



한국문화예술위원회 해외예술인 초청 특강

On Display 디스플레이에 대하여

주최: 한국문화예술위원회

일시: 2012년 4월 19일(목) 14:00

장소: 대학로 예술가의 집 3층 다목적홀



한국문화예술위원회 해외예술인 초청 특강

On Display 디스플레이에 대하여

주최: 한국문화예술위원회

일시: 2012년 4월 19일(목) 14:00

장소: 대학로 예술가의 집 3층 다목적홀



□ 로저 M. 뷔르겔(Roger M. Buerger)

- 전시기획자, 큐레이터, 교수
- 現 2012부산비엔날레 전시감독, 요한 야곱 뮤지움(스위스) Founding Director

□ 학 력

- Academy of Fine Arts Vienna 졸업(1986년).

□ 주요경력

- 2007 ~ 09 Academy of Fine Arts, Karlsruhe, 객원교수(미술사)
- 2003 ~ 08 Documenta XII 총감독
- 2002 ~ 04 Museum of Contemporary Art Barcelona 게스트큐레이터

□ 전시기획 경력

- 2010 'Barely Something. On Ai Weiwei', Museum DKM, 뒤스부르크, 독일
- 2007 'Documenta XII', 카셀, 독일
- 2003 ~ 05 'The Government', University Art Gallery/Museu d'Art Contemporani de Barcelona/Miami Art Central/Witte de With Center for Contemporary Art, Rotterdam Secession, 독일/스페인/오스트리아
- 2001 'The Subject and Power(the lyrical voice)', CHA(Central House of the Art), 모스크바, 러시아
- 2000 'Governmentality. Art in conflict with the international hyper-bourgeoisie and the national petty-bourgeoisie', Alte Kestner Gesellschaft, 하노버, 독일
- 'Things, we don't understand'(공동기획), Generali Foundation, 비엔나, 오스트리아



디스플레이에 대하여

Part I

오늘 강연에서는 디스플레이를 미술관이나 박물관으로 국한시키지 않고, 사물이 배열되는 논리, 즉 ‘질서’라는 의미의 조금 넓은 개념으로 설명해 보고자 합니다. 사진은 햄리스(Hamleys)라는 런던에 있는 장난감 가게의 내부 모습으로, 이렇게 수많은 테디 베어 인형들을 동일하게 배열한 모습은 ‘충분함’, ‘부유함’ 같은 이미지를 주는 동시에 이 인형 자체의 가치 절하를 느끼게 하기도 합니다. 이러한 디스플레이 상황에서 부모는 아이를 위해 (우리 아이만이 가지게 되는) ‘유일한’, 제 2의 애완동물 같은 대상을 사게 된다는 생각보다는, 그저 수많은 인형 중 임의적인 하나를 구매한다는 정도의 느낌 밖에는 가질 수 없을 것이기 때문입니다.



런던의 햄리스(Hamleys) 장난감 가게

또 다른 예를 하나 더 들어보겠습니다. 아래 이미지 중 왼편은 서울 지하철 역사 안의 모습이고, 오른편 이미지는 리나 보 바르디(Lina Bo Bardi)가 기획한 브라질 상파울로 미술관(Museu de Arte de São Paulo, a.k.a. MASP)의 1958년의 전시 전경입니다. 지하철 역사 내에 그림이 전시된 모습은 벽에 회화 작품을 부착하는 전형적인 방식을 보여줍니다. 그런데 오른편의 상파울로 미술관의 전시 방식은 갤러리 중앙을 비롯해 회장 전체에 작품이 설치되어 있어 매우 독특한 전경을 보여주고 있습니다. 여기서 관객들은



그림의 숲을 가로지르는 것처럼 작품들 사이를 가로지르며 그림을 감상해야 합니다. 이는 관객과 작품간의 긴밀한 커뮤니케이션이 이루어지도록 하기 위해 의도된 방식으로, 현재도 관객이 작품을 맞닥뜨리는 상황을 어떻게 연출할 것인가는 디스플레이에서 매우 중요한 이슈입니다. 대상(작품)과 주체(관객)가 만나게 되는 방식은 관객이 작품 관람을 통해 받는 느낌이나 사고에 영향을 미치기 때문입니다.



[왼쪽] 서울 지하철 역사 / [오른쪽] MASP (1958)

이번에는 카셀 도큐멘타 12의 전시 전경 이미지 하나를 보여드리겠습니다. 벽에 걸린 작품은 맥크라켄(McCracken)의 사진 작품으로 자세히 보면, 사진 속 한 여성이 깨진 쇼윈도 유리를 넘어서고 있습니다. 그런데 그 사진 작품 앞에 분홍색 조형물을 설치하여 '사진 속 여성이 유리를 넘어 갤러리 탈출을 시도하니 결국 맞닥뜨린 것이 또 다른 예술작품'이라는 재미있는 설정을 보여주고 있습니다.



McCracken and Carnevale at documenta 12



아래 전시 전경 역시 매우 흥미로운 광경이 연출되어 있습니다. 사진 속 장소는 멕시코 시티의 인류 박물관(Museo Antropológico)으로 실제 원주민들이 자신들의 모습이 재연된 것을 보러 오는 매우 극적인 전시 상황을 보여줍니다.



Museo Antropológico, Mexico City

지금까지 우리는 혁신적이고 흥미로운 디스플레이를 보여주는 이미지와 이와 대조적으로 전형적이거나 단조로운 디스플레이를 보여주는 이미지를 몇 장 살펴 보았습니다. 따라서 만약 여러분이 기존의 틀에 맞춰진 사물들, 혹은 나름의 적절한 배열을 이룬 것 같은 사물들을 보게 된다면, 그 땀 이미 너무 늦은 것입니다. 여기서 제가 말하는 (디스플레이에서 기존의) 형식은 곧 죽음과도 같습니다.

이제 본격적으로 디스플레이에 대한 논의를 하기에 앞서 먼저 인간 주체, 즉 사물들을 볼 때 갖는 우리의 개인적 성향이나 인지 습성에 대한 얘기를 꺼내고자 합니다. 왜 우리에게 어떤 사물은 특별히 중요하고 다른 것들은 그렇지 않을까요? 아니면 그 사물이 왜 하필 ‘지금의’ 우리에게 중요한 걸까요? 그리고 왜 우리는 그 사물이 지닌 실제 모습을 예전에는 미처 알지 못했을까요?

예컨대 우리는 극히 소소한 대상, 이를 테면 해변가의 햇빛에 반짝이는 조가비 같은 사물을 보면서 예전에 사랑하던, 소중했던 사람과 해변가를 거닐던, 그런 오래 전 추억을 떠올리게 되는 걸까요?



그런 경험들은 우리의 기억 속에 남아 있다가, 마치 영화 속 장면들처럼 어느 순간, 어떤 계기로 인해 갑자기 떠오르곤 합니다. 물론 이러한 계기의 순간은 사람마다 다 다를 것입니다. 가령 프루스트(Proust)의 『잃어버린 시간을 찾아서 *À la recherche du temps perdu*』라는 소설의 서두를 보면 주인공이 흥차에 적신 마들렌 과자를 먹다가 문득 어린 시절의 기억들을 떠올리는 장면이 묘사되어 있습니다.

어쩌면 우리에게 중요한 대상들은 모두 ‘상실된 대상(lost object)’으로 볼 수 있습니다. 그렇다면 그 상실의 근원은 무엇일까요? 여기서 제 어린 시절의 경험 하나를 들려드리고 싶습니다. 앞서 잠깐 언급한 그 해변가의 조가비는 사실 제 어린 시절의 에피소드를 떠올리게 합니다. 만약 이 조가비를 일종의 ‘상실된 대상’이라고 명명할 수 있다면, 이는 말 그대로 그것이 이제는 더 이상 존재하지 않는, (그래서 상실된) 과거의 기억을 생각나게 하는 대상이라는 의미입니다. 그리고 이제 그 조가비를 볼 때면 저는 과거의 소중한 그 경험을 다시 떠올리게 될 수 있게 됩니다. 그런 의미에서 상실된 대상은 곧 ‘재발견된 대상(refound object)’이기도 합니다.

어떤 느낌이 그 상실과 회복의 순간 사이에 발생합니다. 근원적인 상실감이 영영 사라지는 느낌일 수도 있습니다. 그러나 사실 이와 같은 근원적 의미의 상실감은 완전히 치유될 수 없습니다. 단지 그러한 상실감은 다른 제 2의 혹은 파생적 대상으로 대체되거나 이행되는 것일 뿐입니다.

정신분석학에서는 우리가 어떤 대상에 특별한 애정이나 애착을 갖는 행위가 다른 대상으로 전이되거나 바뀌는 과정을 강조하기 위하여 이를 ‘이행 대상 (혹은 매개 사물; transitional object)’의 개념으로 설명합니다. 이를 좀 더 분명히 해 주는 예를 하나 들어보겠습니다. 만약 당신이 현재의 연인에게서 완전히 벗어나고 싶다면, 다른 누군가와 사랑에 빠져야 합니다. 여기서 다른 누군가가 누구인가는 그렇게 중요하지 않습니다. 그리고 결과적으로 당신이 그 다른 누군가와 사랑에 빠졌다 할지라도, 그 관계 역시 영원히 지속되지 않을 수 있습니다. 설령 그렇다 하더라도 당신이 새롭게 사랑하게 된 사람은 감정의 전이(轉移; 자신의 욕구를 충족시키기에 보다 안전한 대상으로 목표 대상을 바꾸어 대리 만족을 얻는 심리적 기제)를 가능하게 하는 중요한 대상이 되어, 현재 당신의 (애정에 대한) 욕구를 다시 충족시켜 주게 되는 겁니다.



우리에게 친근한 애완동물의 예를 하나 더 들어보겠습니다. 어린 시절에 종류는 다 다르겠지만 여러분 모두 애완동물 하나씩은 있었을 겁니다. 누군가에게는 보드라운 털로 뒤덮인 토끼였을 테고, 또 다른 누군가에게는 곰이었을지도 모르죠. 중요한 것은 그 애완동물이 '이행 대상'이라는 동일한 심리적 기능을 했다는 겁니다. 즉 우리가 욕망을 느끼고 그것을 충족시키는 과정을 돕는 대상이었던 것입니다.

혹시 오손 웰즈(Orson Welles) 감독이 만든 <시민 케인 Citizen Kane>(1941)이라는 영화를 아시나요? 영화 끝부분을 보면, 언론 재벌이었던 주인공이 죽으면서, 한 손에 스노우 글로브(snow globe)를 쥐고 '로즈버드(Rosebud)'라는 말을 중얼거리는 장면이 나옵니다. 여기서 잠시 1941년에 오손 웰즈가 이 영화에 대해 언급했던 부분을 인용해 보겠습니다.



“이 영화의 가장 핵심적인 구상은 한 남자가 죽어가면서 남긴 (어떻게 보면 무의미해 보이는) ‘로즈버드’란 말의 진정한 의미를 찾는 것이었습니다. 주인공 케인은 가족 없이 성장한 인물입니다. 그는 어린 시절 어머니의 품에서 떨어져 자랐습니다. 그의 부모는 은행가였습니다. 심리학자의 관점에서 볼 때, 케인은 어머니로부터의 ‘감정 전이’를 결코 경험하지 못했던 인물입니다. 결국 자신의 아내들과의 실패한 결혼 생활도 이처럼 어머니로부터의 애정이 결핍되었던 성장 과정에서 비롯된다고 볼 수 있습니다. 영화의 스토리가 진행될수록 이러한 사실이 점차 분명히 드러나며, 주인공 케인이 죽어가며 남긴, ‘로즈버드’라는 말이 의미하는 바를 깨닫도록 관객들을 이끌어 갑니다. 이를 위한 영화 속 장치로 (생전에 케인을 몰랐던) 한 신문기자가 케인을 잘 알던 그의 지인들을 인터뷰하는 과정이 삽입됩니다. 그러나 인터뷰를 한 그 누구도 케인에게서 ‘로즈버드’란 말을 들어본 적이 없었습니다. 사실 ‘로즈버드’는 케인이 어머니와 살던 자신의 집을 떠나게 되던 날, 타고 놀던 작은 싸구려 썰매의 상표명으로 밝혀집니다. 그의 잠재의식 속에서 그것은 어린 시절의 천진난만함, 위안, 무엇보다 가족에 대한 무거운 책임감을 느낄 필요가 없던 시절을 상징합니다. 또한 케인에게 결코 상실되지 않는 (그래서 절대 잃어버릴 수 없는) 어머니의 사랑을 나타냅니다.



케인은 평소에는 그 썰매나 상표명을 기억하지 못 합니다. 정신과 의사들의 진료 기록을 보면 이와 비슷한 심리적 징후를 보이는 사례들이 많습니다. 그렇다 하더라도 제게는 이러한 심리적 증상이 의미하는 바를 관객에게 어떻게 효과적으로 전달할 것이냐가 중요했습니다. 왜냐하면 영화에서는 그러한 심리적 징후의 배경이 이미 다 설명된 임의의 인물이 불쑥 튀어나오게 되면 분명 지루하고 실망스러울 것이기 때문입니다. 최상의 해결책은 썰매였습니다. 1880년에 만들어진 썰매가 어떻게 (주인공이 죽던) 그 때까지 남아있을 수 있었을까요? 이를 위해서 주인공은 수집가가 되어야 할 필요가 있었습니다. 어떤 물건이든 절대 버리지 않는 그런 종류의 수집가 말입니다. 저는 이것이 영화 말미에 하나의 상징으로 작용하기를 바랬습니다. 수집된 수 천 가지 물건들 속에, ‘로즈버드’라는 이름의 물건 하나가 카메라에 잡히는 식으로 말입니다. 저는 그 수집된 (부자연스러울 정도로) 엄청난 양의 물건 더미가 그것을 모은 사람의 인생, 그 중에서도 그 사람에게서 잊혀졌던 순간들로 보이길 바랬습니다. 카메라는 아름다운 물건들뿐만 아니라 지저분하고 쓸모 없는 물건들도 모두 보여줍니다. 그리고 그 물건들은 한 사람의 공적인 삶과 사적인 삶 모두를 나타낼 수 있습니다. 저는 예술작품의 대상, 감정의 대상, 그리고 지극히 평범한 사물들이 모두 그렇게 보이길 바랬습니다. 그렇다 보니 앞서 언급했듯이 주인공을 수집가로 설정하는 길 외에는 이를 표현할 방법이 달리 없었습니다.”

웰즈는 주인공의 이행 대상이었던 스노우 글로브에서 수집 그 자체로 확장된 의미를 너무나 잘 설명해주고 있습니다. 특히 마지막 부분은 한 개인의 심리적 시나리오를 보여주기 위해 훌륭하게 각색되었습니다. 나이트 주인공이 죽고, 그의 수집품들도 모두 처분되었을 때, 가치가 없는 것으로 여겨진 썰매도 불태워집니다. 썰매가 태워지며 그 위의 ‘로즈버드’라는 상표명도 화염 속에 차츰 사라져가는 모습이 바로 이 영화의 마지막 장면입니다. 한 때 존재했었던, 상실된 대상을 보여주며 말이죠.

웰즈의 설명에는 우리가 가장 오해하기 쉬운 부분이 있습니다. 어머니란 존재가 감정의 전이가 시작되는 가장 근원적인 의미인 것처럼, 그래서 이행 대상도 어머니에게서 비롯되는 것으로 그려집니다. 웰즈는 케인이 어머니와의 텃줄 (즉 어머니란 존재에 대한 집착)을 결코 잘라내지 못했기 때문에 성인이 되어서도 여자들과 원만한 관계를 맺을 수 없었던 것이라 설명합니다. 그러나 여기서 문제는 어머니와 아이 사이에 어떤 뚜렷한 관계가 시작되기도 전에 일종의 총체적 일체감 같은 것이 존재한다는 식의



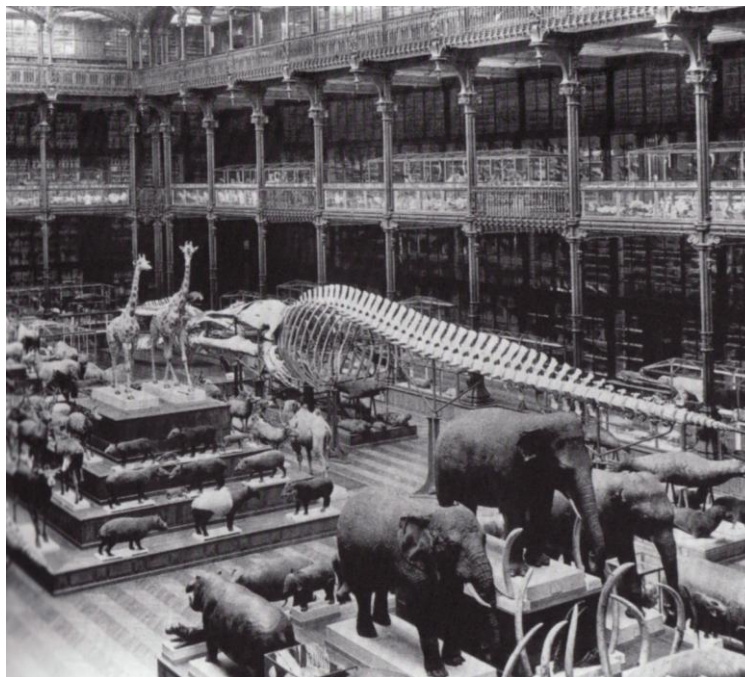
가부장적 신화와는 달리, 어머니가 결코 근원적 대상이 될 수 없다는 데 있습니다. 테디 베어나 스노우 글로브처럼 ‘어머니’ 역시 근원적 대상에서 파생된 하나의 대상일 뿐입니다. 어머니 이전의 ‘근원적 대상’은 말 그대로 존재하지 않기에 명명될 수조차 없는 대상입니다.

이와 같은 (선형적) 대상을 프랑스 정신분석학자 자크 라캉(Jacques Lacan)은 ‘물 자체(物自體, das Ding; 단순한 사물이 아니라, 인식주관으로부터 독립하여 그 자체로서 존재하며, 현상의 궁극적 원인이라고 생각되는 물 그 자체)’라고 불렀습니다.

이제부터 제가 설명하고자 하는 디스플레이의 기능과 역할을 이해하기 위해서는 여러분은 이러한 ‘물자체’의 의미를 이해해야 합니다. 디스플레이는 일정 부분 ‘물 자체’와 연관되어 있습니다. 즉 디스플레이는 그것에 접근하는 독특한 방식을 제안하는 것이라고 할 수 있습니다.

Part II

이러한 철학적 배경을 이해하고자 하는 일이 고통스러운 과정이라는 것을 잘 압니다. 잠깐 쉬어가는 의미로, 몇 장의 이미지를 보며 이에 보다 쉽게 접근해 보기로 하죠.



Natural History Museum, Paris, 1880s

웰즈 감독의 표현처럼 정말 “수 천 가지의 엄청난 양의 물건들” 전시되어 있습니다. 이 사진은 1880년대의 파리 자연사 박물관의 전시 전경입니다. 당시의 전시는 ‘온갖 것’을 다 갖다 한 데 모아 놓는 방식이었습니다. 제국주의 시대에 전 세계 박람회장이나 전시장에서는 자연을 하나의 컬렉션으로 보고,



자연 속 모든 대상들이 박제처럼 가만히 정지해 있기를 바랬다는 것을 알 수 있습니다. 이처럼 모든 것을 갖고자 하는 욕구는 사실 지금의 우리에게도 익숙한 감정이긴 합니다.



Natural History Museum, Berlin, 2010

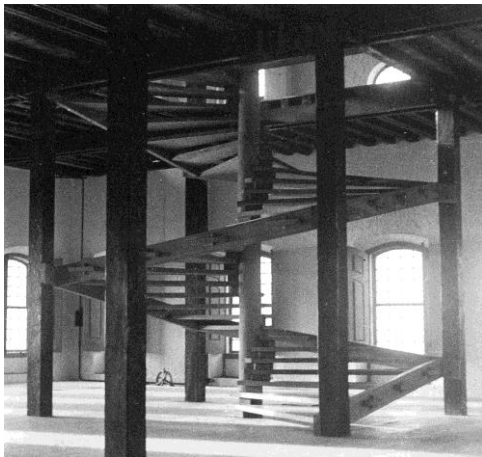
두 번째 이미지는 최근의 베를린 자연사 박물관의 모습입니다. 포름알데히드(Formaldehyde; 소독제의 일종)로 채워진 온갖 종류의 유리관들이 배열되어 있습니다. 그 유리관 속에는 다양한 모양의 연체동물들이 들어 있습니다. 19세기 전시 방식이 (전시된 것들을 배열하는) 일종의 '질서'를 보여주고자 했다면, 이러한 디스플레이는 일단 순수하게 많이 수집하는 것이 중요해 보입니다. 전시된 대상이 잘 이해되도록 하려는 시도는 전혀 없어 보입니다. 유리관 속에 든 연체동물들의 모습이 마치 바다 속에서 헤엄치는 것처럼 보인다는 의미에서는 자연의 질서가 회복된 것 같기도 하군요. 어쨌든 여기서도 유리관을 배열하는 일종의 방식이 있어 보이긴 합니다만, 그 안에 든 연체동물보다는 유리관의 배열 방식이 더 중요해 보이는 디스플레이인 것 같습니다.



Lina Bo Bardi, Museu de Arte Popular (Popular Art Museum), Salvador (before 1964)



여기 또 다른 디스플레이의 예가 있습니다. 리나 보 바르디(Lina Bo Bardi)가 기획한 브라질 북동쪽에 위치한 살바도르 팝 아트 미술관의 1960년대 전경입니다. 사진을 보면 온갖 종류의 수공예품들이 가득합니다. 이러한 공예품들은 앞서 <시민 케인>의 썰매처럼 역사적 가치도 없고, 자세히 보면 그다지 잘 만들어진 것도 아님을 알 수 있습니다. 그럼에도 불구하고 리나가 이러한 조잡한 공예품들을 지역 시장에서 직접 구입해서 전시했던 이유는 (이제껏 별 가치가 없다고만 여겨진) 공예품들을 통해 당시 브라질의 어렵고 가난했던 서민들의 삶, 나아가 그 속에 녹아 있는 (삶의) 에너지를 보여주고자 했기 때문입니다. 또한 그 사물들을 만들어내는 브라질 사람들의 '창조적 힘', 그리고 그것이 내재된 사물들의 중요성과 그 질서를 보여주고자 한 것입니다.



[왼쪽] Popular Art Museum, staircase / [오른쪽] Hélio Oiticica, Parangolé (1960s)

위의 리나 보 바르디의 디스플레이 전경에서 주목해야 할 또 다른 요소는 바로 공예품 뒤편으로 보이는 계단입니다. 그녀가 나선형의 계단을 통해 강조하고 싶었던 것은 당시 인종차별 정책에 의해 눈에 띄지 않도록 가려져 있던 사람들, 예컨대 노예나 가난한 자들의 '가시성'을 강조하고자 하는 것이었습니다. 즉 앞서 그녀가 어렵고 가난했던 사람들이 만든 사물들을 통해 그들의 창조적 에너지를 보여주고자 한 것과 같은 맥락입니다.

비슷한 시기에 헬리오(Hélio Oiticica) 역시 비슷한 실험을 하였습니다. 인종차별 제도로 인해 억눌려 있던 사람들에게 파랑골(Parangolé)이라는 눈에 띄는 옷을 입혀 그들의 가시성을 높이고자 한 것입니다.



Lina Bo Bardi, MASP (1958)

다시 앞서 잠깐 언급했던 리나 보 바르디의 상파울로 미술관의 1958년 전시 전경으로 돌아가 보겠습니다. 언뜻 보면 디스플레이에 그림을 배열한 질서나 체계가 없어 보입니다. 보통 미술관이나 갤러리에서 작품들을 디스플레이 할 때, 국가별, 지역별, 유명 작가 순 등으로 나름의 체계를 세워서 배열의 '질서'를 부여하곤 합니다. 그러나 그녀는 이 질서를 '임의성'이라는 굉장히 다른 방식으로 설정하였습니다. 즉 의도적으로 어떠한 체계나 논리를 내세워 (작품의) 배열에 통제를 가하지 않고, 임의적이고 '민주적'인 전시 방식을 택한 것입니다. 따라서 관객은 작품이 배열된 (전형적인) 논리를 발견할 수 없어, 직접 작품들을 보며 관객 스스로 자신만의 내러티브를 만들어내야 합니다.



d12, constellation of McCracken, Bridal Veils, Goldblatt



마지막으로 보여드릴 것은 카셀 도큐멘타 12 의 전시 전경 이미지 중 하나로 세 작품이 함께 전시되어 있습니다. 관객이 세 작품이 함께 전시된 의도를 직접 발견하도록 임의성과 우연성의 개념이 적용된 디스플레이의 대표적 예라고 할 수 있겠습니다.



[왼쪽] Ruband (bridal veil), 18th century / [오른쪽] David Goldblatt, *The transported of KwaNdebele* (1983/4)

[아래] John McCracken, *Mandala* (1970)

전시장 가운데에는 18 세기 모슬렘 여성들이 얼굴을 가리기 위해 쓰던 면사포가 전시되어 있습니다. 특이한 점은 이 면사포 전체가 불투명한 천이고, 여성이 앞을 볼 수 있도록 하는 눈 부분만 네모꼴의 하얀 망사로 되어 있는 것을 알 수 있습니다. 그리고 벽 왼편에는 맥크라켄(John McCracken)의 회화 작이 있고, 그 옆에는 골드블라트(David Goldblatt)의 사진 작품이 걸려 있습니다. 제가 이 세 작품을 함께 전시하며 중요하게 생각했던 것은 관객들이 이 세 작품의 연관성을 스스로 찾아보게 하는 것이었습니다.

먼저 골드블라트는 당시 남아공 정부가 아파르트헤이트(apartheid) 정책 하에 의도적으로 비가시적으로 만들었던 (출퇴근을 위해 8 시간이나 통근 버스에 시달려야 했던) 흑인들의 사진을 찍음으로써 역으로 그들이 가시적으로 드러나게 하였습니다. 즉 비가시적 대상에게 가시성을 부여한 것이죠. 가시성과



비가시성의 문제는 18 세기 모슬렘 제도 안에서 여성들을 비가시적으로 만들었던 사물인, 신부의 면사포에서도 잘 드러납니다. 즉 18 세기 면사포와 골드블라트의 사진은 비가시성의 문제를 제기한다는 점에서 연관이 있습니다.

그러나 아래쪽 맥크라켄의 그림은 신부 면사포에 직조된 무늬와 그 형태가 좀 비슷하다는 것 외에는 전혀 관계의 유사성이 없습니다.

몇 개의 디스플레이와 연관된 이미지를 보여드리며 제가 드리고 싶은 말은 결론적으로 디스플레이는 그 자체로 관객에게 작품간의 내러티브와 관계성에 대한 질문을 던질 수 있어야 한다는 것입니다. 리나 보바르디의 상파울로 미술관의 전시 방식이나 골드블라트 사진과 면사포가 함께 전시된 의미가 모두 관객 스스로 대상 간의 내러티브를 발견해 내도록 한다는 점이 공통점인 것처럼 말입니다.

전시를 기획하는 큐레이터라면, 관객에게 작품을 내보일 때 작품을 배열하는 논리나 이치를 부여하는 임무를 잘 수행해야 합니다. 그러나 때로는 (맥크라켄의 그림과 18 세기 면사포처럼) 그러한 이치나 합리성을 파괴하는 일 또한 중요하다고 볼 수 있습니다. 그리고 이치와 그렇지 않은 것이 뒤섞인 전시장에서 관객이 노력을 해서 그 의미를 찾아내도록 만드는 것도 큐레이터의 윤리적 의무라고 생각합니다.

Part III. Q&A

고원석: 선생님은 하나의 사물이 원래의 의미를 벗어나 사람마다 다 다른 의미로 전이될 수 있기 때문에, 관객이 스스로 자신만의 내러티브를 발견할 수 있도록 디스플레이에서 사물의 임의적 배열을 강조하셨습니다. 그렇지만 또 때로는 전시 기획에서 당시의 정치적, 사회적 의미를 담고자 하는 경우도 있을 것입니다. 큐레이터로서 작품을 배열할 때 임의성(우연성)의 개념과 사회 정치적 맥락이라는 두 가지를 조화시킬 수 있는 실질적 방법론을 알고 싶습니다.

Roger: 일반적인 정답은 없습니다. 병원을 예로 들어본다면, 비슷한 증세를 보이는 환자라도 정확한 병명을 알기 위해서는 의사가 일일이 환자마다 진찰하여 개별적으로 정확한 진단을 내려야 하듯이, 현실에서 제 경우를 비춰봐도 전시 기획자로서 어떤 결정을 내릴 때, 일단 믿음이나 직관을 통해 일을 처리하고 나중에 정당화의 과정을 거치는 경우도 많습니다. 한 예로 카셀 다큐멘타 12 를 기획할 때, 디스플레이에 너무 많은 의도와 고민을 담고자 하게 되면 자기중심적이 되기 쉽고, 관객을 너무 과소평가 하게 된다는 사실을 깨달았습니다. 큐레이터는 때로 무모하다 싶을 정도로 과감해져야 합니다. 설사 말씀하신 그 두 가지가 상충되는 경우가 있을지라도, 그것을 숨겨서 조화시키는 것보다는 그 갈등을 표면에 그대로 드러내는 것으로 갈등을 해결하는 것도 좋은 방법이 아닐까 합니다.

관객: 선생님께서는 앞서 다양한 장소의 전시를 보여주셨는데, 그렇다면 상업 가게나 화랑이나 미술관의 전시 원리가 결국 모두 같다는 말씀인지요? 그리고 제가 봤던 한 화랑에서 거울을 가지고 전시를 했었는데, 거울들이 모두 사람들의 키 위로 걸려 있어, 거울을 통해 아무것도 볼 수 없게 되어 있었습니다. 제가 큐레이터에게 왜 이렇게 디스플레이를 한 것이냐고 물었더니, 그 큐레이터 말이 “처음에는 관람객들이 자신을 비춰볼 수 있는 높이로 거울을 설치 했었는데, 그랬더니 자신들만 비춰 보고 정작 작품인 거울 자체는 제대로 안 보고 지나치더라. 그래서 작품에 주목하도록 일부러 좀 높게 걸어놓은 것”이라고 하더군요. 이러한 큐레이터의 대답에 대해서 선생님께서는 어떻게 생각하시는지요? 좀 전의 선생님의 말씀처럼 그 큐레이터가 관객들을 너무 과소평가한 것은 아닐까요?

Roger: 일단 그 큐레이터의 의도나 행위에 대해 제가 가치 평가를 내릴 입장은 아니기 때문에 이에 대한 판단은 하지 않는 것이 좋겠습니다. 그리고 앞서 질문하신, 상업적 가게의 쇼윈도와 화랑, 미술관의 전시 방식이 결국 같은 것이냐는 질문에는 그것이 달라야 한다는 점을 오히려 강조하고 싶다는 말로 대신하고 싶군요. 하지만 실질적으로 일반 가게의 쇼윈도와 상업 화랑의 디스플레이가 유사한 부분도 있는 게 사실입니다. 더구나 요즘에는 비엔날레와 아트 페어 간의 전시 방식이 유사해지는 경향이 분명 존재하는 터라, 그것에 반대하는 것이 제 입장이라는 것을 밝혀두고 싶습니다.



[왼쪽] Shop window Berlin / [오른쪽] Guttorm's crocodile

왼쪽은 소비의 미학을 보여주는 베를린의 쇼윈도 모습입니다. 어떻게 보면 쇼윈도 안에 진열된 핸드백이 앞서 베를린 자연사 박물관에서의 유리관 속 연체동물처럼 보일 수도 있겠습니다. 시간이 흐르면 가방은 원래의 색과 빛을 잃어버릴 것이고, 사람들은 빛 바랜 자신의 가방을 언제든 새 것으로 교체하러 갈 수



있습니다. 그렇게 보면, 인간 주체는 사물과 그 다지 잘 교감하고 있지 못하고, 늘 내면의 상실감을 느끼는 지도 모릅니다. 이럴 때 돈과 소비 행위가 그 상실감을 메워줄 수 있다는 것이 바로 자본주의의 슬로건일 겁니다. 다만 쇼윈도에 진열된 상품과 전시장 안의 작품의 가장 극명한 차이라면, 그 전시 목적에 있을 것입니다. 즉 쇼윈도는 소비재를 사도록 유도하기 위해 사물을 보여준다면, 전시장의 디스플레이는 (존재하지 않는) '물 자체(das Ding)'의 의미를 (관객) 스스로 발견하도록 하기 위해 작품을 전시하는 것입니다. 그리고 한 가지 더 차이가 있군요. 관객은 자신 스스로 의미를 찾도록 단서를 던져준 사물(즉 작품)을 쇼윈도 안의 상품처럼 쉽게 가져갈 수 없습니다.

관객: 그런데 미국의 상업 화랑을 가보면, 선생님의 말씀처럼 굳이 대상(object)이 주체(subject)를 재현하기 위해 전시된 것이 아니라는 생각이 드는 경우가 많았습니다. 이에 대해 선생님께서는 어떻게 생각하시는지요?

Roger: 방금 언급하신 내용이 전 세계 상업 화랑의 현실을 말씀하셨다고 생각합니다. 조금 다른 얘기지만, 현재 큐레이터 양성 코스가 너무 남발되어 있어 미술계에서 고용 가능 한 인력보다 훨씬 많은 수의 큐레이터가 양산되고 있습니다. 이렇게 양산된 많은 큐레이터가 사실 미술계에서는 필요하지 않습니다. 그렇게 되면 언젠가는 신세계 같은 백화점에서 큐레이터들을 고용해서 백화점 상품의 진열을 맡기게 될 날이 올지도 모르겠습니다.

관객: 선생님의 강의를 듣다 보니, 선생님께서 큐레이터의 기획력(authorship)을 너무 강조하신 것은 아닌가 하는 생각이 들었습니다. 그런 말씀에 거부감이 드는 관객이 있을 수도 있고요. 그리고 설사 그 기획력이 훌륭한 전시라 하더라도 그것을 전달하기 위한 부수적인 장치가 없다면 무슨 소용이 있을까 싶습니다. 가령 카셀 도큐멘타 12의 디스플레이에서 선생님의 의도를 제대로 이해한 관객이 실제 얼마나 있었을지 궁금합니다. 선생님의 의도가 관객이 작품을 보며 스스로 의미를 찾도록 노력을 하게 만드는 것이라 하셨지만, 노력 자체를 안 하는 관객도 있을 테고, 노력을 하다가 좌절하는 관객도 분명 많았을 겁니다. 선생님의 의도를 제대로 전달하기 위해 전시 외의 장치를 마련하셨는지 궁금합니다.

Roger: 사실 때때로 (관객이나 큐레이터나 모두) 좌절감을 느끼는 것이 자신을 한 단계 성숙하게 하는 좋은 경험이라 생각합니다. 카셀 도큐멘타 12 같은 전시는 국민의 세금으로 운영되는 행사이므로, 큐레이터나 행사 관계자들 모두 관객에게 일종의 책임이 있다고 생각합니다. 그래서 관객이 큐레이터의 기획 의도를 제대로 수용하고, 작품에 대한 이해를 돕기 위해 저는 수 천명의 가이드 투어를 준비했었고, 전시 기간 동안 전시 및 작품 관련 강의를 열기도 했습니다. 이러한 강의는 카셀 도큐멘타 12에서 새로 기획된 프로그램으로 저는 그 강연 시간이 최소한 2시간은 지속되어야 한다고 강하게 주장하기도 했었죠. 처음에는 그렇게 긴 강의를 끝까지 들을 관객이 얼마나 있을까 회의가 들기도 했지만, 결과적으로는 관객들의 반응이 좋았고, 나름의 성과도 있어 향후 열리는 카셀 도큐멘타에서도 이러한 프로그램들이 이어질 것 같습니다. 결론적으로 말씀 드리면, 저는 가이드나 교육을 필요로 하는 사람들에게 이를 제공하는 것 또한 좋은 전시를 만드는 것만큼이나 필요한 기획자의 의무라고 생각합니다.



관객: 부산비엔날레 '배움위원회'의 한 사람으로서, 향후 부산비엔날레를 어떻게 끌고 가실지 그 대략의 구상을 알고 싶습니다.

Roger: 저는 일전에 부산비엔날레의 전시 주제를 '배움의 정원'으로 정하고, 일반인과 전시 준비 과정을 공유함으로써 (기존 비엔날레 전시의) 훈육적 방식에서 벗어나, 시민 누구나 작품에 대한 전문가가 될 수 있도록 10 명의 시민으로 구성된 '배움위원회'를 구성한 일이 있습니다. 위원회 멤버는 앞으로 서울에서 열릴, 작가 및 여러 관계자들과의 회의에서 일반 관객과 개별 작가들의 중개자로서 부산의 역사, 미래 비전 등에 관한 다양한 제안을 하실 수 있을 것입니다. 이러한 방법은 다양한 국내외의 작가들을 한국인들에게 소개하고, 또한 작가들이 한국, 특히 부산의 정치, 사회, 문화적 맥락을 이해하는 데 아주 좋은 가교가 될 것이라 생각합니다. 저는 배움, 즉 학습의 방법은 즉석에서 나오기도 하며, 또 이는 직접 경험을 통해 습득하는 것이 제일 좋다고 생각하므로, 어떤 특정 테마를 가지고 작품 선정이나 전시 디스플레이를 기획하지 않고, 향후 배움의 현장에서 일어날 '가능성'을 전시에 반영하여, 비엔날레 전시에 새로운 가능성(방법론)을 찾고자 합니다. 일례로 영국의 한 작가가 사람의 목소리가 신체를 떠나 독립적으로 존재한다는 얘기를 하자, 위원회의 한 회원이 그 작가를 한국의 무당에게 데려가 실제 샤머니즘의 현장을 보여 주었습니다. 그래서 그 작가는 신내림을 받은 무당이 얘기 목소리를 내는 것을 직접 듣는 경험을 하게 되었죠. 아마 그 회원이 차 정비공이었다면, 그 작가는 이와는 다른 경험을 했을지 모릅니다. 저는 이처럼 작가와 위원회, 나아가 관객이 즉석에서 만들어내는 관계의 '가능성'을 바탕으로 전시를 기획하고자 합니다.



본 원고는 한국문화예술위원회 주최로 2012년 4월 19일 대학로 예술가의 집에서 열렸던 동명의 특강내용과 관객과의 질의 응답을 정리한 것입니다. 본 원고에 들어간 글과 사진은 무단 도용하실 수 없습니다.

기획 및 진행 : 한국문화예술위원회 교류협력부

강사 : 로저 M. 뷔르겔(Roger M. Buerger, 2012 부산비엔날레 전시감독)

모더레이터 : 고원석(아르코미술관 큐레이터)

코디네이터 : 이현민(2012 부산비엔날레 코디네이터)

원고 번역 및 정리 : 이수령(전 아르코미술관 100.art.kr 프로젝트 매니저)

통역 : 이경미(한국외국어대학교 통번역센터)



한국문화예술위원회

152-050 서울특별시 구로구 구로동 26-1 02.760.4500/4600 www.arko.or.kr