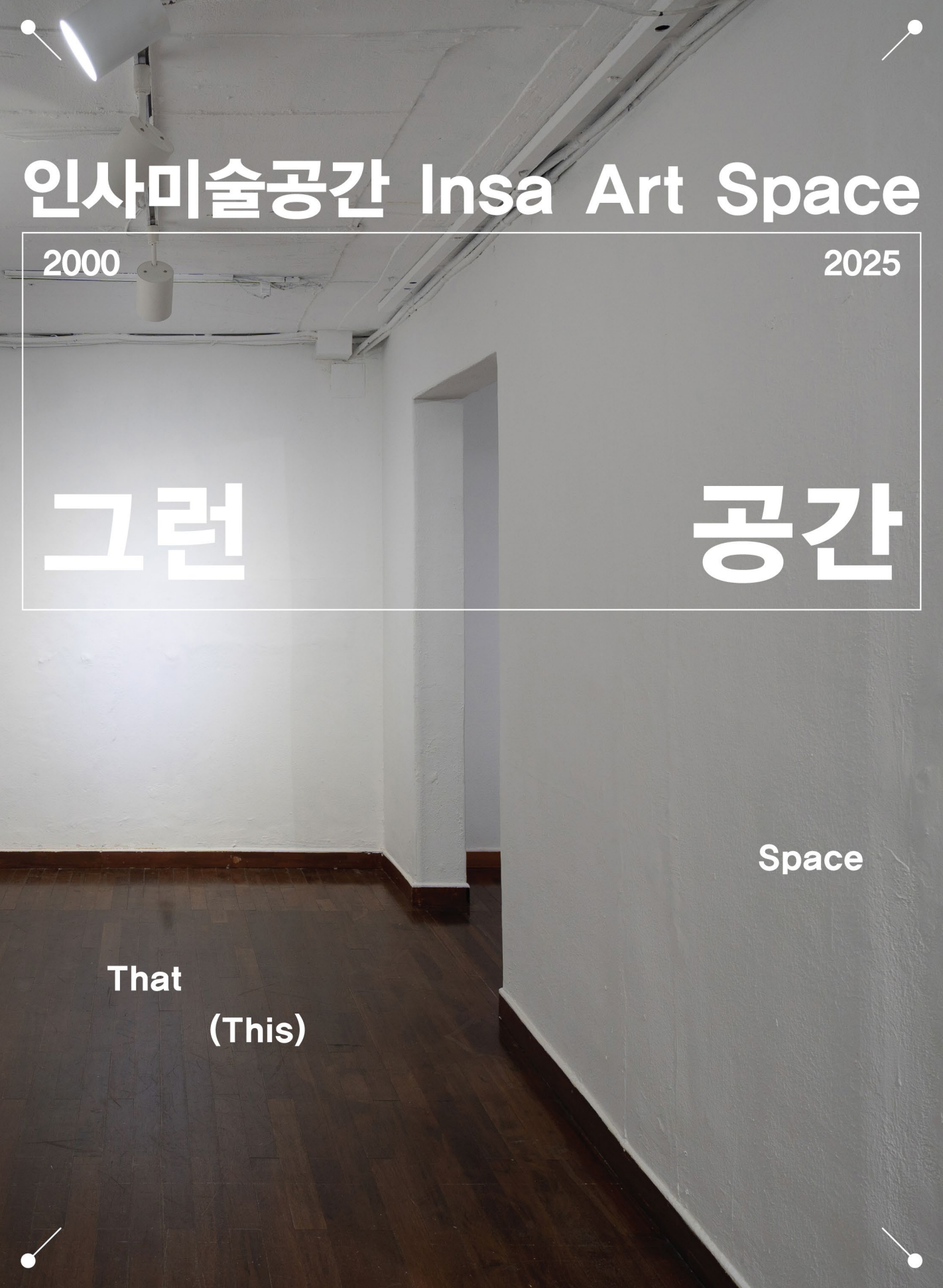

인사미술공간 Insa Art Space
2000
2025
그런
공간
Space
That
(This)


2011
2012
2014
2015
(This)
That
Space

인미공

2025.4.29.–6.1.
서울시 종로구 창덕궁길89

(This)
That
Space

인사미술공간 Insa Art Space



김익현 노재운 다크다크투어리스트 박보마 슬기와민 아트-토커(김맑음/김명진/류희연/문진주/이선주/이소라/지하운/하수경/황지원) 엄지은

Gim Ikhyun Rho Jae Oon dark-dark tourist Pak Boma Sulki and Min Art-Talker (Kim Malgeum / Kim Myungjin / Ryu Heeyeon / Mun Jinju / Lee Sunju / Lee Sora / Ji Ha-un / Ha Sukyung / Hwang Jiwon) Uhm Jieun

인미공 종료 전시

INSA ART SPACE CLOSING EXHIBITION

WWW.ARKO.OR.KR/INSA

창덕궁길
Changdeokgung-gil
89

INFORMATION

인사미술공간
INSA ART SPACE

25년의 윤창: 커튼 너머에 남은 목소리 ⇒김미정(아르코미술관 큐레이터) 007 Twenty-five Years of Singing in a Round: Voices Remaining Behind the Curtain ⇒Kim Mijung(Curator, ARKO Art Center)

인미공과 나-너-우리 ⇒임석호(기획자) 017 IAS and Me-You-Us ⇒Lim Seokho(Curator)

작품 소개

아트–토커 040 **Art-Talker**

Overlay ⇒황지원 046 Overlay ⇒Hwang Jiwon

예술이 머무른 자리: 인미공의 기록 ⇒이소라 050 Where Art Once Stayed: A Record of IAS ⇒Lee Sora

(안티)젠트리피케이션: 둥지를 바라보는 태도에 관하여 ⇒류희연 058 (Anti) Gentrification: On the Attitude of Returning to One's Nest ⇒Ryu Heeyeon

아카이브를 수행하다: 〈타임 패치워크〉의 퍼포먼스적 큐레이팅 ⇒문진주 065 Performing the Archive: The Performative Curating of *Time Patchwork* ⇒Mun Jinju

고깃고깃한 과거의 단상을 부조 봉투에 ⇒김맑음 072 Things in an Envelope, the Crumpled Past for the Bereaved ⇒Kim Malgeum

저널 『볼』이라는 공간을 읽기 ⇒김명진 082 Reading *BOL*: On the Journal as a Spatial Practice ⇒Kim Myungjin

큐레토리얼 실천으로서 출판—저널 『볼』과 『월간 인미공』을 중심으로 ⇒지하운 091 Publication as a Curatorial Practice: Centering on the Journal *BOL* and *Monthly IAS* ⇒Ji Ha–un

사라진 다음 ⇒목정원 098 After its demise ⇒Mok Jungweon

부재로부터 사유하기 ⇒이선주 104 Thinking Through Absence ⇒Lee Sunju

생전(生前) 장례식을 위한 한편의 소네트(sonnet) ⇒하수경 114 A Sonnet for a Living Funeral ⇒Ha Sukyung

그 런

(This) That

Space

공 간

김익현 126 **Gim Ikhyun**

노재운 138 **Rho Jae Oon**

다크–다크투어리스트 150 **dark-dark tourist**

박보마 168 **boma pak**

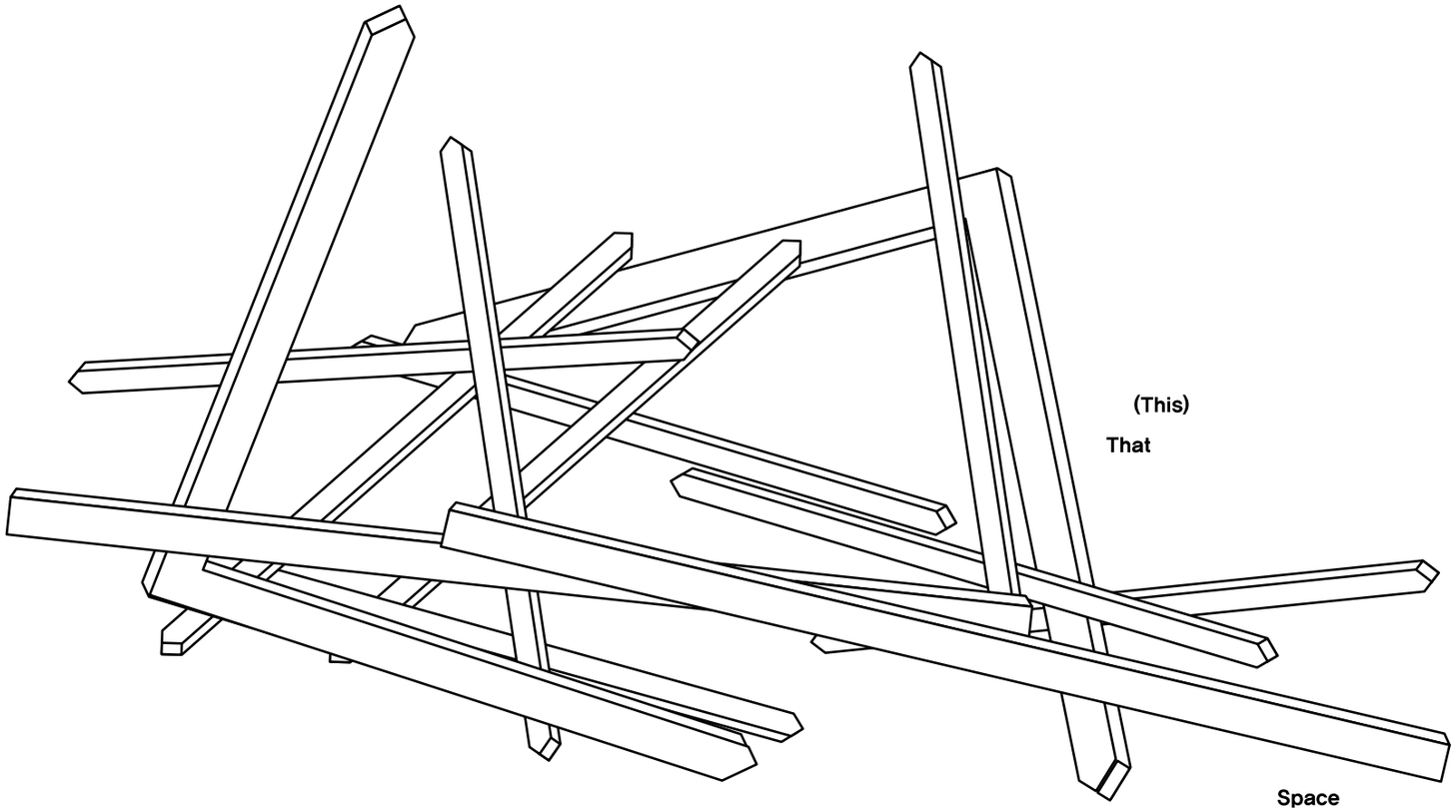
슬기와 민 180 **Sulki and Min**

엄지은 196 **Uhm Jieun**

연계 프로그램 소개 208 Exhibiton Related Program

작가 약력 226 Artist Biography

크레딧 230 Credit



25년의 윤창:
커튼 너머에 남은 목소리

김미정
⇒아르코미술관 큐레이터

최근 경제난으로 미술 분야에 대한 민간 지원 급감, 향수 인구의 급감, 대관료 상승에 따른 미술창작활동에 대한 미술인들의 재정적 부담 증가 등 창작 여건 둔화에 처해있는 미술계의 지원대책의 일환으로 신축 중인 인사아트센터의 전시장을 임차하여 미술인들을 위한 전시지원공간으로 활용, 미술 활동의 활성화를 도모코자 다음과 같이 공간에 대한 임차를 추진코자 합니다.

—1999년 12월 27일 「유망작가 전시공간 조성을 위한 공간 임차」, 문화예술진흥원 문서 중 발췌

2000년 5월 26일 인사아트센터 3층에서 《또 다른 공간》으로 개관을 알렸던 인미공이 《그런 공간》을 마지막으로 2025년 6월 운영을 종료한다. 폐관이 결정된 후 인미공에 쌓인 사진들과 영상, 문서들은 정리 대상이 되었다. 여기에는 처음 인미공이 생기던 순간부터 끝날 때까지 인미공의 존재 이유를 설명하려던 각종 언어들이 고군분투하고 있었다. 어떤 단어는 지금도 여러 미술 기관에서 흔히 재사용되는 것들이었고 포부와 야망을 드러낸 계획들 중 일부는 금세 사라지기도 했다. 자료들 속에서 익숙한 이름과 얼굴들이 보이기 시작할 즈음 과거를 들추는 일의 비감과 지난함이 밀려왔고 그제야 끝의 무게를 실감했다. 그럼에도 종료는 시간의 흐름에 따른 자연스러운 일이라는 누군가의 말이 무색할 만큼 남겨진 자료들에는 인미공을 지속하고 공간의 의미를 부여하려는 흔적들이 빼곡했다. 그 기록들은 결국 한 공간의 '정체성'을 구축하고 논의에 대응하던 고민의 산물이었다. 때문에 내게 인미공의 25년은 정체성이라는 끝없는 물음 앞에서 흔들림과 재정비를 끝없이 오갔던 시간처럼 보였고 이는 당연하게도 국내외 미술계 안팎의 복잡한 맥락과 긴밀히 맞물려 있었다.

인미공은 미술인들의 전시 지원이라는 명확한 목표 하에 문화관광부 예술진흥국으로부터 공간 임대비로 10억과 하반기 전시 운영금 4억을 지원받으며 시작된다. 진흥원이 운영하는 미술회관(현 아르코미술관)의 별관 형태로 운영하되 그보다는 좀 더 실험적이며 다양한 매체를

사용하는 작가들의 전시를 수용해 대안적 성격을 강화하고, 무료 대관 기획초대전 형태로 수용한다는 것이 이 공간의 초기 운영 방향이었다.❶ 대안공간이 한국 미술계에 주요한 영향을 미치던 시기에 탄생한 인미공은 국제 대안공간 심포지엄 「도시의 기억, 공간의 역사」, 대안공간 네트워크지 『Laboratory』 등을 통해 공간들과의 네트워크를 구축하고 견인하며 공공기관의 안정적인 자원을 활용하면서도 비영리공간으로서 가능한 기획을 동시에 수행한다.❷

그러나 2002년 미술회관이 마로니에미술관으로 바뀌며 기존처럼 대관이 아닌 기획 전시를 운영하면서 인미공의 독자성 및 존재의 당위성에 대한 의문이 제기된다. 또한 대안공간들도 기존의 '대안성' 중심 개념에서 벗어나 '비영리 미술공간'으로 개념이 확장되면서 미술계 전반에 신진 작가 발굴과 전시 기획 프로그램도 활발히 운영되기 시작한다. 이미 유사한 프로그램을 운영해 온 인미공은 이러한 흐름 속에서 다른 기관 및 공간들과의 차별화된 정체성과 역할을 보다 명확히 요구받는 상황에 놓인다.❸ 물론 시대의 흐름에 따라 모든 기관은 새로운 정체성을 찾아야 한다. 인미공 역시 명확한 출발점에도 불구하고 변화하는 조건 속에서 자신만의 위치를 끊임없이 갱신해야 했는데 특히 '차별화'는 공간이 존재하는 내내 피할 수 없는 키워드가 되었다. 이러한 상황에서 당시 인미공의 큐레이터였던 백지숙은 '발표 기회를 제공'하고 전시를 소모하는 공간의 성격에서 탈피해 워크숍과 아카이브를 기초로 한 프로그램들을 기획하며 '전시 이전과 이후'를 연결할 틀을 구축한다. 2005년 피진콜렉티브가 아카이브를 기획하며 작성한 「인미공 아카이브를 위한 제안–미래형 아카이브(조건적, 전미래형)」에서 이러한 시도를 확인할 수 있다. "모든 것에 이름표를 달아 싼값으로 분류되어 우리를 안심시키는 기존 분류 방식과는 거리를 둔, 실험적이고 유동적이며, 항 영구적 진화를 거듭하는 한마디로 살아있는 아카이브의 존재성이 필요됨 … 차라리 즐거운 혼돈으로서의 그래서 또 다른 가능한 세상"이라는 아카이브와 더불어 인미공은 전시 안팎의 프로그램들에 서로의 구심점이자 동력을 부여한다.

2006년 원서동으로 이전해 지하 1층, 지상 3층으로 구성된 독립된 공간을 갖게 되면서 이러한 운영 방향은 더 구체화 된다. 원서동 이전 기념 프로젝트인 《선택의 조건》의 서문에는 "인미공이 되고자 하는 새로운 유형의 미술기관은 단순히 내용을 담는 컨테이너도, 기업화된 회사형 기관도, 문화민주주의에 입각한 교육적 책임에 짓눌린 공공교육기관도 아닌 한마디로 진보적인 미술 기관이다."라며 공간의 사명을 강하게 드러낸다.❹ 이후 인미공의 행정 기안과 문서에서는 '연계', '기관의 전략', '선택', '조건' 등의 단어가 반복적으로 등장한다. 이는 "현실적으로 놓치고 있는 기능과 역할을 찾아내서 이를 보완하고 연결해 주는 것에서부터 시작할 수 있는 일"❺로 향후 인미공의 정체성을 보완하는 전략적인 선택과 직결되었을 것이다. 인미공 아카이브를 포함해 영상 작품의 아카이빙 및 배급을 기반으로 국내외 교류를 추진했던 IASmedia, 저널 『볼』 등은 그렇게 인미공이 향하려는 담론적 방향성과 감각을 가리키고 있었다.

즉 지원 공간이라는 한정된 배경에서 벗어나, 인미공은 동사로서의 미술❻을 끌어내는 장소를 지향하고 있었다.

하지만 그 움직임이 무색하게 정권 교체 및 인미공에 대한 대대적인 감사로 2009년 이후 아르코미술관과 인미공은 통합 운영되고 『볼』은 정간된다. 인미공 아카이브는 아르코미술관으로 이전해 현재 미술관 2층에 있는 아르코아카이브가 된다. 인미공의 연구 동력이 사라진 후 이 공간에는 다시 지원 그리고 '인큐베이팅을 위한 전용 공간'이라는 정체성이 주어진다. 한국문화예술위원회의 지원 사업 즉 2009년 차세대예술가육성지원(AYAF), 2016년 한국예술창작아카데미, 2024년 청년예술가도약지원 등을 통해 선정된 작가 및 기획자들이 인미공에서 전시와 프로그램을 개최하게 된다. 인미공이 탄생해야 했던 2000년대 초반과는 지원의 내용이나 미술 공간의 역할, 그리고 무엇보다 인미공의 상황도 달랐지만 다양한 젊은 예술가들의 실험적인 활동과 교류를 지원하고 그러한 장을 만들기 위해 시도한다는 점에서 여전히 인미공은 국내 미술계에서 중요한 공간이었다. 그건 인미공이 단지 안정적으로 운영 가능한 공공기관이었기 때문만은 아니었다. 인미공이 축적해 온 시간에 대한 이해와 확장된 정체성을 포착하려는 담당자들의 운영 방향성, 그리고 그 흐름에 공감하며 함께한 새로운 사용자들의 참여가 맞물리면서 이 공간에 대한 '믿음'은 다행히 단절되지 않을 수 있었다. 그러나 수많은 전시와 프로그램에도 불구하고 자체 큐레토리얼과 비전 약화에 대한 염려는 지속되었다. 이는 인미공이 물리적 공간으로서의 전시장이 아닌, 기획과 실천을 통해 비평적 태도와 공동체적 감각을 축적해 온 장소라는 또 다른 한편의 믿음에서 비롯된 역설이었다.❼

2020년 코로나19로 인한 전례 없는 위기 속에서 20주년을 맞이하며 아카이브 전시 《인미공 공공이공》이 개최되었고 기획 프로그램들인 〈인미공 창작소〉(2020~2022), 〈아트토크〉(2021~2023), 〈월간 인미공〉(2021~2022) 등도 진행되었지만 지속되지는 못했는데, 여전히 지원과 교류의 장이라는 비전 안에서 공회전하던 인미공은 미래의 역할과 동력을 찾지 못한 유령처럼 보였다. 누구도 제대로 설명할 수 없지만 막연히 그리워하던 어떤 과거에 머물러 있었기에 인미공의 현재는 제자리를 맴돌았고 그 탓에 미래는 계속해서 지연되었다. 어쩌면 인미공의 가장 큰 문제는 실체 없는 영광을 신화처럼 붙들고 있었다는 점일지도 모른다. 과거시제로서 설명 가능한 인미공의 상태는 《그런 공간》에게 가장 큰 난제이기도 했다.

당연하게도 혹은 어쩔 수 없이 《그런 공간》은 지난 공간에 대한 맥락과 논의를 참고하며 기획되었지만 공간의 결론이나 정의가 될 수는 없었다. 모두에게 다른 공간으로 기억되었다는 건 공간의 정체성과 기능이 고정된 개념으로 작동할 수 없었으며 지속적인 변화와 재구성의 과정 속에 존재했음을 반증하기 때문이다. 그래서 《그런 공간》은 또다시 인미공의 정체성을 탐구하거나 고착시키려는 대신 인미공이 종료의 국면에 도달한 시점에서야 비로소 드러나는 문제들을 말할 타이밍으로 작동한다.

또한 《그런 공간》은 더 이상 이 공간을 직접 경험할 수 없는 세대에게 인미공을 설명할

❶ 한국문화예술진흥원, 「유망작가 작품 발표 공간 확보 및 전시 지원 사업 세부 추진 계획」(2000).

❷ 「도시의 기억, 공간의 역사」 초대글에는 대안공간에 대해 이렇게 설명한다. "여기서 대안공간은 비영리 미술공간과 독립 미술공간까지 포함하는 개념으로 지역별 상황에 비추어서 서로 다르게 해석될 수 있습니다."

❸ 당시 인미공의 큐레이터였던 백지숙이 원서동 이전을 기념하며 예술위 직원들에게 안내하는 내용으로 작성 추정되는 문서에는 이렇게 언급되어 있다. "2004년에 들어서면서 미술계 현장에서 인사미술공간의 활동에 대해서 여러가지 비판들이 나오기 시작했습니다. 인사미술공간의 전시가 다른 대안공간들과 별 차별성이 없다는 것 … 마로니에미술관이 대관전시장에서 기획전시장으로 바뀌게 되면서 인사미술공간과 미술관의 차별성이 무엇인지에 대한 질문이 지속적으로 제기되기도 했습니다. 안팎의 도전(?)에 직면한 인사미술공간은 2004년 하반기 동안 미술계 내의 주요 활동가들과 가졌던 인터뷰들을 통해서 얻어진 결과에 기초해서, 2005년 한 해 동안 인사미술공간의 역할을 재조정하고 몇가지 파일럿 프로그램들을 진행했습니다."

❹ 김희진, 「새로운 생각과 새로운 공공을 향한 선택」, 『선택의 조건』(서울: 인사미술공간), p.14.

❺ 《선택의 조건》 성과보고서와 보도자료에서 발췌

❻ 윤원화, 『1002번째 밤 : 2010년대 서울의 미술들』(서울: 워크룸프레스, 2016), p.101.

❼ 2020년 발행된 『인사미술공간 운영 방안 설정 연구』(책임연구: 윤율리)에는 한국문화예술위원회 내에서의 인미공의 애매한 포지션, 잦은 위상 변화가 결과적으로 프로그램의 불확실성을 상승시키며 정체성에 혼란을 주고 있다고 언급한다. 또한 FGI조사에서 다수의 예술가들이 기획 및 운영의 부재와 더불어 인미공에 단순한 전시공간으로써의 역할이 필요한 것이 아님을 지적한다.

기준점이 되어 버릴지도 모른다. 그렇다면 인미공이 향했던 실천과 그 과정에서 반복된 위기들, 그리고 그 논의들마저 점차 희미해져 가는 과정에서 인미공의 종료는 오늘의 미술, 제도, 공간의 현실을 인식하는 기회가 되어야 했다. 결국 《그런 공간》은 인미공의 마지막만을 톺을 수 없었고 과거가 현재에 어떤 방식으로 작용하고 있는지를 검토하며 작금의 미술의 조건, 제도, 불균일한 기억과 입장을 뒤섞는다. 여기서 아카이브는 채워지지 않는 텅 빈 구멍이 되고(아트–토커), 지난 시간과 오늘을 담은 사진이 여기와 저기, 앞과 뒤를 분간하지 않은 채 재생되며(김익현) 화해하지 못할 것 같던 과거와 미래는 서로를 보듬는다(엄지은). 또한 사라지고 잊히는 것들이 결국 '왜' 그렇게 되어야만 하는지를 반문하고(다크–다크투어리스트), 픽션 속에서 공간의 기록은 해체되며(박보마) 공간의 포부를 설계하는데 함께 했던 작업들은 스스로 분절되기를 선택 후 또 다른 해석을 기다린다(슬기와 민, 노재운). 나아가 대안공간과 신생공간 등으로 불렸지만 그 이름 또한 과거가 된 공간들이, 명명의 시대를 통과한 후 남은 미술/공간/제도가 이제 무슨 모양으로 엮여 있는지를 들추어낸다.❽

(This) That Space

3층 사무실 커튼 너머에서 박보마 작가의 〈프린트 숍: 단어, 개념, 이름 그리고 초상들〉을 보는 관객들의 목소리가 들린다. 작가가 작성한 픽션에는 인미공을 거쳐 간 80여 명의 인물들의 이름이 적혀 있다. 그들에 대한 정보가 없는 세대의 미술인들에게는 그저 터무니없는 이야기에 불과할 것이다. 누군가는 그 위에 열심히 낙서를 하고 편지를 쓰거나 복사기를 돌린다. 창덕궁의 담 너머 풍경을 보며 인미공을 회상하는 대화가 들린다. 아쉬움과 무심함이 섞인 말 뒤에는 3층 공간을 한참 돌아보며 사진을 찍는 소리가 들린다. 그리고 어느 순간 공간은 다시 비워졌다. 인미공은 빠르게, 그토록 원하던 진짜 과거가 되었다.

《그런 공간》이 진행되던 약 한 달은 과거가 현재에 무슨 신호를 보내는 것인지를 고민하는 시간이었다. 미술과 기관, 제도의 위기와 딜레마를 사려하는 관점들 앞에서 인미공의 지난 서사가 여기까지 어떻게 다다랐는지를 생각한다. 인미공이 꼬집었던 현실의 문장들은 그대로 미끄러져 지금의 우리 앞에 도달했다. 반복되는 현안들이 돌림노래로 소비되지 않기 위해 가능해야만 하는 건 어쩌면 인미공이 이미 남겨둔 그림자에서 찾을 수 있을지도 모른다. "우리는 어떤 '언어'로 미술을 말하고 있는가?"❾라는 질문은 인미공의 문제 의식을 조타하던 동력이었을 테다. 2025년의 '우리'가 이 문장을 곱씹게 되는 건 지난날의 유산이라서가 아닌 탈색되는 미술의 역할과 그 장소들에 대한 재검토가 필요한 시점이기 때문이다. 미술을 둘러싼 파편화된 긴장들이 끊임없이 되살아나 또 다른 과제를 우리에게 안길 때 인미공이라는 공간의 종적은 그 불균형을 가늠케 하는 단서 혹은 출구가 될 수 있을까. 지난 인미공 3층 거울과 유리에서 반사된 빛으로 펼쳐진 무지개, 그 아래 울리던 퍼포먼스의 문장들을 기억하며. "우리는 문을 열고 집을 나선다. 서로를 먹으며 강해진다. 부서진 것 위에 새로운 언어를 쌓는다."❿

❽ 관련 내용은 심포지엄 「열망들: 미술–공간은 무엇을 (원)하는가?」(기획: 이한범) 등 《그런 공간》 연계 프로그램들을 통해 확인할 수 있다.

❾ 박소현, 「볼10」, 『저널 볼 10호: 팔공공팔』(서울: 인사미술공간, 2008), p.2.

❿ 엄지은, 정경빈, 〈계단에서의 안녕〉 퍼포먼스 스크립트 중 발췌, 2025

Twenty-five Years of Singing in a Round: Voices Remaining Behind the Curtain

Kim Mijung
⇒Curator, ARKO Art Center

The recent economic downturn has created challenges to the environment for artists' creative practice. Private funding for the arts has sharply declined, audience attendance has significantly dropped, and rising exhibition space rental fees have further added to the financial strain on artists. To help support the art community during these difficult times, we plan to lease the new exhibition space—currently under construction at the Insa Art Center—and make it available for artists' exhibitions, thereby fostering artistic activity. Accordingly, we intend to lease this space to individual artists.

—From *"Space Lease for Emerging Artists Exhibitions,"* a document for The Korean Culture and Arts Foundation, December 27, 1999

Insa Art Space (IAS), which opened with the exhibition *Another Space* on the third floor of the Insa Art Center on May 26, 2000, is now closing its doors with *That (This) Space* in June 2025. After the decision to close the space, the photographs, videos, and documents accumulated at IAS became the subject of organization. These materials contain the words struggling to articulate the reason for IAS's existence from its inception to its conclusion. Some of these words are still commonly echoed by many art institutions today, while other ambitious plans and aspirations quickly faded away. As familiar names and faces emerged from the archives, a sense of melancholy and the difficulty of revisiting the past washed over me. Only then did I truly feel the weight of an end. Contrary to the notion that closure is a natural consequence of time's passage, the materials left behind are densely filled with traces of efforts to sustain IAS and to search for the meaning of space. Ultimately, these records are the end products of ongoing contemplation—of building the

identity of the space and responding to a variety of inquiries. To me, the 25 years of IAS seemed like a time of constant wavering and reorganization in the face of the endless question of identity—a process, naturally, deeply interlocked with the complex contexts both within and beyond the Korean and international art worlds.

Under the clear objective of supporting artists' exhibitions, IAS began with support from the Bureau of Arts Promotion, Ministry of Culture and Tourism—receiving one billion won for the lease and four hundred million won for exhibition operations during the second half of the year. The initial direction set for IAS was to serve as an annex to Misulhoegwan (now ARKO Art Center), which was then run by The Korean Culture and Arts Foundation. In the beginning, IAS aimed to showcase exhibitions that were more experimental and diverse in nature, thereby enhancing its alternative character and organizing invitational exhibitions without rental fees.❶ Established at a time when alternative spaces were the driving force behind the Korean art world, IAS built and led networks among individual spaces through programs such as The Remembrance of a City, The History of a Space—an international alternative space symposium—and *Laboratory*, an alternative space network publication. It utilized the stable resources provided by public institutions while undertaking programming that a non-profit space could pursue.❷

However, in 2002, when Misulhoegwan became the Marronnier Art Center, and shifted its operational mode from renting out space to curating exhibitions, questions arose about IAS's unique character and how to justify its existence. Simultaneously, alternative spaces began to move away from their initial alternative roles, expanding their identities as non-profit art spaces.❸ This shift led to more programs for discovering emerging artists and supporting exhibition curation. Having already conducted similar programs, IAS now faced the need to clarify its identity and further differentiate itself from other institutions and spaces. Every institution must rediscover its identity as times change. Even though IAS was founded with a clear mission, it had to constantly renew its position within changing circumstances. *Distinctiveness* remained an unavoidable keyword throughout IAS's history. Moving beyond the space's role of merely providing *opportunities to present works* and consume exhibitions, Beck Jee-sook, the curator at IAS at the time, began organizing workshops and archive-based programs, establishing the framework that connects the before and after of exhibitions. *The Proposal for IAS's Archive—Futuristic Archive (Conditional, Pre-futuristic)* by Pidgin Collective, who established the Archive, also reveals such efforts: "We need an archive that distances itself from the existing archives that hastily classify and add cheap labels to everything just to give us peace of mind. It should be innovative, fluid, and go through perpetual evolutions—in other words, living archives … It creates rather exciting chaos, leading to another possible domain." With such an archive, IAS provides a pivot and driving force among programs related to exhibitions.

This operational philosophy became more defined when, in 2006, IAS was relocated to Wonseo-dong, where it was granted an independent space occupying both the basement and the third floor of the building. The curatorial statement for *Frame Builders*, a project marking its move to Wonseo-dong, reaffirms IAS's mission: "The new type of art space that IAS aspires to be is neither a container that simply holds content, nor a corporatized, businesslike institution, nor a public educational institution dictated by academic responsibilities grounded in cultural democracy. Simply put, IAS aims to be a progressive art institution."❹ Following this, words like "connection," "institutional strategies," "choices," and "conditions" began to frequently appear in IAS's administrative drafts and paperwork. These terms were directly related to the strategic decisions made to reinforce IAS's identity as "an institution discovering the functions and roles that may be overlooked in reality, and that supplements and creates connections between them."❺ The IAS Archive, IASmedia (an initiative that promoted domestic and international exchanges by archiving and distributing moving image works), and *BOL* (a journal) also reflected the discursive directions and sensibilities that IAS endeavored to cultivate. In this way, IAS was moving beyond its limited role as a supporting space and striving to reintroduce art as a verb.❻

Despite these efforts, a change of government led to a large-scale audit of IAS. Subsequently, after 2009, ARKO Art Center and IAS were integrated, and publication of *BOL* was put on hold. The IAS Archive was relocated to the second floor of ARKO Art Center, becoming what is now the ARKO Archive. With the research goals gone, IAS regained its identity as a supporting institution, in addition to being a space

(This) That Space

❶ The Korean Culture and Arts Foundation, "Operational Guidelines for Securing Spaces and Supporting Exhibitions for Emerging Artists," 2000.

❷ The invitation message for *The Remembrance of a City, The History of a Space* describes alternative spaces as follows: "Here, alternative spaces include non-profit and independent art spaces, and their interpretation may vary depending on the circumstances of each region."

❸ A document, presumably drafted to be sent to the staff members of the Arts Council Korea to mark the relocation of IAS to Wonseo-dong, states: "Entering 2004, criticism arose in the art world concerning IAS's performance. Some said that the exhibitions presented by IAS were not distinctive from those of other alternative spaces. As the Marronnier Art Center changed its identity from a rental space to a curatorial space, there has been ongoing questioning about what differentiates IAS from other spaces. Facing challenges both internally and externally, IAS conducted interviews with leading art professionals during the second half of 2004. Based on this information, we redesigned the roles of IAS and ran several pilot programs during 2005."

❹ Kim Heejin, "New Ideas and Choices for the New Public," in *Frame Builders* (Seoul: Insa Art Space, 2006), p.14.

❺ From the performance report and press release for *Frame Builders*.

❻ Yoon Wonhwa, *The One Thousand Second Night: Art in Seoul in the 2010s* (Seoul: Workroom Press, 2016), p.101.

specialized for incubating. IAS began presenting exhibitions and programs for the artists and curators selected through the Arts Council Korea's support programs, including the 2009 ARKO Young Art Frontier (AYAF), the 2016 ARKO Creative Academy, and the 2024 Leap Support for Young Artists. Since IAS's inception in the early 2000s, many things had changed, including the scope of support, the roles of art spaces, and most importantly, the circumstances surrounding IAS. However, IAS remained significant within the Korean art world because it continued to facilitate various experiments and exchanges among young artists, working to create occasions and opportunities. This significance was not solely because IAS being a public institution with consistent support. Thanks to the individuals at IAS—who understood the history of the space and worked to expand its identity—and to the new audiences and participants who supported their efforts, *trust* in this space was not lost. Even with the numerous exhibitions and programs, however, concerns lingered over the weakening of IAS's own curatorial presentations and goals. This paradox stemmed from the idea that IAS was not merely a physical exhibition venue, but a space where critical discourses and communal sensibilities were cultivated over time.❼

(This) That Space

In 2020, as the world faced the unprecedented hardship of the COVID-19 pandemic, IAS marked its 20th anniversary with an archive exhibition titled *IAS 2000–2020*. During this period, IAS initiated its own programs, such as IAS Studio (2020–2022), Art Talk (2021–2023), and Monthly IAS (2021–2022). However, none of these lasted; IAS seemed like a ghost, lacking future direction and motivation, wavering between the identities of support and exchange. Unable to fully let go of a nostalgic past that is difficult to articulate, IAS circled around in the then-present, consequently postponing its future. The greatest challenge IAS faced was its attachment to an insubstantial prestige, as if it were a kind of mythology. Now explainable only in the past tense, IAS's present status proved to be a difficult issue, especially when curating the exhibition *That (This) Space*.

Naturally—or perhaps inevitably—*That (This) Space* had to be organized with reference to the contexts and discussions in which IAS once participated, though these could neither draw a conclusion nor define the space. The fact that everyone remembers IAS differently reveals not only that its identity and functions were never fixed, but also that the space continually evolved through constant change and reorganization. Thus, *That (This) Space* does not attempt to explore or fixate on a single identity of IAS; instead, it serves as a moment to give voice to the issues that finally surfaced at the time of its closing.

Additionally, *That (This) Space* can serve as a starting point for introducing IAS to generations who cannot experience the space firsthand. As IAS's endeavors, recurring crises, and the discussions surrounding them faded, its closure became an opportunity to reflect on today's art, systems, and the realities of art spaces. Therefore, *That (This) Space* could not focus solely on the end of IAS, but instead ventured into examining how its past has shaped the present—blending yesterday's and today's conditions for art, systems for contemporary art, and unrefined memories and viewpoints. The exhibition presents an archive that remains an unfillable void (Art-Talker); a video featuring photographic images of the past and present, playing without regard for chronology or location (Gim Ikhyun); and moments where the past and present, once seemingly irreconcilable, now offer each other comfort (Uhm Jieun). Some things fade or are forgotten, raising questions about *why* they are destined to disappear (dark-dark tourist); there are records of a space deconstructed through fiction (boma pak); and works once part of IAS's initiatives, now voluntarily fragmented and awaiting new interpretation (Sulki and Min, Rho Jae Oon). The exhibition also reveals what became of spaces once called "alternative spaces" and "new spaces"—which, themselves have now become part of the past—as well as what shapes art, space, and institutions take after periods of renaming.❽

I hear the voices of the audience viewing boma pak's piece, *A Play of Print Shop: Words, Names and Portraits*, from behind the curtain that separates the office space. Pak's fiction lists the names of approximately eighty people who have passed through IAS in one way or another. For younger generations unfamiliar with these individuals, the story may seem merely absurd. Some visitors doodle earnestly on the pages, write letters, or make photocopies. There are conversations reminiscing about times at IAS while gazing at the scenery beyond the walls of Changdeokgung Palace. Words are exchanged—some tinted with regret, others unconcerned—followed by the sound of photographs being taken on the third floor. Then, the space is empty again. IAS quickly becomes part of the very past it once longed for.

For about a month during *That (This) Space*, I spent time reflecting on what message the past was signaling to the present. Standing before careful contemplations on the crisis in art, institutions, and systems—and the dilemmas they entail—I considered how IAS's past stories have led us to where we are now. IAS's critical outlook on reality was passed directly down to us. To avoid simply

❼ *Research on the Operation Method of IAS* (lead researcher: Yuli Yoon), published in 2020, notes that the unclear position of IAS within Arts Council Korea and frequent changes of its status increase the ambiguity of its programs, leading to more confusion regarding its identity. Additionally, in a focus group interview, many artists think IAS needs to go beyond being a mere exhibition venue, pointing to the absence of curation and operation at the space.

❽ More information can be found in the symposium *Desires: What Do Art-Spaces Want (to Do)?* (organized by Lee Hanbum), an exhibition-related program for *That (This) Space.*

consuming current issues as if singing in a round, perhaps what we should do can be found in the shadows left behind IAS's departure. Questions such as "What *language* are we speaking to discuss art?"❾ must have been the force guiding critical thinking at IAS. In 2025, we dwell on this question not because it is a legacy of the past, but because we are at a point where the diminishing role of art and art spaces must be reexamined. As the fragmented frictions surrounding art continuously resurface and present new challenges, could the traces of IAS serve as a clue or an exit for measuring that imbalance? I remember the rainbow cast by the light reflected from the mirrors and glass on the third floor of IAS, and the passage from the performance that echoed beneath it. "We open the door and leave home. We grow stronger by consuming each other. We build a new language on top of broken things."❿

번역: 이수진 | Translation: Lee Sujin

❾ Park Sohyun, "BOL 10," *BOL No.10: 8008* (2008):p.2.

❿ From the script of the performance *Departure on the Stairs* by Uhm Jieun and Jeong Kyeongbin, 2025.

인미공과 나-너-우리

임석호
⇒기획자

임석호는 기획자이다. 학교에서
회화와 미술교육을 공부했고, 서울 을지로에서
미술공간 오픈더도어(2015-2018)를 공동 운영했다.
허우중 개인전 《SQUARE》(합정지구, 2024)를
기획했으며, 인사미술공간(2020, 2022-2024),
대전시립미술관과 국립현대미술관 수장고(2021)
그리고 서교예술실험센터(2019) 등에서 일했다.

행정 문서와 나

이 글은 인사미술공간(이하 인미공) 운영 종료 전시 《그런 공간》을 준비하면서 인미공 3층 사무실의 문서 수납장을 살펴보던 중에 만난 하나의 인상적인 문서로부터 시작되었다. 수납장 안에는 추진계획안, 결과보고서, 회의록, 계약서를 비롯한 각종 행정 문서가 종이의 형태로 보관되어 있을 뿐 아니라, 이러한 문서가 생산되는 과정에서 관계자들이 수발신한 수많은 이메일 출력본도 포함되어 있었다. 내가 인상적이라 말한 문서는 2005년 8월 초 어느 날, 인미공의 주요 추진 사업과 현안 사항을 상부에 보고하기에 앞서 인미공 업무 관계자 사이에 주고받은 이메일의 출력본이었다. 이 서신을 보낸 사람도 받은 사람들도 모두 이메일 주소에 'kcaf.or.kr'이라는 동일한 도메인을 사용하고 있었지만,① 조직 안에서의 지위와 역할, 입장, 고용 형태는 서로 달랐다. 그래서였을까, 해당 업무에 관한 주요 절차와 일정을 적은 본문의 말미에 발신자가 남긴 마지막 인사말은 나에게 신선한 충격으로 다가왔다.

"저를 믿으세요^^"

이 짧은 한마디는 나로 하여금 앞에 놓인 행정 문서 더미를 향해 질문을 던지도록 이끌었다. 한국문화예술위원회(이하 예술위)—당시 한국문화예술진흥원(이하 문예진흥원)—라는 기관, 그리고 인미공이라는 기관 산하 공간 사이를 오가는 사업, 계획, 추진, 집행, 운영, 평가, 보고 등 행정의 언어들 속에서 '믿음'이라는 말이 유독 빛나 보인 탓이었다. 그리고 무엇보다 그 말의 발화자는 '믿음'이 초래할 결과를 자신이 책임지길 자처하는 듯했다. "고맙습니다"

① 'kcaf.or.kr'은 과거 문예진흥원이 사용하던 도메인이다. 2005년 8월 26일, 문예진흥원이 예술위로 전환된 이후 도메인은 'arko.or.kr'로 변경되었다.

또는 “감사합니다”가 아닌 이렇게나 인상적인 끝인사가 가능하다니, 불과 20년 전 문화 예술 생태계에는 내가 미처 알지 못한 다른 세계가 펼쳐졌던 것일까? 물론 이 인사말은 단지 인사치레였을 수도 있고, 실제로는 해당 관계자들 사이에서 공감을 얻지 못한 일방적이고 공허한 말이었을 수도 있다. 과거의 어느 이메일에 적힌 마지막 인사말 하나로 진실을 알 수는 없다.

하지만 현재의 위치에서 과거를 향해 질문할 때, 근거가 되는 자료의 공신력이나 정보의 신뢰도만을 그 채택 기준으로 삼아야 한다면, 대부분의 질문은 이미 정돈되어 있는 역사의 언저리를 맴돌다가 그곳에 안착할 뿐이다. 안정적으로 맴도는 경로를 벗어나 질문을 저 멀리 던져볼 필요가 있다. 만약 그 ‘믿음’이 당시 관계자들 사이에서 실제로 공유된 감각이었다면, 그것은 인미공이 추구한 미술과 시각예술 문화를 만들어 나가는 실천을 공동의 책임과 의무로 인식한 데서 비롯되었을 가능성이 있다. ‘어떤 사람이나 대상에 의지하며 그것이 기대를 저버리지 않을 것이라 여기는 마음’이 ‘믿음’의 사전적 정의라면, 이는 어느 한쪽의 일방적인 지지만으로는 확장성을 갖추며 구조화되기 어렵다. 서로가 기꺼이 서로의 지지체가 되고자 노력할 때, ‘믿음’이라는 구조는 비로소 어떤 활동을 매개하는 인터페이스를 조직하는 데 토대가 될 수 있다.② 이는 물론 개인의 선택과 권리라는 전제 조건을 동반해야 할 것이다. 공동의 지향점이 선택과 권리, 책임과 의무를 전제로 만들어졌다면 ‘믿음’이라는 공동의 감각을 갖는 일이 불가능하지만은 않았을 테다. 그렇다면 앞서 언급한 업무 이메일의 주요 골자이자, 당시 인미공—을 안팎에서 지지하거나 각자의 이상을 인미공에 투영한 사람들—이 바라던 미술과 시각예술 문화를 위해 제도와 행정의 언어로 실현하려 했던 그 추진 사업은 과연 무엇이었을까? 또한 행정 언어들 사이에서 도드라진 ‘믿음’과 그 책임의 주체로서 ‘나(저)’의 정체는 무엇이었을까?

이메일에 첨부되었던 파일, 즉 이메일 출력본과 함께 엮여 있던 또 다른 종이 문서 묶음은 인미공의 사업 “추진현황 및 중점 추진과제”와 “현안사항”을 비롯해 2005년 8월 문예진흥원의 시각예술 분야 업무 현황을 담고 있었다. 문서의 내용에 따르면 유망미술작가 지원, 대안공간 네트워크 활성화 지원 등 인미공이 2000년 개관한 이래 지속해 오던 기존의 역할 외에도, 아카이브와 출판, 워크숍, 프로덕션과 같은 새로운 역할이 “인사미술공간 운영 연계 시각예술 프로그램 R&D 기능 및 매개 프로그램 추진 강화”라는 명목으로 시작되고 있었다.③ 이 문서는 인미공이 2006년 3월 원서동 90번지에 네 개 층으로 구성된 단독 건물을 마련하여 이전하기에 앞서 작성되었다. 당시 서울 종로구 관훈동 100–5번지 건물 3, 4층을 임차하여 운영 중이었던 인미공은 3층을 전시장으로, 4층은 사무실 겸 아카이브로 기능하도록 구성했다. 동시에 아카이브는 워크숍과 강연, 토론 프로그램 등을 진행하는 가변적인 공간으로 활용되며, 2005년 한 해 동안 재조정 중이었던 인미공의 역할과 그 지향점이 무엇인지 가늠케 했다. 2006년 원서동 이전과 함께 본격화한 “전시 이전”과 “전시 이후”④의 시공을 연결하는 장소로서 인미공의 정체성은 이때부터 서서히 형성되고 있었다. 인미공은 전시보다 전시의 전후-좌우-상하가 서로 얽혀 순환하고 확장하는 시공을 중요하게 다루고자 했다.

‘믿음’은 이러한 인미공의 시공 혹은 정체성과 어떤 연관성을 지닌 것일까? 혹시 인미공이 만들고자 한 시공을 실체화하는 과정 안팎에서, 미술 언어와 행정 언어가 상호 보완적 관계를 맺으며 ‘믿음’이 공동의 감각으로 자라난 것은 아니었을까? 다시 말해 “전시 이전”과 “전시 이후”라는 미술 언어와 “시각예술 프로그램 R&D 기능”과 “매개 프로그램 추진”이라는 행정 언어는 상호 충돌, 접합, 번역의 운동성 안에서 불가분의 관계를 맺으며 형성된 일종의 이음동의어가 아니었을까? 만약 정말로 미술 언어와 행정 언어, 그리고 각 언어의 사용자들 서로가 서로의 지지체가 되어 주며 미술에 관한 공동의 지향점을 만들어 나갔다면, 수납장 속 행정 문서들은 인미공이라는 인터페이스의 내부 구조와 더불어 ‘믿음’의 정체를 파악하는 데 중요한 단서가 될 것이다.

인미공과 나

그렇지만 문서에 너무 깊이 몰입한 나머지 그곳에 갇혀 빠져나오지 못하는 상황은 상상만으로도 무서운 일이다. 나를 질문의 연속으로 이끈 행정 문서 속 ‘믿음’이라는 정체 모를 말에서 잠시 빠져나와 보자. 이제 저 멀리 던졌던 ‘믿음’에 관한 질문을 회수하여 문서 밖 공간과 내 경험의 시간 속에서 점검해 볼 필요가 있다. 우선 내가 이 문서를 살펴봐야 했던 애초의 이유, 그 시작점을 찾기 위해서는 2020년의 어느 날을 돌이켜 봐야 한다. 그날은 예술위 신진 큐레이터 인턴십을 통해 ‘체험형 인턴’으로 채용되어 인미공에 출근한 지 몇 주쯤 지난 날이었다. 인미공 3층 사무실의 문서 수납장 앞 어느 테이블에 앉아서 손에 쥔 명함을 바라보고 있었다. 새로 발급받은 명함의 이메일 주소가 제대로 인쇄되었는지 확인하던 차였다.

‘********@arko.or.kr’

이제 더 이상 ‘kcaf.or.kr’이라는 도메인은 쓰이지 않고 있었다. ‘arko.or.kr’로 변경된 지 어느덧 15년이 지난 시기였다. 당시의 나는 인미공 20주년 전시⑤를 준비하고 있었지만, 업무에 이제 막 투입되어 일하고 있었기에 문예진흥원과 예술위에 관해 잘 알지 못 했다. 더 정확히 말하면 그전까지는 그것들이 무엇이고 어떤 역사를 가졌는지 알 필요가 없었다. 공교롭게도 나는 예술위 이메일 주소를 처음 부여 받은 이때부터 2025년 6월까지 약 5년의 기간 중 인턴, 파견직(주임), 용역(어시스턴트 큐레이터)과 같이 여러 고용 방식과 직급으로 총 3년 3개월 동안 인미공에서 일했다. 이 시간을 보내며 문예진흥원과 예술위가 무엇이며 어떤 역사를 가졌는지 어느 정도 알게 되었고, 무엇보다 인미공을 알게 되었다. 더 자세히 말하자면, 문예진흥원(1973~2005년)에서 시작되어 예술위(2005년~현재)로 수렴되는 하위자로서 인미공을 알게 되었으며, 미술회관(1974~2002년)이 마로니에미술관(2002~2005년)을 거쳐 아르코미술관(2005년~현재)으로 변천하는 과정의 목격자이자 당사자로서 인미공(2000~2025년)을 알게 되었다. 그리고 여러 장소(관훈동 188번지-관훈동 100–5번지-원서동 90번지)로 이주하면서도 변치 않는 이름을 갖고 마치 개별자처럼 활동한 인미공도 알게 되었다. 마지막으로, 그럼에도 불구하고 결국 제도와 기관에 통합되거나 ‘유산’으로 이식되는 잔여물로서 인미공 또한 알게 되었다.

② 박가희, 백지숙, 「인터페이스를 조직하는 큐레이터」, 『큐레이팅 9X0X』(서울: 아트선재센터, 2021), pp.12–13. 대담에서 박가희(큐레이터)가 백지숙(전 아르코미술관장 및 인미공 프로젝트 디렉터(2005–2008), 인미공 큐레이터 및 마로니에미술관 수석 큐레이터(2000–2004))을 “인터페이스를 조직하는 큐레이터”로 호명한 것을 참고했다.

③ 본 문단 첫 두 문장의 모든 인용구는 이메일에 첨부되었던 파일 ‘업무현황(시각예술).hwp’에서 가져왔다.

④ 한국문화예술위원회, 「시각예술인들을 위한 에너지하우스, 새 인사미술공간을 소개합니다.」, 웹진 『아르코』12호(2006), 인용구는 인터뷰의 백지숙의 말에서 가져왔다.

⑤ 인사미술공간 20주년 아카이브 프로젝트 《인미공 공공이공》(인사미술공간, 2020)

나는 단 한 순간도 정규직인 적이 없었던 비정규직 미술 노동자로 인미공—그리고 아르코미술관과 예술위—에서 일했고, 그 시간들 속에서 인미공을 차츰 알게 되었다. (비)정규직 여부는 미술의 언어를 통해 일하는 데 큰 문제는 아니었으나, 행정의 언어를 통해 일하는 데 종종 불편을 일으켰다. 미술의 언어로 가능한 일이 행정의 언어에 의해 가로막힐 때마다, 또는 반대의 경우가 벌어질 때마다 역설적으로 인미공을 조금씩 더 알게 되었다. 한편에선 미술의 언어와 행정의 언어가 서로 동음이의어로 작동하는 불길한 현상을 목도하며 인미공을 조금 더 알 수 있었다. 다행인지 불행인지 모르겠지만 무엇을 알아가는 일은 그에 따르는 책임과 의무, 선택과 권리가 또 다른 앎의 자리를 추동하며 연쇄적으로 이어지는 순환의 고리 같았다. 나는 인미공과 예술위의 내부자라고 하기에는 여전히 행정의 언어가 불편하고, 외부자라고 하기에는 미술의 언어를 행정의 언어로 번역하는 일이 꽤 익숙한—보통 매개자라고 불리는—미술 노동자가 되었다.

돌이켜 보건대 인미공에 관한 앎이 추동한 미술 노동자로서 책임과 의무, 그리고 선택과 권리가 나를 완전한 내부자도 외부자도 아닌 위치에서 벗어나지 못하도록 만든 듯하다. 가령 '인턴' 시절 인미공의 20년 역사를 살피고 불충분하게나마 정리한 경험이 외부에 있던 나를 파견직 주임으로 다시 인미공에 불러왔다. 또한 '주임'이라는 직급으로 인미공의 미술 언어와 행정 언어를 정신없이 뒤섞어 사용하며 일한 부끄러운 경험이 나를 외부 용역 기획자로 다시 인미공에 불러왔다. 이렇게 인미공 마지막 전시의 '어시스턴트 큐레이터'로 일하게 된 나는 인미공의 3층 사무실 문서 수납장에 잔여물처럼 남아 있는 행정 문서 더미를 다시금 마주하게 되었다. 이 문서들은 완전한 외부자였던 2020년 이전까지만 해도 내가 알 필요 없는 것이었다. 인턴 시절에는 선형적 시간에 따른 인미공의 역사를 미술 언어 중심으로 정리하느라 바빠 미처 알 수 없었다. 인미공의 운영 종료가 결정되기 전, 그러니까 인미공의 향후 운영 방향에 관한 흐릿한 논의를 이어가던 주임 시절의 끝 무렵에는 이 문서 더미를 정리할 시간적 여유를 갖지 못한 채 고용 계약이 종료되었다. 행정 문서들은 앎의 순환 고리가 추동한 일종의 책임과 의무, 그리고 선택과 권리가 되어서 결국 인미공의 마지막에 나에게 다시 돌아왔다. 엄밀하게 말하면 인미공의 행정 문서가 나에게 다시 돌아왔다기보다는, 나와 인미공 사이 내외부의 구분이 불분명한 어느 장소에 남아 있던 잔여물이 나를 그곳으로 불러들였다. 이 잔여물은 과거 인미공이 전개한 미술 실천의 흐름 속에서 행정 언어가 미술 언어와 충돌하고, 접합되며, 서로를 번역하는 과정을 거쳐 문서화되어 남은 것일 터였다.

인미공(의 잔여물로서) 아카이브와 나-너-우리

인미공의 잔여물이 종이 문서의 형태로만 남아 있는 것은 아니었다. 외장형 하드디스크 드라이브에 디지털 파일의 형태로 남아 있는 각종 자료, 그리고 VHS, 6mm 테이프, CD, DVD 등의 저장 매체에 남아 있는 영상도 존재했다. 수많은 자료 중 눈에 띈 것은 XLS 문서 파일 형식으로 남아 있는 인미공 아카이브의 소장 자료 목록들이었다. 크게 도서, 영상, 작가 포트폴리오 목록으로 구분된 이 파일들은, 2009년 인미공 아카이브가 아르코미술관으로 이관되어 미술관 2층에 조성된 아르코 아카이브로 옮겨가기 이전까지 목록화된 것으로 보였다. 도서 목록은 주제, 작가, 국내외 미술 행사(비엔날레, 트리엔날레 등), 국내외 기관, 저널, 대학 졸업전시 도록으로 분류되어 있었다. 영상 목록은 IAS미디어, DVD 및 CD, VHS로 구분되는 일관성 없는 분류 방식을 취하고 있었다. 'IAS미디어'는 한국 싱글 채널 비디오의 유통 및 배급 활성화를 위해 인미공이 구축한 비디오 아카이브가 목록화된 것이었고, 'DVD 및 CD'는—이 분류에 맞지 않게 VHS도 일부 포함되어 있었으며— 비디오아트, 아티스트필름, 실험영화, 시네마, 퍼포먼스, 사운드, 다큐멘터리, 인터뷰 등 미술 관련 영상뿐만 아니라 해외의 다양한 예술 분야 영상이 목록화된 것이었다. 'VHS'에는 국내외 사회 운동과 관련된 다큐멘터리, 캠페인 영상 등 미술 밖 사회의 면면을 보여주는 영상이 목록화되어 있었다. 작가 포트폴리오 목록 파일은 어떤 이유에서인지 일부 연도와 내용이 누락된 상태로 저장되어 있었다.

앞서 그 분류 방식과 내용을 간략히 열거하며 살펴본 인미공의 잔여물, 즉 인미공 아카이브의 메타 데이터는 인미공이라는 인터페이스의 일부이자 물리적 실체로 존재했던 인미공 아카이브를 얼마나 설명해 낼 수 있을까? 그리고 이 잔여물은 지금 아르코아카이브에 어떠한 방식으로, 얼마나 연동되어 있을까? 또한 2009년 당시 아르코아카이브에 인미공 아카이브의 무엇이, 어떻게, 왜 이식되었고, 또 누락되었을까? 잔여물로서 메타 데이터는 나를 또 다른 질문의 연속으로 이끌었다. 애초에 "과거를 구축하는 아카이브가 아니라 미래적인 아카이브"⑥로 구상되었던 인미공 아카이브는 "기록물과 실물 자료를 엄격하게 위계적으로 관리, 보존, 유지하는 전통적인 의미의 저장고-아카이브를 겨냥하지 않았"⑦고, "아카이브 자체를 작가가 참여하고 기여하는 전시이자 주요한 큐레토리얼 실천"⑧으로 제시했다. 그렇기 때문에 인미공 아카이브가 다른 성격의 아카이브로 "통합"⑨된 사건은 결코 매끄럽게 이루어질 수 없는 일이었으며, 곳곳에 유무형의 이격을 필연적으로 발생시키는 일이었을 것이다. 이격으로 벌어진 수많은 틈이 분명 그곳 어딘가에 있을 것이다. 그러나 지금 아르코 아카이브는 틈의 흔적을 찾기 어려운 최종본의 모음으로 이루어진 아카이브처럼 보인다. 그곳에는 미술관의 전시 자료와 작가 포트폴리오 등⑩이 '수정 따위를 하여 고친 가장 마지막의 책이나 문서'로 말끔하게 존재한다. 이는 미술의 언어로만 구성된 아카이브임에도 불구하고, 오히려 미술에 관한 기억을 상실하게 만들며 공동의 지향점으로써 미술을 상상하기 어렵게 만든다. 최종본들로 이루어진 아카이브는 잔여물을 남기거나 끌어안지 않는다. 그래서 새로운 틈이 발생하지 않고, 기존에 있던 틈은 그 주변부에 새로 구축되는 최종본들에 의해 가려진다. 매끄럽지 못한 통합의 과정이 남긴 잔여물은 진작에 보이지 않는 틈 사이로 흘러나가 다시금 인미공 안팎에 남아 있다.

인미공에 남아 있는 수납장 속 행정 문서와 외장 하드의 파일이 나를 질문의 연속으로 이끈 것처럼, 잔여물은 질문을 촉발한다. 최종본만으로 이루어진 말끔한 아카이브에는 잔여물이 소거되어 있기에 어떠한 질문도 발생하지 않을 것이다. "다양한 예술 주체 간의 지식과 자원의 공유 및 소통"⑪을 실현하려면 질문이 발생하는 아카이브를 만들어야 하고, 그러기 위해서는 잔여물을 끌어안을 수 있어야 한다. 이때 "다양한 예술 주체"는 '나'이기도 하고 '너'이기도 하며

⑥ 박가희, 백지숙, 「인터페이스를 조직하는 큐레이터」, 『큐레이팅 9X0X』(서울: 아트선재센터, 2021), p.19.

⑦ 백지숙, 「미술관은 무엇을 (연구)하지 않는가—〈한 개 열린 구멍〉을 통해 보기」, 『본 것을 걸어가듯이: 어느 큐레이터의 글쓰기』(서울: 미디어버스, 2018), p.464.

⑧ 같은 책, p.465.

⑨ 아르코미술관 홈페이지는 아르코 아카이브를 다음과 같이 소개한다. "아르코아카이브는 2009년 인미공 아카이브와 아르코 미술관의 전시·연구 자료가 통합되면서 오늘에 이르렀고, 미술관의 주요 활동과 긴밀하게 연결되어 '아카이빙', '연구', '창조적 활용'이라는 세 가지 기능을 수행하고 있습니다.", https://www.arko.or.kr/artcenter/content/508 (2025년 6월 8일 접속)

⑩ 같은 웹 페이지. "아르코아카이브는 아르코미술관의 전시 자료를 포함한 각종 프로그램의 출판물, 기록물과 작가 포트폴리오를 중심으로 수집 및 연구를 진행하며, 인미공 관련 자료를 이관하여 향후 관련 연구가 지속적으로 이루어질 수 있도록 지원합니다." (2025년 6월 8일 접속)

⑪ 아르코미술관 홈페이지는 이를 미술관의 4대 운영 전략 중 하나로 소개한다. https://www.arko.or.kr/artcenter/content/515 (2025년 6월 8일 접속)

동시에 ‘우리’이기도 하다. 나, 너, 우리가 계속해서 미술의 안팎 어딘가에 머무는 한, 그 내부와 외부 사이에서 ‘나-너-우리’의 위치는 끊임없이 뒤바뀔 것이기 때문이다. 가령 과거에 내부자였던 나는 현재의 외부자인 너이고, 미래에는 내외부가 불분명한 관계에 놓인 우리일 것이다. 시간이 흐르며 얽힌 위치와 관계 속에서 나-너-우리는 잔여물의 공동 책임자이자 권리자일 수 있다. 내부자이자 외부자로서 함께 인미공의 잔여물을 끌어안고 질문을 던져볼 필요와 이유가 여기에 있다.

과거 인미공과 인미공 아카이브는 접근점⑫이 부족했던 당시 한국 미술의 지금 여기를 돌파하기 위해 미술 안과 밖, 전시 이전과 이후를 연결하는 시공으로 작동했다. 이제 운영 종료되는 잔여물로서 인미공과, 인미공이 남긴 잔여물은 그 자체로 또 다른 의미의 ‘인미공 아카이브’가 될 수 있다. 이 아카이브는 당연하게도 과거의 잔여물이겠지만, 현재적 문제와 미래적 질문을 품은 아카이브일 것이다. 인미공의 행정 문서를 비롯한 수많은 자료들은 제도 안팎에서 미술 언어와 행정 언어가 서로 어떻게 충돌하고, 접합되고, 번역하면서 미술에 관한 공동의 지향점을 만들었는지—혹은 끝내 완성하지 못하고 실패했는지— 자세히 엿볼 수 있는 가치 있는 동시대 미술 사료다.⑬ 이 사료는 잔여물처럼 남아 있지만 인미공이라는 미술 실천의 인터페이스 내부 구조와 더불어 그 과정에서 관계 구성원 사이에 자라 났을 ‘믿음’의 정체를 파악하는 단서가 될 수 있다. 이를 통해 과거에 인미공, 아르코미술관, 예술위 그리고 그 사이사이 안팎에서 미술을 생산하고 매개하며 활동한 다양한 사람들이, 서로 어떻게 책임과 의무, 선택과 권리를 나누었는지 상상할 수 있을 것이다. 더 나아가서 현재의 나-너-우리가 미술의 언저리에서 어떠한 공동의 실천을 모색할 때, 인미공(의 잔여물로서) 아카이브는 나-너-우리가 스스로 설정한 책임과 의무, 선택과 권리에 따라 미술에 관한 앎을 추동할 수 있도록 도와줄 것이다.

⑫ 박가희, 백지숙, 「인터페이스를 조직하는 큐레이터」, 『큐레이팅 9X0X』(서울: 아트선재센터, 2021), pp.12–13. 백지숙은 길예경(편집자, 번역가, 전 저널 『볼』 편집위원)의 표현을 빌려 아카이브 용어인 ‘접근점(access points)’으로 인미공의 활동을 설명하며, “인터페이스에 접근하는 하나의 방식으로서 이런 접근점을 무수히 뿌려 놓는 작업이었다”라고 말했다.

⑬ 한국문화예술위원회, 『인미공 공공이공』(서울: 한국문화예술위원회, 2020), p.333. 행정의 기획과 학예의 실천이 연동되어야 함을 언급한 백지숙의 언급을 참고했다.

IAS and Me-You-Us

Lim Seokho
⇒Curator

Curator Lim Seokho studied painting and art education. From 2015 to 2018, he co-directed OPEN THE DOOR, an art space in Euljiro, Seoul. He organized Hoh Woo Jung’s solo exhibition *SQUARE* (Hapjeongjigu, 2024) and has worked with Insa Art Space (2020, 2022–2024), Daejeon Museum of Art (2021), the National Museum of Modern and Contemporary Art Gwacheon (2021), and Seoul Art Space Seogyo (2019).

Administrative Documents and Me

This text originates from a document that left a strong impression on me, which I discovered while going through the file cabinets on the third floor of Insa Art Space (IAS). At the time, I was preparing for IAS’s final exhibition, *That (This) Space*. The filing units contained a variety of administrative paper documents—including implementation plans, final reports, meeting minutes, and contracts—as well as byproducts of these documents: numerous printed copies of email correspondence between those involved. The document that caught my attention was a printout of an email from one staff member to others, dated early August 2005, written before they reported to upper management about IAS’s core initiatives and key issues. Both the sender’s and the recipients’ email addresses ended with “kcaf.or.kr”①; however, their statuses, roles, positions, and types of employment were all different. As a result, I was pleasantly surprised by the remark that concluded the email, which outlined the procedures and schedule for the project.

“Please trust me. :-)”

This short phrase prompted even more questions as I looked at the piles of administrative documents before me. Many administration-related terms in the

① “kcaf.or.kr” was the domain name of the Korean Culture and Art Foundation. It was changed to “arko.or.kr” when the Foundation became Arts Council Korea on August 26, 2005.

email—such as project, plan, implementation, execution, operation, assessment, and report—were exchanged between Arts Council Korea (ARKO) (then the Korean Culture and Art Foundation (KCAF)) and its subsidiary institution, IAS. Among them, the word "trust" stood out the most. Additionally, the sender of the email seemed willing to take responsibility for whatever consequences that trust might entail. Was a closing other than "Thank you" or "I appreciate your help" ever possible—and could it be this compelling? What kind of unknown world was unfolding in the art and culture ecosystem just twenty years ago? Of course, the wording may have been a mere formality or an empty gesture, possibly not fully accepted by the parties involved. The ending of an email from the past cannot tell us what actually happened back then.

(This)

When we ask questions about the past from the vantage point of the present, considering only information with authority or credibility as valid leaves us circling and eventually settling around the peripheries of an already organized history. Then, we need to break out of orbit and push our questions further. Suppose *trust* was a sensibility genuinely shared among those involved. In that case, it may have stemmed from the recognition that cultivating an art and visual culture is a shared responsibility and duty—a pursuit of IAS. The dictionary defines "trust" as "a belief in someone or something, expecting them to be dependable and trustworthy." Yet, trust cannot become extensive or structured through one-sided support. Only when two or more parties willingly support one another can the structure called "trust" serve as a foundation for mediating interfaces.② Undoubtedly, individual choices and rights must be the premise for this. If the collective goal was grounded in choice and right, as well as responsibility and duty, then reciprocal trust could have been possible. I wonder what the project was—which was the core of the email, also promoted by IAS (those who supported IAS within and beyond, projecting their ideal prospects onto the institution)—and what it aimed to achieve through the language of systems and administration, ultimately for art and visual culture. Furthermore, what lay behind the *trust* that caught my attention, and who was the person referred to as "me"—the one who held themselves accountable?

That

The attachment to the email—the accompanying documents included with the printout—mentioned the progress of KCAF's visual art sector initiatives as of August 2005, addressing "project status and primary tasks to implement" as well as "pending issues." The paperwork indicated that, since its inception in 2000, IAS had been assigned additional roles in addition to its existing duties of supporting emerging artists and the alternative space network. New tasks such as archiving, publishing, organizing workshops, and production works were delegated under the initiative titled "Enhancing the R&D Functions of Visual Arts Programs Connected to Insa Art Space Operations and the Implementation of Mediation Programs."③

Space

This document predates IAS's move to its own four-story building at 90 Wonseo-dong in March 2006. At that time, IAS was renting two floors in a building at 100-5 Gwanghun-dong—the third floor served as the exhibition space, while the fourth was used for offices and archiving. The archive space was flexibly utilized for workshops, lectures, and discussion programs. From this, we can infer the roles and directions that IAS was redefining during its period of readjustment in 2005. The institution's ethos—connecting the times and spaces "before the exhibition" and "after the exhibition"④—which would be more actively pursued after its relocation to Wonseo-dong in 2006, was gradually taking shape at the time. Rather than focusing solely on exhibitions, IAS explored how the various dimensions—before and after, left and right, top and bottom—of exhibitions are interconnected, circulate, and expand.

How is *trust* connected to the times and spaces that IAS has inhabited or to its identities? I wonder whether trust emerged as a collective sensibility when the language of art and the language of administration complemented each other during the formation of the time and space to which IAS aspired. In other words, might art-related terms, such as "before and after the exhibition," and the administrative terms like "Visual Art Program R&D Functions" and "Implementation of Mediation Programs" be heteronyms, forming an inseparable relationship within the interplay of shared conflict, engagement, and translation? If the users of both languages—art and administration—as well as others, supported one another while pursuing a common goal in art, then the administrative documents archived in storage would serve as a critical indicator for understanding both the internal and external systems of IAS. These documents would function as an interface, and for identifying the true nature of the *trust* that existed within the institution.

IAS and Me

Nevertheless, the thought of becoming overly absorbed in these documents and trapped inside them is utterly unsettling. I will step back and distance myself from this enigmatic term "trust" in office records, the word that keeps leading to new questions. Now, I should revisit the questions about the word that I once set aside and meditate on them in relation to my own experiences and time, as well as the space that exists around the paperwork. To understand why I needed to go through

② Park Gahee, Beck Jee-sook, "The Curator Who Organizes the Interface," in *Curating 9X0X* (Seoul: Art Sonje Center, 2021), pp.12-13. In the discussion, Park referred to Beck (former director of ARKO Art Center and IAS Project [2005–2008], curator at IAS and Chief Curator at the Marronnier Art Center [2000–2004]) as "the curator who organizes the interface."

③ All quotations in the first two sentences of this paragraph are taken from the file "Project Status (Visual Arts).hwp" attached to the email.

④ Arts Council Korea, "Introducing an Energy House for Visual Artists: The New Insa Art Space," ARKO Webzine, no. 12 (2006). The quoted passages are from an interview with Beck Jee-sook.

the document in the first place, I must reflect on a particular day in 2020. Several weeks had passed since I began working at IAS through ARKO's Emerging Curatorial Internship. I remember sitting at a table on the third floor of IAS, business card in hand, facing the storage cabinets, carefully checking that my email address was spelled correctly:

********@arko.or.kr

The former domain, "kcaf.or.kr," had been retired for a long time. Over fifteen years had passed since the switch to "arko.or.kr." Although I was preparing for IAS's 20th anniversary exhibition⑤ at the time, my understanding of KCAF and ARKO was limited; I had just started in my new role. More precisely, there had been no pressing need for me to know their histories or organizational structures. From the moment I received my ARKO email address until June 2025—a span of five years—I was connected to the institution. Of those, three years and three months were spent at IAS, where I held various positions: intern, temporary worker (assistant manager), and contract worker (assistant curator). During this time, I gradually came to understand both KCAF and ARKO, as well as IAS itself. More specifically, I came to realize that IAS is an institution affiliated with KCAF (1973–2005) and later with ARKO (2005–present). IAS (2000–2025) bore witness to—and the subject of—the institution's transition: from Misulhoegwan (1974–2002) to the Marronnier Art Center (2002–2005), and finally to ARKO Art Center (2005–present). Despite several relocations (from 188 Gwanhun-dong to 100-5 Gwanhun-dong, then 90 Wonseo-dong), IAS retained its name as though it were an individual institution. Ultimately, it was integrated into other systems and institutions, or regarded as a "legacy"—a remainder.

While working at IAS, as well as ARKO Art Center and ARKO, in non-permanent positions, I gradually came to understand IAS. Whether my role was tenured or not mattered little while speaking the language of art, though it sometimes brought inconvenience within the language of administration. Oddly enough, I found that when a project in the language of art was obstructed by the language of administration, or vice versa, my understanding of IAS deepened. At times, these two distinct languages operated like homonyms—dreaded moments that nonetheless revealed new sides of IAS to me. For better or worse, getting to know IAS felt like entering a cycle of responsibilities and duties, choices and rights,

(This) That Space

each step leading to a deeper understanding. Although I remained uneasy with the language of bureaucracy and never truly considered myself an insider of IAS or ARKO, I became an art worker adept at translating between art and administration languages—often described as a mediator.

In retrospect, the responsibilities and duties, rights and choices I held as an art worker—shaped by my evolving knowledge of IAS—may have kept me from being fully an insider or an outsider. My initial *internship* experience of organizing the twenty years of IAS, however incomplete, led me back as an *assistant manager*, a temporary position. That experience, awkwardly blending art and administrative languages, in turn brought me back as a contract curator. As an assistant curator for IAS's final exhibition, I once again confronted the stacks of administrative documents in the third-floor cabinets—papers I had never had to pay attention to before 2020 as a complete outsider. When I was an intern, I was too focused on organizing IAS's history chronologically in an art-centric language. Before IAS's closure was decided—during my final days as an assistant manager—my contract expired before I could spend enough time on them. These papers ultimately returned to me as both a responsibility and a duty, as well as a choice and a right, during the final days of IAS. Rather than saying that the documents came back to me, I should say that the residue between me and IAS—located neither inside nor outside—called me back. This residue was the result of administrative language and art language colliding, merging, and translating each other throughout IAS's artistic practice, ultimately leaving their traces on paper.

(As Remnants of the) IAS Archive and Me-You-Us

Not every remnant of IAS existed on paper. Numerous digital files were stored on external hard drives, as well as video materials on VHS tapes, 6mm tapes, CDs, and DVDs. Among these, I found the Excel files cataloging the IAS Archive especially intriguing. These files categorized the materials into Publications, Videos, and Artist Portfolios, and were maintained until the archive's relocation to the ARKO Archive at ARKO Art Center. Publications were classified by subject, artist, national and international art events (such as biennials and triennials), art institutions (both domestic and abroad), journals, and college graduation exhibition catalogs. In contrast, the classification of videos was inconsistent, divided into IASmedia, DVD & CD, and VHS. The IASmedia section archived video works that IAS had collected for the distribution and supply of single-channel Korean art videos. The DVD & CD section—which, unexpectedly, also included VHS tapes—contained a wide range of works, including video art, artist films, experimental films, motion pictures, performance documentation, sound recordings, documentaries, interviews,

⑤ Insa Art Space 20th Anniversary Archive Project, *IAS 2000-2020*, Insa Art Space, 2020

and various international art-related videos. The VHS section listed videos that document events beyond the art world, such as documentaries on social activism and campaign videos. For reasons unclear, the Artist Portfolio records were incomplete, with missing dates and information.

How well can these remnants of IAS—the archive's metadata—explain the IAS Archive, which once existed as a physical entity and formed part of the interface known as IAS? In what ways do they persist, and how much of them is now housed within the current ARKO Archive? I also wonder which aspects of the IAS Archive were incorporated into, or omitted from, the ARKO Archive. As remains, the metadata prompts yet another series of questions. The IAS Archive was initially conceived as "an archive that is not an accumulation of the past but one that looks into the future,"⑥ rather than a traditional storage facility that maintains documents and physical materials in a highly regulated and hierarchical manner.⑦ It was proposed instead as "an exhibition in which artists participate and contribute, and a critical curatorial practice."⑧ *Integrating* the IAS Archive into another archive⑨ with fundamentally different characteristics could not have been straightforward, inevitably creating both tangible and intangible separations throughout the process. Those disconnections would have left gaps. Yet the current ARKO Archive appears complete, with any fractures rendered invisible. Within this archive, museum exhibition materials and artist portfolios⑩ exist as finalized forms of books or documents, having undergone edits and revisions. This kind of existence—even though the archive is articulated in the language of art—can make us forget about art itself and render the idea of art as a communal aspiration unimaginable. The clean, orderly archive contains no remnants and does not accommodate them. No new fractures emerge, and any existing ones are concealed beneath newly completed materials. The remnants of the uneven integration process have seeped out through invisible gaps that linger around IAS.

Much like the administrative documents in storage and the files on external hard drives at IAS, which prompted a set of questions, these remnants also provoke inquiry. In archives that contain only outcomes—with all traces of process erased—there is no room for questions. To "Share and communicate knowledge and resources by bridging diverse players of the art world,"⑪ an archive must be capable of raising questions; for this, it must embrace residues. The "diverse players of the art world" means "me," "you," and "us" simultaneously. As long as you, we, and I remain engaged with art, the positions of "me," "you," and "us" will constantly shift between inside and outside. For instance, "I," who was once an insider, may become "you," an outsider, and eventually "us," who exist somewhere in between. As time passes and relationships and positions intertwine, "me-you-us" can share the roles of managers and rights holders of the leftovers. This is why we, as a group—both insiders and outsiders—should accept the remnants of IAS and examine them.

In the past, IAS and its Archive were established to connect the inside and outside of art, as well as the before and after of exhibitions, providing access points to art⑫ that were probably lacking in the Korean art world at that time. As IAS and its remnants near their end, they can become another form of the *IAS Archive*. This archive will inevitably hold the remains of the past, but it will also encapsulate the challenges of the present and the questions of the future. The extensive materials, including administrative documents at IAS, are invaluable historical records of contemporary art.⑬ They reveal the specifics of how the languages of art and administration collided, joined, and translated each other, ultimately creating a communal goal, and at other times falling short. These records enable us to understand IAS's internal structure as an interface for artistic practice, as well as the trust that may have developed among those involved. With this knowledge, we can envision how the diverse individuals who produced and mediated art across IAS, ARKO Art Center, and ARKO shared responsibilities, duties, choices, and rights. Moreover, when the "me-you-us" pursue a collective practice at the periphery of art, the IAS Archive (as the remains of IAS) will help drive "me-you-us" toward knowledge of art, shaped by the responsibilities, duties, choices, and rights they define for themselves.

번역: 이수진 | Translation: Lee Sujin

(This) That Space

⑥ Park Gahee, Beck Jee-sook, "The Curator Who Organizes the Interface", p.19.

⑦ Beck Jee-sook , "What Does the Museum (Not) Research?—Looking Through 'An Open Hole,'" in *As If Walking What You Have Seen: A Curator's Writing* (Seoul: Mediabus, 2018), p.464.

⑧ Ibid., p.464.

⑨ The ARKO Art Center website introduces the ARKO Archive as follows: "ARKO Archive was established in 2009 through the integration of the archives of the Insa Art Space with the exhibition and research materials of the ARKO Art Center. Today, it is closely connected to the main activities of the museum and performs three functions: archiving, research, and creative utilization." https://www.arko.or.kr/artcenter/content/508 (accessed June 8, 2025).

⑩ Ibid. "ARKO Archive collects and researches exhibition materials and program publications from the ARKO Art Center, as well as artist portfolios. We will soon acquire the Insa Art Space exhibition and program archives and ensure the continuation of related research." (accessed June 8, 2025).

⑪ The ARKO Art Center website introduces this as one of the museum's four main operational strategies. https://www.arko.or.kr/artcenter/content/515 (accessed June 8, 2025).

⑫ Park Gahee, Beck Jee-sook, "The Curator Who Organizes the Interface", pp.12-13. Beck, borrowing the term "access points" from Kil Yekyung (editor, translator, and former editorial board member of the journal *BOL*), describes the activities of IAS using this archival term, stating, "It was a process of disseminating countless access points as a way of approaching the interface."

⑬ Arts Council Korea, *IAS 2000-2020* (Seoul: Arts Council Korea, 2020), p.333. Reference is made to Beck's remark on the need to integrate administrative planning and curatorial practice.


2001
2002
2003
2004
2005
2006
2007
2008
2009
2010
2011
2012
2013
2014
2015
2016
2024
2023
인사
미술
미디어, 영상
아카이브
출판, 불
공간

공 간



공 간

그 런





공 간



공 간

공 간

아트–토커(김맑음, 김명진, 류희연, 문진주, 이선주, 이소라, 지하운, 하수경, 황지원)

타임 패치워크, 2025

아트–토커는 2021~2022년 인미공에서 진행된 〈아트토크–큐레이터 과정〉에 참여했던 큐레이터 9명의 팀명이다. 〈아트토크〉는 과거 인미공에서 진행되었던 작가 성장 워크숍, 그리고 AYAF와 아르코미술관의 작가·큐레이터 워크숍과 연장선에 있었다. 이후 아르코미술관에서 진행되다 인미공으로 장소를 옮겨 2021~2023년까지 진행된 이 프로그램은 작가, 에듀케이터, 큐레이터 세 과정으로 나뉘어 운영되었다. 그중 기획 경험이 거의 없는 신진 기획자들을 대상으로 한 〈큐레이터 과정〉은 2021~2022년까지 진행되었다. 참여자들은 작가, 기획자, 비평가, 디자이너와 만나 의견을 교환하고, 각자의 관심사와 고민을 공유했다. 신진 기획자를 지원하는 프로그램이 부족한 상황에서 참여자들의 경험과 관점을 확장하는 것이 이 프로그램의 주요 목표였다.

〈타임 패치워크〉는 이렇게 인미공을 직간접적으로 경험한 9명의 큐레이터들이 제작한 인미공의 타임라인이다. 이들은 인미공을 인사/미술/공간 세 파트로 분석하여 각자가 견지한 인미공의 지난 부분들을 드러내고, 인미공이 제도 및 사회와 어떤 방식으로 엮여 있는지를 파악해 본다. 〈타임 패치워크〉는 과거를 기리기 위해 작성된 연표가 아닌, 인미공의 파편을 작금의 미술계에 연결할 때 발생하는 동시대 기획자들의 질문이자 의문이다. 〈타임 패치워크〉는 전시가 끝날 때까지 수정되거나 덧붙여지는 끝없는 기록으로 작동한다.

그 런

(This)

That

Space

공 간

Art–Talker (Kim Malgeum, Kim Myungjin, Ryu Heeyeon, Mun Jinju, Lee Sunju, Lee Sora, Ji Ha-un, Ha Sukyung, and Hwang Jiwon)

Time Patchwork, 2025

Art-Talker is the name of a group of nine curators who participated in the Art Talk-Curator Program at IAS from 2021 to 2022. Art Talk was an extension of past IAS programs, such as the Artist Development Workshop held at IAS and the Artist-Curator Workshop organized by AYAF and ARKO Art Center. After the program moved from ARKO Art Center to IAS, it was structured into three sections: Artists, Educators, and Curators. The Curators section, designed for emerging curators with minimal experience, ran from 2021 to 2022. Participants had the opportunity to engage with artists, curators, critics, and designers, sharing their interests and concerns. The program's primary goal was to broaden participants' experience and perspective at a time when opportunities for emerging curators were limited.

Time Patchwork is a timeline of IAS created by the nine curators, each with direct or indirect experience with IAS. The timeline examines IAS in three parts—Insa(dong), Art, and Space—revealing each curator's insights into the venue's history and exploring the interrelations between IAS, the system, and society. *Time Patchwork* is not a chronological record commemorating the past but rather a set of questions and critical examinations posed by contemporary curators as they intersect fragments of IAS's history with the current art world. The piece will continue to evolve, with new information added throughout the exhibition, serving as ongoing documentation.

아트–토커(김맑음, 김명진, 류희연, 문진주, 이선주, 이소라, 지하운, 하수경, 황지원)

타임 패치워크, 2025

혼합매체, 가변크기(디자인: 슈퍼샐러드스터프(정해리))

Art–Talker (Kim Malgeum, Kim Myungjin, Ryu Heeyeon, Mun Jinju, Lee Sunju, Lee Sora, Ji Ha-un, Ha Sukyung, and Hwang Jiwon)

Time Patchwork, 2025

Mixed media, dimensions variable (Design: SUPERSALADSTUFF (Chung Haeri))



2001

2002

2003

2004

2005

2006

2007

2008

2009

2010



황지원 ⇒독립기획자

황지원은 전시 기획과 글쓰기를 기반으로 활동하며, 2022년 아르코미술관과 인미공이 운영하는 〈아트토크 큐레이터〉 전문인 교육에 참여했다.

Overlay

마지막 순간인 걸 알면서도 마땅히 떨어지지 않는 입.
아무런 행동을 하지 않고 그저 지나가는 현재 속에서 우리는 과거를 탓한다.
나는 분명 그것을 무력하게 경험했다.
현재에서 나는 어떤 절규를 얼마나 질러야 할까? 얼마나 처절해야 했었을까?
바짓가랑이를 붙잡고 얼마나 끈질기게 질척거려야 했었을까?

우리는 봤던 것을 본다. 이 위기는 이미 반복된 것이다. 무한히 반복되는 대체,
나는 너의 대체다. 그리고 너는 내 미래를 미리 살아본 사람.
어딜 가나 내 주위에 맴돌고 있지. 그러나 잘 보이지 않아.
왜 당신의 기억을 이어서 살아가는 건 이토록 어려운 일일까?
왜 한 사람이 두 사람의 인생을 연결해서 살 수 없을까.
당신의 눈알과 뇌를, 그것을 장착하면 문제를 해결할 수 있었을 텐데.

당신은 나보다 7살이 많기도, 11살이 많기도, 7살이 적기도 하다.
매번 내가 이해할 수 없는 말들을 나열하곤 해.
나는 당신의 단어를 전부 이해할 수 없는데, 어떻게 나는 알고 있을까.
모르지만 안다는 사실을. 종이에 적힌 모든 글씨를 해석하면 드디어 실재와 가까워질까?

매끄러움을 향한 충동, 날 것이라는 환상 속에서.
"이미 있는 것에 관해 왜 길게 떠들어야 하지? 왜 굳이 다른 말로 설명해야 하지?"◆
그러나 나는 자료 더미 앞에서 쓰고 있다. 쓰고 있다. 쓰는 중에 머문다.
쓰지 않으면 이 사건을 완벽하게 전달할 수 없어.
나는 사건을 경험하지 못하고 오로지 쓰기만 해야 하는 운명에 처했다.
사건 발견, 불완전함, 사라짐, 생략, 수집, 해독, 오독, 가설, 상상, 선택, 꿰기, 과잉 해석,
다시 기억상실.

너는 다시 묻는다. 왜 사라진 거예요?

◆ 아를레트 파르주, 『아카이브 취향』, 김정아 옮김(문학과지성사, 2020). p.20.

그 런

(This)
That

Space

공 간

Hwang Jiwon ⇒Independent Curator

Hwang Jiwon works primarly through curatorial practice and writing. In 2022, she participated in the Art Talk–Curator program organized by ARKO Art Center and Insa Art Space.

Overlay

Even while knowing it's the final moment, the lips can't quite part as they should.
In the present that simply passes by without doing anything about it, we blame the past.
I surely have one such helpless experience. How many screams must I let out for now?
How desperate should I have been?
How relentlessly and persistently should I have clung to their coattails?

We see what we have seen. This crisis is a familiar one. An endlessly recurring
substitution—I am your substitute. And you are the one who has already lived
through my future. You linger around me wherever I go. Yet I can't see you clearly.
Why is it so difficult to continue living through your memories? Why can't a person live the
connected lives of two? If only I could equip your eyeballs and brain,
then I might have been able to solve the problem.

You are at once seven years older, eleven years older, and seven years younger than I am.
You always line up words that I cannot understand. I cannot fully grasp your words,
and yet, how is it that I know—that I don't know, yet I know. If I were to decipher
every letter written on the paper, would I finally come closer to the Real?

The impulse toward evenness, within the illusion of the raw. "... why come up with
new words to explain what is already there on these sheets of paper (or between them)?"◆
And yet, I sit in front of a pile of documents, writing. Writing. I remain in the act of writing.
If I don't write, I cannot fully deliver this event. I am destined not to experience the event,
but only to write about it. Discovery of the event, incompleteness, disappearance,
omission, collection, decoding, misreading, hypothesis, imagination, selection, stitching,
overinterpretation, and again, amnesia.

You ask again: Why did it disappear?

번역: 인가희 | Translation: In Gahee

◆ Arlette Farge, *The Allure of the Archives* (*Le goût de l'archive*), trans. Kim Jung-a (Seoul: Moonji Publishing, 2020), p. 20.


Dongdu
Reme
Envisi
선택의 조건 Frame Builders
2006. 05. 24 - 07. 02
The Battle of Visions




WONDERFUL BEIRUT
WONDERFUL BEIRUT


COSMOSPARTY CALENDAR
2017

공 간

이소라 ⇒큐레이터, (주)파브 아트웍스

이소라는 시각예술과 언어의 관계, 제도와 실천 사이의 긴장에 주목하며 동시대 예술을 바라본다. 말로 설명되지 않는 이미지, 기록되지 않는 감각에 관심을 두고, 전시와 글쓰기를 통해 예술이 형성되는 환경과 그것을 둘러싼 조건들을 살핀다. 사회적 맥락 속에서 예술의 역할에 지속적인 관심을 갖고 활동해오고 있다. 2015년부터 2016년까지 문화역서울284에 재직했으며, 2016년에는 임영주와 장은의 2인전 《공교롭게도 회화》(갤러리 플래닛, 서울)를 기획했다. 2019년에는 구글 아트프로젝트와 국립아시아문화전당의 협업 사업에 참여하여 원고 에디팅을 맡았다. 2020년에는 시각예술 연구그룹 '파브아트웍스'를 설립하고, 《연결고리 (대외협력전)》(서울로미디어캔버스, 서울), '제1회 AI X ART 글로벌 공모', 《AI X ART 우수작 전시》(AI ART Gallery AIA, 온라인) 등 기술 기반 전시에 참여했다. 2021년에는 서울시립미술관 신진미술인 전시지원 프로그램 기획자로 선정되어, 미디어와 자연의 관계를 주제로 한 《Ground X》(SeMA창고, 서울)를 기획했다. 2022년에는 《Turn. Switch. Jump!》(갤러리 조선, 서울) 이은 개인전과 《속으로 흐르는 하얀 포말들》(얼터사이드, 서울) 이주영 개인전에 글로 참여했다. 2023년에는 아마도예술공간 제10회 전시기획상 연계 전시 《윈도우 리컨스트럭션》에 글을 발표했고, 같은 해 《제10회 아마도애뉴얼날레》 전시 공모에 선정되어 전시를 기획했다. 2024년에는 시와 시각예술 사이의 리듬과 이미지의 흐름을 주제로 한 기획전 《개와 늑대와 도플갱어 숲》(스페이스 미라주, 서울)을 선보였다.

그 (This)
런 That
공 Space
간

예술이 머무른 자리: 인미공의 기록

"당신에게는 그런 공간이 있습니까?" 이 물음은 단순한 감상의 질문이 아니다. 그 공간이 존재했는가, 그리고 그곳이 당신에게 어떤 의미였는지를 되묻는, 조금은 사적인 질문이다. 인사미술공간, 줄여서 '인미공'. 그 이름을 떠올리면 가장 먼저 떠오르는 이미지는 '언제든 방문해도 꽤 괜찮은 전시가 열리는 곳'이다. 그곳에는 새로움과 실험이 공존했고, 시각예술에 관심을 가진 이들이 마치 정해진 약속이라도 있는 듯 모여들었다. 전시를 둘러본 후에도 사람들은 쉽게 발걸음을 떼지 못했고, 출입문 앞에서 이어지는 대화는 전시의 연장이자 또 하나의 장면이었다.

그런 공간이 2025년 6월, 운영 종료를 맞는다. 인미공의 종료는 단순히 하나의 전시장이 사라지는 것을 넘어, 한국 현대미술 생태계의 한 흐름이 끝나는 사건으로 받아들여져야 한다. 25년간 쌓인 기록과 기억을 되짚는 전시 《그런 공간》은 이곳이 단순한 전시 공간이 아니라 실험과 협업, 창작과 비평이 유기적으로 얽힌 복합적인 장이었다는 사실을 되새긴다.

인미공은 2000년, 국가 주도로 설립된 대안공간이라는 이중적 정체성을 갖고 출발했다. '대안'이라는 말이 본래 제도 바깥에서 작동하는 말이라면, 인미공은 제도 안에서 그 대안을 실험하고자 했다는 점에서 다른 공간이었다. 이중적인 태도로 시작한 공간이지만, 그 안에서 만들어 낸 전시, 작가 지원, IAS 미디어 사업, 아카이브, 연구 및 출판, 대안공간 네트워크, 국제 교류 워크숍 등의 활동은 당시 한국 현대미술의 여러 기반을 형성하는 데 중요한 역할을 했다. 특히 2000년대 초중반, 국내외 교류가 활발해지고 신진 작가를 발굴하려는 움직임이 커지면서 인미공은 그 흐름 한가운데서 주요한 역할을 해왔다. 인미공은 작가와 연구자를 연결하고, 전시와 비평, 실험과 아카이브를 유기적으로 이어가는 새로운 형식을 시도했고, 그 균형을 유지하며 또 다른 미술계 지형을 마련하였다.

2005년에는 시각예술 연구 저널 『볼』(BOL)이 창간되면서, 인미공의 고유한 지점이 더욱 분명하게 드러났다. 전시와 연구, 프로젝트가 서로를 보완하며 움직이는 구조는 인미공만의 좌표를 만들어 냈다. 『볼』은 실험적인 비평과 연구, 예술 담론을 담는 장으로, 그 자체가 하나의 예술 실천처럼 읽히기도 했다. 그러나 2009년 『볼』이 정간되며, 인미공도 점차 변화의 흐름을 맞는다. 2010년에는 국제교류 사업이 전면 축소되고, 이후로는 조직과 사업 방향이 전면 조정되었다. 그럼에도 인미공은 여러 차례 이름과 형식을 바꾸며 '신진 큐레이터 및 작가 지원 프로그램'을 꾸준히 이어갔다.

인미공은 2006년을 기점으로 신진 미술인을 위한 교육 및 전시 프로그램을 본격화했다. '신진작가수첩'과 《2006 인미공 '열'전》, 《2007 인미공 '열'전》 등의 이름으로 소개된 초기 프로그램은 작가 중심의 실험적 전시에

방점을 두고 있었다. 이 시기의 기획은 주로 신진 작가의 발굴과 그들의 작업 세계를 정리·소개하는 데 초점을 맞췄으며, 전시와 출판의 연계가 두드러진 특징이었다. 2008년에는 《신진작가지원 프로그램 중간보고》를 통해 그간의 경과를 돌아보며, 향후 작업의 흐름을 예측하는 시도를 선보였다. 이후 2009년부터 2012년까지는 '전문가 성장 프로그램'이라는 이름으로 체계가 정비되었고, 이때부터는 작가뿐 아니라 독립기획자까지 포함하는 신진 예술인 역량 강화 프로그램으로 그 범위가 확대되었다. 교육과 실습이 결합된 이 시기의 구조는 단순한 워크숍을 넘어, 실제 작업과 피드백이 긴밀하게 연결되는 실험적 양상을 띠었다.

2013년에는 '신진 작가 워크숍'과 '신진 기획자 인턴십 프로그램'이 병행되었고, 이어 2014~2015년에는 '인미공 작가/큐레이터 워크숍'으로 명명되며 프로그램은 점차 진화했다. 특히 큐레이터 워크숍은 차년도 인미공 전시로 이어지는 구조를 갖추며, 예술계 진입의 마중물이자, 제도 안에서 실천의 장을 확보하는 실험이었다. 또한 2012년부터 2016년까지 지속된 '신진 기획자 워크숍 결과보고전'은 교육–실습–공유로 이어지는 하나의 순환 구조를 시도했다. 이 시기까지 인미공의 프로그램은 전시와 교육, 글쓰기와 피드백이 긴밀히 연결된 형태였다. 단순한 '지원'이나 '기회 제공'에 그치지 않고 창작자와 기획자가 함께 고민하고 성장할 수 있는 장을 마련하고자 한 이 기획은, 제도 안에서 이뤄진 보기 드문 실험이었다.

그럼에도 2018년, 프로그램의 운영 주체가 바뀌며 그 흐름은 분기점을 맞는다. 같은 공간에서 이어졌지만, '아르코미술관 신진예술가 워크숍 [아트토크]'라는 이름으로 재편된 이후 프로그램은 미술관 교육팀 주관의 '미술관 전문인 교육'(2019)으로 전환된다. 이후 2021년부터는 '아트토크: 에듀케이터/작가/큐레이터 과정' 등으로 더욱 세분화되었다. 이 프로그램은 점차 실험보다는 실무 역량 강화에 집중하는 성격으로 변화했고, 큐레이터 과정은 2023년을 기점으로 중단되었다.

결과적으로, 2006년부터 2016년까지의 인미공은 제도와 실험, 교육과 실천 사이의 균형을 탐색한 하나의 장이었다면, 2018년 이후 2023년까지 실무 전문성에 초점을 둔 양성 중심의 교육으로 전환되었다고 할 수 있다. 공통적으로 '신진'을 대상으로 한 교육·워크숍·비평·토크 형식의 프로그램이었지만, 그 지향과 구조는 분명히 달라졌다.

그렇다면 질문은 이렇게 전환된다. 제도는 신진 예술인을 지원했다. 하지만 그 방식은 과연 예술의 성장을 가능하게 했을까. 예술대학이 아닌 제도 기관에서 신진 미술인을 위한 '양성' 프로그램이 운영되는 방식은 과연 적절했는가. 창작은 과연 교육될 수 있는가. 인미공은 다양한 시도와 실험을 통해 제도 안의 대안을 구축하려 했지만, 그 방식이 예술가를 '신진'이라는 이름 아래 예술가를 선별하고 평가하는 제도적 장치로 기능하기도 했다. 그럼에도 인미공은 이 모순을 숨기지 않고 감당하며, 실험을 제도 안에서 구현하려 한 드문 공간이었다. '훈련'과 '실천'의 간극, '지원'과 '통제' 사이의 불균질한 긴장을 현장에서 드러내고, 그 사이를 조심스레 넘나드는 시도 자체가 유의미한 실천이었다. 그것은 어떤 완결된 해답이 아니라, 제도와 예술이 만나는 방식에 대한 하나의 시도이자, 그 질문을 제기하는 형식 그 자체였다고 볼 수 있다.

한편, 인미공은 2013년부터 2015년까지 AYAF 시각예술 분야 선정 작가 전시를 주관하며, 신진 작가들에게 전시 기회를 제공했다. 이 과정에서 제작된 'AYAF 아티스트 필름'은 전시에 참여한 작가들의 작업을 기록하고 소개하는 일환으로 기획되었으며, 인미공의 신진 미술인 지원 구조의 일부로 기능했다. 또한 신진 작가들이 자발적으로 운영했던 프로젝트인 '비디오 릴레이 탄산' 등과 같은 사례들 역시, 인미공의 장을 통하여 소개되며 또 다른 실험의 흐름으로 작동했다. 2010년대는 다양한 세대의 작가들이 동시다발적으로 작업을 발표하고, 독립 공간과 프로젝트를 자율적으로 구성해 나가던 시기였다. 인미공은 그 흐름 속에서 제도와 자율성 사이를 오가며, 예술적 실험이 지속될 수 있는 기반이 되어주었다.

2020년에는 인미공 20주년을 기념한 아카이브 전시 《인미공 공공이공》이 개최되었고, 이후 코로나19 시기였던 2021년과 2022년에는 『볼』의 발행 취지를 느슨하게 잇는 웹진 『월간 인미공』이 시도되었다. 이 웹진은 초기 인미공이 지향했던 연구–전시–프로젝트의 유기적 순환 구조를 또 다른 방식으로 실험하고자 했다. 창작의 방식이 바뀌고, 예술을 매개하는 조건이 달라지는 와중에도 인미공은 그 변화를 적극적으로 받아들이며

재구성하려는 노력을 멈추지 않았다.

인미공 종료 전시 《그런 공간》은 인미공의 다양한 층위를 단순히 아카이브로 나열하는 데 그치지 않고, 전시 자체를 동시대적 실천으로 제안하고자 했다. 특히 전시에는 작가뿐 아니라 9명의 큐레이터◆1가 함께 참여했다. 이들은 기획의 역할에 머무르지 않고, 1층의 전시 콘텐츠를 직접 제작하며 전시장 안에 자신을 드러냈다. 큐레이터가 창작의 주체로 전면에 나선, 드물지만, 의미 있는 사례라 할 수 있다.

필자가 참여한 아트–토커 팀의 〈타임 패치워크〉(2025)는 인미공의 축적된 역사와 큐레이터 개인의 시선, 그리고 관객의 참여가 하나의 '패치워크'처럼 엮이도록 구성했다. 그렇게 만들어진 조각들은, 인미공이라는 공간이 이곳을 거쳐 간 사람들에겐 어떤 의미였는지, 그리고 아직 이곳을 경험하지 못한 세대에게 무엇을 전달할 수 있는지를 묻는 구조적 장치이기도 했다. 인사미술공간을 인사, 미술, 공간이라는 세 개의 큰 축으로 구분하고 분야별 세부 영역들을 통해 각기 다른 부분의 전시나 연구가 서로 긴밀하게 이어져있음을 드러냈다. 이렇게 구성된 〈타임 패치워크〉는 인미공이 25년이란 시간 속에서 만들어온 다양한 면들을 입체적으로 보여주었다.

전시 중 열린 라운드테이블◆2에서 김명진 큐레이터는 "인미공은 최근까지도 (『월간 인미공』이나 '막간'◆3처럼) 미술계를 이루는 다양한 사람들의 이야기를 모아 보는 그런 프로그램들이 많았어요. 그러한 기조가 종료 전시에서도 여러 외부 기획자를 개입시켜서 인미공의 역사를 다시 쓰게 하려는 시도로 이어진 것 같아요. 사실은 인미공 내부의 큐레이터분들이 직접 정리하는 것보다 덜 체계적이고 빈칸도 많아질 수 있지만, 그런 부분을 감수하시면서도 인미공의 가능성이 마지막 순간까지도 외부로 뻗어나가기를 의도했다고 생각해요."라고 말했다. 이 발언은 전시가 기존 제도적 틀에 기대기보다는 '다음'을 위한 열림을 지향하고 있었음을 다시 한번 선명하게 보여준다. 이렇듯, 인미공의 폐관은 단지 하나의 공간 종료가 아니라, 창작 환경 전체의 지속가능성과 연결된 문제임을 말한다.

이번 전시는 인미공의 '역사화' 과정에서 발생할 수 있는 폐쇄적 접근을 경계하려는 시도이기도 하다. 공식 기록에 근거한 일방적인 서술이 아니라, 주관적 서사와 개인적 기억에 기반한 연표 구성은 새로운 층위를 만든다. 이 방식은 특히 제도적 기록 바깥의 이야기를 소환함으로써 인미공을 더욱 다각적으로 바라보게 한다. 연도별 주요 전시와 프로젝트에는 연구자 개인의 서사와 관심에 근거한 주석이 붙었고, 그 주석을 통해 전시와 사건들은 더 이상 과거 시제로만 읽히지 않는다. 오히려 그것은 인미공이 폐관하는 2025년이라는 현재 시점에서 다시금 생각해 봐야 할 질문들로 돌아온다. 앞선 세대의 유산은 그렇게 다시 매만져지고, 새로운 의미로 호명된다.

인미공의 종료는 시대적 흐름의 일부일 수 있다. 그러나 그 공간이 감당해 온 역할 — 예술 생태계 안에서 실험이 가능하게 하고, 신진 예술가들이 성장할 수 있는 지반을 마련하며, 제도와 자율성 사이에서 긴장을 유지하던 구조 — 이 사라졌을 때, 그 빈자리를 무엇이 어떻게 메울 수 있을 것인가는 여전히 유효한 질문이다. 《그런 공간》은 그 질문에 대한 하나의 제안이자, 가능성으로 읽힌다. 예술은 필수재가 아닐지 모르지만, 시대를 반영하고 그다음을 예비하는 감각을 품고 있다. 인미공은 그러한 감각의 아카이브였고, 그 유산은 여전히 유효하다. 인미공이 남긴 실험과 협업의 유산을 어떻게 계승할 것인가. 다음 세대를 위한 예술적 실천은 어떤 방식으로 가능할 것인가. 그 질문은 이제, 우리 앞에 놓인 채로 남아 있다. 그래서 우리는 다시, 그 첫 물음을 조심스레 되묻게 된다. 당신에게는 그런 공간이 있었습니까. 지금, 당신에게는 그런 공간이 있습니까.

◆1 2021~2022년 '아르코미술관 전문인 교육 프로그램 아트토크'의 '큐레이터 과정' 참여자 가운데 9인이 모여 '아트–토커 팀'을 구성했다.

◆2 2025년 5월 25일, 인미공 1층에서 열린 라운드 테이블 〈그런 시간, 이어지는 말들〉은 아트–토커 팀의 전시 〈타임 패치워크〉를 중심으로 그 배경과 작업 과정을 나누는 자리였다. 이 자리에는 인미공의 김미정, 임석호가 모더레이터로 참여했으며, 아트–토커 팀 9인 중 김맑음, 김명진, 류희연, 문진주, 이선주, 이소라, 황지원 등 7인이 대담자로 함께했다.

◆3 인미공 미술주간 프로그램 '막간 幕間 Interlude', 연구+현장, 작가 릴레이토크, 2016, 2017년 미술주간에 진행된 인미공의 프로그램으로 큐레이터 토크와 작가 릴레이 토크, 네트워킹 파티 프로그램으로 진행되었다. 이 프로그램은 누구에게나 열린 채 운영되었고, 젊은 미술인들과 함께 인미공의 내일을 그려보고자 했다.

그 런 (This) That Space 공 간

Lee Sora ⇒Curator, PAV artworks

Lee Sora examines contemporary art with a focus on the relationship between visual art and language, as well as the tensions between institutions and artistic practice. She is particularly interested in images that resist verbal iteration and sensations that elude documentation, exploring through exhibitions and writing the environments in which art takes shape and the surrounding conditions. Her work consistently engages with the role of art within its social context. From 2015 to 2016, she worked at Culture Station Seoul 284. In 2016, she curated *Coincidental Painting*, a two-person exhibition featuring Youngzoo Im and Unui Jang at Gallery Planet in Seoul. In 2019, she participated in a collaborative project between Google Art Project and the Asia Culture Center, taking on editorial tasks. In 2020, she founded the visual art research group PAV artworks and took part in technology-based exhibitions such as *Connecting Links (External Cooperative Exhibition)* (Seoullo Media Canvas, Seoul), *1st AI X ART Global Competition Project 2020*, and *AI X ART Finalist Exhibition* (AI ART Gallery AIA, online). In 2021, she was selected as a participating curator for the SeMA Emerging Artists & Curators program at Seoul Museum of Art, where she curated *Ground X* at SeMA Storage, examining the interplay between media and nature. In 2022, she contributed texts to two solo exhibitions: Lee Eun's *Turn. Switch. Jump!* (Gallery Chosun, Seoul) and Lee Jooyoung's *Pomal* (Alterside, Seoul). In 2023, she contributed an essay for *Windows Reconstruction*, an exhibition for the 10th Exhibition Curator Prize at Amado Art Space, and was selected to curate an exhibition for *The 10th Amado Annualnale*. In 2024, she curated *The Dog, the Wolf, and the Doppelganger Forest* (Space Mirage, Seoul), an exhibition exploring the rhythms and flows of poetry and visual art.

Where Art Once Stayed: A Record of IAS

"Was there ever such a space for you?" This question isn't merely about personal impressions. It's a somewhat private inquiry, asking whether that space ever existed for you, and what it meant to you. Insa Art Space, or *Inmigong* as people shortened it. The first image that comes to mind with the name is "a place where there was always a compelling exhibition worth visiting." There, originality and experimentation coexisted, and those interested in visual art would gather as if they had an unspoken commitment to it. Even after viewing the exhibition, people found it hard to leave. The conversations that continued at the entrance became an extension of the exhibition, another scene in itself.

In June 2025, that space comes to an end. The closure of Insa Art Space is not another disappearance of an exhibition venue. Rather, it must be understood as the conclusion of a certain current within Korea's contemporary art ecosystem. The exhibition *That (This) Space*, which retraces the records and memories accumulated over the past twenty-five years, reminds us that this place was not just an exhibition space, but a complex site where experimentation, collaboration, creation, and criticism organically intertwined.

Insa Art Space began in 2000 with a doubled identity: as an alternative space established under a state-led initiative. While the term "alternative" originally implies operating outside institutional frameworks, Insa Art Space was unique in its attempt to experiment with alternatives from within the institution. Though it started with this ambivalent stance, the exhibitions, artist support programs, IASmedia project, archival work, research and publishing, alternative space networks, and international exchange workshops it initiated played a significant role in shaping the foundation of Korean

contemporary art at the time. Especially in the early to mid-2000s, as domestic and international exchanges grew active and efforts to discover emerging artists intensified, Insa Art Space stood at the center of this movement. It sought new forms that organically connected artists and researchers, exhibitions and criticism, experimentation and archives, all the while maintaining that balance and, in doing so, cultivating another terrain within the art scene.

In 2005, with the launch of *BOL*, a visual arts research journal, Insa Art Space's distinct position became even clearer. With this addition, Insa Art Space managed to create a unique framework where exhibitions, research, and projects complemented and mobilized one another. *BOL* served as a platform for experimental criticism, research, and discourse on art, at times interpreted as a form of artistic practice in itself. However, with the suspension of *BOL* in 2009, Insa Art Space gradually entered a transitional phase. In 2010, its international exchange programs were drastically scaled back, and soon after, its organizational structure and programs' directions were thoroughly reorganized. Even so, Insa Art Space continued to sustain its "programs in support of emerging curators and artists," repeatedly shifting its title and format over the years.

Starting in 2006, Insa Art Space began implementing training and exhibition programs for emerging artists. Early programs, introduced under titles such as Journal for Emerging Artists and exhibitions like *2006 Insa Art Space Yeol* and *2007 Insa Art Space Yeol*, placed strong emphasis on experimental, artist-centered exhibitions. The focus of the programs during this period was primarily on discovering emerging artists and building and introducing their artistic worlds, with a notable feature being the close connection between exhibitions and publications. In 2008, through *Interim Report on the Emerging Artists Support Program*, the space reflected on its progress thus far and presented an attempt to forecast future artistic directions. From 2009 to 2012, the program was reorganized under the title "Professional Development Program," and its scope expanded beyond artists to include independent curators, becoming a capacity-building program for emerging art professionals. During this period, the structure combining education and practice went beyond simple workshops and developed into an experimental form in which actual projects and feedback were closely intertwined.

In 2013, the "Emerging Artist Workshop" and "Emerging Curator Internship Program" were organized in parallel, and by 2014–2015, the program evolved under the title "Insa Art Space Artist / Curator Workshop." In particular, the curator workshop was structured to lead into the following year's Insa Art Space exhibition, serving as both a springboard for entering the art scene and an experiment of making space for artistic practice within the institution. Additionally, the "Emerging Curator Workshop Outcome Exhibition," which ran from 2012 to 2016, aimed to create a cyclical structure across education, practice, and sharing. Up to this period, Insa Art Space's programs intimately married exhibitions, education, writing, and feedback together. This approach went beyond simple "support" or "offering opportunities," seeking to create a space where makers and curators could think and grow together—an exceptional experiment carried out within an institutional framework.

However, in 2018, with a change in the program's operating body, this trajectory reached a turning point. Although located in the same building, the program was reorganized under the name "ARKO Art Center Emerging Artist Workshop [Art Talk]," and from 2019, it was further shifted into "Museum Professional Training" led by the museum's education team. From 2021 onward, it became more segmented with programs such as "Art Talk: Educator / Artist / Curator Course." Gradually, the program shifted its focus from experimentation to strengthening practical skills, and the curator course was discontinued starting from 2023.

While Insa Art Space from 2006 to 2016 served as a platform for exploring the balance between institutional frameworks and artistic experimentation, as well as between education and practice, from 2018 to 2023 it shifted toward training-oriented programs focused on practical professional skills. Although the programs consistently took the form of education, workshops, criticism, and talks aimed at "emerging" practitioners, their orientations and structures clearly diverged.

The question, then, shifts: The institution supported emerging artists—but did its methods truly enable artistic growth? How can we justify an institutional body, rather than an art school, operating "training" programs for emerging artists? Can artistic production, after all, be taught? Insa Art Space sought to build alternative modes within the institution through various attempts and experiments, yet its methods also reflected the institution's dual role—seeking to foster emerging artists while simultaneously codifying them within evaluative structures. Even so, Insa Art Space did not obscure this contradiction but instead engaged with it openly, becoming a rare space that sought to experiment within the institutional framework. The act of recognizing the gap between "training" and "practice," the uneven tension between "support" and "control," and the cautious attempts to navigate these in-between spaces was itself a significant practice. It was not a matter of offering a conclusive answer but rather a form of inquiry, or a mode of posing the very question of how institutions and art meet.

Meanwhile, from 2013 to 2015, Insa Art Space organized exhibitions for the selected artists in the visual arts category of AYAF (ARKO Young Art Frontier), providing exhibition opportunities for emerging artists. As part of this process, the *AYAF Artist Film* series documented and introduced the works of participating artists, functioning as part of Insa Art Space's support structure for emerging art professionals. Additionally, artist-led projects such as *Video Relay Taansan*, initiated by emerging artists themselves, were also introduced through Insa Art Space, operating as another stream of experimentation. The 2010s were a time when artists from various generations were simultaneously presenting their work and autonomously organizing independent spaces and projects. Within that current, Insa Art Space moved between institution and autonomy, providing a rare foundation for sustained artistic experimentation.

In 2020, the archive exhibition *IAS 2000–2020: Insa Art Space Public 20* commemorated the 20th anniversary of Insa Art Space. Following this, during the COVID-19 pandemic in 2021 and 2022, the webzine *Monthly IAS* was launched, loosely continuing the founding intent of *BOL*. This online zine sought to experiment with the organic cyclical structure of research, exhibition, and projects that Insa Art Space had originally aimed for, but with a different modality. Even as modes of production evolved and the conditions for mediating art shifted, Insa Art Space did not cease its pursuit of actively embracing and reconfiguring these transformations.

The closing exhibition of Insa Art Space, *That (This) Space*, sought not merely to present Insa Art Space's many layers as an archive, but to propose the exhibition itself as a contemporary practice. Notably, the exhibition included not only artists but also nine curators. ◆1 These curators did not limit themselves solely to the role of organizers; they actively shaped the contents of the exhibition on the

first floor, placing themselves within the exhibition space. It was a rare yet noteworthy example in which curators stepped to the forefront as creative agents.

Time Patchwork (2025), created by the Art-Talker team, in which I participated, was structured to weave together Insa Art Space's layered history, the perspectives of individual curators, and the participation of viewers like pieces of a "patchwork." The resulting fragments served as a structural device that questioned what Insa Art Space meant to those who had passed through it, and what it could deliver to generations who had yet to experience it. The exhibition divided Insa Art Space into three broad axes—Insa, Art, and Space—exploring how exhibitions and research in each specific area were closely connected. In this way, *Time Patchwork* offered a multidimensional view of the various facets that Insa Art Space had shaped over its twenty-five-year history.

At a roundtable held during the exhibition, ◆2 curator Myungjin Kim remarked, "Until quite recently, Insa Art Space continued to organize many programs that gathered and shared the voices of various people in the art scene, such as *Monthly IAS* and *Interlude*. ◆3 I think this approach led to inviting multiple independent curators for this closing exhibition, as a way to rewrite Insa Art Space's history. This setting may lead to an outcome that is less systematic and leave more gaps than if the institution's curators had organized it themselves, but I believe they were willing to accept that in order to allow Insa Art Space's potentials to extend further, even in its final moment." This statement makes clear once again how the exhibition was not about adhering to an existing institutional framework, but about opening up toward what could come next. In this sense, the closure of Insa Art Space speaks not merely to the end of a physical space, but to questions surrounding the sustainability of the creative environment at large.

This exhibition also served as an attempt to resist the closed-off approach that can arise during the "historicization" of Insa Art Space. Rather than an unilateral account based on official records, the timeline was constructed through subjective narratives and personal memories, creating new layers. By invoking stories from outside the bounds of institutional documentation, this approach encouraged a more multifaceted view of Insa Art Space. Annotations attached to major exhibitions and projects for each year were based on the individual perspectives and interests of researchers, and through these annotations, the exhibitions and events were no longer read solely in the past tense. Instead, they returned as questions that must be reflected on from the present moment of 2025, as Insa Art Space closes its doors. Here, the legacy of earlier generations is once again carefully revisited and called forth with new meaning.

The end of Insa Art Space may well be part of a broader shift of our times. Yet the roles that this space has carried—enabling experimentation within the art ecosystem, providing a foundation for emerging artists to grow, and maintaining a tension between institutional frameworks and autonomy—remain vital questions in terms of what could possibly fill the void left in its absence, and how. *That (This) Space* can be read as a proposal among others, a possibility, in response to such questions. Art may not be a necessity, but it holds a sensibility that reflects the present times and anticipates what lies ahead. Insa Art Space was an archive of that very sensibility, and its legacy remains relevant. How might we carry forward the legacy of experimentation and collaboration that Insa Art Space has left behind? In what ways can artistic practices for the next generation be made possible? These questions now remain before us, unanswered. And so, we are once again led to carefully go back and ask ourselves: Was there ever such a space for you? And now—do you still have one?

번역: 유지원 | Translation: Yu Jiwon

◆1 Nine participants from the "Curator Course" of the ARKO Art Center's professional training program *Art Talk* (2021–2022) formed the "Art-Talker Team."

◆2 On May 25, 2025, the roundtable *That Time, Continuing Words* was held on the first floor of Insa Art Space, centering on the Art-Talker Team's exhibition *Time Patchwork* to share its background and working process. Mijeong Kim and Seokho Lim from Insa Art Space served as moderators, and among the nine Art-Talker Team members, Malgeum Kim, Myungjin Kim, Heeyeon Ryu, Jinju Moon, Seonju Lee, Sora Lee, and Jiwon Hwang participated as discussants.

◆3 *Interlude,* Insa Art Space's Art Week program, was held in 2016 and 2017 during Art Week as a series of curator talks, artist relay talks, and networking parties. The program operated as an open platform for all participants, aiming to envision the future of Insa Art Space together with young art practitioners.

류희연 ⇒독립 큐레이터

류희연은 차이를 가늠하기보다 사이의 가능성을 탐색하는 기획과 글을 선보이는 데 관심을 둔다. 전시를 매개로 이러한 여정이 돋보이길 바라며, 전시를 기획할 때 단일한 서사로 귀결되는 것이 아니라, 하나의 장면이 다음 장면과 필연적으로 연결되는 구조를 지향한다. 최근에는 보이지 않는 세계를 가시화하는 과정에 주목하며, 이를 통해 공허에 대한 지각이 불러올 사유의 확장을 실험하고자 한다. 대학원에서 예술학을 전공한 후 문화예술 기획자로서 다양한 기관과 기업에서 전시기획, 비평, 문화예술 콘텐츠를 생산하고 있다. (유)유아트랩서울, 2024 문화올림픽, 강릉국제아트페스티벌(GIAF), 송은 등에서 전시기획 경력을 쌓았으며, 일민미술관 시각문화 비평 연구 프로젝트 IMA 크리틱스, 아르코미술관 전문인교육 큐레이터 과정 등의 워크숍에 참여했다. 기획한 전시로는 《덩굴 아래에서 춤을》(2025, 챔버), 《제12회 아마도 전시기획상 포인트 니모》(2025, 아마도예술공간), 《식사하는 철학자들 문제》(2024, 경기상상캠퍼스), 《토성의 고리》(2024, 부천아트벙커B39), 《흰 작살을 머금은 바다》(2024, 서리풀 갤러리) 등이 있다.

(안티)젠트리피케이션: 둥지를 바라보는 태도에 관하여

2000년 인사동 골목에 자리했던 인사미술공간 (이하 인미공)은 2003년 관훈동, 2006년 원서동으로 거처를 옮겼다. 임대료 상승이라는 표면적 이유 너머, 제도와 자본이 재편하는 문화 지형 속에서 인미공의 이동은 결코 자발적이고 자연스러운 '이사'는 아니었을 테다. 시간이 흘러 2025년 6월, 그간 많은 작가, 기획자, 비평가들의 예술적 실천을 이어오던 인미공은 결국 문을 닫았다. 인미공의 마지막 전시 《그런 공간》에 참여했던 아트–토커로서 〈타임 패치워크〉(2025) 미술계 동향에 2025년 '인사미술공간 폐관'을 기재해야 할 순간이 온 것이다(물론 기재할 물리적 공간은 사라졌지만).

이번 전시는 인미공의 폐관을 단순한 종결로 받아들이기보다, 그 공간이 지나온 궤적을 다시 돌아보며 동시대 미술과 공간, 그리고 사회 구조의 흐름을 함께 조망하고자 했다. 2021년 아르코미술관의 〈아트토크 큐레이터 과정〉에 참여한 필자는 여덟 명의 큐레이터와 함께 팀을 이루어 인미공의 역사를 '인사', '미술', '공간'이라는 세 가지 키워드로 나누고, 이를 교차시켜 바라보는 작업을 선보였다. 전시 기간 중 진행되었던 연계 라운드 테이블 〈그런 시간, 이어지는 말들〉◆1에서 언급했듯이 인미공이 인사동에 머문 시기는 짧았기에 인사동·관훈동·원서동을 하나의 맥락으로 묶는 데 관한 논의는 있었으나, 아트–토커는 인사동이라는 출발점과 이후 장소에서의 실천들이 단절되지 않고 유기적으로 연결되어 있음을 인식하게 되었다. 그렇게 전시는 인미공이 지나온 장소들을 각각의 지점으로 분리해 사유하기보다는 시간의 축 위에서 중첩되고 교차하는 문화적 지형으로 함께 읽어내고자 했다.

본고는 인미공의 마지막 전시 《그런 공간》에 참여하며, 그간의 기록과 논의 속에서 상대적으로 부차화되었던 '인사동'이라는 장소에 다시 주목하고, 〈타임 패치워크〉의 인사 파트에서 충분히 다뤄지지 못했던 장소의 또 다른 결을 보완하고자 한다. 필자는 중학생 시절부터 부모님을 따라 인사동을 자주 오갔다. 현재 20여 년째 인사동을 지키고 있는 필자의 어머니는 이곳에서 여러 전시를 열고, 쌈지길에서 장기간 매장을 운영했으며, 한때는 작업실을 두기도 했다. 그러나 임대료 상승, 건물주와의 갈등, 팬데믹의 장기화 등의 이유로 여러 번 자리를 옮겨야 했고, 그런데도 여전히 인사동에서 섬유 공예 작업을 이어가고 있다. 어머니와 함께 인사동을 찾을 때면, "20년 가지고는 인사동에서 명함도 못 낸다"라는 농담 반 진담 반의 말이나, 오랜 기간 운영되던 가게들이 사라져 아쉽다는 이야기를

◆1 2025년 5월 25일, 《그런 공간》의 연계 라운드테이블 〈그런 시간, 이어지는 말들〉이 진행되었다. 아트–토커라는 팀으로 참여한 큐레이터들이 〈타임 패치워크〉를 만들며 나누었던 이야기와 작업에 담지 못한 에피소드들을 나누는 자리로 마련된 행사이다.

그 (This)
런 That
공 Space
간

종종 듣곤 한다. 대부분의 오래 '버틴' 자들은 인사동이라는 삶의 터전에 대한 애정에서 기반하기도 하지만, 건물주이기에 가능하다는 말과 함께.

인미공에서 그간 인사동을 다룰 때 "외국 관광객이 한국성의 클리셰를 소비하는 전형적인 상업지구"◆2나 이번 전시 2층에서 선보인 다크–다크투어리스트의 '인사동 스타벅스의 추억'에서 언급하듯이 "전통의 기호만이 남은 거리" 등의 코드로 호출되었고, 이는 인사동을 이미 소진된 이미지나 감각으로 묘사하는 방식으로 이어졌다. 인사동이 관광과 자본에 의해 소진된 장소로 읽혀온 기존의 논의를 부정하지는 않는다. 중학생 시절부터 지켜봐 온 필자의 시선에서, 그리고 어머니와 이웃 상인들의 경험을 통해 바라본 인사동은 분명 이전의 가치를 잃었다. 치솟는 임대료, 값싼 중국산 제품의 범람, 프랜차이즈의 확산, 코로나19로 인한 관광객 급감 등 복합적인 요인 속에서, 저마다의 개성과 이야기를 지녔던 이들은 하나 둘 자취를 감췄고, 그 자리는 '전통'이라는 이미지로 치환된 대체물들이 채워갔다. 그러나 우리는 이러한 재편된 문화 자본의 질서 속에서도 여전히 그 틈을 살아가는 주체들의 시간에 주목해야 한다. 이들이 견뎌낸 생존의 흔적은 인사동을 단순히 소비된 장소로 환원시키지 않으며, 오히려 그곳이 여전히 사유 가능한 공간으로 남아 있음을 보여준다. 이 글은 그 존재들을 호명하고 소환하는 데 방점을 두지 않는다. 오히려 '변질된 장소'로 간주해 온 인사동에 여전히 남아 조용히 그러나 치열하게 생존해 온 다양한 주체들을 떠올리며, 그들이 구성해 온 미시적 시간과 감각에 대한 존중을 바탕으로 인미공에서 다룬 인사동의 서술을 보완하는 일종의 각주처럼 기능하길 바랄 뿐이다.

인사동의 타임라인을 20여 년 거슬러 올라가 보자면, 앞서 언급했듯, 1990년대 말 급속한 상업화로 인해 인사동의 건축 규제가 강화되었고, 서울시와 중앙정부는 개발 바람 속에서 빠르게 훼손되어 가는 인사동의 원형을 보존하고자 정책적 개입에 나섰다. 그 목적으로 《문화예술진흥법》 개정 이후인 2001년, 인사동은 '문화지구'로 지정되었다. 이 제도는 상업화의 흐름 속에서도 전통문화의 정체성을 유지하기 위한 보호 장치로 도입된 것이었다. 그러나 역설적으로, 문화지구 지정 이후인 2000년부터 2004년 사이 인사동에서는 가장 활발한 소유권 변동과 부동산 거래◆3가 일어났다고 한다. 문화지구 지정이 오히려 지역의 상징적 가치를 높이며 투기 수요를 자극했고, 이에 따라 부동산 가격이 급등했다. 그 결과, 임대료 상승을 감당하지 못한 개인 작업실, 소규모 갤러리, 공예 상점들이 점차 인사동을 떠나게 되었으며, 문화지구 제도는 본래의 취지와 달리 기존 문화 주체들을 장소 바깥으로 밀어내는 방식으로 작동하게 되었다.

문화지구의 도입 이후 오히려 전통은 보존의 대상이 아닌 소비의 대상으로 여겨졌으며, 고정된 의미의 재생산만 반복될 뿐이었다(이마저도 저품질의 대량생산을 곁들인). 인사동의 경우 본래 문화지구 지정으로 보호하고자 했던 고미술 관련 업소가 2002년 171개소에서 2015년 115개소로 53.0%가 감소하였고, 관련된 업종이 이면 지역으로 밀려나는 상업화 양상◆4을 겪었다. 여기서 중요한 지점은, 인사동에서 단지 수적인 변화만이 아니라 지역 생태계의 조성과 그것을 뒷받침할 관리 체계 역시 제대로 작동하지 않았다는 점이다. 인사동의 사례는, '지역을 품위 있게 바꾼다'라는 의미의 'gentrify'에서 유래한 젠트리피케이션(gentrification)이 본래 기대와는 달리, 전혀 다른 방식으로 작동했음을 보여준다. 관련하여 국립국어원은 2016년 젠트리피케이션을 '둥지 내몰림'으로 번역하며, "구도심이 번성해 중산층 이상의 사람들이 몰리면서 임대료가 오르고 원주민이 내몰리는 현상"◆5이라고 정의한 바 있다. 이는 "도시 공간의 사회적 기능이 경제적 기능에 종속된 상황에서 부동산 개발을 동반한 도시 공간의 자본주의적 생산이 기존 토지 이용자의 축출로 이어진"◆6 현상을 충실히 설명한 표현이면서도 그러한 축출 이후에도 여전히 남아 있는 장소의 흔적과 감각을 다시 바라보는 일이 왜 중요한지를 환기하는 언어이기도 하다.

◆2 정현, 「미술 공간 인사 관훈–원서」, 한국문화예술위원회, 『인미공 공공이공』 (서울:한국문화예술위원회, 2020), p. 323.

◆3 이재홍, 홍성조, 「상업 젠트리피케이션 발생지역에서 소유자 변화의 공간적 분포 - 인사동을 중심으로」, 『한국도시설계학회』 Vol.21 No.3(2020): p.257. 참고.

◆4 라도삼, 「문화지구 활성화를 위한 서울시 제도 개선방안」, 『서울연구원 정책리포트』 240, 2017, pp.10–11.

◆5 국립국어원 https://www.korean.go.kr/front/board/boardStandardView.do?board_id=6&mn_id=&b_seq=584 (2025년 6월 7일 접속).

◆6 신현방, 『안티 젠트리피케이션 무엇을 할 것인가?』, (파주:도서출판 동녘, 2017), p.19.

이제 우리가 바라보아야 할 곳은 새로운 개척지가 아니라 내몰린 둥지이다. 말하자면 젠트리피케이션 그 자체만이 아니라, 그 이후의 풍경이다. 유입과 축출의 굴레 속에서 고개를 돌려 내몰린 둥지를 다시 바라보는 일은 잃어버린 의미를 회복하는 과정이며, 기억의 장소를 다시 짓는 일이다. '안티–젠트리피케이션(anti–gentrification)' 운동은 단순히 자본에 반대하는 것을 넘어 도시 공간을 어떻게 구성할 것인가를 묻고, 새로운 장소의 질서를 설계하며 능동적으로 개입하는 실천이다. 이를 위해서는 젠트리피케이션을 가능하게 하는, 부동산 지배 이데올로기에 맞설 대안 이데올로기의 생산과 지역 공동체의 지속적 저항을 가능하게 하는 물질적 제도적 기반의 확보가 필요하다.◆7 우리는 이제 지역의 변화를 세심하고 예리하게 추적하고, 무엇이 사라졌고 남아있는지를 직시해야 한다. 내몰린 둥지를 외면하지 않고 그 자리에 남은 이들의 삶에 응답하는 일, 바로 그로부터 안티–젠트리피케이션이 시작될 수 있다.

젠트리피케이션이 도시의 정체성을 종결시켰고, 그 땅은 이미 폐허가 되었다는 식의 단정은 또 다른 배제의 언어일 수 있다. 우리는 그 자리를 손쉽게 이미지화하거나 소비하는 여정에 동참하기보다, 그곳에 여전히 남아 있는 사람들, 그 장소를 기억하는 감각들과 연대해야 한다. 훑고 간 곳, 소진된 곳을 되돌아보는 것. 그것이야말로 젠트리피케이션에 저항하는 출발점이 될 수 있다.

다시 인미공의 마지막 전시 《그런 공간》으로 돌아오고자 한다. 직원 사무실이었던 3층에서 선보였던 박보마의 〈프린트 숍: 단어, 개념, 이름 그리고 초상들〉(2025)에 관객과 인미공 3층 근무 직원들이 남긴 프린트물들을 떠올리며, 이 글을 마친다.

"풍족한 양질의 소프트웨어와 콘텐츠는
완전히 새로운 공간과 제도를 창출해야만 가능한 것일까요?"

◆7 같은 책, p.36.

Ryu Heeyeon ⇒Independent Curator

Ryu Heeyeon is a curator and writer interested in exploring the potential of *in-between* spaces, rather than measuring differences. She seeks to foreground this trajectory through exhibitions, envisioning structures in which one scene inevitably unfolds into the next, rather than converging toward a singular, closed narrative. Her recent inquiries focus on processes that visualize the invisible—experiments in expanding thought through the perception of emptiness. After completing her graduate studies in art theory, she has worked as a cultural producer across a range of institutions and organizations, engaging in exhibition-making, criticism, and cultural content development. Ryu has participated in exhibitions at Urban Art Lab in Seoul (2024 Cultural Olympics Exhibition Program), Gangneung International Art Festival (GIAF), and SONGEUN, among others. She has also participated in professional programs including IMA Critics at Ilmin Museum of Art and the Curator Training Program at ARKO Art Center. Her recent curatorial projects include: *Dancing Under the Vines* (2025, Chamber), *The 12th Amado Exhibition Award Point Nemo* (2025, Amado Art Space), *Dining Philosophers Problem* (2024, Gyeonggi Sangsang Campus), *The Rings of Saturn* (2024, Bucheon Art Bunker B39), and *The Sea Seeping into the White Pebbles* (2024, Seoripul Gallery).

(Anti) Gentrification: On the Attitude of Returning to One's Nest

Insa Art Space (IAS), once nestled in the alleys of Insa-dong in 2000, relocated to Gwanhun-dong in 2003 and then to Wonseo-dong in 2006. While rising rent was the surface-level explanation, the relocations were hardly voluntary moves. Rather, they unfolded amid shifting cultural geographies shaped by institutional restructuring and the forces of capital. In June 2025, IAS—which had long supported the artistic practices of countless artists, curators, and critics—ultimately brought its journey to a close. As a member of Art-Talker and a participant in IAS's final exhibition *That (This) Space* I now find myself at the point where its closure must be inscribed into *Time Patchwork* (2025), marking a definitive moment in the art world's timeline—even if the physical site has already disappeared.

Rather than accepting the closure of IAS as a simple conclusion, this exhibition sought to revisit the trajectories it has traced—to reflect on contemporary art, spatial practices, and the broader social structures that shaped and were shaped by it. As a participant in the 2021 Art Talk–Curator program at ARKO Art Center, I worked alongside eight other curators to form a collective inquiry into the history of IAS through three interwoven keywords: Insa, Art, and Space. Our approach was to intersect these terms and reconsider IAS not as a fixed institution but as a shifting constellation across time and place. As discussed during the roundtable *That Time, Continuing Words* ◆1 held in conjunction with the exhibition, although IAS's time in Insa-dong was brief, we debated whether its history across Insa-dong, Gwanhun-dong, and Wonseo-dong could be read as a single continuum. Ultimately, we—the Art-Talkers—came to

◆1 On May 25, 2025, the roundtable *That Time, Continuing Words* was held as part of the public program accompanying *That (This) Space*. The event invited the curators participating as the Art-Talker team to share the conversations and episodes surrounding their collaborative work on *Time Patchwork*—exchanges that had shaped, accompanied, or extended beyond the final outcome.

recognize that the practices rooted in Insa-dong remained organically connected to those that followed in later locations. The exhibition thus declined to fragment IAS's history into discrete chapters based on geography. Instead, it aimed to map its journey as a layered and overlapping cultural terrain across the axis of time.

This essay, written in conjunction with *That (This) Space*, the final exhibition at IAS, revisits the site of Insa-dong—a location that has often been treated as secondary within the accumulated records and discussions surrounding IAS. It also seeks to supplement the Insa section of *Time Patchwork*, which only partially engaged with the layered histories of this place. I have frequented Insa-dong since my middle school years, often accompanying my mother. She has remained in Insa-dong for over two decades—organizing numerous exhibitions, running a shop in Ssamziegil for several years, and at one point even maintaining a studio there. However, she has had to relocate multiple times due to rising rent, conflicts with landlords, and the prolonged impact of the pandemic. Nevertheless, she continues to pursue her fiber art practice in Insa-dong to this day. Whenever I visit the neighborhood with her, I hear a mix of joking and resignation in comments like, "You need at least twenty years in Insa-dong before anyone takes you seriously." I also hear her lament the disappearance of long-standing shops. Most of those who have "held out" over the years do so out of deep affection for Insa-dong as their place of life and work—but they also admit that survival often depends on property ownership.

In past engagements with Insa-dong at IAS, the neighborhood has often been framed as a "typical commercial district where foreign tourists consume clichés of Koreanness," ◆2 or, as mentioned in dark-dark tourist's *Memory of the Insa-dong Starbucks*—shown on the second floor of this exhibition—as "a street where only the signs of tradition remain." Such portrayals have contributed to a tendency to depict Insa-dong as a site depleted of its original imagery and sensorial resonance. This essay does not dispute the long-standing discourse that reads Insa-dong as a space exhausted by tourism and capital. My own perspective—shaped by observing the neighborhood since my adolescence and informed by the lived experiences of my mother and neighboring shopkeepers—acknowledges that much of what once defined its value has indeed been lost. A confluence of factors—soaring rents, the influx of cheap, mass-produced goods from China, the proliferation of franchise stores, and a steep decline in tourism due to the COVID-19 pandemic—has gradually driven out those who once brought their own distinct sensibilities and narratives to the area. In their place, proxies and substitutes have emerged, framed by the image of "tradition." At this juncture, it is vital to turn our attention toward the temporality of those who continue to live and work in the interstices of this restructured cultural economy. Their traces of survival resist the narrative that reduces Insa-dong to a site of total consumption. Rather, they remind us that the neighborhood still offers ground for reflection and meaning-making. This essay does not seek to simply name or resurrect such figures. Instead, it recalls those who have remained—quietly yet persistently navigating a place often deemed corrupted or inauthentic. It is offered as a kind of footnote—grounded in respect for the microtemporalities and embodied sensibilities they have sustained, and intended as a modest supplement to the way Insa-dong has been narrated within the framework of IAS.

◆2 Jung Hyun, "Art Space Insa Gwanhoon-Wonseo", *IAS 2000-2020* (Seoul: Insa Art Space, 2020), p.323

As previously noted, tracing Insa-dong's timeline back over the past two decades reveals a pivotal moment in the late 1990s, when rapid commercialization led to the tightening of architectural regulations in the area. In response to the accelerating development and the deterioration of Insa-dong's original character, both the Seoul Metropolitan Government and the central government initiated policy-level interventions. In 2001, following the amendment of the Culture and Arts Promotion Act, Insa-dong was officially designated a "Cultural District"—a status introduced as a protective measure to preserve the identity of traditional culture amid the waves of commercial expansion. Ironically, however, it was between 2000 and 2004—immediately after the designation—that Insa-dong experienced its most active period of property transactions◆3 and ownership changes. Rather than curbing commercial pressure, the Cultural District label amplified the area's symbolic capital, triggering speculative demand and driving up real estate prices. As rents soared beyond sustainable levels, individual studios, small galleries, and craft shops were gradually displaced. The Cultural District policy, intended to safeguard cultural identity, instead began to function in opposition to its aim—pushing out the very cultural actors it had sought to protect.

Following the designation of Insa-dong as a Cultural District, "tradition" came to be seen less as something to be preserved and more as something to be consumed—reproduced repeatedly as a fixed and commodified signifier, often accompanied by low-quality mass production. In practice, the very businesses the Cultural District policy had aimed to protect—particularly those dealing in antiquities—declined sharply, from 171 in 2002 to just 115 in 2015, marking a 53% decrease. Many related enterprises were pushed into peripheral areas, mirroring the district's commercial transformation.◆4 What is crucial here, however, is not merely the quantitative decline but the failure to establish a functioning cultural ecosystem and the absence of sustainable management infrastructure to support it. The case of Insa-dong underscores how *gentrification*—a term derived from "gentrify," meaning to refine or elevate a neighborhood—has played out in ways that sharply diverge from its supposed intentions. In 2016, the National Institute of the Korean Language translated gentrification as "dungji-naemollim" (literally, "nest displacement"), defining it as "a phenomenon in which, as inner-city areas grow in popularity and attract middle- and upper-class residents, rents rise and original inhabitants are forced out."◆5 This phrase aptly captures the structural displacement that occurs when the social functions of urban space become subordinate to economic interests, and capitalist redevelopment overrides existing patterns of land use.◆6 At the same time, the concept gestures toward the importance of returning to the traces and sensibilities that remain—even after such displacement has taken place.

What we must now turn our gaze toward is not a new frontier, but the displaced nest. In other words, it is not only gentrification itself, but the landscape that follows. To revisit at what has been pushed out—within the cycle of influx and expulsion—is to engage in the recovery of lost meaning and

◆3 Lee Jae-Hong and Hong Sung-Jo, "Spatial Distribution of Ownership Changes in Areas of Commercial Gentrification: Focusing on Insa-dong," *Journal of the Urban Design Institute of Korea* 21, no. 3 (2020): p. 257.

◆4 Rado Sam, "Policy Recommendations for Improving Seoul's Cultural District System," *Seoul Institute Policy Report* 240 (2017): pp.10-11.

◆5 National Institute of the Korean Language, "동지 내몰림," last modified July 20, 2016, https://www.korean.go.kr/front/board/boardStandardView.do?board_id=6&mn_id=&b_seq=584 (accessed June 7, 2025).

◆6 Shin Hyunbang, *Anti-Gentrification: What Is to Be Done?* (Paju: Dongnyeok, 2017), p.19.

the reconstruction of places of memory. The *anti-gentrification* movement is not merely an oppositional stance against capital; it poses a fundamental question about how we envision and constitute urban space. It is a practice of designing new spatial orders and actively intervening in them. Such work requires the production of an alternative ideology to counter the dominant real estate driven logic that enables gentrification, along with the securing of material and institutional conditions that can sustain community resistance. ◆7 We are now tasked with closely tracing the transformations of localities, recognizing what has disappeared and what endures. *Anti-gentrification* begins precisely at the moment we refuse to turn away from the displaced nest and instead respond to the lives that remain.

Declaring that gentrification has brought an end to a city's identity or that the land has become a ruin risks becoming another form of exclusionary language. Rather than participating in the easy consumption or commodification of such places, we must align ourselves with those who still remain, with the sensibilities that remember what once was. To return to what has been passed over, to revisit what has been depleted—this is where resistance to gentrification might begin. Let me return once more to *That (This) Space*, the final exhibition of IAS. I close this essay while recalling the printed traces left behind by visitors and third-floor staff members in *Print Shop: Words, Concepts, Names and Portraits* (2025) by boma pak, shown in what used to be the administrative office on the gallery's third floor.

"Must abundant, high-quality software and content always require the invention of entirely new spaces and systems?"

◆7 Ibid., p.36.

문진주 ⇒ 큐레이터
문진주는 미술사와 예술학을 공부한 뒤 시각예술계 노동자로 일하고 있다. 글을 쓰고 전시를 기획한다. 국제교류와 신체성, 서브컬처에 관심이 많다.

아카이브를 수행하다: 〈타임 패치워크〉의 퍼포먼스적 큐레이팅

인사미술공간(이하 인미공)의 운영 종료를 기념하는 전시, 《그런 공간》(2025)에서 관람객이 가장 먼저 맞닥뜨리게 되는 것은 1층에 위치한 〈타임 패치워크〉(2025)이다. 인미공의 궤적을 살필 수 있는 연표와 관련 자료로 구성된 이 프로젝트는 인미공이 가장 활발했던 시기를 직접적으로 경험해 보지 못한 아홉 명의 큐레이터, 아트–토커(김맑음, 김명진, 류희연, 문진주, 이선주, 이소라, 지하운, 하수경, 황지원)가 기획한 것으로, 인미공과 아르코아카이브의 자료를 통해 한 공간의 역사를 이해하고 연구한 결과물이다. 아트–토커는 인미공의 활동을 '인사', '미술', '공간'의 세 카테고리로 분류하고 각자의 관심사에 따라 추가적인 리서치를 통해 파악한 인미공의 기록에 해석을 덧붙이는 방식으로 '패치워크'를 완성했다. 이 작품은 인미공의 역사를 단순히 나열하는 것에 그치지 않고 큐레이터들의 적극적인 개입을 허용하는 방식으로 한 공간의 역사와 예술적 역할을 산출하고 현재의 언어로 재구성한다.

인미공은 2000년대 중반까지 신진 작가 지원, 아카이브 구축, 대안공간 견인과 더불어 해외 기관과의 교류 등을 진행해 왔다. 인미공의 이 '전성기'를 직접 경험하지 못한 세대인 우리, 아트–토커는 필연적으로 기록물을 통해 당시의 상황을 이해할 수밖에 없었다. 한 기관의 활동을 아카이브물로 되짚으며 리서치를 수행하는 동안, 아트–토커가 했던 행위는 유물을 발굴하는 고고학자의 연구 혹은 끝나버린 퍼포먼스를 기록물로 탐구하는 일 같기도 했다.

때문에 〈타임 패치워크〉는 아카이브이지만, 동시에 퍼포먼스적 큐레이팅을 거친 작품이기도 하다. 예술기관이 운영되는 일련의 과정들을 하나의 퍼포먼스 작품으로 상정해 본다면, 퍼포먼스 기록물인 사진, 영상, 글을 통해 그 작품을 연구하는 것과 우리가 인미공의 역사를 살피는 일은 분명 연결되는 지점이 있다. 또한 〈타임 패치워크〉에서 아트–토커는 단순한 연구자나 취합자가 아니라, 기존의 연표 위에 주석을 달고 새로운 해석을 덧붙이며 집단적이고 신체적인 큐레이션을 수행했다. 아울러 관람객의 개입을 가능하게 하는 〈타임 패치워크〉의 '카드 박스(〈오픈 패치워크〉)'는 작품을 큐레이터와 관람객 간의 상호작용 속에서 완성되는 공동 창작의 형태로 전환 시킨다. 이러한 내용을 바탕으로, 이 글은 〈타임 패치워크〉의 퍼포먼스적 특징을 통해 인미공의 실천들이 종료 시점에서 어떻게 공동의 기억으로 남을 수 있을지를 살펴본다.

예술기관의 활동

인미공은 전시 운영 주체인 동시에 예술 실천을 수행하던 공간이자 기관이었다. 2000년대 초중반 대안공간과의 교류는 물론 물론 신진 예술인 지원 프로그램과 국제 교류 프로젝트를 운영했다. 한국문화예술위원회 소속의 인미공은 단순한 행정기관으로서의 역할을 수행하는 대신 직접 예술 현장과 연결되어 한국 미술계의 주요한 담론들을 이끌어 나가고자 했다.

그렇다면 인미공의 활동을 과연 퍼포먼스의 일환으로 볼 수 있을까? 리처드 셰크너(Richard Schechner)는 퍼포먼스가 되풀이되는 행위(twice–behaved behavior)라 정의했으며(2002), 바바라 커센블랏–김블렛(Barbara Kirshenblatt–Gimblett)은 전시가 단순히 작품을 진열하는 것이 아닌, 지식을 '무대에 올리는(stage knowledge)'

수행적 구조라고 말한 바 있다(1999).◆1 이러한 관점에서 예술공간의 지속적인 프로그램 운영과 협업은 문화적 실천의 수행, 즉 퍼포먼스에 빗대어 서술해 볼 수 있을 것이다.

큐레이터의 다시 쓰기

〈타임 패치워크〉에서의 연표는 사건, 기록, 해석이 얽히는 장소이자 큐레이터들의 행위가 가시화되는 무대이다. 이를 구성하기 위해 아트–토커는 사진, 리플릿, 도록 등을 기반으로 기관의 역사를 역추적했다. 그것은 꽤 지난한 작업이었다. 인미공에서 벌어진 수많은 전시, 행사, 프로젝트 속에서 우리는 패치워크에 등록할 요소들을 선별하고, 추가적인 리서치를 수행해야 했다. 초기에 우리가 제작한 연표는 구글 드라이브 내 스프레드시트로 생성되었다. 펼쳐진 빈칸에서 아홉 마리의 일벌들이 벌집을 채우듯 아트–토커는 비어 있는 셀을 채워나갔다. 끝없는 구글 드라이브의 에러 속에서 서로가 작성한 주석에 질문을 더하며, 작품은 끝없는 수정을 거쳤다. 이후 벽면 시트로 구현된 연표에 우리는 주석을 출력하고 잘라 벽면에 부착했다.

〈타임 패치워크〉에서 인미공의 활동들은 선별과 해석을 통해 재구성된다. 아멜리아 존스(Amelia Jones)는 퍼포먼스의 문서화가 단순한 보존이 아닌, 해석과 의미 생산의 시작점이라고 말한다(1997).◆2 또한 레베카 슈나이더(Rebecca Schneider)의 주장에 따르면 이러한 아카이브 자료들은 퍼포먼스의 '잔재(remains)'이다(2011).◆3 그는 아카이브를 단순한 저장소가 아니라 사회적 퍼포먼스의 공간이자, 소멸과 호출이 반복되는 극장("The archive itself becomes a social performance space, a theatre of retroaction")이라고 보았다.◆4 이에 각자의 관심사에 따라 사건을 선별하고, 주석을 덧붙인 큐레이터의 작업 〈타임 패치워크〉는 단순히 역사적 정보를 처리하는 것이 아닌 퍼포먼스의 잔재를 다시 호출하는 행위, 즉 큐레이터의 몸을 통해 공적 기억을 수행하고 호출하는 퍼포먼스적 실천이라고 할 수 있다.

아울러 〈타임 패치워크〉의 형식에서 출력물을 오려 붙이고 위치를 조정하는 행위는 전시 공간을 신체화하는 큐레이터의 확장된 퍼포먼스로 볼 수 있으며, 여기에서 큐레이터는 퍼포먼스를 매개하는 동시에 직접 수행한다. 큐레이터들은 조율, 배치, 조직화의 방식으로 자신들의 퍼포먼스를 공간에 각인시킨다. 이 같은 작업은 기억의 수행성, 즉, 큐레이터의 몸을 통해 과거가 다시 구성되고 재해석되는 행위를 확장한다.

열린 구조를 통한 관람객의 개입

전시장 한편에는 관람객이 직접 〈타임 패치워크〉에 개입할 수 있는 카드 박스가 놓여있다. 이를 통해 작품은 관람객의 해석과 개입을 열어놓음으로 수행성을 확장한다. 아트–토커의 다시 쓰기 작업이 그랬듯, 작품은 단일한 서사를 제공하기보다는 관람객이 사건을 연결하거나 주석을 덧붙이며 능동적 감상자로 참여할 수 있게 한다. 이것은 새로운 기억을 함께 만드는 공동 역사 쓰기의 실천이다. 공간의 마지막 전시에 참여한 관객은 역사의 일부가 되는 동시에 또 다른 역사를 구성한다. 그렇게 〈타임 패치워크〉는 전시를 공동 리서치 실행의 장으로 재구성하며, 큐레이터와 관람객이 함께 만들어가는 퍼포먼스적 제안으로 기능한다.

퍼포먼스란 본디 사라지는 예술이다. 그러나 이는 흔적 없는 소멸이 아니라 신체와 기록물, 그리고 기억에 남겨진 잔재로 전이된다. 인미공의 수많은 전시와 프로젝트, 협업과 논의도 마찬가지이다. 물리적으로는 운영이 종료될지언정, 그것은 단절이 아닌 회귀의 시작이며 다른 형식의 재현을 위한 퇴장이다. 〈타임 패치워크〉는 이러한

◆1 Richard Schechner, *Performance Studies: An Introduction* (London: Routledge, 2002) ; Kirshenblatt-Gimblett, B, "Performance studies" in *The Performance Studies Reader(2nd ed)*, ed. H. Bial (London: Routledge, 2007), pp.43–55.

◆2 Amelia Jones, "'Presence' in absentia: Experiencing performance as documentation." *Art Journal*, vol.56, no.4(1997): pp.11–18.

◆3 Rebecca Schneider, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment* (London: Routledge, 2011)

◆4 같은 책, p.104.

그 (This) 런 That 공 Space 간

퇴장의 순간을 기념물로서가 아닌 재호흡의 방식으로 기린다. 남은 것은 단순한 물리적 흔적이 아니라, 그 안에서 구성되고 반복되었던 수많은 실천들, 즉, 예술공간이 수행해 온 '행위'들과 이에 대한 수행적 개입이다. 《그런 공간》이 끝나고 인미공의 운영이 종료되더라도 이 실천들은 공간을 거쳐 간 이들의 신체에서 울림을 남길 것이다. 그리고 이제, 그 잔재 위에 새로운 해석과 기억이 덧대어질 차례이다.

Mun Jinju ⇒Curator

Mun Jinju studied History of Art and Art Theory and currently works within the field of visual arts. She writes and curates exhibitions, with a particular interest in international exchange, corporeality, and subcultures.

Performing the Archive: The Performative Curating of *Time Patchwork*

The first encounter awaiting visitors to *That (This) Space* (2025)—an exhibition commemorating the closure of Insa Art Space (IAS)—is *Time Patchwork* (2025), located on the ground floor. Composed of a timeline and archival materials tracing the trajectory of IAS, this project was curated by nine curators of Art-Talker (Kim Malgeum, Kim Myungjin, Ryu Heeyeon, Mun Jinju, Lee Sunju, Lee Sora, Ji Ha-un, Ha Sukyung, and Hwang Jiwon) who never personally experienced the institution's most vibrant years. Drawing from the materials of IAS and ARKO Archive, they sought to understand and research the history of the space through archival inquiry.

Art-Talker categorized IAS's activities into three themes—"Insa," "Art," and "Space"—and, through additional research aligned with each curator's interest, constructed a "patchwork" by layering interpretations onto existing records. Rather than merely cataloguing history, this work actively incorporates curatorial intervention, generating and rearticulating the artistic and institutional role of IAS in a contemporary language.

Until the mid-2000s, IAS led initiatives that included supporting emerging artists, building archives, pioneering alternative spaces, and fostering exchanges with international institutions. As members of a generation who did not experience this "golden era" firsthand, we—the Art-Talker—were inevitably left to engage with the traces of IAS through its archives. In this sense, our research felt akin to that of archaeologists excavating artifacts, or of scholars reconstructing a performance through its documentation.

Thus, *Time Patchwork* exists not only as an archival project but also as a work shaped through performative curating. If we consider the operation of an art institution as a kind of performance in itself, then the process of studying that performance through photographs, videos, and texts mirrors our own exploration of IAS's history. Within *Time Patchwork*, the Art-Talker does not remain mere researchers or compilers; we annotate timelines, inscribe new readings, and engage in a collective, corporeal curatorial practice.

Moreover, the "card box (*Open Patchwork*)" component of Time Patchwork invites visitor participation, transforming the work into a form of co-creation realized through interaction between curators and audience. Grounded in this premise, this text examines how the performative characteristics of *Time Patchwork* allow IAS's practices to persist as a shared, living remembrance at the moment of closure.

Institutional Performance

IAS was not only the organizer of exhibitions, but also a space and institution actively engaged in artistic practice. During the early to mid-2000s, it facilitated exchange with alternative spaces, supported emerging artists through dedicated programs, and carried out international collaboration projects. As an affiliate of the Arts Council Korea, IAS chose not to function merely as an administrative body; instead, it remained closely connected to the field of contemporary art, aspiring to lead significant discourses within the Korean art scene.

Can IAS's activities be regarded as a form of performance? Richard Schechner famously defined performance as "twice-behaved behavior" (2002), and Barbara Kirshenblatt-Gimblett argued that exhibitions are not merely displays of artworks but "staged knowledge"—performative structures that bring knowledge into the public domain (1999).◆1 From this perspective, the continuous programming and collaborative practices of an arts institution may be interpreted as forms of cultural performance.

The Curator Rewrites

In *Time Patchwork*, the timeline serves as a site where events, records, and interpretations intertwine—a stage upon which curatorial gestures are rendered visible. To construct this, the Art-Talker traced the institution's history through photographs, leaflets, catalogues, and other archival materials. It was an arduous and meticulous process. Among the countless exhibitions, events, and projects held at IAS, we had to carefully select which elements to incorporate into the patchwork, all while conducting further in-depth research to contextualize each choice. The initial timeline took shape as a spreadsheet on Google Drive—an open matrix of blank cells that the nine curators gradually filled, like bees tending a hive. In the face of countless glitches and errors, we commented on one another's annotations and continuously revised the document. Eventually, the timeline materialized as a wall-mounted sheet. We printed and cut our annotations, then physically put them up on the wall.

I*n Time Patchwork*, the activities of IAS are actively reconfigured through processes of selection and interpretation. Amelia Jones has argued that the documentation of performance is not a neutral act of preservation but the beginning of interpretation and meaning-making (1997).◆2 Similarly, Rebecca Schneider refers to such archival traces as the "remains" of performance (2011),◆3 suggesting that the archive is not simply a repository but a site of social performance—a theatre of retroaction in which disappearance and reappearance unfold in cycles.◆4 In this sense, *Time Patchwork* is not just an archival project, but a curatorial act of calling back the remains of performance. Through individual selections and annotations, the curators engage in a performative practice that reanimates public memory through their bodies.

The physical act of cutting, placing, and rearranging printed materials, in the formality of *Time Patchwork*, becomes an extended performance, one that embeds the curators' gestures directly into the

◆1 Richard Schechner, *Performance Studies: An Introduction*, (London: Routledge, 2002) ; Kirshenblatt-Gimblett, B, "Performance studies" in *The Performance Studies Reader(2nd ed)*, ed. H. Bial (London: Routledge, 2007), pp.43–55.

◆2 Amelia Jones, "'Presence' in absentia: Experiencing performance as documentation." *Art Journal*, vol.56, no.4(1997): pp.11–18.

◆3 Rebecca Schneider, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment* (London: Routledge, 2011)

◆4 Ibid., p.104.

exhibition space. Here, the curator is not only a mediator of performance but a performer in their own right.

Through coordination, spatial arrangement, and organizational logic, their actions leave performative imprints on the space. Such gestures affirm the performativity of memory itself—demonstrating how the past is reconstructed, reinterpreted, and relived through the curator's body.

Audience Intervention Through an Open Structure

In one corner of the exhibition space, a card box invites visitors to directly engage with *Time Patchwork*. Through this gesture, the work opens itself to interpretation and participation, extending its performativity. As with the Art-Talker's act of rewriting, the piece does not present a singular narrative; rather, it encourages viewers to connect events, add annotations, and step into the role of active interpreters. This is an act of co-authorship—a collective writing of history through co-created memory. Visitors to this final exhibition at IAS become part of its history while simultaneously shaping another. In this way, *Time Patchwork* reimagines the exhibition as a collaborative research platform, functioning as a performative proposition co-created by curators and audience alike.

Performance, by nature, is an art of disappearance. Yet this disappearance does not vanish without trace—it leaves residues in the body, in documents, in memory. The many exhibitions, projects, collaborations, and discussions that defined IAS are no exception. Its physical closure does not mark a severance but a return—an exit that opens the possibility of reappearance in another form. Time Patchwork honors this moment of closure not as a monument to the past, but as a mode of reanimation. What remains is not merely the physical evidence of a space, but the accumulated acts and practices it once held—the "performances" enacted by the institution and the performative engagements they invited. Even after *That (This) Space* closes and the operations of IAS come to an end, these practices will echo in the bodies of those who passed through it. And now, it is time for new interpretations and memories to be inscribed upon these remains.

번역: 이혜림 | **Translation: Eunice Lee**



김맑음 ⇒기획자

김맑음은 건축·도시·공간에 대한 관심을 토대로 홍익대학교에서 예술학과 건축공간예술융합전공을 공부했다. 이후 동대학원에서 '반건축' 개념에 대한 논문을 작성하고 예술학 석사 학위를 받았다. 동시대 미술계에서 건축 이론과 예술이 접점을 이루며 발생하는 가능성을 탐구하고 있다. 서울시청 문화본부, 미국 보스턴미술관을 거쳐 현재 서울시립 북서울미술관 학예과에서 재직 중이다. 주요 기획 전시로는 《칼레이도》(DDP 갤러리문, 2024), 《선셋 벗 라디언트》(프레임성수, 2023), 제10회 아마도전시기획상 《윈도우 리컨스트럭션》(아마도예술공간, 2023) 등이 있다. 미술계 언저리에서 글을 쓰곤 한다.

고깃고깃한 과거의 단상을 부조 봉투에

“그분의 정원에 있던 산딸기 나무를 갈아 심어 주었죠. 그분이 세상을 뜬 후에도 모든 게 정상으로 남아 있도록 말입니다.”◆1

“우리는 그를 다시 알 수는 없겠지만 난 그의 일부가 남아 있음을 느낀다.”◆2

공교로운 일이었다. 길지도 않은 한 달 남짓 열리는 전시일 뿐인데, 두 번의 장례식을 들려야 했다. 우연찮게도 전시 오프닝과 클로징의 시기였다. 경사보다는 조사를 챙겨야 된다는 옛말을 떠올리며, 그곳을 느린 걸음으로 들어갔다. 건물 안에 들어가면서 도토리 껍질의 맛이 피부에 스며든다. 절차상 상주에게 나를 소개해야 했지만, 하필 그 순간에 너무 많은 과거들이 밀려와 버렸다. 목이 막혀 상대에게 이야기를 다시 꺼내어 하지 못하였다. 어색한 침묵을 뒤로한 채 걸어나오면서 그 이야기들을 부조 봉투에 담아야만 했다고 생각했다. 애석하게도 그것을 놓쳤고, 끝없이 목이 메었던 것이다.

공간이 문을 닫는다는 것, 솔직하게 말하자면 이번 세대에게 그것은 그리 놀랍고 새로운 사실이 아니다. 너무나 많은 공간들이 이미 종료되었고, 종료되고 있고, 종료될 예정이기 때문이었다. 직장도 거주지도 늘상 바뀌어야 하는 상황에서 공간 종료는 막연히 다른 공간이 생기겠지라는 생각으로 이어진다.◆3 사실 어떠어떠한 ‘공간’으로 끝나는 말들은 부지불식간에 마지막을 맞이하는 운명을 스스로 가지고 있을지도 모른다. 그것에 선명하게 잡히는 이유를 찾는다면, 월세를 내는 임대차 계약이 종료되어서, 건물이 노후화 되어서, 재개발 지구여서, 혹은 사업적으로 수지타산이 맞지 않게 되어서가 있을 것이다. 하지만 흐릿하게는 실제 공간은 남아있지만, 더 이상 그 예전의 이미지로 보이지 않는 경우도 있곤 했다. 그것은 열린 기간이 오래된 공간일수록 더욱 그러하였다. 으레 그 기억의 주어가 달라지게 되면, 미술공간들에 대한 서술어도 함께 변화하는 것이었다. 인사미술공간도 예외는 아니었다.

‘마지막 전시’로 통칭되는 그 전시에 참여 의사를 표한 뒤, 몇 차례 미팅이 시작되었다. 과거 인사미술공간을 거쳐간 사람들과의 인터뷰에 동석하는 자리였다. 인사미술공간은 각자의 숫자만큼 달랐다. 인사미술공간을 잘 모르는 이후의 세대는 그 이야기를 들으면서 과거의 공간을 어렴풋하게 그리는 것이었다. 그것이 타불라 라사에서

◆1 카렐 차페크, 『평범한 인생』(파주: 열린책들, 2025), p.244.

◆2 참고.무르타자 발리,「/유령/ 되기」, 김선정, 캐롤 잉화루, 와싼 알 쿠다이리 기획, 『큐레토리얼/담론/실천』(광주: 재단법인광주비엔날레; 서울: 현실문화연구, 2025), p.173.

◆3 극단적으로 이러한 생각을 발전시킨다면, 최근 공간을 발견하는 경향은 소셜미디어 중에서도 이미지 중심의 인스타그램이 거대화 되면서 변화했기 때문이다. 공간을 찾는 방식이 마치 ‘틴더’와 같은 데이트 어플의 스와이핑 몇 번으로 쉬워진 탓이다. 이제 디깅(digging)의 시기는 지나가 버렸고, 스크린에 떠오르는 것을 단순히 누르는 시기에 도달했을지도 모른다. 리서치를 위한 공간은 이제 스크린의 크기로 축소되었다.

그 런 (This) That

Space

공 간

과거를 독해하고 공간을 세우는 과정이었다. 하지만 이전의 경험을 주춧돌로 삼고 있는 이들에게도 그 이해와 독해는 순전히 필로티 구조처럼 땅에서 공백을 만들고 몇 개의 기둥으로 세워지는 모양을 닮아있다.

2014년 겨울, 원서동

십여 년 전, 우연하게 인사미술공간을 들린다. 이유가 정확하게 기억나지는 않는다. 신진기획자들이 함께 기획을 했다고 하는 한 전시에서 그래픽디자이너와의 아티스트 토크가 있다고 했다.◆4 작가와 기획자 사이 혹은 기획자들 사이에서의 쌓이는 오해와 오차에 대한 이야기가 주를 이뤘다. 하지만 전시를 만들어본 적이 없으니, 그것이 과정인지 막연히 가늠해보지만 혼자 변변히 놓쳤다. 단지 할 수 있는 일은 천장의 보에 어긋나게 프로젝션되고 있는 녹색 빛을 떠올렸다가, 전시 엽서에서 접혀 있는 녹색 원을 손으로 잡아보는 것뿐이었다. 일견 현장의 토크 이야기는 어쩌면 갓 미술이론을 공부하기 시작한 학부생에게는 닿기 쉽지 않은 것도 사실이었다. 희미하게 남은 이야기 사이에서 내가 기억하는 것은 접힌 원과 ‘신진’기획자라는 단어였다.◆5

2014년부터 2017년, 서울

누군가는 분명 보지 못하였다고 반문할 것이다. 하지만 미술대학에서 미술이라는 개념을 습득하기 시작하는 시기, 주변에서는 미술관이 아닌 이질적인 장소에서 전시들이 열렸다. 학교 건물의 빈 공간에서 일종의 전시가 진행되었고,◆6 교수님이 언급한 전시 《굿–즈》에 마침 당시 친구가 참여하였고,◆7 나는 ‘엮는자’의 홈페이지 소식을 보면서 전시를 찾아다녔다.◆8 재개발 지역의 입구조차 변변치 않은 곳에서 전시라고 불리는 것이 열렸다. ‘청춘’이라는 이름으로 진행된 전시와 함께 ‘청년’이라는 단어가 공간의 권리를 주장하는 슬로건으로 사용되기도 했다.◆9 그리고 나중에야 그 전시공간들이 신생이라는 이름으로 설명된다는 것을 깨달았다. 이상하게 그 범주에 인사미술공간은 전시 작가가 겹치는 경우가 많아서, 제대로 기관의 구조를 모르던 학부생은 신생공간과 동일한 위상에서 그곳의 전시를 보았다.

작업을 하거나 기획을 하는 사람이 아니었다 보니 신생공간의 흐름에 몸을 싣지는 않았다. 오히려 나는 관찰자의 위치에 가까웠다. 그 관찰을 통해 재미있게 본 전시, 작가, 큐레이터들이 생겨났다. 그렇다고 해서 그 움직임이 느껴지지 않는 것은 아니었다. 파도 안에 있지 않을 때 보이는 모습도 분명 있었기 때문이다. 돌이켜보건대 당시 작가들에게 작품을 전시할, 이야기를 나눌, 무엇인가 할 수 있는 공간이 부재하였기에 그 필요성에서 흐름이 시작되었던 것은 아닐까. 앞으로 무엇을 할지 모르는 이는 부재에서 부화한 미술을 보면서, 충실한 관찰자로서 그것이 미술이라고 추측하면서 당대를 그리고 있었다. 적어도 나에게는 미술은 폐허에서 태어난 것이었다.

2017년 가을, 파리

파리 레지던시에서 우연히 만난 작가는 본인이 참여하는 전시 오프닝에 오지 않겠냐며 선뜻 초대를 한다. 퐁피두센터에서 하는 만큼 오프닝에는 몇몇의 한국 관계자들이 함께 자리를 한다. 다 함께 카페 야외 자리에 이야기를 나누다가 대안공간의 이야기가 나온다. 머릿속으로 대안공간의 이미지를 생각해 보지만, 이전 세대가

◆4 2013년 아르코 신진기획자 인턴십 프로그램 성과보고전 《미쓰–플레이》, (2014년 2월 15일, 3pm), 강문식 디자이너 아티스트 토크. 과거의 의도를 지금 시점에서 추측해보자면, 직전 해에 《탁월한 협업자들》(일민미술관, 2013) 전시를 관람하면서 그것과 대조되는 전시 제목으로 생각하고 갔었던 것 같다. 당시 디자이너는 인사미술공간 1층의 보에 초록색 원을 프로젝션하고 그것을 문자 그대로 어긋나게 설치했다고 이야기하였다.

◆5 이번 전시 리서치 과정에서 알게된 사실은 인사미술공간의 많은 프로그램은 2010년대 이전에 등장한다. 그 시기에는 대안공간과 궤를 함께한다.

◆6 김동희, 《나열된 계층의 집》(마포구 창전동, 서교동, 동교동, 상수동 일대, 2014), 자세한 내용은 다음 원고를 참고. 최윤정, 「[리뷰] 김동희 〈나열된 계층의 집〉」, 독립예술웹진 인디언밥(2024년 6월 12일), https://indienbob.tistory.com/843.

◆7 《굿–즈》(세종문화회관, 2015), goods2015.com

◆8 지금은 호스팅이 종료된 사이트이다. www.detach.space. 관련 이야기는 엮는자 장영주 작가의 블로그에서 확인할 수 있다. blog.naver.com/herberer

◆9 《청춘과 잉여》(기획: 유능사, 커먼센터, 2014), 해당 전시 연계 좌담회 〈안녕2014, 2015 안녕?〉(2014년 12월 28일, 교역소); 임근준 ‘청년관을 둘러싼 문제들: 기대감소 시대의 예술행동’ 강연 (홍익대학교 조형관, 2015) 참고.

기억하는 이미지보다는 조금 더 말쑥한 전시장의 모습이 더 떠오른다. 한동안 그들은 쌈지스페이스에서 열렸던 전시를 이야기하다가, 그것이 문을 닫았을 적의 마지막을 한참 말한다. 이어서 그 쌈지레지던시 출신의 작가들의 근황을 되짚으면서 새로운 소식이 들리지 않는 이들을 궁금해한다. 세세하게 기억나지는 않지만, 그날따라 저녁 공기가 축축했던 것은 분명하다.

2017년 가을에서 겨울, 파리

사실 그들이 새로운 소식이 들리지 않아 궁금해하던 작가 중 한 명은 같은 레지던시에 있었다. 하지만 나는 그 자리에서 굳이 그의 이야기를 하지 않았다. 그 작가는 미술계에 대한 이야기를 할 때마다 씁쓸한 그림자를 만들었기 때문이다. 이른 나이에 작업이 주목받으면서 그는 자연스럽게 미술계의 바운더리에 들어가게 되었다고 한다. 그리고 쌈지스페이스 외에도 인사미술공간 등은 당시 신진작가의 전시를 독려했던 곳으로, 그를 포함하여 많은 작가들이 거쳐간 공간이었다. 그와 대화를 할 때 떠오르게 되는 미술계의 씁쓸한 그림자와 대안공간을 추억하는 축축한 공기는 어느 정도 맞닿아 있는 듯했다.

2018년부터 2023년, 서울

대안공간만 열화된 과거가 된 것은 아니었다. 신생공간도 그 시작과 사라짐이 지나고 나니 순식간에 그 이후에 몇십 년의 풍화가 이루어진 듯하였다. 개인적인 이십 대 기억과 함께 그곳을 덮어버린 탓에 그 공간들은 종종 스스로 지나온 치기 어린 청년의 모습을 연상하게 하였다. 하지만 이 시기부터 청년을 정의하는 구체적인 나이가 설정된다. 젊은 작가들을 지원한다는 수식어가 나열되는 지원 사업들이 등장했기 때문이다. 사실 이전부터 이러한 미술계 내에서 유사한 사업은 분명히 있었다. 하지만 이제야 그것이 눈에 들어온 것이었다. 전시가 이루어지기 위해서 기금을 받은 뒤 가장 먼저 해야 하는 일은 바로 공간 찾기였다. 신생공간이 임대 계약을 둘러싼 숙명적인 문제로 사라진 뒤, 그 자리에는 더 많은 공간들이 등장한다. 하지만 이 공간들은 임대 계약의 문제를 다시 자본적인 관점에서 대처하기 시작한다. 그것이 공간 임대료일 것이다. 그렇게 나는 임대료와 함께 몇 차례 전시를 진행하고 인사미술공간과 같은 기관들의 교육프로그램에 참여한다. 인사미술공간에서 열리는 전시도 그러한 신진 기획자나 작가들을 대상으로 공간을 임대하는 방식이 된다. 투박했던 과거의 젊음은 이제 깔끔하고 매끄러운 단계를 거쳐 다듬어지고 있었다.

2024년 겨울에서 2025년, 원서동

올해 이 미술계에 얼마나 더 있을 수 있을지 생각했다. 몇 년 전 그 작가에게 보았던 씁쓸한 그림자를 배워버린 듯했다. 그런 와중에 이 사라지는 공간에서 열리는 마지막 전시에 대한 메일을 받았다. '신진'기획자는 어느새 기관의 큐레이터가 되어 있었고, 전시 기획을 할 것이라 전혀 생각하지 않았던 학부생은 '신진'이라는 이름으로 기금을 지원받았다. 자신이 거쳐 간 공간이 사라지게 되면 누구든 씁쓸한 기분이 들기 마련일 것이지만, 특히나 투박했던 시기라면 그 감각은 두드러기처럼 남아있는다. 그렇기에 메일에서 내가 읽은 것은 분명한 담당자의 기획 방향이었지만, 동시에 모호하게 다듬어지지 못한 시기를 보내고 있었던 나의 과거이기도 하였다.

사라질 인사미술공간에 대해서 그곳을 모르는 다음 세대가 그곳을 어떻게 바라볼 것인가. 그것은 매우 뚜렷한 방향이었다. 하지만 그 방향을 빗겨가면서 자꾸 과거로 눈이 닿았다. 아마 너무 이른 시기에 그곳에 도착해버렸기 때문이 아닐까 싶다. 그렇지만 동시에 인사미술공간에 대해서 제대로 알고 있는가를 반문한다면 그런 것도 아니었다. 남아있는 문서를 통해서 이곳은 더 많은 사업이 이루어졌었고, 대안공간 네트워크의 한 궤적에도 포함되었던 것을 알게 된다. 대안공간에 대한 기억에서 시간이 지나면서 지금으로서는 그 열화된 기억을 독해할 뿐이었다. 당시의 열정은 많이 미적지근해지고, 학술지 논문에서 신자유주의나 자본주의의 영향력과 결부된 하나의 미술계 현상으로 기록되면서 더 차가워진다. 하지만 그 시간들을 다시 떠올린다면, 그전 세대 역시 그들의 '신진'을

그 런 (This) That 공 간 Space

기억하는 것일 수 있다. 어쩌면 그들의 미술 역시 폐허에서 태어났을 수도 있을 것이다.

아무것도 모르는 상태가 가장 무엇인가를 객관적으로 볼 수 있다. 하지만 너무 일찍 공간에 도착해버린 탓에, 닫는 문 앞에서 목이 메일 만큼 과거가 이어진다. 그것은 나에게는 이상하게 주변에서 흘러가던 공간들에 대한 것이었다. 이미 너무나 많은 곳들이 사라졌기에, 공간이 마지막 전시를 여는 것은 특별한 일이 아니다. 하지만 열화된 기억과 차가워지는 그때의 아지랑이들은 쉽게 사라지지 않는 듯하다. 이 좁디좁은 미술계가 수많은 네트워크로 이루어져 있다지만, 많은 이들이 그 네트워크의 대상으로 공간을 미처 생각하지는 못하고 있다. 우리는 얼마나 수많은 공간들을 만나고 멀어지고 있는가. 고깃고깃하게 애써 접은 과거들로 부조 봉투가 넘치고 있다.

Kim Malgeum ⇒Curator

Kim Malgeum holds an M.A. in Art Theory with a thesis on “Anti-architecture,” and a B.A. in Art Studies, Architecture and Arts. Her interest lie in the system of architecture, the city, and space. She is currently working at the Buk-Seoul Museum of Art, following her time at the Museum of Fine Arts, Boston and Culture Headquarters of Seoul Metropolitan Government. Her recent curatorial exhibitions include *Kaleido* (DDP Gallery MUN, 2024), *Sunset but Radiant* (Frame Seongsu, 2023), The 10th Amado Exhibition Award *Windows Reconstruction* (Amado Art Space, 2023), etc. She also contributes some criticisms and texts in the contemporary art field.

Things in an Envelope, the Crumpled Past for the Bereaved

“I’ve changed those aquilegias in his garden there. So that now he’s gone everything is left in order.”◆1

“While we may never know him again, I feel some of him remains.”◆2

What a coincidence. It was just an exhibition, that lasted only a month, not a long time at all. But I had to be at two funerals, unexpectedly, which happened at its opening and closing. Recalling the phrase from the seniors that I should pay more attention to grief rather than celebrating, this made my steps grow heavier. A bitter feeling, like the rough shell of an acorn, settled onto my skin as I crossed the threshold of the funeral hall. As is customary at Korean funerals, I was supposed to say a few words to the bereaved, but at that very moment, in my throat, there were too many pasts trying to come out from me. An unnatural silence was the only thing the bereaved could hear. I ended up saying nothing. Leaving behind that silence, I should have kept all these stories in an envelope for the bereaved. Regretfully, I failed to do so, and that failure left my throat endlessly choked with mourning.

To be honest, the closure of exhibition spaces is nothing particularly surprising or noteworthy for this generation. We all know that many spaces have already closed, are currently closing, or will inevitably close. Just as our workplaces and homes are constantly changing,◆3 the closure of one space often leads to a mildly optimistic expectation that another space will somehow open.◆4 In fact, any word that ends with a “space” itself is doomed to fade away unconsciously. Let’s consider about specific reasons: the termination of a monthly lease agreement, a deterioration of the building, a redevelopment area, or simply that a business model for that space was found to be unprofitable. On the other hand, there is a less obvious reason: although the space itself remains physical, it no longer looks the way it used to. This change often happened with spaces that have been open for a long time. We could say that as the subject of specific memory shifted, so did the way the exhibition space was described. And Insa Art Space was no exception.

After expressing my interest in participating in what was called the "last" exhibition of Insa Art Space, several meetings began. Some of these sessions were interviews with people who had previously been involved with Insa Art Space. Instead of a single linear history, there were multiple memories. What the next generation can do with those plural memoriesis merely to draw a very ambiguous image of that space since they have no personal connection to Insa Art Space. It was a process of interpreting the past and constructing an image of space on the tabula rasa. However, even though those who have experience with the space could build an infrastructure from those memories, their understanding and interpretation also seem like a pilotis structure—a void at ground level, supported only by a few columns.

Winter, 2014, Wonseo-dong, Seoul

About a decade ago, I visited the Insa Art Space by chance. I don’t quite remember the reason why I was there, where was a graphic designer’s artist talk in the exhibition co-curated by emerging curators.◆5 A story between artists and curators was simple; misunderstandings and mistakes accumulated in themselves. However, this talk didn’t quite land with me, since I had no experience with curating or communicating. All I could do was vaguely imagine their process and obviously miss much of the nuance. However, the talk was beyond my grasp—I had no experience with curating or communication. What lingered for me was the green light misaligned with the ceiling beams, and the folded green circle printed on the exhibition postcard I held in my hand. It was natural thing that these kinds of discussions weren't easy for someone like me, an undergraduate student who had just begun studying art theory. Amidst the misty stories, my memory only held the folded circle and the word “emerging” curator.◆6

2014 to 2017, Seoul

Someone might argue that nothing happened. However in my case, especially during art college, when the concept of art becomes more defined, the exhibitions I encountered didn’t take place in art museums, but rather somewhere strange spaces. A vacant space in the university building turned into a temporary “exhibition” space,◆7 one of my old friends participated in an exhibition *GOODS*, which a professor had mentioned◆8 and I began following updated news through the website “weaverhub.”◆9 These so-called

◆1 Karel Capek, “An Ordinary Life,” *Three Novels: Hordubal, Meteor, An Ordinary Life* (Highland Park, NJ: Catbird Press, 1990), p.464.

◆2 Murtaza Vali, “Becoming /ghost/,” Waassan Al-Khudairi, 9th Gwangju Biennale (eds.), *We can remember it for you wholesale*, Roundtable ejournal issue 3, p.33.

◆3 In Korea, especially in Seoul, jobs in the art field are often temporary contracts and rarely permanent. Also, residencies usually have a limitation on period, generally around two years. Therefore, those living in the Seoul art scene might be more familiar with short-term arrangements.

◆4 To take this idea further, one reason for the changing nature of researching spaces is the widespread use of image-focused social media like Instagram. Since it became prevalent in everyone’s hands, finding new spaces has become very easy—much like the swiping gesture on the dating app Tinder. The tap gesture has become the new zeitgeist, and the act of digging deeper seems to be fading, which has led the space for research to shrink to the size of a screen.

◆5 2013 ARKO Emerging Curator Internship Program *mis-play*, February 15th, 2015. 3 pm, Artist Talk with a graphic designer Gang Moonsick. Assuming my intention at that time, a title reminds me a contrast with a exhibition *Brilliant Collaborators* (Ilmin Museum of Art, 2013) the year before. At this talk, the designer said about his installation which was projected a green circle onto the beams of the first floor of the Insa Art Space literally split.

◆6 During my research for the exhibition, I discovered that many of Insa Art Space's programs took shape before the 2010s, a period that overlapped significantly with the rise of alternative spaces.

◆7 Kim Donghee, *House of Dispersed Layers* (areas around Changjeon-dong, Seogyo-dong, Donggyo-dong, Sangsu-dong in Mapo-gu, 2014); for details, refer to Choi Yunjung, “[Review] Kim Donghee *House of Dispersed Layers*,” Independent Art Webzine Indienbob (June 12, 2024), https://indienbob.tistory.com/843

◆8 *GOODS* (Sejong Center for the Performing Arts, 2015), goods2015.com

◆9 www.detach.space. This website is now closed but stories still remain at ‘The Weaver’ blog. blog.naver.com/herberer

◆10 *The Young and The Restless* (Curated by Yuneungsa [유능사], Common Center, 2014); related forum “Goodbye 2015, Hello 2015?” (December 28, 2014, Gyoyeokso [교역소]); Geun-jun Lim, "Issues Surrounding Youth Hall: Art Action in an Era of Decreased Expectations" (E103 Hongik University, 2015).

(This) That Space

exhibitions often took place in redevelopment areas, usually without proper entrances and exhibition conditions. Sometimes a word “youth” was used as an exhibition title and sometimes “young people” was used as a slogan for their urgency.◆10 Later, I realized these exhibition spaces were referred to as part of the so-called “New Space (Shin-saeng, 新生).” Since the exhibition in Insa Art Space was repeated with these artists, an undergraduate student who didn’t have a viewpoint on an art scene structure regarded this space grouping with “New Space.”

I was neither an artist nor a curator at that time; I was not part of the flow of “New Space.” Rather, I was closer to being an observer. From that perspective, I gradually developed a so-called taste for certain exhibitions, artists, and curators. This doesn’t mean I couldn’t sense a certain movement, but things are more visible when someone is not caught in the flow. Looking back, I can assume that an absence of space for artists at that time to exhibit, to have a conversation, or to do something. That absence definitely makes a longing for space and a flow of necessity. So one could say that there are those who were uncertain about what to do in the future, who watched the contemporary art coming from an absence, and who were a careful observers imagining the present with a form of art. At least for me, art was something born from ruins.

(This) That Space

Autumn 2017, Paris

While staying at a residency in Paris, I happened to meet a Korean artist who invited me to an exhibition opening she was participating in. Since it was held at the Centre Pompidou, a few Korean art people were in attendance as well. Sitting around a cafe table outside together, suddenly the conversation drifted toward alternative art spaces in Seoul. I tried to make a certain image of that space in my mind, but instead of their memories, what came to mind was a polished and cleaned exhibition space. For a while, they reminisced about the closing of Ssamzie Space, along with stories tangled up with past Ssamzie exhibitions. One by one, they began recalling the artists who had once been in the Ssamzie Residency, wondering their recent stories. The details of that conversation were blurred now, but it is certain that the night air was soggy with humidity.

Autumn to Winter, 2017, Paris

In fact, one of the artists they were wondering about—the one from whom no news was heard—was at the same residency. But I chose not to mention it at that time. Because I saw a bitter shadow when talking with that artist. He told me that his work gained attention as a young artist, and then he naturally entered the art world. Ssamzie space, as well as Insa Art Space and other places, were spaces that encouraged young artists’ exhibitions; so to speak those spaces were places they passed through, including him. I sometimes felt his bitter shadow on art scene and came up with a resonating soggy air between that shadow and nostalgia for alternative space.

2018 to 2023, Wonseo-dong, Seoul

It wasn’t only alternative spaces that became a faded and softened past. Soon after the New Space’s lifespan from birth and death passing away, it seemed that decades of erosion occurred suddenly without leaving any specific traces. Folded into the personal memories of my twenties with those spaces, they often came to resemble a youth which is naive, reckless, and slightly embarrassing. It was around this time that the specific age of “young” became clear, since an artist support funding system uses the term “young artist.” In fact, similar art support programs had certainly existed before. But it was only then that I began to notice them. Once someone got funding, the first thing to do is finding an exhibition space. After many of the so-called “new spaces” disappeared due to inevitable lease contract issues, there are more spaces were born. However, these newborn spaces seemed to understand what capitalism is. Simply, they are kind of rental space. Finding a space and paying a rental fee, this is how I can start curatorial exhibitions with funding. And I participated in some educational programs like Art-Talk at Insa Art Space as well. The exhibitions held at Insa Art Space also began to follow this rent model for emerging curators and artists. Now, what we could see before us are clean and polished stages, far from the raw and unsophisticated youth of the past.

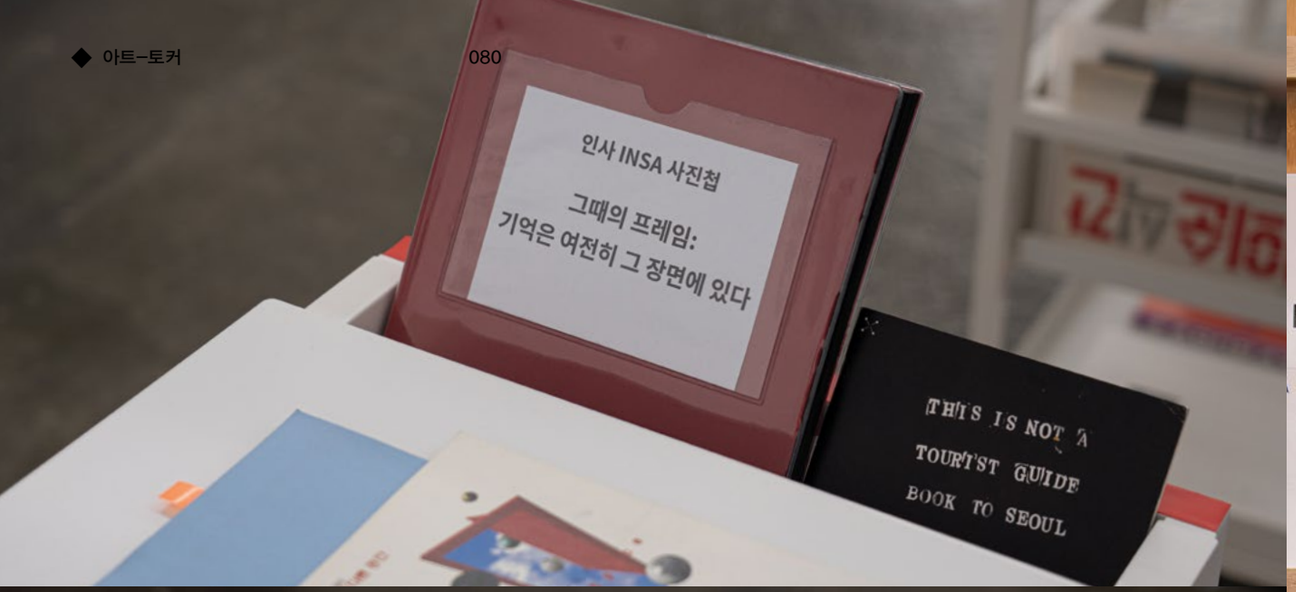
2024 to 2025, Wonseo-dong, Seoul

This year, I suddenly started thinking about the rest of my time in this art scene. It seems that the bitter shadow has somehow colored me. And amid those shadows, I received an email about the final exhibition held in Insa Art Space. The “emerging” curator was now a curator at an art museum, and the undergraduate student-who had never thought of herself as curator-was got a “young” curator funding. It‘s only natural to feel a certain bitterness when a space they had been through disappears. But if the shape of that time is particularly raw and unsophisticated, the feeling comes out like a rash. So what I read in that email was, without doubt, the curator’s clear viewpoint for the exhibition. Yet at the same time, I read my foggy past time that is yet to be refined.

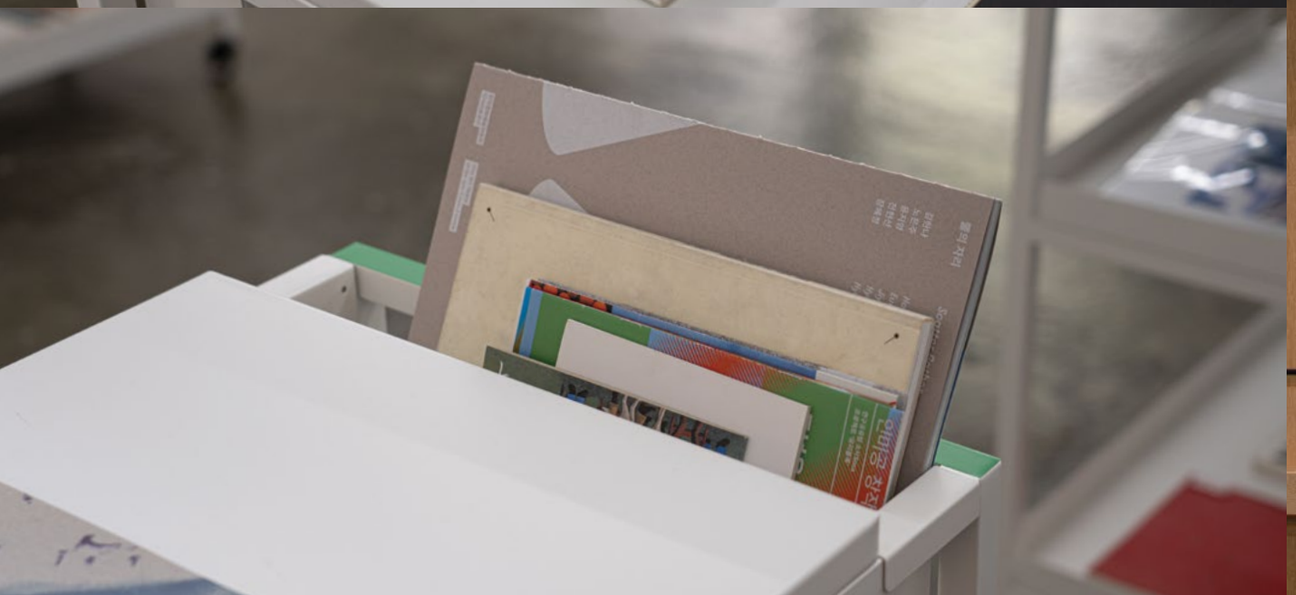
The question was quite clear; how will the next generation, who are unfamiliar with Insa Art Space, regard this disappearing space? But to be honest, my eyes kept reaching for the past, perhaps because I arrived at this space too early. Still, when I ask myself whether I truly understood Insa Art Space, the answer is no. Through the documents remaining in its drawer, I look into all kinds of more and more programs, and found that this space had a role in the network of alternative art spaces. And this process is like decoding eroded memories, since it’s been a long time that those memories of the alternative space were settled. The passion of that time has now cooled down, and it becomes colder as it is academically interpreted as an art scene phenomenon connected with neoliberalism and capitalism. But if we rethink about those times, the alternative spaces could be said that it also recall their “young” moment in retrospect. Perhaps their art, too, was born from ruins.

Occasionally, someone with no prior knowledge can examine things most objectively. But I arrived at the space too early, watching its youth and closing, the past continues to overwhelm me. For me, it was about the spaces that strangely drifted away around me. Many places have already gone; therefore, the closing exhibition is not special. And yet, the eroded memories and frozen heatwaves of those times don’t fade so easily. Although this small art field consists of numerous networks, many people don’t regard spaces as objects within that network. How many spaces do we encounter and move away from?
The past memories, folded with great effort, makes the envelope for the bereaved overflow.

번역: 김맑음 | Translation: Kim Malgeum


인사 INSA 사진첩
그때의 프레임:
기억은 여전히 그 장면에 있다
THIS IS NOT A
TOURIST GUIDE
BOOK TO SEOUL


인미공 2007 - 2008
IAS 2007 - IAS 2008




BOL
001
NIC
journal BOL
여름 SUMMER 2006
003
역사의 호출
The Call of History
journal BOL
봄 SPRING 2007
005
헐벗은 삶 Bare Life
journal BOL
겨울 WINTER 2007
007
베트남과 우리
VIETNAM & US
journal BOL
009
2008
동두천
Dongducheon

김명진 ⇒독립 기획자

김명진은 서울을 기반으로 전시를 기획하고 글을 쓴다. 전시와 출판을 가로지르는 관심사를 바탕으로 「세스 시겔롭의 '전시로서의 출판' 연구」(2021, 한국예술종합학교 미술이론 전문사 학위논문)를 썼고, 2024년부터 '기체 비스킷' 팀으로 독립 출판 프로젝트를 진행한다. 페리지갤러리, 상업화랑, 프로젝트 스페이스 사루비아에서 근무했으며, 전시 《활동적인 풍경》(2024, 페리지갤러리), 《세 개의 전날 저녁》(2023, 페리지갤러리), 《성냥쌓기》(2023, 갤러리175), 《Planet Htrae Project》(2021, 상업화랑) 등을 기획했다.

저널 『볼』이라는 공간을 읽기

그 런 (This) That Space 공 간

들어가며

'아트–토커'라는 이름으로 인미공의 과거와 현재의 미술을 이어 볼 임무를 얻고, 자연스레 가장 흥미가 갔던 대상은 인미공 저널 『볼』(2005~2008)이었다. 광범위한 시각문화의 영역을 촘촘하게 다루고 있는 이 출판물들은 과거에 머물지 않고 미래의 내게 말을 걸어오는 듯했다. 아마 많은 이들에게 각기 다른 측면에서 그랬을 것으로 생각한다. 개인적으로는 저널 『볼』의 지면 중 상당 부분을 작업 혹은 전시와 겹쳐볼 수 있다는 지점에 관심이 생겼다. 『볼』은 전시를 위한 부산물로서가 아닌 일종의 자율성을 지닌 또 다른 공간으로서, 전시의 외연을 확장하는 역할을 적극적으로 수행했다. 말하자면 저널 『볼』은 미술을 '열린 장소'로 보았을 뿐 아니라◆1 지면을 '공간'처럼 활용하는 경향이 있었으며, 여기서 지면은 학술적 논의의 장일 뿐만 아니라 전시 공간이 될 수도 있었다.

이 글을 작성하기 전에 총 10권(특별 호를 포함하면 11권)인 저널 『볼』을 살피면서, 호별로 작가의 작업 등을 수록한 '아티스트 페이지'의 비중과 내용을 파악했고, 아티클 중에서는 인미공 내·외부 전시 및 프로그램과 연계해 기획된 부분에 주목하며 보았다. 마치 공간과 공간의 성격을 분리하듯이 '아티클'과 '아티스트 페이지'로 지면 내 공간을 나누어 이해하기가 이 연구의 출발점이었다. 그러나 이 분류가 두 공간 사이의 단절을 의미하는 것은 아니다. 실제로 『볼』을 읽어 나가다 보면 분절적으로 흩어져 있는 아티스트 페이지들은 때때로 아티클과 섞이거나 자연스레 이어지기도 한다. 그러다 보니 편집자의 적극적 개입이 돋보이는 페이지들에도 주목하게 되었는데, 그 또한 출판물을 '예술적'으로 독해할 수 있게 하는 요소로 보였기 때문이다.

전시 및 프로그램 연계성

저널 『볼』 중 전시 공간과 유사한 특성이 가장 잘 드러나는 호는 9호 '동두천'이다. 이는 "인사미술공간이 2년간 기획, 진행한 미술 프로젝트 《동두천: 기억을 위한 보행, 상상을 위한 보행》에 기초를 둔 미술인들의 동두천 리포트"라고 명시되며,◆2 전시에서 선보였던 커미션 작품들을 아티스트 페이지로 다시 구성하였다. 또한 동두천 프로젝트는 지역에 관한 연구와 토론, 워크숍, 논문, 아카이브 등으로 이루어진 총체였기에 이를 엮는 것만으로도 『볼』 한 권의 공간이 모두 채워졌다. 이렇듯 9호 '동두천'이 한 권 전체가 인미공의 특정 프로젝트와 연계된 경우라면, 저널 『볼』의 다른 호들은 부분적으로 인미공의 전시 및 프로그램과 관련이 있거나 해당 시기 인미공의 큰 화두를 공유하는 방식으로 느슨한 연계성을 보이기도 했다.

예를 들어 2호 '중동과 '우리''에서는 전시, 영화 상영, 워크숍으로 이루어진 행사였던 《시제 일치: 레바논과 팔레스타인의 메시지》(2005.12–2006.1)에 관한 내용을 하나의 챕터로 할애하였다. 이는 워크숍의 발표 내용 및 질의응답, 영화 상영 이후의 후기 글, 인터뷰, 사진 작업, 에세이 등을 포함하며, 《시제 일치》 전시와 프로그램에서 말하고자 했던 메시지를 다각도에서 들여다보고 재고할 수 있도록 구성되었다. 내용 면에서는 아랍 국가들에 관한 우리의 무지와 편견, 이스라엘–팔레스타인 전쟁 등 지금까지 이어지는 이슈들을 다루고 있다는 점에서 개인적으로 인상 깊게 살펴본 호이기도 하다.

아울러 처음부터 다국어 번역을 전제로 만들어진 저널 『볼』에서 전시 연계성이 돋보이는 호들은 대부분 국제교류의 성격을 동시에 띠고 있었다. 즉 『볼』은 담론의 생산과 함께 담론의 상호 번역에 무게를 둔 프로젝트였다. 국제교류에서 가장 가시적인 '성과'로는 2007년 《도큐멘타 12》(documenta 12) 매거진 프로젝트에 초청된 『볼』 5호 '헐벗은 삶'을 언급할 수 있겠지만, 당시 인미공에서 주안점을 두었던 국제교류의 방향성은 서구와 한국미술의 상호 소통뿐만 아니라 중동이나 베트남 등 상대적으로 우리의 관심에서 소외되어 있던 지역들을 논의의 대상으로 끌어오는 데에 있었다. 이에 따라 『볼』의 다국어 병치는 한영 번역 외에도 일본어, 중국어, 베트남어, 아랍어에 이르기까지 다수의 한국 독자에게는 낯선 언어들을 마주하게 한다는 점에서 흥미로웠다.

아티스트 페이지: 지면은 어떻게 전시 공간이 되는가

저널 『볼』의 호별 아티스트 페이지 비중은 대체로 전체의 3분의 1 정도 분량을 차지했다. 또한 아티스트 페이지 중에서는 누군가의 작업으로 명시된 페이지들이 있는 반면, 명확히 분류되지 않는 경계선상에 놓인 것들도 있었다. 이를테면 실험적인 편집을 가미한 아티클이나 작가가 진행한 작가 인터뷰, 작가의 에세이 등이 이에 해당한다. 또한 아티스트 페이지 중에서 작가의 의도와 상관없는 편집자의 개입이 돋보이는 경우도 있었는데, 한 예로 '중동과 '우리''에서 편집위원회가 의뢰한 작업이었던 허수경의 글과 노재운의 이미지를 겹쳐 놓은 페이지를 들 수 있다. 당시 편집위원회는 "이 두 작업이 서로 간섭함으로써 발생하는 충돌–잔상 효과"가 메시지를 풍성하게 만들 것으로 기대하며 작업에 '개입'하였다고 밝혔다.◆3 이러한 개입은 아티스트 페이지의 메시지를 발견해 나가며 읽는 적극적인 독자(전시 공간에 빗대어 보면 적극적인 관람자)를 기대하는 제스처이자, 전반적으로 기획자의 역할이 강조되었던 인미공의 분위기가 반영된 결과로 보인다.

한편, 작가의 작업으로 명시된 페이지 중에는 영상 작업을 지면에 시각화한 경우가 다수 눈에 띄었다. 처음에는 이러한 매체 간 번역 작업이 어느 정도 성공했을지 의심을 두고 접근했으나, 여러 호에 걸친 사례들을 통해 영상을 지면화하는 다양한 방식이 존재함을 확인할 수 있었고 여기에 개별 작품의 특성을 고려한 편집이 가미되었음을 느낄 수 있었다. 몇 가지 예로 3호 '역사의 호출'에는 알란 세쿨라(Allan Sekula)의 당시 신작 영화인 〈바다의 운運〉(The Lottery of the Sea, 2006)이 수록되었는데, 해설과 스크립트로 구성된 글과 스틸 이미지들은 영화의 흐름을 감각적으로 따라가면서 그 내용 또한 깊게 이해할 수 있도록 세심하게 선택되고 배치되었다. 또한 7호 '베트남과 우리'에는 임흥순의 〈귀환〉(2007)이 실렸다. 이 작업은 고엽제에 관한 베트남 참전 군인들의 인터뷰를 중심에 두고 있으며 "영상 인터뷰를 지면화함에 있어 그들의 발음, 억양, 몸짓, 되풀이되는 어눌한 말들은 되도록이면 살리려고 했다"라고 작가는 언급한다.◆4 이들의 인터뷰를 읽어 나가는 가운데, 중간중간 페이지 한 면을 꽉 채우는 수집된 이미지들과 이를 가로지르는 한 줄의 텍스트가 반복되며 분할된 프레임을 연상시키는 영화적인 표현이 더해졌다. 9호 '동두천'의 전시 페이지 역시 다수의 영상 작업으로 구성되어 있는데, 작가별로 동두천 프로젝트에 접근한 방식이 달랐던 만큼 영상이 지면으로 옮겨진 편집 방식도 모두 차이가 있었다. 이때 각각의 아티스트 페이지는 작가와 편집자의 개입으로 만들어진 고도의 번역 작업으로 볼 수 있다. 이를테면 전시에서 두 스크린이 서로 마주 보듯

◆1 「저널 『볼』 취지문」에서 편집위원회는 "미술을 안팎이 열려있는 하나의 '장소'로 정의"하며, "미술 밖의 영역을 미술작품을 설명하는 배경지식에 한정하지 않고 미술의 실질적인 내용으로 격상시키고자" 한다고 서술한다. 볼 편집위원회, 「저널 볼 취지문」, 『저널 볼 1호: 공황』, 2005년 겨울, p.3.

◆2 김희진, 「동두천, 비영토, 비국민– 미술인 리포트」, 『저널 볼 9호: 동두천』, 2008년, p.2.

◆3 『저널 볼 2호: 중동과 '우리'』, 2006년 봄, p.254. 편집위원회는 허수경의 「내가 아는 중동」과 노재운의 「Over There」 지면에 앞서 그 편집 배경을 설명한다.

◆4 임흥순, 「귀환」, 『저널 볼 7호: 베트남과 '우리'』, 2007년 겨울, p.186.

배치되었을 때 지면에서는 두 검은 페이지가 짝을 이루어 내용을 구성하기도 했다. 한편, 검은 배경에 하나의 이미지만을 실어 정보를 집중시킨 페이지와 흰 배경에 다수의 정보가 분산되어 실린 페이지에서 각각의 작품이 감각되는 방식은 대비되었다.

지면이 시간기반예술을 담아내는 방식에 대한 논의와 별개로, 저널 『볼』은 지면으로 제작되었기 때문에 지금까지 온전히 살아남아 미래에 말을 걸 수 있었다. 당시에 지면의 한계를 극복하려고 웹을 활용했던 부분은 지금은 유실되어 찾을 수 없는 공백이 되었다. 그 예로 사운드 아트를 다각도로 조명했던 6호 '공명'의 아티스트 페이지에서는 사운드에서 지면으로의 번역 작업이 난제로 드러났는데, 이를 보충하기 위해 웹사이트에 업로드되었던 바루흐 고틀립(Baruch Gottlieb)의 사운드는 현재 지면의 글과 이미지로만 유추할 수 있을 따름이다.

덧붙이자면, 온라인상의 자료가 많았던 2010년대 이후 인미공의 기록은 모든 것이 서류로 남아 있던 2000년대 기록보다 오히려 깊이 접근하기 어려운 경향이 있었다. 저널 『볼』 정간 이후 편집진 일부가 온라인을 통해 이어 나갔다는 『제너럴 매거진』의 경우에도 세부적인 내용을 확인하기 어려웠고, 페이스북 페이지를 출발점 삼아 유령처럼 남아 있는 흔적들을 찾아 나서야 했다. 이처럼 시간의 장벽으로 인한 유추와 추적의 과정도 흥미로웠으나, 결국 웹보다는 종이에 인쇄된 출판물이 더 긴 시간을 점유하는 매체임을 실감할 수 있었다.

나가며: 『월간 인미공』을 함께 읽기

2009년 저널 『볼』의 공식적인 폐간 이후 인미공의 이름으로 이뤄지는 출판에는 한동안 공백이 생겼다. 열한 번째 주제로 예정되었던 '여성의 장소'는 2020년에 인미공 20주년 기념전 《인미공 공공이공》과 연계한 특별 호로 제작되었다. 그리고 그다음 해인 2021년, 팬데믹 상황에서 인미공의 새로운 방향을 숙고하며 『월간 인미공』(이하 『월미공』)이 시작되었다. 『월미공』은 저널 『볼』과는 성격이 다르지만 이 둘을 연결해 볼만하다고 생각했던 것은, 앞서 『볼』을 살펴보며 주목했던 전시 및 프로그램과의 연계성 그리고 미술계 내·외부를 넘나드는 프로젝트였다는 지점에서였다.

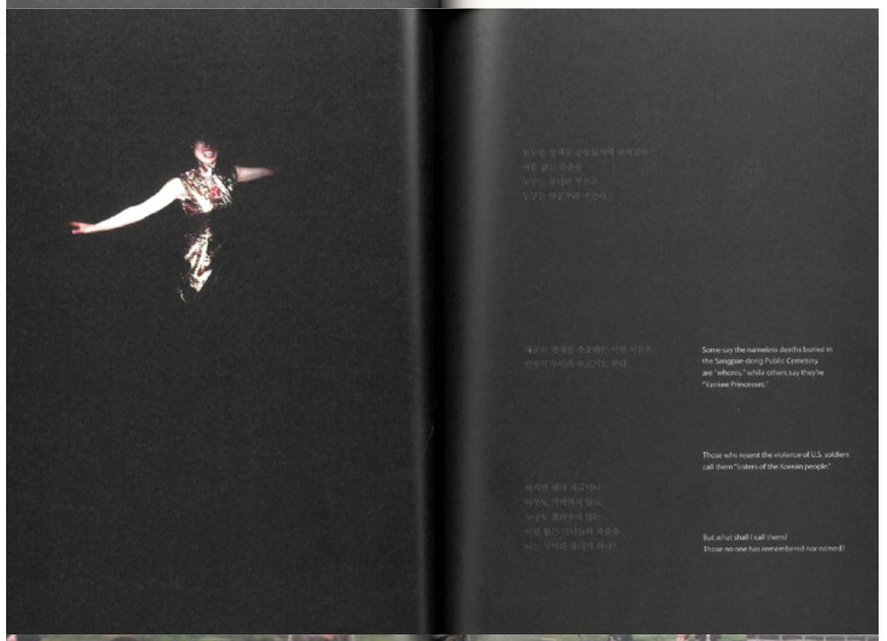
저널 『볼』이 인미공의 활동이 활발했던 2000년대 초반의 에너지로 이루어져 있었다면, 『월미공』은 2020년대 인미공의 역할에 관한 밀도 높은 고민으로 채워졌다. 20주년 이후 더 이상 과거를 반복할 수 없었고 '지금'과의 연결고리를 찾아야 했던 상황에서, 인미공은 '월간'이라는 짧은 주기의 프로젝트들을 열고 닫으며 다양한 사람들을 잇는 매개가 되는 방식을 고안했다. 『월미공』은 온라인 진과 전시, 프로그램 등이 주제의식을 공유하며 교차하는 방식으로 속도감 있게 전개된 일종의 테스트베드였다. 또한 『월미공』은 아르코미술관 소속이면서도 미술관 바깥에 있던 인미공의 특성을 활용해 그 '바깥'을 점유하려는 시도였다. 이러한 성격이 잘 드러난 것은 2022년 8월호의 주제 '공백: 미술관은 무엇을 하지 않는가'였다. 당시 팬데믹의 시기는 서서히 지나가고 있었고, 그동안 미술관의 새로운 역할에 관한 논의는 넘쳐흘렀으나



임흥순, 「귀환」, 저널 『볼』, 7호, p.190

마땅히 주워 담을 공간이 부족할 정도로 포화 상태였다. 이때 인미공이 미술관과 비판적 거리를 둘 수 있었기에 가능했던, 미술관은 무엇을 하지 '않는가'라는 질문과 이에 대한 다층적인 응답은 공명을 일으켰으며 이는 지금까지도 이어지고 있다고 생각한다.

개인적으로 기관 소속 큐레이터에서 독립 기획자로 이행하는 공백의 시기를 인미공의 종료 전시와 함께 보냈다. 오랜 세월 인미공의 외부자였지만, 마지막 순간 아트–토커라는 이름을 얻어 인미공과의 이별을 치열하게 준비하면서 미묘한 이질감과 동질감이 공존했다. 인미공은 마지막까지 '인미공 바깥'의 목소리를 통해 인미공을 조명하려 했다. 왜 그래야 했는지, 즉 왜 아트–토커가 필요했는지에 대한 의문은 저널 『볼』에 미혹된 시간을 지나, 『월미공』의 기획 의도를 이해하며 비로소 알 수 있게 되었던 것 같다. '할 수 있을 때까지 바깥으로 뻗어나가기.' 그것이 미술관 안팎의 사이 공간에서 인미공이 지속해 온 유의미한 역할이었던 것이다.



고승욱, 〈침을 뿌르는 노래〉, 저널 『볼』, 9호, pp.87–88



김상돈, 〈디스코플랜: 캠프 님블 반환지 재생 워크숍〉(2007), 저널 『볼』, 9호에서 부분 발췌

Kim Myungjin ⇒Independent Curator

Kim Myungjin is a curator and writer based in Seoul. Her practice lies at the intersection of exhibition-making and publishing. She graduated with a MA thesis "A Study on Seth Siegelaub's 'Publication-as-Exhibition'" (2021) in Art Theory at the Korea National University of Arts, and since 2024, she has been engaged in an independent publishing project under the collective name Giche Biscuit. She has previously worked at Perigee Gallery, Sahng-up Gallery, and Project Space Sarubia. Her major curatorial projects include *Active Environments* (2024, Perigee Gallery), *Three Yesterday Nights* (2023, Perigee Gallery), *Stacking up the Light* (2023, Gallery 175), and *Planet Htrae Project* (2021, Sahng-up Gallery).

(This)
That
Space

Reading *BOL*: On the Journal as a Spatial Practice

Introduction

As a member of Art-Talker, a team tasked with tracing the connective threads between the past and present practices of Insa Art Space (IAS), I was naturally drawn to the journal *BOL* (2005–2008). This publication, which engages with the broad field of visual culture in tightly woven ways, felt less like an archival artifact and more like something speaking directly to my future self. I suspect many others have encountered *BOL* in a similarly personal yet divergent manner. For me, what was especially compelling was how large portions of the journal's content could be read in dialogue with artworks and exhibitions. Rather than functioning as a supplementary byproduct of exhibitions, *BOL* operated as a semi-autonomous site that actively extended the scope of curatorial practice. It framed art as an "open site,"◆1 and treated the printed page not simply as a medium for discourse, but as a spatial proposition in itself—capable of hosting exhibitions, no less than ideas.

Before writing this essay, I reviewed all ten issues of *BOL*—eleven, including the special edition—with particular attention to the scope and content of the "artist pages" featured in each. I was especially drawn to the articles and projects developed in conjunction with exhibitions and programs both within and beyond IAS. This inquiry began with the idea that the printed space of the journal could be loosely divided—almost as if one were distinguishing between two physical spaces—into "articles" and "artist pages." However, this distinction does not imply a rigid separation. As one reads through *BOL*, the artist pages, though seemingly scattered and fragmentary, at times blend into or unfold naturally alongside the editorial content. This fluidity led me to pay closer attention to the role of the editor's hand—instances of deliberate curatorial intervention that shape the visual and conceptual flow of the journal. These interventions themselves can be seen as artistic gestures, enabling the publication to be read not merely as a container of content, but as an aesthetic object in its own right.

Exhibition and Programmatic Connectivity

Among all issues of *BOL*, Issue No. 9, *Dongducheon*, most clearly exhibits characteristics akin to a physical exhibition space. As stated in the journal itself, this issue serves as "a report on *Dongducheon* by artists, based on the two-year project *Dongducheon: A Walk to Remember, A Walk to Envision*, organized and presented by Insa Art Space."◆2 The commissioned works shown in the exhibition were reconfigured into artist pages within the journal. The Dongducheon project was itself a comprehensive undertaking—consisting of research, discussions, workshops, scholarly writing, and archival work related to the region. These components alone filled the entire spatial framework of a single issue of *BOL*. While Issue 9 (*Dongducheon*) was entirely devoted to a single project at IAS, other issues of *BOL* showed partial connections to the institution's exhibitions and programs or reflected broader thematic concerns that were central to IAS at the time. These modes of alignment created a looser, more open-ended relationship between the journal and the spatial and discursive practices unfolding at IAS.

For example, Issue No. 2, *The Middle East and "Us"*, features a chapter dedicated to *Sequence of Tense: Messages from Lebanon and Palestine* (Dec. 2005–Jan. 2006), a multi-format program comprising an exhibition, film screenings, and a workshop. This chapter brings together a range of materials from the project: workshop presentation transcripts and Q&A exchanges, reflections following the screenings, interviews, photographic works, and critical essays. By assembling these diverse elements, the issue offers a multi-layered reading of the themes and messages proposed by the *Sequence of Tense* exhibition and its related programs. On a personal note, I found this issue particularly compelling in its engagement with enduring issues—namely, our ignorance and biases regarding Arab nations, and the still-unresolved Israel–Palestine conflict.

Moreover, in *BOL* —a journal conceived from the outset with multilingual translation in mind—the issues most clearly aligned with IAS exhibitions also tended to carry a strong emphasis on international exchange. In this sense, *BOL* was not only a vehicle for the production of discourse, but also a project deeply invested in the mutual translation of discourse itself. One of the most visible "outcomes" of such efforts was Issue No. 5, *Bare Life*, which was selected for the *documenta 12* magazines project in 2007. Yet IAS's approach to internationalism at the time extended well beyond facilitating dialogue between Korean and Western contemporary art. Rather, it actively sought to bring underrepresented regions—such as the Middle East or Vietnam—into the field of curatorial and discursive engagement. In this light, *BOL*'s multilingual layout was particularly striking. Beyond the typical Korean–English pairings, the inclusion of Japanese, Chinese, Vietnamese, and Arabic offered Korean readers the unfamiliar yet meaningful experience of encountering these languages in critical dialogue.

Artist Pages: How Does the Printed Page Become an Exhibition Space?

In most issues of *BOL*, the artist pages occupied roughly one-third of the total content. Some were clearly designated as the work of specific artists, while others existed in an ambiguous zone—blurred between

◆1 In its editorial statement, the *BOL* editorial committee defines art as "a site that remains open, both inwardly and outwardly," and writes that the journal seeks "to elevate what lies outside the boundaries of art—not merely as background knowledge for understanding artworks, but as substantial content in and of itself."
— *Editorial Statement, BOL* no. 1: *Panic* (Winter 2005), p.3.

◆2 Kim Heejin, "Dongducheon: De-Territory, Non-Nation," *BOL* no. 9: *Dongducheon* (2008), p.2.

공 간

article and artwork. These included experimental layouts applied to written texts, artist-led interviews, and personal essays authored by artists themselves. In some cases, editorial intervention played a visible role in shaping these pages, regardless of the artist's original intent. One notable example comes from Issue No. 2, *The Middle East and "Us"*, where the editorial team intentionally overlapped a text by Heo Soo-kyung and images by Rho Jae Oon—two separate contributions commissioned by the editors. The editorial team later described this as a deliberate act of "intervention," aimed at producing a rich interplay of "collision and afterimage" through the interference between the two works.◆3 Such editorial interventions may be read as gestures toward an active reader—one who uncovers meaning through the process of reading, much like an engaged viewer navigates an exhibition space. They also reflect the broader curatorial ethos at IAS, where the role of the curator was often foregrounded throughout the institution's activities.

Meanwhile, among the pages explicitly designated as artist contributions, a number featured video works translated into print form. At first, I approached these instances with some skepticism, questioning how effectively such intermedial translations could succeed. However, across several issues, it became clear that a wide range of strategies had been employed to render moving images on the printed page—and that these translations were often sensitively edited to reflect the specific qualities of each work. For example, Issue No. 3, *The Call of History,* includes *The Lottery of the Sea* (2006), a then-new film by Allan Sekula. The accompanying text—comprising commentary, script excerpts, and stills—was carefully selected and sequenced to convey the rhythm of the film while enabling a deeper understanding of its content. Likewise, in Issue No. 7, *Vietnam and Us*, Im Heung-soon's *Come Back Home* (2007) was featured—a work centered on interviews with Korean veterans of the Vietnam War, focusing on their experiences with herbicides known as Agent Orange. The artist explained that, in translating these filmed interviews to print, "I tried to retain as much as possible their pronunciation, intonation, gestures, and hesitant repetitions." ◆4 While reading through the interviews, I found myself pausing at full-page archival images interrupted by single lines of text—moments that created

◆3 In *BOL* no. 2: *The Middle East and "Us"* (Spring 2006), p.254, the editorial team offers a brief explanation of the editorial rationale behind the juxtaposition of Heo Soo-kyung's *The Middle East I Know* and Rho Jae Oon's *Over There* before presenting their respective pages.

◆4 Ilm Heung-soon, "Return," *BOL* no. 7: *Vietnam & Us* (Winter 2007), p.186.

a rhythm of visual disruption, reminiscent of cinematic framing. These elements introduced a filmic sensibility into the layout, one that echoed the segmented temporality and spatial framing of video.

Similarly, the exhibition section of Issue No. 9, *Dongducheon*, was composed largely of video-based works. Since each artist approached the *Dongducheon* project from a distinct angle, the editorial strategies used to translate these video works onto the printed page also varied considerably. Each artist page thus became a meticulous act of translation—shaped through collaboration between the artist and the editorial team. In some cases, two facing black pages mirrored the dual-screen installation format from the exhibition space. In others, a single image was placed against a black background to concentrate visual information, while elsewhere, multiple images were dispersed across white backgrounds—producing contrasting modes of visual and affective engagement.

Im Heungsoon, "Come Back Home", Journal *BOL* No.7, p.190

Independent of broader discussions on how time-based media can be translated into print, the journal *BOL* has endured precisely because it was produced in a physical format. Its materiality is what has enabled it to remain intact and accessible across time, continuing to offer itself as a site of engagement in the present. Attempts at the time to overcome the limitations of print by using the web have since disappeared, leaving behind irretrievable gaps where content once resided. A case in point can be found in Issue No. 6, *Resonance*, which explored sound art from multiple angles. The challenge of translating sonic works into printed form was especially apparent in the artist pages.

At the time, a sound piece by Baruch Gottlieb was uploaded online to complement the issue—but it can now only be inferred through the accompanying text and images in the printed journal. Paradoxically, records from the 2010s, when more materials were hosted online, are now less accessible than those from the 2000s, when documentation was primarily paper-based. Even in the case of *General Magazine*, a continuation project launched by some of *BOL*'s former editorial members, detailed records are difficult to retrieve. Tracing its remnants required starting from its ghostly presence on a Facebook page. While this act of inference and archival sleuthing across temporal gaps was itself a compelling process, it ultimately underscored the longer temporal endurance of printed matter over digital ephemera.

Koh Seung Wook, *Driveling Mouth* (2008), *BOL* No.9 (2008), pp.87-88

Kim Sangdon, "Discoplan: Workshop for Regenerating the Returned Land of Camp Nimble"(2007), excerpt from *BOL* No.9 (2008)

Afterword: Reading *Monthly Insa Art Space* Alongside *BOL*

Following the official discontinuation of *BOL* in 2009, there was a prolonged hiatus in publications issued under the name of Insa Art Space. The planned eleventh theme, "Women's Place," was

eventually published as a special issue in 2020, coinciding with the institution's twentieth-anniversary exhibition *IAS 2000–2020*. The following year, in the midst of the pandemic, *Monthly Insa Art Space* (hereafter *Monthly IAS*) was launched as part of a broader reflection on IAS's evolving direction. Although *Monthly IAS* differs in format and character from *BOL*, I found it worthwhile to read them in relation to one another. This is due in part to the qualities I had previously identified in *BOL*—its consistent interplay with IAS's exhibitions and programs, and its commitment to projects that moved across boundaries both within and beyond the art field.

While the journal *BOL* captured the vibrant energy of IAS's activities in the early 2000s, *Monthly IAS* was shaped by more concentrated inquiries into the institution's role in the 2020s. After its twentieth anniversary, simply revisiting the past was no longer a viable path forward. Instead, IAS sought ways to forge new connections with the present moment. It introduced a model of short-term, monthly projects—opening and closing within compressed timeframes—that allowed the institution to serve as a mediator linking diverse voices and practices. Monthly IAS unfolded as a fast-paced testbed in which thematic orientations were articulated and shared across intersecting formats: online journals, exhibitions, and programs. At the same time, it drew from IAS's longstanding position on the institutional periphery—operating under the umbrella of the ARKO Art Center, yet outside the conventional space of the museum. This positioning was especially evident in the August 2022 issue, titled *Overlooked: What Art Museums Fail to Recognize*. As the pandemic slowly receded, the art field was flooded with discourse on the museum's evolving roles but lacked adequate platforms to meaningfully contain or process those conversations. IAS's critical distance from the museum proper enabled it to raise an essential question: What is it that museums fail—or refuse—to do? The issue offered a range of layered, resonant responses, and I believe the reverberations of those reflections continue to this day.

On a personal note, I found myself navigating the transitional space between institutional curator and independent curator during IAS's final exhibition. For many years, I had remained an outsider to IAS. Yet in its final moments, I joined as part of the Art-Talker team—preparing for its closure with a sense of both estrangement and identification. Until the very end, IAS sought to reflect on itself through voices from beyond its own walls. The question of why the Art-Talker was necessary only came into focus after moving beyond my infatuation with *BOL* and coming to understand the curatorial intentions behind *Monthly IAS*. "To extend outward, for as long as one is able"—this, I came to realize, was the very ethos that had sustained IAS's meaningful role in the interstitial space between the inside and outside of the museum.

번역: 인가희 | Translation: In Gahee

그 런 (This) That Space 공 간

지하운 ⇒기획자

지하운은 국어국문학과 예술학에 연구 기반을 둔다. 미술과 문학이 교차하는 지점을 탐구한다.

큐레토리얼 실천으로서 출판 —저널 『볼』과 『월간 인미공』을 중심으로

인사미술공간(이하 인미공)의 25년 생애에서 내가 길어 올린 단어는 '출판'이다. 저널 『볼』과 『월간 인미공』을 중심으로, 인미공의 '큐레토리얼 실천으로서 출판'을 살펴보고자 한다. 이는 출판을 단순한 결과물이 아닌 전시적·담론적·수행적 형식이 어우러진 하나의 큐레토리얼 실천◆1으로 이해하려는 시도다. 인미공은 전시, 워크숍, 아카이빙, 출판이라는 네 가지 주요 활동을 중심으로 운영된 기관이다. 그중에서도 출판은 여러 프로그램으로 뻗어나가는 구심점 역할을 했기에 특히 주목할 만하다.◆2

전시 공간으로서 페이지

2022년 9월 23일, 나는 〈아트토크–큐레이터 과정〉 OT 참석을 위해 원서동 인미공에 처음 방문한다. 11월까지 약 두 달간 진행된 프로그램에서 참여자들은 멘토링 교육을 함께 듣고 각자 PDF 형식의 웹 도록◆3을 제작했다. 나는 서희선 디자이너(스튜디오 힉)와 협업하여 하나의 전시 공간처럼 느껴지게끔 도록의 형태를 구상했다. OT 내용 가운데 웹 도록이 '전시의 확장'으로 기능할 수 있다는 아이디어에서 착안한 것이었다. 코로나의 기승으로 사이버 공간에서 다양한 예술 관련 시도가 이루어지는 때였기에 '출판물도 하나의 전시가 될 수 있을까?'라는 질문을 던지고 결과물로서 이러한 답을 내놓았다. 디지털 환경 안에서 도록을 이루는 쪽들은 전시장 벽, 작품의 숙주,◆4 지면 등 여러 가지 기능을 했다.

『월간 인미공』(이하 『월미공』)도 이 시기에 발맞춰 등장한다. 2020년, 인미공은 개관 20주년을 맞아 그간의 활동을 되짚는 아카이브 전시를 선보였다. 그리고 이듬해에는 팬데믹 상황에서 인미공의 주요 역할을 어떻게 이어 나갈지에 대한 고민이 뒤따른다. 2021–2022년 총 2년간 진행된 『월미공』은 대안적 성격의 공공 기관으로서 급진적인 프로젝트를 펼쳐내던 인미공의 과거와 '팬데믹 당시 인미공의 현재'를 연결해 보려는 시도였다. 한 달 주기로 발행되는 웹진과 테스트베드 형식의 전시는 최대한 많은 사람에게 인미공의 새로운 방향성을 알리는 데 목적을 둔 기획이었다. 『월미공』은 2021년 웹진+전시의 구성으로 7, 8, 9월 총 세 차례 이루어졌으며, 2022년은 주로 아르코미술관의 프로그램과 협력하는 형태로 방향성이 수정됐다. 앞서 언급한 〈아트토크–큐레이터 과정〉도

◆1 빕케 그로네마이어(Wiebke Gronemeyer)는 토니 베넷의 '전시 복합체'에서 나아가 '큐레토리얼 복합체(curatorial complex)'를 이야기한다. 미술의 프로덕션은 사회, 정치, 문화의 맥락에서 발생하며 따라서 전시뿐만 아니라 전시적(exhibitionary), 담론적(discursive), 수행적인(performative) 형식이 포함된 것을 함께 생각해야 한다는 것이다. Wiebke Gronemeyer, "The Curatorial Complex: Social Dimensions of Knowledge Production" (phD diss., Goldsmiths, University of London, 2015)

◆2 참고: '아트–토커' 김명진 기획자와 함께 정리한 '저널 『볼』, 『월간 인미공』 연구' 노션 페이지, https://boiled-link-544.notion.site/1d3665f5ef7d80b0a064fff51d35dec1?source=copy_link

◆3 최종 결과물은 '2022년 『월간 인미공』 3차 《뒤돌아서 인사하기》'로 묶여 한국문화예술위원회 홈페이지에 업로드 되었다.

◆4 송유나 작가는 숙주 작업에 붙어 생존하는 '기생 조각'으로 프로젝트에 참여했다. 웹 도록 《시하는 전시》 페이지 곳곳에 기생 조각이 무작위로 등장한다.

아르코미술관 교육 프로그램에서 뻗어 나온 줄기였다. 『월미공』을 기획한 김미정 큐레이터에 따르면, 웹진의 형식을 선택한 이유는 "빠르게 인미공의 여러 단면을 보여줄 수 있는, 기동성 좋은 방식"◆5이 필요했기 때문이다. 2021년도 웹진 『월미공』은 '경계', '집', '이동'을 주제로 팬데믹 이후 가시화된 문제점들을 다루었고, 창작자 및 연구자들의 글과 이미지를 인미공 2층과 온라인 페이지에 함께 공개했다. 이는 "웹진이 개별적으로도 지식과 정보를 제공하는 동시에 전시장에서는 안내서로 기능하도록"◆6 배치한 전략이었다.

한편 저널 『볼』은 2005년부터 2008년까지 총 10호로 발행된 인미공의 핵심 출판물이다. 『볼』은 매호마다 하나의 주제를 중심으로 국내외 다학제 필진의 글과 작가들의 지면작업(artist's pages)을 수록했다. 특히 아티스트북 시리즈 '볼 컬렉션'은 기존 『볼』의 분량적인 제약에서 벗어나 아티스트 페이지를 단행본으로 확장한 시도였다. '볼 컬렉션'은 사물로서의 책을 비롯해 책을 둘러싼 기획 자체가 곧 작가의 작업이다. 2007년 선정 작가는 박주연, 2008년 선정 작가는 양혜규로, 두 작가 모두 출판 작업을 기반으로 하여 추후에 이를 다양한 매체와 프로젝트로 넓혀나갔다. 문학적인 텍스트가 주를 이루며, 여러 나라 언어의 교차 과정을 거쳐 제작된 것이 또 다른 공통점이다. 박주연 작가는 터키의 이스탄불에서 3개월간 체류하며 경험한 대화와 사유를 소설 형식으로 재구성하고, 직접 촬영한 사진을 함께 묶어 『행인』으로 제작했다. 이는 아티스트북 발간 이후 영상 매체로 구현되어 개인전 《여름빛》(인사미술공간, 2008)에서 상영됐다. 양혜규 작가는 마르그리트 뒤라스의 『죽음에 이르는 병』 번역을 작업으로 실었다. 해당 소설을 선택하고, 출판을 통해 번역과 유통을 수행하는 일 자체가 본인의 작업이라고 여긴 것이다. 작가는 책의 발문에서 "번역이란 다름 아닌 태생적으로 불온전한 반쪽이의 추상적인 쌍으로 짝지어내는 행위"이며, 따라서 "작업과 비작업, 문학과 미술 등의 분류는 번역 미흡의 결과"라고 언급한다.◆7 이어지는 페이지에서는 〈쌍과 짝〉(2008)을 비롯한 작가의 작품 이미지들이 등장한다. 이 같은 책의 구성은 그 자체로 '전시적'이다. 양혜규 작가 역시 이후에 뒤라스를 주제로 출판, 전시, 영화제, 스테이징 프로젝트 등 다양한 활동을 펼쳐냈다.

지식 생산의 장으로서 출판물

『볼』은 동시대 미술의 정신적 흐름을 만드는 데 주력하겠다는 강한 의지를 취지문에서 밝힌다. 구조를 꿰뚫는 (기존) 이론의 중요성을 인정하면서도, 정교한 새 이론의 창설을 막연히 기다리기보다는 직접 창조적인 자극과 지적 도발을 생산하는 주체가 되겠다는 것이다.◆8 이를 위해 『볼』은 지면을 통한 학제간·국제간 협업을 도모했다. 특히 사용 언어에서도 국영문 혹은 때에 따라 제3언어를 혼용하여 함께 실었다. 논제는 '공황', '역사의 호출', '정의', '공명', '귀신'과 같이 편집진들이 새로운 의제를 연구하여 도출하거나 '중동과 우리' '베트남과 우리' 등 인미공과 주변의 미술 기관이 기획한 전시와 관련하여 정하기도 했다.◆9 이렇듯 『볼』은 미술 기관에서 발행하는 '학술적인 저널'이라는 독특한 위상을 갖는다. 학술 저널은 잡지처럼 주기적으로 발행되며 최신 정보를 전달하지만, 여기서 다뤄지는 정보들은 유행처럼 빠르게 휘발되기보다는 시공간을 넘어 보편적으로 유효할 것을 요구받는다.◆10 이러한 특징이 아마 정간 이후 수년이 지난 지금까지도 『볼』이 계속해서 소환되는 이유 중 하나이리라.

『월미공』 역시 당시의 사회문화적 상황을 반영해 논의가 필요한 키워드를 뽑아내고 자생적인 담론의 장을 만들고자 했다. 특히 2022년 발행한 『공백: 미술관은 무엇을 하지 않는가』는 팬데믹 이후 미술관에서 빠른 속도로

◆5 김미정, 김명진·지하운과의 인터뷰, 동숭동 리히터, 2025년 4월 2일.

◆6 김미정, 김명진·지하운과의 인터뷰, 동숭동 리히터, 2025년 4월 2일.

◆7 양혜규, 인사미술공간, 『볼 컬렉션: 죽음에 이르는 병』(서울: 인사미술공간, 2008), p.75.

◆8 볼 편집위원회, 「저널 『볼』 취지문」, 『저널 볼 1호: 공황』(서울: 인사미술공간, 2005) 2005년 겨울, p.3.

◆9 백지숙, 「미술관은 무엇을 (연구)하지 않는가—〈한 개 열린 구멍〉으로 보기」, 『본 것을 걸어가듯이』(서울: 미디어버스, 2018) pp.468–469.

◆10 윤원화, 『문서는 시간을 재/생산할 수 있는가』(서울: 미디어버스, 2017) p.13.

그 런 (This) That 공 간 Space

퍼져나간—공동체, 기후 위기 극복, 연대 등—'크고 좋은 언어들' 사이의 공백을 반성하며 기획됐다. 이에 비슷한 문제의식을 지닌 필진을 섭외해 8월에 웹진을 먼저 발행하고, 11월에는 라운드 테이블을 비롯한 여러 가지 연계 행사를 구성해 논의를 확장했다. 이는 국립현대미술관의 '미술관은 무엇을 하는가' 프로젝트가 던지는 질문에 대답처럼 이어지는 면이 있다. '미술관이 하지 않는 것'에 대한 이야기를 『월미공』에서 보다 적극적으로 펼쳐낼 수 있었던 배경에는 인미공의 기관적 특수성이 내재한다. 인미공에서는 미술계 안팎에서 보이는 여러 의문점을 비교적 부담스럽지 않은 규모와 유연한 활동들로 풀어낼 수 있었기 때문이다.

큐레토리얼 실천으로서 출판

그로네마이어에 따르면 큐레토리얼 실천이란 단순히 특정 사회의 관점과 가치들을 전시하고 수집하는 방식이 아닌, 관찰, 소통, 매개의 활동으로 이해해 볼 수 있다. 이러한 활동은 사유와 실천을 위한 사변적 공간(speculative realm)을 제공하며 이 공간은 해당 실천들이 위치한 사회적, 정치적, 문화적 현실을 다르게, 또는 대안적으로 상상할 수 있는 가능성을 열어준다.◆11 이때 큐레토리얼 실천은 반드시 전통적인 의미의 전시를 통해서만 구현되진 않는다. 그러므로 '전시적인 것'은 미술 주위의 다른 영역과도 자연스럽게 연결된다. 이 시점에서 '출판'이 가진 예술 실천으로서의 가능성을 탐구할 가치가 있다. 출판은 텍스트와 이미지, 나아가 책을 공동으로 구성하는 협업의 장이다. 또한 출판물의 편집과 유통은 제도의 시대적인 조건에 관한 연구 및 실험으로 작동하기도 한다. 미술과 출판을 겹쳐보면 그 안에는 시각적 매체와 언어적 도구 사이에서 발생하는 상호 매개적인 작용과, '옮겨 표현하기(번역)'라는 근본적인 생산 조건이 전제되어 있다.◆12 또한 포스트 디지털 시대에 접어들며 책의 물질적·구조적 요건에 대한 인식도 빠르게 변화했다. 이에 따라 동시대 예술 출판의 지형 안에서는 더욱 다양한 형태의 모임과 연결이 가능해진다. 이렇게 여러 분야, 여러 국가의 전문가들과 관계하면서도 큐레이터의 저자성이 발현되는 것이 예술 출판의 특징이기도 하다.

인미공 종료 프로그램에 참여한 이후, 수많은 '쪽들'을 열어젖히며 나는 공부하듯 인미공의 시간들을 상상했다. 특히 문서들 사이의 유기성을 발견하는 일이 흥미로웠는데, 이를테면 2008년 『볼 10호: 팔공공팔』 마지막 페이지에서 예고했으나 실행되지 못한 11호 주제 '여성의 장소'는 그로부터 약 10년 뒤인 2020년, 《인미공 공공이공 IAS 2000–2020》 전시를 통해 특별호 『볼: 여성의 장소』로 제작됐다. 또 여러 분야에서 초빙한 필진 구성과 다채로운 형식의 글, 아티스트 페이지 등의 어우러짐에서 자연스럽게 『월간 인미공』과 『볼』의 연계성을 떠올렸다. 『월간 인미공』은 직접적으로 『볼』의 계보를 잇고자 했다기보다는 "『볼』이 했던 연구, 그리고 연구자들이 모이는 시간 등 그 역할들이 인미공에서 이어지면 좋겠다는 마음"◆13이 반영된 프로젝트였다. 이처럼 출판은 시공간을 넘어 직·간접적인 방식으로 또 다른 출판 실천과 연결되기도 한다.

나는 작가이자 공연예술이론가 목정원 필자에게 '사라진 (혹은 사라질) 미술 기관'에 대한 글을 요청했다. 내 원고에서는 담지 못한, '시적인 기억술'◆14로 적힌 인미공의 장면이 도록에 함께 남길 바랐다. 다양한 방식의 협업을 도모했던 저널 『볼』과 『월미공』의 실천을 부분적으로나마 이어보려는 시도이기도 했다. 2025년 인미공의 마지막 풍경 속 《그런 공간》 리플릿, 열린 패치워크, 다크–다크투어리스트 스크립트, 3층의 복사기로 찍어낸 인쇄물, 인미공 종료 행사에서 나눔한 잡지와 책, 도록 그리고 이 글이 실릴 출판물 (또는 문서파일) 역시, 어느 미래에 새로운 사건으로 이어질 수도 있지 않을까?

◆11 Wiebke Gronemeyer, Ibid.

◆12 임산,「미술 큐레이팅과 출판의 관계적 지형」, 『문화기술의 융합』vol. 10, no. (5), (2024):, p.356.

◆13 김미정, 김명진·지하운과의 인터뷰, 동숭동 리히터, 2025년 4월 2일.

◆14 목정원, 『어느 미래에 당신이 없을 것이라고』(서울: 아침달, 2023) pp.47–48 참조.

Ji Ha-un ⇒Curator

Ji Ha-un's research is based on Korean literature and art studies. She explores the spaces where art and literature intersect.

Publication as a Curatorial Practice: Centering on the Journal *BOL* and *Monthly IAS*

"Publication"—this is the word that I have drawn from the twenty-five-year history of Insa Art Space (IAS). Focusing on the journal *BOL* and *Monthly IAS*, this text explores publication as a curatorial practice developed and carried out by IAS. It is an attempt to understand publication as a curatorial practice in which exhibitionary, discursive, and performative structures are integrated, rather than as a mere final outcome.◆1 IAS was an institution with four core initiatives: exhibitions, workshops, archiving, and publications. Among them, publication is especially worth noting, as it served as a focal point from which many other programs were derived.◆2

Pages as an Exhibition Space

I first visited IAS in Wonseo-dong to participate in the orientation for the Art-Talk Curators Program on September 23, 2022. In the two-month-long program, which lasted until November, participants attended mentoring sessions, and each of us created a web catalog in PDF format.◆3 In collaboration with designer Seo Heesun (Studio Hik), I decided to use my catalog as an exhibition space. The orientation introduced the idea that an online catalog could be utilized as an "extension of an exhibition", and I was inspired by it. It was when the COVID-19 pandemic was at its peak and various artistic experiments were underway; therefore, the project was my answer to the question: "Can a publication be an exhibition?" The catalog pages in the digital environment served a variety of functions: gallery walls, hosts for art,◆4 and textual spaces.

Monthly IAS was launched around that time. In 2020, IAS organized an archive exhibition for its twentieth anniversary, reflecting on its own undertakings. In the following year, questions were raised about how to sustain IAS's key responsibilities during the pandemic. *Monthly IAS*, which ran for two years from 2021 to 2022, was an effort to bridge the institution's past as an alternative, public institution

◆1 Wiebke Gronemeyer introduces the notion of the "curatorial complex," as a progression from Tony Bennett's "exhibitionary complex." emphasizing that art production takes place within societal, political, and cultural contexts; thus, exhibitionary, discursive, and performative aspects should be considered. Wiebke Gronemeyer, "The Curatorial Complex: Social Dimensions of Knowledge Production" (PhD diss., Goldsmiths, University of London, 2015).

◆2 "Journal *BOL*, examined with Kim Myungjin from Art-Talker," *Monthly IAS* Research, Notion, https://boiled-link-544.notion.site/1d3665f5ef7d80b0a064fff51d35dec1?source=copy_link.

◆3 The completed work, published in the third issue of *Monthly IAS* in 2022 under the title *An Exhibition Doing Poetry*, is available on the Arts Council Korea website.

◆4 Song Yuna participated in the project with her "parasitic sculpture," which relies on a host—another artwork. The web catalog *Poetry as Exhibition* displays her parasitic sculptures sporadically throughout the pages.

(This) That Space

공 간

carrying out progressive projects and its then-present going through the pandemic. The main purpose of producing a monthly webzine and exhibition as a testbed was to inform a wider audience about IAS's new direction. In 2021, *Monthly IAS* was presented as a combination of webzine and exhibition in July, August, and September—three issues in total. In 2022, its trajectory was modified to collaborate with ARKO Art Center's programming. The Art-Talk Curator Program was also a project that branched off from ARKO Art Center's educational programs. According to curator Kim Mijung, who initiated *Monthly IAS*, the webzine format was selected because it was "a method with agility, which can present the multifaceted aspects of IAS with immediacy."◆5 The themes for *Monthly IAS* in 2021 ranged from "boundaries" and "home" to "mobility," addressing issues revealed in the post-pandemic era, featuring texts and images contributed by artists and researchers in IAS's second-floor space as well as online. It was a strategy "to utilize the webzine to provide knowledge and information and to operate as a guidebook in the exhibition space."◆6

The *BOL* was IAS's primary publication from 2005 to 2008, culminating in its tenth issue. Tied together by one specific theme, each issue of *BOL* featured articles by domestic and international interdisciplinary writers and artists' pages. The *BOL* Collection, an artist book series, was developed to overcome the page limits of *BOL* and expanded artists' pages into monographs. In the *BOL* Collection, the physical book, as well as the ideas and programs around the book, are considered the artist's works. Park Joo Yeon was selected for the project in 2007, and Haegue Yang in 2008. Both artists began with publication projects but later extended their practices into various media and undertakings. Also, their works were deeply rooted in literary text and involved intersections of many different languages. Park created *Passer-by* by reconstructing the conversations and thought processes she had during her three-month stay in Istanbul, Türkiye, combined with photographs that she took. After the project was published as an artist's book, it was reimagined as a video piece, presented in a solo exhibition titled *Summer Light* (Insa Art Space, 2008). Yang translated *The Malady of Death* by Marguerite Duras for her project; to her, the act of selecting and publishing a work of fiction, which involves translation and distribution of the text, became her artwork. In the epilogue, Yang writes, "Translation is an act of coupling an inherently incomplete half with an abstract double," adding that "Classifications such as work and nonwork, literature and art are the results of insufficient translation."◆7 The subsequent pages display the images of the artworks by Yang, including *Doubles and Couples* (2008). The layout, in such a manner, itself is *exhibitionary*. Yang also produced various projects about Duras, participating in exhibitions, film festivals, and staging projects.

Publications as a Venue for Knowledge Production

In the statement of purpose, *BOL* declares that it will focus on creating a mindset for contemporary art. While recognizing the significance of (existing) theories, which probe into the system, it aspired to be the subject that produces creative stimulus and intellectual challenges rather than just waiting for the emergence of a new, sophisticated theory.◆8 To achieve this, *BOL* facilitated international and

◆5 Kim Myungjin and Ji Ha-un were interviewed by Kim Mijung at Donseongdong Richter on April 2, 2025.

◆6 Ibid.

◆7 Haegue Yang, *BOL* Collection: *The Malady of Death* (Seoul: Insa Art Space, 2008), p.75.

◆8 Editorial Team for *BOL*, "Statement of Purpose for the Journal *BOL*," *BOL* no. 1: *Panic* (Winter 2007), p.3.

interdisciplinary collaboration. Texts were published in Korean and English, and sometimes another language was introduced. Topics were set by the editorial team's research—*Panic*, *The Call of History, Justice, Resonance*, and *Ghost*—or determined in relation to exhibitions organized by IAS or other art institutions—*The Middle East and Us* and *Vietnam & Us*.◆9 *BOL* holds this unique status: *an academic journal* published by an art institution. Compared to typical academic journals, published regularly like magazines and carry up-to-date information, the knowledge presented in *BOL* is expected to remain universally valid beyond time and space.◆10 This is one of the reasons why *BOL* remains part of the conversation even many years after its suspension.

Monthly IAS also strove to draw out keywords worth discussing in response to the social and cultural circumstances of the time by presenting itself as a space for spontaneous discourse. The 2022 issue titled *Overlooked: What Art Museums Fail to Recognize* was organized to reflect on the "big and important ideas" such as community, overcoming the climate crisis, and solidarity. Contributors who shared related interests were invited for the August webzine, and the discussion was expanded through many related events, including roundtable sessions, which took place in November. These endeavors were, in a way, answers to the questions raised by the National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea's "What Do Art Museums (Verb)" Project. *Monthly IAS* became suitable for discussing "what museums are not doing" because it functioned as a space for projects that are more manageable in scale and flexible in nature.

Publication as a Curatorial Practice

Curatorial practice, according to Wiebke Gronemeyer, is not a mere act of collecting and exhibiting social perspectives and values but centers about observation, communication, and mediation. Such an approach creates a speculative realm for contemplation and practice, enabling the possibility of imagining the social, political, and cultural realities each practice inhabits differently or alternatively.◆11 Curatorial practice is not always realized through exhibitions in the traditional sense. *Exhibitionary entities* can also be easily connected to the realms outside of art—this aspect reiterates the possibility of *publication* as an artistic practice. Publication is a collaborative process of creating text, image, and book. Publication editing and distribution can also serve as a study or experiment on the temporal conditions of the system. When we compare art and publication, both involve the intermediating actions derived from visual media and linguistic tools and also *entail transferring meaning and expression (translation)*—fundamental conditions for production.◆12 Entering the post-digital era, perceptions toward the material and structural surroundings for books have rapidly changed. Therefore, within the landscape of contemporary art publishing, more diverse gatherings and relationships have become possible. This is what distinguishes art publishing from other forms: it manifests the curator's authorship while forming relationships with experts from many different disciplines and nations.

◆9 Beck Jee-Sook, "What Do Museums (Not) Research?—Looking Through 'An Open Hole,'" in *As If Walking What You Have Seen: A Curator's Writing* (Seoul: Mediabus, 2018), pp.468-469.

◆10 Yoon Wonhwa, *Can a Document Re/Produce Time?* (Seoul: Workroom Press, 2017), p.13.

◆11 Gronemeyer, "The Curatorial Complex."

◆12 Lim Shan, "Relational Topography of Curatorial Practices and Publications," *The Journal of Convergence on Culture Technology* 10, no. 5 (2014): p.356.

After participating in the programs held in conjunction with IAS's closing, I reflected on the times IAS went through as I flipped through the numerous pages of documents. It was especially interesting to discover in numerous documents how different programs and initiatives organically developed in relation to one another. For example, "Place for Women" was announced as a future theme on the last page of *BOL: 8008* in 2008 but was never realized. However, a decade later in 2020, a special issue titled *BOL: Place for Women* was published in conjunction with the exhibition *IAS 2000-2020*. Additionally, the integration of the contributors invited from diverse fields, texts in various styles, and artists' pages inevitably evoked a connection between *Monthly IAS* and *BOL*. *Monthly IAS* was not created to be part of the lineage of *BOL*, but it was a reflection of the participants' hopes that the roles *BOL* played—engaging in critical inquiry and providing opportunities for researchers to connect—would continue at IAS.◆13 As seen here, publication moves beyond time and space and often connects to other kinds of publishing practices, both directly and indirectly.

I asked Mok Jeong Won, a writer and performing arts scholar, to contribute a text regarding an "art institution that has disappeared (or will disappear)." I hope that her text will portray some aspects of IAS that my writing has missed as poetic mnemonics.◆14 It is my effort to continue the pursuit by *BOL* and *Monthly IAS*, even partially. The leaflet, open patchwork, dark-dark tourist's script, the photocopies made on the copy machine on the third floor, magazines, books, and catalogs shared at IAS's closing event, and the publication (or a digital document), in which this writing will become part of—any of these may lead to a new event in the future.

번역: 이수진 | Translation: Lee Sujin

◆13 Kim Myungjin and Ji Ha-un were interviewed by Kim Mijung at Donseongdong Richter on April 2, 2025.

◆14 Mok Jungweon, *You Won't Be There in Some Future* (Seoul: Achimdal, 2023), pp.47-48.

목정원 ⇒작가/공연예술이론가

목정원은 서울대 미학과와 동 대학원을 졸업하고, 프랑스 렌느2대학에서 공연예술학 박사 학위를 받았다. 변호하고 싶은 아름다움을 만났을 때 비평을 쓴다. 산문집 『모국어는 차라리 침묵』(아침달, 2021), 『어느 미래에 당신이 없을 것이라고』(아침달, 2023)가 있다.

사라진 다음◆

이것은 장소에 대한 기억이 아니다.

세계는 공간들로 이뤄져 있고 대개는 나와 무관하지만
어느 날 그중 한 곳에 당신이 들어서면
그날 몸이 지닌 구체적인 무게 그 무게를 끌고 그려낸 자취
마음의 고독과 어떤 그리움
짙은 피로
맴돌던 생각 지극한 권태 뜻밖의 호기심 같은 것들이
늦은 오후의 빛처럼 기울어 하필 어느 모퉁이를 채우게 되면
거기 또 무언가 혹 누군가가 존재하여 잠시 벗하였다면
그런 후에 영영 멀어졌다면
그때부터 공간은 당신에게 장소가 된다.

그러면 당신은 언젠가 지구에서 그 공간이 사라졌을 때
그리워할 장소를 마음에 품고
계속 살아갈 것이다. 그리워하며.

그러나 여기
장소로서 그 공간을 만난 적 없는
사랑할 기회를 가진 적 없는
미래의 사람들이 남아 있다면.

공간이 이미 없어졌다면.

그렇다 해도.

뒤늦은 사랑을 찾아 헤매는 일은 사는 동안 우리가 늘 하는 일이었으니.

나만의 장소가 될 가능성 없이
겨우 추상적인 방식으로 남은 공간의 단서들을
어느 미래에서도 뒤적일 수 있을 것이다.

그 런

(This)
That
Space

공 간

사진들, 그림들, 시대를 엿보게 하는 필체들, 두께와 질감을 지닌 종이들, 쌓인 먼지, 먼지의 세월, 그것을
훑어내는 손길의 침입, 기름진 마모, 갈피마다 고이는 침묵, 침묵으로 더듬는 어떤 이들의 꿈, 꿈이라는 추상,
한 시절 발간된 잡지의 목록, 선별된 주제들이 증명하는 것, 동두천, 베트남, 귀신, 여자, 가난, 공황, 공명,
공명하는 것, 세계의 바깥에서 불어오는 파토스의 진동, 썩어가는 아비의 시체 옆에서 라면을 끓여먹는 아이,
그때 아직 몸을 떠나지 않은 사랑, 넝마를 주워 팔던 삼촌들, 바리데기의 노래가 울리는 산, 노송과 기암괴석,
문명의 뿌리를 흔드는 야만, 이전까지 없던 방식으로 시를 쓰게 하는 힘, 벗어나지 못한 채 항복하여 울면서
계속 쓰게 하는 힘, 비참의 퇴적층, 기지촌의 지형도, 이름 없는 죽음들, 보이지 않는 무덤.

무덤처럼
극장이 사라진 자리에 남은 종이들.
고독한 프롬프터.

옛날에
아직 극장이 있었을 때
프롬프터는 무대 뒤에 숨어 까만 옷으로 자신을 가린 채 기다렸다.
그런 일이 없어도 좋았겠지만
한 순간 배우가 다음 말을 잊을 때까지.
막힘없이 흘러가던 픽션 속으로
문득 현실적인 망각이 틈입할 때까지.
그러면 프롬프터는 재빠르게 대사의 첫머리를 읊조렸다.
그의 입에서 나온 말은 아직은 뭐랄까
진짜인 말은 아니었다. 배우가 그것을 받아 발화하면
비로소 객석 끝까지 말들이 떨림이 퍼져 닿았다.

그런 일이 없어도 좋았겠지만.

당신이 사라졌다면.

견고한 허구의 세계 속으로 현실이 범람했다면.

종이가 불러주는 기록의 첫머리를 붙들고,

누가 이어서 노래할까.

사랑한 장소 없이도.

◆ 이 글은 인사미술공간에서 발간한 열권의 저널 『볼』과 티아구 호드리게스의 희곡 『소프루』(신유진 역, 알마, 2023)를 참고하여 쓰였다.

Mok Jungweon ⇒Writer/Performing arts theorist

Mok Jungweon received her BA and MA in Aesthetics from Seoul National University, and earned her PhD in Performing Arts from Université Rennes 2. She writes criticism when she encounters a beauty she feels compelled to defend. Among her published works are *Silence, our mother language* (Seoul: Acimdal Books, 2021) and *One day you will have gone* (Seoul: Achimdal Books, 2023).

After its demise◆

This is by no means memories of a place.

(This)

That

The world is made up of spaces and many of them have nothing to do with me, but
when you, one day, step foot in one
and on that day your body's specific weight and traces drawn with this weight,
solitude of the mind and a longing,
a dense fatigue
and things like recurring thoughts, a deep sense of boredom, and unexpected curiosity
tilt like a late afternoon's light, fill, of all things, a corner
and befriend something or someone who happens to be there
then ultimately grow distant for good
it is only then that the space become a place for you.

Space

When this space vanishes from the Earth someday
you will bury this place to be missed
and continue to live. In longing.

Yet here,
what if there were people of the future
who had never met the space of this place
without a chance to love.

What if the space is already gone.

Even though.

Since it has been our job all along to wander and look for a love–already–gone.

Without a possibility of its turning into a place of my own
mere clues of the space left behind in abstraction
will remain to be scavanged from any future possible.

Photographs, paintings, handwriting that glimpses an era, papers with weight and texture,
accumulated dust, the time sedimented in dust, the intrusion of a hand brushing it away, oily wear,
silence pooled between the pages, dreams groped through silence, dreams abstraction, a catalogue

of magazines from a bygone time, what the selected topics testify to, Dongducheon, Vietnam,
ghost, women, poverty, panic, resonance, what resonates, the tremor of pathos blowing in from
outside the world, a child cooking and eating ramen beside the rotting corpse of his father,
love not yet departed from the body, uncles who sold rags they scavanged, a mountain where
songs of Baridegi ring out, ancient pines and jagged stones, barbarism shaking the roots of
civilization, a force that empowers poetry in ways never imagined, an inescapable force that
keeps one writing while weeping in surrender, strata of misery, a topology of the camptown,
nameless deaths, invisible graves.

Like a grave
Pieces of paper left behind where a theatre once stood.
A lonely prompter.

Long ago
when there still was a theatre
the prompter waited, hiding behind the stage in black.
It would've been better had it never happened
until the moment the actor forgets their next line.
Until reality intrudes, unexpectedly,
into the fiction that had flowed without pause.
Then the prompter quietly murmurs the first words of the line.
What came from his mouth was, what to say—
not quite real. Only when the actor picked it up and gave it voice
did the words begin to tremble, reaching all the way to the farthest seat in the house.

It would've been better had it never happened.

In your demise.

If reality had flooded the world of solid fiction.

Clutching the opening lines the paper speaks,

who would carry on the song.

Even without a place they loved.

◆ The text was written with reference to ten issues of journal *BOL* published by IAS and the play *Sopro* by Tiago Rodrigues.

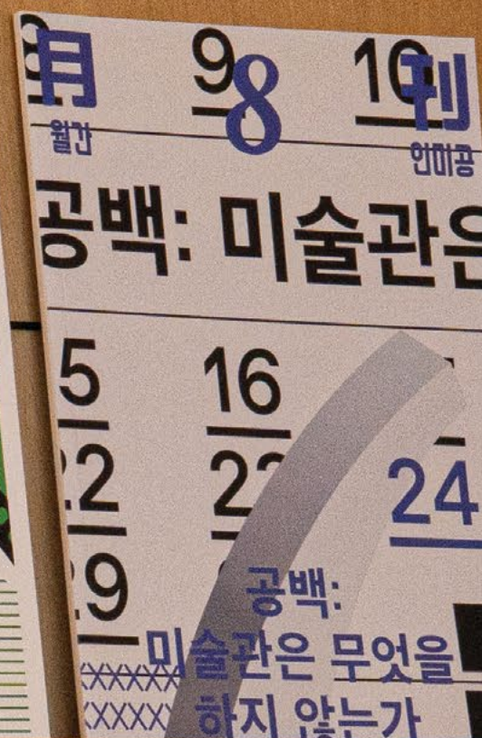
번역: 유지원 | Translation: Yu Jiwon

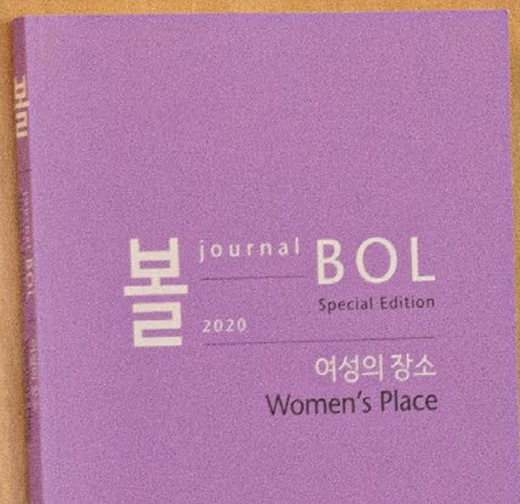



월간 月刊
인미공
기슬기 Seulki Ki
김제민이 Gemini Kim
문영민 Young Min Moon
박형준 Hyung Jun Park
보슈 BOSHU
심소미 Somi Sim
이원호 Wonho Lee
이형관 Hyeong Gwan Lee
해변의 카카카 Cacaca on the Shore
접힌 경계: 안과 밖
Boundaries in Disguise: Inside Outside
7


월간 月刊
인미공
김두진 Du Jin Kim
김뭉키 Moongi Gim
김미련(조립포스트) Miryeon Kim(Local Post)
김원화 Wonhwa Kim
박민하 Minha Park
신미정 Mi Jung Shin
안팀산책(왕왕) March(WANG WANG)
이승훈 Seunghoon Lee
홍혜온 Hyeeun Hong
점멸하는 집
Flickering Homes
8


월간 月刊
인미공
강민형 Min-hyung Kang
국동원 Dongwan Kook
권태현 Taehyun Kwon
김익현 tkhyun Gim
우춘희 Choon Hee Woo
허연화 Yeonhwa Hur
이동하는 세계: 단축과 연장
World on the Move: Shortened vs. Extended


月
9 8 10
월간
인미공
공백: 미술관은
5 16
24
공백:
미술관은 무엇을
하지 않는가


journal BOL
Special Edition
2020
여성의 장소
Women's Place


인미공 홍공이공 IAS 2000–2020
(00—20) IAS (Insa Art Space)

이선주 ⇒하이트컬렉션 어시스턴트 큐레이터

이선주는 조형예술과 미술이론을 전공했다. 디지털 기반의 동시대 환경을 감각적으로 번역하고, 예술의 공공성과 제도적 요구 사이의 간극을 비판적으로 성찰하는 데 관심이 있다. 주요 전시로는 《Electrify My Heart》(2023, 《제10회 아마도 목하진행중》, 아마도예술공간)와 《~anemoia~yours sincerely,》(2021, 복도갤러리)가 있다. 서울시립 북서울미술관과 프로젝트 스페이스 사루비아에서 코디네이터 및 인턴으로 근무하며 다수의 전시 및 프로그램을 진행하였고, 2021년에는 ARKO 전문인 교육 〈아트토크–큐레이터 과정〉에 참여했다. 현재 하이트컬렉션에서 어시스턴트 큐레이터로 재직 중이다.

부재로부터 사유하기

나에게 인사미술공간(이하 인미공)은 단절과 빈틈 속에서 경험된 공간이었다. 시기적으로 2000년대의 인미공은 내가 직접 경험할 수 없었고, 2021년이 되어서야 프로그램을 통해 인미공을 찾게 되었지만 그마저도 방문한 횟수는 많지 않았다. 인미공에 관련된 정보 또한 오직 문헌과 단편적인 자료들을 통해서만 접할 수 있었고, 공식 웹사이트마저 더 이상 운영되지 않으면서 온라인에서 확인 가능한 정보는 한정적이었다. 이처럼 인미공에 대한 불완전한 기억과 기록은 나와 비슷한 세대가 앞으로 인미공과 다른 시공간에서 마주하게 될 경험이기도 하다. 그렇기에 우리가 앞으로 마주하게 될 인미공은 결코 선형적인 시간의 흐름 속에서 공통된 방식으로 감각되는 장소가 아니라 각기 다른 경험과 해석의 층위에 따라 조우하게 되는 전혀 다른 대상일지도 모른다.

사실 이런 식의 단절과 불완전한 경험은 과거에도 반복되어 왔다. 인미공은 오랜 시간 동안 수많은 이들의 실험과 관계, 기억이 축적된 장소였지만, 함께했던 사람들의 시기와 위치가 각기 달랐던 만큼 그것이 항상 하나의 전모로 파악되거나 균질하게 기록되기란 어려운 일이다. 누군가는 인사동 시절의 인미공을, 또 다른 누군가는 원서동의 인미공만을 기억하듯, 각자의 기억 속에서 인미공은 서로 다르게 존재하고 언제나 무언가는 빠진 채 남아 있었다.

하지만 이러한 기억과 기록의 공백이 반드시 완전한 상실로 이어지는 것은 아니다. 남겨진 사진이나 문서, 불현듯 떠오른 과거의 장면들처럼 인미공은 불완전한 형상으로 때때로 되살아나 여전히 누군가의 기억 속에서 유효하게 작동할 수 있을 것이다. 그리고 그런 순간은 단순히 과거 회상이 아니라 지금 이곳에서의 필요가 인미공이라는 장소를 다시 호출하는 과정일지도 모른다. 만약 그런 순간이 온다면, 그것은 어떤 이유 때문일까? 사람들이 다시 떠올리는 《그런 공간》은 어떤 장소였을까? 어떤 감각과 질문이 그 공간을 떠올리게 할 것인가?

그런 의미에서 인미공의 부재를 되짚어 보는 것은 어쩌면 그 공간을 현재의 맥락 속으로 다시 불러들이는 일이 될 것이다. 이 글은 '부재'를 사유의 틀로 삼아, 개인적인 경험을 바탕으로 인미공이 남긴 실천과 흔적을 살펴보며 지금의 시점에서 다시 더듬어보고자 한다. 지금은 사라졌더라도, 인미공은 언젠가 다시 필요한 질문의 형태로 우리 앞에 나타날지도 모른다.

경험하지 못한 공간

나는 '인사미술공간'이라 불리던 과거의 인미공을 직접 경험한 적이 없었기에 당시와 현재 인미공 사이의 간극을 온전히 인식하기란 쉽지 않았다. 특히 2000년대 중반, 다양한 전시와 대안적 프로그램이 성황을 이루었던 인미공의 전성기는 나에게 문서와 기록으로만 접할 수 있는 영역이었다. 그럼에도 처음 인미공을 마주했을 때 공간이 주는 독특한 분위기는 자연스레 그곳을 '대안공간'이라 인식하게 만들었다.

원서동에 위치한 인미공의 전시 공간은 일반적인 정방형의 화이트 큐브와는 달랐다. 1층에는 미닫이문 형태의 가벽이 있어 언제든 공간의 구조를 유연하게 변형할 수 있었고, 지하 공간은 오랜 시간이 지나서야 그 존재를

그 (This)
런 That
공 Space
간

알 수 있었던 만큼 은밀했다. 2층은 나무 바닥의 여러 방이 문 없이 이어져 있어 개방성과 분리감을 동시에 느끼게 했고, 3층 사무실에는 통유리창을 통해 바깥 풍경이 훤히 보였으며 그 앞에는 바테이블이 놓여 있었다. 천장에 매달린 자동차 헤드라이트로 만든 샹들리에는 공간에 독특한 분위기를 더했다. 이처럼 각층은 서로 다른 분위기를 만들어 냈으며, 용도가 명확하지 않은 사물들이 공간 곳곳에 자리잡아 마치 작업실을 연상케 했다.

이러한 비정형적인 공간의 첫인상은 인미공의 제도적 배경을 알게 된 순간, 뚜렷한 간극을 체감했다. 2021년 아르코미술관에서 주최한 〈아트토크–큐레이터 과정〉에 참여하면서 인미공을 처음 알게 되었고, 이후 인미공이 공공기관 산하에서 운영되었다는 사실에 적잖이 놀랐다. 막연히 대안공간으로 인식했던 이미지와 달리 인미공은 제도 내부에 위치한 공공기관으로서 '대안적 공공기관'이라는 독자적인 성격을 지니고 있었다.

인미공이 이처럼 낯설게 다가왔던 데에는 그 공간이 형성되어 온 고유한 역사적 맥락이 크게 작용했다. 설립 초기부터 참여한 백지숙 큐레이터는 인미공이 정체성에 대한 질문에 직면하면서 '미술관이 하지 않는 일' 보다 '대안공간이 하지 못한 일'에 주목하고자 했다고 회고한다.◆1 이는 단지 제도를 거스르는 것이 아니라 제도의 한계를 전략적으로 활용하고자 한 시도이기도 했다. 나아가 공간의 정체성과 역할에 대한 고민은 2002년부터 약 1년 반 동안 물리적 거점 없이 운영된 시기를 거치며 더욱 심화되었다. 그해 인사아트센터와의 임대 계약이 종료와 보증금 인상 문제로 인해 인미공은 기존 공간을 떠날 수 밖에 없었고, 새로 이전할 건물의 공사가 완료되기 전까지 별도의 장소 없이 활동을 이어가야 했다.

이 시기 인미공 내부에서는 '공간이 없을 때 무엇을 할 수 있는지', '전시라는 형태만으로 충분한가'와 같은 근본적인 질문이 제기되었고, 이는 기존 사업을 되짚어보며 향후 운영 방향을 재정비하는 전환점이 되었다.◆2 이러한 고민은 2002년 국제 대안공간 심포지엄 〈도시의 기억, 공간의 역사〉와 대안공간 네트워크전 《럭키서울》로 구체화되며, 기존 방식에서 벗어나 새로운 흐름을 모색하는 실천으로 이어졌다.◆3 심포지엄과 네트워크전을 통해 인미공은 국내외 대안공간들과 교류하고 공론장을 형성하는 데 주력했고, 이러한 시도는 전시 외의 활동을 포괄할 수 있는 공간의 필요성을 본격적으로 인식하게 만드는 계기가 되었다.

인미공이 본격적으로 독립적인 공간을 갖추고 자체 기획 프로그램을 운영하게 된 것은 2006년 원서동으로 이전하면서부터다. 공간의 변화는 내부 운영에도 영향을 주었으며, 원서동 건물로의 이전은 공간 구성 전반에 걸쳐 새로운 가능성을 열어주었다.◆4 당시 백지숙 큐레이터는 프로덕션, IAS미디어, 아카이브, 출판 등 다양한 프로그램이 실제 공간 안에서 구현될 수 있도록 공간 활용 방식을 구상했고, 이를 바탕으로 작가 최정화에게 전체 리노베이션을, 이미경 작가에게는 아카이브용 가구 제작과 건물 외벽 조명 작업(마킹 인미공)을 의뢰했다.◆5 그렇게 재구성된 공간은 작가의 자율적 해석과 실험이 개입된 결과물이자 그 안에서 펼쳐질 실천에 대한 상상과 기대가 담긴 물리적 표현이기도 했다. 공간 전역에 남겨진 사물과 흔적들은 내가 직접 경험해 보지 못했던 인미공의 다양한 시도들을 고스란히 간직하고 있었고, 그것들은 과거의 잔재이면서 그 공간에서 기획되고 생성되었던 시간을 미래의 방문자들에게도 상상하게 만들었다. 덕분에 내가 처음 인미공에서 마주한 것은 바로 그런 시간과 시도들의 흔적들이었다.

지워진 실천들

2009년 폐관 논란 이후, 인미공은 아르코미술관과 통합 운영되며 주력 사업이었던 아카이브와 신진작가 워크숍이 아르코미술관으로 이관되었다. 그로 인해 인미공은 전시 지원 공간으로서 역할이 축소되었고, 저널 『볼』의 정간으로

◆1 박가희, 백지숙, 「인터페이스를 조직하는 큐레이터」, 『큐레이팅 9X0X』(서울, 아트선재센터, 2021), p.17.

◆2 같은 책, p.15.

◆3 같은 책, pp.15–16.

◆4 백지숙, 「부재와 결핍을 프로그래밍하다」, 『본 걸을 걸어가듯이』 (서울: 미디어버스, 2018), p.408.

◆5 한국문화예술위원회, 『인미공 공공이공』(서울: 한국문화예술위원회, 2020), pp.334–335.

큰 변화를 맞았다. 이는 전시 전후 맥락을 고려했던 큐레토리얼 프로젝트들이 축소되면서 초기의 대관 중심 운영 체제로 되돌아간 흐름을 보여준다.

2009년 8월, 인미공은 사업 개선을 위한 토론회를 개최했고, 토론문에 담긴 “편향적 작가 지원”, “접근성 문제”, “운영의 폐쇄성 및 재정 비효율” 등의 지적은 인미공이 그간 해온 대안적 실험에 대한 평가로 귀결되었다.◆6 특히 “특정 성향의 작가들만 지원했다”는 지적은 인미공의 출현 배경과도 상충하며 제도 내 대안 공간으로서 실험적 예술을 추구해 온 인미공의 기획 방향과 역할을 간과한 것으로 보인다. 인미공은 공공기관 내에서 제도권 밖 예술을 담아내기 위해 기존 미술관이 다루지 않는 작가군과 형식을 시도해왔으며 이는 편향이 아닌 목적 있는 기획으로 이해될 수 있다. 이러한 기획 방향은 인미공의 성격상 필연적인 선택이며, 이는 도리어 인미공의 고유성과 차별성을 구성하는 요소였다.

나아가 접근성 문제는 오로지 위치의 문제로 환원하기 어렵다. 〈원서동 프로젝트: 원서 강독〉(2006), 《부동산 프로젝트》(2006), 《핑퐁: 동서남북》(2006) 등 원서동을 포함한 외부 도시를 무대로 진행되었고, 뉴욕 뉴뮤지엄과 협력한 〈뮤지엄 애즈 허브: 동두천 프로젝트〉(2007–2008)는 공간을 국내외로 확장하여 2년간 동두천 지역 공동체와의 연계를 모색했다. 이처럼 원서동 시절의 인미공은 접근성의 한계로 지적받은 것과는 달리 원서동 안팎을 넘나드는 프로젝트를 통해 확장된 예술 공간으로서 가능성을 보여주었다. 아카이브 중심 운영의 비효율성 지적 또한, 장기적 예술 실천과 연구 기반 프로젝트에 대한 공공기관의 인식 부족에서 비롯된 것으로 이를 ‘운영의 폐쇄성’으로 해석하는 것은 단기 성과에 치우친 행정적 논리에 불과했다.

이러한 맥락에서 인미공의 종결은 어떤 실천을 '대체 가능'하거나 '불필요'한 것으로 간주하는 제도적 감축의 논리를 드러낸다. 이와 관련해 박소현(2024)은 미술관의 신자유주의적 전환과 책임운영기관 체제 도입이 미술관 실천을 축소·재편했다고 지적한 바 있으며,◆7 김세훈·정기은(2017)은 신공공관리론 기반의 성과와 효율성 강조가 예술 공공성에 영향을 미쳤음을 비판적으로 논의하였다.◆8 결국 인미공의 운영 종료는 ‘하지 않는 일’ 혹은 ‘할 수 없는 일’을 통해 기존 제도 바깥의 언어를 내부로 가져오려 했던 공간이 아이러니하게도 성과와 효율 중심의 제도 운영 원칙 속에서 얼마나 쉽게 삭제될 수 있는지를 상징적으로 보여주었다. 그리고 2009년의 통폐합 논란에서 2025년 폐관 결정에 이르기까지, 인미공의 궤적은 한때 제도 안에서 가능했던 대안적 실천이 정권의 변화와 정책 기조에 따라 점차 사라지고 평가의 논리에 의해 조용히 지워져가는 과정을 은연중에 드러내고 있었다.

남겨진 것들

인미공이 사라진다는 것은 더 이상 그런 실험이 필요하지 않다는 뜻일까? 아니면 대안적 실천의 가능성이 점점 희미해지고 있다는 신호일까? 언제나 ‘대안’은 고정된 범주가 아니라, ‘결여’의 자리에 따라 새롭게 정의되고, 제도가 포착하지 못하는 틈을 향해 나타나는 움직임이었다. 그렇다면 지금, 우리에게 대안은 무엇일까? 한때 실험과 대안의 공간으로 기능했던 이 기관은 왜 지금의 제도 안에서 더 이상 의미 있게 기능하지 못했을까?

인미공의 운영을 되돌아보면, 이 공간이 실험의 장으로 기능했던 시기는 지원 체계가 한정적이었던 시기와 겹친다. 2000년대 초, 신진 작가를 위한 지속적이고 장기적인 지원은 미비했고, 인미공은 그 공백을 메우는 중요한 실험의 공간이었다. 하지만 이후 지난 20여 년간 미술계는 양적 성장을 거듭해 왔다. 지원 프로그램은 확대되고, 제도는 다양한 방식으로 창작 현장에 개입하게 되었다. 아이러니하게도 이러한 풍성함은 창작의 긴장감을

◆6 한국문화예술위원회, 『인사미술공간 사업 개선을 위한 토론회 자료집』(서울: 한국문화예술위원회), 2009, p.3.

◆7 박소현, 「신자유주의적 전환 이후, 미술관과 커뮤니티의 관계설정 및 그 난점: 서울시립 북서울미술관의 사례를 중심으로」, 『동방학지』 206호 (2024): p.201.

◆8 김세훈·정기은, 「예술정책에서 공공성의 함의에 대한 연구」, 『공공사회연구』 제 7 권(2017): p.3.

그 런 (This) That 공 간 Space

완화시키고, 제도에 기반한 실험이 점차 구조화되는 결과를 낳았다.

인미공 역시 한정된 조건 속에서 전시 중심의 운영으로 재편되었고, ‘신진 작가’라는 대상 설정은 어느 순간부터 대안의 출발점이라기보다 제도에 포섭된 기준처럼 작동하게 되었다. 『월간 인미공』, 〈아트토크〉 등 전시 외 시도들은 분명 의미 있었지만, 이미 여러 갈래의 기획과 프로그램이 범람하는 시점에서 인미공의 실험은 예전만큼의 절실함과 차별성을 확보하기 어려웠다. 그러나 이 공간의 종결에서 우리가 주목해야 할 점은 예술계 전반에 퍼져 있는 공적 지원 중심 운영의 문제를 드러낸다는 사실이다. 공공 지원을 통해 운영되는 기관들이 ‘공공성’이라는 이름 아래 예술계의 흐름을 이끌어가는 지금, 과연 그 방향이 현장의 필요에서 출발한 것인지, 아니면 제도의 언어가 현장을 구성하고 있는 것은 아닌지 다시 생각해 볼 필요가 있다.

오늘날 수많은 창작지원 사업들은 프로그램 간 차별화에 어려움을 겪고 있으며, 정책과 현장 간의 간극 또한 쉽게 좁혀지지 않고 있다. 이러한 상황에서 인미공의 실천은 전시의 이전과 이후를 모두 고려하며 현장의 구체적인 요구에 민감하게 반응했던 모델로서 여전히 유효한 시사점을 남긴다. 아마도 지금 필요한 것은 이러한 사라짐이 우리에게 무엇을 남겼는지 되짚어 보며 정책과 현장이 보다 긴밀히 연결될 새로운 대안을 상상하는 일일 것이다.

Lee Sunju ⇒Assistant Curator, HITE Collection

Lee Sunju majored in Fine Arts and Art Theory. Her interests lie in sensorially interpreting the digital contemporary environment and critically reflecting on the gap between the public nature of art and institutional demands. Lee's notable exhibitions include *Electrify My Heart* (2023, 10th Amado Annualnale, Amado Art Space) and *~anemoia~yours sincerely*, (2021, Theory Gallery). She worked as a coordinator and intern at the Buk-Seoul Museum of Art and Project Space SARUBIA, where she contributed to the planning and execution of various exhibitions and public programs. In 2021, Lee participated in ARKO's professional training course Art-Talk Curator Program. She currently works as an assistant curator at the HITE Collection.

Thinking Through Absence

(This) That Space

For me, Insa Art Space (IAS) was a space experienced through rupture and absence. I had no chance to encounter IAS in the 2000s, and it wasn't until 2021 that I first visited through a program. Even then, the visits were infrequent. My knowledge of IAS came only from scattered documents and sparse literature. With its official website no longer maintained, the information available online was limited. This fragmented memory and incomplete archive of IAS will likely mirror the experience of many from my generation who will come to encounter IAS across different times and spaces. The IAS we will face, therefore, may not be a place sensed in any shared or linear flow of time, but rather one encountered as a vastly different entity shaped by layers of disparate experiences and interpretations.

In truth, such disconnection and fragmented experience are not new. IAS has long been a place where countless experiments, relationships, and memories have accumulated. Yet, as those involved were each situated in different times and contexts, it was nearly impossible for the whole of it to be fully grasped or evenly documented. Some may remember IAS in its Insa-dong days, while others recall only its Wonseo-dong chapter. In everyone's memory, IAS existed differently—always partially, always with something missing.

But the gaps in memory and record do not necessarily equate to total loss. Like an old photograph, a forgotten document, or an image that suddenly resurfaces, IAS may return in fragmented form and still function meaningfully in someone's recollection. Such moments may not merely be acts of remembrance, but instead, responses to present-day needs—calls to bring back the place called IAS. If such a moment were to arrive, what might prompt it? What kind of space was *That (This) Space* people recall? What sensations, what questions, would summon it once again?

In this sense, to trace the absence of IAS is, perhaps, to call the space back into our present context. This essay uses absence as a lens through which to reflect on IAS—its practices, its traces—drawing from personal experience in an attempt to re-engage with the site from a contemporary vantage. Though it has since disappeared, IAS may someday return before us—not as a place, but as a question that once again becomes necessary to ask.

A Space Unexperienced

I never had the chance to witness IAS in the era when it was known as "Insa Art Space." As such, I could not fully grasp the distance between its past and present incarnations. Especially the mid-2000s—its so-called heyday, marked by experimental exhibitions and alternative programming—remained for me only a matter of archival fragments and recorded history. And yet, when I first encountered IAS, the atmosphere of the space led me instinctively to regard it as an "alternative space."

The exhibition space in Wonseo-dong diverged from the conventional white cube. The first floor featured sliding partitions that allowed for flexible spatial configurations. The basement, whose very existence I learned of only much later, held a discreet, almost hidden air. The second floor, with its connected wooden rooms open yet separated by the absence of doors, evoked a simultaneous sense of intimacy and expansiveness. On the third floor, wide glass panes framed the outdoor landscape, just beyond a bar-height table. A chandelier fashioned from automobile headlights hung from the ceiling, adding an eccentric touch. Each level of the building bore its own atmosphere, and undefined objects scattered throughout the space suggested an artist's studio more than a gallery.

That initial impression—marked by spatial idiosyncrasy—made a poignant contrast with what I later learned about IAS's institutional context. It was in 2021, during the Art-Talk–Curator Program hosted by the ARKO Art Center, that I first encountered IAS and discovered, to my surprise, that it had been operated under a public institution. What I had vaguely imagined to be an alternative space revealed itself to be an "alternative public institution," located within the very structure of the establishment.

The unfamiliarity I felt stemmed in large part from the distinctive historical context in which the space had taken shape. Curator Beck Jee-sook, who had been involved since IAS's inception, once reflected that IAS came to focus not merely on what museums were not doing, but more pointedly on what alternative spaces had not been able to do.◆1 This was not simply a rebellion against institutional norms but a strategic effort to work with—and through—their limitations. Indeed, questions around identity and function became even more pronounced during a period between 2002 and 2003 when IAS operated without a physical site. After the termination of its lease with Insa Art Center and the pressure of rising deposits, IAS was compelled to leave its original space. Until renovations at a new location were complete, it had no fixed home.

During this time, foundational questions emerged within IAS: What can be done without a space? Is the exhibition format alone sufficient? These inquiries became an inflection point—an occasion to reassess past activities and recalibrate the institution's direction.◆2 That shift took concrete form in the 2002 international symposium *The Remembrance of a City, The History of a Space*, and the network exhibition *Lucky Seoul*, leading to practices to go beyond the business-as-usual while seeking new trends.◆3 Through these efforts, IAS fostered discourse and collaboration with alternative spaces both locally and abroad. The initiatives marked a turn toward acknowledging the need for a space that could encompass activities beyond exhibitions.

◆1 Park Gahee, Beck Jee-sook, "The Curator Who Organizes the Interface," *Curator 9X0X* (Seoul: Art Sonje Center, 2021), p.17.

◆2 Ibid., p.15.

◆3 Ibid., pp.15-16.

IAS finally secured an independent space and began running in-house programming when it moved to Wonseo-dong in 2006. The transformation of the space brought with it shifts in internal operations and opened up new possibilities for spatial design.◆4 At the time, curator Baek envisioned a layout that could accommodate a range of activities—production, IASmedia, archiving, and publishing. To realize this vision, she commissioned artist Choi Jeong Hwa to redesign the space and Lee Mi-kyeong to create archive furniture and facade lighting (Marking IAS).◆5 The reconfigured space thus emerged as both the result of the artist's autonomous interpretation and experimentation, and a physical manifestation imbued with anticipation and imagination for the practices yet to unfold within it. Objects and traces scattered throughout the space preserved the many attempts and experiments once carried out at IAS—experiences I had never personally witnessed. These remnants, though rooted in the past, evoked the temporalities once conceived and realized there, inviting future visitors to imagine those moments anew. What I encountered upon first entering IAS were, in essence, the very residues of time and practice that had shaped the space.

Effaced Practices

Following the controversy surrounding its closure in 2009, IAS was incorporated into the ARKO Art Center, with its core programs—such as the archive and emerging artist workshops—transferred to the larger institution. Consequently, IAS's role as a platform for curatorial and experimental practices was significantly diminished, and with the suspension of its journal *BOL*, a major shift took place. This signaled a regression to earlier modes of venue-based operation, abandoning the curatorial approaches that had once carefully considered the broader context surrounding exhibitions.

In August 2009, IAS held a public forum to discuss its future, where critiques such as "biased artist support," "accessibility issues," and "closed operations and financial inefficiency" were raised. These remarks reflected a reappraisal of IAS's history of alternative experimentation.◆6 In particular, the claim that IAS had supported "only a certain kind of artists" failed to acknowledge the very premise upon which IAS had been founded. As an alternative space within a public institution, IAS deliberately sought out practices and artist communities that had been neglected by conventional art museums. This was not a matter of bias but a conscious curatorial direction—one that aimed to explore what existing systems overlooked. Far from being a flaw, this was a defining characteristic of IAS, shaping its identity and its distinction from other institutional programs.

Moreover, the issue of accessibility cannot be reduced to geographic location alone. Projects such as *Wonseodong Project: Wonseo Reading Group* (2006), *Real Estate Project 2006* (2006), and *Ping Pong: N-S-E-W* (2006) took place in and beyond the neighborhood of Wonseo-dong, extending the space's reach into the urban and social fabric of surrounding areas. A more ambitious example, *Museum as Hub: Dongducheon: A Walk to Remember, A Walk to Envision* (2007–2008), in collaboration with the New Museum in New York, engaged a local community in the border town of Dongducheon over the course of two years. Contrary to criticisms of inaccessibility, through projects that moved fluidly in and out of Wonseo-dong, IAS demonstrated its potential as an expanded site of artistic practice. Criticisms of inefficiency in archive-centered operations stemmed not from structural flaws, but from a broader institutional failure to recognize the value of long-term artistic engagement and research-based projects. Interpreting this as "operational closedness" reflected merely an administrative logic driven by short-term outcomes.

Seen in this light, the discontinuation of IAS reflects a broader institutional trend toward contraction—a logic in which certain practices are deemed replaceable or simply unnecessary. In this regard, art historian Park Sohyun (2024) has argued that the neoliberal shift in museum governance and the introduction of quasi-governmental management frameworks have contributed to a reconfiguration and erosion of institutional art practices.◆7 Similarly, Kim Sehoon and Jung Kieun (2017) have critically examined how the emphasis on performance and efficiency, rooted in New Public Management theory, has adversely affected the public nature of art institutions.◆8 Ultimately, the closure of IAS revealed, with painful clarity, just how vulnerable a space could be—especially one that had sought to bring the language of what "could not" or "would not" be done into the institutional core. That a space devoted to probing the limits of the institution could be so readily erased in the name of metrics and efficiency was a symbolic blow. From the 2009 debate over its integration to the final decision of closure in 2025, the trajectory of IAS quietly exposed how once-possible forms of alternative practice, nurtured within the folds of the system, had been gradually effaced—rendered invisible under shifting regimes and the silent machinery of evaluative logic.

What Is Left

Does the disappearance of IAS suggest that such experimentation is no longer needed? Or is it a sign that the possibility of alternative practices is slowly fading? The notion of an "alternative" has never been a fixed category—it has always been a response to absence, a movement toward what lies beyond the reach of the institution. If that is true, then what, today, constitutes the alternative for us? Why has this institution, which once thrived as a site of experimentation and artistic alternatives, lost its resonance within the structures of the present system?

Looking back, IAS functioned most vividly as a space of artistic experimentation during a time when institutional support systems were scarce. In the early 2000s, there were few sustained mechanisms to support emerging artists, and IAS emerged to fill that void—a space that enabled new and unconventional practices to unfold. Over the past two decades, however, the Korean art scene has seen considerable quantitative growth. Support programs have expanded, and the institution has become increasingly present in the artistic process. Ironically, this abundance has dulled a certain creative

◆4 Beck Jee-sook, "Programming Absence and Lack," *Seeing-Walking-Thinking: A Curator's Writing* (Seoul: Mediabus), 2018, p.408.

◆5 Insa Art Space, "Edited Print Interview with Beck Jee-sook, Former Director of ARKO Art Center", *IAS 2000-2020* (Seoul: Insa Art Space, 2020), p.334-335.

◆6 Arts Council Korea, *Forum Report on Enhancing the Insa Art Space Program* (Seoul: Arts Council Korea, 2009), p.3.

◆7 Park Sohyun, "The Neoliberal Turn and the Crux of the Art Museum-Community Relationship : Focusing on the case of Buk-Seoul Museum of Art," *Dongbanghakji*, Issue 206 (2024): p. 201.

◆8 Kim Sehoon and Chung Gieun, "The Publicness in Arts policy," *Public and Social Research*, Vol. 7 (2017): p. 3.

urgency, leading to a structuralization of experimentation itself.

IAS, too, found itself gradually restructured under institutional limitations, reverting to a model centered largely on exhibitions. The category of “emerging artist,” once the point of departure for alternative engagement, eventually became a label absorbed into the institutional vocabulary. While initiatives such as *Monthly IAS* and Art Talk were undoubtedly meaningful, IAS's experiments no longer carried the same urgency or distinction in a landscape already saturated with multiple overlapping programs. Yet the closure of IAS also exposes a deeper issue: the limits of a system where the art world is largely shaped by public funding and institutional frameworks. As publicly funded institutions take on an increasingly dominant role under the banner of “publicness,” we must ask: are these directions genuinely responding to the needs of the field? Or are they, in fact, constructing the field in the image of bureaucratic language?

Today, countless support programs for art creation struggle to meaningfully differentiate themselves, and the gap between policy and artistic practice remains difficult to bridge. In this context, the legacy of IAS still offers an instructive model—one that responded sensitively to the specific conditions of the field, accounting not only for the exhibition itself but also for what comes before and after. Perhaps what we now need is to reflect on what has been left behind by this disappearance—to imagine new alternatives in which policy and practice are more intimately, more meaningfully intertwined.

번역: 이혜림 | Translation: Eunice Lee

그 (This) That 런 Space 공 간





하수경 ⇒기획자

하수경은 예술과 기술이 만나는 접점에서 발생하는 미세한 감각의 진동과 보이지 않는 층위에 주목하며, 경계에서 일어나는 감응과 가능성을 전시 기획과 글쓰기를 통해 사유해 왔다. 기술의 이면에 작동하는 구조와 현상을 비평적으로 해석하고, 이를 예술적 맥락 안에서 새롭게 읽어내고 연결하는 실천에 관심을 두고 있다. 최근에는 지역과 장소에 축적된 기억과 관계의 결을 읽어내는 일에 관심을 두며, 예술이 특정한 공동체와 어떤 방식으로 접속하고 삶의 구체성과 어떻게 맞닿을 수 있을지를 질문하는 과정을 지속하고 있다.

생전(生前) 장례식을 위한 한편의 소네트(sonnet)

그 런 (This) That Space 공 간

"어떻게 있음에서 없음으로의 이 같은 반전이 일어날 수 있으며,
그렇게 내 눈밖에 사라진 것들은 다 어디에 있게 되는가.
어떤 거대한 유실물 보관소 같은 것이 세계 저편에 있을까."
—안규철, 『그 남자의 가방』 중에서◆1

인사미술공간은 20년이 넘는 긴 세월 동안 수많은 예술인의 실험과 실패, 질문과 감각들을 품으며 늘 중심에서 한걸음 비켜선 자리에 있었고, 그 자리에서만 가능한 태도와 목소리를 지켜 왔다.◆2 기록되지 않은 땀과 망설임, 기꺼이 실패를 감내했던 시도들이 이 공간의 공기와 벽, 바닥에 깊이 스며 있다. 아직 존재하는 동안 스스로를 정리하고, 남은 것을 건네고, 사라질 것을 기리는 시간, '생전 장례식'이라 불러도 좋을 인사미술공간의 마지막 전시에는 통곡도 없고, 떠나지 말라는 말도 없다. 다만, 이곳을 기억하는 이들과 나누는 고요한 작별의 시간이 있다.

태양이 지고 난 뒤에야 비로소 우리가 별빛을 볼 수 있듯, 어스름 속에서 잔잔히 빛나는 기억이 있다. 삶에서 한때 불꽃처럼 타올랐던 누군가의 열정은 기억의 무게로 남아 공간의 연표 위에서 일렁였다. 공간의 생애와 접촉한 기억이 깨어나고 과거의 장면이 현재의 감각에 포개질 때, 사소해 보였던 대상이 뜻밖의 강도로 잊힌 시간을 조용히 건드린다. 연표 안에 숨어 있는 관계의 단편들은 등 뒤로 멀어진 시간을 다시 불러내고, 그 기억은 아득한 몸짓으로 하나의 장례식을 채워간다.

인사미술공간에서 '인사'◆3는 단순한 장소적 위치가 아니라, 함께 시간을 살아가며 관계를 맺는 공동의 맥락이었다. 2006년, 〈원서동 프로젝트〉에 참여했던 신지선은 조사와 기록, 장소를 읽는 감각을 '원서동 다시 읽기'라는 작업 방식으로 이어왔고, 그 기억의 궤적은 14년 뒤인 2020년, 〈원서동 AR 투어〉에서 증강현실이라는 매체 위에 사라진 장소의 기억과 잊힌 이야기를 원서동 거리로 소환했다. 원서동은 인사미술공간이 실제로 자리한 동네로, 너무 익숙해서 보이지 않았거나 지극히 일상적이라 기억에서 밀려나 있던 풍경들을 다시 걷고, 들여다보고, 기록하려는 시도는 예술이 지역에 말을 건네는 동시에, 지역으로부터 질문을 받는 방식이었다. 과거와 현재, 실제 공간과 가상 공간의 흔적들이 미묘하게 교차하는 지점에서 지역의 서사를 '재현'하기보다는, 비어 있는 시간과 전해지지 않은 이야기 사이를 '감각'하는 방식에 가까웠다.

◆1 안규철, 『그 남자의 가방』(현대문학, 2001), p.119.

◆2 "인사미술공간의 개관은 우리 시대 문화적 담론들의 담지를 전제로 한 새로운 예술을 촉발시키려는 목적을 가진다. 제도적 속성에서 수용이 불가능한 모든 제약과 한계를 제거하기 위한 열려진 공간으로서 새로운 미술적 담론들을 전제나 제한 없이 수용하며, 이를 통해 우리 미술계의 새로운 활력을 모색하고자하는 의지를 가진다.", 김찬동, 백지숙, 《개관기념전 - 또다른 공간(Another Space)》 서문 중 발췌, 2000.

◆3 아트–토커의 〈타임 패치워크〉는 인사미술공간의 마지막을 기념하며, '인사', '미술', '공간'이라는 세 가지 키워드로 분류하고 그동안의 활동을 재구성한 타임라인(연표) 작업이다. 필자는 '인사' 파트를 맡아, 인미공이 인사동, 관훈동, 원서동을 거치며 형성한 장소적 맥락과 지역 프로젝트를 중심으로 파편화된 시간의 조각들을 새롭게 이어 붙이며 그 궤적을 되짚었다.

원서동 작은 길목을 지켜온 인사미술공간은 마치 생전 장례식을 치르듯, 시간이 남긴 응축된 감각과 지나온 존재의 결을 마지막 전시에 담아 조용히 이별을 준비한다. '아름다운 가상' 속에 남겨진 '카오스의 잔재'처럼 그렇게 인사미술공간의 그 모든 것은 미완의 감각으로 남아, 시간 속 어딘가에서 다시 피어날 수 있는 기억의 씨앗으로 조용히 막을 내린다.

— 〈타임 패치워크〉의 마지막 '인사'를 매만진,
하수경 올림

Ha Sukyung ⇒Curator

Ha Sukyung explores the subtle vibrations of sensation and the invisible layers that emerge at the intersection of art and technology, contemplating the resonances and possibilities that arise at its boundaries through curatorial projects and writing. Ha's practice involves critically interpreting the structures and phenomena that operate beneath the surface of technology, re-reading and connecting them within artistic contexts. More recently, Ha has been drawn to tracing the textures of memory and relationships accumulated in specific places and regions, continuing to question how art can engage with particular communities and how it might come into contact with the concreteness of everyday life.

A Sonnet for a Living Funeral

"How can such a reversal from presence to absence take place,
and where do the things that vanish from my sight end up?
Could there be some enormous lost-and-found center on
the other side of the world?"
—From Ahn Kyuchul, *The Man's Suitcase*◆1

For over twenty years, Insa Art Space has held space for countless artists' experiments and failures, questions and sensitivities, always standing slightly off-center, maintaining an attitude and voice possible only in such a position.◆2 Deeply embedded in the air, walls, and floor of this space are the undocumented sweat and hesitation, the attempts that willingly embraced failure. The final exhibition of Insa Art Space, or better yet, its "living funeral," is a time to sort through themselves while time allows it, share what remains, and commemorate what will vanish. There is no requirements about crying or simply leaving. It was a time of silent farewell among the ones who remember.

Just as we see the starlight only after sunset, there are memories that quietly shine in the dusk. The burning passion of a time in one's life lingers with the weight of memory, shimmering across the timeline of the space. As memories that once touched the life of this place awaken, and past scenes overlap with present sensations, even the most trivial objects gently stir the forgotten time with unexpected intensity. The fragments of relationships hidden within the timeline summon the time that has receded behind us, and those memories, with faint gestures, quietly fill this funeral.

"Insa"◆3 of Insa Art Space does not only point to its geographic location, but also shares a context of people who lived through a time together and built relationships. Shin Jisun, a participant of the *Wonseodong Project* (2006), continued her practice of research, documentation, and a reading of the space through the project entitled "Re-reading Wonseodong." Fourteen years later, in 2020, this trajectory of memory re-emerged in *Wonseodong AR Tour*, where she used augmented reality to summon the memories of vanished places and forgotten stories onto the streets of Wonseodong. Wonseodong, the physical location of Insa Art Space, became a channel to artistically engage the scenes too banal to remember by walking, exploring, and documenting. This approach was at once art's means of speaking to the local area, and being questioned by it. Rather than "representing" the neighborhood's narrative, Shin's project was closer to "feeling" the gaps between past and present, between physical spaces and virtual traces, and between empty time and untold stories.

Insa Art Space, which has stood at a small corner of Wonseodong for years, now quietly prepares its farewell through its very last exhibition as if to hold its own funeral while still alive, by gathering the condensed sensations and traces of existence left by time. Like the "remnants of chaos" left within a "beautiful semblance," everything about Insa Art Space remains as an unfinished sensation, quietly coming to a close as seeds of memory that may someday bloom again, somewhere within the folds of time.

Tending to the last "farewell" of *Time Patchwork*,

Sincerely,
Ha Sukyung

번역: 유지원 | Translation: Yu Jiwon

◆1 Ahn Kyuchul, *The Man's Suitcase* (Hyundai Munhak, 2001), p.119.

◆2 "The opening of Insa Art Space aims to stimulate a new form of art based on the understanding of the cultural discourses of our time. As an open space that seeks to eliminate all constraints and limitations for the sake of accommodating those excluded from the institutional framework, we embrace new artistic discourses without preconditions or restrictions, reflecting a clear intention to invigorate the Korean art scene."
— Excerpt from the introduction to *Another Space: Opening Exhibition*, by Kim Chan-dong and Beck Jee-sook, 2000.

◆3 *Time Patchwork* by the Art-Talker is a timeline project commemorating the closure of Insa Art Space. It reorganized its past activities under three key categories: "Insa," "Art," and "Space." I contributed to the "Insa" section, retracing the trajectory of Insa Art Space by reassembling fragmented pieces of time around its site-specific context and local projects across Insadong, Gwanhundong, and Wonseodong.

그 런 (This) That Space 공 간

2017
2018
2019
2020
2021
2022
2023
2024

미술계 동향

인사

지역 특정적 프로젝트

인미공 주요 사업

아이덴티티(굿즈)

미술

실험적인 시도 · 창작 지원

미디어, 영상

아카이브

출판, 볼

그 런

지역 특정적 프로젝트

인미공 주요 사업

아이덴티티(굿즈)

대안공간 네트워크

국제교류

2000

《개관기념전—또다른 공간》

▲ 기존 예술의 틀을 확장하는 실험적 예술의 플랫폼, 또 다른 세계를 향한 첫 열림(ouverture).

▲ "인사미술공간의 개관은 우리 시대 문화적 담론들의 담지를 전제로 한 새로운 예술을 촉발시키려는 목적을 가진다. 제도적 속성에서 수용이 불가능한 모든 제약과 한계를 제거하기 위한 열려진 공간으로서 새로운 미술적 담론들을 전제나 제한 없이 수용하며, 이를 통해 우리 미술계의 새로운 활력을 모색하고자하는 의지를 가진다."

— 김찬동, 백지숙, 《개관기념전—또다른 공간》 서문

▲ '새로운 예술의 촉발'은 예술이 어떻게 진화하고 어떤 가치를 만들어 나갈 것인지에 대한 근본적인 질문을 던지는 과정이다. 물리적, 개념적, 디지털적 공간이 교차하는 현대미술 환경 속에서 '또 다른 공간'은 어디에 존재하는가?

2002

▲ 인사아트센터 임대 계약 종료 이후 관훈동에 위치했던 학고재 건물로 이전하려고 하였으나, 건물의 안전진단 문제로 인하여 재건축이 필요했음. 이에따라 건물의 공사 기간인 2002년 5월부터 2003월 11월 동안 인미공에서 있었던 전시 일부는 아르코미술관에서 진행됨.

2004

《사년 2000-2004》

▲ 2000년대 초반, 디지털 기술의 발전으로 인해 예술 작품은 더 이상 물리적인 공간에 국한되지 않고, 온라인에서도 동시다발적으로 존재하는 새로운 시간성을 가지게 되었다. 《사년 2000-2004》는 인사미술공간의 지난 4년을 회고하며, 대안공간과 예술이 '시간' 속에서 어떻게 변화하고 재구성될 것인가를 고민하는 실험적 자리였다.

2003

▲ 인사미술공간(인미공)은 학고재로 이전하면서 짐을 백제문화예술센터에 보관하였다. 당시 인미공은 물리적 공간이 없는 상황이었고, 이를 계기로 온라인을 활용한 다양한 실험적 시도를 펼쳤다. 특히 '웹 모바일 아트 프로젝트'와 같은 온라인 기반 프로젝트가 진행되었으며, 당초 계획된 'IAS 웹 레지던시 프로그램'이 변화하면서 이를 통해 실행된 것으로 추정된다. 'IAS 웹 레지던시 프로그램' 사업이 실제로 실행되었는지는 알 수 없지만, 당시 인미공이 공간의 한계를 넘어 새로운 가능성을 모색하고자 했던 실험적 시도의 일환으로 보인다.

2002

대안공간 네트워크전 《럭키서울》

▲ 당시 국내외 대안공간은 바르샤바, 이스탄불, 홍콩, 기타큐슈, 베이징 등 아시아 중심의 도시에서 섭외되었다. 이는 50년대 이후 근현대 도시개발과 무관하지 않은 기획이었다. 대안공간은 인사미술공간을 중심으로 '도시'라는 담론을 함께 끌어드리는데, 불과 10년 뒤 신생공간의 운영이 부동산 전세 제도와 같은 자본의 영향이 지배적으로 두드러진다는 점에서 세상살이의 풍파가 생긴 것 같아 흥미롭다. '대안'공간은 분명히 주류 미술관이 아닌 다른 관점을 제시한다는 기저의 담론이 있었지만, 아르코미술관 산하 기관이라는 점에서 네트워크라는 키워드와 그 명목을 뚜렷하게 해주는 도시 키워드가 엮인 것은 아닐까.

《도시와 대안공간》

▲ 이후 2010년도에는 '신생공간'의 등장이 이슈가 되는데, 당시 신생공간들은 도시 중심지가 아닌 부동산 가격이 저렴한 곳에 있었다. 전시를 보러가면서 도시 탐방이 자연스럽게 이루어지는 구조였는데, 당시 도시에 대한 논의가 이루어졌으면 어떠했을지 상상하게 된다.

2008

'인미공 라운지: 마차응접실'

▲ 인사미술공간이 1층 공간을 약 4개월 간 관람객뿐만 아니라 지역 주민들과 북촌을 찾는 관광객들에게 휴식, 대화 등 다양한 목적으로 자유로이 이용할 수 있는, 특별히 기능을 한정시키지 않은 공간으로 운영하였다. 서울의 다양한 포장마차의 기능에 주목하여 기획된 공간에서 이용자들이 '커피텐트'에서 책을 보거나 '북텐트'에서 비디오 작업을 관람하기도 하며 커피를 마시고 휴식을 취할 수도 있었다.

▲ 2025년 현재에는 어떤 전시 공간이 동네 주민을 위한 프로젝트를 하는 경우를 잘 못보고 있는 것 같다. 이러한 프로젝트가 장소 특정적 프로젝트를 중점으로 활동한 인미공의 성격을 잘 살펴볼 수 있는게 아닐까. 당시 주민분들에게 어떤 추억으로 남게 되었는지 궁금하다.

2020

〈원서동 AR투어〉

▲ 2006년 '원서동 프로젝트'에 기초한 시간여행 가이드 프로젝트. 원서동 지역의 과거의 소중한 역사와 문화를 현재의 시공간에서 체험할 수 있도록 구현하였다. 원서동의 건물, 공간, 사물, 사람들의 이야기가 증강현실 기술을 통해 새로운 이미지로 소환되어 2020년의 관객들과 조우한다.

2012

《젊음, 뒤돌아 보는 용기》

▲ "2006년부터 2012년까지 제작된 전시작들 중 일부는 원서동으로 이전한 인미공을 염두에 두고 기획됐거나 진행됐지만, 다른 장소에서 선보여야 했었다. 다양한 전시 방식을 통해 원서동 인미공의 3개 층의 역사를 어떻게 이해하고, 접근했는지도 찾아볼 수 있다. … 작가의 지난날 뿐 아니라, 인미공의 지난날까지 확장되어 전시로 맥락화된다." —『인미공 공공이공』(서울: 한국문화예술위원회, 2020), p.220.)

2008

▲ 왜 많던 국제 교류들이 사라졌을까?

2005

《evr(e-flux video rental) Seoul branch》

▲ 부대행사 여럿 중 첫 번째로 열린 'Discovery evr'은 유명 작가, 유명 큐레이터가 선정한 작업에 무의식적으로 손이 가는 모습을 반성, 싸이월드에서 각자가 발견한 작품 추천과 리뷰를 공유하는 재미있는 모습. 인미공 큐레이터가 제공하는 리서치 자료 또한 참고 가능.

▲ 미디어 작품을 어떻게 감상할 것인가에 대한 질문은 현재에도 유효하다. 전시가 당시 한국에서 흔하게 볼 수 있었던 비디오 대여점의 형태와 유사한 것이 흥미롭다.

2008

아르코미술관과 인사미술공간 해외작가 기획초대

《욘 복: 피클 속 핸드백 두 개》

▲ 욘 복을 해외 초청 작가로 선정한 것은 단순한 초청전이나 순회전과 차별화된 기획 방향성을 보여주며, 국내에서는 아직 생소했던 그의 작품을 소개함으로써 동시대 실험적인 작업을 조명하려는 의도가 반영된 것으로 보인다. 《욘 복: 피클 속 핸드백 두 개》 전시는 인미공이 당시 주요하게 추진하던 창작 현장에서의 신작 프로덕션을 중심으로 실현되면서 아르코미술관으로 확장되었다. 이전까지는 인미공과 미술관이 각기 다른 역할을 수행해왔다면, 이 전시에서는 아르코미술관과 인미공이 하나의 프로젝트에 집중하며 각 공간의 역할을 자연스럽게 나누었다. 인사미술공간은 프로젝트 초기 단계에서 작가의 신작 제작을 밀착 지원하며 프로덕션 에이전트로 기능하였고, 아르코미술관은 이를 바탕으로 전시와 함께 토론, 아카이브, 교육, 공공 프로그램 등을 기획하여 작가의 관점과 작업을 능동적으로 이해하고 해석할 수 있도록 하였다공간은 분명히 주류 미술관이 아닌 다른 관점을 제시한다는 기저의 담론이 있었지만, 아르코미술관 산하 기관이라는 점에서 네트워크라는 키워드와 그 명목을 뚜렷하게 해주는 도시 키워드가 엮인 것은 아닐까.

공 간

그 런

실험적인 시도 · 창작 지원

미디어, 영상

아카이브

출판, 출

2005

▲ 인미공은 개관 이래 2004년까지 신진작가들에게 전시 공간을 지원하는 사업을 중심으로 운영되다가, 2005년부터는 신진작가 워크숍과 전시 프로그램을 결합한 방식으로 변화하였다. 이는 단순한 공간 제공을 넘어 신진작가들에게 실질적인 훈련과 경험을 제공하려는 시도로 볼 수 있다. 특히, 2005년부터 도입된 '작가성장 워크숍'은 2006년부터 '신진작가수첩'으로 명칭을 변경하며 확장되었으며, 《인미공 '열'전》은 이러한 흐름 속에서 기획된 전시 프로그램이다.

《2005 인미공 '열'전》

▲ 참여 작가들의 작업이 이 전시 프로그램을 통해 어떻게 변화했는지, 그리고 이후 어떤 경로를 밟았을까 하는 물음이 이어진다. 인미공의 훈련 프로그램은 단발적인 전시 지원이 아니라 연속적인 교육 프로그램을 운영함으로써 장기적인 성장 가능성을 고려했고, 《인미공 '열'전》과 같은 기획 프로그램을 통해 전시 기회를 제공하였다. 이렇듯 인미공의 지원 프로그램은 신진 작가들에게 미술계의 문턱을 낮추고, 보다 체계적으로 준비할 기회를 제공했다는 점에서 의의가 있다. 물론 한계와 비판점도 존재하지만, 이러한 시도들이 있었기에 이후의 신진미술인 지원 정책에도 영향을 미쳤다고 볼 수 있을 것이다.

▲ '신진작가수첩'은 신진미술가들이 미술계에 입문하는 과정에 필요한 훈련과 정보를 제공하는 워크숍, 전시, 비평, 강연 프로그램으로, 《인미공 '열'전》은 '신진작가수첩'의 과정으로 기획된 전시 프로그램이다.

2005

《2005 인미공 '열'전》

▲ 신진작가들을 위한 '훈련 프로그램'을 전시 공간에서 제공한다는 실험적인 시도를 통해, 미술대학의 역할과 졸업 이후 미술계 진입 전략에 대해 고민하게 한다. 미술대학은 창작을 위한 기초 교육을 제공하는 동시에, 졸업 후 작가들이 미술계에서 자리잡을 수 있도록 지원하는 역할을 해야 한다. 그러나 현실적으로 많은 신진작가들은 졸업 후 창작 공간, 전시 기회, 네트워크 형성 등의 문제에 직면하며, 미술 시장 및 제도적 지원과의 연계 부족을 체감한다. 이러한 점에서 2006년 인미공이 시도한 교육 프로그램이 오늘날에도 유의미하게 다가온다는 사실은, 미술 대학과 미술계 간의 구조적 모순과 그 아이러니함을 되묻게 한다.

2007

《대화 Surviving the Future—Y의 서가》

▲ "윤석남의 서가를 홍우형이 재해석한" 아카이브 프로젝트로, 발견되고 재구성되는 공간으로서 '도서관의 예술'을 보여준 전시라는 점에서 시사점이 있다.
—『IAS 2007-2008』(서울: 인사미술공간, 2008), p.77.)

2008

《여름빛》

▲『볼 컬렉션: 행인(Passer-by)』→ 개인전《여름빛》(영상 작업 〈여름빛〉) →《숨김없는 이야기》→ (《선택의 조건》) → 이런 식으로 박주연 작가의 출판·작업·전시 등이 서로 직간접적으로 연결, 확장되는 지점이 흥미롭습니다.

2004

『사년 2000-2004』

▲ 온라인으로 쉽게 파악하기 힘든 2000-2004년 시기의 인미공 활동을 상세하게 알아볼 수 있는 아카이브 형식의 출판물. 인미공 내부 뿐만 아니라 한국 미술사 흐름에서 중요한 자료라고 생각함.

2006

『볼 2호: 중동과 '우리'』『볼 3호: 역사의 호출』『볼 4호: 정의』

▲『볼』지를 여타 정기간행물과 다른 측면에서 볼 수 있게 하는 지점들인 1) '아티스트 페이지'를 통해 드러나는 작업과의 연계성, 2) (대개 국제교류 성격이 있는) 전시·프로그램과의 연계성에 주목하여 보았다.

2011

▲ IAS 미디어가 소장한 작품들은 어떤 식으로 후처리가 되었을까?
▲ 인미공이 추진한 미디어 작품의 배급, 대여, 상영을 둘러싼 다채로운 연구와 국제 협업은 한때 활발했으나, 그 결과들은 장기적으로 이어지지 못했다. 지금, 우리는 그러한 과거의 연구와 기준들을 어떻게 현재의 조건 속에서 재구성하고 계승할 수 있을까?

2013

▲ 아르코의 미디어 관련 사업이 성격이 변하고 있을 때,《제2회 비디오 릴레이 탄산》이 주목받은 건 의미심장하다. 이때 서로의 영향은 어땠을까.

2021

『월간 인미공』

▲『월간 인미공』은 온라인 진의 출판과 오프라인 전시, 프로그램 등이 동시다발적으로 이루어지는 프로젝트였다(이런 면에서는 과거『볼』지가 해왔던 것과 비슷한 양상을 보이기도 한다). 출판과 전시 등이 서로 교차하면서 팬데믹 시기에 다루어져야 할 주제를 발화하고, 인미공을 중심으로 다양한 사람들이 모여들게 하는 프로젝트였다.

2022

『월간 인미공』 8월호《공백: 미술관은 무엇을 하지 않는가》

▲ 2022년『월간 인미공』의 주제 중《공백: 미술관은 무엇을 하지 않는가》는 먼저 8월호 온라인 진으로 발간된 이후, 11월 인미공에서 동명의 프로그램으로 이어진다. 온라인 진은 미술관의 '공백'은 무엇인지에 대한 답변에 각 필자들의 자기고백적인 서사가 드러나 흥미롭게 읽을 수 있었다.

2022

▲ 김미정 큐레이터님 기획의 글과 박소현 교수님 글(「'공백'의 방법론 너머: ICOM의 새로운 뮤지엄 정의(안)에 대한 단상」)을 흥미롭게 읽었습니다. 그리고 박소현 교수님 다른 논문(박소현,「신자유주의적 전환 이후, 미술관과 커뮤니티의 관계설정 및 그 난점: 서울시립 북서울미술관의 사례를 중심으로」,『동방학자』206호, 2024, pp.189-219.)에서 알게 된 '책임운영기관'이라는 정책에 의구심이 생겼습니다. 인미공이 해당 기관은 아니지만 '미술관'이 무엇을 하는가 또는 하지 않는가와 관련해 짚어볼 만한 항목인 것 같습니다. 미술관에서의 '공공성'과 '자율성', '성과에 대한 책임'이란 무엇인지 그리고 어떻게 이루어지는지 등 질문이 생깁니다.

2024

▲ 2024년 10월, 2025년 6월 자로 인미공 운영 종료가 예고되었고, 다음과 같은 질문들이 뒤따라 왔다. 인미공의 폐관은 시대의 흐름에 따른 자연스러운 현상인 것일까? 인미공의 역사화는 무엇을 의미하나? 미래 세대에게 인미공은 어떤 의미로 기억되어야 할까 / 기억될까? 이러한 질문들은 단순한 공간의 변화가 아니라, 예술 생태계 내에서 신진 예술가들이 지속적으로 실험하고 성장할 수 있는 환경이 유지될 수 있는가에 대한 고민에 다다른다. 인미공은 단순한 전시 공간이 아니라, 창작과 연구, 기획과 비평이 유기적으로 연결되는 실험적 장이었으며, 그 의미는 앞으로도 지속할 필요가 있다. 미래세대에게 인미공은 예술 실험과 협력의 상징으로 기억되길 바라며, 이를 계승할 새로운 지원 모델이 논의되고 실천되어야 하지 않을까.

공 간

'열린 패치워크'는 〈타임 패치워크〉에 덧대어진 관람객의 목소리다. 전시 기간 동안 관람객은 각자의 관점으로 인미공에 대한 이야기 조각을 남기고 갔다.

"Open Patchwork" is the voice of the audience layered onto *Time Patchwork*. Throughout the exhibition period, visitors left fragments of stories about IAS from their own perspectives.



그 런 (This) That 공 간 Space

김익현

바깥에서, 2025

과거 인미공 정문은 거울로 되어 있었지만 지금은 3층 사무실 입구에만 거울이 남아 있다. 작가는 거울에 반영된 인미공의 밖을 보면서 안으로 들어와야 하는 건물의 구조와, 인미공에 남은 사진을 밖에서 바라보는 시선을 겹쳐본다. 이곳에서 있었던 사건과 사실들을 증명하는 그 사진들은 미래로 향하는 길목에 놓여 있고 그곳으로 가기 위한 경로로써 촬영되었을 것이다. 작가가 건네받은 사진 폴더 안에는 지금은 인미공에 없는 인미공의 가구가, 이제는 보이지 않는 인미공의 공간이, 그리고 지난 시간이 있다. 작가는 사진 뒷면과 앞면, 지금과 그때, 저것과 이것, 거기와 여기, 끝과 시작이 한데 뒤섞여 맞물리고 있음을 인지하고 인미공을 경유하여 사진의 안과 밖을 말한다. 사진 속 인미공과 지금의 인미공에 차이가 있다면 사진은 어떤 방식으로 이를 설명할 수 있을까. 미술을 포함한 그 밖의 언어까지 포괄하려 했던 인미공의 비전을 상기하면서 작가는 인미공을 구성했던 것들과 더불어 그 기억을 보존하는 장치들, 즉 여전히 인미공의 안팎을 이루는 것들을 사진으로 다시 끌어들인다. 이는 지난 흔적을 앞세우는 것이 아니라 향후 인미공을 밖에서만 볼 수 있을 이들에게 전하는 인미공의 복잡한 풍경이자 사진만이 가능한 기억을 공유하는 방법일지도 모른다.

Gim Ikhyun

Vision, 2025

IAS's door used to be made of mirrors, but now the only mirror is the entrance to the third floor. Gim Ikhyun reflects on IAS's past structure, where visitors had to see the outside reflection as they entered the space, and the outside gaze directed toward the photos remaining at IAS. These photographs, which confirm the events at the venue as facts, suggest a path to the future and an aspiration to reach it. The folder handed to Gim contains images of furniture that is no longer at IAS, spaces that are no longer part of IAS, and moments from the past. Recognizing that these elements blend and interlock—the front and back of the photos, now and then, this and that, here and there, and the beginning and the end—Gim discusses the ins and outs of the photos through navigation within IAS. If there is a difference between the past IAS inside the photographs and the current IAS of today, how can photography convey that? Recalling the objectives of embracing the arts and languages outside of art, he brings back the elements that constitute and the apparatuses that preserve related memories—the internal and external aspects that comprise IAS—into photographic images. This effort is not meant to place the remnants at the forefront. However, it can be a way to share the intricate ecosystem of IAS, which will only be accessible from the outside once it disappears into the past—a method of passing down memories made possible by photography.

김익현

바깥에서, 2025

사진, 문장, 소리, 싱글 채널 FHD 비디오, 리어 프로젝션

Gim Ikhyun

Vision, 2025

Photos, text, sound, single-channel FHD video, rear projection





공 간





공 간



그 런

(This)

That

Space





Space

공 간





노재운

1 3 Open up, 2001
2 세 개의 대역, 2005
3 얼음 여왕, 2006
4 캐롤 앤을 찾아서, 2008
5 총알을 물어라!, 2008

2004년 인미공의 개인전 《스킨 오브 사우스 코리아》와 온라인 스킨, 데이터를 활용하는 작업으로 주목받았던 노재운은 2004년 《사년 2000–2004》, 2005년 《evr(e–flux video rental) Seoul branch》, 2008년 《동두천: 기억을 위한 보행, 상상을 위한 보행》 등 인미공의 주요 프로젝트들에 다수 참여했다. 2007년 슬기와 민이 홈페이지를 리뉴얼 하기 전, 2005년 작가가 직접 인미공의 홈페이지도 제작한 바 있다. 작가는 영화에의 관심을 기반으로 필름 카메라로 촬영되었던 1950~70년대 영화의 장면들과, 빛이 없는 상태에서도 무한히 생산되는 인터넷의 이미지들을 엮는다. 특히 작가가 '멀티플렉스 극장'이라고 일컬었던 '비말라키넷'(2000~현재 운영 중단)은 웹이 작동되는 곳이라면 어디서든 작업을 볼 수 있는 반응형 인터페이스였다. 2021년 어도비 플래시 지원이 종료되면서 비말라키넷은 잠정 중단되었다. 비말라키넷을 포함해 크롭된 이미지, 픽셀이 깨질 때까지 확대되는 장면, 이미지와 관계없는 내레이션을 충돌시키며 예측하지 못한 제3의 서사를 파생 및 분절시키는 건 작가의 초기 작품에서 나타나는 대표적인 특징들이다. 〈3 Open up〉, 〈치명적 아름다움〉 등 초기 작품들은 분단의 도상학으로 해석되기도 했지만, 작가는 그들이 불투명한 껍질처럼 가변적이고 유동적인 이미지들임을 강조했다. 그 자체로 분절되고 유영할 수 있는 이미지를 희망했던 작가는 20여 년 전 작품들의 스크린을 인미공으로 상정한다. 그리고 이를 통해 작가의 작업을 읽는 지난 방식들에 균열을 내 본다. 각 작품들은 인미공의 SNS와 물리적 공간을 일시적으로 오가며 인미공 곳곳을 비추거나 목소리를 울린다. 그리고 스스로 쪼개지면서 온전한 모습으로 나타나기를 거부한다. 사라지기 직전의 공간이자 인터페이스에서 재생되는 작품들은 단순한 회고를 넘어 충돌과 간극을 만들어 낸다. 이렇게 2000년대 초반의 작품들을 이전과는 다른 형식으로 등장시키는 것은 변화한 작품의 위상이나 그 한계를 드러내는 일일 수 있다. 아울러 새로운 감상과 서사를 불러일으키는 계기가 될지, 혹은 단순한 형식적 실험으로 남을지는 알 수 없다. 그러나 현재의 조건에 작품을 접속시키고 다시 읽으려는 시도는 인미공을 거쳐 간 과거의 작업들이 곧 사라질 공간의 미래를 가로지르며, 예상치 못한 방식으로 접점을 형성하려는 움직임이기도 하다.

그 (This) 런 That 공 Space 간

Rho Jae Oon

1 *Open up*, 2001
2 *3 Stand In*, 2005
3 *Casta Diva*, 2006
4 *Looking for Carole Anne*, 2008
5 *Bite the Bullets!*, 2008

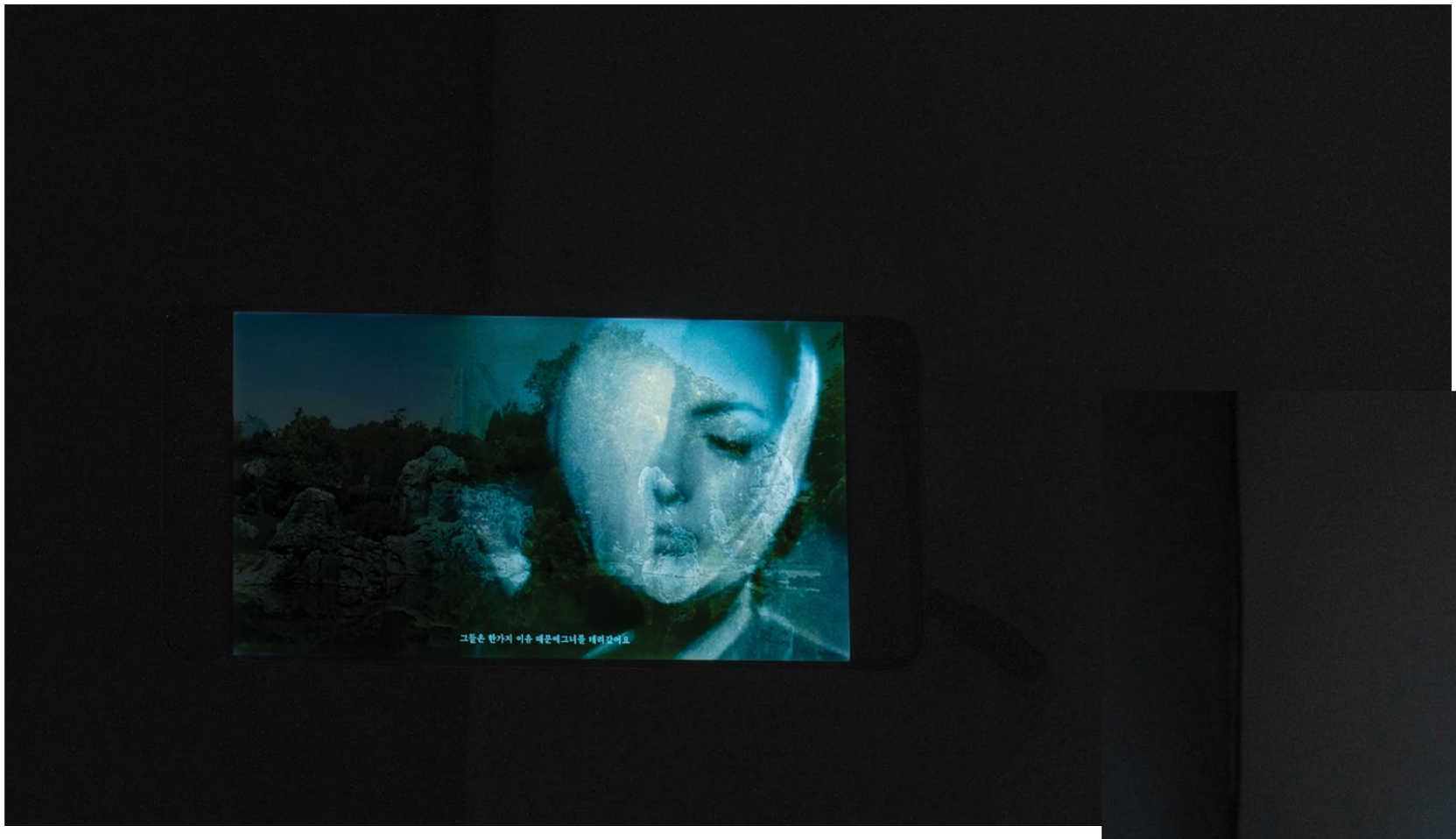
Rho Jae Oon gained attention with his IAS solo exhibition titled *Skin of South Korea* in 2004, along with his work utilizing online skin and data. Rho participated in many projects at IAS, including *Four Years, 2000-2004* (2014), *evr (e-flux video rental) Seoul branch* (2005), and *Dongducheon: A Walk to Remember, A Walk to Envision* (2008). In 2005, he also designed the IAS website, which remained until it was redone by Sulki and Min in 2007. Based on his interest in cinema, Rho weaves scenes from movies shot on film between the 1950s and 1970s with web images, which are endlessly produced even without light. His VIMALAKI.NET (from 2000, currently not in operation), which the artist referred to as a "multiplex theater," is an interactive interface that allows viewers to experience the work as long as they are connected to the web. The system support for Adobe Flash shut down in 2021, and VIMALAKI.NET has been unavailable since. The artist's early works are characterized by cropped images that continue to enlarge until become pixelated, as well as a collision of images and unrelated narrations, producing and disjointing an unexpected third narrative—along with VIMALAKI.NET. His early works, such as *3 Open Up* and *Fatal Beauty*, are often read as images of division; however, Rho stresses that his pictures are like opaque skins—variable and fluid. Rho, who wants his images to break down and flow simultaneously, utilizes IAS as a screen for his works made twenty years ago, attempting to fracture the past reading of his work. Each piece temporarily inhabits IAS's social media and physical spaces, shedding light on different corners of the venue and reverberating different voices. The images then break down, resisting being contained as whole entities. Rho's works, played in the physical venue and social media space approaching their closures, move beyond retrospection, creating collisions and gaps. Reintroducing the artist's works from the early 2000s in a new format may destabilize the authority of the newly transformed works and reveal their limitations. Whether this endeavor will evoke new appreciation and stories or remain a simple stylistic experiment is unclear. However, applying the works to the current circumstances for new interpretation also represents an effort to allow past works, which once lived in IAS, to reference the future of this soon-to-be-gone venue while creating unexpected junctions.

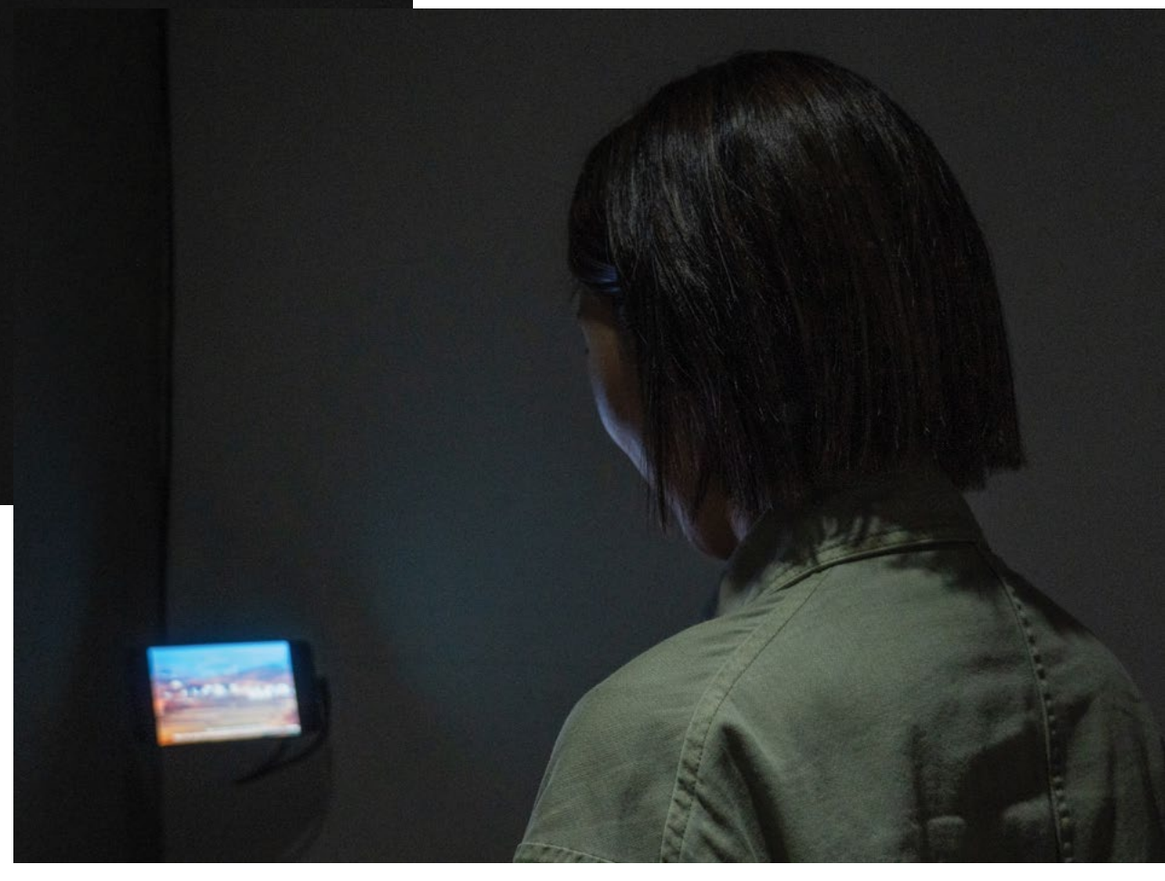
노재운

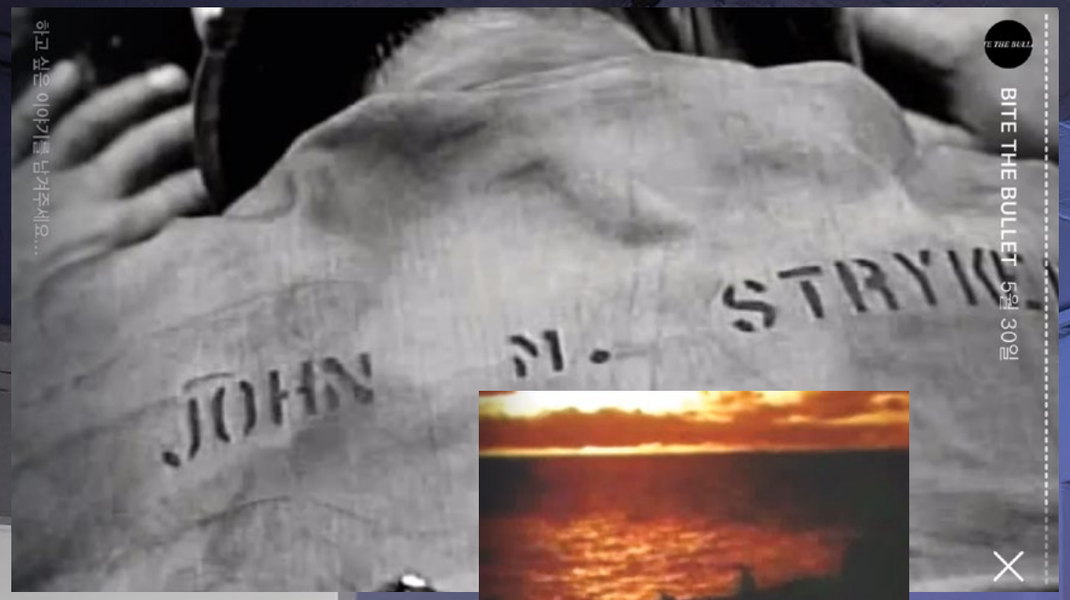
1 3 Open up, 2001, 4분 11초
2 세 개의 대역, 2005, 5분 45초
3 얼음 여왕, 2006, 4분 36초
4 캐롤 앤을 찾아서, 2008, 5분 15초
5 총알을 물어라!, 2008

Rho Jae Oon

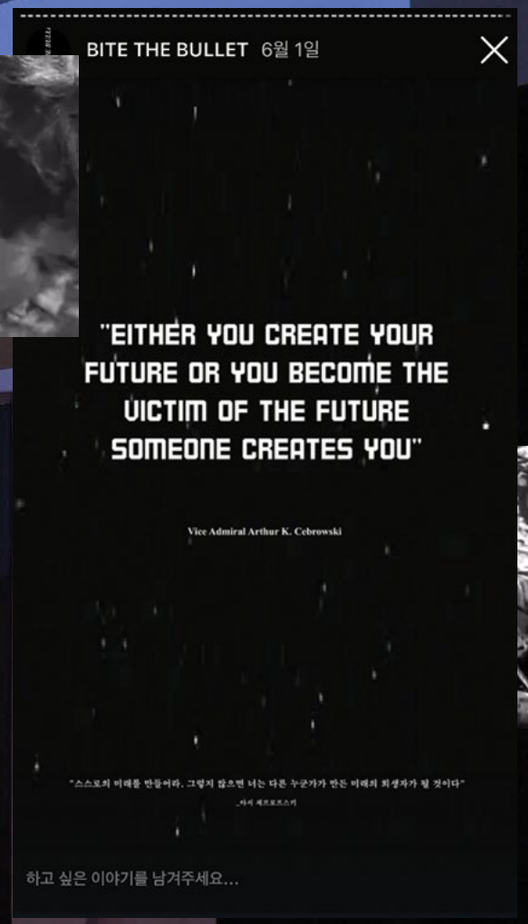
1 *Open up*, 2001, 4 min 11 sec
2 *3 Stand In*, 2005, 5 min 45 sec
3 *Casta Diva*, 2006, 4 min 36 sec
4 *Looking for Carole Anne*, 2008, 5 min 15 sec
5 *Bite the Bullets!*, 2008






JOHN
STRYK
BITE THE BULLET 5월 30일

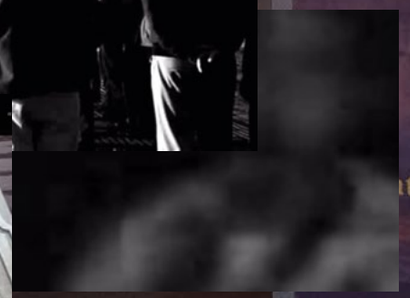



BITE THE BULLET 6월 1일
"EITHER YOU CREATE YOUR FUTURE OR YOU BECOME THE VICTIM OF THE FUTURE SOMEONE CREATES YOU"
Vice Admiral Arthur K. Cebrowski
"스스로의 미래를 만들어라. 그렇지 않으면 너는 다른 누군가가 만든 미래의 희생자가 될 것이다"
하고 싶은 이야기를 남겨주세요...









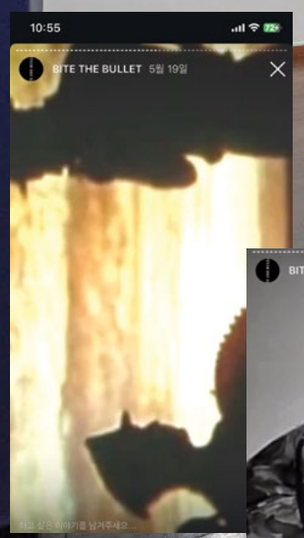

THE END
BITE THE BULLET 5월 30일
EFFREY PRODUCTIONS INC. PICT


THE END
BITE THE BULLET 5월 30일


BITE THE BULLET 5월 20일






10:55
BITE THE BULLET 5월 19일


BITE THE BULLET







S# 01. 인트로 INTRO
The Bridges at Toko-Ri (1954, Mark Robson)
Battle Hymn (1957, Douglas Sirk)

S# 02. 라스트 픽쳐 쇼 THE LAST PICTURE SHOW
'The Last Picture Show' (1971, Peter Bogdanovich)

S# 03. 워 헌트 WAR HUNT
War Hunt (1962, Denis Sanders)

S# 04. 장군 GENERAL
Patton (1970, Franklin J. Schaffner)

S# 05. 첫 번째 공중전 THE FIRST DOGFIGHT
Hell's Angels (1930, Howard Hughes)
Battle of Britain (1969, Guy Hamilton)

S# 06. 미드웨이 THE BATTLE OF MIDWAY
The Battle of Midway (1942, John Ford)
The Burmese Harp (1956, Kon Ichikawa)

S# 07. 진홍의 평원 THE PURPLE PLAIN
The Purple Plain (1954, Robert Parrish)

〈총알을 물어라!〉 는 전시 기간 동안 인미공 인스타그램 계정(@insaartspace)의 스토리에 랜덤으로 업로드 되었습니다.

During the exhibition, the *Bite the Bullet!* series was randomly uploaded to the Instagram Stories of IAS (@insaartspace).







BITE THE BULLET!





S# 08. 지옥화 A FLOWER IN A HELL
Jiokhwha, akam A Flower in Hell (1958, Sang ok Shin)

S# 09. 흩어진 거울 속에서 IN A SHATTERED MIRROR
Yeong-Ja's Heydays (1975, Kim Ho Sun)
Kaidan hebi-onna (1968, Nobuo Nakagawa)

S# 10. 블라인드 게임 BLIND GAME
The Searchers (1956, John Ford)
City Lights (1931, Charles Chaplin)
Samson and Delilah (1949, Cecil B. DeMille)
Brute Force (1947, Jules Dassin)

S# 11. 끝 THE ENDS
Sands of Iwo Jima (1949, Allan Dwan)
Run Silent Run Deep (1958, Robert Wise)
The Man Who Never Was (1956, Ronald Neame)

S# 12. 유니버설 파라다이스 UNIVERSAL PARADISE
Star Trek: The Motion Picture (1979, Robert Wise)

S# 01. 인트로 INTRO

S# 02. 라스트 픽처 쇼 THE LAST PICTURE SHOW

S# 03. 워 헌트 WAR HUNT

(This)

That

S# 04. 장군 GENERAL

S# 05. 첫 번째 공중전 THE FIRST DOGFIGHT

S# 06. 미드웨이 THE BATTLE OF MIDWAY



S# 07. 진홍의 평원 THE PURPLE PLAIN

S# 08. 지옥화 A FLOWERS IN A HELL

S# 09. 흩어진 거울 속에서 IN A SHATTERED MIRROR

S# 10. 블라인드 게임 BLIND GAME

S# 11. 끝 THE ENDS

S# 12. 유니버설 파라다이스 UNIVERSAL PARADISE

공 간

다크–다크투어리스트

레거시, 2025

‘잊힌(잊힐) 장소’를 다니는 다크–다크투어리스트는 인사미술공간의 공간적 주변부, 정서적 주변부의 ‘잊힌’ 또는 ‘잊힐’ 이야기를 수집하고, 미술계 외부의 시점으로 인미공의 궤적을 살핀다. 작가는 인미공이 존재하던 25년간 미술계 내외에서 사라진 것들을 추적한다. 작가가 직접 조사하여 제작한 이 목록에는 인사동, 인미공의 주요 출판물인 저널 『볼』을 배포하던 서점들, Y2K와 ADSL 등 물리적인 장소와 당시의 사회적인 이슈들도 포함된다. 또한 인미공 3층에 설치된 최정화 작가의 샹들리에에 사용된 헤드램프의 차종을 추적하는 이야기를 비롯하여 인미공을 이루던 것들에 일어난 변화들, 그리고 그것이 인미공과 그 주변에 어떻게 작용했는지를 추론하게 한다. 이야기는 모두 음성으로 제공되어 더 이상 볼 수 없거나 반복되지 않을 서사를 눈이 아닌 귀로 감각하게 한다. 하지만 단순한 추억이나 회상이 아니라, 시대를 관통하는 소멸과 부재의 흐름을 자각하는 순간이 된다. 이를 통해 지금 이곳의 변화가 오늘의 우리에게는 또 어떤 영향을 미칠 것인지를 환기한다.

그 런 (This) That Space 공 간

dark-dark tourist

Legacy, 2025

dark-dark tourist travels to “places that have been (or will be) forgotten.” For this exhibition, he compiles forgotten (or soon-to-be-forgotten) stories from the marginal spaces around IAS, both physically and sentimentally, following the traces of IAS from an outsider’s perspective looking into the art world. The artist explores things that have disappeared inside and outside the art world over the past twenty-five years—the duration of IAS’s existence. Personally researched and produced, the artist’s list includes physical spaces, such as the bookstores that helped distribute Journal *BOL*, IAS’s and Insa-dong’s primary publication, as well as social issues of the time, like Y2K and ADSL. Along with the list, the story investigating the car model of the headlamp used in Choi Jeong Hwa's chandelier piece on the third floor of IAS also leads to an inference about the changes that occurred within IAS and how they influenced the venue and its surroundings. These stories are presented in audio, foregrounding the aural sense over the visual, appropriately referring to the stories that are no longer visible or repeatable. However, the artist’s work does not remain as mere memories or recollections, as it provides a moment to realize how things cease to exist and become absent over time. It also raises questions about how the changes happening to this place will influence us today.

다크–다크투어리스트

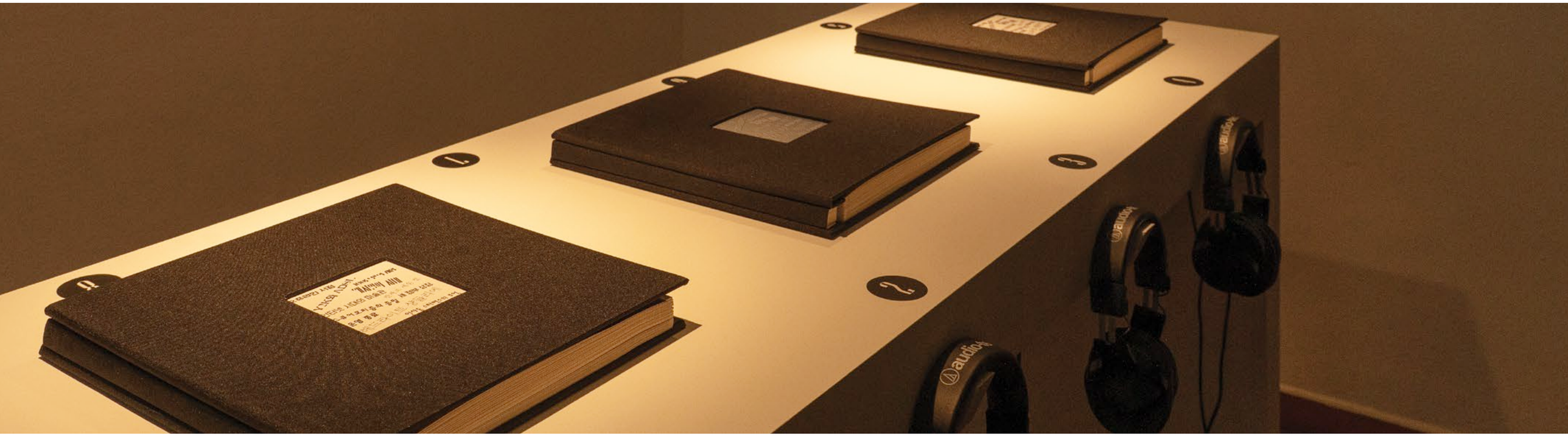
레거시, 2025

11개의 이야기, 사운드와 이미지 설치 (성우: 최현지 / 디자인: 이재윤)

dark-dark tourist

Legacy, 2025

11 Stories, sound and image installation (Narration: Choi Hyunji / Design: Lee Jaeyoon)







Y2K와 ADSL 1

2000년 1월 1일 오전 1시, Y2K정부종합 상황실은 새천년에 진입한 후 어떤 사고도 발생하지 않았다고 공식적으로 발표했다. 전력, 수도, 철도, 가스 등 Y2K 관계 기관에서도 업무가 정상화됐다는 소식을 알려왔다. 밤샘 근무에 돌입해 있던 인원은 공무원 37만 명, 의료 인력 10만여 명이었다.
SK텔레콤에서는 0시 이후 시간당 처리 가능 콜 수인 1,450만 콜을 넘겨 통화 불통 문제가 빚어지기도 했지만, 뉴 밀레니엄을 앞두고 1999년 한 해 동안 세상을 떠들썩하게 했던 'Y2K 비상 상황' 또는 'Y2K 재앙'은 일어나지 않았다.

1999년은 불안감이 전 세계를 사로잡았다. 누구도 새천년을 경험해 보지 않았다는 감각이 온갖 상상력을 자극했다. 슈퍼마켓에서 'Y2K 생필품 세트'를 취급하는가 하면, 현금 인출과 약 사재기 열풍도 불었다. 신문에는 지난 천 년을 되돌아보는 기사와 Y2K 대처 요령을 소개하는 기사가 뒤섞였다. Y2K 대처 요령에는 이를테면 비상 용수 확보, 에어컨 예약 기능 해제, 신용카드 오작동 대비 사용 자제 등이 있었다. 사람들 사이에선 핵미사일 오발 사고, 인공위성 오작동, 교도소 문 개방, 비행기 사고와 같은 루머가 퍼졌다. 이를 안심시키기 위해 미국 '2000년 전환위원회' 위원장이었던 존 코스키넨은 "2000년 새해를 비행기 내에서 맞을 것"이라고 밝히고, 실제로 이를 행하기도 했다.

문명의 위협으로 여겨졌던 Y2K 공포가 아무 일 없이 지나가면서, 본격적으로 새천년의 시대가 시작됐다. 이전 시대와 단절하려는 의지는 새해 사흘 뒤 발표된 김대중 대통령의 새천년 신년사에서도 드러났다. 김대중 대통령은 이전의 'IMF 극복을 위한 경제위기 관리 체제'에서 벗어나고 '21세기형 지식정보사회'로 진입해 국가 경쟁력을 강화하겠다고 밝혔다. 신년사 〈고난의 20세기를 넘어 맞이한 희망의 21세기〉에서 그는 초고속통신망을 기반으로 정보화 인프라를 구축해 세계 10대 정보 강국으로 거듭날 것을 약속했다.

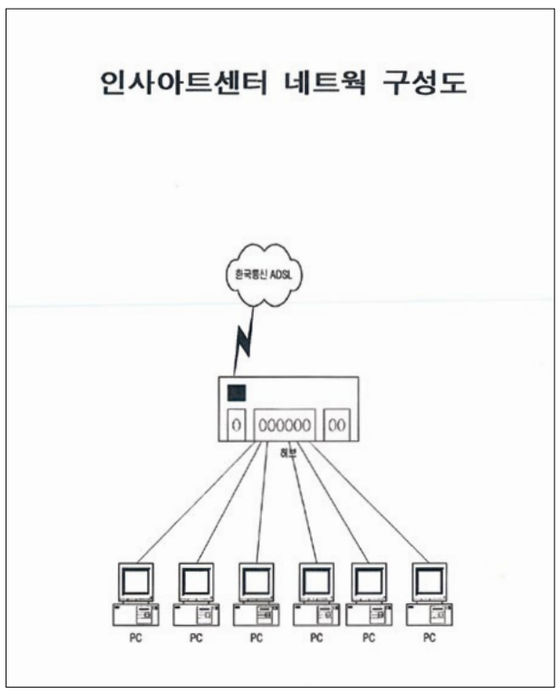
소위 '인터넷 혁명'은 일상에 다가오고 있었다. 1999년 하나로통신이 출시한 초당 8Mbps의 '초고속 인터넷'인 ADSL은, 그전까지 한국전기통신공사가 주도해 온 전화선 기반 PC통신보다 63배 빠른 속도를 자랑했다. 그리 높지 않은 정액제 요금과 가수 유승준을 광고 모델로 내세운 결과, 1999년까지만 해도 37만 명에 불과했던 ADSL 가입자는 2000년에 402만 명으로 10배 이상 증가했다.

초고속 인터넷의 장점은 명백했다. 우선 전화 사용 시 인터넷 접속이 끊기고 사용 시간에 따라 추가 요금이 부과됐던 PC통신의 단점을 완전히 극복했다. 이는 정액제 요금만으로 인터넷에 무제한 접속할 수 있는 세상으로 변화했음을 의미했다. 여기에 1999년부터 정부 주도하에 이뤄진 가정용 데스크톱 컴퓨터 공급 사업, 이른바 '국민 PC' 사업으로 컴퓨터 보급률은 1년 만에 2배 이상 증가했다(1999년 97만 대에서 2000년 191만 대로 증가). 24시간 동안 인터넷을 63배 빠르게 탐색할 수 있는 시대가, 찾아온 것이었다.









인터넷 시대의 미술관 2

초고속 인터넷이 일상생활에 보급된 이후 미술관도 이에 주목하기 시작했다. 미술 활동의 장소로서 온라인의 가능성을 본 것이었다. 1990년대 후반부터 이어지던 닷컴 버블이 붕괴해 주식 시장은 바닥으로 가라앉았지만, 인터넷은 여전히 가상의 장소에서 사람들을 오래 묶어둘 힘을 갖고 있었다.

일부 미술관은 인터넷을 아예 현실의 대체제로 봤다. 가령 뉴욕의 얼터너티브 미술관은 2000년 6월 사이버 공간으로 이사했다는 소식을 알리며, 예술 작품을 컴퓨터 스크린에 옮겨 전시를 개최했다. 당시 지노 로드리게즈 관장은 "물리적인 공간 속의 물리적인 물건이라는 굴레로부터 자유로워졌다"고 말했다.

국내 초고속 인터넷 보급과 함께 문을 연 인미공도 예외는 아니었다. 당시 김찬동 미술회관 팀장은 정보화, 세계화 프로그램의 필요성을 강조했다. 그래야만 "우물 안 개구리 식으로 주도권 쟁취에 관심이 집중된" 상황을 극복할 수 있다고 말했다. 이를 위해 진흥원 차원에서 500명의 비중 있는 작가를 엄선해 인터넷 개인 홈페이지 제작을 지원하겠다고 밝혔다. 그는 "정보화 시대에 부응하는 사이버 공간 내에서의 각종 정보 생산, 전시에 대한 지원사업이 개발돼야 할 것"이라고 언급했다.

초기 인미공 활동에서 '웹, 모바일 아트 프로젝트'를 통한 작가 홈페이지 제작 지원은 특히 2003년에 중요했다. 그해 인미공은 "최근 미술 환경의 중요한 변화로 이야기되고 있는 인터넷의 발전에 주목해 웹, 모바일 아트 프로젝트를 지원하고자 한다"라며, 네트워크 및 상호작용에 기반한 웹 아트 프로젝트, 무선 인터넷을 이용한 모바일 아트 프로젝트 공모를 실시했다. 이때 유의 사항에는 '모든 웹 브라우저에서 볼 수 있도록 제작할 것', '전송 속도 초당 56kbps에서도 볼 수 있도록 제작할 것' 등이 있었다.

이런 배경에는 신규 공간으로의 이전 지연이 있었다. 인미공은 2003년 활동을 회고하는 내부 문서에서 "전시 공간 확보가 이뤄지지 못했던 10개월여 기간 동안 유망 미술 작가 발굴 전시 지원이라는 사업 목표 달성을 위해 별도의 웹, 모바일 아트 프로젝트를 추진해 신진 작가들의 작품 창작 영역 확대를 도모했다"고 밝혔다. 물리적 공간을 대신할 곳으로 인터넷에 주목한 결과였다.

아울러 이 프로젝트를 통해 다양한 실험이 진행됐다. 별도의 미술 공간이 부재한 상황에서 관객과의 소통을 이어가기 위한 아외 상영전이 개최됐다. 마로니에미술관 벽면에 대형 스크린을 설치한 아외 상영전은 2003년 총 9회에 걸쳐 진행됐다. 인미공의 표현에 따르면 웹, 모바일 아트는 "미술의 새로운 표현 영역으로 대두"되어, "상대적으로 신진 미술인들의 참여와 관심도가 높은" 장르였다.

'정보화 시대'가 피부에 와닿자 문화계 전반에서 인터넷에 대한 기대와 불안의 목소리를 냈다. 이는 아르코가 발행하던 월간지 《문화예술》에서도 찾아볼 수 있다. 2000년 7월 서동진 평론가는 인터넷을 "'추가된' 또 하나의 현실이 아니라 '달라진' 현실"이라고 지적하면서, "문화와 예술이 자신의 감각과 체험을 표상할 수 있도록 하는 심미적 주관성 자체가 변화되었다"고 말했다.

한편, 홍익대 정호웅 교수는 속도에 주목했다. 그는 "모든 것이 빠른 속도로 변하하고 있다. 정보 전달의 속도는 갈수록 급속도로 증대한다"라며, "인터넷은 전 세계를 공간성이 무화된 동시성의 차원으로 옮겨놓았다. 전달 속도가 빨라지는 것에 비례해 정보의 수명은 짧아진다. 새로운 정보의 생산 속도가 빨라지는 것은 물론, 생산과 전달, 폐기의 회로가 갈수록 더 빠른 속도로 회전한다"라고 지적했다.





인사동 스타벅스의 추억 3

2001년 스타벅스 인사동점이 개점을 앞두고 있을 때, 인사동번영회를 비롯한 몇몇 상인이 현수막을 내걸고 매장 철수를 요구했다. 인사전통문화보존회는 "스타벅스 인사동점 개설은 문화 보존에 사명감을 갖고 있는 인사동 주민을 육되게 하는 몰지각한 처사이며 반문화적 영업 전략"이라고 비난했다. 서명 운동에 나선 시민단체까지 나타났다.

2001년 9월 2일 《한국경제》 보도에 따르면 이들이 매장 철수를 요구한 이유는 "외국인 관광객이 한 번쯤 들르는 '전통의 거리'에 스타벅스라는 거대 다국적 기업이 들어선다는 점" 때문이었다. 1999년 국내 진출 이후 '열풍'을 이끌며 매장을 불려 나가던 스타벅스는, 인사동 상권의 반대를 가라앉히기 위해 상호를 한글로 꾸미고 한옥 창살과 같은 요소를 가미했다.

당시에도 상인들의 매장 철수 요구가 과하다는 지적이 있었다. 누군가는 "인사동을 찾는 외국인에게 '스타벅스'가 있으면 오히려 좋은 것 아닌가. 상인들은 스타벅스만 탓할 것이 아니라 인사동을 지키기 위해 과연 무엇을 했는지 되돌아봐야 한다"고 말했다. 스타벅스가 인사동에서 자리를 잡아가면서, 다른 기업들도 저마다 한글로 꾸민 간판을 내걸고 터를 잡기 시작했다. 전통의 정의가 한글 간판이 되고 있었다.

이 시기 인사동은 '역사 문화 탐방로' 조성이 한창이었다. 일요일 차 없는 거리 실시 이후 관광객이 급격히 늘자, 인도 폭을 늘려 보행자 위주의 거리로 탈바꿈하고 각종 시설을 설치해 인사동의 전통을 강조한다는 것이었다. 2000년 8월 24일 동아일보 보도에 의하면, 인사동 거리에 설치된 시각 장애인용 점자블록은 색깔, 돌출 수준, 블록 크기 등이 규격에 미달됐다. 미관을 강조하려면 어쩔 수 없는 선택이었다는 답변이 되돌아왔다. 서울시와 종로구는 '인사동의 특성상 전통 한옥의 정취를 살려야 하기 때문에 검은색 계통의 점자블록을 설치할 수밖에 없으며, 블록의 크기도 주변 환경과 조화를 이뤄야 한다'는 입장을 밝혔다. 강한 반대가 이어지자 블록에는 페인트가 덧씌워졌다. 수년 뒤 이 페인트는 긁히고 벗겨져 흉물이 됐다.

당시 인사동은 '전통의 거리'라는 말이 무색하게 중국산 제품과 먹거리 마실 거리로 가득 찬 관광지가 되어 있었다. 시정개발연구원이 2001년 발표한 〈인사동 지구단위계획안 주민설명회 자료〉에 따르면 전통문화업종은 1998년 조사 당시 인사동 전체 업종 중 78%를 차지했지만, 3년 후에는 42.6%로 감소했다. 고미술점, 화랑, 표구점, 필방 등이 484개소에서 361개소로 줄었다. 1998년을 기준으로 음식점과 카페는 22%에서 57.4%로 크게 늘어났다. 전통의 기호만이 남은 거리. 대안공간들은 몇 해가 지난 뒤 하나둘 이곳을 떠나기 시작했다.







100년 만의 개방 4

2006년 3월 3일, 숭례문 현판 아래에는 '100년 만에 문 활짝!'이라는 현수막이 걸렸다. 1907년 일제가 전차 노선을 설치하면서 접근이 어려워진 숭례문에 다시 길을 내고 시민에게 개방하는 날이었다. 이와 함께 잔디가 깔리고 휴식을 위한 광장이 조성됐다. 개방식에 참여한 이명박 서울시장은 "시민들이 마음대로 숭례문 사진을 찍을 수 있게 됐다"고 말했다.

무리한 계획 추진의 결과였다는 비판은 2년 뒤 전소 후에야 본격화했지만, 이명박 시장은 이미 임기 초였던 2002년 '시정운영 4개년 계획'을 통해 숭례문의 광장화 목표를 밝혔다. 이 계획을 추진한 조직은 임기 시작과 함께 발족된 '21세기 서울기획위원회'였다. 이 위원회는 총괄위원회 아래 9개의 분과와 서울기획단, 실무추진반으로 구성되고, 60여 명의 전문가가 참여한 것으로 알려져 있다. 위원 중에는 문화관광 분야를 맡았던 유인촌 당시 유시어터 대표, 현 문체부 장관도 있었다. 유인촌 장관은 1990년 드라마 〈야망의 세월〉에서 이명박 전 대통령을 모델로 한 배역을 맡으며 친분을 쌓은 것으로 전해진다.

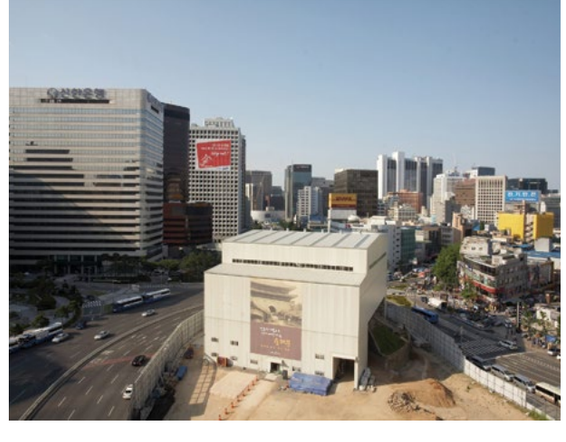
위원회의 계획에는 숭례문 광장화 외에도 청계천 복원, 시청 및 광화문 광장 조성, 뚝섬 공원화, 서울 시내버스 개편 등 훗날 실현되는 내용들이 담겼다. 2006년까지 계획 집행에 소요되는 총비용은 약 15조 원에 달했지만, 이명박 시장은 "신경영 기법을 도입하고 예산을 아껴 충분히 충당할 수 있다"라고 낙관했다.

청계천, 시청 광장에 이어 탄생한 숭례문 광장은 2,480평 규모로, 잔디 광장 외에 벤치와 소나무 그늘이 있는 소공원, '수선전도'를 재현한 바닥 석조물 등이 설치됐다. 관람 시간을 평일 오전 10시부터 오후 5시까지, 주말 및 공휴일 오후 4시까지로 지정한 탓에, 어떤 회사원은 "애들한테 숭례문을 보여주려고 일찍 퇴근했는데 벌써 문을 닫으면 회사원들은 어떻게 하란 말이냐"라며 불평하기도 했다. 서울시는 어쩔 수 없다는 입장이었다. 《경향신문》 2006년 3월 6일 보도에 따르면 중구청 관계자는 "서울역에 노숙자가 많아 당분간 개장 시간을 연장할 계획이 없다"고 밝혔다. 개방 시간은 9월에 이르러 평일 기준 오후 8시까지로 연장됐다.

이후 이명박 정부에서 문체부를 맡은 유인촌 장관은, 2009년 4월 《중앙일보》와의 인터뷰에서 문화정책이 없다는 비판에 "서울시장 때부터 그런 소리가 나왔는데, 청계천 복구도 문화로 볼 수 있는 것 아니냐"고 반문했다. 이어 "건설로 환경을 바꿔주면 새로운 문화가 탄생하는 것 아니냐. 광화문 사거리에 건널목을 만든 거나 서울광장, 그게 다 문화정책이다. 그걸 볼도저처럼 추진력 있게 한 건데 문화는 없고 건설만 있다는 건 정치공세"라고 강조했다.







공 간

오프라인 서점 5

서점은 만남의 장소였다. 한동네에 살고 있다면 누구도 모를 수 없는, 그래서 약속 장소로 삼기 가장 좋은 곳이었다. 기다리는 동안 누구나 들어가기 쉽고, 딱히 뭔가를 구매하지 않더라도 책을 읽으며 시간을 보낼 수 있는 공간. 어린이부터 노인까지, 연령대에 구애받지 않고 방문할 수 있는 곳이었다.

2006년 인미공 저널 《불》지를 판매한 국내 서점 아흔여섯 곳 중, 2025년 남아있는 곳은 마흔네 곳이다. 사라진 곳으로는 가장 최근인 3월 31일 문을 닫은 서울 연신내문고도 있고, 인근 주차타워의 이름으로만 남아있는 부산 동보서적도 있으며, 본점을 폐업하고 분점만 남아있는 광주 삼복서점도 있다. 기존 운영하던 광장서적의 문을 닫고, 오래전 사라진 서점의 이름으로 다시 문을 연 춘천서림 같은 곳도 있다.

서점의 운영 종료는 지역 주민의 관심을 모았다. 어린 시절 처음 방문했을 때 시간 가는 줄 모르고 책을 구경하던 기억, 자습서를 구매하기 위해 집처럼 들락날락하던 기억을 지나 약속 시간을 기다리기 위해 잠시 들리던 기억까지, 서점이 지역과 함께 시간의 층을 쌓아왔다는 점 때문이었다. 2021년 9월, 서울 불광문고가 25년간의 영업을 마친다고 알리자, 은평구청 홈페이지에는 폐업을 막을 방법을 고민해 달라는 청원이 올라왔다. 그 뒤를 이어 많은 이들이 각자의 기억을 공유하기 위해 글을 남겼다.

사단법인 한국서점조합연합회의 〈한국서점편람〉에 따르면 2023년 기준 전국 서점 수는 독립서점과 대형프랜차이즈, 대학 구내서점을 포함해 총 2,484개였다. 2005년 대비 약 1,000곳이 감소한 수치였다. 그중 시군구 지역 내에 서점이 없는 '서점 멸종 지역'은 총 10곳, 지역 내 서점이 한 곳뿐인 지역은 총 25곳이었다.

국내 서점과 관련한 첫 번째 변화는 2000년대 초에 예고 없이 찾아왔다. 수많은 동네서점이 온라인 서점의 등장으로 인해 문을 닫았다. 대형서점보다 가까이에 있어 원하는 책을 빨리 접할 수 있던 동네서점의 장점은, 문 앞에 책을 가지다주는 온라인 배송 서비스에 완전히 굴복할 수밖에 없었다. 이때부터 동네서점의 주 수익원은 학습지가 됐다. 학생들이 없는 시간을 쪼개 시내 대형서점을 찾지 않아도 여러 학습지를 비교해 보며 구매할 수 있는 곳. 2014년 도서정가제 개정안에 학습지 같은 실용서가 포함되면서, 동네서점의 역할은 이렇게 굳어져 갔다.

두 번째 변화는 오랜 기간에 걸쳐 천천히 찾아왔다. 인구 감소였다. 2000년 약 800만 명이었던 학령인구는 2026년이면 500만 명 미만으로 줄어들 것으로 예상됐다. 인구 감소에 동네서점이 버틸 방법은 거의 없었다. 특히 지방은 심각성이 훨씬 높았다. 2017년 충북인뉴스와 인터뷰를 나눈 한 서점의 대표는 해마다 20%의 매출이 줄고 있다면서, 이제 순리를 기다리는 수밖에 없다고 털어놨다.

나름 규모가 있었던 중대형 서점들은 문화 행사를 열고 지역 모임의 장을 만들어 매출 감소에 대응하려고 했지만, 세상은 코로나19 이후 또 다른 국면에 접어들었다. 코로나19 시기에는 지역 화폐로 영업을 유지할 수 있었던 서점들은 이후 매출 활로를 찾지 못하고 문을 닫는 추세에 접어들었다.

대학교 구내서점이라고 예외일까. 2023년 11월 중앙대학교 서울 캠퍼스 구내서점이 문을 닫았다. 코로나19를 계기로 강의 자료가 급속도로 전산화되면서, 이를 통해 수익을 확보하던 구내서점의 매출은 끝내 회복되지 않았다. 《중앙일보》 보도에 따르면 서점을 운영해 온 A 씨는 "다시 살아날 가망이 없어 보여 결국 문을 닫는다"라고 말했다.





그 런 (This) That

Space

스큐어모피즘의 종말 6

2007년 아이폰이 세상에 처음 등장했을 때, 그러니까 하나의 기기로 전화기부터 나침반, 계산기, 녹음기, MP3, 수첩까지 모든 기능을 할 수 있는 지금의 스마트폰이 처음 등장했을 때 스티브 잡스의 목표는 손가락만으로 이를 온전히 조작할 수 있게 하는 데 있었다. 그러려면 현실의 물건과 다루는 방식은 달라도 사용자가 쉽게 기능을 인식할 수 있어야 했다. 당시 애플의 해답은 각 애플리케이션을 최대한 현실과 가깝게 디자인하는 데 있었다. 이는 이후 '스큐어모피즘'이라는 이름으로 불렸다.

스큐어모피즘은 기존 도구와 기능이 다르더라도 형태를 충실히 모방하는 양식을 일컫는다. 아이폰 화면 속 버튼은 현실의 버튼과 유사한 질감으로 디자인됐고, 화면 잠금을 해제하려면 슬라이드 식 잠금장치를 열듯 엄지손가락을 오른쪽으로 밀어야 했다. 또한 메모 앱은 실제 리갈 패드의 외형으로, 녹음기 앱은 마이크를 중앙에 배치하는 방식으로 제작됐다. 스마트폰 인터페이스를 모르는 사람들에게 현실을 모방한 디자인을 제공해 정서적 친밀감을 형성한다는 것이었다. 이는 실제로 스마트폰 경험이 없는 사람들이 기능에 익숙해지는 데 도움을 줬다.

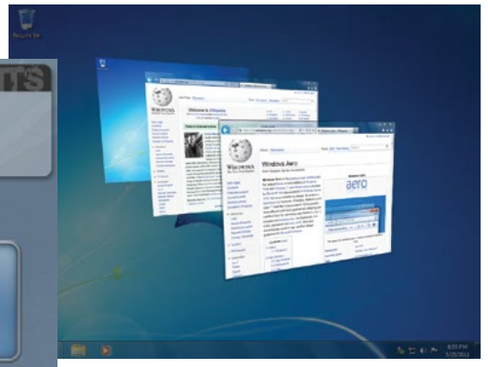
하지만 '가상'이 더 이상 현실을 모방할 필요 없이 그 자체로 존재하게 됐을 때, 스큐어모피즘은 효력을 잃었다. 그리고 그 시기는 생각보다 더 빨리 찾아왔다. 아이폰이 출시된 지 불과 5년 뒤 마이크로소프트는 모든 아이콘이 평평한 화면 위에 기호로만 납작하게 배치된 '윈도우 8'을 공개했다. 이전까지만 해도 디지털 세상으로 향하는 창문이었던 윈도우가 디자인의 기준을 완전히 전환했음을 알렸다. 현실에서 가상으로, 이른바 플랫 디자인이었다.

그로부터 1년 뒤, 애플도 변화를 단행했다. 2014년 공개된 'iOS 7'에는 모든 아이콘과 구성 요소가 납작해진 디자인이 적용됐다. 그 정점은 명확했다. 기존 스큐어모픽 디자인은 애플리케이션 제작에 많은 시간과 비용이 들어갔으며, 제작된 현실 모방 그래픽이 콘텐츠를 압도해 앱 속도를 크게 저하시키는 문제가 있었다. 또한 앱별로 다른 질감이 적용되기에 통일성을 유지하기 어려웠다. 따라서 플랫 디자인은 더 빠르고, 더 세련되고, 더 저렴하며 더 통일된 방식이었다.

이미 사용자 대부분이 터치 인터페이스에 적응한 상황에서 애플리케이션 디자인은 현실을 모방할 필요가 없었다. 대신 동일한 시간 내에 더 많은 작업을 처리할 성능이 필요했다. 이를 '생산성'이라고 부르기 시작하면서, 변화는 걷잡을 수 없이 빨라졌다.

인스타그램은 2016년 애플리케이션 로고를 인스턴트카메라 모양에서 원과 네모로만 구성된 그라디언트 플랫 아이콘으로 전환했다. 이는 단순한 사진 공유 앱에서 종합 소셜 미디어 플랫폼으로의 변화를 의미했다. 사용자가 콘텐츠에만 집중할 수 있도록 기존 UI의 복잡한 컬러 조합은 모두 제거됐다. 얼마 지나지 않아 스토리 기능이 출시됐고, 또 조금 뒤에는 라이브 기능이 추가됐다. 2016년 약 5억 명이었던 인스타그램 월간 활성 사용자 수는 2018년 10억 명으로, 2021년 20억 명으로 증가했다.







공 간

운영 종료 7

도시가 발달하고 인구가 늘어나면, 중심 지역의 기능이 주변으로 확대된다. 도심 밖에서도 혜택을 누릴 수 있게 되니 인구는 주변 지역으로 터를 옮긴다. 지리학 용어로는 '교외화'라고 부른다. 이런 과정이 심화되면 도심은 오히려 인구가 줄어 낙후 지역으로 변화한다. 중심 지역이 비었다고 해서 이를 도심공동화, 도넛 현상이라 칭한다.

서울연구원이 2002년 조사한 바에 따르면 1980년 14만 5,000명이던 도심부의 상주인구는 2000년 4만 9,000명으로 약 66% 감소했다. 2010년대 들어서는 서울 전체가 도심 공동화를 겪고 있다는 말도 나왔다.
사람이 빠져나간 서울의 빈 공간은 재건축되기도 했지만, 그 자체가 문화 공간으로 재활용되기도 했다. 건물 재활용은 큰돈을 들이지 않고 공간적 가치를 보존하며, 방문객을 유치해 지역 경제를 활성화하는 방안이었다. 2009년 서교동사무소를 리모델링해 개관한 서교예술실험센터, 옛 서울 북부지방검찰청을 여성 창작 공간으로 탈바꿈한 더아리움, 2005년 발견된 여의도 지하 벙커를 예술 공간화했던 세마 벙커, 옛 국립보건원의 약품 창고를 활용한 세마 창고가 대표적인 사례였다.

2000년대 후반부터 등장한 이 공간들은 2020년대 들어 급속도로 사라지기 시작했다. 이유는 운영 주최 측의 일방적인 매각 결정, 임대 계약 종료, 주최 측의 사업 종료, 보조금 삭감 등 제각각이었다. 3년 뒤 재개관을 계획 중인 서울애니메이션센터와 같은 곳도 있지만, 대부분은 추후 대책 논의 없이 폐관이 결정됐다. 이 기관들이 운영하던 홈페이지와 SNS 계정만이 남아 유령처럼 떠돌고 있다. 그리고 인천아트플랫폼, 난지창작스튜디오와 같이 오랜 기간 폐지 논의가 진행돼 앞으로가 불투명한 기관도 존재한다.

그다음은 무엇일까. 2022년 서울시 오세훈 시장은 세마 창고가 있던 옛 국립보건원 부지의 서울혁신파크를 차세대 실버타운인 골드빌리지로 개발할 계획을 발표했다. 핵심 정책 방향으로 내걸었던 '약자와의 동행' 프로젝트의 일환으로, 노년층 부모와 자녀가 근거리에 거주하며 생활하는 세대 통합 주거단지를 짓겠다는 것이었다. 2021년 서울혁신파크로 터를 옮겼던 저소득 중증장애인 비영리 진료소인 더스마일치과는 3년 만에 또다시 공간을 이전해야 했다. 이렇게 기관 차원의 문화 공간들이 우선순위가 낮은 업무로 분류되는 동안, 도심부 빈 건물의 점유율을 확실히 늘려온 또 하나의 공간이 있다. 바로 복합문화공간이다.

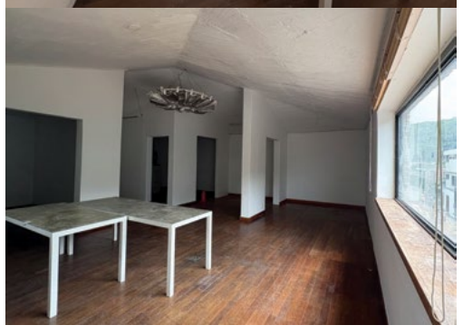
미술 전시부터 공연, 식음료 및 잡화 판매까지 한 공간에서 제공하는 복합문화공간은 대부분 기업의 지원을 받아 안정적으로 운영되고 있다. 방문객을 끌어모으고 이미지를 심어줄 수 있다는 점에서 기업도 이를 마케팅 수단으로 선호한다.

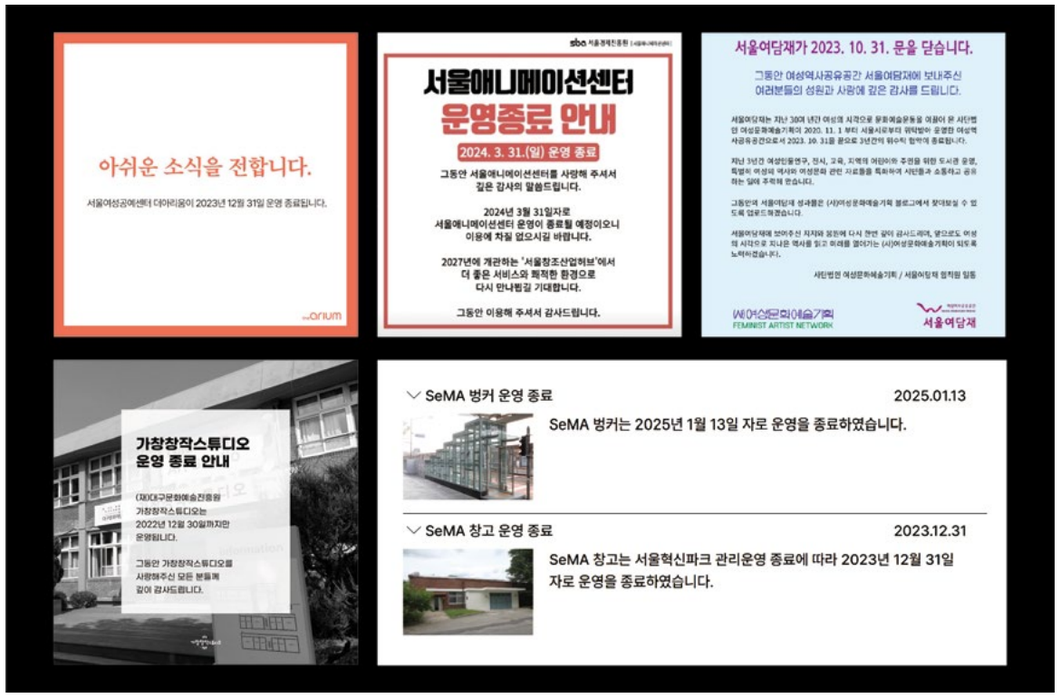
1980년대 삼성, LG, 롯데 등의 기업 지원으로 처음 등장한 복합문화공간은, 초기에는 영화, 미술, 음악, 무용, 연극 등 다양한 장르의 예술을 즐길 수 있다는 점에서 종합문화예술공간의 성격을 띠기도 했다. 원서동 공간사랑이 그러한 예였다. 처음으로 '동양 최대 복합문화공간'이라는 타이틀을 달고 등장한 곳은 1993년 개관한 서울 서초구 예술의전당이었다. 당시 허인일 사장은 "이제 우리나라에도 영실공히 규모나 시설 면에서 세계에 내놓을 만한 진정한 복합문화공간이 생긴 셈"이라고 밝히며, 민간으로 운영되는 공간을 지속하기 위해 문화예술의 순수성을 해치지 않는 선에서 수익 행사를 유치하고 식음료 판매 및 문화상품 개발을 하겠다고 밝혔다.

가장 최근의 복합문화공간은 어떤 모습일까. 올해 문체부와 한국토지주택공사는 용산구 서계동에 예술인 창작 공간과 지원 주택을 결합한 '서계동 복합문화공간'을 조성한다는 계획을 발표했다. 유인촌 문체부 장관은 "잘 완성돼서 강북의 아주 새로운, 국제 교류도 할 수 있고 국내 공연 예술가들의 요람이 될 수 있는 곳으로 성공할 수 있기를 기원한다"라고 밝혔다. 해당 부지는 과거 국립극단이 있던 곳이자, 그전에는 기무사 수송대가 있던 자리였다. 공교롭게도, 2010년 국립극단 재단 법인화와 함께, 장충동 국립극장에서 서계동으로 터를 옮긴 과정을 주도한 것도 유인촌 장관이었다.

2030년 완공되는 서계동 복합문화공간은 총비용 1,244억 원 규모로 진행된다. 민간이 시설을 지어 정부나 지자체에 소유권을 이전하고 임대료 명목으로 이익을 상환받는 임대형 민간투자 사업, BTL 사업이다. 대구미술관의 부속동이 10년간 예식장으로 쓰인 사례도 있었기에, 임대형 민간투자 사업에 대한 우려의 목소리는 적지 않았다. 이를 두고 열린 공청회에서 문체부 예술정책관은 "계약조건이 매우 세세해서 사업자가 들어오지 않을까 봐 걱정할 정도"라면서, "시설 유지관리 주체와 예술단체의 역할이 확실히 구분돼 있는 등 여러 보완 장치가 돼 있다"라고 설명했다.







판자로 세운 집 8

서울 압구정동 한양아파트에서부터 선릉로를 따라 직진하다 보면, 건물이 무수하게 늘어선 풍경은 어느새 사라지고 두 개의 산이 눈앞에 나타난다. 구룡산과 대모산. 그 산자락에는 강남의 마지막 판자촌으로 불리는 구룡마을이 있다.

개포동의 최신식 아파트 단지와는 8차선 양재대로를 사이에 두고 멀찍이 떨어진 구룡마을은 서울의 다른 판자촌에 비해 늦게 형성됐다. 1980년대 정부의 주택 공급 확대 정책과 86년 아시안게임, 88년 올림픽이 맞물리면서 강남 곳곳에 포진해 있던 빈민가가 철거됐고, 이에 갈 곳을 잃은 시민들이 시내 중심지에서 밀려나 도달한 곳이 바로 여기였다.

초기에는 영농을 위한 비닐하우스로 시작했지만, 무허가 집단 거주지로 바뀐 뒤부터 구룡마을은 급속도로 팽창해 나갔다. 일부는 스스로 이곳을 찾았고, 또 일부는 트럭에 실려 옮겨졌다. 그 사이 강남에는 고층 아파트와 빌딩이 차곡차곡 건설되어 갔다. 강남 개발과 빈민가, 떼려야 뗄 수 없는 관계를 두고 누군가는 '강남의 빛과 그림자', '명과 암'이라고 불렀다.

구룡마을에 대한 소문은 무성했다. 아파트 공화국인 서울에서, 그 중심지인 강남에서 '마지막 노른자 땅'이라고 불린 이 지역에 영향을 미친 것은 돈이었다. 어떤 이는 아파트 분양권을 빌미로 비닐하우스를 지어 팔기도 했으며, 투기 목적으로 판잣집을 지어 살기도 했다. 이 때문에 지금도 포털 사이트에 구룡마을을 검색하면 외제차라는 항목이 관련 검색어에 올라있다. 60여 가구가 불에 타버린 2023년 1월 사고까지, 10년간 일어난 21번의 화재를 두고 누군가 고의로 불을 질렀다는 이야기도 돌았다. 수억 원에 달하는 분양권과 토지매입권의 값어치에 대중의 반응은 싸늘했다.

지난 3월 31일, 서울주택도시공사는 개포동 구룡마을이 사라진 자리에 들어설 3,520가구 규모의 주택정비사업 공모 당선작을 발표했다. 당선 업체는 스스로 적응하고 진화하는 '자가면역 도시'를 컨셉으로 새로운 시대의 도시모델을 만들겠다고 밝혔다.

토지보상법에 따르면 1981년 1월 24일 이전에 구룡마을에 실거주했다면, 무허가 건축물이라 하더라도 분양권을 받을 수 있다. 하지만 모두가 거주 사실을 증명할 수 있는 것은 아니었다. 일부 주민이 거주 사실 확인서 발급을 요청했지만, 서울시와 강남구는 구룡마을 토지 대부분이 농작지이기에 발급해 줄 수 없다고 입장을 밝혔다. 대신 인근 임대주택으로 주민들을 이주하겠다고 안내했다. 이에 일부 주민들은 지난해 11월 10미터 높이의 망루를 세우고 거주 사실 확인서 발급을 요구하는 농성을 벌였다. 망루에는 '서울 시장은 기억하라 용산'이라는 문구가 걸렸다.









새 정부 상징

9

광복 70주년이었던 2015년, 문화체육관광부는 디자인 공모전을 개최했다. 새 정부 부처 및 기관의 통일된 상징을 제작하는 프로젝트였다. 당시 문체부는 보도자료를 통해, 국민들이 명확하고 쉽게 식별하며, 신뢰할 수 있는 대한민국 정부 이미지를 구현하는 새로운 상징이 필요하다고 설명했다.

문체부는 1,158명을 대상으로 진행한 설문조사 결과를 발표해, 국민의 절반 이상이 정부 부처 22곳의 상징 중 아는 상징이 전혀 없었다고 밝혔다. 정부 조직 개편 때마다 기관별로 상징을 변경해야 했기에 국민들이 정부의 대표 이미지를 인식하기 어려웠으며, 많은 예산이 낭비되어 왔다는 것이었다.

이듬해 문체부는 민간 전문가로 구성된 정부 상징체계 개발 추진단의 태극 로고를 공개했다. 새로운 정부 상징이 "태극기의 청, 홍, 백 삼색 조합과 여백의 미를 살린 담백한 표현으로 대한민국다움을 극대화하고, 열린 조형성을 통해 국민과 세계, 미래를 향해 나아가는 진취적인 대한민국 정부를 표현"한다는 설명이었다. 이를 통해 통합된 국가 이미지를 제공하고, 국가 브랜드를 강화하며, 행정 절차를 간소화할 수 있다고 밝혔다. 효율성이었다.

정부 상징은 독립성이 보장돼야 하는 검찰, 감사원, 경찰청, 국방부 등을 제외한 주요 행정조직에 순차적으로 적용됐다. 이때 국립 박물관, 도서관, 수목원, 기록관 등 행정 조직과 직접적인 관련성이 없는 문화시설에도 새 정부 상징이 적용됐다. 국립고궁박물관의 상징이었던 면류관, 국립민속박물관의 조각보 형상, 국립중앙도서관의 건물 외형 등 각 시설의 의미가 담겼던 기존 로고는 태극 마크로 통일됐다. 정부 상징이 공개되기 1년 전 막 로고를 바꿨던 국립국악원은 다시 변경 절차를 밟아야 했다.

정부 상징이 통일 적용된 지 4년 뒤인 2020년, 국립중앙박물관은 전시 포스터에 건물 외형을 상징하는 이전 로고를 다시 채용하기 시작했다. 당시 관계자는 《세계일보》에 "박물관의 정체성을 부각하기 위해서"라고 말했다. 국립중앙박물관이 이렇게 나오자, 다른 국립박물관들도 이를 따라 기존 로고를 다시 사용하기 시작했다. 정부 상징과 기존 로고가 기준 없이 병용되자, 2022년 국회 문체위 소속 이상헌 의원은 각 박물관이 자체 로고를 통해 개성을 살리는 것은 좋다고 본다면서도, 제대로 된 절차 없이 임의로 진행하는 것이 문제라고 지적했다.

2008년 김홍남 관장은 《박물관 신문》에 발표한 21세기 국립박물관 사명에서 이와 같이 말했다. "국립박물관은 한국의 대표적 문화유산을 소장하고 전시하는 장이다. 상설전시와 기획전시를 통해 끊임없이 한국인의 역사적, 문화적 정체성을 확립해 나가고, 현대 한국인이 전통문화예술의 창조적 활용을 통해 현재와 미래의 한국 문화를 창출하는 데 기여해야만 한다."



공 간

애자일의 시대 10

2001년 소프트웨어 개발 방법론으로 처음 이름을 알린 '애자일'이라는 용어는 IT 업계에서 유행병처럼 퍼져나갔다. 이제는 계획을 간소화하고 급변하는 상황에 빠르게 대응할 수 있게 한다는 조직 문화를 일컫는 용어로도 쓰인다. 기업들의 관심이 모두 '애자일'에 쏠려 있는 시대다.

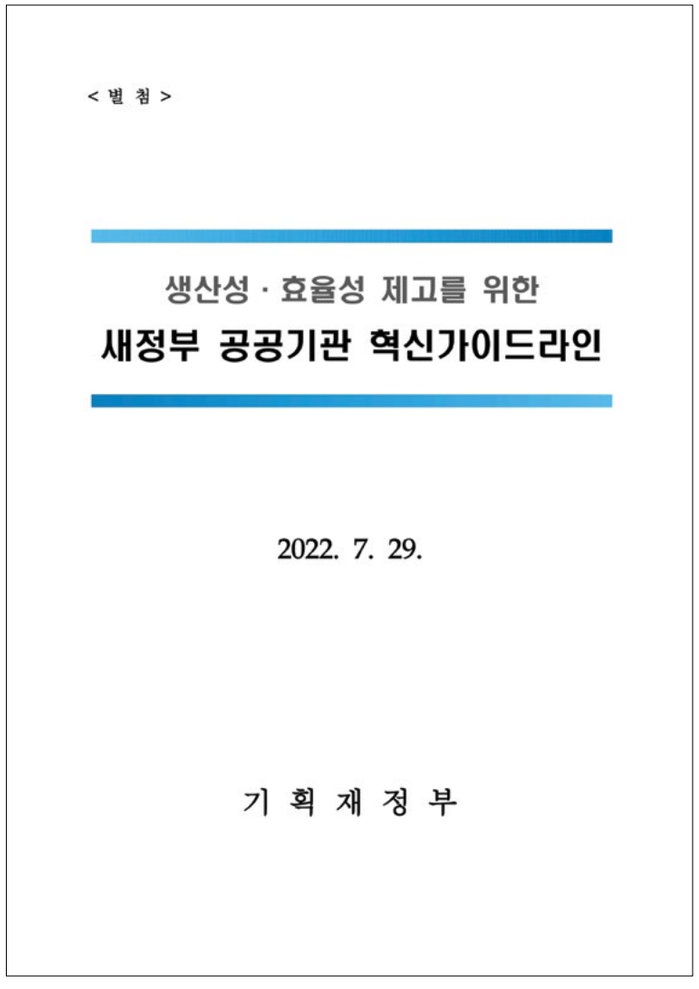
기업들이 최근 몇 년간 떠밀리듯 강원과 해고, 규모 축소를 반복했을 때, '혁신'과 '애자일'이라는 단어는 이를 설명하기 위해 동원됐다. 2022년 정부가 발표한 〈새 정부 공공기관 혁신 가이드라인〉도 마찬가지였다. 가이드라인은 축소, 절감, 일원화 등을 골자로, 민간이 대체할 수 있는 기능을 축소하고, 수요가 줄어든 정부 기능을 없애며, 기관 간 유사하거나 중복되는 기능을 통폐합한다는 내용이었다.

혁신 가이드라인은 노동계의 즉각적인 반발을 일으켰다. 노동계는 가이드라인이 공적 영역을 축소함으로써 결과적으로 공공 부문의 민영화를 추진한다고 주장했다. 일부 의료계 역시 이에 반발해 국립대 병원의 공공성을 약화할 수 있다고 지적했다. 전국국립대병원 노동조합 공동투쟁 연대체는 "국립대 병원이 사회적 책무가 아닌 수익성의 논리로 운영된다면 코로나바이러스와 같은 감염병 대응은 불가능하며, 그 피해는 국민에게 돌아갈 것"이라고 밝혔다.

한편 '최고의 예술, 모두의 문화'를 비전으로 내세운 문체부의 〈문화예술 3대 혁신 전략, 10대 핵심 과제〉 보고서는 문화예술 분야를 기관 간 기능 중복이 가장 많은 분야로 언급하며, 이를 대대적으로 개편해야 한다고 주장했다. 기능 중복을 제거하고 문화예술 지원 체계를 개편하기 위해 문체부는 예술시장 활성화, 지역 문화 진흥, 국제 문화 교류 부문을 일원화하고, 문화예술의 전략적 육성을 뒷받침할 대표 기관 육성을 추진하겠다고 밝혔다.

또한 문체부는 2025년 개관 예정인 당인리문화창작발전소, 2028년 개관하는 서계동 국립공연예술센터를 비롯해 주요 시설을 종합 관리할 문화예술복합관리센터를 출범하고, 이를 통해 시설 운영의 전문성 및 관리 효율성을 확보하겠다고 설명했다.

그렇다면 이 효율성과 혁신의 끝은 무엇일까? 지난 25년간 끊임없이 변화한 정책 기조에 맞춰 기관 소속 대안 공간으로, 신진 예술인의 네트워킹 플랫폼으로, 신진 작가와 기획자에게 창작 환경과 전시 활동을 지원하는 공간으로 기능해 왔던 인미공이 운영 종료를 발표했다.


< 별 첨 >

생산성 · 효율성 제고를 위한

새정부 공공기관 혁신가이드라인

2022. 7. 29.

기 획 재 정 부

그 런 (This) That 공 간 Space

헤드라이트 샹들리에 11

2006년 인미공이 원서동으로 터를 옮길 때, 작가 최정화는 재활용한 자동차 헤드램프 18개를 엮어 샹들리에를 제작했다. 이 조명에는 현대 엘란트라, 기아 스포티지 같은 1990년대 차량의 램프가 쓰였다. 차종은 다양하지만 모양은 모두 비슷한데, 이는 당시 조명 기술의 한계였다. 지금처럼 기술이 발달하기 전에는 반투명 커버에 빛을 굴절시켜 앞을 비춰야 했기에 쉽게 크기를 줄이거나 다양한 디자인을 적용하기 어려웠다.

누런 할로겐 조명이 채워진 샹들리에가 여전히 빛을 내던 2016년, 어느 자동차 회사가 세상에 완전히 자취를 감췄다. 스웨덴의 사브 오토모빌이었다. 2011년 파산 신청 후 다른 회사에 인수됐던 사브는, 기술 및 브랜드 소유권으로 얽힌 복잡한 이해관계 속에서 74년 역사의 막을 내렸다.

한때 사브는 국내에서 인기가 높은 수입차였다. 1988년 한국수입자동차협회가 설립되기도 전에 이미 병행 수입으로 국내 진출한 1세대 브랜드였다. 이로 인해 20대 강남 부유층 자제의 사랑을 받았다. 플래그십 모델인 사브 9000의 가격은 당시 기준 약 4,900만 원으로, 600만 원대였던 엘란트라보다 최소 8배는 비싼 차량이었다. 강남구 13평형 아파트 매매가가 4,000만 원대던 시절이었다.

강남 부유층 자제들은 고가의 자동차를 단순한 이동 수단이 아니라 사교 활동과 패션의 일부로, 또한 사회적 지위를 과시하는 수단으로 여겼다. 국내 소비문화의 중심지였던 압구정동에는 고급 카페와 외제 브랜드 매장이 즐지어 서 있을 만큼, 다른 지역과는 차별화되는 분위기를 풍겼다.

수입차 관세가 완화된 1990년대 중반, 자동차 브랜드들은 신문, TV 등 여러 매체를 통해 제품 광고에 열을 올렸다. 항공기를 제작하는 방위산업체 모회사의 기술력으로 만들어진 사브는 광고에 항상 전투기를 동원했다. 첨단 항공 기술이 만든 스웨덴의 명차라는 것이 주요 판매 포인트였다. 1996년 《동아일보》가 지적한 바에 따르면, 당시 수입 자동차는 '국산차가 약하다'는 세간의 인식을 파고들어 신뢰성을 주요 카피 문구로 내세웠다. 개별 차종보다는 메이커 자체를 선전하는 경향도 특징이었다.

한국이 아시아의 변방에 불과했던 1994년 내한한 당시 사브의 버틀러 휠하우스 사장은 "한국 시장은 그동안 시장 개방 면에서 다소 어려움이 있었지만, 최근 한국 정부가 시장 개방폭 확대 계획을 밝히는 등 수입차 시장이 역동적으로 커지고 있다"라고 언급했다.

그러나 당시 사브의 경영 구조는 이미 기울고 있었다. 1989년 사브를 인수한 제너럴 모터스는 자사 제품과 부품을 공유하며 사브의 정체성을 약화시켰고, 이로 인한 손실은 2008년 글로벌 금융위기가 닥치자 걷잡을 수 없는 수준에 도달했다. 위축된 고급 차 시장에서 사브가 내세울 만한 경쟁력은 없었다. 파산 당시 사브의 자산 가치는 약 5억 달러였으나 부채는 20억 달러에 달했던 것으로 알려졌다. 그렇게 사브 자동차는 세상에서 자취를 감췄다.

그리고 10여 년이 지난 지금, 인미공 3층의 헤드라이트 샹들리에가 여전히 빛을 내고 있다.

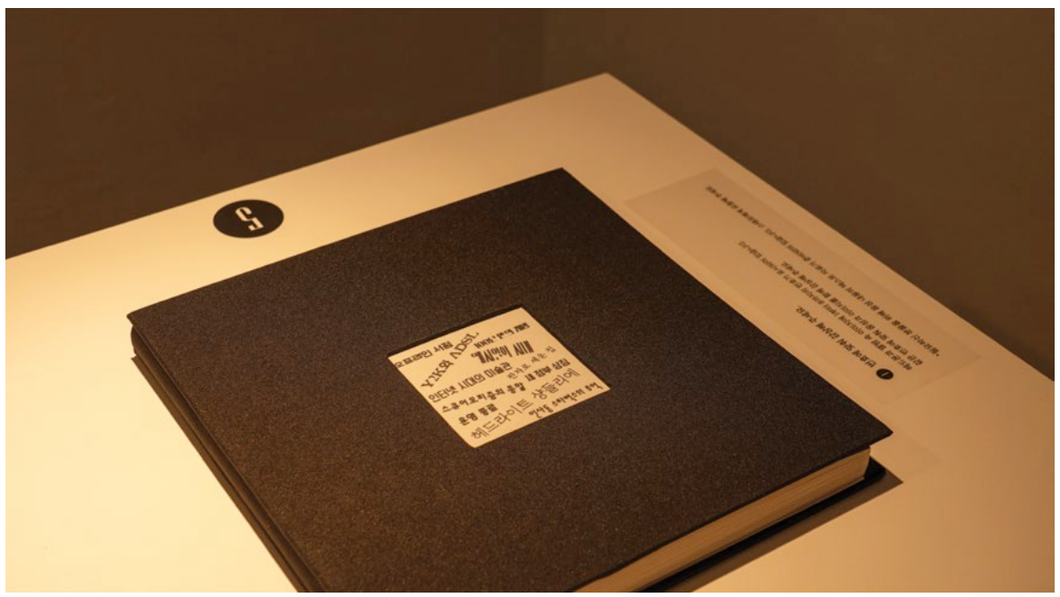


본 저작물은 공공누리 제 1유형에 따라 서울연구원 '서울연구데이터서비스(https://data.si.re.kr/)' 공공저작물을 이용하였습니다.

가회동 한옥양옥(1996)
건대입구(2005)
광화문 교보문고 내부(2005)
광화문 교보문고 내부(2005)
구룡마을(2015)
구룡마을(2019)
구룡마을입구사거리(2019)
구의역(2005)
국제 미디어 종합 축제(2000)
국제 미디어 종합 축제(2000)
남대문(1996)
남대문(1996)
남대문(1996)
남대문로 남대문(2005)
명동(2005)
명동거리(2000)
반포아파트 상가 간판정비시범지구(1999)
봉천동 지역(1999)
상암 월드컵경기장 건설 현장(1999)
새로단장된 인사동 거리(2000)
새로단장된 인사동 거리(2000)
새로운모습으로단장하는모습(2000)
서대문구 홍은 1동 450번지(2005)
서울도심(1999)
서울시 월드컵 카운트다운 전광판 점등식(1999)
서쪽으로본 종로거리(1996)
세종로 밀레니엄 행사(2000)
세종문화회관(야경)(1999)
쇼핑거리(2005)
숭례문(2005)
숭례문(2005)
숭례문(2005)
숭례문(2005)
숭례문(2005)
숭례문(2005)
숭례문(2005)
숭례문(2010)
숭례문주변(2000)
스타벅스외부(2005)
스타벅스내부(2005)
스타벅스내부(2005)
스티커 사진 상점(1999)
신대방동 택지개발지역(1999)
신촌(2005)
신촌의 스티커 사진 상점(1999)
영등포지하상가(2005)
예술의 전당(1995)
예술의 전당(1996)
예술의 전당(2004)
이마트 은평점(2005)
원서동(2000)
인사동(1996)
인사동(2000)
인사동(2000)
인사동(2000)
인사동(2000)
인사동(2005)
인사동(2008)
인사동 거리(1999)
인사동길(2006)
인사동 입구(1996)
종로(1999)
종로 차없는거리(2000)
종로2가 씨네아트(1999)
지하철 출근 모습(2000)
타워팰리스(2005)
테크노마트 빌딩(1999)
청량리동 저층주거지 일대(2005)
핸드폰문화(1999)
황학동(2000)
휘경동 주거지(2005)

본 저작물은 공공누리 제 1유형에 따라 서울기록원 '서울사진아카이브(https://archives.seoul.go.kr/contents/seoul-photo-archive/)' 공공저작물을 이용하였습니다.

남대문 상량식(1962)
남대문 전경(1963)
남대문(1963)



그 런 (This) That 공 간

본 저작물은 공공누리 제 4유형에 따라 문화체육관광부 'e영상역사관(https://www.ehistory.go.kr/)' 공공저작물을 이용하였습니다.

관광과 호텔의 안내 시스템(2003)
교보문고(2001)
김대중 대통령 소프트엑스포 개막식(1999)
김대중 대통령 '99 증권시장마감행사 참석(1999)
김대중 대통령 '새천년 벤처인과의 만남' 참석(2000)
김종필 국무총리 Y2K(밀레니엄버그)정부 종합상황실 방문(1999)
네트워킹시스템으로 교통정보를 받는 모습(2002)
멀티미디어 전시장(2001)
반디앤루니스 서점(2001)
반디앤루니스 서점(2001)
백화점안의 서점을 찾은 어린이들(2002)
벤처기업(2001)
부엌 일을 네트워킹시스템으로 조정(2002)
새천년 설맞이 경로 행사(2000)
아트큐브 자료실 이용 (2002)
영풍문고(2001)
인터넷신문 '국정브리핑' 발간 보도자료(2003)
집에서 다양한 정보를 네트워킹하는 모습(2002)
컴퓨터 등 전자제품 판매(2005)
테크노마트 서점(2001)
화상전화기(2003)
LG 사이언스홀(2006)

본 저작물은 공공누리 제 4유형에 따라 '은평구청(https://www.ep.go.kr/)' 공공저작물 '불광문고 현장방문(2021)'을 이용하였습니다.

Creative Commons

Y2K OK! / Scott Schiller	https://www.flickr.com/photos/schill/272550496 / CC BY-SA 2.0
old computer advert / zaphad1	https://www.flickr.com/photos/25797459@N06/9640747810 / CC BY 2.0
Waiting / Dave & Margie Hill / Kleerup	https://www.flickr.com/photos/the-consortium/3203303406/ / CC BY-SA 2.0
Asim18	https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/21/Adsl_connections.jpg / CC BY-SA 3.0
Namdaemun & fire trucks / hojusaram	https://www.flickr.com/photos/hojusaram/2257361442/ / CC BY-SA 2.0
남대문 화재 현장 소방 활동 사진 / Kwangmo	https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9a/%EC%88%AD%EB%A1%80%EB%AC%B8_%EB%B0%A9%ED%99%94_%EC%82%AC%EA%B1%B4_%ED%99%94%EC%9E%AC_%EC%A7%84%EC%95%9538.jpg / CC BY-SA 4.0
Yutaka Tsutano	https://www.flickr.com/photos/ivyfield/4736264846 / CC BY 2.0
Legacy iOS UI Kit / Denys Lunov	https://www.figma.com/community/file/1405594264448489514/legacy-ios-ui-kit / CC BY 4.0
Redstair GEARcompressor / Redstair pressor.png / CC BY-SA 3.0	https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/archive/6/67/20150203084657%21Redstair_GEARcom
Rainlendar Skins / GreenReaper	https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/90/Rainlendar_Skins.jpg / CC BY-SA 3.0

Space

박보마

프린트 숍: 단어, 개념, 이름 그리고 초상들, 2025

인미공 3층은 주로 직원들이 근무하는 사무실 혹은 프로그램을 진행하는 장소인 동시에 건물에서 유일하게 빛이 한껏 들어오는 공간이기도 하다. 실상 자주 공개되지 않았던 이 3층에서 작가는 관객과 직원들을 등장인물로 하는 일종의 극을 선보인다. 작가는 2000년부터 2025년까지의 인미공과 관련된 전시, 워크숍, 미디어, 보고서 등의 여러 자료에서 총 550여 개의 이름과 400여 개의 단어들을 수집했다. 이 단어들을 AI에게 전달하여 큰 개념의 단어 20개와 그 하위 단어 30개를 추출해 각본을 만든다. 이 각본 속에는 실존인물과 가상의 인물들이 고루 등장하고, 그 이름의 순서나 인물의 등장은 AI를 통해 무작위로 나열하였다. 이제 무대가 된 인미공 3층은 25년 동안 수많은 자료들이 출력되고, 버려지고, 혹은 잊히고 잘렸던 '프린트숍'이 된다. 관객 및 직원들, 즉 이 극의 등장인물들은 흐릿한 아카이브 자료들을 열람하면서 이곳을 거쳐 간 이들의 모습과 목소리 그리고 체취를 상상한다.

그 런 (This) That Space 공 간

boma pak

Print Shop: Words, Concepts, Names and Portraits, 2025

The third floor of IAS serves as office space for the staff and occasionally as a venue for conducting programs. It is the only area illuminated by natural light. In this space, which is rarely open to the public, pak presents a play in which audience members and IAS staff are featured as characters. boma pak compiled about 550 names and 400 words from various IAS-related materials, including exhibitions, workshops, media, and reports. The artist provided the list to AI to produce super categories of twenty words and subcategories of thirty words and then used these words to prepare the script. The script features both imaginary and real-life characters, with AI randomly choosing the order of each character's appearance. Serving as a stage, IAS is transformed into a "print shop," where countless materials were printed, discarded, forgotten, or cut apart over the past twenty-five years. Audiences and IAS staffs—the characters in the play—view the obscured archive materials, reminiscing about those who have been in this space, their voices, and their presence.

박보마

프린트 숍: 단어, 개념, 이름 그리고 초상들, 2025

극, 각본, 종이 위에 레이저 프린트*, 인쇄기, 오브제**, 기성향수, 배우들***

*숍에서 자료 복사 및 관람을 위해 활용되는 모든 A4 규격의 종이

**인사미술공간 3층에 남아 있는 물건, 쓰레기 혹은 그 외의 무언가로 만든 오브제

***관객과 인사미술공간 3층 근무 직원

boma pak

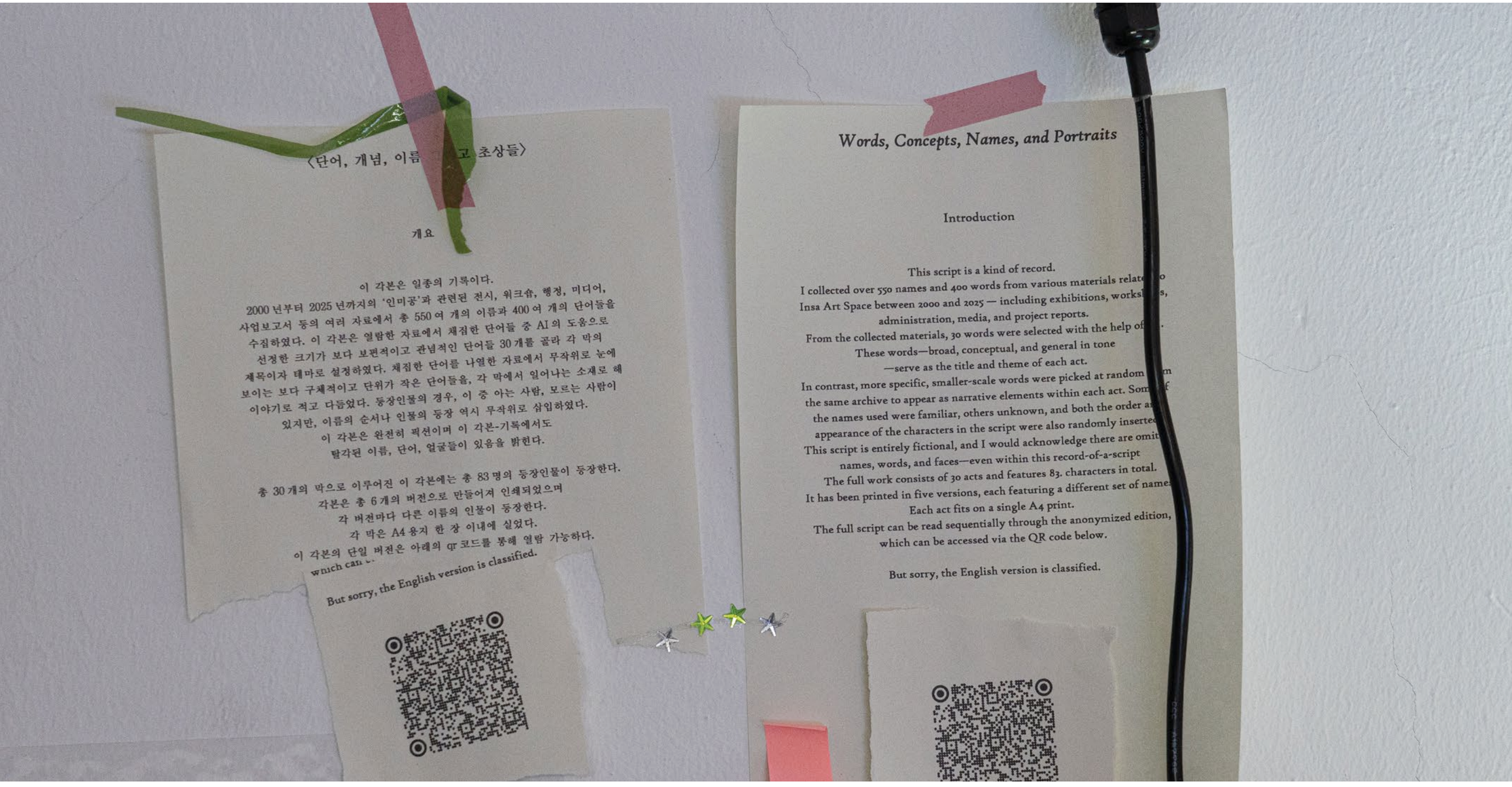
Print Shop: Words, Concepts, Names and Portraits, 2025

Play, script, laser print on paper*, printer, objects** , mass-market fragrances, actors***

*All A4-sized paper used for copying and viewing materials in the Print Shop.

**leftover items, trash and objects made from other materials on the 3rd floor of IAS.

***referring to the visitors, audience and staff of this office.



공 간

그 런

(This)
That





Space

공 간






LG
LED TV





"모든 작은 신체의 움직임이 바로 그 의미였어.
이것의 먼지들, 쓰레기들, 벌레들,
나타난 적도 없지. 아르로 아카이브들, 그 모든
철거 후마다 미정을 어떻게 할 것인지 항상 고민했잖아.
체들… 이제, 대중의 마음 속으로 들어가는 거야. 대중문
돈도, 마음도, 사랑도, 다 거기에 쓰이는 거야."

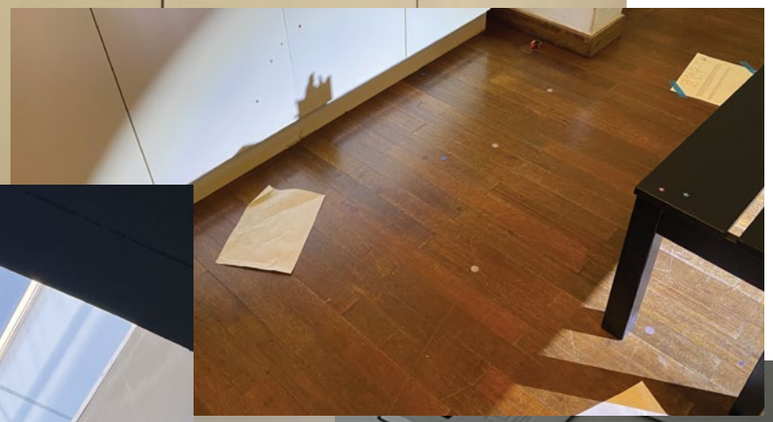
(목소리 사운드)
박성연의 목소리가 들린다.

2000-2001
인사 미술공간 연례보고서

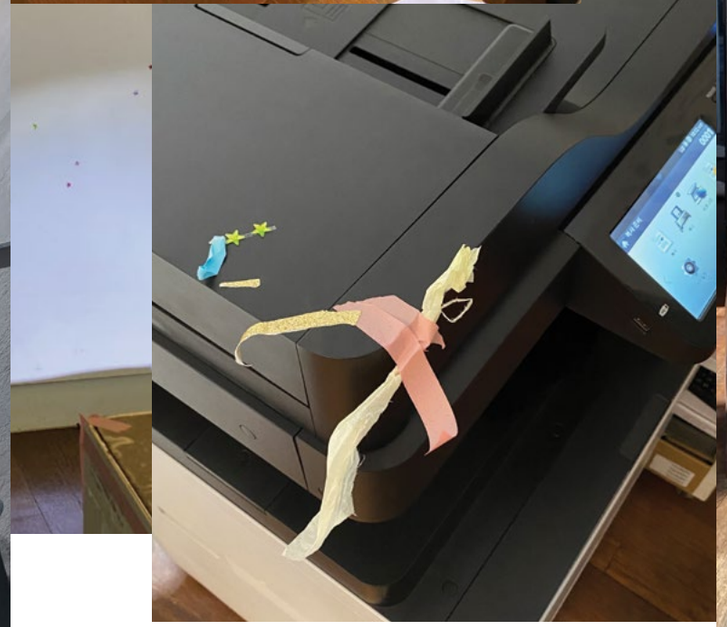
CRAYON
PEACH

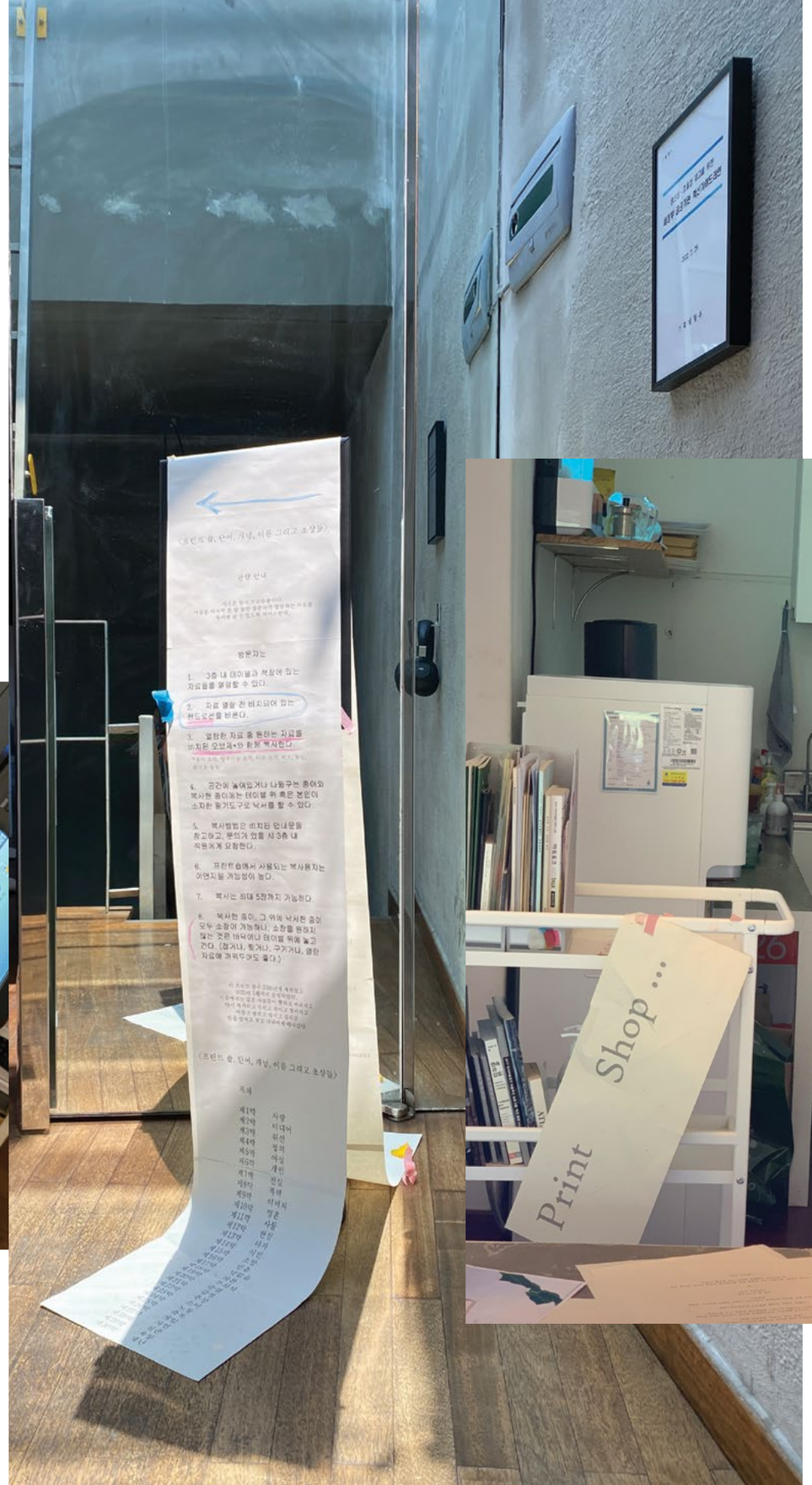
그 런











사진제공: 김미정 임석호 한문희 한지현

공 간

슬기와 민

1 아카이브 복제 기록실 기록, 2006/2025

2 ********* ****** 시각 표시물 아이덴티티 매뉴얼, 2025

슬기와 민은 2007년 인미공의 아이덴티티를 디자인했다. 이들은 2006년 원서동 이전기념 프로젝트《선택의 조건》에 참여하면서 당시 인미공 2층의 아카이브를 활용한 작업을 선보였다. 이 경험을 기반으로 인미공의 아이덴티티를 제작 후 그 사용 매뉴얼을 작성해 인미공에 전달한다. 그 디자인 과정에는 공간의 운영자와 사용자들이 상상한 한 공간에 대한 기대가 동반되었을 것이다. 슬기와 민이 초반 심볼을 기획하며 적은 기본 방향에는 "인미공 활동의 다양성을 감안할 때 심볼의 형태는 가급적 단순해야 /.../ 다음으로 이 심볼은 인미공의 활동을 어떤 측면에서든 표상할 수 있어야 한다. 우리는 인미공의 주요활동이 크게 4가지(전시, 워크숍, 출판, 아카이빙)로 이루어진다는 점에 착안, 4개의 요소들이 하나의 단위로 종합되는 심볼들을 구상했다"고 적혀 있다. 그러나 공간의 명확한 방향과 비전을 반영했던 그 아이덴티티가 더 이상 사용될 수 없는, 즉 '실체 없는 표상'이 될 때 이 이미지는 이제 무엇을 할 수 있을까? 20여 년이 지나고 다시 이 매뉴얼을 마주한 슬기와 민은 매뉴얼에 적힌 사용자들의 이름을 지우고, 그렇게 만들어진 구멍을 색으로 채운다. 구멍을 통해 누구든 사용자가 될 수 있는 (혹은 누구도 사용자가 될 수 없는) 매뉴얼과, 지워진 이름을 대신한 색색의 사각형은 병치 된다. 공간의 앞날을 그리며 탄생한 과거의 매뉴얼은 지난 유물이 되기보다 불확실한 미래에 호응하는 방식으로 구멍이 되기를 선택한다. 아울러 《선택의 조건》에서 제작되었던 아카이브 북이 〈아카이브 복제 기록실 기록〉이라는 이름으로 다시 등장한다. 이를 통해 당시 인미공 2층 아카이브에 개입했던 디자이너의 실험 또한 살펴볼 수 있을 것이다.

그 (This)
런 That
공 Space
간

Sulki and Min

1 *Office for Archival Reproduction Archive*, 2006/2025

2 **** *** ***** ** *** **** ******* ***** *Visual Identity Manual*, 2025

Sulki and Min were responsible for IAS's visual identity in 2007. For the project titled *Frame Builders*, which was to celebrate IAS's relocation to Wonseo-dong in 2006, the duo presented a work that utilized the archive on the IAS's second floor. This experience inspired them to design the IAS visual identity, which was accompanied by a user manual. The design process must have considered the prospects of the staff members and users of the venue. The designers' original intention for the symbol states: "Considering the diversified endeavors by IAS, the symbol should be simple in structure (...), and this symbol should represent any engagement of the venue. We were keen on the fact that IAS's main pursuits are largely categorized into four: exhibitions, workshops, publications, and archiving. Therefore, four elements come together as one unit to form the symbol." However, if this visual identity, which reflects the venue's clear direction and aspirations, becomes no longer relevant—in other words, if it turns into an "unsubstantial symbol," what happens then? Sulki and Min, after twenty years, revisit the manual. They erase the users' names and fill the space with colors. The holes, which either allow (or do not allow) anyone to be users, and the colorful squares replacing the names are juxtaposed. The user manual from the past, which once represented aspirations for the venue, refuses to remain as an artifact but actively chooses to remain blank—a response to an uncertain future. The archive book produced for *Frame Builders* also returns under the new title, *Office for Archival Reproduction Archive*, and will be on view. Audiences will have the chance to see the designers' experiments, which took part in the archive on the second floor of IAS.

슬기와 민

1 아카이브 복제 기록실 기록, 2006/2025
종이에 오프셋 인쇄와 복사, 링 바인더, 31×29×8.5cm

2 ********* ****** 시각 표시물 아이덴티티 매뉴얼, 2025
종이에 디지털 오프셋 인쇄, 레이저 커팅, 29.7×21cm (27)

Sulki and Min

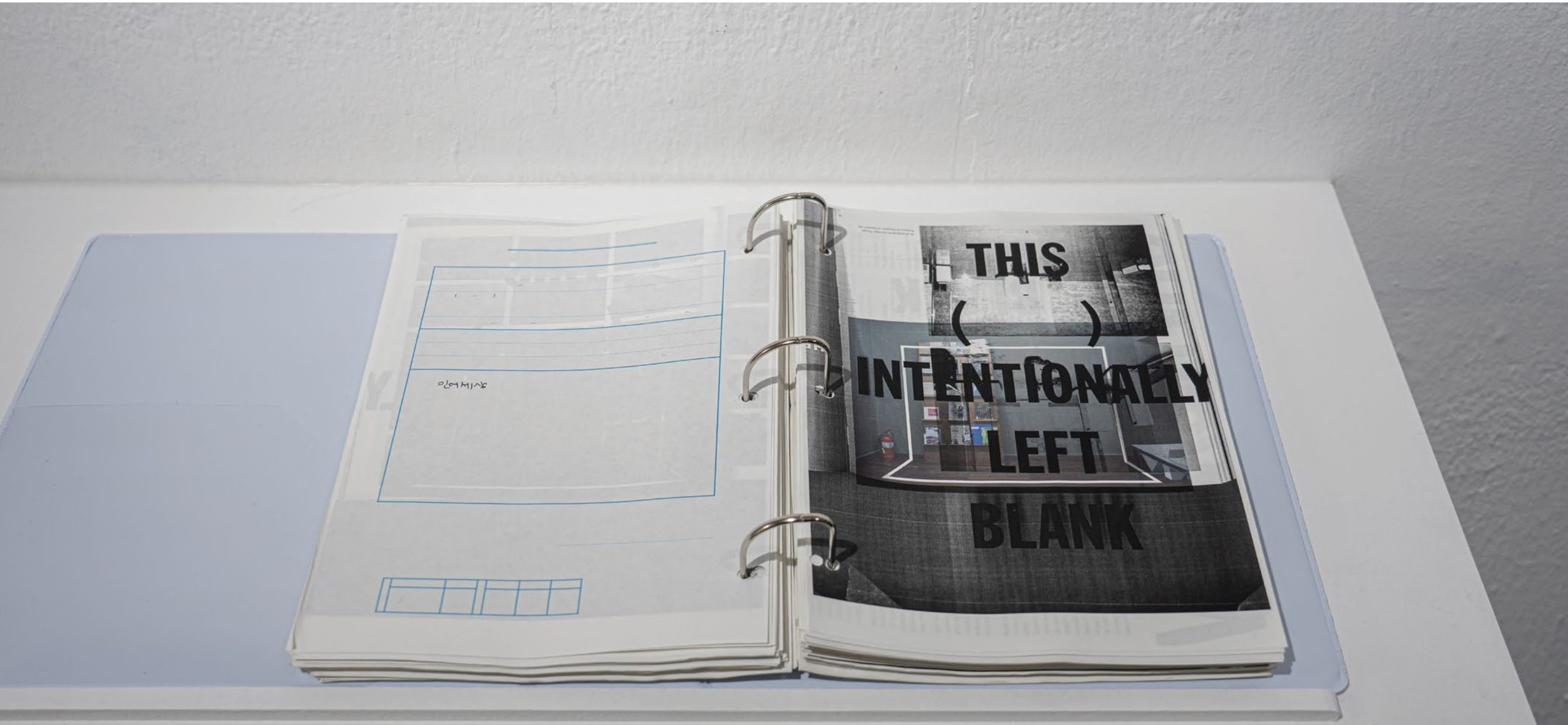
1 *Office for Archival Reproduction Archive*, 2006/2025
Offset lithograph and photocopy on paper, ring binder, 31×29×8.5cm

2 **** *** ***** ** *** **** ******* ***** *Visual Identity Manual*, 2025
Digital offset lithograph on paper, laser-cut, 27 sheets, each 29.7×21cm



공 간

그 런



시각 표시물 아이덴티티 매뉴얼



차례

소개 3

기본 요소
부호 4
모서리 부호 5
로고타입 6
한글·영문 조합 로고타입 7
시그니처 8
한글·영문 시그니처 9
한글·한자 전용 서체 10
로마자·숫자·구두점 전용 서체 11
색상 규정 12
주소 블록 13
아이덴티티와 아이덴티티 14

서식류
명함 15
레터헤드 16
소봉투 17
중봉투 18
대봉투 19

홍보·간행물
명사 초대장 20
간행물 앞표지 21
간행물 책등 22
간행물 뒷표지 23
현수막 24

사인류
도로 유도 사인 25
출입 안내 사인과 현판 26

소개

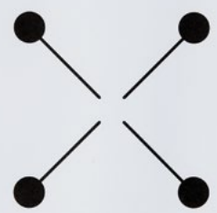
이 매뉴얼은 이하 의 다양한 시각 표시물에 일관된 시각적 아이덴티티를 부여하는 목적에 따라 만들어졌다. 사용자는 매뉴얼의 내용을 충분히 숙지하고 규정 사항들을 준수해야 한다. 매뉴얼에서 구체적으로 명시하고 있지 않은 애매한 제작물 때에는 매뉴얼에 수록한 지침이나 견고 사항을 일관성 있게 응용해야 한다.

인쇄 또는 복제가 필요할 경우 첨부된 CD-ROM에 담긴 원고를 활용해야 한다. 해당 원고의 디렉토리와 파일 이름은 지면 하단에 명시되어 있다. 일부 서식류 등 내용 수정과 편집이 필요한 경우를 대비, 동일한 디자인의 Adobe InDesign, Adobe Illustrator EPS, QuarkXPress의 3가지 다른 버전으로 수록되어 있다. 이 경우, InDesign이나 QuarkXPress 등 내용 수정·편집이 가능한 원고들은 이를 위해 아스테리스크(*) 부호를 붙여 구별했다.

작업에 앞서 반드시 CD-ROM에 수록된 로마자 전용 서체를 설치해야 한다 (한글은 지정된 서체가 설치되어 있는지 확인한다). 이 서체를 위시한 CD-ROM에 수록된 모든 원고들은 매킨토시 OS를 위해 만들어졌다. InDesign 파일을 사용하기 위해서는 컴퓨터에 Adobe Creative Suit 2 한글판을 설치해야 한다. InDesign 파일들에는 편집 가능한 텍스트 상자 외에 다른 그래픽 요소들이 모두 입베드되어 있다. 하지만 Quark 문서들에는 연결된 그래픽들이 쓰이고 있으므로 이 그래픽 파일들이 유실되지 않도록 주의해야 한다.

부호

부호는 전시, 워크숍, 아카이빙, 출판더하는 활동의 4개 축이 모여 한국 문화 예술 활동의 플랫폼을 제공하는 레나의 공간을 형상한다는 의미를 내포한다. 부호는 아이덴티티의 핵심 요소로서, 임의로 형태나 색상을 변경해서는 안 된다. 이 부호는 4개 요소들이 모인 형태 그대로 사용할 수도 있고, 경우에 따라 각 요소들 사이의 간격을 넓혀 '모서리 부호'로 탄력성 있게 활용할 수도 있다 (다음 장 참조). 부호의 최소 사용 규정은 재현을 고려하여 정한 것으로, 그 이하의 사용은 금한다.



부호
Marks / Mark_4p_K.eps

최소 사용 규정: 가로세로 5 mm

모서리 부호

부호는 경우에 따라 4개 요소들 사이의 간격을 넓혀 '모서리 부호'로 탄력성 있게 활용할 수 있다. 이 모서리 부호는 주어진 애체의 모서리에 일관성 있게 배치하여 아이덴티티를 표현하는 도구이다. 부호는 주어진 지면의 네 모서리에 아래와 같이 적용한다. 지면의 테두리와 각 부호 사이에는 부호 너비의 1/2에 해당하는 여백을 둔다.

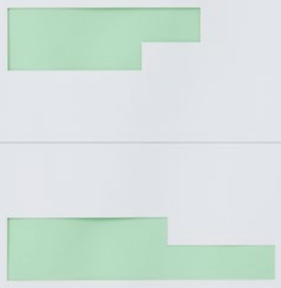


모서리 부호
Marks / Mark_2p_K.eps

부호 크기: 10 x 10 mm
문서 여백: 사방 5 mm

로고타입

로고타입은 공식적인 서식류나 기타 시각 표시물에서 일관성 있게 사용해야 한다.



한글 로고타입
Logotypes / Logotype_KR_K.eps

영문 로고타입
Logotypes / Logotype_EN_K.eps

한글·영문 조합 로고타입

한글 로고타입과 영문 로고타입을 조합해 쓸 때에는 아래 제시된 예를 참조하고 CD-ROM에 수록된 제공용 원고를 이용한다. 임의의 조합은 금한다.



한글·영문 로고타입 가로형
Logotypes / Logotype_KREN_H_K.eps

한글·영문 로고타입 세로형
Logotypes / Logotype_KREN_V_K.eps

시그니처

부호와 로고타입을 조합할 필요가 있을 때에는 아래의 예를 참고하고, CD-ROM에 수록된 제공용 원고를 사용한다. 임의의 시그니처 조합은 금한다.



한글 시그니처
Signatures / Signature_KR_K.eps

영문 시그니처
Signatures / Signature_EN_K.eps

한글·영문 조합 시그니처

한글 로고타입과 영문 로고타입을 모두 [redacted] 부호와 조합해 쓸 때에는 아래 제시한 예를 참조하고 CD-ROM에 수록된 해당용 원고를 이용한다. 임의의 시그니처 조합은 금한다.

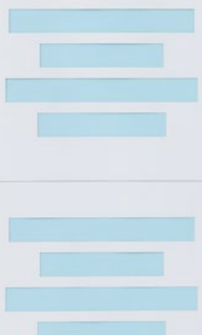


한글·영문 시그니처 가로형
Signatures / Signature_KREN_H_K.eps

한글·영문 시그니처 세로형
Signatures / Signature_KREN_V_K.eps

한글·한자 전용 서체

한글과 한당을 위한 서체는 문고딕 150과 120을 기본으로 한다. InDesign CS2 한글판을 사용하는 경우 소프트웨어에 내장된 가변형 문고딕 OTF 서체를 별도의 지간 지정 없이 사용하면 된다.
Quark XPress에서 트루타입이나 포스트스크립트 타입1 문고딕을 사용할 때에는 '하이픈과 좌우정렬' 메뉴에서 한글 자간을 −10%로 설정한다.



로고딕 150
[저작권 관계상 이 서체 파일은 CD-ROM에 수록되지 않음]

로고딕 120
[저작권 관계상 이 서체 파일은 CD-ROM에 수록되지 않음]

로마자·숫자·구두점 전용 서체

로마자와 숫자, 구두점에는 CD-ROM에 수록된 [redacted] Bold와 [redacted] Light의 사용을 기본으로 한다. 이 전용 서체들은 Avenir 서체에 기반하고 있으나 한글과 조화를 이루도록 비례와 기준선 등을 조절하고 일부 글리프들을 변형한 것이므로, 다른 임의의 서체로 대체해서는 안 된다. Adobe InDesign에서는 '항상 글꼴' 메뉴에서 문고딕과 [redacted] 패밀리를 조합해 사용하면 편리하다. Quark XPress에서는 'X에 세트'에서 해당 기지로 영문, 숫자, 구두점을 [redacted] 패밀리로 지정할 수 있으나, 이 경우 '하이픈과 좌우정렬' 메뉴에서 한글 자간을 −10%로 설정해야 한다.

"1234567890"
ABCDEFGHIJKLMN
OPQRSTUVWXYZ!
abcdefghijklmnopqr
stuvwxyz?
•¶@§·

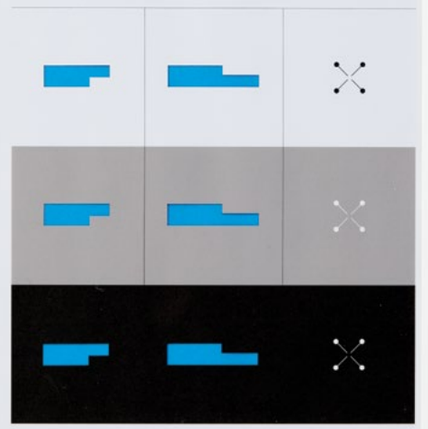
"1234567890"
ABCDEFGHIJKLMN
OPQRSTUVWXYZ!
abcdefghijklmnopqr
stuvwxyz?
•¶@§·

[redacted] Bold
Fonts / IvmojBol
Fonts / Ivmojpng-Bold.bmap

[redacted] Normal
Fonts / IvmojLig
Fonts / Ivmojpng-Light.bmap

색상 규정

[redacted] 시각 표시물 아이덴티티 시스템의 모든 요소는 배경색에 따라 검정색(K100%) 또는 흰색(K0%)으로만 사용해야 한다. 예를 들어 한 인쇄물 전체가 별색 1도로 인쇄되는 경우라든지 특수한 경우에는 동일한 별색을 사용할 수는 있으나, 어떠한 경우에도 음영 임함은 사용하지 말아야 한다. K50% 이상의 회색에서 검정색까지의 바탕에서는 반전된 요소들을 사용한다.



한글 로고타입 포맷라이브
Logotypes / Logotype_KR_K.eps

한글 로고타입 세로버전
Logotypes / Logotype_KR_W.eps

영문 로고타입 포맷라이브
Logotypes / Logotype_EN_K.eps

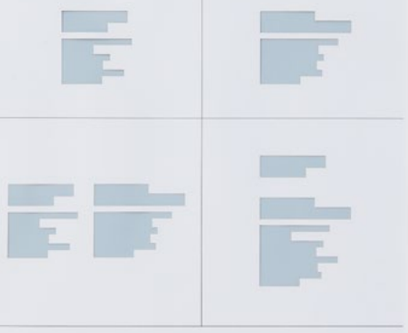
영문 로고타입 세로버전
Logotypes / Logotype_EN_W.eps

부호 포맷라이브
Marks / Mark_Ap_K.eps

부호 세로버전
Marks / Mark_Ap_W.eps

주소 블록

서식을 등에서 로고타입과 주소 블록을 조합할 경우, 임의의 타이포그래픽 스타일을 적용하지 말고 CD-ROM에 수록된 원고를 사용해야 한다.



한글 주소 블록
Address / EPS / Address_KR_K.eps
Address / InDesign / Address_KR_K.indd*
Address / Quark / Address_KR_K*

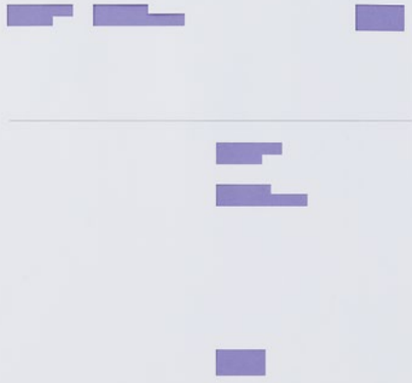
한글·영문 주소 블록 기준형
Address / EPS / Address_KREN_H_K.eps
Address / InDesign / Address_KREN_H_K.indd*
Address / Quark / Address_KREN_H_K*

영문 주소 블록
Address / EPS / Address_EN_K.eps
Address / InDesign / Address_EN_K.indd*
Address / Quark / Address_EN_K*

한글·영문 주소 블록 세로형
Address / EPS / Address_KREN_V_K.eps
Address / InDesign / Address_KREN_V_K.indd*
Address / Quark / Address_KREN_V_K*

[redacted] 아이덴티티화
[redacted] 아이덴티티

[redacted] 모기관인 [redacted] 아이덴티티는 가능한 경우 항상 함께 명시되어야 한다. 다만 전체적인 밀관성과 조화를 위해, [redacted] 아이덴티티는 공식적으로 지정된 단색 마크만을 사용해 표시한다. [redacted] 로고타입과 [redacted] 마크 사이에는 충분한 간격을 두어 혼돈이나 혼동을 피한다.



한글·영문 로고타입 기준형
Logotypes / Logotype_KREN_H_K.eps

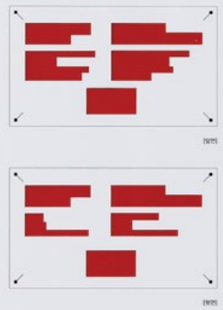
[redacted] 마크
AIKO / AIKO_Mark_K.eps

한글·영문 로고타입 세로형
Logotypes / Logotype_KREN_V_K.eps

[redacted] 마크
AIKO / AIKO_Mark_K.eps

명함

명함은 제시된 예를 참조하고, CD-ROM에 수록된 원고를 이용하여 오프셋 인쇄한다. 명함 용지는 백색 오프지 300 gm 또는 이에 준하는 색상과 무게를 지닌 지질을 사용한다.



[앞면]

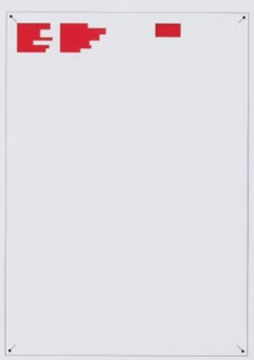
[뒷면]

규격 90 x 52 mm

명함
Stationary / InDesign / Card.indd*
Stationary / Quark / Card*

레터헤드

레터헤드는 제시된 예를 참조하고, CD-ROM에 수록된 원고를 이용하여 오프셋 인쇄한다. 레터헤드 용지는 백색 오프지 100 gm 또는 이에 준하는 색상과 무게를 지닌 지질을 사용한다.



규격 210 x 297 mm

레터헤드
Stationary / EPS / Letterhead.eps
Stationary / InDesign / Letterhead.indd*
Stationary / Quark / Letterhead*







작품 개별이미지 촬영: 남기용 | Photo: Nam Kiyong



공 간





엄지은

1 낡은 것들의 신, 2025
2 타임 로프, 2025
3 계단에서의 안녕, 2025

〈낡은 것들의 신〉은 인미공의 낡은 수도관을 내시경으로 탐사한 비디오에서 출발한다. 이 영상은 빠른 속도로 밀려난 존재들이 과거의 시간을 들여다보며 스스로의 자리를 인정하고 회복하는 여정을 그린다. 이와 함께 전시 기간 동안 세 번 진행되는 퍼포먼스 〈계단에서의 안녕〉은 인미공의 종료 그리고 엄지은 작가와 정경빈 작가가 함께 했던 콜렉티브의 끝을 포개어 놓는다. 퍼포먼스는 동화 〈아기 돼지 삼형제〉를 참고하여, 삼형제의 벽돌집에 늑대를 초대하고 대화하는 장면으로 시작한다. 관객들은 미술을 둘러싼 두 사람의 이야기를 함께 소리 내어 읽고, 인미공 그리고 두 작가의 관계에서 비롯된 감정들에 담담한 안녕을 고하며 현재를 위한 의지를 다진다. 각 작업들은 과거를 인정하면서 동시에 현재와 화해하는 방식으로 불확실한 미래에 대처하기를 선택하며 이를 통해 서로를 치유하고자 한다.

그 (This) 런
That
Space
공 간

Uhm Jieun

1 *The God of Old Things*, 2025
2 *Time Rope*, 2025
3 *Departure on the Stairs*, 2025

The God of Old Things begins with a video that explores IAS's old water pipes through an endoscope. This video portrays a journey undertaken by those quickly dismissed—looking into the past to recognize their own positions and begin the process of renewal. *Departure on the Stairs*, a performance piece that will be presented three times during the exhibition, overlaps with both the closing of IAS and the final collaborative endeavor of Uhm Jieun and Jeong Kyeongbin. Referring to the fable *The Three Little Pigs*, the performance opens with a scene in which the two artists host the wolf at the brick house and engage in conversation. Audiences read aloud the artists' stories about art, gently saying farewell to the emotional residues tied to IAS and the relationship between the two collaborators. Through this, they find reassurance in navigating the present. Each work acknowledges the past and seeks to reconcile it with the present—ultimately as a way of preparing for an uncertain future and supporting one another in the process of restoration.

엄지은

1 낡은 것들의 신, 2025, 싱글 채널 비디오, 6분 (촬영: 박성현, 이진영)
2 타임 로프, 2025, 포스터, 로프
3 계단에서의 안녕, 2025, 퍼포먼스, 30분
(창작 및 출연: 엄지은, 정경빈 / 기록 촬영: 최윤석)



Uhm Jieun

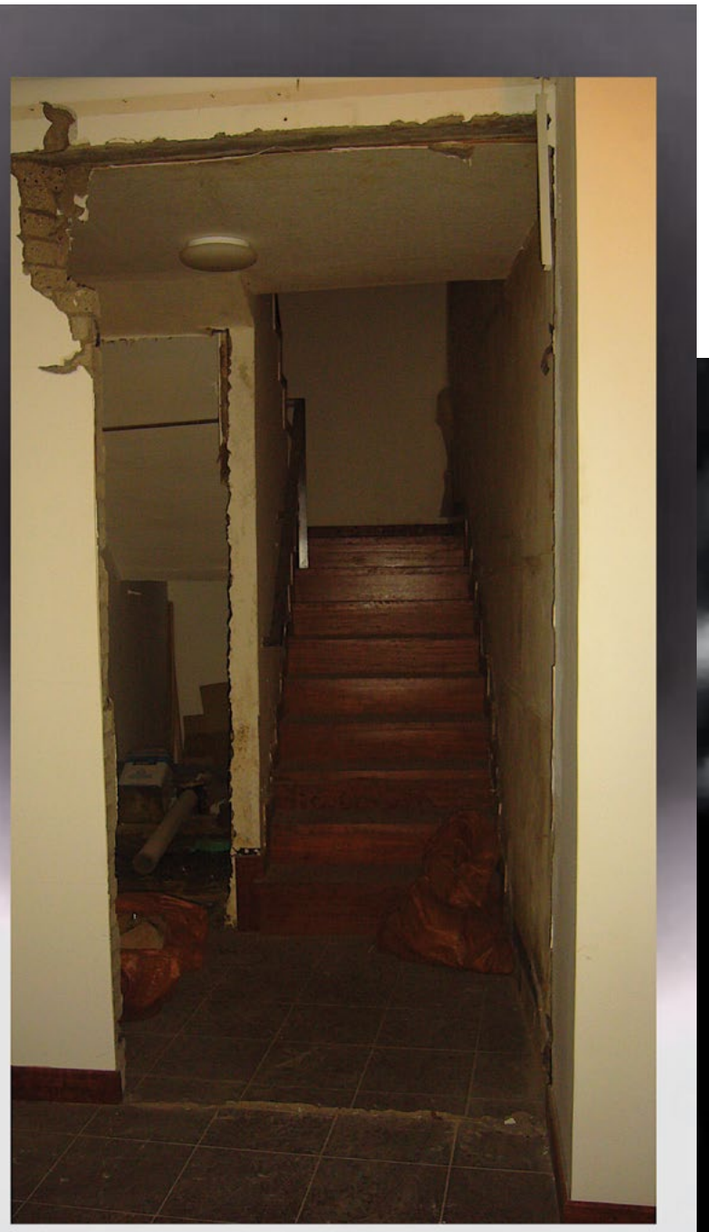
1 *The God of Old Things*, 2025, Single-channel video, 6 min (Camera: Park Seonghyun, Lee Jinyoung)
2 *Time Rope*, 2025, Weaved posters, rope
3 *Departure on the Stairs*, 2025, Performance, 30 min
(Script/Performer: Uhm Jieun, Jeong Kyeongbin /Camera: Choi Yoonsuk)

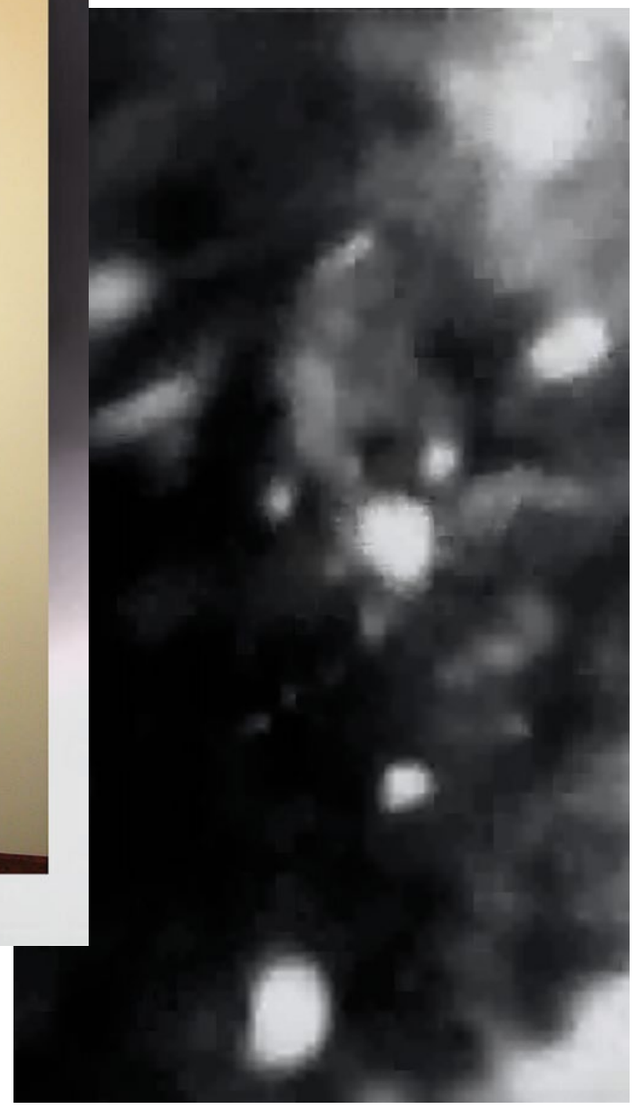






그 런 공 간









공 간

안녕하세요. 저는 정경빈입니다.
저는 이 집의 마지막에 초대 받았습니다.
그리고 여러분을 이 집의 마지막에 다시 초대했습니다.

누군가의 말을 오래 듣는 일은
왜인지 쉽지 않은 일이 되었습니다.
모두 편안한 마음으로 경청 부탁드립니다.

안녕하세요, 엄지은입니다.
저는 이 집의 마지막에 초대 받았습니다.
미술은 이렇게 저렇게 모습을 바꾸면서 이곳저곳을 임차합니다.
그러니 너무 슬픈 자리는 아니라는 것을 말씀드립니다.

이번 낭독 퍼포먼스는 여러분과 함께 진행될 예정입니다.
저희의 낭독이 끝나면 문장이 적힌 종이를 나눠드릴텐데,
안내에 따라 읽어주시면 감사하겠습니다.

1
경빈 3F - 엄지 2F sit

(1 2 3 4 5)
돼지는 벽돌을
부지런히 쌓아
벽을 세우고
굴뚝을 세우고
큰 창과 큰 대문을 만들고

돼지는 정원에
새빨간 장미를 심고

돼지는 정원에
새하얀 자작나무를 심고

돼지는
벽난로에 장작을 태우고
타오르는 불이
집 안 공기를 데우고

돼지는 대문을
활짝 연다

늑대가 다가온다

늑대가 들어온다

늑대야

열린 대문을 껑충 넘어와
나의 살을 한입 크게 베어물고
나의 골수를 빨아먹어

늑대야
두려움 없이
기쁘게
나의 살을 한입 크게 베어물고
나의 골수를 빨아먹어

늑대야
나의 살과 나의 골수를
두둑히 챙겨먹고
지독한 봄이 오면
이 정원에 나의 살과 피를 뿌리고
5월의 새빨간 장미를 피워주렴

늑대야
의심 없이
불안 없이
나의 살을 한입 크게 베어물고
나의 골수를 빨아먹어

늑대야
뼈까지 시린
새하얀 눈이 내리는 계절이 오기 전에
정원의 자작나무를 번식시켜
울창한 자작나무 숲을 만들고
새하얀 눈이 내리는 계절이 오면
우리의 자작나무들과 시간을 보내주렴

늑대야
나의 살과 나의 골수를
두둑히 챙겨먹고
창백한 여름 숲의 핏기를 더해주고
다시 살려주어
생명과 생명을 다시 이어주렴

돼지는 늑대를 위해

엄지 2.3F stand

(1 2 3)
늑대가 다가온다
찬찬히 둘러보았다
기척을 살폈다
벽을 따라 걸었다

바람도, 장미도, 아무 소리를 내지 않고
아무도 늑대를 의심하지 않았다.

그러나 이 집에 문은 없었다.
틈도 없다
나를 부른 게 맞나?
뭔가를 들은 것 같은데

늑대는 기다리지 않는다
기다리는 법을 모른다
늑대는 정원의 울타리를 껑충 넘는다
마치 몰래 들어온 도둑처럼
뾰족한 발톱을 숨기고
조용히 / 빠르게 / 소리없이
창을 넘어
돼지의 집으로 들어온다

늑대는 돼지를 먹는다.

늑대는 돼지를 먹었다.

늑대는 돼지의 부름을 이해하지 못한다.
알 수 없는 환대가 불길하게 느껴졌다.
무심코,
그의 본능이 돼지를 없앴다.
그리곤 모르는 척 지나친다.

2
엄지 2.6F sit

늑대는 주위를 살핀다.
정원의 풍경이 낯설다.
장미,
가지런한 자작나무 한 그루,
패여있는 장작 더미들
늑대는 돼지의 집을 탐색한다.
모든 것이 가지런히 놓여있다.

늑대는 너무도 분명한 세계에 긴장한다.
자신의 행동을 예상하고
기다리기라도 한듯한 이 따뜻함이
견디기 어렵다.
너무나 잘 짜여진 세계에
"흑 할뻔 했네"
라며 중얼거린다.

늑대는 낯선 냄새에 코를 찡그린다. 불편하다.
이건 덫인가?
이건 감옥인가?
이건 계략인가?

늑대는 어쩌다 흘러들어온 돼지의 집을 벗어나
자신이 태어난 곳으로
떠돌던 곳으로
자유롭게 누비던
방향이 없는 들판으로
다시 떠나려고 한다.
문을 찾기 시작한다.

3

처음에 들어올 때는 없다고 생각했던 문이
하나 둘씩 눈 앞에 생겨난다

창문은 모두 활짝 열려있었고
굴뚝도 활짝 열려있었다

분명 문이었다.
문이 어디에 있었던거지?
언제부터 열려있었던거지?
늑대는 질문하기 시작한다.

그것도 왜이렇게 활짝

나를 기다린 건가
왜 나를 기다렸는가.
돼지의 시간들이 눈에 들어온다

돼지는 하루하루를 겹쳐 집을 만든다
장미를 매일 돌본다

돼지는 하루하루를 겹쳐 시간을 쌓았다
혼자 피는 꽃이 없다

돼지는 하루하루를 겹쳐 집을 가꾼다
자작나무를 매일 돌본다

돼지는 하루하루를 겹쳐 시간을 쌓았다
혼자 뿌리내리는 나무는 없다

돼지는 하루하루를 겹쳐 집을 돌봤다
매일 불을 지폈다

돼지는 하루하루를 겹쳐 시간을 쌓았다
혼자 타오르는 불은 없다

돼지는 하루하루를 겹쳐 정원의 길을 만들었다

돼지는 하루하루를 겹쳐 흔적을 만들었다
혼자 걷는 발자국은 없다

4

늑대는 문에 달린 손잡이를 발견한다.
만져도 되는지 고민하다 잠시 멈칫한다.
늑대가 결심한듯 조심스럽게 손잡이를 만지려는 순간,
바람이 불어 문이 활짝 열렸다.

(1 2 3)
늑대는 처음으로 집 안에서 밖을 바라보았다.
해가 뜨며 빛이 들었다.
문 밖으로
정원에 있는 장미와 자작나무가 보이기 시작했다.
모두 늑대가 좋아하는 것들이었다.

(1 2 3)
늑대야
나의 살과 나의 골수를
두둑히 챙겨먹고
지독한 봄이 오면
이 정원에 나의 살과 피를 뿌리고
5월의 새빨간 장미를 피워주렴

늑대야
의심 없이
불안 없이

나의 살을 한입 크게 베어물고
나의 골수를 빨아먹어

늑대야
뼈까지 시린
새하얀 눈이 내리는 계절이 오기 전에
정원의 자작나무를 번식시켜
울창한 자작나무 숲을 만들고
새하얀 눈이 내리는 계절이 오면
우리의 자작나무들과 시간을 보내주렴

늑대야
나의 살과 나의 골수를
두둑히 챙겨먹고
창백한 여름 숲의 핏기를 더해주고
다시 살려주어
생명과 생명을 다시 이어주렴

(1 2 3 4 5)
초대였다.
미래를 위한 초대.

늑대는 처음으로 미래라는 것을 알게 되었다.
돼지는 늑대에게 자신의 미래를 나눠준 것이었다.

경빈 2.3F - 엄지 3F sit

(1 2 3 4 5)
지독한 봄.
늑대는 들판을 달리던 앞발로 땅을 파고
뾰족한 발톱으로 땅을 갈아
땅을 촉촉하게 만들고
돼지의 뱃가루와 피를 뿌린다.

장미의 뼈가 뿌리내린다
돼지의 살과 뼈를 먹고 자란 장미는
가시가 생기고 빨간 색이 되었다

(1 2 3)
뼈까지 시린 겨울.
늑대는 한 그루의 자작나무 밑에
돼지의 살을 뿌렸다

돼지의 살은 자작나무를 강하게 했다
겨울바람은 외피를 두껍게 했다
자작나무는 겨우내 서서 견뎌냈다

한 그루 / 두 그루 / 세 그루
몸을 늘린다.

(1 2 3)
창백한 여름.
늑대는 돼지의 피와 골수를 뿌린다
갉아먹힌 창백한 숲의 얼굴은
돼지의 피와 골수를 양분 삼아
핏기가 도는 숲의 얼굴이 된다.

(1 2 3 4 5)
늑대야
나의 모든 몸이 장미 덩굴이 되면
나의 모든 몸이 큰 그늘이 있는 울창한 숲이 되면
숲의 예전 모습을 되찾으면
열린 문으로 그들이 다시 돌아오면
그들을 환대해주렴
(1 2 3 4 5)

(대본을 접고 차를 준비한다)

5
(차 준비 끝나면 천천히)

늑대는
자작나무의 얇은 껍질로 향을 피웠다.
가늘고 마른 불꽃이 눈동자 앞에서 흔들렸다.

장미는 설탕에 절였다.
투명한 그릇에 꽃잎들이 천천히 퍼진다.

투명한 그릇에 꽃잎들이 천천히 퍼진다.
단내가 피어올랐다.

단내가 피어오른다.

까마귀는 자작나무 가지에 조용히 앉았고
다람쥐는 달달한 냄새에 어느새 달려왔고
늙은 사슴은 정원에 들어서서 무릎을 꿇고 숨을 골랐다.
고슴도치는 부풀린 몸에 힘을 풀었으며
어린 여우는 빛을 따라 이 정원에 왔다.

늑대는 정원의 한가운데
모닥불을 피웠다.

불을 천천히 키웠다.

모두가 둘러 앉았다.
조심스럽게 잔을 채운다.

이건 나의 고백이다.
이 집은 돼지의 정원이다.

처음엔 이 정원이 나에겐 함정처럼 느껴졌다.
그리고 나는 내가 이해할 수 없는 세계를 파괴했다.

이후에 나는
돼지가 모든 문들을 열어놓았다는 사실을 알았다.
받아들이기 위해서.

늑대는 상상한다.
어쩌면 미래엔
낯선 발소리에 으르렁대지 않고도
누군가를 물지 않고도
아무도 의심하지 않고도
도망치지 않고도
살을 내어줄 수 있을 것이다.

우리는 이 정원이기에 만날 수 있었다.
돼지가 남긴 장작은 아직 우릴 데우고 있다.
이 모닥불에 우리의 의심을 하나씩 태우자.

그리고 서로를 가르치자.
이 집은 무덤이 아니라
새로운 집이 되었다고.
이 불은 과거를 태우는 것이 아니라
미래를 밝히기 위한 거라고.

불을 지피자.
초대하자.
이것은 우리의 첫번째 밤이다.

6
경빈 3F sit - 엄지 2F stand

나눠드린 종이 뒤에는 문장이 하나씩 써있습니다.
아래에서 위쪽 방향으로 순서대로 읽어보겠습니다.
천천히 편하게 읽어주시면 됩니다.
제가 먼저 읽겠습니다.

"우리는 열린 문에서 태어난다."
"우리는 서로를 먹으며 강해진다."
"우리는 두 번 속지 않더라도 한 번은 속기로 한다."
"우리는 부서진 것 위에 새로운 언어를 쌓는다."
"우리는 잔혹한 현실도 아름다울 수 있다고 믿는다."
"우리는 복잡한 불확실성을 이기고, 단 하나의 진실을 품는다."
"우리는 유치한 사랑과 행복을 믿는다."
"우리는 돌아올 수 없는 것들을 환대한다."
"우리는 이 밤을 두려워하지 않는다."
"우리는 문을 열고 집을 나선다."
"우리는 다시 불을 지핀다."

(drink)

경청해주셔서 감사합니다.
감사합니다.



연계 프로그램 Exhibition Related Programs

5.18. **심포지엄**
〈열망들:미술–공간은 무엇을 (원)하는가?〉
장소: 아르코미술관

김진주(기획자, 연구자)
박이슬(기획자)
이한범(미술 비평가)
유지원(기획자, YPC SPACE)
윤원화(비평가)
조현아(비평가)
글/기획: 이한범

인미공이라는 한 미술–공간의 종료를 앞두고, 미술에서 '공간'이라는 것의 의미를 숙고해본다. 인미공을 역사적으로 평가하거나 정리하기보다는, 인미공이라는 사례를 경유해 오늘의 미술의 문제를 만들고 대답해 본다.

"미술–공간은 무엇을 (원)하는가?" 이 질문을 '열망'의 문제로 다뤄보며, '열망'을 한 사회와 문화 안에서 미술의 위치와 개념을 스스로 정의하고 기술해 나가는 가능성 혹은 전망의 방식으로 논의해본다. 여기서 '공간'이란 미술 사건을 산출하는 '열망'의 다양한 운동성이 출현하는 곳을 뜻한다.

이를 통해 현대적인 미술의 수행에서 공간이 어떠한 행위자인지 환기해 보고, 우리가 현재 놓인 문화적 장을 검토하며, 나아가 다채로운 미술–공간–문화에 대한 상상을 어떻게 도출해낼 수 있을지 논의한다.

Desires:
What Do Art-Spaces Want (to Do)?
Venue: ARKO Art Center

Kim Jinjoo (Artist, Curator, and Researcher)
Park Yiseul (Curator)
Lee Hanbum (Art Critic)
Yu Jiwon (Curator, YPC SPACE)
Yoon Wonhwa (Art Critic)
Jo Hyunah (Art Critic)
Text/Organized by Lee Hanbum

As the closure of IAS approaches, this symposium reflects on the meaning of "space" within the field of art. Rather than offering a historical evaluation or summary of IAS, it uses the space as a case study to pose and respond to questions about the current conditions of art.

Under the question, Desires: *What Do Art-Spaces Want (to Do)?*, this discussion engages with the notion of desire—not as an abstract longing, but as a mode of possibility through which art defines and articulates its position and concept within a given society and culture. Here, "space" refers to a site where various movements of artistic desire emerge—where the impulses that generate art events take form.

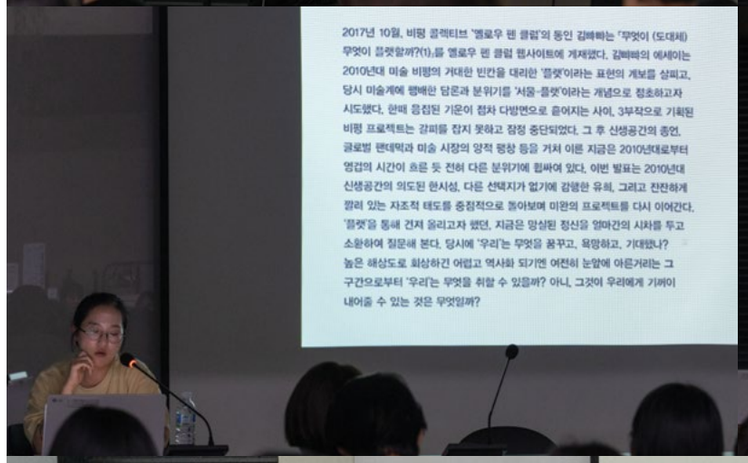
Through this lens, we aim to reconsider the role of space as an active agent in contemporary artistic practice, examine the broader cultural field in which we are situated, and explore how we might imagine alternative configurations of art, space, and culture.















연계 프로그램 Exhibition Related Programs

5.24. **라운드테이블1**
〈문화예술정책과 미술–공간의 역량〉
장소: 인미공

이단지(수석 디렉터, 티나킴 갤러리)
이윤희(시각다원예술팀 전담심의관, 한국문화예술위원회)
정시우(큐레이터, 전 난지미술창작스튜디오)
글/기획: 이한범

다양한 문화 정책, 기금 등이 어떻게 미술–공간의 열망을 만들고, 추동하고, 돕고, 또 좌절시키거나 파괴하기도 하는지에 대해서 이야기한다. 이를 통해 미술 공간이 사회적 제도와 어떠한 관계성을 형성해야 하는지에 대해서 논의한다.

Cultural Policy and the Capacities of Art-Spaces
Venue: IAS

Lee Danji (Senior Director, Tina Kim Gallery)
Lee Yoonhee (Grants Panelist (Visual Arts), ARKO)
Chung Seawoo (Curator, Former SeMA Nanji Residency Manager)
Text/Organized by Lee Hanbum

This session delves into how various cultural policies, public funds, and institutional frameworks shape the aspirations of art spaces—driving, supporting, but at times also frustrating or dismantling them. Through this discussion, we reflect on how art spaces can and should position themselves in relation to social systems and institutional structures.





연계 프로그램 Exhibition Related Programs

5.24. **라운드테이블2**
〈미술–공간의 가장자리: 인접 예술 공간들과 함께〉
장소: 인미공

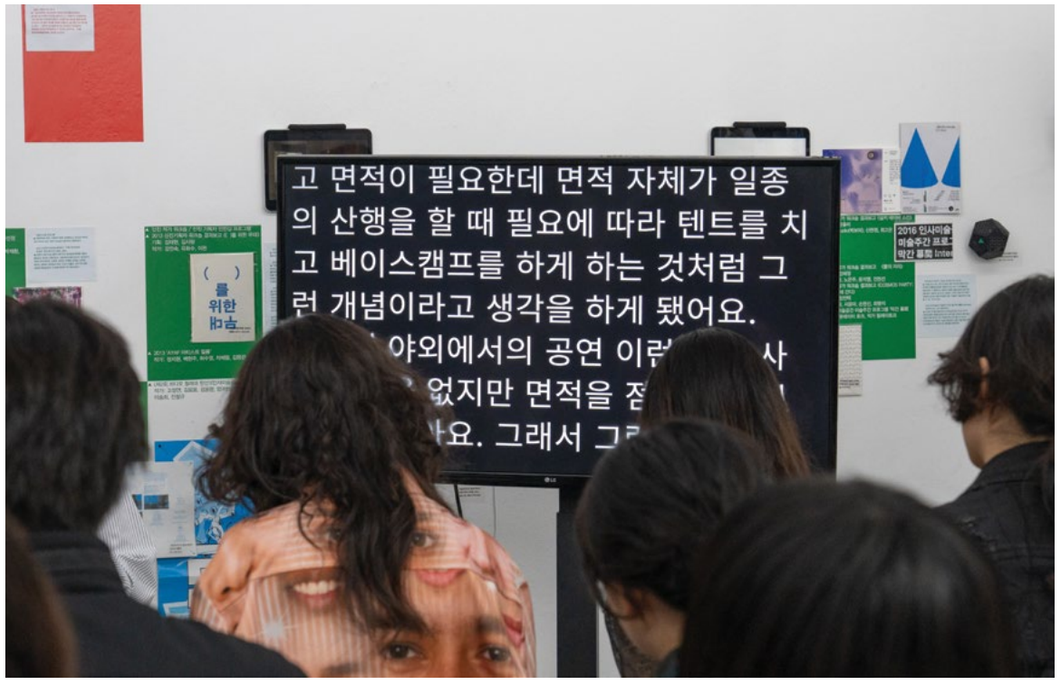
류한길(음악가)
박정우(미술가)
신진영(프로듀서, 아파랏/어스)
이우솔(수건과 화환 공동운영자)
일환(영화감독, 로트링겐 대표)
글/기획: 이한범

영화, 음악, 무용, 문학 등 미술의
인접예술분야에서 만들어지고 운영되고 있는
스스로 조직된 공간의 운영자들과 함께,
동시대 예술에 있어서 '공간'은 어떠한 문제인지,
또 어떠한 가능성인지 대화한다.

The Edge of the Art-Space:
With Neighboring Art Spaces
Venue: IAS

Ryu Hankil (Musician)
Wu Bak (Artist)
Shin Jinyoung (Producer, apparat/us)
LEE Woosol (Co-director, WREATH AND TOWEL)
Il-hwan (film director, Lothringen)
Text/Organized by Lee Hanbum

In collaboration with practitioners who run
self-organized spaces in adjacent artistic
fields—such as film, music, dance, and
literature—this program explores the
contemporary significance and
possibilities of "space" in art. Through
open dialogue, it examines how artistic
spaces function today and what
challenges or potentials they embody
across disciplines.





연계 프로그램 Exhibition Related Programs

5.25. **그런 시간, 이어지는 말들**
장소: 인미공

아트–토커(김맑음, 김명진, 류희연, 문진주, 이선주, 이소라, 황지원)
글/기획: 아트–토커

《그런 공간》 전시의 일환으로 마련된 이번 라운드테이블은 1층 〈타임 패치워크〉(2025)를 구성한 아트–토커 9인의 목소리를 직접 들을 수 있는 자리이다. 아르코미술관의 '아트토크 큐레이터 과정'에 참여했던 이들은, 곧 문을 닫는 제도적 공간 '인사미술공간'을 '인사', '미술', '공간'이라는 세 가지 키워드로 구분하여 다시 바라보았다.

이번 대화는 단순한 과거 회고를 넘어, 각자의 기억과 경험, 문제의식을 바탕으로 인미공을 어떻게 이해하고 풀어낼 수 있을지에 대한 다양한 접근을 공유하는 자리이다. 아트–토커는 이번 전시를 통해 인미공을 구성했던 수많은 기억의 조각들을 언어로 되살리며, 그것들이 어떻게 접히고, 어긋나고, 겹쳐지는지를 함께 탐색해 보았다. '말해지지 않았던 것들'과 '되 말해지는 것들'을 상기하면서, 제도적 공간이 끝나가고 있음에도 여전히 의미 있게 발화될 수 있는 가능성을 질문해보고자 하였다. 이 자리에서는 '아트토크 큐레이터 과정'을 되돌아보는 이야기와 더불어, 그 연장선에서 함께 기획하고 실현한 〈타임 패치워크〉의 배경과 작업 과정도 함께 나누고자 한다.

That Time, Continuing Words
Venue: IAS

Art-Talker (Kim Malgeum, Kim Myungjin, Ryu Heeyeon, Mun Jinju, Lee Sunju, Lee Sora, and Hwang Jiwon)
Text/Organized by Art-Talker

As part of the *That (This) Space*, this roundtable offers an opportunity to hear directly from the nine Art-Talker who contributed to *Time Patchwork* (2025) on the first floor. These participants of ARKO Art Center's Art Talk-Curator Program revisited the soon-to-close institutional space of Insa Art Space (IAS) through three key concepts: "Insa," "Art," and "Space."

More than a simple retrospective, this conversation serves as a platform to share diverse perspectives on how IAS can be understood and reinterpreted, grounded in each participant's memories, experiences, and critical reflections. Through this exhibition, the Art-Talker have brought fragments of collective memory surrounding IAS into language, exploring how these fragments fold, diverge, and overlap. By recalling "what was left unsaid" and "what is said again," the discussion seeks to examine the possibilities for meaningful expression, even as this institutional space nears its end.

In addition to reflecting on the Art Talk-Curator Program, this roundtable also presents the background and working process behind *Time Patchwork*, collaboratively conceived and realized by the Art-Talker.



연계 프로그램 Exhibition Related Programs

그 런 (This) That Space 공 간

5.31. **subtext: 종료 너머를 말하기**
장소: 인미공

강민형(큐레이터, 통번역가, 바림 디렉터)
아이리스 핑-치 훙(독립 큐레이터)
운 티엔 웨이(포스트-뮤지엄)
이제(작가, 합정지구 공동운영자)
전그륜(독립 큐레이터, 합정지구 공동운영자)
하이디 첸(밤부 커튼 스튜디오)

공간의 운영은 영원할 수 없고, 그 시작에 영원에의 기대 또한 포함되지 않는다. 하지만 그 첫발에는 늘 미술을 보는 자신만의 관점이 충실히 동반되는 전시, 프로그램 혹은 연대를 담고자 하는 갈증과 희망이 있다. 때문에 미술공간은 다양한 예술 언어나 실천을 구현할 수 있는 기점이 되기도 한다. 이에 종료는 실패라기보다 선택에 가깝다. 그럼에도 이 프로그램에서는 인미공의 폐관을 경유해, '끝'에 놀어붙은 이야기들을 들여다본다. 종료는 그저 시간이 지나 자연스럽게 허물어져간 지난 동력의 결론일까? 공간의 종료를 선택했다면, 시작에 함께 했던 목표들은 이제 어떤 방식으로 다시 말해질 수 있을까? 종료 후에 그 공간의 기록은 어떻게 남겨져야 할까? 제도는 공간의 생애에 무슨 영향을 미친걸까(혹은 미치고 있을까)?

여기 인미공을 포함해 종료를 선택한 혹은 종료하게 된 공간들이 있다. 이들은 모두 인미공과는 다른 배경으로 종료에 이르렀다. 이 프로그램은 각 공간들의 종료 전/후의 상황을 공유하고, 지금 각자의 미술계에서 혹은 제도 안에서 미술 공간이란 어떤 의미인지를 논의한다.

subtext: What the End Opens
Venue: IAS

Kang Minhyung (Curator, Translator, Director of Barim)
Iris Ping-Chi Hung (Independent Curator)
Woon Tien Wei (Post-Museum)
Leeje (Artist, Co-Director of Hapjungjigu)
Jeon Geuryun (Independent Curator, Co-Director of Hapjungjigu)
Heidi Chen (Bamboo Curtain Studio)

Art-Spaces cannot be in permanent operation, and even from the beginning, there is no implication that they will stand indefinitely. Nevertheless, opening a space is often driven by the desire and aspiration to produce exhibitions and programs that reflect the founder's distinct perspective on art or express solidarity with particular causes. As such, art spaces frequently serve as starting points for realizing diverse artistic languages and practices. Therefore, when an art space closes, it is usually regarded as a choice rather than a failure. In light of IAS's upcoming closure, this discussion focuses on stories that endure through various endings. Can the closure of an art space simply result from a force naturally declining over time? How can the space's original goals be reframed if the decision was intentional? How should its documentation be preserved? How has the institutional system influenced—or been influencing—the life of the space?

Similar to IAS, all participants in this discussion have decided to close their spaces, albeit under different circumstances. In this event, we will reflect on the before and after of each closure and contemplate what an art space means within the art worlds and systems each participant is engaged with.

번역: 이수진 | Translation: Lee Sujin







연계 프로그램 Exhibition Related Programs

6.1. **보아야 할 미래—저널 『볼BOL』 읽기, 말하기 그리고 여기를 보기**
장소: 동네커피

강유미(편집자, 기획자/저널 『볼』 7~10호 편집자)
김진주(미술작가, 큐레이터/2006~08년 인미공 인턴 및 코디네이터)
박소현(서울과학기술대학교 IT정책전문대학원 디지털문화정책전공 교수/미술사학연구회 회장/저널 『볼』 10호 객원 편집위원)
박혜연(경희대학교 미술대학 교수/2006년 인미공 인턴/저널 『볼』 5호 번역 참여)

저널 『볼BOL』(이하 '볼지')은 2005년에 시작되어 2008년에 발행이 중단된 인미공의 대표적 출판물이자 시선의 기록이다. 미술을 안팎이 열려있는 하나의 '장소'로 정의하고, 사회 전반의 주제들이 복잡하게 교차하는 장으로 보았던 볼지는, 미술과 시각문화를 다루며 앞으로 '보아야 할 미래'를 강조해왔다.

그렇다면 첫 호를 출간하고 20년이 지난 지금, 볼지가 바랐던 '보아야 할 미래'는 무엇을 '볼 수 있는 현재'로 변모했을까? 볼지에 엮인 글과 이미지에 담긴 당대의 날카로운 문제의식은 오늘날 미술과 시각문화, 사회 전반에 여전히 유효한 질문으로 작동할 수 있을까? 또 20여 년 전 볼지가 내민 다양하고 치열한 질문에 오늘의 장면과 현상을 겹쳐보는 일은 어떠한 의미가 있을까?

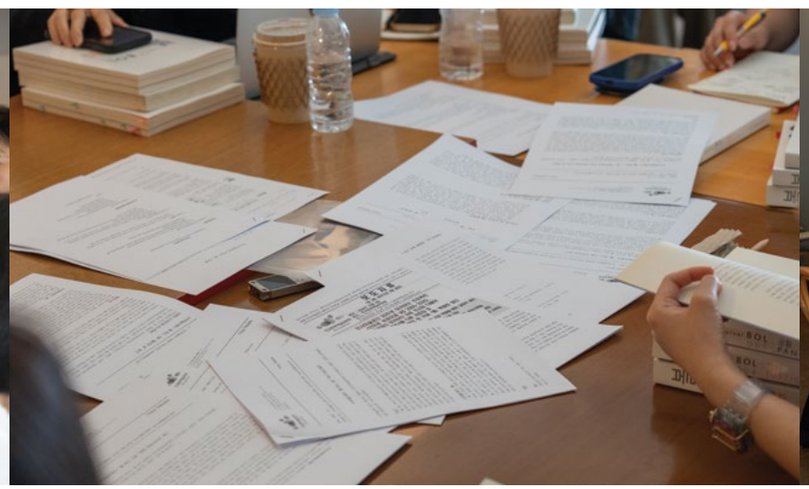
〈보아야 할 미래—저널 『볼BOL』 읽기, 말하기 그리고 여기를 보기〉는 볼지를 모두 읽고 분석하거나 답을 찾는 자리는 아니다. 다만 각자에게 새겨진 볼지의 한 문장이, 인미공이 종료된 이후에도 함께 나누고 바라봐야 할 질문이 되기를 바란다.

The Future to Be Seen—Reading, Speaking, and Seeing Here with the Journal *BOL*
Venue: Dongnaecoffee

Kang Yumi (Editor, Curator/Editor of journal *BOL* vol.7-vol.10)
Kim Jinjoo (Artist, Curator, and Researcher/ Intern and Coordinator of IAS, 2006-2008)
Park So-Hyun (Professor, Department of Digital&Cultural Policy, Seoul National University of Science&Technology/ President, The Korean Society of Art HIstory/Guest Editor of journal *BOL* vol.10)
Haeyun Park (Professor, College of Fine Arts, Kyung Hee University/Intern at IAS (2006)/ Translator of journal *BOL* vol.5)

The journal *BOL*, launched in 2005 and discontinued in 2008, was one of IAS's most prominent publications and a vital record of perspectives. Defining art as an open "place" and a site where complex social issues intersect, *BOL* focused on visual culture and art while consistently foregrounding a "future to be seen." Now, two decades after the first issue was published, what has that "future to be seen" become in our "present that can be seen"? Can the sharp critical awareness embedded in the texts and images of *BOL* still resonate as relevant questions within today's art, visual culture, and society at large? And what meaning can we draw from overlapping today's scenes and conditions with the diverse and urgent inquiries *BOL* posed nearly twenty years ago?

The Future to Be Seen—Reading, Speaking, and Seeing Here with the Journal BOL is not a comprehensive reading or analytical study of the journal, nor a space for finding definitive answers. Rather, it invites us to consider how a single sentence from *BOL*, impressed upon each of us, might continue to serve as a shared question—one to be revisited and reflected upon even after the closure of IAS.


연계 프로그램 Exhibition Related Programs

4.29.
5.11.
5.25.

계단에서의 안녕
장소: 인미공

엄지은, 정경빈
(기록촬영: 최윤석)

퍼포먼스는 동화 〈아기 돼지 삼형제〉를 참고하여, 삼형제의 벽돌집에 늑대를 초대하고 대화하는 장면으로 시작한다. 관객들은 미술을 둘러싼 엄지은, 정경빈 작가의 이야기를 함께 소리 내어 읽고, 인미공 그리고 두 작가의 관계에서 비롯된 감정들에 담담한 안녕을 고하며 현재를 위한 의지를 다진다.여기 인미공을 포함해 종료를 선택한 혹은 종료하게 된 공간들이 있다. 이들은 모두 인미공과는 다른 배경으로 종료에 이르렀다. 이 프로그램은 각 공간들의 종료 전/후의 상황을 공유하고, 지금 각자의 미술계에서 혹은 제도 안에서 미술 공간이란 어떤 의미인지를 논의한다.

Departure on the Stairs
Venue: IAS

Uhm Jieun, Jeong Kyeongbin
(Camera: Choi Yoonsuk)

The performance begins with a scene inspired by the folktale *The Three Little Pigs*, in which the wolf is invited into the brick house built by the third pig, and a conversation unfolds. Audience members are invited to read aloud a dialogue between artists Uhm Jieun and Jeong Kyeongbin, centered around their thoughts on art. Through this act of collective reading, the performance gently acknowledges the emotions shaped by the relationship between the two artists and IAS, offering a quiet farewell and reaffirming a shared resolve toward the present.





출처: 박상언의 문화담론

◆ 과거에 비해 요즘은 역량있는 신예작가들의 등장이 많이 이루어지고 있다고 생각하십니까?

◆ 미술시장은 호황기를 누리고 있다고 평가하시는지요?

◆ 요즘 실행되고 있는 각종 미술제도에 대해서는 어떤 견해를 갖고 있습니까?

◆ 여러 형태의 비엔날레가 이곳저곳에서 다채롭게 열리고 있잖습니까?

◆ 그럼에도 불구하고 우리 미술현장에서는 연구와 토론, 교류와 협업 그리고 유통과 진출을 아우르는 양질의 소프트웨어와 콘텐츠가 현저히 부족한 것이 오늘의 현실 아닐까요?

◆ 풍족한 양질의 소프트웨어와 콘텐츠는 완전히 새로운 공간과 제도를 창출해야만 가능한 것일까요?

◆ 그 출발점은 기존의 대표적인 미술기관들! 즉 미술관과 화랑, 대안공간 등이 현실적인 이유로 놓치고 있는 기능과 역할을 찾아내서 이를 보완하고 연결해 주는 것에서부터 시작되는 것 아닐까요?

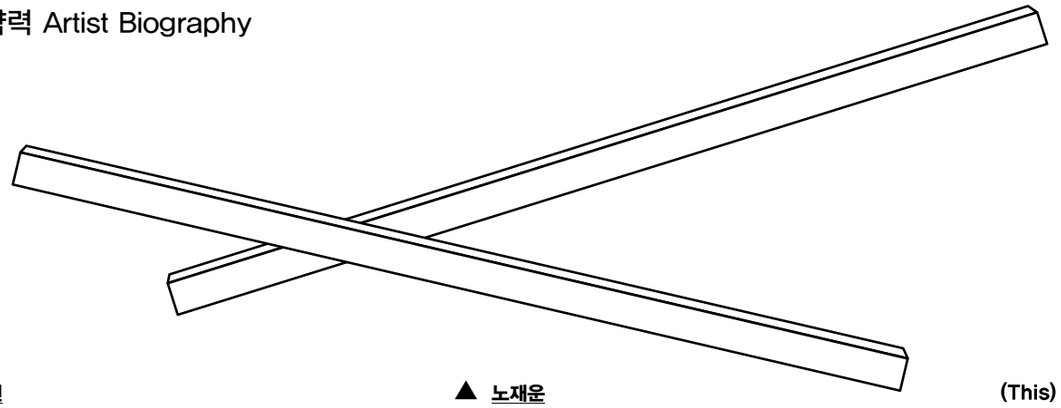
◆ 이번에 인미공이 독립공간으로 이전하면서 마련한 이번 행사가 그런 계기나 토대를 마련할 수 있다고 생각하십니까?

◆ 현재는 문화예술위원회의 산하 기관인데...<인사미술공간>은 지난해 특화된 아카이브와 지속적인 워크숍 활동을 기초로 시각예술 프로젝트 연구 개발의 토대를 갖추었죠?

◆ <인사미술공간>은 흔히 <인미공>이라 줄여 부르는데...<인민공화국>과 비슷한 어감에 진보적인 전시경향까지 겹쳐 미술계 인사들은 농담 삼아 <빨갱이>라 칭하기도 한다죠?

◆ 창덕궁의 삼청동 쪽 담벼락을 따라 북쪽으로 죽 오르다 보면 큼직한 거울 하나가 손님을 반기는데...<인사미술공간>이란 문패는 붙었건만 어디로 들어가야 할지 몰라 거울 속 제 모습에 당황하기 십상입니다. 그 거울을 슬쩍 밀면 빙 돌며 입구가 나오죠?

작가 약력 Artist Biography



★ **김익현**

Gim Ikhyun

김익현은 볼 수 없거나, 보이지 않거나, 봐도 알 수 없는 세계를 사진으로 포착하려 한다. 나노미터 단위에서 벌어지는 일, 글로벌 가치 사슬의 역학관계가 만드는 질서, 빛의 속도로만 기술할 수 있는 시간 등 극도로 작고 거대한 것, 아주 가깝고 먼 것이 만드는 다양한 단위들의 얽힘이 만드는 세계를 기억하고, 상상하며, 관찰한다. 보는 일과 사진으로 기록하는 일의 관계를 추측해 이들이 만드는 세계를 재정의하려 한다. 경기도미술관(2020, 안산)과 산수문화(2017, 서울)에서 개인전을 개최했으며, 2022 부산비엔날레, SeMA 비엔날레 미디어시티 서울(2016), 아르코미술관(2022, 서울) 등 다수의 국내외 단체전에 참여했다.

Gim Ikhyun seeks to capture, through photography, worlds that are invisible, obscured, or unknowable even when seen. The artist's practice engages with phenomena occurring at the nanoscale, the structures shaped by global value chains, and temporal dimensions measurable only at the speed of light. Through these entanglements of the minuscule and the immense, the near and the distant, Gim observes, imagines, and remembers layered realities. By speculating on the relationship between seeing and recording, Gim aims to redefine the worlds these acts bring into being. Gim has held solo exhibitions at Gyeonggi Museum of Modern Art (2020, Ansan) and Sansumunhwa (2017, Seoul), and has participated in numerous group exhibitions including the Busan Biennale (2022), SeMA Biennale Mediacity Seoul (2016), and ARKO Art Center (2022, Seoul).

▲ **노재운**

Rho Jae Oon

노재운은 〈비말라키넷 vimalaki.net〉, 〈애기봉 프로젝트〉, 〈총알을 물어라!〉, 〈버려진 God4saken〉 등의 웹 프로젝트를 선보인 바 있다. 인사미술공간, 아트 스페이스 풀, 갤러리 플랜트, 아뜰리에 에르메스 등에서 개인전을 가졌으며, SeMA 비엔날레(2014), 광주비엔날레(2006), 부산비엔날레(2012) 등과 플라토 미술관, 뉴뮤지엄 등에서 열린 다수의 기획전에 참여했다. 현재 C12 픽처스의 대표를 맡고 있다.

Rho Jae Oon has presented several web-based projects including *vimalaki.net*, *Aegipeak*, *Bite the Bullet!*, and *God4saken*. Rho has held solo exhibitions at venues such as Insa Art Space, Art Space Pool, Gallery Plant, and Atelier Hermès. The artist has also participated in numerous group exhibitions, including the SeMA Biennale (2014), Gwangju Biennale (2006), and Busan Biennale (2012), as well as exhibitions at institutions such as Plateau and New Museum. Rho is currently the director of C12 Pictures.

♠ **다크-다크투어리스트**

dark-dark tourist

명지대학교 미술사학과를 졸업하고 한국예술종합학교 미술이론과를 수료했다. 《교착상태: 아카이브적 여정》(YPC SPACE, 2022)에 참여했으며 도시와 공간, 잊혀진 것과 잊힐 것에 대해 관심을 가지고 연구한다.

dark-dark tourist received a degree in Art History from Myongji University and completed the program in Art Theory at the Korea National University of Arts. The artist participated in *DEAD END: Archival Journeys* (2022, YPC SPACE), and is engaged in research exploring cities and spaces, as well as what has been forgotten and what is yet to be forgotten.

♣ **박보마**

boma pak

박보마는 세계가 존재하지 않는다는 감각을 빛과 물질에 비추어 보는 일을 한다. 이를 위해 분위기(인상, 기분, 순간, 느낌 등)의 물질성, 힘 그리고 그의 반복(복제)을 탐구하며 다양한 매체와 증식적인 아이덴티티를 경유하여 외부적 사건으로 재현, 발화하기를 모색한다. Maatter에서 조향사로 일한다. 최근 가상의 회사 《Sophie Etulips Xylang Co.,》,(2021)의 웹사이트(s-e-x-co.com), 《Mercy, Boma Pak: Paintings and Matters 19xx2022》(YPC SPACE, 2022) 그리고 《물질의 의식(리움에서)》(리움 미술관, 2023), 《Baby》(PS 사루비아, 2023)을 개인전시로 선보였다. 《즐겁게! 기쁘게!》(아트선재센터, 2023), 《마이셀리아 코어, 레버카 손, 폴 앤 스티브》(수치, 2022), 《Giris in Quarantine》(2020), 《장식전》(오래된 집, 2020), 《Defense: ...》(d/p 2020), 《Shame on You》(두산갤러리 뉴욕, 2017), 《실키 네이비 스킨》(인사미술공간, 2016) 등 다수의 그룹전에 참여했다.

(This) That Space

boma pak explores the sensation that the world does not exist, reflecting this notion through light and matter. pak's practice delves into the materiality, force, and repetition (or replication) of atmosphere—including impressions, moods, moments, and feelings. Through various media and proliferating identities, pak seeks to manifest and articulate external events. Also, pak works as a perfumer at Maatter. The artist has presented several solo exhibitions including *Sophie Etulips Xylang Co.,* (a fictional company, s-e-x-co.com, 2021), *Mercy, Boma Pak: Paintings and Matters 19xx2022* (YPC SPACE, 2022), *Ritual of Matter* (Leeum Museum of Art, 2023), and *Baby* (PS Sarubia, 2023). pak's work has also been featured in numerous group exhibitions such as *Living in Joy* (Art Sonje Center, 2023), *Mycelia Core*, *Rebercca Son, Paul & Steve* (Suchi, 2022), *Girls in Quarantine* (2020), *An Exhibition of Decoration* (Old House, 2020), *Defense: ...* (d/p, 2020), *Shame on You* (Doosan Gallery New York, 2017), and *Silky Navy Skin* (Insa Art Space, 2016).

● **슬기와 민**

Sulki and Min

슬기와 민(최슬기, 최성민)은 서울을 중심으로 활동하는 그래픽 디자이너다. 2001년 미국 예일 대학교 대학원에서 그래픽 디자인을 전공하며 만났고, 네덜란드 얀 반 에이크 미술원에서 연구원으로 일한 후 2005년 서울에 돌아와 정식으로 활동하기 시작했다. 한국문화예술위원회, 문학동네, 매스스터디스, 국립현대미술관, 서울시립미술관, 국립아시아문화전당, 뉴욕 구겐하임 미술관, 홍콩 M+, 등과 협력해 그래픽 아이덴티티와 출판 디자인 작업을 진행했다. 2006년부터 2021년까지 운영한 스펙터 프레스는 한국 독립 미술 출판의 선구적 사례로 인정받는다. 미술과 디자인을 아우르며 국내외 여러 전시회에 참여했고, 2017년 페리지 갤러리, 2020년 휘슬, 2021년 시청각 랩, 2021년 교토 DDD 갤러리, 2023년 방콕 쭐랄롱꼰 대학교, 2024년 항저우 트랜스테이지에서 단독 전시회를 열었다. 그들의 작품은 국립현대미술관, 홍콩 M+, 뉴욕 쿠퍼 휴잇 스미스소니언 디자인 미술관, 파리 장식 미술관, 런던 빅토리아 앨버트 미술관 등에 영구 소장되어 있다. 그래픽 디자인, 타이포그래피, 미술, 대중 문화에 관해 다양한 글과 책을 썼으며, 국내 주요 대학은 물론 미국 워커 아트 센터, 체코 브르노 국제 그래픽 디자인 비엔날레, 일본 오사카 미술 대학교, 중국 중앙 미술 학원, 미국 예일 대학교, 로드아일랜드 디자인 대학교, 보스턴 대학교, 영국 센트럴 세인트 마틴스, 싱가포르 라살 예술 대학교, 구글 디자인 서밋 등에서 강연한 바 있다. 최슬기는 계원예술대학교에, 최성민은 서울시립대학교에 교수로 재직 중이다.

Sulki and Min (Choi Sulki and Choi Sung Min)is a graphic design collective based in Seoul. They met while studying graphic design at Yale University School of Art in 2001 and later worked as researchers at the Jan van Eyck Academie in the Netherlands. They formally began their practice upon returning to Seoul in 2005.

Sulki and Min's work spans graphic identity and publication design, collaborating with institutions such as the Arts Council Korea, Munhakdongne, MASS STUDIES, the National Museum of Modern and Contemporary Art (MMCA), Seoul Museum of Art (SeMA), National Asian Culture Center (ACC), the Guggenheim Museum in New York, and M+ in Hong Kong.

From 2006 to 2021, they ran Specter Press,

widely regarded as a pioneering model in Korea's independent art publishing scene. Also, Sulki and Min's practice intersects art and design, and they have participated in numerous exhibitions both in Korea and internationally. They have held solo exhibitions at Perigee Gallery (2017), Whistle (2020), Audio Visual Pavilion (2021), Kyoto DDD Gallery (2021), Chulalongkorn University in Bangkok (2023), and Transtage in Hangzhou (2024).

Sulki and Min's works are included in the permanent collections of institutions such as MMCA Korea, M+ Hong Kong, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum in New York, Musée des Arts Décoratifs in Paris, and the Victoria and Albert Museum in London. In addition to their design practice, Sulki and Min have published and written extensively on graphic design, typography, visual culture, and art. They have given lectures at major Korean universities as well as at the Walker Art Center (USA), International Biennial of Graphic Design Brno (Czech Republic), Osaka University of Arts (Japan), China Central Academy of Fine Arts (China), Yale University, Rhode Island School of Design, Boston University, Central Saint Martins (UK), LASALLE College of the Arts (Singapore), and Google Design Summit.

Choi Sulki currently teaches at Kaywon University of Art & Design, and Choi Sung Min at the University of Seoul.

♥ **엄지은**

Uhm Jieun

엄지은은 한국예술종합학교에서 조형예술을 전공하고, 동대학원 전문사에서 인터미디어를 전공했다. 카메라를 든 신체를 매개로 비디오와 퍼포먼스, 설치 작업을 통해 개인의 주관적 경험이 세계의 리듬과 공명하는 순간에 주목한다. 이때 발생하는 인간의 미시적인 신체 감각, 작동하는 내면의 믿음, 문화적 행동양식이 지구적 차원의 물리적 조건과 복잡하게 얽혀있는 상태를 드러내고자 하며, 경험적 리서치를 통해 발견한 감각들을 수집하여 개인의 감각이 어떻게 공동의 감각이 될 수 있을지 고민하고 있다. 개인전 《워킹 메들리》(온수공간, 2021), 《LIFE VEST UNDER YOUR SEAT》(상업화랑, 2017)과 퍼포먼스 《배꼽점》(신촌극장, 2023)을 발표했으며, YPC스페이스, 중간지점, SeMA벙커, 인천아트플랫폼, 국립현대미술관 청주, 도쿄 사이언스 뮤지엄, 두산갤러리, 아웃사이트, 민주인권기념관, 아트 스페이스 풀 등에서 다수의 그룹전 및 퍼포먼스에 참여했다. 콜렉티브 예술근육강화훈련과 좋은이웃사람으로 활동했다.

Uhm Jieun studied Fine Art at Korea National University of Arts and earned a Master's degree in Intermedia from the same institution. Uhm's work focuses on the moment when subjective bodily experience resonates with the rhythm of the world, using the body holding the camera as a medium. Through video, performance, and installation, Uhm explores the entangled relationship between micro bodily sensations, inner belief systems, and cultural behaviors, and how these are intricately woven into the physical conditions of the planet on a global scale. Uhm's practice is grounded in empirical research, collecting sensations and investigating how personal perception can be transformed into shared sensory experience. The artist has presented solo exhibitions including *Walking Medley* (Onsu Gong-gan, 2021) and *LIFE VEST UNDER YOUR SEAT* (Gallery Baton, 2017), and the performance *Navel Dot* (Sinchon Theater, 2023). Uhm has participated in numerous group exhibitions and performances at venues such as YPC Space, Jungganjijeom, SeMA Bunker, Incheon Art Platform, MMCA Cheongju, Tokyo Science Museum, Doosan Gallery, Outsight, the Korea Democracy Memorial Hall, and Art Space Pool. Uhm has also been involved in the collectives, Practice of YSGY and The Good Neighbor.

그 런

(This)

That

Space

공 간

인사미술공간 종료 전시
《그런 공간》
2025. 4. 29. — 6. 1.

작가
→ 김익현, 노재운, 다크–다크투어리스트, 박보마, 슬기와 민, 아트–토커(김맑음, 김명진, 류희연, 문진주, 이선주, 이소라, 지하운, 하수경, 황지원), 엄지은
글
→ 김미정, 임석호, 아트–토커(김맑음, 김명진, 류희연, 문진주, 이선주, 이소라, 지하운, 하수경, 황지원), 목정원

위원장: 정병국
사무처장: 송시경
미술관장: 임근혜(~'25.7월)
이한신('25.8월~)
미술관운영팀장: 최혜주
큐레이터: 김미정
어시스턴트 큐레이터: 임석호
프로젝트 매니저: 한문희
코디네이터: 한지현
인턴: 김효성
전시 관리 요원: 김소연, 박수하, 지소형

그래픽 디자인: 슈퍼샐러드스터프
전시장 조성: 신익균
영상 장비: 만리아트메이커스
영문번역: 이수진, 이혜림, 인가희, 유지원, 김맑음
사진 및 영상 기록: 홍한나
인쇄: 인타임
주최: 한국문화예술위원회

도움 주신 분들: 강성은, 강유미, 길예경, 김희진, 박두현, 백지숙, 안경화, 이단지, 이한범, 조지영

발행처: 한국문화예술위원회 인사미술공간
발행일: 2025년 11월
발행인: 정병국
ISBN: 978–89–6583–191–4

© 2025 한국문화예술위원회 인사미술공간
이 책은 한국문화예술위원회 인사미술공간에서 개최한 《그런 공간》 전시 도록으로 제작되었습니다. 책에 수록된 글과 이미지의 저작권은 아르코미술관, 작가 및 해당 저자에게 있습니다. 저작권법에 의해 보호를 받는 저작물이므로 무단 전재, 복제, 변형, 송신을 금합니다.

Insa Art Space Closing Exhibition
That (This) Space
April 29 — June 1, 2025

Artist
→ Gim Ikhyun, Rho Jae Oon, dark–dark tourist, boma pak, Sulki and Min, Art–Talker (Kim Malgeum, Kim Myungjin, Ryu Heeyeon, Mun Jinju, Lee Sunju, Lee Sora, Ji Ha–un, Ha Sukyung, and Hwang Jiwon), Uhm Jieun
Contributors
→ Kim Mijung, Lim Seokho, Art–Talker (Kim Malgeum, Kim Myungjin, Ryu Heeyeon, Mun Jinju, Lee Sunju, Lee Sora, Ji Ha–un, Ha Sukyung, and Hwang Jiwon), Mok Jungweon

Chairperson: Choung Byoung–Gug
Director General of Secretariat: Song Si Kyeong
General Director: Jade Keunhye Lim (~'July, 2025)
Hansin Lee ('August, 2025~)
Director of Operation: Choi Hyeju
Curator: Kim Mijung
Assistant Curator: Lim Seokho
Project Manager: Han Munhee
Coordinator: Han Jihyeon
Intern: Kim Hyosung
Management Staffs: Kim So Yeon, Park Suha, Ji Sohyeong

Graphic Design: SUPERSALADSTUFF
Construction: Shin Ikkyun
Equipment Rental: Manriart Makers
Translation: Lee Suijin, Eunice Lee, In Gahee, Yu Jiwon, Kim Malgeum
Photography and Videography: Hong Hanna
Printing: Intime
Hosted by: Arts Council Korea

Acknowledgements
Kang Sungeun, Kang Yumi, Kil Yekyung, Kim Heejin, Park Doohyun, Beck Jee–sook, Ahn Kyunghwa, Lee Danji, Lee Hanbum, Cho Jiyoung

Published by Arts Council Korea Insa Art Space
Publication Date: November 2025
Publisher: Choung Byoung–Gug
ISBN: 978–89–6583–191–4

© 2025 Arts Council Korea Insa Art Space
This book is published on the occasion of *That (This) Space*. All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photographing, recording or any other information storage and retrieval system without prior permission in writing from prospective copyright holders.

문을 닫는 공간, 그래서 과거로 기억되길 선택한 공간, 미래를 상상할 수 없게 된 공간. 그곳에 남겨진 언어와 목소리를 정리하고 설명하는 일은 과연 어떻게 가능한 것일까. /…/ 무엇 그리고 어디를. 《그런 공간》은 그 추상적인 질문과 과제를 앞에 두고 인미공을 바라본다.

/…/ 《그런 공간》은 인미공을 상상할 때 상기되는 각 단면들을 파악하고, 이들이 어떤 방식으로 관계 맺고 있는지를 탐색한다. 아울러 인미공의 25년과 미술계의 타임라인을 포개어 공간이 지닌 역사적 의미와 종료의 쟁점을 오늘, 나아가 미래로 전달할 방법을 살핀다.

/…/ 시간이 지날수록 쌓이는 인미공의 수많은 전시와 프로그램 리스트에도 불구하고, 인미공이 과연 '어떤 공간인지'를 묻는 질문의 빈도는 가속되었다. 인미공을 둘러싼 미술계의 모든 것들이 빠르게 변했고 새로움을 탐하는 과정도 급박해졌다. 그러나 인미공은 여전히 '지원', '청년', '신진' 등의 단어를 붙들며 젊지도 늙지도 않는 공간이 되었다. 오래전부터 이어온 불투명한 존속 여부, 밖의 기대와 안의 고뇌의 시차가 벌어지기 시작했다. 인미공을 이뤘던 조각들은 늘 과거의 것이었기에 적절한 미술 공간을 펼쳐서려면 다시 많은 것이 필요했다. /…/ 과거의 실험과 실천을 반복 및 재조합하면서 어떤 정체성이 지속될 수 있는지, 무엇보다 인미공에 대한 안팎의 믿음이 여전히 남았는지에 대한 것이기도 했다. 방향성과 역할을 끊임없이 갱신해야 했던 인미공은 연속되면서도 완결되지 못한 논의들을 지나 이제 과거의 한 축으로 자리하게 되었다.

《그런 공간》은 다른 견해들로 다시 인미공을 채워본다. /…/ 미술계 안팎에 거주하는 이들의 관점들로 그려진 인미공은 과거와 현재, 미래를 교차한다. 여기에는 성과나 결과로써의 인미공이 있거나 혹은 없다. 유령처럼 공간을 배회하는 이미지들이 있다. 또는 인미공이 미술계 그리고 제도와 어떻게 호흡했거나 어긋났는지, 그 사이 비워진 언어들을 어떻게 재구성하거나 해석할지를 묻는 목소리가 있다. 2025년의 인미공은 오늘날 미술의 역할과 그 작동 방식을 캐보는 장소가 되고, 종료의 의미를 물을 때 돌아오는 미완의 대답이 되기도 한다. 그렇게 《그런 공간》은 한 공간의 끝을 문서들의 집합으로 회고하는 대신 인미공을 포함한 모두에게 남은 과제가 무엇인지를 들여다본다. 인미공이 '그런 공간'이었다는 정의를 내리는 대신 왜 '그런 공간'이었으며 그 내용과 입장이 과연 무

93600
9 788965 831914
ISBN 978-89-6583-191-4 값 20,000원

인미공

인미공 종료 전시

INSA ART SPACE CLOSING EXHIBITION

