

미술과 동행: 공감과 통찰

Accompanying with Art: Empathy and Insight

한국미술이론학회 2023 추계 콜로кви엄 자료집

1부. 작가와 비평

'매월당' 그림(2010)에 대하여. 글임과 그림	서용선(작가)	01
서용선: 화가와 작품, 그리고 평론과 해석	정영목(서울대학교)	05

2부 : 비엔날레와 기획

기후위기 담론과 예술적 실천으로서 전시기획: <제 3회 제주비엔날레 움직이는 달, 다가서는 땅>	박남희(홍익대학교)	09
로컬 비엔날레의 시대	양은희(한국예술종합학교) ...	15

3부 : AI와 미술창작

한국화 그리는 인공지능 '붓과 붓'	나형민(경희대학교).....	21
생성의 해부: 생성형 인공지능에 대응하는 동시대 예술의 비판적 전략	정은영(한국교원대학교)	29

4부 : 한국미술이론학회 20주년

2000년대 미술이론과 현장	이임수(홍익대학교)	
-----------------------	------------	--



미술의 동행 : 공감과 통찰

국립중앙박물관 소강당
2023년 10월 14일 (토) 13:20-18:00

개회 및 축사

사회: 최병진(한국외국어대학교)

1:20-1:30 축사 정영목(한국미술이론학회 1대 회장)
1:30-1:40 축사 정형민(한국미술이론학회 2-3대 회장)

1부 : 작가와 비평

사회: 김연재(한국예술종합학교)

1:40-2:00 '매월당' 그림(2010)에 대하여. 글임과 그림
서용선(작가)
2:00-2:20 서용선: 화가와 작품, 그리고 평론과 해석
정영목(서울대학교)

2부 : 비엔날레와 기획

2:20-2:40 기후위기 담론과 예술적 실천으로서 전시기획
<제 3회 제주비엔날레 움직이는 달, 다가서는 땅>
박남희(홍익대학교)
2:40-3:00 로컬 비엔날레의 시대 양은희(한국예술종합학교)

휴식 시간 3:00-3:20

3부 : AI와 미술창작

사회: 이보연(성신여자대학교)

3:20-3:40 한국화 그리는 인공지능 '붓과 붓'
나형민(경희대학교)
3:40-4:00 생성의 해부
: 생성형 인공지능에 대응하는 동시대 예술의 비판적 전략
정은영(한국교원대학교)

4부 : 한국미술이론학회 20주년

4:00-4:20 2000년대 미술이론과 현장 이임수(홍익대학교)

휴식 시간 4:20-4:40

4:40-6:00 라운드테이블
패널 : 심상용(서울대학교), 김희영(국민대학교),
이지은(명지대학교) 조은정(목포대학교)

폐회사 6:00

최병진(한국미술이론학회 회장)

‘매월당’ 그림 (2010)에 대하여 글임과 그림

서용선 (작가)



매월당, 172 x 140cm, Acrylic on canvas, 2010



매월당, 218 x 330cm, Acrylic on canvas, 2010

2010 년도 제작한 매월당 그림은 시를 써서 냇물에 흘려보내는 장면의 그림이다.

글자를 냇물에 흘려보내는 행위는 매우 상징적인 느낌을 준다. 글이라는 대상이 그림의 중요한 대상이 되는 순간인 것이다. 이 글은 그림에 대한 글이다.

그림을 그리고 그것을 말이나 글로 설명하는 관계는 일상적인 작가의 활동이다.

그런데 글이 자연의 소리에서 (일반 언어학 개론, 소쉬르) 음운을 통해 기호화되고 형상화되면서 매월당의 행적이 기호화되고 형상화되는 과정이 이루어진 것이다. (메를로 폰티, 『소리와 형상』)

어느 작가는 그림이란 용어가 그리움에서 온 것이라고 한다.

또한 한글의 기원을 산스크리트어에서 비롯되었다고 하는 언어학자 강상원에 의하면 음운 “그 르 임, 거란, 걸, 글”에서 나왔다고도 한다.

글과 그림은 밀접한 시원을 갖고 있다. 상형 문자뿐만 아니라 한글도 소리 내는 신체기관의 형상을 본뜬 것이다.

형상이 소리와 불가분의 관계를 지니고 있는 것이다.

매월당은 유독 문자와 함께 살아온 인물이다.

그림 ‘매월당’(2010)은 매월당의 삶과 흔적으로서 물가에 앉아 있는 모습과 자연 속에 은거한 모습을 담았다.

원래의 종이 그림에서는 시를 써서 흐르는 물에 떠나보내는 모습이 더욱 분명하게 보이는 형상이었다.

김시습이 학문을 좋아하여 유불선에 능통하고 많은 시와 글을 쓴 인물임을 보여주려는 그림이며 속세와 거리를 두고 평생을 방랑한 고독한 모습의 그림이었다.

그는 조선 초기 대문호로써 세조의 왕위찬탈에 저항하여 세속의 출세를 버리고 평생을 방랑하였다.

또한 그는 자화상을 그린 것으로 알려지고 있으며 금오신화를 저술하였다. 1986년 강원도 영월을 방문하고 계유정난을 통한 역사적 사실의 진행에 대한 이해 속에서 재인식된 사실의 인물이다.

한글은 말, 음, 소리에서 형태(문자)가 된 것이다.

(노마 히데끼, 『한글의 탄생』)

나는 한글의 소리울림을 통하여 계유정난을 이해하였다.

단종그림은 사육신의 고통에서 시작하여 계유정난의 역사적 사실로, 그리고 계유정난을 직접 겪고 평생을 그 불합리함에 맞서 평생을 방랑하며 지낸 매월당 김시습의 생애에 대한 호기심에서 시작된 그림이다. 계유정난은 글로 기록되어 전달되어 왔으며 글에 의하여 상상적 형상으로만 존재해왔다.

매월당 그림은 그 연관 형상이다.

그의 삶은 그 사건의 절대적 영향 속에 전개되었다.

원래의 종이 그림에서는

시를 써서 흐르는 물에 떠나보내는 모습이 더욱 분명하게 보이는 형상이었다.

매월당 김시습은 그림을 그렸다고 전해지며 그 작품이 전해지고 있다.

매월당 김시습의 자화상이라고 알려진 이 그림은 그가 마지막 시절을 보낸 홍산 무량사에 오랫동안 보존되었다. 조선 화가 이징이 옮겨 그린 그림이라고도 한다.

긋다, 긋기, 그리다

그어 나가기로서의 그림-선 긋기

선긋기는 영어의 드로잉의 기원인 생각을 끌어내는 의미와 상통한다. 생각을 끌어낸다는 의미에서 그림의 직접적인 화면의 표면을

이 그림에서 긋기의 행위는 여러 종류의 붓놀림으로 이루어진다.

붓놀림, 행위

끌어서 긋는 선 - 배경 산(수락산에 대한 기억)

짧은 터치- 소나무 잎(80년대 이래의 기억된 이미지, 짧고 빠르게 긋기)

갈필로 (된 물감) 빠르게 표면을 긋어 나

가는 선과 면-옷, 숲앞배경 공간

붓의 측면을 이용한 색면처리- 노란 바탕 (매월당의 떠도는 방랑의 삶 중에서 양지 바른 햇볕을 찾아다녔을 법한 추정과 말년 무량사에서의 삶에서 추측하였다.)

위와 같은 자연형상이 시청각의 일치를 통해 다양한 선으로 옮겨진다고 할 수 있다.

이 그림은 매월당 김시습이 거처했던 수락산 자락의 산세를 배경으로 하였다.

소나무 조선 산수화, 석도의 산수 간에 앉아 있는 소나무 그림- 화집에서 그리고 무엇보다도 1980년대 초에 사진을 통하여 관찰했던 소나무 잎의 관찰과 빛의 효과를 경험했던 기억에서 비롯된 모습의 소나무이다. 이 그림은 전면에 있는 매월당의 형태에 더욱 주목하게끔 되어 있다.

매월당 그림(2010)은 그 중심이 매월당 인물에 있으므로 초상화의 성격에 가깝다. 초상화에서는 전신이 중요하다.

“귀는 음의 영이요, 신은 양의 영이니, 대개 귀와 신은 조화의 자취요, 이귀의 양능입니다. 살아 있을 때는 인물이라 하고, 죽고 나면 귀신이라 하나, 그 이치는 다른 것이 아닙니다.” (『금오신화』 남염부주지)

최근 한 평론가와와의 대화에서 매월당그림을 도시인물화의 역사성과 연관 지어 해석하는 의견을 들었다.. 익명의 도시 인물이 이 시대의 초상화인 것이다.

금오신화의 저자 매월당의 초상에 작가의 도시인물 초상들이 연결되어 있는 것이다.

체험공간의 기억을 풀어내는 일, 수락산 밑자락에 박세당의 거처가 있었으며 그의 후손이 영당과 함께 똑같은 형상으로 존재하고 있었다.

초상화를 모시는 영당은 무엇보다도 인간의 격을 갖추는 형식으로 이해된다. 해남 녹우당에서 만났던 윤두서초상과 꼭 닮은 그의 후손,(현재의 녹우당 주인)

그리고 영정그림과 똑 같았던 박세당의 후손에 의해 영당에 안내되었던 경험은 매월당그리기를 포함한 인간 너머의 신기를 체험하는 순간이었다.

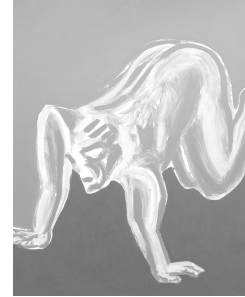
‘그는 선월대사 관휴(시선을 추구)에 화답하여 24수의 연작시 마지막에서 자연에 가득차있는 생생의 인을 체득하여 무작위의 삶을 살아가리라고 다짐하였다.’ (심경호, 『김시습 평전』)

당말 관휴의 오백나한도그림은 세상을, 세상의 소리를 눈을 통해 보는 관음사상의 결과이다. 눈을 통해서 보는 형태인식은 시지각행위로서 그림의 시작이다. 매월당 그림은 글에서 그림으로 만들어 졌다. 그 사이에 자연의 형상과 전해지는 매월당 그림이 개입하고 그림으로 그려졌다.

서용선(b.1951)은 서울대학교 미술대학 회화과 및 대학원 서양화과 졸업을 하고 서울대학교 미술대학교 수 및 명예교수를 역임하고 있다. 대표적 개인전으로 《서용선: 내이름은 빨강》(아트선재센터, 서울, 2023), 《서용선의 마고이야기, 우리 안의 여신을 찾아서》(서울여성역사문화공간 여담재, 서울, 2021), 《만첩산중(萬疊山中) 서용선회화》(여주미술관, 여주, 2021), 《통증·징후·증세: 서용선의 역사 그리기》(아트센터화이트블럭, 파주, 2019), 《확장하는 선, 서용선 드로잉》(아르코미술관, 서울, 2016), 《서용선의 도시그리기: 유토퍼즐과 그 현실사이》(금호미술관 / 학교재갤러리, 서울, 2015), 《기억·재현, 서용선과 6.25》(고려대학교박물관, 서울, 2013), 《서용선 풍경, 오대산》(동산방화랑 / 리씨갤러리, 서울, 2012) 등이 있으며, 다수의 단체전에 참여하였다.

서용선: 화가와 작품, 그리고 평론과 해석

정영목 (서울대학교)



화가의 생각

“예술은 누군가를 위해서 하는 것은 아닌 것이다. 근본적으로 예술은 자신을 위해, 자신도 모르게 하게 되는 것이다. 실리는 이것을 유희로 보았으며, 자유에 의한 것으로 생각했다.”

(「2.아버지, 자유」, 2006.8.3., Berlin, 〈서용선: 내 이름은 빨강〉, 아트선재센터, 2023, 343-44쪽.)

“미술(美術)은 잘못된 시대의 잘못된 언어이다. 그것은 시각예술이거나 형태예술이어야 한다. 내게는 그냥 그림이나 입체, 조형, 사진예술 같은 것이 더 낫다. 그림은 생각이 머문 것이다. 세상의 모든 것들이 움직이고 있는 중에 그림은 멈추어 있다. 작가가 멈추게 한 것이다. 생각으로, 그리고 물질로 관세음(觀世音)한 것이다.”(「미술이란 무엇인가?」, 봉산문화회관, 2016, 〈앞의 책〉, 293쪽.)

§

형상

“눈을 통하여 투과된 빛에 대한 정보는 그것 자체로 사물을 재현하는 형상으로서의 정보이지만, 즉 인지 가능한 명암의 구분이지만, (그것은) 물질의 원천적 요소로서의 에너지이며 그 에너지가 우리의 신체를 진동시킨다고 할 수 있다. 그 진동은 눈앞에 보이는 사물로서의 대상이 또는 풍경이 우리가 뇌 속에 혹은 몸속에 지니고 있는 형상에 대한 기억을 에너지 파장효과 같은 작용을 통해 구분짓는다고 생각한다. 그런데 이 형상은 구체적인 것만은 아니며 인식 가능한 것만도 아니다. 아마도 민족이나 인류의 유전자적인 요소도 지니고 있을 것으로 추정해 볼수도 있을 것이다. 하여간 그림그리기는 이 축적된 정보와 함께 다시 자신의 신체의 울림으로 끌어내는 것이라고 생각한다. 붓터치가 그것이다.”(「구와우, 철암가는 길」, 2006, 〈앞의 책〉, 290-91쪽.)

§

형상의 왜곡

“...이 한 서린 소리는 인간이 필연적으로 사회적 동물로 살아가기 위해 조직하는 구조에서 생겨나는 권력의 모순이다. 권력은 조직에서 나온다. 그것으로 인해 쌓여진 경직된 구조는 인간과 인간의 사회적 관계를 오히려 파괴한다. 아마도 현대의 모든 국가가 취하는 정부조직이 그것일 것이다. 그리고 그것을 보호하기 위하여 군대를 조직한다. 그리고 조직을 위하여 어쩔 수 없는 것이라고 서로가 혹은 스스로 위로한다. 필연적이며 피할 수 없다고 생각하는 이 제도와 관습을 향해 우리는 끊임없이 의문을 제기할 수 있다. 가장 잘난 민주주의조차도 의심할 수 있다. 원래 민주주의이기 때문이다. 그래서 우리는 문화와 예술을 한다.”(「구와우, 철암가는 길」, 2006, 〈앞의

책), 291-92쪽.)

—서용선은 이 모순을 향한 끊임없는 의문제기의 조형적 형식으로써 표현주의적인 형상성의 왜곡
이야말로 자신의 가장 적합한 전략적 스타일이라 판단했다.

§

“1970년대 후반, 한국사회와 조선시대의 유교사상을 현대의 한국철학으로 끌고 오려는 글을 읽고는 영향을 받았어요. 난 그것을 미술로 표현해내는 작업을 시작하게 됐죠. 어떻게 보면 서양화를 하지만 우리의 전통 안에서 서양화를 어떻게 접목할 수 있을까, 하는 생각이 초창기에 작업한 소나무 시리즈를 시작한 계기가 됐어요. 그때 영향을 받은 사람들이 중국의 쉬타오나 한국의 겸재 등인데 동양화에 보이는 자연중심의 문양을 어떻게 리얼리즘에 접목할까 했던 것이죠. 그러다 1980년대에는 친구상 미술이라는 프랑스 좌파미술이 들어오면서 사회주의 사상을 갖춘 그림들이 한국에 알려졌습니다. 한국에서 80년대 이전에는 그런 그림을 본 적이 없었습니다. 사회의, 인간의 부조리에 대해 그려야겠다는 생각을 하게 됐죠. ‘한국미술에는 이런 미술은 없었다, 내가 이런 것을 한번 해봐야겠다, 현대 시대성을 다뤄야겠다’고요. 그때부터 인물을 그리기 시작했고,”
(주간경향, 1537호, 2023.7.17.~23)

§

표현주의적 색채

서용선은 “유교의 영향 아래 억제된 색채를 사용하는 것이 현대까지 영향을 미치는 것 같다”며 “이런 틀을 뛰어넘어 색에 대한 잠재된 욕구를 드러내고 싶었다”고 설명했다. (2009년 7월 7일 동아일보, 국현 ‘올해의 작가’ 수상 기사, 고미석 기자)

Cf. The findings suggest that very young children like bright, vibrant colours (reds, yellows and oranges etc...) whilst older people like more gentle or sophisticated colours and tones such as shades of blue.

-Color is highly subjective and varies dramatically between individuals.

§

-Colors are in a continuous state of flux and can only be understood in relation to the other colors that surround them.

-Experience is the greatest teacher of color (i.e. an artist or designer exploring color in their practice is much more important than studying color theory by itself).

-Its aim is development of creativeness realized in discovery and invention. All together it promotes “thinking in situations,”

“인물 피부색을 빨강계 표현하는 작품을 많이 볼 수 있는데, 이유가 무엇인가요? (권민주 기자 질문)

“이것은 나의 개인적인 감각입니다. 그림은 현실이 아니잖아요. 재현한 것이니까요. 그림을 다른 사람들에게 보여줄 때, 그 붉음이 내 그림을 보는 이로 하여금 관심을 끌게 하는 기제 같은 역할을 한다고 생각합니다. 또 개인적인 감성으로 붉은색에서 깊은 힘이 느껴지기도 하고요. 그림을 볼 때 ‘일반적으로 빨강이 아닌데 왜 빨간색일까’라고 의문을 갖게 만드는 것이 그림에 대해 보는 이가 갖고 있는 고정관념이 한번 흐트러져 다시 재정비하기를 만드는 의도라고 볼 수 있어요. 그림을 통해 한번 자극을 주고서 긴장을 시키기를 원했습니다.”

서용선의 형식주의적 계보



Ernst Ludwig Kirchner <Seated girl> oil on canvas 1910



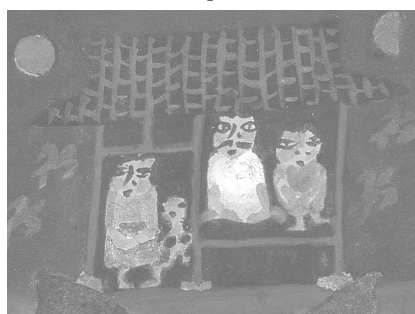
<Kämpfe (self portrait as a soldier)> color woodcut 1915



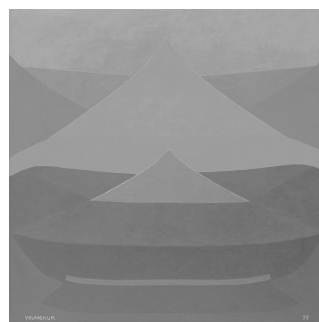
Anselm Kiefer <Varus> oil and acrylic on burlap 1976



김차섭, <Medusa>, 1986



장옥진, <가족(부분)>, 1979



유영국, <작품>, 1977.

정영목은 1953년생으로 미국 일리노이주립대학교(Illinois State University) 미술사학과를 졸업하고 일리노이대학교(University of Illinois at Urbana-champaign) 대학원 미술사학과에서 석사학위와 박사학위를 취득하였다. 숙명여자대학교 미술대학 회화과 조교수를 거쳐, 1993년 이후 서울대학교 미술대학 서양화과 교수로 재직 했고, 현재는 서울 대학교 명예교수이다. 주요 저서로는 『현대 서양미술사, 1870-945』(CD-OM, 세광데이타테크, 1993), 『장옥진 Catalogue Raisonné: 유화』(학고재, 2001), 『시선의 정치: 서용선의 작품세계』(학고재, 2011)가 있으며, 주요 논문으로는 「한국에서의 포스트모더니즘의 해석과 수용에 관한 문제」(조형, 1993), 「한국 현대회화의 추상성, 1950-970: 전위의 미명아래」(조형, 1995), 「피카소와 한국전쟁: [韓國에서의 虐殺]을 중심으로」(서양미술사학회, 1996), 「유영국의 초기추상, 1937-949」(미술이론과 현장, 2005) 등이 있다.

기후위기 담론과 예술적 실천으로서 전시 기획 : 《제3회 제주비엔날레_움직이는 달, 다가서는 땅》

박남희(홍익대학교)

1. 글로벌 현상으로서 비엔날레, '포스트미술제도'

폴 오닐(Paul O'Neil)은 『동시대 큐레이팅의 역사 *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*』 2장에서 1989년 이후 비엔날레와 대규모 전시맥락에서의 큐레이팅은 국제적 횡단국가 수준으로 활동이 증가했다고 전한다. 그는 이저벨 스티븐슨(Isabel Stevense)이 「Contemporary」에서 2005년과 2006년 사이 전 세계에서 열린 국제적 전시 80개를 통해 비엔날레는 세계적 기준에서 기본 전시 모델이 되었다는 주장을 확인시킨다. 이로부터 동시대 큐레이터십은 지리적 경계를 초월하고 문화 생산의 글로벌 네트워크를 큐레이팅 재료로 인식함을 의미하며, 국제주의는 반복된 간격으로 개최되는 일시적 매개의 공간으로 비엔날레가 지닌 정체성이라 강조하였다. 그러나 최근 비엔날레는 '국가관의 종말', '미술계 기득권에 내재된 개념의 종말', '기존 서구 중심 예술을 넘어선 새로운 횡단국가주의에 관심있는 예술가의 참여'의 세가지 요소에 의해 특징지어진다는 것이다. 글로벌의 작용은 한쌍의 개념으로서 글로벌(global)과 동시대가 지배적 전시모델로서 어떻게 비엔날레를 뒷받침하는 두 중심개념으로 기능하는지 분명히 보여준다고 하였다. 그가 말한 [동시대 '글로벌'현상으로서 비엔날레]는 매우 현실적인 문제이다. 글로벌은 지역과 글로벌 간 논의의 일환으로 글로벌 정치, 경제 영향력의 증대된 중첩성과 상호침투성, 지방의 지역적 반응이라 할 수 있다. 그러므로 비엔날레는 글로벌이라는 세계에 대한 시대정신과 개최지의 지역주의(localism)라는 두 축 사이의 큐레이터십이 작동한다. 즉 '글로벌 통합'가속화된 상호의존성'글로벌 상황에 대한 의식 증가'지역간의 권력관계' 개념을 뒷받침한다. 그런 의미에서 파스칼 길렌(Pascal Gielen)이 비엔날레를 비물질적 노동과 예술적 다중의 등장을 위한 '포스트미술제도(postinstitution)'이라는 주장도 설득력이 있다. 1990년대 이래 노마딕 유럽비엔날레 등 여러 비엔날레가 생겨나는데 모두 횡단국가적 접근방식과 지역의 예술생산을 주요출발점으로 삼아 세계 무대에서 활동하는 소수의 큐레이터와 함께 스스로를 글로벌 네트워크에 연결시켰다. 이같은 과정을 지나며 비엔날레 큐레이터는 문화생산의 구조적 조직 변화에 부응하면서 예술가에게 비엔날레 장소에 반응하게 했다. 권미원의 주장처럼, 독창성, 진정성, 유일성의 가치가 예술작품을 통해 소개되고 장소 덕분에 만들어진 것이다. 장소와 정체성 사이에 일종의 일관된 관계를 만드는 진정한 경험의 중심지로서의 장소의 일반적 가치화가 중요한 전략이기도 하다.

2. 글로벌 아젠더 '기후위기'와 탈식민적 인식론 '물질적 전환과 동양의 시간성' 실천

인류세의 인류/인간(anthropos)은 하나의 단일한 사람으로 행위할 수 있는 보편적인 행위자(universalized agent)라는 위험한 픽션에 다름 아니다. (...) 대문자 H로 시작하는 인간(Human)은 거대한 아틀란스 같은 역사의 행위자처럼, 많은 19세기 신화에서처럼, 정확히 인류세가 무너뜨리고 완전히 해체해버린 것이다. 인류세는 인간중심주의뿐만 아니라 인류(human race)의 너무 이른 단일화를 끝장냈다.¹⁾

기후 위기를 비롯한 지구시스템 파괴의 극복과 복원은 가능한 것인가? 적어도 국가, 지역, 인

1) Bruno Latour, "Facing Gaïa: Six Lectures on the Political Theology of Nature", *Gifford Lectures*, 18-28 February 2013, p. 115

중, 성 등의 영역 분할이 아닌 지구족 전체의 연대라면 전 지구적 공생 가능성은 담보될 수 있다. 인간 중심이 아닌 지구의 모든 객체를 동등하게 존중하는 생태 중심의 행성적 전환을 준비한다면 말이다. 라투르(Bruno Latour)와 같은 철학가는 ‘가이아(Gaia)’로, 신유물론자들은 ‘물질적 전환(material turn)’으로 대안을 제기하고 있는데, 동양 철학의 자연적 시간성과 물질과의 관계성에 대한 사유 또한 근본적인 생태적, 우주적 태도로서 재고해야 한다. 즉, 본질적으로 인간-자연-물질이 상호의존적 질서로 이루어져 있다는 도가(道家)나 『주역(周易), 불교의 세계관은 인류가 다시 ‘지구 행성의 겸손한 공동 거주자이자 행위자’로 거듭나는 데 유연한 정신적 틀거리가 된다.

1) 지구 행성의 겸손한 거주자 되기

남해의 임금을 숙이라 하고, 북해의 임금을 홀이라 하며, 중앙의 임금을 혼돈(渾沌)이라 한다. 숙과 홀이 때마침 혼돈의 땅에서 만났는데, 혼돈이 매우 융숭하게 그들을 대접했으므로, 숙과 홀은 혼돈의 은혜에 보답할 것을 논의해 말하기를, “사람은 모두 7구(七竅: 일곱 개의 구멍 즉 눈, 귀, 입, 코)가 있어서 그것으로 보고 듣고 먹고 숨 쉬는데 이 혼돈에게만 없으므로 시험 삼아 구멍을 뚫자”고 했다. 날마다 한 구멍씩 뚫었는데 7일이 지나자 혼돈은 죽고 말았다.²⁾

우리는 지구에서 인간 아닌 존재를 얼마나 존중해 왔는가. 과거에도, 현재에도 지구의 중심이 인간이라는 보편적인 생각은 사실 대단히 편향적이며 위험하다. 장자 철학의 우화에서 7개의 구멍으로 혼돈을 죽음에 이르게 한 것은 공평과 존중이 얼마나 어려운지 깨닫게 한다. 나아가 공존을 위한 선행 과제가 무엇인지 고민하게 한다. 이 우화에서 남해와 북해는 각각 밝음(明)과 어둠(暗)을, 숙은 ‘빨리 나타남’, 홀은 ‘빨리 사라짐’을 의미하고, 중앙의 혼돈은 혼돈(混沌)과 흡사한 미분화(未分化) 상태를 말한다. 중앙의 혼돈 상태는 천지가 아직 개벽하지 않아 모든 사물이 확실히 구별되지 않은 카오스 상태로 차별이 없는 무위(無爲)의 중립 상태이다. 분별이 확실히 된 숙과 홀의 시각으로 볼 때 혼돈은 애매모호하고 답답한 지극히 불쌍한 존재였다. 그를 어둠과 혼란에서 벗어나게 해주려는 배려에서 모든 사람이 가진 7개의 구멍을 혼돈에게 뚫어준 것이다. 그러나 혼돈은 죽고 말았다. 나무 한 그루, 풀 한 포기 어떤 것도 똑같은 것이 없듯이 세상에 존재하는 모든 것은 서로 다르다. 각기 다르기 때문에 모든 존재는 그 본성대로 존재할 가치가 있다. 우리가 무엇보다 먼저 해야 할 일은 모든 존재의 차이를 인정하는 것이다. 모든 객체가 상호 연결되어 있으면서도 각자의 토양과 법칙대로 움직인다는 진부한 진리를 되새겨야 한다.

전 지구적 생태 위기와 전염병의 역습은 인간의, 인간에 의한, 인간을 위한 역사를 지속해온 것에 대한 파국이다. 편협한 인간중심주의로부터 모든 존재하는 것들의 차이를 존중하는 공존으로 나아가야 한다. 지구에 존재하는 모든 인간/비인간들은 본성과 제 역할을 다하며 공존해야 한다는 정확한 인식은 지극히 최근의 일이다. 인간, 사물, 기계, 동식물 등 다양한 인간/비인간 존재들로 세계가 구성되어 있다는 신유물론(New Materialism) 논의가 이러한 인식을 확산시킨 새로운 패러다임이다. ‘사물(matter)’, ‘물질성(materiality)’ 탐구 및 논의와 함께 출현한 신유물론은 2000년대 초부터 인문, 사회과학 분야에 등장한 학문적 패러다임으로 ‘물질적 전환(material turn)’이나 ‘존재론적 전환(ontological turn)’ 등으로 칭해지기도 한다.³⁾ 1980-90년대 마르크

2)南海之帝為儵，北海之帝為忽，中央之帝為渾沌。儵與忽時相與遇於渾沌之地，渾沌待之甚善。儵與忽謀報渾沌之德，曰：「人皆有七竅，以視聽食息，此獨無有，嘗試鑿之。」日鑿一竅，七日而渾沌死。『장자(莊子)』의 내편(內篇) 7개 중 마지막이 ‘응제왕(應帝王)’이고 그중에서도 마지막에 있는 ‘혼돈의 죽음’에 관한 우화

스주의에서 벗어나 포스트구조주의와 사회구성주의가 대두되면서 언어, 의미, 담론, 문화를 중심으로 사회 현실을 파악하는 ‘언어적(문화적) 전환’이 지배적인 패러다임이었다. 2000년대부터는 사회 현실에서 물질성의 중요한 역할을 간과한다는 지적이 대두되면서 자연, 공간, 인공물, 과학 기술 등 비인간 사물을 사회의 핵심 요소로 파악하는 ‘물질적(존재론적) 전환’이 지배적인 흐름을 형성하였다.⁴⁾

근대적 사유 체계인 데카르트의 이원론(주체/객체, 정신/물질, 문화/자연)에 뿌리를 둔 인간 중심적 편향을 극복하려는 신유물론은 이원론 존재론의 중심이었던 인간의 세계(주체, 정신, 문화)와 비인간의 세계(객체, 물질, 자연)가 따로 존재하는 것이 아니라 언제나 결합체로 사회물질적 공동세계를 이루고 있음을 토대로 한다. 그러므로 자연을 인간의 통제 아래 두지 않고, 비인간 존재의 생태와 본성에 ‘조응(attunement)’할 줄 아는 윤리적 실천을 제안하고 있다. 모든 것들이 동일한 내재성의 평면 위에 존재하고 서로 역동적으로 관계를 맺으며 변해간다. 인간/비인간 모두 행위하는 존재로 그들이 맺는 관계에 따라 속성이 달라지며, 문화와 자연도 연속선상에서 탈 인간중심의 일원론적 입장에 있다. 이처럼 인간뿐 아니라 비인간 영역으로 확장된 관심은 1980년대 들뢰즈(Deleuze)와 라투르의 기여였음을 부인할 수 없다. 라투르의 행위자-연결망 이론(Actor-Network Theory), 들뢰즈와 데란다(DeLanda)의 어셈블리지 이론(Assemblage Theory), 해러웨이(Haraway)와 바라드(Barad), 브라이도티(Braidotti) 등의 페미니스트 유물론 등이 있다.⁵⁾

신유물론은 첫째, 물질세계와 그 내용은 고정되거나 안정된 실체가 아니라 불균등하며 항상 유동적인 ‘관계적 물질성’을 특성으로 한다. 둘째, ‘자연’과 ‘문화’는 서로 분리된 영역으로 다루어서는 안 되고 물질성을 전제한 연속선상에서 다루어야 한다. 즉, 물질성 연속선상의 일원론적 존재론이다. 셋째, ‘행위성(agency)’의 능력, 즉 사회세계를 생산하는 행위들은 인간 행위자를 넘어서 비인간과 무생물에까지 확장된다. 위 세 특성은 ‘관계적 물질성(relational materiality)’, ‘일원론적 존재론(monistic ontology)’, ‘비인간 행위성(nonhuman agency)’으로 요약된다. 이들은 인류세와 자본세에서 관찰된 논의에서 대안적으로 규정된 것으로 공통적으로 더 이상 인간 주체에만 맞추지 않고 인간과 사물의 관계적 연결망이나 집합체가 서로 주고받는 영향(affect)에 관심을 극대화한다.⁶⁾

다시 말해 이는 선형적인 이론적 틀을 전제하지 않고, 간-행(intra-action) 같은 개념에서 보듯 ‘차이’를 ‘횡단’하는 형이상학이다. 물질 스스로가 변형적인 힘이며, 능동성과 영향을 사유한다. ‘있음’에 머무르지 않고 ‘되기’로 나아간다는 점에서 수행적(performative) 실천철학이다. 또한 인간이건 객체건 실재하는 모든 것은 동일한 방식으로 다루어져야 한다는 평평한 존재론(flat ontology)을 기준점으로 삼아야 함을 인식하게 한다.

3) 김환석, 「사회과학의 ‘물질적 전환(material turn)’을 위하여」, 『경제와 사회』 제112호, 비판사회학회, 2016, p. 208

4) Diana Coole, Samantha Frost, *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*, DUKE UNIVERSITY PRESS, 2010; Rick Dolphijn & Iris van der Tuin, *New Materialism: Interviews and Cartographies*, Open Humanities Press, 2012; Richard Grusin, *The Nonhuman Turn*, University of Minnesota Press, 2015; M. Holbraad and M.A. Pederson, *The Ontological turn: an anthropological exposition*, Cambridge: Cambridge University Press, 2017

5) Nick J. Fox & Pam Alldred, *Sociology and the New Materialism: Theory, Research, Action*, SAGE Publications Ltd, 2017

6) Bruno Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford University Press, 2005; Manuel DeLanda, *A New Philosophy of Society: Assemblage Theory and Social Complexity*, Continuum: Annotated edition, 2006

2) 달의 호흡, 땅의 몸짓 : 물질-인간-자연의 공행(共行) 관계적 예술론

자연에 대한 다각적 검토는 극심한 기후 변화, 생태 위기 현상 때문에 더욱 탄력을 받았다. 이는 자연에 대한 토대론적 생각에서부터 공생의 우주라는 총론에 이르기까지 다양한 고민을 불러 일으켰고, 물질-인간-자연의 관계적 존재론으로부터 **공행(共行)** 관계적 예술론을 제시하게 한다. 그리스어로 자연을 지칭하는 'physis'는 어원적으로 기른다는 의미의 동사 'phuein'에서 파생하여 처음에는 '시작'이라는 뜻으로 쓰이다가 '종류, 본성' 같은 의미가 덧붙여졌다. 소크라테스 이전의 철학자들은 만물을 총칭하는 의미로 사용하기도 했다. 자연 만물의 다양성과 다변성에도 불구하고 그리스 철학자들이 그 모두를 'physis'라는 한 단어로 포괄하여 지칭한 것은 무한한 자연 현상에서 어떤 일관성과 공통성을 보았기 때문이다. 이는 그리스인들이 사물을 보는 관점이나 세계관 혹은 가치관과 결부되어 있다. 그리스인들은 객관적 실체의 세계 전체를 '자연'이라고 불렀다. 대개 자연이라는 낱말의 의미는 66개 항목으로 열거될 정도이고, 영어에서 가장 복잡다단한 용어로 알려져 있음에도 불구하고 말이다.⁷⁾ 여기서 한 걸음 더 나아가 지구를 살아있는 자연 생명체로 규정한다면, 더 많은 논의가 필요할 수밖에 없다. 자연법칙에 따라 움직이는 일반적 의미의 물리적 자연과, 다양한 물질적 세계(natura naturata 산출된 자연)가 존재함에 따라 하나의 전체로 통합된 자연(natura naturans 산출하는 자연)세계를 기반으로 '자연공동체 지구'라는 개념을 상정해볼 수 있다.

한편, 동양철학에서 자연은 『노자(老子)』에서 처음 등장한 것으로 알려져 있다. 노자의 자연은 도(道) 또는 만물(백성)의 속성이나 상태를 나타낸다고 보는 견해가 지배적이다. 도가에서는 하늘이 자연의 기본 작용을 발생시키고 우주를 끊임없이 재생시키는 영속적 존재로 보는 유기체론적 자연관을 제시한다. 천인합일(天人合一)을 지향하는 유기체적 전체론이 곧 유기체적 자연관으로, 인간과 자연은 직접적으로 연속(連屬) 관계에 있으며 상호 대립이 아닌 상보적 의존성을 갖는다는 것이다. 즉, 자연에서 자(自)는 '본래'라는 의미가 있으며 스스로 그러함을 나타낸다. 스스로, 본래, 만물의 자연을 돕는다는 뜻이다. 이 의미는 지구시스템 본연과도 상통한다. 더군다나 물리적 실체로서 자연세계는 인간의 간섭만 없으면 스스로 조화와 균형을 이뤄가는 유기체로 인지되곤 했다. 근래의 이상 기후 현상은 자연이 우리 생각보다 훨씬 역동적이고 가변적이며 예측 불가능한 존재임을 알려준다. 레이몬드 윌리엄스(Raymond Williams)는 역사적으로 서양이 자연을 인식하고 대하는 태도 변화를 검토하면서 자연이 신의 대리인, 혹은 절대 군주 역할을 하기도 했다는 것을 지적했다. 자연은 객관적 실체가 아니라 인간의 삶과 문화의 반사체이자 합동이라는 의견을 환기시킨다. 레이몬드 윌리엄스(Raymond Williams)는 "자연이라는 개념에는 종종 우리가 간과하고 있지만 인간의 역사가 놀라울 정도로 깊이 스며있다"고 하였다.⁸⁾ 영국의 생태철학자 소퍼(Kate Soper)는 자연의 타자화를 가장 잘 드러내는 표현으로 '원시적인 것', '동물적인 것', '육체적인 것', '여성적인 것'을 꼽은 바 있다.⁹⁾ 이는 인간 문명이 자연을 교화하고 정복해온 여정을 추측하게 하며, 다른 한편으로는 질서와 규범의 원리로, 반인간적인 것의 기표로 기능해 왔음을 사유하게 한다.

자연이라는 영역을 통해 인간-자연-물질의 공행 관계적이면서 의존적인 지구시스템을 생각한

7) Arthur O.Lovjoy and George Boas, *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*, Johns Hopkins University Press, 1997, p. 110

8) Raymond Williams, "Ideas of Nature", *Problems in Materialism and Culture*, London:Verso, 1980, pp. 67-85

9) Kate Soper, *What is Nature?: Culture, Politics and the Non-Human*, Oxford:Blackwell, 1995, p. 74

다. ‘움직이는 달, 다가서는 땅(Flowing Moon, Embracing Land)’은 인류세, 자본세 등 새로운 지질학 시기의 논의가 확장하는 가운데 대안적 아이디어를 예술적으로 살펴보는 데서 기인한, 자연의 시간성과 관계성을 압축한 표현이다. 인류의 전염병과 전쟁 같은 고통은 곧 자연의 아픔이며, 이는 인간을 포함한 자연의 치유와 회복을 필요로 한다. 자연의 일부로서 인간은 달과 땅의 속성을 내재화하는 성찰의 시간을 가져야 한다. 물질의 파동과 우주의 떨림, 모든 객체가 살아 숨 쉬는 실체의 상징으로서 ‘움직이는 달, 다가서는 땅’은 자연과 운명공동체인 인간의 수행적 시간을 함의한다. 자연, 인간, 신화, 우주 등을 동등한 객체로 보고 그 사이 만남과 떨림, 소통과 공존을 경험하기를 권한다. 땅에 발을 접촉하여 걷는 일과 숨을 크게 들이켜 호흡하는 일은 익숙하지만, 온전히 행해진 적 없기에 이를 위한 대안의 방법을 제시한다. "자연은 거대한 순환 체계로서 살아있는 실체다. 만물은 모든 종류가 다르며 각기 다른 형체로서 무궁히 변화하는 것이다."라는 장자의 철학에 근거하여 인류세와 자본세를 맞을 수밖에 없었던 인위적 자연 파괴의 시간을 반성하고, 달의 흐름, 땅의 지형과 같은 자연의 소리에 귀 기울이며 미래를 다시 그려나가는 데 예술은 그 목소리를 들려주어야 한다.

‘움직이는 달’은 자연의 주기와 변화하는 속성을 포착한 개념으로, 쉽 없이 흐르는 객체들의 존재와 순환을 나타낸다. 인공지능 시대에 불어닥친 전염병과 기후 위기에서 전 지구가 공생할 방향은 자연의 순환성과 물질적 생동성을 회복하는 데 있다. 자연과 물질의 시간과 사건의 생기가 ‘움직이는 달’의 의미이다. ‘다가서는 땅’은 자연에서 호흡하는 객체들의 관계적 행위를 함축한다. 지구는 물질에서 탄생하여 역사와 문명을 만들었고, 또 다른 행성으로의 전환을 마주하고 있다. 물리적 지층이자 시대적 공간, 역사적 장소인 땅에서 일어나는 자연의 무수한 상호 작용을 물질의 호응이자 지평인 ‘다가서는 땅’으로 구체화하였다. 발을 땅에 딛고 걷는 일과 숨을 크게 들이켜 호흡하는 일과 같이, 달이 흐르는 시간과 땅이 호응하는 순간들을 주목하는 예술 작품들은 물질/비물질, 생명/비생명 간의 공존에 대한 성찰을 불러일으킨다.

“고요함이 극에 달하면 봄 못 속의 물고기처럼 미미하게 숨을 내쉬며, 움직임이 극에 달하면 칩거한 온갖 별레처럼 고요하게 숨을 들이쉬다. 고른 호흡은 바로 이것과 같다. 면면(綿綿·가늘고 길게 이어짐), 밀밀(密密·고요하고 깊음), 유유(幽幽·그윽함), 미미(微微·있는 듯 없는 듯)하게 숨을 내쉬니 온몸의 만 가지 구멍으로 기가 따라 나가고 숨을 들이쉬니 온갖 구멍으로 기가 따라 들어오는 것이다. 이것이 늙은이를 젊게 하는 약이다.”¹⁰⁾

박남희는 예술이 사회, 역사적 환경과 밀접한 영향 관계를 가진다는 관점의 전시와 비평 및 학술연구를 꾸준히 해왔다. 다수의 전시 기획 경험을 토대로 2011년, 2013년 청주국제공예비엔날레에서 총괄큐레이터와 예술감독으로 동시대 예술과 공예 담론을 인류학적 관점에서 다루는 전시를 펼쳤다. 2015년 국립아시아문화전당 문화창조원 랩펠로우, 2016년부터 2020년 5월까지 본부장으로 일하며 2018년 ACT (ARTS & CREATIVE TECHNOLOGY) 페스티벌 《감각과 지식 사이》 미디어아트전, 2019 ACT 페스티벌 《해킹푸드》를 디렉팅했다. 2019년 광주에서 열린 국제전자예술심포지엄 예술감독으로 활동했고, 2020년 홍익대학교 MR 미디어랩의 연구교수, 2021년부터 홍익대학교 영상커뮤니케이션 VR AR 콘텐츠 전공 초빙교수로 재직중이다. 2022년 제3회 제주비엔날레 《움직이는 달, 다가서는 땅》 예술감독으로 제주 6곳에서 전시를 펼쳤다. 최근 2023년 9월말 백남준아트센터 관장으로 임용되어 새로운 활동을 시작하였다.

10) 허균이 중국의 여러 책에서 은둔과 한적에 관한 내용을 모아 분류한 유서(類書). 허균, 『한정록(閑情錄)』, 1618, 17권 4책, 소장처 : 규장각 도서, 국립중앙도서관, 연세대학교 도서관

로컬 비엔날레의 시대

양은희(한국예술종합학교)

1. 비엔날레는 정점을 지났다?

2011년 베니스 비엔날레를 보고난 후 쓴 리뷰에서 클레어 비숍(Claire Bishop)은 ‘전시형식으로서의 비엔날레는 8년 전 피크에 달했었다’라고 평가했다.¹¹⁾ 8년 전에 무슨 일이 있었던 것일까? 2003년 베니스 비엔날레는 프란체스코 보나미(Francesco Bonami)의 감독 하에 ‘꿈과 갈등: 관객의 독재(Dreams and Conflicts: The Dictatorship of the Viewer)’라는 주제로 열렸고 2002년 카셀 도큐멘타는 지금은 작고한 오쿠이 엔웨이지(Okwui Enwezor)의 감독 하에 카셀을 비롯한 5개의 도시에서 개최된 바 있다. 비숍은 이 두 전시가 제도권에서 자유롭게 기획자의 역량을 펼칠 수 있는 글로벌 전시였으며 미술관이 포용하기 어려운 실천을 감행했다고 평가했다. 특히 비숍은 이 두 전시가 큐레이터가 구현하고 싶은 시각을 폭넓게 반영했으며 “혼란스러운 세상을 향해 매력적인 제안을 제공”하는 일종의 대안적 공공영역으로서 손색이 없었다고 보았다.

2002 카셀 도큐멘타는 ‘네트워크화된 집단’을 지향하며 다섯 개의 포럼을 통해 다제적 주제를 다루었다.¹²⁾ 현대미술을 정치적 관점에서 접근했던 엔웨이지가 기획한 도큐멘타 답게 비엔나에서 열린 플랫폼 1(2001)에서는 ‘실현되지 못한 민주주의(Democracy Unrealised)’를 주제하에 억압의 전통을 다룬 강연과 컨퍼런스를 열었으며, 뉴델리에서 열린 두 번째 플랫폼에서는 간디의 자서전(The Story of My Experiments with Truth)에서 영감을 얻은 ‘진리 실험(Experiments with Truth)’을 주제로 종족말살, 인권유린 등의 문제를 다룬 심포지엄을, 남미의 세인트 루치아에서 열린 플랫폼 3(2002)에서는 ‘혼종인과 혼종화(Creolite and Creolization)’를 주제로 식민지 시대 이후의 문화 정체성의 문제를 점검했다. 나이지리아의 라고스에서 열린 플랫폼 4는 ‘아프리카의 포획된 네 도시’를 주제로 요하네스버그, 킨샤사, 라고스, 프리타운을 통해 경제제도와 정부의 몰락을 토론했다. 마지막으로 플랫폼 5는 카셀에서 열렸는데 바로 도큐멘타 전시로 앞서 4개의 플랫폼에서 나온 이슈를 소화한 작업들을 선보였다. 다섯 개의 장은 결국 현대 사회가 처한 문제를 고찰하고 여러 분야의 지식과 글로벌 네트워크를 결합시키는 종합적이면서도 탈식민적 프로젝트였다.

2003 베니스비엔날레는 1인 감독이 총괄하는 지배적 구조를 포기하고 다수의 큐레이터가 10개의 전시를 기획하도록 구성되었다. 각 전시의 큐레이터는 후 한루(Hou Hanru)와 같은 중국 출신 기획자부터 멕시코 출신의 가브리엘 오로즈코(Gabriel Orozco)와 같은 작가까지 다양했다. 전시 중에는 아프리카 현대미술을 선보인 <Fault Lines>(Giliane Tawardos 기획), 대도시 문제와 위기에 천착한 <Zone of Urgency>(Hou Hanru 기획), 개발도상국의 정치, 경제, 사회적 위기를 다룬 <The Structure of Survival>(Carlo Basualdo 기획), 리크릿 티라바니자(Rirkrit Tiravanij)와 한스-울리히 오브리스트(Hans Ulrich-Obrist) 그리고 몰리 네스빗(Molly Nesbit)이 기획한 <Utopia Station> 등이 그 중 일부였다. 이 전시들은 당시 주목할 만한 기획자와 예술가들이 참여한 다면적 프로젝트로 비숍의 평가대로 기획자의 역량을 실현할 수 있는 전시의 장이었다.

2011 베니스비엔날레가 위 두 전시에 비해 글로벌함이 부족하다고 본 이유에 대해 비숍은 전

11) Claire Bishop, “Venice 2011,” *Artforum* 50/1 (September, 2011)

<https://www.artforum.com/issue/2011/september-2011-253484/> (2023.08.25.)

12) Gary Willis, *The Key Issues Concerning Contemporary Art*, University of Melbourne Custom Book Centre, 2007, 44.

시 주제가 모호했고 작품은 오브제나 추상적인 작업이 많았으며 현대 시각문화를 반영하지 못했다고 설명했다. 물론 일부에서 주목할 점이 없던 것은 아니나 대체로 평범함이 지배적이었으며 그 원인으로 초대작가와 갤러리의 밀착 관계에 의지할 수밖에 없는 현실, 경제 위기로 인한 예산 부족을 들었다. (주최 측은 작가들에게 작품 운송과 설치를 책임져달라고 부탁할 정도였다고 한다).

비숍은 이러한 베니스 비엔날레의 진부함이 위기의 징조라고 평가한다. 1990년대 이후 미술관이 제도적 틀 속에서 경직된 미술 실천에 머물렀던 현상을 극복할 만한 영역으로서 비엔날레에 대한 기대가 증가했던 것과 달리 기획자의 상상적 한계를 드러내고 미술시장을 비롯한 경제적 권력의 영향을 벗어나지 못하고 있다는 것이다. 과거에 비엔날레가 트랜스내셔널한 공간으로서 다양성과 탐구적 태도를 지지하며 새로운 작업을 선보였다면 최근의 비엔날레는 실험장이나 탐구의 장이 아니라 마치 아트페어와 유사한 일종의 전시장(showcase)으로 변모하고 있다는 것이다.

비숍의 분석에서 주목할 것은 이러한 진부함을 넘어설 만한 대안을 미술관과 비유럽 비역에서 찾고 있다는 점이다. 현대사회의 복잡한 문제를 다루는 전시가 비엔날레가 아니라 미술관에서 나오고 있다고 진단한다. 한 예로 마드리드의 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 아인트호벤의 Van Abbemuseum, 안트워프의 MuKHA, 바르셀로나의 MACBA, 브라티슬라바의 Julius Koller Society 등 5개 유럽의 미술관이 모여서 만든 연합체 'L'Internationale'이 있는데 서로의 컬렉션을 공유하며 트랜스로컬리즘(translocalism)이라는 새로운 패러다임을 제시하고 있다는 것이다. 이 연합체는 2023년 현재 참여기관이 늘어서 7개 미술관, 예술기관, 연구소 등이 참여하고 'EU Creative Europe'의 지원을 받아 'Museum of Commons'(2023-2026)라는 프로젝트 하에 기후위기, 분쟁지역의 위기, 식민 폭력의 영향, 문화예술기관의 지속가능성 등 동시대의 문제를 조사하고 전시, 워크숍, 레지던시 등 다양한 형식으로 유럽과 유럽 인근 국가와의 국제적 연대를 확장하고 있다.¹³⁾

비숍은 실험적인 비엔날레의 가능성을 찾을 수 있는 사례로 비유럽 지역인 이스탄불, 타이페이처럼 경제 위기의 영향이 적고 지적, 정치적 상황이 중요한 곳을 꼽았다. 이스탄불 비엔날레는 국제 자문위원회를 두고 1990년대부터 국제 큐레이터(Rene Block, Yuko Hasegawa, Dan Cameron, Hou Hanru 등)를 기획자로 두며 동시대 미술의 주요 현장이 되었다는 것은 부인할 수 없다. 타이페이 미술관(Taipei Fine Arts Museum)이 주최하는 타이페이 비엔날레도 1998년부터 외국인 큐레이터를 초빙하여 현대미술의 흐름에 동참하고자 노력해 왔으며 그동안 다수의 외국인 기획자들(티르다 졸가드(Tirdad Zolghadr), 니콜라 부리오(Nicola Bouriaud), 프랑스 철학자 브루노 라투르(Bruno Latour), 큐레이터 마르탱 귀나르(Martin Guinard), 에바 린(Eva Lin) 등)을 초대한 바 있으며 2020년 비엔날레는 'You and I Don't Live on the Same Planet'라는 제목을 내걸고 서로 다른 가치가 연결되고 균형을 잡는 현실을 탐색했는데 이 전시는 후에 퐁피두 센터(Metz)에서 2022년 전시된 바 있다. 그러나 2023년 터키가 처한 상황이나 중국의 'One China' 정책과 미국과 중국의 갈등 속에서 타이완의 미래에 드리운 어두운 그림자

13) "L'Internationale," Van Abbemuseum 웹사이트

<https://vanabbemuseum.nl/en/museum/support-the-museum/linternationale> (2023.8.28.) 이 사이트에 따르면 L'Internationale이라는 명칭은 평등한 민주사회를 요구하는 동명의 노동자의 노래에서 따왔다고 한다. 이 프로젝트에 참여하는 기관은 다음과 같다. Museo Reina Sofia (Spain), MACBA (Spain), M HKA (Belgium), MSN (Poland), Salt (Turkiye), Van Abbemuseum (the Netherlands), MSU (Croatia), Haus der Kulturen der Welt (Germany), HDK-Valand (Sweden), NCAD (Ireland), ZRC SAZU (Slovenia), Institute for Radical Imagination (Italy), Tranzit.ro (Romania), Visual Culture Research Center (Ukraine), and two associate partners: IMMA (Ireland) and WIELS (Belgium), along with the L'Internationale Association.

를 보면 2011년 비숍의 진단은 유럽출신 이론가의 임시적인 희망 회로였던 것 같다.

2. 비엔날레화(biennialisation)의 명암

그동안 비엔날레 관련 담론은 현대미술의 토론장에서 빼놓을 수 없을 정도로 계속 생산되어 왔다.

비엔날레의 진부함과 미술관의 약진이 대비되는 가운데 주목할 만한 것은 미술관에서 시작된 ‘화이트 큐브’의 관습이 비엔날레로 확산되어 ‘글로벌 화이트 큐브(global white cube)’로 만들어 버렸다는 비판이다.¹⁴⁾ 제3세계 미술을 표방하는 하바나 비엔날레나 한국의 민주화 운동을 기리는 광주비엔날레 등의 사례에서 볼 수 있듯이 비엔날레가 개최되는 지역과 도시를 대변하겠다는 야심 속에서 역사와 지역성에 몰두하는 가운데 전통적 전시를 선보이는 미술관과 차별화를 꾀하면서도 정작 ‘화이트 큐브’를 포기하지 못하고 있다는 것이다. 1990년대 이후 확산된 비엔날레 붐은 ‘비엔날레 아트’라고 불리는 글로벌 현대미술을 창출했고 동시대의 참여한 정치적 사회적 이슈를 담은 도전적인 미술을 선보이는 창구로서의 비엔날레를 정당화시켰음에도 불구하고 그 과정에서 모더니즘의 유산이라고 할 수 있는 ‘화이트 큐브’의 관습을 버리지 못했다는 것이다.

비엔날레가 처한 현실적 한계도 무시할 수 없다. 비엔날레가 가진 영향력은 단순히 전시 자체에서 오는 것이 아니라 재정과 예산에 따라 달라진다는 구조적인 문제도 있다. 2002년 도큐멘타의 예산 1천2백만 유로는 2003년 베니스 비엔날레의 예산의 두 배 정도였다. 일정 예산을 받아 장소특정적 또는 커미션을 받은 작업을 제작하는 작가와 기획자를 유지할 수 있는 행사가 저예산의 행사보다 파급력이나 규모면에서 좋을 확률이 높다.¹⁵⁾

2016년 발간된 『Biennials, Triennials, and Documentas: The Exhibitions that made Contemporary Art』는 전 세계에 설립된 수백 개의 비엔날레와 비엔날레와 유사한 형식의 현대 미술 전시가 확산된 현상을 ‘비엔날레화’라고 부르며 그 현상을 고찰한다. 저자 찰스 그린(Charles Green) 과 안토니 가드너(Anthony Gardner)는 ‘비엔날레화’가 단순한 유행이 아니라 ‘초문화적 잠재력’과 국제 정치의 맥락 속에서 현대미술의 역사를 정의하는데 영향력을 미치고 있다는 점에서 출발한다. 이 책은 비엔날레의 역사, 정치, 문화적 배경을 고찰하고 비엔날레 현장의 주요 기획자(하랄드 제만, 장-우베르 마르탱, 엔웨이저, 한스-올리히 오브리스트, 마시밀리아노 지오니, 보나미 등)의 활동을 살펴본다. 전반적으로 책의 기조는 제만이 기획한 도큐멘타 5(1972)를 기점으로 비엔날레화가 확산되었고 ‘비엔날레 미술’을 탄생시켰다는 것이다.

이 책은 비엔날레에 대한 그동안의 비판과 장점을 정리하고 있다. 첫째, 과거 공적 예술지원금이 여러 개의 작은 행사에 나누어져 집행되었던 것에 비해 비엔날레의 유행으로 인해 예술지원금이 하나의 비엔날레에 집중되기 시작함으로써 비엔날레 주최 도시의 문화 지형이 변모했다는 것이다.¹⁶⁾ 둘째는 대형 행사의 경우처럼 기업 후원이 확대되며 비엔날레가 기업의 문화시장 진출 교두보가 되기도 했다는 것이다. 그러나 이러한 비판에도 불구하고 두 저자는 비엔날레가 오늘날의 문화를 알리는 가장 지배적인 형식이며 문화적 사회적 전복의 힘을 가지고 있다는 믿음을 포

14) Elena Filipovic, “The Global White Cube,” *The Biennial Reader*, eds. Elena Filipovic, Marieke van Hal, Solveig Ovstebo (Berlin: Hatje Cantz), 2010.

15) 2002 도큐멘타의 도록에는 에세이가 11개, 큐레이터의 시각을 담은 100페이지에 달하는 텍스트, 200명의 작가 설명이 들어갈 정도로 광범위했고 5개 플랫폼에서 진행된 행사 관련 책도 여러 권 발간되었다. 5개의 플랫폼에서 열린 포럼부터 도록까지 여러 방식을 통해 도큐멘타의 영향력은 전시 자체를 넘어 확산될 수 있었다. Bishop, *ibid.*

16) Anthony Gardner and Charles Green, *Biennials, Triennials, and Documentas: The Exhibitions that Created Contemporary Art*, Wiley-Blackwell, 2016, 4.

기하지 않는다. 무엇보다 초국가적, 초문화적 제도로서의 비엔날레의 지속가능성을 지지하고 있다.

3. 로컬 비엔날레의 시대

온라인 잡지 『On Curating』은 2018년 특집으로 비엔날레에 대한 ‘실증적 분석’을 시도한 바 있다. 실제 비엔날레와 관련된 데이터(장소, 운영주체, 자금 출처 등)와 비엔날레에서 근무하고 있거나 근무한 적이 있는 인물들을 상대로 설문지를 돌려 자료를 수집했다. 목적은 두 가지였다. 먼저 기존의 비엔날레 파운데이션 홈페이지에서 발견할 수 있는 정보와 실제 정보가 얼마나 일치하는가를 확인하고자 했고 두 번째는 비엔날레 운영에 참여하고 있는 주체들이 어떤 일을 하고 있는지 실질적인 정보를 수집하는 것이었다.

설문지에 응답한 인물 중에는 광주비엔날레 대표이사과 국제비엔날레협회 회장을 지낸 이용우도 포함되어 있다. 그는 비엔날레가 사회적, 경제적으로 긍정적인 영향을 미치는가에 대하여 다음과 같이 답한다.

“비엔날레 전시는 현대 미술의 온갖 실험적, 급진적, 정치적 맥락을 보여주지만, 비엔날레를 만드는 과정은 매우 전략적이고 지역적이다. 세계적인 열망과 지역적 담론은 항상 충돌한다. 특정 국가나 지역에서 비엔날레를 열고 싶은 글로벌화에 대한 열망이 있지만, 이는 비엔날레 메이커들에게는 큰 부담이다. 비엔날레는 문화가 가득한 글로벌 무대로 나아가고자 하는 의지의 표현이기도 하다.”¹⁷⁾

2000년대 이후 엔웨이저, 마시밀리아노 지오니 등 국제 큐레이터를 초대하여 광주비엔날레의 글로벌화를 이끈 이용우가 “전략적이고 지역적”인 비엔날레 만들기를 언급한 것은 그의 경험에서 비롯된 관찰이자 한국에서의 비엔날레가 처한 상황을 지적하고 있는 것 같다.

1995년 시작된 광주비엔날레에 대한 기대는 외부에서 본 시선과 내부에서 본 것이 상이했다. 서구의 시각에서는 냉전 이후 무너진 벽을 넘어 아시아 문화를 접할 기회이자 유럽 중심의 미술계와 현대미술의 전지구화에 도전할만한 탈식민적 현상으로 기대를 모았다. 비록 1,2회 행사가 서구에 초점을 맞췄으나 3회부터 아시아 미술을 포용하며 서구 평론가들이 기대한 탈유럽 장으로서의 가능성을 보여주었고 상하이, 요하네스버그, 이스탄불 등 비서구권 비엔날레와 함께 비엔날레 2기의 대표 행사로 언급되곤 했다.¹⁸⁾ 내적으로는 세계화를 표방한 문민정부의 문화전략을 구현한 결과였으며 전지구화가 확산된 1990년대 이후 문화 경쟁 속에서 민주화 운동의 거점도시에서 인권과 예술의 접목을 꾀할 수 있는 시발점이었다. 이용우가 광주비엔날레재단 대표이사가 된 2000년대 이후 광주 비엔날레는 아시아 미술의 거점을 꿈꾸는 한편 초국가적 글로벌리즘 전진기지로서의 위상을 높이기 위해 국제적 기획자 유치에 공을 들이곤 했다.

광주비엔날레의 국내 영향력은 지금도 전개 중이다. 특히 국내 도시 간 경쟁 구도를 촉발하며 서울, 부산, 대구, 인천, 강원, 제주 등 여러 곳에 비엔날레가 등장했다. 근대 미술의 확산 이후 확대된 서울과 지역 간의 문화적 편차 속에서 새로이 대두된 비엔날레 경쟁은 기존의 국내 미술계 문제를 그대로 잉태한 채 출발하게 된다. 1995년 첫 행사에 대한 참여작가와 지역작가들의 비판, 1999년 광주비엔날레 총감독 최민의 사퇴, 2020년 제주비엔날레 예술감독 사퇴와 작가들의 성명서 사건, 2023년 광주비엔날레 박서보상 시작과 중단 등은 서로 다른 사건임에도 불구하고

17) <https://www.on-curating.org/issue-39-reader/questionnaire-yongwoo-lee.html> (2023.9.6.)

18) Elena Filipovic, “The Global White Cube,” *The Biennial Reader*, eds. Elena Filipovic, Marieke van Hal, Solveig Ovstebo (Berlin: Hatje Cantz), 2010, 339; Sabine B. Vogel, *Biennials: Art on a Global Scale*, Vienna-New York: Springer, 2010.

고 지역 작가/서울 작가, 민중미술/모더니즘 미술의 갈등, 작가와 기획자의 갈등, 비엔날레 운영을 둘러싼 주도권 갈등 등 그동안 누적된 문제가 장소와 시간을 달리한 채 표출된 사례라고 할 수 있다.

2023년 한국의 비엔날레 현주소를 두고 나는 비숍의 말을 다음과 같이 적용하고 싶다. ‘전시 형식으로서의 비엔날레가 피크에 달한 후 지역의 맥락에서 소진되고 있다.’ 아시아문화중심도시 조성특별회계를 통해 국비를 받는 광주비엔날레를 제외하고 나머지 국내 비엔날레는 중앙정부 차원의 지원을 받기 어려워졌고 대부분 지방 정부의 예산으로만 치르고 있다. 조각, 사진, 수묵, 서예, 공예 등 매체를 내건 비엔날레부터 도시 브랜딩을 위한 비엔날레까지 그 수는 줄어들고 있지 않으나 “혼란스러운 세상을 향해 매력적인 제안을 제공”하는 일종의 대안적 공공영역으로서 기획자의 자유를 보장하고 글로벌한 전시로서의 비엔날레에 대한 기대는 점점 내려놓게 된다.

그동안 국내의 어느 비엔날레도 로컬 도시의 공간을 벗어난 적이 없고 글로벌 개방성을 대담하게 포용한 적이 많지 않았다. 대부분 지역 담론의 논리에 매몰되어 ‘불만한 비엔날레’에 머무는 경우가 많았다. 그 이유는 특정 도시에서 열리는 비엔날레가 지역주의, 전지구화, 예술창작과 예술 감상의 주체간 거리, 지역간 문화의 불균형 해소 등 여러 이슈를 해소하기에 역부족이며 궁극적으로 그 도시의 문화 소프트파워를 보여주어야 하는 강박증을 벗어나기 어렵기 때문이다.

이러한 현상은 비엔날레의 로컬화이자 지역의 시각으로 허용할 만한 국내용 비엔날레에 머무르게 된다. 기획자의 담대한 계획을 수용하기에 절차는 관료주의적이고 현대미술은 일반 관객에게 난해하고 불편하다.

‘로컬 비엔날레의 시대’라고 부를 만한 지금 몇 가지 질문을 던지며 이 발표를 마치고자 한다. 엔웨이의 카셀 도큐멘타처럼 개최지를 넘어서 전 세계 5개의 플랫폼에서 열 수 있는 개방성과 포용력은 한국 사회와 비엔날레 구조에 불가능한 것일까? 과연 비엔날레가 일종의 국제행사를 부르는 보통명사로 굳어지고 있는 현재를 탈피할 수 있을까? 비엔날레가 열리는 지역의 미술인이 비엔날레에 지역 미술인이 어느 정도 초대받았는지 계산하는 관습은 언제 사라질까? 그들의 암묵적 또는 가시적 인정을 받지 않고 자유롭게 기획자와 주최 측이 모험을 할 수 없을까? 위의 그 린과 가드너의 입장처럼 비엔날레의 유용성, 즉 비엔날레가 지구상 어딘가에서 중요한 역할을 할 수 있다는 긍정론은 한국에도 적용될 수 있을까?

양은희는 뉴욕시립대학교(GC)에서 미술사학으로 박사학위를 받았으며, 전지구화, 코스모폴리타니즘 등의 주제로 현대미술과 제도를 연구하고 있다. <연접지점: 아시아가 만나다>(2005), <2009 인천여성미술 비엔날레>, 제주도립미술관 개관1주년 기념 전시 <조우>(2010), <Uneasy Fever: 4 Korean Women Photographers>(2012), <4.3미술제>(2017), <제주33프로젝트>(2020) 등을 기획했다. 주요 저서로는 『현대미술 키워드 1』(공저, 2022) 『방근택 평전』(2021), 『22개 키워드로 보는 현대미술』(공저, 2017), 『디아스포라 지형학』(공저, 2016), 『뉴욕, 아트 앤 더 시티』(2007, 2010)가 있으며, 역서로 『개념 미술』(2007), 『아방가르드』(1997), 『기호학과 시각예술』(공역, 1995)이 있다.

한국화 그리는 인공지능 'K-AI Painter'

경희대학교 미술대학 한국화 전공 나형민 교수

인공지능(AI) 학습용
데이터 구축사업

사업목표

데이터 구축 및 관리 방안

추진 체계 및 추진 역량

인공지능 기술 개발

성과 창출 및 홍보 방안

CHAPTER 04

관련 동향

- 아래 작품 중 한 작품은 사람이, 한 작품은 인공지능이 그린 작품



어느 쪽이 인공지능의 그림일까?

다음 그림 중 어떤 그림이 사람이 그린 그림일까? 하나는 인공지능이 그린 수묵화이다. 이처럼 사람이 그린 그림은 실제 사람이 그린 그림과 질적인 차이가 거의 존재하지 않는다.

기존의 그림 그리는 인공지능의 모델은 서양화를 중심으로 학습되었다. 따라서 그 결과물도 서양화에 치중되다 보니 동양화, 한국화는 부재한 실정이다.

그러나 2022년 NIA 인공지능 학습용 데이터 구축사업 '한국 전통 수묵화 화풍별 제작 데이터'를 시작으로 '한국화를 그리는 인공지능'의 발전 가능성을 보여주고 있다.

인공지능(AI) 학습용
데이터 구축사업

사업목표

데이터 구축 및 관리 방안

추진 체계 및 추진 역량

인공지능 기술 개발

성과 창출 및 홍보 방안

관련 동향



미드저니 AI - '스페이스 오페라 극장'



한국 전통 수목화 화풍별 제작 데이터

1) 그림 그리기는 인공지능, 모방에서 창조로의 진화

예술과 인공지능의 융합은 꾸준히 연구되고 있다. 구글의 딥드림(Deep Dream)이나, 트위터의 딥포저(Deep Forger)와 같은 테크 기업에서 만들었던 초기 인공지능 작가들은 주로 기존 작품들을 학습하여, 패턴을 읽고 모방하는 작업을 선보였다.

그리고, 최근에는 달리 2(DALL-E 2), 미드저니(Midjourney), 스테이블 디퓨전(Stable Diffusion) 등 그림 그리기 인공지능 기술은 발전된 알고리즘을 통해 새로운 창조물을 만들어내고 있다.

2) 세계 최초 대규모 수목화(한국화) 데이터셋 제작

2022년 인공지능 학습용 데이터 구축사업을 통해 고품질의 수목화 데이터셋 7,000여장을 직접 제작하였으며, 이를 통해 대규모 수목화 데이터셋과 '수목화'를 그리는 인공지능 변환, 생성 모델이 개발되었다. 그러나 수목화는 흑백의 표현만이 가능하여 색감이 단조롭고 무드가 다양하지 못하다는 한계점이 있었지만, 수묵 및 채색화를 포함한 '한국화를 그리는 인공지능'의 가능성을 확인할 수 있는 프로토타입 모델의 모습을 보여준다.



CONTENTS

01 사업목표

02 추진 체계 및 추진 역량

03 데이터 구축 및 관리 방안

04 모델 유효성 검증

05 성과 창출 및 홍보 방안

인공지능(AI) 학습용
데이터 구축사업

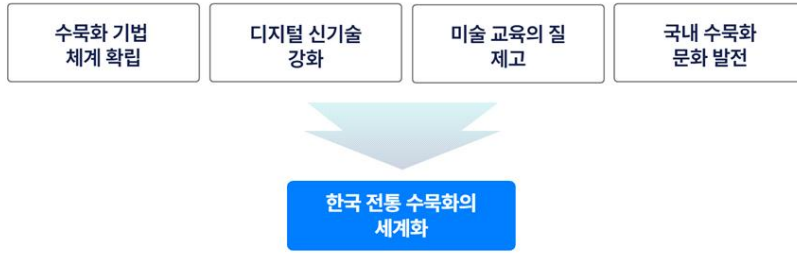
사업 목표

한국 전통 수묵화 화풍별 제작 데이터를 활용 하여 디지털 콘텐츠 제작 활성화 및 인공지능 미술시장 확대에 기여

사업목표

- 추진 체계 및 추진 역량
- 데이터 구축 및 관리 방안
- 모델 유효성 검증
- 성과 창출 및 홍보 방안

한국 전통 수묵화 화풍별 제작 데이터



인공지능(AI) 학습용
데이터 구축사업

데이터 구축 방법(개요)

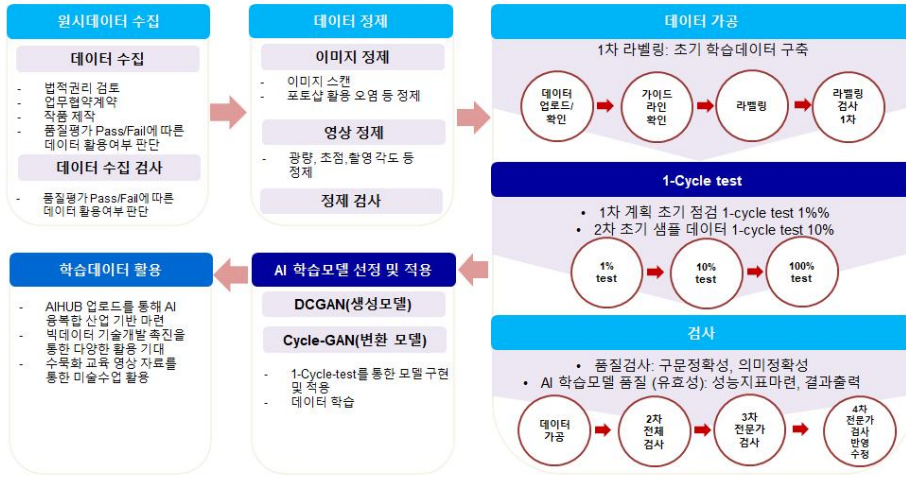
사업목표

추진 체계 및 추진 역량

데이터 구축 및 관리 방안

모델 유효성 검증

성과 창출 및 홍보 방안



데이터 종류 및 수량

텍스트	이미지	비디오	오디오	기타
<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

이미지 (7,325건)



영상 (200건)



대상, 유형, 표현기법, 작품 난이도, 종이재질 총 5가지의 항목으로 구성

항목	구분	비율(%)
대상	풍경	30.42%
	인물	32.96%
	사물	36.63%
유형	실사 사진	43.81%
	애니메이션 이미지	43.52%
표현기법	유명 서양화	12.67%
	백묘법-건필	10.72%
	백묘법-중필	12.34%
	백묘법-습필	10.68%
	구름법-철선-운염	8.49%
	구름법-철선-적묵	7.56%
	구름법-난염-운염	8.34%
	구름법-난염-적묵	8.10%
	물결법-발묵	16.15%
	물결법-파묵	17.62%
	작품 난이도	A
B		25.97%
C		49.99%
D		16.40%
종이 재질	화선지	51.89%
	순지	48.11%

데이터 수집 장소



백묘법(白描法)



구름법(鈎動法)



물결법(沒骨法)

데이터 구축 방법(가공) AI데이터 가공 방법_자체개발 라벨링 툴 활용

저작도구

- 검수 및 관리용 프로그램은 카테고리 및 라벨을 추가/수정/삭제할 수 있는 기능을 탑재하고 있으며, 검수자가 가공 작업자의 히스토리(작업자 이름, 작업시간, 입력한 카테고리)를 확인하여 라벨의 수정/추가/삭제를 할 수 있음



<그림> 백묘법에 대한 라벨링 검수 예시
(검수 및 관리용 프로그램 -History 및 작업자 이름 제공 기능)

응용 모델 개발

구분	내용	
Image Generation AI 모델 (올빅넷 개발)	알고리즘	DCGAN
	선정사유	기존 GAN에 Convolution을 적용하여 안정적으로 학습이 가능하고 벡터 산술 연산이 가능한 성질을 가져 시도해보지 않은 한국 수목화를 중심으로 생성할 계획
	품질지표	Inception Score(IS)
	지표설명	FID(Frechet Inception Distance)점수는 실제 이미지와 생성된 이미지에 대해 computer vision 특징에 대한 통계 측면에서 두 그룹이 얼마나 유사한지 즉, 벡터 사이의 거리를 계산함. 기존의 IS(Inception Score)를 개선시키기 위해 오직 GAN의 성능 평가를 위해 특별히 개발이 됨
	계산식	$IS = \exp(E_{z \sim p(z)} [L(P_{\theta}(z))]) \cdot \exp(E_{x \sim p(x)} [\log(\frac{P(x)}{P(y)})])$
Style Transfer AI 모델 (한국딤투닝 개발)	알고리즘	CycleGAN
	선정사유	구축된 수목화 이미지에서 스타일을 추출해야 하는데, 이 작업이 타 후보군 보다 트레이닝 모델을 생성하기에 용이하고 판단. 실 결과를 또한 타 후보군 대비 뛰어난게 나옴
	품질지표	AMT 'Human Style Transfer Image vs AI Style Transfer Image' 평가
	지표설명	스타일이 변경된 이미지가 인간의 판정에 의해 사람이 그린 수목화 데이터로 인정된 수치
	계산식	AMT score = AI Style Transfer Image 중 Human Style Transfer Image로 평가된 수 / AI Style Transfer Image 수 * 100

인공지능(AI) 학습용
데이터 구축사업

사업목표

데이터 구축 및 관리 방안

주진 체계 및 주진 역량

모델 유효성 검증

성과 창출 및 홍보 방안

진행결과

- 이미지 변환(Style Transfer)
- 총 7,325장 이미지 활용

Cycle-GAN



큰 바

인공지능(AI) 학습용
데이터 구축사업

사업목표

데이터 구축 및 관리 방안

주진 체계 및 주진 역량

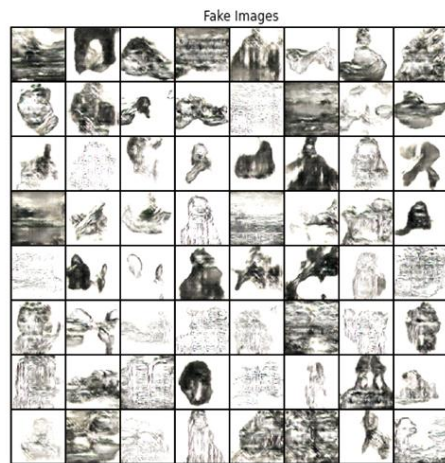
모델 유효성 검증

성과 창출 및 홍보 방안

진행결과

- 이미지 생성(Image Generation)
- 총 7,325장 이미지 활용

DCGAN



나형민은 서울대학교 미술대학 동양화과를 졸업하였으며, 동대학원에서 미술학(동양화 전공) 석사, 박사학위를 취득하였다. 현재는 경희대학교 미술대학 한국화 전공 교수이며, 학과장이다. 개인전 10여회, 단체전 100여회 이상 국립현대미술관 서울관과 과천관, 서울시립북서울미술관, 이천시립월전미술관, 겸재정선미술관, 전남국제수묵비엔날레 등 주요 갤러리 미술관 초대기획전에 참여하였다. 특히 2022년 과기정통부 한국지능정보사회진흥원(NIA) 인공지능 학습용 데이터 구축 사업 ‘한국 전통 수묵화 화풍별 제작 데이터’ 사업 총괄책임자로서 우수 과제로 평가받은 바 있다. 그리고 2023년 현재는 과기정통부 한국지능정보사회진흥원(NIA) 인공지능 학습용 데이터 구축 사업 ‘한국 전통 수묵채색화 제작 데이터’ 사업 총괄책임자로서 프로젝트를 진행하고 있으며, ‘한국화 그리는 인공지능(K-AI Painter)’을 선보이고자 하고 있다.

생성의 해부: 생성형 인공지능 시대 동시대 미술의 비판적 전략

정은영(한국교원대학교)

본 연구는 '생성형 인공지능(Generative Artificial Intelligence, 이하 생성 AI로 칭함)'이라 불리는 고도의 기계학습 기술로 인해 사용자가 원하는 콘텐츠를 쉽고 빠르게 창제작할 수 있는 오늘날, 인공지능 기술을 기본 매체로 활용하되 이에 대한 비판적인 접근을 다각적으로 시도하는 동시대 미술의 전략과 실천을 살펴보는 데 그 목적이 있다. 생성 AI 기술을 비롯한 첨단 테크놀로지를 사용하여 거대한 몰입 환경(immersive environment)을 만들어내는 동시대 주요 작가들과 비교했을 때 사용 기술과 매체, 작업의 지향과 양상, 행위자의 재배치 측면에서 상당 부분 대조를 보이는 국내 작업에 집중하여 사용 기술/매체, 작업 의도/양상, 행위자 관계/소통의 세 측면을 분석할 것이다.

이를 위해 인공지능 기술을 사용하여 인간, 기술, 사회, 자연을 복합적으로 다루는 아트 콜렉티브인 '언메이크랩(최빛나·송수연)'을 사례연구의 대상으로 삼아 이들의 작업에서 드러나는 비판적 전략을 분석·기술하고자 한다. 본 연구에서 소규모 아트 콜렉티브를 사례연구의 대상으로 설정한 이유는 대규모의 몰입적인 설치작업으로 스펙터클을 진행하는 작가들이 인공지능 기술에 대한 비판적 인식을 결여하고 있거나 이와 관련된 복합적인 전략을 사용하지 않아서가 아니다. 그보다는 오히려 상대적으로 작은 규모의 기술, 분산적인 지각과 단절적인 인식, 기술에 대한 탐구 및 토론 자체를 작업의 중심에 두고 활동하는 소규모 아트 콜렉티브나 일군의 작가들이 인공지능 기술을 둘러싼 사회적, 맥락적 이해와 담론을 형성하는 데에 상당히 중요한 역할을 하고 있기 때문이다.

생성 AI는 이용자의 특정 요구에 따라 텍스트, 이미지, 동영상, 음악, 코드 등 콘텐츠를 만들 수 있는 인공지능의 일종으로, 텍스트, 오디오, 이미지 등 기존 콘텐츠로 이루어진 방대한 크기의 데이터셋을 기계학습하여 새로운 데이터를 생성하는 모델(generative model)이라는 점에서 분류나 회귀 문제에 활용되는 판별 모델(discriminative model)과 구별된다. 특히 2017년 구글이 개발한 자연어처리 모델인 '트랜스포머' 모델을 활용해 오픈AI가 초거대 언어모델(LLM)인 GPT를 개발하고 이를 기반으로 2022년 11월 30일 ChatGPT를 선보이면서 일반 대중에게 널리 알려졌다. GAN, LLM, Diffusion, GPT 모델 등을 기반으로 개발되어 상용화된 생성 툴인 ChatGPT, Bard, DALL-E3, Midjourney, StyleGAN2 등이 여기에 속한다.

스스로를 '제너러티브 아티스트(generative artist)'라 칭하는 레픽 아나돌(Refik Anadol, b. 1985, Istanbul)은 '기계 지능 미학(aesthetics of machine intelligence)' 영역을 개척한 미디어 아티스트로, 현재 LA에서 아나돌 스튜디오와 RAS LAB을 운영하며 데이터셋에서 구축한 일종의 '데이터 내러티브'를 영상으로 시각화하는 '포스트-디지털 건축(post-digital architecture)' 설치 작업을 국제적으로 진행해 왔다.¹⁹⁾ 특히 2022년 11월 19일-2023년 10월 29일까지 뉴욕 현대미술관 1층에 설치된 아나돌의 <비지도(Unsupervised)>는 "기계 환각(Machine Hallucinations)" 시리즈의 일부로, 아나돌 스튜디오에서 개발한 기계학습으로 생성한 '살아있는(living)' 애니메이션 영상이다. 아나돌 스튜디오는 뉴욕현대미술관 소장품 아카이브의 13만 8,151개의 메타데이터를 검색, 정렬, 분류한 후 1024차원의 복잡한 공간 지도를 만들고, 이어 GAN 기계학습 모델(NVIDIA StyleGAN2 ADA의 맞춤형 버전)로 아카이브의 지도를 탐색한 후 맞춤형 렌더링 소프트웨어와 슈퍼컴퓨터를 동원하여 끊임없이 변화하는 비주얼 영상을 충격적일

19) 작가 홈페이지. <https://refikanadol.com/information/>

정도의 고해상도로 실시간 생성함으로써, 마치 기계 자체가 현대미술을 ‘꿈꾸는’ 듯한 영상을 보여준다.²⁰⁾ 그 결과는 뉴욕현대미술관의 컬렉션 아카이브의 데이터들이 추상적인 이미지로 끊임없이 변형 생성되어 동일한 이미지가 한 번도 반복되지 않는 ‘데이터 조각(data sculpture)’으로, 보는 이가 ‘최면에 걸린 듯’ 낮을 잃고 대형 스크린을 바라보게 만드는 문자 그대로 ‘몰입적인’ 설치다.²¹⁾ 그동안 아나돌은 마이크로소프트, NVIDIA, 구글 등 글로벌 빅테크의 지원과 협업을 통해 거대한 데이터기반 영상 설치를 진행해 왔는데, 특히 <비지도>는 최근 테크놀로지 기반 미술의 세 개의 주요 트렌드라 할 수 있는 몰입 환경, NFT(대체 불가능 토큰), 생성 AI가 모두 적용되었다.²²⁾

아나돌의 <비지도>가 생성 AI 기반 몰입형 스펙터클 설치 작업의 상업적인 성공과 주류 미술계의 적극적인 수용을 극명하게 보여주는 예라면, 최근 『뉴 레프트 리뷰』에 실린 히토 슈타이얼(Hito Steyerl)의 글은 생성 AI 기술에 깊게 깔려 있는 사회적 편견과 데이터 편향성을 날카롭게 지적한 사례이다.²³⁾ 기계학습 툴로 생성된 시각자료들은 일종의 ‘통계적 이미지’로 ‘확률적인 식별’에 그 초점이 맞추어져 있다. 실제로 슈타이얼은 스테이블 디퓨전(Stable Diffusion)이 학습하는 데이터셋인 LAION-5B에 올라온 자신의 사진들과 스테이블 디퓨전으로 생성된 자신의 이미지를 병치하면서, 데이터의 ‘평균치, 중간값’에 수렴하도록 되어 있는 생성 이미지는 어떤 ‘평균치(the mean)’를 표시함으로써 ‘규범’을 나타낸다고 지적한다. 말하자면, 생성 이미지는 학습 데이터 사진의 외적인 유사성(likeness)을 사회적 규범이나 기대가 반영된 확률적 가능성(likeliness)으로 대체한 “평균치의 이미지 mean images”인데, 이 ‘평균’이라는 표현에는 수많은 층위의 의미가 내포되어 있다는 것이다. 슈타이얼이 지적하듯이, 자신의 생성 이미지는 심술궂고 열등해 보인다는 의미에서 ‘mean’ 이미지이며, 심지어 인물을 ‘비하하는 모욕적 (demeaning)’ 이미지가기도 하다. 그런데 중요한 것은 이 “평균치의 이미지”에서 무엇이 평균적이며 누구에 대해서 누구의 평균치라는 것인가라는 질문이다. 슈타이얼은 스테이블 디퓨전의 코드는 오픈소스이므로 이것을 ‘블랙 박스’ 알고리즘의 결과라 부르는 것은 타당하지 않다고 지적하면서, 오히려 그것은 ‘화이트 박스’ 알고리즘이며 하나의 ‘사회적 필터’를 보여주는 것이라고 강조한다. 즉, 그 생성 이미지는 주어진 사진에서 현실의 노이즈를 제거한 후 사회적 신호를 추출한 결과물이라는 것이다.

아나돌과 슈타이얼은 생성 AI 기술과 생성 이미지에 대한 두 가지의 대조적인 접근을 잘 보여준다. 물론 아나돌의 설치 작품은 현재 대량 생성되고 있는 획일화된 양식의 ‘생성 이미지’와는 비교할 수 없을 정도로 치밀한 데이터 연구와 고도의 알고리즘을 사용하여 산출한 높은 수준의 시각적 결과물이다. “챗GPT는 웹에 있는 모든 텍스트를 뒤섞은 흐릿한 JPEG 이미지와 같다”라는 테드 창(Ted Chiang)의 비판은 생성 텍스트뿐 아니라 생성 이미지 일반에도 무리없이 적용할 수 있을 정도로 대중화된 생성 이미지의 획일성과 빈곤함이 두드러지기 때문이다. 하지만 자체 기술력을 갖춘 스튜디오와 미디어랩 뿐 아니라 초거대 인공지능 기술을 구축하고 최적화하고 있는 글로벌 빅테크의 지원 및 협업 속에서 탄생한 아나돌의 공공미술과 설치작업이 기계학습의 경이로운 스펙터클을 넘어 ‘정치, 노동, 문화, 자본을 아우르는 대규모의 산업적 구성물’인 AI 시

20) <https://www.moma.org/magazine/articles/821>

21) <비지도>에 대한 미셸 쿠오(Michelle Kuo)와의 대화에서 조안 키(Joan Kee)는 통상적으로 미술관의 관람객이 한 작품 앞에서 있는 시간은 30초 정도인데 놀랍게도 “몇 시간 동안 <비지도> 작품 앞에서 있는 사람들을 볼 수 있었다”고 언급하고 있다. <https://www.moma.org/magazine/articles/839>

22) 아나돌의 <비지도>는 2021년 11월 18일 뉴미디어 플랫폼인 Feral File에 전시된 후 3년에 걸쳐 새로운 작품을 NFT로 출시하여 컬렉터들이 구매할 수 있도록 하였다.

23) Hito Steyerl, “Mean Images”, *New Left Review* 140/141 (March-June, 2023), pp. 82-97.

시스템에 대한 다각적인 이해를 얼마만큼 도모하고 있는지는 생각해볼 여지가 있다. 그런 점에서 상용화된 이미지 생성 툴과 알고리즘에 내재된 사회적 편견과 편향성을 꼬집은 슈타이얼의 지적은 매우 적절하고 의미심장하다. 인간, 기술, 사회, 자연(환경)의 상호작용 속에서 인공지능과 테크놀로지를 다루는 언메이크랩의 활동은 이러한 슈타이얼의 비판적 접근과 궤를 같이한다. 리서치, 창작, 전시, 워크숍, 교육 등 전방위적인 활동을 펼치고 있는 언메이크랩은 완결된 데이터셋 개념 대신 사회적으로 설정된 ‘데이터 세팅’을 주목하고, 거대한 몰입환경 대신 분산적인 지각과 비판적인 탐색을 유도하며, 기술적으로 완결된 작품 대신 기술에 대한 탐구, 실험, 토론을 통해 기술-예술가-관람자의 관계를 재배치하는 작업을 수행한다. 이상과 같은 이론적 기반 위에서 본 연구는 초거대 인공지능이라는 사회적 구성물을 다각적으로 해부하는 언메이크랩의 탐구 전략과 실천 양상을 분석할 것이다.

정은영은 이화여대 영문학과와 홍익대 예술학과를 졸업한 후 미국 일리노이대학교(어버나-샴페인)에서 미술사학 석사와 박사학위를 취득하였다. 「버려진 것들의 귀환: 동시대 미술의 이질학적 전략과 그 확장」(2023), 「토대와 실천: 니콜라 푸리오의 ‘엑스폼’에 대한 고찰」(2021), 「마르셀 뒤샹의 신부: 욕망 기계 혹은 하이퍼스페이스」(2020) 등의 논문이 있으며, 니콜라 푸리오의 『엑스폼』(현실문화, 2022)을 공역했다. 현대미술사학회, 미술사학연구회 회장을 역임했으며, 현재 한국교원대학교 교수로 재직하고 있다.