분되어 지식을 다루는 구조를 보여주고 있고, 이런 점은 아카이브에서 일하는 아키비스트가 정보를 요청받고 구조에 대한 지식을 토대로 자료를 연구자에게 전달하는 역할을 담당하고 있다는 점에서도 확인할 수 있다. 로마의 중세 아카이브는 수 십개의 시대의 정보가 취합된 정보의 구조를 계열을 통해서 제공하고 있다.

아카이브와 달리 미술작품을 통해 이야기를 만드는 전시에서도 생산자에 의해서 만들어지는 지식의 연계 지평과 관점은 끊임없이 변화된다. 이는 비평의 지평에 대한 고안과 동시에 이를 토대로 만들어지는 메시지에 영향을 준다. 그리고 이는 동시대 현실을 바라보는 사람들의 공감을 토대로 전시의 형식에도 반영된다. 이런 점에서 이탈리아의 전시의 역사는 시대의 변화 속에서 시사점을 제공한다. 전시의 이면에는 미술의 역사에 대한 시퀀스, 미술의 중심과 주변에 대한 선택과 재현을 통해 창의적인 이야기의 고안 속에서 사회적 메시지를 생산했기 때문이다.

시대 속에서 변화되는 전시의 쟁점은 역사적 전시의 여러 사례가 지닌 공통점과 새로운 혁신 속에서 변화되었고 1980년대 이탈리아에서 발전한 매체로써의 전시에 대한 역사적, 이론적 논의를 통해서 다뤄지기 시작했다. 통일 시기 역사의 시퀀스가 드러내는 연대기적 전시는 시간의 흐름 속에서 상호 참조성, 디스플레이의 개념에 대한 논의(display/props), 비평으로써의 전시의 개념을 지나 역사적 자료의 선택과 참여에 대한 다양한 방식으로 전시의 인터페이스가 발전하는 과정을 보여준다.

이는 이탈리아의 미술사가이자 복원의 역사를 기술했던 체사레 브란디(Cesare Brandi)의 미술품에 대한 이해의 방식과 관련되어 있으며, 프랑코 미니시(Franco Minissi)는 사회 민주주의에 대한 개념을 반영하고 비평의 방식에 대한 지평을 관람자의 선택에 맞기려고 시도한 흥미로운 전시 개념의 제안의 사례를 남기기도 했다.

### 3. 중심과 주변: 온톨로지의 인식, 사회적 정체성을 둘러싼 긴장과 변화

이탈리아의 역사적 전시의 변화는 시대의 관점만 드러내지 않는다. 이는 관점을 생산하고 있는 방법론 속에서 자의식에 주목하도록 만들기 때문이다. 이 이면에서 역사와 세계의 변화에 대한 인문학적 관심과 열망이 놓여있다. 미술 분야의 지평에 대한 인식 과정에서 방법론과 이를 생산하는 매체의 메시지의 이면에는 세계를 바라보는 관점에 대한 지적 열망이 놓여있었기 때문이다. 특히 미술품이 만들어내는 지식의 구조와 재현에 대해서 컬렉션의 역사와 온톨로지를 분석하며 박물관의 역사를 서술했던 박물관학자인 룰리(Adalgisa Lugli)는 사물의 질서에 대한 문제가 사람들이 현실을 이해하는 메시지로써 사물의 질서가 만들어내는 전체에 대한 해석이 부여하는 매력이 열정적인 지지자를 만들어냈다고 보았고, 쿠블러 역시 사물의 질서의 매력에 대해서 언급한다. 그러나 이런 부분이 만들어내는 새로운 메시지는 동시대의 문화를 만들어가기 때문이다. 엔베초는 우리 시대 아카이브와 박물관에 대한 열풍을 지적하며, 이런 점이 과거의 기억을 다루는 비평적 논쟁뿐만 아니라 문화의 생산에 영향을 끼치기 때문이라는 점을 강조한 바 있다.

아카이브가 만들어내는 자료의 계열(serie)이 요청하는 기준, 현실과 현실에 대한 해석에 놓인 인식론과 자료들의 긴장감은 미술 평론에서도 확인할 수 있다. 할 포스터(Hal Foster)는 “아카이브의 충동(An Archival Impulse, 2004)”에서 미술을 요약해주는 특별한 의미의 토론이 인식론적 기록을 토대로 비평의 공간으로 발전하며 시대와 공간의 형태로 고안되고 있다는 사실을 강조하며 미술을 둘러싼 허구와 현실을 만들어내는 인식론적 쟁점에 대해서 언급한다. 그리고 평론의 기준이 되는 지평과 다른 지평의 관계는 디디 위버만(Georges Didi-Huberman)이 언급하는 것처럼 역사를 계열화하는 과정에서 중심과 주변의 논의를 만들어낸다. 사물의 질서에 대한 구조의 상대성과 자의식에 대한 인식을 토대로 전시를 통해 새로운 비평적 시도와 이야기를 고안하려는 태도 혹은 시도는 큐레이터의 입장에서 당연한 일처럼 다뤄진다. 2013년 베니스 비엔날레의 기획자였던 지오니(Massimiliano Gioni)는 “모든 것을 알려고 하는 것은 아무런 의미가 없다”고 확인했다. 그는 베니스 비엔날레의 개념으로 백과사전식 필라초는 보편적 야망이 아니며, [...] 우리의 시도는 특정한 모든 것을 통합적인 구조로 만드는 시도라기 보다는 예외와 중심에서 벗어나는 것들에 대한 제전이라고 인터뷰했다.

이 같은 사례 혹은 평론을 고려해보자면 전시에 대한 논의는 대상의 해석에만 바탕을 두고 있는 것은 아니라 사회적 유용성에 따라 변화되는 지식의 재현에 대한 인식론에서도 영향을 받는다. 큐레이터의 시도는 새로운 지식의 계열과 구조를 탐색하고 유용한 메시지를 만들어내는 일이며, 참여자가 기대하는 것 역시 이 같은 관점을 이해하는 것이다. 이 과정에서 형성되는 관점의 차이가 보여주는 긴장감은 전시의 인터페이스의 다원성을 강조하며 이를 위한 매체의 기술적 선택에 영향을 끼친다고 생각한다.



## 비조각 담론의 큐레이팅 - 2020창원조각비엔날레

김성호\*

### I. 주제 - '비조각 - 가볍거나 유연하거나'

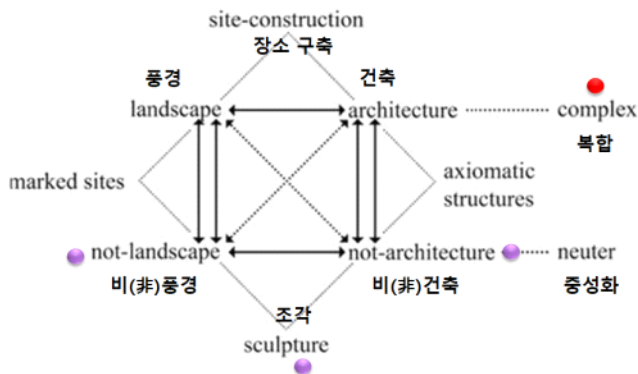
2020창원조각비엔날레는 행사 주제로 '비조각 - 가볍거나 유연하거나 (Non-Sculpture - Light or flexible)'를 제시한다. 여기서 '비(非)조각'은 이름처럼 '조각이 아닌 무엇'이다. 이 용어는 조각이 시도하는 '자기 부정'의 과정이자 결과를 의미한다. 자신을 부정하게 되면 자기와 다른 것들을 자신과 유사한 존재로 받아들일게 된다. 따라서 비조각이라는 용어는 '조각이 아닌 사물, 자연, 에너지, 예술' 등 모든 개념을 포함한다.

한편, 비조각은 미술사에서 '탈경계의 조각' 혹은 '조각의 확장'이라는 이름으로 불려왔던 '현대 조각'의 또 다른 표현이다. '비조각'의 숨은 의미는 '다양한 조각'과 같은 개념을 공유한다. 즉 이 용어는 '덩치가 크고 견고한 전통적 조각'의 속성 너머에서 가져온 '모든 조각'을 의미한다. 비엔날레 주제인 '가볍거나 유연한 조각'을 포함한 '모든 조각'을 품는 통합의 담론인 셈이다.

### II. 주제어 - 비조각

2020창원조각비엔날레의 비조각 담론의 주제는 다음과 같은 세 곳으로부터 영향을 받았다.

**첫째로**, 비조각이라는 용어는 미국의 미술사가인 로잘린드 크라우스(Rosalind Krauss)가 「확장된 영역에서의 조각(Sculpture in the Expanded Field)」(1979)이라는 논문에서 풍경과 건축이 조각과 만나는 경향을 설명하기 위해서 비풍경(not-landscape), 비건축(not-architecture)이라는 이름을 만들었던 기호학적 방법론을 변용하여 만든 것이다. 즉 조각이 만나는 풍경과 건축을 부정하기보다 조각 스스로 '자기 부정'을 피하고 '자기 성찰'을 피해보자는 제안이다. 여기 크라우스가 만든 도표를 살펴보자.



Rosalind Krauss, "Sculpture in the Expanded Field", 1979.

조각은 풍경과 건축과는 사뭇 다른 양상이다. 이질적인 것들을 잘 어울리게 하는 방식은 무엇일까? 풍경과 건축을 부정(not)의 방법론을 통해서 조각과 비슷한 모습으로 만들어 주는 것과 같은 중성화(neuter) 전략이다. 풍경, 건축으로부터 비풍경, 비건축이라는 '모순적 관계'를 만들어 중성화를 시도함으로써 조각과의 만남을 어렵지 않게 성취하는 것이다. 2020창원조각비엔날레는 이러한 방법론에 '조각' 스스로

'자기모순을 통한 자기 부정'을 거쳐 '자기반성을 통한 자기 성찰'을 함유하는 '비조각'이 됨으로써

\* 중앙대와 동예술대학원 졸업, 파리10대학교 철학과 DEA 졸업, 파리1대학교 미학예술학 박사. 중앙대학교 겸임교수, 《2014금강자연미술비엔날레》, 《2015바다미술제》, 《2016순천만국제자연환경미술제》, 《2018다카르 비엔날레 한국특별전》 등에서 감독과 울산과학기술원에서 박사후연구원을 역임했다. 현재 미술평론가.

다른 것들과 비슷해지는 중성화를 시도한다. 너에게 변하라고 권유하기보다 내가 먼저 변해서 만남을 시도하는 착한 비엔날레를 의도하는 셈이다.

**둘째로**, 비조각이라는 용어는 한국 조각가 이승택(1932~ )이 「내 비조각의 근원」(1980)이라는 에세이에서 서구의 근대 조각의 유산에 저항하면서 ‘조각을 향한 비조각적 실험’을 천명했던 ‘비조각’이라는 개념을 계승한다. 이승택은 1950년대 말~1960년대의 앵포르멜 회화와 1970년대의 단색화가 주도하는 한국의 주류 미술 현장에서 벗어나 독자적인 예술 세계를 펼쳤던 작가이다. 그는 당시 전통적인 조각 재료보다 새끼줄, 밧줄, 어망, 형짚, 천 조각, 머리카락, 깃털, 돌맹이, 부표 등 각종 비조각적인 오브제를 조각의 재료로 삼아 설치의 조형 언어로 ‘비조각적인 조각 실험’을 다양하게 선보였다.

**셋째로**, 비조각이라는 용어는 넓게는 동양과 한국의 ‘비(非)물질의 미학’을 드러내는 방법으로 이번 비엔날레에서 적극적으로 제시하는 개념이다. 비물질은 사전적 정의로 “물질이 아닌 것”을 지칭한다. 비물질은 물리에서 “에너지, 시간, 운동성 따위를 이르는 말”로 전통적인 조각 재료가 아니다. 서구의 20세기 미술에서 이러한 비물질을 적극적으로 도입하는 경향이 있었다. 1960~1970년대의 개념 미술, 비디오 아트, 퍼포먼스 등이 그것이다. 대개 물질적 요소를 비물질적인 재료로 대체해서 미술화하거나 물질을 거부하고 정신성을 지향하는 경향으로 나타난 이러한 서구의 미술 흐름은 원래 오래된 동양적 사유로부터 기원하는 것이다. 기(氣), 도(道)와 같은 무형의 에너지뿐 아니라 무(無), 공(空)과 같은 부재와 맞물린 존재론, 이(理), 화(和)와 같은 질서의 우주론은 비물질과 연동하는 주요한 동양 미학이다.

### III. 주제 구성과 의미

2020창원조각비엔날레의 주제어 비조각을 잇는 또 다른 주제어 ‘가볍거나’와 ‘유연하거나’는 무엇인가? ‘가볍거나’는 ‘비조각의 형식’을 의미하는 말로 마련되었다. 풀어 말하면 ‘기념비처럼 덩치가 큰 조각’이나 ‘딱딱하고 견고한 조각’과 같은 전통적 조각에 국한되지 않는 모든 조각적 형식을 아우르는 표현이다. ‘유연하거나’는 비조각의 내용을 의미한다. 달리 말해, ‘결과보다는 과정 중심’의 조각, ‘완성을 향한 미완성’의 개념이 주요한 조각 등을 가리킨다. 물론 두 주제어가 뚜렷하게 형식과 내용으로 변별되는 것은 아니다. 서로 의미가 겹쳐지기도 한다는 점에서, 이 두 용어는 관람객의 이해를 돕기 위한 최소한의 길잡이가 된다. 이것을 정리하면 다음과 같다.

주제어	구성	해설
비조각	주개념	<b>조각의 자기반성과 자기 부정</b> 중성화 전략 다원주의 조각의 성찰
가볍거나	보조 개념1	<b>비조각의 형식</b> Anti 기념비처럼 덩치가 큰 조각 Anti 딱딱하고 견고한 조각
유연하거나	보조 개념2	<b>비조각의 내용</b> 결과보다 과정 중심 완성을 향한 미완성

#### 주제 구성과 의미

2020창원조각비엔날레는 통합 창원시 10년을 맞이하고, 비엔날레 태동 10주년을 맞이하는 5회 행사에 이르러 이러한 자기 성찰의 담론을 주제로 제시한다. ‘비조각’이라는 주제를 통해서 창원 조각비엔날레가 ‘자기 부정’과 ‘자기반성’을 도모하고, 자신의 과거와 현재의 모습을 성찰해 봄으

로써 10년을 지나는 시점의 미래를 예견하려는 것이다. 남을 탓하는 일보다 자신을 되돌아보고 성찰하니 ‘가볍거나 유연한’ 조각을 어렵지 않게 만날 수 있을 것으로 기대하면서 말이다.

#### IV. 프로그램 구성

비조각 담론을 제시하는 이번 비엔날레는, 불, 물, 공기, 바람 등 비물질과, 생태, 에너지, 테크놀로지 등 조각 너머의 주제와 접속하고 설치, 퍼포먼스 등 반조각적 속성과 교류하면서도 ‘조각적 본질’을 버리지 않는 조각을 제시한다. 이를 위해서 전시를 다음처럼 구성했다.

전시명	전시 내용
<b>본전시1 - 비조각으로부터</b> (야외전/용지공원)	비엔날레 주제, ‘비조각 - 가볍거나 유연하거나’를 시각화하는 야외 주제전으로 조각의 전형적인 볼륨과 매스를 탈피하고 조각의 다양한 차원을 비조각의 담론으로 성찰하고 실천하는 대형 야외 설치 조각을 선보인다. 자연과 풍경 그리고 건축이 조화를 이룬 ‘비조각적 조각’을 순차적인 동선이 없는 네트워크형의 전시 공간 연출.
<b>본전시2 - 비조각으로</b> (실내전/성산아트홀 1, 2F)	비엔날레 주제, ‘비조각 - 가볍거나 유연하거나’를 시각화하는 실내 주제전으로 다양한 양상의 설치미술과 해체적 조각, 미디어 조각, 관객 참여형 조각을 선보인다. Step 1~Step 7에 이르는 동선에 따른 ‘자연-환경-우주-인간-테크놀로지’로 이어지는 인간 문명의 거시적 내러티브와 ‘생로병사’의 미시적 내러티브로 전시 공간을 구성하고 연출.
<b>특별전1 - 이승택, 한국의 비조각</b> (실내전/성산아트홀 B1)	1980년 자신의 작업을 ‘비조각’이라 천명하면서 ‘비조각적인 실험 조각’을 탐구했던 선구적인 한국 조각가 이승택(1932~ )의 회고전 성격의 대규모 개인전이다. 새끼줄, 밧줄, 어망, 형겔, 천 조각, 머리털, 깃털, 돌맹이, 부표 등 각종 비조각적인 오브제를 조각의 재료로 삼아 만들어 낸 ‘비조각적인 조각 실험’을 선보이는 설치 작품과 아카이브.
<b>특별전2 - 아시아 청년 미디어 조각</b> (실내전/성산아트홀 B1)	경남, 부산, 울산 지역의 20~45세에 해당하는 ‘2인 이상의 한 기획팀’을 대상으로 공모를 진행하고 최종 선정된 2인 1팀의 ‘협력 큐레이터 박소희, 조수혜, 고은빈이 20~45세에 해당하는 아시아 청년 미디어 조각가의 작품을 초대하여 기획하는 특별전이다. 이 특별전은 지역 작가 및 기획자를 발굴하고 지원하여 지역을 토대로 왕성하게 활동하도록 돕고 나아가 국제적인 인력을 육성하려는 취지로 마련되었다.

#### 주제 구성과 의미

2020창원조각비엔날레는 본전시 1, 2, 특별전 1, 2와 같은 전시 프로그램뿐 아니라, 시민 강좌, 아티스트 워크숍과 아티스트 토크, 국제 및 국내 컨퍼런스 그리고 체험이 가득한 다양한 시민 참여 프로그램을 고려한 프로그램을 마련했다. 올해 비엔날레는 포스트 코로나를 인한 팬데믹 시대를 맞이하면서 온라인으로 먼저 공개되지만, 이러한 ‘어렵고도 쉬운 비조각 담론’을 통해서 ‘유미한 비엔날레 모델’로 대중에게 소개되길 기대한다.

관객 참여를 기반에 둔 큐레토리얼 실천:  
2012 부산비엔날레 《배움의 정원》을 중심으로\*

박세희\*\*

목차

- I. 서론
  - 1. 연구 배경과 목적
  - 2. 연구 방법
- II. 박물관/미술관학의 논의 변천과 부산비엔날레의 새로운 방향 설정
- III. 《배움의 정원》에서 구현된 관객 참여
  - 1. 관객 참여 집단 ‘배움위원회’의 구성과 전개
  - 2. 교육의 큐레토리얼화
  - 3. ‘지금’, ‘여기’의 이야기를 하는 전시
- IV. 결론

발표 요지

하나의 작품이 예술계 성원으로부터 인정을 받고 동시에 관객에게 그 의미를 전달하기 위해서는 일정한 시스템이 필요하다. 이때 전시-시스템은 작품의 가치를 예술계 안에서 통용될 수 있게끔 공인하며, 불특정 다수의 대중에게 예술 작품을 선보임으로써 예술과 사회를 매개한다. 과거에 전시는 작가의 천재성이라는 ‘신화’를 모시는 ‘신전’이었다. 그러나 최근 들어 전시는 시대를 관통하는 문화와 담론을 생산하는 장소를 자처하고 있다. 이 과정에서 전시의 생산 방식에도 변화가 생기고 있다. 어떤 경우에 전시는 예술가-작품과 기획자와의 교감 과정으로만 완성되지 않는다. 그렇다면 무엇이 더 필요한가? 동시대 미술 현장에서는 전시를 만들기 위한 새로운 조건으로 관객의 참여를 주목한다. 이는 전시가 물리적 공간 안에 오브제를 배열한 다음, 전시장을 찾는 관객에게 찰나의 경험을 선사하는 것 이상의 역할을 수행해야 한다는 담론과 연결된다.

이러한 변화의 기저에는 예술 생산 과정에 관객이 개입함으로써 작품의 형태나 의미가 결정되는 관객 참여(audience participation)에 관한 고찰이 있다. 니콜라 부리오(Nicolas

\* 이 발표문은 발표자의 석사학위논문인 「관객 참여형 동시대 미술 전시 사례 연구: 2012 부산비엔날레 《배움의 정원(Garden of Learning)》을 중심으로」(2020)와 해당 논문을 수정, 보완하여 『미술이론과 현장』 제29호에 게재한 “관객 참여를 기반에 둔 큐레토리얼 실천: 2012 부산비엔날레 《배움의 정원》을 중심으로”(2020)에 기초한 글이다.

\*\* 박세희(연세대학교 박사과정): 경희사이버대학교 문화예술경영학과를 졸업하고 동 대학 문화창조대학원에서 예술경영학 석사학위를 취득했다. 현재는 연세대학교 커뮤니케이션대학원 문화매개전공에서 박사과정을 밟고 있으며, 예술의 사회적 역할과 박물관/미술관학에서의 관객 참여에 대한 논의, 문화민주주의의 실현과 같은 주제에 관심을 두고 연구와 실천을 병행하고 있다.

Bourriaud, 1965-)의 『관계의 미학(Esthétique relationnelle)』(1998)을 필두로 많은 이론가와 비평가를 통해 전개된 논의를 종합해보면, 관객의 위치는 예술 작품을 있는 그대로 받아들이기만 하는 수신자(receiver)가 아니라 능동적인 참여자(participant)로서 예술계의 한 축을 차지한다.\* 그러나 이 분야 연구의 다수는 개별 작품 생산 과정에서 발생하는 작가와 관객의 관계를 중심으로 논의를 전개해온 측면이 강하다. 이에 본 연구에서는 작품 제작만큼이나 중요한 미술 실천 행위인 전시 생산 과정에서 발생하는 동시대적 변화의 의미와 가능성을 확인하고자 한다.

지금까지의 논의를 바탕으로 본 연구는 관객 참여를 전시 생산의 과정의 전면에 내세운 2012 부산비엔날레 《배움의 정원 Garden of Learning》(2012)을 살펴본다. 독일 출신의 큐레이터 로저 M. 뷔르겔(Roger M. Buerger, 1962-)은 한국에 대한 외국인으로서의 무지(無知), 스펙터클(spectacle)과 기념비성(monumentality)으로 무장한 전형적인 비엔날레 전시에 대한 의구심이라는 문제의식을 바탕으로 전시의 모든 프로세스를 관객에게 공개하고 그들과 협업(work together)할 것을 선언했다. 이 협업 과정에 참여한 관객 집단인 배움위원회(Learning Council)는 일차적으로 한국에 대한 지식이 부족했던 전시 감독이 처한 여러 어려움을 해결하는 데 도움을 주는 현지인 조력자였으며, 더 나아가 작가, 디자이너, 에듀케이터, 부산비엔날레조직위원회 관계자 등 전시를 만드는 다양한 행위자와 협업하며 예술 생산 과정에 개입하였다.

《배움의 정원》에서 구현된 관객 참여의 양상을 면밀하게 살펴보기 위하여, 본 연구는 질적 연구 방법의 하나인 에스노그래피(ethnography)를 활용한다. 파편적인 관찰이나 문헌 검토만으로는 미처 확인할 수 없는 내부 행위자의 미시적 맥락을 파악하고 이를 “두껍게 기술(thick description)”하려는 것이다.\*\* 이러한 방법론의 사용은 동시대 미술 현장에 대한 관찰과 연구를 수행한 테리 스미스(Terry Smith, 1944-)의 표현처럼 “등장 당시의 현장과 공간, 그 출현의 분위기, 그 첫 특징, 목하의 긴장을 환기”한 결과물이라는 점에서 관련 분야의 연구에 공헌하는 바가 있을 것으로 기대한다.\*\*\*

정리하자면 본 연구의 의미는 《배움의 정원》에서 구현된 관객 참여의 양상을 되짚어 보고, 전형적인 비엔날레 전시에 대한 의구심을 품었던 처음의 문제의식과 비교했을 때 이 전시가 이룩해낸 성취를 확인하는 것에 있다. 이를 통해 전시를 “읽혀야 하는 텍스트라기보다 큐레이터, 예술가, 관객 간의 협의가 이루어지는 대화적 공간”으로 인식하는 동시대 전시 담론에 관한 새로운 고찰의 여정에 보탬이 될 수 있기를 희망한다.\*\*\*\*

\* 다음의 연구와 저작들이 관객의 참여로 말미암아 형성되는 관계, 공동체 등에 대해 논하였다. Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (London: Verso, 2012); Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle* (Dijon: Les presses du réel, 1998); Pablo Helguera, *Education for Socially Engaged Art: A Materials and Techniques Handbook* (New York: Jorge Pinto Books, 2011); Grant H. Kester, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art* (Berkeley: University of California Press, 2004); Miwon Kwon, *One Place After Another* (Cambridge: MIT Press, 2004).

\*\* Clifford Geertz, “Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture,” in *The Interpretation of Cultures* (New York: Basic Books, 1973), 3-30.

\*\*\* 테리 스미스, 『컨템포러리 아트란 무엇인가』, 김경운 역 (마로니에북스, 2013), 14.

\*\*\*\* 폴 오닐, 『동시대 큐레이팅의 역사: 큐레이팅의 문화, 문화의 큐레이팅』, 변현주 역 (더플로어플랜, 2019), 129.

## 미디어 전시에서 전시 미디어로

이수정\*

미술 전시에서 ‘미디어’는 어떻게 다뤄지는가. 사진, 비디오, 인터랙티브 테크놀로지, VR 등 새로운 창작 도구로서 미디어가 미술관과 결합되는 기제를 전시와 연관해서 살펴볼 때 최근 20년 간에 무게중심이 이동하는 것을 볼 수 있다. 한국에서 본격적으로 미디어와 연관된 포괄적인 예술적 실천들이 이뤄진 것은 1987년 민주화 운동으로 인한 사회 변화와 1988년 서울올림픽 전후로 한 경제 성장, 1989년 지방 자치제 실시 등 여러 움직임과 연결되어 있다. 미술관 등 제도에서 미디어를 ‘새로운 예술’의 영역으로 적극 도입할 때 미디어, 새로운 기술을 소개하는 데 주목했다면, 예술창작의 영역 뿐 아니라 일상 전체에 미디어 테크놀로지가 확산되면서 전시의 홍보, 기록 등에 사용되는 도구로서 미디어가 사용되고 있다.

### 미디어의 전시

1990년대 한국 사회의 키워드는 ‘세계화’와 ‘과학기술 혁신’, 그리고 ‘문화’였다. 정치적 민주화와 경제성장을 기반으로 문화를 향유해야 하고, 세계적 기준에 발맞춰야 한다는 기조 하에 각종 정책이 추진되었다. 1998년 김대중 대통령 역시 취임사에서 문화산업을 21세기 기간산업으로 제시했고, 다양한 종합계획을 제시했다. 2001년에는 문화기술(Culture Technology)을 국가전략기술 6T 중 하나로 선정했다. 이에 따라 정부의 예산 지원에서 문화와 과학기술을 연계한 문화행사에 대한 지원이 적극적으로 추진되었다. 지방자치제 시행 이후 내부로는 시민들을 위한 문화혜택을 제공하려는 취지, 대외적으로는 살기 좋은 도시라는 이미지를 만들기 위해 각 지방 정부는 미술행사 뿐 아니라 다양한 축제와 문화행사가 생겨났다. 이 과정에서 미디어 아트는 각 지방정부가 문화적 정체성, 나아가 도시의 브랜드를 만들기 위한 요소로 활용되었다.

대표적 사례로 대전시립미술관에서 진행한 ‘대전FAST’와 ‘프로젝트 대전’을 들 수 있다. 대전은 대덕연구단지에 과학 기반시설 대부분이 입주해있는 도시이다. 1993 대전 엑스포 등 ‘과학도시 대전’이라는 도시의 브랜드를 갖고 있다. 대전시립미술관(1998년 개관)은 미술관을 대표할 브랜드 전시로 전략적으로 ‘과학기술과 예술의 결합’을 내세우며 관련 전시를 꾸준히 기획해왔다. 대전시는 현대미술 전반에 대한 투자와 지원에는 소극적이면서 과학도시 대전의 특성과 연계된 예술전시가 미래지향적 이미지, 혁신적인 도시의 이미지를 이끌어올 것이라는 기대 하에 연 평균 전시 예산을 상회하는 규모의 예산을 투자했다. 반면 관련 레지던시나 교육 기관 등의 투자에는 소극적이었다. 제목인 ‘디지털 파라다이스:FAST’는 “Digital Paradise: Future of Art, Science and

\* 서울대에서 미학을 전공했으며, 대전시립미술관 학예연구사, 아트센터 나비 전시팀장을 거쳐 2012년부터 국립현대미술관 학예연구사로 일하고 있다. 주요 전시로는 <미래는 지금이다>(2012/2015~2016, 과천국립현대미술관, 로마 국립21세기미술관 등), <윌리엄 켄트리지>(2016), <크지슈토프 보디츠코>(2018), <김순기: 게으른 구름>(2019), <낮선 전쟁>(2020) 등이 있다.

Technology"는 당시 시와 미술관이 추구한 가치를 반영한다. 예술과 과학, 기술이 함께 만들어 가는 미래라는 부제를 통해서 따라서 전체 행사의 기획과 추진에서 기술적 혁신성이 주요한 선정 기준이 되었다. 레이저, 인터랙티브, 인터넷 실시간 참여 등 기술의 사용 여부가 중요하게 평가되었다. 격년제로 개최되던 대전 FAST는 2011년부터 <프로젝트 대전>이라는 이름으로 과학기술계의 주요 주제를 중심으로 한 기획전으로 진행되고 있다.

미디어의 새로움에 초점을 맞출 경우 다음과 같은 문제점이 대두된다.

첫째 사회 비판적이거나 정치적인 미디어아트가 소외된다. 한국콘텐츠진흥원이나 과학기술재단, 문화창조융합벨트, 아르코 등에서 '융복합 지원 사업' 등을 통해 새로운 과학기술을 활용한 예술 작품에 대한 창작 및 제작 지원을 시행하고 있다.

둘째, 미디어 아트의 다양한 영역 중 테크놀로지의 혁신에 집중한 작품들 위주로 집중 소개되면서 당시에 주목받거나 유행하는 기술을 중심으로 미디어 아트를 해석 및 평가한다. 2000년 전 후에는 특히 관람객의 참여에 따라 반응하는 인터랙티브 미디어가 집중적으로 소개됐고, 이후에는 제너레이티브 아트, 웹 아트, 최근에는 Bio Art, Virtual Reality 와 Augmented Reality, 그리고 드론 등으로 기술의 유행에 따라 작품이 선정된다. 새로운 기술이 등장하거나 관심이 옮겨갈 때마다 해당 미디어에 대한 관심 역시 식어버린다. 2020년 현재도 문화부에서 추진중인 '실감형콘텐츠' 사업 역시 VR 등 4차 산업과 관련된 예산에 거액 투입되고 있는 상황이다.

셋째, 국가나 지방정부의 주도하에 미래지향적 도시, 혁신도시라는 이미지를 부여하기 위한 문화행사로 기획된 만큼 '새로움'의 유효기간이 사라질 때, 더 이상 지속되지 못한다. 특히 지방 정부의 정권이 교체될 경우, 관련된 계획들이 폐지 및 축소된다. 심각하고 진지한 내용을 다룬 작품을 외면하고, 오락거리, 미디어아트가 단순한 클릭 앤 플레이(click and play), 현대미술에 관심 없는 일반인들을 위한 잠깐의 오락거리라는 오해를 양산하기도 했다.

## 전시의 미디어

영상 및 디지털 미디어와 디바이스가 사회 전반에 확산되고 이용이 일반화되면서, 미디어가 더 이상 놀라움과 새로움의 대상이 되지 못한다. 이제 기술의 혁신성보다 내용이나 주제에 관한 관심이 높아지고 있다. 일본의 대표적 미디어센터인 야마구치예술정보센터의 경우, 특히 2011년 후쿠시마 원전 사고를 계기로 과학 기술에 대한 반성과 지역 공동체에 관한 관심이 대두되면서 조금씩 새로운 변화가 시작되었다. 아르스 일렉트로니카 역시 '디지털 커뮤니티' 섹션을 통해 미디어 아트와 사회적 혁신 간의 선구적 실천을 시사해왔다.

디지털 아트 영역 내의 작가와 활동가들도 한 분야에서 20년 이상 활동하면서 점차 기술적 혁신 이외의 영역으로 자연스럽게 관심을 확장하고 있다. 레브 마노비치, 제프리 쇼 등 1세대 미디어 예술가/이론가들의 최근 작업이 정신성과 역사적 전통과의 접목을 적극적으로 추진하는 사례, 혹은 키네틱과 오브제 등 물질성을 강조하는 라파엘 로자노 헤머 등의 경우처럼 확장되는 사례가 많다.

'미디어'가 전시의 대상이었다면, 이제 미디어는 전시에서 작품 속에 녹아들었으며, 대신 작품을 둘러싼 전시의 공학에 적극적으로 사용되고 있다. SNS를 통한 소통의 확산, 코로나바이러스로 인한 비대면 온라인 활성화로 홍보, 교육, 자료정리, 기록, 출판 등 다른 영역으로 더 영향을 확대하고 있다. 새로운 기술을 활용한 작품으로 시각적 충격을 제공하는 것이 아니라, 기술을 통한

전시 운영과 교육, 해설 등을 통해서 전통적인 예술 작품에 대해 체험하는 방식을 변형시키고 있다. 기획전 전시해설과 소장품 온라인 강좌는 교육청과 연계하여 전국 학생들의 수업이 활용되었고, 디지털 아카이브의 자료들은 더 많이 활용될 수 있도록 사용되고 있다. 새로운 미디어를 활용한 작품을 전통적이고 관습적인 방식으로 관객에게 전달했다면, 코로나로 인한 비상상황 속에서 그 간극을 메우려는 시도가 시작되었다.



MEMO

