

세계화 시대의 미술가

사회 : 조이한 (미술인회의 국제교류분과위원장)

- 발제 1 : 세계화 속의 미술 2
박찬경 (작가, 비평가)
- 발제 2 : 한-중 미술교류를 통한 국제 경쟁력 강화 13
표미선 (표갤러리 대표)
- 발제 3 : 모빌리티의 역설 : 아시아 내 미술교류의 문제점 19
쿠로다 라이지 (후쿠오카 아시아 미술관 학예과장)
- 발제 4 : 부산비엔날레의 지역적 조건과 그 실질적 성장 가능성 .. 27
박만우 (2006 부산비엔날레 전시감독)
- 토론 : 서진석 (대안공간 루프 대표)
: 백지숙 (인사미술공간 큐레이터)

세계화 속의 미술

박 찬 경 (작가, 비평가)

세계화와 미술에 관해 논의할 때, 우리는 두가지의 현안을 생각해볼 수 있다. 하나는 ‘지역’이라는 특정한 지리속 구획이나 또는 국가라는 출처가 더 이상 문화적인 가치교환, 특히 동시대 예술의 교류에서 긍정적으로 기여할 수 있는 범주인가 하는 질문이다. 이것은 단순하고 낮은 차원에서 우리가 흔히 보아온 ‘국가대표’식 문화교류전의 질적인 한계를 지적하는 것일 수 있다. 이보다 더 본격적인 질문은 ‘세계화’를 더 급진적으로 인정하는 분위기에서 나온다. 만약에 세계화를 통해 지리적 국가적 경계가 점차 전방위로 해체되고 있는 상황을 가정할 수 있다면, 국가적 지리적 경계의 재확정은 어딘가 석연치 않거나, 최소한 현대적이지 않다는 것이다.

두 번째는 특정한 지역이나 국가가 선택되었다면, 그러한 선택의 개연성은 어디에서 주어지는가이다. ‘왜 한국인가?’, ‘왜 발칸인가?’, ‘왜 중동인가?’ 이러한 질문에는 대개 어떤 혐의가 따라다닌다. CNN과 같은 매스미디어가 하고 있는 것처럼, 지역공동체의 비극이나 정치적 긴장에 대한 표피적인 소재주의를 통해서, 소위 말하는 ‘타자화’에 기여하지 않느냐는 것이다. 이러한 질문은, 수용자들에게 낯선 지역들일 수록 쉽게 이국적인 대상으로 전락할 가능성이 많다는 점, 한국이 세계에서 점차 준-제국주의적 힘을 행사하고 있다는 점에서 더욱 설득력이 있는 것으로 보인다.

이러한 의문은 모두 일정한 가치가 있고, 때로 반성할 수 있는 계기도 준다. 사실 이러한 질문은 보편적인 차원도 갖고 있으나, 동시에 특수하게 규명되어야한다. 왜냐하면 국가대표 전시라고 해도 전시내용과 수용의 맥락에 따라 얼마든지 좋은 전시가 있을 수 있고, 국적을 불문하고 일정한 주제에 따라 선택된 국제전이라 해도 얼마든지 빈약할 수 있기 때문이다. 그것이 대중의 문화교육적인 측면에 초점을 두느냐, 동시대 전위적 미술이 스스로를

충전하기 위한 것이냐 등에 따라서 전혀 다르게 이해될 수도 있다. 또 아르테포베라나 추상표현주의, 민중미술처럼 지역의 특수성이 중요한 배경이 되는 예술운동도 얼마든지 있다. 문화와 그 '교류'의 층위는 매우 복잡하기 때문에, 단순히 국가전/지역전은 촌스러운 것이라든가, 또 그 반대로 생각하는 것은 문제를 지나치게 추상화하거나 단순화시킬 가능성이 많다. 더구나 세계화는 흔히 생각되듯이 완고한 범주로서의 국가/지역의 한계가 특별히 드러나는 경향만이 아니라, 국제적 관계들이 중층화, 다양화하는 경향이다. 달리 말해 지역성의 해체, 시공간의 축소라는 단순화 과정이 아니라, 지역과 전지구가 얽혀드는 복잡화의 과정이다.

그러나 모두 개별 전시의 특수한 문제로 환원할 수 없는, 국제전 기획의 시대적이고 상황적인 적절성 또한 있을 것이다. 즉 '세계화'라는 그 자체로 특수한 국면에서, 국제전/지역전의 적절한 의도란 무엇이고, 또 고려해야 할 일반적인 문제들은 어떤 것인가? 예를 들어, '국제 문화교류', '국제전'이라는 말 자체가 어느새 낡아진 느낌에 대해 생각해볼 필요가 있다. 이 말들은, 여전히 교류의 주체가 소속된 민족-국가의 정체성을 이미 가정하고 있어서일 것이다. 현대 대도시의 비슷비슷한 삶의 패턴과, 작가들의 유사한 생존 방식, 인터넷을 통해 공유되는 정보 등이, 소속된 지역이나 국가의 영향을 추월하고 있는 상황이 존재한다. 그런 상황에서 이러한 소속과 분류가 더 이상 어떤 의미가 있느냐고 묻는 것은 매우 현실적인 질문일 것이다. 결론부터 말하면, 나는 '지구촌' 속에서도 지역의 특수성과 문화, 예술의 관계는 여전히 핵심적인 중요성을 지닌다고 본다.

2. 세계화와 비엔날레

새삼스러운 얘기지만, 우리에게 '세계'란 대체로 서유럽과 미국이었다는 것을 기억할 필요가 있다. 뉴욕이 예술의 수도라는 생각이 흐려지기 시작한 것은 불과 15년 안팎이다. 최근 들어 런던과 베를린이 유학지에 추가된 것 이외에도, '예술의 중심지' 자체의 이미지나 개념이 약해진 것은 극히 최근의 일이라고 할 수 있다.

이러한 변화에는 다양한 동기가 작용하지만 몇 가지로 간추려 볼 수 있다.

우선 ‘중심’의 미술 자체가 70-80년대 ‘포스트모더니즘’ 이후 크게 변화했다는 점이다. 알려져 있다시피 개념미술, 설치미술, 대지미술, 여성미술, 다문화주의 등은 그 논리 자체가 중심과 주변의 경계를 의도적으로 흐리는 경향을 지녀왔다. 지역과 상황에 특수한 미술이 유행하고, 미술의 지역적 성격 계층적 구체성이 작품과 비평의 주요 잣대가 되었다. 이러한 ‘중심’의 자기 해체는 국가나 지역 사이의 위계적인 질서를 의문시하고, ‘주변’의 특수한 문화적 기획들이 중심/주변의 답답한 이항대립의 굴레에서 벗어나는데 비교적 유리한 조건을 제공하는 것으로 보인다.

우리의 상황에서 이러한 조건이 자동적으로 새로운 공간을 만들어준 것은 물론 아니다. 오히려 국내에서는 90년대 후반에 들어서야, ‘포스트모더니즘’에 대한 비교적 객관적인 정보나 시야가 확보되었다. 80년대 말 까지도 군사정권이 반공주의를 주요 무기로 여전히 철권통치를 하고 있었기 때문에, ‘모더니즘’/‘민족예술’의 대립이 국내의 문화예술 지형을 잠식하고 있었다. 당시 농담 삼아 했던 얘기지만, 80년대 당시 민중미술이 후반으로 갈 수록 30년대적 리얼리즘으로 회귀하려는 경향이 있었다고 한다면 미국에서 한국의 민중미술은 (전통의 차용이나 잡종성 덕분에) 포스트모던한 현상으로 비춰질 수 있었을 것이다. 이렇게 ‘세계시간’과 지역 시간의 전형적인 비동시성이 깨지기 시작한 것은, 미술에서는 상징적으로나 실질적으로 95년 광주비엔날레라고 볼 수 있다.

95년 1회 광주비엔날레를 살펴보는 것은 이 글의 논지와 관련하여 매우 유용하다. 왜냐하면 1회 비엔날레는 ‘주변’이 이제 막 세계화로 접어든 시점에서, 스스로를 중심으로 표방하는 ‘뒤집기’를 기도한 것이기 때문이다. 우리 미술에서 광주비엔날레는 실감나는 세계화의 시작이었다. 이 기획을 기점으로, 한국미술을 짧게는 10여년 길게는 70여년을 갈라놓았던 해 묶은 이념 대립이 ‘세계’의 장 속으로 빨려 들어가기 시작한다. 더구나 이러한 ‘세계’는 과거와 같이 서유럽과 미국으로 제한된 것이 아니라 아프리카와 남미, 중동과 서아시아의 작가를 포괄하는 것이었다. 이러한 하나의 ‘문화 정변’은 미술 밖으로 시야를 넓혀보면, 88년 서울 올림픽을 통해 예고되고, 89년 동구의 완전한 몰락에 의해 자신감을 얻은 것이었다. 그것은 곧 89년 해외여행자유화로 결과했다.

미술 안에서 중요하게 고려해야 할 것은, 94년 국립현대미술관에서 열린 ‘민중미술 15년’전을 통해 민중미술이 공식적으로 종식되었다는 점이다. 미술에서의 세계화는 전형적인 지역주의 미술인 민중미술의 매우 성급하고 불충분한 제도화와 함께 진행되었던 것이다.¹⁾ 이것은 단지 시기상의 선후 문제가 아니라, 민족주의의 후퇴, 급진주의의 좌절, 자본주의의 승리를 문화적으로 재촉하고 확인하는 역할을 하는 일련의 과정 속에 있다. 이러한 분위기 속에서 전시 커미셔너들은 이구동성으로 광주를 민주화의 성지로 묘사하고 있으며 민중미술의 중요성을 역설한다.

80년대의 민중미술이 한국현대미술의 정체성 회복과 기득권의 해체, 문화중심론의 거부 운동에 절대적으로 기여하였다면 민중미술의 철학적 바탕을 이루었던 광주정신은 다시 말해 80년대의 주체적 문화의식을 성취해가는데 근거가 되었다는 말이 된다. 이는 한국 문화전반에 걸쳐 통용되던 무비판적 서구의식이나 서구 형식의 전횡을 차단하는데 광주정신이 기여한 바가 크다는 말이 된다. (이용우, 2005 광주비엔날레 조직위 전시기획실장 Director General for Visual Arts)

이러한 민중미술 미심쩍은 찬양은, 그 자체로는 모순적으로 보이는 세계화의 논리와 결합한다. 광주항쟁과 민중미술이 근본에서 지역주의적이며 대단히 민족주의적이었다는 사실이, 비엔날레 자체의 영혼이라고 할 수 있는 극단적 다원주의를 정당화하는 도구로 사용되고 있다. 비엔날레의 제목 자체가 그러한 세계화를 역설한다. ‘경계를 넘어 Beyond the Borders’. 물론 위와 같은 글의 다음과 같은 문장으로 볼 때, 여기서 어떤 ‘논리’가 있는지는 의문이다.

냉전 이후 생겨난 민족주의적 이익집단은 문화영역에서 특히 기승을 부린다. 인종과 성, 폭력, 민족주의, 환경, 종교, 영도분할 등의 현상은 후기산업사회의 문화진단에 가장 빈번하게 차용되는 술어이며 전체성을 가장한 소수집단의 위력은 지배구조 이후 최대의 쟁점으로 부상되어 있다. 그러나 소수의 이익집단적 문화운동들은 상호 보완성, 또는 호환성이 부족하여 점차 서로 다른 상대문화와 조응할 코드를 상실해간다. (같은 글, 같은 이)

당시 한국사회에서 이러한 ‘소수의 이익집단적 문화운동’(이라는 말의 뜻도 불분명하지만)이 곧 민중미술을 뜻하지 않는다면 다른 무엇을 뜻할 수

있을까? 하여간 이렇게 상반된 태도가 하나의 글 속에 결합되는 방식은 이리하다.

광주비엔날레가 선언문에서 밝힌 주체적 문화행동이란 바로 국수주의적 단절을 넘어 건강한 민족주의와 함께 세계속의 광주, 지구촌시대 새로운 예술의 지평을 여는데 동참하는 의지를 담고 있는 것이다. (같은 글, 같은 이)

종합해보면, 결국 민중미술, 또는 광주정신은 국수주의적 단절이 아니라 건강한 민족주의이며, 따라서 지구촌시대의 새로운 예술의 지평을 열수 있다는 말로 정리될 수 있다. 그러나 여전히 민중미술은 ‘소수의 이익집단적 문화운동’과 ‘건강한 민족주의’ 사이에 애매하고 혼란스럽게 놓여 있다. 그러한 애매성과 혼란은 당시 김영삼 정부의 이중성(삼당합당을 통한 구정권과의 연속성과 민간정부라는 단절)과 일치하며, 광주라는 하나의 정치적 ‘상징도시’가 김영삼 정부에게 주었던 정치적 부담과도 일치한다. 이는 참여작가의 리스트에서도 확인되며, 더 명확하게는 커미셔너의 선택에도 그대로 나타난다. 아시아를 담당한 커미셔너는 국내 보수 화단의 대표적 평론가인 오광수였으며, 한국미술은 매우 특이하게도 오세아니아와 한 묶음이 되어 유흥준이 커미셔너를 맡았다.

기이하기는 하지만, 광주비엔날레 1995는 대륙마다 책임 커미셔너를 두어 실행과정에서 최소한의 분류를 하고 있다. 그러나 정작 전시와 도록에서는 지역이나 국가, 또는 주제로 구분되지 않고, 작가들의 순서를 무작위로 뒤섞어놓고 있다. 따라서 어떤 비평가도 홍성담과 더글라스 고든과 척 클로즈를 어떤 개연성 속에 묶어둘 잣대를 발견하기는 어려울 것이다. ‘경계를 넘어’라는 경계 없는 주제 이외에 특정한 공통의 주제를 발견하기 어렵다. 이 전시를 주제, 경향, 매체, 국적, 미학과 예술적 전략에 따라 구분하는 것 역시 불가능하거나 무의미하다.²⁾ 이 놀라운 포괄성 안에서 특정한 문화적 정치적 경계는 물론, 심지어 어떤 취미의 경계도 찾기 어렵다. 이는 90개 가까이 되는 개인전이 한 장소에 열리는 것과 같으며, 경계를 넘는 것은 물론 경계 자체의 확정도 불가능하다. 사실, 유일한 경계는 개별 작품 사이에 물리적인 벽이나 공간뿐이다.

10여 년 전 내가 광주에서 체감한 미술의 세계화는 이런 것이었다. 한마디로 말해서, 이것은 정파와 경향, 미학과 흐름을 초월한 세계미술의 집대성이라고 할 수 있다. 우리는 여기서 ‘경계를 넘어’의 수사법과 마찬가지로, 이 경계의 ‘초월’이 고립된 개인성과 보편적 주제의 불가능성이라는 하나의 놀라운 환원이라는 것을 직관해야한다.

흥미로운 사실은 이러한 환원의 외곽에서 이를 금전으로 지원한 것이 국가였으며, 저항적인 정치 수사들(민중미술로 대표되는 일련의 ‘지역주의’)의 기회주의적 차용을 통해서 이루어졌다는 점이다. 결국 자유주의적 다원주의를 이루는 각 개인이나 차이들은, 경상도에 표발을 둔 당시 김영삼 정부의 정치책략적인 국고지원과 광주항쟁에 대한 갑작스럽고도 미심쩍은 찬양이라는 본드에 의해 인위적으로 접착된 셈이다. 이것은 신용카드의 국제적으로 자유로운 사용이 국가의 보증에 의해 이루어지는 것과 같이, 국가의 역할이 문화의 세계화의 과정에서도 약화되는 것이 전혀 아니라 여전히 핵심적인 역할을 하고 있다는 것을 나타낸다.

내가 여기서 1회 광주비엔날레를 통해 설명하려고 하는 바는, 하나의 전시로서의 성패나 문화적 효용에 대한 의문(이 있더라도 그) 자체는 아니다. 문제는 이 과정 - 한국의 문화정치적 지형을 포함한, 지역 문화들이 공평무사한 다원주의 속으로 급속히 흡수되면서 상실되는 어떤 것들이다. 그것은 내적으로 복잡한 내용을 지닌 하나의 문화 이벤트가 ‘세계화’라는 단일한 의지에 의해 프레이밍되면서 제거되는 무엇이다.

우리 미술에서 ‘국제’란 전통적으로 어떤 천박하고 무식한 문화적 상황과 관련되어 왔다. 그것은 보통 귀국적 도미전 도불전 같은 식민적 코드라든가, 상파울로 비엔날레 티켓을 둘러싼 지저분한 미술계 이권다툼 따위로 기억된다. 지금 우리의 문제는 이런 것은 아니지만, 엄밀히 말하면 이런 문제와 완전히 단절된 것도 아니다. 왜냐하면, 위치만 바뀌었을 뿐 자유주의적 다원주의가 작동되는 근거에는 다시 스스로를 세계문화의 중심으로 자부하는 유사-서구중심적 태도가 관철되기 때문이다. 이것은 내용의 질적인 전화로서의 진정한 뒤집기가 아니라, 말 그대로 뒤집기, 손바닥 뒤집기이다.

외국에 나가는 것 자체가 선망의 대상이 되었던 폐쇄적인 냉전 사회에서

개방사회로 급속히 이행하면서, 상충하는 가치는 아무런 의문 없이 동등한 권리를 행사하게 된다. 질문과 비평들의 적은 논쟁과 답변이 아니라 형식적 인정(recognition)에 의해 받아들여지는 것이다. 광주비엔날레는 바로 그러한 이행기의 정점에 해당한다. 여기서 폐쇄사회에 대한 기억의 폭력적인 소거와 문화적 다양성에 대한 완벽하게 자유주의적인 태도가, 국가나 정치상황의 변동에 의해 손쉽게 결합한다. 이것은 ‘한국적 세계화’, 세계화가 국내의 특수한 근대성에 의해 포획되는 지점이다.

3. 세계화의 한국적 굴절과 전유

비엔날레를 관통하는 자유주의적 다원주의에도 불구하고, 그것은 어떤 면에서 자기 해체적이다. 이것은 비엔날레에 출품된 작품의 비판성과 비엔날레가 미치는 문화사회학적 효과 사이의 괴리에 상응한다. 물론 이러한 판단은, 작품분석의 차원과 문화비평적 차원을 분리해야만 가능하며, 작품의 의미와 수용맥락이 특별히 어긋나는 경우 이러한 분리는 불가피하다.³⁾ 다시말해, 출품되는 작품들로만 보자면, 1995 광주비엔날레 역시 대개 전지구적 자본주의와 서구 패권에 대한 직간접적 비평을 적지 않게 찾아볼 수 있다.

바로 그런 면에서, 비엔날레의 긍정적인 역할이 있다. 만약 비엔날레의 작품 하나하나를 차분히 관람하고 충분히 음미할 수 있는 조건이 허락된다면, 우리는 타자성의 철학적인 정의 이전에 타자성의 경험 자체의 단순성과 지엽성을 깨닫게 될 것이다. 문화 세계화는 여전히 미국의 문화산업에 의해 주도되고 있으며, 특히 오랜 분단 통치로 인한 철저한 배제와 검역의 문화정치는 한국사회에서 여전히 광범위하게 잔존한다. 인터넷의 보급과 해외여행 등을 통해 상당히 완화되기는 했지만, 서구적 시선의 내면화와 분단체제의 지리적 이데올로기적 제한이 거의 인류학적인 차원에서 미치는 영향을 고려하면, ‘세계시민’으로서의 한국인의 자질은 여전히 형편없는 수준이다. 이러한 폐쇄성과 ‘불건강한 민족주의’는, 외국인 노동자와 이민자, 혼혈인, 외국인과 결혼한 한국인 여성, 소수인종에 대한 사회의 매우 전근대적인 편견 등 우리 자신에게 유명한 것들이다.

이러한 일련의 과정은 중심과 주변 관계의 새로운 관계 가능성을 생각하게 한다. 전형적인 제1세계와 제3세계의 수직적인 영향관계로 보면, 비엔날레를 중심으로 하는 국제주의 현상은 어떤 수평적인 교류나 연대의 기회가 확장되는 것으로 볼 수 있다. 그러나 이와는 정 반대로 한국이 점차 제1세계화되면서, 경제적 성장에 부응하는 문화적 헤게모니를 선점하려는 일종의 ‘거품문화’로 비판할 수도 있다. 전자는 세계화를 적극적으로 인정하는 가운데 대안을 강구하는 입장에 가까울 것이고, 후자는 여전히 ‘지역성’의 후퇴를 못마땅하게 바라보는 태도들을 반영한다. 당연히 비엔날레의 커미셔너, 큐레이터들은 전자의 입장을 강조하겠고, 국제적 경향과 무관하게 자족적으로 활동하는 지역 작가나, 민족주의적 경향은 후자에 가깝다고 할 수 있다. 후자의 경우, 국내 좌우(혹은 보수/진보)의 입장은 유사해진다. 이것은 ‘국제전’에 대한 선망과 무시라는 극단이 서로 닮아있다는 것을 암시한다.

어떤 쪽이 옳은가를 판결하는 것은 매우 어렵다. 세계화 자체가 양가적인 면을 가지고 있고, 실제로 비엔날레는 양쪽의 측면을 모두 갖고 있다.⁴⁾ 이것은 때로 논쟁을 낳는다. 예를 들어, 외국에서 초대된 작가가 전시되는 장소의 특수한 맥락을 따라 작업하는 소위 ‘장소-특수성’ 미술 Site-Specific Art 이 단지 ‘지역과 지역을 유목하는’ 표피적인 제스처에 그치는 것인가, 아니면 세계화의 이면으로 간주되는 서구의 문화정치적 헤게모니에 저항하는 것인가의 문제가 있다. 내 잠정적인 대답은 그렇기도 하고 아니기도 하다는 것이다. 그것은 세계화를 하나의 일방적 힘으로만 간주하지 않고, 공간이나 조건으로 간주할 때 가능하다. 즉 세계화의 새로운 공간을 어떻게 활용하는가에 따라 그 의미는 매번 달라진다.

우리는 비엔날레가 일종의 문화적 헤게모니를 추구하는 하나의 ‘거품문화’라는 것을 인정한다고 해도, 그것이 어느 정도 자기 해체적인 것이라는 점 또한 인정해야 한다. 문제는 이러한 이중성, 양가성 속에서 이를 활용하고 확장하는 것이다. 즉 서구/한국의 대립 속에서 한국근대성을 보는 것이 아니라, 근대성의 세계적 다양성 속에서 한국의 근대성을 바라보는 것이 필요하다. 이것은, 지역주의적 문화실천의 기회주의적, 다원주의적 흡수를 통해 정치적 민감성을 둔화하는 것이 아니라, 이를 계속 작동시키고 새롭게하는 장소로서 국제행사를 정의하고 실행할 때 가능하다.

서구의 경우, 오리엔탈리즘 비판을 통해 백인남성중심사회의 복잡하고도 집요한 장악력이 드러나게 되었지만, 실제 오리엔탈리즘의 비판 대상이 되는 서구 문예의 주요 선례들이, ‘외부 사회’에 대한 상상력을 통해 서구 사회 내부에 창조적 균열을 조장한 것 또한 사실이다. 낭만주의로부터 시작하여, 초현실주의와 멀티컬처럴리즘이 모두 또 다른 오리엔탈리즘이나 백인중심주의의 이면에 불과하다고 하더라도, 이들이 서구사회의 문예 정치적 진보를 가져온 것 자체가 폄하될 필요는 없다.⁵⁾ 각도를 달리해보면, ‘타자성’ 논의 자체가 수입된 것으로 재조정을 거쳐야하며, ‘타자화’에 대한 경계가 재조정을 거치지 않은 채 과잉되고 있는 측면도 있다.⁶⁾

더구나 한국사회는 아직 ‘선진국’이나 ‘복지사회’로 안정적으로 진입한 사회가 아니다. 이 말은 여전히 한국사회가 ‘선진국’에 진입하게 될 것이라는 가정을 하게하지만, 중요한 것은 그러한 예측을 통해 결여를 보충하는 것이 아니라 오히려 그 반대이다. 한국은 ‘서구’가 아니며, 여전히 제3세계적 특징들(불안정한 표면적 모더니티로 대표되는)을 광범위하게 갖고 있다. 또 20세기 전쟁과 혁명, 또는 분단의 시간을 완전히 탈피하지 않은 채 후기자본주의로 바로 편입된 고도로 복잡한 이행기 속에 있다는 의미에서, 중동과 동구, 남미와 동남아시아와 많은 대화의 주제를 공유한다. 물론 한국에서 서구와의 상상적 동일시가 강력하다는 것은 의심의 여지가 없다. 그러나 이러한 동일시는, 국가보안법 폐지, 일제잔재 청산 등 비교적 과거와 관련된 것뿐만 아니라 지금의 남한 내부의 지역, 세대, 언론, 정당 사이의 갈등 등 광범위한 영역에서 위협받고 있다.

이를테면, ‘제3세계’의 공통적인 정치사회적인 문제들은 한국사회에 고유한 문제를 비춰보는 좋은 거울의 역할을 할 수 있다. 더구나 20세기의 대표적인 분쟁과 고통을 겪어온 제3세계에서, ‘미술’이라는 이상한 이름 아래 어떻게 새로운 가치를 생산할 수 있는가는 우리의 관심사가 아닐 수 없다. 나는 이들의 매우 구체적인 예술의 전략, 목표, 방식, 분위기로부터 어떤 새로운 활기를 끌어낼 수 있다고 믿는다. 우리는 여전히 서구는 이런데 우리는 왜 이러냐는 자학성 질문에 익숙하다. 비평가 시장, 미술관과 교육기관으로 이루어진 ‘미술계’라는 것 자체가 고도로 성숙한 서구 자본주의 대도시에서나 찾아볼 수 있는 것이라면, 자신의 어려운 상황에 청얼대지 않고 서구제도의

공인으로부터 독자적인 실천, 백지숙이 언급했던 ‘지역의 비법들’은 우리에게 흥미로운 참조가 아닐 수 없다. 이 작가들이 한국에 초대되었을 때, 일련의 가치공유과정을 경과하면서, 그들에게 힘이 되고 우리에게도 힘이 되는 무엇이 있을 수 있다.

1) 1995년 처음 광주비엔날레가 열렸을 때, ‘민중미술진영’의 태도는 당시 3년째로 접어든 김영삼 정부의 성격처럼 애매한 것이었다. 어떤 민중미술인은 큐레이팅이나 전시에 참여했지만 상당수는 조직적인 반대에 가담했거나, 개인적으로 거부했다. 이 상황의 이중성은, 비엔날레 한해 전인 94년에 국립현대미술관에서 열린 ‘민중미술 15년 전’의 특이한 상황과 비슷하다. 전시 자체가 급조되었을 뿐만 아니라, 민중미술에 대한 제도의 공인은 어떤 축적된 연구의 결과로서가 아니라 지금 아니면 아니라는 듯이 너무 서둘러 이루어졌다.

제도의 공인 이전에 제도의 공인조차 ‘제대로’ 이루어지지 못했고, 이후 십년이 지난 지금도 마찬가지다. 일례로 가나화랑이 기증한 민중미술 소장품 전시를 서울시립미술관이 기피했던 것도 그 연장선상에 있다.

2) 게다가 첫 번째 광주비엔날레는 계열화가 불가능한 80명이 넘는 조직위원과 경향이 전혀 다른 전시자문위원, 큐레이터, 집행위원, 자문위원, 전문위원, 기획조정심의위원, 고문, 커미셔너, 이사 등을 포함하고 있다. 미학과 무관하게 순전히 행정적인 차원에서, 이러한 방대한 각종 조직과 기구 사이의 차이도 구별하기 어렵다. 광주비엔날레 1995 카탈로그 '경계를 넘어Beyond the Borders' (삶과 꿈)를 볼 것.

3) 이에 대해서는 2회 광주비엔날레 비평이 포함되어 있는 줄고, '개념적 현실주의' 노트-'한 편집자'의 주'(포럼에 이 제 9호, 또는 www.foruma.co.kr online2, 종이포럼a 9호)의 뒷부분을 참고.

“이를테면, 텔레비전과 고급미술 양자에 대한 이중(二重) 패러디와 함께 무료맥주를 선사한 ‘갈라그림(The GALA Committee)’의 작업에서조차 사람들은 뭔가 ‘있어보이는 예술’에 겹을 먹는다. ‘갈라그림’은 광주에서 자기 자신의 전위주의를 희화화하는데 까지 이르는 것이다. 다시 말해서, (‘갈라그림’이 비꼬고 있는) ‘멜로우스 플레이스’(Melose Place)라는 미국 텔레비전 드라마의 우아하지만 위선적인 뮤지엄고어(Museumgoer)들은 ‘갈라그림’ 자신의 관객인 셈이다. 광주에 어느 날 갑자기 나타난 이 그룹의 작업은 미술에 대해 깨우치게 하기보다는, 관객을 두 번 더 몽매한 주체로 남겨둔다. 여기서 광주의 관객들은 독자로 탄생하는 것이 아니다. 그들은 ‘지금 여기서’ 탄생할 계기와 틈도 없이 비엔날레의 권위와 외국이름의 작가와 영어와 ‘현대미술’이라는 기표에 의해 ‘역사적 지역적으로 삶의 죽음’을 겪는다...(중략)... 사실 미디어시티 서울 2000을 비롯해 거의 대부분의 동시대 국제미술전에서 이러한 일이 다반사로 일어난다. 갈라그림의 작품만을 광주비엔날레라는 특수한 수용의 맥락에서 떼어놓고 보자면, 이 작업은 (미국에서) 수용의 맥락을 처음부터 구체적으로 가정하고 있다는 의미에서 훌륭한 개념주의 작업이다. 그리고 바로 꼭 같은 이유에서 애초의 수용의 맥락에서 떨어지는 순간, 이 작업은 스스로에 대해, 스스로만 알고 있는 패러디로서 기만적 개념주의 작업으로 화하게 되는 것이다.”

4) 실제로 세계화/지역성/타자화 등의 논의들은 다양하고 입장의 차이도 크지만, 대부분 세계화/지역성의 양가적인 면에 대해서는 동의하는 편으로 보인다. 세계화를 초국적자본의 세계지배로 보는 입장도, 세계화가 새로운 성찰성, 또는 ‘세계시민’을 장기적으로 촉진한다는 점을 부정할 수는 없다. 존 톰린슨(John Tomlinson)의 ‘세계화와 문화’(나남신서)를 볼 것.

5) 이에 대해서는 할 포스터의 논의가 명확하다. “어떤 맥락들에서는 두 신화, 곧 한 정치적 입장이나 진리나 한 사회적 억압의 실재를 주장하는 실재론적 가정, 그리고 섹슈얼리티와 미학의 억압적인 관계에 도전하는 원시주의적 환상, 양자 모두가 효과적이며 필요하기까지 하다. 그래도 외관상의 차이를 명백히 표명된 정체성으로, 또 타자성을 국외성(outsideness)으로 자동 약호화하는 것은 문제로 인식되어야 한다. 왜냐하면 이러한 약호화는 정체성을 본질화할 수 있을 뿐만 아니라 또한 문화적 제후와 정치적 동맹에 아주 중요한 동일시를 제한할지도 모르기 때문이다.(동일시가 언제나 이데올로기적 후원인 것은 아니다.)” (실재의 귀환, 할 포스터, 이영욱 조주현 최연희 옮김, 263쪽. 물론 할 포스터는 백인 지식인 전위문화 내부에 존재하는 ‘원시주의적 환상’의 자기도취성을 비판하지만, 이는 그러한 비판의 단순화도 우려하는 맥락에서 나온 것이다.

6) 서구에서는 주로 내부에 존재하는 유색인종과 외부에 존재하는 동양이 타자의 출처가 될 것이다. 여기서는 후기식민주의에서 주로 이야기하는 문화적 주체이론보다, 여전히 정치경제적인 차원이 강력하게 작동한다. 뿐만 아니라 오리엔탈리즘의 원시주의적 환상보다 서구과학 문명에 대한 공포가 오랫동안 타자성을 지배해왔다. 한국에서 최대 타자는 내부에서는 노동자, 외부에서는 여전히 북한과 서양이 아닐까한다.



한중 미술교류를 통한 국제 경쟁력 강화

표 미 선 (표갤러리 대표)

I. 중국 현대 미술시장 형성

중국현대미술 사조에서 사회주의적 사실주의 대표, 근대 최고 작가로 불리우는 쉬페이홍 (徐悲鴻 1895-1953)의 1924년 독일 베를린에서 작업한 '노예와 사자' 작품이 최근 2006년 11월 26일 홍콩 크리스티(christie_s) 옥션에서 한화 약 64억 원의 최고 가격으로 낙찰되었다. 그는 올해 6월 중국 국내 경매인 베이징(北京) 한하이(翰海) 경매에서 '우공이산(愚公移山)' 이라는 유화 작품이 한화 40억에 낙찰 되면서 중국 국내 경매 기록을 갱신하는 등 매년 중국계 유화 작품의 경매기록을 갱신하고 있는 셈이다. 이처럼 중국은 현재 4조 억 원으로 추정되는 아시아 최대의 미술시장을 형성하고 있다.

한중 미술교류와 중국현대 미술시장에 관한 형성 배경을 위하여 작가 군의 많은 구분법이 사용되고 있는데 역사적 자료로 이용되는 미술사적 구분방법이 대표적이다. 첫 번째 사회주의적 사실주의 작가들로 개혁개방 이전 중국 인민들의 삶을 사실적으로 표현하고 있고 러시아의 영향을 받은 사회주의적 사실주의 색채를 띤 혁명을 담은 그림으로 주로 중국 공산당의 선전용이었다. 당시의 작가로는 근 현대 중국미술에 막대한 영향을 미치게 되는 1918년 설립된 북경대학 중국화법연구회 활동한 쉬페이홍(徐悲鴻1895-1953), 지바이스(齊白石 1860~1957), 후파오스(傅抱石 1904~1965)등이 있다. 두 번째 향토적 사실주의 표현 작가들로 하이퍼리얼리즘, 신표현주의 등 서양미술 사조를 흡수하여 프로레타리아 계급의 애환과 비극을 묘사하고 있으며 대부분 이데올로기를 반영하기 위한 인물 위주의 소재가 주류를 이뤘다. 당시의 작가로는 웨이첸이(魏傳義1928-) 우윈화(吳雲華 1944-) 리충량(李忠良 1944-) 선저웨이(沈家蔚 1948-) 등이 있다. 세 번째 1979년

대의개방(경제적 대외개방)을 시작으로 1989년 6월 천안문(天安門)사태에서 다당제를 요구하던 청년들을 무력으로 진압한 등소평(鄧小平)이 퇴거하면서 '죽의 장막'이 걷히고 문화적으로 어두웠던 시절이 지나고 1995년 청년들의 신미술사조가 활발히 활동하면서 당시 사회주의 억압을 피해 해외로 도피한 작가들의 예술 작품이 붓물이 터지듯 나타났다 또한 자유로운 표현과 함께 유럽과 미국의 문화적인 사조역시 빠르게 흡수했다.

최근 크리스티(christie_s), 소더비(sothedy's) 등 미술 경매시장 관심을 받는 작가들이 개혁 개방물결이 일기 시작한 1970년대 이후에 활동해온 그 대상들 이다. 이들은 대부분 대학 교육에서 철저한 구상 훈련을 습득하고 중국의 향토적 사실주의를 근간으로 서구의 스타일을 적용하고 있다. 하지만 내용은 다분히 사회 비판적인 성향을 띄며 두드러진 활동을 보이는 작가들은 중국 미술의 명문인 북경 중앙미술학원 출신들이 많고 프랑스, 독일 등 유럽에서 유학하고 돌아온 작가들과 그의 제자들로 중국 미술계의 한 주류를 이루고 있다. 아방가르드적 뉴웨이브 성격을 지니고 중국식 아방가르드 형성에 큰 역할을 하고있으며 유럽과 미국에 영향을 끼치는 국제적인 성격을 지니고 있다. 이들은 사회비판에서 개인적인 고민으로 중국 현대사회에 내재된 이중성에 대한 현실 읽기와 무거운 전통의 굴레, 후기산업사회의 소비문화에 대한 비판적 리얼리즘, 새로운 문화에 대한 호기심과 되새김질을 동시에 이루고 있다.이들 작품은 상품의 가치화가 극대화되면서 크리스티(christie_s), 소더비(sothedy's) 등 미술 경매시장에서 고가로 낙찰되었다. 문화적 충돌과 신세계에 대한 동경과 불안을 지니고 지식인들의 허무한 웃음을 표현한 위에민권(岳敏君1962-), 사회적인 탄압에 무기력한 가족을 그린 장샤오강(張曉剛1958-) 등이 대표적인 작가이다. 그 밖에도 양페이윈(楊飛雲1954-) 아이쉬엔(艾軒1947-) 저우춘야(周春芽1955-) 마오후이(毛旭輝1956-) 왕광이(王廣義1957-) 단정궈(段正渠1958-) 팡리쥘(方力鈞1963-) 정판지(曾梵志1964-) 위홍(喻紅1966-) 루오형제(羅氏兄弟) 등도 화단에 잘 알려진 작가들이다.

II. 중국 현대미술 시장의 활성화

1. 국제적인 옥션을 통해 본 중국현대미술 조명

중국과 한국이 아시아의 현대 미술로 서구미술에 대한 문화적 저항과 비평으로서 가치를 획득할 수 있는 이 시점에서 진정한 한중 미술의 자존적, 자주적 가치를 찾기 위한 아시아 미술인의 교류와 협업 시스템 구축은 그 어느 때보다 유효하고 절실한 문제로 다가온다. 현재 중국은 근10년 내의 회화, 조소, 사진, 설치에서 영상, 신 매체까지 하나의 전방위 형태로 추진되고 있다. 이는 국가적 도움과 맞물려 팡리쥘(方力鈞1963-), 장샤오강(張曉剛1958-), 위에민쥘(岳敏君1962-), 지다춘(季大純1968-), 정관지(曾梵志1964-) 등과 같이 이미 많은 성과를 거두고 있는 중국 예술가들이 구미(歐美)와 아시아 등에 영향력과 지명도를 넓혀갈 수 있도록 발돋움 역할을 하고 1999년 베니스 비엔날레에 21명의 중국 작가들이 처음으로 소개되면서 중국 현대미술은 본격적으로 세계의 주목을 받기 시작한 것이다. 2006년 3월 뉴욕 소더비(sotheby's) 에서 열린 '아시아 컨템포러리 옥션(asia Contemporary auction)'은 중국 현대 미술에 쏠린 세계의 관심을 여실히 보여주었다. 최고가로 낙찰된 상위 10개 작품이 모두 중국 작가들의 작품이었고 예상가격 시작가격부터 높아 낙찰 가격대 역시 장샤오강(張曉剛)의 혈통 시리즈인 동지 Camarade N.120 이 예상가격 3억5000만원의 2.7배인 9억7200만원에 낙찰되었다. 홍콩 뉴욕에서 보여준 중국 현대미술의 시장 가치는 이제 유럽에서도 인정받기 시작하였고, 지난달 29일 파리에서는 처음으로 아르큐리알(ARTCURIAL)에서 중국 현대 미술품만을 위한 경매를 열고 엄선된 106개 작품을 선보였다. 이날 경매에서는 추테춘의 1972년도 추상작품이 2억 2400만원으로 최고 낙찰가를 기록했으며 위에민쥘(岳敏君), 장샤오강(張曉剛)의 판화작품 들까지도 모두 높은 가격에 낙찰되었다. 최근 들어 회화가 위축되는 세계적인 추세에도 불구하고 많은 한중 작가들이 구미(歐美)의 비엔날레와 미술관 같은 대형 전람회에 자주 모습을 드러냄으로써 중국 현대 회화의 왕성한 활동은 세계 각국의 뜨거운 주목을 받는 시대를 열고 있다.

2. 예술 특구 정착화

중국은 현재 멈추지 않고 예술 특구 확장에 박차를 가하고 있다. 그를 반

영하는 곳이 2000년 중앙미대 대학교수가 냉전 시대를 끝으로 철수한 동독의 군수공장에 창고 한 곳을 임대하여 작업장으로 사용하면서 작가들이 한 둘 씩 모여 자연적으로 부활이 되고 뒤늦게 정부가 예술 특구로 만든 다산쯔(大山子), 인근지역으로 중국의 전통주 "이과두주 (二鍋斗酒, 얼귀더지우)"를 만들던 술 공장이었던 지우창(酒廠)은 다산쯔(大山子)가 자연스럽게 성장하는 것을 보고 정부가 예술 특구 계획을 발표한 곳이다. 갤러리 중심의 활동이 다양하며 각국의 화랑이 모여 있는 것이 특징이다. 이 곳들처럼 중국 정부가 지정한 “예술 특구”로서 예술가 작업실, 갤러리, 디자인 스튜디오 등 300 여개의 예술 공간이 자리하고 있는 송주양이 있다. 차오창디(草?地) 역시 처음부터 예술 특구를 계획하고 조성된 지역으로 건물도 현대식으로 건설되어 있으며, 주변환경도 다산쯔(大山子)와 지우창(酒廠) 보다 계획적으로 되어 있다. 그러나 이러한 특구를 국가적으로 지원을 하는 반면 중국 갤러리들은 중국에 진출해 있는 외국 갤러리들에 비하여 매우 빈곤한 상황에 놓여 있다. 왜냐하면 왕성한 활동으로 세계 각국의 뜨거운 주목을 받고 있는 작품들은 외국 갤러리의 소유이기 때문이다.

Ⅲ. 한중 미술교류를 통한 국제경쟁력 제고 방안

1. 한국 현대 작가

현재 한국 문화에 대한 국제적인 관심 또한 눈에 띄게 증폭되었고 한국 대표작가 이우환, 김창렬, 박서보, 곽 훈, 이용덕, 박성태 등의 국제적인 전시를 통해 한국 미술의 경쟁력, 미술 한류의 무한한가능성을 제시하고 있다. 이번 26일 한국 현대 미술이 홍콩 크리스티 경매에서 낙찰율 100%를 기록하는 반면 미술품경매회사 홍콩 크리스티가 실시한 '아시아 동시대 미술경매'에서 김창렬, 김덕용, 김동유, 박성태, 이용덕, 이환권, 지용호, 지식철, 최소영, 최영걸, 최우람, 홍경택 등 한국 작가 23명의 작품 33점이 모두 팔려 한국 현대 미술이 국제적으로 인정받았음을 보여주었다.

해외 경매 시장에서 국내 출품작이 한꺼번에 다 팔리기는 처음이었고 한국 현대미술이 처음 소개된 2004년 10월 이후 다섯 번째로 출품작 수도 역대 최다였고 모두 본 경매에서 대부분 추정가를 웃도는 가격에 팔렸다. 한

국 미술에 대한 관심 역시 높아져 가고 있고 현재 한국 갤러리들의 진출로 한중 작가들의 교류가 활발히 이루어지고 있다. 김창렬 작가는 중국의 국립 박물관인 중국 국가박물관(中國國家博物館)에서 한국 작가로는 최초로 초청을 받아 초대전을 열었다. 이용덕 작가는 2005년 중국미술관 초대전, 2006년 마카오미술관 초대전 이후로 계속 순회전시를 하고 있는 것으로 2006년 12월 1일 상해도란미술관 초대전으로 이어진다. 이처럼 한국 작가들의 중국 활동은 국제적 작가로 더욱 나아가는 발판을 삼고 국제적인 관심까지 받는 시너지 효과를 얻고 있다.

2. 중국시장 진출 모색

강한 사회주의와 약한 자본주의를 살았거나 약한 사회주의와 강한 자본주의를 살고 있는 중국 작가들이 표현하는 현실은 지난 시절 우리의 어떤 모습을 떠오르게 한다. 전통사회에서 현대화하던 그 때와 엄청 변해있는 지금을 비교해 볼 수 있다. 우리 관객들은 중국 작가들을 통해 중국의 현실을 읽고 우리의 과거와 현재를 만날 수 있으며 한국과 중국이 동시대라는 하나의 캔버스 위에서 같은 아시아 국가로서 문화의 세계화를 위해 경쟁하는 모습도 볼 수 있다.

중국에서는 3-4원(5~600원)이면 아침 한끼를 먹을 수 있는데 20원(35~4000원)의 입장권 혹은 초대권을 파는 암표를 사서 약 15원(25~3000원)의 가치를 투자하여 그림을 보는 중국 관람객들의 열정과 OPEN展 때 중국 사람 120명을 초대하면 600여명이 오는 예술에 대한 욕심이 1장의 초대권으로 2~3명이 같이 오는 현상을 증명한다. 상해 아트페어(上海 ART FAIR), 북경 아트페어(北京 ART FAIR)에서도 10시 open인데도 9시 30분부터 입구는 인산인해(人山人海)를 이룬다. 중국 관람객들의 문화 예술에 대한 갈망과 호기심은 중국의 잠재력이라고 해도 과언이 아니다. 우리는 이런 중국의 잠재력을 활용하여 국제 경쟁력을 키우고 올림픽이 문화올림픽이기도 한 이번 2008년 베이징 올림픽을 계기로 미술을 비롯한 중국 문화에 대한 수요가 급증하는 상황에 연계해야 한다.

각 지역의 차별화된 문화적 결정 물들이 상호 교차 교류되며 다양한 스펙트럼의 결집을 통해 독자적인 하나의 문화적 정체성을 구축해내고 있음을

더욱 절감하게 되며 이제 한중 현대 미술의 미래는 세계미술계 질서의 '재편' 구도의 흐름을 직시하면서 새로운 역학 관계를 찾아 독창적이면서도 자주적인 새로운 젊은 작가들은 구축하는 일에 달려 있다. 그러한 공동의 목표를 위하여 한국현대 미술은 중국현대 미술을 타산지석(他山之石)으로 삼아 아시아 미술인들이 총체적 메타 커뮤니케이션 네트워크의 생산적 지평을 향하여 더욱 더 활발한 교류와 교역 네트워크의 생산성 창출에 매진해야 한다. 갤러리 전시를 통해서 한국미술계와 중국미술계를 대중에게 소개하고 중국 시장에 진출한 한국 청년 작가와 한국 시장에 진출시킬 중국 청년 작가 교섭을 블루칩으로 승화시키는 방향이무엇보다 중요하다.



모빌리티의 역설 : 아시아내의 미술교류의 문제점

쿠로다 라이지 (후쿠오카 아시아 미술관 학예과장)

저에게 주어진 테마는 「아시아 미술과 모빌리티(Mobility), '아시아 미술교류'의 특별한 필요는 무엇인가?」 라는 것입니다. 그렇다면 여기에서는, 아시아라는 것은 무엇을 정의하는가라는 번잡한 문제가 발생합니다만, 그것을 깊게 조사하는 것은 하지 않겠습니다. 예를 들어, 아시아 문화라고 할 때, 무언가 거기에 공통점이 있다고 하는 '실태론' 이라는 입장이 있습니다. 그리고 아시아라는 개념 자체가 유럽에 대한 비유럽이라는 실제 하지 않는 개념이라는 입장이 있습니다. 혹은, 최근 세계화가 진행되고 있는 가운데 균질화나 잡종화가 진행되어 아시아라는 개념이 실종되어 간다는 입장이 있습니다. 이러한 다른 입장들 간에는 이데올로기적인 차이가 있다고 말할 수 있습니다. 특히 조형의 보편성을 신봉하는 모더니즘적인 입장에서는 아시아 특유의 현대미술은 존재하지 않을 것입니다. 정치성이나 사회적 메시지를 아시아 미술의 특징이라고 한다면, 모더니즘 입장에서는 그러한 아시아 작품은 단지 「열등한」 미술이 되는 것입니다.

사실, 1979년의 이른 시기에 아시아 근대미술·현대미술의 소개를 시작한 후쿠오카시 미술관, 그리고 그것을 계속 잇고 있는 후쿠오카 아시아 미술관에서는 '왜 아시아 미술만을 특화하고 있는 것인가'에 대해 이데올로기적으로 다양한 다른 입장에서의 비판을 받아 왔다고 말할 수 있습니다. 그것에 대해서, 후쿠오카는 고대부터 아시아의 선진 문화를 받아들여 온 통로였고, 1980년대 말부터는 도시전략으로서 후쿠오카시의 아시아 거점도시화를 목표로 해왔다고 한 후쿠오카시 정부의 공식회답에서처럼 답하는 것은 지금의 공개토론 같은 미술 관계자의 논쟁에는 적당하지 않을 것입니다.

후쿠오카시 미술관이 초기단계 아시아 미술전에서 한 논의는, 아시아의 미술이 유럽과 미국의 모방이나 아류가 아니다, 아시아의 전통에 근거한

cultural identity(이것은 문화적 독창성이라고 번역되어 왔습니다.)를 가져야 한다는 것이었습니다. 이러한 주장이, 지금은 시대에 뒤떨어진 것이 되었다고 저는 생각하지 않습니다. 물론 글로벌화의 영향이, 아메리카, 서유럽과 동유럽, 중동, 아프리카, 라틴아메리카, 오스트리아, 아시아, 아시아내의 모든 지역이라는 차이를 없애고 있는 실제 예는 얼마든지 들 수 있을 것입니다. 그러나 예를 들어 동아시아라는 아시아의 일부분에 지나지 않는 지역 안에서 아메리카나 서유럽에서 발생한 외래문화의 보급이 문화전체를 균질화하는 것은 아니라고 생각하고 있습니다. 실제로 현대 미술에 있어서 어떠한 전통 문화에도 속하지 않고, 또 자연소재나 전통기술과도 관련이 없기 때문에, 그러한 문화적 배경의 영향을 받지 않은 비디오 아트에서조차 중국, 한국, 일본의 작품에는 양식, 조형, 메시지에 있어서 그 차이가 보인다고 생각합니다.

이런 것은 정형화의 위험으로 연결될 수 있습니다. 그러나 언뜻 보아 완전히 개인주의에 의해 이루어진 것 같은 현대미술의 활동에도 민족적, 역사적, 문화적 틀은 존재하는가 라는 것은 지금도 의미 있는 질문이라고 생각합니다. 왜냐하면 한국과 중국은 일본을, 일본은 한국이나 중국을 국가주의의 표적으로 삼는 현재의 상황에서는 한국·중국·일본 사이의 현대문화에서 보이는 차이를 검증하는 것이, 표적을 타자화 되어가는 정치적 국가주의로도, 동질화론으로도 결론짓지 않았던 우리가 서로를 이해 가능한 타자로 인식하는 적절한 관계형성에 도움이 되기 때문입니다. 이러한 의미에서 후쿠오카의 초기 아시아 미술전의 「전통과 현재」라는 오래된 문제는 사실은 이런 글로벌화시대이기 때문에 새로운 비평을 가질 수 있는 것이 아닌가라고 생각합니다. 다만 전통이라는 것은 고정된 양식도 미학도 아니며, 또 항상 정치와 사회와 경제에 의해 날조되는 일도 창조적으로 변용되는 일도 있다고 하는 인식이므로 전통이라는 말을 대신해서 문화의 지방성과 같은 말로 논의를 다시 할 필요가 있겠지요.

아시아 미술의 유럽과 미국 진출에서 아시아 내의 교류까지

여기서 ‘현재의 아시아’ 라는 테두리로 돌아오면, 지금 말했던 「동아시아

아」 내부의 교류 상황을 더욱 비판적으로 다루는 것이 가능하게 되었습니다.

현재 아시아의 현대 미술의 상황은 최근 20년 사이에 극적으로 변했습니다. 80년대 말부터 동남아시아 각지에서는 설치나 퍼포먼스, 전통적 도상이나 지역적인 소재를 사용하면서도 현대의 정치나 사회에 대한 비평성향을 가진 작품들이 국제적으로 평가받아왔습니다. 한국에서는 민중미술이라는 큰 물결이 가라앉고 있는 중이므로 도시 대중문화나 테크놀로지를 배경으로 하는 신세대 작가가 태어났습니다. 일본에서는 모노파의 정신을 이어받은 설치나 조각, 사진이나 테크놀로지 예술도 급격히 증가했습니다. 중국에서는 80년대가 되어 개념미술, 팝아트, 퍼포먼스 등이 갑자기 시작돼, 85미술운동이라고 불리는 고양시기를 맞이했습니다. 그런 움직임은 89년에 있었던 역사적인 「중국의 내일」 전이 끝날 때까지 계속되었습니다.

90년대에 들어오면, 중국작가가 급속히 유럽각지의 전시회에서 소개되기 시작합니다. 지금은 중국작가가 포함되지 않은 국제전을 생각할 수 없습니다. 놀랄만한 경제성장, 중국계의 세계적인 네트워크, 정부나 기업으로 부터의 거액의 투자에 의해 일본의 바블 경제 시기에도 이를 수 없었던 국제시장을 기적으로 단기간에 만들어 버렸다는 것입니다. 작품에 있어서도 때때로 충격적으로 도발적인 표현, 개념의 강인성이 더해져서 중국적인 것을 세계시장에 판매하는 브랜드 전략에 뛰어났던 것입니다.

이런 상황에서 중요한 것은 최근 처음으로 거대 국제전, 행정기관에 의한 미술관, 그리고 상업갤러리와는 다른 조직이나 활동 즉, 아티스트 인 레지던시, 단기간의 국제 워크숍, 대안공간 등에 의해 아시아 내의 미술가의 이동과 교류가 활발해졌다는 것입니다. 예전의 그러한 작가그룹, 갤러리 주체로부터 대안공간이나 큐레이터간의 교류로 변해오고 있습니다. 특히 제가 주목하고 있는 것은 한국과 중국의 교류가 급격히 진전되고 있다는 것입니다.

여기서 여러분에게 강조 하고 싶은 것은 이러한 아시아내의 교류가 사실 최근에는 남아시아의 내부에서도 활발히 진행되고 있다는 것입니다. 1997년 인도 델리 교외에서 시작된 코지 국제 워크숍, 파키스탄 가라치의 VASL, 스리랑카의 델타, 방글라데시의 브리토(Britto) 워크숍, 네팔의 슈트라(Sutra) 등이 국제 워크숍이나 아티스트 인 레지던시를 진행하고 있습니다. 이런 것들이 웹사이트 상에서도 「남아시아 미술네트워크」 를 만들고 있습니다. 배부

한 원고의 마지막에 이들과 연결된 코지의 URL 주소가 첨부되어 있으니 참고 하여 주십시오.

이러한 국제 워크숍은 국내 작가가 중심이 되거나 또는 남아시아만의 것이 아니라, 동·동남아시아 작가, 유럽과 미국 작가도 포함되어 있는데, 미술가 누구나가 영어가 가능하고, 문화적으로도 공통점이 있는 남아시아에서의 미술교류는 당연히 일어나야 할 일이 일어났다고 말할 수 있습니다. 그러나 남아시아에서의 현대 미술은 인도와 파키스탄을 제외하고는 실험적인 작품이 많이 있는 것은 아닙니다. 그리고 인도와 파키스탄 사이에서조차 정치적 대립 때문에 작가의 이동에는 여러 가지 제약이 있습니다. 더구나 이러한 미술가의 교류를 지원하는 연속적인 시스템이 없이 유럽과 미국의 조직에 의한 지원에 의지하는 경우도 적지 않습니다. 이러한 어려운 조건에 놓여 있으면서도 남아시아에서의 작가간의 교류가 그 이전의 동남아시아 내부의 교류와는 다른 연속적인 시스템을 만들려 하고 있는 것은 의미가 큰 것입니다. 이것은 현재 한·중·일 사이의 교류의 활성화가 '동아시아는 아시아를 대표할 수 있다.'라는 잘못된 생각을 수정하는 것입니다.

이 외에도 아시아 내에서의 동아시아, 동남아시아, 남아시아라고 하는 구분과는 독립된 네트워크가 있다는 것을 잊어서는 안 됩니다. 최대는 역시 중국어 네트워크로 이것은 중국·홍콩·타이완은 물론 싱가포르나 말레이시아 등의 동남아시아 각 지역, 게다가 유럽과 미국에 있는 중국계 사람들에게도 퍼지고 있습니다. 중국어 출판물이나 웹사이트가 가지고 있는 시장의 거대함은 다른 아시아 언어에 의한 것을 막을 것입니다

그리고 동남아시아에는 또 다른 언어의 네트워크가 있습니다. 말레이시아의 말레이어, 필리핀 타가로어, 인도네시아어는 아주 가까운 언어이므로 이 언어권내에서의 작가나 큐레이터의 교류는 지금까지 계속되고 있습니다.

이러한 지리적·문화적·언어적인 네트워크는 각각의 영역을 넘어선 네트워크와는 연결되지 않는다는 문제가 있습니다. 네트워크의 차이를 넘는 것은 풍자적으로 말하면, '유럽과 미국의 미술대학이나 전시회에서 알게 된 작가'라는 유럽과 미국을 통한 접촉이라는 것입니다. 그렇다고 한다면 영어가 가능하고 유럽과 미국에서의 거주경험이 있는 작가만이 활동하는 것이 됩니다. 이러한 개인적인 접촉이 아닌 경우는 큐레이터에 의한 작가의 추천이나 선

받습니다. 하지만 아시아의 큐레이터도 다른 아시아 국가의 새로운 작가를 찾기 위해 스스로 조사하러 나가는 일은 좀처럼 없으므로 결국, 유럽과 미국이나 동아시아의 주요한 국제 미술전에 나갔던 작가를 선택하게 되는 것입니다.

그렇다고 한다면 그 작가가 자신의 국가에서 어떠한 평가를 받고 있는가, 그 지역 특유의 문제를 어떻게 관여하고 있는가라는 관점으로 작가를 선택하는 것이 아닙니다. 거기서 선택되는 것은 자신이 사는 지역에 뿌리를 내리는 것이 아닌 그 지역의 문화를 이국적인 상품으로 유럽이나 미국 그리고 일본에 파는 작가가 되기 쉬운 것입니다.

이러한 문제에도 불구하고 저는 동아시아, 동남아시아, 남아시아라는 구분, 언어권의 구분을 넘어선 아시아내의 교류는 필요하다고 생각하고, 또 창조적인 것이라고 생각합니다. 최근에 일본 국제교류기금에 의해 아시아의 큐레이터가 공동 기획한 현대미술이나 근대미술전시는 선진적인 대안으로서 평가되어야 합니다.

그러나 한 국가의 자본력과 조직력에 의존하는 기획은 쌍방적이고 지속적인 교류를 위한 시작에 불과한 것 아닐까요.

교류라는 것은 무엇인가

그럼, 이러한 문제에도 불구하고, 이런 공개토론이나 아시아 각 지역에서 기대 받고 있는 아시아내부의 다른 국가, 다른 문화, 다른 사회에 속한 작가들의 교류는 도대체 무엇일까요? 미술에 있어서 교류는 필요한 것일까요? 교류는 미술에 있어서 무엇을 생산하는 것일까요?

교류라는 개념은 사실 후쿠오카 아시아 미술관의 키워드입니다. 아시아 미술관의 주요 업무 중 하나는 아시아 출신의 작가나 연구자, 큐레이터를 초대하는 교류사업입니다. 그리고 3회째 열린 후쿠오카 트리비엔날레에서도 교류 프로그램은 본질적으로 전시회의 중요한 부분으로 되어있습니다.

미술에서 교류라는 것은 미술가와 시민, 미술가들 간, 또는 미술가와 그의 분야의 예술가간의 교류가 있습니다. 미술활동이나 작품을 매개로 형성된 미술관계자 이외의 사람들과의 교류도 있습니다. 그것들의 공통된 것은 실제

살아 있는 사람들이 제작 현장이나 토론장에서 또는 협동과 합의의 가능성을 찾는 긴장된 현장에서 만난다는 것입니다. 인터넷은 실제 살아 있는 사람들의 만남 위한 도구에 지나지 않습니다. 교류는 첫째로, 타인과의 교류입니다. 동료들 간의 술자리는 교류가 아닙니다. 그리고 관청에서 자주 광고지에 실는 ‘어린이와 외국인이 화목하게 무언가를 만드는 장면’이 아닙니다. 교류는 본래 주체와 주체의 충돌의 장인 것입니다.

둘째로, 교류는 정치적·경제적 이해관계로 부터 독립된 것입니다. 경제적 또는 정치적인 이익이 쌍방에 있는 것이라면, 그런 교류는 미술가의 행동 이전에 이미 아시아 내부에서 생겨나고 있는 것입니다. 일본이나 중국에 수출되는 한국의 영화나 드라마, 일본에서 아시아 유럽에 수출하는 애니메이션, 만화는 제가 말하는 교류와는 관계없는 비즈니스에 지나지 않습니다. 결국, 교류라는 것은 알지 못하는 타인에 대한 기대로부터 출발하는. 이익이 생기는 지 알 수 없는 무모한 선투자에서밖에 이루어질 수 없습니다.

세 번째로 교류는 과정이지 목적이 아닙니다. 교류를 목적으로 하는 교류는 이미 제가 부정한 것입니다. 그래서 과정에서부터 목적을 초월하여 진행하지 않으면 안 되는 것입니다. 그렇지 않으면 교류는 일시적인 것으로 끝나든지 표면적인 것으로 끝나게 됩니다. 한국이나 일본의 작가가 가끔 어떤 기회로, 말레이시아나 필리핀, 방글라데시, 파키스탄의 작가와 전람회를 같이하게 되더라도 길게 연결이 안 되지 않습니까? 이들 지역에는 상당한 현대 미술의 축적과 다양성이 있음에도 불구하고 양쪽으로부터의 공적조성이나 스폰서를 찾기 어렵고 전시 후에 작품이 팔릴 가능성이 적기 때문입니다. 지속적인 교류를 위해서는 무엇보다 작가 측의 강력한 내적 동기가 필요한 것이겠죠.

이상의 3가지 점으로 교류라는 것을 규정한다면 아시아내의 미술교류의 형성은 우선 불가능한 것처럼 느껴집니다. 그렇게 되기 위해서는 각국, 각 지역에서의 미술가 교육, 발표의 기회, 판매와 지원 시스템, 관람자 교육 등 사회 전체의 시스템이 필요합니다. 그러나 결국 이런 시스템이 있는 곳은 다시 말해, 유럽과 미국의 대도시를 기점 내지는 중착점으로 하지 않으면 작가의 이동은 일어나지 않습니다. 더구나 이러한 시스템의 불균형은 아시아 내부에도 있습니다.

이상하게 들리겠지만, 미술 활동이 모빌리티(Mobility)를 추구하면 추구할수록 생활비는 싸지만 활동에 대한 지원이 없는 지방 도시를 거점으로 해서 능력 있는 큐레이터나 갤러리로부터 주목받는 작가가 증가한다든지 지원이나 작품판매의 가능성이 있는 지역을 중심으로 활동하는 작가가 증가한다든지 하는 오히려 아시아 내의 자립적인 미술시스템의 발전을 방해하는 문제를 일으키고 있는 것은 아닐까요?

미술교류의 문제점

현재 동아시아 내부에서 급속히 진행되는 미술가나 큐레이터간의 교류는 문화적인 친근성과 지리적인 접근성이 더해져서 미술교육이나 미술관, 갤러리, 레지던시 그리고 무엇보다도 직접적인 이익이 발생할지 알지 못하는 선투자를 가능하게 하는 경제력의 결과입니다. 그런 동아시아 내부에서의 미술교류는 동남아시아나 남아시아에 있는 역사적인 네트워크나 혹은 최근 작가들의 노력으로 형성된 네트워크와는 관계없는 곳에서 진행되고 있습니다. 그러나 최대의 문제는 앞서 말했던 교류의 목적이 결여되어 가는 것 아닐까요?

요약하자면, 아시아 내의 다른 지역 간의 미술교류를 창조적이면서 지속적인 것으로 하기 위해서는 3가지가 필요하다고 생각합니다.

첫째는 아시아 내의 미술교류를 명확히 하는 것. 타인으로서 작가와의 만남은 타문화와의 만남이고 그것은 또 미술가 개개인의 세계관을 풍요롭게 하는 것입니다. 그러나 아시아내의 문화의 공통성에 주목하게 되면 유럽과 미국중심도 무 방향적 네트워크도 아닌 아시아 내부의 문화적 네트워크를 만드는 것과 연결됩니다.

둘째로 제한받기 쉬운 개인이나 각 조직 간의 작은 네트워크를 기존의 다른 네트워크에 연결하는 것입니다. 앞서 말했던 남아시아의 미술 네트워크 등이 그 예입니다만, 남아시아 네트워크에 동아시아나 동남아시아의 네트워크가 연결된다면 당연히 좋을 것입니다.

그렇게 되면 중국어권과 말레이어권은 싱가포르나 말레이시아로 연결되게 됩니다.

세 번째로 다른 지역과의 지속적인 네트워크의 형성은 각 지역에서의 자
기자본으로 운영되는 미술시스템의 발전에 근거하지 않으면 안 됩니다. 예를
들면, 전시회나 이벤트는 영어가 가능한 인텔리 층을 대상으로만 한정하는
것이 아니라, 일반시민과의 교류나 교육의 역할이 있다는 것을 잊어서는 안
됩니다. 모빌리티의 진전은 외부시스템에 의존하는 것을 지속시키는 것이 아
닌 지역적인 상황을 변화시키는 것에 공헌해야하는 것입니다.

추가 후쿠오카 아시아 미술관 교류 사업에 관해서

앞서 말했던 것처럼 후쿠오카 아시아 미술관이 하고 있는 교류 사업에서
는 정부기간 산하의 미술관이라는 입장과 전시 장소라고 하는 면에서 미술
작가와 시민과의 교류를 무엇보다도 중요시하고 있습니다. 물론 거기에는 후
쿠오카에 체류하는 외국 작가 간, 외국작가와 후쿠오카·일본작가간의 교류
와 협력도 일어나고 있으나 그것이 주목적은 아닙니다.
그러나 미술가와 시민과의 교류가 확대되고 뿌리내려져서 장래의 꽃을 피우
는 계기를 만드는 것, 경험이 있는 스태프들은 그것을 ‘교류의 씨 뿌리기’라고
말하고 있습니다만 이런 ‘교류의 씨뿌리기’가 장래 아시아내의 미술교류를
위한 기반을 다지는 데에 공헌하기를 바라고 있습니다.

참고

Khoj: International Artists Workshop, India

<http://www.khojworkshop.org/>

Asian Art Archive, HongKong

<http://www.aaa.org.hk/index.html>

Fukuoka Asian Art Museum, Japan

<http://faam.city.fukuoka.jp>

부산비엔날레의 지역적 조건과 그 실질적 성장가능성

박 만 우 (2006 부산비엔날레 전시감독)

오늘날 세계에는 80여개의 크고 작은 현대미술 비엔날레가 개최되고 있다. 그러나 흥미로운 점은 즐기차게 신설되고 있는 비엔날레의 숫자가 아니라 그 많은 비엔날레들이 제각기 상이한 지역적 배경과 조건을 가지고 태어나고 있다는 점이다. 대부분의 비엔날레들에 대한 일반적인 평가들은 그 무수한 행사들이 지역적 차별성을 보이지 않고 오직 규모에서만 크고 작은 것들이 있을 뿐 그 외에는 별반 차이가 없다는 점을 지적한다. 그러나 그 내면을 들여다보면 1895년 창립된 베니스 비엔날레는 100년 이후 태어난 신생 비엔날레들에게 더 이상 추종해야 할 확고한 모델이 아니라는 것을 알게 된다.

부산비엔날레도 예외는 아니어서 그 태동의 배경에는 세계화에 따른 국제 미술 환경 변화에 대한 인식과 지역미술발전에 대한 요청 등이 복합적으로 작용해서 지금과 같은 독특한 정체성을 지니는 행사로 성장하게 되었다. 이 글은 필자가 2004부산비엔날레 현대미술전의 큐레이터와 2006 부산비엔날레 현대미술전 전시감독으로 참여한 경험을 바탕으로 부산비엔날레의 현실적 가능성의 조건들을 제시해보려 한다.

부산비엔날레 성립 배경

부산비엔날레의 설립배경은 나름대로 매우 복잡한 역사를 지니고 있다. 아마 이 역사적 배경 자체가 부산비엔날레의 차별화된 맥락이자 스스로 극복해야 할 어려운 조건으로 작동하고 있다고 보인다.

부산비엔날레는 그 동안 부산의 미술인들이 자발적으로 조직해 발전시킨 부산청년비엔날레(Busan Young Art Biennale), 바다미술제(Sea Art

Festival) 그리고 부산야외조각심포지엄(Busan Sculpture Symposium)의 3대 행사를 통합한 미술 행사이다. 이는 1998년과 2000년에는 부산국제아트페스티벌(PICAF: Pusan International Contemporary Art Festival)이라는 명칭으로 통합되어 개최되었으며 2002년 부산에서 아시안게임이 열리는 것을 계기로 좀 더 국제적인 문화행사를 내세울 필요성이 제기되자 국제아트페스티벌을 비엔날레로 확대발전 시키게 된다. 이렇게 비엔날레로 규모가 승격되는 배후에는 예상하지 못했던 두 가지 외적요인이 작용한 것으로 보인다. 그 첫 번째가 1995년 창설된 광주비엔날레와의 경쟁구도가 본격적으로 의식되기 시작했다는 점이다. 1999년 개최 예정이었던 3회 광주비엔날레가 조직과정 상의 문제로 1년 연기되어 2000년도에 열리게 되자 2000년의 제 2회 부산국제아트페스티벌과 같은 해에 한국에서 대형국제전을 지향하는 2개의 현대미술 행사가 개최되었다. 좀 더 정확히 말하자면 2000년도 같은 해에는 서울에서도 ‘미디어시티 서울’이라는 대규모 미디어아트 페스티벌이 열리게 되자 부산으로서는 자신의 행사규모에 대해 고민하지 않을 수 없었던 계기가 되었다. 둘째로는 2002년 부산에서 아시안게임이 개최되는 것을 기념하기 위해 부산 아시아드 주경기장 일대에 조각공원을 조성하는 프로젝트를 부산국제아트페스티벌 조직위원회가 진행하면서 중앙정부로부터 상당한 예산을 지원받게 되었고 아울러 부산비엔날레로 확대발전시키면서 처음으로 행사의 재정수입을 위해 국비지원을 받을 수 있는 가능성을 확인할 수 있었다.(실제로 2002년 개최된 1회 부산비엔날레는 중앙정부로부터 10억원의 국비지원을 받을 수 있었다.)

이상과 같이 살펴본 부산비엔날레의 기원은 그 조직과정 상에 있어서 여러 가지 주목할 만한 사실들을 노출하고 있다. 특히 그 가운데 부산비엔날레만의 정체성이기도 함과 동시에 근본적 문제점의 원인 제공요인이라고 할 수 있는 점을 지적할 수 있다.

부산비엔날레의 모태를 이루는 부산청년비엔날레의 연혁을 보면 “기성작가 중심에 대응하여 35세 미만의 청년작가를 대상으로 새로운 가능성과 실험정신을 추구”하기 위해 1981년 창설되었으며 처음에는 국내 출품작가로 한정된 전시로 시작했으나 1983년 제 2회부터 한국과 일본을 중심으로 하는 국제전 형식으로 확대되었다. 그러나 그 행사의 규모는 비엔날레라는 명칭에

어울리지 않게 소규모의 지역행사로써 전시장소만 보아도 부산의 상업화랑들이나 부산시민회관, 문화회관 같은 비엔날레 전시개최 장소로는 적절치 않은 공간을 활용했음을 알 수 있다. 그러나 여기서 주목해야 할 점은 그 조직의 주체에 있어 1987년까지 부산지역 미술인들이 자체적으로 운영위원회를 구성하여 정부나 부산시의 지원 없이 자력으로 추진하였고 1990년부터는 부산미술협회사업으로 전환되었다는 사실이다.

부산비엔날레가 강조하는 다른 국내비엔날레와의 차별성(구체적으로 말하자면 광주와의 차별성은)이 이러한 발생맥락에서의 “자생성”이다. 정부나 시의 지원 없이 지역미술인들의 자발적인 발의에 의해 1981년 창설된 부산청년비엔날레가 얼마나 부산시민의 문화적 욕구를 아래로부터 반영한 자생성을 확보하고 있는지는 좀 더 면밀한 연구가 필요할 것이다. 그러나 적어도 분명한 점은 중앙정부의 문화정책에 의해 국가적 문화사업으로 창설된 광주비엔날레와 달리 부산비엔날레는 그 “자생성”으로 말미암아 전국적 행사라기 보다는 지역축제로 간주되는 경향이 있으며 부산시청으로부터의 지원도 상대적으로 미약하다는 사실이다. 이와는 반대로 부산비엔날레에 통합된 부산조각프로젝트는 앞서 언급한 바와 같이 2002년 아시안게임 주경기장 주변의 조각공원 조성과 더불어 본격화되었고 바다미술제는 1987년에 ‘88 서울올림픽’의 프레올림픽 문화행사로 출발했다. 다시 말해 현재의 부산비엔날레를 구성하는 3개 행사인 현대미술전, 조각프로젝트 그리고 바다미술제 가운데 그 전신이 청년비엔날레인 현대미술전은 자생성을 내세우는 반면 조각프로젝트와 바다미술제 만큼은 그 태생부터 올림픽게임이나 아시안게임과 같은 국제스포츠행사의 일환으로 도시마케팅을 위해 부산시청 자체의 정책적 의지에 의해 추진된 행사라는 이중적 성격을 지니고 있다.

지역성

일반적으로 비엔날레와 지역성에 대한 논의는 서구 중심의 현대미술에 대한 주변부 국가에서 개최되는 행사들에 적용되어 왔다. 인구 20만 정도의 작은 도시인 독일의 카셀에서 개최되는 카셀 도큐멘타나 프랑스의 리옹 비엔날레에 대해 그 행사들이 그 개최 도시의 지역적 특성을 얼마나 잘 반영

하고 있는지는 어느 누구에게도 관심의 대상이 아니었다. 현대미술의 흐름을 주도하고 있는 국가에서 개최되는 비엔날레이거나 아니면 이미 그 개최도시의 국제적 인지도가 충분히 확보되어 있는 경우 그 행사의 지역적 연관성은 문제가 되지 않는 다는 것이다. 바꾸어 말하면 현대미술의 중심지가 아닌 국가에서 개최되면서 동시에 국제적인 인지도 역시 충분치 않은 도시에서 비엔날레를 조직할 경우 그 어려움은 이중적 제약으로 작용한다. 분명 이러한 점이 다른 지역축제들과는 달리 부산비엔날레가 국제적 경쟁력 확보와 동시에 지역 문화인프라 구축과 더 나아가 지역 혁신 이라는 두 가지 과제를 동시에 고민해야 하는 이유이다.

우선 부산비엔날레가 위치한 지역적 특성을 열거해 보면 다음과 같다.

첫째, 인구 400만에 육박하는 개최도시 부산은 부산비엔날레를 단순한 지역축제로 간주하기에는 그 규모가 너무 크다. 지역주민의 적극적 참여와 지역사회의 통합을 도모하는 지역축제 본연의 취지가 구현되기에는 이 지역에는 이미 상당수의 다른 지역축제가 개최되고 있을 뿐 아니라 다른 한편 광역시로서 끊임없는 도시팽창 가운데 급속한 근대화를 경험한 까닭에 사회구성 자체가 다양함과 이질성을 특징으로 한다. 부산의 주요 문화·예술 축제만으로도 부산영화제를 비롯해서 부산국제락페스티벌, 부산국제음악제, 부산국제연극제 등이 있으며 이외에도 부산전시컨벤션센터(BEXCO) 열리는 각종 전시 및 컨벤션 등이 연중 끊이지 않는다. 이는 개최도시 부산에서 비엔날레와 같은 문화행사가 지역축제로 자리매김하기 위한 응집력을 발휘하기 어렵다는 사실을 보여준다.

둘째, 개최도시 부산의 현대미술관련 기반시설이 너무 취약하다. 이러한 불리한 조건들은 비엔날레 전시를 기획하고 조직하는 과정에 충분히 반영되어야 함은 물론이다. 해양관광도시로서 국제적 수준의 호텔 등 충분한 관광인프라를 구비하고 있는데 반해서 현대미술센터나 현대미술을 전문으로 취급하는 상업갤러리 조차 없다. 더욱이 지역의 미술시장을 들여다 보면 한국 제2의 도시임에도 불구하고 상업갤러리 또는 전문컬렉터의 터무니없이 적은 숫자는 지역미술계의 초라한 현실을 그대로 보여주고 있다. 비엔날레 기획전략이 미술시장에 전적으로 의존하는 것은 아니지만 비엔날레와 배후의 미술시장 양자가 형성하는 상보적인 관계를 감안하면 이러한 인프라의 부재는

부산비엔날레가 국제적으로 성장해 나가기위해선 커다란 장애가 아닐 수 없다. 따라서 부산비엔날레는 우선적으로 현대미술의 잠재적 관람객 내지는 고객 개발을 위한 노력을 기울이어야 할 것으로 보인다. 미술관에서 의당 수행해야할 청소년 대상 교육프로그램이나 대중프로그램조차 비엔날레 행사의 일환으로 적극 개발해야 할 필요는 여기서 비롯된다.

셋째, 부산비엔날레는 앞서 그 유래에서 살펴보았듯이 지역미술인들의 자발적인 발의에 의해 청년비엔날레로 출발하였고 1990년 부산미술협회의 사업으로서 수행되었던 경험이 있다. 지금도 여전히 특정 이해단체인 부산미술협회가 조직위원회와 운영위원회의 주축이 되고 있는 나머지 부산비엔날레의 조직에 관여하는 미술계 인사들이 지역미술계 전체의 의견을 대변한다고 보기 어렵다. 이러한 상황은 부산비엔날레의 성공적인 개최를 위해 선결해야 할 과제로 지적되고 있는 비엔날레 전용관 건립을 놓고도 지역 미술계 내에서 쉽사리 합의가 도출되지 않고 있는 주요 원인으로 지적될 수 있다.

넷째, 지역의 사회·역사적 맥락은 좀 더 긍정적인 측면들을 보여주기도 한다. 6.25전쟁 이후 급속한 도시 발전을 경험한 부산은 지역의 문화예술 전통에 대한 자부심이나 문화적 정체성에 대한 인식이 매우 희박하다. 반면 환경적 차원의 해양성을 넘어선 해양도시 특유의 개방성과 지정학적으로 인접한 일본과의 오랜 국제교류를 통한 경험은 부산비엔날레가 국제적인 행사로 성장할 수 있는 잠재력이라고 생각된다. 예컨대 부산국제영화제를 비롯한 부산의 영상중심도시 육성정책은 장기적인 관점에서 보자면 영화와 현대미술이 상호 동반상승효과를 기대할 수 있는 가능성을 열어 주고 있다.

결국 이러한 지역적 특성에 대한 검토 이후 내릴 수 있는 결론은 부산비엔날레는 지역기반을 강화하면서 동시에 지역축제라는 이미지를 탈피해야 한다는 역설적 과제를 안고 있다는 것이다.

조직과정 상의 문제점

부산비엔날레의 행사규모 확대는 외부평가에 있어서 줄곧 지적되는 사항 가운데 하나이다. 2004년 현대미술전의 경우 조직위원회에서 전시감독에게 처음부터 100명의 참여작가를 초청할 것을 주문했다거나 2006년에도 마찬가지로

가지로 전시감독을 선임하는 과정부터 140명 정도의 작가를 참여시킬 것을 요청한 것이 사실이다. 행사 전체의 소요예산에 비해 과도한 숫자의 작가를 참여시킨다는 것은 큐레이터나 전시스태프 모두에게 과중한 업무가 부여되거나 홍보나 교육 또는 관람객 편의를 위한 서비스 등에서 무리한 진행을 초래할 수 있다.

부산 비엔날레의 추진체계 가운데 특이한 점은 전시기본개념수립, 예산안 수립, 작가와 작품선정, 전시공간 디자인, 작품설치 등의 업무영역에서는 전시기획자의 자율성을 보장하지만 전시규모의 결정과 같은 정책적 사안이나 홍보전략, 펀딩 계획, 통합적 시각 디자인개발, 전시장 운영 등에 관해서는 전시기획자는 제안을 할 수 있을지언정 결정권을 갖고 있지 못하다. 조직과 경영에 있어서 전시기획자의 권한에 이와 같이 제한을 두고 있는 궁극적인 이유는 상이한 3개 행사가 통합된 부산비엔날레의 고유한 구조에 기인하고 있다. 부산비엔날레 내부의 현대미술전 이외의 바다미술제 그리고 조각프로젝트는 부대행사로서의 위상을 지니고 있지만 각기의 전시는 별도의 개별 전시감독제를 두고 있다. 따라서 통합적인 행사전체를 위한 정책결정이나 업무결재권은 운영위원장이나 조직위원장에게 권한이 주어진다. 전시기획 업무 가운데 개념적 과정(conceptual process)과 조직적 과정(organizational process) 양자는 분리될 수 없는 동전의 양면과 같은 것과 마찬가지로 전시기획자에게 가능한 범위 내에서 예산, 홍보, 인사 등의 주요 업무 관여의 폭이 확대되어야 한다. 결국 예산의 집행과 조직관리 업무에 있어 전시기획자에게 아무런 권한이 없다면 전시기획의 창의적 작업에 쓰여야 할 많은 시간과 역력이 각종 보고업무, 결재신청 그리고 타협과 조정 등에 소모되고 말기 때문이다.

실제로 부산비엔날레는 2008년 행사부터 3개 행사 전체를 아우르는 총감독제도가 신중하게 고려되고 있기도 하다. 매회 야외조각공원 하나씩을 건립하려던 조각프로젝트는 구청단위의 행정기관의 호응이 떨어져 공원부지 확보에 어려움을 겪고 있고 바다미술제는 해운대 해변의 전시장소 활용도가 이제 거의 한계에 도달했다는 자각도 총감독제 도입의 배후 원인이다.

물론 비엔날레 전체의 기획과 조직을 예술감독이나 큐레이터 혼자서 다 할 수 있다고 생각하지는 않는다. 전시기획은 다른 모든 문화기획과 마찬가지로

다양한 분야의 업무 수행자 공동의 협업에 의해 이루어진다. 부산비엔날레 행사 추진 과정의 가장 커다란 어려움은 전문인력의 부족이다. 부산비엔날레만이 아니라 국내미술계의 전문인력부족은 서울이나 지역마찬가지로 전국의 공통된 현상이지만 부산비엔날레는 초기단계부터 저비용고효율이라는 예술 경영의 영역에서는 정당화하기 어려운 운영방침아래 낮은 인건비를 책정하고 있어 전문인력 채용이 거의 불가능한 실정이다. 특히 능력을 갖춘 프로젝트 매니저나 우리나라에서 흔히 코디네이터라고 부르는 큐레이터의 어시스턴트들과 같은 인력들은 경험과 노하우의 축적이라는 점에서 연속적으로 근무할 수 있는 조건이 제공되어야한다. 홍보와 커뮤니케이션 그리고 각종 행정지원업무 분야에서도 지속적으로 근무할 수 있는 인적자원 역시 충분히 확보될 필요가 있다.

부산비엔날레의 상대적 자율성

부산비엔날레는 조직위원회가 운영의 주체이고 조직위원장은 부산광역시장의 딸고 있다. 부산비엔날레는 조직체계 이외에도 재정수입의 대부분이 국비와 시비에 의존하고 있는 형편이어서 부산 시청으로부터의 지원은 절대적으로 필요하다. 그러나 예술행사의 기획은 전문인에게 맡긴다는 명목아래 예산지원 외에 부산시청은 어떤 행정지원도 직접 관여하지 않는다. 부산비엔날레 조직위원회 사무국에 파견 나와 있던 1명의 공무원도 2005년을 끝으로 시청으로 복귀하여 외견상으로는 시청으로부터의 업무지원도 더 이상 존재하지 않는다. 그러나 조직위원장으로서는 최종결재권자는 엄연히 시장이므로 모든 주요사안은 부산시청의 문화예술과장이나 문화관광국장에게 보고 및 협의를 거쳐야 한다. 문화행정의 철칙인 “지원은 하되 간섭은 하지 않는다”는 팔거리(Arm's Length) 원칙은 이러한 조직체계에서는 찾아보기 힘들다.

그러나 대부분의 선진국 대도시가 그렇듯 부산도 문화도시를 모델로 하고 있다. 그러자면 이미 부산국제현대미술제(PICAF)를 포함 10년 가까운 경험을 지니고 있는 부산비엔날레의 합리적 운영은 부산시청에게도 목중한 과제이다. 다행히도 부산국제영화제의 경우처럼 조직위원회의 사무국의 행정능력이나 중장기 발전 계획 제시 그리고 운영위원장의 탁월한 대외교섭능력 발

회 등이 검증되면 부산시청의 간섭의 폭은 줄어들고 상대적으로 재정지원이 늘어날 것이다. 물론 부산비엔날레에 대한 부산 시민들의 적극적인 호응과 관람객의 꾸준한 증가는 영화제의 사례가 보여주듯 부산비엔날레가 상대적 자율성을 보다 가까운 시일 내에 획득할 수 있는 유일한 수단이다.

부산비엔날레의 향후를 결정짓는 가장 시급한 과제는 비엔날레 전용관 건립과 현재의 조직위원회를 재단으로 전환하는 일이다. 이미 발표된 <부산비엔날레 전용관 건립을 위한 연구>에 의하면 부산광역시 2007년에 부지확정을 결정짓고 설계 및 공사를 2010년에 마친다는 계획을 수립하고 있다. 전용관 건립을 위한 부지확보 및 예산확보를 위해서는 부산시청의 전폭적인 지원사업이 요구된다. 아울러 재단으로의 전환을 위해서도 재단 기금조성사업은 시청의 개입 없이는 불가능하다. 그러나 이런 조건이 모두 충족되어 이 두 가지 과제가 현실화된다고 해도 여전히 우려로 남는 것은 처음부터 재단으로 설립되었고 전용관을 확보하고 있었던 광주비엔날레의 사례와 같이 시청이 비엔날레 행정의 말단 조직과 운영에 이르기까지 모든 것을 관장하고 통제하려는 개연성도 완전히 배제하기 어렵다는 사실이다.

비엔날레의 문화적 파급효과

2004년 부산비엔날레 현대미술전은 처음 기획 단계부터 부산국제영화제와 여러 차원에서 협업을 모색하기도 했다. 70여일의 비엔날레 행사 개최기간 동안 영화제 기간이 열흘정도 겹치기 때문에 상호시너지 효과를 기대해 보았다. 두 행사의 공동 해외프로모션이나 비엔날레 참여작가들의 부산 현지 촬영을 위한 부산영상위원회의 협조 그리고 비디오작품을 위한 영화제의 자막번역 및 제작 등 제법 협력체계가 구축되는 듯 했다. 그러나 2005년 10주년을 계기로 괄목할 만한 성장을 한 부산영화제는 오히려 2006년 행사를 개최하며 오히려 부산비엔날레와는 적지 않은 마찰과 충돌을 초래했다. 부산시청의 관장 하에 있는 두 개의 행사 가운데 당연히 부산영화제에 부여하는 위상이 비엔날레에 비해 상대적으로 우위에 있는지라 시청의 행정적 지원이 영화제로 쏠림현상을 보였다. 특히 수영만 요트경기장에 인접한 현대미술전 제2전시장은 영화제 개막작 상영일부터 영화제 협찬사 홍보행사로 인한 소

음으로 전시관람이 불가능할 정도였는데도 그대로 방치할 수밖에 없었고 대로변 행사장 입구에는 영화제 홍보간판 설치할 장소로 지정되어 있어서 부산비엔날레 행사장임을 알리는 아치형 간판은 애당초 내걸 수도 없었다.

영화제 기간 17만명의 극장 관람객과 국내외 3000명 정도의 영화전문인이 찾는다는 부산국제영화제의 진정한 파급효과가 무엇이기에 그 8일 동안 부산비엔날레는 완전히 영화제의 그늘에 가려져 있어야 하는 걸까? 이런 계기를 통해 상대적으로 부산비엔날레는 과연 어떤 문화예술적 영향력을 행사하고 있는가를 묻지 않을 수 없었다.

20대가 비엔날레 관람객의 주요 연령층인 부산비엔날레 관람객 구성에 주목해보면 최근 두드러진 현상은 미술대학 재학생이나 미술인들 못지않게 디자인, 영상·애니메이션, 건축 등을 전공하는 학생들이 전시장을 단체로 찾고 있음을 알 수 있다. 문화컨텐츠나 창조산업 분야에 있어 현대미술의 최근 동향은 마치 생명공학이나 IT분야의 발전을 위해 기초과학의 지식이 필요하듯 단순한 자극제 이상의 창작공급원이 될 수도 있다는 점을 되새기게 해준다. 이에 반해 부산비엔날레 전시가 지역의 미술계에 어떤 직접적인 영향을 주고 있는가를 가늠하기는 쉽지 않다. 그 영향의 파장은 단기적으로 쉽사리 가시화되지 않기 때문이다. 좀 더 전문성을 갖춘 상업화랑이나 참신한 대안공간 한 둘이 생겨났다고 해서 당장 비엔날레의 직접적인 파급효과를 논의하기에는 적절치 않다는 것이다. 단지 바라건대 이번 2006부산비엔날레를 기획하면서 지역공동체에 일정한 파급효과를 의도했던 주요 프로젝트들이 씨앗이 되어 훌륭한 결실로 자라나기를 기대할 뿐이다.

예를 들면, 부산의 주변 주민들이 많은 관심과 지지를 보여주었던 온천천 주변의 공공미술 프로젝트가 부산시청이 주도하고 있는 온천천 종합정비계획에 조금이라도 영향을 주어 지하철 부산대학역 주변이 보다 활기 있는 문화공간으로 거듭날 수 있기를 바란다. 전시기획 초기단계에 자문을 주었던 시민사회단체 <온천천 시민문화네트워크>가 지속적으로 정책제안을 하고 시청이 추진하고 있는 정비계획을 감시하고 견제할 수 있다면 지금 그 곳에 설치되어 있는 비엔날레 참여작품들은 단순한 의미제안 이상의 사회적 기능과 역할을 수행하게 될 것이다. 특히 그 가운데 진행형 프로젝트로서 개인적 대화와 포럼을 통해 공공적 담론형성을 시도했던 잔 반 히스바이크(Jeanne

van Heeswijk)의 이동커피판매대 <카스코Casco, 커피, 커뮤니케이션> 프로젝트 그리고 인근 지역 어린이들을 대상으로 한 교육체험 프로젝트를 제안한 아틀리에 바우 와우Atelier Bow-Wow의 <구르는 학교School Wheel>는 공동체미술community art 프로젝트의 새로운 지평을 열어 보여주었다.

아울러 지역미디어 활동가들과의 협업을 통해 이루어낸 <라디오스케이프 Radioscape> 프로젝트는 지역불균형 가운데 매스미디어 불균형의 문제를 극복하기 위한 실험적 시도였다. 이 프로젝트의 내용은 비엔날레가 106.5 MHz 소출력 FM 라디오 방송국을 설립해서 부산비엔날레를 소재로 한 방송 프로그램의 편성, 기획, 제작을 부산의 시청자미디어센터와 공동으로 훈련시킨 방송요원 스스로 책임지게 한 기획이었다. 이 시도는 미술이 매스미디어와 결합해 공공의 영역을 새롭게 확장시킨 사례로 인정되고 있다.

아직 2006부산비엔날레의 문화적 영향력은 아직 많은 점들이 미래적 전망으로 얘기되고 있다. 그만큼 해결해야할 많은 문제들과 도전적 과제들이 기다리고 있다는 말이다. 그러나 2004년 행사에 이어 2006년에도 부산비엔날레 현대미술전에는 가장 많은 수의 프랑스 작가들이 참여했다. 한둘을 제외하고는 그들 작가의 대부분이 처음 부산을 방문했으며 그들은 역동적인 부산의 모습이 인상 깊었다고 했으며 기회가 주어진다면 작가 레지던스 프로그램 등을 통해 장기간 부산에 머물며 작업하고 싶다는 의사를 피력하기도 했다. 안타깝게도 아직 부산에는 국제 작가 레지던스 프로그램이 운영되고 있는 것이 없다. 다만 앞서 언급한 부산비엔날레 전용관이 2010년까지 건립될 수 있다면 그 안에 들어설 작가 레지던스는 국내외의 다른 작가 레지던스와 교류프로그램을 구축해서 비엔날레를 중심으로 한 작가네트워크 형성에 기여할 수 있을 것이다.

부산비엔날레의 전망

부산비엔날레로 명칭을 바꾸고 행사를 확대·개편한 이후 3회를 맞이한 부산비엔날레는 이제 중요한 정책적 결정을 내려야 할 시점에 도달했다. 지금과 같은 조직체계와 운영방식으로서는 이제 감당하기 어려울 정도로 국내외

의 위상과 그 영향력이 커져버린 것이 그 첫 번째 이유이다. 그 외에도 2006년 같은 시기에 개최된 아시아의 다른 비엔날레들(싱가포르비엔날레, 상하이비엔날레, 광주비엔날레 그리고 타이페이 비엔날레 등) 사이에 형성되고 있는 국제적 경쟁구도 아래 그 차별화된 전략수립은 절대적으로 요청되고 있다. 우선 계량적인 전시공학의 관점에서 보더라도 전시규모(참여작가 수 혹은 참여작품 수, 전시공간면적, 총예산과 그 가운데 전시예산, 관람객 수, 전시개최일수 등)에 대한 자기 결정이 필요하다. 지금과 같이 광주비엔날레와의 비교우위를 점하려는 대응전략 차원에서의 규모설정은 성공적 행사개최를 위한 어떤 보장은커녕 전시운영과 관람객서비스 진행 등에서 현재 노출하고 있는 어려움 이상의 심각한 문제점을 초래할 수도 있다.

2006부산비엔날레 현대미술전은 작가선정과 참여방식에 있어서 한두 가지의 새로운 시도를 선보였다. 그 첫째가 특정한 국가들에 지역적 초점을 맞추는 일이었다. 호주와 뉴질랜드를 그 대상국가로 선정하여 양 국가로부터 10명 이상의 작가들을 초청했고 그 지역 출신의 큐레이터를 한 프로젝트의 공동큐레이터로 참여시켰다. 전시개막 즈음 프레스오픈 당일에는 <호주와 뉴질랜드의 현대미술의 상황>에 대한 패널디스커션도 진행했다. 이런 기획의 저변에는 글로벌 환경에 대한 대응 차원에서 지역과 지역사이의 보다 긴밀하고 구체적인 협력과 공조가 필요하다는 인식이 있었지만 일회적인 비엔날레 행사를 넘어서 좀더 장기적인 지역간의 네트워크의 기본토대를 제공한다는 전략 또한 작용했다. 이런 시도가 앞으로 미술기관, 작가 상호간 교류 등 다양한 프로그램들로 확대되어 나가길 기대한다.

둘째로 가능한 많은 참여작가들로 하여금 개최도시 부산을 사전 방문하여 지역적 맥락을 이해할 수 있도록 돕고 필요한 경우 부산에 장기체류하면서 새로운 작업을 구상하고 제작하도록 했다. 리버풀비엔날레, 상 파울로 비엔날레, 이스탄불비엔날레 등에서 이미 시행한 바 있지만 이러한 사전방문과 장기체류 방식의 보다 적극적 실현만이 완성도 있는 전시내용을 보장해준다는 것을 확인할 수 있었다.

마지막으로 전시개막 이후에도 계속 진행되는 퍼포먼스나 진행형 프로젝트들의 경우 관람객들은 물론 지역주민들의 보다 능동적인 관심과 참여를 유발할 수 있었다. 특히 지역의 문화활동가, 지역사회의 미래에 대해 비전을

갖고 있는 다양한 분야의 교수, 연구인력 들은 비엔날레를 계기로 다양한 담론의 장을 마련해 주었다. 결국 비엔날레의 앞날은 지역미술계의 이해관계를 넘어서 시민들의 참여가 확대됨으로써 지속적으로 성장해 나갈 수 있다고 보인다.

