

『셋 이상이 모여』, 《다른 곳 Elsewhere》, 『큐레이팅의 역사』 재론

- Curate : Create : Edit

by. 임다을

처음 『셋 이상이 모여』*1를 읽었을 때, 나의 관심은 ‘셋’이나 ‘모였다’에 대한 암시가 아니라 ‘이상’이라는 문자 안에 있었다. 앞으로 적는 후기 혹은 재론은, 대부분 『셋 이상이 모여』의 ‘이상’에서 유래하며, 이 글은 도산공원 아뜰리에 에르메스의 전시 《다른 곳 Elsewhere》*2과 한스 울리히 오브리스트(Hans Ulrich Obrist, 1968-)의 저작 『큐레이팅의 역사』*3를 함께 서술한다.

『셋 이상이 모여』의 편집은 눈에 띈다. 편집자 이여로는 자신에게 할당된 페이지에서 ‘글 덩어리를 순서대로 제시하는’ 보편적 선집과 달리, 글을 종별로 쪼개서 제시하는 형식에 대해 언급한다.*4 그는 이 책의 형식이 ‘독자에게 읽힐 자신감이 없기’ 때문에 고안한 시각적 페티쉬일 뿐이리라는 의혹을 해명하며, 그 “소위” 일반적 단행본 형식이 받는 대우에 대해 질문한다. 나또한 그의 설명처럼 이 글의 저자들이 전체적으로도, 개별적으로도 납작한 글을 쓰고자 한다고 느끼지는 않는다. 하지만 《던전》*5이라는 플랫폼에 게재한 글이 이 책을 통해 다시 읽힌다는 것은, 구체적으로 《던전》에서의 경험과 어떻게 다를까?

책의 시작 부분에서 연달아 등장하는 강보원의 글이 매우 일상적(이기에 더욱 특별한) 톤을 유지한다면, 곧이어 등장하는 나일선의 글은 어쩌면 글(텍스트) 자체에 대한 실험으로 보일 정도로 특정하다. 김유림의 시는 조금 더 뒤에 등장하는데, ‘~거야.’를 반복하는 계획 시집은 의도적으로 ‘열심히’와 거리를 두는 강보원의 일기에 대꾸하는 듯이 보이기도 한다. 물론 김유림의 ‘~거야.’ 또한 강보원이 의식하는 ‘열심히’와는 거리가 있겠다. 내가 이 책을 시집이라고 느낀 이유가 정확하지는 않지만, (책의 후반에 등장하는 강보원의 시 두 편을 제외하고는) 모든 글이 어떤 시처럼 다가왔다. 아마 그것은 이 책의 편집 때문일 것이라 의심해본다. 책의 후반부 나일선의 글과 김유림의 글이 번갈아 등장할 때, 김유림의 시에서 몰두하는 ‘~거야.’의 언술은 나일선의 「**영사기사를 짜라! (5)~(6)**」*6에서 화자의 서술과 (절묘하게) 조우한다. 「**영사기사를 짜라! (5)~(6)**」 속 ‘**난 이제 이걸 죽일 거야.; ‘이젠 읽지 않을 거야.’** 등의 발화는 마치 김유림의 목소리로 읽히는 것 같은 착각을 만든다. 또 강보원의 시, 내가 유일하게 시라고 느끼지 못했던 그 글들은, 김유림이 유지하는 시 형식과 조우한다. 그것은 강보원의 에세이에서 자주 확인할 수 있는 어떤 계획(에 대한 상념), 시를 써보고자 부단히 노력하며 언제나 실패하는 그의 기조와 맞닿는다. 뜬금없이 등장하는 강보원의 시는 마치 김유림이 사용하는 ‘계획’이라는 문자의 영향 아래로 미끄러지는 것만 같았는데, 그 때 강보원 또한 김유림의 시를 특정한 방향으로 유도했다. 내게 그(김유림)의 시는 계획을 내용으로 하는 것이 아니라 계획 그 자체로, 특히 이 계획이 가지는 정서는 강보원에서부터 김유림까지를 강렬하게 진동한다. 그리고 그 목소리의 떨림은 나일선의 글에서 마치 메아리처럼 등장하는 것이다. 아마 그는 정말 모종의 계획에 성공했던 것 같다. 이외에도 의도한 듯 주고받는 부분들이 많았지만, 이는 나의 주관에 의한 서술이며 독자들은 각자의 몫으로 주어질 아름다움이 있을 것이므로 요소에 대한 감상은 이쯤에서 마무리를 하고, 조금은 다른 이야기에서 출발해 여기서 다시 만나고자 한다.

이 책에 대해 감상자들이 ‘큐레이팅(Curating)’을 언급하는 것*7은 놀랄만한 일은 아니지만, 곰곰이 생각해보면 꽤 독특한 부분이기도 하다. 미술의 큐레이토리얼 방법론이란 오랜 시간 미술 분과를 넘어 비-미술 문화 전반에서 작동해왔을 것이다. 하지만 그것의 역사를 총체적이고 통시적인 시간으로 종합하고자 하는 시도는 많지 않았다. 덕분에 큐레이팅에 대한 비전공자의 이해는 얼마간 미술관이나 사립기관의 큐레이터들이 주는 보편적 인상에 머문다. 물질(작품)을 배치, 배열하고 혼재하는 것. 또는 각각 적당한 거리를 만들어주는 방법론 정도로 말이다. 글의 등장 순서와 편집 디자인을 통해 완성한 『셋 이상이 모여』는 언어라는 비물질 매체를 주된 표현 수단으로 삼겠지만, 이여로가 언급했듯 이 책은 시각적 진실(물론 이 부분은 아직 논의의 여지가 있겠다.), 즉 ‘책’의 물질적 특성을 간과하지 않고 만들어졌다.*8 그리하여 큐레이팅이 만들어낸 긴 시간 안에서, 『셋 이상이 모여』가 보여주는 방법론을 떠올릴 수 있을만한 사례를 찾는 것은 어려운 일이 아니다.

하랄트 제만(Harald Szeemann, 1933-2005)이 기획한 1969년의 전시 《When Attitudes Become Form》은 68혁명에 대한 그의 화답이라는 평가도 있겠지만, 무엇보다 그는 이미 예술가의 몸, 창작자의 생산에서 창작자의 위치와 몸짓이 결코 투명하지 않음을 알고 있었다. 흥미롭게도 1968년 태생인 큐레이터 한스 울리히 오브리스트의 저작 『큐레이팅의 역사』에서 제만은 자신의 쿤스트할레 시절을 회상하며, ‘선별적인 정보selective information를 주기 위해 그리고/또는 정보를 주는 선별informative selection을 위해 작품의 물질적 토대를 중시하는 감정가로서의 시선, 정보를 분석하고 파급하는 시선 모두를 고려하고, 이 둘을 변형 시킨다고 이야기한다.’*10 또 다른 사례인 루시 리파드(Lucy Lippard, 1937-)의 전시 《557,087》*11은 전시 도록을 낱장의 카드로 제작하고 가져갈 수 있도록 했다. 이 카드형 도록은 관람객의 의도에 따라 작품과 그에 따른 텍스트의 등장 순서가 바뀌는데, 이는 공간(전시)의 비선형적 특성과도 조우한다. 《557,087》의 비선형적 특징은 이후에 한스 울리히 오브리스트의 전시 《Do it》(1994-)에도 큰 영향을 끼쳤다.*12 물론 대상의 재구성과 편집을 통한 순서의 변경이 주는 가능성과 상상은 『셋 이상이 모여』에서도 확인 가능한 것이다.*13 하지만 이렇게 무수한 갈래를 만들어내는 일, 배치와 배열을 통한 소격은 여전히 과거의 시간에서와 같이 새로움의 보증서라고 할 수 있을까? 여전히 소격은 비판적 거리를 확보해낼 수 있는 거의 유일한 방법인가? 예술가의 행위가 표현을 위해 거치는 모종의 단계에 불과하다는 생각을 재고해야 할 때, 그러한 재고를 지시하는 큐레이터의 몸, 즉 그들의 제스처는 마치 과거의 예술가들의 몸짓이 그러했듯 여전히 심연 안에 머물 수 있을까? 이 모든 제스처들이 동시대의 전방위적 플랫폼들이 직조하는 ‘현재’라는 시간에 어떤 방식으로 관계하는가? 이러한 질문에 충분한 논의 없이 당장의 답으로 귀결하는 것은 크게 유효하지 않을 것이며, 질문의 틀 자체에 대한 문제제기도 얼마든지 가능할 것이다. 하지만 아뜰리에 에르메스의 전시 《다른 곳 Elsewhere》은 여전히 이 질문들이 내게서 떨칠 수 없는 무엇이라고 말해주는 듯 했다. 여기에 그에 대한 이야기를 함께 옮겨 보도록 하겠다.

《다른 곳 Elsewhere》은 한국의 영향력 있는 미술상 제도를 운영하는 에르메스 재단이 주최하는 전시라는 점 외에도, 디

렉터 안소연(1961-)의 기획전시라는 점, 상대적으로 젊고 잠재성을 인정받은 국내 작가들을 묶어낸 전시라는 점에서 많은 궁금증을 불러일으키는 전시였다. 전시에 참여한 대다수의 작가들은 이미 알고 있거나 이전의 작업을 본 적이 있는 작가들이었는데, 나는 특히 김동희와 김희천, 노상호 작가의 작품들을 보며 사뭇 낯선 생각에 잠겼다. 안소연 디렉터는 전시의 서평에서 “다른 곳”이라는 문자가 자칫 누락할 수 있는 “지금, 여기”를 언급한다.*14 세계가 수많은 파편으로 찢개지고 공존 불가능한 것들의 겹쳐짐 자체인 지금의 현실 안에서, “다른 곳”에 대한 상상은 결코 영원한 불가침의 미래가 아니라 가시화되지 못한 현재의 문제일 수 있다. 추리 소설가 아리스가와 아리스의 ‘현실에서 도피하지 않으면서 현실을 뒤집는다.’*15 라는 인용구는 《다른 곳 Elsewhere》을 노웨어-유토피아의 함정에서 벗어나게 하고, 전시가 현재라는 좌표와의 밀접한 관계를 의도했다는 사실을 부연했다. 물론 나는 안소연 디렉터의 글이 충분히 설득력 있었다고 생각하지만, 내가 지금부터 말하고자 하는 것은 또 다른 ‘다른 곳’에 대한 이야기이다.

이 이야기는 어느 정도 한국 미술 생태계의 대안 공간, 신생 공간에 대한 이해가 필요하다. 하지만 이 글이 미술 전공자만을 표적으로 삼지는 않기에 많은 세부사항은 누락할 것이며, 필요한 만큼 축약해보겠다. 신진 독립 기획자, 미술 창작자들이 만들어낸 수많은 전시 공간은 한때 한국 미술 역장에서 특별한 요체였다. 이후 대안 공간에서 신생 공간까지의 움직임은 시간이 지남에 따라 변화했다. 신생 공간은 제도권 전시에 진입할 신진작가 발굴을 목적으로 진행하는 작가 조사들과 연동하며, 민간 창작자들이 스스로 주도하는 미술 제도처럼 자리 잡았다. 이제 아티스트 런 스페이스, 신생 공간, 청년 운영 주체의 프로젝트형 전시 플랫폼 등은 ‘신진’과 ‘중진’의 구분이 유효하지 않은 현장이다. 이 특징은 작가 간 제도적 경계를 흐리며 신진작가들의 기회로 작동할 수도 있었지만, 여전히 우리가 활동하는 현장은 줄곧 특정한 헤게모니에 취약하게 반응하고 기울며, 신생 공간은 기관이 떠맡고 있던 제도적 특성을 민간이 위임 받아 자율적으로 행하는 ‘착취와 유사한 효과’를 만들기도 한다.

이러한 상황에서, 신생 공간을 거쳐 아틀리에 에르메스의 전시장으로 이동한 작가 일군의 작품은 ‘또 다른 곳’에 대한 생각을 만들어낼 수밖에 없는 듯 보인다. 김희천 작가는 그간 전시 공간과 영상의 관계, 특히 영상 안에서 반복적으로 노출하는 이미지 구현 기술(VR, AR, 페이스 스왑, 인공위성 시점과 3D 모델링 기술)과 물리적 현실(스크린 바깥)의 관계를 통해 자신의 작업을 개진해왔다. “언젠가 스크린은 사라지고, 세계 자체가 스크린이 될 것”(“I think the screens are now disappearing and the world itself is becoming a screen.”)*16 이라고 말하는 그에게 물리적 전시 공간은 매우 중요하다. 이 부분은 어느 정도 역설적으로 느껴질 수 있는 부분인데, 내가 이를 생각하게 된 계기는 아트선재센터에서 열린 김희천 작가의 개인전 《김희천 : 탱크》*17를 통해서였다. 비현실적 진공상태로 일컬어지는 화이트 큐브의 특징과 감각 차단 탱크(Sensory Deprivation Tank)의 서사는 아트선재센터의 전시 공간 안에서 뒤엎히며 스크린 앞에 놓인 나의 현실을 재고하도록 유도했다. 그러나 《다른 곳 Elsewhere》에서 그의 작업은 얼마간 현실의 중계자인 고전적 스크린으로, 또는 현실과 명확하게 분리된 그 벽면으로 되돌아가는 듯했다. 그것은 현실을 순식간에 스크린으로 전환해낸 전작과는 조금 다르게 보였다.

노상호의 회화는 SNS 플랫폼의 이미지들을 가져와 매일매일 기록하고 배치하는 《THE GREAT CHAPBOOK》의 연장선에

있다. 다만 그간 내가 보았던 바와 조금 다른 감상을 서술하자면, 아마도 이 전시에서 그의 작업이 소위 ‘평면 회화’로 보였다는 사실이 있었다. 이전 전시에서 편집적인 그림창고에 가까운 모습으로 전시장을 구현하거나 옷걸이 등에 작품을 스크랩해 개별로 판매하는 전략은, 그의 작업이 단순히 평면 회화가 아니라 그림을 그리는 주체의 움직임과 연동한 일련의 사건임을 말해주었다. 그에게 붙어있는 (근거조차 부실한) 상업화의 혐의들과는 별개로, 내게는 그가 “그리는 행위”의 과정을 보여주는 부표로 그림을 제시한다고 생각하기에 충분했던 것이다. 허나 회화(매체)적 순간에 몰두하는 듯 보였던 《다른 곳 Elsewhere》에서의 전시 방법은, 지금은 내게 물음표로 남겨져 있다.

한 사례 더 이야기하자면, 안소연 디렉터의 오프-화이트톤 우주 안에서 김동희 작가의 작품은 고전하는 것처럼 보였다. 아틀리에 에르메스의 건축물의 모든 공간이 “남김없이 미적”이라는 부분은, 그에게 유리한 환경을 제공하지 못한 것 같았다. 그는 신생 전시 공간이 자리 잡은 서울의 폐허를 적극적으로 변형해 해당 공간 자체를 자신의 좌대 위에 올려놓는 작업을 보여주었다.*18 그간 관객들이 작품과 전시 공간의 중첩을 통해 재귀적으로 공간을 인식하는 데 성공해왔다면, 이번 아틀리에 에르메스 건축물은 그가 자주 사용하는 그 거울. 재귀적 효과를 불러오는 거울보다도 훨씬 더 매끈하고 비어있는 무엇이었다.

안소연 디렉터는 그 이력으로도, 연출 감각으로도 매우 뛰어난 큐레이터로 알려져 있다. 그의 미적 감각과 실천은 『큐레이팅의 역사』에서 다니엘 비언바움(Daniel Birnbaum, 1963-)이 추서로 다룬 수잔 파제(Suzanne Pagé, 1941-)*19처럼 아티스트의 작품 세계를 우선하는 낮은 자세에서 기인한다. 아트선재센터에서 주최한 큐레이팅 좌담회 《9x0x》에서 대담자 김해주 큐레이터(1980-)는 안소연 디렉터에게 큐레이터의 조건에 대해 질문했다. 그때 안소연 디렉터는 많은 조건들이 있었지만 무엇보다도 작가들의 작품세계를 위해서 한 발 뒤로 물러나 조력하는 태도라고 언급했다.*20 그는 개별 작가들의 작업 세계를 보장하기 위해 작품 간 적절한 거리를 지키려 하고, 화이트큐브는 작가의 세계관에 집중할 수 있는 최적의 플랫폼으로 작동한다. 개념적으로는 블랙박스와 유사한 목적을 가진 이 ‘장소’는, 본래 미술사 안에서 공공연한 적이였다. 아방가르드, 포스트 모던, 혁명의 기획은 화이트큐브가 가진 흰 벽과 비현실적 세계관을 지적하며, 예술과 삶의 통합을 주장했다. 허나 68의 정신이 자유주의의 경계 안으로 이동하고 담론의 지형이 대륙에서 영미로, 또 비서구권 지역으로 번져가는 동안, 그들의 수많은 선언과 운동은 다시금 화이트큐브 안으로 회수되어 ‘거대한 시간’의 이름 아래 녹아들었다. 한국에서도 민중미술과 포스트-민중 미술로 일컫는 일련의 사건들이 점차적으로 역사가 되었고, 그들의 노고와는 별개로 미술의 시장 경제는 민중미술을 단색화 이후의 미술 상품으로 언급하고는 한다.

우리는 이미 방대한 시간의 축적에도 여전히 화이트 큐브가 존재한다는 것을 안다. 건축을 하나의 예술품으로 의도했던 빌바오 구겐하임 같은 미술관조차 매년 열리는 전시의 어려움을 고려해 평면의 흰 벽을 시공하기 일췌이다. 그리고 오히려 화이트큐브 시공을 예술가 집단에서 먼저 요구하는 일은 빈번하다. 누군가는 여전히 이 상황을 단순히 전략과 효과의 문제, 관습적 양식미의 문제로 환원할 수 있겠지만, 만약 우리가 여전히 화이트큐브를 현실과의 유리상태를 지칭하는 수사로 쓰고 싶다면, 우리는 우리가 미학화한 모든 현실에 대해 이야기해야 한다. 서울의 폐허와 세계의 공터들, 그 위기의 장소들이

미적 양식의 조력자가 되어 얼마간 위급함을 상실할 때, 그것이 지엽적인 사건이 아니라 다발적인 규모로 이루어질 때, 그러한 장소들은 화이트큐브와 질적으로 어떻게 다른지 설명해야 할 것이다. 내게 《다른 곳 Elsewhere》이 정말로 흥미롭게 느껴지는 이유는, 《다른 곳 Elsewhere》의 작품들이 ‘공간 자체의 특성을 무효화 하는 것을 전제로 하는 화이트 큐브’*21가 실은 페나 ‘특질을 가진 장소’임을 말해주는 듯 보이기 때문이다. 나는 아직 이 모든 사유를 확신하고 정리할 만큼 충분한 고찰을 거치지 못했지만, 적어도 이제 화이트큐브는 ‘장소’로서 재고해야 마땅하다. 천연하자면 이 장소는 지금 여기의 토대로서의 장소를 뜻한다. 이것은 결코 스스로를 영속화하는 유토피아의 시간 속에 있는 것이 아니다.

화이트큐브라는 장소는 ‘공간’이라는 문자처럼 탈영토의 저편에 있지 않으므로, 우리는 이 지역이 어떤 방식으로 유지되는지, 여기에 어떠한 개입이 이루어지는지 알아야 할 것이다. 거기에는 우리가 안다고 생각한 것 ‘이상’이 있을 것 같다. 그리고 먼 길을 돌아 ‘이상’이라는 문자 안에서 다시 『셋 이상이 모여』와 만나보자면, 이 책의 편집(Edit)-큐레이팅은 안소연 디렉터의 기획과는 조금 다른 양상을 가지고 있다. 그건 이여로 편집자의 큐레이팅이 다분히 ‘장소성’이 아니라 ‘공간적 구조’를 향한다는 데에서 오는 것이다. 전위가 이상을 추구하는 동력을 상실한 이유는 동력의 유한함이 아니라 가능성의 무한함이라는 공허에 있지 않을까? 이는 더 좁게 말하자면 “가능성을 표현하는 것의 무한함”이다. 또 68의 국제화 경향 이후에 등장한 장 위베르 마르탱(Jean Hubert Martin, 1944-)의 《Magiciens de la Terre》*22이 받은 비판*23을 생각해 볼 때, 이미 큐레이팅 행위자의 움직임은 심연 밖으로 꺼내어져 있다. 플랫폼으로서 큐레이터의 몸은 투명하지 않으며, 플랫폼의 유동성을 자아내는 알고리즘과 알레고리는 벡터를 가지고 있(거나 부여받는)다. 편집자 이여로가 《던전》에서 『셋 이상이 모여』로 창작자들의 글을 이동시킬 때, 그리고 그들의 글을 특정하게 배열해나갈 때, 창작자들과 그 과정을 함께하고 설득해나갈 때, 그 모든 과정은 『셋 이상이 모여』가 창발한 벡터이다. 이것이 미적 사건인가? 그렇다면 그 미적 가능성은 ‘새로움’ 이상의 무엇을 담보할 수 있는가? 장소가 새로운 비-장소의 영토화로 인해 발생하는 것이라면, 장소는 새로움 이후의 무엇일 것이다. 『셋 이상이 모여』는 ‘어떤 장소인가?’ 나는 편집자 이여로의 이후를 응원하면서 동시에, 앞선 질문을 품은채로 그의 움직임을 바라보자 한다.

- 1) 강보원, 김유림, 나일선 글, 이여로 편집, 『셋 이상이 모여』, 기획:1, 2020. 11. 28.
- 2) 김동희, 김희천, 노상호, 손광주, 조재영 참여, 안소연 기획, 《다른 곳 Elsewhere》, 아뜰리에 에르메스 Atelier Hermes, 2020.
- 3) 한스 올리히 오브리스트 지음, 송미숙 옮김, 『큐레이팅의 역사』, 미진사, 2013. 1. 30.
- 4) 『셋 이상이 모여』, 240p.
- 5) 문학 웹진 《던전》, 대표자 서호준, www.d5nz5n.com
- 6) 『셋 이상이 모여』, 212p ~ 215p, 219p ~ 223p.
- 7) 프 나르코 나콘, 「리뷰를 쓸거야 아무 말이어도 좋을 거야」, 2021. 1. 27, [출처] 『셋 이상이 모여』 Notion 페이지 <https://www.notion.so/e19a10c010f94ff78f6329cca74f80da>
- 8) 『셋 이상이 모여』, 240p ~ 242p.
- 9) 하랄트 제만 기획, 《When Attitudes Become Form.》, 스위스 베른 쿤스트할레, 1969.
- 10) 『큐레이팅의 역사』, 126p.
- 11) 루시 R 리파드 기획, 《557,087》, 시애틀 아트 뮤지엄, 1969.
- 12) 『큐레이팅의 역사』, 310p.
- 13) 나원영(a.k.a. 420), 「102 (이 책은 세 번에 걸쳐 읽혔다)」, 2021. 1. 16. [출처] 『셋 이상이 모여』 Notion 페이지 <https://www.notion.so/102-ce91d24353a240d3b8cdca01e5f401c6>
- 14) 안소연, 『다른 곳 Elsewhere』 전시 서평 「삶은 다른 곳에; 또는 ‘여기 안의 다른 곳’」, 아뜰리에 에르메스 Atelier Hermès, 2020.
- 15) 동일한 글, 2p.
- 16) 한스 올리히 오브리스트, 김희천 인터뷰 「Filmmaker Kim Heecheon is Using Technology to Test the Limits of Reality」, 2020, [출처] 서펜타인 갤러리 <https://www.serpentine-galleries.org/art-and-ideas/kim-heecheon/>
- 17) 김희천 개인전, 전효경 기획, 《김희천 : 탱크》, 아트선재센터, 2020.
- 18) 김동희 개인전, 안인용 기획, 협력 큐레이터 권순우, 《3 Volumes》, 시청각, 2017.
- 19) 다니엘 비언바움, 『큐레이팅의 역사』: 「앞으로 올 것들에 대한 고고학적 단상」, 354p.
- 20) 아트선재센터, 《9x0x, 큐레이터 토크 5: 안소연》, 대담자 김해주, 2018년 10월 11일
- 21) 『다른 곳 Elsewhere』 전시 서평 「삶은 다른 곳에; 또는 ‘여기 안의 다른 곳’」, 3p.
- 22) 장 위베르 마르탱 기획. 《Magiciens de la Terre》, 풍피두 센터와 라 빌레트 그랜드 홀, 1989.
- 23) 예를 들어, 바바라 크루저(Barbara Kruger, 1945-)는 《Qui sont les magiciens de la terre?》라는 작업으로 전시 기획의 주체를 비판했다. 이 전시는 대지의 마술사들이라는 제목에서 알 수 있듯이 다소 패권국가의 시각에서 비서구권 시각예술 생산자들의 작품을 직조하고 신비화했다는 항의가 있었다.