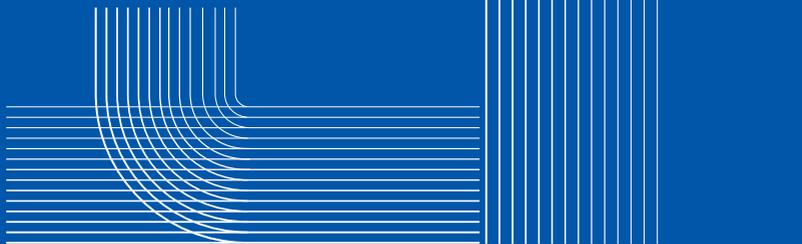
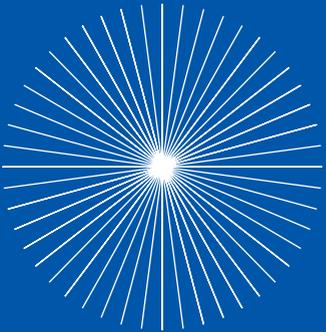
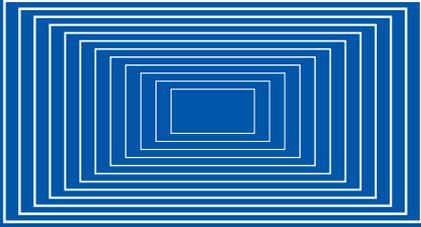


2022

2022 문화자원봉사자
양성교육 자료집



2022년 경기도미술관
문화자원봉사자 양성교육

gmoma.gocf.kr



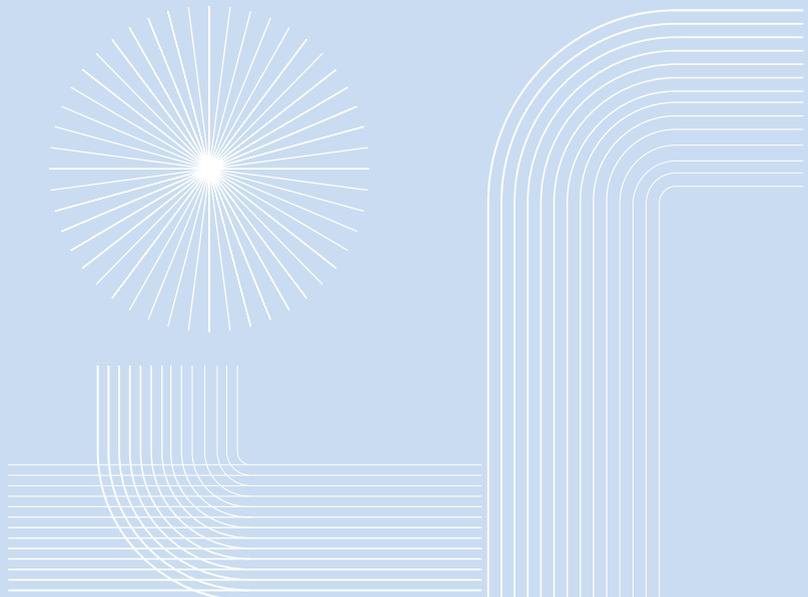
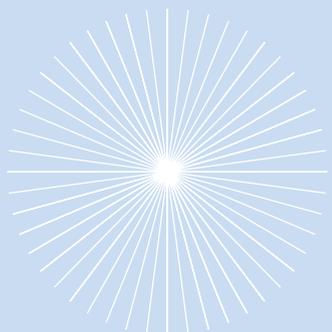
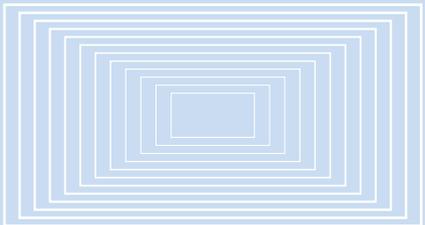
2022년 경기도미술관
문화자원봉사자 양성교육

gmoma.gocf.kr



2022

2022 문화자원봉사자
양성교육 자료집



2022년 경기도미술관 문화자원봉사자 양성교육 자료집

| | | |
|-----|--|----|
| 목 차 | 인사말 | 03 |
| | 2022년 문화자원봉사자 양성교육 일정 | 05 |
| | 2022년 문화자원봉사자 양성교육 | |
| | 사회적 조각: 예술-도시-공공을 잇다- 김성호 | 08 |
| | 21세기 조각의 양상 - 설치에서 객체로 이성휘 | 14 |
| | 현대조각, 비물질과 탈조각의 시선 20세기 오브제미술의 모험 김영호 | 18 |
| | 미술품의 보존과 관리 김 겸 | 22 |
| | 현대미술의 진화하는 소통 한주연 | 26 |
| | 도슨트, 미술관과 관람객의 매개자, 그리고 '성장'의 기회 유한나 | 30 |
| | 전시 기획 의도와 컨텍스트 따라잡기 현시원 | 34 |
| | 작품설명을 위한 프레젠테이션 기술 유형서 | 40 |
| | 도슨트의 글쓰기 현시원 | 46 |
| | 경기도미술관 소개 | 51 |

인사말

경기도미술관은 매년 미술관 문화자원봉사자를 위한 교육을 해오고 있습니다.

우리 미술관 기획전과 상설전의 전시해설과 전시안내를 위한 기본교육이 커리큘럼의 핵심으로 수료생은 소정의 평가 과정을 통해 경기도미술관에서 활동할 수 있는 자격이 주어집니다. 경기도미술관에서 수 년 동안 활동한 문화자원봉사자들 중에는 이 교육 과정을 이수하고 관람객과 소통능력을 갖춘 전문 인력으로 성장한 경우가 적지 않습니다.

프로그램운영은 지난해부터 비대면 강의로 전면 전환하여 수행성과 효율성의 확대를 구현했습니다. 수요클럽(GMoMA 수요클럽) 4강, 문화자원봉사자 기본 및 심화교육 6강을 묶어 총 10강으로 진행하고, 강사로는 국내의 주요 미술사학자, 미술품복원전문가, 큐레이터, 평론가, 교육학예연구사, 스피치법 강사를 초청하여 교육의 전문성에 무게를 실었습니다.

경기도미술관은 미술관의 사회적 역할과 책임을 고민하며, 최근의 급격한 사회전반의 변화에 대응하기 위해 항상 노력하고 있습니다. 올해는 특히, 전환하는 우리 일상 환경에 대한 이야기를 조각이라는 매체를 중심으로 풀어보았고, 사물을 향한 새로운 관점을 탐구하고 인간이 이와 공존하는 현상과, 가상현실의 등장에 따른 동시대미술의 새로운 도전을 이해하는 시간을 가졌습니다.

문화자원봉사 교육은 봉사를 위한 교육이면서 동시에 문화향유 확대의 기회를 제공하는 교육이며, 나아가 현대미술과 관람객의 진화하는 소통을 위한 커뮤니케이션 교육이기도 합니다. 문화자원봉사 교육은 단순히 문화자원봉사자 양성을 위해서만이 아니라 경기도미술관이 지역민과의 접근성을 높이고 관람객 서비스증진에 기여하기 위한 ‘시민교육’이기도 합니다.

강사로 애써주신 전문가 선생님들과 참여해 주신 도민 여러분께 진심으로 감사드리며, 앞으로도 경기도미술관이 더 나은 발전을 위해 많은 격려와 참여를 부탁드립니다.

경기도미술관관장
안미희

2022년 문화자원봉사자 양성교육 일정

교육일시 2022. 8. 31(수) - 10. 27(목)
매주 수요일 16:00 - 18:00 (비대면 강의)

교육내용 및 일정

| 일정 | 주제 | 강사 | 비고 |
|-------------------------|--|---|----------------|
| 08.31(수) 16:00-18:00 | 사회적 조각: 예술-도시-공공을 잇다- | 김성호 (2022 안양공공프로젝트7(APAP7) 예술감독) | 수요클럽 교육 |
| 09.07(수) 16:00-18:00 | 21세기 조각의 양상- 설치에서 객체로 | 이성희 (하이트컬렉션 큐레이터, 조각전시 <각>기획) | 수요클럽 교육 |
| 09.14(수) 16:00-18:00 | 현대조각, 비물질과 탈조각의 시선 20세기 오브제미술의 모험 | 김영호 (미술사학자, 평론가, 중앙대학교 예술대학 (서양화전공)교수) | 수요클럽 교육 |
| 09.21(수) 16:00-18:00 | 미술품의 보존과 관리 | 김 경 (미술품 복원전문가) | 수요클럽 교육 |
| 09.28(수) 16:00-18:00 | 현대미술관의 진화하는 소통 | 한주연 (이화여대 미술교육과 겸임교수) | 문화자원봉사자 (기본)교육 |
| 10.05(수) 16:00-18:00 | 도슨트, 미술관과 관람객의 매개자, 그리고 '성장'의 기회 | 유한나 (서울시립북서울미술관 교육학예연구사) | 문화자원봉사자 (기본)교육 |
| 10.12(수) 16:00-18:00 | 전시기획 의도와 컨텍스트 따라잡기 | 현시원 (독립기획자, 시청각 대표) | 문화자원봉사자 (심화)교육 |
| 10.19(수) 16:00-18:00 | 작품설명을 위한 프레젠테이션 기술 | 유형서 (스피치 강사) | 문화자원봉사자 (심화)교육 |
| 10.26(수) 16:00-18:00 | 도슨트의 글쓰기 | 현시원 (독립기획자, 시청각 대표) | 문화자원봉사자 (심화)교육 |
| 10.27(목) 10:30-18:00 | 스크립트 작성 실습과제 평가 2022 동시대미술의 현장 《당신의 가장 찬란한 순간》 | 김현정 (경기도미술관 학예연구사) | 문화자원봉사자 (심화)교육 |

2022년 경기도미술관 문화자원봉사자 양성교육

사회적 조각: 예술-도시-공공을 잇다-

김성호(미술평론가, APAP7 예술감독)

이번 강의 제목이 제시하는 ‘사회적 조각(social sculpture)’은 독일의 개념미술가이자 퍼포먼스 아티스트 그리고 교육자이기도 한 요셉 보이스가 주창한 것입니다. 그가 언급하는 ‘사회적 조각’은 특정 장르를 지칭하기보다 ‘공공 미술’이 지향하는 메시지의 범주를 가리킵니다. 즉 사회적, 생태적, 공공적 가치와 메시지를 담은 미술을 ‘사회적 조각’으로 통칭한 것입니다.

예를 들어, 그의 사회적 조각의 대표적인 작품으로 거론되고 있는 <7,000그루의 떡갈나무, 도시행정 대신에 녹화사업>(1982-87)은 카셀 도시 전체에 7,000그루의 떡갈나무와 현무암 기둥을 세우는 프로젝트였습니다. 그의 사후인 1987년에 마지막 7000번째 나무를 심으며 완성된 이 프로젝트는 더욱 나은 사회 구현에 기여하는 정치적 캠페인이자, 생태 환경 운동을 주도하는 예술로 자리매김했습니다. 그 외에도 그의 사회적 조각은 시민 교육, 관객 참여, 확장된 미술 개념과 같은 오늘날 ‘공공조각 혹은 공공미술’의 이상을 실천하고자 했습니다.

이 강연에서 ‘예술-도시-공공을 잇다’는 부제가 상기하는 사회적 조각이란 결국 도시 일상에서 공공성을 성취하는 다양한 차원의 공공미술과 같은 성격의 것이라 하겠습니다. 일상과 예술이 한데 어우러지는 공공미술은 오늘날 어떠한 모습으로 자리하고 또 자리해야만 하는 것일까요? 우리는 여기서 예술성, 공공성, 관객, 시민, 공론장, 탈장르, 통합, 소통과 같은 다양한 담론을 살펴보아야만 할 것 같습니다.

먼저 공공미술이 수용자로 통칭되는 시민 관객을 늘 전제해야만 한다는 관점을 살펴보고자 합니다. 공공의 장에 들어온 미술의 향유자란 언제나 불특정 다수이기 때문입니다. 전시장에 방문한 예술 관여 층과 달리 공공미술의 향유자는 예술에 관심 없는 이들도 모두 포함하기 때문에 수용자론, 수용미학 그리고 공론장의 담론은 매우 중요합니다.

여기서 시민 관객이라는 수용자의 위상이 주요하게 간주되었던 미술사의 몇 사례를 살펴보겠습니다. 리처드 세라(Richard Serra)의 <기울어진 호(Tilted Arc)>(1981)는 뉴욕 맨해튼 연방 광장을 가로지르게 설치하여 시민의 통행을 방해한다는 이유로 철거 요구가 빗발쳤던 문제적 작품이었습니다. 세금이 투입된 17만 5000달러짜리 공공미술의 철거에 관한 찬반 논란은 최종적으로 재판에서 배심원들의 결정으로

철거가 결정되었고, 실제로 1989년 철거되었습니다. 공공미술에서 실험적 예술성보다 공공성이라는 담론이 더 주요하다는 결론을 내린 사건이라고 하겠습니다.

한국에서는 이러한 논쟁이 없었을까요? 황지해 작가의 <슈즈 트리(Shoes Tree)>(2017)는 서울시가 공중정원이라는 개념으로 기획한 공공미술 프로젝트인 ‘서울로 7017’에 출품된 공공미술로, 서울역 광장 고가 밑에 버려진 신발 3만 켤레를 집적해서 만들었습니다. 폐기된 신발에 예술적 가치를 부여해서 현대의 소비문화를 되돌아보자는 취지였지만, 악취가 나는 흉물이라는 이유로 시민들이 철거를 요청해서 결국 철거되고 만 논란거리가 가득한 작품이었습니다. 또한 국내에서는 흉물이라는 이유로 오랫동안 철거 논쟁을 불러일으켰지만, 공공미술의 자리를 끝까지 지킨 작품도 있습니다. 포스코센타 앞에 설치된 프랭크 스텔라(Frank Stella)의 <아마벨(Amabel)>(1997)이 그것으로 설치되자마자 철거 논란에 휩싸였고, 1999년 과천 국립현대미술관에 기증하기로 결정까지 했으나 2012년 포스코가 이 작품에 야간 조명을 투사해 밤의 꽃처럼 보이게 하면서부터 테헤란로의 명품 공공미술로 전환되어 오늘날까지 자리를 지키고 있습니다.

그렇습니다. 미술사 속 논쟁적 공공미술은 늘 예술성과 공공성 사이에서 불협화음을 내면서 무엇이 먼저인지를 되물곤 했습니다. 공공적 기제는 화두가 무엇보다 먼저 주요하게 간주되면서 공공미술을 바라보는 다수 시민의 의견을 중시하게 되는 수용론 또는 수용미학(esthétique de la réception)의 담론을 촉발하기에 만들었습니다. 수용론은 1960년대 독일의 야우스(H.-R. Jauss)의 문학 연구와 미학 이론으로 비롯된 것으로 주로 독자의 역할에 관심을 기울인 연구들로 구체화된 것이었습니다.

이 수용미학에서 주요한 것은 독자 혹은 관람자라는 수용자를 매우 중시하면서도 텍스트와 컨텍스트 양자 모두를 동시에 고려한다는 것입니다. 즉 사회라는 컨텍스트 속에 사는 저자와 미술가에 의해서 생산되는 것이 문학이자 미술이라는 텍스트라는 사실을 전제하는 것입니다. 따라서 수용미학이라는 것은 작품에 대한 수용자의 집단적 반응을 다루는 학문이라고 할 수 있겠습니다. 이제 공공미술은 시민 관람자의 집단적 반응을 주요하게 고려하면서 공공성의 기제를 확립하는 것이라고 해도 무방하겠습니다. 즉 미술가가 작업한 작품의 예술성과 더불어 그것을 수용하는 관람자의 집단적 반응과 같은 수용성 그리고 공공성이 한데 어우러진 것이 공공미술인 셈입니다.

또 함께 이야기를 나눌 것은 공공미술이 견지하는 공론장(Public Sphere)의 성격에 관한 것입니다. 공론장은 이야기를 주고받는 소통 공간이라고 할 수 있는데, 하버마스(Habermas)가 이 용어를 학술의 장에서 처음으로 이론화했습니다. 18세기 프랑스에는 살롱(Salon)이라고 하는 응접실 문화가 있었는데, 귀족 마담이 운영하는 살롱에서 귀족뿐만이 아니라 군인, 성직자, 문인, 예술가들이 신분과 계급을 뛰어넘어 서로

정치와 문화, 예술에 대해서 이야기할 수 있는 공간들이 당시에 형성되었습니다. 18세기 프랑스에서 유행했던 살롱이나 영국의 커피하우스 같은 유행의 공간이 하버마스가 찾고 있는 공론장의 모델이었습니다. 훗날 대중에게 메시지의 수용을 강요하는 신문이나 TV와 같은 미디어 시스템이 등장해서 이러한 공론장을 와해시켰다고 하버마스는 주장합니다.

오늘날 공론장은 새 옷으로 갈아입고 있습니다. 이제 인터넷을 통해서 세계 각지와 연결하고, SNS를 매개로 자신의 이야기와 다른 사람의 이야기가 교류할 수 있는 새로운 소통의 장이 열렸습니다. 우리는 이것을 ‘새로운 공론장’으로 부르는 것을 주저하지 않습니다. 공공미술은 이러한 공론장으로서의 위상을 부여받고 있습니다. 즉 공공미술은 시민 관객이 공유하는 메시지를 품은 무엇이 되어야 한다는 과제를 늘 유념해야만 합니다.

그렇지만 경계할 일이 있습니다. 시민 공유의 메시지에 집착하면서 미디어가 재생산하는 지나치게 대중적인 메시지와 친대중적 조형 언어를 통해서 조악한 조형의 공공미술을 생산하는 일을 말입니다. 아파트 단지에 설치되어 있는 사탕처럼 달콤한 공공미술은 도처에서 발견됩니다. 공공미술이라는 이름의 조악한 조형물은 대중의 눈높이에 집중하 나머지 변별성을 상실하기 쉽습니다. 최근에는 제도나 행정적인 차원에서 이러한 가벼운 대중주의로 포장된 조악한 조형의 공공미술이 양산되지 못하도록 심의를 강화하는 경향이 국내 공공미술 현장에서 나타나고 있습니다. 그만큼 그간의 공공미술에서 여러 가지 폐해가 발견되었기 때문입니다.

대중문화 코드가 접목한 공공미술은 대중의 기호 수렴이라는 측면에서 긍정적인 면모 외에도, 예술의 미적 가치를 폄하시켰다고 하는 부정적 면모 역시 함께 지닙니다. 예술적 메시지의 수용에 관한 문제보다는 대중적 이미지를 소비로 전환하는데 급급하지 않았는지에 대한 비판적 문제의식이 제기되는 까닭입니다.

그렇습니다. 공공미술이란 응접실 디자인과 소파의 색에 맞춰 만든 미술이 아닙니다. 그것은 공공장소에서 대중의 눈높이를 맞추고 그들의 기호에 영합하는 미술도 아닙니다. 다수의 공공성을 확보한다는 이유로, 친대중적 행보만 보인다면 공공미술의 위상은 격하될 것입니다. 공공미술이란 오늘날 사회에 쉽게 도달하지 못했던 사회적, 비판적 성찰마저 드러내는 불편한 무엇이 될 수 있어야 합니다. 오늘날 공공미술이 지향해야 할 바는 모두가 만족하는 콘텐츠를 완성된 조형적 결과물로 생산하는 일에 매진하는 것과 함께 지금은 좀 불편하더라도 대중과 진지하게 소통하는 사회 성찰의 메시지를 함께 모색해야만 할 것입니다.

여기 유대인 박물관의 공공미술이 있습니다. 자세히 보시면 사람들 얼굴이 철판으로 만들어져 있는데 모두 입을 벌리고 무엇인가에 놀라고 있거나 공포에 떨고 있는 표정

을 짓고 있습니다. 작가는 박물관 입장객이 이 얼굴들을 밟고 지나가게 했습니다. 우리는 이 작품을 통해 상상해 볼 수 있습니다. 이산의 아픔을 가진 이스라엘 민족과 유대인이 나라를 잃고 나치로부터 홀로코스트를 당했을 때의 고통을 우리에게 떠올리게 만드는 공공 조형물인 거죠. 우리는 저것을 밟으면서 마음 편하게 밟고 가지 못합니다. 역사를 되돌아보고 국가와 민족에 대해서 생각하게 만드는 거죠. 우리는 이 작품을 유대인이 감당했던 참혹했던 역사를 떠올리고 성찰하는 공공적 기제의 역할을 잘 보여주는 공공미술로 평가해 볼 수 있습니다.

공공미술에 관한 또 다른 문제의식이 있습니다. 공공미술은 예술가가 자신의 작업을 발주해서 협력 시스템을 진행하는데, 공공미술의 생산 공정 시스템이 기계화, 구조화되면서 중간 매개자가 등장하게 됩니다. ‘아트 공장(팩토리)’ 또는 공공미술 생산 대행 기획사와 같은 시스템이 헤게모니를 장악하고 카르텔을 형성하기에 이릅니다. 한두 기획사가 그와 같은 공공미술의 모든 것을 점유하고 독식하면서 한두 명의 예술가를 단골 공공미술 조형가로 등극하게 만들기도 합니다. 이처럼 기업형 생산 매개자들은 대중문화 생산자들을 새로운 협력자로 끌어들이며 천편일률적인 형식과 유사한 조형 결과를 만들어 내기도 하였기 때문에, 이러한 시스템에 대한 획기적 개선도 필요해 보입니다.

그렇다면 오늘날 요청되는 공공미술은 무엇일까요? 관객의 참여와 소통에 집중하는 미술, 움직이는 미술, 시간을 투여하면서 완성을 향해 가는 과정 미술, 최종적으로 작품은 사라지고 의미만 남는 개념적 미술 또는 공공미술이 위치한 맥락에 대한 자료를 지속해서 작동시키는 리서치 아트와 같은 공공미술이 필요합니다. 특히 다양한 하위 문화와 소수의 대중문화에도 관심을 기울여야 할 것입니다. 대중문화는 미디어를 통해서 생산되는 것뿐만 아니라 우리의 소소한 일상에서, 우리 주변에서 생산되는 것이라는 점을 기억할 필요가 있겠습니다.

예술을 의도하든, 의도하지 않던 간에, 모든 사람이 문화를 창출하는 주체이기에, 대중문화는 예술의 삶과 괴리를 갖지 않습니다. 대중문화와 공공미술과의 관계도 그러합니다. 대중문화와 공공미술의 소비자는 동일한 대중이기 때문입니다. 관건이 있다면 공공미술의 생산 주체도 대중이 될 수 있는 커뮤니티 아트 유형의 과제들이 앞으로 많은 담론 속에서 생산될 필요가 있다는 것입니다. 앞으로 대중에 의한 대중을 위한 공공미술이 더욱더 발전적으로 전개되어 나가기를 바랍니다.

김성호(2022 안양공공프로젝트7(APAP7) 예술감독)

장로회신학대 신학과, 중앙대 서양화과, 중앙대 예술대학원 문화예술학과, 파리10대학 철학과 DEA를 졸업하고 파리1대학 미학예술학과에서 미학 전공으로 미학예술학박사를 취득했다. 현재 안양공공예술프로젝트7(APAP7) 예술감독 및 미술평론가로 활동 중이다. 모란미술관 큐레이터, 미술세계 편집장, 중앙대 겸임교수, 2020창원조각비엔날레 총감독, 2021강원국제트리엔날레 예술감독, 울산과학기술원(UNIST) 박사후연구원과 여주미술관장을 역임했다. 저서로 다섯 권의 미술평론집 외 다수의 공저가 있다.

21세기 조각의 양상 설치에서 객체로

이성휘(하이트컬렉션 큐레이터)

필자는 2022년 상반기에 두 편의 조각 전시를 기획하면서 한국 모더니즘 조각의 일면, 그리고 21세기로 접어들어 어느덧 20여년이 지난 동시대 조각의 양상 및 조각 전시가 무엇을 지향하는지에 대해서 생각해보게 되었다. 필자가 기획한 두 전시는 각각 전국광의 개인전 《전국광, 모더니스트(Chun Kook-kwang, a Modernist)》(WESS, 2022.3.12-4.8)와 권오상, 권현빈, 김동희, 김인배, 서도호, 이불, 이수경, 임정수, 정지현, 조재영, 차슬아, 홍자영이 참여한 그룹전 《각(Kak)》(하이트컬렉션, 2022.5.28-7.17, 신지현과 공동기획)이었다. 우선 전국광 개인전은 유족의 소장품들 중에서 1970년대부터 1990년까지 전국광의 작업 여정을 조망함에 있어서 핵심적인 작품들로 선정했는데, 작가 사후에 수차례 개최된 바 있는 앞선 개인전들과는 어떤 차별화를 둘 것인지가 기획의 핵심 과제였다. 한편, 《각(Kak)》은 1990년대부터 2022년 현재까지 활발히 활동하는 열 두명의 조각가들이 참여한 그룹전이었는데, 시기적으로는 밀레니얼 직전인 1998년부터 2022년 현재 시점까지 약 25년의 조각 흐름을 살펴보는 것과 함께, 2022년 하이트컬렉션이라는 시공간에서 하나의 전시가 동시대 조각의 양상을 어떤 관점으로 바라볼 것인지에 대해서도 고민하였다.

1. 전국광, 모더니스트

필자는 전국광에 대해 잘 모르는 2020년대를 살고 있는 사람들에게 조각가 전국광을 각인시킬 수 있는 방법으로, ‘모더니스트’라는 수식어를 전면에 내세우기로 하고 《전국광, 모더니스트》라는 제목을 결정했다. 전국광(1945-1990, 서울 출생)은 쌓고 반복하고 해체하고 재건하는 행위를 통해 ‘매스(mass)’가 지닌 조각 언어의 본질을 탐구한 작가다. 매스의 가능성을 찾는 동시에 그 한계에 직면했으며 매스의 부피와 무게로부터 벗어나는 자유를 모색하기도 했다. 1974년 대학 졸업 후 본격적인 작품 활동을 시작했으며, 활동 기간은 20년이 채 되지 않지만, <적(積)> 연작과 <매스의 내면> 연작을 중심으로 하는 수백 점의 조각과 평면 작업을 남겼다. 작품작 선정은 유족 소장품들 중에서 작가의 작업 세계 전반을 다룰 수 있도록 하되, 웨스라는 전시장소가 지닌 조건, 제약을 일순위로 고려해야 했다. 웨스는 오래 된 상가 건물의 2층, 좁은 나선형 계단으로 출입하며, 내부 면적도 약 700 x 800 cm 밖에 되지 않는 협소한

장소인지라 중량이나 부피가 큰 작품은 이동 및 설치가 불가능하다. 작고한 작가의 개인전으로 납득이 될 정도의 내용과 분량을 이 작은 공간에 담기 위해서는 디스플레이와 관람객 동선에 대한 고민이 필요했다. 전시장 중앙에 200 x 360 x 60(h) cm 크기의 평상을 배치하고 작품작 대부분을 그 위에 도열하는 방식을 선택했다. 출입구 쪽에서 들어오면서 반시계 방향으로 동선이 만들어지기를 기대하며 작품의 배열을 대체로 제작 연대 순으로 하면서도, 규모가 큰 작품은 시야를 고려하여 전시장 창가 쪽으로 위치를 정했다.

입구에서 전시장 안으로 진입하자마자 마주하는 작품은 <탑>(1975)이고, 이후 평상의 첫번째 작품은 <Q>(1974)다. <Q>를 시작으로 평상 위를 반시계 방향으로 돌면 마지막 작품은 전국광의 가장 말기 작품 중 하나인 <자유-나와 너희들 그리고 나들>(1989)이 된다. 이렇게 평상 코앞과 윗면에 놓인 작품이 11점이며, 전시장의 천정에 행잉 설치되는 작품이 3점 있고, 벽면에도 드로잉과 평면 작품 8점을 설치하였다. 그리고 작가의 생전 활동의 일면을 알 수 있는 사진 자료들과 메모, 작업 스케치 등을 240 cm 길이의 선반에 비치하였다. 작품작 22점은 한 작가의 작품 세계 전반을 낱알이 설명할 수 있는 분량은 아니었지만, 작은 전시장 안에서 한정된 시간 동안 관람하는 관람객이 전국광이라는 작가에 대해 호기심을 갖고 작품작 면면에 집중함으로써 관람의 쾌를 느끼기에 충분했다고 본다. 또한 초기작부터 말기작까지 한눈에 모아볼 수 있게 하여 전국광이라는 작가에 대해 아는 바가 없는 관람객이더라도 작가의 작품 경향과 변화 양상을 비교적 쉽게 파악할 수 있게 하였다. 벽 쪽 선반 위에 비치한 자료 중에는 평상 위에 있는 작품들이 등장하는 사진(작가의 제1회 개인전 작품작 등)도 있었고, 작가가 생전에 설치한 방식을 처음으로 다시 시도하여 설치한 목재 작품인 <매스의 내면 - 자력 0.027m3의 공간>(1986)에 대한 드로잉과 메모도 포함되어 있었다. 이 사진, 드로잉, 메모 자료는 전시된 작품들에 대한 추가 정보를 제공하고 작가의 제작 의도를 파악하는데 도움이 되길 바라며 비치했다. 이러한 작품 구성과 디스플레이는 전국광이 왜 모더니스트인지 굳이 텍스트를 동원하여 설명하지 않아도 시각적인 경험을 통해서 충분히 납득시킬 수 있는 방법이었다고 생각한다. 또 화이트큐브도 아니고, 반대로 폐건물과 같은 거친 장소성을 띤 곳도 아니지만, 낡은 상가 건물에 위치한 21세기의 전형적인 전시장소 중의 하나인 웨스에, 순수한 미적 자율성과 내적 완결 상태를 추구하는 모더니즘 조각을 전시함에 있어서 전시의 경험 자체는 동시대적이어야 한다는 생각을 반영한 디스플레이였다고 생각한다.

2. 각(Kak)

하이트컬렉션의 지하1층, 지상 2층 전체 공간에서 개최한 《각》은 출품자들의 타임라인에 집중하기로 하였다. 열 두명의 참여작가들의 출품작들을 모두 모아보니 이들은 1998년부터 2022년이라는 지금으로부터 25년 정도되는 시간 안에 분포해 있었다. 작가 개인에게는 초기작, 대표작, 혹은 각 작가의 타임라인의 어딘가에 있는 작품들이 25년이라는 미술사적인 시간에 점, 점, 점으로 위치하게 된 것이다. 기획자로서 필자는 이 작업들이 하이트컬렉션이라는 특정 공간에서 일시적으로 함께 하면서 어떤 풍경으로 공존하는지 지켜보고, 또 향후 어떤 다른 풍경 속으로 걸어 들어갈 수 있을지 상상해보는 것을 원했다. 전적으로 조각들이 만들어내는 풍경을 원했던 바, 전시 준비 단계에서 제일 먼저 한 일은 전시장의 모든 가벽과 칸막이를 없애서 공간을 가능한 한 시원하게 펼쳐 놓는 일이었다. 없앨 수 있는 모든 벽을 없애서 빈 평원 또는 보이드의 공간을 확보하고자 하였다. 그래야 공간이 조각을 위한 디폴트 상태가 된다고 생각하였다. 영구 소장품인 서도호의 <인과>는 있는 그대로 있는 것이 좋아 보였다. 전시의 최종적인 광경을 상상하면서 일부 작품은 체스판 위의 말로 가정하였다. 예컨대 전시장 2층의 플로어에 도열된 작품들은 자신의 행마법을 잠시 숙고하고 있는 킹, 룩, 퀸, 폰, 나이트, 비숍으로, 잠시 일시정지한 말들로 볼 수도 있을 것 같았다. 이 작품들이 움직일 다음 좌표는 과거로부터 이미 만들어져 있는 시공간의 좌표이기보다는 현재의 미술사가 따라잡아야 할 새로운 좌표이기를 바랐다.

전시제목 《각》은 ‘조각’이라는 장르를 인식함에 있어서 장르 자체만 생각하는 것이 아니라, 이 외자 단어를 통해서 전시 개념을 확장할 수 있기를 바랐다. ‘각’은 조각의 각, 동물 뿔의 각, 기하학의 각, 엣지(edge)의 각, 요즘 유행하는 표현인 ‘~할 각’ 등 여러가지를 연상시킬 수 있다. 그래서 ‘각’은 조각을 직접적으로 표방할 수도 있지만, 상황이 되기도 하고, 태도가 되기도 하고, 정의가 되기도 한다. 즉 《각》은 관점을 하나로 좁히지 않으면서 조각 전시가 되며 동시대 미술의 하나의 태도로 보여질 수도 있다. 또 한때는 조각을 진부한 장르로 보아 ‘조각가’보다는 ‘설치미술가’로 작가를 호명하고, ‘조각을 한다’라고 말하기 보다는 ‘설치미술을 한다’고 하던 시절을 상기시키고 모더니즘에서 출발하여 포스트모더니즘, 그리고 2022년 현재의 조각으로 거처온 타임라인을 의식하는 필자의 시대 조망도 포함되어 있다. 모더니즘 이후 조각 개념은 미니멀리즘과 대지미술에 대한 비판으로 등장한 프리드의 사물성, 연극성 개념, 또 포스트모더니즘 조각이자 설치미술의 상황을 제대로 표현한 로잘린드 크라우스의 ‘확장된 장(확장된 장(expanded field))’ 개념을 통해서 조각 개념의 확장과 변용을 맞이하였다. 그러나 그레이엄 하먼의 관점으로 본다면 적어도 《각》에 전시된

작품들은 예술적 객체로서 인간의 지각과 해석을 넘어서는 존재다. 하먼은 이 세계를 인간과 비인간으로 구분짓는 상관주의의 이분법적 세계관을 비판하면서 인간(감상자)과 예술작품을 각각의 객체로 바라보고, 또 이들이 융합될 수도 있다는 관점을 보여주는 ‘객체지향존재론(Object-oriented ontology, OOO)을 펼쳤다. 그는 궁극적으로 객체의 자율성을 인정하는데 필자 역시 《각》을 통해서 출품작들이 우리의 지각과 해석을 넘어서는 자율적인 존재들임을 표현하고 싶었다. 새로운 좌표 위에서 새로운 행마법으로 자리할 체스 말들로서 말이다. 하먼은 인간과 인간이 주목하는 객체가 전적으로 새로운 객체를 형성한다고 보았다. 이 관점 자체도 인간-비인간의 구분을 완전히 벗어나지 못한 것이라 할 수도 있지만, 조각, 설치미술, 그리고 그 다음은? 이라는 질문을 해보았을 때, 《각》이라는 하나의 전시를 통해서 출품작들을 객체지향존재론의 관점으로 바라보고자 하였다.

이성휘(하이트컬렉션 큐레이터, 조각전시 <각>기획)

이성휘는 산업디자인과 미술이론을 전공했고, 2012년부터 하이트문화재단 큐레이터로 재직 중이다. 동시대 작가들의 다양한 작업이 전시로 실천되는 방식과 양상에 관심을 가지고 있으며, 최근 기획한 전시는 《각》(하이트컬렉션, 2022, 공동기획), 《전국광, 모더니스트》(WESS, 2022), 《21세기 회화》(하이트컬렉션, 2021, 공동기획), 《나 그리고 그 밖의 것들》(하이트컬렉션, 2020), 《리브 포에버》(하이트컬렉션, 2019), 《올오버》(하이트컬렉션, 2018), 《올세션》(아르코미술관, 2018) 등이 있다.

현대조각, 비물질과 탈조각의 시선

20세기 오브제미술의 모험

김영호 (중앙대학교수, 미술사가)

20세기 미술의 개념을 통째로 뒤바꾼 오브제미술의 탄생과 전개 양상에 대해 살펴보자. 1910년대에 등장한 오브제는 현대조각의 경계를 넘어 설치미술에서 개념미술에 이르는 다양한 경향들을 탄생시켰다. 이 강의의 목표는 일상적 물품이나 자연물이 예술작품으로 둔갑하는 원리라 할 수 있는 오브제미술의 원리에 대해 이해하고, 현대조각에 나타나는 비물질화 현상과 탈조각의 개념을 오브제미술의 맥락에서 진단하는데 두고자 한다.

오브제(objet)란 사물, 주제, 목적 등의 다중적 뜻을 나타내는 프랑스어로 ‘인간의 의식 앞에 제시된(jet) 어떤 것(ob)’을 지시하며, 구체적 단위의 물질뿐만 아니라 추상적 개념을 통틀어 품고 있는 말이다. 오브제는 실제 오브제(objet réel)과 부재 오브제(objet absent)로 구분되며, 실제 오브제는 다시 인공 오브제(objet artificiel)와 자연 오브제(objet naturel)로, 부재 오브제는 상상적 오브제(objet imaginaire)로 불리우기도 한다. 현대미술의 영역에서 오브제는 주로 ‘사물’의 의미로 쓰이고 있으나, 인간의 의식 앞에 제시된 사물, 즉 대상이라 번역하는 것이 더 적절하다. 오브제는 인지된 어떤 존재, 즉 대상의 의미를 지니고 있기 때문이다.

오브제미술이란 일상 용품이나 자연물 등을 원래의 기능이나 있어야 할 장소에서 분리해 독립된 작품으로 제시함으로써 일상적 의미와는 다른 상징적이거나 환상적인 의미를 부여하는 예술의 한 수법이다. 오브제미술의 기원은 20세기 초 다다이즘과 초현실주의에서 시작해 20세기 후반에 이르러 네오다다, 팝아트, 누보레알리즘, 아르테 포베라, 대지미술 등의 실험적 운동들을 태동시키며 모더니즘 미술과 대비되는 또 하나의 흐름을 형성하였다. 우리가 마르셀 뒤샹을 모르고 전위미술을 이해할 수 없듯이 오브제미술을 모르고 20세기 유럽 아방가르드 운동을 논할 수 없을 것이다.

그렇다면 특정 오브제가 예술작품으로 둔갑 되는 원리는 무엇일까? 넷가의 돌이 자연에 있을 때는 그저 하나의 돌멩이에 지나지 않지만, 응접실의 선반 위에 옮겨 놓는 순간 관상용의 ‘수석(壽石)’이 되는 것처럼 어떤 사물은 그것이 놓이는 장소나 관찰자의 시선에 따라 각각 다른 의미를 지니게 된다. 사람도 마찬가지다. 어떤 한 사람은 집에서 가족으로 불리고, 회사에서는 직장인이 되고, 교회에서는 신자가 되며, 절간에서는 보살이 되고, 버스 안에서는 승객이 되고, 병원에서는 환자로 불리운다. 이렇듯

하나의 오브제는 그것이 인공물이든 자연물이든 장소를 옮기거나 매달기, 고정하기, 쌓아놓기, 걸어놓기 따위의 행위를 가해 원래 지니고 있던 기능을 박탈시키면 우리에게 색다른 의미로 다가온다. 미술관은 오브제의 원래 기능을 상실시키고 미적(예술적) 대상으로 둔갑시키는 대표적인 장소다.

이 대목에서 우리는 오브제의 기호학적 접근과 해석의 가능성을 발견할 수 있다. 기호로서의 오브제는 표피적 의미(기표)와 내용적 의미(기의)라는 이중적 리얼리티를 지닌다. 기호로서의 오브제는 연출가의 의도나 관객의 특수한 의지에 따라 의미 부여된 개념이 있을 뿐 스스로 어떠한 확정적 의미를 가질 수 없는 대상이다. 예술의 영역에서 기호화된 오브제는 사회학, 심리학, 인류학 등의 인문과학적 성취와 연계하며 다양한 개념들을 파생시킨다.

이제 오브제미술의 기원과 전개 양상에 대해 살펴보자. 오브제는 입체주의의 ‘파피에 콜레’와 다다의 ‘레디메이드’에서 그 기원을 찾을 수 있으며 초현실주의에 의해 하나의 예술 기법으로 제시되었다. 콜라주와 전치(轉置) 그리고 설치 따위의 기법이 그것이다. 이차세계대전이 끝난 이후에는 네오다다(Neo Dada), 팝아트, 누보레알리즘, 아르테 포베라, 대지미술 등으로 확산되었음은 위에 언급한 바와 같다.

오브제미술의 기원의 하나인 파피에 콜레는 1912년 파블로 피카소가 만든 <등나무 의자가 있는 정물>에서 등나무 무늬의 종이를 화면에 오려 붙이며 시작되었다. 종이의 종류가 신문지, 벽지로 확대되었고 초현실주의에 와서 콜라주 기법으로 발전되면서 종이뿐만 아니라 형질, 머리털, 단추에서 나무토막 그리고 박제된 동물에 이르는 오브제들이 사용되었다. 오브제미술의 기원을 이루는 두 번째 사건은 마르셀 뒤샹의 레디메이드였다. 기성품으로 해석되는 레디메이드 역시 초현실주의 운동을 출현시키는데 직접적인 영향을 끼쳤다. 레디메이드는 콜라주와는 다른 맥락에서 이해된다. 콜라주는 조형을 위한 재료로 쓰였으나 레디메이드는 반미학과 반예술의 의도에서 등장한 것이었다. 기존의 문화적 규범에 대한 파괴와 부정 그리고 해체를 시도했던 레디메이드는 오브제미술의 진정한 시발점이었다.

초현실주의는 다다의 반미학과 반예술의 태도를 ‘긍정의 미학’으로 전환했다. 다다의 무작위적 행동에 오토마티즘이라는 형식논리를 부여한 것처럼 초현실주의는 생경하고 모순적이며 역설적인 기법들을 창출해 냄으로써 꿈과 무의식의 세계를 드러내었고 오브제는 그 미션을 위한 기법의 하나로 다루어졌다. 콜라주 외에도 프로타주, 포토몽타주, 데칼코마니, 레이오그램, 오토마티즘, 테페이즈망 그리고 이중영상 따위의 기법이 초현실주의가 일구어낸 기법들이다. 조셉 코넬의 <앵무새 뮤직 박스>에 가두어진 박제된 새와 머레 오펜하임의 <오브제, 모피 잔의 아침식사>에 쓰인 짐승의 털로 감싼 찻잔을 생각해 보자.

1957년부터 뉴욕을 중심으로 나타난 새로운 경향인 네오다다는 다다 운동이 부활을 알리는 또 다른 사건이었다. 다다와 다른 점은 다다가 기존의 가치를 부정하고 파괴하는 태도로 일관되었던 것에 반해 네오다다는 파괴를 새로운 예술의 역설적 미학 원리로 삼았다는 점에 있다. 네오다다는 예술과 비예술의 경계에 주목하고 예술과 일상의 경계에 주목했다는 점에서 꿈과 무의식의 세계에 관심을 두었던 초현실주의와도 차별화된다. 로버트 라우센버그와 제스퍼 존스의 이러한 태도는 뒤이어 1960년 팝아트의 탄생에 영향을 끼쳤다. 팝아트는 산업사회의 광고물과 생산물들을 사용해 소비사회의 현실을 드러내며 국제적인 세력을 확장시켜 나갔다.

미국에서 고개를 돌려 유럽을 보면 1960년에 결속한 누보레알리즘에 시선이 머물게 된다. 평론가 피에르 레스타니가 파리에서 선언문을 발표하며 시작된 누보레알리즘은 뒤샹의 레이메이드 개념을 채택해, 후기산업사회의 생산물을 있는 그대로 제시하며 현실 인식의 새로운 방법론을 실험했다. 대표작가로서 아르망, 세자르, 크리스토, 앵즈, 빌르글레, 텅겔리, 스포에리, 텅겔리 등의 이름을 발견할 수 있다. 아르망은 쓰레기를 유리 상자에 담아 작품으로 제시했고 스포에리는 벼룩시장의 좌판대를 고착시켜 벽면에 걸어 놓음으로써 삶과 예술의 경계를 해체했다. 앵즈와 빌르글레 등은 포스터를 찢어 자신의 작품으로 주장한 경우다.

1960년대 후반이 되면 일련의 작가들이 누보레알리즘의 뒤를 이어 오브제미술을 확장시켰다. 이태리 작가들이 주를 이룬 아르테 포베라 그룹이었다. 이들은 후기 소비산업사회가 생산한 인공오브제가 아닌 자연 오브제를 생경하게 제시하는 방식을 취했다. 사물의 물질적 현존과 인식에 새로운 관점을 제시하기를 희망하며 새털, 솜, 채소, 유리, 모래, 돌, 물, 양모, 양철, 나무, 곡식 등의 자연 오브제를 릴리프나 조각 또는 설치 따위의 방식으로 제시했다. 대표작가로는 보에티, 파브로, 파스칼리, 파올리니, 메르츠, 쿠넬리스, 피스톨레토, 안젤모 등이 있으며 베니스비엔날레와 카셀도큐멘터 등 동시대의 비엔날레를 통해 왕성한 작품활동을 전개했다.

한편 1970년을 전후해서 미국과 유럽에서 태어난 새로운 미술 경향으로서 대지미술은 아르테 포베라 운동과 같은 시대적 상황에서 발생한 오브제미술의 유형이다. 랜드아트라 불리우기도 하는 이 운동은 사막이나 산악, 해변, 설원 따위의 광활한 자연 공간에서 땅을 파거나 선을 새겨 넣는 작업을 하면서 환경과 예술의 일치화에 대한 실험을 전개했다. 이들은 미술관의 폐쇄적 공간을 벗어나 자연과 공생을 모색하거나 자연경관의 배후에 존재하는 의미들을 밝혀내는데 몰두했으며 작품들을 주로 사진이나 비디오에 의해 기록을 남겨졌다. 대표적 작가로 하이저, 스미드슨, 모리스, 오펜하임, 롱 그리고 크리스토 등이 있다.

시대가 다시 바뀌며 새로운 세대의 작가들이 미디어아트를 출현시킨 것은 놀라운

일이 아니다. 1970년대 이후 매스커뮤니케이션의 주요 수단인 각종 미디어를 미술에 도입한 미디어아트는 책이나 잡지, 신문, 만화, 포스터, 음반, 사진, 영화, 라디오, 텔레비전, 비디오 등의 오브제를 통해 시대상을 드러내었다. 1990년대 이후에 들어서면서 컴퓨터의 대중적 보급과 전 세계를 네트워크로 연결한 월드와이드웹(WWW)이 등장하면서 디지털 기반의 뉴미디어아트가 미술계의 중심 담론의 하나로 부상하게 되었다. 21세기로 접어든 오늘날, 오브제미술은 비디오아트, 컴퓨터아트, 웹아트, 디지털아트, 일렉트로닉아트, 인터넷아트, 피지컬 컴퓨팅, 인터랙티브아트, 라디오아트, 사운드아트, 넷아트, 로보틱아트 등의 경향들을 태동시키며 동시대미술의 다양한 가치를 뽐내고 있다.

이상에서 본 것처럼 오브제미술은 20세기를 관통하면서 회화도 아니고 조각도 아닌 새로운 조형의 개념을 탄생시켰다. 또한 일상적 사물과 자연물 그리고 디지털 미디어에 이르는 다양한 오브제를 예술품으로 둔갑시키며 예술과 삶의 경계를 허물었고 조형적 영역은 물론이고 세계관에 변화를 일으켰다. 이번 특강의 주제인 현대조각과 연계해 보면 오브제미술의 의의는 조각의 물질적 범주를 넘어선 비물질(개념 혹은 가상) 세계로의 확장이라는 측면에서도 찾을 수 있을 것이다.

김영호(미술사학자, 평론가, 중앙대학교 예술대학(서양화전공)교수)

파리1대학에서 오브제미술을 주제로 미술사학 박사학위를 취득하였다. 미술사가, 미술평론가, 전시기획자이자 현재 중앙대학교 예술대학 미술학부 교수로 활동중이며, (사)한국박물관학회 회장, 서소문성지역사박물관 예술감독, 국제미술평론가협회(AICA) 회원이다. 제23회 FIAC '한국의 해' 커미셔너, 제24회 상파울루비엔날레 한국관 커미셔너, 제주도립미술관 개관전시 총감독, 문신국제조각심포지엄 커미셔너, 제6회 모스크바 비엔날레 특별전 큐레이터, 칸딘스키, 말레비치 & 러시아아방가르드 예술감독 등을 역임하였다.

미술품의 보존과 관리

김 경(김경미술품보존연구소)

미술품의 보존이란

우리나라에서 복원사, 보존과학자, 보존전문가, 수복가, 보존복원가 등으로 불리는 직업은 흔히 외국에서 컨서베이터conservator나 레스토러restorer를 지칭하는 것으로 사실상 둘 사이의 구분도 그리 명확하지는 않다. 보통 컨서베이터라면 소장품이 손상되지 않게 잘 보존되기 위해 손상된 유물, 혹은 미술작품에 적절한 조치를 취하고 보관 방법이나, 환경 등에 관한 연구나 그에 따른 조치를 취하는 모든 활동을 하는 사람이다. 반면 레스토러는 손상된 유물이나 미술작품에 직접 손을 가해 필요한 정도의 복원을 하는 사람들을 말한다. 물론 레스토러의 작업은 단순히 외형의 복원뿐만 아니라 작업한 유물이 오랫동안 잘 보존될 수 있도록 모든 조치를 취하고 그 책임을 져야하므로 레스토러와 컨서베이터의 차이는 크게 없다고 할 수 있다.

22

미술품 보존의 분야는 보통 분석과학conservation science과 보존복원conservation & restoration으로 나뉘며, 보존복원은 다루는 재질이나 장르에 따라 전문분야가 세분된다.

분석과학은 문화재나 미술작품의 재료 성분을 분석하여 그 제작 시기나 산지 등을 추정하고 연구하는 분야로 보통 대학에서 보존과학이나 화학을 전공한 전문가들에 의해 행하여진다. 보존복원 분야에서는 발굴된 문화재나 손상된 미술작품 등을 더 이상 손상이 진행되지 않도록 조치하고 손상된 부분을 수리, 복원하거나 전시, 연구를 위한 복제를 하기도 한다. 이외에 전시나 수장환경을 연구하거나 유물의 보존을 위한 정책 등에 관한 연구를 진행하거나 관리하는 전문가들도 있으며 이들 역시 컨서베이터conservator로 불리거나 보존관련 기관의 관리자 역할을 하기도 한다.

유물이 아프면 보존시설이라는 병원을 찾게 되며 우선 유물분류카드라는 환자카드를 만들고 키, 몸무게, 각종병력을 기록하고 검사 및 치료를 위한 혈액이나 샘플을 채취한다. 위급한 유물은 긴급수술을 위해 필요한 검사를 먼저 진행하거나, 정말 시급하다면 당장 수술실로 옮겨질 것이다. 작은 상처의 간단한 처치부터 대대적인 수술까지 유물을 직접 다루는 것이 보존복원전문가들이며, 각종 검사를 통해 유물의 체질, 병력에서 말 못하는 유물의 숨어있는 병까지 찾아내는 일은 분석전문가의 몫이 된다고

하겠다. 병원도 내과, 외과, 정형외과 등으로 나누어지듯이 보존복원실도 석재, 금속, 지류, 목재, 칠기, 벽화 유물보존실 등 유물의 재질별로 나뉘거나, 유화, 조각, 드로잉 관화, 한국화 보존실 등 장르별로 나누어진다. 물론 재질분석실이나 보존환경분석실 등은 공통적으로 가지게 된다. 우리나라에서는 이러한 종합병원을 보존과학실로 통칭하기도 하며 관련 학회의 이름도 '문화재보존과학회' 등이 있으나 분석과학은 물론 모든 분야의 보존복원 분야를 아우르고 있다. 우리나라의 경우 국립문화재연구소, 국립중앙박물관 보존과학팀, 국립중앙도서관 자료보존실, 국립현대미술관 보존과학팀 등 외에도 대학 내 보존과학 관련 학과들의 연구 또한 활발하며, 문화재, 자료, 미술품에 대한 재료, 기법 등에 관한 많은 연구 성과들을 찾아볼 수 있다.

보존관련 교육체계는 일반적으로 분석과학전공이 자연과학대학에 속해 있다면, 보존복원과정은 미술대학에 속해 있는 경우가 많으며 공통된 수업내용은 서로 주고받는 식으로 진행되는 경우가 많다. 필자의 경우도 수리, 복원에 앞선 유물조사 과정에서 성분분석이 필요하다면 과학대학에 속한 보존과학과로 가져가 도움을 받아야 했다. 이러한 이분화 및 연계성은 우리나라를 비롯한 모든 보존연구소의 형태나 보존과학 학회, 연구지 내용에도 고스란히 반영된다.

23

의료분야에 있어서도 선진화가 될수록 질병에 관한 기초연구나 개개인이 건강할 때 질병이나 사고에 대한 예방과 체계적 관리가 더 중요시 되듯이, 보존과학 분야도 손상된 유물의 종합적인 관리 및 연구, 치료를 물론 오랫동안 유물의 건강한 상태를 유지하기 위한 예방보존preventive conservation이 중요시 된다. 즉 유물의 건강한 보존을 위해서는 보존복원, 재질 분석, 보존환경 관리 등 보존관련 분야는 물론이거니와 포장 및 운송, 수장고 관리, 전시 환경 설계 등 유물을 둘러싼 모든 분야의 발전과 협력이 필요하다.

많은 사람들이 미술관에 왜 보존과학실이 필요한가를 묻는다. 흔히 보존과학을 문화재 - 매장유물, 도자기, 왕관 등 - 의 재질, 제작기법 등을 연구하고 수복하는 분야로 생각하고, 현대미술작품의 나이아 기껏해야 100년 안팎인데 수복할 일이 있을까를 의문시한다. 그러나 미술작품에 더욱 보존수복의 손길이 필요할 수도 있다. 보통 문화재나 유물은 석재, 금속, 도자기 등 매장상태에서 몇 백 년을 살아 온 재질들로 일단 보존처리 후 박물관의 안전한 수장, 전시 공간에 소중히 모셔지는 것이 일반적이다. 반면, 미술작품은 캔버스, 종이 등 비교적 약한 재질을 가진 것이 많으며, 더욱이 현대 미술은 과거의 전통적인 작품들에 비하여 사용되는 재료가 다양하여 보존의 측면에

서 어려움에 직면하여 있다. 더욱이 미술작품은 전시를 위한 잦은 이동 과정에서 크고 작은 손상이 많이 발생한다.

미술품의 보존관리

소장품의 보존이라는 측면에서 본다면 처음 유물이 제작된 순간, 혹은 전시된 순간부터 상태를 잘 체크하여 유물의 건강을 잘 유지해주어야 한다. 즉, 사람과 마찬가지로 아프기 전에 예방을 해 주는 것이 가장 올바르고 이상적이라 하겠다. 그러나 손상이 진행 중이거나 작은 파손이라도 눈에 띈다면 보존과학 전문가에게 정확한 점검과 치료를 받도록 해야 한다.

유화작품의 경우 표면의 물감이 크게 갈라지거나 파편이 떨어진 곳은 없는지, 캔버스 뒷면에서 곰팡이나 지저분한 얼룩이 보이거나 나무 프레임의 파손이나 흔들림 등이 없는지 확인해야 한다. 유화표면의 갈라짐은 유화의 특성상 자연스럽게 진행될 것 일 수도 있으므로, 가늘게 화면 전체적으로 고루 퍼져있어 마치 청자의 균열과 같은 미감을 준다면 수복처리를 통해 감추는 것이 오히려 나쁠 수 있으므로 전문가와의 상담과 판단이 필요한 부분이다.

조각의 경우 흔히 3차원의 볼륨감 때문에 표면의 세세한 균열, 긁힘, 부식 등이 간과될 수 있는데 모두 꼼꼼히 살펴보는 것이 좋다. 금속-청동, 철, 알루미늄 등-의 경우 긁힘과 부식을 주의해야 하는데 작가에 의해 의도적으로 부식의 효과를 준 작품이더라도 부식의 색이나 범위 등 변화가 지속적으로 눈에 띈거나, 가루가 떨어지거나 하면 주의를 기울여야 한다. 예전에 비하여 광택이 사라진 것도 관리해 줄 필요가 있다. 목조각의 경우는 수축과 팽창의 반복에 따른 갈라짐과 곰팡이, 나무가루 좀 등 생물에 의한 피해를 살펴야 한다. 플라스틱 등 합성수지 작품은 실외에 놓여있거나 태양광에 노출되어선 안 되며, 실내에서라도 온도, 습도에 의외로 민감할 수 있으므로 주의해야 한다.

한국화 등 지류 작품은 곰팡이의 유무, 물때 등에 의한 얼룩을 가장 주의 깊게 살펴야 한다. 걸게 그림, 병풍 등 표장이 적절한 재료가 사용되어 전문가에 의해 이루어졌는가를 확인해야 하는데, 표장 과정에서 작품 뒷면에 보강된 종이의 질이 나쁘거나, 사용된 접착제가 좋지 않으면 작품의 수명이 급격히 떨어지게 된다.

판화, 드로잉 등 양지에 그려진 작품의 경우 한국화와 비슷하며, 특히 종이의 말단부터 누렇게 변해가는 이른바 종이산화의 징후를 살펴야 한다. 이미 산화가 진행 중인

작품이라면 전문가의 진단에 따라 탈산처리 후 적절한 온습도와 조명이 강하지 않은 환경에서 보관하여야 한다. 액자에 마운트 된 상태에서 셀로판테이프는 절대로 사용되어서는 안 되며, 유리 안쪽에 습기나 먼지의 유무를 살펴본다. 사진작품의 경우도 비슷하며, 특히 사진은 서늘하고 낮은 습도의 어두운 환경이 바람직하다.

위와 같은 사항들은 현재에는 무시할만한 수준이라 할지라도 병을 키워가는 상태이므로 빨리 발견하면 간단한 처리 및 예방 처치로 해결될 것도 후에 돌이킬 수 없는 결과를 가져올 수 있다.

소장품에 좋은 보관환경을 살펴본다면 4계절이 뚜렷하고 장마철 고습이 심한 우리나라의 환경에서 급격한 온도변화나 장마철 곰팡이의 발생에 특히 주의해야 하며, 재료에 관계없이 직사광선이 닿지 않고 환기가 잘되는 선선한 곳에 놓아두는 것이 좋다. 유화를 보관하는 경우 절대로 눕혀 두어서는 안 된다.

미술작품은 운반할 때 가장 많이 파손된다. 운반 중 떨어뜨리거나 또는 흔들림으로 인해 유화 작품의 표면이 갈라지면서 떨어질 수 있다. 교통, 지진 등의 진동, 나쁜 포장에 의한 손상 역시 주의해야 한다.

앞서 언급했듯이 작품상태의 정확한 진단과 보존수복 처리는 분야별 보존처리 전문가에게 의뢰하여야만 한다. 잘못된 수복재료의 사용이나 처리법은 또 다른 작품의 손상이라 할 수 있으며, 실제로 국립현대미술관 보존과학팀에서 이루어지는 작업 가운데에 이전 비전문가의 처리에 의한 손상을 재처리하는 경우가 적지 않다.

결론적으로 미술작품을 건강하게 관리하려면 가능한 이동을 적게 하고 조심해서 다루어야 하는 것이 첫 번째이며, 직사광선을 비롯한 강한 조명을 피하고 사람이 느끼기에 쾌적한 온습도를 유지시켜주며 먼지가 쌓이지 않도록 돌보아 주어야 한다.

김경(미술품 복원전문가)

홍익대 미술대학 예술학과(BA), 미술사 석사(MA), 미술대학원 미술비평 박사(ph.D), 영국 Lincoln University 입체물 보존복원(MA), 일본 동북예술공과대 고전보존수복 연구생 과정을 거쳤다. (前) 국립현대미술관 보존과학팀 총괄팀장, (現) 김경미술품보존연구소 대표 (2011-현재), 건국대 대학원 회화보존학과 겸임교수 (2009-2020)를 역임했다. 저서로는 <시간을 복원하는 남자>가 있다.

현대미술의 진화하는 소통

한주연 (삼성문화재단 수석,
이화여대 교육대학원 겸임교수)

도슨트, 전시와 관객 사이의 매개자

현대미술, 특히 미술관에서 최근 소개되는 현대미술은 사회적 담론과 다양한 매체의 적용으로 표현되는 작품들이 늘어나다 보니 관객이 이해하기에 어려워지는 동시에 관객과 작품 사이를 연결해주는 사람이나 장치에 대한 니즈도 점차 높아지고 있다. 이러한 점에서 큐레이터도 관객과의 소통을 위해 중요한 역할을 하지만 매개자로서의 역할을 기대하게 되는 미술관 전문직은 ‘에듀케이터’라고 불리는 학예직일 것이다. 하지만 에듀케이터들은 주로 프로그램은 기획하고 운영하다 보니 오히려 작품과 전시에 대한 보다 구체적인 해석의 경험은 미술관 내 관객과의 접점에서 활동을 하는 ‘도슨트’의 경험과 연결시킬 수 있다. 도슨트, 더 나아가서 미술관에서 교육에 대한 업무의 시작은 도대체 어디에서부터 비롯된 것일까.

이에 대한 실증적 자료는 1906년 보스턴미술관에서의 도슨트에 대한 자료에서 찾아볼 수 있다. 당시 임시 관장을 맡고 있던 건축가 랜돌프 쿨리지 Randolph Coolidge, Jr가 도슨트의 필요성을 건의하면서 시작되었고, 도슨트는 ‘대학에서 강의를 하는 강사’를 뜻하는 사전적인 의미 그대로 미술사 전공자를 도슨트로 임명하였다. 그리고 큐레이터와 같은 전공을 공부한 대학 도슨트의 미술관 도슨트의 활동은 관객들의 호응을 얻으면서 빠른 시간 내 미국 전역으로 퍼졌다. 하지만 미술관의 운영 방향은 관장의 리더십과 조직 구성, 지역적 특징 등이 복합적으로 작동하면서 전문성과 대중성의 방향을 고민하게 되고, 기관의 상황이나 리더십에 따라 방향성이 결정되었다. 특히 전시해설에 있어서는 자원봉사 도슨트를 강하게 반대하는 곳도 있었고, 정반대로 적극 활용하는 미술관도 있었다. 그렇게 확장과 발전을 거듭한 미술관 교육이었으나 담당자들은 많은 업무와 열악한 처우 등으로 어려움이 축적되었다.

미술관 교육직의 현황과 문제를 파악하기 위하여 스티븐 답스 Stephen M. Dobbs와 엘리엇 아이즈너 Elliott W. Eisner는 1986년 게티연구소의 지원으로 미국 미술관의 주요 미술관장과 전문직을 대상으로 인터뷰를 포함하여 심층적인 연구를 진행하였다. 이들의 연구보고서의 제목은 ‘불확실한 직업(Uncertain Profession): 미국미술관의 교육담당자’였는데 결론적으로 그 불확실성의 이유는 이 업무의 중요성을 내부적으로 인식하고 있지 못하다는 것이었다. 따라서 기관의 미션에 교육이 포함되어야

하고 직원들 모두 교육과 공공성의 중요성을 공유하고 인식해야 한다고 보고되었으며, 이 연구는 1990년대 미국박물관연합(AAM)을 통하여 ‘수월성과 공평함’, ‘21세기 박물관의 미래’ 등 여러 심포지엄과 도서 출간에 영향을 미쳤다.

미국미술관의 역사는 한국에 시사하는 바가 크다. 한국의 국공립박물관이나 미술관의 교육부서의 리더는 여전히 전시가 주요 업무인 학예직 또는 문체부나 지자체의 행정직이 수행하고 있으며 교육부서나 교육의 전문직이 없는 미술관도 많다. 그리고 미술관을 운영하는 일에 있어 경영의 입장과 학술적인 연구에 균형감을 가지고 운영하는 관장들이 많지 않기에 미술관 교육을 전시의 교육으로 볼 것인지, 미술관의 교육으로 볼 것인지에 대한 시각 차이도 있다. 이러한 미술관 교육, 그리고 에듀케이터의 불확실한 포지션은 도슨트 활동에도 영향을 미친다. 보스턴미술관 초기에 고용되었던 전문가로서 도슨트가 아닌, 자원봉사로서의 도슨트는 미술관의 지역사회 연계나 일반인에 대한 교육적 역할을 수행하지만 설명과 해석의 수준을 정교하게 하는 일에는 한계가 있기에 이제는 자원봉사 도슨트와 직업 도슨트가 상존하는 방식도 고려해볼 수 있을 것이다.

도슨트를 대신하는 레이블과 온라인 플랫폼

관객과 대면하여 언어적으로 소통하는 도슨트는 미술관의 가장 기본적인 서비스이자 인기 프로그램이었으나 지난 3년 동안 팬데믹 상황에서 도슨트에게 관객과 만날 수 있는 기회는 제대로 주어지지 않았다. 대면 활동 대신 줌과 같은 원격 프로그램 또는 동영상, 그리고 네이버 오디오클립과 같은 음성에 대한 설명 등 온라인으로 관객과 만났고, 간혹 소규모 관객 예약을 통하여 만나는 방식이 진행되기도 하였다. 결과적으로 온라인이 대세였던 미술관 교육에서 작품에 대한 설명은 말이 아닌 텍스트, 즉 레이블과 스마트폰의 앱 어플리케이션, 줌과 유튜브 등 여러 디지털 플랫폼을 활용하면서 관객의 감상에 도움을 주었다. 관객의 경험은 자기주도적인 측면도 늘어났으나 그것을 잘 활용하는 관객이 있는 만큼 반대로 활용하지 못하는 관객도 늘어났기에 경험의 편차도 늘어나게 되었다. 특히 관객의 미술관 관람에 대한 SNS 활용이 증가한 것이 그 감상의 깊이와 정비례하지는 않기 때문이다.

코로나 시대의 해석과 안내에서 주목해 보아야 할 것은 전시장의 레이블이다. 레이블은 작품 옆에 붙여져 있는 명제표부터 전시 도입부에 있는 설명 패널까지 전시장 전반에서 사용된 텍스트들을 포괄하는 말로 전시 디자인에서 주로 사용된다. 작품의 레이블은 모두 비슷할 것 같지만 자세히 들여다보면 미술관마다 내용과 형식이 다르다. 길게 쓰는 레이블, 쉽게 쓴 레이블, 글씨가 작은 레이블 등 서로 다른 레이블은 미술관이 미적인 측면을 강조하는지, 관객 서비스를 중시하는지를 그대로 보여준다.

감상 프로그램을 시작한 리움미술관에서도 작품 해석의 부담은 진행자의 몫이었다. 해석은 작품의 해석만이 아니라 사람, 즉 관객에 대한 이해와 그들의 감상을 해석해야 하는 것을 포괄하기에 나름의 전문성을 가진다. 우리도 해외 미술관처럼 언젠가는 미술관 내에 해석의 부서나 담당자가 일하는 날이 오겠지만 그 전까지는 현장의 도슨트, 미래의 도슨트, 그리고 미술관의 내적인 노력이 수반되어 미술관의 전시 해석방식에 변화를 가져와야 할 것이다. 관객은 이미 준비가 되어 있다.

전시의 레이블은 적은 예산으로 관객에게 관객에게 서비스할 수 있는, 그리고 많은 영향력을 미칠 수 있는 접근 방법이다. 그리고 이런 레이블 콘텐츠는 디지털 서비스로 전환되어 관객에게 제공될 수 있기에 좋은 콘텐츠의 생성, 즉 해석이 더욱 중요해지는 것이다. 레이블과 관련하여 미국에서는 ‘박물관의 우수 레이블 대회Museum Label Competition Awards’가 10년 넘게 운영되어 오고 있는데 이 대회 심사위원인 로얄온타리오미술관의 스와롭과 아닐라Swalupa Anila는 좋은 레이블은 작성자가 글을 얼마나 잘 쓰는가의 문제 못지않게 관람객의 배움과 경험을 연결하려는 작성자의 마음이 중요하다고 한다. 최근에는 인스타그램과 같은 소셜네트워크도 미술관의 소장품을 알리는 역할을 하면서 작품에 대한 설명을 이모티콘까지 사용하며 전달하고 있다. 여기에서 읽은 작품 소개 내용이 재미있어야 구독하고 싶은 콘텐츠로서 관계가 지속될 수 있고 이는 미술의 해석에 기반한다.

이제 필요한 것은 해석의 전문성

미술관에서 관객을 위한 교육, 학습, 그리고 참여 등으로 시대에 발맞추어 변화하는 접근방식의 목적은 소통, 매개, 해석이라고 할 수 있다. 특히 최근의 미술관 환경과 도슨트의 역할 관련하여 주목할 키워드는 ‘해석’으로, 작품의 해석에 정답이 있을 수 없지만 좋은 해석은 작품에 대한 관심을 불러일으킬 뿐 아니라 관객의 삶에 영향을 미칠 수 있다. 추천드리고 싶은 작품감상과 해석의 방식은 메트로폴리탄미술관에서 오랫동안 활동하시다가 프리컬렉션에서 은퇴한 리카 버넘Rika Burnham의 접근법으로, 그녀의 방식은 현재에도 메트로폴리탄미술관의 ‘관찰력있는 눈Observant Eyes’ 프로그램의 전통으로 남아 있다. 이 방식은 미술감상을 독서로 비유한다면 다독이 아닌 정독을 권하는 것과 같으며, 진행자의 설명을 통해서가 아니라 참여자의 이야기를 통해서 서로가 의견을 나누고 배우면서 작품 감상에 있어 집단 지성의 힘을 발휘하도록 한다.

또 하나의 작품감상법이자 새로운 해석의 가능성은 필라델피아의 사업가 필 테리Phil Terry가 주창한 ‘슬로우아트운동’에서 볼 수 있다. 이 방식은 충분한 시간을 가지고 작품을 본 후에 감상에 대한 자신의 생각을 여럿이 함께 나누면서 창의적인 사고를 촉진하는 것으로 주로 추상미술에 많이 적용되었다. 그리고 활동은 1년에 한 번, 매년 4월 첫 주 토요일에 슬로우아트데이Slow Art Day를 정하여 전 세계의 미술관이나 갤러리 중에서 참여를 희망하는 기관들의 신청을 받아 각자의 방식으로 천천히 미술을 감상한 후 그 경험을 모아서 연차보고서를 발행하고 있다. 주입식 교육과 일방적인 설명에 익숙한 우리에게 이러한 감상법은 익숙한 일이 아니기에 올해 ‘다르게 보기’라는

한주연(이화여대 미술교육과 겸임교수)

이화여자대학교에서 현대미술사를 공부하고 서울대학교 대학원에서 미술교육으로 박사 학위를 받았다. 아트선재센터 큐레이터를 거쳐 2000년부터 삼성문화재단의 미술관에서 근무하며 20년 넘게 다양한 교육 프로그램을 기획하고 운영했고 스미소니언 박물관학 연구소 펠로우를 지냈다. 현재 이화여자대학교 교육대학원 겸임교수이자 한국박물관교육학회 국외협력위원회 위원장을 맡으면서 미술관 교육의 국제적 활동과 교류에 관심을 가지고 활동 중이다.

도슨트, 미술관과 관람객의 매개자, 그리고 '성장'의 기회

유한나

서울시립 북서울미술관 학예연구사

쉽게 설명하자면, 도슨트는 미술관에서 전시 해설을 제공하는 자원봉사자이다. 그러나 전시 해설이 주는 경험의 폭은 단순한 설명을 훌쩍 넘어선다. 필자는 미술관 현장에서 100명에 가까운 도슨트를 선발하고, 교육하고, 우정을 쌓아 왔다. 이들을 가까이에서 지켜보고 얻은 교훈은 도슨트 활동이 개인에게 좋은 성장의 기회로 작동한다는 것이다. 그래서 도슨트라는 바다에 뛰어들려는 이들에게 묻고 싶었다:

“다이빙하기 전, 잠깐 멈추고 생각해 보세요.
당신은 도슨트로서 어떻게 성장하고 싶습니까?”

30

본 글은 먼저 미술관 도슨트의 역할과 전문성 전반을 살펴본다. 그리고 그러한 전문성을 쌓아가는 여정에 한 개인이 성장할 수 있는 무수한 기회들이 있다고 제안한다.

도슨트 문화의 부상, 그리고 미술관 도슨트

도슨트를 향한 관심의 급증을 체감한 지는 몇 년째이다. 도슨트 양성교육에 대한 문의 전화가 자주 오고, 프리랜서 도슨트 몇몇이 두각을 드러내고 있다. 미술계 뿐만이 아니라 마을 해설사, 숲 해설사, 문화유산 해설사 등 각종 분야에서 전문 해설가들이 활발하게 활동하고 있다. 이제 대중은 뭔가를 어설프게 훑기보다는 제대로 즐기고 싶어 하기 때문에 해설을 향한 수요는 앞으로 계속 높아질 것으로 보인다.

해설 문화의 저변이 확대되는 가운데, 미술관 도슨트는 미술에 특화된 전문적인 해설 영역이다. 그렇다면 미술관 도슨트로서 갖출 전문성은 어떤 것들이 있을까?

미술관 도슨트? 지식 전달자를 넘어선 매개자!

‘미술관’이라는 기관을 들여다보자. 국제 박물관협의회(ICOM)에서 2022년 8월 합의한 미술관의 정의 가운데 ‘미술관은 윤리적이고, 전문적이며, 커뮤니티의 참여를 통해 소통하고, 교육, 향유, 숙고하며 지식을 공유한다’는 내용이 있다. 과거에 미술관은 위대한 천재 예술가의 작품을 찬미해야 하는 엄숙한 곳, 일종의 종교 시설처럼 여겨

지곤 했다. 반면 오늘날 미술관은 민주적인 공간을 지향한다. 미술 작품을 매개로 즐기고, 배우고, 성장할 수 있는 곳으로 모든 이들을 환대하고, 참여와 소통이 중심적인 가치이다. 따라서 관람객과 미술관을 매개하는 도슨트의 중요성은 나날이 높아지고 있다.

잠시 관람객의 입장이 되어보자. 미술관에 입장하면 전시 관람 보조 도구로 선택할 수 있는 몇 가지가 있다. 속속 편하게 넘겨보기엔 리플릿이 좋고, 이어폰으로 음성을 듣는 오디오 가이드도 편리하다. 무엇보다 요즘은 온라인상의 정보가 워낙 다양하기 때문에 몇 번의 클릭만으로 쉽게 사전 지식을 얻을 수 있다. 이러한 상황에서 해설의 역할이 줄어들었다고 볼 수도 있지만, 다른 한편으로는 도슨트가 갖는 다른 장점을 발휘할 수 있는 기회로 해석할 수도 있다.

그 장점이란, 바로 ‘소통’이다. 해설사와 청취자는 눈을 맞추며, 육성을 들으며, 작품을 ‘함께’ 감상한다. 긴 시간은 아닐지라도 누군가와 예술 작품을 감상하며 시간과 공간을 공유했다는 점은 감상 경험을 더욱 풍부하게 만들어준다. 그러면 소통하는 해설을 위한 전문성은 어떤 것들이 있을까?

소통하는 해설을 위한 전문성

가장 기본은 ‘공부’이다. 하나의 전시를 이루고 있는 지식은 방대하다. 학예사의 전시 기획 의도를 중심으로 개별 작가와 작품에 대해 학습한다. 포수가 총알을 장전하듯, 해설 내용을 꼼꼼히 준비한다.

두 번째는 공간 연구이다. 전시 해설은 지식을 공간에서 펼치는 퍼포먼스이다. 예를 들어 동선 설정 하나에서도 고려할 점들이 실로 다양하다. 도슨트가 어디에서 해설하고, 청취자는 어디에서 해설을 들을지, 이때 청취자 무리가 다른 관람객의 동선을 방해하거나 다른 작품을 가리키는 않을지 등등 여러 경우의 수를 예측하고 대비해야 하기 때문이다. 이렇게 공간과 상황을 이해하는 역량은 도슨트의 숙련도를 가늠하는 척도가 된다.

마지막 연구 분야는 관람객이다. 북서울미술관의 경우 어린이 전시는 20분 남짓, 성인 전시는 40~50분 정도 해설을 진행한다. 짧은 시간이지만 분명 소통이 이루어질 수 있는 시간이다. 소통을 위해 다양한 시도를 할 수 있는데, 최근 들어서는 도슨트가 일방적으로 지식만 전달하기보다는 쌍방향의 의견 교환이 일어날 때 호응이 좋다. 예를 들어 간략하게라도 많은 작품을 설명하기보다는 소수의 작품을 깊이 있게 소개하는 방식을 사용하면, 해설의 내용이 깊어지다 보니 관람객의 경험이나 감상을 주고 받는 대화로 자연스럽게 이어질 수 있다.

31

나오며

위에서 살펴보았듯이, 도슨트는 쉬운 영역이 아니다. 미술관 도슨트로 선발된다고 바로 전문 도슨트가 되는 것도 아니다. 전문성은 여러 고민과 시행착오, 때로는 좌절을 거치며 서서히 쌓이기 때문이다. 그러한 여정 중 많은 경험이 기다리고 있다. 몰랐던 나의 재능을 발견하기도, 모르는 사람들을 상대로 해설한다는 두려움을 극복하기도, 관객들과 소통하며 희열을 느끼기도, 동료 도슨트들과 교류하며 우정을 쌓기도 할 것이다. 계속해서 몰입하고 고민하는 기회가 이어진다는 점에서 개인이 도슨트로 거듭나는 시간은 아름다운 도전의 여정에 다름 아니다. 도슨트 활동으로 얻어 가고자 하는 목적은 다양하겠지만, 각자 자신의 영역에서 꾸준히 성장할 수 있기를 기대한다.

유한나(서울시립북서울미술관 교육학예연구사)

유한나는 서울에서 활동하는 큐레이터이다. 서울대학교와 시카고예술대학에서 미술사를 공부했고, 미국 텍사스 휴스턴 미술관의 코어 펠로우십 프로그램을 거쳤다. 2017년부터 서울시립미술관에 재직하며 《와당탕통탕》, 《잭슨홍의 사물탐구놀이》 등의 전시를 기획하고, 전시와 연계해 다양한 교육/공공 프로그램을 진행해왔다. 전시-프로그램이 맞물리는 구조를 통해 작가의 작업세계에서 풍성한 이야기거리를 끌어내고자 한다.

전시 기획 의도와 컨텍스트 따라잡기

현시원 (큐레이터, 시청각 디렉터,
<1:1 다이어그램> 저자)

큐레이터에게 주어진 전시공간이란 무엇인가?
전시공간을 찾는다는 것은? 만든다는 것은? 전시공간이 정체성을 갖는다는 것은?
전시공간에서 작품들을 작가와 협의 하에 배치한다는 것은 무엇인가?
결정되는 것은 무엇이고 이미 결정되어 있는 것은 무엇인가.
전시공간은 리얼리티를 가진 수많은 공간 중 무엇을 닮았거나 또 그렇지 않은가?

1. 큐레이터에게 전시공간은 무엇인가¹⁾

본 강연에서는 전시 기획 의도와 컨텍스트를 따라 잡기 위해 먼저 전시의 ‘공간’에 집중해보았다. 큐레이터에게 전시 기획은 미술관을 비롯한 전시 공간을 파악하는 일이며, 공간 안에서 작품과 관객, 작가를 연결 시키는 행위라 할 수 있다. 작가에게 공간이 중요하다라는 사실은 더 말하지 않아도 충분하다. 작가는 공간을 해석한다. 공간에 작품을 위치시키며 공간 자체를 작품화하기도 한다. 그렇다면 전시를 기획하는 큐레이터에게 공간이란 무엇일까? 큐레이터에게 뉴욕현대미술관이나 국립현대미술관, ○○갤러리 같은 전시 공간이 주어질 때가 있다. 이보다 앞서 중요한 것은 종종 누락되는 사실인데 전시 공간을 어떤 성질의 것으로 인식하느냐의 차원이 있다.

다방면으로 활동하며 ‘인터뷰 프로젝트’ 등 꾸준한 시리즈 큐레이팅을 하는 것으로 알려진 한스 올리히 오브리스트는 자신의 큐레이팅을 말하며 자주 20세기 초 큐레이터이자 박물관 관장이었던 알렉산더 도너의 기획을 이야기한다. 알렉산더 도너라는 20세기 초 하노버 미술관의 책임자로 일하며 미술관을 하나의 움직이는 동적 공간, ‘실험실’로 인식하고자 했다는 사실은 오브리스트에게 혁신적인 기획자 모델의 모티브로 둔갑한다. 도너의 ‘실험실(laboratory)’은 완결된 작업이 아닌 무엇인가 새로 작동하는 전시장을 이야기하는 초창기 모델의 언급이었다.

2. 설치(installation)의 개념과 물질

전시장이 실험실이기만 할까? 절대 그렇지 않다. 1929년 건립된 뉴욕현대미술관(MoMA) 초대 디렉터였던 알프레드 바(Alfred Barr)와 당시 건축 부분 책임자였던 필립 존슨(Philip Johnson)은 다양한 디스플레이 방법을 미술관에 도입했다. 이들은 세련되고 정제된 모더니즘적 접근방식의 화이트 큐브 전시 형식을 개발했다. 미술사를 다시 쓰기 위해서였다. 미술사학자 에머 바커(Emma Barker)는 《우리 시대의 미술(Art in Our Time)》(1939)의 전시장 2층 평면도를 제시하며 “MoMA의 방문객들은 (이를 통해) 단지 고립된 미술품을 관조하는 것이 아니라 현대미술사의 강제적인 과정에 종속된다”고 말한다.²⁾ 전시의 도면은 당시 전시장의 평면도다. MoMA 전시장에 직각으로 만들어진 벽 위에 배치된 작업은 선택의 여지 없이 명확한 미술사적 논리의 흐름 속에 현대미술의 발전단계를 보여주는 디스플레이에 따라 배치되었다. 이는 알프레드 바가 《큐비즘과 추상미술(Cubism and Abstract Art)》 팸플릿 표지에 그렸던 다이어그램을 전시로 실행한 것이다. 도면은 현대미술사라는 권위를 수립하는 임무를 계획해 내는 장치로서 미술관 제도 공간과 전시 공간에 기능하였다.

전시 설치의 몇 가지 사례

1) <Machine Art>(1934, MoMA)/ 계몽(교육)

미술관을 사물성의 현존 장소로, 백화점과 연계함.

1934년 미국 뉴욕현대미술관(MoMa)에서 열린 전시로 일상 용품의 형태가 지닌 아름다움에 주목하고자 했던 전시였다. 이 전시는 전시품을 선별하는 과정이 중요했는데 물건의 형식적 아름다움을 효과적으로 제시할 수 있는 설치, 즉 기계를 기능적 문맥에서 떼어내 미술품처럼 다뤘다. 일상 용품을 미학적 평가의 대상으로 제시했다. 강철밭줄과 눈 결정체 간의 비교는 [기계 미술] 전을 둘러싼 여러 비교 중의 하나였다. 친 시장적 태도로 백화점과 유사한 설치방식을 선보였다. 전시는 시장과의 상호 참조를 독려했는데 흥미로운 것은 심사위원과 관객들이 전시품에 대해서 투표를 했다는 점이다. 마치 시장조사처럼, 이렇게. “I consider the most beautiful object in the Exhibition to be: _____”,

1) 본 강연록은 서울시립미술관에서 진행한 시민 큐레이터, 한국예술종합학교 미술이론과 '전시기획 실습' 강연에서 강의한 내용에 바탕한 것임을 밝힙니다.

2) 에머 바커, 이지윤 옮김, 『전시의 연금술 미술관 디스플레이』(서울: 아트박스, 2004), p. 41.

2) 큐레이터 루시 리파드/ 열린 결말, 확장성, 도시

전시장이 도시 자체가 될 때도 있다. 윈스터 프로젝트 등 잘 알려진 사례도 있지만 한 큐레이터와 작가의 협업에 의한 시도 하나를 살펴보자. 루시 리파드는 1969년 9월 시애틀에서 <557, 087>이라는 전시를 조직했다. 제목의 숫자는 이 도시의 인구였고, 참여 작가 62명의 작업은 모두 이 도시와 관계된 것으로서 모호할 뿐 아니라 전혀 예상치 못했던 도시 전체의 장소에 산재했다. 작가 리처드 스미튼은 리파드에게 다음과 같이 요구했다. “시애틀의 수평선을 찍은 400 스퀘어의 스냅사진들—공허하고 평평하며 비어있고 조용하며 평범한 보통의 지루한 풍경, 한적하고 사람이 살지 않는 해변, 황량한 들판, 인적 드문 구역, ... 시간을 초월하여 동떨어져 있는 장소 등, 코닥 804를 사용할 것.” 그녀는 이 사진들을 여덟 줄로 만들어 벽에 핀으로 고정했다.

한스 올리히 오브리스트가 줄기차게 이야기하는 전시 방식의 하나로 존경심을 표하는 또 하나의 전시 시리즈가 있다. 큐레이터 루시 리파드가 했던 <숫자 쇼(Number Show)> 프로젝트¹⁾다. 이는 1968년부터 1970년도에 진행되었던 전시다. 여기서 ‘숫자’는 루시 리파드가 전시를 했던 도시 시카고와 벤쿠버의 당시 인구 숫자를 말한다. 도시 곳곳에서 열렸던 초창기 전시였다. 루시 리파드는 카드 형태의 도록을 만들어 후대 큐레이터들에게 강력한 영감의 원천을 제공하였다. 도시 곳곳에서 이뤄지는 전시 작품을 모든 사람들이 보았을 리는 없다. 그러나 이 도록에서 각 작품이 담겨있는 카드 섹션은 관람자가 순서를 뒤바꿀 수 있고 마음껏 넣었다 뺄 수 있다. 좋아하는 작품을 오래 보기보다 싫어하는 작품을 빼버릴 수 있다는 아이디어는 전시를 하거나 작품이 놓인 공간이 고정적인 상태가 아니라 관람자의 마음에 의해 변화무쌍하게 거세되고 탈락되는 형태를 취한다는 사실을 반증한다. 우리는 같이 그곳에 갔지만 누군가는 그 공간을 보고 누군가는 보지 않을 수밖에 없는 것이다. 누군가는 안 본다는 사실, 또는 다른 데를 볼 수밖에 없다는 자유.

3) 네덜란드 반아베 미술관의 사례/ 역사, 설치, 정치

도면은 현대미술의 수행적 지시문이자 아카이브로서 새로운 미술의 입장들을 만들어내는 형식이다. 도면은 사진과 함께 과거의

전시를 재연, 재생시키는 물리적 도구이기도 하다. 미술사학자 클레어 비숍(Claire Bishop)은 네덜란드 반아베 미술관이 진행해온 《플레이 반 아베(Play Van abbe)》(2009-2011)의 두 번째 파트인 《타임머신(Time Machine)》 시리즈를 통해 “과거에 진행된 프로젝트를 다시 제작”하는 것의 의미를 살핀다.³⁾ 반아베 미술관은 2007년 알렉산더 로드첸코(Alexander Rodchenko)의 <노동자의 열람실>을 재제작했고 2009년에는 라슬로 모호이너지(Laszlo Moholy-nagy)의 <시간의 방>(1930)을 다시 만들었다. 또 리나 보 바르디(Lina Bo Bardi)의 상파울루 미술관 전시 시스템을 재구성하기 위해 작가 벤델린 판올덴보르흐(Wendelien van Oldenborgh)를 초대해 설치를 재구성했다. 이때 과거에 제작된 종이 한 장 짜리에 불과한 도면은 전시 사진과 더불어 지금 벌어지는 일을 가능하게 하는 강력한 지시체며 지지체다.

3. 물리적 변화와 비약_시공간의 문제

앙드레 말로는 1949년(초판, 재판 1951년 출간) ‘상상의 박물관(Musée Imaginaire)’ 개념으로 사진의 등장으로 가능해진 미술품의 새로운 존재 방식에 대해 이야기한다. 말로는 모든 것을 평준화시키는 사진이 대상을 양식적으로 동일하게 만드는 수단이 되고 있으며 이러한 점이 당대 미학적 특질이라는 점을 설파한다. 즉 “고전적인 미학은 부분에서 전체로 나아가지만 오늘의 미학은 전체에서 부분으로 향하며 이런 측면에서 사진 복제는 중요한 수단으로 부각된다.”⁴⁾

미술사 서적으로 널리 읽히는 『1900년 이후의 미술사』의 ‘1935년 페이지’ 도판 4번은 말로의 그 유명한 독사진이다. 바닥에는 인쇄된 미술 작품 사진 수십 여장이 도열되어 있고 그 앞에 선 말로는 그 중 하나를 손에 쥐고 감상한다. 이미 이곳이 미술관이며 눈앞으로 당겨와 손에 넣지 못할 미술품이란 없다는 듯 말이다.

기획자의 전시 공간 구성에서 가장 중요한 것은 자신의 입장을 갖는 것이며, 두 공간(전시장 안과 문을 나서는 바깥) 또는 그 이상의 공간들이 어떤 곳인지 떠올려보는 것이다. 즉 전시장 바깥을 나와 그 다음으로 사람들이 방문하는 길, 집, 집의 바깥 등을 연관짓는 리얼리티-가 전시 기획의 컨텍스트에서도 중요하다.

3) 클레어 비숍, 오프스쿨 옮김, 『래디컬 뮤지엄』(서울: 현실문화연구), 2016, pp. 47-55.

4) 앙드레 말로, 김용권 옮김, 『상상의 박물관』(서울: 동문선, 2004).

생각할 문제

1. 전시기획의 의도, 전시 기획자와 작가, 작품의 특성에 대해 파악하기
2. 전시를 둘러싼 컨텍스트는?참고) 미술사, 미술이론, 시각문화, 인문학, 현실의 사건, 역사, 개인 등등등
3. 전시의 핵심, 그리고 관객에게 건네는 여지, 여백

현시원(독립 기획자, 시청각 대표)

큐레이터로 미술에 관한 글을 쓰고 전시에 관해 연구한다. 독립 큐레이터로 전시장과 극장, 온라인을 오가는 프로젝트의 형식에 대해 고민해왔고 글쓰기와 미술의 관계를 탐색하는 단행본을 저술했다. 2013년부터 2019년까지 전시공간 '시청각'을 안인용과 개관 및 운영했으며 2021년 5월 오피스 형태의 전시 공간 '시청각 랩'을 열어 박미나의 개인전, 미술가 김동희와 음악가 장영규의 2인전 등을 열었다. 저서로 『1:1 다이어그램』(워크룸프레스, 2018), 『아무것도 손에 들지 않고 말하기』(미디어버스, 2017), 『사물 유람』(현실문화, 2014) 등이 있다.

작품설명을 위한 프레젠테이션 기술

유형서

도슨트로서 작품설명을 할 때 즉, PUBLIC SPEECH에서 중요한 것은 무엇인가?

- 1) 말의 내용을 어떻게 구성할 것인가?(CONTENTS STRUCTURING)
- 2) 어떻게 말하고 표현할 것인가?(REPRESENTING SKILL)

도슨트가 작품의 해설을 한다는 것은 이미 개인적인 화자(PRIVATE SPEAKER)가 아니라 공적인 화자(PUBLIC SPEAKER)의 역할을 한다는 것, 따라서 말도 개인적 취향이나 버릇이 아니라 작품의 내용을 개인적 친분이 없는 일반 대중 즉 퍼블릭에게 전달력을 높여야 한다.

크게 세가지!

발성, 발음, 시선처리, 말의 속도, 제스처, 태도, 표정 등과 같은
내용의 표현능력(representing skill/delivery skill)과
내용의 구성(contents structuring)을 통해 전달력을 높이는 방법,

마지막으로 공적인 화자로서 표준적이면서 세련된 용어를 사용해서 신뢰감을 높여야 한다. 이것을 개선하려 할 때 어렵고 많은 반복이 필요한 발음이나 발성도 중요하지만 시선처리나 자세의 변화같은 빨리 수정가능한 것들부터 고치면서 자신감을 가지는 것이 중요하다.

1. 형식(representing)변화

비언어적 요소(non-verbal communication)를 이야기할 때 많이 언급하는 SOFTEN의 원리

| S | O | F | T | E | N |
|-------|-----------------|--------------------|-------|----------------|---------|
| Smile | Open Gesture | Forward Leaning | Touch | Eye Contact | Nodding |
| 웃는 얼굴 | 웃는 얼굴 | 앞으로 기울이기 | 신체 접촉 | 눈길 나누기 | 끄덕이기 |

*S/E의 중요성이 가장 크고 T의 경우는 오히려 반감을 가질 수 있음에 유의한다.

1) 시선은 자신감 회복의 기본이고

- ① 내가 말하려는 화자의 눈, 즉 지향점을 정확히 응시한다.
(카메라 렌즈)
- ② 시작할 때와 마무리 할 때, 중요한 단어를 이야기 할 때 앞을 보며 말하고
- ③ 동작과 시선과 말을 분리하는 것/시선의 3대 원칙을 지키려고 노력한다.
 - 아이 컨택을 가장 중요하게 생각해야 하는 이유는 가장 효과가 좋고 빨리 고칠 수 있으며 기초적이기 때문이다.
 - 떨리고 긴장되는 상대일수록 시선을 어디에 돌지 몰라서 다른 곳을 보지 말고 차라리 더 뚫어져라 쳐다보자!!
 - 다른데 보려면 위나 옆을 보면 바보같거나 잊어버렸거나 당황하거나 눈치보는 인상을 주기 때문에 차라리 밑을 바라!!

2) 표정과 자세

작품설명을 할 때 우울하거나 무거운 일은 별로 없고 대부분 밝고 편안하다 미소를 짓는것도 연습이 필요하다.

자세를 판단할때는 녹화를 하고 영상을 모니터 하면서

- 고개, 어깨가 치우침이 없이 바로고 똑바로 되어있는가?
- 적절히 제스처를 사용해서 필요한 표현을 강조하고 있는가?
점검한다.

3) 발성과 발음

모든 내용이 아무리 효율적이어도, 시선과 표정이 아무리 좋아도 목소리가 떨리고 거칠고 얇고 발음이 정확하기 않다면 다른 것을 다 약화시킨다. 그러나 역설적으로 가장 개선하기 어렵고 많은 시간과 노력을 요구하기 때문에 복식호흡을 하려고 하기보다는 입의 모양을 둥그렇게 예를 들어서 코막힌 소리나 애교말투의 경우 입이 작게 내려앉으면서 비음이 심하게 들리는데 연극할 때 대사를 하는 것처럼 소리를 바닥으로 받는 개념으로 말을 하다보면 더 시원해진다.

발음에 있어서 모든 발음이 다 안되는 사람은 거의 없다 이중모음이 나, ㄴ 받침, ㄹ 발음이 말리거나 ㅅ 발음이 새고 ㅎ 발음 음가를 지키지 않고 ㅇ 발음으로 처리하는 경향이 있다. 발음을 연습할 때 본인이 어

뎨 발음이 안되는지 먼저 파악한 후 다른 발음은 다 입을 크게 벌려서 천천히 또박또박 연습하되 ㅅ 발음과 ㄹ 발음은 반대로 가볍게 빨리 발음해야 한다 또한 ㄴ 받침, ㄷ 받침, ㅁ 받침, ㅂ 받침을 가장 신경써서 정확하게 발음하는 연습을 실시한다.

4) 속도와 억양

어눌하고 어린아이처럼 음절을 다 느리게 하는 것이 아니라 완전히 쉬고 다시숨을 들이마시는 / 표시와 살짝 끊어서 의미만 살려주는 , 표시를 적당히 섞어준다.

5) 키워드의 강조

키워드는 도슨트의 해설작품안에서 이미 정해져 있다.작가이름,작품이름,전시회 타이틀,숫자와 관련된 모든 것들이 다 키워드라고 보면 된다.

· 맑은날씨: 이렇게 화창하고 좋은날!전시회가 잘 진행되리라는 느낌이 듭니다!

· 흐리고비가오거나추운날씨:이런날씨에도불구하고,,

- ② 질문을 던지면서 커뮤니케이션을 유도한다.
- ③ 젊은 관람객일수록 요즘 트렌드나 힙한 핫이슈나 키워드를 언급하며 시작한다.

관람객이 갑작스런 질문을 했을 때

- ① 무조건 궁극적이거나 핵심적인 말을 먼저 꺼낸다.
- ② 모를 수 있다!! 당황하지 그 내용을 알려준다고 한뒤 메일이나 연락처를 묻는다.
- ③ 핵심적인 말이 관람객 오류,단점지적이거나 부정적인 대답이라면 완충말을 만든다.

예) 이곳에서는 안됩니다,,라는 표현을 선생님 말씀 당연히 이해하는데요 안타깝지만 이곳에서는 그 부분을 하기가 어렵습니다,, 등으로 바꿔서

42 2.내용(contents)의 변화

1) 내용을 구체적으로 재미있게 이야기하기란 쉽지않다.

형식을 바꾸는 것보다 어렵다. 몇가지 요령은

- script를 외워서 또는 그대로 읽으려고 하지 말자!!
- 주어진 글을 읽지않고 자신의 것으로 만드는 방법!!!

- ① 대본을 보면서 문어체나 잘못된 표현, 자신에게 맞지않는 용어들을 읽기 편하게 고치고 여러번 읽어본다.
- ② 문장안에서 중요한 키워드를 찾아 강조해서 읽고 주제문장은 힘주어 말한다.
- ③ 백지에 키워드와 주제문장만 써 놓고 머릿속으로 내용을 생각하며 말해본다.
- ④ 다시 원래의 대본을 보면서 최대한 보는 것을 줄이고 말해본다.

2) 내용도 시작부분이 중요하다.

인사하고 간단하고 부드러운 아이스 브레이킹을 위한 애드립 문장을 만들어보자

- ① 날씨와 계절만큼 흔하지만 편안한 소재는 없다!!!

3.올바른 언어 사용

공적인 상황에서,미디어를 이용한 스피치에서 신뢰감과 전달력,그리고 권위를 나타내기 위해서는 표준어를 사용하고 표준발음을 구사하는 것이 필수요소이다.

관람객이 모르는 것은 나도 몰라도 된다 그러나 관람객이 아는 표현은 내가 모르면 신뢰감이 떨어진다!!!라는 마음으로 생각하기!특히 일본식의 표현을 잘 살펴서 잘못 말하지 않도록 할 것.

예) 망년회,야채,간절기,액기스,이상으로 등등의 일본식 표현을 송년회,채소,환절기,핵심(진액),이것으로 등으로 바꾸기.

도슨트의 글쓰기

현시원(시청각 대표, 독립 큐레이터)

도슨트의 글쓰기는 독자를 바로 만날 수 있다는 점에서 ‘말하는 글쓰기’이다. 말과 직결되는 글쓰기는 흔히 라디오 원고를 위한 스크립트를 떠올릴 수 있다. 전시장의 도슨트가 쓰는 글이라니, 얼마나 근사한가. 그러나 눈앞에서 멀어져가는 관객, 독자를 볼 때의 잔인함을 품고 있는 글쓰기이다. 독자는 애초 저자의 눈에 보이지 않는 법. 그러나 도슨트 눈앞에서 전시 해설을 듣는 관객들은 움직이는 게 보인다.

움직임이다. 라디오 스크립트, 방송 대본과 다르다. 도슨트의 스크립트는 움직이면서 말하는 사람에게 주어진다. 물론 말을 할 때는 한 자리에 서서 작품 옆의 위치를 정할 수 있다. 말 하는 사이 사이 도슨트는 위치를 바꿔 가며 이동한다.

전시장에 존재하는 도슨트의 글쓰기는 크게 세 가지의 목표를 갖는다. 현재 열리고 있는 전시를 안내한다. 이미 열렸던 전시가 아니라 눈앞에서 열리고 있는 전시에 대해 말하기 위한 글인 것이다. 두 번 째로 도슨트의 원고는 전시를 안내하는 일과 함께 작품의 감상을 유도한다. 도슨트의 글쓰기를 통해 도슨트의 말하기가 이뤄진다. 세 번째로 도슨트의 글쓰기는 움직임을 촉진하는 것을 목표로 한다. 일방적인 설명이 아니다. 도슨트에게 글은 전시 관객이 스스로 감상하고 사고할 것을 자극하는 것

재료 1 미술비평, 미술사, 미술이론

도슨트의 설명을 위한 글쓰기에서 잊지 말아야 할 것은 이것이 미술 작품에 관한 글이라는 사실이다. 상품 광고가 아니며 여행 가이드도 아니다. 미술 작품, 작가를 둘러싼 전문적 용어들을 그러므로 억지로 피해야거나, 연성화시켜 너무 쉬운 말로 바꾸는 것은 추천하고 싶지 않다. 미술 작품을 둘러싼 미술사학과 미술이론의 논의를 ‘전시와 연관지어’ 참고하면서, 이를 먼저 읽고 경험한 사람으로서 안내하는 것이 필요하다. 즉 전문적인 내용을 어떻게 전달하는가를 다루는 중요한 일이 도슨트의 글쓰기라 할 수 있겠다.

재료 2 현장 = 전시

현장에 관한 글쓰기는 기자의 저널리즘, 취재의 방식과 유사하다. 현재 진행형의 ‘전시’에 대해서 말하고 쓸 수 있다는 것은 어떤 면에서 굉장한 행운이다. 글쓰는 사람으로서 ‘무엇에 관해 써야 하는가’를 정하는 일은 어려운데, 글의 대상이 정해져 있기 때문이다. 현장은 눈앞에 있으며 작가, 큐레이터, 전시 관련 많은 이들에 의해 의미 부여 되어 있다. 도슨트의 글쓰기는 이미 벌어졌던 일을 뒷수습하는 글쓰기가 아니다. 앞에 일어나고 있는 전시를 보면서, 움직이게 하는 글이라는 점에서 현장을 뚫고 나갈 수 있다.

재료 3 스크립트

스크립트는 라디오를 위한 원고 등 대본, 극을 위한 원고에서도 예를 찾을 수 있다. 도슨트의 글은 문장 자체로 보여지는 것이 아니라 목소리로 변화되어 나타난다. 물론 도슨트의 원고 그대로 말로 변화되는 것이 아니기 때문에 글을 또박또박 읽는다고 해서 끝나는 것이 아니다. 글을 체화시켜야 하며 글에 담긴 사고 방식과 정보를 내 것으로 만들어야 한다는 점에서 도슨트의 글쓰기는 ‘내 것’으로 발현되는 글쓰기이다.

이 스크립트는 ‘내가 보았던 구체적인 것들과의 관계망’으로 이뤄진 글쓰기다. 작업들, 작가에 관한 소소한 정보부터 미술사, 현재 큐레이터가 품고 있는 질문들까지 그 요소를 대화의 방식으로 풀어내야 한다. 혼자 하는 대화이다. 스크립트의 전달이 끝난 후 관객은 아마 직접 질문을 하지 않더라도 많은 질문을 할 것이다.

재료 4 동선

전시장은 이동하면서 보는 곳이다. 교회 성당에 있던 작품들과 절에 있는 그림들을 잠시 떠올려보자. 역사적으로 작품을 볼 때에 오늘날 만큼 움직이면서 보는 시기가 도래할 줄 누가 알았을까. 도슨트의 글쓰기는 입구에서부터 출구, 전시를 보는 흐름에 따라 구조화되어야 한다. 개별 요소들을 적소에 배치한다. 전시를 만드는 큐레이터의 기획 의도를 차근차근 살펴봐야 하는 것도 중요하다. 전시장을 만드는 동선, 그리고 전시를 보게 만드는 동선에 대해 말하는 것이 도슨트의 글쓰기이다.

재료 5 미래의 기술

오디오 가이드에 대한 이야기, 그리고 어플리케이션이 전시 도슨트 역할을 대체하지는 않을 것인가? 기계와 기술이 인간의 역할을 어디까지 뛰어넘을 수 있을까? 미래의 기술은 명확한 정보, 압축된 말하기를 해낼 것이며 이미 기술은 '명령조'로 집안 시스템을 지시하는 일이 일상화되어있다.

그러나 도슨트의 글쓰기가 미술의 글쓰기가 된다는 점에서 '보는 행위'를 기술이 온전히 대체하기는 어려울 것이다. 인간은 난해하고 복잡하게 생각하며, 쓸모없는 질문들도 깊이 탐험한다. 끝으로 미술 글쓰기는 다음과 같이 세 가지 차원에서 말해볼 수 있다. 눈동자는 무엇을 보는가-그리고 이 눈으로 본 것을 통하여 어떤 것을 의미하고 해석하는가.-그리고 이 글을 글 쓴 필자를 포함하여 누군가 읽는다면 글은 쓰기의 대상으로 삼은 재료들과 어떤 관계를 맺게 되는가.¹⁾

1) 이 강연 끝의 마지막 단락 세 문장은 현시원, 『아무 것도 손에 들지 않고 말하기-미술 글쓰기와 큐레이팅』(미디어버스, 2017)의 일부를 재인용한 것이다.

현시원(독립 기획자, 시청각 대표)

큐레이터로 미술에 관한 글을 쓰고 전시에 관해 연구한다. 독립 큐레이터로 전시장과 극장, 온라인을 오가는 프로젝트의 형식에 대해 고민해왔고 글쓰기와 미술의 관계를 탐색하는 단행본을 저술했다. 2013년부터 2019년까지 전시공간 '시청각'을 안인용과 개관 및 운영했으며 2021년 5월 오피스 형태의 전시 공간 '시청각 랩'을 열어 박미나의 개인전, 미술가 김동희와 음악가 장영규의 2인전 등을 열었다. 저서로 『1:1 다이어그램』(워크룸프레스, 2018), 『아무것도 손에 들지 않고 말하기』(미디어버스, 2017), 『사물 유람』(현실문화, 2014) 등이 있다.

경기도미술관 소개

경기도미술관은 2006년에 1천 3백만 도민을 위한 미술문화기관으로 개관하였다. 경기도가 설립하고 경기문화재단이 운영하는 경기도미술관은 경기도의 미래 자산이 될 현대 미술품을 수집, 보존, 연구하고 전시와 교육 활동을 통해 관람객과 소통하며 수도권 대표 미술관으로 성장해왔다.

경기도미술관은 동시대 미술의 형식과 내용을 실험하고 글로벌네트워크를 확장하는 《동시대미술의 현장》 주제전을 핵심 전시 사업으로 진행한다. 또한 한국현대미술에서 주목할만한 활동을 해온 경기지역 중진 작가의 신작 발표의 기회를 제공하는 《경기작가집중조명전》과 신진 작가를 육성하는 《청년작가전》등을 추진하며, 미술관의 소장품을 연구하여 미술 교육 프로그램을 전시의 틀 안에서 다층적으로 담아내는 《소장품전》을 통해 소통과 교육의 장으로서 미술관의 역할을 수행하고자한다.

지난 15년 동안의 축적된 자산을 발판 삼아 동시대 현대 미술의 다양성을 견인하고, 지역 사회를 넘어 현대 미술의 세계적 지형도 위에 당당히 자리 잡는 경기도미술관이 될 것이다. 예술과 삶, 지역과 세계, 미술의 안팎을 연결하고, 그 경계를 넘어서는 관점과 해석을 제공하여 복잡하고 다양해지는 현대 사회를 이해하고 공감할 수 있는 선도적 문화기관으로 거듭나겠다. 더불어 우리 사회의 다양한 구성원들과 함께 하는 포용적 미술관이 되기를 희망하며, 우리의 삶이 미술 문화로 풍요로워지기를 기대한다.

51

경기도미술관 MI



경기도미술관의 영문 이니셜을 조형적으로 배치하고 건물 형태에서 느껴지는 뜻의 이미지를 단순한 형태의 포인트 그래픽으로 표현하였다. 워드마크 하단을 물결이미지로 시각화하여 경기도미술관을 감싸고 있는 호수의 파장이 미술관에 비추지는 모습을 조형적으로 표현하였으며, 호수에 투영된 경기도미술관의 열정과 유연한 자세와 자연과 호흡하고 대중과 교감하는 열린 문화의 공간으로써의 이미지를 나타내었다.

건축 및 시설

경기도미술관은 안산시 화랑유원지 내 평탄한 지형에 위치하여 시각적 개방성이 높고, 호수가 인접한 장소성을 가지고 있다. 전면의 호수는 미술관 계획에 있어 세심하게 고려해야 할 환경적 요소였다. 미술관을 디자인할 때 수공간을 주요한 개념으로 적용하여, 기존의 호수와 시각적으로 연계했다. 즉 미술관 남동측에 인공 수공간을 배치하여 심리적으로 호수를 실내로 끌어들이는 장치로 삼은 것이다. 평탄한 화랑유원지 주차장을 통해 마주치는 미술관의 서측은 주차 공간과 기계실 상부를 경사진 녹화 지붕(Bio-Top)으로 조성해 주변의 얇은 녹지 구릉과 통일성을 유지하고 있는데, 이는 주차장에 빼곡하게 들어선 자동차들이 줄 수 있는 시각적 부담을 덜어준다.

건물은 낮은 수평선을 강조하면서도 건물의 조형성과 미술관의 상징적인 표현을 위해 수직적 요소가 더해진 거대한 반투명의 유리벽판(T.P.G)을 사용했다. 동서측으로 길게 뻗은 유리벽판은 수변 위에 띄운 배의 돛대 형상을 하고 있다. 이는 해양도시 안산의 이미지를 살리고, 건축물의 전체 볼륨과 공간의 기능(북측 전시공간, 남측 사무실)을 양분하며 주변의 열린 지형에 미술관의 존재를 강하게 드러낸다. 미술관으로의 주 진입은 이 유리벽판의 전후에서 하며, 작품의 반출입은 북측의 서비스 도로를 통해 하고 있다.

전시 공간은 순환 통로 및 가변 벽을 두어 다양한 동선을 활용하는 전시를 구사할 수

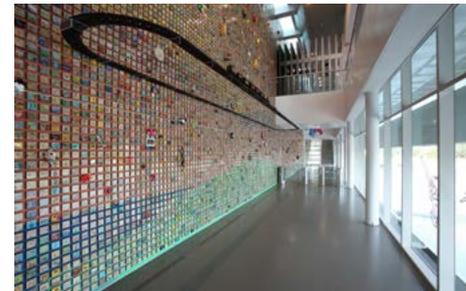


있게 하고, 특히 8.5m 높이의 천창에는 개폐의 조정이 가능한 천창 시스템을 두어 자연채광을 자유롭게 조정할 수 있도록 했다. 국내 전시관 중 거의 최초로 시도된 천창 시스템이 특기할 만한 점이다.

경기도미술관은 이처럼 물과 빛의 요소를 적극 반영하고, 전시관의 새로운 모델을 제시한 현대 건축물로서 자연과 호흡하고 대중과 소통하며 경기도민 모두에게 열린 문화 공간이다.

시설 개요

경기도미술관은 연면적 8,277.80㎡의 규모를 갖추었다. 수변 위에 띄운 배의 돛대 형상을 한 건물에는 전시실(1, 2층), 카페테리아, 세미나실, 뮤지엄숍, 교육실, 미술자료실, 수장고, 사무실 등이 자리하고 있다.



발행 안미희(경기도미술관 관장)
기획 및 편집 김현정(경기도미술관 학예연구사)
교육감사 박하영
편집디자인 파인트그래픽스
출판 교보피앤비
발행일 2022년 12월 24일

경기도미술관

15385 경기도 안산시 단원구 등산로 268

T 031-481-7000

F 031-481-7053

facebook @ggmoma

instagram @gyeonggimoma

gmoma.ggcf.kr

경기도미술관

15385 경기도 안산시 단원구 동산로 268

T 031-481-7000

F 031-481-7053

