



서울미디어시티비엔날레 소식지
2022년 11월호

출발

동행자

제12회 서울미디어시티비엔날레 예술감독이 선임되었다. ‘글로벌’한 범위에서 미술의 사회적 매개를 연구하고 실천하는 레이첼 레이크스Rachael Rakes는 성인이 되어 만든 최초의 ‘예술적 활동’으로 샌프란시스코의 소규모 영화관에서 개최했던 《실험 영화의 밤》을 회고한다. 그는 이 작은 이벤트를 통해 예술의 비판적 역할을 감지하였고, 기존의 예술 시네마와 다큐멘터리 필름의 전통 가치관에 균열을 내고 싶은 마음이 생겨났다고 한다. 이 시기에 레이첼은 한 작은 출판사에서 책이라는 매체를 향유하는 다양한 프로그래밍을 운영하는 일도 경험했다. 그리고 이러한 관심사들은 뉴욕의 대학에서 중동사를 전공하며 오토만 제국시대 서정시와 중동의 이주 정책으로 확장된다. 대학에서 학과 공부 외에도 영화 프로그래밍, 토론, 문학과 출판 등 다양한 창작 활동을 지속했고, 이러한 관심사와 활동을 직업적으로 연결할 수 있는 분야가 바로 현대미술이라고 판단했다. 학부 과정을 졸업한 그는 독립 기획자이자 평론가로서 글을 썼고, 동료들과 함께 브루클린에 위치한 미술공간 헬리오폴리스Heliopolis를 운영했다.

레이첼의 기관 경력은 2017년 암스테르담의 드 아펠de Appel Amsterdam에서 큐레토리얼 교육 콘텐츠를 만드는 기획자로 취업을 하며 시작된다. 이곳에서 그는 전시 연계 프로그램을 기획하고, 지역의 담론을 생성하는 네트워킹을 도모하는 역할을 맡았다. 이 일은 미국에서 유럽으로 건너온 이주민에게 적절한 입문이면서 기획자로서 네덜란드와 북유럽의 예술 제도, 관습, 트렌드, 지원금 구조 등을 익힐 수 있는 기회가 되었다. 레이첼은 당시의 선택이 뉴욕의 비싼 물가를 감당하며 과도한 업무에 시달리던 생활에서 벗어나는 기회가 되었다고 말한다. 그리고 뉴욕과는 다른 미술씬과 정치세계를 비교 체험 하면서 일종의 번아웃 상태에서 벗어날 수 있었다고 한다. 하지만 동시에 집을 떠나 살면서 사회의 내부인이 아닌 처지를 처음 경험하게 되었을 것이다. 레이첼은 암스테르담이 섬뜩한uncanny 곳이라고 표현하는데, 이 말은 표면적으로 평화롭고 잘 정돈된 곳이어서 살아가기에 쉬울 수 있지만, 내밀한 층위에서 네덜란드인이 아닌 사람을 무조건적으로 환대하는 것만은 아니라는 뜻이다. 더군다나 네덜란드 사회의 조직된 모습 이면에는 여러 이유로 삶의 새로운 거처를 찾아 이주해온 사람들, 그리고 그 배경에 있는 유럽의 제국주의 역사를 떠올리지 않을 수 없다고 한다. 동시에 그는 비교적 쉽게 유럽 사회에 정착할 수 있었던 미국인이자 백인으로서 자신의 위치를 정확하게 인지하고 있다.

레이첼의 두 번째 직장은 위트레흐트에 있는 BAK baais voor actuele kunst 이었다. 지난 20여년간 ‘정치적 예술’의 다양한 형태를 프로그램으로 운영해 온 BAK은 2019년 ‘공공 실천’이라는 새로운 기관 의제를 설정했고, 레이첼은 그곳에서 예술의 정치적 재현을 넘어서 사회적 실천의 방식을 연구하고 지역과 국제 사회를 잇는 역할을 했다. 그가 BAK에서 기획한 일을 실현하기 위해 겪었던 과정은 서울의 미술 기관에서 벌어지는 고충과 크게 다르지 않았다. 명시된 일만 해서는 안되는, 그러니까 계획한 일이 정말 일이 되게 하려면 다양한 층위의 다른 배경을 가진 여러 관계자들과 필수적으로 조율하는 과정 말이다. 그리고 이 시기에 레이첼은 예술 기획에서 연구의 가치를 심화해나간다.

권진

레이첼은 유럽으로 이주하기 전 서울을 두 번 경험했었다. 2014년 《DMZ국제다큐멘터리영화제》 심사위원으로 초대되었고 같은 기간 전시중이던 《리얼 디메지 프로젝트 2014》 전시를 통해 남북경계선 근방의 여러곳을 방문하게 된다. 그리고 같은 기간 개최되었던 SeMA 비엔날레 미디어시티서울 2014 《귀신, 간첩, 할머니》를 관람하였다. 그의 두 번째 서울 방문은 2016년 링컨센터 필름소사이어티Film at Lincoln Center에서 연례 논픽션 영화 프로그램으로 조직했던 《아트 오브 더 리얼》을 한국의 국립현대미술관이 공동 주최하며 이루어진다. 이 시기에 그는 SeMA 비엔날레 미디어시티서울 2016 《네리리 키르르 하라라》와 11회 광주비엔날레 《제8기후대(예술은 무엇을 하는가?)》를 관람할 수 있었다. 두 번째 방문에서 레이첼은 서울의 이곳 저곳을 많이 걸어다녔다고 한다. 서울은 한국어를 모르는 이에게 많이 낯선 곳이지만, 격년으로 두 번 방문하면서 도시가 어떻게 변화하고 움직는지를 미세하게나마 감지할 수 있었다고 한다.

레이첼 레이크스는 글로벌 큐레이터이다. 미국인으로 미국과 유럽을 오가며 활동하고, 남미, 중동과 아시아의 동시대 미술을 연구하며 소개한다. 그는 열두 번째 《서울미디어시티비엔날레》의 방향성으로 ‘예술적 소통’을 통해 영토를 벗어난 지도그리기를 제시하였다. 흔히 글로벌 큐레이터라 하면 끊임없이 이동하며 여러 세계의 표면만을 겨우 훑고 지나가기에 바쁜 모습을 떠올리지만, 레이첼은 사뭇 다른 태도와 속도로 동시대의 전지구적 상황을 살피고 있다. 그가 말하는 영토를 벗어난 지도그리기는 사람을 비롯한 지상의 존재를 인지하는 ‘등근 그림’에 가깝다. 이 글로벌 큐레이터가 제안하는 ‘예술적 소통’에 기대를 걸어보는 이유는 그것 때문이다. 그는 전 세계가 보편적이고 글로벌하게만 읽히는 것을 거부하는 사람들을 존중하며, 고유의 소통 방식을 배우는 데에서 영감을 얻는 글로벌 큐레이터이다.



↑ 레이첼 레이크스, 제12회 서울미디어시티비엔날레 예술감독
사진: Lin Chun Yao

데이터 읽는 방법 - 《정거장》 데이터

비엔날레의 데이터를 읽는다는 것은 어떤 의미일까? 지난 6월부터 비엔날레 소식지에서 다룬 「데이터 읽는 방법」은 현재 진행 중인 데이터를 포함한 《서울미디어시티비엔날레》 25년 역사의 데이터를 읽는 여러 가지 방법을 소개해왔다. 우리가 데이터를 ‘읽는다’고 말은 하지만 엄밀하게 얘기해서 데이터는 그 자체로 의미를 가질 수 없다. 달리 말하면 데이터는 읽어낸다고 할 수 있을 만한 단위가 아닌 것이다. 다소 통명스러운 이 주장은 에이드리언 맥도너Adrian McDonough라는 한 경제학자의 저서 『정보경제학』(McGraw-Hill Book Company, 1963)에서 찾아볼 수 있다. 책에서 맥도너는 당시 ‘자료’라고 통칭하던 데이터, 정보, 지식과 지혜를 구분하여 서술하였다. 저자는 데이터는 의미가 없는 기록이고, 정보는 의미가 부여된 데이터이며, 지식은 가치가 도출된 정보이고, 지혜는 패턴화된 형태의 지식이라고 설명한다. 데이터가 의미 없는 기록이라는 그의 건조한 주장에 내재한 뜻은 데이터의 쓸모 없음이 아니라 앎의 기초 단위임을 가리키는 데에 있다.

《서울미디어시티비엔날레》의 데이터 읽기가 이 지면에서만 이루어진 것은 아니다.

지난 6월에 출간된 『서울미디어시티비엔날레 1996-2022 보고서』와 7월에 개막한 제12회 서울미디어시티비엔날레 사전프로그램 《정거장》은 비엔날레와 조응하는 한국미술계의 흐름 속에서 서울시립미술관의 소장품이 된 비엔날레 출품작과 참여작가, 그리고 동시대 작가들의 프로그램 제작에 관련된 비엔날레 데이터를 읽고 해석하는 또 다른 시도였다. 이를 맥도너 식으로 정리해보면, 출판과 전시는 25년간의 비엔날레 데이터를 다시 읽어내는 과정을 통해 의미와 가치가 새로 부여된 결과물, 즉 지식의 재탄생으로 바라볼 수 있다.

그렇다면 우리는 지금의 이 지식, 《정거장》을 열두 번째 비엔날레를 준비하는 데이터로 다시 풀어내는 것 역시 가능하다. 가령 다음과 같다. 제12회 서울미디어시티비엔날레 사전프로그램 《정거장》의 참여작가는 총 18명/팀이다. 이들 중 앞선 비엔날레에 참여했던 경력이 있는 작가는 12명이고, 그렇지 않은 작가는 6명/팀, 서울시립미술관에 소장작품이 전시된 작가는 11명이다. ‘위성정거장’이라 불린 협력 공간은 모두 8곳이며, 이 숫자는 카페 6곳과 공공기관 2곳으로 구성된다. 이 숫자-데이터에 연결된 의미를 생각해보면 그것은 다음과 같은 정보로 치환된다. 비엔날레에 참여했던 경력이 있는 작가 12명은 비엔날레라는 형태 안에서 미디어아트와 미디어의 개념에 대한 숙고가 주기적으로 이루어졌고 지금도 지속되고 있음을 알려주는 숫자다. 지난 비엔날레에는 참여하지 않았으나 《정거장》 전시에 참여한 작가 6명은 한국미술사 안에서의 퍼포먼스적 실천과 도시에 대한 기록이 미디어와 도시의 관계를 정면으로 다루는 이 비엔날레의 자장에 언제든지 소환될 수 있음을 보여준다. 동시에 다양한 범위의 협력자와 기술의 메타적인 변용을 시도하는 여성작가에게 열려 있는 ‘젊은 비엔날레’로서 정체성을 가리키는 숫자-데이터가 된다. 서울시립미술관의 소장품이 《정거장》에 전시됨에 따라 참여한 작가 11명은 미술관의 주요 역할인 작품의 소장, 보존과 연구가 단지 지하 수장고에서만 벌어지는 고요한 일이 아니라, 비엔날레가 끝나고 나서도 벌어지는 다양한 형태의 사건들에 적극적으로 등장할 수 있는 막후의 작업임을 드러내는 숫자이다. 《정거장》

프로젝트의 협력공간 8곳, 그중에서 카페 6곳과 공공기관 2곳은 비엔날레가 미술관 밖의 공간에서 벌어질 때 어떻게 협력하고 보여질 수 있을지를 실험한 시도의 숫자이며, 동시대 서울의 대표적인 일상 문화공간이 카페임을 알려주고, 서울시립미술관이 보다 유기적으로 협력할 수 있는 공간이 서울시 연계 기관임을 확인한 숫자-데이터이다.

비엔날레의 데이터를 읽는다는 것은, 비엔날레에 대한 정보를 보다 잘게 쪼개서 바라보고 다시 정보로, 지식으로, 지혜로 이어질 수 있는 가능성을 건조하게 나열해서 읽는 일이다. 다가올 열두 번째 《서울미디어시티비엔날레》는 앞선 비엔날레와는 차별화된 모습을 보여주고, 아울러 앞선 비엔날레에서 생겨난 데이터를 바탕으로 새로운 의미와 가치를 더해 하나의 지식으로 제시될 것이다. 데이터는 의미가 없지만, 새롭게 생겨날 의미와 가치 그리고 패턴을 예고한다. 그렇기에 세 번의 전시와 열두 번의 비엔날레가 이어지면 우리는 《서울미디어시티비엔날레》라는 지식의 패턴을 통해 서울, 미디어, 시티에 대한 하나의 지혜를 발견할 수도 있을 것이다.



↑ 1996-2022 서울미디어시티비엔날레 출판물과 서울미디어시티비엔날레 역대 비정기 간행물 모음
서울시립 남서울미술관 전시 전경, 2022
사진: 이의록

사랑의 증거

제12회 서울미디어시티비엔날레 사전프로그램 《정거장》은 대부분 이전 비엔날레 에디션에 참여했었던 작가와 그 작품들로 구성되어 있다. 그러나 가장 많은 작품을 출품한 작가 이규철은 과거 비엔날레와는 뚜렷한 인연이 없는 작가이다. 그러나 그의 작품은 한국미술사에서의 미디어적 실천을 다시 꺼내 보는 이 전시의 컨셉에 잘 녹아 있다.

《서울미디어시티비엔날레》는 《도시와 영상》, 《미디어_시티 서울》, 《SeMA 비엔날레 미디어시티서울》 등 다양한 이름을 거치며 동시대 미디어아트가 무엇인지를 탐구해 왔다. 미디어아트는 새로운 기술이나 장비에 관한 단순한 경탄이나 그 활용의 결과물 일수도 있지만, 그보다는 그 기술의 한계가 무엇인지, 미디어가 예술과 만났을 때 새롭게 창조할 수 있는 것, 또는 창조되는 것이 무엇인지를 실험하는 장르에 더 가깝다. 그런 점에서 인간의 보는 방식을 재현하기 위해 사진과 조각의 장르적 결합을 실험했던 이규철의 작품은, 매체의 한계와 범위를 탐색한다는 점에서 매우 ‘미디어적’이다. 그리고 이것은 ‘뉴미디어’라고 불리는 무형적 미디어의 반대편에서 서서, 고유의 물성 자체와 그 특성을 통해 다시금 현재를 바라보도록 한다.

안타깝게도 이규철의 작품은 많이 남아있지 않다. 추측이지만, 오래 예술가들이 그렇듯 완벽주의적 성향을 갖고 있던 그는 전시가 끝나거나 작업 공간이 부족하면 작품을 조금씩 태워버렸던 것 같다. 그리고 그는 자신의 작품들을 완결성을 가진 피스보다는 예술 연구의 과정으로 이해했기 때문에 더 거리낌이 없었을 것이다. 더군다나 《정거장》에 전시된 그의 개인전 기록 영상 속에는 현재는 없는 소실된 작품들이 여러 점 등장하기에 더욱 많은 상상을 하게한다. 현재 전시장에서 볼 수 있는 몇 안되는 작품과 자료의 상당 부분은 그를 아끼던 가족들과 친구들이 소장하고 있던 것들이다. 오늘날 미술계에서 여전히 왕성히 활동하는 그의 오랜 벗들은 비엔날레의 프로그램을 위해 기꺼이 작품들을 대여해 주었다. 이와 같은 관계들이야말로 이 전시를 이루는 가장 중요한 근간이라고 볼 수 있을 것이다.

그는 자신의 작업에 엄격했던 것에 반해 주변 사람들에게는 매우 스스럼 없는 인물이었던 것 같다. 1988년 관훈미술관과 1990년 나우갤러리에서 있었던 개인전 기록영상에는 작가의 모습이 보이지 않는다. 그가 직접 카메라를 들고 있기 때문이다. 그러나 카메라의 흔들림과 화면의 바깥에서 들려오는 그의 목소리로, 우리는 이규철의 존재를 확인할 수 있다. 그는 전시를 보러온 지인들의 이름을 친근하게 부르고, 어린 아이들이 전시장 안을 이리저리 왔다갔다 하는 모습을 보고는 즐거워한다. 그들을 부추기기도 한다. 공중에 매달려 있는 구형 사진-조각 앞에서 있는 아이들을 보고는 “한번 쳐봐. 흔들리게. 잘했어. 그리고 한 번 뱅- 돌려봐봐.”라고 말한다.

그의 작업 중에서 내가 가장 좋아하는 건 〈공간과 시지각 1990-2〉으로 서울시립 남서울미술관 2층 넓은 전시장의 중앙 좌대 위에 있는 움푹 들어간 형태를 가진 사진-조각이다. 관객들이 이 작품을 제대로 보기 위해서는 고개를 숙여 작품의 안쪽을 들여다 보아야 한다. 이런 행동은 바다와 바위산이 내려다 보이는 풍경을 포착했을 작가의 제스처와도 겹쳐진다. 해당 작품은 작가의 유족이 소장하고

있던 작품 중 하나인데, 가족들은 꽤 최근까지 작품을 테이블로 사용하였다. 유리를 작품 한 면의 형상에 맞춰 동글게 깎아서 작품 위에 올리고 아래쪽에는 사무용 이동 바퀴를 붙여서 굴러다닐 수 있게 만들었다. (몸을 숙여 작품의 하단을 보면 바퀴를 볼 수 있다.) 이러한 덧붙임을 두고 원작의 변형이라고 할 수도 있겠으나, 아이러니하게도 이런 상황은 이 작품이 상대적으로 큰 크기에도 불구하고 현재까지 남아있을 수 있던 이유일지도 모르겠다. 짧지만 빛났던 이규철의 작업 일생 중 그가 남겨둔 것은 작품만이 아니었다. 작품이 테이블로 변형되어 사랑했던 사람들의 일상 속에 존재할 수 있었듯이, 그의 작품들은 그것을 소장하던 사람들이 그를 사랑했던 증거로서, 다시 우리에게 등장한 것이 아닐까.



↑ 이규철 개인전 《공간과 시지각》 전경

1988년 관훈미술관 추정

개인 제공

오른쪽 사진의 정면 벽에 설치된 세 작품 중 가운데 〈공간과 시지각 1988-3〉을 제외하고는 모두 소실되었다.

서울미디어시티비엔날레
SEOUL MEDIACITY BIENNALE

발행처 서울시립미술관
발행인 백지숙
글, 편집 서울미디어시티비엔날레
디자인 마바사(안마노, 김지섭)
인쇄, 제작 세걸음

서울미디어시티비엔날레 소식지 온라인 구독은
아래 QR코드로 신청해주세요.



서울미디어시티비엔날레
서울시립미술관
서울 중구 덕수궁길 61
contact@mediacityseoul.kr
mediacityseoul.kr



서울시립미술관
SEOUL MUSEUM
OF ART



↑ 이규철, <공간과 시지각 1990-2>, 1990
나무, 종이에 인화, 45 × 92 × 92 cm
개인 소장
서울시립 남서울미술관 전시 전경, 2022
사진: 이의록

서울미디어시티비엔날레 소식지

11월호 『출발』

동행자

데이터 읽는 방법 - 《정거장》 데이터

사랑의 증거

이규철, 〈공간과 시지각 1990-2〉, 1990

나무, 종이에 인쇄, 45 × 92 × 92 cm

개인 소장

서울시립 남서울미술관 전시 전경, 2022

사진: 이의록

서울미디어시티비엔날레
SEOUL MEDIACITY BIENNALE

