2024부산비엔날레가 8월 17일부터 10월 20일까지 65일간의 대장정을 마무리했다. 올해는 뉴질랜드 출신의 베라 메이와 벨기에 출신 필립 피로트 예술감독이 공동으로 이끌었다. 36개국 62명(팀)의 참여 작가가 부산현대미술관, 부산근현대역사관, 한성1918, 초량재 등에서 작품을 선보였다. 총 13만 6천여 명의 관객이 다녀갔다. 〈어둠에서 보기〉전은 동시대의 위기와 어두운 역사, 불확실한 미래를 '어둠'에 비유한다. 두 예술감독은 혼란의 시대를 헤쳐 나가는 방법으로 '해적 공동체'와 '불교의 깨달음'을 제시한다. 해적 커뮤니티는 사회에서 추방된 이들에게 피난처가 되며, 불교의 도량은 자신의 삶을 스스로 개척하는 깨달음을 강조한다. 필자는 이번 비엔날레의 의미부터 전시 공학적 측면, 출품작의 구성까지 꼼꼼히 분석한다.

윤석남 〈이병희 초상〉 한지에
분채 210×94cm(왼쪽), 종이에
연필 각 47×35cm 2020

오른쪽 페이지
송천 〈관음과 마리아-진리는
내 곁을 떠난 적이 없다〉
한지에 견본채색, 지본채색
각 800×281cm 2024

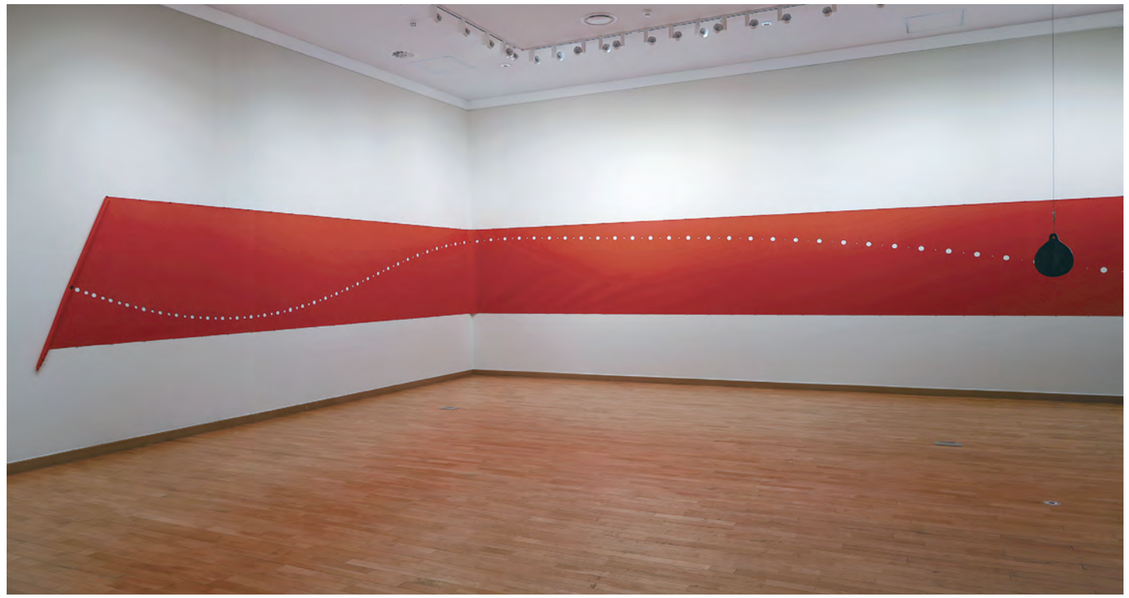
이전 페이지
응우옌 프엉 린&트엉 꾸에 치
〈출처 없는 물〉 채찍, 칼, 섬유,
나무 플랫폼 외 혼합재료
가변크기 2024

정유진 〈망망대해로〉 부서진 미술관 가벽, 고장난 드론, MDF 합판 외 혼합재료 가변크기 2024_이번 전시에는 유럽, 아메리카 외에 다양한 출신의 작가가 참여했다. 팔레스타인, 이란, 세네갈, 자메이카 등 한국에서 접하기 어려웠던 작가의 작품이 낯설고 새로운 풍경을 연출했다. 또한 교사, 악기 제작자, 의사, 종교인 등 다채로운 배경을 지닌 작가군으로 전시 주제를 폭넓게 해석했다.

최대진 〈그리고, 아무 말도 없었다〉 종이에 먹 가변크기 2024_올해 부산비엔날레 웹사이트에는 참여 작가들의 음악 취향을 반영한 플레이리스트 '지극히 사적인 관심'이 공개됐다. 전시 연계 프로그램으로 마련된 '사이드 B'에서는 바니 헤이칼, 스테판 슈라넨, 린-치 웨이, 조 네이미, 언챠티드 콜렉티브가 디제잉과 사운드 퍼포먼스를 선보였다.

의도적 미완성 혹은 잘못된 완성

/ 박 재 용



2024부산비엔날레에 대해 묵비권을 행사할 수 있다면, 그렇게 하고 싶었다. 큰 기대를 품었던 첫 번째 관람은 '편집을 완결짓지 못한 책을 읽는 듯한' 인상을 남겼기 때문이다. 처음에는 '프레스 프리뷰'라는 예외적 상황에서 다수의 언론 관계자와 함께 대형 버스를 타고 이동하며 다소 산만하게 전시를 관람했기 때문인지도 모른다고 생각했다. 굳이 이유를 찾아보자면 전시장에서 작품과 함께 놓인 설명글이 제공하는 정보의 층위나 구성, 길이가 고르지 않았기 때문인 듯하다. 그러나 그것만으로 마무리가 덜 된 것 같은 인상을 모두 설명할 수는 없었다.

혹시 〈어둠에서 보기〉전이 제안하는 감상 방식을 내가 온전히 수용하지 못했기 때문은 아닐까? 즉, 무료로 배포되는 가이드맵에 수록된 '전시감독 메시지'에서, 그리고 4만 원에 판매 중인 전시 도록에 실린 '전시 서문'에서도 공히 강조되는 '논 피니토(non finito, 의도적 미완성)'를 포용하는 것 말이다. 베라 메이와 필립 피로트 예술감독은 이 전시가 "잘된 시뮬레이션을 망가뜨리기"를 추구하며, 이것이 현상 유지를 거부하는 제스처임을 거듭 주장했다. 진지한 미술전시가 아트페어의 매끈한 디스플레이와 더는 구분되지 않는 상황에서, 미완성처럼 보이는 전시 공간의 구조물이 경종을 울릴 것이라는 말이다. 따라서 이 전시는 완결성을 거부하며, 이를 기준으로 삼은 평가 또한 거부했다. 하지만 그렇다기에는 어딘가 석연치 않은 구석이 있다. 예컨대 전시 공간에 '노출된' 가벽과 구조물은 분명 미완의 상태를 지향했음에도 실제로는 너무나 매끄럽게 마감된 모습이었다. 2024부산비엔날레는 '논 피니토'를 추구했으나, 어쩌면 그 의도와는 달리 '말 피니토(mal finito, 잘못된 완성)'가 되고 말았다는 의심을 지울 수 없다.

전시가 종료된 뒤 지면에 게재되는 본 리뷰를 통해, 〈어둠에서 보기〉전 관람에서 비롯된 의심 또는 가설을 간략하게나마 되짚으려 한다. 일부 작품의 디스플레이가 마무리되지 않은 프레스 프리뷰 기간이 지나고, 1박 2일 일정으로 전시를 다시 관람했다. 이때 부산 주민, 외부 방문자와 함께 전시를 관람하고 전시 관계자와 일반 관람객을 인터뷰했다. 이번 비엔날레에 대한 엇갈린 평가와 프리뷰에서 느낀 혼란스러운 인상이 편견이나 오해에서 비롯한 건 아닐지 스스로 의심해 보기 위해서였다. 이를 바탕으로 '어둠에서 보기'라는 주제를 둘러싼 혼돈과 그 이유, 참여 작가의 작품이 보여주는 성취와 곤궁함, 해소되지 않은 의문, 태도의 문제를 짚어보고자 한다.

해적과 불교의 만남

앞선 두 차례 비엔날레에서 부산이라는 지역을 어떤 식으로든 부각하려는 노력이 돋보였다면, 〈어둠에서 보기〉전은 부산을 직접적으로 언급하기보다 '해적'과 '불교'를 두 개의 개념적 중심축으로 삼았다. 두 예술감독은 비엔날레 개막에 앞서, 여러 매체와의 인터뷰를 통해 부산비엔날레의 강점이자 유산으로 실험적 기획을 선보일 수 있다는 점을 언급했다. 물론, 실험적 기획의 가능성에 대한 인식과 밀도 있는 기획의

위 왼쪽부터 시계 방향으로
· 골록흐 나피시, 아마달리 카디바 〈이어지는 도시들〉 천에 드로잉 가변크기 2024 / 김경화 〈조율〉 한복 천에 바느질 300×300cm 2024 / 티안리추 〈Channty〉 캔버스에 유채 100×70cm 2023 / 방정아 〈언제든지 난 너의 배에 탈 수 있어〉 캔버스에 아크릴릭 145.5×605cm 2024 / 오마르 차우두리 〈BAN♡ITS〉 단채널 비디오, 사운드 22분 40초 가변크기 2024

이전 페이지
위 · 요코 테라우치 〈하나 속에 전체가 있고 전체는 곧 하나다(一卽多 多卽一)〉 종이, 석고 137×2,500cm 2024
아래 · 방정아 〈물속 나한들〉 천에 아크릴릭 430×280cm (왼쪽), 〈자라나는 발톱-되기〉 천에 아크릴릭 420×317cm 2024

구현에는 인과 관계가 없다. '어둠에서 보기'의 함의는 무엇이며, 해적과 불교는 대체 어떤 관계를 맺고 2024부산비엔날레의 개념적 축이 되는 걸까. 이를 이해하기 위해서는 다소 장황한 설명과 약간의 언어유희가 필요하다.

먼저, 베라 메이와 필립 피로트 예술감독은 2020년 작고한 인류학자 데이비드 그레이버(David Graeber)의 책 『해적 계몽주의』(2023)가 이번 비엔날레의 핵심적 참조점이라고 반복적으로 언급했다. 그레이버는 전시 서문과 가이드맵, 월텍스트에 지속적으로 등장한다. 그는 『부채, 그 첫 5,000년』(2011)을 비롯한 여러 저작으로 민주주의, 자본주의 등 서구 진보의 산물로 여겨져 왔던 사상과 개념이 그간 논외로 치부된 비서구 지역이나 역사적 시기, 주체에 의해서도 이뤄져 왔음을 주장했다. 해적에 관한 그의 논의는 1600년대와 1700년대 초 마다가스카르 해적의 '해적 유토피아'를 중심으로 전개된다. 그레이버는 유럽 '본토'에서 본격적으로 계몽주의가 시작되기 전, 범법자나 국외자 취급을 받았던 해적이 평등과 민주주의 등을 실천해 왔다고 주장한다.

문제는 기존 관점을 뒤집는 그레이버의 주장이 종종 빈약한 근거로 비판받는다는 점이다. 예컨대 『해적 계몽주의』의 참조점 가운데 하나인 『해적의 일반사』(1724)는 『로빈슨 크루소』(1719)를 쓴 소설가 대니얼 디포가 당시 널리 알려진 해적의 역사와 허구를 섞어 쓴 이야기라는 혐의를 받는다. 하지만 해적 유토피아의 실재 여부는 그리 중요하지 않다. 그레이버가 펼친 논의는 도발적이고 사변적인 사고 실험을 시도했다는 점에서 의미가 있다. 마다가스카르에 정말로 해적 유토피아가 존재했는지, 그곳에서 정확히 무슨 일이 벌어졌는지 따지기보다는 이를 둘러싼 '이야기'로 어떻게 현재를 다른 시선으로 인지하고 행동하길 촉구하는지가 중요하다는 이야기다.

두 예술감독은 해적과 불교의 도량이 각각 기존 체제를 벗어난 존재, 속세를 떠나 불교를 수행하는 장소라는 점에서 유사하다고 말한다. 나아가, 둘이 서로를 보완하는 관계에 있다고 주장한다. 무아(無我)에 이른 부처의 모습은 "장소 없는 자아"인 동시에 "이주민이자, 난민이자, 프롤레타리아 반역자이자, 낙오자이자, 해적"이라는 것이다. 이에 관한 명확한 근거는 없다. 그렇다면 그레이버의 논의에 접근하듯 세부 사항을 일일이 따지기보다, 그의 주장이 제시하는 방향성을 파악하는 편이 더 유용할 것이다. 예술감독에 따르면 그 방향성이란 "어떤 합의를 목적으로 하지 않"으며, 차이를 존중함으로써 "비판적 축제(critical festivity)"로 이어지는 것이다.

창조적 번역의 결핍

그래서, '어둠에서 본다'는 것은 무엇을 의미하는가? 비엔날레 관람객을 맞이하는 대문이라고 할 수 있는 전시장 월텍스트에는 데이비드 그레이버에 대한 언급에 더해, 새로운 인물과 개념이 등장한다. 바로 프레드 모튼(Fred Moten)과 스테파노 하니(Stefano Harney)의 "도망자 계몽주의(fugitive enlightenment)"다. 이 개념은 이른바 '계몽'이 질서와 이성, 제도적 지식 생산을 벗어난 외곽, 또는 지배적 시스템과 통제에 저항하는 과정에서도 만들어질 수 있음을 말한다. 월텍스트에서 이 표현을 처음 접한 관람객이 "우리는 예술 실천을 '속임수'라는 도망자 전략에 비유합니다"라는 문장을 온전히 이해하기란 무척 어려우리라 본다.

비유와 참조가 많아질수록 이해의 가능성은 멀어진다. 이번 전시를 소개하는 월텍스트와 가이드맵의 글은 친절하고 상냥한 어조의 존댓말로 쓰였다. 그러나 여기에는 개념의 특정함을 강조하는 작은따옴표가 난무하고, 번역되지 않은 서구 이론가의 서적과 이름이 지뢰처럼 등장한다. 이 소개글이 이해의 가능성을 높이는 데 얼마만큼 기여하는지 의문을 품게 된다. 전시의 참조점이 되는 데이비드 그레이버의 '해적 계몽주의'는 일반적인 계몽주의와는 다른 '계몽주의'이고, 서구 근대화 맥락에서 등장한 '일반적인' 계몽주의 역시 비서구권인 아시아 각지와 한국에서는 다른 맥락을 지닌다. 말하자면 '해적 계몽주의'가 아니라 "'해적'" "'계몽주의'"여야 할 만큼 많은 맥락이 덧붙여질 수밖에 없다.

계몽인가 깨달음인가. 그도 아니면 'enlightenment'라는 한 영어 단어에서 파생된 두 개의 다른 번역인가. 대부분 영어로 작성되었을 전시 관련 글이 한국어로 전환되는 과정에서 필연적으로 발생할 수밖에 없는 오역과 문화적 맥락에 대한 섬세한 고려가 결여된 번역은 혼란을 가중한다. 전시장 벽에 붙어 있거나 무료로 배포하는 가이드맵의 글을 이정표 삼아 이 전시를 파악하려 들면 정신적 편치 드렁크나 개념적 아노미 상태에 빠지기 십상이다. 개별 작가와 작품을 설명하는 벽면의 캡션은 더 말할 것도 없다. 이것이 과연 언어를 변환하는 차원에서의 번역 문제이기만 할까. 전시 전체를 설명하는 글은 한국인 협력 큐레이터에게 창조적 번역(transcreation)을 맡겼어야 하는 건 아닐까. 부산을 기반으로 결코 짧지 않은 기간 활동을 펼쳐온 박수지 큐레이터에 관한 저자로서의 언급은 도록에서 쏙 빠졌고, 전시 기간에만 존속한 월텍스트와 가이드맵에서 두 예술감독 이름 뒤 사족처럼 "with 박수지"로만 등장했다.

반면 이번 비엔날레가 부산에서 열린다는 점을 반영해, 전시의 또 다른 주요 개념 축으로 언급되는 불교의 도량(道場)은 속세와 단절된 사원(monastery)으로 제시된다. 이 단어가 오늘날 불교 사원을 가리키는 데 쓰이는 건 사실이지만, 이는 지나칠 만큼 지엽적이어서 개념의 의미를 쪼그라들게 만드는 관점이다. 부처가 도를 이룬 땅이라는 뜻의 도량은, 한국 불교 역사에서 부처의 설법을 구현하는 행위가 벌어지는 시공간이나 행위 자체를 가리키는 말로 쓰이기도 했다. 적어도 한국 불교 역사에서는 도량의 의미가 단순히 물리적인 장소에 국한되지 않았다. 즉 도량은 불교 수행을 위해 속세와 단절된 장소만이 아니라, 수행성을 지닌 개념이자 실천일 수도 있다.

비엔날레 진행 과정에 직접 관여하지 않은 이상, 작가 섭외와 출품작 제작 과정을 속속들이 알 수는 없다. 작품 캡션이나 도록,

웹 사이트에 비엔날레를 계기로 제작이 이뤄진 '커미션' 작품을 별도로 표기하지 않았기에 어떤 작품이 〈어둠에서 보기〉전의 맞춤 작품인지 알 방법도 없다. 350여 점에 이르는 출품작 가운데 전시와 합을 맞춘 신작으로 간주할 수 있는 건 제작 연도가 2024년으로 명시된 작품들이다. 흥미롭게도 이 작품들은 '논 피니토'인지 '말 피니토'인지 모를 혼란스러운 개념 제시에 맞닥트린 관람객의 반응만큼이나 다양한 양태를 보였다.

어둠 속에서 보기

추측건대 작가들에게는 불교, 해적, 계몽, 깨달음 등 이 전시의 주요 개념이 협의 가능한 선택지로 제시되거나, 전시 공간에서 작품의 규모와 위치, 방향성이 얼추 결정된 상태로 제안이 이루어졌을 것이다. 예술감독 선정 후 공식 발표일(2023년 6월 27일)부터 전시 개막일(2024년 8월 17일)까지, 예술감독에게 주어진 시간이 불과 14개월이 채 되지 않았다는 점을 감안하면 아마 후자에 더 가까운 방식이었으리라. 그러나 수많은 국내 비엔날레 리뷰에서 이미 지적되었고, 아직 개선되지 않은 '부족한 준비 기간'을 탓하는 건 무의미하다. 그리하여 〈어둠에서 보기〉전을 계기로 만들어진 신작은 직역과 의역, 오역과 오독을 오가며 상이한 결과를 보여줬다.

전시 제목을 가장 직설적으로 해석하면서도 풍부한 의미를 생성한 작품은 홍이현숙의 〈야행(夜行)〉이다. 한 번에 최대 8명이 참여할 수 있는 작품으로, 빛이 차단된 공간에서 진행되는 탓에 기록물을 따로 만들어 전시장에서 보여주기 어렵다. 이 작품의 참여자는 "공간과 시간의 중첩 어딘가에 있을 자신의 위치를 몸으로 파악하며 입자와 파동, 그 사이에서 만나는 허공을 자기만의 감각지로 맞이"하게 된다. 캡션, 가이드맵, 웹 사이트, 오디오 가이드, 심지어 도록에까지 적힌 이 설명문은 유려한 듯 보이지만, 정작 작품에서 어떤 일이 벌어지는지 알려주지 않는다.

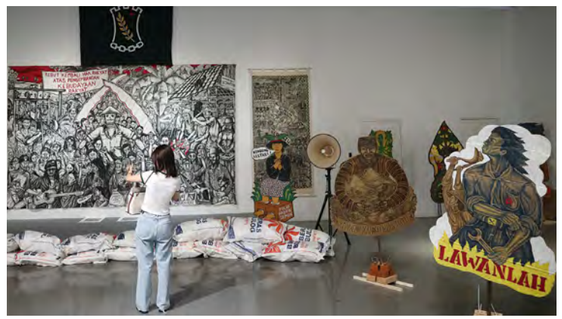
실제로 일어나는 일은 이렇다. 참여자는 아무것도 보이지 않는 가로 7m, 세로 11m 넓이 공간에 들어가 "비인간 존재"를 수행하는 퍼포머가 쥐고 있는 가느다란 실을 잡고 움직인다. 참여자는 시각이 차단된 상태에서 필연적으로 다른 감각을 활성화하며, 공간 안에 걸리거나 매달려 있되 눈에는 보이지 않는 오브제와 접촉하기도 한다. 30분가량 진행되는 참여 퍼포먼스 후반에는 참여자 스스로 암흑 공간 바닥에 등을 대고 누워, 인간이 아닌 다른 존재가 되는 상상을 해보길 권유받는다. 그리고 동물이거나 사물일 수도 있는 그 존재가 낼 법한 소리를 직접 내보라는 지침이 주어진다.

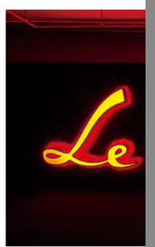
홍이현숙의 작품은 예술감독이 제시하는 "'어둠 속에서 본다'는 것은 무엇을 뜻할까요?"라는 질문에 곧이곧대로 응답함으로써 외려 질문 자체의 의미를 확장한다. 본다는 것이 그저 시각적으로 보는 행위(seeing)만을 의미한다면, 어둠 속에서는 아무것도 볼 수 없다. 그러나 본다는 것이 앎(seeing)을 가리키는 또 다른 말이라면, 어둠이란 한 가지 의미로만 수렴되지 않고 다양한 앎과 인식의 형태를 함양하는 조건이 될 것이다. 더 나아가 심지어 어둠 자체에 대해서도 같은 차원에서 생각해 볼 수 있다. 〈야행(夜行)〉은 30분의 참여 퍼포먼스 외에도 10분 남짓한 '크리터 퍼포먼스'로 이뤄진다. 눈만 내놓은 복면을 한 채 철사로 얼기설기 만든 뿔 혹은 포자 주머니 같은 걸 뒤집어쓴 퍼포머는 명백히 비인간 존재를 나타내는 모습이다. 이 퍼포머는 인간이 인위적으로 조성한 전시장이 자신에겐 제대로 보이지 않고 감각하기도 어려운 어둠의 공간인 것마냥 공간 이곳저곳을 돌아다닌다. 이 작품은 참여를 동반한 출품작 가운데 유일하게 전시 기간 중 매일 4번에 걸쳐 진행, 상연되었다.

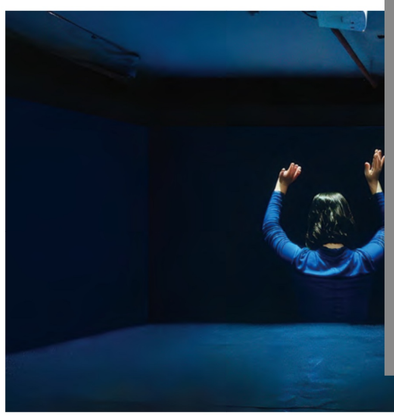
두 예술감독이 제시하는 주제 및 개념적 중심축을 곧이곧대로 해석한 작품이 항상 좋은 결과를 낳지는 않았다. 부산현대미술관 1층 로비를 지나 전시장에 들어서자마자 마주하게 되는 대규모 설치작품인 정유진의 신작 〈망망대해로〉는 2024부산비엔날레의 정신을 고스란히 구현해 보여주었다. 작품을 조망하려면 가설 계단을 올라 연단에 서야 할 만큼 규모가 큰 〈망망대해로〉는 단연 이번 비엔날레의 핵심 작품 가운데 하나다. 전시장에 놓인 소개 글은 이 작품이 "일시적으로 난파된 해적선과도 같다"라고 설명한다. 뒤이어 역사적 사실인 해적 프랑수아 롤로네(François l'Olonnais, 1630~1669)의 표류 사건이 작품의 배경임을 설명한다. 롤로네는 적의 심장을 도려내거나 눈알이 튀어나올 때까지 밧줄로 목을 조르는 등 잔혹함이 악명 높았던 해적으로, 생애 마지막 약탈 항해에 실패하고 표류하다가 사지가 찢겨 죽었다고 전해진다. 〈망망대해로〉 작품 설명에 따르면, 롤로네가 탈출로를 결정하기 위해 선원과 투표를 진행했는지, 난파선을 부숴 보트를 만들었는지에 관한 여부는 창조적 허구에 기대고 있다. 하지만 〈망망대해로〉는 이 허구를 사실로 가정하고, 해적선이 "질병, 가난, 굶주림 같이 무자비하고 촘촘한 현실의 재난에 고통받던 사람들에게는 일종의 해방 공간"이었다며 섣부른 결론을 내린다.

〈망망대해로〉는 이번 비엔날레에 앞서 진행된 부산현대미술관 전시의 가벽을 해체한 작품으로, 이를 난파선 파편이라고 주장한다. 나는 이 파편이 난파선의 잔해라기엔 너무 깔끔하게 도려내졌다고 생각했다. 물론, 작품 캡션에 쓴 대로 "부서진 미술관 가벽"을 그대로 전시했다가는 관람객의 안전을 보장할 수 없었을 테다. 그런데 정말 그랬을까? 이 '부서진' 가벽은 관람객의 손이 닿을 수 없는 곳까지도 말끔하게 정돈된 모습이었다. 예술감독이 말한 것처럼 마냥 매끈하기만 한 표면을 보여주는 대신 임시적 구조물을 드러내고 그 이면을 숨기지 않으려는 결정에 따른 것이었다면, 이와는 다른 선택을 내렸어야 하지 않을까? 난파되었다고 말하지만, 실상은 가지런히 정돈된 모습으로 놓인 정유진의 해적 난파선은 이번 비엔날레가 처한 곤궁을 가감 없이 보여주었다. 작은따옴표 없이도 이미 많은 함의를 품은 해적, 도량, 계몽주의 등 비엔날레를 수식하는 말들을 어떻게 작품으로 풀어낼지는 작가가 예술감독의 큐레이팅을 디딤돌 삼아 스스로 극복해야 할

위부터 시계 방향으로 · 한 멍원 〈밤의 수트라〉 3채널 비디오, 사운드, 동족 직물, 스테인리스 스틸 벤치 외 혼합재료 43분 41초 2024 / 트레이시 나 코우쉬 톰슨 〈김치-와케〉 무광 종이, 김치, 쌀국수, 식초, 레몬 외 혼합재료 가변크기 2024 / 타링 파디 〈메메디 사와/ 허수아비〉 혼합재료 가변크기 2024 / 탄 속 〈무제〉 캔버스에 아크릴릭 285×185cm 2023-24







왼쪽 · 세이크 은디아예
〈르 파리〉 갈바륨 강판, LED, 광학성 PC 150×500×20cm
2024
오른쪽 · 천 샤오윈
〈불-3000KG〉 단채널 비디오
9분 50초 2009
아래 · 이양희 〈헤일〉 4채널 비디오, 6채널 오디오 15분 46초 2020

English translation:

"There was also work like Han Mengyun's *Night Sutra*, which soared gracefully over the curatorial framework as if in a feat of martial prowess. This piece was uninterested in creatively misinterpreting or rehashing the exhibition's rhetoric. Instead, Sutra of the Night, part of the artist's ongoing exploration of 'day practice' and 'night practice' that began years ago, draws on the Sanskrit term 'śarvarī,' which signifies both 'night' and 'woman.' Like the biànwén (變文), or transformative storytelling, that translates sacred teachings into relatable tales, this work quietly counters the 'universal' perception of women's bodies and lives as something dark or oppressive. *Night Sutra* delves into themes of childbirth, motherhood, and subsequent depression, through a Lacanian psychoanalytic lens, portraying the shared exclusion and oppression experienced by women across China, Cambodia, the UK, and Switzerland. The black textile draped around the video—a fabric crafted by Chinese Dong women who venerate the darkness of the womb—symbolically reclaims the meaning of darkness. According to the catalog, exposing vulnerability and challenging universal prejudices serve as a form of activism that "supports the visibility and equitable access of subaltern female experiences in shaping global cultural discourse."

과제였을 것이다.

한 명원의 〈밤의 수트라〉처럼 경공술을 펼치듯 큐레이팅의 디딤돌을 훌쩍 뛰어넘은 작품도 있었다. 3개의 스크린과 직물 설치로 이뤄진 이 작품은 '미술관 외부 전시 공간 확보'라는 비엔날레의 방향성을 충족하고자 마련된 모처의 공간에 놓이도록 설계되었다. 그러나 이 작품은 부산현대미술관 2층 전시장 한가운데에 배치되었다. 어떻게 된 일일까? 부산비엔날레조직위원회의 노력이나 예술감독, 협력 큐레이터의 바람과는 별개로, 공간을 제공(임대)하기로 했던 건물주와 협상이 잘 이루어지지 않았다고 한다. 전시 공간이 돌연 변경되는 돌발 상황은 한 명원 작가뿐만 아니라 다른 여러 작가의 작품 배치에도 분명 영향을 미쳤을 것이다.

홍이현숙과 마찬가지로 한 명원은 전시를 둘러싼 미사여구를 창조적으로 번역하거나 오독하는 데는 관심이 없었다. 〈밤의 수트라〉는 작가가 수년 전부터 '낮 작업(day practice)'과 '밤 작업(night practice)'을 구분해 창작 중인 작업의 일부로, 산스크리트어로 'śarvarī(샤리와리)'가 '밤'이자 '여성'을 의미한다는 데서 착안했다. 경전의 가르침을 알기 쉬운 이야기로 구현해 보여주는 변문(變文)을 펼치듯, 〈밤의 수트라〉는 여성과 여성의 몸, 삶을 '어둠'이라거나 '억압의 대상'으로 폄하하는 '보편적' 시선을 차분히 펼쳐 보인다. 작품은 본인의 출산과 모성, 이에 따른 우울감에 대한 라캉식 정신 분석 상담 내용을 고스란히 드러내며, 중국 캄보디아 영국 스위스 네 나라 여성이 각기 다른 삶의 경험에서 공통으로 겪은 배제와 억압을 이야기한다. 영상 주위로 늘어뜨린 검은색 직물은 자궁의 어둠을 나타내는 '검은색'을 숭배하는 중국의 캄/동족(侗族) 여성들이 제작한 것이다. 이는 어둠의 의미를 뒤집는 상징으로 기능한다. 도록에 따르면 자신의 취약성과 혐오의 보편성을 동시에 드러내고 이를 뒤집는 행위는 곧 "여성 하위주체의 개인 및 집단 경험을 엮어 전 지구적 문화 담론을 형성하는 데 있어 그들의 가시성과 평등한 접근권을 지지"하는 실천이다.

창조적 오역을 넘어선 오독이 아닐지 의심이 가는 작품도 있었다. 부산에서 활동하며 'Kay2'라는 필명으로 더 널리 알려진 그라피티아티스트 구현주는 과거 은행으로 쓰인 부산근현대역사관 지하 전시장 벽면에 벽화를 그렸다. 그는 투표함에 표를 넣는 손, 한 쌍의 무궁화, 이와 함께 펼쳐진 "PIRATE DEMOCRACY"라는 배너를 그리고, 1987년 6월 민주 항쟁 이후 투표로 선출된 역대 민선 대통령에게 해적 모자를 씌운 초상화를 걸었다. 초상화 연작 옆에는 해적 깃발이 나란히 배치됐는데, 죽음을 상징하는 해골이 무궁화로 바뀐 모습이었다. 작가는 이번 전시의 출발점에 과감하면서도 유효한 의문을 던졌다. "유럽 계몽주의의 토대가 된 마다가스카르 해적의 민주적 세계는 과연 유토피아였을까?" 문제는 작가에게 스프레이 페인트를 마음껏 뿌릴 수 있는 거리의 벽면 대신, 흰색으로 칠한 나무 가벽이 배정되었다는 사실이었다. 거리예술의 원래 형태를 존중하는 방식으로 제시되었다면 유머 넘치는 표현이 되었을 테지만, 전시장에서 액자에 담긴 모습은 그의 작품을 꺾다 놓은 보릿자루 신세를 면하기 어려운 상황에 빠트리고 말았다.

전시 장소의 당위성은?

62팀, 78명의 작가가 선보인 작품 350여 점 가운데 이번 전시를 계기로 만들어진 신작 몇 점만을 전시 전체를 판단하는 근거로 삼을 수는 없다. 그럼에도 이 작품들이 〈어둠에서 보기〉전 전반을 관통하는 여러 차원의 불균질함을 보여주기에는 충분한 사례가 된다고 본다. 요컨대 개별 작품의 내재적 깊이, 작품을 전시로 소화하며 매개하는 큐레이팅의 밀도, 네 곳에 이르는 전시 장소, 개별 작품 소개 글이 제공하는 정보의 층위까지. 〈어둠에서 보기〉전에는 이 요소 간 일정한 구성의 원칙이나 리듬이 희박하다. 혹은 이것이야말로 예술감독이 의도한 비판적 축제일까? 두 예술감독은 일종의 '무지한 스승'이 되기를 자처한 것인지도 모른다.

무엇보다 종잡기 어려운 건 작품이 특정한 공간에 배치되어야 할 당위성이다. 휴대전화 신호가 잡히지 않는 부산근현대역사관 지하에서 QR코드를 작품의 일부로 보여주는 최윤의 〈3성TV은하46〉, 미술관 복도 끝 정수기 앞에 일터의 휴게실을 재현하기 위해 천막을 설치한 존 베아의 〈뉴질랜드 고용관계법 2000 제69ZD절 (2019)〉 등은 작품이 놓인 공간에 반응하거나, 애초에 작품의 성격을 반영해 작품이 놓일 장소를 정할 수밖에 없다는 사실이 명확하다. 그러나 부산현대미술관, 부산근현대역사관, 한성1918, 초량재 가운데 어디에 놓여있어도 다를 바 없어 보이는 작품이 많다는 것도 사실이다. 그 작품이 그곳에 놓여야 하기에 거기 있다기보다, 그저 그 작품을 놓을 만한 공간이 거기에 있기에 놓였다는 혐의를 풀기 어렵다는 말이다.

이 글이 게재될 시점이면 2024부산비엔날레는 이미 종료되었을 것이고, 전시에 대한 가장 중요한 기록은 도록으로 남겨졌을 것이다. 이 도록에서는 각기 다른 전시 장소에 대한 언급 혹은 작가와 작품을 전시 공간별로 분류하려는 시도가 전혀 보이지 않는다. 그렇다면 애초에 작품이 놓이는 장소는 중요한 고려 사항이 아니었을까? 이 말이 사실이 아니길 바라지만, 만약 정말로 그렇다면 나를 비롯한 수많은 관람객이 비엔날레 관람을 위해 시간과 노력을 들여 부산 원도심의 전시 장소 세 곳과 을숙도를 오가는 이유가 그저 형식적 요건을 채우기 위해서라는 결론을 내릴 수밖에 없다. '새로운 전시 장소 확보'라는 부산비엔날레 예술감독의 과제 수행을 위해 관람객과 작가, 작품이 흩어지는 셈이다.

한편 올해 비엔날레 웹 사이트에서는 가이드맵이나 도록에서 접할 수 없는 "지극히 사적인 관심"이라는 카테고리를 만날 수 있다. 참여 작가에게 음악을 추천받아 음악 유통 플랫폼 '스포티파이'로 만든 플레이리스트를 열람하게 해둔 것이다. 46개의 플레이리스트는 웹 사이트 상단 메뉴로 고정해 둘 만큼 중요한 비중을 차지한다. 이 '사적인 관심'이 〈어둠에서 보기〉전을 이해하는 데 어떤 도움을 줄 수 있을까? 플레이리스트에 담긴 노래 가운데 분명

작가의 작업과 연결되는 게 하나쯤은 있을 테지만, 예컨대 불교 회화로 참여한 승려이자 예술가 송천의 플레이리스트에는 피아니스트 이루마의 〈River Flows in You〉(2001)가 있다. 이 곡은 전시 이해라는 측면에서는 정보가 아니라 소음에 가깝다. 물론 참여 작가의 음악 취향을 엿보는 '지극히 사적인 관심'을 채우는 데는 더할 나위 없는 참조점이다.

진짜 해적은 누구인가

비엔날레 무용론은 비단 국내에서 치러지는 비엔날레에 국한된 이야기는 아니다. 부족한 시간과 예산, 이에 비해 과도한 기대, 이런 조건을 감수하는 큐레이터나 예술감독의 야망, 전시를 계기로 새로운 작품을 만드는 기회가 주어진 작가의 과(過) 생산까지. 이것들이 뒤섞인 일시적인 장(場)은 한번 앓고 나면 그때마다 기억이 초기화되는 기묘한 질병 같기도 하다. 준비 기간이 짧은 국내 비엔날레에 국외 큐레이터가 예술감독을 맡는 일이 잦은 건, 이들이 길지 않은 준비 시간에도 어느 정도 결과를 낼 것이라 확신하는 작가와 신뢰 관계를 갖추고 있으며, 그러한 작가가 국외에 더 많이 포진하고 있기 때문이다.

베라 메이와 필립 피로트 예술감독은 2024부산비엔날레 참여 작가 선정에 있어 그간 한국에 소개되지 않은 작가에 우선순위를 두겠다는 점을 명확히 했다. 그 결과 총 78명의 참여 작가 가운데 국적으로만 따지면 유럽과 미주에 속하지 않은 인원이 51명에 이른다. 이 가운데 한국 국적 작가가 17명에 이르는 건 부산 출신 협력 큐레이터 박수지의 도움이 없었다면 불가능했을 것이다. 부산비엔날레 예술감독 채용 조건에서 드러나는 비엔날레의 방향성을 생각해 보면, 올해 비엔날레는 어떻게든 이를 적극적으로 충족했다고 평가할 수 있다. 그러나 미술관 외부 공간 활용 면에서 이러한 충족이 사후 약방문 격으로 이뤄진 건 아닌지 의구심을 거두기 어렵다. 서구권 출신 작가에 초점을 맞추지 않으려 의식적으로 노력을 기울인 덕에 한국에서 접한 적 없는 많은 작가를 접할 기회가 마련된 것은 감사할 만한 일이나, 그 노력의 결과를 이해할 수 있는 최소한의 단서를 제공하는 데까지 집중력을 유지하지는 못한 듯하다.

다시 한번, 여러 겹의 따옴표가 없으면 전달 자체가 어려운 관념적 주제를 '논 피니토' 상태로 두겠다며 다소 무책임한 상태로 버려둔 건 재론의 여지가 없는 실수다. 예술감독과 협력 큐레이터, 부산비엔날레조직위원회가 최선의 노력을 기울였겠지만, 해적 유토피아와 불교의 도량을 '지금 여기'의 현실과 동떨어진 관념인 양 둔 것 역시 아쉽다. 예컨대, 데이비드 그레이버가 말했던 것과 같은 해적 유토피아는 지금 과연 어디에서 찾아볼 수 있는가? 영화에 대한 지극한 사랑 탓에 시네마테크에서도 볼 수 없는 영화를 관람하려 '디지털 해적'이 된 영화 애호가 한만수의 『영화도둑일기』(2024)에는 '시네필'의 공동체가 기록되어 있다. 이는 그레이버가 짚은 해적 유토피아를 연상하게 한다. 주로 추적이 불가능한 텔레그램 채널이나 우회 접속이 필요한 회원제 웹 사이트에 기거하는 '시네필'들은 국적이나 이해관계를 초월한 공동체를 이룬다. 이들이 정리하고 수집한 토렌트식 파일 공유 좌표는 거대한 영화 도서관처럼 운영되고, 때로는 자막을 매개로 영화제나 시네마테크 등 제도권 영화 기관이나 행사와 비공식적 공모 관계를 맺기도 한다. 17세기 마다가스카르 해적이 유럽 대륙보다 먼저 계몽주의적 가치를 구현했다면, 21세기 디지털 해적은 영화예술에 대한 사랑으로 뭉친 사회 실험을 보여준다.

어쩌면 분명 바로 이곳, 이 시간의 삶에서 멀지 않은 곳에서 벌어지는 일과 사유로 매개될 수 있었을 해적과 불교를 사변적이거나 단편적인 소재처럼 남겨둔 탓에, 〈어둠에서 보기〉전은 의도적 미완성에 이르는 대신 잘못된 완성에 가까운 결과를 낳았다. 이것이 예술감독이 의도한 바는 아니라고 본다. 그러나 의도가 무엇이었든 이번 비엔날레에서 두 예술감독의 큐레이팅은 느슨하게 펼쳐진 판을 벌리는 지점에서 더 나아간 것 같지는 않다. 전시가 소개하는 작가, 작품을 이해하는 데 별다른 설명이 필요 없는 관람객은 미술계 종사자와 일반 관람객 공히 그리 많지 않을 것이다. 두 예술감독은 이 비엔날레가 영어를 공용어로 쓰지 않고 두 사람이 집중해 왔던 아시아와도 다른 한국, 특히 부산에서 치러진다는 점을 고려해야 했다.

이건 단순한 번역의 문제가 아니라, 작가와 작품, 관람객을 대하는 근본적인 태도의 문제다. 전시 주제와 이를 둘러싼 모호한 개념이 불명확하게 전달되는 상황에서 한국에서 보기 힘들었고, 앞으로도 다시 만나기 어려울 작품들에 관한 이해의 폭은 줄었고 오해의 여지만 커졌다. 그저 '이것은 무엇이다'라는 식의 간단한 말 한마디면 되었을 자리에는 설명 없는 침묵, 또는 그와 반대로 변죽을 울리는 듯 에둘러 늘려 쓴 듯한 문장들이 놓였다.

심지어 전시장에는 있되 가이드맵이나 웹 사이트에는 언급되지 않아 존재 이유를 파악할 수 없는 작가와 작품도 있었다. 프레스 프리뷰 때는 볼 수 없었던 대니 데보스는 한성1918 전시장 벽면에 AI로 생성한 예술가의 초상 16점을 부착했다. 다른 작품처럼 장황한 설명 글과 캡션은 없고, 연필로 휘갈겨 쓴 듯한 작가명과 작품명, 매체 정보, 웹 사이트만이 이 작품에 관해 알 수 있는 최대한의 정보다. 작가는 부산비엔날레를 해적처럼 탈취해서 무임승차한 것일까? 9월 6일에 발행된 전시 도록에는 작가와 작품을 소개하는 긴 목록 마지막에 가나다순에 따른 표기 원칙을 깨고 대니 데보스가 등장한다. 그가 이번 비엔날레의 진짜 해적인지, 미완성의 완성을 위해 해적인 척하는 참여 작가인지 알 방법은 공식적으로는 없다. 필립 피로트 예술감독은 도록 발간일 다음 날인 9월 7일, 아무런 설명 없이 '#performan #dannydevos #portrait oftheartistatbusanbiennale'라는 해시태그만 붙인 이미지 한 장짜리 인스타그램 게시물로 대니 데보스의 존재를 알렸다. 포스팅이 뜸한 그가 비엔날레 개막 후 전시에 관해 올린 첫 번째 이미지였다.

위 · 스리화나 스퐁의 섹션.
왼쪽부터 〈슬픔에 젖은 개〉,
〈암울한 사자〉, 〈늙은 포로〉,
〈샤워하는 돌의 가운〉,
〈마에라의 어스름한 형상〉
나일론 망, 금속 바비핀, 리본
가변크기 2024

왼쪽 아래, 오른쪽 위 · 슈쉬 슬라이만&아이 와얀 다르마디 〈PETA-한 점의 구름, 아홉 개의 빗방울〉 나무, 지도, 책 외 혼합재료 가변크기 2024
가운데 · 우버모르겐 〈은빛 특이점〉 혼합재료 가변크기 2024
아래 · 정유진 〈포춘 어스〉 스티로폼, 스테인리스 스틸 파이프, 스프레이 페인트 외 혼합재료 가변크기 2022