

# 1990년대 이후 한국미술의 세계화 맥락에서 본 광주비엔날레와 문화매개자로서의 큐레이터

양은희  
건국대학교

- I. 들어가는 말
- II. 1990년대 비엔날레와 문화중개자로서의 큐레이터
  - 1. 세계화와 비엔날레의 확산
  - 2. 독립큐레이터와 비엔날레
- III. 광주비엔날레의 정체성 확보와 전시기획자의 역할
  - 1. 광주 비엔날레의 외국인 전시기획자들
  - 2. 큐레이팅의 정립과정과 광주비엔날레의 변화
  - 3. 매개자들의 타협과 절충
- IV. 나가는 말

## I. 들어가는 말

1990년대 이후 한국 미술계의 주목할 만한 특징 중의 하나는 세계 미술의 동향과 보폭을 맞추기 시작하면서 글로벌 미술의 전개와 확산에 참여하기 시작했다는 것이다.<sup>1</sup> 1980년대에 국제전시 개최의 증가세가 나타난 후 1993년 휘트니 비엔날레의 서울전 유치, 1995년 베니스 비엔날레 한국관 개관, 1995년 광주 비엔날레 개최 등으로 이어지면서 미술창작의 언어와 소통에 있어서 과거 어느 때보다도 근접하게 되었다. 또한 예술가-평론가라는 기존의 이원적 구도에 전시 기획자(큐레이터)라는 새로운 주체가 부상하고, 대안 공간과 비엔날레

\* 이 논문은 2014년 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2014S1A5B5A02011137).

1. 정현이, 『미술』, 『한국현대예술사대계 VI: 1990년대』, 한국예술종합학교 한국예술연구소 (편), 서울: 시공사, 2005, p. 235.

등 제도와 전시공간의 형식 및 운영 방식도 뉴욕, 파리 등과 유사하게 변하기 시작했다.

특히 광주 비엔날레는 전례가 없던 규모의 예산을 토대로 2년마다 한 번씩 국내외의 전시기획자, 예술가, 평론가들이 한자리에 모여 전시개념을 도출하고, 전시를 기획하며, 심포지엄을 열어 관련 주제에 대해 토론하고, 상호 네트워크를 통해 정보를 교류하며 글로벌 미술의 장으로 성장했다. 이후 광주에 이어 서울, 부산, 인천, 대구 등 여러 도시에서도 비엔날레가 설립되면서 세계 미술과의 소통은 경쟁적으로 확산되었다. 이렇듯 1990년대 이후 비엔날레라는 제도는 한국미술의 개방성을 촉진시키는 한편, 아시아의 문화지형뿐만 아니라 세계문화 지형의 변화와 맥을 같이 하면서 괄목할 만한 입지를 확보하게 된다. 분단국가로서의 취약한 입지와 남북한 대치상태라는 특수한 정치적 지형에도 불구하고 한국에서의 비엔날레 확산은 냉전 이후 글로벌 자본과 문화의 유통이 빠르게 확대되는 가운데, 한국미술의 '세계화' 또는 '전지구화'의 현상이자 매개체가 되었다는 점은 부인할 수 없다.

오늘날 광주비엔날레는 세계 5대 비엔날레 중의 하나로 꼽힌다. 개방과 세계화라는 시대적 요구 앞에서 설립된 지 20년이 지난 오늘날 그 역사적 가치와 역할에 대한 평가는 대체적으로 후한 편이다.<sup>2</sup> 2015년에 나온 한 설문조사에 따르면 국내의 전문가들이 20세기 한국 미술사에서 영향력 있는 전시로 광주 비엔날레 1회와 2회 전시를 꼽고 있다.<sup>3</sup> 지난 20여 년간 전개된 미술계의 세계화를 진단하는 외국저술은 광주비엔날레를 요하네스버그 비엔날레, 이스탄불 비엔날레와 더불어 1990년대 탈서구의 흐름을 형성하며 글로벌 미술의 지평을 확장한 사례로 종종 언급한다. 1987년 설립된 이스탄불 비엔날레나, 1993년 열었다가 곧 문을 닫은 요하네스버그 비엔날레에 비해 광주비엔날레는 지속적인 정부의 후원을 토대로 아시아의 문화 정체성을 화두로 삼아 성장해 왔으며, 그 결과 베니스 비엔날레, 카셀 도큐멘타, 휘트니 비엔날레, 마니페스타에 이어 5

2. 이준, 「한국의 미술제도와 전시의 문화정치학-광주비엔날레를 중심으로」, 『기초조형학연구』, 12권 4호 (2011), p. 297.

3. 장선욱, 「광주비엔날레 20세기 한국미술사 영향력 1위 전시행사로 꼽혀」, 『국민일보』 (2015년 8월 5일), <http://news.kmib.co.kr/article/view.asp?arcid=0009722642&code=61122024&cp=nv> (2015년 11월 10일 접속).

번째의 위상을 확보한 것이다.<sup>4</sup>

세계 5대 비엔날레의 위상에 도달하기까지 그 과정은 순탄하지 않았다. 창립된 이후 지금까지 전시의 기획 및 구조, 인력 운용 등 여러 측면에 걸쳐 관련자들 간의 갈등 상황이 반복되었다. 초창기에는 전시의 정체성을 두고 안티비엔날레가 열리기도 했고, 운용향방을 두고 평론가들의 지상논쟁이 벌어졌는가 하면, 총감독의 권한을 두고 공무원과 전문가들이 반목하다가 감독의 해임에 이른 경우도 있었다.<sup>5</sup> 뿐만 아니라 초대된 작가들이 전시장 관리 미흡으로 작품이 손상되었다며 손해배상을 요구하거나 전시 지원비를 요구하며 불참선언을 한 적도 있다.<sup>6</sup> 최근에는 특별전의 출품 작업을 놓고 작가와 광주시와 갈등하면서 이에 항의하는 전시기획자와 대표이사 사퇴하기도 했다.<sup>7</sup> 작품 관리, 총감독 역할, 전시 지원비 등 여러 문제를 두고 계속된 논란과 마찰은 정치적 공간으로서 비엔날레의 특수한 위치를 드러냈다고 할 수 있다.

그럼에도 불구하고 광주비엔날레가 비엔날레라는 제도의 보편성을 확보하고 글로벌 미술계의 주요 인력이 빈번하게 찾는 국제행사로 정착한 데에는 전시기획에 참여한 인력의 공이 컸다고 볼 수 있다. 첫 회 행사부터 국내외 기획자가 동시에 활용되며 대규모 현대미술축제로서의 면모를 갖추는 데는 성공적이었다. 그러나 외국인 전문 인력과 그들과 보폭을 맞추려는 국내 인력 간의

4. "World's Top 20 Biennials, Triennials, and Miscellennials," *Artnet News* (May 19, 2014), <https://news.artnet.com/art-world/worlds-top-20-biennials-triennials-and-miscellennials-18811> (2015년 11월 10일 접속). 2012년 광주에서 열린 제1회 세계비엔날레포럼은 광주비엔날레의 위상을 잘 보여준다. 그동안 세계비엔날레 재단이 조직되어 운영되었으나 한자리에 모여 토론하는 자리는 없었다. 당시 광주비엔날레 재단 대표였던 이용우는 이 포럼의 1회 행사를 개최하는 동시에 1대 회장을 맡으면서 아시아 미술계의 주도권을 차지한 광주비엔날레의 위상을 과시하기도 했다.

5. 1995년 열린 《통일미술제》는 광주비엔날레의 안티비엔날레를 표방한 바 있다. 안현령, 「지구촌의 문제 원 인 규명위한 여백: 통일 미술제 오월정신 계승해」, 『인제대신문』(1997년 9월 29일), p. 6. 비엔날레에 대한 논쟁은 다음의 기사를 참고할 것. 특별취재반, 「"서구 재탕" "차별성 명백": 전현 기획실장 비엔날레 평가 지상논쟁」, 『광주일보』(1997년 11월 10일); 박신의, 「한국적 특성 새로운 정체성 확보서 가능: 내가 본 비엔날레」, 『무등일보』(1997년 11월 2일).

6. 1회에 참여한 캐리 매 위스(Carrie Mae Weems)는 관람객이 손상시킨 작품을 변상해 달라는 요구를 하기도 했다. 문관현, 「비엔날레 참여 작가 작품 파손 등 항의」, 연합뉴스 (1995년 9월 21일), <http://news.naver.com/main/read.nhn?mode=LSD&mid=sec&sid1=102&oid=001&aid=0003933622> (2016년 6월 9일 접속).

7. 2014년 광주비엔날레를 앞두고 '세월오월' 사태는 전시기획자 윤범모와 대표이사 이용우가 퇴진하는 결과를 낳았다. 당시 홍성담 작가가 박근혜 대통령을 덮으로 패러디하여 묘사한 회화 《세월오월》을 특별전에 출품하자 이를 두고 광주시와 갈등을 빚으면서 특별전 기획자였던 윤범모, 재단대표이사 이용우가 사퇴했고, 이어서 시장은 명예이사장으로 전환한 후 비엔날레비상대책위원회가 출범하기도 했다.

접촉, 그리고 그러한 접촉 과정을 지켜본 전문가 집단과 언론은 복잡한 구도를 형성하면서 문화 간 화해와 절충을 요할 수밖에 없었다. 도입 당시 비엔날레라는 제도와 전시기획이라는 개념은 소수의 경험자만 이해할 정도로 낯선 현상이었고, 어떤 식으로든 서구의 전시기획방법에 의존할 수밖에 없었기 때문이다.

1960년대 이후 현대미술과 제도가 변증법적인 관계를 이루면서 성장한 서구와 달리, 당시 한국은 미술관, 화랑, 잡지 등 미술계 생태계 전반이 규모가 작았고 여건은 열악했다. 큐레이터라는 명칭조차도 도입 중이었던 시기에 비엔날레를 맡았던 국내의 인물과 초대된 외국 인력은 현대미술의 개념을 교환하고, 서로 다른 전시문화를 융합한 일종의 ‘매개자’이자 동시에 ‘중개자’들이었다. 외국인 기획자들이 세계 미술, 특히 서구와 미주의 미술계 관습을 한국에 소개하는 역할을 맡았다면, 내국인 인력은 한국미술계가 세계의 동시대 미술과 접촉하는 최전선에서 관습과 문화의 수용의 폭을 결정해야 했다.

본 논문은 광주비엔날레의 현장에서 문화적 매개자로서의 역할을 맡았던 국내외 전시기획자들을 중심으로 문화의 차이와 갈등, 절충과 수용의 과정을 살펴보고자 한다. 이 과정은 1990년대 ‘글로벌 미술’의 성장기와 거의 동시대에 진행된 광주비엔날레를 통해 한국미술이 어떻게 ‘세계화’의 문제를 수용했는가를 들여다보기에 적절한 지점이다. 정치적 배려로 급작스럽게 설립된 광주비엔날레는 대규모 예산을 토대로 다수의 국내외 전시기획자가 조우하고 그들이 선택한 국내외 작가가 교류한 인위적 공간이자, 서구의 전시개념과 기획방법이 한국 미술제도에 정착되는 과정이 공적으로 노출된 실험실이기 때문이다. 당시의 국내외 기획자들은 어떤 역할을 수행했으며, 문화 매개자로서 그들이 남긴 유산은 무엇인가를 살펴보고자 한다. 이러한 고찰을 통해 1990년대 이후 한국미술이 전시라는 현실 속에서 ‘세계화’의 문제를 소화하고 전시문화를 토착화하며 글로벌 미술의 현장으로 진입한 과정의 한 단면을 고찰하고자 한다.

## II. 1990년대 비엔날레와 문화중개자로서의 큐레이터

### 1. 세계화와 비엔날레의 확산

1995년 광주 비엔날레의 시작은 국내외의 ‘세계화’ 이슈의 등장과 직접적으로

연관되어 있다. 김영삼 대통령이 1994년 11월 '세계화 선언'을 내놓던 당시 광주비엔날레 개최 뉴스가 나왔다는 것은 우연이 아니다.<sup>8</sup> 당시 그의 문민정부는 소련의 붕괴 이후 견고한 이념의 대립을 유지하던 냉전체제에서 벗어나 경제의 관점에서 세계의 질서가 재편되던 환경 속에서 한국의 입지를 모색하고 있었다. 물론 여기에는 1993년 우루구라이 협정, 1995년 세계무역기구 설립 등 전반적으로 세계 무역장벽을 없애려는 미국중심의 구도로 변모하고 있었던 배경이 작용했다. 개방화의 압력을 받기 시작하자 '세계화'는 시대적 과제로 부상했고, 미술계도 예외가 아니었다.

따라서 광주비엔날레는 김영삼 대통령과 그의 문민정부가 추진한 '세계화' 과제를 이행하기 위한 창구였으며, 1993년 휘트니 비엔날레의 서울전 유치, 1995년 베니스 비엔날레 한국관 개관과 더불어 미술계에 적용된 가장 큰 사례 중의 하나라고 할 수 있다. 당시 막 취임한 광주시장은 베니스비엔날레 한국관 설립과정에 고무되어 광주비엔날레를 구상했고, 그의 예산지원 요청에 김영삼 대통령이 응답했다고 한다.<sup>9</sup> 여기에는 광주민주화항쟁의 상처를 문화로 치유하지는 명분이 작용했고, 지방자치제가 본격적으로 추진되면서 지역문화 활성화 차원에서 국제전시제도의 필요성이 인정되었기 때문이다. 따라서 세계화 전략과 지방자치제를 옹호한 문민정부의 전략적 지원은 대규모 정부의 후원으로 이어지면서 "대한민국 건국 이래 최대의 국제현대미술제"라고 불리는 광주비엔날레를 출범시켰다고 볼 수 있다.<sup>10</sup> 광주비엔날레는 문민정부뿐만 아니라 이후 정권으로 후원이 이어지며 한국미술의 '세계화'의 최전선에 놓이게 되었다.

당시의 국제 미술계의 상황을 고려할 때 광주비엔날레는 단순히 한국미술

8. 1994년 11월 14일 광주시에서 발표한 광주비엔날레 개최 소식에 따르면 1995년 광복 50주년을 맞아 1백여 명의 예산으로 50개국 1백여 명의 작가를 초대하여 개최할 것이며, 설립준비위원회에는 이용우, 장석원, 강연균 등을 거론하고 있었다. 『《광주비엔날레》 내년 개최, 『한국일보』 (1994년 11월 15일); 『한겨레신문』 (1994년 12월 13일) 참조. 출처 『제1회 광주비엔날레 보도집』, 광주: 광주비엔날레조직위원회, 1996.

9. 김권, 「강운태 광주시장의 비엔날레 이야기」, 『동아일보』 (2010년 10월 4일), <http://news.donga.com/3/all/20101004/31589161/1#> (2015년 11월 20일 접속).

10. 김영미, 「초점-광주비엔날레 트리에날레로 전환여론 높아」, 연합뉴스 (1998년 2월 11일), <http://news.naver.com/main/read.nhn?mode=LSD&mid=sec&sid1=103&oid=001&aid=0004299110> (2015년 11월 20일 접속).

의 '세계화'의 최전선을 넘어 세계미술의 지형변화의 최전선에 위치해 있기도 했다. 1990년대를 전후로 여러 도시에서 비엔날레가 설립되었으며, 특히 비서구권 비엔날레의 출범은 괄목할 만한 변화였다. 1980년대에 하바나 비엔날레(1984)와 이스탄불 비엔날레(1987)가 등장하면서 냉전 구도 속에서 소위 '제3세계'권 비엔날레의 가능성을 보여주었다면, 1990년대는 베를린 장벽이 무너진 후 아프리카와 남미, 아시아의 정치적 환경이 변하면서 경쟁적으로 비엔날레가 등장하기 시작한 것이다. 요하네스버그(1995), 광주(1995), 상하이(1996) 등이 도시와 국가의 문화정책성을 정립하기 위해 비엔날레를 개최하기 시작했다. 그래서 1995년 1회 광주비엔날레는 의도하지 않게 1990년대 세계 비엔날레의 확산과 맥락을 같이 하게 되었고, 지금까지도 1990년대 '비엔날레 붐'의 주요 주체로 평가받고 있다.<sup>11</sup>

광주 비엔날레를 비롯한 신생 비엔날레는 각 지역의 다양한 정치적, 사회적 문화적 배경에도 불구하고 예술 교류를 통해 국가 간 경계를 완화하며 국제현대미술축제로서의 보편성을 확보해야 한다는 과제 앞에서 그동안 구축된 각 지역의 로컬 미술 전통과 '세계화' 이슈의 충돌의 현상이었다. 아프리카, 아시아 등으로 확산된 비엔날레는 탈식민지화를 표방하고 인간과 미술의 이동의 공간으로서 지역 미술의 정체성을 불안정하게 만든 반면에 대규모 인적, 물적 교류를 통해 초국가적 활동을 전제로 한 일군의 예술가와 기획자 군을 양산시키며 현대미술의 이슈에 관심을 표명하는 예술 공동체, 즉 글로벌 미술계를 가동시키기 시작할 수밖에 없었다.

이런 맥락에서 광주비엔날레의 설립은 5·18 민주화 항쟁이라는 역사적 기억의 현장인 광주에서 열리는 미술축제라는 차원을 넘어선다. 타 비엔날레와의 상호 경쟁 속에서 차별성 확보를 지향하면서도 동시에 자의든 타의든 비엔날레라는 형식을 통해 한국미술이 세계미술과 직접적으로 교류하며 외연을 넓히고, 이슈 형성에 참여하는 주체로 부상되기 시작했다고 보아야 할 것이다. 또한 해마다 수십 명의 외국 작가가 왕래하면서 그들을 통해 코스모폴리탄적 가치를 공유하는 예술의 전파와 확장에도 기여하게 된 것이다. 그 일례로 광주비

11. Bruce Altshuler, "Exhibitions Take Center Stage," *Art In America* (June/July 2013), p. 136.

엔날레가 성공을 거두면서 부산비엔날레(2002), 인천여성미술비엔날레(2004) 등 국내의 도시도 비엔날레 경쟁에 가담하기 시작했다는 점을 들 수 있다. 이러한 확산은 단순히 국제행사의 증가 차원이 아니라 보다 많은 인적 교류와 접촉을 허용하고 '미술'이 지향하는 개방성과 보편성이 자리를 잡는 계기가 되었다.

## 2. 독립큐레이터와 비엔날레

비엔날레의 세계적 확산은 독립큐레이터의 확산이라는 새로운 현상을 도출시켰다. 여러 나라의 다양한 예술가를 특정 기간 동안 소개하는 비엔날레라는 형식은 필연적으로 전시의 개념과 지향성을 정하고 작가를 선정하는 큐레이팅을 요한다. 따라서 이미 서구와 미주의 미술계에서 활동하던 큐레이터들이 비엔날레의 현장에 초대되어 새로운 시대의 주요한 이슈를 미술을 통해 제시하고 '창의적 큐레이팅'을 통해 유사한 양식의 문화생산에 앞장서면서 미술 담론의 생태계를 변모시키기 시작한 것이다. 이런 현상을 "전시기획으로의 전환 (curatorial turn)"이라고 부르기도 한다.<sup>12</sup> 과거에는 예술작품을 설명하는 미술 비평 중심으로 미술의 이해를 추구했다면, 비엔날레가 확산되면서 전시가 예술을 이해하는 인식의 지평을 넓히는 생산물이 될 수 있다고 보기 시작한 것이다. 따라서 글로벌 미술을 수용한 다수의 비엔날레는 인문학적 사고를 토대로 선정된 예술가의 작품을 통해 시대적 이슈를 해석하고 의미를 전달하는 문화생산의 주체인 큐레이터들이 새로운 기획을 선보이는 현장이자 현대미술의 첨단을 보여주는 일종의 플랫폼으로서 가동되기 시작했다고 볼 수 있다.

비엔날레의 큐레이팅은 종종 독립큐레이터라고 불리는 소수의 인력이 맡곤 했다.<sup>13</sup> 그들은 특정한 기관에 소속되지 않고 활동하면서 주제전시를 만들며 주로 대안공간과 진보적인 미술관을 배경으로 삼아 활동했다. 간혹 특정 기관에 소속된 경우도 있었으나 그럼에도 불구하고 그 소속기관의 이해관계에서 벗어나 자신의 신념을 전시기획으로 표현하는 경우가 많다. 1990년대 부상한

12. Joasia Krysa, "The Politics of Contemporary Curating: A Network Perspective," Randy Martin (ed.), *The Routledge Companion to Art and Politics* (New York: Routledge, 2015), p. 114.

13. Altshuler (2013), p. 136.



독립큐레이터들은 전시기획을 하나의 창작행위로 여기며, 사회문화 소통의 매개체로서 전시를 만들었으며, 현대미술을 통해 글로벌리즘을 옹호하는 집단으로 성장했다.

1990년대의 독립큐레이터들이 비엔날레와 같은 대규모 전시를 통해 유통시킨 것은 바로 1960년대 말부터 구축된 큐레이팅 전통이었다. 개념미술이 부각된 60년대 말부터 소수의 엘리트 기획자들은 예술의 자율성을 강조하는 예술가와 마찬가지로 전시의 자율성을 강조하기 시작했다. 특히 현대미술을 해석하는 창의성을 높이 사기 시작했는데, 이러한 태도는 일종의 전시기획 관습으로 구축되면서 90년대로 이어진 것이다. 전시를 기획하는 큐레이터는 예술가와 관객을 잇는 중개자이자, 이들을 연결하는 소통의 구도에서 주도적인 역할을 맡은 주체로 부각되기 시작한 것이다. 또한 예술작품과 전시기획 개념을 유통시키는 “매개자(mediator)” 또는 전시기획이라는 창의적 행위의 주체로 등장했다.<sup>14</sup> 그러한 전시기획자는 더 이상 단순한 전시진행자가 아니라 예술의 창의성을 수호하는 창의적 담론의 생산자이자 예술가의 전복적 태도를 공유하면서 기존 문화에 대항하는 비판적 행위의 주체로서의 위상을 획득하게 된 것이다.

하랄드 제만(Harald Szeemann, 1933–2005)은 그러한 창의적 생산자이자 매개자로서의 큐레이터십을 확립한 최초의 인물 중 한명으로 전시기획의 역사에서 빼놓을 수 없는 인물이다.<sup>15</sup> 1960년대 후반부터 큐레이팅을 실험의 장으로 부각했던 그에게 전시 기획은 단순히 예술을 배열하거나, 시대적 분류를 하는 차원이 아니라 마치 창작자처럼 예술을 넘나들면서 폭넓은 맥락에서 사고할 수 있는 자율적인 장이었다. 제만을 비롯하여 그의 기획 문화를 추종하는 일군의 전문가들은 1990년대 이후 광주와 같은 비서구권 미술현장에 초대되어 실험적 큐레이팅을 통해 문화적 담론을 생산하는 역할을 맡기 시작했다. 고령의 제만 뿐만 아니라 포스트콜로리얼리즘의 세례를 받은 새로운 큐레이터들이 등장하면서, 바야흐로 ‘큐레이팅’의 시대를 만들어냈다고 해도 과언이 아니다. 창의

14. Paul O'Neill, *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)* (Cambridge, MA: MIT Press, 2012), p. 25.  
15. 앞 책, p. 27. 제만은 일찍이 1972년 《도큐멘타 5》의 기획을 맡으면서 예술가의 개념보다 자신의 개념을 우위에 두고 전시를 하나의 ‘창작 공간’으로 보여준 바 있다.



적 큐레이팅의 모델을 계승한 이들로는 로사 마티네즈(Rosa Martinez, 제5회 이스탄불 비엔날레), 오쿠이 엔웨이지(Okwui Enwezor, 제2회 요하네스버그 비엔날레), 후 한루(Hou Hanru, 제4회 광주비엔날레) 등을 꼽을 수 있다. 그들은 비서구권에서 열린 신생 비엔날레의 기획자들로 부임하여 제만식 큐레이팅의 문화를 확산하는 동시에 초국가적 글로벌 미술의 확산에 기여하게 된다.<sup>16</sup>

그런데, 광주, 이스탄불 등 제3세계의 비엔날레는 과거의 서구중심의 비엔날레와 달리 특수한 배경을 가지고 있었다. 제국주의의 폐해 속에서 근대화를 거친 제3세계는 베니스 비엔날레와 다른 환경과 역사를 가지고 있었으며, 이러한 국제전시 제도에 초대된 독립 큐레이터들 역시 특수한 과제에 직면하게 된다. 그들은 제국주의적 획일화, 비균질적인 모더니즘의 수용, 그리고 탈식민화 이후의 역학관계 속에서 근대와 현대를 형성해 온 제3세계 도시의 역사와 문화를 해석하는 한편, 글로벌 미술계와 로컬 미술문화의 역학 속에 개입하는 문화 매개자의 역할을 맡게 된다.

제3세계 비엔날레에 초대된 서구와 미주의 큐레이터들은 서구의 현대미술 언어를 수용하는 데 소극적이거나 다소 저항적인 현지의 문화를 마주하고 그 문화적 배경을 수용하면서 동시에 창의적 큐레이팅을 실천해야 하는 입지에 처하게 된다. 광주비엔날레의 경우 초기에 전시기획실장을 한국인으로 두고 커미셔너의 자리를 외국 큐레이터에게 부여한 것은 바로 그러한 저항의 단면이라고 볼 수 있다. 그러나 이미 서양의 지식에 노출된 한국 인력이 행사의 주도권을 지키면서도 그들과의 타협을 모색한 과정은 비엔날레가 촉발시킨 두 문화 사이의 번역과 화해를 고스란히 보여준다.

이들은 두 문화 사이를 매개하는 매개자이자 일종의 '미들맨(middleman)'이다.<sup>17</sup> 매개자는 현대미술의 언어를 소개하고 기획자의 관념을 표현하는 방식에 개방적이기는 하나 그렇다고 로컬리즘의 저항과 의심의 시선을 완전히 무시할

16. 앞 책, p. 51.

17. Soren Andreassen and Lars Bang Larsen, "The Middleman: Beginning to Talk About Mediation," Paul O' Neill (ed.), *Curating Subjects* (London: Open Editions, 2007), p. 20. 원래 이 개념은 소렌 안드레아센(Soren Andreassen)과 라스 방 라센(Lars Bang Larsen)이 사용한 것으로 신자유주의 시대의 사물의 교환, 즉 현대 미술의 생산과 교류를 담당할 큐레이터의 역할을 분석하고자 도입한 용어이다. 그들은 '글로벌 문화 자본주의 속에서 활동하는 큐레이터들이 예술가/관객을 마치 생산자/소비자 관계처럼 연결하는 주체라고 보았다.

수도 없다. 또한 1990년대 이후 ‘동시대 미술’은 비서구권 출신이면서 서구에서 활동하는 새로운 부류의 매개자들을 배출하고 있었다. 따라서 광주비엔날레와 같은 비서구권 문화현장에서 매개자로서의 큐레이터는 단순히 관객/예술가의 중간뿐만 아니라 현지문화/서구문화, 전문가/관료주의 등 복잡한 구도에서 새로운 이슈를 만들어내며 창의성의 발현을 보호해야 하는 수호자의 역할도 맡을 수밖에 없었다. 동시에 다양한 배경을 가진 매개자들은 비엔날레의 확산 속에서 지역성과 세계화의 갈등과 화해의 주체이자, 이를 통해 동시기 글로벌 미술이라는 상상체를 가동시킨 주역이기도 했다.

이러한 매개자의 역할은 1990년대 한국 미술계의 상황에서 녹록지 않았다. 무엇보다도 당시 한국에서 큐레이터라는 용어나 개념뿐만 아니라 전시가 큐레이팅이라는 지적 활동을 통해 구축된다는 관점은 보편성을 확보하지 못했다. 미술관이라고 할 만한 공간이 10여 개에 불과했고, 국립현대미술관과 호암미술관 등 주요 미술관의 인력이 30여 명 정도에 머무르던 시절, 미술사 지식을 기반으로 전시를 기획할 수 있는 능력까지 겸비한 인력은 많지 않았던 반면에 큐레이터라는 명칭은 빠르게 확산되어 상업화랑 종사자들도 모두 큐레이터라고 불리기 시작하던 시기였다.<sup>18</sup> 이런 환경에서 전시는 작가가 고른 작품을 적절히 보여주는 행사이며, 큐레이터란 단순히 전시를 준비하는 인력이라는 인식이 강했다. 1986년 국립현대미술관이 확장하면서 학예사 제도를 도입하였고, 이때부터 학예사를 큐레이터라고 부르는 문화가 확산되기는 했으나 큐레이팅의 문화는 창의적 큐레이팅이라기보다는 행정업무를 맡은 사람을 칭하곤 했다. 따라서 비엔날레의 외국인 기획자들은 제도를 실험하던 1990년대의 상황에서 큐레이팅과 큐레이터의 역할을 직접 보여주며, 이 두 개념이 한국에서 정착되는 데에도 어느 정도 기여했다고 볼 수 있다.

18. 당시 박래경, 안소연, 이화익, 노재령, 김용대, 한정욱, 정준모, 박경미, 박영택 등이 미술관과 화랑을 중심으로 큐레이터로 불리던 세대였다. 이들은 1989년경 큐레이터협회를 만들고자 시도하기도 했으나 큐레이터의 범위에 대해 의견을 좁히지 못해 결국 진행되지 못했다고 한다. 안혜리, 「척박한 화단토양서 '혼돈의 역할': 문화지도 제39도 큐레이터」, 『중앙일보』 (1997년 1월 27일).

### III. 광주비엔날레의 정체성 확보와 전시기획자의 역할

#### 1. 광주 비엔날레의 외국인 전시기획자들

광주 비엔날레는 1회부터 외국인 큐레이터들을 초대하는 데 적극적이었다. 신생 비엔날레로서의 한계를 극복하기 위해 외국의 비엔날레의 흐름과 운영 지식, 그리고 전시기획의 관습을 잘 알고 있는 외국의 인력에 기댈 수밖에 없었다. 인지도가 거의 없던 초창기에 주요 미술관의 큐레이터와 관장, 평론가 등 외국인이 참여했다는 사실만으로도 얻을 수 있는 홍보효과는 컸기 때문이다. 실제로 적극적인 외국인 인력 활용 덕분에 빠른 시일 내에 세계의 '비엔날레 붐' 속에서 주목할 만한 신생 비엔날레로서의 위상을 획득하게 되었고, 지속적으로 국내외의 미술계 인력이 교류하는 장으로 성장하게 되었다고 볼 수 있다.

초대된 외국인 기획자들로는 르네 블록(René Block, 1942-, 3회)처럼 비엔날레 이전부터 <7회 서울국제판화비엔날레>(1990) 등 국내의 굵직한 전시의 기획을 맡았던 익숙한 인물이 있었는가 하면, 민용순, 박경, 김유연의 경우처럼 한국에서 태어나 외국에서 활동하는 한국계도 있었다.<sup>19</sup> 그러나 대부분은 광주 비엔날레를 통해 한국과 처음으로 접촉을 했으며, 그들 중 일부는 소위 '비엔날레 붐' 속에서 유명세를 누리던 인력도 다수 포함되어 있다. 먼저 위에서 언급한 제만(2회)과 찰스 에셔(Charles Esche, 1962-, 4회), 후 한루, 오쿠이 엔웨이저, 마시밀리아노 지오니(Massimiliano Gioni, 1973-) 등이 광주에 왔던 주요 인물들이다. 이외에도 일본의 저명한 평론가 하리우 이치로(Hariu Ichiro, 1925-)가 3회의 커미셔너로 활동했으며, 중국계 미국인 미술사학자인 우흥(Wu Hung, 1945-)과 같은 동아시아 출신의 기획자들도 있었고, 인도 출신의 낸시 아다자냐(Nancy Adajania, 1971-)와 란지트 호스코테(Ranjit Hoskote, 1966-), 나이지리아 출신의 치카 오케케(Chika Okeke, 1966-) 등 신진 기획자들도 활동한 바 있다.

초기에 외국인 기획자들은 서구 비엔날레의 문화와 관습을 도입하는 창구

19. 블록은 《7회 서울국제판화비엔날레》(1990) 외에도 《서울 플렉서스 페스티벌》(1993)의 예술감독을 맡기도 했다. 정철수, 「세계적 전위예술가 “해프닝 한마당” 그룹 「플렉서스」 내년 3월 서울공연, 『경향신문』 (1992년 12월 24일), p. 15.

의 역할과 함께 서구와 미주 중심의 국제미술계에 광주를 소개하는 임무도 부여받았다. 특히 유럽에서 ‘창의적 큐레이팅’의 선구자로서 주목받던 제만은 광주비엔날레의 초창기에 인지도를 높이는 데 크게 기여한 인물이다.<sup>20</sup> 비엔날레의 개념과 운영방향 등 거의 모든 면에서 유동적이었던 1997년 2회 당시 커미셔너 중 한명의 자격으로 한국에 온 그는 자신에게 부여된 기대와 문화매개자로서의 역할을 잘 알고 있었다.<sup>21</sup> 여러 인터뷰에서 한국에 낯선 개념인 ‘현대미술(contemporary art)’과 비엔날레에 대해 의견을 피력하며 소위 ‘거물’로서의 영향력을 과시하는 데 거침이 없었고, 한 인터뷰에서 “광주비엔날레가 국제적 위상을 얻으려면 나를 홍보용으로 사용하라”라고 할 정도로 자신의 위치에 대해 자신감을 보이기도 했다.<sup>22</sup>

외국인 기획자와 평론가들이 광주비엔날레에 참여하면서 전반적으로 한국 작가에 대한 관심이 고조된 동시에 ‘글로벌 미술’이라는 상상체가 가동되기 시작한 것은 분명하다. 특히 외국인 커미셔너들은 단순히 외국작가를 선정하는 일만 주어진 것이 아니라 한국 출신의 작가를 선정할 수 있는 권리를 포기하지 않았다. 한국작가 담당 커미셔너가 따로 있었기 때문에 외국인 작가만 선정해도 되었으나 적극적으로 한국작가를 포함시키고자 했던 경우도 있었다. 일례로 2회의 경우를 보면 일부 유학파 또는 외국에서 활동하던 한국작가들, 강익중, 이기봉, 박모, 박홍천, 손봉채, 김범, 구정아 등이 포함되어 있었다. 외국인 기획자들이 선정한 한국작가는 한국 미술의 외연을 확장하는 동시에 ‘글로벌 미술’과 접목하려는 시도의 결과라고 볼 수 있다. 이들은 당시 한국미술과 글로벌 미술이 ‘미술’이라는 언어를 두고 소통하는 중첩의 공간이 존재한다는 것을 보여주는 동시에 비엔날레가 그러한 글로벌 미술의 현장이라는 사실을 각

20. 제만의 초대는 당시 전시기획실장을 맡은 이영철이 주도했다. 일리노이 주립대에서 박사과정 중 제만을 비롯한 유럽의 큐레이터들에 대한 평가를 접했고, 광주에 부임한 후 제만과 《대지의 마법사들(Magiciens de la terre)》(1989)의 기획자인 장 위베르-마르탱(Jean Hubert-Matin)을 초빙하겠다는 계획을 세운바 있다고 한다. 그러나 여건상 결국 제만만 초대하게 되었다. 이영철, 본 연구자와의 인터뷰, 2015년 12월 4일, 계열예대 연구실.

21. 당시 그는 이미 프랑스의 리옹 비엔날레(Lyon Biennial)의 큐레이터를 겸하고 있을 정도로 유럽권에서 기획자로 인정받고 있었다.

22. 김문수, 「속도와 연관된 동양개념은 물: 허랄드 제만 <속도>전 커미셔너, 『영남일보』 (1997년 8월 22일), p. 17.

인시켜주었다.

전시뿐만 아니라 심포지엄과 개막식을 계기로 외국의 미술인들이 초대를 받아 참석하고 돌아가서 광주비엔날레에 대한 소식을 확산하면서 비엔날레의 명성을 높이는 데 기여하기도 했다. 2회만 하더라도 바버라 런던(Barbara London) LA현대미술관장, 데이비드 로스(David Ross) 미국 휘트니미술관장, 미술평론가 엘리너 허트니(Eleanor Heartney) 등이 참여하였고<sup>23</sup> 3회의 경우 2회를 마친 제만이 전시 관람을 하며 광주비엔날레가 “국제미술계에서 이름이 꽤 알려졌다”고 평가하기도 했다.<sup>24</sup> 오쿠이 엔웨이저도 3회를 관람하면서 “1, 2회 때는 서구지향적인 느낌을 받았는데, 3회 때는 아시아성이 돋보인다”는 평가와 함께 “비엔날레의 목적이 문화적 담론의 재생산에 있다는 점을 잊지 말아야 한다”는 점을 강조하기도 했다.<sup>25</sup>

외국인 커미셔너의 역할과 반향이 가장 컸던 사례는 제만이다. 제만은 주제를 해석할 때 한국이라는 맥락을 고려하여 ‘동양적 사고’를 담고자 했다. 자신에게 주어진 주제전 《속도》를 진행하면서 담양의 소재원을 방문한 후 “속도와 연결되는 동양적 개념은 물이다. 나는 소재원의 물굽이를 보고 동양적 에너지의 표현방식을 확보했다”고 설명하면서 전문가회자답게 적극적으로 한국의 문화를 토대로 전시 주제를 해석하고자 했다.<sup>26</sup> 또한 아시아 신생 비엔날레가 처한 상황을 파악한 듯 자신에게 질문이 들어올 때마다 거침없이 의견을 표현하곤 했다. 자신의 기획방식은 “반미술적이고 반연대기적인 전시회를 다시 미술관으로 끌어들이는 방식”을 취한다고 소개하면서 그동안 계약서에 사인을 하지 않다가 한국에 도착 후 먹은 한정식 저녁식사에 반해서 커미셔너를 수락했다고 농담할 정도였다.<sup>27</sup> 또한 1회 비엔날레의 입장객이 164만 명이라는 말을 듣고 “유럽의 주요 비엔날레들이 질투를 느낄 만한 숫자”라면서도 “현대미술의 대중화 문제는 그다지 고민하지 않(는)” 것이 유럽의 비엔날레라고 일침

23. 구두훈, 「제2회 광주비엔날레 개막」, 『중앙일보』 (1997년 9월 2일), [http://gangnam.joins.com/news/article/Article.aspx?total\\_id=3511584&sc=&mc=](http://gangnam.joins.com/news/article/Article.aspx?total_id=3511584&sc=&mc=) (2015년 10월 2일 접속).

24. 김영순, 「국제미술전람회로 서서히 탈바꿈」, 『광주매일』 (2000년 4월 25일).

25. 「카셀도쿠멘타 전시총감독 오쿠이 엔웨이저」, 『전광일보』 (2000년 4월 27일).

26. 김문수(1997), p. 17.

27. 임동환, 「‘동양적 이벤트’로 관객 끌겠다: 광주비엔날레 커미셔너내정 하랄드 제만씨」, 『전남일보』 (1996년 10월 26일).

을 가하기도 했다.<sup>28</sup>

유럽의 저명한 기획자라는 소개 덕분에 제만은 언론의 주목을 받았으며, 때로 과도한 주목 때문에 제만의 행보가 언론의 가십거리로 부각되기도 했다. 한 언론은 “소설가 솔제니친과 성악가 파바로티의 이미지를 연상시키는 독특한 외모”의 소유자로 설명하면서 낯선 이방인의 존재를 주시하기도 했다.<sup>29</sup> 또 다른 언론은 기자회견 당시 제만의 거만함을 지적하기도 했는데, 비엔날레의 주제에 대해 질문이 반복되자 더 이상 질문을 하지 말라고 거부하면서 “답변을 하면서도 목소리를 낮게 깔고 비정상적일 정도로 천천히 말을 하는 등 기자회견 내내 꼴불견을 연출”했다고 다소 편파적인 지적을 하기도 했다.<sup>30</sup> 이러한 언론의 지적은 문화 충돌의 현장에서 제만이 불필요할 정도의 관심을 받았다는 것을 드러내며 예의와 겸손을 중시하던 한국 문화의 관점에서 본 문화적 충격을 고스란히 드러냈다고 볼 수 있다.

엔웨이는 광주비엔날레의 최초의 외국인 총감독이자 광주비엔날레의 역사에서 중요한 전환점을 상징한다.<sup>31</sup> 2000년 광주 방문 당시 이미 1996년 요하네스버그 비엔날레의 감독을 역임했던 중요한 독립큐레이터 중 한 명으로 평가받고 있었고, 아프리카 출신이자 최초의 비서구권 출신으로 2002년 카셀 도큐멘타의 총감독으로 임명되어 변화의 바람을 예고하던 상태였다. 실제로 그의 카셀 도큐멘타 총감독 취임은 유럽과 미국 일변도의 미술계가 비서구권에 문을 연 획기적인 사건으로 평가된다. 그는 그에 부응하듯 카셀이라는 지리적 공간을 넘어선 프로젝트를 선보이며 개념적이며 확장적인 21세기 현대미술 전시를 선보이기도 했다. 따라서 엔웨이의 광주 방문은 광주비엔날레의 위상의 변화를 반영하며, 유럽에서 높아진 엔웨이의 위상은 2008년 7회 광주비

28. 조우석, 「제2회 광주비엔날레 '속도' 전 기획 헤럴드 제만: '현대문명의 빠름'에 대한 해석과 반성모색」, 『문화일보』 (1997년 8월 31일).

29. 앞 글 참조.

30. 「광주비엔날레 이모저모」, 연합뉴스 (1997년 8월 31일), <http://news.naver.com/main/read.nhn?mode=LSD&mid=sec&sid1=103&oid=001&aid=0004189734> (2016년 8월 20일 접속).

31. 엔웨이는 1996년 요하네스버그 비엔날레, 2002년 카셀 도큐멘타 총감독, 광주비엔날레(2008)를 거쳐 2015년 베니스비엔날레의 총감독을 맡았다. 미술에서의 포스트콜로니얼리즘의 시각을 글로벌 관점으로 확대하였으며 달변가로 알려져 있다. Zeke Turner, “How Okwe Enewzor Changed the Art World,” *The Wall Street Journal* (Sept. 8, 2014), <http://www.wsj.com/articles/how-okwui-enwezor-changed-the-art-world-1410187570> (2016년 8월 20일 접속).

엔날레의 총감독 부임으로 이어진다.

엔웨이저의 총감독 취임은 2000년대 들어서도 외국의 유명 기획자들에 의존하여 글로벌 비엔날레로 도약하고자 했던 광주 비엔날레의 공격적인 전략을 보여준다. 소수의 유명한 전시기획자들이 세계 비엔날레를 순회하며 근무한다는 기존의 비판을 극복하지 못한 상태에서 도입한 외국인 총감독 제도는 주요 미술 현장으로서의 성장을 기대하는 동시에 비엔날레의 변환을 보여주는 사건이었다. 6회까지만 하더라도 한국인이 총감독 및 총지휘를 맡고 그 밑에 큐레이터 또는 커미셔너로 외국인 기획자를 두던 방식이 고수되곤 했다. 이는 행사의 주도권을 외부인에게 부여될 경우 국내미술계가 제기할 비엔날레의 정체성 문제 등 복잡한 해계모니 문제가 연루되어 있었기 때문이다. 그러나 광주 비엔날레는 세계 비엔날레 지형의 변화 앞에서 국내/국외라는 구도를 극복하고 세계 미술계의 관습을 적극적으로 수용하여 글로벌 미술의 기지로서의 위상을 획득하고자 했던 것으로 보인다.

이미 카셀에서 서구일변도의 미술계를 '탈영토화'하며 성공적으로 임무를 수행했던 엔웨이저는 글로벌 미술계에서 독보적인 상징성을 확보하고 있었다. 즉 백인 중심의 큐레이터 사이에서 아프리카 출신으로 비서구권의 관점을 대변하는 흑인이라는 점과 전지구화 시대에 필요한 담론을 다양한 형식으로 제시하는 능력을 인정받고 있었다. 나이지리아 출신의 그는 미술의 '세계화가 서구와 미국의 영향력이 타 지역으로 퍼지는 일방적 확산이 아니라 서구식 교육을 받은 비서구권 기획자가 서구권뿐만 아니라 타 비서구권의 변화를 이끌 수 있다는 가능성을 확인시켜 준 인물이었다. 그런 면에서 엔웨이저는 광주 비엔날레의 개방화 흐름에 안정적인 선택이자 외국인 총감독에 대한 거부감을 최소화할 수 있는 인물이었다고 할 수 있다.

엔웨이저 이후 광주 비엔날레는 계속 지오니, 마리아 린드 (Maria Lind) 등 외국인 총감독을 임명하고 있다. 따라서 국내 미술계와의 관계 설정은 이전보다 약해진 반면에 적어도 총감독의 선정에 있어서 세계미술의 현장과의 거리를 좁힌 것만은 분명하다. 그리고 이러한 변화는 '세계비엔날레포럼'의 제1회 개최지로 이어졌으며 글로벌 비엔날레의 주요 주체로서 부상하게 되는 계기가



되었고 결국 세계 5대 비엔날레라는 위상을 확보하게 되었다고 볼 수 있다.<sup>32</sup> 따라서 광주비엔날레는 이러한 세계화의 변화와 협업에 적극 참여하며 초국가적 교환의 장을 확보하게 되었다고 볼 수 있다.

## 2. 큐레이팅의 정립과정과 광주비엔날레의 변화

비엔날레 초창기에 외국인 기획자들을 통해 비엔날레의 위상을 높이고 큐레이팅이라는 문화적 생산을 도모하고자 했던 전략과 달리, 정작 비엔날레 조직은 국내의 미술전문가와 공무원이 혼합되어 정부의 예산집행 관습을 지키려는 측과 활동의 자율성을 확보하려는 측의 대립 속에서 불안하게 운영되었다.

특히 전시를 준비하는 인력의 역할과 명칭을 둘러싼 혼란은 총감독제가 안착된 3회 이전까지 계속되었다. 1, 2회의 경우 조직위원장이 전체 조직을 총괄하고, 그 아래에 전시기획실장과 커미셔너를 두고 전시기획업무가 추진되었다. 전시기획실장이 전시개념을 도출하고 커미셔너를 접촉하고 사무국의 업무와 함께 전반적인 실행을 책임지고 있었다면, 커미셔너는 전시기획실장이 제시한 지역의 작가선정의 책임을 맡고 있었다. 따라서 1, 2회까지 전시기획실장은 단순히 커미셔너의 기획을 실현시키는 보조역할이 아니라 역으로 큐레이팅의 주체로서 전 과정에 적극적으로 개입하고 있었다.

이러한 현상은 1, 2회가 열릴 때까지도 전시기획이란 것이 큐레이터가 독자적으로 개념을 설정하고 추진하는 지적 산물이라는 관념이 정착되지 못했기 때문이었다. 당시 한국미술계는 거대한 행사를 준비할 때마다 관습적으로 다수의 '위원회'를 만들었고, 위원회의 위원 선정은 국내 미술계의 권력구도를 그대로 반영하곤 했다. 주류의 유명작가, 평론가 중심으로 위원회가 구축되었으며, 실무를 맡은 소수의 젊은 인력이 사무국에서 활동하곤 했다. 그러나 전시개념과 커미셔너 접촉 및 선정 등 실질적인 업무는 사무국의 '전시기획실장'이 맡았다. 사실상 전시기획실장의 업무는 총감독의 역할에 준할 만큼 업무가 많았으나, 당시 위계질서를 중시한 구도 때문에 형식적으로는 조직위원장이

32. 세계비엔날레포럼(The World Biennale Forum)은 네덜란드의 '비엔날레 재단(Biennale Foundation)'이 주최하는 포럼으로 1회는 이용우가 광주비엔날레의 대표로 근무하던 시절 2012년 광주에서 열렸고, 2회는 2014년 상파울로에서 열렸다. [www.biennalefoundation.org](http://www.biennalefoundation.org) 참조.

총감독의 위상을 부여받곤 했다.<sup>33</sup>

큐레이터라는 명칭이 불완전하게 사용되고 있던 상황에서 광주비엔날레의 외국인 기획자들도 여러 가지 명칭으로 불렸다. 미술관에서 근무하고 있거나 평론가로서 경력이 있는 인물을 ‘커미셔너’라는 명칭으로 초대했던 반면에 시간이 흐르면서 대학원을 갓 졸업한 신예들을 ‘큐레이터’라는 명칭으로 채용하기도 했다. 1회, 2회, 3회까지 외국인 기획자는 커미셔너라는 명칭이 부여되었으나, 4회부터 커미셔너라는 명칭이 사라지고 큐레이터가 등장하기 시작했다. 아마도 커미셔너라는 용어가 외국의 비엔날레에서 점차 사라지기 시작했다는 점, 그리고 국내에도 큐레이터라는 직업에 대한 인식이 확산되었기 때문으로 보인다.

당시 전시기획을 둘러싼 역할과 위상의 불안정한 상태를 보여주었던 몇 가지 사례가 있다. 먼저 1995년 1회의 주제는 ‘경계를 넘어’였는데, 사실 이 주제는 1993년 휘트니 비엔날레의 주제였다. 1993년 과천 국립현대미술관에서 순회전으로 선보였던 휘트니 비엔날레가 광주비엔날레의 설립과 1회 주제에 영향을 미쳤다는 점은 주목할 만하다.<sup>34</sup> 휘트니 비엔날레 한국 유치에 참여했던 이용우가 공공롭게도 1회 광주 비엔날레 전시기획실장을 맡았다는 점을 고려

33. 1회는 국립현대미술관장을 맡고 있던 임영방이 조직위원장을 겸임하였으며, 이용우 전시기획실장, 그리고 클라이브 아담스를 비롯한 4명의 외국인 커미셔너와 오광수, 유홍준 2명의 커미셔너를 두었다. 2회는 예술의 전당 전시본부장을 맡고 있던 유준상이 조직위원장을 겸임하고, 이영철 전시기획실장, 제만을 비롯한 4명의 외국인 커미셔너와 1명의 내국인 커미셔너를 두었다. 3회부터는 내국인 총감독 체제를 도입하면서 오광수가 취임했으나 선정된 내외국인 커미셔너들은 1, 2회와 마찬가지로 부여된 지역의 작가를 발굴하는 임무를 맡았다. 현재 광주비엔날레 홈페이지와 도록을 보면 초기에는 조직위원장을 행사의 책임자로 소개하고 커미셔너의 이름을 나열하고 있으나 점차 전시기획실장의 명칭은 빠져 있다. 즉 1회의 이용우, 2회의 이영철은 실질적으로 행사를 추진했음에도 불구하고 현재 광주비엔날레 홈페이지에 소개된 당시의 행사조직에서 이름이 빠져 있다. 대신에 조직위원장의 이름만 올라가 있다. 반면에 광주비엔날레를 소개하는 영어판 위키피디아에는 조직위원장에 대한 언급은 없으며, 1회의 예술감독을 이용우, 2회는 이영철로 소개하고 있고, 1회의 커미셔너들을 지역 큐레이터(area curators), 2회의 커미셔너들을 주제 큐레이터(thematic curators)로 자세하게 소개하고 있는 점은 한국의 상황과 대조적이다. [https://en.wikipedia.org/wiki/Gwangju\\_Biennale](https://en.wikipedia.org/wiki/Gwangju_Biennale) (2015년 12월 5일 접속). 특이한 것은 이용우가 2004년 광주비엔날레 총감독을 맡으면서 제작한 도록의 영어텍스트에는 그를 “founding artistic director of the first Gwangju Biennale 1995”이자 2004년의 “General Artistic Director”라고 설명하고 있다. *2004 Gwangju Biennale: a grain of dust, a drop of water*, Gwangju Biennale Foundation, 2004 참조. 위의 사례는 업무와 명칭 그리고 역할의 위상을 두고 혼란스러웠던 1990년대의 상황을 잘 보여준다.

34. 김진아, 「전지구화 시대의 전시 확산과 문화 번역 : 1993 휘트니비엔날레 서울전」, 『현대미술학 논문집』, 제11호 (2007), pp. 91-135 참조.

하면, 주제가 차용된 이유를 짐작할 수 있다. 이외에도 휘트니 비엔날레는 광주 비엔날레의 개념 정립과정에 주요한 전거가 되었던 것으로 보인다. 전시기획실장 이용우는 한 인터뷰에서 서구비엔날레와 차별화를 모색하고 있다고 하면서도 신진작가의 작품을 전시해야 한다고 주장하는데, 바로 휘트니 비엔날레가 미국의 신진 작가의 등용문 역할을 해왔다는 점을 고려할 때 그의 주장은 휘트니 비엔날레를 토대로 하고 있었다고 볼 수 있다.<sup>35</sup>

1회의 불안정한 모습은 한국작가 선정에서도 드러났다. 외국인 커미셔너들이 맡은 지역의 작가를 적극적으로 선정했던 반면에 한국과 오세아니아 지역작가 선정을 맡은 커미셔너 유흥준은 유독 한국작가에 대해서만 “독단적 결정을 배제하고 미술계의 폭넓은 여론을 수렴”하고자 공개세미나를 연 바 있다.<sup>36</sup> 이 세미나에서 최태만(당시 국립현대미술관 학예관)과 박영택(당시 금호미술관 큐레이터), 김현도(당시 미술평론가)는 유흥준과 함께 전시 주제에 어울리는 작가를 골라 그들의 작품을 슬라이드로 보여주고 설명하면서 선정의 타당성을 피력한 바 있다.<sup>37</sup> 민중미술과 제도권 미술의 갈등구도가 첨예했던 1980년대 이후 한국미술의 환경을 고려하면 그들이 기획자의 독립성과 주체성을 확보하는 것보다 미술인들의 의견과 지식을 수렴하고 전반적인 동의를 확보하는 데 주력한 이유를 짐작할 수 있다. 결국 이 사례는 학연뿐만 아니라 미술의 역할과 언어를 두고 정치적 대립이 심했던 한국 미술계의 현실 속에서 전시기획자라는 역할의 독립성 확보가 얼마나 어려웠는지 잘 보여준다.

비엔날레 운영방식과 구조가 정착되는 과정에서 전시기획자의 위상과 역할은 중요한 변수였다. 먼저 조직위원장과 전시기획실장으로 나뉘었던 총괄 역할이 3회에서 총감독제로 변환 이유에 주목할 필요가 있다. 이런 변화의 이유는 실제로 비엔날레를 운영하면서 도출된 불합리한 결과 때문이었다. 2회 행

35. 「광주비엔날레 현장인터뷰」, 『월간미술』 (1995년 10월호), p. 96.

36. 「화제: 국제전작가 토론회 통해 선정」, 연합뉴스 (1995년 4월 1일), <http://news.naver.com/main/read.nhn?mode=LSD&mid=sec&sid1=103&oid=001&aid=0004016757> (2016년 6월 10일 접속).

37. 실제로 이 세미나 이후 유흥준은 한국 측 초대작가로 안성술 씨(37세, 설치, 한국화)를 비롯 김명혜(35세, 설치), 김익녕(60세, 도자, 입체, 설치),金正憲(49세, 평면), 林玉相(46세, 평면, 설치), 徐政泰(43세, 한국화), 申宥浩(46세, 평면, 설치), 洪性潭(40세, 평면), 禹濟吉 씨(53세, 평면, 설치) 등 9명을 선정했다. 나강택, 「광주비엔날레 한국측 초대작가 9명 선정」, 연합뉴스 (1995년 4월 21일), <http://news.naver.com/main/read.nhn?mode=LSD&mid=sec&sid1=102&oid=001&aid=0004018383> (2016년 6월 10일 접속).

사를 마친 후 사무처장이었던 강연균은 비엔날레 진행 중 드러난 문제를 지적하면서 “전시기획은 주제와 소주제만 우리가 정했을 뿐 엄밀히 말해 외국인 4명과 한국인 1명이 주도했다”고 평가하면서 향후 과제로 “주도권을 뺏기는 커미셔너 제도” 대신에 “한국인 전시총감독을 두고 그 아래 전시기획실을 둬으로써 우리의 정서와 체질에 맞는 전시내용”을 만들어야 한다고 주장한 바 있다.<sup>38</sup> 결국 전시진행의 주도권을 두고 커미셔너와 전시기획팀의 마찰 때문에 총감독제가 도입되었으며, 특히 대형 미술축제를 일관성 있게 추진하려면 1인의 기획자가 전시 주제와 작가를 모두 책임지는 제도가 필요하다는 것을 인정한 것으로 볼 수 있다.<sup>39</sup>

전시 기획자의 독립성과 자율성을 확보하는 과정에서 총감독이 해임된 사례도 있다. 3회 비엔날레에서 처음 총감독 제도가 도입되었는데, 당시 총감독으로 임명되었던 최민은 지위에 어울리는 권한을 요구하다가 이사회, 사무처와 갈등하면서 결국 해임되기도 했다. 최민은 자신이 제시한 전시기획안을 사무처에서 수용하지 않고, 자신이 스태프로 쓰고자 했던 광주시립미술관 학예연구실 인원이 감독의 의사와 달리 재계약을 받지 못하게 되자 감독의 권한을 인정하지 않는 열악한 상황에 대해 항의하였었다. 기획자의 의견보다 이사회와 사무처의 운용 논리를 중시하는 관료주의적 환경의 부당함을 따지다가 결국 해임된 것이다.<sup>40</sup> 이후 비엔날레 전시기획위원 중 당연직을 제외한 위원 13명이 “관료행정 철폐”를 주장하며 총사퇴하는가 하면, 광주비엔날레 정상화 및 관료적 문화행정 철폐를 위한 범미술인 개혁위원회가 발족되어 관료주의

38. 「인터뷰: 광주비엔날레 실무 책임 강연균 씨-주도권 뺏기는 커미셔너 제도 없애야」, 『광주매일』(1997년 11월 25일).

39. 3회에서 총감독하에 내외국인 기획자에게 커미셔너라는 명칭을 부여했던 반면에 4회부터는 커미셔너라는 명칭이 완전히 사라지고 큐레이터라는 명칭이 대두되었던 과정과 그 의미에도 주목할 필요가 있다. 먼저 커미셔너라는 명칭은 일정한 보수를 받고 전시라는 행사, 또는 작가 선정이라는 업무를 수행하는 일종의 에이전트의 개념을 가지고 있으며, 주어진 업무를 총괄한다는 의미도 포함한다. 반면에 큐레이터는 기획업무를 전담한 자라는 의미를 담고 있다. 1980년대 후반에서 1990년대 초반까지도 서구의 비엔날레에서 커미셔너라는 명칭은 빈번하게 사용되었고 베니스 비엔날레처럼 국가관을 운영하는 경우 2000년대 들어서도 사용하곤 했다. Kellie Jones, *Eye Minded: Living and Writing Contemporary Art* (Durham, NC: Duke University Press, 2011), p. 311.

40. 김현화, 「해임결정 받아들일 수 없다. 최민 전 광주비엔날레 전시총감독」, 『광주타임스』(1998년 12월 28일).

적 비엔날레 운영을 타파하려는 미술계의 반발이 서울 미술계로 확대되었다.<sup>41</sup>

이 사건은 2회를 치른 광주비엔날레가 전문가 집단의 논리로 진행되지 못하고, 관료주의의 폐해를 드러내면서 전국적인 저항을 불러일으킨 사례이다. 당시 이 상황에 대해 “고도의 전문성과 복합적인 문화적 역량이 요구되는 비엔날레”가 “민주화 운동의 상징인 광주”에서 새로운 문화 모델이 되지 못하고 반개혁적인 모습을 보이는 현상을 비판하면서 ‘기획’과 ‘집행’이라는 이원적 구조를 지향하는 관료주의에서 벗어나 “전문성의 목표와 수준, 기획의 범위, 위상과 성격을 명확히” 해야 비엔날레의 정체성이 정립될 수 있다는 진단이 나오기도 했다.<sup>42</sup> 광주비엔날레가 시장 주도로 설립되면서 공무원 주도의 행사로 자리를 잡은 상황에서 다시 “제도미술 대 민중미술”이라는 한국미술계의 양분된 구도가 작용했고, 동시에 광주 지역 미술계의 갈등 구도와 국제 미술계의 관습과 소통해야 하는 지형이 문제를 고조시킨 것만은 분명해 보인다.<sup>43</sup> 어쨌든 최민 감독 사건은 민주화 운동, 민중미술 계열과 모더니즘 미술 계열로 양분되어 갈등하던 1980년대의 구도를 다시 환기시키는 한편, 비엔날레라는 제도를 둘러싸고 전시기획자의 자율성과 독립성의 필요에 대해 큰 반향을 일으켰다. 결국 광주시는 항의하던 최민을 포기하고 오광수를 총감독으로 대체하면서 문제를 봉합하고 만다.

41. 이서영, 「비엔날레 총감독 해임 파문 확산」, 『광주일보』 (1998년 12월 29일), 기획위원들은 성명서를 발표하고 ‘전시총감독 해촉을 즉시 철회할 것, 비엔날레 조직을 민간 문화예술인 중심 구조로 개혁할 것, 공익을 위해 공정하게 운영할 수 있는 제도적 대안을 마련할 것, 이사회는 폐쇄적 의사결정을 중단하고 민주적 방법과 절차를 모색할 것, 대통령과 정부는 광주비엔날레의 정상화에 적극적인 관심을 표명할 것’을 주장한다. 임개호, 「광주비엔날레 사퇴 표명」, 『전남매일』 (1998년 12월 29일), 이외에도 ‘광주비엔날레 정상화를 위한 시민공청회(광주 YMCA 백제실, 1999년 1월 11일)가 열리는가 하면, ‘광주비엔날레 정상화와 관료적 문화행정을 철폐를 위한 항의 염서전(광주 카톨릭갤러리, 1월 12-21일)이 열렸으며, 민교협은 ‘광주비엔날레의 내일을 위하여’라는 성명서 발표(1999년 1월 15일)를 하기도 했다. 《제2.5 광주비엔날레》(인사동 나무화랑, 2월 3-9일)라는 패러디 전시가 열리기도 했다. 이러한 모임은 광주비엔날레가 관료주의에서 벗어나 민영화되어야 하며, 광주 중심의 지역인사에서 벗어나야 한다는 주장을 펼쳤다. 임개호, 「광주비엔날레 전반적 재검토’ 주장, 광주, 전남 지식인 238명 성명」, 『전남매일』 (1999년 1월 16일); 최영철, 「내달 서울서 2.5회 비엔날레」, 『전남일보』 (1999년 1월 23일) 참조.

42. 심광현, 「지역 관료주의에서 벗어나자」, 『월간미술』 (1998년 10월), pp. 134-136.

43. 앞 글, p. 135, 심광현의 비판 이후에 광주의 한 공무원이 반박의 글을 발표하고 여기에 심광현이 다시 관료주의의 병폐에 대해 지적하면서 일단락되기도 했다. 전주언, 「현실에 근거한 비판이 아쉽다」, 『월간미술』 (1998년 11월), pp. 142-143; 심광현, 「사실 왜곡하는 지역 관료주의의 병폐」, 『월간미술』 (1998년 12월), pp. 129-130.

당시 최민 감독 해임 건을 두고 국내에서 전개된 비판은 이후 광주비엔날레의 운영구조와 전시기획 체제를 바꾸는 데 상당한 기여를 했다. 전시기획을 독립된 문화생산으로 보기보다는 재단과 공무원의 지시에 따라 임무를 수행하는 행정으로 보던 환경에서 벗어나 비엔날레재단이 출범하였다. 그리고 비엔날레 재단은 어느 정도 독립된 운영체제로 접어들었으며, 더불어 업무와 명칭에도 변화가 오기 시작했다. 일단 커미셔너라는 명칭이 사라지기 시작했는데, 2002년 4회 때 성완경 총감독은 공동큐레이터로 찰스 에셔와 후 한루를 임용하여 전시의 내용과 작가섭외를 맡겼고, 이때부터 커미셔너라는 명칭이 사라졌다. 그리고 2000년부터 2006년까지 내국인 총감독제가 지속되면서 성완경, 김홍희, 이용우 등 초기부터 비엔날레를 통해 기획자로서의 경력을 구축했던 인물들이 활동하는 장이 마련되기도 했다. 그러나 이후 큐레이팅에 대한 개념이 정착되고 ‘세계화’의 강도가 높아지면서 2008년 엔웨이어가 외국인 최초로 총감독으로 부임하였으며, 이후 지금까지 내국인이 단독 총감독으로 임명된 적이 없다.<sup>44</sup>

### 3. 매개자들의 타협과 절충

광주비엔날레의 전시기획을 두고 벌어진 공무원과 전문기획자 간의 갈등이 재단의 설립과 독립으로 이어지면서 어느 정도 해결되었다면, 전시기획을 맡은 국내의 인력과 국제 커미셔너/큐레이터들도 상호접촉을 통해 서로 다른 입지와 관점의 차이를 확인하고 타협하는 과정을 피할 수 없었을 것이다. 비엔날레라는 개념이 생소했던 광주비엔날레 초창기부터 그러한 긴장과 타협은 항상 존재했을 것이다.

그러나 이러한 긴장과 타협은 고도의 정치적 관계에서 나오기 때문에 구체적으로 언론에 드러나기 전에는 그 폭과 깊이를 알 수 없다. 그런데 2회는 특이하게 커미셔너와 전시기획실 스태프 간의 회의를 녹음하였고, 회의록을 만들어 결과보고서에 남기고 있다. 당시 이영철 전시기획실장을 비롯한 전시기획실 팀은 자신들의 역할과 활동이 역사적 사건이라는 점을 인지하고 있었던 것

44. 2012년 9회에서 김선정이 6인의 공동감독 중 한 명으로 임명된 것이 전부이다.

같다. 특히 주제를 선정하고 제만을 비롯한 외국인 커미셔너들을 초대하는 과정에서 염두에 두었던 것은 아시아의 변방에서 열리는 전시임에도 불구하고 국제적인 행사로 만들 수 있는 역량과 능력이 있다는 것을 부각하고자 했던 것 같다. 이영철은 2회의 추진 방향에 대해 “전시의 질을 가장 우선적으로 높여… ‘우리에게는 머리가 있고 감각도 기술도 있다’는 것을 보여주고자” 했다고 설명한 바 있다.<sup>45</sup> 어쨌든 당시에 기록된 회의록은 드물게 내국인 기획자들과 외국인 기획자들 간의 관점차이, 갈등의 지점과 타협 방식을 들여다볼 수 있는 창구이다.

이영철은 전시기획실 팀과 함께 전체 주제 ‘지구의 여백(Unmapping the Earth)’을 설정했으며, 그 아래에 동양의 5가지 요소에 토대를 둔 ‘속도’ ‘공간’ ‘혼성’ ‘권력’ ‘생성’의 하위주제를 제시했다.<sup>46</sup> 여기에는 ‘우리’가 전시의 주도권을 가지고 있으며, 신생비엔날레의 주제를 제시할 만한 역량이 있다는 것을 보여주려는 태도도 어느 정도 작용하고 있었다. 제만을 비롯한 커미셔너들은 각각 주어진 하위 주제에 맞게 12명의 작가를 각각 선정하라는 주문을 받았다. 그러나 전시의 방향이 단순히 주제에만 의존하여 설정되는 것이 아니라 작가와 작품에 의해서도 조정되기 때문에 전시의 주도권을 두고 긴장관계가 형성되었던 것 같다.

먼저 기획팀이 내놓은 요구와 외국인들의 기대의 차이가 두드러졌다. 기획팀은 1회 비엔날레 참여 작가를 2회에서 배제해야 하며, 국가별로 작가수를 안배하여 1국가 1작가 원칙을 주문했다. 이런 요구는 국가의 다양성, 편파성을 피하고자 한국에서 열린 국제전이 준수하던 관행을 따른 것이자, 광주비엔날레를 주관하는 광주시의 관료문화에서 나온 요구이기도 했다. 그러나 외국인 커미셔너들은 관료주의하의 경직된 관행을 지키기 위해 기획자의 자율성을 축소하고 선정 작가 대상을 줄여야 하는 요구에 난색을 표하곤 했다. 특히 박경, 제만, 코살렉은 국가별로 제한된 작가 수로 인해, 또는 1회에 참여했었다는 이유로 인해 가브리엘 오로즈코(Gabriel Orozco), 리크리트 티라바니자(Rirkrit Tiravanija) 등 자신들의 주제에 맞는 작가를 놓쳐야 한다는 불합리함을 호소하

45. 「특별취재반, 조직위 2인 인터뷰: 이영철 전시기획실장」, 『광남일보』 (1997년 11월 29일).

46. 당시 이영철 실장과 엄혁, 김수기, 김미진 등이 전시기획팀에서 활동했다.



기도 했다.<sup>47</sup> 당시 전시기획팀의 일원이던 엄혁은 뉴욕에서 독립큐레이터로 활동한 바 있어서 외국인들의 요구의 타당성을 잘 이해하고 있었음에도 불구하고 한국, 광주 지역의 지역적 특성을 이해해 달라고 부탁할 수밖에 없었던 것을 보면, 전시기획팀의 입장은 관료들의 요구를 대변할 수밖에 없었던 것으로 보인다.<sup>48</sup>

이외에도 관료주의의 작용은 여러 곳에서 갈등과 타협을 야기시켰다. 특히 계약서에 관련된 부분이 많았다. 먼저 커미셔너와의 계약서 작성이 늦어진 것에 대한 항의도 있었다. 외국인 기획자들이 아시아의 신생비엔날레에 대한 신뢰가 높지 않았기 때문에 계약서에 운송회사 사용문제, 저작권 문제 등을 명시하기를 요구했으며, 특히 제만은 작품 설치 등 여러 규정이 한국의 법규에 의거해야 한다는 조항 때문에 계약서 사인을 미루다가 커미셔너 회의에 참석 차 온 후에야 사인하기도 했다.<sup>49</sup>

전시 주제 해석을 놓고 이에 대한 이해도에 있어서도 기획팀과 커미셔너팀 간의 간극이 노출되곤 했다. 박경은 도시와 건축을 다루면서 보편적인 미술 전시에서 탈피하고자 했고, 이런 구상에 대해 이영철이 구체성이 떨어진다고 지적하기도 했다. 그러나 제만은 박경을 지지하며 “박경의 전시야말로 이번 전시에서 가장 중요하다”고 평가하며 두둔하기도 했다.<sup>50</sup> 뿐만 아니라 광주비엔날레의 초창기 정립과정에서 문화매개자로서 자신의 역할을 잘 알고 있던 제만은 작가선정과 전시방식에서 자신의 의견을 굽히지 않았으며, 그 결과 어느 정도의 충돌이 불가피했다. 그에 비하면 전시공간의 낮은 천정에 불만을 제기한 베르나르 마카데(Bernard Marcade)의 경우는 사소할 정도였다.

그러나 정작 작가 선정뿐만 아니라 전시 실행의 세부적인 사항에 대한 결정은 5명의 커미셔너가 책임지고 있었기 때문에 전시기획실과 커미셔너 간의 충돌에서 결국 작가 선정권을 가진 커미셔너의 의견이 우위에 놓일 수밖에 없었던 것으로 보인다. 왜냐하면 전시기획 경험이나 작가에 대한 지식, 나이와 경

47. 광주비엔날레, 『1997 비엔날레 보고서』(광주비엔날레조직위원회, 1997), pp. 54-55.

48. 앞 책, p. 53, p. 66.

49. 앞 책, pp. 65-67.

50. 앞 책, p. 65.

룬 등 여러 측면에서 전시기획실의 짧은 내국인 인력과 비교할 수 없을 정도로 높았기 때문이다. 따라서 전시기획실이나 사무국의 의사와 달리 커미셔너에 의해 전시의 규모와 질이 결정되곤 했으며, 결과적으로 주최 측의 의향을 충실히 반영하기에 역부족이었던 것으로 보인다.

따라서 주제 설정에 적극적이었던 국내 인력의 의도에도 불구하고 전시경험이 많고 국제적 인지도가 높은 외국인 커미셔너 중심의 구도로 흘러가자 비엔날레 주최 측은 전반적인 주도권을 상실했다는 판단을 했던 것 같다. 위에서 살펴보았듯이 사무국장이던 강연균은 비엔날레가 끝나기도 전에 직접 내국인 총감독의 필요성을 제기한 것은 바로 이런 배경에서 나온 것이었다. 광주비엔날레 초창기에 전시기획자의 역할이 정립되던 과정에서 유명 외국 전시기획자를 통해 서구의 전시문화를 수용하고 비엔날레의 인지도를 높이고자 했던 원래의 의도는 어느 정도 성공을 했으나 주제선정과 작가선정의 분리는 결국 실패했으며 이후 분리되었던 업무를 통합해서 수행할 수 있는 총감독 체제를 도입하는 데 기여했던 것을 보인다.

4회 총감독을 맡은 성완경은 바로 그러한 불합리를 극복하고자 커미셔너제도를 파기하고 공동 큐레이터 제도를 도입했다. 후 한루와 찰스 에셔를 공동 큐레이터로 임명한 후 그들을 총감독과 지속적으로 의견을 주고받는 협업체제를 지향한 것은 분명히 2회 이후 제기된 커미셔너 제도의 문제점에 대한 해결책이었다. 실제로 본전시, 특별전 등으로 나뉘던 과거와 달리 4회는 4개의 프로젝트를 진행했으며 성완경이 프로젝트 1과 3에 참여하고 나머지는 민영순, 정기용 등에게 맡기기도 했으나 정작 그가 에셔와 후 한루와 공동으로 기획한 프로젝트 1이 본전시로 비치는 결과를 낳기도 했다. 그럼에도 불구하고 4회는 “예술감독의 기획 총책임과 실행과정의 자율성 결정권을 최대한 집중시키기 위해” 공동 큐레이터제를 도입하여 “개념 설정, 자료수집, 검토, 선별과정 등에서 상시협의체제”를 가동시키면서 총감독 체제를 이상적 제도로 정립하는데 기여했다고 볼 수 있다.<sup>51</sup>

그러나 불가피한 갈등과 타협에도 불구하고 광주비엔날레에 온 외국인 기

51. 광주비엔날레, 『도약을 위한 멈춤: 2002 광주비엔날레 결과보고서』, 재단법인 광주비엔날레, 2002, p. 2.

획자들은 광주비엔날레의 가능성을 높이 평가했으며 실제로 향방을 진단하는데 날카로운 예지력을 보인 바 있다. 리처드 코살렉은 2회가 아직 열리기 전인 1997년 초에 이미 “예술계의 신질서구도가 광주비엔날레를 통해 형성될 것”이라고 미리 예언할 정도였다.<sup>52</sup> 그 예언은 3회로 이어지면서 어느 정도 사실로 굳히게 되었다. 르네 블록(3회)은 2000년 전시의 의미를 설명하면서 세계 미술의 질서가 베니스와 카셀을 넘어 상파울로, 시드니, 이스탄불, 광주, 요하네스버그 등의 신흥비엔날레로 확산되고 있으며, 이 비엔날레들은 “문화 간의 대화에 있어서 새로운 미술의 기준을 정의하고 있다”고 진단하기도 했다.<sup>53</sup> 그의 진단은 미술사에서 점차 타당성을 획득했으며 오늘날 광주비엔날레에 대한 후한 평가로 이어진다고 봐야 할 것이다.

#### IV. 나가는 말

1990년대 세계 정치 지형의 변화 속에서 광주라는 정치, 사회, 문화적 위상을 배경으로 성장한 광주비엔날레는 글로벌 현장의 주체들이 경계를 넘어 활동하는 문화생산기지로서의 역할을 맡고 있다. 아시아의 주요 비엔날레로 성장하겠다고 계획하던 초반의 구상은 어느 정도 성공한 것으로 보인다.

지난 10년간 광주비엔날레에서 근무하고 있는 안미희는 최근 쓴 박사학위 논문에서 광주비엔날레를 다음과 같이 평가한다.

전시 주제에 광주라는 지역성과 세계성의 상호성에 관한 담론과 작품의 내용에 관한 미학적 담화를 생산해 내었다. 이러한 광주비엔날레의 차별성은 시대적 환경과 경영 여건의 변화, 총감독의 성향에 따라 이념적 배경에 관한 해석과 초점이 달라져 왔다. 행사 구성에서도 복합 이벤트에서 점차 주제전시 위주로 집약되면서 인문 사회학적 특성이 강한 비엔날레로의 이미지를 구축해 왔다.<sup>54</sup>

안미희의 평가는 내부자의 시각에서 나온 것이기는 하지만 본 연구가 위에

52. 이복헌, 「97 광주비엔날레 닷올려」, 『광주도민일보』 (1997년 1월 14일).

53. 르네 블록, 「우리 모두 사용하는 언어와 문화가 같다면 더 이상 교류할 것이 없을 것이다」, 『2000 광주비엔날레: MAN+SPACE』, 재단법인 광주비엔날레, 2000, p. 106.

54. 안미희, 「광주비엔날레의 정책과 동시대성」, 경북대 박사학위 논문, 2015, p. 33.

서 살펴본 것에 비추어볼 때 타당성을 가지고 있다. 기획자의 아이디어를 통해 주제를 정하고 주제에 맞게 작가를 선정하는 제도의 정착은 광주비엔날레가 수용한 서구식 큐레이팅의 관습 덕분이기도 했다. 즉 글로벌 미술계가 창의적 큐레이팅을 전시기획 관습으로 적극적으로 장려하는 가운데, 광주비엔날레도 유사한 경로를 취했으며, '세계화'라는 화두를 두고 한국미술과 글로벌 미술이 융합되는 장이자, 보편적인 미술의 가치를 확산하는 장으로서의 역할을 적극 수용했다. 더 나아가 국내외에 비엔날레라는 제도와 큐레이팅이라는 제도의 정착에 앞장선 선두 주자이기도 했다.

광주 비엔날레는 국내외 미술계의 소통을 촉발시킨 장으로서 큐레이터라는 새로이 부상한 인력군의 역할을 통해 괄목할 만한 성장을 이루었다. 전시기획자들은 예술의 의미를 부각시키고 문화의 접촉을 장려하는 한편 광주비엔날레의 운영과 제도화에 있어서 실질적인 기여를 해왔다고 볼 수 있다. 좁게는 그동안 국내에서 구축된 미술의 관습과 제도의 타당성을 점검하는 계기를 제공했으며, 넓게는 비엔날레를 인적 교류의 네트워크로 만들고, 담론 생산의 중심지로 만들었다. 특히 외국인 기획자와 평론가들의 적극적 참여는 이러한 융합과 확산의 장을 지속가능하게 만든 원동력이었다.

광주비엔날레의 성장은 내국인 기획자들에게도 국제 활동의 기회를 확대하는 계기가 되었다. 광주비엔날레에서 전시기획실장, 전시팀장 등의 직무를 맡았던 인력 중 일부는 독립큐레이터라는 명칭으로 활동하며, 전시문화의 정착에 기여했다. 소수의 예이기는 하지만 국제 네트워크 덕분에 외국에서의 활동을 넓힌 인물도 등장했다. 이영철은 2회 비엔날레 이후 미국 등 여러 지역에서 전시, 토론회 등에 참여하면서 독립큐레이터로 활동한 바 있으며, 실제로 5년 정도 광주비엔날레의 후광을 입은 것 같다고 고백한 바 있다.<sup>55</sup> 고인이 된 이원일 역시 3회 광주비엔날레 이후 한국 출신의 독립큐레이터로서 외국에서 활동을 했으며, 사망 때까지 유럽과 아시아권에서 다수의 전시를 기획한 바 있다.<sup>56</sup>

광주비엔날레는 2000년대 들어 외국인 총감독 체제를 도입하고 2009년부터 국제큐레이터코스(Gwangju Biennale International Curator Course)를 운영하면서

55. 이영철, 본 연구자와의 인터뷰, 2015년 12월 4일.

56. 김성호, 『큐레이터 이원일 평전』, 서울: 사문난적, 2015 참조.

국내외 큐레이터 양성에 힘을 쓰는가 하면, 잡지 『눈(Noon)』을 발간하고, 세계비엔날레포럼을 유치하는 등 글로벌 네트워크를 강화하고 중장기적 사업을 펼치고 있는데, 이미 세계화의 전선에서 확고한 위치를 차지하고 있다.<sup>57</sup> 이러한 광주비엔날레의 성장과 위상이 국내의 미술계에 미친 영향과 파급효과는 앞으로도 계속 평가될 것이다. 확실한 것은 1990년대 이후 한국미술계가 서구 문화의 수입/수용이라는 틀에서 벗어나 글로벌 미술현장의 무대로 인정받으며 주요 인력과 작업이 소개되는 장이자 실시간으로 글로벌 미술의 담론과 실천, 그리고 큐레이팅 문화를 경험할 수 있는 공간으로서 한국미술의 세계화를 보여주는 한 표상이 되었다는 것은 확실하다.

### ■ 주제어(Keywords)

광주비엔날레(Gwangju Biennale), 세계화(globalization), 큐레이터(curator), 문화매개자(cultural mediator), 하랄드 제만(Harald Szeemann), 오쿠이 엔웨이지(Okwui Enwezor)

투고일	2016년 11월 3일	심사일	2016년 11월 16일	게재확정일	2016년 11월 21일
-----	--------------	-----	---------------	-------	---------------

57. 안미희(2015), pp. 60-61.

## 참고문헌

- 광주비엔날레, 『1997 비엔날레 보고서』, 광주비엔날레조직위원회, 1997.
- \_\_\_\_\_, 『도약을 위한 멈춤: 2002광주비엔날레 결과보고서』, 재단법인 광주비엔날레, 2002.
- 구두훈, 「제2회 광주비엔날레 개막」, 『중앙일보』 (1997년 9월 2일), [http://gangnam.joins.com/news/article/Article.aspx?total\\_id=3511584&sc=&mc=](http://gangnam.joins.com/news/article/Article.aspx?total_id=3511584&sc=&mc=) (2015년 10월 2일 접속).
- 김권, 「강운태 광주시장의 비엔날레 이야기」, 『동아일보』 (2010년 10월 4일). 출처 <http://news.donga.com/3/all/20101004/31589161/1#> (2015년 11월 20일 접속).
- 김문수, 「속도와 연관된 동양개념은 물: 하랄드 제만 <속도>전 커미셔너」, 『영남일보』 (1997년 8월 22일).
- 김성호, 『큐레이터 이원일 평전』, 서울: 사문난적, 2015.
- 김영미, 「초점-광주비엔날레 트리에날리로 전환여론 높아」, 연합뉴스 (1998년 2월 11일), <http://news.naver.com/main/read.nhn?mode=LSD&mid=sec&sid1=103&oid=001&aid=0004299110>(2015년 11월 20일 접속).
- 김영순, 「국제미술전람회로 서서히 탈바꿈」, 『광주매일』 (2000년 4월 25일).
- 김진아, 「전지구화 시대의 전시 확산과 문화 번역: 1993 휘트니비엔날레 서울전」, 『현대미술학 논문집』, 제11호 (2007), pp. 91-135.
- 김현화, 「해임결정 받아들일 수 없다: 최민 전 광주비엔날레 전시총감독」, 『광주타임스』(1998년 12월 28일).
- 나강택, 「광주비엔날레 한국 측 초대작가 9명 선정」, 연합뉴스 (1995년 4월 21일). <http://news.naver.com/main/read.nhn?mode=LSD&mid=sec&sid1=102&oid=001&aid=0004018383> (2016년 6월 10일 접속).
- 문관현, 「비엔날레 참여 작가 작품 파손 등 항의」, 연합뉴스 (1995년 9월 21일), <http://news.naver.com/main/read.nhn?mode=LSD&mid=sec&sid1=102&oid=001&aid=0003933622> (2016년 6월 9일 접속).
- 박신의, 「한국적 특성 새로운 정체성 확보서 가능: 내가 본 비엔날레」, 『무등일보』 (1997년 11월 2일).
- 심광현, 「지역 관료주의에서 벗어나자」, 『월간미술』 (1998년 10월), pp. 134-136.

- \_\_\_\_\_, 「사실 왜곡하는 지역 관료주의의 병폐」, 『월간미술』 (1998년 12월), pp. 129-130.
- 안미희, 「광주비엔날레의 정책과 동시대성」, 경북대 박사학위 논문, 경북대학교, 2015.
- 안현령, 「지구촌의 문제 원인 규명위한 여백: 통일 미술제 오월정신 계승해」, 『인제대신문』(1997년 9월 29일)
- 안혜리, 「척박한 화단토양서 '혼돈의 역할': 문화지도 제39도 큐레이터」, 『중앙일보』 (1997년 1월 27일).
- 이복현, 「'97 광주비엔날레 닦아내려」, 『광주도민일보』 (1997년 1월 14일).
- 이서영, 「비엔날레 총감독 해임 파문 확산」, 『광주일보』 (1998년 12월 29일).
- 이영철, 본 연구자와의 인터뷰, 2015년 12월 4일, 계원예대 연구실.
- 이준, 「한국의 미술제도와 전시의 문화정치학-광주비엔날레를 중심으로」, 『기초조형학연구』, 12권 4호 (2011), pp. 291-303.
- 임개호, 「광주비엔날레 사퇴 표명」, 『전남매일』 (1998년 12월 29일).
- \_\_\_\_\_, 「'광주비엔날레 전반적 재검토' 주장: 광주, 전남 지식인 238명 성명」, 『전남매일』 (1999년 1월 16일).
- 임동환, 「'동양적 이벤트'로 관객 끌겠다: 광주비엔날레 커미셔너내정 하랄드 제만 씨」, 『전남일보』 (1996년 10월 26일).
- 장선옥, 「광주비엔날레 20세기 한국미술사 영향력 1위 전시행사로 꼽혀」, 『국민일보』 (2015년 8월 5일), <http://news.kmib.co.kr/article/view.asp?arcid=0009722642&code=61122024&cp=nv> (2015년 11월 10일 접속)
- 전주연, 「현실에 근거한 비판이 아쉽다」, 『월간미술』 (1998년 11월), pp. 142-143.
- 정철수, 「세계적 전위예술가 "해프닝 한마당", 그룹 "플럭서스" 내년 3월 서울공연」, 『경향신문』 (1992년 12월 24일).
- 정현이, 「미술」, 『한국현대예술사대계 VI: 1990년대』, 한국예술종합학교 한국예술연구소(편), 서울: 시공아트, 2005.
- 조우석, 「제2회 광주비엔날레 '속도'전 기획 헤럴드 제만: '현대문명의 빠름'에 대한 해석과 반성모색」, 『문화일보』 (1997년 8월 31일).
- 최영철, 「내달 서울서 2.5회 비엔날레」, 『전남일보』 (1999년 1월 23일).
- 특별취재반, 「"서구 재탕" "차별성 명백": 전현 기획실장 비엔날레 평가 지상논쟁」, 『광주일보』 (1997년 11월 10일).
- \_\_\_\_\_, 「조직원 2인 인터뷰: 이영철 전시기획실장」, 『광남일보』 (1997년 11월 29일).
- 「〈광주비엔날레〉 내년 개최」, 『한국일보』(1994년 11월 15일).



「광주비엔날레 이모저모」, 연합뉴스 (1997년 8월 31일), <http://news.naver.com/main/read.nhn?mode=LSD&mid=sec&sid1=103&oid=001&aid=0004189734> (2016년 8월 20일 접속).

「광주비엔날레 현장인터뷰」, 『월간미술』 (1995년 10월호), pp. 96-97.

「인터뷰: 광주비엔날레 실무 책임 강연균씨-주도권 뺏기는 커미셔너 제도 없애야」, 『광주매일』(1997년 11월 25일).

「제1회 광주비엔날레 보도집」, 광주비엔날레조직위원회, 1996.

「카셀도쿠멘타 전시총감독 오쿠위 엔웨조르」, 『전광일보』 (2000년 4월 27일).

「화제: 국제전작가 토론회 통해 선정」, 연합뉴스 (1995년 4월 1일), <http://news.naver.com/main/read.nhn?mode=LSD&mid=sec&sid1=103&oid=001&aid=0004016757> (2016년 6월 10일 접속).

Andreasen, Soren and Lars Bang Larsen. "The Middleman: Beginning to Talk About Mediation," Paul O'Neill (ed.), *Curating Subjects*, London: Open Editions, 2007.

Altshuler, Bruce. "Exhibitions Take Center Stage," *Art In America* (June/July 2013), pp. 132-137.

Jones, Kellie. *Eye Minded: Living and Writing Contemporary Art*, Durham, NC: Duke University Press, 2011.

Krysa, Joasia. "The Politics of Contemporary Curating: A Network Perspective," Randy Martin (ed.), *The Routledge Companion to Art and Politics*, New York: Routledge, 2015, pp. 114-121.

O'Neill, Paul. *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*, Cambridge, MA: MIT Press, 2012.

Turner, Zeke. "How Okwei Enwezor Changed the Art World," *The Wall Street Journal* (Sept. 8, 2014), <http://www.wsj.com/articles/how-okwei-enwezor-changed-the-art-world-1410187570> (2016년 8월 20일 접속).

"World's Top 20 Biennials, Triennials, and Miscellennials," *Artnet News* (May 19, 2014), <https://news.artnet.com/art-world/worlds-top-20-biennials-triennials-and-miscellennials-18811> (2015년 11월 10일 접속).

*2004 Gwangju Biennale: a grain of dust, a drop of water*, Gwangju Biennale Foundation, 2004.

1990년대 세계 정치 지형의 변화 속에서 나온 문민정부의 '세계화 선언'은 한국에서의 글로벌 미술의 확산을 촉진시켰으며, 1995년 광주비엔날레를 출범시킨 배경이기도 하다. 이후 광주비엔날레는 정부의 적극적인 재정지원을 토대로 1990년대 이후 전 세계에 퍼진 비엔날레 확산의 주요 주체이자, 2000년대 한국에 태어난 여러 비엔날레의 모델로서 한국미술계와 세계미술계의 거리를 좁힌 중요한 매개체가 되었다.

본 논문은 광주비엔날레가 국내 미술계의 전시문화 관습과 관료주의의 영향력, 지역작가의 비판을 극복하고 비엔날레라는 제도의 보편성을 확보하는 과정을 살펴본다. 특히 오늘날 세계 5대 비엔날레 중의 하나로 평가받기까지 전시기획에 참여한 국내외 인력의 역할이 컸다고 보고, 비엔날레의 현장에서 문화적 매개자로서의 역할을 맡았던 국내외 전시기획자들을 중심으로 문화의 차이와 갈등, 절충과 수용의 과정을 살펴본다. 하랄드 제만, 오쿠이 엔웨이지 등 외국인 기획자들이 커미셔너에서 큐레이터로 명칭이 바뀌고, 전시기획실장에서 총감독 체제로 바뀌면서 광주비엔날레가 안정적으로 제도화되기 시작했으며, '글로벌 미술'의 성장에 기여한 지점을 살펴본다. 본 논문은 당시의 국내외 기획자들이 문화 매개자로서 글로벌 미술의 담론과 실천, 그리고 큐레이팅 문화를 확산시키면서 전시문화를 토착화시킨 지점, 그리고 광주비엔날레를 '세계화' 실험의 공간이자 거대한 전시제도로써 구축하며 글로벌 미술의 현장으로 정착시킨 지점을 살펴본다.

## Abstract

# Curators as Cultural Mediators: the Gwangju Biennial in the Context of Globalization of Korean Art Since the 1990s

Eunhee Yang

The Gwangju Biennial, initiated in 1995 and grown as the fifth major biennial in the world, is one of the significant sites of globalization in Korea. Since its conception, the biennial has been strategically sponsored by the central government at times even showing conflicting interests between art and political communities. As a result, it has been difficult to establish a system allowing autonomy for commissioners and curators apart from the powerful bureaucratic culture and the influence of local artists. Before the biennial, the concept of curatorship was not a commonly accepted one in Korea. Government-sponsored exhibitions were realized by artists and art critics who conventionally formed a hierarchical structure including numerous committees. Thus the Gwangju Biennial became a testing site for implementing Euro-American standards of exhibition culture and the concept of independent curatorship.

This paper examines how invited national and international art critics and curators impacted the newly-born biennial influencing a global audience and establishing an artistic directorship similar to the counterparts of Venice Biennale or Kassel Documenta. Among those discussed are Harald Szeemann who as one of the commissioners propagandized 'creative curating' for the second Gwangju Biennial and Okwui Enwezor who became the first international artistic director in 2008.