

만달라에서 네트워크로: 므란따우(Merantau) 예술가의 귀환과 장소성의 재배치

이 창규*

국문초록

이 글은 인도네시아 족자카르타, 반둥과 같은 예술창작의 '중심'과 공생 관계를 맺고, 자신의 고향이나 타지에 정착한 므란따우 예술가(Seniman Merantau)에 대한 분석을 통해 인도네시아 예술장의 중층성과 연결성을 검토한다. 특히 자바중심주의를 넘어 자신들의 네트워크를 이용해 새로운 장소성의 재배치를 모색하는 서수마트라 부킷땡기의 탐보 아트센터(TAC: Tambo art center)와 자바의 가장 주요한 예술 교육기관인 반둥공대(ITB: Institut Teknologi Bandung)의 결(para-)에 위치하고 있는 옴니스페이스(Omnispace)의 대안예술프로젝트를 사례 분석한다.

므란따우 예술가의 '주변성'으로 시작한 예술프로젝트는 인도네시아 예술계 전반에 큰 파장을 일으킨다. 므란따우 예술가들은 예술계의 매개자, 특히 갤러리 관계자와 컬렉터들의 네트워크를 지방에 이식할 수 있는 조력자 역할을 하며 확장된 글로벌 현대미술의 장소성을 부여한다. 미디어 아트나 에코 아트와 같이 기존의 예술 장르와 문법에서 벗어난 예술생산-수집 방식들을 통해 지역의 토착 지식과 비인간행위자들이 작품에 본격적으로 등장하는 계기들이 생성된다.

만달라 모델이 포착할 수 있었던 영토의 물리적, 정치적 영향력 또는 상황적 귀속성과는 별개로, 이 글은 예술작품이라는 준-대상의 행위자성을 끌어와 새

* 뉴욕주립대 빙햄튼 캠퍼스 인류학과 박사과정. leeckn@gmail.com.

로운 공생적 교환관계를 갱신하고자 했던 예술가들의 상징적 조합으로 트란따우 예술가들의 실천에 접근할 것을 제안하고, 비인간행위자 내지는 작품의 물성(materiality)이 만들어 낸 매개와 교환의 열린 순환에 주목할 것을 주장한다.

주제어: 트란따우 예술가, 팜보아트센터, 음니스페이스, 매개와 교환, 예술작품의 물성

I. 자바중심주의와 귀환

인도네시아 예술은 여전히 자바중심주의에 갇혀있다. 예술생산의 중심축을 형성하고 있는 반둥, 족자카르타, 자카르타는 여전히 자바의 삼각형 안에서 예술계 네트워크를 장악하고 있으며, 인도네시아 예술에 대한 학술적 연구와 국제적인 전시에서도 자바의 교육기관에서 훈련된 예술가나 그들의 인적 네트워크가 동원된다. 특히 전통적인 장르로 분류되었던 회화, 조각, 공예 등의 관습적인 경계를 넘어 관계미학, 장소 특정적 예술, 미디어아트 등 ‘예술을 예술인 것으로 정의’하는 것이 주요 관건이 된 현대의 개념미술에서는 예술창작과 그 과정에 대한 담론이 예술적 가치평가에 핵심적인 역할을 하게 된다. 결국 글로벌 자본과 예술 시장이 형성된 자카르타를 중심으로 현대 예술 생산의 지배적인 패러다임은 변모하게 되고, 인도네시아 예술은 자바중심성이라는 틀 안에서 공고해진다. 이것은 정치경제적으로 중심이 된 자바의 지정학적인 위치뿐만 아니라, 자바 이외의 지역에서는 예술 교육이 양적으로나 질적으로 부족하고, ‘고급’예술을 배우기 위해서는 반둥, 족자카르타, 자카르타의 예술대학에 입학하기 위해 일시적인 이주를 해야 하는 지역적 위계에도 기인하고 있다.

아직 본격적으로 기록되지 않은 ‘제3세계 예술사’를 아카이빙 하는 과정에서 보다 섬세하게 들여다보아야 할 점은, 중심-주변부의 이분법이나 타자로 상징되는 비서구 예술에 대한 또 다른 타자화가 아니라, 주변부의 주변부, 주변부의 중심, 중심의 주변부 등 프렉탈 모형처럼 다양하게 존재하는 예술장의 중층성, 특히 예술생산의 중심과 지역의 주변부/중심부가 맺고 있는 새로운 위상관계의 네트워크를 기술하는 방식이다. 실제, 글로벌 예술장에서 서구/비서구, 텍스트/이미지, 물질/비물질이라는 이분법으로만 설명될 수 없는 이동과 조합이 존재한다. 다만, 다수의 국제전시나 예술프로젝트에서 보여준 글로벌 현상의 초(trans-), 다(multi-), 횡(cross-), 간(inter-)식 존재론이나 비서구 타자를 동등한 자리에 배치하려는 문화적 민주주의에 대한 희망과는 별도로 여전히 존재하는 국가의 경계와 국가 경제규모에 비례하는 참여자들 간의 위계, 초대받는 작가의 국적별 안배도 주요한 화두가 된다. 인도네시아 예술가와 같은 소위 비서구 예술가들은 영미 중심의 미술사에서 벗어나 제3세계의 독자적 연대를 추진 하더라도 여전히 영미의 미학 문법을 통해 자신을 ‘영어로’ 설명해야 하는 딜레마가 존재한다. 분석상의 용어 또한 이를 반영하는데, 글로벌 예술장을 다층적인 세계의 혼종적 결합(Global art worlds)으로 보는 입장과 만들어진 위계나 다양한 네트워크가 얽혀있는 하나의 중층적 세계(Global artworld)로 연구자마다 다르게 취사선택하는 이유이기도 하다(Belting 2013; Papastergiadis 2011).

현대예술과 그것을 둘러싼 사회적 네트워크는 인도네시아와 같은 ‘제3세계’ 예술계(art world)에서는 어떤 방식으로 존재하고 있는가?¹⁾

1) 비서구 사회의 곤궁 중에 하나는, 서구의 Fine art에 대항하는 개념의 부재 또는 분류 체계의 차이에 있다. 인도네시아의 경우, 예술을 지칭하는 스니(Seni)와 스니 루빠(Seni rupa)를 구분하는데, 전자가 예술 일반을 가리키는 반면, 후자는 ‘시각’예술 또는 예술-창작(행위)이라는 의미론적 차이점을 내포하고 있다. 이에 대한 자세한 논의는 수팽갯(Supangkat 1996)을 참고하시오.

이미 존재해왔지만 영미 중심의 미술사에서 변방이었던 인도네시아 현대 예술은 글로벌 예술계 네트워크 안에서 어떻게 매개가 되고, 번역되며, 교환되는가? 이와 같은 현대예술에 대한 질문들은 보다 구체적이고 미시적인 차원에서 들여다보아야 한다. 이 글은 족자카 르타나 반둥과 같은 예술창작의 ‘중심’과 공생 관계를 맺고, 자신의 고향이나 타지에 정착한 프란따우 예술가(Seniman Merantau)에 대한 분석을 통해 글로벌 현대미술이 만들어지는 예술장의 중층성과 연결성을 검토하고, 그 과정에서 드러나는 예술품이 하나의 비인간 행위자로서 맺는 사회적 관계를 컬렉터와 대안예술공동체의 사례를 중심으로 분석한다.

프란따우 예술가들은 작품 활동을 지속하기 위해 여러 방법을 고안한다. 작품 생산과 교환, 작품의 판매라는 현실적인 네트워크를 위해 자신의 고향으로 돌아가지 않고 예술 생산의 ‘중심’인 자바에서 새로운 삶을 시작하며 예술대안공동체를 형성하기도 하고, 아예 자신의 고향으로 돌아가 자신의 경험과 예술적 지식을 지역의 토착적 요소와 결합시키는 새로운 네트워크를 만들어내기도 한다. 이 글은 전략적으로 자바의 예술 교육을 체화한 자바 주변부 예술가들이 자신들의 네트워크를 이용해 만들어내는 새로운 장소성의 재배치를 모색하기 위해 자바 밖에 위치하고 있는 서수마트라 부깃띵기를 중심으로 활동하고 있는 팜보 아트센터(Tambo Art Center, 이하 TAC)와 자바의 내부에 위치하고 있는 반둥의 옴니스페이스(Omnispace) 사례를 비교분석한다.

II. 프란따우: 만달라에서 네트워크로

인도네시아어 프란따우(merantau)는 만이나 강가에 뻗어있는 해

변, 추상적으로는 타지, 객지를 의미하는 란따우(rantau)의 동사형(me-)이다. 모계제 전통이 있는 미낭까바우인들의 전통적 관습에서 생계를 위하여 강변이나 해변을 따라 항해하거나, 지식이나 기술 숙련, 또는 돈벌이를 위해 타지로 나가는 일련의 이주를 므란따우라고 통칭한다. 므란따우는 단순히 예술뿐만 아니라 정치적 이유나 경제적 목적을 위해 수행되는 다양한 사회적 실천이지만, 므란따우 예술가(seniman merantau)라고 예술가를 한정하는 경우는 보다 독특한 의미를 획득한다. 그것은 고향의 풍토와 색채, 지역의 방언과 같은 토착적 요소를 자신의 예술적 기법으로 발전시킨 민족지적 예술가라는 특질이다.

자신이 자라온 토양과 환경을 예술 창작의 영감으로 삼는 예술가 일반의 사례를 고려할 때 므란따우 예술가의 민족지적 탐구는 사실 인도네시아 예술가의 독자적 성격이 아니라고 지적할 수 있으나, 인도네시아 예술계에서 굳이 므란따우 예술가라는 분류를 통해 예술가나 예술 공동체의 특정 양식들을 호명하는 이유는 앞에서 기술한 자바중심주의와 비견되는 주변주의 중심, 즉 예술사적인 기록에서 무시할 수 없는 두 개의 사조가 끼친 영향 때문이다. 발리의 빠따마하(Pita Maha)와 수마트라 출신들이 중심이 된 즌델라(Gendela) 그룹이 그 두 개의 사조인데, 전자의 빠따 마하가 1936년 러시아 태생 독일 화가 발터 스파이스(Walter Spies)와 네덜란드 예술가 루돌프 보넷(Rudolf Bonnet)에 의해서 만들어진 므란따우 양식의 초국적, 식민주의적 개입이라면, 후자의 즌델라 그룹은 족자카르타에서 기반하며 자신들의 고향이었던 수마트라 출신 독립운동가, 반독재운동가 등과 결합된, 민족주의적, 리얼리즘적 확장이라고 분류할 수 있다.

므란따우 예술가의 예술사적 양식과 사회적 실천을 분석할 때 자바를 중심에 놓고 그 중심의 자장 아래 영향을 주고받는 동심원적, 지역과의 위계적 권력관계로 보는 관점은(Holt 1967; Wright 1994;

Widyosisoyo 2002; Yudoseputra 2005; Burhan 2013; Prihatin 2017) 주로 동남아의 권력체계를 설명하며 자주 등장했던 만달라(mandala) 모델에 기반하고 있다. 만달라 정치체계에 대한 논의에서 주목할 점은 그것이 중심에서 원형으로 퍼져나가는 확장형 모델이라는 점이다. 물론 유동하는 만달라의 비고정성, 중심과 중앙의 집권을 피하는 다양한 산악 고지대와 변방의 기술들도 동남아시아 사회문화를 이해하는 참조점이 되었지만, 여전히 상정하고 있는 중심과 주변부의 이항대립은 존재하며 발리의 빼따 마하와 수마트라에 연결된 존델라 그룹의 활동에 대한 기술도 자비중심성의 자장을 내과하지 못하고 예술사의 각주나 참조로서만 기술되고 있다.

중심에 신성한 존재인 메루산이 자리하고 그것을 둘러싼 겹겹의 원형적 확장은 신성한 존재와 주변 존재들의 영적 위계 관계, 전근대적 왕국의 위계 체제와 지리적 경계, 즉 영토의 물리적, 정치적 영향력과 상황적 귀속성을 설명하는 하나의 메타포로 자리해왔지만 현대예술가들의 실천적 예술 활동을 설명하기에는 상징적인 차원에서 그치고 만다.²⁾ 또 과거 국가나 지역의 경계가 불분명했을 때 만달라 모델에서 오히려 새로운 가능성의 공간이 되었던 원형적 물결이 겹치는 공간(조공국이자 종주국이었던 변방), 물결이 다다르지 못하는 절절의 공간(조미아)에 대한 명확한 분석이 어렵다는 한계를 지닌다. 오히려 프란따우 예술가들이 만들어낸 장소성은 기존의 중심-주변부의 이항 대립 안에 있지 않고, 경계와 틈의 공간에 있다는 점에서 만달라 모델은 상징적 메타포로서 프란따우 예술가들을 설명하는 제한된 모델이지만, 동시에 새로운 장소성의 생성과 공명을 상징해 볼 수 있는 이미지적인 도구일 수는 있다.

2) 드루스(Druce 2017)는 명확한 영토 개념이 없었던 전근대기를 설명하는 과정에서 등장한 만달라(Mandala), 갤럭시(Galactic), 느가라(Negara) 모델을 비교하면서, 특히 만달라가 ‘인도화(Indinization)’ 된 동남아시아만을 토대로 생성된 개념임을 비판하는 입장들을 소개한다.

인구가 적은 외부 섬으로 자바인을 이주했던 통치정책, 자바 중심적 경제 개발과 자바 중심성(Javanization), 그리고 그에 대항할 만한 지역 세력의 부재에 대한 논의 (Thornton 1972; Dowling 1992; Rizqi et al. 2020; Arnout 2021) 또한 자주 언급되어 왔다. 지역 정체성을 공고히 하는 과정에서 상징적으로 다시 자바 중심의 위계를 받아들이면서 지역 엘리트들이 자신들의 가지고 있던 자본을 공고히 하는 형태는 특기할 만한데, 족자카르타나 반동의 대표적인 예술 교육기관에서 수학하고 돌아온 유학과 예술가들이 자신의 고향에서 갖게 되는 위치, 그리고 여전히 존재하는 자바와의 위계 관계는 자바중심성에 대한 보다 다면적인 연구의 필요성을 제기한다.

요약하자면, 근대국가 성립 이전의 왕족체계와 느슨한 형태의 비고정적, 동심원적 권력관계를 기술한 만달라 모델은 현대사회의 예술 생산방식을 설명하는 메타포가 될 수는 있으나 구체적인 생산양식을 설명하기에는 부족한 도구이다. 정교하지 못한 이론적 도구가 놓치는 지역의 미시적 실천은 결국 ‘네트워크’로 대변되는 일련의 이론으로 보완해야 한다. 중심과 주변, 도시와 시골, 서구와 비서구라는 이분법 사이를 넘나드는 유동성의 물질 만들기가 트란따우 예술가의 창작활동에 가장 큰 추진력이 되었다는 점에서 이에 대한 분석은 결국 ‘전체적’ 연결을 구축할 수 있는 사잇길로서 제시된 ‘부분적 연결들’(partial connections, Strathern 2004), 부분이 전체이기도 한 자기 유사성의 기하학적 구조인 프랙탈(fractal), 상호연결(interconnected)이 아니라 서로 얽혀 있는(interwoven, entanglements) 메쉬 워크(meshwork, Ingold 2011)의 이론들은 특히 예술작품이라는 비인간행위자를 중심으로 재편된 예술계 네트워크를 기술하는 핵심적인 토대를 제공한다. 예술장과 예술의 물질성을 분석하는데 있어 이와 같은 방법론적 접근은, 어떻게 사물이 사회문화적 실천과 ‘얽혀’ 있는지, 그리고 그러한 예술의 대상이 인간의 의도적 표현에 후

발적으로 생성되는 수동적인 결과가 아니라 오히려 사회를 생산하고 매개하는 적극적인 행위자인지 밝히는 데 유용한 참조가 된다 (Thomas 1991; Gell 1998; Miller 2005; Henare 2007).³⁾

Ⅲ. 예술가의 귀환과 매개자로서 컬렉터

변화하는 트란따우 예술가의 양상을 살펴볼 수 있는 뚜렷한 하나의 사례는 서수마트라(Sumatra Barat) 부킷팅기(Bukittinggi)를 중심으로 활동하고 있는 땀보 아트센터(TAC)다. 미낭까바우(Minangkabau)라는 지리적, 종족적 연대에 바탕을 둔 사카토(Sakato) 예술 커뮤니티와 존델라(Jendela) 그룹은 자바의 예술생산에 한 축을 담당하며 수마트라 출신이라는 지역적 연대에 기반해 공동체를 형성하고 있다. 수마트라 출신이자 무이 인디 화풍의 대표적인 화가와끼디(Wakidi), 나샤르(Nashar), 에펜디(Effendi), 자이니(Zaini), 아핀(Mochar Apin)과 같은 선구적 예술가들은 인도네시아 현대미술의 성립에 중요한 역할을 했다.⁴⁾ 중앙으로 진출한 자신들의 선배들이 고향으로 돌아가지 않고, 중앙에서 머물며 고향의 자원들을 미학적

3) 젤(Gell 1997)은 행위자로서 사물을 인간의 능력과 동일하게 상정하지는 않는다. 의도를 지닌 인간은 일련 행위과정을 유발하는 주요 행위자(primary agents)이기에 사물의 이차적 행위성(secondary agency)과는 구분된다. 오히려 젤은 인간의 의도와 창의성이 사물에 어떻게 분배되어(distributed) 사물이 하나의 확장된 개인(extended personhood)으로 작동하는지 관심을 가졌다. 인간의 개입(human dependency)이 없이 물건 스스로가 발휘할 수 있는 힘과 가능성에 대한 논의는 이상블라주(asmontage, Latour 2005), 그레이엄 하먼의 객체지향 존재론(object-oriented ontology) 등을 거치며 최근의 '존재론적인 전환'이라는 논의들로 확장된다. 관련 논쟁들을 통한 인도네시아 예술장과 예술작품에 대한 분석은 트란따우 예술가의 다양한 실천을 분석할 수 있는 도구이지만, 이 글의 범위를 벗어나기에 다음 기회에 보다 분석적으로 기술하기로 한다.

4) 미낭까바우 예술 공동체의 역할과 지역적 연대에 대해서는 브룬(Bruhn 2018)을 참조하시오.

인 질료로 발전시켰다면, 현대의 발전된 교통 인프라와 통신네트워크, 지역 문화에 대한 중앙정부의 관심과 맞물려 고향으로 귀환하는 다수의 트란따우 예술가가 2010년 이후에 증가하기 시작했다.

2000년 예술시장의 광적인 붐과 함께 시작된 트란따우 예술가들의 자바로의 이주는 2008년 글로벌 경제 위기를 거치며 자신들의 고향으로 돌아가는 반대 흐름을 만들었고, 귀환한 트란따우 예술가들은 자신들의 고향에 대한 애착과 관심을 넘어 지속적인 예술생산을 도모할 수 있는 조직화된 단체들을 설립하기 시작한다. 그 대표적인 단체인 TAC는 2015년에 개설되었지만, 족자카르타에 있는 사카토 그룹과의 교류를 통한 2018년의 전시를 통해서 전국적인 데뷔를 하며 다양한 매체에 소개된다. TAC의 연례행사인, 팜보 아트 페스티벌은 매년 미낭까바우 칠학과 이념에 바탕을 둔 전시를 기획하고 있으며 2017년 산디(Sandi: 암호, 부호를 의미)와 같은 전시를 통해 미낭까바우의 독특한 경험과 예술가들의 작업을 연결하고 있다.

트란따우 작가의 귀환에 있어 가장 주목할 점은 그들이 자바 예술 생태계에서 만든 예술계의 매개자, 특히 갤러리 관계자와 컬렉터들의 네트워크를 지방에 이식할 수 있는 조력자 역할을 하고 있다는 점이다. 이는 두 가지 면에서 특기할 만한데, 예술에 있어서 ‘아무것도 없었던’ 곳이 트란따우 예술가의 귀환과 그들이 끌어온 네트워크를 통해 한순간에 확장된 ‘글로벌 현대미술’의 장소성을 획득한다는 점이다. 둘째로 특기할 만한 사항은, 귀환한 트란따우 예술가의 이방인 정체성을 보여주는 작품들이 보여주는 물성, 지역의 지식(local knowledge)과 비인간행위자(생태계, 쓰레기, 동물, 수마트라 농수산 특산물)들이 작품에 본격적으로 등장하는 계기들이 새로운 장소성을 통해 시도된다는 점이다.

1. 원 피스 클럽 (One Piece Club)

2020년부터 욘 인드라(Yon Indra)의 초대로 인도네시아 예술계에서 가장 유명한 2명의 컬렉터 멜라니 스티아완(Melani Setiawan, 인도네시아 예술의 어머니라는 별칭을 지닌 1세대 컬렉터)와 오홍진(Oei Hong Djien, 말랑에 위치한 OHD 뮤지엄의 설립자이자 족자카르타 예술계의 가장 큰 후원자)이 연례 전시에 참여하면서 TAC는 국제적인 행사로 거듭난다. 적극적인 중재자와 조력자로 컬렉터들은 단순히 자신들이 좋아하는 작품들을 구입하고 진열하는 것에 그치지 않고 지역의 예술 생산에 적극적으로 개입하며 수마트라 예술의 국제적인 소개 역할까지 자처하면서 TAC의 위상은 달라지기 시작했다. 인도네시아 예술계가 주목하고 있는 이 2명의 컬렉터가 보여준 파급력은, 프란짜우 예술가들과 맺었던 오래된 관계의 끈이 그들의 고향에서 새로운 방식으로 되살아나는 후원-수혜 관계의 확장형 모델을 보여주고 있다. 자카르타와 족자카르타에서 이미 자신의 글로벌 네트워크를 구축한 컬렉터들은 TAC와의 협력을 통해 전 세계 예술계 종사자들을 수마트라로 초대하기도 하고, 수마트라 뼈당 대학교 예술가들과 자바의 갤러리, 유럽의 예술 교육기관을 연결해주는 중매 역할도 하기 시작했다. 인도네시아 예술에 대한 자바중심의 연구를 넘어 다양한 예술장을 경험하고 싶어 하는 외국 큐레이터들, 중국 이후에 부상할 동남아 미술 시장을 선점하기 위해 블루칩 작가를 찾아다니는 상업 갤러리들도 이 네트워크를 통해 미남까바우 예술계와 접속하기 시작했다.

TAC의 지속적인 전시와 세미나, 관련 프란짜우 예술가들의 작품 활동을 전국적, 국제적 단위에서 모색해줄 수 있는 자바 컬렉터들의 외교력과 정치력은 단순히 작품을 수집하는 사적 소유의 개인(possessive individual)이라는 컬렉터의 범주를 넘어선다. 그들만의

리그라는 단힌 소수의 예술계를 넘어, 변방이었던 TAC가 전국적인 주목을 받게 된 결정적인 계기는 멜라니와 오홍진의 매개를 통해 원피스 클럽 국제 지부와 연결된 사건을 통해서다. 원피스 클럽 (One Piece Club, 이하 OPC)은 2007년 일본인 컬렉터인 히로코 이시나베 (Hiroko Ishinabe)에 의해 도쿄에서 시작된 사립재단으로, 갤러리 소유주나 운영자, 예술품 판매에 종사하는 관계자는 참여할 수 없는 컬렉터들의 단체다. 현재 인도네시아, 대만, 상하이에 각 지부를 두고 아시아 전역에서 진행된 아트페어나 국제전시에 단체로 참석하는 것은 물론, 각국의 지부가 호스트 역할을 하며 각 지역의 예술단체나 작가의 작업실, 대안 공간 등 상대적으로 접근이 어려운 지역의 예술창작 공간을 OPC의 네트워크로 이어주는 기획을 진행하고 있다.

OPC가 주목하고 있는 것은, 투기나 투자로서 예술작품을 구매하고 파는 경제행위가 아니라 자신의 삶에서 의미 있는 작품을 일 년에 (최소) 한 작품을 소장하고 이것을 회원들에게 소개하며 그 작품이 생산되고 자신의 손에 들어오기까지의 과정을 개인의 구술로 자신의 삶에서 기록한다는 점이다. 즉 OPC는 작품 가격의 순위나 더 뛰어난 작품이라는 위계적 서열이 아니라 각자가 자신들의 독자적 작품을 소장하는 작품 수집 과정의 수평적 확장에 그 목적을 두고 있으며 지역의 예술가 입장에서는 보다 넓은 작품 수집 기회가 담보된다는 것을 의미하기도 한다. 특히 자카르타, 싱가포르, 홍콩 등의 아시아 예술시장과 직접적인 매개가 없거나 상업 갤러리와 계약을 통해 글로벌 예술장에 소개되지 않았던 일군의 예술가들에게 OPC의 네트워크와 연례방문은 지역의 자생적 예술생산을 지속적으로 담보해 줄 수 있는 최저생계비를 제공해주는 셈이다.

귀환한 예술가가 지역에 이끌고 온 글로벌 컬렉터들의 네트워크와 지원은 단순히 그들의 사적인 공간이나 물리적으로 제한된 미술

관에 머물지 않는다. 이전에는 존재하지 않았던 새로운 장소성, SNS 나 소셜 미디어가 새로운 개인 전시 공간으로 등장하게 된 것이다. 온라인을 통해 접속한 다수의 예술 애호가와 컬렉터, 예술계 종사자는 TAC의 활동을 지속적으로 따라가게 되고 페이스북과 인스타그램의 ‘follow’와 ‘좋아요’를 통한 공감의 네트워크가 구축되기 시작했다. 물리적으로 함께 하지 않아도 변방의 예술 공간을 탐색해볼 수 있는 기회, 즉 프란따우 예술가의 가상공간 예술계를 형성하는데 OPC를 포함한 글로벌 컬렉터들의 네트워크가 주도적인 역할을 하게 된 것이다. 디지털 플랫폼을 통한 이미지의 교환과 분배는 켈티(Kelty 2008)가 지적한 일종의 재귀적 공적 영역(recursive public sphere)으로 작동하면서 소장품을 디지털 형태로 교환하는 새로운 대화의 공간을 형성하게 한다. 가상의 새로운 장소성은 기존에 존재했던 위계와 분류 체계에서 벗어나서 자신들의 예술창작 활동을 가능하게 하는 디지털 장의 유동적 존재론(fluid ontologies)의 메타 공간, 또는 자신들을 식민주의 타자화나 대상화 과정과 거리를 두고 새로운 미학적 실험과 시각적 경험, 감각적 참여(sensory engagement)를 통한 지역 예술생태계의 데이터베이스로 기능하게 되었다(Srinivasan and Huang 2005; Isaac 2015; Verran 2014).

2. 글로벌 쓰레기-연망과 로컬의 벌집

프란따우 예술가들의 귀환과 그들이 만들어낸 장소성의 재배치는 중심-주변부, 서구미학과 비서구 미학, 글로벌과 지역이라는 이분법의 대립 항을 다각화하고 그 네트워크 안에서 새로운 예술생산의 가능성을 열어준다. 그 가능성에서 만들어진 네트워크로서, 장소성의 재배치는 교환이론에서 가정하는 주고, 받고, 되돌려줘야 하는 증여의 호혜성이 상정하는 위계성, 즉 멜라니와 오홍진과 같이 사회/문화

/경제적인 자본을 가진 상위의 '후원'과 도덕경제의 하위 주체로서 지역 예술 공동체의 '수혜'라는 이분법을 일부 확장한다. 다만 기존의 교환이론이 가정하고 있는 사회적 총체성과 항상성의 폐쇄적 순환은 변화하는 글로벌 인도네시아 현대 예술을 기술하기에는 한계가 있다. 이런 점에서 미셸 세르의 기생(parasitism)과 자크 데리다의 순수 증여는 자바중심성의 가치 전복 기제로서, '사건'을 만드는 외부자(the third)의 개입과 예술이라는 가치재의 비인간행위자(quasi-object, non-human object)성을 모색하는 새로운 기회를 제공한다(이경목 2016; 이승철 2019).

TAC의 지속적인 전시에서 드러나는 주요 주제는 자연과 생태계, 그리고 인간의 적응 방식을 특징하는 사회문화적 맥락들이다. 특히 미낭까바우 철학과 이념에 바탕을 둔 지역의 독특한 경험과 예술가들의 감각적 개입을 통해 미낭까바우의 자연과 생태, 그리고 과학이라는 근대화 과정이 어떻게 서로의 세계를 보완하고 새로운 가치를 만드는 자양분으로 나아갈 수 있는지 실험한다.

인간이 만들어낸 쓰레기는 어떻게 다시 인간 사회로 되돌아오는가? 그리고 그것을 사회 참여 예술이라는 형식을 통해서 재생산해내는 예술가 집단의 실천은 어떠한가? 이런 질문과 문제의식을 통해 TAC는 쓰레기를 재료로 하여 예술이라는 형태로 만든 물건들을 다시 사회로 주입하는 전시 기획을 지속적으로 이어간다. 예술의 사회 참여라는 관점에서, 단순히 예술의 독창성을 발휘하는 소재에 그치는 것이 아니라, 미낭까바우의 철학적 이념과 지역의 토착적인 요소(토양, 물감을 만드는 데 추출되는 식물 성분, 강이나 하천의 이끼, 벌집을 만드는 벌의 독특한 패턴 등)가 예술작품에 지속적으로 개입된다.



그림 1. 출처: 로미 아르몬(Romi Armon), 감각을 일깨우고, 가능성을 찾기 (Menyentuh Rasa, Mencari Kemungkinan), 120 x 85 x 180 cm, 데이크론, 섬유, 플라스틱, 아크릴, 나무 혼합, 2018.

그림 2. 출처: 데이비드 아르미 뷔뜨라(David Armi Putra), 침이 없는 벌의 스케이프 (Stingless Bees Scape), Dimension Variable, 2018.

수면에 물방울이나 다른 액체가 튀어 텅텅거리며 만드는 파급효과를 일컫는 까빠짜(kapacak)이라는 주제로 진행된 전시는, 예술의 사회 참여라는 과정에서 물질성(materiality)에 주목한 민족지적 연구 결과물들을 작품으로 담아내기도 했다. 기존의 사회참여 예술이 한 지역의 예술가 집단이 지역에 밀착되어 특정 지역이 안고 있는 구조적인 모순이나 특정 사회 이슈들을 부각시키는 방법이였다면, 까빠

작의 작품들은 사양 산업이 된 기와공장, 공항 재개발로 폐허로 남은 잔여물, 도심지 개발 과정에서 쏟아져 나오는 산업 잔해물과 전 세계 도처에서 인도네시아로 모여져 온 플라스틱 등을 소재 삼아 일종의 ‘쓰레기-연망’을 비교분석한 것이었다. 단순히 예술 생산의 의미나 일회성 재현에 그치는 것이 아니라, 예술작품이 새로운 기능을 부여 받고 예술로 변모된 혼합의 물건이 만들어 낼 수 있는 새로운 가능성을 실험하는 과정이었다. 새롭게 만들어진 쓰레기-예술-연망을 통해, 제3세계 비서구 글로벌 남반구(Global South)의 예술에 대한 정의를 묻고 그것을 받아들이는 감상자, 관객들과의 상호관계가 쓰레기라는 예술작품의 물질성을 통해서 어떻게 재창조될 수 있는지 고찰해 보는 작업이었다.

정리하자면, TAC의 트란따우 예술가들은 자신들의 작품이 지니고 있는 물성(materiality)과 그것이 담보하고 있는 지역의 토착 세계관에 주목하며 작품 활동을 이어간다. 공유된 지표나 숫자로 양적 전환이 불가능한 가치재로서 예술품은 항상 교환체계의 객관적 토대가 부재하기 마련이고, 이를 해석하거나 의미를 부여하는 과정, 즉 언어적 번역을 통해 비로소 자신의 자리를 잡는다. 그런 점에서 데리다의 환대론 안에서, 예술은 ‘지속적 미결정상태로서 타자의 외재성’을 실험하는 비인간행위자다. 목적지에 도달하지 않는 선물의 불가능성, 비경제적 돌발적 ‘사건’으로 선물의 존재론적 불확실성은 데리다에게는 당위적 윤리적 주체나 정치적 주체성을 탐색하는 가능성이 되지만, 예술가들은 일종의 ‘내재하는 외부’로 자바 안에서 생산-소비-교환되는 폐쇄성을 거꾸로 뒤집어 놓는다.

IV. 공생과 예술 공동체

프란따우 예술가의 귀환은 물리적인 차원에서 자신들의 고향으로 한정될 수 없다. 즉 자신이 태어난 장소로의 귀환과는 다르게 삶의 궤적에서 자리해온 특정 시공간으로의 귀환도 상정해 볼 수 있다. 그런 점에서, 자비중심주의의 내과, 즉 자바 안의 주변부를 자처하는 대안예술공동체에서 활동하는 프란따우 예술가들을 살펴보는 작업은 새로운 장소성의 재배치를 그려내는 중요한 부분이다. 자바의 예술 교육기관 중에 가장 큰 헤게모니를 쥐고 있는 반둥공대(ITB: Institut Teknologi Bandung)의 바로 곁(para)에 위치하고 있는 옴니스페이스(Omnispace)는 타지에서 반둥으로 유학 온 프란따우 예술가들이 모여 만든 대안예술공동체로 ‘이방인 정체성’을 자신들의 특징으로 내걸고 있다.

자바의 내부에서 새롭게 터를 잡은 프란따우, 특히 반둥에 기반을 둔 프란따우 예술가를 주목하는 이유는 인도네시아 미술사에서 반둥 예술계가 가지고 있는 독특한 특성 때문이다. 인도네시아 최초의 근대적인 예술교육이 식민지 정부의 기획 아래 반둥공대(ITB)를 중심으로 시작되었다는 점은 특기할만하다. 1947년 두 명의 네덜란드 예술 교사 사이먼 애드미랄(Simon Admiraal)과 라이스 멀더(Ries Mulder)가 주도한 인도네시아 최초의 근대 예술 교육기관(Universitaire Leergang voor de Opleiding van Tekenlelaren, Center of Art Teaching University)이 설립되었는데, 이는 반둥예술공대 미대(ITB FSRD)의 전신으로 식민주의와 근대미술의 도입이라는 교차로에서 인도네시아 미술사의 변곡점을 형성하는 계기가 되었다. 특히 네덜란드 큐비스트 작가 라이스 멀더가 주도한 근대예술교육 시스템은 당시 현지 예술가들이 유럽의 사조와 작품 생산 양식을 직접적으로 흡수하는 계기가 되었다. 이는 인도네시아에서 전통적으로

존재해왔던 도제식 스튜디오 교육(상가르, Sanggar)과는 대비되는 근대적인 교육 시스템이었으며 당시 비서구사회의 예술이 서구의 예술적 자장에 개입해가는 아시아 근대 예술사가 보여주는 공통적인 특질과도 맞닿아 있다. 특히 식민주의 시대를 거쳐 근대국민국가 건설을 도모하던 독립 운동 시기에 족자카르타의 리얼리즘과 대비되는 반동의 예술사조는 ‘서구의 미학적 노예 실험실’이라는 이름으로 족자카르타 사실주의 예술가들에 의해 비판받기도 했다.

사회주의 리얼리즘 보다는 추상화, 모노크롬, 이슬람 모티프를 형상화한 기하학적 표현주의 등에 주목했던 반동의 추상표현주의 전통은 오히려 미학이나 예술에 대한 이론적인 논의를 심화하는 추상성을 고도화할 수 있었고, 라이스 멀더로부터 이식된 유럽의 미학적 용어들로 자신들의 작품들을 해석한 시도들은 족자카르타의 전통적인 예술사조와 다른 현대미술의 개념주의를 대비하는 효과를 만들었다. 반동의 후속 세대 예술가들은 선배들의 그림과 조각, 미학적으로 아름다운 형식주의(formalism)에 매몰된 예술담론을 확장해 예술의 일상성, 대중성, 문화 민주화를 외쳤던 인도네시아의 신예술운동(GSRB: Gerakan Seni Rupa Baru)을 성취해냈고, 고급예술과 저급예술이라는 이분법의 도식을 깨고 예술의 위계에 도전하는 아방가르드 작가의 작품을 전폭적으로 전면에 내세우면서 현대예술의 시대정신과 접속하는 지역 예술계의 전환(Yuliman 2001)을 만들어 냈다.

즉, ‘서구의 미학적 노예 실험실’은 오히려 정치적인 색깔을 띠지 않는 추상주의 신예술운동으로 발전했고, 이는 1980-90년대 현대미술의 시대사조와 맞물려 족자카르타보다 먼저 이론적인 담론이 발전할 수 있는 토양을 만들었다. 이를 계승한 일군의 큐레이터들이 2000년대 들어 국제적인 무대에 진출함에 따라 예술창작의 가장 핵심적인 기관과 예술단체들이 존재하는 허브로 반동이 자리하게 된다. 문제는 반동공대의 명성과 영향력에 힘입어 자신의 고향을 떠나

반동으로 이주한 예술가들이 졸업 후에 자신들의 삶을 유지해가는 방식이다. 총 10명으로 구성된 움니스페이스에서 가장 핵심 역할을 맡고 있는 1981년생 에윙(Ewing, Erwin Windu Pranata)의 생애사는 자바의 내부, 반동이라는 중심에서 프란따우 예술가들이 맺어가는 공생의 방식과 공동체성을 살펴볼 수 있는 하나의 사례를 제공한다.

(1) 학부에서 순수예술을 전공하지 않고, 반동교육대학교에서 예술교육을 전공한 에윙은, 반동공대예술 졸업장 없이도 반동에 기반해 작업을 해가는 ‘외부인’이다. 예술에 대한 열망은 있으나, 학비가 부족하거나 가족의 생계를 책임져야 하기에, 취직이 잘되는 학과에 진학했지만 여전히 예술가로서 삶을 동경하며 미술 선생님이 아니라 미술가가 되기로 한 전업 작가이다. 그래서 그는 스튜디오에서 혼자 작업하는 외로운 천재형 예술가가 아니라, 또 다른 외부인을 초대하고, 워크샵이나 전시 공간을 제공해주는 동료이자 예술 제도 교육을 받지 못하는 아마추어 예술가들의 선생님이기도 하다. 프란따우 예술가로서 자신의 이방인 정체성을 유지하며, 반동공대미대라는 엘리트주의와 인도네시아 예술계의 가장 큰 생태계인 족자카르타 이너 씨클의 담도 넘어, 언제나 그들 곁에 앉아 같이 밥을 먹을 수 있는 식객이다. 그가 이런 평판을 얻게 된 것은 작가 개인으로서 자카르타 유수의 상업 갤러리와 계약을 맺어서 이기도 했지만, 반동에 기거하며 반동의 외부인인기를 자처하는 타자들을 모아 움니스페이스라는 이름으로 지속적인 활동을 이어가고 있기 때문이다.

(2) 작가가 되면 배가 고프니, 예술 작업은 취미로 하되 선생님이 되어야 한다는 부모님의 권유로 진학한 반동예술교육대학에서도 에윙은 2000년부터 시작된 전 세계적인 예술시장 호황기를 목격한다. 이미 그러지지 않은 흰 캔버스에 반 년 치 월세를 지불한다는 싱가포르, 뉴욕 갤러리가 등장하고, 자신들의 친구들이 블루칩 작가라는 호명으로 자카르타 갤러리에

초대되어 글로벌 컬렉터를 만나기 시작할 시기, 에빙도 갤러리와 계약을 통해 전업 작가라는 명찰을 단다. 한때, 팝아트 작품, 1 EYE MICKEY로 2012년 홍콩 크리스티 경매시장에서 호가 \$10,463 USD을 기록하기도 하며 떠오르는 인도네시아 작가로 선정되기도 했다. 하지만 2년 뒤에는 아시아 경매 시장을 선점하려는 자카르타 소재 글로벌 화랑과의 계약을 이행하지 못하고 갚을 수 없는 채무에 빠져 파산한다. 자카르타 화랑의 주인이 분할되면서 그 중 하나의 갤러리가 소유주의 젊은 아들에게 운영권을 넘기고, 여전히 갚을 수 없는 채무는 굴지의 대기업 가문의 손자인 갤러리 소유주의 구두 협의에 따라 다음 작품, 무상으로 제공한다는 조건으로 에빙의 채무는 변제되고, 빚은 탕감된다.

2000년도를 기점으로 서서히 시작된 아트 붐과 2007-8년 글로벌 경제위기를 겪으며 터진 예술시장의 거품(art bubble)을 경험한 에빙은 상업 갤러리가 주도하는 시장의 예술교환에 회의를 품기 시작한다. 그래서 그는 당시 반동에 모여 있던 ‘터진 거품 후 세대’ 예술가들을 중심으로 새로운 예술대안공동체를 만들고 가장 핵심적인 프로젝트로 예술의 교환, 보다 정확히는 시장의 가격과 제도에 의존하지 않는 대안적인 방식의 예술생산-소비 양식에 대한 실험을 시도한다.

옵니스페이스라는 대안예술공동체가 물리적인 공간을 가질 수 있던 계기는 에빙을 비롯해 옵니스페이스의 핵심 멤버들과 오랜 친분을 쌓고 있던 친구의 도움이 있었기에 가능했다. 옵니움(Omnium)이라는 4층짜리 인디뮤직 가게의 창고로 사용하던 맨 윗 층 공간을 전시, 세미나, 모임의 공간으로 무상 임대해 주었던 2015년 4월 16일, 옵니스페이스는 7평 남짓의 방을 얻게 된다. 반동 하위문화의 허브 역할을 하고 있던 옵니움이라는 인디뮤직 가게는 경제적으로 어려운 예술가들을 돕는 호의를 베푸는 동시에, 그 공간에 드나드는

다양한 예술가들과 그들이 속한 확장된 공동체의 네트워크가 인디 뮤직의 장을 확대해줄 거라는 기대, 가장 크게는 인터넷으로 음악을 듣는 시대에 정리해야 할 각종 음반과 장비로 가득 찬 먼지 낀 창고를 준궤리리로 변모할 수 있는 변곡점이기도 했기에 옴니움은 흔쾌히 옴니스페이스를 받아 들였다.

프란따우 예술가의 ‘주변성’으로 시작한 다음 2개의 예술프로젝트는 인도네시아 예술계 전반에 큰 파장을 일으킨다. 미디어 아트나 에코 아트와 같이 기존의 예술 장르와 문법을 벗어나는 예술생산·수집 방식을 통해 새롭게 생겨나는 호혜성을 분석하고, 이 과정에서 물건으로서 예술작품이 어떻게 수동적인 객체나 피동작주가 아니라 사회적 관계와 네트워크를 갱신하는 주체적 (비인간)행위자 인지 살펴볼 수 있다. 다음의 두 사례는, 프란따우 예술가의 공생과 공동체성을 포착할 수 있는 구체적인 단서들을 제공한다.

1. 오픈 빼오(Open P.O): 교환의 기생적 연쇄 고리

큐레이터의 기획 아래 전시를 기획하고, 갤러리와 계약을 맺고, 작품 판매 수수료를 5:5나 6:4로 나누는 상업 화랑이 주도하는 전통적인 제도권의 방식에 기대지 않는 독자적인 예술 생산 방법, 즉 가격표를 부여하고, 가격의 거품을 만들고, 이론과 담론으로 예술사에서 위치 지우고, 다시 되파는 2차 마켓의 유통까지 담보하는 보수적인 상업 화랑의 거래를 벗어난 예술품 교환의 방식이 가능할까라는 질문에 옴니스페이스는 오픈 빼오(Open P.O, 오픈 피오의 인도네시아식 표기)라고 불리는 프로젝트를 2015년부터 시작한다. 사전 구매(pre-order) 방식으로 예술작품을 생산하는 이 프로젝트는 선수금(Advance fee)을 지불하면 작가와 컬렉터가 매칭이 되어 작가가 제시한 기본적인 포트폴리오에서 시작해 작품의 내러티브, 질료, 배송

까지 둘 간의 지속적인 대화와 협업을 통해 생산해 배송까지 해주는 프로젝트다. 매년 9월 아트 자카르타(Art Jakarta) 아트 페어를 전후로, 옴니스페이스는 온라인/오프라인을 통해 10명 내외의 작가를 오쁜 빼오의 참여자로 선정해 소개한다.

이 과정은 변방의 예술사를 기록하는 아카이브 측면에서 중요한 자료로 축적되고 있으며 참여 작가들의 이력뿐만 아니라, 작품 경향, 작업 철학 등을 담은 소개문은 발굴되지 않은 블루칩 작가를 찾으려는 글로벌 갤러리가 주목하는 리스트로 자리 잡게 되었다. 단순히 회화나 판화, 조각 등의 전통적인 장르의 예술작품을 하는 작가뿐만 아니라, 미디어 아티스트, 퍼포먼스 예술가, 예술의 경계를 실험하는 환경운동가, 이슬람 페미니스트 등 인도네시아 예술장에서 잘 다루어지지 않았던 새로운 예술적 실험을 도모하는 신진 작가들을 직접 대면해 볼 수 있는 기회를 제공하고 그들의 작업을 문서화하는 과정의 역사가 쌓이면서 오쁜 빼오는 단순히 대안적인 예술 생산-교환-소비를 만들어 가는 이상화된 예술가들의 낭만에서 벗어났다.

이미 상업 갤러리와 계약을 맺고 있는 중장년의 안정된 작가들과는 다르게, 당장 작품을 만드는 데 필요한 물품들을 구입하기 어려운 작가들도 존재하고, 블루칩 작가로 명성을 얻다가 어느 순간 작품 문의나 의뢰가 없어진 젊은 신진 작가들(Arum Tresnaningtyas, Dayuputri, Chabib, Duta Hapsoro, Ferry Gelluny, Iwan Adhisuryo, Meicy Sitorus, Mufti Priyanka, Nasrul, Akbar Resatio, Adi Putra)에게는 자신들의 작품을 지속할 수 있는 중요한 기회를 제공했다. 중간 마진이 없는 직거래라 가장 효율적이고 경제적인 작품 구입방식일 뿐만 아니라, 완성된 최후의 작품을 맨 마지막 단계에서 구매하는 수동적 감상자나 컬렉터가 아닌, 예술생산과 분배에 직접 개입하는 적극적 협업자, 과정으로서 예술 작품의 공동 생산에 참여할 수 있는 민주적인 방식은 상업 화랑이 주도하고 있는 미술시장에 대한 메타

비평이기도 했다. 이제 막 컬렉션을 시작한 컬렉터들, 상업 화랑의 안전한 추천과 조언을 벗어나 자신의 감식안으로 직접 수집을 해보고 싶은 컬렉터들의 문의가 이어졌다.

‘과정으로서 예술 생산’이라는 주제에 옴니스페이스가 주목한 이유는 작가 자신들도 자신들의 작품이 구매자의 여러 요구와 목적에 맞는 내러티브를 담기를 원해서였다. 그래서 오픈 빼오로 매칭이 된 작가와 컬렉터는 첫 일주일동안 작품의 가격뿐만 아니라, 스타일, 작품의 물성 등에 대해 서로 협의하고 작품에 담겨야 하는 몇 개의 키워드들을 나누기도 했다. 아들을 먼저 떠나보낸 어머니가 아들이 평소 좋아하던 블록을 대형 조각품으로 확장해 마당에 전시하는 프로젝트, 이슬람 근본주의와 혐오주의 사이에서 다양하게 자신의 정체성을 발휘하는 여성들의 목소리를 확대한 질밥 사진 시리즈 등은 기존의 화랑, 아트 페어, 경매 등에서 달성하기 힘든 협업의 사례로 기록되었다.

미술사의 측면에서 보자면, Para-라는 접두사가 만드는 므란따우 예술가의 정체성으로, 상업 화랑의 유통망 안에서는 출품되거나 소장되기 힘든 미디어 아트, 장소 특정적 미술, 관계 미학 퍼포먼스, 인도네시아에서 쉽사리 다루어지지 않는 이슬람적 논쟁 요소를 지닌 작품들이 생산되고 거래되기 시작했다. 즉 예술품이라는 비인간 행위자를 통한 매개와 번역을 통해 전통적인 예술생산양식의 네트워크가 확장되고, 개념미술이 중심이 된 현대 미학의 키워드들이 미술시장 안으로 개입되는 틈이 오픈 빼오 프로젝트를 통해 열린 것이다. 전 세계적인 코로나 19의 확산을 거치며 이 플랫폼의 양상은 더욱 의미를 지니게 된다. 아트페어의 부스나 물리적인 갤러리 공간을 갖기 힘든 대안공동체에게 소통의 매개가 되었던 인터넷 플랫폼이 이제 상업 갤러리도 운영하는 온라인 경매나, 온라인 전시와 같은 맥락으로 격상되었고, 인도네시아 창의경제(creative economy)의

e-commerce 지원 아래 2019년부터는 자카르타 아트페어와 같은 굵직한 행사에 초대되기도 했다. 즉 코로나라는 ‘소음’을 통해 이제 막 작품 수집을 시작한 젊은 컬렉터나 전혀 다른 양상의 새로운 작품을 발굴하는 글로벌 컬렉터들의 마우스 클릭이 인도네시아 예술계와 접촉하게 되는 새로운 상황을 맞이하게 된 것이다.

2. 게톡 툴라르(Getok Tular): 대안의 ‘태도’가 작품이 되었을 때

오픈 빼오와 더불어 주목할 만한 다른 프로젝트는 물질에서 물건이라는 결과물로 귀착되는 예술생산방식에 의문을 제기하며 작품의 비물질성, 즉 개념과 관계로만 예술작품을 만들어 경매 시스템 안으로 주입하는 기획, 게톡 툴라르(Getok Tular)다. ‘입에서 입으로 전해 주는 이야기 또는 말의 영혼’이라고 번역될 수 있는 이 프로젝트는 2년마다 특정 주제를 가지고 예술가뿐만 아니라 컬렉터, 관객과의 상호작용에 기반해 진행되는 참여형 전시다. 특히 수집된 비물질성(아이디어, 흥얼거리는 소리, 봉사라는 헌신, 창작을 위한 여백으로서 공상이라는 전략 등)에서 시작된 작품들이 일정 기간 다양한 형태로 전시되었다가 폐막을 앞두고 경매를 통해 각 작품의 소장처를 찾아가게 하는 프로젝트다. 예술계 관련 종사자들에게 ‘예술이란 자신의 삶에서 무엇인가?’라는 질문에 대한 짧은 답신 문장(Getok Tular #1, 물음표 2015)을 풀라주 방식으로 내건 전시를 시작으로, 잉여의 시간을 보내는 창작자들의 고통과 마음 비우기의 방법(나의 공상, 멍때리기 Lamunanku..., Spacing out 2017), 국제행사인 족자카르타 비엔날레가 열리는 장소에서 기여할 수 있는 무상의 서비스가 무엇인지 기록한 (나의 헌신, Pengabdianku 2019, Biennale Jogja XIV Equator), 코로나로 인해 각자의 공간에서 고독하게 흩어져 혼자 흥얼거리는 노래와 같은 비언어적인 소리를 취합해 이를 미디어 매체

를 통해 교차 편집했던 프로젝트(집에서 흥얼거리기, Humming At Home 2021)를 계록 풀라르라는 큰 프로젝트 안에서 옴니스페이스가 행사 주체가 되어 진행해 오고 있다.

이 프로젝트의 핵심은 자본의 노동과 시간에 귀속되지 않는 개인의 여가와 잉여가, 창조적 변형의 재료가 된다는 점이며, 작품을 완결하는 과정에서 개입되는 우연성, 기생관계의 인간/비인간 모두를 포함한 내재적 연결망의 다층적 성격을 그대로 작품 안에서 드러낸다는 점에 있었다. 즉 사회적 총체성과 항상성을 선형적으로 가정했던 선물의 폐쇄적 순환을 넘어, 얽혀있음(entanglement), 인간과 비인간 행위자의 상호의존, 예술이라는 물건의 힘이 다시 만들어내는 방향의 전도가 없는 복잡한 교환적 다발적 공생을 만들어내는 시도였던 것이다. 미셸 세르(2002)의 표현을 빌리자면 “기울기가 다양한 지식적 화살이 흩어진 다양성의 세계와 우연성을 그대로 드러내는 것”이며 여기에서는 예술장을 둘러싼 위계적인 관계가 다시 재배치되기도 한다.

계록 풀라르는 사실, 인도네시아 문화와 예술 공동체가 가지고 있는 농끄롱 문화와 맞닿아 있다.⁵⁾ 농끄롱(nongkrong)을 의역하자면, ‘담배를 물거나 차를 마시며 길가에 웅크려 앉아 있기, 어떤 특정한 일을 하지 않고 그저 둘러 앉아 이야기 나누기’로 번역될 수 있다. 이와 같은 잉여의 시간, 비생산적인 사회적 시간 죽이기가 - 시간은 돈이라는 자본주의적 효율과는 대비되지만 - 사실은 사회적 유대 관계를 형성하고 일상의 고민을 나누고 연대하며, 나아가 해결책을 찾는 인도네시아 사회조직의 문화적 기저형으로 보는 입장들이 존

5) 농끄롱 문화는 전술한 상가르(Sanggar)라고 부르는 도제식 예술 교육제도 안에서 지식 습득과 전승에 있어 주된 역할을 담당해 왔다. 근대적 미술 교육이 성립되기 전 상가르는 농끄롱 문화의 대표적 장소였고, 수하르토 정권에서는 공산당과의 연대나 정부 독재에 반대하는 저항 예술의 근원지로 인식되어 정부 탄압의 대상이 되기도 했다.

재한다. 물리적으로 한 공간에 상주하며, 자본의 시간에 벗어난 그들의 호혜적 시공간인 농끄롱은 꼭 밀폐된 공간일 필요가 없으며, 도처에 산재하는 비공식적인 공간, 사회적 유대관계의 접촉제(Dahl 2016)로 기능하는 사회적 시공간이라고 할 수 있다. 농끄롱이라는 시공간의 개방성과 정보의 교류, 편안하고 자유로운 대화 방식 속에서 예술 작업에 대한 상호 자극과 갱신을 제공하는 예술가 공동체의 농끄롱 문화는 작품이 하나의 완결된 생산물이라기보다는 긴 시간의 역사가 누적된 사회적 관계의 총체적 산물이라는 점을 상기시킨다.⁶⁾

농끄롱의 시공간은 상업 화랑의 매매계약서나 예술 경매 시장의 호가와 같은 제도권의 가격표를 뒤 흔드는 반자본주의 예술 생산이라기보다는 본질적으로 다른 관계의 원자를 생산하는 자율적인 예술창조 과정으로 봐야한다. 이를 뒷받침하는 흥미로운 사례는, 동료 의식이라는 공동체성 안에서 그다지 분화되지 않는 예술가들의 서열과 위계가, 시장의 질서 속에서 다시 재배치된다는 점이다. 인도네시아에서 태어나고 자란 화교로서 다윈성 속의 통일이라는 정치이념 아래, 실제로는 희생된 다양한 주체들에 대한 탐색으로 이미 인도네시아를 대표하는 작가가 된 아구 스와게(Agus Suwage)의 ‘이것은 예술이 아니다’라는 짧은 문장과 스케치가 전시되고 이 작품이 입소문을 타면서 자카르타 컬렉터들까지 작고 허름한 옴니스페이스의 다락에 문전성시를 이룬 하나의 사건도 발생한다. 일반적으로 상업 갤러리와 계약을 맺고 글로벌 예술장에서 평판을 다지는 작가들은 자신들의 작품 관리에 엄격할 수밖에 없고, 다양한 전시나 기획 의도

6) 랑시에르(2004)의 ‘무지한 스승’이 계몽의 위계를 무화한 수평적 관계, 전도된 권위에 대한 사례라면, 농끄롱은 중심이 없는 열린 네트워크라는 다발적 (무)생산성의 장이다. 다만 농끄롱 안에서도 여전히 위계나 분화는 존재하며 이는 세력화의 또 다른 방식이라는 비판도 여전히 존재한다. 한편으로는 농끄롱 커뮤니티를 (직업적) 전문화 과정을 통해 와해될 대안 공동체의 미분화 상태나, 남성 중심의 ‘보이 클럽’으로 운영되는 방식에 대한 비판적인 거리두기도 여전히 존재한다.

에 따라 운신의 폭이 제한적일 수밖에 없다. 아구 스와게는 그 중에서도 가장 접근하기 까다로운 작가로 정평이 나 있었고, 컬렉터들 사이에서는 그와 직접적으로 접촉할 수 있는 방법을 여러 방향으로 모색하던 터에, 반동의 트란따우 예술가들이 운영하는 한 대안예술 공동체에서 그의 작품을 직접 볼 수 있다는 하나의 사건은 옴니스페이스의 다른 활동도 전국적인 조명을 받는 계기가 되었다.

이처럼 비대칭적이고 불균형한 관계를 창출해 새로운 예술 체계를 모색해 본 게뚝 톨라르에 대한 반감도 여전히 존재한다. 개념과 관계로만 엮는 비물질성과 작품의 물성이 아니라 작가와 공동체의 ‘태도’에 천착한 이 프로젝트에 대해 여전히 또 하나의 실험에 그칠 뿐이라는 학계와 예술계의 비판은 프로젝트가 진행되는 내내 지속되었다. 작품 거래라는 것이 결국에는 소수 그들만의 리그에서 교환되는 암호 화폐 같은 것이라고 결론짓는 일부 상업 갤러리는 아구 스와게가 소속된 갤러리에 연락해 게뚝 톨라르가 작품의 시장 교환을 흔드는 파급효과를 가져올 것을 우려했다. 결국 작가 스스로 전시는 하되 판매는 하지 않는 방식으로 프로젝트는 진행되었다.

정리하자면, 세르의 기식자 이론에서 보여준 숙주의 para-, 즉 ‘곁에 있음’은 옴니스페이스와 같은 트란따우 예술가들의 대안성을 설명해주고 있다. 반동 예술계의 새로운 중심성을 만드는 것이 아니라 부분적 연결을 통해 관계를 매개하는 관계, 옴니움과 반동, 인도네시아 예술계에서 식객으로 초대되지만, 여전히 대안의 거리감을 유지하며 긴장관계를 형성하는, ‘주지 않고 가져가는(taking without giving)’ 일종의 뒤집혀진 증여의 존재론이 기식자로서 옴니스페이스를 설정해볼 수 있다.

V. 결론

이 글은 자바중심주의라는 이데올로기를 넘어 자신의 독특한 개성과 예술계의 인적자본으로 새로운 ‘중심’을 만들고 있는 TAC와 위계적 후원-수혜(patron-client)관계나 사회적 총체성과 항상성으로 귀결되었던 닫힌 체계로서 증여에 대비되는 매개와 교환이라는 열린 순환을 만들어낸 반동의 움니스페이스를 사례 연구로 분석했다. 특히 자바섬 이외의 다양한 예술 공간들이 생겨나면서, 경계를 넘나드는 트란따우 예술가들의 새로운 정체성과 네트워크가 인도네시아 예술장의 변화를 생성하는 주요한 축을 담당하게 되었다. 만달라 모델이 그려낼 수 있는 영토의 물리적, 정치적 영향력과 상황적 귀속성과는 별개로, TAC가 인도네시아 컬렉터들의 대부분을 구성하고 있는 화교 공동체의 호혜적 지원에 힘입은 장소성의 재배치였다면, 움니스페이스라는 대안예술공동체가 가능했던 것은 가장 개인적인 방식, 농끄롱 문화를 체화한 예술 공동체의 공생적 교환관계에 기반하고 있었다.

결국 네트워크를 통한 옆, 곁이라는 para-는 경계를 넘고 다시 귀환한 트란따우 예술가의 존재방식이며 이것은 어떤 것의 대안(alter)이나 변형된 또 다른 타자(another)도 아니다. 오히려 para-의 결합이나 편차, 돌출로서 ‘관계의 관계’를 생산해내는 변화의 차별적 조작자라고 할 수 있다. 굳이 para-를 인격체와 동등하게 상정할 필요가 없듯이, 준 객체/대상으로 예술작품이 매개하는 기식음과 일탈이 나중에 기록될 새로운 미술사를 구성하는 프렉탈의 소우주를 구성하는 하나의 모형이 될 수 있다. 예술이라는 물건의 힘이 만들어내는 방향의 전도가 없는 복잡한 교환적 공생으로 예술사가 다시 기록될 수 있다면 인도네시아 트란따우 예술가들이 보여준 TAC와 움니스페이스의 사례는 단순히 글로벌 자본의 스펙터클에 대항하는 힘에

대한 대안(alternative)이 아니라, 시장의 요구와 작품 창작이라는 예술가의 자율성 사이의 긴장을 조절할 수 있는 식객, 그리고 작품이라는 준-대상의 행위자성을 끌어와 새로운 공생적 교환관계를 갱신하고자 했던 트란따우 예술가들의 상징적 조합으로 이해될 수 있다.

넓은 초원이나 광대한 열대 우림, 벌거벗은 여성을 원시화한 무이 인디(Mooi indie)풍의 화풍에 반기를 들고 사회주의 리얼리즘을 통해 우리 주변의 일반인과 일상을 담아낸 인도네시아 근대 회화의 아버지 수조 요노(Sujoyono)의 정신(Ketok Jiwa)은 이어받되, 민족주의에 경도된 사실주의 화풍이 지켜왔던 젊은 세대들이 서구 모더니즘을 자기화해 만들어낸 신예술운동(GSRB: Gerakan seni baru)의 영향과 변용이 현재 인도네시아 현대 작가들의 시대정신라고 할 수 있다. 타자의 거울을 통해서만 결국 자신을 바라볼 수 있다는 전제 아래, 다원화된 미술장에서 중심/주변부는 어떻게 재배치되고 이 과정에서 인도네시아 현대미술이 만들어내는 교환의 네트워크는 어떤지 살펴보는 작업은 영미 중심의 미술사 지평을 넓혀줄 중요한 주제이다. 전시, 화랑, 경매와 같은 제도권의 교환체계를 흔드는 대안공간의 예술 생산은 자본주의 시장 교환의 변주인가 아니면 본질적으로 다른 관계의 원자를 생산하는 자율적인 과정인가? 영미중심의 미학용어가 비서구사회의 예술을 기술하는 과정에서는 어떻게 번역되며, 인도네시아 역사 안에서 새로운 미학적 자질들을 발견해 갈 때 그 번역의 주체는 누구인가? 이런 질문들에 대한 답은, 네트워크 또는 연결망, 그리고 비인간행위자 내지는 작품의 물성(materiality)을 통해 다양한 각도로 접근할 때 비로소 인도네시아 예술작품의 생산과 교환이 만드는 독자성을 제대로 포착할 수 있다.

참고문헌

- 미셸 세르. 2002. 『기식자』. 김웅권 역. 서울: 동문선.
- 이경목. 2016. “물건의 힘과 작동-망(work-net)의 상상력.” 『비교문화연구』 22(1): 311-343.
- 이승철. 2019. “불가능한 증여, 기생의 사회: 자크 데리다와 미셸 세르의 상호성 비판.” 『비교문화연구』 25(2): 191-229.
- 자크 데리다, 앙 뒤프르망텔. 2023. 『환대에 대하여』. 이보경 역. 서울: 펠로소픽.
- Arnout, van der Meer. 2021. *Performing Power: Cultural Hegemony, Identity, and Resistance in Colonial Indonesia*. Cornell University Press.
- Belting, Hans, Buddensieg, Andrea and Weibel, Peter. 2013. *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*. The MIT Press.
- Burhan, M. Agus. 2013. *Seni Rupa Indonesia Masa Jepang Hingga Lekra*. UNS Press.
- Bruhn, Katherine L. 2018. “Community and the Rantau: West Sumatran Artists in Indonesia’s Art World.” *Southeast of Now* 2(1): 119-42.
- Dahl Sonja, 2016. “Nongkrong and Non-Productive Time in Yogyakarta’s Contemporary Arts.” *Parse Journal*.
- Dowling, Nancy. “The Javanization of Indian Art.” *Indonesia* 54: 117-138. Cornell University Press.
- Druce, Stephen C. 2017. “The Decentralized Austronesian polity: Of Mandalas, Negaras, Galactics, and the South Sulawesi

- Kingdoms.” *Suvannabhumi* 9(2): 7-34.
- Gell, Alfred. 1998. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon.
- Harman, Graham. 2011. *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism*. Melbourne, Australia: re.press.
- Henare Amiria, Holbraad, Martin and Wastell, Sari 2007. *Thinking Through Things: Theorising Artefacts Ethnographically*. Routledge.
- Holt, Clare. 1967. *Art in Indonesia: Continuities and Change*. Cornell University Press.
- Ingold, Tim. 2011. *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge, and Description*. Routledge.
- Isaac, G. 2015. “Perclusive Alliances.” *Current Anthropology* 56(12): 286-296.
- Jim Supangkat. 1996. “Multimodernisms.” *Contemporary Art in Asia: Traditions/Tensions*. Asia Society. New York.
- Kelty, C. M. 2008. *Two Bits: The Cultural Significance of Free Software*. Durham, NC: Duke University Press.
- Latour, Bruno. 2005. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor - Network Theory*. Oxford UP.
- Miller, Daniel eds. 2005. *Materiality(Politics, History, and Culture)*. Duke University Press.
- Papastergiadis, Nikos. 2011. “Collaboration in Art and Society: A Global Pursuit of Democratic Dialogue.” Jonathan Harris (eds.), *Globalization and Contemporary Art*. New York: Wiley-Blackwell. pp. 275-288.
- Prihatin, Purwo. 2017. *Seni Rupa Indonesia dalam Perspektif Sejarah*.

- Padang Panjang: Institut Seni Indonesia Padang Panjang.
- Rancière, Jacques. 2004. *The Politics of Aesthetics*. New York: Continuum.
- Rizqi, Z. U., Cahyaningtyas, R. W., & Yogiari, D. 2020. "Javanization in Student City: finding and prioritizing idea to maintain local language in Indonesia." *OISAA Journal of Indonesia Emas* 3(2): 66-72.
- Srinivasan, R. S. and J. Huang. 2005. "Fluid Ontologies for Digital Museums." *International Journal of Digital Libraries* 5: 193-204.
- Strathern, Marilyn. 2005. *Partial Connections*. AltaMira Press; Updated edition.
- Thomas, Nicholas. 1991. *Entangled Objects: Exchange, Material Culture, and Colonialism in the Pacific*. Harvard University Press.
- Thornton, David Leonard. 1972. *Javanization of Indonesian Politics*. University of British Columbia.
- Verran, Helen, and Michael Christie. 2014. "Postcolonial Databasing? Subverting Old appropriations, Developing New Associations." *Subversion, Conversion, Development: Cross-Cultural Knowledge Encounter and the Politics of Design*. Cambridge, MA: MIT Press. pp. 57-78.
- Widyosisoyo, Supartono. 2002. *Sejarah Seni Rup Indonesia*. Universitas trisakti.
- Wright, Astri. 1994. *Soul, Spirit, and Mountain: Preoccupations of Contemporary Indonesian Painters*. Oxford University Press.
- Yudoseputra, Wiyoso. 2005. *Histrografi Seni Indonesia*. ITB.

184 동남아시아연구 33권 3호

Bandung.

Yuliman, Saneto. 2001. *Dua Seni Rupa: Atas dan Bawah*. Kalam.

(2023.07.16. 투고, 2023.07.17. 심사, 2023.08.01. 게재확정)

<Abstract>

From Mandala to Network: The Return of Merantau Artists and the Reconfiguration of Place

Changkyu LEE
(SUNY Binghamton)

In this article, I conduct a comprehensive examination of the intricate interconnections within the Indonesian art scene, with a specific focus on the artistic endeavors of Seniman Merantau. These artists have established a reciprocal relationship with prominent artistic centers like Yogyakarta and Bandung in Indonesia, while also demonstrating a propensity for settling in various locations, including their hometown. The study places particular emphasis on the Tambo Art Center (TAC) in Bukittinggi, West Sumatra, and explores the alternative art community of Omnispace, which exists on the periphery of the Bandung Institute of Technology (ITB), a crucial hub for art education in Java. These entities actively challenge the prevailing Javacentrism paradigm and seek innovative approaches to redefine and relocate artistic spaces. To illustrate these concepts, a detailed case study of the avant-garde art project, Omnispace, operating on the fringes, is presented.

Departing from the traditional focus on the tangible, political influence, and situational aspects of territory often encapsulated in the mandala

model, this paper critically examines the symbolic representation of artists who endeavor to establish renewed and reciprocal relationships by harnessing the agency inherent in their artistic creations. By adopting a holistic perspective that intertwines the practices of Merantau artists, I assert the significance of acknowledging the dynamic and open circulation of mediation and exchange facilitated by non-human actors and the materiality of artworks.

Key Words: Merantau Artists, Tambo Art Center, Omnispace, Mediation and Exchange, Materiality.