

폴 오닐(Paul O'Neil)과 더플로어플랜,
『중앙일보』 이은주 기자와의 인터뷰는 2020년 3월
스카이프와 이메일을 통해 진행되었다.

더플로어플랜: 우선 인터뷰를 위해 시간을 내 주어 고맙습니다. 『동시대 큐레이팅의 역사: 큐레이팅의 문화, 문화의 큐레이팅』(이하 『동시대 큐레이팅의 역사』)의 저자와 이야기를 나누고, 당신의 큐레토리얼 실천을 소개할 기회를 갖게 되어 기쁩니다.

지난 20여 년간 큐레이터가 큐레이터와 큐레이팅에 관해 저술한 많은 책이 출판되었고, 큐레이터의 자전적이고 개인적인 에세이도 흔히 볼 수 있었습니다. 또한 ‘큐레이팅’이란 용어를 동시대 미술의 맥락과 다르게 사용하는 일도 자주 보입니다. 이 같은 경향을 반추하면서, 2007년 당신이 출판한 선집 『큐레이팅이란 무엇인가(원제: Curating Subjects)』에 수록된 인터뷰에서 애니 플레처(Annie Fletcher)가 했던 질문으로 인터뷰를 시작하려 합니다. 그로부터 10여 년이 지난 오늘날, 과연 우리는 큐레이팅에 관한 또 다른 책이 필요할까요? 아니면 이제는 지난 수십 년 동안 큐레이팅에서 있었던 변화를 설명할 충분한 용어가 존재한다고 생각하나요? ‘큐레이터’라는 직업에 내재한 이러한 경향에 대해서는 어떻게 생각하나요?

폴 오닐: 과거를 돌아보고 『큐레이팅이란 무엇인가』가 완성되었던 14년 전의 경험을 떠올리며 인터뷰를 시작하는 게 좋네요. 제 기억이 정확하다면 애니 플레처와 인터뷰했던 당시에는 개별 큐레토리얼 입장을 나타낼 수 있는 자료가 많지 않았습니니다. 큐레토리얼 담론적 측면에서 생각해 봐도 그때는 한스 울리히 오브리스트(Hans Ulrich Obrist), 우테 메타 바우어(Ute Meta Bauer), 후 한루(Hou Hanru), 카트린 다비드(Catherine David), 오쿠이 엔위저(Okwui Enwezor), 카를로스 바수알도(Carlos Basualdo), 마리아 린드(Maria Lind), 그리고 비엔날레에서 큐레이팅한 소수의 큐레이터에 대해서만 관심이 집중되어 있었습니다. 이들은 주로 1990년대에 활동한 세대로 혁신적 프로젝트를 수행했고, 특히 새롭게 생겨난 비엔날레에 참여했죠. 『큐레이팅이란 무엇인가』 출판 당시, 기존에 없었던 시의적절한 자료를 만드는 게 필요했습니다. 그랬기에 큐레이팅의 맥락에서 주체적 입장을 인식할 뿐 아니라 동시대 미술에서 어떠한 변화가 있는지, 무엇이 글로벌화를 가속화했는지, 왜 예술적 실천과 큐레토리얼 실천의 융합이 발생하는지 이해할 수 있는 자료를 생산하려 했습니다.

큐레이팅에 관한 또 다른 책이 필요한지에 대해서는 2007년 저의 대답과 비슷한 답변을 해야 할 것 같습니다. 우리에게는 언제나 큐레토리얼 생산에 관한 더 많은 책이 필요합니다. 또한 우리에게 큐레이팅에 대해 기존과 다른, 혹은 비판적 접근을 시도하는 책이 필요합니다. 서구 중심의 큐레토리얼 실천, 큐레토리얼 역사의 탈중심화, 문화 생산의 서구 중심성 혹은 진원지를 넘어선 큐레토리얼 역할로의 방향 전환과 같은 문제들을 다뤄야만 합니다.

2007년 이래로 큐레토리얼 실천에 관한 많은 책이 출판된 것이 사실입니다. 저는 대부분의 책이 개별 큐레이터를 중심으로 다루는 특정 형식을 따른다고 생각합니다. 하랄트 제만(Harald Szeemann)과 같은 선구자적 큐레이터를 역사화한다거나 글로벌

맥락에서 큐레이터가 자신의 내러티브를 서술한 책이 급증했던 것처럼 말입니다. 개인적으로 한스 올리히 오브리스트의 인터뷰 프로젝트를 지지합니다. 이 프로젝트는 2000년대에 우리가 경험했듯이 큐레토리얼 실천에서의 담론적 전환—언어를 예술적 실천, 큐레토리얼 포지셔닝 혹은 실천 그 자체의 형식으로 사용한 전환—의 결과물입니다. 다시 말해 예술에 관한 글쓰기와 말하기 그리고 담론 생산도 문화적 실천의 한 형식이라는 것이죠. 한스 올리히 오브리스트의 인터뷰 프로젝트는 기존에 없었던 큐레이팅의 역사를 발굴하는 일이기도 합니다. 이걸 필요한 일입니다. 하지만 저는 매우 개인적인 진술을 다룬 알팍한 큐레토리얼 출판물에 대해서는 보다 비판적일 필요가 있다고 생각합니다. 한스 올리히 오브리스트에만 해당하는 이야기는 아니죠. 개인의 업적을 찬양하기 위한 형식의 출판물이 생산되는 경향이 있습니다. 이러한 경향은 큐레토리얼 분야에 큰 도움이 되지 않습니다.

그리고 저는 이 분야에 내재한 모순이 있다고 생각합니다. 그것은 바로 큐레이터 수는 증가하는 추세지만, 비판적인 큐레이터는 물론이고 동시대 미술을 비판적 시각으로 바라보는 큐레이터를 위한 기회마저 줄어들고 있다는 점입니다. 이 문제는 큐레이팅과 큐레이팅 교육 측면에서 비판적으로 논의되어야 한다고 생각합니다.

『동시대 큐레이팅의 역사』는 기존의 선집이나 큐레이터의 자전적 에세이와 어떻게
다릅니까?

예술가-큐레이팅에 관해 단일 저자가 쓴 첫 번째 책이란 점이 다릅니다. 이는 큐레이터가 자신의 입장을 큐레이터로서 설명하는 것을 넘어서죠. 또한 한 명의 저자가 큐레이팅의 문화 및 글로벌화를 한 권 분량으로 분석한 첫 번째 책입니다. 이 책이 출판된 2012년, 또 다른 단일 저자의 책인 테리 스미스(Terry Smith)의 『동시대 큐레이팅에 관한 생각(원제: Thinking Contemporary Curating)』이 뒤이어 출간되었죠. 이러한 책은 단일한 관점으로 쓰였다는 점에서 다릅니다. 제 책에 적용된 관점이 분석적이었길 바랍니다. 저는 이 책에서 1960년대 후반 이후 큐레토리얼 실천을 둘러싼 용어의 등장, 즉 큐레이터·큐레이팅·큐레이터십 같은 용어를 분석했습니다. 또한 2000년대 글로벌 미술 시장 및 비엔날레의 진화와 병행해 동시대 미술 담론이 큐레토리얼 담론으로 변화했음을 설명하려 했습니다.

그리고 『동시대 큐레이팅의 역사』는 예술가 및 큐레이터와의 인터뷰 같은 광범위한 기초 자료를 바탕으로 쓰였다는 점이 다릅니다. 예술가 브라이언 오도허티(Brian O'Doherty), 리암 길릭(Liam Gillick), 안드레아 프레이저(Andrea Fraser), 그리고 큐레이터 카트린 다비드, 세스 지겔라우프(Seth Siegelau), 마리아 린드, 오쿠이 엔위저, 우테 메타 바우어 등 2000년대에 활발하게 활동했지만 당시 인터뷰를 통해 잘 알려지지 않았던 이들에 대한 자료도 포함해서 말이죠. 100여 명 이상의 큐레이터, 예술가와와의 인터뷰가 이 책의 출발점이었습니다. 그것이 큐레이팅과 큐레이팅의 부상에 관련된 다양한 내러티브에의 깊이 있는 연구를 가능케 했습니다.

저는 큐레이티이자 저술가이지만 무엇보다 스스로를 교육자로 인식합니다. 따라서

이 책을 보다 이해하기 쉬운 책으로 편집하려 노력했고, 큐레이팅의 역사를 가능한 한 명확하게 이해할 수 있게끔 만들고자 최선을 다했습니다. 큐레이팅을 깊이 있게 분석하길 원하는 이들을 위한 출발점이 되도록 말이죠. 1960년대 이후 변화된 동시대 미술과 큐레토리얼 실천을 분석한 학습 교재로서, 학계 내부뿐 아니라 외부에서도 활용하는 교육적 가치를 지닌 책으로 쓰려 노력했습니다.

『동시대 큐레이팅의 역사』는 큐레토리얼을 생각의 장(場)으로 보고, 큐레토리얼이 단지 전시를 위한 것에 한정되지 않는다고 여깁니다. 우리는 큐레토리얼하게 생각할 수 있고, 큐레토리얼하게 행동할 수 있고, 큐레토리얼 실천을 ‘개입’과 ‘되어 감’과 ‘생성’의 과정으로 생각할 수 있습니다. 이는 기존과 다른 사고방식으로 큐레토리얼의 장을 오브제 중심의 생산에 한정되지 않는다고 봅니다. 또한 이 책은 전시사(史)의 망각을 분석하려 했고, 전시가 반드시 협업과 참여와 협력으로서 이해되어야 함을 말합니다. 문화적 생산은 예술가와 비평가, 큐레이터, 컬렉터, 그리고 미술계 그 자체의 활동 집합으로 인식되어야 합니다. 더불어 이 책은 제도 비평의 필요성을 역설합니다. 예술 그 자체는 미술제도이고, 비평이 필요합니다. 따라서 우리는 미술제도 체계에 대해 어떻게 비평적일 수 있는지 생각해야만 합니다.

당신은 스스로를 무엇보다 교육자로 인식한다고 했습니다. 지난 수십 년간 당신은 큐레이팅을 학제로서 연구하고 큐레이팅 담론을 발전 및 확장시키며, 2013년부터 2017년까지 미국 바드대학 석사 프로그램인 ‘큐레토리얼 연구 센터(The Center for Curatorial Studies)’의 디렉터로 일했습니다. 그렇지만 몇 년 전 핀란드 헬싱키로 이주한 이후, ‘퍼블릭스(PUBLICS)’의 예술 디렉터로 일하고 있습니다. 이러한 변화는 미술제도 비평에 대한 당신의 지속적인 관심과 관련이 있는 건가요?

제가 바드대학을 떠나 헬싱키로 이주한 것은 일부 개인적인 이유 때문입니다. 4년 이상 유럽을 떠나 있었기 때문에 돌아오고 싶었습니다. 그러나 저는 협력적이고 협업적인 방식으로 일할 수 있는 소규모 공공 미술 기관의 설립 가능성에 큰 관심을 가지고 있습니다. 제가 예술 디렉터로 근무 중인 퍼블릭스는 헬싱키의 소규모 미술 기관으로, 우리는 미술제도 내에서 저자주의 입장을 탈중심화하려 합니다. 따라서 우리는 ‘함께 일하는’ 제도적 모델을 탐구하려 합니다. 수많은 예술 행사·수업·세미나·토크 등을 통한 다양하고 중복된 목표, 주제 중심적 흐름, 협업이 있는 모델 말입니다. 또한 헌신적이길 요하지만 그와 동시에 스트레스가 많은 사교육제도에서 4년 일한 후, 저는 정규 교육제도 밖에서 좀 더 시간을 보내며 일하고 싶어졌습니다.

이은주: 헬싱키로 이주한 이유 중 하나로 “기존 정규 교육제도 밖에서 일하고 싶었다”고 말했죠. 그 이유를 더 설명해 줄 수 있나요?

지난 30년 동안 대부분의 시간을 고등 교육계에서 일한 후 저는 큐레토리얼 실천가로서 보다 대중적 방식으로 예술과 예술가, 다른 문화 종사자와 일하는 곳으로

돌아가고 싶어졌습니다. 바로 대상과 아이디어를 큐레토리얼 과정과 미술제도 과정의 일부로서 한층 공공성 있게 만들 수 있는 곳 말이죠. 약 2년 전 저는 퍼블릭스의 전신이자 2013년에 설립된 ‘체크포인트 헬싱키(Checkpoint Helsinki)’의 예술 디렉터로 임명되었습니다. 임명된 후 체크포인트 헬싱키를 앞으로 어떻게 진화시키고 발전시킬지 상상하게 되었습니다. 체크포인트 헬싱키는 헬싱키에 지으려 한 구겐하임 미술관(Guggenheim Museum)에 저항하기 위해 모인 예술가와 운동가 그룹이 설립한 협회였습니다. 이들은 공공 예술 프로젝트와 컨퍼런스와 출판물을 만들고, 국제적 큐레이터와 실천가를 초청해 핀란드 예술에 개입하게 했으며, 지역 예술가와 함께 선보였습니다. 행동주의적 조직으로서 문화·예술 공적 자금이 어떻게 분배되는지도 모니터링했습니다. 비평적·사회적 사고, 협업, 떠오르는 이슈에의 개입 등과 같은 면은 여전히 퍼블릭스의 중요한 요소입니다. 저는 위원회에 더욱 적극적이고 긍정적인 이름으로 바꾸자고 제안했습니다.

‘퍼블릭스’란 용어는 다양한 실천과 프로젝트, 프로덕션의 집합을 제안합니다. 대중이란 상상된 대상이든 추상적 대상이든지 간에, 실재하든 실현되었든지 간에, 이를 구성하는 건 아주 다양한 사람들의 그룹입니다. 대중은 세계 여러 부분의 다양함을 의미하고 사회학부터 인류학, 동시대 미술, 철학까지 이르는 다양한 학제에서 확장된 함축성을 지닙니다. 또한 ‘퍼블릭스’는 사적인 것과 공적인 것의 이분법적 구분에서 떨어진 용어일지도 모릅니다. 모든 공간이 어느 정도 공적이라는 점을 제안하면서 말이죠. 이제 우리는 물리적 공간에서 활동하며, 그 주 공간은 퍼블릭스의 도서관입니다. 이 도서관은 우리 로고를 디자인한 줄리아 스튜디오(Julia Studio)에서 디자인했고, 큐레토리얼, 공공성, 행동주의, 철학 및 정치적 사고가 동시대 미술과 교차하는 공간에 관한 책 6,000여 권을 소장하고 있습니다. 이런 면에서 헬싱키, 어쩌면 유럽에서 유일한 곳입니다. 퍼블릭스에서는 토크, 이벤트, 퍼포먼스가 정기적으로 열리고 종종 헬싱키나 핀란드, 국제적 기관과 협업이 이뤄집니다. 우리 프로그램의 근간은 갤러리나 미술관 같은 규범적 공간 밖에서 공공 예술작품을 의뢰해 만들거나 공동 생산하는 것입니다. 퍼블릭스는 때로는 전시 공간, 영화관, 학교가 되기도 하고, 때로는 도서관이나 모임 장소가 되기도 합니다. 예술작품을 전시하고, 많은 예술가와 함께 전시를 열기도 합니다. 하지만 퍼블릭스는 기본적으로 갤러리가 아닙니다.

『동시대 큐레이팅의 역사』는 큐레이팅에서 발생한 주요 전환점과 변화로 동시대 미술에서 큐레이터 상(像)의 등장, 비엔날레 문화, 그리고 예술적 실천과 큐레토리얼 실천의 융합 등을 주로 다룹니다. 이 책이 2012년에 출간되었음을 고려할 때, 지금 다시 책을 쓴다면 추가하고 싶은 내용이 있나요?

만약 제가 이 책의 네 번째 장(章)을 쓴다면, 큐레이터를 위한 교육 확대와 기회 축소 간의 모순을 논하고 싶을 것 같습니다. 기대와 현실의 간극에 대해서 말이죠. 과거에는 큐레이팅을 통해 동시대 미술에서 비평이 열렸다고 여겼지만 이제는 축소되었습니다. 하지만 제가 바드대학에서 경험한 바로는, 큐레토리얼 교육 프로그램 졸업생들은

항상 대규모 기관에서 일하는 것에만 관심을 갖진 않습니다. 이들은 주로 중소 규모의 미술 기관에서 일하는 데 관심을 둡니다. 또한 미술관이나 갤러리의 맥락을 넘어 확장할 수 있는 비판적 글쓰기와 예술적 실천에 관심을 가집니다. 퍼포먼스, 장기적 프로세스, 그리고 보다 사회적이고 참여적인 실천을 하거나 페미니스트, 퀴어, 트랜스, 반인종차별적, 교차적 관점을 지지하는 식으로 말이죠.

또한 저는 특권, 접근 가능성, 계급, 문화적 소유에 관한 문제를 살펴보고 싶습니다. 아마도 탈서구화, 탈식민지화, 탈중심화 같은 문제를 계급적 관점에서 직접적으로 다루고 싶은 것 같습니다. 출판한 지 몇 년이 지난 지금 『동시대 큐레이팅의 역사』를 읽었을 때 오늘날의 관점에서 모순되는 내용은 없다고 생각합니다. 그렇지만 저는 포스트글로벌 현상과 민족적 파시즘(ethno-fascism)의 재등장, 보호주의적 국가 상태, 국경 강화 등의 문제를 살펴보고, 글로벌화 이후의 시기이자 유럽 중심 서구 글로벌화가 종말되고 비서구권과 다른 지역에도 높은 수준의 접근성이 주어진 시기에 큐레이터로서 일하는 것이 어떤 의미인지 묻고 싶습니다. 여전히 포스트글로벌 현상이 야기한 것이 무엇인지 명확하진 않지만, 저는 여기에 신자유주의와 개인주의, 그리고 네오파시즘, 포퓰리즘, 공공연한 인종차별주의, 외부의 그 어떤 것에도 반대하는 문화적 국수주의가 공존한다고 봅니다. 이러한 것들은 병행해서 일어나고 있습니다. 이 두 극단은 서로 다르지만 서로에게 배타적이지 않으며, 동시대 미술과 문화적 생산에 중요한 영향을 미치고 있습니다.

제가 다루고 싶은 또 다른 주제는 동시대 미술의 글로벌화가 기후 위기와 환경 문제에 미친 영향입니다. 지난 몇 년 동안 우리는 서구 중심 글로벌화가 기후 변화와 위기에 영향을 미친 사실을 확실히 인지하게 되었습니다. 미술 전문가가 세계 이곳저곳을 떠돌아다니고, 저렴한 문화 관광주의가 발생하며, 사람들이 비엔날레나 아트 페어를 찾아 세계 여행하는 것을 목격했습니다. 하지만 저는 글로벌 큐레이팅이 문제적이라고 생각하지는 않습니다. 바로 문제는 소위 에코파시즘(eco-fascism)의 등장이고, 이를 더 깊게 생각해 볼 필요가 있습니다. 그리고 우리는 기후 변화와 글로벌 큐레토리얼 시장 확장의 상관관계를 주의해서 봐야 할 필요가 있습니다. 모두가 글로벌화의 시기로부터 혜택을 받고 있는 건 아니기 때문이죠. 만약 (글로벌화 문제를 생각할 때의) 즉각적 반응이 국경을 폐쇄하고, 국가 경계를 강화하고, 초(超)문화주의—적어도 글로벌리즘과 동시대 미술의 서구화가 미친 생산적 측면 중 한 가지—에 반대하는 것이라면 그것은 반생산적입니다. 정치적 이데올로기와 분리해 생각하고 다른 의제를 희생시켜 특정 의제에 초점을 맞추는 건 반생산적입니다.

당신이 짚은 큐레이팅의 역사적 맥락에서 현재는 큐레이터에게 어떤 시기라고 생각합니까? 현재 큐레이터가 당면한 이슈는 무엇일까요?

우리는 지금 큐레이팅에 관한 담론적 분야가 계속 강화되는 시기에 있습니다. 많은 이들이 큐레이팅은 어떠해야 하는지, 무엇을 추구해야 하는지에 제한을 두며 정의하려 시도합니다. 그리고 어떠한 일련의 지식이 큐레이팅의 실천과 큐레이팅 담론

및 역사를 위해 지속적인 영향을 미칠지 규정하려 합니다. 이러한 상황에서 저는 큐레토리얼 실천을 위해 지금 무엇이 가능한지를 제한하거나 그 미래를 위해 어떠한 제약도 두고 싶지 않습니다. 세계와 글로벌 인권이 위기에 처하고 민족적 파시즘이 부상한 오늘날, 우리는 보다 효율적·윤리적으로 환경을 생각하며 윤리 의식을 가져야 하고, 보다 문화적으로 포용하며 함께 일할 방법을 찾을 필요가 있습니다. 또한 우리는 더 적은 특권을 가진 이들의 평등과 권리를 위한 어떤 생산적 변화에도 극심하게 반대하는 상황에 직면해 새로운 협력 방법을 찾아야 합니다.

코로나19로 인해 전 세계가 통제된 시기에 저는 이렇게 답하고 싶습니다. 이 시기를 우리가 이 세계에서 어떻게 무엇을 하고 있는지, 우리가 타인에게 영향을 미치는지 다시 살펴볼 수 있는 기회로 활용하는 일이 시급합니다. 그리고 큐레이터와 동시대 예술가는 시민으로서 위태로운 상황에서 우리의 일을 보다 절실하고 효과적이고 사회적으로 포용할 수 있게 변혁적으로 만들 만한 방법을 찾아야 합니다.

큐레토리얼 담론이 전시 기획과 예술 제작에 어떤 영향을 미치나요? 관객이 전시를 경험할 때 큐레이팅을 어떻게 인식해야 할까요?

저는 전시 내에서 전시 생산을 위한 많은 이들의 참여가 어떻게든 재현된다고 생각합니다. 하지만 전시의 구축과 생산에서 개인의 역할과 참여는 종종 지워지거나 덜 분명해 보입니다. 전시를 볼 때 그 안에 많은 이들이 연루되고 서로 다른 목소리가 합쳐졌음을 인식하는 게 중요하다고 생각합니다. 전시는 단지 예술가의 작품이나 큐레이터의 작업이 아니라 많은 큐레이터들과 설치 전문가, 조력자, 제작에 관련된 에이전트들의 작업입니다.

『동시대 큐레이팅의 역사』의 세 번째 장에서도 서술했듯이 전시는 다양한 상호작용의 차원이 있는 구조입니다. 바로 배경, 중간 지점, 전면이죠. 이러한 차원들은 제가 전시를 ‘풍경’으로 보면서 사용하는 은유적 표현이고, 전시 내에서 구조적 장치로 기능합니다. 배경은 관객을 둘러싼 곳으로 관객이 움직이면서 돌아다닐 수 있습니다. 중간 지점은 관객이 부분적으로 상호작용할 수 있도록 마련된 곳입니다. 예를 들어 조명, 전시장의 가구, 벽에 붙은 라벨, 좌석, 디스플레이를 위한 캐비닛 등을 생각할 수 있죠. 그리고 전면은 관객과 예술작품이 있는 공간입니다. 저는 여전히 전시가 본질적으로 이 세 가지 차원에 의해 기능한다고 생각합니다. 이 차원들은 환경이고, 관객을 둘러싼 공간적 맥락이며, 관객이 움직이면서 경험할 수 있는 것이죠. 전시는 공감각적 감각으로 경험할 수 있는 것입니다. 이 같은 공간적 측면이 모든 전시에 포함되어 있고, 모든 전시의 이러한 공간적 요소는 미술관의 맥락에서 전시되기 이전에도 존재하던 것입니다. 관객이 부분적으로 상호작용할 수 있도록 마련된 중간 지점에는 일종의 메커니즘 특징도 있습니다. 바로 관객으로 하여금 특정 방식으로 앉고, 보고, 읽도록 하는 것이죠. 주제 중심의 전시든 개인전이든 그룹전이든 간에 전시의 중간 지점에는 조명, 좌석, 작품 제목 라벨, 벽 색깔 같은 디자인 요소가 있고, 예술가는 이러한 요소들을 이용해 다양한 의견이 공존하게 하며, 전시에서

생산되는 모든 걸 변화시킵니다. 전면은 예술작품 그 자체입니다. 이는 전시장 내에서 만들어지기도 하고, 전시장을 물리적이고 형이상학적 상태로 이끕니다. 저는 이 전면에서 많은 에이전트와 행위자가 작품 생산에 개입할 수 있다고 생각하며, 우리는 이를 ‘예술’이라 부릅니다. 예술은 아주 복잡한 형식이자 매체죠. 그러므로 우리가 전시 매체를 분석하고자 한다면, 전시는 위의 세 가지 차원으로 이뤄진 형식의 구조라는 점을 인지해야 합니다.

또한 우리는 전시에 또 다른 차원이 있음을 고려해야만 하는데, 그것은 바로 관객이죠. 관객은 전시를 완성시킵니다. 이러한 생각은 초기 모더니스트적 관념이지만 여전히 유효합니다. 전시는 공공화될 때 비로소 전시인 것입니다. 전시는 타자가 경험해야만 하는 것이죠. 전시는 맥락을 만들고, 이러한 맥락은 관객으로 하여금 특정 방식으로 탐험하게 하고, 공간적이든 지각적이든 언어학적이든 시각적이든 시간에 특정 방식으로 읽도록 요청합니다. 큐레이팅은 우리가 예술을 지각하는 방식에 영향을 미치고, 저는 큐레이팅이 항상 필요하다고 생각합니다. 만약 제게 전시를 경험하기 전에 (전시에 관한) 비평이나 큐레토리얼 담론을 읽는 게 중요하냐고 묻는다면, 저는 그렇기도 하고 그렇지 않기도 하다고 대답할 것입니다. 그러나 예술은 무(無)에서 나타나는 게 아니라 사회로부터 나온다는 걸 인식하고 이해하는 것이 중요하다고 생각합니다. 저는 교육자로서 큐레토리얼하게 생각하고, 큐레토리얼 사고는 세상을 읽는 방식에 도움을 줍니다. 어떤 의미에서는 세상을 주체적 생산과 주체적 입장의 연속으로 보는 것과 다르다고도 할 수 있습니다. 오히려 저는 세상을 복합적 관점에서 바라봅니다. 모든 전시는 전시에 내재된 협업적 특성을 선언하지 않더라도 협업적이기 때문에, 우리는 전시가 더 큰 시스템과 문화적 가치 생산의 일부임을 인식할 필요성이 있습니다.

당신이 큐레이팅할 때 관객에 대한 고려는 얼마만큼의 비중을 차지하나요?

어떤 형식이든 대중의 참여 없이는 전시도 없습니다. 제가 디렉터로 몸담고 있는 헬싱키의 퍼블릭스를 예로 들자면, 퍼블릭스를 설립할 때 우리는 수많은 퍼블릭 토크와 이벤트를 열었고 언제나 사람들로 가득 찼습니다. 우리는 이 도시에서 이미 일어난 특정 논의와 예술에서의 불평등, 모든 형태의 차별 문제를 연결하고 싶었습니다. 우리는 예술을 위해 관객을 다양화하려 노력했고, 이는 바로 젠더 정치와 퀴어 정치 등에 관련된 논의를 다루는 걸 의미합니다. 퍼블릭스의 이벤트 ‘초(超)호스팅(parahosting)’은 이전에 제대로 다루지 않았던 이슈를 주목합니다. 초호스팅은 출판 기념회부터 레지던시, 장기적 퍼포먼스, 책 읽기 그룹, 일주일 동안의 회담이나 팝업 설치에 이르기까지 어떤 형식이든 될 수 있습니다. 퍼블릭스는 다른 이들과 그들의 아이디어를 위한 호스트가 되었고, 이제는 대중에게 인계되어 여러모로 그들에 의한 것이 되었습니다.

하지만 우리가 현재 주목하는 것은 재정적 지속 가능성이고, 우리 같은 소규모 기관과 헬싱키의 미술관 같은 대규모 기관 간 격차를 줄이는 것입니다. 우리는 이

도시와 지역의 문화 및 동시대 미술을 지원하기 위해 지속적이고 지속 가능하며 장기적인 경제 시스템을 만드는 방법 중 하나로, 퍼블릭스를 중급 규모의 기관으로 키우려 노력합니다. 또한 우리는 광범위한 예술 관객과 참여자를 위해 유용하고 지원을 아끼지 않는 곳이 되려 하며, 전 세계적으로 어려운 시기에 변화를 만들고자 노력합니다.

전시를 경험할 때 공간성의 중요성에 대해 말했는데, 최근 미술계에는 많은 온라인 미술관이 등장하고 있습니다. 당신은 이러한 온라인 미술관에서 예술이나 전시를 경험하는 것을 어떻게 생각하나요?

저는 ‘예술이 어떠해야 한다’ 혹은 ‘전시는 어떻게 전시가 될 수 있다’에 대해 제한을 두고 싶지 않습니다. 온라인 공간이나 디지털 또는 버추얼 환경도 전시를 위한 생산적 공간이 될 수 있다고 생각합니다. 하지만 이러한 온라인 환경은 전시 탐색 경험을 제한할 수 있고, 온라인 미술관이나 온라인으로 예술을 경험하는 것은 환원주의적이거나 반사회적일 수 있으며, 정치의 사유화를 가속화할 수 있습니다. 예를 들어 인스타그램 같은 이미지 기반 플랫폼은 큐레토리얼을 위한 장이 아닙니다. 이는 에디팅의 공간, 자기표현의 공간, 허위적 공공(pseudo-public) 공간이자 보다 시각적인 재현이나 병치를 위한 곳, 공적 시민 의식과 공공 의식이 가능케 하는 걸 축소시키는 곳입니다. 즉각적이고 찰나적이기 때문이죠.

저는 인터넷이 등장하고 모든 것이 디지털화되기 전에 예술을 경험하기 시작했으므로 보수적인 편입니다. 어쩌면 스마트폰이나 이메일 주소 사용이 익숙한 세대보다 이를 받아들이기 힘들다고도 할 수 있죠. 저는 온라인 공간이 계급 분리, 경제적 분리, 문화적 분리의 공간이라고 생각합니다. 온라인 공간은 글로벌한 접근성을 가졌지만, 누구나 접근이 가능한 곳은 아닙니다. 세계의 많은 이들이 이러한 플랫폼에 접근하지 못합니다. 어쩌면 이 매체에 대한 제 반응은 저항적이라고도 할 수 있죠. 때로는 가능성을 여는 것, 예를 들어 ‘무엇이든 큐레이팅이 될 수 있다, 무엇이든 전시가 될 수 있다’라고도 할 수 있지만 이는 일종의 반민주적인 제스처를 야기하기도 합니다. 온라인 공간이 권력의 민주화를 이룬다고 할 수는 없습니다. 사실 그 반대일 수 있습니다. 인스타그램 계정을 소유했다고 해서 더 민주적인 것은 아니고, 많은 수의 팔로어를 가졌다고 해서 더 민주적인 것도 아니죠. 저는 그것이 소셜 미디어가 지닌 허위이자 무서운 면이라고 생각합니다.

저는 큐레이터가 예술을 통해 좋은 걸 할 수 있고, 예술이 다르게 만들 수 있으며, 예술이 동시대인을 위해 필수적이라고 생각해야 한다는 걸 믿습니다. 그리고 전시로서 관념을 공적으로 만들고, 세상이 어떻게 될 수 있다고 상상하기 위해 예술 및 예술가와 함께 일하는 것이 중요하다고 믿습니다. 저는 큐레이터가 모니터 스크린이나 인스타그램 계정이 아니라 예술을 다뤄야 한다고 생각합니다.

당신은 인스타그램 같은 이미지 기반 플랫폼이 미친 영향에 대해 어떻게 생각하나요? 인스타그램이 관객의 행태를 변화시킨다고 보지 않나요?

인스타그램은 예술 경험을 위한 사회적·일시적 공간으로서의 미술관이나 전시를 대체하지 못했습니다. 그러나 인스타그램은 우리가 이미지를 보는 또 다른 방법, 그리고 우리 스스로를 연속적·평면적이고 다양하며 대부분 맥락적 정보가 없는 다른 이미지들과 병치해 보는 또 다른 방법을 만들었습니다. 이는 이미 이미지 과잉적인 문화에 더해진 것이며, 글로벌하게 연결된 사회에서 이미지 순환을 통해 이뤄지는 다른 종류의 사회화를 만든 것입니다. 전통적 관점에서 보자면 인스타그램은 반사회적이라고 말할 수도 있고, 오늘날 인종주의화된 사회적 거리의 수사(rhetoric)를 부추길 수도 있습니다. 활발한 인스타그램 계정이 있다고 해서 좋은 큐레이팅을 할 수 있는 게 아니란 점은 분명합니다.

미술관에서 작품을 보는 관람 형태는 앞으로도 지속될 것이라 생각하나요? 앞으로 어떤 변화가 예상되니까?

저는 예술, 정치, 전시품에 다르게 개입하고 접근하는 다양한 미술관이 있어야 한다고 생각합니다. 우리에게서 보다 담론적이고 연구 중심적인 미술관도 필요하지만, 전시 위주(exhibitionary)의 미술관도 필요합니다. 바로 화이트 큐브와 그 패권적 권력·저자주의, 서구 중심의 근대화 역사, 현존하는 메커니즘에 대한 비평 및 한층 안정적인 디스플레이 구조를 재해석하는 새로운 방법을 탐색하게 될 미술관 말입니다.

2000년대 중반부터 ‘큐레토리얼(the curatorial)’ 관련 논의를 통해 이 문제를 다루어 온 이들이 있습니다. 이릿 로고프(Irit Rogoff)는 큐레토리얼을 ‘비평적 사고’로 논하며 급하게 나타나는 것이라기보다 시간이 흐르며 풀리는 것으로 보았고, 마리아 린드는 큐레토리얼을 알 수 있는 것 너머에 존재한다고 논합니다. 베아트리체 폰 비스마르크(Beatrice von Bismarck)는 큐레토리얼을 협의가 이뤄지는 지속적 공간으로 규정짓고, 에밀리 페틱(Emily Pethick)은 큐레토리얼을 실현 가능한 과정에 대상을 융합하는 것으로 설명합니다. 저는 전시를 협업적 연구 활동으로 주장하기에 위의 네 가지 전제 모두 중요하다고 생각합니다. 교육자이자 저술가, 연구자, 전시 기획자, 이벤트 기획자, 기관 디렉터로서 제 작업의 모든 측면에 큐레토리얼이 존재한다고 생각합니다. 하지만 저는 큐레토리얼을 일종의 진행적, 즉 아직 완전히 밝혀지거나 구축되지 않은 용어로 사용하기도 합니다. 이 용어는 반드시 전시나 오브제, 물질적 형태를 띠는 것으로 귀결되지 않아도 되는 큐레토리얼 실천의 한 형태를 포착합니다. 전시는 화이트 큐브에서 생산적 결과물이 될 수 있지만, 전시 제작(exhibition-making)은 큐레토리얼 실천의 일부일 뿐이라고 생각합니다.

큐레이터를 꿈꾸는 이들이 많습니다. 큐레이터의 역할을 피상적으로 이해하거나 화려한 일면만을 보기 때문이 아닐까 생각하는데, 큐레이터에게 무엇이 요구된다고 생각하나요? 필요한 소양과 자질은 무엇입니까? 그리고 교육자로서 당신이 학생들을 가르칠 때 무엇을 중점적으로 가르치려고 했나요? 학생들에게 항상 강조하던 부분이 있을까요?

저는 학생 중심의 교육을 믿고, 따라서 교육은 유연하고 대화적이어야 한다고 생각합니다. 저는 큐레이팅이 가르칠 수 있는 것이 아니라 배울 수 있는 것이라고 생각합니다. 학생들이 맞닥뜨릴 법한 특정 이슈와 관심사를 다루는 특정 예술가를 통해 사례를 보여 주고, 특정 방향성을 가리키는 건 가능하다고 생각합니다. 정전(canon)이 되었을 수도, 그렇지 않을 수도 있는 큐레토리얼 실천과 전시의 과거 사례로 이끄는 게 가능할 듯합니다. 그렇지만 공공성의 이해에 대한 설명이나 어떤 형식이든지 간에 전시가 어떻게 구성되는지를 말하는 건, 단지 해당 프로젝트의 관객과 그 프로젝트에 관련된 것일 뿐입니다. 우리가 활용할 수 있는 수많은 사례와 훈육법과 논의가 있습니다. 수많은 기술과 지식, 네트워크, 연구에 대한 이해, 깊이 있는 연구는 큐레이터로 하여금 좋은 전시를 할 수 있게 합니다. 또한 흥미로운 큐레토리얼 실천을 진화하게 하고, 예상되든 예상되지 않든지 간에 대상을 어떻게 바라봐야 할지 돕습니다. 윤리적으로 일하는 건 중요하고, 방법론 및 우리가 어떻게 함께 일할지를 생각하는 것도 중요합니다. 이론 혹은 이론에 대한 이해를 실천과 분리된 것으로 보지 않고 통합된 것으로 보면서 말이죠.

학생들은 교사나 교수, 디렉터로부터 배우는 것만큼 그들끼리도 배웁니다. 그러므로 저는 학생과 함께 서로 가르치고 배운다는 것을 믿습니다. 행동을 통해, 그리고 행동의 형식으로, 고찰의 형식으로, 자기표현의 형식으로 글을 쓰면서 배우고, 전시나 출판물 또는 함께 기획하는 것을 위해 개인 혹은 그룹으로 무언가를 생산하면서 배우는 것 말입니다. 학생들은 입학하면서부터 이미 개인적 고민과 관심사를 지닌 큐레이터들입니다. 저는 학생들이 미래의 실천에 대한 명확한 인식을 향해 성장할 수 있게, 미래를 위한 관심사를 연구할 수 있게 돕습니다. 그리고 프로젝트가 시작할 수 있게 연결하는 일이 아주 중요하므로 이를 돕습니다. 큐레토리얼 실천은 하나의 전시에만 나타나는 게 아니라, 어떤 명확한 궤도로 진화하는 일련의 프로젝트에서 나타나는 것입니다.

저는 모든 큐레토리얼 프로젝트의 시작점은 행동하는 순간이라 생각하고, 이러한 행동이 다른 이들을 참여하게 합니다. 프로젝트가 단지 담론적 수준에 있거나 오브제 중심이 아니라 할지라도 말이죠. 큐레토리얼 프로젝트는 예술 및 다른 가능성을 포괄하는 사회화된 실천입니다. 탈중심화·탈식민지화·탈서구화된 교육을 통해 지식을 넓혀 다양한 관점과 문화적 맥락에서 예술과 예술가, 예술적 실천에 대한 접근을 확장하는 것은 문화 교육의 아주 중요한 부분입니다.

조금 더 개인적인 질문도 하고 싶은데요. 당신은 왜 예술가 대신에 큐레이터가 되었나요? 당신의 인생에서 잊지 못할 전시는 무엇인가요?

저는 예술가로서 많은 전시를 만들었지만, 예술을 만들거나 예술 및 예술가와 일하는 것에 큰 관심이 없었습니다. 저는 다른 사람들과 함께 일하길 원했고, 보다 협력적이고 공동 생산적 구조에서 협업하는 방법을 찾길 바랐으며, 세상에 존재하는 형식의 하나로 큐레이팅과 그 구체적 실천을 고찰하고 싶었습니다. 제 경험에 비춰 보자면, 많은 큐레이터들이 만든 전시들이 제게는 잊지 못할 전시입니다. 한스 울리히 오브리스트의 초기 그룹전, 그리고 마리아 린드, 오쿠이 엔위저, 애니 플레처, 안젤름 프랑케(Anselm Franke), 리아 갠지타노(Lia Gangitano), 헬렌 몰스워스(Helen Molesworth), 가비 응코보(Gabi Ngcobo), 큐레토리얼 콜렉티브 WHW(What, How and for Whom), 우테 메타 바우어, 최빛나, 제너럴 아이디어(General Idea), 르네 그린(Renée Green), 줄리 아울트(Julie Ault) 등 많은 큐레이터들이 만든 전시, 또한 자신의 예술적 실천으로서 큐레이팅을 활용하는 예술가들이 만든 전시들이 제겐 잊지 못할 전시입니다.

그래도 잊지 못할 전시를 꼽아 보자면, 2017년 제가 공동 큐레이팅하고 바드대학에서 열린 «우리가 CCS다(We are The Center for Curatorial Studies)»의 첫 장을 얘기하고 싶습니다. (이 단계에서는 서른 명이 초대되었는데) 초대된 모든 예술가들이 전시하고 연구하고 가르쳤습니다. 이들은 큐레토리얼로 정의될 수 있는 작업을 전시하고, 다양성의 집합을 한자리에 모았으며, 강의와 워크숍 혹은 세미나를 학생들과 함께했습니다. 우리는 각 단계에서 함께한 예술가들과 더불어, 오랜 시간에 걸쳐 드러날 최종 전시 형식의 방안들을 탐색했습니다. 이 전시는 큐레토리얼 그 자체가 협업의 교육적 과정의 일부로서 나타나는 여러 방법을 바라보는 방식에 관한 것이었죠. 이 전시 자체는 학생들을 위한 교육과 배움의 환경이 되었고, 모든 단계에서 전시를 구축했으며, 예술가와 일하는 것에 대해 서로 배울 수 있게 했습니다. ‘큐레토리얼’을 열린 개념으로 생각하는 건, 함께 일할 수 있는 많은 방법을 중요하게 여기는 것입니다. 행동하고 말하고 함께하는 과정에서 아이디어가 드러나게끔 하는 협업의 일시적 공간에서 말이죠.

당신은 2018년에 서울을 방문한 적이 있죠. 글로벌화된 미술계 내에서 한국 미술계의 인상은 어땠나요?

저는 국립현대미술관의 연구기획출판팀이 기획한 국제 심포지엄 ‘미술관은 무엇을 연구하는가(What Do Museums Research)’에 초청되어 서울을 방문한 적이 있습니다. 미술관에 전시팀 외에도 교육과 연구를 주로 담당하는 연구기획출판팀이 있다는 점이 인상적이었습니다. 또한 전시 생산을 위한 큐레이팅과 연구·출판·회의를 위한 큐레이팅 간에 균형을 잘 맞추는 듯 보였습니다. 이는 미술관이 보다 담론적이어야만

한다는 명확한 전환을 잘 보여 주고, 전시 외에도 연구와 출판의 중요성을 인식하는 것처럼 보였습니다. 흥미로운 작업을 하는 많은 큐레이터를 만날 수 있는 유익한 시간이었죠. 제가 참여한 심포지엄을 통해 글로벌 맥락에서 한국이 스스로를 어떻게 포지셔닝하는지 알기는 어려웠지만, 국립현대미술관은 전시를 생산하기 위한 기관을 넘어 전시를 연구하기 위한 미술관이 되길 추구하는 것 같았습니다.

한국 미술계의 인상을 말하자면, 한국에 머무는 동안 훌륭한 출판인과 디자이너와 만나 이야기를 나누었고, 더레퍼런스(The Reference)나 더북소사이어티(The Book Society) 등 훌륭한 서점에도 방문했습니다. 서점에 대한 관심이 증가하고 있다는 점이 흥미로웠습니다. 그리고 대규모 미술관과 기관, 중소 규모의 기관 간에 간극이 크다는 인상을 받았습니다. 대규모 기관은 아주 전문적이고, 작품을 잘 설치했으며, 거대한 도시 규모에 맞게 컸습니다. 그리고 중소 규모 기관은 재미있었고, 특히 더북소사이어티 부근에 재밌는 곳이 많았습니다.

한국의 예술 관객과 독자에게 전하고 싶은 말이 있나요?

여러분께서 『동시대 큐레이팅의 역사』를 읽고, 이 책을 출판한 더플로어플랜을 지원해 준다면 영광일 것입니다. 저는 더플로어플랜의 활동이 동시대 미술과 큐레토리얼 실천 담론에 대한 인식을 높이는 데 기여한다고 생각합니다. 이 책에 대한 지역적·국제적 비평 반응 간 상호관계의 장을 여는 것이 중요하다고 생각합니다. 저는 동시대 큐레토리얼 실천과 글로벌 쟁점 및 지역적 쟁점에 대해 우리가 대화할 수 있길 바랍니다. 또한 저는 독립적이고 대안적으로 일하는 소규모 독립 출판과 예술 실천가를 지원하는 게 중요하다고 생각합니다. 그들이 바로 동시대 문화의 기반이기 때문이죠. 한국 예술 관객과 독자의 지원이 이 책의 쟁점에 대한 장기적인 비평 논의를 가능하게 한다고 생각합니다.

책을 쓰고 출판하는 건 ‘책의 인생’의 시작입니다. 책을 위해 연구하고 쓰고 편집하는 데 많은 시간이 걸리지만, 그보다 중요한 건 책이 출판된 이후 비판적 논의를 하는 것이라 굳게 믿습니다. 제 연구가 불러온 것에 대해 우리가 계속 논의하고 대화할 기회를 가질 수 있길 바랍니다.