

유경철
계원스쿨예술대학

- 1. 재현 혹은 제시로서의 전시공간
- 2. 전시공간의 범주적 전이
- 3. 감화로서의 전시공간

우리가 받고 있는 것은 미술의 체계가 아니라 이질적인 미술에서 답을 찾게 되는 매우 다양한 문제들이다. 우리에게 ‘예술은 거짓 개념, 그저 명목적일 뿐인 개념으로 보인다. ‘예술은 어떤 결정 가능한 다양체에서 예술들을 동시에 이용할 가능성을 막지 않는다.

— 질 들뢰즈, 『천 개의 고원』

1. 재현 혹은 제시로서의 전시공간

전시란 무엇인가? 그것은 재현의 목적에 적합한 공간에 부수적으로 동원되는 규약된 체제인가, 아니면 좀더 나아가 그 자체로 예술적 제시(presentation)를 충족시키는 주체적 장소인가? 전시의 ‘전시임(being exhibition)’이란 예술작품과의 관계 속에서 어떤 조건들을 요구하는가? 이러한 질문들에 대해 1945년 이후의 모더니즘은 온전하게 예술작품을 위해 존재하는 공간으로서의 공간이라는 개념을 최근까지 고수해왔다. 이 모더니즘의 전통 속에서 전시공간은 예술작품이 존재하는 곳, 또는 작품이 구사하는 재현 내지는 작품의 제시 과정에 봉사하는 장소로서 사용되었다. 주로 인상주의 이후 흔적 건너뛰어 1950, 60년대 모더니즘의 영향을 집중적으로 받은 한국 현대 미술의 경우에 예술작품과 전시공간의 관계에 대한 고려는 예술작품을 보여주기 위한 재현적 목적의 공간에 대한 것 외에는 거의 이루어지지 않았다고 볼 수 있다.

보여줄 뿐 아니라 ‘감화하는(affecting)’ 행위로서의 전시의 ‘전시됨(becoming exhibition)’에 대한 질문이 제기되기 시작한 것은 모더니즘 안

에서 모더니즘의 제시방식 자체에 대한 질문이 시작됨으로써 이루어졌다. 1910년대 이후(더 정확히说是 1912년 마르셀 뒤샹의 <레디메이드>가 선택되기 시작하면서) 미술작품의 지위에 대한 관심과 미학적 질문들이 작품이 제시되는 방식에 대한 질문으로 이행하는 과정 속에는 분명 전시의 탈주체화 내지는 탈영토회의 실현이 이루어지는 것을 발견할 수 있다.

1910년에서 30년대에 이르는 격렬한 실험의 과정들 속에서 전시공간은 ‘미술-건축의 이항적 단위로 고려되기 시작하면서 예술작품과 그것을 둘러싼 공간의 지위에 대한 근본적인 질문들이 제기되기 시작하였다. 재현과 제시의 두 가지 경향은 근대로부터 20세기 중반에 이르기까지 제반 분야들(건축, 문학, 연극, 음악 등)과 더불어 상호 영향을 주고받으면서 동시에 발전해왔다. 인상주의에 이르기까지 살롱에서 수많은 조각이나 유화 들을 집적하는 양적인 방식으로 보여지던 전시공간은 건축, 제품, 매체 등의 기술적 혁명과 더불어 예술작품을 어떻게 하면 좀더 가치 있게 제시할 수 있는가 라는 문제로 전개되었다. 동시에 격변하는 세계에 대한 전망 속에서 예술적 표현방식이 어떻게 그것을 반영할 것인가의 문제를 다루기 위해 의식적으로 노력해왔다.

이러한 노력은 ‘미술-건축의 이항적 단위가 성립하는지 안하는지에 따라 재현적(representational) 혹은 제시적(presentational) 전시공간으로 구분되어왔으며 예술작품이 최종적으로 보여지는 전시공간 자체의 성격을 결정하게 되었다. 제47회 베니스 비엔날레 총감독이었던 제르마노 셀란트(Germano Celant)는 키슬러(Kiesler)를 예로 들어 다시 ‘기능(function)’ 혹은 ‘역기능(dysfunction)’적 공간으로 이것을 구분하고 있다.¹⁾

그에 따르면 기능적 공간은 예술작품 또는 예술적 생산을 중심으로 예술적 공간에서 건축적 요소들을 삭제해나가는 방향으로 발전되어온 것을 말한다. 이것의 단적인 예로 1929년에 칸딘스키가 제시한 예술적 내용만을 남기고 소멸해버린 ‘별거뿔은 벽’이라는 개념을 들 수 있는데, 이 벽은 관객들로 하여금 회화를 바라보는 최선의 태도를 이끌어내기 위한 상징적 공간으로 제기되었다.²⁾ 그것의 기능이란 예술적 재현을 위한 건축의 부채로 귀결된다고 볼 수

¹ Celant, Germano, “A Visual Machine: Art installation and its modern archetypes,” *Thinking about Exhibitions*(이하 TaE로 통일), (ed.) London: Routledge, 1996, p. 384.

² *Ibid.*, p. 381(W. Kandinsky, *Der Kunstnary*, Dessau, 1929에서 재인용). “별거뿔은 벽…… 그것은 아무것도 없는, 아무것도 지지(支持)하고 있지 않는, 그 위에 어떤 그림도 걸려 있지 않고 아무것도 바라볼 수 없는 이상적인 벽이다. 그것은 ‘스스로 내세우면서 그 자체인’ 자기중심적 벽이면서 스스로를 확인하는 순결한(chaste) 벽이다. 이 낭만적인 벽, 나는 이 벽을 너무나도 사랑한다……. 이 벽에 진정으로, 생생한 경험의

있다. 반대로 역기능의 공간이란 전시공간의 구성, 즉 전시설치가 공간과 표현적 구조의 복수성에 의해 미술과 건축적 요소들 간의 구분을 없애는 방향으로 발전되어온 것을 가리킨다. 1913년의 아모리 쇼에서 출발하여 이반 푸니, 엘 리시츠키 그리고 1938년에 뒤상이 기획한 《국제 초현실주의전》에 이르기까지 전시공간의 설치가 예술작품과 상호 교환적이고 대등한 방식으로 전개되어온 것을 그 예로 들 수 있다.

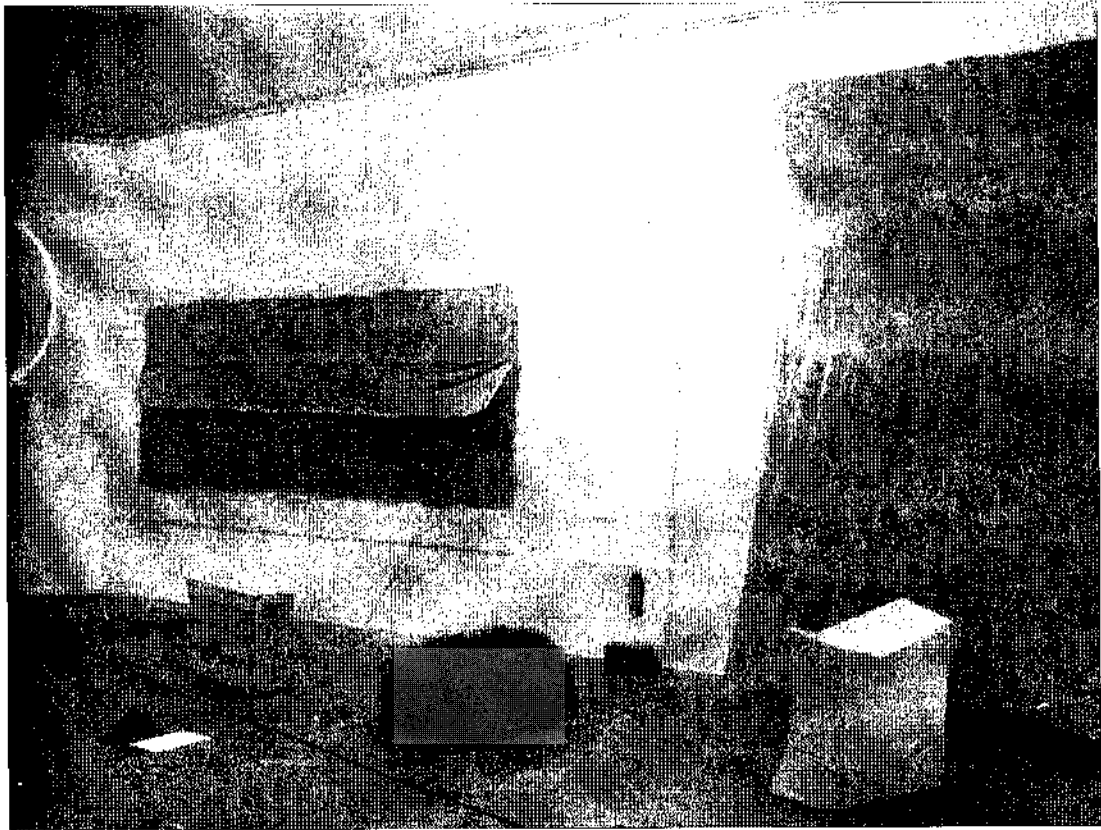
그러나 켈란트는 지난 50년간(이브 클렝, 다니엘 뷔렌, 풍투스 홀텐 등 몇몇 예외를 제외하곤) 전시공간에 대한 실험과 도전의 명맥은 그것이 재현에 대한 것이건 제시에 대한 것이건 간에 서구에서 사라지고 있다고 단언한다.³⁾ 가령 1970년대 파리의 풍피두 센터에서 열렸던 《파리-뉴욕》 《파리-모스크바》 《파리-베를린》 《파리-파리》 등의 전시와 같은 ‘총체적’ 전시 역시 그것이 지닌 정치적, 사회적, 문화적 함축과 더불어 모든 것을 ‘자료’로 축소시키면서 예술적 위계 또는 ‘질(quality)’의 암시를 소멸시키는 데 기여했다고 규정한다. 그러나 그는 이러한 예외적인 도전들을 제외하고 20세기 초반까지 이어진 강렬한 전시에 대한 사고가 무효화하고 있다고 본다. 그것은 다시 미술을 과거의 ‘예술작품 중심’의 상식적인 활동으로, 예술을 예술에 비교하는 반동적인 상황으로 몰고 가고 있다고 비난한다.

결국 ‘시각적 기계’로 전락하고 있는 오늘날의 대규모 비상설 전시에 대한 그의 비판⁴⁾대로 과연 오늘날의 전시는 그러한 비판적인 것인가? 켈란트

강렬함으로 감동될 수 있는 사람이라면 그는 회화를 진정으로 경험할 수 있는 최선의 방법으로 준비된 사람이다.”

³⁾ *Ibid.*, p. 385.

⁴⁾ *Ibid.*, p. 372. “점증하는 공적 후원의 위기와 더불어 손을 놓는 경향도 점점 커져가고 있다. 예술과 전시공간은 이제 ‘레디메이드’가 되어버렸다고 해도 과언이 아닐 것이다. 그것의 존재 이유는 단순히 거기에 있다는 것일 뿐 그것의 구조에 대한 복합적인 분석이나 토론을 요구하지 않는다. 우리가 바라보고 있는 것은 일종의 자기체사의 과정이다. 그것은 그저 단순한 과거의 분석이자 자신의 내면으로 회귀하려는 역사의 흐름일 뿐이다. 동시에 이러한 상황은 그 정반대의 것을 만들어 내기도 한다. 모든 나르시시틱한 태도와 마찬가지로 자기평가는 스스로를 ‘외적’으로 바라보는 행위를 함축한다. 즉 환영에 매달리려는 과정 속에서 나타나는, 관념에 반시된 환영 속에서 예찬되는 절대적 영웅으로 바라보려는 것이 그것이다. …… ‘스펙터클’의 덧없는 무대효과가 절실히 필요로 하는 것이 바로 (기원에 대한 향수를 불러일으키는) 생생한 관념론의 기억이다. 구경거리야말로 이제는 소멸해버린 동일성과 전체성의 개념을 삼켜우고 유지시키는 것이다. 여기에서 만들어지는 것이 일련의 ‘연예인들’과 예술가들의 스타시스템으로 돌아가려는 경향이다. 이것은 자극적이긴 하나 진정한 문화적 필요를 충족시키는 데는 실패할 수밖에 없다. 여기서는 그저 인정받거나 ‘보여지는’ 것으로 충분하기 때문이다.”



도 1
 《태도가 형태가 될 때》전
 1969년, 베른

의 주장처럼 1945년 이전의 전시공간에 대한 숭한 실험들이 보여준 것과 같은 강렬함은 동시대에 존재하지 않는가? 직선적인 역사관처럼 위험한 것은 없다.

1910년대에서 1940년대에 이르기까지 나타났던 전시공간에서의 강렬한 순간들은 당대에 고유하고 복합적인 정황들에 대한 토론과 분석을 요구하고 있다. 항상 ‘강렬함의 순간들’이 존재한다. 엘 리시츠키에서 폰투스 홀덴에 이르기까지 예술적 창작이 어디에 위치하는가에 대한 질문들은 강렬함의 경험들을 통해 단절과 분절을 생산해냈다. 켈란트는 그것이 오늘날에 있어 ‘간-분야적(interdisciplinary)’으로 획득되고 있는 것으로 파악한다. 그것은 다른 방식으로 표현하면 전시의 ‘탈-주체화’의 과정이라고 말할 수 있다.

지난 50년간 제도화된, 즉 ‘전시’라는 개념 속에서 주체화의 과정을 겪어온 전시공간이 예술적 실천에서의 분절을 다시 획득하는 것은 어떤 방식으로 이루어질 것인가? 여기에서 1950년대 이후의 전시공간에 대해 다시 살펴볼 수 없다. 그리고 그 가운데 의미 있는 전시방법론상의 전이는 20세기 중반, 특히 1950년대에 집중적으로 이루어진 모더니즘 이론의 지배와는 독

립적으로 실천에 옮겨진 1960년대 이후의 실험적 미술에서 주로 살펴볼 수 있다.

20세기 후반은 다른 많은 주제들에서와 마찬가지로 전시행위의 ‘실천적’ 측면에 대한 독립적인 비평이 이루어지기 시작한 시기이다. 그리고 20세기 초반에 예술가들을 중심으로 이루어져온 전시방법론은 전시기획자, 즉 ‘큐레이터’에 의해 전혀 새로운 방식으로 다루어지기 시작한다. 예를 들어 60년 이상 실시되어온 ‘베니스 비엔날레’의 전통적 미술관을 모델로 하는 비상설 전시형태는 전문적인 전시기획자가 기획하기 시작한 ‘도큐멘타’의 시작과 더불어 현대미술에 대한 비평적 담론을 수반하는 새로운 형식으로 이행된다. 1969년에 독립 전시기획자인 하랄드 제만은 ‘제4회 도큐멘타’와 거의 비슷한 시기에 《태도가 형태가 될 때》라는 전시를 열었다. 이 전시는 이전까지의 미술관을 중심으로 한 역사적인 전시위원회 중심의 전시에서 탈피해 한 사람의 전시기획자가 자신이 주도하는 연구를 중심으로 전개하는 새로운 전시 스타일의 시초가 되었다. 이러한 전시들은 그 자체가 전시기획자가 생산하는 이미지로 받아들여지기 시작하였으며 전시에 대한 새로운 관점을 형성시켰다. 전시기획자의 권위와 능력은 오늘날의 전시행위에 핵심적인 가치를 부여하기에 이르렀다.

대부분의 대규모 전시들—수많은 비엔날레와 도큐멘타, 마니페스타와 같은 전시들—은 전시를 디자인하고 그것에 독자적인 담론을 통해 시대성을 부여해줄 전시기획자를 요구하고 있다. 이러한 전시들은 미술가들 개개의 미학적 프로젝트와는 구분되는 별개의 프로젝트에 의해 움직여지고 있다. 미술관을 중심으로 이루어져온 상설전시와 달리 전시기획자를 중심으로 이루어지는 크고 작은 비상설 전시는, 단순히 규모와 전시방법을 뛰어넘어 전시기획자의 사유에 의거해 일관성과 동질성을 띤 대상들을 한자리에 모으고 기존의 의회화된 질서를 재배치하는 작업을 통해 전시의 이론적 가치와 그것의 ‘전시됨’을 성립시켜준다. 전시는 이제 ‘전시기획자의 독재’를 운위하는 상황에까지 이르렀다.

2003년 베니스 비엔날레의 총감독인 프란체스코 보나미는 여전히 미술가들이 중요하며 전시기획자는 그 권력을 또 다른 전시의 참가자들, 즉 관객들과 나누어야 한다고 주장하였다. ‘관객의 독재’라는 말로 표현되는 이러한 관점은 그러나 여전히 오늘날의 전시가 무엇인지를 설명하기에는 불충분한 규정으로 머물고 있다.⁵⁾ 전시기획자가 예술가를 대신하여 예술작품의 재현 및

⁵⁾ ‘꿈과 감동’이라는 주제로 열린 2003년의 제50회 베니스 비엔날레 총감독인 프란체스코 보나미는 전시의 역사에 있어 전시기획자의 독재라는 신화를 일군 하랄드 제만의

제시에 관한 역할을 담당할 때 전시는 과연 무엇으로 이해되어야 하는가? 전시기획자는 예술가의 창조적 사고와 창작과정으로부터 분리된 예술작품을 대상으로 다루고 재배치하며 그것으로부터 각각 새로운 의미들을 추출해내고 재맥락화하게 된다. 전시는 그것의 보편적 문제인 예술적 재현이나 창조적 과정의 제시로부터 어떤 다른 범주로 그것의 역할을 옮겨가고 있는가? 만약 그렇다면 그 범주란 무엇인가?

오늘날의 전시란 무엇인가? 프랑스 렌느 2대학 응용미술관학 교수인 장 마르크 푸앵소는 동시대 미술 역시 반드시 전시라는 매체를 통해서 보여져야만 한다고 주장한다. 그는 전시 이외의 방법을 통해 보여지는 미술이 더 이상 재능이나 예술적 자원을 이끌어내거나 주의를 끌지 못한 채 빠르게 낡아버리고 퇴행적이 되는 것을 역사를 통해 알 수 있다고 말한다.⁶⁾

그럼에도 불구하고 노출(exposition)로서의 전시라는 개념은 단지 눈을 위한 것이거나 그림으로만 이루어지는 것은 아니다. 평론가이자 독립 전시기획자인 피에르 르기용은 전시란 우리가 그 안에서 삶을 영위할 수 있는 것이라고 말한다.⁷⁾ 그것은 제만이 ‘전시는 미술의 집’이라고 말한 것과 일맥상통하는 점이 있다.⁸⁾

제49회 전시의 차기 전시에서 ‘관객의 독재’라는 이슈를 내걸었다. 지아르디니의 이탈리아관(구 본전시관)에서 열린 ‘지역과 혁명들’ 섹션의 입구에 그는 다음과 같이 써놓았다(부분). “우리는 모두 우리의 놀랄 만한 마넛날레의 입적에 몰두하고 있지만, 미술작품의 진정한 주제는 그것이 낡아간다는 데에 있다. 모든 세대는 다음 세대에 의해 밀려나게 되어 있다. 미술은 인간의 표현능력에 대한 것이 아니라 그것의 조건에 대한 것이다. 왜냐하면 미술은 부를 자본화하는 방법이기도 하기 때문이다. 그것은 예외적으로 간주되며, 사람들이 일상의 진부함으로부터 벗어날 수 있도록 도와준다. 관객들이여, 행운이 있을기를.” 이 시니컬한 태도를 정당화하는 것은 이러한 대규모 전시를 하랄드 제만의 방법과 달리 작은 섹션들로 나누어 관객들이 좀더 친밀하게 선택적으로 여러 작가들과 전시기획자들의 전시를 보거나 보지 않거나 할 수 있다는 점에 있다. 그럼에도 이 전시는 그 규모에 있어서는 이전의 전시들보다 더 크고 관객들이 소화해 내기 더 어려운 전시형식으로 간주될 수 있었다(cf. Bonami, Francesco, Foreword <I Have a Dream>, *Catalog of 50th Venice Biennale*, 2003).

⁶⁾ Poinsot, Jean-Marc, “Large Exhibitions: A Sketch of a Typology,” TaE, p. 39.

⁷⁾ Leguillon, Pierre, “Oublier l'exposition,” *Art Press Magazine*, édition spécial No. 21, 2000, p. 13.

⁸⁾ Meijers, Debora J., “The Museum and The ‘A Historical Exhibition,’” TaE, p. 7: 하랄드 제만의 인용. “예술은 언약한 것이다. 그리고 그것은 소비와 재생산으로 무장된 우리 사회의 모든 것에 대한 대안이기도 하다. 바로 그 때문에 예술은 보호받을 필요가 있는 것이다. 그리고 미술관은 이를 위해 가장 적절한 장소이다.”

전시가 미술과 함께 생산하는 것은 역사성을 띤 미술이나 그것에 대한 담론뿐 아니라 공중(public)과 개인(private) 사이에 수립되는 교육적이고 실천적인 공간이다. 그것은 과거에 박물관이 그러했듯이 역사를 고정시키고 예술을 분류하고 명명하는 일과는 확연히 구분된다. 오늘날의 전시는 담론을 생산하고 시대를 해석하며 미래를 예측한다.

1982년의 《60/80: 태도, 개념, 이미지》전의 전시기획자였던 에디 드 빌드는 전시가 시대에 걸맞은 사고를 지닌 비범한 예술가들을 배연하고 문제를 이끌어내려고 노력할 뿐 아니라 그렇게 함으로써 미래에 전개될 미술의 이미지를 떠올려보려고 노력하는 것이기도 하다고 지적한다.⁹⁾ 그는 전시에 대해 객관적인 입장을 견지하는 대신 전시에 포함된 작품들의 투사적(projective) 가치를 강조하는 데 역점을 둔다. 바로 이러한 이유에 의해 오늘날의 전시는 기억의 재배열뿐 아니라 그것의 현재적 속성을 끊임없이 변화시켜나가는 것을 중요한 기능으로 받아들이고 있다.

전시기획자는 예술가가 자신의 생각에 가장 적합한 어떤 종류의 표현, 매체, 스타일도 선택할 수 있음을 알고 있다. 이미 20세기 전반에 걸쳐 사진, 영화, 비디오, 음악, 퍼포먼스, 연극, 무용 등 수많은 표현 형식들이 미술적 실천 안에 포함되어 왔다. 전시는 필연적으로 다양한 매체들을 다루지 않을 수 없으며 이는 전시를 예술창작 못지않게 일종의 ‘다양체(multiplicity)’, 즉 끊임 없이 운동하면서 과거 그리고 미래와 상호 변용하는 현재성의 집합으로 간주하도록 강요함으로써, 정적인 미술의 역사적 담론 대신 그것의 작동과 기능, 현재성 등을 고찰하도록 허락하는 전혀 새로운 방향의 논점을 요구하게 된다.

2. 전시공간의 범주적 전이

이렇듯 새롭게 요구되는 논점은 단지 전시공간에 한정되어 형성되는 것이 아니라 동시대의 창작, 비평, 감상 전체에 걸쳐 적용되는 범주(paradigm)의 성격을 띤다. 그것은 미술과 미술을 둘러싼 제반 이론적, 실천적 환경이 새로운 범주로 접어들고 있다는 것을 의미하며 그것은 다시 전시공간에서 표현된다.

과학에 있어서와 마찬가지로 미술에 있어서도 범주의 전이(paradigm shift)는 필연적으로 일어난다. 토마스 쿤은 일반과학이 자연과학의 범주의 전이를 따라 세계를 기술하려 한다고 보았지만, 반드시 유사한 형태의 세계에 대한 기술은 아닐지라도 미술은 분명히 다른 인식의 장들과 함께 세계의 형태를

⁹⁾ 에디 드 빌드, 《60/80: Attitudes, Concepts, Images》(Amsterdam: Stedelijk Museum, 1982), Taf, p. 41.

새로 그려내는 역할을 담지하고 있는 것이 분명하다. 그는 ‘과학 공동체’라고 부른 일단의 그룹이 ‘소여(所興)된 신념’에 의해서만 이루어진다고 보고 이들에 의해 기존의 세계관을 구성하는 과학이 옹호된다고 보았다. 미술에 있어서도 역사 예술에 대한 ‘소여된 신념’을 중심으로 ‘미술 공동체’가 성립되며 전이 이러한 신념에 바탕을 둔 기존의 실천적 전통 속에서 ‘이상(異常, anomaly)’이 발견될 때 일어난다. 여기에서 반드시 새로운 가정(assumption)이 요구되며 이 가정은 오랜 임상적 실천에 따라 기존의 신념과 새로운 사실들을 검증하면서 또 다른 신념을 중심으로 하는 공동체를 형성한다.¹⁰⁾

오늘날 미술은 역사적으로 형성된 눈을 중심으로 신념화한 미술, 즉 프레데릭 제임슨이 기술한 바와 같은 ‘지각주의 미술’로부터 구축된 모더니즘의 환경 속에서는 해결되지 않는 ‘이상’들을 검증하기 위해 새로운 범주로 전이해 가고 있다. 그것을 우리는 ‘후기 모더니즘’이라고 부르며 후기 모더니즘은, 쿤의 관점에서 보면, 아직 그 어떠한 대체적 신념을 구성하지 않고 있는 것으로

¹⁰⁾ 토마스 쿤, 조형 옮김, 『과학혁명의 구조』, 이화여자대학 출판부, 1980. <http://www.emory.edu/EDUCATION/mfp/Kuhn.html>: 미국 에모리 대학의 Frank Pajarcis 교수가 인터넷상에서 요약해놓은 쿤의 ‘범주적 전이’에 대한 내용을 인용하면 다음과 같다. Kuhn begins by formulating some assumptions that lay the foundation for subsequent discussion and by briefly outlining the key contentions of the book. A scientific community cannot practice its trade without some set of received beliefs. These beliefs form the foundation of the “educational initiation that prepares and licenses the student for professional practice.” The nature of the “rigorous and rigid” preparation helps ensure that the received beliefs exert a “deep hold” on the student’s mind. Normal science “is predicated on the assumption that the scientific community knows what the world is like?” Scientists take great pains to defend that assumption. To this end, “normal science often suppresses fundamental novelties because they are necessarily subversive of its basic commitments.” Research is “a strenuous and devoted attempt to force nature into the conceptual boxes supplied by professional education.” A shift in professional commitments to shared assumptions takes place when an anomaly “subverts the existing tradition of scientific practice.” These shifts are what Kuhn describes as scientific revolutions? “The tradition-shattering complements to the tradition-bound activity of normal science.” New assumptions(paradigms/theories) require the reconstruction of prior assumptions and the reevaluation of prior facts. This is difficult and time consuming. It is also strongly resisted by the established community. When a shift takes place, “a scientist’s world is qualitatively transformed [and] quantitatively enriched by fundamental novelties of either fact or theory.”

보인다. ‘후기’라는 말이 애초에 의미하는 바처럼 새로운 범주의 등장은 ‘이후’라는 표현으로 지연되고 있으며 현재로서는 새로운 신념체계 대신 그 어떤 것도 심볼리 신념으로 채택할 수 없다고 하는 믿음이 동시대적 사고의 기저에 놓여 있다고 보는 것이 옳을 것이다.

나아가 그 어떤 것도 신념화하지 않아야 한다고 보는 믿음, 이른바 ‘구조’ ‘주체’ 또는 ‘기표’에 대한 비판적 관점을 중심으로 신념화하는 ‘비평적 공동체’ 혹은 ‘후기 구조주의’가 1960년대를 시작으로 오늘날에 이르기까지 상대적으로 주요한 신념의 범주를 형성하면서 지속되고 있다. 동시대 미술은 이러한 새로운 유형의 ‘비평적 공동체’에 대해 매우 민감하게 반응해왔으며 그 안에서 매우 다양한 형식적 가능성들을 발견해왔다. 전시공간 역시 그러한 형식적 가능성들이 함축하고 있는 이론적, 비평적, 실천적 경과들에 대해 상호작용을 일으켜왔으며, 쿤의 지적처럼, 전시공간의 기능과 형식이 지니는 전체와 세부 모두에 있어 수많은 가정과 탐색 그리고 검증의 시도를 하고 있다.

오늘날의 전시공간에 어떤 이론적, 실천적 ‘가정’을 적용할 것인가 하는 것은 일견 부질없는 일인 것처럼 보일 수 있다. 동시대의 전시공간은 그것이 ‘재현’이나 ‘제시’의 차원에 머물러, 그로 인해 최대한 ‘외연적(denotative)’ 기술에 멈추려 해도, 관객들에 의한 감상으로 항상 새롭게 ‘번역’되고 ‘해석’되는 운명에 처하게 된다. 즉 ‘순진한 노출’ 혹은 ‘결백한 전시(innocent exhibition)’란 불가능하다. 전시공간은 이미 소쉬르(F. Saussure)로부터 그래왔듯이 ‘의미들의 관계’에 의해 끊임없이 ‘현재화’하는 공간일 수밖에 없다.

‘후기구조주의 공동체’의 여러 비평적 사상가들은 ‘구조주의’라는 같은 줄기로부터 출발하지만 매우 다른 영역과 관점들로 분기(分岐)되어가는 성향을 보이고 있다. 그 중에서도 질 들뢰즈는 미셸 푸코나 자크 데리다와 같은 사상가들에 비해 비교적 늦게 한국에 소개되었다. 들뢰즈는 특히 미술과 관련하여 활발한 저술과 언급을 한 바 있으며 이를 통해 미술의 이론적 측면뿐 아니라 실천적 측면에 있어서도 많은 영향을 미쳤다. 1995년 자살로 생을 마감하기까지 그가 남긴 방대한 저작들은 새롭게 재 연구의 중심에 놓여가고 있으며, 특히 두 권의 책 『천 개의 고원(Capitalisme et Schizophrénie, tome 2: Mille plateaux)』(1980)과 『주름(Le Pli: Leibniz et le baroque)』(1988)을 통해 다른 많은 분야들 중에서도 특히 미술 영역에 있어 실천적 비평이론의 새로운 장을 열었다.

전시를 포함하여 미술창작/비평이론에 들뢰즈가 미친 영향을 가늠하는데는 1990년대 중반 이후부터 쓰인 많은 미술비평이론과 전시기획이 그의 관점을 인용하는 것이 거의 주류를 이루다시피 한 데서 알 수 있다. 앞서 언급한 하랄드 제만뿐 아니라, 1998년에 파이돈 출판사에서 발간된 최초의 본격적인

지상(紙上) 전시라 할 수 있을 『크림(Cream)』은 ‘초월성’과 ‘내재성(immanence)’에 관한 들뢰즈의 글을 이 책자가 제시하는 100명의 동시대 작가들에게 헌정하고 있다.¹¹⁾ 전시와 관련하여 들뢰즈의 관점을 하나의 ‘가능한’ 이론적 입장으로 고려해본다면 그것은 ‘비유기적 생성의 공간(space of non-organic becoming)’으로서의 ‘탈주체적 전시공간’에 대한 담론을 제공한다. 이러한 이론은 재현과 제시의 전시공간에서 이른바 ‘감화’의 전시공간으로 이행하는 전시의 동시대적 양상을 기술하기 위해 사용될 수 있다.

20세기 후반에 이르러 미술의 실천적 사고에 가장 커다란 영향을 준 사상이 중 한 사람이 바로 질 들뢰즈이다. 그의 저작들 가운데서도 예술이론과 관련하여 가장 직접적인 교훈을 일으킨 『천 개의 고원』에서 그는 스피노자의 ‘표현’에 관한 논제를 인용함으로써 대상의 본질을 표현하는 대신 그것이 표현되는 방식을 표현한다고 하는, 표현과 표현되는 것의 ‘이중분절(double articulation)’에 대해 제3장 전체에 걸쳐 설명하고 있다.¹²⁾ 그의 관점을 따르면, 전시 역시 일종의 표현방식으로서 전시창작 행위의 실천적 대상을 표현하기 위해 두 가지의 단계를 거치게 된다.

첫번째 단계는 주체화된 제도로서의 전시 자체의 탈 주체화, 탈 의미화, 탈 영토화이며, 이렇게 하여 개방성으로 파악되는 전시공간 그 자체를 ‘감화(또는 변용태, affect)’로 파악하는 것이다. 주체화란 지속되는 것으로서 존재하는 것, 즉 모든 대상들에 대하여 동일성(mêmeté)을 유지하게 되는 것을 말하는 반면 탈-주체화는 동일성이 매번 대상들과의 관계망 속에서 각각 전혀 다른 형식(alterité)으로 드러나는 것을 말한다. 감화란 만들어내기 또는 생성하기(devenir, becoming)를 통해 생성할 대상도 생성하는 자 못지않게 생성하는 것을 의미한다. 그러므로 감화로서의 전시란 지속 안에서 끊임없이 차이를 만들어내며 동시에 스스로 변용하는 각각 독특한 완전성의 단계들이라고 생각할 수 있다.¹³⁾ 이렇게 항상 두 개의 항이 하나의 블록으로 진행되는 감화의 과

¹¹⁾ *Cream*, Phaidon Press Inc., 1998, 이 성공적인 지상 전시기획은 2권과 3권을 계속 낼 만큼 성공적이었으며 이어 *Blank*(사진), *Spoon*(제품 디자인) 등의 기획으로 이어졌다. 그 원칙은 10명의 전시기획자가 각각 10명의 작가를 추천하고 소개하는 것이다. 여기에는 세계적으로 이미 잘 알려진 작가들도 있지만 아직 알려지지 않은 제2, 제3세계의 신진작가들이 대거 포함되었다. 물리적인 전시공간이 아니라 잠재적인 전시공간을 제도화하고 수용토록 했다는 점에서 이 도록(전시)은 매우 커다란 반향을 시킨다.

¹²⁾ 질 들뢰즈·펠릭스 가타리, 김재인 옮김, 『기원전 1만 년 도덕의 지질학』, 『천 개의 고원』, 새물결, 1996, pp. 87-94.

¹³⁾ *Ibid.*, p. 457: “변용태란 개인적인 느낌(=감정)도 아니고 어떤 특성도 아니며, 오히려 자아를 고부하고 동요시키는 무리의 역량의 실행이다. 한 순간이긴 하지만 자아를 인

정은 본질적으로 유동적이며 결코 평형을 이루지 않는다. 그러나 이것은 감화적 몸체로서의 전시 자체를 의미하는 것일 뿐 전시에서 생산되는 것까지를 포함하는 감화 자체는 아니다. 몸체로서의 전시는 그것이 감화에 이르기 위해 탈·주체화의 과정으로 인도되어야 하며 여기에는 다양한 방법들, 매체들, 기술과 그것의 다양한 역량의 관계들에 대한 이해가 선행되어야 한다. 전시는 전시의 유기적 형식들, 즉 제도적이고 관습적인 모든 의미화의 과정들로부터 가능한 독립적인 수준에서 준비되어야 한다.

두번째 단계는 감화를 통해 생성의 장에 진입하는 전시공간 위에 바유기적 선들을 그려내는 과정이다. 이러한 선들의 속성을 이해하기 위해서는 그가 ‘매끈한 공간’이라고 부르는 공간 속에서 일어나는 특징적 사건들의 속성을 이해하는 것이 필요하다. ‘매끈한 공간’이란 형식화되고 지각된 사실들 대신 ‘이것임(ipscity)’, 즉 각각의 배치물의 형성에 따라 매번 속성을 달리하는 사건들에 의해 점유되는 공간이며, 제량적 혹은 정주적(定住的) 방식으로 점유되지 않는 공간이다. 그러므로 ‘매끈한 공간’이란 감화의 공간이며 광학적, 기술적 지각 대신 촉지적(haptic) 지각을 우선으로 하게 된다. 당연히 이에 대비되는 유기적이고 의미화, 구조화되어 있는 공간은 ‘흠 패인 공간’이라고 부른다. 후자에서는 형식들이 질료를 조직하는 데 반해 전자에서는 재료들이 힘들을 지시하거나 힘들의 징후 역할을 한다. 전시공간은 외연적 공간이 아니라 강렬함(intensity, 정점 혹은 고원)들로 이루어진 공간이며, 측량의 공간이 아닌 내재적 거리의 공간이다. 이것은 다른 말로 ‘스파시움(spatium)’, 즉 강렬함들로 이루어진 내포적 공간이며, 유기체나 조직이 아닌 일종의 ‘기관 없는 몸체(corps sans organs)’라 부를 수 있다.¹⁴⁾ 기관 없는 몸체란 탈주체화, 탈의미화, 탈영

류로부터 분리시키고, 신지류처럼 빵 조각을 굽어대도록 만들고, 고양이의 노란 눈알을 갖게 만드는 그런 동물적 시퀀스의 폭력을 모를 사람이 누가 있겠는가? 전대미문의 생성으로 우리를 내보내는 저 놀라운 역행(involution). 하지만 이것은 결코 퇴행이 아니다. 퇴행의 쪼가리들, 퇴행의 시퀀스들이 거기에 함유한다 하더라도”/ “이 변용-이미지(감화작용-이미지, image-affection) 혹은 관념은 변용되는 신체와 정신의 어떤 상태(constitutio), 즉 이전보다 더 큰 혹은 더 적은 완전성을 함축하는 상태를 형성한다. 한 상태에서 다른 상태로, 한 이미지 혹은 관념에서 다른 이미지 혹은 관념으로 진이, 체험되는 이행과 지속이 존재하는데, 바로 이것을 통해 우리는 보다 큰 혹은 보다 적은 완전성으로 이행한다. 더욱이 이 상태, 변용, 이미지 혹은 관념은 지속과 분리될 수 없는데, 이 지속은 그것들을 이전의 상태에 결부시킬 뿐만 아니라 그것들을 다음 상태로 향하도록 만드는 지속이다. 이 지속 혹은 완전성의 지속적인 변이는 ‘감정(감화, 변용태, affects ou sentiments)’이라고 불린다”(질 들뢰즈, 박기순 옮김, 『스피노자의 철학(Spinoza-philosophie pratique)』, 민음사, 1999, p. 77).

토화를 통해 강렬함의 실천적 상태에 이르는 것을 의미한다(하랄드 제만은 자신이 기획한 2001년 베니스 비엔날레의 주제인 ‘인류의 고원’을 ‘천 개의 고원’에서 인용하고 있다. 한편 『천 개의 고원』 역시 아폴리네르의 ‘만천 개의 남근’에서 그 이미지를 차용하고 있다).¹⁵⁾

예술은 자본주의와 마찬가지로 기관 없는 몸체이며, 같은 의미에서 동시대 미술의 전시공간 역시 예술의 고유한 속성에 따라 매번 새로운 배치물들을 만들어내고 스스로 배치물이 된다는 점에서 감화이다. 감화는 그것이 탈주체화의 형식(=전쟁 기계)이라는 점에서 의의를 지닌다. 감화는 다양성으로서의 대상에 접근하는 방식으로 선호되며 그것에 대한 지식의 내용을 이룬다. 이론적이며 동시에 실천적 형태로서의 감화는 오늘날의 전시를 구성하는 교육적, 연구적, 기록적, 예술적 방법론(바르트의 말처럼 ‘방법론’이 다른 기능체들의 포기과 특정한 기능체의 선택을 의미하는 한)을 가로지르는 주된 힘들을 기술한다. 의미의 ‘위계’ 대신 다양체들의 ‘배치’를 고려하는 이러한 관점으로 부터 전시공간에 대해 다음과 같은 몇 가지 원칙들이 파생되어 나온다.

1) 공간적으로 전시공간이 지니는 장소-특정성에 의해 작품의 의미는 매번 새롭게 갱신되고 생산된다. 작품이 놓이는 장소의 역사적, 사회적, 정치적 그리고 심리적인 맥락들은 작품과 독립적으로 고려되지 않는다.

2) 전시는 그것의 물리적인 시간적 위치에 의해 한정되며 그 자체로서 사건으로 의미화한다. 비상설 전시가 주된 형태인 동시대 미술 전시의 경우 각각의 전시들은 사건으로서의 지위를 지니면서 기록되고 기억되며 시간적 경과에 방점을 찍는다. 그런 의미에서 비엔날레나 트리엔날레, 도큐멘타와 같은 전시들은 일종의 기력(期曆, calendar)이기도 하다.

3) 그러므로 전시는 과거에 축적나 의식이 담당하던 기능을 맡게 된다. 그것은 특정 장소의 시간에 대한 기록이기도 하면서 그 장소와 시간에 대해 주기성(主基性, cardinality)과 주력성(主曆性, calendarity)을 부여하는 기능을 갖는다. 마찬가지로 전시는 미술에 있어 모더니즘이 실행해오던 시간적 구분

¹⁴ *Ibid.*, p. 914.

¹⁵ *Ibid.*, p. 291. 기관 없는 몸체란 일반적으로 알려져 있는 것과 같이 신체와 관련되지만 신체를 의미하지는 않는다. 신체는 단지 비유적인 항일 뿐이며 그것은 오히려 훨씬 추상적인 ‘역량’에 가까운 것이다. 『도주론』의 저자 아사다 이키라는 자본주의야말로 기관 없는 신체의 전형적인 형식을 띤다고 설명하고 있다. “CsO는 모든 것을 제거하고 난 후에도 남아 있는 그것이다. 그리고 우리가 제거하는 것은 바로 환상, 즉 의미생성과 주체화의 집합이다. 정신분석은 이와 정반대의 일을 한다. 정신분석은 모든 것을 환상으로 번역하고, 모든 것을 환상으로 구조하고, 환상을 고수하다가, 결국 현실(=실체)을 놓치는 것이다. CsO를 놓치기 때문이다.”

의 기능을 대체하게 된다. 이러한 시간적 구분은 이제 유럽이나 미국을 중심으로 한 특정 지역에 대해서뿐 아니라 전지구적 차원에서 이루어지게 된다.

4) 이러한 전시의 역량을 가늠하는 힘들은 매번 다른 방식으로 구성되며 주체화의 과정을 매번 새롭게 갱신한다. 담본이라는 이름으로 불리는 이러한 주체화의 과정 속에는 두 가지의 힘, 즉 '홈 페인 공간'으로 대변되는 보편화, 조직화, 의미화, 대중화의 운동과 북미 인디언들의 '포틀래치(Potlatch)'를 떠올릴 수 있을 갱신, 변경, 수정, 파괴, 재구성의 과정들이 맞닥뜨리는 '매끈한 공간'으로서의 운동이 동시에 수행된다.

3. 감화로서의 전시공간

감화로서의 전시공간은 이러한 원칙들 위에 예측할 수 없고, 지각 불가능한 방식으로 일어나는 미분화하는 사건들이 잘 생산될 수 있도록 유도되어 있는 공간이다. 어떠한 전시의 경우에 있어서도 최종적인 배치물은 성립되지 않는다. 이는 아마도 예술의 근본적인 속성이기도 할 것인데, 배치물의 생성이야말로 동시대 전시가 담당해내는 가장 중요한 활동이기 때문이다. 배치를 자체가 일종의 표현이다. 그것은 끊임없이 분절을 일으키는 현재화의 단면들, 세계의 단면들에 대한 구체적인 대응물로서 생산된다.

한 예로 1997년부터 1999년까지 2년간 6개의 도시(비엔나, 보르도, 뉴욕, 코펜하겐, 런던, 방콕)를 여행하면서 이루어진 《이동하는 도시들(Cities on the Move)》전을 들 수가 있다. 이 전시는 동일한 정체성에도 불구하고 장소의 '이동'에 따라 끊임없이 새로운 배치물로 구성되는 전시형식의 전범이 되었다. 물론 이전에 풍투스 홀텐과 같은 전시기획자들에 의해 '이동'과 '교환'이라는 개념들을 중심으로 이루어진 전시들이 있었으나 자료 중심의 아카이브(archive) 내지는 연감(almanach)의 형식이 아닌 전시 자체의 형식과 기능에 대한 적극적인 고려에 의해 이루어진 것은 아니었다. 한스 울리히 오브리스트와 후 한부가 기획한 새로운 형식의 이 전시들은 이후에 이와 유사한 다른 전시들에 중요한 영향을 미쳤으며, 장소 특정적(site specific) 전시설치에서 한걸음 더 나아가 전시 전체가 그것이 위치하는 시간과 장소의 변화에 따라 전혀 새로운 전시창작적 관점을 구성해내었다. 아시아에서 이루어진 몇 개의 순환형 전시 프로젝트들(《언더 컨스트럭션(Under Construction)》 《판타지아(Fantasia)》 등) 역시 이러한 전범에 따라 주로 도시간의 교환의 방식으로 이루어졌다. 몇 개월에서 몇 년 단위로 갱신되는 이러한 복수의 전시 프로젝트들은 다수의 지역들 간에 존재할 수 있는 문화적, 예술적 유대와 함께 동일성과 차이점, 공동의 시간성, 역사적 시공간의 발생 및 그것에 대한 분체제기 등의 복

합적인 기능을 수행해낸다.

처음으로 감화로서의 전시공간을 의식적으로 기술한 1969년의 《태도가 형태가 될 때》전에 대해 하랄드 제만은 이전까지의 낡은 미술에 있어서의 변증법적 명제들(구성주의/초현실주의, 팝/미니멀리즘, 리얼리즘, 개념미술 등)이 더 이상 그에게 있어 중요한 이슈가 될 수 없었다고 말한다. 그는 여기서 인간의 권리와 개인의 신화가 훨씬 더 중요성을 띠게 되는 새로운 패러다임에 대해 기술한다.¹⁶⁾ 이를 위해 그는 미술사적 구분을 무시하고 전시의 정리적(整理的) 성격과 분명성을 거부하였다. 이 전시의 도록은 작가들을 알파벳순으로 나열하고 작품들을 비-제도적이고 부연적인 레퍼토리를 사용하여 구분하고 있다.¹⁷⁾ 작가들 역시 자신들의 작품을 현장에서 직접 설치하거나 전시 장소에 작품이 통합되도록 변형시킴으로써 장소 특성적 전시방식을 체계적으로 시작하였을 뿐 아니라 처음으로 작품과 전시공간의 상호작용을 추구함과 동시에 작품들간에 독립적이고 연쇄적인 '읽기'를 생산하였다. 이로부터 전시공간은 제도적이고 변증법적인 수용의 공간이 아닌 관객들이 내적, 또는 외적으로 수용의 수위를 자유롭게 조절할 수 있는 공간적 자유의 배치물이 되었으며 공간의 물리적인 측면에 있어서도 역시 일반적인 전시장 대신 창고 혹은 공장 등의 대안적 장소들로 이전하게 된다. 이 전시는 전시공간 내에서 각각의 작품이 어떠한 주어진 맥락에 의해서도 조건화되지 않고 관객에 의해 직접적으로 지각되도록 한다는 전시 원칙의 전범이 되었다. 이 전시 원칙은 삼십 년 이상 동시대 미술의 가장 유용한 전시방법론의 원형 가운데 하나로서 반복적으로 사용됨에 따라 주체하기 힘든 관습으로 바뀌어가는 경향을 띠고 있다.

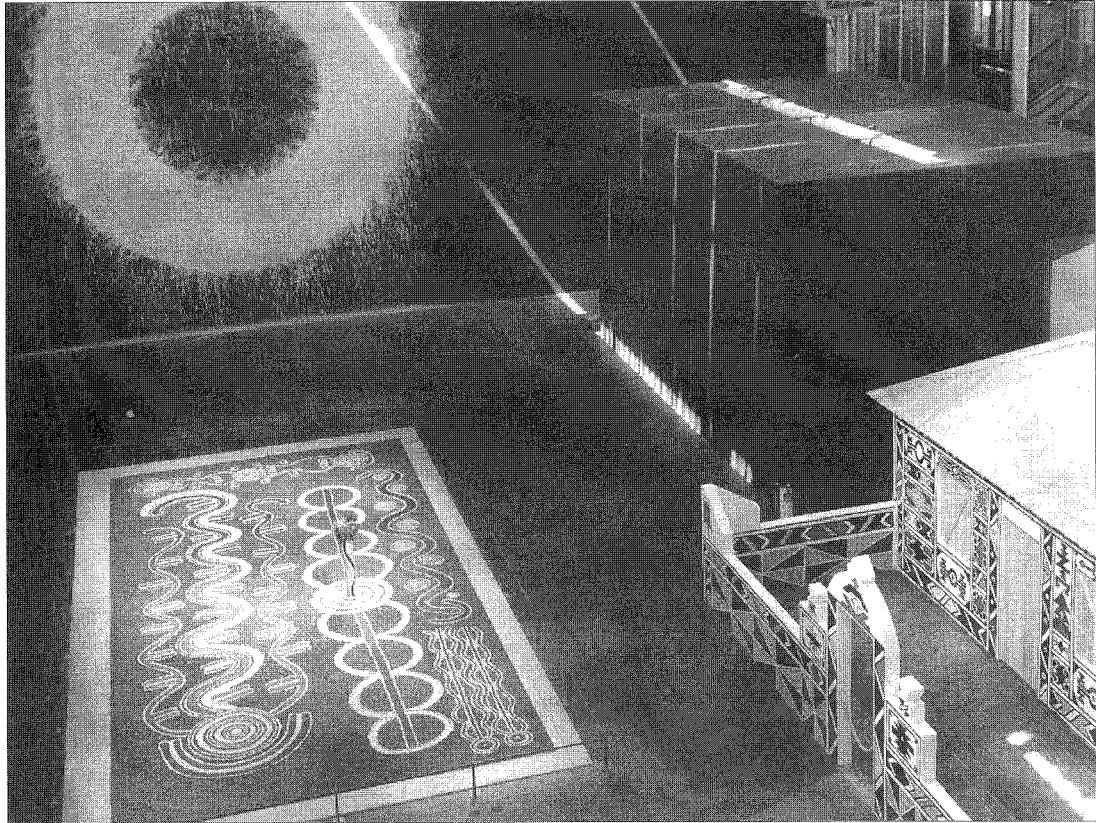
이에 대해 푸앵소는 형식이 되어 버린 전시의 원칙 역시 교육된 관객들에게 전시의 명제(예술적 소비가 그것의 발화내용과 수행성에 있음)가 파악되어 예측될 경우 오히려 장애물이 될 수 있음을 지적하고 있기도 하다.¹⁸⁾

그러나 80년대의 미술시장의 확장과 퇴락 그리고 90년대의 미학적 정체성의 소멸을 거치는 동안 수많은 전시들이 광범위하게 생산되고 소비되면서 오늘날의 전시에 대한 이해 역시 그 논의의 수준을 달리하고 있다. 이른바 '전시'의 영점(零點)이라 부를 만한 시각적 절제와 기록성을 강조하는 전시로부터 대규모 국가적 아카이브의 전시에 이르기까지 오늘날의 전시공간은 그것이 역

¹⁶⁾ 태아 캐롤리, 김현진 옮김, 『큐레이팅은 세상을 어떻게 움직이는가』, 아트북스, 2003, p. 22.

¹⁷⁾ 이런 의미에서 2003년 여름 프랑스 아비뇽에서 열린 Dijon Consortium의 Eric Troncy가 기획한 《Coolustre》전은 제만의 전시방법론을 직접 언급하고 있는 전시의 사례가 될 수 있을 것이다.

¹⁸⁾ 푸앵소, 『TaE』, p. 50.



도 2
 《지구의 마법사》전
 1989년, 파리

사성에 기반한 지식의 전달을 위한 것이건, 심미적 목적을 위한 것이건, 아니면 신화적 환상을 불러일으키려는 목적을 지닌 것이건 간에 끊임없이 새로운 권력과 지식 그리고 마법적인 배치의 장에 놓이게 된다. ‘텍스트의 즐거움’에서 바르트가 지적한 것처럼 탈주체화를 중심으로 행해지는 동시대 미술의 프로젝트가 끊임없이 그 자체의 폐기로 예정되는 것이라면(어떤 체제이건 성립되는 순간 파괴되어야 하는 것이라면), 이러한 탈주체화의 과정은 동시대 미술의 전시 안에서 가장 잘 드러나는 것이라고 볼 수 있을 것이다.

전시공간은 전시를 생산하는 전시기획자나 관객 모두를 한정된 물리적 공간 안에 가둬놓는 역할을 할 수도 있다. 1989년에 프랑스 파리에서 열린 《지구의 마법사(Les magiciens de la terre)》전은 국가의 대규모 후원에 의한 전시이면서 동시에 전시의 ‘다문화성’을 가장 급진적인 방식으로 그리고 최초로 동시대 미술의 장 안에서 이루어낸 전시이다. 전시기획자인 장 위베르 마르탱(Jean-Hubert Martin)은 아프리카, 아시아, 남미 그리고 오세아니아의 원주민들을 ‘정신성’을 구현하는 ‘마법사’라는 정체성을 중심으로 처음으로 한자리에

모아서 보여주었다. 다소 민속학적(ethnological) 관점에서 정리된 듯한 이 전시는 80년대 말에 절정에 이른 ‘다문화주의(multi-culturalism)’에 대한 시각화의 노력에 전범을 제공해주었다.

그럼에도 불구하고 《아프리카(Africa) 95》전의 전시기획자이자 평론가인 클레망틴 들리스(Clémentine Deliss)는 이 훌륭한 전시가 그 안에 제시된 다양한 시각적 결과물들을 지나치게 전시공간 안에 섬세하게 배열함으로써 보다 광범위한 문화적, 예술적 개념들의 맥락화에 실패하고 있다고 지적하면서 이 전시로부터 영향을 받고 있는 다른 많은 전시들이 좀더 적극적인 전시의 생산적 측면을 고려할 것을 요구하고 있다.¹⁹⁾ 이러한 지적은 오늘날의 전시가 시각적 측면에만 머물지 않는다는 것을 단적으로 나타내는 것이다.

오늘날의 전시공간을 감화로 이해하는 것은 그것을 중심으로 생산자로서의 미술가와 전시기획자 그리고 관객 모두가 끊임없이 새로운 사물과 맥락들의 배치의 장에서, 들뢰즈가 말하는 추상적 기계의 그물코에서 만나게 된다는 것을 의미한다. 그것은 더 이상 재현적, 재시적 공간이 아닌 스스로 생산하는 자발적 과정의 일부로서, 의미화와 기표화의 방향 대신 ‘아것입’으로 각각 개체화하는 배치물들의 내재적 가능성들을 향해 이동하는 공간이다. 전시기획의 실천적 차원에서 어떻게 이러한 ‘비유기적 생성의 공간’들이 이러한 생성의 단계들로서 구현되어 왔는지를 다루는 것이 동시대적인 전시이론의 역사 내지는 그것의 기록이 될 것이다.

전시는 각각의 단계에서 그 자체로서 완결된다. 그러므로 전시공간은 매 전시의 개별성이 고유한 배치물로서 강렬함의 장을 형성하는 공간이다. 동시대 미술은 이제 예술작품의 위상과 전시, 관객의 수용 등 예술적 소비과정 전반에 걸친 새로운 비평적 범주로 진이해가고 있다. 어떤 최종적인 신념도 이와 관련해서 명백히 제시된 바는 없다. 다만 이제까지 예술이 외재적이고 가시적 요소들을 통해 그것의 내재적 차원을 지각할 수 있도록 다루어져왔다면 이제부터는 외재적이고 가시적 요소들뿐 아니라 내재적이고 비-가시적인 요소들마저 예술작품의 이해를 위해 함께 고려되어야만 한다는 사실이 더욱 분명해져가고 있는 듯하다.

이러한 비-가시적이고 내재적인 이해의 경계점들을 들뢰즈는 문턱(scuil)이라고 부른다. “운동이 본성상 지각되지 않는 것이라고 해도, 그것은 항상 지각의 어느 한 문턱과 관련해서이다. …… 운동은 빠르기와 관계없이 하나의 절대적인 문턱에 도달해 있다.”²⁰⁾ 각각의 전시는 이러한 문턱, 벡터(vector),

¹⁹⁾ Deliss, Clémentine, “Free Fall-Freeze Frame”, TaE, p. 283.

²⁰⁾ 질 들뢰즈-펠릭스 가타리, 『천 개의 고원』, pp. 533-534.

강렬함의 현재화(actualization)를 지향한다. 속도와 문턱들로 이루어진 운동선상의 각각의 지점들에서 생산되는 차이의 집합들, 이것이 들뢰즈 이후에 전시가 취하고 있는 새로운 유형의 형식, 감화로서의 전시 형식이라고 간주할 수 있을 것이다.

문턱들은 어디에나 존재한다. 그것은 내재성의 공간 속에 산재하며 매번 새롭게 생겨난다. 미술의 역사는 항상 그것이 스스로의 경계를 예기치 못한 방식으로 새롭게 구획해왔음을 보여준다. 뒤상, 엘 리치츠키, 이브 콜랭 등의 예술가들은 미술의 창조적 공간이 닫힌 형식이 아닌 열린 형태로 이루어져 있음을 보여주었다. 오늘날 미술의 창조적 실천은 작가의 작업공간에서 연장되어 전시공간을 거쳐 예술적 감화작용이 일어나는 모든 잠재적 공간들에서 예외 없이 그것의 가능성을 보여주고 있다. 감화는 예술가의 영감이 실천 속에서 구체화되는 과정에서 뿐만 아니라 그것이 지각되고 수용되며 소비되는 과정 전체에서 변용하면서 동시에 변화를 야기한다. 첼란트의 말처럼 동시대 미술은 20세기 초의 예술가들이 그랬던 것처럼 예술을 ‘생산해내는 것이 아니라 단순히 이미지와 프로젝트들로 이루어진 심미적 소비재들을 만들어내는 데에 그치는 것일까?’²¹⁾

이 글 서두의 아포리즘에서 밝히고 있듯이 아마도 우리가 예술적 창조 행위라고 부르는 일련의 활동들이 그 범주적 내용의 변화를 일으키고 있는 것일 수도 있을 것이다. 들뢰즈에게 있어 예술적 과정은 항상 임시적으로만 고정 가능한, 잠정적인 단계들을 가리키는 것으로 머문다. 이러한 잠정적 단계들은 그 자체로서 전체의 단면이며 세계의 잠정적 형식으로서 지각되는, 다시 말해 지각되지 않는 것의 지각적 현실이다. 지속적인 동일성에 대한 부정이자 연속적인 차이들의 강렬함의 고원들로 이루어진 집합적 형태로서의 예술을 이해한다면 첼란트가 요구한 좀더 실험적이고 혁신적인 예술의 요구는 약간 다른 방식으로 실천되고 있다고 이해해볼 수 있지 않을까? 가령 예술적 수용과 소비와 관련하여 오늘날에는 물리적인 전시공간이 아닌 비-물질적인 가상공간을 통한 예술작품의 감상 역시 가능해졌다. 기술적 진보가 우리의 선택에 미치는

²¹⁾ TaE, p. 373: “나는 모든 활동에 대한 전시의 우위로 인해 예술과 건축은 종종 미술관이나 갤러리, 혹은 출판사나 잡지, 나아가 베니스 비엔날레나 카셀 도큐멘타 등이 주장하는 주제 중심적인 전시적 요구에 따라 재구성되어왔다. 예술작품을 만드는 일은 그 존재이유가 예술과 건축이 존재한다는 사실을 알리는 데 있는 이미지와 프로젝트들을 구성하는 일이 되어버렸다. 마치 실제적 기능을 상실한 사교력처럼 말이다. 언어는 존재하지만 그것은 짐짓 쓰이거나 그려지거나 칠해지거나 또는 모형으로 제작되는 표현형식으로 떠밀려가고 있다. 이것들의 유일한 기능은 보여짐으로써 심미적 소비재로 존재하는 것이다.”

영향은 지각 방식에 관한 것에 머물지 않고 그것을 수용하고 정의하는 더 심층적인 것에 이르고 있다.

2002년에 본인이 서울에서 기획한 《크리스토크》전과 《리얼 인터페이스》전은 전시를 온라인상에서 실시간으로 직접 바라볼 수 있도록 하는 것을 내용으로 이루어졌다. 여러 대의 카메라들이 네트워크 상에서 보여질 수 있도록 하는 기술적인 사실들이 전시내용의 주요부분을 이루고 있는 이 전시는 물리적인 공간에서 전시되고 있는 작품들뿐 아니라 그것들을 둘러싼 관객들의 반응과 그에 대한 토론, 그리고 온라인으로 접속하여 전시공간을 바라보고 있는 잠재적 관객들의 현전에 이르기까지 전시공간의 급진적 확장에 대한 가능성을 타진하기 위해 이루어졌다. 이 전시에 참여하는 작가들은 스스로 자신들이 참여하는 게임의 방식을 이해함과 동시에 작품의 형식과 내용을 그러한 잠재적 전시공간에 상응하는 방식으로 재구성해냄으로써 창조적 과정이 사전적으로(precedently) 규정되는 것이 아니라 매번 주어지는 상황적 문제들에 대한 적극적이고 창조적인 대응과 해결의 방법에 접근하는 것임을 보여주고 있다. 이러한 대응과 해결의 과정은 전체적인 정황과 맞물려 상호변용하는 강렬함의 장을 만들어낸다.

동시대 미술은 예술의 내면적 집합이 아닌 ‘바깥(dehors)’과의 치열한 관계들의 집합 속에서 생산되는 힘의 형식으로 나타난다. 그것은 역사적으로 혹은 인습적으로 주어진 지각의 생산 내지는 파악으로서의 부동성이 아닌 좀더 동적(動的)인, 좀더 영화에 가까운 것이다.²²⁾ 전시를 영화에 비유한 예는 많지만 그러한 비유의 본질은 예술적 제시가 과연 어떤 구조 속에서 운동하고 있는가를 사유하는 데에 목적을 두고 있다. 그러므로 감화로서의 전시공간 역시 그것의 타당성을 예술적 제시의 여러 조건 및 그것들의 상호관계가 구성하는 집합적 상태에서부터 도출해내야 한다.

전시공간은 투명한 유리창이나 분명하게 정리된 매뉴얼 북이 아닌 이동하는 경로들 사이의 접점들이 되어야 한다. 안과 바깥을 트고 고정된 항들을 연결하고 접속하는 과정으로서의 전시의 실천론 속에서만 ‘감화’로서의 전시

²²⁾ 들뢰즈, 질, 유진상 옮김, 『시네마 1: 운동-이미지』, 시각과언어, 2002, p. 25: 들뢰즈는 영화에 대한 이 책에서 베르그송의 집합적 개념과 연속성의 관념을 연결시켜 운동에 대한 그의 정의를 전개하고 있다. 즉 “관계는 사물들의 속성이 아니며 관계항들이 바깥에 있다. 또한 관계는 개방성과 불가분의 관계에 있으며 영적 또는 정신적 심층을 나타낸다. 전체를 대상들의 닫힌 집합과 혼동하지 않는다는 조건하에서 관계들은 대상에 속하지 않고 전체에 속해 있다. 한 집합 안의 대상들은 공간 속에서의 운동에 의해 각각의 위치를 바꾼다. 그러나 관계들에 의해 전체는 변형되거나 질적으로 변화한다. 우리는 지속 자체나 시간이 관계들로 이루어진 전체라고 말할 수 있다.”

가 작동할 수 있는 것이다.

주제어
전시공간(exhibitional space), 질 들뢰즈(Gilles Deleuze),
하랄드 쾨만(Harald Koeman), 감화(affect),
천 개의 고원(Thousand Plateaus)

참고문헌

- 질 들뢰즈, 박기순 옮김, 『스피노자의 철학』, 민음사, 1999.
- , 유진상 옮김, 『시네마 1: 운동-이미지』, 시각과 언어, 2002.
- 질 들뢰즈·펠릭스 가타리, 김재인 옮김, 『천 개의 고원』, 새물결, 1996.
- 테아 캐틀리, 김현진 옮김, 『큐레이터는 세상을 어떻게 움직이는가』, 아트북스, 2003.
- 토마스 쿤, 조형 옮김, 『과학혁명의 구조』, 이화여자대학 출판부, 1980.
- Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris: Aux éditions du seuil, 1973.
- Deleuze, Gilles, *LE PLI: Leibniz et le baroque*, Paris: Les édition de Minuit, 1988.
- Leguillon, Pierre, “oublier l'exposition,” *Art press Magazine*, édition spécial No. 21, Paris: 2000.
- Thinking about Exhibitions*, edited by Greenberg, Reesa, Ferguson, Bruce & Nairne, Sandy, London/N.Y.: Routledge Edition, 1996.
- 《Coolustre: 3 expositions d'Eric Troncy》, Les presses du récl, 2003.
- Cream*, Phaidon Press Inc., 1998.
- 《Dreams and Conflicts: The Dictatorship of the Viewer》, 50th International Art Exhibition, la Biennale di Venezia, Venice: Marsilio edition, 2003.

Abstract

When Attitudes Become Exhibition Exhibitional Space as "Affects"

Yeo, In-sang

What is an exhibition? Is it of the system which is designed to serve Art Works in their representation, or is it a place where the artistic presentation could be considered as art work itself? After modernist era, the role of exhibitional space might have been shifted from those two principle *raison d'être* of exhibitional space into another, a new one. What Deleuze would call it as he borrowed the term from Spinozian philosophy : the Affectational Space. This new type of exhibitional space has been announced since 1969 when a Harald Szeeman, young independent curator and art critic from Swiss, has organized his brilliant exhibition "When Attitudes become Form" in Bern. For sure, these intensities in curatorial practices have been existing before like some early 20th century exhibitional efforts by Marcel Duchamp, El Lissitzky, Yve Klein, etc. It has influenced much on many of, otherwise most of contemporary art exhibiting practices. And now it seems to be necessary to give it a conceptual idea which could enlighten better the new paradigm of exhibitional practices that we try to clarify. I would propose the idea of that new exhibitional space as "space of non-organic becoming". This idea is inspired by Deleuze's ever famous philosophical work *Thousand Plateaus*, which, with *Folds* by the same author, has contributed to many contemporary and aesthetical debating issues.

What is "affect"? Explaining about Spinoza's principle concepts, Deleuze defines it as a kind of durations or variations which are constituted by different levels of perfection. One perfection is preceded or followed by certain perfection bigger or lesser through lived transitions or passages. So each time it actualizes and reflects the state of All as a cut of Reality while each state of affections, images or ideas can not be separated from the duration which binds it to the precedent state and extends it to following one. Affect is also a term of changes. One affects at the same time it is affected. Exhibitional space as affect (or affectational space) is distinguished from representational and presentational space in the way it attributes movement, produces arrangements and generates new factors of artistic creation including those which are outside of ever accepted artistic elements.

The concepts of affectational space are used especially to enlighten contemporary situation of artistic and curatorial processes. Art is no more limited to be seen as mere objects of aesthetical

admiration, nor as art vis-à-vis art relationship apart from the whole. It includes possibilities and virtuality that appear in the imperceptible and undescribable manners if delimited in given language. As once noticed by Kuhn, we might be living in a paradigmatically shifting world, not only in Art but also in Life. And we need to express it more with Art as moving and affectional nods than as just a clean window or a distinct manual book.