

**“베니스 비엔날레 ‘한국관’을 통해서 본
한국미술의 발자취와 동시대 미술 현장 탐구”**

E-verywhere

목 차

I. 서론

1. 탐사 및 연구 주제
2. 연구 배경
3. 연구의 필요성
4. 탐사 방법

II. 베니스 비엔날레와 한국미술

1. 지난 비엔날레와 국가관의 역사
2. 베니스 비엔날레 한국관 건립과 한국미술
3. 비엔날레를 둘러싼 담론 : 내셔널리즘과 글로벌리즘
4. 국내 비엔날레 비평을 돌아보며
5. 비엔날레 제도의 이면

III. 연구 방법

1. 기존 연구의 한계점
2. 현지조사 및 전문가 인터뷰의 필요성
3. 현지조사 및 전문가 인터뷰의 기대효과

IV. 국내 탐사

1. 국내 탐사 방법 및 요약
2. 국내 인터뷰

V. 해외 탐사

1. 해외 탐사 방법 및 요약
2. 베니스
3. 덴마크

VI. 결론

1. 탐사 주제 핵심 내용 요약
2. 연구의 의의
3. 마치며

VII. 참고문헌

I. 서론

1. 탐사 및 연구 주제

베니스 비엔날레(La Biennale di Venezia)는 여러 국가의 예술세계를 하나의 장소로 모으는 중요한 장으로 기능하고 있다. 비엔날레에 참여하는 작가는 자국을 대표하는 인물로서 자리하고, ‘하나의 국가 출신 작가’를 시상하는 것에 초점을 맞춘 수상제도 때문에 ‘미술 올림픽’이라고 불리기도 한다.¹ 이는 베니스 비엔날레 내 각각의 국가를 상징하는 장치로서 ‘파빌리온’, 즉 국가관이 존재하여 민족주의를 심화하는 역할을 함과 동시에 글로벌리즘을 지향하는 실험의 장이 되었기 때문이다. 1895년 ‘제1회 베니스 시의 국제미술전’으로 시작된 베니스 비엔날레는 오늘날까지 매 순간 무수한 관객과 미술계 종사자의 관심과 세계 미술계 내 다양한 쟁점을 가지며 올해 60회를 맞이했다. 과거 초창기의 베니스 비엔날레는 국가주의/민족주의와 세계시민주의, 이후 포스트모더니즘의 확산 당시 중심주의와 탈 중심주의, 그리고 오늘날 글로벌리즘과 로컬리즘까지 끊임없는 시도 속에서 전개되고 논의가 확장되고 있다.

위 역사에서 1995년 베니스 비엔날레 ‘한국관’ 개관의 시점은 한국 미술의 역사에서 중요한 위치로 자리한다. ‘한국미술의 세계화를 위한 교두보’라고 하는 자국 문화 중심주의적 취지를 바탕으로 올해까지 총 15회의 한국관전이 열렸다. 한국관전은 개관 초기에는 한동안 한국관의 정체성의 문제를 한국적 정체성을 추구하였다. 이후 포스트모더니즘과 페미니즘이 확산되었고, 2000년대 중반 큐레이터십과 글로컬 담론이 확산되었다. 제10회(2013)까지는 한국 현대미술에 대한 국제적 담론을 활성화하는 데 관심이 있었는가 하면, 제11회(2015)부터 제14회(2022)까지는 초국가적 담론을 공유하고 다중적 시간의 공존과 역사를 재정치화하는 것을 추구하였다.² 그리고 올

1 김정희, 「베니스 비엔날레(1895-2003)의 역사와 당대 미술과의 관계」, 『현대미술사연구』 제 17호, 2005, pp.204-205.

2 장선희, 「베니스 비엔날레의 지속가능성과 탈/국가적 지향 : 한국관 전시의 역사 전망, 모색」, 『비엔날레의 지속가능성과 한국미술 국제화 - 베니스비엔날레 한국관 30주년 기념 학술대회』, 2024, pp.17-21.

해 제15회(2024) 한국관전은 덴마크인 야콥 파브리시우스(Jacob Fabricius)와 최연소 큐레이터인 이설희가 최초로 공동 예술감독 체제로 구정아 작가의 개인전을 펼쳤다. 한국 국적/혈통과 무관한 참여자가 처음으로 등장한 올해, 국가기관이 운영하는 한국관이 종종 시대착오적이라 비판받던 자국 문화 중심주의적 취지는 여전할까? 또한, 베니스 비엔날레 내 ‘한국관’을 통하여 현재의 초국가적 담론과 다학제적 논의가 뒤엉켜 있는 동시대 미술 현장 안에 ‘베니스 비엔날레’가 여전히 유효한 기능을 하는지 살펴보는 것은 중요하다. 이를 재고하는 태도는 시각예술을 전공하고 미술계 진입을 앞둔 우리에게 동시대 미술의 다양한 담론들과 창조성이 어떻게 표현되고 움직이는지 점검한 후 그 생생한 현장을 마주할 수 있기 때문에 유의미하다. 또한 이론으로만 접해온 선형적인 미술사를 직접 몸으로 체득하며 비엔날레를 둘러싼 여러 시각을 직접 관람과 현장 전문가들과의 인터뷰를 통해 깊이 이해할 수 있을 뿐 아니라, 현장에 대한 민감성을 높여 건강하고 정확한 가치판단을 가능케 함을 기대할 수 있다.

따라서 <베니스 비엔날레 ‘한국관’을 통해서 본 한국미술의 발자취와 동시대 미술현장 탐구>라는 주제를 기반으로 다각도적인 예비적 관점을 수립하였다. 국내 자료 조사는 각종 논문 및 학술자료, 당대의 예술 잡지와 기사를 참고했다. 베니스 비엔날레와 ‘국가관’의 역사, 연계된 한국미술의 역사, 비엔날레를 둘러싼 담론과 각종 비평, 그리고 비엔날레라는 현장이자 제도의 이면을 살펴봤다. 학술적 조사를 병행하며 한국 예술문화위원회 ‘베니스비엔날레 한국관 30주년 기념 학술대회 - 예술가의 집’, ‘아르코미술관 아카이브실’ 등 국내 아카이브의 센터에 직접 방문하며 주체적 관점을 확장하고자 하였다. 이를 통해 비엔날레에 대해 주요 비평을 전개한 두 연구자(양은희, 심상용)의 논문 및 학술자료를 기반으로 이해도를 함양하고 이를 바탕으로 국내 인터뷰를 진행하여 실질적인 관점과 논의를 통해 유의미한 논점을 흡수하였다. 또한 작가(남화연) 및 미술 현장·이론 전문가(박남희, 호경윤, 스테파니 김승민, 안종철)를 인터뷰하며 한국관과 동시대 한국 미술에 기여한 미술 전문 인력을 살펴보고 준비된 탐사자의 태도를 갖추고 역량 있는 예비 전문 미술인의 기반을 확보하였다. 마지막으로 현재 이탈리아 베니스 현지에서 열리고 있는 2024 베니스 비엔날레의 여러 국가관 및 한국관에 대하여 여러 칼럼 및 비평 등을 익히고 현장을 견지하고자 하였다.

그 결과 현 2024년 베니스 비엔날레 한국관 예술감독인 이설희(덴마크 쿤스트할 오르후스 수석 큐레이터)와의 해외 현지 인터뷰를 진행하게 되었으며, 한국관 기획 관련 인터뷰 뿐만 아니라, 1917년 설립되어 유럽에서 가장 오래된 미술기관 중 하나인 쿤스트할 오르후스(Kunsthal Aarhus) 기관 탐사로 연결되었다. 위 기관을 포함한 덴마크의 비영리 기관과 현장 탐사는 초국가적 위기 대응의 선두가 되는 북유럽 국가의 미술현장을 통해 예술의 지속가능성을 모색할 수 있는 연결점을 발견하게 되었다. 또한 한국문화예술위원회의 주최로 열린 한국관 30주년 기념전시 《모든 섬은 산이다》의 예술감독이자 아르코미술관 관장인 임근혜 연구자를 비롯하여 베니스 현지 기관에서 인터뷰 및 답사를 진행하였다. 한국관 건립 이후 세계적 지반 내 한국미술의 성취 및

앞으로의 한국관 내 비전에 대하여 직접 들으며 위 탐사를 이어나갈 수 있었다. 동시에 ‘베니스’의 지역성과 지형적 역사를 살펴보고자 현지에서 수학 및 활동하는 한소영 건축사와의 만남을 통해 미술계 일부의 현장인 건축적 관점에서 바라본 한국관의 기대 방향성 또한 확인할 수 있었다. 이를 기반으로 제60회 베니스 비엔날레 본 전시 《외국인은 어디에나 있다(Foreigners Everywhere)》와 86개국이 참여한 각 국가관의 전시, 그리고 위 기관이 공식 선정한 여러 병행 전시를 관람하며 생생한 담론의 장을 응시하였다. 위의 과정을 통해 글로벌 미술 지반에서 한국미술은 어떤 발자취를 남기고 있는지 확인하였으며, 베니스 비엔날레 한국관 건립 전후의 한국미술의 역사를 살펴볼 수 있었다. 따라서 본 답사를 통해 미술 현장에 혼재된 결과론적 의견에 귀속 및 가공되는 것이 아니라 직접 눈을 맞추고 땅을 딛는 실천적인 자세로 세계가 주목하는 경향성을 파악함으로써 한국의 차세대 미술인으로서 자립적 태도를 갖추고자 한다.

2. 연구 배경

주제 설정 및 탐사 기초 수립 단계에서 미술 현장 내 문제의식을 검토하고자 한국 현대미술사에 대한 논문, 동시대 미술과 관련한 칼럼, 이에 주류 영향력을 차지하고 있는 국내외의 비엔날레에 대한 긍정적 및 비판적 시각을 펼치는 학술자료 등을 읽어왔다. 이를 통해, 시각 예술의 다양한 측면을 위한 학술적인 기반을 수립할 수 있었으며 동시대 미술 현장의 경험을 공유함에 있어 직접 경험하지 않은 미술 작품과 전시 현장은 사진이나 텍스트만으로 전달할 수 없는 원본성과 현장성을 지니고 있음을 깨닫게 되었다. 각의 팀원은 과거에 보았던 국내외 비엔날레를 포함한 미술 현장과 인상 깊었던 전시의 작품 등에 대한 소회를 함께 공유했지만 이에 대하여 충분한 이해를 하기에는 어려움이 있었기에, 다른 학문과 달리 시각 예술 분야인 미술은 현장에서 직접 실물을 경험하는 것이 필요함에 주목하며 탐사 주제의 바탕을 수립하게 되었다.

이를 기반으로 현재 미술사학 연계전공 학부 과정에서 〈현대미술론〉, 〈한국현대미술감상〉 등을 강의하는 박윤조 교수의 자문을 얻었고, ‘비엔날레와 미술시장에 대한 대조적 관점’에 관련한 면담을 진행했다. 위 주제는 미술의 상업화와 현재의 제도권이 미의식의 부재로 이어진다는 비판점을 바탕으로 미술교육환경과 감상환경의 개선의 필요성을 주장하고자 함이었다. 초기 주제의 전반적인 취지는 좋으나, 포괄적인 주제를 통해 구체적인 관점을 도출하기는 어렵다는 것이 면담의 주요한 논점이었다. 따라서 종합적 시각을 위해서는 미술 관련 기관과 제도를 포괄적으로 탐사하는 것이 아닌, 오히려 미시적인 관점을 통해 하나의 대상을 비교 분석해야함을 제기하였다. 예컨대 미술 전시 환경 및 제도에 대해서 박물관/미술관/갤러리/아트페어/비엔날레 등으로 구분하고, 국공립, 사립의 구분과 영리, 비영리 목적 예술의 구분이 필요하다는 것이다. 더

불어 팀 내에서 부정적으로 인식한 미술의 상업성이나 제도 비판이 과연 필요한 것인지, 탐사에 대한 명확한 시의성을 재고하게 되었다. 따라서 기존의 단면적인 비판적 관점을 예술 생태계의 순환 과정 내 다양성으로 발견했고, 이는 건강한 공존성과 지속에 기여함을 깨닫게 되었다. 즉, 포괄적인 주제나 글로 배운 일면적 사고가 결코 넓은 시각을 만들어주지 않는다는 것이었다.

첫 번째 면담 이후, 세계의 미술 현장뿐만 아니라 지자체 및 자국 문화에도 중요한 부분인 ‘비엔날레’ 제도에 주목하여 다층적인 연구자료를 리서치하고 견해를 공유했다. 여러 논문을 살펴본 결과, 베니스 비엔날레 관련 대표적 연구 논문들은 각 연구자에 따라 대조 및 상충 지점이 있었다. 이에 따라 「아시아 현대미술의 다중적 시간: 1993년 베니스 비엔날레에서의 동아시아계 작가들」(2023)과 같은 논문 및 세계화 맥락 아래에 한국현대미술의 정체성과 동시대성 형성에 관해 연구하는 본교 미술사학과 박은영 교수에게 지도를 부탁했다. 박은영 교수와의 면담 중 핵심은 적절한 해외 탐사의 연구 목적 및 탐사자의 태도였다. 비엔날레에 관하여 다양한 연구자의 논문과 연구를 흡수한 것은 좋으나 위를 획일적인 관점으로 명확한 결론을 내리기보다, 팀 <E-verywhere>가 직접 ‘이화에서 수학하는 한국인 미술 인재’로서 지평을 넓힐 것을 조언했다. 한국관을 통해 본 세계에 위치한 한국미술의 정체성과 기존 역량을 펼쳤던 이화인의 노력, 동시대의 주요 담론과 미술의 현장을 직접 확인하고자 하는 것이 더욱 중요함을 언급했다. 그리하여 직접 발을 딛고 눈을 맞추는 태도를 고취하여 <베니스 비엔날레 ‘한국관’을 통해서 본 한국미술의 발자취와 동시대 미술 현장 탐구>라는 탐사 주제를 확립하였다. 베니스 비엔날레 자르디니 공원에 위치한 한국관이 내셔널리즘과 글로벌리즘 중 어떤 방향성에 중요성을 부여하는지, 더욱 풍부히 개진할 수 있는 긍정적 및 비판적 지점과 그 대안은 무엇인지 등 직접 현장을 답사하고 관련 전문가와 생생한 인터뷰를 하여 다각도의 관점을 수립하고자 위 탐사 주제를 결정하였다.

이후 국내 사전 조사 및 미술 현장·이론 전문가 인터뷰를 마무리하며 박은영 교수와 추가로 자문을 진행하였다. 기존의 사료를 충분히 숙지하여 준비된 상태로 해외 탐사에 임하기 위해, 논문 외에도 과거 한국관과 관련한 당대 언론의 평가를 깊이 있게 찾아볼 것을 제안 받았다. 더불어 생생한 현장을 직접적으로 체득하기 위해 베니스 비엔날레 방문 시 외국인 관람객의 게릴라 설문조사 및 인터뷰를 진행한다면 예비 작가 및 미술 관계자를 준비하는 학부생의 관점에 도움이 될 것이라 조언 받았다. 이는 획일적 관점으로 단정적인 결론을 내리기보다, 이 탐사를 통해 세계에 위치한 한국미술의 정체성과 동시대의 주요 담론과 미술의 흐름을 직접 확인하는 것이 중요함을 나타냈다. 따라서 기존의 탐사 방향성과 논의점에서 확장하여, 내셔널리즘과 글로벌리즘 등의 담론 전후로 베니스 비엔날레 ‘한국관’의 방향과 초국가적 지형 내 공존할 수 있는 대안을 답사하고자 하였다.

3. 연구의 필요성

한국미술의 세계화 및 전 지구화 시점을 특정하는 것은 크게 의미가 없을 수도 있다. 세계의 모든 문화는 늘 교류와 접촉을 통해 변화해 왔고, 한국미술도 예외는 아니기 때문이다. 양은희 연구자는 베니스 비엔날레 한국관이 한국미술과 글로벌 미술의 거리를 현저하게 좁히는 새로운 통로가 되었다고 말한다. 비엔날레가 가진 역사와 권위는 서구가 주도한 보편적 예술의 장으로서 설득력을 높였으며 한국미술이 글로벌 미술로 근접하는 데 충분한 자극이 되었다고 덧붙인다. 특히 한국관 전시 작가 중에서 1995년부터 1999년까지 연속으로 3회에 걸쳐 전수천, 강익중, 이불이 특별상을 수상한 것에 주목하며 베니스 비엔날레의 한국관이 국내외 미술계에 한국미술의 잠재력을 확인시켜 주었음을 강조한다.³ 더하여, 과거에 한국 현대미술이 피할 수 없는 무거운 과제로 자리했던 정체성 논의, 즉 아시아 담론, 젠더, 다문화주의 등과 관련한 동시대 주제들이 전면에 등장하며 현대미술의 담론에도 영향을 미치게 되었음을 언급한다. 그리하여 한국의 현대미술사에서 중요한 시기인 1990년대는 “비엔날레의 시대”이다.⁴ 이는 미술의 세계화를 촉진하고 경계를 재정의하며 문화의 지도를 넓혀간 중요한 시점으로 인식된다. 특히 비서구권의 비엔날레가 등장하여 아프리카, 아시아, 남미와 같은 소외된 지역에 미술의 세계화와 코스모폴리타니즘을 확산시키는 역할을 했기에, 이러한 변화는 기존의 서구 중심의 구도를 탈피하여 비서구권의 비엔날레와 함께 글로벌 미술의 유통과 형성에 기여했다고 주장한다. 이러한 글로벌 '비엔날레 시대'의 물결을 따른 베니스 비엔날레 한국관 설립과 각종 국내 비엔날레의 출범은 탈 서구중심주의 기조와 시기적으로 병행하여 한국미술의 해외 진출뿐만 아니라 한국의 동시대 미술 발전에 중요한 장으로 기능했음을 부정할 수 없다.

그리하여 베니스 비엔날레 국가관 내 ‘한국관’의 역사를 응시하는 것은 과거로부터의 통찰이며, 더 나아가 미래를 모색하는 일인 초국가적 지속 가능한 예술의 실천과 밀접한 연관이 있다. 특히 이번 해는 한국관 건립 30주년임과 동시에, 한국관 최초의 공동 예술감독 체제로서 외국인(야콥 파브리시우스)과 최연소 큐레이터(이설희)로 이루어져 있음을 주목할 수 있다. 위 두 인물의 협업은 코로나19가 만연하던 2020년 부산비엔날레 당시 예술감독과 전시 팀장을 역임한 경험을 계기로 형성되었다. 그 시기 당면한 과제인 눈에 보이지 않는 바이러스와 경계에 대해 재고하며 긴밀한 협력을 이어온 이들은 2024년 베니스 비엔날레의 한국관을 통해 작가 구정아의 전시를 공동 기획하였다. 한국관 건립 이래 작가와 감독을 포함해 첫 번째로, 생물학적으로 한국과 무관한 덴마크인 야콥 파브리시우스(Jacob Fabricius)와 현재 덴마크 내 가장 오래된 아트

3 양은희, 『한국 현대미술의 전 지구화와 비엔날레 시대』, 『한국미술 1900-2020』, MMCA, 2021, pp.363-376.

4 양은희, 『베니스 비엔날레를 통해서 본 한국미술의 세계화와 코스모폴리타니즘』, 『미술이론과 현장』 제 24호, 2017, pp.99-100.

센터인 쿤스트할 오르후스 내 수석 큐레이터로 역임하고 있는 한국인 이설희의 협업은 역동적인 베니스 비엔날레 한국관의 기획 뿐만 아니라 향후 한국 동시대 미술의 다양한 연관성, 예컨대 실험적인 실천과 비엔날레 전시 기획에 있어 유연한 태도에 대한 고찰을 기대해 볼 수 있다. 이번 한국관의 두 예술감독이 모두 덴마크를 기반으로 활동하고 있다는 사실은 초국가적 담론 및 지속가능성 실천을 선두하고 있는 덴마크라는 국가적 특징에 대한 관심으로 이어져 팀 <E-verywhere>의 덴마크 현지 탐사 확정 계기가 되었다.

덴마크 답사지 추가는 초국가적 기후 위기 대응에 참고되는 실천을 모범적으로 선두하고 있는 국가의 미술 현장을 통해 예술의 지속가능성을 모색하고자 하는 기대가 바탕이 되었다. 이는 2024년 베니스 비엔날레 본 전시의 주제인 ‘외국인은 어디에나 있다(Foreigners Everywhere)’와 올해 제60회 한국관에서 개인전을 펼치는 구정아 작가의 활동 배경 및 작업과도 연관성을 찾을 수 있다. 구정아는 스스로를 ‘모든 곳에 살고 일하는(lives and works everywhere)’ 작가라고 표현할 정도로 국경과 경계를 넘어 활발하게 활동하고 있는 작가이며, 이번 전시에는 기억 속의 한국의 ‘향’을 매개로 한국인뿐만 아니라 전 세계에 거주하는 한인, 외신기자, 탈북자 등 전 세계인을 대상으로 한국의 향을 수집해 기억을 자극하고 디아스포라 한국인의 이야기를 함께 담아내고자 하였다.⁵ 이는 한국관 전시의 기획자 선정에 맡고 있는 아르코미술관 임근혜 관장이 국가관을 운영하는데 있어 ‘대한민국에서 가장 뛰어난 작가’를 소개하는 것이 아니라 ‘예술감독의 기획력’이 돋보일 수 있는 방향의 전략적 큐레이터십이 중요해지고 있음을 말한 것과 이어진다. 위 과정은 한국관 건립 이후 탈식민주의, 글로벌리즘 담론 등 한국 출신 작가들이 ‘한국적’이어야 하는 강박관념에서 벗어나 코스모폴리타니즘으로 나아간 것과 비슷한 흐름으로 볼 수 있다. 한국이라는 문화적 경계를 넘어 타 지역의 문화로 확장하는 유동적 태도로 글로벌 시대 속 압박된 경직성을 해소하며 개방성으로 나아가는 과정인 것이다.

이처럼 베니스 비엔날레 한국관은 다층적으로 확장하는 한국의 동시대 미술을 여과 없이 보여주는 장소이기에, 이를 중심으로 비엔날레의 역사를 선형적으로 살펴보고 현재의 지점을 재고하며 글 너머의 현장을 직접 탐사하는 경험은 유의미하며, 예비 미술인으로서 이후 진입할 미술 현장을 탐구하는 필수적 태도로 볼 수 있다. 또한 국내 탐사 시 선행적으로 진행하였던 국내 자료 조사 및 미술 현장·이론 전문가와의 인터뷰 경험을 토대로 개진한 관점을 다시금 면밀히 재고하며 주체적인 관점의 확립을 기대할 수 있다.

5 한국문화예술위원회 보도자료(2024. 2. 21.), 2024년 베니스비엔날레 제60회 국제미술전 한국관 전시계획안 <구정아 - 오도라마 시티> 발표.

4. 탐사 방법

본 연구 방법은 국내 선행 연구와 해외 현장 탐사로 나눌 수 있다. 국내답사 과정에서 해외 탐사 전 선행 연구를 통해 탐사 주제에 근접하며 유연하고 예비적인 관점을 수립하는 것을 목표로 하였다. 국내 사전 답사 단계에서는 2024년 3월 30일 예술가의 집에서 진행된 ‘베니스 비엔날레 한국관 30주년 기념 학술대회’⁶를 통해 비엔날레의 지속가능성과 한국미술의 국제화에 관한 보다 심도 있는 학술적 연구 내용을 체화하였다. 이와 더불어 국내의 대표적인 예술잡지인 ‘아트 인 컬처’(2015.5~2024.4), ‘아티클’(2014.1~12), ‘월간미술’(2015.1~2024.4)과 ‘퍼블릭 아트’(2017.1~2024.4)를 살펴보고 ‘국내 비엔날레’, ‘베니스 비엔날레’, ‘(베니스 외)해외 비엔날레’, ‘비평, 비판, 제도’, ‘중요 인물(인터뷰)’ 총 5가지 항목으로 분류해 아카이빙 및 리서치를 진행했다. 베니스 비엔날레와 한국관을 중심으로 당시 현장에서의 평가와 논의점을 확인하고 보다 넓은 시각에서 최근 미술계에서의 동향을 파악하고자 하였다.

인터뷰 진행을 위한 사전 준비로는 인터뷰이 중 연구자(박남희 외 4인)의 경우 논문, 학회지, ‘예술과 담론’과 ‘서울아트가이드’ 등에 기고된 칼럼, 저서, 기획 전시 도록 등을 중심으로 자료조사를 진행하였다. 작가(백남준, 남화연 외 베니스 비엔날레 본 전시 및 한국관 참여 작가)의 경우 한국예술문화위원회 아카이브실에 방문하여 역대 전시도록과 관련 출판물을 살펴보았다. 더 나아가 개별 인터뷰이와의 세부적인 컨택과 인터뷰 준비 과정을 거치며 『속도의 예술: 비엔날레와 블록버스터 전시의 본질은 무엇인가』(심상용, 2008), 「다원주의 시대의 공예의 존립과 위상의 문제」(박남희, 2007), 「베니스 비엔날레 한국관 미술 전시의 제도와 운영에 관한 연구」(호경윤, 2020), 「베니스 비엔날레를 통해서 본 한국미술의 세계화와 코스모폴리타니즘」(양은희, 2017) 등 여러 저서, 논문과 인터뷰이가 기고한 혹은 그가 활동하는 현장과 밀접한 관련이 있는 각종 기사를 확인하며 베니스 비엔날레와 관련한 역사적 사실 관계를 확인하였다. 위와 같은 사전 조사를 바탕으로 국내 답사 과정에서 박남희, 심상용, 양은희, 호경윤, 안종철 총 5인의 연구자와 스테파니 김승민, 이설희, 야콥 파브리시우스 총 3인의 기획자, 그리고 남화연 작가까지 총 9인과의 인터뷰를 진행하였다. 이를 통해 학술적인 관점에서 비엔날레의 역사를 개괄적으로 이해함과 더불어 실무자의 관점에서 한국 미술계가 나아가야 할 방향성과 아트씬의 지속가능성에 대해 고민하며 베니스 비엔날레가 동시대 미술현장에서 어떤 영향력을 지니고 있는지 고찰할 수 있었다. 이외에도 탐사에 앞

6 한국문화예술위원회와 한국근현대미술사학회의 공동주관으로 진행된 위 학회는 아래와 같이 진행되었다. 1부는 ‘비엔날레의 지속가능성’을 주제로 우정아(포항공대)의 ‘세계화와 비서구권 비엔날레의 탄생, 그리고 한국 현대미술의 국제화’, 박소현(서울과기대)의 ‘평평하지 않은 세계 : 글로벌과 로컬 사이의 비엔날레’와 장선희(홍익대)의 ‘베니스비엔날레의 지속가능성과 탈/국가적 지향 : 한국관 전시의 역사, 전망, 모색’을 순서로 발표하였다. 2부는 ‘베니스비엔날레 한국관’을 주제로 전진영(명지대)의 ‘베니스비엔날레 한국관 : 지속가능성과 건축가의 개입’, 박남희(백남준아트센터)의 ‘베니스비엔날레 한국관 설립과 백남준의 역할’, 김금미(백남준문화재단)의 ‘사후적 읽기의 아카이브 : 베니스비엔날레 한국관 아카이브/인터뷰 기록’을 순서로 발표 후 3부 종합토론으로 마무리되었다.

서 베니스 비엔날레 한국관 건립의 핵심 인물인 백남준과 관련하여 «백남준 굿모닝 미스터오웰 40주년 기념 전시»와 <1993 베니스비엔날레 독일관 전시와 시상식> 상영회를 관람하고, 올해 베니스 비엔날레 주제의 모티프가 되는 작업을 제작한 클레어 폰텐의 «아름다움은 레디메이드다»전, 제60회 베니스 비엔날레에도 참여했으며 지속적으로 지속가능성에 대한 물음을 던지는 아티스트 콜렉티브 Superflex의 «Fish&Chips»전 관람을 통해 심도 있는 이해를 가능케 하였다.

해외 현장 탐사의 경우, 첫 번째 탐사 국가인 베니스에서는 베니스 비엔날레를 중심으로 한 동시대 미술 현장을 실제로 경험하고 글로벌한 교류를 통해 지속가능한 대안 형성을 목표로 하였다. 먼저 베니스 비엔날레의 아르세날레, 자르디니 내의 개별 국가관과 센트럴 파빌리온에서 본 전시를 감상하고, 베니스 내 여러 공간에서 이루어지는 영구적 국가관이 없는 국가들의 파빌리온과 «모든 섬은 산이다», «RE-STOR(Y)ING OCEANIA», «이성자: 지구 저편으로», Julie Meuretu «ENSEMBLE», 피에르 위그 «LIMINAL», Peggy Guggenheim Collection 및 Jean Cocteau «The Juggler's Revenge», «From Ukraine: Dare To Dream» 등 각종 병행 전시와 기타 컨템포러리 전시들을 감상하였다. 이는 전시 감상을 넘어 베니스 비엔날레라는 국제적 예술 축제 기간 내 베니스 전역에서 역동적으로 살아 움직이는 글로벌 미술 무대를 공간적으로 체험하기 위함이다. 또한, 베니스 비엔날레 자르디니 내에 위치한 한국관 앞에서는 사전에 준비한 설문지를 통해 다양한 연령대와 출신지, 문화적 배경 및 성별을 지닌 관람객들에게 게릴라 설문조사를 진행하여 외부 일반 관객의 관점에서 한국관의 전시가 어떻게 여겨지는지 그 인식을 파악하고자 하였다. 1895년부터 현재까지 수집 및 보존된 베니스 비엔날레와 관련한 문서 자산을 열람할 수 있는 The Historical Archive of Contemporary Arts (ASAC)의 비엔날레 도서관에 방문하여 국내에 없는 아카이브 자료를 확인하고, 국내에서 살펴볼 수 있었던 학술 자료 및 기사들과 다른 역사적 사실 혹은 관점이 존재하는지 확인하고자 하였다.

두 번째 탐사 국가인 덴마크에서는 비영리 동시대 미술 공간을 방문하고 인터뷰를 진행하여 지속 가능한 실천을 살펴보는 것을 목표로 하였다. 대표적으로 아티스트 런 스페이스, 즉 예술가들에 의해 자체적으로 운영되는 공간인 코펜하겐의 시미안(SIMIEN)과, 비영리적으로 운영되고 있는 오르후스의 쿤스트할 오르후스(Kunsthal Aarhus)에 방문했다. 국공립이나 사립 미술관 혹은 상업 화랑들과 달리 보다 진보적인 현대미술의 흐름과 다양한 도전을 직접 확인하고 공간 자체와 전시 공간 운용의 유연성을 체험하기 위함이다. 또한 쿤스트할 오르후스에서는 해당 기관의 수석 큐레이터이자 올해 베니스 비엔날레의 한국관 예술 감독을 맡은 이설희 큐레이터와의 만남을 통해 그가 한국관과 동시에 기획한 전시를 감상하고 비엔날레와 덴마크 미술 현장에 대한 인사이트를 공유 받아 국내와의 차별점을 분석하고 미래 관점을 모색하고자 하였다.

II. 베니스 비엔날레와 한국미술

1. 지난 비엔날레와 국가관의 역사

‘비엔날레’는 이탈리아어로 ‘두 번째’를 의미하는데, 2년 주기로 열리는 규모 있는 예술 행사를 가리킨다. 세계 각지에는 수백 개의 비엔날레가 있지만, 우리가 베니스 비엔날레에 주목하는 이유는 비엔날레의 기원이 베니스에 있다는 점에서 비롯된다. 1895년 ‘제1회 베니스 시의 국제 미술전’으로 시작된 베니스 비엔날레는 올해 60회를 맞이한다. 초기 비엔날레는 19세기 유럽의 제국주의 시대적 배경 속에서 ‘국가적 경계를 넘어 현대적인 예술의 가장 높은 수준을 전파하는 것’에 목적이 있었다.⁷ 전시회 외국의 명망 있는 예술가들을 초대하거나 공모를 통해 선발하여 이들을 한자리에 모아 전시함으로써 전 세계 예술이 모이는 독특한 구조를 가졌으며, 이러한 방식은 초기 베니스 비엔날레가 ‘만국박람회’를 모델로 했음을 알 수 있다. 베니스 비엔날레의 시작은 흠어진 이탈리아 대도시들이 국가적 박람회의 형식으로 행사를 개최하는데 탄력을 받은 이탈리아 왕국에 마지막으로 합병된 ‘베니스’의 열망으로부터 기원한다. 당시 이탈리아 국왕의 결혼 25주년 왕실 기념행사로서 추진된 첫 베니스 비엔날레는 국가미술전의 형식으로 1895년 4월 30일 자르디니 디 카스텔로(Giardini di Castello)에서 개최된다. 국가 기념행사인데 굳이 ‘예술’의 형식을 표방한 이유는 당시 베니스 시가 과거 영광의 흔적인 경제력과 해군력에서 현대적인 도시와 문화 중심지로 이미지를 변모하고자 했기 때문이다.⁸ 사회와 긴밀하게 반응하며 탄생한 베니스 비엔날레는 격변하는 역사적 흐름의 영향 아래서 변화했다. 예컨대 베니스 비엔날레는 1차 세계대전 시기에 제대로 개최되지 못하였고, 제 2차 세계대전 시기 또한 다르지 않았다. 더하여 1930년부터 1942년까지는 베니스 비엔날레의 주최 기구가 시의회가 아닌 파시스트의 지배 아래에 있었고, 이 시기 전시장은 국가 기념 행사장이 되었고 비엔날레는 국가적 선전을 위한 핵심 기구가 되었다. 1986년에는 청년 시위의 영향을 받아 이탈리아 내에서 자본주의

7 김정희(2005), 앞의 글, pp.204-205.

8 호경윤, 「베니스 비엔날레 한국관 미술 전시의 제도와 운영에 관한 연구」, 성공회대학교 문화대학원, 2020, pp.4.

에 의해 미술의 상품화를 조장하는 베니스 비엔날레에 대한 철폐 시위가 발생한다. 해당 시위는 단발성이 아니라 이후로도 반복적으로 진행되었으며 비엔날레에 대한 비판이 적극적으로 생산되었다. 이처럼 베니스 비엔날레는 정치와 사회적 배경에 직접적인 영향을 받으며 순수한 ‘예술의 장’보다는 변모된 역할을 수행하기도 하였다.

동시에 베니스 비엔날레는 전 세계의 현황과 최신의 예술을 한 곳에서 확인할 수 있는 중요한 역할을 한다. 이를 더욱 강화하는 장치로서 ‘파빌리온’, 즉 ‘국가관’이라는 위성 전시장이 등장하며, 제7회 베니스 비엔날레(1907) 벨기에관을 시작으로 순차적으로 생겨나 1995년 26번째로 마지막 국가관인 한국관이 건립되었다.⁹ 이로써 비엔날레에 참여하는 작가와 기획자는 그해 자국을 대표하는 인물로 자리매김하며, 수상 제도 역시 특정 국가 출신 작가를 시상하는데 중점을 두어 올림픽과 같은 형태로 발전하였다. 국가관은 민족주의를 부추기듯 강화되면서 반대로 이를 비판함과 동시에 글로벌리즘을 추구하는 양면적이고 입체적인 성격을 띠게 되었다. 이를테면 1990년대의 사회 풍토와 맞물려 국가관들은 복합 문화주의 현상의 일환으로 내국인이 아닌 외국인 작가들을 내세운다거나 다른 나라 출신의 커미셔너를 영입하는 시도가 늘어났다.¹⁰ 특히 1993년 제45회 베니스 비엔날레를 총감독한 보니토 올리바(Achille Bonito Oliva)는 《예술의 방위(Cardinal Points of Art)》를 기획하며 다문화주의, 문화적 유목주의 및 초국가주의를 내세워 수평적인 교류를 지향했다. 그는 이례적으로 60여 개국의 작가들을 선보이며, 예술이란 ‘서로 다른 사회들이 문화를 통해 화합을 이루는 장’이고 “예술이 더 이상 지명이나 나라의 국명에 따라 지리적으로 한정 지워질 수 없다”고 강조했다.¹¹ 1993년 베니스 비엔날레는 본 전시의 일부인 《동방으로의 여정(Passage to the Orient)》 전시와 젊은 작가들을 위한 《아페르토 93(Aperto 93)》 전시뿐만 아니라 일본관과 독일관을 통해 그동안 주목받지 못했던 아시아계 작가가 대거 초대되면서 동아시아계 현대미술가들이 적극적으로 수용된 최초의 비엔날레다.¹² 독일관의 경우 독일 출신이 아닌 동방에서보다 먼 극동 출신 백남준과 서방에서 가장 서쪽인 미국에서 활동하는 한스 하케(Hans Haacke)를 독일관 작가로 선정했다. 그의 시도는 유럽 중심의 코스모폴리타니즘이 가지고 있었던 유럽과 미국의 이분법적 구분에서 탈피하며 기존의 ‘국가관’이 가진 단일 국가의 정체성을 넘는 변화를 불러일으켰다. 그가 일으킨 물결은 예술적 다양성을 존중하는 새로운 시대의 문을 열었다고 평가받으며, 이러한 현상은 독일관에 국한되는 것이 아니었다. 하나의 국가관에 두 명의 국적을 지닌 이가 참여하거나, 커미셔너¹³와 작가의 국적이 다르거나, 국가관을 타국에 대여하거나, 하나의 국

9 양은희(2017), 앞의 글, p.83.

10 호경윤(2020), 앞의 논문, pp.11.

11 우정아, 「세계화와 비서구권 비엔날레의 탄생, 그리고 한국 현대미술의 국제화」, 『비엔날레의 지속가능성과 한국미술 국제화 - 베니스비엔날레 한국관 30주년 기념 학술대회』, 2024, pp.8.

12 박은영, 「아시아 현대미술의 다중적 시간: 1993년 베니스 비엔날레에서의 동아시아계 작가들」, 『美術史學』 제 45호, 2023, pp.7-9.

13 커미셔너(commissioner)는 비엔날레의 국가관에서 기획과 운영, 작가선정에 권한을 갖고 있는 최고 책임자를 뜻한다. 1995년부터 2015년까지 큐레이터인 커미셔너가 선정되어 작가선정까지 총감독하였고, 2016년 건축전 이후부터 한국문화예술위원회가 커미셔너를 맡고 매해 각 전시의 기획은 ‘예술감독’ 체

기관을 여러 국가가 순번을 두고 사용하는 등 국가관 체제가 야기한 ‘국가주의’를 탈피하고자 하는 움직임이 지속적으로 포착된다. 20세기 이후 비엔날레는 거대한 예술 허브로 작용하며 세계의 각 국가의 색채와 정체성은 존중하되, 어떻게 범세계적인 시민으로서 자리하게 할 것인지에 대해 고민하고 있다. ‘경계에 따라 한정될 수 없는 포용적 예술’과 ‘고유문화와 전통의 자산을 유지하는 것’이 한 공간에서 어떻게 공존할 수 있을까. 이를 미적으로 조화롭게 승화하고자 하는 과제는 베니스 비엔날레와 비엔날레의 한국관, 그리고 광주 비엔날레까지 지속되고 있다.

2. 베니스 비엔날레 한국관 건립과 한국미술

앞서 언급한 1993년 제45회 베니스 비엔날레는 한국관의 탄생을 논하는 중요한 출발점이다. 위 시기 유럽 중심의 관점에서 더욱 넓은 세계로 눈을 확장하여 진행된 여러 전시 중 한국인 ‘백남준’이 초대되었는데, 그는 비엔날레의 역사에 등장한 최초의 ‘한국인’이었다. 국가적 정체성 강조와 문화적 패권주의 구축에 대한 비판이 본격화된 해인 만큼, 보니토 올리바는 엑스포 형식의 국가관에서 벗어나 초국가주의적, 다문화주의적인 접근을 적극적으로 시도했다. 백남준은 독일관 전시에 참여하면서 1993년 비엔날레 주제를 홍보하는 텔레비전 광고를 공식적으로 의뢰받았고, 이 작업은 성공적인 마케팅 수단이 된다. 결과적으로 백남준은 비엔날레의 문화 정치적인 목적을 효과적으로 수행한 작가이자 복합적인 맥락에서 고려되어 당대 전시의 최고 권위 상인 ‘황금사자상’을 수상하게 되었다. 그 시기 백남준은 수상에 대한 기쁜 소감과 더불어 국립현대미술관에서 열릴 휘트니 비엔날레와 대전 엑스포 등 한국 전시 환경의 국제화에 노력하기 위해 귀국했다. 1993년에 황금사자상을 수상하는 영예를 안았지만 1986년 처음으로 비엔날레에 참여했던 한국으로서는 국제적 경험이 짧으며 작가 양성을 위한 국가적 노력도 미미하다고 판단했기 때문이다. 한국미술의 국제화 시대를 열고 세계를 향교두보가 된 베니스 비엔날레 한국관 설립은 백남준의 등장과 활약이 있었기에 가능했다. “한국 미술이 세계로 나가려면, 한국에서 국제적인 작가가 나오려면 당연히 베니스 비엔날레에 한국관이 있어야 해.” 이처럼 그의 ‘한국관’ 사전작업은 1992년부터 시작되었는데, 그해 국립현대미술관 과천관에서 열린 자신의 대규모 회고전 《비디오 때·비디오 땅》과 연계한 국제 심포지엄으로 <현대미술 세기의 전환>을 개최하면서 1993년 베니스비엔날레 총감독을 맡은 아킬레 보니토 올리바를 꼭 참석하게 했다. 자신의 비엔날레 전시와도 무관하지 않은 인물이었지만 년지시 ‘한국관’ 이야기를 꺼낸 것이 그 시작으로, 그를 비롯한 국내외 인사들에게 한국관의 필요성을 피력했다.¹⁴ 그는 이

제로 바뀌어 운영되고 있다.

14 조상인, “[인간 백남준을 만나다]”화장실 기증하고 한국관 짓자” 기발한 발상...23대1 경쟁 뚫어”, 서울

듬해 황금사자상을 수상하면서 국제적 위상을 공고히 다지며 한국관 문제와 국제적 경험 미숙과 무관심에 대한 정부의 지원을 적극적으로 요청하였다. 사비로 지원해 가며 김석철 건축가와 베니스 대학 프랑코 만쿠소(Franco Mancuso)에게 기초 설계부터 시작하도록 부탁하였고, 김영삼 대통령을 만나 한국관 설립을 설득해 이에 동의한 대통령은 문화체육부 장관에게 이를 추진하게 하였다. 1994년 5월 한국은 정식으로 한국관 건립 희망 신청서를 제출하였으나 건립을 추진하는 과정은 순탄하지 않았다. 그 이유는 비엔날레의 주 무대인 자르디니 공원이 포화상태였으며 베니스 도시 특성상 새로운 건물의 설립과 개조가 엄격히 통제되었기 때문이다. 논의되던 시점의 베니스 시의 시장은 카치아리(M. Cacciari)시장이었었는데, 백남준은 그에게 “당신이 노벨평화상을 받을 기회다. 내년이면 100년이 되는 베니스 비엔날레의 장소에 아직 이데올로기에 의해 분단된 유일한 국가인 남한과 북한이 함께 참여해 핵 문제를 문화적으로 해결할 수 있다면 얼마나 중요한 역사적 사건이나.”라는 내용의 편지를 보내며 여러 방면에서 한국관 건립을 위한 노력을 아끼지 않았다.¹⁵ 이와 같은 노력에 카치아리 시장과의 면담이 성사되었고, 그는 ‘건축 부지 내 방치된 벽돌 건물과 보호 수목들을 존치시키고 경사지의 지면을 변형시키지 않는 설계안’을 요구했다. 또한 언제든지 철거할 수 있는 구조여야 한다는 단서를 달았다.¹⁶ 한국관은 이러한 4개의 조건을 모두 만족시켜야 하는 고난도의 설계과제 아래서 지금과 같이 ‘파동치는 외벽, 철골 기둥 위에 얹어진 건물, 조망을 끌 어안는 투명한 외벽면과 옥상의 전망데크’를 가진 모습으로 태어났다. 1995년 6월, 드디어 마지막 국가관인 한국관이 언제든지 철거될 수 있는 시한부로 건립되었고 내년이면 건립 30주년을 맞이한다. 첫째 개관을 앞두고 국내 미술계는 ‘한국미술 세계화’의 서막이 올랐다는 평가와 ‘미술에 관한 한 선진국의 대열에 선 것’ 등¹⁷ 국내 미술계가 해외로 나가는 교두보를 얻은 것에 대한 감격적 반응이 주를 이룬다. 한국관 첫 전시가 열린 1995년에 전수천 작가가 비엔날레 특별상을 수상하게 되는데 해당 사건은 국내외 예술계에 모두 충격적인 사건으로 다가온다. 당시 한국미술은 국제 무대에 비교적 알려지지 않은 상태였는데 첫 해 출범한 국가관이 수상을 한 것, 그리고 1980년대 ‘민중미술 계열’과 ‘모더니즘 계열’로 양분화된 국내 주류 미술계를 벗어난 인물로 평가받던 전수천이 세계 무대에서 수상을 한 것은 의미심장하게 다가오기 때문이다. 전수천의 수상 이후로 한국관을 통해 한국 미술의 다양성이 널리 소개되기 시작하며, 이불, 임흥순 작가, 건축전 한국관의 조민석 커미셔너 등의 괄목할 성과를 거두게 된다. 이처럼 베니스 비엔날레의 한국관은 국가관 건립 이면부터 비엔날레 본 전시와 함께 당대 역사적 흐름과 정치적 이해관계가 얽힌 복합적인 맥락에서 파악해야 그 저의와 공동체의 지향성을 읽을 수 있다. 이전까지 대한민국 정부가 미술 행사에 지원하는 것은 단편적인 것에 불

경제 신문, 2019.5.24(수정:2024.3.19). <https://www.sedaily.com/NewsView/1VJ9LVQGGI>, (접속일: 2024. 7. 28.)

15 호경윤(2020), 앞의 논문, pp.31.

16 전진영, 「베니스비엔날레 한국관 : 지속가능성과 건축가의 개입」, 『비엔날레의 지속가능성과 한국미술 국제화 - 베니스비엔날레 한국관 30주년 기념 학술대회』, 2024, pp.30-32.

17 양은희(2017), 앞의 글, pp.84.

과했다면, 1993년 들어선 김영삼 정권이 ‘문민정부’의 정체성을 내세우며 전개한 정책에 의해 지방에서 세계로 나가고자 하는 문화 정책적 흐름을 읽을 수 있다. 따라서 베니스 비엔날레 한국관 건립은 문민정부의 문화 정책 기조와 함께 한 외교적 성과이자, 대한민국 예술계의 세계 무대를 향한 열망이 함께 이루어낸 결과로 볼 수 있다.¹⁸ 1995년 베니스 비엔날레의 ‘한국관’ 건립 과정은 ‘비엔날레’라는 개념이 국내의 문화계와 정치권에 확산하는 계기가 되었으며, 탈냉전시대에서 글로벌 시대로 전환하던 시기와 중첩되어 광주비엔날레의 출범에 영향을 미치기도 했다. 1990년대에는 집단성에 몰두했던 한국 미술계가 점차 개별성을 존중하는 새로운 작가들의 등장, 포스트모더니즘을 둘러싼 논쟁 그리고 큐레토리얼의 확산을 거치며 정치적 지형과 더불어 현대미술의 지형이 빠르게 변화하는 격변의 시기였다. 문민정부와 함께 일련의 변화와 ‘다원주의’의 확산 속에서 베니스 비엔날레 한국관은 변화의 속도를 더욱 올렸으며, 국내외 미술계를 연결하는 새로운 통로로서 기능했다.¹⁹ 이 과정을 전후로 한국 예술계가 성취한 바와 상호간 주고받은 유의미한 영향이 무엇인지 살펴보고자 한다.

3. 비엔날레를 둘러싼 담론 : 내셔널리즘과 글로벌리즘

미술사학자 김영호는 비엔날레를 ‘이데올로기 생산 혹은 재생산의 수단’²⁰으로 규정하고,²¹ 베니스비엔날레에 부여된 소명이라는 것이 이성과 평등, 그리고 박애의 가치를 옹호하는 서구 모더니즘 사상과 일치한다고 말한다.²² 20세기 탈냉전 이후 미술의 흐름은 비엔날레와 동시에 작동하며 이른바 중심주의, 탈 중심과 복합 문화주의, 글로벌리즘과 지역주의와 같은 담론을 생산했고, 이는 서구 문화 패권주의의 연장선에 있다고 보기 때문이다. 냉전 종식 이전 ‘모더니즘 시대의 비엔날레’와 구분되는 오늘날 ‘세계화(Globalization) 시대의 비엔날레’의 경우, 광주 비엔날레와 같은 탈서구 비엔날레가 대폭 증가함에 따라 이데올로기와 지역적 헤게모니를 향한 장으로 변화하였다. 범람하는 신생 비엔날레들과 베니스 비엔날레의 일부 파빌리온은 자국의 문화적 정체성을 내세우며 이데올로기를 생산하는 한편, 탈 중심 담론과 복합 문화주의는 그 이데올로기의 중심적 위치를 차지하고 있었다.²³ 공동체적 사고와 의식을 배양하기 위한 시도가 바탕이 되어 비엔날레에서 주요로 생산한 담론은 ‘글로벌리즘(Globalism)’과 ‘세계시

18 호경윤(2020), 앞의 논문, pp.22-23.

19 양은희(2017), 앞의 글, pp.81.

20 본 논문에서 김영호는 이데올로기란 용어는 그동안 주로 정치나 사회적 문맥에서 어떤 지배적 사상의 경향을 뜻하는 의미로 쓰여 왔지만, 그것이 생각의 틀로서 체계화된 개념 형태나 사고방식의 의미로 쓰일 때 문화 현상을 지시하는 언어로 다루어질 수 있다고 언급한다.

21 김영호, 「비엔날레 이데올로기」, 『현대미술학 논문집』 제11호, 2007, pp.9.

22 김영호, 「비엔날레: 정치적 연대와 문화 헤게모니의 실험실」, 『현대미술학 논문집』 제21호, 2017, pp.117.

23 김영호(2007), 앞의 논문, pp.26.

민주의(Cosmopolitanism)’로, 국제 미술 이벤트이자 소통의 미디어로서 세계 통합적 구조를 띠고 있는 제도의 특수성에 기반한다. 이처럼 내셔널리즘(Nationalism)²⁴과 글로벌리즘이라는 두 거대 축은 ‘비엔날레’, 그중에서도 ‘베니스 비엔날레’를 다룰 때 주요하게 언급되는 담론이다. 두 담론은 완전히 상반되는 대척점에 자리하는 듯 보이지만, 인접한 경계에서 각자의 관계를 형성하며 때로는 중복되고 상충하며 유기적 지형을 형성한다. 그 이유는 ‘내셔널리즘’과 ‘글로벌리즘’이 시대의 요구에 부응하며 등장했으며, 동시에 그것들의 정의와 양태 또한 접근을 달리하며 변증법적으로 수없이 변화하는 모습을 보이기 때문이다. 따라서 앞서 간략히 살펴본 비엔날레의 역사적 흐름을 토대로 베니스 비엔날레 내에서 대표되는 두 담론의 등장과 양태를 살펴보고자 한다.

베니스 비엔날레의 출범지인 ‘베니스’는 유럽의 지리적 특성, 그리고 19세기의 정치적 상황과 함께 ‘예술의 장’이자 ‘서구 모더니즘 사상의 진흥지’로서 기능한다. 베니스 비엔날레의 창립은 단순히 예술의 진흥이라는 목표를 넘어 루이 알튀세르(Louis Althusser)²⁵가 말하는 국가 통치의 수단, 즉 ‘이데올로기적 국가 장치’로서 예술의 기능을 수행하기 위한 고도의 전략이 내포되어 있었다.²⁶ 이처럼 베니스 비엔날레는 출범부터 개별 국가의 정치적 위상을 드높이기 위한 일종의 ‘장치’로서 수행된다. 해당 수행의 주체는 비교적 명확한 실체를 지니기에 그들이 운영하는 방식과 그것을 통해 보이는 예술적 측면에서도 뚜렷한 의도를 읽을 수 있다. 또한 이는 이성 중심의 서구 엘리트주의 세계관에 뿌리 깊은 바탕을 두고 있다고 이해할 수 있다. 따라서 비엔날레가 만국박람회를 모델로 삼아 설립된 이래로 그 시작점이 불러온 자국의 이익을 위한 수단으로서의 성격은 오늘날까지도 베니스 비엔날레가 비판을 받아오는 대목이다. 왜냐하면 그것이 예술의 영역에서 이루어지는 불균형을 보여주는 사례이자 그것이 현존하는 한 그 어떤 제도권도 피할 수 없는 현상이기 때문이다. 전 세계 예술이 한자리에 모인다는 특수성은 단순히 열린 장을 만드는 것에서 그치는 것이 아니며 위 장소에서 발생하는 여러 당위성 및 책임을 내포하고 있다. 베니스 비엔날레는 이러한 책임에 대응하기 위한 방책으로, 초기의 ‘이탈리아 예술’ 중심의 문화적 통합에서 점차 국제 미술계 간 ‘예술을 통한 인근 국가와의 교류와 공감대 형성’이라는 ‘소통’을 중시하게 되었다.²⁷ 그 일환으로 1907년 벨기에관이 처음 문을 열었고, 이어 헝가리, 프랑스 등 유럽 국가들의 ‘국가관’이 베니스 비엔날레 개최지에 설립된다. ‘파빌리온’으로 불리기도 하는 국가관은 베니스가 형성한 예술 지형도 안에서 독립적 위상을 지닌 개별 국가로서의 정체성을 부여 받는다. 이때부터 비엔날레는 본관 전시와 더불어 자르디니의 국가관을 선보이며 2년마다 작은 지구촌을 본뜬 모습을 갖춘다. 국가관은 본 전시와 무관하게 개별적이고 주

24 집단적 동질감, 연대감에 기반한 공동체인 nation을 중시하여 사회의 조직과 운영의 근본적인 단위로 삼는 사상을 의미한다. nation을 민족 혹은 국민으로 번역하여 민족주의 혹은 국민주의로 말할 수 있지만, 본고에서는 ‘민족주의’뿐 아니라 ‘국가주의’, ‘애국주의’ 등의 의미를 내포하여 사용하고 있다.

25 루이 피에르 알튀세르(Louis Pierre Althusser, b.1918, 알제리)는 프랑스의 철학자이다. 그는 1948년 프랑스 공산당에 입당하여 칼 마르크스의 철학을 구조주의적 관점에서 해석하고자 애썼다.

26 김영호(2017), 앞의 논문, pp.117.

27 양은희(2017), 앞의 글, pp.83.

체적인 지위를 획득하기에 개별 국가들이 자율적으로 커미셔너를 임명하여 전시를 꾸린다. 언뜻 보기에는 평등하고 열린 형태인 이 제도는 ‘내셔널리즘’을 심화시키는 결과를 가져온다. 개별적 정체성을 획득한 국가들이 자국의 국가관을 통해 예술적 헤게모니를 잡기 위한 경쟁의 양태를 형성하기 때문이다. 한편, 글로벌 미술계에 비교적 늦게 진출한 국가들은 국가관 전시의 희망적 가능성과 중요성을 인식하고 있다. 2013년 국가주의적 색채를 강하게 띤 이라크관의 《웰컴 투 이라크(Welcome to Iraq)》전 공동감독인 타마라 찰라비(Tamara Chalabi)는 “베니스는 많은 논란을 불러일으킬 수 있기 때문에 흥미로운 곳입니다. 하지만 이라크의 관점에서 보면, 우리가 있을 수 있는 몇 안 되는 장소 중 하나입니다”라고 말했다.²⁸ 또 튀니지는 2017년 제57회 비엔날레에서 국가관을 운영했으나, 이후 자국 예산 지원을 받지 못했는데, 당시 감독이었던 리나 라자르(Lina Lazaar)는 “미술에서 국가주의의 잣대는 낡은 방식이지만 튀니지 미술을 보다 다양한 서사의 흐름과 충돌 속에서 제시할 수 있는 최적의 장소는 여전히 베니스 비엔날레다.”라고 주장했다. 최근 베니스 비엔날레에서 국가주의를 강조한 국가관 전시가 증가한 것은 영국의 브렉시트(Brexit) 이슈와 도널드 트럼프의 재임(2017-2021)을 통해 우경화된 국제정세의 흐름, 그리고 러시아의 우크라이나 침공 등 국제적 이슈와 무관하지 않다.²⁹

국가주의가 시대착오적이라는 비판을 받기 이전, 두 차례의 세계 대전 이후 민족주의는 극단으로 치달았으며 심화한 긴장과 이에 대한 경계를 바탕으로 유럽 중심의 통합을 촉구하는 목소리가 대두되었다. 예술계 내부에서 유럽 통합에 동조하는 인물들이 베니스 비엔날레의 관료로 재직하며, 비엔날레를 예술을 통한 ‘유럽주의(Europeanism)’의 현장이자 이념의 창구로 가동하게 하였다.³⁰ 냉전 종결 이후, 헤게모니를 장악하기 위한 열강의 다툼보다 시급하게 논의되어야 하는 지점이 세계문화의 관계 재형성임을 인지한 것이다. 그리하여 유럽세계에서 시선을 확장하여 그동안 주목받지 못한 대륙이 비엔날레에 초대되기 시작한다. 대표적으로는 1980년 하랄트 제만(Harald Szeemann)³¹과 아킬레 보니토 올리바가 제시한 《아페르토(Apero)》가 관습적 구도를 탈피하고 아시아 미술을 적극적으로 소개하였으며, 1990년에 들어 아프리카 국가들이 초대되고 여성 미술가들이 강조되기 시작했다. 1993년에는 올리바가 국가관전 외의 열 개의 전시를 지휘하는 전시 감독이 되어 ‘문화적 유목주의’를 보여주려 했다. 참여국과 작가 수를 압도적으로 늘려 다문화주의 또는 복합 문화주의 개념

28 Tim Cornwell, “National pride, national shame and the ‘post-national’: the question of identity at the Venice Biennale”, The Art Newspaper, 2019.5.3., <https://www.theartnewspaper.com/2019/05/03/national-pride-national-shame-and-the-post-national-the-question-of-identity-at-the-venice-biennale>. (접속일: 2024.8.5)

29 장선희(2024), 앞의 글, pp.23.

30 양은희(2017), 앞의 글, pp.84.

31 큐레이터들의 아버지라고 불리는 전설적 큐레이터인 제만은 1969년 베른의 쿤스트할레 관장 당시 《태도가 형태가 될 때(When Attitudes Become Form)》전시를 기획하여 미술전의 새로운 패러다임을 만들어 전세계에서 가장 영향력이 큰 큐레이터로 평가받는다. 그는 또한 19년 제2회 광주 비엔날레의 총감독으로 지내며 이불, 김수자 등 한국작가와의 교류로 이어나갔다.

을 다각적으로 조명하려 했으며, 내셔널리즘을 약화하고자 국가관들이 다른 국적을 지닌 미술가들로 대표하도록 하였다.³² 전시 주제와 작가, 작품 선정 등 기획의 전반을 통해 비엔날레가 ‘글로벌리즘’을 표방하기 시작한 것이다. 이후에도 2003년 프란체스코 보나미(Francesco Bonami)가 감독을 맡았을 때에는 아프리카 큐레이터 살라 하산(Salah Hassan)과 올루 오귀베(Olu Oguibe)를 두며 비서구권 큐레이터에게도 문호를 개방했고, 2005년에는 처음으로 여성 큐레이터 마리아 드 코랄(Maria de Corral)과 로사 마티네즈(Rosa Martinez)에게 공동 예술감독을 맡기며 현대화와 개방화를 지속했다.³³ 이처럼 시대의 흐름에 발맞추어 ‘베니스 비엔날레’는 비엔날레의 전신이자 일종의 예술계 캐논으로서 여겨지는 자신의 역할을 끊임없이 재정의하며 영향력을 행사한다. 그 방향이 때로는 ‘내셔널리즘’의 모습을 보이기도 하고, 반대로 ‘글로벌리즘’이 부각되기도 하는 것이다.

비엔날레의 담론을 살펴봄에 있어서 주의를 기울여야 할 것은 담론이 누군가에 의해 분명하게 명시되는 것이거나 그것들 사이에서만 전환이 아니라는 점이다. 비엔날레는 언제나 두 가지 측면을 동시에 지니고 있었다. 다만, 예술계 또한 역사, 경제, 정치 등 시대적 환경과 긴밀하게 연결되어 있기에 역사적으로 주로 강조되는 지점이 있을 뿐이다. 다소 거칠게 양분화 하여 나누었던 ‘내셔널리즘’과 ‘글로벌리즘’은 베니스 비엔날레를 다룰 때 빼놓을 수 없는 논의점이며 21세기에 베니스 비엔날레를 연구하고, 관람하는 입장에서 충분히 고려해야 한다. 비엔날레는 담론의 생산과 재생산에 기여해 왔고, 권력의 지배를 제도 속으로 편입시키는 장치로 기능해 왔다는 사실을 살펴봤다. 문화적 권력기관인 비엔날레는 전시장으로 들어 온 미술품이나 오브제들을 인식적 대상으로 변화시키고, 그것을 담론으로 끌어내는 의미 생산의 체계이기 때문이다.³⁴ 이러한 논의들은 단순히 비엔날레를 ‘예술 축제’로 이해하는 것을 넘어 비엔날레의 정치성이 가진 복잡한 맥락을 인지할 필요가 있음을 제기한다. 따라서 앞으로의 연구를 전개하는데 있어 ‘내셔널리즘’과 ‘글로벌리즘’을 중점으로 베니스 비엔날레를 자세히 살펴봄에 여러 시사점을 확인하고, 현재의 시점에서 미래까지 함께 이해해야 할 새로운 담론을 추적하고자 한다. 전 세계의 미술이 한곳에 모여 움직일 때 가려지는 것을 회피하지 않고 대안적 질문을 던지는 태도는 감상자이자 미래 생산자로서 중요한 화두이다.

4. 국내 비엔날레 비평을 돌아보며

32 김정희(2005), 앞의 논문, pp.227.

33 양은희(2017), 앞의 글, pp.92.

34 김영호(2007), 앞의 논문, pp.33.

본 연구를 위해 위와 같이 심도 있게 살펴본 지점의 이유는 “비엔날레를 둘러싼 거시적인 측면의 논의점들이 오늘날의 현장에서 얼마나 포착될 것인가.”라는 의문에서 시작된다. 이미 논의가 마무리되어 한 차례 지나갔을지도 모르는 과거의 의견들을 되짚어 보며 그것이 역사적으로 반복 또는 계승되고 있는지, 혹은 2024년의 베니스 비엔날레는 새로운 담론을 생성하고 있는지 확인하고자 하였다. 국내 비엔날레 관련 학술 논문 중 연구를 위해 주요하게 다룬 글은 양은희 연구자의 「베니스 비엔날레를 통해서 본 한국미술의 세계화와 코스모폴리타니즘」(2017)과 심상용 연구자의 「비엔날레, 미술의 관료화 또는 관료주의 미술의 온상 : 부산비엔날레를 중심으로」(1999)이다. 양은희는 베니스 비엔날레가 1990년대 후반에서 2000년대 초반까지 한국 미술계에 미친 영향력 측면과 그로 인한 한국 미술계의 태동적 움직임을, 심상용은 2002 부산 비엔날레를 심도 깊게 살펴봄으로써 오늘날 베니스 비엔날레라는 예술적 헤게모니의 정치적 함의의 측면을 학제적 배경을 토대로 설명하며 비평을 전개한다. 기존 한국 예술계에서 비엔날레와 관련된 비평을 활발히 전개한 두 연구자들의 글을 중심으로 20세기 후반의 비엔날레를 둘러싼 국내 주요 비평을 살펴보고자 한다.

양은희는 비엔날레가 한국 미술계에 미친 영향을 중심으로 비엔날레 출범 이전과 이후를 살펴봄으로써 한국 예술의 코스모폴리타니즘적 가치를 창출한 배경에 ‘비엔날레’가 있음을 말한다. 베니스 비엔날레에 최초의 한국인으로 백남준이 초청되었던 1993년부터 역사적 흐름을 쫓아가며 논지를 전개하는데, 그는 베니스 비엔날레가 한국 미술계에 문화적 맥락과 정치적 맥락과 맞물린 결과로써 영향을 미쳤다고 설명한다. 이 영향은 한국의 입장에서 내외부의 변화를 이끌어 내었으며, 그것은 1993년 한국 작가(백남준)의 베니스 비엔날레 참가 이후 1995년 베니스에 설립된 ‘한국관’이 외부에 위치한 ‘한국 미술’의 수출 창구로서의 역할, 그리고 같은 해 1995년에 광주 비엔날레 출범을 통한 자국 내부에 자리한 외국 예술계의 유입 창구 역할을 말한다. 양방의 창구를 얻게 된 20세기 초의 한국 미술계는 ‘비엔날레가 보편적 예술의 장으로서 한국 미술과 글로벌 미술이 융합되는 장이자 보편적 미술의 가치를 확산하는 장’, ‘큐레이팅이라는 문화의 정착’, ‘교류와 담론 생산의 중심지로서 한국미술의 세계화’, ‘서구 중심의 미술태와 형식이 한국의 미술의 토양과 결합될 수 있는 대규모 예산행사를 태동’ 그리고 ‘예술가의 초국가적 활동에 대한 인식의 변화’를 얻게 된다.³⁵ 여기서 주목해야 할 점은 비엔날레 이전까지 한국 내에서 자생하며 고립되어 있었다고 말해볼 수 있는 국내 미술계가 특정 사조의 틀을 벗어나³⁶ 환경의 변화를 맞이하며 그 형식과 양태가 변화했다는 점이다. 초기 한국은 세계와의 대화 속에서 쌍방보다는 일방적 대화의 자세로서 ‘청취’하며 세계의 시야로 자국을 바라보았으나, 위 시기를 기점으로 비엔날레가 강령으로 표방하는 ‘세계 간의 대화’의 모습을 볼 수 있다. 이는 양은희가 위 논문에서 언급한 바와

35 양은희(2017), 앞의 글, pp.93.

36 1995년 이전 1980년대 한국 내부 주류 미술계는 민중미술 계열의 진영과 ‘단색화’로 대표되는 모더니즘 계열로 양분화되어 정치적이고 집단적인 양상을 보여준다.

같이 ‘한국미술이 한국성을 강조하며 회화, 조각 위주의 미술이 주류를 이루던 상황’을 탈피한 미적 전환을 나타낸다.³⁷ 그 대표적 사례가 1995년 베니스 비엔날레 한국관에 참여한 전수천 작가의 황금사자상 수상이다. 전수천의 예술 언어는 자국의 예술계가 전개하던 문법과는 사뭇 달랐는데, 그 문법이 세계 예술의 흐름 속에서는 다름이 아니라 로컬과 글로벌함이 뒤섞인 신선함으로 다가오며 수상까지 이어지게 되는 결과를 내게 된다. 그의 수상을 두고 ‘비엔날레에 참가하는 한국 현대미술의 방향성을 가늠하는 잣대’가 될 것³⁸이라는 반응을 통해 당대 한국 사회가 베니스 비엔날레라는 ‘외부 창구’를 통해 유입되는 세계의 흐름에 얼마나 민감하게 신경을 세우고 있었는지 확인 할 수 있다. 이처럼 양은희는 베니스의 한국관을 중심에 두고 역사적 전후 사정을 살펴봄에 한국 예술계가 비엔날레라는 거대한 예술제도 곁에서 어떻게 스스로를 변모해 갔는지 서술한다. 그렇다면 20세기 이후 한국 미술계는 ‘양방의 창구라는 유입과 수출의 문’에서 이제는 어떤 역할과 입장을 지닌 태도를 고취해야 하는가? 이러한 변화의 당위성을 얻기 위해서 그동안 한국관과 한국 미술계는 비엔날레 내에서 어떠한 태도를 보였는지 전시와 작품, 그리고 이를 둘러싼 담론을 통해 살펴볼 필요가 있다.

심상용은 논문의 첫머리에서 “비엔날레는 미술의 문화가 이미 다른 것이 되었고, 또 더욱 그렇게 되어가고 있다고 한 명백한 증거다. 비엔날레는 전시라는 오래된 소통 방식을 거대하고 국제적인 규모를 취해야 하는 ‘낯선’ 곳으로 인도해 가고 있다.”고 말하며 현대 비엔날레의 모습에 대해 날카로운 판단을 한다.³⁹ 여기서 ‘낯선’ 곳은 전시라는 형식이 갖추어야 할 기본적 기능을 넘어서 또 다른 것으로 나아가고 있으며 그것이 대중이 있는 현실에게서 조금씩 유리되고 있다고 볼 수 있다. 그 분리의 지점에는 비엔날레를 제외한 중·소규모의 전시를 현장에서 소외하고, 미술을 통한 소통에 막대한 비용과 에너지를 소비하게 만들며, 주류의 전시에서 좋은 것을 얻기 위해서는 먼 도시에 방문해야만 한다는 당위성을 부여한다. 이러한 당위성이 촉발하는 것은 소통 간의 위계뿐만 아니라 이를 보완하기 위한 대책으로서 ‘미디어’를 부상시키며 예술을 실체가 아닌 매체와 매체를 통한 중계로 관람케 한다. 이러한 변화는 결국 개인이 감당할 수 있는 수준을 넘어선 세계의 운동성이 되어 거대기업농이 가족 단위의 농장을 사라지게 하는, 이른바 ‘범세계적 진행 과정(Global Processes)’을 똑같이 재현한다.⁴⁰ 더욱 넓은 관점에서 ‘비엔날레’ 자체의 기능과 유효성에 대해 재고해 보며 그는 자본주의와 사회정치적 맥락에서 비엔날레에 함의된 요소들을 훑어본다. 미적 구성물들의 생산자와 소비자, 그리고 이것을 운동하게 하는 예술세계와 더 큰 범위의 인간 사회가 ‘비엔날레’를 통해 진실로 구동하고 있는 것은 무엇인가에 대해 ‘2002 부산 비엔날레’를 중점으로 국지적 관점에서 살펴봄에 그가 첫 비판 지점으로 꼽는 것은 보편적이고 설득력 있는 문

37 양은희(2017), 앞의 글, pp.93.

38 양은희(2017), 앞의 글, pp.96.

39 심상용, 「비엔날레, 미술의 관료화 또는 관료주의 미술의 온상 : 부산비엔날레를 중심으로」, 『현대미술학 논문집』 제 3호, 1999, pp.174.

40 심상용(1999), 앞의 글, pp.175.

구로 구성된 비엔날레의 ‘주제’이다. 국내외의 각종 국제 비엔날레에서 주제를 설명하고 설득하기 위한 문구들에 관용적으로 활용된 용어들은 ‘만남’, ‘상호 교류’, ‘새로운 세계성’, ‘독자성’, ‘범세계적 인류애’ 등 보편적 언어가 주를 이루며, 이러한 용어들을 적절하게 배치하고 배열한다. 베니스 비엔날레의 역대 주제를 살펴보면, 제56회 ‘모든 세계의 미래(All the World’s Future)’, 제53회 ‘세상 만들기(Making Worlds)’, 제49회 ‘인류의 지평(The Plateau of Mankind)’ 등이 있었다. 올해 개최된 제60회 베니스 비엔날레의 주제인 ‘이방인은 어디에나 있다(Foreigners Everywhere)’와 작년에 개최된 2023 광주 비엔날레의 주제인 ‘물처럼 부드럽고 여러개’ 또한 여기에 포함해 논의할 수 있다. 이러한 가치판단을 보류하게 만드는 중립적 단어 선택이 가져오는 효과는 하나의 주제로 수많은 작품을 포괄하기 위한 개최 측의 선택이지만, 그것이 더 나아간 관점에서는 제국주의 시대 속 ‘유럽 92’, NAFTA(북미자유협정), 우루과이라운드(관세인하협정), WTO(세계무역기구)의 슬로건 내용과 겹친다.’ 이를 시작으로 예술의 순수성과 수평적 교류를 지향하는 예술계의 주요 행사인 ‘비엔날레’는 더 이상 그 목표가 무용하게도 이론적 담론의 각축장으로 ‘타율화’되는 형상을 지적한다. 소통의 측면에서도 비엔날레 내부에서 역사적으로 꾸준히 제기되었지만 ‘만국박람회’라는 비엔날레의 시작이 가진 특질에 의해 해결되지 못하는 ‘소통’과 ‘수평적 교류’에 대한 다소 불가능한 지향점을 고취하고자 함을 말한다. 그 외에도 비엔날레는 여러 가지 균형의 왜곡과 문제점이 있다. ‘주제성, 차별화의 결여, 미술의 블록버스터화(스펙터클화), 대형화, 이벤트성, 제도 권력화, ‘비엔날레형’ 작가와 작품의 양산’ 등이 그 문제점이다. 해결법이 요원해 보이는 이러한 ‘비엔날레’ 제도는 여러 비판 지점을 안고 있음에도 2년마다 전 세계 각지에서 지속된다. ‘비엔날레’가 예술계에 행사하는 영향력이 크기에 “그 주변부의 모든 질문을 자신의 논리로 재조권화하는 강력하고 위협적인 체계”가 된다. (중략) 맹목적인 추종을 양산함으로써 진정한 의미 변화의 계기들을 고착 상태에 빠지게 만든다.”며 그는 비엔날레가 가진 힘의 범위와 위험성에 대해 언급한다.⁴¹ 그렇다면 21세기에 들어선 오늘날 세계 각지에서 개최되는 수많은 비엔날레와 트리엔날레, 카셀 도큐멘타를 비롯한 분화된 형태의 예술 축제 속에서 비엔날레의 위상은 예전과 같은가? 세계적인 아트페어인 ‘아트 바젤(Art Basel)’, ‘프리즈(Frieze)’와 같은 ‘아트페어’의 사이에서, 자본을 추구하지 않지만 세계의 자본이 과열 상태로 투입되며 만들어지는 베니스 비엔날레가 어떤 태도로 받아들여지는지 또한 다시금 확인할 필요가 있다. 그리고 현장과 내부에서 바라본 비엔날레는 이론적 측면을 넘어서 어떠한 새로운 국면을 지니고 있는지 확인하는 절차 또한 요청된다.

41 심상용(1999), 앞의 글, pp.177-200.

5. 비엔날레 제도의 이면

1) 개최지의 문제와 지속가능성 : 베니스를 중심으로

이탈리아 북동부 베네토의 섬 베니스(Venice, Venezia)는 5세기 바다 위에 도시를 세운다는 생각으로 갯벌 위에 거대한 말뚝을 수없이 박아 만든 도시로, 118개의 섬, 400여 개의 다리와 150여 개의 운하로 이루어진 물의 도시이자 인류의 예술적 성취물이다. 예로부터 관광지의 역할을 해온 베니스는 그가 지닌 문화유산으로서의 가치 보존 문제와 관광객으로 인한 환경파괴 문제가 지속적으로 대두되어 왔다. 베니스 비엔날레가 격년으로 개최되는 데에서 오는 지역적 피로도와 피해 정도에 대한 심각성을 논의하지 않을 수 없다. 당일치기 관광객을 포함하여 연간 약 2,000만 명이 도시를 찾는 것으로 추산되는,⁴² 수용할 수 있는 범위를 넘어서는 관광객으로부터 오는 소음, 사생활 침해, 환경오염 등의 문제가 지속적으로 발생하고 있다. 베니스 전 지역에서 비엔날레와 함께 연계 전시나 병행전시로 열리는 크고 작은 전시들이 모두 베니스시가 지정한 ‘보호 건축물’ 또는 ‘문화유산’에서 전시되며 발생하는 문화재 훼손 문제도 무시할 수 없다. 이에 대응하여 베니스가 도시적 차원에서 2024년 4월 말부터 도시 입장료(한 사람당 5유로)를 걷거나, 2024년 6월부터는 구시가지와 인근 섬을 방문하는 단체 여행객의 수를 25명 이하 또는 관광버스 탑승 허용 인원의 절반으로 제한할 계획이 있다고 밝혔다. 이는 베니스가 비엔날레를 비롯한 격년제 관광객으로부터 몸살을 앓고 있음을 정책적 차원에서 직접적으로 보여주는 지표이다. 또한 베니스는 해수면 상승으로 인해 2100년경 해수면 아래로 침식될지도 모른다는 위험성을 안고 있다. 2019년 11월에 있었던 기록적인 홍수 발생 이후 베니스의 80%가 잠기는 사건이 발생하며 베니스 전 지역이 환경과 그를 비롯한 예술 행사의 부수적 영향으로 인해 열병을 앓고 있다. 베니스에 들이닥친 환경적 위기의 해결 조치로서 베니스는 2021년부터 크루즈선을 도시 내 역사적인 중심 지역으로 진입하지 못하게 하고 있다.⁴³ 베니스의 환경 문제를 대처하고자 일각에서는 ‘위 아 히어 베니스(We Are Here Venice)’와 같은 비영리 단체를 설립하기도 하며 비엔날레와 연계되는 오버투어리즘, 그리고 필연적으로 파생되는 지역의 자연환경 파괴와 문화재 보존 문제에 대한 갈등에 대하여 ‘비엔날레’의 외부에서 다양한 형태를 통해 활발히 논의를 이어가고 있다. 이에 발맞춰 베니스 비엔날레 측에서는 ART 2030을 통해 ‘희망포럼 2024(The Hope Forum 2024)’⁴⁴, ‘기후 행동을 위

42 김지원, “오버투어리즘에 칼 빼든 베네치아, 세계 최초로 ‘도시 입장료’ 걷는다”, 조선일보, 2024. 4. 26.,

https://www.chosun.com/international/international_general/2024/04/25/PY3QZB3ZK5HWBJWIOECMNRO4IY/, (접속일: 2024. 07.24.)

43 조셉 펠란, “베니스 침몰을 막기 위한 이탈리아의 계획”, BBC NEWS 코리아, 2022.10.1.,

<https://www.bbc.com/korean/features-63100903>, (접속일: 2024.7.24)

44 ‘희망 포럼 2024’에서는 지속 가능한 개발 목표를 위한 시스템 전반의 행동을 가속화하기 위해 예술, 과학, 정책 분야의 리더들이 한자리에 모였다. 제 60회 베니스 비엔날레의 개막과 함께 HE Mr. António

한 예술현장(ACCA)⁴⁵과 같은 프로젝트를 통해 기후 위기에 대처하는 움직임을 보인다. 그럼에도 불구하고 2년마다 열리는 ‘베니스 비엔날레 미술전’과 ‘베니스 비엔날레 건축전’, 그리고 매년 베니스 리도섬에서 개최되는 ‘베니스 국제 영화제’가 가져오는 피로도는 지역민에게 환경파괴와 거주지 파괴뿐만 아니라 매해 폐막 이후 쏟아져 나오는 재활용 불가능한 쓰레기 문제를 전가하는 실정이다. 따라서 현시점에서 비엔날레는 비엔날레가 개최되는 ‘장소’의 맥락을 고려한 지속가능성을 건축, 전시, 작품, 주제적 측면에서 고려해야 하며, 점차 관련 움직임을 보이고 있다.

2) 소외된 예술가 : ‘슬리퍼스 인 베니스(Sleepers in Venice)’를 중심으로

비엔날레 현장에서는 비엔날레에 참여하는 작가와 큐레이터 등으로 이루어진 현장 관계자와 비엔날레가 열리는 개최 지역에서의 갈등이 존재한다. 이러한 갈등은 현장에서 벌어지기에 비엔날레와 더욱 밀접한 문제로 다루어져야 하지만, 앞서 살펴본 이론적 관점에서의 담론에 비해 크게 주목받지 않는다는 특징을 지닌다. 비엔날레 현장과 관련된 각종 갈등 사례를 탐색하던 중 독립 큐레이터인 스테파니 김승민이 기획한 《베니스, 이상과 현실 사이(원제: Sleepers in Venice)》를 통해 비엔날레로부터 소외된 ‘생산자’를 만나볼 수 있었다. 7명의 한국 작가가 참여한 해당 전시를 통해 김승민 큐레이터는 작가 스스로에게 “우리는 왜 베네치아로 가는가”라는 질문을 던진다. 그가 기사를 통해 설명하듯이 젊은 작가에게 베네치아는 꿈의 무대지만 막상 비엔날레 현장에 오면 주류에서 벗어난 자신을 경험하게 되는데, 이를 통해 예술 현장에서 ‘비엔날레’가 미치는 영향력과 그로 인한 일종의 소외 문제를 밝히고 있다.⁴⁶ 그들이 전시를 통해 직접적으로 비엔날레가 지닌 중심과 주변부로 이분화되는 특성을 지적하진 않았지만, 베니스 비엔날레의 주최 기간에 맞추어 베니스에 초대되지 않은 이들이 《슬리퍼스 인 베니스》라는 전시명을 달고 개최하는 모습은 자연스레 주류와 비주류의 경계를 실감하게 한다. 특히나 비엔날레는 중심과 주변부, 힘의 균형에 대한 논의가 꾸준히 제기되어온 만큼 비엔날레를 구성하는 전시를 만드는 예술가와 기획자 소외에 대한 논의가 필요하다. 이는 한국 미술계가 기획자·작가 선정을 포함하여 20세기 초 베니스 비엔날레 국가관을 통해 한국미술이 취해야 할 어법에 대한 실험과 확인을 거치는 태도와 맥락 지어 이해해 볼 수 있다.

Guterres, UN 사무총장의 개회사를 진행하였다.

<https://www.art2030.org/projects/the-hope-forum-2024>

45 Annabel Keenan, “International organisations form charter for a sustainable visual art sector”, The Art Newspaper, 2023.9.22.

<https://www.theartnewspaper.com/2023/09/22/art-charter-climate-action-climate-week-new-york-alliance>, (접속일: 2024.7.31)

46 허윤희, “[베네치아 비엔날레] 單色·파격… 한국이 만들어낸 스펙트럼”, 조선일보, 2015. 5. 11, https://www.chosun.com/site/data/html_dir/2015/05/11/2015051100107.html, (접속일: 2024. 7. 24)

III. 연구 방법

1. 기존 연구의 한계점

국내 사전 연구를 통해 크게 ‘지난 비엔날레와 국가관의 역사’, ‘베니스 비엔날레 한국관을 중심으로 본 한국미술의 역사’, ‘비엔날레를 둘러싼 거대 담론’, ‘국내 연구자의 비엔날레 관련 비평’ 그리고 ‘예술 현장에서의 논의점과 갈등’ 등을 확인하였다. 본 탐사의 목적인 베니스 비엔날레 ‘한국관’, 그리고 ‘한국 미술계의 지형도’를 그리기 위한 사전적 지식 확보와 준비라고 할 수 있다. 본격적인 탐사에 앞서 국내 조사와 해외 조사 시 참고해야 할 한계점과 논의 사항에 대하여 ‘오늘날 비엔날레의 위상’과 ‘이론 중심 연구의 문제점’으로 갈래를 나누어 말하고자 한다. 먼저 각종 논문과 자료, 그리고 개괄적인 ‘베니스 비엔날레’와 ‘한국관’의 역사를 훑어보며 베니스 비엔날레가 예술계뿐만 아니라 당대에 인류사적으로 중요한 논의를 함에 있어 거대한 위상을 지니고 있음을 알 수 있었다. 이는 베니스 비엔날레의 개최 사실 뿐만 아니라 그 안에 들어가는 내부적 요소인 작가, 작품, 큐레이터, 예술계 관계자, 병행전시, 연계 전시, 참석 인사를 비롯하여 기타 세부적인 사안들까지 글로벌 예술계의 이목을 끈다는 뜻이다. 하지만 21세기 오늘날에도 ‘베니스 비엔날레’가 그와 같은 위상을 지니는지는 의심해 볼 여지가 있다. 비엔날레의 자리를 위협할 만한 여러 굵직한 예술 행사들이 다채롭게 펼쳐지고, 코로나 19 이후 굳이 세계인이 한 도시, 한 시기에 모이지 않더라도 비대면으로 전 세계가 쉽게 소통하며 예술세계를 보여줄 수 있는 가능성이 가속화되고 있다. 이렇게 현대사회에서 달라진 ‘베니스 비엔날레’의 위상으로 인해 그에 포함된 ‘한국관’ 또한 기존의 ‘세계미술을 향한 한국 미술의 교두보’ 역할을 넘어서 새로운 역할을 부여받게 된다. 해외로 향하는 유일한 통로이자 미술가들의 꿈의 무대였던 베니스 비엔날레와 한국관을 대체할 길 또한 다양해진 전시점에서 한국관이 자국에 어떤 위치로서 다뤄지고 있는지 현장의 목소리를 통해 살펴보아야 한다. ‘자르디니’라는 지구의 작은 축소판 안에서 마지막 국가관인 ‘한국관’이 타국과 어떤 관계를 형성하는지 현지 탐사를 통해 보다 밀접한 조사

를 하고자 한다. 이는 이론과 활자, 미디어 매체를 통한 탁상 탐사를 넘어서 현장 탐사가 부르는 새로운 관점이 있을 것이란 기대와 함께 지금껏 비엔날레에서 수없이 호명돼 온 ‘내셔널리즘’과 ‘글로벌리즘’, 그리고 대안으로서 ‘글로벌리즘’이 현시점의 비엔날레에서도 유효한 담론인지 직접 확인하는 계기가 될 것이다. 이론으로 바라본 비엔날레는 이미 비엔날레를 수년간 지켜본 이들이 직접적인 현장과 거리를 둔 채 객관적인 입장에서 현장에서 벌어지는 일을 날카롭게 분석한 결과이다. 따라서 비평의 시선으로 비엔날레를 보는 것과 직접 예술을 생산하는 창작자・현장 관계자의 시선으로 보는 것은 분명 차이가 있을 것이다. 그렇기에 이론적 배경을 통한 거시적 관점을 견지한 채로 2024년 베니스 비엔날레의 뜨거운 현장에 직접 방문하여 이론의 실제 모습을 체감하는 연구를 하고자 한다. 이는 이론과 현장이라는 이분법적 판단을 장려하는 것이 아니며 양측에서 확인 할 수 있는 부분을 충분히 흡수한 후 보다 양분 있는 토양을 만들기 위한 시도로서 받아들여져야 한다. 따라서 해외 탐사 이전에 실시할 국내 탐사의 경우, 아래의 사항을 유의하며 국내 예술계 내부에서 활발히 활동 중인 비평가, 작가, 큐레이터, 미술관 관장, 교수와 만나 직접 눈을 맞추며 전문적 의견을 개진하고자 한다.

1) 오늘날 비엔날레의 위상

2022년 대한민국은 세계적 아트페어인 ‘프리즈(Frieze)’가 아시아 최초로 서울에서 개최되며 예술계가 한껏 들뜬 시기였다. 런던에서 시작하여 빠르게 성장하고 미국에서 흥행을 이루던 프리즈가 한국화랑협회에서 개최하는 국내 최대 규모의 대표 아트페어 ‘키아프(Kiaf SEOUL)’와 2021년 서로 파트너십을 맺고 향후 5년간의 공동 개최를 약속하며 서울과 전국 각지에서 크고 작은 예술 행사들이 산발적으로 일어났기 때문이다. 세계 2대 아트페어는 단연 스위스의 ‘아트 바젤(Art Basel)’과 ‘프리즈’인데, ‘아트 바젤 홍콩(Art Basel HONGKONG)’의 개최지인 홍콩의 정국이 불안정해지고 한류의 열풍이 불자 ‘프리즈 서울’이 개최되면서 세계적인 갤러리와 예술 컬렉터들 사이에서 서울이 새로운 아시아 아트허브로 급부상하게 되었다. 프리즈 서울이 열리는 한 주를 ‘서울아트위크’로 명명하고 각종 연계 이벤트를 붙이며 수많은 사람이 전 세계 각지에서 모이게 되고 대성공을 이루었다. 이처럼 비엔날레 외에도 미술계 인사들이 주목하고 자본이 순환하는 이벤트가 늘어나자, 비엔날레의 ‘유일한 거대 예술 행사’라는 타이틀이 무색해졌고, 이는 국내 예술 현장만의 일이 아니었다. 오늘날엔 카셀 도큐멘타를 비롯한 휘트니 비엔날레, 상파울로 비엔날레, 베를린 비엔날레 그리고 매체별로 분화되어 ‘사진’, ‘공예’, ‘사운드’ 비엔날레 등, 비엔날레의 이름을 빌린 수많은 예술의 장이 존재한다. 그렇기에 일각에서는 ‘베니스 비엔날레’의 위상 축소에 대한 목소리가 존재한다. 고미술도 근대미술도 아닌 현실의 ‘동시대’ 미술을 선보이며 예술세계가 서로 소통하는 장을 만든다는 표어가 무색할 정도로 ‘베니스 비엔날레’는 더 이상 절대적인 헤게모니의 역할을 수행하지 않기 때문이다. 또한 환경 오염, 기후 문제, 오버투어리즘 그리

고 정치 관련 문제 등 베니스가 겪고 있는 여러 문제로 인해 꼭 ‘베니스’여야 하는가에 대한 당위성조차 의심 받는 실정이지만, 여전히 모두가 베니스에 모이고 있다.

2) 이론 중심 연구의 문제점

베니스 비엔날레를 둘러싼 대표적인 거대 담론을 살펴보았을 때, 비엔날레는 ‘순수한 예술의 장’이기보다는 그것이 존재하는 당대의 시대적 상황과 장소의 정치성과 깊은 연관성을 가진다. 이와 관련하여 주목할 지점은 20세기 말 1990년대를 중점으로 베니스 비엔날레에 ‘한국’이 출현함으로써 국내 예술계는 한 번의 격변기를 겪었다는 점이다. 해당 변화는 민족적 정체성을 강조하던 한국 미술계에 ‘외부’이지만 ‘더욱 넓은 것’이 벌어지고 있는 영역의 확장 가능성을 끌어냈다. 우선 양은희 연구자가 주목한 ‘한국관’ 전후 흐름을 따라 살펴본 ‘베니스 비엔날레’로 인한 변화 중 하나는, 20세기 이후 ‘한국 미술과 작가의 해외 진출 발판’으로서의 한국관이다. 그렇다면 2024년의 현시대 속 ‘한국관’은 어떤 역할을 수행하고 있는가? 동시대 한국은 1980년대 후반과 달리 해외 미술계로 진출할 수 있는 통로가 여럿 존재한다. 또한 국내에서 해외로 가는 일방적 경로를 제하고, 해외에서 시작점을 두는 자국 출신 작가를 비롯한 예술 전문 인력의 존재를 쉽게 확인할 수 있다. 더불어 2000년대 이후 베니스 비엔날레 내 ‘한국관’은 이미 해외에서 인정을 받아 국제적 입지가 탄탄한 중견 작가의 개인전의 형국이 되는 것에 대한 비판을 함께 확인해 볼 수 있다. 1995년 첫 한국관 전시에 참여한 전수천과 2009년 한국관에서 개인전을 선보인 양혜규 작가를 비교해 보자. 전수천은 베니스 비엔날레에 참여한 ‘이후’ 도쿄, 뉴욕, 그리고 유럽의 여러 국가에서 펼쳐지는 많은 전시를 쫓아다니며 현대미술의 저변에 파고들고자 노력하는 모습을 확인할 수 있다. 반면 양혜규는 2009년 베니스 비엔날레 한국관 참여 ‘이전’부터 2005년 크레머미술상 수상(독일), 2007년 프라하 비엔날레, 2006년 상파울로 비엔날레 등 국제무대에서 활발히 영역을 넓히고 있는 명실상부 국제적 작가이다. 더하여 올해 2024년 베니스 비엔날레 한국관에서 개인전을 선보인 구정아 작가는 2009년 같은 해 베니스 비엔날레 본 전시에 참여한 경력뿐만 아니라 이미 파리 조르주 퐁피두 센터, 뉴욕 디아 비콘, 쿤스트할레 뒤셀도르프 등에서 개인전을 개최한 세계적 작가이다. 국제적 경험이 필수적으로 요구되는 현 사회에서, 한국문화예술위원회는 자국에서 길러진 중견 작가를 해외에 소개하는 것을 넘어서서 한국관을 어떤 목표로 운영하고자 하는지 텍스트 넘어 현장에서 확인할 필요가 있다. 이를 위해서는 기존에 베니스 비엔날레를 연구한 연구자뿐만 아니라 현장에 있는 실무자의 의견이 절대적으로 필요하며, 그동안 한국관이 국가 산하에서 어떤 방식으로 운영 및 관리되었는지 보다 깊이조사가 필요함을 체감했다. 앞서 양은희 연구자가 비엔날레가 ‘한국’에 준 자국 입장의 변화에 주목했다면, 심상용 연구자는 ‘비엔날레’ 제도 자체가 가지고 있는 고정적 역할을 낱알이 살펴봄으로써 그것이 지닌 사회 정치적 함의를 드러낸다. 이들의 연구를 통해 비엔날레가 시작부터 현재까지 ‘비엔날레’

하나만을 두고 논의하는 것보다 그 주변부의 관계들을 열린 태도로, 유기적으로 살필 때 진정 본질을 확인할 수 있음을 배웠다. ‘내셔널리즘’과 ‘글로벌리즘’이 비엔날레를 두고 벌어지는 가장 큰 이론적 담론이라면, 예술의 생산자이자 ‘비엔날레를 구성하는 생산자가 될 우리’가 견지해야 하는 주변의 논의들이 무엇이 있을지 찾아야 할 것이다. 이는 필요성의 문제를 넘어 당위의 실천이 되며 단순히 이론만을 통해 학습하는 것에서 확장하여 현장에서 마주하게 될 또 다른 활자 너머의 ‘논의’를 도출하는 중요한 태도가 될 것이다. 따라서 국내 연구자들의 이론적 정리를 토대로 현시점에서 ‘내셔널리즘’과 ‘글로벌리즘’ 중 여전히 유효하게 드러나는 지점이 있는지, 그리고 무엇도 드러나지 않는다면 어떤 새로운 담론의 형성이 이루어지고 있는지 실제 답사를 통해 확인하고자 한다.

2. 현지조사 및 전문가 인터뷰의 필요성

1) 전시 관람

직접 베니스 비엔날레 현장을 방문하여 실물의 전시를 감상하는 것은 작품과 만나는 감각을 토대로 물리적 경험을 발생시킨다. 글과 사진으로 기본적인 정보를 얻고 다른 전문가의 비평을 통해 시야를 확장할 수 있지만, 2차원적인 이미지로는 작품의 깊이와 물리적 존재감을 완벽히 재현할 수 없다. 개별 작품의 크기, 질감, 색채의 미묘한 차이 등을 경험하는 것을 넘어 실제 작품과 전시가 열리는 특수한 공간적 경험과 감정적 반응은 디지털 매체를 통해서 얻기 어렵다. 미술 작품과 전시 환경의 물리적 존재를 직접 경험하는 것은 시각예술을 전공하고 있는 탐사원들에게 인지 및 감각 시스템을 활용하여 작업에 보탬이 되는 생산적이고 필수적인 과정으로 자리한다. 특히 비엔날레는 동시대 미술 속 다양한 예술가의 담론 및 표현 등을 한눈에 생생히 마주할 수 있는 장이다. 따라서 이론으로만 접해온 세계적, 문화적 기구인 베니스 비엔날레에 직접 방문하여 가장 최신의 담론, 미술시장, 전문가가 교차하는 전시 환경을 체감하는 연구를 현지에서 진행하였다. 더하여 국적과 연령을 불문하고 다양한 관람객이 방문하는 베니스 비엔날레에서 탐사의 주제인 ‘한국관’ 앞에서 게릴라 설문조사를 통해 기존 탐사 팀원들의 시각이 아닌 타 감상자들의 의견을 물어보고 현장의 반응을 알아보고자 하였다. 이는 주관적인 감상과 인식에서 예술이 정립되어 이분법적인 답을 도출하는 것을 경계하여 현지에 있는 다양한 관람객이 바라본 한국관에 대한 인상과 의견을 통해 확장하고자 진행하였다.

2) 현지 인터뷰

이탈리아의 베니스 및 덴마크의 코펜하겐과 오르후스 지역에서 탐사 주제 관련 전문가를 직접 만나 인터뷰를 진행함으로써 각각 다른 맥락의 목적에 따라 탐사를 확장할 수 있다. 먼저 이탈리아 베니스에서는 위 지역을 기반으로 수학 및 활동하고 있는 전문가인 한소영 건축사를 통해 로컬의 건축사적 사회·문화적 제도 및 해당 지역과 예술사회와의 관계를 살펴본다. 이는 기존 국내 탐사 시 미술 제도적 시스템 내에서 베니스 비엔날레를 살펴보는 것을 넘어 필수 인력의 실무 환경으로 확장하여 입체적으로 이해하고자 하는 시도로서 자리한다. 그리하여 진정 베니스 비엔날레가 동시대 미술의 미래를 모색할 수 있는 축제의 장으로서 유효한지, 더하여 지속가능성의 측면에서는 어떻게 위를 읽을 수 있는지 재고한다. 다음으로 이탈리아 베니스를 하나의 중요한 전시 장소로 가능케 하는 한국관 30주년 기념전시 《모든 섬은 산이다》의 예술감독인 아르코 미술관 임근혜 관장을 베니스 현지 기관인 몰타기사단(Palazzo Malta - Ordine di Malta)에서 인터뷰 및 답사를 진행한다. 이를 통해 올해 베니스 비엔날레의 방향성 그리고 한국관과 관련한 예술감독, 작가 선정 및 운영 방향에 대하여 밀접한 인터뷰를 나눈다. 또한 위 전시에 위치한 지난 30년간의 한국미술이 세계 미술의 현장과 결부하여 남긴 중요한 아카이브를 기반으로 적극적인 질문을 개진한다. 이는 문화 정치와 비엔날레 시스템 내에서 다수가 지향하는 방향성을 살피는 미술 공공기관의 주요 인사로서의 관점을 확인할 수 있다.

덴마크 코펜하겐과 오르후스 지역에서는 초국가적 기후 위기 대응에 선두가 되는 북유럽 국가의 미술 현장을 직접 탐방하여 예술의 지속가능성을 모색하고자 한다. 먼저 덴마크 내 자생적으로 이루어지고 있는 아티스트 런 스페이스인 시미안(SIMIAN)에 방문하여 이를 살펴본다. 한국의 동시대 미술 현장과 상이한 특징 및 운영 과정을 살펴보고 예술가의 창작 및 전시를 지원하는 새로운 형태를 접하고자 기관과의 인터뷰를 시도한다. 또한 도시의 유휴 공간을 활용하여 전시장 및 아티스트 지원 공간으로 변모시킨 기관의 장소적 특수성을 통해 덴마크 미술 현장 내 지속가능성 담론에 대하여 탐구한다. 다음은 2024 베니스 비엔날레 한국관의 이설희 공동 예술감독이 수석 큐레이터로 역임하고 있는 쿤스트할 오르후스(Kunsthal Aarhus)에 방문하여 비엔날레 제도가 가지고 있는 주변부의 문제들을 살펴보고, 나아가 전 지구적 관점에서 지속 가능한 예술적 실천 현장에 대해 탐사하고자 한다. 위 기관은 1917년 건립된, 가장 오래된 덴마크의 아트센터로, 현재 지속 가능한 예술 실천을 기반으로 한국의 큐레이팅 및 운영 시스템과 다른 지점을 가지고 있다. 예를 들어 전시를 구성할 때 실천가능한 부분에 있어서는 운송비, 탄소 발자국, 전시 이후 폐기물 등을 줄이는 것에 지향점을 두고 있다. 국립현대미술관, 서울시립미술관 등 국내 주요 국공립 미술 기관에서 근무한 경험이 있는 이설희 큐레이터가 선택한 이 기관 및 관계자 소개를 통하여 국내의 환경과 비교하고 개진할 수 있는 지점을 살피고자 한다.

3) ASAC 도서관 방문

베니스 비엔날레는 1895년에 설립된 이후의 모든 자료 및 아카이브를 현대 예술 역사 기록 보관소(ASAC: Historical Archives of Contemporary Arts)에 보관하고 있다. 위 도서관은 재단 활동의 문서화 및 심화에 중점을 두고, 베니스 비엔날레 활동의 모든 카탈로그를 보존한다. 건축, 시각 예술, 영화, 무용, 사진, 음악 및 연극 분야와 관련된 서지 자료를 수집 및 보존하는 기관으로 위치한다. 또한 164,000권 이상의 책 유산과 3,200개의 정기 간행물을 통해 현재 이탈리아 최고의 현대 미술 도서관 중 하나로 자리한다. 그리하여 사전 신청을 통해 살펴볼 수 있는 소장 자료들을 탐색하고 발췌함을 통해 베니스 비엔날레의 역사와 한국관의 역사를 선명히 살펴보고자 한다. 먼저 1995년 한국관 건립에 중요한 작가인 백남준과 관련된 사료를 통해 한국관을 다시 읽고, 초기 한국관 파빌리온의 건축 형태를 기록한 이탈리아어의 원서를 스캔하며 그동안 베니스 내 위치한 한국미술에 대한 비평 또한 살펴본다. 이후 현재의 지속가능성 담론과 결부된 여러 자료를 통하여 한국관 및 동시대 미술의 미래를 모색하고자 한다.

3. 현지조사 및 전문가 인터뷰의 기대효과

현지에서 직접 사료를 보고 탐사를 진행하며 비엔날레가 거쳐 온 역사적 맥락을 살펴보는 것은 현장에 대한 이해도를 고취할 수 있는 과정으로 기대할 수 있다. 이는 전시 감상 및 기관 탐사와 더불어 더욱 적극적으로 탐사를 진행할 수 있는 실천적 과정으로 자리한다. 먼저 국내가 아닌 해외에서 미술을 감상하는 몰입 경험과 더불어, 선행 탐사를 바탕으로 알아온 다층적인 미술 제도 시스템의 확인을 통해 스스로 위 탐사 주제를 점검하는 경험이다. 이를 통해 국가, 인종, 언어의 다름과 상관없이 가능한 보편적 감상의 차원을 넘어 학제적인 관점을 탑재하여 위 탐사 주제를 수행할 수 있다. 또한 물리적인 지형적 환경, 장소적 특징, 문화적 배경 등 현지에서 깊이 있는 관찰을 시도할 수 있으며, 자국과의 차이점은 새로운 관점을 형성할 수 있는 토대로서 작용한다. 익숙한 국내 환경에서도 충분히 비판점을 개진할 수 있으나 위 탐사를 통해 직접 실천적이고 적극적인 태도를 겸비하여 이후 미술 현장으로 진입하고자 하는 예비 미술인의 역량을 강화한다. 이에 현장 전문가 및 탐사지 관련 관계자를 직접 만나 인터뷰하는 과정은 소중한 네트워킹의 장으로 운용되며 각각의 전문성을 스스로 점검하고 준비할 수 있는 지점으로 자리한다. 이를 통해 얻은 미술 현장에 대한 실질적 조언이 탐사 종료 이후에도 각 팀원의 진로에서 실질적으로 요구되는 요소를 탐구하고 사기를 고취하는 원동력으로 작용할 것을 기대할 수 있다. 이는 다음 세대의 미술 현장에 도움이 될 세계 미술

현장 내 주요 담론 파악 및 연구 자료 수집의 기회가 될 수 있다. 또한, 모든 탐사의 과정이 유기적으로 연결되어 각 팀원 개인의 미술 관련 역량을 향상할 수 있을 뿐만 아니라, 위 탐사 주제인 <베니스 비엔날레 ‘한국관’을 통해서 본 한국미술의 발자취와 동시대 미술 탐구>와 연결되며 유효한 담론의 논의를 시도할 수 있다. 국내 선행 연구를 통해 살펴본 베니스 비엔날레 ‘한국관’의 역사, 국내 미술 현장·이론 전문가와 심층 인터뷰, 해외 탐사 선행 리서치 등을 통하여 표면적으로 가공된 논리에 예속되는 것이 아닌 직접 탐사를 통해 한국 미술의 역사와 동시대 미술에 대한 적극적인 관점을 비판적으로 전개함으로써 주체적이고 실천적인 태도를 겸비할 수 있다. 그리하여 국내 탐사 중 미처 발견하지 못한 부분을 해외 현지 탐사 및 인터뷰를 통해 확장하여 다층적인 미술 시스템 내 베니스 비엔날레 한국관 및 동시대 미술을 살펴보고 개인 역량을 증진할 것이다.

IV. 국내 탐사

1. 국내 탐사 방법 및 요약

국내 탐사는 논문 및 예술 잡지 등의 자료조사, 비엔날레 관련 작가의 전시 감상, 비엔날레 관련 학회와 강연 참석을 통해 비엔날레 전반에 대한 인사이트를 얻는 것에 중점을 두고, 해외 탐사를 위한 현지 기관 조사를 진행하였다. 자료 조사를 기반으로 진행한 ‘전문가 인터뷰’는 크게 기획자, 연구자, 작가로 나누어 섭외 후 진행하였다. 국내 각 활동의 타임라인은 다음과 같다.

47 관람한 전시와 작가의 관련 내용은 다음과 같다. 강서경 작가는 2019년 베니스 비엔날레 본 전시, 김윤신 작가, 이강승 작가, 클레어 폰텐(Claire Fontain), 수퍼플렉스(Superflex)는 2024년 베니스 비엔날레 본 전시 참여작가이다. 특히 클레어 폰텐은 본 전시 주제인 ‘외국인은 어디에나 있다.(Foreigners Everywhere)’의 작품을 제작한 작가 그룹이다.
48 광주비엔날레 재단에서 몸담고 현재는 광주파빌리온 전시감독인 안미희 큐레이터, 박지형 큐레이터, 김소진 독립 기획자, 선희라 연구자가 발표하였다.

	장소	전시 ⁴⁷ /학회/강연/인터뷰
3월	예술가의 집	베니스비엔날레 한국관 30주년 기념 학술대회
4월	아르코 아카이브실	베니스 비엔날레 관련 작가의 포트폴리오 및 전시 자료 열람
	서울 리딩룸	오프 투 베니스 소장자료 열람 및 여행기 공유
	백남준 아트센터	《백남준 굿모닝 미스터오웰 40주년 기념 전시》, <1993 베니스비엔날레 독일관 전시와 시상식> 상영회 관람
	국제 갤러리	강서경 《마치(March)》, 김윤신 개인전 관람
	국립현대미술관	MMCA 올해의 작가상 이강승 작품 감상
5월	이화여대 도서관	<Sleepers in Venice>다큐멘터리 감상
	에르메스 아폴리에	클레어 폰텐 《아름다움은 레디메이드다》전 관람
	(비대면)	스테파니 김승민 인터뷰 (2024.05.07)
	백남준아트센터	박남희 인터뷰 (2024.05.16)
	이화여대 학관	호경윤 인터뷰 (2024.05.23)
6월	국제 갤러리	수퍼플렉스 《Fish & Chips》관람 및 아티스트 토크 참석
	d/p	오픈 레퍼런스 광주 비엔날레 관련 강연 ⁴⁸ 참석
	서울대학교 미술관	심상용 인터뷰 (2024.06.04)
	카페	남화연 인터뷰 (2024.06.10)
	카페	양은희 인터뷰 (2024.06.15)
	(비대면)	안종철 인터뷰 (2024.06.26)

〈도표 1. 국내 탐사 타임라인〉

인터뷰이 섭외에 있어 고려한 것은 (1) 베니스 비엔날레, 한국관, 비엔날레 관계자일 것, (2) 현장의 인물과 비평가의 비율, (3) 대표성을 가진 인물, (4) 현재까지 활발히 활동하는 인물, (5) 연구 주제에 대한 새로운 시각을 전달 할 수 있는 인물로, 위 5가지 항목에 중점을 두어 모색하였다. 국내 답사로서 전시는 지난 비엔날레를 엿보고자 ‘베니스 비엔날레 본 전시 및 국가관 참여 경력이 있는 작가’, 올해 비엔날레를 미리 탐색하고 전시 공간에 따른 차이를 알아보고자 ‘2024 베니스 비엔날레 본 전시 참여 작가’를 기준으로 선정하여 관람했다. 앞선 국내 선행 연구에서 살펴본 기존의 논문 및 예술 잡지, 각종 포럼 및 강연 참석을 통해 쌓은 비엔날레 대한 이론적 이해가 연구에 큰 토대가 되지만, 현재의 시점에서 적용할 수 있는 지점은 그에서 변화하였거나 확장되었다고 예상하였다. 따라서 ‘베니스 비엔날레’ 자체 위상의 축소에 관한 부분, ‘베니스 비엔날레’와 ‘한국관’의 상징적 의미, 한국관에 요청되는 ‘새로운 역할’, 비엔날레가 주변부와 유기적으로 얹혔을 때 새롭게 도출되는 논의들 등 비평의 영역에서 보다 전문적인 의견을 물을 전문가가 5명(박남희, 심상용, 양은희, 호경윤, 안종철)을 섭외하였다. 이

들은 모두 국내 주요 논문 저자이자 현장에서 활발히 활동하며 비평적 영역을 확장하는 전문가이다. 박남희는 현재 백남준 아트센터의 관장으로 재직 중이며 2013 청주 공예 비엔날레 공동감독, 2022 제3회 제주 비엔날레 예술감독을 역임한 비엔날레 감독 경험을 지니고 있다. 그는 순수미술, 공예, 미술제도, 미디어아트를 넘나드는 폭넓은 활동 영역을 지니고 있기에 그가 가지고 있는 국내 비엔날레에 대한 해박한 지식과 더불어 한국관의 출발이자 한국 현대 미술의 중추인 백남준에 대한 이야기를 들을 수 있었다. 심상용은 현재 서울대학교 미술대학 교수이자 서울대학교 미술관 관장으로 재직 중이며, 비엔날레 제도 자체에 대한 연구와 비평을 오랜 기간 전개해 온 팀의 주요한 연구 논문 저자이다. 그와의 인터뷰에서는 베니스 비엔날레가 과거에는 예술가들이 미학적 가치를 검증받는 중요한 기회이자 여러 담론의 생산장이었지만, 최근에는 그 위상이 성공적인 상업 아트페어의 실적을 위한 검증 단계로 변하고 있는 현실에 대해 의견을 묻고자 하였다. 연구자로서의 비판적 시각을 실험하기 위한 취지로 '2019년 제8회 대구 사진비엔날레' 예술감독을 맡은 일화를 듣고, 최근 각 국가관이 과거의 역사를 호명하고 현재의 비극적 상황을 환기하는 작품을 역사적으로 빈번히 전시하는 것에 대해 권력적 관계를 조명하며 그 모순에 대한 비판적 시각 등을 공유하였다. 이어서 또 다른 팀 연구의 주요 연구 논문 저자인 양은희와 인터뷰를 진행하였다. 그는 중심과 주변부의 관계에 대한 오랜 사유와 '주변인'으로서 가질 수 있었던 통찰력을 바탕으로 비평적 활동을 이어왔으며, 그가 가진 비판적 시각을 통해서 본 한국 내외부의 '중심-주변부'의 관계와 그 경계에 대해 살펴보았다. 특히 그는 백남준과 전수천을 비롯한 20세기 후반의 작가와 예술계의 흐름을 되짚어보며 한국 미술계가 역사적으로 중심에서 주변부로 내려오는 계보적 습성에 의해 성장해왔고 그로 인해 우리 사회는 늘 지배문화에서의 인정에 목말라 있다고 지적한다. 또한, 카셀 도큐멘타에서 경험한 큐레이팅의 실질적 가능성과 실험적 작품에 관해 이야기하며 앞으로 한국 미술계가 나아가야 할 지표들에 대해서 유의미한 논의를 실천해야 함을 강조하였다.

앞선 전문가 3명이 비평의 위치에 자리한 인물이라면, 호경윤은 예술 전문지 「아트인컬처」의 편집장으로 오래 근무한 기자의 경력과 '한국관'과 아카이브의 문제를 주시한 연구자의 시선을 겸비한 인물이다. 그의 논문 「베니스 비엔날레 한국관 미술 전시의 제도와 운영에 관한 연구」(2020)의 저술 배경에는 한국 제도권 내 '아카이빙의 부재'와 그것이 베니스 비엔날레 한국관까지 이어지고 있는 문제를 들을 수 있었다. 그는 한국문화예술위원회가 예술계 중심기관으로서 그 역할을 수행하는 데 보다 많은 실질적 논의가 필요하며 현재 시행되고 있는 한국관의 '오픈콜' 공모 형식과 한국관 운영의 인수인계 문제에 대해서도 언급하였다. 마지막 연구자인 안종철은 이탈리아 베네치아 대학교(Ca' Foscari University of Venice) 동양학부에서 한국학 전공 과정 부교수로 재직 중이며, 예술계 지형도를 벗어나 현지 역사를 연구한 관점에서의 의견을 묻고자 섭외하였다. 그가 지도하는 한국 역사와 사회, 전근대 한국사, 근현대 한국사의 지식을 바탕으로 '한국'과 '베니스'가 가진 문화, 정치, 사회적 태도의 차이점을 찾아보며 오늘

날 베니스 비엔날레가 예술의 장으로서 세계의 이목을 집중시키는 생태계를 꾸리는 것에 대한 전문적 의견을 공유 받았다. 그의 관점은 외부인이자 내부인으로서 베니스에 존재하는 전문가만이 가질 수 있는 새로운 시각을 전개하고 있으며 팀의 연구에 있어서 보다 객관적 사실에 대한 지각을 가능하게 하였다.

비평의 시선과 직접 예술을 생산하는 창작자 및 현장 관계자의 시선으로 본 비엔날레는 분명 그 관점의 차이가 있기에, 현장 전문가의 의견을 듣고자 ‘기획’의 영역과 ‘작가’의 영역에서 각 한 명씩 인터뷰를 진행하였다. 먼저 비엔날레라는 거대한 형태의 전시를 구성하는 인물 중 하나인 ‘큐레이터’의 역할을 수행 중인 독립 큐레이터 김승민을 섭외하였다. 관련 큐레이터 중 국내 연구를 위한 인터뷰에 김승민을 섭외한 이유에는 그가 기획의 활동을 한다는 것뿐만 아니라 ‘베니스 비엔날레’에 대한 저항적 목소리, 그리고 거기서 파생되는 주변부 인물의 소외를 다룬 주제를 다룬 《Sleepers in Venice》(2015)의 기획자이기 때문이다. 김승민과의 인터뷰에서는 해당 전시의 기획에 대한 상황적 설명과 해당 전시 준비 과정 중 예술 관계자로서의 다양한 심경에 관해 이야기했다. 특히 여러 국가를 넘나들며 기획하는 독립 큐레이터로서 해외 기반 예술 기획자의 삶에 대한 이야기를 들을 수 있었다. “아직도 나는 베니스가 제일 중요하다고 생각한다. 예술계 전체의 인정을 받는 것이기에 중요하다.”라는 그의 말에서 알 수 있듯이 베니스 비엔날레가 예술가 개인에게 어떤 위상을 지니는지에 관한 솔직한 생각을 들을 수 있었다. 마지막 인물로는 베니스 비엔날레와 두 차례 인연을 맺은 작가 남화연이다. 그는 2015년 베니스 비엔날레 본 전시, 2019년 한국관 전시에 참여한 이력이 있으며 미디어 매체를 기반으로 활동하며 본인의 삶과 밀접한 여러 시간에 관한 탐구를 전개해 오고 있다. 인터뷰에서는 본 전시와 한국관 전시에 참여한 ‘작가’로서의 경험을 풀어내며 두 전시 간 차이점으로 ‘감독’과의 밀접한 대화를 꼽았고, 국제 무대에서 개별적인 작가로서 참여하는 것의 어려움에 대해 공유하였다. 그는 베니스 비엔날레에서 전시하는 것이 권위를 주는 것은 맞지만 주어진 것에 대한 비판적 시선을 견뎌야 하는 것은 매우 중요한 태도이며, 구조를 인식하되 자신의 길을 찾아가는 것이 중요하다고 말하였다. 또한 제도권의 주목을 받지 않더라도 충분히 현실에 의미를 형성할 수 있는 작업을 하는 것의 중요성과 작가로서 작업을 지속할 수 있는 지점에 대해 상세한 조언을 들을 수 있었다.

2. 국내 인터뷰

1) 연구자 5인

(1) 박남희 - 예술의 경계를 넘어: 박남희가 말하는 비엔날레의 역할

박남희는 현 백남준 아트센터의 관장으로, 2013년 청주 공예 비엔날레 공동 감독, 2016-2020년 국립아시아문화전당 교육사업본부장, 2022년 제3회 제주 비엔날레 예술감독을 역임하며, 2000년대부터 2020년대까지 순수미술, 공예, 비엔날레, 미술제도, 미디어아트 등 여러 학문 분야에서 포용적인 태도로 활동해왔다. 그는 논문 「다원주의 시대 공예의 존립과 위상의 문제」(2007)에서 “다문화주의의 흐름은 문화적 종속성이나 위계성에서 탈피한 개별적 중요성을 인정해 주는 시대적 현상이다.”라고 말하며, 현시대에서 ‘공예’라는 예술이 어떻게 존립해야 하는가에 대한 의견을 밝혔다. 이는 백남준 아트센터가 핵심 가치로 내세우고 있는 ‘동시대 담론과 공명하며 백남준의 유목적 정체성을 기반으로 다성성으로 포용하고 협업하는 미술관 생태계 조성’과 맥을 같이한다. 이후 「동시대 미술에서 유희적 충동과 표현 : 하위징아와 니체의 유희 충동과 유희론의 영향」(2019)에서 그는 “예술은 다면체이자 유기체이다. 제작의 측면에서나 수용의 관점에서나 하나의 의미로 규정할 수 없는 복합적 구조로 이루어져 있는 까닭이다. 대체로 예술이라는 대상이나 영역이 독특한 세계를 갖는다고 할 때, 이는 예기치 못한 생명력과 표현력이 작동하는 비정형성 때문이다.”라고 설명하며, 연구자로서 예술을 인식하는 데에 있어 유기적인 관계를 지향하는 넓은 태도와 매체에 매몰되지 않는 시야를 확인 할 수 있었다. 이런 유연한 태도와 더불어 그가 국내 비엔날레를 감독한 경험을 토대로 갖게 된 2024년의 ‘베니스 비엔날레’ 및 ‘비엔날레’에 대한 의견을 듣기 위해 인터뷰를 진행하였다. 본 인터뷰는 박남희가 가진 예술에 대한 포용적 태도부터 미디어 매체의 소통적 특징, 비엔날레가 가진 담론 사이의 논제, 백남준을 통해 본 비엔날레의 글로컬리즘적 태도, 한국관에 대한 미래지향적 과업까지의 대담을 담고 있다.

박남희의 태도 중 인상 깊은 것은 그가 다양한 학문에서 학제적 연구를 수행하고 있는 점이다. 그는 예술학 전공자로서 예술학 학명 ‘science of art’가 지시하는 것처럼 예술이라는 구체적인 사실을 과학적 태도로 탐구하는 입장을 취하고 있다. 그는 “형이상학적 미적 판단의 문제가 아니라 실체로서의 예술이 어떻게 구성되고 어떻게 아름다운지를 규명하는 것이 예술학인데, 예술학의 대상이 될 수 있는 예술의 실체에 경계를 두지 않았다.”고 말한다. 여기서 우리는 그가 장르적 정체성을 구분하는 것을 넘어 예술의 대상으로서 개별적 학문을 존중하되, 그것의 경계를 넘나들며 ‘예술’이라는 큰 이름 아래에서의 교류를 지향하고 있음을 알 수 있었다.

그는 전시나 비엔날레를 기획함에 있어서도 기획자로서 오랜 리서치 기간을 거치며, 가능한 장르적 경계, 제도적 경계를 넘나드는 학제 간 교류를 통한 기획을 지향한다. 미디어 아트 또한 미디어라는 ‘매개한다’라는 단어가 지닌 복수성, 그리고 매개적 특징을 미디어 아트의 전제로 가정했을 때, 미디어 매체가 지닌 속성에 ‘소통’이 있음을 짚는다. 그는 “이러한 ‘소통’이 사람과 사람을 매개하는 것, 연계하는 것, 소통하는 것, 이 모든 것들을 매개한다는 의미는 내가 나와 타인의 거리를 좁히며 서로 소통을 지향하는 지점”이라고 말하며, 서로와 세계의 소통이라는 대전제가 미디어 매체가 가진 놀라운 지점이자 지향점이 되어야 한다고 강조한다. 미디어 매체의 이러한 소통적 태도

는 베니스 비엔날레 ‘한국관’과 1993년 한국인 최초 베니스 비엔날레에서 괄목한 성과를 거둔 백남준의 유목적 성격과 닮았음을 발견했다. 따라서 ‘국가주의’와 ‘글로벌리즘’, 이를 결합한 ‘글로벌리즘’이 현시점의 비엔날레에서도 유효한 담론인지 알아보기 전에, ‘글로벌리즘’의 기초적 인물로 일컬어지는 ‘1993년 베니스 비엔날레 독일관’ 참여 작가 ‘백남준’이 지닌 의의를 보다 자세히 살펴보고자 한다.

박남희는 1993년 백남준의 독일관 초청 자체가 ‘독일인’이 아닌 극동의 작가인 한국 출신의 백남준이 선정된 것이 어찌면 시대의 흐름 속 당연한 수순이 아니었을지 조심스레 의견을 제시했다. 백남준은 애초에 20세기 한국보다 외국에서 입지를 다진 인물였고, 그 자체로 한 국가 소속이라기보다는 노마딕한, 코스모폴리탄 또는 유목적 인물이었을 것이라고 말한다. 이는 당시 1993년 베니스 비엔날레 총감독이었던 보니토 올리바에게도 가장 코스모폴리탄적 인물로 다가왔을 것이다. 아시아인이지만 세계를 유목적으로 돌아다니는 개인이자, 그리고 베를린 장벽이 무너진지 얼마되지 않은 시점인 1993년에 여전히 유일한 분단국가로 남은 대한민국 출신이라는 점은 동시대 미술 현장 아젠다를 던지기에 적합한 요소를 갖추고 있었다. 따라서 대안적 담론인 ‘글로벌리즘’을 보이기에 백남준이 독일관 작가로 선발되는 것은 어찌면 매우 논리적 전개였을지도 모른다고 말한다. 결국 1993년 백남준의 베니스비엔날레 황금사자상 수상은 한국 미술계가 국제적인 제도의 필요성과 예술가의 국제성에 대한 인식을 실제 현실로 이어지게 했다는 것이다. 즉 1995년 베니스비엔날레 한국관 건립과 같은 해 광주 비엔날레가 개최되었는데, 이는 동시대 미술 담론에 ‘한국’이 들어갈 수 있는 장을 마련한 것이었고 국제적 예술가의 영향력을 온 국가가 자각하게 한 백남준은 절대적인 존재였다. 이후 한국 미술계는 앞선 국내 선행 연구에서 지난하게 살펴보았듯이 ‘세계 미술계’인 ‘베니스 비엔날레’를 국제적인 담론의 구심점으로 받아들이는 데 강력한 당위성을 부여한다. 그렇게 세계 미술계에 편입되기 시작한 이후 한국 미술계는 글로벌리즘이라는 ‘국가주의’와 ‘글로벌리즘’을 넘어서 담론이 대두되는 이 시점에서는 어떠한 태도를 취하고 있을까? 이에 대해 의견을 물었다.

그는 “여전히 비엔날레는 욕망의 대상이며, 그 욕망은 일종의 국제적 스탠더드이자 주류로 비엔날레가 작동하기 때문”이라고 말한다. 그는 이러한 국제성이 개별 국가에는 국제적 주류를 장악하고자 하는 태도가 되기도 하고, 작가에게는 주류를 이끌어야 한다는 욕망과 더불어 로컬에서의 유니크함을 넘어서 국제적 유니크함을 고취하고자 하는 일종의 ‘로컬들의 생존방식’이 된다고 밝힌다. 결국 ‘나의 유니크함, 너의 정체성은 무엇이냐’는 것을 비엔날레 자체에서도 고민하고, 참여하는 특정 지역과 관계 맺음에 대한 논의와 교류 및 상호작용을 통해 자신만의 것을 만들어내는 것이 숙제인 것이다. ‘나를 어떻게 드러낼 건가’라는 로컬의 정체성 문제와 비엔날레의 ‘글로벌리즘’이라고 하는 주류의 문제가 상충하는 큰 숙제를 베니스 비엔날레가 여전히 현시대에도 유효하게 작동하며, 수행해야 할 문제점으로 꼽는다.

그는 한국관 또한 기존의 ‘한국 미술의 세계 진출 교두보’ 역할에서 더 나아가 유연한 태도로 “동시대 현실에서의 문제는 무엇이고 그를 예술적으로 의제화한다면 어떤 예술가가 필요한지 고민해야 한다.”고 말한다. 기존의 한국관에서 발생하고 있는 배타적인 태도들과 관료주의적 접근에 의한 한계를 해결하고자, 우리의 공간으로 여겨진 ‘한국관’을 자국 미술을 알리는 기존 역할에서 나아가 세계 예술가들이 한 번쯤 전시해보고, 커미셔너가 되어 볼 수 있는 열린 장이 되길 희망한다고 밝혔다. 마치 동시대성에서 촉발된 백남준의 유목적 정체성과 같이 말이다. 이는 올해 2024 일본관 커미셔너인 이숙경 큐레이터의 사례와 같이 최근 들어 다양한 국가관에서 선결적으로 시도되고 있는 일이다.

박남희는 비엔날레가 지닌 국제주의와 로컬성에 대해 설명하며 “국가관, 이 문제는 너무 미술 올림픽 같아서 제약이 있다. (중략) 국가관을 철폐하는 것은 기후 위기를 더 앞당길 수 있는 문제이기에 그걸 공유하는 방식이었으면 좋겠다. 국가관이 자국 아티스트만 내보이는 게 아니라, 러시아 국가관에 이번에 볼리비아 작가가 들어갔듯 국가관이 전체의 공간으로서 전시 공간으로 쓰일 수 있다면, 오히려 국가관이라는 개념을 경계를 풀어놓는 방식으로 전개해 보면 좋을 것으로 생각한다.”라고 말하며 국가관의 국가적 정체성을 넘어선 공용의 공간으로서의 가능성을 제안했다.

더불어, 2021년 제주 비엔날레 예술감독으로서의 경험을 되짚어 보며 그는 비엔날레가 글로벌리즘과 로컬을 다룰 때 이론적 접근뿐만 아니라 실제로 비엔날레가 열리는 장소적 로컬성을 세심히 다루는 것이 의제로서 매우 중요하다고 강조한다. “비엔날레가 열리는 지역이 지닌 장소적 역사적 특수성이 늘 있기에, 이탈리아도 마찬가지이다. 거기서 열리기 때문에 이탈리아의 문제가 기반에 깔리고 전체 문제가 수면 위로 올라오는 것 아니겠냐.” 이는 오늘날 베니스 비엔날레가 개최되는 ‘베니스’가 환경 및 지속가능성을 두고 골머리를 쓰고 있는 현재진행형적 논제이자, ‘베니스 비엔날레’라는 대표적 세계 예술의 장을 벗어난 지역에서 개최되는 세계 각지의 비엔날레들이 주제 선정부터 운영 및 정체성을 자립하는 데에 중요하게 논의할 필요성이 있는 화두이다.

(2) 심상용 - 비엔날레, 예술의 세계화인가 자본화인가?

팀원이 2023년 6월 서울시립미술관 서소문관에서 진행한 강연 <비엔날레와 미술시장의 맥락에서 보는 현대미술>을 통해 알게 된 심상용 연구자는 광주비엔날레를 비롯한 ‘비엔날레’ 제도에 대한 거시적 관점의 연구로 알려진 바가 있다. 그는 해당 강연에서 “비엔날레와 미술시장의 맥락에서 본 현대미술은 세계적 흐름에 의해 지배되며, 이는 주체성의 위축, 역사와 뿌리의 부재, 혁신성의 쇠퇴 등과 같은 문제와 상호적으로 연결되는데 이는 예술의 본질과는 거리가 멀다.”고 언급했다. 이에서 출발하여, 그의 논지를 계승하거나 반박하며 전개된 여러 연구자의 견해를 살펴봤다. 이에 상충하는 지점이 있기에 비엔날레를 둘러싼 여러 담론을 논함에 있어서 주요 연구자로 언급되는 심상용의 의견이 본 탐사에 중요한 인터뷰로 자리하였다. 따라서 그가 저술한 『속도의 예술:

비엔날레와 블록버스터 전시의 본질은 무엇인가』(2008), 「현대미술에 있어 트렌드화 현상과 다양성의 위기에 관하여」(2007), 「비엔날레, 미술의 관료화 또는 관료주의 미술의 온상 : 부산비엔날레를 중심으로」(1999) 등의 연구 자료를 살펴보면 비엔날레에 대한 비판적 관점에 많은 통찰력을 수립하였다. 또한 앞선 사전 국내 이론 탐구에 있어서 그 앞의 논문(1999)을 통해 ‘비엔날레’가 본래 표방하던 세계 예술 교류의 장이자 수평적 소통의 장에서 멀어지고 있으며 이는 곧 대중으로부터 유리되는 현상임을 확인하였다. 해당 현상이 연구에 있어서 중요한 이유는 오늘날 베니스 비엔날레가 가진 위상이 한국 미술계의 격변기였던 20세기 후반과 크게 다르고, 그로 인해 ‘베니스 비엔날레’가 가진 상징적 위계는 존재하되 그것을 받아들이는 주체자들의 입장이 미묘하게 과거와 차이를 보이고 있기 때문이다. 여기서 야기되는 수많은 논의점 중 그가 위의 논문에서 살펴본 것처럼 비엔날레는 ‘주제성, 차별화의 결여, 미술의 블록버스터화(스펙터클화), 대형화, 이벤트성, 제도 권력화, 비엔날레형 작가와 작품의 양산’으로 비롯된 불균형과 왜곡의 문제점을 지닌다. 그리고 이는 단순히 베니스 비엔날레 내부의 문제를 넘어서며, 그것이 애초에 지녔던 중심점이자 기준점으로서의 헤게모니적 역할을 한편에서는 여전히 유효하게 작동하고 있는 데서 오는 위협적 논리가 있다. 이는 국내 예술계에도 미치는 영향으로 주변부의 질문을 중심의 논리로 해석하는 주체성의 문제, 대안으로 모색되어진 해결책이 과연 누구에게 의미가 있는가 등 예술계 현장과 제도권에서 무게 있게 다루어야 할 지점을 제기한다.

인터뷰의 시작에서 심상용은 오랜 시간동안 베니스 비엔날레와 ‘비엔날레’ 제도에 관심을 둔 이유에 대해 당시 “아트씬의 가장 정상에 비엔날레가 있었고, 너무 큰 영향력을 미치기에 관심을 두었다.”라고 밝혔다. 그러면서 현재는 비엔날레의 위상이 예전과 같지 않으며 반대급부로 성장하고 있는 ‘아트페어’가 최근에 사람들에게 많은 영향을 주고 있어서 관심의 대상이 옮겨졌다고 말했다. 이 변화가 단순한 연구 대상의 이동이 아니라 우리에게 영향력을 미치는 것이 무엇인지에 대한 관심에서 비롯되었음을 피력했다. 그 근거로는 최근의 베니스 비엔날레, 그리고 이전부터 ‘비엔날레’는 그 자체의 독립적 역할보다는 아트페어에 대한 일종의 부속기재처럼 작동하였다고 말한다. “사람들이 베니스 비엔날레 가서 쇼핑목록 꾸리고 바젤에 가서 쇼핑하는 일종의 최종 목적지이다. 최종 종착역은 바젤 아트페어가 되버리는 것이다. 실제로도 비엔날레의 위상이 옛날 같지 않다.”며 오늘날 비엔날레가 ‘세계 예술의 장’이면서도 그것에 내재된 자본주의적 속성이 존재함을 밝혔다. 따라서 그는 예전부터 베니스 비엔날레 참여하는 것이 일종의 권력이 되어 마치 베니스에 한 번 참여한 작가는 ‘검증이 끝난 것’ 같이 느껴졌던 점이 우리의 실제적 판단에 유효한 영향력을 미치며 그것이 비엔날레로부터 비롯된 신화적 기제가 되는 현상을 주의해야 한다고 말했다. 비판적 견해를 밝히는 것에 대해 그는 비엔날레는 2년마다 열리는 일종의 형식이고 그 형식이 지금 여기에서 부조리를 반영하고 있다고 비판할 뿐이지 그것을 다 없애라는 무용론적 관점이 아님을 강조했다. 일례로 그는 이러한 이론가로서의 비판지점을 개선하고, 가상성에 대한 자가 비판

적 목적으로 20년간 큐레이팅학과 학생들을 가르친 경험과 더불어 2021년 제 8회 대구 사진비엔날레 예술감독을 지냈던 경험을 언급했다. ‘비엔날레’, 그리고 예술제도에 대한 비판을 전개함에 있어서 미술만으로는 이야기하는 것이 불가능하다고 그는 거듭 강조했다. “문명과 모든 것들이 카테고리화 되어 있지 않고 다 연결되어 있다. 이런 모든 국제적 상황들, 역학 관계들에 대한 이해가 필요하다. 그래서 자신의 전문 영역만을 고집하는 태도나, 학문에 있어서 영역을 나누는 태도는 안 된다. 내가 제대로 보고자하는 야망이 있다면.” 이와 같이 이유를 덧붙이며 예술을 이해하고 비판하는 데에 있어서 그의 논문과 비판의 주요 골자가 되는 다학제적 지식에서 오는 폭넓은 관점의 이유와 그 중요성에 대해 연구자의 태도로서 설명하였다.

본격적으로 올해 베니스 비엔날레의 주제인 ‘외국인은 어디에나 있다 (Foreigners Everywhere)’, 그리고 그것이 포함하고 있는 비엔날레 제도가 관습적으로 내세우는 포괄적 주제의 진정성에 대한 의견을 물었다. 그는 ‘이방인’이라는 호칭과 그것이 파생시키는 주체와 객체 문제에 대해 다루었다. 그는 ‘이방인’이라는 용어 자체가 어떠한 주체가 객체를 호명하는 행위이며 그것에서 오는 무위적 위계질서가 존재함을 말한다. 이는 서양 사람들의 입장에서 아시아인이 이방인인 것, 그리고 이방인은 어디에나 있으니 더 이상 이분법적 관점에서 차별하지 않겠다는 선언의 메커니즘 자체가 이미 오래된 이야기이며, 더 이상 유효한 힘을 지니기에는 가능성이 희박함을 지적한다. 또한 그렇기에 베니스 비엔날레가 근대적 터널을 지나오며 어떠한 주체적인 것이 되면서 발생한 ‘베니스 비엔날레’의 주체적 퍼스널리티 강조가 수상 제도와 함께 실제적 영향을 미치고 있다고 말한다. 그러나 이는 특정 국가의 작가에게 상을 주고, 해당 국가를 주목의 대상으로 끌어내는 것 이상으로, ‘상징적’ 상이 아니라 ‘실질적’ 행동으로 이어지는 구조가 뒷받침되지 않는다면 그것은 이율배반적 행위인 일종의 위해라고 의견을 밝혔다. 그는 이러한 의견을 밝히며 ‘예술도 살아가는 일이기에 상처받고 배신하고 하는데, 예술은 안 그럴 거라고 하는 기대감이 있지만... 예술도 여러 부분들과 복합적으로 관계 맺고 있으며, 거기서 예외는 없다.’라고, 조심스레 덧붙였다. 이로써 심상용은 ‘베니스 비엔날레’ 자체가 어떠한 중립적 예술 소통의 장으로서 주체들의 수평적인 대화를 가능하게 하기 보다는 그 이면에 자리한 세계를 이해하는데 필요한 사회, 정치, 인문학적 관계를 살피는 것이 현재까지 역사적으로 비엔날레가 이어오는 본질임을 말했다.

이러한 우려 속에서 오늘날 베니스 비엔날레 속 ‘한국관’이 궁극적으로 나아가야 할 방향성에 대한 입장을 밝혔다. 한국관의 전시를 통해 글로벌 예술계에 작가를 선보이는 자국의 태도는 절대 ‘셀링 포인트’적 접근을 해서는 안 되며, 지금껏 한국관의 역할로 수행돼 온 ‘한국미술의 세계화’를 위한 지나친 강조는 지양되어야 한다고 말했다. 그는 “자유라는 건 내가 하고 싶은 걸 하는 게 아니라 어떻게 나를 잘 지킬 수 있는 힘을 가질 것이냐는 문제이다. 자유를 얻고자 한다면 싸워야 한다. 미시적 문제지만, 거기에서 우리가 어떤 모습을 보여줘야 하느냐에 대한 것이 하나의 싸움이어야 한다”고 덧붙

였다. 예술을 하나의 수단으로 다루는 것이 아니라 진정으로 우리가 가진 생각을 ‘한국관’을 통해 선보일 수 있다면 기존의 ‘한국’ 출신의 예술 관계자를 커미셔너나 작가로 등용하는 것을 넘어서는 새로운 방식으로 기존의 ‘비엔날레’ 문법을 전복하는 시도가 필요하다고 언급했다. 더불어 이러한 이론의 실현이 가능해지려면 제도적 뒷받침이 따라야 하는데, 현행하고 있는 한국관 커미셔너 선출 방식인 ‘오픈콜’ 방식이 적합한지 의문을 비쳤다. 최근 오픈콜로 바뀐 한국관의 커미셔너 선정 방식은 ‘기획자-작가 팀’ 형식으로 기획서를 제출하면 한국관을 관장하는 커미셔너인 ‘한국문화예술위원회(이하 아르코)’가 선결적으로 뽑는 형태이다. 이러한 방식이 가지는 한계에 대해 일전의 공모 방식이 더 타당하다고 단언할 순 없으나 제도권의 운영 주체와 더욱 밀접해지는 예술기관이 실질적으로 우리에게 미치는 영향력에 대해 재고해야 할 때라고 말했다. 또한 이러한 ‘오픈콜’의 형식이 유럽 중심주의적이며 국내에 포진된 다수의 비엔날레를 살펴보다도 기획자부터 작가들의 비율이 ‘내국인’보다 ‘외국인’이 더 많은 현상에 대해 비판적 시선을 비쳤다.

그는 최근 대두되고 있는 새로운 담론인 ‘환경의 지속가능성’에 대해서는 애초에 비엔날레 자체가 엔트로피를 증가시키는 시스템이라고 단언한다. 전 세계에서 비엔날레를 위해 2년마다 베니스로 집중되는 모든 물자와 인간들, 배, 비행기, 작품 운송에 드는 여타 비용들이 전부 해양과 대기 오염으로 이어지는 현상이 걱정된다면 비엔날레 개최 자체를 재고해야 한다고 말한다. 그렇지만 그것이 불가능한 것이 현실이기에 베니스를 포함한 각종 비엔날레는 스스로 여러 자구책을 내고 있지만, 그런 모든 구호가 결국 본질은 해결하지 못한 채 구호를 위한 구호로 이어지는 것에 안타까움을 느낀다고 밝혔다.

마지막으로 비엔날레가 매년 비판 받는 지점인 ‘중심과 주변부’에 대해서는 “중심이 없는 게 이상적이다. 그럼 이방인이라는 개념 자체가 없어지겠지. 각자에 충실하며 우리가 즐길 수 있는 양식들을 만들고 그게 재미있으면 부분적으로 외국인들이 와서 보면 된다”고 말하며 메인스트림과 변두리가 나뉘고 거기서 이방인을 끊임없이 생산하는 것에 대한 의견을 말했다. 이는 다시 광주 비엔날레를 비롯해 서구 유럽이 생산한 제국주의적 패러다임을 따라가는 형국이며 ‘우리가 중심이 되자’고 이야기하는 것에서 벗어나, 비틀거리더라도 정의의 길로 걷는 태도가 중요함을 강조한다. 이는 흔들리고 넘어지기도 하지만 멈출 수 없기에 지속되어야 하며 그것이 예술과 지식인이 안아야 할 임무라고 생각한다고 말한다. 이러한 태도를 바탕으로 한국과 세계 예술계 모두 권위의 게임에서 조금 자유로워졌으면 좋겠다는 희망과 함께 인터뷰를 마무리하였다.

(3) 양은희 - 큐레이터 양은희의 시선: 중심과 주변의 경계

양은희는 팀의 사전 국내 이론 조사의 주요 논문 저자로서 2009년 인천여성미술비엔날레 커미셔너, 2022년 제26회 제주 미술제 예술감독을 역임하며 비엔날레에 대한 이론적 연구와 함께 현장에서도 활발히 활동하는 큐레이터이다. 서울, 인천, 광

주, 제주 등 여러 지역의 미술관과 전시 공간에서 큐레이팅을 하였고, ‘월간미술’, ‘아트 인 컬처’, ‘아트 아시아 퍼시픽’, ‘미술과 담론’, ‘퍼블릭 아트’ 등 예술 전문매체에서 글을 작성하고 있다. 그의 논문 중 「베니스 비엔날레를 통해서 본 한국미술의 세계화와 코스모폴리타니즘」(2017)을 중심으로 ‘한국 미술계’와 ‘베니스 비엔날레’ 사이에 발생한 영향, 특히 ‘한국관’ 전후 변화된 국내 예술계의 흐름을 훑어볼 수 있었다. 우리는 해당 논문 이후 탐사를 통해 탐구해야 할 논지로 20세기 이후 한국 미술계가 ‘한국관’이 어떤 역할과 태도를 취해야 하는지, 그리고 이러한 변화의 당위성을 얻고자 한국관과 한국 미술계가 비엔날레 내에서 어떠한 발자취를 남겼는지 살펴보았다. 양은희와의 인터뷰를 통해서 그가 논문으로 서술한 ‘베니스 비엔날레에 1993년 백남준이 황금사자상을 수상하며 한국 미술계가 겪었던 충격’, 그리고 ‘1995년 설립된 한국관과 이후 곧바로 이어진 전수천의 수상이 가져온 내부의 변화’에 대해 생생하고 자세한 이야기를 들을 수 있었다. 더불어 양은희의 정체성에서 비롯된 ‘중심 - 주변부’에 대한 개인의 견해를 통해 오늘날 국내 예술계가 지향해야 할 태도에 대해서도 의견을 나누었다. 현대미술의 담론이 전시를 통해 이루어지는 기능에 대해서 그가 칼럼 「2012 특별한 유럽 현대미술의 여행 : 바젤아트페어, 카셀 도큐멘타, 메이드인저버니, 베를린비엔날레」(2012)⁴⁹를 비롯한 여러 글에서 언급한 1997부터 2017년도까지의 카셀도큐멘타에서의 긍정적 인상을 베니스 비엔날레와 함께 돌아보며 비평을 전개하였다. 한국관과 한국이 글로벌 동시대 미술을 대할 때 가지는 태도인 ‘타자의 인정’, 특히 제국의 문화에 인정을 받는 것이 주는 권위성은 일종의 콤플렉스이며, 극복해야 할 한계 지점으로 날카롭게 지적한다. 이는 곧 관계적 속성에서 끊임없는 주체와 객체를 향한 중심-주변부의 생성과 소멸을 야기하는 문제를 보완하고 한국 미술계가 건강한 지형을 형성하기 위해서는 사회적으로 여러 힘이 함께 모여야 한다는 주장으로 이어진다. 해당 담화는 비엔날레를 포함한 한국 예술계를 꾸리는 모든 구성원이 특정 제도와 담론에서 나아가 함께 논의해야 할 논점으로 대두된다.

그는 제주도와 미국을 중심으로 활동한 경력을 가지며 주로 중심부에서 한 발짝 떨어진 채로 활동하는 모습을 볼 수 있다. 그런 그가 바라본 국내 예술계 내부에서 시급하게 논의되어야 할 ‘중심-주변부’의 관계에 대한 의견을 묻자, 그는 일본의 미술가 오노 요코(Yoko Ono)의 말을 인용했다. “본인은 늘 아웃사이드였고 그렇기 때문에 본인 예술에 힘을 얻을 수 있었다.” 해당 문장은 연구자 본인에게도 적용되는 말이며 당신의 일생적 배경으로 인해 아웃사이드의 위치에서 세상을 바라볼 수밖에 없었다고 전했다. 이는 그가 뉴욕이라는 글로벌 무대에서 유학하고 경력을 가진 후부터 혼재된 형태로 드러나게 되는데, 그의 사회적 위치가 서울을 중심으로 두었을 때는 제주 출신이기에 주변부였음과 동시에 또 다른 중심인 뉴욕을 거치며 가변적 상태의 위치가 된 것이다. 이러한 경험들로 인해 그는 타자가 부여하는 중심과 주변부에 대한 정체성은 무용

49 해당 칼럼은 서울 아트 가이드(Seoul Art Guide)에 기고되었다.

<https://www.daljin.com/column/9386>

하며, 해당 관계가 언제나 가변적으로 이해될 수 있는 ‘상대성’을 지니기에 주변인으로서 현장의 바깥에서 얻는 객관적 태도를 고취할 수 있었다고 밝혔다. 따라서 한국 미술계가 ‘중심-주변부’의 관계와 ‘주체-객체’의 논지에 매몰되는 것은 제국주의의 역사에서 비롯하여 권력을 지닌 이가 그렇지 않은 것을 문화적으로 장악하는 형태이기에 이러한 태도를 재고해야 한다고 말한다. 더불어 중심과 주변의 경계를 완화하는 것이 과연 이상적인 길인지에 대해서도 회의적인 태도를 보였다. 이유는 경계를 약화하는 주체가 ‘주변’이 아닌 ‘중심’에 의해 동력을 얻었을 가능성이 높기 때문이다. 따라서 그는 이러한 경계를 완화하는 것 이전에 선결적으로 해결되어야 하는 문화 자생력을 언급한다. “대구는 대구, 광주는 광주, 강진이면 강진, 이런 로컬 문화의 자생력에 의해서 중앙의 영향력을 어느 정도도 수용할 지, 그 문화를 어느 정도 수용할 것인가에 대한 판단도 그 로컬에 있는 문화 주체들의 판단에 맡겨야 한다고 생각해요. 이런 중심과 주변이라는 이슈를 간혹 논문에서 언급을 하긴 하지만 사실 현실에서는 그것을 더 이상 중요하게 생각하지는 않습니다.”

한국 현대미술의 역사적 전개 과정에 대해서는 일종의 빅 내려티브라는 큰 서사와 그를 따를 작은 서사들에서 파생되며 발전하는 형국이라고 보았다. 중심과 주변부에 대한 논의는 한국의 예술계에서 역사적으로 반복되었으며, 베니스 비엔날레와 한국관에서의 사건이 자국의 예술계에 큰 영향으로 돌아와 국내 예술계의 지형도를 바꾸는 힘이 되기도 했다. 그가 논문에서도 언급하였듯, 1995년 전수천이 상을 수상하는 사건은 한국 예술계에 매우 큰 충격으로 다가온다. 그의 설명에 따르면 당시 전수천은 한국 미술계 내에서 인지도가 높은 인물이 아니었고, 오히려 그의 예술적 형식과 매체의 차원에서 기존의 한국예술계에서는 아웃사이드적 위치에 있었다. 그러나 전수천이 국제 무대의 인정으로 읽힐 수 있는 상징적 사건인 ‘베니스 비엔날레 수상’으로 인해 이를 기점으로 한국 예술계의 예술형식에 파장이 일어났다. 양은희는 이러한 일련의 사건에 대해 “한국관 4명의 작가 중의 한 명인 전수천만 상을 받은 것은 한국 미술에 대해 당신의 미술을 재정리할 것을 요청하는 것과 같다고 볼 수도 있어요.”, “백남준이 국현(국립현대미술관)에서 연 개인전에서 미디어 아트를 대규모로 선보이며 젊은 작가들이 영향을 많이 받았다.”고 당시 발생한 사건을 전했다. 이 또한 한국 미술계가 지니고 있는 고질적 태도인 외부와 타자에 대한 인정 욕구에서 비롯된 것이라고 덧붙였다. 더불어 주의 깊게 살펴볼 지점은 한국관을 통해 개관 이후 3차례에 걸친 수상자 배출, 그리고 1997년 광주 비엔날레 감독으로 하랄트 제만 초빙으로 시작된 전시기획에 대한 인식의 변화 등과 같은 예술계의 지각 변동이다. 한국 예술계가 1990년대 중반 단기간에 큰 파급력을 불러온 외부의 유입을 어떠한 태도로 받아들였는지도 놓칠 수 없다.

올해 베니스 비엔날레 주제인 ‘외국인은 어디에나 있다(Foreigners Everywhere)’에 대해서는 ‘디아스포라, 성 소수자 같은 주제들은 지난 20년간 반복되어 온 주제’이기에 주제 자체가 시사하는 특이점은 없음을 밝혔다. 오히려 이러한 주제를 개별 작가들이 어떻게 작품으로 풀어내었는지가 중요하다고 말한다. 그가 인상 깊게

본 2017년 카셀 도큐멘타의 주제 또한 ‘아테네에서 배우기(Learning from Athen)’이었으며, 해당 전시 때 실험적으로 시도된 ‘카셀’과 ‘아테네’ 두 지역이 공동 개최한 점과 세세한 전시의 경험에 대해 공유하며 이와 같은 매력과 감동을 주는 것이 중점을 둘 가치임을 언급한다.

그렇다면 그는 2024년 현시점의 한국관 운영에 대해서는 어떤 생각을 가지고 있을까? 양은희는 이상적인 것과 당위적인 것은 현실 세계에 별로 의미가 없고, 그것이 어떠한 비판 지점과 한계를 지니고 있더라도 사실 해당 제도가 폐지될 가능성이 없는 시스템이라고 말한다. 그렇다면 이러한 제도 안에서 변화를 이루어내야 하는데, 그러기 위해선 2017년 카셀 도큐멘타의 시도처럼 이상적인 모습을 이끌어낼 수 있는 자율성이 있어야 한다. 다만 카셀과 아테네 두 도시에서 전시를 개최하는 것에서 오는 어마어마한 인적, 경제적 요건들과 그것이 가능하게 만들어줄 ‘기획자에게 부여되는 자유도’의 시스템이 현시대에 다시금 가능할지에 대해 회의적인 의견을 비쳤다. 이는 이상적인 모습으로 변화될 가능성은 결국 현실에서 변화의 권력을 쥐고 있는 것이 누구인가에 달려 있으며, 급진적 격변이 아닌 지속적 변화로 이루어지기까지는 어려움이 뒤따른다고 말했다. 덧붙여 한국 미술계는 비평과 비판에 비교적 수용의 역치가 낮기에 변화에 뒤따르는 여러 가지 연쇄반응을 끌어낼 수 있을지에 대해서도 우려의 목소리를 냈다. 그가 한국 미술계 지형에 관해서 절실한 변화로 함께 언급한 것은 ‘민간의 후원’이다. 동시대 문화예술의 생명력이 국가 주도의 공모와 재단에 치우쳐져 있기에 지니는 여러 가지 한계점을 설명하였다. 반면에 민간 자원의 경우 공평해야 하는 공적 자원이 가진 한계성에서 보다 자유로운 것이 장점이기때문에, 부의 방향이 인재를 기르는 방향으로 흐르기를 절실히 바란다고 말한다. 이는 지원의 범위를 넓히는 것뿐만 아니라 ‘문화예술’이 언제나 결정에 있어서 후순위가 되는 위치에 있기에 민간 지원이 이를 뒷받침하지 않을 때 벌어질 상황에 대한 우려이기도 하다.

(4) 호경윤 - 한국관 아카이브 : 30년 간의 기록과 미래의 과제

호경윤은 베니스 비엔날레 ‘한국관’에 대한 지속적인 관심을 이어온 중요한 인물이자 13년간 월간 미술지 「아트인컬처」의 편집장이었다. 그는 2020년에 기고한 석사 논문 「베니스 비엔날레 한국관 미술 전시의 제도와 운영에 관한 연구」를 바탕으로 최근 2024 베니스 비엔날레 한국관 30주년을 기념하는 『마지막 국가관』(2024)을 출판하였다. 위 저서를 통해 한국관 운영의 변화와 과정에 대해 정리한 글을 수록하였으며, 비평문 ‘그럼에도 불구하고, 우리는 비엔날레에 무엇을 기대하는가’(2012)를 저술하였다. 특히 위 석사 논문(2020)은 본 연구의 전개하는 과정에서 한국관의 역사와 그를 둘러싼 제도권의 변화에 대해 실질적인 수지와 근거를 바탕으로 한 구체적 정보를 제공하였다. 해당 논문은 한국관의 전시가 어떻게 만들어지는지 한국문화예술위원회의 관리, 예산 등을 통해 운영 방식의 변화를 살피고, 커미셔너/예술감독의 선정 과정과 심사 기준, 그들의 권한과 책임을 탐구한 만큼 베니스 비엔날레 한국관을 운영하는 주체인 예

술위의 관계자나 현장 전문가만이 알 수 있는 관계성을 견지할 수 있다. 이러한 연대기적 서술과 더불어 자국의 국제 교류 사업에서 발생하는 파생적 결과물과 이를 도출하는 과정에서의 문제점 등을 비평의 시선에서 바라본다. 따라서 베니스 비엔날레 한국관과 관련된 전방위적 아카이브를 서술한 호경윤과의 인터뷰를 통해 그가 연구한 1993년부터 현재인 2024년까지 한국관을 둘러싼 제도권의 흐름과 관계에 대해 상세히 듣고자 하였다. 이는 예술 전문지에서 편집장과 기자 그리고 연구자를 오간 그만의 통찰력 있는 시선으로 활자를 통해서는 알 수 없을 새로운 쟁점을 발견한다는 기대가 바탕이 되었다.

호경윤 연구자가 주요 관심사로 이어온 ‘한국관’과 그의 인연을 설명하고자 2013년으로 거슬러 올라갔다. 미술지에서 기자 일과 함께 한국관 부커미셔너 역을 겸임하게 되었는데, 이에 관해 그가 개인적으로 2013 베니스 비엔날레 한국관 김승덕 커미셔너와 이전에도 함께 일했던 경험이 있다고 밝혔다. 특히 해외에서 거주하던 커미셔너의 업무를 국내에서 보조하는 형식으로 일하며 그가 한국관에 대해 깨달은 지점은 ‘아카이브의 부재’였다. 한국관을 관리하는 국가기관인 한국문화예술위원회는 문화체육관광부 산하로 대부분이 공무원으로 구성되어 있다. 그렇기에 일정 주기를 가지고 기관 내 인사들이 바뀌는데, 여기서 제대로 된 아카이브의 부재로 인해 인수인계가 제대로 이루어지지 않았던 것에 안타까움을 표현했다. 미흡한 인수인계는 또다시 아카이브의 부재로 이어졌고, 현장에서는 2년마다 돌아오는 한국관의 전시를 꾸리는 ‘예술 감독’도 매년 바뀌는 것과 맞물려 모두가 ‘처음’인 그 자체로 ‘맨땅의 헤딩’ 격의 실정이 반복되어졌다고 토로했다. 그렇기에 2013년 당시 한국관 업무를 진행하며 지난 2011년도 한국관 관계자에게 업무 관련 연락하더라도 제대로 된 정보를 얻기에 어려움이 있었으며 규정 등 행정적 측면에서도 미흡한 점이 많았음을 지적했다. 일련의 경험 이후는 그는 베니스 비엔날레 한국관과 관련된 업무 매뉴얼을 만드는 제안을 받아 『2013 베니스비엔날레 국제 미술전 한국관 백서』(2013)를 김승덕, 탁영준과 공동 저술하였다. 이 백서는 한국관 업무에 관한 실질적 매뉴얼로 활용되고 있다. 그 이후 매해마다 백서를 발간하는 업무가 각 추진단에게 부여됐고 2019년까지 발행됐다. 또한 호경윤은 백서뿐만 아니라 당시 재직하던 「아트인컬처」에서 2013년과 2015년 한국관 특별호를 제작하고 관련 기사들을 작성하며 과거의 기록을 모아 확인하게 되었다. 그때 호경윤은 모종의 열정을 느끼고 ‘한국관’에 대해 탐사 보도를 하는 기자처럼 관련 문서를 수집 보관하게 되었다고 밝혔다. 당시에는 기관에서 기록과 아카이브에 대한 중요성이 부족하던 시기이기에 개인의 이러한 활동 자체가 소중한 자료가 되어 기관의 아카이브북을 제작하거나 기사를 작성할 때 중요 자료로써 활용되었다고 했다.

아카이브에 대한 중요성은 호경윤 연구자가 여러 차례 반복하는 지점으로 그는 ‘아카이브’ 자체가 동시대 한국 미술계가 당면한 과제라고 말한다. 더불어 미술 잡지의 역할에 대해서 “어떠한 주제로 연구할 때 미술 잡지 기사가 일간지와 조금 더 다른 부분으로 자료를 찾을 수 있는 역할을 한다. 미술사 책까지 가기 이전 당대 현안에 대해

소급하는 영역으로서 미술 잡지가 작은 아카이브를 형성하는 것이 아닌가 생각한다. 이를테면 미술이론 전공자로서 할 수 있는 일들이 여러 가지 있지만 나한테는 잡지사에서 일했던 게 미술계의 현황을 파악하고 방향성을 찾는 데 큰 도움이 되는 것 같다.”는 소견을 밝혔다.

그렇다면, 2024년 전시점에서 ‘한국관’이 나아가야 할 곳에 대해 한국관을 지난 10년간 가까이 지켜봐 온 호경운 연구자는 어떤 방향을 제시할까? 그는 베니스 비엔날레 자체는 12년이 지난 지금에도 과거와 크게 변하지 않았으며, 이에 대한 자신의 기본적인 생각도 변하지 않았다고 말하며 문을 열었다. 그렇지만, 전시점에서 다르다고 말해볼 수 있는 부분은 베니스 비엔날레 자체에 대한 ‘대중의 관심도’의 측면에서 주목해볼 가치가 있다고 말했다. 과거에는 베니스 비엔날레 자체가 세계 예술계에 대한 밀접한 정보를 제공하는 중개자이자 주체로서 기능했기에 베니스 뿐만 아니라 광주, 리옹, 이스탄불, 타이페이 등 전 세계의 비엔날레 모두 관심이 많았다면, 현재는 동시대 미술의 여러 제도에 대해 전반적으로 관심이 무감각한 것 같다고 설명한다. 그렇기에 이러한 시점에서 ‘비엔날레를 없애버리자’, ‘비엔날레는 나와 상관없다’ 같은 극단적이고 총체적인 접근은 무용할 수 있다고 말한다. 오히려, 관심의 포인트를 좁혀서 실질적인 차원에서 논의할 필요를 언급하며, 이는 한국문화예술위원회의 시스템과 정책적 차원임을 짚었다. 더불어 자신에게 베니스 비엔날레가 여전히 재미있던 지점은 ‘한국문화 예술의 정책 문제’를 다루는 사례로서 한국관이 예시로 들기 좋기 때문이다. 한국 문화 예술 제도의 문제들이 베니스 비엔날레에 연관되었을 때 더 확대되어 드러나는 경우가 많다는 것을 이유로 언급하며 연구자로서 ‘베니스 비엔날레’가 가진 의의와 상징성을 강조했던 것으로 보인다.

끝으로 그는 한국관이 보다 급진적인 변화를 추구해 볼 것을 제안한다. 이는 한국미술이 한국관을 통해 역사적으로 보여주었던 두 가지 노선인 ‘한국의 문화적 다양성과 정체성의 문제’와 ‘한국의 선진적 문화 과시’를 뛰어넘고 새로운 방향성을 모색할 것을 권장했다. 그리고 백남준의 독일관 작가로 참여, 2024 베니스 비엔날레 일본관 커미셔너로 이숙경 큐레이터가 선정된 것처럼 한국관에서도 외국의 작가가 개인전을 여는 모습을 상상하며 ‘한국관이 지니고 있는 타성을 깨고 도전적으로 나아갈 것 같다는 필요성’을 말하였다.

(5) 안종철 - 베니스 비엔날레에서 드러나는 예술과 정치의 상호작용

안종철은 이탈리아 카포스카리 베네치아대학교(Ca' Foscari University of Venice) 동양학부에서 한국학 전공 과정 부교수로 역임하여 전근대부터 현대를 아우르는 한국 역사와 사회를 세계적 관점으로 연구하고 교육하고 있다. 베네치아 대학교의 한국학은 2000년대 후반 무렵부터 존재하였으며, 안종철 교수를 포함하여 4명의 교수와 4명의 연구원과 강사를 둔 전공이다. 해당 학과는 유럽 내에서 비중 있는 한국학 팀으로서 교육과정 내에서는 한국어, 한국사와 문학, 종교철학, 예술사 등을 가르친다. 안

종철 교수는 베네치아 현지 사정에 해박한 실 거주자이자 한국과 베네치아를 비롯한 유럽 역사를 연구한 전문가이다. 그는 인터뷰 <해외 한국학자를 만나다: 이탈리아 카포스 카리베네치아대학교>(2022)에서 다음과 같은 말을 남겼다. “베네치아의 지리적, 문화적 배경 하에서 한국학의 연구가 동서 문화 교류에 초점을 맞추어 진행되기를 기대합니다. 베네치아는 고대로부터 실크로드와 해상을 통해서 중동 지역과 아시아와의 교역에 핵심적인 역할을 해왔습니다. 이 점은 오늘날에도 크게 다르지 않아 보입니다. 그런 점에서 베네치아는 동서양의 문화가 만나는 장을 제공하고 있다고 생각하는데, 예를 들면 격년으로 진행되는 예술 행사인 베니스 비엔날레는 전 세계의 예술인들을 모으고 (중략) 그렇기에 한국학에서도 고대의 한국과 대외관계, 중세-근세의 한국의 인접국과의 사상적 교류, 근현대의 수많은 동서 문화 속의 한국의 위상 등을 연구하는 장이 펼쳐지기를 기대합니다. 또한 베네치아는 미래의 기후 문제나 교육 문제 등을 연구하는 다양한 장들을 가지고 있고…” 이를 통해 베니스가 역사적으로 해상무역을 통한 ‘동서교류’의 결집의 장소였다는 것과 오늘날 ‘베니스 비엔날레’를 통해 수행되는 세계 예술의 결집에 대해 그가 관심을 두고 있음을 확인 할 수 있었다. 예술계 테두리 내부의 관계자를 통해 바라본 ‘베니스 비엔날레’가 아니라 베니스 내부자의 시선, 그리고 역사학자로서 베니스에서 격년으로 개최되는 비엔날레가 가진 맥점을 안종철과의 인터뷰를 통해 찾고자 하였다.

그는 베니스 현지 사정과 역사적, 지정학적 관계를 반추해 보면 매우 복잡하고 모순적인 게 베니스 비엔날레라고 말한다. 더불어 이러한 복잡한 형태의 베니스 비엔날레의 형성, 그리고 그것이 130년 동안 유지되고 있는 이 ‘베니스’라는 장소에 대해 보다 심도 깊게 이해할 필요성이 있음을 강조한다. 안종철은 베니스가 역사적으로 1600년대까지 해상시대를 주름잡는 왕국으로써 현대까지도 ‘동서양의 교차 지점에 있는 지역’으로서의 특성을 지니며, 이런 독특한 특성이 베니스를 지속적으로 성장시키고 언론의 관심을 받으며 사람들이 몰려오는 이유라고 생각했다. 더불어 유럽이나 미국에 비해 베니스는 인종주의에 대해서도 비판적이며, 전위적이고 아방가르드적인 시도를 행하고 있다고 전했다. 바닷가 무역에 기초해 성장한 사회를 지나 20세기 들어 세계적 관광지가 되면서 지역 자체가 다문화로 포용하는 분위기가이기에 이러한 베니스만의 아방가르드적 모습이 발달하지 않았을까 유추하였다. 이 맥락에서 성 소수자 정체성을 가진 브라질 출신 큐레이터 아드리아노 페드로사가 총감독을 맡은 일과 원주민 예술가가 두 개의 황금사자상을 수상한 일 또한 베니스 비엔날레가 주류적 흐름에서 봤을 때 새롭고 전위적인 것들을 계속 실험하는 것으로 해석될 수 있다고 제시했다. 또한 베니스는 매해 베니스 비엔날레가 본 전시가 개최되는 아르세날레와 자르디니 이외에도 베니스 지역 전체가 병행전시와 연계 전시로 가득 차게 되는데, 이러한 전지역적 축제 현상에 대해서는 예술 관련 재단의 자유로운 출입과 대관이 용이한 생태계를 베니스가 잘 구축하고 있다고 평했다. 현재 21세기에 사람이 거주하기 힘든 팔라초 건물을 예로 들어 “우크라이나 전시관 바깥 건물을 보니까 건물 자체가 원래 낡았는데 그 건물 자체의 낡은

컨셉을 전쟁과 연결해 보여주고, 저런 낡은 건물을 사후에 이용할 수도 있구나 하는 지점들이 흥미로웠다.”고 말했다. 이처럼 베니스 현지에서 버려지거나 오래되어 사용하지 않는 성당, 저택, 건물 등을 ‘예술 공간’으로 활용하는 모습이 베니스만이 가진 특수한 생태계로 본다고 전했다. 결국 베니스는 끊임없이 예술 행사를 이어갈 수 있게 하는 경제적 조건, 생계의 구축, 문화적으로 실험적인 형태를 지속함을 강조한다.

베니스는 지역적 특성뿐만 아니라 베니스인들이 가진 독특한 도전 정신도 세계적 헤게모니에 경도되어 따라가는 것에서 거리를 두는데 중요한 작용을 한다고 설명했다. ‘경쟁 구도로부터 빠져나와서 용기 있게 도전하는 선구자 같은 사람들’이 있었다는 것과 문화적·경제적 정체성을 떠나서 그들이 가진 인간 자체의 정신도 주목할 만하다고 말한다. 이와 함께 미국 중심으로 흘러가는 예술계 현상과 헤게모니의 다툼에 대한 지점이 유럽 사회 내에서도 밀접히 체감되는지 묻자, 그는 미국과 독일을 지나 베니스에 정착하며 느낀 ‘베니스’의 특징으로 대답을 대신하였다. 안종철 교수는 독일과 이탈리아에서의 경험을 회고하며 각 나라의 사람들이 ‘미국에 관심이 없다’는 것이 충격이었다고 전했다. 그들은 자신의 운명을 미국이 주도한다고 보지 않으며 헤게모니가 모이는 중심으로 향해야 한다는 당위적 생각이 부재하다는 것이다. 그렇다면, 지금껏 국내 예술 전문가들에게서 ‘한국관’과 세계 예술계 사이의 영향 관계를 논할 때 종종 언급되던 ‘한국은 외부 환경의 인정에 늘 목말라하고, 흐름에 빠르게 따라가고자 하는 경향이 있다’는 지점에 대해서 그는 어떻게 답할 것인가? 과연 이러한 태도는 ‘한국’의 역사적 맥락에서 어떻게 바라볼 수 있을까? 이는 역사에서 비롯된 민족적 배경이 있는 것인가, 아니면 초국가적 세계관 속에서 보편적인 주류를 향한 욕망으로 이해될 수 있을까? 이에 대해서 그는 민족적 배경과 주류를 향한 욕망 모두 존재한다고 생각한다고 답했다. 한반도의 지정학적 위치에 의해 인접 국가와의 외교가 중요시되었던 역사적 배경이 있기 때문에 현재까지도 세계의 주류로 들어가고자 하는 욕망이 강하다고 볼 수도 있으며, 초국가적 세계관 속에서의 주류를 향한 욕망의 경우 세계적 성공이 한국 내의 성공으로 연결될 수 있는 부분이라고 이해된다고 말한다. 또한 이러한 현상 자체를 나쁘게만 보지 않으며, 한국 사회에 만연한 경쟁 구도와도 관련이 있지 않을까 유추했다. 역으로 한국 안에서 미술로 인정받는 것이 세계적 인정과 비슷한 레벨이 되었기에 이러한 복합적 맥락에서 한국 사회의 경향성이 나타나는 것으로 파악하였다.

베니스 비엔날레 국가관에서 드러나는 내셔널리즘은 ‘국가관 자체가 내셔널리즘인데 그걸 비판하는 작품이 등장하는 모순적 현상’이 있다면서, 내셔널리즘이 시대를 지나며 국가성을 강조하기도 하고, 이를 뛰어넘는 작품이 나오기도 하는 등 다양화되며 나타나고 있기에 고무적으로 바라보고 있지만, 지속성의 측면에서는 확신할 수 없다는 입장을 취했다. 여러 국가관이 응집된 자르디니 전시장은 한 건물에 하나의 국가가 돌아가는 개념적 체제의 소국가들이 포진된 작은 지구촌을 형성한다. 그렇기에 베니스 비엔날레 내에서 국가관이 어떤 전시와 작품을 가져오는지는 예술 ‘바깥’의 논의를 환기하기도 하는데, 이와 관련해 올해 비엔날레에서 ‘팔레스타인’에 대한 언급이 현저히 적

었다는 역설적인 지점을 언급했다. 이와 반대되게, 마찬가지로 올해 비엔날레에 참여한 폴란드와 우크라이나의 경우 역사와 관련된 주제로 과거를 조명하는 전시를 많이 진행한 사례와 비교하며, 특정 국가의 이야기가 강조되고 반대로 감추어지는 상황에서 살펴볼 수 있듯 비엔날레 자체가 많은 자본과 얽혀 있고 종교적 문제에도 민감성을 지닌다고 말했다.

문화 보존과 아카이브에 관해서는 경제적 이해관계가 얽혀 있음을 밝혔다. 문화재 보존학과 자체가 자본이 필수적으로 요구되는 분야이며, 새로 짓는 것보다 보존하는 데에 많은 노력이 필요하다고 설명한다. 문화재와 관련한 부분에 대하여 지속적인 성과를 내기 위해서는 내부에서부터 자본가의 협력이 필수적이며 이를 잘 협력해 나갈 전문가 또한 필요하다고 강조했다. 특히 베니스의 경우 대규모 홍수와 해수면 상승의 위기로부터 문화재와 역사적 사료들을 보존하기 위한 움직임이 일고 있는데, 일례로 베니스 비엔날레의 아카이브 기관인 ASAC는 베니스 본섬이 아니라 이탈리아 내륙 본토에 설립되어 있다. 이처럼 학문 분야에서는 미래를 고려하여 최근 들어 e-archive 형식으로 기록을 추진하고 있으나, 예술 관련 아카이브에 대한 움직임은 저조한 것 같다고 말하였다. 마지막으로 베니스의 예술 교육과 관련하여 베니스 대학 내에서는 예술이 학제적으로 연구되고 있다고 전했다. 주로 경영학과 예술사가 결합한 형태가 있고, 건축이나 공연, 문화재 보존 등 융합된 형태를 지향하는 것에 보다 열린 태도를 지니고 있는 곳이 베니스라고 전했다. 따라서 미술을 전공하는 입장이라면 미술 이외의 학문인 법학, 역사, 경제, 경영, 등 다른 학문과의 결합을 시도해 보는 것도 재미있는 연구가 될 수 있을 것이라 전하며 인터뷰를 마무리했다.

2) 작가 1인

• 남화연 - 베니스 비엔날레 전시 경험과 창작자의 태도

2015년 제56회 베니스 비엔날레 본 전시, 2019년 제58회 베니스 비엔날레 한국관, 2024년 베니스비엔날레 한국관 30주년 특별전시 《모든 섬은 산이다》에 참여한 작가 남화연은 남겨진 아카이브를 통해 대상을 추적하며 사물, 공간, 시간, 사회 시스템 구조의 현상들을 코레오그래픽적(안무)인 움직임으로 포착하고, 인간의 욕망과 관련된 문화적 재생산의 구조들을 드러낸다. 퍼포먼스와 비디오를 중심으로 ‘현재’라는 시간 개념에 질문을 던지고 이를 섬세하게 포착하는 언어적 퍼포머티비티는 남화연의 작업을 추동하는 전제이며 제국주의적 수집의 스토리, 식민주의적 합병과 동식물, 천문학 등 자연과학에 이르는 영역을 넘나들며, 현상에 내재한 움직임을 경유하여 과거와 현재를 가로지른다. 일찍이 베니스 비엔날레와의 인연을 이어온 그는 2008년 광주비엔날레 당시 총감독이었던 오쿠이 엔위저(Okwui Enwezor)와 국내 큐레이터인 김현진과 인연이 있다. 그로부터 파생되어 그가 활동해온 국제 무대에는 덴마크 쿤스트할 오르후스(Kunsthal Aarhus)에서의 개인전 《앰도미날 루츠(Abdominal Routes)》

(2019)를 비롯하여 다수의 국내 주요 기관에서 전시를 이어왔다. 그의 이력을 넘어 주요하게 살펴본 지점은 그가 미디어 매체 안에 아카이브와 역사, 서사적 흐름을 담아내며 그 안에서 드러나는 ‘시간’에 대한 개인의 관심을 꾸준히 이어오는 태도에 있다. 더불어 그의 작품에는 그가 유학 생활을 통해 경험한 타지와 외적 장소에 대한 사유, 그리고 개인의 고유성에서 묻어나는 의도되지 않은 ‘한국적’ 요소들이 흥미를 자아낸다. 남화연 작가와의 인터뷰를 통해서는 그가 가진 ‘작가’라는 정체성으로 본 ‘베니스 비엔날레’와 ‘한국관’, 그리고 실질적인 현장에서의 업무 과정과 전시의 구조에 대한 다방면적 이야기를 들을 수 있었다. 또한 그가 보여준 시각들은 거시적 관점에서의 이론이 포착하지 못한 섬세한 내부적 사실들을 엿볼 수 있었으며, 더불어 지속 가능한 작가로서의 생애와 가치관, 후학을 위한 조언을 공유 받는 자리였다.

남화연은 인터뷰 질문에 앞서 미술 현장에 있는 맥락적 해석보다는 작가로서의 경험적 측면을 중심으로 답변하고자 함을 밝혔다. 그는 2015년 광주 비엔날레에서 오쿠위 엔위저와 김현진과의 인연을 떠올렸다. 당시 한국을 방문했던 오쿠위 엔위저 감독이 남화연 작가의 작품을 눈 여겨보고 베니스 비엔날레를 위한 기획서를 제출할 것을 권했는데, 당시 그는 작가로서의 경험이 비교적 많지 않았기에 비엔날레 자체에 대한 진지한 생각은 없었다고 한다. 그저 감독에 대한 신뢰와 호기심을 바탕으로 제안을 받아들였으며, 전시를 준비하는 과정에서는 예산과 전시 장소 등에 대한 문제가 있었다고 했다. 예산의 측면에 있어서는 당시 베니스 비엔날레 본 전시의 경우 개별 작가에 대한 지원이 거의 없었기에 한국문화예술위원회의 재정적 지원을 받았다고 한다. 경력이 많이 쌓이지 않고 거대화랑에 소속되어 있지도 않은 비교적 젊은 작가이기에 인지도 부족과 여러 가지 구조적 차원에서 상대적으로 어려움이었다고 말했다. 하지만 본 전시 과정에 대해서 그는 여전히 좋은 추억으로 남아있는데 당시 “관객이 없는 전시 설치 장소를 왔다 갔다 하면서 본 그 텅 빈 곳과 작가들이 관객은 없지만 그곳을 매일 가면서 무언가를 만들어내는 시간이 좋았어요.”라고 감상을 덧붙였다. 일련의 과정을 통해 자신의 작업이 놓이는 장소에 대해 작가가 끝까지 책임지는 행동의 중요성과 비엔날레라는 대규모의 기획전에서 가질 유연한 태도를 배웠다고 전했다.

2019년 한국관 전시의 경우에는 김현진 큐레이터가 해당 연도의 오픈콜에 당선되면서 그의 제안에 참여하게 되었다고 말한다. 이에 대해 스스로에게 닥칠 미래에 대한 파급효과에 대한 것보다는 “그냥 동료들과 무언가를 도모하고 새로운 작업을 한다는 게 좋았다.”고 밝혔다. 예산 측면에서는 ‘한국관’이기에 한국 문화예술 재단의 재정적 지원이 본 전시에 비하면 큰 비중이 있었지만, 별도로 김현진 큐레이터가 다방면으로 노력을 많이 해주었다고 했다. 2015 오쿠위 엔위저와의 본 전시, 2019 김현진 감독과의 한국관의 차이에 대해서는 기획자(감독)와의 대화에서 차이가 존재했다고 말했다. 본 전시의 경우 참여 작가가 많아 감독과 1:1 대화를 나누기에는 시간적 어려움이 존재했지만, 한국관 참여 당시에는 국가적 차원에서도 공공의 지지와 도모가 있었으며, 감독과도 언어적, 시간적 차원에서 더 심층적인 대화를 나누기에 용이했다고 한다.

한국관의 전시를 준비하는 과정에서 물리적 공간의 제약도 존재하였을 것으로 예상했다. 당시 2019년 한국관 전시의 경우 미디어 매체를 활용하는 3명의 작가가 함께한 단체전이었기에 한정된 공간과, 한국관이 가진 특수한 건축적 성격 때문이다. 남화연은 역시나 한국관의 공간이 한정되어 있기에 당시 공간 분배에 있어서 제약이 따랐다고 했다. 더군다나 한국관 건축은 그 벽면을 크게 둘러싸고 있는 통유리창이 특징인데 이러한 유리창이 가져오는 채광의 문제로 인해 미디어 작품을 설치하는 데에 열악함이 존재했던 것이다.

비엔날레의 시스템에 대한 비판적 시각과 그를 둘러싼 거대 담론이 존재하는 지점에 대해서는 작가는 창작자이자 수용자로서 이러한 비판의식을 가지는 지점이 매우 중요하다고 말한다. 권위라는 것이 비엔날레에 주어져 있다면, 그것을 끊임없이 경계하고 현재 논의되는 사항들이 일시적인 담론적 유행으로 그치는 것이 아닌지 살펴야 한다는 것이다. 이는 곧 작가로서 가져야 하는 태도인 ‘본인의 삶과의 연관성’에 대한 문제이며 외부에서 회자되는 것을 무비판적으로 따라나서는 것을 넘어서 스스로에게 중요한, 그리고 더욱 밀접한 것에 관심을 두길 권한다 전했다. 전시점에서 비엔날레의 위상이 축소되고 있다는 인식이 존재하기는 하지만, 여전히 그것이 지닌 역사적 상징성으로 인해 전 세계인의 이목이 쏠리는 것은 사실이라고 한다. 따라서 앞서 말했듯 비엔날레에서 파생되는 여러 가지 권력적 위계들을 그대로 수용하는 걸 의심하는 태도가 필요하다고 거듭 강조하였다. 비엔날레에 참여한 작가에게 주어지는 ‘비엔날레 출신’이란 ‘보증수표’적 권위에 대한 질문에 그는 그러한 권위가 일부 존재하는 것은 사실이나, 그보다 중요한 것은 작가의 국제적 명성이 아니라 작가의 능력을 지원해 줄 수 있는 환경임을 피력하였다. 외부적인 개입과 인정을 떠나서 남화연 작가는 주변에 존재하고 그가 존경하는 여러 작가를 바라보면서, 동료로서 좋은 작업을 하는 작가들을 지지하고자 한다고 말했다. 그렇기에 예술을 수학하는 입장에서 스스로 “앞선 사람 중에 내가 어떤 의미 있다고 생각하는 길은 무엇일까?”라고 생각해 볼 것을 제안했다.

2019년 한국관 작품인 <반도의 무회>에서도 나타나듯 작가 남화연의 작품에 종종 주요한 소재로 등장하는 ‘한국적 요소’에 대한 질문에 그는 “작업을 시작할 때 스스로 ‘한국적인 것’에 대해 생각하지는 않는다.”고 말했다. 그저 자기 삶 주변에 있는 것들을 중요하게 생각하다 보니 자연스럽게 한국적인 요소가 나타나는 것 같다고 유추했다. <반도의 무회>에 등장하는 최승희 안무가는 그가 당시 최승희 안무가의 노래에서 들은 그의 ‘목소리’에 호기심이 들어 시작하게 되었다고 한다. 그는 많은 동시대 예술가들이 그러하듯이 해외 예술계에서 오랜 기간 활동한 경험이 있다. 그 경험에서 비롯된 영감은 그의 작품에도 존재하는데, 작가는 스스로 작품을 제작하면서 ‘자신 주변의 삶’이 중요하기에 국내와 해외라는 환경의 변화, 그리고 역사적 사료들을 읽을 때 발생하는 과거와 현재?의 시간 사이의 괴리감이 자신의 주요 화두로 존재한다고 덧붙였다. 현재는 ‘시간의 신비로움’을 화두로 두고 있는 남화연은 다음과 같이 말했다. “유한한 시간이 주어졌다는 것. 그것이 제 안에 큰 기저로 깔려 있고, 여러 작업을 거치면서 작업을 통

해서 ‘시간’을 구체적으로 이해하고 배우는 거예요, 작업을 하는 시간도 내가 사는 것이기 때문에 시간을 작업을 해나가며 이해하게 된 거죠. 지금도 이해하고 있고. 그게 제가 이해하고 있는 시간인 것 같아요.”

한국관의 운영 방식에 대해서는 참여하는 작가나 감독의 세대 문턱이 보다 낮아졌으면 좋겠으며, 지금보다 젊은 세대에게 개방적으로 열리길 희망한다고 짧게 밝혔다. 마지막으로 한국예술종합학교의 조형예술과장으로 재임 중인 그에게 ‘작가’이자 예술계 학생들을 지도하는 ‘교육자’의 입장에서 조언을 구했다. 그는 “작업과 삶의 시간 사이에 경계를 나누지 말고 같이 가져가는 태도가 좋다.”고 전한다. 작업을 하면서 오는 힘든 순간들이 있지만, 그것들을 스스로 즐길 수 있는 분위기와 환경을 만드는 것이 작업자로서 지속 가능하게 만든다는 것이다. 작업을 하는 과정에서 중간 중간 본인이 좋아하는 요소들을 찾을 수 있고, 그것을 즐기는 마음가짐이 장기적인 체력을 가질 수 있는 방법이라고 소개했다. 인터뷰 중에 작업이 주는 망각의 기쁨이 있다고 말한 그는 본인의 예술적 동력에 대해 다음과 같이 말하며 인터뷰를 마무리했다. “세상에 없는 사람이 남겨놓은 소설책이 여전히 마음을 딱 건드리는 부분이 있잖아요. 근데 그 부분이 되게 아름답구나 라고 생각해요. … 앞선 예술가들이 무언가를 남겨 놔는데 그게 여전히 이미 죽은 사람의 이야기임에도 아름답게 생각되는 것이 저의 동력이라고 말씀할 수는 없지만, 이게 예술이 가지고 있는 아름다움이라고 생각합니다.”

3) 기획자 1인

• 스테파니 김승민 - 《슬리퍼스 인 베니스(Sleepers in Venice)》와 그 의의

김승민(Stephanie Seungmin Kim)은 독립 큐레이터로 런던, 미국 등 다양한 국가에서 거주하며 활발히 활동하는 현장 전문가이다. 그는 글로벌화된 미술세계에서 현대미술가의 의미와 한국 예술계가 글로벌 현장에 나갔을 때 어떠한 스펙트럼을 보여주는지에 대한 관심을 전시를 통해 세계 각지에서 보여주고 있다. 그는 2015년 베니스 비엔날레 프레스 기간 동안 베니스 본섬에 위치한 ISKAI Contemporary Art에서 아티스트 9명(강임윤, 구혜영, 김덕영, 우디킴, 이현준, 장지아, 료니, 모즈, 마크 월링거)과 함께 《슬리퍼스 인 베니스(Sleepers in Venice)》전시를 개최한다. 터너상(Turner Prize)⁵⁰ 수상 작가 마크 월링거(Mark Wallinger)의 작품과 토마스 만의 소설 『베니스에서의 죽음(Death in Venice)』에서 영감을 받아 기획한 해당 전시는 ‘베니스 비엔날레’가 대표적인 국제 예술 행사로서 예술계에 포진된 이들에게 주는 영향을 실감할 수 있게 한다. 이를 함께 나누는 자국의 작가들과 함께 ‘비엔날레’를 두고 파생되는 주변부의 인물과 그들이 생산하는 이야기와 감정에 대해 다루기 때문이다. 주변부에 위치한 주체들이 ‘소외’되면서 사건의 현장에 모이는 것, 그리고 그렇게 소외된 이들이 중심이

50 영국 현대 미술의 대표 기관인 테이트 브리튼(Tate Britain)이 주관하는 상으로, 한 해 동안 가장 주목할 만한 전시나 미술활동을 보여준 미술가에게 수여하는 대표적인 현대미술상이다.

장악하고 있는 현장에서 ‘전시’의 양태로 전개하는 발언은 그 자체로 의미가 있다. 이는 곧 자국에서 바라본 외부 세계인 베니스 비엔날레와 한국관에 대한 직접적인 담론의 시작이자 주변부의 존재를 가시화를 위한 시도로서 이해할 수 있다. 본 전시베니스에 정식으로 초대되지 않았지만 작품을 선보이고 목소리를 내는 이들은 ‘슬리퍼스 인 베니스’뿐 만이 아니다. 본 전시 외에, 베니스 비엔날레가 개최되는 해마다 함께 열리는 병행전시와 연계 전시도 수백 개에 달하며, 이들은 거대기업과 갤러리의 컬렉션부터 환경단체부터 본관과 국가관 어디에도 속하지 않은 국가, 지역, 개인 등으로 다양하다. 오직 비엔날레 개최 기간에 베니스에서 함께 전시한다는 것이 주는 의의가 크기에, 강하게 표현하자면 그 특수효과 또는 낙수효과를 얻기 위한 결집이다. 따라서 우리는 2015년 수많은 연계 전시 중의 하나였지만, 그렇기에 더욱 용기 있는 시도였을 《슬리퍼스 인 베니스(Sleepers in Venice)》의 큐레이터 김승민을 만나 인터뷰를 진행하였다.

이 전시를 꾸리게 된 시작으로, 그는 해당 전시의 계기로 해외 무대에서 한국 독립 큐레이터로서의 작업을 연장하는 목적이 있었다고 설명한다. 2006년부터 대형 기획을 시작하여 큐레이터 경력을 10년째 이어오며 지금껏 쌓아온 다양한 분야와 국가에서의 경험을 발판 삼은 시도로 해당 전시를 회고했다. 베니스가 ‘꿈의 무대’였다고 말하는 김승민 큐레이터를 통해 한국의 예술계 지형도 속 인물에게 ‘베니스 비엔날레’, 그리고 ‘베니스’ 그 자체가 지니는 위상이 어떤지 엿볼 수 있었다. 더불어 당시 ‘베니스’ 지역에서 새로운 시도의 대형 기획을 한 계기로 전시에 대한 그만의 정의를 설명했다. “저는 전시라는 게 어떤 하나의 관점을 보여주는 게 아니라 다양한 관점의 스펙트럼을 보여주면서 병치되며 보이는 무지갯빛의 다양한 관점이라고 생각해요.” 좋아하는 기획자로 오쿠이 엔위저를 꼽으며, 당시 그가 총감독을 맡았던 제56회 베니스 비엔날레 《모든 세계의 미래(All the World's Futures)》가 비서구적 입장에서 다양한 예술의 모습을 보여주는 것을 보고 용기를 얻었다고 말한다. 그렇다면, 베니스 비엔날레의 전시가 가진 위상, 그리고 그 안에 포함되는 것에서 오는 어떠한 무형의 ‘권력’에 대해 슬리퍼스 인 베니스는 어떤 욕망을 지니고 있었을까? 해당 전시의 준비 과정부터 오픈까지 작가들과 기획자들의 고군분투를 담고 있는 동명의 다큐멘터리 영화(2018)에서 팀이 주목한 것은 지역의 곳곳에서 쓰레기를 수집하던 김덕영 작가가 ‘한국관’에서는 차마 쓰레기를 줍지 못하겠다고 말하는 모습이었다. 이와 함께 중첩되는 지점은 큐레이터 김승민이 “지긋지긋하다고 느끼는 베니스 비엔날레이지만 다시금 찾게 되고, 그들이 내 보이는 엄지척 한 번에 큰 원동력을 얻었다.”고 말한 대목이었다. 이처럼 비엔날레는 전시를 만들어가는 모든 이들에게 애증의 관계로도 읽힌다. 따라서 베니스 비엔날레에 반기를 드는 것 같으면서도 내심 베니스 비엔날레에 진출하고자 하는 욕망이 양가적으로 존재하는 이들이 꾸린 해당 전시가, 비엔날레와 거리가 있는 존재들에게 더욱 다가온다. 김승민은 “예술이라는 게 계속 포기하지 않고 하는 게 중요해서 지금 당장의 모습이 보이지 않더라도 나중에 어떻게 그 아카이브 자체가 눈에 띄어 보일 수도 있다. (중략) 당장 가시화되지 않더라도 시도하는 것이 중요하다고 생각한다.”고 말하며 슬리퍼스

인 베니스를 마친 소회와 함께 자신에게 다가온 의의를 담담히 전했다. 또한 2024년 한국의 예술계의 품이 점점 커지고 해외로의 진출 경로가 다양화된 오늘날, 베니스 비엔날레는 여전히 기타 비엔날레, 트리엔날레, 카셀 도큐멘타, 각종 아트페어 등의 국제적인 예술 행사와 비견하더라도 가장 중요하다고 의견을 밝혔다. “국가관의 특성상 세상을 뒤집는 예술을 하는 것은 한계가 있다. 그럼에도 불구하고 예술계의 모든 요소가 한자리에 모인다는 의의가 있다. 그렇기에 베니스에 온다는 것은 예술계 전체의 인정을 받는 것이기에 중요하다.”며 의견을 뒷받침했다.

마지막으로, 현장에 진입하길 준비하는 이들에게 국내 작가들의 해외 진출에 대한 학문적 배경, 제도권적 특이점에 대한 의견에 대해 ‘해외 기반 독립 큐레이터’로서 ‘노출’에 대한 이야기를 전한다. “그 부분은 ‘노출’에 대한 이야기인 것 같다. 예를 들어 요즘은 한국도 서울 프리즈를 계기로 해외 큐레이터들이나 관장들이 역으로 한국에 들어오고 작가들을 발견하는 경우가 많아졌지만, 이전까지는 그렇지 않았고 여전히 그 경계가 크지 않다. 전시를 보려면 한국에 있는 학교보다 런던이나 유럽에 있는 학교들이 방문하기 더 쉬운 건 사실이다. 국가관이란 본관 초대 작가들은 다른 경로를 통하기에 차이가 생기는데, 국가관은 기획자와 작가가 팀을 이뤄서 지원하는 형태다 보니 조금 더 보수적일 수밖에 없고, 본관의 경우에는 총감독의 성향에 따라 아주 다르다. 2015년의 경우에는 제3 제국에 대한 관심이 전시에도 드러났고, 올해 같은 경우에는 남미 출신 큐레이터가 성 소수자나 소수민족과 같이 잘 보이지 않은 문제가 드러난다. 지금까지 주목을 받지 못한 작고 여성 작가들도 주목된다. 중요한 것은 결국 학벌보다는 그다음 전시와 기회를 이뤄지기 위해서는 만남이 중요하다.”고 말하며 인터뷰를 마무리했다.

V. 해외 탐사

1. 해외 탐사 방법 및 요약

해외 탐사는 베니스 비엔날레가 개최되는 이탈리아의 ‘베니스(Venice)’와 지속 가능한 미술과 기후 위기 대응을 선두하고 있는 ‘덴마크’로 나뉜다. 덴마크에서는 2024년 베니스 비엔날레 한국관의 예술감독인 큐레이터 이설희가 근무하는 기관이 위치한 도시 ‘오르후스(Aarhus)’와 덴마크의 수도이자 다양한 미술 기관이 밀집해 있는 ‘코펜하겐(Copenhagen)’에 방문했다. 첫 번째 탐사지인 베니스에서는 비엔날레를 중심으로 한 동시대 미술 현장을 경험하고, 현장 게릴라 설문조사와 인터뷰를 진행하여 다각도의 관점을 체화하고자 하였다. 두 번째 탐사지인 덴마크에서는 비영리 동시대 미술 공간을 중심으로 다양한 미술기관을 방문하고 운영자와 기획자의 인터뷰를 진행하여 지속 가능한 미술의 실천을 살펴보는 것을 목표로 하였다. 따라서, 연구자, 기획자, 작가로 분류하여 각 전문가들과 그들의 전문 분야와 관련한 인터뷰를 진행하여 정리했던 국내 탐사와 달리, 해외 탐사는 방문한 지역 혹은 공간에 대한 리서치와 해당 장소에서 만난 전문가와의 인터뷰를 연결 지어 기술하였다.

베니스 탐사는 선행된 국내 탐사과정에서 형성된 관점 및 리서치를 기반으로 베니스 비엔날레의 아르세날레(Arsenale), 자르디니(Giardini) 공원 내의 센트럴 파빌리온(Central Pavilion)과 자르디니 내 설립된 총 29개의 국가관에서 본 전시를 감상하고, 영구적인 국가관은 없지만 비엔날레 측의 허가를 받아 운영하는 여러 파빌리온들을 중심으로 살펴보았다. 또한, 한국관 30주년 전시 《모든 섬은 산이다》를 비롯하여 피노 컬렉션의 줄리 머레투(Julie Meuret)와 피에르 위그(Pierre Huyghe)의 전시, 페기 구겐하임 컬렉션(Peggy Guggenheim Collection) 등 각종 병행 전시와 주요 컨템포러리 전시를 감상하며 베니스 비엔날레 기간 중 도시 내에서 펼쳐지는 미술 현장을 탐색했다. 베니스 탐사 기간에는 아르세날레 본 전시와 자르디니 공원을 포함하여 총 20개의 전시 기관을 방문하였으나 아래 내용에서는 본 연구와 연관되는 일부의 전시만 다룰 예정이다. 현장 탐사의 바탕이 되는 리서치 자료는 최근 간행된 국내 대표 예술잡지가 있으며, 「아트인컬처」(2015.5~2024.6), 「아티클」(2014.1~12), 「월간미술」(2015.1~2024.6), 「퍼블릭아트」(2017.1~2024.6)와 각종 웹사이트에 기재된 비평과 후기를 살펴보았다. 베니스 비엔날레와 한국관을 중심으로 사후 비평이 아닌 당시 현장에서의 평가와 후기를 확인하고, 보다 넓은 시각에서 최근 미술계에서의 동향을 파악하고자 함이다. 특히 「퍼블릭아트」 5월호, 「아트인컬처」와 「월간미술」 6월호 내 베니스 비엔날레 특집 기사 및 비평은 현지 탐사에 있어 실질적으로 큰 도움이 되었다. 위 간행본들을 통해 베니스 비엔날레 파빌리온에 대한 개괄적인 소개, 미술 현장 전문가들이 추천하는 국가관 및 병행 전시, ‘제60회 베니스 비엔날레’ 총감독 인터뷰, 국내 미술 전문가들의 다양한 비평 등을 확인할 수 있었다. 이는 아카이브 기관에 방문할 때 참고해야 할 사항에 대한 이해를 증진시켰고, 1895년부터 현재까지 수집 및 보존된 베니스 비엔날레와 관련한 문서 자산을 열람할 수 있는 The Historical Archive of Contemporary Arts (ASAC)의 비엔날레 도서관에 방문하여 국내에 없는 아카이브 자료를 봄으로써 더욱 이해의 지평을 확장하였다. 그리하여 국내에서 살펴볼 수 있었던

학술 자료 및 기사들과 다른 역사적 사실 혹은 관점이 존재하는지 확인하고자 하였다. 이를 바탕으로 해외 탐사 중 거듭하여 다각도의 시각을 견비하여 현지 인터뷰를 진행했다. 또한, 베니스 비엔날레 자르디니 내에 위치한 한국관 앞에서는 다양한 연령대와 출신지, 문화적 배경 및 성별을 지닌 관람객들에게 사전에 준비한 설문지와 함께 게릴라 인터뷰 및 설문조사를 진행하여 관객의 관점에서 한국관의 전시가 어떻게 보이는지 그 인식을 파악하고자 하였다.

덴마크에서는 잘 알려진 미술관과 비영리 미술 공간을 방문하여 국내 미술 감상 및 운영 환경과의 차이점을 살펴보고, 인터뷰를 진행하여 지속 가능한 미술의 실천과 미래의 대안을 고찰하는 것을 목표로 하였다. 덴마크에서 대표적인 미술관인 아르켄 미술관(ARKEN Museum of Contemporary Art)과 루이지애나 미술관(Louisiana Museum of Modern Art), 비영리 미술 공간인 시미안(SIMIEN)과 쿤스트할 오르후스(Kunsthal Aarhus)에 방문하였다. 본 연구에는 대형 미술관에 주목하기보다, 비영리적으로 운영되고 있으며 관계자 인터뷰를 진행한 코펜하겐의 시미안(SIMIEN)과 오르후스의 쿤스트할 오르후스(Kunsthal Aarhus), 그리고 탐사 전 비대면 만남을 통해 인터뷰를 진행한 사운드 아트 랩(Sound Art Lab)을 자세히 다룰 예정이다. 국공립이나 사립 미술관 혹은 상업 화랑들에 비해 보다 진보적인 동시대 미술의 흐름을 견지하고 다양한 도전과 실험을 실천하고 있는 미술 현장을 직접 확인하고 공간 자체의 특성과 전시 공간 운용 방식의 유연성을 체험하기 위함이다. 또한 쿤스트할 오르후스에서는 해당 기관의 수석 큐레이터이자 올해 베니스 비엔날레의 한국관 공동 예술감독을 맡은 큐레이터 이설희를 만나 그가 한국관과 동시에 기획한 전시《Rhizome - Network Without Center Point》를 감상하고 비엔날레와 덴마크 미술 현장에 대한 인사이트를 공유받아 미래 관점을 모색하고자 하였다.

2. 베니스

1) 2024 베니스 비엔날레 본 전시 : 아르세날레와 자르디니 센트럴 전시관

제60회 베니스 비엔날레가 4월 20일 개막해 11월 24일까지 베니스 전역에서 열린다. 올해 베니스 비엔날레의 본 전시를 기획하는 총감독은 아드리아노 페드로사(Adriano Pedrosa)로, 작년 6월 '외국인은 어디에나 있다(Foreigners Everywhere)'라는 주제를 발표하며 본 전시에 역대 최다 인원인 330여 명이 초대됐다.⁵¹ 독학 예술가, 성 소수자 예술가, 민속 예술가와 원주민 예술가, 국외자 예술가 등 이방인, 소수자,

51 노재민, “《2024 베니스비엔날레》 미리보기”, 『월간미술』 제 4월호, 2024.4.29.

주변인으로 분류되어 온 예술가 대다수가 비엔날레 본 전시에 처음 참여한다는 점이 주목할만한 지점이다. 본 전시 한국 작가는 이쾌대(1913-1965, 칠곡), 장우성(1912-2005, 청주), 이강승(1978, 서울, LA에서 활동), 김윤신(1935, 서울, 부에노스아이레스에서 활동)으로, 총 4명이 초대되었다. 이 배경에는 아드리아노 페드로사가 베니스 비엔날레 사상 최초의 라틴계(브라질) 출신이자 오픈 쿼어 큐레이터로 주목받았다는 사실이 있다. 이에 심소미 독립 큐레이터는 “위 감독에게 부여된 복수의 최초성은 그간 미술계의 지배 구조가 얼마나 폐쇄적이었는지, 서구를 중심에 놓고 나머지를 거대한 주변부로 얼마나 내몰았는지를 역설적인 방법으로 드러낸다.”고 말한다. 다양한 출신의 큐레이터가 미술전 총감독을 했지만 2015년 엔위저가 최초 흑인 출신 감독이었음을 떠올려볼 때, 비엔날레가 대표하는 미술계 질서는 서구 중심, 인종 편향, 강대국 논리에서 여전히 벗어나지 못하고 있음을 확인할 수 있다고 덧붙인다.⁵²

베니스 비엔날레 주제전(본 전시)은 아르세날레(Arsenale)와 자르디니 공원 두 곳에서 펼쳐진다. 아르세날레는 본래 조선소이자 병기창 복합단지로, 1980년부터 제1회 국제 건축전의 일환으로 베네치아 비엔날레의 전시 장소가 된 곳이다. 크게 Gaggiandre, Giardino delle Vergini, Corderie 3개의 구역으로 나뉘어있다. Gaggiandre, Giardino delle Vergini에는 참가국의 전시가 한 공간에 한 국가씩 배정된 형식이라면, 코르데리에(Corderie)는 자르디니의 센트럴 파빌리온과 유사하게 국가간의 구분 없이 여러 작가의 작품을 이어서 감상할 수 있는 큰 전시 구역이다. 아르세날레 전시장의 입구에 들어서면 가장 먼저 만날 수 있는 ‘코르데리에’에서는 특히 순수 미술과 대조를 이루며 비주류 예술 기법으로 간주하여 온 수공예를 활용한 작업을 만나볼 수 있었다. 많은 예술가가 다양한 방식의 탐구를 거쳐 제작한 섬유예술 작품들은 수공예, 전통, 손으로 만든 것에 대한 관심을 드러낸다.

아르세날레와 아울러 자르디니의 센트럴 파빌리온에서의 본 전시에는 외국인, 이민자, 해외 거주자, 디아스포라, 망명자 또는 난민인 예술가들, 특히 글로벌 남반구와 북반구 사이를 이동한 예술가들에게 초점을 맞추는 것을 볼 수 있었다. 남들과 다른 성적 지향과 성별로 인해 종종 박해를 받거나 불법화된 쿼어 예술가, 자가 학습 예술가, 민속 예술가, 예술세계의 가장자리에 머무는 ‘외부인’ 예술가, 그리고 자신의 땅에서 종종 외국인으로 취급되는 원주민 예술가의 작업을 관찰할 수 있었다. 센트럴 파빌리온의 외관은 브라질 MAHKU(The Huni Kuin Artists Movement) 집단이 그린 건물 외벽의 거대한 벽화로 장식했으며, 내부는 1905년부터 1990년까지의 112명의 예술가의 작품이 포함된 초상화(Portraits) 섹션, 예술가 37명의 작품으로 구성된 추상화(Abstractions) 섹션, 그리고 20세기 이탈리아 예술가 디아스포라까지 크게 3가지 주제로 구분된다. 이는 20세기 라틴 아메리카, 아프리카, 중동 및 아시아의 여러 작품을 한데 모으며 지금까지 유로 아메리카의 모더니즘 역사에 맞춰져 있던 초점을 남반구의

52 심소미, "본 전시 리뷰-주변화된 세계의 반격", 『월간미술』 제 6월호, 2024년 6월 10일.

모더니즘 역사에 한정하려는 시도를 보인다. 글로벌 사우스 개념을 기반으로 전시를 전개하고자 했던 아드리아노 페드로사의 주제 의식을 텍스트에서만 확인했던 예술 실천의 장을 직접 보며 생생히 확인할 수 있었다. 이로써 타자, 이방인, 외국인, 아웃사이드 등의 정체성을 떠올리게 되었고, 이는 초반 해외 탐사 내 전 지구화 세계에서 주요 담론이 배제한 외부성에 귀를 기울이게 되는 지점으로 작용했다. 이에 “글로벌 모더니즘과 글로벌 사우스의 모더니즘에 대해 이미 많은 연구가 이뤄졌다. (중략) 유럽-미국의 모더니즘 역사는 너무나 익숙하지만, 남반구 모더니즘은 아직 널리 알려지지 않았다. 이에 대한 지식은 기껏해야 각국이나 지역의 전문가들에게 국한되어 있다. 그러나 이 작품들을 한데 모아 전시한다면 많은 것이 드러날 것이다. 바로 이런 맥락에서 이들 미술사가 진정으로 동시대적 의의를 얻게 된다.”⁵³는 임근준 미술비평가의 관점을 이해할 수 있었다. 하지만 동시에 “거대한 주변부의 미학 실천으로서 미술사의 페이지를 다시 쓰는 것에서 나아가, 이러한 대안적 예술의 동력이 어떻게 비엔날레의 헤게모니에서 벗어나 현실 세계의 식민화에 저항하는 연대이자 문화적 동학의 힘으로 도모될 수 있을지는 여전한 과제로 보인다.”⁵⁴는 지점 또한 상충할 수 있다.

2) 2024 베니스 비엔날레 국가관 : 자르디니 영구 국가관과 기타 국가관

다수의 인터뷰와 사전 자료 조사를 거치며 베니스 비엔날레의 영향력을 크게 차지하는 요소이자 이의 파급력을 평가하는 척도로 예상한 바는, 자르디니의 개별 국가관이었다. 각 국가의 이름을 걸고 자리하는 여러 파빌리온들이 국가주의와 지역주의를 강화하는지, 혹은 유연한 큐레이팅과 작품을 통해 서서히 글로벌리즘에 힘을 실는지 확인할 기회이기 때문이다. 탐사 이전에는 활자를 통해 살펴본 비엔날레의 모습을 토대로 각 국가관과 연계 전시들이 국가주의와 지역주의 그리고 글로벌리즘 사이 편향된 역할을 수행하고 있으리라 예상했지만, 직접 탐사를 진행하며 국가 간의 경계와 해체에 대한 이분법적 구분은 모호해졌다. 이를 통해 이분법적인 관점에서 벗어나 베니스 비엔날레는 각 작가가 서로 다른 방식으로 다양한 화두에 응답하는 장임을 확인했다. 예상했던 국가관 사이의 명확한 차등, 개별 국가관이 각자의 국가성을 내세우는 방식 등과 실제 비엔날레 현장의 모습은 달랐다. 따라서, 국가관별로 작가를 선정하고 큐레이터를 선택하며 수상자를 결정하는 과정 중 많은 제약과 검열이 존재할 수 있지만 그 한계 내에서도 분명 국가관이 발휘하는 힘과 역할이 있음을 실감하게 되었다.

전 세계의 관객과 미술 종사자들이 모이는 국제적 예술의 장에서, 비엔날레가 아니었다면 눈길을 받지 못했을 개별 국가의 국민, 그리고 그중에서도 소외된 자들만이 느끼고 있을 어떠한 고질적인 문제에 대해 호소하는 전시가 다수 존재했다. 예를 들어,

53 임근준, "어디에도 여전히 '이방인'은 없다", 『아트인컬처』, 2024년 6월 7일.

54 심지연 외 1명, "제 60회 베니스비엔날레 이방인, 소수자, 아웃사이드: 모든 곳에서 존재하는 너와 나, 그리고 우리의 초상", 『월간미술』, 2024년 6월 10일.

호주 파빌리온의 호주 원주민 예술가 아치 무어(Archie Moore)는 호주 원주민의 6만 5000년이 넘는 가계도를 손으로 그려 넣는 작업 <Kith and Kin>을 선보였다. 곳곳에 블랙홀처럼 글씨가 지워진 구멍들은 학살 등 잔혹 행위를 나타내며, 이를 통해 작가는 호주 원주민의 숨겨지고 잊힌 방대한 역사를 복원하고 현재와 과거, 미래를 연결하고자 했다. 감탄이 절로 나오는 노동집약적인 작업 방식과 식민지 시대 이후 탄압되어 온 토착 민족의 역사와 문화에 주목하는 태도는 올해 기획전의 주제와도 맞물리며 황금사자상을 수상하는 결과를 낳았다. 또한 폴란드 파빌리온은 우크라이나 창작 집단인 오픈그룹(Open Group)의 두 영상을 상영하는데⁵⁵, 우크라이나 난민들이 자신들이 사는 곳을 공격했던 무기들의 소리를 입으로 흉내 내며 직접 겪은 공포에 관해 이야기한다. 영상 앞에는 마이크들이 설치돼 있고 영상 속 인물은 건조하게 말한다. “나를 따라 말해 보세요(Repeat after me).” 그들은 자신들이 기억하는 공습 상황과 소총, 미사일 등의 소리를 건조하게 설명하고 굉음과 같은 소리를 낸다. 이를 통해 몇몇 기사만으로는 대중의 강한 심리적 동요를 불러일으키지 못하는 주제들에 대해 다차원의 감각을 동원한 작품을 매개로 더 강력한 목소리를 내는 메시지를 건네고 있음을 확인할 수 있었다. 다른 사례로, 우크라이나의 경우 자국의 상황이 개별 작품의 메시지뿐 만 아니라 국가관 건물 자체로 발언되기도 했다. 자르디니 공원 내에 국가관을 가지고 있지 않은 우크라이나가 임시? 국가관을 통해 이야기하는 것은 이번이 처음이 아니다. 2022년 제59회 베니스 비엔날레에선 우크라이나 침공과 전쟁에 대한 비판으로 러시아관의 큐레이터와 작가들이 사임하면서 국가관을 폐쇄하였다. 이어서 올해도 불참하는 러시아를 대신하여 이번에는 볼리비아가 러시아관에서 전시를 열었다. 동시에 다른 편에서 계속되는 이스라엘-팔레스타인 전쟁으로 인해, 이스라엘 국가관의 문도 닫혔다. 이스라엘 문화부 장관은 베니스 비엔날레의 이스라엘 국가관 폐쇄를 주장한 팔레스타인 활동가들의 요구를 거부하였으나, 이스라엘관의 큐레이터와 참여 작가들이 폐쇄를 통보했다. 투명한 유리벽이 있는 이스라엘관의 불이 꺼진 전시장 안에선 영상 작품만 켜져 있는 상태로 다음의 포스터가 붙어있다. “이스라엘 파빌리온의 예술가와 큐레이터들은 휴전 및 인질 석방 합의가 이루어지면 전시를 개막할 것입니다. (The artist and curators of the Israeli pavilion will open the exhibition when a ceasefire and hostage release agreement is reached.)” 자르디니와 베니스 도심 바닥에는 대량학살 반대 예술연맹(ANGA)이 이스라엘의 가자지구 공습과 학살을 비판하며 ‘대량학살 국가관에 반대한다’는 붉은 팸플릿이 흩뿌려져 있었다.

반면, 이번 해 한국관 파빌리온은 앞서 언급한 국가들과는 다른 방법으로 전시를 선보였다. 한국관 전시 《오도라마 시티(Odoroma Cities)》는 구정아 작가가 지난 30여 년간 다루어 온 주요 주제와 특유의 조각적 측면들을 아우른다. 작가의 광범위한 접근 가운데 반복적으로 등장하는 테마는 ‘향’이다. 한국관을 위해 새로이 제작된 ‘오도

55 2023년 말 폴란드 정권이 바뀌며 기존의 전시 기획이 반유럽적이라는 지적을 받으며 우크라이나 창작 집단인 오픈그룹으로 대체되었으며, 이 또한 시사하는 바가 많다.

라마 시티’를 통해 구정아는 공간적 조우의 다양한 뉘앙스를 살피고, 냄새와 향기가 기억에 어떻게 작용하는지에 집중하며 우리가 공간을 감지하고 회상하는 방식을 탐구한다.⁵⁶ 위 향은 2023년 여름, 구정아 작가가 한반도의 향기 초상을 그리는 이 작업을 위한 ‘향기 메모리’를 수집한 것을 기반으로 만들었다. 한국관 전시팀은 SNS와 광고, 언론 보도와 개인적인 면담 등을 통해 남한과 북한 사람 및 비한국인 (곧 한반도와 연이 있는 모두)에게 ‘한국의 도시, 고향에 얹힌 향의 기억’에 관해 물었고, 총 600편이 넘는 글을 통해 조향사들과 향을 구성했다. 본 탐사자들은 한국관 전시를 관람한 후 현장에서 다른 관람자들의 감상을 묻는 간단한 인터뷰와 설문조사를 진행했다. 진행 당시 여러 환경적 제약으로 인해 많은 수의 설문조사 인원을 확보하진 못했으나, 해당 과정을 통해 올해 한국관의 전시를 다양한 관점에서 범지구적으로 살펴볼 수 있는 중요한 경험으로 자리했다. 다양한 국가의 사람들을 통해 한국관 전시 감상에 대해 질문한 문항 중 가장 중요한 질문은 다음과 같다. “《Odorama Cities》전은 한반도의 국가적 초상을 그려 낸 것으로, 전시장 안에서 경계 없이 향을 맡을 수 있습니다. 이에 대해 타 국가관과 다른 점은 무엇입니까?” 이어지는 문항에서는 ‘한국관’의 이름이 지은 경계와 ‘한국’의 뚜렷한 정체성에 대한 생각을 물었다. 그 결과, 설문에 참여한 약 20명의 답변 중 절반은 ‘한국관’에 내포된 ‘한국’이 올해 전시에서 뚜렷한 존재감을 드러내지 않는 지점에 대해 긍정적으로 생각하였다. 반면, 한국관 내 뚜렷한 향을 찾을 수 없어 빈 공간으로 느껴졌다는 대답도 있었다. 이를 통해 개별적인 감상은 다양성을 지니며 하나의 ‘옳은’ 감상으로 귀결되기 어려움을 확인하였다. 비판적인 감상은 또 다른 비평의 실마리로 작용할 수 있음을 깨달으며 관련된 평가가 있는지 조사하였다. 전민지 미술 비평가는 “위 특정한 향기를 식별하는 것은 거의 불가능하며, 위 한국관의 기획은 한국을 그려나가는 상상에 한계를 두지 않겠다는 의도적인 설계로 보인다.”고 말했다.⁵⁷ 이로써 각 향을 이루는 정보의 부재와 명확한 서사를 읽어내기 어려운 세련된 향은 오히려 개별 관객들이 가질 수 있는 사유의 경로를 다양화하는 요소로 작용한다. 한국관을 가득 메우는 향기가 보다 직접적인 한국의 향이거나 명확한 향이었다면, 한국의 역사적 맥락에 대한 이해를 갖춘 관객들 혹은 한국과 직접적인 접점이 있는 관객들만이 보다 더 생생한 전시 감상이 가능했을 것이며, 이는 한국과 연결고리가 없는 다른 관객에게 폭넓은 감상을 어렵게 하므로 올해 마주한 오도라마 시티의 향을 탐사원들은 긍정적으로 평가했다. 더하여, 블레즈 파스칼(Blaise Pascal)이 말한 “공간의 ‘측정 불가능성’의 맥락 속 무한한 공간의 영원한 침묵이 나를 경악시킨다”라는 문장을 덧붙이며, 향기 분자가 부유함과 동시에 끝없이 팽창하게 된 공간은 점차 누군가의 경험 바깥으로 향한다는 점에서 파악 불가능한 대상에 머무를 여지가 있음을 말한다. 즉, 불명확한 향은 오히려 관람객을 전시장에 멈춰 세우고 고정된 개념을 타파할 시간을 불어넣고 있음을 확인했다. 올해 한

56 *Korean Pavilion - international Art Exhibition - La Biennale di Venezia*. n.d. Korean - Pavilion. www.korean-pavilion.or.kr

57 전민지, “한국관 리뷰 - 향의 곡예, 영토의 저편”, 『월간미술』, 2024년 6월 10일.

국관의 전시는 구경아 작가가 논하는 영토의 저편, 그 보이지 않는 실체는 어디로 향하고 있는지 관객들 스스로 질문하게 한다. 국내 선행 탐사를 시작으로 베니스 비엔날레 한국관 파빌리온 현장에서 직접 위 총체적인 과정을 개진하며 기존 미술의 선형적인 역사를 발판으로 동시대 미술의 현장을 살펴보았다.

3) 2024 베니스 내 기타 병행전시와 《모든 섬은 산이다》전

· 임근혜 - 《모든 섬은 산이다》: 한국관 30주년 기념전시의 의미와 방향성

베니스의 몰타 기사단(Sovrano Militare Ordine di Malta)에서 진행 중인 한국관 30주년 기념전시 《모든 섬은 산이다(Every Island Is a Mountain)》을 방문하고, 이 전시를 기획한 관장 임근혜와 인터뷰를 해당 현장에서 진행했다. 임근혜는 한국문화예술위원회 아르코 미술관의 관장으로 재직 중이며, 『마지막 국가관』(2024), 『큐레이팅을 말하다 : 전문가 29인이 바라본 동시대 미술의 현장』(2019)에 수록된 「SeMA를 중심으로 본 국립 미술관의 작동 원리」 등 동시대 미술과 제도의 역학 관계 및 미술관의 사회적 역할에 대한 주제로 꾸준히 연구와 강의 및 저술을 하고 있다. 그와의 인터뷰를 통해 올해 베니스 비엔날레의 방향성, 한국관과 관련한 예술 감독, 작가 선정 및 운영 방향에 대한 견해를 포함하여 이번 전시를 통해 살펴볼 수 있는 기획과 한국미술의 발자취에 대한 이야기를 나누었다. 지난 30년 간의 한국미술이 세계 미술의 현장과 결부하여 남긴 중요한 아카이브를 기반으로, 문화 정치와 비엔날레 시스템 내에서 다수가 지향하는 방향성을 살피는 미술 공공기관의 주요 인사로서의 관점을 확인하는 것을 목표로 삼았다.

국내 사전 답사 과정에서, 탐사자들은 양면적인 평가를 받는 비엔날레라는 제도 안에서 한국관은 동시대 미술 현장과 역할의 급변에 민감하게 반응하는 동시에 한국의 특수한 상황에도 유연하게 대처해야 한다고 생각했다. 올해 3월 예술가의 집에서 진행된 한국관 건립 30주년 학회를 통해 한국관은 한국미술의 교두보 역할을 주목표로 하면서도 한국의 역사적 흐름과 시대에 따라 지속적으로 변화해온 것을 알 수 있었으나, 기타 학술자료와 저널을 살펴보면 반복적으로 국가주의에 대한 강조와 이에 대한 비판이 누적됨을 확인했다. 전 세계가 모이는 자리인 글로벌 이벤트에서 각 전시장이 국가관 형식으로 위치한다는 점에 대해 비엔날레 시스템 자체를 재고하게 되는 건 자연스러운 수순이었다. 따라서 현시점에서 앞으로 한국관이 궁극적으로 나아가야 할 방향성과 미술계 안에서 비엔날레의 이상적 모습을 어떻게 그리시는지 견해를 여쭙었다. 그는 이번 《모든 섬은 산이다》 전시와 한국관 전시의 준비 과정을 회고하며 각종 공청회와 학술대회, 공공 토크 프로그램 등을 통해 한국관이 지나온 과거를 정리하고 미래의 지표로 그리는 단계를 거치며 한국관의 개선점 및 나아가야 할 방향성을 모색했음을 밝혔다. 이는 주최 측인 아르코의 지향을 반영하기보다는, 현장의 목소리에 귀를 기울이며 미술계 종사자들이 생각하는 한국관의 방향성을 탐색하고 사업에 반영하는 과정을

거쳐 열린 구조로 나아가고 있음을 의미한다고 말했다. 올해 한국관의 첫 공동 예술 감독 체제로 외국인 감독과 최연소 감독의 협업이 있었던 것이 그 예이다. 이런 개방성과 다양성이 확보되는 운영체제는 한국 작가나 기획자들이 일할 수 있는 입지가 좁아지는 것이 아니라 오히려 한국이 여러 국가들 사이의 트랜스내셔널(transnational)한 구조 안에 동참할 수 있는 기회로서, 한국미술에 다양성과 역동성을 부여하는 움직임이라고 판단한다고 언급했다.

또한, 한국문화예술위원회에서 ‘베니스비엔날레 한국관 개관 30주년을 기념하며’에서 전시와 더불어 운영할 예정이라고 언급한 바 있는 베니스 현지인에게 한국미술을 소개하고 지역의 기후변화 문제를 함께 논의하는 투어 및 토크 프로그램에 대해서도 질문했다. 이번 병행 전시와 함께 진행된 공공 프로그램으로는 크게 <베니스비엔날레 한국관 30년 다시/대신 읽기>와 <디어 오션 프렌즈(Dear Ocean Friends)> 두 가지가 있었다. 먼저 <베니스비엔날레 한국관 30년 다시/대신 읽기>는 《모든 섬은 산이다》전의 이해를 돕기 위해 기획된 프로그램으로, 뉴욕시립대학교(The City University of New York) 철학과 큐리(Kyoo Lee) 교수와 베니스 현지 큐레토리얼 학교(School for Curatorial Studies Venice)를 운영하는 오로라 폰다(Aurora Fonda) 박사와 함께 중세의 수도원을 배경으로 펼쳐지는 동시대 한국미술 전시를 관람하는 형태로 진행되었다. 역대 한국관 참여 작가 36명의 작품을 중심으로 한국미술의 다양한 이야기를 ‘다시, 대신’ 읽음으로써 한국관의 이전과 현재를 돌아보며 개인과 집단, 예술과 역사, 지역과 세계가 어떻게 연결되는지 대화를 나누는 프로그램이다. 임근혜 관장은 이 전시와 프로그램을 통해 한국 미술을 매개로 지역과 글로벌의 상호작용이 이루어지는 과정을 목도했다고 말한다. 또한, 한국관의 30년간의 역사를 돌아보며 세계적인 예술의 장과 교류하며 교차점을 만들고 한국의 이야기를 전하고자 했던 많은 이들의 부단한 노력을 해당 프로그램과 이번 전시의 아카이브 제작을 통해 한눈에 조망할 수 있었다고 밝혔다.

두 번째 프로그램은 시급한 글로벌 문제를 대면하고 기존 패러다임을 넘어서는 비엔날레의 역할과 모델을 재구성하기 위해 마련된 담론 프로그램 <디어 오션 프렌즈(Dear Ocean Friends)>이다. 해당 프로그램은 해수면 상승과 같은 기후 문제를 다루며 지속 가능성을 키워드로 전개되었으며, 베네치아의 산 로렌조 성당(Basilica di San Lorenzo)에 위치한 오션 스페이스(Ocean Space)와 몰타기사단에서 함께 프로그램을 진행했다. 오션 스페이스는 전시, 연구 및 공공 프로그램을 위한 ‘지구적 중심지’로, 예술을 통해 중요한 해양 문해력, 협력적 연구, 환경 옹호를 촉진하는 TBA 21-Academy에 의해 설립되고 운영되는 해양 대사관이다. 오션 스페이스의 경우 이번 예술위의 기념 전시 장소로 몰타 기사단을 소개해 주며 연이 닿아 함께 협업하게 되었다는 해당 프로그램을 함께 진행하게 된 계기를 들을 수 있었다. 임근혜는 프로그램과 관련한 소회를 밝히며, 많은 관광객이 모이는 비엔날레가 베니스의 주 수입원인 것은 사실이나, 로컬의 입장에서는 오버 투어리즘으로 인한 피해가 존재하며, 전시를 준비하며

발생하는 시장적인 교환 외에는 교류가 원활히 이루어지지 않기에 비엔날레에 대해 냉소적인 인식이 만연하다고 현재 베니스의 실정에 대해 언급했다. 이런 상황 속에서 전시 준비로 베니스 전역을 오가며 로컬과 교류를 거치며, 기후 위기와 환경문제에 대한 우려와 함께 미술계 국제적 행사의 유효성 문제가 맞부딪혔을 때 우리가 취해야 할 태도, 그리고 어떻게 공공의 자원을 활용하며 윤리적으로 행사를 진행할 것인지에 대한 질문을 던지게 되었다고 전했다. 그 과정에서 베니스의 해양 생태와 기후 문제에 민감히 반응하며 활동하는 여러 민간 단체와 액티비스트들, 기관의 존재를 알게 되었다. 그 중에서도 ‘위 아 히어 베니스’와 같은 로컬 액티비스트 그룹과 연이 닿아 <디어 오션 프렌즈>를 기획하게 되었다고 밝혔다.

해당 토크 프로그램에서는, 싱가포르의 난양 이공대학에서 예술 디자인 미디어부의 학과장으로 재직 중이며 동남아시아의 생태계에 대해서 학생들과 연구한 내용을 발제한 바 있는 세계적인 큐레이터 우테 메타 바우어(Ute Meta Bauer)와 오션 스페이스 디렉터가 해양 생태를 중심으로 한 연구와 기획을 지속하는 이유에 관해 이야기를 나누었다. 기후변화로 인해 사라지고 있는 섬이나 해양 생태, 더 나아가 그와 함께 사라지고 있는 문화에 대해 언급했다. 이를 어떻게 지켜나가야 하며 사라지고 있는 로컬의 가치에서 무엇을 배울 수 있는지에 대한 이야기였다. 그리고 앞서 언급한 사라지고 있는 해양 생태나 문화들은 단순히 다양성 차원에서 보존되어야 하는 것이 아니라 “로컬이 지닌, 오래된 생존의 지혜들을 배울 수 있기에 지켜내야 하며, 그 지혜들을 우리가 예술을 통해 다시 들여다보아야 한다.”고 말했다. 예술은 인류학적인 연구와는 다른 차원에서 지속 가능한 정책이나 지표화되고 단순화된 데이터에서 더 나아가 당면한 문제와 관련해 시야에서 사라지는 것들의 가치를 보여줄 수 있다는 점을 강조했다. 지속가능성이라는 화두를 지니고 토크 프로그램을 진행하자, 예상보다 더 많은 사람들이 비엔날레의 지속 가능성, 그리고 비엔날레가 어떤 플랫폼이 되어야 하는지 고민하고 있음을 느꼈다고 전했다. 그런 대안적인 가치관을 추구하는 기획자들이 늘어나고 있음을 확인했고, 베니스의 비엔날레에서든 한국의 비엔날레에서든 향후 예술계에서 활동할 작가나 기획자들 다수가 이와 같은 마인드를 지니게 된다면 제도적으로 많은 지속 가능한 변화를 불러오리라는 확신이 들었다고 긍정적 소회를 밝혔다. 해당 토크 프로그램을 통해 지속가능성과 그를 둘러싼 많은 논의를 예술의 방식을 통해 계속 전달하고 간직하는 것의 중요성을 인식할 수 있었다고 전했다.

마지막으로 비엔날레의 역할에 대한 이야기를 나누며, 임근혜 관장은 미술인이라는 공통 분모를 지니고 전 세계인들이 교류할 수 있는 글로벌한 플랫폼인 비엔날레가 국경과 언어를 초월해 planatory perspective, 즉 전 지구적 관점으로 미래를 고민해야 하는 상황에 놓여있음을 강조했다. 기후 위기 대응에 대한 정책적 차원의 고민에서 더 나아가 지속가능성과 관련해 미래 세대에게 남길 유산과 가치에 대한 논의들이 오가는 교류의 장이 되어야 한다고 견해를 밝혔다. 상업적으로 기울고 있다는 비판을 받는 비엔날레가 시장가치와의 균형을 잘 맞추며 보완된다면, 새로운 실천에 대한 자원

이 투입되는 순환을 이루어 반드시 해야 하는 이야기들이 물리적 힘을 가지고 집결될 수 있을 것이란 긍정적 견해를 밝혔다. 앞으로 미래를 살아갈 세대들의 목소리와 선택지를 하나씩 모아간다면 세대, 지역과 종사 분야를 넘어 다양한 이들이 모일 수 있는 교류의 장으로서 비엔날레는 앞으로도 핵심적인 역할을 수행할 것이며 가치를 존속할 수 있을 것이라 말하며 인터뷰를 마무리했다.

4) 베니스 도시 환경과 미술 현장

• 한소영 - 비엔날레와 로컬 베니스의 상호작용 및 지속 가능한 미술환경 구축

본 인터뷰는 한소영 건축사와의 인터뷰를 통해 베니스 도시 환경과 미술 현장에 대한 깊이 있는 이해를 도모하고자 하였다. 이탈리아에서 활동 중인 한소영 건축사는 베니스 비엔날레 국가관 프로젝트들과 베니스 환경 단체 활동 등을 통해 얻은 경험을 바탕으로 베니스의 특수한 환경과 예술에 대한 견해를 제시한다. 또한, 한국관 운영 및 관리, 환경 문제 등에 대한 현실적인 문제점을 지적하고 개선 방향을 제시하며, 베니스 비엔날레가 미래의 예술을 위한 장으로서 지속 가능성을 감당한 노력의 필요성을 강조한다. 안종철 교수의 소개로 진행된 본 인터뷰에서는, 2016년에 베니스 비엔날레 건축전 한국관 참여를 시작으로 2017년 예술전 한국관의 건축 및 관리를 담당한 한소영 건축사의 베니스에서의 경력을 살펴보았다.

그는 2018년부터 2022년까지 비영리 환경 단체 ‘위 아 히어 베니스(We are here Venice)’에서 활동하며 지속 가능한 전시를 위한 국제 네트워크 구성과 국가관 자문에 기여했다. 2020년과 2021년에는 네덜란드관을 맡은 Het Nieuwe Instituut, 암스테르담시와 공동 프로젝트 및 리서치에 참여했으며, 2022년과 2024년 광주 비엔날레 베니스 전시를 위한 현지 자문 및 전시 건축을 담당했다. 현재는 IUAV SSIBAP(The Specialisation School in Architectural and Landscape Heritage)에서 건축 문화재 보존 및 복원 전문가 과정을 이수 중이며, 2023년부터 비엔날레 국가관 전시 건축과 관리 및 복원을 전문으로 하는 건축 회사인 M+B Studio와의 협력을 통해 국가관들의 지속 가능한 전시 관련 실무 시스템을 구축 중이다.

그의 활동을 살펴보면 한소영 건축사가 지난 7년간 비엔날레 전시에서 파생된 문제 개선을 위한 실무 기반 솔루션을 위하여 다방면으로 활동 및 연구 협력을 진행했음을 알 수 있었다. 그리하여 본 인터뷰를 통해 사회·문화적 제도 및 해당 지역과 예술 사회와의 관계를 파악하고, 베니스 비엔날레를 미술의 제도적 시스템 내에서 살펴보는 것에서 나아가, 이를 통해 건축사의 관점에서 베니스의 전시 환경을 탐색하고자 하였다. 또한, 동시대 미술의 미래를 모색할 수 있는 국제적 예술의 장으로서의 베니스 비엔날레의 유효성과 지속가능성을 평가하고자 하였다.

2016년 베니스 비엔날레 건축전 한국관 업무를 위해 베니스에 오게 된 한소영 건축사는 이를 계기로 예술전을 포함해 비엔날레 및 예술 관련 분야와 협력하게 되

었다. 그는 한국관 관리 업무를 진행하며 ‘베니스 특수성이 반영되지 않은 운영 현황, 한국관 관련 현지 데이터 및 아카이브의 부재, 관계자들의 직업 윤리 및 전문성 결여 등의 문제를 파악하였다. 이러한 문제를 몇 차례 담당 기관과 참가자들에게 피드백 과정을 통해 공유한 바가 있었으나 현실적인 개선에 어려움이 보였다고 전했다. 이에 관하여 그는 특히 한국관의 가치를 파악할 필요가 있다고 판단하고, 다음의 정보를 전달하였다.

이탈리아 문화부 Direzione Generale Creatività Contemporanea는 전후 시대 이후 역사적-예술적 가치를 지닌 건축물을 선정하여 목록을 관리하고 있으며, 한국관은 해당 기준 7가지중 세 조건에 해당되어 그에 따라 등재되었다. 해당되는 세 가지 조건은 다음과 같다. 첫째, 건축학 연구에서 인용된 경우: 건축물 또는 건축 작품이 국내외적으로 인정받은 최소 3회의 역사적·체계적 연구에서 다뤄진 이력이 있다. 넷째, 건축 유형의 발전에 기여한 경우: 해당 건축물이 속한 건축 유형의 발전에 중요한 역할을 하거나, 새로운 해석 또는 배치 및 기능 측면에서 혁신을 도입했다. 여섯째, 유명 건축가에 의해 설계된 경우: 이 건축물은 국내외에서 저명한 건축가에 의해 설계된 작품이다.

한국관은 해외에 건설된 한국인에 의한 현대 건축물로서 고유한 설립 의의, 대외적 역할 그리고 건축적 특성을 지니고 있다. 따라서, 기존 기록물 공유 방식의 개선과 더불어 신 기술 기반 실측 및 기록을 활용한 관리, 유지 보수 및 복원 계획 수립에 전시 계획과 동등한 수준의 예산 확보 등 장기적인 관점이 필요해 보인다. 또한, 현지 실정, 기후, 수위, 건설 및 운송 조건, 인력 상황, 주변 녹지 관리 운영 상황 등을 종합적으로 고려한 계획을 설정, 이에 부합하는 공인된 현지 전문가와 실무진의 투명한 협력이 요구된다. 그는 특히 비유럽 국가 전시장에서 현지 인력, 업무 품질 및 비용 측면의 부적절한 사례가 빈번히 발생한다는 점을 언급하며, 충분한 정보에 기반하지 않은 성급하거나 보여주기식 결정은 현지 시장 분위기를 저해할 수 있다는 우려를 표명했다.

더하여, 그는 비엔날레 개최 기간 연장으로 단축된 유지 보수 기간 및 전시 준비 공사 기간은 도서 지역이자 유네스코 도시로서의 특수한 환경적 요인에 따라 준비 기간의 인력, 동력, 물자의 과밀화 현상 심화가 발생함을 설명했다. 따라서, 전시 경험과 현지 상황들을 토대로 하여 타당한 전시 준비 과정 예상 기간으로 2년을 제안하며, 이는 전시팀이 현실적인 전문적 행정 지원과 현지사정에 맞는 비용 지원을 받아야만 가능할 것이라고 예상했다. 명목상의 행사 개최, 실정과 동떨어진 목적과 무관한 인사 초청, 관행으로 책정되는 언론 홍보 활동 관련 예산 재검토가 필요해 보이며, 특히 관련된 지속적 연구 투자와 비전없이 환경 및 사회적 책임을 명분으로 내세운 기획들은 그린워싱의 소지가 있으므로 주요 기관들의 선례를 심층적으로 분석한 후 참고하기를 권장했다. 국가관의 4D실측을 기반한 실시간 데이터 분석 시스템 구축(2025년부터 이탈리아 문화재 관리 BIM사용 의무화 예정 반영), 중장비 사용 최소화 및 사용 건축 자재의 생애 주기 고려 기획, 지역사회와의 협력, 투명한 공정 관리등을 통해 2030 지속 가능

발전목표(SDGs) 달성에 부합하는 운영이 필요함을 전했다. 이를 통해 참여자들의 전시 공간에 대한 이해도 향상과 불필요한 인력과 비용의 절감을 기대할 수 있을 것을 예상했다. 그는 관련 요소들에 충분한 이해와 관련자들의 상호 존중을 기반한 책임감 있는 결정들은 긍정적 효과를 발휘할 수 있을 것이라며 희망을 전했다.

그는 예시로 2017년 전시팀과의 기부 프로젝트를 통해 ‘위 아 히어 베니스(We are here Venice)’의 공동 설립자 제인 다 모스토(Jane Da Mosto)와의 협력 과정을 소개했다. 그가 당시 구체화한 프로젝트는 태풍으로 소실된 수위 측정기구(Mareografo = Tide Gauge)의 복원과 관련된다. 이 복원을 총 3단계(기획-모금-설치)에 거쳐 2018년 9월 완료하였으며, Misericordia(베니스 섬 북부, 병원 근처) 지역에 현재까지 수위 측정 중에 있다. 이를 계기로 그는 5년 동안 환경 관련 단체들, 시민 운동가들, 현지 장인들을 만나 건축 스튜디오 업무와 ‘위 아 히어 베니스’의 실무를 병행하며 다각도의 경험을 축적할 수 있었다. ‘위 아 히어 베니스’의 비엔날레와의 인연은 2010년 건축전 영국관 프로젝트로 진행한 라군 생태 경험 탱크 설치, 현지 카스텔로(Castello)지역 연구와 더 붙어 주민 참여 프로그램이 그 시작이다. 베니스와 라군의 풍토 및 역사를 살피며 인류 유산적으론 이해를 넘어, 지정학적 특성을 바탕으로 한 도시의 구성 요소와 거주민에 대한 존중을 기반으로 한 기획 전시 사례들을 소개했다. 더 붙어 2017년 미술전에서 작가의 현지 교도소 수감자들의 재활 및 경제 활동을 지원한 미국관, 2021년 건축전에서 도시 토질 개선과 시민 참여 방식을 모색하고자 한 암스테르담 시/베니스 연구기관들과의 협동 리서치 및 주민 참여 프로그램을 진행한 네덜란드관, 2023년 건축전에서 전시 건축자재 재활용에 대한 실무적 고찰을 시도한 독일관, 국가관의 친환경 운영 가능성을 고찰한 네덜란드관, 베니스 지역 연구기관/전문가/주민 초대 및 리서치를 진행한 오스트리아관, 국가의 거주 환경문제를 친환경 전시설치 방식을 통해 소개한 캐나다관 등을 예로 들었다. 그 밖에도 현지 예술인 레지던시 프로그램을 통해 지원하는 예술인들의 베니스 거주 경험과 현지 전문가 자문 및 작품 실현 지원을 제공하는 스위스 공관과 같이 현지 자문과 협조를 기반으로 기획된 사례를 소개했다. 그는 관련자들의 목적에 따라 초기 의도와 다르게 변질되거나 이벤트성으로 끝난 경우도 있다는 염려와 함께 향후 기획자 및 전시 참여자들에게 참고와 도움이 되길 바랐다.

베니스를 직접 거닐며 관찰한 경험과 한소영 건축사와의 인터뷰를 통해 베니스라는 도시와 전시의 특징이 베니스의 태생과 굉장히 밀접해 있음을 확인했다. 베니스는 최초 자연과 인공의 균형 위에 세워진 곳이며, 그 균형은 투자와 노력 그리고 이를 관리하기 위한 엄격한 규정과 축적된 경험으로 유지 발전되었다. 이는 도시의 특성에서 나타나며 전시 공간에서도 파악할 수 있다. 다만 이에 대한 이해가 부족한 ‘외부인’(베니스 태생 외)이 이러한 공간을 이용하게 되었을 때의 자세를 재고해볼 필요가 있다. 보다 지속 가능한 전시 환경을 확보하기 위해서 한소영 건축사는 M+B Studio와의 협력을 통해 실현 가능한 솔루션들을 마련 중이다. 정책적으로 지속 가능성에 대한 의지

가 있는 국가관들의 자국과 현지(베니스, 이탈리아)의 관련 규정과 정책, 계획을 바탕으로 적합한 현지 실무 지원이 필요함을 강조했다. 이처럼 최종적으로 공개되는 전시의 현장 뒤에는 다양한 차원의 노력이 수반되고 있음을 확인했고, 건축 및 문화재 보존의 중요성과 전 문성이 현지 사회 및 문화에 미치는 영향을 이해할 수 있었다. 베니스 비엔날레와 도시 베니스의 상호작용 및 지속 가능한 미술 환경 구축에 대한 다양한 시도들을 직접적인 사례를 통해 살필 수 있는 시간이었다.

3. 덴마크

1) 아티스트런 스페이스(Artist-run Space)

• 시미안(Simian)과 사운드 아트 랩(Sound Art Lab) - 덴마크 비영리 예술공간의 지속 가능성과 실험적 시도

덴마크를 탐사지로 확정하기 전, 베니스 비엔날레에서 초국가적 담론에서 대안적인 실천을 위해 2015년 베니스 비엔날레 감독에 비서구권 인물인 오쿠위 엔위저(O. Enwezor)를 선정, 2022년 비엔날레 본 전시 참여 작가 213명 중 88.2%(188명)을 여성으로 선정된 <꿈의 우유>전 등 전시 감독과 전시 주제, 선정 작가, 작품의 맥락, 주제 등의 측면에서 내적으로 초국가적 담론을 시도하는 모습을 살펴보았다. 그에 더해 초국가적 담론에서 최근 대두되고 있는 지속가능성과 환경적 측면에 더욱 관심을 두었는데, 이는 베니스 지역이 가지고 있는 오버투어리즘으로 인한 ‘환경 파괴’ 문제뿐만 아니라 전시를 운영하는 행정과 수송, 건물의 관리 등의 측면에서도 기후변화에 대응하는 자체적 노력을 시도하고 있기 때문이다. 그 첫 번째로 2021년 제 78회 베니스 국제 영화제를 시작으로 탄소중립 인증을 획득하였고, 국제 표준 PAS2060을 준수하며 탄소 중립을 위한 RINA인증을 받았다. 뿐만 아니라 2021년부터 2023년까지의 비엔날레 운영에 관한 탄소중립 보고서를 공개하고 있으며, 비엔날레를 방문하는 방문객들과 전시를 준비하는 생산자를 위한 환경 지속 가능성을 실천할 수 있는 지침을 제공함을 살표볼 수 있었다. 이러한 기조를 따라 오늘날 초국가적 담론 중 환경을 비롯한 다방면의 ‘지속가능성’을 주도적으로 지향하고 있는 북유럽권 국가 중 덴마크에 보다 주목하며 현지의 미술 환경과 제도를 살펴보았다. ‘ART 2030’과 같은 지구적 측면의 지속가능성을 추구하는 비영리 기구와 더불어, 예술 창작과 운영 측면에서 지속가능성을 추구하는 비영리 미술 기관이 눈에 띄었다. 이는 국내와 가장 비교되는 지점으로, 예술가들에 의해 자체적으로 운영되는 공간인 아티스트 런 스페이스(Artist-run Space)와 쿤스트할(Kunsthall)이 그 예이다. 이 과정에서 하나의 매체에 집중하는 아티스트 런 스페이스인 사운드 아트 랩(Sound Art Lab)의 디렉터와 온라인으로 인터뷰를 사전

에 진행하였다. 본 현지 탐사에서는 코펜하겐의 시미안(SIMIAN)과 오르후스의 쿤스트 할 오르후스(Kunsthall Aarhus)에 방문하여 진보적으로 현대미술의 흐름을 이끌고 다양한 아젠다를 실천하고 있는 예술 공간들을 직접 확인하고 인터뷰를 진행하였다.

첫 번째로 국제적인 예술기관인 사운드 아트 랩(Sound Art Lab)에서 예술가이자 해당 기관의 디렉터인 야콥 에릭슨(Jacob Eriksen)과 온라인으로 인터뷰를 진행했다. 사운드 아트 랩은 소리에 대한 예술적 탐구와 참여를 위한 작업 환경을 제공하는 기관으로, 사운드 스튜디오, 목공 작업실, 전자 작업실, 예술 공간, 세미나실 등과 같은 전문적인 작업 시설을 갖추고 있으며, 레지던시와 워크숍을 다양한 경력 단계에 있는 아티스트들에게 제공한다. 이들은 학교 및 교육 기관과 협력하여 어린이, 청소년, 학생들을 위한 교육 프로그램을 운영하기도 하며, 국제적인 사운드 및 청각 비엔날레인 Struer Tracks, 아티스트 토크, 퍼포먼스, 전시회, 공개 실험실 등 다양한 행사를 주최한다.

사운드 아트 랩을 찾는 다양한 경력을 지닌 아티스트들은 소리를 다루는 여러 방식을 지니고 있으며 기술적인 것, 음악적인 것, 시각 예술, 퍼포먼스, 영화, 글쓰기 등 소리 청취와 관련한 광범위한 방식으로 소리를 다룬다. 더욱 구체적인 지원 방식으로는 예술가들을 초청하여 일주일에서 최대 3개월까지 머물며 프로젝트를 진행할 수 있도록 하며, 예술가들은 오픈 콜을 통해 지원금을 제공받거나, 외부 자금이나 자비를 이용해 기관에 방문한다. 사운드 아트랩은 코펜하겐에 위치한 또 다른 예술 기관인 Danish Art Workshops와도 협업을 진행하는데, 해당 기관에는 도자기, 직조, 회화, 금속 작업, 디지털 사진 등 다양한 예술 작업을 위한 작업실을 갖추고 있지만, 소리를 위한 작업실이 없기에 사운드 아트랩이 사운드 매체를 실험할 수 있는 작업실을 제공하며 협력한다. 이처럼 이들은 아티스트 지원부터 레지던시 운영, 외부 기관의 사운드 작업실 및 소리와 관련한 교육 제공을 통해 사운드를 매체로 하는 예술을 위해 다방면의 노력을 기울이고 있다.

사운드 아트 랩의 역할과 영향에 관해, 그들이 수행하고자 하는 역할과 아티스트들이 이 기관을 방문할 때 기대하는 점, 그리고 이러한 기관들이 예술가들의 창작을 향상하는데 어떻게 기여하는지에 대하여 질문하자, 야콥 에릭슨은 사운드 아트랩의 기관명을 짓게 된 이유와 함께 그에 대답했다. 기관의 이름이 Sound Art 'Lab'인 이유는 해당 기관이 정규 커리큘럼을 가지고 체계적으로 운영되는 학교와 같은 정착된 기관의 대안적 공간으로서, 예술가들에게 '실험'을 위한 장소가 되길 바라기 때문이라고 말했다. 학교는 보통 습득된 지식을 제공하는 반면, 실험실은 새로운 것을 시도하기 위한 장소이기에 예술가들이 성패에 상관없이 다양한 실험을 전개할 수 있도록 장려하는 것이 기존 기관과 사운드 아트랩의 차이점이라는 것이다. 실험은 실패할 수 있어야 하며, 이때 발생하는 실패가 궁극적으로는 오히려 새로운 것을 시도하는 과정에서 생기는 성공의 일부분이라고 이야기했다.

이러한 기관들, 특히나 그와 같이 음악을 전공하는 동료 예술가가 디렉터로 자리하는 사운드 아트랩이 예술가들에게 제공하는 가장 큰 이점은 ‘영감’과 ‘네트워크’라고 할 수 있다. 누군가는 디렉터로, 누군가는 작가로 같은 공간에서 각자의 작업에 몰두하며 서로에게 영감을 주고 네트워크를 형성하는 것을 의미한다. 같은 매체로 다양한 해석이 공존함으로써 서로에게 귀감이 되며 건강하게 창작을 지속 가능케 하는 아티스트-런 레지던시의 긍정적인 면모를 확인하며 인터뷰를 마무리했다.

두 번째로 현지 탐사를 진행하며 예술가들이 직접 설립하고 자체적으로 운영하는 비영리 공간 시미안(SIMIAN)에 방문했다. 시미안은 신진 및 기성 작가들의 실험적인 전시 프로젝트를 지원하고 발표하는 것을 목표로 다양한 비판적 예술 및 사회 담론에 참여해 토론, 성찰 및 실천을 촉진하고자 하는 공간이다. 역사(驛舍)의 일환으로 자전거 보관을 위해 사용하려던 도시의 유휴 공간에서 가능성을 발견해 전시장으로 공간을 운용하고 있다는 점이 특징이다. 설계 당시 전시 공간의 목적으로 지어진 곳이 아니기에 높은 층고나 공간의 깊이 등 일반적인 갤러리와 차별화되는 공간적 특성이 있으며, 이 특수성을 활용하여 색다른 시도를 해볼 수 있다는 이점이 존재했다. 작가들이 상주하며 전시에 내놓을 작품을 손볼 수 있는 작업 공간이 내부에 존재하여 작업물과 전시장의 물리적 거리가 축소되어 외부 전시에 드는 운송비 등을 절감할 수 있었다. 뿐만 아니라, 설치 미술이나 조각, 페인팅을 디스플레이할 수 있는 공간과 미디어 작품을 전시할 수 있는 상영 공간 등 넓은 스펙트럼의 작품을 수용할 수 있는 공간적 이점을 가진 기관이었다.

2) 쿤스트할(Kunsthal)

• 이설희 - 큐레이팅 철학과 쿤스트할 오르후스의 환경적 실천

덴마크 탐사 중 오르후스 지역에 방문하여 쿤스트할 오르후스(Kunsthal Aarhus)에서 큐레이터 이설희를 만났다. 이설희는 올해 한국관 최초로 선정된 외국인 예술감독인 야콥 파브리시우스(Jacob Fabricius)와 최초 공동 예술감독 체제로 구정아 작가의 개인전 《오도라마 시티》를 기획하였다. 그는 이화여자대학교에서 미술사학 석사를 취득하며(2010-2015), 국립현대미술관 《올해의 작가상 2022》 코디네이터를 시작으로, 부산 비엔날레 큐레토리얼 어시스턴트(2017-2018), 서울시립미술관 큐레이터(2018-2019), 2020년 부산비엔날레 전시 팀장, 한국예술종합학교 겸임교수(2019-2022) 등 다양한 활동을 이어왔다. 그는 깊이 있는 통찰력과 동시대 미술 현장에서 큐레토리얼 실천의 전문성을 가지고 있다. 이설희는 2024년 「아트인컬처」 1월호에 기고한 “큐레이팅, 더 와일드하게!”에서 다음과 같이 말했다. “우리 사회는 ‘힘블’한 것이 ‘언프로페셔널’하다고 간주하는 경향이 있으며, 실수는 소위 비전문적인 것이라는 등식 만들기를 선호한다. 나는 감히 그렇지 않다고 말하고 싶다. (중략) 실수가 두려워 ‘와일드’한 추진을 해보지 않는다면 ‘리스크를 감수하는 용기’를 평생 배우지 못할 것이

다.” 그는 쿤스트할 오르후스에서 큐레이터로서 동시대 미술 현장에서 중요한 아젠다를 발굴하며, 보다 도전적이고 실험적인 큐레이팅을 선보이며 이를 직접 실행하고 있다.

그와의 만남은 쿤스트할 오르후스의 공간 탐색과 현재 진행 중인 전시 《Rhizome - Network Without Center Point》 감상으로 시작하였다. 쿤스트할 오르후스는 1917년에 설립된 유럽에서 가장 오래된 아트센터 중 하나이다. 이러한 역사를 가진 해당 기관은 지속가능한 예술 실천을 기반으로 하며, 한국의 큐레이팅 및 운영 시스템과 다른 지점을 가지고 있다. 국립현대미술관, 서울시립미술관 등 국내 주요 국공립 미술 기관에서 근무한 경험이 있는 이설희가 이 기관의 공간 및 관계자를 소개해주었기에 국내의 환경과의 차이점을 보다 자세히 살필 수 있었다.

한국에서는 운송과 전시 설치 과정에서 외부 시공업체를 부르는 것이 일반적인데, 이곳에서는 예술을 전공한 이들이 테크니션 업무를 담당하며 전시장을 운영하고 있었다. 개별적인 전시의 주제와 작가들의 작품에 맞춰 최선의 전시 환경을 조성하기 위해 예술에 대한 이해도가 있는 테크니션과 협업한다는 점이 아티스트뿐 아니라 전시에 협력하는 모든 이들이 다 함께 전시를 구성해 나간다는 쿤스트할의 성격을 잘 보여주는 듯했다. 쿤스트할 오르후스의 테크니션을 담당하는 예술가 호아킨 자라고사(Joaquin Zaragoza)와 레오나르도 사카스투이(Leonardo Sagastuy)는 작업 환경을 직접 보여주며 ‘재사용(re-use)’과 ‘유산(legacy)’의 중요성을 강조했다. 이는 직접 작가가 커미션을 통해 덴마크에서 작품을 만들어 전시하는 과정 속 중추가 되는 단어이자 한국과 가장 큰 차이점이었다. 가벽이나 전시에 사용된 여러 재료들을 폐기하지 않고 추후 전시에서 재활용하거나 쿤스트할에 놓일 가구로 만들어 사용하는 등 전시 자재나 부품들을 보다 친환경적으로 활용하려는 움직임이 존재했다. 현재 스튜디오에 남아있는 여러 전시용 장비들과 물품을 하나하나 직접 소개하며, 작고 사소하지만 하나의 합판에 못을 박는 것에 대하여도 다음에 계속 사용할 수 있는지에 대한 여부를 재고한다고 설명했다. 위 재료들을 살펴보면 앞서 인터뷰한 남화연 작가의 개인전 《Abdomianl Routes》(2019.10.4-2020.03.15) 당시 사용한 철재 파이프를 발견하기도 하였다. 이는 전시 장비 중 전선의 통로를 만들고자 사용했던 것으로, 약 4년이 지난 지금에도 스튜디오에 자리하고 있었다.

전반적인 공간 설계 외에도 규모가 큰 해외 작가의 작품 또한 작가가 매뉴얼을 제작해 조립 및 설치 방식을 제공하면 그것에 맞게 작품을 준비하는 등 탄소 발자국을 감소하고 운송비를 절감할 수 있는 대안 또한 마련되어있었다. 예를 들어, 현재 진행 중인 《Rhizome - Network Without Center Point》 기획전 내 전시하고 있는 류성실 작가의 ‘I’m Not Dead!’(2024)은 직접 운송되지 않고 작가의 매뉴얼을 바탕으로 테크니션이 현지에서 기초를 제작했다. 한국에서는 스티로폼을 열선으로 자르는 기법을 사용할 수 있으나, 덴마크에서는 허가되지 않은 방법이기 때문에 이를 하나하나 톱과 칼을 이용하여 재단했다. 이는 느린 방법이지만 환경 공해가 발생하지 않는다는 점에서 지속

가능성을 내포한 지점이다. 많은 재료와 장비들이 켜켜이 잘 정리되어 있는 이 작업 환경은 마치 하나의 도서관이자 살아있는 아카이브와 같았다.

위와 같은 환경적 차이에 이설회는 ‘쿤스트할(Kunsthal)’이 앞서 방문한 아르켄 미술관이나 루이지애나 미술관과 같은 뮤지엄과 제도적으로 다르기 때문이라고 설명했다. 쿤스트할(Kunsthal)은 독일어로 ‘예술 전시관’이라는 뜻으로, 주로 현대 미술 전시를 위한 공간을 의미한다. 쿤스트할은 전통적인 미술관(museum)과 달리 보통 영구 소장품 없이 일시적인 전시회를 개최하는 데 중점을 두어 다양한 예술 작품을 소개하고 예술가와 관객 간의 상호작용을 촉진하는 역할을 수행한다. 일반적으로 아트 뮤지엄에서는 작품 보존 및 수복, 대여, 수장고 관리 등에 총력을 기울이며, 전시를 통해 그간의 예산으로 소장한 컬렉션들과 현대 작가들의 작품들을 번갈아 가며 보여주는 경향이 존재한다. 이에 반해 쿤스트할은 영구 소장품은 없으며, 오르후스 재즈 페스티벌(Aarhus Jazz Festival), 오르후스 대학(Aarhus University) 등의 예술 관련 행사를 주최하고, 동시대에 제시되는 아젠다에 더 초점을 맞추는 등 보다 도전적이고 현대적인 시도들이 행해지는 유연성이 있는 공간임을 알 수 있었다.

또한 쿤스트할은 주민들을 포함하여 일반 관객들에게 높은 개방성을 지닌 장소였다. 근무자의 이메일 주소 공개가 의무인 덴마크의 국가적 특성에 따라, 협업 등의 업무 관련 이메일 뿐 아니라 일반 대중이 전시를 감상하며 단순한 호기심에서 촉발한 질문 등이 담긴 이메일도 쿤스트할 측에 전달되어 큐레이터와 관객 사이에 교류가 자유롭게 이루어지는 모습을 확인할 수 있었다. 이는 예술 전공자들 외에도 관객을 포함한 더 다양한 이들의 견해를 포용할 수 있는 특성으로, 여러 전문가의 시각이 모여 형성된 피로도를 덜어줄 수 있는 지점이었다. 또한, 쿤스트할이 다양한 공동체를 하나로 모으면서 로컬리티의 현장을 강화하고 있음을 발견할 수 있었다.

수평적인 협력과 창작의 현장을 직접 확인하며, 올해 베니스 비엔날레 한국관의 첫 공동감독이자 최연소 큐레이터인 이설회와 덴마크인이자 현재 아트허브 코펜하겐(Art Herb Copenhagen)의 관장인 야콥 파브리시우스의 호흡을 이해할 수 있었다. 그렇기에 덴마크와의 협력은 역동적인 한국관 기획의 현장뿐만 아니라 앞으로의 한국 동시대 미술 현장에서의 무수한 가능성을 열어준다. ‘모든 곳에서 살고 일하는’ 작가인 구정아의 개인전이 펼쳐진 한국관의 미래, 올해 비엔날레의 주제 ‘외국인은 어디에나 있다’, 그리고 북유럽 국가의 미술 현장을 유연하게 연결하며 예술의 미래 대안적 실천과 관련한 지속 가능성을 모색할 수 있었다. 큐레이터 이설회와의 인터뷰를 통해 대안적 담론을 견지하는 장으로서(의 쿤스트할 오르후스에 대한 기대와), 앞으로의 한국 미술 내에서 펼쳐질 지속 가능성을 고려한 진정한 큐레토리얼이 이루어지는 미술 현장에 대한 긍정적인 기대를 가질 수 있었다.

VI. 결론

1. 탐사 주제 핵심 내용 요약

〈베니스 비엔날레 ‘한국관’을 통해서 본 한국미술의 발자취와 동시대 미술 현장 탐구〉를 주제로, 2024년 3월부터 7월까지 5개월간 국내 선행 연구와 해외 탐사를 진행했다. 먼저 국내 선행 연구를 통해 ‘지난 비엔날레와 국가관의 역사’, ‘베니스 비엔날레 한국관 건립과 한국미술의 역사’, ‘비엔날레를 둘러싼 거대 담론’, ‘국내 비엔날레 관련 주요 비평’ 그리고 ‘비엔날레 이면의 예술 현장에서 논의점과 갈등’ 등 다각의 지식과 정보 습득에 집중했다. 학술자료, 저널, 각종 학회와 전시 등을 병행하였으며, 주요 연구자와 미술계 전문가들 인터뷰를 진행하며 국내 탐사를 마무리하고 해외 현지탐사의 기반을 다졌다.

베니스 비엔날레는 국제적인 예술 행사로서 ‘미술 올림픽’으로 비유되곤 한다. ‘파빌리온’이라 불리는 29개의 국가관은 각 국가를 상징하는 공간으로, 이는 민족주의 혹은 국가주의를 심화하는 역할을 수행함과 동시에 국가 간 경계를 허물고 글로벌리즘을 지향하는 실험의 장으로 작용한다. 1895년 ‘제1회 베니스 시의 국제 미술전’으로 시작된 베니스 비엔날레는 대규모의 관객층과 미술계 종사자들의 관심을 끌어오며 다양한 세계 미술계의 쟁점을 다루어 왔고, 올해 60회를 맞이하였다. 초기의 비엔날레에서는 세계시민주의와 국가주의, 포스트모더니즘의 확산 당시에는 중심주의와 탈 중심주의를, 그리고 비로소 오늘날에는 글로벌리즘과 로컬리즘을 오갔다. 각 시대의 주요 이슈 사이에서 비엔날레는 변증법적으로, 그리고 지속적으로 논의를 확장해왔으며, 현재 시점에서 새로운 관점을 통해 이를 주체적으로 이해하고자 하였다.

1993년 제45회 베니스 비엔날레는 한국관의 탄생을 논하는 중요한 전환점으로 여겨진다. 이는 문민정부의 문화 정책으로서 외교적 성과이자, 대한민국 예술계의 글로벌 진출을 향한 열망이 함께 이루어낸 결과로 이해할 수 있다. 1995년 베니스 비엔날레의 ‘한국관’ 건립 과정은 ‘비엔날레’라는 개념이 국내의 문화계와 정치권에 확산하는 계기가 되었고, 탈냉전시대에서 국제화 시대로의 전환기와 맞물려 광주비엔날레의 출범에 영향을 미치기도 했다. 1990년대는 집단성에 몰두했던 한국 미술계가 점차 개인성을 존중하는 방향으로 나아가며, 코스모폴리타니즘적인 작가군이 새롭게 등장

하기 시작했다. 또한, 포스트모더니즘을 둘러싼 논쟁의 활발한 전개와 더불어 큐레토리얼의 확산을 거치며 정치적 지형과 현대미술의 지형이 함께 급속도로 변화하는 격변기였다. 이러한 격변기 속 문민정부와 함께 진행된 일련의 사회적 변화와 ‘다원주의’의 확산 속에서 이루어진 베니스 비엔날레 한국관의 건립은 국내외 미술계를 연결하는 새로운 통로가 되었다. 이 과정에서 한국 예술계가 이룩한 성과와 그 간의 상호작용을 살펴 보았다.

내셔널리즘(Nationalism)과 글로벌리즘(Globalism)이라는 두 개념은 ‘비엔날레’, 특히 ‘베니스 비엔날레’를 논할 때 핵심적으로 다루어지는 담론이다. 이 두 담론은 겉으로는 상반되는 것처럼 보이지만, 실제로는 서로 중복되거나 충돌하기도 하며 유기적인 관계를 형성한다. 두 담론이 완전히 대척점에 있지 않은 이유는 ‘내셔널리즘’과 ‘글로벌리즘’이 모두 시대의 맥락 속에서 발생한 요구에 대한 반응으로 나타났으며, 이들의 정의와 양상 또한 다양한 접근 방식에 따라 변증법적으로 변화해왔기 때문이다. 베니스는 유럽의 지리적 특성과 19세기 정치 상황을 바탕으로 ‘예술의 장’이자 ‘서구 모더니즘 사상의 진흥지’로 자리 잡았다. 베니스 비엔날레의 창립은 단순히 예술을 발전시키려는 목표를 넘어, 루이 알튀세르(Louis Althusser)가 언급한 바와 같이 국가의 통치 수단 또는 ‘이데올로기적 국가 장치’로서 예술의 기능을 수행하기 위한 정교한 전략을 포함하고 있었다. 따라서 베니스 비엔날레는 출범 이래로 각국의 정치적 위상을 강화하기 위한 ‘장치’로 작용해 왔으며, 이는 명백하게 드러나는 예술 현장과 비엔날레의 운영 방식을 통해 확인할 수 있다. 또한 이러한 경향은 이성 중심의 서구 엘리트주의 세계관에 뿌리를 두고 있다고 볼 수 있다. 만국박람회를 모델로 하여 설립된 이 비엔날레의 자국 이익을 위한 성격은 현재까지도 비판의 대상이 되고 있다. 그러나 국제적인 예술 행사이자 소통의 장으로서 세계 통합적인 구조를 갖춘 비엔날레의 특수성에 기초하여, 글로벌리즘과 세계시민주의가 강조되고 있다. 이는 미술계가 역사, 경제, 정치 등 다양한 시대적 환경과 밀접하게 연결되어 있기 때문이다. 따라서 다소 이분법적으로 나뉘었던 ‘내셔널리즘’과 ‘글로벌리즘’은 21세기에서 베니스 비엔날레를 연구하고 관람하는 과정에서 충분히 고려해야 할 중요한 논의 지점이 된다.

국내 비엔날레 관련 학술논문 중 연구를 위해 주요하게 다룬 글은 양은희의 「베니스 비엔날레를 통해서 본 한국미술의 세계화와 코스모폴리타니즘」(2017)과 심상용의 「비엔날레, 미술의 관료화 또는 관료주의 미술의 온상 : 부산비엔날레를 중심으로」(1999)이다. 양은희는 1990년대 후반에서 2000년대 초반까지 한국 미술계에 베니스 비엔날레가 미친 영향력과 그의 태동적 움직임을, 심상용은 2002 부산 비엔날레를 통해 바라본 오늘날 베니스 비엔날레라는 예술적 헤게모니의 정치적 함의를 토대로 비판을 전개한다. 심상용은 보다 넓은 관점에서 ‘비엔날레’ 자체의 기능과 유효성에 대해 재고해 보며 자본주의와 사회 정치적 맥락에서 비엔날레에 함의된 요소들을 짚었다. 미적 구성물들의 생산자와 소비자, 그리고 이것을 운동하게 하는 예술세계와 더 큰 범위의 인간 사회가 ‘비엔날레’를 통해 진실로 구동하고 있는 것은 무엇인가에 대하여 관찰

한다. 그는 비엔날레가 대중이 있는 현실에게서 조금씩 유리되는 방향으로 움직이고 있다고 날카롭게 지적한다. 그 분리의 지점에는 비엔날레를 제외한 중·소규모의 전시를 현장에서 소외시키고, 미술을 통한 소통에 막대한 비용과 에너지를 소비하게 만들며, 주류의 전시에서 좋은 것을 얻기 위해서는 먼 도시에 방문해야만 한다는 당위성을 부여한다는 것이다. 즉, 심상용은 비엔날레가 가진 힘의 범위와 위험성에 대해 언급한다. 이로써 현장과 내부에서 바라본 비엔날레는 이론적 측면을 넘어서 어떠한 새로운 국면을 지니고 있는지 확인하는 절차가 필요함을 확인했다. 양은희는 비엔날레가 한국 미술계에 미친 영향을 분석하며, 비엔날레가 한국 예술의 코스모폴리타니즘적 가치를 창출하는 데 중요한 역할을 했다고 설명한다. 특히 비엔날레 이전에는 고립된 상태였던 국내 미술계가 비엔날레를 통해 형식과 양태의 변화를 맞이하게 되었음을 강조한다. 비엔날레를 계기로 '세계 간의 대화'를 중계하는 역할을 한국관이 수행하며 한국 미술과 글로벌 미술 간의 거리를 크게 좁혀졌다. 특히 1995년부터 1999년까지 한국관에서 전수 천, 강익중, 이불이 연속적으로 특별상을 수상하면서 한국 미술의 보편성과 잠재력을 국제적으로 인정받았다는 점에 주목한다. 이러한 변화는 비서구권에서 등장한 비엔날레가 아프리카, 아시아, 남미 등 소외된 지역의 미술을 세계화 하고 동시에 이는 서구가 만연한 중심의 구도를 탈피하는데 기여했다고 주장한다. 따라서 베니스 비엔날레 한국관의 설립과 각종 국내 비엔날레의 출범은 탈 서구 중심주의와 시기적으로 맞물리며, 한국 미술의 해외 진출과 동시대 미술의 발전에 중요한 기여를 했음을 부정할 수 없다. 결국, 베니스 비엔날레 국가관 내 '한국관'의 역사를 살펴보는 것은 미래의 초국가적 지속 가능한 예술 실천과 깊은 연관이 있다.

2. 연구의 의의

〈베니스 비엔날레 '한국관'을 통해서 본 한국미술의 발자취와 동시대 미술 현장 탐구〉를 통해 기존 베니스 비엔날레와 국가관의 역사를 조사하였다. 이 연구는 베니스 비엔날레 한국관의 건립과 한국의 현대 미술사를 살펴보았으며, 국내 미술 현장과 비엔날레를 둘러싼 담론에 대해서도 탐구하였다. 이러한 일련의 과정을 통해 글로벌 미술 지반에서 한국미술이 남긴 발자취를 확인하고, 베니스 비엔날레 한국관의 건립 전후 한국미술의 역사를 분석할 수 있었다. 이를 기반으로 본 탐사는 단순히 결과론적인 의견에 의존하거나 가공된 정보를 수용하는 것이 아니라, 직접 현장을 탐구하여 세계의 경향성을 파악하고 자립적인 태도를 고취하고자 하였다.

또한, 베니스 비엔날레를 둘러싼 대표적인 담론을 통해 비엔날레가 존재하는 당대의 시대적 상황과 장소의 정치성에 대하여 살펴보는 것에도 의의를 뒀다. 20세기

말, 특히 1990년대를 중점으로, 베니스 비엔날레에 ‘한국’이 출현함으로써 국내 예술계는 큰 변화를 겪었다. 이 변화는 민족적 정체성을 강조하던 한국 미술계에 ‘외부’이지만 ‘보다 넓은’ 영역의 확장 가능성을 가져왔다. 이를 검토하고 주제를 개진하고자, 위 격변기에 활동한 주요 연구자 양은희, 심상용 등을 직접 인터뷰하였으며, ‘미술 현장의 구성원이 될 우리’와 맞닿아 있는 논의들을 조망할 수 있었다. 이 과정은 필요성의 문제를 넘은 당위적 실천이며, 단순히 이론을 학습하는 것에서 확장하여 현장에서 마주하게 될 또 다른 활자 너머의 ‘논의’를 도출하는 중요한 태도다. 따라서, 국내 연구자들의 이론적 정리를 바탕으로 현재 시점에서 ‘내셔널리즘’과 ‘글로벌리즘’ 중 여전히 유효한 지점을 확인하고, 새로운 담론의 형성이 이루어지고 있는지를 실제 답사를 통해 확인할 수 있었다.

이 연구를 통해 ‘한국관’과 한국미술의 역사뿐만 아니라 현재의 초국가적 담론과 다학제적 논의가 얹힌 동시대 미술 현장에서 베니스 비엔날레가 여전히 중요한 역할을 하는지 살펴볼 수 있었다. 이러한 재고는 시각예술을 전공하고 미술계 진입을 준비하는 탐사 팀원들에게 동시대 미술의 다양한 담론과 창조성이 어떻게 표현되고 움직이는지를 점검하는 데 매우 의미 있는 탐사로 자리한다. 이론으로만 접해왔던 선형적인 미술사를 직접 체험하면서, 비엔날레를 둘러싼 다양한 시각을 현장 전문가와의 인터뷰를 통해 깊이 이해할 수 있었으며, 이를 통해 현장에 대한 민감성을 높이고 건강하고 정확한 가치 판단을 수립하는 데 필요한 자질을 확보할 수 있었다.

주요 과정으로는 국내의 전문적인 아카이브의 장에 직접 방문하고, 논문 및 자료를 통해 베니스 비엔날레의 파빌리온과 관련된 거대 담론의 전개를 확인하였다. 이를 바탕으로 비엔날레에 대한 다양한 관점을 제시한 두 연구자, 심상용과 양은희를 인터뷰하였다. 이 연구자들의 논문과 학술 자료를 통해 탐사 전 국내 인터뷰를 통해 생생한 관점과 유의미한 논의점을 체화하였으며, 작가 남화연과 미술 현장 및 이론 전문가 박남희, 호경윤, 스테파니 김승민, 안종철을 인터뷰하여 한국관의 동시대 한국 미술에 대한 기여와 확장된 미술 전문 인력을 살펴보았다. 이러한 준비 과정은 탐사자의 태도를 고취하고 역량 있는 예비 미술 전문가로서의 기반을 마련하는 기회가 되었다. 마지막으로 현재 이탈리아 베니스 현지에서 열리고 있는 2024 베니스 비엔날레의 여러 국가관 및 한국관에 대하여 여러 칼럼 및 비평 등을 통하여 현장을 파악하고자 하였다.

위 국내 탐사 후, 2024년 7월 7일부터 18일까지 이탈리아 베니스와 덴마크 코펜하겐, 오르후스를 대상으로 10박 12일간 해외 탐사를 진행하였다. 제60회 베니스 비엔날레 본 전시 《Foreigners Everywhere》와 86개국이 참여한 각 국가관의 전시, 그리고 위 기관이 공식 선정한 여러 병행 전시를 관람하며 생생한 담론의 장을 응시하였다. 베니스 비엔날레 한국관 탐사 당시 다른 관람자들의 감상을 묻는 간단한 설문조사를 실시하였으며, 이를 통해 범지구적 시각에서 다양한 측면으로 전시관을 살펴보는 중요한 경험이 되었다. 이를 통해 감상이 개별적이며 ‘정답’이 없음을 깨달았고, 비판적인 감상이 새로운 비평의 실마리가 될 수 있음을 확인하였다.

베니스의 지역성과 지형적 역사를 살펴보고자 현지에서 수학 및 활동하는 건축사 한소영과의 만남을 통해 건축사의 관점에서 바라본 한국관의 기대 방향성을 확인하였다. 한국문화예술위원회 주최로 열린 한국관 30주년 기념전시 《모든 섬은 산이다》의 예술 감독인 임근혜와 베니스 현지 기관에서 인터뷰 및 답사를 진행하며 한국관 건립 이후 세계적 무대에서의 한국미술의 성취와 미래의 비전에 대해 이야기를 나누었다. 또한, 2024년 베니스 비엔날레 한국관 예술 감독인 이설희(덴마크 쿤스트할 오르후스 수석 큐레이터)와의 인터뷰를 통해, 덴마크의 오르후스 방문에 앞서 탐사를 진행한 시미안(SIMIAN), 사운드 아트 랩(Sound Art Lab) 등의 아티스트 런 스페이스를 아울러 북유럽 국가의 미술 현장에서 예술의 지속 가능성을 모색할 수 있는 연결점을 발견했다. 또한 이설희의 멘토링을 통해 동시대 미술 현장 내 큐레토리얼의 실천과 본교 대학원 출신 미술 전문가로서의 실무적인 발자취를 탐색할 수 있었다.

국내 및 해외 탐사를 통해 베니스 비엔날레 ‘한국관’과 동시대 미술의 유기적인 관계를 확인할 수 있었으며, 베니스 비엔날레가 여전히 초국가적 담론과 다학제적 논의가 얹힌 동시대 미술 현장에서 유효한 기능을 하고 있음을 알았다. 기존 연구에서 발견된 이분법적인 논의와는 달리, 현장 탐사를 통해 확장된 미술계를 확인할 수 있었다. 전체적인 리서치와 탐사를 통해 미술계의 시스템을 다각도로 살펴보면, 기존 미술 제도에 대한 질문과 탐구의 태도를 확립할 수 있었다. 동시대 미술 현장은 고정된 것이 아니라 유동하는 지형으로, 탐사를 통해 예비 미술인으로서 어느 한 담론에 경도되기 보다는 이를 올바른 시야로 직시하고 비판적으로 판단하는 사고를 갖출 수 있게 하였으며, 이는 초국가적인 시류를 고려한 실천적 움직임을 기대할 수 있게 해준다.

3. 마치며

베니스 비엔날레(la Biennale di Venezia)는 여러 국가의 예술 세계를 하나의 장소에 모으는 중요한 장으로, 여전히 많은 관객과 미술계 종사자들의 관심을 받으며 세계 미술계 내 다양한 쟁점들을 제시하고 있다. 오늘날 베니스 비엔날레는 초국가적 담론과 다학제적 논의가 담긴 행사로 자리 잡으며, 다양한 방식으로 서구 중심의 지배 구조와 이분법적 사고를 탈피하며 주변부를 조명하고 있다. 올해 베니스 비엔날레 한국관의 주제는 ‘한국에 얹힌 향의 기억’을 주제로 한 이설희&야콥 파브리스우스가 공동 기획한 구정아 작가의 <오도라마 시티>전시였다. 해당 전시를 관람 하기에 앞서 한국관의 역사를 시작으로 비엔날레를 둘러싼 거대담론들을 살펴보고 그에 대한 여러 연구자들의 견해를 논문, 학술지, 잡지, 기고문 등을 통해 확인하였다. 이후 백남준 아트센터와 아르코 아카이브센터 방문, 국내 전문가 인터뷰를 진행하며 탐사를 위한 보다 심

도 깊은 이해를 쌓았다. 이는 곧 ‘비엔날레’라는 예술 행사의 형식이 담론과 전시로 경계 짓는 것을 넘어 그 안과 밖에서 벌어지는 유기적 관계들에 대한 인식을 가능하게 하였으며 동시대 예술가로서의 올바른 관점을 설립함에 있어서 방향성을 잡을 수 있게 하였다. 이는 곧 베니스 비엔날레 관람과 현지 전문가 인터뷰, 현장 게릴라 설문 등으로 이어지며 사전에 연구한 내용들과 현장을 연장하는 판단을 실천하였다. 이러한 총체적인 과정을 통해, <베니스 비엔날레 ‘한국관’을 통해서 본 한국미술의 발자취 및 동시대 미술 탐구>를 주제로 한 해외 탐사는 ‘중심-주변부’의 관계로 인식하는 데 그치지 않고, 베니스 비엔날레 내 ‘한국관’의 건립을 중심적인 사건으로 관찰하며 한국 미술과 동시대 미술에 대한 심도 있는 탐구를 가능하게 했다.

또한, 덴마크의 미술 현장에서 초국가적 기후 위기 대응과 예술의 지속 가능성에 대한 모범적인 실천을 확인하였다. 이는 다층적인 글로벌 미술 지형을 탐구하는 과정으로, 앞으로의 미술을 견지하는 중요한 지점이다. 직접 베니스 비엔날레 현장 및 동시대 미술 현장을 탐구한 경험은 곧 후속 연구의 중요한 인사이트로 자리하며 앞으로 주체적이고 실천적인 태도를 갖추는데 있어 긍정적으로 작용할 것이다. 다각도의 연구 방법을 통하여 진행한 <베니스 비엔날레 ‘한국관’을 통해서 본 한국미술의 발자취 및 동시대 미술 탐구>에서의 총체적인 탐사 과정은 더 나아가 미술 제도권 내 시스템을 살펴볼 가능성을 가지고 있다. 이는 주요 ‘중심부’로 상정된 제도에 질문하는 태도를 통해 ‘주변부’에 위치한 로컬리티의 중추적 역할 수행의 가능성을 확인하는 계기가 되었으며, 이후 다층적 미술 지형에 관하여 지속적인 탐구를 병행하며 살펴볼 필요가 있음을 시사한다.

VII. 참 고 문 헌

단행본

국립현대미술관, 『한국미술 1900-2020』, 국립현대미술관, 2021
심상용, 『속도의 예술 : 비엔날레와 블록버스터 전시의 본질은 무엇인가?』, 한길사, 2008
한국문화예술위원회 국제교류부, 『(한국관) 2013 La Biennale di Venezia [도서] : 2013 베니스비엔날레 국제미술전 한국관 백서』, 서울:한국문화예술위원회, 2014

논문

김영호, 「비엔날레 이데올로기」, 『현대미술학 논문집』 제11호, 현대미술학회, 2007
김영호, 「비엔날레; 정치적 연대와 문화 헤게모니의 실험실」, 『현대미술학 논문집』 제21호, 현대미술학회, 2017
김정희, 「베니스 비엔날레(1895-2003)의 역사와 당대 미술과의 관계」, 『현대미술사연구』 제17호, 현대미술사학회, 2005
박은영, 「아시아 현대미술의 다중적 시간: 1993년 베니스 비엔날레에서의 동아시아계 작가들」, 『美術史學』 제 45호, 한국미술사교육학회, 2023
심상용, 「비엔날레, 미술의 관료화 또는 관료주의 미술의 온상 : 부산비엔날레를 중심으로」, 『현대미술학 논문집』 제 3호, 현대미술학회, 1999
심지연·노재민, 「제 60회 베니스비엔날레 이방인, 소수자, 아웃사이드: 모든 곳에서 존재하는 너와 나, 그리고 우리의 초상」, 『월간미술』 제 6월호, 월간미술, 2024
양은희, 「베니스 비엔날레를 통해서 본 한국미술의 세계화와 코스모폴리타니즘」, 『미술이론과 현장』 제24호, 한국미술이론학회, 2017
우정아, 「세계화와 비서구권 비엔날레의 탄생, 그리고 한국 현대미술의 국제화」, 『비엔날레의 지속가능성과 한국미술 국제화 - 베니스비엔날레 한국관 30주년 기념 학술대회』, 2024
장선희, 「베니스 비엔날레의 지속가능성과 탈/국가적 지향 : 한국관 전시의 역사 전망, 모색」, 『비엔날레의 지속가능성과 한국미술 국제화 - 베니스비엔날레 한국관 30주년 기념 학술대회』, 2024
전진영, 「베니스비엔날레 한국관 : 지속가능성과 건축가의 개입」, 『비엔날레의 지속가능성과 한국미술 국제화 - 베니스비엔날레 한국관 30주년 기념 학술대회』, 2024
호경윤, 「베니스 비엔날레 한국관 미술 전시의 제도와 운영에 관한 연구」, 성공회대학교 문화대학원, 2020.

정기간행물

『아트인컬처』 2015.5~ 2024.4

『아티클』 2014.1~12

『월간미술』 2015.1~2024.4

『퍼블릭 아트』 2017.1~2024.4

노재민, 「〈2024 베니스비엔날레〉 미리보기」, 『월간미술』 제 4월호, 월간미술, 2024

심소미, 「본 전시 리뷰-주변화된 세계의 반격」, 『월간미술』 제 6월호, 월간미술, 2024

임근준, 「어디에도 여전히 ‘이방인’은 없다」, 『아트인컬처』 제 6월호, 월간미술, 2024

전민지, 「한국관 리뷰 - 향의 곡예, 영토의 저편」, 『월간미술』 제6월호, 월간미술, 2024

인터넷 자료

김승민, “10. 못다 한 숙제, 슬리퍼스 인 베니스”, 브런치스토리, 2017.11.10

김지원, 「오버투어리즘에 칼 빼든 베네치아, 세계 최초로 ‘도시 입장료’ 걷는다」, 『조선일보』 2024. 4. 26

미디어오늘, 「왜 안티-비엔날레인가」, 『미디어 오늘』, 1995. 10. 04

조상인, 「[인간 백남준을 만나다] "화장실 기증하고 한국관 짓자" 기발한 발상...23대1 경쟁 뚫어」, 『서울경제신문』, 2019.5.24(수정:2024.3.19).

허윤희, 「[베네치아 비엔날레] 單色·파격... 한국이 만들어낸 스펙트럼」, 『조선일보』, 2015. 5. 11

ksps 기자, 「해외 한국학자를 만나다: 이탈리아 카포스카리베네치아대학교」, 『한국학진흥사업단 뉴스레터』

Keenan, Annabel, “International organisations form charter for a sustainable visual art sector”, *The Art Newspaper*, 2023.9.22

Pelan, Joseph, 「베니스 침몰을 막기 위한 이탈리아의 계획」, 『BBC NEWS 코리아』, 2022.10.1

Tim Cornwell, “National pride, national shame and the ‘post-national’: the question of identity at the Venice Biennale”, *The Art Newspaper*, 2019.5.3