

과연 비엔날레는 세계화의 전도사인가?

최태만

국민대학교 교수 · 2004 부산비엔날레 현대미술전 전시감독

1. 국제 비엔날레는 글로벌 스탠더드를 생산하는가?
2. 차별화의 전략, 비엔날레는 전시를 재맥락화한다?
3. 비엔날레의 역사와 유형
4. 독립 큐레이터의 출현과 비엔날레 신드롬

1. 국제 비엔날레는 글로벌 스탠더드를 생산하는가?

1947년에 체결된 '관세 및 무역에 관한 일반협정'(GATT) 체제가 끝나고 1995년 마침내 세계무역기구(WTO)가 출범함으로써 세계화는 거부할 수 없는 생존의 논리로 부각했다. 관세 장벽의 철폐에 따른 신자유주의 무역 경쟁의 강화가 경제적 세계화의 한 특징이라면, 첨단 정보통신기술의 발달에 힘입은 인터넷의 급속한 확산은 마셜 백루한의 '지구촌'이란 말이 단지 지구적 차원의 원거리 소통만을 의미하는 것이 아니라 전자적 매개를 통해 상징적 커뮤니케이션의 구조와 토대를 바꾸어 놓았음을 증명하고 있다. 이제 국경은 과거와 같은 완강한 저지선으로서의 영향력을 상실했다. 국경을 가로지르는 자본과 상품의 유동만큼이나 정보의 유동은 더욱 빠르고 활발하게 진행되고 있다.

오늘날 국제적 규모의 블록버스터가 되어버린 비엔날레는 이러한 세계화의 전도사인가? 나아가 국제 비엔날레는 세계화의 증거물인 글로벌 스탠더드(global standard), 즉 미술 전시에서 국제 표준을 생산하는 거지인가? 글로벌 스탠더드란 단일화된 세계 시장에서 기준으로 통용되는 규범을 일컫는다. 이는 국제 표준화기구(ISO) 인증과 같이 표준화 기관의 승인에 의해 규정된 공식적 표준(de jure standard)과 경쟁을 통해서 시장의 대세

를 장악한 사실상의 표준(de facto standard)으로 분류된다. 글로벌 스탠더드는 작게는 첨단 산업 기술에서 크게는 금융 및 회계를 포함하는 경제 전반에까지 그 범위가 확대되고 있다. 그런데 문제는 글로벌 스탠더드가 강자의 논리이며 기준이라는 데 있다. 만약 글로벌 스탠더드가 21세기 초반의 생존 윤리라고 한다면 신자유주의적 경제 정책과 신보수주의적 정치 이념으로 세계화 드라이브를 강화해 온 미국의 기준에 맞춰야 하고 다른 모든 나라들이 일률적으로 그 규범을 따라야 한다는 것을 의미하는가?

세계화의 비극은 국제적으로 부의 분배를 재촉했다기보다 그것의 편재를 심화했다는 데 있다. 만약 비엔날레가 특정 경향의 현대미술을 세계화하고 있다면 그 근거는 무엇인가? 오늘날 작가들에게 국경은 큰 의미가 없다. 그들은 특정 국가에 소속된 정착민이라기보다 정주를 거부하고 이 도시, 저 도시를 유동하는 유목민에 가깝다. 비엔날레는 이러한 유목민들에게 오아시스와 같은 장소라고 할 수 있다. 그런데 이 오아시스를 지키는 사람 역시 원주민인 경우가 드물다. 큐레이터로 불리는 그들은 오히려 작가보다 더 유동적이다. 국제적 지명도가 높은 대부분의 큐레이터들은 하늘을 날아 다니며 전시 개념을 구상하고, 관심 있는 작가의 목록을 검토하고, 비행기표의 작은 여백 위에 강의 노트를 작성한다. 이들 큐레이터들을 세계화 바이러스를 배양하고 퍼트리는 숙주라고까지 말할 수는 없겠다. 하지만 그들은 비엔날레가 세계화의 거점 역할을 하도록 촉매하고 조장하는 전도사와도 같은 존재인 것은 분명하다.

“링크, 21세기를 지배하는 네트워크 과학”의 저자 알버트 라즐로 바라바시(Albert-László Barabási)는 기독교가 세계 종교로 성장하는 데는 예수가 아니라 수만 킬로미터를 걸어서 전도한 사도 바울의 역할이 컸음을 강조한 바 있다.¹⁾ 바울이야말로 네트워크 개념에 가장 부합하는 초기 기독교인이었던 것이다. 오늘날 비엔날레 큐레이터들 역시 정주를 거부하며 끊임없이 여행하고, 그 과정 중에 새로운 개념을 생산한다. 그런 점에서 국제적 명성이 높은 큐레이터일수록 ‘현대미술의 바울’이 될 확률은 높으며, 그 자신이 스스로 살아있는 인터페이스의 역할을 담당하기도 한다. 그들은 어떤 비엔날레든 글로벌 스탠더드가 되는 것에 대해 강력하게 저항하고 비판하지만 그들 스스로 어떤 경향의 현대미술을 보급하기 위해 파견된 사도로서의 역할을 수행하고 있다. 글로벌리즘에 대한 저항이 글로벌리즘을 강화하는 이런 현상의 중심축에 비엔날레가 위치해 있는 것이다. 현대미술의 연

1) 알버트 라즐로 바라바시, “링크, 21세기를 지배하는 네트워크 과학”, 강병남·김기훈 옮김, 동아시아, 2002, 16쪽.

성화(軟性化)를 위한 가장 탄력적인 세도라는 믿음을 전파하면서 그것의 경화(硬化)를 조장해 온 비엔날레의 딜레마가 여기에 있다.

2. 차별화의 전략, 비엔날레는 전시를 재맥락화한다?

현대미술을 대상으로 하는 전시는 점차 철학, 지각이론, 문화담론, 연출(staging)과 전유(appropriation)의 이분 등과 결합하며 차별화와 분화의 양상을 드러내고 있다. 이러한 현상은 고도 정보사회로 진입하면서 급격하게 진행되고 있는 문화 지형의 변동에도 불구하고 여전히 제도화의 틀에서 벗어나지 못하고 있는 보수적 제도, 이를테면 미술관, 비평, 시장, 교육 시스템 등에 싫증을 느낀 전시 기획자나 작가들이 전시를 통해 현대미술을 재맥락화(re-contextualization)하고 전시 유형을 재편(instrumentarium)하고 있는 것이다. 이러한 움직임의 확산은 '경계의 용해(dissolving boundaries)'라는 변화를 가져왔다. 전통적인 오브제로서의 예술작품이 단지 예술의 무상성(無償性)이란 환상을 구축·확대재생산하거나 작품의 가치가 페티시(fetish)적 탐닉으로 전도되는 것에 대한 저항은 이미 현대미술의 출발로부터 예견되고 있었다.

비단 무관심으로 위장한 마르셀 뒤샹의 예를 들지 않는다 하더라도 실험적인 현대미술은 '보여야 하는 것'에 대한 강박으로부터 자유롭게 위해 투쟁했다. 장 텅겔리의 <뉴욕에 바치는 경의>는 소수의 초대받은 특권층에게만 공개된 자기파괴적 작품이었지만 전시의 유형을 바꿔놓은 대표적 사례로 기억될 것이다. 또 보이면서 동시에 읽히는 전시는 개념미술만이 점유한 영토가 아님을 보여준 사례로서 1993년 루체른 쿤스트할레에서 스테판 반츠(Stefan Banz)가 자크 데리다(Jacques Derrida), 바다 요센(Wada Jossen), 테오 크노이뵐러(Theo Kneubühler), 하랄드 제만(Harald Szeemann) 등을 초대하여 큐레이팅한 《미술관 경작하기(Cultivating the museum)》를 들 수 있다. 이것은 자신을 예술가라고 생각하지 않는 사람들을 참여하도록 개방한 새로운 유형의 전시였다. 여기에 초대된 사람들이 만들어 놓은 것은 예술에 대한 의미심장한 이의제기뿐만 아니라 예술이란 무엇이며, 무엇이 될 수 있는가 하는 질문을 확장하거나 예술에 대한 개념을 바꿔놓는 것이었다. 이 전시 혹은 '문화적 개입하기'에서 제만은 루체른 쿤스트할레의 바닥에 "부식토가 없는 사교는 색깔이 없는 꽃이다(Gedanken ohne Humus sind Blumen ohne Farbe)"라는 글씨를 찍어놓았다. 또한 그는 이 건물의 창에도 "지적인 외국 노동자를 위한 기획사무실에 의해 더

잘 보기(Besser sehen durch Agentur für geistige Gastarbeit)”이라는 문구를 인쇄해 놓았다. 1969년 베를린미술관장을 끝으로 독립큐레이터로 활동하기 시작했던 제만은 유물보존관의 의미를 지닌 큐레이터란 명칭 대신 ‘지적인 외국 노동자를 위한 기획사(agence pour le travail spirituel à l'étranger)’의 디렉터란 직함을 사용하며 많은 프로젝트를 수행했다. 그의 이러한 태도는 본질적으로 수집·보존의 고유한 업무에 충실할 수밖에 없는 미술관 큐레이터가 되기를 포기하고 독립 전시 기획자로서 자신의 역할을 규정하는 상징적 의미를 지닌 것이었는데, 그가 이 전시에서 보여준 이러한 행동은 특별히 예술적이지도, 명백하게 예술의 매개를 의도한 것도 아니었지만 내부와 외부, 시각적인 것과 비시각적인 것, 존재와 부재, 은유적인 것과 실제적인 것 사이의 경계를 주제화한 것이었다.

한편 조경사인 바다 요센은 자연적이면서도 장식적인 식물을 이용하여 생태학적으로 완전한 정원을 꾸몄고, 크노이뵐러는 이 정원의 중앙에 합판으로 별집 모양의 구조물을 지었다. 이 건축물에는 딱정벌레가 지나간 흔적이 확대된 사진으로 바닥에 인쇄되었다. 이 흔적은 추상적인 드로잉 같기도 하고 비밀스럽게 작성된 글자 같기도 했다. 한편 큐레이터인 반츠는 데리다의 『차연(La Différance)』에서 따온 ‘차연의 성장 원리’란 문구를 큰 글씨로 벽면에 적어놓았다. 이 전시를 방문한 사람들은 관객이자 독자이며 해체주의자인 데리다를 추적하며 이 ‘칠해진 문구’가 시각적이면서 동시에 물리적인 것의 해체를 지향하고 있음을 간파할 수 있었다. 이 전시는 먼저 전시의 고전적 규범, 즉 가시적이면서 물리적인 대상의 제시(presentation)와 전시(exhibition)를 위반하고 있다는 점에서 논란을 불러일으키기에 충분한 것이었다. 정원은 보이기 위해 경작된 대상인가, 스스로 성장하는 자연의 일부인가? 미술관 바닥과 벽에 기록된 문자는 시각적 형태 너머의 그 무엇에 대해 말하고 있는가?

오늘날 전시는 더 이상 물리적으로 현존하는 오브제들의 천국이 되기를 거부하고 있다. 그 속에는 오브제뿐만 아니라 텍스트, 사운드, 영상, 심지어 공허한 침묵 등이 혼재한다. 관람객들의 자연스러운 소음 뒤에 놓인 물체는 더 이상 심오하고 숭고한 대상이거나 특수한 사물(specific object)이 아니라 비약, 교란, 외연, 충동을 획책하는 요소(factor)로서 거기에 존재한다. 비디오, 디지털 영상, 건축, 패션, 시각 디자인의 증거물들이 그 사이를 관통한다.

이것이 최근 내가 경험한 국제 비엔날레에서 파악한 풍경이다. 비엔날레에서 침묵은 금기이며, 노출은 생존 전략의 가장 확실한 전략이다. 이 백가쟁명, 모두가 주인공이면서 모두가 주인공이 될 수 없는 현대미술의 콜

로새움으로서 비엔날레는 기성의 전시 관행을 내부로부터 파열시키면서 또한 비엔날레 유형이란 새로운 바벨탑을 축성하고 있는 것이다. 식물의 파종에서 빛의 수집에 이르기까지 어떤 표현이나 방법도 가리지 않는 왕성한 식욕의 불가사리로서, 비엔날레가 포식할 수 있는 자원은 무한할 것 같지만 편식의 치우친 기호(嗜好)가 작동하면서 차별화의 가능성이 점차 구호로 그치고 있는 것도 비엔날레가 처한 딜레마이다.

3. 비엔날레의 역사와 유형

이탈리아어 비엔날레(Biennale)는 사전적인 의미로 '2년 간 계속되는' '2년마다'를 뜻한다. 물론 2년마다 열리는 행사나 집회를 모두 비엔날레로 부를 수 있겠으나, 특히 미술 분야에서 격년제로 열리는 전시와 부대행사를 비엔날레로 일컫는 것이 일반화된 추세라고 할 수 있다. 이렇듯 비엔날레는 격년제로 열리는 특별한 행사이기 때문에 현대미술의 최근 동향을 파악하는데 유효한 제도임에 분명하다.

현재 세계 전역에서 크고 작은 규모의 비엔날레를 개최하고 있기 때문에 그 전체상을 파악하기는 힘들지만, 지금까지 알려진 국제적으로 유명한 비엔날레를 우선 꼽아 보자. 유럽에서 뒤늦게 통일 국가를 이룩한 이탈리아가 민족 의식을 높이기 위해 국왕 결혼기념일에 맞춰 1895년부터 관광도시 베니스에서 개최하기 시작한 베니스 비엔날레, 미국 현대미술의 후견인이었던 휘트니(G. Whitney) 여사에 의해 1931년에 설립된 휘트니 미국미술관(Whitney Museum of American Art)이 개최하는 '휘트니 비엔날레', 1951년 브라질의 상파울로에서 창설된 '상파울로 비엔날레', 1973년 칠레에서 창설된 '발파라이소 비엔날레', 프랑스의 '리옹 비엔날레', 유럽의 각 도시를 돌아다니며 개최되는 '마니페스타' '베를린 비엔날레', 알바니아의 '티라나 비엔날레', 체코의 '프라하 비엔날레', 쿠바에서 개최하는 '아바나 비엔날레', 터키의 앙카라에서 열리는 '유럽-아시아 비엔날레'와 '이stanbul 비엔날레', 세네갈의 '다카 비엔날레', 아랍 에미리트의 '샤지야 비엔날레', 그리고 환태평양권에서는 '시드니 비엔날레'와 2004년으로 10년을 맞이하는 '광주 비엔날레', 최근 유명무실해진 '방글라데시 비엔날레'를 비롯하여 '광저우 비엔날레' '상하이 비엔날레' '타이페이 비엔날레' '부산 비엔날레', 2003년 창설된 '베이징 비엔날레' 등이 있다. 또한 남아프리카공화국에서 창설된 '요하네스버그 비엔날레'는 첫 번째 대회를 마지막으로 사라져 버리기도 했다.

이 밖에 1959년 실험적이고 전위적인 청년 작가들의 발돋움 목표로 창설되어 35세 이하의 작가들을 대상으로 개최했으나 80년대 중반에 재정 문제로 없어진 '파리 청년 작가 비엔날레(Manifestation internationale des jeunes artistes)'를 비롯하여 역시 폐지된 '도쿄 비엔날레'와 특정 장르에 국한하여 개최하는 '류블리나 판화 비엔날레'와 같은 행사도 기억할 만하다.

비엔날레의 원형이라 할 수 있는 베니스 비엔날레는 19세기 말경, 산업혁명에 성공한 유럽의 강대국들이 국력을 과시하기 위해 앞다투어 열었던 만국박람회에서 착안하여 1895년 베니스 시가 창설한 것으로, 그 전통만큼이나 정치적 격동 속에서 영욕의 세월을 보냈다. 1907년 최초로 벨기에관이 세워진 후 비엔날레에 참가하는 국가를 위한 국가관이 속속 건립되었으며, 1995년에 개관한 한국관까지 총 26개의 독립된 국가관과 베니스 시에 산재해 있는 궁전, 미술관 등이 행사 공간으로 사용되고 있다. 다만 국가관의 경우 예술감독의 통제가 미치지 않는 치외법권지대, 이를테면 마치 대사관이나 조차지(租借地)처럼 비쳐질 정도로 방만하게 운영되는 문제를 드러내기도 했다. 어쨌든 1932년에 베니스 영화제가 창설되고 뒤이어 연극제, 건축제 등이 미술전람회와 함께 개최됨으로써 베니스 비엔날레는 명실상부한 종합예술축제로 발돋움했다. 그러나 무솔리니의 파시스트 정권 하에서 개최된 비엔날레의 경우 동맹국들만이 참가하는 정치 선전을 위한 도구로 전락하기도 했다.

베니스 비엔날레에는 그 동안 국제적으로 유명한 수많은 예술가들이 참여했다. 1950년 앙리 마티스(Henri Matisse)가 대상을 수상했는가 하면, 54년에는 장 아르프(Jean Arp), 막스 에른스트(Max Ernst), 후앙 미로(Joan Miró)가 대상을 수상했다. 국가 단위로 참여하는 비엔날레의 특성상 수상 제도의 경우 국가 간 이해 관계에 따라 결정되는 경우도 있었다. 수상과 관련하여 베니스 비엔날레가 국제 미술제에 스캔들을 불러일으킨 것으로 1964년 미국의 팝 아티스트 로버트 라우센버그(Robert Rauschenberg)가 대상을 수상했을 때, 프랑스를 중심으로 한 유럽 여러 나라들이 경제력에 의한 미국의 정치 개입의 결과라고 비난했던 사건과 1968년 당시 유럽을 휩쓸던 학생운동과 맞물리며 미술학교 학생들이 상업주의에 물든 베니스 비엔날레를 공격하며 시위하는 과정에서 야기된 경찰과의 충돌을 들 수 있다. 학생 시위 사건으로 한때 취소되기도 했던 수상 제도는 1986년에 다시 부활했다. 또한 1978년의 제38회 비엔날레 주제를 '동구에 있어서 문화적 반체제로 내걸고 사하로프를 포함해 당시 구소련에서 핍박받고 있던 반체제 인사들의 육성 녹음과 기록 사진을 전시하는 등 사회주의 사회와 예술의

자유에 대해 공개적으로 토론하자 소련이 비엔날레의 중지불 요청해 와 당시 조직위원장이 사퇴하고 전통적으로 관광철에 열리던 행사가 12월로 연기되는 우여곡절을 겪기도 했다.

많은 사건에도 불구하고 베니스 비엔날레가 국제 미술계에 미친 영향은 크다. 예컨대 60년대에는 팝아트를, 80년대 초에 이탈리아 미술평론가 아킬레 보니토 올리바(Achille Bonito Oliva)가 트랜스아방가르드를 국제 부대에 소개했다. 그리고 80년대부터 젊은 작가들로만 구성된 '아페르토'(Aperto)란 전시를 통해 많은 청년 작가를 발굴해 현대미술에 활력을 불어 넣었다는 사실은 100년이란 전통을 가진 베니스 비엔날레의 성과라고 할 수 있을 것이다. 그러나 1995년의 경우 총감독이었던 장 클레르(Jean Clair)가 들연 아페르토를 취소함으로써 그나마 뚜렷한 성격을 규정할 수 없었던 비엔날레를 더욱 모호하게 만들었다는 평가를 받기도 했다.²⁾

우리나라가 국제적인 규모의 비엔날레에 참가하기 시작한 것은 1963년 파리 청년 작가 비엔날레와 같은 해에 개최된 제7회 상파울로 비엔날레부터였으며, 뒤늦게 86년부터 베니스 비엔날레에 참가함으로써 현재 세계 각국의 중요한 비엔날레에 참가하는 추세에 있다.

이 가운데 파리 청년 작가 비엔날레의 경우 제2차 세계대전이 발발하기 전까지 명실상부한 미술의 중심지였던 파리의 명예를 되찾고자 드골 대통령과 당시 문화부 장관이었던 앙드레 말로(André Malraux)에 의해 창설된 것으로, 제1회 비엔날레의 대표를 맡았던 레이몽 코니아(Maymond Cogniat)는 "이미 그들의 시대에 영향을 끼쳤고 인정받고 있는 작가들을 위해 열리는 베니스나 상파울로 비엔날레와 비교해 볼 때 파리 비엔날레는 새로운 만남과 실험의 장소, 불확실성과 희망을 수용하는 장소가 될 것이다"라고 천명함으로써 여타 비엔날레와의 차별성을 부각시키고자 했다.³⁾ 흥미롭게도 1999년 베니스 비엔날레 예술감독을 맡은 하랄드 제만은 새로운 시스템의 채택을 제안하며, "이제 베니스 비엔날레는 실험실이 될 것이며 창조 의 산실이 될 것이다"라고 밝힌 바 있다. 비엔날레는 다른 어떤 전시 형태보다 새로운 미술의 수용에 능동적이고 개방적으로 대응할 수 있는 가능성이 많은 것임에 분명하지만, 레이몽 코니아의 선언이 36년 뒤에 가장 유능한 독립 큐레이터의 입을 통해 재연되고 있다는 사실은 의미심장하다. 아무

2) 비엔날레 창설 100주년을 맞아 장 클레르는 '정체성과 이질성-신체의 형성 1896~1995'를 주제로 지난 100년 간 '개인의 정체성을 확인할 수 있는 자아의 재현'을 표방했으나, 프란체스코 보나미를 비롯한 여섯 명의 큐레이터들이 아페르토의 취소에 맞서 별도의 아페르토 전시를 개최하는 등 논란을 불러일으켰다.

3) 장 루이 페리에, 『20세기 미술의 모험』, 김정화 옮김, API, 1990, 558쪽.

튼 파리의 영광을 부활시키려는 창설자들의 의도와는 관계없이 이 전시에서 미국의 라우센버그와 잰스퍼 존스(Jasper Johns), 스위스의 장 텡겔리(Jean Tinguely) 등이 주목받았다. 그 가운데 텡겔리는 <베타-마틱17>이란 그림 그리는데 기계 작품을 발표해 3주 간의 전시 동안 무려 4만 장에 달하는 드로잉을 그려내기도 했다. 1963년부터 파리 청년 작가 비엔날레에 참가한 우리나라는 박종배, 최만린, 박석원, 이승택, 심문섭, 이우환, 이강소 등 실험적인 작업을 하던 작가들이 주로 출품했다. 그러나 젊은 작가들의 새롭고 실험적인 작업을 발표하는 무대였던 파리 청년 작가 비엔날레는 예산 문제를 극복하지 못하고 80년대 중단되고 말았다.

2년마다 개최하는 행사라는 점에서 세계 각 국가나 도시, 미술관마다 주최하고 있는 비엔날레의 형식은 유사하지만 그 내용은 천차만별이라고 할 수 있다. 이를테면 휘트니 비엔날레의 경우 미국 미술의 보호·육성이란 휘트니미술관 설립 취지에 부응하여 미국 국적을 가진 작가에게만 참가 자격을 준다. 휘트니 비엔날레는 약 70년 간의 역사 동안 미국의 젊고 유능한 작가를 발굴 소개함으로써 미국 내에서는 물론 국제 미술계에 큰 영향을 미쳐왔다. 그러나 뉴욕 맨해튼의 고급 상업지역에 위치한 휘트니미술관의 지리적 조건만큼이나 이 미술관이 개최하는 비엔날레는 백인 미술가들의 아성이라고 할 만큼 인종적 편견이 작용해 왔다고 할 수 있는데, 새로 부임한 데이비드 로스(David A. Ross) 관장의 지지에 힘입어 1993년의 전시 큐레이터로 지명된 엘리자베드 서스맨(Elisabeth Sussman)이 '경계선(Border Line)'이란 주제로 인종, 지역, 종교, 성(性) 등의 문제를 제기했을 뿐만 아니라 그 동안 백인남성주의에 의해 소외되었던 소수인종 출신 작가와 여성, 동성연애자를 대폭 참가시킴으로써 논란을 불러일으켰다. 이 비엔날레는 휘트니미술관 전시 후 곧 우리나라의 국립현대미술관에서 순회전시를 가졌으며, 전통적인 심미주의의 관점으로 보자면 거칠고 덜 세련된 것처럼 보이지만 미국 사회가 안고 있는 여러 가지 사회 문제—예컨대 인종차별, 성차별, 마약, 동성연애, 에이즈 등—를 예술작품을 통해 재인식하는 계기를 주었다. 또한 현대 사회에서 미술의 사회적 역할이 무엇인가에 대한 진지한 논의의 기회를 마련해 주기도 했다.⁴⁾

미술관 단위에서 개최하는 휘트니 비엔날레에 비해 규모가 훨씬 크

4) 1993년 2월 24일부터 6월 20일까지 뉴욕의 휘트니미술관에서 열렸던 1993 휘트니 비엔날레는 같은 해 7월 31일부터 9월 8일까지 국립현대미술관에서 규모를 축소하여 '1993 휘트니 비엔날레 서울'이란 제목으로 개최되었다. 이 전시의 주제, 내용, 방향에 대해서 최태만, 『복합문화: 문화적 경계를 넘어서』, 1993 휘트니 비엔날레 서울 전시 도록, 도서출판 삶과꿈, 1993, 74~80쪽 참고.

고, 국제적인 비엔날레는 앞에서 살펴본 베니스 비엔날레의 경우처럼 조직 방식에서 전시 구성까지 다른 특징을 보여준다. 국제적인 규모의 비엔날레 중에서 가장 차별성이 강한 것으로 1984년 창설된 '아바나 비엔날레'를 들 수 있을 것이다. 물론 상파울로 비엔날레가 제3세계에서 개최하는 비엔날레 이기는 하지만 거의 제1세계화해 버린 점을 고려해 볼 때 지구상에 남아있는 마지막 공산주의 국가 중의 하나인 쿠바가 제1세계에 맞서 제3세계, 특히 라틴 아메리카 미술의 정체성을 확인하고 그들의 문화적 연대를 강화하기 위해 개최하고 있다.

아바나 비엔날레는 쿠바가 아직 우리나라와 수교하지 않은 국가이기 때문에 그 전모가 국내에 알려진 적이 없다. 그러나 이 행사에 관여했거나 참관한 사람들의 기록을 볼 때, 서구 미술계에 거의 소개되지 않은 남미, 아프리카, 아시아 작가들의 정치, 문화, 식민의 역사와 민족적 정체성에 대한 강렬한 메시지가 담긴 작품들로 구성되고 있음을 파악할 수 있다. 그런 점에서 아바나 비엔날레는 현존하는 비엔날레 가운데 가장 제3세계적인 것이라고 할 수 있을 것이다.⁵⁾

그 밖의 제3세계에서 개최되는 비엔날레로서 아프리카 지역의 현대 미술을 보여주는 세네갈의 다카 비엔날레와 중동 지역의 샤지야 비엔날레 등이 있다. 아랍 에미리트연합에 소속된 샤지야(Sharjah)에서 개최되는 샤지야 비엔날레는 애초에 지역 비엔날레로 출발했으나, 2003년 제6회를 맞아 샤지야 부족장의 딸인 알 카심(Sheikha Hoor Al Qasimi)이 예술 감독을 맡으며 영국의 젊은 동료를 큐레이터로 영입하여 그 범위를 국제적인 것으로 넓히려는 시도를 보여줌으로써 주목을 받았다.

일반적으로 국제적인 규모의 비엔날레들은 국가별로 커미셔너를 위촉하고, 이들이 추천한 작가들로 전시가 구성되는 것이 관례처럼 되어 있다. 그러나 이러한 제도가 지닌 치명적인 결함은 그 동안 우리나라가 커미셔너와 참가 작가를 지명하는 방식에서 드리난 바 있다. 즉 국제 미술의 흐름과 비엔날레에 대한 정보 입수 및 분석이 이루어지지 않은 가운데 한국미술협회가 커미셔너와 작가 선정의 권한을 독점하다보니, 국제전에 대한 전문적인 식견이나 안목보다 국내에서 지명도 있는 몇몇 작가가 커미셔너로 선임되는가 하면, 심지어 커미셔너의 의견과 상관없이 한국미술협회가 일방적으로 참가 작가를 선정하는 식의 앞뒤가 맞지 않는 일까지 벌어진 것이다. 이러한 잘못된 관행은 결국 1982년에 열린 제12회 파리 청년 작가 비엔

5) 제5회 아바나 비엔날레를 참관한 박보의 「또 하나의 경계선과 그 가능성」, 『가나아트 38』, 1994, 7·8월호, 62~67쪽 참고.

날레의 커미셔너로 지정되었던 성원경 인하대 교수가 파리 비엔날레의 운영 정관에 따른 커미셔너의 역할을 무시한 채 한국미술협회의 국제분과위원회가 일방적으로 작가를 선정하고 통보하자 이의 부당성을 지적하며 커미셔너를 사퇴해 버리는 결과를 초래하기도 했다.⁶⁾ 더 구체적으로 살펴보면 파리 청년 작가 비엔날레의 운영방식은 베니스 비엔날레와 성격이 다른데, 세계를 크게 네 개의 지역으로 분류하고 각 지역의 비엔날레 연락원(프랑스어로 '코레스퐁탕')이 추천한 자료를 대상으로 국제 커미셔너 회의를 통해 최종적으로 출품 작가를 선정하는 절차를 밟는 것이었다. 이런 과정은 실험적이고 진취적인 의욕을 지닌 35세 이하의 젊은 작가를 발굴한다는 취지에 부응하는 합리적 방식이라고 볼 수 있는데, 우리나라의 경우 그 절차와 과정을 무시하거나 곡해해 버린 것이다.

비단 국제전 참가 자격을 한국미술협회 소속 회원에게만 부여하는 데서 오는 문제뿐만 아니라 행사 내용에 대한 충분한 이해와 사전 준비의 소홀에 따른 문제도 그 동안 수없이 노정되었다고 할 수 있다. 우리나라가 처음으로 참가한 1986년 베니스비엔날레의 주제가 '예술과 과학'이었는데, 이런 운영 상의 모순과 치밀하지 못한 대응 방식 때문에 주제에 부합하지 않는 작품을 출품한 경우가 그러하며, 그 후에도 커미셔너 선정에서든 작가 선정에서든 주최 측의 기획 의도를 정확하게 파악하고 그것에 부응하는 작품을 전시했다고 볼 수는 없다. 이런 제도상의 허점 때문에 한때 비엔날레는 현대미술의 최전선이라기보다 절충적인 작품들로 이루어진 사교장으로까지 인식되기도 했다. 게다가 현대미술의 활력을 체험할 수 있을 뿐만 아니라 전시 성격도 분명한 《카셀 도쿠멘타(Documenta)》나 《시대정신(Zeitgeist)》 등의 국제 전시가 속속 창설되자 각 비엔날레의 운영주체들은 자국 비엔날레의 독자성을 부각시키고 국제 미술계에서 영향력을 유지하기 위해 다각적인 대응 방안을 내놓기도 했다. 그중 대표적인 예가 전시 총감독으로 지정된 사람이 구성하는 주제전을 들 수 있다. 주제전은 해당 비엔날레의 성격을 가장 분명하게 부각시킬 수 있을 뿐만 아니라 전시 운영을 총괄하는 총감독의 현대미술에 대한 미술사적, 비평적 시각과 안목을 보여주는 것이기 때문에 경향이나 수준이 제각각인 국가전시보다 더 주목받는 경우가 있다. 1995 베니스 비엔날레의 주제전으로 꾸며진 《정체성과 이질성, 신체의 형상 1895~1995》이나 1999년의 《모두에게 열려 있다(Aperutto)》, 2001년의 《인류의 고원》을 비롯하여 1995년 《경계를 넘어서》라는 전체 주제에 상응하여 조직

6) 『계간미술 21』(1982년 봄호)에 실린 미술계 뉴스 「국제전 참가에 또 다른 갑음, 기사 참고.

된 광주 비엔날레 주세전 등이 좋은 예라고 할 수 있다.

또 다른 맥락에서 주목할 수 있는 것으로 베니스나 상파울로와 같이 역사를 자랑하는 비엔날레는 물론이거니와 신생 비엔날레 역시 국제적인 전시를 조직한 경험이 없기 때문에 단기에 행사의 명성을 확보하려는 전략으로 국제적으로 잘 알려진 미술계 인사를 총감독으로 위촉하고 있는 추세를 들 수 있다. 국적에 관계없이 탁월한 미술 행정가로서 뛰어난 전시 기획력을 지닌 사람을 발탁해 그에게 전시 기획을 일임하는 것은 그 행사의 질적 수준과 경쟁력 강화라는 측면에서 중요한 선택이라고 할 수 있는데, 잘 알려진 바대로 풍피두 센터가 개관했을 때 프랑스 정부는 이 센터 부속 초대 국립현대미술관장으로 프랑스인이 아닌 스웨덴 출신의 풍투스 홀텐(Fontus Hulten)을 지명한 바 있다. 어떻게 보면 한 나라의 미술 행정에 중요한 영향을 미칠 수 있는 미술관장에 외국인을 임명하는 것이 모험일지 모른다. 그러나 경험과 식견이 풍부한 인사를 초청하는 이러한 모험이 오히려 긍정적인 결과를 가져오는 경우도 많다. 세계 각국이 자국의 홍보는 물론 관광 산업 및 경제 부흥을 위해 개최하는 비엔날레에도 자국 출신의 미술 행정가보다 비록 국적은 다르더라도 능력 있고 지명도 높은 전문가를 총감독으로 지명하는 추세는 관심 있게 연구해 볼 필요가 있다.

예컨대 《예술의 방위》라는 흥미 있는 주제를 내걸었던 1993 베니스 비엔날레의 디렉터 아킬레 보니토 올리바는 제7회 파리 청년 작가 비엔날레의 디렉터를 역임한 바 있으며, 프랑스 미술평론가인 미셸 누리자니(Michel Nuridsany)가 1985년 상파울로 비엔날레 디렉터를 역임했다. 또한 《되돌아온 부메랑》이라는 주제로 1991년 시드니 비엔날레를 감독했던 르네 블록(René Block)은 1992년 터키 출신의 큐레이터인 바시프 코르툰(Vasif Korun)에 의해 국제 비엔날레로 성장한 제4회 이스탄불 비엔날레의 감독으로 선임된 후 《역설적 세계에서 예술의 비전》을 주제로 한 전시를 기획했다. 물론 1995년 베니스 비엔날레의 총감독으로 이탈리아 출신의 인사가 아니라 프랑스 미술평론가이자 피카소미술관장인 장 클레르가 위촉되었음을 앞에서 이미 확인했었다. 그 밖에도 최근 비엔날레에서 두드러진 활동을 펼치고 있는 큐레이터로 카트린 다비드(Catherine David), 후 한루(Hu Hanru), 한스 울리히 오브리스트(Hans Ulrich Obrist), 로자 마르티네즈(Rosa Martínez), 다니엘 번바움(Daniel Birnbaum), 찰스 에셔(Charles Esche), 제롬 상스(Jérôme Sans), 이영철 등을 들 수 있다.⁷⁾

세각기 세계의 주목을 받고 있는 비엔날레들마다 복표한 이상의 효과를 거두기 위해 각별히 신경쓰는 것, 그것은 비엔날레의 성격을 강하게 부각시킬 수 있는 전시 주제나 방향 설정일 것이다. 비교적 후발 비엔날레

로 출발한 시드니 비엔날레의 디렉터를 맡았던 르네 블록은 전시 주제에 부합하는 작가의 발굴을 위해 직접 각 국가를 방문하여 자료를 수집하고 작가와 면담한 후 최종적으로 출판 작가를 선정했으며, 그 과정에서 젊은 작가인 문주가 발탁되어 한국이 최초로 시드니 비엔날레에 참가하는 계기를 만들어냈다. 역시 후발 비엔날레의 하나인 리용 비엔날레는 루미에르 형제에 의한 영화 제작 100주년을 기념하여 1995년도 행사의 방향을 과학 기술과 영상으로 압축했는데, 테크놀로지 아트와 현재의 전망을 파악할 수 있는 전시로 기억되고 있다.

4. 독립 큐레이터의 출현과 비엔날레 신드롬

미국의 저널리스트 톰 울프(Tom Wolf)는 『칠해진 문자(The Painted Words)』⁷⁾에서 2000년 메트로폴리탄미술관이나 뉴욕 현대미술관(MOMA)이 1945년부터 1975년 사이 위대한 미국 미술 회고전을 열게 되면 이 시대를 대표하는 세 명의 주요 인물로 부각될 화가는 잭슨 폴록, 윌리엄 드 쿠닝, 제스퍼 존스가 아니라 그린버그, 로젠버그 그리고 스타인버그가 될 것이라고 예언한 바 있다. 즉 21세기에는 뉴욕 현대미술관에 걸린 폴록이나 드 쿠닝의 작품을 떼어내고 그 자리에 거대한 이론의 설명판이 게시될 것이며, 사람들은 '말씀이 그려진 회화의 시대'를 돌이켜 보며 낱낱거리거나 놀라워할 것이라고 했다.⁸⁾ 물론 냉소로 가득 찬 울프의 이러한 표현은 과장된 수사에 불과하다는 사실이 밝혀졌다. 그러나 큐레이터의 영향력이 막강해진 21세기는 '칠해진 비평문'이 아니라 큐레이터의 '확신에 찬' 전시개념이 작품을 대체하고 있는 지경이다. 실제로 후한루가 '최악의 경우'라는 전제를 달기는 했으나 작가를 단순히 큐레이터의 아이디어를 구체화해 주는 일러스트레이터처럼 이용한다는 극단적인 발언도 서슴지 않는 것을 보면 21세

7) 2005년에 열린 여러 비엔날레 중 몇몇 큐레이터들이 중복 활동하고 있는 사례를 보면 이들이 세계 곳곳에서 열리는 비엔날레를 중첩무진하며 얼마나 바쁜 존재인지 실감할 수 있다. 1월에 열린 제1회 모스크바 비엔날레의 큐레이터로 조지프 박스타인(Joseph Backstein), 다니엘 번바움, 이아라 보브노바(Iara Boubnova), 니콜라 부리오(Nicolas Bourriaud), 로자 마르티네즈, 한스 올리히 오브리스트가 선임되었으며, 로자 마르티네즈는 마리아 드 코랄(Maria de Corral)과 함께 제51회 베니스 비엔날레의 공동 감독을 맡기도 했다. 한편 부리오는 새롬 상스와 함께 제8회 리용 비엔날레 큐레이터였으며, 광주, 부산, 베니스 비엔날레 등에서 활동한 후한루는 제3회 티라나 비엔날레 큐레이터로 활동했다. 2002 광주 비엔날레 큐레이터였던 찰스 에셔 또한 바시프 코툰과 함께 제9회 이스탄불 비엔날레를 기획했다.

8) 톰 울프, 『현대미술의 상실』, 박순철 옮김, 열화당, 1997, 123~124쪽.

기는 비평가의 시대가 아니라 큐레이터의 시대라고 말하는 것도 과언은 아닐 것이다.⁹⁾

그렇다면 큐레이터의 시대는 어떻게 나타났는가? 지난 20세기 말에 이루어진 전시의 역사를 추적해 보면 큐레이터의 시대가 느닷없이 형성된 것이 아님을 알 수 있다.

프랑스에서 큐레이터를 유물보존관(conservateur)이라고 부르는 것처럼 큐레이터란 그 어원에 있어서 라틴어로 감독관(overseer)을 지칭하는 것으로부터 출발했던 것에서 알 수 있듯이 '보존관리자(conservator)'란 의미가 강하지만, 현재 대부분의 사람들은 귀중한 유물의 성실한 관리자로서가 아니라 다분히 역동적인 면모를 갖춘 전시 조직자로 이해하는 경우가 많다. 특히 현대미술관의 출현과 더불어 현대미술의 계통별, 계열별 분류와 그것의 평가에서 큐레이터의 역할이 두드러지기 시작했다는 것은 이미 잘 알려진 사실이다. 이를테면 미국의 뉴욕 근대미술관 초대 관장이었던 알프레드 바(Alfred Barr)로부터 《다다, 초현실주의와 그들의 유산》《피카소와 브라크, 입체파의 개척자들》《20세기 미술에 있어서 프리미티비즘》 등의 전시를 기획하여 20세기 현대미술이 미술사 속으로 편입하는 길을 터준 윌리엄 루빈(William Rubin) 등을 비롯하여 1974년부터 1981년 도미니크 보조(Dominique Bozo)가 관장으로 부임할 때까지 퐁피두센터 국립근대미술관장으로 재직하며 《파리-뉴욕》(1977), 《파리-모스크바》(1979), 《파리-파리》(1981) 등의 기념비적인 전시를 총지휘했던 퐁투스 홀텐, 《지구의 방법사들》(1989)을 기획한 장 위베르 마르탱(Jean Hubert Martin) 등은 이미 전설적인 인물이 되었다고 해도 과언이 아닐 것이다. 이처럼 기라성 같은 기획자가 출현하기 전만 하더라도 작가나 시인이 선언문을 작성하고 전시를 조직하는 경우가 많았으나 미술관 제도의 정립과 함께 큐레이터의 역할이 더욱 중대하게 취급되기 시작했으며, 그 양상은 1960년대를 전후하여 새로운 국면을 맞이하게 된다. 여기에는 미술관이나 전시장을 단순히 작업실에서 완성된 작품을 수집, 보존, 전시하는 공간으로 인식하는 것이 아니라 전시장 자체를 작업의 연장이자 작품의 일부로 받아들여려는 태도의 확산도 작용했음을 주목할 필요가 있다. 즉, 작가의 의도를 효과적으로 반영하고 실현하기 위해 과거처럼 미술관장, 학자풍의 전시 기획자와 다른 전문가에 대한 요구가 나타났던 것이다. 특히 1969년 3월 스위스 베른 현대미술관에서 하랄드 제만이 기획했던 《태도가 형식이 될 때》라는 전시는 '큐레이

9) 케롤리 테야, 『큐레이터는 세상을 어떻게 움직이는가?』, 김현진 옮김, 아트북스, 2001, 30쪽.

터의 시대를 알리는 신호탄과도 같은 것이었다.¹⁰⁾ 당시 새롭게 부각되던 포스트 미니멀리즘, 아르테 포베라(Arte Povera), 대지예술 경향 등을 대거 소개한 이 전시를 통해 제만은 전통적인 전시 방법에 문제를 제기하며 전시장이 곧 작품의 일부가 되게 하는 시도를 했다. 그리하여 요셉 보이스는 미술관에 오브제를 갖다놓는 것이 아니라 그 바닥에 기름칠을 했고, 마이클 하이저는 미술관 정원에 거대한 구멍을 팠다. 이들의 작업이 큐레이터에 의해 의미 있는 행위로 지지받았기 때문에 미술관 벽에 암전히 걸리거나 놓이는 형식을 탈피하여 공간을 연출하는 작업을 감행할 수 있었던 것이다. 즉, 작업실에서 완성된 작품을 전시장으로 들고 나와 진열하는 것이 아니라 현장 작업이란 것이 보편화하는 징후를 이 전시에서 확인할 수 있게 된다.

그러나 제만이 이 전시를 조직하기 직전 미국이나 유럽에서 기존의 전시 형식에 저항하는 전시가 우후죽순 개최되었다는 사실을 주목할 필요가 있다. 예컨대 로버트 모리스(Robert Morris)가 기획하여 카스텔리 화랑에서 열린 세라(Richard Serra)의 '물튀기기(splashing)' 작업, 1969년 모리스가 역시 카스텔리 화랑에서 가진 '전환된 일상의 지속적 작업(Continuous Project Altered Daily)' 등을 비롯하여 1967년 제네바의 라베르테스카(La Bertesca) 화랑에서 열린 '아르테 포베라(Arte Povera-Im Spazio)' 전시, 1967년 파리 장식미술관에서 열린 다니엘 뷔랑, 올리비에 모세, 미셸 파르방티에, 니엘 토로니 등 네 명의 젊은 작가들이 마치 시위 형식처럼 가졌던 전시는 제만의 전시에 대한 예고편이라고 할 수 있다.¹¹⁾ 특히 미국의 후기미니멀리즘을 대표하는 이런 경향에 대해 모리스는 '반형식(Anti-form)'으로 규정했는데, 당시 유행하던 이 용어가 너무 제한적으로 비쳐졌기 때문에 제만은 이 용어의 채택에 부정적이었다고 한다.¹²⁾

어쨌든 현재의 관점으로 보자면 특별한 것이 아닐지 모르지만 전시의 역사에서 이러한 방식의 수용은 중요한 의미를 지닌다. 그것은 조만간 나타날 '큐레이터 독재'를 용인하는 상징적 사건이었던 것이다.

세이트 지겔라움(Seith Gigelau)이 1969년 1월 4일 뉴욕 52번가의 한 공간에서 개념미술 작가들의 작업을 소개한 전시는 큐레이터가 작가

10) 제만이 조직한 《태도가 형식이 될 때》에 대해 국내에서 발표된 논문으로 진취연, 'When Attitudes Become Form, 1969년 아방가르드 미술의 집결장', 『서양미술사학회 논문집 Vol.19』, 2003, 105~124쪽 참고.

11) 이른바 '반형식(Anti-form)'의 경향을 떠는 로버트 모리스와 리처드 세라의 작업의 작업에 대해서는 Andrew Causey, *Sculpture Since 1915*, Oxford Univ. Press, New York, 1998, pp.131~137쪽, BMPT에 대해서는 카트린느 미예, 『프랑스 현대미술』, 위명순 옮김, 시각과 언어, 1987 참고.

12) 진취연, 앞의 글, 106쪽.

들의 대변인 신분으로부터 거의 작가와 동일한 지위를 누리거나 혹은 그것을 선도하게 된 것으로까지 비쳐진 상징적 전시다. 세이트 지젤라움에게 전시는 도록 그 자체였다. 실제 네 명의 개념미술가들이 각각 두 점씩 출품하기는 했지만, 초대장에 기록했던 것처럼 32점에 이르는 로버트 베리, 더글라스 휘블러, 조지프 코수드, 로렌스 바이너의 작품은 2천 권을 인쇄한 도록 속에서 전시되었던 것이다. 결국 전시는 도록을 보충 설명하는 물건들을 제시해 놓은 것에 불과했다. 일면 드콜 정권에서 문화부장관을 지낸 앙드레 말로의 '상상미술관'을 실천한 듯한 이 전시는 개념미술의 속성에 부합하는 것이라고 할 수 있다.

기념비적 전시인 《태도가 형식이 될 때》는 2003년 미네아폴리스의 워커 아트 센터(Walker Art Center)에서 열린 《생각의 폭은 어떻게 형식이 되는가?(How Latitudes become Form)》라는 전시에서 볼 수 있듯이 유사 전시의 출현을 촉발하기도 했는데, 이런 유사성은 차별화의 전략을 내세우고 있음에도 불구하고 많은 비엔날레들이 서로 비슷한 언어를 사용하고 있음을 밝혀주는 증거이기도 하다.

순회전 형식의 《태도가 형식이 될 때》를 마친 제만은 미술관과 같은 기관에 소속하지 않고 독립 큐레이터의 길을 걷는 출발점으로 《카셀 도큐멘타》를 선택했다. 그는 1972년 제5회 《카셀 도큐멘타》의 전시 기획을 맡음으로써 1955년 창설된 이래 연속 4회에 걸쳐 예술감독을 맡았던 아놀드 보데가 추구했던 추상미술 위주의 전시로부터 벗어나 도큐멘타를 사진, 비디오, 설치미술이 중심을 이루는 전시로 그 성격을 바꿔놓았다. 이 사건은 큐레이터가 자신의 이름을 걸고 자신의 의지에 따라 전시를 기획한 사례라는 점에서 시사하는 바가 크다. 제만은 제5회 《카셀 도큐멘타》를 끝낸 후 기관에 소속하지 않고 전시를 따라 이동하는 독립 큐레이터가 되었다.¹³⁾

이미 국제적으로 알려진 하랄드 제만의 명성이 거의 독점주의의 양상을 띠기 시작한 것은 아마도 1997년을 기점으로 잡아야 할 것이다. 1997년 제4회 리용 비엔날레의 총감독을 맡은 제만은 요셉 보이스블 비롯하여 크리스티안 안콕스키, 볼프강 라이프, 뵽 튀만, 스텐 더글라스, 후안 무노스, 루이즈 부르주아, 더글라스 고든 등의 유럽 작가를 중심으로 한국의 이불, 일본의 마리코 모리, 유키노리 야나기, 중국작가로는 안홍, 푸 지에, 쑹 멩보, 얀 페이밍, 첸첸 등 8명의 작가를 포함시킨 전시를 조직했다. 명단만 보면 유럽 작가들의 잔치에 제만 자신이 맡혔듯 '바이블'인 중국 작가 일부를

13) 이 부분에 대해서는 김정희, 20세기 미술의 패러다임을 바꾼 전시들과 우리나라 현대 미술, 서양미술사학회 논문집 Vol.19, 2003, 79~101쪽 참고.

초대하고 '책'에 불과한 일본과 한국 작가를 양념으로 얹어놓은 꼴이다. 그는 또한 《지구의 여백》이란 주제를 내건 1997 광주비엔날레의 커미셔너 제안을 수락하며 다음과 같은 포부를 밝히기도 했다.

“제가 한국에서 맡은 작업은 일종의 모험이라고 할 수 있습니다. 유럽의 접근 방식과 다소 다르기 때문입니다. 유럽에서는 제가 스스로 테마를 정하고 전시를 창안해 갑니다. 그러나 이번 광주 비엔날레는 저에게 테마를 주셨습니다…저는 속도와 물과의 관계에 대해서 생각하게 되었습니다. 그래서 나는 물이 되는 기분이 되어서 마치 액체로 영감을 받아 세상에서 가장 느린 것도 그리고 가장 빠른 것이 될 수 있고, 또 그 반대로 될 수도 있다는 느낌을 받았습니다…전시는 마치 결혼과 같은 것인데, 초혼이 아니라 중혼이지요. 이 결혼에 참여하는 주체들은 다수입니다. 조직위나 우리에게 주어진 전시 공간, 제 머릿속의 아이디어, 제가 알고 있는 지식, 그 모든 것들이 결혼의 주체라고 할 수 있습니다. 제 전시는 동서의 상이한 이미지를 대비시키는 데서 시작해 볼까 합니다. 빌 바울라의 <물, 물, 공기, 소리>라는 비디오 설치 작품, 소리로 공간을 표현하는 막스 누하우스의 작품, 피피로타 리스트의 물을 신체와 결합시키는 작품, 게리 힐, 가브리엘 코스타스 같은 작가들, 인터넷을 활용하는 레이널 다나할리의 작품 같은 것도 생각해 봤습니다. 또한 제 전시의 시작은 레오나르도 다 빈치의 작품과 소쇄원에서 본 그림으로 구상하고 있습니다.”

과연 그는 자신이 큐레이팅한 《속도/물》 부분에 다니엘 토로니, 팽 맹보, 게리 힐, 빌 바울라, 이브 클라인, 스탠 더글라스, 피피로타 리스트, 볼프강 라이프, 세르지 스피처, 프란츠 게르취, 가브리엘 코스타스, 요셉 보이스 등의 작품을 전시했다. 이중 리용과 전시 개념에서 다소 차이가 있긴 하지만 요셉 보이스를 비롯하여 스탠 더글라스, 팽 맹보, 볼프강 라이프 등이 중복됨을 알 수 있다. 필자에게 제만이 조직한 이 전시는 인상적이고 훌륭한 것이었으며 특히 전시 공간 연출에 있어서 가장 우수한 것으로 기억된다. 그러나 주제를 해석하고 의미를 부여하는 방식에는 여전히 의문의 여지가 있다. 이런 의문은 그가 연속해서 예술감독을 맡았던 1999년과 2001년의 베니스 비엔날레에서도 풀리지 않았다. 1980년 그가 제안했던 아페르토는 청년 작가를 위한 전시로서 장 클레르가 폐지할 때까지 젊고 실험적인 동시대 미술의 발표장으로서 그 역할을 담당했다. 그가 새삼 이탈리아어로 '열림'을 의미하는 아페르토에 '모든 사람들에게'라는 말을 붙여 만들어낸 '아

페르튀토(Apertutto, APERTO over All)는 몇 회에 걸쳐 격렬한 비난에 부딪치고 있던 베니스 비엔날레에 생기를 부여하고자 한다. 그러면서 제만은 102명의 작가를 참가시킨 1999 베니스 비엔날레에 100세를 앞두고 있던 루이즈 부르주아를 상징적으로 앞세웠다. 21세기를 맞이하는 2001 베니스 비엔날레에서 제만이 제시한 주제는 질 들뢰즈와 펠릭스 가타리가 공동으로 저술한 『천 개의 고원』에서 따온 《인류의 고원(Plateau of Mankind)》이었고, 아르세날레의 주제전에서 이 전시의 피날레로 그는 요셉 보이스의 현무암 돌덩어리를 상징적으로 제시했다.

미국에서 활동하던 프란체스코 보나미가 제만의 뒤를 이어 2003 베니스 비엔날레의 예술감독이 되고 《꿈과 갈등: 관객의 독재》라는 주제를 내세우자 국내 언론들은 세만의 전시를 떠올리며 큐레이터 독재로부터 관람객이 권리를 이양 받는 시형무대이자 비디오 일색이었던 '어둠의 축제'는 끝났고, 회화의 시대가 도래했음을 알리는 신호탄이라도 되는 것처럼 입을 모았다. 사실 제만의 전시를 보면 논리적이면서도 시적 비약과 유연한 상상력이 그 속으로 관류하고 있음을 감지할 수 있는데, 그것을 간과하지 못한 결과 이런 표과적인 결론을 내린 것은 아닌가 하는 생각을 떨칠 수 없다. 이미 역사적 평가의 대상이 된 제만의 공로를 폄하하고 싶지는 않지만 나로서는 그의 명성을 드높인 《태도가 형식이 될 때》에서부터 그의 관심이 '새로운 형식'을 개척한 예술가들의 동지이자 후견인으로서 예술 형식 및 그것의 발표 방식의 확장에 집중된 것은 아니었는지, 주제나 내용은 그것을 수식하는 명목에 그치는 것은 아니었는지 간혹 의심할 때가 있다. 그가 최근 10년 사이에 보여준 작가들의 중복 출연에서 그런 심증을 확증하고 싶은 충동을 느낀다.

그렇다고 모든 책임을 큐레이터에게, 그것도 자기희생을 감수하며 세계를 종횡으로 질주하고 있는 성실하고 진지한 큐레이터들에게 떠넘기는 것은 무책임하다. 국제 비엔날레가 세계화의 전도사로서 유럽 중심의 가치를 확대재생산하는 거점이 되거나 비서구권에서 발생한 비엔날레조차 서구화를 추구해야 할 목표로 설정하고 있다면 그 책임은 비엔날레가 서둘러 국제적으로 인정 받을 수 있도록 기획자를 압박하는 개최 국가나 해당 도시의 관료, 시민들에게도 있다. 그러나 제도적 장치가 그것을 부추기기도 한다는 점을 간과해서는 안 될 것이다.

이제 우울하지만 거부할 수 없는 현실에 대해 말해야 할 차례가 되었다. 내가 맡았던 2004 부산 비엔날레 현대미술전 출품 작가 중 한 사람은 '가난한 나라에서 태어난 죄로 어떤 기관으로부터도 지원을 받지 못하니 이것이야말로 '부익부 빈익빈'이 아니냐고 불평한 적이 있다. 물론 이것은

냉정한 현실이다. 오늘날 국제 비엔날레가 유럽 중심으로 재편되는 데는 독일(IFA, Goethe Institut), 프랑스(AFAA), 영국(British Council), 스위스(Pro Helvetia), 노르웨이(OCA), 핀란드(FRAME), 네덜란드(MONDRIAAN) 등과 같은 유럽의 여러 나라들이 운영하고 있는 문예진흥기금의 역할이 컸음을 무시할 수 없다. 우리나라의 경우도 문예진흥원이 베니스 비엔날레를 위한 특별 예산을 편성해 놓고 있으며, 상파울로와 같은 국제 비엔날레 참가 작가를 지원하고 있는데, 선진 유럽이라 하더라도 대부분 자국 작가들의 여행 경비와 체재비 정도만 보조해 주는데 비해 많은 액수를 지원하는 만큼 비록 소수의 작가에게 제공되는 혜택일망정 그나마 다행이다. 비엔날레 큐레이터는 전시 개념을 만들고 조직위원회와 같은 조직의 구성원이나 개최도시의 관료들을 설득하면서, 더 많은 지원을 요구하는 작가를 달래는 한편, 늘 모자랄 수밖에 없는 전시 비용을 충당하기 위해 이런 자원 기관들을 찾아다녀야 하기 때문에 그 업무량은 상상 이상으로 과도하다. 그래서 제1회 프라하 비엔날레의 경우에서 볼 수 있듯이 지원을 거부한 기관에 대해 공개적으로 비난하는 일까지 일어난다. 프라하 비엔날레는 도록에서 독일 작가들에 대한 지원을 거부한 프라하 주재 괴테 인스티튜트에 대해 다음과 같이 비난 광고를 게재했다.

“독일 작가들과 프라하 비엔날레 감독인 지안카를로 폴리티는 어떤 방식으로든 도움을 주지 않은 프라하 괴테 인스티튜트에게 ‘사양합니다’란 말을 전합니다.”

그런데 이러한 비난은 이미 예견된 것이었다. 『플래시 아트(Flash Art)』의 발행인이자 편집인이기도 한 지안카를로 폴리티는 2001년에 창설된 티라나 비엔날레의 감독이기도 했는데, 그는 작품의 운송비 지원을 거절한 NIFCA(핀란드), 몬드리안 재단(네덜란드), AFAA(프랑스)와 같은 기관에 대해 비슷한 문구로 서운함을 드러낸 바 있다. 이 사례는 무엇에 대해 말하고 있는가? 블록버스터급 비엔날레에 재원의 확보는 큐레이터에게 엄청난 스트레스로 작용하고 있다. 어떤 경우 불과 몇 개월 만에 대형 전시를 만들어내야 하는 큐레이터에게 아무리 적은 액수라도 필요한 돈을 지원하겠다는 것은 달콤한 유혹이다. 그런데 그 돈은 대체로 부자 나라들로부터 나온다. 그래서 인프라가 잘 구축된 나라에서 성장한 작가가 국제 미술계의 주목을 받고, 비엔날레에 중복 초대되는 현상이 보편화되는 것이다. 티라나 비엔날레는 이러한 비엔날레 시스템에 대해 저항했으나 그것에서 완전하게 자유로울 수 없음을 보여준 실질적인 예라고 할 수 있다.

비엔날레는 미술관 전시에 비해 훨씬 탄력적인 것임에 분명하다. 하지만 그 엄청난 규모와 막강한 영향력 때문에 특정 미술을 강화하고 그것의 세계적 확산을 조장하는 권력의 장으로서 작동하고 있다는 지적을 근거 없는 비난으로만 치부할 수 없다는 사실이 여러 증거를 통해 드러나고 있다. 차별화의 전략이 획일적인 언어를 재구축하는 장소, 바로 현대미술이 처한 곳이기도 하다.

□ □ 주제어

세계화(globalization), 비엔날레(biennale), 비엔날레 신드롬(biennale syndrome), 글로벌 스탠더드(global standard), 독립 큐레이터(independent curator)

참고문헌

단행본

- 알버트 라즐로 바라바시, 『링크, 21세기를 지배하는 네트워크과학』, 강병남·김기훈 옮김, 동아시아, 2002.
장 루이 페리에, 『20세기 미술의 모험』, 김정화 옮김, API, 1990.
롬 울프, 『현대미술의 상실』, 박순철 옮김, 열화당, 1982.
카트린느 미에, 『프랑스 현대미술』, 엄명순 옮김, 시각과 언어, 1987.
캐롤리 테아, 『큐레이터는 세상을 어떻게 움직이는가?』, 김현진 옮김, 아트북스, 2001.
Andrew Causey, *Sculpture Since, 1945*, Oxford Univ. Press, New York, 1998.

논문/비평문

- 김정희, 「20세기 미술의 패러다임을 바꾼 전시들과 우리나라 현대미술」, 제1회 국제 학술 심포지엄, 서양미술사학회 논문집 Vol.19, 2003.
김정희, 「베니스 비엔날레의 역사(1895~2003)와 당대 미술과의 관계」, 현대미술사연구 Vol.17, 현대미술사학회, 2005.
진휘연, 「When Attitudes Become Form, 1969년 아방가르드 미술의 집결장」, 제1회 국제 학술 심포지엄, 서양미술사학회 논문집 Vol.19, 2003.
박모, 「또 하나의 경계선과 그 가능성」, 『가나아트』 38, 1994년 7·8월호.
최태만, 「복합문화: 문화적 경계를 넘어서」, 1993 휘트니 비엔날레 서울 전시 도록, 도서출판 삶과꿈, 1993.

전시도록

- 지구의 여백, 1997 광주 비엔날레, 도서출판 광주 비엔날레, 1997.
멈춤(실현), 2002 광주 비엔날레, 도서출판 광주 비엔날레, 2002.
Politics · Poetics, document X-the book, cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 1997.
1993 Biennial Exhibition, Whitney Museum of American Art, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York, 1993.
46 esposizione internazionale d'arte, la Biennale di Venezia(english edition), Marsilio, Venice, 1995.
48 esposizione internazionale d'arte, la Biennale di Venezia(english edition), Marsilio, Venice, 1999.
49 esposizione internazionale d'arte, la Biennale di Venezia(english edition), Marsilio, Venice, 2001.
50 esposizione internazionale d'arte, la Biennale di Venezia(english edition), Marsilio, Venice, 2003.

Biennale is a Preacher for the Globalization of Art?

Tae-man Choi

As biennale exhibitions has been expanded into all of the world since 1990s, these trends of blockbuster exhibitions have caused several problems. For instance, some major curators monopolized most global size exhibitions despite of a variety of cultural and historical backgrounds. Besides, due to a strong connection between these curators and their own artists, the young emerging artists' opportunities tend to be reduced as a result of the power game. In addition, major curators' power have influence on the exhibition style as well as on the theme itself. Some artists who did not involved that kind of huge scale exhibitions dispute that the direction of the exhibition is concentrating on the curator's interest instead of artists or viewers. Although these dissatisfactions could not portray correctly the process of organizing and managing system of a biennale exhibition, those biennale exhibitions held in recent have shown tautologic discourses without any passion and positive attitude direct to the exploitation of our society as a vanguard.

In the process of comparing several kinds of biennale exhibitions, I could find that some artists who participated several biennale exhibitions at the same time did not present their creative vision, although the triumph of an exhibition was typically measured by the amount of visitors.

Thus, the aim of this article is to prove that the biennale can show us new cultural discourse as well as progressive method of understanding our times. Is biennale producing the real 'global standard'? If biennale has done it, could this global standard present up-to-date paradigm for the unique exhibition system? Is biennale providing an useful opportunity for the understanding and communicating of contemporary art through the re-contextualization which is pronounced by the publicity of curator and organizing committee? How can we find the distinctive strategy from each biennale exhibition including Venice Biennale?

Biennale, as a blockbuster exhibition, always requires a degree of hype, otherwise it would not be a special event and would not attract a big enough audience. It is the actual reason why major biennale exhibitions seem to be similar artistic events. Unfortunately, it

seems that the excess of biennale exhibitions might bring about the lack of contents. In this case, the biennale syndrome would be a kind of the center of poverty, in spite of the visual splendor. After all, following the global standard may not be a matter of great importance now. What really matters is how each biennale exhibition which started under the different conditions can search their own identity.