

DRIFTING CURRICULUM

기후행동을 위한 뮤지엄 재구상

Edited by Rodney Harrison
& Colin Sterling

Drifting Curriculum
Edited by Juhyun Cho

Reimagining Museums for Climate Action

I. Forwards & Editorial

Forwards 기후행동을 위한 뮤지엄 재구상 한국어판 출간에 부쳐
로드니 해리슨 & 콜린 스텔링

Editorial (포스트) 인류세 뮤지엄 : 기후 위기 시대, 탈식민화, 탈탄소화에
대응한 새로운 큐레토리얼 가능성
조주현

II. 다른 방식의 뮤지엄: 가능한 미래들에 관한 개요서

다른 방식의 뮤지엄: 가능한 미래들에 관한 개요서
로드니 해리슨 & 콜린 스텔링

전시 1: 열린 창 박물관

열린 창 박물관에 대한 성찰
니코 알렉산드로프

인간 시대의 증언
바커 랭햄

전시 2: 존재-저항(Existances)

존재-저항 박물관: 세상의 종말을 지연시키기
자이르자 페르난데스 로샤 다 실바, 나탈리노 네베스 다 실바, 나이하라,
J. A. 페레이라 티에르 비에이라 & 월터 프란시스코 피게이레도 로완데

로고 삭제: 석유 후원에서 화석 연료 없는 문화로
크리스 개라드

비상 사태의 계보: 인종, 기후 및 박물관에 대한 대화
수바드라 다스, 아시시 가디알리 (헨리 맥기, 로드니 해리슨 진행)

전시 3: 자연 미래 박물관

자연 미래 박물관: 기후 행동을 위해 원주민 영토를 박물관으로 고려하다
티아고 제수스

추가 개념

E-WERK 루켄발데에서 불가능한 것으로 놀이를 만들다
헬렌 터너

전시 4: 우리와 함께하는 풍화

기후 서사의 치유와 친밀감
이사벨라 웅 & 탄 웬 준

전시 5: 던디 교통 박물관

기후 커먼즈: 형평성, 디자인 그리고 상상력에 대한 대화
미란다 매시 & 마크 챔버스

전시 6: 방 안의 코끼리

방의 코끼리 대본
라니아 고슨, 엘 하디 재저리

샷/리버스 샷: 건축, 디자인 및 기후 비상 사태에 대한 대화
라니아 고슨, 엘 하디 재저리, 페그 라웨스 (로드니 해리슨 진행)

전시 7: 스토리 웹

지구 위기 시대의 박물관: 박물관, 컬렉션, 급진적 변화에 관한 대화
영국기후박물관 멤버 및 빅토리아 앤 앨버트 박물관/ 왕립예술학교
디자인사 석사 과정 직원 및 학생들

전시 8: 집단적이고 비통계적인 일련의 증거들

미래로부터의 웅얼거림: 사변적 디자인(Speculative Design)에 관한 대화
애넵 제인 & 콜린 스텔링

III. Special Features

가능한 미래에 대한 또 다른 박물관: 콜린 스텔링과의 대담
심보선

<u>179</u>	박물관 행동주의(museum activism)와 그 '윤리적' 미래 박소현
<u>199</u>	살아있는 기념물로서 문화공간, 비판적 박물관학과 박물관을 탈식민화하기 솔로몬 나글러 & 안젤라 핸더슨
<u>210</u>	IV. 실천과 프로젝트 사이: 한국의 (포스트) 인류세 뮤지엄을 상상하다
<u>211</u>	저항으로서의 표류: 드리프팅 커리큘럼 설립자 조주현과의 인터뷰 홍페이 우
<u>218</u>	More Ideas: 한국의 (포스트) 인류세 뮤지엄 재구상 프로젝트
<u>219</u>	폐광의 개광 장주희
<u>226</u>	채식주의자의 화덕 오웅진, 김재아
<u>235</u>	폐주유소 박물관 프로젝트 송시영, 오채영
<u>243</u>	작은 실천 박물관 양소은, 김지우, 조유진
<u>248</u>	결론을 넘어: 실천과 프로젝트 사이 심보선

I

Forwards & Editorial

기후행동을 위한 뮤지엄 재구상 한국어판 출간에 부쳐

로드니 해리슨 & 콜린 스틸링 (런던, 암스테르담, 2024년 5월)

〈기후행동을 위한 박물관의 재구상〉(Reimagining Museums for Climate Action, RMCA)은 개념, 설계공모전, 도서, 전시, 도구상자, 일련의 대담과 발표회 등 여러 형태로 구체화되었습니다. 그리고 이는 현재 한국어로 번역되고 확장되었습니다. 우리는 Curating Tomorrow의 헨리 맥기와 긴밀히 협력, 이 기획을 발의하고 주도하며 〈기후행동을 위한 박물관의 재구상〉을 통해 포착하고자 했던 발상과 가능성이 전 세계의 박물관 전문가와 관람객들에게 지속적으로 반향을 불러일으키게 되어 매우 기쁘게 생각합니다.

이 기획의 원동력이 되었던 것은 유엔의 대표적인 기후변화 관련 회의인 제26차 유엔기후변화협약 당사국총회(COP26, 이하 당사국 총회)의 일환으로 공식적으로 열린 그린 존(Green Zone) 행사장인 글래스고 과학센터에서의 전시였습니다. 뮤지엄이 어떻게 기후행동을 지원할 수 있을지에 관한 급진적인 아이디어를 다룬 이 전시는 2021년 6월 개최되었습니다. 이 전시에서 다뤄진 아이디어는 디자인 공모전에서 제출된 다른 여러 제안과 함께 이 간행물에 포함되었습니다. 이 전시가 처음 개최되었을 때 6만여 명이 관람했으며, 공식적인 그린 존 행사의 일환으로 다시 열린 2021년 10월 31일부터 11월 12일 사이 추가적으로 6만여 명의 관람객이 전시장을 방문했습니다.

이 전시는 또한 Google Arts and Culture가 주최한 당사국총회 버추얼 그린 존의 일부로 포함되었으며, 버추얼 전시와 총회 기간 중 진행된 활동이 플랫폼에 라이브로 남아있습니다. RMCA 구성원들은 당사국 총회 블루 존과 그린 존의 여러 행사에 참여했으며, 11월 9일 열린 영국박물관협회(UK Museums Association Conference) 컨퍼런스에서 COP26와 연계해 버추얼 총회 패널 발표를 했습니다. 그리고 11월 11일 EU 파빌리온에서 열린 “유산정책, 조직, 연구, 공공프로그램을 통한 기후행동 강화” 패널을 공동으로 조직했습니다.

당사국 총회가 열리는 2주 동안 여러 단체의 자원봉사자들은 RMCA 팀이 관람객을 대상으로 진행한 “뮤지엄이 __라면?”라는 설문조사와, 그들이나 그들이 대표하는 단체가 취하고자 하는 기후행동을 위해 미술관이 어떤 변화를 모색할 수 있는지에 관한 아이디어를 수집하는 데 도움을 주었습니다.

그린 존 방문객들로부터 수집한 다양한 아이디어는 RMCA 웹사이트 (www.museumsforclimateaction.org)에서 열람할 수 있으며, 이는 미술관이 급진적인 기후행동을 취하는 데 있어 고려해야 할 부가적인 개념과 발상을 제공합니다.

당사국 총회에 이어 우리는 지속적으로 워크숍, 간행물, 프레젠테이션 등을 통해 RMCA의 통찰과 교훈을 다양한 청중과 공유해 왔습니다. 우리는 조주현 큐레이터의 초청으로 2022년 11월 한국을 방문했으며 그녀는 친절하게도 드리프팅 커리큘럼(Drifting Curriculum)의 The Summit 프로그램 일환으로 연세대학교 커뮤니케이션대학원, 대전 카이스트 인류세연구센터, 서울 아트선재센터에서 대담행사를 조직했습니다. 우리는 다양한 분야의 학자, 예술가, 미술관 전문가, 학생들과의 토론을 촉진했던 이러한 행사를 준비해 준 조주현 큐레이터에게 깊이 감사드립니다. 또한 기후변화와 한국의 미술관에 관해 우호적이며 흥미로운 대화를 나눈 라다 드수자, 심보선, 박범순, 김지영에게 감사의 말씀을 전합니다.

(포스트) 인류세 뮤지엄: 기후 위기 시대, 탈식민화, 탈탄소화에 대응한 새로운 큐레이토리얼 가능성

조주현

조주현은 서울을 기반으로 활동하는 시각예술 기획자이자 연구자이다. 현재 연세대 커뮤니케이션대학원 문화매개전공 겸임교수이며 다학제적 큐레이토리얼 리서치 플랫폼 Drifting Curriculum을 설립해 운영하고 있다. MMCA 레지던시 프로그램매니저, 서울시립미술관 큐레이터, 일민미술관 학예실장 등을 역임했고 2021-2022 아르고 국제예술공동기금 한국 네덜란드 교류협력프로그램 총괄기획자, 2023년 제14회 광주비엔날레 네덜란드 파빌리온 큐레이터로 활동했으며, 2024년 베니스비엔날레 한국관 30주년 특별전 프로그램 디렉터, KAIST 인류세연구센터 연구원으로 참여하고 있다. 주요 기획전시로는 <세대간 기후범죄 재판소: 멸종전쟁>(2023), <Dear Amazon>(2019, 2021), <공동체 아카이브: 공동의 리듬, 공동의 몸>(2017) 등이 있으며, 『The (Im)possibility of Art Archives』(Palgrave Macmillan, 2024) 등 국내외 여러 출판물에 기고해왔다.

I. 비상사태 선언 : 뮤지엄¹과 기후 행동주의(Climote Activism)

2019년 7월 런던 테이트 모던(Tate Modern) 터빈 홀에 모인 예술가, 활동가, 예술 공동체, 문화단체들은 덴마크 예술가이자 환경운동가인 올라퍼 엘리아슨(Olafur Eliasson)의 회고전 오프닝 행사로 패널 토론을 벌였다. 이 토론에서 제기된 일련의 어젠다는 '기후비상사태' 선포로 이어졌다. 4개의 테이트 갤러리가 공동으로 발표한 성명서에는 전체 갤러리 운영 단계에서 녹색 요금제 전환을 통해 2023년까지 탄소배출량을 10% 줄이겠다고 약속했다.² 컬렉션을 공공재로 관리하기 위해 수장고의 온도를 유지하고 수백만 명의 국내외 관람객을 유치해야 하는 건물의 냉난방을 위해 많은 양의 에너지가 사용되는 뮤지엄은 사실상 오늘날 기후 위기를 뒷받침하는 석유 자본주의 논리와 소비의 가치를 끊임없이 생산하고 수용한다. 그러나 지난 몇 년간 전 세계 뮤지엄이 잇달아 기후 비상사태 선언에 합류하며, 기존 뮤지엄의 기능과 역할이 신기후체제에 적합하지 않다는 성찰의 목소리가 이어졌다.

뮤지엄이 '기후 행동(Climote Action)'의 본격적인 주체로 부상한 것은 코로나 팬데믹으로 사회 각계각층에서 기존 시스템에 대한 성찰과 재상상에 대한 필요성이 제기된 시점이라고 볼 수 있다. '기후 행동'은 온실가스 발생량을 줄여서 기후변화를 완화(Mitigation)하고 기후변화에 대응(Adaption)하자는 글로벌 무브먼트이다. 폐기물을 줄이는 전시 디자인에 힘을 실을 것이라 강조한 런던 V&A 뮤지엄의 '지속가능성 전략 및 2035년 탄소배출 순제로 목표', 전문 환경 영향 연구소와 협업하는 구조를 설정한 뉴욕현대미술관(MoMA) 등의 움직임도 급격한 사회적, 환경적 변화의 맞서 뮤지엄들이 행동주의의 공간으로 전환된 일면이다. 한국에서도 그러한 시도가 없었던 것은 아니다. 지난 몇 년간 <MMCA 다원예술 2022: 탄소프로젝트>를 비롯해 수많은 전시 및 프로젝트들이 시도된 바 있다. 하지만 근본적으로 뮤지엄 내부에서 발생하는 기후 행동은 뮤지엄의 활동과 존재 자체를 끊임없이 역설적인 상황으로 이끌며 무척 복잡한 방정식을 요한다.

뮤지엄이 기후행위자로 강력한 환경적 목소리를 낸 배경에는 '멸종 저항(Extinction Rebellion)'이나 '테이트를 해방하라(Liberate Tate)', 'Strike MoMA' 등 환경운동가 단체들이 벌여온 수많은 기후 행동 시위들이 있었다. 실제로 "석유로부터 예술을 자유롭게"하는 것을 목표로 공공문화 기관과 석유회사의 관계에 강력히 개입하며 행동주의 예술을 실천해오고 있는 '테이트를 해방하라(Liberate Tate)'는 2016년 테이트와 영국국영석유회사 BP의 26년간 후원 계약을 종료시키는 데 성공했다. 100명의 퍼포머가 25시간 동안 터빈 홀에서 예술, 석유, 그리고 기후에 대한 텍스트를 바닥에 숯으로 필사했던 퍼포먼스 <Time Piece>(2015)는 템즈 강변에 방치된 뱅크사이드 발전소였던 테이트 모던의 유산이 저지른 기후재앙을 상기시킨 동시에 여전히 석유산업의 막대한 보조금을 받으며 식민화를 벗지 못한 기관에 압력을 가한 행위였다.³

근 몇 년간 뮤지엄 안팎에서 벌어지고 있는 급진적 예술 활동가 단체들에 의한 일련의 기후 행동은 식민주의, 제국주의, 민족주의, 산업 자본주의 등의 문제와 촘촘하게 얽혀 있는 뮤지엄의 상황을 표면화한다. 기관으로서의 뮤지엄은 수 세기 동안 식민지

약탈을 통해 축적된 도난당한 원주민 땅과 물건의 식민지 유산을 기반으로 설립되었으며, 그 결과 비대칭적 권력관계를 발생시켰다. 또한, 근대 지식 생산과 시민 교육의 장으로 기능하며 인종차별과 불평등의 체제를 지원해왔다. 기후 행동주의자들은 뮤지엄을 “식민지 장치이자 인류세 패러다임 장치”로 바라보고 르네상스 이후 서구 사회의 상징으로 건설된 뮤지엄이 어떻게 지속적으로 인종차별과 불평등의 체계적 형태를 지원해왔는지 밝히는 동시에 뮤지엄이 “다른 종류의 세계 만들기”에 앞장서야 한다고 주장한다.⁴

런던 UCL 고고학 연구소 로드니 해리슨(Rodney Harrison) 교수와 암스테르담 대학의 콜린 스텔링(Colin Sterling) 교수가 Curating Tomorrow의 설립자 헨리 맥기(Henry McGhie)와 협력하여 기획한 <기후행동을 위한 뮤지엄 재구상(Reimaging Museums for Climate Action / RMCA)> 프로젝트는 2020년 국제 박물관의 날 ‘뮤지엄과 기후변화’라는 주제의 토론과 함께 처음 공개되었다. “뮤지엄이 __ 라면?” 단순해 보이지만, 엄청난 도발을 유도하는 질문으로 시작하는 이 프로젝트는 기후행동을 위한 뮤지엄 디자인 및 아이디어 공모를 통해 전 세계 48개국의 디자이너, 건축가, 학자, 예술가, 시인, 철학자, 작가, 뮤지엄 전문가, 원주민 단체, 지역 커뮤니티 및 일반 대중 등 260여 팀의 참여를 이끌었다. 이들은 “원주민의 땅을 뮤지엄으로 간주한다면?”, “뮤지엄이 기후행동을 위한 커뮤니티를 지원하는 작은 장소라면?” 혹은 “뮤지엄의 건축 재료가 실제 기후행동에 기여한다면?” 등으로 반응하며 다양한 분야의 시민들과 국제적 연대를 통해 사변적 뮤지엄을 함께 상상하고 구축해 나갔다.

<기후행동을 위한 뮤지엄 재구상(RMCA)>은 (포스트) 인류세의 관점에서 뮤지엄의 역사와 기능을 비판하고, 새로운 뮤지엄의 역할과 형태를 전망한다. 뮤지엄이 사회적으로 중대한 위기와 더불어 찾아온 전환기에 새로운 세계를 구축하는 중심 역할을 할 수 있다는 생각에 근간하는 것이다. 지난 2년여간 한국판 RMCA를 구상하며 드리프팅 커리큘럼에서는 다음과 같은 질문들을 제기하고, 예술 현장, 학교 등에서 다양한 분야의 연구자, 예술가들과 협업해나갔다. ‘포용’의 논리를 넘어 “지질학적-인간적 얽힘”에 대한 깊은 이해를 모색하고 생태 정치적 연결 논리를 수용하도록 만드는 뮤지엄은 어떻게 가능할 것인가? 뮤지엄은 누구의 경험과 지식을 이야기하고 전달해야 하는가? 새로운 기후 체제에서 예술은 이전의 세계에서 인정되었던 모든 인식론적, 감각적 가치 체계로부터 탈피하기 위해 어떠한 전략을 취해야 하는가?

II. 지질학적-인간적 얽힘, 새로운 유형의 포용적 뮤지엄

디모스(T.J Demos)에 따르면, 인류세는 “전쟁 중인 세계들의 시대”이다. 그가 말하는 ‘전쟁 중인 세계들’이란, 폭력과 탈취라는 식민주의 역사로부터 도래할 전 지구적 상황에 대처하는 두 개의 대립하는 세계관이다. 하나는 사회적 불평등, 탈식민적 사고에서 기인한 사회운동의 일종인 ‘토착적, 반식민적 미래주의’ 모델들이고, 다른 하나는 기후변화의 해결법을 전제로 하는 지구공학의 ‘기술 유토피아주의’이다.⁵ 이 두 입장은 정반대의 스펙트럼에 존재한다. 기술 유토피아 담론은 혁신을 위한 독창성이 기후 위기를 막을

수 있고, 그 과정에서 더 발전된 인류를 강화할 것이라 가정한다. 즉, 경제 성장이 기후 곤경에서 벗어나는 길이라는 믿음에 기반하는 것이다. 트랜스 휴머니즘 담론이라고 할 수 있는 이러한 기술 유토피아에 대한 비판은 인간을 모든 것의 중심에 두고 “유기적 행위자(인간)와 무기적 행위자(대상)를 분리”함으로써 “다른 대상들과 분리된 별개의 존재로 인식하는 인간 예외주의를 영속화”한다는 점에 있다.⁶

전 세계 뮤지엄이 기후비상사태를 선언하고 나서는 상황에서 여전히 아쉬운 부분은 그들의 전략 계획이 실상 자연에 대한 변경된 대응을 수행하지는 않는다는 점이다. 인류세의 관점에서 자연, 비인간과의 연결 및 포용을 어젠다로 내세우지만, 아이러니하게도 그러한 입장 표명은 다시 인간과 물질세계의 전통적 분리를 수반한다. ‘인간과 자연이 공존하는 미래’와 같은 뮤지엄의 비전은 미묘한 수준에서 인간과 물질세계로서의 자연이 분리되어 있고, 인간이 자연을 보호하기 위해 존재한다는 수사학적 의미를 내포한다. 뮤지엄이 ‘포용’, ‘접근성’, ‘참여’의 관행을 문화적 정체성으로 강조하는 것만으로 비인간적인 시공간 기반을 인정하는 구조적 변화를 만들어낼 수 있을까?⁷ 많은 뮤지엄 종사자들은 이미 자신들이 물질적 영역에 귀를 기울이고 있으며 학예연구, 수집, 교육 부문에서 그러한 의사소통의 전문가가 되었다고 주장할 수도 있겠으나, 뮤지엄은 인간이 아닌 것을 대변할 수 있는 권한을 스스로에게 부여하는 인간 중심주의를 반영하여 인간을 또다시 게임의 주체로 배치한다.

1980년대 이후 신자유주의적 차이 관리를 지원하기 위해 다양하고 소외된 개인 및 집단 정체성을 중심으로 구성된 뮤지엄의 포용과 다양성 정책은 인간이 아닌 다른 것과의 만남까지 이끌어냈다. 하지만 기후위기 시대 박물관은 기술 유토피아 담론을 견인하는 유기물과 무기물 간 ‘분리’를 재검토하기 위해 ‘포용’의 의미 사용에 대안적 관점으로 “지질학적-인간적 얽힘”에 대한 깊은 사고를 필요로 한다. 그것은 인간이 된다는 것이 무엇을 의미하는지에 대한 우리의 이해를 바꾸는 ‘새로운 유형의 포용(inclusion)’이다. 생물다양성 손실과 체계적인 인종차별은 겉으로 보기에 서로 관련 없는 이질적인 위기로 보이지만, 기후변화의 뿌리를 이해한다는 것은 “노예제, 식민주의, 신자유주의 구조 조정의 500년 역사를 하나의 연속적인 이야기로 이해하는 것”⁸이다. 이러한 관점에서 뮤지엄의 기후 행동은 생태정치학적 연결에 기반해 산업 착취에 의한 원주민 권리 침해, 경찰 폭력 및 국경의 군사화를 목표로 삼지 않고는 기후 정의를 적절하게 다룰 수 없다. 다시 말해, 새로운 유형의 포용적 뮤지엄은 탈식민적 사고에서 기인한 사회운동의 일종인 ‘토착적, 반식민적 미래주의’ 모델로서, 서로 얽힌 정치 생태학적 문제에 대해 각기 다른 억압의 씨앗 사이의 다양한 연결을 인식하고 전 세계에 돌봄의 공동체를 만드는 것이다.

인도 출신의 법학자이자 활동가인 라다 드수자(Radha D’Souza)와 네덜란드 작가 요나스 스탈(Jonas Staal)이 설립한 ‘세대간 기후범죄 재판소(CICC)’는 정치 생태학적 연결에 기반한 ‘토착적, 반식민적 미래주의’ 모델을 보여주는 좋은 사례이다. 각 지역의 뮤지엄 또는 예술기관에 설립되는 CICC는 예술 프로젝트이자 기후 행동을 위한 활동가들의 도구이며, 지역민들의 삶과 토착 지식에 권위를 부여하는 법정이자 민주적 포럼의 장이다.⁹ 현재의 기후위기가 지난 500년 동안 지속되어 온 식민 위기이며,

상상으로 만들어진 지배적인 법률 시스템인 근대법의 도움과 부추김을 받아 온 것이라고 주장함으로써, 유럽 중심의 지식 구조와 법, 체제에 이의를 제기한다. CICC에서 제시하는 '세대간 기후범죄법(Intergenerational Climate Crimes Act)'¹⁰은 동물이나 산, 바다의 권리(Rights)를 주장하는 것이 아니라 인간과 자연의 당연한 관계에 주목한다. CICC의 증거재판에서는 지역의 시민생태조사단, 활동가, 토착민들이 해당 지역에서 인간과 자연 생태환경, 동식물이 어떠한 상호의존 관계를 맺고 살아왔는지 증언함으로써, 뮤지엄이 인간과 비인간 상호작용의 촉매 역할을 한다.

궁극적으로, 인간과 비인간 세계에 걸친 세대 간 상호 의존성, 회생을 중심으로 하는 새로운 법적 상상인 '세대간 기후범죄법'의 비전은 법이 아닌 정의, 인간과 동물과 식물이 동지들로 모여 세상을 새롭게 재건하는 것이다. 이처럼 예술과 시민단체의 협업 방법론에 기반한 CICC는 오늘날 뮤지엄이 '민주적 포럼'의 형태로 사회정치적 돌봄의 회복력에 기반한 탈식민적 전략을 취한다. 뮤지엄의 탈식민화와 관련한 논쟁들은 여전히 수많은 질문과 풀리지 않는 이해관계가 산적해 있다. 그럼에도 불구하고, 뮤지엄이 근대성을 통해 지속되고 있는 식민 권력으로부터 지역적 토착성을 분리할 수 있는 정치적 힘은 이러한 협업을 통한 상호 돌봄의 전술로 가능하다는 유토피아적 전망에 있지 않을까.

III. 제안들 : (포스트) 인류세 박물관학

Davis와 Turpin(2015)은 『인류세의 예술(Art in the Anthropocene)』에서 오늘날의 기후가 “예술에서 충격의 원리에 대한 모더니스트의 가치화를 넘어, 다른 종류의 미적, 감각적 관심을 요구”한다고 지적했다.¹¹ 다시 말해, 새로운 기후 체제에서 예술은 이전의 세계에서 인정되었던 모든 인식론적, 감각적 가치 체계에서 벗어나기 위해 경기장을 이동해야 한다는 것이다.¹² '(포스트) 인류세 뮤지올로지'는 전통적 뮤지엄의 기반이 되어 온 서구의 이성이 기후 비상사태에 잘 대응하지 못하는 인식론과 존재론적 가치 체계를 고안했다는 한계를 인식하고, 이에 수정된 지식과 감각을 바탕으로 “다른 종류의 세계 만들기”를 실험하고 연구하는 이 분야의 최근 동향이다. 박물관학자 콜린 스텔링(Colin Sterling)이 암스테르담에서 동명의 하이브리드 심포지엄¹³으로 시작한 본 연구는 지난 10년 동안 뮤지엄 부문에서 진행되어온 인류세 관련 프로젝트를 조사하고, 이를 기반으로 잠재적인 (포스트) 인류세 논쟁에 기여할 수 있는 뮤지엄의 새로운 사고와 실천을 도출해보는 것을 목표로 한다.

(포스트) 인류세 박물관학이 제안하는 새로운 뮤지엄은 물질적, 관계적 전환을 통해 근대 인간 중심적 관점의 억압을 깨는 방법으로 생태 정치적 연결 논리를 수용하도록 만드는 것이다. T. J. 데모스는 콜린 스텔링과의 인터뷰에서 석유 자본주의가 지배하는 사회의 뮤지엄은 인류세의 일부로서, “탈인류세적(Post Anthropocenic)”이라 할 수 있는 대안적 뮤지엄의 수많은 제안이 실제로 성공한 사례를 보지 못했다고 말하며 회의적인 입장을 밝혔다. 상대적으로 무의미한 기후비상사태를 선포하거나, 가식적으로 온실가스 총량에 대한 제약을 시도하면서, 실제로는 뮤지엄들이 보다 시급하고 긴요한 일로 제도화나 기부금 모금에 몰두하고

있다고 지적했다. 그러면서 급진적 유형의 외부 자극을 진지하게 받아들이기 위해서는 우리가 알고 있는 뮤지엄의 개념을 철저하게 철폐하는 것이 필요할 것이라고 주장한다.

이러한 한계를 인식하며 지금 제안할 수 있는 새로운 박물관학은 “그 자체로 예고하는 것이 아니라, 숨겨진, 대기 중인, 신흥 뮤지엄에 대한 사고 변화를 관찰”¹⁴하는 실천이다. 피오나 카메론(Fiona Cameron)의 ‘액체 박물관’¹⁵ 아이디어는 위계, 문화/자연 사이의 이원론, 진실 인식, 객관성, 확실성 및 근대성 경험에 기반을 둔 근대적 뮤지엄의 “둔하고 단단한 상상과 규율적이며 권위 있는 권력과 개혁적 의제를 파괴하는 수단으로 지속적인 유동성을 생산하고 표현하려는 구조”¹⁶이다. 보다 수평적이고 덜 계층적인 관계를 구축하려는 기관의 시도를 나타내는 이러한 액화 과정은 기관의 관행, 기술, 이론적 기초 및 이념적 측면을 지속적으로 업데이트하는 것이다. 이러한 액체 박물관은 다공성 경계를 지닌 기관으로서 관계적이며 제도적 경직성을 거부하고 다양한 능력, 의견, 가치 및 경험과 기법 등을 조직하려고 노력하는 역동적인 힘을 지닌다.

시각예술가 테리케 하포자와 극작가 로라 구스타프손이 협업하여 탄생한 〈소 역사박물관(Museum of the History of Cattle)〉(2013), 〈비인간성 뮤지엄(Museum of Nonhumanity)〉(2016)은 실제 뮤지엄이 아니다. 뮤지엄이라는 제도의 복잡한 역사를 비평적으로 바라볼 수 있는 공간을 마련하기 위한 뮤지엄 제도 비판 프로젝트이다. 실제 뮤지엄이 아닌 뮤지엄은 그러한 제도의 복잡한 역사를 이 전통 내부에 비평적 공간을 마련하게 위한 첫걸음이다. 전통적 개념에 대한 저항을 활성화하기 위해 일단의 공간적, 담론적, 미학적 관습을 즉시 불러일으키는 '뮤지엄'이라는 명명법 자체가 이 작업에서 매우 중요하다.¹⁷ 하포자 & 구스타프손은 뮤지엄이라는 개념으로 프로젝트를 시작했을 때, 모든 기술된 역사가 대부분 한 종(인간)의 관점에 의거했다는 사실에 주목했다. 이러한 명백한 오류를 바로잡아야 한다는 생각으로부터 시작해서 다른 종의 관점으로 세계의 역사를 기술하고자 〈소 역사박물관〉을 만들었다. 이 박물관은 반-역사(counter-history)의 서술을 목적으로 하는 것이 아닌, 역사 서술에서 소의 부재를 시사하기 위해 존재한다. 그들은 다른 종의 역사를 상상함으로써, 언어가 어떻게 타자를 가능하게 하는지 조사하거나, 동물화의 오랜 역사를 매핑하여 생명 공학, 산업화 또는 지식 생산 시스템이 인간과 다른 동물의 삶에 미치는 영향에 대한 질문을 제기한다.¹

IV. '돌봄의 회복력'에 중점을 둔 탈식민적 큐레이토리얼 실천 전략

뮤지엄은 이야기꾼으로서, 역사와 사회의 전달자로서 우리가 문제를 느끼고 생각하는 방식을 변화시킴으로써 기후비상사태에 대처할 수 있다. 새로운 패러다임으로서의 뮤지엄은 인간 이야기꾼의 독무대가 아닌, 토양, 광물, 화석이 무언의 대상이 아니라는 인식에 기반한 의사소통의 장이다. 뮤지엄은 자연과 문화를 분리하는 서구 지식 도식에서 완전히 탈피하기 위해 다공성을 지닌 기관으로써 물질적 관계적 전환을 통해 근대의 억압을 깨는 탈식민적 큐레이토리얼 실천에 기반을 두어야 한다. 유럽 제국주의 식민지 시대가 끝나고 수십 년이 지난 지금도 식민주의는 특권과 편견의 구조적 형태로 지속되고 있다. 노동의 계급화, 불평등 및 인종주의의 확산 외에도 이러한 억압적인 계층은 문화 영역에 만연하다.

2019년 ICOM에서 제안했으나 불채택된 새로운 뮤지엄의 정의는 “과거와 미래에 대한 비판적 대화를 위한 민주적이고 포용적이며 다성적인 공간”으로 “현재의 갈등과 도전을 인정하고 해결하면서 (...) 참여적이고 투명하며 다양한 커뮤니티와 적극적인 파트너십을 통해 수집, 보존, 연구하고, 인간의 존엄성과 사회 정의, 세계적 평등과 행성의 복지에 기여하는 것을 목표”로 하는 것이었다.¹⁹ 이 개정안은 당시 뮤지엄과 큐레이터가 중립성의 의무를 지키지 않고, 윤리에 얽매인 관행으로서 ‘사회정치적 돌봄’을 전략으로 삼고 있다는 점에서 상당한 저항에 부딪혔으며, 끝내 채택되지 못했다. 역사적으로 여성과 소외된 공동체에 의해 실행된 돌봄 관행은 큐레이터가 예술 기관에 만연한 유럽 중심적 내러티브와 행동을 해체하기 위해 사용할 수 있는 페미니스트 접근 방식에 깊이 뿌리를 둔 정치적 제스처라는 시각 때문이었다.

그러나 오늘날 대부분의 박물관학자들과 기후 행동주의자들은 뮤지엄과 큐레이터가 중립을 유지하고 전문 지식과 관련하여 편견을 반영하지 않는다는 개념은 사라진 박물관 체제이며, “기후 위기 시기에 뮤지엄은 먼저 변혁적 사회적 힘을 제한하는 정치적 중립에 대한 관념을 거부”²⁰해야 한다고 강조한다. 뮤지엄은 ‘돌봄의 회복력’에 중점을 둔 탈식민적 큐레이토리얼 실천 전략을 작동시켜야만 근대성을 통해 지속되고 있는 자본주의 식민 권력으로부터 지역적 토착성을 분리할 수 있는 정치적 힘을 가질 수 있다. 사실 우리가 알고 경험하는 현대 세계의 상당 부분이 서구 제국주의적 범주로 구성되었기 때문에 문화나 지식의 식민성은 훨씬 더 식별하기도, 극복하기도 어렵다. <세대간 기후범죄 재판소(CICC)>의 공동설립자이자 법학자인 라다 드수자는 한 인터뷰에서 “WTO의 세계화나 자유주의화를 처음 맞닥뜨리는 원주민 등은 이게 식민주의라는 걸 곧바로 알아차리지만, 유럽의 지성인들이라던가 교육받은 계층들은 인식하는 데 오랜 시간이 걸린다”²¹고 말했다. 그들의 생각이 이미 서구적 시스템에 의해 너무 많이 교육됐기 때문이다. 지식이 식민화되면 앞으로 해야 할 과제 중 하나는 지식을 탈식민화하는 것이다.

그렇다면 새로운 패러다임으로서의 뮤지엄은 누구의 경험과 지식을 이야기하고 전달해야 할 것인지 명확해진다. 탈식민주의적 사고는 유럽의 거대 서사로부터 구성되거나 그에 반대되는 것이 아닌, 토착적 지역성이나 식민지 원주민 문화에서 비롯된 철학적, 예술적, 이론적 기여에서 비롯된다. 기후 위기 시대 요구되는 탈식민적 큐레이토리얼 관행은 인식론적 불복종을 옹호하고 유럽 중심적 담론과 범주를 대안적 관점으로 대체하거나 보완하는 것이다. 기후 행동으로서의 뮤지엄은 우리가 시간, 공간 그리고 다양한 종들 사이의 관계를 구성하는 방식을 새롭게 창안해 토양이나 광물, 멸종된 동식물과 우리의 친족 관계를 다르게 맺을 수 있다. 이러한 물질적 전환을 토대로 서구 사고방식에서 존재론적으로 누락된 물, 공기, 토양이나 광물, 멸종된 동식물로부터 이야기를 듣고, 그들로부터 배움으로써 상호 의존적인 돌봄과 연대, 소외된 커뮤니티와의 협력을 통해 사회적 행동주의를 촉진해야 한다. 궁극적으로 기후 행동으로서의 뮤지엄은 기존의 뮤지엄을 단순히 재창조하는 것이 아닌, 일련의 관행, 제도 및 사고방식 등의 용도를 완전히 변경해 인간과 비인간이 상호의존적 관계로 게임의 주체가 되는 새로운 경기장이다.

1 국내에서는 Museum의 해석을 소장품이나 전시 대상에 따라 박물관과 미술관으로 구별하여 적용하고 있지만, 본 원고에서 다루는 신기후체제에 도전하는 제도로서의 뮤지엄은 영국을 중심으로 전 세계적으로 확산하고 있는 최근의 경향성이며, 박물관과 미술관의 역할과 기능, 대상을 모두 포괄하는 의미에서 ‘뮤지엄’을 관용어로 사용하고자 한다.

2 <https://www.tate.org.uk/about-us/tate-and-climate-change>

3 <https://liberatetate.wordpress.com/>

4 Colin Stering, Ibid.

5 T. J. 디모스, ‘도래할 세계: 지구공학, 갈등하는 미래주의들, 상상할 수 없는 것’, 『미술관은 무엇을 움직이는가: 미술과 민주주의』, (서울: 국립현대미술관, 2020), p. 293.

6 Janice Baker, *Museums, Art and Inclusion in a Climate Emergency*, (New York: Routledge, 2023), p. 3.

7 ibid. p. 4.

8 Rodney Harrison and Colin Stering, *Reimagining Museums for Climate Action*, Edited by Rodney Harrison and Colin Stering, (London: Museums for Climate Action, 2021), p. 8.

9 ‘세대간 기후범죄재판소(CICC)’는 2021년 처음 암스테르담 문화예술기관인 Framer Framed(2021. 9. 25 ~2022. 2. 13)에 전시되었고, 2021-2022년 아르코-더치컬처 공동기금 한국-네덜란드 교류협력프로그램 전시(총괄기획자: 조주현)로 기획되어 ‘재판정에 선 법(Law on Trial)’이라는 제목하에 서울 문화비축기지 T4에서 몰입적 전시(2022. 11. 18 ~2023. 1. 1)를 선보인 후, 2023년 제14회 광주비엔날레 네덜란드 파빌리온(2023. 4. 5 ~7. 30)에서 ‘멸종전쟁(Extinction Wars)’라는 제목으로 몰입적 설치와 3회에 걸친 증거 심리 재판 퍼포먼스를 진행했다.

10 인도출신 법학자이자 활동가인 라다 드수자가 작성한 ‘세대 간 기후 범죄 법(Intergenerational Climate Crimes Act)’은 상호 의존적인 생명체의 생태계를 파괴하면서 종의 멸종을 주도하는 근대 법을 무효화하고자 제정된 대안적 법안이다.

11 Heather Davis and Etienne Turpin, *Art in the Anthropocene: Encounters among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, Heather Davis and Etienne Turpin, eds. (London: Open Humanities Press, 2015), p.11.

12 Janice Baker, p. 4.

13 <https://framerframed.nl/en/projecten/post-anthropocene-museologies-symposium/>

14 Janice Baker, p. 4.

15 Cameron, Fiona. “The Liquid Museum: New Institutional Ontologies for a Complex, Uncertain World.” In *The International Handbooks of Museum Studies, Vol. 1: Museum Theory*, Andrea Witcomb and Kylie Message (ed.), 354-61. Oxford: Wiley-Blackwell, 2015.

16 Cameron, Fiona. ‘Ecologizing Experimentations: A Method and Manifesto for Composing a Post-humanist Museum’. In *Climate Change and Museum Futures*, edited by Fiona R. Cameron and Brett Neilson, (New York and London: Routledge), p. 26.

17 Colin Sterling, ‘Heritage as Critical Anthropocene Method’. In *Deterritorializing the Future: Heritage in, of and after the Anthropocene*, edited by Rodney Harrison and Colin Stering, (London: Open Humanities Press), p. 194.

18 Colin Stering, ‘2인조 미술가 구스타프손 & 하포야 중 테리케 하포야와의 인터뷰’, Drifting Curriculum 온라인저널, <http://driftingcurriculum.org/i1-e#!/tab/482744937-2>

19 ICOM 공식홈페이지, *ICOM announces the alternative museum definition that will be subject to a vote*, 2019년 7월 25일 <https://icom.museum/en/news/icom-announces-the-alternative-museum-definition-that-will-be-subject-to-a-vote/>

20 Janice Baker, p. 8.

21 [특별인터뷰] 기후범죄·생태학살 없는 세상, 이상 아닌 유일한 현실, 임병선 기자, 펍뉴스, (2023.04.13)

이 글은 부산현대미술관 《자연에 대한 공상적 시나리오》 전시 도록 (2023.12), pp. 220~239에 실린 원고를 수정해 재작성한 것이다.

I

다른 방식의 뮤지엄: 가능한 미래들에 관한 개요서

번역: 조주현

다른 방식의 뮤지엄: 가능한 미래들에 관한 개요서

로드니 해리슨 & 콜린 스텔링

로드니 해리슨(Rodney Harrison)은 UCL 고고학 연구소의 유산 연구(Heritage Studies) 전공 교수로, 2017년부터 2021년까지 예술 및 인문 연구 위원회(AHRC) 유산 우선 지역 리더십 펠로우였으며, 2015년부터 2019년까지 AHRC가 자금을 지원하는 유산 미래 연구 프로그램의 수석 조사관으로 연구에 참여했다. 그는 UCL 중요 유산 연구 센터의 공동 이사이자 현대 고고학 저널(Journal of Contemporary Archaeology)의 창립 편집자이자, 약 20권의 책과 객원 편집 저널, 거의 100편에 달하는 저널 기사 및 서적의 (공동)저자 또는 (공동)편집자이며 그중 일부는 중국어, 이탈리아어, 폴란드어 및 포르투갈어 버전으로 번역되었다.

AHRC 외에도 그의 연구는 글로벌 챌린지 연구 기금(Global Challenges Research Fund), 영국 아카데미(British Academy), 웨너-그렌 재단(Wenner-Gren Foundation), 호주 연구 위원회(Australian Research Council), 호주 원주민 연구소 및 토레스 해협 섬 주민 연구(Australian Institute of Aboriginal and Torres Strait Islander Studies) 및 유럽 위원회(European Commission)의 지원을 받았다.

콜린 스텔링(Colin Sterling)은 암스테르담 대학교의 기억 및 박물관(Memory and Museum) 전공 조교수로, 그의 연구는 유산, 기억, 박물관에 대한 비판적-창의적 접근 방식에 중점을 두고 있다. 그는 예술가, 디자이너, 건축가, 작가 및 기타 창의적인 실무자가 박물관과 문화유산을 비판적 탐구의 공간으로 어떻게 활용하는지에 관심이 있다. 스텔링은 『유산, 사진, 그리고 정동적 과거(Heritage, Photography, and the Affective Past)』(Routledge, 2020)의 저자이자 『미래의 탈영토화: 인류세의 유산(Deterritorializing the Future: Heritage in, of the Anthropocene)』(Open Humanities Press, 2020)의 공동 편집자이자 Museums & Social Issues 저널의 공동 편집자이다.

이 책은 일반적인 학술 서적이 아닙니다. 또한 전시회 카탈로그의 일반적인 관례를 따르지도 않습니다. 기후 변화와 뮤지엄에 대한 작업의 포괄적인 개요를 제공하거나 기후 비상 사태를 해결하기 위한 한 가지 빠른 방법을 발견했다고 주장하는 것도 아닙니다. 대신, 이 책은 기후 행동을 위한 뮤지엄 재구상 프로젝트의 주요 특징을 반영합니다. 그것은 협력적이고, 분산되고, 대화적이고, 전복적이고, 유목적이고, 때로는 장난스러운 방식입니다. 이 책의 저자들이 제시하는 주장은 경험적 연구에 반응하고 이를 기반으로 하는 만큼 대화와 추측을 통해 드러납니다. 이런 의미에서 이 책은 아마도 뮤지엄 재구상 프로젝트의 일부이자 여러 면에서 여전히 진화하고 있는 유물(artefact)로 볼 수 있습니다. 책의 표지부터 끝까지 차례로 읽거나, 다양한 내용을 원하는 부분부터 자유롭게 탐색하며 읽을 수 있습니다. 이 책은 수많은 결과물 중 하나의 “산출물”로 도출된 것이며, 특정 입장이나 선언문을 제시하기보다는 학제간 동맹을 더욱 촉진하는 것을 목적으로 합니다. 이를 위해 이 책은 순회적인 독서와 이상한 일탈을 불러일으킵니다. 뮤지엄의 다양성과 창의성을 반영하는 8가지 개념에 기반을 두고 있지만, 이 분야를 사회적, 환경적 불의의 근원과 이러한 역사 속에서 뮤지엄의 역할에 대한 보다 광범위한 논쟁 안에 (재)위치시키려는 욕구에서 비롯되었습니다.

뮤지엄 재구상 프로젝트에 대한 초창기 대화는 새로운 코로나바이러스에 대한 소식이 전 세계로 퍼지기 전인 2020년 1월에 시작되었습니다. 그러던 중 코로나19의 심각성과 긴급성이 명백해지면서 일정과 우선순위가 바뀌었습니다. 많은 뮤지엄이 문을 닫고 COP26이 연기되면서 우리는 이 프로젝트를 계속할지 논의했습니다. 개인적이든 직업적이든 다른 업무와 책임이 특정 실무 분야를 “재구상”하라는 요청보다 훨씬 더 시급해 보였습니다. 하지만 코로나19는 사회 각계각층에 걸쳐 성찰과 재상상이 끊임없이 필요하다는 사실을 극명하게 일깨워주는 사건이기도 합니다. 아룬다티 로이(Arundhati Roy)가 팬데믹 초기에 지적했듯, 그러한 단절은 ‘한 세계와 다음 세계를 연결하는 관문이자 하나의 포털’이 될 수 있습니다. 우리는 편견과 증오, 탐욕, 데이터 뱅크와 죽은 생각, 죽은 강과 연기가 자욱한 하늘을 뒤로 한 채, 시체를 끌고 그 길을 걷는 것을 선택할 수 있습니다. 아니면 짐이 거의 없이 가볍게 걸으며 다른 세계를 상상할 수도 있습니다. 그리고 그것을 위해 싸울 준비가 되어 있습니다.¹

세계를 ‘재구상’해야 할 필요성은 2020년의 또 다른 지각변동을 일으킨 사건, 즉 미니애폴리스에서 조지 플로이드가 살해되고 그에 따라 전 세계적으로 Black Lives Matter 시위가 격화되면서도 날카롭게 부각되었습니다. BLM 운동의 성장은 적어도 지난 10년 동안 박물관학 담론과 실천의 표면 아래에서 끓어오른 다양한 문제, 특히 탈식민지화, 복원, 다양성 및 포용에 관한 문제를 중심으로 구체화되고 강조되었습니다. 이것이 문화 부문의 분수령이 될지는 아직 두고 볼 일이지만, 특정 작업 방식과 사고 방식이 “정상으로” 돌아가서는 안 되며, 실제로 그럴 수도 없다는 인식이 있습니다. 영화 제작자이자 활동가인 아시시 가디알리(Ashish Ghadiali)가 이 책에 기고한 글(비상 사태의 계보) 참조)에서 지적한 바와 같이, 2020년의 사건들은 ‘다가올 의식과 인식의

전조로 이해될 수 있습니다 ... [조지 플로이드의 살해와 BLM 시위]라는 사건의 영향들은 지구 정의를 향한, 생태적 균형을 향한 전환이 전개되어야 하는 정확히 같은 시간대에 걸쳐 느껴질 것입니다.’

가디알리가 강조한 것처럼, 전염병과 전 세계적으로 널리 퍼져 있는 인종 정의에 대한 요구는 기후 위기와 뗄 수 없는 관계입니다. 이는 일부 평론가들이 제안한 것처럼 기후 변화가 코로나19와 BLM을 “초월”하거나 곧 “더 큰 문제”를 나타낸다고 말하는 것이 아니라 오히려 이는 생물다양성 손실과 체계적 인종차별처럼 겉으로는 이질적인 것처럼 보이는 위기를 예고하고 강화하며 여러 면에서 이를 뒷받침한다는 의미입니다. 여기서 다시 가디알리는 기후 변화의 뿌리를 이해한다는 것은 ‘노예제, 식민주의, 신자유주의 구조 조정의 500년 역사를 하나의 연속적인 이야기의 일부로 이해하는 것을 의미한다’고 주장하면서 이러한 서로 얽힌 문제를 통해 사고할 수 있는 유용한 도발을 제공합니다. 가디알리가 말했듯이 이러한 ‘억압의 씨앗’ 사이의 다양한 연결을 인식함으로써만 우리는 ‘전 세계에 돌봄의 공동체를 만들기 시작’할 수 있습니다. 기후 행동을 위한 뮤지엄 재구상은 또한 팬데믹 이후의 세계, 인종 및 사회 정의, 인간과 비인간 친족 간의 보살핌과 호혜를 위해 뮤지엄을 재구상하라는 요청으로도 볼 수 있습니다. 이 책에서 언급되는 “기후 행동”은 이러한 모든 기록과 그 이상을 넘나듭니다. 정책 집단 내에서 기후 행동의 두 가지 주요 기동인 완화와 적응은 온실가스 배출 감소 전략을 안내하고 온난화 세계에 적응하는 데 필요한 변화를 실행하는 데 도움이 됩니다. 뮤지엄은 다양한 방식으로 이 두 가지 궤적에 기여할 수 있지만 기후 위기의 사회적, 문화적, 정치적, 경제적 측면을 다루는 데에도 적합한 위치에 있습니다. 그들은 새로운 형태의 거버넌스와 참여를 장려하고, 진보적인 연구와 교육을 지원하며, (잠재적으로) 사회 전반에 걸쳐 체계적인 변화를 촉발할 수 있습니다. 동시에 기후 변화는 뮤지엄 운영 방식에 심각한 문제를 야기합니다. 급격한 사회적, 환경적 변화의 시대에는 수집, 보존, 전시 제작 및 지역사회 참여 관행을 모두 재고해야 할 수도 있습니다. 해수면 상승과 극심한 더위로 인해 변화된 세상에서 뮤지엄은 어떤 모습일까요? 뮤지엄은 어떻게 기능할 것이며 누구에게 봉사해야 할까요? 자연과 사회를 다시 연결하고, 기후 변화, 불평등, 사회 정의 등 난제를 해결하는 데 어떤 역할을 할 수 있을까요?

이 책은 대화, 구체적인 사례 연구, 사변적 제안을 통해 이러한 질문에 접근합니다. 전반적으로 이 책에 실린 글들은 뮤지엄, 갤러리 및 기타 문화 기관과 관련하여 우리가 인식론적(또는 실존적) “전환점”에 있다는 감각을 지니고 있습니다. 이전에 있었던 것은 더 이상 목적에 적합하지 않은 것 같다는 느낌입니다. 화석 연료 시대의 문화 인프라는 지구 온난화의 과제를 해결하기 위해 진화하지 않으면 시대에 뒤떨어진 채굴주의자들의 채광 기술과 같은 방식으로 좌초될 위험이 있습니다. 많은 뮤지엄이 그러한 붕괴의 무고한 희생자가 되지 않도록 유의해야 합니다. 전 세계적으로 뮤지엄의 출현과 확산은 인간과 비인간 생명의 분리를 포함하여 지구를 기후 붕괴 직전으로 이끈 많은 요인과 밀접하게 연관되어 있습니다. 흑인, 원주민, 소수민족에 대한 소외와 억압, 무한한 경제 성장에 의존하는 진보 서사를 부추겨 왔습니다. 최근 몇 년 동안 뮤지엄이 그러한 유산을 다루는 방식에 큰 변화가 있었지만 보존, 해석, 큐레이팅, 교육 및 연구의 기본 논리는 거의 그대로 남아 있습니다.

기후 행동을 위한 뮤지엄 재구상(Reimagining Museums for Climate Action)은 비평과 창의성을 통해 이러한 논쟁을 진전시키려고 합니다. 이는 가능한 프레임워크로 수행할 수 있는 방식에 대한 깊은 질문이 풀리도록 논의를 진전시키고자 하는 것입니다. 이 책에 포함된 대화와 에세이는 2021년 6월부터 11월까지 글래스고 과학센터에서 개최된 뮤지엄 재구상 프로젝트 및 전시회를 위해 개발된 일련의 핵심 “개념”에 응답하고 이를 기반으로 아이디어를 다양한 방식으로 설명합니다. 아래에서 우리는 이 지속적인 재구상 과정을 통해 나타난 몇 가지 핵심 주제와 질문을 다시 살펴보기 전에 프로젝트에 대한 간략한 배경을 소개하고자 합니다.

과정(Process)

기후 행동을 위한 뮤지엄 재구상은 국제 디자인 및 아이디어 공모전으로 시작되었습니다. 2020년 국제 박물관의 날에 시작된 대회는 ‘뮤지엄과 기후 변화’라는 주제에 대한 토론을 새로운 대중과 구성원에게 공개하고 우리 사회가 순 제로 또는 탄소 제로 세계를 달성하는 데 필요한 깊고 혁신적인 변화를 이룰 수 있도록 뮤지엄이 도울 수 있는 방법을 질문하고자 했습니다. 특정 위치나 뮤지엄 유형에 초점을 맞추기보다는 의미 있는 기후 행동을 지원하고 장려하기 위해 박물관학적 사고의 기초 자체를 뒤흔들고 전복하는 것을 목표로 하는 제안을 공모했습니다. 특히 “전통적인” 뮤지엄과 근본적으로 다르거나 전통적인 뮤지엄이 운영되는 새로운 방식을 모색하는 디자인 및 컨셉 제안을 요구했습니다. 공모전 개요에는 ‘디자이너, 건축가, 학자, 예술가, 시인, 철학자, 작가, 뮤지엄 전문가, 원주민 단체, 지역 사회 단체 및 일반 대중이 기후 변화 시대에 보다 공평하고 지속 가능한 미래를 가져오는 데 도움이 되도록 뮤지엄을 하나의 기관으로 근본적으로 (재)상상하고 (재)설계할 것을 요구했습니다. 전 세계에서 500건 이상 관심 표명을 했었고, 그 결과 48개국에서 264개의 제출물이 접수되었습니다. 이는 환상적인 것부터 매우 실용적인 것까지 다양했으며 광범위한 뮤지엄 유형(사회사, 과학, 공동체, 자연사 등)을 포괄했습니다.

대회가 끝난 후, 8개 팀이 글래스고 과학 센터에서 열리는 전시회에 초대되었습니다. 이 전시회는 COP26에 앞서 열렸고 COP26 동안에도 계속되었습니다. 이 전시회는 과학 센터의 상설 전시인 <미래의 동력(Powering the Future)>과 통합되어 문화 기관이 미래의 세계를 형성하는 데 중요한 역할을 해야 한다는 점을 강조했습니다. 결정적으로, 기존 상설 전시 내 활용도가 낮은 공간 안팎에 임시 전시를 디자인하는 방식은 본 공모 개요 자체의 측면을 반영하여 우리와 디자이너들이 기후 행동을 위한 기존 전시를 재구상하는 방법을 실질적으로 탐구하도록 했습니다. 이 실험은 도전적이었지만 보람이 있었고 상설 전시와 임시 전시 사이에 예상치 못한 시너지 효과와 병치를 만들어냈습니다. 전시 선정 팀은 유명 디자이너, 큐레이터, 학계, 사운드 아티스트, 디지털 전문가, 원주민 영화제작자, 신진 건축 실무자 및 박물관 관리자가 포함되었습니다. 이는 의미 있는 방식으로 박물관을 “재구상”하는 데 필요한 학제간 대화와 동맹의 좋은 예입니다. 이 책에는 프로젝트의 더 폭넓은 아이디어에 대한

다양한 에세이 및 성찰과 함께 그들의 개념이 포함되어 있습니다. 또한 대회의 국제적인 규모는 박물관에 대한 비판적이고 창의적인 사고가 초지역에서 행성으로, 도심에서 숲 생태계로 다양한 규모와 맥락 사이를 이동하는 것과 관련이 있다는 사실을 강조합니다.

헨리 맥기의 뮤지엄과 지속 가능한 개발 목표에 대한 정책 중심 작업², 미래를 만드는 실천으로서의 유산에 대한 로드니 해리슨의 사변적 접근³, 문화유산과 뮤지엄의 비평적-창의적 디자인 실천에 대한 콜린 스틸링의 관심⁴을 포함하여 다양한 연구 궤적을 한데 모아 공모전 개요를 공동 집필하였습니다. 이러한 궤적은 어떤 면에서 중복되지만, 전망 면에서 상당히 이론적인 연구와 정책 및 실무에 더 관심을 두는 작업 사이의 격차와 긴장은 뮤지엄과 기후 행동에 대해 총체적으로 생각하는 데 유용한 토대를 제공했습니다. 이를 위해 개요에는 수집, 보존 및 전시 제작에 관한 간단한 문제, 탈식민화와 탈탄소화 사이의 연결, 기본 원칙에 대한 도전의 필요성, 뮤지엄이 무엇인지에 대한 사변적 아이디어에 대한 열망, 뮤지엄과 기후 정의 간의 관계가 포함되었습니다. 영국 글래스고 COP26 개최와 관련된 활동으로서 개요에는 기후 역량 강화를 위한 행동(Action for Climate Empowerment)⁵을 포함하여 뮤지엄과 관련된 다양한 UN 프로그램에도 특별한 관심을 기울였습니다.

이 책과 관련 웹사이트 및 “도구 상자(toolbox)”는 상황에 따라 일시적일 수 있는 프로젝트의 유물(artefact)로 작용합니다. COP26과 글래스고 전시회가 끝난 후에도 이러한 자료가 계속 유용하게 사용되기를 바랍니다. 이 책에 포함된 개념과 논평은 수많은 학자, 활동가, 건축가, 예술가, 큐레이터, 디자이너 및 기타 사람들을 모아 프로젝트의 광범위한 주제를 반영합니다. 이 장의 제목에서 알 수 있듯이 우리는 이 책을 기후 비상사태를 해결하기 위해 뮤지엄과 문화유산 분야 내외의 급진적인 행동을 불러일으킬 수 있는 가능성으로 뮤지엄의 미래를 탐색하기 위한 일종의 사변적 자료집으로 생각하고 싶습니다.

동원(Mobilising)

동시에, 기후 위기에 대한 직접적인 대응으로 뮤지엄의 친숙한 아이디어에 도전하는 광범위한 계획이 이루어졌습니다. 여기에는 이 책에 소개된 활동가 중심의 뉴욕과 영국의 기후박물관들과 UN을 위해 제안된 뮤지엄이 포함됩니다. 이 뮤지엄의 첫 번째 프로젝트인 ‘My Mark, My City’는 전 세계 지역사회의 기후 행동에 활력을 불어넣는 것을 목표로 합니다. 이와 함께 문화 부문 전반에 걸쳐 화석 연료 후원을 중단시키려는 시위 단체들인 ‘Culture Unstained’나 ‘BP or Not BP?’의 긴급한 작업을 언급하지 않을 수 없습니다(이러한 그룹의 활동도 Culture Unstained의 공동 감독인 크리스 개라드(Chris Garrard)의 시각적 에세이 형식으로 이 책에 소개되어 있습니다). 2020년에만 관련 학술지에서 세 번의 특별 호를 기획한 것을 비롯해 최근 몇 년간 뮤지엄 연구에서 성장하는 하위 분야인 기후 관련 출판물들도 이 주제를 탐구하기 시작했습니다.⁷ 이 문헌 전반에 걸쳐 발견된 광범위한 사례 연구, 창의적인 개입 및 개념적 접근 방식은 뮤지엄이 기후 행동과 교차하는 다양한 방식에 대한 귀중한 개요를

제공합니다. 이 작업의 주요 측면들은 뮤지엄이 다양한 대중이 기후 변화 과학에 참여할 수 있는 “신뢰할 수 있는 공간”이라는 아이디어⁸; 생물다양성 보존에 대한 새로운 접근법을 알리기 위한 컬렉션, 특히 자연사 컬렉션의 가능성⁹; 대체 소비 형태를 장려하기 위한 뮤지엄의 필요성¹⁰; 기후 변화와 관련된 특정 대상 및 내러티브를 중심으로 나타낼 수 있는 문화 간 참여 기회¹¹; 그리고 다양한 보존 및 관리 방식을 통해 자연과 문화 사이의 경계를 무너뜨릴 수 있는 잠재력¹²에 대한 논의입니다. 이러한 작업이 가장 분명하게 강조하는 것은 기후 문제와 관련하여 해당 부문에 대한 단일 경로나 변화 이론이 없다는 사실입니다. 이 위기를 해결하려면 새로운 상상, 새로운 관행, 새로운 개념 및 새로운 전략적 조정이 필요합니다.

여기에는 체계적인 형태의 인종차별과 불평등을 지원하는 데 있어 뮤지엄과 문화유산의 지속적인 역할을 다루려는 목표를 가진 광범위한 계획과 중요한 유사점이 있습니다. 영국과 미국에서는 Museum Detox, Museums Are Not Neutral, Museum as Muck, Decolonize This Place와 같은 캠페인 그룹과 포럼이 종종 기후 행동의 정치적 차원들과 결합하는 방식으로 이 분야의 역사적, 현대적 불의에 대한 관심을 끌었습니다. 이러한 작업은 식민주의, 제국주의, 민족주의, 산업 자본주의 등의 문제와 촘촘하게 얽혀 있는 뮤지엄을 표면화하는 데 도움이 됩니다. 뮤지엄은 결코 세계로부터 고립된 적이 없지만, 다양한 억압과 파괴적인 구조에 대한 뮤지엄의 공모는 이제 여러 전선에서 날카로운 초점을 맞추고 있습니다.

이 작업의 대부분에서 우리는 전 세계 뮤지엄의 출현과 확산이 더 이상 무시할 수 없는 방식으로 탄소 배출과 환경 악화의 증가를 추적한다는 인식을 (때로는 명시적으로, 때로는 암묵적으로) 발견합니다. 로버츠 제인스(Roberts Janes)는 자신의 저서 『혼란스러운 세계의 뮤지엄(Museums in a Troubled World)』에서 글로벌 뮤지엄 ‘프랜차이즈’를 기후 변화에 맞서 싸우는 데 유용한 도구라고 설명합니다.¹³ 그러나 이 프랜차이즈는 산업 혁명, 다양한 제국 또는 대가속의 유물로 읽을 수도 있습니다. 뮤지엄은 기후 위기를 초래한 과정의 도구이자 유산으로 볼 수 있기 때문에 바로 이 순간 의문을 제기하고 있습니다. 이 위기를 해결하기 위해 뮤지엄 인프라를 동원한다는 것은 단순히 “재창조”하는 것이 아니라 완전히 용도를 변경해야 할 수 있는 일련의 관행, 제도 및 사고 방식을 고려하는 것을 의미합니다.

불확실한 미래

그러나 상상력은 이 과정에서 여전히 필수적인 도구로 남아 있습니다. 아미타브 고쉬(Amitav Ghosh)는 자신의 저서 『대 혼란(The Great Derangement)』에서 ‘기후 위기는 문화의 위기이기도 하며, 따라서 상상력의 위기이기도 하다’고 주장합니다.¹⁴ 따라서, 온난화 세계의 도전에 맞서는 데 도움이 되는 새로운 창의적 상상이 시급히 필요합니다. 기후 행동을 위한 뮤지엄 재구상(Reimagining Museums for Climate Action)은 여러 핵심 분야에서 그러한 상상력을 고취하고 홍보하는 것을 목표로 삼았습니다. 첫째, 뮤지엄이 역사적으로 기후 변화 문제와 얽혀 있다는 점을

인식함으로써 우리는 의미 있는 기후 행동을 가져오기 위해 박물관학 관행의 인식론적 변화가 필요하다는 점을 강조하고자 했습니다. 둘째, 뮤지엄이 이미 어느 정도 기후 행동 작업에 포함되어 있는 다양한 방식을 강조함으로써 우리는 부문 전반에 걸쳐 서로 다른 전략과 접근 방식을 함께 끌어내기를 희망했습니다. 셋째, 이 문제에 대한 대화를 ‘박물관 연구’라는 다소 좁은 분야를 넘어 외부의 사람들에게까지 확장함으로써 우리는 학제간 관점과 입장을 장려하고자 했습니다. 마지막으로, 이 분야의 창의적인 방법론으로 추론적 디자인을 수용함으로써 이 프로젝트는 뮤지엄이 무엇을 할 수 있거나 되어야 하는지에 대한 선입견에 도전하는 것을 목표로 삼았습니다.

기후 변화의 영향은 기온 상승, 생물 다양성 손실 및 기타 환경적 결과뿐만 아니라 정신적 경험, 문화적 반응, 비즈니스, 정치, 시간 및 역사와의 관계에서도 느껴집니다.¹⁵ 이것이 바로 뮤지엄이 현재 온난화로 인한 피해에 직면하고 있는 것을 넘어 탐색하고 있는 변화입니다. 이는 더 이상 박물관학자들에게만 맡겨질 수 없는 박물관학적 “재상상”의 범위를 크게 확장합니다.

종합적으로 볼 때, 이 책에 정리된 개념, 이야기 및 논평은 기후 조치를 촉진하기 위해 뮤지엄에서 일어날 수 있는 여러 가지 중요한 변화를 강조합니다. 첫 번째는 경계를 무너뜨리고 질서와 통제라는 권위주의적 가치에서 벗어나는 것과 관련이 있습니다. 필연적으로 변화하는 미래 세계에서 뮤지엄은 이러한 요인에 맞서기보다는 불확실성과 변화의 창의적 가능성을 받아들이고 포용해야 합니다. 이는 뮤지엄의 친숙한 구조를 다시 생각하는 것을 의미합니다. 중앙 집중화된 공간과 건물 대신, 대회를 위해 제시된 많은 아이디어는 수집, 큐레이팅, 교육 및 연구의 분산된 방법을 지원하는 비계층적 “네트워크”를 강조했습니다. 이러한 변화는 뮤지엄을 표면적으로 봉사하는 지역 사회에 더 가깝게 만들 것입니다. 이는 책 전체에서 다양한 방식으로 관찰할 수 있는 또 다른 핵심 주제입니다. 공모전에 제출된 많은 아이디어가 전통적 뮤지엄과 자본주의가 세계로부터 가치를 추출하고 축적하는 다양한 과정 사이의 관계를 강조했다라는 것은 의심할 여지가 없습니다. 사람들에게서 물건을 가져가기보다는 사람들과 함께 일하고 찾아가는 것이 소박한 전략처럼 보일 수 있지만, 적절하게 실행된다면 이러한 접근 방식은 뮤지엄의 목적을 근본적으로 바꿀 수 있습니다.

이 책과 프로젝트 전체에 기여한 많은 사람들이 언급했듯이, 위의 모든 사항은 뮤지엄이 일반적으로 관리되는 방식에 대한 상당한 재고를 필요로 합니다. 특정 위기 상황에서는 전문가와 일반인이 함께 모여 새로운 미래를 상상할 수 있는 새로운 형태의 의사 결정이 필요합니다. 마크 챔버스(Mark Chambers)가 기후박물관 관장인 미란다 매시(Miranda Massie)(〈기후 커먼즈〉참조)와의 대화에서 말했듯이 ‘미래를 만드는 사람이 누구인지에 대한 전통적인 공식 비전에서 배제된 사람들을 포함하고 지원하는 가능한 미래에 대한 명확한 비전을 함께 만들려면 창작자와 대중이 필요합니다.’ 챔버스도 지적했듯이 디자인은 ‘의도의 첫 번째 표현’입니다. 여러 면에서 이 프로젝트와 출판물은 필연적으로 따라오는 질문인 ‘우리는 무엇을 하려고 하는가?’에 답하려고 시도합니다. 지금 우리의 의도는 정확히 무엇입니까?’ 기후 조치의 “의도”는 일반적으로 숫자, 차트 및 다이어그램을 통해 전달됩니다. 평균 기온이 특정 임계값을 넘지 않도록 전 세계 온실가스

배출량을 특정 수준으로 줄입니다. 그러나 이러한 의도의 단순성으로 인해 가능한 작업과 향후 시나리오의 복잡한 배열이 가려진다는 점은 거의 언급할 필요가 없습니다.

기후 변화에 관한 정부 간 패널(IPCC)의 각각의 새로운 평가 보고서를 통해 지구의 생물권이 공동의 조치 없이 어떤 종류의 미래를 향해 달려가고 있는지에 대한 명확성은 확인할 수 있지만, 미래의 사회적, 정치적, 문화적, 경제적 측면은 덜 명확합니다. 간단히 말해, 특정 시스템이 변하지 않으면 기후 붕괴의 영향이 너무 심각해서 상황을 인식할 수 없을 정도로 변할 가능성이 높습니다. 마찬가지로, 그러한 영향을 막기 위해 필요한 변화는 전 세계 많은 사람들의 친숙한 삶의 윤곽을 전례 없는 수준으로 바꾸는 것을 의미합니다. 이러한 맥락에서 뮤지엄을 “재구상”한다는 것은 피할 수 없는 것과 바람직한 것 사이를 오가며 사회적, 정치적, 경제적, 환경적 측면에서 끊임없이 변화하는 지형을 탐색하는 것을 의미합니다. 참여적 사고 실험으로서 기후 행동을 위한 뮤지엄 재구상은 뮤지엄과 기타 문화 기관이 IPCC가 제시한 “의도”를 전달하는 데 어떻게 도움이 될 수 있는지 묻습니다. 우리는 이 목표를 다루는 것이 박물관학적인 사고와 실천의 본질에 대한 근본적인 변화를 수반할 수 있다는 사실을 염두에 두고 있습니다.

1 Arundhati Roy, “The Pandemic is a Portal,” *Financial Times* April 3, 2020, accessed August 12, 2021 <https://www.ft.com/content/10d8f5e8-74eb-11ea-95fe-fcd274e920ca>

2 Henry McGhie, *Museums and the Sustainable Development Goals: A How-to Guide for Museums, Galleries, the Cultural Sector and Their Partners* (Curating Tomorrow, 2019)

3 Rodney Harrison, *Heritage: Critical Approaches* (Abingdon and New York: Routledge, 2013); Rodney Harrison, “Beyond ‘Natural’ and ‘Cultural’ Heritage: Towards an Ontological Politics of Heritage in the Age of the Anthropocene,” *Heritage and Society* 8, no.1 (2015), 24–42; Rodney Harrison, Caitlin DeSilvey, Cornelius Holtorf, Sharon Macdonald, Nadia Bartolini, Esther Breithoff, Harald Fredheim, Antony Lyons, Sarah May, Jennie Morgan and Sefryn Penrose, *Heritage Futures: Comparative Approaches to Natural and Cultural Heritage Practices* (London: UCL Press, 2020); Rodney Harrison and Colin Sterling, eds., *Deterritorializing the Future: Heritage in, of and after the Anthropocene* (London: Open Humanities Press, 2019)

4 Colin Sterling, “Designing ‘Critical’ Heritage Experiences: Immersion, Enchantment and Autonomy,” *Archaeology International* 22, no. 1 (2019), 100–113

5 “What is Action for Climate Empowerment?,” United Nations Climate Change, accessed August 12, 2021 <https://unfccc.int/topics/education-youth/the-big-picture/what-is-action-for-climate-empowerment>

6 Sarah Brophy and Elizabeth Wylie, *The Green Museum: A Primer on Environmental Practice* (Lanham: AltaMira Press, 2013); Fiona Cameron and Brett Neilson, eds., *Climate Change and Museum Futures* (New York: Routledge, 2014); Jennifer Newell, Libby Robin and Kirsten Wehner, eds., *Curating the Future: Museums, Communities and Climate Change* (London and New York: Routledge, 2016); L’Internationale, eds., *Ecologising Museums* (Paris: L’Internationale, 2016)

7 Joy Davis, ed., “Museums and Climate Action” [special issue], *Museum Management and Curatorship* 35, no.6 (2020); Sarah Sutton and Cynthia Robinson, eds., “Museums and Public Climate Action” [special issue], *Journal of Museum Education* 45, no.1 (2020); Bergsveinn Þórsson and Nørskov Vinnie, eds., “Curating Climate” [special issue], *Nordisk Museologi* vol. 2020, no.3 (2020)

8 Fiona Cameron, Bob Hodge and Juan Francisco Salazar, “Representing climate change in museum spaces and places,” *WIREs Climate Change* 4, no. 9 (2013), 9–21

9 Henry McGhie, *Museum Collections and Biodiversity Conservation* (Curating Tomorrow, 2019)

10 Helen Arfvidsson and Ann Follin, “Connectedness, consumption and climate change: the exhibition human nature,” *Museum Management and Curatorship* 35, no.6 (2020), 684–696

11 Newell, Robin and Wehner, *Curating the Future*

12 Bergsveinn Þórsson, “When matter becomes a monster: Examining Anthropocenic Objects in Museums,” *Museological Review* 22 (2018), 44–53

13 Robert R. Janes, *Museums in a Troubled World: Renewal, Irrelevance or Collapse?* (London: Routledge, 2009), 179–180

14 Amitav Ghosh, *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 2016), 9

15 David Wallace-Wells, *The Uninhabitable Earth: A Story of the Future* (London: Penguin, 2019), 155; Andreas Malm, *The Progress of This Storm: Nature and Society in a Warming World* (London: Verso, 2018), 11

열린 창 박물관 (Museum of Open Windows)

영국

1

Livia Wang; Nico Alexandroff; RESOLVE Collective:
Akil Scafe-smith, Seth Scafe-smith, Melissa Haniff;
Studio MASH: Max Martin, Angus Smith, Conor Sheehan

번역: 장주희

박물관이 지역사회 주도의 기후행동과 리서치를 위한 장소라면?

‘여러분은 오늘 색다른 행동을 시도하게 될 것입니다. 평상시와 다른 산책을
해보게 될 텐데요. 여러분은 시민 과학자가 되어 주위를 관찰하고 기후변화의
징후를 포착해 글로벌 데이터 수집에 참여하게 됩니다.’

박물관은 단순히 역사적·예술적 가치가 높은 유형의 문화유산 및 예술품을 수집하고
저장하는 창고가 아니다. 오늘날 박물관은 연구, 유희, 토론하는 장소로서 고유의 업무
영역으로부터 스스로 장벽을 넘어 나아간다.

“열린 창 박물관(Museum of Open Windows)”은 이러한 인식을 확장해
시민과 지역사회에 각각 큐레이터와 연구자 역할을 부여한다. 무엇보다 지구 자체를
소중한 예술품으로 바라본다. 멀리 있는 장소를 기록하는 것이 아니라 주변의 특정한
장소에 집중한다. 박물관은 오디오 필드 가이드(Field Guide)의 형태로 지역 환경
속으로 산책을 유도해 시민이 생태계와 직접적인 관계를 맺고 기후 위기의 징후를 포착할
수 있도록 안내한다.

지역 공동체는 전문지식과 특수장비를 사용해 실시간으로 풍경이나 산업 활동의
이미지를 제공하고, 온라인 환경을 기반으로 한 다른 공동체의 접근을 허용해 세계에
창문을 연다. 물, 토양, 대기 등의 객관적 정보에 주위 환경에 관한 주관적 설명을 더해
수치와 통계로 표현되는 과학의 냉정함을 완화할 수도 있다.

이러한 가정 안에서 박물관은 지역 문화와 지역 환경에 맞춘 시민 과학을
실현하는 국제적 도구와 자원, 즉 연결망 인프라로서 재구성된다. 모든 박물관은 열린
창 박물관에 참여할 수 있다. 박물관이 보유한 수집품, 전문지식, 장비에 대한 접근을
허용해 지역사회가 자료를 수집하고 공유함으로써 기후 행동에 관여할 수 있다. 열린 창
박물관은 단일한 장소로 국한된 박물관 개념을 해체한다. 그리하여 세계 여러 공동체가
리서치를 수행하고 정리해 궁극적으로 어떻게 영역을 돌볼 수 있는지 질문을 던진다.

박물관은 이렇듯 다른 시선을 견지하도록 도와 일상의 아름다움에서 간과되어
온 것의 중요성을 인식하게 만든다. 필드 가이드의 목표는 광활한 생태계의 한 부분으로
환경과 유기체를 인식하면서 자신의 위치를 이해하게 돕는 도구를 제공하는 것이다.
필드 가이드는 지역 차원의 행동으로 정부와 기관의 변화까지 불러올 수 있다는 점을
상기시킨다.

‘우리는 필드 가이드를 세계 곳곳에서 청취하여 기후변화가 우리 모두에게 미칠
영향을 생생하게 담는 역할을 하도록 주위의 “창을 열(open a window)”
것입니다.’



열린 창 박물관 오디오 필드 가이드의 '데이터', 런던 남부, 익명
 'Data' collected following Museum of Open Windows Field Guide, South London.
 Anonymous.



열린 창 박물관 오디오 필드 가이드의 '데이터', 런던 남부, 익명
 'Data' collected following Museum of Open Windows Field Guide, South London. Anonymous.

니코 알렉산드로프

니코 알렉산드로프(Nico Alexandroff)는 런던에 기반을 둔 연구자이자 건축가로 왕립예술대학에서 건축학 석사를 취득했다. 글래스고, 프라하, 카를스루에의 전시회에 작품을 출품했고, 콜롬비아(University of Columbia) GSAPP와 RIBA에 기고한 이력이 있다. 그는 바틀렛 건축대학(Bartlett School of Architecture) 디자인 튜터로 최근 디자인 연구단체 After-Bodies를 설립했다. 현재는 왕립예술대학 박사 과정을 밟으며 기후 붕괴와 관련한 빙하의 우주론을 연구하고 있다.

열린 창 박물관의 팀원들은 기후 및 생태학 연구, 행동주의, 디자인, 교육, 박물관, 공공 프로그램 및 건축을 포함한 광범위한 분야에서 작업하고 있다. 팀원들은 기후 위기뿐 아니라 이를 전달하는 방식, 설계된 환경의 역할 등을 주요 관심사로 삼으며 각자 활동을 이어 나가고 있다.

열린 창 박물관은 기후·생물 다양성 위기의 익숙한 재현과 기후 행동의 관행에 대한 질문을 제기하는 것에서부터 시작한다. 행동을 재구상하기 위해서는 기후변화에 대한 시각적·감각적 이해의 폭을 확장해야 할 필요가 있다. 이를 위해 기후변화가 어떻게 생생한 경험을 통해 제시되고 집단화를 통해 공유되는지 질문을 던진다. 박물관은 경험과 행동 사이의 가교로서 물질세계를 초월해 추상화되어 '정보 과잉'으로 끝나는 서구의 실증적 미학에 대해 의문을 제기한다.

코로나19는 집단적인 인간의 인지를 피할 정도로 급격히 확산된 재앙이었다. 사회 행동 양식은 의사 결정자에 따라 바이러스의 시간성을 따르도록 강제되어 심각하고 초국적인 양상으로 나타났다. 일반적으로 기후 위기는 느린 재앙으로 여겨지지만, 과학 분야와 관료제, 대중매체 사이를 넘나들며 급진적으로 단순화되기도 한다. 코로나19는 세계화 속 서식지 파괴, 기업식 농업, 멸종 위기 등의 재난을 보여주는 기후 위기의 지형도이자 행성 규모의 도표로 이해되어야 한다.¹

2020년에 발생한 코로나19 재앙으로 인해 우리는 시뮬레이션을 폐기할 것이 아니라 오히려 대중성과 가독성을 강화한 조작 가능한 형태의 시뮬레이션을 고안해야 한다. 그렇다면 복합적 거버넌스를 위해 총체적으로 설계된 시뮬레이션은 어떤 형태로 존재할까? 곡선 이상의 다른 결과를 가능하게 만들까? 이는 어떻게 만들어질 수 있을까?²

열린 창 박물관 프로젝트는 지구를 신진대사의 과정으로 바라보고 행성 규모의 에너지 흐름의 교환과 이동에 주목하고자 한다. 이 신진대사는 다양한 신체(대기, 돌, 살아있거나 죽은 자들)의 얽힘으로 표현될 수 있다. 이 프로젝트는 기후변화 프로토콜에 대한 민주적 참여를 확대하기 위한 매체로 풍경을 프레임화하는 것을 목표로 한다. 놀랍게도 박물관은 지식체계와 행동 양식 사이의 이러한 변화를 만드는 이상적인 기관으로 여겨지고 있다.

좋은 삶든, 나의 것은 너의 것이다

기후 위기는 우리의 집단적 의식에 굳게 각인되어 세계 곳곳의 지역사회가 기후 위기에 따른 재앙적인 결과를 목도하고 있다. 그런데도 기후 행동은 우리가 당면한 실존적 위협의 긴급성을 충분히 반영하지 못하는 것이 현실이다.

기후 위기를 객관적인 사실로 받아들이고 있지만, 사실 기후 위기는 주관성과 결부된 정보 미학에 의존한다. 질문의 구성과 풍경 연구를 위한 녹음 장비부터(모두가 산포도 그래프를 읽을 수 있는 것은 아니므로) 선별적 대상을 위한 자료 제시 방식까지 주관적인 요소가 개입될 여지가 있다. 하지만 이러한 미학은 일반적으로 현장에서 변화를 직접 경험하는 이들과는 거리가 있다. 이에 대응하여 열린 창 박물관은 지역사회를 중점으로 두고 지역 기반의 기후 행동을 위해 주관성을 재활용하고자 한다. 세계에 대한 제한적 시각을 가진 박물관에서 탈피해 모든 개인과 풍경을 반영하는 유형의 박물관을 지역사회가 되찾을 수 있도록 하는 것이다. 이는 지역사회 주도의 노력 촉진과 공공

프로그램 및 시민 과학 진흥을 목표로 하는 박물관의 아웃리치 프로젝트에 바탕을 두고 있다.

오늘날 자원분배는 여전히 영속적인 경제성장을 기반으로 경제성장 체제에 의해 주도된다. 2012년 기준으로 10개국이 세계 자원 채굴량의 68%를 차지한다는 수치가 보여주듯 세계 광산업은 불평등하다.³ 이에 '자연권(Rights of Nature)' 운동은 강, 숲, 산과 같은 자연물을 인간과 동일한 법적 지위를 지닌 대상으로 인정하는 방식으로 대응하고자 한다. 콜롬비아 우림, 미국 이리호, 인도 갠지스강, 뉴질랜드 테 우레웨라 국립공원의 사례는 모두 국가 법률에 따라 자연물을 법적 인격체로 인정한 경우이다. 열린 창 박물관은 스스로 기록한 '로컬'에 대한 인식을 조직적으로 운용하여 이러한 풍경의 프레임을 구축한다.

'로컬'을 조직적으로 운용하기(Operationalising the 'local')

생태적 재앙의 흔적은 가시적으로 드러난다는 점에서 재앙의 직접적인 결과이며, 그 과정을 지구라는 매체에 부호화한 것이기도 하다. '흔적'은 인류세로부터의 탈출을 구상하는 우리의 방법을 알리는 동시에 지구 표면에 대한 미학적 지배를 선포한다.⁴

지역 환경을 더 자세히 관찰할수록 불규칙한 '흔적'을 더 많이 발견하게 된다. 흔적이란 자필적 시각화로서 '스스로 기록'하는 것을 의미하며, 생물학적 지표로 알려져 있기도 하다. 이러한 흔적을 특정 시선을 통해 관찰함으로써 기후 위기를 시각적, 물리적으로 드러내 자연환경의 이상 현상과 대사적 흐름의 비동기화를 나타내는 능력을 갖추게 된다.⁵

기후 위기는 재현의 위기인 만큼이나 소통의 위기이기도 하다. 기후 정책은 정보 시각화에 기반하는데, 이러한 형태의 시각화는 논쟁의 여지를 남겨 현재 펼쳐지는 재앙에 대한 적절한 정치적 행동을 취하는 것을 방해한다. 자필적 시각화는 환경변화를 드러내는 방식으로 인간의 신체를 포함한 지구 신진대사의 복잡한 연관성에 대해 긴요한 성찰을 제공한다. 이를 위해 열린 창 박물관은 풍경, 영토, 환경, 생태계를 매개체로 활용한다.

풍경 매개화(Landscape mediatisation)

기후 위기의 즉각적이고 심각한 위협이 아직 도래하지 않은 북반구 거주자도 과학의 시각화 도구인 그래프, 모델, 시뮬레이션, 재앙 예측, 또는 현대의 가상 도메인에 퍼진 충격적인 사진을 통해 현재 벌어지고 있는 재앙을 이해하게 된다. 매개는 특정 대상에게 찰나, 순간, 현상, 흔적을 무엇으로, 어떻게, 왜 보여줄지 선택하는 과정으로 복잡성을 관리하는 유용한 도구이다. 이는 시각의 전환으로 감각의 방식으로 작동한다.

풍경 매개화의 개념은 기후 및 생물 다양성 위기 문제와 현재 상황을 이해하기 위해 사용되는 모형(고립된 과학적 발견과 지구계의 단순화된 기후 모델 시뮬레이션) 간의 관계를 강조한다. 행동은 의사 결정자들이 문제를 어떻게 제시하고 이해하는지에 따라 결정되는데, 열린 창 박물관은 새로운 이미지나 그래프를 제공하는 대신 현재

전개되는 위기를 기록하기 위한 새로운 유형의 집단화된 시선을 구축한다.

지표는 모형의 경계를 정의한다. 모형은 현재 삶의 복잡성을 인식하는 방식이다. 지표는 변화하는 지구계를 예측하고 이해하는 데 사용하는 매개 변수지만, 구축되고 선택되고 선별된다는 점에서 정치성을 내재한다. 이 프로젝트는 지구의 흐름을 시각화하는 매개 변수를 재정립하는 작업으로서 변화의 증거(자필적 시각화)를 수집하는 데 초점을 맞춘다.

연대의 결속

박물관은 공존을 위한 기관이 될 수 있다. 박물관은 지구의 생물권을 가로지르는 다양한 지역사회에 생태계 보호라는 공동목표에서 하나가 되는 분산된 인프라가 될 수 있다. 열린 창 박물관은 살아 숨 쉬는 유기체로서의 지구를 제시하고자 하는 체계의 변화인 것이다.

박물관 개념을 건물 또는 기관으로부터 분리함으로써 세계교육과 보존의 측면에서 역할을 재구상해 볼 수 있다. 박물관은 지역사회에 의해 목록화되고 연구되며 보존되는 다양한 지형을 엮을 수 있게 창을 열어준다. 열린 창 박물관은 지구를 무수히 다양한 전시관으로, 시민을 지구의 큐레이터로 위치시킨다. 이는 박물관의 예술품과 문화유산이 연구되고 보호받는 것과 같이 환경도 박물관의 유물로서 보존되도록 하는 인식의 전환이다.

전 세계 박물관은 지역 네트워크를 통해 자원을 공유함으로써 위성 박물관을 지원하고 활성화할 것이다. 지역사회 공동체는 전문지식과 장비를 활용해 환경의 실시간 영상이나 데이터 피드를 제공함으로써 물, 토양, 대기 질에 대한 정량적인 정보 등을 외부 공동체와 온라인으로 상호 공유하는 '창'을 열 수 있다. 박물관은 생태계에 의해 형성되어 재생력을 지니고, 도시·지방 환경과 상호작용해 생물권 전역에 흩어진 지역사회를 연결한다. 이 연결지점은 복잡한 시스템의 원인과 결과를 가시화하여 기후변화 창으로써의 역할을 한다. 지역사회를 활성화하고 지역사회의 발견을 확장함으로써 변화의 지표로 여겨지는 이동을 촉진하기도 한다. 환경 모니터링 외에도 주위 환경의 신호를 읽어내는 방법을 배움으로써 우리의 상상보다 기후 위기가 가까이에 있다는 것을 인식할 수 있다.

이 프로젝트는 청소년 참여에도 방점을 두고 있다. 세계화된 사회는 더 넓은 생물권 일부로 공급 사슬과 쓰레기 사슬을 이해하며 생태계와 재연결되는 것이 중요하다. 문제는 이러한 과정에 참여하는 방법을 대부분 모른다는 점이다. 청소년과 어린이는 편협하지 않은 눈으로 세계를 바라보는 능력이 있다. 하지만 지구에서의 잔여 시간이 길다는 점에서 더욱 위태로운 상황에 있기도 하다. 그레타 툰베리의 '미래를 위한 금요일(Fridays for Future)' 시위는 정치적 행동을 촉구하는 데 있어 어린이의 역할을 제시하고 있다. 열린 창 박물관은 젊은 세대에 초점을 맞춤으로써 기후변화 대응을 위한 우주적 변화가 아래에서 위로 이루어져야 함을 보여준다.

박물관이 인프라로서 열린 창 박물관의 일부가 되려면 도시와 지방을 아우르는 공식적인 중심축이 필요하다. 지역사회는 데이터 수집 장소이자 생물권 곳곳에 산재한 다양한 박물관이 소통할 수 있는 매개체로, 이러한 공식적인 중심축은 기후변화를 들여다볼 수 있는 창이 된다.

글래스고 과학센터(Glasgow Science Centre)의 열린 창 박물관 전시는 문화기관과 지역사회 환경 간의 역할 전환을 보여주는 ‘중심축’을 위한 첫 번째 시도로 볼 수 있다. 이는 지역사회를 ‘위한’ 전시가 아닌, 지역사회에 ‘의해’ 기획되어 개인과 생태계가 얹히는 과정을 전면에 내세운다. 전시와 필드 가이드는 이를 위한 인프라가 구축되고 세계 전역에 반복되도록 설계되어 회복력과 행동의 연결망 형성을 촉진한다. 필드 가이드는 대부분의 팟캐스트 플랫폼에서 청취할 수 있다.

1 Lukáš Likavčan, “Geoglyphs to Live by,” *Sonic Acts Academy* 5, no. 2 (2020): 53–57

2 Holly Jean Buck, “The Tragic Omissions of Governance by Curve,” *Strelka Mag*, 2020, accessed August 3, 2021 <https://strelkamag.com/en/article/the-tragicomissions-of-governance-by-curve>

3 Ria Voorhar and Lauri Myllyvirta, *Point Of No Return, The Massive Climate Threats We Must Avoid*, 1st edn (Greenpeace, 2013), accessed July 8, 2020 <https://issuu.com/greenpeace-international/docs/point-of-no-return>

4 Ibid

5 Dietmar Offenhuber, “Data By Proxy – Material Traces As Autographic Visualizations,” *IEEE Transactions On Visualization And Computer Graphics* 26 no. 1 (2020): 98–108

2021년 3월 바커 랭햄(Barker Langham)은 영국 국제 박물관 협의회(ICOM)의 “Working Internationally” 컨퍼런스를 위해 세 편의 필름을 제작했다. 세 편의 필름은 기후변화와 지속가능성을 포함해 오늘날 박물관과 문화산업에 영향을 미치는 글로벌 문제를 탐구했다. 전 세계 박물관 전문가 및 문화 전문가와의 인터뷰를 바탕으로 다른 관점과 새로운 아이디어를 제시하여 성찰을 촉발하고 변화를 장려하는 것을 목표로 한다.

COP26을 위해 기후 행동을 위한 뮤지엄 재구상 프로젝트 공동 책임자 콜린 스티어링과 함께 가상 여행을 떠나 우리가 영화를 만들 때 만났던 사람들, 사물을 만나 이야기했다. 이 그래픽노블 단편은 우리가 이미 지구에 관한 이야기를 전할 수단과 전문지식을 갖추고 있고, 어떤 박물관이든 기후변화를 위한 박물관이 될 수 있으며, 그렇게 되어야만 한다는 점을 보여준다. 무엇보다 바로 지금이 그 시점임을 소리 높여 강조한다.

TESTAMENTS FROM THE AGE OF HUMANS

인간 시대의 증언

AUTHOR
BARKER LANGHAM

ILLUSTRATOR
TOM SEARS

콜린 스티어링 박사는 저 멀리 그만의 상아탑 안에서 문제를 제기하느라 바빴다. 그 문제는 바로 인류세. 그리고 지구에서의 삶이 좋지 않아 보인다는 것이다.



박물관은 기후 위기의 공범이다.

인간성을 자연에서 분리하다니!! 오로지 착취하기 위해 지구의 자원을 분류화하고!

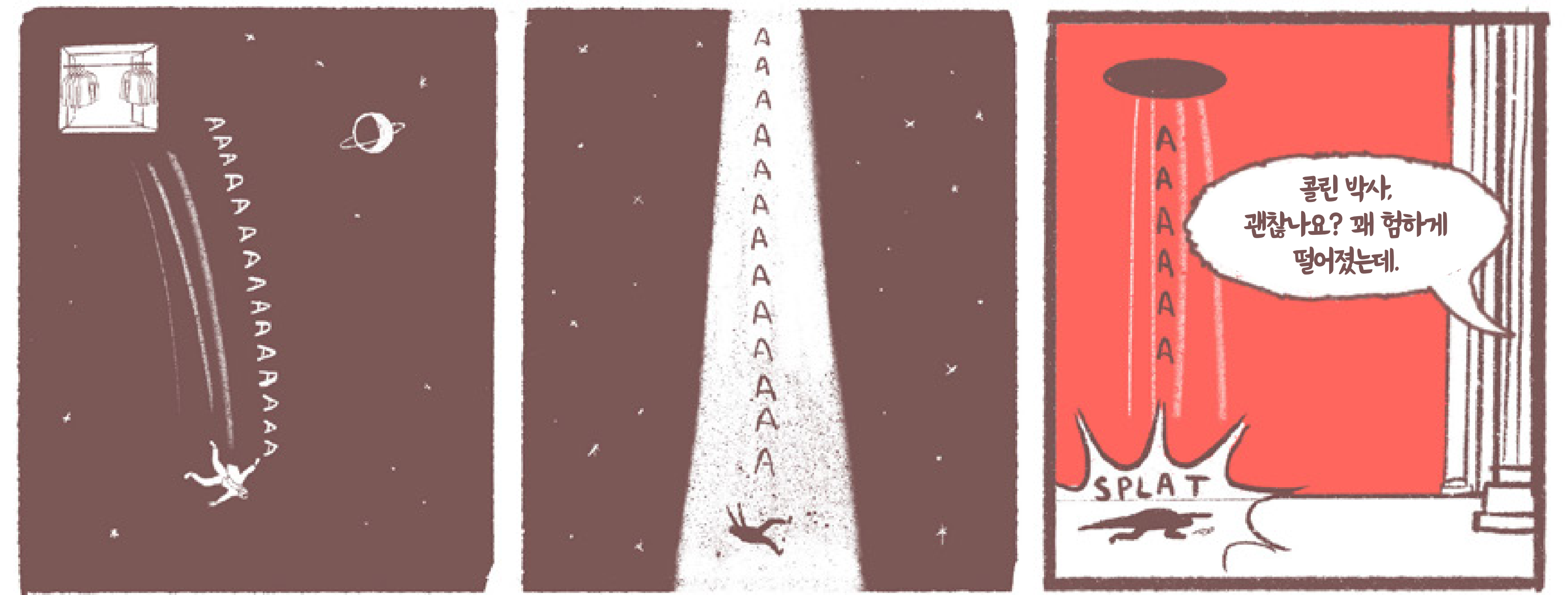
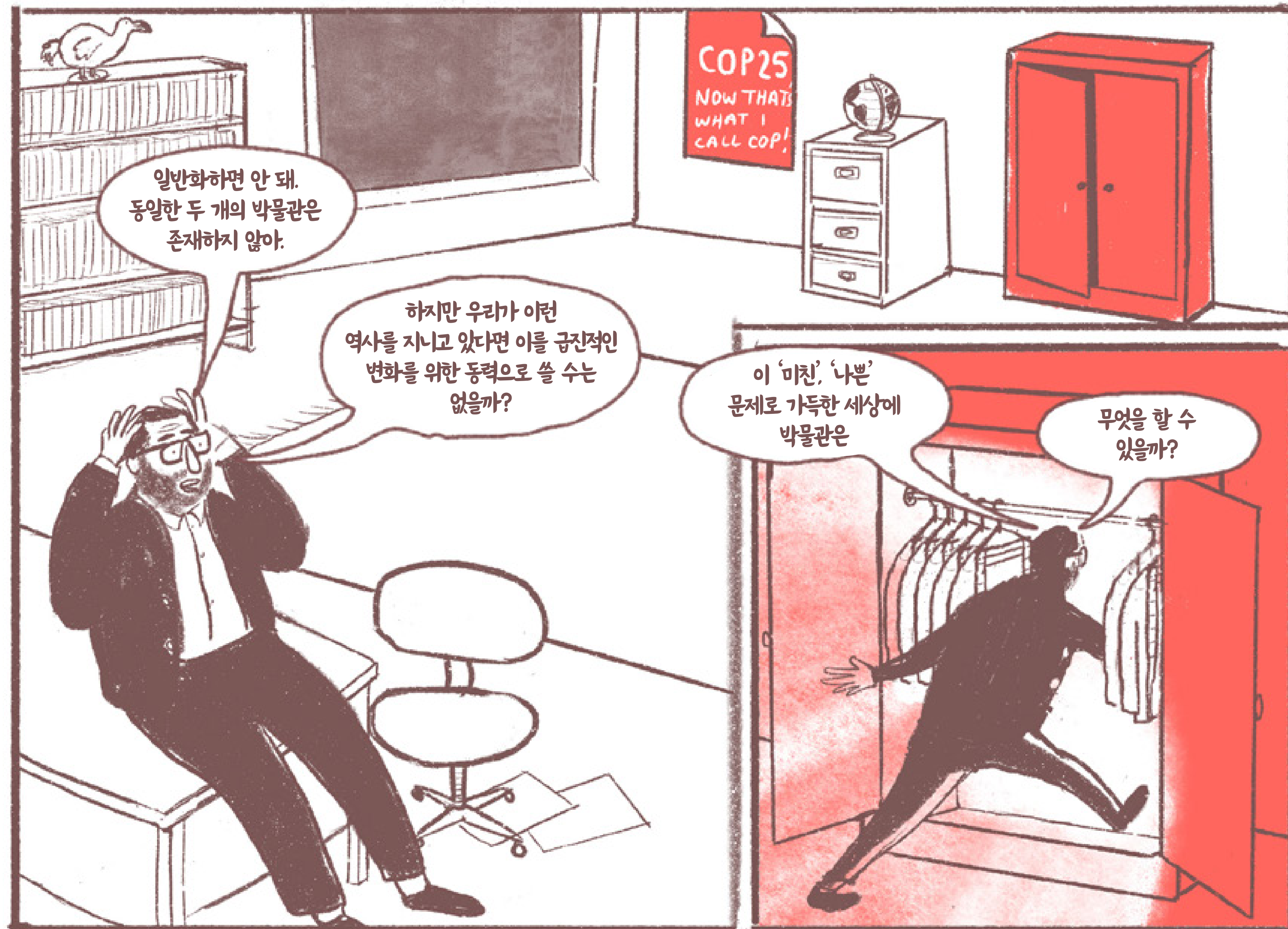


일반화하면 안 돼. 동일한 두 개의 박물관은 존재하지 않아.

하지만 우리가 이런 역사를 지니고 있다면 이를 급진적인 변화를 위한 동력으로 쓸 수는 없을까?

이 '미친', '나쁜' 문제로 가득한 세상에 박물관은

무엇을 할 수 있을까?



야! 어디지? 누구시죠? 어떻게 제 이름을 아시는 거죠?

당신은 여기서 안전해요. 전 곧바로 옵니다.



이곳은 기후 위기를 위한 행동을 하고 싶어 하는 금전주의자들을 위한 성역입니다.

그러니까... 그 말은 그게 저 혼자만 아니란 거네요?

당신은 혼자가 아니에요. 전혀 아니죠. 우리는 지난번 대형 전시 이후 이곳을 점거했어요.

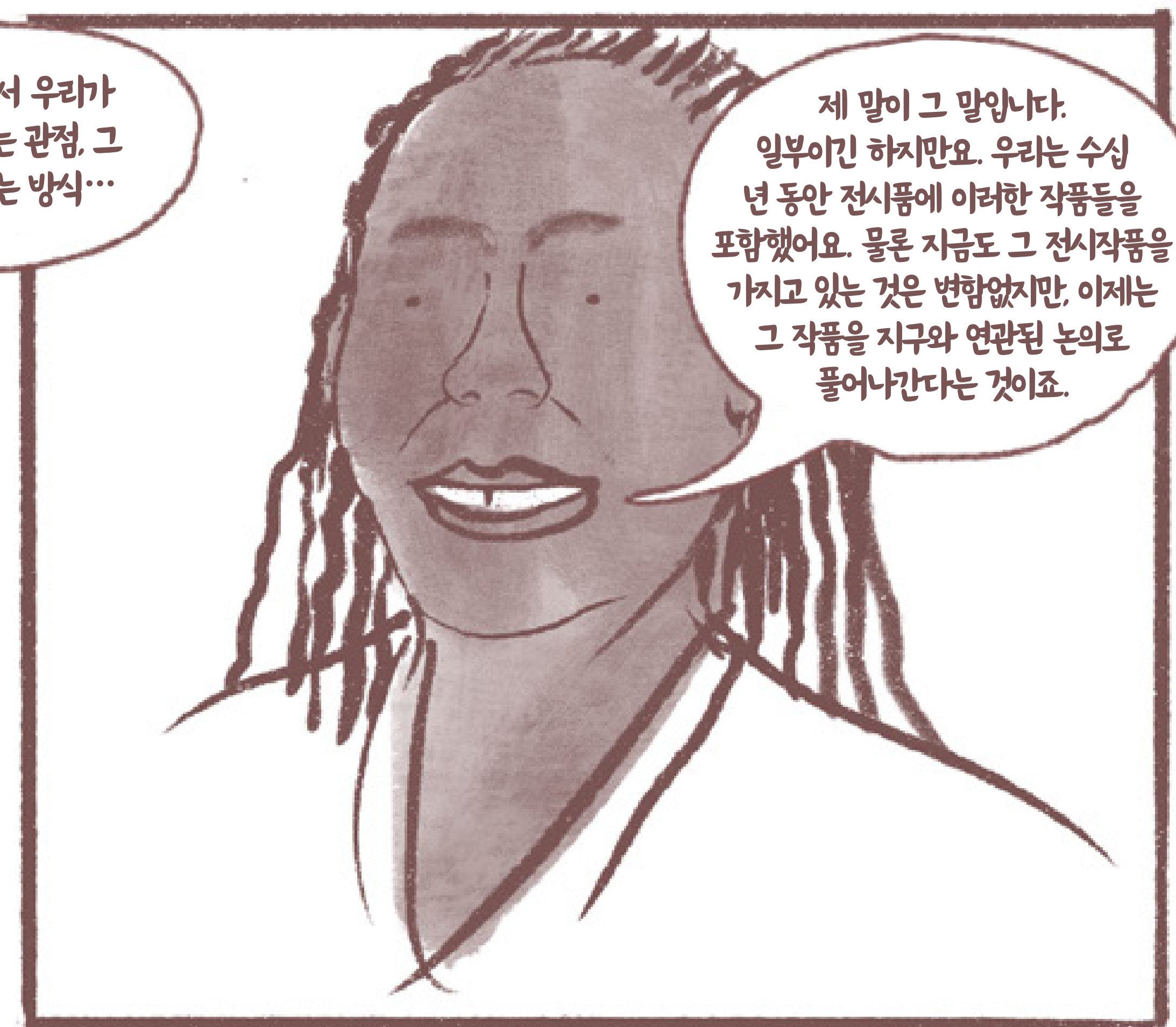
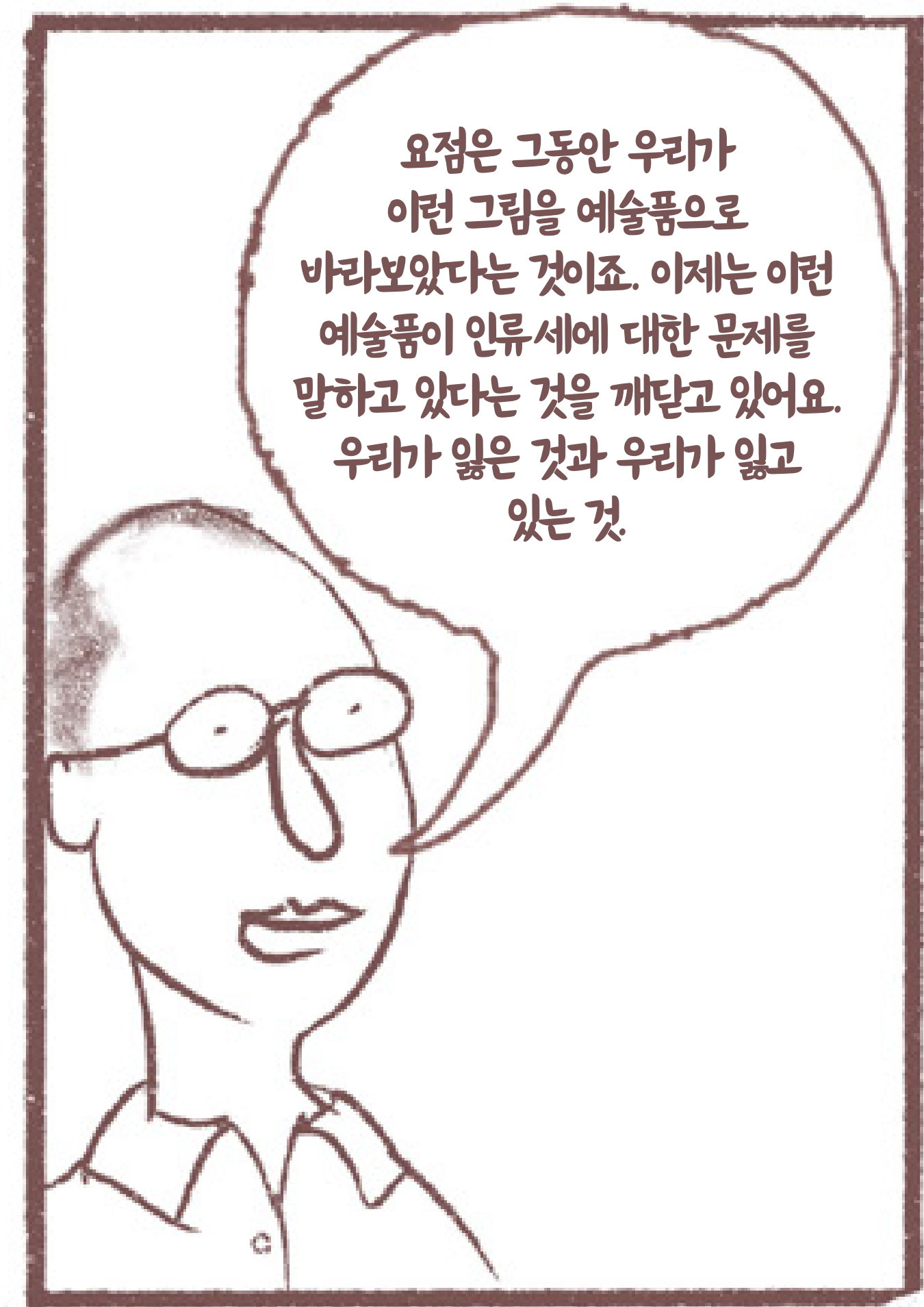
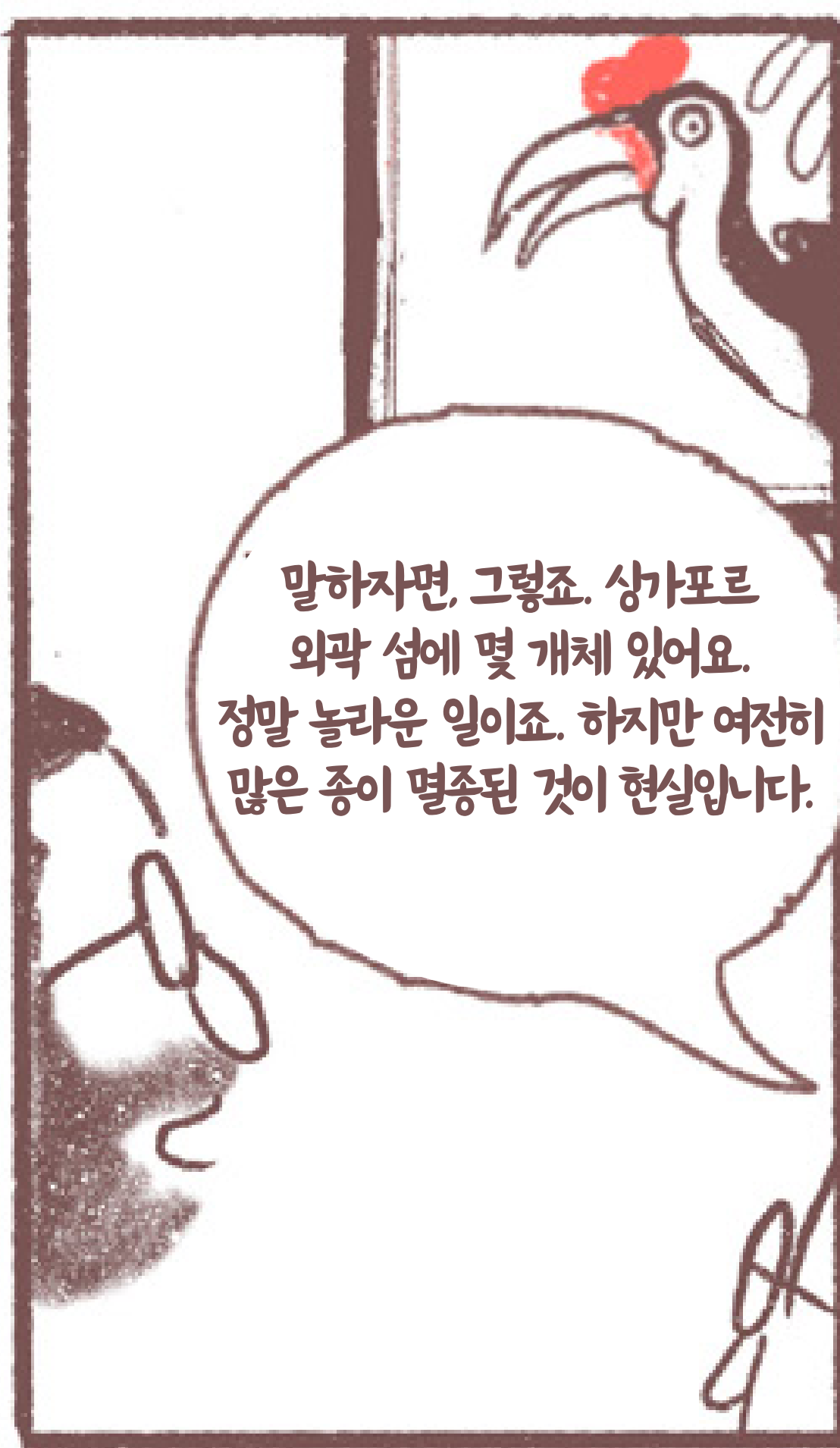
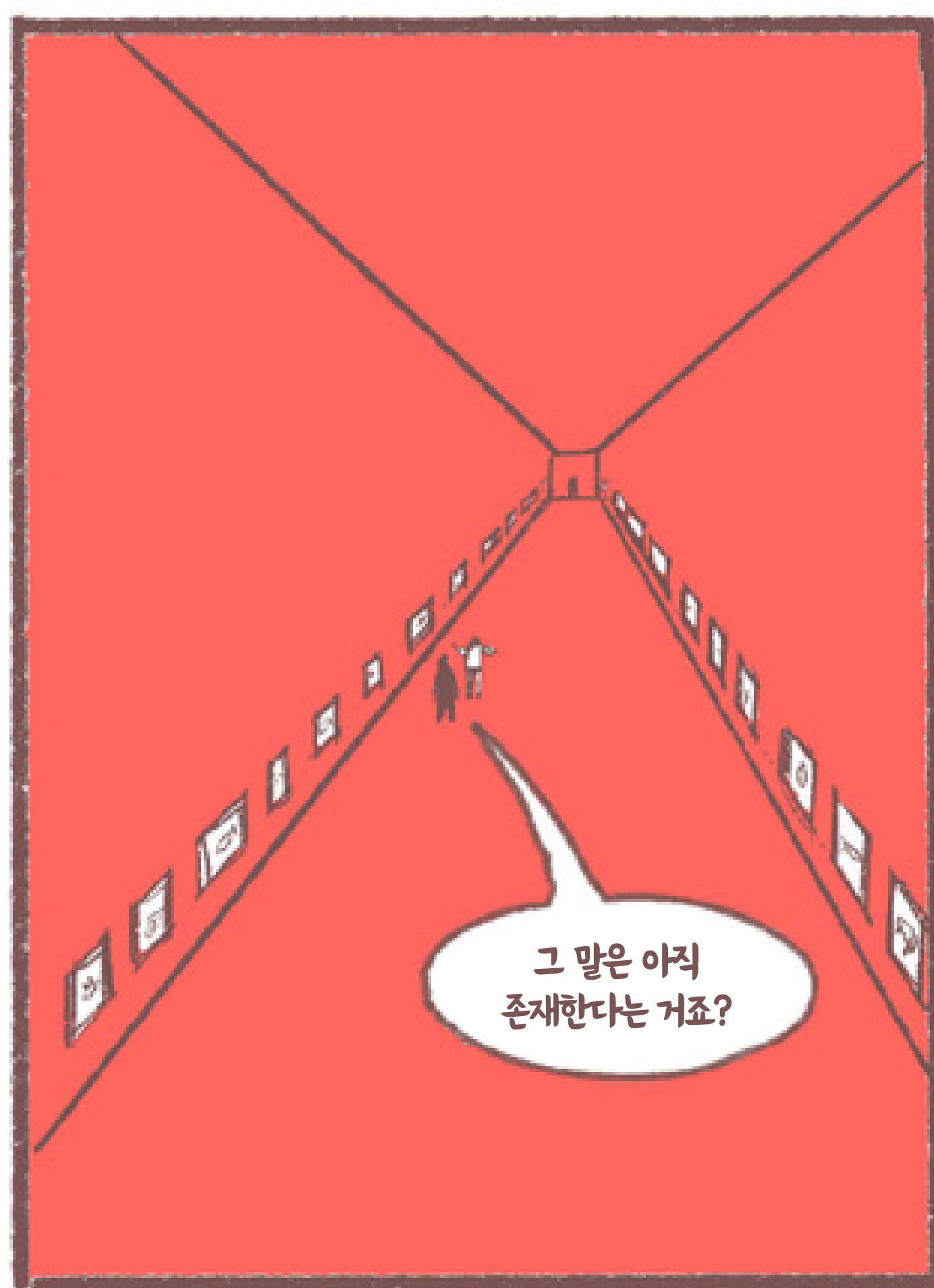


그 전시는 3개월에 불과했는데 이 쓸데없는 현수막도 두고 갔죠. 이 현수막이 씩기 시작하려면 족히 30년은 걸릴 텐데. 그래도 이곳에서의 쓸모를 찾을 수 있을 것 같긴 하지만.



어쨌건 간에, 말했듯이, 여기에 당신 같은 사람이 많아요. 함께해요. 소개해 주고 싶은 동료들이 있어요.





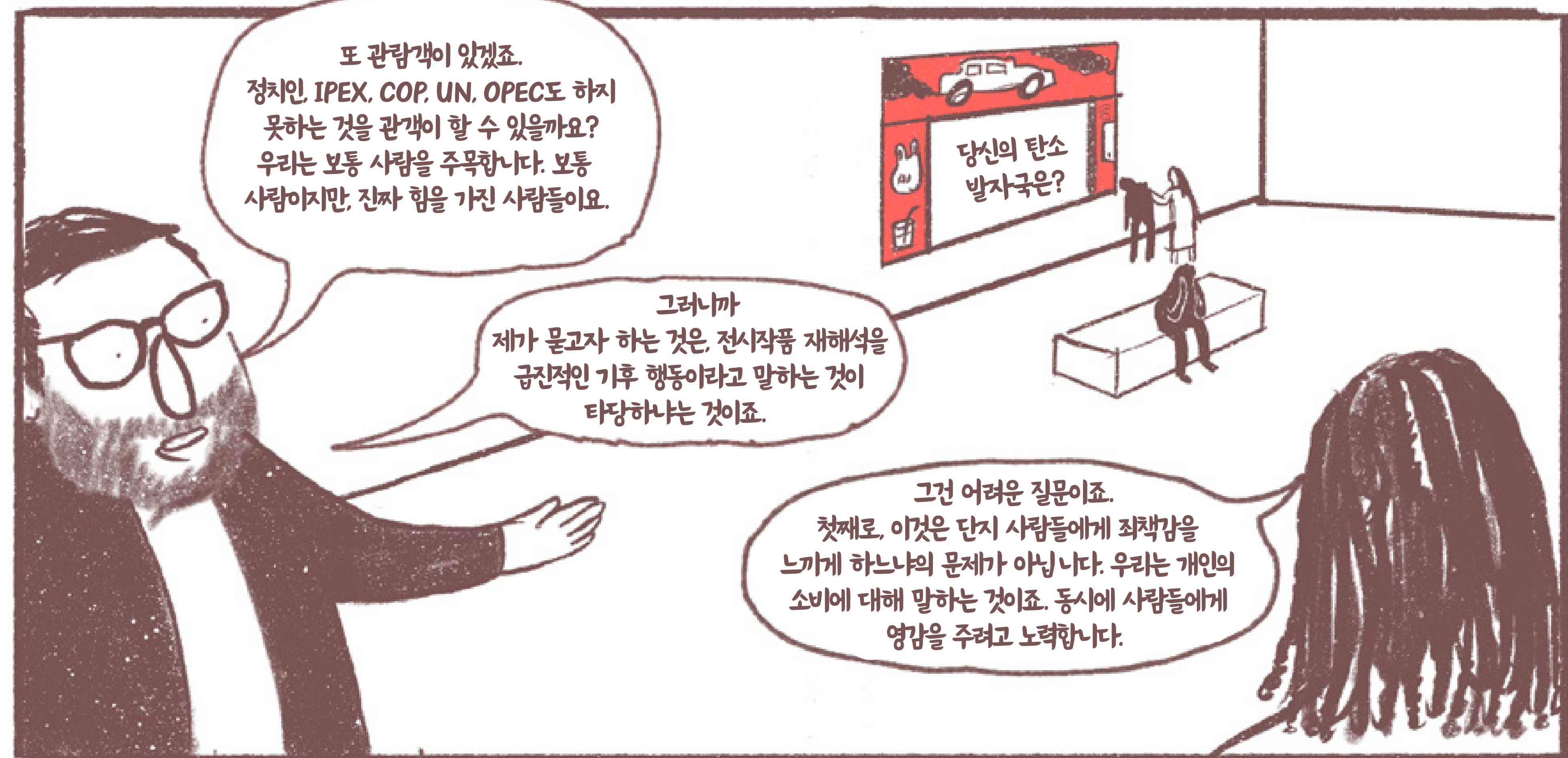


인간들이 하는 것은 야만적이기는 하죠. 하지만 이러한 이야기가 정말 변화를 만들 수 있을까요?

무슨 의미죠?



헤어클립을 현대와 연관 지어 생각해 보면 말이죠. 아이패드, 에어팟, 해외여행, 가대 석유업체?



또 관람객이 있겠죠. 정치인 IPEX, COP, UN, OPEC도 하지 못하는 것을 관객이 할 수 있을까요? 우리는 보통 사람을 주목합니다. 보통 사람이지만, 진짜 힘을 가진 사람들이요.

그러니까 제가 묻고자 하는 것은 전사작품 재해석을 급진적인 기후 행동이라고 말하는 것이 타당하냐는 것이죠.

그건 어려운 질문이죠. 첫째로, 이것은 단지 사람들에게 죄책감을 느끼게 하느냐의 문제가 아닙니다. 우리는 개인의 소비에 대해 말하는 것이죠. 동시에 사람들에게 영감을 주려고 노력합니다.



저기 라일라나 카이티프를 보세요. 그들은 지구를 파괴하지 않으면서도 지구를 기념하는 물건들을 나누죠. 우리는 후 세대와 대화를 해야 해요. 그들이 생각하고 꿈꾸고 스스로 도전할 수 있도록 도와야 해요.

하지만 힘에 대한 당신의 질문은 또 다른 문제입니다. 따라와서 크리스첸을 만나보세요.



콜린 이쪽이 크리스첸입니다.

안녕하세요. 콜린 두어 중이었나요?



우리는 힘에 관한 이야기를 나누고 있었어요. 콜린에게 수집한 표지판들을 보여줄 수 있나요?

맞아요.

당연하죠. 아거는 정말이지 복잡한 물체거든요. 제가 설명해드릴게요.

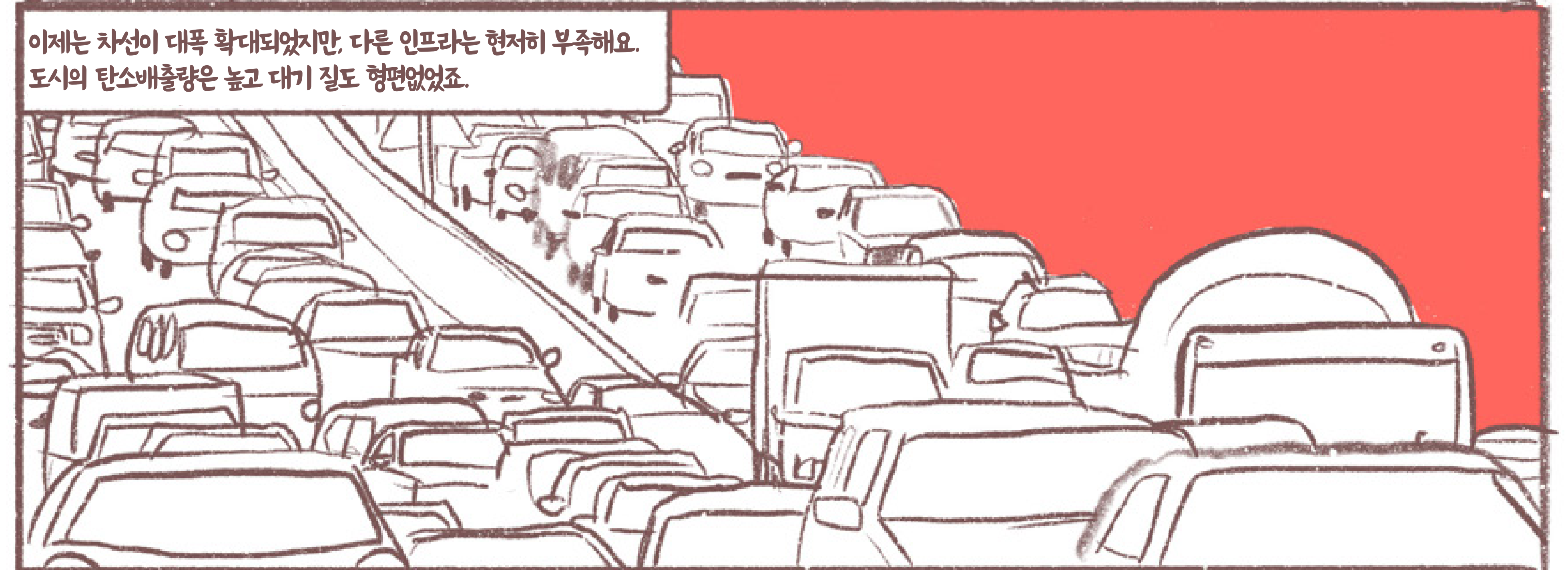
이 표지판들은 남아프리카공화국 케이프타운 6지구에서 온 것이에요. 6지구에는 6만 명 정도가 거주하고 있죠.



1960년대에는 아파트헤이트 정책에 따라, 인종 분류에 따라 강제적으로 이주해야 했어요.



대규모 이주는 여러 문제를 초래했는데, 그중 하나가 교통이었어요. 작장이 그 구역에 집중되어 있어 대부분 출근을 위해 이동해야 했거든요. 자동차 의존도가 급증하게 되었죠.



이제는 차선이 대폭 확대되었지만, 다른 인프라는 현저히 부족해요. 도시의 탄소배출량은 높고 대기 질도 형편없었죠.



강제이주는 지역사회뿐만 아니라 환경도 파괴한 것인가요?

네. 사람들이 일, 사고, 일상생활을 전부 한 곳에서 하면 장소 간에 밀고 당기가 사라지죠.



강제 이주에 대한 박물관이에요. 특정한 지역의 역사에 대한 것이지만, 거시적 차원의 절차와 논쟁과도 연결되죠. 남아프리카공화국인에게 아파트헤이트는 전력 사용 방식을 바꿨거든요.



아는 우리가 함께 직면하는 방법이라고 생각해요.

인종차별과 기후 정의 사이의 연속성과 이 모든 다양한 것 사이의 연속성을 찾는 일은?

기후에 대한 유구한 역사적 관점이 필요해요.



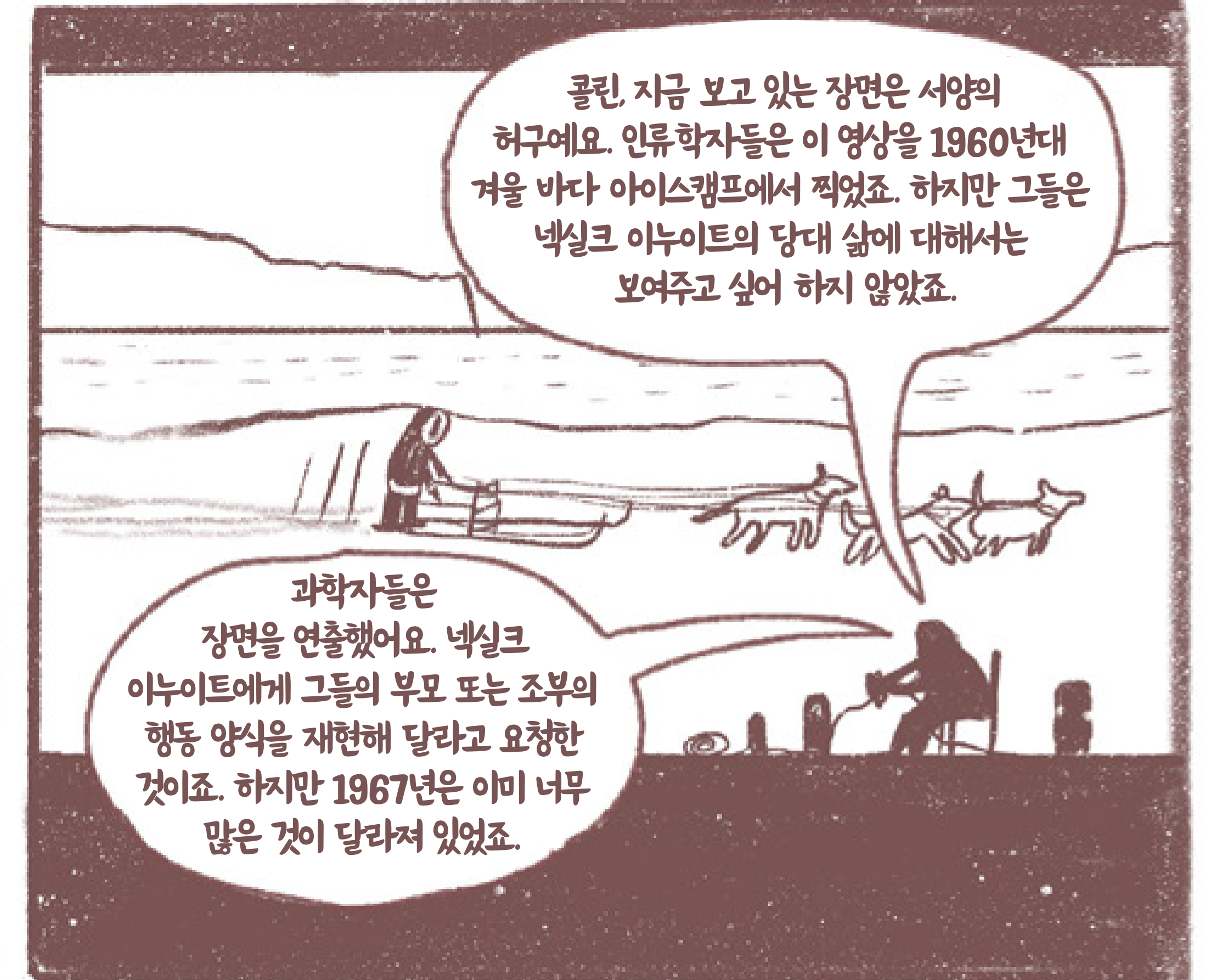
정확해요. 그리고...

우리가 사는 환경에 대해 솔직하게 이야기를 나누는 것이기도 해요. 박물관은 아름다운 장소를 기념하지만, 현실은 우리가 우리 주위의 세계를 파괴하고 있잖아요.



우리는 우리가 보고 싶은 것만 보죠.

게일이에요.

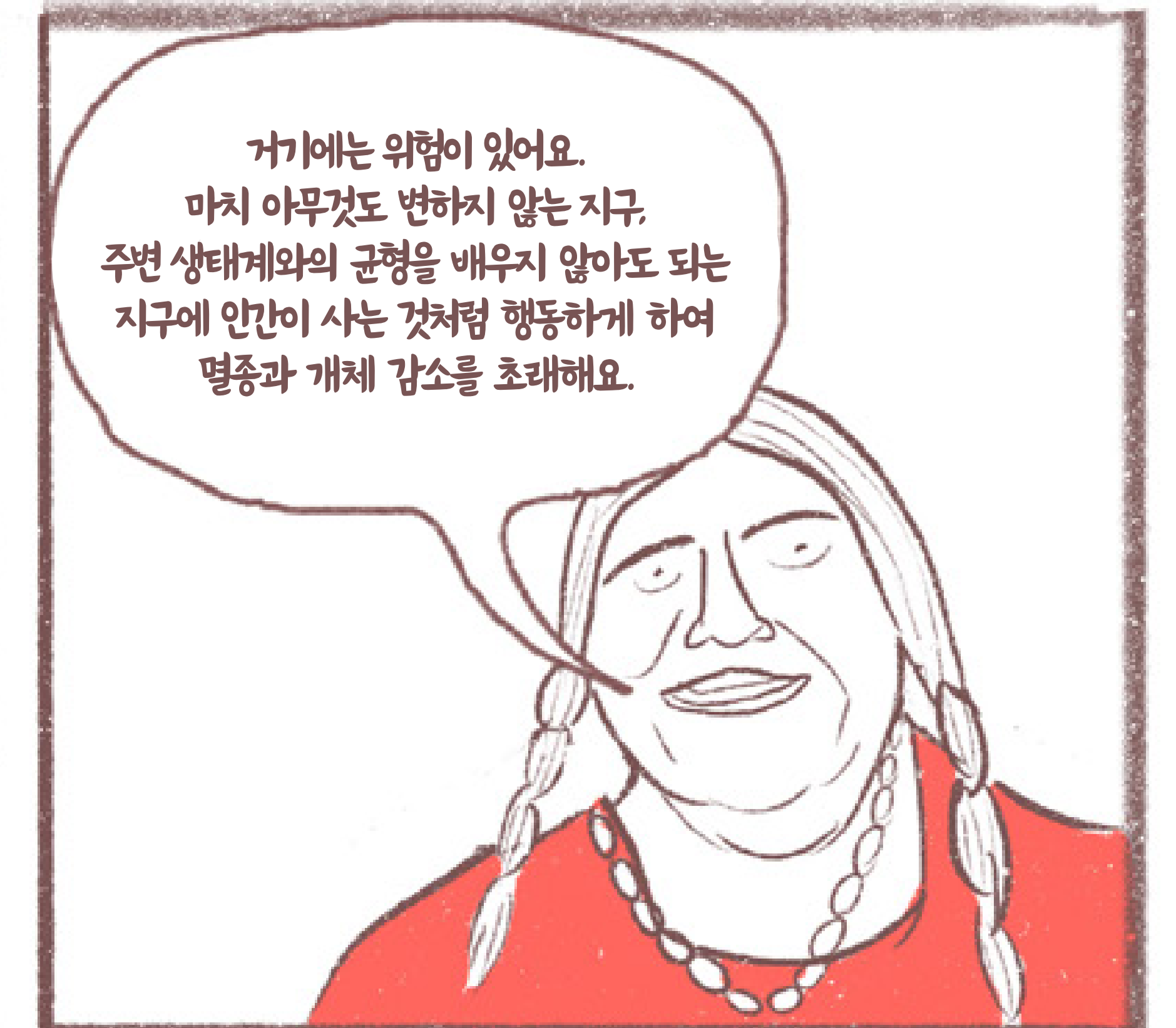


콜린. 지금 보고 있는 장면은 서양의 허구에요. 인류학자들은 이 영상을 1960년대 겨울 바다 아이스캠프에서 찍었죠. 하지만 그들은 넥실크 이누이트의 당대 삶에 대해서는 보여주고 싶어 하지 않았죠.

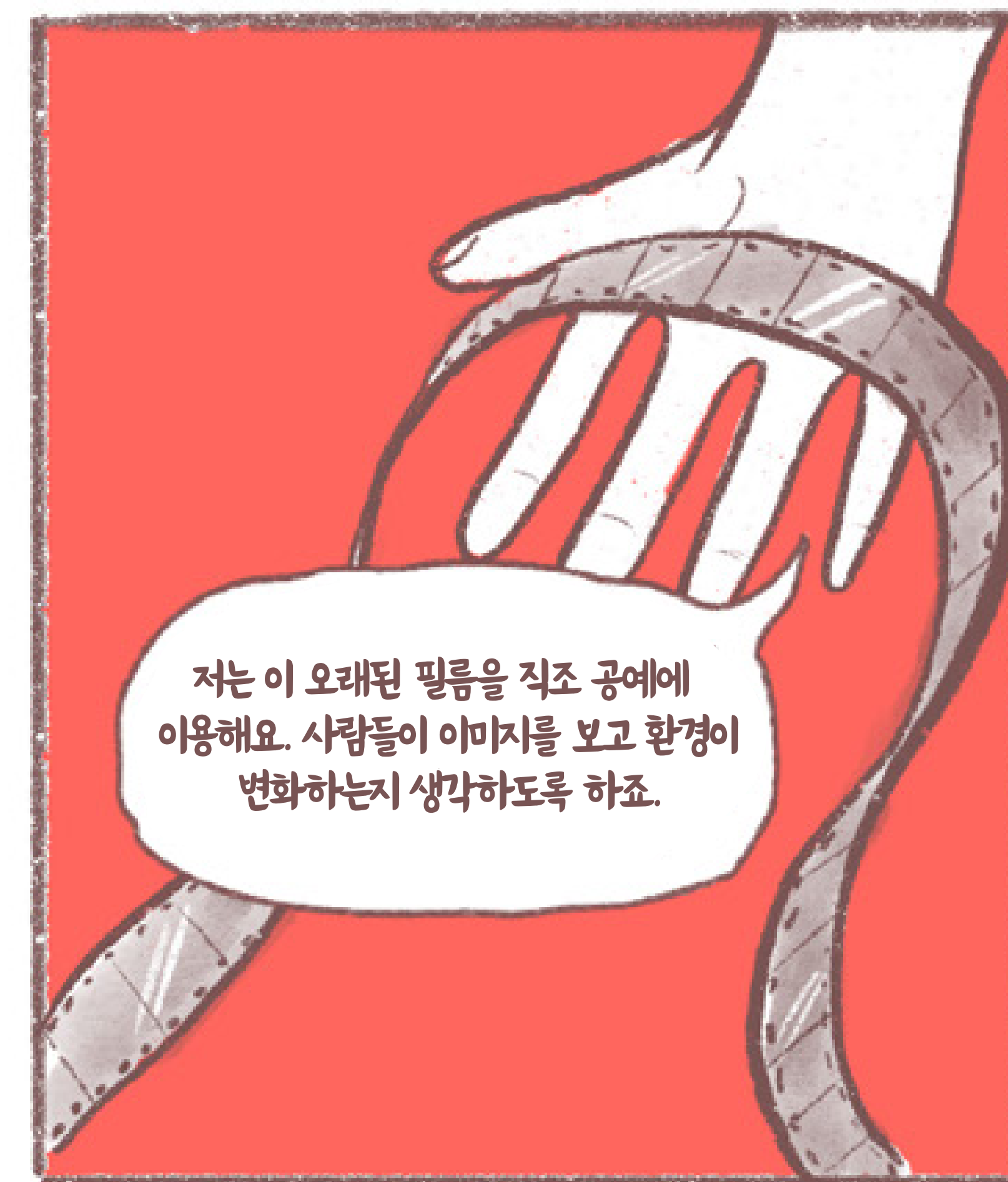
과학자들은 장면을 연출했어요. 넥실크 이누이트에게 그들의 부모 또는 조부의 행동 양식을 재현해 달라고 요청한 것이죠. 하지만 1967년은 이미 너무 많은 것이 달라져 있었죠.



산업화, 소비주의, 기후변화... 과거의 삶을 가능케 하고 아름답게 했던 것들은 이미 모두 파괴되었는데 말이죠. 그 영상은 환상을 옮겨잡고 있던 것이었죠.



거기에는 위험이 있어요. 마치 아무것도 변하지 않는 지구. 주변 생태계와의 균형을 배우지 않아도 되는 지구에 인간이 사는 것처럼 행동하게 하여 멸종과 개체 감소를 초래해요.

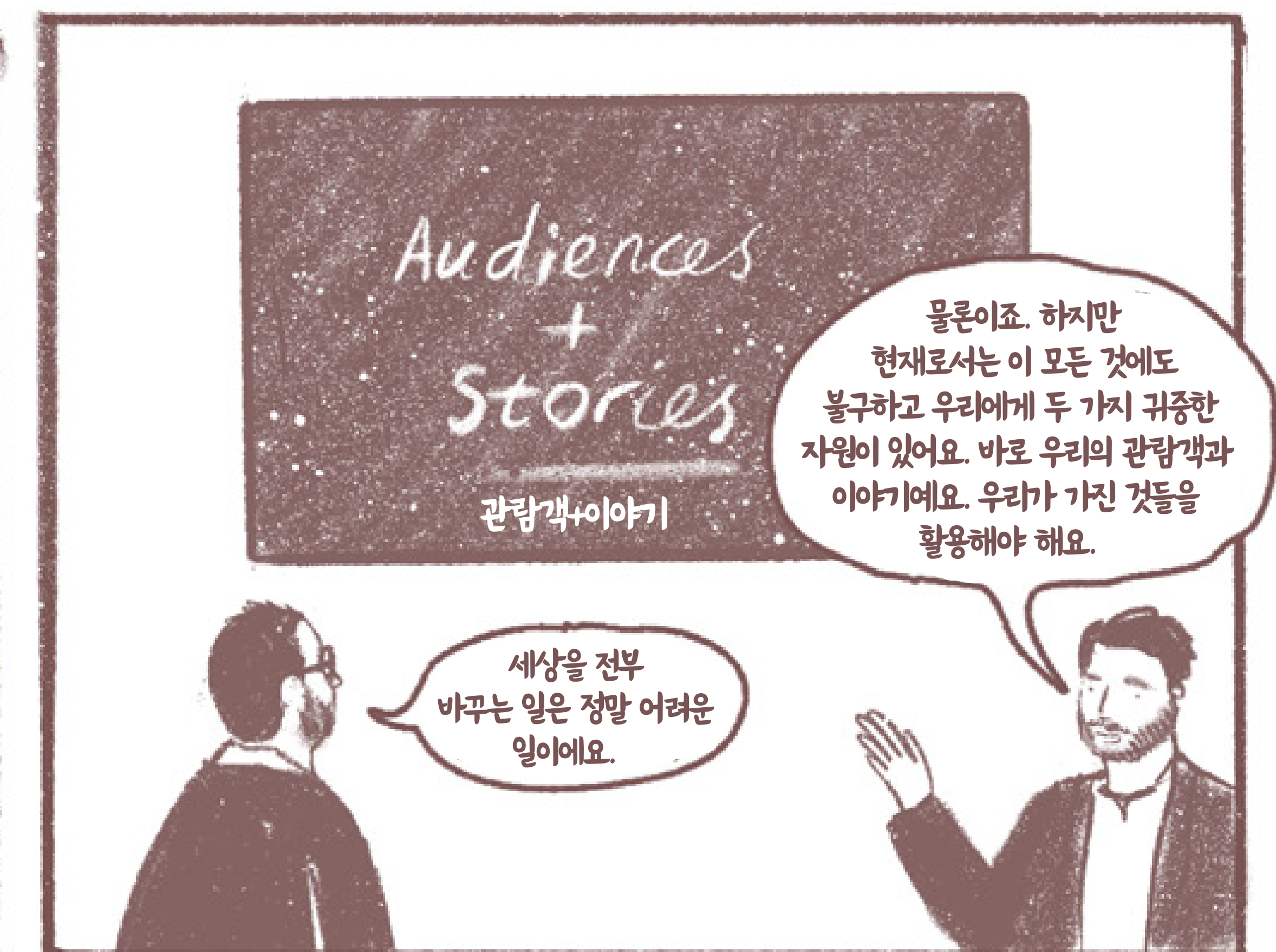
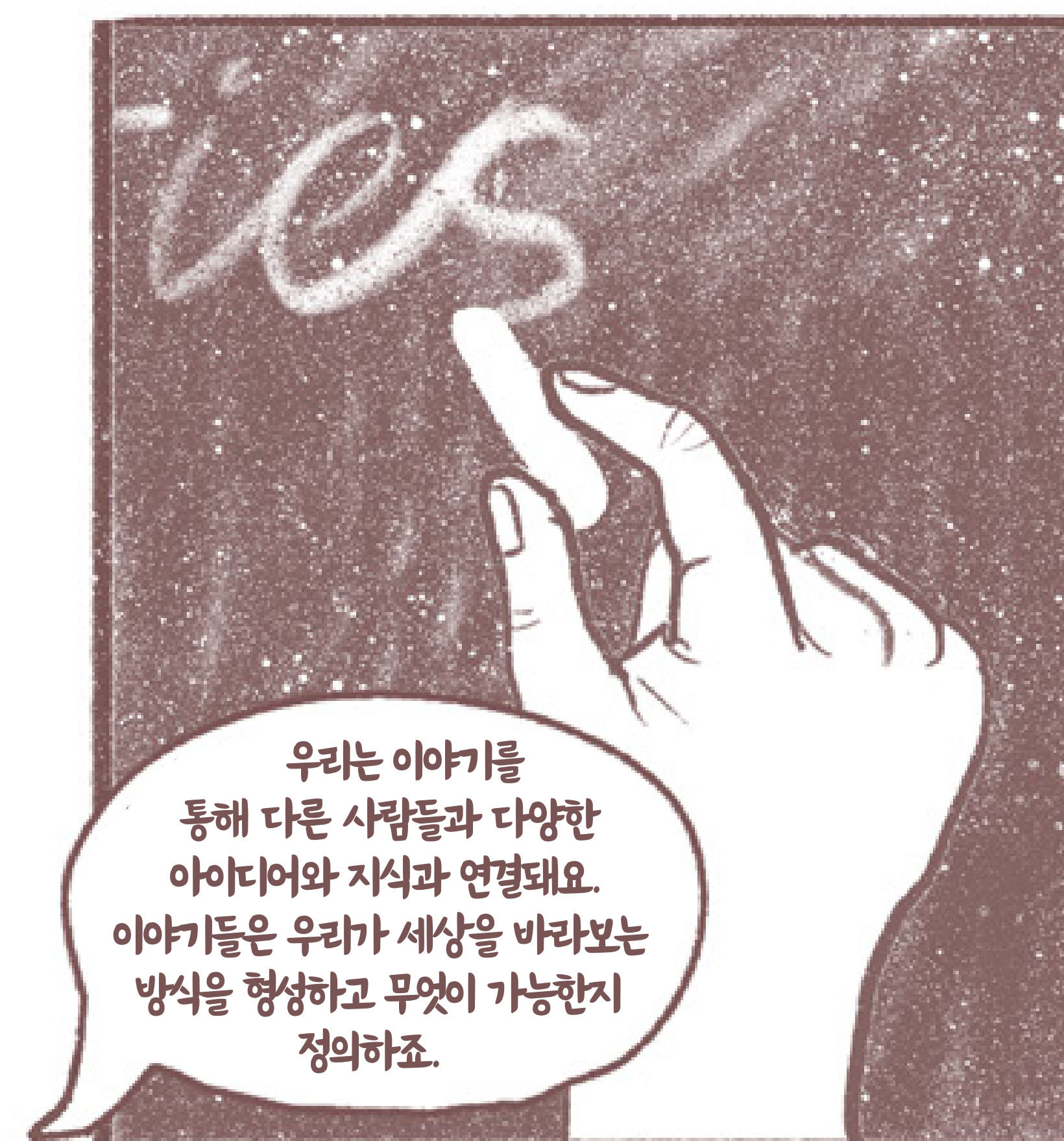
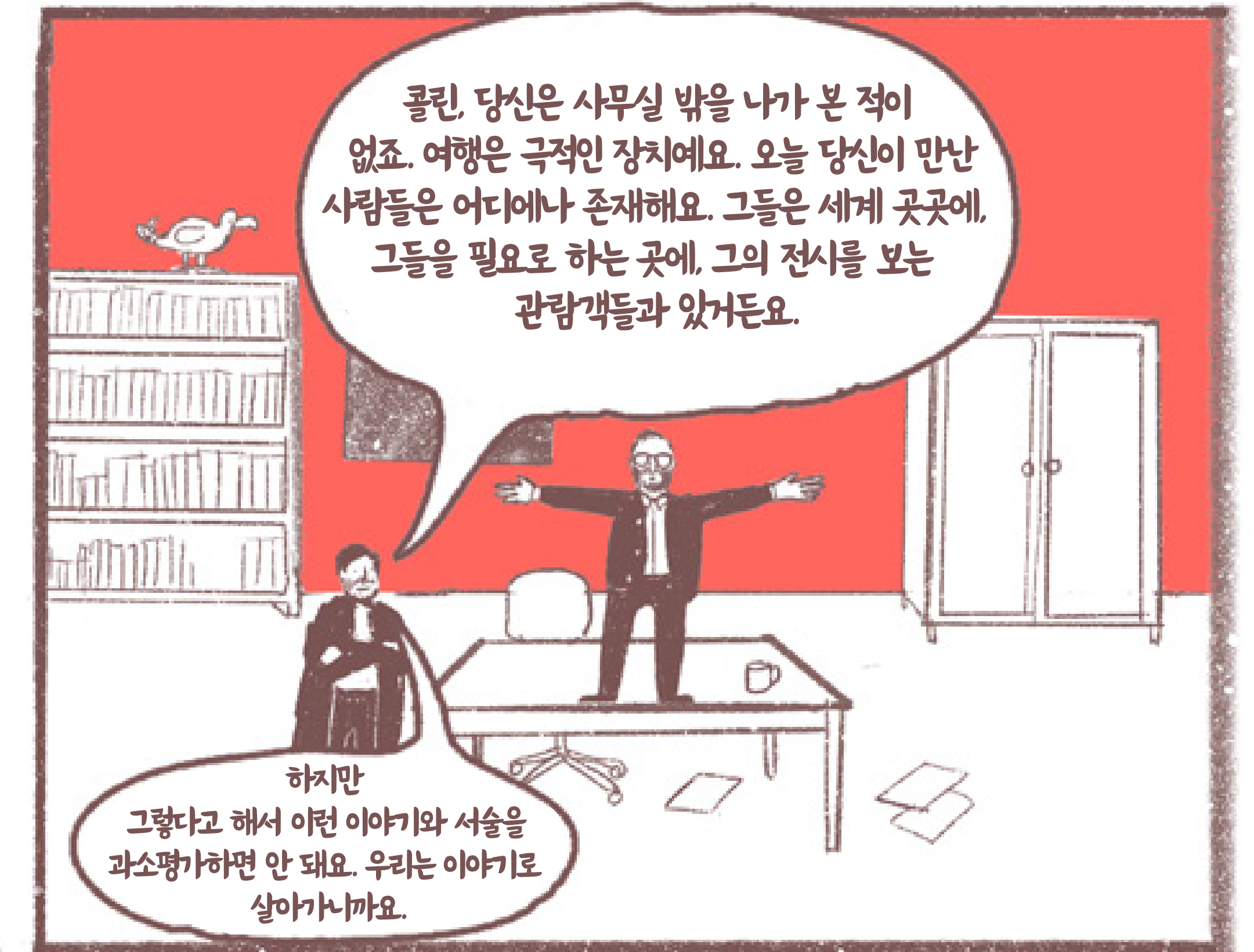
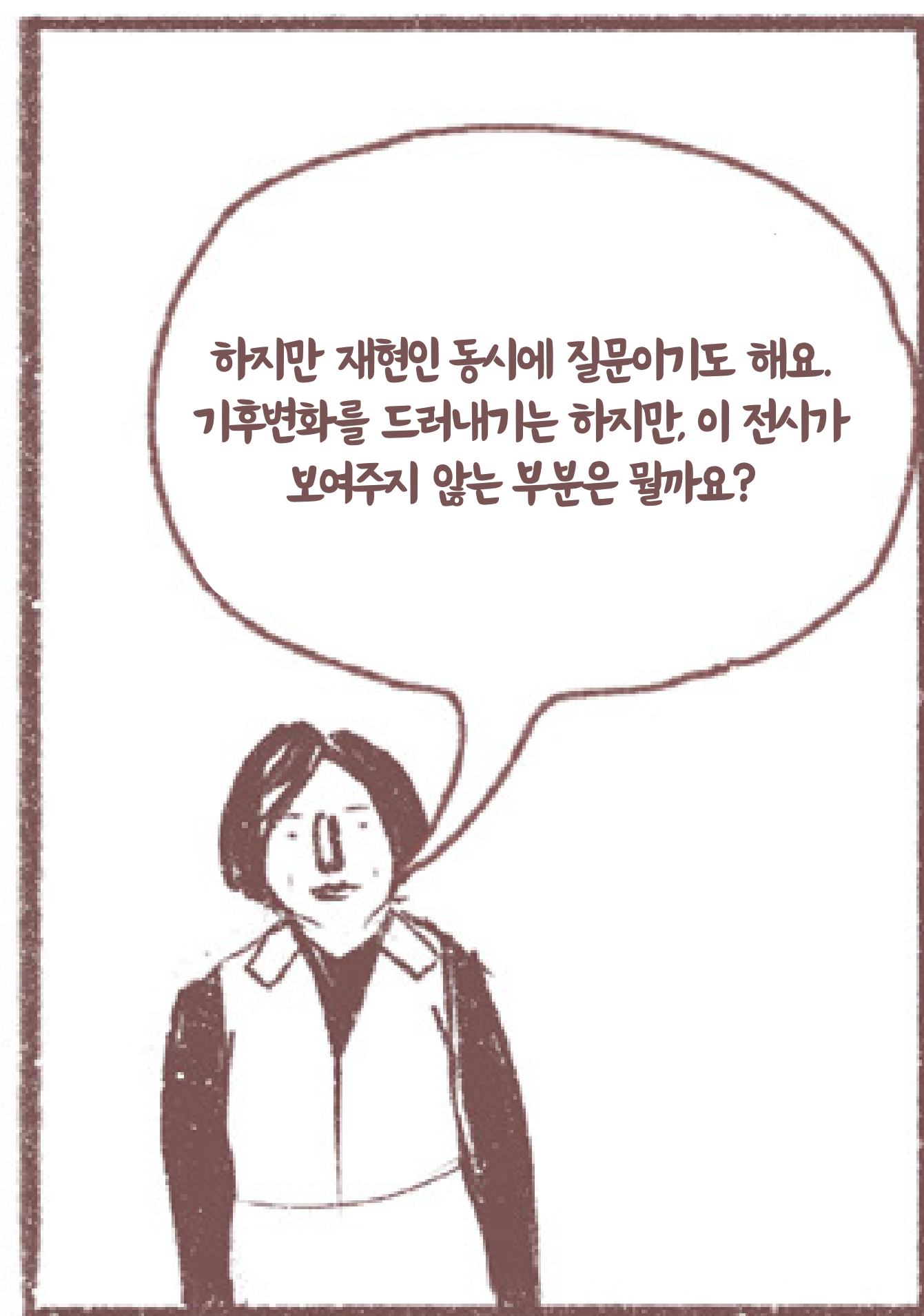
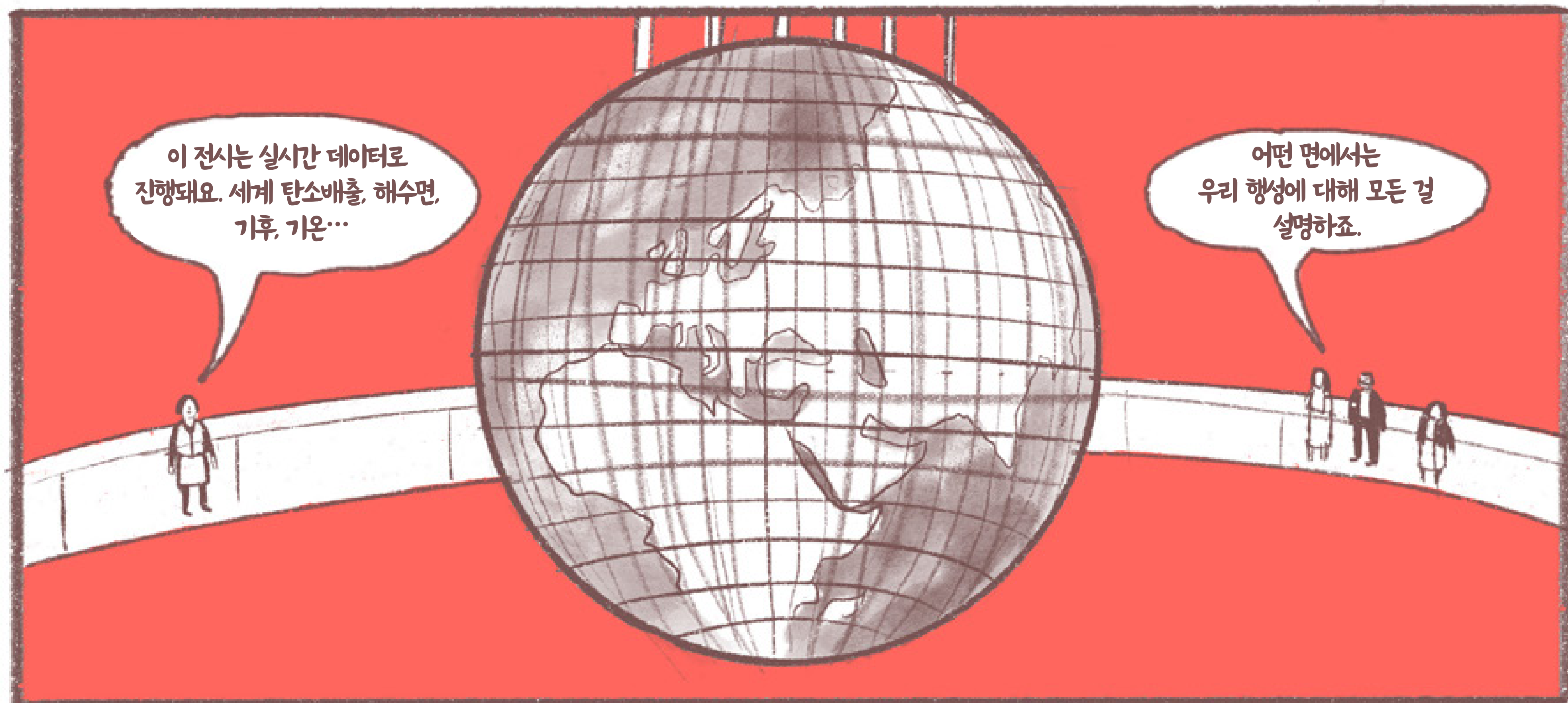


저는 이 오래된 필름을 직조 공예에 이용해요. 사람들이 이미지를 보고 환경이 변화하는지 생각하도록 하죠.



이 바구니를 만드는 데 2018년 필름을 이용했어요. 지구온난화에 따른 해빙으로 인한 사냥의 위험성을 다룬 필름이었어요.

우리는 모두 연결되었어요. 서로에게 배울 점도 정말 많아요. 우리는 지구를 보호하는 방법을 알고 있는 사람들의 말에 귀 기울여야 해요. 모르는 것에 대해서 마치 알고 있는 것처럼 언기하면 안 됩니다.



이 그래픽 노블은 바커 랭행의 2021년 영상 시리즈물을 기반으로 한다.
이 프로젝트에 시간과 열정을 쏟고 아낌없는 열정을 보내주신 분들에게
감사함을 전한다.

COLIN STERLING
GONZALO HERRERO DELICADO
DANIEL THAM
CHRISCENÉ JULIUS
JC NIALA

GAIL TREMBLAY
AYUKO SAKURAI
KAITIP KAMI
LAYAL MASHHADI

존재-저항 (Existances)

브라질

2

Jairza Fernandes Rocha da Silva, Nayhara J. A. Pereira
Thiers Vieira, João Francisco Vítório Rodrigues, Natalino
Neves da Silva, Walter Francisco Figueiredo Lowande

번역: 조주현

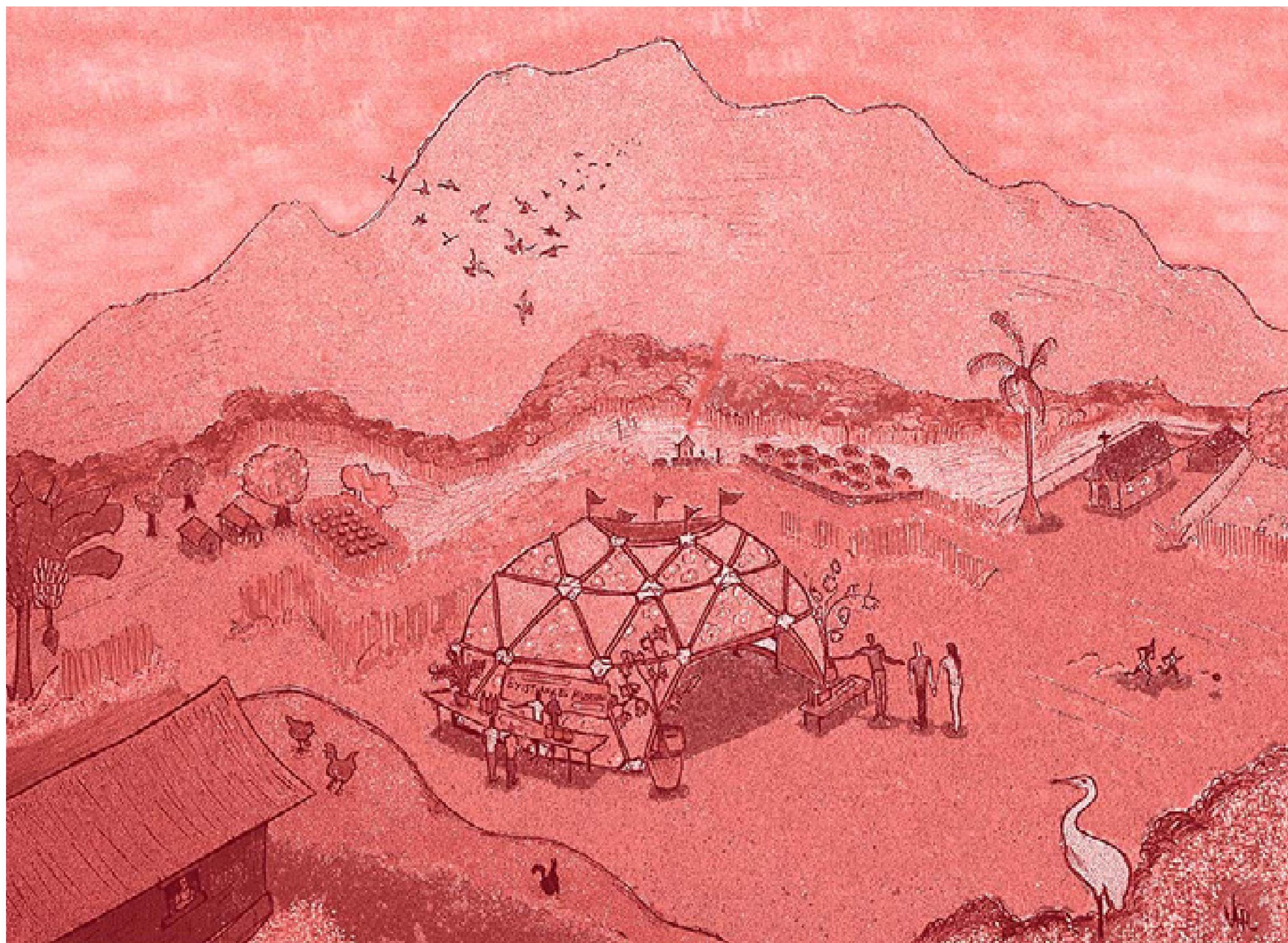
박물관이 지역 기후 문제와 행동을 다루면서 지역사회를 지원하는 작은 장소라면 장소라면?

박물관은 전통적으로 다양한 물건, 역사, 이야기를 한 장소에 모아 연구, 보존, 전시에 활용한다. '존재-저항(Existances)' 프로젝트는 특정 지역(이 경우 브라질 미나스 제라이스주)에 지식을 전파하는 소규모 임시 구조의 네트워크를 상상함으로써 전통적 박물관 모델을 뒤집는다. 아프리카와 아메리카 원주민 공동체가 개발한 생태학적 지식은 대규모 농업 사업에 의한 생태계 파괴를 방지하는 데 도움이 되었다. '존재-저항'이라는 용어는 에두아르두 비베이루스 지 가스뜨루(Eduardo Viveiros de Castro)의 개념에 기반해, 이러한 지식의 '존속(continued existence)'과 자신들의 땅과 삶의 방식을 보호하기 위해 이들 공동체가 보여준 '저항(resistance)'에서 영감을 받은 것이다.

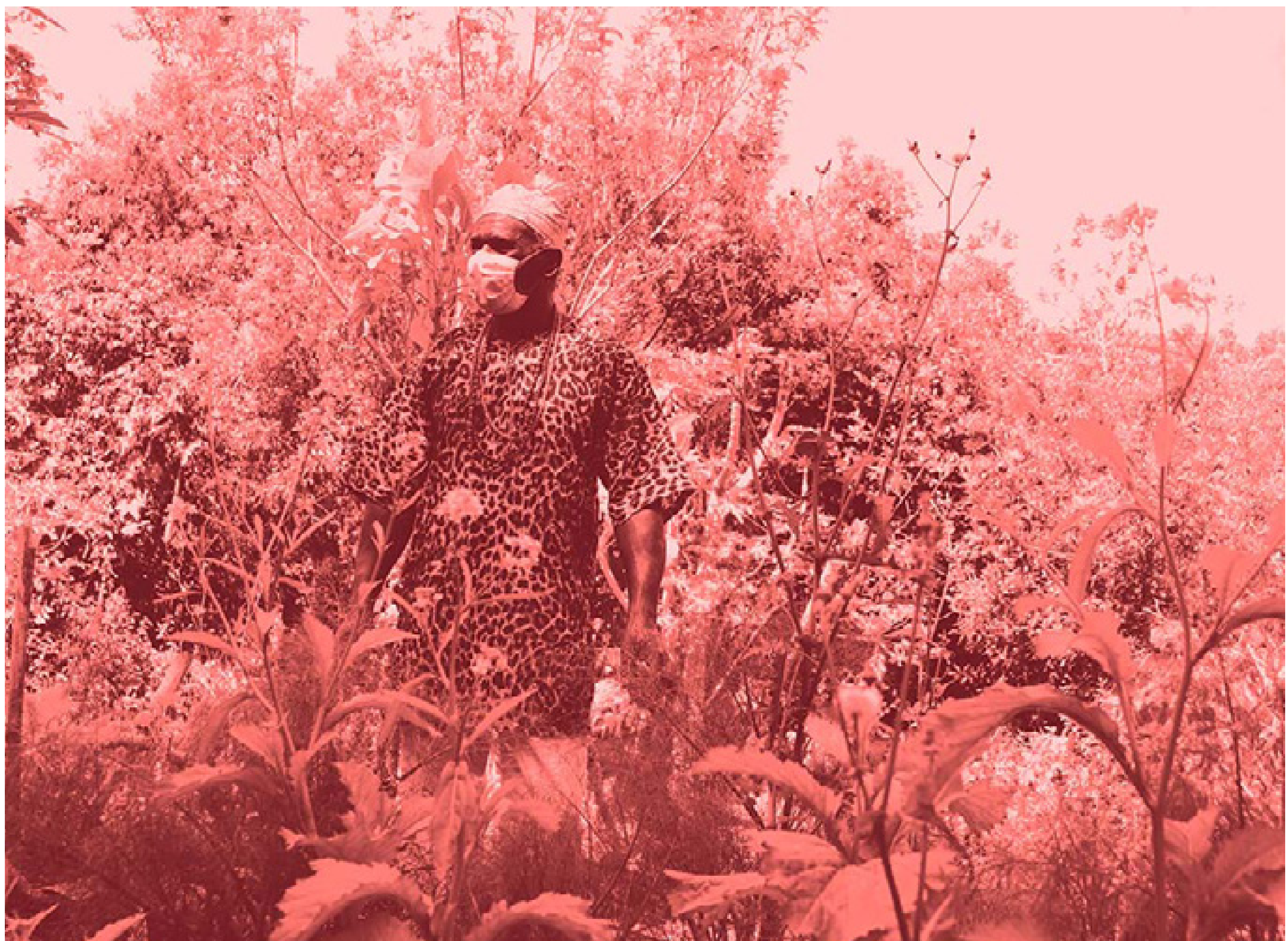
최근 몇 년 동안 미나스 제라이스(Minas Gerais)에서는 커피와 콩 농장을 비롯한 농업 산업이 매우 증가했다. 축산업과 사탕수수 공장은 농민(카이피라)과 그들의 반려 동식물 사이에 확립된 연결을 깨뜨린다. 대규모 농업 기업은 농약으로 토양을 오염시키고 숲을 개간하여 목초지를 조성함으로써 대기 중으로 이산화탄소를 방출한다. 대조적으로, 아프리카와 아메리카 원주민의 전통적인 관습은 환경과의 공생 관계를 중심으로 구축되었다. 그러한 연결은 이미 수년간의 식민지화로 인해 단절되었다. 오늘날 지구 전체에 지대한 영향을 미치는 이 지역 전통 집단의 우주론적 유산은 산업형 농업으로 인한 피해를 막기 위한 긴급한 대안으로 여겨진다.

'존재-저항' 프로젝트는 미나스 제라이스와 아프리카 및 아메리카 원주민 공동체의 지식과 경험을 수집하고 전파하는 것을 목표로 한다. 박물관은 순회하면서 새로운 농생태학, 지속 가능한 농업(permaculture) 및 생물 구조 기술을 개발하는 사람들을 포함하여 다양한 사람 및 장소와의 대화를 통해 생태학적 지혜를 전파한다. 임시 구조 네트워크는 특정 장소와 관심사에 대응하는 아이디어와 혁신의 집단적이고 공유된 저작을 장려한다. 이 작은 박물관들은 저절로 생명을 얻어 인류세에서 어떻게 잘 살 수 있는지에 대한 방법을 모색하는 끊임없는 교류의 공간이 될 것이며, 가능하다면 인류세 이전으로 되돌리고자 한다.

글래스고 과학센터 전시를 위해 존재-저항 팀은 이 작고 끊임없이 움직이는 박물관의 모습을 보여주기 위해 축소 모형을 만들었다. 생분해성 또는 재활용 가능한 재료로 만들어진 이곳은 전통적인 박물관과는 다른 종류의 집합 공간이 될 것이다. 이러한 공간을 통해 역사적인 물건을 수집하는 대신 자연과 더욱 조화로운 관계를 장려하기 위해 함께 모여 지식을 교환하고 새로운 기술을 배우며 대안적인 관행을 계발할 수 있다. 존재-저항 프로젝트는 아프리카와 아메리카 원주민의 우주론을 기록하고 보존해야 할 과거로 보는 대신 지구의 미래를 위한 필수적임 지식임을 상기시켜 준다.



브라질 시골 지역사회를 상상한 존재-저항 박물관. 월터 프란시스코 피게이레도 로완데.



2021년 브라질 미나스 제라이스 알페나스의 마리아 바이아나 드 아가네의 움반다와 칸돔블레 천막(Tenda de Umbanda e Candomblé Maria Baiana de Aguiné)에서 재배된 허브 중 Jesus Francisco Rocha(Pai Jesus). Nayhara Vieira의 사진.

존재-저항 박물관: 세상의 종말을 지연시키기

자이르자 페르난데스 로샤 다 실바, 나탈리노 네베스 다 실바, 나이하라
J. A. 페레이라 티에르 비에이라 & 월터 프란시스코 피게이레도 로완데

자이르자 페르난데스 로샤 다 실바(Jairza Fernandes Rocha da Silva)는
지리학 교사이자 환경운동가로 흑인 페미니스트이다. 브라질 미나스제라이스
연방대학교(UFMG)에서 교육학 석사 학위를 취득했다.

나탈리노 네베스 다 실바(Natalino Neves da Silva)는 브라질 미나스제라이스
연방대학교(FaE/UFMG) 교육학부 겸임 교수이다. 브라질 미나스제라이스
연방대학교(UFMG)에서 교육학 박사학위를 취득했다.

나이하라 J. A. 페레이라 티에르 비에이라(Nayhara J. A. Pereira Thiers Vieira)는
브라질 알페나스 연방 대학교(UNIFAL-MG) 고등 교육 기술자이다.
브라질 상주앙델레이 연방대학교(UFSJ)에서 문학 석사 학위를 취득했다.

월터 프란시스코 피게이레도 로완데(Walter Francisco Figueiredo Lowande)는
브라질 알페나스 연방 대학교(ICH/UNIFAL-MG) 인간 과학 및 문학 연구소 겸임
교수이다. 브라질 캄피나스대학교(UNICAMP)에서 역사학 박사학위를 취득했다.

‘나는 우리가 관리하는 이러한 창의적인 만남이 실천과 행동에 계속 활력을
불어넣고, 삶을 부정하는 태도에서 삶에 대한 헌신으로 나아갈 수 있는 용기를
주며, 무능력을 극복하여 다른 곳으로 비전을 확장할 수 있기를 바랍니다. 우리가
사는 곳뿐만 아니라 궁극적으로 땅의 모든 힘을 상품, 안전, 그리고 소비에 대한
수요를 공급하는 데 사용하면서 인류 공동체의 상당 부분이 제외되는 사회체와
조직의 형태에 이르기까지 지구 곳곳에 영향이 미치길 바랍니다.’¹

‘그것의 존재[existir]는 본질적으로 저항[resistir]이며, 나는 이것을 신조어적
존재-저항[reexistir]으로 압축합니다.’²

근대 박물관과 사회 환경적 재앙: 시간적, 공간적, 주관적 대안들

박물관이 지구 온난화에 어떻게 대처하고 보다 푸르고 공정한 미래를 건설하는 데 도움이
되는지 생각하기 시작했을 때 다음 두 가지 질문이 떠올랐다. “박물관은 무엇이 될 수
있는가?” 그리고 “어떤 종류의 지식이 다가올 재앙에 직면하는 데 실제로 도움이 될 수
있을까?”

근대 박물관은 현재의 사회 환경적 재앙에 직접적인 책임이 있는 세계관의 통합에
기여한 장치이다. 르네상스 시대의 호기심 캐비닛부터 식민지 시대 동안 유럽의 상업 및
행정 중심지에서 확장된 19세기 인류학 박물관에 이르기까지 다양한 박물관의 기원은
인간과 비인간 신체에 대한 식민지 강탈과 그들이 거주했던 풍경과 연관된다. 아메리카
대륙의 식민지 인식론은 오늘날까지 살아남아 있다.³ 이 공간에서 구체화된 ‘존재의
거대한 사슬’은 근대의 요구 사항에 맞게 조정되었으며, 백인 유럽인의 지배에 세계를
종속시키려는 열망을 나타냈다.⁴ 이들 박물관에 전시된 진정한 ‘재산’은 전시장에서
모범적이고 교육적인 방식으로 객관화된 신체와 경험의 상업적 잠재력이었다. 이국적인
신체와 사물에 대한 호기심 뒤에는 ‘지구 권력(geontopower)’이라는 문법이 구축되고
있었다. 이것은 우리가 현재 겪고 있는 지구 시스템 혼란의 폭발에 직접적인 책임이
있으며, 지구 온난화는 그 측면 중 하나일 뿐이다.⁵

이러한 박물관은 근대 서구 문명이 낳은 세계적인 야만성을 보여주는 기념물이
되었다.⁶ 그것은 영원히 지속되도록 만들어졌으며, 근대 세계관이 상상하는 영원함을
반영한다. 이 기념비적인 공간이 모든 비용을 들여 보존하고자 하는 것은 우리가 더이상
감당할 수 없는 생태 발자국이다. 그러나 거기에는 이러한 물리적 발자국 외에도
전통적인 박물관을 자신의 신체에 대한 강탈과 종속을 기념하는 장소로 받아들여야 하는
모든 이들의 트라우마로 찍힌 심리적 발자국이 있다.⁷

탈식민적 박물관은 박물관을 구성하는 가장 기본적인 특징에 대한 실질적인
변화를 추구해야 한다.⁸ 지구온난화 시대에 박물관의 역할을 근본적으로 재구상하라는
초대는 박물관의 시간성, 공간성, 주관성을 다시 생각해 볼 수 있는 훌륭한 기회이다.
이를 통해 우리는 세계를 파괴하려는 지속적인 시도에도 불구하고 수세기 동안 저항하고
존재해 온 다양한 세계관에 대한 정의를 제정하는 것을 목표로 한다.

박물관은 우리를 인류세의 심연으로 이끈 동질적이고 공허한 시간을 정지시킬 수 있는 연결의 장소가 되어야 한다. 그러한 박물관은 (브라질 원주민 부족들의 전통 리듬인) 테레이로스(Terreiros), 삼바 서클(Samba Circles), 종고(Jongo), 마라카투(Maracatu), 그리고 시간과 사물 간의 다른 관계를 상상하는 데 도움이 되는 아프리카 원주민들이 지닌 브라질 우주론⁹과 관련된 기타 표현에서 영감을 얻을 수 있다.¹⁰ 음식과 정을 나누는 데 중점을 둔 토지 경작과 반자본주의 및 반식민지 저항의 형태는 기후변화에 직면하는 데 필요한 동반 종들과의 만남으로 구성된 계절성의 시간에 대해 가르쳐 줄 수 있다.¹¹

이러한 ‘존재-저항 박물관’에 적합한 건축 재료는 일시적인 시간에 대한 경험을 통합해야 한다. 재생 가능하고 재활용 가능한 재료로 제작되고 건축 및 운송이 쉬운 측지 돔^A과 같은 구조물은 저항의 궤적을 연결하는 공간적으로 변위된 경험을 제공할 수 있다. 이러한 공간의 물질적 해체는 다가올 세상이 요구하는 분리감에 대처하는 데 도움이 되고, 무엇보다 엔트로피 과정에서 발생하는 돌봄, 애도, 애정과 그 의미에 대해 우리에게 가르친다.¹²

마지막으로 누가 박물관을 지을지 생각해 볼 필요가 있다. 전문가나 기업가가 수행하는 기술, 효율성 및 이익에 대한 담론은 이 행성 안의 많은 (모두는 아니지만) 생명체가 공유하는 문제에 직면하여 우리가 다르게 생각할 수 있는 관점을 침묵하게 한다.¹³ 그러므로 박물관은 다양한 우주 인식을 강화할 수 있는 공간으로 변모하여 더 푸르고 공정한 미래를 추구하는 정동(affections)을 연결할 수 있는 만남으로 이어질 필요가 있다.

공동체주의적 우주인식과 환경적 인종차별

캄포 두 메이오 자치구에 위치한 퀴롬보 캄포 그란데(Quilombo Campo Grande) 캄프, 알페나스에 있는 마리아 바이아나 드 아가네의 움반다와 칸돔블레 천막(Tenda de Umbanda e Candomblé Maria Baiana de Aguiné)^B, 파라과수(Paraguaçu)의 마롤레이로(maroleiros)를 비롯해 브라질 미나스 제라이스 주 남쪽에 있는 공동체에서는 ‘존재-저항 박물관’에서 제안하는 공동체주의적 우주 인식을 통해 생태학적 지식을 구성한다. 저항하는 공동체적 태도에는 낭만적이거나 순진한 모습이 전혀 없다. 자본주의 주변부 상황에서 이러한 자세를 취한다는 것은 종종 자신의 생명을 위협에 빠뜨리는 것을 의미한다. 브라질은 시민 사회와 협력하여 인권을 수호하는 사람들에게 세계에서 네 번째로 가장 폭력적인 국가로 간주되기 때문이다.¹⁴

수세기 동안 브라질의 아프리카인 디아스포라(afrodiasporic) 원주민들은 온갖 인권침해의 피해자가 되었다. 근대성에 대한 역사적 기록에서는 심지어 이 민족의 인류애조차 보장되지 않았다. 자본주의의 가장자리에서 살아가는 이 사람들은 사회경제적, 환경적 불평등뿐 아니라 인종적 불평등도 직면해야 했다. 이와 관련하여 사회학자 제시 드 수자(Jessé de Souza)는 브라질 불평등의 뿌리를 노예 제도의 유산에서 찾을 수 있다고 지적한다. 그가 ‘후진성의 엘리트’¹⁵로 묘사한 국가 엘리트는

A 측지 다면체를 기반으로 한 반구형 얇은 껍질 구조(격자 껍질)이다. 돔의 삼각형 요소는 구조적으로 견고하며 구조물 전체에 구조적 응력을 분산시켜 측지선 돔이 크기보다 매우 무거운 하중을 견딜 수 있다.(역자 주)

B 움반다(Umbanda)와 칸돔블레(Candomblé)는 브라질에서 탄생한 두 종교로 동일한 아프리카 기원을 공유한다. “아프리카 의식에서 공통된 기원을 갖고 있으며, 본질적으로 구술로 특징지어지는 전통이 있지만, 칸돔블레의 경우에는 테레이로(종교 의식이 이루어지는 장소)에서의 일상적인 종교 실천을 통한 직접적인 종교 학습을 통해 특징을 갖는다. 브라질 땅에서 아프리카 사람들을 잔인하게 노예화함으로써 다양한 민족과 문화가 혼합되었다. 원주민, 아프리카 및 유럽 민족의 문화, 혈통 및 관습이 합쳐졌고, 아프리카인들은 오리샤스에 대한 감사와 요청을 목적으로 아프리카 영토 전역에서 흔히 볼 수 있는 종교 숭배의 관습을 가져왔다. (역자 주)

‘백인성의 자기애적 조약’¹⁶을 통해 불평등하고 배타적이며 왜곡된 사회를 생산함으로써 자신의 권력을 영속시킨다.

우리는 지구 온난화를 되돌아볼 때 환경적 인종차별을 무시할 수 없다.¹⁷ 이러한 종류의 인종차별은 농민, 퀴롬볼라, 원주민, 도시 중심부의 빈민가 거주자에게 직접적인 영향을 미치는 환경적 불의로 구체화되어 경제적 과정으로 발생하는 사회-환경적 피해에 노출된다. 환경적 인종차별은 독성 폐기물이나 샘물, 강, 대기오염, 위험한 수준의 살충제 같은 자본주의 산업 생산품으로 인해 발생하는 치명적인 건강 피해를 일으킨다. 이에 더해 수세기 동안 토지를 놓고 투쟁하면서 이들 인구가 개발한 지속 가능한 농생태학적 생산물의 관리를 위협에 빠뜨린다.

다음은 그러한 과정에 저항할 수 있는 중요한 우주 인식을 지닌 몇 가지 공동체 사례이다. 그들 모두는 때로는 은폐되고 때로는 노골적이지만 언제나 폭력과 인종적, 종교적, 농업적 갈등으로 얼룩진 지역의 출신이다. 원주민 지도자이자 철학자인 아일톤 크레나크(Ailton Krenak)의 가르침처럼 ‘세상의 종말을 늦추는 아이디어’를 찾기 위해 이러한 공동체에 접촉함으로써 그들 이야기의 창조적 잠재력에 대해 더 많이 배울 수 있었다.

어머니 바이아나 드 아가네의 움반다와 칸돔블레 천막 (Tenda de Umbanda e Candomblé Maria Baiana de Aguiné)

“어머니” 시다(Cida)가 이끄는 아프리카 기반 종교 단체 마리아 바이아나 드 아가네의 움반다와 칸돔블레 천막은 알페나스시에서 존재할 권리를 위해 22년 동안 싸워왔다. 역사적으로 농민 노예 기독교 지역이기 때문에 움반다 수련자들은 편견, 평가 절하, 그리고 종종 그들의 숭배와 관련한 위협, 특히 신 오순절 그룹으로부터의 위협에 대처해야 했다.¹⁸ 그런데도 이 아프리카인 디아스포라의 “우주적 유산”¹⁹은 알페나스와 다른 브라질 지역에서 계속해서 저항하면서 존재하고 있다.²⁰

이 종교의 구성원들이 식물과 비인간 동물을 존중한다는 점은 주목할 가치가 있다. 이는 그들의 우주 인식 내에서 숭배하는 존재와 본질적으로 관련되어 있기 때문이다. 그러한 조상의 지식은 서구 합리주의 논리처럼 생명과 성스러운 것을 구별하지 않는다. 대신에 관계성과 상호성의 태도가 있는데, 이는 ‘나는 영혼을 가진 사람이고 내 믿음을 부인하지 않습니다!’²¹라는 진술에서 분명히 드러난다. 전통적인 테레이로(terreiro)^C 공동체 사람들이 환경에 가지는 존경심은 음식에도 적용된다. 곡물, 콩류 및 채소는 아프리카-브라질 종교 매트릭스의 의식적 표시와 의미의 필수적인 부분이다. 인간화, 맞이함(welcoming), 영적 힘과 에너지(axé)^D 과정은 자연과 신성한 것의 관계를 통해 이루어진다. 아프리카에 기반을



Tenda de Umbanda e Candomblé Maria Baiana de Aguiné, Alfenas, MG, Brazil. Photograph by authors.

C 다양한 아프리카-브라질 종교의 종교 공간.(역자 주)

D 액세(Axé)는 칸돔블레 종교에서 “오리샤스 신(oriás)의 판테온이 수행자에게 부여한 상상의 영적 힘과 에너지”로 존재한다.(역자 주)

둔 종교 공동체는 생계를 보장할 뿐 아니라 치유 의식과 오리샤스(orixás) 신에게 제물을 바치려고 음식을 섭취하므로 책임 있는 방식으로 자연을 보존한다. 이러한 책임 있는 태도는 인구의 식량 및 영양 안보가 지구의 미래를 보장하는 데 도움이 되는 해방적인 농생태 경제 생산에 기여한다.

킬롬보 캄포 그란데
(Quilombo Campo Grande)

캄포 두 메이오 시에서는 토지 없는 농촌 노동자 캄프 11개로 구성된 연맹 “킬롬보 캄포 그란데”를 형성한다. 이 이름은 19세기에 이 지역 일부를 차지했던 킬롬보^E를 암시한다.²² 그것은 브라질 역사상 가장 큰 규모 중 하나이다.²³ 1996년부터 무토지 농촌 노동자 운동(MST)²⁴과 연계된 킬롬보 캄포 그란데는 설탕 공장의 부지를 점거했는데, 이 공장이 파산했을 때 수많은 인건비와 황폐화된 농업 이후 산업 환경을 남겼다.

이 커뮤니티를 방문하고 ‘대지 여성들의 뿌리 컬렉티브(Roots of the Earth Women’s Collective)’의 일부이기도 한 여성들과 이야기를 나누는 동안 우리는 아일톤 크레나크(Ailton Krenak)가 언급한 창의적인 만남 중 하나를 경험할 수 있었다.²⁵ 킬롬보 노동자들의 집단 투쟁은 설탕 공장 부지를 점거한 후 인간과 공간, 영토의 관계를 재의미화(resignification)하는 데서 출발한다. 또 다른 중요한 원주민 지도자이자 사상가²⁶의 말로 “땅을 꿈꾸는” 실천은 농생태학과 농업 개혁을 통해 정착된다. 땅이 “마음을 품고 숨을 쉰다.”라는 인식에서 출발하는 이 운동은 캄포의 가족들이 땅을 삶의 연속성을 위한 저항 속에서 하나의 동맹으로, 집으로서, 음식으로서, 치료제로서, 사회정의를 위한 투쟁의 무대로서 이해한다.

여기서 볼 수 있는 잠재력은 바로 이러한 토지에 새로운 의미를 부여하는 과정과 그로부터 나타나는 무수한 가능성이다. 이곳 사람들이 자신의 존재를 어떻게 구성하는지 알고, 농업으로 행해지는 토지의 착취와 고갈에 대항한다는 것은, 환경의 기생적 착취에 의존하는 목표를 지향하지 않고, 우리가 거주하는 공간을 조립하는 생명체 네트워크의 일부로서 인식하는 것이 가능하다는 것을 증명한다. 그들이 작업하는 식물에 대해 논의할 때 컬렉티브의 여성들은 ‘여기 보이는 모든 약초는 덩굴이 아니다. 여기 있는 모든 것은, 우리에게 약이다.’라고 주장한다. 이러한 관점은 ‘음식, 문화 및 지식의 생산’을 목표로 하는 MST의 지침을 매우 섬세하게 반영한다. 그 이상으로는 자연과 조화를 이루고,



“Todo corpo é natureza. Toda natureza é sagrada” [All body is nature. All nature is sacred]. Embroidery by Bárbara Mançanares. Photograph by authors.



Quilombo Campo Grande, Campo do Meio, MG, Brazil. Photograph by authors.

사회적으로 평등하고 정의로운 민주적인 국가를 건설하는 데 있다.²⁷

주변의 농업계²⁸로부터 위협을 받는 이 사람들은 녹색 미래와 기후 정의를 향한 길을 제공한다. 이 캄프에 사는 많은 사람은 결코 박물관을 방문해 본 적이 없다. 존재-저항 박물관은 공정한 미래를 위한 성찰이자 본보기로서 그들의 목소리와 경험을 보호하고, 강화하고, 보호하고자 한다.

마롤로(marilo)^F와 마롤레이로스/아스(maroleiros/as)^G

미나스 제라이스 남쪽 지역의 존재-저항 관행은 식물이 중심 역할을 하는 지역사회에서도 구체화된다. 파라과이수 작은 마을에서 마롤로(또는 아라티쿤)는 환경 악화에 역행하는 우주 정치적 태도로서 인간과 비인간 행위자의 광범위하고 활기찬 네트워크를 그 자체로 표현한다.

아노나세아과(Annonaceae)과에 속하는 아노나 크라시플로라 나무(Annona crassiflora)는 브라질과 남미에서 두 번째로 큰 생물군이자 국내 농업 발전으로 가장 위협받는 생물군 중 하나인 브라질 세라도가 원산지이다.²⁹ 이 나무의 열매인 마롤로는 (씨앗을 둘러싼 살찐 과육이 베리로 구성된)

배시폼(baciform) 구조를 가지고 있으며, 특유의 풍미와 향으로 알려져 있어 이 지역의 식자재로 매우 높이 평가받는다. 마롤로의 추출과 판매는 이 지역의 가난한 인구에게 경제적 대안이 되었다. 특히 1940년대 게툴리오 바르가스(Getulio Vargas) 정부가 부과한 근대화 프로젝트에 대응하여 이 지역의 토지 분쟁이 격화되면서부터 더욱 대두되었다.³⁰

마롤로의 향은 사람에게만 감각되는 것은 아니다. 마롤레이로 열매가 나무에서 떨어진 후 발효되는 과정에서 내뿜는 강한 냄새는 과라늑대, 덤불개, 여러 종의 원숭이, 새, 곤충에 영향을 미치는데, 이들은 모두 씨앗의 분산에 협력한다.³¹

마롤레이로의 뒤틀린 몸통의 피질, 갈라지고 두꺼운 껍질 역시 덜 비옥한 토양과 화재에 대한 적응 형태를 나타내어, 이 지역의 생물체에 가해지는 다양한 형태의 환경 악화에 탄력성을 안겨준다. 이것은 마롤레이로를 인위적인 작용으로 손상된 생태계 복원을 위한 근본적인 파트너로 만든다.

‘마롤레이로’는 식물뿐 아니라 세라도 내에서 마롤로 추출에 전념하는 사람 모두를 나타낸다. 과일 추출에 헌신한 파라과이 출신의 가난한 사람들과 관련된 그 용어에 경멸적인 의미가 함축되기 전에, 인간과 마롤로 사이에 독특한 관계로 만들어진 정체성의 수호자로서 전체 공동체에 의해 그 이름은 자랑스럽게 여겨진다. 불안정이 고조된 시기에 마롤로의 재배와 그로부터 파생된 제품 제조는 파라과수와 같은 작은 마을의 시골과

^E 킬롬보 (Quilombo)는 아프리카 출신 사람들이 설립한 브라질 내륙 정착지로, 킬롬볼라 (quilombolas)라고 불리는 킬롬보 주민 대부분은 탈출한 노예였다.(역자 주)

^F 파라과수(MG)의 정체성이기도 한 브라질 세라도의 전형적인 과일로, 그곳에서 태어나고 사는 사람들에게도 그 이름을 붙임.(역자 주)

^G 파라과수 사람들을 뜻함. 지역 문화유산인 과일과 강한 관계를 맺고 있다. 파라과수는 역사를 통틀어 항상 마롤로와 문화적 관계를 유지해 왔다.(역자 주)



“Cultivar a terra e os afetos para transformar o mundo” [Cultivating the land and affections to transform the world]. Embroidery by Bárbara Mançanares. Photograph by the authors.

도시 노동자들에게 중요한 경제적 대안을 제시한다. 그러나 이 다양한 종의 관계는 세라도에 제공되는 조건에 의존하는 것으로 인식된다. 이것은 정부, 지역 대학, 미식 및 음악 축제와 같은 행사와 더불어 세라도에 남은 것을 촉진하기 위한 과학 연구를 포함한 무수한 행동을 유발했다.

존재-저항 박물관:
덜 재앙적인 미래를 위한 아이디어 배양

우리는 이 공동체들을 통해 세 가지 내러티브를 알게 되었다. 이들은 지역에서 농업으로 강요된 파괴적인 형태에 저항하여 다양한 종의 세계를 우리에게 큰 고통과 함께 다정하게 소개해주었다. 우리는 여러 다른 장소에서 저항하며 존재하는 동지들의 투쟁을 더 가까이에서 알게 되었을 때 분명한 기쁨에 사로잡혔다. 이 시범적인 계획은 서로 다른 궤적과 전통에서 발생하지만, 공동의 위협에 맞서 각자의 세계를 방어하기 위해 모이는 공동체들의 투쟁에 접촉하는, 잠재적 존재들의 확장된 네트워크 구성을 볼 수 있게 해주었다.

이 모든 집단은 ‘박물관’이라는 단어를 재해석해야 한다는 생각에 직면했을 때 놀라움을 보였다. 이것이 그들의 삶에 이질적인 기관의 한 유형으로 인식되기 이전에, 그들의 투쟁 궤적이 다른 장소, 심지어 다른 나라의 사람들에게 구체화되어 공간을 건설할 수 있다는 가능성은 큰 관심을 받았다. 존재-저항 박물관 프로젝트는 주로 일시적인 만남의 공간을 건설하는 데 관한 것이다. 5세기 이상 그들 세계의 종말에 저항해 온 공동체로부터 지역 지식의 순환을 하는 것은 의심할 여지 없이 지구온난화와 그 외 행성의 교란으로 제기되는 위협에 직면하는 주요한 방법의 하나다.



Ana Lúcia, maroleira of Paraguaçu, MG, Brazil. Photograph by authors.



“Compreender que tudo está conectado” [Understanding that everything is connected]. Embroidery by Bárbara Mançanares. Photograph by authors.

감사의 말

이 텍스트의 집필과 존재-저항전시회의 제작은 João Rodrigues, Luciana Carvalho, Jorge Maron, Bárbara Mançanares, Cristian Reis의 지원 없이는 상상할 수 없을 것입니다. Mãe Cida, Pai Luan 및 Tenda de Umbanda e Candomblé Maria Baiana de Aguiné(Tuíra, Débora, Ricarda, Nãna, Sebastião) 및 Quilombo Campo Grande(파라과수 출신 Gilmara Carvalho 및 Carlos Mesquita) 커뮤니티. 또한 UNIFAL-MG의 후원과 기후 행동을 위한 박물관 재구성 팀의 지속 적인 지원에 감사드립니다.

이 에세이는 동정심과 애정으로 우리를 환영하고 파라과수의 마롤레이로스에 관한 비디오에 출연하기도 했지만 브라질 코로나19 바이러스의 희생자가 된 Ana Lúcia 여사에게 헌정됩니다.

1 Ailton Krenak, *Ideias para Adiar o Fim do Mundo*(São Paulo: Companhia das Letras, 2019), 50, free translation

2 Eduardo Viveiros de Castro, *Brasil, País do Futuro Pretérito* (São Paulo: n-1 edições, 2019), 14, free translation

3 These problems are addressed, for example, in George W. Stocking Jr., ed., *Objects and Others: Essays on Museums and Material Culture* (Madison: The University of Wisconsin Press, 1985), and João Pacheco de Oliveira and Rita de Cássia M. Santos, eds., *De Acervos Coloniais aos Museus Indígenas: Formas de Protagonismo e de Ilusão Museal* (João Pessoa: Editora da UFPB, 2019)

4 On the relationship between the progressive epistemological separation between “Humanity” and “Nature” and museums, see Eric Dorfman, “Changing Epistemologies in the Museum: an Evolving Relationship with Nature,” *Museum International* 71, no. 1–2 (2019): 30–37

5 See Elizabeth A. Povinelli, *Geontologies: A Requiem to Late Liberalism* (Durham: Duke University Press, 2016)

6 Here we reference the work of Walter Benjamin, for whom “There has never been a document of culture, which is not simultaneously one of barbarism”, Walter Benjamin, *Illuminations: Essays and Reflections* (New York: Schocken Books, 1968), 256

7 This experience of not belonging was reported to us by the people from the communities who told us their stories for the *Existences* Museum exhibition. UNESCO’s own actions, in the 1970s, trying to prevent the illegal trafficking of artifacts to museums (Stocking Jr., *Object and Others*) attest to this perception, in addition to the experiences reported in academic works such as Dipesh Chakrabarty, “Museums between Globalisation and the Anthropocene,” *Museum International* 71, no. 1–2 (2019): 12–19

8 A synthesis of the discussions on the need for a decolonial critique of modern museums can be found in Bruno Brulon, “Descolonizar o Pensamento Museológico: Reintegrando a Matéria para Re-Pensar os Museus,” *Anais do Museu Paulista* 28 (2020): 1–30. Dipesh Chakrabarty draws attention, however, to the new challenges posed by the Anthropocene to museums in general, including those already touched by postcolonial criticism (Dipesh Chakrabarty, “Museums between Globalization,” *Museum International* 71, no. 1–2 (2019): 12–19

9 About the problems with the concept of “worldview”, see OyèrónkéOyèwùmí, “Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects,” in *The African Philosophy Reader*, eds. Peter H. Coetzee and Abraham P. J. Roux (New York: Routledge, 2002), 391–415

10 An example of this was pointed out in Walter F. F. Lowande and Camila S. Bueno, “O Maracatu de Baque Virado como Patrimônio Cosmológico,” *Cadernos de Pesquisa CDHIS* 33, no. 1 (2020): 91–119

11 Antônio Bispo dos Santos opposes the colonial category “work” to the counter-colonial category “biointeraction,” that is, the relationship with the land as a “generator of vital force,” which provides us with its energy through “a process of festive cultivation filled with religiosity,” as we can see in his *Colonização, Quilombos: Modos e Significados* (Brasília: INCTI, UnB, 2015), 58. Anna Lowenhaupt Tsing also notes this sustainable and symbiotic relationship between peasants and the forests when these relationships are not touched by modern agricultural technologies, as the introduction of chemical fertilizers – *Viver nas Ruínas: Paisagens Multiespécies no Antropoceno* (Brasília: IEB Mil Folhas, 2019), 100. These ways of life can also be associated with the concept of “Good Living” (*Buen Vivir*), which is based on the observation of Amerindian and other peoples’ experiences that resist the modern and Western worldview, according

to Alberto Acosta, *O Bem Viver: Uma Oportunidade para Imaginar Outros Mundos* (São Paulo: Autonomia Literária, 2016)

12 On the importance of the concepts of decay and entropy in heritage practice, see Caitlin DeSilvey, *Curated Decay: Heritage Beyond Saving* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017)

13 Here we are inspired by the more generic ideas presented by Isabelle Stengers, *In Catastrophic Times: Resisting the Coming Barbarism* (Ann Arbor: Open Humanities Press, 2015)

14 Frontline Defenders, “Frontline Defenders Global Analysis 2019,” accessed July 14, 2021 https://www.frontlinedefenders.org/sites/default/files/global_analysis_2019_web.pdf

15 Jessé de Souza, *A Elite do Atraso: Da Escravidão à Lava-Jato* (Rio de Janeiro: Leya, 2017)

16 Maria Aparecida da Silva Bento, “Notas sobre a Branquitude nas Instituições,” in *Violência e Sociedade: O Racismo como Estruturante da Sociedade e da Subjetividade do Povo Brasileiro*, ed. Maria Lúcia da Silva et al. (São Paulo: Escuta, 2018)

17 This concept was developed by AfricanAmerican civil rights activist Dr. Benjamin Franklin Chavis. For more information, see Neil A. Lewis, “Man in the News: Benjamin Franklin Chavis Jr.; Seasoned by Civil Rights Struggle,” *The New York Times*, April 11, 1993

18 Isabel Soares Campos and Rosane Aparecida Rubert, “Religiões de Matriz Africana e a Intolerância Religiosa,” *Cadernos do LEPARQ XI*, no. 22 (2014) <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/lepaarq/article/view/3390/3424>

19 Lowande and Bueno, “O Maracatu de Baque Virado,” *Cadernos de pesquisa CDHIS*

20 A way of interpreting liberation and emancipatory knowledge arising from these struggles is developed by Natalino N. da Silva, “Black Popular Education: brief notes of a concept,” *Education in Perspective* 11 (2020): 1–14

21 Free translation from the Portuguese sentence “*Eu sou de axé e não nego a minha fé*”. The Yoruba term “*axé*”, or “*ashé*”, means power, energy or force present in each being or in each thing. In Afro-Brazilian religions, the term represents the sacred energy of the *orixás*

22 The word *quilombo* originates from the term *kilombo*, present in the language of the Bantu peoples, and means a place of landing or encampment. For a more in-depth discussion of this concept, see Maria Beatriz Nascimento, “Sistemas sociais alternativos organizados pelos negros: dos quilombos às favelas,” in *Beatriz Nascimento, Quilombola e Intelectual: Possibilidades nos Dias da Destruição*, (Diáspora Africana: Editora filhos da África, 2018)

23 Estevan L. F. Coca et al., “Agroecologia e Territorialidades Camponesas em Campo do Meio – MG,” *Campo-Território* 14, no. 35 (2019), 177, free translation

24 The MST emerged in 1984, when rural workers who had been leading struggles for the democracy of land and society founded a national peasant movement with three main objectives: fight for land, for agrarian reform and for social changes in the country. For more information, see MST, “O MST: Nossa História,” accessed July 14, 2021 <https://mst.org.br/nossa-historia/84-86/>

25 Krenak, *Ideias para Adiar o Fim do Mundo*

26 David Kopenawa and Bruce Albert, *A Queda do Céu: Palavras de um Xamã Yanomami* (São Paulo: Companhia das Letras, 2015), 468

27 <https://mst.org.br/nossa-historia/84-86/> free translation

28 See Peoples Dispatch, “MST Quilombo Campo Grande Camp Resists Eviction in the Midst of the Pandemic,” August 12, 2020, accessed July 14, 2021 <https://peoplesdispatch.org/2020/08/12/mstquilombo-campo-grande-camp-resists-eviction-inthe-midst-of-the-pandemic/>

29 Marcelo Polo, “O Cerrado,” in *Marolo: Um Fruto, Várias Ideias*, ed. Gilmara A. de Carvalho, Luciana M. de Carvalho, and Sandro A. Palhão (Machado, MG: Gráfica e Editora Gilcav, 2017). On the threats faced by this biome in the present, see WWF, “Ameaças ao Cerrado”, accessed July 14, 2021 https://www.wwf.org.br/natureza_brasileira/questoes_ambientais/biomas/bioma_cerrado/bioma_cerrado_ameacas/

30 See Gilberto Bercovici, “A Questão Agrária na Era Vargas (1930–1964),” *História do Direito* 1, no. 1 (2020): 183–226

31 João Afonso de Carvalho, “A Família das Anonáceas,” in Carvalho, Carvalho, and Palhão, *Marolo*.

로고 삭제: 석유 후원에서 화석 없는 문화로

크리스 개라드

크리스 개라드는 문화에 대한 화석 연료 후원을 종식하고 예술에 대한 윤리적인 자금 지원을 장려하는 캠페인 및 연구 단체 Culture Unstained의 공동 디렉터이다. 석유 후원에 관한 그의 조사 연구는 특히 가디언지와 채널 4 뉴스 등의 언론에 널리 보도되었다. 그는 ‘BP or Not BP?’와 ‘Shell Out Sounds’와 같은 여러 예술 활동 단체의 기획자이자 공연자로 참여해 왔으며, 옥스포드 대학에서 음악 박사 학위를 받고 작곡가로도 활동하는 중이다.

파리기후협약이 체결되고 3년 동안 주요 석유 가스 회사들은 화석연료 기반시설에 1,000억 달러 이상을 지출하였다. 오늘날 어떤 주요 석유 가스 회사도 지구 온난화를 산업화 이전 수준보다 1.5 °C 이상 증가하는 것을 제한하는 획기적인 협약 목표에 그들의 사업을 맞추지 않았다.

파리기후협약이 체결되고 3년 동안 주요 석유 가스 회사들은 기후변화와 관련된 로비와 브랜드화에 10억 달러 이상을 지출했다. 그들은 자신들의 이미지를 '녹색화'하기 위한 새로운 냉소적인 전략을 개발해 왔는데, 새로운 화석연료에 수십억 달러를 투자하면서 '순 제로'가 되겠다는 허점투성이의 야망을 공표하고 있다. BP의 CEO 버나드 루니가 '순 제로'가 되겠다는 야망을 발표했을 때, 그는 석유와 가스에 대해서만 이야기하지 않았다. 발촉식에서 그는 “많은 사람이 예술을 지원하는 우리의 동기에 대해 의문을 제기합니다. 저는 그것을 이해합니다.”라고 인정했다.

파리협약이 체결된 후 박물관, 갤러리, 극장이 기후 행동의 중심지가 되면서 노르웨이에서 캐나다, 그리고 호주에서 영국까지 한 차례 석유 후원 계약이 종료되었다. 이후 각국의 문화 기관들이 석유 회사의 후원 계약을 종료하면서 화석 연료 기업의 후원 수용 가능성에 지각 변동이 일어났다. 버나드 루니 연설의 의의는 화석 연료 기업이 문화적 후원으로 더 이상 사람들의 관심을 기름 유출과 기후 영향으로부터 떼어놓는 방법을 제공하지 않는다는 데 있다. 자연스럽게 박물관은 정밀 조사의 장소가 되었다.

처음에는 석유 후원에 대한 반대 운동이 소수의 예술가와 활동가 그룹에 의해 주도되었다. 하지만 오늘날에는 예술 노동자, 배우, 음악가, 과학자, 청소년 기후 활동가 및 기후변화와 추출주의 영향을 받은 지역사회가 참여하는 국제적인 운동으로 번지고 있다. 이러한 풀뿌리 단체들이 BP나 셸, 에퀴노르 같은 회사들의 석유 후원 계약을 반대하는 이유는, 그 회사들이 수십 년간 기후 문제 해결을 지연시키고 거부해 왔음에도 후원 로고로 사람들에게 자선 사업체라고 믿게 만들어 값싸게 사회적 정당성을 유지해 왔기 때문이다. 그러나 이러한 “화석 연료 없는 문화” 운동은 초기의 문제의식을 심화시켰고, 이제 박물관과 미술관을 인종과 식민주의, 기후 붕괴의 교차점을 다루는 중요한 플랫폼으로 활성화시키고 있다.

이 운동은 기후 정의뿐 아니라 창의성에 중점을 두고, 예술 창작이 변화를 만들 수 있다는 믿음에 기반한다. 2016년에는 BP가 26년간 이어온 런던 테이트 후원을 종료한다고 발표했다. 지난 6년 동안 퍼포먼스 집단 Liberate Tate는 Tate Modern의 터빈 홀을 가로질러 밤새 목탄으로 쓴 예술작품부터 이들 그룹의 상징적인 이미지가 된, 기름으로 뒤덮인 누드 퍼포머에 이르기까지 일련의 강력한 라이브 예술 개입을 통해 후원 거래에 반대해 왔다.

Liberate Tate의 기술은 많은 사람에게 영감을 주었다. 반고흐 미술관 내부에서 활동가들의 흰색 드레스에 기름이 흘러내리게 하는 등 강력하고 창의적인 시위를 벌이는 '네덜란드 화석 연료 없는 문화(Fossil Free Culture NL)'는 Shell의 예술 후원을 압박했다. 2018~2020년 그들은 석유 회사와 반 고흐 박물관, 마우리츠호이스 미술관, 콘세르트헤바우, Museon 및 NEMO 과학 박물관과의 파트너십 종료를 끌어냈고, 암스테르담의 뮤지엄 플레인(Museumplein)에 더 이상 화석 연료 후원이 없음을

선언했다. 한편 파리에서는 컬렉티브 그룹 리베롱 르 루브르(Libérons le Louvre)가 토탈(Total)이 후원하는 루브르 박물관 내부에서 유리 피라미드를 둘러싼 물에 '기름 유출'을 재현하는 파격적인 퍼포먼스를 선보이기도 했다.

운동이 성장하면서 다양한 목소리의 범위도 커졌다. 런던에서는 예술계 종사자들과 음악가들이 국립 극장, 국립 미술관, 영국 영화 연구소 및 사우스뱅크 센터와 Shell의 기업 파트너십을 종료하도록 이끌었다. 호주 퍼스에서는 예술가들이 화석 연료 후원자인 우드사이드(Woodside)의 이름을 도시의 프린지 페스티벌에서 보이지 않게 강제로 삭제했다. 미국에서 과학자들과 활동가들은 억만장자 데이비드 H. 코크(David H. Koch)가 화석 연료에 관심이 있다는 점을 지적하고, 레베카 머서(Rebekah Mercer)가 기후 허위 정보와 관련이 있다는 이유로 미국 자연사 박물관 이사회에서 사임하도록 강요했다.

'배우-활동가(actor-vist)' 극단 'BP or not BP?'는 영국 왕립 셰익스피어 극단(RSC)에서 BP가 후원하는 연극이 시작되기 직전에 무대에 침입했다. 약 8년 후 60번의 창의적인 개입이 이루어진 2020년, BP가 후원하는 영국 박물관(British Museum)에서 3일 동안 'BP는 반드시 몰락해야 한다(BP Must Fall)!' 시위를 진행했다. 기후와 식민주의, 인종 및 배상과의 연관성에 관한 워크숍이 갤러리 전체에서 진행되었다. 이렇듯 박물관은 토론과 반대를 위한 공공장소로 재탄생되었다.

영국 박물관은 계속 후원자를 지지하는 반면, 왕립 셰익스피어 극단(RSC)은 청소년 기후 운동가와 마크 라일런스(Mark Rylance) 같은 주요 배우가 'BP or not BP?' 캠페인을 지원한 후 불과 몇 달 만에 BP 후원 계약을 종료했다. 당시 RSC는 '기후 비상사태 속에서 이제 젊은 사람들은 BP 후원이 그들의 문화 참여에 장벽을 만든다고 분명히 말하고 있다. 우리는 그 메시지를 무시할 수 없다.'라고 말했다. 그것은 윤리적 공백 상태에서는 후원 계약이 이루어지지 않음을 인정하는 분수령이 되었다.

그러나 COP26이 다가올 때까지도 일부 사람들은 여전히 그 메시지를 무시하고 있었다. 청소년 기후 활동가와 과학자 집단이 이끄는 런던 과학박물관의 Shell 후원에 대한 반대가 점점 커지고 있지만, 박물관장은 그들의 정당한 우려를 무자비하게 일축했다. 특히 박물관이 후원자의 '선이나 명예'를 훼손할 발언을 방지하기 위한 '재갈 조항(gagging clause)'에 서명하기로 한 결정은 특히 논란을 불러일으켰다. 논란의 여지가 있는 조항에 대한 뉴스가 나오자 그레타 툰베리는 '과학박물관은 그저 아이러니(그리고 그들 자신의 평판)를 죽였을 뿐입니다.'라고 쓴 트윗을 게시했다.

흐름은 계속 전환되고 있다. 과거에는 “스폰서십 거래가 아닌 석유회사를 직접 타겟으로 삼는 것이 어떻겠습니까?”라고 묻는 사람도 있었다. 오늘날 화석 없는 문화를 위한 운동은 기후변화에 대한 우리의 대응, 화석 연료의 수용성, 계속해서 더 많은 석유와 가스를 추출하는 기업에 대한 우리의 인식을 알리는 데 문화기관이 어떻게 중요한 역할을 하는지 보여주었다.

박물관은 중립적이지 않다. 박물관은 프로그램과 전시뿐 아니라 비즈니스 수행 방식에서도 가치와 사회적 목적을 구현한다. 한계선이 그려지고 석유 후원 거래가 종료되면 그러한 결정의 영향은 더 넓은 세계로 흘러간다. 예술가 라울

마르티네즈(Raoul Martinez)는 자신의 에세이 『Picture This』에서 다음과 같이 강력하게 표현했다.

‘가치 있는 창의적 표현은 전통적인 예술 형식에만 국한되지 않는다. 모든 선택은 본질적으로 창의적이다. 우리 문화기관이 이 긴급한 문제에 대해 원칙적인 입장을 취한다면, 그것은 그 자체로 그들이 선보일 수 있는 어떤 그림이나 공연만큼 가치 있는 아름다운 창조적 행위가 될 것이다.’¹

1 Martinez, Raoul. 'Picturing the Future', in Platform, eds., *Picture This – A Portrait of 25 Years of BP Sponsorship* (London: Platform/Art Not Oil, 2014), p. 27.



BP가 이끄는 3일간의 창의적인 시위인 'BP Must Fall'의 일환으로 대영박물관 앞마당에서 1,500명이 시위를 벌였다. 2020년 2월. 사진: Ron Fassbender.



‘BP 크라켄(BP Kraken)’은 2016년 박물관에서 BP가 후원한 Sunken Cities 전시회 중 ‘BP or not BP?’의 배우-활동가(actor-vist)에 의해 영국박물관으로 밀반입되었다. 사진: Kristian Buus.



Liberate Tate의 상징적인 퍼포먼스가 된 'Human Cost'는 2011년 BP의 Deepwater Horizon 유출 1주년을 기념하여 Tate Britain에서 열렸다. 이 퍼포먼스는 멕시코만에서 BP가 유출된 사건을 주제로 하루에 한 번씩 87분 동안 지속했다. 사진: Amy Scaife.



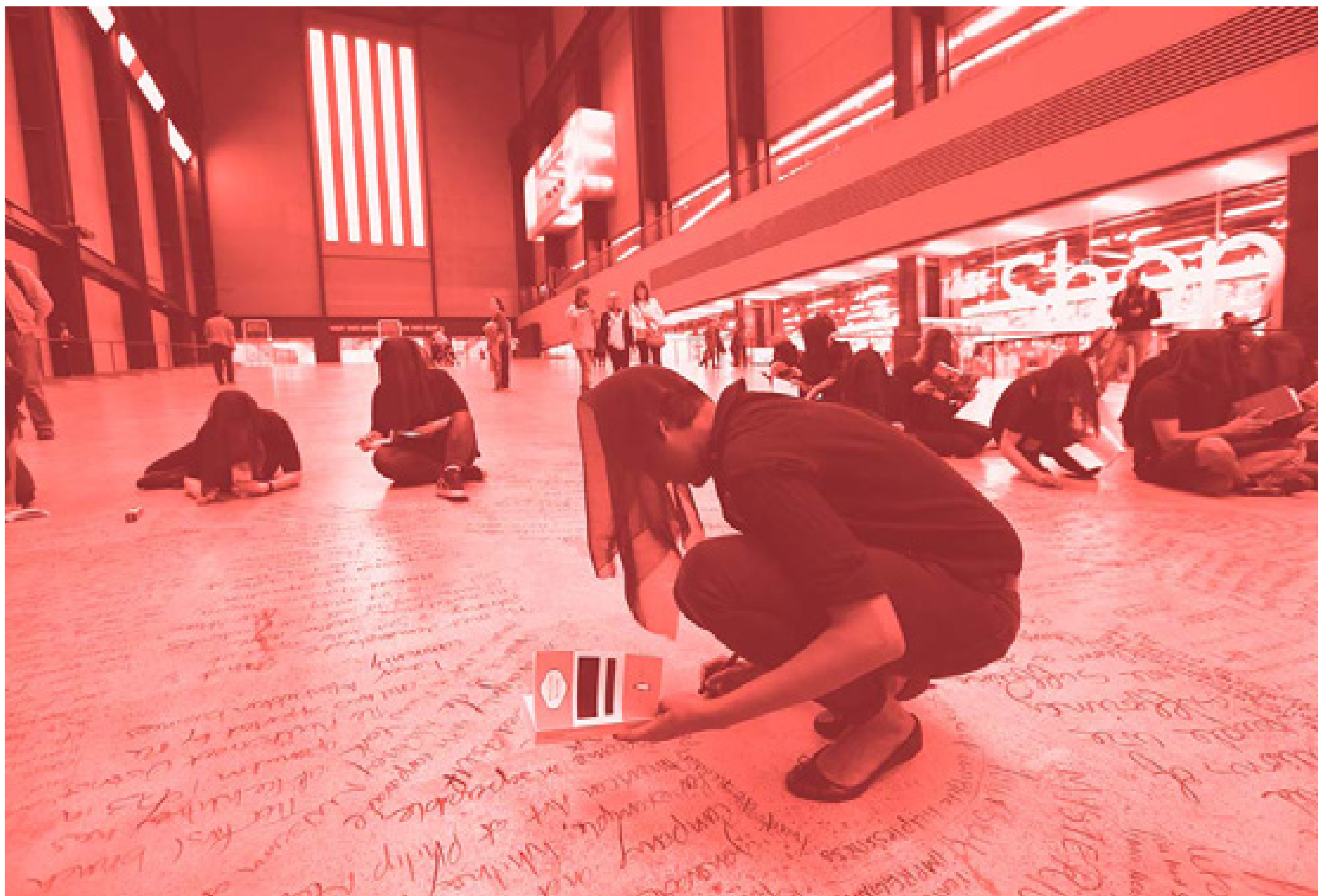
2020년 2월, 박물관의 Troy에 관한 'BP 후원 전시회'에 맞춰 'BP or not BP?'는 3일 동안 진행한 'BP Must Fall' 시위의 일환으로 영국박물관 안뜰에 BP 브랜드 트로이 목마를 허가 없이 설치했다. 사진: Hugh Warwick.



2018년 루브르 박물관의 예술 활동가들은 "메두사의 뗏목"이 전시된 갤러리 바닥에 쓰러져 박물관 후원자인 Total과 기후위기에 그 회사의 역할에 대한 주의를 불러일으켰다. 사진: Libérons le Louvre.



2018년 'Rise for Climate'의 전 세계적 동원의 일환으로 Libérons le Louvre는 석유회사 Total과의 파트너십에 반대하는 100명의 공연자와 함께 루브르 박물관 밖에서 시위를 주도했다. 사진: Romain Nicolas.



미술 집단 Liberate Tate는 2015년 퍼포먼스 'Time Piece'의 일환으로 테이트 모던의 터빈 홀을 25시간 동안 점거했다. 그들은 밤새 기후변화와 예술에 관한 텍스트를 목탄으로 바닥에 전사했다. 사진: Liberate Tate



2017년 5월, 네덜란드 화석 없는 문화(Fossil Free Culture NL) 그룹의 여성 공연자 7명이 'Drop the Shell' 공연을 위해 Shell이 후원하는 반 고흐 미술관 계단에 줄을 섰다. 이후 경찰이 호출되었고 공연자들은 밤새 구금되었다. 사진: Laura Ponchel.



2018년 6월, 네덜란드 화석 없는 문화(Fossil Free Culture NL) 그룹 소속 퍼포머 40명이 반고흐 미술관 본관의 기념비적인 계단에 올라 '지금 화석 연료 시대를 종식하라!'라는 문구가 적힌 12m 길이의 배너를 펼쳤다. 사진: Alejandro Ramirez.



UKSCN 런던의 청소년 기후 활동가들은 Shell 후원에 반대하는 밤샘 행동이 중단된 후 과학박물관 밖에서 시위를 벌였다. 박물관은 경찰 30명을 불러 그룹을 체포하겠다고 위협했다. 사진: Ron Fassbender.

비상사태의 계보 (Genealogies of the Emergency)

수바드라 다스, 아시시 가디알리와의 인종, 기후 및 박물관에 대한 대화
- 로드니 해리슨, 헨리 맥기 진행

수바드라 다스(Subhadra Das, **SD**)는 역사학자, 작가, 방송인이자 코미디언이다. 9년 동안 University College London(UCL)의 과학 컬렉션 큐레이터로 근무하며 우생학 및 병리학 컬렉션과 제레미 벤담(Jeremy Bentham)의 오토 아이콘을 다루었다. 2021년 UCL 사라 파커 레몬드 센터(Sarah Parker Remond Center for the Study of Racism and Racialisation)에서 비판적 우생학 연구원으로 재직했다. 현재 수업, 세미나, 강의, 공개 강연, 스탠드업 코미디 등을 통해 다양한 청중을 대상으로 우생학과 과학적 인종차별의 역사부터 인체 유해 작업에 이르기까지 자신의 작업의 모든 측면에 대해 정기적으로 강연하고 있다. 역사 기록 보관소와 박물관 유물을 이용하여 매력적이고 긍정적인 방식으로 탈식민지 이야기를 전달한다.

아시시 가디알리(Ashish Ghadiali, **AG**)는 기후 정의 집단인 '대지의 비참함(Wretched of the Earth)'과 함께 일하는 영화제작자이자 활동가이다. COP26 시민사회연합의 조정위원회 위원이자 로렌스 앤 위샤트 북스(Lawrence and Wishart Books)의 편집자로 활동하면서 2022년 인종과 생태학에 관한 새로운 사운딩스(Soundings) 출판물을 개발하고 있다. Race의 편집자, Red Pepper 잡지의 공동 편집자(2017~2020)를 역임했으며, 제닌 난민 캠프에 자유극장(Freedom Theatre)을 설립한 팀의 일원이었다(2006). 2016년 장편 다큐멘터리 <고백(The Confession)>은 전 관타나모 수감자 모아잠 베그(Moazzam Begg)의 증언을 통해 테러와의 전쟁의 지정학적 호를 탐구했다. 현재 BBC Studios 및 BBC Films와 함께 영화와 텔레비전을 위한 새로운 프로젝트를 개발하고 있고, The Observer New Review에 정기적으로 기고하고 있다.

헨리 맥기(Henry McGhie, **HM**)는 생태학자, 박물관 큐레이터 및 시니어 매니저로 활동했다. 박물관과 그들의 파트너가 SDGs, 기후 행동, 생물 다양성 보존 및 인권을 포함한 지속 가능한 개발 의제에 기여하도록 지원하기 위해 2019년 Curating Tomorrow를 설립했다. 국제 박물관 지속가능성 실무 그룹 협의회 및 IUCN 교육 및 커뮤니케이션 위원회의 회원으로, 기후 행동을 위한 뮤지엄 재구상 연구 프로젝트팀의 일원이자 로드니 해리슨(**RH**), 콜린 스털링과 함께 기후 행동 뮤지엄 재구상(Reimagining Museums for Climate Action) 전시회의 공동 큐레이터로 활동하고 있다.

H M 아시시, ‘대지의 비참함(Wretched of the Earth)’의 기원에 대해 말씀해 주시겠습니까?

A G ‘대지의 비참함’은 글로벌 기후 행진(Global Climate March)에 대한 대응으로 2015년경 등장했습니다. 지구 정의의 틀, 인종과 기후의 교차점, 그리고 기후 붕괴의 최전선에 있는 사람들이 가장 책임이 적은 사람이라는 중요한 사실에 관심을 끌기 위해 기후 운동 내에서 유색 인종이 스스로 조직하는 것이었습니다. 그들은 주로 남반구의 흑인과 갈색 피부를 지닌 인종이죠. 그것이 기원이 되었습니다. 2019년 봄, 멸종 반란과 청년 파업, 그레타 툰베리와 같은 새로운 활동가를 통해 기후 운동이 대중 의식에 더욱 많이 자리 잡게 되면서 그룹은 토론에 개입할 필요성을 느꼈습니다. 우리는 멸종 반란에 많은 목표를 공유하며 비판적인 동료의 입장에 서서 공개서한을 보냈습니다. 우리는 대량 체포와 관련된 전술의 종류에 전적으로 비판적이지는 않지만, 기후 문제에서 인종이 중심이 되는 것뿐만 아니라 그 도식 내에서 인종이 누락된 점에 주의를 기울이고자 했습니다.

흑인 공동체 치안의 교차점, 국경의 정치, 그리고 이러한 문제와 진행 중인 기후 비상사태의 관계에서 전술에 포함된 사람과 제외된 사람을 살펴보도록 장려하는 것이 목표였습니다. ‘대지의 비참함’이 전 세계 대중의 상상력을 사로잡고 새로운 차원의 명성을 얻게 된 것은 바로 공개서한을 통해서였습니다. 2019년 ‘대지의 비참함’의 중요한 전략을 배상, 배상 정의, 배상 필요성에 대한 기후 운동 내 인식 구축에 초점을 맞추기로 합의했습니다. 하지만 2020년 팬데믹으로 우리는 방향을 잃었습니다. 컬렉티브 멤버들은 재정적 문제, 지역사회 돌봄 문제 및 전염병으로 많은 이에게 제기된 여러 실용적인 문제에 직면했습니다. 이러한 돌봄의 정신은 우리가 하는 일의 근본적인 동기가 되었고, 핵심으로 자리 잡았습니다. 올해는 COP26 동원을 위해 달린 한 해였습니다. 그 결과 ‘대지의 비참함’을 통해 COP26 시민사회연합의 정치 전략에 참여하고 멸종 저항 운동가, 학교 파업 참가자, 영국 그린 뉴딜(Green New Deal UK) 등의 활동가를 포함한 다양한 풀뿌리 단체를 조직하여 국제 기후 대화의 주요 부분으로 기후 정의를 다루기 시작했습니다. 이제 우리는 COP26과 그 이후까지 배상과 배상 정의에 대한 초점을 새롭게 하는 방법을 모색하고 있습니다.

R H 현재 UCL의 인종 및 인종화 연구를 위한 사라 파커 레몬드 센터에서 하는 작업과 어떤 관련이 있나요? 그리고 대학 안에서 행동주의 거점(activist-in-residence)이 된다는 것이 무엇을 의미하는지 말씀해 주시겠습니까?

A G UCL Climate Hub와 함께 개발하는 이니셔티브는 COP26 및 그 이후를 위한 1.5°C 헌장(A 1.5°C Charter for COP26 and Beyond)으로써, COP26 시민사회연합과 함께 접촉해 온 다양한 그룹과 조직의 상황을 직접적으로 반영합니다.

그 배경은 2019년 2월~3월에 키어 스타머(Keir Starmer)의 영국 노동당 지도부 캠페인에서 기후 정의에 대해 연설해 달라는 요청을 받은 것에서 시작되었습니다. 그는 “경청 행사”를 열고 기후와 인종에 민감한 투표권자들의 지지를 요청하는 과정에서 기후 정의의 챔피언으로 자신을 소개했습니다. 그의 캠페인 팀에서 나온 내용은 매우 허약했고, 제가 플랫폼에서 말한 내용과 거의 같았습니다. 우리는 그들을 초청해서 만약 기후 정의를 진지하게 대하고 싶다면, 우리 같은 사람들과 협력하는 게 어떻겠느냐고 제안했습니다. 그들은 처음에는 이에 대해 긍정적인 반응을 보였습니다. 하지만 그는 선거에서 승리한 후 뒤로 물러서기 시작했습니다. 그 시점에 ‘대지의 비참함’ 멤버들은 다른 사람들과 협력하여 주류 정책 수준에서 다루지 않은 방식으로 질문을 제기하기 시작했습니다. 녹색 뉴딜, 녹색 성장, 녹색 산업 혁명의 근본적인 한계와 추출주의에 대한 불만을 해소하지 않으면 단순히 새로운 시대로 들어서게 된다는 현실에 대한 문제였습니다.

‘대지의 비참함’이 시위 단체, 즉 풀뿌리 활동 단체로 활동하는 동안 갑자기 많은 이들이 다가와 “좋아요, 당신의 비판은 정말 설득력이 있어요. 정책적인 면에서 이러한 활동은 어떻게 이어지나요? 기후 정의 정책의 어젠다 출현을 어떻게 촉진할 수 있습니까?”라고 이야기하기 시작했습니다.

우리는 처음에 노동당 최전선에서 대화를 통해 이를 해결하기 위해 노력했습니다. 그 과정에서 실제로 COP 준비에 매우 열정적이었던 내각 정부의 COP26 부서가 진정한 관심을 가지고 참여하고 있다는 것을 발견했습니다. 그들은 우리에게 새해 초 브리핑을 해달라고 요청했고, 그 기회를 통해 기후 정의가 COP26에서 요구하는 것이 실제로 무엇인지 중요한 성찰과 토론이 있었습니다. 결과적으로 기후 변호사이자 파리협약의 전 협상가 파르하나 야민(Farhana Yamin)과 ‘War on Want’의 전무이사이자 ‘대지의 비참함’의 공동 창립자 아사드 레만(Asad Rehman)을 포함해 경험이 풍부한 사람들이 주도하는 강력한 대응으로 이어졌습니다. 영국 시민 사회로서 우리에게 중요한 것은 무엇보다도 세계에서 가장 취약한 지역사회를 위해 지구 온난화를 1.5°C로 제한해야 한다는 것을 강조하는 것이었습니다. 2009년 코펜하겐 이후 남반구 정부의 요구인 이 목표를 영국 통솔권자들이 COP26에서 역사의 쓰레기통에 버리는 것이 아닌지 두려웠습니다. 1.5°C 문제에 대해 기후 운동 전반에 걸쳐

목격한 것은 달성 불가능한 목표가 될 수 있다고 두려워하는 여러 주요 조직이었습니다. 그들은 목표 달성 실패가 일반 대중의 사기를 저하시킬 수 있다는 점이 두려워 보다 “낙관적인” 메시지를 추구하고자 했습니다. 그러나 이러한 접근 방식은 2021년 우리가 직면하게 될 중요한 도덕적 곤경을 가리키는 것처럼 보였습니다. 즉 앞으로 일어날 부정적인 영향에 대해 말하기 두려운 지점에 이르렀다는 것입니다. 우리는 그러한 영향이 무엇인지 완전히 무시하고 싶어합니다. 많은 부분이 낙관주의, 즉 COP26을 전후로 등장한 긍정적 가속주의의 기치 아래 포장되어 있습니다. 그것은 정말로 도전하고 대체해야 할 패러다임처럼 보였습니다.

1.5°C 현장은 이에 대한 대응으로 팀 렌튼(Tim Lenton)과 같은 기후 과학자와의 대화를 통해 개발되었습니다. 극적 전환점(tipping points)에 대한 팀 렌튼의 연구는 긍정적 가속주의 철학의 중심에 있지만, 그것을 뒷받침하는 가치가 없다면 실제로 긍정적 가속주의가 생태학적 균형을 향한 궤도로 인도하지 않는다는 것을 완전히 인식하고 있습니다. 팀 렌튼은 UCL의 사이몬 루이스(Simon Lewis)와 마크 매슬린(Mark Maslin)과 마찬가지로 해당 비전의 핵심 공동 설계자였습니다. 1.5°C 현장은 2020년대 기후 재정의 새로운 패러다임을 제시하는 것을 목표로 합니다. 우리 앞에 놓인 공포에서 눈을 돌리기보다 위기를 눈으로 바라보고 실용적으로 말할 수 있도록 언어와 문화를 발전시키는 것이 목표입니다. 여전히 많은 국가를 지배하는 부정주의로 인해 영국 총리가 의회에 나서서 ‘넷 제로 2050’이 경제에 지장을 주지 않고 탈탄소화할 수 있는 가장 빠른 속도라고 말합니다. 그것은 분명한 허구입니다. 실제로 필요한 일을 수행하는 데 대한 두려움 때문에 현상 유지를 채택하는 보수적인 허구인 셈이지요. 이는 실제 영향, 즉 1.5°C 위반에 따른 실제 비용을 완전히 살펴보지 못한 셈법에 기반을 두고 있습니다.

어떤 방식으로든 1.5°C를 위반하는 비용은 지구 온난화를 1.5°C로 제한하는 비용보다 훨씬 클 것입니다. 이러한 비용은 전 세계적으로 분산될 것이며, 자원이 가장 적은 사람들이 가장 크게 느낄 것입니다. 결정적으로 세대 간에 걸쳐 그 영향이 미칠 것입니다. 우리가 1.5°C를 위반하는 날에는 그러한 비용이 발생하지 않습니다. 하지만 우리 아이들과 손자들에게 발생합니다. 이러한 비용은 적어도 70년 동안 계속될 것입니다. 올바른 리더십 문화가 없다면 그 비용은 계속해서 증가할 것입니다. 따라서 이것이 우리를 다시 정상으로 되돌리는 패러다임입니다. 이것이야말로 우리가 직면한 위기의 본질입니다. 효과를 가져오는 모든 메커니즘은 그 문제에 상응해야 합니다.

RH 한 형태의 부정주의에서 다른 형태의 부정주의로 전환하기 위해 인종 및 인종차별화 연구를 위한 사라 파커 레몬드 센터에서 UCL의 우생학 역사에 관한 프로젝트를 진행했던 수바드라(**SD**)에게 질문하고 싶습니다.

어떤 면에서는 그것들은 언뜻 관련이 없는 문제처럼 보이지만, 제 생각에 당신과 애쉬 둘 다 기후변화가 원주민, 흑인, 소수 민족뿐 아니라 남반구 사람들에게 더 광범위하게 영향을 미친다는 점에서 불평등이 과학적 인종차별의 역사와 관련이 있다는 것을 다양한 방식으로 지적했다고 생각합니다. 그것이 19세기 박물관에서 전개된 담론을 통해 오늘날까지 확립되고 뒷받침되어 온 끝없는 진보 서사와 관련이 있다는 것을 말יי죠. 이것은 우리가 기후 행동을 위한 박물관 재구상 프로젝트에서 강조하고 풀어보고자 했던 것입니다. 우생학에 대한 당신의 작업이 박물관, 기후, 세계적 불평등 문제와 어떻게 관련되어 있는지 좀 더 이야기해 주시길 바랍니다.

SD 초대해 주셔서 감사합니다. 애쉬 님이 말씀하신 내용에 공감합니다. 우리가 다루고 있는 문제와 비슷한 것 같아요. 특히 대학과 사회의 맥락에서 우생학과 제도적 인종차별에 대한 부정주의 형태가 있는데, 이는 제가 다루려고 노력해 왔던 것입니다. 이는 전세계 원주민, 흑인 및 소수 민족에 대한 기후의 차별 영향과 직접적으로 연결됩니다.

우생학의 “과학”이 1960년대와 1970년대 UCL 유전학과에서 일했던 사람들에게 반증 되었음에도, 제가 UCL에서 일하기 시작했을 때 우생학 운동과 관련된 매우 저명한 과학자들이 여전히 추앙되고 있었습니다. 건물에 그들의 이름이 적혀 기념되고 있었는데, 이것은 대학에서 제가 중요하다고 생각하는 대화의 방식이 아니었습니다. 제가 UCL에서 Galton Collection이라는 것을 큐레이팅하기 시작했을 때, 그것은 우생학 컬렉션이라고 불려야 했습니다. 제 생각에 이러한 대화가 분명히 터지기 시작했지만, 주류로 인정되는 것은 아니었습니다. 저는 그 컬렉션의 큐레이터로서 대화를 주류로 끌어들이는 것이 제 역할이라고 느꼈습니다. 이 문제에 대한 저의 생각과 접근 방식에 영향을 준 사람은 당시 UCL에서 ‘인종’ 철학 연구원이었던 너새니얼 아담 토비아스 콜먼(Nathanial Adam Tobias Coleman) 박사와 페트리 이집트 고고학 박물관(Petrie Museum of Egyptian Archaeology)에 있던 데비 찰리스(Debbie Challis) 박사였습니다.

그들은 UCL Faces Race라는 이벤트에서 협력했습니다. UCL의 역사, 우생학의 역사, 그리고 인종이 그 질문에 어떻게 들어맞는지에 대한 대화가 실제로 논의된 것은 아마도 이때가 처음이었을 것입니다. 데비는 2011년 100주년을 맞아 진행한 연구의 일환으로 UCL의 우생학 역사에 대한 여러 편의 연구 논문과 단행본을 출간했습니다.

저는 그 논문 중 하나를 전시 주제로 만들었는데, 그 전시는 유명한 우생학자들의 이름을 딴 건물에 초점을 맞춘 것이었습니다. 해당 논문은 유명한 고고학자 플린더스 페트리(Flinders Petrie)에 대한 것으로, 두개골 크기와 환경, 그리고 고대 과거를 이해하기 위한 기타 모든 끔찍한 문화 유물론적 접근 방식과 관련된 내용을 다룬 것이었어요. 저에게 이것은 UCL 학생으로서도 들어본 적이 없는 이야기였고, UCL 직원으로서 Galton Collection의 큐레이터임에도 불구하고 그 컬렉션과 관련된 일을 시작하기 전까지는 들어본 적이 없는 이야기였습니다.

저는 우리가 모두 역사와 언어에 익숙해지기 전까지는 의미 있고 공평한 방식으로 사물에 관해 이야기를 시작할 수 없는 위치에 있을 것이라고 느꼈습니다. 애쉬는 기후위기가 인종차별적 위기라는 점을 매우 설득력 있게 지적했습니다. 제 말이 진부하게 들리겠지만, 그것이 주류 담론의 한 부분으로 취급되어서는 안 된다고 생각합니다.

그렇습니다. 역사에 대해 이야기하고, 역사에 대해 공개적으로 말하고, 크로스오버를 인정하는 것이 중요합니다. 20세기 초 미국의 환경주의 운동의 역사를 예로 들자면, 그 시기는 우생학 운동과도 중요한 연관성이 있습니다. 1921년 미국 자연사박물관에서 열린 제2차 국제우생학회의에 미국 환경보전 역사의 핵심 인물로 꼽히는 시어도어 루스벨트, 매디슨 그랜트, 헨리 페어필드 오스본 등이 참가했습니다. 매디슨 그랜트는 지금까지 출판된 가장 영향력 있는 과학적 인종차별 작품 중 하나인 『The Passing of the Great Race』의 저자입니다. 역사 수업으로 빠지고 싶지 않지만, 이러한 모든 역사가 결합하여 오늘날 체계적인 불평등을 초래하고 있습니다.

RH 네, 테오도어 루즈벨트(Theodore Roosevelt)를 언급하신 게 흥미롭네요. 왜냐하면 그는 기후 행동을 위한 박물관 재구성 전시에도 포함된 마술적 사실주의 필름 〈방 안의 코끼리(Elephant in the Room)〉의 배경이 되거든요. 필름은 미국 자연사 박물관(American Museum of Natural History)의 아프리카 포유류 아클리 홀에 박제되어 무대 위에 오른 코끼리 무리인 “The Alarm”이라는 디오라마로 시작됩니다. 그것은 적어도 20세기 초 루즈벨트가 아프리카를 탐험하던 중 총에 맞았던 수천 마리의 동물과 새 중 한 종이었습니다.

이전에 말씀하셨던 또 다른 요점은 UCL에서 시작된 우생학 이야기가 세계로 뻗어 나가 글로벌 정책에 영향을 미쳐 수십만 명의 강제 불임 수술을 초래하는 방식에 관한 이야기입니다. 희생자는 흑인, 원주민 및 소수 민족 여성, 그리고 장애가 있거나 정신 질환이 있는 여성 또는 전 세계적으로 “하위 계층”에 속한 여성들입니다.

SD 전적으로요. 이 기회를 빌어 사라 파커 레이몬드 센터의 페이지 패친(Paige Patchin)과 대화하는 “우생학이 우리에게 무엇을 의미합니까?”라는 제목의 팟캐스트 중 여섯 번째 에피소드를 찾아보라고 권유하고 싶어요. 거기서 대화하는 케이트 로(Kate Law)와 칼파나 윌슨(Kalpana Wilson)도 모두 이 분야를 연구하고 있습니다. 우리는 이 인구 문제에 관련된 생각에 대해 아주 자세히 이야기합니다. 이는 20세기 초 매디슨 그랜트(Madison Grant) 이야기로 돌아갈 수 있습니다. 어떻게든 지구의 인구가 늘고, 엄청난 수의 사람들이 거주하게 된 것이 기하급수적으로 증가한 흑인과 유색 인종 사람들의 책임이라고 다소 무서운 언어로 제시되어 있었어요. 이는 우생학, 인종주의, 그리고 애쉬가 말한 방식의 일반적, 추출주의적, 자본주의적 불균형의 역사를 실제로 많이 속이고 있습니다. 그래서 우생학은 생식 불의와 관련하여 여성의 신체를 단속하는 데 있어 여전히 진행되는 역사의 근본적인 부분입니다. 이 두 가지는 우리 대화의 맥락에서 매우 확고하게 결합하였습니다.

HM 수바드라, 또 다른 활동가 그룹인 Museum Detox에 대해 좀 이야기해 주시겠어요? 이 그룹과 그들이 하는 작업에 대해 말씀해 주시겠습니까?

SD 저는 Museum Detox의 창립 멤버입니다. 창립 멤버라는 의미는 첫 번째 회의에 참석했다는 것을 멋지게 표현한 것 같아요. 꽤 오래전 일이죠. Museum Detox는 흑인, 아시아인 및 소수 민족 배경의 박물관 및 문화유산 전문가를 위한 네트워크이며, 함께 이 분야에서 연대와 지원, 활동을 더욱 광범위하게 제공합니다. 우리가 하는 많은 일은 상호 지지하고 지탱하는 공간이 된다는 점에서 서로를 위한 것입니다.

지금 우리는 상당한 규모의 그룹이지만(제 생각에는 200명이 넘는 회원이 있는 것 같습니다.) 조직에서 일하는 대다수 네트워크 멤버가 흑인과 소수 민족으로만 이루어진 것은 확실한 사실입니다. UCL Culture는 약 60명으로 구성된 조직인데, 우리 중 두 명이 유색 인종이었습니다.

박물관과 문화유산 분야에는 성별과 성적 취향에 걸쳐 더 큰 다양성이 있지만, 문화유산과 박물관 인력의 대표성이 특히 백인에게 유리하게 편향되어 있다는 점은 매우 시사하는 바가 크다고 생각합니다. 분명히 이는 대표성 및 임금 격차와 관련된 더 큰 문제의 일부입니다. 다시 말하지만, 이러한 역사를 말할 때뿐 아니라 체계적 불평등을 해결하는 데도 우리의 목소리가 들리지 않는다는 사실이 문제입니다.

따라서 Museum Detox가 수행하는 많은 작업은 그룹 내에서 자체 회원을 지원하기 위한 것뿐 아니라 외부적으로도 트위터 캠페인 및 기타 다양한 소셜 미디어 활동과 관련됩니다. Detox는 대규모 조직, 특히 국립 박물관이 인력의 다양성을 다루는 측면에서 작업을 수행합니다. 그뿐 아니라 기후위기와 같은 문제를 해결하는 등 해당 부문 내에서 수행하는 작업이 얼마나 다양하고 중요한지 알리고자 합니다.

RH 저는 Black Lives Matter와 인종 및 인종화 역사가 지속적이고 체계적인 형태의 인종차별과 관련한 공개 토론에 미친 영향에 대해 이야기하는 것이 적절한지 궁금했습니다. 그리고 Ash는 기후 정의에 대한 담론, Subhadra는 박물관 주변 담론에 대한 역사와 그 관계에 영향을 미치는 이러한 토론을 어떻게 보셨는지 궁금합니다.

SD 영국에서 조각상을 둘러싼 담론, 특히 조각상을 무너뜨리는 것(fallism), 조각상 처리 방법 등 너무 많은 담론이 정치적 평등과 사회적 불의에 관한 질문이 아니라 유산과 관련된 질문으로 구성됐습니다. 논쟁 대부분은 이러한 것들을 어떻게 해야 하는지 말도 안 되는 소리로 채택되었습니다. 대답은 매우 명확하게 그것들을 끌어내려 바다에 버리는 것입니다.

현재 브리스톨에서 콜스톤(Edward Colston) 동상을 다시 전시하는 것만큼이나 가슴 아픈 일이지만, 저는 실제보다 훨씬 더 오랫동안 그를 브리스톨 항구에 남겨두어야 한다고 주장했습니다. 본질적으로 국가가 재산을 회수한 다음 체계적 불의와 관련된 더 넓은 문제를 포괄하는 문화유산 조직의 맥락에서 재소유하는 것으로 생각했기 때문입니다. 그 동상을 철거한 이유는 새로운 박물관 작품을 만들기 위해서가 아니라 계속되는 사회적 불평등의 역사를 조명하기 위해서였습니다.

RH 아시시, Black Lives Matter가 '대지의 비참함' 활동에 어떤 영향을 미쳤나요? 지난여름의 사건으로 인해 기후 관련 대화에서 초점이 멀어졌다는 느낌이 들었나요?

AG 공개 서한의 결과로 사람들이 인종과 기후의 교차점에 대해 다른 방식으로 이야기하기 시작했다고 느꼈습니다. 또한 사람들은 "기후 정의"라는 문구를 사용하기 시작했습니다. 우리는 기후 정의에 대해 동일한 단어를 사용함으로써 정치적 자본이 발생한다고 느꼈기 때문에 일종의 장벽을 돌파했습니다. 이는 항상 깃털을 곤두세우고 있다는

표시입니다. 공개 서한에서 한 일 중 하나는 우리가 약 500년에 걸친 이야기한다는 사실이었습니다. 기후 사건의 본질을 이해하려면 세계화, 노예 제도, 식민주의, 신자유주의 구조 조정의 500년 역사를 하나의 지속적인 이야기 일부로 이해해야 합니다. 그 억압의 씨앗을 이해한 후에야 우리는 실제로 전 세계 돌봄의 공동체를 만들기 시작할 수 있습니다.

우리는 자신의 공간에서 그것에 대해 이야기하기를 원하는 사람들이 늘어나고 있다는 것을 확실히 보았습니다. 우리는 박물관과 미술관, 학교와 활동가 집단, 정부 부서와 정책 입안자에 이르기까지 매우 다양한 맥락의 기후와 식민주의의 틀에서 청중과 많은 작업을 해왔습니다. 그러나 COP26 수준에서는 아직 전혀 진전이 없다고 말하고 싶습니다. 나는 그 부분에 있어 이해가 아직 존재하지 않는다고 생각합니다. 우리는 매우 긴 과정의 시작점에 있습니다.

'대지의 비참함'의 핵심 구성원은 Black Lives Matter의 핵심 구성원이기도 하며, 우리는 해당 조직과 전 세계 흑인 삶에 연대하고 있습니다. 조지 플로이드의 살인으로 촉발된 사건이 기후 관련 대화에서 멀어지지 않았습니 다. 오히려 그 반대였습니다. 레오폴드 2세와 크리스토퍼 콜럼버스, 에드워드 콜스톤의 의미를 둘러싼 전혀 예상치 못한 맥락에서 대화가 이루어지도록 역사적 기간을 보는 것은 좀 특별했습니다.

지난여름의 사건은 앞으로 다가올 의식과 인식의 전조로 이해되어야 합니다. 그 사건을 통해 의식이 고양된 젊은 세대가 있습니다. 그 사건은 지구적 정의, 생태적 균형을 향한 전환이 전개되는 동일한 기간에 걸쳐 느껴질 것입니다.

동시에 조각상을 철거하는 행위는 시민 센터와 공공 장소를 재구상하는 과정의 시작으로 이해될 수 있습니다. 현재 조각상들이 무너져 예전에 있던 자리는 텅 비어 있습니다. 공허함은 온갖 종류의 불편함과 불안감을 만들어냅니다. 이제 우리 앞에 놓인 진짜 과제는 그 조각상의 자리에 무엇을 놓느냐가 아니라 실제로 그 공허함의 기초에서 새로운 대중적 상상력을 배양하기 위해 어떻게 작업하느냐 하는 것입니다. 그것은 아직 시작되지도 않은 과정이라고 생각합니다.

자연 미래 박물관 (Natural Future Museums)

브라질 & 영국

3

Takumã Kuikuro & Thiago Jesus

번역: 오채영

원주민의 땅을 기후 행동을 위한 일종의 박물관으로 간주하면 어떨까?

박물관은 역사적으로 원주민 영토의 식민지화, 문화재 철거, 인간과 문화, 경관 사이의 중요한 연결고리를 파괴하는 역할을 해왔다. 박물관은 기후 변화에 대항하고 원주민의 전통적인 생활 방식 파괴에 저항하는 필수적인 주역으로서, 원주민에 대한 국제적 인식을 높이는 중요한 역할을 할 수 있을지 모른다.

‘자연 미래 박물관’은 피플스 팰리스 프로젝트(People’s Palace Projects)의 수석 프로젝트 매니저 티아고 제수스(Thiago Jesus)와 원주민 영화감독 타쿠마 쿠키쿠로(Takumã Kuikuro)가 제작한 비디오 설치 작품으로, 박물관 기관과 전문가가 원주민 유산을 수집, 취급, 복원, 전시하는 현재의 관행에서 벗어나, 원주민과 자연의 권리를 되찾기 위해 지역 사회의 싸움에 적극적으로 참여하도록 돕는 것을 목표로 한다.

국제 박물관 업계는 기후 비상사태 및 인종적 불평등이라는 세계적 이슈에 답하기 위해 박물관은 무엇이며, 딜레마에 어떤 방식으로 참여하는지 적극적으로 논의하고 있다. 이러한 시점에서 자연 미래 박물관은 원주민 영토에 박물관 지위를 부여할 것을 제안하고, 이것이 어떤 의미를 지니는지 묻는다. 해당 작품은 미래 세대를 위한 환경 보호라는 목표를 가지고 아마존 열대우림의 원주민 영토에 박물관 지위를 부여할 것을 제안한다. 더 나아가 기후 변화가 가져올 불가피한 환경 변화에 대항하기 위해 박물관과 원주민 영토가 할 수 있는 역할에 대한 유사점을 도출하여 최근 국제박물관협회(ICOM)가 제안한 새로운 박물관 정의를 재작성한다.

해당 전시에서는 타쿠마 쿠키쿠로가 10년 동안 자신이 몸담은 공동체 문화와 생활방식을 기록한 13분짜리 영화가 상영되며, 관객들은 이 영화를 통해 브라질 아마존 신구강(Xingu River) 영토에 사는 650명의 원주민 쿠키쿠로를 만나볼 수 있다. 또한 이 영화는 원주민 아티스트 데닐슨 바니와(Denilson Baniwa)가 제작한 애니메이션 〈O Sopro do Maliri〉를 묘사한다.

자연 미래 박물관은 기후 위기로부터 미래를 보호하기 위한 싸움의 중요한 부분을 핵심으로 아마존 원주민 커뮤니티와의 관계를 근본적으로 재고할 것을 전 세계 박물관과 문화 기관에 촉구한다.

INDIGENOUS TERRITORIES	Museums are democratising, inclusive and polyphonic spaces for critical dialogue about the pasts and the futures.
INDIGENOUS TERRITORIES	Acknowledging and addressing the conflicts and challenges of the present, museums hold artefacts and specimens in trust for society, safeguard diverse memories for future generations and guarantee equal rights and equal access to heritage for all people.
INDIGENOUS TERRITORIES	Museums are not for profit.
INDIGENOUS TERRITORIES	Museums are participatory and transparent, and work in active partnership with and for diverse communities to collect, preserve, research, interpret, exhibit, and enhance understandings of the world, aiming to contribute to human dignity and social justice, global equality and planetary wellbeing.
NATURAL FUTURE MUSEUMS	ICOM proposed new museum definition, 139th session in Paris on 21-22 July 2019
26th UN Climate Change Conference of the Parties (COP26) in Glasgow 1-12 November 2021	

This new declaration is made as part of Reimagining Museums for Climate Action. NATURAL FUTURE MUSEUMS. Island Kulture & Heritage Trust, People's Palace Projects / Queen Mary University of London

2019년 7월 21~22일 파리에서 열린 제139차 ICOM 회의에서 박물관의 새로운 정의를 제안했다.
/ 자연 미래 박물관, 2021년 글래스고에서 열리는 COP26에 박물관의 신규 정의를 제시했다.



신구 국경, 타쿠마 쿠이쿠로.

자연 미래 박물관: 기후 행동을 위해 원주민 영토를 박물관으로 고려하다

티아고 제수스

티아고 제수스는 브라질 출신의 크리에이티브 프로듀서, 연구자, 큐레이터로 런던에서 활동하고 있으며, 지식 교류, 문화 외교, 사회 및 기후 정의에 대한 폭넓은 경험을 가지고 있다. 시각 문화 석사 학위를 취득했으며, 런던 퀸메리 대학교 예술 연구 센터 피플스 팰리스 프로젝트의 수석 프로젝트 매니저이다. 2015년부터 브라질 중부 마토 그로소주 신구 원주민 지역 쿠이쿠로족 마을에 거주하는 유명 원주민 영화감독인 타쿠마 쿠이쿠로와 아마존의 취약한 지역사회를 예술 및 디지털 기술을 통해 보존하고 지원하는 방법을 모색하는 문화 교류 프로그램을 주도적으로 운영하고 있다.

박물관과 원주민의 관계는 복잡해 종종 논란이 되곤 한다. 박물관은 역사적으로 원주민 문화를 식민지화하고 원주민들이 수세대 혹은 수천 년 동안 살아온 땅과의 중요한 연결고리를 제거하는 데 막대한 영향을 미쳤다. 박물관은 원주민의 문화유산을 관리하고 그 가치와 의미를 전시한다는 명목으로 전 세계 원주민을 이주시키고 토지를 빼앗았으며, 이러한 폭력적인 역사를 길게 지속시키는 데 일조했다. 나아가 박물관은 내러티브를 전달함으로써 현재 사회와 대중이 원주민 공동체와 원주민의 역할을 둘러싼 이념과 인식을 형성하는 데 일조한다. 지난 30년 동안 박물관은 식민지 시대의 관행을 개혁해야 한다는 도전을 받았다. 이러한 도전에 동의한 일부 기관은 물질적, 무형적 문화유산을 관리하고 전시하는 과정에서 원주민과 더욱 협력적인 관계를 구축하기 시작했고, 원주민 커뮤니티를 주체로 두는 것이 아니라 파트너로서 함께하고 있다.

기후 및 생태 위기의 긴급성에 대응하기 위해 박물관과 문화 기관이 존재 목적을 재고하는 시점에서, 자연 미래 박물관은 급진적인 기후 행동의 한 형태로서 ‘박물관’을 구성하는 요소에 대한 재정의가 필요하다는 제안을 이어간다. 자연 미래 박물관은 기후 변화를 완화하고 문화와 자원을 보호하는 데 있어 박물관과 원주민 공동체가 함께하는 역할에 주목하며, 아마존의 원주민 지역에 박물관 지위를 부여할 것을 제시한다.

이러한 프로젝트는 영화 제작자 타쿠마 쿠이쿠로가 아마존 유역 신구강 상류에 사는 650명의 원주민 공동체 쿠이쿠로를 10년 넘게 기록한 아카이브에서 영감을 얻었다. 신구는 260만 헥타르가 넘는 원주민 보호 구역으로 쿠이쿠로족을 포함한 16개 원주민 부족이 거주하는 지역이다. 1961년 브라질 정부는 원주민 마을의 삶과 문화를 보호하고 주변 환경을 보존하기 위해 해당 지역을 국립공원으로 지정했다. 브라질 남부 아마존 ‘삼림 벌채의 원호(arc of deforestation)’에서 가장 큰 열대 우림 지역인 신구 지역의 산림 붕괴는 현실이 되었다. 지난 10년 동안 가뭄, 화재, 국경 지역의 강도 높은 경작으로 인해 신구 지역 내 건조화, 토양 침식, 수질 오염, 화재 증가, 산림 고사가 발생했다. 타쿠마 쿠이쿠로는 쿠이쿠로 문화, 이야기, 노래, 춤, 의식을 기록하고 보존하기 위해 영화를 제작하였다. 자연의 일부로서 살아가는 원주민의 역사와 지식이 지워지는 것을 막고 기후 변화와의 싸움에서 원주민의 존재와 중요성에 대한 국제적 인식을 높이기 위한 노력을 이어가고 있다.

브라질 아마조니아에는 약 25만 명의 원주민이 420개 이상의 영토에 거주하고 있으며, 이들의 생계는 본질적으로 숲의 보존 및 생물 다양성 보호와 관련이 있다. 아마존은 역사책에 널리 묘사된 것처럼 “최초의 에덴”, “원시 자연 왕국”이 아니라 수세기 동안 수백만 명의 원주민이 살아온 지역이다. 최근 고고학 연구에 따르면, 오늘날 숲의 대부분은 인위적으로 조성된 것으로 나타났고, 이러한 사실은 원주민이 최소 8000년 동안 과일나무와 약용 식물을 길들이면서 숲을 광범위하게 변형시켰다는 것을 의미한다. 이 과정에서 탄생한 수많은 개체군은 그들이 서식하는 다양한 지역의 생물 다양성과 토양의 질을 높이는 데 기여했다. 이와 같은 정착 과정은 대규모 농림업과 산림 복원력을 강화하는 메커니즘(화재 통제, 토양 농축, 구역별 산림 토지 사용 및 습지 관리 등), 지역적 계획과 반집약적 토지 사용의 방법을 잘 담고 있다.



자연 미래 박물관, 2021. 타쿠마 쿠이쿠로.



오 소프로 두 말리리, 데닐슨 바니와(O Sopro do Maliri, Denilson Baniwa).

오늘날 세계에서 가장 크고 생물 다양성이 풍부한 열대림은 200만 평방 마일로, 지구의 기후와 물 순환에 필수적인 역할을 하는 아마존은 전 세계 삼림 벌채의 최전선에 놓여 있다. 1분마다 축구장 3개 크기의 숲이 사라지고, 수십 년에 걸친 가축 목장, 불법 벌목, 채굴, 토지 강탈, 화재로 전체 삼림 면적의 20%가 이미 파괴된 상태이다. 과학자들은 삼림 벌채가 5%만 더 증가해도 사바나와 같은 건조한 생태계로의 전환이 일어날 것이며, 이는 돌이킬 수 없다고 경고한다.

열대림은 현재 브라질이 직면한 극심한 생태적, 정치적 갈등을 상징한다. 2019년 자이르 보우소나루(Jair Bolsonaro)가 대통령에 취임한 이후 삼림 벌채의 속도와 규모는 더욱 악화됐고, 이는 그의 반원주민 및 반환경적 수사에 힘입어 토지 강탈자들이 면책특권을 누리고 있음을 의미한다. 현 정부는 전례 없는 환경 훼손과 원주민 공동체에 대한 박해를 가속화하는 법안을 적극적으로 도입하여 수십 개의 보호구역을 축소하거나 지정 해제하고, 원주민 토지를 댐 건설, 광산, 석유 개발, 산업 농업에 개방하고 있다. 잘 보존된 삼림 지역에 도로, 댐, 철도 건설을 허용하는 법안을 승인했고, 그 결과 2020년 삼림 벌채는 전년 대비 9.5% 증가하며 12년 만에 최고치를 기록했다. 자신의 땅을 지키기 위한 목소리를 내는 원주민 활동가들은 폭력에 평화적으로 항의하는 공간이 축소되는 상황에 직면하고 있다. 브라질에서는 2019년에만 24건의 토지 및 환경 보호 활동가 살해 사건이 발생했고, 이 중 90%는 아마존 지역에서 발생했다. 전 세계적으로 매년 살해되는 환경 운동가 중 약 40%가 원주민이다.

전통적인 삶의 방식이 파괴되는 데 저항하는 타쿠마와 신구 공동체의 싸움은 독특한 동시에 보편적이다. 전 세계에 분포한 7000만 명의 원주민들은 위협받는 삼림 생태계에 생계를 의존하고 있다. 이들의 삼림지에는 지상 열대림 탄소의 4분의 1 이상이 저장되어 있고, 열대림 탄소의 10분의 1 이상은 공식적으로 인정받지 못하는 삼림지 군락에 위치하고 있다. 제26차 유엔 기후변화 당사국 총회(COP26)가 글래스고에서 개최되기 100일 전, 아마존이 기존에 흡수할 수 있는 탄소의 양보다 지금의 아마존이 더 많은 이산화탄소를 배출하고 있다는 보고가 등장했다. 숲은 한때 지구 온난화의 속도를 늦추는 주요 탄소 흡수원이었지만, 현재는 막대한 양의 탄소를 대기에 배출한다. 연간 배출되는 약 15억 톤의 이산화탄소 대부분은 소고기와 콩 생산을 위해 토지를 의도적으로 개간하는 과정에서 발생한 화재로 인한 것이며, 숲의 성장으로 인해 0.5억 톤의 탄소가 제거된다. 현재 숲이 방출하는 10억 톤의 탄소는 세계에서 다섯 번째로 온실가스를 많이 배출하는 일본의 연간 배출량과 맞먹는 양이다.

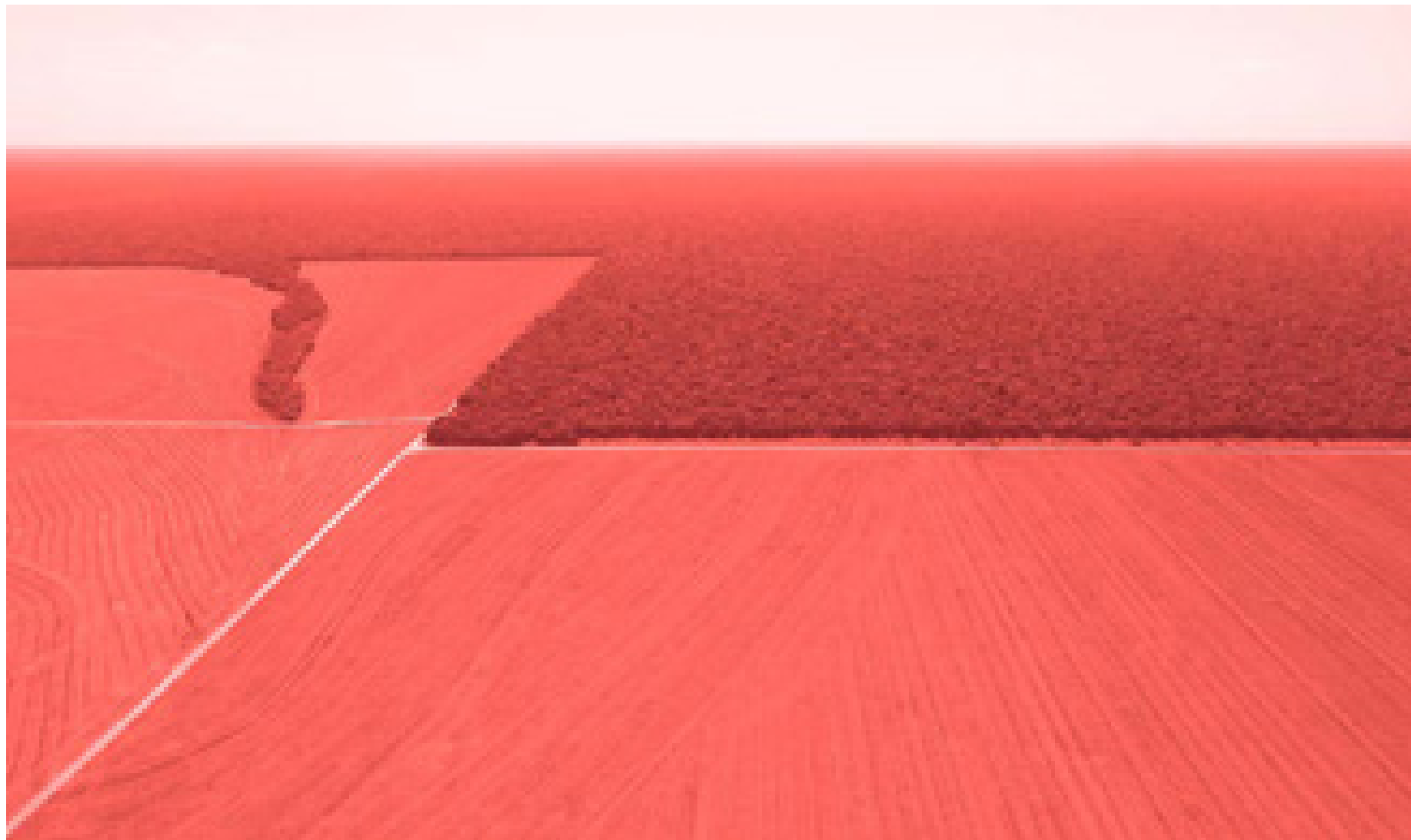
브라질 최초 원주민 예술 큐레이터 산드라 베니테스(Sandra Benites)는 원주민을 하나로 묶는 요소를 '세계에 대한 비전과 그것이 우리의 영토와 어떻게 연관되는지 둘러싼 비전'이라고 설명한다. 원주민의 토지는 원주민의 정체성에 필수적인 요소이며, 원주민이 토지를 관리하는 지역에서는 숲이 보존되고 자연이 번성한다. 원주민이 소유한 토지는 다른 지역의 삼림보다 환경 파괴로부터 더 잘 보호된다.



자연 미래 박물관에서, 2021. 타쿠마 쿠이쿠로.

원주민 커뮤니티는 자신들의 영토와 오랜 기간 비착취적인 관계를 유지해 왔으며, 자연을 조상과 공유하는 하나의 대가족으로 생각한다. 이처럼 원주민에게 토지란 민족으로서 집단적, 물리적, 문화적 생존에 근본적인 중요성을 지닌다. 원주민에게 영토에 대한 완전한 소유권을 부여할 시, 삼림 벌채를 크게 억제하는 결과가 나타나는 것이 입증되었고, 이는 상당한 규모에 달한다. 원주민 영토 내에서 삼림 벌채는 국경 바로 밖의 삼림 벌채에 비해 3분의 2 수준으로 낮다. 브라질에는 약 200만 헥타르에 달하는 237개 원주민 토지에 대해 원주민에게 소유권을 부여하는 공식적인 제도가 없다.

기후 정의를 위한 의미 있는 대안을 구상하기 위해서는 원주민 땅의 생태 복원과 박물관의 역사적 배상에 대한 논의가 분리되어서는 안 된다. 박물관 기관과 전문가들은 원주민과 자연의 권리를 위한 지역 사회 투쟁에 적극적으로 참여해야 한다. 원주민 투쟁은 미학적일 뿐 아니라 정치적이며, 영토와 이야기를 사용해 왔기 때문에 박물관은 환경 보호라는 주제를 이성적인 영역으로 이끌어내고 과거와 미래에 대한 대화의 장을 효과적으로 제공할 수 있다. 박물관은 원주민을 환경 보호론자로 인정하고 생태계를 보존, 기록, 해석하는 원주민의 역할을 인정함으로써 인간이 자연과 함께 살아갈 수 있는 방법을 제시할 수 있다. 박물관이 구현하는 풍부한 자원과 제도적 힘은 원주민 공동체가 토지에 대한 자주 정신을 발휘하고, 기후 정의의 역사를 발견하고 맥락화하며, 생물 다양성을 보존하기 위해 전통 지식을 동원하고, 기후 정의 행동을 제정하는 글로벌 움직임으로 연결되도록 지원할 수 있다. 전통적 삶의 방식이 사라지는 데 저항하는 원주민 공동체 투쟁을 지원하기 위한 글로벌 전략과 지원이 절실한 때이다.



신구 국경. 쿠이쿠로 타쿠마.



자연 미래 박물관에서, 2021. 타쿠마 쿠이쿠로.

1 The word “Indigenous” refers to the original inhabitants of countries that have been colonised. They are defined partly by descent, partly by the particular features that indicate their distinctiveness from those who arrived later, and partly by self- identification. No categorisations of Indigenous people are absolute, except perhaps when it comes to the issue of control. For the most part, the term “Indigenous peoples” is used today to describe a group that has had the ultimate control of their lands taken by later arrivals; they are subject to the domination of others. Used in this sense, descent is less important than political perception. See “Terminology”, *Survival International*, accessed July 15, 2021 <https://www.survivalinternational.org/info/terminology>

2 Brando, P. M., Balch, J. K., Nepstad, D., Morton, D. C., Putz, F. E., Coe, M. T., Silvério, D., Macedo, M. N., Davidson, E., Nóbrega, C. C., Alencar, A., and Soares-Filho, B. 2014. “Abrupt Increases in Amazonian Tree Mortality Due to Drought-fire Interactions,” *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America* 111, no.17 (2014), 6347–6352

3 Ben Panko, 2017. “The Supposedly Pristine, Untouched Amazon Rainforest Was Actually Shaped By Humans,” *Smithsonian Magazine*, March 3, 2017, accessed July 15, 2021 <https://www.smithsonianmag.com/science-nature/pristine-untouched-amazonian-rainforest-was-actually-shaped-humans-180962378>

4 Michael J. Heckenberger, J. Christian Russell, Joshua R. Toney, J. and Morgan J. Schmidt, “The legacy of cultural landscapes in the Brazilian Amazon: implications for biodiversity,” *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences* 362 (2007), 197–208

5 “The Amazon Approaches Its Tipping Point,” *The Nature Conservancy*, August, 20, 2020, accessed July 15 2021 <https://www.nature.org/en-us/what-we-do/our-insights/perspectives/amazon-approaches-tipping-point>

6 “Brazil’s Amazon: Deforestation ‘surges to 12-year high,” *BBC News*, November 30, 2020, accessed July 15, 2021 <https://www.bbc.com/news/world-latin-america-55130304>

7 “Brazil,” *Global Witness*, 2020, accessed July 15, 2021 <https://www.globalwitness.org/en/all-countries-and-regions/brazil/>

8 “Toward a Global Baseline of Carbon Storage in Collective Lands,” *Rights and Resources*, November 2016, accessed July 15, 2021 <https://rightsandresources.org/wp-content/uploads/2016/10/Toward-a-Global-Baseline-of-Carbon-Storage-in-Collective-Lands-November-2016-RRI-WHRC-WRI-report.pdf>

9 “Amazon rainforest now emitting more CO2 than it absorbs,” *The Guardian*, July 14, 2021, accessed July 15, 2021 <https://www.theguardian.com/environment/2021/jul/14/amazon-rainforest-now-emitting-more-co2-than-it-absorbs>

10 Jill Langlois, “Brazil’s First Indigenous Curator: ‘We’re Not Afraid Anymore,’” *NYTimes.com*, May 22, 2020, accessed July 15, 2021 <https://www.nytimes.com/2020/05/22/arts/design/sandra-benites-brazil-museum-curator.html>

11 Gleb Raygorodetsky, “Indigenous peoples defend Earth’s biodiversity-but they’re in danger,” *National Geographic*, November 16, 2018, accessed July 15, 2021 <https://www.nationalgeographic.com/environment/article/can-indigenous-land-stewardship-protect-biodiversity->

12 “Who are Indigenous Peoples?,” *United Nations Department of Economic and Social Affairs Indigenous Peoples*, accessed July 15, 2021 https://www.un.org/esa/socdev/unpfii/documents/5session_factsheet1.pdf

13 Kathryn Baragwanath and Ella Bayi, “Collective property rights reduce deforestation in the Brazilian Amazon,” *Proceedings of the National Academy of Sciences* 117, no. 34 (August 2020), 20495-20502

14 “Terras Indígenas”, *Funai*, accessed July 15, 2021 <http://www.funai.gov.br/index.php/indios-no-brasil/terras-indigenas>

15 Paulo Tavares, “In the Frontiers of Amazonia,” *The Routledge Companion to Contemporary Art, Visual Culture and Climate Change*, T. J. Demos, Emily Eliza Scott, and Subhankar Banerjee, eds., (Abingdon and New York: Routledge, 2021), 26–34

추가 개념 (Further Concepts)

‘기후 행동을 위한 뮤지엄 재구상’ 프로젝트는 2020년 국제 박물관의 날에 디자인 및 아이디어 공모전으로 시작되었다.

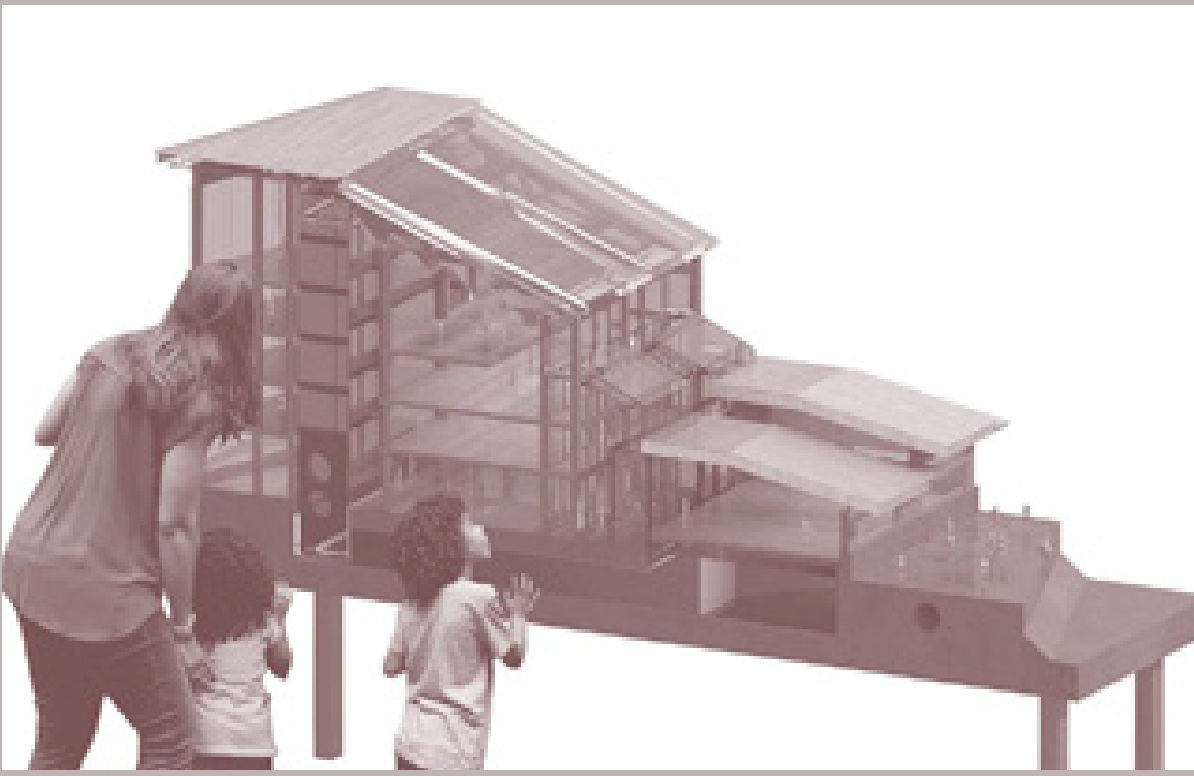
이 공모전은 디자이너, 건축가, 학자, 예술가, 시인, 철학자, 원주민 그룹, 박물관 전문가, 일반 대중을 초대하여 기후 행동의 급진적 형태로서 뮤지엄을 근본적으로 재구상하고 재설계하는 작업을 진행했다.

전 세계 48개국에서 250개 이상의 작품이 접수되었으며, 해당 책에 소개된 이미지는 공모전에 제출된 놀라운 아이디어의 일부일 뿐이다. 실용적인 것부터 유쾌한 비판까지 무궁무진한 미래를 모아둔 프로젝트는 뮤지엄의 개념을 유지하면서도 창의적이고 생성적인 잠재력을 드러낸다.

기후 행동을 위한 뮤지엄 재구상 웹사이트(www.museumsforclimateaction.org)에서 최종 후보에 오른 모든 콘셉트를 확인할 수 있다.



비에 노출되면 자연적으로 녹는 생분해성 소재를 사용하여 뮤지엄 건축의 급진적인 실험을 진행한 랜덤 인스티튜트(Random Institute)의 <사라지는 뮤지엄(Disappearing Museums)>. 로스앤젤레스 아틀리에 예기 르클레어(Atelier Jäggi-Leclair)의 건축 스케치. Raul Taciuc의 이미지.



뮤지엄과 수처리 센터의 기능을 결합하여 지속 가능한 건물의 새로운 개념을 상상한 아비게일 포투스(Abigail Portus)와 로자먼드 포투스(Rosamund Portus)의 〈Aquify〉. 아비게일 포르투스의 시각화, Aquify 건물의 단면 축소 모형.



박물관학적으로 고려해 보는 것이 현대 소비주의의 일회용 문화에 도전하는 데 어떻게 도움이 될 수 있는지 질문하는 Fadó Fadó의 〈Muserialism〉 www.fadofado.com.



식민지 시대의 유물을 비우고 폐허가 된 영국박물관을 상상하는 Studio JZ 존 장(John Zhang)의 〈탈식민지화된 영국박물관(British Museum of Decolonized Nature)〉.



말뚝된 수목원 형태의 토종 생태계 뮤지엄인 J. D. Scott의 〈리퓨지움(Refugium)〉.



3D 프린팅 모형으로 구성된 분산형 뮤지엄으로 지구의 취약성을 표현하는 마니페스트 데이터 랩(Manifest Data Lab)의 〈리틀 어스(Little Earths)〉.



같은 날이지만 과거와 미래의 기상 조건을 재현하는 감각적인 설치 작품인 이네스 카마라 레렛 (Inés Cámara Leret)과 조지 아담슨(George Adamson)의 날씨의 날씨(Weather the Weather), 2021. 맥스 레이튼(Max Leighton)의 사진 <우리의 자연 안에서(In Our Nature)>. www.weathertheweather.info.



디지털 박물관 체험이 환경에 미치는 영향에 대해 질문하는 라라 레즈메스(Lara Lesmes), 프레드릭 헬버그(Fredrik Hellberg), 오웬 홉킨스(Owen Hopkins)의 루트 도메인 (Root Domain)).

E-WERK 루켄발데에서 불가능한 것으로 놀이를 만들다

헬렌 터너

헬렌 터너(Helen Turner)는 독일 E-WERK 루켄발데(Luckenwalde) 공동 예술 감독 겸 큐레이터이다. 카스 조각재단(Cass Sculpture Foundation)의 수석 큐레이터로 일한 바 있으며, 아르탄젤, 킨만(Artangel, Kinman Ltd) 및 자신의 큐레이터 플랫폼인 AGENCY AGENCY에서 근무했다. 런던대학교 버크벡에서 슬라보예 지젝(Slavoj Žižek)의 지도 아래 심리사회학 석사 학위를, 런던 첼시 예술대학에서 미술 학사 학위를 취득했다.

베를린 남부 작은 탈공업화 도시인 루켄발데에서는 예술가 집단이자 에너지 공급업체인 “퍼포먼스 일렉트릭스(Performance Electrics)”가 콘크리트 유토피아를 건설하고 있다.

1989년 베를린 장벽이 무너진 후 브란덴부르크 지역 최초로 석탄 에너지를 생산하고 공급하던 동독의 발전소가 강제 폐쇄되었다. 퍼포먼스 일렉트릭은 해당 건물을 지속 가능한 예술 중심의 발전소로 재탄생 시키겠다는 꿈을 가지고 2017년에 인수했다. 2019년 E-WERK 루켄발데는 예술 발전소인 ‘쿤스트스트롬 크래프트베르크(Kunststrom Kraftwerk)’라는 이름으로 재탄생했으며, 해당 발전소는 예술로 생산된 전기를 국가 전력망에 공급하여 현대 예술, 산업 유산, 지속가능한 기술의 세계를 연결한다. 이 발전소는 역사적 인프라의 용도를 변경하고 현지에서 조달한 가문비나무 우드칩으로 에너지를 생산하는 탄소 중립적인 열분해 방법을 통해 이를 실현한다. 아티스트 파블로 웬델(Pablo Wendel)은 전직 발전소 직원 및 엔지니어와 긴밀히 협력하여 이를 현실화했다. 현재 이 건물은 자율성과 실험의 공간으로 지역 사회에서 중요한 역할을 하고 있다.

웬델은 2012년 슈투트가르트에서 쿤스트스트롬의 발전 및 송전을 위한 비영리 전기 공급업체로서 Performance Electrics gGmbH를 설립했다. 쿤스트스트롬은 공공장소에서 설치, 퍼포먼스 등을 구성하며, 퍼포먼스 일렉트릭은 쿤스트스트롬을 통해 독일 전력망에 다시 전기를 공급하는 독특한 예술 프로젝트를 생성한다. 이는 전력망 자체가 예술의 송신기가 되는 구조를 만든다. 웬델의 퍼포먼스 일렉트릭은 예술가, 디자이너, 건축가, 미술사학자, 엔지니어, 경제학자 및 기타 학제 간 전문가와 협력하여 만들어낸 예술, 기술 및 비즈니스가 종합적으로 결합된 작품이다.

개념적 퍼포먼스 기반 예술가로서 활동하던 웬델은 보수를 충분히 받지 못한 채 세계 여러 곳의 전시회에 반복적으로 초대되었고, 이러한 재정적인 절박함에서 쿤스트스트롬이라는 아이디어가 탄생되었다. 문화적 ‘상품’을 제대로 정의하지 않은 ‘기회’와 교환하는 경제 아이디어는 지속 가능하지 않았기에 웬델은 예술계에서 자율성을 확보하기 위한 일환으로 쿤스트스트롬을 고안해 냈다. 다양한 조각, 퍼포먼스, 설치 작품 카탈로그를 통해 에너지를 창출해 냈고, 미술 시장 및 개별 문화 기관과의 관계를 근본적으로 변화시키는 데 이바지했다. 웬델은 ‘미술관이 젊은 예술가를 지원하는 것보다 부대 비용으로 더 많은 예산을 지출한다.’라고 주장했다. 만약 이러한 박물관이 에너지 공급업체를 퍼포먼스 일렉트릭으로 교체한다면 자연스럽게 예술을 지원하게 될 것이다. 나아가 박물관의 모든 부수적인 비용 역시 문화에 투자하는 놀라운 변화가 예상된다고 말한다.

E-WERK 루켄발데는 유토피아적 꿈을 현실로 만드는 것을 목표로 하며, 건물의 역사 자체가 이러한 희망을 상징하기도 한다. 21세기에 전기가 일반 상품으로 판매되고



E-WERK 루켄발데, 독일 2021. 사진: Tim Haber.

유통되는 것과 달리, 발전소가 처음 문을 열었을 때 사람들은 전기라는 새로운 기술에 대해 회의적이고 불확실한 감정을 느꼈다. E-WERK 루켄발데의 정문에는 주먹이 번개를 뿜어내는 듯한 인상적인 스테인드글라스 창문과 전구가 달린 극적인 복도가 눈에 띄는데, 이는 당시 발전소가 회의적인 대중에게 전기의 놀라운 이점을 설득할 필요가 있었음을 의미한다. 19세기 말과 20세기 초에 전기는 불가능한 것, 신화적인 것, 심지어 오컬트적인 것으로 여겨졌으며, 훌륭한 예술과 아방가르드가 점유해야 할 지형을 대신 차지하고 있었다. 예술에 일종의 '힘'이 있다는 것은 반박할 수 없는 사실이지만, 예술이 상품화되면서 도전과 대담함은 종종 무시되고 잊혀진다. 오늘날 쿤스트스트룸은 아방가르드와 미지의 영역을 되찾기 위한 강력한 시도로서 전기와 예술을 결합한다.

기능적인 크라프트베르크(발전소)와 쿤스트젠트룸(예술센터)으로서 E-WERK 루켄발데는 창의적인 연구와 꿈을 위한 플랫폼으로 도시 외곽에 자리 잡았다. 초자본주의에서 꿈은 효율성을 추구하기 위해 끊임없이 보류되지만, 이곳에서 꿈은 예술 생산의 주요 촉매제 역할을 한다. '꿈을 꾸는 것'은 자본주의에서만 표면적으로 착취되는 것이 아니라, 창조적 혁신과 경제적 진보와 연결되어서도 착취되어 사용된다. 베를린의 뒷골목에서 비영리 에너지 생산자이자 문화 기업으로 활동하는 이베르크 루켄발데는 내부로부터의 전복을 통해 자본과 문화 생산에 대한 개념을 재정의하고자 한다.

퍼포먼스 일렉트릭은 건물을 철거하고 효율적인 쿤스트스트룸 발전소를 새로 짓는 대신 1913년에 지어진 건물이 사용하던 컨베이어 벨트, 석탄 bunker, 피스톤을 되살리기로 결정했다. 웬델이 '공룡'이라는 애칭으로 부르는 이 기계는 세심하게 복원되어 삐걱거리는 소리와 신음소리를 내면서도 현지에서 조달한 가문비나무 우드칩을 터널과 갱도로 천천히 운반한다. 쿤스트스트룸은 느리지만 안정된 방식으로 건물에 동력을 전달하고 독일 전역의 고객에게 전력을 공급한다. 하지만 쿤스트스트룸은 시작에 불과하며, 이는 기술적 효율성보다는 심미적 경험(ästhetische erfahrung)을 중시하는 퍼포먼스 일렉트릭의 핵심이다.

퍼포먼스 일렉트릭은 소비자 수익의 100%를 E-WERK 루켄발데와 쿤스트스트룸 서킷의 현대 미술에 투자하여 새로운 창조적 에너지 생산을 연구하고 개발한다. 이러한 접근 방식은 기존의 경제 모델에 도전하고, 기업의 주주가 아닌 대중의 이익을 목표로 한다. 박물관과 개인 가정을 포함한 모든 쿤스트스트룸 고객은 공공요금을 통해 퍼포먼스 일렉트릭과 현대 미술을 영구적으로 지원한다. 퍼포먼스 일렉트릭은 유럽 유일의 비영리 전기 공급업체로서 업계의 관습에 도전하고 자본주의 사회가 어떻게 달라질 수 있는지 질문한다.

E-WERK 루켄발데는 예술과 에너지를 결합하여 총체적 예술 작품(Gesamtkunstwerk)을 제작하는 기능적인 조형물 역할 또한 하고 있다.

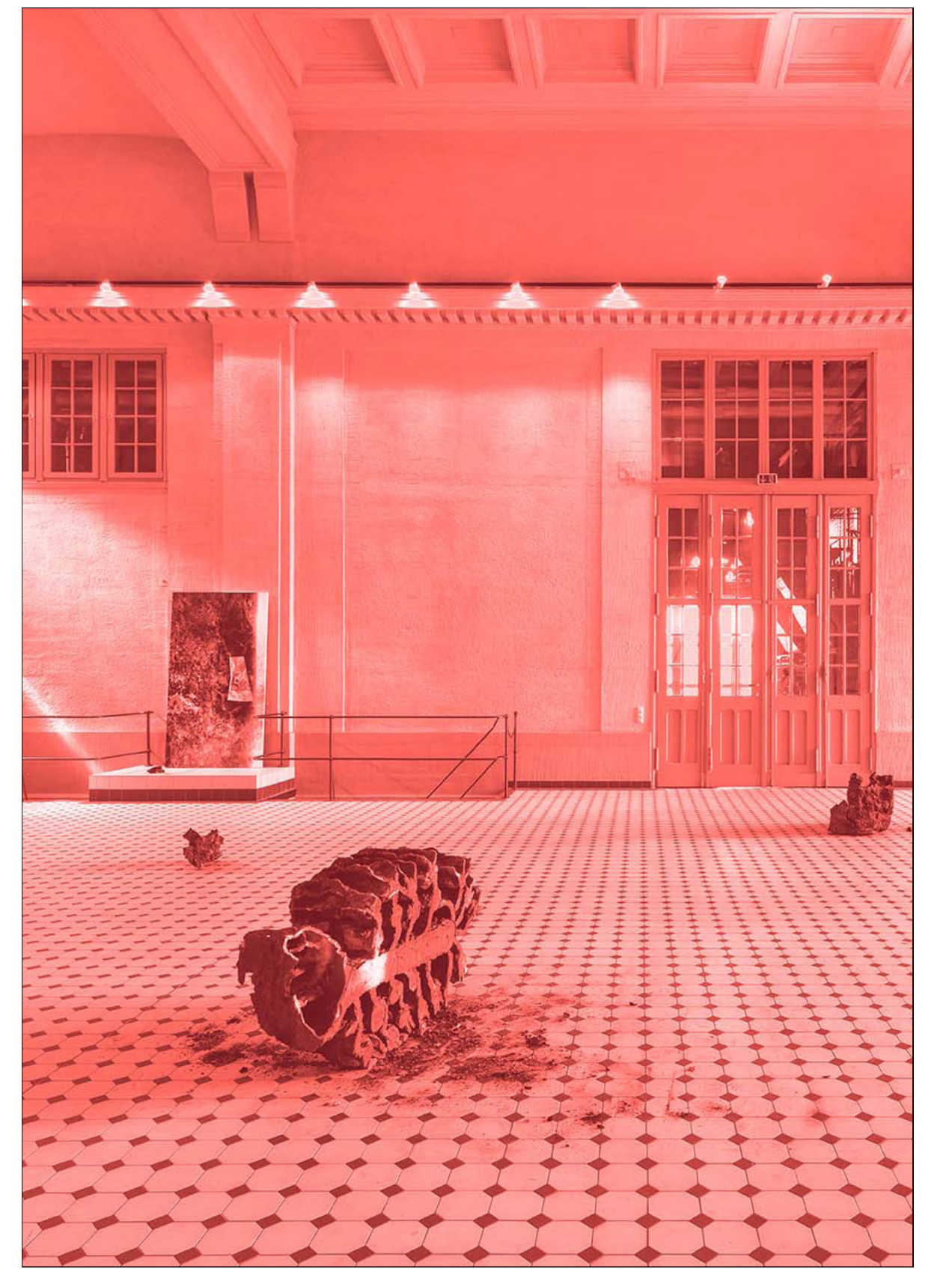


E-WERK 루켄발데, 정문, 2019. 사진: Ben Westoby.

해당 발전소는 예술을 기반으로 한 에너지를 국가 전력망에 공급하고 커미션, 전시회, 프로젝트 및 이벤트로 구성된 역동적인 현대 미술 프로그램을 선보인다. 모든 수익은 쿤스트스트룸의 기술 연구 개발과 무료 공공 예술 프로그램에 직접 재투자된다. E-WERK 루켄발데는 국제적인 예술가들의 야심 찬 전시회를 개최하고 국제적인 현대 미술을 위한 공간을 제공하는 것뿐 아니라, 도시와 인근 건물에 전력을 공급함으로써 전기의 역사를 되풀이하고자 노력한다. 요컨대 1921년 에리히 멘델손(Erich Mendelsohn)이 설계한 유명 작품 헛파브릭(Hutfabrik)과 1928년 발전소에서 생산된 폐열 에너지를 활용하기 위해 지어진 한스 헤르틀라인(Hans Hertlein)의 바우하우스 슈타트바트(Bauhaus Stadtbad)가 있다. 2021년 7월 퍼포먼스 일렉트릭스는 리투아니아 예술가 루길레 바르즈지우카이테, 바이바 그라니테, 리나 라펠리테의 작품 '태양과 바다'를 통해 이 순간을 재탄생시켰다. E-WERK는 루켄발데 현장에서 목재 가스화 기술을 통해 생성된 100% 탄소 중립 쿤스트스트룸 에너지로 공연의 동력을 제공했다. 모래에 자체 제작 및 재활용한 바닥 난방을 통해 열을 가한 것이다. E-WERK의 폐열은 내열 방화 호스를 통해 이송된 물을 데웠고, 그 결과 모래 아래에 특수 설계된 바닥 난방 시스템이 완성되었다. 화석 연료를 사용하는 난방 시스템은 더 이상 필요하지 않았다.

E-WERK 루켄발데는 실험과 놀이가 직접적인 기후 행동의 일부가 되는 가능성을 보여주는 강력한 사례이다. 현대 미술 프로그램은 새로운 건축 커미션부터 역사적 프레젠테이션, 공연 이벤트 및 학제 간 장기 연구 프로젝트에 이르기까지 다양한 전시회를 선보인다. 해당 프로젝트는 흰색의 갤러리부터 터빈 홀, 실제 작동 중인 엔진 룸에 이르기까지 다양한 전시 공간을 통해 건물의 역사와 미래에 대응한다. 현대 미술계의 한계를 뛰어넘는 이 발전소는 지속 가능한 전기를 전력망에 공급하여 기능과 예술을 융합한다. 유토피아에서는 에너지가 예술이 되고, 그 반대의 경우도 가능해진다.

이 유토피아는 완벽한 천국을 뜻하는 것이 아니라, 의미 있는 변화를 추구하기 위해 무언가를 시작하고, 또 실패를 포용하는 가능성을 내포한다. 이러한 의미에서 E-WERK는 기존의 사회적, 정치적, 경제적 '현실'의 맥락에서 '불가능'한 것을 실현하고자 한다. 실패와 유희는 항상 예술 창작의 일부였지만, 예술에 대한 경제적 지원이 줄어들면서 창의적 용기를 유지하기 어려운 경우가 많다. 하지만 실패할지도 모르는 프로젝트와 저항을 둘러싼 지원은 절실히 필요하며, 저항과 지원 없이는 아무것도 변하지 않을 것이다. 발전소의 부활은 한 예술가가 불가능을 발견하고 쫓아간 결과이다. 우리가 규칙과 규제 앞에서 움츠러들거나 불가능을 피해간다면 변화는 오지 않을 것이다. 안젤라 데이비스(Angela Davis)의 말을 빌려 표현하자면, '세상을 근본적으로 변화시킬 수 있는 것처럼 행동해야 한다, 그리고 항상 그렇게 해야 한다!'



호박의 긴 잠, 펠레스 제국, E-WERK 루켄발데, 2021. 사진: Trevor Good과 E-WERK 루켄발데.

우리와 함께하는 풍화 (Weathering with us)

싱가포르

4

Isabella Ong & Tan Wen Jun

번역: 송시영

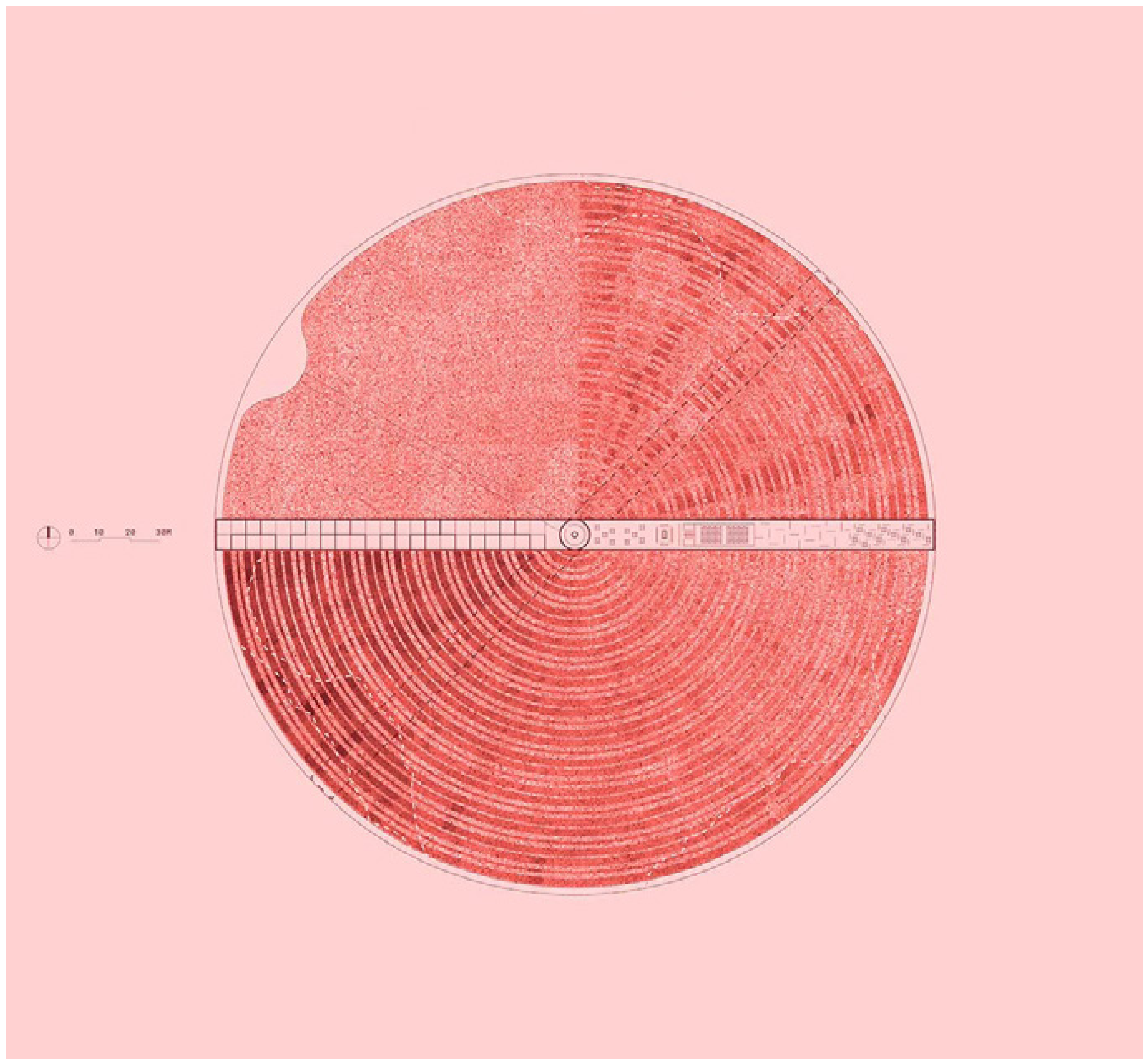
뮤지엄 건물이 건축 재료를 통해 실제 기후 행동에 기여한다면?

이러한 질문에서 시작된 이사벨라 옹(Isabella Ong)과 탄 웬 준(Tan Wen Jun)의 사변적 프로젝트는 지구를 위한 희망의 등대 역할을 하는 새로운 종류의 뮤지엄 건축을 상상한다. 이 뮤지엄은 회전하는 거대한 모래 시계 역할을 하며, 원형의 모래 풍경에 패턴을 새기는 기계식 구조로 이뤄져 있다. 시계를 구성하는 모래는 감람석으로 만들어졌는데, 감람석은 지구 지하에서 풍부하게 발견되는 녹색의 화산 광물이다. 바닷물과 감람석이 만나면 화학 반응이 일어나 공기 중 이산화탄소와 반응해 이산화탄소를 붙잡고 남은 탄소는 연체동물의 뼈나 산호초, 조개 껍질이 되어 해저로 가라앉아 탄소 퇴적물로 저장된다.

이러한 과정의 광물 풍화는 지구의 탄소 수준을 조절하는 자연발생적인 메커니즘 중 하나로, 중요한 탄소 흡수원 역할을 한다. 이사벨라 옹과 탄 웬 준이 고안한 장치는 24시간 주기로 회전하며 모래 지형에 생성된 데이터 패턴을 새긴다. 탄소 배출량, 오염 지수, 기상 데이터 등 전 세계의 기후 데이터가 시각적 정보로 변환되는 과정을 거쳐 뮤지엄으로 들어온다. 이러한 데이터는 우리가 만들어내는 행동의 총체적 지표로서, 기후위기 움직임의 실수나 승리, 혹은 어떤 시도를 표현한다.

시계의 '손'으로 시계바늘의 역할을 하는 전기자(電機子)는 원형 모래 형상의 지름에 걸쳐 있다. 전기자의 절반에는 갤러리, 연구 센터, 카페 등 박물관의 여러 기관이 위치한다. 나머지 절반에는 벽이 모래와 맞닿을 때 위아래로 작동하여 바닥에 흔적을 새겨넣어 모래를 조각하고, 미로 같은 벽을 생성하는 키네틱 메커니즘이 자리한다. 벽의 구성은 특정 순간에 그려지는 패턴에 따라 달라지고, 이에 따라 벽의 수직적 위치가 결정된다. 전기자가 지면을 쓸어내리고 모래가 바닥을 천천히 흐르며 드나든다. 방문객은 모래가 바닥에 흘러내리는 모습을 보고 벽을 돌아다니며 매우 느리지만 끊임없이 변화하는, 모래로 가득 찬 미로를 걷는 경험을 하게 된다.

뮤지엄 건립 예정지는 적도와 본초 자오선이 교차하는 좌표 0,0(경도와 위도 0)에 위치한 곳으로, 널섬(Null Island)이라고 불리는 장소이다. 항공 카메라는 상공에서 모래 사막의 풍경을 촬영하여 인터넷에 접속한 사람에게 실시간으로 전송한다. 모래 만다라의 실시간 이미지는 이들의 집 벽에 디지털 작업으로 표시되어 뮤지엄의 시작과 끝 경계를 허물고 집과 일상으로 기관의 범위를 확장하며 집단적 운동을 지속적으로 상기시킨다. 전시에는 뮤지엄의 축소 모형이 키네틱 조각 설치물의 형태로 모래 위에 놓여 있으며, 그날 생성된 패턴을 실시간으로 새겨넣는다. 방문객들은 주변에 모여 천천히 회전하며 모래에 흠이 새겨지는 명상적인 동작을 자유롭게 감상할 수 있다. 위에서 보면 모래 위에 만다라 같은 무늬가 새겨진다. 만다라는 동양의 종교에서 치유를 돕기 위해 명상 중에 사용되는 영적 상징이다. 이런 식으로 뮤지엄의 형태와 재료는 회복과 복원의 상징이 되는데, 이는 기후 행동에서 자주 간과되는 중요한 측면이기도 하다.



우리와 함께하는 풍화, 컨셉 드로잉, 이사벨라 웅&탄 웬 준.



우리와 함께하는 풍화, 스케일 모델. 사진: 이사벨라 웅&탄 웬 준.

이사벨라 웡은 싱가포르와 런던에서 교육받은 건축 디자이너이자 제작자, 크리에이티브 코더(coder)이다. 신체와 공간 사이의 친밀함에 관심을 가지고 뉴미디어 기술을 활용한 작업을 하고 있다. 항상 무언가를 만들며, 몸을 움직이고 참여를 유도하는 인터랙티브 설치물을 제작한다. 또한 예술, 뉴미디어, 기술의 교차점과 관련된 작품을 선보이는 아티스트와 디자이너를 소개하는 플랫폼인 awe.curation 일원으로 활동하고 있다.

탄 웬 준은 싱가포르에서 활동하는 건축 디자이너이다. 건축이 끝없는 감동을 주고 의미 있는 방식으로 사람, 이야기, 환경을 결합할 수 있다고 믿으며 주로 공공 건축을 전문으로 작업한다.

“우리는 생태학에 대해 스스로에게 이야기하는 방식을 자세히 들여다볼 필요가 있다. 나는 우리가 주로 자신에 대한 데이터만 쏟아내는 방식이 실제로는 생태학적 지식을 다루는 진정한 방식을 방해하고 있다고 생각한다. 지금보다 더 나은 삶의 방식이 있는데도 우리는 지금 그렇게 살고 있다는 사실조차 모른다.”¹

데이터의 홍수

폴 슈레이더(Paul Schrader)의 공상과학 영화 〈퍼스트 리폼드(First Reformed)〉에서 마이클 멘사나가 멀지 않은 미래에 닥칠 기후 현실에 절망한 후 사실을 털어놓는 장면이 있다:

“당신의 일생 동안 자연의 3분의 1이 파괴됐습니다. 지구의 온도는 섭씨 3도 더 높아질 것입니다. 4가 임계치입니다 ...2050년까지 동해안의 해수면은 2피트(약 60cm) 더 높아질 것입니다. 전 세계의 해안 저지대가 물에 잠깁니다. 방글라데시, 육지 면적의 20 % 손실. 중앙 아프리카, 가뭄으로 인해 농작물 50% 감소. 서부의 저수지가 마릅니다. 기후 난민들. 전염병. 극한적 날씨.”²

이러한 기후 정보의 홍수는 우리 모두에게 익숙하다. 현재 기후 상황에 대한 이해의 틀은 사실, 통계 및 나쁜 소식의 맹공격이 대부분을 차지한다. 이는 환경 문제에 대한 대중의 회의론을 정보와 지식 부족으로 돌리는 정보 결핍 모델에 대한 신념이 널리 퍼져 만들어낸 결과이다.

미디어가 끊임없이 기후 정보를 쏟아내는 가운데, 이 정보가 우리와 어떠한 관련이 있는지는 우선순위에 밀려나 있다. 정확한 지점과 노드, 숫자로 데이터를 기록하는 등 기후 데이터를 수집하는 컴퓨터 성능이 향상됨에 따라 우리는 의도치 않게 기후 변화를 자연 현실과 동떨어진, 접근하기 어려운 무형의 개념으로 축소하고 있다. 앤 맥클린톡은 다음과 같이 말한다. “과학자들은 북극의 얼음이 3,440억 톤이 녹았다고 말한다. 하지만 3,440억 톤은 마술 같은 계산이다. 우리의 머릿속에는 그 정도의 규모를 담을 수 없다. 문제는 정확성이 아니다. 문제는 인식이다.”³ 기후 변화와 관련된 추상적 데이터와 먼 이미지를 우리의 즉각적인 현실, 일상적 행동과 연관시키는 데 어려움을 겪는다. 이는 데이지 힐야드(Daisy Hildyard)의 두 몸에 대한 비유를 떠올리게 한다. 첫 번째 몸은 우리가 살고 있는 물리적 몸이고, 두 번째 몸은 우리의 행동과 영향에 대한 확산된 네트워크로 연결된 전지구적인 몸이다.⁴ 기후 변화와 같은 개념과 뉴스에서 볼 수 있는 이미지, 즉 산불, 녹아 내리는 극지방, 해수면 상승, 만년설, 해수면 상승과 같은 개념은 첫 번째 신체에서는 이해하기 어려운 두 번째 신체에 속하는 문제이다.

두 몸체 비유는 기후 정보를 소비하는 데 있어 개인들의 사적 연결감이 부족하다는 점을 정확하게 설명한다. 문제의 중대한 심각성과, 겉보기에 미미한 영향밖에 미치지 못할 듯한 행동과 노력 간의 규모 차이로 인해 연결이 어려워지는 것이다. 과학자들은 기후 변화 현황에 대한 보고서를 정기적으로 발표하지만, 이러한 정보는

우리의 직업, 건강, 안전과 같은 사적 경험과는 별개의 문제처럼 보일 수 있다. 티모시 모턴(Timothy Morton)은 이러한 현상을 초객체(hyperobject)라고 부르는데, 이는 실제 존재하지만 인간이 이해하기에는 너무 큰 규모로 존재하는 개념을 말한다. 그에 따르면, 기후 변화는 초객체의 대표적인 예시이다. 모턴은 “그래서 지구 온난화를 볼 수 없는 것”이라고 설명한다. ‘지구 온난화를 명확하게 보려면 고차원적 공간을 점유해야 한다.’⁵

이 데이터 더미의 중심에는 임박한 대량 멸종에 대한 경고, 최후의 날 시계의 자정을 향해 가는 인류, 암울한 미래를 예측하는 예측 모델 등 기후 변화를 둘러싼 대부분의 대화에서 나타나는 비관적인 분위기가 자리 잡고 있다. 임박한 파괴와 종말의 상징은 기후에 대한 인식을 높이기 위해 종종 사용된다. 마리아 버지니아 올라노(Maria Virginia Olano)는 기후 위기의 커뮤니케이션에 관한 보고서 <기후 위기의 커뮤니케이션(communication of the climate crisis)>에서 “우리는 데이터와 두려움, 그리고 사람들에게 상황이 얼마나 나쁜지 알려야 할 필요성에 너무 빠져들었다.”⁶라고 지적한다. 일부 연구에서는 기후 변화에 대한 비관적 결말을 제시하는 호소가 더 높은 참여를 유발할 수 있다고 분석하는 반면,⁷ 또 다른 연구에서는 두려움이 진정한 참여를 위한 효과적인 동기가 아닐 수 있다고 밝힌다. 지난 10년 동안 쏟아진 나쁜 소식이 전하는 운명론적 전망이 진정한 기후 행동을 방해할 수 있다는 인식이 확산되고 있다.

치유의 공간

기후 변화에 대한 종말론적 수사에 반대하지 않지만, 기후에 대한 명백한 요구의 긴급성을 보완해 줄 수 있는 긍정성이 동등하게 필요한 시점이다. 문제의 심각성을 과소평가하지 않으면서 동시에 회복과 치유 그리고 희망에 대한 이야기를 하기 위해 대화의 방향을 재정리할 필요성이 있다. 진정한 기후 행동은 자연에 대한 진정한 사랑을 키우는 인간의 감정을 통해 제정 가능하다. 자연에 대한 진정한 감사와 죽어가는 지구를 돌보는 일에는 필연적으로 상처와 고통이 따른다. 이러한 감정은 우리가 진정으로 아끼는 것을 회복할 방법을 모색하게 한다. 데이비드 애튼버러의 자연 다큐멘터리는 아름다움, 상실감, 회복이라는 감정을 활용하여 기후 행동을 촉구하는 모범적인 작품이다. 대부분 기후 다큐멘터리에서 보여주는 죄책감에 사로잡힌 어조와 달리, 애튼버러는 종종 새들의 화려한 짹짹기 춤부터 장엄한 물고기 떼에 이르기까지 자연계의 아름다움과 웅장함에 초점을 맞춰 우리가 파괴적인 행동에 주의를 기울이지 않으면 잃는 것이 무엇인지 보여준다. 아름다움에서 상실감, 치유로 이어지는 그의 이야기는 기후 행동에 강력한 동기 부여가 된다. 환경 운명론의 시대에 조심스럽게 낙관을 살피는 것은 급진적이며 환영할 만한 일이다.

디자인이나 건축 분야에서는 지속 가능한 방법을 추구하기 위해 대체 소재를 수용하는 방향으로 전환하고 있다. 감람석, 군사체, 해조류, 먼지, 폐기물, 조개껍질, 머리카락 등 다양한 소재가 등장하는 중이다. 바이오 소재집에서 ‘성장’, ‘생명’, ‘생분해성’, ‘재사용’, ‘재생’, ‘용도 변경’, ‘재활용’과 같은 접두사 ‘re-’가 붙은 단어를 어렵지 않게

찾아볼 수 있다. 이러한 단어는 생체 재료의 생산, 사용, 부패 및 사후 처리와 관련된 활동적이고 순환적인 과정을 우선시하는 생체 재료에 대한 조사의 생태학적 초점을 잘 보여준다. 이러한 재료로 작업하려면 시간의 흐름에 대한 이해와 존중이 필요하다. 랜드 아트(Land Art) 실무자 앤디 골드스워디(Andy Goldsworthy)는 다음과 같이 언급한다:

“나는 표면 아래로 들어가고 싶다. 나뭇잎, 바위, 나뭇가지로 작업할 때 그것은 그 자체로만 존재하는 재료가 아니라 그 안과 주변 삶의 과정을 들여다볼 수 있는 창구이다. 내가 그것을 떠날 때에도 이러한 과정은 계속된다.”⁸

치유가 삶의 과정 중 하나인 점은 예술가와 조향사가 천연 소재에 매력을 느끼는 이유 중 하나이다. 과학자는 병든 지구를 구하기 위해 자연적으로 발생하는 물질의 고유한 치유 능력을 연구한다. 웅장한 수종 다시마 숲부터 많은 오해를 받는 해조류의 점액에 이르기까지 과학자들은 지구가 어떻게 스스로 자신을 조절하고 치유하고 재생하는지 연구하며 경외심을 느낀다.

최근에는 탄소 문제를 완화하는 탄소 포집 기술을 개발하기 위해 감람석에 과학적 관심이 높아지고 있다. 감람석은 지구 지하에서 풍부하게 발견되는 녹색 화산 광물이다. 감람석은 빠르게 풍화되어 대기 중 이산화탄소를 끌어당긴다. 바닷물과 감람석이 만나면 화학 반응이 일어나 공기 중 이산화탄소와 반응하여 이산화탄소를 붙잡고 남은 탄소는 연체동물의 뼈나 산호초, 조개껍질이 되어 해저로 가라앉아 탄소 퇴적물로 저장된다.⁹ 이러한 과정의 광물 풍화는 지구의 탄소 수준을 조절하는 자연적인 메커니즘 중 하나로, 중요한 탄소 흡수원 역할을 한다.

자연은 항상 치유와 밀접한 관계를 맺는다. 골드스워디가 ‘수면 아래로 들어가는 것’이라고 표현한 이러한 자연에 대한 탐사는 우리에게 환경적 재앙의 지형을 탐색하는 도구를 제공할 뿐 아니라 기후 변화의 한 측면인 회복을 향한 영감을 불러일으킨다. 우리는 자연의 책을 빌려 기후 이야기에서 치유의 여지를 찾아야 한다.

정보의 친밀성

기후 상황에 대한 이해가 높아지고 환경 데이터를 수집하는 기술적 역량이 향상되었음에도 불구하고, 이러한 지식을 대중에게 제시하고 요점을 전달하는 데 어려움이 있다. 하키 스틱 그래프, 녹아 내리는 빙하 영상, 최상급 표현의 날씨 등의 형태로 제공되는 기후 정보는 일상적인 경험에서 꾸준히 멀어져 ‘종이와 비디오 화면의 끝없는 2차원성에 갇힌다.’¹⁰ 환경 운동가들은 기후 데이터 수집만큼이나 중요한 것이 다양한 태도, 정치적 신념 및 가치관을 가진 청중에게 정보를 효과적으로 전달하는 방법이라는 사실을 깨닫기 시작했다. 기후 정보에 대한 동화를 위해 노력할 때, ‘큰’ 기후변화와 ‘작은’ 개인 생활 사이에 존재하는 규모의 비대칭성을 해결할 필요가 있다. 데이터를 가시적 형태와 경험으로 변환하여 해석하고, 기후 정보를 제시할 때 친밀함이

가지는 역할을 탐구하여 우리의 즉각적인 행동을 당면한 현실과 관련시키는 방식으로 그림을 그려야 한다.

페카 니티비르타(Pekka Niittyvirta)와 티모 아호(Timo Aho)의 작품 〈In Lines(57° 59' N, 7° 16'W)〉에서 빛의 선은 건설된 구조물을 가로질러 해안을 따라 스코틀랜드 서부 해안외곽 헤브리디스 제도의 풍경을 표시한다.¹¹ 이 선은 해수면이 상승하는 과정을 표시해 미래의 해수면에 대한 시각적이고 현장적인 참조를 만들어내며, “2피트 해수면 상승”과 같은 용어 대신 “이 선 아래의 모든 것이 물속에 잠길 것”이라는 보다 직관적 형태를 제시한다. 또 다른 프로젝트인 스튜디오 루스가르드(Studio Roosegaarde)의 〈워터리히트(Waterlicht)〉는 해수면 상승이라는 모호한 개념을 구체화하여 체험적인 형태로 드러낸다. 헤브리디스 제도의 섬뜩하고 황량한 풍경과는 달리 ‘워터리히트’는 암스테르담에서 호수에 이르는 도시의 공공 장소에 설치했다. 이들은 광장에 빛을 투사하여 사람들의 머리 위에 미묘하게 물결치는 푸른 빛의 층을 형성하여 앞으로 얼마나 높은 수위에 도달할 수 있는지 제시한다.¹² 이를 통해 가상의 홍수 아래에 수많은 시체가 있는 끔찍한 광경을 보여준다. 익숙한 건물과 기념물이 물에 잠긴 모습을 보면서 사람들은 즉각적인 영향을 받는다. 두 작업 모두 추상적 데이터의 외피와 완충 장치 없이 기후 위기가 가져오는 결과적 사실에 직면하는 체험적 형태의 데이터에 바로 ‘자신’이라는 신체를 위치시킨다.

이 사례들은 환경 데이터를 시각적이고 본능적이며 친밀한 방식으로 대안적이고 도발적인 방법을 제시한다. 기후 데이터의 물리적이고 실체적인 구체화는 이해하기에 너무 크고 어려운 추상적 용어와 숫자, 과학적 사실에 의미를 부여할 수 있다. 이를 통해 문제의 시급함을 깨닫고 우리 일상의 즉각적 행동을 이끌 수 있다.

다양한 내려티브

기술과 커뮤니케이션 채널의 확장은 데이터를 민주적으로 수집하고 활용하여 기존의 권력 관계에 도전하는 ‘적극적 데이터 행동주의(proactive data activism)’¹³를 불러일으킨다. 이는 데이터에서 도출되는 의미가 고정적이고 결정적이라는 관념에 도전한다. 우리는 데이터를 확보하고, 생성하고, 사용하여 기존의 사회적 내려티브에 의문을 제기한다. 이는 정부와 대기업이 진실을 숨기고 공개하지 않으며 기득권을 유지하는 사실이 점점 더 분명해지는 지금 더욱 중요하다. 적극적 데이터 행동주의의 예는 환경과 지정학적 문제를 조사하기 위해 다양한 기술을 활용하는 다학제 연구 그룹 포렌식 아키텍처(Forensic Architecture)의 조사에서 찾을 수 있다. 최근 포렌식 아키텍처는 그린피스 인터내셔널과 협력하여 인도네시아에 본사를 둔 팜유 대기업 코린도(Korindo)에서 발생한 화재에 대해 성공적으로 조사했다. 지상에서 촬영한 이미지와 원격 감지 기술을 사용하여 화재가 현지 법률을 위반하여 불법적으로 발생했다는 사실을 밝혀냈으며, 그 결과 코린도는 2021년에 산림관리협의회(FSC)에서 소속 효력이 종료되었다.¹⁴

기후 정보가 제시되는 방식에 이의를 제기하는 능력을 갖추는 것은 상황에 대한 이해를 구성하는 방식에 소유권을 질 수 있게 해준다. 이를 통해 우리는 기후 변화라는 거대하고 추상적인 개념을 즉각적인 현실로 구체화하여 더 넓은 환경 서사에 개인적 경험을 엮어낼 수 있다. 여러 주체가 참여할 수 있게 기후와 관련한 소통이 개방되면 개인과 지역 공동체의 참여가 가능해지고, 종말론뿐 아니라 긍정적인 행동, 풀뿌리 운동, 지역사회 저항, 글로벌 치유 등 무수한 서사를 위한 가능성을 확보할 수 있다.

결론을 넘어

〈퍼스트 리폼드〉에서 마이클은 절망하며 스스로 목숨을 끊는다. 급진적 환경운동가였던 그는 기후 재난을 피할 수 있는 미래가 없음에 절망했다. 영화 끝에는 그의 사제도 자해를 하며 자살에 관해 고민하는 장면이 그려진다. 관람객은 피할 수 없는 재앙에 직면한 절망을 느낀다. 기후 변화에 대해 이야기하는 방법에 대안을 모색해야 한다. 이는 방정식과 같다. 의미 있는 행동을 불러일으키기 위해서는 비관론과 마찬가지로 긍정적 기후 이야기도 필요하다. 사람들에게 상황이 얼마나 나쁜지 이야기할 때, 개인의 결심과 노력이 운명적인 미래에 대한 확신에 비해 희미할 때 발생하는 절망감을 과소평가해서는 안 된다. 기후와 관련한 과학적 사실은 기후 재난에 영향을 미칠 여지 없이 이미 예정된 결과라는 느낌을 전달한다. 그러나 기후 변화를 포함한 모든 복잡한 문제에는 어느 정도 과학적 불확실성이 존재하며, 이는 간과해서는 안 되는 측면이다. 불확실성은 희망의 원천이자 적극적이고 긍정적인 기후 행동을 위한 동기로 작용할 수 있다. 기후 변화는 확실히 일어나고 있지만, 과학자들은 기후 변화가 언제, 어디서, 얼마나 우리에게 영향을 미칠지 확신하지 못한다. 인간은 이러한 변화에 개입하여 상황을 완화할 수 있는 잠재력을 갖고 있다.¹⁵ 우리는 전달되는 사실이 돌이킬 수 없는 종말이라는 느낌을 주지 않도록 주의하고, 미래를 형성하는 데 있어 의미 있는 영향을 미칠 가능성이 여전히 존재한다는 것을 알아야 한다. 치유, 회복, 친밀감, 희망과 함께 미지의 측면을 포용하며 기후 변화에 대해 이야기하는 방식을 재고할 때 우리의 방향은 더 건설적일 수 있을 것이다.

1 Timothy Morton, *Being Ecological* (UK: Penguin Random House, 2018), 12

2 Paul Schrader, *Screenplay of First Reformed* (2018), accessed July 30, 2021 <https://www.janela.com.br/textos/oscar-2019-screenplays/first-reformed-screenplay-2018.pdf>

3 Anne McClintock, "Too Big to See with the Naked Eye," December 20, 2012 <https://www.guernicamag.com/anne-mcclintock-too-big-to-see-with-the-naked-eye>

4 Daisy Hildyard, *The Second Body*, (London: Fitzcarraldo Editions, 2018)

5 Timothy Morton, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013), 70

6 Maria Virginia Olano, "Communicating the Climate Crisis," accessed July 30, 2021 <https://climate-xchange.org/communicating-the-climate-crisis>

7 Brandi S. Morris, Polymeros Chrysochou, Simon T. Karg and Panagiotis Mitkidis, "Optimistic vs. pessimistic endings in climate change appeals," *Humanit Soc Sci Commun* 7, 82 (2020)

8 Andy Goldsworthy, introduction to *Andy Goldsworthy: A Collaboration with Nature* (New York: Harry N. Abrams, 1990).

9 James Temple, "How green sand could capture billions of tons of carbon dioxide," June 22, 2020, accessed July 30, 2021 <https://www.technologyreview.com/2020/06/22/1004218/how-green-sand-could-capture-billions-of-tons-of-carbon-dioxide>

10 Edward R. Tufte, *Envisioning Information* (Connecticut: Graphic Press, 1990), 12

11 "Lines (57° 59' N, 7° 16' W)," Pekka Niittyvirta, accessed July 30, 2021 <https://niittyvirta.com/lines-57-59-n-7-16w/>

12 "Waterlicht," Studio Roosegaarde, accessed July 30, 2021 <https://www.studioroosegaarde.net/project/waterlicht>

13 Miran Gutierrez, *Data Activism and Social Change* (Queensland, Palgrave Studies in Communication for Social Change, 2018), 49–63

14 "Intentional Fires in Papua," Forensic Architecture, accessed August 6, 2021 <https://forensic-architecture.org/investigation/intentional-fires-in-papua>

15 Climate Mitigation will form the topic of the Working Group III contribution to the IPCC's Sixth Assessment Report, due for release in 2022

던디 교통 박물관 (Dundee museum of transport)

영국

박물관은 어떻게 기후 친화적인 기술과 라이프스타일의 변화를 뒷받침할 수 있을까?

스코틀랜드는 2045년까지 순배출량 제로를 달성하기 위해 기후 변화 대응을 국가 비상사태로 공식 선언했다. 전통적으로 박물관은 과거에 초점을 맞춰 왔다. 그러나 던디(Dundee)의 교통 박물관은 지속 가능한 여행이라는 동시대의 과제를 포괄적인 방식으로 해결하기 위해 박물관이 어떻게 진화할 수 있는지 확실하게 보여준다. 지속 가능한 여행을 떠나기 위해 던디 교통 박물관은 기후 친화적인 기술과 라이프스타일을 향한 변화를 어떻게 뒷받침할 수 있을지 탐구한다. '뮤지엄 재구상' 프로젝트를 위한 던디 교통 박물관의 미래지향적인 전시는 바로 이러한 주제를 담고 있다. 이 전시의 과제는 가능한 한 탄소 중립적으로 진행하는 데 있다. 따라서 전기차의 인터랙티브 디스플레이 장치를 재활용 부품으로 제작하였고, 다른 부품 역시 영국 모터 박물관에서 업사이클링하였다. 또한 패널 인쇄에는 무용제 잉크를 사용하였다.

전시는 '탄소 중립을 위해 교통 박물관 재구상하기', '친환경적인 미래에서 교통이 어떤 중요한 역할을 하는지 질문 던지기', '던디가 영국의 지속 가능한 교통 인프라 개척에서 이뤄낸 진전 알아보기'까지 세 파트로 구성되어 있다. 던디 교통 박물관은 이러한 테마들을 연구하면서 다양한 전기 자동차들을 전시하고 있다. 또한 박물관은 공공기관이 더 많은 기후 행동 요구에 응답해야 한다는 인식을 바탕으로 국가와 지역이 스코틀랜드의 교통 서비스를 더욱 지속 가능하게 만들기 위한 활동 정보를 제공한다. 탄소 중립 공간을 조성하기 위해 교통 박물관은 도시가 전기차로 전환하려고 수행하는 교육이나 인식 제고 활동 등을 돕기도 한다. 던디 교통 박물관은 테이사이드 기후 비콘(Tayside Climate Beacon)의 파트너이기도 하다. 기후 비콘은 던디와 테이사이드 지역에서 참여 활동을 통해 환경에 대한 논의를 촉진하는 협력 프로젝트이다. 던디 교통 박물관은 2021년부터 2022년까지 스코틀랜드 전역에서 이벤트를 진행한 7개의 기후 비콘 중 하나로 참여하였다.^A

2024년 던디 교통 박물관은 마켓 뮤즈(Market Mews)에 있는 임시 건물에서 메리필드(Maryfield)의 트램 차고지 건물(Tram Depot)로 이전할 예정이다. 1901년에 지어진 트램 차고지는 수년간 방치되다 지난 2015년 박물관이 이를 인수하였다. 유럽 최초의 탄소 중립 수송 박물관이라는 목표를 달성하기 위해 교통 박물관은 펀딩을 받아 박물관 콘텐츠, 전시품, 건물 등을 새로이 단장할 예정이다. 보수 공사는 지속 가능한 에너지 시설 설치 등의 다양한 친환경 방식으로 계획되어 있다. 낡은 지붕을 현대식으로 교체한 후 태양열 및 난방 패널을 설치하는 방식 등으로 친환경적인 목표를 달성할 계획이다. 차세대 전기차를 위한 충전 시설과 던디 시의회의 전기 자전거 계획 역시 포함될 예정이다.

이러한 준비 과정은 지속 가능성이라는 박물관의 목표를 달성하는 데 도움이 될 것이며, 장기적인 관점에서 박물관 운영에도 밑거름이 될 전망이다. 메리필드 트램 차고지의 새로운 박물관은 지속 가능한 교통 및 던디와 관련된 커뮤니티 이벤트나 전시, 교육 활동의 허브가 될 것으로 보인다. 지속 가능한 교통과 혁신에 초점을 맞춘 전시와

A 스코틀랜드 전역의 기후 비콘은 2021년 11월 글래스고에서 열린 COP26과 관련되어 2021년 6월부터 2022년 7월까지 최초로 운영되었다. 던디 교통 박물관은 7개의 기후 비콘 중 테이사이드 기후 비콘으로 활동하였다. 스코틀랜드 기후 비콘의 활동은 2023년에도 계속해서 진행되고 있다. (출처: <https://www.creativecarbon.scotland.com/project/climate-beacons-for-cop26/>(검색일 : 2023. 8. 14.)) (역자 주)

이벤트는 기후 위기, 변화하는 교통 기술과 라이프스타일에 대한 대화의 장이 될 것이며, 지역사회의 인식과 협력을 높이기 위해 대중에게 공개될 예정이다.



건축회사 앤드류 블랙 디자인(Andrew Black Design)에서 디자인한 새로운 교통박물관 전경.



건축회사 앤드류 블랙 디자인에서 디자인한 새로운 교통박물관의 전경.

기후 커먼즈

형평성, 디자인 그리고 상상력에 대한
미란다 매시&마크 챔버스와의 대화

미란다 매시(MM)는 미국 최초의 기후 전문 박물관인 뉴욕 기후 박물관(New York City's Climate Museum)의 관장이다. 뉴욕 기후 박물관은 대부분 미국인들이 기후위기에 대해 걱정하고 있지만 의미 있는 행동을 하는 방법을 잘 모른다는 점에 착안하여, 기후에 대한 지역 커뮤니티의 동참과 활동을 이끌어내기 위한 문화 접근법을 개발하였다. 누구나 접근 가능한 무료 전시, 설치작품, 이벤트, 청년을 위한 프로그램 등은 수만 명의 사람들에게 영향을 주었으며, 커뮤니티, 정의, 형평성 그리고 포용에 중점을 둔 기후 운동에 있어서 폭넓은 인정을 받았다. 현재 뉴욕 기후 박물관은 뉴욕시에서 상시 운영 가능한 규모로 확장되고 있다.

마크 챔버스(MC)는 바이든 정부의 백악관 환경품질위원회의 건물 배출 및 커뮤니티 회복성 담당 수석 이사로 지명되기 전까지 뉴욕시 지속 가능성 부문 국장을 역임하였다. 그는 미국 최대 도시인 뉴욕시의 지속 가능성 부문 국장으로서 건축 환경, 폐기물, 교통, 건강 및 에너지 분야의 사회 및 환경 정책을 조정하기 위해 노력하였다. 그 전에는 콜롬비아 특별구 정부의 지속 가능성 및 에너지 부문 책임자를 역임한 바 있다. 챔버스는 건축사 면허를 보유하고 있으며, 펜실베이니아주 피츠버그 카네기 멜론 대학교에서 건축학 학사와 공공 정책 및 경영학 석사 학위를 취득하였다.

이어지는 대화는 미란다 매시와 당시 뉴욕시장실 산하 지속가능성 부문 국장이었던 마크 챔버스의 대화에서 발췌한 것이다. 최초의 대화는 2020년 9월에 녹화되었으며, 같은 해 10월 1일 매시와 챔버스 간의 추가적인 토론과 청중의 질의응답으로 구성된 라이브캐스트 프레젠테이션의 기반이 되었다. 이 프로그램은 '기후 행동을 위한 뮤지엄 재구상' 프로젝트의 디자인 및 아이디어 공모전의 일환으로 발표되었다. 이 대화는 문화기관들이 기후위기에 맞서기 위해 동참하기 시작하는 상황에서 형평성, 디자인, 상상력, 그리고 공유재(common)의 재활성화에 대한 성찰을 제공한다. 이 대화는 명확한 의미 전달과 분량 관계로 일부 편집되었음을 미리 밝힌다.

기후위기에 대처해야 할 책임

MM 기후 옹호 커뮤니티 구성원과 대중들은 기후위기가 불평등, 기본적으로는 공중보건에서의 불평등을 가속화하는 것을 알게 되었습니다. 지금 사회는 근본적으로 심각한 인종 및 계급 불평등으로 구조화되어 있는데, 기후는 이러한 모든 요소에 영향을 미치고 있습니다. 따라서 모두의 동참이 필요하며, 인류라는 종으로서 지금의 위기를 다루는 데 초점을 맞춰야 합니다. 우리에게 벌어질 일 중 기후위기보다 더 중요한 것은 없기 때문입니다.

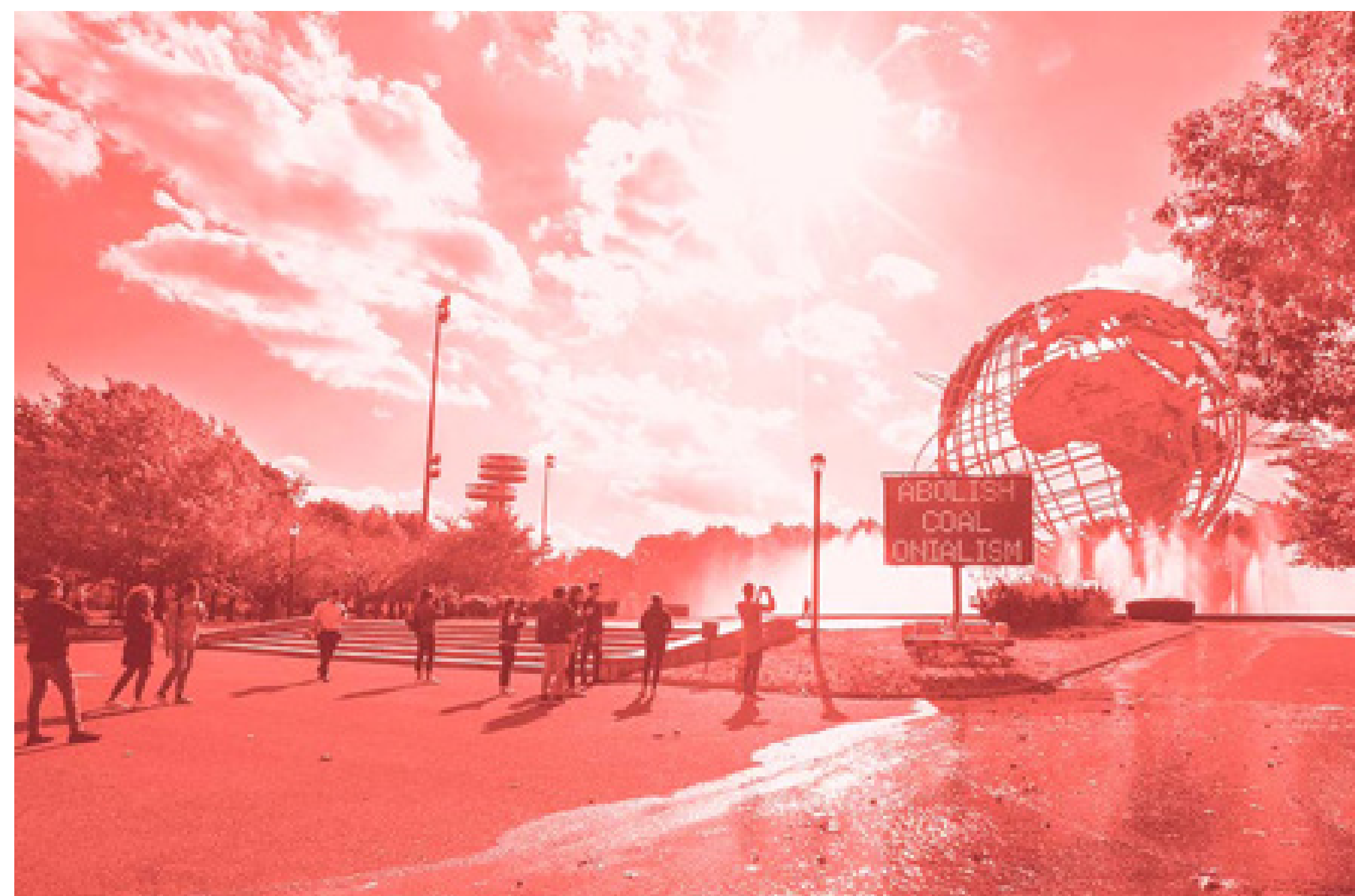
저는 이 디자인 공모전이 문화 분야에서 적극적으로 기후 위기 대응에 나서는 경향을 보여준다고 생각합니다. 동시에 공모전은 이러한 경향이 계속되도록 압박하는 역할을 하기에 흥미롭게 느껴졌습니다. 문화 분야는 큰 변화가 필요한 주요 부문 중 하나입니다. 덧붙여 챔버스 씨의 업무 분야인 도시 정책과 계획에서도 이러한 변화가 필요하다고 생각합니다.

MC 현재를 어떻게 포착하고 집단 행동으로 나아가는지가 다음 세대를 정의하게 될 것입니다. 실은, '다음 세대가 존재'한다면 말이죠. 우리는 말 그대로, 종의 생존에 관한 심각한 도전에 직면하고 있으니까요.

저는 꽤 오랫동안 건축가로 일해 왔습니다. 이 분야의 강점은 존재를 가시화하고 이를 물리적인 현실로 발전시킬 수 있다는 점입니다. 지금 우리가 어디에 있고, 어디에 있어야 하는지 성찰하기 위해 디자인을 활용하는 것은 막중한 책임이자 기회입니다. 디자이너들은 다음 세대를 위한 사려 깊고 포용적인 미래를 큐레이팅할 책임이 있습니다. 이들이 하는 일은 지속되기 때문입니다. 만약 디자이너들이 기후 위기에 활발한 대응을 하는 작업을 하지 않는다면, 그들은 마땅히 해야 할 일을 하고 있지 않은 것이죠.



저스틴 브라이스 과리글리아(Justin Brice Guariglia)의 기후 신호/ 사진: 기후 박물관과 리사 골렛(Lisa Goulet).



2019 기후에 대해 이야기하다./ 사진: 기후 박물관과 새리 굿프렌드(Sari Goodfriend).

MM 마크, 공유재에 대한 프레임워크가 ‘뮤지엄 재구상’ 프로젝트와 어떻게 연관는지 당신의 의견을 묻고 싶어요. 이 질문은 우리의 첫 번째 대담에서 이 주제에 관해 당신이 주셨던 코멘트를 반영한 것입니다. 전미유색인종지위향상협회(the National Association for the Advancement of Colored People, NAACP)의 재키 패터슨(Jacqui Patterson)이 기후 박물관 행사에서 공유재에 대한 보편적인 접근의 중요성을 강조했던 것으로 더 발전된 질문이기도 합니다. 공유재와 공동선에 대한 개념은 적어도 1980년 로널드 레이건(Ronald Reagan) 대통령 당선 이후부터 미국에서 집중적으로 공격을 받아왔습니다. 당시 공유재와 공공선에 대한 이상은 다른 곳에서만큼 강력하지 않았고, 인종차별에 기반하여 실행되었기 때문에 그다지 추억할 만한 순간은 아닙니다. 그러나 규제완화의 폐해 및 급박하게 진행되는 공공기관 약화와 기금 고갈에 대해 생각해 볼 수 있는 방안이기도 하죠.

현재 형평성, 공중보건, 민주주의 그리고 기후를 둘러싼 네 가지 위기 혹은 붕괴는 공유재에 대한 파괴적인 공격이 전환점을 맞이했다는, 상당히 논리적인 표현으로 보입니다.

‘뮤지엄 재구상’ 공모전 주최자들은 뮤지엄이 이러한 문제를 해결하고 우리를 앞으로 나아가게 하는 데 중요한 역할을 한다고 분명히 생각하고 있습니다. 이러한 상호연결에 대해 어떻게 생각하세요?

MC 굉장히 중요한 질문이자 중요한 관찰이라고 생각해요. 공유재에 대해 생각해 보자면, 최근 우리가 목격했던 이벤트가 떠오르는군요. 특히 청년들의 기후 운동과 기후 파업의 중요성, 그리고 그 영향에 대해서 말이죠. 우리는 미국을 비롯한 전 세계 젊은이들이 거리로 나와 그들의 요구를 관철시키기 위해 행동하는 모습을 보았습니다. 제게는 공유재에 대한 명확한 열망이 있는데, 바로 공유재가 일반 시민들에게 반환되어야 한다는 것입니다.

뮤지엄과 문화 기관이 공유재 민주화에 대한 필요성을 인정한다면, 그러한 지위를 확보해야만 합니다. 이를 위해서는 뮤지엄과 문화 기관들이 기후에 가장 영향을 많이 받는 이들이 자신의 이야기를 전할 수 있는 기회와 공간을 마련해야 합니다. 그래서 문화 기관은 지역을 넘어 전 세계에 걸쳐 필요한 변화를 수용하고 옹호하는, 명확성, 통합성, 추진력의 원천이 되는 장소 역할을 할 것입니다.

MM 청년 운동이 맹렬히 거부하는 것 중 하나는 문화 전반에서 발현되는 급진적이고 야만적인 개인주의입니다. 청년 기후 운동에서는 개인주의적 모습을 찾아볼 수 없죠. 청년들은 이러한 가치관을 가지고 있지 않아요. 그들은 ‘공유지의 비극



페기 웨일(Peggy Weil)의 88가지 핵심들/ 사진: 기후 박물관과 새리 굿프렌드.



2019 뉴욕 기후 시위/ 사진: 기후 박물관과 새리 굿프렌드.

(the tragedy of the commons)'은 불가피하다는 일반적인 통념을 거부합니다. 공유지의 비극은 공유 자원에 대한 과도한 착취를 말하는 것이죠. 청년들은 노벨상 수상자인 엘리너 오스트롬(Elinor Ostrom)^A의 공유지에 대한 연구에서 알 수 있듯이 공동체와 사회적 신뢰의 재생을 주장하며 이를 위해 투쟁하고 있습니다.

MC 정곡을 찌르는 말씀입니다. 우리는 지금 산불, 폭풍우, 홍수와 같이 심각한 기후 위기 결과가 초래된 시대에 살고 있습니다. 우리 주변을 둘러싼 세상이 변하고 있다는 사실을 더 이상 묵과할 수 없고, 물리적으로 직면하는 이러한 결과가 많은 사람이 겪는 불균형 및 불평등과 직접적으로 연관된다는 사실을 더 이상 무시할 수 없습니다. 예를 들면, 코로나19 위기는 극명하게 불균등한 결과를 불러오는데, 코로나19 바이러스의 여파가 폭염 및 홍수를 경험하는 재개발 구역에 주로 영향을 미친다는 것에서 그 사실을 알 수 있습니다. 불평등은 매우 체계적으로 우리 삶에 스며 있어서 쉽게 분리할 수 없습니다.

그러나 청년 운동으로 눈을 돌려보면, 많은 사람의 시야를 차단하는 제약에서 벗어난, 믿을 수 없을 정도로 용감한 젊은이들을 발견할 수 있습니다.

자유로운 시각은 우리를 행동하게 하는 데 매우 중요한 역할을 합니다. 또한 사람들의 거침없는 비판은 우리가 과거에 저질렀던 많은 실수, 즉 열심히 행동하기보다는 모든 사람의 기분을 상하지 않게 하는 좋은 말만 하던 순간에서 벗어날 수 있게 해줍니다.

전 이를 위해 이 자리에 서 있습니다.

오직 미래를 위한 박물관과 디자인

MC 옛날부터 박물관은 어떠한 이야기를 전달하기 위해 물리적 공간과 전시를 모두 활용하여 왔습니다. 박물관의 힘은 깊은 내러티브에 있습니다. 대부분 박물관에 들어가면 웅장한 입구를 통해 앞으로 보게 될 전시물이 매우 중요하다는 것을 알 수 있죠. 하지만 오랫동안 박물관은 그러한 경험과 내러티브를 포용적인 것으로 만드는 데 성공하지 못했습니다. 대신 그들은 모든 사람이 우리 사회에 참여하기 어렵게 만드는 사회적 계층 구조를 강화하는 방향으로 나아갔습니다. 박물관은 경험과 환경을 조직하는 방법을 알고 있으며, 이제 그 어느 때보다 이러한 기술을 완전하고 포괄적인 이야기를 전달하는 데 사용해야 한다고 생각합니다. 이러한 이야기는 모든 사람이 더 많은 것을 해내거나, 행동의 당위성을 찾을 수 있도록 영감을 줍니다. 박물관은 어떤 분야에 몸을 담든 우리 모두가 어떻게 행동해야 할지 모범을 보여주는 능력이 있습니다.

A 엘리너 오스트롬 (1933~2012)은 미국의 정치학자로, 2009년 노벨 경제학상을 수상하였다. 저서 『공유지의 비극을 넘어(Governing the Commons)』에서 국가의 강제적 개입이나 시장 원칙만으로는 공유지의 비극을 효과적으로 극복하기 어렵다고 주장하며, 공동체 구성원들이 전면으로 나서 공유의식과 상호 신뢰를 바탕으로 서로를 감시 및 규제하는 공동체적 해결방안을 제시하였다. (역자 주)



행동 전시회/ 사진: 기후 박물관과 새리 굿프렌드.



행동 전시회/ 사진: 기후 박물관과 새리 굿프렌드.

MM 고통이 수반되는 어려운 주제의 대화를 이끌어내기 위해서는 포용적이고 진솔하며 정서적으로 지지할 수 있는 공간을 제공해야 합니다. 우리는 그러한 고통과 관련하여 많은 것을 선택할 수 있습니다. 하지만 기후변화로 인한 많은 트라우마와 고통에 대해서는 선택지가 따로 없습니다. 사람들이 불안에 떨지 않고 이 사실을 직시하는 올바른 방법을 찾는 것이야말로 박물관이 해야 할 일이라고 생각합니다. 박물관은 혁신적인 공용 공간을 만들 수 있는 준비가 되어 있고, 말씀하신 것처럼, 위기의 시대에서 그들의 역량에는 책임이 따릅니다.

MC 미국 전역의 도시, 사실상 전 세계에서는 이러한 모든 기후 관련 문제에 대처하는 동시에 흑인의 삶에 대한 지지를 표하기 위해 매일같이 시위에 나서는 사람들이 있습니다. 사회적이고 환경적인 이 같은 이슈는 모두 다루어져야 합니다. 하지만 이는 지금 당장 진행되어야 하는 복잡하고 힘든 대화의 일부에 지나지 않습니다. 뮤지엄과 문화 기관은 이러한 모든 것을 한 데 모아 현재 우리가 있는 곳과 앞으로 나아가야 할 곳을 제공하는 완벽한 장소입니다. 예술가와 대중은 미래를 만드는 사람에 대한 기존의 공식적인 시각에서 배제된 사람들을 포용하고, 미래에 대한 명확한 비전을 함께 만들어야 합니다.

건축학교에 입학한 첫날이 기억납니다. 우리가 가장 먼저 배웠던 것은 디자인이 의도의 첫 번째 표현이라는 것입니다. 그렇다면 우리는 지금 무엇을 하려고 할까요? 우리의 의도는 정확히 무엇일까요?

우리의 의도는 생존입니다. 흑인의 삶의 가치를 인정하고, 사회에 기여하는 모든 사람의 가치를 인정하는 방식으로 생존하는 것입니다. 우리 사회의 기여자 범주에는 기후 위기의 영향을 최전선에서 경험하는 공동체부터 특권을 받은 공동체까지 모두 포함될 것입니다. 모두가 미래의 일부이지만, 우리는 의도를 명확하게 정의해야 합니다. 디자이너와 예술가들은 이러한 정의를 내릴 수 있는 능력이 있습니다. 현재 우리가 하고 있고 앞으로 시간이 지나면서 이루게 될 엉망진창인 진행을 인정하는 방식으로, 그리고 변명하지 않는 방식으로 진행할 수 있습니다. 저는 그 점이 매우 기대됩니다.

방 안의 코끼리 (Elephant in the room)

미국

6

DESIGN EARTH: Rania Ghosn, El Hadi Jazairy,
Monica Hutton, Anhong Li

번역: 김재아

뮤지엄과 사회가 기후 변화에서 자신의 역할을 마주하도록 압박을 받는다면?

〈방 안의 코끼리〉는 기후 위기에 대한 에코페미니스트적 우화이다. 이 그래픽 애니메이션은 기후 위기와 환경적 불의에 맞서 싸우는 코끼리의 이야기를 다룸으로써, 기후 위기를 ‘방 안의 코끼리’^A로 묘사한다. 뉴욕의 미국 자연사 박물관은 세계에서 가장 유명한 박제 동물들의 집이기도 하다. 아프리카 포유류를 전시하는 애클리 홀(The Akeley Hall)에는 칼 애클리(Carl Akeley)가 ‘만든’ 8마리의 코끼리 무리가 전시되어 있다. 이 코끼리 중 한 마리는 스미소니언-루즈벨트 아프리카 원정(The Smithsonian-Roosevelt African Expedition, 1909~1910)에서 시어도어 루즈벨트 대통령의 총에 맞았는데, 이 원정에서는 수천 마리의 동물들이 잡혀 죽임을 당하고 박물관의 소유물이 되었다.

아프리카 코끼리 무리의 어머니는 다시 살아나 미국 자연사 박물관에서 뛰쳐나오고, 환경적 반란의 일환으로 박물관의 구조적 유산을 먹어 치운다. 이 유산은 도나 해러웨이(Donna Haraway)가 자신의 에세이 〈테디 베어 가부장제(Teddy Bear Patriarchy)〉에서 설명한 것처럼 ‘백인 남성우월주의적 독점 자본주의의 권력과 지식으로 성립되는 거래’이다.¹ 코끼리는 자신의 요구를 거리로 가지고 나옴으로써, 기후 정의를 위한 운동에서 박물관의 역할을 강조한다. 여기에는 박물관이 관여한 채굴주의적 환경사의 수많은 사례를 비판적으로 재검토하는 과정이 반드시 필요하다. 박물관이 연루된 환경사의 흐름은 분열과 박탈, 폭력을 지속시키는 세계관을 구축해 왔다.

이 이야기는 자연사 박물관의 디자인, 목적, 경험을 다시 생각하는 일이 어떻게 새로운 공공 교육 방식을 만들어낼 수 있을지 탐구한다. 이러한 큐레토리얼 실천은 기후 캠페인을 더욱 효과적으로 보여주는 렌즈가 될 수 있다. 코끼리에게 인간성을 부여하는 형상화(figuration)는 기후 위기를 위한 중요한 미학적 방법론이다. 이때 형상은 물질적이지도 기호적인 매듭으로 작용해 우리가 세상의 내부를 포착하고 이해할 수 있도록 도와준다. 나아가 형상들은 ‘머물 수 있는 수행적 이미지를 창조’²함으로써 다양한 의미(내러티브, 담론, 사례, 상상 등)를 얹히게 한다.

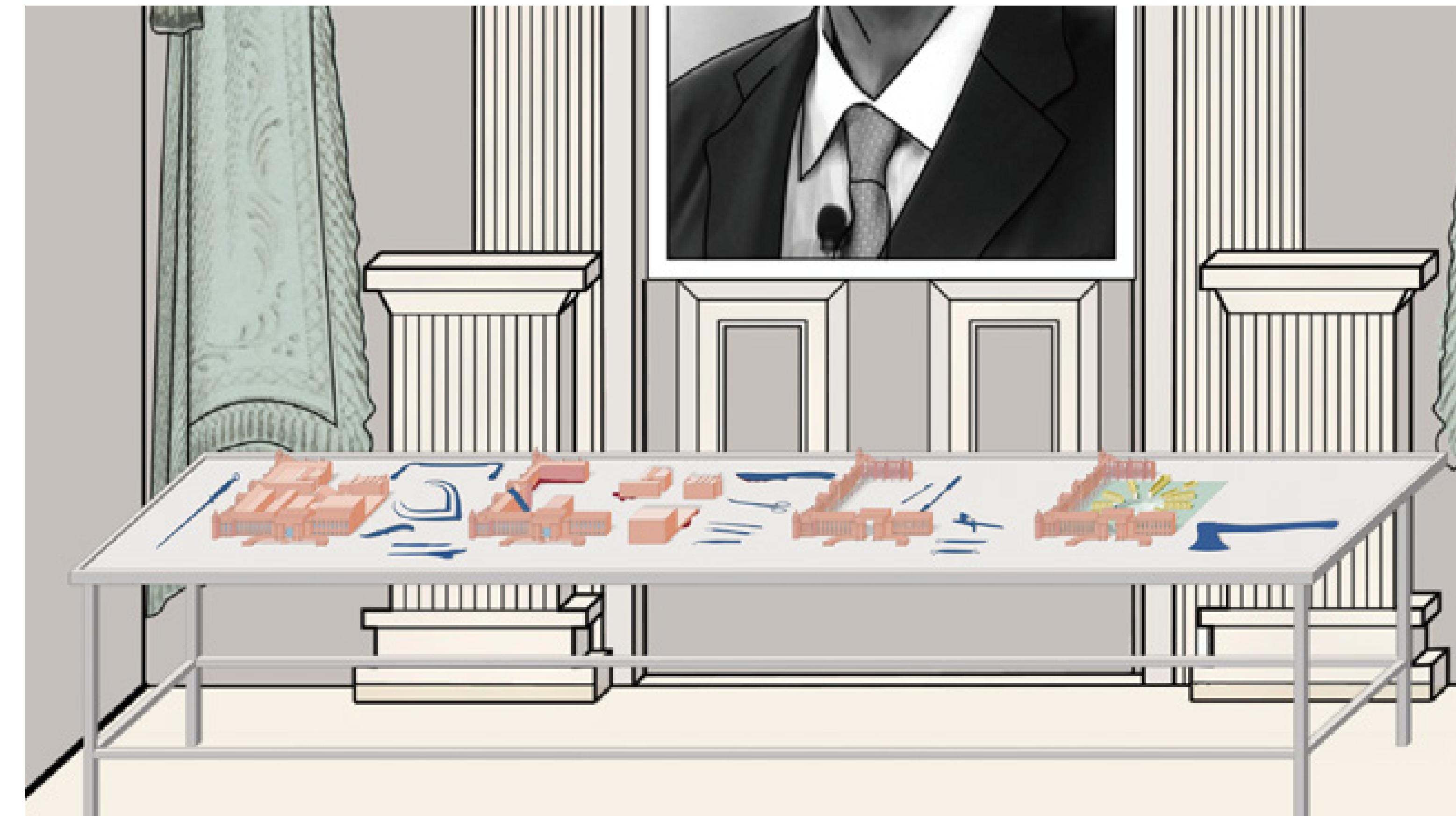
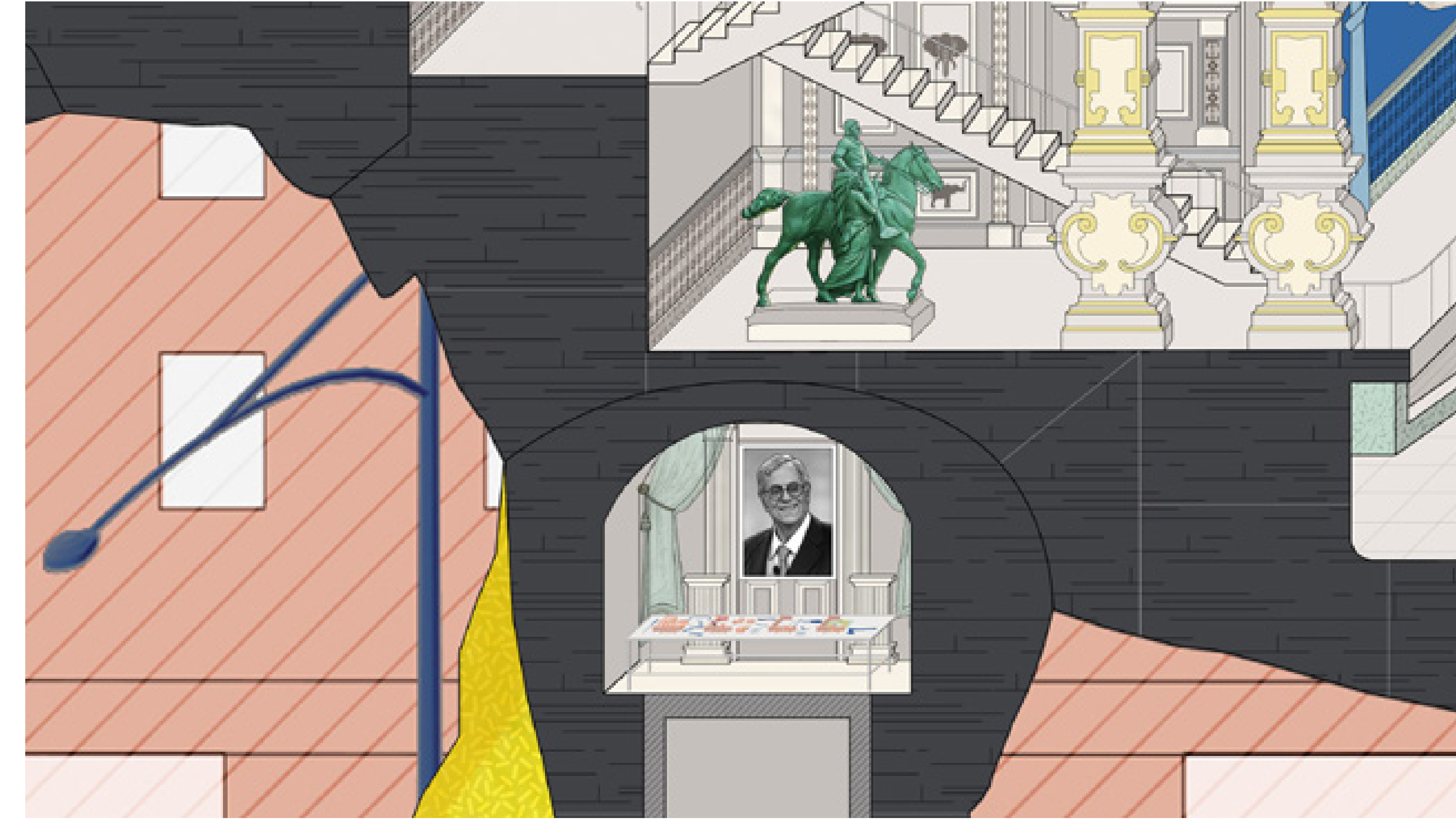
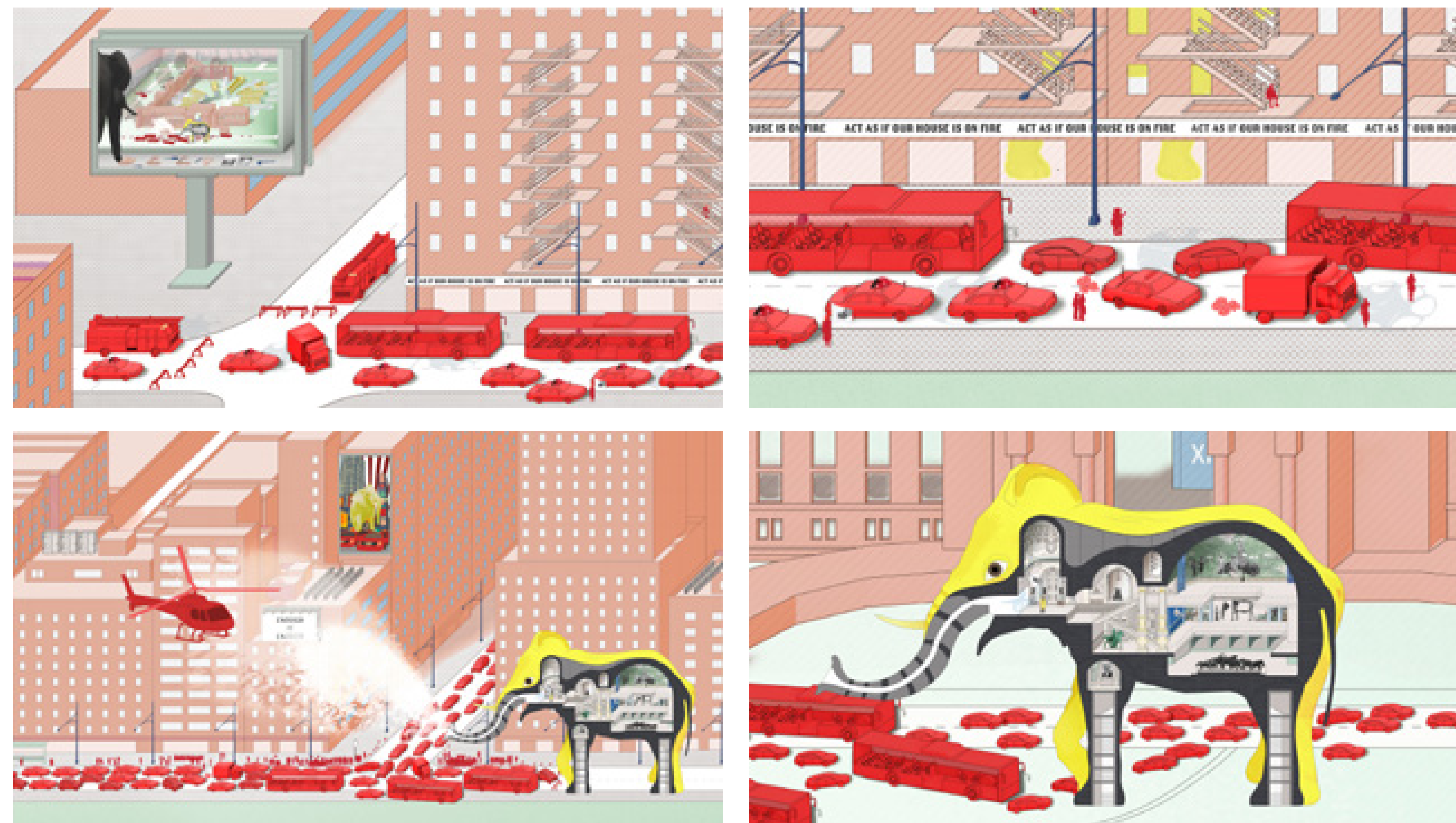
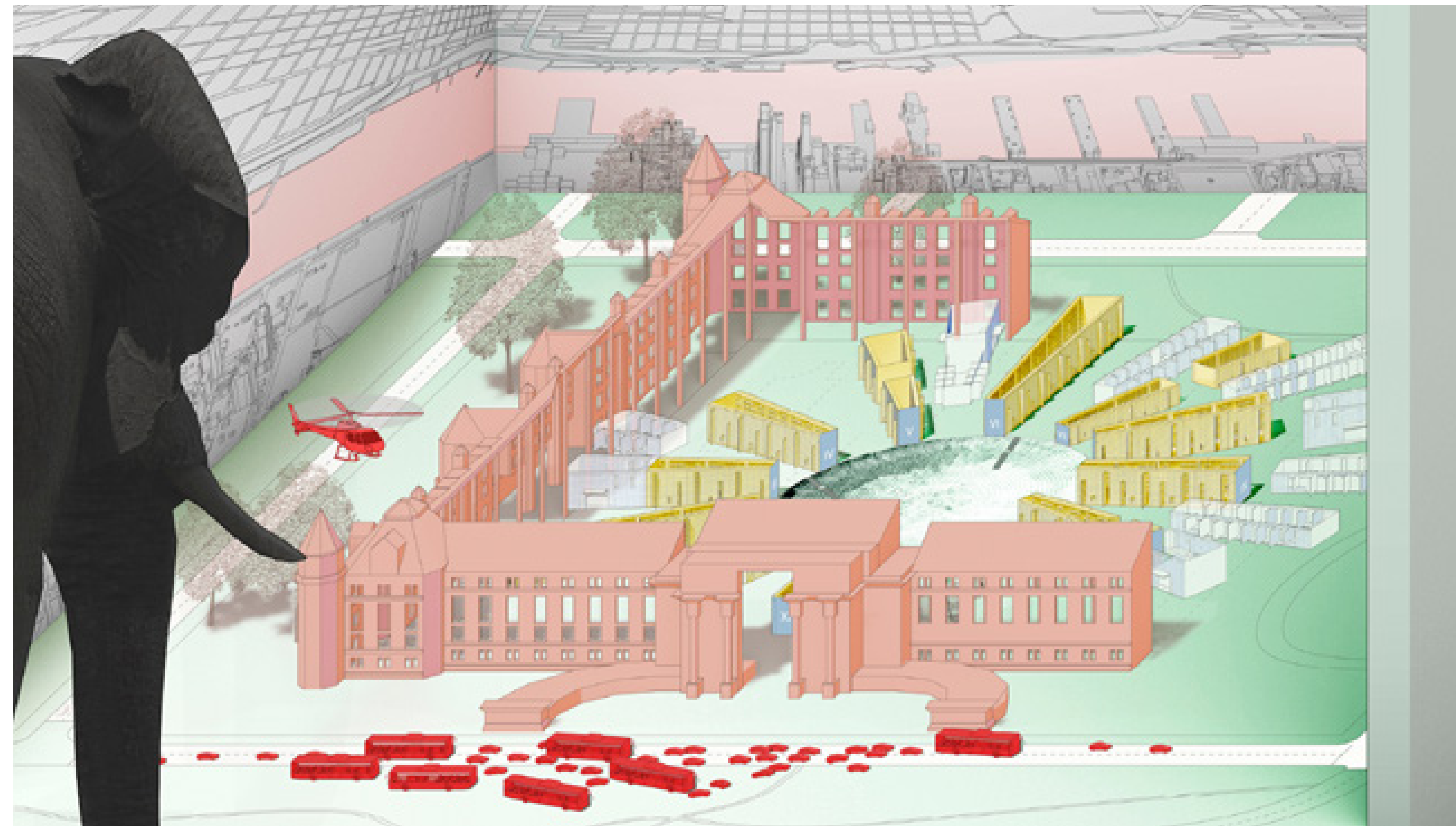
〈방 안의 코끼리〉는 부당함, 잔인함, 오만함에 한 방을 날리는 동시에 독자를 즐겁게 해주는 동물적 우화이다. 이러한 맥락에서 박물관의 코끼리는 수집품을 관리하고 조직하는 ‘큐레이터’라기보다는, 지구를 보살피는 ‘돌봄이’에 가깝다. 이러한 돌봄과 반응의 실천, 해러웨이의 말을 빌리자면 ‘응답-능력(response-ability)’의 필요성은 이 주제를 더 파고들고자 하는 열망과 윤리적인 의무를 함축한다.

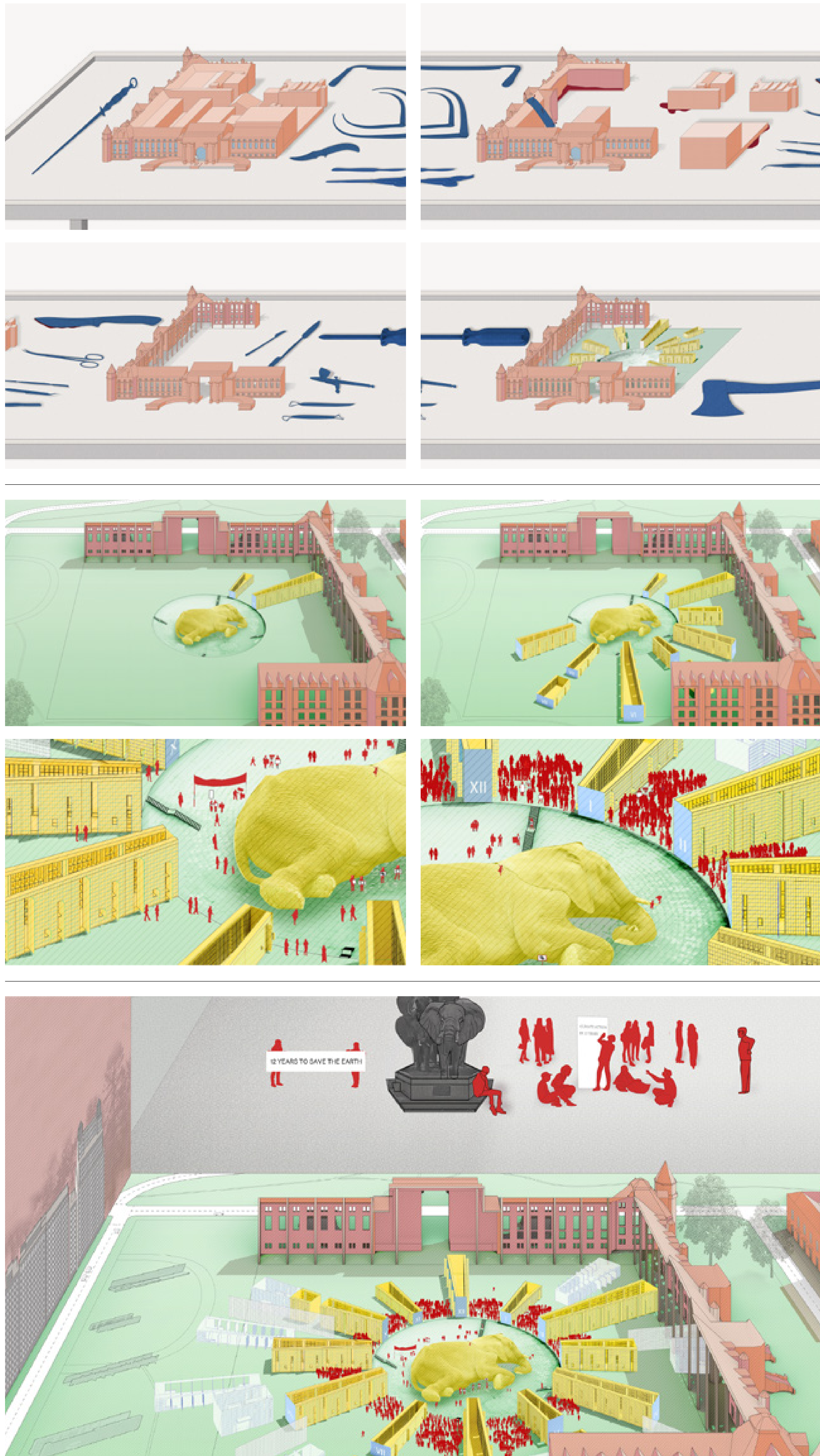
A ‘방 안의 코끼리’는 한 공간 안에 있는 모든 사람이 인지하고 있지만 아무도 말하고 싶어하지 않는 주제를 의미한다. (역자 주)

1 Donna Haraway, "Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Evil," *Social Text* No. 11 (Winter, 1984-1985), 20-64

2 Donna Haraway, *Modest _witness@ second_millennium.FemaleMan[@]_meets_OncoMouseTM: feminism and technoscience* (Routledge: London, 1997)

〈방 안의 코끼리〉는 '기후 행동을 위한 뮤지엄 재구상' 전시에 참여한 쇼트 필름으로, 디자인 어스(Design Earth)가 제작하고 저명한 페미니즘 과학기술학자이자 캘리포니아 대학 산타크루즈 역사 의식 및 여성학 명예교수 도나 J. 해러웨이가 내레이션을 맡았다. 이 책에는 필름의 내레이션과 그래픽을 옮겨 놓았다.





방 안의 코끼리

박물관 관객들은 자신의 관심사와 편견에 사로잡혀,
작은 일에 관심을 기울입니다.
어떤 것이 무시되고 있을까요?
짐작하셨다시피, '방 안의 코끼리'입니다.

종종 간과되는 문제 중,
우리가 꿈쩍없이 향하는 기후 변화만큼 큰 문제는 없습니다.
무시당하는 기분에 익숙한 코끼리는,
나팔을 불며 소리칩니다. '위기는 실재한다!'

코끼리는 고함을 질러 무리에게 신호를 보냅니다.
그들이 섞여 있는 곳에서 나와 거리로 돌진하라고요.
그녀는 자연사박물관에서 탈출해서,
인간들의 꿈쩍한 행동에 대해 항의합니다.

하루 종일 공기에서는
짙은 부탄, 프로판, 검은 탄소의 향기가 가득합니다.
디젤과 파라핀, 휘발유가 타오르면서
기후 문제는 더욱 심각해집니다.

이 아프리카 코끼리는 길을 쿵쿵거리며 행진합니다.
그녀를 가둬 둘 수도, 조용히 시킬 수도 없습니다;
월스트리트를 점령하고 타임스퀘어에서 시위하는 동안,
사이렌들이 세레나데를 부르고 파리들이 공중에서 붕붕거립니다.

그녀는 귀청이 터질듯한 드럼소리를 내기 위해 코를 높이 올리고 소리칩니다.
"이만하면 충분해! 당신들 전부가 바보는 아니겠지."
이 어머니 코끼리를 비롯해 일곱 마리의 코끼리가 더 죽었습니다.
단지 박물관을 조금 더 생동감 넘치게 하려고요.

아프리카 포유류가 전시된 홀은 그들이 끌려간 곳이자,
100년 넘게 깨어나기를 기다린 곳입니다.
시체들과 함께 중앙에 전시된 작품 '경고(The Alarm)'는
그들이 갇힌 악몽과 함께 얼어붙었습니다.

방 안에는 잡혀온 다른 이들이
2층으로 쌓인 디오라마 안에 서 있습니다:
코끼리, 고릴라, 타조, 사자들.
조용히 ‘죽음의 시위(die-in)’^A를 지속하면서요.

A 다이-인(die-in)은
시위 참여자들이
일정 시간 동안 죽은
듯이 땅에 누워
의사를 전달하는 시위
형식이다. (역자주)

코끼리는 그의 흥터가 어디서 왔는지 결코 잊지 않습니다.
“부드럽게 말하고 큰 지팡이를 가지고 다니는 당신은 끝을 보겠죠.”
코끼리가 마주한 유명한 ‘환경보호론자’는
사냥을 좋아하는 미국 대통령입니다.

B 별명이 ‘테디’였던
시어도어 루즈벨트
대통령을 가리킨다.
(역자 주)

‘큰 지팡이’인 소총을 가진 루즈벨트 대통령은,
코끼리의 발자국을 쫓아 평야를 가로질렀습니다.
그의 아들인 커밋도 아프리카 원정에 참여해서
대통령이 쫓던 코끼리의 새끼를 쏘았습니다.

코끼리는 아프리카 홀에 갑작스럽게 생명을 불어넣습니다.
시간이 전혀 흐르지 않았기 때문에 코끼리는 모든 것을 기억합니다.
독일제 유리로 만들어진 갈색 눈을 크게 뜬 코끼리는
박물관 관객들을 바라봅니다.

코끼리는 동료 해러웨이의 책을 거침없이 읽었습니다.
이해할 수 없는 권력과 지식의 구조에 대한 책이었습니다.
〈테디 베어 가부장제〉는 자본주의, 우월성, 백인 인간 남성성에 대한 폭력적인 이야기입니다.

이제 볼 수 있게 된 눈으로 코끼리는 자신의 몸이 만들어낼 수 있는 것,
아무도 빼앗아 갈 수 없는 자신의 마음 속 세상을 봅니다.
그녀는 방을 둘러보고 말합니다. “내가 아는 유일한 것은
테디 베어 가부장제는 끝나야 한다는 것이다!”

코끼리는 테디베어 인형^B과 괴물들을 비난합니다.
그녀는 환경주의자 사기꾼을 겪을 만큼 겪었습니다;
승마 기수를 위한 동상과 데이비드 코흐를 기리는 액자는
코끼리가 깨어난 직후 코로 삼켜버렸습니다.

이 포유류의 뱃속은 공명하는 요구들로 뒤흔들립니다.
그러나 탈식민화와 구조의 해체를 위해 그녀는 굳건히 버팁니다.
갈라지는 빙하처럼, 지진처럼, 화산 폭발처럼,
그녀의 나팔 소리는 먼 곳에서 천둥처럼 울려 퍼집니다.

C 전 세계 이산화탄소
배출량을 토대로 지구
평균 기온이 산업혁명
이전보다 섭씨 2도
상승하는 시간을
보여주는 시계이다.
(역자 주)

그녀의 부활은 시대를 초월한 부검을 시작합니다.
도구들은 박물관을 단계별로 해체하는 데 사용됩니다.
기후 변화를 가장 열띠게 부정하는 사람들조차 당황하게 하기 위한 계획으로,
자연사 박물관은 건축적 박제물로 거듭납니다.

오직 박물관의 외벽만이 제자리에 남아 있습니다,
가장 마지막까지의 상흔을 회복하기 위해.
외형만 남은 박물관은 마침내 코끼리가 쉴 수 있는 무덤이 되어,
코끼리가 가슴에 품고 있던 엄청난 무게를 내려놓을 수 있게 합니다.

상처 입은 행성의 정원에는 그 어떤 수집품도 없습니다.
코끼리가 저항한 이유, 행동을 위한 요구를 제외하고는요.
기후시계의^C 카운트다운은 계속되고,
우리에게 남은 12년 동안 패닉에 빠지고 경로를 변화할 기회를 줍니다.

해마다 기후 행동은 이미 일어난 변화에 대항합니다.
시계는 똑딱거리고, 기준은 조여오고, 이 흐름을 멈출 수는 없습니다.
코끼리 무덤 주변의 돌레가 얇아집니다.
마지막 알람 소리가 울리고, 종말이 시작될 때까지.

그래서 우리는 거리를 따라 코끼리 안에서 함께 나아갑니다.
코끼리가 남긴 작은 용기를 우리의 기후 행동 안내자로 삼으면서요.
그리고 당신이 우연히 그녀를 놓치게 된다면,
한 걸음 물러서서 더 큰 그림을 바라봐 주세요.

로드니 해리슨(RH) 이 라니아 고슨(Rania Ghosn, RG), 엘 하디 재저리(EI Hadi Jazairy, EJ), 페그 라웨스(Peg Rawes, PR) 와 나눈 건축, 디자인과 기후 위기에 관한 대화

라니아 고슨은 디자인 어스의 파트너이자 매사추세츠 공과대학교(Massachusetts Institute of Technology, MIT) 도시건축학과 조교수이다. 디자인을 통해 기후 위기의 지리학을 시각화하고 대중화하는 데 중점을 둔다. 잡지 <새로운 지리학(New Geographies)>의 창간 편집자이자 <에너지의 풍경(Landscapes of Energy)>의 편집자이며(2009), 『쓰레기의 지리학(Geographies of Trash, 2015)』, 『지리적 이야기들: 환경을 위한 또다른 건축(Geostories: Another Architecture for the Environment 2nd ed., 2020)』, 『지구공학 이후의 지구(The Planet After Geoengineering, 2021)』의 공동 저자이다.

엘 하디 재저리는 디자인 어스의 파트너이자 미시간 대학교 타우먼 칼리지(University of Michigan Taubman College) 건축학과 조교수이다. 잡지 <새로운 지리학>의 창간 편집자이자 <지구의 스케일(Scales of Earth, 2011)>의 편집자이다. 『쓰레기의 지리학(2015)』, 『지리적 이야기들: 환경을 위한 또 다른 건축(2018; 2020)』, 『지구공학 이후의 지구(2021)』의 공동 저자이다.

페그 라웨스는 바틀릿 건축대학(the Bartlett School of Architecture, UCL) 건축학과 및 철학과 교수로, 건축과 예술에 접근하는 철학적, 기술적, 환경적 방식을 조명하는 연구와 강의를 해오고 있다. 최근 저작물로 ‘인터뷰: 건축&돌봄의 실천(Interview: Architectures&practices of care, The Architectural Review, 2021)’; ‘불확실성과 취약성을 시각화하기(Visualising uncertainty and vulnerability), Life in Time of Coronavirus, IAS UCL, 2020)’; <건축적 관계의 생태학(Architectural Relational Ecologies, 2013)>이 있다. 이외에도 『시적 생명정치학: 건축과 예술의 관계적 실천(Poetic Biopolitics: Practices of Relation in Architecture and the Arts, 2016)』을 편집했다. 이 책은 건축가뿐 아니라 예술, 환경, 인권, 사회, 의료 분야의 전문가 및 실천가를 포함한다.

RH 디자인 어스의 작업을 뒷받침하는 역사와 철학에 대한 이야기로 시작할까요?

RG 디자인 어스의 작업은 기후 위기와 환경 파괴에 대한 질문을 던지는 중요한 건축적 요소가 지리적 상상력일 것이라는 아이디어로부터 시작되었습니다. 우리는 건축적 프로젝트를 우선 그림, 구조물, 텍스트로 물질화해서 복잡한 문제에 접근합니다. 기후 변화에 대한 공적 소통의 관점에서 변화를 일으키는 것이죠.
우리는 이미 존재하는 것을 도면을 통해 공간적으로 표현합니다. 다른 세계의 가능성으로 이것을 예측하죠. 이러한 세계는 이 순간의 불균형적 상태를 떠올리게 합니다. 아마도 우리가 다른 방식으로 생각하는 변화적인 순간이겠죠.

EJ 디자인 어스는 우리가 만든 잡지 <새로운 지리학>의 창간호에 실린 브루노 라투르(Bruno Latour)와의 대화에서 출발하였습니다. 디자인과 관련된 질문을 지리학의 틀 안에서 던지고자 하버드 GSD 디자인 박사 프로그램에 있는 동료들과 함께 창간했는데요. 이 대화에서 라투르는 “건축가들은 이 행성에 대해 대화할 때 두 가지를 생각해야만 합니다. 하나는 재현이고, 다른 하나는 스케일이죠. 기본적으로 지구를 다시 디자인해야 하는 겁니다.”라고 말했습니다. 우리는 흥미로운 일이라고 생각했죠. 이게 우리 작업의 전제라고 할 수 있습니다.

RG 우리의 첫번째 디자인 연구 출판물인 『쓰레기의 지리학』은 미시간 대학교(the University of Michigan)에서 만들어졌고, ‘도시 연구(Research on the City)’ 기금 덕분에 가능했습니다. 환경적 시스템이 어떻게 작동하는지 탐구하기 위해서는 도시 형태의 경계를 넘어선 질문과 연구가 이루어져야 한다는 것이 이 프로젝트의 전제였습니다. 처음 프레젠테이션은 미시간 주의 모든 쓰레기 매립지를 합치면 미시간 대학교가 위치한 앤 아버(Ann Arbor)시^A 정도의 크기가 된다는 사실에 관한 것이었습니다. 즉 당신이 도시 문제를 이야기하고 싶다면, 도시 크기의 문제를 이야기해야 한다는 것이죠.

EJ 우리는 도시화를 좀 더 큰 틀에서 바라보아야 한다고 제안합니다. 미시간주의 지역적 스케일의 경우에는 캐나다와 미국 간의 관계와 대륙횡단적 움직임, 그리고 더 큰 행성적 역동이 있겠죠.

RG 이렇게 넓은 흐름의 맥락에서 매립지는 쓰레기 풍경(waste landscape)의 집합적 포인트 중 하나인 것이죠. 동시에 어쩔 수 없이 사회적 충돌과 연관되어 있는데, 이건 대화의 또 다른 중심이 되었습니다. 이 책은 지금까지 디자인 어스 프로젝트가 거듭 사용하는

A 미시간 주의 도시로, 미시간 대학교의 소재지이다. (역자 주)

방법론을 정립했다는 점에서 의미 있습니다. 『쓰레기의 지리학』은 이 방법론과 거의 유사한 논리 단계인 건설, 재현, 기획, 조립의 네 부분으로 이루어져 있어요.

‘건설’ 단계는 동시대 디자인의 시각에서는 그다지 중요하지 않을 수 있지만, 공간을 구성하는 데 있어서는 핵심적인 질문을 대표합니다. 쓰레기, 에너지 등이 될 수 있죠. 이 단계는 환경사, 비판적 지리학, 과학기술 역사, 건축과 예술 등의 인접한 분야들과 공유하는 어휘를 만들어내는 과정이기도 합니다. 이 분야에서는 핵심적 질문이 이미 공간적 어휘로 표현되고 있으니깐요.

‘재현’은 기존의 시각화나 다이어그램의 발전된 형태라고 할 수 있습니다. 여러 차원이나 거리, 관계, 주체를 새로운 방식으로 배치하기 시작하는 것이죠. 이는 행위자-네트워크 다이어그램이나 공간적, 시간적 매핑과 같은 형태로 표현됩니다. 기술의 블랙박스를 탐색하기 시작하면 시스템적인 질문이 다양한 위치와 교차점에서 드러난다는 것을 알 수 있습니다. 그래서 우리는 각 유형의 문제를 교차점이 위치한 고유한 조건을 고려하여 다룹니다. 이때 문제가 일어나는 지리적 요건은 매우 중요해집니다. 각각의 교차점에서 출발한 ‘기획’은 이러한 문제를 설명하고 예측하며 다른 가능성을 상상하게 해줍니다.

이런 것이 늘어나면 더 이상 프로젝트를 여러 부분의 조합으로 남겨둘 수는 없습니다. 이 단계에서 ‘조립’ 섹션은 이런 연구를 대중들에게 보여줄 수 있도록 임시적으로 “한 데 모아” 미디어의 형식으로 만드는 과정입니다. 미술 갤러리의 설치 작품이나 텍스트, 궁극적으로는 파노라마나 그림, 필름의 형식이 될 수 있겠죠.

그래서 건축 드로잉, 도면은 좀 더 대중적인 가능성을 가진 형식으로 그려집니다. 우리의 다음 책인 『지리적 이야기들: 환경을 위한 또다른 건축』은 예술 기관이나 행사에서 의뢰했거나 공모에 제출했던 14개의 프로젝트에 관한 것입니다. 이 프로젝트는 어떻게 환경과 기후 위기에 대한 이야기를 전달할 것인지 실험해 볼 수 있는 기회였습니다. 기후는 통계적 숫자나 위성 이미지, 컴퓨터 작업으로 산출되는 데이터를 매개로 이해됩니다. 그렇다면 어떻게 기후를 인지적으로 이해되는 영역에서 감각적이고 감정적인 영역으로 바꾸어 놓을 수 있을까요? 어떻게 환경에 대한 거시적인 이야기에 개입할 수 있을까요?

E J 『쓰레기의 지리학』이 흥미로웠던 건 처음에는 건축가나 도시계획자, 디자이너 같은 전문가를 위한 학술적인 작업으로 시작했다가, 나중에는 전시의 형식으로 더 많은 청중에게 확장되었기 때문입니다. 그래서 『쓰레기의 지리학』에서 도시 연구는 ‘쓰레기의 지오라마’로 표현되었습니다. 이런 순간에서는 리셉션, 청중의 존재, 청중이 어떻게 보고 공유하는지, 시각적 요소로 재편하는 방법, 말이 되게

만드는 것 등의 커뮤니케이션이 더욱 중요해집니다.

동시에 아쿠아리움, 테라리움, 플라네타리움 등 미니어처들이 중요해지는 순간이기도 합니다. 자연사박물관이 대중과 연결되는 방법이 중심이 되는 것이죠.

R G 『지리적 이야기들』의 입장은 만약 우리가 기후 위기의 동시대적 순간을 포착하고 싶다면 단순히 녹고 있는 빙하 위 북극곰의 사진에만 천착해서는 안 된다는 것이죠. 롬 닉슨(Rob Nixon)이 〈느린 폭력과 빈자의 환경주의(Slow Violence and the Environmentalism of the Poor)〉에서 주장했듯이 우리는 사회적 불평등의 일환으로서 기후 위기의 순간을 목격하고 있습니다. 즉 환경과 관련된 가치나 비용이 평등하게 배분되지 않는다는 것입니다.

그래서 ‘박물관 재구상’ 공모전이 발표 되었을 때 우리에게 작업의 두 부분이 있었죠. 하나는 작업의 내용이고 다른 하나는 방법, 즉 기후 위기를 설명하는 학문적인 야심을 시위와 같은 실질적 행동과 연계시키고자 하는 재현적 그림에 있었습니다. 바로 그 순간 우리는 어떻게 두 부분을 결합할 수 있을지 생각하기 시작했습니다. 드로잉 실천을 통해서 우리가 물리적인 장소에서 했던 일을 똑같이 해낼 수 있을까? 재현적 주체가 기후 운동에 참여할 수 있을까? 이 공모전을 발견한 이후 우리는 박물관을 개입의 장소로 상상하게 되었습니다.

P R 저는 박물관이 실천의 기획이나 내러티브를 보여줄 수 있는 장소라는 점에서 아주 흥미진진한 곳이라고 생각합니다. 아마도 예술적이거나 과학적이거나 역사적, 물질적인 세계에 관한 것이겠죠. 그리고 만약 당신이 한 번도 본 적 없는 작품 앞에선 누군가나, 당신과 다른 곳에서 온 누군가를 만난다면 열린 대화를 할 수 있을 것입니다. 이런 대화는 그 작품이나, 실천이나, 세계의 개념을 빠르게 바꿀 수 있습니다.

횡단적인 재현의 미학, 사회 정의, 정치, 과학, 정부, 그리고 박물관의 문화적 정의까지 이 분야에서는 배울 것이 많습니다. 그래서 저는 이 공모전이 박물관이 어떤 형태를 취하든, 그 미래에 관한 토론을 열어 낼 수 있는 중요한 플랫폼을 제공했다고 생각합니다.

R G 박물관, 특히 자연사 박물관이 우리에게 참여적 장소로서 매력적으로 다가오는 두 가지 요소가 있습니다. 하나는 박물관이 기후 위기와 관련해서 특정한 정치적, 사상적 입장을 가지지 않은 사람을 끌어온다는 것입니다. 메일링 리스트에 가입한 사람도 기후 위기 부인론자가 아닌 것입니다. 당신이 박물관에 간다고 해봅시다. 전통적으로 자연사 박물관이나 다른 박물관에서 당신은 19세기 산업 혁명이 자연에 남긴 흔적을 따라가게 됩니다.

이런 역사는 종종 연대순으로 나열되기 때문에 관람의 마지막은 ‘인류세(anthropocene)’로 지칭되는 동시대적 순간과 기후 변화에 관한 것이 되죠. 이 여정의 마무리는 보통 보잘 것 없고, 실망스러우며, 박물관의 성격과 호기심이 결여된 작은 방에서 끝나곤 합니다.

기후 위기에 관한 부분은 대개 비연속적인 과학 전문가의 자료로 구성되어 있습니다. 당신은 아까 엄청난 유리 꽃과 대단한 수집품, 색, 스케일에 마음이 빼앗긴 상태입니다. 그런데 마지막 전시는 분위기에서나 전시품에서나 인상적이지 못하죠. 당신은 아마 배도 고플 것이고, 아이들은 시끄럽고, 이제는 그냥 나가버리고 싶어집니다.

그렇다면 박물관의 에너지와 매력을 기후 변화에 대한 질문을 던지는 데 어떻게 활용할 수 있을까요? 이런 박물관은 도시에서 가장 방문객이 많은 곳이고, 기후 변화에 대한 공적 대화를 이끌어낼 수 있는 커다란 가능성을 지닌 곳이기도 합니다. 그렇지만 박물관은 현실의 구조가 만들어지는 데 일조하기도 했습니다. 박물관의 약탈적 역사를 인정하고, 논의하고, 개입하는 일을 어떻게 해낼 수 있을까요? 이를 위해서는 박물관을 돌아가게 하는 정치적 세력과 이사회, 자금 조달 방식, 전시에 대한 선택 등을 직간접적으로 재고하는 과정이 필요합니다. 기후 변화에 관한 대화에 필요한 이들의 도움을 “잘라내지” 않는 선에서 비판의 공간을 열려면 어떻게 해야 할까요?

도나 해러웨이의 말에 따르면, “트러블과 함께 살아가는 법을 배워야”합니다. 우리는 시스템의 붕괴와 함께 사는 법을 배워야 합니다. 이걸 현실을 이상화하거나 무시해서 가능한 일이 아닙니다.

‘박물관 재구성’프로젝트는 우리에게 미디어와 박물관에 대해 질문을 던지는 기회가 되었습니다. 처음에 제출한 두 개의 그림과 12개의 문장은 6분짜리 애니메이션으로 발전했습니다.

E J 형식의 문제는 우리에게 매우 중요합니다. 어떻게 이 모든 이야기를 두 개의 그림으로 표현할 수 있을까요? 장 뤽 고다르(Jean-Luc Godard)^B는 해답을 가지고 있을 겁니다. 고다르가 영화에서 대화를 표현하는 방법은 ‘샷(shot)’과 ‘리버스 샷(reverse shot)’입니다. 그렇지만 단순히 동일한 샷을 두 개의 다른 앵글에서 보여주는 것이 아닙니다. 이건 시각적 대화입니다. 그러니까 두 마리 코끼리에 대한 두 개의 이미지가 있습니다. 첫 번째 이미지에서 한 코끼리의 뒷모습은 다른 코끼리를 바라보고 있습니다. 그리고 두 번째 이미지에서 죽은 코끼리가 아프리카 홀의 코끼리 조각을 바라보고 있습니다. 인간과 비인간이 대화에 참여하는 영화적 구조이죠. 그런데 박물관과 대화하기 위해서 코끼리가 어떤 방식으로 쓰일 수 있을까요?

그림에서 코끼리는 박제된 트로이의 목마가 됩니다. 코끼리를 박제시켰던 박물관은 거꾸로 부메랑 효과처럼 스스로 박제로 거듭납니다. 이로써 이 그림은

B 프랑스의 누벨바그 영화 감독. (역자 주)

박물관이 자연의 에덴 정원이라는 환상을 해체하고 계속되는 정치적 문제를 드러냅니다.

R G 두 개의 그림은 모두 디오라마의 방식을 사용합니다. 여기서 중요한 점은 관찰자가 바깥에서 안쪽을 보게 되어 있는 디오라마의 보편적인 형태를 바꾸어 관찰자를 디오라마의 맥락 안에 위치시키는 것이었습니다. 이 그림들은 스토리보드에서 출발해서 애니메이션의 설정 샷(establishing shot)^C으로 사용되었습니다. 우리가 쓰고 그림으로 옮긴 이야기는 마침내 도나 해러웨이의 내레이션으로 〈방 안의 코끼리〉가 되었죠.

이 애니메이션은 아프리카 코끼리 무리의 어머니 대장이 벌인 환경적 반란에 대해 다룹니다. 코끼리는 살아나서 미국 자연사박물관의 아프리카 홀, 즉 애클리 홀에서 떠나갑니다. 박제 코끼리 설치물의 제목은 적절하게도 ‘경고’입니다. ‘경고’ 작품의 역사를 서술함으로써 우리가 마주한 기후 위기와 같은 또 다른 비상사태에 대한 이야기와 연결되도록 하는 것이 과제였습니다.

그래서 박물관을 빠져나온 코끼리는 다시 삶에 활력을 불어넣으면서 도나 해러웨이의 『테디베어 가부장제』를 이야기합니다. 이 책은 특별히 박물관의 수집을 가능하게 해준 식민주의, 성차별, 인종 차별의 역사를 짚어내죠.

이 코끼리는 기후 운동의 일부로 다시 태어납니다. 박물관의 컬렉션이 이들의 죽음을 수집한 결과가 아니라 환경적 퍼포먼스로 거듭날 때 코끼리는 비로소 편히 쉴 수 있게 됩니다. 아마도 환경적 퍼포먼스로서 예술은 기후 박물관의 핵심 과제이자 어젠다일 것입니다. 이 점은 우리를 공모전의 심사위원 중 하나였던 루시아 피에트로이우스티(Lucia Pietroiusti)의 작업으로 돌아가도록 만듭니다. 그녀는 서펜타인 갤러리(Serpentine Galleries)에서 ‘지구로 돌아가기(Back to Earth)’와 ‘보편적 생태학(General Ecology)’ 프로젝트를 창립하여 이를 다루었습니다. 어떤 식으로든 이 애니메이션의 코끼리 역시 재현적 영역에서 이 문제를 생각하게 돕습니다. 이렇게 함으로써 이 애니메이션은 길거리와 박물관에서 시위하는 동시대 환경 운동에 지지를 표합니다. 박물관에서의 환경 시위는 말을 타고 있는 정복자 동상을 없애라고 요구합니다. 이 지점에서 기후 문제는 젠더, 인종, 폭력의 보다 긴 역사와 교차합니다.

여기서 디오라마는 여러가지 일을 하게 됩니다. 이 설정 샷은 서술적 텍스트와 이미지를 넘어서, 텍스트를 보다 퍼포먼스적으로 만들어 줍니다. 이렇게 함으로써 우리는 다양한 연령층의 더 많은 관객에게 적합하도록 우화에 가까운 미학을 만들어내고자 했습니다.

C 영화에서 다음 사건이나 장면을 설명하는 역할을 하는 롱 샷. (역자 주)

이 프로젝트에서 우리는 만약 라 폰텐(La Fontaine)^D과 닥터 수스(Dr. Seuss)^E가 결혼해서 아이를 낳는다면 에코페미니스트 코끼리일 것이라고 상상했습니다. 이 가모장 코끼리에게 생명을 준 세 번째 부모는 건축입니다. 해러웨이는 형상(figure)이 비유를 집합시키는 일종의 물질적 노드와 같다고 말합니다. 형상이 없다면 이러한 의미는 흩어져 이해하기 힘들 것입니다. 코끼리라는 캐릭터 형상은 기후 위기 우화에 보다 효과적인 소재를 제공하고 주목받을 수 있도록 만들어 줍니다.

E J 제 생각에 캐릭터 형상에서 중요한 점은 주체성을 띠게 해준다는 점뿐 아니라 재현의 구체성에 있는 것 같습니다.

우리는 그림에서 두 가지를 중요하게 생각했습니다. 첫 번째는 각 컷의 공간성에서 중첩되는 다중의 레이어, 내러티브들입니다. 두 번째는 미장아빔(mise en abyme)^F, 즉 당신이 디오라마 안에 있는지 현실의 공공장소에 있는지 모호하게 만드는 장치입니다. 코끼리는 박물관 안에 있으면서 동시에 도시 안에도 있습니다. 재현적 공간과 물리적 공간 모두에 존재하는 것이죠.

제 생각에 이런 장치는 필름에 있어서도 중요합니다. 이 애니메이션은 카메라의 패닝(panning)^G으로 만들어져 있습니다. 애니메이션을 구성하는 네 개의 몽타주는 하나의 그림 안에서 패닝들로 구분됩니다. 공간의 통합성과 그림의 통합성이 나타나죠. 다시 여기서 장 뤽 고다르가 레퍼런스로 등장하네요. 그가 감독한 <주말(Weekend, 1968)>에도 비슷한 기법이 사용됩니다. 이 영화는 교통 체증이 일어나는 도로를 촬영한 긴 패닝들로 이루어져 있습니다. 각각의 차에서 다른 대화들과 상황들이 벌어지고 있는 것을 보여주죠.

우리에게는 다양한 현실 간의 관계를 확립하고, 무엇보다 연결과 교차점을 만들어내는 그림의 가능성이 중요했습니다.

R G 그림 자체가 무언가를 끌어오는 능력이 있는 것 같아요. 코끼리의 방들은 디오라마에 환경의 역사와 미래를 표현할 수 있도록 만듭니다.

E J 이 애니메이션은 가상의 이야기에 관한 것이기도 합니다. 우리는 어떻게 기후 위기로 멸망하지 않는 대안적 미래에 대한 믿음을 지켜낼 수 있을까요? 어떻게 이 미래가 이루어낼 가치가 있도록 만들 수 있을까요? 대안적 미래에 기회를 주려면 어떻게 해야 할까요? 새로운 구조를 만들어 낼 수 있는 캐릭터의 형상을 이용함으로써 이러한 물음에 대답하고자 했습니다.

R G 비판적 디자인의 관점은 미래를 다른 방식으로 들여다 볼 수 있는 작은 창문과 같다고 생각합니다. <방 안의 코끼리>는 우리가 어떻게 다른 미래를 상상할 수 있는지에 관한 이야기입니다. 이것이 바로 가상의

D 장 드 라 폰텐(1621–1695)은 프랑스 고전주의를 대표하는 시인이자 동화 작가로, 우화를 통해 사회를 비유적으로 표현했다. (역자 주)

E 닥터 수스(1904–1991)는 미국의 동화책 작가이자 만화가로, 그린치, 로렉스 등 다양한 캐릭터가 등장하는 우화적 작품을 그렸다. (역자 주)

F 미장아빔은 '심연 속으로 들어가기'를 의미하는 용어로, 이야기 속 이야기와 같이 하나의 작품 안에 서사나 프레임의 복합 효과를 만들어내는 장치를 뜻한다. (역자 주)

G 패닝은 카메라를 고정된 위치에서 수평으로 이동하는 촬영 방식을 의미한다. (역자 주)

주체성의 핵심입니다. 단순히 보통의 기후 멸망 시나리오에 관한 것이 아니죠. 중요한 것은 이 애니메이션이 환경적 가치와 관심을 다시 정립하고자 한다는 겁니다.

R H 제 생각에 엘(E J)이 방금 한 말은 아미타브 고쉬(Amitav Gosh)가 『대혼란의 시대(The Great Dearangement)』에서 한 주장과 흥미로운 방식으로 연결되는 것 같아요. 이 책에서 고쉬는 기후 변화에 대한 이야기를 전달하기 위한 문학적 형식으로서 소설의 한계에 대해 이야기합니다. 단순히 이야기 전달자 개개인에 집중하게 된다는 것이죠. 그렇기 때문에 기후 위기를 설명하기 위한 새로운 방식의 재현과 스토리텔링이 필요하다고 말합니다. 그러기 위해서는 시간성, 미학과 정치의 관계, 가상의 세계에 대해서 다시 물어야 합니다.

P R <방 안의 코끼리>는 이 프로젝트에 말 그대로 시간이라는 축을 부여해 줍니다. 시간성이 있는 애니메이션이라는 형식은 재현과 형상을 불연속적이고 단순한 장치 이상으로 만듭니다. 게다가 이 방식은 지금까지 예술가와 실천가가 이어 온 기후 과학 데이터의 시각화와 연결됩니다. 이는 커뮤니케이션에 대한 핵심 질문을 던집니다. 어떻게 대중이 우리와 함께하도록 할 수 있을까요? 재현적 능력을 갖춘 예술가들과 건축가들은 이 질문을 해결하는 과정에서 때로 그림과 영화가 가진 미학이나 정치적, 비판적 이해의 가능성을 잃어버리기도 합니다.

저에게 이 애니메이션은 신화적 이야기와 같습니다. 즉 문서화된 이야기와는 매우 다른 개념이죠. 신화는 역사적 현실성을 만들 수도 있지만, 현실을 더욱 확장시킬 수도 있습니다. 예를 들어, 누군가를 동일한 시간에 여러 장소로 위치시킬 수도 있죠.

신화적 여성의 목소리는 매우 강력합니다. 여기서는 특히 '가이아'의 현대적 창조자로서 해러웨이의 목소리가 그렇습니다. 그녀는 이야기를 짜는 사람이죠. 해러웨이가 과학 기술, 식민주의적 역사에 대한 비판적 서술, 희망과 연민의 가능성 사이를 오가면서 작업할 수 있다는 것은 매우 중요합니다.

E J 여러 측면에서 우리는 코끼리를 인간화된 건축적 집합체로 보고 있습니다. 우리가 옆두에 두었던 건물들은 샤를 리바르(Charles Ribart)의 '코끼리', 뉴저지 벤트너(Ventnor, NJ)에 위치한 '코끼리 루시(Lucy the Elephant)', 그리고 프랑스 낭트(Nantes)의 '섬의 기계들(Les Machines de l'île)' 중 코끼리 모양의 작품입니다.

건축은 많은 다양한 차원을 결합시키는 능력을 가지고 있습니다. 사실과 물질, 사건에 기반한 역사적 차원과 아직 오지 않은 미래를 합칠 수 있죠.

R G 이러한 확장된 세계관에서 재현에 대해 다시 생각해 볼 수 있습니다. 다시 라투르로 돌아와서, 그가 〈사물을 공적으로 만들기(Making Things Public)〉에서 말한 것처럼 재현에 관한 프로젝트는 본질적으로 정치적이면서 미학적인 기획입니다. 왜냐하면 사람들이 모일 수 있고, 어떤 것들을 가시화 할 수 있는 주체성의 공간으로서 의회의 유산을 이어받기 때문이죠. 다른 모든 일에서 그런 것처럼 어떤 것이 보이고 보이지 않고의 문제가 아닙니다. 어떤 방식으로 보이고 서술되는지에 대한 문제입니다. 정치적 주체성은 보여지고 공유되는 방식에 있습니다. 이러한 점에서 건축은 기후 문제를 공적인 것으로 만드는 물리적이고 재현적 공간을 창조하는 가능성을 가진 영역입니다.

스토리:웹

영국

7

The Great North Museum: Hancock; Open Lab: Simon Bowen, Tom Feltwell; The Tyndall Centre/CAST: Sarah Mander; David de la Haye; Roots & Wings

번역: 김지우

어떻게 사람들은 기후 행동을 지원하기 위해 자신의 기후정보를 큐레이션 할 수 있을까?

박물관 컬렉션은 강력한 정보와 영감의 원천이 될 수 있지만, 박물관에 직접 가야만 체험할 수 있다는 한계가 있다. '스토리:웹(Story:Web)'은 서로 다른 리소스, 내러티브 및 경험을 연결하여 공간과 시간을 통해 예상치 못한 패턴을 드러냄으로써 박물관 컬렉션을 '빅 데이터'로 재구성한다. 이 프로젝트는 박물관의 유물을 세상에 공개하여 누구나 그 유물에 얹힌 이야기를 전하거나 관련 이슈를 지지하는 데 사용할 수 있도록 하는 것을 목표로 하고 있다.

스토리:웹의 핵심은 박물관이 단순히 물건을 보관하고 전시하는 건물에 불과하다는 생각에 대한 도전이다. 박물관은 스토리가 형성되고 재구성되는 곳이자, 도전적인 주제와 내러티브의 다감각적 만남을 통해 영감, 감동, 놀라움, 강한 감정을 불러일으키는 곳이다.

스토리:웹은 박물관의 사물과 이야기를 소셜 미디어로 가져와 기존의 온라인 대화와 연결함으로써 일반적이지 않은 청중의 참여를 유도한다. 이 개념은 인공지능(AI)을 사용하여 새로운 사물을 발견하고 공유하며, 대중이 공동 저자로서 이야기를 성장시키는 것을 제안하기도 한다.

2018년부터 스토리:웹 팀은 문화유산, 디지털 기술, 크리에이티브 미디어를 기후 행동의 한 형태로 결합하는 다양한 방법을 연구해 왔다. 단일한 기후 변화 이야기는 존재하지 않으며, 기후 행동에 대한 강력한 사회적 의무는 사람들이 자신의 삶과 관련된 방식으로 기후 변화를 이해할 수 있을 때만 가능하다. 스토리:웹은 이를 위해 박물관의 실물 전시물과 디지털 표현물의 구분을 없애고 사물의 물질적 형태뿐 아니라 사물이 연관된 시각, 소리, 기억을 불러일으킨다. 박물관이 소장한 컬렉션을 기반으로 하나의 기후 이야기를 전달할 수 있지만, 스토리:웹은 기후 변화와 기후 행동의 복잡성을 포착하기 위해 다양한 내러티브와 정보 "스니펫(짧은 발췌)"을 함께 엮어내고자 한다.

박물관 재창조 프로젝트를 위해 팀은 글래스고와 그 밖 지역의 관객들과 함께 테스트하고 개발할 프로토타입을 만들었다. 이 데모에는 그레이트 노스 박물관: Hancock의 자연사 컬렉션에 있는 회색 물개 두개골 이미지가 포함되어 있으며, 이 이미지는 크리에이티브 커먼즈에 공개된 회색 물개 이미지와 수중에서 발생하는 물개의 현장 녹음을 Bandcamp에 공유한 것과 연결된다. 회색 물개는 해수면 상승과 해안 침식을 방지하는 방파제 건설로 인해 조간대가 축소되는 '해안 압박' 현상과 관련이 있다. 이 오브제는 한 관객이 영국 북동부 해안으로 휴가를 떠났을 때 바다표범을 본 개인적인 기억을 제출하도록 했으며, 해안 리조트의 사진(Flickr에서 이미지 제공)과 해변에서 놀고 있는 가족의 소리 녹음(Freesound.org에서 녹음)으로 보완되었다. 이러한 방식으로 하나의 박물관 '오브제'를 다양한 내러티브 및 리소스와 연결하여 이 유물의 의미에 대한 새로운 관점을 제시할 수 있을 것이다.

스토리: 웹은 인간 컴퓨터 상호 작용, 디자인 및 기후 정책 분야의 문화 유산 조직, 사운드 아티스트, 연구원들 간의 결합된 사고를 보여준다. 스토리:웹을 사용하면 사람,

박물관, 심지어 AI 시스템까지 공동 저자이자 큐레이터로서 스토리를 탐색하고 만들고 공유할 수 있다. 궁극적으로 이 프로젝트의 목표는 서로 얹힌 이야기를 대규모 몰입형 경험으로 제시하여 전 세계의 개인과 커뮤니티를 정서적, 시각적으로 연결하여 의미 있는 기후 행동을 유도하는 데 있다.



지구 위기 시대의 박물관

영국 기후 박물관(CMUK) 멤버 및 빅토리아 앤 앨버트 박물관/왕립예술학교 디자인사 석사 과정의 직원 및 학생들과 박물관, 컬렉션, 급진적 변화에 관한 대화, 콜린 스털링(**C S**) 진행

V&A/RCA 디자인 역사 석사 프로그램 멤버

저스틴 부사드(Justine Boussard, **J B**)는 독립 큐레이터이자 크리에이티브 프로듀서로, There 프로젝트 공동 창립자이자 V&A/RCA 디자인 역사 석사 과정 공공 실천 부문 책임자이다. CMUK의 동료이기도 하다.

셀린느 응우옌(Celine Nguyen, **C N**)은 디자이너이자 작가로, 현대 웹 미학과 생태학적 세계와의 관계에 대해 석사 연구를 했다.

빅토리아 베넷(Victoria Bennett, **V B**)은 아키비스트이자 디자이너로 문화유산 컬렉션과 관련된 작업을 하고 있으며, 일본의 전통 천연 염색 방법에 대해 석사 연구 중이다.

마고 드레이슨(Margot Drayson, **M D**)은 섬유와 원자재에 관심이 많은 작가이자 디자인 연구원으로, 이탈리아에서 지속 가능한 관행으로서 양잠의 부흥을 탐구하는 석사 논문을 썼다.

CMUK 멤버

브리짓 맥켄지(Bridget McKenzie, **B M**)는 문화 학습 컨설턴트이자 Flow Associates 이사, Culture Declares Emergency 공동 창립자이자 CMUK 설립자이다.

제네비브 러드(Genevieve Rudd, **G R**)는 노퍽 해안 그레이트 야머스에 거주하는 커뮤니티 아티스트로, 환경과 유산을 주제로 한 참여형 예술 프로젝트를 이끌고 있다.

애나 타운힐(Anna Townhill, **A T**)은 엑서터 대학교에서 국제 문화유산 관리 및 컨설팅 석사 학위를 취득한 졸업생으로, 현재 보조금 지원 분야에서 일하고 있다.

제이미 잭슨(Jaime Jackson, **J J**)은 기후 변화, 생체 모방, 바이오필리아를 주제로 작업하는 움직이는 이미지, 디지털, 관계형 아티스트로, 솔트로드의 아티스트 겸 디렉터이다.

CMUK는 기후 및 생태 비상사태에 대한 대응을 불러일으키고 수집하는 것을 목표로 한다. V&A 뮤지엄/RCA의 디자인 역사 석사 프로그램과 협업의 일환으로 2021년 6월 말 여러 학생과 뮤지엄 관계자가 모여 위기 상황에서 뮤지엄이 할 수 있는 일, 컬렉션을 수집하는 것의 의미, 뮤지엄이 사람들의 행동에 영감을 줄 수 있는 방법에 대해 온라인상에서 대화를 나눴다.

C N 가장 먼저 이야기하고 싶은 것은 지구 위기에서 컬렉션과 뮤지엄의 역할입니다. 미래와 후세를 위해 컬렉션을 보존해야 한다는 생각에 대해 어떻게 생각하시나요? 오늘날 뮤지엄의 수집 관행은 어디에서 올바르게 이루어지고 있으며, 지구 위기와 관련하여 한계는 어디에 있을까요?

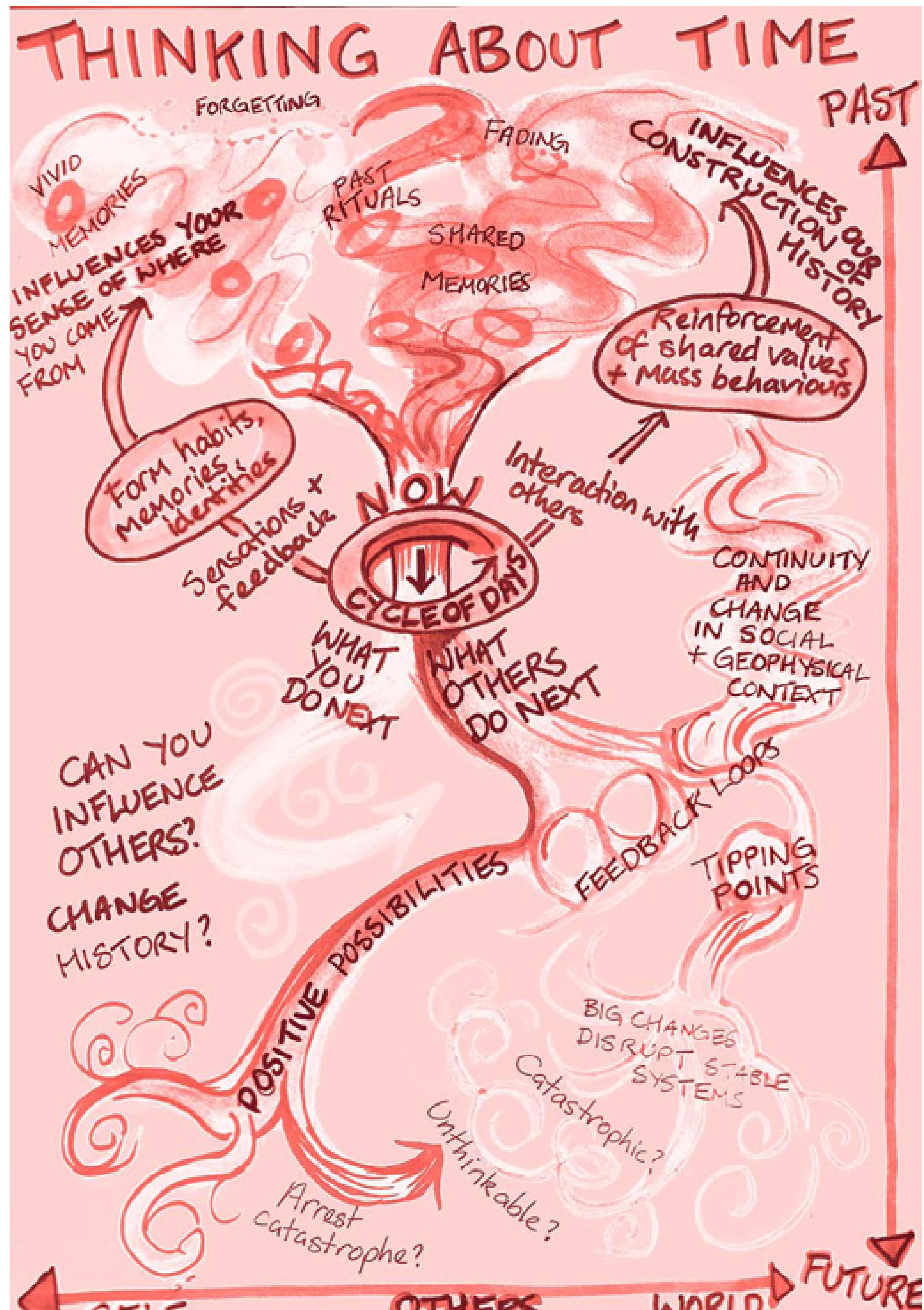
B M 지구 위기가 무엇인지, 그것이 후세에 대한 우리의 이해에 어떤 영향을 미치는지 살펴보는 것부터 시작해야 할 것 같습니다. 후세는 항상 계획과 예측을 넘어서 상상 속의 시간, 즉 사후에 존재합니다. 그러나 지구 위기는 불확실성이 지배적인 후세에 있다는 것을 의미합니다. 모든 트렌드가 완전히 뒤바뀌었습니다. 개방형 방식으로 후세를 위해 수집하는 것은 이제 지구 위기 자체의 개방성에 압도됩니다.

J B 1990년대 저는 역사의 종말이 왔다는 생각을 많이 하고 자랐습니다. 물론 지금은 절대 그렇지 않다는 것을 알고 있습니다. 하지만 그런 생각으로 뮤지엄을 방문하면 그때까지 일어난 모든 것을 발견하게 되고, 그 이후에도 모든 것이 그대로 유지될 것이라 생각하게 되죠. 후손의 관점에서 생각할 때 흥미로운 점은 역사는 끝나지 않았을 뿐 아니라 선형적이지 않다는 것을 깨닫는 것입니다. 우리가 정확히 어디에 와 있는지는 알 수 없지만 끝이 아닌 것은 분명합니다. 저에게 있어 가장 중요한 것은 우리가 계속 움직이고 있는 무언가의 일부라는 사실을 깨닫는 것입니다.

그게 한 가지 포인트입니다. 두 번째 요점은 뮤지엄 자체가 그렇게 오래 되지 않았다는 것입니다.

뮤지엄은 200년 정도 된 개념이죠? 뮤지엄은 세상에 대한 매우 구체적인 비전을 만들기 위해 개발된 도구입니다. '뮤지엄'이라는 개념조차 약간 순환적으로 생각해야 하며, 이 역시 의문을 제기할 수 있는 하나의 틀에 불과하다는 것을 깨달아야 합니다.

B M 저는 시간 문제가 정말 중요하다고 생각하고, 최근에 이 문제에 대해 특히 많이 생각하고 있습니다. 다이어그램을 그려봤습니다. 시간의 복잡성과 현재의 중요성을 보여줍니다. 이 다이어그램은 시간을 나, 타인, 세상과의 관계로 세분화합니다. 이것이 미래의 비전을 정의하는



브리짓 맥켄지의 '시간에 대한 생각' 그래픽 일러스트레이션.

한 가지 방법입니다. 우리는 미래에 대한 안정적인 개념을 원하지만 다른 사람에게 의존합니다. 우리는 긍정적인 가능성을 갖기 위해 커뮤니티에 의존하지만, 더 넓은 세상과 거대한 시스템은 변화하고 폭발하고 있습니다. 우리의 미래는 전적으로 더 넓은 세상에 달려 있습니다.

뮤지엄은 지역 또는 국가 역사에 대한 안전한 연속성과 내러티브의 폐쇄성을 만들어냈습니다. 이러한 폐쇄성은 공공의 이익을 창출하기 위해 물건을 생산하는 데 기반을 두는데, 이는 더 이상 통용될 수 없는 발상입니다. 뮤지엄의 기반이 되는 물질주의는 추출과 생산의 미학을 찬양하고 이를 통해 관람객을 끌어모으는데 사용합니다. 이것이 뮤지엄의 오래된 모델입니다. 뮤지엄은 내러티브적으로 닫혀 있는 것에서 근본적으로 개방적인 것으로 전환해야 합니다.

JJ 이것은 또한 뮤지엄이 기존 내러티브를 따르고 있는지 아니면 그것에 반대하는지에 따라 달라집니다. 뮤지엄이 식민지 시대의 과거를 찬양하는 우익 이데올로기에 반대하는 입장을 취할까요, 아니면 이에 대한 비판의 일부가 되어 더 계몽적인 사회로 나아갈 수 있을까요?

이제 그 해답을 조금은 찾을 수 있을 것 같습니다. 흥미로운 점은 뮤지엄이 어떤 정치적 틀 속에서 정치인과 공무원의 영향과 통제를 받는다는 점입니다. 뮤지엄은 이에 맞서 현대 예술가들이 자주 사용하는 변화의 내러티브 일부가 될 수 있을까요? 아니면 정치적 통제의 대상이 되어 이를 따르지 않으면 지원금을 잃게 될까요?

JB 제이미(**JJ**)가 여기서 지적하는 것은 뮤지엄 중심에는 여러 세력과 사람이 있다는 점입니다. 저의 초기 뮤지엄 경험을 돌아해보면 누가 무엇을 하고 누구의 의제를 따르는지에 대해 전혀 생각하지 않았습니다. 관람객은 유물과 해석을 통해 뮤지엄을 접하기 때문에 그곳에서 일하는 사람들에 대해 생각하는 경우는 거의 없습니다. 프론트 직원과 대화하거나 투어를 따라가는 경우가 아니라면 박물관에서 일하는 사람들은 보이지 않습니다. 뮤지엄에서 실제로 전시를 만드는 사람들을 보여주기 위한 작업이 있어야 할 것입니다. CMUK의 가장 흥미로운 점은 사람들이 눈에 보인다는 것입니다. 누가 특정 워크숍을 제공하고, 누가 특정 아이디어를 가져왔는지 크레딧이 주어집니다.

BM 저도 동의합니다. 이것은 탈식민지화라는 개념에 대해 말해 주는데, 저는 탈식민지화를 하나의 과정이자 일련의 실천으로 봅니다. 우리가 처음에 던진

질문으로 돌아가서 지구 위기는 탈식민화가 무엇을 의미하고 왜 필요한지 새롭게 조명해 준다고 생각합니다. 탈식민지화는 관계 회복과 대화를 의미하기 때문에 뮤지엄은 탈식민지화의 주체가 되어야 하고, 또 될 수 있습니다. 그것은 유산이 추출되어 왔고, 우리의 생활 세계에서 인간 문화와 인간 너머 자연을 추출하여 뮤지엄에 이익으로 축적하는 조합이 있음을 인식하는 것을 의미합니다. 이는 매우 단순화된 방식입니다. 하지만 탈식민지화는 그 역사를 인정하는 것입니다. 모든 것을 돌려주거나 뮤지엄의 벽을 허무는 것이 아닙니다. 그렇게 급진적이지 않죠. 어쩌면 우리 같은 행동주의 뮤지엄도 그렇게 급진적이지 않을 수 있습니다. 우리는 이러한 대화를 위한 안전한 공간을 만들기 위해 열심히 노력하고 있을 뿐입니다.

JB 비상사태에 후세를 위한 컬렉션이라는 문제를 뒤집어 생각해 보면 왜 여전히 컬렉션을 이야기하는지 궁금해집니다. 왜 우리 모두 도구를 버리고 원예나 태양 에너지에 대한 재교육을 받지 않을까요? 왜 우리는 여전히 뮤지엄과 문화에 집착하고 있을까요? 제가 먼저 대답하자면, 뮤지엄에는 여전히 뮤지엄만의 아우라가 있다고 믿기 때문입니다. 뮤지엄은 사람들이 동경하고, 의미, 진리, 경험을 추구하는 장소입니다. 그리고 많은 경우 사랑받는 채널을 통해 소통하는 데에는 가치가 있습니다.

저는 퍼머컬처에 대해 더 많이 배우려고 노력해 왔고, 그 핵심 원칙 중 하나는 다양성을 활용하고 소중히 여기는 것입니다. 지금은 큐레이팅과 뮤지엄 활동을 통한 대중 참여라는 실천에 충실하면서 원예를 포함한 다른 일을 시도하고, 서로 어떻게 영향을 미칠 수 있는지 살펴보는 등 실천을 다양화하기 위해 노력하고 있습니다. 다른 사람들은 이 비상 사태에서도 여전히 뮤지엄 업무나 예술 활동을 고수하는 이유가 궁금합니다.

GR 저는 커뮤니티 아티스트로서 이스트 앵글리아 뮤지엄 및 갤러리와 협력하여 참여 프로젝트를 종종 이끌고 있지만, 예술 분야가 때때로 쓸데없고 우스꽝스럽게 느껴져서 와일드 비치 리더로 재교육을 받고 있습니다. 특히 개인으로서 매우 실망스러운 시스템을 지원하는 것처럼 느껴지고, 항상 오르막길을 오르는 것처럼 느껴집니다. 오르막길을 갈 거라면 해변에서 오르막길을 가자! 지구에 대한 아이디어와 상상력을 확장하는 창의성의 역할을 최소화하려는 것은 아니지만, 저는 제가 사는 해안이라는 장소에 대해 더 많은 정보를 얻고 더 능동적으로 대처하고 싶습니다.

AT 제네비브(**GR**)가 말한 시스템에 대해, 동그란 구멍에 네모난 말뚝을 박아야 한다는 말에 동의합니다. 우리에게선 일하는 분야가 따로

있습니다. 환경 부문에서 일하거나 문화 부문에서 일하고 있죠. 저는 제 커리어에서 하고 싶은 일을 찾는 데 어려움을 겪었는데, 이 모든 아이디어가 저에게 너무 얽혀 있어서 '이 분야'에서 학위를 공부하거나 '저 분야'의 직업 분야에 들어가는 것이 상당히 이질적으로 느껴졌기 때문입니다.

VB 저스틴(**JB**), 당신은 뮤지엄에서 일하면서 퍼머컬처에 대해 배우면서 서로 다른 종류의 작업에서 유사점을 발견할 수 있었나요? 뮤지엄이 생태학 측면에서 더 일반적으로 배울 수 있거나 구현할 수 있다고 생각하는 것이 있습니까?

JB 이 아이디어는 작년에 브리짓(**BM**)과의 대화에서 나왔는데요. 야생 큐레이터는 단순히 큐레이팅만 하는 사람이 아니라 생태계에 대해 잘 알고 생태계를 유지하고 재생하는 데 관여하는 사람이라는 것입니다. 이 아이디어는 저에게 깊은 인상을 남겼고, 저는 이를 실천에 옮기고 싶습니다. 디자인과 공예는 생태학적 대화에도 많은 것을 가져올 수 있습니다. 교차 수분에 관한 것이죠.

JJ 어떤 예술가나 박물관도 이 주제에 대해 작업하고 싶어하지 않는다는 사실에 놀랍니다. 애초에 위기를 초래한 이원론적 이데올로기에 부응해 온 상품 중심 문화 분야의 낡은 모델에서 일하는 사람들이 '잠깐만, 이건 안 되겠어, 다른 방식으로 접근하자.'라고 생각하지 않는다는 것이 놀랍습니다. 우리는 자연이기도 하지만 문화이기도 합니다. 이러한 것의 상호 의존성에서 우리는 변화가 일어나는 상황을 만드는 힘을 찾을 수 있습니다. 그것은 문화의 영역에서 일어날 가능성이 가장 높습니다. 여기에는 자신의 본성에 진실해지는 것이 포함됩니다. 예를 들어, 젊은이들과 함께 참여 프로젝트를 진행할 때 저는 그들에게 자신의 생각, 본성, 창의성에 충실할 것을 요청합니다. 마음속에 있는 것을 실천하지 않으면 성공할 수 없습니다.

BM 정말 도움이 되네요. 저는 특히 CMUK가 무엇이고, 무엇을 하고 있는지 보여주고 싶습니다. 우리가 가진 것을 과시하기 위해 수집하기보다는 물질 문화를 탐구하고 비물질주의적 삶의 방식을 생각하도록 활성화하는 것을 목표로 하고 있습니다. 원자에 대한 더 큰 이해를 위해 우리는 함께 의미를 만들어야 합니다. 원자는 체계적 맥락에서 볼 수 없는 주변의 모든 사물을 의미합니다. 우리는 더 큰 이해를 가능하게 해야 합니다.

저는 뮤지엄의 사물 중심 접근 방식이 영감을 주는 것 같아요.

CS 꼭 뮤지엄이 아니더라도 뮤지엄이라는 용어를 사용하는 이니셔티브에 대해

궁금한 점이 많았습니다. 이 단어의 핵심은 무엇을 의미하나요? 뮤지엄의 핵심 아이디어는 사물 중심의 활동에 초점을 맞춘다는 것입니까?

BM 네. 우리는 아이디어를 설명하기 위해 시연이나 체험을 하는 과학 디스커버리 센터가 아닙니다. 우리는 개방적인 방식으로 사물을 사용하고 있습니다. 사람들에게 모든 사물이 언젠가는 다른 것에서 왔고 다시 다른 것으로 돌아갈 것이라는 사실을 알 수 있도록 하는 것입니다. 사물은 다른 사물과 다양한 방식으로 연결됩니다. 물체보다 그물망을 보는 것이 더 중요합니다. 우리를 사물 중심 뮤지엄으로 고정시키는 것은 없습니다. 하지만 제게는 그것이 작동하는 방식이 중요한 부분입니다.

AT 브리짓(BM)이 이야기한 대로 사물이 더 큰 무언가를 상징하고 더 넓은 세상과 연결된다는 말은 저에게도 공감이 됩니다. 저는 종종 유형과 무형의 관점에서 생각하곤 합니다. 사물은 더 넓은 대화를 촉발하기 위해 무언가를 붙잡는 단서를 제공합니다. 기후 위기는 매우 큰 문제이지만 무형적인 문제입니다(날이 갈수록 가시화되고 있긴 하지만요). 좀 더 구체적인 대화로 들어가기 위한 접점으로서 오브제를 활용하는 것은 정말 유용하다고 생각합니다.

CN 기후 변화와 기후 위기를 논의할 때 한 가지 흥미로운 점은 이 모든 것이 매우 디스토피아적이고 무겁게 느껴진다는 것입니다. 나중에 책으로 출간된 데이비드 윌리스 웰스의 『살 수 없는 지구』라는 아티클은 “당신이 생각하는 것보다 더 심각하다. 당신이 아무리 정보를 잘 알고 있다고 해도 충분히 놀라지 않을 것이다.”라는 말로 시작됩니다.

저는 이것이 많은 사람이 기후 위기에 대해 받는 메시지라고 생각합니다. 기후 위기가 너무 거대하게 느껴지기 때문에 사람들은 참여를 중단하기 쉽습니다. 행동주의 뮤지엄은 어떻게 해야 사람들이 행동하기에 너무 늦지 않았고, 이러한 가능성에 대한 감각을 갖는 것이 중요하다고 알려줄 수 있을까요?

JB 그 점이 저도 힘들었던 부분입니다. 제가 동기를 부여하기 위해 붙잡는 것은 제 조카들, 그리고 제가 사랑하는 모든 사람들부터 시작하여 미래 세대에 대해 가시적인 방식으로 생각하는 것입니다. 셔터를 내리고 ‘내가 죽고나면 내 문제는 아니야. 다른 사람들이 고통받겠지.’라고 생각할 수 있습니다. 그러므로 사람들이 아직 여기에 없는 사람을 포함하여 다른 사람에 대한 사랑을 키우도록 하는 것이 중요합니다. 사람뿐만 아니라 자연과 다른 생명체도 마찬가지입니다. 미래에 대한 사랑을 키우면 지금 그들을 위해 행동할 수 있습니다.

JJ 우리가 해야 할 일 중 하나는 사람들이 감정을 억누르는 것이 아니라 감정을 사용할 수 있도록 돕는 것입니다. 화를 내도 괜찮습니다. 두려워해도 괜찮습니다. 얼어붙은 느낌도 괜찮습니다. 그러한 감정에서 지혜를 찾아 표현하고 공유할 수 있는 것도 괜찮습니다. 우리 문화에서는 감정에서 지혜를 찾는 법을 배우지 못합니다. 사람들이 분노하거나 얼어붙거나 두려움을 느끼는 것에 대해 자책하지 않고 감정적 반응을 기반으로 대책할 수 있도록 문화적 대응을 마련해야 합니다.

BM 앞서 말씀드린 사물 중심적(object-focused)이라는 것에 도전하고 싶었습니다. 사실 저희는 사람들의 반응을 수집하기 때문에 컬렉션의 범위가 더 넓다고 생각합니다. 대화를 장려하기 위해 우리가 하는 일의 대부분은 사람들의 이야기나 즉각적인 반응을 생성하고 수집하는 것입니다. 이는 항상 저희 활동의 일부가 되어 무형의 것까지 수집하게 됩니다. 감정을 표현하는 것은 언제나 중요합니다.

하지만 구체적인 초점을 가지고 사물과 상호작용하고 난 뒤 안나가 말했듯 대화를 통해 행동으로 옮길 수 있도록 해야 합니다.

이 능력은 포시토피아적 미래에 대한 열망을 갖는 것을 의미합니다. 어떤 의미에서 우리는 현재에 반응하는 이야기, 사물, 가능한 미래를 수집하고 증폭하는 일을 하고 있습니다. 오브제를 통해 과거와 미래에 대한 단서를 얻은 다음 체계적인 솔루션과 경로를 통해 작업할 수 있습니다. 이것이 바로 우리가 수집하는 것입니다.

VB 이런 종류의 수집에는 흥미로운 기회와 잠재적인 도전이 있을 것 같네요. 분산형 뮤지엄이 된다는 것은 어떤 의미인가요? 그리고 분산 수집은 어떤 형식일까요?

BM CMUK의 팀원들은 분산된 뮤지엄이 어떤 의미인지 잘 알고 있습니다. 더 많은 사람들이 합류하면서 우리가 한 곳에 있지 않는 다양한 사람들이라는 사실이 분명해졌습니다. 우리 각자는 무엇을 어떻게 수집할지, 수집이 중요한지 아니면 사람 및 장소와의 상호 작용이 더 중요한지에 대해 각자의 실천과 관심을 가지고 있습니다.

저희는 2019년 12월 공동체 이익 회사(Community Interest Company)로 등록했습니다. 하지만 2020년 여름이 되어서야 분산에 대한 아이디어를 얻게 되었습니다. 군군 네트워크에서 영감을 얻었습니다. 우리는 군군을 비유로 삼는데, 이는 생물 친화적인 일입니다.

군군 네트워크에는 네 가지 기능이 있습니다. 첫째, 가장 도움이 필요한 식물에 영양을 분배하는 것으로, 이는 사회 정의 측면과 관련이 있습니다. 네트워크를 성장시킴으로써 신생 또는 소외된 실무자나 파트너를 지원할



CMUK의 첫 번째 팝업, 세인트 마가렛의 집, 2019. 사진: 브리짓 맥켄지.

수 있습니다. 둘째, 군군은 토양에 군사체를 대량으로 형성하여 식물에 힘을 불어넣습니다. 뮤지엄으로서 우리는 지구 위기의 영향에 저항할 수 있는 구조로 되어 있습니다. 예를 들어, 팬데믹으로 대형 뮤지엄이 문을 닫고 직원을 해고 해야 할 때, 우리는 작고 진화하는 뮤지엄이기 때문에 그런 문제가 없었습니다. 셋째, 식물의 뿌리가 뻗어나갈 수 있는 범위를 넓혀 더 많은 자원을 확보하고 공생 관계를 강화하는 것입니다. 이는 구성원들이 각기 다른 위치에서 일하며 각자의 위치에서 파트너십의 노드를 구축하는 것과 관련이 있습니다. 넷째, 해충과 질병에 저항하는 화학 물질의 위협을 더 널리 알리는 것입니다. 이는 예측하는 뮤지엄으로서의 역할과 관련이 있습니다. 우리는 뮤지엄 세계와 문화 부문에 대한 통찰력을 가지고 있습니다.

이것이 분산형 뮤지엄의 개념을 요약한 것입니다. 아직 발전 중이기 때문에 실제로 어떻게 작동하는지 완전히 설명하지는 못합니다.

C S 분산형 뮤지엄과 소위 말하는 네트워크 뮤지엄의 주요 차이점은 무엇이라고 생각하시나요?

B M 분산형 뮤지엄이 훨씬 더 근본적으로 탈중앙화되어 있다고 생각합니다. 시간이 지남에 따라 어미 나무가 숲에서 더 많은 나무를 키우는 것처럼 더 분산됩니다. 우리 은 숲과 같습니다. 네트워크는 중간에 거미가 있어, 먹이를 주는 것이 아니라 잡는다는 느낌을 주는 것 같아요.

J B CMUK는 운영 방식에 있어서 매우 개방적인 태도로 프레젠테이션을 공유하고, 원칙을 매우 명확하고 철저하게 설명함으로써 누구나 참여할 수 있는 분위기를 조성합니다. 이 모든 것에 빠르게 액세스할 수 있으므로 CMUK에서 전달하지 않더라도 자신의 실무에 적용할 수 있습니다. 여러분은 여전히 이러한 원칙을 공유하거나 내보내고 있습니다. 우리는 마치 수많은 작은 프랙탈과 같습니다. 저는 그것이 훌륭한 일 처리 방식이라고 생각합니다.

C S 규모에 대한 후속 질문을 해도 될까요? 분산형 아이디어는 본질적으로 지역화되어 있다는 느낌에 어긋나지만, 행동은 특정 장소에서 일어나고 특정 맥락에 반응합니다. 영국을 넘어 유럽, 지구, 우주로 어떻게 확장될 수 있을까요?

B M 저는 경계와 한계에 별로 관심이 없습니다. 우리는 지리적으로 영국 섬에 있지만, 국제적인 사고방식을 가지고 있습니다. 환경 활동은 “글로벌하게 생각하고 지역적으로 행동한다.”라는 맥락에서 국제적이면서도 지역적이어야 합니다. 저는 “글로벌하게 생각하라!”라는 측면을 좀 더 강조하려고 합니다. 지역적으로 행동하는

것은 우리 구조의 결과로 일어나는 일입니다. 저희는 특정 규모로 성장하기 위한 비전이나 사업 계획이 없습니다. 그저 사람들의 역량을 키우고 아이디어를 전파하는 것이 중요하죠. 멤버들이 다른 단체나 이름으로 프로젝트를 진행해도 상관없습니다.

J J 전 세계적인 문제이긴 하지만, 각 지역과 집단마다 구체적인 문제에 대처하는 방법이 있습니다. 지역적 반응의 패치워크를 만들고 이를 통해 배우고 이해해 나간다면 훨씬 더 강력한 작업 방식을 얻을 수 있습니다. 중앙집중식 접근 방식은 이러한 효과를 떨어뜨릴 수 있습니다.

V B 저는 분산된 뮤지엄 컬렉션과 본질적으로 물리적 공간에 묶인 전통적인 뮤지엄의 차이점에 대해 생각하고 있습니다. CMUK의 현재 접근 방식은 중앙집중식 물리적 공간을 갖지 않고 한 공간에 얽매이지 않는 것입니다. 이를 통해 CMUK가 더 많은 것을 성취할 수 있다고 생각하시나요?

B M 저는 우리가 물리적 표현을 위해 노력해야 한다고 생각하지만, 제 본능은 이미 뮤지엄 컬렉션에 있는 사물에 생태학적 렌즈를 씌우는 것을 목표로 하는 'Eco Lens On Things' 프로그램과 같이 기존 뮤지엄과의 파트너십을 개발하는 경로에 집중되어 있습니다. 맞춤형 커미션을 개발하거나, 뮤지엄이 현지 직원을 초청하거나, 뮤지엄과 중요한 우호 관계를 맺을 수 있도록 기금 입찰을 함께 진행할 수 있습니다. 이것이 현재로서는 CMUK의 물리적 표현을 만들기 위한 가장 실행 가능한 모델입니다. 하지만 동시에 실제 방문 가능한 장소가 있고, 때문에 우리 브랜드 명패를 붙이는 것은 굉장히 매력적입니다. 매우 도전적이기도 합니다.

A T 자원봉사자로서 물리적인 부분을 고려하는 순간 그것은 한계를 만듭니다. 이동도 생각해야 하고요. 어떻게 가면 되나요? 언제 자원봉사를 해야 하나요? 이 외에도 자원봉사를 하거나 직장에 참여할 때 수없이 많은 종류의 접근성 문제가 있습니다. CMUK는 팬데믹 기간 동안 디지털 자원봉사의 측면에서 매우 앞서 있었습니다. 당시 시골에 살던 저에게 꼭 필요한 것이었습니다. 지난 2년 동안 우리 모두가 한 곳에 갇혀 있는 동안 우리가 연결할 수 있는 잠재적인 사람들의 수가 실제로 증가했다는 것을 알았습니다. 이는 CMUK가 초기에 정말 잘 해낸 일이라고 생각합니다.

J B 분산 근무의 또 다른 장점은 항상 파트너십을 맺고 함께 일하는 사람으로부터 배울 수 있다는 점입니다. 물리적 공간이 있다면 다른 사람을 끌어들이는 노력을



팀버 페스티벌에서 야생의 뮤지엄(Wild Museum), 2021년 7월. 사진: 루시 카루더스.

계속하지 않는 한 놓칠 수 있는 부분입니다. 이러한 추가적이고 침투적인 접근 방식을 계속 수용하는 데는 분명 가치가 있습니다. 또한 뮤지엄이 모든 사람을 환영하는 장소라고 가정할 수는 없습니다. 오히려 그렇지 않다는 것을 잘 알고 있습니다. 팝업 전시를 하거나 변화가의 빈 상점을 점거하여 사람들이 우연히 발견할 수 있도록 하는 아이디어에는 많은 가치가 있습니다. 뮤지엄에 들어가야 한다는 장벽이 없기 때문에 매우 다양한 사람들과 다른 대화를 나눌 수 있습니다.

BM 영국 기후 박물관이라는 이름은 사람들이 항상 원하지 않는 것을 포함하기 때문에 장벽이 될 수 있습니다. 사람들은 기후에 관여하고 싶어 하지 않습니다. 우리는 실제로 기후만큼이나 더 광범위한 생태 위기에 관여하지만 사람들은 그것을 알지 못합니다. 어떤 사람들은 기후 박물관을 꺼리거나 (일반적 의미에서) 박물관이 우리가 추구하는 비전과 다른 곳이라고 생각합니다. 심지어 영국이라는 이름 때문에 우리가 영국의 놀라운 기후 혁신을 홍보하는 것처럼 보일 수도 있습니다. 일부 활동은 브랜드를 강조하지 않습니다. 야생의 뮤지엄은 목재 축제에서 어떤 자료에도 로고를 넣지 않았습니다. 우리는 그저 ‘야생의 뮤지엄’이었고, 동물 큐레이터들이었습니다.

MD 사람들이 뮤지엄의 문제점에 대해 이야기할 때 건축 이야기를 많이 하는 것 같습니다. 역사적 무게가 있는 특정 공간에 얽매이거나 갇히지 않는다는 것만으로 상당히 자유로워지는 것 같아요.

JJ 정말 좋은 지적이네요. 브랜딩과 기관이 있으면 조직이 페르소나를 갖고 권위감이 생겨서 실제로 하고자 하는 일에서 멀어질 수 있습니다. 때때로 우리가 집단적으로 시도하고 수행하는 것은 매우 민감하고 연약하지만 강력합니다. 문화적으로 무게감 있는 것을 시도하면 그것이 생명을 앗아갈 수 있습니다. 기후 및 생태 위기와 같은 복잡한 문제를 해결하기 위해서는 브랜드나 단일 조직이 아닌 섬세한 접근 방식이 필요합니다. 맥락, 실천, 프로세스가 중요합니다.

VB 상황이 매우 긴급함에도 CMUK에서 일하는 것은 근본적으로 희망적인 행동처럼 보입니다. 뮤지엄에 어떤 것이 가능하다고 생각하시나요? 왜 여전히 행동에 대해 희망을 느끼나요?

BM 저스틴(**JB**)과 비슷한 질문이네요. 왜 하는지에 대한 질문이죠? 왜 포기하고 농장에서 일하지 않을까요? 저는 박물관에서 모든 것이 가능하다고 생각하지만, 동시에 박물관의 모든 것이 위협받고 있다고 생각합니다. 지금 우리는 위기를 인식하는 절대적으로 중요한 순간에

있습니다. 박물관 인프라에 대한 물리적, 재정적 위협 또한 명백히 드러나고 있습니다. 20년 전만 해도 박물관에 홍수의 위협이나 절박한 식량 불안에 대해 이야기하면 걱정할 것이 없다고 생각했을 것입니다. 기후 변화가 미래에 일어날 일이라는 인식은 미디어를 보는 사람 누구나 약화되기 시작했습니다. 희망은 그런 인식이 깨어나는 데 있다고 생각합니다. 씩씩한 희망입니다. 이것이 바로 ‘포시토피아’의 진정한 의미입니다. 현실적이죠. 상황의 쓰라림을 인정하는 것입니다. ‘근본적으로 희망적인 행동’이라는 표현에 반박하고 싶은 이유는 지금 우리가 희망만을 가질 수는 없기 때문입니다.

JB 여러 가지 면에서 상황이 개선되고 해결책이 발견되어 재앙을 피할 수 있을 것이라는 희망이 반드시 있는 것은 아닙니다. 하지만 분명한 것은 상황이 빠르게 변화하고 있으며, 그에 맞춰 우리의 관행도 빠르게 변해야 한다는 것입니다. 빠른 변화에 맞춰 행동해야 하는 정말 중요한 순간입니다. 우리는 그렇게 해야만 합니다. 우리는 지금 다른 방식을 구축해야 합니다. 이는 희망적인 행동이라기보다는 긴급한 행동입니다.

1 Bridget McKenzie, "Explaining Possitopia," *Medium*, October 24, 2020, accessed August 11, 2021 <https://bridgetmck.medium.com/explaining-possitopia-96775ad78823>

집단적이고 비통계적인 일련의 증거들

인도네시아

00

pppooolll: Kamil Muhammad, Haidar El Haq,
Amelia M Djaja, Gregorius Jasson, Ken Fernanda

번역: 김재아

만약 사람들이 기후 행동과 대화를 촉진하기 위해서
자신 정보와 수집품을 모은다면 어떨까?

건축 컬렉티브 'pppooolll'의 협력적이고 간학제적인 작업은 장기적이고 엄밀하며
돌봄에 집중하는 건축을 지향한다. 이러한 접근방식은 익숙한 기후 변화와 기후
행동의 재현 방식에 도전하고자 한 집단적이고 비통계적인 일련의 증거들(A Series of
Collective, Non-Statistical Evidence) 프로젝트에서 잘 나타난다. 대중에게 기후
변화는 보통 통계 데이터나 파괴적이고 혼란스러운 이미지로 전달된다. 이러한 재현
방식은 기후 변화가 세계 곳곳에서 개인적이고 지역적인 현상이라는 사실을 무시한다.
기후 변화의 개인적 측면은 신체의 경험으로 나타난다. 작물 수확 실패로 인한 배고픔,
심해지는 홍수 때문에 잠긴 집, 심지어 영혼의 상실과 같은 경험은 기후 위기의 직접적인
증거이다. 경험으로 얻는 개인적 지식이 축적됨으로써 미래의 기후 정책을 바꾸어
놓으려면 어떻게 해야 할까? 집단적이고 비통계적인 일련의 증거들은 이러한 질문을
던지기 위해 박물관을 탐구한다. 그러나 여기서 박물관은 하나의 건축물이 아니라 기후
변화의 생생한 현실을 포착하고 논의하기 위한 일련의 실천을 가리킨다.

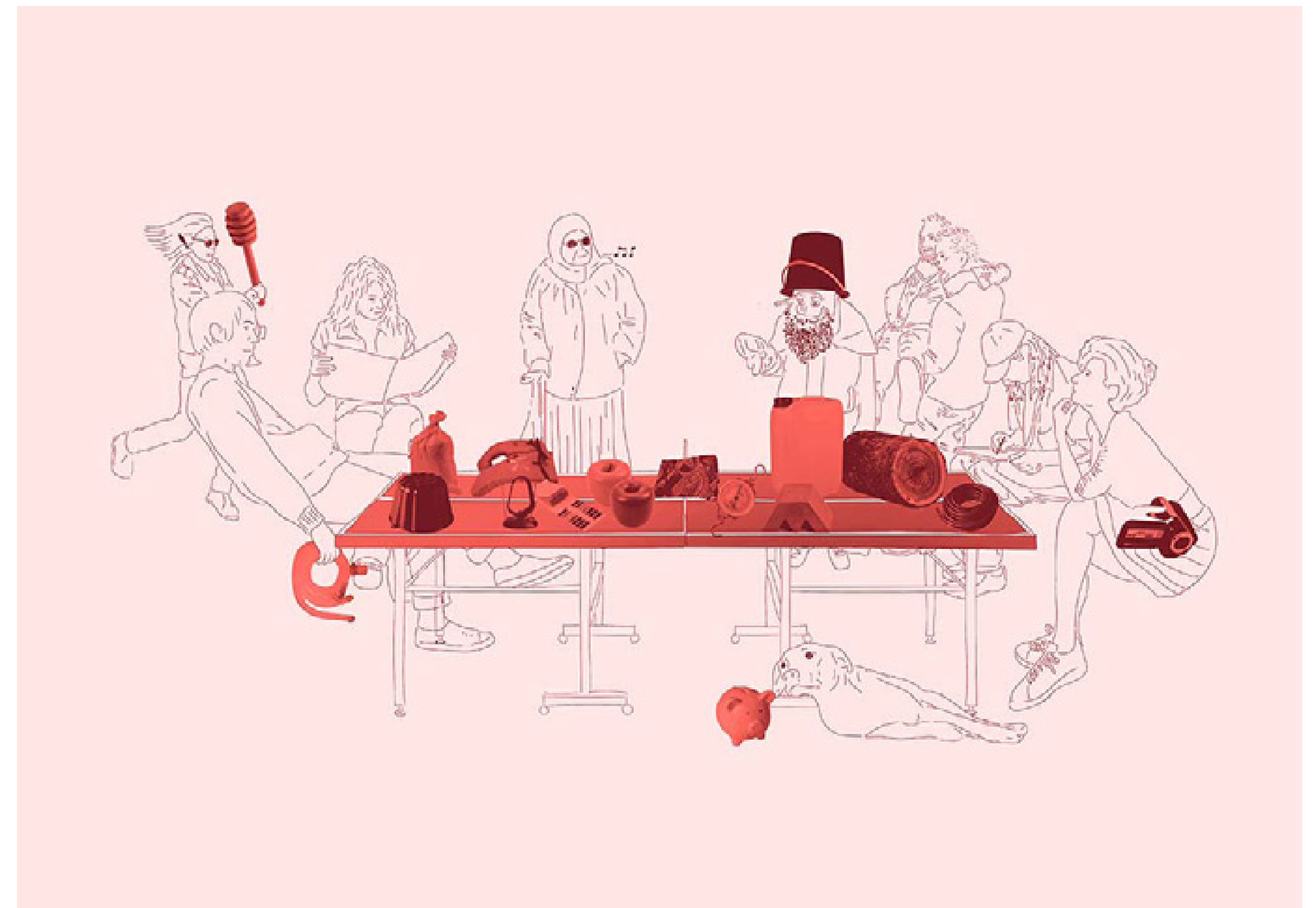
박물관은 두 가지 역할을 수행한다. 첫 번째 역할은 기후 위기의 아포칼립스적
이미지에서 벗어난 다양한 증거를 모으고 큐레이팅하는 중심축이 되는 것이다.
예를 들어, 가뭄으로 인한 단단한 흙덩어리나 물을 모으기 위한 임시 도구, 단순히
줄어든 수입을 기록한 장부 등이 이러한 증거가 될 수 있다. 이 물건들은 전시되고 연구에
이용될 수 있도록 동네 센터에 '큐레이팅' 된다. 두 번째 역할은 증거와 관련된 대화와
교류를 만들어내는 것이다. 기존의 지역 기반 모임(수확 축제, 단체 기도, 심지어 탁구
시합까지)을 바탕으로, 박물관은 각 커뮤니티에서 모은 증거를 탐구하는 대화 세션을
조직할 수 있다. 증거의 교류를 통해 커뮤니티들은 상호 간에 기후 위기를 완화하고
변화에 대응하는 방식을 배울 수 있다. 이러한 방식은 박물관에 전시되는 유물이나
수집품이 지역으로부터 추출되고 '컬렉션' 되는 구조를 뒤집는다.

이 팀이 모은 사례 중 홍수 피해 지역의 한 커뮤니티는 전봇대와 집 벽에 남은
홍수의 흔적을 손으로 그려냄으로써 당시 수위를 측정하였다. 이러한 방식은 홍수의
심각성을 보다 정확하게 전달하고, ("물이 거의 내 어깨 높이였어!" 하고 말하는 등)
인체를 기준으로 수위를 설명할 수 있도록 한다.

글래스고 과학 센터(Glasgow Science Centre)에서의 디스플레이는
청중에게 자신들의 일상 속에서 기후 변화의 증거를 찾을 수 있도록 독려했다. 탁구
테이블에 전시된 물건은 이곳(자카르타)에서 찾을 수 있는 증거가 저곳(글래스고)이나
다른 어딘가에서도 발견될 수 있다는 것을 알려준다. 이러한 접근 방식은 다양한
사회에서 공명하는 새로운 종류의 박물관을 상상하게 해준다. 사람들에게 밀접한
기존의 인프라를 이용함으로써, 사람들의 만남은 기후 정의를 위한 '분산된 뮤지엄'으로
작동된다. 이 과정에서 기후 변화와 관련된 대화가 일어나고 서로의 걱정을 나눌 수 있다.
이러한 공동 연대는 사람들이 기후 변화에 적응해 나가는 방식에 네트워크와 플랫폼을
더해 준다. 이로써 미래의 기후 행동을 기획하기 위한 증거를 모을 수 있게 된다.



도시, 교외, 언덕 위나 해변에 위치한 커뮤니티는 증거를 모으고 대화를 시작하는 자신들만의 사회적 인프라를 가지고 있다. 사진: Pppooolll.



박물관은 다양한 규모의 사회적 배경에서 교류를 만들어낸다. 이러한 자리는 대규모의 공식적인 행사부터 소규모의 일상적인 만남까지 모두를 아우른다. 박물관은 커뮤니티에 내재된 실천이어야 한다는 것이다. 사진: Pppooolll.

사변적 디자인(Speculative Design)에 관한
애넵 제인과 콜린 스텔링의 대화.

애넵 제인(Anab Jain, **A J**)은 디자이너이자 필름메이커로서, 런던의 미래 예측 및 디자인 테크놀로지 기업 수퍼플럭스(Superflux)의 공동 창립자이다. 수퍼플럭스는 V&A, 구글, UNDP, BBC 등의 클라이언트들과 작업하고 있다. 제인의 작업은 애플 컴퓨터 사로부터 수상한 경력이 있고, 유네스코, 제네바 인권 페스티벌, TED 등에서 다뤄졌으며, NPR 라디오, BBC 4, CBC, 뉴욕 타임즈, 이브닝 스탠다드, 더 가디언지 등에 소개되었다. 또한 MoMA 뉴욕, V&A 박물관, 중국 국립 박물관에 작품이 전시되었다. 빈 응용 예술 대학의 디자인 조사 프로그램 리더이기도 하다.

C S 먼저 광범위한 질문으로 인터뷰를 시작하려고 합니다. 미래의 가능성에 어떤 식으로 접근하시나요? 기후 과학을 이용해 모델링 되는 시나리오들은 때로 아주 좁은 범위의 가능성을 보여주곤 합니다. 예를 들어, 미래에 대한 예측이 생존 가능한 세계에서 아포칼립스를 넘나드는 식입니다. 반면에 수퍼플럭스에서 당신의 작업은 미래를 불확실하지만 명확한 영역으로 가정하는데, 이때 일어날 미래와 가능한 미래, 바람직한 미래 사이에서 어떻게 방향을 잡으시나요? 다른 현실을 실현하는 것을 목표로 하는지, 아니면 사람들이 일어날 수 있는 일에 적응하기를 돕기 원하시는지 궁금합니다.

A J 첫번째로 저희는 퓨처 콘(일어날 만한, 일어날 수도 있는, 일어나기를 바라는 일들에 대한 아이디어들이 오는 곳)을 특정한 지점과 맥락에서 다양한 가능성을 상상하는 레퍼런스로 삼기를 바랐습니다. 이는 미래가 광대한 잠재성이 있는 공간이라는 것을 의미합니다. 보통 우리는 무엇이 바람직하거나 일어날 만한 미래인지에 대해 선형적인 곡선을 그리지는 않습니다. '바람직하다'라는 것은 과연 무엇일까요? 동시에 우리의 작업은 많은 경우 데이터에서 영감을 얻습니다. 우리는 추정을 하고, 여러 인터뷰를 하고, 전문가 및 과학자와 함께 많은 연구를 수행합니다. 추측적 데이터뿐 아니라 민족학적이고 인류학적인 결과를 만들어내기 위해서요. 흥미로운 추세와 약한 신호가 만나는 공간을 살펴보면서 하나의 가능한 미래에 초점을 맞추어 이 세계를 현실로 불러올 수 있도록 노력합니다.

이 미래 세계에서는 일어날 수 있는 일이 있는 반면 완전히 실현 불가능한 아이디어도 있기 마련입니다. 이는 당신이 미래에 대해 상상했던 것이 무엇이든 실제의 미래와는 다를 가능성이 크기 때문입니다. 이걸 일어날 일에 대한 예측이 아니라 세계를 바라보는 우리의 관점이 여러 가능성을 포용하도록 만드는 과정으로 생각해 봅시다. 이러한 가능성은 때로는 단단하고 만질 수 있고 실험할 수 있는 형태로, 때로는 이야기나 영화처럼 온갖 종류의 다양한 웅얼거림의 방식으로 우리에게 전해집니다. 제 생각에는 이와 같이 사변적 방식으로 미래를 상상하는 데 문화적 기관이 굉장히 큰 역할을 할 것입니다.

C S 판타지보다 사변적 방식이라고 계속 언급하시는 이유가 작업의 방향이 SF(Science fiction) 쪽으로 바뀌고 있기 때문인가요?

A J 흥미롭네요. 우리는 가능한 한 미래를 탐구하고 질문을 얻기 위해 사변적 아이디어를 사용하지만 거기에서 그치는 것 같습니다. 우리에게는 그렇지요. 우리는 질문을 정말로 디자인해요. 이러한 질문은

만질 수 있고 신체적이며 체험적인 설치물이거나 미래의 고고학적 유물, 또는 이야기나 영화의 형식을 취하게 됩니다.

종종 우리의 작업은 '사변적 리얼리즘(speculative realism)'이라고 부르는 영역에 있습니다. 예를 들어, 〈충격의 완화(Mitigation of Shock)〉는 기후 위기에 직면한 미래의 아파트를 상상해서 만든 작업인데요. 일상적 물건으로 들어찬 '아파트'는 사람들이 마음을 놓고 깊은 상상에 빠질 수 있게 만드는 현실적인 공간이죠. 그래서 우리는 사람들을 익숙한 공간에 데려간 다음 괴상하고 흥측한 것들과 마주치도록 만듭니다. 아파트 안에서 사람들이 모퉁이를 돌아서면 갑자기 식품 생산 시설이나 『단백질 공급원으로서의 반려동물(Pets as Protein)』과 같은 책으로 가득 찬 공간을 마주하는 식이죠.

최근 두 개의 비엔날레에 출품한 우리의 작업은 신화나 민간 설화와 같은 다른 사변적 픽션의 형식을 보다 깊이 탐구하고 있습니다. 어떤 이야기가 급변하는 불확실한 미래를 탐구하고, 우리의 어려운 현실을 희망으로 헤쳐나갈 수 있게 돕는 표지가 되어줄지 알기 위해서요. 그래서 우리는 하나의 장르나 태도에 얽매이는 것이 아니라 여러 종류의 이야기를 시도하는 데 관심이 있습니다. 안나 칭(Anna Tsing)이 말했듯 끔찍한 이야기를 아름답게 전하는 것은 어려운 도전입니다.

CS 지금까지 '뮤지엄 재구상' 프로젝트에 핵심적인 역할을 하는 여러 단어와 개념을 언급하셨는데요. 신화시학(mythopoeitics), 가능성의 웅얼거림, 희망의 필요성 등이 있었죠. 하지만 첫 번째로 수퍼플렉스 작업에서 중요한 부분을 차지하는 관객 경험과 참여에 대해 질문드리고 싶습니다. 이러한 방식은 단순한 보여주기와 재현 이상의, 미래 세계와 감각적인 대면의 경험을 제공하죠. 여기에 필요한 우연과 다양성이 생겨날 수 있는 공간을 어떻게 남겨 두시는지 궁금합니다. 수퍼플렉스의 작업은 철저한 연구와 신중한 계획이 동반되는데 말이죠.

AJ 이걸 정말 딱 떨어지게 답하기 어려운 질문이네요. 어떤 규칙이나 정해진 틀이 있는 것은 아닙니다. 사실 우리의 느낌으로 진행되는 경우가 많습니다. 우리가 연구하는 것과 감정적으로 연결되는 과정에서 나오죠. 우리 앞에 있는 것이 무엇인지, 전하려고 하는 이야기가 어떻게 드러나고 어떻게 전해지는지, 또 어떻게 경험되는지 느껴야 합니다. 이 대목에서는 시적 허용이 반드시 필요한 요소라고 생각합니다.

기후 과학자에게서 들은 바에 따르면, 기후에 대한 모든 데이터는 아무리 작은 것이라도 미래에 속합니다. 즉 본질적으로 사변적이라는 거죠. 데이터셋과 모델이 정확하다고 해도, 그 순간을

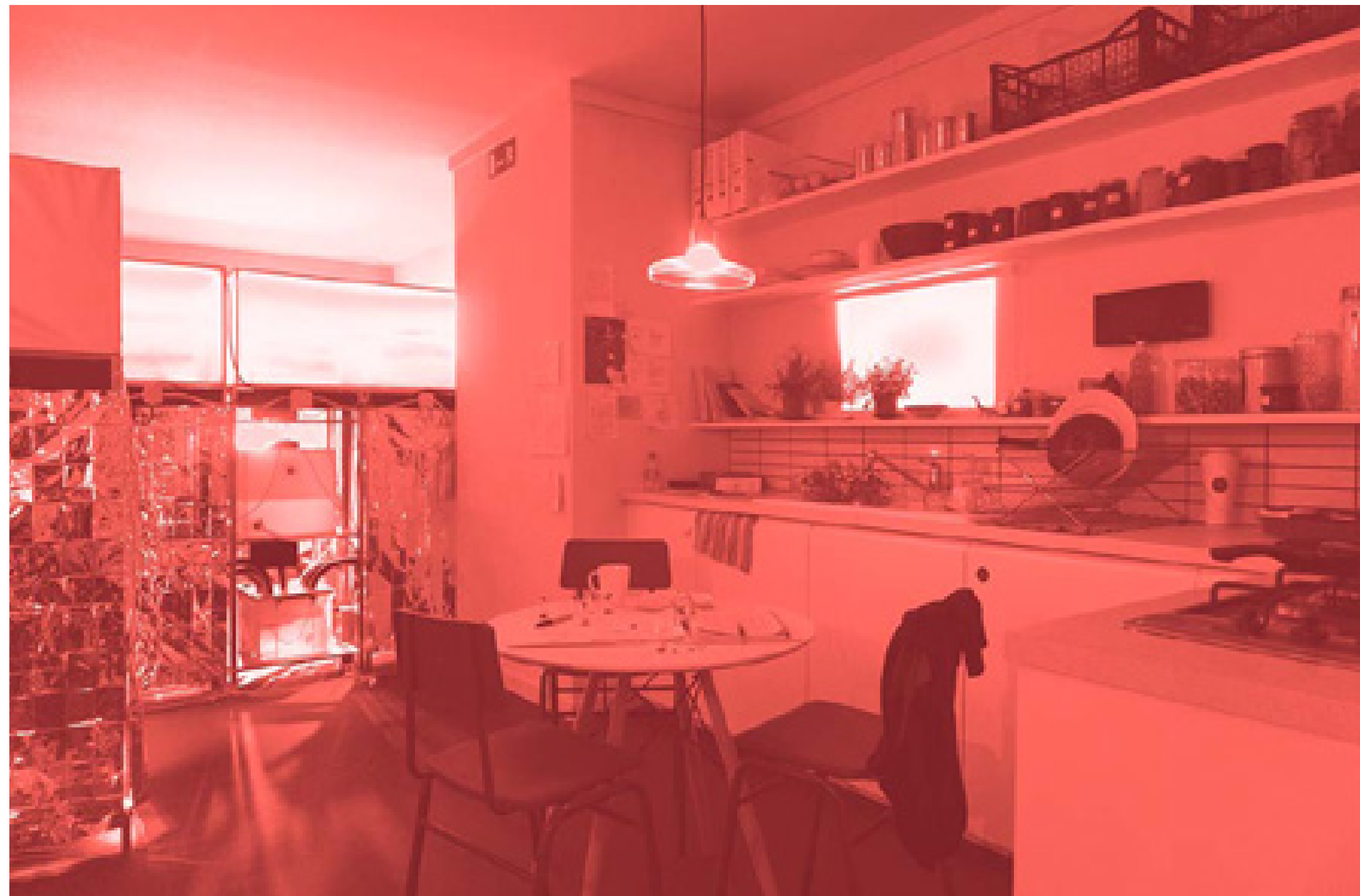
지나면 무엇이 발생할지 알기는 매우 어렵습니다. 그래서 우리는 이러한 불확실성을 받아들이고자 했습니다. 작업에서 우리는 많은 세계를 구축하고 스토리텔링함으로써 이러한 아이디어를 현실로 불러옵니다. 어슐러 르 귄(Ursula K. Le Guin)은 독자가 절대로 알 수 없는 부분, 장막 뒤에서 모든 일이 해결되는 부분이 있다고 말합니다. 창작자의 역할은 아주 약간의 관심만 불러일으켜서 독자에게 이 부분에 대한 그들만의 상상을 펼칠 수 있게 해주는 데 있습니다. 우리의 작업도 비슷합니다. 비판적 사고에 관한 것이기 때문이죠. 그래서 다양성과 우연의 공간을 남겨두는 것은 매우 중요합니다. 다만 어떻게 하는지에 대한 규칙이 없을 뿐입니다. 우리는 정말로 감정적 직관을 따르거든요.

CS 굉장히 흥미롭네요. 창작자는 사람들이 어떻게 설치 작업에 반응하는지 통제할 수 없잖아요. 사람들이 작품에서 무엇을 볼 것인지, 이 경험이 개인적으로나 집합적으로 사람들에게 어떤 영향을 미칠지 알 수 없다는 것이 흥미로운 점인 것 같습니다. 저는 이런 질문을 다룰 때 종종 펠릭스 가타리(Félix Guattari)의 『세 개의 생태학(Three Ecologies)』을 펼쳐봅니다. 가타리는 주관적인 경험을 구성하기 위해서 전략적 개입이 필요하다고 이야기합니다. 이건 단순히 개인의 책임에 관한 것뿐 아니라, 사람들이 어떻게 세계와 관계 맺는가, 즉 "세계관"을 바꾸는 것에 대한 문제입니다. 당연한 말 같지만 박물관과 문화 기관은 이러한 일을 하는 데 필수적인 역할을 맡고 있습니다. 그래서 저는 수퍼플렉스 작업을 마주한 사람들의 경험을 어떻게 기획하시는지 궁금했습니다. 뜨거워지는 지구의 상황에 대처하기 위한 장기적이고 구조적인 변화를 지지하기 위해 어떤 경험을 만들어내고 계신가요?

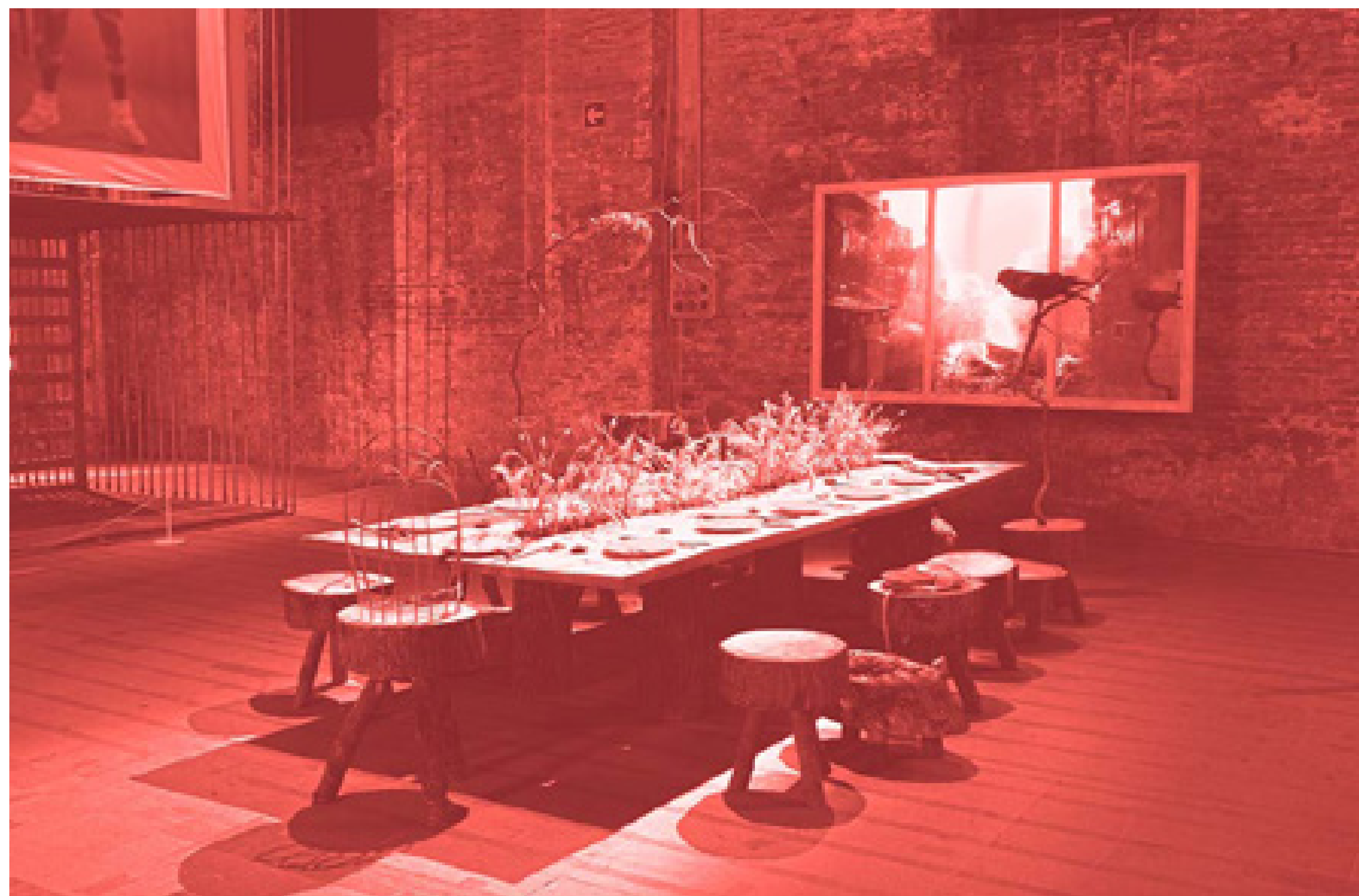
AJ 사람들은 보통 미래에 대해 생각할 때 먼 미래만 떠올리는 것 같습니다. 적어도 많은 인지과학자와 전문가는 이렇게 말합니다. 사람들은 미래가 다른 누군가, 그들이 알거나 사랑하는 사람들이 아닌 모르는 사람들에게만 닥쳐올 일이라고 생각한다는 것이죠.

일종의 시간적 근시라고 할 수 있습니다. 여러 연구에 따르면, 사람들이 미래에 일어날 일을 미리 경험해 볼 수 있다면 에피소드와 같은 기억으로 일상 속에서 종종 떠올린다고 합니다. 이러한 경험은 일어나지 않을 것이라고만 생각했던 먼 일을 생생한 경험의 일부로 만들어 줍니다.

그래서 우리는 기후 위기 시대의 장기적이고 구조적인 변화를 위해 '미래 잠재성의 웅얼거림(the murmurs of future potential)'을 현재로 가져오고자 합니다. 비록 진짜 일어나지 않을 일이라는 것을 알면서도 이러한 아이디어 중 몇 가지를 현실로



수퍼플렉스, <충격의 완화(Mitigation of Shock)>. 사진: 수퍼플렉스.



수퍼플렉스, <부활을 위한 피난처(Refuge for Resurgence)>. 사진: 조지아 라자로(Giorgia Lazzaro).



수퍼플렉스, <희망을 위한 기도(Invocation for Hope)>. 사진: 그레고르 호프바우어(Gregor Hofbauer).

불러오는 것입니다. 이 웅얼거림을 실제로 감각하고 만져볼 수 있도록 만듦으로써, 적어도 사람들이 이러한 가능성에 물질적이고 감정적으로 연결되도록 하는 것이죠.

방법은 유일합니다. 우리가 오랫동안 연구하는 방법이죠. 결국 정말로 중요한 건 우리 앞에 놓인 위급한 문제와 어려운 상황을 헤쳐나가기 위해 새로운 도구와 관점을 갖추는 일이라 생각합니다. 상황이 너무나 긴급하기 때문에 이들이 무엇이든, 어디서 나왔든 우리는 바로 채택해야 합니다. 기후 행동을 위한 요구는 사람들이 정말로 책임을 느껴 스스로를 변화의 일부로 생각하지 않는다면 절대로 실현되지 않을 것입니다.

CS 처음 작업을 시작했을 때와 지금을 비교한다면, 사람들이 이러한 비판적 경험에 대해 과거보다 오늘날 더 많은 반응을 보이는 것 같으신가요?

AJ 솔직히 잘 모르겠습니다. 아닌 것 같기도 하고요. 사람들은 우리의 작업을 마주하고 불편함과 저항감을 느끼지만, 막상 공간 안에 들어가면 다르게 반응하기도 합니다. 만약 잠재적 미래와 그 심각성에 대해서 무작정 이야기한다면 사람들은 잘 받아들이지 못할 겁니다. 이러한 이야기는 익숙하지 않고 불편을 야기하기 때문에 늘 저항과 맞닥뜨리게 됩니다. 그러나 미래에서 온 물건을 보여주거나 어떤 방식으로든 그들을 미래로 데려가면, 비록 불편을 만들어낸다고 하더라도 명백한 감정적 경험을 끌어낼 수 있다고 생각합니다. ‘와, 정말 놀라운 경험이다!’ 정도의 반응을 넘어서는 결과인 것이죠.

이건 디스토피아적이고 어두운 경험이 아니라 미묘한 영역입니다. 어딘가 중간에 위치해 있습니다. 프로젝트 중 어떤 것도 지나치게 긍정적인 환상에 관한 것은 없지만, 우리는 긴장과 희망 사이를 연결하고자 합니다. 어떤 것도 완전히 부정적으로만 다루지 않습니다. 희망적인 것도 많다는 사실과 함께하죠. 우리는 정말로 그렇게 믿고 있습니다. 이건 얇은 선을 긋는 것과도 같아요.

CS 지금은 어떤 것을 희망적으로 보고 계신가요?

AJ 좋은 질문입니다. 저는 인간이 환경적으로 복잡한 이 행성에서 함께 살아가는 많은 존재 중 하나라고 보는 시각이 있다는 것이 희망적이라고 생각합니다. 팬데믹 때문에 많은 사람이 ‘자연’과 함께 더 많은 시간을 보내고 있습니다. 이러한 현상은 이전에는 신경 쓰지 않았던 것에 관심을 기울이도록 하기에 바람직합니다. 어떤 행동을 시작하는 첫 번째 단계가 될 수도 있고요. 또 기후 위기에 가장 큰

책임이 있는 가해자들이 약간이나마 행동에 나서기 시작하는 것이
보입니다. 이게 얼마나 같지는 모르겠지만, 적어도 약간의 소음은
일으키고 있다고 봐야겠죠.

CS 여러 해에 걸쳐 많은 뮤지엄이나 문화 기관과 함께 일하고 계신데요.(싱가포르
아트사이언스뮤지엄, 비엔나 응용예술 박물관, 런던 V&A, 바르셀로나 CCCB 등)
기후 위기 시대에 이러한 기관의 주요 역할이 무엇이라고 생각하십니까? 뮤지엄이
급진적인 기후 행동의 촉진제 역할을 하기 위해서는 어떻게 해야 할까요?

AJ 제 전문 분야를 벗어나는 영역이라고 말씀드려야 할 것 같습니다.
우리는 여러 박물관, 미술관과 함께 일하기는 했지만 단순히 의뢰가
들어오면 작품을 내는 형식으로 작업해 왔습니다. 그래서 뮤지엄이
해야 하는 역할에 대해 말하기는 조심스럽지만, 저는 뮤지엄이 모든
사람과 문화적으로 연결될 수 있는 힘을 가진 공공기관이라고 봅니다.

또 중요한 질문은 뮤지엄을 어떻게 사람들이 접근하기 쉬운
곳으로 만들지에 관한 것이라고 생각합니다. 왜냐하면 뮤지엄에 가는
사람과 가지 않는 사람이라는 이분법적 구도가 늘 존재하기 때문이죠.
저희도 작업이 뮤지엄에만 있기 때문에 많은 사람이 접근할 수 없다는
이야기를 듣습니다. 사실이죠. 그래서 뮤지엄이 이러한 질문을 스스로
던져야 한다고 생각합니다. 뮤지엄은 누구에게 필요한 곳인가? 누구를
대표하는가? 스티링 박사님의 말을 빌리면, 어떻게 급진적 기후 행동을
위한 촉진제가 될 수 있을 것인가? 제 생각에는 관점과 마음가짐을
바꾸는 것이 큰 역할이라고 생각합니다. 긍정적인 행동과 상상에 관한
이야기를 전달하고, 이러한 공적 상상을 퍼뜨리고 키우면서 일종의
인프라가 되는 것이죠.

CS 실제로 우리가 ‘뮤지엄 재구상’ 프로젝트를 추진하면서 달성하고자 했던 것을
효과적인 방식으로 정리해 주신 것 같습니다. 사실 저희의 목표는 기후 변화
시대에 뮤지엄을 공적 상상을 위한 인프라로 다시 생각해 보는 데 있습니다.
뮤지엄은 역사적으로 인간이 인간을 위해 만든 것이지만, 동시에 다양한
비인간주체, 권력, 과정과 얽혀 있기도 합니다. 전시물은 시간에 따라 화학적으로
붕괴되고, 작품을 갉아먹는 곤충은 보존가들의 악몽과도 같죠. 최근에 이러한
요소를 받아들이는 비인간중심적 접근과 디자인을 주장하신 바 있으신데요.
뮤지엄이 이러한 얽힘을 거부하지 않고 받아들이는 미래를 상상할 수 있을까요?
비인간중심적 뮤지엄은 어떻게 작동할까요? 어떤 커뮤니티가 연관되어 있을까요?

AJ 정말 많은 질문이 있네요! 모르겠습니다. 사실 정말로 모르겠어요. 제
생각에 어떤 면에서 뮤지엄이 비인간중심으로 바뀌는 것은 쉬울지

모릅니다. 아주 기초적인 것에서부터 시작할 수 있겠죠. 어떻게 라벨을
붙이는지, 어떤 전시물과 관점을 강조하는지처럼요. 어떻게 보면 아주
쉬운 일입니다. 문제는 정치적 의지, 그리고 뮤지엄 내부 사람들이
이런 변화를 정말로 원하는지에 대한 여부입니다. 비인간중심 관점
안에는 언급하신 곤충도 있지만, 인공지능이나 감각이 있는 존재
등 많은 것이 포함되어 있으니까요. 그리고 제 생각에 우리가 다른
존재와의 스펙트럼 안에 스스로를 위치시킬 수 있다면, 우리의 기관
역시 비인간중심 스펙트럼 안에 위치할 수 있을 것이라 생각합니다.
저는 종종 묻습니다. 비인간중심적 세계 안에서 인간의 존재는 어떤
의미일까? 또한 비인간중심적 세계에서 박물관은 어떤 의미일까?
이건 어떤 의미에서는, 제가 말했듯 그렇게 어렵지 않은 열린 질문일 수
있습니다.

AJ 예를 들어, 박물관에서 ‘문어의 날’을 상상해 볼 수 있을 겁니다. 문어가
큐레이터라면 어떨까요? 우리의 이야기를 함께 서술한다는 것은 어떤
의미일까요? 이 아이디어와 관련해서 다양한 방법이 있고, 절대 부족하지 않을
거라고 생각합니다. 재미있는 질문이네요. 이러한 가능성에 대해 생각하는 것도
재미있고요.

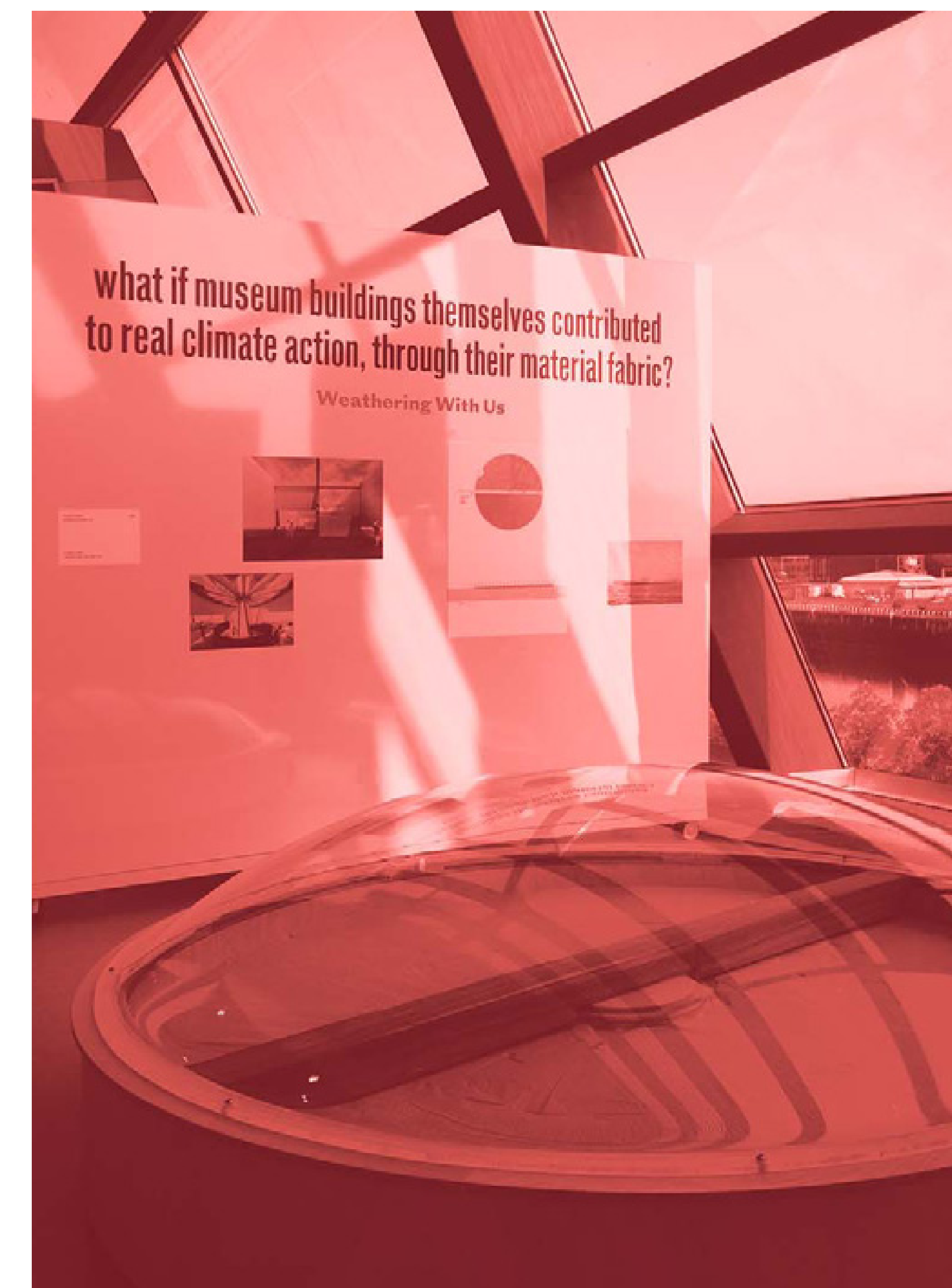
비인간적 정치가 바로 이와 관련한 것이라 생각합니다. 정치는 긴장의
공간인 동시에 다양한 종의 주체와 함께 공존하는 것에 대해 이야기할 땐
동기부여적일 수 있다고 생각합니다. 비인간중심 정치는 우리가 늘 가지고 있지
않았던 관점을 제공해 주죠. 하지만 아직 진행 중인 작업이기도 합니다.

CS 그리고 제가 상상하기에는 아마 한동안 그렇지 않을까 싶네요.

AJ 저도 그럴 것 같습니다.



수퍼플렉스, <비인간 정치를 위한 필드 가이드(A Field Guide for a More-than-human Politics)>. 사진: 애넌 제인.



글래스고 과학 센터에서 열린 '기후 행동을 위한 뮤지엄 재구성' 전시의 <우리와 함께하는 풍화(Weathering with us)> 작품 일부. 사진: 조나단 가드너(Jonathan Gardner).

Reimagining Museums for Climate Action
Edited by Rodney Harrison and Colin Sterling

Museums for Climate Action
London 2021

First published in 2021 by
Museums for Climate Action

UCL Institute of Archaeology
31-34 Gordon Square, London WC1H 0PY, UK

on the occasion of the Reimagining Museums for
Climate Action exhibition at the Glasgow Science
Centre, in advance of and during COP26, with the
generous support of the Arts & Humanities Research
Council (AHRC), part of UK Research & Innovation
(UKRI).

Available to download for free at
www.museumsforclimateaction.org

Collection © Editors, 2021
Chapters © Authors, 2021
Images © Contributors and copyright holders
named in captions, 2021

The authors and editors have asserted their
rights under the Copyright, Designs and Patents
Act 1988 to be identified as the authors and
editors of this work.

A CIP catalogue record for this book is available
from The British Library.

ISBN: 978-1-7399715-0-2 (Print)
ISBN: 978-1-7399715-1-9 (E-Book)

Design
Polytechnic

Typefaces
Venus (Bauer), Triptych (The Pyte Foundry) & Graphik
(Commercial Type)

Website development
United Forms

Paper
Colorset Orchid and Nautilus Classic,
both 100% recycled

Printer
Boss, London

Dome from the *Existences* exhibit with the main COP26
venue in the background. Photograph by Jonathan Gardner.

글래스고에서 개막한 2021년 제26차 UN 기후변화협약
당사국총회(COP26)를 배경으로 한 '존재 전시'의 돔.
사진: 조나단 가드너(Jonathan Gardner).

III

Special Features

포스트 인류세 시대의 새로운 뮤지엄 모델에 대한 심보선 & 콜린 스티어링 대담

심보선

시인이자 사회학자로 학술 연구, 문학창작, 시 쓰기를 병행해 왔다. 시집에는 『슬픔이 없는 십오 초』(2008), 『눈앞에 없는 사람』(2011), 『오늘은 잘 모르겠어』(2017), 『내가 누군가를 죽여야 한다면』(2018) 등이 있다. 그는 현재 문화의 상업화, 플랫폼 환경의 부상, 문화정책의 다변화 가운데, 예술가와 작가들의 정체성과 커리어가 어떻게 변화해가는가에 주목하며 연구를 진행 중이다. 그는 현재 연세대학교 커뮤니케이션 대학원 부교수로 예술사회학과 문화매개를 가르치고 연구하고 있다.

콜린 스티어링

암스테르담 대학교의 기억 및 박물관(Memory and Museum) 전공 조교수로, 그의 연구는 유산, 기억, 박물관에 대한 비판적-창의적 접근 방식에 중점을 두고 있다. 그는 예술가, 디자이너, 건축가, 작가 및 기타 창의적인 실무자가 박물관과 문화유산을 비판적 탐구의 공간으로 어떻게 활용하는지에 관심이 있다. 스티어링은 『유산, 사진, 그리고 정동적 과거(Heritage, Photography, and the Affective Past)』(Routledge, 2020)의 저자이자 『미래의 탈영토화: 인류세의 유산(Deterritorializing the Future: Heritage in, of the Anthropocene)』(Open Humanities Press, 2020)의 공동 편집자이자 Museums & Social Issues 저널의 공동 편집자이다.

폴 린 스틸링 제가 이 프로젝트의 핵심으로 생각하고 있는 문제에 관한 질문인 것 같은데요. 아직 초기 단계이지만 저는 지금 새로 나온 모델들을 매핑하고 이해하고자 합니다. 박물관계 안에서 행성적 위기의 문제를 다루는 것입니다. 이 모델들은 현재의 박물관 세계만큼 복잡합니다. 인류세 박물관이 어떻게 생겼는지 알려주는 단일한 프레임워크는 없습니다. 이런 식으로 자원이 관리되어야 하는지 알려주는 틀 같은 것도 없고요. 제 생각에는 박물관들의 다양성 자체를 기반으로 나아가야 할 것 같습니다.

하지만 현재 등장하고 있는 공통적인 특징들도 있습니다. 다양하지만 모두 반계층적 접근법과 같은 탈중심화의 방식인 것은 분명합니다. 예를 들어, 영국기후박물관을 이끄는 인물이 있고 그는 상징성을 가지지만, 의사결정 과정은 탈중심화되어 전국적으로 나누어져 있습니다. 기후박물관의 중심지는 없지만, 기후 논의와 영국 박물관 세계에 활발한 역할을 하고 있죠. 자원의 경우에는 인간 이상의 자원을 인정해야 하는데, 이건 이미 그 메커니즘과 조직의 일부가 되었습니다. 다만 비인간적 자원은 착취의 대상이 아니라 협업하거나 연대할 대상으로 간주해야 합니다. 박물관의 구조와 그 너머까지 연대를 확장하는 것입니다.

현재 이 문제들로 고심하는 박물관이 많습니다. 경제 성장에 기여하지 않는 모델로 바꿀 수 있을 것인가 하는 것이죠. 이 질문은 지난 30년간 영국의 신박물관 모델의 원동력이었습니다. 옛날에는 박물관이 지역 경제를 발전시킨다는 빌바오 효과(Bilbao effect)와 같은 논의가 있었지만, 이제는 많은 관장들이 경제 성장이 아니라 역성장이 필요하다고 말합니다. 이전 모델을 따를 것이 아닌 거죠. 그러려면 본격적인 구조적 정책의 변화가 요구됩니다. 이걸 박물관이 아니라 정치 단계에서 이루어지겠죠. 단지 탁상공론 같은 학계의 담론이 아니라 보다 실질적인 이야기가 될 것이고요.

신박물관학의 진보적 모델을 어떻게 가지고 올 것인가, 특정 박물관의 폐지를 요구하는 ‘Strike MOMA’와 같은 그룹이 제시하는 본격적인 구조 조정의 요구도 있죠. 어떻게 이 모든 것을 결집해 낯선 대안적 제도를 지원할 것인가.

제가 이에 대한 대답을 가지고 있지는 않습니다. 저의 중요한 연구 주제 중의 하나입니다. 박물관이 대안적 제도에 대한 폭넓은 요구의 일부가 되면 어떨지는 박물관만이 가지고 있는 질문은 아닙니다. 사회가 전반적으로 고민하고 있는 문제죠. 기후 위기 및 관련된 모든 우려들의 결과라고 할 수 있습니다.

또 다양성이 있었던 것 같습니다. 이런 새로운 대안적, 후기 인류세의 뮤지엄들은 단일한 세계를 만드는 게 아니라 다양한 형태와 다양한 전략으로- 만약 뮤지엄이 세계를 만드는 제도라고 한다면- 오히려 중심이 없는 그런 다양한 세계들, 복수의 세계들을 곳곳에서 만드는 것 같습니다. 뭔가 제도가 아닌 제도, 모순적인 기능을 하는 (것이) 뮤지엄이 아닐까 이런 생각을 해봅니다.

지금까지 이렇게 뮤지엄의 역사를 보면 계속해서 기존의 전통적인 뮤지엄에 대한 비판이 있었고, 또 그것을 넘어서는 대안적인 뮤지엄을 만들려고 하는 시도들이 있었고, 또 그 시도 자체가 다시 제도가 되고, 또 그 제도를 다시 비판하고 넘어서는, 그런 어떤 사이클이 있어 왔던 것 같은데요.

그러면서 저는 뭔가 이제는 어떤 아젠다를 설정하고 아젠다를 중심으로 한 이데올로기적 윤리적 비판 이걸 좀 넘어서야 되지 않을까. 그래서 좀 다양한 방식으로 탈중심화된 방식으로 사람과 비인간, 예술과 비예술, 또 조직과 어떤 생태적 환경, 이런 것들이 다 유기적으로 개방적으로 그렇게 교류하는 네트워크 공간으로서의 뮤지엄 이런 걸 떠올리게 됩니다. 그리고 그런 뮤지엄들은 뮤지엄이 자리한 환경과 네트워크에 따라서 기능이나 형식이 유연하게 결정이 될 것 같습니다.

저는 여기서 지금까지 뮤지엄을 구성해 왔던 어떤 전통적인 권력이나 권위로부터 벗어나는 것이 필요하다고 생각이 드는데요.

물론 주로 지금까지 뮤지엄은 국가 또 자본에 의존을 해왔었죠. 근데 또 하나, 권력의 어떤 원천이 바로 지식인들 예술가들이었던 것 같습니다.

그래서 저는 그리고 지금도 여전히 후기 인류세, 인류세 너머의
뮤지엄들에 대한 그런 비판이 여전히 예술가와 지식인 중심으로 이어지고 있는 건
아닌지, 우리가 진정으로 탈중심화를 얘기한다면 이것을 지금 이끌어 가고 있는
지식인들과 예술가들의 권위, 권력 또한 성찰의 대상이 돼야 하는 건 아닌지. 그런
의미에서 어떤 지식과 예술가들이 역시 이중적인 모순적인 위치에 처해져 있는
것 같아요. 이끌어가면서 또 스스로를 비판해야 되는 일종의 셀프 크리티크(self-
critique)을 해야 되는 그래서 이 지식인과 예술가들의 역할, 후기 인류세
뮤지엄에서의 지식인들과 예술가들의 모순적 역할이랄까요. 이런 것들에 대한
질문을 여쭙보고 싶습니다. 어떻게 어떠한 정체성과 또 어떠한 역할을 가져야
될까요?

콜린 스틸링 감사합니다. 반박하고 싶진 않지만 아티스트와 지식인들의 역할이 우리가 상상하는 것보다 상당히 덜 중요하다고 봅니다. 실제 힘이라기보다는 상징적 힘이라고 봅니다. 그 상징적 힘이 사회에 심각하고 광범위한 영향을 끼치기는 하지만요.

최근에야 부교수로 임명된 입장으로 수년간 불안정한 학자로 살아오면서 그 힘에 대해 종종 의문을 가졌습니다(웃음). 새로운 박물관 세계와 복수의 세계를 형성하는데 그런 인물들이 해야 할 역할에 대해 문제를 제기하셨는데, 복수의 세계를 박물관학의 박물관

모델을 통해 건설한다는 것이 이 프로젝트를 통해 제가 묻고 싶은 중요한 질문입니다.

몇 년 전 지식인과 아티스트가 함께 작업한 글이 생각나는데요. E-flux에 발표된 두브롭스키(Dubrovsky)와 그레이버(Graver)의 〈Another Art World〉입니다. 이 문제를 구체적으로 다룬 굉장한 에세이 3부작입니다. 그들이 제시한 관점은 박물관이 결국 무언가를 신성시하는 도구로써 예술 작품, 문화적 사물, 내러티브, 혹은 사회적 역사를 일상생활의 흐름과 떼어놓는다는 것입니다. “이것은 다른 것과는 달리 중요하고, 소중히 여겨야 한다”고 주장한다는 것이죠. 지식인과 아티스트들은 물론 이러한 신성화 과정에 깊이 연관되어 있죠. 이것을 만드는 과정에 관여하고, 결과물로부터 혜택을 받습니다. 거기서 사회적, 문화적, 경제적 자본을 부분적으로 얻는 것입니다. 그래서 말씀하신 것처럼, 이들은 자기반성을 통해서 끊임없이 과정에 물음을 던져야 합니다. 왜냐하면 신성화 과정은 많은 일을 해내는데 그 중 하나는 일종의 지배와 통제권을 갖게 해주는 것입니다. 이는 사회적, 환경적으로 피해를 입힐 수도 있습니다. 두브롭스키와 그레이버가 주장하는 바가 이것이죠. 그 제도를 안팎으로 자세히 설명해야 한다는 것과 박물관이 신성화라는 제도를 토대부터 풀어나가야 한다는 것. 저는 아주 흥미로운 에세이이자 제안이라고 생각합니다. 박물관학의 여러 운동을 모아서 인류세에서 제가 주장하는 아이디어들과 결합시킵니다.

심보선 오늘 대화 너무 즐거웠습니다. 계속 이어가면 좋겠지만 아무래도 시간 관계상 여기서 멈춰야 될 것 같습니다. 혹시 스티어링 교수님 더 하시고 싶은 말씀 있으면 청중들에게 한마디 부탁드립니다.

콜린 스티어링 감사합니다. 질문들이 정말 좋았습니다. 저의 프레젠테이션과 막 발전시키기 시작한 아이디어들에 대해 이야기를 나눠 주셔서 다시 한번 감사드립니다.

박물관 행동주의 (museum activism)와 그 ‘윤리적’ 미래

박소현

박소현

박소현은 서울과학기술대학교 IT정책전문대학원 디지털문화정책전공 교수다. 예술과 예술제도 사이에서 발생하는 문화정치에 관심을 갖고 근현대미술사, 박물관/미술관학, 그리고 문화예술정책 연구의 경계를 넘나드는 연구를 해왔다. 최근 『이것 역시 지도 This too, is a map: an anthology』(2023, 서울시립미술관), 『지속가능한 미술관: 미술과 환경』(2022, 부산현대미술관), 『이불-시작』(2021, 서울시립미술관), 『미술관은 무엇을 움직이는가: 미술과 민주주의』(2020, 국립현대미술관), 『레드 아시아 컴플렉스』(2019, 국립현대미술관), 『이타미 준, 바람의 조형』(2014, 국립현대미술관), 『한국현대미술 읽기』(2013) 등을 함께 썼고, 『戦場としての美術館』(2012)을 썼다. 또한 '신자유주의적 전환 이후, 미술관과 커뮤니티의 관계설정 및 그 난점'(2024), '규제완화와 '박물관 및 미술관 진흥법'(2023), '무라카미 타카시의 미술계 구조개혁: 예술가의 생존 문제를 중심으로'(2022), '권진규의 조각, 마네킹, 영화미술-조각(가)'의 경계에 대한 비판적 재고'(2022), '독립기념관 화재사건과 '민간주도' 담론'(2021), '구글 아트 앤 컬처의 '비영리' 전략에 대한 비판적 고찰'(2021), '평등한 박물관은 어떻게 가능한가'(2021), '김홍희의 페미니즘/포스트모더니즘 미술사론과 이불의 역사적 위상'(2020), '##미술계_내_성폭력' 운동과 미술사학의 과제』(2019), '문화정책의 인구정치학적 전환과 예술가의 정책적 위상'(2017), '전쟁의 기억과 '문화국가론'(2017) 등 다수의 논문을 발표했다.

I. 들어가며

박물관¹의 사회적 가치나 역할은 제2차 세계대전이 끝난 직후 설립된 국제기구인 국제박물관협의회(International Council of Museums, ICOM)의 조직적 사명이자, 현재까지도 가장 중요하게 다루어지고 있는 오래된 의제이다.² ICOM을 전범으로 삼지 않더라도 그동안 급격하고도 광범위한 사회적 변화속에서 박물관의 사회적 가치와 역할을 재설정하고자 하는 논의들도 증식되어 왔다. 여기에는 박물관이 현재 벌어지고 있는 거대한 사회적 변화들과의 관계 속에서만 스스로의 정당한 역할을 찾을 수 있다는 절박한 인식이 작용하고 있기 때문일 것이다.³

최근에는 인류가 ‘위기의 시대’를 살고 있다는 인식이 박물관 분야에서도 확산, 심화되면서, 박물관의 적극적인 사회적 개입은 물론, 박물관이 사회의 더 나은 변화를 주도하는 역할을 담당해야 한다는 제안 및 실천도 보다 활발하게 전개되는 추세다. 상황이 그렇다 보니 여전히 박물관의 핵심과제로서 되물어지는 ‘사회적 가치’ 또한 ‘위기’로 수렴되는 시대인식에 힘입어 다소 추상적이고 중립적인 뉘앙스를 벗어던지고, 다양한 사회문제나 이를 해결하기 위한 사회운동(social activism)과 박물관이 어떻게 관계를 맺을 것인가라는 구체적이고 실천적인 질문들로 빈번하게 변환되고 있다.⁴

일례로, 2017년 4월에 ‘뮤지엄넥스트(MuseumNext)’는 미국인 1,000명을 대상으로 “박물관은 활동가가 되어야 하는가?(Should museums be activists?)”라는 주제의 설문조사를 실시했다. 이러한 주제의 설문조사가 이루어졌다는 사실만으로도 이미 박물관의 사회적 역할에 대한 기대가 어떤 방향으로 나아가고 있는지 어렵지 않게 짐작할 수 있다. 이 조사 역시 2016년 미국 대선 이후의 새로운 ‘위기’적 국면을 전제로 해서 진행되었다. 그 위기적 국면이란 수많은 가짜 뉴스들 또는 사실을 대체하는 이야기들이 SNS를 통해 서 유통되는 “진리 이후(post truth)”의 시대라는 인식이었다. 조사 결과, “진리 이후”의 시대에 응답자들이 가장 신뢰하는 인물 또는 기관은 정치가, 기업, 유명인 등이 아닌 박물관으로 나타났으며, 박물관이 자신의 삶과 연관되는 사회적 쟁점들에 대해서 적극적으로 입장을 밝히는 것을 지지한다는 응답자가 박물관 경험이 많을수록, 30세 미만의 젊은 인구계층일수록 다수를 차지했다. 이를 바탕으로 ‘뮤지엄넥스트’는 대부분의 박물관이 관람객 개발에서 가장 난제로 여기는 젊은 세대를 박물관으로 유도하고 사회에 보다 긍정적인 영향을 주고자 한다면 사회적 쟁점을 다루는 전시를 개최해야 한다고 제안했다.⁵

이 조사에서 주목할 점은 우리가 어떤 위기의 시대에 살고 있는가라는 질문에 대한 응답 내지는 현대사회의 위기 목록에 전에 없던 또 하나의 위기(진리의 위기)가 추가되었음을 알리는 시대진단만이 아니다. 끊임없이 갱신되고 무게를 더하는 위기적 사회에 대해 박물관의 필연적, 윤리적 선택지로서 적극적인 사회적 발언이나 행동, 즉 사회운동이라는 새로운 사명이 요청되고 있다는 점이다. 그것도 진리가 교란되고 의심되는 시대적 상황 속에서 독보적인 사회적(대중적) 신뢰를 받는 기관으로 꼽힌 박물관이 굳이 기존의 존재방식에 안주하지 않고 논란과 갈등을 내포하는 첨예한 사회문제에 대한 적극적인 입장표명과 개입을 시대적 소명으로 설정해야 한다는 요청은

분명 주목할 만하다. 무엇보다도 이러한 요청은 박물관에 윤리적 태도를 이전보다 더 강력하게 요구하면서, 근대적 박물관의 중립성을 비판하고 있다는 점에서 그러하다. 게다가 실제로 박물관(또는 큐레이터, 아키비스트 등의 박물관 전문직 종사자들) 스스로가 사회문제 해결이나 사회정의 실현을 위한 활동가 또는 사회운동가로서 자기정체성을 재정립하려는 시도는 이제 담론적 차원에 그치지 않고 실제 박물관의 건립과 운영, 전시 등의 실천적 프로그램 및 관람객 개발에서도 두드러진다.

이 글은 이와 같은 최근의 변화를 ‘박물관 행동주의(museum activism)’라 칭하고, 이와 관련된 최근의 담론 및 실천을 박물관학의 역사적인 이론적·실천적 맥락 속에 위치시켜 이해해 보려는 것이다. museum과 activism(또는 activist)을 연결짓는 논의와 실천 은 세계 각지의 다양한 박물관 종사자나 연구자들에 의해 최근의 박물관 동향을 특징짓는 중요한 흐름 중 하나로 주목받고 있음에도 불구하고, ‘박물관 행동주의’라는 용어를 직접 채택한 학술연구는 아직 미미하다. 그런 만큼 학술적 정의가 명확하게 내려지지 않은 용어이기도 하며, 국내에서는 박물관 전문가들에게도 다소 생경한 개념이자 용어일 수 있다.⁶ 관련된 학술연구 또한 주로 여성운동이나 평화운동과 같은 사회운동의 방법론으로서 박물관을 새롭게 규정하고 활용하는 “전술적 박물관학(tactical museologies)”⁷의 맥락에서 접근하는 경우가 두드러진다.⁸ 그러나 ‘전술적 박물관학’이 라는 명칭에서 짐작할 수 있듯이, 이러한 접근은 박물관 외적인 목적이나 관심에 의해 박물관을 도구적으로 활용하거나 전용하는데 그칠 수 있는 한계를 안고 있으며, 이러한 접근이 그동안 ‘사회적 가치’를 주창해온 박물관학 분야의 내생적이고 자기비판적인 논의나 실천들을 도외시할 위험도 존재한다.

본 연구는 이러한 한계점을 보완 내지 극복하기 위하여 최근의 ‘박물관 행동주의’ 담론 및 실천이 박물관학의 내적인 논의 및 실천들 속에서 전통적인 박물관학에 대한 자기비판을 통해 사회적 역할과 위상을 정립하고자 했던 노력들의 현재적 단면임을 드러내는 데 초점을 맞추었다. 즉 행동주의가 오히려 박물관의 사회적 정체성과 역할을 정립하기 위해 채택된 주요한 전략임을 밝히고, 그 과정에서 ‘박물관 행동주의’라는 개념이 내포하고 있는 바를 명확히 하려는 것이라 할 수 있다. 이런 맥락에서 본 연구에서는 잠정적으로나마 ‘박물관 행동주의’를 ‘행동주의’를 통해 ‘박물관’에 보다 적극적인 사회적 역할과 윤리적 태도를 요청하고, 이를 통해 오랫동안 군림해온 근대적인 박물관상을 극복하고 대안적인 미래의 박물관상을 만들어가려는 관심이자 실천으로 정의하고자 한다. 그렇다고 해서 본 연구가 일반적인 박물관(학)의 역사를 기술하려는 것은 아니다. 그보다는 현재의 ‘박물관 행동주의’와 관련된 다양한 출처의 독립적 논의 및 실천 들을 통시적·공시적으로 관계 짓고, 그 상호교차하는 지점들 및 역사적 기원을 탐색, 발굴하는 계보학적 접근을 통해 현재적 관점에서 ‘박물관 행동주의’의 계보를 재구성하는 작업을 시도한 것이다. 이와 같은 과정을 통해 본 논문은 ‘위기의 시대’라는 진단과 박물관의 위기론이 맞물리며 출현한 ‘포럼(forum)’으로서의 박물관론을 ‘박물관 행동주의’의 계보학적 기원으로서 재조명하는데에서 출발해, 그로부터 분기하는 다양한 담론 및 실천들을 ‘박물관 행동주의’의 틀내에서 재구성함으로써, ‘박물관 행동주의’가 제기하고 있는 비판적 문제의식과 그에 따른 실천의 갈래들을 보다 명확하게 이해하고,

위기적인 현대 사회 속에서 박물관이 만들어 가고 있는 대안적인 미래상의 일면을 구체화하고자 했다.

II. 박물관 행동주의의 기원: 박물관의 위기론과 포럼(forum)의 창출

미국박물관연합(AAM) 박물관미래센터(CFM)의 설립자인 엘리자베스 머릿(Elizabeth Merritt)은 블로그에 「위험한 시대의 박물관」(2014)이라는 제목의 글을 게재한 바 있다. 이 글은 박물관이 새로운 도전에 직면해 있음을 역설했는데, 그것은 박물관이 우리의 삶에 가해지는 사회적·환경적 위협에 대해 적극 개입하는 활동가(activist)로 거듭나야 한다는 것이었다. 이 글에 따르면, 박물관의 공적 소임은 더 이상 관람객을 늘리고 수익을 증대시키는 데 그치지 않는다. 박물관이 보유하고 있는 풍부한 지적·문화적 자원들과 그에 대한 높은 사회적 신뢰도를 고려할 때, 전통적 기능을 넘어서 보다 적극적으로 비판적인 성찰과 용기있는 행동을 활성화시켜야 한다는 것이다. 이는 ‘위험한 시대(dangerous time)’라는 시대인식에서 비롯된 대안이다. 인류를 위협하는 위기 또는 위험은 미래에 대한 불확실성을 증폭시키고 삶에 대한 불안감을 확산시킨다. 자원고갈, 인구감소, 기후변화, 로봇기술과 디지털 기술에 의한 일자리의 급감, 금융위기와 실업, 경제적 불평등 등은 인류가 공통으로 직면한 숙제들이다. 위험 또는 위기는 인류에게 새로운 공동체의식을 가져다 준 셈이다. 이 위기공동체 또는 위험공동체 속에서 존립하고 있는 이상, 박물관은 이전보다 더욱 적극적으로 사회참여와 사회문제 해결을 자신의 소임으로 삼을 수밖에 없다는 것이다.⁹

그러나 위기 또는 위험의 시대라는 조건만으로 박물관이 활동가가 되어야 한다는 인식을 도출하기에는 불충분하다. 위에서도 언급된 것처럼, 여기에는 우선 박물관이 그만큼 강력한 힘(사회적 영향력)을 가지고 있다는 신념이 전제되어 있다. 특히 국제박물관 협의회 설립 배경이 된 제2차 세계대전은 박물관의 선전 역량(propaganda power)에 주목하고 이로부터 사회적 책임성을 역설케 했던 대표적인 ‘위기’이자 직접적 계기였다.¹⁰ 게다가 전쟁 중에 박물관에 부여되었던 이러한 사회적 역할은 종전 후 평화의 시대를 준비하는 것까지 포괄함으로써, 일시적이거나 예외적인 것이 아닌, 일상적·항상적·지속적인 소명이 되었다. 모든 진술들이 의심과 불신의 대상이 되는 ‘진리 이후’의 시대에서조차도 박물관이 가장 높은 대중적 신뢰도를 기록한 ‘박물관넥스트’의 설문조사 결과는 이 박물관의 힘에 대한 오래된 신념이 여전히 굳건함을 재확인시켜준다고 볼 수 있다.

보다 중요한 또 하나의 맥락은 제2차 세계대전 이후 박물관의 위기론이 빈번하게 분출되었다는 점이다. 물론 이러한 박물관의 위기론은 ‘위기의 시대’라는 진단과 거의 항상 함께 제기되었다. 따라서 박물관계에서의 ‘위기의 시대’라는 진단은 박물관의 위기의식의 다른 표현이라고도 할 수 있다. 브루클린 미술관장을 역임했던 던컨 캐머런(Duncan Cameron)이 1971년에 발표한 「박물관, 사원 또는 포럼(The Museum, a Temple or the Forum)」은 이러한 두 개의 위기론이 교차하는 국면에서 박물관의 혁신을 역설하며 새로운 패러다임으로의 전환을 방향지은 대표적인 논문이었다.

캐머런은 박물관이 절체절명의 “정체성 위기(identity crisis)” 또는 “정신분열증(schizophrenia)”을 겪고 있다는 말로 이 논문을 시작한다. 이는 단순히 전통적인 정체성과 새로운 정체성이 혼란스럽게 공존하는 사태를 지칭하는 것이 아니라, 박물관들이 역할 규정의 문제를 풀지 못하는 불능 상태에 빠져있음을 강조하기 위한 것이었다. 그는 전통적인 형태의 근대적 박물관이 “개인들이 갖고 있는 사적인 현실인식과 사회에서 용인되는 객관적 현실을 비교해 보고” 각자의 믿음에 대한 확신을 제공받는 교회와 같다는 의미에서 ‘사원(temple)’이라 명명했다. 그는 이 사원으로서의 박물관이 문명사회를 자처하는 곳에서 필수적이고 현재에도 유용한 존재이나, 언젠가는 개혁론에 직면할 것이라고 보았다. 그에게 개혁이란 사원으로서의 박물관을 보다 나은, 보다 효과적인 것으로 만드는 것을 의미하며, 그 첫걸음은 박물관의 사회적 역할 내지는 기능을 재정립하는 것이었다. 그가 이러한 개혁을 주장한 이유는 박물관이 전통적인 방식으로 소장품을 전시하는 것(소장품의 해석)이 더 이상 있는 그대로 관람객에게 이해되지 않는 사태, 아니, 그 이전에 박물관이 현대사회의 현실에 부응하는 의미 있는 소장품 해석을 제공하지 못하게 된 사태에 있었다. 이와 같은 사태는 박물관이 소수의 엘리트 관람객에게 봉사하는 전통적인 역할을 고수하는 한 심화될 수밖에 없고, 마셜 맥루한이 주창했던 ‘지구촌(global village)’ 시대에 진입한 현대 사회는 더 이상 이를 참지 못할 것이라는 진단이었다. 소수 엘리트 집단의 관점에서 이루어지는 박물관의 해석은 더 이상 현대사회의 다양한 문화들과 주체들을 포괄하지도, 동의를 얻지도 못하는 제한된 것이 되었을 뿐 아니라, 다양한 문화들의 배제와 사실왜곡, 타문화에 대한 파괴적인 태도들이 사회적으로 만연하는 위험한 상황까지 초래할 수 있다고 보았기 때문이다. 따라서 캐머런은 박물관의 개혁이 “문화의 민주화(democratization of culture)” 또는 “문화적 기회의 평등(equality of cultural opportunity)”을 위한 사회적 책임(social responsibility)을 실천하는 일로 간주되어야 함을 강조했다.¹¹

문제는 이러한 개혁론이 종전 이후 지속적으로 제기되었음에도 불구하고 대다수의 주요 박물관들이 이를 도외시한 결과, 캐머런이 글을 발표한 시점에 이르면 사원으로서의 박물관을 개혁(reform)하는 수준을 넘어서, 사회 내에서 제기되는 다양한 항의, 대립, 실험, 논쟁, 혁신 등을 위한 별도의 제도적 장으로서 ‘포럼(forum)’을 긴급하게 창출해야 하는 보다 심각한 상황에 직면하게 됐다고 단언한다. 다시 말해, 박물관을 ‘박물관으로서’ 개혁하는 일에 더해서 포럼을 창출하는 일까지도 동시에 추진되어야 한다는 것이다.¹² 그에게 사원은 승자가 안식을 취하는 곳이라면 포럼은 전투가 벌어지는 곳이며, 사원이 결과로서의 생산물(product)인 반면 포럼은 과정(process)이었다. 따라서 그는 박물관이 사회적 현실과는 무관한 듯 거리를 두고 비정치적인 사원으로 남아야 한다는 주장들에 반대하며, 박물관이 공적으로 중요한 사안들을 해석할 수 있는 지식과 자원을 가지고 있는 만큼, 논쟁을 불사하며 현실의 사회적 문제에 대해 적극적인 해석을 수행하는 일을 사회적 책임이자 의무로 삼아야 한다고 말했다. 무엇보다 그는 관습이나 기성 질서에 구속받지 않는 포럼의 창출이 시급함을 거듭 강조했는데, 그 목적은 기성 질서에 대한 질문을 억압하거나 중성화시키는 것이 아니라, 사회의 모든 구성원들이 새롭고 도전적인 현실인식,

즉 새로운 가치와 표현들을 어떤 제한도 없이 보고 들을 수 있도록 보장해주는 것이었다. 이러한 포럼이 없다면, 사원으로서의 박물관은 그저 사회적 변화의 장애물로 남아 언젠가는 파괴될 것이지만, 포럼이 있음으로 해서 박물관은 사회적 변화를 수용하고 조직하여 ‘박물관으로서’ 인류에게 미래의 전망을 제시해 주는 형태로 존립할 수 있다는 것이 그의 신념이었다.¹³

이렇게 볼 때, 포럼의 창출은 박물관이 현재는 물론이고 먼 미래에까지 살아남기 위한 일종의 생존전략이었던 셈이다. 하지만 캐머런은 박물관을 포럼으로 대체·전환하거나 박물관의 틀 내에 포럼을 도입하는 것에는 단호히 반대했다. 설사 어쩔 수 없이 포럼이 박물관 내에 마련되더라도 명확하게 물리적으로 구분되어야 한다는 입장을 보였다. 이와 같이 박물관의 개혁과 포럼의 창출이라는 이중의 전략을 고수했던 캐머런의 입장은 현실적으로 포럼의 위치 또는 장소가 어디인지 특정하기 어려운 모호함을 내포하고 있다. 포럼의 창출을 주장하되 기존의 사원으로서의 박물관의 발전적 존립을 포기하지 않는 입장은 캐머런 스스로도 보수적이라 평가될 수 있다고 진술했다. 그럼에도 그는 포럼을 박물관의 대체물로 설정하지 않았고, 그 결과 포럼의 물리적 장소 역시 그 외부나 명확히 독립된 내부에 한정짓고자 했다.

캐머런이 보여준 이와 같은 포럼의 외부성은 동시대의 예술행동(art activism)에 대한 반응이자 소산이었다고 볼 수 있다. 그는 위의 글에서 “박물관 반대운동(antimuseum protest movement)”의 경험을 매우 구체적으로 기술하며, 박물관 개혁의 필연성을 주장하는 근거로 삼았다. 그것은 1971년 봄, 뉴욕시에서 개최된 미국박물관협회 회의에 일군의 비판적 예술가들이 난입해 회의를 방해하고 자신들의 성명서를 낭독한 사건인데, 이에 협회 회원들이 적지 않은 충격을 받았다고 말했다. 그 자리에서 예술가들은 대규모 공공 박물관들이 부르주아 계층의 역사적 증거들을 위한 신전이 되어 그 특권적 지배에 봉사하고 있으며, 이 박물관들의 교육 프로그램은 일반 대중들에게 부르주아적 가치를 강제하고 있다고 항의했다고 한다. 이 강렬한 경험에 대해 캐머런은 예술가들의 항의가 “현실에 기초한 것”으로서 합당하며, 그동안 박물관의 개혁이 너무 오랫동안 유예되어 왔음을 인식해야 한다고 적었다.¹⁴ 하지만, 그는 이러한 항의들이 박물관 개혁의 필연적 계기이자 이유는 될 수 있어도, 사원으로서의 박물관이 수행하고 있는, 보편 타당하고 객관적인 인식의 모델을 제공하는 근본적 기능 자체를 훼손시켜서는 안 된다고 보았던 것이다.

III. 박물관 행동주의의 계보학적 갈래들

1. ‘신박물관학운동’에서 ‘사회적 박물관학(sociomuseology)’으로: 포럼 의 내부화 또는 행동주의의 활성화

추측컨대, 캐머런이 미국박물관협회 회의장에서 만났던 비판적 예술가들은 1960년대 후반 반전운동, 인권운동, 학생운동, 여성운동, 반문화운동 등이 격렬하게 벌어지는 와중에 ‘미술가·작가 항의(Artists and Writers Protest)’,

‘미술가항의위원회(Artists Protest Committee)’, ‘미술노동자연합(Art Workers Coalition)’, ‘게릴라미술행동집단(Guerilla Art Action Group)’ 등의 단체를 결성하고 활동했던 이들일 것이다. 당시의 정치적 상황 및 시민운동과 긴밀하게 호흡하고 있던 미국의 미니멀리즘 및 개념미술 작가들은 기성 제도 전반에 대한 정치적 비판을 예술적 실천(성명서 발표, 예술작품의 제작 등)의 중요한 요소로 간주하는 ‘예술행동(art activism)’을 본격화한 주역들이었다. 또한 이들은 사회 전반의 기성 제도와 미술계 내의 제도가 불가분의 관계에 있다는 인식을 바탕으로, 미술제도들의 구조적 문제점을 폭로하고 비판하는 ‘제도비판(institutional critique)’을 활성화시켰다.¹⁵ 특히 미술노동자연합은 1969년 4월에 뉴욕 시각예술학교(School of Visual Arts)에서 열린 공청회에서 결성된 단체로, 1969년 초부터 1971년까지 뉴욕시의 주요 박물관 정책에 대해, 주로 미술관이 미술가에게 행하는 부당한 대우에 대한 항의시위를 이어갔다. 뿐만 아니라 반전운동이나 인권운동과의 연계 속에서 미술관 휴관, 미술제도 개혁, 미술관의 사회적 역할 수행 등을 요구한 데에서 알 수 있듯이, 그들의 미술제도 비판과 정치적 비판은 불가분의 관계였다.¹⁶ 1971년에 미국박물관협회 회의장에서 캐머런이 목도한 항의 사건은 바로 이 예술행동과 제도비판의 일환이었던 셈이다. 그리고 캐머런은 이 박물관을 표적으로 삼은 행동주의와 박물관의 관계를 ‘포럼’과 ‘사원’으로 구별했다고 볼 수 있다. 즉 캐머런이 포럼을 외부화했던 것은 행동주의의 외부화 내지 는 배제와 다르지 않다고도 볼 수 있는 것이다.

그러나 군부독재 하에서 민주주의 체제를 수립하려는 반독재운동이 격렬하게 벌어지 던 이 시기 라틴 아메리카에서는 산티아고 선언(1972)을 필두로 박물관을 중요한 사회 운동으로 전환시키는 움직임이 등장했다. 1985년에 ‘신박물관학운동’으로 공식화되는 이 움직임은 캐머런이 주창했던 포럼을 박물관과 구별해서 별개의 장소에 설정하는 것이 아니라, 오히려 양자를 적극적으로 통합시킴으로써 포럼을 박물관을 규정하는 중심으로 가져왔다. 산티아고 선언은 1972년에 유네스코 라틴아메리카지부가 칠레 산티아고에서 개최한 좌담회 ‘오늘날 라틴 아메리카에서의 박물관의 역할’에서 도출된 것으로서, ‘통합적 박물관(integral museum)’이라는 새로운 박물관상을 제시했다. ‘통합적 박물관’은 박물관이 고립된 제도가 아니라 사회의 통합적인 한 부분으로서 사회에 봉사하는 제도임을 명확히 하고, 박물관이 현재의 문제를 중심으로 과거와 현재를 연결시키고 현재 진행 중인 사회의 구조적 변화에 참여(engagement)하여 변화를 촉발시켜야 한다고 규정했다. 무엇보다 박물관이 속한 공동체들(communities)의 사회 참여 내지는 사회적 행동에 기여하는 데에서 박물관의 사회적 역할을 찾았다. 즉, 박물관은 소장품의 수집과 보존에 기반한 전통적 박물관의 역할을 넘어서, 공동체 교육이라는 역할을 중심으로 공동체가 직면한 구체적인 현실문제들을 해결하는, 사회변화와 공동체 발전의 도구이자 이를 위한 행동의 수단으로 인식되었다. 그럼으로써 박물관의 전문인력이나 연구자들은 자연스럽게 정치적·사회적 주체이자 활동가로서 재규정되었다.¹⁷

이와 같은 산티아고 선언의 정신은 1984년 캐나다 퀘벡에서 개최된 ‘제1회 국제 에코박물관/신박물관학 워크숍’과 1985년 포르투갈 리스본에서 개최된 ‘제2회

국제 신박물관학 워크숍'을 토대로 '국제신박물관학운동(International movement for a new Museology, MINOM-ICOM)'이라는 국제적인 조직을 탄생시켰다. MINOM-ICOM은 지속적인 논의와 실천을 통해 '통합적 박물관'이라는 이념을 발전시켜 나아갔다. 박물관을 사회의 한 부분으로 규정한 '통합적 박물관'은 박물관이 고립된 존재가 아니라 정치, 경제, 사회, 문화 전반의 이슈들과 긴밀하게 연계되어 있음을 강조하면서 박물관학을 학제간(interdisciplinary) 연구로 재정립했을 뿐 아니라, 이러한 관점에서 전시와 같은 박물관의 활동을 하나의 완결된 것이 아닌, 공동체와의 지속적인 소통(communication) 및 집단적 협업 와중에 있는, 미완의, 유동적, 논쟁적인 과정(process)으로 간주했다. 이 '통합적 박물관'의 이념은 21세기 들어 '사회적 박물관학(Sociomuseology)'으로 전개되고 있는데, 이는 박물관(학)을 사회적·경제적 포용성(inclusion)에 뿌리를 둔 지속가능한 발전의 도구 또는 자원으로 보자는 것이다.¹⁸⁾ 이처럼 철저히 박물관을 사회적 도구나 수단으로 간주하는 '사회적 박물관학'의 관점은 다음과 같은 의미를 적극적으로 표방하는 것이었다.

박물관의 가치는 그 자체에 내재한 것이 아니다. 오히려 박물관이 속한 사회와 공동체에 의해 결정된다. 박물관의 소장품은 사회적 요구에 의해 구성된다. 따라서 박물관은 인종주의 및 다양한 폭력들과 싸우고, 환경을 보호하고, 교육 기회와 직업 훈련을 보장하는 등, 중요한 사회문제들을 다루면서, 지역 공동체 및 도시 전체의 삶의 질 향상과 이익 증대를 위해 도움이 되어야 한다. ...또한 박물관은 폭력에 대항해 싸우고 지역 주민과 공공기관 사이의 중재자 역할을 한다.¹⁹⁾

MINOM-ICOM의 회장인 파울라 아쐬샤오 도스 산토스(Paula Assunção dos Santos), 부회장인 마리오 차가스(Mario Chagas) 등은 2013년에 리우 데 자네이루에서 개최된 제15회 MINOM-ICOM 국제학술대회 및 리우 선언에 관해 소개하며 위와 같이 박물관을 규정했다. 박물관의 가치와 역할을 모두 그것이 속한 구체적이고 특정한 사회와 공동체에서 구하는 입장은 사원으로서의 박물관, 즉 개개인의 사적 인식을 비취보는 보편타당하고 객관적인 인식의 모델을 제공해주는 권위 있는 기관의 위상과 분명 구별된다. 이들이 박물관 관람객을 일반 대중(the public)이 아니라 이해당사자(stakeholder)로 규정하는 데에서 알 수 있듯이, 박물관은 특정한 이해당사자 또는 공동체의 사회적 요구에 부응해 그들이 직면한 특정한 사회문제를 해결하고자 행동하는 주체로 재규정된 것이다. '사회적 박물관학'에 동참하는 박물관은 사회적 불평등을 줄이는 '독립적인 사회운동'을 지향하는 만큼, 기성의 지배적인 인구계층이 아니라 그로부터 소외되어 온 사회적 소수자나 약자의 편에 스스로를 위치시켰던 것이다.

가령, '사회적 박물관학'의 대표적 사례로 꼽히는 브라질의 반데라스 박물관(Bandeiras Museum)은 이전에 관청사 및 감옥으로 사용되던 건물에 자리를 잡고, 감옥이었던 시절의 기억을 비판적으로 다루면서 인종차별과 동성애혐오증에

강력하게 반대하는 활동을 펼쳤다. 그 연장선상에서 반데라스 박물관은 다양한 인종적 배경을 가진 사람들을 통합시키는 프로그램을 개발하기도 하고, 박물관 직원 채용 시에는 전과자를 우대했다. 이러한 급진적인 입장과 운영 프로그램은 지방 정부의 반대에 부딪히고 갈등을 초래했는데, 이는 사회적 박물관이 “공동체와의 연대(solidarity)”를 가장 우선해야 할 윤리적 원칙으로 삼았기 때문이라 할 수 있다.²⁰⁾ 설사 박물관의 설립 및 운영 주체가 국가나 지방 정부라 하더라도, 이러한 '공동체와의 연대' 원칙이 우선된다면, 박물관은 또 하나의 이해당사자(stakeholder)인 정부의 이해관계와 충돌할 소지를 내포할 수밖에 없다. '사회적 박물관학'이 스스로를 '독립적인 사회운동'으로서 규정한 것은 이러한 정부기관과의 관계설정에서 독립성 내지는 자율성이 확보되어야만 '공동체와의 연대' 원칙이 실현될 수 있다는 문제의식에서였다. 그리고 바로 이 지점으로부터 MINOM-ICOM의 리우 선언(2013)이 새롭게 만들어졌던 것이다.

리우 선언은 산티아고 선언 및 퀘벡 선언을 계승함을 밝히면서 '사회적 박물관학'의 자장에 포괄되는 사회적 박물관(social museums), 공동체 박물관(community museums), 에코 뮤지엄(ecomuseums) 등이 기성의 권위나 정부기관의 허락을 구할 필요 없이 자율적으로 공동체의 기억, 감정, 사상, 갈등 등의 문제를 다룰 수 있어야 함을 강조했다. 여기에는 전통적 박물관이 국가의 정치적, 이데올로기적, 경제적 통치수단으로 봉사해왔다는 인식이 전제되어 있다. 이제 캐머런이 말한 사원으로서의 박물관은 더 이상 유효하지 않으며, 오히려 폭력적·억압적인 국가의 통치수단으로 재규정되었다. 따라서 박물관의 새로운 소명은 국가에 의한 폭력과 억압의 기억들을 해방적 관점에서 연구하고 이를 사회적으로 공유하여, 궁극적으로는 사회를 변화시키는 일이다. 리우 선언은 이러한 박물관의 소명이 기존의 권력구조에 반대하는 정치적인 것임을 공언했다. '정치적'이라 함은, 모든 사회적 억압으로부터의 해방이라는 기치 하에 박물관을 중립성으로부터 해방시키고, 억압과 폭력의 경험 및 기억을 가진 특정한 이해당사자의 입장에 서서 박물관의 행동주의를 활성화시키려는 의지의 표명이었다.²¹⁾

2. 큐레이터의 행동주의에서 박물관 행동주의로: 박물관의 독립성을 위하여

한편 지금까지 박물관의 행동주의에 관한 논의 및 실천은 주로 큐레이터의 행동주의에 초점을 맞추어 전개되어 왔다. 최근에 카일리 메사지(Kylie Message)는 박물관과 사회적 행동주의(social activism)의 '관계'를 논하는 저서(2013)에서, 큐레이터의 행동주의(curatorial activism)와 그 산물인 전시를 중심으로 박물관이 사회적 변화를 촉발하는 사회개혁운동의 주체였음을 역사적으로 기술했다.²²⁾ 양은희(2013.6)도 1960년대부터 등장한 예술가들의 '제도비판'을 계승해서 1990년대에 등장한 큐레이터들의 '신제도주의' 내지는 '비판적 큐레이팅'을 분석했다. 이 역시 신자유주의에 대항해 미술관의 공공성 내지는 사회적 책임을 강조하면서 미술제도를 내부로부터 변화시키려는 큐레이팅의 실천이 관객 또는 공동체와 연대해 사회를 변화시키는 정치적 실천까지를 포괄하는 것이었음을 보여주었다.²³⁾

그러나 박물관의 전시로 집약되는 큐레이터의 행동주의는 ‘전시 취소’라는 박물관의 최종적인 결정에 의해 좌절되는 일들이 적지 않았다. 그 유명한 사례 중 하나가 1990년대에 스미소니언의 항공우주박물관에서 개최 예정이었던 에놀라 게이(Enola Gay) 전시이다. 크리스토퍼 콜럼버스의 아메리카 대륙 발견 500주년이 되는 1992년은 미국의 식민역사에 관한 비판적 논쟁들이 활발하게 벌어지던 때였다. 이 해에 스미소니언의 역사 부문 큐레이터들은 원폭투하 50주년이 되는 1995년에 항공우주박물관에서 히로시마에 원폭을 투하한 폭격기 에놀라 게이를 중심으로 한 전시를 준비하고 있었다. <마지막 명령: 원자폭탄과 제2차 세계대전의 종식>이라는 제목 하에 큐레이터들은 트루먼 정부 내에서 원폭투하와 관련된 논의들이 어떻게 이루어졌는지를 소개하면서 원폭투하의 이유를 밝히고, 원폭이 투하된 히로시마의 참상을 전시함으로써, 원폭투하의 결정이 지니는 도덕적, 정치적 의미를 전면적으로 질문에 부치고자 했다. 이러한 계획에 대해 미국 퇴역군인 단체들이 전쟁의 가해자(일본)를 희생자로 인식케 할 우려가 있다는 입장에서 격렬한 반대운동을 펼쳤고, 1994년 말 대통령선거가 끝난 직후 미국 의회(상원)에서는 이 전시계획안이 수정주의적, 편향적, 모욕적이라는 만장일치의 결의안을 통과시키면서 박물관 측에 청문회 개최를 통보해 압력을 가했다. 이러한 정치적 압력에 의해 큐레이터들은 전시 시나리오를 수정하기도 했으나, 결국 1995년 1월, 1994년에 스미소니언재단의 신임 관장으로 취임한 I. 마이클 헤이먼(Ira Michael Hayman)이 전시 취소에 동의했다. 이와 같은 논란의 과정에서 다수의 역사학자들과 역사단체들은 전시에 대한 ‘검열’에 반대하는 서명운동을 펼쳤으며, 전시가 취소된 후에는 ‘역사적 주제를 다루는 박물관 전시의 기준’이라는 제목의 성명서를 발표했다. 성명서는 역사적 주제를 다루는 전시는 불가피하게 역사에 대한 ‘해석’을 필요로 한다는 점, 그러므로 전시를 억압하거나 무비판적 관점을 강요하는 시도들에 반대한다는 입장을 밝히면서, 박물관의 큐레이터들은 상충하는 관점들이 존재한다는 사실을 인정하고, 경영진은 이러한 전시를 보호해 줄 것을 촉구했다.²⁴

당시 역사단체들의 성명에서 알 수 있듯이, 박물관 전시를 두고 벌어진 역사해석의 격렬한 논쟁들, 즉 ‘역사전쟁’ 속에서 큐레이터의 비판적인 해석 또는 행동주의로서의 전시기획은 결과적으로 박물관의 최종적인 의사결정권자들에 의해서 취소 혹은 좌절되 었던 것이다. 이는 역사전쟁과 나란히 전개되었던 ‘문화전쟁’에서도 마찬가지였다. 가령, 미국에서의 문화전쟁은, 안드레아스 시라노(Andreas Sirano)나 로버트 메이플소프(Robert Mapleson) 등의 전시가 미국국립예술기금(National Endowment for Arts, NEA)의 지원 을 받아 공공 미술관에서 개최되는 것에 반대하는 보수단체들의 시위와 이들을 정치적 기반으로 삼는 국회의원들의 지원금 삭감 압력 등으로 인해 결국 취소되고 검열과 표 현의 자유에 관한 격렬한 논쟁들이 이어지는 양상을 보였다.²⁵ MINOM-ICOM의 리우 선언에서 제기되었던 박물관의 독립성 내지는 자율성이 보장되지 않는 한, 큐레이터의 비판적인 해석이나 행동주의로서의 전시기획은 취소 혹은 좌절될 수 있는 취약한 것이 었던 셈이다.

더구나 박물관의 전시에 대한 이런식의 대중적, 정치적 논쟁들은 현재까지도 세계 곳곳에서 끊임없이 간헐적으로 벌어지는 일이 되어버렸다. 그 복합적인 원인이나 배경을 몇 마디로 단언하는 것은 곤란하다. 다만 한 가지 확실한 것은 박물관이 이러한 역사전쟁이나 문화전쟁의 직접적인 전쟁터 또는 대상이 되는 경험들을 거치면서, 관람객을 하나의 동질적(homogeneous) 집단으로 상정하는 오래된 허구로부터 벗어나려는 노력을 본격화했다는 것이다. 2007년, 빈에서 개최된 국제근대미술관협의회(International Committee for Museums and Collections of Modern Art, CIMAM) 학술대회는 한 세션을 ‘공론장의 일부로서의 박물관과 관람객(The Museum as Part of the Public Spheres, and Its Audiences)’이라는 주제에 할애했다. 이 세션의 기획의도에 관해 사빈 브라이트비저(Sabine Breitweiser)는 다음과 같이 말했다.

박물관은 전통적으로 두 가지 방식으로 부르주아 공론장으로 기능했다. 하나는 [부르주아라는] 특정한 관람객을 위한 포럼으로서, 또 하나는 대규모의 동질적 대중이라는 허구를 생산하는 데 관여하는 담론의 형성물로서. 그러나 단 하나의 공론장이라는 생각은 매우 다양한 방식으로 상호 관계를 맺는 복수의 이질적인 대중들이 공존한다는 생각으로 대체되었다. 예술의 공론장은 담론의 자기참조에 의해 만들어진 (자율적이진 않더라도) 특수한 사회체계 중 하나이지만, 그 자체로 매우 이종교배적(heterogeneous)이다. 미술관들은 어떻게 대중들뿐 아니라 그에 대립하는 대중들 (counter-publics)과 관계를 맺을 것인가? ... 여기에서 나는 샹탈 무페(Chantal Mouffe)의 제안대로 공론장을 미적 전략들이 정치적 개입으로 간주되는 하나의 영역으로 받아들이고자 한다.²⁶

박물관을 복수의 이질적인 담론들이 경합하는 공론장의 일부로 인식한다는 것은 박물관이 더 이상 모든 관람객들로부터 동의나 지지를 얻을 수 없음을 인정하는 것이고, 그렇기 때문에 필연적으로 논쟁적인 상황에 직면할 수밖에 없는 현실을 직시하는 것이다. 그렇다면 이제 박물관은 부르주아와 같은 특정계급의 입장이나 해석을 대규모의 동질적인 대중들의 입장인 양 일반화하는 것이 아니라, 오히려 그 특정한 지배계급의 입장이나 해석을 질문에 부치고 상대화하면서 사회적으로 지배적인 역사관이나 예술관을 재구성하는 담론적 실천에 ‘정치적으로 개입하는’ 전략을 취해야 한다. 이와 같은 인식은 그간에 박물관이 수행해온 ‘해석’이 특정한 대중=관람객의 입장을 일반적인 것으로 가공하여 또 다른 대중=관람객의 배제나 억압을 정당화해 왔음을 반성하고, 그 과정에서 고수해온 박물관의 ‘중립성(neutrality)’을 폐기하는 담론과 실천을 추동해냈다. 특히나 박물관의 중립성에 대한 반성적 논의들이 전시와 같은 특정한 부문에 국한되지 않고 통합적인 박물관학(museology) 차원에서 국제적으로 확산됨으로써, 비로소 박물관 행동주의(museum activism)라는 새로운 국면이 도래했던 것이다. 여기에서 강조하고 싶은 것은 이 박물관 행동주의가 외부의 압력으로부터 자율적이고 독립적인 의사결정 시스템을 동반해야만 한다는 사실이다. 즉 박물관 행동주의는 박물관의 사회운동이나 정치적 개입이라는 측면뿐 아니라, 박물관의 사회적, 정치적

위상을 보다 강화시키는 운동으로서도 중요한 의미를 갖는 것이었다. '박물관 행동주의'는 비판적인 큐레이터의 행동주의가 박물관의 행정적·경영적 차원에서의 방어적 결정(외부의 정치적 비판이나 압력에 의해 강제되는 '전시 취소'의 행정 조치)과 상충하는, 이른바 내적 균열을 극복하는 하나의 방법이라 할 수 있다. 지금까지 박물관과 행동주의의 관계는 통상 박물관을 대상으로 외부로부터의 예술행동이나 사회 적 운동이 전개되는 상황, 내지는 박물관의 큐레이터라는 특정 주체의 실천영역, 즉 전 시의 행동주의라는 차원에서 논의되어 왔다. 이에 반해, 박물관 행동주의는 박물관이라는 통합적 주체가 행동주의의 실행자로 전면화하는 국면, 다시 말해 박물관의 개별적인 물적, 인적 자원들 또는 개개의 프로그램이나 활동에 국한되지 않고 이 모두를 총체적, 유기적으로 아우르는 존재로서의 박물관이 행동주의의 주체, 즉 액티비스트로서 부상하는 상황을 포착하는 데 유용한 개념이 될 수 있다. 또한 기존에는 박물관의 경영과 큐레이터의 전시가 대립하는 자기분열적인 상황을 큐레이터의 전시를 억압하거나 통제하는 방식의 '검열'을 통해서 해소해 왔다고 한다면, 박물관 행동주의는 큐레이터가 전시영역에서 시도해왔던 행동주의를 박물관 차원에서 확장적으로 내면화하고 적극적인 생존전략 내지는 존재이유로 채택하는 방식을 취한 것 이라 할 수 있다. 이는 박물관 행동주의가 전통적으로 박물관이 고수해온 '중립성'을 비판적으로 극복하려는 시도, 즉 근대적 박물관이 수집, 보존, 연구, 전시, 교육 등의 활동을 통해서 생산하고 유통시키는 지식이 학문적 객관성에 기반한, 중립적이고 보편타당한 것이라는 관념에 대한 비판을 중요한 원동력으로 삼고 있기 때문이다. 나아가 앞서 소개한 머릿의 글 '위험한 시대의 박물관'(2014)에서는 이 중립성의 폐기라는 윤리적 선택이 곧 활동가(activist)로서의 박물관을 규정하는 중요한 요건임을 주장하는데, 이는 인류가 '위험한 시대'를 살고 있다는 인식으로 인해 필연적인 선택이 된다. 즉, 박물관은 이 위기의 시대에 특정 가치를 옹호한다는 혐의를 두려워해서 중립성을 고수하며 우리 사회와 동료 시민들이 당면하고 있는 끔찍한 위기들로부터 한 걸음 물러나 방관해서는 안 되며, 우리 삶에 가해지는 사회적·환경적 위협에 적극 개입하는 활동가가 되어야 한다는 것이다.²⁷

3. 위장된 중립성을 넘어 인권(human rights)으로: 보편적 가치에 기반한 박물관 윤리의 재구성

대영박물관장을 역임한 하르트비그 피셔(Hartwig Fisher)는 독일 드레스덴주립미술관(Dresden State Art Collections) 관장이었던 2014년 12월, 프로젝터를 사용해서 미술관 외벽에 “모두를 위한 드레스덴”이라는 문구를 비추고, “드레스덴주립미술관. 5대륙에서 온 작품들. 외국인들로 가득한 집. 작센 주정부의 자랑.”이라 적힌 현수막을 함께 설치했다. 그리고는 지역 주민들과 난민들에게 미술관에 “친구를 만나러 오세요.”라는 내용의 초대장을 보냈다. 이는 독일에서 격화되어만 가는 반이민·반이슬람의 폭력행위에 대한 미술관 차원의 대응이었다.²⁸ 특히 드레스덴은 독일 내에서도 '유럽의 이슬람화를 반대하는 애국적 유럽인들(PEGIDA)'이나 '독일을 위한 대안(AFD)'과 같은 극우단체들의 활동이 가장 활발한 곳이다. 그런만큼 극우주의자들에

반대하는 활동 역시 강한 곳이기도 하다. 이러한 드레스덴의 논쟁적인 정치 지형 내에서 피셔 관장은 반이민 및 반이슬람 폭력 행위에 반대하는 입장에서 미술관을 화해와 만남의 장소로 공연했던 것이다. 심지어 작센 주정부가 자랑하는 이 미술관의 소장품들이 세계 각지의 문화권으로부터 유래한 '외국인들'임을 강조하며, 이러한 '외국인들'에 기반해 성립된 미술관의 정체성을 드레스덴이 이민 및 이슬람에 대해 포용적인(inclusive) 지역 정체성을 지향해야만 하는 근거로 삼았던 것이다. 여기에서 알 수 있듯이, 박물관 행동주의는 국가나 특정 지역 단위에 국한된 윤리적 선택이 아니라, 전 인류의 차원으로 확장된 윤리적 선택을 지지한다. 그리고 이 국적 불문의 보편적인 인간의 권리, 즉 인권(human rights)이야말로 박물관의 중립성을 대체하는 강력한 가치라 할 수 있다.

2015년, 국립리버풀박물관장이자 영국박물관협회(Museum Association) 이사장이었던 데이빗 플레밍(D. Fleming)은 「인권활동가로서의 박물관」이라는 제목의 글을 ICOM News)에 기고했다. 그는 박물관을 역사적인 과거나 엘리트주의적 예술만 다루는 '중립적' 장소로 간주하는 것은 시대에 뒤쳐진, 이미 쇠퇴한 시각이라 지적했다. 그는 “우리가 힘있는 자와 힘없는 자의 싸움을 방관하는 것은 힘 있는 자의 편을 드는 것과 같다. 우리는 중립으로 남을 수 없다.”는 그래피티 작가 뱅크시(Banksy)의 말을 인용하면서, 박물관의 '위장된 중립성(disguised neutrality)'이나 입장 없음이 오히려 관람객을 오도할 수 있어 위험하다고 강조했다. 그는 이미 다수의 박물관이 가까운 과거나 현재 세계의 논쟁적이고 윤리적인 문제를 다루는 데 참여하고 있음을 환기시키면서, 박물관이 '인권활동가(human right actors)'로 거듭나야 함을 역설했다.²⁹

그가 관장을 역임한 국립리버풀박물관의 국제노예박물관(2007년 개관)³⁰은 영국의 노예무역 폐지 50주년을 기념/기억하기 위해 설립되었고, “노예가 된 사람들의 말해 지지 않은 이야기들을 듣고, 과거와 현재의 노예에 대해 배우는 박물관”을 표방하고 있다. 이 박물관은 '인권활동가'라는 정체성을 실현하기 위하여 국제적인 NGO들과 협력해서 전시를 기획, 운영하는 특징을 보여준다. 전시는 곧 인권운동의 일부이며, 이러한 협업을 통해서 박물관은 인권운동을 하는 국제적인 NGO들과의 네트워크를 구축해 나아간다. 그리고 박물관 홈페이지는 박물관 관람객들에게 세계적인 인권문제와 이를 해결하고자 하는 인권운동에 대한 정보를 제공하고, 인권운동에 적극적으로 동참하는 여러 방법을 권장하는 등, 실질적인 인권운동의 플랫폼으로서 기능하고 있다.³¹

플레밍은 2010년에 국제인권박물관연합(Federation of International Human Rights Museums, FIHRM)을 설립했다. 국제박물관협의회(ICOM)의 연계 조직이기도 한 이 기구는 인권이라는 보편적인 가치를 주축으로 한 박물관 행동주의가 국제적인 연대를 주요한 전략으로 삼고 있음을 다시 한 번 확인시켜 준다. 국제노예박물관과 같은 개별 인권박물관이 박물관과 사회적 운동 사이의 국제 연대를 활동 기반으로 삼는 데에서 그치지 않고, 세계 각지의 다양한 인권문제를 다루는 박물관들이 상호 연대함으로써 박물관 행동주의의 조직적인 활성화 및 확산을 꾀하고 있는 셈이다. 이 연합은 정치적으로 민감하고 논쟁적인 인권문제들, 특히 노예무역, 홀로코스트 및 대량학살, 원주민 학살, 인종차별 등과 같은 문제들에 개입하는

박물관들의 활동을 증진시키고, 인권문제에 대한 보다 우호적 관심과 새로운 인식을 사회적으로 공유하고자 만들어졌다. 이를 위해서 FIHRM은 전통적인 박물관의 중립성을 벗고, 박물관의 역할을 인권침해에 반대하는 행동주의적 실천(active campaigning)과 적극적으로 연계시키려고 노력한다. 이처럼 FIHRM이 전지구적 차원의 인권보장 및 인권의식의 향상을 지향하는 만큼, 또한 태생적으로 인권박물관들이 보다 논쟁적이고 정치적 부담이 큰 인권문제를 다루는 까닭에, 집단적 차원의 활동과 국제적인 연대는 절실할 수밖에 없다. 따라서 이 연합은 인권문제를 개선하기 위해 싸우고 있는 박물관이라면, 그 규모나 자료 형태, 소장품의 규모, 전문분야나 주제 등에 특별한 제한을 두지 않고 참여를 독려하고 있다.³²

나아가 영국박물관협회의 미션과 비전, 그리고 지향하는 가치에서도 이와 같은 박물관 행동주의가 그대로 녹아들어 있음을 확인할 수 있다.³³ 현재 영국박물관협회장인 샤론 힐(Sharon Heal)도 협회의 블로그를 통해 지속적으로 이러한 박물관 행동주의의 윤리적 입장을 강조하고 있다. 힐은 “윤리적 접근은 박물관이 중립적이지 않음을 인식하는 것이다. 그리고 어떤 역사에 대해서 어떻게 해석할 것인가 역시 특정한 입장을 지지하는 일임을 인식하는 것이다”³⁴라고 말한다. 그가 말하는 ‘윤리적 접근’은 “수집과 보존을 넘어서는” 박물관의 사회적 역할을 뜻하며, “불관용의 시대(age of intolerance)”라는 위기적 현재 속에서 전보다 더욱 강력하게 요청되고 있는 것이다. 보다 구체적으로 그는 박물관에 요구되는 윤리적 태도로 공감(empathy), 용기(bravery), 열정(passion)과 함께 행동주의(activism)를 꼽았다. 그에게 행동주의는 “우리가 현재의 사회적 조건 속에서 행복하지 않고 변화를 기대한다면 필수적”인 것이자, “이 지구에 살기 위해 지불해야 하는 임대료(rent)”와 같은 것이다.³⁵

‘중립성’은 전근대적인 왕권으로부터 근대적인 국민국가로 전환하는 과정에서 왕실이나 귀족의 특권적인 소장품을 어떻게 국민 일반의 문화적 유산으로 재정립할 것인가라는 문제의식의 소산이었다. 애초에 지배계급 소유의 찬란한 소장품을 생산하는데 폭력적으로 동원되었던 이들을 그러한 문화유산의 민주적인 소유권자로 재규정하는 작업은 당연히 그 소장품들이 탄생하게 된 폭력적 기원을 은폐하고서야 비로소 성립 가능한 것일 수밖에 없다. 나아가, 유서 깊은 근대적 박물관·미술관의 성립은 제국주의의 역사와 함께 진행되었고, 이민족이나 타국의 유물들을 약탈하는 또 다른 폭력적 과정을 수반했다. 따라서 이름만 대면 알 수 있는 각국의 대표적인 근대적 박물관·미술관의 거대한 소장품들은 이러한 폭력적인 근대국가의 역사적 기원을 은폐하고 망각하게 하는 문화적 장치였던 셈이다. 박물관 행동주의가 무엇보다도 박물관·미술관의 ‘윤리’ 문제에 천착하는 것은 바로 이 소장품의 어두운 기원을 외면하지 않고 똑바로 직시하며, 그로부터 ‘중립성’이 폭력적 기원을 은폐해온 고도의 허구이자 이데올로기임을 폭로하고 사망선고를 내리고자 하는 것이다. 대신에 근대 국민국가에서 은폐되거나 억압되었던 역사적 기억들, 국민으로도 호명되지 못했던 소외되고 침묵하고 주체들을 ‘인권’이라는 가치개념을 통해서 이 ‘중립성’의 영역에 호출하고 불러들임으로써 박물관·미술관의 윤리를 새롭게 구성하고자 하는 노력을 기울이고 있는 것이다. 중요한 점은 이들의 이러한 ‘인권’ 개념이 단순히 근대 국민국가의 부정한 과거만을 상대로 하는 것이 아니라는

점이다. 근대 국민국가체제가 글로벌한 차원에서 여전히 억압과 약탈, 착취와 지배를 현재진행형으로 재생산하고 있다는 점에서, ‘인권’이라는 박물관·미술관의 윤리는 박물관·미술관의 현재적, 나아가 미래적 존재방식에 관한 근본적 전환을 요구하는 것이다. 그리고 이를 위해 현재적 개입의 실천방식인 박물관 행동주의가 필연적으로 요청될 수밖에 없는 것이다.

이렇게 본다면, 박물관 행동주의는 기존의 근대적 박물관·미술관이 정립해온 수집, 전시, 해석 등의 실천방식을 비판적으로 해체하고 재구성하는 전략을 취하는 게 당연하다. 박물관 행동주의의 열성적 주창자인 힐은 홈리스 박물관(Museum of Homelessness)에서 이상적인 박물관 행동주의의 모습을 발견하고, 이를 박물관의 미래라고 단언한다.³⁶ 2017년에 시작된 홈리스 박물관은 통상적인 의미의 박물관 건물을 가지고 있지 않다. 홈리스 문제에 대한 예술적, 문화적, 역사적 접근을 통해 현재의 홈리스 문제를 개선하고자 하는 사람들의 모임(community), 다양한 외부의 파트너들과 협력하여 개최하는 홈리스 주제의 공공 프로그램들, 그리고 이러한 커뮤니티 및 그 활동을 알리고 소통하는 플랫폼인 인터넷 홈페이지가 홈리스 박물관의 실체를 구성하는 전부이다. 박물관 건물을 박물관의 성립 조건이자 그 자체로 간주하는 시각에서 본다면, 이 박물관은 박물관이 아닐 수도 있다. 그러나 이 박물관은 “홈리스에 관한 연구, 수집, 공공적 개입(public engagement)을 통해 홈리스에 관한 이해, 관용, 새로운 학습방식을 촉진시킨다”는 분명한 목적을 가지고, 대학 부설 연구소 등과 함께 연구활동을 지속하면서 자료들을 수집해 온.오프라인을 통해 공개하고 있으며, 테이트 모던(Tate Modern) 미술관에서 일반 관람객을 대상으로 홈리스 박물관이 주관하는 공공 프로그램을 개최했다. 단 이틀동안 진행된 이 프로그램은 한때 홈리스였던 아티스트 데이빗 토비(David Tovey)가 홈리스 문제를 군인들의 야영생활과 연계시켜 제작한 설치작품 〈군인 이야기(A Soldier’s Story)〉, 그리고 그가 거리에 버려진 옷들을 수집해 기획한 패션쇼 퍼포먼스 〈벤치 위에서 사는 사람(Man on Bench)〉에 더해, 영국 전역에서 보내온 홈리스 관련 사진들의 전시, 토론과 논쟁들로 채워졌다.³⁷

또 다른 실천적 전략은 네덜란드의 반 아베 미술관(Van Abbemuseum)에서 찾아볼 수 있다. 반 아베 미술관은 미술관이 직접 특정한 사회적 이슈나 운동에 관한 메시지를 지속적으로 공론화하고 이에 동참할 것을 권유하는, 기존 사회운동의 방법론을 그대로 따르기 보다는, 미술관의 지식 생산 및 유통 방식에 대한 반성과 그에 대한 대안적인 박물관학을 실천적으로 제시하는 형태로 박물관 자체의 유의미한 변화를 시도하고 있다. 이는 미술관 자체가 그간에 지식생산 및 해석을 독점하고, 특정한 문화엘리트의 예술적 취향을 재생산해 온 권력기구임을 반성한 위에서, 미술관 큐레이팅의 근본적인 전환을 꾀하는 것이다. 이제 미술관 큐레이팅은 미술사적 지식을 번역하여 전달하는 일이 아니 라, 오히려 미술이나 사회에 관한 지식이 전시나 소통방식에 따라 어떻게 다르게 생산 될 수 있는가를 탐구하는 것으로 규정된다. 또한 이 미술관은 전시되는 작품들에 대한 단일한, 단일문화적인 해석을 배제하고, 다문화적이며 혼종적인(hetrogeneous) 해석들을 함께 제공하며, 미술관의 지식생산을 관람객=시민들과 미술관 사이의 공동작업으로 간주한다.³⁸

이러한 맥락에서 반 아베 미술관은 찰스 에셔가 관장으로 부임한 2004년부터 대여 작품이 아닌 미술관 소장품을 가지고 〈플러그 인 투 플레이〉(2006~2008), 〈플레이 반 아베〉(2009~2011) 등 기획전의 실험을 지속적으로 추진해 왔다. 에셔는 미술관 소장품의 재조직화 작업을 1989년의 정치적 격변 및 그 이후에 일어난 미술관의 변화, 즉 미술시장과의 친밀성 증대, 소장품의 지리적 범위 확장, 미술관 건물의 끊임없는 증축 등과 연결시켰다. 이를 통해 에셔는 미술관이 교환가치에 의해 모든 것을 균질화하는 시장의 지배적 논리에 저항하는 입장을 드러내고자 했다. 그는 미술관을 미술시장의 지배논리인 상대주의를 정당화하는 것이 아니라, 오히려 그러한 상대주의에 내포된 중립성의 폭력을 견제할 수 있는 “당파적 역사서술자”로 설정했다. 따라서 반 아베 미술관은 시장가치가 높은 작품의 소장을 지향하지 않고, 문화적 국제주의의 기억 및 지구적 사유의 입장에서 코뮌주의 유산을 현재에 재생하고자 노력했다. 그리고 또 다른 대안적 미래를 상상하기 위하여 주변화되거나 억압되었던 역사를 끊임없이 되돌아보는 것이 지니는 사회적 가치를 강조했다. 이런 관점에서 미술관의 아카이브와 기록물과 소장품은 현재의 전시들이 던지는 질문들 속에 계속해서 소환되고 되살아났다.³⁹⁾

따라서 박물관에 요청되고 있는 활동가로서의 정체성은 단순히 어떤 주제의 전시를 할 것인가라는 문제로 귀결되지 않는다. 박물관이 어떤 지식을, 어떻게 생산하고 공유해야 이 사회를 더 나은 쪽으로 변화시킬 수 있을 것인가라는 보다 근본적이고 거시적인 성찰과 자기쇄신의 노력을 요하는 일이라 할 수 있다.

IV. 나가며

‘박물관 행동주의’는 박물관의 ‘윤리’ 문제를 실천의 중심에 둬으로써 성립한다. 이 윤리는 박물관에 소속된 큐레이터들 또는 학예사들만의 윤리가 아니라, 박물관이 총체적인 기관으로서 추구해야 할 윤리이다. 국제박물관협의회(ICOM)가 제정한 ‘박물관윤리강령’ 또한 이러한 입장에 서있다. 그러나 우리의 〈박물관 및 미술관 진흥법〉은 제6조(박물관·미술관 학예사)의 제5항에서 “학예사는 국제박물관협의회의 윤리 강령과 국제 협약을 지켜야 한다.”고 규정하고 있다. 1999년 2월에 이 법을 전부개정하면서 신설된 제6조에 비로소 ‘박물관 윤리강령’의 준수에 관한 내용이 처음 반영되었으나, 문제는 이 윤리강령을 준수해야 할 주체를 학예사로 한정해 버린 것이다. 1999년 이후 이 법은 수차례 개정되었으나, 여전히 박물관의 윤리 문제는 학예사의 직분으로 남아있을 뿐이다. 따라서 한국의 박물관 제도를 생각하면, 박물관 행동주의 이전에 박물관의 윤리 문제를 어떻게 기관 차원의 윤리로 재정립할 것인가가 선결과제라 할 수 있다. 앞서 살펴본 바와 같이, 큐레이터의 행동주의 또는 비판적인 큐레이팅은 기관 차원의 ‘전시 취소’와 같은 행정처분 내지는 검열에 의해 좌절되어 왔다. 박물관 행동주의의 출현은 이러한 역사적 경험을 바탕으로 박물관의 윤리 문제를 기관 차원의 총체적인 문제로 확장시키고, 큐레이터의 직업적 윤리와 박물관의 경영 차원에서 이루어지는 최종적인 의사결정이 상호충돌하는 딜레마를 해결하는 정책이기도 했다는 점을 상기해 볼 필요가 있다.

또한 이러한 관점에서 주목할 점 중 하나는 세계 곳곳에서 박물관 행동주의를

표방하고 주도하는 박물관에 국립 박물관이 다수 포함된다는 점이다. 어느 나라에서나 국립박물관에 보다 강도 높은 공공성이 요구되는 것은 상식과도 같다. 문제는 이 공공성의 해석에 있을 듯하다. 박물관 차원에서 공공성은 기본적으로 누구나 접근할 수 있는 민주적인 접근성으로부터 출발한다. 우리나라의 경우에도, 접근성의 제고는 국립의 박물관이라면 당연히 수행해야 할 소명으로 간주되며, 이러한 관점에서 문화소외계층에 대한 특례적인 조치들도 수반되고 있다. 그간의 이러한 접근성 제고의 노력들이 통계적으로 성과를 내고 있음은 쉽게 확인할 수 있다. 다만, 공공성이 더 이상 접근성에만 한정되지 않고 보다 확장된 가치들을 요구한다면, 그것도 박물관의 총체적인 실천의 차원에서 내용과 형식을 아우르는 방식으로 윤리의 문제를 요청하고 있다면, 이러한 요청에 박물관은 어떻게 응답해야 할 것인가. 박물관 행동주의는 바로 이러한 사회적 요청에 대한 응답의 방식이라고 보는 것이 타당하다. 즉 일부 박물관의 급진적이거나 돌출적인 실천으로서가 아니라, 끊임없이 제기되는 ‘위기의 시대’라는 진단 속에서 박물관의 사회적 위상과 역할을 부단히 재조정하고 그 존재의미를 확고히 하려는 집체적인 노력으로 봐야 할 것이다. 이러한 노력속에서 다수의 박물관이 근대적 국민국가의 성립과 함께 성장해온 스스로의 역사적 과거를 자성하고, 그 과정에서 박물관이 직간접적으로 억압하고 착취하고 약탈해온 사람들의 입장에서, ‘인권’을 기치로 삼아 지극히 당파적인 윤리, 때로는 국민국가에 반하는 윤리를 미래적 가치로서 제안하고 있다. 국립의 박물관이 지향하는 한층 높은 수준의 공공성은 이제 국가라는 영토주권의 한계를 넘어선 전 인류 차원 또는 전 지구 차원의 인권에서 하나의 윤리적 해법을 도출한 셈이다. 영국의 국립노예박물관이 영국의 노예 무역을 비판하고 성찰하는 데에서 출발해 국내외의 인권운동과 적극적인 연대활동을 벌이는 것은 그 단적인 예일 것이다.

국립의 박물관이 그 설립주체인 국가를 비판하고 그 부정적 역사의 현재성에 문제제기를 하는 입장을 취하는 것은 이율배반처럼 보일 수 있다. 그러나 이를 이율배반으로 받아들이는 것 자체를 질문에 부치는 것이 보다 합당할 수 있다. 공공성이 국가의 전유물이 아니라면, 그 공공성의 실천을 위한 윤리적 입장과 가치, 실천의 방법론은 근대 국민국가의 정당성이나 통치권력을 재생산하는 것으로 수렴될 수 없다. 박물관 행동주의를 관통하고 있는 중요한 관점은 더 나은 사회와 지속가능한 미래를 만들어가는 사회적 실천의 장이나 문제해결의 주체나 단위가 더 이상 국민국가로 약분될 수 없다는 것이다. 오히려 국민국가는 ‘사회적 박물관학’에서처럼 일반 국민들을 억압하는 폭력적 주체이기도 하다. 그러다보니 국립의 박물관이라 하더라도 윤리적 원천을 더 이상 국민 국가가 아니라, 그로부터 억압받거나 희생된 사람들 또는 공동체에서 찾을 수밖에 없다. 이러한 윤리적 입장과 실천을 충실히 수행하기 위해서 요구되는 것은 리우 선언에서 볼 수 있듯이 다름 아닌 박물관의 독립성과 자율성이다. 특히 국가의 소속기관인 국립박물관이라면, 이와 같은 자성과 윤리적 실천의 가장 절실한 요건은 그 내용과 형식 모두에서의 독립적인 운영과 자율적인 결정권이 될 수밖에 없다.

역사적·문화적 유산을 통해 국민국가의 영광을 자랑하는 박물관의 시대는 이미 도전에 직면해 있다. 국민국가의 역사를 영광의 발자취로만 기념해왔던 박물관의 ‘중립성’은 더 이상 미덕이 아니라 비윤리적인 태도로 단죄되고 있다. 박물관의 사회적

가치나 역할에 관한 국제적인 논의들이 지속적으로 활성화되고 있는 것은 바로 이 전통적인 위상이나 가치를 넘어서 대안적 미래에 대한 탐색에 다름 아니다. 박물관 행동주의는 박물관의 미래가 ‘어떠한 사회적 약자의 입장에서 또는 누구의 인권을 위해서 사회에 발언하고 현실에 개입할 것인가’라는 윤리적 질문과의 대면 속에서 구체화될 것임을 예고하는 현재적 징후라고 볼 수 있다.

1 국내에서는 〈박물관 및 미술관 진흥법〉에서와 같이 박물관과 미술관을 구별하여 접근하는 경향이 강하나, 동법에서도 미술관 정의는 박물관에 관한 정의를 바탕으로 미술에 특정되는 자료를 다루는 경우에 한해서 미술관으로 특정하고 있다. 이러한 불안정한 구별은 근대화 과정에서 museum을 번역하고 제도화해온 역사와 불가분의 관계를 지니고 있으며, 현대적인 맥락에서는 미술관에 대한 제도비평과 같은 성찰적·비판적 논의와 실천들이 미술계에서 활발하게 전개되어 왔고, 이에 따른 미술관의 활동이나 기능변화가 국내의 제도화된 미술관 개념과 교호하는 과정 속에서 고착되어온 측면 또한 작용하고 있다 할 수 있다. 그럼에도 본 논문에서 다루고 있는 박물관 행동주의는 이러한 구별을 넘어서는 것이므로, 이 논문에서는 특별한 경우가 아니라면 박물관과 미술관을 구별하지 않고 museum에 상응하는 개념으로 ‘박물관’이라는 용어를 사용해 통칭하기로 한다. (museum의 번역과정에서 박물관/미술관이 분화되는 역사적 맥락에 관해서는 박소현, 2009, 미술의 공공성을 둘러싼 경합의 위상학-일본에서의 미술가/비평가 탄생에 대한 재해석 『한국근현대미술사학』 20, 서울: 한국근현대미술사학회, 117-134쪽 및 박소현, 2011.6, 신박물관학 이후, 박물관과 사회의 관계론, 『현대미술사연구』 29, 서울: 현대미술사학회, 211쪽 각주 1)을 참고할 것.)

2 ICOM의 사명(missions)은 “국제박물관협의회는 사회와 그 발전을 위해 일한다. 국제박물관협의회는 문화적 산물들의 보존과 보호를 위해 조직되었다.”라는 문장으로 시작된다(http://icom.museum/the-organisation/icom-missions/, accessed dt. Oct. 9, 2017).

3 Low, Theodore, 1942, What is a Museum?, Anderson, Gail(ed), 2004, *Reinventing the Museum: Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*, London, New York, Toronto, Oxford: A Division of Rowman & Littlefield Publishers, INC., p. 30.

4 박소현, 2016, 「위기의 시대와 미술관의 또 다른 미래: 뮤지엄 액티비즘(museum activism)을 중심으로」, 『미술관인포메틱스 심포지엄II: 해석과 확산』 자료집, 서울: 국립현대미술관, 36-37쪽.

5 Should museums be activists?, April 2017, *MuseumNext*, https://www.museumnext.com/2017/04/should-museums-be-activists/ accessed dt. Oct. 11, 2017.

6 이와 관련한 국내에서의 논의로는 다음의 발표들이 있다. 박소현, 2016, 앞의 글; 제트 샌달, 2016, 「기조 발표 I 21세기 박물관에 대한 지속가능한 정의」, 『2017 영월국제박물관포럼: 지역사회 상생과 박물관의 미래상』자료집, 영월군&영월국제박물관포럼조직위원회, 11-19쪽.

7 이반 카프(Ivan Karp)는 기성의 사회질서에 도전하는 “급진적 목적을 위해 박물관이라는 이름과 그에 관한 지식을 비판적으로 전용하는” 새로운 박물관의 사례들을 ‘전술적 박물관학’이라는 유형으로 개념화한 바있다(Buntinx, Gustavo & Karp, Ivan, 2006, *Tactical Museologies*, Karp, Ivan(ed), Museum Frictions: Public cultures/global transformations, Durham, NC: Duke University Press, pp. 208-213.).

8 이러한 학술연구의 사례로는 다음의 논문들을 꼽을 수 있다. Bartlett, Alison & Henderson, Margaret, 2013, The Australian women's movement goes to the museum: The ‘culture of Australian feminist activism, 1970-1990’ project, *Women's Studies International Forum* 37, pp. 85-94; Haynes, Racheal & Pedersen, Courtney, 2016, Acting Out: performing feminisms in the contemporary art museum, *Journal of Australian Studies* 40(2), pp. 203-214; Tai, Eika, 2016, Museum Activism against Military Sexual Slavery, *Museum Anthropology Vol. 39, Iss. 1*, pp. 35-47.

9 Merritt, Elizabeth, June 24, 2014, Museums in a Dangerous Time, *Center for the Future of Museums Blog*, http://futureofmuseums.blogspot.kr/2014/06/museums-in-dangerous-time.html accessed dt. Oct. 11, 2017. (박소현, 2016, 앞의 글, 44-45쪽에서 재인용.)

10 가령, 1941년에 미국박물관협회의 의사결정권자들 및 박물관장들이 다음과 같은 4가지 지침을 결의했던 것은 그 대표적인 사례로 볼 수 있다. “첫째, 미국의 박물관들은 현재의 전쟁기간 동안 이 나라의 국민들에게 최선을 다해 봉사할 준비가 되어 있다. 둘째, 미국의 박물관들은 정신적 재충전을 필요로 하는 모든 국민들에게 항상 문을 열어둘 것이다. 셋째, 미국의 박물관들은 공동체의 지속적인 재정적 도움을 통해서 그 영역과 다양성을 확장시킬 것이다. 넷째, 미국의 박물관들은 과거를 비추고 현재를 생동케 하는 영감의 원천이 될 것이며, 승전에 관건이 되는 국민정신을 강화시킬 것이다.”(op.cit. Low, Theodore, 1942, pp. 30-31.).

11 Cameron, Duncan F., 1971, The Museum, a Temple or the Forum, *Reinventing the Museum: Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*, pp. 61-67.

12 여기에서 박물관을 ‘박물관으로서’ 개혁한다는 것은 구체적으로 “[박물관이 소장, 연구, 해석한] 현실의 구조화된 샘플이 개개인의 현실인식을 비교해 볼 수 있는 객관적인 모델로서 활용되는” 본연의 사회적 기능을 현재 시대에 맞게 제대로 수행하도록 개혁하는 것을 의미한다.

13 ibid. pp. 68-73.

14 ibid. pp. 68-69.

15 김기수, 2015.12, 「1989년 이후 현대미술’의 담론의 전개양상(1) 개념미술과 비판적 전환」, 『현대미술학 논문집』 19(2), 서울: 현대미술학회, 55-116쪽.

16 보다 자세한 내용은 정무정, 2009.8, 「미니멀리즘과 베트남 전쟁」, 『미술사학』 23, 서울: 한국미술사교육학회, 45-71쪽을 참조.

17 신박물관학운동과 관련한 보다 자세한 내용은 박소현, 2011.6, 「신박물관학 이후, 박물관과 사회의 관계론」, 『현대미술사연구』 29, 211-237쪽을 참조. 아울러 이 ‘신박물관학운동’은 영국에서 발원한 ‘신박물관학(new museology)’과는 태생적으로 상이한 것으로 ‘라틴 신박물관학’과 ‘영국 신박물관학’으로 구별해 불리기도 하며, 양자가 혼동되기도 하는 점에 대한 문제제기도 있다(dos Santos, Paula Assunção, 2010, Introduction: To understand New Museology in the 21st Century, *Cadernos de Sociomuseologia-Sociomuseology III, No. 37*, p. 7.).

18 Moutinho, Mário, 4 July 2016, *From New museology to Sociomuseology*, at General Conference of the International Council of Museums, p. 1.

19 Chagas, Mario, Paula Assunção dos Santos, and Tamara Glas, 2014.9, Sociomuseology in Movement: MINOM Rio Declaration, *Museum International*, Vol. 64(1-4), ICOM, p. 100.

20 ibid. p. 101.

21 리우 선언의 취지 및 그 내용 전문은 ibid. pp. 101–106을 참조.

22 Message, Kylie, 2013, *Museums and Social Activism: Engaged Protest*, UK: Routledge.

23 양은희, 2013.6, '제도비판에서 신제도주의로: 예술가와 큐레이터의 역할,'『현대미술사연구』 33, 서울: 현대미술사학회, 7–26쪽.

24 에놀라 게이전을 둘러싼 논쟁에 관한 보다 상세한 논의는 앤 커소이스.존 도커, 2013, 김민수 옮김, 『11장 역사전쟁』, 『역사, 진실에 대한 이야기의 이야기』, 서울: 작가정신; Dubin, Steven C., 1999, Battle Royal: The Final Mission of the *Enola Gay*, *Displays of Power: Controversy in the American Museum from the Enola Gay to Sensation*, New York and London: New York University Press, pp. 186–226.

25 Wallis, Brian, 1999, *Marianne Weems, and Philip Yenawine(eds.)*, *Art Matters: How the Culture Wars Changed America*, New York and London: New York University Press; Vance, Carole S., 1990, The War on Culture, Kocur, Zoya and Simon Leung(eds.), 2004, *Theory in Contemporary Art since 1985*, London: Blackwell, pp. 123–131.

26 Breitwieser, Sabine, 20–22 August, 2007, Conference Overview, *CIMAM 2007 Annual Conference* “Contemporary Institutions as Producers in Late Capitalism”, Vienna: Generali Foundation, p. 12. 정치이론가인 상탈 무페는 이 학술대회의 발표자로 참여해, 헤게모니 투쟁의 격전지가 된 공론장의 상황을 논하면서 박물관이 공론장에서의 지배적인 담론이나 합의를 상대화하고 재구성함으로써 현재의 신자유주의적인 지배체제를 변화시킬 대안적인 주체형성의 역할을 담당할 것을 제안했다(op. cit. Mouffe, Chantal, 2007, Session 1. The Museum as Part of the Public Sphere and Its Audiences, pp. 36–42.).

27 op. cit. Elizabeth Merritt, June 24, 2014.

28 Merritt, Elizabeth, 2017, Reshaping the World: migration, refugees, and forced displacement, *Trendswatch 2017*, Center for the Future of Museums, p. 36.

29 Fleming, David, 2015, A Sense of Justice: Museums as Human Rights Actors, *ICOM News 2015 no. 1*, ICOM, pp. 8–9.

30 국립리버풀박물관은 국제노예박물관, 해양박물관, 리버풀박물관, 서들리하우스, 워커미술관, 세계박물관, 레이디리버미술관 등으로 구성된, 리버풀 지역 내 국립박물관의 연합체이다(국립리버풀박물관 홈페이지 참조 <http://www.liverpoolmuseums.org.uk/>, accessed dt. Oct. 10, 2017).

31 국제노예박물관 홈페이지 <http://www.liverpoolmuseums.org.uk/ism/index.aspx> accessed dt. Oct. 10, 2017.

32 국제인권박물관연합 홈페이지 <http://www.fihrm.org/> accessed dt. Oct. 12, 2017.

33 영국박물관협회의 미션은 “박물관이 삶을 변화시키도록 영감을 주는 것”이며, 비전은 “커뮤니티들의 중심에서 포용적이고 참여적이며 사회에 개입하는 박물관”이다. 그리고 이를 통해 실현하고자 하는 가치는 “우리가 믿는 것을 말할 용기, 다양성과 평등을 실현하는 열정, 협력적.포용적.윤리적인 작업방식, 변화를 이끄는 구체적인 실천” 등이다(영국박물관협회 홈페이지 <http://www.museumsassociation.org/about>, accessed dt. Oct. 12, 2017).

34 Heal, Sharon, 23.8.2016, Rising to the challenge, Director’s Blog, MA 홈페이지 <https://www.museumsassociation.org/comment/directors-blog/23082016-rising-to-the-challenge>. accessed dt. Oct. 12, 2017.

35 Heal, Sharon, 14.12.2016, Resistance is fertile, *Director’s Blog*, MA 홈페이지 <https://www.museumsassociation.org/comment/directors-blog/14122016-resistance-is-fertile>. accessed dt. Oct. 12, 2017. 이 글에서 ‘불관용의 시대’라는 인식은 특히 최근의 미국 대통령 선거와 트럼프 대통령에 대한 비판적 입장에서 직접적으로 기인하는 것이다.

36 Heal, Sharon, 12.4.2017, Museum Activism, *Director’s Blog*, MA 홈페이지 <https://www.museumsassociation.org/comment/directors-blog/12042017-sharon-blog>. accessed dt. Oct. 12, 2017.

37 홈리스 박물관 홈페이지 <http://museumofhomelessness.org/>. accessed dt. Oct. 12, 2017.

38 Campolmi, Irene, 2015, What is sustainable museology?: Sustainability discourse in the practice of art museums, *ICOM News, 2015 No. 1*, ICOM, p. 6.

39 클레어 비숍, 2016, 구정연 외 옮김, 『래디컬 박물관: 동시대 미술관에서 무엇이 ‘동시대적’인가?』, 서울: 현실문화, 47–58쪽.

살아있는 기념물로서 문화공간, 비판적 박물관학 및 박물관의 탈식민지화

솔로몬 나글러 & 안젤라 핸더슨 (Counter Memory Activism)



카운터 메모리 액티비즘 (Counter Memory Activism)

솔로몬 나글러(Solomon Nagler)와 안젤라 핸더슨(Angela Henderson)이 설립한

학제간 연구-창작 프로젝트로, 기억 액티비즘의 현재 질문과 역사적 맥락은 물론

집단 기억 및 유산 기념과 알려지지 않은 역사와 같은 더 넓은 주제를 탐구합니다.

이 프로젝트는 Nova Scotia College of Art and Design과 Kijipuktuk에 있는

University of King’s College(캐나다 노바스코샤 핼리팩스) 간의 파트너십입니다.

Kijipuktuk은 Mi’kmaq의 조상 영토인 Mi’kma’ki의 일부입니다. 이 영토는

미크마크족과 울라스토키익족이 1725년 영국 왕실과 처음으로 서명한 평화 및 우호

조약의 적용을 받습니다. 이 조약은 국가 간의 지속적인 관계에 대한 규칙을 확립하고

국가와의 지속적인 관계를 안내합니다. 과거, 현재, 미래는 Mi’kam’ki의 모든 사람들과의

지속적인 관계 속에서 이루어집니다.

번역: 이정룡

“살아있는 기념물로서 문화공간, 비판적 박물관학 및 박물관의 탈식민지화”(Cultural Spaces as Living Monuments, Critical Museology and Decolonizing the Museum)는 1867년 캐나다 연방 성립을 기념해 명명된 공공문화기관인 캐나다 연방예술센터(Confederation Center of the Arts, CCOA, 이하 예술센터)의 단계적인 개조를 위한 대중과의 협의과정에 기여할 동기로 이틀 간에 걸쳐 열린 심포지엄이다. 이 심포지엄의 목표는 문자 그대로 카운터 매핑(counter-mapping)^A 전략을 작품에 이용하는 예술가들의 제시, 그리고 이론적으로 변화와 화해의 장소로서 문화기관의 특권, 관계, 가능성을 작품을 통해 재배치하고자 하는 문화노동자로 구성된 패널을 통해 카운터 매핑의 개념과 정치적 기원을 다루고자 한 것이다. 이 에세이에서 우리는 심포지엄의 산물을 되돌아보며 다음과 같은 질문을 던지고자 한다. “캐나다의 정착민-식민지주민 맥락에서 그 자체가 ‘연방의 요람’(cradle of confederation)이라 명명된 국가사적지를 개선하거나 재구상하는데 개입하는 것은 어떤 함의를 갖는가? 예술가로서 이러한 기관의 재개발이나 개조 과정에 참여하는 것은 어떤 의미를 갖는가? 카운터 매핑 과정은 다분히 논쟁적인 아픈 역사에 대한 면밀한 검토를 촉진하는가?”

이 에세이를 통해 우리는 심포지엄의 결과를 되돌아보며 추가적으로 가상적인 형식을 토대로 진행된 워크숍의 한계를 살펴보고자 한다. 캐나다 연방예술센터는 현재 프린스 에드워드 아일랜드 살렛타운으로 알려진 에펙웁의 미크마키에 위치하고 있다. 이 지명들은 식민침략 이후 정착민의 이름으로부터 온 것이다. 예술센터가 위치한 지역은 르누/미크맥 원주민(L’nu Mikmaq)이 양도한 적이 없는 영토의 일부에 위치해 있다. 원주민 공동체는 15,000년 이상 에펙웁에 자리잡고 있었으나 현재는 초대받지 않은 손님이라 할 수 있는 정착민들이 이 지역을 점유하고 있다. 이 땅에 얹힌 식민역사와 현재도 유효한 조약 등을 이해하고 인정하는 것은 장구한 세월 동안 지속되어 온 원주민의 자주권에 대한 미미한 표현일 뿐이다.

가. 캐나다 연방예술센터(CCOA), 모든 캐나다인을 위한 센터인가?

이틀 동안 진행된 심포지엄에서 이러한 관점을 고려하고자 한다면 예술센터를 캐나다의 역사적 맥락과 관련시키는 것이 필수적이다. 센터는 1864년 살렛타운 연방회의와 연방의 아버지들(the Fathers of Confederation)을 기념해 1967년 건립되었다. 센터는 모든 “캐나다인들이 문화유산과 예술을 통해 국가로서 캐나다의 기원과 진화”(Confederation Centre for the Arts, “Strategic Plan” p. 2)를 인식하는 “연방 역사의 살아있는 기념물”로서 스스로의 정체성을 정의한다. 센터의 권한으로부터 시작하는 것은 어떤 판본의 역사에 관해 말해야 하는지를 결정한다. 즉 이는 흙친 땅 위에 주권국가를 세우고 이를 경축한다는 것이다.

뿐만 아니라 20세기 중반 캐나다 전역에 걸쳐 건립된 여러 공공기관의 공간과 마찬가지로 예술센터는 브루탈리즘(Brutalism)^B이라 알려진 건축양식으로 지어졌다.

A 대항적인 지도제작, 이는 지배적인 권력구조에 도전하고, 특히 식민화된 영토를 수복하기 위해 원주민 문화에서 자주 채용된다. (역자 주)

B 건축재료의 거칠고 추한 질감을 그대로 외관에 노출시키는 건축양식. (역자 주)

이 대중적인 건축양식은 1867년 7월 1일 캐나다 건국100주년을 기념하기 위해 건축된 시민회관과 기관의 건물에 적용되었다. 브루탈리즘은 둔중하고 중후한 재료를 자주 이용하며 합리적인 격자 내에 조립된 형태와 관련이 있으며 모듈식의 복제가능하며 국가건물을 건축하는 사업에 적합하다.(Truscello, 2020) 명칭과 의도 면에서 이 양식은 우리의 물리적 풍경 속으로 스며든 식민폭력에 관한 지배적인 서술과 현저하게 유사하다. 우리는 종종 공공조각상, 거리명, 연방예술센터와 같은 공공건축물로 기념되는 식민지 시대 인물이나 역사적 사건의 명칭에서 지배문화(말하자면 백인 정착민의 문화, 역사, 가치관)의 존재를 발견한다. 이와 함께 이러한 기념비적인 유물의 관계망은 원주민의 지명을 대체하면서 공공 공간에 걸쳐 식민폭력의 역사를 왜곡시킨다.

문화유물의 상설전시와 “캐나다” 연방을 경축하는 축하행사를 통해 예술센터는 자주권에 대한 식민지 주민의 결정 대신, 태곳적부터 북아메리카 대륙(Turtle Island) 전역에 거주해왔던 원주민들의 내재적인 자주권을 반복해서 강조한다. 노스다코타주 스탠딩 락의 수(Sioux) 원주민 학자이자 활동가인 바인 들로리아는 자유와 자주권 사이의 관계를 고찰하며 그의 저서 〈말하는 우리, 듣는 너〉(We Talk, You Listen)에서 다음과 같이 썼다. “자유와 자주는 서구인이라는 장애물을 넘어서는 경로에 근거한다. 이는 정체성이나 권력투쟁과 같은 문제 너머에 존재한다.” 자주권에 관한 들로리아의 구상을 심화시키기 위해 모호크족 학자이자 정치이론가인 타이아이케 알프레드는 다음과 같이 말했다. “아메리카 원주민들은 후기 식민시대에 걸맞는 지배제도를 확립하고자 했는데, 이는 서구의 법률적 근거로부터 자주권의 개념을 분리하는 것이다.”(Rickard 82)

예술센터의 경우 자주권의 개념은 센터의 건국과 관련된 구상에 기초가 되었던 캐나다 연방에 관한 논의와 순수한 역사화에 내재되어 있다. 모든 캐나다인을 위한 센터로서 예술센터의 자체적인 정체성에 관한 정의는 미크마키 전역에 걸친 오늘날의 정착민의 점유와 관련해 그 기원이며 필연적인 요소인 식민지배와 잔혹한 집단학살에 대한 근거를 약화시키거나 무지를 조장하는 것이다. 미쿠맥족 활동가이자 역사가인 다니엘 폴 박사는 높은 평가를 받고 있는 식민침략의 역사에 관한 글 “미크마키, 우리는 야만인이 아니다: 퍼스트 네이션의 역사”에서 1600년대 초 영국 청교도 식민지배자들의 잔학행위에 대해 다음과 같이 서술했다. “그들의 극악무도한 집단학살은 부를 위한 노골적인 욕망에 의해 자행되었다. 그들은 인디언을 축출하고 농지를 찬탈하고자 했으며 목적 달성을 위해 비굴할 정도로 몸을 낮췄다. 이들이 추구하는 바를 획득하기 위해 저지른 비인도적인 야만적 행위는 가히 전설적이라 할 수 있다.” (41) 이 글 전반을 통해 폴 박사는 식민지배자들의 미크마키에서의 접촉에 관한 역사적 오류가 – 도착하자마자 미쿠맥족을 말살시키고자 했던 유럽의 정착민들을 포함해 – 어떻게 편견에 휩싸인 서사를 지속적으로 만들어냈는지 강조한다. 이를 염두에 두고 우리는 이러한 개입이 기관의 변화와는 무관한 것일지라도, 모든 “캐나다인”들을 위한 센터로서 스스로를 정의하는 공간의 개조와 재생에 연관되는 것이 무엇을 의미하는지 묻는다.

예술센터가 연방에 대해 무비판적이며 심지어 뻔뻔하게도 이를 경축하고 있다는 사실은 설립자 홀(Founders Hall)에서 유산의 상설전시로 명확하게 표현된다. 설립자 홀은 주립주택국가사적지(Province House National Historic Site)에 보존된

문화유산을 위한 공간이자 연방예술센터에서 쌍방향전시를 위한 공간이다. 센터의 웹사이트는 이곳의 전시물을 다른 멀티미디어 전시품과 함께 “캐나다식의 건국에 관한 자세하고 재미있는 설명을 담고 있는” “사실적인 복제품”으로 묘사한다. 이 전시는 다른 몰입적이며 쌍방향적인 전시에 의해 지원되며, 관람객은 따뜻한 모직양복과 매력적인 복장으로 쉽게 알아볼 수 있는 연방선수(Confederation Players)와 함께 거리 사진을 찍고 크로케 경기를 하고 도보여행을 할 수 있다. 여러 함의를 담고 있는 설명과는 거리가 먼 이러한 무비판적인 기념전시는 선택적인 기억-작업수행(memory-work practices)에 근거해 정착민의 향수를 이용하는 듯 보인다. 예들 들어 우리는 원주민의 땅 위에 놓인 정착민의 소유물에 관한 대항서사(a counter-narrative)로 기능하는 폴 박사의 저술로 다시 되돌아가고자 한다. 이는 우리로 하여금 미크마키에 대한 식민지배를 위한 침략과 정착의 결과 미크맥족의 여덟 영토가 유럽의 침략자들에 의해 인위적으로 획정된 경계선으로 오늘날 퀘벡, 메인, 뉴펀들랜드, 노바스코티아, 프린스에드워드아일랜드 등 십자형으로 나뉘어졌음을 상기한다.(187) 미크맥족의 영토주권에 관해 직접적이며 반복적인 기술은 미래의 법적인 보상, 토지협상, 그리고 여타 법률적 주장에 커다란 영향을 미쳤다. 미크맥족의 영토를 분할하는 과정에서 이 지역을 식민지배했던 영국정부가 1,350만 에이커 중 18,105 에이커만을 미크맥족에게 할당했다는 사실은 이를 강조한다.(186-187)

대항서사 전략은 정착민이 식민지배를 기념하는 관행을 보증하고자 하는 무죄 주장에 개입한다. 국가사적지, 기억보존기관, 그리고 역사프로그램은 도시 공간 전역과 다른 기념의 장소에 흩어져 있는 식민지 시대 인물을 위한 기념물의 연속성과 관련하여 기능한다. 이 모두는 정착민의 축하 관행의 차원을 반영하는데, 이는 집단학살 과정에서 중심적인 역할을 수행했던 인물을 미화할 뿐만 아니라 과거와 이의 현재와 미래에 대한 영향을 어떻게 잘 고려할 수 있는지에 관한 시급한 대화를 방해한다.(Wahpasiw, Perry & Carleton, 2021) 카니엔케하카(모호크족) 학자 오드라 심슨이 설명하듯이 “자치능력을 주장하거나 정의하고, 사회적, 정치적 잠재력을 배분하고, 현재 원주민들에게 사실상 권한을 부여하거나 박탈하기 위해 역사적 지각(historical perceptibility)이 과거에 이용되었고 현재에도 여전히 이용되고 있다.”(Simpson, 2014) 예술센터 설립자 홀에서 채용된 해석의 전략(국가적 서사의 형성, 정착민의 향수, 살아있는 공공의 역사, 그리고 오락)은 국가사적지, 루이스버그 요새 국가사적지와 할리팩스 시타델 국가사적지를 포함해 대서양 연안 캐나다의 사적지에서 이용하는 전략과 유사하다. 예를 들어 이 두 사적지는 정착민의 향수를 대담하게 표현하는 수단으로 역사프로그램을 이용한 것에 대해 비판 받았다.¹

예술센터의 설립과 건축은 1963년부터 1964년 사이에 이루어졌다. 이 건물의 건축이 건국 100주년 3년 전에 이루어진 것은 결코 우연이 아니었다. 예술센터는 프린스 에드워드 아일랜드의 동시대 관광에 있어서 중심주제로 연방을 강조하는 하나의 방식이었다.(Mullally and MacDonald, 283) 50년대 후반부터 60년대에 걸쳐 연방정부는 1967년 캐나다 연방 성립 100주년에 앞서 예술센터, 할리팩스 시타델, 루이스버그 요새와 같은 국가사적지를 보존하거나 인가하고, 국가문화유산에 대한

접근을 강화하고자 매시위원회 보고서(Massey Commission and Report)에 명시된 절차와 행위 등을 참조했다. 이 보고서는 캐나다 예술위원회, 캐나다 도서관 및 기록보관소, 캐나다 국립미술관, 국립사적지 등 많은 문화기관의 설립을 구상하는 계기가 되었다. 이러한 문화예술기관의 설립에는 정치적인 고려가 있었다. 규범적이거나 선택적이며 식민지배적인 유형의 행사들이 기념되고 경축되는 국가유산프로그램을 통한 국가사적지(National Historic Sites)의 의도적인 활용은 정착민-식민지주민 규범, 가치, 역사적 서사로서 문화적 적응의 유해하고 편재하는 형태로 이해될 수 있다. 정착민 큐레이터인 사라 스미스와 카를라 탄톤은 공적인 역사에 대한 이러한 접근은 “정착민의 식민주의를 나타내는 권력관계를 유지하거나 영속화하는 것이다.” 그리고 “민족성에 관한 서사나 신화, 그리고 정착민은 무죄임을 주장하는 공연을 지지하는 것이다”라고 기술했다.(2018, p.308) 이들은 동시에 “캐나다라는 국가에 의해, 혹은 이에 관해 언급된 이야기를 흔들기 위해(unsettle)” 문화유산과 이와 관련된 모든 비밀을 비판적 작업에 관여하는 예술가들이 이용하기도 한다고 시사한다.

프로그래밍, 큐레이션, 언어를 통한 역사적 서사의 문제화

철저한 역사적 검토나 비평 보다는 오락적 가치를 우선시하는 공공역사나 문화유산에 대한 접근은 방문객이 정착민이 입안한 특이하며 이해하기 쉬운 행사를 수용하지 않으며 보다 많은 정보를 추구하도록 자극하는 경험을 방해한다. 더군다나 이러한 접근은 정착민-식민지주민 역사의 불편한 현실을 추동하는 수단으로 이용하며 불안하고 근본적인 불편을 초래하는 탈식민주의적인 방법론(decolonial methodologies)에 반대한다.

캐나다 연방예술센터와 같은 기관 내에 위치한 탈식민적 작품은 민족국가의 정체성과 목표를 유지하는 확실성, 예상가능한 결과를 보장하기 위한 의례(protocols)와 결별할 것을 요구한다. 학자 알프레드 타이아리아케는 탈식민적 작품에 관여하는 것이 의미있는 행위가 되기 위해서는 정착민의 불편이 필요하다고 설명한다. “탈식민화를 위해 캐나다인과 미국인들은 국가에 대한 그들의 정서적 애착과 단절하고 이를 다시 고려해야 한다.” (Taiaiake, 2010) 불편은 북아메리카(Turtle Island) 원주민, 국가, 그리고 공동체의 관계에서 핵심적인 동기인 확실성과 충돌한다. 예들 들어, 참여작가 디아나 보웬의 작품 〈신들의 산: 캐나다의 연극〉과 〈1911 반-크리크 니그로 청원〉은 폭력과 집단학살의 역사를 상기시키는 백인들의 기록보관소를 이용해 온 그녀의 작업의 연장 선상에서 백인정착민 캐나다인의 유산 그 자체를 이용한다. 박물관학적인 설치작품들은 현재에도 열리고 있는 캐나다 포럼에서의 글과 토론토 대학의 하트 하우스 극장과 같은 문화기관의 이사로 활동하며 캐나다 역사에서 유명한 ‘7인의 그룹(Group of Seven)²을 널리 알린 백인 바커 페어리의 유산을 반흑인, 반원주민 종족주의의 유산과 관련시켰다. 이는 흙친 땅을 흑인과 원주민이 없는 곳으로 묘사하는 시각문화를 주장하거나 흑인과 원주민을 말살하라는 청원에 서명했던 그의 행위에서 분명하게 드러난다.

예술가로서 보웬은 기관에 개입하거나 관행적인 과도한 서류작업을 전복적으로 이용하며, 어느 기관에도 소속되지 않고 의무를 지지 않는 독특한 입지를 유지했다. 이러한 유형의 비판적인 작업을 통해 예술가들은 연구자가 되거나 문화기관의 현재 상황에 개입하는 간섭주의자가 되었다. 감성적이며 정서적인 차원에서 견해를 표명하는 이러한 작업은 우리가 현재 “캐나다”라고 부르는 것을 불안하게 만들거나 미래의 경로를 그리는 현재의 작업에 필수적인 것이다. 교육적인 힘을 갖는 문화기관은 이러한 행동을 불러일으키는 여러 공간들 중 하나에 불과하다.

이러한 가능성의 교차점에서 우리는 다음과 같은 질문을 던지고자 한다. 예술센터와 같은 기관이 공공교육을 위한 장소라면, 이들 기관은 무엇을 가르치고 있는가? 약탈한 원주민의 땅 위에 세운, 도시지역의 몇몇 구역을 점유하고 있는 캐나다 연방을 위한 기념비는 어떤 역할을 하는가? (무엇을 말하고 있는가?/ 무엇을 우선적으로 고려하는가?) 예술센터의 어떤 과거가 이해하고 인지할 수 있는가, 마찬가지로 예술센터의 어떤 미래가 배제되거나 중시되어야 하는가? 근본적이며 조직적이며 교육적인 기여가 이루어지는 것보다, 대항서사를 통한 개입이 예술센터와 같은 공간에 임시적으로 이루어진다는 것은 어떤 의미를 갖는가? 그리고 마지막으로 이러한 기관들이 중요한 공공교육을 위한 장소가 될 수 있는가?

나. 대중 협의과정 요청: 심포지엄

유산, 문화, 창의성 및 예술 분야의 물리적 조건의 개선을 지원하는 캐나다 문화공간 기금의 지원으로 (Government of Canada, 2020), 프린스 에드워드 아일랜드(PEI) 샬럿타운에 소재한 캐나다 연방예술센터의 단계적 개조를 위한 공사가 2020년 여름 발주되었다. 이에 관한 의무요건의 충족을 위해 대중(보다 넓은 의미로, 공간을 이용하는 사람들)과의 협의방안을 포함한, 공공사업을 위한 제안서를 제출해 줄 것을 요청했다. 이 사업을 수주하자마자 예술센터 행정직원, 건축사사무소, 연구단지 사이에 간담회가 열렸다. 회의의 시작부터 다른 관점에서 어떤 협의를 해야 하는지 모색했다. 개조사업이 공개된 이후 예술센터는 입찰과정에서 사업에 포함되는 목표로 여러 대중과의 협의 과정을 소개하고 정보수집 기간을 제공했다. 반면 디자인 팀은 예술기관의 물리적이며 실용적인 공간을 알리고자 공동체의 개념을 재정립하는데 관심을 가졌다. 그러므로 연구기관에 의해 수행될 대중협의의 맥락과 형식을 논의하기 위한 회의가 시작되면 과정은 이미 완료된 것으로 간주된다. 부가적으로 연방정부와 퍼스트 내이션 의회(Assembly of First Nations, AFN, 퍼스트 내이션은 한 지역에 거주한 최초의 원주민을 지칭함: 역주)는 예술센터의 전략적인 발전계획을 제시하며 원주민과의 협의과정을 통제했다.

예술센터는 이렇게 조율된 일정으로 광범위한 대중과의 협의과정에 참여하는 것이 달갑지 않았다. 많은 논의 끝에 참여단체는 비판적인 문화계 인사, 예술가, 학예연구사, 연기자 등이 모여 자신들이 문화기관과, 혹은 문화기관 내에서 협력했던 자신들의 경험을 되돌아보는 심포지엄을 개최하는데 동의했다. 과격한 큐레이션, 예술적

개입, 그리고 접근가능성을 고려해 아픈 역사를 인정하면서, 일련의 설명회, 연구창작 활동, 토론회 등을 통해 심포지엄 참가자들은 살아있는 기념비로서 박물관의 가능성에 대해 되돌아 보도록 요구 받았다. 우리의 협의 노력이 물리적 공간을 형성하고자 하는 목표를 지향하는 것이 아니지만, ‘공동체 교육’ 행사를 개최할 수 있다는 아이디어가 받아들여졌다. 따라서 심포지엄은 예술기관을 개선하는 적극적인 과정에 관한 논의를 촉진하는데 중점을 두었다.

세미나

기억-행동주의 연구집단(Memory-Activism research cluster)의 일원인 우리는 이론적이며 교육적인 공간과 어렵고 논쟁적인 역사에 대한 면밀한 검토를 촉진하는 실제적인 방법으로서 카운터 매핑(대항적인 지도제작)의 과정에 관심이 있다. 새로운 문화기관의 설립이나 운영과 유사하게 “지도는 전략적 이해관계에 따라 세상을 표현하고 세상이 보여지는 방식을 지배하는데 이용된다. 오늘날 우리가 이용하고 있는 대부분의 지도는 식민지배의 유산, 자원의 약탈, 국가영토화를 반영한다.” (Krupar 3)

“권력 지형도의 탈식민화”라는 글에서 크리족^C 학자 달라스 헛트와 정착민 학자 샤운 스티븐슨은 지도제작을 “캐나다” 정착민 식민지배의 맥락 속에 위치시킨다. 캐나다에서 지도는 확실성을 위한 도구가 되었으며 이를 통해 정착민은 이 땅에 대해 자신들이 정치적, 법률적, 정서적으로 권리가 있다는 느낌을 갖고자 한다. 그들은 이를 원주민의 카운터 매핑 작업으로 확대하며 이를 국가권력에 대한 저항전략으로, 그리고 “이를 통해 원주민이 그들의 존재를 분명히 하고, 국가의 침해에 대항해 조상의 땅, 영토, 자원을 수호할 권리가 있음을 명확히 한다. 이들에 대한 침해는 식민지배 체제와 지도제작 언어 내에서 발생했다.(5) 앞서 언급한 개입을 지도제작에 적용하며 우리는 문자 그대로 대항 지도제작 전략을 작품에 이용하는 예술가들의 제시와 이론적으로 변화와 화해의 장소로서 문화기관의 특권, 관계, 가능성을 재배치하는 문화노동자로 구성된 패널 집단을 통해, 카운터 매핑의 개념과 정치적 기원을 다루는 이들 간의 온라인 심포지엄을 개최했다. 예술센터의 물리적 공간에 대한 부분적인 재설계가 진행되고 있었을 때, 대중과의 협의를 촉진하는데 있어서 우리의 역할은 비판적인 예술에 기반한 실천을 통해 어떻게 문화공간이 물리적으로 형성될 수 있는지 생각해 보는 기회를 가졌다. 공동체 구성원들이 예술가들로부터 작품에 관해 직접 설명을 들을 수 있는 양방향적 온라인 대중행사를 개최하며 우리는 부분적으로 교육을 목표로 설정했으며 이해의 수단으로서 이 장소의 관점을 구현했다.

“살아있는 기념비로서 문화공간”이라는 제목 아래 심포지엄은 2020년 11월 28일부터 29일까지 이틀 간에 걸쳐 열린 네 가지 온라인 행사를 포함한다. 첫날 열린 “교육학을 위한 체계, 큐레이션, 박물관학, 그리고 행동주의”에서는 공동저자이자 학제간 디자이너 안젤라 핸더슨의 프레젠테이션이 있었다. 여기에서 그녀는 대항-재지도 제작 사업(counter-and-remapping projects)과 다음 날 열린 연구-창작 워크숍을 위한 시나리오를 공유했다. 그리고 우르슬라 존슨, 피터 모린, 디아나 보웬은

예술가 문화기관을 비평, 변화, 활성화, 노출시키는 도구로서 예술적 현존과 간섭주의적 참여를 이용하는 자신들의 작업양상에 관해 설명했다. 이들의 작업은 명확한 방향으로 분기되지만, 이들은 마이크족, 타홀탄족, 그리고 블랙 프레리 개척자의 후손으로서 각자의 정체성을 바탕으로 객관성, 표현, 관리 등의 인식된 개념을 전복하거나 확장하는 도구로서 자신들의 개인적, 문화적 역사를 보여주는 작업을 공유한다. 각자의 프레젠테이션에 이어 협력자가 아닌 공동공모자인 큐레이터가 왜 반드시 필요한지, 그리고 호혜, 보살핌, 관계성에 근거하지 않은 “불간섭주의적인”(hands-off) 큐레이터의 박물관학적, 인류학적 실천의 제국적 양상에 관한 풍부한 토론이 있었다.

워크숍

다음 날에는 “비판적 박물관학”이라는 제목으로 가상 연구-창작 워크숍이 열렸다. 이 워크숍에는 아홉 명의 참가자가 안젤라 핸더슨이 예술센터의 물리적 공간과 관련된 구체적이며 대안적인 지도를 제작하는데 참여했으며, 글램 컬렉티브(GLAM collective, 헤더 이글로리오테 박사, 줄리 나감 박사, 기억-행동주의 연구원 카를라 톤턴 박사로 구성된 큐레이터 단체)와 함께 노바 스코샤 갤러리의 원주민 예술프로그램머인 에이든 길리스와의 대담에 참여했다. 길리스는 이들이 기획한 전시 〈내부의 언어〉(Word Inward, AGNS, 2019)와 원주민 지원활동의 기본양상, 예술가 주도 프로그램, 서구인의 수집품에서 출처가 불분명한 원주민 유물의 폭력적 양상에 관해 말했다. 이글로리오테 박사와 나감 박사는 위니펙 미술관 원주민자문단에 관한 자신들의 작업, 최초의 이뉴잇족 아트센터인 콰마주크의 설립, 그리고 이 미술센터 공간의 재명명과 개관전시에 관해 논의했다. 미술관이나 갤러리와 같은 조직에서 가능한 것보다 더욱 반응적이며 시간에 민감한 프로그래밍을 통해, 이들은 글램 컬렉티브, 현명한 조언자의 지위, 호혜성, 관계성, 세대 간 협력, 학제간 연구를 활성화하기 위한 인큐베이터 포맷(incubator-format)의 이용 등에 관해 톤턴 박사와 논의했다. 이 모든 행사의 진행 과정과 기록은 반-기억 행동주의 연구단지 웹사이트에서 검색할 수 있다.

연방의 기념비라 할 수 있는 이 공간에 관한 비판적 대화를 촉진하기 위해 이 공간의 재설계나 공공문화공간을 위한 미래의 설계 방향과 프로그래밍은 건국 목표를 뛰어넘는 대화를 필요로 한다. “연방의 요람”으로 스스로를 정의하는 예술센터의 자기표현에 반대하고자 한다면, 예술가와 문화노동자, 특히 지배적인 문화에 침묵했던 사람들이 자신들의 작업이나 기관과의 협력에 관한 관점을 공유할 수 있어야 한다. 우리는 이 글을 읽는 독자들이 우리 웹사이트를 방문해 발언, 이야기, 비평 등을 접하고 이들 문화노동자, 활동가, 예술가들의 생생한 경험을 공유할 것을 권한다.

첫날 열린 이 프레젠테이션에 이어 참가자들은 예술센터의 건축적, 현대적 정체성을 비판적으로 검토하는 수단으로 카운터 매핑(대항적인 지도제작)을 모색하도록 안내되었다. 효과, 기하학, 정확성, 특이성을 중시하는 지도제작 관행을 검토한 후, 이들 간에 걸친 워크숍은 관습적인 지도제작 관행에서 벗어나 공간에 관한 지식을 생성하는 토론장으로 기능했다. 참가자들은 박물관 공간을 보여주는 다양한 지도나 서류와

함께 예술센터 온라인 공간과의 직접적인 상호작용을 통해 물리적 공간에 대한 기억을 상기시켰다. 미술적 행위로부터 비롯된 지도제작의 다양한 형태에 주목하며 우리는 구체적인 접근을 통해, 시공을 이해하는 수단으로서 카운터 매핑 과정과 관계를 맺고 있는 예술가들의 작업에 대해 고찰한다. 예를 들어, 캐나다 작가 아베다 캄가리의 작품 〈서부 여행〉(The Journey West)은 현재에도 잔존하고 있는 서부에서의 식민주의 유산의 대체를 모색한다. 이란을 떠난 지 13년이 지난 후 캄가리는 그녀 어머니의 고향인 토론토에서 87킬로미터를 걷는 여행을 시작했으며, 그녀 자신의 고향인 온타리오주 해밀턴의 온타리오 호수를 향해 다시 서부로 여행했다. 〈서부 여행〉에서 캄가리는 27시간 이상을 도보로 여행하는 과정에서 지도제작 작업을 수행했다. (공간적으로 그녀는 구체적인 영역을 횡단했을 뿐만 아니라 지속적인 도보의 실제적 영향은 그녀의 정서적 경험과 관련이 있었다.) 도보 여행 중 그녀는 그녀 자신과 고향을 떠난 후 그녀 어머니의 초창기 삶의 경험을 회상했다. 캄가리 같은 예술가들의 작품은 식민화의 영향이 우리의 물리적 풍경과 살아있는 경험을 형성하는 하나의 방식을 제공했음을 보여준다.

참가자들은 예술센터의 실제 공간과 온라인 공간을 포함하는 공간적 분석을 추구하며, 스스로를 되돌아 본 후 구체화된 지도제작이라는 주제와 관련된 일련의 연구창작 활동에 참여하도록 초대되었다. 참가자들은 자신들이 창작활동을 수행하며 선택한 재료를 사용하도록 권유 받았으며, 모든 유형의 독창적인 표현이 환영받았다. 이 시간은 워크숍을 통해 완성된 작품의 반영과 공동의 요약을 위한 원탁의 공간을 포함한다. 아래 대사(prompts)가 워크숍 프레젠테이션 말미에 참가자들에게 제공되었는데, 이는 워크숍이 집중하고 있는 비판적 공간을 되돌아 보는 특정한 기준이 된다.

- 내부와 외부를 포함시키라.
- 유기적인 것과 이성적인 것을 통합하라.
- 오류를 받아들이라.
- 화답하는 작품
- 기억으로 그린 지도.
- 방해를 주제로 선정하라.
- 느낀 감정을 기록한 지도.
- 생성의 도구로 여백을 이용하라.
- 새로운 전체를 형성하기 위해 무관한 부분들을 결합하라.
- 다양한 시공의 사례를 추적하라.
- 무언가 친밀한 것을 자세히 살펴보라.

워크숍은 카운터 매핑 기법을 이용해 참가자들이 예술센터의 실제 공간에 대한 구체적인 일인칭 관점으로 예술센터에 관해 사고하도록 한다. 반면, 공개토론회와 예술가 대담은 정착민 문화기관에 의해 영속화된 폭력과 직접적으로 관련된 분야에서 전문가로부터 비롯된 맥락과 센터의 역사적, 조직적 몰락에 대한 비판적인 피드백을 제공한다.

캐나다 연방예술센터의 경우 식민지배의 유산을 중점적으로 다루는 역사적 서사는 어포던스(affordance)^D가 지배문화에 대해 반성하는 사람들에게 주어지는 공간을 창조한다. 예술센터와 같은 기관과 대중의 관점을 개입시키는 작업은 의례와 절차를 통해 식민적 정체성을 다시금 확인한다. 특히 특권적인 관점은 박물관 공간과의 비판적인 관계를 제한하는데 이는 이것이 대화 속에 존재하는 것이 아닌 살아있는 관점으로부터 제거된 것이기 때문이다. “디자인 정의, 우리가 필요로 하는 세상을 건설할 공동체 주도의 실행”이라는 글에서 연구원이자 디자이너인 샤샤 콘스탄자-촉은 디자인 어포던스와 어떻게 지각적 단서가 대상과 함께 수행된 행동과 어울리는지 논의한다. 이에 반해 디서포던스(disaffordance)는 대상에 의해 차단된 행동과 어울린다.(Costanza-Chock, 2020) 어포던스가 모두에게 동일하게 주어졌는지 여부를 고려하며, 콘스탄자-촉은 “그러므로 관점은 주어진 사용자가 어포던스를 인지할 수 있는지 여부를 결정하며, 어포던스 인지성은 항상 관점에 따라 형성된다. 즉 모든 어포던스는 일부의 사용자에게 보다 더 잘 인식될 수 있다”고 말한다.(61) 누가 공공기관을 설립하고 기관의 구조(접근을 제한하는 보이지 않는 힘)가 온존해 있을 경우, 비생산적인 물리적 공간을 개조할 기회를 가질 수 있는가? (탈)식민적 작업의 (불)가능성을 통제하는 보이지 않는 힘이 기관을 변화시키는 과정에서 드러난다. 사라 아메드는 〈포함됨에 관하여〉(On Being Included)라는 책에서 지식의 생성이 변화시키는 노동에 관해 말한다. “누가 하나의 범주를 점유할지 통제하는 제약이 명확해질 때 우리 주변에 무엇이 있는지, 무엇이 모이는지, 그러나 무엇이 시야에서 벗어나 있는지 주목하게 된다. 명백하게 개방된 학술포럼에도 제약이 있음을 깨달았을 때 우리는 이러한 제약에 주목한다. 우리는 또한 이러한 제약을 발견했을 때 이것이 어떻게 우리의 관심에서 벗어나 옹호되고 있는지 주목한다. 반복해서 이는 우리에게 드러난다. 인생의 교훈이기도 한 기관의 교훈은 이러한 제약을 보다 명백하게 드러내고자 하는 시도 속에서 하나의 범주에 직면한다.”

협이는 공공 디자인 사업에서 대중에게 봉사하는 수단으로 규정되어 있다. 그러나 적절한 시기에 사업을 수행하기 위해 국가적 서사를 유지하는데 집중하면서, 의례와 절차가 중시되는 기관 내에서 탈식민적 담론에 참여하는 데에는 어려움이 있다. 이와 다른 양상을 드러내고자 한다면 시간과 권한의 재분배라는 공동의 목표가 필요하다. 이것이 없다면 우리는 비판하고자 하는 기관에 보다 수월하게 봉사할 수 있을 뿐이다. 캐나다 연방예술센터는 캐나다는 국가(연방의 요람으로 스스로 정의된)의 틀 내에서 규정된 의례와 절차에 의해 고정된 하나의 기관이다. 결과적으로 건국을 지배하는 역사적 서사 위의 건축은 의미심장한 탈식민적 담론의 지난한 작업에 참여하기 보다는 권한을 한 자리에 집중하는 것이다.

예술센터의 개조는 공공문화기관에 관해 다시 생각해보는 기회가 되었다. 이 에세이를 요약해서 소개하고 있는 심포지엄의 결과적 과정은 드러난 지식과 과정의 격차에 의해 유용하다. 건축 과정에서 진행된 대중과의 협의가 이 공간에 거주하는 사람들의 필요를 위해 공간을 설계해야 한다는 이념적 목표를 주장하지만, 정착민-

D 행동유도성, 행위자와 환경 간의 관계, 혹은 이 둘 사이의 관계 속에서 발생하는 행위의 가능성, 사용자가 디자인된 물건을 직관적으로 보기만 해도 어떻게 사용할지 짐작해 사용할 수 있을 때 편리한 디자인이라 여기며, 이때 어포던스가 잘 되어 있다고 할 수 있다. (역자 주)

식민주주민 국가에 스며든 구조적 불평등을 다루지 않는다면 이는 역효과를 낼 뿐이다. 공공 행사에서 이러한 구조적 불평등은 원주민 예술가와 정착민 식민기관과 근접성 속에서 작업하는 협력자들에 의해 식민화된 공공 공간 내에서 영속화된 폭력을 드러내며 심포지엄에서 주제로 다루어졌다.

이 논문의 결론은 이러한 질문에 해답을 제시하는 것이 아니라 우리의 사고와 현재의 실행 사이에 존재하는 격차에 대한 인식을 제공하는 것이다. 예술센터와 같은 기관이 교육을 위한 조직이라면 이것들은 무엇을 가르치는가? 몇몇 도시공간의 구역을 점유하고 흙친 원주민의 땅 위에 세워진 캐나다 연방을 위한 기념비는 무슨 역할을 하는가? (무엇에 관해 말하고 있는가? 무엇을 우선시하는가?) 이해할 수 있고 알아 볼 수 있는, 그리고 그러한 기관으로서 예술센터는 어떤 과거, 혹은 어떤 미래를 배제하거나 중시하는가? 대항서사(counter-narrative)가 근본적이며, 조직적이며 교육적인 기여 대신, 예술센터와 같은 공간에 일시적으로 개입한다는 것은 무엇을 의미하는가? 그리고 마지막으로, 이러한 기관이 비판적인 공교육의 장소가 될 수 있는가?

1 루이스버그 요새에 관한 분석은 MacLeod, 2006을 참조할 것, 할리팩스 시타델에 관한 분석은 McKenzie, 2018을 볼 것.

2 1920년부터 1933년까지 유지된 캐나다 풍경화가들의 모임

IV

실천과 프로젝트 사이: 한국의 (포스트) 인류세 뮤지엄을 상상하다

저항으로서의 표류

드리프팅 커리큘럼 설립자 조주현과의 인터뷰

홍페이 우

타이베이 솔리드 아트(Taipei Solid Art)의 큐레이터로서의 역할 외에도 연구원 및 작가로 활동한다. 그녀는 현재 아시아문화협의회 펠로우(2022~2023)로 활동하며 에코페미니즘적 관점과 협력적 접근을 통해 한국, 일본, 싱가포르, 인도네시아 등 비서구 국가에서 아시아의 세계관과 지식 시스템을 탐구하기 위한 연구 여행을 진행하고 있다. 2023년에는 환경인문학, 지속가능성, 페미니즘을 주제로 한 프로젝트 'Citing Bar'를 시작했다.

조주현

서울을 기반으로 활동하는 시각예술 기획자이자 연구자이다. 현재 연세대 커뮤니케이션대학원 문화매개전공 겸임교수이며 다학제적 큐레이토리얼 리서치 플랫폼 Drifting Curriculum을 설립해 운영하고 있다. MMCA 레지던시 프로그램매니저, 서울시립미술관 큐레이터, 일민미술관 학예실장 등을 역임했고 2021-2022 아르코 국제예술공동기금 한국 네덜란드 교류협력프로그램 총괄기획자, 2023년 제14회 광주비엔날레 네덜란드 파빌리온 큐레이터로 활동했으며, 2024년 베니스비엔날레 한국관 30주년 특별전 프로그램 디렉터, KAIST 인류세연구센터 연구원으로 참여하고 있다. 주요 기획전시로는 〈세대간 기후범죄 재판소: 멸종전쟁〉(2023), 〈Dear Amazon〉(2019, 2021), 〈공동체 아카이브: 공동의 리듬, 공동의 몸〉(2017) 등이 있으며, 『The (Im)possibility of Art Archives』(Palgrave Macmillan, 2024) 등 국내외 여러 출판물에 기고해왔다.

을 봄, 『세대간 기후범죄 재판소(CICC): 멸종전쟁』. 네덜란드관은 광주비엔날레 국가관 중 가장 깊은 인상을 남겼다. 전시는 다양한 종에 걸친 세계관을 기후 정의에 대한 논의에 접목시키는 일종의 법정 형식으로 진행되었다. 지난 10월 두 번째 한국을 방문했을 때 네덜란드 파빌리온 큐레이터 조주현을 만날 기회가 있었다. 현재 연세대와 이화여대에서 강의하고 있는 그녀는 오랫동안 서울시립미술관(SeMA)과 일민미술관에서 기관 큐레이터로 일했다. 그녀는 2021년부터 ‘Drifting Curriculum(DC)’이라는 하이브리드 플랫폼을 시작하여 다양한 학제간 큐레이터 연구 프로젝트를 시작했다. DC는 다양한 문화의 토착 지식을 바탕으로 종, 인종, 성별, 세대 차이를 초월하여 새로운 형태의 학습을 실험한다. 이번 인터뷰는 환경 문제, 탈식민지화, 탈 학습(unlearning), 재난으로부터의 학습, 그리고 다문화 협력에 대한 다양한 영감을 주는 관점을 탐구하는 조주현의 큐레이토리얼 철학과 운영을 자세히 소개하는 것을 목표로 한다.

홍페이 우 당신이 일민미술관에서 기획했던 ‘Dear Amazon’ 프로젝트가 생태학적 주제에 대한 관심을 촉발시켰다고 말씀하셨는데, 큐레이터 활동을 형성하는 데 있어 이 프로젝트의 경험이 얼마나 중요한가요? 그 전에 당신의 연구나 큐레이터 실무에 중점을 두고 있는 부분은 무엇인가요?

조주현 ‘Dear Amazon’ 은 2018년부터 상파울루 비데오브라질 디렉터 솔란지 파르카스와 협력, 3년에 걸쳐 4회의 전시가 각기 다른 장소에서 여러 형태로 진행되었던 프로젝트입니다. 이 전시는 한국에서 처음으로 ‘인류세’를 대중에 소개한 전시로 평가되며 미술계뿐 아니라, 여러 사회과학 분야에서도 큰 관심을 받았었어요. 이 프로젝트를 통해 남아메리카 원주민의 사유와 탈식민주의 인류학 등에 본격적인 관심을 갖게 된 계기가 되었고, 비서구권의 로컬 큐레이터와 작가들의 연대와 협력 네트워크를 구축하는 것, 서구 중심으로 발전되어 온 인류세 담론을 현지화하여 지역 중심의 새로운 역사적 내러티브를 상상할 수 있는 플랫폼을 구축하는 것이 제 큐레이토리얼 실천의 방향이 되었어요.

2003년 큐레이터로 일하기 시작한 이후 지금까지 매체와 공공성, 실험적 내러티브 형식의 예술에 대한 관심이 크게 벗어난 적은 없어요. 세계화, 급진적 정치, 이주 및 생태학의 교차점에서 첨예한 동시대 담론 연구를 기반으로 긴급한 사회적 이슈의 드러나지 않은 단면을 포착하여 실험적 형식으로 제시하는 것에 중점을 두고 전시 기획을 해왔습니다. 2015년 포스트 미디어 시대 참여 예술 담론과 양상 연구를 주제로 박사 논문을 썼으며, 연극, 퍼포먼스, 포스트드라마, 게임 등 다양한 매체 실험을 통해 관객 참여, 공동체, 아카이브 아트 분야의 새로운 예술 형식을 모색해 왔습니다.

홍페이 우 ‘드리프팅 커리큘럼’이라는 이름이 흥미로웠는데, ‘표류’라는 개념이 DC의 프로젝트 중 ‘변신 존재를 위한 모바일 시나리오’에서 시적으로 표현되었습니다. 이를 식민주의에 저항하는 가능한 방법으로 보는지, 그렇다면 어떻게 보는지 궁금합니다. 저는 많은 DC 프로젝트에서 상상력과 추측의 저류 에너지를 느낍니다.

조주현 ‘표류(Drift)’는 많은 창작자들에게 큰 영감을 주는 개념입니다.

저에게는 ‘표류’가 팬데믹 당시 미술관에 근무하며 강렬하게 경험했던 감각 상태였습니다. 전시를 만들어놓고 미술관들이 문을 열지 못해 한껏 연출된 전시장 안의 작품들을 진공상태로 질식시켜 버릴 것 같은 공포와 무력감. 그러한 상태를 견디지 못한 미술인들이 메타버스와 같은 가상현실 허공 속에 모여들어 아바타라는 가면을 쓰고 웅성거리는 모습이 지도 상 어디에도 좌표가 찍히지 않는 바다 한 가운데 표착한 표류민들의 상황과 오버랩되었어요. 메타버스의 가능성을 찬양하며 마치 새로운 영토를 개척한 신제국주의자들처럼 일부는 한껏 들떠 있기도 했었죠. 팬데믹 이후 세계에 대한 여러 전망들 속에 우리의 삶의 장소가 다름 아닌 ‘표류 공간’이라는 생각은 그곳에 거주하는 인간과 주변 환경들- 예술작품 포함-이 모두 다른 존재자들과의 관계 속에서 수시로 자신의 위치를 변경하며 지속적인 ‘변신(metamorphosis)’ 상태에 놓여 있다고 느끼게 되었습니다.

그리고 아르코와 더치컬처 공동기금으로 2021년 한국-네덜란드 교류협력프로그램 총괄기획자로 일하게 되면서, 두 나라의 외교적 역사와 관련해 ‘표류’가 양 국가 간 관계에 의외의 모멘텀으로 기록되고 있는 사건에 주목하게 되었습니다. 한국에서는 유명하지만 세계사에 많이 알려지지 않은 일화인데, 대항해시대 네덜란드 동인도회사 소속 탐험가 헨드릭 하멜 일행이 1653년 일본 나가사키로 향하던 도중 제주도 연안에 좌초되면서 우발적으로 한국에 표류하게 된 사건이 있었어요. 그 표류사건으로 한국에 정착하게 된 네덜란드 동인도회사 직원들은 이곳에서 14년 동안 억류생활을 하다가 대다수가 사망하거나 일부는 탈출을 했어요. 세계지도가 유럽 제국주의자들이 항해하는 루트를 따라 만들어지던 시절, 식민주의 역사의 틈새로 유럽과 아시아 간의 전혀 다른 관계 양상이 펼쳐지고 있었던 거죠. DC에서 ‘표류’가 기후변화, 감염에 대한 공포, 인간 존재의 위협이 일상화된 우리 삶의 공간에서 벌어진 재난과 수많은 갈래의 미래를 연결하여, 바이러스, 이주자, 난민, 아시아인, 타자, 비인간 개체들이 처한 경계로서의 위치를 지속적으로 변경하고 재구성하는 동시대 사변적 풍경을 재현하기 위한 예술 실천 모티프로 작동하고 있습니다.

홍페이 우 '커리큘럼'의 경우 지식 구축 자체가 식민지적일 수 있습니다. DC의 작업을 어떻게 설명하시겠습니까? 지식 구축/창출을 목표로 하는지, 아니면 지식을 수집하는 것(즉, 소외된 사람들을 인용하거나 인용하는 것)을 목표로 하는지 궁금합니다. 그리고 '언러닝'이라는 개념을 어떻게 보시나요?

조주현 말씀하신 것처럼 '커리큘럼'이라는 개념을 저는 학교, 박물관 등 근대적 제도에 대한 은유로 사용했습니다. 'Drifting'이 그 'Curriculum'을 수식하며 근대적 제도에 개입하는 예술 실천들을 의미하고자 한 것이죠. Curriculum의 라틴어 어원은 'Currere(달리다)'로, 전통적 교육학에서 사용된 커리큘럼은 명사의 의미로 '경주말들이 따라 달려야 할 경주로'를 뜻하며 '결과'에 초점을 둔 교육과정을 중시하게 되었습니다. 따라서 전통적 교육학에서는 커리큘럼 자체가 목표가 되고 수업, 학생, 교사는 모두 그것을 위한 수단이 되어버렸는데요. 현대 교육학에서는 결과보다 과정 중심의 커리큘럼으로 패러다임이 변화하면서 라틴어 어원 'Currere'의 본래 어원으로 돌아가, 동사적 의미로 '말이 달린다'라고 해석하여 학생이 커리큘럼의 중심이 됩니다. 학생이 배운 것들을 자신의 삶과 함께 의미 형성 과정으로 인식하게 되었죠. 'Drifting Curriculum'은 전통적이거나 현대적 의미의 커리큘럼 모두를 거부하고 말이 달리던 경주로 자체가 아예 사라진, 어쩌면 새로운 경주로에서 전혀 다른 룰이 적용된 경기를 만들고자 하는 것입니다. 우리가 새로운 경주로를 만드는 과정은 기존의 '학교'나 '박물관' 등 근대적 시스템 밖으로 이동해 다른 행성적 차원에서 전개되기를 원합니다.

'획득하는 학습'에 대한 대안적 차원으로 '언러닝'이 '버리는 학습'을 의미한다면, 'Drifting Curriculum'의 새로운 경주로를 만들어가는 과정입니다. 다시 말해, '언러닝'과의 차별점이라면 'Drifting Curriculum'은 모든 것이 난파되고 파괴된 이후에 새롭게 구축되는 에너지에 중점을 둡니다. 저는 여전히 전통적 아카데미 안에서 강의하고, 그들과 파트너십을 맺으면서 일을 합니다. 전통적 아카데미 안에서 일하거나 '학교 밖 교육'을 모토로 대안적 기관에서 일을 하는 것이 저에게는 크게 차이가 없습니다. 왜냐하면 그 어떤 시스템을 정착시키는 것에 의미를 두지 않고 끊임없이 새로운 경주로를 구축하는 것에만 관심을 두고 있기 때문입니다. 저는 현재 서울의 몇몇 대학원에 출강하고 있는데, 제 수업은 수강생들과 'Drifting Curriculum'을 통해 새로운 제도를 구체적으로 상상하고 구축하는 과정입니다. 한 학기 동안 천천히 기존의 경주로를 벗어나는 과정을 함께 거치며 새로운 경주로를 스스로, 그리고 동료들과 함께 만들게 되죠. 그 과정에서 억압된 커뮤니티의 경험과 지식을 수집하고,

그 수집된 지식 정보들이 "지질학적-인간적 얽힘"을 통해 다양하게 연결되는 돌봄의 공동체로 향하게 됩니다.

홍페이 우 DC의 지속 가능한 프레임워크 구축 측면에서 그 구조는 어떻게 결정되고, 프로젝트는 어떻게 발전하나요? (현재 6개 이상의 프로젝트가 있습니다) 여기에는 많은 토론과 협력(예: 이사회 구성원과의 협력)이 포함되며 DC는 얼마나 유기적/조직적입니까?

조주현 지속가능한 프레임워크 구축은 정말 도전적인 과제입니다. DC의 프로젝트가 국가예술기금의 프레임 안에서 런칭되었다는 점은 큰 이점이면서 동시에 한계로 작동합니다. 이사회 등을 구성할 때 우리는 그들의 기여에 대한 사례비를 지급할 수 있었고, 기획의 의도에 맞는 연구나 실천들을 리서치해 관심있는 연구자나 예술가, 학자, 실천가, 교육자 등을 컨택했습니다. 그리고 각각의 보드멤버가 자신의 세부 어젠다를 만들어, 멤버 구성을 하면서 확장시켜나가는 형태입니다. 그래서 각각의 어젠다를 다양한 형식의 프로젝트로 발전시켜 진행해나가는데, 각각의 어젠다가 유기적이면서 독립적인 특성으로 인해 모두 동일한 진행 속도나 비슷한 양의 결과물을 낼 수 있었던 건 아니었습니다. 아무래도 연구 베이스의 프로그램들이라보니 연구를 예술적 실천으로 전환하는 과정에 많은 창의적 에너지가 필요합니다. 그 부분에서 예술계의 참여가 굉장히 중요하고, 구체적 사건이나 과학적 데이터 등을 추상적 이미지 또는 사변적 내러티브로 전환해 정동에 기반한 신체적이고 감각적 경험을 만들어내는 것을 목표로 했습니다. 물론 그런 과정이 단순하지 않고, 많은 예산이나 조직력을 필요로 한다는 점에서 '세대간 기후범죄 재판소'처럼 광주비엔날레와 같은 기관과 협력하지 않는다면 실현이 불가능한 경우도 많습니다. 하지만 저는 DC를 통해 우리가 상상을 구체화한다는 측면에 의미를 두고자 합니다. 대부분의 경우 기획자나 창작자들은 조건이 완전히 갖춰지기 전에는 순간순간 떠오르는 영감을 흘려보내야 하는 경우가 많거든요. 그 가능성들을 붙잡아 조금씩 구체화시키다보면 어떠한 형태로든 일부 실현될 수 있을 것이라고 생각해요.

홍페이 우 DC의 성격은 브라질, 네덜란드, 캐나다 등 문화 간 협력을 기반으로 합니다. 국제 파트너와 협력할 때 자원, 영향, 한계, 과제를 어떻게 반영합니까?

조주현 좋은 질문입니다. DC는 태생적으로 큐레이토리얼 프로젝트이기 때문에 주로 정부의 문화 기금, 외교적 협력 기금에 의존해 운영해 나갈 수밖에 없습니다. 자연스럽게 우리는 국가의 문화 정책이 설계되는

방향에 크게 영향을 받습니다. 정부간 수교기념 문화 교류 프로그램, 국제교류 전시, 인적 교류, 리서치, 출판 지원 등 문화예술위원회 각 분과별 가능한 기금을 신청해서 환류 가능성을 모색하는데요. 이번에 런칭하는 E-BOOK 시리즈도 2021-2022 아르코의 한국-네덜란드 교류협력 프로그램 사업에서 우리가 했던 리서치를 확장하는 차원이예요. 이렇게 문화 정책이나 외교적 이벤트의 조건에 맞추며 일하다 보면, 새로운 협력 파트너를 찾기도 하면서 또 다른 가능성을 만들게 되고 확장이 되지만, 장기적인 계획 하에 일을 진행해 나가는 데는 현실적인 한계가 있기 마련입니다. 당장 내년의 계획들도 그것이 어떤 규모로 어떻게 이루어질지 예측할 수 없죠. 이런 불확실성을 동력으로 삼아 창의적인 아이디어들을 만들어내는 측면도 있긴 합니다. 미술계가 아닌 다른 분야와의 협력에도 더욱 적극적으로 관여하게 되고요. 지금까지 경험으로 봤을 때 주로 그 기금의 한계를 협력 파트너들과 해결해 나가는 과정이 무척 중요했습니다. 국내에서 가능한 기금이나 여건 등에 제약이 있을 때 때로 갈등 요소가 되기도 하지만 파트너 기관에서 적극적으로 나서주면서 전체 파이를 조정해나가게 되었어요.

점점 더 프로젝트를 분산형 네트워크로 만들어 가야겠다는 생각을 해요. '기후 행동을 위한 뮤지엄 재구상'에서 인터뷰를 했던 영국기후박물관의 모델이 인상적이었는데요. (영국기후박물관은 '박물관'이라는 용어를 전통적 개념으로서 실제 제도나 물리적 공간을 지칭하는 것이 아니고, 풀뿌리 기후 행동 네트워크로 존재합니다.) 이들은 숲의 나무들이 뿌리 군사체를 통해 공생 관계를 형성하는 '균근 네트워크'에서 영감을 받았다고 하더라고요. 균근 네트워크를 통해 식물들도 자연적으로 환경적 어려움에 처해 도움이 필요한 식물에 영양을 집중적으로 분배하여 힘을 실어주며 상호원조를 실천하고 있는 것처럼, 구성원들이 각기 다른 위치에서 일하며 각자의 위치에서 파트너십의 노드를 구축하여 위기의 영향에 저항할 수 있는 구조를 만드는 것이 중요할 것 같아요. 이건 단순히 기금이나 운영 상의 협조를 위한 것이라기보다, 사회 정의 측면과도 관련이 있어요. 네트워크를 성장시켜가며 신생 또는 소외된 실무자와 파트너를 지원할 수 있고, 더 중요하게는 위험을 예측하고 지구 위기의 영향에 저항할 수 있는 통찰력과 구조를 갖추는 일이거든요. DC도 더 많은 사람들이 합류하게 되면서 이러한 모델로 나아가야 할 것이라고 생각해요.

조 주 현 저는 예술인으로서, 기획자로서 우리가 살아가는 크고 작은 세계를 구성하기 위해 사람들을 참여시킬 수 있는 창의적인 형식을 만드는 역할을 하고자 합니다. 특히 위기와 갈등으로 가득 찬 절박한 세상에서 예술이 다른 그 어떤 분야보다 중요한 역할을 할 수 있다는 신념을 갖고 국가 간, 세대 간, 학제 간 경계를 초월한 연대와 협업이 가능한 큐레이토리얼십을 시도하고자 노력해 왔어요. 사회정의를 실현하고자 제 스스로 사회운동가가 되거나, 입법 행정가가 되고자 하는 것이 아닙니다. 그렇다고 큐레이터로서 무엇을 이뤄야겠다거나 목표하는 바가 있는 것도 아니예요. 그냥 매번 기획의 어젠다가 있고, 그 어젠다를 실행할 목표가 생기면 큐레이터로서 삶의 에너지가 생겨요. 그리고 그걸 펼쳐내는 데 고민하고 연구하는 시간이 길지만, 국가 간, 세대 간, 학제 간의 경계를 넘나드는 것에 대한 두려움은 없는 것 같아요. 예술계 일원으로 사회와 공동체가 정의롭게 미래 세대를 위해 헌신할 수 있는 방향을 제안하는 일을 계속하고 싶어요.

홍 페 이 우 재난학교에 구현된 재난 배움의 정신에 대해, 위기와 갈등으로 가득 찬 절박한 세상에서 예술인으로서 당신의 역할을 어떻게 정의하시나요? 당신을 계속 나아가게 하는 당신의 열정과 신념은 무엇이며, 당신이 기대하는 돌파구는 무엇입니까?

아티스트 2024년 1월 #584 -
잡지 및 책 | 아티스트 매거진
(artist-magazine.com)

이 인터뷰는 Artist Magazine, 2023 Jananury, volume: NO. 584, pp. 176 - 179에 실린 내용을 재 수록 한 것이다.

More Ideas : 한국의 (포스트) 인류세 뮤지엄 재구상 프로젝트

연세대학교 커뮤니케이션대학원 문화매개 전공 참여자

‘폐광의 개광: 지불되지 않은 비용’ 박물관 프로젝트

폐광산을 기후 행동을 위한 박물관 장소로 사용하면 어떨까?

장주희

장주희 Joohee Jang

장주희는 광물기업에 재직하며 인간의 소비활동과 비인간 행위자 사이의 작용에 대해 관심을 두고 석사 연구를 하고 있다.

이 텍스트를 무엇을 통해서 보고 있는가? 스마트폰 혹은 아이패드? 현대인의 필수 소비재로서의 자리를 공고히 하는 스마트폰, 블루투스 이어폰, 워치, 노트북. 우리는 전자기기 구입의 대가를 지불하고 상품을 수령했음을 인증하는 영수증을 받는다. 손바닥만 한 영수증 한 장에 쓰인 물품 가격을 보고 놀라지만, 그 물품의 '실제 가격'은 숫자 몇 개로 은폐된 영수증에 쓰인 가격을 초월한다.

'폐광의 개광: 지불되지 않은 비용' 박물관 프로젝트는 기업이 책정한 가격에 의문을 제기하고 물품의 제조과정에서 초래된 비인간, 인간, 동식물의 피해를 추적해 은폐되어 온 '지불되지 않은 비용'을 새로운 영수증을 통해 가시화하고자 시도한다.

폐광의 개광

한국광해광업공단¹의 2021년 광해실태조사에 따르면, 강원도 정선군, 영월군, 태백시, 삼척시와 경상북도 문경시, 충청남도 보령시, 전라남도 화순군 등을 중심으로 전국에 휴·폐광산 5,475개가 존재한다. 폐광산의 관광자원화와 재활용 방안이 논의되고 있으나, 대부분은 수십여 미터의 수갱이 그대로 남은 채 버려져 있으며, 재활용되는 일부 폐광산은 광산의 본질과 무관하게 카페, 아쿠아리움, 와인 동굴 등으로 이용되는 실정이다.

'폐광의 개광: 지불되지 않은 비용' 박물관 프로젝트는 최종 제품의 원료를 생산해 내는 광산의 본질에 주목하여 폐광산을 지역의 역사문화 속에서 재맥락화해 기후행동을 위한 박물관으로 탈바꿈할 것을 제안한다. '지불되지 않은 비용' 박물관 프로젝트는 크게 '1)영수증의 재구성, 2)폐광산 지역민의 폐광 안내' 두 개 프로그램으로 구성된다.

이 프로젝트는 폐광산을 장소적 배경으로 삼아 특정 폐광산의 개광부터 폐광까지 역사를 살펴보며 폐광지역의 역사와 지역민들의 내러티브를 맥락화하고, 현대 소비활동의 시작점인 광업활동이 육해양, 비인간·인간, 동물과 생태계에 어떠한 영향을 미치는지 탐색한다. 광업활동으로 인한 피해를 새로운 영수증이라는 매체로 드러냄으로써 거대한 생태계의 한 부분을 이루는 개인을 인식하고, 개인의 행동이 생태계와 상호작용하고 있다는 사실을 상기시키며 생태계를 위해 개인이 취할 수 있는 행동을 스스로 생각하는 기회를 제공하고자 한다.

태백, 크고 밝은 성스러운 신산

태백(太伯), 크고 밝다. 성스러운 신산인 태백산으로부터 이름을 빌려온 태백시는 우리나라의 대표적인 탄광도시로서 1980년대까지 산업활동의 중심축을 담당하였다. 태백지역²은 일제의 자원수탈과 조선인 강제노동 동원을 통해 탄광업이 본격적으로 개발되기 시작해 광복 후 1960, 1970년대 산업 전성기를 주도했다. 최전성기에는 연간 석탄 640만 톤을 생산해 전국 석탄 생산량의 30%를 책임지기도 했다. 하지만 국민소득 증가와 함께 석유 보급에 따른 석탄 수요감소로 위기를 맞게 되었다. 1989년 석탄산업 합리화 정책 도입을 계기로 50여 개에 이르던 탄광이 대부분이 폐광하면서 쇠퇴의 길로

접어들었다. 신성한 산의 도시이자 쇠퇴한 탄광의 도시, 태백. 이러한 양면성을 지닌 태백에서 폐광을 기후위기 박물관으로 재해석해 보면 어떨까. '폐광의 개광: 지불되지 않는 비용' 박물관 프로젝트는 '1)영수증의 재구성, 2)폐광산 지역민의 폐광 안내' 두 개의 프로그램으로 이루어진다.

1)영수증의 재구성

2022년 우리나라 1인당 전력소비량은 1만 652킬로와트시로 역대 최고치를 경신했으며,³ 2023년 2분기 가구당 월평균 소비지출은 해외여행 증가로 269만 원을 초과해 2022년 2분기와 비교해 2.7퍼센트 증가했다.⁴ 우리나라의 광산업이 쇠퇴기를 맞았음에도 소비는 어느 때보다 활발하다. 현재 우리가 소비하는 상품의 원재료는 대부분 남아메리카, 아프리카와 동남아시아에서 생산되고 있다. 이 국가는 인프라와 광업기술이 부족해 다국적 기업에 의해 국가 광산 개발이 좌우됨에 따라 광산업에 따른 경제적 이익도 기업들이 독식하고 있다. 한편 광산 인근의 원주민과 동식물은 광업활동으로 인한 피해를 오롯이 감당해야 하는 상황이다.

2022년 캐나다 광산업체 Lundin Mining사의 페루 구리 광산 인근에서 지름 50미터, 깊이 200미터에 달하는 초대형 싱크홀이 발생했다. 2019년 세계 2위 철광석 생산국 브라질은 Minas Gerais주 Brumadinho 광미뎀 붕괴사고로 270여 명의 사망자가 희생되었다. 브라질 아마존 지역의 불법 채굴과 벌목으로 폐수 유출, 삼림파괴 등이 일어나 야노마미 부족을 포함한 원주민 부족이 생존의 위협을 받고 있으며, 아마존 유역의 왕수달도 멸종위기에 처했다. 2019년 중국 기업이 운영하던 파푸아뉴기니 니켈 제련소에서는 유해물질이 유출되어 토양이 오염되었다. 하지만 이 사고는 빙산의 일각일 뿐이다.

구리는 스마트폰을 포함한 최첨단 전자기기의 핵심 원료이다. 구리 광석은 세계 1위, 2위 구리 생산국인 칠레, 페루 등을 중심으로 생산된다. 구리 광석은 가공을 거쳐 정광이 된다. 구리 정광은 칠레와 페루 내에서 트럭 또는 화물기차를 통해 항구로 운반된다. 지구 반 바퀴를 돌아 세계 1위 정련 동 생산국인 중국의 한 항구에 도착해 트럭 또는 화물기차로 정련소까지 운송된다. 동 정광은 정련소에서 순도 99.99퍼센트 이상의 전기동이 된다. 생산업체에 따라 세계 최대의 거래소인 런던금속거래소(LME)의 창고에 물량을 등록할 수도 있다. 이 전기동은 반도체 배선에 사용되려고 우리나라의 반도체 제조업체에 수입된다. 물론 이 경우에도 중국 정련소에서 중국 항구로, 중국 항구에서 우리나라 항구로의 운반과정을 빼놓을 수 없다. 항구에서 제조업체 공장으로 옮겨져 다른 부품, 원료와 만나 반도체로 변신한다. 이 반도체는 우리나라 항구에서 인도 항구로 이동해 또다시 스마트폰 제조업체로 운반된다. 반도체는 케이스, 카메라 렌즈, 센서 등과 함께 조립되어 스마트폰으로 재탄생한다. 스마트폰은 세계 각국으로 운송되고, 기기를 돋보이게 해줄 조명과 환경이 구축된 각 매장에서 디스플레이된 채 당신을 기다린다.

광산 개발을 결정하기 위해서는 시추를 통해 사전에 탐사를 진행해야 한다. 탐사를 위해서는 장비가 필요한데, 장비는 철광석 등의 원료를 통해 생산된다.

그 원료조차 앞서 탐사, 채굴, 운송 등을 거쳐 생산되며, 이 모든 과정에는 연료탄, 석유, 천연가스, 우라늄 등의 에너지 자원을 연료로 하는 전력이 필요하다. 원료의 원료의 원료를 위한 과정이 무한반복되는 것이다. 광업활동은 진동, 소음, 분진, 광미 등을 초래하고, 이 과정에서 비인간, 인간, 동식물은 부상을 당하거나 목숨을 잃기도 한다. 살아남은 생명체는 삶의 터전이 붕괴된 채 광미로 인한 수질 및 토양 오염, 지하수 추출에 따른 지하 침반, 미세먼지 및 분진으로 인한 진폐증과 결막염, 소음에 따른 청력 변화와 정신적 스트레스, 전력사용에 따른 이산화탄소 배출 및 대기질 저하, 숲 파괴로 기인한 홍수 및 가뭄 위험 증가, 서식지 파괴로 인한 종 다양성 위협 등에 봉착한다. 물류운송으로 인한 피해도 빼놓을 수 없다. 물품 해상 운송에 따른 이산화탄소 배출 및 대기질 저하, 해상 물품 운송에 의한 황산화물 배출로 인한 오염, 해상 물품 운송에 따른 소음 공해로 초래된 해양생물들의 고통은 광산 조업을 위한 전력을 생산하는 데 필요한 석탄의 채굴에서부터 운송까지 동일하게 다시 적용된다. 원점으로 돌아가서 프로젝트가 탐사를 마치고 생산에 돌입했다고 가정해 보면, 앞에서 언급됐던 피해는 기하급수적으로 증가한다. 비인간, 인간, 동식물은 실존적 위기 앞에 내버려져 있는 셈이다.

구리를 중심으로 스마트폰의 제조과정을 간략하게 서술해 보았다. 물론 현실은 이보다 복잡하다. 프레임, 디스플레이, 카메라 렌즈, 카메라 플래쉬, 내장 칩 등 스마트폰 부품은 셀 수 없이 많으며, 그 부품들의 원료는 그보다 더 많다. 그중에서 간단하게 스마트폰 반도체 칩에 투입되는 구리에 대해서만 초점을 맞췄을 뿐인데도 피해를 감히 가늠하기 어렵다. 그런 의미에서 제품명과 가격만 간단히 기재된 영수증을 해체하고 주변화된 생명에 초점을 맞춘 새로운 영수증으로 재구성하는 작업은 중요하다.

영수증의 재구성 프로그램은 폐광산 안에서 박물관 참여자가 사용하는 전자기기의 '진짜 가격'을 담은 영수증을 출력하는 프로그램이다. 재화의 원자재 공급에서부터 생산과 운송까지 단계별로 나누어 기업이 계산하지 않은 비용을 영수증에 담는다. 새로운 영수증은 선박운송 소음으로 인한 돌고래의 스트레스와 전력 생산을 위한 원자력 발전소로 인한 해파리의 떼죽음, 시추에 의한 유발지진, 폐수와 토양오염으로 인한 생태계 파괴 등으로 빼곡하여 길다. 정리하자면, 영수증의 재구성 프로그램은 참여자가 사용하는 전자기기의 '진짜 가격'을 담은 영수증을 출력함으로써 은폐되었던 비인간·인간, 동식물의 피해를 외면하지 않고 마주할 것을 촉구한다.

2)폐광산 지역민의 폐광 안내

우리는 어떻게 주변화된 인간과 비인간, 동식물의 피해를 파악할 수 있을까? 주변화된 비인간·인간, 행위자의 이야기는 기록되지 않는다. 그러므로 기록되지 않았던 당사자로부터 그 이야기를 전해 들어야 한다. 지역민은 수년에서 수십 년간 지역에서 거주하며 산이 광산이 되고, 광산이 폐광산이 되는 과정을 직접 목격하였다. 지역민은 모두 각자 다른 이야기를 갖고 있는데, 그들의 이야기에는 모두 힘이 있다. 그 힘은 이야기의 중심축인 폐광산 안에서 더욱 증폭된다. 이러한 이야기가 박물관 프로젝트 참여자와 연결되도록 폐광산 지역민의 이야기를 들으며 폐광산 안을 거니는 프로그램을 제안한다.

폐광산 지역민의 폐광 안내 프로그램은 폐광산 안내자의 이야기를 들으며 폐광 안을 산책하는 프로그램이다. 폐광산 안내자의 직간접 경험을 나눔으로써 폐광산의 문을 다시 열어 '폐광산의 개광'을 끌어내는 것이다. 그렇다면 폐광산 안내자만이 할 수 있는 이야기란 무엇일까? 이를 알아보기 위해 태백시에서 유년기와 청소년기를 보낸 이승연 님과 인터뷰를 두 차례 진행하였다. 인터뷰는 각각 1시간가량 소요되었다.

태백시 지역민 이승연(1969년생) 님과 인터뷰 중에서

태백은 여름에도 눈을 볼 수 있는 곳이었지.
젓빛 눈이 나무 위, 들판, 지붕 위에 새하얗게 내렸어.
어쩌다 넘어지면 옷이 회색이 되어서 혼났지.
그래도 그때는 그게 몸에 안 좋은지도 모르고 놀았어.
...
강 하나는 완전 젓빛이어서 거기에 똥오줌도 버리고 그랬는데,
깨끗한 천에는 가재도 살고 그랬어.
...
근데 지금은 또 태백 공기가 원주보다 맑다.
공기가 맑으니까 세차가 필요 없어.

석탄가루와 분진으로 탄광지역의 진폐증 환자 수가 다른 지역에 비해 현저히 높다는 것은 익히 알려진 사실이다. 하지만 그것이 나무와 들판을 뒤덮었고, 지역민들이 인분을 가져다 버릴 정도로 강을 오염시켰다는 사실은 지역민만이 전할 수 있는 이야기이다. 이는 가까이에서 현장을 경험한 인간 화자의 입을 통해 비인간, 동식물의 피해를 가늠하는 단서가 된다. 더불어 지역생활을 통해 형성된 자신만의 언어로 이야기를 전달할 수 있다는 점도 긍정적이다. 태백의 탄광업이 활성화됐을 당시에는 태백 곳곳에서 미세한 석탄가루가 내렸는데, 인터뷰이가 이러한 풍경을 '여름에 볼 수 있는 눈'으로 표현한 것이 그것이다.

고등학생 때였나, 중학생 때였나.
반 친구 중에 아버님이 광부이신데, 탄광에 고립된 적이 있었어.
되게 오래. 아마 2주인가, 3주인가.
거의 한 달 가까이 되었던 것 같은데.
마을 전체가 다 난리가 났었지. 아마 전국이 난리가 났을걸?

인터뷰이가 언급한 탄광 매몰사건은 1982년 8월 강원도 태백탄광에서 광부 4명이 349시간(14일) 동안 고립되었던 사건이다. 당시 뉴스에서 대서특필되어 중앙정부의 명령에 따라 인력이 총동원돼 전원 무사 구조되었다. 이 사건은 자료가 남아 현재도 확인 가능하다. 하지만 매몰된 광부의 자녀와 같은 반이었던 동급생의 시선에서 바라본

경험은 오직 지역민 인터뷰에만 제공할 수 있는 유일무이한 이야기이다. 지역민은 박물관 참여자가 지역민뿐만 아니라 탄광지역, 폐광산, 그리고 이를 둘러싼 생태계와 긴밀히 연결되는 입구를 열 수 있는 통로가 된다.

폐광의 개광을 넘어

한때 광산은 모든 생명의 근원이자 젖줄이었던 산이었다. 광산은 일제강점기부터 본격적으로 개발되어 일제의 전쟁을 위해 착취되었다. 광복 후에는 대한민국의 산업화와 경제발전을 위해 이용되었다. 1980년대를 기점으로 광업이 쇠퇴함에 따라 광산은 버려졌고 폐광산이 되었다. 국내 광산업의 쇠퇴에도 소비활동은 어느 때보다 활발하다. 블루투스 이어폰을 귀에 꽂고 새롭게 올라온 피드를 스마트폰으로 빠르게 훑는 일상을 평온하게 누리고 있는 것이 그 증거이다. 우리는 이러한 소비행태와 생산활동에 대해 질문을 던지고자 한다.

‘폐광의 개광: 지불되지 않은 비용’ 박물관 프로젝트는 당신 손에 들린 전자기기가 어디에서, 어떻게, 어떤 과정을 거쳐 왔는지 고민하는 기회를 제공하는 데 초점을 맞춘다. 폐광산의 개광부터 폐광까지 역사를 살펴보며 폐광 지역의 역사와 지역민들의 역할을 맥락화하고 모든 소비활동의 근원인 광업활동이 육해양, 비인간, 동물, 생태계에 어떠한 영향을 미치는지 탐구한다. 이를 바탕으로 그 과정에서 초래된 비인간, 동식물의 피해와 희생을 ‘실제 가격’으로 치환해 영수증을 재구성하는 활동을 주요 내용으로 삼는다. 새로운 영수증은 축소되고 은폐된 육해양, 비인간, 인간, 동식물의 피해와 희생을 가시화함으로써 폐광산을 경제적 이익 창출을 위한 장소에서 우리의 소비활동으로 인해 초래된 비인간 및 인간의 피해와 희생을 사유하고 기후행동을 구상을 위한 장소로 전환할 것을 제안한다.

우리는 생태계의 터전인 산과 땅을 경제적 가치 창출의 수단으로 도구화했다. 그에 따른 결과를 회피한 채 다른 비인간·인간 동식물에게까지 피해를 전가하고 있다. 이제는 그들의 피해와 희생을 인식하고 마주하고 인정해야 할 때이다. 이것이 기후행동을 위한 우리의 시작점이 되기를 기대해 본다.

1 한국광해광업공단(KOMIR), <https://www.komir.or.kr/kor/contents/64>

2 1933년 4월 1일 일본의 전력재벌이 자본금 500만 원을 투자해 삼척개발주식회사를 설립하고 조선총독부가 보유한 탄전의 광업권을 인수해 장성지구의 석탄을 개발했다는 기록 등이 남아 있다. 김도현(Kim Do Hyeon). “태백지역의 탄광 관련 문화유산 고찰.” 아시아강원민속 32.-(2019): 7-55. 8p

3 통계청(KOSIS), https://kosis.kr/statHtml/statHtml.do?orgId=388&tblId=TX_38803_A026&checkFlag=N

4 <https://www.yna.co.kr/view/AKR20230824068600002?input=1195m>

화덕과 언덕

일상에서 사람들이 거쳐하고 모여드는
온기 어린 장소가 박물관이 된다면 어떨까?

김재아, 오웅진

김재아 Jaea Kim

예술사회학을 공부하고 코리아나미술관 *c-lab에서 여러 장 사이를 오가는 매개자로 활동 중이다. 문화매개실천연구소에서 장애예술을 연구하고, 모두를 위한 디자인 스튜디오 아인투아인 AYINTO AYIN에서 다양한 예술가들과의 협업 프로젝트를 진행하고 있다. 비인간주체를 포함하여 다양한 존재들을 아우르는 미술 담론에 관심이 있다.

오웅진 Woongjin Oh

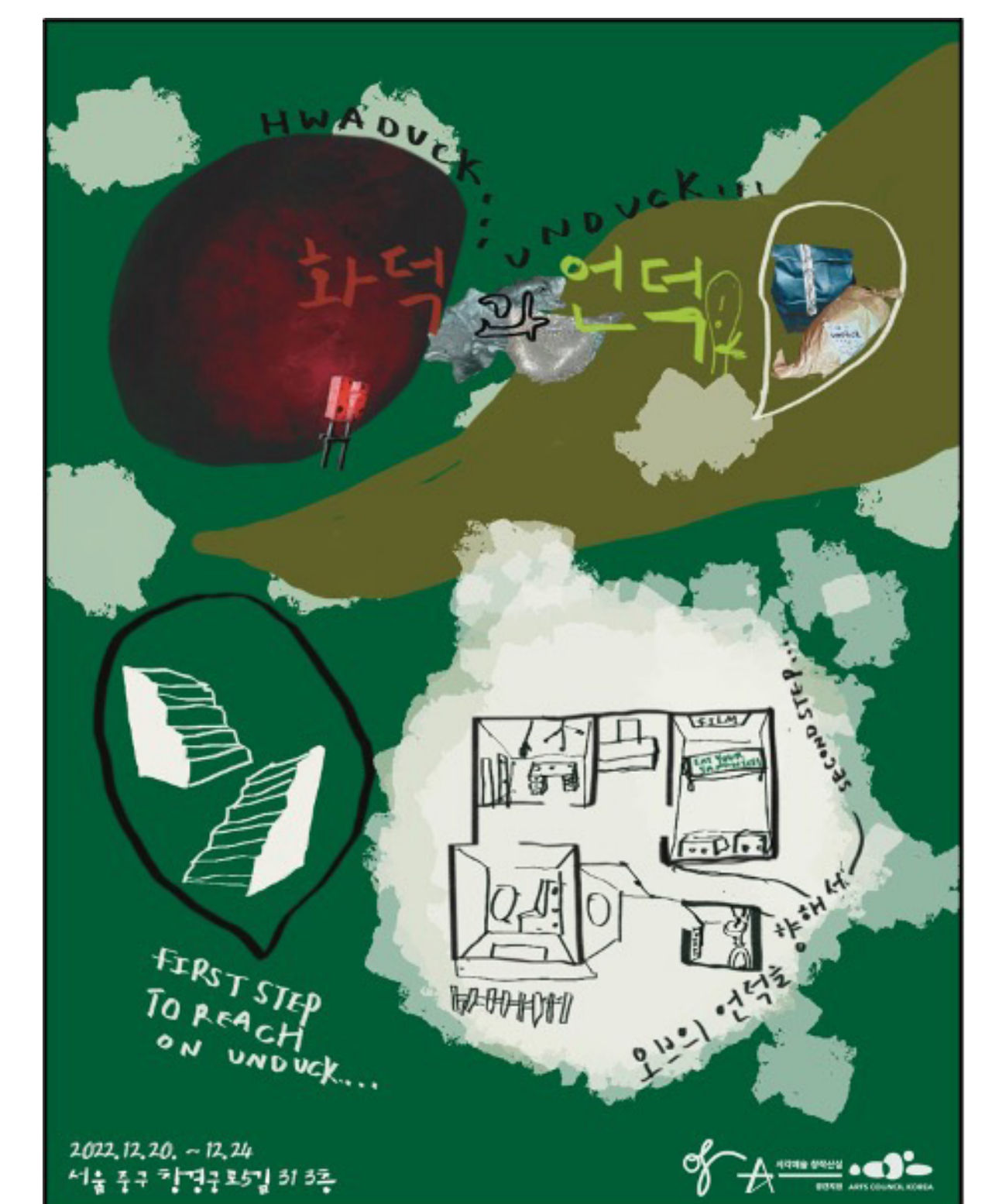
시각 예술 독립기획자 및 전시 공간 오브(@55ooofff)의 대표 운영자. 네이버 “헬로! 아티스트”, 인디포스트, 오마이 뉴스 등에서 필진으로 활동했으며, 을지로에 운영 중인 전시공간 오브의 전시 기획 및 안팎으로 기획, 서문 등으로 시각 예술 분야에서 콘텐츠를 생산하고 있다. 연세대학교 커뮤니케이션대학원 내 문화매개라는 전공을 수학 중이며 관련하여 신생공간과 뉴미디어아트 사이의 고유한 상관 관계를 살펴보는 연구를 진행 중이다.

i. 가상의 화덕을 상상하며

“일상에서 사람들이 거쳐하고 모여드는 온기 어린 장소가 박물관이 된다면 어떨까? 우리는 박물관이라는 공간적 테두리의 안과 바깥, 그리고 어디에나 존재하는 가상의 화덕을 상상한다. 화덕은 조용히 불이 타오르는 가운데 모인 이들이 각자의 방식으로 인사하고, 요리하고, 음식을 먹을 수 있는 공간이다. 화덕에 모인 존재 중에는 인간도, 인간이 아닌 이들도 있을 수 있다. 이들은 서로에게 아무것도 착취하지 않고 얻은 음식을 나누어 먹으면서 이야기를 나눈다. 여럿이나 또는 혼자서 먹을 수 있는 음식, 두 빵 사이에 무엇이든 끼울 수 있는 샌드위치라면 좋겠다.”(기획서 발췌)

전시 《화덕과 언덕》은 일상 가까이에서 실천할 수 있는 기후행동(Climate Action)의 결과로 을지로에 위치한 전시 공간 오브에서 2022년 12월 진행되었다. 이 전시를 통해 김재아, 오웅진은 기후 또는 기후위기가 거창한 철학, 미학 용어와 거둬 접합되는 과정에서 본연의 의미가 퇴색된 것을 환기한다. 이에 따라 우리가 삶에서 손으로 다루고 입으로 먹는 작은 요소들에 관한 되새김으로부터 그 이야기를 출발하는 것이 해당 실천의 유의미한 시작이 될 수 있다 보았다. ‘화덕’과 ‘언덕’은 이 작은 요소들의 고향이다. 전시는 낮은 시선에서부터 출발하기 위해 또한 직관적으로 다가오는 질감의 작업을 소개한다. 자연적으로 분해되는 유기체를 질료로 하는 해민해의 작업, 일상에서 사용할 수 있는 도구를 전통적인 방식을 통해 제작하는 박준하의 작업이 이에 해당한다.

《화덕과 언덕》의 전시 제목 역시 두 작가의 작업에서 빌려왔다. 화덕과 언덕은 모두 관념적인 공간성을 지닌다. ‘화덕’은 해민해와 박준하의 작업 세계를 연결하는 단어로, 음식을 굽고 도구를 버려내는 불을 사용하는 공간인 동시에 사람들이 모여드는 따뜻한 장소를 의미한다. 한편 해민해의 작업에서 자주 쓰이는 ‘언덕’은 편히 쉴 수 있는 안식처를 가리킨다. ‘화덕’과 ‘언덕’이라는 두 단어의 나열은 관념 안에 존재하는 따뜻한 안식처와, 박준하의 작업실이자 전시장인 오브와 같이 실재하는 여러 공간을 느슨하게 이어줌으로써 기획의 목표를 지시한다. 전시는 조형 및 공예 작품을 전시한 공간과, 박준하의 대장간에서 타오르는 불의 영상을 상영하는 곳에서 해민해가 만들어 주는 비건 샌드위치를 먹는 공간으로 나뉜다. 샌드위치를 나누어 먹는 공간인 화덕이 대장간의 속성을 갖는다는 사실은 불이 따뜻한 온기를 나누어 줄 뿐 아니라, 어떤 물질의 속성을 바꾸어 새로운 것을 탄생시키는 역할을 한다는 점을 상기시킨다.



《화덕과 언덕》전시 포스터.

ii. 분산된 뮤지엄

국제박물관협의회(ICOM)는 2022년 8월, 15년 만에 박물관의 정의를 갱신했다.

“박물관은 유무형 유산을 연구·수집·보존·해석·전시해 사회에 봉사하는 비영리 연구 기관이다.”

실제로 이는 기존의 정의만으로 포괄할 수 없는 영역의 뮤지엄 활동을 담는 새로운 제안인 동시에 역으로 변화를 촉구하는 대외적 선언이기도 하다. 2022년 한 해를 반추하면 프리즈나 키아프와 같은 상업적 미술 행사에서부터 부산비엔날레까지 다양한 형태의 미술 프로젝트가 진행된 바 있다. 이것을 통해 새로운 가능성을 확인할 수 있었지만 반대로 전시 포맷 자체에 대한 회의나 한계, 나아가 내부적 성찰을 요구하는 움직임 또한 있었다. 이것은 특히 전시 폐기물이나 탄소배출 등 환경과도 밀접하게 닿아 있는 부분인데, 이와 같은 배경에서 해당 기획자들은 거대한 어젠다에 휩쓸리지 않으면서도 현재의 단계에서 젊은 세대가 감각할 수 있는 변화를 위한 프로젝트의 필요성을 느꼈다. 이에 적합한 규모와 성격을 지닌 전시공간과 작가를 섭외하여 새로운 형태의 뮤지엄을 구상하고 이를 바탕으로 관객과 작가, 나아가 전시의 작지만 긍정적인 미래 지형을 그려볼 필요성을 확인했다.

우리는 라투르의 이론을 경유하여 새로운 박물관의 가능성을 발견하는 시도 중 ‘분산된 뮤지엄 (Distributed Museum)’에 주목했다. 분산된 뮤지엄은 다양한 행위자에게 뮤지엄이 다양한 모습일 수 있으며, 더 나아가 행위자 자체일 수 있다는 가정을 전제로 하는 모델이다.¹ ‘행위자-네트워크 이론(Actor-Network Theory)’을 정립한 라투르의 말을 빌리면, 뮤지엄은 정화(purification)를 위하여 의무적으로 통과해야 하는 지점(Obligatory Passage Point, OPP)이기도 하다.² 즉 근대적 박물관은 근대인이 상상한 이성적 계몽인 인간과 비인간, 문화와 자연, 문명과 야만을 분할한 과정에 기여했다는 것이다. 그러나 라투르는 근대적 이해와 달리, 세계가 인간 및 비인간 행위자 사이의 매개와 번역 등 다양한 상호작용의 네트워크로 구성된다고 설명한다.³ 분산된 뮤지엄은 지식이 중앙에 집중된, 위계적 권위 구조에 기반한 전통적인 뮤지엄 형태를 탈피하여 세계를 보는 라투르의 관점처럼 다양한 행위자로 구성된 네트워크로 재탄생한 뮤지엄이다. 이때 뮤지엄은 물리적 공간을 넘어서 하나의 행위자로 작용할 수 있으며, 뮤지엄의 의미를 형성하는 것은 큐레이터가 아니라 관객, 웹페이지, 브로슈어 등 다양한 행위자와 이들로 구성된 지속적으로 변화하는 네트워크가 된다. 이러한 지점에서 분산된 뮤지엄은 기후 위기에 대응할 수 있는 시도 가운데 하나일 수 있다. 본 프로젝트는 전시에서 출발해 전시의 주제 의식을 계승하면서 관객의 실천을 매개하는 온라인 플랫폼으로 분산된 뮤지엄을 실현하고자 했다. 이때 미술관의 확장적 형태는 관객이 전시를 관람하고 교육 프로그램에 참여하는 순간뿐 아니라 관객의 일상 속 실천까지 뻗어나간다. 관객들은 전시 공간 바깥의 일상에서 샌드위치를 만들면서, 혹은 일상의 다른 곳곳에서 타자에게 해를 입히지 않고 연결을 시도했던 미술적 경험을 각자의 방식으로 상기할 수 있다.

iii. 〈화덕과 언덕〉 전시

· 작가 소개

① **해민해** 서울에서 활동하며, 바이오플라스틱, 채소 껍질과 같은 음식물 등 부식되어 자연스럽게 사라지는 재료로 층층이 쌓이는 형태의 입체작품을 만든다. 다정한 감정을 건네는 방식에 초점을 맞추어 스스로를 돌보는 행위로서의 작업을 지속한다. 프로젝트 ‘Abandoned Sandwich’를 통해 작가의 개인 공간에서 관객에게 특별한 소통 없이 샌드위치를 만들어 주는 퍼포먼스를 진행한 바 있다.

② **박준하** 충청남도 예산에 작업 기반을 두고 전통적 대장간에서 사용하는 금속 단조 기법으로 생활 기물을 비롯한 작품을 만들어낸다. 단조는 금속을 두드리고 눌러서 모양을 만드는 방식이다. 주로 손에 쥐고 사용할 수 있는 도구와 물건에 집중하는 그의 작업은 스스로 사용할 물건을 만들어내는 ‘자급적 작업’의 세계를 창조한다. 그의 작업은 느리고 확실하게 행위의 범위를 넓히는 데 목표를 두며, 과거의 문화를 돌아보면서 새로운 방식을 고안한다.

· 전시 준비

전시 준비는 다음과 같은 일정에 따라 진행되었다.

구분	2022.10월	11월	12월
작가 및 장소 섭외 - 해민해(10.27), 박준하(11.13) - 을지로 오브 공간 답사(11.14)			
작가 리서치/작업실 방문/사전 인터뷰 - 해민해 작업실(마포) 및 조리 공간 방문(11.7) - 박준하 대장간(충남 예산시) 방문(11.26~27.)			
오프라인 전시 진행 - 을지로 오브(을지로4가 32 3층) (12.20.~24.)			

전시에 참여한 두 작가는 해당 프로그램에 앞서 상호 알던 사이였으나, 컬렉티브와 같이 기존에 작업을 함께하던 관계는 아니었기에 전시의 개요와 내용을 사전에 협의할 필요가 있었다. 실제 기존의 라이프스타일의 대안이 되는 옵션을 전하는 것 역시 전시의 내용 중 하나였기 때문에 대안적 식사와 섬유에 관한 메시지에 집중하는 해민해와 주거 시설 및 도구에 관한 메시지에 집중하는 박준하가 상호 서로의 작업을 확인하고 협의된 톤을 찾아 각자의 본격적인 작업물을 제작하는 과정이 필요했다. 관련 미팅은 10월 중순에 이뤄졌다. 미팅을 바탕으로 각 작가의 작업실을 방문했다. 삶과 밀접한 이야기를 주제로 하므로 각 작가의 작업실을 방문하는 과정이 특히 중요했다.

전시 <화덕과 언덕>은 크게 두 공간으로 구성되었다. 주가 되는 공간에서는 비건 샌드위치를 전시 공간에서 먹도록 안내하는 형태의 프로젝트성 작품인 해민해의 <열리고 닫히는 문 (2022)>이 진행되었다. 샌드위치를 먹는 공간 한편에서는 타오르는 불의 영상이 끊임없이 상영되었다. 박준하의 예산 대장간에서 촬영한 영상은 불과 주변에 둘러앉은 사람들을 비추며 작가의 작업 세계와 전시공간을 연결한다. 다른 공간에서는 해민해의 입체 작품들인 <UNDUCK...UNDUCK..?(2022)> 연작과 단조로 만들어진 박준하의 공예 작품들이 전시되었다.

작가가 관객에게 직접 샌드위치를 만들어 주고 전시 공간에서 나누어 먹는 프로젝트 형태의 작품 <열리고 닫히는 문(2022)>은 오브 인스타그램을 통해 미리 공지하고 관객들의 참여 신청을 받아 진행하였다. 시간별로 정해진 수의 관객이 입장하여 둥그런 탁자에 앉아 해민해가 샌드위치를 준비하는 과정을 보고, 직접 먹으면서 관객



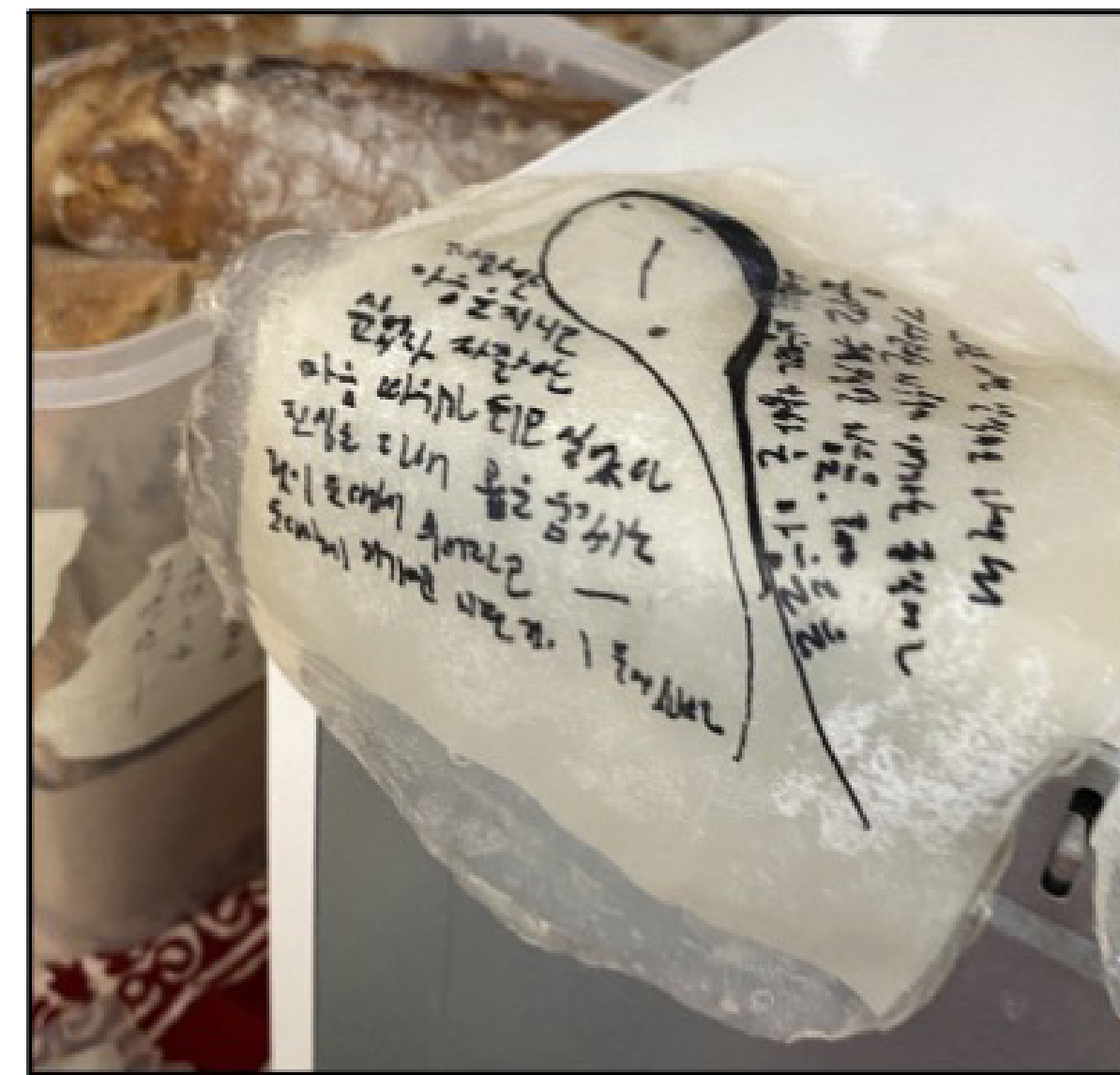
박준하의 대장간 불을 촬영한 영상.



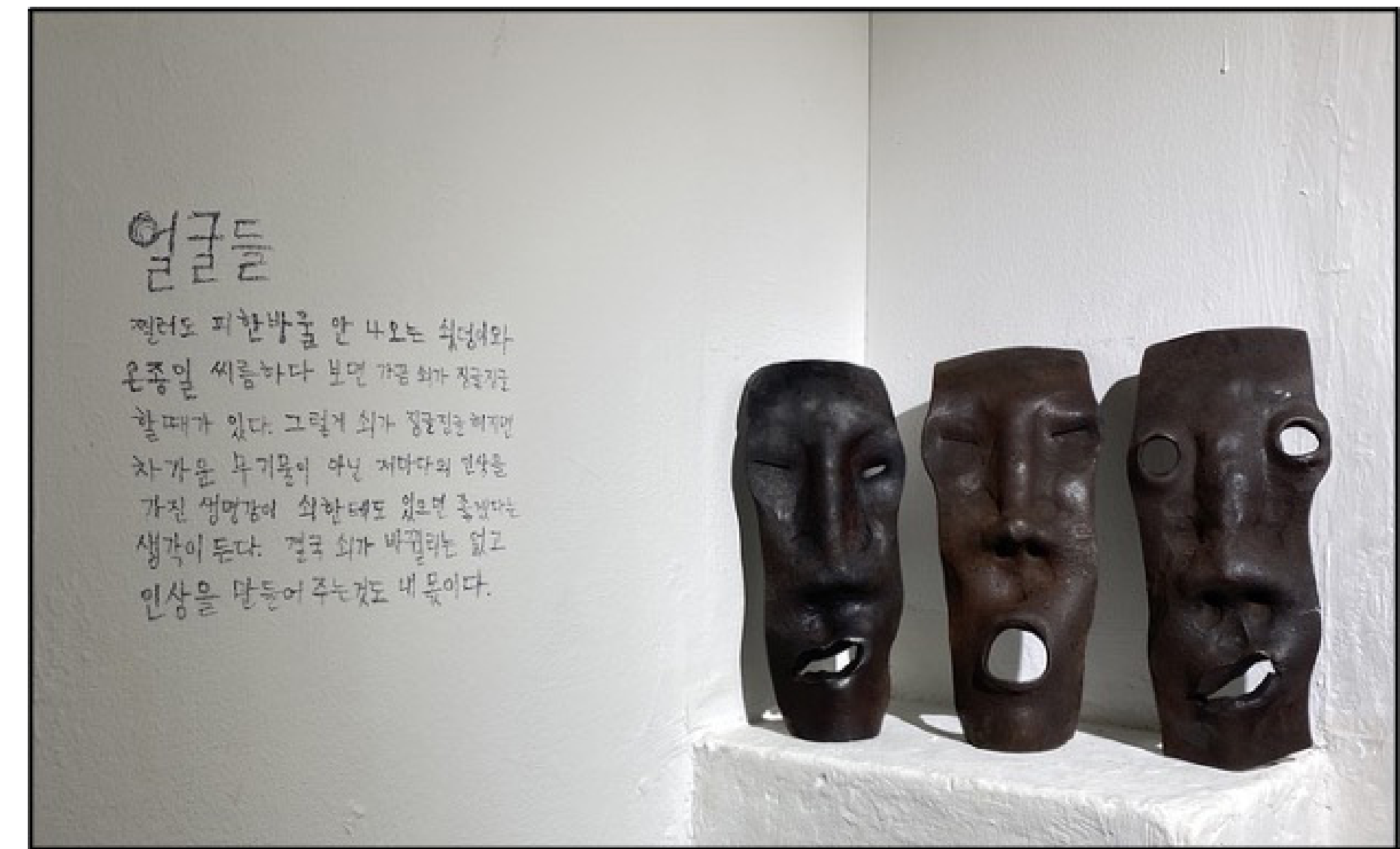
<열리고 닫히는 문(2022)>, 해민해 작가의 샌드위치와 관객들의 기록.

및 작가와 함께 이야기를 나누는 시간을 가졌다. 이를 통해 기획 단계에서 생각했던 ‘화덕’의 의미를 확장한 시공간을 재현할 수 있었다. 관객들은 샌드위치를 먹고 탁자에 놓인 도구를 이용해 전시 감상을 비롯한 자신들의 샌드위치 레시피 등을 기록했다. 전시를 구성하는 관념적 공간과 작품을 서로 이어주는 과정은 해민해, 박준하, 그리고 관객들의 기록으로 가능할 수 있었다. 해민해와 박준하의 작가노트는 전통적인 뮤지엄에서처럼 출판의 형태로만 드러나지 않고, 공간 안에서 작품의 일부로 관객에게 전달되었다. 해민해의 글과 그림은 바이오플라스틱에 덮여 <열리고 닫히는 문(2022)>의 프로젝트에서 관객의 기록과 공존하였고, 박준하의 작가노트는 작가의 글씨로 설치의 일부가 되었다.

해민해의 입체 작품 연작이 전시된 서브 전시 공간은 바이오플라스틱으로 만든 낮선 형태의 유기체가 자유롭게 자라는 숲처럼 구성되었다. 설치 전경은 마치 여러 군사체와 식물이 자유롭게 자라나는 생태계의 형상을 닮아 있다. 작품의 매체는 먹을 수 있는 재료로, 전시가 진행됨에 따라 수분이 증발하고 곰팡이가 피는 등



바이오플라스틱으로 덮인 해민해 작가의 노트.



<얼굴들(2022)>, 박준하, 사진: 김재아.



<UNDUCK...UNDUCK..?(2022)>, 해민해, 사진: 김재아.

지속적으로 변화하였다. 자연스럽게 부패하는 재료로 만든 작품은 환경에 영향을 미치지 않는 방식으로 탄생하고 존재하다가 사라진다. 작가는 미술의 의미가 사라지고 난 오랜 미래까지 지속되는 작업 방식에 회의를 품고 유기물로 작업을 이어왔다. 이는 비인간주체를 뮤지엄 안으로 포섭하고자 한 시도의 일환이기도 했다. 권위 있고 불변하는 아티팩트와 콜렉션에 가치를 두는 기존 뮤지엄의 지식적 위계와 반대로, 작은 포자와 미생물에 의해 끊임없이 변화하는 과정을 포착하고자 한 것이다.

· 작가 인터뷰⁴

김재아 해민해 작가님의 작품 세계에서 ‘언덕’은 어떤 공간일까요?

해민해 저에게 언덕은 안식처이자 편히 쉴 수 있는 장소예요. 구체적인 곳이라기보다는 사람 마음에 있는 어떤 한 부분인 것 같아요. (...) 저의 경우 ‘허물어진 언덕’과 ‘낡고 버려진 것들의 안식처’를 같은 의미로 사용해요. 공사장이나 고물상 같은, 뭔가 부서지고 있는 공간에 있을 때 가장 편한 것 같아요. 발효되고 스러지는 것에 계속 관심을 가지고 있는데, 그게 제가 작업하는 베이스지 않나 하는 생각이 들어요.

음식을 소재로 한 작업에서도 발효 같은 게 재미있더라고요. 예를 들어, 콤부차의 경우에는 스코비(콤부차 발효를 돕는 유산균과 효모 덩어리)를 만들어야 돼요. 스코비를 사서 쓰면 편한데, 만드는 게 엄청 어려워요. 10시간 후에 딱 밥을 줘야 하는 것들이 정해져 있어요. 정해진 시간에서 1시간이라도 넘거나 온도가 변하면 달라질 수 있는 여지가 너무 많은데, 저는 그런 게 너무 매력적이더라고요. 발효에 있어서 내 손으로 되지 않는 것들이요.

김재아 동물성 식품을 먹지 않는 환경적이거나 윤리적인 지향점이 작업 세계에 영향을 주나요?

해민해 영향을 주는 것 같아요. 작업 방식이나 소재를 선택할 때도 그렇고요. 전에는 그냥 썼다면, 이제는 한 번 더 생각하게 되고, 썩지 않는 소재는 최대한 배제시키게 돼요. 우레탄이라는 소재도 처음에는 속이 비치는 자체가 재미있어서 사용했는데 환경에도 건강에도 너무 안 좋을 것 같고, '결국은 이 작품은 다 어디로 가는 거지.'라는 생각도 되게 많이 들었고. 그러다 찾아낸 게 바이오플라스틱⁵이에요. 플라스틱 같으면서도 '이렇게 없어질 수 있는 소재도 있구나.' 싶었죠. 되게 신기해서 접근했고 그래서 풀고 있는 것 같아요. 우레탄과 비슷한 질감이 나오면서도 오히려 우레탄과 달리 예상하지 못한 형태로 드러나니까. 바이오플라스틱은 1년이 지나도 달라지는데 그게 오히려 재미있어요.

사실 환경 운동에 대한 얘기를 직접적으로 나서서 하는 게 저는 되게 어려워요. 얘기를 하는 사람이 늘어날수록 좋은 건 맞지만, 여러모로 조심스러운 마음이 드는 건 저 스스로도 완벽하지 않다는 생각이 들어서인 것 같아요. 주변에도 완전한 비건을 실천하시는 분들이 많은데, (그렇지 않은) 내가 과연 어떤 말을 할 수 있을까 싶고. 그런데 결국에는 나한테 이게 어떤 의미일까 하는 질문이 돌아오더라고요. 그래서 그냥 너무 스스로 압박을 주지 말고, 차라리 조금 조금씩 나아가는 방법을 하자 (싶었어요). '내가 인정할 건 인정하고, 죄책감처럼 안고 있지 말고 그냥 내가 할 수 있는 만큼 하고. 내가 왜 해야 되는지 인지를 하면서 조금 조금씩 계속 바뀌자. 약간 조금 더 나아지자'. 이런 마음을 약간 품고 쥐고 있는 것 같아요.

(...)

김재아 여러 금속 재료를 쓰시지만 작가님 작업에 있어서 소재적 정체성은 철에 가까운 것 같아요.

박준하 아무래도 그런 거 같아요. 제가 처음으로 배웠던 금속이 철이기도 하고, 또 다른 이유는 철이 도구를 만들기 굉장히 적합하기 때문이라고 생각해요. (...) 제가 사용하는 도구를 직접 만듦으로써 작업에 자급적 요소를 좀 끌어올리는, 제 스스로의 뿌리를 만들어 가는 느낌을 좋아해요. 철이 저의 어떤 베이스라고 느끼고 있고. 또 되게 중요한 이유인데, 무엇보다 철이 값이 싸요. 고물상에서 훨씬 구하기도 쉽고, 접근성이 좋다는 거. 물성으로도 철이 가진 거칠고 투박한 그런 이미지가 좋아요. 제가 철로 가면 같은 걸 만든 적이 있는데, 왠지 좀 어두워 보이고 암울하면서도 어떻게 보면 심심한 것 같은 느낌을 다른 소재는 내지 못했을 것 같아요. 좀 이상한 매력이 있어요 철이.

김재아 지역적인 전통이 전승될 수 있는 시스템이 있는 곳에서는 계속 이어져 내려오는데, 한국은 전통적 생산이 끊기면서 오히려 로컬해지지 못하는 게 역설적인 것 같아요.

박준하 악순환인 것 같아요. 사실 알았으면 한국 걸 할 텐데, 모르니까 다른 나라의 물건을 만드는 게 아닐까? 그런 생각이 들고 아쉬운 거죠. 문화적인 자산이라고 하니까 생각난건데, 우리가 굉장히 흔하게 접하는 게 호미 있잖아요. 철물점에서 5000원 밑으로 흔하게 사고, 밭에서 잃어버리면 그냥 잃어버렸나보다 하고 생각하는 물건이잖아요. 그래서 사람들이 호미 만드는 걸 되게 쉽게 알아요. 근데 호미 같은 경우 절대 직관을 써서 만들 수 없어요. 진짜 다 배워야 돼요. 어디를 잡고 어디를 망치로 치는지 다 알아야 되고. 정말 호미가 어려워요. 마스터 사부님 같은 경우에는 진짜 눈 감고도 만든다고 할 정도지만, 그 공정과 순서를 외우고 그것들 다 배우는 게 좀 시간이 걸리기 때문에.

사실 예전 대장간에서도 크게 다르지 않은 방법을 썼을 텐데, 이제는 사라져 버린 것 같아요. 수요와 공급의 압박을 너무 많이 받고. 어떤 도구들의 경우 만들어내는 공정의 원형이 전해지지 않을 것 같은 거예요. 효율성에 맞춰서 너무 빠르게 공업적인 생산 방식으로 이행되고 '과거와는 이제 단절돼 버리는 것 같다, 그런 역사가 있겠다.'라는 생각이 들었죠.

1 김수진. (2020). 행위자-네트워크 이론(ANT)으로 살펴보는 박물관학. 박물관학보, 39, 263-296.

2 Callon, M. (1986). The sociology of actor-network: The case of the electric vehicle, in Callon, M et al. (eds.), Mapping the Dynamics of Science and Technology, London, UK: Macmillan

3 Latour, B. (2011). Cogitamus. 김환석 (역) (2012). 〈브뤼노 라투르의 과학인문학 편지〉. 고양: 사월의 책.

4 일부 발췌

5 해민해 작업에서 바이오플라스틱은 한천 등 음식이 될 수 있는 유기물 소재로 플라스틱과 같은 질감을 만들어낸 질료를 의미한다.

페주유소 박물관 프로젝트

공간을 새롭게 정의하기:
페주유소를 둘러싼 인류세적 고찰

송시영, 오채영

송시영 Song Siyoung

송시영은 디지털 매체와 16mm필름을 활용한 라이브 퍼포먼스 및 영상 설치 작업을 하고 있다. 일상 속 이미지와 사운드를 수집해 쿼어적 몸과 영화의 확장을 엮어내는 과정에 관심을 두며 연구와 창작을 병행 중에 있다.

오채영 Chae Young Oh

유엔난민기구(UNHCR)에서 디지털 캠페인과 크리에이티브 기획을 담당하고 있다. 국내외 방송국, 외신, PR 분야에서 다년간의 경험을 쌓고 연세대학교 커뮤니케이션대학원에서 문화매개학을 전공했다. 국가와 사회 내 주체들 사이의 힘의 역학과 이로 인해 형성되는 담론에 관심이 있어, 한국의 “K-컬처”를 둘러싼 문화정책 담론에 관해 깊이 연구했다.

“박물관은 사회에 봉사하는 비영리 영구 기관으로 유무형 유산을 연구, 수집, 보존, 해석 및 전시합니다. 박물관은 대중에게 개방되어 있으며, 접근성과 포용성을 바탕으로 다양성과 지속 가능성을 증진합니다. 박물관은 지역사회의 참여를 통해 윤리적이고 전문적인 방식으로 운영 및 소통하며 교육, 즐거움, 성찰, 지식 공유를 위한 다양한 경험을 제공합니다.”

2022년 발표된 국제박물관협의회 박물관 새 정의 중에서.

박물관이 탄생한 1940년대 말 이후, 박물관의 정의는 시대에 따라 변화해 왔다. 20세기의 박물관은 철저하게 ‘물리적’ 자료를 수집하는 데 의미를 두었다면, 2007년부터는 유형, 무형의 유산까지 포괄하도록 재정의되었다. 한편, 가장 최근인 2022년에 국제박물관협의회는 3년 만에 체코 프라하에서 전 세계 130여 개 나라가 참여하는 총회를 열고 “다양성과 지속가능성”을 강조한 새로운 정의를 채택했다. 국제박물관협의회는 자연과의 공존을 추구하는 장소로서 박물관을 재정의하고자 하였다.

2022년 박물관의 새로운 정의는 지속가능성을 통해 자연과의 공존을 추구한다는 긍정적 시도로 읽힐 수 있다. 그러나 여전히 박물관은 ‘인류’의 ‘죽은 것’을 수집한다는 한계점을 가지고 있다. 박물관을 연구하는 학계 안팎의 전문가들은 이러한 새로운 정의에 대해 인간 외의 ‘비인간주체’를 행위의 주체로써 적극적으로 포함한 시도로 보기는 어려우며, 수집이라는 착취적 행위에서도 크게 벗어나지 않았다고 지적한다. 이러한 지적은 박물관의 역할과 기능에 대한 근본적인 질문을 던진다. 박물관은 단순히 과거를 기록하고 전시하는 공간이 아니라, 현재와 미래를 위한 소통과 협력의 장으로서, 인간과 비인간주체의 공존을 추구하는 공간이 되어야 한다는 것이다.

이와 같은 비판은 ‘인류세(Anthropocene)’의 관점에서 보다 깊이 발전될 수 있다. ‘인류세(Anthropocene)’는 2000년대 초 처음 제안된 이론으로, 인간 활동이 지구의 물리적, 화학적 시스템을 근본적으로 바꾸고 있다는 것을 의미한다. 이는 자연을 정복, 개척, 심지어 보호의 대상으로 인식하는 것에서 벗어나, 자연을 인간과 분리시키지 않고 동등한 위치에서 바라봄으로써 지속가능함을 추구하는 관점이다. 인류세와 맥락을 같이 하는 ‘행위자 네트워크 이론(ANT)’은 한 단계 더 나아가 기술, 자연, 문화 등의 모든 비인간주체까지도 행위자로 인식한다. ANT 이론을 구축한 라투르에 따르면, 세계는 인간이라는 행위자와 비인간행위자의 복합적인 역학과 관계에 의해 작동한다. 우리는 인류세와 라투르의 ANT 이론을 차용하여 ‘모든 행위자(인간 및 비인간)의 집합적 역학의 기록’으로써 박물관의 개념을 제시하고자 한다. 즉, 〈폐주유소 박물관 프로젝트〉은 인간과 비인간주체를 포함한 행위자 사이의 네트워크를 가시화하는 새로운 박물관의 형태인 것이다.

1. 건축적 측면에서의 박물관

인류세 박물관들은 기존 큐레이토리얼 작업에 대한 반성을 기반으로 추동되는 작품을 선보였으며, 박물관 자체를 새로운 방식으로 돌아보는 시도로 이어졌다. 이러한 흐름 속에서, 우리는 박물관이라는 공간과 건물을 건축적인 시각에서 돌아보았다.

2023년 베를린 건축 비엔날레는 인류세 시대의 건축에 대해 사유할 지점을 다양하게 선보였다. 요컨대, 독일관의 ‘유지 보수를 위해 공개 중(Open for Maintenance)’이라는 명칭의 전시는 비엔날레 이후 버려진 폐자재를 배치했다. 기증받은 비엔날레 폐자재를 상세히 분류하여, 해당 자재가 어떤 전시에서 활용되었는지 확인할 수 있도록 바코드와 QR코드를 제공한 것이다. 이를 기획한 독일 큐레이토리얼 팀은 이를 전시가 아닌, “새로운 건축 문화를 위한 하나의 틀”이라고 말했다.

해당 작업에서 확인할 수 있듯이, 건축물을 단순한 장소로써 인식하는 것은 표면적인 접근이다. 건축물에는 수많은 부자재의 사용 뿐만 아니라, 노동 조건, 정책 등의 사회적, 정치적, 경제적 지점이 집약되어 있기 때문이다. 미국의 경제학자 마크 슌튼은 ‘마천루의 저주’ 이론을 주장하며 대규모의 건축 프로젝트가 진행되면 경제 대공황이 온다고 진단하기도 했다.

한편 시간이 지나면서 건축물은 또 다른 삶을 부여받기도 한다. 본 책 앞부분에 소개된 독일 전소 ‘E-WERK 루켄발데’ 역시 버려진 건물에 새로운 의미를 부여한 성공적인 프로젝트 중 하나라고 할 수 있다. 해당 발전소는 과거 석탄 에너지를 생산하고 공급하던 동독의 발전소였으나, 1989년 베를린 장벽이 무너진 후 강제 폐쇄되어 그 기능을 잃게 되었다. 발전소를 눈여겨본 예술감독 및 큐레이터 헬렌 터너는 해당 건물을 ‘쿤스트스트롬 크래프트베르크(Kunststrom Kraftwerk)’라는 이름의 박물관이자 전력 발전소로 탈바꿈했다. 터너는 현지에서 조달한 가문비나무 우드칩으로 에너지를 생산하는 탄소 중립적인 열분해 방법을 통해 전력망에 전기를 공급하도록 건물 시스템을 구축했다. 이러한 방식으로 얻은 자본은 충분한 재정적 자율성을 얻지 못한 예술가를 후원하는 데 사용되어, 박물관이 예술과 산업을 긴밀하게 연결하는 역할을 수행하도록 돕는다. ‘E-WERK 루켄발데’는 산업과 예술의 경계를 허물고, 기존 박물관의 모습 및 기능을 확장한 대표적인 케이스라고 할 수 있다.

국내에서도 ‘E-WERK 루켄발데’와 유사한 사례가 존재한다. 구미는 오래된 폐공장을 리모델링하여 기업 성장센터 및 복합 문화공간 카페로 재탄생시켰고, 청도는 폐교된 학교를 청도 박물관으로 리모델링했다. 폐공장을 리모델링한 카페가 줄 지은 서울 성수동의 거리는 폐건물의 재활용이 국내의 상업적 트렌드로 자리 잡은 것을 입증하기도



건축 폐자재를 활용한 작업을 선보인 독일관.
THE WORKSHOP, OPEN FOR MAINTENANCE ©ARCH+
SUMMACUMFEMMER BUERO JULIANE GREB.

한다. 정부와 지방자치단체들은 ‘폐’공간 자리에 새로운 부지를 짓는 대신, 이를 적극적으로 리모델링하여 지역사회를 발전시키고 자원을 재활용하는 방안을 마련하고 있다.

2. 주유소의 탄생과 죽음: 폐주유소를 둘러싼 역학

폐공간을 활용한 도시개발은 활발히 이루어지고 있는 한편, 그 누구도 소유하고 싶어하지 않는 공간도 존재한다. 버려진 건물, 그리고 이를 둘러싼 지형에서 우리는 무엇을 생각해 볼 수 있을까? 우리는 폐건축물 중에서 더 소외된 건축물인 도로 곳곳에 자리한 폐주유소에 집중하여 논의를 이어가고자 한다.

전국 도시 곳곳에서 볼 수 있는 주유소는 1991년 정부가 주유소 거리 제한을 완화하며 숫자가 급증하기 시작했다. 이어 1995년 정부가 주유소 거리 제한을 철폐하며, 주유소 수는 2000년대를 전후해 급증했다. 1991년 3382개소였던 주유소 수는 2010년 12월 기준 1만 3004개로 증가했다. 하지만, 이후 유가 인하 정책의 일환으로 2011년부터 알뜰주유소가 도입된 사건이 주유소 업계에 대한 부담을 가중해 주유소 폐업 사태를 이끈 것으로 분석된다. 정부에서 금액을 지원하는 알뜰주유소가 시장에 도입된 이후, 많은 민간 주유소는 가격 인하 여력이 없어 경쟁에서 도태되었기 때문이다.

폐업하는 주유소가 급증하는 상황 속, 주유소의 높은 철거 비용은 폐주유소 방치 사태를 심화한다. 우선 주유소를 폐업하기 위해서는 유류 탱크를 비워내는 작업이 필요한데, 그 비용이 적게는 1억, 많게는 5억까지 소요된다. 정부의 친환경 사업이 그린 에너지를 선화하고, 코로나19로 인한 경제위기까지 겹치면서 자본이 바닥난 주유소는 폐업 과정을 밟지 못해 그대로 방치된 경우가 대다수이다.

사업자의 폐업 비용을 오롯이 개인이 감당해야 하는 정책 역시 방치된 폐주유소 수 증가의 원인으로 작동한다. 주유소의 폐업 이후 토양 정화 조치 없이 시설물이 방치될 경우 화재나 폭발, 토양오염 등이 발생할 수 있다는 지적이 제기되면서, 토양 정화가 필요할 경우 폐업에 정부가 비용을 지원하는 방안이 제안되었던 적도 있었다. 하지만 국회 논의 과정에서 원인 제공사 비용 부담 등의 문제로 실행되지 못했다. 석유관리원 자료에 따르면, 폐업을 신청하는 주유소의 숫자는 갈수록 증가하고 있지만, 신고한 주유소 중 21.6퍼센트는 시설물을 철거하지 않은 것으로 보고되었다.

폐주유소 철거와 관련된 적절한 법령이나 정책이 마련되지 않았기에 책임을 지는 소관 부처 역시 정해지지 않았다. 요컨대, 석유사업법은 산업부, 토양 오염은 환경부, 위험물 처리는 소방청에서 해결해야 하지만, 여러 부처의 책임이 한데 얹혀 있는 탓에 정작 적극적으로 책임을 지려 나서는 곳은 없는 상황이다. 철거 시, 토양 환경보전 법령에 따라 토양오염도 검사가 이뤄졌는지 또한 확인할 수 없는 실정이다.



출처: 스카이데일리 포토뉴스(사진팀 이종원, 박미나, 남충수 기자).

무분별한 석유의 산업화, 정부의 무책임 정책, 심화된 가격 경쟁 등으로 방치된 폐주유소는 단순한 흉물을 넘어 환경을 파괴할 뿐만 아니라 지역사회를 위협하고 있다. 관리되지 않은 지하 기름탱크는 수명 연한이 다 되면 녹슬어 누유 현상이 발생하고, 탱크에서 흘러나온 기름은 인근 토양은 물론 지하수까지 오염시킨다. 폐기름에서 인화성 액체나 가연성 증기가 유출될 경우, 큰 폭발로 이어질 수 있어 안전 사고 위험도 있다. 이와 같이 우리 주변에서 흔하게 볼 수 있는 방치된 주유소는 인간의 필요로 인해 우후죽순 생겨났다가, 또 다시 인간에 의해 버려지는 존재가 되어 우리 모두의 지속가능성에 질문을 던지고 있다.

3. 방치된 폐주유소의 새로운 주체들

그렇다면 비인간주체들에게 폐주유소는 어떤 의미일까. 우선 버려진 주유소 외부의 주유 파이프, 연료 탱크와 더불어 사람들이 머물던 내부 공간 등의 경계없이 다양한 종류의 풀이 무성하게 자라나는 것을 목격할 수 있다. 동물들도 예외는 아니다. 수많은 미생물, 곤충들 뿐만 아니라 작고 큰 들짐승들은 버려진 주유소를 자유롭게 이용하며 삶의 터전으로 사용하고 있다. 모든 버려진 공간이 그렇듯, 인간의 손길과 발길이 닿지 않는 폐주유소는 비인간주체들에게 주유소가 아닌 생명의 공간으로 인식되고 있다.



폐주유소는 종종 갈 곳 없는 사람들이 머무르는 공간으로 사용된다. 얼핏 보면 흉물스럽게 느껴지지는 엉성한 지붕, 움푹 파인 시멘트 바닥, 녹슨 기둥은 추위를 피할 곳 없는 노숙자들에게 하루 밤 안식처가 되어주기도 한다. 집을 떠난 비행 청소년들에게는 잠깐의 방황처로 활용된다. 이러한 폐주유소의 활용도는 사회적으로 많은 우려를 낳고 있지만, 인간의 소유에서 벗어나 자연스럽게 다른 역할을 맡게 된 폐주유소의 또다른 역사이자 현주소이기도 하다.

더욱 놀라운 사실은 이러한 폐주유소가 자아실현에도 활용되고 있다는 지점이다. 인터넷에 “폐주유소”를 검색하면 주유소의 위치나 정보를 어렵지 않게 찾을 수 있다.

이는 많은 독립 영화감독, 사진가, 작가들이 폐주유소의 독특한 분위기와 오래된 모습에 매력을 느끼고, 자신만의 작품을 만들기 위해 장소를 찾고 있기 때문이다. 그 중에서는 비를 피하러 우연히 폐주유소에 정차했다가 멋진 사진을 찍은 경우도 있고, 수십명의 크루들을 동원해 공포영화를 찍으며 비어 있던 공간을 가득 채우는 사람들도 있었다.

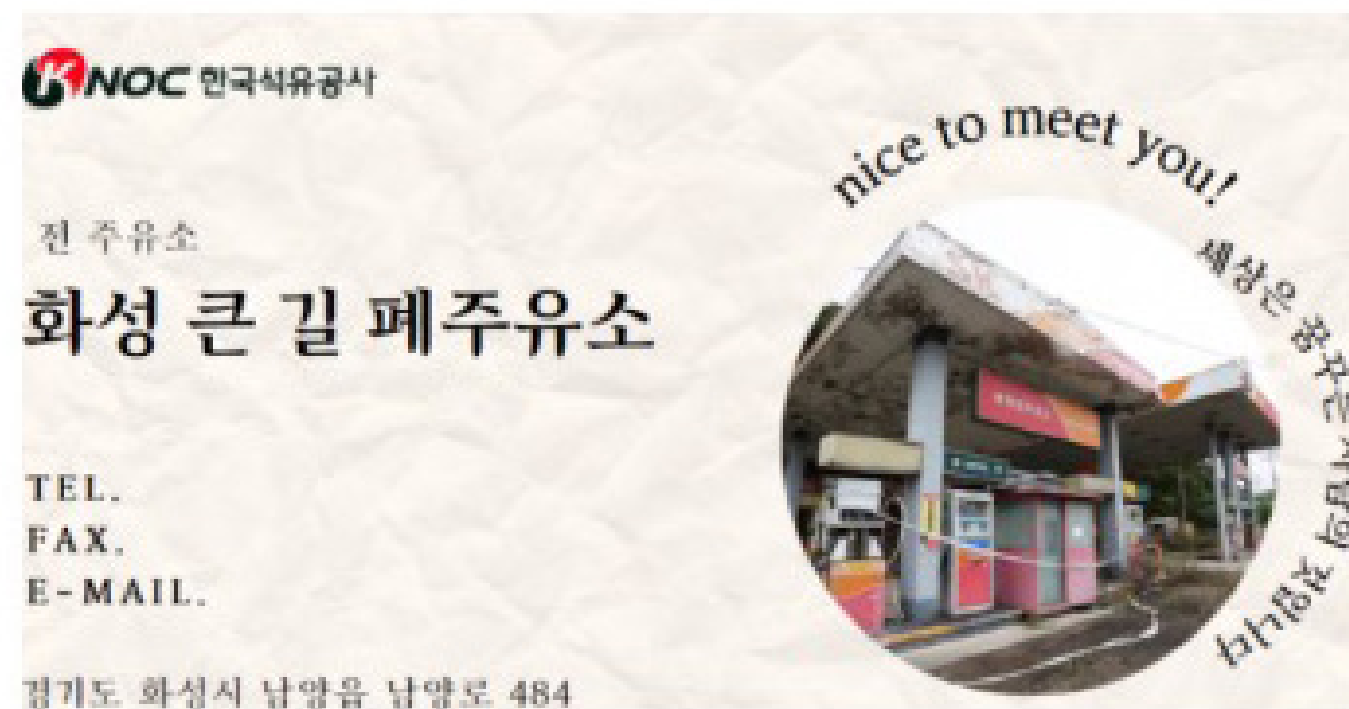
폐주유소는 인간 중심의 공간에서 비인간주체와 인간 모두에게 의미 있는 공간으로 재탄생할 수 있다는 가능성을 가지고 있다. 이러한 가능성은 단순히 새로운 문화공간으로 변화시키는 폐건물 리모델링 트렌드를 의미하는 것이 아니라, 인간과 비인간주체들이 만들어내는 역학을 담은 장소로 바라보는 것을 의미한다. 폐주유소를 인류세 박물관으로 바라볼 때, 박물관의 기본적 정의는 ‘인류’의 ‘죽은 것’을 ‘수집’하는 것이 아니라, ‘모든 주체’의 ‘움직임’을 ‘있는 그대로 바라보는 것’으로 확장될 수 있다.

4. 폐주유소 박물관 프로젝트

버려진 주유소를 새로운 형태의 박물관 중 하나로 제시하기 위해 ‘명함’을 변주하는 방식을 고안했다. 명함이란 인간 커뮤니케이션 네트워크를 대표하는 오브제 중 하나이다. 인간이 서로를 기억하고 자신의 이미지와 존재를 알리기 위한 방식으로 사용하는 명함을 비인간주체를 소개하는 방법으로 전유함으로써, 평소에 생각하지 못했던 방식으로 비인간주체에 관해 사유할 수 있는 순간을 만들고자 했다.

1) 폐주유소 종이 명함

폐주유소의 이름이 적힌 명함은 우리가 관습적으로 사용하는 ‘명함’의 주체가 주유소라는 점에서 비밀상적 경험을 제공한다. 명함을 받은 인간은 수명을 다하고 ‘인간에 의해 버려진 공간’이 다시금 인간에게 스스로를 소개한다는 점에서 모순적 정동을 느낀다. 이처럼, 종이 명함을 매개로 활용했을 때 비인간주체와 인간주체 사이의 정동적 네트워크 형성을 기대할 수 있다. 프로젝트 취지에 맞게 ‘비인간주체 명함’은 컬러 프린트 무염소 표백 펄프법 ECF(Elementary Chlorine Free) 인증을 받은 친환경 종이(뉴 백상지)로 제작되었다.

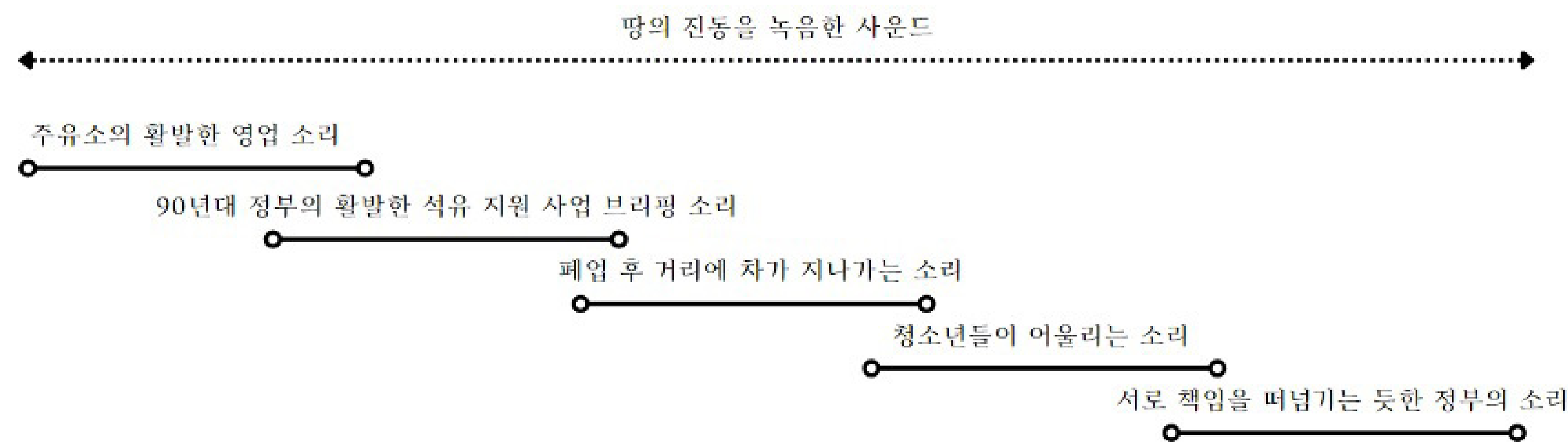


2) 폐주유소 사운드 명함

명함을 변주하는 또 다른 방식으로 소리 매체를 활용했다. 지류 명함을 나누는 대신 소리, 에너지, 노이즈 등 힘의 이동과 파형을 통해 비인간주체를 사유하고자 했다.

사운드 명함에는 두 가지 층위가 있다. 하나는 처음부터 끝까지 이어지는 땅의 진동이다. 우리의 귀로 직접 들을 수 없는 소리를 특수 장비로 녹음해 명함으로 제시함으로써 인간 중심의 생각에서 벗어나 비인간주체들의 역동성을 감각적으로 느낄 수 있는 경험을 제공한다.

명함의 두 번째 층위는 폐주유소를 둘러싼 정치적이고 사회적인 상황을 구체적으로 드러내는 스토리텔링 사운드이다. 폐주유소는 단순히 개인의 금전적 문제로 발생한 것이 아니라, 국가의 무분별한 석유 지원사업 역사, 누구도 책임지지 않으려 하는 정치적 이슈, 경제 개발을 우선시하는 사회적 트렌드 등의 복합적인 역학으로 탄생했다. 그렇기에 해당 명함은 주유소의 활발한 영업 소리, 90년대 정부의 석유 지원 사업 브리핑, 주유소가 폐업 후 차가 지나가는 소리, 청소년들이 어울리는 소리, 책임을 떠넘기는 듯한 정부의 소리 등 다채로운 소리를 순차적으로 엮어 주유소가 겪어온 통시적인 역사를 하나의 비인간주체의 움직임으로써 제시한다.



한편, 폐주유소에서 녹음된 땅의 진동은 인간에게 소음처럼 느껴질 수도 있다. 아탈리(Jacques Attali)는 소음의 본질적 특성을 다음과 같이 표현한다. “소음은 그 자체로 존재하는 것이 아니라 그것이 새겨진 시스템과 맞는 관계 안에서 존재한다.” 아탈리의 이러한 주장은 소리나 노이즈 역시도 시스템 안에서 정체화 된 것임을 시사한다. 우리는 인간의 신체로 자각할 수 있는 소리에만 의미를 담아 세상을 인지하고, 그 외의 소리를 소음으로 인식한다. 소음은 곧 무의미하거나 부정적인 소리로 인식되어 제거되곤 한다. 그러나, 우리가 들을 수 없는 영역에도 여전히 다양한 비인간주체들이 생산해내는 여러 층위의 사운드가 있다는 것을 인지하고, 인간 중심 사고에서 벗어날 때 소음은 비로소 의미를 갖게 된다.

‘폐주유소 박물관 프로젝트’는 폐주유소에서 발생하는 지질학적 사운드와 인간 사이의 커뮤니케이션에서 발생하는 잡음을 ‘모든 행위자(인간 및 비인간주체)의 집합적 역학의 기록’으로서 조명한다. 폐주유소 사운드 명함은 기존의 시각 중심 이외의 감각을 촉진시켜 인간 중심으로 당연시하게 내린 결정들을 돌아보고 새로운 방식으로 건물과 기록을 사유할 지평을 만들어 준다는 점에서 의미가 있다.

5. 마치며

팬데믹 이후, 국내 뮤지엄 환경에 대한 논의는 더욱 활발해졌다. 요컨대, 서울시립미술관에서는 ‘기후미술관: 우리집의 생애’라는 전시를 진행했으며, 국립현대미술관은 가벽을 사용하지 않는 ‘미술관-탄소-프로젝트’라는 프로젝트를 선보였다. 그 외에도 대림미술관, 아트센터나비, 리움미술관 등 대표적인 국내 뮤지엄은 환경 파괴에 대한 경각심을 일깨우는 전시를 소개하는 것을 넘어 전시에 사용하는

자료나 전시 이후의 폐기물을 관람객에게 노출하며 기존 뮤지엄의 형식을 파괴하는 실천을 보여주었다. 이와 같은 뮤지엄 방향성의 변화는 팬데믹과 기후변화를 겪은 인류가 존폐의 위기를 일시적인 해프닝으로 여기지 않고, 지속가능성을 본격적으로 논의해야 할 계기로 인식했다는 의미로도 읽을 수 있다. 위기를 극복할 해결책 중 하나로 지구를 파괴와 착취의 대상으로선 바라보는 것이 아니라, 공존의 대상이자 함께 나아갈 주체로서 인정하자는 움직임이 대표적이다.

‘폐주유소 박물관 프로젝트’는 박물관의 본질과 그 기능에 대한 현대적 재해석을 제공한다. 1940년대 이후 박물관이 물리적 자료의 수집에서 유형 및 무형 유산을 포괄하는 공간으로 발전한 것처럼, 이제 박물관은 인간과 비인간 주체들의 상호작용과 역동성을 포착하는 곳으로 거듭나고 있다. ‘폐주유소 박물관 프로젝트’는 인류세와 행위자 네트워크 이론(ANT)을 기반으로 접근하여 박물관이 단순히 과거를 보존하는 곳이 아니라, 현재와 미래의 복잡한 상호관계를 탐구하고 반영하는 활동적이고 살아있는 공간으로 진화하고 있음을 시사한다.

작은 실천 박물관

박물관이 시민의 행동을 기록하고
연결하는 장으로 활동한다면?

김지우, 양소은, 조유진

김지우 Jiwoo Kim

김지우는 예술과 민주주의, 특히 미술관의 사회적 기능에 관심을 두고 연구 중인 석사과정 학생이다. 미술관이 현대 사회에서 예술과 문화의 민주적 확산에 어떤 기여를 할 수 있는지에 대한 연구를 진행하고 있다.

양소은 Soeun Yang

영화진흥위원회 영화정책연구팀에서 연구원으로 일하고 있다. 연세대학교 커뮤니케이션대학원에서 국가의 문화예술 정책, 한국 영화 정책의 전개 과정에 대한 석사 논문을 썼다. 문화예술정책의 가능성과 한계에 대해 탐구하고 있으며 영화, 영상이 사회와 마주칠 때 일어나는 일들에 관심을 가지고 있다.

조유진 Cho Yujin

조유진은 대한민국 해군에서 장교로 복무하며 군대의 홍보를 담당하고 있으며, 연세대학교 커뮤니케이션대학원에서 미디어와 군대 조직문화에 대해 석사 연구를 하였다.

아카이빙 공간으로서의 박물관

많은 이들에게 박물관은 꽤나 개인적인 공간이다. 박물관에 들어선 순간부터 전시를 보는 내내 계속해서 본인의 내면과 이야기를 나누게 되니 말이다. 누구와 같이 가든 관람객이 얼마나 많은 상관없이 박물관에는 고요한 나만의 세계가 생성된다. 이러한 인식은 박물관의 개념 변화와 함께 조금씩 달라지고 있다. 박물관은 역사적으로 가치를 가진 유물이나 예술품을 수집하고 연구하는 곳에서 공동체의 토론을 위한 만남의 장으로 변모하고 있다. 박물관의 사회적 역할에 대한 논의가 점차 활발해지면서, 지난 2022년 ICOM은 박물관의 새로운 정의를 채택하였다. 눈여겨 볼 만한 것은 새로운 정의에 '접근성, 다양성, 지속 가능성, 공동체' 등의 키워드가 포함되어 있는 것이다.

우리가 생각하는 한국의 (포스트) 인류세 박물관의 모습 역시 공동체의 참여와 경험을 기반으로 구성되었다. '작은 실천 박물관'이라고 명명한 우리의 박물관은 개인들의 행동을 이끌어내고 이를 기록하여 타자와 연결하는 역할을 한다. 공통 주제에 대해 지리적인 공동체 혹은 원거리에 위치하지만 같은 경험이나 가치관을 가진 시민들이 자신의 생각이나 행동들을 공유하는 일종의 플랫폼인 것이다. 자연히 박물관의 오브제는 누적된 모두의 행동 기록이 된다. '작은' 실천 박물관인만큼 참가자들의 생각이나 행동은 반드시 거창할 필요가 없다. 박물관의 정의가 바뀌고 있는 지금, 중요한 것은 시민들이 박물관에 대해 느끼는 심리적인 문턱을 낮춰 그들의 울타리 속으로 박물관이 자연히 들어가는 것이다. 또한, 굳이 박물관으로 직접 찾아오지 않고도 스마트폰을 통해 행동 기록을 공유하는 등 접근성을 높이는 다양한 노력도 필요하다. 그렇게 되면 시간에 구속되지 않고 실시간으로 시민과 박물관은 소통할 수 있게 된다.

행동 기록은 형태에 구애받지 않는다. 사진이나 영상, 글과 같은 매체뿐만 아니라 온라인 세상에서 아바타들의 움직임으로도 가능하다. 단지 글로만 기록하는 것이 아니라 전방위적으로 기록할 수 있는 팔방미인 아카이빙 공간으로 박물관이 변모하는 것이다. 단순히 객관적으로 일어난 사실만 기술하는 것이 아니라, 가지고 있는 지식을 바탕으로 작은 행동의 연결체에 의미를 더해주는 뮤지엄의 모습이 우리의 생각에 더 가까울 것이다. 개개인의 작은 행동을 기록하고, 축적하고 그 의미를 눈으로 보여줄 수 있는 공간이면 박물관은 반드시 물리적 공간으로만 존재할 필요도 없게 된다.

기후 행동을 기록하는 작은 실천 박물관

'작은 실천 박물관'을 방문하는 개인은 누군가의 기록을 보며 그들과 연결된 사회적인 공간에 위치함을 느끼게 된다. 연결이라는 개념은 특히나 기후 위기에 직면한 현대인에게 중요하다. 기후 위기에 대응하는 행동들은 대부분 '나 혼자 이런다고 바뀌겠어?'라는 생각에 가로막히기 십상이다. 점점 더 심해지는 홍수와 무더위, 모든 것을 집어삼킬듯한 산불 앞에서 개인은 쉽게 무력감을 느낀다. 더욱이 자신의 행동이 기후 위기 극복에 직접적인 영향을 줄 수 있는지 눈으로 직접 변화를 확인하기 어렵기에 지속적인 동기부여가 어려운 점도 문제이다.

'작은 실천 박물관'은 기후 위기에 대응하는 시민들의 연결된 행동을 기록하고 보여줌으로서 '기후연결감'을 느끼게 한다. 기후연결감은 말 그대로 '기후'와 관련된 이슈가 나에게만 닥친 문제가 아니라 구체적인 모습을 가진 타인들에게도 해당되는 것이라 느끼게 하는 감각이다. 기후연결감은 사람들을 행동하게 만드는데, 일단 '연결되어 있음'을 감각하면, 작은 행동이 큰 변화로 이어질 수 있음을 쉽게 깨닫기 때문이다. 특히, 박물관은 다양한 배경과 가치관을 지닌 시민들이 자유롭게 모이는 공간이다. 평소 기후 위기에 관심이 없었거나 기후 행동에 대해 주저하던 시민들도 이러한 활동에 쉽게 섞일 수 있게 된다. 시민들의 연결된 실천이 전통적인 박물관이 보유한 전문 지식 및 연구 능력과 결합한다면 더욱 큰 시너지를 만들어낼 것이다.

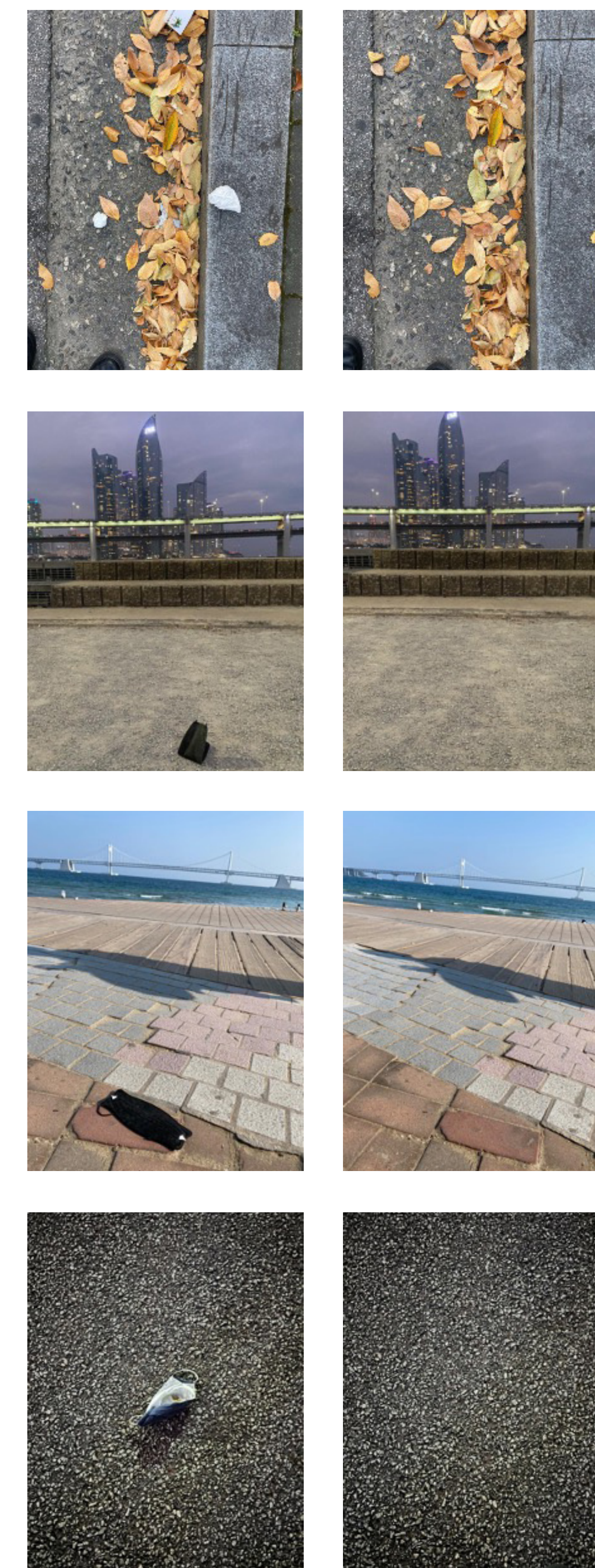
이어지는 내용은 '작은 실천 박물관'의 가상의 전시기획서이다.

코로나19 팬데믹을 기록하며: 마스크와 작은 실천

2023년의 여름을 겪으며 마스크 착용이 의무가 아님에 감사한 순간이 참 많았다. 무덥고 습한 날 마스크를 쓰고 밖에 나갈 생각만해도 숨이 턱 막힌다. 코로나19 바이러스 발생 초기, 전 세계적인 품귀현상으로 인해 천정부지로 몸값이 오르기도 했던 마스크는 코로나19가 마치 감기처럼 취급받기 시작한 지금은 언제 그랬냐는 듯 사람들의 필수품에서 조금씩 밀려나고 있다.

우리가 주로 사용하였던 일회용 마스크의 주 원료는 플라스틱이다. 팬데믹을 거치며 어마어마하게 많이 사용된 마스크는 제대로 버려졌을까? 폐마스크를 업사이클링 하기 위한 다양한 프로젝트가 등장하였지만, 버려진 양에 비하면 충분하지 않은 듯하다. 더욱이 팬데믹 기간 중 방역복이나 주사기 등의 의료폐기물의 배출도 크게 늘어났는데, 이 역시도 플라스틱 쓰레기의 비중이 크다. 거리두기로 인해 늘어난 배달 서비스도 플라스틱 쓰레기를 늘리는 데 일조함은 분명하다. 인류세의 시대, 우리는 이미 거대한 플라스틱 지층 위에 살고 있다.

'박물관 재구상' 프로젝트를 위해 팀원들과 이것저것 아이디어를 내던 중 거리에 버려진 마스크를 수거하는 '작은 실천'에 대한 기록을 남기는 활동을 하게 되었다. 버리지 않는 것도 중요하지만, 잘 버리는 것도 중요하다는 발상에서 시작되었다. 당시는 실내 마스크 착용이 아직 의무였기에 길가에 버려진 마스크들이 심심찮게 보였다. 줍기 전 사진과 주운 후 사진을 촬영하여 팀원과 공유하였다. 전국 혹은 전세계에서 참여한 기록이 쌓이면 그 방대한 데이터 자체가 의미있는 역할을 할 수 있으리라.



마스크를 줍는 작은 실천 모습
(사진 출처 : 김지우, 양소은, 조유진)

참여와 아카이빙: 당신에게 마스크는 무엇이었나요?

마스크로 대표되는 팬데믹 시대. 공동 기록의 역할을 맡은 작은 실천 박물관은 팬데믹에 대한 개인의 경험을 기록하고 성찰하기 위해 “당신에게 마스크는 무엇이었나요?”라는 질문을 던진다. 지난 3년 간의 경험을 되짚어보며, 그동안 사회를 지배해왔던 분리 혹은 연결, 불안감 혹은 편안함 등의 이중적인 감정을 기록하고 전시하며 정서적인 공동체를 회복하고자 한다.

본 전시는 마스크 안팎의 생각을 아카이빙한 기록물이 주된 전시물로, 여러 작가들과의 협업과 관객참여 프로그램을 통해 주제를 확장시켜 나간다.

관객참여형 프로그램 <코로나는 나에게 ____이다>

전시의 관객참여형 프로그램에서는 코로나19 팬데믹이라는 공동의 경험을 한 개개인의 목소리를 기록하고자 한다. 팬데믹 기간 동안 어디서든 볼 수 있었던 투명 아크릴 칸막이. 우리는 투명한 벽 너머로 서로를 볼 수는 있었지만 닿을 수 없었다. 목소리도 표정도 온전히 벽을 건너지 못한 상태로 소통해야 했다. 아크릴 칸막이는 투명한 경계를 만들고, 타인이 넘어올 수 없는 공간을 만들었다. 그 감각은 3년 사이 몸과 마음에 익숙해졌다. 거리두기가 끝난 후에도 우리 안의 칸막이는 사라질 수 있을까? 익숙해진 거리가 더 좁혀질 수 있을까? 코로나는 각자에게, 서로에게 어떠한 거리감을 남겼을까?

<코로나는 나에게 ____이다>는 거리두기를 위해 사용되었던 투명한 아크릴 칸막이를 수집해 그 위에 질문의 답을 적어 보는 참여형 프로젝트이다. 식당과 카페, 각종 공공 시설에서 활발하게 사용되었지만, 이제는 애물단지가 되어 버린 투명 칸막이를 재활용할 예정이다. 코로나19 시대가 자신에게 무엇이었는지 각자의 질문에 답하고, 타인의 답을 읽어보며 모두의 기억을 공유하고 기록한다. 전시 이후에도 답변을 수집해 코로나 시대가 개인에게 남긴 키워드를 분석할 수 있는 자료로 남게 될 것이다.

관객참여형 프로그램 <나의 배경화면>

팬데믹 기간 우리가 타인을 만난 공간은 화면 속이었다. 그 속에서 새로운 사람을 만나기도, 팬데믹 이전의 일상보다 더 많은 대화를 나누기도 했다. 사람들은 타인을 줌화면으로 인식했다. 눈 앞에 앉은 3차원의 사람이 아니라 모니터 화면 속에 여러 개의 화면이 타인의 얼굴이었다. 화면 위에는 타인뿐 아니라 타인을 만나는 나의 얼굴도 포함된다. 타인을 만나고 있지만 사실 화면 속의 자신을 만나는 경험을 함께했던 것이다. 줌을 통한 만남은 화면 속의 나를 인식하고, 의식하고, 꾸미는 경험을 하게 한다. 하지만 그 인식은 ‘화면’이라는 프레임에 머무른다. 화면에 비치는 상의는 격식 있게 챙겨 입지만, 화면에 드러나지 않는 하의는 편하게 입는다. 줌 회의에 맞게 나의 배경을 정리하기도 하고, 가끔은 아예 다른 배경 화면으로 바꿔버린다. 화면에 비추는 신체뿐 아니라 배경까지 확장된 자신이 되고, 타인에게 나를 설명하는 매체가 된다.

<나의 배경화면>은 이처럼 화상회의가 만들어낸 경험을 가져와 화면 위의 자신의 모습을 재구성하는 관객참여형 작품이다. 관객들은 전시 참여 작가가 만든 배경화면을 활용하거나, 다양한 요소를나의 배경화면에 포함시킨다. 자신의 모습 뒤로 펼쳐질 나만의 배경화면을 다시금 꾸며보면서 화면에 보여주고 싶었던 나의 모습은 무엇이었는지, 타인의 배경 화면에서 무엇을 읽을 수 있는지 경험해 본다. 이를 통해 코로나19 시대의 ‘나와 타인의 얼굴들’을 인식해 볼 수 있을 것이다.

‘작은 실천 박물관’으로서 <코로나19 팬데믹을 기록하며: 당신에게 마스크는 무엇이었나요?> 전시의 의미

#기록과 연결 그리고 #실천

전시는 해당 키워드를 통해 작은 실천 박물관으로서 기능하고자 한다. 기후 행동 실천에 앞서 제일 먼저 필요한 것은 시대에 대한 ‘공감’과 ‘기후연결감’이다. 짧지 않은 팬데믹으로 우리에게 일상이 된 방역생활을 전시 소재로 잡아 관람객의 공감을 이끌어내고자 한다. 참여 프로그램을 통해 관객 스스로 팬데믹 일상을 정의해보고 성찰하는 시간을 갖는 것 역시 전시의 일부이다.

전시의 흐름은 팬데믹에 관한 기록 아카이빙, 관련 작품을 통한 관객과의 연결, 관객들과 함께하는 프로그램을 통한 공감, 실천으로 이어지는 과정을 보여줄 것이다. 누구나 쉽게 공감하는 팬데믹을 소재로 한 작품을 통해 관객은 이입하고 공감한다. 이를 통해 동시대를 살아가는 사람으로서 연대감을 느끼고, 참여를 통해 그 기록의 주체가 되면서 마무리된다. 이처럼 관객의 참여와 실천으로 이루어지는 <당신에게 마스크는 무엇이었나요?> 전시는 팬데믹 시대를 반영한 아카이빙 전시이자 작은 실천 박물관으로 기능할 것이다.

결론을 넘어: 실천과 프로젝트 사이

예술가의 사회적 개입의 몇 사례들

심보선

심보선

시인이자 사회학자로 학술 연구, 문학창작, 시 쓰기를 병행해 왔다. 시집에는 『슬픔이 없는 십오 초』(2008), 『눈앞에 없는 사람』(2011), 『오늘은 잘 모르겠어』(2017), 『내가 누군가를 죽여야 한다면』(2018) 등이 있다. 그는 현재 문화의 상업화, 플랫폼 환경의 부상, 문화정책의 다변화 가운데, 예술가와 작가들의 정체성과 커리어가 어떻게 변화해가는가에 주목하며 연구를 진행 중이다. 그는 현재 연세대학교 커뮤니케이션 대학원 부교수로 예술사회학과 문화매개를 가르치고 연구하고 있다.

기후 변화와 환경 위기에 대응하는 예술적 실천은 예술가 개인의 세계관과 미학에만 의존하지 않는다. 20세기의 예술운동은 집단적이고 제도적인 환경과의 상호작용 속에서 형성된 실천이었다. 20세기의 예술운동은 예술계라는 환경의 산물이었다. 21세기 들어, 예술적 실천 및 비판은 일국의 사회문제를 넘어 지구적이고 인류적인 차원의 위기에 주목했고, 이에 대해 예술가, 예술기관, 기획자 등은 예술적 개입을 통해 문제를 공론화하고 성찰하는 것을 책무로 삼았다. 이러한 예술적 개입은 그 자체 하나의 “프로젝트”로, 즉 전문가 네트워크와 협력, 대중들의 참여, 예산과 행정을 필요로 한다.

21세기 사회문제에 대한 예술적 개입은 특히 일국을 넘어 지구적 차원에서, 예술계를 넘어 통섭적인 형태로 이루어지고 있다. 예술가와 사회과학자, 엔지니어, 활동가가 함께 그러한 개입의 실천을 도모하고 구현하는 방식은 매우 보편화되었다. 새로운 형태의 예술적 개입은 새로운 형태의 지원 및 행정을 요구한다. 실제로 많은 예술가들이 새로운 아젠다와 새로운 실천을 도모하지만 이것이 구현되는 양상은 조직적이고 제도적인 지원 체계에 달려 있다. 이 지원 체계는 예술적 개입의 한계와 가능성에 영향을 미친다. 이에 본 연구는 한국과 해외를 오가며 활동하는 예술가들과의 대화를 통해 기후변화 및 새로운 사회적 의제에 개입하는 예술가들이 당면하는 기회와 장애를 살펴보고 나아가 그러한 환경과 상호작용하며 구성되는 예술적 실천의 성격을 가늠해보고자 한다.

Part I.

우리는 예술가의 “사회적 개입(social intervention)”을 때로는 당연시하고 때로는 하나의 연구-창작의 하위 주제로 고려하는 경향이 있다. 하지만 예술의 사회적 개입이란 예술이 정치 권력과 경제 자본의 영역으로부터 분화하는 동시에 그것들을 비판하는 독특한 실천으로 부상한 특정한 (유럽중심의) 지정학적 역사의 산물이다. 이로부터 실천적 예술가라는 개인적-집단적 행위자들이 부상했다.

예술의 사회적 개입 전략은 다양하게 전개되어 왔다. 정치적 활동의 직접적 도구로 쓰이는 프로퍼갠더나 액티비즘부터 예술계의 전통적 형식을 차용하면서 예술가의 의견이나 상상력을 담아내는 작품에까지 그 스펙트럼은 넓다. 전자의 경우 그 극단에서 창작자는 철저히 익명으로 남을 것이며 후자의 경우는 서명을 통해 자신의 고유한 저자성을 부각시킬 것이다. 이글에서는 사회적 개입을 자신만의 고유한 전문성이나 혹은 직업적 소명으로 삼는 예술가들을 다룬다는 점에서 익명적 작업들은 논외로 할 것이다. 하나 짚고 넘어갈 것은 사회적 개입을 수행하는 예술가의 이력에서, 전자에서 후자로 이동하는 경우는 흔해도 후자에서 전자로 이동하는 경우는 매우 드물다는 점이다.

사회적 개입을 수행하는 예술가, 흔히 실천적 예술가라 불리는 모델은 서구에만 존재했던 것은 아니다. 조선시대의 경우, “선비”들은 인문-예술 활동(서예)을 통해 지식생산과 창작을 결합했고 이를 통해 자신의 지위와 영향력을 확대하려 했다. 하지만 지식인-예술가가 주도하는 학문-예술 활동의 권력 비판, 이를 통한 이상적 사회 건설의 기획은 국민국가와 자본주의의 동학 안에서 부상하고 변화해 왔다.

한국의 경우, 서구 식의 학술적이고 체계적인 예술론과 문화정책의 지원은 없었지만 20세기 전반 식민지 및 전후 시기, 신문과 잡지, 번역과 출판, 애호가들의 헌신과 투자가 예술장과 예술기관들을 만들었다. 그리고 이는 근대적 ‘문화국가’에 대한 전망과 제도적 기반을 다졌다. 주목할만한 것은 1950년대 이후 유지돼 온 예술가 집단과 국가 사이의 경합 및 동맹 체제였다. 한국의 예술가 집단은, 비판이건 호소이건, 국가를 향해 자신의 목소리를, 계몽과 근대화 과정에 예술이 개입해야 함을 천명하였다. 한국에서, 예술이 예술장을 구축하고 대학, 기업 등과의 관계 속에서 자율성과 영향력을 확장해갔음에도 국가는 문화정책을 다변화하며 여전히 예술생산과 향유에 영향을 미치는 주요한 힘으로 기능하고 있다.

이 글은 한국(서구도 마찬가지) 상황에 주목하여, 예술과 국가 사이의 경합과 동맹 관계 속에서 (재)구성되는 예술의 사회적 개입과 그 역사적 변화를 추적하는 글이 아니다. 이 글의 목적은 소박하다. 나는 세 명의 예술가들- 한명은 개인 창작자, 둘은 컬렉티브의 멤버-과 나눈 인터뷰를 통해, 이들이 어떠한 상황 속에서 자신들의 실천적 예술을 도모하는지 살펴보고자 한다. 예술가들의 사회적 개입은 진공상태에서 이루어지지 않는다. 물론 가장 중요한 요인은 예술가 자신의 자발적 의지와 창의성이다. 그러나 이들은 외부적 지지와 인정의 제도의 힘에 기대어야 하며, 이때 국가가 제공하는 기금은 중요한 지렛대 역할을 한다. 이 글은 예술가들이 공공기금을 활용하여 어떻게 예술의 사회적 개입이라는 실천을 전개해가는지, 또한 이때 어떠한 한계와 가능성에 직면하는지 간략하게 살펴볼 것이다. 또한 작가이자 연구자로서 내가 지니고 있는 경험과 기억과 지식을 참고하여 이야기를 풀어보고자 한다.

국가를 둘러싼 인력과 책력의 다이내믹 속에서 예술의 사회적 개입이 이루어지는 양상은 한국에만 특유한 현상은 아니다. 1960년대와 70년대 미국에서 급진적이고 실천적인 예술활동의 거점들로 작동했던 아티스트 런 스페이스들의 다수는 중앙 및 지역 정부가 제공하는 공적 기금을 주요 재원으로 삼아 기관을 운영했다. 다만 미국의 경우 민간재단에 대한 의존이 커 재원을 다변화하는 추세라는 것이 특징이다. 예컨대, 미디어 아트를 통한 사회적 개입을 주요 미션으로 삼는 뉴욕의 Eyebeam의 재원에서 연방예술기금이 차지하는 비중은 그리 높지 않다. 그럼에도 비영리(not-for-profit) 단체라는 “법적” 지위는 매우 중요하다. 미국의 경우, 개인 예술가를 직접 지급되는 창작 지원금보다는 “단체”를 통해 예술가의 “프로젝트”를 지원하는 기금의 비중이 상대적으로 높기 때문이다. 아이빔의 상주작가였던 최태윤은 School for Poetic Computation이라는 교육기관의 운영자로 활동하며 기술, 예술, 사회적 실천을 결합시켰는데, 그는 자신이 정부의 규제를 피하기 위해 영리 모델을 선택했지만 후임 운영자들은 재원 확보를 위해 진지하게 비영리로의 전환을 고민하고 있다고 전했다.

지원금이 지원 대상에 가하는 제약을 일컫는 “단서가 붙은”(strings attached)이라는 표현은 다양한 방식으로 이해돼야 한다. 이때 단서란 프로젝트의 이데올로기적 지향에서 수많은 단순 서류작업에까지 이른다. 사회적 개입을 수행하는 예술가와 예술단체는 이러한 단서들을 감수하기로, 혹은 감수하지 않기로 결정할 때, 비용과 정당성, 그 외의 현실적 제약과 편의 등을 고려해야만 한다. 여기서

제기되는 주요 질문은 공적기금이 그 액수와 무관하게 일종의 “승인의 상징(seal of approval)”으로 작용한다고 할 때, 그 정당화의 작용이 예술가로서의 지위와 작업에 어떤 영향을 미치느냐이다. 개념적으로 보자면, 한편으로는 “명예(honor)”가 될 수도 있고, 또 한편으로는 “주요 경력(track record)”이 될 수도 있다. 이 둘은 겹칠 수 있지만 개념적으로는 엄밀히 구별된다. 전자의 경우 국가의 승인이란 예술장, 혹은 예술장을 넘어서는 “위신(prestige)”과 연결된다면, 후자의 경우는 예술가로서의 평판을 쌓아가면서 작업을 계속 이어갈 수 있는 기반과 연결된다. 전자는 완료된 성취에 대한 “경축(celebration)”이라면 후자는 계속 이어지는 성취를 위한 “격려(encouragement)”라 할 수 있다. 후자의 관점에서 보면, 예술가들은 국가의 지원과 권위에 압도되기보다 그것을 전략적이고 도구적으로 활용하는 쪽이라 할 수 있다.

“언메이크랩”의 사례를 들어보자. 이들은 본래 시위 현장에서의 “만들기 워크숍”을 조직하거나 시위의 도구를 제작하는 등, 현장에 적합한 DIY 기술과 도구를 제작해온 컬렉티브였다. 최근 이들은 AI를 이용한 데이터셋 분석을 통해 비전형적인 이미지와 서사를 구축하는 작업을 하고 있다. 예컨대 개발사업이 자연 환경에 미친 영향을 이미지 데이터로 수집한 후, 그것을 변형하여 새로운 생태적 픽션의 세계를 재현하는 것이다.

“최근에 했던 작업 같은 거는, ‘시시포스의 변수’라는 건데. 그 작업은 여주의 4대강 사업으로 만들어진 큰 모래산 있잖아요, 그 모래산에서 저희가 깨어진 돌을 가지고 수집해서 왔어요. 그래서 그 돌과 시시포스의 신화를 겹쳐서, 인공지능의 패턴 인식을 거쳐 전혀 다른 사물로 읽게 하는 그런 작업을 했어요(최빛나)”.

언메이크랩의 최빛나와 송수연은 예술학교 출신이 아니다. 이들은 각각 교육학과 저널리즘을 전공했다. 이들은 작업을 시작하면서 “내가 예술계, 미술계에 들어간다고 생각하고 활동을 한 적은 없다”(송수연), “미적으로 접근한다는 감각 자체가 별로 없었다”라고 증언한다. 그리고 이러한 배경은 이들에게 독특한 예술적 사회적 개입의 경로를 구축하는데 영향을 미쳤다. “(관심있는) 이슈를 사람들과 이야기한다는 구도를 통과해서... 늘 여러 가지 방법의 시도를 했던 것 같아요. 교육적인 방법이나 워크숍이기도 하고, 어떤 투어를 조직하기도 하고, 그런 과정들을 거치면서 좀 더 작업으로의 구조가 더 쌓여갔던 것에 가까워요.”(최빛나)

이들이 예술적 영향권 아래에 진입하게 된 것은 무엇보다 다양한 프로젝트와 인적교류를 통해서다. 그 결과 이들은 자신들의 정체성과 활동이 예술의 경계에 아슬아슬하게 걸쳐 있다고 여긴다.

“그냥 많은 사람들이 나를 예술가로 보기도 하고. 뭐 그러기도 하는데, 계속 그런 건 있어요. 그러니까 내 정체성이라는 거를 누구한테 어떻게 설명을 할 때, ‘언메이크랩에서 활동하고 있어요’는 되게 쉬운데, ‘예술가예요’ 이렇게 말하기도 애매한, 아직도 좀 그런 게 있는 것 같아요. 그리고 무엇보다도 확실히 예술의 영역에 있기 때문이 아니고, 그래서 오히려 더 소통이 쉬워졌고 소통이 다양해졌다고 말할 수 있을 것 같아요.”(송수연)

이들의 사회적 개입 실천의 모호성은, 최근 융복합과 다학제를 강조하는 예술계와 문화정책의 경향과 맞물려, 독특한 “작업적 성격”으로 자리잡아간다. 흥미로운 것은 이들이 기술적 알고리즘과 메커니즘을 작업의 기반으로 삼으면서, 과거 이들의 실천이 가졌던 “현장에서의 직접행동”으로서의 성격은 도리어 약화된다는 점이다. 그러나 자신들의 사회적 개입을 보다 지속 가능한 형태로 발전시키길 원하면서 이들은 모종의 전략적 선택을 취한다. 그것은 자신들의 실천을 보다 “예술적 알레고리”에 기대어 작업화하는 것이다. 그리고 이는 최근 점점 늘어나는, 예술과 기술의 융복합 프로젝트에 지원하는 공공기금을 받기로 한 결정과도 관련된다.

“예전에는 지원금 신청을 안 했거든요...작가 생활, 6년 7년 정도 하면서 단 한 번이 있어요. 근데 작년부터 마음을 바꿔 먹어서, 지원을 시작했어요. 1년에 한 건씩. 레지던스도 신청하고, 지원도 하고, 작품 수집 공고 올라오잖아요, 그런 데도 내고. 왜 그렇게 하기 시작했냐면은, 아무것도 아니게 되는 거예요. 활동가들은 관심 없고, 그래도 예술가들 중에서는 조금 관심을 가진 사람들이 있고...연구자들, 개발자, 공학자 이런 분들은 예술가들처럼 보이는 사람들이 뭐 한다니까, 놀러는 오고 좋아하는 하지만, 기본적으로 크게 관심을 두지는 않는 거를 되게 많이 느꼈거든요. 지속적으로 뭔가 같이 하고 이렇게 하게 쉽지 않은 것들이 되게 많았죠...그래서 어느 순간 그러면서, 저희도 한쪽으로는 활동을 하면서, 다른 한편으로는 작업을 하면서 지원금 신청을 하는 식으로 변화가 있었어요....사람들과 대화를 나누는 담론적이고 교육적인 자리를, 예술적 알레고리로부터 출발하는 게 꽤 괜찮은 방법이라는 생각을 하게 됐어요. 그래서 그런 이제 좀 변화를 가진 게 정말 좀 최근 일이거든요. 그러면서 작품도 좀 전시하게 딱 좋은 방식으로 만들기 시작하고.”(최빛나)

이들은 분명, 최근 미디어 아트의 제도적 지원을 둘러싼 동향에 대한 문제의식을 갖고 있다. 한편으로는 예술가들이 지원금에 의존하여 ‘스펙 쌓기’에 전념하는 성향, 다른 하나는 대규모 기관과 정책 예산으로 진행되는 “엔터테인먼트형 미디어 아트”의 경향. 그러나 동시에 이들은 자율성과 탈권위적 감각을 유지하면서 “잡종의 배경”을 가지고 “예술계의 관행”에서 벗어나 “자기 공간과 관계”를 조직해가는 움직임에 주목한다.(최빛나) 이들은 비록 기금에 의존할지라도, 더욱 중요시 여기는 자원이 있는데, 그것은 연구-기반(research-based) 작업이 필연적으로 요구하는 연구자, 활동가, 개발자들의 지식 및 기술과 자신들의 사회적 개입 실천의 융합이며, 이들은 그것을 네트워크를 통해 자신들의 작업 속으로 녹여내고 실천적으로 풀어내고 싶어한다. 물론 이는 쉽지 않다.

“한마디로 네트워크가 다른 게 아니라, (다른 분야의 분들과) 얘기를 하면서 시작될 수 있는 것이라는 생각이 들어요. 저희가 영향을 받았던 게 해외 작가들 중에서 연구자와 활동가와 예술가의 정체성을 같이 가지고 활동들을 조직하는 친구들이었어요. 근데 그 친구들도 자기들도 힘들기는 마찬가지라고 하지요. 그렇게 얘기는 하지만 제가 볼 때는 이 친구들은 자기들의 그라운드와 있고, 거기 안에서 어쨌든 계속 얘기를 해 나갈 수 있는 동력이 있더라고요. 그런 거에서 한국은 좀 쉽지 않은 거가 분명히 있는 거 같아요.”(최빛나)

언메이크랩은 늘어나는 공공 지원금과 다변화하는 지원 프로그램의 틈새를 공략하며 자신들의 사회적 개입 실천을 ‘예술 작업’의 형태로 지속시켜 나간다. 이때 역설적인 것은 확장되는 그들의 실천 속에서 그에 못지 않게 커가는 갈급함과 외로움이다. 이는 단순히 심리적인 차원에 국한된 것이 아니다. 즉, 자신의 아이디어와 실천을 발전시키고 구현할 수 있는, 안정적인 예술가-연구자-활동가 네트워크에 대한 절실함이다. 이러한 연결은 이들의 사회적 개입 실천의 자율성을 담보하여, 이들의 작업이 국가가 지원하고 심지어 주문하는 단발성 프로젝트에 그치지 않도록 하는 거점으로 기능케 할 것이다.

Part II

언메이크랩이 마주했던 문제는 김아영 작가의 경우에도 발견된다. 김아영 또한 순수 예술을 전공하지 않았다. 그녀는 상업 디자인을 전공했고 영국 예술학교의 석사 과정에서부터 예술가로서의 커리어를 밟기 시작했다. 언메이크랩과 유사하게 김아영 또한 리서치를 기반으로 작업을 한다. 차이가 있다면 언메이크랩이 사물과 데이터를 중심으로 작업을 하는 것에 비해, 김아영은 주로 영상물을 최종 결과물로 삼는다는 점이다. 언메이크랩이 공학적이란 김아영은 SF적이다. 그녀는 자신의 이력에서 꾸준히 모더니티의 역사와 현재를, 미시적 사건과 연결시켜 가상의 캐릭터와 서사를 구성해 왔다. 예컨대 그녀의 초기작품인 〈모든 북극성〉은 부산에서 일어난 여성 기수의 자살 사건을 통해 자본주의와 제국주의가 착종된 부산의 역사를 드러낸다. 김아영은 이러한 작업 주제가 영국이라는 나라에서 이방인으로 살면서 느낀 이주자의 감각에 천착하는 것에서 기원했다고 한다. “영국에서 공부하면서 자신들이 제국주의를 건설했으면서 그에 관한 비판적 담론까지 선점해버리는 것에 반감을 느꼈어요.”(김아영).

아이러니하게도 김아영의 비판적 작업은 유럽 예술계라는 제도에서 환대받았다. 김아영은 유럽에서 활동하면서 이방인으로서의 자유와 불안을 작업 안에 투영하였다. 그녀의 작업은 그 특성 때문에 다양한 비예술/비미술 기관 – 예컨대 프랑스 국가기록원 – 의 협조를 요구했으며 이는 기대 이상으로 수용되었다. 물론 해외 레지던시를 통한 작업을 가능케 했던 가장 중요한 지렛대는 한국 문화예술위원회의 지원이었다. 그녀는 “아르코의 해외 레지던시 지원 프로그램이 낳은 가장 성공적인 사례”(김아영)로 평가될 정도였다. 그녀는 한국의 예술 지원제도가 그 규모와 다양성에서 유럽의 어느 나라보다도 우수하다고 강조한다. 물론 김아영 역시 지원제도의 명암을 잘 알고 있다. 그녀는 창작자들 사이에 파고든 생각들, “지원금이 없으면 작업을 못한다는 생각”, “제도 바깥을 사유하지 못함”(김아영)에 우려를 표한다. 김아영은 해외 레지던시 프로그램과 비교하면서 한국의 레지던시 프로그램이 물리적인 작업 공간의 제공에 치중하고 단기적이고 성과주의적인 한계를 갖는다고 비판한다. 무엇보다 가장 큰 문제는 인적자원을 통한 지원의 부족, 창작 과정에 필요한 프로덕션 매니지먼트에 대한 관심의 부재이다. 한국의 공적 지원은 예술가들에게 돈을 주고 모든 문제를 알아서 해결하라는 식인데, 이는 특히 동시대의 현실을 역사적, 사회학적, 과학적으로 비판하는 다학제적인

접근법을 취하는 예술가에게 더욱 문제적이라 할 수 있다.

해외 레지던시 프로그램에 참여하면서 김아영은 물리적 공간을 제공받는 것 이상의 혜택을 경험할 수 있었다. 예컨대 예술가의 요청에 성격이 다른 공공 기관들이 파트너십을 통해 필요한 인력과 자원을 제공했다. 이로 인해 그녀는 다양한 전문가들과 예술가들의 지원 속에서 수월하고 효과적으로 작업을 수행할 수 있었다. 그녀는 예술가와 그들의 작업에 대한 존중이 기실 유럽의 공공기관들이 보유한 문화자본의 과시로 보였다고 말한다. 이 문화자본은 인적, 물리적, 제도적 자원의 유기적 배치와 결합을 통해 예술가의 작업에 필요한 정보와 지식과 도구를 제공하면서 위신을 재생산한다. 김아영은 이러한 자원의 배치와 결합을 파고들고 활용하여 자신의 비판적 예술 작업을 만들어갔던 것이다. 그녀는 최신작 “다공성 계곡” 시리즈에서 인간중심주의를 넘어 생명-비생명의 네트워크로 세계를 표상하는 최신의 인문사회학적 통찰(신유물론/ANT)과 SF적 상상력을 수용하여 다공적(porous) 세계를 부유하는 이주 서사를 그렸는데, 이는 어느 정도 자기 자신의 이야기이기도 하다. 그녀는 예술은 수용하면서 타자는 배제하는 유럽의 기이한 다공성에 자신의 삶과 작업을 투과했다.

한국에 돌아온 그녀는 그간 쌓아온 이력을 바탕으로 더 많은 기회와 자원을 제공받으며 모더니티에 대한 비판적 픽션 작업을 심화시키고 있다. 한국에서 그녀는 더 분주하지만 그만큼 더 외로울 수 있다. 컬렉티브인 언메이크랩이 외로움을 느낄 정도라면, 개인 창작자로서의 김아영은 더 큰 외로움을 느끼리라 생각하는 것은 하등 이상하지 않다. 한 프로젝트에서 다른 프로젝트로 이동하고 그때마다 다른 스태프, 개발자, 전문가, 예술가들과 만나고 헤어지는 과정에서 한편으로는 프로덕션을 위한 안정적인 제도적 지원을 바라지만 그보다 더 본질적인 갈급함을 느끼기도 한다. “늘 혼자였어요. 단기 레지던시 프로그램을 옮겨다니다 보니 소속감을 가지기 힘들었죠. 피어그룹이 있어서 동시대의 이슈를 공유하는 준거집단이 그리웠어요.”(김아영)

우리는 예술가들의 연대와 우정의 역사를 알고 있다. 동서양을 막론하고 20세기 초중반, 삶과 예술을 통합을 꿈꾸던 아방가르드 운동, 자신의 자율성과 전문성에 대한 사회적 인정을 도모한 예술가 단체, 신념과 성향을 공유하는 동료집단으로서의 동인 등으로 예시되는 예술가들의 집단 활동은 문화정책의 지원금을 받을 가능성은 꿈도 꾸지 않았다. 그들은 자조(self-help), 상호부조(mutual help), 후견(patronage) 등으로 지탱하는 “상호 존경으로 묶인 결사체들(mutual admiration societies)”의 전형이었다. 이 결사체들은 한편으로는 자율성이라는 신화를 맹신하는 엘리트 집단으로 비판받았다. 다른 한편으로 이 결사체들은 엘리트주의를 경계하면서 인민과 연대하여 국가/자본에 저항하는 대항 헤게모니를 구축하는 “유기적 지식인(organic intellectuals)”으로 거듭나고자 했다. 그러나 공공기금에 대한 이들의 의존의 역사 속에서 이 둘 사이의 긴장은 촉진되고 극단적인 경우, 내적 분열과 파열로 귀결되었다.

이 분열의 극적인 사례 중 하나를 소개하고자 한다. 뉴욕 로어 맨해튼의 한 건물 지하실에 동양계 청년 예술가, 활동가들이 모여 Basemet Workshop(BW: 1971-1986)이라는 단체를 조직하고 차이나타운을 중심으로 동양계 미국인들의 인권과 연대를 위한 운동을 시작하였다. 커뮤니티 서비스, 리서치, 교육, 출판, 직접행동, 예술 등

다양하고 전방위적인 사회적 개입 실천을 이어가던 BW는 연방정부 및 지방정부로부터 예술기금을 받아 조직 규모와 프로젝트의 범위를 넓히면서 내부갈등에 휩싸이게 됐다. 구성원 중 일부는 예술 프로그램을 위한 공공 지원금의 사용을 문제시했다. 그들은 지원금 수용이 공동체가 아닌 정부의 구미에 맞춰 BW를 운영하는 것이라는 비판을 제기하였고 예술가들은 이 과정에서 예술의 사회적 개입이 갖는 고유성과 자율성이 폄하당한다는 느낌을 지울 수 없었다. 결국 1975년 여름, 갈등은 폭발하였고 예술가 집단과 비예술가 집단은 각자의 길을 걷기로 했다. 이는 BW가 ‘비영리 예술단체’로서 그 성격을 분명히 하는 계기로 작용했다. 아이러니하게도 1986년 BW가 문을 닫은 이유는 바로 지원금의 고갈이었다.

예술의 사회적 개입에서 갈등은 예술과 비예술 사이에서만 발생하지 않는다. 이제 언급할 사례는 A 예술가 집단과 B 예술가 집단이 동일한 실천적 대의를 위해 각자의 (지원금을 받은) 프로젝트를 수행하다 생긴 갈등의 사례이다. 이 일은 2019년에 일어났으며, 나는 A 집단에 속해 있었다. B 집단은 A 집단의 허락을 받고 A 집단의 공연을 녹화하여 자신들의 공연에 들어갈 영상물로 사용하고자 했는데, 이 과정에서 마찰이 발생했다. 결국 B 집단은 영상을 사용하지 않기로 결정했다. A 집단과 B 집단은 발생한 문제에 대한 상호 이해와 대응을 위한 대화를 거의 나누지 않았다. B 집단은 공연이 임박했기에 영상물을 사용하지 않도록 결정하는 것이 더 효율적이라 여겼고 B 집단을 지원한 공공 기관 역시 오해의 소지를 없애는 것이 바람직하다고 판단했다. 그러나 A 집단은 오히려 그러한 ‘손쉬운’ 의사결정에 문제제기를 했다. 동일한 실천적 대의를 공유한다면 더 심도 있는 대화가 오가야 한다는 생각 때문이었다. 그러나 이러한 문제의식은 A 집단내부에서도 공유되지 못했다. 다양한 장르와 성향의 예술가들이 모인 프로젝트 집단이었던 A 집단은 수년간 함께 작업을 해왔음에도 이 사건을 계기로 흐지부지 해산되고 말았다. 이 사건은 일부 구성원들에게 마음에 큰 상처를 남겼다.

1975년 미국의 사례와 2019년 한국의 사례에서 예술의 사회적 개입에 대한 공적 지원은 어떤 식으로 예술가들의 내부 갈등에 영향을 미쳤는가? 지원금을 제공하는 공공 기관은 예술가 집단의 갈등을 배후에서 부추기고 통제하지 않는다. 그러나 공공 기관은 예술가 집단의 사회적 개입 실천을 효율적 로지스틱과 제도적 규율을 통해 관리되는 “프로젝트”로 만듦으로써 갈등의 씨앗을 심는다. 프로젝트는 예술가들로 하여금 신념이 아닌 일정, 문제의 해석이 아닌 해결에 초점을 맞추게 한다. 이 경우 갈등은 사회적 개입에 대한 신념과 해석의 충돌이 아니라, 프로젝트와 프로젝트의 충돌 속에서 발생한다. 요컨대 주요 문제는 프로젝트의 운영에 ‘차질’이 생기는 것이다. 프로젝트는 동료(colleague)를 역할 수행자, 즉 담당자(incharge)로 바라보는 시선을 조장한다. 사실상 갈등은 동료 사이의 갈등이 아니라 담당자들의 역할과 책임을 둘러싼 갈등으로 나타난다.

William Deresiewicz는 2015년 12월 <The Atlantic>에 게재한 “The Death of the Artist—and the Birth of the Creative Entrepreneur”라는 에세이에서 탄식조로 이야기한다.

“Creative entrepreneurship is spawning its own institutional structure—online marketplaces, self-publishing platforms, nonprofit incubators, collaborative spaces—but the fundamental relationship remains creator-to-customer, with creators handling or superintending every aspect of the transaction.”

Deresiewicz는 이때 개인 예술가들과 작품 창작을 중심으로 그들의 정체성이 변모하는 과정을 비판적으로 묘사한다. 그러나 그의 서사는 예술가들의 사회적 개입이라는 독특한 실천을 간과한다. 예술가의 사회적 개입 실천은 작업실에서의 고독한 창작보다는 다양한 행위자들이 참여하는 프로세스와 프로덕션으로 이루어져 왔다(아방가르드, 미디어 아트, 기후 변화를 중심 테마로 다루는 예술 실천, 모두 마찬가지이다). 사회적 개입의 주요 행위자로서의 예술가들에게 중요한 것은 지원 제도와 예술적 작업(기술과 연구와 협력과 활용)의 변화에 적응하면서 자신의 정체성과 작업을 재정의하는 일이다. 이때 Deresiewicz가 제시한 예술가 → 전문가 → 기업가로서의 변화는 지나치게 단선적으로 보인다. 예술가의 사회적 개입 실천의 경우, 그가 언급한 세 가지 정체성에 연구자, 활동가, 매개자라는 다중적 정체성과 일을 덧붙여 생각해야 한다. 각각의 프로젝트는 각각의 지원의 로지스틱과 규율에 따른다. 예술가는 다중적 정체성을 적절히 분배 및 종합해야 하고, 그 와중에 자신의 작업에 대한 (탈)권위적 리더십, 소유권과 공적 쓸모의 범위를 교섭하고 구축해나가야 한다. 이들의 불안정성(precarity)은 단순한 지위와 인정에 관한 불안정성이 아니다. 각각의 프로젝트는 불안정성의 다양한 원천을 제공한다 – 보상, 데드라인, 커뮤니케이션, 신뢰, 기술적, 미학적, 정치적 문제, 이 모든 단기적 쟁점들을 다루면서 어떻게 지속 가능한 실천의 토대와 공동체를 구축할 것인가가 관건이다. 이것이 실패할 때, 프로젝트와 프로젝트는 충돌하고 각각의 프로젝트에 복무하는 예술가들은 프로젝트 담당자로서 내외부의 다른 담당자들과 갈등한다.

엔메이크랩과 김아영은 Deresiewicz의 분류에서 기업가에 속하는가? 그렇기도 하고 아니기도 하다. 그들은 외부의 자원 환경, 특히 지원금을 적절히 활용하여 최상의 결과를 가져오려 합리적 선택을 내린다. 이때 기업가의 가장 중요한 특징은 “적응 능력”이라 할 수 있는데, 이는 시장 수요와 거래의 특성에 맞춰 자신이 제공하는 재화와 서비스를 유연하게 교섭해야 함을 뜻한다. 이러한 필요성은, 경제학적 관점에 따르자면, 상징적 재화와 서비스가 유통되는 시장, 특히 소규모 자영업자의 생산물에 대한 수요가 불확실하고 세분화된 시장의 경우 더욱 부각될 것이다.

엔메이크랩의 작업의 경우 “직접행동”의 전략을 얼마간 축소시키고 작품 혹은 전시 가능한 “예술적 알레고리”의 형식을 취했다는 점에서 전략적인 기업가의 면모를 보이기도 한다. 그렇다면 그들의 거래대상, “고객”은 누구인가? 누가 그들의 작업에 관심을 기울이고 자원과 경험을 투여하는가? 그들의 특수 고객에는 국가나 미술관, 그리고 관객만 포함되지 않는다. 그들의 작업을 비평하고, 그들의 작업에 참여하는 연구자, 예술가, 활동가, 교육자 또한 고객에 포함 된다. 하지만 늘 무관심에 직면했음에도, 그들은 더 많은 고객을 유치하는 방향으로 자신의 작업을 변경하지 않았다. 요컨대

그들에게는 계속 이어가는 것, 남기는 것, 휘발되지 않는 것, 그래서 담론과 실천으로 유효성을 발휘하는 것이 중요했다. 요컨대 예술적 실천의 지속성과 일관성(교체되고 교환되는 상품의 단기적 가치와 달리)의 추구야말로 엔메이크랩을 통상적인 기업가들과 구별짓는 성향이라 할 수 있다. 이는 김아영의 언급에서도 발견된다.

“판데믹 이후 모든 기관이 환경과 기후 이야기를 해요. 미술계에는 끊임없이 변화하는 트렌드와 키워드가 작동하고 있죠. 하지만 자신의 지속적 관심사를 가지고 있는 예술가들은 그런 트렌드에 따라 가기가 힘들어요. 어떤 의미에서 예술가들은 유행의 사이클에서 벗어날 수 있다는 말이죠. 나는 급변하는 미술계의 사이클이 피상적이고 덧없게 느껴질 때가 있어요. 흐름이 너무 빨리 바뀌고 사람들이 몰리는 것을 많이 봐요. 그렇게 만든 작업과 전시가 오래 기억되지도 못해요.”(김아영)

김아영은 장기적인 예술 숭배(consecration)와 단기적인 예술 소비(consumption)를 대비시키며 전자를 지지하는 전통적인 자율성의 태도를 취하는 것 같기도 하다. 그러나 김아영 자신, 유행을 통한 인정의 혜택을 받기도 했다. “한때 리써치 기반 예술이 유행했을 때, 저는 그것을 대표하는 예술가로 언급됐죠. 하지만 리써치를 하지 않는 예술가는 없어요.”(김아영) 또한 그녀는 VR이나 3-D 그래픽 같은 신기술, 소리, 사운드, 영상, 또한 ANT 이론 등을 수용하는 최첨단의 방법론을 취하기도 한다. 그렇다면 그녀의 태도를 전통적인 예술숭배와 자율성 신화의 판본(version) 중 하나로 볼 수는 없을 것이다.

Part III

예술의 사회적 개입의 자율성이란 국가와 자본으로부터 분리됨으로써 모든 것을 홀로 결정하고 실행하는 자유를 뜻하지 않는다. 현대의 비판적 예술은 국가와 자본의 지원 체계를 벗어날 수 없으며, 또한 벗어나려 하지 않는다. 이때 예술의 사회적 개입의 자율성이란, 국가/자본의 지원 체계 안에 머물며 그것을 예술적 실천에 대한 방해와 교란이 아니라 상호 지지와 돌봄으로 활용하는 자유이다. 근대 국가의 문화정책은, 특히 예술을 한 나라의 문화와 민주주의 발전의 지표로 삼는 국가의 정책은 비영리적, 실험적, 비판적, 공동체적 예술에 그 영향력을 행사해왔다. 한국의 경우 국가/자본을 향한 예술적 비판은 점차 국가/자본 내부에 수용돼왔다. 적지 않은 예술가들과 활동가들은 스스로 정치인과 관료가 되어 문화정책 기관, 제도, 법 등의 설립과 운영에 관여하기도 했다. 최근에는 기업들 역시, 단순 후원에 그치지 않고 직접 문화재단이나 극장과 전시공간을 설립하여 예술가와의 협업이나 교육 프로그램을 운영한다. 당연하게도 이중 일부는 예술의 사회적 개입을 지원 대상으로 삼으며 기업은 이를 통해 사회적 책임을 증진시킨다. 우리는 흔히 국가의 관료주의와 자본의 이윤추구가 보수적이고 상업적인 선택을 할 것이라고 생각한다. 그러나 이제 주목 경제의 브랜딩, ESG(Environmental, Social, and Governance) 담론 등은 국가와 자본 모두에 파고들어 그들의 정책과 비즈니스를 틀지운다. 이 때문에 국가와 자본은 가장 창의적인 것, 혹은 모두를 위한 창의적인 것들에 발빠르게 개입하고 투자한다.

우리는 이를 두고 국가와 자본이 “창의성(creativity)”을 통해 권위와 이윤을 증식시키기 위해 예술을 동원하고 훈육하는 상황의 한국적 예시라고 해석할 수도 있다. 그러나 이러한 해석은 여전히 국가와 자본을 중심으로 두고 나머지 행위자와 구성요소들을 주변화하는 사회학적 상상력에 기대어 있다. 물론 국가와 자본의 제약과 구속은 강력하다. 법의 규정, 기관의 재정적/물리적/비물리적 힘, 지원 정책의 규범적/도구적 목표, 그 외의 수많은 단서(strings attached) 등은 예술의 사회적 개입의 가능성과 한계를 마름질한다. 그러나 예술가의 참여 또한 국가와 자본의 예술적 개입의 가능성과 한계를 재설정한다. 비판적 예술가를 지원하는 문화정책은 예술과 비예술의 경계가 불분명한 비전통적 예술 실천을 포함시킨다. 박근혜 정권의 블랙리스트에 오른 예술가들은 정책 바깥의 행위자들이 아니었다. 문화체육관광부와 문화예술위원회에서 지원하지 말라 지시를 내린 대상 예술가들의 다수는 이미 보수정권 시절 기금의 수혜자였으며 또한 일부는 실험적이고 개혁적인 정책 프로그램에 다양한 방식으로 참여를 하고 있었다.

나의 경험을 예로 들어보겠다. 나 자신 박근혜 정권 시절 블랙리스트에 올랐다. 블랙리스트 진상조사 보고서에 내 이름을 언급하는 부분들에서 나는 흥미로운 점을 발견했다. 나를 지원 대상에서 배제시키라는 문화체육관광부의 지시는 특정 산하 기관에 전달되었는데, 나는 그때 이미 그 기관이 수행하는 사업에서 이런 저런 일로 직원들과 소통을 하고 있던 차였다. 고맙게도 해당 산하 기관은 문화체육관광부의 배제 지시를 회피하려 했으며 그 결과 나는 관련 프로그램에서 완전히 배제되지 않았다. 또한 박근혜 전대통령 탄핵 이후에는 해당 기관과 협력할 수 있는 기회를 더 가질 수 있었다. 내가 참여했던 주요 활동은 “한국문학의 대중화”, “한국문학의 세계화”와 관련된 활동들이었다. 나는 해당 기관을 통해 만난 해외 작가들에게 한국문학의 우수성을 알리는 외교관 역할만을 하지 않았다. 나는 그들과 같은 작가였고 동료였다. 더 나아가 나는 그들에게 한국의 현실을 알리고, 그것이 비단 한국문제가 아니라 글로벌 차원에서 진행되는 문제이기도 하다는 문제의식을 공유해보려 했다. 나는 이를 프로그램 내부에서, 혹은 프로그램과 프로그램 사이의 “자유시간”에 시도했다.

물론 정권에 따라 정책 영역에 참여하는 예술가들의 성향, 참여의 빈도와 정도는 바뀐다. 그럼에도 이러한 경험을 통해 나는 문화예술을 담당하는 정부 부처들이 통일된 관료 기구가 아니라는 사실을, 각각의 기관은 고유한 정체성 및 전문성과 이해관계를 추구하며 이것이 상위, 혹은 다른 기관과 마찰을 불러일으킬 수 있음을 다시금 확인하였다. 국가 기관들 사이의 이질성과 갈등은 상식으로는 늘상 언급되지만 흥미롭게도 이론적인 관점에서는 빈번히 무시되곤 한다. 즉, 우리는 국가와 예술가 사이의 억압/예속, 포용/배제를 거시적인 차원에서 논하는 경향이 있다. 마치 국가가 하나의 통일체인 것처럼 말이다. 정작 예술가들은 국가 기관들 사이의 비균질적 네트워크 속의 틈새에서 자신의 목소리를 표현하고 정책에 참여하고 또한 도전하고 있는데 말이다.

유행을 타고 있는 기후 변화 아젠다와 관련해서도 마찬가지이다. 유럽의 경우, 기후 변화에 관한 정책적 관심은 단일 국가나 개별 기관 차원에 머물지 않는다. 비영리 예술/비예술 단체, 기업, 재단, 대학, 예술가 컬렉티브들이 파트너십을 맺으며

아젠다를 제안하고 프로젝트를 수행한다. 많은 경우, 이러한 시스템은 EU 혹은 글로벌 차원에서 구축되곤 하는데, 이에 참여하는 예술가들은 각각의 프로그램이 부과하는 요구에 부응하며 작업을 해야 할 것이다. 한편으로는 운과 재능과 업적으로 선택이 되었지만, 그들은 자조적으로 이렇게 말하기도 한다. “뭘 하라고 하는데 뭘 해야 하는지 모르겠어요.” 실제로 그들은 매번 놀라운 적응능력을 발휘하여 과업으로 주어진 프로젝트를 수행하기만 하지 않는다. 다시 말하지만, 그들은 특히 그 중에서도 진지한 예술가들은, 비록 작업방식은 변경할지라도, 외부에서 부과된 아젠다와 자신이 품어온 아젠다를 조화시키려 하고 각각의 프로그램 속에서 지속성과 일관성을 유지하려 한다. 예술가들의 임기응변 전략은 그런 식으로 발휘된다. 그들은 본래 유지해온 실천적 관심사를 적응과 협상 과정에서 지속시키고 발전시킨다.

예술가들은 자신들이 보유한 지식과 기예를 통해, 다양한 방식으로, 관심 문제에 개입 한다. 무엇이 예술의 사회적 개입을 일반적인 비판 및 참여와 구별시키는가? 예술의 사회적 개입은 특정한 재료들의 가공과 형식과 상징을 통해 세계의 문제에 집중하고 주의를 기울인다. 그렇게 구축된 세계는, 우리에게 익숙한 세계에 대한 비판으로, 나아가 대안적 형상으로 다시금 세계에 제시되고 기입된다. 확실히 예술가는 무언가를 제작한다는 점에서 철학자는 아니다. 하지만 그들은, 특히 사회적 개입에 관심이 있는 이들은 자신들의 비판적 사유(critical thinking)을 제작 활동 속에 녹여낸다. 한나 아렌트 식으로 말하면, 예술의 사회적 개입은 행위(action)와 작업(work) 사이에서 진동하는 독특한 실천이라 할 수 있다. 달리 말하면, 그들은 행위의 휘발성과 작업의 영속성 사이에서 새로운 세계의 모델을 만들어간다. 이 과정을 경험하고 기록하고 기억하는 집단적 노력은 운동과 서사가 되고 이는 다시금 역사가 된다. 미술사와 이론가들은 이러한 역사 쓰기에 관심을 기울이고 있다. Miwon Kwon의 〈One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity〉(2002)나, Grant H. Kester의 〈Conversation Pieces〉(2004)와 〈The One and the Many〉(2011)의 연구들이 좋은 사례일 것이다. 물론 대체로 이 책들은 작업들에 대한 비평적 접근법을 취한다.

이제 우리는 예술가의 사회적 개입에 대한 비평 뿐만 아니라 다른 접근법도 필요로 한다. 예술가들의 사회적 개입이 예술의 경계를 어떻게 재정의하느냐 뿐만 아니라, 그러한 재정의가 어떤 불확실성을 예술가들에게 부과하는지, 그들이 불확실성 속에서 어떻게 분투하는지 살펴 봐야한다. 이는 예술가들의 사회적 개입 실천이 이루어지는 가능성(한계)의 공간에 대한 관심을 뜻한다. 새롭게 부상하는 지구적이고 기술적인 의제들, 급변하는 삶과 제도 환경들은 예술적 개입의 실천의 양상을 더욱 불안하게 만든다. 이때 예술가들의 지속성과 소속감에 대한 소망은 삶과 예술 모두에 있어 더욱 절실해진다. 예술가들은 단순히 경쟁하지 않는다. 이들은 서로 갈등하며 심지어 무관심해지기까지 한다. 이러한 태도는 그들을 둘러싸고 압력을 가하는 불확실성과 불안정성에 대한 방어기제로 나타난다. 예술가들은 말한다. “아, 그 사람, 들어봤지. 어떤 행사에서 지나치면서 만났지.” 그들은 새로운 종류의 고독에 처한다. 그 어느때보다도 기획자에게, 관료에게, 협력 파트너에게, 관객에게, 시민들에게, 동료에게 자신의

작업을 제안하고 설명해야 하지만, 그들은 예술가의 곁에 오래 머물지 않는다. 예술가도 마찬가지다. 그들은 자신의 일터로, 스튜디오로, 레지던시로, 프로젝트로, 미팅으로, 생계 활동으로 부유하듯 이동한다. 예술가들을 지칭했던 “자유부동하는 지식인free floating intellectual”은 이제 더 이상 고결한 정신의 상태를 지칭하지 않는다. 그것은 말그대로 자원 조달, 작업 수행, 그리고 그 과정의 다양한 이해당사자들(관객, 지역주민, 동료, 행정가 등)과의 협업 및 계약 관계와 관련된 직업적 상태가 되었다. 그들은 프리랜서이고, 냉소적으로 말하자면 “보따리장수(peddler)”이다. 그들에게는 정박할 거점이 필요하다. 물론 그 정박할 거점이 결국엔 사라질지라도 말이다(어떤 이들은 사라지는 것이 더 좋다고 말한다). 칼 폴라니 식으로 말하면, 사라질 땐 사라지더라도 그 소멸을 지연시키거나 혹은 최적의 시기까지 미루는 것은 매우 중요하다. 그 시간 속에서 우리는 다음의 거점과 공동체와 실천 전략을 구상할 수 있으니까.

Drifting Curriculum: 기후행동을 위한 뮤지엄 재구상 (한국어판)

발행처 발행일	드리프팅 커리큘럼, 서울 2024년 5월 24일
한국어판 편집 자문 및 감수	조주현 로드니 해리스, 콜린 스티어링, 심보선
글쓰기/참여자	김재아, 김지은, 로드니 해리스, 박소현, 송지현, 심보선, 양소은, 오웅진, 오채영, 장주희, 조유진, 조주현, 카운터 메모리 액티비즘(솔로몬 나글러 & 안젤라 핸더슨), 콜린 스티어링, 홍페이 우
RMCA 편집 RMCA 참여자/글쓰기	로드니 해리스, 콜린 스티어링 Anab Jain + Ashish Ghadiali, Henry McGhie & Subhadra Das + Barker Langham + Chris Garrard / Culture Unstained + DESIGN EARTH feat. Donna Haraway + Rania Ghosn, El Hadi Jazairy & Peg Rawes + Dundee Museum of Transport + Existences Museums + The Great North Museum: Hancock, Open Lab, CAST / Tyndall Centre for Climate Change Research, Roots and Wings + Helen Turner / E-WERK Luckenwalde + Isabella Ong & Tan Wen Jun + Jairza Fernandes Rocha Da Silva, Natalino Neves Da Silva, Nayhara J. A. Pereira Thiers Vieira & Walter Francisco Figueiredo Lowande + Justine Boussard, Celine Nguyen, Victoria Bennett, Margot Drayson / V&A-RCA History of Design MA; Bridget McKenzie, Genevieve Rudd, Anna Townhill & Jaime Jackson / Climate Museum UK + Livia Wang, Nico Alexandroff, Studio, MASH & RESOLVE Collective + Mark Chambers & Miranda Massie / The Climate Museum + pppooolll + Takumã Kuikuro & Thiago Jesus
번역 번역 감수	김재아, 김지은, 송지현, 오채영, 이정룡, 장주희, 조유진, 조주현 조주현
교정 및 교열 프로젝트 행정 편집 보조	장미 구예나 김재아
한국어판 디자인	스튜디오 희
ISBN	979-11-987878-0-4

이 책에 실린 글과 사진에 대한 저작권은 글쓰기와 사진가에게 있으며 출판권은 Museums for Climate Action과 드리프팅 커리큘럼에 있습니다.
저작자와 출판권자의 동의 없이 무단으로 사용할 수 없습니다.

www.museumsforclimateaction.org
www.driftingcurriculum.org

