수상자

김정현

지정글

《미디어시티서울 2014, '귀신, 간첩, 할머니'》 미디어 담론에서 영매의 아카이브로

자유글

퍼포먼스의 감염 경로는? —퍼포먼스 예술의 동시대성을 찾아서

서강대학교에서 영문학, 심리학, PEP(정치/경제/철학)을 전공했고, 홍익대학교 미술사학과에서 파울 클레에 대한 연구로 석사 학위를 받았다. 2014년 아트선재센터 전시담당 큐레이터로 박이소, 김순기, 김성환 개인전 및 6-8전 기획에 참여했고, 2015 AYAF 큐레이터 전시공모에 선정되어 인사미술공간에서 전시를 선보일 예정이다. 동시대미술의 수행적 측면에 관심을 갖고 퍼포먼스와 안무에 관한 글쓰기를 시도하고 있으며, 국립현대무용단의 기획 공연에 드라마투르기와 퍼포머로 참여하기도 했다. 작가 30인 인터뷰 프로젝트를 진행했고 계간 컨템포러리 아트 저널에 정기 기고하고 있다. 전시, 공연, 지면 등의 형식에 얽매이지 않고 비평적 관점을 구체화하고자 하며, 작업의 해설자가 아닌 작가의 토론자로서 미술 평론을 펼치고 싶다.

《미디어시티서울 2014, '귀신, 간첩, 할머니'》 미디어 담론에서 영매의 아카이브로

김정현

지난 해 서울시립미술관에서 열린《미디어시티서울 2014》의 전시 주제였던 '귀신, 간첩, 할머니'는 꽤나 유명세를 탔다. 동시대미술관에서 다루기에 생경해 보이는 것들이 한 데 모였기 때문이었을까. 이전과 달리 예술 감독에게 화제가 집중되기도 했는데, 장편 영화 <만신>(2013)을 발표하면서 더욱 유명해진 작가 박찬경이 맡았기 때문이리라.《미디어시티서울 2014》는 서울을 대표하는 비엔날레를 표방하는 대규모 전시인 동시에 박찬경 개인의 작업으로도 볼 수 있을 듯하다. "나는 오브제를 만드는 게 아니라 개념적인 작업을 하는 작가"라는[1] 소개를 참고해서 이번 전시의 주제가 '아시아 고딕'이라는 작가의 관심사를 발전시킨 것이라는 점을 떠올려보면 무리한 평은 아닐 것이다.《미디어시티서울 2014》는 비교적 성공적인 작가주의 기획이지만 박찬경의 관심이 아카이브 전시로 확장됨으로써 두 가지 의문을 낳는다. 첫째, 근대의 타자에 대한 관심에는 과연 어떤 비판적 가능성이 담겨있는가? 둘째, 미디어시티서울에서 기술 매체에 대한 관심을 폐기한 것은 타당한가?

타자들의 사당(祠堂)?

《미디어시티서울 2014》의 전시서문에서 박찬경은 "영화 속의 스파이는 매력적이지만, '간첩'은 무섭다. 신(神)은 받들어야 하나 귀(鬼)는 멀리해야 한다. 할머니는 공경해야 마땅한 존재지만, 동시에 대대적인 젊음의 찬양 밖으로 추방되는 것이 현실"이라고 설명한다. 마치 광고 카피문구처럼 흥미롭고 명료한 이러한 표현은 귀신, 간첩, 할머니가 왜곡된 발전의 역사를 지닌 아시아의 근대화 과정에서 탄생한 타자들을 대표하는 이름이라고 선언한다. 이어서

1 월간 객석 인터뷰 '미디어시티서울'의 예술감독 박찬경, 2014년 9월호 http://navercast.naver.com/magazine_contents.nhn?rid=1439&rid=&contents_id=66563

이 전시가 "귀신, 간첩, 할머니가 쓰는 주문, 암호, 방언으로부터 새로운 인류공동체의 희망을 키우려는 집단지성의 현장"이라고 밝히는데, 이에 따르면 귀신, 간첩, 할머니는 전시에 참여한 예술가들이 따르고 있는 선구적 존재들이기도 하다.

우선, 귀신은 "역사의 서술에서 누락된 유령을 불러와 그들의 한 맺힌 말을 경청"하기 위해 쓴 것이라고 한다. '우리'라고 호명된 기획자 및 참여작가들은 "미디어와 미디움(영매)의 재결합을 통해 현대 과학이 쫓아낸 귀신들이 미디어를 통해 되돌아오기"를 바란다고 말한다. 예술가는 박해받는 자에 주목하고 그들을 역사의 새로운 주체로 지목하는데, 여기서 '우리'는 영매 또는 무당으로 드러난다. 샤먼으로서의 예술가 담론은 오래 전부터 한국에서 유행하고 있는 것으로, 박찬경은 박생광, 이우환, 백남준, 오윤, 민정기부터 그 다음 세대의 이불, 최정화, 윤동구, 배영환, 임흥순, 김상돈, 김해민, 박이소에 이르는 작가들을 거론하며 한국 현대미술에서 무속의 계보를 살펴본 바 있다.[2]

그러나 근대적 타자의 역사를 드러내는 과제는 과연 무당이 되어야만 밝힐 수 있는 것인가? 예술가는 이를 위해 무당을 자처할 수밖에 없는가? 진정 이들 무당-예술가 혹은 샤먼-예술가의 살풀이를 통해 한 맺힌 영의 원혼이 풀릴 수 있는가? 평론가 심상용은《미디어시티서울 2014》에서 제시하는 귀신을 불러들이는 샤먼적 처방이 "서구 낭만주의적 전망의 뒤늦은 민속학적 변조"라고 비판한다.[3] 이는 예술가가 사회에 개입하는 방법의 전범을 전근대 사회의 해법에서 찾는 것의 부적절함을 지적한 것으로 볼 수 있다. 공동체의 의미와 결속 양상이 달라진 시대에 타자에 접속할 수 있는 방법을 영매에서 찾는 것은 분명

2 박찬경 인터뷰,「영화는 굿의 확장된 개념」, 월간미술, 2014년 3월호

3 심상용,「우상과 신화의 미학에 대한 소고 "귀신은 복권시켜야 할 타자인가?"」, 컨템포러리아트저널, 2014, vol. 20

시대착오적인 환상으로 보인다.

게다가 이러한 예술적 작업이 '전통의 발견'이라는 이름 아래 수행되어야 할 이유는 무엇인가? 왜 영매는 동시대의 사건이 아닌 근대의 역사에 집중하고자 하는가? 박찬경은 역사에서 잊혀진 주체들에 주목한다. 그러나 그가 "이번 비엔날레 주제가 '아시아 고딕'인 이유는, 아시아에 대한 시각이 정작 아시아에서 제대로 정립되지 않았기 때문"이라며4 '아시아 고딕'이라는 양식적 담론을 제기할 때, 타자의 발견은 역사 비판이나 정치적 논쟁으로 이어지지 않는다. 대신 현대 미술에서 점점 할당량이 높아져 가고 있는 아시아 지역을 대표하는 미학적 양식의 개발로 이어질 뿐이다.

역사적 주제를 대하는 박찬경의 태도는 오래 전부터 '엘리트주의적인' 것으로 비난받아 왔다. 박찬경은 이러한 비난이 반지성주의에서 나온 것이라 매도하지만 실상은 그렇지 않다. 지성의 반대에는 반지성주의만 있지 않다. 윤리적 무책임 또한 지성의 반대 지점에 서 있는 것이다. 극단적으로 양극적 사고를 하며 부당한 결론에 도달한 예는 또 있다. 박찬경이 "현대미술은 자신과 세상이 어떻게 대면하고 있는지를 보여줘야지, 자신의 내면에 뭐가 있는지를 보여주는 것이 목적은 아니다."라고[5] 밝혔을 때, 그는 개인의 자아와 내면을 감수성의 영역에 한정해버린다. 그러나 개인의 고유함은 윤리적 선택과 책임의 차원에서 여전히 중요하지 않은가? 우리 시대에 윤리는 어떻게 가능한가하는 질문은 박찬경의 관심이 아닌 듯하다. 그는 할머니가 "권력에 무력한 존재이지만, '옛 할머니'가 표상하는 인내와 연민은 바로 그 권력을 윤리적으로 능가하는 능동적인 가치로 다시 생각해볼 수 있을

4 월간 객석 인터뷰 '미디어시티서울'의 예술감독 박찬경, 2014년 9월호

5 노형석,「우리 근대가 남긴 생채기 풍경을 좇는 미술가 박찬경」, 아트인컬처, 2009년 3월호 http://navercast.naver.com/contents.nhn?rid=5&contents_id=248

것"이라며, 윤리의 문제를 간단한 미학적 상상으로 대체해버린다.

이때 "사회와 역사에서 분리된 예술은 존재하지 않는다"는[6] 발언은 의심스러운 것이 된다. 이는 사회와 역사에 대한 예술의 관심을 당연한 것으로 치부함으로써 오히려 그러한 관심의 무관심한 토대를 지시하는 것은 아닐까? 즉, 사회로부터 거리를 두고 자유롭게 관찰하는 개인을 상정하고 있는 것은 아닌가? 귀신, 간첩, 할머니에 그치지 않고 아시아 근대의 타자들을 아카이브 형식으로 집결시킨《미디어시티서울 2014》전시장은 근대인의 사당(祠堂)과 같다. 또한, 유일하게 현대의 문제와 맞닿아 있는 것으로서 식민 통치와 냉전의 경험을 집약하여 '간첩'이라는 키워드를 제시했으나, 미디어를 다루는 다양한 작가들의 방식을 언급할 뿐 불신의 문제를 당면한 것으로 제시하지 않음으로써 간첩마저 사당에 모시게 되는 것은 아닐까. 영매를 자처하는 예술가는 미술관에 박해받은 타자를 불러들인다. 그리고 아시아의 전통과 정체성을 찾으려는 기획자는 미술관을 아주 흥미롭거나 지루한 박물관으로 만든다. 과거의 역사를 소환하여 현재의 역사와 대결하지 않고 다만 위령제를 지내려 할 때, 아카이브는 열병에 이르지 못하고 페티시로 전락하고 마는 것이다.

기술 매체를 의심하는 능력의 소멸

이렇게 개인의 윤리와 분리된 '미학적 사회의식'은 어떻게 형성되는가? 영매로서의 예술가의 능력에 대한 절대적인 신뢰는 어디에서 오는가? 여기서 미디어시티서울이 폐기한 기술 매체에 대한 관심이 염려스러운 것으로 다가온다. 기술 매체의 발전에 대한 사유가 우리에게 남긴 교훈은 의심하는 능력일 것이다. 2000년에 미디어시티서울이 국제미디어아트 비엔날레'로서 처음 발을 디뎠을 무렵의 목표는 "디지털 기술의 발달로 변화되고 있는 동시대미술의 양상을 세계 각국의 미디어아트를 통해 제시하고, 세계적인 IT 강국, 첨단 미디어 문화 도시로서의 서울시를 자리매김"하겠다는 것이었다.

그러나 디지털 강국으로서 미디어아트의 중심지가 되겠다는 국가주의적이고 산업적인 의지는 여러 기획에 의해 수정되었다. 가령《미디어시티서울 2010》에서는 최첨단 기술을 이용한 미디어아트의 발전을 추적하고 디지털 유토피아를 꿈꾸는 대신 20세기 초로 거슬러 올라가 폭넓게 기술 매체의 발전이 가져온 변화를 검토하고자 하였는데, 전시 주제를 '신뢰Trust'로 잡고 매체의 개입에 따른 인식 체계의 변화에 초점을 맞췄다. 즉, "미디어의 확장된 형태는 정보를 왜곡하고, 메시지를 불투명하게 하며, 대중으로 하여금 마케팅 전략에 익숙해지게 한다." 이에 따라 대중은 고립되기 십상이고 "사회가 제시하는 민주주의는 대중주의와 그 차이를 구별하기 힘들어졌다"는 전망이 나온다.

이러한 비판적 관점은《미디어시티서울 2012》에서 더욱 심화된다. '주문Spell'이라는 전시 주제는 "초월적인 권력을 제공할 수 있는 테크놀로지의 사용과 인간이 자신을 끊임없이 표현하고 싶어 하는 욕망 등이 결합하여 개인과 개인, 개인과 집단 그리고 집단과 집단 사이에 작용하는 힘의 관계"에 주목한다. 미디어라는 매개체로 인해 사회적 소통이 어떻게 변화하는지를, 특히 매체를 조작하는 자의 힘이나 권력의 관점에서 조망한다. 이와 같이 지난 2회의 미디어시티서울은 국제미디어아트비엔날레라는 허울과는 거리를 두면서도, 더욱 고도화된 동시대의 기술 매체 환경에 대한 비판적 사유를 멈추지 않았다.

이와 대조적으로《미디어시티서울 2014》는 미디어를 영매로 대체해버린다. 단지 어원의 유사성에서 근거를 찾을 수 있을 뿐인 이러한 전회는 기술 매체에 대한 담론을 손쉽게 폐기하는 결과에 이른다. 미디어 담론의 중요성은 미디어의 능력을 의심스러운

6 월간 객석 인터뷰 '미디어시티서울'의 예술감독 박찬경, 2014년 9월호

것으로 사고할 수 있기 때문에 나온다. 그러나 이 전시에서 미디어를 대체한 미디움으로서의 영매는 과연 어떤 식으로든 의심받는 것으로서 제시되고 있는가? 오히려 기술 매체를 폐기하고 영매-개인을 그 자리에 세움으로써, 의심을 소거하고 완전한 신뢰를 보내게 되는 것은 아닌가. 이제 영매로 일컬어진 예술가에게는 일말의 의심의 눈길도 향하지 않게 되었으며, 관람자에게 남아있는 가능성은 전근대 사회 마을 공동체의 일원처럼 영매의 능력을 두려움과 선망의 시선으로 바라보는 것뿐이 되지는 않았는가.

잃어버린 '타자성'의 귀환을 위하여

《미디어시티서울 2014》는 종래와 다르게 영상 작업의 수를 줄이고, 회화와 조각과 같은 전통적인 조형예술 작품과 함께, 사진, 책, 각종 자료 등을 아카이브 형식으로 제시하였다. 전시 구성이 다양화된 데다 '귀신, 간첩, 할머니'를 대표로 하는 박해받거나 사라져가는 근대의 타자들이라는 주제가 명확하여 관람객에게 좀 더 흥미를 줄 만하였다. 같은 해에 열린 광주 비엔날레와 부산 비엔날레가 빈약한 주제와 엉성한 구성으로 비난받았던 것과 비교하면, 비교적 성공적인 기획이었다고 볼 수 있다. '국제미디어아트 비엔날레' 대신 'SeMA 비엔날레'로 명칭이 변경되고, 미디어아트 대신 기획 주제에 집중함으로써 광주나 부산 비엔날레와 같이 서울을 대표하는 비엔날레로서의 정체성을 굳히며 변화를 모색하는 시기에 꽤 적절한 선택이었을 지도 모른다.

그러나 미디어아트라는 특정한 장르에서 벗어나는 것을 넘어서, 그 이전까지 7회에 걸친 기획 속에서 발견했던 문제의식을 모두 내려놓는 것은 현명한 선택이었는가? 그 동안 서울시립미술관이 한국의 동시대미술 기획을 선도할 수 있었던 이유는 근대적 예술 개념을 끊임없이 시험하고 넘어서려 했기 때문은 아닌가. 그런 상황에서 다시 예술가를 영매로서 귀환시키려는 시도는 퇴행적인 것은 아닌가. 그렇지 않다면 또 다른 산업적 이해관계와 맞닿은 국가주의적 기획에 이르는 것은 아닐까. 예술가 주체의 특별한 능력을 지지하는 동시에, 박해받은 타자들의 표상에 주목하는 전시는 시대착오적일뿐만 아니라 기만적인 것이 된다. 자기 안의 타자성을 오직 미학적으로만, 비범한 예술가로서의 정체성에서 찾는 한, 사회적 타자는 또 다시 배제될 뿐이기 때문이다. 그 동안 미디어시티서울은 기술 매체에 대한 논의를 통해 동시대의 타자성에 대한 고민을 개진해왔다. 미디어시티서울이 다음 기획에서는 '미디어'에 대한 비판적 입장을 제시할 수 있기를 바란다.

퍼포먼스의 감염 경로는?
—퍼포먼스 예술의 동시대성을 찾아서

김정현

지난 4월, 2015년도 에르메스재단 미술상의 새로운 수상자가 발표됐다. 바로 2개월 전에 영상 작업을 선보인 장민승이 2014년도 미술상을 받은 데다, 연말에 먼저 후보자들을 모아 전시를 열고 이듬해에 수상자를 결정하는 에르메스재단 미술상의 방식에 익숙해졌던 터라 당황스러운 소식일 수밖에 없었다. 그러나 4월의 수상자, 정금형의 이름을 듣는 순간 그 보다 적절한 인물은 없을 것이라는 생각이 들었다. 그런데 연극과 현대무용을 전공한 정금형의 퍼포먼스가 “시각예술로까지 분야를 확장해 새로운 형식의 예술을 구축”했다는 심사평은 절반은 타당하고 절반은 부당하다. 이러한 평가는 동시대 예술의 실험을 화이트큐브 미술관이 주도해왔다는 일방적인 인식 하에 연극과 현대 무용의 동시대성을 무시하는 것이기 때문에 부당하다. 그러나 현재 한국의 시각예술계에서 퍼포먼스의 중요성이 급증하고 있는 상황을 날카롭게 포착해냈다는 점에서는 타당하며 주목할 만하다.

지난해 서울시립미술관에서 회고전을 가진 김구림 작가는 기자회견에서 “60년 당시에 나는 화가가 아니라 미친 사람이었다.”며 회한을 드러냈다. 조형예술이 중심이었던 화단(畵壇)에서 회화와 조각을 벗어난 것도 예술이 될 수 있다는 것을 증명해야 했던 과거의 퍼포먼스는 당시 한국 미술의 아방가르드이자 실험 미술의 동의어였지만 미술로서 수용되지 못했다. 말년에 이르러 김구림이 국공립미술관에서 전시회를 열게 된 것은 한국미술사를 다시 평가하고 서술하려는 기획의 결과로 볼 수 있다. 그러나 보다 중요한 것은 유독 과거의 미술 중 실험적인 퍼포먼스가 다시 주목받았다는 점, 그리고 그러한 기억과 발굴의 작업이 최근(2014년)에 이루어졌다는 사실이다.

한국 퍼포먼스의 선구자 김구림과 2000년대 후반 이후로 극장과 미술관을 넘나들며 작업해온 정금형의 교차로. 여기에 가장 최근 한국 동시대 미술의 새로운 흐름 또는 과제를 엿볼 수

있는 단서가 놓여있는 것은 아닐까? 이제 퍼포먼스는 미술로서 당당히 인정받게 되었을 뿐만 아니라 미술이 가장 선망하는 '새로운 것'이기도 하다. 그런데 현재의 퍼포먼스는 과거의 것이 오랫동안 잠재되어 있다가 뒤늦게 수면 위에 드러난 현상에 불과한가? 그렇지 않다면 과거의 퍼포먼스와 현재의 퍼포먼스는 무엇이 다르다고 할 수 있는가? 또한 퍼포먼스는 미술관에서 전시와 더불어 빼놓을 수 없는 기획 중 하나가 되었다. 전시만 보여주는 것이 허전한 인상을 줄 정도이다. 퍼포먼스는 관람객을 끌어들이기 위한 행사이자, 전시 오프닝 파티를 겸하는 것이며, 단기 전시를 구성하는 주요 매체가 되었다. 마치 미술계가 퍼포먼스에 감염된 것처럼 보일 정도로 퍼포먼스에 양적, 질적으로 압도되어 있는 이유는 무엇인가? 퍼포먼스의 감염 경로는 어떻게 되는가? 이 글에서는 이런 질문들을 중심으로 한국 동시대 미술의 최근 지형을 그려보고자 한다.

국립현대미술관 서울관의 '다원예술프로젝트 MMCA Performance'

2014년에 한국 미술계는 몹시 시끄러웠다. 그 중 국립현대미술관 서울관의 개관은 상징적인 의미를 지닐 뿐 아니라 미술 및 문화계의 좌표를 흔들만한 중요한 사건이었다. 서울관의 지리적 이점과 거대한 규모는 전시의 지형에 영향을 줄만 하다. 이러한 환경에서 작업은 많은 사람들의 이목을 끌 수 있을 만큼 질적으로 확장되어야 한다. 즉, 스펙터클해져야 한다. 또한, 많은 사람들을 지속적으로 불러들일 수 있을 만큼 양적으로 다양한 볼거리가 제공되어야 한다. 즉, 상당 기간 동안 동일한 형태를 유지해야만 하는 전시 이외에 다른 행사를 끊임없이 기획해야만 한다. 그리고 이런 식으로 '매일 열리는 축제'에 적격인 것으로 퍼포먼스만한 것이 없다.

국립현대미술관 서울관은 일반적인 전시 기획에 이질적인 퍼포먼스를 덧붙이는 대신, 개관 이래로 꾸준히 '다원예술프로젝트 MMCA Performance'를 기획함으로써 퍼포먼스 기획의 개연성을 확보하고자 한 듯하다. 첫 번째 프로젝트인《무잔향》(2014)은 실험영상과 실험음악 작가 24명을 초대하여 4일간 집중적으로 상영이나 연주 퍼포먼스를 선보이는 기획이었다. 주로 유럽과 일본 작가를 초대하되 한국 작가를 몇 팀 배치하여 간소하나마 국제전의 성격을 보였다. '다원예술'이라는 분류 하에, 그 동안 미술관에서 상대적으로 소홀히 다뤄져왔던 사운드 아트와 실험 영화에 먼저 주목했다는 것을 알 수 있다. 서울관 개관 이후 과천관을 디자인과 건축 '장르'에 특화된 미술관으로 규정한 인식에 따른 자연스러운 결과로 보인다. 예술을 장르별로 구분한다면, 놓치는 부문이 없도록 해야 할 것이 아닌가.

이어진 두 번째 프로젝트《안녕! 헬로!》는 세 가지 별도의 기획이 한 데 모인 것처럼 별로 유기적이지 못하다. 그 중 방혜진이 기획한 <인식장애극장 1. 2. 3.>은 미술관이라는 공간에서 할 수 있는 경험에 주목한다. 방혜진은 오늘날 현대미술이 이루어지는 미술관이 시각 정보와 그 정보에 대한 인식과정의 불일치에서 벌어지는 인식장애(hypermetamorphosis)를 낳는다고 분석하고, 이러한 인식장애의 상태에서 역으로 현대미술이 갖고 있는 다양한 해석의 가능성을 제시하고자 한다. 시각적 인식장애로 인해 가능해지는 새로운 인식의 유형은 신체 집중형, 사운드 기반형, 영상매체 기반형 세 가지로 구분된다. '시각'예술의 전시장에서 다른 감각적 '오인'의 예술적 가능성을 탐구하는 이러한 기획은 다원예술이 동시대 미술관에서 논의되어야 하는 당위를 비평적 심급에서 제기한다는 점에서 의미가 있다. 그러나 각기 다른 세 가지 퍼포먼스가 시각 너머의 새로운 감각을 환기시키는 만큼, 미술관에 관한 담론을 형성할 수 있을 정도로 효과적이었는지에 대해서는 좀 더 논의가 필요하다.

가장 최근의 다원예술프로젝트는 마임, 전통무용, 현대무용을

골고루 조합한 무용 기획이었다. 앞으로 계속 지켜봐야 하겠지만 국립현대미술관 서울관의 다원예술프로젝트가 이런 식으로 미술관에서 다룰 수 있는 장르를 넓혀가는 방향으로 구축된다면 우려스러울 수밖에 없다. 미술관은 각종 문화 행사의 메카로서의 '백화점'이 되기에 앞서, 새로운 실험과 질문들에 먼저 귀 기울여야 하는 것은 아닐까. 다양한 행사 소식 속에서 예술 담론을 쇄신하는 논쟁들이 떠오르지 않는다면 미술관은 얼마나 소모적인 공간이 되고 마는 것인가.

독립 공간에서의 발언 행위, '예술가가 여기 있다'?

지난해에는 여러 대안 공간이 설립되었던 90년대를 떠올리게 할 만큼 서울 곳곳에 새로운 전시 공간이 많이 생겨났다. 커먼센터와 시청각을 필두로 교역소, 케이크갤러리, 반지하, 구탁소 등의 공간을 예로 들 수 있는데, 주로 임대차 계약의 빈틈을 영리하게 파고들어 만들어진 곳들이다. 과거의 대안 공간과 달리 최근의 신생 공간들은 미술에 대한 특정한 대안을 제시하려 하지 않고, 제각기 독립과 자생을 표방하는 정도에 머물고 있다. 그리고 공간마다 차이는 있지만 회자될 만한 눈에 띄는 기획보다는 독립적인 생존 신호 자체로 조명을 받는다. 달리 말하자면, 새로운 공간을 운영하는 기획자의 관심과 관점이 명확하지 않기 때문에 방점이 전시를 통해 동시대 미술의 담론을 형성하는 것보다 전시를 꾸준히 해나가는 것 자체에 찍히게 되는 것이다.

이러한 신생 공간들은 국립현대미술관 서울관과는 또 다른 사정으로 인해 퍼포먼스를 반기는 모습이다. 기존의 전시 공간들에 비해 인지도가 낮고 기획이 제한된 까닭에 관람객을 불러 모으기 힘들다는 조건은 퍼포먼스와 같은 부대 행사를 통해 관객몰이를 유도하는 홍보 전략으로 이어지기 쉽다. 부족한 기획을 보완하기 위해 아티스트 토크, 퍼포먼스, 강연 등의 프로그램을 곁들이는 것은 기성 공간이 오랫동안 사용해온 방식이기도 한데, 역설적으로 신생 공간에서 더욱 두드러지게 나타나게 된 것이다.

그 중 커먼센터는 다른 공간들에 비해 홍보와 판매에 있어서 언제나 조금 더 노골적이고 공격적인 전략을 취한다. 지난 그룹전 《혼자 사는 법》(2015)에서는 "전시+체험+강연이 결합된 어떤 것을 추구"한다며 전시작품을 판매하는 리빙아트페어를 개최하는 동시에 아트페어를 위한 사전 퍼포먼스와 부대행사를 5일 간 열었다. 여러 개의 방에 작가마다 1인용 주거공간을 꾸민 전시를 '체험'하는 일은 작품의 구매를 통해서 가능해진다. 또한 사전 퍼포먼스와 부대행사가 전시가 아니라 리빙아트페어를 위한 것이라고 소개하는 기획자의 글에서 다양한 이벤트가 전시 기획의 확장보다 홍보와 판매를 위한 것임을 알 수 있다.

커먼센터에서 가장 최근에 선보인 그룹전 《오토세이브: 끝난 것처럼 보일 때》(2015)는 작가 16명에게 전시 기간 동안 커먼센터를 "단기 레지던시이자 장기 오픈 스튜디오"처럼 사용하게 함으로써, 회화, 조각, 영상 작업을 불문하고 일종의 퍼포먼스를 벌이도록 유도한다. 여러 개의 방으로 이루어진 공간적 특성을 활용한 이러한 기획은 영리하기는 하지만 모든 것을 퍼포먼스로 만들어버린다는 점에서 징후적이다. 전시 공간이자 작가의 작업실이기도 한 각각의 방 안에서, 어떤 작가는 커피를 파는 '퍼포먼스'를, 누군가는 밤새 술을 마시는 상황을 웹캠으로 중계하는 '퍼포먼스'를, 다른 이는 전시 기간 동안 계속해서 작업 수를 늘려가는 '퍼포먼스'를, 또는 일종의 공연을 표방하는 '퍼포먼스'를 끊임없이 '생산'한다.

이와 같은 '퍼포먼스 생산 라인'은 동시대 미술로서의 퍼포먼스의 가능성을 무시하는 결과에 이른다. 이는 전시장 안에서 가능한 모든 행위를 해보는 것에 불과하다. '이것도 예술이 될 수 있다'라는 선언이 전복적인 예술이 될 수 있는 시대는 오래 전에

지나갔다. 반미학의 미학은 약 100년이 흐른 테제이고, 자본과 결합한 예술은 무엇이든 수용할 수 있을 정도로 관대해졌다. 미학적 선언이 되기에는 구태의연해진 이런 선언을 하는 이들이 던지는 메시지는 명확하다. 2010년 마리나 아브라모비치가 뉴욕현대미술관(MoMa)에서 선보인 유명한 퍼포먼스의 제목처럼, '예술가가 여기 있다(The Artist is Present)'는 사실이다. 즉, 독립 공간에서 예술가가 여전히 생존해있다는 신호를 보내는 것이야말로 이러한 행위들이 도달하게 되는 지점이 될 것이다.

김구림에서 정금형으로

그러면 과연 퍼포먼스의 동시대성은 어디에서 찾을 수 있을까? 우리는 1960년대의 김구림과 2000년대 후반 정금형의 퍼포먼스가 동시에 주목 받는 시기를 거치고 있다. 그러나 김구림과 정금형은 다른 시대를 경험하였으며 각자가 추구했던 혹은 추구하는 예술의 동시대성도 상이할 수밖에 없을 것이다.

김구림은 과거에 자신이 시도했던 퍼포먼스를 회고하며 "인간의 신체도 캔버스"가 될 수 있음을 보여주고자 했다고 언급했다. 이러한 인식은 비토 아콘치나 브루스 나우만과 같은 60년대 서구미술계의 급진적인 예술가들과 공유하는 것이었으며, 그러한 신체미술이나 행위예술로서의 퍼포먼스는 현 시점에는 주류 미술비평과 미술사에 의해 정전(正傳)화 된 공식적인 장르라고 할 수 있다. 60-70년대에 등장한 신체미술은 시간이 지나면서 다변화되기는 하였으나 점차 급진성을 상실하고 쇠퇴했다. 이어서 미술 시장이 확장되고 다국적 예술가들이 등장하면서 화두는 더욱 더 스펙터클한 미술 또는 관객 참여의 문제로 돌아갔다.

그렇다면 정금형의 퍼포먼스는 어떤 면에서 새롭게 주목할 필요가 있는가? 과연 60년대의 신체 미술과 무엇이 다른가? 한국의 유망한 동시대 미술가에게 부여하는 에르메스재단 미술상이 돌아간 당위는 어디에서 찾을 수 있을까?

정금형은 2005년 데뷔 이래로 마임과 인형극을 활용한 1인극을 선보이고 있다. 정금형이 이름을 알리는 계기가 된 <금으로 만든 인형 -오르가즘에 집착하는 6가지 방법>(2008)의 주제는 <7가지 방법>(2009)과 <금형세트 프로그램>(2009)으로 확장되었는데, 작가가 진공청소기, 천, 마네킹, 가면 등의 사물을 이용하여 움직이면서 자웅동체 성교와 같은 장면을 연출하는 작업이다. 여전히 작가의 신체가 퍼포먼스를 주도하지만, 신체를 오브제화 시키는 데서 한 발 더 나아가고 있다는 점이 중요해 보인다. <금으로 만든 인형>과 같은 작업에서 정금형은 신체-오브제와 사물-오브제가 결합되어 인간과 사물의 주체성과 타자성이 서로 교차되거나 전복되도록 만든다. 작가의 신체는 과거의 신체미술에서와 마찬가지로 오브제로서 제시되지만, 대신 사물이 능동적인 의지를 가진 것으로 제시됨으로써 '신체의 오브제화'라는 오래된 강령을 작가의 죽음, 혹은 주체성의 죽음으로 탈바꿈시키게 되는 것이다. 이에 따라 마치 여러 가지 사물을 이용하여 자위를 하는 것처럼 보일 수도 있는 정금형의 작업은 오르가즘을 욕망하는 주체의 자리를 사물에 넘기거나, 욕망하는 주체로서의 작가의 모습을 텅 비고 수동적인 것으로 묘사한다.

이와 같이 퍼포먼스를 수행하는 작가의 욕망의 '수동성'은 그 동안의 신체미술이나 행위예술에서 보기 드문 것이 아니었나? 정금형은 욕망하는 주체의 주체성을 의심하게 만드는 것은 아닐까? 과연 주체는 욕망하는 것을 욕망할 수 있는가? 작가는 본인의 의지와 욕망을 '표현'할 수 있는가? 발언의 주체이자 예술작품이라는 텍스트의 권력자이던 작가는 오직 그러한 권력의 불가능성을 인식함으로써만 일말의 발언을 할 수 있는 것은 아닐까.

정금형의 또 다른 작업 <유압진동기>(2008)는 작가가 대형 굴삭기와의 성교를 안무하기 위하여 유압굴삭기 자격증을 따기까지

했다는 흥미로운 에피소드로 인해 중요한 의미가 흐려지기 쉽다. 작가는 다른 작업에서와 마찬가지로 여기서도 사물과의 성교를 고안했다. 그러나 굴삭기와의 사랑을 주제로 한 렉처 퍼포먼스 <금형세트: 유압진동기>(2009)를 제작함으로써 또 다른 맥락을 추가했다. 작가는 성적 욕망의 '진정한' 주체가 될 수 없다는 수동적 주체성을 드러내면서, 그러한 수동적 주체가 불가능한 욕망에 도달하기 위하여 '학습'하는 모습을 보여준다. 욕망의 성취 불가능성이 아닌 욕망하기 자체의 불가능성을 환기시키는 동시에, 끊임없이 욕망을 추구하는 주체의 모습을 보여주는 것은 어떤 의미가 있을까? 어쩌면 작가 주체의 이러한 무능과 범속함을 상기시키는 것이야말로 퍼포먼스의 동시대성, 더 나아가 동시대 미술의 급진성을 찾아볼 수 있는 대목이 아닐까.

아마추어리즘의 극대화

천재나 영웅으로서의 예술가 상은 이론적으로 약 100년 전에 쇠퇴했으나 실질적으로는 여전히 남아있거나 미디어의 조장과 더불어 더욱 강화되고 있다. 예술에 대한 환상은 자본과 결합하여 예술작품을 값비싼 문화상품으로 포장하는 결과로 이어진다. 예술작품이 '천재' 작가가 만든 귀중한 '원본'으로 취급되고, 작가나 플레이어가 미술 시장과 제도의 메커니즘을 교묘하게 이용할 때 예술작품은 언제든지 고가의 재화로 둔갑할 수 있다. 이를 가장 영리하게 악용하고 있는 것이 바로 데미안 허스트나 무라카미 다카시와 같은 '인기' 작가들이다.

한국 미술에 대한 대중의 관심이 언제나 시큰둥한 수준에 머물고 있지만, 의외의 방식으로 대중적 인지도와 지지를 획득한 작가가 있다. 바로 '망원동 인공위성'으로 유명한 송호준이다. 유명 IT 회사의 텔레비전 광고를 찍고, 인기 예능 프로그램 <라디오스타>에 게스트로 출연하기도 하면서 마치 대중 스타인

것처럼 취급받고 있지만, 송호준은 본인이 불가능을 뛰어넘은 인간 승리자로 평가받는 것에 대해 강한 거부감을 표시한다. 작가는 사회가 필요에 의해 그 시대의 영웅을 만들지만, 성공한 사람들의 이야기는 박탈감을 더할 뿐이라며, 우리 시대의 "진짜 영웅이라면 자신을 최대한 낮춰 당신도 충분히 할 수 있는 일이란 가능성을 일깨워 줘야" 한다고 일갈한다.

인터넷에 떠도는 자료를 모으고 티셔츠 1만장을 팔아 비용을 충당하여 인공위성을 만들어 띄어 올린 송호준은 인공위성을 누구나 마음만 먹으면 만들 수 있다고 말한다. '민간인 최초'라는 수식어는 오히려 작가의 의도를 왜곡시킨다. 송호준은 "과학자가 인공위성을 쏘면 예술이고, 일반 개인인 내가 쏘면 쓰레기가 되는 걸까라고 생각"했다면서, 전문가가 아닌 아마추어의 가능성에 대한 관심을 드러낸다. 인공위성 제작과 관련된 영상이나 관련 오브제를 미술관에서 전시하면서 미디어 아티스트라는 호칭을 얻게 되었지만, 송호준은 작가의 천재성보다 범속함을, 전문성보다 아마추어리즘을 강조한다.

본의 아니게 비범함을 선전하는 꼴이 되어버린 망원동 인공위성 프로젝트 이후로 송호준은 어떤 작업을 해나가고 있을까? 최근에 보안여관에서 열린 개인전《ㅎㅍㅅㅅ》(2015)에서 그는 퍼포먼스를 선보였다. 총 15일의 전시 기간 동안 보안여관에는 가격을 매길만한 예술작품은 아무 것도 설치되지 않았다. 유명한 인공위성 프로젝트의 작가임을 암시하거나 홍보하는 단서도 보이지 않았다. 대신 전시 기간 동안 보안여관을 채운 것은 강연, 워크샵, 놀이와 파티였다. 천문학자 이명현 박사, 과학 커뮤니케이터 파토 원종우, 웹투니스트 이말년, 청년 논객 한윤형, 김모 변호사 등을 초대하여 강연을 청하거나 세미나를 벌이고, 인테리어 전문가 및 건축가와 함께 개인 욕조를 만들거나, 라이브 뮤직을 틀고 술을 마시고 1박 2일 캠핑을 하는 전시에서 작가는 주최자이자 각종 프로그램의

참가자가 될 뿐이다.

무엇이든 대단한 것으로 치부될 만한 오브제를 제작하는 일은 피했다. 대신 개인욕조나 개인방송국 만들기와 같이 예술작품이 될 수 없는 '시시한 것'들을 만드는 워크샵을 진행했다. 송호준은 인공위성 프로젝트가 청년문화의 대안이자 시민과학의 전범으로 곡해되는 상황을 타개하기 위해 철저히 사사로운 아마추어가 되는 길을 택한 듯하다. 이때 퍼포먼스는 예술가의 고뇌를 표현하는 매체가 아니라 아마추어리즘의 장으로 소환된다. 이러한 느슨한 퍼포먼스를 보완할 만한 예술작품을 추가적으로 제시하지 않는다는 점, 그리고 단발적으로 끝나기 쉬운 퍼포먼스 기획을 15일간 지속했다는 점에서 송호준의 퍼포먼스는 아마추어리즘과 호기심에 응답하는 교육과 학습의 중요성이라는 주제를 비교적 효과적으로 전달하고 있다.

민주적 관계와 고용 관계의 역학

이처럼 특권 의식 없고 민주적인 작가의 작업에서 니콜라 부리오가 설파한 '관계의 미학'을 연상하기가 쉬울 것이다. 사적 공간이나 영화관과 달리 관람자가 서로 대화를 할 수 있는 전시장에서 특수한 사회성을 발견하는 부리오의 논의는 여기에 꽤나 잘 맞아 보인다. 그러나 그러한 민주적 토론의 장은 여전히 작가에 의해 열어젖혀진다. 모든 것을 모든 사람에게 개방해도 여전히 남아있는 작가의 존재를 우리는 어떻게 이해할 수 있을까?

지난해 아트선재센터에서 열린 김성환 작가의 개인전 《늘거울생활》(2014)은 다양한 층위에서 이 문제를 검토해보도록 한다. 김성환은 매혹적인 영상 미학 또는 작가주의 실험 영상에 도달한 것으로 평가할 만한 영상과 더불어 그에 못지않게 환상적인 분위기의 퍼포먼스 작업을 선보여 왔다. 그러나 지난 전시는 표면적으로 부각될 수밖에 없는 작가 주체성을 경계하듯 그 이면을 드러내고자 하는 시도로 읽을 수 있다.

우선 '늘거울생활'이라는 전시 제목해서 범하고 있는 의도적인 말실수는 초등학교의 예체능 통합 교과서 '즐거운생활'을 연상시키기 위한 것이라고 한다. "교육 장치 중 하나라고 할 수 있는 전시를 통해 우리 사회 전반에 나타나는 가르치는 태도와 방식에 대해 다시금 생각해 보게 한다"는 전시서문을 보면 김성환이 '교육'이라는 주제에 주목했다는 것을 알 수 있다. 전시와 함께 선보인 퍼포먼스 <수박의 아들들>은 아트선재센터가 약 2개월 동안 전시장 운영을 중지하고, 작가가 전시장 안에 머물며 구상하고 실현할 수 있도록 한 점에서 이목을 끌만 했다. 그러나 더욱 흥미로운 사실은 이 퍼포먼스의 사실상의 주인공이 초등학생과 중학생 퍼포머 6인이었다는 데 있다. 2개월 동안 김성환이 여섯 명의 아이들을 이끌고 퍼포먼스를 준비했다는 사실은 작가가 전시 제목을 통해 거론했던 교육이라는 주제를 상기시킨다.

배우 지망생이 아닐뿐더러 아트선재센터 직원들과 친인척 관계에 있다는 이 아이들은 연기나 퍼포먼스 경험이 전혀 없는 분명한 아마추어들이다. 그런데 송호준의 작업과 비교할 때, 김성환의 작업에서 교육과 학습은 반 강제로 요구되는 것이라고 할 수 있다. 왜냐하면 어린 퍼포머들이 공연에 대하여 적극적인 의지를 갖고 임했다고 상상하기가 쉽지 않을뿐더러, 이들의 참여가 놀이가 아닌 노동으로서 이루어졌다는 점에서 그렇다. 즉, <수박의 아들들>에서 가르치는 자와 가르침을 받는 자라는 교육 관계는 곧바로 고용주와 피고용자라는 고용 관계로 이어진다. 전시장 내에서 2개월 동안 이루어지는 전시 준비 과정이 전시 서문 글의 소개대로 "보이지 않는 작업"이라면, 고용 계약에 기반한 교육 관계라는 측면 또한 퍼포먼스의 일부라고 할 수 있을 것이다. 게다가 김성환 또한 아트선재센터에 고용된 입장이라는 것을 상기하면, 고용주의 친인척을 피고용자가 다시 고용함으로써

특수한 관계가 성립하게 된다.

계약에 의거한 강제성의 문제는 김성환이 가장 최근의 영상 작업 <템퍼 클레이>(2014)에서 강조하고 있는 것이기도 하다. 작가는 셰익스피어의 희곡『리어왕』을 1970년대 한국을 배경으로 재해석한 이 작업의 참조점으로 영문학자 스티븐 그린블라트의 해석을 제시한다. 그린블라트는 리어왕을 재산분배를 둘러싼 자식 훈육의 문제로 독해한다. 여기서 자식은 부모의 재산을 상속받기 위해 부모에게 복종해야 하는가라는 질문이 도출된다. 이러한 관점에서 김성환의 작업을 조망하면, 전시, 퍼포먼스, 출판, 아티스트 토크와 같은 일련의 제작 과정에서 발생하는 복잡한 고용 관계와, 고용주이자 피고용자로서의 작가의 역할을 새삼스럽게 다시 보게 되는 것이다.

작가는 여러 명의 퍼포머가 출연하는 공연의 고용주이자 감독관이다. 모든 주체성을 부정해도 여전히 남아있는 작가의 주체성은 바로 여기서 찾을 수 있을 것이다. 작가가 직접 수행할 수 없는 것들을 대신 수행하는 자들을 고용하고 감독하는 것이야말로 바로 동시대에 유일하게 인정할 수 있는 작가성 아닐까? 또한, 작가는 전시 계약을 맺은 미술관에 고용된 자이기도 하다. 그러나 피고용자로서의 작가는 일반적인 노동자들과 달리 고용주의 요구를 수정할 수 있는 능력과 권리를 인정받는다. 그렇다면 작가는 예술이라는 행위를 통해 고용 관계의 변화 가능성을 보여줄 수 있지 않을까? 김성환은 전시 서문의 목소리를 빌어 "전시 및 예술 작품의 창작에 주어진 조건 속에서 규격을 따르면서도 변형 가능한 새로운 생산의 가능성"을 모색하겠다고 밝혔다. 예술가에게 허용된 독특한 고용 관계의 국면 속에서 생산의 방식을 고민하는 것이야말로 동시대 미술이 추구할 만한 가치인지도 모른다.

동시대 퍼포먼스의 핵심을 '고용 관계'에서 찾는다면 2008년에 논란이 되었던 김홍석 작가의 <창녀 찾기>(2008)를 뒤늦게나마 다시 생각해볼 수 있을 것이다. 김홍석은 성매매 여성을 섭외해서 전시장을 거닐게 한 뒤 3시간 이내에 '창녀'를 찾아내는 관람객에게 상금 120만원을 주는 퍼포먼스를 벌여 거센 항의를 받았다. 후에 작가가 사실은 성매매 여성이 아니라 배우를 고용한 것이라고 해명했지만 진위는 알 수 없는 일이다. 그보다 여기서 주목할 것은 김홍석이 성매매 여성을 고용했다고 '선언'하는 행위 자체이다. 2013년에 플라토미술관 개인전 제목으로《좋은 노동 나쁜 예술》을 달았던 김홍석은 분명 동시대 미술을 노동 및 고용의 문제로 인식하고 있는 것으로 보인다. 그러나 김성환의 작업과 비교해서 유독 김홍석의 작업이 가학적으로 보이는 데는 이유가 있다. 김홍석은 본인을 언제나 퍼포머를 고용하는 주체의 자리에 놓는다. 이에 따라 그는 퍼포먼스에서 노동과 고용의 문제를 거론하지만 언제나 고유한 작가성을 유지하는 측에 속하게 된다. 단 한 번도 미술관이나 갤러리의 피고용자 위치를 자처하거나 성찰하지 않음으로써 김홍석은 동시대 미술의 비판적 가능성을 우회하여 보수적인 작가주의를 고수하는 입장을 취하게 되는 셈이다.

관람객의 참여를 요하는 작업을 무분별하게 민주적이고 선한 것으로 일컫는 부리오를 신랄하게 비판하며 클레어 비숍은 그러한 참여를 통해 형성되는 관계가 어떤 종류인지 밝혀야 한다고 지적했다. 이 글에서는 동시대 미술의 급진성이 '관계'에 있다는 부리오의 논의를 참조하되 방점을 '고용' 관계에서 찾고자 하며, 민주적이고 선한 관계의 미학은 고용 관계의 전복 가능성을 제기하는 데서만 가능하다고 주장하고자 한다.

맺음말: 스펙터클의 내부에서 스펙터클을 돌파하는 방법

동시대 미술은 걷잡을 수 없이 점점 더 스펙터클해지고 있다. 특히, 국립현대미술관 서울관의 개관은 서울의 터줏대감 노릇을 해온 다른 대규모 미술관들까지 스펙터클을 위한 경쟁에 참여하도록

부추기는 듯이 보인다. 국립현대미술관 서울관은 테이트 모던 미술관과 같은 외국의 대형 미술관의 선례를 따라 여러 기업의 투자를 받아 거대 프로젝트를 선보이고 있다. 한진해운 박스나 현대차 시리즈가 대표적이다. 자본의 조력에 힘입어 규모의 경제가 성립되니 예술작품은 점점 더 대규모가 된다. 거대 자본가처럼 작업하고 있는 서도호 작가의 설치물을 미술관의 얼굴처럼 걸거나, 중견 작가로 분류되기 시작한 이불 작가의 작업이 유례없이 거대해지는 데 영향을 미치게 된 것이다.

이미 자본이 유입되기 시작한 곳에서 자본을 거부하기를 바라는 것은 헛된 바람일 뿐만 아니라 억압적이 될 수 있다는 점에서 옳지도 않다. 신자유주의 시장 경제 체제로 사실상 단일화된 세계에서 어느 누구가 자본으로부터 자유로울 수 있을 것인가. 미술은 오래 전에 자본에 잠식되었으며 자본의 위세는 점점 더 커지기만 하고 있다. 이에 따라 문화‘산업’의 일환인 미술에는 스펙터클의 욕망이 노골적으로 투사된다. 이러한 상황 속에서 예술은 어떻게 스펙터클한 상품이 되는 길을 피하거나 변형시킬 수 있을까?

동시대 퍼포먼스 예술은 스펙터클의 내부에서 스펙터클을 돌파하는 방법을 고민한다. 값비싼 오브제를 제작하는 대신 값비싼 퍼포먼스를 제작하는 것은 어떻게 다를 수 있을까? 아마도 교육과 고용이라는 측면에서 스펙터클이 형성되는 과정에 개입할 때에야 비로소 단서가 보일 것이다.

오는 9월에는 광주에 아시아 최대 규모의 문화단지라는 국립 아시아문화의 전당이 개관한다. 특히 그 중 아시아예술극장의 개관 후 프로그램은 동시대 미술뿐만 아니라 연극, 무용, 영화 분야의 급진적 실험을 포괄하고 있다. 다원예술이라는 명칭으로 시각예술과 구분해왔던 영역이 조심스럽게 미술관에 수용되고 있는 서울의 상황과 비교되게, 아시아예술극장에서는 분야를 막론하고

동시대성을 야기하기 위해 수단과 방법을 가리지 않는 모습이다. 그러나 동시대성의 실험이 공연장에서만 가능하지는 않을 것이다. 미술관은 언제나 다른 어떤 분야보다도 더욱 실험적인 시도에 관대한 태도를 보여 왔다. 더 이상 이질적인 장르를 포섭하는 것만으로는 급진적이 될 수 없는 현 시점에서 미술의 과제는 분명해 보인다. 즉, 오브제를 중심으로 한 기성 미술의 관념을 재검토하거나 그로부터 멀어지기 위해 퍼포먼스를 어떻게 사용할 것인가.